

日本近代文学

第27集

明治初期翻訳文学における自然と文体 —二葉亭四迷の『あひびき』を中心に—	小 森 陽 一 1
露伴における風流の展開—「風流魔」の発想と挫折をめぐって— 「忘れえぬ人々」論	二 瓶 愛 蔵 15 滝 藤 満 義 29
自然主義の評論—天溪の作品論を中心に— 「吾輩は猫である」試論	畑 田 旅 人 44 角 田 旅 人 53
鷗外「佐橋甚五郎」論	須 田 喜代次 65
茂吉と白秋—近代詩史の一断面—	野 山 嘉 正 77
短歌的自然主義の契機	篠 弘 弘 89
『三部曲』の位置—「旧衣を脱する最後のもの」について—	宗 像 和 重 103
『親子』—有島武郎の挽歌	外 尾 登志美 118
「生物の上にもづながれ」考—『月に吠える』の一面—	栗 原 敦 131
萩原朔太郎の詩想基盤について—『月に吠える』を中心に—	田 村 圭 司 145
芥川龍之介「地獄変」覚書—その地獄へと回転する構造—	渡 邊 正 彦 158
横光利一「花園の思想」以後—「上海」「機械」「寝園」への道程— 「感情細胞の断面」とその周辺	玉 村 周 義 169
小林秀雄の「私小説論」—「社会化した「私」」の可能性—	曾 根 博 義 182
武田泰淳とキリスト教—「審判」「娘のすえ」をめぐって—	伊 中 悦 子 197 西 谷 博 之 210
追悼文 木村毅さんのしごと	岡 保 生 224
展 望 最近思うこと 〈ことば〉の喚起—研究展望に代えて—	前 田 愛 227 日 高 昭 二 234
書 評 磯貝英夫著『森鷗外』	蒲 生 芳 郎 241
関口安義著『豊島与志雄研究』	浅 井 清 245
梶木剛著『横光利一の軌跡』 山崎国紀著 『横光利一論』 保昌正夫著『横光利一抄』	神 谷 忠 孝 249
小田桐弘子著『横光利一』	林 武 志 254
羽鳥徹哉著『作家川端の基底』	
木村幸雄著『中野重治論』 杉野要吉著『中野 重治の研究』	佐 藤 義 雄 258
猪野謙二著『日本現代文学史(→) 明治文学史』	山 田 有 策 264

日本近代文学会則

総則

第一条 この会は日本近代文学会と称する。

第二条 この会は本部を東京都におく。また、別則により支部を設けることができる。

第三条 この会は日本近代文学の研究者相互の連絡を密にし、その調査研究の便宜をはかり、あわせて将来の日本文学の振興に資することを目的とする。

第四条 この会は前条の目的を達成するために左の事業を行う。

- 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、会員の研究発表の場の提供。
- 四、海外における日本文学研究者との連絡。
- 五、その他、評議員会において特に必要と認めた事項。

会員

第五条 会員

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

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

第六条 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。

第七条 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って除名する。

役員

第八条 役員

一、この会に次の役員をおく。

顧問	若干名	理事	若干名
代表理事	一名	評議員	若干名
常任理事	若干名	監事	若干名

二、顧問は、会務について理事会の諮問に答える。代表理事は、この会を代表し、会務を総括する。理事は、理事会を構成し、評議員会の議決の執行に当る。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には、理事はあらかじめ定められた順序で、これを代理し、またその職務を行う。

常任理事は、それぞれ総務、編集、運営、財務を担当し、代表理事を常時補佐する。

評議員は、評議員会を構成し、この会の重要事項について審議決定する。

監事は、この会の財務を監査する。

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。顧問は、評議員会が推薦し、総会

明治初期翻訳文学における自然と文体

——二葉亭四迷の『あひびき』を中心に——

小 森 陽 一

序

二葉亭四迷が優れた翻訳者であり、中でも初期の訳業である『あひびき』が、明治の翻訳史において画期的な位置を占めることについては、多くの論者が認めるところである。『あひびき』をめぐる論

の多くは、二葉亭の訳業が、自らに課した翻訳の規準の厳しさを、みごとに実践したものであるとし、あわせてそこに「近代」の小説文体が確立されたとしている。しかし、『あひびき』の翻訳文体がそれまでの翻訳にはなかった「近代」性を、何故獲得しえたのかについては、充分論究されているとはいえない。どの論者も、二葉亭の原文に逐語的に忠実な、厳密な翻訳姿勢を事実として指摘しながらも、『あひびき』の文体そのものの評価においては、必ず「感性」(中山省三郎氏)⁽¹⁾、「鋭敏な感受性」(木村彰一氏)⁽²⁾、「非凡な感覚」(米川正夫氏)⁽³⁾、「作家的想像力」(柳富子氏)⁽⁴⁾といったプラス・アール

ファを考慮に入れている。つまり『あひびき』の翻訳文体の「近代」性については、原文に逐語的に忠実であるということだけでは説明しきれないにもかかわらず、従来の研究では、その肝心な部分の説明が曖昧な言い方ですまされてきたのである。

杉山康彦氏の『長谷川二葉亭における言文一致』(『文学』昭43・9)は、そうした研究動向の中において、『あひびき』の表現の構造的特質を明らかにしたものとして傑出している。杉山氏は、吉田精一氏の『あひびき』についての四点にわたる分析⁽⁵⁾——(一)「林間の美を描いたこと」、(二)「光と空気の微動とをとらへ、時々刻々にうつる自然を観、かつつかむ」という手法、(三)「自然を自己に対立する存在として、有機的な肉体と生命をもつものとしてつかむ」という自然観、(四)「自然の感覚的な、又印象的な把握」——を支持した上で、この作品の表現が「人間主体と自然の文章構造としての微妙な関係」をとらえたものであることを明らかにした。そして杉山氏

は、「作中人物の位置、あるいは描写の位置」というものが意識され、問題にされている」点に、この翻訳文体の質的な新しさを認め、成島柳北の『航薇日記』の漢文体的表現においては「自然は人工化される」のに対し、『あひびき』では、自然が「自立化」されているとし、いわゆる「言文一致体」と漢文体的表現の、文章構造上の本質的相違を明らかにした。

この小論では、杉山氏の見解をふまえながらも、『あひびき』において二葉亭が達成した表現の質を、同時代の翻訳文学の中でとらえ、翻訳の対象として選んだ原作の表現と、翻訳者の表現意識や翻訳文体が、どのようなかわり方をしていったのかを明らかにしたい。また、従来の研究において『あひびき』の翻訳文体を評価するうえでつけ加えられていた「プラス・アルファ」の実体を、原文と翻訳文体との表現構造上の問題として明らかにしたい。そして以上二つの方向からの分析を通して、文学的表現における「近代」のあり方を、自然と人間のかかわりという角度から明らかにしようとするのが、この小論のもくろみである。

一

ロウド・リットンの“Earnest Maltravers”と、続編“Alice”の抄訳『奇事花柳春話』(明11・11・12・4)は、明治の翻訳文学の中で一時期を画するものであった。それは「明治文壇最初の純文學翻譯」であり、「人情の蘊奥を知り世態の秘密を知る」ことのできる「歐洲有名の情史」の最初の翻訳であった。そして、訳者丹

羽純一郎には、この作品を日本で紹介するにあたって、ある一つのねらいがあったようである。彼は『花柳春話』の末尾に、この作品が「我朝ノ爲永春水ノ著ニ係ル梅曆等ノ如ク讀者ヲシテ徒ラニ痴情ヲ醸發セシムル者ニ非サル」ものであるからこそ、更にまたこの作品が「概ネ實跡アル者ニ基キ」、「其言切シテ其情深シ」と判断したからこそその翻訳の筆を執ったと述べている。つまり、丹羽純一郎はこの作品を通じて、春水の人情本の中にあるような「痴情」とははつきり区別された、新しい「人情」を日本の読者に伝えようとしていたのである。

杜鵑血ニ叫ンデ緑樹陰ヲ成シ晚鶯、ロヲ箝シテ牡丹、花ヲ着ントシ恰モ是レ春末夏初ノ天ナリ。時ニ見ル繡幃半バ開ヒテ窓下ニ萬卷ノ書ヲ積ミ瓶花盛ンニ綻ヒテ牀上ニ一張ノ琴ヲ置キ中ニ佳ナル一少女アリ。頭ニ雲緑ノ美髪ヲ結ンデ身ニ淺紺ノ美衣ヲ着ケ坐シテ籠中ノ鸚鵡ニ新詩ヲ教ユ。傍ラニ一少年アリ。机ニ凭テ頻リニ書ヲ讀ミ一室ノ景況、活畫ニ異ナラズ。誰カ此兩人ヲ羨マザルモノアラシヤ。時已ニ斜陽、剩紅ヲ斂メテ遠鐘黃昏ヲ報ズ。

これは「少年」(マルトラヴァース)と「少女」(アリス)が愛を語り合う場面を準備する『花柳春話』第八章冒頭の部分である。この部分を一読して受ける印象は、イギリスの若者と娘の恋というよりは、むしろ中国情史の才子と佳人の恋の場面であろう。そして、訳者丹羽純一郎は意識的に中国情史の一場面を、読者に喚起させようとしていたと思われる。たとえば原文では、庭に咲く花はライラ

ックとキングサリ(9)なのに、訳文ではこれが「牡丹」に変えられており、またアリスの金髪の巻き毛(10)も「雲緑の美髪」に変えられているのである。つまり訳者は、マルトラヴァースとアリスによって体现される理想的な愛——「人情」を表現する上で、中国情史のイメージを喚起する「自然描写」と文体を選んでいたのである。丹羽純一郎は、「漢詩文の習作と貸本文学の耽読と」の要素を混在させていた「同時代の漢学書生たちの文学趣味にあわせて、彼らにとって決してなじみ深いものではなかった西洋の風俗を、漢学書生たちが憧れ親しんだ中国情史のエキゾチズムに置き換えたのであった。そうすることで、この恋の場面を従来の人情本的「痴情」から「人情」へと昇華せんとしていたのである。ではなぜ、この庭の風景——「自然」は置き換え可能なものであったのだろうか。その原因の一つは、原文の表現構造そのものの中に潜んでいた。

It was a lovely evening in April, the weather was usually mild and serene for the time of year, in the northern districts of our isle, and the bright drops of a recent shower sparkled upon the buds of the lilac and laburnum that clustered round the cottage of Maltravers. The little fountain that played in the center of a circular basin, on whose clear surface the broadleaved water—lily cast its fairy shadow, added to the fresh green of the lawn;

“And soft as velvet the young grass,”

on which the rare and early flowers were closing their heavy lids. That twilight shower had given a racy and vigorous sweetness to the air which stole over many a bank of violets, and slightly stirred the golden ringlets of Alice as she sat by the side of her entranced and silent lover. They were seated on a rustic bench just without the cottage, and the open window behind them admitted the view of that happy room—with its litter of books and musical instruments—eloquent of the Poetry of Home.

右の引用部で下線を附した“our”が示すように、この表現は一人称で統一されているのだが、「わたし」なる人物が具体的にこの場面内部に登場してくるわけではない。にもかかわらず、この表現主体を通してのみ読者は作品世界を享受することができるのである。しかし、この表現主体の位置を作品世界内部に確定することはできない。1)の文章では、四月の夕暮れ時のマルトラヴァース邸を囲む生垣がとらえられてくるのだが、それをとらえる表現主体の位置は一定ではない。“It was……of our isle,”の部分では、表現主体は実際にこの夕暮れ時の外気の中に身をおいていたかのような表現になっているが、“and the bright……laburnum”ではライラックとキングサリのつぼみの上の雨滴が大寫しになり、次の瞬間“that”以下ではマルトラヴァース邸の全景が鳥瞰的にとらえられるのである。しかし、2)の文章では、また庭の円い池の中にあ

る噴水がクローズアップされ、“added to……heavy lids”の部分では庭全体が見わたされる。3)の文章では庭に群れ咲くすみれが眺められた後、アリスの金色の巻き毛が大写しになり、4)ではアリスとマルトラヴァースが背後の部屋の内部の様子とともにとらえられてくる。場面に実在する人間の視覚を通しては不可能な視野の動きである。つまり、場面内のどこにでも自由に存在することのできる、その意味では作品世界内部の法則とは必ずしも緊密な関係を持たない表現主体によって、この部分の表現は統一されているのである。

したがって、先の引用部で波線を附した対象に対する評価的語句は、全てこの表現主体の主観を通されたものであり、どれ一つとして作中人物であるアリスやマルトラヴァースの心的状態にとつて必然性をもつものはない。マルトラヴァースは瞑想にふけており、アリスはマルトラヴァースを見つめているのだから、表現主体によってとらえられるところの美しい庭の風景は、彼らの眼に映ってはいないが、彼らの関心をとくに強く惹きつけていたわけではない。したがって表現主体によって対象に附された評価的語句は対象を審美化するが、その美しさを共有するのは、アリスとマルトラヴァースではなく、実は読者と表現主体なのである。

この表現主体のあり方は、いわば「作者の全知的な視点」とでもいふべきものであるが、問題なのは表現主体が「何でも知っている」ということよりも、作者が作品世界に対して「全知」の位置にある表現主体を選ぶことで、作品内部の必然性や作中人物相互の関

わり、彼らの視野や感受性にしぼられることなく、自己の教養や学識、洗練された感覚や美しい言葉をあやつる能力を、読者に対して自由に示しうる場を得ていることである。このようにして、作中人物たちの視野から独立した、表現主体と読者によってのみ共有される独自の視野が作品世界の内部に開かれるのである。

この読者とのみ共有する視野の中で、作者は作中人物とは一線を画する表現主体に、作中人物の内面に立ち入ったことをも語らせることができたのである。マルトラヴァースとアリスをとりまく「自然」に附された評価的語句は、いわば作中人物の内面を読者に対して自由に説明することのできる表現主体の、作品世界内部の位置を準備するものであったといえよう。原文では先の引用部の後に、瞑想にふけるマルトラヴァースの内面と、ただひたすら彼を思い慕うアリスの内面が地の文(場面を統一する表現主体)によって説明されている。ところが、訳者丹羽純一郎は、この部分を訳してはいない。そのかわり、先の引用部の後につづくアリスとマルトラヴァースの会話の部分に、「此語意風流ノ讀者ヲ待テ解スベシ」という読者に対する注釈を挿入している。愛する者同士の対話にありがちな言外の意味について、訳者は作中人物の頭ごしに読者に目配せしているのである。こうした例だけではなく、『花柳春話』ではたびたび「譯者曰ク……」という形で、西欧の風俗や習慣について訳者から読者への啓蒙的な注釈が附されている。

またその反対に、作者の恋愛観や人生観の直接の代弁者たる表現主体による、作中人物の内面に関する説明が、訳者丹羽純一郎によ

って省略されてしまった場合も何度か見られる。彼は作中人物の内面に関する細部の記述を、文学作品にとってなくてはならぬものは認めていなかったのである。それよりはむしろ、西欧文化についての啓蒙的知識をそのかわりとして挿入することの方が彼にとって重要だったのである。作中人物の頭ごしに読者に親しげに語りかけるという点では、多分に訳者丹羽純一郎化された『花柳春話』の表現主体も、『アーネスト・マルトラヴァース』のそれとは同じ位置に立っていたといえよう。しかし、両者の関心は本質的に異なっていた。前者が読者を春水的な「痴情」から新しい「人情」に導き、あわせて西欧の文化にふれさせようとしていたのに対し、後者は『ウィルヘルム・マイスター』に「哲学的意匠」を借り「実人生の修業」を描き、主人公の「ありのままの人生」をその外面ではなく「精神的かつ霊的」な側面からとらえようとしていたのであった。

このような省略や置き換えとはほぼ同じ事情で、アリスとマルトラヴァースをとりまく「自然」は、中国情史のそれに置き換えられたのである。作品世界の「いま」「ここ」から制約を受けることの少ない表現主体は、それだけ作中人物の関心に対する了解も十分ではなく、彼らの関心を媒介とした形の「自然」の描写を地の文の中に繰り込み、作品世界を展開させる必然的表現として結実させることはなかった。作中人物の視野と感性から区別されていたが故に、表現主体と読者の間においてのみ共有される「自然」の描写は、彼らの好みに応じて変更することが可能であったし、そうすることで作品

世界を本質的に変えることもなかった。こうした「自然」の描写はまた、訳者にその忠実な表現構造の再現を強いることもなかったのである。

二

同じリットンの表現に対して、坪内逍遙は全く異なった角度から注目していた。彼は、『小説神髓』の発表に先立つこと半年余り、明治十八年の二月にリットンの小説『リエンジー』を『悲憤慨世士傳』として翻訳し、晩青堂から出版している。この作品には相当長い「はしがき」が附されており、そこに逍遙の関心の持ち方をうかがうことができる。彼はそこで、小説とは「人情世態」を「主髓」とすべきだとし、『小説神髓』とは「同見解を述べているが、注目すべきなのはむしろその「人情世態」をどうとらえるかという、彼の方法論の部分である。彼は馬琴の八犬士たちが「煩惱」や「情欲」に「一時の迷」もおこさぬ「純良の人」であるが故に、「小説神史の主公」とすることを拒否し、それに対し春水の『八幡鐘』を「人情の髓を穿ちしもの」としてきわめて高く評価しているのである。その「人情」とは、「勸懲主義」の道德規範では決してくみつくすことのできない人間の内面を意味していた。こうした立場から逍遙は、次のような点に着目していたのだ。

……本傳第七套女丈夫丈に逢ふ條の如きは最も東西の小説作者が意匠の異なるを見るに足れり彼の豪邁なる俊傑にして女々しげなる心を抱くはいと不思議なるに似たるものから是な

か／＼に人の情にて意をとどめて讀見る時には不可言の妙を覺ゆべきなり。(『慨世士傳』「はしがき」)

逍遙にとって小説の中で「人の情」とらえらるるということは、たとえ主人公が「豪邁なる俊傑」であつても、そうした人間像にふさわしくない「女々しげなる心」をもあえて描くというところにあつたやうだ。主人公莉蓮兒の「女々しげなる心」は、彼が那に那に告白する、自己の政治的信念を実現する上での不安として表れてゐた。逍遙がこの作品の翻訳文体として、漢文体的ないわゆる「歐文直譯體」ではなく、彼のいうところの「院本體」を用いてゐるのも、こうした作中人物の表白——「臺辭」を劇的に表現しようとする意図があつたからであらう。しかし、作中人物の内面を小説として形象化するためには、「臺辭」の工夫だけでは不充分であつた。逍遙は、作中人物の内面を形象化する表現方法の面からも、『慨世士傳』には特別な関心をはらつてゐた。彼は『小説神髓』の「叙事法」の中で人物の性質を描く上での二つの方法——(一)「陰手段」——「暗に言行と舉動とをもて其性質を知らする法」、(二)「陽手段」——「人物の性質をばあら／＼に地の文をもて叙しだして之を讀者にしらせおく」方法——について述べ、同じ第七套について次のやうな指摘をしてゐる。

西洋の作者ハ概して此法『陽手段』のこと——引用者註)を用ふるものなり(慨世士傳第七套那以那姫の性質を叙する條下を見よ)想ふに後者を用ふるハ前者ヲ用ふるより難かるベシ蓋し後者(陽手段をいふ)を用ひんとすれば、まゝあらかじめ心

理學の綱領を知り人相骨相の學理をしも會得せざれば叶はぬことなり

以上のことから、逍遙が『慨世士傳』第七套において注目してゐたものが、場面を統一する表現主体(地の文)によつて語られる作中人物の内面、しかも決して規範的ではない、その人物が置かれた實際の状況の中で様々に揺れ動く「人情」であつたことは明らかであらう。彼はそこに日本の同時代の文学にはない、小説でなければかなわぬ人間把握の方法を見出してゐたのである。つまり逍遙はリットンの小説における、作中人物の頭ごしに読者に語りかける場面を統一する表現主体による作中人物の内面の提示——作品の細部の表現にこそ「人情」を真に形象化できるかどうかの要があると考えていたのである。その点で彼は、丹羽純一郎とは全く異なつた翻訳姿勢で、リットンの作品に臨んでゐたといえよう。

このような立場から逍遙が訳出した作品内部の「自然」は、丹羽純一郎の『花柳春話』のそれとは明らかに質を異にするものとなつた。逍遙がこだわつてゐた『慨世士傳』第七套にも、先に引用した『花柳春話』と同じ様に、恋人同士の愛の語らいを準備する庭園の「自然」描写がある。それは原文では、次のやうな表現になつてゐる。

But it was not those ingenious and elaborate conceits
 1) in which Petrarch, great Poet though he be, has so often
 mistaken pedantry for passion, that absorbed at that moment the attention of the beautiful Nina. Her eyes
 2)

rested not on the page, but on the garden that stretched below the casement. Over the old fruit-trees and hanging vines fell the moonshine; and in the centre of the green but half-neglected sward, the waters of a small and circular fountain, whose perfect proportions spoke of days long past, played and sparkled in the starlight. The scene was still and beautiful; but neither of its stillness nor its beauty thought Nina: towards one, the gloomiest and most rugged spot in the whole garden, turned her gaze; there, the trees stood densely massed together, and shut from view the low but heavy wall which encircled the mansion of Raselli. The boughs on those trees stirred gently, but Nina saw them wave; and now from the copse emerged, slowly and cautiously, a solitary figure, whose shadow threw itself, long and dark, over the sward. It approached the window, and a low voice breathed Nina's name.

まず1)の文ではナイナの注意を引いているのが、ペトラルカの作品ではないことが告げられる。表現主体の趣味にひきずられたペトラルカに対する過剰な説明と、ナイナの無関心とが巧みに対比されている。2)の文ではナイナの視線が、ペトラルカの作品にはなく庭に向けられていることが確認される。それまでナイナに注がれていた表現主体の視線は、彼女の視線に即して窓の外の庭の風景に向

けられていくのである。逍遙は、この二つの文を次のように訳している。

然程に那以那姫は、彼比兒羅句の情譜をば、くりひろげつゝやうつむぎ。一向黙誦なすものから。眼は紙上にあらすして。夜風に戦々前裁の。木立音する度毎に。庭の隅のみ打見やる。

ペトラルカに関する評価的語句は省かれてはいるが、その「情譜」を「一向」読んでいると思った表現主体の期待に反して、那以那の視線が庭の方に向いているという、原文におけるナイナと表現主体との視線の乖離と交錯は訳文においても再現されている。しかし「木立音する度毎に」という部分は、完全に逍遙が挿入したものである。

3)の文では、場面を統一する表現主体の眼によってとらえられた庭の風景が美しく描かれているが、先の「アーネスト・マルトラヴァース」と比較すれば、表現主体の対象をとらえる美的感性を顯示するような表現はなく、波線を附した語句も先の作品の「lovely」や「serene」に比べれば、その感性的傾斜は制限されている。つまりここでは、見えている対象と、それに対する表現主体の評価とを区別しようとする意識が働きつつあるのである。それは次の部分で方法化される。4)では、表現主体は自分に見えてくる庭の風景を「The scene」というかたちで総括的に対象化し、それに対する自分の感性的動き方を示し、5)では表現主体にとって「still」であり「beautiful」である庭がナイナには見えていないことが明らかにさ

れ、6)では表現主体の眼には「gloomiest」や「rugged」としか映らない庭の一郭にこそ彼女の視線が向いていたことが確認されるのである。4)5)6)を通じて、表現主体とナイナにとっての庭の見え方の相違が、実は両者の関心の違い、心的状態の違いであるとしてとらえられているのである。更に7)ではナイナの視線がとらえていた庭を囲む塀が描かれ、表現主体の視線はナイナのそれに一致するのである。ここでは、表現主体にとっての「自然」の見え方が、作中人物の視線によって打ち消されることで、作中人物のその時点の心情にいろどられた独自の視野が読者の前に開かれるという、「視点的方法」にちかいかい表現が実現されているのである。3)から7)にかけての逍遙の訳は次のようになっている。

向ひに一箇の古池あり。訝渡りたる月影の。しばし雲間に入るときは。星光水に映するありさま。幾千萬の螢火の。散りて亂るゝ風情あり。荒増りたる園生をば。所得貌に蔓延せる。葡萄の蔓の長く垂たる。月に映じて其影の。躍るもさすがに趣あり。夜はまだいたく更ねども。四面静にし萬籟死し。見渡す限り幽雅にして。いと麗しき夜景色をば。めで眺るとも思はれぬ。那以那の姫は只管に。園の彼方に生茂る。木立に添うたる塀へのみ。眼を注ぎつゝさながらに。

逍遙の訳においても、庭の風景に関する表現主体の評価「風情あり」、「趣あり」、「幽雅にして」、「いと麗しき夜景色」など＝＝＝は那以那の視線によって打ち消されている。表現主体は「めで眺るとも思はれぬ」と、自分と那以那の関心の違いをはっきりと自覚

し、彼女の眼が注がれていた「木立に添うたる塀」に自分の視線をむけるのである。部分的にはいくつか原文に忠実ではない訳もあるが、表現主体の視野と那以那の視野が相互に対立し、その対立する視野の中で那以那の内面が形象化されていくという文章の構造そのものは忠実に再現されている訳文である。

8)では、表現主体には「stirred」、「gently」としか知覚できなかった塀際の茂みの動きが、ナイナには「wave」と知覚された、とが明らかにされ、ナイナの心的状態が表現主体のそれとは大きく異なっていることが、茂みの揺れに対する全く異なった知覚の仕方として劇的に表現されているのである。愛するリエンジイのことを思いつづけていたナイナには、表現主体が見おとしてしまうようなすかな動きでさえも波打つごとく見えてしまったのである。何故ならそれは、リエンジイの訪れのしるしだったからである。そして、9)で人影が表われ、それは10)でナイナの名を呼び、主人公リエンジイは彼女の前に登場するのであった。

人待貌なる折しもあれ。風なき園にさわ／＼と。梢搖きて忽焉と。塀の下へ降立者あり。四下見廻はし忍やかに。さし足なして那以那姫が。書を讀居たる廊の下へ。歩寄りつゝ聲うちひそめ「首尾はいかにや那以那御寮。」

逍遙の訳文では、表現主体が那以那の視線に自分の視線を重ねることによって「風なき園にさわ／＼と。梢搖きて」という微妙な変化は再現されているが、それを表現主体と那以那の知覚の乖離というかたちで劇的に構成しているわけではない。そのかわり、原文の

文章構造を読みとつた訳者の解釈としての「人待貌なる折しもあれ。」という一文が挿入されているのである。先の「木立音する度毎に」という挿入文とあわせ考えてみると、逍遙はこの庭の風景描写の中に莉蓮兒の訪れを待ちこがれる那以那の心情が形象化されていることを読みとり、そうした彼女の内面の描写としてこの部分を訳そうとしていたことがわかる。しかし、原文に即していえば、リットンの表現主体はリエンジイがナイナを訪れようとしていることにはふれておらず、またナイナもそのことは知らない。ただリエンジイがトラストヴェルに向う橋を渡ると急に足どりが軽くなり、彼の疲れた心がやわらかな感情につつまれ、どこかへ向って歩いていったと、恋人との出会が暗示されているだけである(十章)。厳密に言えば、先のナイナの視野に映じた茂みの動きにリエンジイの訪れを予感するのは彼女ではなく読者の側なのである。逍遙はその読者予感を、那以那の表情として実体化させてしまったようである。そうした勇み足を訳者にさせてしまうだけの新しさが、このリットンの表現にはあつたのかもしれない。

いずれにしても「自然」の描写が場面を統一する表現主体と読者の間の共有物としてだけでなく、作中人物の独自の視野を意識した表現となつたとき、訳者はその文章の基本構造を再現しなければならなくなつたのであり、それはまた訳者の側が「自然」の描写の中——作品の細部の表現の中に、作中人物の内面を形象化する重要なモメントを意識していたからこそ可能になつたのである。ここに、作中人物の内面の「いま」「ここ」を形象化するものとしての

「自然」の描写が意識されはじめ、翻訳と原文との新しい緊張関係が生まれつつあつたといえよう。

三

かうして暫く時刻を移していたが、その間少女は、かわいさうに、みじろぎをもせず、唯折々手で涙を拭ひ乍ら、聞き澄ましてのみいた、只管聞き澄ましてのみいた……フとまたガサ／＼と物音がした、——少女はブル／＼と震へた。物音は罷まぬのみか、次第に高まつて、近づいて、遂に思ひ切つた濶歩の音になると——少女は起き直つた。何となく心おくれのした気色。ヒタと視詰めた眼ざしにをど／＼した所も有つた、心の焦られて堪へかねた氣味も見えた。しげみを漏れて男の姿がチラリ。少女はそなたを注視して、俄にハツと顔を赧らめて、我も仕合とおもひ顔にニツコリ笑つて、起ち上らうとして、フとまた萎れて、蒼ざめて、どぎまぎして、——先の男が傍に來て立ち留つてから、漸くおづ／＼頭を擡げて、念ずるやうに其の顔を視詰めた。(『あひびき』「國民之友」二十五、二十八号 明 28・7・6、8・3)

これは、アターリナが給事のヴェクトルを白樺の林の中で待つ場面だが、『概世士傳』の那以那と莉蓮兒の出会いの場面と比べても、表現の構造ははるかに複雑になつてゐる。この部分の表現主体は「自分」という一人称の語り手、つまり獵人なのだが、彼を通してとらえられるアクーリナのヴェクトルを待ちこがれる切実な心情

が、読者に直接伝わってくるような表現上のしかけがここにはある。それはこの語り手が自らの視覚だけではなく、聴覚をも巧みに使って表現している点にある。語り手の視覚は、アクリリナの表情のどんな微妙な変化もとりのがさず、彼女の眼差しにやどる気おくれの気配さえも正確に読者に伝えうる鋭敏な機能をもっている。しかし、もし視覚的な描写だけであれば、読者はアクリリナを外側からしか観察できない。読者が彼女の内面の「いま」「ここ」に立ち合うことができるのは、この語り手が優れた聴覚の持ち主でもあるからだ。彼は、「少女」が何かを必死に「聞き澄ましてのみたい」のを見るや、自分も聞き耳を立て、彼女が聞く音と全く同じ音を聞き分ける。ただの「物音」が「潤歩の音」に変わったのを、語り手はその音の微妙な変化とともに聞き分けるが、アクリリナにとってその音は、まさに待ちこがれていた恋人の近づいてくる音だったのである。原文ではこの一文は次のようになっている。

*Шум не переставал, становился явственней прибли-
жался, слышалась наконец, решительные, проворные
шаги.*

「物音」を表す“Шум”と、「潤歩の音」を表す“проворные шаги”が四つの動詞（波線部）で隔てられ、それは「やまなかつた」「はっきりしてきた」「近づいてきた」「聞えてきた」という順にならんでいる。二葉亭の訳では、この語順までもが忠実に再現されている。そしてこの動詞の順序こそが、聴覚の変化と同時にアクリリナの高まる期待感をも形象化する文章構造の要になっている。

のである。

期待で爆発しそうなアクリリナの表情を、語り手はこんどは視覚的にとらえるのである。「フトまた」から「気味も見えた」までの表現は、聴覚から視覚へ、更にまた聴覚へ、そして視覚へという知覚表現の変化が、アクリリナの内面と外界との緊張、心の揺れと表情の変化をとらえるものになっている。二葉亭の訳は、この点でも原文に忠実である。作中人物の外界を描くことが、実はその人物の内面を形象化する突破口になるような、ツルゲーネフの独自の「自然」の描き方に二葉亭は敏感に反応していたのである。彼は後の談話の中で、ツルゲーネフの手法をドストエフスキーのそれと対比しながら、それが「外圍の方から次第々々に内部の方に這入ってゆく」(『作家苦心談』「新著月刊」明30・5)手法であると述べてもいる。

「自然」(外界)と人間の内面が一体となって響きあうのが、ツルゲーネフの『獵人日記』の世界である。レニチェフは、『獵人日記』における「自然」と作中人物との関係について次のように指摘している。

『獵人日記』を読んでいると、あたかもツルゲーネフが、自然が人間を「出現」させるまで、長い間じっと自然の揺れ動く姿を見つめ、草のささやきや、鳥や虫の声に聞き入っているように感じられる。〈中略〉……人間の姿が自然の中に拡散したり、溶解したりして消えてしまわないためには、緊張した視角の働くと、極限までの注意深さが必要であるように思われる。

(O. B. レベヂェフ「ツルゲーネフの『獵人日記』」一九七七
モスクワ、拙訳)

アクリーナも、白樺林の中から突然あらわれる。彼女の姿は「眸子を定めて能く見」ないと、白樺の中にかき消えてしまうかのようである。彼女は白樺林の一部として「出現」するのである。冒頭の白樺林の描写、白樺の葉に美しく映えるかと思うとすぐ雲間に隠れてしまふ陽の光、「微笑したやうに」輝くかと思えば、「瞬く間に物のあいろも見えなく」なる白樺林、それはアクリーナと彼女の内面そのものなのである。先の引用部の「少女はそなた」から「視詰めた。」までの部分は原文では次のようになっている。

Она взглядела, вспыхнула вдруг, радостно и счастливо улыбнулась, хотела было встать и тутчас опять поникла вся, побледнела, смуглась——и только тогда подняла трепещущий, почти молящий взгляд на прошедшего человека, когда тот остановился рядом с ней.

下線を附した「улыбнулась」(微笑した)と「побледнела」(青ざめた)は、それぞれ白樺林の描写の際に擬人法として使われている。前者は白樺林が太陽の光を浴びているとき、後者は太陽が雲にかくれた時の描写に用いられている。更にアクリーナの衣服は白樺の色に、ウキクトルの衣服はやまならしの色に重ねられており、やまならしの林の描写の際くりかえされる「虫がすかぬ」という表現は、ウキクトルに対する「餘り氣には入らなかつた」という感情と

重ねられているのである。ここで「自然」は、作中人物の性格や、彼らがたどる運命をも象徴する。「自然」は人間の「内面」であり「生」^{レ・ヴ}そのものである。

二葉亭が、ツルゲーネフのこうした独自の「自然」のとらえ方に自覚的であつたろうことにはすでにふれたが、彼が東京外語学校露語学科の四(五)年のとき、「文法」「修辭」「文学史」の時間に使用した教科書、マ・フィローノフ編「ロシア語アンソロジー」(露國文章範範)の第一巻「叙事詩篇」には『獵人日記』の中から『ページンの草原』という作品が収録されている。

この作品は「七月のある日」の美しい朝の描写から始まる。それは刻一刻と移り変わり、決して一つの姿になることはない空の描写につながる。獵人である「わたし」の心は、その空の変化に魅了されてしまふのである。しかし、日没と同時に「自然」は全く違う姿を「わたし」の前にあらわす。それはもう、昼間のように人間の感情に彩られた「自然」ではなく、人間に敵然と対立しいどみかかってくる「自然」である。道に迷ってしまった「わたし」は、「自然」に対する恐怖に襲われる。「自然」は人間の感情から独立し、人間に対峙する。そこにはもう、あの美しさや優しさのあとかたもなない。こうした「自然」の急激な轉換、「自然」と人間との主客の轉換は、『獵人日記』の「自然」の大きな特徴である。二葉亭が使用した教科書では、この作品のあとにこれを分析する上で必要な質問が附されている。

物語が進行している場所はどこか——自然の情景描写につい

て。どのような情景かを示し、またそれぞれの描写について、その構成部分を分析せよ。

このような教育を受けていた二葉亭が、ツルゲーネフの「自然」の独特な描き方に無関心であったとは思われない。彼は『あひびき』の翻訳を通じて、ツルゲーネフにおける「自然」を日本語の文章構造としてとらえようとしていたのである。

四

自分はちたどまった……心細く成つて来た、眼に遮る物象はサツペリとはしてあれど、おもしろ気もおかし気もなく、さびれはてたうちにも、どうやら間近になつた冬のすさまじきが見透かされるやうに思はれて。小心な鴉が重さうに羽ばたきをして、烈しく風を切りながら、頭上を高く飛び過ぎたが、フト首を回らして、横目で自分をにらめて、急に飛び上つて、聲をぢぎるやうに啼きわたりながら、林の向ふへかくれてしまつた。鳩が幾羽ともなく群をなして勢込んで穀倉の方から飛んで来たが、フト柱を建てたやうに舞ひ昇つて、さてバツと一齊に野面に散つた——ア、秋だ！ 誰だか禿山の向ふを通ると見えて、から車の音が虚空に響きわたつた……

田山花袋に「何とも言はれない感じ」を与え、「野原に行きなどすると、いつも私はそれを思ひ出した」と彼に言わせた『あひびき』末尾の部分である。これは次に紹介する原文の検討によって更にはっきりするはずであるが、二葉亭の訳文は一見「自分」の心情によ

って「自然」を彩る、その意味で伝統的な「情景」描写の仕方に従っているように見えるが、少し丁寧に読めば、その描写に質的な転換を与えようとする自覚が窺われる。原文では「自然」それ自身が主体である表現を、二葉亭は一種擬人化の表現として翻訳しているけれども、ともあれ「自然」と人間が対立する原文の構造を何とか日本語でこなそうとする苦心が見られるのである。

Я остановился…… Мне стало грустно; сквозь неведую, хотя свежую ¹⁾ улыбку ²⁾ увядающей природы, казалась, прокрадывался унылый страх недалекой зимы. Высоко надо мной, тяжело и резко рассекая воздух ³⁾ крыльями, пролетел осторожный ворон, повернул голову, посмотрел на меня с боку, взял и, отрывисто каркая, скрылся за лесом; ⁴⁾ большое стадо голубей резко пронеслось с гулн и, внезапно закружившись столбом, хлопотливо расселось по полю——признак осени! Кто-то проекал за обнаженным холмом, громко ⁵⁾ ко стуча пустой телегой……

1)は「うら悲しくなつた」という作中人物「わたし」の主観を表しているが、二葉亭の訳では「心細く成つて来た」と人間主体の側の不安が強調された表現になっている。それは2)の文との関連で重要な意味を持っている。2)は「わたし」の主観を通された「自然」とらえているわけだが、原文の表現構造は「すがれゆく自然の、さわやかではあっても楽しそうではない微笑を通して」という文

と、「そう遠くない冬の陰鬱な恐怖が忍びよってくる」という文が「くするような気がした」を表す“каалось”という動詞でつながれているのである。同じ対象が、同一人物の主観をくぐりながら「微笑」と「恐怖」という矛盾した感覚を生み出してしまい、その間を揺れ動く人間主体の意識がおちつく場所を失ってしまうという不安が、ここでは形象化されているといえる。この「微笑」の部分は二葉亭の訳にはないといえ、「どうやら……見透かされるやうに思はれて。」という表現には、そうした原文の表現構造を再現しようとする二葉亭の苦心のあとが窺われる。「見透かされた」とは言い切らず「やうに」と判断をぼかし、さらに「思はれて」と断定を避け、文末を「て。」でしめくくるあたり、人間主体が自分の感性の矛盾したはたらきにとまどっている不安感と意識の揺れが形象化されているといえよう。

3)の文で「わたし」は「用心深い鴉」(осторожный ворон)に「横目で」(с боку)見られるのだが、原文ではただ「見た」という意味の“посмотрел”を二葉亭は「にらめて」と訳しているのである。「見る」側から「見られる」側にまわってしまった人間主体のとまどい、不安、恐怖が、鴉の視線をそのように受けとらざるをえなくしている、そういう状態が的確に把握された訳だといえよう。しかも、「用心深い」を「小心的な」と訳すことによって、鴉がふりむく前と後の、鴉に対する「わたし」の感性のはたらき方の落差はより大きなものになっているのである。そしてあの有名な「ア、秋だ!」という訳も、原文の5)“признак осени!”(秋の前ぶれ

である!)に比べて、自立した「自然」と人間とがあらためて劇的に出会うという表現効果を、はるかに高めているのである。二葉亭が貫こうとしていた翻訳の立場が、ここにはっきりと表れている。彼は孤立した「ことば」の意味ではなく、表現の構造や、文章の相互関係の中で一つ一つの「ことば」が生れ変わり、そこで生ずる一回的な、固有の構造上の意味に忠実であろうとしたのである。

八年後、単行本『片恋』に収められた『あひびき』では、先の2)の部分の末尾は「冬の妻まじい佛が見えるやうである。」と訳され、3)の部分は「小心的な鳥が……首を振向け、自分の姿を視る」と訳され、5)の部分は「秋に違ひない!」と訳されていたのである。これらの訳は、たしかに一つ一つの語の意味には初訳に比してはるかに忠実である。しかし、多くの論者が改訳より初訳の方がすぐれているとするのは、初訳が改訳のように辞書的な意味に忠実だったのではなく、表現の構造上の意味に忠実だったからであり、こなれた日本語にすることよりも表現の構造そのものを再現しようとしたものだったからである。

初訳から改訳への過程は、文学史的には言葉と対象とを一対一対応で結ぼうとし、そのことを信じて疑わない「リアリズム」(写実主義)の確立期であった。しかし二葉亭の『あひびき』初訳においては、決してそのような言葉と対象との一義的な関係が追求されていたわけではなかった。文章の構造の中で多様な情報を持ったままの生きた「ことば」を再現することによって、「自然」と人間の新しい関係が、そこで形象化されようとしていたのであった。『あひ

びき』の翻訳文体は、こうした翻訳意識が「偶然の形の中に明白に自然の意を寫し出さん⁽¹⁸⁾」とする表現思想に裏打ちされることによって生れてきたのである。

- 注(1) 『二葉亭と露西亜文学』『文学』昭12・9
 (2) 『二葉亭のツルゲーネフものの翻訳について』『文学』昭31・5
 (3) 『二葉亭の翻訳』『解釈と鑑賞』昭38・5
 (4) 『二葉亭の初期の訳業』『講座比較文学』二 昭48・7 東京大学出版会
 (5) 『二葉亭の影響』『二葉亭四迷全集』九卷 昭28・5 岩波書店
 (6) 木村毅『日本翻譯史概観』『明治文學全集7 明治翻譯文學集』所収 昭47・10 筑摩書房
 (7) 坪内逍遙『新妹と背かひみ』明18・12～19・9
 (8) 『讀賣新聞』明11・11・6
 (9) 〈Iliac and Iaburnum〉
 (10) 〈The golden ringlets of Alice〉
 (11) 前田愛『鷗外の中国小説趣味』近代読者の成立』所収 有精堂選書 昭48・11
 (12) 引用部は「アーネスト・マルトラヴァース」の「一八三〇年版 序文」から。
 (13) 逍遙が明治十七年に翻訳した『該撒自由太刀餘波銳鋒』の附

言に、この作品が「本院體」で訳されたものであると記されており、その文体は「概世士傳」の文体と同質である。また逍遙は『小説神髓』の中で「淨瑠璃本」(院本)の文体は、「神史體」が「俗体に偏^{かたよ}ったものであるとしている(「文體論」)。逍遙によれば「神史體」とは「地の文を綴るにハ雅言七八分」で「詞を綴るにハ雅言五六分」というのだから、「院本體」とは「詞」——「臺辭」に重きがおかれたものであると考えられる。

- (14) 二葉亭四迷の表現における聴覚的機能については、『浮雲』の語り手の独特な語り口と三馬、円朝との関係、『浮雲』の創作方法とゴゴリ、ドストエフスキの創作方法との関連など論じるべき点が多い。拙稿『浮雲』の地の文——「ことば」の葛藤としての文体——(『國語國文研究』62号 昭54・8)を参照されたい。

- (15) Ю. В. Лебедев «Записки Охотника» И. С. Тупре-нева Москва (ПРОВСВЕЩЕНИЕ) 1977.
 (16) その他の質問としては、少年たちの性格、ツルゲーネフの「ことば」の特徴、この作品の文学的価値などについて尋ねたものがある。

- (17) 『近代の小説』大12・2 近代文明社
 (18) 『小説總論』明19・4 中央學術雜誌』第26号

付記 原文の引用に際してルビを省略した部分がある。

露伴における風流の展開

——「風流魔」の発想と挫折をめぐって——

二 瓶 愛 蔵

I

明治二十三年は、露伴が文壇に登場して第二年目である。この年、露伴は旺盛な執筆活動を展開するが、その間に柳田泉氏が「心的動搖」とつとに指摘した精神的危機に見舞われた。柳田は、その動搖はそれまでの風流観に対する懷疑に根ざすものだとしている。⁽¹⁾

発表はその翌年になるのだが、丁度その動搖の時期の執筆になるものに、問題作「艶魔伝」がある。この作品は、発表の難行とともにその題名の変更をめぐって話題の多いものであるが、またその主題の奇矯と筆鋒の峻烈さによってしばしば評壇に上っている。先年、この作品における「風流」と「魔」との関係に露伴の動搖が見られるとする竹盛天雄氏の注目すべき論考が出たが、その後石田忠彦氏の「真風流」産出という観点に立つ示唆に富む解釈が示された。⁽²⁾

「風流伝」と「対鬪體」と「毒朱唇」の三作をかつて日夏歌之介氏は「山中綺譚」という点で相結ばれると評したが、それらに通ずるものに露伴独自の求道的風流観があった。二十三年七月の所謂「地獄谷書簡」で露伴自らがその風流観への疑惑を告白しているの⁽³⁾であってみれば、四、五月の交の執筆と思われる「艶魔伝」の異様な行文をそれとの関わりで見るとはまことに至当であると言わねばなるまい。

ところで、色道の大通が若い女に色道の極意を伝授するというこの書簡体の小説が近世の浮世草子、洒落本の諸分秘伝書の明治版であることは明らかだが、この点に触れた評家はいないようである。露伴の風流に好色の一面を見据えた岡崎義恵氏もその点に言及していない。だが、この点は、露伴の風流の基底に触れる問題であるとともに、その風流観の動搖にも深くかかわるものと考えられる。

露伴は「艶魔伝」を発表した「しがらみ草紙」の次の号、即

ち四月号に「莖蕪本目錄」を同じ「奈落三次」の筆名で発表して、一種の種明かしをしている。⁽⁶⁾そこには、山東京伝の「通言総籙」「古契三媚」などを筆頭に二百余の洒落本の題名が掲げられている。それを露伴が全部読んだかどうかは問わないとしても、それが「艶魔伝」の踏み台になっていることを婉曲に表明したことに間違いはあるまい。そして、それらの痕跡は、それに先行する西鶴など浮世草子の影とともにこの作品の随所に見ることができる。

以下、私は、この「艶魔伝」の内容を概観した上で、露伴の風流観の問題を考えてみたい。

注(1) 「幸田露伴」(昭和二十二年)一四六頁。

(2) 雑誌「国文学」(昭和四十九年三月号)「露伴における魔と表現」。

(3) 雑誌「解釈と鑑賞」(昭和五十三年五月号)「露伴の中の『風流』」。なお、石田氏には「露伴の風流再説」(昭和五十三年十一月、「近代文学論集」第四号)がある。

(4) 「鴨外と露伴」(昭和二十四年)一三〇頁。

(5) 「露伴全集」第三十九巻書翰(昭和三十一年)一三頁。

(6) 雑誌「しがらみ草紙」(明治二十四年四月号)。

II

章頭に小見出しを付けるのは近世小説の常套手法であるが、当時西鶴に倣って露伴がよく用いたもので、ここでは「人々足元あやぶきおとし穿 仕掛の機関はこんなものか」とある。この文句は、後に見る「風流魔自序」とも通じ合うもので、色道の秘訣はつまりか

らくりであるという予防線を警句めかしくして据えたものと思われる。⁽¹⁾

さて、冒頭、伝受金は受け取ったとした後、「色道と一概には申し候へども、表裏ある事に御座候」として、「都て何によらず表は易しきものにて琴曲も裏組を弾こなすまでには一寸面倒に候通り」といふ。琴曲の「裏組」は八橋検校が作った「雲上」「薄衣」「桐壺」などの七曲があるが、こういふものが出てくる背景には幸田家の音楽的雰囲気がある。露伴の母は長唄に堪能で、また長兄成常の妻が蘭八節の名取りで家の中にはいつも音があり、その中から日本の西洋音楽の草分けである延、幸姉妹が出る。その幸女史の話に少女時代十年間も琴を習ったことが出ているから、それを見聞きしていた露伴の連想が「裏」を引き出すのに「裏組」へ走ったのであろう。また、伝受を受ける相手が若い女性であれば、話題としてもふさわしい。そして「表は目的一つ故女の道を真直にたどりさへ致せばよろしく候へども、裏は目的二つ故千鳥足に色恋を縫ふてあるきながら財宝を拾ひ取るやうなむづかしき業とよく御用心なさるべく候。」と言ひ、伝受の廉々を使いこなせばどんな堅蔵もまゐるめこむは容易で玉の興も好き自在、と前口上あつていよいよ本論に入るのである。

最初の五か条は色道の基礎で、第一は貌をつくる事。白粉のつけ方、口紅のさし方はさておき「唯顔形の汚なき処に氣を注て取り去り申すやう心得候へば、俗に垢抜したると申す風に相成るべく候」と前置きして、膚の手入れ法を説く。次で、齒の磨き方、髪を洗い

方、顔の手入れまで、一々細かく述べる。

第二は姿である。「首付足付腰付、姿の三大事に候。」として、

屈み過ぎたるは雁首真直過ぎたる搔頭首、両方ともよろしからず、女の首付坐りたる時は雁になるとも搔頭になるな、歩行時はかんざしになるとも雁になるなと申す此二句よくく味はひなさるべく、七分と三分の間を行てよろし。

と述べ、腰付は「尻を重たそうに見せずして腰のすわりたるがよろし。」と言う。これらは、踊りのしつけの言葉のように思われる。これも、妹たちが踊りを習っていたことの見聞が利用されているように、露伴のもの見る確かさとそれを言葉にのせる見事さは絶品である。

足付では、「昔時より足の指に力を入れて歩くものに美人なし、女を買ふに足の拇指を見るといふ女術道の云伝も候。」として足の使い方をつぶさに説くが、これも踊りから来ている。ただし、右の女術道云々は、西鶴の「好色一代女」の巻一の「国主の艶妾」の美女の条件に「親指反つてうらすきて」とあるのも踏まえているのであろう。

第三は嗜みで、起居ふるまいから寝姿の注意まで記すが、「下女を叱る時などには殊更色気を失ひ嗜みを忘れられべからず、女は情をもつて人を使ふべく義理をもつて廉しく人を責るはまことに聞苦しく候。」とあるのも、「好色一代男」巻六の島原の三笠を思わせる。

第四は芸で、「喉は開かずと耳は開け、手は利かずとも眼は利け

と申し候」と、歌うことはできずとも開く耳を持つてと言う。そして、「声のよきは黒闇にも見ゆる美人」とて喉を大事にする方法を教える。第五は癖で、物を欲しがる癖、大酒を飲む癖、吝嗇の癖など美人にあるまじき癖を上げた後、寛容すぎる癖、おのれを抑えて人を立る癖、猫蝶螢小鳥などのやさしい生物を愛する癖、金銭を空費せぬ癖、人形を愛する癖などは男をのろくする癖の類で美人にふさわしいとして、精々あしき癖を去りよき癖だけを残すようにせよと諭す。

以上は序の口で、これよりいよいよ男をたらしめて塩をかけられた蛭蠅のようにとろとろとろけさす手管の魂胆、手加減眼加減秘密の大事に入るのである。柔道の極意は相敵の力で敵手を倒すので色道の裏の極意は男の心で男を誑らかすのだとして、

一体男と申すものは大馬鹿のあんぼんたんにて、自惚より外は何も知らぬもの故、其自惚を此方の種にして色々の魔法を使ひ、好自在に仕こなす事に候。真に能く女に惚れる男は千人に一人に候、大抵の男は女には惚れず、自分の自惚に惚れて迷つて騒ぐものに候。

と決めつける。この「自惚」は男の本性として、以下の本論の基調として随所に出てくる。「自惚」は、洒落本の世界で、通人が半可通や野暮の通性として最も揶揄するところで、「惚」先生夜話「自惚鏡」など多くの題材となっているものである。だが、この「自惚」は、通人といえども免れ得ない男性の気質として、本論のキーノートとして繰返して取り上げられる。

その具体例の手始めは第六の「目遣い」で、まず「振掛目」という「情目遣い」を説明するが、この目遣いはやはり「好色一代女」に出ている。この目遣いをかけてやると大抵の男が自分の身なりに氣をつけるとして、

此時はほんの見栄だけなれど殊更に見栄をする男の心中をかきき白痴に候。又は却つて平常の通にてすまじゆき候男もあれど其男の眼の此方へ一寸にても注ぎ候は矢張たましひのふらつきたる証拠にて、其男は見栄をせぬといふ事を内々見栄に致し居る奴に候。

と決めつける。この目遣いは男の心を動かす力あるものだが、醜男には用いるに及ばずとし、又此方から眼を送ったのにいやな眼つきをするのは「大の助倍か馬鹿か銭なしの半可通」だと手酷しい。そして、いよいよ男を手に入れようとする時は、ちっと見詰める「殺し眼」をすれば、「男堪へずして間拔の笑顔するか言葉を出すか手を出すものにて、此時は最早義理も忘れ居るものなり」と説く目遣いの奥の手はスタンダードの恋の結晶作用の裏組みともいえるのである。

その後、「口舌の癩癩眼」、後朝の「あどけない眼」を出す、後者の註「後朝にはつきりと眼を明くは悉くわるし」とあるのは、山東京伝の「令子洞房」の「女郎の虚実を知る事」にある「かへしたる跡にては物をおとしたるやうにうつかりとなり、昼見世を忘れて俄病などをおこし、やりてに疑はれん事を恐れていたくもない頭に鉢巻をし……是は実なり」などを思わせる。

第七は「振」で、閨の中の振まで合わせれば七十二振ありとしたあと、

男は女を口説に言葉を用ゐる候が、女が男を口説に口を用ゐるやうな拙き事にては淨瑠璃の御姫様の色事同然、黒人業には候はず。さりとて男を口説ず候ては生捉難く候。そこで女は振をもつて口説が肝要にごぞそふる。

として、甘ったれたり、ぢれたり、ふざけたりする振を述べる。そして、「昔時より貞女賢女などの横恋慕仕かけられ候も多分此振に知らず知らずあだなる所ありて男の心を動かし候より、思はぬ迷惑をかけらるゝ事にもなり候と考へられ候。」と言ひ、その振の秘伝は意味のない訳の分らぬ振をすることだと、まことに人間心理の機微を穿つ。

第八は「語氣」で、忠臣蔵のお軽のせりふや、伊勢音頭の油屋おこんの言葉を取り上げた後、ある好色の盲人の語る美人鑑定法を述べる。「第一は声色、第二は足音、第三は語氣。」声の悪いのは生れつきで致し方がないが、足音、語氣は心がけ次第で治るとして、「つまり、真の美人は真の善女にて、真の善女には優にやさしき語氣の具はりある善なれば色道裏の手の修行も煎じ詰て論ずれば善女となるより外の心掛なきことなり。」と断じる。この善女美人説は、本篇の中心命題をなすもので、この年一月の作「落語真美人」の天帝の御利益で見出した真美人は童女だったという落ち、これより後の執筆である「浮世談議」（明治二十四年一月）に、美人になる秘訣として、「相は心の符なり、故に相を美しくせんとせば心を美しくせざる

べからず、心を美しくすれば相は自ら美なるべし」とあり、また、「風流麗」発想の時点での談話と思われる逍遙日記中の「露伴の悪婦 男たらしの手を工夫するうち 終に善人にならざるべからざるを感ずるといふ趣向 面白し」とも符合する。そのあと「色道裏の手詐り多きもとよのつまり虚言から出る誠の天道、妄想を用ゐるにして真趣の現する訳に候。」と結ぶが、これは「善惡不二」悪に強きは善にも強し」などの仏教思想を踏まえていよう。もちろんこれには「然し悟つては手練手管の詐偽計略はだめになり候」という但し書がつくののだが。

第九は語形、第十は機転で、この第六から十までは「手練手管の器械」であるとして、この器械の操り方を以下に展開するのである。

第十一は金を見る、第十二は質を見る、第十三は金の終りを見るで、男の金の有無、金の使い方による人柄の見分け方を説き、「身体にも脾胃損、腎虚、財布にも脾胃損、腎虚の苦しみを生ずる」ものだから、金の終りを見ずして遠のくようにすることが肝要だと論ずるが、この逃げ方は後の三十一、三十二で詳しく説明する。

これより手管の奥儀に入るとして、第十回の「影を与ふる法」では男を引き寄せる法、第十五の「櫻を呉れる」では氣を持たせる法、第十六の「氣を奪ふ」ではいよいよ待合行ききの段階で巧みにはぐらかすトリックを教える。ここで「凡て肌をゆるして男をたらすは拙く、心をゆるすと見せて迷はずべく、肌をゆるさねばならぬやう仕義にもならば甘く男の氣を奪つて」逃げよというところは、色

道にことよせた露伴のフェミニズムの本音がのぞいているように思われる。このくだりで、待合入りして男が喜ぶ場面で、「天晴京伝の洒落本にも無さそうな黒人の真実、色道第一根本ありがたい所は此処ぢや」（傍点筆者）と京伝の名が出るが、露伴は京伝をかなり買っていた。

第十七は「我を捨る」で、最も純粹な態度であると共にまた最も邪惡な工夫であるという、本論の眼目となる段で、第八とともに当時の露伴哲学が示されていて注目されるものである。

大抵の男は自分の我を尚みて人の我を憎み、人には人の我を捨させ自分の我に同ぜしめんと図る白痴に候へば、此方我を立候時は中々此方を愛する事出来ず此方を忌むものなり。それ故愚人に愛されんとせば我を捨てねばならず、言葉を換て申せば我を捨て人に近寄るものは其心極めて險惡なる故にて、昔時より奸雄と申すもの一生我を捨る工夫ばかりに心を苦しめ居たるに相違なく、鄙しき者の頂上は我を捨る奴なり。

初め我を捨るのは大人君子だと述べるが、このところに来ると一転して奸雄が出て来て、文章が凄味を帯びてくる。

ここでいう「我を捨てる」が単純な阿諛迎合でないことは、次へ進むとわかる。

元来良き我ならば捨るに及ばず、悪しき我なる故捨るならば、我を捨るものは悪しき人間にて……つまり忍びて我を捨るは恐ろしき大悪人なる事云ふまでもなし。然し猶深く考ふれば真に能く我を捨得られなば大聖人なること疑ひなく、又真に能く我

を立得られなば大聖人なること疑ひなし。

大悪人でも真に我を捨てるときは大聖人となるというのは露伴一流の逆転の弁証法で、このあと更に「爰に不思議の妙ありて天道の恐ろしき事に身の毛立つ訳あり」として「色道裏の手のあさましきも詰り煎じ／＼て見れば表の正しき所に帰らねばならぬ」ので、第八の語気の件りで説いたのと同じであるとして解説する。つまり、善悪不二、正邪一如の微妙な実存の契機を喝破しているのだ。それこそ、露伴が予感している風流魔の境地なのである。このあと、さらに、色道裏の手段を考えると電光の閃めくようなものがあるとして、

真実に惚れたる時は強て我を立るものにあらず、自然と男は女の我を能く立て女は又自然と男の我を立てるより、自分の我を捨る訳にはあらねど我恋人の我を尚び、知らず／＼男の我に女は従ひ女の我を男は愛し、何時の間にか我を捨るやうになり行て人の我を立るを忌みし昔時の小さな心おしひろめられ、互ひの心春の空のやうに和らぎ長閑に楽しくなるなり。恋は神聖とは是等をや申すべき。噫。

と恋の三昧境を述べる。続いて、「されば正真の恋ならば悠然と満足しながら人の我を愛し自分の我は捨たり行くなるに、恋に似する裏の手の工夫にては無理に瘦我慢して我を捨る其苦しさ中々出来難く、是非もなき天理言語に及ばず候。」と説き、お釈迦様は一切衆生禽獸にまで惚れて自分の我を捨てた大聖人だというところは「毒朱唇」の釈迦観と一致する。この恋愛三昧は後の「風流悟」へ発展するのである。

岡崎義恵氏は「露伴の風流思想」の中で、この条を全文引用して悪魔的なこの没我的色道は、全く真の没我的恋愛の偽造物に外ならないのであるが、贖物と雖も真物の面影を写してゐる所に妙味があるのである。つまり偽を以て偽を撲つこの「艶魔」の秘伝が、いかにそれを裏返せば神聖な恋愛の方法となるものであるかを示しているのである。

と要約しているが、正に虚実皮膜の妙を言い得ている。しかし、それはあくまでも可能性であって、魔と聖の相剋は露伴の深刻な課題であった。そのことは後で改めて考える。

第十八は「身を奪ふ」で、男に肉体を与えた後で男の心を引き寄せる手管、第十九は「火を入れる」で、「初紅葉」という焼き手を説く。

第二十は「幻術」という極秘の術で、遊び慣れた男を夢見で不思議がらせた上で田舎客が根引く相談中とわきより聞かせて気をそそり、急に根引かせて困られた後で逃亡したという例話を示す。第二十一は「八陣」で、男を八方ふさがりの地獄に追い込んで死門に行かせる法、第二十二は「鼓の糸」で、鼓は末の糸を繰るのが骨で、男も後朝の仕掛けが大切と浄瑠璃の文句を示し、「大眼子が教え」という。この大眼子は、「草蕪本目録」にある「花街風流解」の作者だから同書からの引用であろうが未見である。

その次の「第二十三俱利伽羅落し、第二十四椀子抜き、第二十五鳥粘鶏、第二十六白玉の杓子、第二十七水飴の髭がらみ、第二十八人中針、第二十九蜘蛛の掛糸、第三十腹やぐら」の八ヶ条は大極秘

の秘だから書かず、特に執心なら別に伝受金を受けて口伝するとする。これはよく秘伝書の用いる手であるが、かつて丸木砂土(秦豊吉)が指摘したように、闇中の躰位、方法を暗示したものである。因みに、砂土はこの小説を「露伴の恋愛術」として、西鶴の影響を多分に受けたとしながら珍書として詳しく紹介している。

第三十一は「繩張り」で、男が落目になった時それに巻込まれぬ用心の手である。手管には掛ける手管と捨てる手管とあり、将基でも下手は駒を取る詮議ばかりするが、上手は捨る駒に心を付け、自然と相手が働けぬようにして勝つ。金銀を取った後の男は用はない阿呆だが、傾城でさえ馴染重ねた大尺が零落したときは情をかけることが洒落本に見えるとして、悪い噂を残さないように上手に男を捨てるのがほんとうの大淫婦大毒婦であるという。金に詰った男から身を守る方法として、男が言い出す前に自分の方に困窮(こぼ)ることが出来たと繩を張れば男は無心を言い出せなくなると教える。この将基の駒を捨てる妙手は宗桂秘伝書から学び、「嘗て風流魔の中にも此意を敷衍しつ」と、露伴はその年九月「国民之友」に掲げた「面白き言」の中に書いているので、本編脱稿の時期を知る手がかりとなる。

第三十二「鏡(かざり)を抜く」、第三十三「案山子を置く」は、ともに男から身を退く手管である。前者は起請誓紙の類を反故にすること、後者は予め頑固な親父や放蕩者の兄などを吹込んで置いて最後の切札として使うことである。第三十四「器量ごかし」は、いよいよ情死二ヶ月前というころ、例の幻術を使って、男が立身出世する

夢を見たなどと持ち上げて心機一転させる妙手で、虚から出た実で男を奮起させて出世させることもあるという。

第三十五は「小便」で、洒落本、滑稽本などによく出る「小便組」は古いとして、眉毛が抜ける仕掛をして癩病の家系と疑わせて放免させる手管を述べ、種々工夫すれば妙手もあろう、としている。

最後は次のように

凡ての心得は初めにも書記せし通り、男の自惚一ツを種子にする事に候へば、自惚の行方を御考へなされ候はば幾らも御自分にて御発明出来べく候。また御前様御自分に自惚萌し候はば手管一つも役たらずとおほしめさるべく候。

と自惚談義をし、せいぜい当世のにやけ才子ふやけ才子をかきめし、馬鹿にせよと結ぶところは正に江戸戯作調である。

このように、「艶魔伝」は、近世の戯作を下敷きにしつつ、随所に鋭利卓抜な観察を織り込んだ、文字通りの奇書である。それは、二十四才の青年の筆とは到底思われない老巧な面を持つとともに、何か矯激な調子の中に客気を見せている。

注(1) 「艶魔伝」は初出の「しがらみ草紙」明治二十四年二月号

により、必要に応じ「露伴叢書」版を参照、ルビを付した。

(2) 「露伴全集」第二卷(昭和二十五年)二四頁。

(3) 「露伴全集月報」第六号(昭和二十四年)所収「明治二十三年日記抄」。後「坪内逍遙研究資料」第三集(昭和四十六年)に収録。

- (4) 「日本芸術思潮第二卷下」風流の思想下(昭和二十三年)所収「露伴の風流思想」三四頁。
- (5) 「秘密の文字」(昭和三十年)所収「風流艶魔伝」七頁。初出は雑誌「りべらる」昭和二十五年七月号。
- (6) 「露伴全集」第二十九卷(昭和二十九年)五頁。

III

さて、以上見てきた色道伝授のねらい、そしてその背後の作者露伴の意図は何か。江戸の秘伝書が主として男性のための遊里の手引書であったのに対し、これは女性のための好色の男を手玉にとる手管の指南書である。前記の丸木砂土は、明治中期の花柳界勃興期を背景に、相手の若い女を十八九で落籍された美人芸者の妾のような女性が想像されるといっている。柳田泉氏は、露伴の直話として、この色道伝授は、後の「帳中書」「風流魔」と改題)の恋人との仲を裂かれて妾にやられるお浜が相手の男を呪うための手管として想定したものであると伝えているが、若い妾という点は一致する。「風流魔」という、この作品の原題が後で用いられているところに両作品に深い係わりのあることがうなずける。⁽²⁾

なお、この「艶魔伝」には、初稿では「風流魔」の肩に「新さぎ娘」と書いてあったことが原稿の写真で知られる。「さぎ娘」は歌舞伎の所作事の詞曲の長唄で三種あるが、露伴がパロディとした原曲は最も一般的な「柳雛諸鳥囀」のそれであろう。雪のちらちら降る中に若い娘に化した白鷺の精がしょんぼりと立っている。や

がてあでやかな口説きとなり、派手な傘踊りとなり、最後は地獄に堕ちて鬼の責め苦を受ける姿が凄艶に描かれる。露伴は、妾に出されて艶魔となろうと志す若い娘を驚娘に見たてたのであろう。この副題「新さぎ娘」は後で消されてしまうが、その題名からもこの作の意図がうかがわれる。

悲命の美女は繊細でしかも張を秘めた、少くともこの秘伝の第一から第十までぐらいいは十分こなせる素質を持った女性であらう。すなわち、作者の理想像の女性がその境涯によって大毒婦となろうとする、その執心に手を貸そうとする大艶魔を登場させる意図は何か。私は、若き露伴の激越なまでの時代諷刺を見る。明治政府の地歩が固まるとともに権力、金力が幅を利かせ、花柳界が繁昌し、「権妻」という言葉が流行した。後年、露伴は「一国の首都」の中で、江戸の美風が地を払い、東京の悪俗が発達したと指弾し、また、「嗚呼権妻よ、権妻よ、権妻とは仮初の妻なりとの義ならずや、嗚呼此の一語の如何ばかり能く当時の情態を現はせるかを思へ。」と、痛憤している。また、文壇登場前の漢詩「日本歌」の中でも、「新釀の悪風十分に有り、古来の美俗一点も無し、……妙齡の処女多く淫を嚮ぐ」と慨嘆している。つまり、「艶魔伝」は、没落士族の娘が芸者に身を売り、妾奉公に出る世相に触発された江戸っ子露伴の洒落本に託した諷刺の書なのである。このことは改題名「艶魔伝」が「閨魔伝」のもじりであることから知られる。色道伝授にことよせて、閨魔大王に代わって当時の好色金権を弾劾するの寓意を示すものである。「艶」と「閨」とが相通であることも意識してい

たことは、第一次の全集（昭和五年）で「豔魔伝」と本字を使ったことでわかる。

それにしても、出版予告までした春陽堂から「文字放逸不羈に過ぐ」として断られ、次いで金港堂に託すもまた拒まれるとは、作者も予想し得なかつたことであろう。森鷗外の計らいで「しがらみ草紙」に掲げる時に前に付けた「引」で森田思軒に「写し得て刻深骨に徹するもの」と云わしめ、依田学海に「惜かな、心を用ゆること深酷に過ぎて、心を蕩らかし、魂を駭かして、譏を士林に獲んことを。」と恐れさせたのは、当時の文学改良の思潮から余りにもかけた離れた露悪的な筆鋒であつたらう。だが、その諧謔の語調に托しつつ展開される手練手管は、実はある種の男性を目して放たれた弾効の矢玉であつたのである。その揶揄翻弄される当の自惚男は、大手を奮って「權妻」を囲っていた当時の金権者であることは言うまでもない。しかし、この作品は、作者の意図に反して、誨淫の書と目されてお蔵入りの厄に会うのである。

もっとも、一種の誤解をしつつも、前記の文の中で見られるように思軒も学海もこの作品の筆鋒を高く買った。二人が「風流魔」原題の本稿を見たのは、二十三年の六月中であることがその日記や手紙で明らかである。この資料は、本作の脱稿時期を示す重要な手がかりを与えるが、そのことは後でもう一度取り上げる。当時の文壇の二長老の評価は、露伴にこの作品を発表する意欲をかり立てたと思われる。そのために、「風流魔自序」なる短文を草し、そのセツトで発表する方策を立てるのである。金港堂に持ちこんだのはこの

形だつたと考えられる。

しかし、それも不調に終わり、この「自序」が単独で、その年十一月、「国会」の創刊号に発表されて、この「風流魔」の周辺をさらににぎわすことになる。むかし、大江戸繁昌のころ本町によるづやという大分限がいたが、その財宝を子供たちに分けようと思つたところ八人の息子がみな酒色に耽つて身持が悪い。そこで寺の和尚に相談して、遊廓や岡場所の入口に見世物小屋を作り、遊廓の銀燭まぶしい大広間から、遊び呆けて親の勘当を受け、花柳病にかかつて苦しみ、遂に死んで鬻體が草原に棄てられる、という遊興の道筋を巧妙な人形で仕組んで、入場無料で見せた。大当りで見物人はひきもきらず、お蔭で遊里はすっかりさびれてしまう。そこで女郎屋の一味は商売のさまたげとよろづやを訴え、奉行所の裁判でよろづやの負けとなる。見世物は取払いとなり、よろづやの親父は剃髪して旅に出る。十年の後江戸に帰ると、七人の息子は酒色の毒で死に、ただ一人残つた息子は辛うじて占屋となつて露命をつないでいる。よろづやの親爺は山に入って仙人となつて長生きしているのに露伴が会つて聞いた話——というのがその筋である。つまり、遊蕩を戒める寓意の戯文である。柳田氏は露伴小説の根本にある人生淨化の志向を示すものだと注目するが、「風流魔」の創作態度だけを示すものではないとして両者の関連には言及していない。

この「風流魔自序」は、次の日から掲載する「七変化」という小説の口上がわりに「旧作風流魔の自序を茲に載せて露伴といふ男の皮肉なところを一寸ごらんに入るゝのみ。」として掲げられたもの

だが、実はその題名のとおりに「風流魔」の序として、本文の主題をほかにす意図のもとに用意されたものではなかったか。というのは、前年の秋ごろ似たような先例があるからである。即ち「縁外縁」と「毒朱唇」を組み合わせて「大詩人」と題した構想があるからである。それについては、私は既に「大詩人の構想」と題して書いたことがある¹⁰⁾。

ところで、この「自序」が冠せられた段階でこの作品の意図は微妙に醜化され、柳田説のような教誡的戯文の相貌を呈するが、もとより露伴の頭初の真意が変わるとは考えられない。「風流魔」の原題のもつ主題は、柳田氏のいうように人生浄化ヘストレートに通ずるようなものではないであろう。そこで、さらに「風流魔」の原点に立ち戻って考えてみたい。

「風流魔」が「風流仏」の反指定であることは見易い論理である。それには、やはり柳田氏の伝える露伴の直話による後の「風流魔」との関連を無視することはできないであろう。

後の「風流魔」(現行)は、初め「帳中書」という題で発表され、後「名古屋だより」と改題され、最後にこの題で落付いたものである⁽¹¹⁾。この作品は、名古屋の塾工安藤平七の悲恋の物語で、平七と相思の細工問屋の娘お浜は商略のために江戸の彫金家後藤金乗のところに連れ去られる。お浜の変心を恨み、見返えさんと無理な修行を重ねた平七は遂に失明するが、その落魄絶望のところへ、江戸から逃れてきたお浜が訪れ、二人は相对死するという悲劇である。柳田氏は、露伴の直話によるとして、元来「風流魔」はこの安藤平七の

ことが初案で、「風流仏」が一念の力で恋が成就するのに対し、これは運命の魔力が恋を悲恋に終わらせるという反指定をテーマとして構想したものという。そして、思わぬ男の機嫌をとらされることになるお浜が男に仕返ししようと決意して、色道の大通に秘術を学び、処女から脱兎の大毒婦となろうとする一節が先に出来たのが初題「風流魔」―改題「艶魔伝」上篇であった。統篇においては、「この秘訣をもとめる所以と、これを諷し、これを笑ひ、真の色道によって人の心を握まんとせば、真心ある正人に化さなくてはならぬといふ教へとが語られるべきであつた」という。それと安藤平七の話がどう結ぶかは明らかでない。

さて、私は、「艶魔伝」の主意が当時の金権好色者を諷するものだと言ったが、とすれば、初題「風流魔」は直ちに「好色魔」を意味するものと言えるかもしれない。しかし、それなれば、「風流仏」との対照はどうなるか。かつて山口剛氏は、「風流仏」を一度は「好色仏」と言つて否定し、「恋愛仏」ならよかろうと言つた⁽¹²⁾。その筆法を用いれば、「風流魔」は「好色魔」と言えるだろう。初題「風流魔」の意図には、好色魔を諷すると共に、男女の恋愛―色情そのものに潜む魔的なものを寓せんとしたことが考えられる。

だが、「風流魔―艶魔伝」の「魔」について追求した考察は意外に少ない。露伴の風流に好色性を見た岡崎義恵氏も、この作品については「偽の風流の醜悪を暴露したもの」というだけで、Ⅱで見た第十七にむしろ色道の正道を見たとしている。「露伴の魔」という一書を持つ塩谷賢氏も、本編については「誨淫の書としての芸術性を

「独立させた」というが、説得性のある論及をしていない。⁽¹³⁾

露伴の風流観の動揺という視点を踏まえた竹盛天雄氏の「露伴における魔と表現」は、本作品の「魔」にも強い照射を当てている。氏は「おそらく恋愛（色道）における悪魔的な執着の様相、自己疎外の醜を描き出すことを通じて、『二枚舌』とでもいうべき否定弁証法が駆使されたはずである。」とした後、「仏」と「魔」の関係にふれ、風流を現実領略の視座にして出発した露伴が魔との交渉を種々の角度から追尋するのは当然である、と言う。この風流と魔との格闘が動揺を生んだとする見解は肯綮に当るものがある。

石田忠彦氏は竹盛氏の説を踏まえて、「露伴の中の『風流』で、『対偶體』における醜が『風流魔』では「魔」として把握されたもので、この魔的なものは自己の中にもあり、「この自己内外の『魔』の折伏が露伴の当面の課題となった」と説く。そして、その折伏の意図の伏線が、第八、第十七の「善人にならざるべからず」であり、「下篇」においてその趣向が実現すれば露伴が逍遙に示した意図は整合できたはずである。しかし、それがならなかったために、「むしろ『艶魔伝』のリアリティは、魔が折伏を拒否してしまったところにあると言える」とする論断は極めて説得的である。

では、この「魔」は、具体的にはどのように描かれているだろうか。西鶴、洒落本の流れを汲んだ色道の手管は委曲を尽くすが、その大半は必ずしも目新しいものではない。勿体をつけた第二十三以下の闇中の秘術も、もとより大通を仕立てるためのケレンに過ぎない。とすれば、露伴色道の極意は、いったい何か。明治の新文壇を

震撼させたものは、何だったのだろうか。

その鍵は、やはり衆目を集めた第十七の「我を捨てる」の中に秘められていると考えられる。既に見たように、ここは本論の一番の長丁場で、この没我の色道は裏返せば神聖な恋愛にも通ずると説かれるが、その魔が聖に転生する契機には可逆性も存在するのであり、そこにこそ人間性の魔が潜むのである。この「我を捨てる」悪人はついには善人に立ち返るといふ論理は、逆もまた真であるはずであり、つまるところ没我の工夫は両刃の剣なのである。正に、仏教の善悪不二、邪正一如なのだが、それでは「魔」との対決は解消してしまふ。両刃の剣をめぐる男女の相剋に、魔の深淵のあることを露伴は予感したはずである。このくだりの中頃にある「一体色道裏の手は皆恋と見せて男を誑らかすなれど愈々男を誑らかさんと密に深く考ふれば、其考へ出す悪事的手段数々の中に雷光の閃めきて眼を射るやうに驚ろかされ候事のみごさ候。」という、前後の文脈とやや異質の一節は、何か暗示的である。この一節は、下篇への一つの伏線であるとともに、露伴の持った予感を示すように思われるのである。

好色魔を折伏するための媚術は、逆に自分を蕩かす媚術に転ずる陥穽である。肉を与えて相手の身を奪うはずであったものが、逆に自分の身が奪われるという、人間の肉体の業を露伴は見た筈である。つまり、蘆野花子が好色魔に籠絡される予感である。この女性はいく「一口剣」のお蘭に擬せられるが、後の「風流魔」のお浜が原型ではなかったか。「新さぎ娘」の傍題からもそのように想像さ

れるが、或はお蘭とお浜の間を揺れていたかとも考えられる。一度はお蘭に転身したお浜が再び元の己に戻ったらどうなるか。好色魔を善人に転身させるか、自分が好色女に転身するか——お浜は結局逃げ出すのだが……。」「下篇」の成りなかつたのは、石田氏の説のように「魔」が折伏されなかつたためと見るのが正解であろう。

露伴の「風流」は、好色と対決することによって「魔」とならざるを得なかつたのだ。その間の秘密を衝いたのが、本篇第十七だつたのである。求道を志向する若き露伴は、その「我を捨てる」で聖に近づく論理を考案するが、それは可逆性をもつことによつて、永遠に魔と対決せざるを得なくなる。聖なる恋愛も常に好色へ転ずる魔性を秘めていることが、その論理の裏にあるからである。

色道を逆手にとつて明治の好色魔を弾劾折伏するという「風流魔」の頭初の意図は、かくて挫折する。にもかかわらず、全編にみながる烈しいサタイヤと鋭い穿ちとはすこぶる生彩を持ち、「我を捨てる」の発想の卓抜な論理と相まって、問題作たるを失わないのである。

さて、当年の露伴の「風流観」の動揺とこの「艶魔伝」はどのように関わるか。私は、両刃の魔性の予感による「艶魔伝」の挫折こそその動揺の根元であつたと考える。この推定は、制作の時期と関係があるので、以下そのことを考察する。

読売新聞の四月十七日号に載つた「宮崎暗潮に与ふ」の中に「風流魔」と称するもの近日成らむとす。」とあることで、この作品は四、

五月の交に出来ただろうと塩谷贊氏⁽¹⁴⁾はいうが、私は、その時点で上篇は脱稿しており、「下篇」を含む全篇が近日成ると言つたものと考ええる。「成る」は完成でなくてはならぬからである。ところが、予期した「下篇」は出来ず、その烈しい焦燥は露伴に断食閉居の荒行を強いる。露伴の家族の請で鷗外と賀古鶴所と井上通泰の三人が訪れると、部屋を釘付けにして断食していたというから、その苦悶のさまが思われる。鷗外の手紙で、それが四月二十四日のことと知られる。その二日後露伴は、心機一転を図るかのように、根岸党の饗庭篁村、中西梅花、高橋太華と「乗輿記」の旅に出、太華と二人で鹿児島まで「まき筆日記」の旅を続け、六月二日に帰京する。そして、「風流魔」は「上篇」のみが六月中旬から七月にかけて、依田学海と森田思軒の見るところとなるが、そこには春陽堂が介在していただろう。露伴は、六月三十日赤城山の地獄谷に上り、七月十五日まで籠り、逍遙宛の所謂「地獄谷書翰」(「造化と文学」と題して郵便報知新聞に掲載)で新しい風流観を打ち出す。

ここでは、馬琴、其磧、宗因、其角は取るに足らずとし、西鶴はやや見るべく、芭蕉に真物があるとし、「詩人が自らの妄想胡思の異形怪物か左なくとも無血無氣の影像を紙上に躍らせしのみにては未だ真風流の真小説にはあらざるべく」(傍点筆者)といい、「風流第一は生死関頭に妄想を切る事と考へ候」と断じている。この「生死関頭……」という強い語調は風流観の深化を端的に示すが、それは「風流魔」の挫折による懊悩の果てに得られたものであった。それに続いて、「世評を度外にして人の是非を去り我が愛するものよ

りほめられなくともよしと覚悟し」と不退転の決意を述べるが、このくだりは後述の「風流魔記」の一節と符合する。なお、書翰の初めのほうで、先々月あたりより憂悶に陥るとあるのは、断食の荒行のころをさすものであろう。

地獄谷では、「ひげ男」に着手するが中絶、「一口剣」が出来る。

「国民之友」八月号に載ったの見て、森田思軒は、支度金の五十両を持って逃亡するお蘭を「風流魔」の女性の後姿とした。ここでの日記、手紙には、しばしば沈思静坐することが見え、読売新聞に発表した「雑詠」の中に「欲剃髪」「不欲剃髪」と詞書した二句があるが、八月末母堂の手によって剃髪したことが「旧露伴死し新露伴生る」という新聞記事となって世人を驚かす。そのころ、「般若心経第二義注」という詳密な釈文を書いたことが没後の遺稿で明らかとなった。その「色即是空、空即是色」を繙説する中に「煩惱の悪魔と戦つてはまだ此方の太刀先鈍く、数々くだらぬ悲しみ憤りに使はれ、此色身のために日々夜々狂ひまはり居る事、無念骨髓に徹する次第なり」とあるなどは、当時露伴が如何に身魂を凝らしていたかを語るものである。

しかしその一方で、露伴は挫折したはずの「風流魔」を世に出すために懸命になっている。「葉末集」の好評にもかかわらず春陽堂が拒否すると、直ちに「露団々」以来馴染みの深い金港堂に持ち込むが、その時「風流魔自序」を用意したと思われることは前に記した。この時は、第十二の「質を見る」のところで、指輪に名前のイニシャルをローマ字で入れるのを「金港堂出版本の裏の印のやう

な」としてまで気を使ったことが、不用意にも「しがらみ草紙」初出に残っていてわかる。⁽¹⁶⁾「都の花」に力のあった依田学海の後押しもあったかとも考えられるが、ここでも不首尾に終わり、「自序」のほうに先に発表されるのである。

露伴がこの作品に並々ならぬ愛着を持っていたことは、「しがらみ草紙」発表の時の思軒、学海の引と自分の再度の序「風流魔記」によっても知ることが出来る。その「魔記」の文は、前記の「地獄谷書翰」中の決意を改めて世に示すものであるが、「独り謂へらく士林の譏弾を受く、我に於て何かあらむ。女流の思むところとなる、我に於て何をか病まむ。我我が興に乗じて文を作るに当つてや、仏にも礼せず夜叉をも畏れず、素より寵辱の何物たるを忘る。」とある。この昂然と旗幟を明らかにしたところには、既に動搖の危機を完全に脱したことが読みとられる。その時期は、やはり前年八月の新露伴誕生のころに遡るのであろう。般若心経の解三昧に入り、剃髪見性した時、仏も魔も包摂する真風流の境地が開かれたのであるう。

そのことは、この秋の作である「封じ文」において、大無間山で坐禅を組む幻鉤居士の凄愴な姿に見られる。吹雪の中を訪れる幼い娘をも黙殺して行道を凝らすところに夜叉が現われ、居士を空中に逆づりにして妻の遺書を読み上げるや居士の体をまっ二つに裂き食い尽す。と思うと烈風が吹いて小屋は吹き飛び、絶壁がおし寄せ、火箭が下り、あらゆる責め苦に虐まれる。その無間地獄さながらの幻覚場面の描写は、「五重塔」の飛天夜叉王の怒号する場面以上に

ダイナミックで、作者の氣力の充実を物語る。余り問題視されない作品だが、この年の最も密度の高いものと言えよう。

明治二十四年に入ると、「辻浄瑠璃」「寢耳鉄砲」「いさなとり」「五重塔」などが続々と発表され、露伴は名実ともに大家の列に入。当時の金権の醜行を諷刺する意図より出発した「風流魔」は、その挫折によって露伴を一たびは烈しい動搖に追いこむが、そこから却って真風流への脱皮がとげられた。「封じ文」を「心的動搖の懺悔録」と見る柳田泉氏の解釈は流石に「露伴学」の祖の言とうなずかされる。

注(1) 前掲「秘密の文学」六頁。

(2) 前掲「幸田露伴」一三七頁。

(3) 「露伴全集」第二卷(昭和二十五年)口絵写真「艶魔伝原稿」。

(4) 「露伴全集」第二十七卷(昭和二十九年)一六頁。

(5) 「露伴全集」第四十卷(昭和三十三年)所収「幽玄洞雑筆」三七頁。

(6) 前掲「しがらみ草紙」所収「風流魔記」。前掲(3)二十九頁。春陽堂予告のことは、前掲(2)に、明治二十三年九月尾崎紅葉「此ぬし」の奥附広告にあるとする。

(7) 前掲「しがらみ草紙」所収「風流魔に引す」及び「風流魔

を讀みて」。

(8) 「露伴全集月報」第二十号(昭和二十七年)「学海日録抄」及び明治二十三年七月十六日「郵便報知新聞」掲載「偶書思軒居士」(「露伴全集月報」第三十八号所載)

(9) 「露伴全集」第一卷(昭和二十七年)五〇五頁。「自序」とあるからセットしたと考えるのが至当であろう。

(10) 拙著「若き日の露伴」(昭和五十三年)所収「大詩人の構想」。

(11) 明治三十一年八月十二月「新小説」では「帳中書」。三十四年隨筆集「長語」に収めた時「名古屋だより」と改題、昭和二年現代日本文学全集「幸田露伴集」で「風流魔」となる。

(12) 「風流伝」明治文学名著全集(大正十五年)解説。

(13) 「露伴の魔」(昭和二十四年)所収「露伴の魔」及び岩波文庫「対偶體・艶魔伝」(昭和二十八年)解説。なお、塩谷氏は、「艶魔伝」と後の「風流魔」との関連については否定的である。

(14) 「幸田露伴上」(昭和四十年)一四五頁。

(15) 前掲(10)所収「鷗外と露伴」八頁。

(16) 前掲「しがらみ草紙」一二頁。この部分は、明治三十五年の「露伴叢書」では「此節出版の本の……」と訂正され、第一次の全集に踏襲されているが、第二次全集では初出に戻されている。

(17) 前掲(2)一五四頁。

「忘れえぬ人々」論

一

「忘れえぬ人々」は明治三十一年四月、『国民之友』第三六八号に発表された。前年八月、「源おち」(原題「源叔父」)の発表を以て新体詩人から小説家への転身を遂げて以来、既に独歩は、「おとづれ」「武蔵野」(原題「今の武蔵野」)「野菊」「火ふき竹」等の散文作品の作者であった。「忘れえぬ人々」はこれらとこれらに続く独歩の初期作品中の代表作とされているばかりでなく、「彼の作品のすべてをコンデンスして」いるもの、「もし独歩の作品を一作で代表せよといふならば、この小説をあげるのが適当であらう」という吉田精一氏の見解⁽¹⁾が代表するように、一般に独歩の全文学的生涯を通じて変らぬ、最も独歩的な傾向、特質を表現しえた作品とされている。吉田氏の如く、この作品を以て独歩の全作品の代表と見做すかどうかはともかくとして、確かに「忘れえぬ人々」は、少くと

も、独歩文学の一つの、原点を示した作品と呼んでいい特質を備えているように思われる。

独歩は、その創作活動の初期において、自らのその後の文学の原点ともなるべき作品をいくつか書いている。「原点」と「いくつか」とは語義上結びつき難い筈であるが、ここでは、「原点」の諸側面をそれぞれに表出したいくつかの作品というほどの意味である。それらの作品の一つが「武蔵野」であり、「牛肉と馬鈴薯」であり、この「忘れえぬ人々」である。それに「源おち」を加えてもいいかもしれない。もっとも、「牛肉と馬鈴薯」は明治三十四年十一月発表のもの、所謂中期の初めのものであるから、初期という先程の語はふさわしくないという議論があるかもしれないが、この作品のテーマが、独歩が文学活動の最初期から作品化を幾度も試みたものであることについては、既に別途に論じた。⁽²⁾

「武蔵野」は、独歩がいわば自己の文学の生成の場を描いたもの

滝 藤 満 義

であつた。⁽³⁾これは、現実的にも、独歩を文学者として出発させた、明治二十九年九月から翌年四月までの彼の郊外生活に主として取材した作品であるが、ここでは、彼は彼自身並びに他の人々の現実生活にかかわる部分を用意深く捨象し、専ら彼の精神をのびやかに、彼の想像力の飛翔を奔放ならしめる調和的時空を、武蔵野の自然の中に探し求めたのであつた。しかも彼が「武蔵野」に描いた自然は、彼の自然観の一方に大きく位置した「威力」としての自然——即ち、後年「空知川の岸辺」に描いてみせたような、人間の歴史や運命には冷然として無関心な、その前にたたくむ人間を傑然とさせずにはおかない大自然——からはほど遠い。あくまでも人なつかしい、あくまでも人の心に余裕と慰藉を与えずにはおかない自然であつた。いわば「武蔵野」の自然は郊外のそれであり、この郊外の自然の趣きこそ、独歩が「武蔵野」において定着させたかったものに外ならない。独歩は東京市の郊外武蔵野に、早くから彼の青春を引きさいてきた二つの対立する価値、即ち都会と田舎、社会と自然、政治と宗教等の接点を見出し、そこにかろうじて両者を調和しうる時空を見出した。そしてこの時空こそ、その存立基盤のあやうさや甘さをもふくめて、独歩文学の成立する場であつたのである。

「武蔵野」はかかる場の形象化であり、その意味で、独歩文学の一つの原点となりえたものであるといえる。

「牛肉と馬鈴薯」は「驚異」の願望をテーマとしたものである。⁽⁴⁾

独歩が青年期に獲得した信仰理想は、「誠」さらには「シンセリティー」を核とするものであつたが、信仰理想をはばむ自己内外の種

々の敵との応対の中で、これらは「驚異」の願望へのほりつめた。「驚異」とは、独歩にとつて、何よりも「不可思議なる大自然」に対する驚異であつたが、それは同時に、そのような大自然の中に介立する自己の存在の「事実」に対する驚きでもあつた。換言すれば、自己の存在感、ひいてはあらゆる存在の实在感そのものを、彼は「驚異」なる言葉を以て求めたのであつた。子供の頃には何事にも新鮮に驚けた者が、社会生活の積み重ねによって慣習の衣服を身にまとい、世俗の塵に盲いて驚けなくなる。そのような宿命を背負わされた人間が、たとえ瞬時でも目覚めて、己が存在の根源へ、存在の故郷へ回帰することが、外ならぬ独歩の「驚異」であつたのである。「牛肉と馬鈴薯」は、このような「驚異」の願望を唯一絶対とする主人公を仕立て、これを当代の知的エリートたちの集うサロンの中に置き、軽妙な会話の展開の中で、このような主人公の願望自体、全く不可思議な願望として孤立せざるをえない過程を述べるものである。主人公の願望が外ならぬ独歩自身の願望であつた点において、又上述の如き存在感が、後述するように独歩の文学的想像力のまぎれもない故郷である点において、「牛肉と馬鈴薯」も又独歩文学の原点の一つであるといえるのである。

「武蔵野」に自己の文学生成の場を定着させ、「牛肉と馬鈴薯」に、自己の文学的想像力の源泉としての「驚異」の願望を定着させた独歩であるが、両者のテーマはそれぞれ一回的完結性を持ったものであつて、それ自体において様々なバリエーションを生み出しうるものではない。両者の間に第三者が介入することによって、独歩

の文学世界は活性化しふくらみ始めるのである。それでは第三者とは何か。それは「武蔵野」では慎重に捨象され、「牛肉と馬鈴薯」ではどちらかといえば狂言回しにしか使われなかった、様々な人間存在の具体的ありようそのものに外ならない。「忘れえぬ人々」はそのような様々な人間存在のありようを正面に据えた作品であるが、それでは、この作品の原点性はどこにみられるといえよいか。

二

「忘れえぬ人々」の作品構造はきわめて単純である。初春の一夜、溝口の亀屋旅館に偶然泊り合せて親しくなった無名の青年文学者と同じく無名の青年画家が、互いに心を開いて旧知の如く夜がふけるまで語り合う。文学者はこのとき、「忘れ得ぬ人々」と題する己が手記を画家の求めに応じて語るが、一夜を限りに別れた二人は二度と会わず、二年後、やはり旅にあった青年文学者の手記「忘れ得ぬ人々」には、青年画家ではなく、亀屋の主人が書き加えられていたというのが、この作品の構造のあらましである。ところが、独歩には、これとほぼ同じ構造を持った作品「驟雨」があることは周知のことである。これは、「自分」と称する語り手の青年が、東金の旅宿で未知の青年と相宿となり、意気投合して夜遅くまで語り合うが、やはり一夜を限りに翌日別れる。別れに際し、青年は自己の内面を第三者的に書き綴った手帳を記念に「自分」に与えた。やがて七年後、如何にして「自分」の住所を知ったのか、手帳の末尾に書

き加うべき一節を青年が書き送ってきたというものである。

「驟雨」は明治三十三年二月二十日の『万朝報』に載った。前年九月の「無窮」とともに、『万朝報』の懸賞小説に匿名で応じ、ともに一等に入選したものである。一等とはいふ、作品の出来映えは「忘れえぬ人々」と比ぶべくもなく、とうてい二番煎じの感をぬぐえない。時期的にも独歩の報知新聞社時代、即ち彼の作家活動における最初の途絶期に当っており、匿名による懸賞への応募という事実をも考慮に入れば、この作品の製作が、遊びの域を多く出ないものであったことはほぼ間違いない。ただよく練れていない作品であるだけ、それだけ素材が生そのまま使われている可能性があり、「忘れえぬ人々」の素材を考える上で参考になるといえる。尚、先程「二番煎じ」という言葉を使ったが、それはあくまで、作品の発表の順が即ち執筆の順であるとの仮定に従ったままで、ほぼ二年の発表時期の開きが、そのまま執筆時期の開きであるという保証はない。現に「驟雨」の文体には意外に古いものが散見され、例えば雷雨の描写の「下界を庄する空気重く陰をこめて打つ鳴神の攻太鼓轟きそむれば先鋒の風伯往来に散乱する藁切紙屑の類を一つに纏めて虚空に捲上げ忽ちフイと撒き散らしゆく」などは、どこか露伴をしのばせる古々しさである。これが「欺かざるの記」明治二十六年五月二十八日の記事に、「夜は先日來作りかけの『東金市の旅客』を作る」とあるところの「東金市の旅客」、今日おそらくはその草稿として、無題で断片的に残っているものをふまえた表現であることは、今更いまでもない。ほかに又、遺稿として残された「彼」

の一節(六)が、ほぼそのまま「驟雨」の青年の手帳の記事に使われなどして、この小説は、一つの作品としてまとめられたのは発表時をさほど溯らない時点であるとしても、早くに書かれた草稿類をいくつかり込むか、あるいはアレンジして成立しているものと推測される。因みに「彼」の執筆時期は、独歩の渋谷時代(明治二十九年九月三十一年四月)とみてほとんど間違いない。

独歩が「驟雨」に描かれたような体験を実際にしたらしいことは、先程あげた「東金市の旅客」という題名からも推測されるのは勿論、「わが土曜日の夜」(『家庭雑誌』明27・10・10)の次の一節からも推定されている。

計らず或る旅館の一室に出遇ひ。不思議にも互に打解けて十年の友のごとく語り合ひたる人の。一夜を限りに西と東に別れて其のまゝ。互に音さたなくなりしことなど思ひ起したる時は。ひたすら人間の逢別遇離の怪しき縁と。はかなき命運など恐ろしく感じぬ。

独歩が東金に宿泊したのは、「欺かざるの記」によれば、明治二十六年五月四日のことであった。彼はこの時、不信の泥沼から身を救うべく思い立った彼の生地銚子への旅行の途次であった。

ところで、「忘れえぬ人々」に描かれたような溝口の一夜は実際にはあったのか。この点になると証拠は何もない。明治三十年五月までの日記「欺かざるの記」にはそれらしい記事は何もないから、旅そのものがあったとすれば、作品が書かれる直前、明治三十一年の早春のことかとも思われる。独歩自身がモデルになっているとし

か思えぬ主人公大津が、「年頃三十には未だ二ツ三ツ足らざるべく」とされていることや、阿蘇登山を大津に「今から五年ばかり以前」といわせていることなど、消極的にはあるが、そのような推測を促す。旅はともかく、旅の一夜の出来事に關しては、消極的にもその実在を肯定せしめるものはない。おそらくこれは東金の一夜の出来事を援用したのであろう。

「忘れえぬ人々」「驟雨」のどちらにおいても、あとから旅宿にたどりついた青年が、先客の青年に自分の手記を示すことになっているが、手記を示す青年が、独歩その人をモデルにしていることは明白である。それでは、明治二十六年五月四日の夜、東金の旅宿で、現実独歩はそのようなことをしたのであろうか。独歩がこの夜、相客の青年に見せた可能性のあるものといえ、おそらく「欺かざるの記」であろうが、これはありうることと思われる。独歩は旅行にもよく日記を携えたし、又親しい人にそれを読んで聞かせたりもしている。初対面とはいえ「十年の友のごとく語」った相手に、それを見せたとしても不思議はない。仮にそのような事実はなかったとしても、独歩が日頃「欺かざるの記」に綴ったような内面の苦悩を、相客の青年に語ったことは間違いないであろう。ところで「驟雨」の青年が示した手帳は、外ならぬこの「欺かざるの記」的なものであった。もっとも自分自身を第三者的に綴るのは明治二十六年五月の時点の「欺かざるの記」の現実ではない(明治二十六年後半あたりの記事に、そのような書き方がしばしばみられる)し、又前述の如く、手帳の内容にその一節があてられた遺稿「彼」は、明治

三十年前後のものであった。しかし、後年の創作意識による手入れがほどこされているとはいえず、「二節一節少しも連続して居ない」自己の内面の記録という点で、これはまさに「欺かざるの記」的なのである。一方、「忘れえぬ人々」において主人公の示す手記は、「忘れ得ぬ人々」という題のついた、一つの統一されたテーマを持った「原稿らしいもの」であった。それに無名とはいえず、主人公は既に文学者とされている。明治二十六年五月段階の独歩に、この種の作品は不可能であった。既に文学者を決意していたとはいえず、独歩が旺盛な創作意欲を示し始めるのは、佐伯時代になってからであり、その時代のものといえども、ほとんどが日記的な断片にしかなりえていないのである。このようにみえてくると、「驟雨」は明治二十六年の体験にかなり忠実な作品であったといえる。これに対して「忘れえぬ人々」は、同じ体験を素材としているらしく思われるものの、体験離れの度合は「驟雨」より大きいといわねばならない。そのことは、両作品における二人の青年の関係の差ともなつて現われてくる。

先に引用した「わが土曜日の夜」の一節は、筆者が過去をなつかしんで、かれこれ過ぎ去った人や事やを思い起している文脈の中におかれているものであった。これによってみる限りでは、独歩にとって、東金市の旅客は既に忘れえぬ人の一人であった。このことは「驟雨」にも引きつがれる。「驟雨」において、「忘れえぬ人々」にはない——現実にもむろんなかったと思われるが——七年後の二人の青年の、書信を通じての再会をあえてつけ加えたのは、同じ気持ち

ちの反映に外ならないであろう。これに対して「忘れえぬ人々」は、既にふれたように、二年後の主人公大津をして、その「忘れ得ぬ人々」の原稿に、相客の青年秋山の名でなく、亀屋の主人の名を記さしめているのである。

三

前節でみたように、独歩が作品のわく組として利用した自己の体験からの隔離度は、「驟雨」より「忘れえぬ人々」の方が大きいと思われるが、「忘れえぬ人々」には一方、独歩の体験に密接にかかわるものが素材として利用されていた。いうまでもなく、例としてあげられた個々の忘れえぬ人々との出会いと、それにまつわる独歩自身の感慨とである。

忘れえぬ人々の例としてあげられた三人の人物との出会いが、実際にあったか否かについては、第一例の人物に関する限り、明治二十四年五月三日の日記の記事によりその実在を確認できるが、あと二人の人物については不明である。しかしこれらも、現実に出会った人物とみておそらく間違いなく、とすれば、第二例の人物とは熊本地方旅行中の明治二十七年一月十一日、第三例の人物とは、少くとも四回は確認できる独歩の三津ヶ浜立寄りの四回目、明治二十七年八月三日にそれぞれ出会っている筈との、日記記事から今日なされている推定は、ほぼ動かぬところであろう。

それでは、過去の出会いの体験は、独歩により如何に作品化されたのであろうか。素材の明確な第一例の人物についてみてみよう。

「明治廿四年日記」の五月三日の記事に、次のような一節がある。

其れより多度津に着し、鞆に着し、尾の道に着し、呉に着せし頃は天全く晴れ、所謂る「舟行明鏡中」にて島影出沒、漁村隱見、「蓬萊定不遠、正要一飄風」とは此れなり。此の際余の感情を痛く刺撃したるは、寂寞たる小島の海浜にひとり人間あり、定めて彼しこの山かげに見る茅屋の主人なるべし、黙々として何かあさり居たり。余が、眼裏、彼を映じたる一刹那、嗚呼かくしても一生涯は一生涯なりとの感、熱涙と共に突き起る。而も顧みて吾を思ひ、吾及び多くの人々も亦密に考究し来れば、或る無形の一小島に碌々生涯を送る者なる事を感じ、人間は小なる者哉と思ひたり。

一見して了解されるように、この短い日記の記事に、既に「忘れえぬ人々」の主要なテーマと形式は圧縮されている。即ち、テーマはさておき、形式に關していえば、忘れえぬ人となる人物の孤影を、彼をとりまく周囲の異次元的時空の中にてらしたす描写に、その人物をめぐる筆者の述懐を加えるという形式である。「忘れえぬ人々」の主要部をなす大津の語りも、全くこれと同じ手筈で行われる。もつとも、忘れえぬ人物の孤影は、イメージの鮮明化をめざしてさらに描き込まれ、手頃な数の三例に複数化され、述懐は最後にまとめで抽象化される。即ち小説化に必要な手順がふまれることになるのであるが、基本的には、七年前の日記の記事を踏襲しているといわねばならない。

ところで、独歩は明治二十四年の体験を小説にとり入れるに當つ

て、先程の日記の記事には直接現れなかった二つの事実を曲げている。一つは明治二十四年は独歩数え年二十一歳であったのを、大津の十九歳の時にしていること、今一つは帰郷の理由である。大津は「少し体軀の具合が悪いので暫時らく保養する氣」で帰郷したというが、独歩の帰郷は知られているようにもつと劇的なものであった。日記の伝える独歩の明治二十四年は、キリスト教入信に始まり、さらに東京専門学校における校長排斥のストライキへの参画等に代表される積極的な行動の数々を経て退学へと続き、問題の帰郷に至るのである。独歩の帰郷は、立身出世の地東京を自ら捨て、田園に理想を求めた壮挙というよりも、挫折感により多く満たされたものであった。五月三日の日記の記事は、十九歳の病弱の少年の感傷によるものではなく、二十一才の挫折青年の傷心から綴り出されたものだったのである。

「忘れえぬ人々」に關する限り、独歩は自らの痛切な体験をかなり割引くか、あるいは現実的側面を強いて伏せて利用しているように思われる。第三例の場合なども、詳述はさけるが、先述の推定の時点の体験に基いているとすれば、これは佐伯の生活を捨てて上京する途次という、人生の重要な転換点のものであるだけに、独歩自身の屈折した思いが背後にある筈であるが、「忘れえぬ人々」ではそれにはいっさいふれていない。このような方法が、作品の出来映えに及ぼす功罪は、にわかには断じ難いが、一般的にいって、現実につきすぎれば煩雜をきわめ、いたずらに生々しくなる。おそれがあ

り、その逆は空想の跳梁とならう。「忘れえぬ人々」では、現実の

痛切な体験を割引いた分は、忘れえぬ人の複数化、即ち類似したイメージの重疊化によって補われているように思われる。逆に、重疊したイメージ表出への欲求が、事実を歪曲させ、あるいは撥無させたといふべきかもしれない。やや先走ったものいいになったが、このあたりで、大津の語りの中心、ひいてはこの作品の中心になる三人の忘れえぬ人々の描写、それが提示するイメージの共通項を整理してみよう。

三人の人物について語り終えた大津は、自分が思い起すのは個々の忘れえぬ人そのものではなく、「此等の人々を見た時の周囲の光景の裡に立つ此等の人々である」といつているが、確かに大津の語りは、人物そのものを描出する前に、「周囲の光景」についての詳細な描写を持っていた。ところで、その「周囲の光景」の特徴は、既にしばしば指摘されていることだが、第一例、第二例の人物の場合に如実にみられるように、それが何よりもまず広大な天地、雄大な大自然であることだった。それは大津をしておのずから「天地悠悠の感、人間存在の不思議の念などが心の底から湧て来」ざるをえない状態にせしめるものであったのである。第三例の人物の場合はどうであったか。この場合「周囲の光景」は決して広大な天地、自然ではない。むしろごみごみした港町の朝の魚市の雑踏である。しかし大津は次の如く述べる。

『僕は全くの旅客で此土地には縁もゆかりも無い身だから、知る顔も無ければ見覚えの禿頭もない。其処で何となく此等の光景が異様な感を起させて、世の様を一段鮮かに眺めるやうな心

地がした。

「旅客」として非日常的時空にいるネトランゼの大津には、土地の人には日常の変哲もない雑踏が、まるで異次元の世界にみえる。つまり大津はこの時、広大な天地、自然に対すると同じように、日常の感覚を洗われて、悠々たる時間の流れを港町の雑踏の中に見ているのである。「旅」は一般に、我々を日常の次元から解き放ち、独歩の言葉でいえば、「驚異」を可能ならしめる。独歩は、「旅」のこのような効能を最もよく実感していた作家であった。第一例、第二例の人物も、名前のみあげられたさらに三人の忘れえぬ人物の場合も、ともに大津が旅の時空で出会ったものであった。「周囲の光景」とは、以上のように、単なる視覚的イメージに止まるものではなく、そこには永遠の時間が底流していた。忘れえぬ人物は、いわば永遠の相の下に、大津の網膜にひっかかった人物の孤独な映像であったのである。

以上のような、「周囲の光景の裡に立つ」忘れえぬ人物たちは、それでは具体的にどういふ人物たちであったのだろうか。第一例の人物は、既にその素材においてふれたように、瀬戸内の「淋しい島かげの小さな磯を漁つてゐる」男である。第二例の人物は、阿蘇山のふもと、空車を引き馬子唄をうたって家路に向う「二十四五かと思はれる屈強な壮漢」であった。そして第三例の人物は、四国三津ヶ浜の町の雑踏の中、とある店先に流す琵琶僧である。その他大津が名のみあげたものは、「北海道歌志内の鉦夫」「大連湾頭の青年漁夫」「番匠川の瘤ある舟子」の三人である。このように列挙して

れば、既にこれらの人物に共通するものは明白である。即ち、社会や歴史の表面に立つ人物とは正反対の、独歩の所謂「山林海浜の小民」が、これら忘れえぬ人々たちであったのである。そして見落してならないのは、大津がこれらの小民に対して、全く「恩愛の契もなければ義理もない」というだけでなく、彼がこれら小民たちの個々の具体的な人生については、ほとんど何も知らないことである。忘れえぬ人々としての小民たちは、いわば大津から一方的に見られた——しかもほんの一瞥のうちに——人物たちであった。

前述の如き永遠の相の下に、これら小民の孤影を認めた時、大津の胸を襲った個々の感慨と、そしてこれらの映像が忘れえぬものとしてイメージの記憶庫にしまわれ、やがてきっかけを得て一群のイメージとして思い起される時の感慨とは、厳密に言えば異質であろう。大津が前者を切り捨てて後者のみを語っているのは、話の内容を緊密なものにしようとする語りの方便である。と同時に、それは、個々の状況の重荷を背負っていた具体的な体験の中から、現実的な側面を捨象して利用することにした、というより、時間のひだに洗われ鮮明化したイメージにのみかけた独歩の小説の方法が、必然的にしからしめたことでもあった。さてその大津の感慨、述懐であるが、あまりに引用し古されたものながら、あえて引いてみることにする。

『要するに僕は絶えず人生の問題に苦しむでゐながら又た自己将来の大望に圧せられて自分で苦しんでゐる不幸な男である』

『そこで僕は今夜のやうな晩に独り夜更で燈に向つてゐると此

生の孤立を感じて堪え難いほどの哀情を催ふして来る。その時僕の主我の角がほきり折れて了つて、何んだか人懐かしくなつて来る。色々の古い事や友の上を考へだす。其時油然として僕の心に浮むで来るのは則ち此等の人々である。さうでない、此等の人々を見た時の周囲の光景の裡に立つ此等の人々である。我れと他と何の相違があるか、皆な是れ此生を天の一方地の一角に享けて悠々たる行路を辿り、相携へて無窮の天に帰る者ではないか、といふやうな感が心の底から起つて来て我知らず涙が頬をつたうことがある。其時は実に我もなければ他もない、ただ誰れも彼れも懐かしくなつて、忍ばれて来る、

『僕は其時ほど心の平穩を感じることはない、其時ほど自由を感じることはない、其時ほど名利競争の俗念消えて総ての物に對する同情の念の深い時はない。』

この大津の感慨が外ならぬ独歩自身のものでもあることは、既に引いた明治二十四年五月三日の日記記事と照し合せてただけでも明白である。ただこちらのには、その後独歩がその全青春をかけて養ひあるいは発見した、己が全思想、全性向が「コンデンス」されているのだが、その詳細に立ち入るのはこの稿の任ではない。

二年後の旅先で、大津の開いていた原稿「忘れ得ぬ人々」の最後に書き加えられてあったのが、秋山でなく亀屋の主人であったというこの小説の末尾については、様々にその理由が論じられてきた。

二三例をあげてみよう。北野昭彦氏は、秋山が「第一に路傍の人、第二に大自然を背景に黙々と生きてゐる人、第三に山林海浜の小

民」という、山田博光氏の整理になる忘れえぬ人の三条件に該当しない外に、「もう一つの大きな要因として、画家の秋山が、絵を画くという彼本来の人生を見せない点をあげねばなるまい」と論じている。⁹「彼本来の人生」とは、同じ北野氏の言葉で置き換えれば「生業の営み」ということになるが、この「生業の営み」なる語は、芦谷信和氏の、大津の忘れえぬ人々は「それぞれ生きるためのいわば労働の場において捉えられている」という見解を肯定的に採用しながら、北野氏がその「労働」なる語をいい換えているものなのである。確かに、人間一個の生涯あるいは生存を、一瞥のうちに彷彿とさせるものは、その「生業の営み」の相をおいて他にないわけだから、この「生業」というとらえ方は、「労働」よりはるかに穏当であり、又適評でもあろう。さて、北野氏の言のごとく、事実秋山は大津との対面の場で「生業の営み」を見せてはいない。しかし逆に秋山が、「生業」としての「絵を画く」という営みを大津に見せることが、忘れえぬ人に近付く何かでありうるだろうか。「画家」と「山林海浜の小民」がしよせん相容れない存在のありようであることは、「文学者」大津が「山林海浜の小民」でありえないのと同断であらう。

一方山田博光氏によれば、「秋山は大津に近い人間である。お互いに『現今の文学者や画家の大家を手ひどく批評』しあった記憶があり、対世間的意識を知りあっている。大津にとっては、そのような秋山より、世間的俗念が感じられず黙々と生きている亀屋の主人に、天地生存の感を刺激される」ということになる。¹¹勿論北野氏も

引いた、自身の整理になる忘れえぬ人の三条件も視野に入っているであらう。山田氏の見解の要点は、要するに大津にとって秋山は自分と同類、同じ穴の貉だということであらう。この観点は示唆に富んでいる。しかし山田氏の論も北野氏のも、そしてこれまでの論のほとんども、何故に秋山は忘れえぬ人たりえぬかという観点からのみなされているといわねばならない。それならば、われわれが既に整理した忘れえぬ人のイメージの共通項のうち、一瞥的遭遇のうちにとらえられた「山林海浜の小民」という一項を持ち出せばこと足りるであらう。秋山はなぜ忘れえぬ人でなかったかということよりも、秋山はこの小説において何であるべく登場せしめられたかを問うべきではなからうか。

大津の述懐は先に引用したものですべてではない。最後に次のような一節がつけ加わる。

『僕はどうにかして此題目で僕の思ふ存分に書いて見たいと思ふてゐる。僕は天下必ず同感の士あることゝ信ずる。』

この引用の前半については後にふれる機会があるであらう。今必要なのは後半である。この後半部に、秋山が大津の語り初め頃に発する「僕は世間の読者の積りで聴て居るから」という言葉をつき合せれば、この小説における秋山の位置は既に明白である。要するに秋山は、「同感の士」即ち「読者」としてこの小説に登場せしめられたのであった。むろん文学者大津の「同感の士」「読者」であるとともに、作者独歩のそれのあらまほしき姿でもあった。

「武蔵野」にも既に「同感の人」という語はみえていた。そして

やはり「同感の人」の一人として、作者の友人とされる人物が、直接作品に關与せしめられている。⁽¹²⁾即ち、前号に載った作者の文章を讀んで（因みに「武蔵野」は二回に分けて『国民之友』に發表された）、友人がそれに関して手紙に書いてきたという意見が、次号で紹介され作品の中にとり込まれるのである。「忘れえぬ人々」では、友人ではなく、偶然出会った青年という、より一般的な読者の風貌を持った人物秋山が、もっと直接的に、「同感の士」としてはじめてから作中人物になって出てきて、主人公大津の物語を聞くのである。ところで本論において、これまで何度も大津の「語り」といういい方をしてきた。文字通り大津は語ったのであるから、異とするに足りないかもしれないが、この「語り」こそ、外ならぬ独歩の文体の特徴であることは、既に「武蔵野」の文体に如実に見られたことでもあった。独歩はおそらく、ワーズワスとともに、「詩人とは、人々に語りかける人間である」という幸福な定義を信じえた作家であった。このような「詩人」の語りを慫慂し、又語りかけに応じた人物がつまり「読者」であり「同感の士」である。既に「同感の士」という以上、「読者」は決して不特定多数の大衆ではありえない。といて、秋山との出会いの如き偶然性をこぼむものでもない。独歩の「語り」の文体が対象にしうる「読者」も、限られていると同時に開かれた、このような「同感の士」であった。外山滋比古氏のいう「第一次的読者」⁽¹⁴⁾が独歩の「読者」であり、その形象化が秋山であったのである。「忘れえぬ人々」は、そのような作者と読者の關係の理想図を、縮図的に表現しえたという意味で、独歩文

学の一つの原点を示しているといえる。しかし、「忘れえぬ人々」の原点的意味は、これに限られない。

四

秋山は大津の「忘れ得ぬ人々」の一人にはなりえなかった。しかし東金の旅宿で親しくなった相客の青年が、独歩にとって忘れえぬ人物であつたらしいことは、既にみた通りである。北野昭彦氏は大津の原稿「忘れ得ぬ人々」を、独歩の現に残している「創作メモ」の如きものと推定し、その一部を氏の論で引用しているが、その中に「こじき紀州」がある。紀州も独歩にとって忘れえぬ人であったことは疑えない。後年「豊後の国佐伯」でなつかしく思い起されているし、何より「源おち」の主要人物として使われた。しかし紀州が大津の「忘れ得ぬ人々」に書き込まれうる人物であつたと無条件にいろいろのらうか。前節でみた如く、大津の語る忘れえぬ人々のイメージには、一瞥的な遭遇のうちにとらえられたものという要素があつた。大津はこれらの人々の個々の具体的な人生については何も知らなかつたのである。佐伯時代の独歩が紀州とは日常的に會つていて、言葉をかけたことすらあり、彼についての知識もかなり持っていたことは、「欺かざるの記」等によって明白である。もし大津が、独歩と同じ体験を紀州に対して持っていたならば、大津は果して「忘れ得ぬ人々」に「こじき紀州」と書き込みえたであろうか。大津の忘れえぬ人々と独歩自身のそれとは、必ずしもすべて重り合う性質のものとはいえないのではなからうか。これらのことと

関連して、独歩の創作の方法、その中核に位置する「想像力」のありようが問題になってくる。

独歩が、その文学的生涯を通じて、「想像力」の問題にそれほど意識的であったとは思われない。「欺かざるの記」の記事に、「想像」あるいは「想像力」などの語がみえるのも、ほとんど明治二十六年の後半に限られている。しかしこれは、この年三月二十日に文学者を決意した独歩が、爾来、「絶妙の文章」の「修練」や「事実」の「観察」やを自己に課しながら、ようやく創作意欲の高まりを感じるようになった時期と見合っており、独歩の初期の文学意識の中に、「想像力」の問題が明らかに存在したということは、やはり注目しておいてよいであろう。

「想像力」に関する最初の注目すべき記事は、二十六年八月十七日のものである。

吾今にして始めて「イマジネーション」の不思議靈妙の力を悟りぬ。「事実」は信仰、真実の命なり。「イマジネーション」は其「事実」を眼前に並ぶる者也。

(中略)

言ふあり詩人は妄想に住むと、否なり、詩人こそ最も事実に住み真実に住む者なり。所謂實際の事実に住むと云ふ者皮相に住み妄想に宿る、

この時突然独歩が『「イマジネーション」の不思議靈妙の力を悟ったについては、そのきつかけとなるべき何らかの影響母体があったと思われるが、それが何かは今のところ詳らかでない。と

で、独歩がここで「イマジネーション」の働きとしてみているものは、「事実」を「眼前に並」べる作用である。独歩における「事実」が、単なる素朴實在論的事実でないことについては、今更いふまでもないであろう。彼自身「信仰、真実の命」といつているように、これは永遠によってみすかされたあらゆる存在の「事実」、深々とした存在感に裏打ちされた「事実」なのである。このような「想像力」の、独歩における作用の具体については、同年八月二十四日の日記の記事を引用する方がわかりやすい。

爾が多感なる想像は、故に來りし爾の同類の運命の上を翔る、爾は山間に樵夫一個の靈を想ふ、爾は海浜に漁夫一個の靈を想ふ、爾は陋巷に餓婦一個の靈を想ふ、爾は獄裏に汚悪なる靈を想ふ。爾は殿上に貴人一個の靈を想ふ、爾は戰場に白骨半片の靈を想ふ、靈が想像は古より今、西より東、凡て人類存在の運命の上を走る、而して自らを此運命の裡に見出す。

独歩はまさに「想像」により、時空の彼方から、それぞれに永遠を背にした様々の存在の「事実」、即ちここでは、それぞれに象徴的な意味合いを持った様々のイメージを「眼前に並」べるとともに、自らの存在をも、そのようなイメージの一つとしてとらえているのである。

独歩によれば、先の引用にもある通り、詩人とはこのような「事実」即ちイメージに住むものであって、決して「妄想」に住むものではないという。「住む」という言葉は今日的ではないが、要するに詩人は「事実」即ちイメージに生きるといふことであろう。とす

れば、そのようなイメージを眼の当りに並べてみせる「イマジネーション」は、詩人の基本的な能力でなければならぬ。後の独歩の言に、「心を誠にして広く遠く想像ヲ馳せ、思を蔽かにして人生の事実をあつむ、これ実に詩人の道ならずや」(「欺かざるの記」26・12・9)がある所以である。

ところで、「事実」と比較された「妄想」は、独歩にあっては fancy の訳語であるが、同じく「空想」も彼にあっては fancy の訳語であって、「欺かざるの記」における用語例の方は、「空想」が圧倒的に多く、又「想像力」と違ってこちらは「欺かざるの記」の全期に頻出する。「空想」(fancy)と「想像力」(imagination)を始めて区別したのはS・T・コウルリッジであるが、独歩も両者をはっきり区別していることは、さっきの「事実」と「妄想」の区別からも推測されるであろう。もっともコウルリッジにおける両者の区別と、独歩のそれが同じであったというわけではない。独歩にとって「空想」は文字通り「妄想」であったが、コウルリッジにあっては、それは「集合的で連合的な力」であり、一方「想像力」は「形成し変容させる力」であった。先程みた『「事実」を眼前に並ぶる者』という独歩の「イマジネーション」の定義は、一見コウルリッジの「空想」の定義にあてはまるようにみえる。しかしコウルリッジの「空想」が、「固定的あるいは限定的なもの以外に、何らその相手を持たない」、「時間および空間の秩序から解放された記憶の様式に過ぎない」のに対して、独歩の「イマジネーション」は、そのような「固定した死物」である客体ではなく、前述のよう

な「事実」即ちイメージを相手にしているし、又単なる「記憶の様式」ではなく、創造、総合への意欲をはらんでいる点において、コウルリッジの「空想」とは区別される筈である。ただ、まだこの段階では、「イマジネーション」が並べてみたイメージ群を、どのように「形成し変容させる」かという、いわばコウルリッジの「全一に形成する力」としての「想像力」の問題は、独歩の意識に明確に上っていなかったといわねばならぬだろう。

佐伯時代に入った明治二十六年十月九日の「欺かざるの記」に次のような一節がある。

多くの人間は無窮の自然の中に、吾が想像の谷間に充つ。此の谷間の此の人と此の無窮の自然とを調和する詩神の声は如何、ウオーズウオーズは何と聞きたる、ミルトンは何と聞きたる、(中略)山谷にも悲事は絶へず。詩神の幽音は之を何と歌ふぞや。嗚呼余は想像の靈妙なる翼をかりて詩神の琴線を逐はん。

この段階になると、独歩の「想像力」は、様々な人間存在のイメージを「吾が想像の谷間」に迎え入れるだけでなく、それらのイメージと「無窮の自然」との「調和」を、外ならぬ「想像の靈妙なる翼をかりて」求めようとする。「自然と人生の調和」——これがワーズワスの影響によることはむろんで、独歩もこの日の日記でそれをはっきりと記しているのであるが、独歩の「想像力」が、次第にワーズワス的な、ひいてはコウルリッジ的なものになってきたことを思わせる。

そしてこの頃から、さらに独歩は、佐伯の街や自然を散策しながら

ら、その中にワーズワスのな、「小民」のあわれ深い「物語」を探し求めるようになる。

見よ、今日もうらしる峠の美しき山の平野より。白き煙たち登るなり。此白き煙、又た「物語」の料なり。われは此をたく人を想像し、其の一生を想像し、其の運命を想像し、同情の涙なしとせんや。生死のつきざる海より此白煙の立ち登るを見よ。

人生と此白煙ノ 何のハーモニイなしと思ふは非なり。(「欺かざるの記」26・11・4)

しかし単なる「空想」あるいは一瞥的遭遇だけから、一編の「物語」を成すに足る人物の一生を「想像」することは困難である。

「欺かざるの記」明治二十六年十一月二十七日の記事には、「掃路夕陽野に満つ。白帆を河流に孕まし上流にのぼる舟もあり。舟の人よ、御身達が家は何処ぞ、御身達の物語、語り聞かせかし」(圈点筆者)とある。一編の「物語」の成立には、当然のことながら「想像力」のかてとしての様々な「人生の事実」が集められなければならない。同じ十一月二十七日の日記の、今の引用の続ぎに、この夜下宿先の坂本老人と語ったこと、その時日頃みかけて気にとめていた佐伯町の一人の老翁の身の上について聞いたことを記して、さらに乞食紀州との前日の出会いのようを細く書いてある。尚、日記には書かれていないが、同じ夜、坂本老人から彼の甥である白痴の少年のことを相談され、日記とは別に白痴少年の記録「憐れなる児」をこの頃独歩は書いてもいるのである。ここではもはや「想像力」は様々のイメージを「眼前に並」べるだけでなく、一編の「物

語」という「調和」あるいは「全一」へ向って、各イメージを「形成し変容させる」べく作動しようとしているのである。

佐伯時代の、独歩の初期の文学活動はしかし、能力、技術の不足もあって、見るべき作品を生み出すまでには至らなかったが、この時期に彼が「想像力」の問題に思いをひそめたことはやはり重要であろう。ただ先にもいったように、「想像力」なる語はその後の「欺かざるの記」から消える。それはその後の独歩の「文学」との距離にも関係があるだろう。しかしやがて佐々城信子との事件を経て、再び「文学」が独歩に近付いた時、信子事件の傷を癒さんがためめの三ヶ月に渡る西京滞在の最後の夜(明治二十九年八月二十六日)、「断乎文学界に突入せんと欲す」「東京の生活、詩人となりてわれは飢えん」などと日記にしたためたあと、独歩が突然「空想よ、空想よ、それ空想は鬼これを嘲笑す。想像の翼はわれを美と愛の各所各時にみちびくぞかし」と記しているのは象徴的であろう。

五

大津の「語り」は、いわば忘れえぬ各人物のイメージを時空の彼方からとらえきて「眼前に並」べてみせた如きものであった。しかし、各人物はそれぞれスタティックな画像を形成して、決してその額縁の外側へ歩き出しては来ない。この時、大津の(ひいては作者の)「想像力」は、類似した各人物のイメージを「眼前に並」べることはできて、各人物にそれぞれ自らの人生を主張させたり、さ

らに「全一」へ向けて、それら勝手に動き出した各人物のイメージを「形成し変容させ」たりする手がかりを全く持たないのである。つまり大津の提示するような忘れえぬ人のイメージは、もともと作品「忘れえぬ人々」がしたように、額縁に閉じ込めたまま並列する以外にどうしようもなかったのである。従って、既に第三節で引用した大津の「僕はどうかして此題目で僕の思ふ存分に書いて見たい」という言は、これを独歩の言葉として引きとれば、外ならぬこの作品「忘れえぬ人々」に「思ふ存分」書き尽されているといわねばならない。その意味でこの作品は、「武蔵野」や「牛肉と馬鈴薯」など、他の原点的作品と同じく、やはり一回的完結性を持った作品であったといわねばならないであろう。

独歩の作品はみな、この「忘れえぬ人々」が表現しえたような、「忘れえぬ」感興⁽¹⁷⁾に基いて書かれているといわれている。確かに、本論であつた限りのものをみても、東金の旅宿での出来事、佐伯における乞食紀州や白痴少年との出会い等、すべて独歩にとって忘れえぬものであつた。そしてそれぞれこれらの体験は、「忘れえぬ」感興⁽¹⁷⁾のもとに作品化された。しかしこれらの体験の中心にいるそれぞれの人物は、独歩にとって、作品「忘れえぬ人々」の忘れえぬ人物たちより、はるかにその人生の具体が熟知された人物たちであつた。であればこそ、東金の相客の青年は、「忘れえぬ人々」や「驟雨」における主要な登場人物となりえたとし、乞食紀州は「源おぢ」の、白痴少年は「春の鳥」の、それぞれの物語世界をささえる重要な人物となりえたのである。

「忘れえぬ人々」は「武蔵野」や「牛肉と馬鈴薯」と違って、様々な人間存在のありようがとりあげられた作品である。しかしこれらの人物はとうてい額縁の外には出てこない、スタティックな映像にすぎなかった。中島健蔵氏にいわせれば、「それらの人物の内容を具体的に充たすのが大津弁二郎、すなわち小説家独歩の次の仕事でなければならぬ」ということになるが、いい方を換えれば、この「忘れえぬ人々」は、その後の独歩の作品に登場して、自らのイメージを徐々に変容させる手だてをたまたま持つことができなかった過去の忘れえぬ人物たちへの、やや先どりされた挽歌であつたともいえるであろう。一度は書かれる必要性を持ちながらも、二度とは書く必要のなかつたものであつた。その意味で、「忘れえぬ人々」は独歩文学の一つの原点であつた。尚、中島氏のいう「次の仕事」に一言すれば、既に独歩は「忘れえぬ人々」より前、処女作「源おぢ」においてそれを始めていた。佐伯時代に出会つた二人の忘れえぬ人物のイメージを想像裡に結びつけ、一つの「全一」としての「物語」を形成したのであるが、これこそ処女作にふさわしい独歩文学の出発であつた。これも原点の一つといえたいであろう。しかしこの原点は、一回性のものではなく、今後様々のパリエーションを生み出すものの原点、というよりもむしろ原型であつた。

注(1) 『自然主義の研究上巻』(昭30・11東京堂)

(2) 拙稿「喫驚したいということ——『牛肉と馬鈴薯』論——」

『日本文学』昭53・2 参照。

- (3) 以下は拙稿『武蔵野』と『源おぢ』(『名古屋大学国語国文学』第41、42号昭52・12、昭53・7)参照。
- (4) 以下は注(2)の拙稿参照。
- (5) もっともこの引用部は露伴だけでなく、それに二葉亭の文体をつぎはぎした感じのものである。露伴は青年時代の独歩が愛読した作家であったし、二葉亭に関しては、明治二十六年五月から六月にかけて、「あひゞき」を読んだり「めぐりあひ」を筆写したりしていることが日記により知られる。おそらく文学者を決意して間もない独歩が、文体などの研究のために二葉亭をみているものと思われる。
- (6) 念のためにいえば、今日残っている無題の断片(「東金市の旅客」の一部と思われる)には、東金市の驟雨のようが書かれているだけで、一夜を共にした旅客のことまでは書かれていない。
- (7) 拙稿『欺かざるの記』起筆前後の独歩——シンセリテイー論I——(『国語と国文学』昭48・7)「文学者独歩の成立——シンセリテイー論II——」(同昭49・1)に詳しく論じた。
- (8) 『国木田独歩集』(日本近代文学大系10昭45・6角川書店)
- の注釈。
- (9) 『忘れえぬ人々』の原像とその後の独歩の方法』(『論究日本文学』第40号昭52・5)
- (10) 「独歩『忘れえぬ人々』」(『花園大学国文学論究』創刊号昭48・10)
- (11) 注(8)に同じ。
- (12) 以下注(3)の拙稿参照。
- (13) ワーズワス『リリカル・バラツツ』再版の序。
- (14) 外山氏は「文学作品が、直接に話しかけ、呼びかけている読者」を「第一次的読者」と呼び、「文学作品が、直接に話しかけていない読者」を「第二次的読者」即ち「近代読者」と規定している。(『近代読者論』昭39・3垂水書房)
- (15) 注(9)の論
- (16) コウルリッジの引用はすべて、桂田利吉訳『文学評伝』(昭51・9法政大学出版社)による。
- (17) 注(1)に同じ。
- (18) 『国木田独歩集』(明治文学全集66昭49・8筑摩書房)の
- 解題。
- (19) 注(3)の拙稿参照。

自然主義の評論

——天溪の作品論を中心に——

自然主義の評論家は、自己の論を展開していく過程において、當時発表された小説を取りあげ、自己の論を標準にして色々の評価を下した。それらを今見ることによって、自然主義の評論家が、どのような作品を理想的なものと考えていたか具体的につかめ、そこから自然主義論の持っていた色々の問題をひき出せるように思える。ここで、天溪の書いた作品論を中心にすえながら自然主義の評論家がどんな作品をとりあげ、どう評価しているかを見ることによつて、如上のことを考察してみたい。

x x x x x x

自然主義の論は明治三十九年頃から起り、大体四十一年ごろには結論が見えてしまつていふと言えよう。長谷川天溪は明治三十九年十月「幻滅時代の芸術」を書き、現実を肯定する自然主義的要素と、あらゆる権威束縛からの解放を求め、自己主張をするロマンチズムとの合体した主張をし、やがて四十一年一月に「現実暴露の

畑

實

悲哀」次いで四月の「自然派に対する誤解」五月「無解決と解決」六月の「現実主義の諸相」と続けていって、自己の自然主義論をまとめている。また島村抱月も、四十年十月の「蒲団」合評における「僕は自然主義賛成だ」の宣言以後、翌年一月の「文芸上の自然主義」五月の「自然主義の価値」九月「芸術と実生活の界に横たはる一線」とかれの自然主義論を展開させている。明治四十一年十月の「早稲田文学」⁽²⁾は、天溪抱月をとりあげ、「天溪氏は既に『自然主義』と題する一書に纏めて論議の完結を示した」と述べ、次いで「本誌の抱月氏は本年一月号に於ける「文芸上の自然主義」より「自然主義の価値」の論に進み、更に先月号の「芸術と実生活の界に横たはる一線」に於てはほその結論に達し、更に「人生観上の自然主義」を論じて一先づ自然主義論の局を結ばうと云ふ予定らしい」と説き、さらに「以上最も代表的な最も永く論議を持続して来た自然主義論者にして既にそれ／＼結論に近づきつゝあるに於ては、や

がてこれが文壇に於ける自然主義そのものゝ論議の一先づ完結に近づきつゝあるものと見て差問へない。」と結論づけている。これを見て、当時の人たちに抱月も天溪も、この頃すでに論が終りに近づいていると見られていたことがわかる。

そこで到達した天溪の意見は、第一に「如何なる權威にも服従することなく、たとへば現実を承認する思想である」という權威不信と現実重視であり、第二に「自然主義の作物には、脚色なるものは無い」という無脚色、すなわち作者の意図で作中人物を勝手に動かしてはならないとするもの。短い日月の経験による人生観で自然人生を解釈し、描写するな、無思想でせよというものであり、そして第三には現実を価値を附帯せず「何等の理想的判断を下さず、即ち解決を附与することなく、有りの儘を眺むる」無解決であることだ。これらを総合すると、權威否定、現実のみを認め、無脚色無思想にこれを眺め、無解決に対象をつきはなせということになる。抱月も「自然主義の価値」の中で、自然主義の内容について触れ、これを全く無条件主義であり、ありのまま主義であって、現実界が首もなく尾もなく結論もないと同じように無解決無理想主義であると規定している。

(注) (1) 明治四十年十二月の「早稲田文学」の「時言」(社同人)で、自然主義のことを「自然主義の運動は明らかに如上の階級的平和を破って投ぜられた個人意識覚醒の烈光である」と言っている。このことでも、当時から日本の自然主義に個人意識の主張があったことを指摘されていたことがわかる。

(2) 「彙報」欄の「文芸界」(最近文壇諸問題鳥目観)

天溪は明治四十年十月、「創作の読み方」を「文章世界」に発表している。これは「普通の人々が心得て置くべき読書法」と断っているから、文学を専門にしていらない人々を対象にして書いたものだということがわかる。こゝでかれは、作品を読む場合、この作品は何を書いたのであるか、中心点はどこにあるのだろうかを探り、それが実らしく描写されているかどうかを考へること、すなわち作者の目的と表現とがよく一致しているかどうかを見るのが大切だと述べ、最後に、必要なことは「我が人生観で作の人生を批評することであ」り、「小説を読む人は恒に実際の世間に対すると同一の心を持たむことを望む」と言っている。専門家相手の発言ではないが、かれ自身は、この方法でもって作品を見ていたわけであろう。その場合かれは、常に実際の世間に接する心で小説に相對し、自己の自然主義人生観で作品を見ていたのである。この文章から天溪が文学に対する時、芸術よりもむしろ人生や人生観を重視する態度があることがうかがえる。

天溪は三十九年以後それ程多く実際の作品を取り上げ批評を加えるということをしていない。それでも三十九年の「太陽」の文芸時評欄には「破戒」を恋愛以外のある觀念を基礎にした胸臆の解剖を中心にした無恋愛小説であり、「罪と罰」の影響を受けているとした「反動の現象」(五月)中島孤島の「新氣運」等を扱った七月の「近刊一読」、宙外の「月に立つ影」を取り上げた九月の「近刊

「一読」があり、四十年には四月に田口掬汀の「黒風」を、『黒風』を読む』として取り上げており、九月には佐野天聲の「大農」を『大農』を読む』として扱って丁寧に批評している。更に四十一年に入ると二月の「近時小説壇の傾向」四月の「随感隨筆」五月の「無題録」八月の「机上雜感」十二月の『春』を読む』等で作品をとりあげ、また八月には珍らしく「文章世界」に「小説月評」の筆を執っている。四十二年に入ると「生」を評した『生』を読む』がある。ここで四十一年に比較的数量多く評が見られるのは、自己の理論の完成期であり、また注目すべき作品が出現したこともあろうが、同時に自然主義を文学の問題にのみ限るといふかれの文学観の変化とも関連がある。

明治四十二年九月、服部嘉香は「評論界の近事を論ずる書」(『早稲田文学』掲載)で「総ての評論は人生の批評である」と言っているが、天溪も同じような考え方をしていることは、先に「創作の読み方」に触れたところで述べた。しかし四十一年ごろから盛んに発売禁止などによって創作物に対し圧迫が加えられてくると次第にかれは考え方を変えてくる。四十一年三月の「余白録」に「またもや発売禁止問題が持ち上った。検閱官諸氏も、厳命を出す位ならば、正々堂々と論陣を張って貰いたい」と述べているが、この文壇対検閱官の問題解決策として、かれは「文芸審査院の必要」(六月)を書いて、文芸審査院のできることを強く要望している。これは風葉の「恋ざめ」ゾラの「巴里」「モリエル全集」が発禁になったことを取り上げ、当局者の批評眼より文芸に対して立派な眼を持っている

学者達に文芸審査院を組織させ、彼らに監督させる方がよいとの説である。ここでの天溪の態度はまことに妥協的で、作品に対する非難、制限を「余りに不当であらぬ限りは、散て反対は為さぬ。否、むしろ風致維持の点から見て、己むを得ぬことであると観念する外はない」と述べている。抱月が四十年七月「禁閱覧の文学」(『早稲田文学』掲載)で、帝国図書館が「魔風恋風」を青年の人格を毒する誨淫の書であると閱覧禁止にしたことに「著者に対する侮辱たるのみならず、文芸に対する迫害、思想の自由に対する抑圧たるは言ふまでもない」と抗議した線よりもはるかに後退している。

四十一年六月の「現実主義の諸相」において、現実を肯定し、吾々の自我をどの範囲まで拡大しようかという国家がその範囲だとして、「各個人の自我は、此の国家主義を抱いて、而も現実とは何等の衝突をも見ぬ。我れ等は日本人であるから、日本々位の種々な運動や、思想と必ず一致しなければならぬのである」と説いているが、この考えが根にあるから、この妥協的態度も出てくるのである。文芸院設立のことは、その後も「文芸の取締に就いて文芸院の設立を望む」(四十一年十一月)「政府側の開発が主」(四十二年二月「文章世界」)など再々説かれるが、文学の全き自由を求めるものでなく、取締りが妥当であるようにとの願いを出ていない。この意識はやがて、「論理的遊戯を排す」で「現実界に対する態度、即ち現実を見る方法は、一切の理想や道徳を放棄したもの、余の所謂破理頭実の態度であらねばならぬ。今の所謂自然主義なるものは、正に此の立脚地に在るもの」というように、現実の世界に対する態

度や認識の方法、すなわち世界観的なものを主として自然主義を論じたり、「創作の読み方」に見られるように人生論的立場に立つた⁽⁴⁾りして来たのに、「自然主義と本能満足主義との別」(四十一年三月「文章世界」)などを書いて、文学と実生活との間に一線をひき、自然主義を文学の問題のみに限る方向へ進んでいくのである。このことは、小説発禁問題とからめて考えれば、文学界に道德倫理をふりかざした政府官僚の抑圧の手がより直接に入ってくるのを防せこうとすることにあったと見ることもできよう。しかし、それを考慮に入れても、後退であることを否定することはできない。そしてこの自然主義を文学の世界にのみ限ることが、今までよりも小説作品へ関心を向けさせる一つの原因になっているとも考えられる。

(3) 「文芸の取締に就いて」で天溪は、文芸を取締るのはよいが、官吏は文芸界読書界に通じていないから、取締りに失敗をきたす。そこで、文学者と為政者が接近し意見交換ができ、万事うまくいくために文芸院が必要だという。しかし、その設立に関して「官僚主義を用ひざること」をあげ、政府の定めた道路を踏んだもの人爵あるものはすぐれているとの考が従来あるが、「此の陋想を放棄して、現代の生命を代表する人物を同院の委員に任命せねばならぬ」と言っている。また「政府側の開発が主」は「文芸院設立の要ありや」という「文章世界」の質問に答えて書かれた一文で、文芸院の設立は政府側の人に文芸のことを理解してもらおうのに効果がある。それによって文芸取締の政府側の人々の頭脳を改革することができるといふ。さらに文芸院の人選に言及し、現代

に切実な関係のある新らしい人を選べと提案している。さてここで不思議なことは演劇にふれ、文芸より毒毒を流すことがあるから、演劇の方を取締れと言っていることだ。結局これの態度に、完全な言論の自由を求めるといふより取締は必要なものと認るものがあることがよくわかる。

(4) 「早稲田文学」明治四十年十二月の「時言」で、自然主義を文芸のみに限りたくない、「進んで之れを活人生のあらゆる方面へも発展させたい」と天溪の発言と同じようなことを言っている。

さて、三十九年の評は宙外の『月に立つ影』岩野泡鳴『半獣主義』土井晩翠の『東海遊子吟』田口掬汀『心の波』江見水蔭の『女船長』中島孤島『新氣運』など万遍なく取りあげており、その評も大むねおだやかだ。たとえば『女船長』があまり偶然的現象を描こうとしたため昔日の草双紙物の趣を呈したと言う。たしかに天溪の言のごとく不自然な物語に違いないのだが、それをそのまま批判として突きはなさず、「これ蓋し新聞紙に連載したる不可避の結果は「この作中、殊に目に付きたる欠点は、人物が皆な一の模型にして、毫も血肉を備へざること是れなり。著者の胸中に予め一のカタゴリーありて、其の範疇内に人間を納め、而して形式的論理の如く推理せむとす」と人物を型にはめる書き方を批判しているのは、のちの無理無脚色の主張へとつながっていくものを示している。

四十年の『大農』を讀む』は、「大農」を「現代の思想界の苦悶

暗闘を具象化して、強健なる個人意志の發展を主張するもの」であり、イブセンの影響を受けたものであると規定している。先に天溪の自然主義の出發には、あらゆる權威破壊と結びつく自己主張があると言ったが、この個人意志の發展とに結びつくものがある。その点で現代の思想界をあらわすものとするわけであり、「吾が眼前の社会人生を主題とした戯曲也」とも言っているわけであろう。勿論作が余りに雑然としている、皆な人間らしくなく、自然的心的變化がないとの欠陥を述べているが、先のことをふまえて、「著者が新旗幟を立て、勇ましく陣頭に現れたるは祝すべし」と祝意を表している。

四十一年は先に述べたように、かれの論の完成の年であり、作品論が前年に比してふえている年である。まず二月の「近時小説壇の傾向」では真山青果の「敗北者」をあげ、人生の敗北者の觀察がここにあり、『如何にして生存すべき乎』という問題を考える時、敗北者を主題として人生の真相を伝えるのが自然派の一傾向だと推奨し、次いで正宗白鳥の『何処へ』には「寂しき生活」が描かれている。「宗教の權威も、哲学も、其の他何事も、現実暴露のために光彩を失つた今日、苟しくも人生問題を真面目に研究せむとする人々が、悲哀を感じ、寂寞を感じ」る状態が健次の上に言い表わされていると言う。また描写法の面では内面描写という一新例を自然主義は開拓した。それは極めて自然に同情なく構造なく虚心平氣にその心事を分析したもので、その代表は花袋の「一兵卒」白鳥の「玉突屋」であると述べる。真山青果、正宗白鳥という当時のぼり坂にあ

った若い作家の作品に、かれの説いた現実暴露、無思想、無脚色が出ているというわけである。

次いで天溪は十二月に『春』を読むを書いている。かれは『春』の妙味をこの作品にはモデルがあること、主人公がおらず一つの氣運が描かれており、一群の青年達の間に発酵しつつあった思想感情が主題になっていることにあるという。「主人公もない、また脚色なるものが無い。表面から見れば、実に平々凡々たる結構」であり、かつこれを書く時、「全然傍觀者として書いてゐる。されば其の筆端には同情がない」し、また岸本の行動に何の意味も加えず「何等の文句も思想も附着せしめず、あつさり書いてゐる。それだけ却つて好く其の人物や、周囲を想像することが出来る」わけ、かれが説いた脚色のない、ものごとくに価値を附加せぬもの、無解決をよくあらわしているとして高く評価できるといふのである。この傍觀者の立場に立ったが故に「生」は成功していると説くのが『生』を読む（四十二年二月）で、かれは、「此の一篇中には諸々の人生や問題が含蓄されてあるのは、追に傍觀者の態度を取った所以であらう」と言い切っている。それに加えてこの傍觀的方法によりこの作品には、センチメンタリズムに始まった銃之助が現実に触れ、理想が破られて寂寞たる感想に捕えられる、すなわち幻滅の經驗を経ることが描き出され、妻のお梅があどけなさを失う様子、再婚婦人の生涯、家の中の新旧思想の衝突がよく描写されていると言ひ、「幻滅の苦しい經驗」が現わされていると説いている。勿論、作者が作中に飛び込んでみたり、あるいは離れて見たりするような

ところが、「そよつかしい書き方」をしているので一考せよと欠点をあげ、注意をうながしてはいるが、概ね「春」と同様な傍観的書きぶり、幻滅生活の再現というところを買っているのである。

また四十一年八月の「文章世界」の「小説月評」では、情熱を失い、恋に酔えず、世間を馬鹿らしく思う「何処へ」の健次の延長にあるような人物須崎を描いた白鳥の「世間並」を、「自己分析、自意識から来た寂寞感」があるもの、幻滅生活を送るものを描いたものとして、七月の小説中で「異彩を放つてゐる」と評し、真山青果の「知己の一人」を「現代青年の一面を描写した」もので、自己分析という潮流に浴した自意識になやむ人を描出したものと見てゐる。こう見てくると天溪は自己の体験をそのまま平面的に描写した花袋や藤村の作品、索寞とした生活や人生、自意識の強い当時の青年像を描破した白鳥青果のものを自己の主張に合致したすぐれたものと考へていたことがわかる。

これら天溪が推奨している作品は、自然主義的傾向を打ち出してゐた「早稲田文学」⁽⁵⁾などでも概ね好評であつた。「春」と「何処へ」を「早稲田文学」は四十二年二月の「推讃之辞」で明治四十一年度のすぐれたものとして推薦しており、その他に特記すべき作品として「生」をあげている。また抱月は青果の「家鴨飼」と共に「何処へ」を「自然主義の価値」で「如何にも此等が真実の世相であると感じずると共に……人生は味の深いものだといふ氣持を起こさせる」と述べている。その他、「早稲田文学」では、「生」と「春」を合評の形でとりあげた「春」と「生」と「生」と「春」を掲載しているし、ま

た「知己の一人」「世間並」については、前者を「現今青年の暗黒面の一部はたしかに出て居る」が「何となく拵えものじみた所がある」「主人公に対する侮蔑の念を先にして書いた所がある」と言い、後者については、主人公須崎は「何処へ」の菅沼健次と同じで「自意識の果に陥るべき人生の一面はたしかにこれである」「いづれも同じ時代の児」だと述べ、白鳥は「現代人生一部の縮図を作らうとした」のであり、「近時稀に見るの傑作だと思つた」と絶賛している。なお「早稲田文学」「文章世界」は、共に白鳥青果のこの他の作も概して認めている。

(5) 勿論「早稲田文学」はこれらの作品をはめるだけでなく批判もないわけではない。たとえば四十一年九月の「泉報」欄の「創作界」は『春』と云ひ『生』と云ひ、またこの『死』(注)「青果の作品」と云ひ、云ひ合はせた如く文学者の生活をのみ主として描いて居るのは、最もよく知る事実を發表しやうとする真摯の態度はさることながら、何やら慥らぬ心地もせられる」と述べている。

これまで見てきたごとく天溪は、白鳥青果、藤村花袋らの作品を認める反面、脚色を設け、自己主張を打ち出す作品を先に『心の波』を批判したのと同じ方法でたたいている。神経質の妻に悩まされて無妻主義になつた男が妻の死後、ハイカラ美人に会つて恋をし再婚するが、今度は後妻の交際家発展家であるのに苦しむ。しかし妻はやがて交際に倦んで良妻賢母になるので円満におさまるとい

宙外の「静苦動苦」を「始めより脚色が組立てられたのと、自己の意見を發表するのに急であつたことと、心理描写が、形式的であつたこと」が欠点であるとし、「一面から見れば教訓小説」であると極め付けている。この作品は花袋も「草双紙的」(「小評月評」)「文章世界」(明治四十一年三月)と酷評しているが、無思想無脚色に對して脚色をたて、自己の意見を露骨に示すところに問題があるというわけである。

だが、無脚色を主張し、脚色構想を否定することは小説の重要な要素を否定することになる。勿論、掬汀の「心の波」や、同じく掬汀の「黒風」、また先の宙外の作品などは欠点の多い、わざとらしいが目につく作品にちがいない。だが、それをすぐ脚色構想の否定を主張する自己の論の正当性と結びつけるところに問題があつた。後年、加藤朝鳥が「自然主義の作家は異口同音に構想を蛇蝎視した、想を構へて筆を執ると云ふことは新作家の外道とされた」とし、この自然主義の時代の去つた今、新しい構想論を持たねばならぬと提案したのも小説の本質を考えれば寧ろ当然であつた。(大正五年九月「早稲田文学」掲載、「創作上の新構想論」)

天溪は、作家が作品を生む時、無思想であらねばならぬとした。しかし、小説を書く以上、何か目的なり、主張なり、考えなりを盛り込むということがないはずはない。かれはこの自己の主張と実際の作品との間にある問題点を考へてか、かつて「大農」を認めたと同じく、上司小劍の「灰燼」を取り上げている。かれは「机上雜感」(明治四十一年八月)の「灰燼」評で、この作品を「トルスト

イ流のやり方で一種穩健な社会主義的思想を述べたのだが、人物をあまり作りすぎた」と一応批判をしているが、明確な人道上の主義を含んだ小説が出るようになったことを「文学者の思想が、人生に接近した証」と見て、「自然派の物興と相並んで、必ず現れねばならぬ傾向である。……吾人は此の傾向は、其の儘にて大に發展せむことを望む」と述べている。このように一つの主義を持つ作品を認めることは、当然自己の主張と矛盾してくるわけで、結局は、より積極的に社会問題などにひろがりを持つ作品の出現を鼓吹したり、勧めたりすることはなかつた。構想の否定・主義主張の否定は、つまるところ「自己一人の内面的現実に止まることもあろう。また己れの知れる一小範囲内の現実に限らるゝこともあろう」(「自然派に對する誤解」という自己の体験した狭い現実をそのままに再現する小説を導き出すことにもなるのである。のち四十三年二月に「近頃の文芸界に自己告白が旺になつたのは、覆ふべからざる事実である」(「自己分裂と静観」と言うが、このような結果を批判的にとらえることなく承認してしまふところに問題があつた。

このように無思想として主義主張を否定してしまふから、天溪の論は主に描き方に重点がおかれ、各作品の持つてゐる問題を充分に考察せず、また現在人々が本当に問題にしなくてはならないのはいかなる内容の作品であるかを具体的に述べることは殆んどなかつた。だから、かれは「生」や「春」をとりあげて批評する時も、主にその描写とか脚色に重点を置いて評価する。「春」にしる「生」にしる、個人と家の問題・明治青年の青春の苦惱など多数の事柄を内

包しているが、かれはそれほど立ち入ることはない。「春」については「人物が皆な春期の如き夢を見てゐる青年で、段々実際の人生に触るゝに従つて、其の美夢が消え行くを感じるの來らむとする夏の如き氣運を予想せしめて大に面白い」と内容を評し、「生」も一応登場人物や、それらの人たちが起すいろいろな事柄に触れており、「諸々の人生や問題が含蓄されてある」と言うが、たとえば人生問題の中に新旧思想の衝突というものをあげながら、老母の死後、お米とお桂との掴み合いの争いを、「余りに突然で不自然」と評し、新旧思想の対立と結びつけていない。つまり内容としてどこに意味があるのか、どこが自分達の主張と合致するのであるかなどに立ち入り、今後何をどのように描くべきか指導する点が殆んどない。

「早稲田文学」は時に合評を載せ、「推讀之辞」で比較的幅広く作品を推奨するなどし、また「文章世界」も毎月「月評」を掲載するとうように作品とつながらうと努力をしている。これらに比べると天溪の態度は、はるかに消極的であつた。四十年七月の「文章世界」に「批評家月旦」(署名は小批評家)が載っている。この文で筆者は天溪を評して、かれは読書家だというが、それが充分に咀嚼されておらず、思想が不秩序で雑駁なため、論が大胆で、新意があるのに折角の論が軽くみえると言つたのち、「個々の芸術作物に對する氏の鑑賞力は、多く作物の批評に接せぬ吾人に判断のしやうもないが、この方面はあまり得意の方ではなからう。一つ一つの作物を離れて議論を議論する言ひ換れば議論を生み出すとい

ふ傾きがある」と批判しているが、たしかに小批評家の言のごとく言えるところがあらう。

天溪は発禁などの考慮から文学と社会とのつながりを放棄してしまい、同時に作品中に盛り込む思想性や作品の構成面を否定することから、いろいろな内容や可能性を持った作品を導き出すことができず、単に作品の描写、方法のみに主に目を向けるということになつてしまつた。だから、時に思想性を持った作品を評価したり、これまでの小説は「恋愛の裏面を書くとか、漫然人生の暗黒面を書いたと云ふのみで、此から先は最少し具体的にやつて欲しい」と云ふのは社会の生きた問題とか労働問題、乃至は貴族の内幕実業界の内幕を忌憚なく筆に上して欲しい」(明治四十二年一月「趣味」所載の「四十二年の文芸界に對する要求」と要求することがあつても空転におわつてしまい、先に述べたような作品批評への消極的態度とあいまって、充分な作品指導を果せなかつたと言ひえよう。

天溪と比較すると「早稲田文学」や「文章世界」は作品作家に對して積極的であつたと言つた。だが、明治四十一年十一月、相馬御風は、「早稲田文学」に發表した「上田、田山二氏の自然主義論」で上田敏の自然主義論が日本文壇とのかかわりに欠けていると論じながら、同時に「近頃の評壇は多く実を離れた空談に充ちて居る。其の創作界と真に相交渉する所どれ程のものがあらう」と断じている。これは上田敏をはじめとした他の批評家はかりでなく、自分たちを含めた反省の語であらう。また片上天弦は四十一年三月の「早稲田文学」に「文壇の批評的精神」を書き次のように言つている。

「作品批評の標準がまち／＼で殆んど悉く無責任の評価断定である一方に、文壇の時事を論議する態度の軽卒独断に流れて、たとひ一時の痛快はあつても、自のづからその主張言説の根拠を疑はしめるものが多い。」と。この言葉と御風の論を考え合せるとき、天溪と「早稲田文学」や「文章世界」の記者たちの作家作品に対する態度に積極性消極性という差はあつても、大局的に見るとき、当時の評論家には、作品、作家に深くかゝわり、それがどのように進むべきかを適確に指導していく意慾に欠けていたと言えよう。そして当時の批評家が、このような批判を受けねばならぬ状態にあったことに

大きな問題があつたと思う。

(6) 天溪は「黒風」を「『黒風』を読む」で取り上げ、「類型的人物を描きたると、局面変化に重きを置きたるとが失敗の因たり」と評している。

付記 本稿は日本近代文学会 昭和五十五年度春季大会において口頭発表したものに一部手を加えたものである。なお天溪の論文中、とくに誌名をあげなかつたものはすべて「太陽」に発表したものである。

「吾輩は猫である」試論

1

「吾輩は猫である」とは何なのか。殊にもその作者夏目漱石にとって何であったのか。すでに目新しくはないこの疑問について自分の答案を、出来るかぎり總体的にとの志を持ってまとめてみようとする事、結局のところそれがこの試論の目的である。⁽¹⁾

ところで「吾輩は猫である」(以下「猫」と略称する)について考えようとする時、わたくしにとつてまず考えを整理したいと思う問題は、やはり「この作品の眞の話者は誰なのか？」という疑問、より正確にはその問題の持つ効果ということになる。ここで「話者」とは、作品の話を進めて行くひとの意である。「猫」が構造的に根本的な矛盾を持っていることは、この作品を通読した人なら誰でも了解している。劈頭「吾輩は猫である。名前はまだない。」と、猫自身の口で話が語り出されながら「二」の始めの部分で「人間とい

角 田 旅 人

ふものは到底吾輩猫属の言語を解し得る位に天の恵に浴して居らん動物である」と、早くも猫が人語を話さないことが明らかにされるからである。この事情は「三」に入って猫が金田邸へ踏み込んで行くことを決心する場面に至って「猫なので人間の言語が饒舌れない」と「人間の言語」で記述されるといふ事態に及び、更に続いて「猫と生れた因果で寒月、迷亭、苦沙弥諸先生と三寸の舌頭に相互の思想を交換する技術はない」と、人間との思想の伝達交流の能力がないことが言明される。しかし猫がどのようにして作品「猫」を現出させたかについては何の説明もない。当然猫はどのようにして「猫」を書いたのか、となる。「猫」との関係が話題にされる「牡猫ムルの人生観」では、ムルはしかるべき教育を受け、人間の言語が完全に理解できるようになる経緯から、ペンを持って書くことが出来るようになり詩まで作るに至るまでが、始めの部分で紹介されている。ムルに対するこの処理と較べると、「猫」の話者について

の不備は弁明しがたいものと言える。それでいて「七」の冒頭では「第一、一歳何ヶ月に足らぬ吾輩が此位の見識を有して居るのでも分るだらう。」と、猫の話者の役割を強調し、「九」では「読心術」の能力を猫に備えさせ、苦沙弥の心中の思念まで了解して記述しうることにするなど、作者としてはあくまで猫の目を通して語る様式を貫きたかったということも明らかになっている。作者漱石は、なぜそのことに気を配らなかったのだろうか？ 結局のところは作者はその問題を無視したのだと言う他ない。それに様式上の不備は不備として作者があくまで猫の目を通して語るといふ様式を貫こうとしている以上、作者の意図に乗って読むという態度はあつてよい。けれどもそこに、作者の本音というべきものがこぼれ出るといふことになったという皮肉も否めないように思う。たとえば「三」で、金田鼻子が苦沙弥宅を訪れた場面で次のような表現が出て来る。

鼻子は先づ初対面の挨拶を終つて「どうも結構な御住居ですこと」と座敷中を睨め廻はす。主人は「嘘をつけ」と腹の中で言つた儘、ぶく／＼烟草をふかす。(・点引用者)

話は猫の目を離れて登場人物の内面に入り込み、その「腹の中」の心情を記述する。これと同じ形は「四」の鈴木藤十郎が苦沙弥と会話する場面により鮮明に表われる。

「御苦勞様」と主人は冷淡に答へたが、腹の内では当人同士と云ふ語を聞いて、どう云ふ訳か分らんが、一寸心を動かしたのである。蒸し暑い夏の夜に一縷の冷風が袖口を潜つた様な気分になる。元来この主人はぶつ切ら棒の、頑固光沢消しを旨と

して製造された男であるが、去ればと云つて冷酷不人情な文明の産物とは自から其撰を異にして居る。彼が何ぞと云ふと、むかつ腹をたてゝぶん／＼するのでこの裏の消息は会得できる。

(傍点原文のまま)

「腹の内では……一寸心を動かした」といふ表現、「……気分になる」といふ表現、それらを受けての「元来」以下の苦沙弥の人物説明には、作者の意識が猫の眼を乗り越えて弁じている氣息が感じられる。これには「九」で明らかになれる「読心術」の能力が、先走つてここで無意識の中に発揮されたといつた弁疏を許さない文脈の流れがある。しかもこれら作者の意識の露頭が、「三」「四」というこの物語の方向を決めて行く早い章に現れていることも見逃せない。「三」の猫が金田邸へ探偵に行く条りには「人に告げられんども人に知られて居るなど云ふ自覚を彼等に与ふる丈が愉快である」と、作品の機能に関わつて多分に作者のひとり言的意識を窺わせる表現も出て来ていた。「読心術」の能力自体、現れ方が唐突であり遅すぎる感も強い。その上、続く「十」「十一」でこの能力が話の活力になつて展開に力を發揮するということが全くないことも、この能力の作品全体に対する力を疑わしくさせている。「九」に至つて、この作品を展開している意志——それを今「作者の意識」と呼んだが——が、やや安易に物語に持ち込んだ能力の感が強い。すなわち「猫」といふ作品は、作者が猫を話者として立て、「猫なので人間の言語が饒舌れない」と「人間の言語」で書く矛盾を押してまで猫の目を通して語るといふ様式に固執し、その様式を貫こうとしては

いるもの、それはむしろ物語の進行に従って整備し強行されている。その気色が強く、むしろ実際に「猫」の話を作り進めているもの、すなわち真の話者は、作者の意識そのものとも呼ぶほかないものになっているということなのだ。いや事情はむしろ逆で、もともと作者の意識そのものが話者なのだが、その話者があくまで猫の眼という仮託物を欲したということかもしれない。いずれにしても、このことは次の考えを許すことを意味する。作中、たとえば苦沙弥・迷亭・寒月といった人物の言動が描かれる場合、作中に独立した人格と設定された猫の眼(猫の思想・感情)によってそれがなされるというのではなく、一見猫の眼からなされているような場合でも作者の意識、内面の感情による直接的な記述になっているということ。それにしても作者はなぜ、話者をめぐってこのような手続きを欲したのか。ここにどのような意味がこめられ、どんな効果を見ていたのか。それが次の問題になってくる。しかしそこへ進む前に、この作品の方法についても考えを定めておく必要がある。

2

「六」の終り近く、苦沙弥宅に迷亭・寒月の集っている所へ東風も来て、「主人の家へ出入する変人は悉く網羅し尽した」とされる場面、東風が列座へ何か面白い趣向はないかと訊ねたのに対して寒月が自作の「俳劇」を自薦して披露する所がある。ところがその自信の作を「第一劇だか茶番だか何だかあまり消極的で分らないぢやないか」と批判された寒月は「虚子がですね。虚子先生が女に惚

れる、烏かなと烏を捕へて女に惚れさせた所が大に積極的だらうと思ひます」(傍点原文)と反駁し、更に続けてこう説く。

是は心理的に説明するとよく分ります。実を云ふと惚れるとか惚れないとか云ふのは俳人某人に存する感情で烏とは没交渉の沙汰であります。然る所あの烏は惚れてるなと感ずるのは、つまり烏がどうのかうのと云ふ訳ぢやない。畢竟自分が惚れて居るんでさあ。(中略)自分丈感じた事を、断りもなく烏の上に、拡張して知らん顔をして、済して居る所なんぞは、余程積極主義ぢやありませんか。」(・点引用者)

ここで「消極的」「積極主義」とは、自己の主張がどれだけ強く表れているかということであろう。

とここで前節で考究したごとく、作者漱石の意識あるいは内面の感情がこの寒月に直接表れているとするならば、この寒月の主張の中には作者漱石の「自分丈感じた事」を「断りもなく烏の上に拡張して」しかも「知らん顔して居る」という方法意識とその主張、その上それは「積極主義」だとの確信を明らかに見て取ることができ。一体なぜ「六」のこの場所で作者の方法が解説されるのかということも大変気にかかる所だが、今この場の問題として考えたいことは、この「自分丈の感情」を何ものかの上に「拡張して」表現して行くという方法が「猫」という作品の基本的な方法であるらしいという点である。このことは「吾輩は猫である」という題名に表わされているような猫に仮託しての——ここでの表現を使うなら「猫の上に拡張して」の物語という、この作品の総枠となっている物語

の一般的な形式としての構造をなぞって言おうとするのではない。「猫」をよく読むと、主要登場人物の言動、あるいは主要人物の話の中の出来事が猫の目を通して記述されるが、そこに記述されるもの一つ一つの上に単なる猫の皮肉な目を通り越して「拡張」された意識、感情の流れのあることが見て取れる。(その一例として「俳劇」があるわけだ。)そして更には猫が自己の行動を記述している場合にさえ、猫の意識を乗り越えて語っている意識を読み取るのが難しくないとということがある。つまり「猫」はそういう方法によって描かれた作者の内面の感情の表現の集積から構成されている。その意味で「猫」という作品を作る上での方法の基本的なものとして、従ってこの作品の性格・個性を決定するものとして、それがあらわしいということである。

猫自身の場合について見てみよう。「二」の中ほどに猫が餅に食いついて踊りを踊る場面がある。この話だけを取出すなら滑稽な無駄話にすぎないが、「二」の話の中のこの位置に置いて読む時、もう一つ別の意味が生じて来るのが分かる。

「二」は、虚子にすゝめられるまゝに書いた「一」が好評で、思いがけず書き継ぐことになったものの第一回に当る章である。そしてこの「二」は「彼は性の悪い牡蠣の如く書齋に吸ひ付いて、嘗て外界に向つて口を開いた事がない。それで自分丈は頗る達観した様な面構をしているのは一寸可笑しい。」と、(前節で考究したことく、ここでもこの苦沙弥に作者の意識が直接投射されていると考えるなら)作者漱石の日頃の在り様をからかう自嘲が話の出発点に

なっている。この自嘲は恐らく「一」で、人間の手前勝手さ、不徳義性、自惚れから来る気取りといった人間一般の恥部を摘発すると同時に、「通人」論に現れる「余儀なくせられた」生き方、本性の赴くまゝにいわず自然体に生きる在り様への共感を述べるといった、世俗の人間の在り様への批判、外へ眼を向けての批評をそのモチーフとしたことへの一種の反動として出て来たものだと言えるだろう。そうした途惑いの中で「猫」に取組む作者の気持を背負うものとしての苦沙弥の態度は、少し進んだ所でこう描かれる。

人間の心理程解し難いものはない。此主人の今の心は怒つて居るのだから、浮かれて居るのだから、又は哲人の遺書に一道の慰安を求めつゝあるのか、ちつとも分らない。世の中を冷笑して居るのか、世の中へ交りたいのだから、くだらぬ事に肝癢を起して居るのか、物外に超然として居るのだから薩張り見当が付かぬ。

苦沙弥がタカチヤスターゼをめぐって細君にやりこめられたのに、虚勢を張ったまま書齋へ籠った時の様子を猫が評する部分である。戯画化されているとは言え、ここには「猫」を書き続けるに当り「世の中」へ対す自らの態度を定めかねている作者漱石の内面の感情の根がむき出しに現れていると言えよう。猫が餅に食いついて踊りを踊る場面は、この牡蠣の主人苦沙弥が現在なら神経症のと呼びそうな「胃病」を患っていて、それを治す方法をいろいろ教えられるままに試みても一向良くならない話が入った後、それに続く話の流れの中に出て来るのである。

ここで猫が餅を食うのは「何でも食へる時に食つて置かうといふ考から」であると、新しいものに関わって行くに際しての決意のありようがまず明らかにされる。次いでいささかの逡巡の後、思い切つて喰いつき、餅に歯を取られてから以下の四つの真理を続けざまに感得することになる。

「得難き機会は凡ての動物をして、好まざることをも敢てせしむ」

「凡ての動物は直覺的に事物の適不適を予知す」

「危きに臨めば平常なし能はざる所のものを為し能ふ。之を天祐といふ」

「凡ての安樂は困苦を通過せざるべからず」

猫が餅も食べて踊を踊る話に籠められた作者漱石の内面の感情に關わつての寓意は、もはや明らかであろう。全体としては「猫」に統一して取組むことにした作者漱石の決意表明を戯画的に述べたものというほどのことにならうが、「俳劇」の方法との繋りで言うならば、猫の踊りの上に作者の自分丈の感情を拡張して表現するという方法が貫かれているということになる。しかもその「自分丈の感情」とは、「二」の自嘲に始まる冒頭からの文脈、殊にも「此主人の今の心は」以下の猫による省察に並んで出て来る所に、「吾輩は猫である」という作品に喰らいついて行こうとする作者漱石の決意の深さ——その内面の感情の奥行きを窺わすと同時に、そこでの対象として自分自身を主たる素材に据えようとする決意であるとして讀めるものになつてゐる。

これはアレゴリーと呼んでよい方法であるが、「猫」の随所に、それも細かく見て行くと話の要所要所、話の縮括りと考えられる所で用いられていることが分かる。たとえば苦沙弥は「猫」の中で二回、ステッキを持って出て大声をあげる。一回目は「三」の末尾、「ワハ、、、サゼジ、チーだ、サゼジ、チーだ」と垣根の外から罵しられた時である。そこはこうある。

主人は大に逆鱗の体で突然起つてステッキを持つて、往来へ飛び出す。(中略)吾輩は主人のあとを付けて垣の崩れから往来へ出て見たら、真中に主人が手持無沙汰にステッキを突いて立つて居る。人通りは一人もない、一寸狐に抓まれた体である。

もう一回は、「五」のこれも末尾、猫がねずみ取りを志して奮戦し、結局は一匹も捕れず、わずかに尻尾を喰いちぎっただけの負け戦に終つた所で、折からの物音に「泥棒！」と胴間声を張り上げ寢室から片手にはランプを掲げ、片手にはステッキを持って飛び出して来る場面である。

主人は手持無沙汰に「何だ誰だ、大きな音をさせたのは」と怒気を帯びて相手も居ないのに聞いて居る。

この二つに共通するものは、共に章の最後にあることも勿論だが、外からからかわれたにしろ、押込まれたと思つたにしろ外部からの仕業に立ち向わんと激昂した「猫」の用語に従うなら「逆上」した。主人が、武器まで持つて出た所、相手はどこにもいない。主人の「手持無沙汰」ばかりが目立つという構図である。それは「敵」の在り様に多少の違いはあつても、猫が一大決心で始めた「ねずみ

取り」のむなししい戦いの構図とも共通しているし、更には遠く「十一」の、手に入れる前の準備にはほとんど永遠の慎重さを期しながら、実際には一つの音も出さずに終る寒月の「ワイオリン独習」の話にも通い、そして結局は「猫」を書き続けている作者漱石の心情にも恐らくは通っている。

このような「自分丈の感情」を他の何ものかの上に「拡張して」描く方法が「猫」における基本的な方法であるとする時、この方法が真の話者である作者漱石の内面の感情自体の在り様を素材に、「猫」の中で最も大きな規模で——というよりも「猫」全体のミニチュアとなつてさえいると言えらる形で用いられているのは、言うまでもなく「八」に描かれる「落雲館事件」である。しかしこの「事件」の考察へと進む前に、作者漱石の意識、内面の感情の表現の方法としてのアレゴリーといふべきこの方法が、「猫」においてどのような形で作者漱石の内面の在り様と関わっているのか、一口に言うならばその仕掛けについて、「俳劇」の「積極主義」が主張されている「六」を辿りつつ、もう少し別の方向から考えておきたい。

3

「六」は、折からの残暑の厳しさに毛皮も脱いでしまいたいと猫がぼやく話を枕にして本題に入つて行く。その話の起し方はこうである。

是では一手専売の昼寝も出来ない。何かないかな、永らく人間社会の観察を怠つたから、今日は久し振りで彼等が酔興に纏

観する様子を拝見しやうかと考へて見たが、生憎主人は此点に閑して頗る猫に近い性分である。

この一節は頗る意味深長であり、「猫」の性格を考えようとする時いろいろこだわらざるをえない問題を含んでいる。まず「彼等（注・人間）が酔興に纏観する様子を拝見」するという右に続く「六」の本題の部分を見て見ると、風呂場で水を浴びる音から登場する迷亭の、バナマ帽の自慢と鉄の効能書、蕎麦の食べ方の講釈・実演、更には蛇飯の話であり、寒月の硝子の玉磨きに忙しい話であり、俳劇の推賞であり、東風の詩集の話といったものである。むしろそれらの話について「俳劇」の方法を逆用しているいろいろ寓意を考ふる余地があるのであるが、それはひとまず措いてここで話を進めるなら、ここに描かれたそれら迷亭・寒月・東風・苦沙弥らの「愚にもつかぬ駄弁」には、確かに「人間が酔興に纏観する様子」が鮮かに描き出されていると言える。

しかしこれは同時に「永らく人間社会の観察を怠つたから、今日は久し振りで」と条件づけられていたことを見落すわけにはいかない。その本題部分で描かれていることが「人間社会の観察」であるとする点はともかくも汲めるとして、「永らく……怠つていたから、今日は久し振りで」の文脈はどういうことか。そのまま読むなら、ここ二、三回は「人間社会の観察」を怠つたから、この「六」ではそれをしようとする、の意味にならう。しかし「五」は、「泥棒陰士」の闖入を素材に人間の能力について論じ「人間の眼は平面上に二つ並んで居るので左右を一時に見る事が出来んから事物の半

「面丈しか視線内に這入らんののは気の毒な次第である」等の人間観察があり、常識人多々良三平君の登場がある。更には「然しながら猫と雖も社会的動物である。社会的動物である以上は如何に高く自ら標置するとも、或る程度迄は社会と調和して行かねばならん」との決心で猫が「鼠をとる」ことになる場面が猫かれる。「四」は「例によつて金田邸へ忍び込む」に始まる章であり、金田君と鈴木藤十郎が主要人物として登場する。その上「六」に入っても、その枕の部分では人間の衣服やヘアスタイルを種に人間の警沢な多忙ぶりを諷刺している。「永らく……忘つたから」をそのまま読む限りそれらはいずれも「人間社会の観察」とは言えないと作者には考えられているということになってくる。話が逆転している気味が多分にある。

一体作者は「人間社会の観察」ということを考えた時、どういう意味でそれを考えていたのだろうか。ここで思い当ることの一つは「六」の登場人物の構成上の特徴である。「猫」では「二」以下毎回必ず誰か新しい人物が登場し、その個性を発揮する。総まとめの場であり、それまでの顔見知り全員が集まる「十一」でさえ、中の八木独仙がこの回で名前を与えられて主要登場人物としての輪郭を明確にする。それがこの「六」だけは迷亭の話の中に「老梅」の名が新しく出ることはあるが、実質的に新しい人物は一人も出て来ず、苦沙弥・迷亭・寒月・東風の四人だけで構成される。ということは「二」と同じ人物構成ということでもある。そしてこの四人の特異さは、こう紹介される。

故（注・苦沙弥宅へ迷亭・寒月と集った所）へ東風君さへくれば、主人の家へ出入する変人は悉く網羅し尽したと迄行かざとも、少なくとも吾輩の無聊を慰むるに足る程の頭数は御揃になつたと云はねばならぬ。此で不足を云つては勿体ない。（中略）幸にして苦沙弥先生門下の猫児となつて朝夕虎皮の前に侍べるので先生は無論の事迷亭、寒月乃至東風杯と云ふ広い東京にさへ余り例のない一騎当千の豪傑連の举止動作を寝ながら拝見するのは吾輩にとつて千載一遇の光榮である。

この紹介は、彼ら四人が「変人」性において「一騎当千の豪傑連」であることを共通点としたグループであり、この節冒頭の引用と照応させて言えば、この四人が集まれば「人間社会の観察」には「不足を云つては勿体ない」ほどに揃っていることを述べている。ではこの苦沙弥宅に集まって一グループをなし、「変人」であることにおいて等しく「一騎当千の豪傑連」であり、「人間社会の観察」にはもってこいだという四人とは何者なのか。この疑問を解く鍵は、「六」のこうした登場人物の構成が「二」の人物構成と同じになっている点にあるように思える。

「二」は前節で考究したごとく「何でも食へる時に食つて置かうといふ考から」まだ食ったことのない「餅」に食いつこうとの決意を根底のモチーフにし、結果として猫自身が猫の踊りを踊ることになることを見通しつつ書かれたものであった。それは「一」が外へ眼を向けて世の中一般の人間の在り様を批評、諷刺することをモチーフとしたのに対し、「二」では作者自身を祖上に向けて追求

することをモチーフとし、自己批評の中に「真理」を探索しようとするものであった。この、話者の眼を外から内面へ向けることにすると、作者の態度表明は「二」の前半部をなし、それは迷亭からの年賀状を遂に最後まで読むことになった苦沙弥が新年勿々こんな「悪戯」をやる迷亭という人も「余つ程ひま人だなあ」と笑う所までである。それに続く後半部に登場するのが、迷亭・寒月・苦沙弥の三人であり、そこで描かれるのが三人の「実に不思議な経験」が競い語られる場面である。ということはこの三人は作者の内面の在り様に関わる人物ということになる。

ところでこの三人三様の「不思議な経験」とは、一方の極に迷亭の母親からの手紙の一節に書き込まれている「お前なんぞは実に仕合せ者だ。露西亞と戦争が始まつて若い人達は大変な辛苦をして御国の為に働らいて居るのに節季師走でもお正月の様に気楽に遊んで居る」との視線を置きつつ、最終的に次の評価に辿りつく話になっている。

要するに主人も寒月も迷亭も太平の逸民で、彼等は糸瓜の如く風に吹かれて超然と澄し切つて居る様なものゝ、其実は矢張り娑婆気もあり慾気もある。競争の念、勝たう／＼の心は彼等が日常の談笑中にもちら／＼とほのめいて、一歩進めば彼等が平常罵倒して居る俗骨共と一つ穴の動物になるのは猫より見て気の毒の至りである。只其言語動作が普通の半可通の如く、文切り形の厭味を帯びてないのは聊かの取り得でもあらう。すなわちここで作者は、「一」を受けてそれとは逆に眼を自己の

内面に向けその在り様を徹底して描こうとして苦沙弥・迷亭・寒月の三人を登場させ、その言動を描くことを通して三人まとめて「太平の逸民」と極めつけ、「一歩進めば彼等が平常罵倒して居る俗骨共と一つ穴の動物」にすぎぬと断じているわけである。ということは、この三人はまとまって作者の内面の諸相を負う分身となっているということであり、この三人を素材になされている辛辣な人間批評の根底は、同じく痛烈な自己批評であるということになる。

このことはまた、作者はこの「二」においてこうした分身たちの絡まり合う言動を素材に自己批評・自己省察を試み続けて行こうとの志を確認・決意したのだということにもなる。そして、この「二」では右の三人とは少し距離を置いた所に位置させられ、それでいて結局は三人のグループに参入させられている芸術崇拜者越智東風をも含めて「猫」の作者漱石の内面の諸相を分担する分身たちと見る時、作者は「猫」の中のこの場所で自己の在り様と作品との関係を見定め、自己の態度を定着させたと言える。このことはまた、(論の流れから少々はみ出して言うことになるが)作者が真に他者へ向かう足場を持つことになったという意味で、「二」が連作長編「吾輩は猫である」の真の出発点になったとも言えることを意味する。

さて、ここに見た「二」の登場人物の在り様から、苦沙弥・迷亭・寒月そして東風が、作者漱石の内面の諸相を分担する分身たちであるとする事ができるなら、「六」での四人の在り様を記述することが「三」の後半の金田鼻子の登場以降「四」「五」を経て「久し振りに」に行く「人間社会の観察」であると言うことの意味は、「人

間社会の観察」をするとはまさに自己を観察すること、鋭く自己省察を行うことだとの意味になる。むしろこのことは「六」の章を書き作者にそれほど強くは意識されていなかったかもしれない。というのはこの節の始めから引用し続けて最大の論拠にしている「永らく人間社会の観察を怠ったから……」にしても、この一句の根の深さは別にして、ここでは総体的に諸譚の調子の中で書きつけられた表現であり、余りに重々しいものとして扱うことをどこかためらわされるものがあることも否めないからだ。(たとえば「俳優」の話の中で一つの方法が解説される原因の一つに、「一夜」が「朦朧として取り留めがつかない」と評されていたふうな、執筆当時の経緯が何かと絡んでいるということも考えられるからである。)しかし作者漱石が「二」以来、まず自己を探求することに「人間」を考察する基盤があると考えたらしいことはこれまで見て来た通りであり、また徹底した自己省察こそ「人間」の真の意味に突き当る道だとは、この「猫」において作者漱石が最終的に確信するに至る考えであったことも疑えない。そのことは、作者が猫のモチーフについての展開をほぼ終り、全体の収束にかかった「九」(このことは次節で考究することになる)において、苦沙弥に鏡をひねくらせ、痘痕面の顔をつくづく眺めては「なぜこんな毒々しい顔だらう」と呟かせながら「凡て人間の研究と云ふものは自己を研究するのである。」と断じ、考えを敷衍しつつ「人の御蔭で自己が分る位なら、自分の代理に牛肉を喰はして、堅いか柔いか判断の出来る訳だ。」と言わせていることから明らかである。

要するに「六」という章は、「三」の冒頭にあるごとく「人間同等の気位で彼等の思想、言行を評臨したくなる」けれどもそれは「迷亭、寒月先生の評判」という、自己と世の中との関係の中で「永らく」人間を「評臨」して来たものが、ここで「久し振りに」「二」のテーマに戻ってもう一度自己の内面の在り様の「観察」を志したものとと言える。従って「俳優」での方法の解説も、「一夜」の評判への反発として出て来たというふうなこともあったであろうが、この場に置いて読む時、そうした「観察」による「自己の研究」の方法の確認としての意味の方がより強く浮き上って来る。また「俳優」の方法が用いられるのは、今見て来たような作者の内面の諸相を分担する分身たち、苦沙弥・迷亭・寒月・東風らの上、時には猫自身の上であり、それは徹底した自己省察、自己の研究のためであるということになる。それらはまた自己の感情を直叙するというのではなく、自己を出来る限り客観的に見て、対象として見据えて「研究」したいとする作者漱石の志の強い反映であったとも言えよう。

4

「猫」のモチーフをもし一語で言うとするならば、それは「逆上」ということになるだろうが、その「逆上」のモチーフが最も典型的に表われているのが「八」の「落雲館事件」の中の苦沙弥先生に就いてである。現にこの「落雲館事件」は、「事件其物が不名誉であるならば、責めて逆上なりとも、正銘の逆上であつて、決して人に

劣るものではないと云ふ事を明らかにして置きたい。」と、すなわち苦沙弥の、ということとは作者漱石の「苦沙弥」における「逆上」はということになるが、「正銘の逆上」である、それだけは言っておかなければ話は始められないとする所から出発している。そして苦沙弥は、「小事件」「大事件」と落雲館中学の学生の挑発に翻弄され尽し、逆上に逆上を重ねる。

ところでこの「逆上」は、おしまいまで逆上のしっぱなしということにはならない。一つは「尻が切れて強弩の末勢だ抔と悪口するものがあるなら、是が主人の特色である事を記憶して貰ひたい。」と、「主人の特色」にその「竜頭蛇尾」の原因を帰している。しかしそれよりもはるかに重要な理由がもう一つ別の所にある。「いくら中学校の隣に居を構へたつて、斯の如く年が年中肝癩を起しつゞけはちと変だと気が付いた。変であつて見ればどうかしなければならん。」と、自からの「逆上」に気付いたということである。ところでこれは滑稽の調子の中で書かれているが、「八」のモチーフに關わって見かけ以上に重要である。なぜならこのことは、「八」には「落雲館事件」を素材に苦沙弥の「逆上する」あるいは「逆上させられる」心の在り様がしつこいまでに描かれていて、作者の関心の焦点もそこにあるかに見えながら、実はむしろ苦沙弥の「逆上する」あるいは「逆上させられる」心をどうすればよいか思い悩む心の方に関心の重心がかかっていることを示唆するからである。そういう作者の関心はかなり長く書かれる「余瀾」の部分に表われ、しかもその終結部で、苦沙弥のその思い悩む心が、鈴木藤十郎の忠告

を聞き、甘木先生の催眠術の治療を受けたあと、哲学者の説法に耳を傾けながら訴える言葉に痛切に表わされる。その哲学者との会話の中から苦沙弥の訴えの筋道を辿って引き写してみる。

「僕は不愉快で、肝癩が起つて堪らん。どつちを向いても不平許りだ」

「毎日喧嘩ばかりしてゐるさ。相手が出て来なくつても怒つて居れば喧嘩だらう」

——成程一人喧嘩だ。面白いや、いくらでもやるがいい。

「それがいやになつた」

——そんならよすぎ。

「君の前だが自分の心がそんなに自由になるものぢやない」
「八」の最後に来て苦沙弥は「肝癩」をどうしても鎮静させたいことになっている。そして鈴木藤十郎の忠告、甘木先生の治療、哲学者の説法にその方法も提示されている。それに対し「主人がいづれを扱ふかは主人の随意である。只此儘では通されぬに極まつて居る。」（・点引用者）と「八」は終る。すなわち、「八」は全体として、「逆上」を治めるにはどうしたらよいか？との問いかけの章になっているわけで、やや先廻りして言うことになるが「八」を「猫」のミニチュアと前に書いたのはその意味である。

「九」は当然「八」を受けて、苦沙弥の「選択」がどうなるかがテーマとなる。事実「九」は「心の置き所」の話題が中心になっている。「九」は、前節でも触れたが、苦沙弥が痘痕の顔をあげつらう話から始まり、「心をどこに置かうぞ」のモチーフを根底に響か

せながら自己省察が執念く続けられる。その考察の流れの中で、一方では苦沙弥の一枚看板の観のあった「頑固」について、「強情さへ張り通せば勝つた気で居るうちに、当人の人物としての相場は遙かに下落して仕舞ふ」との認識に及び、もう一方では「ことによると社会はみんな気狂の寄り合かも知れない」との認識に達する。そうした摸索の果てに辿りつく所が「九」の最後、末尾の一文「然し何返考へ直しても、何条の経路をとつて進まうとも、遂に『何が何だか分らなくなる』丈は慥かである」の結論である。

「猫」の作者漱石は、この作品においてこの「何が何だか分らなくなる。」の地点から進むことはない。ここが行き止りである。ただその原因について、「九」に続く「十」「十一」において「自覚心」すなわち「自己と他人の間に截然たる利害の鴻溝があると云ふ事を知り過ぎて居ると云ふ事」を指摘し、その考えを展開するだけである。ということは作者漱石にとって「猫」とは、「逆上」の中にある自己について徹底した省察を加える機会であったということになる。ただここで「逆上」とその原因としての「自覚心」の問題に突き当たったものの、それを未解決のままに「分らなくなる」と放り出すように置いたわけで、作者は結果としてその問題をより鮮明にした形で重くかかえ込むことになったと言える。それはまた、作者漱石の文学における生涯のテーマとしてのしかかることになったということであり、その意味で、「猫」の一年八月とは漱石の文学における生涯のテーマの自覚と確認への道程であったと言えるわけである。

5

さて最後に、「八」の苦沙弥先生において極った「逆上」の構造について考えておきたい。

苦沙弥先生について目につくことは、「二」まではその「牡蠣的」性格、その「消極主義」が強調されるのに対し、その「頑固な性分」が云々されるのは「四」に入ってからで、鈴木藤十郎が金田君へ苦沙弥の学生時代を紹介する場面が最初という、苦沙弥先生の在り様の变化である。「一」において、迷亭のアンデレア・デル・サルトを持ち出している写生論への素直な従順ぶりは、とても自から待む「頑固」と呼べる風情ではなかった。言うなれば、己の殻に閉じこもり自分の世界の中で生きようとすることにおいて「牡蠣的」であり、その時には「逆上」はまだやって来ない。「三」の後半の金田鼻子の登場以来苦沙弥が外の世界すなわち「世の中」と交渉を持つに至って、「頑固な性分」が当然の成行きとしてのさばり出して来ることになる。

「逆上」のこの在り様を考える時、「3」節で考究した意味での「六」を受けての「七」の章の意味が浮び上って来る。「七」は劈頭「世を憂ひ時を憤る吾輩」が、「運動」「衣装」「裸体」といった題材で人間社会の批評、文化論を繰り展げる。その根底にあるものは西洋かぶれへの反発であり、「愛の法則の第一条」に「自己の利益ある間は須らく人を愛すべし」を置く「人間世界」のエゴイズムへの批判であり、そうしたものをひっくり返すための「長いものには捲

かれる、強いものには折れる、重いものには圧されると、さういへ、
 尽しては気が利かんではないか(傍点原文)という「自己」のなさ
 への深い憤りである。しかも苦沙弥先生もその外の世界に入って
 は、「洗滌」の場に描かれるごとく「左の隅に圧しつけられて苦沙
 弥先生が真赤になつてすくんで居る」となる。「逆上」はまさにこ
 こから爆発するのであり、「七」は、「頑固な性分」の底を支える「自
 己を恃む」心が外へ眼を向けた時に視野に立ちふさがるもの、すな
 わち「逆上」の対象と構造が総論的に描かれている章と言える。

しかし苦沙弥先生の「逆上」の問題は、そこにあるような「人間
 世界」からの抑圧に対し単に反発するという一方的な関係によるも
 のだけで終わらないことにある。浮薄なもの、己を持たないものへの
 鋭い反発がある一方で、「自己を恃む」心(八)が「自覚心」とな
 って現れる時その「人間世界」での折合いのつけ難さに遂には「自
 殺クラブ」(十一)の着想に及ぶ「自覚心」に内在する問題が絡ん
 でいる。「自覚心」は「人間の本来の性質」として「冷淡」を生じ
 させるが、それでいて同時に「勝ちたい」の勇猛心(七)を凝
 らせて競い合う。そういう「自覚心」も「れろ、尽し」と一步の所で
 生きている。つまりは「己れを恃む」心は行き所なしであり、不安
 定なまま宇宙に浮ばなければならない。さればこそ「汝何を恃まんと
 するか。天地の裡に何をたのまんとするか。神？」の一節を含む
 「在巢鴨 天道公平」の手紙に『「天晴な見識だ」と大変賞讃」
 (九) することにもなる。「十一」において特に顕著な迷亭へ対
 しての突然の不機嫌さも、恐らく苦沙弥のさういう不安定さに由来

するのであり、苦沙弥グループにあって「世の中」との接触の窓口
 になる寒月が比較的均衡のとれた気分を持たされているのも、そ
 ういう苦沙弥との釣合いからであろう。苦沙弥の「逆上」の在り様
 はそういうものであり、作家漱石はこの「処女作」からあてどない
 出発をしたということになる。

——一九八〇・七・二九——

注(一) 序論に当るものを短く書こうとして、数ある先考に触れる
 ことなく、こう振りかぶった表現をしてしまったが、主旨は
 「作品そのものだけを読みこむことによつてはつきりさせな
 くてはならないものがまだあると思われてならない。与えら
 れたスペースをいっばいに使ってそれをこの場で試みてみた
 い。」という所にある。このことはまた、漱石がくり返して
 いる言明(「文学談」明39、「処女作追懐談」明41)にもかか
 わらず、「猫」を一つのまとまった作品世界を持つものとし
 て読むという考えに立つということでもある。漱石は思いつ
 くままに「猫」を書いていったということはあるが、作品
 を読む限りでは、作者がかなりはつきりしたモチーフをこの
 作に対して持ち、全体として(「落雲館事件」のごとき山場
 さえ持った)首尾整ったと言つてよい構成を与えられている
 形跡は否定できないと思うし、漱石の(たとえば朝日入社第
 一作に「虞美人草」を書くような)小説というもののへの態度
 から考えても、実質は漱石が言うほど「偶然」のものではな
 いと思うからである。

鷗外「佐橋甚五郎」論

須田 喜代次

一

大正二年三月九日、鷗外は彼としては三作目の歴史小説「佐橋甚五郎」を脱稿する。⁽¹⁾翌四月発行の「春期大附録号」と銘打った『中央公論』四月号に掲載発表されたこの作品は、同年六月靑山書店から上梓された歴史小説集『意地』に、三番目の作品として収録されることになる。

ところで、鷗外の脳裏を佐橋甚五郎という人物が占領し始めたのは、いつ頃からだろうか。

このことに関しては、尾形叡氏の労作により、作品の典拠が『通航一覽』であることが確かめられたために、かなり正確に押さえることができる。

『通航一覽』巻八十七が、洋装本の第三冊として国書刊行会から発行されたのは、大正二年の二月二十八日（奥付）であっ

た。佐橋のことは、その第三ページに出ている。「佐橋甚五郎」の脱稿日が三月の九日であることを思い合わせれば、あるいは鷗外は、この発行になったばかりの洋装本を披いて興味を引かれ、ただちに本作の執筆にかかったものではなかつたらうか。

〔佐橋甚五郎——意地——〕初出『文学』昭39・10、『森鷗外の歴史小説 史料と方法』へ筑摩書房所収）

おそらく氏の推測されたとおりだろう。史料の記述に触発された鷗外は、ごく短期間にこの作品を書き上げたに違いない。⁽²⁾しかし、韓使来聘の部分を含めてもわずか三ページ（佐橋に関する記述はわずか一ページ）の史料から、一篇の緊迫した、しかもミステリアスな物語を作り出すには、触発されるべき土壌が、この時点の鷗外の側にもあったのではないだろうか。

今わたくしは、この年一月から『三田文学』誌上に、鷗外が翻訳連載していたレニエエ作の「復讐」という物語に着目してみたい。

大正二年の一月といえば、あの「阿部一族」が『中央公論』に掲載された月である。そして「復讐」は、「佐橋甚五郎」が発表された四月までその連載が続く。すなわち「復讐」は、「阿部一族」を書き上げた鷗外が、佐橋甚五郎という人物に邂逅し、作品化していく中で関わっていた物語なのである。

『通航一覽』の記述に触発され、それを核にして短期間に作品に結晶しえた背景には、この「復讐」の存在があったのではないだろうか。

「佐橋甚五郎」読解の一つの手がかりとして、作品「復讐」の世界をまず見て行くことにしたい。

二

「復讐」という作品は、珍らしい構成の作品である。

語り手はロレンツォ・キラミという男で、作品は、彼がその青春時代を共にすごした今は亡き友、バルタザル・アルドラミンの身上話をするという設定になっている。ただしその話の仕方が少し変わっている。

そこで己、ロレンツォ・キラミは諸君にことわつて置くが、己の話すのは、己の確かに知つてゐる事では無い。只あれが不思議な死を説明するために、己の推察したあれが生涯である。只或る夜、幹の赤い椏の木の林で、己の友人のエネチア人、バルタザル・アルドラミンが己に囁いたやうに思はれた伝記である。

(傍点須田、以下同様)

これから語ることが、確実なことであるか否かを保留した上で、語り手はバルタザル・アルドラミン自身に代わり、彼が自己の死までの経過を語つて行く形になる。ミステリーの雰囲気は漂わせながら。

彼は一七七九年の三月三日、カルネワレの祭日の日、親しい友人七人しかいない広間で、翌日「庭の岩窟に蠟燭を焚いて舞踏会をして、それから鏡の広間で宴会を」するための準備として、燭台の明りを試すために窓掛をおろした、そのほんの一刹那の闇の中で、何者かに胸をえぐられ殺されてしまう。犯人は誰だかわからない。蠟燭がついてみると、彼の胸に「一つの七首が深く刺し貫いてあつた」のである。

さて、物語は語り手が再びロレンツォ・キラミに戻り、その後日談が語られることになるのだが、その中で意外な真相が暴露される。バルタザルとロレンツォの二人に共通の親しい友人として、レオネルロという美少年がいた。

しかし、

女だ。思ひ掛けぬ発見は残酷にも己の心を掻き乱した。そして恐ろしい疑念を萌さしめた。女であつたか。併しなぜ男装してゐたのだらう。なぜそんな秘密をしてゐたのだらう。女であつた。レオネルロが女であつた。あゝ、七首の一えぐり。紅の創口。アルドラミン。

真相は松明のゆらめく光の中でわかる。レオネルロは、かつてバルタザルが辱しめた女であつた。復讐は果たされたことになる。

以上がレニエエ作「復讐」のごく大まかな筋である。

長々と「復讐」について語って来たのはほかでもない。『通航一覽』を読んだ鷗外は、その記述の中に、翻訳したばかりの、あるいは翻訳しつつある物語に通うものを見出したのではないかと考えるからである。そしてそれが、作品「佐橋甚五郎」形象に多くの示唆を与えたのではなかったか。

たとえば「佐橋甚五郎」の巧みな作品構成であるが、もちろん尾形氏が指摘されたように、これは典拠である『通航一覽』の記載順序に拠ってはいいる。しかし、現在時間から過去へ溯り、再び現在時間に戻るといふのは、「復讐」の時間の流れでもある。

また板垣公一氏は、そのような作品構成に関して、鷗外は読者の「サスペンスの興味を十分計算して典拠の記載順序を受け容れたと思われる」(『佐橋甚五郎』論——その主題と鷗外の主観性について——、初出『名城商学』昭49・11、『森鷗外 その歴史小説の世界』〈中日文化〉所収)とされたが、「確かな事は誰にも分からなんだ」という不確かなべールをかけることをも含めて、鷗外はその「サスペンスの興味」を、「復讐」から学んだのではなかったか。影響関係は、そうした作品構成にとどまらない。

たとえば次の場面はどうだろう。文中「己」とあるのはバルタザルのこと。

己はレオネルロと臂を組み合せて鏡の広間に立つてゐた。レオネルロは笑ひながら仮面を扇のやうにして顔のほてりをさましてゐた。(略)窓を締め窓掛を卸して、蠟燭がまだ付かぬの

で、広間が一刹那真の闇になつた。己達はその中に立つてゐて、己は家諒共に明かりの催促をした。「早くしないか。いつでも暗くしてゐては困るぢやないか」と云つたのである。その時突然己は或る冷やかな尖つた物が胸を貫いて、己の性命の中心に達し、己のローぱいに血が漲るのを感じた。

これがバルタザルの最後だ。この時彼と臂を組んでいたレオネルロが刺したのだから、この時点では犯人はわからない。それにしてもあつけない死である。殺人という血なまぐさい惨劇が行なわれたとは思われぬほどである。そして「鏡の広間」「仮面」「扇」「顔のほてり」などということばが醸し出す雰囲気とともに、右の場面は、あの「月見の宴」の果てた「小山の城」を思い起こさせないだろうか。

甘利は若衆の膝を枕にして横になつた。(略)

甘利は夢現の境に、寛いだ襟を直してくれるのだなと思つた。それと同時に水のやうに冷たい物が、たつた今平手が障つたと思ふ処から、胸の底深く染み込んだ。何とも知れぬ温い物が逆に胸から咽へ升つた。甘利は気が遠くなつた。

この「優雅な風趣」の中の「黙劇」を「凄惨極まりない」⁽⁴⁾ととるか、「凄惨なるべき刺殺場面を不思議に甘美なもの」⁽⁵⁾としているととるか、論者により意見の別れるところである。が、それは今一応置くとしても、「或夜甚五郎か膝を枕にして四郎三郎笛を聞けるを、甚五郎殺害して」と、原典にはわずか二十九字分しかない甘利殺害場面を、一場の「黙劇」に構成するには、先の「復讐」の場

面があずかつて力あつたのではないだろうか。バルタザルたちが、翌日の晩に「岩窟に蠟燭を焚いて舞踏会を」しようとしていたことも思い起こさせられる。

特に竹盛天雄氏の指摘があるように、この甘利殺害の場面は、「客観描写風に叙述されて行きながら、視点はいつの間にか、殺される側の意識に移行して」おり、そしてそれは、この「黙劇」に一種幻想的なトーンを醸し出す一要因にもなっているとわたくしには思われるのだが、そうした視点こそは「復讐」のものと言つていいだろう。

また「レオネルロは全くシチリア風の特徴を具へた美少年」であるわけだが、鷗外はその自筆「意地広告文」の中で、甚五郎を「当年の美少年」としている。しかしながら、作品中に、「敏捷な若者」で「武芸」の達者な甚五郎が「美少年」であるという記述は、実はない。もっとも、「遊芸が巧者で、殊に笛を上手に吹く」「若衆」のイメージは、「美少年」にこそふさわしいといふことはあるが。

とにかく、甘利殺害の場面、およびその場の若衆（甚五郎）のイメージには、バルタザル殺害、そして「美少年」レオネルロのイメージが重ねられていると見ることができるとはあるまいか。

さらに、そのレオネルロが実は女であり、かつて自分を辱しめた男に復讐するために男装して近付くという物語は、当年の美少年が朝鮮国上々官喬倉知として来日するという意外さに匹敵する。

「佐橋甚五郎」に対して、「裏切られた者の悲哀と復讐」とまとめたのは吉野俊彦氏だ（『権威への反抗 森鷗外』P.H.P.研究所）。

氏の述べられた李容九の問題に関しては、わたくしは今賛同しがたいが、レニエエの「復讐」を翻訳連載していた鷗外は、『通航一覽』の記述の中に、日本の、形を変えた一つの「復讐」物語を見出したのではあるまいか。

レニエエが描いたのは、男と女との間に存在する復讐物語であった。そして鷗外が史料の記述の中から取り出し作品に形象したのは、当代一の権力者に対峙する一個人のそれであった。

小説冒頭、すでに天下をその手中に収めた家康に敵する者はない。そのまわりに控える者たちの態度を見てみよう。

・ 稍あつて宗が危ふみながら口を開いた。

・ 一座は互に目を合はせたが、今度は暫くの間誰一人詞を出さぬものがなかつた。本多は何か問ひたげに大御所の気色を伺つてゐた。

・ 本多は矢張気色を伺ひながら云つた。

老中本多上野介正純をはじめとしておどおどした臣下たちの様子があるが、彼らは自分の意志を持たず、否たとえ持つてはいたにしてもそれをストレートに表わすことができず、ただ大御所家康の顔色をうかがうことに汲汲たる「臣妾」にすぎない。そんな中で、一人佐橋甚五郎は「自己」を守り通した男として「済ました顔で」（『意地広告文』）家康の前に現われるのだ。

この家康を中に置いての、喬倉知（甚五郎）と家康家臣団との対比はおもしろい。甚五郎も本多正純側にすわる可能性は十分あ

た。しかし、彼はそうなることを拒否した。

そいつは雷に周囲の援助を妨礙しようとするばかりでは無い。却つて反対の方向に働かうとする。そいつは公々然として己の敵だと名告る。そいつは個個の善意の団体を離れて、独立して働く。

これはバルタザルが、自己の命を狙う女の存在を知った時の思いだが、今や甚五郎は家康にとつて、いわば「公々然として己の敵だと名告る」たった一人の人物なのだ。なぜなら彼は、「逐電」という方法をとつて、彼の側から主君家康を蹴つていった男なのだから。

この場面、喬兪知を甚五郎と見破つた家康の「慧眼」を見てとることは確かにできる。しかし、甚五郎は、家康が見破るであろうことを十分承知した上で来ていると見ることもまた可能なのではないか。そして、たとえ家康が見破つたにしても、今やこの甚五郎には手も足も出せない。当代一の権力者、すべてを自分の意志のままにできる男の力をもつてしても、どうにもならないのだ。

だから、この時甚五郎は、家康に正当に対峙できる男になつたと見えるだろう。後に見るように、家康の築きあげた社会からはみ出さざるを得なかつた男が、今、その主君にまともに対する力をもつて戻つて来たことになる。その出現自体、封建体制をまさに確立せんとしている支配者家康に向けられた「反抗の鋒」になるはずだ。だからこそ彼は、「流石の家康も警戒したる人物」なのだ。

それでは、以下その「奇人」「意地強きすね者」の「奇しき運命

の物語」を追つていってみよう。

三

作品は冒頭韓使来聘の部分に叙したあと、時間が三十年余過去に溯り、そこで甚五郎はまず家康の嫡子信康につかえる小姓として、十六歳程の若者として登場している。

鷗外は、たとえば驚撃ちの一件の際、「衆議は所詮撃てぬと云ふことに極まつた。甚五郎は最初黙つて聞いてゐたが、皆が撃てぬと云ひ切つた跡で、独言のやうに『なに撃てぬにも限らぬ』とつぶやいた」として、衆議、すなわち「共通の意志」からはみ出している甚五郎を描写している。そして彼は、そのことに駄目を押すやうに、蜂谷をして「おぬし、一人がさう思ふなら云々」と言わせている。

この場合、「一人」ということが重要だろう。その「一人」の意志を、まわりの「共通の意志」に安易に溶け込ませてしまわないで、あくまでそれを尊重し主張する人物、それはまわりの立場から見れば、「奇人」であり、「意地強きすね者」であるに違いない。しかし「平生何事か言ひ出すと跡へ引かぬ」甚五郎は、あえてはみ出し者たる立場を取る。後年、日本という国からもはみ出して行くことになる彼の道すじは、この延長線上にあるはずだ。そしてこの時、彼の「奇しき運命」の歯車は回り始める。

十中八、九当らないはずの驚に、甚五郎の放つた弾は運よく当たる。しかしその時の賭が原因で、彼は傍輩の小姓、蜂谷を殺すこと

になつてしまふ。

「誓言を反古にする犬侍奴」と甚五郎が罵ると、蜂谷は怒つて刀を抜かうとした。甚五郎は当身を食せた。それ切り蜂谷は息を吹き返さなかつた。

すでに先学の指摘があるように、後の甘利刺殺場面とともに、きわめて簡潔な筆致で鵬外はその死を描いている。

もっとも「死」を描写する際の鵬外のこうした簡潔な筆致は、なにもこの作品に限ったことではない。「興津弥五右衛門の遺書」にしても「阿部一族」にしても、あるいは先に触れた翻訳物の「復讐」の殺書場面にしても、それらに描かれる死そのものは、むしろあつけない。鵬外には、人の死というものは、そもそもこうしたあつけないもの、というとらえ方があつたのではないか。それが彼の死生観だったのかも知れない。そしてそうした鵬外の傾向は、後年の「澁江抽斎」や「北条霞亭」などに見られる否、劇的な死の描写にまで、わたくしは一貫しているものと思う。

ところで、こうした簡潔な筆致や、先に触れた甘利殺書の時のような一種幻想的なトーンで、その殺人シーンが描かれているにしても、人を殺すのである以上「その行為の残酷さは拭い難い」(樋口正規『佐橋甚五郎』の評価をめぐって、『稿』3号、昭55・2)には違いない。しかし、だからといってそれは、甚五郎が残酷な男だということではない。

先の蜂谷殺書の場面に戻って試みに考えてみるならば、甚五郎がもし相手に当身をくらわさなかつたらどうなるか。残酷というなら

ば、議論が昂じてくるやいぎなり切りかかるといふようなことが行なわれる時代情況そのものが残酷なのだ。「阿部一族」の中には、昼寝をしていて枕を同僚の小姓に蹴られたがために、相手を切り殺した男の行為が、「尤の事ぢや」とされるエピソードがあつた。そういう世の中、そうした時代情況の中に、この甚五郎の行為を解き放つてみるならば、それは必ずしも甚五郎が残酷だ、あるいは非人間的だとは言ひ切れないのではないか。鵬外は、そうした時代の中に甚五郎の行為を置き見つけているはずだ。

そして、わたくしはむしろ、原典では「同役の御小姓を故有て殺書」とだけあるのを、蜂谷の方から切りかかろうとしたと設定し、それに対し甚五郎は自分の刀を抜くのではなく、当身(当身は、もちろん相手を死に至らしめることもあるが、必ずしも殺害が目的ではなかつたことをも思わせる)を食せたとした点に、注意を払って置きたい。こうした設定は、その殺害が、突発的な偶然性の強いものであり、やむを得なかつたものであることを思わせられるし、そこに鵬外の、甚五郎に対する弁護の気持ちの動きを見て取ることができると思われるからである。

だから、蜂谷殺書にしても、甘利殺書にしても、もちろん道德論からすれば甚五郎の行為は弁護の余地はなく、非難は免れない。しかし、鵬外はそうした立場から甚五郎の行為を描いているとは思われない。

しからは鵬外は、甚五郎をどうとらえているのか。わたくしは、鵬外が、その自筆広告文の中で、この物語を「奇し

き運命の物語」としていたことにもう一度留意したい。

四

「運命」に対する鷗外の考え方を知る上で示唆に富むのは、明治三十六年六月、『心の花』誌上に掲載された「マアテルリンクの脚本」である。

山崎一穎氏は、この「マアテルリンクの脚本」にうかがえる運命に対する考え方が、大正四年一月発表の「山椒大夫」に結晶していると説かれている（『山椒大夫』試論——情念の不毛を拓く——、『跡見学園女子大学紀要』第11号、昭53・3）。今そのことに關して触れる余裕はないが、鷗外の中に「マアテルリンクの脚本」に見られる思想は常にあたためられていたのではないかと思われる。

清田文武氏の調査によれば、「マアテルリンクの脚本」中に例として引用されている「モンナ・ワンナ」の島村抱月訳のものを、鷗外は自ら雑誌から切り抜き、一冊にまとめ保存していたという。氏は、それは「大正二年一〇月以降の整本にかかるはずである」とされているが（『マアテルリンクの脚本』の書誌的問題、『鷗外』15号、昭49・11）、そうしたことも鷗外の一貫した関心を裏付けているよう。

さて、ここで説かれる「運命」とはどういうものだったか。ここでもう一度確認しておこう。

さう云ふやうに、運命といふものは、一応避くべからざる秘密なものゝやうに見えるけれども、明智の人は其運命を自分で

左右して、さうして幸福に達すると云ふのが、マアテルリンクの議論でございます。
そして、その明智の人の例として、ナポレオン一世の名があげられている。

一七九九年十一月九日、「或は全く失敗するか、或は仏蘭西一國を手に握るか」と云ふ瞬間に出会したナポレオンは、議場に銃剣を著けた一箇大隊を闖入させるといふ非常手段をとって、反対派の勢力を力で押さえることに成功する。

鷗外は言う。

かやうに一挙して仏蘭西一國を拿破崙は握つたのでございます。此の拿破崙の挙動を見ますと、必敗の地位に立つてゐながら、始終機先を制して、一歩々々と進んで行つて勝を占めますのでございます。

こうしてナポレオンの行動を紹介したあと、話は脚本「モンナ・ワンナ」の内容に移る。そして、結局夫を捨て敵將と逃げるといふ道を選ぶモンナ・ワンナに対して、次のように述べている。

変氣論を致しますれば、モンナ・ワンナも実に恐れ入らねばならぬ脚本でございます。併しながら作者の考を察して見ますと、此女は三万人の人を助けようと思つて、私が行きませうと言ひ放つた時、よく運命の機先を制してゐます。それが智慧でございます。（略）作者の目から見ると、モンナ・ワンナも矢張一つの拿破崙になつてゐます。拿破崙も道德論から言つたら、助からぬ人物で、聖人でもなければ何でもありません。併

し作者は運命を明視し得る人として此女主人公をも作つたものと見えます。

道徳論から言えば助からぬ人物であるモンナ・ワノンとナポレオンを、ともに運命を明視し得る人とした作者の立場を、鷗外は肯定している。それは、自ら積極的に自己を十全に生かし得る道を切り開いて行く姿勢を、彼が評価しているということになるだろう。

そして今、「奇しき運命」をたどる佐橋甚五郎もまた、もとより聖人でもなければ君子でもない、さらには道徳論から言えば助からぬ人物でもあろうが、しかし、自らを十全に生かし得る道を見出した、運命を明視し得る男の一人なのではあるまいか。

五

十六歳の甚五郎を、鷗外は次のように紹介していたのだった。

口に出して言ひ付けられぬうちに、何の用事でも果すやうな、敏捷な若者で……

これは自分自身の意志を尊重する彼の面目をうかがわせてくれるが、同時に彼が「運命の機先を制し」自ら運命を切り開いて行く資質を持ちあわせている人物であることをも思わせる。

驚撃も事件に話を戻そう。彼は皆の意見が撃てぬと決まった時、「なに撃てぬにも限らぬ」とつぶやく。この一言が彼のその後の運命を変えた。順当に行けば、彼は一生信康の家臣として終わるはずだったろう。

そして蜂谷を殺してしまった時、甚五郎は、その所在を家康側に

見つけられる前に従兄が助命を願ひ出るといふ行為によって、条件つきながら助命を勝ち取る。その時といい、後に命ぜられた甘利殺害といい、彼はいわば「必敗の地位」に立たされている。しかし彼は自らの才覚で積極的に行動し、そうした人生の「賭」に勝つ。すなわち甚五郎は、「始終機先を制して、一步々々と進んで行つて勝を占め」ていると言つていいだろう。自らの運命を自ら切り開いて行くのだ。

やがて天正十年、「徳川家の運命の秤が乱高下をした年」を迎えるが、甚五郎の運命もまた、このち再び「乱高下」する。

彼はこの時、すでにその罪を不問に付され、家康の下で命を賭して働いていた。このままいけば、彼はそれなりに平穩な一武士としての人生を送るようにも思える。しかし鷗外は、原典には見当らない「年の暮に軍功のあつた侍に加増があつて、甚五郎も其数には漏れななだが、藤十郎と甚五郎との二人には賞美の詞が無かつた」という文言をはさみ、後の家康発言の伏線を置いている。

そして作品の末尾、「あれは手放しては使ひたう無い。此頃身方に付いた甲州方の者に聞けば、甘利はあれを我子のやうに可哀がつてをつたげな。それにむごい奴が寝首を掻きをつた」という家康のことばを聞くや否や甚五郎は家康の前から姿を消すわけである。

それにしても、この家康のことばには、支配者としての身勝手さが、そして家康の生身の人間像が、あますところなく表現されている。

まず、家康は、我子のようにかわいがってくれた甘利の寝首を掻

いた甚五郎を、「むごい奴」としているのだが、しかし鷗外はこのことばの直前に、その家康が、嫡子信康の無慙な生害を看過したことを書き留めていたのだった。

三十六歳で右近衛権少将にせられた家康の、一門は益栄えて、嫡子二郎信康が二十一歳になり、二男於義丸（秀康）が五歳になつた時、世に謂ふ築山殿事件が起つて、信康は無慙にも、信長の嫌疑のために生害した。

家康一門の繁栄とその嫡男の無慙な生害とが一文で綴られている右の叙述は異様である。それは家康一門の繁栄が、信康見殺しに類する「無慙さ」に結びついた形で築かれたものであることを思わせる。鷗外は前年の暮れに「夜の二場」(『大正演藝』大2・1発表)という戯曲を翻訳しているが、その中で、某国の君主は、自らの「人道」を表わしている「影」が去って行くのを見て次のように語っている。

「あれはわしの人道がわしを棄てて逃げたのだ。併し人君はそんな事には構つてをられぬ」のだと。

それを三カ月前に翻訳したばかりの鷗外にとつて、この家康は右の某国君主の姿に重ねてとらえられていたのではあるまいか。「むごい奴」と言い放つ家康当人のむごさを、鷗外は見ているはずだ。

さらにこの家康のことばには、甚五郎に対する信頼感が微塵も感じられない。若御子の戦で傷を負ったことから明らかのように、命がけで忠誠を尽くしている甚五郎であるのに。それでいて「あれば手放しては使ひたう無い」ということばにうかがえるように、手

柄を立てる有能な男、甚五郎を自分の手先として使うということ、は、あくまで前提としてある。「加増」はしても「賞美の詞」はかけないという家康がここにいる。すでに家康と甚五郎とを結ぶ人間的なきずなは全くない。しかるに、こうして主従関係という形を成り立たせる根本のものであるはずの、信頼関係の欠如を露呈しているにもかかわらず、家康は甚五郎の足に糸をつけてその手中に置こうとする。その糸を甚五郎は自らの意志でたち切るわけなのだ。

この作品発表のおよそ半年後、イブセンの「ノラ」を翻訳発表する際付したその「解題」(初出『昂』、大2・11)の中で、鷗外は、ノラの夫ヘルメルが「己はかうもして遣りたいが、それは出来ぬ、その出来ぬのが苦しい」という葛藤を少しも起こさず、ひたすら自己のことにみに執着している姿を叙して、「ノラの目前で、えらさうな夫の偶像が認識の雷火に撃ち崩されたのは、ヘルメルが此心の絶無な事を暴露した利那である」とした。

その言い方にならうならば、一個の人間と人間との結びつきの上に立った、信頼関係の欠如を露わにした家康のことばを聞いた利那に、甚五郎は「えらさうな」家康の、利己・自己保全しか頭にない、支配者としての「偶像」性を見抜いてしまったに違いない。そして、ノラがヘルメルの人形たることを捨てて家を飛び出したように、甚五郎は、家康の意のままになる人形たることをやめ、日本という家から飛び出すことになる。

このまゝいけば、彼は慶長十二年の本多正純をはじめとする家臣たちがそうであったように、自己の「私」を埋没せしめられた「臣

妾”にならざるを得ない。そうした運命を拒否し、今自らの意志で自らの道を切り開こうとするのだ。そんな甚五郎が、「不断小判百両を入れた胴巻を肌に着けてゐた」というのも、よく運命の機先を制していたと言えはしまいか。

六

逐電した甚五郎が、その後どういふ人生を歩んだのか、鷗外は一切語らない。それはこの「物語の範囲外」(「雁」)のことなのだろう。原典では、家康のことを漏れ聞いた甚五郎は、「御下げすみをうけては不動と御家を立退き、商賈舟に乗って朝鮮国に渡る」となっていて、朝鮮国へ渡航した経緯について触れられているのだが、それも鷗外は採らなかつた。幕が一気に引き降ろされた形で、逐電の事実が印象づけられる。

ただ、そうして消えた佐橋甚五郎という一青年が、二十四年後、上々官喬兪知として堂々と家康の前に登場したということ自体、彼の自信に満ちた、充実した、しかも成功した人生を雄弁に物語っている。彼は自分の「運命を自分で左右して、さうして幸福に達」した人物と言っている。いだらう。

一方、彼が見切った日本は、その二十四年間にどう変わったのか。

作品冒頭、韓使来聘の部分に、鷗外は原典の記述に抛りながら、その仰々しい行列とおびただしい数の献上物(その献上物を江戸と駿府に分けるためにやりくりしたというエピソードをも交えて)を

書きたてている。これはいったい何を意味するのか。それはこの日本が、「形式が内容から離れて重んじられる」⁽¹¹⁾社会、形式が固まっている社会になりつつあることを暗に示してさえるのではないだらうか。

そしてその中に、家康は、まさにこうした社会の頂点に立つ男にふさわしく「翠色の装束をして、上壇に疊を二帖敷かせた上に、暈網の錦の茵を重ねて着座」するのだ。そのまわりには、彼の顔色をうかがうことしか知らない多くの「臣妾」を従えて。

ここには、すでに封建社会の秩序が確立されつつある様子を見て取ることができるはずだ。

こうした社会では、一つの形を踏みはずすような生き方は許されまい。おのおのが、その置かれた位置にふさわしい生き方をするところが要請される。ここで、もし個人の自由な意志を貫き通そうとするのなら甚だ「窮屈」にならざるを得ない情況が、今できあがっている。これが甚五郎の見切った日本が、二十四年後に到達した地点なのだ。それは、以後徳川三百年を通じてより一層強固にされていくべきはずのものだらう。そしてさらに言うならば、そうした絶対権力体制下の社会に生きる人々が荷う問題は、鷗外が生きて来た明治という時代とも無縁ではなかつたに違いない。鷗外は、本作品と成立がほぼ相前後する再稿本「興津弥五右衛門の遺書」の作品末尾に、初稿(大元・九・一八脱稿)にはない、興津家の系図および子孫譚を書き加えている。そしてその中で、十一世弥五右衛門が「明

治三年に番士にせられてゐた」ことまでを書き記していたのだ。これは鷗外にとつて、明治という時代が、それ以前の時代と明治維新によつて截然と切れるものではなく、むしろ地つづきに存在しているのだという意識の反映ではないだろうか。後年の「澁江抽斎」における「抽斎歿後」に多く筆を費しているのも、一つにはそうした意識のあらわれと見ることもできるのではあるまいか。

さて、そういう社会を一方に置いた時、甚五郎の存在はまさしくその正反対に位置するものと言えるだろう。だから彼は確かに「奇人」なのだ。しかし「奇人」といっても、それは必ずしも彼がマイナスの存在であるということの意味しない。「奇」という語の原義には「他にぬきんでる義。他にぬきんでるものは他と異なる」(『大漢和辞典』(大修館書店))という意味があるそうだが、甚五郎は、彼の存在した社会にとつて「奇」たることによつて、逆にその社会を批判する地点に立っていることになるのではないだろうか。

喬食知としての彼は、一言も発せないし、また特別な行動をとるわけでもない。しかるに家康をおびえさせるのは、彼の存在自体が、家康体制の社会を批判しうるものであるからにほかなるまい。繰り返せば、彼は自己の「私」を重んじ、主体的に生を選択し、自己を束縛する手を払いのけて、自由に自分の運命を自らの手で切り開いていった男なのである。

そして一方鷗外その人はと言えば、彼は過去三十有余年、一貫して明治社会の中で、体制内に生きる一官僚として生き続けて来た。少なくとも外見的にそこからはみ出すようなことはしなかった。そ

れが明治という「普請中」の社会が彼に要請した生き方であり、それを彼はほぼ完璧に、誠実に生き抜いて来たと言つていいだろう。それは甚五郎的的人生とは、全くかけはなれたものだ。だが、そうした鷗外の生き方は、「ここは日本だ」という「寂しい」状況認識⁽¹²⁾に支えられたものでもあるのではないのか。「ここは日本だ」という認識の中には、陸軍軍医総監、陸軍省医務局長たる鷗外が、明治という日本の近代社会の中で、見切らなければならなかった多くの思いがこめられているに違いない。

そしてそうした往きて還れぬ道を歩んで来た鷗外であるからこそ、あくまで自己の「私」を押し通し、道を開いていった甚五郎の行動力ある生きざまは、心ひかれるものだったのではないだろうか。甚五郎は、鷗外が「ここは日本だ」と言つた、その「日本」をも越えて行つた男なのである。

この年鷗外は五十を二つほど越えている。そして、本作品を執筆する彼は、一方でその青春を開花させられなかったお玉の「寂しさ」をも見つめている。

「普請中」の日本の近代のまっただ中にとどまった鷗外は、その寂しい認識の裏がえしとして、この主体的な行為者、「奇人」佐橋甚五郎という人物の發揮した意地を作品に定着したのではなかったろうか。

注(1) 大正二年三月九日『鷗外日記』、「……佐橋甚五郎を押し畢る……」

- (2) 大正二年三月一日発行の『中央公論』三月号の七二ページに「春期大附録号予告」が掲載されており、そこに他の八人の作家とともに鷗外の名が見える。ただし「題未定(小説)……森鷗外」となっており、したがって彼はこの時点では執筆は約していたものの、具体的な作品はまだ持っていなかったことになっている。
- (3) しかしこれも確実ではない。真相を確かめる前に、レオネルロはロレンツオの前から姿を消してしまふ。ちょうど喬兪知がほんとうに佐橋甚五郎その人であったのか、「確かな事は誰にも分からない」ように。
- (4) 紅野敏郎「佐橋甚五郎」(『国文学』昭31・10)
- (5) 尾形仿「佐橋甚五郎——意地——」(初出『文学』昭39・10、『森鷗外の歴史小説 史料と方法』(筑摩書房)所収)
- (6) 竹盛天雄「佐橋甚五郎」(『現代国語研究シリーズ6 森鷗外』昭51・5)
- (7) 「意地広告文」中の「佐橋甚五郎」に関する部分は次のごとくである。
 「小山の城の月見の宴、城将甘利四郎三郎の寝首をかけた當年の美少年『佐橋甚五郎』は家康を鼻の先であざ笑ふて、浜松を逐転して、窃かに朝鮮に往きて、慶長十二年に朝鮮國の使者となつて来朝して、済ました顔で家康に謁見して帰りたる奇人。意地強きすね者。流石の家康も警戒したる人物。その一代の奇しき運命の物語。」
- (8) 「たとえば喬兪知を甚五郎と見破つた慧眼、自信はまさに支配者の本能的感覺と結合しており……」(傍点原文、紅野氏、注4の論文に同じ)
- (9) こうした甚五郎像は、前作「阿部一族」に登場する人物たちの延長線上にあるものと言えるだろう。拙稿「阿部一族」論——〈意地〉の実体——(『日本文学』昭54・11)。
- (10) 「興津弥五右衛門の遺書」において、興津と横田との口論の際、やはり先に切りかかる(改稿では脇差を投げつける)のは横田である。これも、原典である「翁草」の文章では、「口論になりて彼の相役を打果し」とだけあるもので、横田から切りかかるとしたのは鷗外の創作である。ここにも鷗外の執筆姿勢を見ることができるとはあるまいか。
- (11) 相原和邦「阿部一族」私見——悲劇の要因について——(『広島女学院大学 論集』第17集、昭42・12)
- (12) 小泉浩一郎「雁」論——現実認識の錯誤をめぐる——(『東海大学紀要文学部』第32輯、昭55・2)

茂吉と白秋

— 近代詩史の一断面 —

野山嘉正

1

戦後、『白秋茂吉互選歌集』という一風変わった歌集が刊行されたことがある。発行所は白玉書房、社主の鎌田敬止がかつてアルスに勤務していた時代に手がけた『アルス名歌選』の複製である。『アルス名歌選』は互選のシリーズで、第九編を茂吉選の白秋歌集、第十編を白秋選の茂吉歌集にあて、大正十一年一月に上梓した。白玉書房版はこれを合併して昭和二十四年に刊行したものであるが、年月のはるかな隔りを茂吉は次のように認識している。

旧版の年からでは、今日まで約三十年を経過して居りますが、白秋君も私もまだ血気さかんな時分でありましたから、その選出の気持などにもやはりさういふ特色が出て居りまして、やはり棄てがたいのではないかともおもはれます。

〔新版後記〕

既に鬼籍に入った白秋を代弁しながら、茂吉は、はっきりと「古い時代の私等の為事をも、明治大正の歌壇史といふ意味合で一顧」することを戦後の読者に要望している。今さらの如くに引き出された白秋との関わりに、白秋とともに否定し難い自恃を綱い交せる茂吉の脳裏に何が去来したかを一口でそれと指摘することは難しい。いったい茂吉と白秋なるテーマは、古くは木俣修氏の「白秋と斎藤茂吉」〔近代短歌の諸問題〕所収 昭31 新典書房）においても、微妙な論点がありとされ、採り上げられる瀬度のわりには、わからないことが多過ぎる。両者の個性が強烈であって、接近するにつれ、相互の位置及び距離が見えにくくなるからであるうか。実作の歴史を迎れば、それこそ歌壇の事情の無数の渦に拘泥せねばならず、従って両者は如何に違うかをどちらかの側から強調するという結果を生むだけである。木俣氏が指摘しているように実際には「アララギ」の盛行が白秋の影響をできるだけ小さく見積る傾向を作ったの

であり、今日でも、その事実を無視して接近の方法を思案することはできないように見える。

しかし、茂吉と白秋がそれぞれそうした事態に対して用心深かった、或いはそれを超えるものを内側に持っていたとすると、いわゆる歌壇の諸事情を踏まえつつ、なおそれを超える立場があつて悪いはずがない。飯島耕一氏の「茂吉の白秋論」(『北原白秋ノート』昭53・4 小沢書店)の立場はそれに近いが、飯島氏の言うように、明星とアララギの両系統の似寄りが方法的に確かめられなければ、歌論の不毛を断定する玉城徹氏の嗟嘆に同ぜざるを得ないということになつてしまふであらう(『茂吉の方法』昭54・12 清水弘文堂)。簡単に言えば、広義の詩という視点においては、後述するように、茂吉も白秋も同一基盤に立っていたのであり、互選歌集をそれぞれが信頼して相手に選を委ねるだけのものが個人的にも歴史的にもあつた。その地点の探索が茂吉の言う「歌壇史といふ意味合」の底に届かねばならぬのではなからうか。ただし、そのことと、茂吉白秋が描いた現実の軌跡とはどこかで弁別しておかなければならない。双方の意識の位相は、誤解を恐れずに言うならば、仮構しなければならぬだろう。というのは、他者の描いた自己は一般に不満なものにならざるを得ないし、自己批評の質が鋭い場合には、内部へさらに深入りするであらうから、その間に位相を想定していかなければならぬというだけの意であるが、その意味で互選歌集の位置は恰好な手がかりである。茂吉と白秋は大正末年から昭和初頭にかけて別のシリーズで自選歌集を出しているが、それも又資するところ

ある契機である。改造社版自選歌集の叢書と同社の現代短歌全集の二度にわたつてそれは試みられた。茂吉は『朝の螢』を帰朝直後に上梓(大14・5)、のち改造文庫に収めるに際して七十余首を増補している(昭4・7、のち昭21・1再刊)。『現代短歌全集』には第十二巻に島木赤彦とともに入り、『朝の螢』と全く異なる編集の下に大幅に増補した(昭4・12)。白秋は『花檉』を刊行(昭3・10)、改造文庫版では単行の『花檉』になつた「巻末に」と題する後記が付載された(昭5・9、のち昭22・1再刊)。全集の方は第九巻を吉井勇とともに占め、文庫本『花檉』の後記に言及されただけで選ばれなかつた未刊『第二桐の花』からの増補を始めとして、これ又別の編集ぶりである(昭4・9)。この全集本の増補は白秋にとつて内的に微妙な問題を惹起したらしい。

短歌はわたくしの詩業の中の一つの部門として、わたくしには寧ろ不断の道とするところである。わたくしは詩よりも先に、此の短歌形式に我が年少の詩才を試みた。長じて幾度かまた身を挺して之が革新に當つたのも、省みて此の伝統の根ざしになみなみならぬ恩恵と愛着とを感じずにはゐられない。境涯の芸術として、心法の坐として、最近のわたくしは、愈々に此の幽玄体を尊く思ふ。此の短い典型の中に神氣と語韻とを鍛治することは、他の詩形へのよき精進ともなつた。

(全集「後記」)

短歌全集の歌数の容量が大きくなったという事情の下に、『桐の花』から洩れたものを「厳選」せずに拾つたという説明があるが、その

ことも含めて、ここには短歌への関与の深さを主張する姿勢が露わである。ただ、それと「詩業の中の一つの部門」という認識とが必ずしも一直線に結びつかない。右の引用文に微かな拮据が認められるのはそのためである。大正末年におけるアララギ派の全盛を想い起せば、白秋の自己主張には現実性があるとも言えるが、ここに打ち出された伝統の自覚は、むしろ白秋の内的世界のありようをさらけ出している。変化を容認しないかのように語る白秋にこそ問題がある。それに対して、同じ全集の「巻末の記」で茂吉は悠々と歌人としての自己変遷を綴っていて、長崎赴任による「一挫折」、留守から帰った直後の「リップ・ヴァン・ウインクルのやうな面貌」などと書く筆致には余裕すらある。ところが、その茂吉が長崎赴任後（大7・1）、東京日々新聞の国詩募集に際し、「募集課題の『国詩』といふのは、日本国語をもつた広い意味の『詩』といふのであつて」と書き、形式、用語とも「勝手次第」であり、

要は性命の具足不具足、魄力の甚深淺薄の問題に帰着すると僕は思つてゐる。芸術の根本義に立つて、文壇の主流だと謂はれてゐる小説脚本等の前に、そしてなほ東西にわたる優れた絵画彫刻等の前に、豪然として自立し得る底の「国詩」が集まるといふと思ふ。詩はいのちの、直なる、なほくひたぶるなる、純なる、邪気なき響であるに相違ない。

〔童馬漫語〕136 性命具足の詩

と、注目すべき発言をしている。確かに、これは茂吉の場合数少ない見解と言わなければならないが、この開放的な態度が留学直前の

大正十年に白秋選集の選を可能にしたのである。ここで茂吉の初期がその異常性のゆえをもって人眼を惹き、そのゆえに「アララギ」でも孤立し、茂吉自身も又それを充分に自覚していたことを想起しておきたいが、旧根岸短歌会系離れという相対的位置が客観化されたのが鶴外の観潮楼歌会であることは論を俟たない。茂吉はのちに左千夫批判の形でそれを改めて追認するわけだが〔伊藤左千夫〕17〕、その自覚が一方では白秋に対する或る種の劣等意識となつて現われる。アルス版白秋選集の序、及び茂吉選集の跋の必要とも思える謙辞にそれははつきりと見えている（前掲木俣修「白秋と斎藤茂吉」参照）。そこに両者の位相を明かす一つのポイントがあるだろう。観潮楼歌会から互選歌集までの最も重要な仕事である『赤光』と『桐の花』を中心の話題として、その位相を史的に構成するのが本稿の課題である。

その際に戒意しておかなければならないのは歌論と詩論の関連である。これを広義の詩論とするのは白秋の立場であり、歌は「もつと広い意味での詩」と明確に規定された〔洗心雑話〕の「はしがき」大10・7〕。それを茂吉にそのままあてはめるのは、やや公平を欠く気味合いがあるが、茂吉における狭義の詩（新体の詩）の欠如を言うだけでは単なる事実の指摘にとどまり、その気味合いの中にある問題を素通りしてしまうことになるだろう。第二に、当然ながら茂吉も白秋も実作が常に論に先行していて、原理論のための論が用意されているなどという事実はなく、そのために融通無礙で論理化し難いという事実がある。白秋は「心の据え方」と言い（前掲

「はしがき」、茂吉も「心の据ゑ方の標語」としての「写生」について

予の説は予の内心から出た一家の見で、そして予の作物と離れないものである。そこで作物次第によつては、写生の意味の細かい所などは、どしどし變つて来る。それでいい。

〔短歌写生の説〕第四

と述べている。この実作者の覚悟を尊重しつつなお或る論理を見いだすことが課すべき抑制である。そうした関連を呑みこんだ上で、始めて近代詩史の重要な局面が明らかになるかもしれないと考えるからである。

2

多くの茂吉論が等しく見ているように、『赤光』の位置は茂吉にとって重要である。『赤光』に触れることは簡潔な茂吉論を企図する以外のものではない。『赤光』が仏教的世界を背後に持っていることは茂吉自身の語るところであるが、その原型の世界が直ちに歌となつたわけではなく、自己の主張が強烈に働いたところに異種性が生じた、それが茂吉の「近代」であつたというのが大方の見解である。茂吉が「異趣味者」と名指されながらそれが自己に忠実ならば毫も意に介さぬと当時考えていたことは『童馬漫語』に見え(2) (2感と歌 明43・10・28)、或いはそれを「一種の癖」とのちに否定していることも「巻末の記」(前掲改造社版『現代短歌全集』第十二卷)に明らかである。少年時露伴を耽読した茂吉は、左千夫から

「理想派」と評されたという。言わば理想派から「写生」へ、茂吉の修練は変遷した。その変遷とは、茂吉の「写生」や「実相観入」に主観が強調されることから判断して、自己を否定するのではなくそのまゝに自己を矯めていくその精練の度合を意味しているように見える。露伴の影響は案外深いかもせず、絶対者と等し並みの位置を詩人に比定しようとする露伴の厳しさをやや緩めれば、『赤光』の人間くさい調べの秘密を捉えることもできるであろう。生の多様な姿をそれとして認め、その中に自己を投入し得る地点を探索する過程を歌に託することによって、この絶対と生との間の広大な領域を茂吉は発見したのである。

この自我のあり方は新しい西欧近代の衝撃を体験することなしに成り立つ性質のものであり、極言するならば、茂吉は最初から先祖返りすることでも生を生き始めた、或いは、他からの衝撃に恐しく用心深かつたのである。「衝迫」とか「魄力」とかの類の語を多用しているのは『童馬漫語』、その何よりの証拠である。山形からの上京、下町の生活という生の具体相が、その力みをリアルなものにしたであろう。その意味で、正岡子規の実作と論を知って受け入れたこと、しかし、子規に深刻味の欠けている弱点があるのを直観したことは必然である。子規における主観が短歌と俳句の「写生」を明確に弁別し得ないであることを茂吉は見抜いていた。短歌における主観の確立を再三にわたって論じなければならなかったのはそのゆえであり、「フモール」が論を別つポイントであることはやがて明らかにされる(『童馬漫語』の「独語と論争」参照)。つまり、主観

を押し出して行けば、軽みを排さねばならず、一方そうすると「写生」の実体が失なわれるから、主観はどこかで抑えなければならぬ。このあり得べき矛盾が、古語の捉え返しと慎重に西欧近代に接近するという矛盾に置き換えられる。

短歌の形式は不自由である。そこに自由な心を盛るのは虚偽に陥るといふ。一応明白な理である。ところが実はその虚偽なところより力が湧いて来るのだ。虚偽の生ぜんとする刹那に其と闘ふ力から光明が放射するのである。力は障礙にぶつかつて生ずるのである。短歌の形式をいとほしむ心は力に慣るゝ心である。短小なる短歌の形式に紅血を流通せしめんとする努力はまさに障礙に向ふ多力者の意力である。「多力に向ふ意志」である。(『童馬漫語』「35 歌の形式と歌壇」大2・2・8)

この意力の確認が根岸短歌会系の出自とそこからの自立、及び広義の詩へ立ち向う自己の発見を正当化した。或いは、白秋の『桐の花』に結実する歌作、木下柗太郎からの影響の自認が、意力を確認させたというべきかもしれないが(前掲「巻末の記」、その先後関係は両方あり得るだろう)。

大正二年という時期に茂吉は、白秋を模倣したとの論難に向つて激語を投げつけている(『童馬漫語』「41 細谷明氏に対する」大2・6・12)。「北原氏が予の歌を模倣したことはあつても、予は北原氏の歌の模倣などほしないのだ」などとむき出しであるが、同時に柗太郎の詩に言及してその文学的恩恵を暗示しているから、たぶん「北原氏の歌」というところに力点がかかったのである。片手

間に短歌を手がけているのではないとの謂である。或いは、『童馬漫語』の「42『赤光』編輯の時」(大2・7)は、まとめるための苦しみを書いたものであるから、『桐の花』上梓(大2・1)後のあせりが働いたとも思われる(『赤光』は大2・10刊)。意識せざるを得なかったからこそ激語があつたと見るべきだが、この論難は他にもかなりあつた模様で、互選の白秋選集の序という場面にまたしても不快の念を表明しているから(大10・7)、頑癖も相当なものである。ただし、白秋選の自身の選集の跋文で、「この夏『白秋選集』の序を書いた時は、気が落付かずいやなことを書いたやうだが、けふあたりは天も清く澄んで来て」素直になれた、と言ひ、留学中の愛読書にしたいと謝辞を述べている(大10・10)。白秋の序文は、「いい意味での愚直さ」と「尖鋭な感受性」を兼ね備えた「異数の歌人」であると評し、「万葉の古調は却て別種の清新さを以て私に迫つた。」と茂吉の獨創性を認めている(大10初冬)。この序文は白秋と茂吉を結ぶものを最も明快に説いた注目すべきものであるが、いま一応その点を措いて茂吉に立ち返ると、西洋留学中「おのづと日本語の細かい味が分からなくなつて、歌も出来なくなるに相違ない。」と予測しているところに茂吉の深慮があることを確かめておきたい。しかし、この深慮は茂吉の想像した以上の負担をのちにもたらすことになるのである。

大正十年から十四年にわたる滞欧を終えて帰国した茂吉が「ドナウ源流行」を書いたのは翌十五年三月(二月に起稿)であつたが、本林勝夫氏が指摘しているように、ドナウ源泉近くでの日本語のこ

ちやまぜの韻文の噴出を描く茂吉に滞欧及び帰国後の文学的体験の全重量が圧縮されたものと見ることが出来る。『斎藤茂吉論』のⅡ 昭46 角川書店)。百人一首、『太平記』東下り、祭文、万葉などの無秩序な連繋を本林氏は「悚然とするまでの孤独心」の現われと評しているが、滞欧中の歌作の多いことや、この文章が帰国後の執筆であることなどを秤量していけば、茂吉の心情的解放と短歌への再認が、つまるところ、歌作への自信が非常に強まったことの端的な徴標である。西欧体験は歌作によって次々にその場で濾過され、「ドナウ源流行」の執筆を経て再認されたのである。大正十四年刊の自選歌集『朝の螢』の「巻末の小記」に言う。

私は数年欧羅巴に留学して、その間自分の歌に親しむ機会をな
くしてゐた。さて帰国して久しぶりにて自分の歌を読んでみる
と、それは私には尽く一種の疎き響をもつてゐた。すなはち、
自分のものではないやうな気がした。茲に於て私は、歌集「朝
の螢」を比較的容易にそして一気呵成に運び得たものではなから
うか。
(大14・3・26)

自己客観化が容易になつたとの正直な発言であるが、背後に西欧
体験が用意されていたからであろう。しかし『朝の螢』は『赤光』
の二倍以上の歌を『あらたま』から選んでいて、¹⁰⁾歌数の制約から二
つの集に限定したとは言つても、そこに自己評価の一つのめやすが
置かれたことは否定できない。童馬山房焼跡での選という言い訳は
あって、自選歌集の仮のものに過ぎないとして、実際改造文庫版で
は『赤光』から増補するのであるが、大正十四年の時点では何より

も近接の過去を追認して自己を把持する目的があつたからである。
茂吉は「私はつひに歌道に於ける多力者ではない」と言い切つてい
る(『巻末の小記』)。これは少なくとも歌作についての或る結論に
達したことを意味する。

ここで、もう一度『赤光』をまとめようとする時期の茂吉をふり
かえると、「例へば近頃の西洋の詩の訳詩を読む。原文では困難で
あるから、日本語に訳されたものを読む。大抵の場合に胸にしつ
りと来ない。現在の僕には其を一言で駄目だと言ひ去り得ないの
だ。翻つて、李太郎白秋光太郎諸氏の詩を読む。さうすると矢張り
感心する。茲に於て心が動揺するのだ。僕の言説は朦朧とならざる
を得ない。」というやうな、短歌を自己必然のものとするこゝについ
ての迷いが、当時の茂吉を支配し、それが又逆に、歌作をも支えて
いたことがわかる(『編輯所便』大2・2)。続けて「若し僕が目
もつと清明で自分の歌の特長も欠点も明かに見えるとしたら、歌な
どは詠めないものであるかもしれぬ。現在の僕が濁つた目を持つ、そ
のお目出度さ加減が丁度よいのであるかもしれぬ。(略)然しもつと
清明な目を以て自分を見たような気もする。若し見ることが出来る
ならば其処から新に出発したいと思ふ。」¹¹⁾と言ひ、「アララギ」に
旗幟の無いことを併せて齒がみしている。短歌必然の論理が存在
しないからである。柴生田稔氏が指摘しているように、最初期の茂
吉は新体の詩と全く無縁だったわけではない(『斎藤茂吉伝』の二
昭54 新潮社)。ただ、親しんで来た短歌の史的位を新体の詩と
拮抗させることが茂吉に課せられるというめぐり合わせになり、そ

こで始めて茂吉は子規の背負ったものを諒解できたということなのである。茂吉の西欧体験とそれによって覚悟した「多力者」の否定は、短歌必然の新しい出発に他ならない。それが茂吉の内的矛盾の欠落が矛盾総体の容認か、にわかには断じかねるところに茂吉の真骨頂があるだろう。「赤光」がそうした「出発」以前に、飛び抜けて高い響きを発したのは矛盾そのものを生きた茂吉がいたからである。「茂吉選集」の序で白秋がそれを鋭く言い当てたのも当然と評すべきかもしれない。

3

『赤光』が出た時、白秋は三崎の見桃寺に居た。⁽¹²⁾その頃巡礼詩社を主宰していた白秋はその関係で親交があり、「狂人守」の茂吉の常住のさまに仰天したと、茂吉選集の序に書いている。茂吉の強靱な精神を知ったという意味でもあろうが、それだけに『赤光』のこゝとばに籠められた張りにゆるぎがなく、完璧な世界であれ、破れかぶれのスタイルであれ隙のないことに率直に驚嘆の念を表明しているのである。これは白秋が新体の詩と短歌を一杯に追求している以上、短歌の可能性についての衝撃的な出来事であったに違いない。『桐の花』も又上梓まで手間のかかった歌集であったが、ことばの破碎と擁護は茂吉において小さい詩形の中でドラスティックにぶつかりあっていたからである。白秋がそれをいわば二分する形で全体の詩業をここまで実践して来たのであり、その関連や如何という問はいずれ内部へと参照されるはずのものであった。その参照は

『桐の花』の後から開始されたように思える。白秋の三崎移転に纏わる実生活上の問題は、「哀傷篇」に流し込まれて歌われ、そういう手すさびでは間に合わないことが次第に明らかになっていったからである。

「哀傷篇」を茂吉は採ったが、白秋は自選歌集『花檉』では完全に除外している。『現代短歌全集』第九巻には収めたが、それでも不惑の齢を省みて控え目にしたと断っている。啄木に近似してなお綿々たるところに格の低さを感じたのかも知れないが、より深くは自己分裂の危機に対して余りにも不用意な形姿に目を蔽うものがあったということであろう。これを当の時点に引き戻してみると、白秋が或る絶対を求めて「詩」全体の再検討に入ったという証跡がある。その末期を非難誹謗への応接に明け暮れした「朱鸞」から、「地上巡礼」への変移、『真珠抄』『白金之独楽』の発行などがそれである。大正二年十月に巡礼詩社を創立してから「地上巡礼」の創刊(大3・9)までに約一年を要したのは、その間に小笠原行がはさまったからである。「父島滞留の半ヶ年がどれほど私を赤裸々にし人間らしく大胆に純一に真実にさして呉れたか、(略)この二二年間の甚大な心霊の苦しみが今こそ私に一点の白金光を与へてくれたのである。沈下し尽して、底から燦々と光り出した光明である。」と書き記す白秋に迷雲は吹き払われて跡形もないように見える(『鳥から帰つて』『地上巡礼』創刊号)。同時に『真珠抄』が『印度更紗第壹輯』と銘打って世に出る。この集の位置が問題の核心を僅かに触知させる手がかりなのであるが、正確には『真珠抄』及び短歌』

というタイトルであって「応詩歌集の外観を呈している。もちろん「歌俳句以外に一の新体を開くべきもの」としての「短唱」が眼目であり、茂吉はこれを簡単に「一行詩」と呼称した（前掲「性命具足の詩」）。「愈日本在来の小唄のながれを超えて幽かに象徴の奥に沈まんとす。白金の静寂わが上に来る。」（「余言」）とも説明している、広告には「詩にあらず歌にあらず」とまであるから、詩と歌の合集又は、詩集に歌集を付載したのも言えない。白秋は、この後詩集『白金之独染』を『印度更紗第二輯』として大正三年十二月に刊行、翌四年八月には歌集『雲母集』をまとめるが、この両集の支えとしてだけ『真珠抄』が先行したわけではなかった。大正四年六月号の「地上巡礼」で昨今の精神状態が「麗か」の一語につくされると述べて白秋はさらに、

然し兎に角私のこの麗かといふ気分が殆ど正当に了解せられてゐない為に、私は才だけで歌を作つたり、巫山戯かへつてゐるやうに、新体詩人どもの誤解も受ける。才だけで歌が作れるものなら苦勞はしない。また自分がそれだけ不真実だと思へたら私は潔く歌も詩もやめる。（略）今のところ詩よりも歌よりも私の人間の方が余程麗かで、また余程大まかのやうである。

（「雑纂」の「編輯室夜話」）

と、詩や歌の原点に溯及している。「真珠抄」の「短唱」はみずから否定するぎりぎりのところまで人間とことばを追いつめた力業の産物である。ただ短歌がその場合でも安全に保たれているように思えるところは、やはり白秋一流の心術の為せる業なのだろうが、そ

うした微妙な並置の中で詩が捉え返されたことは確かである。「短唱」はそれまでの新体詩史につきまತ್ತた不安定をいったんつききりし開放する役割を担ったからである。

ここには白秋の思念した絶対の具体相が大きく働きかけてことばを開放している。

私の麗かさがいつとなく妖怪味を帯びて来つつある。何だかもう一度外道に墮ちさうである。私の麗かはどうしても仏陀の麗かでも聖りの悟入でもないやうな気がする。白秋はやつぱり白秋である。そこを面白いと思へ。（前掲「編輯室夜話」）

露伴から茂吉へという流れがここにもある、という見方も成り立たないわけではなく、当時白秋が著しく仏教を心の内で重大に考えていたことはよく知られている。ただ「外道」と呼ぶ人間の具体的な形姿が絶対によって意味づけられ容認され肯定されることが「詩」の成立する根本であると白秋は信じていた。たとえば、「大千世界ノ春ノ暮、空モ轟クニ耀キ墜ツル天魔ノ姿、善哉善哉、帰命頂礼、今コソワレハワガ手ノ独染ヲ天ニササゲム」と『白金之独染序品』に記したのは、その明証であり、そういう世界の逆転に「詩」のあやうい生命がかかっていることを知っていたからである。白秋のことばが自由になった理由はそれ以外にない。

しかし、「西洋人に詩の真諦はわからず、と云へばあまり私の独断に人は驚くだらう。しかし真の詩は直覚の鋭い印度以東の人類にして始めて作れる。」と言うのは、白秋の勇み足である（前掲「編輯室夜話」）。「詩」の歴史を全て背負ったとは何人も言い難いから

である。したがって続けて「何でも彼でも西洋人を崇拜渴仰するのは不見識極まる。日本の詩人ももうそろそろ自覚せねばならぬ秋である。尤も西洋でなければ夜も日も明けぬ所謂新体詩人はこの限りにあらず。」と自他を規定するところが精々であって、そこに『真珠抄』で追いつめた自己の現実的な開放があり、短歌も「日本の詩人」という部分に包摂されたはずである。ところが、この円融と言うべき境地が別の間隙を生む因そのものとなる。この「夜話」の中には秋原朔太郎を前橋を訪れたという記事があり(一月九日)、前年から交流の始まっていた朔太郎と切り結ぶ点がこの隠見しているからである。一口で言うならば、かなり多量の歌作に見切りをつけてなおかつ「日本の詩人」たらんとしたのが朔太郎の意図であり、又実際に獲得した文学上のラディカリズムであった。朔太郎の詩作に中断やたるみが見られるのは『月に吠える』、『青猫』、そのラディカリズムの報いであるが、短歌俳句を未来の詩とするなど白秋の奉じた絶対を事々に意識しなければならなかったと考えて間違いない。ただし、これが白秋と相関的な事態であったことから問題が生じるのである。

朔太郎に大正二年から四年にかけて『愛憐詩篇ノオト』『淨罪詩篇ノオト』と呼ばれる草稿があって、それが詩作の内実を明かすものであることは広く知られるようになったが、その一つの重要な部分に金属幻想とも言うべきものがあり、それが精神の疾患と健康のイメージとして朔太郎を支配している。ちょうどそれと雁行するように、感覚のゆらめきの多様な現われを収縮し再認するものとし

ての貴石のイメージが白秋に出現する。いま、この先後と相関を時間の上で実証する余裕はないが、「地上巡礼」創刊号には「千九百十四年八月二十六日払暁」と明記して「白金独語」が掲げられ、『真珠抄』よりもさらに原型的で眩きとも祈りともとれる短文が列べられていて、これは白秋の「ノオト」と見てよいものである。

「真珠は真珠を知る人々のみ耀く。」は『真珠抄』のコメントであるろうし、「燦々沈下せよ。」「地獄の花、極楽の風。」などは白秋による世界の転倒の端的な表現に違いない。「拙劣妙諦、欠陥これ寶石の巢。」も同断である。「汝涙を流し一心己れに敬礼せずんば歌ならざらん、」とある一方で、「歌一首、金一寸。」と凝縮するのは「苦しまんずんば耀かず、練金丁々。」という至高の目標があるからである。ところで白金については、

□ 森羅万象皆心あるが為に病む。

□ 心患身疾凡てこれ精靈白金の睨き。

□ 枯淡白金、諦念燦爛。

と控え目ながら、世界の転倒を倒錯としてではなしに認識する根拠をあっさり提示している。それは秘儀というには余りにも大らかであって、たぶん白秋自身「麗か」と形容したのは正しい。朔太郎はこういう場合「腐蝕」のイメージを強調して大映しにするから、「諦念」という表現には決してならないであろう。この差は個人の生命力の相違とも、理解の仕方の差異とも受け取れるが、白秋が「森羅万象」の全てを許容すべきだという立場にやや傾いたことは否めないように見える。自身では三崎で動と力を把持し得たと後に

回顧しているが、⁽¹⁵⁾そうした内実に立って「詩」の全領域へ自己を開放し始めた白秋を最も鋭く直観したのは茂吉だったのではないか、という案外な想像も無理ではないと思われる。

4

医家として茂吉が白秋をどう見たか、ここでそのことに立ち入る資格も能力もないが、白秋の感想と同等ぐらゐに白秋に強靱さを感じただろうと想像することは許されるように思う。白秋の自己治療とバラレルなものを茂吉は自己の本業の中に含み持っていたはずだからである。いま詩人歌人の「本業」「余業」という点についても差し控えておかねばならないが、白秋における「本業」と茂吉の「玄人」(『短歌初学門』)を取り散えず同質のものと考えておくことにしたい。帰朝直後の『朝の螢』の自選が『あらたま』に傾いたことは、大正十年外遊前に『赤光』の改選を終えており、白秋選の選集にその版を提供した一事がからんでいる。『朝の螢』から『あらたま』以後の作を除いたのは時間的余裕がなかったこと他に、歌人の「本業」、「人」としての自分の仕事に対する覚悟の仕方が働いてはしなかったか。白秋に対する或る負い目を感じつつ、それだけ自分に敵しくなったという事情がそうしたずれに影を投じているように思える。一方、白秋における『花檉』の選歌がどちらかと言えばぶつきらぼうの印象を呈し、これに詩業の一部門としての短歌という相変らずの展開ぶりを併せれば、『花檉』の軽さが目につき方が自然である。これを「アララギ」の盛行とやがて来るべき

「多磨」の発行、というところへ説明を帰着させるのは容易であるが、この本質からは思わしくない。それよりも互選歌集の存在がここでは完全に宙に浮いたことを改めて認めて置く必要がある。或いは戦後版互選歌集の茂吉の回顧を戦跡の確認と解すべきだと言った方がいいかもしれない。

しかし、そういう逆転が昭和初頭に起きる以前の茂吉と白秋は、とくに写生・象徴論において世上言われているよりは著しく近接した位置に立っていた。茂吉における「写生」と「象徴」は等しく「生」から発する方法であり目標であって見分けがつかないが、『童馬漫語』¹¹⁰ 写生、象徴の説)、白秋も又、「燕の『心』其もの、『生』そのものを深く観て、その『心』を自分の『心』とし、その『生』を自分の『生』とおなじに観る、私達の突きつめた観照^{みかん}からも、それは立派な象徴の詩や歌そのものである。」と言っている(『洗心雑話』その七)。そして隔っていない時期の両者の見解はほぼ等しく、ただ、大正十年を過ぎると次のように白秋に変化が現われる。

要するに最も自然なる、最も親愛なる、それさながらの流露を表現の至上とするには、詩人は常にそれ自身の呼吸、心音、内律の如何に耳を傾くべきである。而も終始実相の神に触るゝと共に、たゞ在りの儘の姿、在りの儘の心を以て、常に主客一如の円融境に深く呼吸すべきである。象徴の秘境はこゝより生じ、真の自由形はこゝに成るのである。(『芸術の円光 主として詩について』の四『芸術の円光』昭2所収)

この「自由形」に短歌を含めることを白秋が肯定したとは思えない。しかし、言われていることは茂吉の歌論と同じである。既往を辿って来れば『真珠抄』の構成が罅割れたとも言えるが、これ以後の白秋は歌作に次第に中心を置く傾きを明らかにするから、やはり曲り角はここにあると見なければならぬ。

茂吉は帰朝直後、象徴はわが幽玄体、有心体に見いだせると言い、「西洋のものでも、日本のものでもそれが自然にさうなるのが矢張りよい。象徴象徴と狙つたのはどうも僕にはおもしろくない。」と注目すべきことを書いた(『短歌道一家言』大14)。ここに長塚節を挙げて近代短歌に深さのあることを言ったのは自己主張でもあろうが、のちに短歌の原始性単純性を強調するようになるから、万葉へ回帰して元通りに完結するという意なのであろう。主客一如の原始的な象徴への長い道のりを茂吉が歩いたということなのであろうか。ただ、この時点では漠然とながら依然として、自己にとつて言わばゼロ記号の詩を信じ、そのことよって短歌の近代が成り立つと考え続けているように思える。この事態は白秋にとっては、難問である。白秋は象徴の普遍性をもちろん知っていたが、それが世界の転倒として不可避の不自然を内包することも全身で知っていた。茂吉にとっては欠如態の詩が白秋の全領域に働かどか、という問題については、むしろ茂吉寄りになって来ていたという事実の前には如何ともし難いという印象である。そこから白秋の個性的な晩年が始まったとしてもである。端的に言えば、茂吉と白秋のこの同致と差違に広義の近代詩史の断面が明らかに露呈している。後年中

野重治が悪戦苦闘したのは、こういう近代の生成的な諸点に執拗に食いがたつたからである(『斎藤茂吉ノオト』)。その意味で、さしあたりそういう生成の様相そのものから理論化への行程が可能であり、又果さなければならぬことを指摘しておきたいと思う。

(1) このシリーズには、夕暮・牧水、晶子・勇、憲吉・赤彦の組み合わせがあり、他に別輯として子規と左千夫の選集がそれぞれ茂吉と赤彦によつて編集された。

(2) 柴生田稔編『斎藤茂吉歌論集』に収録(岩波文庫 昭52)。
(3) この点について数多くの論が触れているが、古いところでは平野仁啓『斎藤茂吉』(昭48 構成社)がある。

(4) なお、白秋選集に白秋の跋文は付せられていない。茂吉だけ跋文をつけた理由は不明だが、留守のため不在になるので挨拶としたものであろうか。

(5) 『洗心雑話』は歌誌『珊瑚礁』に連載された(大6・11) 7・10)。

(6) たとえば平野仁啓『子規と茂吉』(昭51 教育出版センター)。

(7) 茂吉の「露伴先生に関する私記」(昭13・6「文学」、『幸田露伴』昭24洗心書林 所収)に聖人詩人を論じた『露護精舎雑筆』の引用があり、「私は少年にして此文を読み断えぬ感慨を以て今に至つて居る。」とある。

(8) 「長塚節の歌」(大14) 参照。

(9) 前掲木俣修「白秋と斎藤茂吉」参照。

(10) 後述するように大正十年に『赤光』改選版を作ったことも影響しているだろう。

- (11) たとえば、明治三十年十一月二十六日守谷富太郎宛書簡。
柴生田氏は俳句が見当らないと指摘している。
- (12) この時期については野上飛雲『北原白秋 その三崎時代』
(昭51 康友社) 参照。
- (13) 広告文は『真珠抄』の「余言」と酷似しているから白秋筆
かもしれない。
- (14) 田中文雄「白秋の詩歌に現われた仏教」(『蒲原有明と象徴
詩論』昭49 梓書院所収) 参照。
- (15) 前掲全集「後記」。ただし『雲母集』についてのものでは
る。

昭和五五年八月七日稿

短歌的自然主義の契機

1 前期自然主義の短歌

自然主義の成立を『破戒』（明39・3）と「蒲団」（『早稲田文学』明40・9）の出現にもとめることは、すでに近代文学史の研究のうえでは定説になっている。しばしば短歌史上の自然主義が論じられながらも、しかし、短歌においてはそのように厳密に規定されていなかった。自然主義時代の到来をつげる歌集とは、何を典型として挙げるべきなのであろうか。

近代短歌の上限は、若山牧水・前田夕暮・斎藤茂吉・古泉千樞・土岐哀果・石川啄木・吉井勇・北原白秋など、同年輩の二十代の新人層があいついで登場した明治四十年代に、あきらかな契機を見出すことができる。そして、とくに第一次「創作」が創刊された明治四十三年には、この世代からの歌集がこぞって出版されている。三月に夕暮の『収穫』、四月に牧水の『別離』、哀果の『NAKIWA

篠

弘

RAI』九月に勇の『酒ほがひ』、十二月に啄木の『一握の砂』など。どれにエポックを見出すかは、自然主義をいかにふまえているかに関わってくる問題であるが、これらの明治四十三年刊行の歌集に着目せざるをえないのではないか。『破戒』や「蒲団」が出てから、わずか三、四年後ということになる。具体的に作品史をみていくと、かれらの出発はどういうことになるのであろうか。

やはり、この三月に創刊された「創作」の時評「最近歌壇」は、新しい世代が結集されてきた状況をつたえている。「晶子・柴舟・蕪園等の諸氏などの先輩諸氏があらん限りの努力を傾倒せらるるを俟つ迄もなくつたのを氏らに喜んで頂かねばならぬ。昨夏『佐保姫』（筆者注、晶子の第六歌集、明42・5）が出版された時、読過直ちに吾人は、ああ時代が過ぎた、と思はせられること切であった」と述べるなど、自然主義との触れあいをよるこんでいる。浪漫主義の代表者としての晶子を否定したばかりではない。「叙景詩」

の運動をすすめてきた先輩の柴舟・蕪園をも、ここにいたって「思ひ切つた時代錯誤に陥つたもの」として擲揄したのである。新しい時代の到来が、あきらかに意識されていたと言つていい。

この時代の唯一の生き証人であった哀果（善鷹）が、この四月十五日に亡くなった。哀果もまた確実に自然主義を担つた一人であるが、大正十二年の六月に『窪田空穂選集』の序文を書いた折りに、当時における新人たちのいきいきとした現実志向をものがたつてゐる。

そのころ「明星」という雑誌もあつた、『乱れ髪』という歌集も出ていた。この一派の運動の華々しさも知つていたのであるが、わたくしは偶然の機会から、上級生の二三に誘われて、別の歌の団体に加わり、詠草を回覧して、批評しあつたりした。それはいわゆる「叙景詩」を主とする一派であつたが、わたくしは、少年のおさない疑問ながら、ただ単なる景物の羅列、眼に美しげな配合などに過ぎないような先輩の作品が、どうもあきたりなく思われていた。このとき『まひる野』（筆者注、空穂の第一歌集、明38・9）が出版されたのである。何というその若々しさ、活々しさ、そのあざやかさ、青春のあくがれ、人生の寂しさ、現実のちから強さ。わたくしは、初めて純真なりリックとして、歌というものの真価を身にしみてあじわうことができたように思つたのである。新しい歌というものについて、わたくしの心をさましてくれたものは、この『まひる野』一巻である。

すでにかれらの視点からも、先輩格の「叙景詩」は過去のものにならうとしていた。反浪漫であつたとはいへ、絵画的な境地に追隨するものとして、しだいに無視されはじめていたのであろう。

哀果が自然主義を吸収していった背景には、早くから「人生の寂しさ」や「現実のちから強さ」に敏感な感性を培っていたからである。「明星」とは異なつた現実味のある『まひる野』の抒情質に、大きくうながされるところとなつた。

このことは、哀果と同時代者の夕暮についても言える。夕暮は「郊外より」（詩歌）明45・5）のなかで「自分は矢つ張り『まひる野』が一番好きであるといひたい。思へば『まひる野』一巻は我が歌壇に新しい消息をもたらした新賓客（にんきやく）であつたのである。其頃自分は多くの歌集の中で『まひる野』を最も愛読してゐた。その歌は今でもよく記憶してゐる。自分に最もなつかしい記憶を残してゐるのは『落梅集』（筆者注、藤村の第四詩文集、明34・8）と『まひる野』である」と記しているとおり、『まひる野』からの影響が大きかったことを認めている。夕暮はその出発にあたって、内省的で心情の機微にふれた『まひる野』に傾倒していたのである。

さらに夕暮は『歌話と評釈』（大3・1）のなかで、空穂作品の評釈を試みている。かれが『まひる野』から抽出したものは、

浅緑敷きては遠き草の中わがふる里の響きこゆる
窪田 空穂

花咲かむ夜とも思ひてともし火に油添へては照しけるかな

桜の夜更けて散ぜぬ衆人のさざめくさまを際し
みるかな

この心君と会ふべく君が住む南信濃よ雲白く照
れ

鉦鳴らし信濃の国を行き行かばありしながらの
母見るらんか

集中、比較的なつかしい気分の沈静な作例であるが、夕暮は「フ
レッシュな冷たい青草の匂ひを連想しないわけにはゆかない」とし
て、いかに『まひる野』が当時の歌壇に「異彩を放つてゐた」かに
言及している。

極彩色で、都会趣味で空想的な晶子氏と、むしろ淡彩で、田
園的平民的で、実感的であった氏とは当時歌壇の意味あるコン
トラストであつた。氏の歌風は当時の誇張的、術学的な歌壇に
いふべからざる新味をもたらし、短歌の新領土の更に別方面に
拡大された観があつた。誰しもその態度の謙遜にして真率素朴
にして純なるを愛せないものはない。氏の歌は与謝野寛を
して「……窪田通治の歌よみて泣く人みたり西の京の宿」と歌
はしめた程哀情促々として慟哭せしむるに足るものがあつた。
が、また春の夜の物なつかしさと華かなうちに物さびしさを漂
したやうな冷艶なおもむきがあつた。その自然を歌ふや幽婉に
して神秘的色彩をおび、静かな新らしい気分にかけてゐた。

この評言は、いかに夕暮が『まひる野』の「静かな新らしい気
分」に心酔していたかをものがたっている。「真率素朴にして純な

る」側面が、その出発にあたって親しみやすいものに感じられたか
らにちがいない。「明星」のそれとは相反したもので、みずからの
作歌的基盤に近いものを見出しついたのである。

ふるき嘆き忘れかねて幽囚まぼの身に似るわれぞ

雲よ照れかし 窪田 空穂

わが去らむ刹那に似たる思ひしつ夕静ゆふけき雲に

仰げば

夢くらき夜半や小窓をおし開き星のひとつに顔

照らさしむ

この『まひる野』のなかの明治三十八年の作品には、なおも夢を
もとめようとする自己への嘆き、すでに現実をみつめた自省的な苦
悩も含まれていた。生きてる手だてを探ろうとする現実的な視点が
胚胎していたのである。空穂はこうした作品について、愛読してい
たワーズワースなどの影響を認めている（『まひる野』を出した
頃、「短歌雑誌」大9・4）。ひそかに自然主義に移行していく抒
情質を内包していたのではなかったか。

すでに空穂は、早稲田の在学時代から「山比古」（明35・4創刊）
を通して独歩・花袋たちとの交流をおこなっていた。『まひる野』
の心情の機微にふれた作歌は、そうした過程ですすめられてきたも
のである。これを自然主義の歌集のさきがけと見なすことはできな
いが、生の傷痕が肉実化されはじめたという意味で、短歌における
前期自然主義のものであると言つていい。

明治四十三年に出版された『收穫』『別離』『NAKIIWARAI』

『酒がひ』『一握の砂』などの歌集は、では、この前期自然主義というべきものといかに関わるのであろうか。直接浪漫主義の系統から展開してきたものもあれば、「叙景詩」から出発して空種の影響をうけたものもあり、そのいずれもが、現実化への志向と、社会的視野のひろがりをもちはじめていたのである。どのように浪漫主義を通過してきたか、どのていどに人間的真实性への尊重に迫りえたかが、自然主義の歌集たりえたかどうかの決め手にならう。

はじめに仮説をいうならば、これらの第一歌集は、ほとんど例外なしに、その内部に前期自然主義と自然主義の要素を共存させており、より個の必然性をきわやかにした自然主義の定着ということになれば、それぞれの後半の一部分にしか過ぎない。むしろ、おのこのこれらの直後に出版された歌集のほうを挙げるべきなのである。追真性をもって人生の真相をとらえ、そこに作家の主體的な問題があらわれるまでには、いくぶんかの時間が必要であったのではなかったか。

2 牧水・夕暮の場合

牧水の『別離』は第三歌集である。それはおおむね第一歌集『海の声』（明41・7）と第二歌集『独り歌へる』（明43・1）の作品に、あらたに一三〇首ばかりの新作を加えて合本としたものである。この二歌集がひろくゆきわたらなかったので、事実上の第一歌集であり、牧水のはなばならしい登場をあらわした。

しかし、牧水はその自序で「廿歳頃より詠んだ歌の中から一千首

を抜き、一卷に輯めて『別離』と名づけ、今度出版することにした。昨日までの自己に潔く別れ去らうとするところに外ならぬ」と述べるなど、それまでの自己に懐疑的であった。『運命論者』（明39・3）を暗誦するなど、独歩の文学態度に近づきはじめて牧水が、みずからの自然詩人としての性格にたいする見直しを計っていたからであろう。

水の音に似て啼く鳥よ山ざくら松によじれる深
山の星を 若山 牧水

幾山河越えさり行かば寂しさのはてなむ国ぞ今
日も旅ゆく

白鳥は哀しからずや空の青海のあをにも染まず
ただよふ

代表歌として愛誦されたこのような作品は、明治三十九年から四十年の「新声」に発表された、はじめの『海の声』からのものであった。

みずからの弱さをさらけ出すかたちで、明るい自然に心をいやしている。多分に絶望的なものをおわせながら、傷つきがちな内面の感傷をつたえている。その新鮮な感性において、「明星」のそれと異なっているとはいえ、しかし、自然にたいする甘えが目立ち、きれいごとになってはいなかっただろうか。

秋、飛沫、岬の尖りあざやかにわが身刺せかし、
旅をしぞ思ふ 若山 牧水

かんがへて飲みはじめたる一合の二合の酒の夏

のゆふぐれ

夕日の家かずをたがへて時をうつ古き時計も生きたるごとし

納戸の隅に折から一挺の大鎌あり、汝が意思をまぐるなといふが如くに

飛ぶ、飛ぶ、とび魚がとぶ、朝日のなかをあはれかなしきひかりとなり

これらは、第五歌集『死か芸術か』（明45・9）から第六歌集『みなかみ』（大2・9）につづく世界で、牧水の第二期と見るべきものである。第一期の美しい音楽性は失われ、破格の形式のなかに、いつわらざる実在感を見ようとするものである。焦燥感にとんだ視角から、生のはげしさがうめきのごとく歌い出されている。実生活の苦悩をバックにした、このような動揺をはらんだ作品に、より注目せざるをえないのである。

『牧水歌話』は明治四十五年三月に出版されたものであるが、そのなかの「雨夜座談」で、牧水は「私の芸術の対象は全部『自己』そのものである。あらゆる外界の森羅万象も悉くその『自己』といふものに帰着せしめて、初めて其処に存在の意義を認める。そして私は宇宙の間に生み落された『自己』の全部を知り確めむがためにのみ生存して居るものといふやうに思つて居る。畢竟、我が生存の意義は『自己』を知り、自己の全てを尽すことによつて、初めて生じて来るものと信じてゐる」と述べている。「自己」のかぎりない探求に執着した、きわめて宗教的な哲理にはかならない。

この『死か芸術か』から『みなかみ』につづくあたりの、郷里において自己の孤独にとんだ焦燥感をみつめ直した作品に、もっとも自然主義的なものが感じられよう。第一期以来の感性をいかしながらも、それを否定的に連続して、人間的な真実をとらえようとしていたのである。当時の評価は『別離』のほうが高かったのであるが、『死か芸術か』から『みなかみ』につづく不安定な作風が、さらに注目されてよいのではなからうか。

夕暮の『収獲』は第一歌集。明治四十年の後半から四十三年にかけての作品で、そのながが上下の二巻に分けられており、上巻のほうに、四十一年秋以来の比較的新しいものが収められている。その下巻のほうは、人間の活写が十分ではなく、その描写が一面的であるという点で、いわば前期自然主義と見なすことができよう。『収獲』の存在理由は、ひとえにその上巻の評価にかかっている。

夕暮はその「自序」で言う。「自分は技巧が拙い、修飾することを知らぬ。芸がない。であるから、思つたこと感じたことは、思つたこと以上に歌ふことを知らぬ。唯正直に歌へたらよいと思つてゐる。自分は無論芸術を尊重する。愛する。然し自分は何時も通例人であらんことを願ふ。唯一箇の人間であつたらそれでよいと思ふ。通例人の思つたこと、感じたことを修飾せず、誇張せず、正直に歌ひたいと思ふ」とし、「吾等は芸園の私生児たることを厭はぬ。唯真実でありたい」と結んでいた。「通例人」としての自覚を深め、現実に執して「思つたこと」「感じたこと」を正直にあらわそうと

いう主張は、いうまでもなく自然主義の立場そのものにほかならなかった。

魂よいづくへ行くや見のこししうら若き日の夢
に別れて
前田 夕暮

秋の朝卓の上なる食器らにうすら冷たき悲しみ
ぞ這ふ

襟垢のつきし袷と古帽子宿をいで行くさびしき
男

空虚なるちからなき胃とつかれたる頭をはこび
日の街をゆく

この四首をあげながら、武川忠一は「大正初期までの夕暮」（前田夕暮研究）昭48・5）で、次のように『収獲』の作風の特徴を分析している。

ここには最初の二首と、あとの二首との二つの世界がある。

夢に別れようとする意識を共感しながらも、さらに残る夢を追うものの悲しみ、つまり覚めながらなおかつ、半ばを夢に托する一首目の世界とともに、後の二首のような、生の倦怠と空虚さに覚めた「現実派」の作が混在するといつてよい。むしろ、この混沌を手探ぐっているのが、そのまま当時の夕暮の自己表白であったといえよう。それを「自序」にいうごとく、きわめて「正直」に表白し得たところに、『収獲』の魅力の源泉があったのはいうまでもない。牧水のいう、「その人の生命」に触れた作として、清新な気運を呼び覚ますものであった。

『収獲』の作品のすべてが、「現実派」の赤裸々な自己表現でなかったことにふれた、きわめて適切な分析であった。いわば前期自然主義的なものと自然主義とが、そこに混在していたということなのである。

このことは、当時の新人が「明星」の影響から脱しきれていなかったこととしても、やむをえなかったのである。

今朝もまた頭なやみて心倦むわづかにわれとい
ふ意識あり
前田 夕暮

幅ひろき醜きそびら何物のそびらとしらざうす
暗にみゆ

秋の夜のつめたき床にめざめけり孤独は水の如
くしたしむ

何物にか踏みにじられしあとに似て自棄の心の
やるよしもなし

あやまちし来しかた君を傷けし来しかたをして
葬らしめよ

この『収獲』の上巻には、このように内面のネガティブな心情にふれた作品を見出すことができる。日常生活における悔恨、いらいれぬ倦怠感や孤独感がかみしめられている。その赤裸々な自己表白において、その自意識の掘り下げ方において、あきらかに自然主義に即応したものとなっている。

夕暮は『収獲』を出した前後に、さらに「卓上語―我が作歌の態度」（創作）明43・3）において、次のように自己の作歌態度をあ

らわしていた。

私には、自己が二つあるやうな気がしてならぬ。第一の自己の働きを、第二の自己が何時も観てゐる。第一の自己の一生懸命にやつてゐる事を、第二の自己が後に回つて、何時も冷笑して居る。第一の自己が喜んで居る時、第二の自己が悲しんだり、笑つたり、悔いたりして居る。

自分を客観的地位に置いて、少し触れた処から観て歌ひたいのだ。もう少し言ひやうを換へると、さまよへる自己を捉へて来て、自分にこんな小さな「自分」があつた、こんな醜い小自己があつたと、投げ出された自分を悲しみ歎く、それが私の歌になる。

ここには、作歌にとって重要な自己確立と、自己確認がかけられている。それを「客観的地位」に置き直そうとする自覚が述べられている点で、まさしく自然主義の方法となつて居る。そのうへ「醜い小自己」などといった思想にも、当時の自然主義的な風潮が色濃くあらわされて居ると言つていい。

夕暮は真率なる「自己確認」によつて、いち早く自然主義に近づいた。牧水はいちじるしい破調歌をともなつた「自己疎外」によつて、はじめて自然主義に突入しえたものではなかつたか。牧水・夕暮時代があつたかのように言われてきたが、その近代の獲得のきつかけに関するかぎり、夕暮の『収獲』のほうが一歩早かつたことになり、この二人を在来の短歌史のように同時に論じきえることはできない。

3 哀果・啄木の場合

哀果の第一『NAKIWARAI』は、ヘボン式ローマ字でつづられた、三行書きの最初のものではあつた。このスタイルは、はじめからリズムにたいする挑戦を暗示していた。リズムとして抒情をとらえることであり、とくにその口語的な文体は、近代の意味を問ひかけるものであつた。

啄木は「NAKIWARAIを読む」(『東京朝日新聞』明43・8・3)で、「特に其の後半部は、日常生活の中から自ら歌になつてゐる部分だけを一寸々摘み出して、其れを寧ろ不真面目ぢやないかと思はれる程の正直を以て、其儘歌つたといふ風の歌が大部分を占めてゐる。無理に近代人がつて、態々金と時間を費して熟練した官能の鋭敏を利かせた歌もない」とし、短歌にたいする「既成の概念を破壊する事、乃ち歌と日常の行住とを接近せしめるといふ方面に向つてゐる」ことを、高く評価したのである。この書評が機縁になつて、哀果と啄木との交流がはじまつたことはあまりにも有名である。

啄木がはっきりと「其の後半部」と限定したように、第一部の明治四十年、第二部の四十一年の作品ではなくて、それは第三部の四十二年のものから対象となる。そこに、自己のみずみずしい心情の表現が現実生活との関わりをもつようになつてくる。

哀果は現代和歌選集叢書『万物の世界』(大4・5)で、この第三部をローマ字から漢字かなまじりの表記に書き代えているので、い

まは、それにもとづいて引用しておきたい。

わがごとき

世のつねびとは、もだえせず、

めとりて、生みて、老いて、死ぬべし。 土岐 哀果

思ふこと言はであらめや、

とはいへど、

その思へるもなにはほどの事。

よこたはり、

畳のうへの塵ひとつ

見つめてあれど、何事もなし。

「おやすみなさい」の挨拶、

「おはやう」の挨拶の、この

ふたりの一日。

妻とふたり

とある貸家を見にいりつ、

うすくらがりの春のあはれさ。

こうした明治四十二からの作品は、哀果が二月に結婚してからのものである。「世のつねびと」としての認識と、それにもとづく日常生活の倦怠感とそのテーマとなっている。むしろ虚無的な心情が

あらわれた都会生活者の知的な苦澁を感じさせるものである。あきらかに自然主義に連繋するが、歌集全体からみると、このような作品はけっして多いものではなかった。

この『NAKIWARAI』は、三行書きを試行したことによって、散文と交錯するような発想をふまえながら、そこに思想表現の抒情化がはかられることになった。こうした試行は、次の第三歌集『黄昏に』（明45・2）にいたって、さらに本格化していくこととなるのである。

働くために生けるにやあらむ、

生くるために働けるにや、

わからなくなれり。

土岐 哀果

髪を長く延ばしてみんか、

とも思へり。

世のいやになる心のいとしさよ。

クロポトキンの『パンの略取』を

半ばまで読みしが——その後、

読むひまのなし。

日本に住み、

日本の国のことばもて言ふは危ふし、

わが思ふ事。

手の白き労働者こそ哀しけれ。

国禁の書を

涙して読めり。

このように『黄昏』になると、哀果の特質がきわやかになってくる。いっそう現代語を活用し、口語的な発想を創りながら、知識人としての近代的な自我をあらわすようになる。おのずから個人の社会との関わり方をみつめ、その内側に社会主義思想が獲得されてくる。社会からの孤立、現実にたいするかぎりない焦燥と不安、みだされない心身の傷痕をうたって、啄木とともに生活派、プロレタリア短歌の契機をつくりあげるのである。哀果のほうは都市生活者としての場をよりどころに、より知性をもちこんだ自己分析が目立っていた。

哀果の『NAKIWARAI』の後半に自然主義を認めうるが、自立した歌集ということになれば『黄昏』を挙げざるをえない。この二年間はひとつづきのものであったが、こうした僅かな時期が、時代の暗さに目覚めた新人層にとって、かけがえのない飛躍の好機であったのである。

いうまでもなく『一握の砂』は、啄木の第一歌集であるが、そのほとんどが明治四十三年の制作である。岩城之徳の丹念な調査によると、四十一年からの作品が収録されているが、全歌数五一首のうち、四十一年が六七首、四十二年が二六首に過ぎず、全体の八三パーセントが四十三年につくられたことになる。四五八首という多

くの作品が、『一握の砂』の刊行される直前につくられたことになるわけであり、このことはもっと注目されている。

集中「秋風のころよさに」の一連が、明治四十一年の秋につくられた古いものが中心となっている。その作風は、後述するように四十三年のものとはちがって、秋の寂寥を感じとった孤独感にみちた内容である。

ふるさとの空遠みかも

高き屋にひとりぼりて

愁ひて下る

石川 啄木

秋の声まづいち早く耳に入る

かかる性持つ

かなしむべかり

あめつちに

わが悲しみと月光と

あまねき秋の夜となれりけり

自分でもつかみきれない悲しみに浸り、そこをさまよいつづけるような世界である。悲しみの源泉が明確になっていない点で、作者の思索的な表情が見えてこない点で、まだリアリティを欠いており、前期自然主義とみなしうるものである。もの悲しい情趣や心象風景にウェイトがかかっていて、秋がもたらした深い憂愁があらわれてはいたものの、十分に現実と結びつくものではなかった。

啄木は『一握の砂』にたいする抱負を「単に歌らしい歌、歌らしい想をまとめた歌を著者は極度に排斥する。そして出来るだけ率直に、出来るだけ飾らずに、人生諸般の事象を歌ってみたい。そこに新しい短歌の曙光は開けはせぬだらうか」と、「スバル」に掲げた広告のなかで述べている。このできるだけ率直に「人生諸般の事象」にたち向かったのは、じつに明治四十三年からと言わざるをえない。

何がなしに

頭のなかに崖ありて

日毎に土のくづるるごとし

石川 啄木

友がみなわれよりえらく見ゆる日よ

花を買ひ来て

妻としたしむ

人といふ人のこころに

一人づつ囚人があて

うめくかなしさ

気弱なる斥候のごとく

おそれつつ

深夜の街を一人散歩す

皮膚がみな耳にてありき

しんとして眠れる街の

重き靴音

いずれも明治四十三年の秋に入ってから作品であるが、いちじくらしく孤独の内実は変貌し、現実をふまえたたしかなものとなってきた。都会に生きるその放浪者の姿は、いもしれぬ緊張感と恐怖感を潜在させたものとなり、まさに自然主義のリアリズムをふまえた内容にはかならなかった。没後の第二歌集『悲しき玩具』（明45・6）に連続していく志向があらわれている。

ここで実証するゆとりはないが、同年のトップランナーとして三月に出た夕暮の『収獲』から、啄木は少なからぬ影響を受けている。すでに『収獲』のなかには、啄木が好んでとらえた素材が数多く見受けられる。

襟垢きんごのつきし袷あじと古帽子宿をいで行くさびしき
男 前田 夕暮

停車場をいづればほこり額かぶたをうつつかれし心わ
びしかりけり

油つきしランプの下もとにうづくまりけものもの如く
いぎたなくぬる

火の気なき宿に帰りてくらやみにマチをたづぬ
る指のつめたさ

ておひたる獣の如く夜深くさまよひいづる男あ
りけり

これは夕暮の作品であって、啄木のものではない。きわめて素材が類似しているばかりか、その発想においても類同しあうものがあり、かなり啄木が『収獲』からうながされ、それを超えようとしていたかが察知される。

また、歌集の編集にさいして、同年四月に出た哀果の『NAKAWA R A I』の影響により、一行書きを三行歌に直したことは、また、あまりに有名である。

明治四十三年のこの三、四月から、『一握の砂』が出た十二月までの僅かな期間において、自然主義歌人として啄木が形成されたと言ってもよい。急速に啄木が「明星」風の感傷とあこがれを脱して、大胆に口語的な発想を取り入れながら「人生諸般の事象」に突入していったのである。じつに僅かな時期における、意欲的な展開であった。

このように短歌における自然主義は、その作品史にあらわれているように、明治四十二年に夕暮・哀果によって出発したものが、翌四十三年の啄木によって動かしがたいものになったと考えることができる。さらに翌四十四年の牧水の実質的な参画によって、自然主義による短歌の近代化が軌道にのったと言ふことができるのである。じつにこの三年間で、短歌における自然主義の契機がとらえられたことになる。

4 「写生」とリアリズム

夕暮や哀果らの出発に影響をあたえた空穂も、この明治四十年代

に、自然主義の作風に移行してくる。主力を小説においていた時期であったが、ふたたび作歌がはじまっていた。『空穂歌集』(明45・4)に収められている「青みゆく空」の明治四十四年からの作品は、あきらかに自然主義に呼応するものとなっている。

くらやみのとある路より 踰きりと酔ひたる男あら
はれきたる
窪田 空穂

がやがやと音動き来る、闇黒のふかく籠めたる
わがうしろより
甘酸ゆきにはて立てつつうす暗き厨の隅に朽ち
てゆくもの

忘却が取りに来るべきいささかのものを抱だきて
涙す、今日も
ひややかに我れを判ずる友が顔、ただうちまも
りわれのあるかな

四十三年の作品には、客観視しえていない甘さが感じられるが、ここにいたって、自分の内面の弱さを見つめ、やりきれない自愛の思いをあらわすものとなっている。「歌は要するに作者の主観の微かな動揺より外写せない。そして判的的なものである」(「偶語」、「北光」明44・5)といった認識が、十分に作品に反映されるにいたったのである。

この『空穂歌集』について、のちに非凡閣版の「後記」(昭10・9)で、空穂は次のように語っている。

当時散文壇では、自然主義運動が興り、それが文壇だけにと

どまらず、広く思想界にも波及しようとしてゐた時であつた。その文学理論から私もかなり深い影響を受けた。これこそは從來半ば無意識で求めてゐたもので、自分の文芸的表現欲も、此の方針に従つて充すべきと思つた。それには抒情詩よりも散文の形式を選ぶべきであると思つて、改めて散文に心を寄せはじめて、その修練をしてゐた時であつた。

じっさいには作歌をおこなつていたわけであるが、ほとんどが日記に記されたメモのようなものであつた。いかに自然主義を受けとめるべきか、その苦悶のさなかの産物であつた。

短歌と散文との間で揺れていた空穂が、こうして自然主義的な作品をつくりはじめたことは、十月会（明治三十八年成立）以来の松村英一・半田良平・植松寿樹・対馬完治・尾山篤二郎らのメンバーに、少なからぬ影響をあたえたことは言うまでもない。

ところで、では当時の「アララギ」はどうであつたかというところ、明治四十四年一月から「伊藤左千夫と斎藤茂吉・島木赤彦の内部論争」の真っ最中であつた。「アララギ」は「アララギ」なりに、古典主義的な叙景の方法の域から、いかに脱出するかをめぐつて、熾烈な内部論争がつけつけられていたのである。その個々に自然主義の問題に直面していたかもしれないが、結社としては擬古調の克服という課題があつた。

論争のさなかで、左千夫は「悲しき玩具」を読む（「アララギ」明45・8）を執筆している。啄木が「自分の考へた通りに、其要求

の通りに作物が遺憾なく目的を達して居る」事実を指摘して、主体性にとんだ作歌態度を認めていた。どうも「吾輩は固より此集の歌は好まないけれど、此集の如き歌が明治の詞壇に存在する事を苟にも拒みやしない」、「それにしても此集の歌は矢つぱり誰の歌でもない、石川君の歌である」と、その発想の独自性を評価していたのである。

吾輩は故で、アララギ諸同人に忠告を試みたい。我諸同人の歌は、概して形式を重じ過ぎた粉飾の過ぎた弊が多いやうであるから、石川君の歌などの、とんと形式に拘泥しない、粉飾の少しもないやうな歌風を見て、自己省察の料に供すべきである。

左千夫は啄木の第二歌集『悲しき玩具』から、このような鋭い自己批判をひき出していた。「アララギ」の作品を、啄木にくらべて「粉飾」のおおい形式主義とみなした左千夫の問題意識は、赤彦・茂吉・千樫らの新人層に、なかならず積迫空や土屋文明などに少なからぬ暗示をあたえたはずである。

「アララギ」の新人層のなかでは、古泉千樫の明治四十五年の作品に、少ない歌数とはいえ自然主義の色彩が散見される。

夕暮の街にただよぶ物の音をききわけにつつか
なしみわくも
古泉 千樫

汗あえて起き出でぬれば朝ながら赤くあざれし
日のすさまじき

街の上にくすき埃のほひ立ちて明けはなれゆ

く今日のかなしさ

周田の作風にくらべて、新鮮な感覚のきわだったものである。

千樫はとくに牧水に関心をよせていて、牧水にたいする評言が多い。たとえば「新年の歌壇」(「アララギ」明45・2)で、「新年の雑誌に現れた短歌で自分が比較的多く同感することの出来たのは牧水氏の歌であつた」とか、また「六月の歌壇」(同、明45・7)で、「自分は『別離』の歌を評した時、『牧水君の歌は総じて想も趣味の持ち方も吾々と共通した所が多い云々』といふことをいうたが、此頃の作を見ると一層さういふ感じが深くなる。表現法もだんだん近寄つてくるやうに思はれる」などと言っている。さらに「『死か芸術か』を読む」(同、大1・1)を執筆するなど、とりわけ牧水の自然主義的展開を見守っていたのである。

千樫の作品が、確実な描写力とリアリティをもつてくるのは、大正三年ごろからのものである。

みちの上に青葉洩る日のあざやかにわが思ひ出
は悲しきものを 古泉 千樫

うちとよむ大きみやこの入口に汽船はしづかに
入りて行くかも

夜は深し燭を統ぐとて起きし子のほのかに冷え
し肌のかなしさ

牛の子のまだいとけなき短か角ひそかに撫でて
寂しきものを

いつせいに心いらちて鳴く蛙われの懶惰の血の

なやましき

牧歌的なもの、官能的なもの、どうしようもない倦怠感をよんだものなど、その内容はさまざまであるが、深い生への執着がみられる。「アララギ」のなかでは、千樫がもっとも敏感に自然主義に接近した歌人であつた。

自然主義と「アララギ」との関係は、作品のうえで第一に千樫であるが、歌論のうえで、まずもって土屋文明の「短歌における写生」(「アララギ」大5・2)を見ないわけにはない。これは「アララギ」誌上で「写生」をあつかつたなかでも、もっとも早い本格的な論文であつた。

このなかで文明は、まず「写生は外界(即客観)から受ける知覚表象に重きをおく芸術製作上の傾向」と規定して、印象的な情緒を主とする傾向やロマンチズムの傾向と対立する概念であることをあきらかにしたうえで、リアリズムとしての可能性を述べている。

(一)写生という過程を通じて客観化された作品は、客観そのものではなく、主観的要素が加わっていること、(二)写生という客観的な表出は、主観的表出ほどの困難をもたないで、むしろ経験を個性的に表現できること、(三)写生は、子規の唱えたように俳句の句法や形式に密着するだけではなくて、その個性的であり普遍的である点において、短歌の方法となりうること、などの諸点を提唱していた。

短歌における「写生」が、とかく対象のスケッチにとどまって、オリジナリティのゆたかな抒情をあらわせないのではないか、という一般的な危惧にこたえて、さらに文明は次のように述べている。

写生の歌は、ただ言歌ことわざになり易いといふ非難がある。実際の場合に見ても、之はその通りである。けれどそれは写生の罪とは言へない。一部の人は写生は主観の流露を欠くから、ただ言歌になるといふ。併し主観の流露といふ事は、単に情緒的内容を取扱ふものとは言へない。センチメンタルな、情緒を取扱ふ表出運動に近いやうになつたよりも写生をなすために製作の過程で、芸術家が製作の素材に結びつく多くの障害を征服して行く、意志活動にこそ眞の個性的な主観の発露を認むべきではないだらうか。

文明は「意志活動」というかたちで、歌人の主体的な認識の必要をあきらかにして、作品を個性化する条件とした。そこに、リアリズムとしての写生論の萌芽がうかがわれる。

文明は歌人として、もっとも啄木・哀果から自然主義リアリズム

を取扱したと言つていい。「アララギ」の写生論自体は、茂吉の場合、赤彦の場合、かなりの相異をもつていたのであつて、すべてを一括りにすることはできない。文明の「短歌における写生」の内容は、そのなかでも自然主義的な視点をふまえたものであると言えよう。明治四十年代以来の自然主義のありかを見つめつづけてきた文明の、定型詩における自然主義的表現の可能性がもとめられたものではなかつたか。

大正期における「アララギ」の繁栄は、後発の利点を活かし、空穂以来の夕暮・哀果・啄木・牧水らの自然主義的な試行を見守つてきたことと無縁ではあるまい。「写生」のベースに自然主義のリアリズムを包含したことによって、ほかならぬ「アララギ」の方法が拡充されてくる。かなりの時期をかけて、写生論が自然主義を掌握したと言ふことができるのである。

『三部曲』の位置

——「旧衣を脱する最後のもの」について——

宗 像 和 重

大正八年十二月、『或る女』に続く著作集第十輯として『三部曲』を刊行した有島は、この作品を自分の「旧衣を脱する最後のもの」と呼び、やがて書くべき創作では「新しい衣裳を着て見たい」と語っている（大正八年十二月十六日付、吹田順助宛）。いかにも有島らしいやや大仰な言い回しだとはいえ、作者自身によるこうした自作の位置づけは、やはり無視できないだろうと思う。ましてこの『三部曲』は、時期的にも『或る女』（大正八年六月に後編刊行）と『惜みなく愛は奪ふ』（大正九年六月に刊行）とのちょうど中間に位置する作品である。とすれば、これらの作品との間に何らかの影響関係を想定せざるを得ないわけで、そういう意味からも右の発言は重要であるに違いない。

しかし『三部曲』は、キリスト教との関連を中心とした宮野光男氏の綿密な諸論考を除けば、これまで比較的取り上げられることのない作品であった。たとえば、『或る女』以後の有島の軌跡に鋭

い照明をあてた野島秀勝氏の「詩への逸脱——有島武郎論（最終回）」（『文学界』昭和四十年三月）は、にもかかわらず『三部曲』に一言も触れることがなかったし、他の有島武郎論の多くも、『或る女』論に直接続くのは『惜みなく愛は奪ふ』論にはかならない。いわば、『或る女』を実践篇とすれば、『惜みなく愛は奪ふ』はその理論篇（野島秀勝）とする一般的な理解の中で、『三部曲』だけがスッポリ抜け落ちている印象を拭えないのである。いずれも戯曲作品であること、題材を聖書に仰いでいることなどの特殊性にもよるのだから、むしろ本当の理由は、『或る女』と『惜みなく愛は奪ふ』との間にあるこの作品を正しく位置づける方法を捜しあぐねている、というところにあるのではないか。今、それが簡単にできるとは思わないが、『三部曲』という作品をどう考えたらよいのか、「旧衣を脱する最後のもの」という右の言葉などを手がかりにしなから、その位置づけを試みたいと思う。

さかのぼって大正八年六月、『或る女』後編を刊行した直後の有島が精神的な衰退感に苦しめられたことについては、すでに触れたことがある。¹⁾私はその原因を、後編の結末部を書き継ぐ中で次第に大きくなってきた、彼の「人生観」と「性格」との摩擦に求めてみたのだが、そうした彼自身言うところの「神経衰弱」は、後々まで尾を引くことになったらしい。「私は『或る女』の執筆と京都講演の為めつかれが一時に此頃出て来た様です。何事も物憂くて困つてゐます。然しその中に回復するでせう」(同年六月十五日付、吹田順助宛)という言葉にもかかわらず、翌七月に入っても、「神経衰弱は依然としてなほりませぬ。(中略)暗い気持に襲はれて困りません。思想の上にも体質の上にも多少の変化が来ようとしてゐるのではないかと思ひます」(同年七月八日付、寺田花枝・兼松よし江宛)という状態が相変わらず続いたのである。

先に名前をあげた野島氏ならば、こうした有島の中に、『或る女』の結末で図らずも「人生の可能」の虚妄を見とってしまった作者の「空しさ」を見られるだろうが(前掲論文)、私はそこまで強くは考えない。むしろ、「心の迷路を辿り辿つて漸く築きあげたやうな人生観も、兎もすれば自分の性格が崩して仕舞はうとする」(同年六月十七日付、足助素一宛)という危うさの中で、ともかくも『或る女』を閉じた有島は、その限りではかろうじて自分の「人生観」を、——そしてその「人生観」に支えられた「人生の可能」を、確

保し得たと考えただろうと思うのである。しかしその一方で、そうした自分の「人生観」をおびやかす「性格」にたじろぎ、対処しかねている有島がいることも事実であつて、この時期の彼を支配している「神経衰弱」や「暗い気持」もまた、そこに原因を求めるべきなわけはあるまいか。

例へば彼がある事件を取上げる、その事件は正確に運命の流れに従つて発展し、作者はその事件の結果がどうならうとかまはない。彼の自然に通ずることは此くの如くに自然である。或人は云ふであらう——人生を描くに當つて、運命と並んで行き得る程の洞察力のある時には、同情心の必要はないと。この小説の結末に近づくと、人生の真相に触るゝ時には常に直面する、あの悲喜こももくたる深い思ひに耽らざるを得ない。こゝに創出されたのは、人生の一断片そのものである。

これは大正五年三月二十八日、『ピエルとジアン』を読み初め、昼近くに読了した有島の読後感だが、三年ほど前の日記をここに引用したのは、このすぐ後に、「Eリスの『Studies in Psychology of sex』を読了」。(中略)余は『ある女のグリンプス』の改作に有用な諸点を獲た」という、よく知られた一節が続くからにはかからない。そうだとすれば、「ピエルとジアン」の読後感を記しながら、彼はやがて書くべき『或る女』を、とりわけその結末部の姿を、思い描いていたに違いないのである。「事件の結果がどうならうとかまはない」モーパッサンの強さに、作者の理想を見ていたに違いないのである。

にもかかわらず、それから三年後、『或る女』の結末部に向かう有島に、モーパッサンの強さを求めることはできない。福士貞吉氏の思い出によれば、「葉子の断末魔の場面の描写には同情の涙を流しながら、ときにはむせび泣きながら筆をすすめた」という意味の言葉が、氏宛の手紙には書かれていたという。不必要であるはずの「同情心」が、「運命と並んで行き得る程の洞察力」を押しつけて、葉子の破滅に涙を流さずにはいられないのである。そして一度は、葉子を破滅と死から救うような形で『或る女』を閉じようとした形跡さえ、うかがわれたのである。⁽³⁾ 叢文閣の足助素一からの改稿促しを受けて、かろうじて最後の断末魔にまで辿り着いたとき、漸く築き上げた自分の「人生観」を自分の「性格」がつき崩そうとしている、という危機感を洩らした彼は、これを別の言葉で、自分の「洞察力」を自分の「同情心」が曇らせようとしている、と言うことまでできたであろう。あるいはまた、そのような言葉の代わりに、彼が愛誦するホイットマンの次のような詩句をもって、その「神経衰弱」や「暗い気持」を語らせることもできたはずなのである。⁽⁴⁾

そこに行く道は疑はしい——結果は怪しい、ひよつとすると破滅だ、

君は他の総てを捨て去らなければなるまい——私だけが君の唯一無二の神ならんと求めるだらうから。

しかも君の求道は久しきに亙り且つ苦しいだらう、君が今までに築いた人生観の凡て、君の周囲の人々との凡ての

調和を、共にかなぐり捨てなければならぬだらうから。

しかし本当に、「今までに築いた人生観の凡て」を、そして「凡ての調和」を、かなぐり捨てなければならぬだらうか。再びそれを身にまとうことはできないだらうか。——そこに、彼に課せられた緊急の課題があるのでなければならぬ。そしてそこに、「旧衣を脱する最後のもの」と位置づけられることになる『三部曲』が、用意されるのでなければならぬ。後に述べるように、有島は『三部曲』の創作意図を語る中で、繰り返し「調和」という言葉を使っていたのであった。「調和する事の出来ない心の苦しみ」を、いかにして「円満の解決」に持ち来たすか書いたつもりだ、と語っていたのである。その意味で、有島が『三部曲』の完成に情熱を注いだ内の必然性を、『自己救済』という主題」に求めようとする渡辺凱一氏の指摘に、同意したいと思う。事実、彼はこの作品のエピグラフに、これもいつものようにホイットマンから、次のような一節を選んでいたのである。⁽⁵⁾ 『三部曲』が有島にとってどのような作品であったかを、うかがうに足りるのである。

唯僅かばかりの暗示、——僅かばかりの散漫な、かすかな示唆、それを私は、私の用途の為に、ここに書き記さうとするだけなのだ。

二

だがそれにしても、「私の用途の為に」書かれる作品が、なぜ『三部曲』でなければならぬのだらうか。この点に関して渡辺氏は、「おそらく『或る女』を脱稿した有島は、彼自身の『調和する

事の出来ない心の苦しみ』の根源にあるのが、依然として、キリスト教信仰の問題に他ならないことを痛感したはずである」(傍点は原文)として、そこに聖書に題材を求めた『三部曲』との共通性を見ようとされているのだが、これは再検討してみる必要があるように思う。たしかに、『或る女』の末尾で、葉子は内田に救いを求める形になるが、彼女の求めているのが、「厳格な基督の教師」としての内田ではなく、「心の奥の奥に小さく澄み透つた魂」を持った人間としての内田であったことを、見逃すべきではない。そうであればこそ、「偏狭に出来上つた人間」でありながら、「心の中の一翫奥深い所が汚されないうで」いる「一人の純潔な青年」古藤が、内田への使者に選ばれることにもなるのである。いわば、「信仰で結ばれずとも心で結ばれてゐる」(『リビングストーン伝』第四版の序文)存在として、臨終の葉子に求められているのが、内田なのである。「内田は古藤を愛してゐるから」という一行の唐突さは、むしろ問題がキリスト教信仰とは別のところにあることを、示唆していただけはなかつたか。

実際、キリスト教に対する有島の姿勢は、『或る女』の始めから終わりまで、変わることがなかつたといつてよい。今引用した『リビングストーン伝』第四版の序文に、「私は私の信仰時代の総ての先輩朋友に対して私の訣別と感謝の挨拶を謹んで送りたいと思ふ」と彼が記したのは、『或る女』前編刊行と時を同じくする、大正八年三月二十二日のことであつた。そして後編刊行後の九月二十四日、彼は再び『リビングストーン伝』第五版の序文に、「今でも私はリビ

ングストーンは伝へたい。然し私には伝ふべき信仰はない。(中略)無信仰なる私が信仰を有するリビングストーンを伝へると云ふ事に矛盾はないと思つてゐる」と書き記したのである。とすれば、『三部曲』執筆を前にした有島にとって、キリスト教信仰が最も大きな問題であつたとは、必ずしも考えられない。むしろ問題は、『或る女』で私が読者に感銘して欲しいと思つたものは、現代に於ける女の運命の悲劇的な淋しさといふ事でした。(中略)そこから人間の男女関係の悲劇が胎胚したのだと思ひます」(同年十月八日付、浦上后三郎宛)と彼自身がいうところの、「女の運命の悲劇的な淋しさ」や「人間の男女関係の悲劇」にあつたのだと思う。「私は自分の生の苦痛をあつて叫んだのです」(同年十月十九日付、石坂義平宛)という彼にとつて、彼自身の「人生観」と「性格」との「調和する事の出来ない心の苦しみ」を癒すためには、そうした「女の運命の悲劇的な淋しさ」や「男女関係の悲劇」をもう一度直視することこそが、求められていた最も大きな課題であつたのだと思う。

そしてそこに、かつて同じ主題を扱つた「サムソンとデリラ」(『白樺』大正四年九月)や「洪水の前」(『白樺』大正五年一月)に再び向かうことになつた理由がある、といつて過言ではない。彼は「サムソンとデリラ」を説明して、「九月号の白樺に『サムソンとデリラ』と云ふ戯曲を書いて男女交渉の一面を描かんと試みた」(大正四年十月四日付、原久米太郎宛)と語つていたのであつた。同じようにまた「洪水の前」についても、「ヤベテがあすこで死ぬといふ事は却つて容易な事かも知れないが、夫れは運命の狂ひに対

して妥協した事になると思ふ。運命の狂ひが本道に戻るまでちつとこらへてくれる方が僕はうれしいのだ」(大正五年一月八日付、足助宛)と語っていたのであった。新作「聖餐」を書き加え、これらの作品の間に「或る観念上の連絡を与へ」ることによって、「男女交渉の一面」や「運命の狂ひ」を、有島はもう一度辿り直してみようとしたのである。

この三つの戯曲の間に、私として或る観念上の連絡を与へてゐるつもりである。「大洪水の前」で、エホバと人々に対する或る調和する事の出来ない心の苦しみが、「サムソンとデリラ」に於ては一種の、然し、不満足な解決が与へられ、第三の「聖餐」に於てそれが円満の解決に持ち来されてゐるといふのが構想の一つ。又、第一の戯曲に於ける男女關係が、第二のそれに於て激しき破綻を起し、第三に於て或る正しい調和を得たといふことを云ひ表はしたかつたのだ。

これは「聖餐」に就いて『読売新聞』大正十年二月二日)の一節だが、これより早く、大正九年一月十九日付の吹田順助宛書簡の中でも、彼は「この三戯曲の間には私なりにある關係を有たせよう」と試み」たとして、「一、エホバ義愛より『父なる神』への推移。二、両性間の憧憬、争闘、調和。三、生命の向上、生命の向下、及生命の自足」の三点をあげている。いずれも『三部曲』刊行後のものだが、これが当初からの有島の意図であったことは、発表順とは逆に「大洪水の前」(「洪水の前」改題)から訂正が始まり、最後に「聖餐」が書かれたらしいことから明らかであろう。そしてそうだと

すれば、これら三つの作品のうち、本当に問題にすべきは、最後の「聖餐」にはかならない。というのも、前の二つの作品は、「聖餐」における「円満の解決」や「正しい調和」を導くために用意されている作品だからである。そういう方向で改稿されていることが明らかだからである。

たとえば、所謂「ノアの箱舟」の物語に題材を採った「大洪水の前」は、始めの三幕から四幕に書き加えられているが、中でも大きな問題となるのは、結末部の改稿であろう。すなわち、改稿前においては、愛人ナアマを失い、箱舟の中で洪水が全てを押し流すのを目にしたがら、ノアの末子ヤベテはなおも、「私には生命がある。私は生きる」と生命を肯定していたのに対して、改稿後のヤベテはそうではない。彼はただ、「命がある。虚ろな……命が。(やや長く沈思せる後、涙して舷側に歩みより)古き人の世よ。私が歩いて行く道があると云ふのか。滅び行く土塊よ」と、空虚なつぶやきを洩らすだけである。ここに、『或る女』以後の有島の絶望的な人間観を見る考え方がありますが、乱暴な言い方をすれば、作者が始めから「エホバと人々に対する或る調和する事の出来ない心の苦しみ」を描こうとしているのである以上、これはむしろ当然の改変なのではあるまいか。「作者自身の生の可能性否定の深刻さが膠着化して、定稿のような結末になったというふうにはわたしは考えない」とは、江種満子氏の指摘されるどころでもあった。

同じことは、これも『旧約聖書』に題材を求めた「サムソンとデリラ」についてもいえるのであって、たとえば同時時代の読者である

藤野文蔵に、「有島氏の『三部曲』を讀みて」(『開拓者』大正九年三月)という批評がある。彼はこの中で、「サムソンとデリラ」をミルトンの『闘士サムソン』と比較し、「いと高き智慧なる神の計り知られぬ／とり計らひにて何事の起り来るかを我等屢疑へど、すべていと善し／又常に、終にはいとよしと肯かる」というような、ミルトンにおける「摂理に対する確信」が、有島の作品には欠けていることを指摘しているのである。それは確かにそうなのだが、ここでも有島の意図したものが「男女関係の破綻」であり、「生命の向下」であった以上、藤野の指摘はかえって、有島の意図を裏付ける結果になっているのではないか。

いずれにしても、人間の新しい歴史の物語たるべき「大洪水の前」を、「調和する事の出来ない心の苦しみ」の物語として描き、「摂理に対する確信」の物語たるべき「サムソンとデリラ」を、「生命の向下」「男女関係の破綻」の物語として描くこと自体、キリスト教信仰とは離れてこれらの作品に向かっている有島の姿、うかがわせるはずである。しかもそれが、「聖餐」における「円満の解決」や「正しい調和」を想定してのことであれば、問題はやはり、これら二作を用意することによって、有島が最後に辿り着いた「聖餐」にあるのでなければならぬだろう。「聖餐」において、彼のめざした「円満の解決」や「正しい調和」がどのように実現されているか、あるいはいいないかを、検討してみることでなければならぬと思う。

三

『三部曲』の掉尾を飾る「聖餐」は、前の二作とは違って、『新約聖書』に題材を求めた作品である。いくつかの福音書を自由に組み合わせて、晩年のイエスの姿を描いているが、その意図を語った前掲吹田順助宛書簡(大正九年一月十九日付)によれば、「私は中心点を寧ろマリヤに置いて書いて見た積りでした。基督を精細に描く事によつてマリヤを浮き出させようと試みたのです」ということになる。有島によればそれは、「その前半生に石で打ち殺さるべき悪い売色の行ひをしてゐた、マグダラのマリヤといふ特別な教養もなければ品位もない一人の女」(『聖餐』に就いて)であった。その意味で、確かに『三部曲』は、木下多江子氏が指摘されるように、「大洪水の前」のナアマ、「サムソンとデリラ」のデリラ、「聖餐」のマリヤと続く「女性三部作」にはかなならない。と同時に、彼女たちがいずれも「姪の女」であり、「妓女」として設定されていることは、そのエピソードにホイットマンの「名もない淫売婦」(To a Common Prostitute)の一節を掲げた『或る女』との関連を、裏付けるであろう。実際、「太陽があなたを見放さない中は、私もあなたを見放しにはしない」という『或る女』のエピソードの一節は、人々の前に引き出されて石打たれようとしながら、なお太陽にむかって自らの美しさを誇る「聖餐」第一幕のマリヤにこそ、ふさわしかったはずなのである。

何をなさるんです。私は十分あなた方から辱かしめを受けて

ゐるのに……(中略)あの独りよがりの神の子の所にまで私を連れ出して、この上何んの恥をかきさうとなさるのです。恥！辱かしめを知らない間こそ恥はある。辱かしめを知つたものは恥はない。出来るならどんな恥でもかゝして見せるがいゝ。

……昼の光にも私は怖れてはゐない。太陽の光よ、さあ私を御覧。私はお前よりも美しいんだよ。……さあ、そこにうよ／＼と集まつた人間の屑、私を辱かしめられるなら辱かしめて見ろがいゝ。

こうした彼女を、宮野氏は「人生の無意味に苛まれ、孤独と不安に戦く女の精」「杯の自己妨害の姿」とされ、また渡辺氏は「孤独を癒し、『生』の確証を得る為に、マリヤは自堕落な生活に身を沈めている」とされているのだが、しかしそのように読むためには、彼女の「自堕落な生活」の内実が、明らかにされていなければならぬ。ユダが、「我が主は人々の迫害を避ける為めに三度マグダラの方に行かれた事がある。その時……さうだその時に違ひない。わが主が立つて説教をされる度毎に、あの女は遠くの方にゐて主をさげすみ果てた眼付きで、睨むやうに見詰めてゐたのだつた」という、その彼女の生活や心理が描かれているのでなければならなかつたらうと思う。そのとき初めて、「ではあれはイエス様がユダヤにいらつしやるやうになつたので、マグダラからエルサレムにやつて来たのかも知れませぬ」と群衆の一人がいゝやうな、イエスに対する彼女の反発と牽引も理解されるはずであつて、先の吹田宛書簡の中で、有島が続けて「あれは本当を云ふと如何にしても少くとも

もう一幕を加へ、マリヤを表面に置いて其生活を明らかにし同時に其幕にユダを点出してユダの心持ちも同時に表現しなければならなかつたものだと思ひます」と語っていたことの意味も、そこにあつたに違ひないのである。

そして、そのことはまた、マリヤと並んでユダこそが、この劇を担うべき人物であつたことを、示唆しているように思う。「神の国に生れるものは義人だけです」というユダに、「神の国に生れるものは罪人だけです」とマリヤが答える場面があるが、本来ならば、「罪人」マリヤの救いに至る過程は、「義人」ユダとの交渉の中で、試され、鍛えられ、確立されなければならなかつたのではあるまいか。おそらくはそれによつて、「エホバ敬愛より『父なる神』への推移」と「男女関係の調和」という二つの要請が、正しく実現されることになつたはずなのだが、「ユダの見方が月並であること」を指摘された、と有島自身がいうように「惜みなく愛は奪ふ」書後)、この作品においてユダは、マリヤとの交渉を担うに足る人物としては描かれていない。というよりも、「女は女だ。エバの末裔だ。(中略)私は女に牽き付けられた覚えがない。私はそれをエホバに感謝する」といい、また「女のする事云ふ事は何時でも私を不快にさせる。理屈もなく盲従するか、理屈もなく反抗するか、女にはその二つの道の外にはないのだ」というユダには、始めからマリヤと交渉する道は閉ざされているのである。

イエス。——(静かにマリヤに向ひ)女よ。あなたを訴へた者達は何処にゐる。

マリヤ。——(泣きつゝ)何処にも居りません。

イエス。——(稍々程経て)誰れもあなたを罪に定めなかつたのか。

マリヤ。——主よ!

イエス。——私も亦あなたを罪に定めまい。……早く帰つて行くがよい。……さうしてもう二度と罪を犯してはいけない。本當に罪を犯してはいけない。(マリヤ感激のあまり地に伏して泣く。イエスは静かに伏目^{ふしめ}に遣ふ)

したがって作品は、イエスによるマリヤの救済という形をとらざるを得ない。「群集忽ち挙つて立ち上り、石を拾ひ上げて狂犬の如く狂ひつゝマグダラのマリヤに迫る。マリヤ思はず極度の恐怖に戦慄しつゝイエスの足許に転ばる」そのマリヤを、「あなた方の中で罪のないのが先づこの女に石を投げるがよい」というイエスの静かな、しかし威厳に満ちた言葉が救うのである。それは確かに、マリヤを別人のように生まれ変わらせることにはなつた。事実、第二幕以下において、彼女をベタニヤのマリヤと同一視し、ラザロやマルタの妹とする有島の設定は、マリヤの劇的な変化を最も端的に表すものである。「この体は汚れ果ててゐますけれども……心だけは少しづつ光の方に向いて行きます」という彼女は、「感謝してもく足りぬ嬉しさ」をもって、イエスに仕える女性になるのである。

そうした悔悛のマリヤに、『或る女』の葉子以来、ナアマヤデリラが引きずってきた「運命の狂ひ」を正し、「男女関係の悲劇」を

解消すべき役割が期待されていたことは、おそらく疑うことができない。かつて有島は、『生れ出る悩み』(大正七年九月、叢文閣刊)の広告文に、「愛が正當に取扱はれた場合と不正當に取扱はれた場合とから来る恐ろしい隔たりを見窮めて見ようとした」と書いたことがあつたが、ここでも、「大洪水の前」や「サムソンとデリラ」において不正當に取扱われた愛が、「聖餐」のマリヤにおいて正しい所を得たのだ、ということではできたであろう。が、そのような形でイエスに救われたとき、マリヤはその生のよりどころを、彼女自身の内ではなく、「わが主」たるイエスの内に求める女性になつてしまつている。「私は主から一時でもお離れ申してゐるのがさびしう御座います」といい、「主のお出でにならないこの世の中を考へますと私は生きる空が御座いませぬ」という女性になつてゐることに、注意しなければならぬと思う。だから、作品の結末において、最後の晚餐を終えてゲッセマネの園に向かうイエスを見送るマリヤは、自分からイエスが失われるかもしれない予感の中で、茫然とたたずむにすぎないのである。

……世に勝つたとはつきり仰しやつたイエス様が……私は何を信じたらよいのだらう。……けれども主は信じると仰しやつた。……(中略)主よ信じさせて下さいまし。あなたが限りなく生き給ふ事を信じさせて下さいまし。……静かに……静かに……もつと静かに……若し見る事が出来なければ……総てが聞こえるやうに……おゝ世界が闇になつて行く……。

たとえばこれを、『三部曲』の少し後に刊行された、モリス・

メーテルリンクの戯曲『マグダラのマリヤ』(和気律次郎訳、大正九年三月、玄文社刊)と比較してもいいかもしれない。⁽¹⁰⁾というのは、この戯曲もまた、マグダラのマリヤとベタニヤのマリヤの同一化こそないものの、マグダラのマリヤの前半生を娼婦とし、群衆に石で打ち殺されようとする彼女をイエスが救うという点で、「聖餐」の設定と酷似するところが少なくないからである。しかし、『マグダラのマリヤ』におけるイエスへの信仰は、彼女を愛し、イエスを捕えようとするローマの軍事保民官ヴェラスとの対決を通して、確立されることになる。自分に屈すればイエスを助けようというヴェラスの要求に葛藤を重ねる彼女は、しかし遂に、「若しわたしが、あなたの云はれる代価で、あの方の生命を買つたら、あの方の願はれたことのすべてが、あの方の愛したもののすべてが、死んでしまひます! わたしは洋燈を救ふ為に、火焰を泥に投げ棄てることは出来ないと、あえてイエスの肉体を滅ぼすことを肯うのである。

そうしたマリヤの強さを、しかし「聖餐」のマリヤに見ることはできない。「人々は私の死ぬのを見て総ての望みを失ひ、牧人を失つた羊の群れのやうになるだらう。然しあなただけは望みを失つてはならない」というイエスの言葉にもかかわらず、「主よ信じさせて下さいまし。あなたが限りなく生き給ふ事を信じさせて下さいまし」という彼女の願ひは、何と弱々しく、確信なげに揺れていたことであろう。「マリヤ層のみ動かせども言葉出でず。他の三人の兄弟は唯あきれてマリヤを見やる。極度の静寂」というのが、その

幕切れであった。確かに、三上秀吉がいうように、「静かな落日のやう」な結末だというほかはないが、彼女を救いに導いたはずのイエスを、マリヤが最後には信じ切れないとすれば、——「少しづつ光の方に向いて行」った彼女の心が、しかし最後には「闇」を予感しなければならぬとすれば、彼女の救いそのものが危いではあるまいか。これがはたして、有島の意図した「円満の解決」であり、「正しい調和」の姿なのであろうか。

四

ところで、こうした『三部曲』に対する同時代の反応は、必ずしもはかばかしいものではなかった。友人知人からの書簡による感想を除けば、公けにされた批評はほとんど無いに等しい。そうした中で、『三部曲』の批評は賀川豊彦氏が大正日日新聞でせられた外には私の眼には留りませんでした」(『惜みなく愛は奪ふ』書後)と有島自身がいうように、藤野文蔵と並んで数少ない同時代評の一つである賀川豊彦の批評は、武者小路実篤の「平凡な四人の男の会話」と比較して、これを論じているのであるらしい。らしい、というのは、現在それを見ることができないからだが、同じ『大正日日新聞』紙上(大正九年二月二十三日付夕刊)に、武者小路が「誤解の頂上」と題する反論を寄せていることから、それと知られるのである。⁽¹¹⁾もっぱら「平凡な四人の男の会話」にのみ言及している発言なのだが、まだ紹介されていないと思うので、次に引用してみる。

自分のかいた作品は今迄に随分誤解もされたが、賀川豊彦氏

が有島武雄の「三部曲」の批評の内、僕の「平凡な四人の男の対話」を耶蘇の悪口をかけたものだ」と取つてゐるのはその頂上である。どうしたのだと云ひたい処だ。

当時十年前僕は悪口許り云はれてゐた、当時の文壇は平凡さかりだったから、耶蘇が出て来て来てでも平気であんなことを云つて得意になつてゐるだらうと皮肉つたものだ。こんなことはわかり切つてゐることだが氏のやうな早合点者がゐると困るから断つておく。

氏も何かの機会によみなほしたら自分の早合点した馬鹿さを恥しく思つてくれるだらう。あれで耶蘇の悪口をかけたつもり作家があるとしたら凡そ馬鹿の骨頂である。あの四人がいかに生意気な馬鹿であるかに目をとめてもらひたかつたのだ。あの小品は今でも嫌ひではない。

武者小路の「平凡な四人の男の会話」は、A・B・C・Dの四人が、小高い丘でイエスのエルサレム入城を見下ろしながら、無責任な風評に打ち興じる話であつて、明治四十四年十月の『白樺』に發表された短い戯曲である。この「当時十年前」の小品に触れたことがおそろくはきつかけとなつて、武者小路は同じ『大正日日新聞』に、「自分はこの人生観をもつてから十年位たつ」と書き出される「自分の人生観」を、この年の三月十八日から四月二日まで連載することになる。ちなみに、有島が「あれは兎に角僕が勢一杯に自分の人生観を書き表はして見たもの」(同年五月九日付、足助宛)と語つた『惜みなく愛は奪ふ』を執筆したのが、彼によれば三月十五日

から三十一日までであるから、有島は武者小路の「自分の人生観」を横目で睨みながら『惜みなく愛は奪ふ』を書いたことになるのだが、それについては別に考えたいと思う。少なくとも「平凡な四人の男の会話」について見る限り、武者小路の反論にもかかわらず、イエスに対する次のような無責任な言動は、賀川豊彦にはやはり受け入れ難かつたに違いない。

D. イエスが十字架にのる時は見ものだね。

A. なぜ。

D. だつて大山師の最後だから変つた趣向でもするだらうからな。

B. いくら山師だつて十字架の上で芝居も出来まい。

皆。あはゝゝゝ。

そうした武者小路の作品と比べて、「聖餐」における有島のイエス像を、賀川はあるいは評価していたかもしれない。が、イエスによつて甦つたマリヤを描きながら、イエス自身の復活を描き得ない有島を、賀川はもどかしく思つたに違いないと思う。結局のところ、「苦難をのり越え、誘惑を切り開き、死をすら踏みじつて罪の闇から光明へと生き返るのが、イエスの福音だ。(中略)キリストの福音は復活の福音である」(警醒社刊『神による解放』、大正十五年七月)とする賀川にとって、遂に復活のイエスを描き得ない「聖餐」は、やはり斥けられるべきものであつたはずである。おそろくはこの直後、大正九年春の賀川豊彦上京歓迎会における二人の初めての出会いと共感の一齣を、山田昭夫氏は「資料ノート」の一つに

数えられているが、共感の中に込められた賀川のもどかしさと有島の羨望を、私は感じることができるよう思う。有島の死の後に、「有島君が倒れ、武者小路君が脱線し、所謂人道主義作家が悲惨なる最後を遂げつゝあることは悲しむべきことである。それと云ふのもみなイエスを外側に置き、イエスを自己に所有しなかつた人達であつたからである。我等はイエスを内側に所有せねばならぬと思ふ」(「トタン屋根の下より」、『雲の柱』大正十二年十一月)と書くことになる彼の評価の基準の一つが、『三部曲』と「平凡な四人の男の会話」のこの批評にあつたのではあるまいか。

然し基督やユダやマリヤをあゝ考へるといふ事は私に許されてゐる事だと私は信じます。殊に基督が自分の死を弱かにマリヤに告げられ、基督の死後弟子達の中に起つた不安と絶望とがマリヤの予めの覚悟と熱意によつて救はれ、そこから基督の信仰が再生したと見る私のこの劇に於ける essential な考へ方はあの劇に於て相当に生きて描かれてはゐないかと私は思ふのです。而してこの事実が「聖餐」の重要な出来事だと思ふ私の考へは一言に退け去るべきものではないと思つてゐます。

武者小路が賀川豊彦に対して「誤解の頂上」を書いたように、有島もまた、「聖餐」を抹殺すべきだと書き送ってきたらしい牧師の竹崎八十雄に、このような返事を残している(大正九年三月十一日付)。有島はこれを賀川に対する反論にすることもできたかもしれないが、しかしすでに見たように、彼が「この劇に於ける essential な考へ方」であり、「重要な出来事」であるとすると、「基督の死

後弟子達の中に起つた不安と絶望とがマリヤの予めの覚悟と熱意によつて救はれ、そこから基督の信仰が再生した」という事は、「あの劇に於て相当に生きて描かれてはゐないかと私は思ふのです」という彼自身の言葉にもかかわらず、どのような形においても描かれてはいない。のみならず、そこに至る「マリヤの予めの覚悟と熱意」さえ描かれてはいない。そこにあるのは、「総ての人々が失望する間にあなただけは失望してはいけない。私の留守の間あなたはそのかよわい、やさしい手で天と人とを結びつけてゐてくれなければならぬ」というイエスの期待とは裏腹に、「不安と絶望」の中でたまたむマリヤの姿でしかなかつたのである。

とすれば、彼が実現を期待したものと、作品において実現し得たものとの落差は、あまりに大きいといわなければならないだろう。宮野氏はこれを、「目論んだ調和が、マリヤにおいて可能になるであろう」という期待から来る一種の満足感のあらわれであろう」とされる⁽¹⁴⁾が、しかし本当に、彼の調和の目論見は、マリヤにおいて可能になるであろうか。マリヤの生活とユダの心持ちを描いた一幕を加えるべきだった、と有島は語ったが、彼の調和の目論見がマリヤにおいて可能になるためには、むしろキリストの信仰の再生とその証人としてのマリヤを描いた一幕をこそ、書き加えなければならなかつたはずである。それによつて初めて、マリヤによつて達成されるべき調和の姿が、正しく実現されることになつたはずである。

にもかかわらず、そうした調和の姿を、有島は遂に描くことがで

きなかった。思えば彼は、あの『リビングストーン伝』第四版の序文において、かつて信仰を共にした先輩や友人に対して「これから独りで出懸けます。左様なら」と宣言し、「神様は私見たいなもの如何なさるか、しつかり眼を開いて最後まで見てみます」（傍点は原文）という葉子の孤独な道行きの中に、「人生の可能」を求めようとしてきたのである。今、イエスの復活とその証人としてのマリヤを描くことは、そのようにして彼が築きあげてきた『或る女』以来の「人生観」そのものを、全く放棄することを意味するのではないか。『或る女』以来の課題を實現すべきは試みを、全く逆の結果に終わらせることになるのではないか。

おそらくそこに、彼自身の「人生観」と「性格」の調和に賭けた有島の陥穽があった、といつて過言ではない。「創造の埧塙の最中で作者内奥のリアリストのヴィジョンが図らずも見とってしまったのは、自らの創作意図を裏切つて、人生の不可能ということではなかったのか」という野島氏の指摘は、氏のいわれる『或る女』についてよりも、むしろ『三部曲』についてこそふさわしい、と私は思う。自作解説におけるあのような肯定的な評価にもかかわらず、ついにイエスの復活とその証人としてのマリヤを描き得なかつた理由が、そこにあつたはずである。というよりも、作品において描き得なかつたからこそ、そのわずかな期待を、執筆後の自作解説においてつなぎ止めようとしていたのだ、といったほうが正確であるかもしれないが。

いずれにしても、イエスの救いによって待望の救いに達したはず

のマリヤが、まさにそのことによって、生のよりどころを自らの内に求め得ない、信仰にすがらざるを得ない女性になつてしまつたことは、『或る女』以来、その「同情心」や「性格」を振り切つて漸く築き上げてきた彼の「人生観」そのものを、全て否定することではなかつた。キリスト教信仰をも含めて、彼が一度は振り捨てたはずの世界に、再び後戻りすることではなかつた。その意味では、懸命に脱ぎ捨てようとしている当の「旧衣」を、再びまとうことにはかならなかつたのである。「愛を優しい力と見くびつた所から生活の誤謬は始まる」と、有島は後に『惜みなく愛は奪ふ』の中に書くことになるが、「聖餐」における彼の誤謬もまた、悔悛したマリヤの「かよわい、やさしい手」に、「天と人とを結びつけ」る力業を、——すなわち彼自身の「人生観」と「性格」を調和すべき役割を、委ねようとしたところにあつたのではあるまいか。

五

ここにおいて、しかしそれにはあまりに重すぎる荷であることに気づいたとき、彼女によって体现されるべき「調和」の試みそのものが無力であつたことを、有島は痛感することになつたのだと思う。イエスによって救われたマリヤの「感謝しても／＼足りない嬉しさ」が、いつのまにか、「この世は本當に、姉さん、淋しい所ですのね」という「淋しさ」の認識に変わつてしまつていたことを、思い出してもいいかもしれない。『聖餐』に就いての中で、「彼女は救はるべし彼女は凡てに優りて愛したが故である」という

聖書の一節を引用することになる有島ではあったが、少なくともそれが、悔悛したマリヤの優しい愛である限り、ついに無力のままに止まることを、痛感することになったのだと思う。「旧衣を脱する最後のもの」という彼の言葉は、その意味で、この作品が結局は脱ぎ捨てられるべき「旧衣」に属することを認めながらも、これを脱ぎ捨てることによってしか「新しい衣裳」をまとうことができないことを、自らに確認したものでなかったか。

そしてそこに、優しい与える愛から、もっと激しく奪う愛への転進が図られるのでなければならぬ。——「惜みなく愛は奪ふ」が、現実には用いられるのでなければならぬのである。右の「旧衣を脱する最後のもの」という書簡が、すぐに続けて「この次には論文、それから来年の六月頃『新小説』に何か長いものを書かねばならぬかと思つてゐます。その作では新しい衣裳を着て見たいと思つてゐます」(傍点は引用者)と語つていたことに、注意したいと思う。それは何よりも、『三部曲』を「旧衣」と見る認識の中に、既に『惜みなく愛は奪ふ』が胚胎していることを、問はず語りしていたはずなのである。そして事実、『惜みなく愛は奪ふ』の執筆予定を具体的に語つた、これが最初の消息なのである。

急ぎ足にいえば、『三部曲』から『惜みなく愛は奪ふ』への転換は、その価値の基準を、イエスの救いによって悔悛したマリヤではなく、イエスと出会うまえの、太陽の下でなお誇らしくあったマリヤに求めようとするものにほかならない。「罪を犯してはいけない」というイエスの前にひざまづいたマリヤが、イエスの優しく与

える愛を受け入れるのが、「聖餐」であった。それに対して『惜みなく愛は奪ふ』は、むしろマリヤの烈しく奪う愛を、イエスが共にするのである。「惜みなく愛は奪ふ」が、イエスを「奪ふ愛」の代表者とし、「基督の生涯の何処に義務があり、犠牲があるのだらう。(中略)基督は私達を既に彼れの中に奪つてしまつたのだ」というとき、「聖餐」における、「イエス様はたゞ独りでいらつしやる……。おゝ淋しいそのお姿！」とは明らかに別な愛の論理が語られているのだというのに、注意しなければならない。彼自身がいうように、それはまぎれもなく、「価値判断の標準の変更」(『旅する心』書後)だったのである。

だから、あたかも「聖餐」の最後に訪れた「極度の静寂」を打ち破るかのうちに、これも極度に甲高い調子で、『惜みなく愛は奪ふ』は展開されることになるのだが、それはもう少し先のことである。今、彼の前に横たわっているのは、依然としてまだ「極度の静寂」であるにすぎない。須藤鐘一にはこれが、「武郎氏は自重の塔に隠れてしまつた」(小説壇の中堅、『大正日日新聞』大正九年三月一日)姿に見えたのだが、「人生観」と「性格」の調和をめざしながら、その無力をご確認することになった有島にとっては、事情はもう少し深刻であつたはずである。後に彼自身が八木沢善次にあてて、「私には depression が来ました。兄が聖餐に其徴が見えるといはれたが私自身はさうも思はなかつたけれども、それより明らかに読者なる兄に映しそめたのかも知れませぬ」と書き送ることになつた(大正九年九月二十一日付)ように、それはむしろ、有島に初

めて訪れた「落潮」のきざしであったのかも知れない。彼のいわゆる「落潮」は、大方の理解のように『惜みなく愛は奪ふ』の後にではなく、また『或る女』の後にでもなく、実は『三部曲』の中にこそ用意されていたのではなかったか。『惜みなく愛は奪ふ』は、それを確認したにすぎなかったのではなかったか。

いずれにしても、最後に訪れた「極度の静寂」の中で、マリヤが「世界が闇になつて行く」予感に、震えながら立ちすくんでいたように、有島自身もまた「書後」の最後に、「冬が迫つて来ました。これを書いてゐても手先が凍えるのを覚えます」という、「冬」の予感を書き記していたのであった。そして彼自身が、その言葉の本当の意味を理解するためにこそ、『惜みなく愛は奪ふ』は書かれなければならなかったのである。

(1) 拙稿『或る女』結末改稿の問題——「人生の可能」をめぐつて——(『近代文学 研究と資料』第七集、昭和五十三年四月)

(2) 福土貞吉『或る女』の思い出——有島武郎のこと——(『北海道新聞』昭和三十八年六月七日)

(3) この点に関しては、鳥居久久氏の『或る女』後編における「古藤」——終局部をめぐつて——(『日本近代文学』第二十六集、昭和五十四年十月)にも、四十七章が最終章となるはずであった、という指摘がある。

(4) ホイットマン「私の手を握る君が誰れであらうと」(Whoever You are, Holding Me Now in Hand)の一節。事実、多くの著作目録からは洩れているが、彼はこの詩を、『或る

女』の脱稿直後、ホイットマン生誕百周年にあたる五月三十一日、『読売新聞』に訳出しているのである。なお、佐々木靖章氏の『有島武郎著作目録・著作解題』(昭和五十三年五月、萬葉堂出版)には、すでに記載されている。

(5) 渡辺凱一「戯曲の世界——『三部曲』をめぐつて——」(関西書院刊『晩年の有島武郎』、昭和五十三年七月)。以下、氏の論からの引用は、すべてこれによる。

(6) ホイットマン「私が書物を読む時」(When I read the Book)の一節。ただしエピグラフは英文のまま。ここでは有島訳による。

(7) 江種満子『三部曲』の位置づけのために——「大洪水の前」論——(角川書店刊『日本の近代文学——作家と作品』、昭和五十三年十一月)

(8) 木下多江子「有島武郎研究——『三部曲』論」(『虹』第二十九号、昭和五十五年三月)。これには、氏の『三部曲』論のうち、「大洪水の前」が抜粋して掲げられているが、これまでで最も詳しく、卓抜な論の一つであると思う。『三部曲』は、有島の思想の流れの最大の転機に位置している」という氏の指摘は、基本的に本稿の立場でもある。

(9) 宮野光男『三部曲』論(右文書院刊『有島武郎研究』、昭和四十七年十一月)

(10) 大正九年三月の『早稲田文学』ほかに掲げられた広告文には、「基督に対する彼女の愛。彼女に対する羅馬青年貴族の恋。霊の愛と肉の恋と。その運命的なる烈しき闘争」といった文字が見える。なお、実際には見ることができなかったもので、発行年月は、同年六月の『早稲田文学』における「新刊

紹介」の記述に従った。また、以下の引用は、冬夏社版『マ
ーテルリンク全集』第五卷（大正九年十二月）所収、鷺尾浩
訳「マグダラのマリヤ」によった。

(11) 三上秀吉「追憶——『有島武郎』——」（『新潮』昭和十四
年十月）

(12) 国会図書館蔵の『大正日日新聞』によれば、武者小路の
「誤解の頂上」には、末尾に（二月十一日）の日付けがある。
また有島は、一月二十日に原久米太郎にあてて、「賀川氏の
批評を楽しみに待つてゐる」と書いているから、この間に発
表されたことは確実なのだが、「日曜文壇」欄が掲載されて
いるはずの二月九日付夕刊（第七十七号）が欠号であるため、
これを見ることができないのである。なお『大正日日新聞』

は、『大阪朝日新聞』を退社した鳥居素川が、大正八年十一
月二十五日、大阪で創刊した新聞。東西の両朝日新聞に戦っ
た創刊広告（大阪は十一月二十二日、東京は二十三日）によ
れば、「初号より掲載さるべき特別記事」として、「社会と個
人（長篇） 有島武郎」の名も見えるが、明治新聞雑誌文庫
所蔵の創刊号朝刊には、見あたらなかった（夕刊は未見）。こ
の新聞は、翌年には経営難から大本教に買収されるが、小川
未明「野薔薇」の初出（大正九年四月十二日付夕刊）など見
るべきものが多い。改めて調査したいと思う。

(13) 山田昭夫「有島武郎関係資料ノートⅡ」（『評言と構想』第
十一輯、昭和五十二年十月）

(14) 注（9）に同じ。

『親子』——有島武郎の挽歌

はじめに

『親子』は、有島武郎が晩年に至るまで重荷とした農場経営を題材とした唯一のものであり、死ぬ二ヵ月前に発表されたものであるという点で、有島文学を締めくくる意味さえ持っている作品であるといえるだろう。これまで『親子』によって、本多秋五氏が有島の理解力過剰という性格を論じた⁽¹⁾し、西垣勤氏が有島とその文学の悲劇性を論じた⁽²⁾。また『親子』執筆時期についても問題となり、高山亮二氏がそれを決定つけた⁽³⁾。しかし主題、モチーフについて正面から論じたものは、少ない。本多秋五氏は、早くこの『親子』について、「批評家も文学史家も、どういふわけかこの作品をほとんど黙殺しているが、すみずみまで力の充実した立派な作品である」〔小さき者へ、生れ出づる悩み〕解説、新潮文庫、昭30〕と評価していた。ここでは主題、モチーフを論じて有島における『親子』の意味

を考えてみたい。

外 尾 登 志 美

一 主題——ブルジョアとして生かされた生の哀しさ

(1)私有財産制度における愛の構造

『親子』には、緊密な関係を持った二つの愛が描かれている。その愛を作者の意図に添って名付けるために、『親子』発表時(大12・5)に近接した時期の有島の文章を引用したい。有島は、資本階級と労働階級の関係について、「資本階級は、人類全体の所有物であるべき衣食住の資源を壟断して、単に労働の自由だけを労働階級に許してゐます。」「資本階級の愛は如何しても労働階級に流れ出よう筈がありません。」「資本階級も、その階級の存立を条件とする限りは人類的の愛を以て働く余地はあり得ないのです。」〔『静思』を読んで倉田氏に〕大11・11〕と述べ、親と子の関係について、「私有財産制度にあつては、親が子を養育する義務がある。親は子の養育

のために専心働く。さうして養育の義務を果さうとする。「若私有財産制度でなかつたら、子の教育は社会がしてくるから、親は子に対して只純真な愛情のみを注いでをればよい。」「親子の間に利害關係が含まれないとすれば、縦断的に働いてゐた親の子に対する愛情は、広く社会的になつて、ここに真に社会の全体が、愛で結びつた生活が生まれてくるのである。」(愛の純真と女性の独立)大12・2)と述べている。以上から、私有財産制度のもとにおいては、資本階級の愛は労働階級に対して人類的に働く余地はなく、また親の愛は子に対して縦断的のみ働き、社会的、人類的に働く愛は犠牲にされていると考へてゐることがわかる。それに従つて、『親子』に描かれている二つの愛を、「縦断的」愛、その愛によつて犠牲にされているという形で描かれている「人類的」愛とする。

父は、農場の地主であり、小作人に「資源を壟断して、単に労働の自由だけを許してゐる」資本階級に属している。実際小作人の惨めな生活について「金持ちになつたら汗水垂らして畑をするものなどは一人もゐなくなるだらう」という位にしか考へていない。この点において父は人類的愛をもつて動くことのない設定になつてゐるといえる。またそのように資本階級に属していると同時に、私有財産制度の世の中における親でもある。もともと農場を持つとうとしたのも子への気がかりが原動力となつてゐるよう、子のために「専心働」いており、それを親の「義」と考へてゐる。この点においても、父の愛は「縦断的」にもつぱら子に対して働き、その愛は「社会的」「人類的」になることは難しい設定となつてゐる。それに対

して、父の長男である「彼れ」は、資本階級の家庭に生まれながら「五年近く父の心に背いて家には寄りつかなかつた」人物である。小作人達を悲惨な状態に置く農場という仕事を嘘の仕事だと憤り、「嘘をしなければ生きて行けないやうな世の中が無我無性にいや」だといひ、父のように「資本階級の存立を条件」として生きることが納得しない「理想屋」である。「嘘」のない、つまり「社会的」「人類的」愛が犠牲にされることのない世の中でありたいと考へてゐる状況であり、父と同じ世の中に暮らしながら、いわば私有財産制度の世の中に染められていない、理想を理想のまま持ち続け得ている人間である。このように見るとき、「親子」は、人類的愛という「彼れ」(の視点)がになつてゐる愛が、父の行為が代表してゐる労働者に対する非人類的愛を照らし出し、かつその原動力となつてゐる、子に対する縦断的愛を照らし出していくという構造を持つてゐるといえる。

以下、父の代表する非人類的愛、縦断的愛と、「彼れ」のにならう人類的愛の、交錯の状況を見ていき、主題論に及びたい。

(2) 犠牲にされる人類的愛

父の農場経営にかける懸命さは、それが、「東京を発つ前からこの事(外尾注：農場授受)ばかり思ひつめ」たり、車中で「一心不乱」に考へごとをしたり、「丹念」に手帳に何か書き込んだり、「彼れ」に「気ぜわしくなく」「注意」したりするだけである限り、「彼れ」の人類的愛の視点から見て特に問題はない。が、それは、何と云つても農場経営の成功を第一義として動くのであるから、他のこ

とは二義以下となり、人類的愛も第一義とぶつかる時、犠牲にされるのである。そしてそれが人類的愛という理想を持つ「彼れ」の視点に、不快、憤りをもってとらえられる。

監督の早田に、農場経営について問いただす父は、監督の答えが「少し脇道にそれ」でもすぐ「決めつけ」、「言葉の末にも、曖昧があつたら突つ込まう」とする。このとき「彼れ」は、父の「世故に慣れて引き締まつた小さな顔」に「白い歯は見せないぞといふ気持ち」が動いているのを見て、それを「気味悪」く思い、「不快」に思う。それは、監督の早田は「父の代から居ついてゐて」「永年見慣れて来た」「着実で正直な」人間であり、このときも父に尋ねられるままに「格別のお世辞気もなく穏やかな調子で答へ」ているのに対して、このように防備し攻撃的である父の心根には、人間としての自然な愛情は抹殺されていると見えるからだといえる。

「彼れ」は、小作人達の、父に向けて言えない不作の訴えを「彼れ」だけの注意を引くように目論んでする態度にも、「不快」を感じる。これは直接には小作人達の態度に対するものであるが、父の小作人達への処し方の反映でもあり、このように人類的愛の通じない関係に置かれている父と小作人のあり方を自分の身で体験して、「彼れ」の心は「いよいよはつきり焦らつく」のである。

父は、「土下座せんばかり」の監督の母親にも「厳格な態度」を示し、「座にたへない程きこちない思ひ」をしている監督の内儀さんにも「食膳が豊かすぎる」と注意して「ほとく／＼氣息づまるやう」にさせる。監督に「風呂桶をしかへたな」と「詰じるやうに云つ」

て「鋭く眼を光ら」せる。そのあと帳簿を持って来るように命じ、「一心不乱」になって、監督に質問を発し、「帳簿の不備を詰」り、「びし／＼とやり込め」る。一方「彼れ」は、小作人の帰って行く聲音を聞きながら、その小作人同士話し合っている内容などを想像して「不快」になり、この小作人の聲音は「恐らく父には聞こえてゐないであらう」と思っている。「彼れ」は、監督が「風呂は勿論食事もつかつてゐない」ことを父に「注意」したり、監督の父に対する説明を手伝おうとしたり、監督が夕食もとらないまま十時半になったことを「少し父にあたるやう」にいったりもする。これらは全て人類的愛の立場から発言しているのであるが、父はそのような注意を氣にとめるふうもなく、「彼れ」が父の意を台無しにするやうに監督の立場から説明を手伝おうとした時には当然ながら「彼れ」に向つて悪意をさへ持ちかねない権幕を示す。父の農場経営の成功を第一義と考へてとる行為に、早田達への自然な愛情は、流れ出る余地はないのである。「彼れ」はそのような中で、これほどまでに一心不乱になって農場を成功させようとしていることが、元はといへば、「彼れの将来を思つてのことだといふこと」を思い、「黙つて親子といふものを考へ」ようとしている。しかしその夜二人はそれぞれの不満を抱いた気まずい気持ちのまま寢床について、二人の話し合ひは、農場授受の終わる翌日に持ちこされることになる。

翌日、農場を見回って、矢部が「相当の成績」といい、父も「異義はないらしく」しているのに対して、「彼れ」は、小作人の悲惨な生活がいっこうに改善されていないことに反感を持ち、自分自身

にうしろめたさ」を覚えている。また、父と矢部との談判が「最後の白兵戦」になったとき、「彼れ」は「夕食時をとうに過ぎ」ていることと「迫り合つた空気をなごやかにするために」も、夕食にすることを提案する。それに対して父は怒り「激しく彼をきめつけ」、「罵」る。「彼れ」は、それを「憤ろし」く感じる。「彼れ」の人類的爱と、父の一心不乱からくる非人類的爱は、このように行き違っている。

さらに、父は、矢部の前で、「彼れ」が算盤ができないという「理財にかけての我が子の無能さをさらけ出した」のを「いま／＼しく見、さらに筆算にもとまどっている「彼れ」に、ついに「怒号」を放ち、「泣き笑ひと怒りと入れ交つたやうな口惜し」と「極度の侮蔑」を示す。父には「彼れ」の無能さが農場授受の成功に悪い影響を与えるものとしてとらえられるからである。そこに「彼れ」の人格など全く考えられていないといえるだろう。このありさまには、「彼れ」は、憤るよりむしろ「呆氣に取られ」るのであり、それほど父の農場経営にかける気持ちは、「彼れ」のいう人類的爱などの入りこむ余地のないところにあるといえる。そこは「彼れのゐる場所ではない」と思われ、「彼れ」は事務所の方に行くが、そこも「彼れ」の全くはいりこめない所であることを味わされる。小作人達は、「彼れ」に「不快な冷水」と「不快な微温湯」をあげせる。「人間らしい気持ちで互ひに膝を交へることが出来ようとは、夢にも」「望み得ない」ことはわかつていたが、小作人達の「あてこすり」のような態度は、「彼れ」には「余りといへば余り」と

感じられるものであった。またその小作人達から、監督を「除けもの」にしておいて監督に対する訴訟を聞くことと、農場の経営に関する希望を聞くことを、父から命令されていた「彼れ」は、前者は「如何しても」「出来ない」のでやめ、「兎も角」後者を試みる。しかしそれさえ「無益」であることを、つまりそれだけの人間的な交流も通用しない関係であることを、「思ひ知らねばなら」ず、「全く絶望し」てしまい「父に対する反抗の気持ち」が「湧上つて来て、如何することも出来な」くなる。「彼れ」はこのような形で、父のしている農場の仕事が人類的爱の全く閉ざされたものであることを確認させられ、反抗の気持ちを強めるのである。

そしてそれに追い打ちをかけるように、「彼れ」は、父が、「解るところは気持ちよく解る質」である矢部の人間性を逆に利用して、「始めから先方の腹を立てさす」「策戦」をとるといふ、人類的爱を犠牲にしたやり方で成功させたその結果に、出会う。矢部のそのことへの「不快」は、父の長男である「彼れ」にも及ぶほどに激しいもので、父の（そして間接的には「彼れ」の）矢部に対する人間としての自然な愛は、父によって最低のところまで打ち捨てられたのである。にもかかわらず父がその結果を、何のくもりもなく喜び自慢にさえるのを眼前にして、「父に対する胸一杯の反感」はついに「彼れ」が自らの人類的爱を、父の非人類的爱に正面からぶつけねばならないところまで高まるのである。

これまでは父の非人類的爱を前にして「彼れ」の人類的爱からくる反感が次第に高まっていく過程であったといえる。ここに至っ

て、これまでただ行き違つて別々に不満や憤りを感じていた二人は相対峙し、「彼れ」は、父の非人類的愛に対して「彼れ」の人類的愛を正面から訴えていくことになる。そこで父の非人類的愛の大きさに、この世の中で生きてきた人間のやむにやまれぬ縦断的愛があることが明らかにされていくことになる。

(3) 非人類的愛の犠牲を強要している縦断的愛

人類的愛の理想から、「彼れ」は、小作人の生活の「あんまりひど過ぎ」ること、矢部に対する父の態度は「まるでべてん」であることを訴える。

これに対して非人類的愛を行使した父は、本当のことなどこの世の中にないこと、「かういふ娑婆にゐればいやでも嘘をせにやならん」のが「人間の約束事」であること、「彼れ」のいうことは、「理窟一遍」の、一人前の仕事と生活をしたことのない「得手勝手」なものであること、この世の中のこと、あれほどの「苦心」と「用意」をしても「水が漏れたがるもの」であることをさとす。父は、世の中の嘘をしなければならぬという実態を盾にとっているといえる。

人類的愛を主張する「彼れ」の弱点は、まさにこの世の中で一人前に生活していないということであり、「彼れ」はそれを「手痛い刃」として受け、しかしそこで逃げずに、それを認め、自分の大上段に正義漢らしく言い放った主張を、そのあるべきところまで引きおろして、自分を「夢ばかり見てゐるやうな人間」、「私自身が嘘のかたまり」と限定した上で、なお父にわかってもらおうとす

る。「彼れ」は、「嘘をしなければ生きて行けないやうな世の中が無我無性にいやなんです。」さうでありたくない（外尾注：嘘をする自分でありたくない）気持ちやたらに私を攻め立てるのです。「自分の信じてゐる人や親しい人が私の前で平気で嘘をやつてるのを見ると、思はず知らず自分のことは棚に上げて腹が立つて来るのです。」と「彼れの本質」を訴える。それは、世の中が嘘をしなければ生きて行けないようになってゐることを前提として、さらにその上で、そのような世の中に対する個人としての父のあるべき姿勢を問いたただきものである。

それに対して、父は相変わらず、「彼れ」がこの世の中で一人前に生きていないことを刃にして皮肉で返し、そのことよって、「彼れ」は、親子という関係も「互ひの本質に来ると赤の他人に過ぎない」という父への決定的な絶望を感じ始める。人類的愛をそこまで本気でつきつめられて初めて、父は心を開いて、非人類的愛の根拠となっている縦断的愛を、そして世の中に対して自分の為すべきものとしてゐる姿勢を、「しんみりと独りごとのやう」に話し始めるのである。

父は、「生まれるとから貧乏」な暮らしてであった。そこから「法外の出世」をした今、五人の子の先の先まで案じられてならない親心から、この農場を始めたと言語。農場がその趣意であったことは「彼れ」には既にわかつていたことであるが、父はさらに子へへのこのような愛の形が拠って来たところをも語っている。それは「今の世の中では自分が転んだが最後、世間はふり向きもしないのだから

ら……」ということばにあらわされるもので、「元来金のことにかけては不得手至極な方で、人一倍苦心をせにや人並みの考へが浮かんで来」ない、「人が半日で思ひつくところ」を「一日がよりでやつと追いついて行く有様」の父が、ここまで生きてきて体で学んできた手痛い認識である。嘘の多い世の中で、個人がそれに対してどのような姿勢を取るべきかという余裕のある次元の問題の入り込む余地のない、生の現実から否応なく感じとらされた厳しい事実認識なのである。もともとこの世の中では縦断的である子への愛が、その父の苦勞の体験によってさらに強固になっているといえる。「彼れ」の批判した非人類的愛の大もとに、この世の中に生きてこねばならなかった必然として切実に持たされた縦断的愛があることが、このように明らかにされているのである。このような父の生きてきた現実を前にしては、まだ一人前に生きていない「彼れ」の人類的愛という理想から父を批判できるだけの力は消失するはずのものである。

父は「段々本当に落ち着いてしんみりして来た」口調でこのように語り終えたあと、「お前も考へどほりやるならやつて見るがいい。お前が何んと思はうと俺しは俺しだけのことはして行くつもりだ」という。子がどういう考えをもってどうやってみるのであれ、父は父だけのことはして行くつもりなのである。そこには親と子の關係を何ら契約關係と見ていない、純粹な父なりの子への無償の愛がある。それは例えば、有島が、「家族制度の上でもつとも美はしいとされてゐる親子の愛情について考えて見るも、經濟上の意味が多分

に盛られてゐる。親は子のために専心働く、さうして養育の義務を果さうとする。しかしその反面には子に対して權利を主張したがる」(『愛の純真と女性の獨立』大12・2)と書いているような、養育したという理由で親の權利を主張するものではないのである。その点においては、世の中のしくみを越えた父の信念の美しさを見ることができぬ。

この前にも「出来るだけ嘘をせんやうにと心懸けるのが徳といふものだ」と語っていたが、ここで改めて、父は、父なりの「今の世の中で先づ嘘のない」「生き方」として、『その義にあらざれば一介も受けず。その義にあらざれば一介も与へず』⁽⁵⁾ということばを「彼れ」に語る。その「義」とは、「自分が軛んだが最後世間はふり向きもしない」世の中で、「勿体ない程の出世」をした親が、「どんなやくざ者が出来るか、不仕合せが持ち上るか知れたものではない」子のために、「兎にも角にも食ひつないでは行けるだらう」と思われる農場を残しておく生き方でもある。そうすることが親の「義」なのである。「彼れ」の非難する非人類的愛の大もとになっている縦断的愛すらも、この世の中で許された「先づ嘘のない」生き方の一つと父に感じられていたのである。そしてこのような生き方を貫く宣言も、堂々と胸をはって押しつけるのではなく、「今の世の中で先づ嘘のないのはかうした生き方の外にはないらしい」といって「ぼつつりと口をつぐ」む父は、限定された、それを選ぶしか残されていないことに對する、やむを得ないという人間の哀しさの認識を心の底に持っている。「彼れ」が思っている以上に、この世の

中で個人が人類的愛を働かせることは強く阻まれていたのであり、父はその世の中で「先づ嘘のない」生き方は貫こうとしているのである。「彼れ」の父に問うた嘘の世の中に対応する個人のあるべき姿勢は、ここで答えを得られている。ここにおいて人類的愛を理想とする「彼れ」の、父へのはりきった対立感情は消えて、父と子は互いにその人間性に対する尊敬と信頼を回復しているといえる。

それを語っているのがこの父のことばに続く最終部の

彼は何もいふことが出来なくなつてしまつた。「よしやり抜くぞ」といふ決意が鉄丸のやうに彼れの胸の底に沈むのを覚えて。不思議な感激——それは血のつながりからのみ来ると思はしい熱い、然し同時に淋しい感激が彼れの眼に涙をしばり出さうとした。

という部分である。

父に対して、人類的愛を犠牲にしていることに反発したが、それはこの世の中においてはどうしようもなく、全面的に社会へ反発すべきものであったことを知り、「彼れ」の内部で押さえられなくなつていた目の前の一個の人間に対する反発は消え、「よしやり抜くぞ」という決意を「鉄丸のやうに胸の底に沈」めるのである。一時的な感情をぶつけるようなことでは済まない、思っていたより手ごわい形で個人の中に侵入している社会というものに、「彼れ」は改めて対峙するのである。

そしてそのように反発すべき対象が社会であることを父の語ることばから感じとつたと同時に、そのように社会に「否応なく順応させ

られて懸命に生きてきた、その中でも、ともかくもできるだけ嘘をしないように生きてきた父の生に対する深いいつくしみに似た感慨を生んでいるのである。それが「不思議な感激——それは血のつながりからのみ来ると思はしい熱い、然し同時に淋しい感激」と描写されているものである。そのような社会に生きてこなければならなかった父のやむを得なさ、その哀しさ、その父の哀しい縦断的な愛の形に感動しているといえる。それは熱いものであると同時に、その内実故に淋しいものである。老年の父と違い、「彼れ」はその世の中を憤りをもって何とか変えていこうとする気持ちに裏づけられてはいるが、その熱い淋しい感激には、父の生を父の生として共に感じることできたいわば共鳴のようなものがある。

「彼れ」は初め私有財産制度のものとブルジョアである農場地主としての非人類的愛に反発した。そして今「彼れ」はそのブルジョアとしての生の部分を、やむを得なくとらされた哀しい生の形として感じているのである。「彼れ」の中で父への反発が、「社会への反発」と変つていった中で、その認識の深まりの中でこそ、共感し得た哀しさ、ブルジョアとして生かされた生の哀しさこそ、この一篇の主題である。

内田満氏は、「衝突にいたる過程の叙述は結末の和解を配慮してかなり注意深く書き進められてはいるが、やはりその和解は妥当な契機を持つことができず、作品としては失敗に終わっている」といっており、確かに父と子は共に生き方を変えようとしているわけではないが、しかし、以上見てきたように感情の対立はそれ相当の和

解の契機と実質を持ったのであり、『親子』で描き出そうとして見るのはその部分である。「まあお前も考へどほりやるならやつて見るがいい。お前が何んと思はうと俺しは俺しだけのことはして行くつもりだ」という最終的に父によって認められた今後の二人の生き方の違いは、迎るべくして迎ったむしろ信頼に裏付けられた結束ではないだろうか。だからこそ「彼れ」は沈黙と感激の涙のうちに、社会に否応なく順応させられて生きてきた父の生と、社会に反発してこれから生きていこうとする自らの生の違いも、また受けとめ得ているのである。

これまでに『親子』の主題については、「思想的に正反対の立場を取りながら、どうすることも出来ない血のつながりが親子を結びつけている」ことが「この作品の中心をなすテーマ」だとする坂本浩氏の論や、「すべてを乗り越える肉親の愛情といった凡庸な倭少な主題」という高山亮二氏の論があったが、父と子の感情の交錯、共鳴によって、見てきたようにもっと痛切に描き出された主題があるのである。

次々に描かれていた犠牲にされている人類的爱と、そのエネルギーの源泉といえる縦断的に働く愛の配置、それを照らし出す人類的爱の視点は、その主題のために有効に機能しているといえる。

二 成立について―創作主体の充実

ここで、作品成立時の創作主体について一考したい。

『親子』が農場解放後に書かれたものと見ることは、高山亮二

氏が既に論じている。氏は、素材になった事実が、明治四十年夏と明治四十二年秋、その後の三回にわたるものであって、それを再構成したものであることを実証すると共に、

「親子」が読者にある種の感動を与え、有島の代表的私小説などと評価される、その理由はどこにあるのであろうか。

それは、この作品の背後に作者がすでに農場を解放したへ事実⁹があつて、それが大きくこの作品の裏打ちになっているからだと思う。試みに考えてみて戴き度い。明治四二年の時点でこの作品が発表され、また大正六年の時点で、まだ農場の未解決の時点で発表された場合、この作品は今日のような感動を読者に与え得たであらうか。

と論じ、成立を作品末に記されている大正十二年四月十三日払暁としている。

私も成立時期について同様に考える。私は別稿で、有島の文学世界が「個性」を描く時代から大正八年の『或る女』を境に「社会」を描く時代へと変わっていることを見たが、『親子』は私有財産制度の下における縦断的のみ働く愛とそれによって犠牲にされる人類的爱を描き出すという構造を持っていると見られることからわかるように、提出された問題は社会体制の歪みへ収斂されており、社会を描き出す視点になっていること、またその「社会」を描く時代の中でも、大正十一年一月の『宣言一つ』において、ブルジョアの挽歌を歌うことを宣言したその趣旨に即応した主題になっていることがこの時期の成立を裏づけるのである。しかもっと根本的に

この作品を生む条件として創作主体の有島を考える時、農場解放の自負がなければ、親子で対立した農場に関する論議は題材になりにくかったであろうと思う。農場解放に有島が求めたのは、有島自身が私信、談話等において語っているような、創作主体の充実であった。そして有島が期待していた程ではなかったにしろ、いくらかのものは得られた。そのいくらかのものが農場自体を題材にした私小説的短篇『親子』を「すみずみまで力の充実した立派な作品」として成立させたといえるのではないか。

西垣勤氏が、大正十二年の有島の心境がにじみ出ているとしながら、

虚無的なものの漂う「或る施療患者」、生活破産者に対して不快を感じながら、それを抑えて同情しようと思命になる「酒狂」、下層でたくましく生きるアウトロウ的な人々を描いた

「骨」などの世界に比べると、よほど異なった作品世界を持つており、新たにこの時期に書きおろされた作とは見えにくい。

と指摘した『親子』の作品世界のこの時期の他のものとの異質性も、この農場を書く創作主体の充実性から解釈することができると思う。『或る施療患者』を書く姿勢はデカダンで破れかぶれめいているし、『骨』や『酒狂』を書く姿勢は、社会的にどこまで墮落しても、裸一貫で自由に生きる、思うこととすることの一致した人物の行動をどこか有難がるような、そして傍観的ではないというようなものであった。しかし、この時期のこのような空虚な作品世界を描く主体も、ただ一つ農場に関しては一とおり自負を持てる決着

はつけていたのである。創作主体は、農場を書くことにおいてはどのように真実をつきつめようと、それに応えうるだけの仕事をなしていたのである。つまり、自分が書く資格のある題材として、それなりの自負を持って感ずることができたであろうと思われる。少くはあったが、農場について書くことにおいては、長くつきあってきた題材の糸を一つ一つときほぐし、一つ一つ綿密に織り込んでいける創作主体でありえたと思われるのである。

四 モチーフブルジョアとしての自滅意識 による父の生への共感

『親子』(大12・4)を書いた時期の有島の心境は次のようなものであった。

兄が曾て踏んで来たあの捨鉢な経路を今度は僕が行くのではないかと恐れてゐる。唯三人の子供だけが僕の錨になつてゐるのだ。あいつらの事を思ふと泣かされる。而して総ての事を思ひとゞまる。(大12・2・19 足助素一宛書簡)

この先きどんな運命が来るかわからない。この頃は何んだか命がけの恋人でも得て熱いよろこびの中に死んでしまふのが一番いゝ事のやうにも思はれたりする。少し心が狂い出してゐるなど自分でも思ふが、自分の仕事を完成した処がそれは結局次ぎの時代には古典としてのみ残れば残る種類のものだと考へて来たりすると自分の前途が妙に暗らく見えたりするのだ。

迷路的な動揺が僕の上に来つゝあるのだらう。然し僕はそれ

を避けはしないつもりだ。崩れるものと思ふまゝに崩れさせて見る。そのあとに何が残るか。残るものがあつたら僕は今よりももう少し立派なものになる事が出来るだらう。(以上、大12・2・29 足助素一宛書簡)

おぼつかない幾年経なばおほらかに悔なき我れを尋ねあつべき

私自身にも其中何が起るかわかりません。私も精一杯生きて見ます。(以上、大12・3・17 井上秀子宛書簡)

兄が今日一寸僕に漏らしてくれた社会対個人の問題の発展については僕も多大の関心を感じる(略)。僕も思想的には或る落付きを得て居るやうだけれども実生活の問題としては考へなければならぬ事が有り余る程あるので兄自身の意見などは殊に聞きたいと思ふのだ。(大12・3・22 足助素一宛書簡)

「或る施療患者」についての皆さんの批判についてはたゞ微笑させられました。段々さういふ人達とは縁が離れてゆくのを一寸淋しく一寸おもしろく思ひます。

左様ならず。私は段々崩れて行きます。(大12・3・24 茂木由子宛書簡)

書簡の中から有島自身の生き方についての心情が吐露されているものを引用した。ここで察せられることは、創作や社会における自己の實際生活など自分の運命に対する動搖、暗い予感があり、それをそのままにさせて崩れるものは崩れさせてみよう、崩れていこうという覚悟をした状態に在るといふことである。ここでいう崩れる

ものとは何か。それは創作と社会における個人としての實際生活に深くかかわるものとして書かれていることから、ブルジョアとしての自己と推察されるが、明確にそれをあらわしているのがこの年の初め、大正十二年一月に発表された『文化の末路』である。この中で、民衆ということばは、「与へられたる社会生活に於いて今まで實際的の支配力を握っていた人間の集団を指す」ことば(外尾注：ブルジョアを指す)として使われており、有島自身「現在に於いて明らかに」その民衆の「合成力を見かぎつて孤独の一路を淋しいながら踏み遂げる道を選びつつあるものであるを自覚する」といっている。さらに、「私は従来の生活の延長が破滅の深淵へのひた走りに過ぎないのを感じる。私の生活は崩れて行かねばならぬ。而してそれらは明らかに崩れてゆきつゝある。(中略)私は不思議に朗らかな然し淋しい空の下に自分を見出してゐる」といっている。そして「生活は死ぬまでは続く、死ぬまでそれを徹底するやうに私は続けて行つてみよう」と結んでいる。ここには書簡にあらわれた有島の心情のありかが明確に示されている。書簡には、「崩れさせて見せる。そのあとに何が残るか、残るものがあつたら僕は今よりももう少し立派なものになる事が出来るだらう」というような一筋の希望も語られていないではない。しかし、この時期の有島は、全体的には、ブルジョアとして、他のブルジョアと共に自滅する意識に多くとらえられており、自滅のあとと再生する予感殆ど見られないといえるだらう。『宣言一つ』の背後に認められた常習叛逆者——ローファーとして、ブルジョアに叛逆する立場をとらんと

する自負は、むしろなくなつてはいないが、「私は民衆的合威力に對する一箇の叛逆者として絶對的に私自身に依頼することを余儀なくされたのだ」とし、民衆の生活状態を精子の集団にたとえて「精子の集団からいへばそれを離れた精子は叛逆者であらねばならぬ。然しながら卵細胞中に徹入しようとする目的からいへば、かの叛逆者も亦集団の意志を遂行せんとする別動隊に外ならない」(以上「文化の末路」と敢えて位置づけているところに、『宣言一つ』から一年経つて、生活改造の進行した後に、反ブルジョアであろうとする叛逆者の自負をも、ブルジョアとしての自滅意識がおおいきっていることが読みとれるのである。

その心情は、『酒狂』や『或る施療患者』や『断橋』や『骨』という小説にも影を落としているが、自滅意識におおわれた創作主体は、何んでもない、

人は睦まじく生きたがつてるぢやないか。

その祈りが横さまに飛び消える……ひらめき消える。(『電車の眼が見た』より)

と歌う『瞳なき眼』(大12・4)の詩篇にもっとも端的にその心の動きを灼きつけてみせている。

「宣言一つ」以降、生活改造を決意して具体的に反ブルジョアを志向し、その自負に望みを託して歩みつつあった有島は、この時期、このようにブルジョアとしての自滅意識を深く味わっている。それこそ、『親子』のモチーフを形成するものであると思う。

有島は、『親子』を書く前に既に『農村問題の帰結』、『農場解放

願末』(共に大11・4)で、自らの農場解放についてそれなりの結果を公けにしている。高山氏が、モチーフの一つとして、解放した農場が得られた時点での有島の「追懐」をあけているように、農場解放に着手し一応の結果が出る時、その農場を始めた父を振り返ることは必至であり、事実農場に関する文章で父に言及している。

その言及の仕方は、「父は老軀を度々こゝに運んで成壘に尽力しました。」(親の慈悲心からこの農場を決心したらしく見えます。親心としてこれは有難い親心だと私は今でも考へてみます。『小作人への告別』大11・10)、「私の父が子供の可愛さから子供の内世の中の廃りものが出来たときにその農場へゆけば食ひはぐれることはあるまいといふ考へからつくつたものであります。」(『農場解放願末』大12・4)というように、父の子供たちへの愛を感謝するというものであった。農場解放ののち農場は有島にとって重荷として色彩をはがされて、純粹に子供達への愛の産物として改めて感じられていることがわかる。そしてそこにとどまらず、そのように、与えられたブルジョアとしての生をそれなりに貫いてそれなりに立派に生きた父の一生に、当然思いを至らせたと思われる。その父を回顧する主体の有島が、見てきたように一個のブルジョアとして育ってきて来たべき時代になら労働者ではあり得ないことを感じ、叛逆者としての自負以上にブルジョアとしての自滅意識を感じているのであるから、父の一生もこれまでとは違った意味で理解することができたと思われる。かつて自分が反発したプロレタリアを抑圧するブルジョアとしての父——その父もまた、育ってきた社会体制

から否応なく強制されて、人間に本来ある人類的愛を抑圧する面を持たざるを得なかった被害者であるということを、ここにおいて有島は、同じ生かされた環境からの被害者として、これまで以上に身をもって感じたはずである。その時、父の生は父一人の生にとどまらず、ブルジョア一般の哀しい生を象徴するものとしてとらえられたいと思われる。

有島自身がブルジョアとしての自滅意識を感じて、父の生を思ったとき、初めて有島の心に流れこんだ、ブルジョアとして生かされた哀しい生に対する共感、これこそが『親子』成立のモチーフであると思う。それが農場解放実行による創作主体の充実によって、ブルジョアとして生かされた生の哀しさを訴える主題として作品を結実させた。

「年の老いつゝあるのが明らかに思ひ知らされた。」と描かれる『親子』冒頭部分の一節は、この作品の性格を象徴している。老いつつあるのは、舞台となつた季節であると同時に父であり、そして父の生によって象徴されている崩れていかねばならないブルジョア文化であり、さらに何よりもその内部にブルジョア性が逃れようなくあることを感じとっていた有島自身の生命力であつたのではないか。『親子』執筆の約一ヵ月半後にあたる「死ぬ半ヵ月程前」に、有島は、人生観を語つた結論として「人間の力では、自然には逆へないものだ」と「沁々と」言つたといふ。

西垣勤氏は、『親子』と、モデルとなつた有島の実生活上のあり方との差異に着目して、『親子』は彼と彼の文学の悲劇を、悲劇と

して完結させている」と論じた。⁽¹⁴⁾ 恋人の心が金まわりのよい男の妾になることの方に移ってしまったというだけでその男を瀕死の目にあわせる下層労働者の連帯を歌つた処女作『かかん虫』を書いた有島が、ブルジョアとして生かされた生の哀しさを作品の主題とするまでに深く体得せねばならなかつた、そしてそれまでにほぼ一生が費された、という意味でも同じことがいえるだろう。

『親子』は、有島が『宣言一つ』などで企図を明らかにしたような「観念の目を閉じさせる」という威勢のよいものではなかつたかも知れないが、自らの自滅意識という自らの血と肉によって描いた痛烈な挽歌にほかならなかつた。

注(1) 本多秋五氏『白樺』派の文学』(新潮文庫 昭35・9)

(2) 西垣勤氏「有島武郎の青春」(『有島武郎論』有精堂 昭46・6)

(3) 高山亮二氏「有島武郎晩年の一問題——小説『親子』の成立をめぐって」(『北方文芸』昭44・7)

(4) 山田昭夫氏・内田満氏共著『有島武郎 上』(桜楓社 昭50・6)に拠る。

(5) この言葉は、『孟子』万章章句上に見られる。

(6) 内田満氏『カインの末裔』の成立過程試論』(『同志国文学』昭42・3)

(7) 坂本浩氏『親子』から『小さき者へ』(『有島武郎研究』右文書院 昭47・10)

(8) 高山亮二氏「有島武郎『親子』再論——『家』とのたたかい」(『北方文芸』昭48・7)

- (9) 注(3)に同じ
- (10) 拙稿『宣言一つ』までのノート——「社会」を描く時代にはいつてからの歩み——」『文学研究稿』昭54・11
- (11) 注(2)に同じ
- (12) 高山氏は注(8)にあげた論文でモチーフを「解放した農場の新しい組織の展望が得られた時点での有島の〈追懐〉と〈悔恨〉」として論じている。

- (13) 鶴見祐輔氏「有島武郎君を想ふ」(新潮社版『有島武郎全集』月報第五号)
- (14) 注(2)に同じ
- 〈付記〉引用は注を付していない限り、叢文閣版有島武郎全集に拠った。旧漢字は新漢字に改めた。

「生物の上にもみづながれ」考

——『月に吠える』の一面——

栗原敦

一、「生物の上にもみづながれ」

萩原朔太郎の第一詩集『月に吠える』第四章「くさつた蛤」に収録された「春夜」は、「ありあけ」とともに大正四年四月の「アルス」創刊号に発表された。北原白秋宛大正四年三月十七日葉書に、「昨日久しぶりで詩が出来ました、正に絶息するかと思つた程苦しう三日間の悪血が一時に流れ出したのです、長短四編ありますから御厳選の上佳いのだけ御採用下さい、」とあるのがこれらの作品を指すものかと思われるが、苦心の作であつたにちがいない。

「春夜」の表面には、生あたたかい春の夜の海辺を舞台として、近景に微妙にゆれ動いている生物が、遠景に腰から下のない病人の列が、白いさざなみに重ねられるように描かれているばかりだといえるが、それにもかかわらず、私たちはこの作品が作者自身の存在を、そういつてよければ萩原朔太郎の実存意識を表出したものであ

ると感ずる。即ち、この作品の書き手において、自己像とそれが生きる世界像との、互いに重なりかつせめぎあう帯域として「春夜」の世界が表出されたのだ、というように。

まさに朔太郎の「象徴」詩とはそういうことなのだが、少し前に「感傷詩論」(「詩歌」大3・12)の中で、未だ熟さない言葉ながら、「感傷が白熱するとき言葉は象徴の形式を帯ぶ、／＼あらゆる芸術の至上形式は象徴にあり、／＼然りと雖も形式は結果にして目的にあらず、象徴のための象徴の如きは畢竟芸術上の遊戯にあらずして何ぞや。」(傍点原文)と彼に語らせていたものが、そういった姿でひとつの完成を示したのだといつてよい。彼にとつて詩を書くという営みは、たとえ表面的に直かの結びつきが見られなくとも、己れの全生存の突きつめられた実感と深く結びついているものでなくてはならなかつた。だからこそ、この頃の白秋宛書簡で、「概念者流ばかりの日本国には愛素がつき申し候、」(4・20)とか、「従つて『美』

とか「性欲」とかに対してその人の全生存本能が傾注された場合に始めて光ある芸術ができるわけです、あなたや私共の芸術と今の多くの概念者流の芸術との根本的相違がこゝにあり、(彼等概念者流は物の表面よりしか見ることができない、／彼等は眞実を求めて居るのでなくして眞実らしいものを求めて居ます。)(4・27)のように、繰り返し「概念者流」を批判しているのであろう。

「絶息」(3・17、4・26)しかかるような苦しみも語り、四月二十七日の手紙にはのちに『月に吠える』序に示されることになる詩論の一端を記しもしていたが、いずれにせよ、「なやましき春夜」(「くさつた蛤」扉銘)に腰から下がかすんだ人の姿や軟体動物、その舌や細い毛に代表される不定形でかすかなものの、あたかも無明の浪(浪と無明)に洗われてもやもやとゆれ動いている如き心が、朔太郎の実存意識あるいは生存感覚をそのままに象徴するといふことなのであった。

ところで、これら浅蜷や蛤のようなものが「生物」と捉えられ、その上に水がながれて洗っているといった心象を朔太郎はどこから手に入れて来たのだろうか。

「くさつた蛤」の章で共通する表現は、ほぼ次のようであった。「あはれこの生あたたかい春の夜に、／そよそよと潮みづながれ、／生物の上にもみづながれ」(「春夜」8〜10行、初出「アルス」大4・4)

「つめたきもの生れ、／その歯はみづにながれ、／その手はみづにながれ、／潮さし行方もしらにながるものを、」(「貝」1

〜4行、初出「卓上噴水」大4・5、若干異同あり)

「この軟体動物のあたまの上には、／砂利や潮みづが、ざら、ざら、ざら、ざら流れてゐる、／ながれてゐる、／ああ夢のやうにしづかにもながれてゐる。」(「くさつた蛤」第一連4〜7行、初出不明)

これらの映像は、朔太郎の中で大正四年の春の頃に特有のものだったといえるが、いくらかでも先駆けとみられる表現を求めてみた時、詩集『月に吠える』収録形や雑誌発表形の影に隠されてしまった草稿の中に、かろうじて次のような行句が見出された。

ひとつは「春夜」の部分と同じと言ってよい「亀」草稿の「生物のうへに水ながれ」、もうひとつはやや遠い姿だが「竹」の草稿「新光」の「その竹づたひ水ながれ」である。果してこれらとの間に深い関係が隠されていたのかどうか。

『近代詩集の探究』の「春夜」評釈の末尾に、草稿「浄罪詩篇ノオト」から「春の夜」と「貝」を引いて、「したがって『春夜』と『貝』との連関、『青猫』の詩風への移行を示し始めながらも、『春夜』には浄罪の意識が底流としてある事は、理解できさうである。」と指摘されていたが、見られるとおり、その課題は「亀」の草稿から定稿への経過とあわせて考えることもできさうである。(なお、いわゆる「浄罪詩篇ノオト」B——筑摩版全集では未発表「ノート二」——にも、無題詩稿の中に「生物のうへに水ながれ／鴨は木ぬれに光る」や「懺悔するものまへに月がある、／懺悔するもの祈れるものの上にも月がある、／蒼白い水ながれる」という

行が見出される。)

二、「生命がけの大作」——「亀」の場合

「亀」を「地上巡礼」に寄せるに際して、萩原朔太郎は大正三年十二月十日付北原白秋宛書簡に次のように書いた。

「別封にて只今原稿御送申候、今回の作は小生本年度に於ける最終の収穫と存じ候、五篇の中「亀」は詩歌一月号に出る筈の『天上殞死』と共に小生生命がけの大作(実質上に於ける)に御座候間何卒御批評御添削下され「たく」願上候、」云々。

「地上巡礼」大正四年一月号に発表されたのは、「亀」の他に「笛」「卵」「焦心」「白夜」「聖餐余録」であり、五篇とはおそらく「聖餐余録」をのぞいてのことだろう。「詩歌」に掲載されることになった「天上殞死」とともに「生命がけの大作(実質上に於ける)」と呼んでいるが、その大作たるゆえんはどこにあったか。

亀

林あり、

沼あり、

蒼天あり、

ひとの手にはおもみを感じ、

しづかに純金の亀ねむる、

この光る、

寂しき自然のいたみにたへ、

ひとの心こころ靈にまさぐりしづむ、

亀は蒼天のふかみにしづむ。

詩集掲載は右の通りで、初出には「——十二月作——」の付記がある他、句読点、漢字・かな表記上に若干の異同があるだけである。

作品「亀」の背景については、久保忠夫が早くに『月に吠える』の詩『竹』⁽²⁾で朔太郎のノート「愛国詩論」との関係を示し、それらをふまえて『日本近代文学大系37 萩原朔太郎集』⁽³⁾補注五〇で、朔太郎にとって亀なるものがどんなイメージをもつものであったかを語るところから、結論的に「亀は『聖なるもの』の象徴で、心にいたみを感じるがゆえに、それをしたい、それに祈りたい気持ちになる。それを形象化したのがこの詩、ということになる。」と述べている。

付け加えれば、「愛国詩論」には「エルレーヌ、マラルメの徒さかんなりと雖も、かつて物質の核心を知らず、宇宙の全重量を知らず、亀を知らず、ついに概念と説明をいざれば、況んや新人萩原朔太郎氏をつゆだに知らず、」という一節もあった。つまり、作者朔太郎の意図としては、「物質の核心」「宇宙の全重量」を「亀」が象徴しているというのである。

たしかに、「定稿「亀」」には蒼天の深さ、自然の澄明さ、それらを通じて宇宙の深遠を感受した哀傷感が表現されているように思われるが、それにしても、冒頭三行などはあまりにそっけなく、また作

品だけからは必ずしも素直に「亀」の象徴するものが作者のねらいのごとくには浮かび上って来ないうらみがある。その意味で、「生命がけの大作」というにはいささかふに落ちないのだが、作者朔太郎にとつての「生命がけ」たるゆえんは草稿からの過程にひそんでいたらしい。

筑摩版全集には無題三種、「亀」表題一種の計四種の草稿が紹介されている。

林あり

沼あり

蒼天あり

その蒼天の重みを感じ

ひとの掌のうえ「へ」には
重み いたみを感じ

へふかみに

亀は《眠り》光り

《光る》しづかに純金の亀は眠れる

《この眠れる》《もの》亀を

《永劫の世界で亀は》

《樹々の》

この眠る

《その蒼天》風景のいたみを感じ

このひとの心霊にへも亀は光るへまさぐりしづむ

へ一疋のこの遠き《村》地上のへ亀

亀をば指さし、合掌し、

ひとりへ木ぬれに立ちてへ心に折れば

木ぬれに風吹きつれ

生物のうえ「へ」に水ながれ

このひとの額に秋天ひろがる。

無題の草稿の二つ目のものだが（仮に草稿を掲載順に a、b、c、草稿「亀」と呼ぶ）、これらから枝葉を切り落して全九行の定稿に至るのである。いま、草稿から定稿への経過を要約すれば次の四点ほどにならう。

第一に、秋の季節感を制作の契機とし、現実の林中の沼の光景からはじめたが、秋を示す言葉を表面より消去し独得の自然・宇宙感受を暗示する世界へまで高めようと試みたこと。たとえば草稿 a では「沼」に沈むもの、「つち」（土ないし陶製か）の亀としてごく日常的次元で発想されており、また a に「ひろがるの秋」、b・c には「秋天ひろがる」などともある（傍線引用者）。

第二に、「その蒼天の重みを感じ」と、「蒼天の重み」を明示する草稿から、定稿では表面的には「純金の亀」の重みだけを残すよう移したこと。「蒼天の重み」は間接的に暗示させようとしたわけだが、同時に「純金の亀」が中心になって行くに従って、北原白秋の世界に近づくとも言える（この点は『近代詩集の探究』の指摘のとおりである）。あわせて、「永遠」さの観念も、b・c・草稿「亀」

に「永劫の世界」「永遠にしづみゆく世界」「永遠のふかみ」等と明示されていたのを消して、暗示のみにとどめようとしている。

第三に、発話主体の一人称的発想から、一般称的表現へと移行していること。たとえば、aには「わが〈手〉掌のうへ／疾める心臓への底〱に／亀はしづむ」とあり、b・cには「亀をば指さし、合掌し、／ひとり心に祈れば」とか「ひとり林に座〔坐〕りていれば」とあり、発話者の一人称からの発想を残している。けれども同時に、bには「このひとの心霊にへも亀は光る〱まさぐりしづむ」「このひとの額に秋天ひろる」といった、作中の行為者、描出すべき対象を三人称的に対象化する表現も見られ、同様に「ひとの掌のうへ〔へ〕」とかcの「ひとの額に秋天ひろる」といった、対象の一般称的把握・表現も混在している。これらが最終的に「ひと」という一般称だけに統一されるわけである。

第四に、草稿にあった合掌、祈りの姿が消去されたこと。更に付け加えれば、これらの過程とともに「生物のうへに水ながれ」の行も消去されてゆくのである。

ところで、この「亀」の草稿の発想に際して、高村光太郎の詩集『道程』(大3・10・25)最後に飾った「秋の祈」がひとつの契機をなしているのではないかと私は想像する。朔太郎の光太郎に対する無言の関心ともいふべきものについて菅谷規矩雄「萩原朔太郎1914」のすぐれた問題提起がすでにあるが、「秋の祈」に対する「亀」の草稿を具体的な接点として見る事が出来はしまいか、と思うのである。

秋は嘯せうと空に鳴り

空は水色、鳥が飛び

魂たまいななき

清浄の水ころりに流れ

こころ眼をあけ

童子となる

多端紛雜の過去は眼の前に横はり

血脈をわれに送る

秋の日を浴びてわれは静かにありとある此を見る

地中の営みをみづから祝福し

わが一生の道程を胸せまつて思ひながめ

奮然としていのる

いのる言葉をしらず

涙いでて

光にうたれ

木の葉の散りしくを見

獸けものの嘻嘻として奔はしるを見

飛ぶ雲と風に吹かれる庭前の草とを見

かくの如き因果歴々の律を見て

こころは強い恩愛を感じ

又止みがたい責せまを思ひ

堪たへがたく

よろこびとさびしさとおそろしさとに 眺く
いのる言葉を知らず

ただわれは空を仰いでいのる

空は水色

秋は唳唳と空に鳴る

「審判官」たる「をさな児のまこと」の眼で照らし出し、隠れていた「たふとき吾がわれ」「わがしらぬわれ」を発見させてくれたひとりの異性ととの出会いを確認することによって、光太郎は欧米留学から帰国した後のデカダンスを洗い浄め、「大きな自然こそは我が全身の所有なれ」と「草木の正しさ」「自然の定律」「人類の生きた氣息」に一体化する浄められた靈肉合一の境地にたどりつきえたのであった。新しい生への緊張と義務の自覚、孤立のさびしさの覚悟といった言葉にならない祈りに示される倫理感を、喜びと敬虔とともに歌いあげたのが「秋の祈」なのだが、萩原朔太郎において、願われた自我の境地はそのように浄められた姿であつたらう。

『感情』を出した頃(『現代詩講座』第四卷 昭4・10)の中で、「準先輩に当る詩人」の中に光太郎をあげてもいた朔太郎に、「明星」の歌人高村砦雨、デカダンスと反俗的なニヒリズムと求道者性をただよわせていた「スバル」における詩人高村光太郎がそのような精神の浄化を果したことが見すごされていたとは考えにくい。先の『萩原朔太郎 1914』で触れられていない状況証拠を二、三加えよう。ひとつは、室生犀星とともに大正四年三月に創刊

した「卓上噴水」の第二号(四月号)に、光太郎の「千駄木より」と題する消息(葉書か)が載せられていること。恐らく、第一号を刊行してそれを送付しつつ諸家に二号への寄稿を求めた際の返事のひとつであろうが、いわば巻頭に位するところに掲げられていた。もうひとつの例は、大正五年六月やはり当初は犀星・朔太郎の二人雑誌のように始められた雑誌「感情」の第四号「現代詩人号」(大5・10)に、白秋、露風につづいて「我家」が収録され、更に注目すべきは第六号「詩集号」(大6・1)に犀星、暮鳥、朔太郎の詩篇に先んじて「花のひろくように」ほか五篇が載せられていることである。特に後者は異例の扱いなのである。これらは、いずれも犀星の発案になることかもしれないが、朔太郎、犀星二人に共有された評価のあらわれと見てよいのではなからうか。

「亀」の草稿と「秋の祈」との間には、秋の季節感を発想の基底に置く点と言うまでもなく、多くの照応関係が見られる。「ひとの額に」ひろがる「秋天」(b・c)は「唳唳と」鳴り「仰いでいのる」「空」に対応し、「木ぬれに風吹きつれ」(b)は、「庭前の草」を吹く「風」と「飛ぶ雲」や「散りしく」「木の葉」に通い、「亀」の「光り」が同時に「風景のいたみ」(b)「自然の傷み」(草稿「亀」)を感じさせるところは、「秋の日を浴びて」「光にうたれ」で「胸せまつて思ひながめ」る人の心も思わせ、bの「ひとり木ぬれに立ちて」心に祈れば「cの「ひとり林に座」「坐」りていのれば」に連なるところは、「眺」いて「いのる」「空を仰いでいのる」姿に重なりといった具合である。そして更に、「秋の祈」

第一連と草稿bの末尾五行、またcの末尾三行「ひとり林に座〔坐〕りていのれば／生物のうへに水ながれ、／ひとの額に秋天ひろぐる」を並べてみると、表面の言葉の異なりをこえて、思い描かれていた心象の近似は一層濃くなって来る。

唳唳と鳴る空に飛ぶ鳥や啼啼として奔る獣の姿は、光太郎の「こころ」が「自然の定律」「生」「生命」の本源と一致したことの表象にもなっており、「こころ」に流れる「清浄の水」が鳥や獣を洗うと言ってもさしつかえないものである。してみれば、「亀」草稿b cにおける「ひとり」「心に祈れば」「生物のうへに水」が「ながれ」という表象を近似のものと評価しても不当ではないと思われるのである。

けれども「秋の祈」と「亀」草稿との間の影響関係を証することがここでの私の主眼であるわけでもないのである。むしろ、草稿段階における「秋の祈」とも通いあうところの、「秋天」のもとでの「祈」、浄める働きを与えられていたと思える「水」、その流れるさま、「亀」をば指さし、合掌し「ひとり心に祈れば」という〈私〉（われ）の位相からの発想などが、定稿に至るまでに全て消去されたことの方に問題はある。

定稿「亀」の特質を、いささか単純化して白秋的語彙・語法に拠りつつ朔太郎独自の宇宙感受を表現しえたところに見定めるならば、「亀」推敲過程からは、いわば「秋の祈」にも通う面を持った世界からの離脱の問題が引き出されることになる。

たとえば「ノート一」に見られる『幼児が神になる。』天国を見

ることの出来るものは幼児より外には居ない。」などの言葉は、「秋の祈」の「こころ眼をあけ／童子となる」と似ているように見えても、朔太郎の場合にはそこからモラルが引き出されるようなものではない。「感傷詩論」（前出）にも、「真に祈禱するものは一所懸命なり、祈禱者はその心霊に於て明らかに神と交歓す、」とか神に祈る幼児の純粹さが神との真の交歓を保証するとかいった思想が語られても、それは「奇蹟を啓示する」「宇宙の大精力」たる「神」との「交歓」という、意識の純粹至高体験を主張するばかりなのである。彼にとつては、「亀」においてもまた、「寂しき自然のいたみ」の奥に感じられる「物質の核心」「宇宙の全重量」を感受した至高の瞬間を定着させることの方が目的になっていったというわけになる。

もちろん、ここでは「生物のうへに」浄化の「水」のながれることに「純金の亀」の形象が優ったとはいえ、「祈り」によって求められるべき浄めへの願いは残されて、彼の内部に生きつづけけないわけには行かない。ほとんど時を同じくして「浄罪詩篇」と付記された作品が発表されて行くのもそのためであろうし、「浄罪」の不可能の極点において、意味を寛容させながら改めて「生物のうへに」流れる「水」の映像が復活するのも、一旦打ち棄てられはしたこの映像が、彼の心の奥深くに生きつづけていたことを物語っている。

三、〈私〉からへ一般〈普通〉へ——「イメージズム」

朔太郎の「象徴」詩の形成に関して、もうひとつの「生命がけの大作」である「天上殛死」の意義を無視するわけには行かない。大

正三年十一月二十日付白秋宛書簡で、「不安の底に安住があり、安住の底に不安がある、にはかに瞳孔がひらかれて色々なものが見えます、今迄見えなかつた多くのものが薄ぼんやりと見えて来ました、一日一日とその輪画がはつきりしてくる、それにもかゝらず詩は少しも出来ません、」と述べている状態が、「生命がけ」の努力の末に月末の手紙での「罪びと」(『月に吠える』では「卵」)や、十二月十日の手紙で言うような作品へと形象化されることになるのだが、ここでは詳論する余裕がない。その意義を要約的にのみ記せば、時代の日常意識・生活意識の水準には決して登場して来ることのない異様な映像を書き切ったということである。朔太郎の生理がその時異常を来していたかどうかは、ひとつの条件であって、表現の意義を語るものではない。書かれたものが異常、異様たらざるをえなかったのは、彼の想像力が、生きるべき日常・生活意識の水準を離脱する度合いの高さのゆえに他ならなかった。結果として残された作品世界の映像の表には、作者の日常的〈私〉の介入する余地は残されていなかった。そのことは、いわゆる説明や描写から象徴の段階へと一步が踏み出された証でもあった。

ここでは、先に「亀」草稿から定稿への経過の第三の要点として掲げた、「発話主体の一人称的発想から一般称的表现への移行」という特質が、『月に吠える』を代表する諸作の推敲過程に同じようにあるいはより深められて存在し、いわゆる説明や描写表現から象徴表現の段階を獲得する移行行きを示していたことを指摘したい。

たとえば「竹」¹である。最終行でふたたび「地面に生え」る竹

のありさまに戻って終るこの詩では、第五・六行目の「なみだたれ、／なみだをたれ」という二行をはさんで、前四行には明示されないまま登場する「もの」(竹)の形状とその環境が示され、後にづく二行には「懺悔をはれる」者の姿が説明され、その両者の映像がダブル・イメージの手法で重ねられているのだが、懺悔する者が誰であるのか、作者といかなる関係にあるのかは、厳密には不明のままである。日本語の性格として、示されていない「なみだたれ」の主語は発話者自身になりそうだが、「肩の上より」「竹の根はひろがり」と受けられたすえ最終行「するとき青きもの地面に生え。」に流し込まれてしまったために断定はできない。草稿で推敲過程が確かめられなければならないゆえんである。筑摩版全集には草稿五種類が示してあるが(仮に①⑤と呼ぶ)、そのうち①④までは「いのれるひと」という三人称で人物が示されている。⑤は一旦「このひとなんだたれ」と記されている。また②③④には「へいのれるひとのむきむきに」という句も見られるのである。

一方「竹」²は、地下に根をひろげ地上にすどく生える青竹のことだけを描いた作品だが、その草稿(二種、仮にa・bと呼ぶ) aは、「ああ、なんぞやけふの蒼天／いつさいのものは肩にあり。」と発話者の一人称表現ではじめられている。そして最終連で、それが「いのらばいのらば空に生え／つみびとの肩に竹が生え」の如く、「つみびと」と三人称的に捉え返されている。雑誌初出形では、冒頭の一人称表現は削られ、客観的な情景提示「新光あらはれ、／新光ひろがり。」に変えられる。ただ、最終連の「折らは折らは」

に一人称表現の名残があり、「罪びと」という三人称的な人物の示し方も残されている。詩集では、これらも完全に削られることになる。

そこで「竹」1の草稿にあって抹消されることになった「いのれのひとのむきむきに」という句の果した役割を問わねばならない。天に向って伸びる青竹の映像が、そのまま懺悔する人の祈りによる淨罪に重なるべく願われていた時、それは一本一本の青竹が祈る人それぞれに即して祈りかつ天に向って立つものであることを意味していたはずである。「いのれるひとのむきむき」という個々の独立と恣意にまかされながら、懺悔するものの天に通ずる祈りにおいて全てのひとりひとりの個人が竹にたとえられて把握されようとしていた。「竹」の寓意性は露わなものであったが、次いで詩行の中からそれらの言葉が隠されることになって、質的転換が果される。寓意される側のもの、たとえられる側のものが影に潜められることによつて、「竹」自体の自立化がはかられるからである。つまり、はじめに語られた、ある「いのれる人」と「むきむき」という各々は、いずれも「竹」自体の形象の中に感じとられる限りにおいて認められているはずのものになった。「なみだたれ、／なみだをたれる」者は、ある特定の「いのれる人」を越え、「むきむき」なる各々の個人をも含み、それらの全てでもあるような個的存在を托したものと、作者に意味付けられた。技法的にはダブル・イメージにすぎないものが、「たとえ」とも「寓意」とも異った「象徴」性を与えられるに至るのは、このような過程をふまえているからにち

がない。

「竹」2の場合にも、一人称的表現からの発想と「つみびと」という三人称的把握の混在が詩集収録段階に至って完全に整理された。詩集編纂時における詩人の己れの詩法に対する認識の徹底を物語る事実だろう。

もっと素朴な出发点を持つ作品の例も示しておこう。「笛」の場合、「わが横笛は天にもあり」という発話者の一人称を示す一行の混在は定稿までに「哀れむもの」一念に、／懺悔の姿をあらはしぬ。」の側だけに整理されるし、「ありあけ」草稿には「へみ空をながれ」あわれの病おもたく」とか「我のこの↓人の↓その」右の手は白み」「ありや」「あ」けのへ人間は」人体は血みどろなり」といった行をまじえてはじめられたものがあり、「くさつた蛤」草稿にも「私の体身」がなめくじ。「ぢ」のやうである。「私」は波止場で釣をたれて居る、」。「へ渚には」微塵粉。「子」のやうな私が」みちんこが渚をへ歩くと」洗「泳」いでゆくと」といった発話者「私」の登場するものがある。いずれの例も最終的には「一人称語」を消去して、映像自体を正面に押し立ててくるのだが、これらはいわゆる朔太郎「イメージム」の確立をも意味していたのである。

以上の事実をふまえて、ようやく詩集冒頭に掲げられた「地面の底の病氣の顔」の意義を語ることができる。この作は初出の「地上巡礼」大正四年三月号では「白い朔太郎の病氣の顔」という表題であった。本文の異同の主な点は、「白い朔太郎の病氣の顔があらは

れ」という第三連第二行の抹消である。

描出すべき対象を「白い朔太郎」として見定めた初出の発想は、人名として文法的には三人称的把握だが、作者自身に重なるという意味において一人称的把握とも直かに接するような段階にあったといえよう。それが、詩集収録に際して、本文では関係行が抹消され、表題も「地面の底の」という日常・生活世界の特定個人を離れた一般的な規定に変えられたことは、これまで確かめて来た推敲のあり方の語るところと同じ意義を持つであろう。

つまり、地面の底に日常・生活世界の想像力を越えて見えざるものを見てしまう自分を病人と認定することで作品に表出したのが「白い朔太郎の病気の顔」であった。だが、そういった病気の症状のように見えるものは、実は個人的な・私ごととしての疾患感覚にとどまるのではなく、近代を生きる個としての孤独な人間存在に一般的・普遍的に強制された内部世界の表徴だったのだ、そう捉え返すことのできるところに立って成立したのが「地面の底の病気の顔」なのであった。

すなわち、個々ばらばらに果されて来た作品形成の営みが、詩集編纂時にこのような段階として確認されるに至っていたのである。

『月に吠える』序の詩論はその延長に導かれたはずである。

四、「悲鳴」の詩・「絶叫」の詩と詩法

前章で、『月に吠える』序に連なる詩の自覚のひとつについて指摘したが、いささか先を急ぎすぎた。朔太郎にとって「浄罪詩篇」

の構想がどこにたどりついたかを述べておかなければならない。⁽⁶⁾

大正四年五月二十日付で白秋に宛てて朔太郎は長文の手紙を書いた。彼はこの月八日から十七日にかけて金沢の犀星を訪れたのだが、その日々をふまえたこの手紙の中で、「今度アルスへ送った彼の詩『罪業』を「近來の名詩」だとたえ、更に「今後室生の行くべき路は『罪業』の路であり、私の行く路はそれとは正反対の路であります。室生は『愛』によつて成長し、私は『嫌悪』によつて成長するでせう。彼は『善』の詩人であり、私は『悪』の詩人である。二人の作品は今後益々正反対の両極に進んで行くにちがいがありません。」と記している。

犀星の「罪業」は「アルス」六月号に掲載されたが、

「晩になると私は私の室に燈明を点けるのです。／私は無限に静かになれるのです。／草木は草木で爾勢で庭にあふれます。／私は罪業で身動きも出来ない。／私の上に大きな空がある。／それが私にとつて苦痛だ。／ああ、しまひに空がずり落ちてくるのだ。」

という七行の作品である。「愛の詩集」(大7・1)の「故郷にて作れる詩」の章に収められ、さほど重要な位置を与えられているとも見えない作品だが、この「罪業」を「亀」と並べてみると、朔太郎の語るところもうなずけるようである。

つまり、「ずり落ちてくる」空の重みに圧倒されるごとく、「亀」を発想する朔太郎の場合にもまた「蒼天の重み」が「心霊」にずっしりとかかってくるように感じられていたのであった。しかも、犀

星はすでにその感受を「罪業」という宗教的な、モラリスティックな意義のもとに見出していたのである。「亀」には欠けていたモラリスティックな性格だが、ひそかな立合人として「秋の祈」を配してみれば、共通と異なりは一層際立つことになろう。

犀星は、朔太郎が見抜いたごとくやがて『善』の詩人』として『愛』によつて成長し』ていった。あたかも、浄化を果した高村光太郎が、「無知の声をあげる」「群衆」（群衆に）への蔑視に近い批評、「蛙の卵」の「無駄」（道程）初出形）という人類認識などを底に秘めながらも、いわゆる「人道主義」の詩人として歩んで行ったように、犀星も「人道主義」の詩人に数えられるようになる。

白秋宛書簡に示されたごとく、金沢への犀星訪問は、かくて朔太郎に自己の資質と詩的独自性の確認を迫ったのである。他の誰のものでもない、自己独自の世界としてその時彼の手に把み得ていたものは、モラルにも浄化にもたどりつくことなく、「絶息」の苦しみにうづくまるような深みからの「悲鳴」「絶叫」の詩であった。

三月五日白秋宛書簡に、朔太郎は「自分自身に対する倦怠」を記し、次のように書いている。

「結局、今の自分にはびつたりくるものが一つもない、ただ畸形の死が見えるばかりです、自殺なんてことは人間が極端に緊張したとき、全官能が白熱された場合でなければ出来るものでない、だから人間はいちばんその人の幸福なとき輝きに充ちたときにばかり自殺する。そしてこんな倦怠の夜に於ては無気味な死の幻影より外は

何物も見へない、但し腐蝕せるところの心霊は又遂に閉せられたる窓である、死は見えざる外部に遊行する。」

「昨年以来の緊張した気分」が失われたことを訴え、「落付くところへ落付いて見たい」と切望するのだが、どうにも「人並に落付くことが出来」ないというのである。この状態を「私の胴体のどこかに大きな穴があいて居る気がする、臥ても寝られず、起きても起きて居られない、／自分の呼吸を自分で教へて居るやうな生活のくらしみ」とまでたとえている。

「くさつた蛤」の章に属する作品がいつ書かれたか、厳密な日付は確定できないが、「内部に居る人が畸形な病人に見える理由」「春夜」「ありあけ」「くさつた蛤」などを見渡した時、それらの作品群は「自殺なんてことは」「出来るものでない」のに「畸形の死」「無気味な死の幻影」にとらわれて内部に「閉され」ているやうな苦悶が、最終的にたどりつきえた詩的形象だったといつてよい。「くさつた蛤」も「腐蝕せるところの心霊」が托されたものだし、「青ざめた海岸に坐つてゐて、／ちら、ちら、ちら、ちらとくさつた息をする」のは、「自分の呼吸を自分で教へて居るやうな生活のくらしみ」の形象に他ならなかった。

『月に吠える』が刊行された後、雑誌「感情」は五月号にその批評特集を組んだが、批評を寄せた多田不二に朔太郎はお礼をこめた返事を送った（大6・5・4）。その中に「私の『内部にある病人』『春夜』『猫』『ありあけ』『くさつた蛤』をほめて下さつたことは非常に満足です。私自身として『月に吠える』中で最も自信のある

ものは之等の詩篇⁷です、少なくとも此の表現だけは私の新発明であり、何びとに向つても自負をもち得るものです。そして今ではもはや作れないほど緊張したリズムです。「云々と述べたところがある。詩集の好評に自信の程を示したのだが、いずれも「くさつた蛤」の章に属するこれらの作品の映像の特異さのほかに、「春夜」「ありあけ」「くさつた蛤」の場合、朔太郎の表現の「新発明」として次のような点が指摘できる。それは、客観的といつてもいい情景の描出をそのまま確実に発話者の主情の象徴とするための工夫である。

たとえば「ありあけ」の場合、「ながい疾患のいたみから／その顔はくもの巢⁸だらけとなり、」と始められ、冒頭六行までは、「その」「誰かの」「身体^{しんたい}いぢめんがじつにめちやくちやなり、」という有様を客観的に描き出している。ところが、第七行に「ああ、けふも月が出で、」と、「ああ、」という感歎詞をさしはさむ。以下最終行までは、「有明の月」の下で吠えている「畸形の白犬」の姿を描くので、これも描出自体は客観的といつてよい。つまり、「ああ、」という感歎は、作中には直接登場して来ない作品の発話者（＝詩人）のものでなければならぬ。しかも最終行末は「さみしい道路の方で吠える犬だよ。」と聞き手（読み手）に対する強調、念を押す助詞でおさめてある。

「ありあけ」に描かれてある光景は、それ自体客観的といつてさしつかえない映像である。けれども「ああ、……（だ）よ。」という技法に括り込まれることで、その映像自体がなげきを喚起するもの

であることを読み手に訴えてくることになる。作者自身による訴えであるはずだが、作者も語り手も詩的形象の背後に隠れているから、映像それ自体が訴えかけるという仕組みになる。

「春夜」においては、一旦九行目に「あはれこの生あたたかい春の夜に、」と「あはれ」が記され、十七行目に「ああ、それら人間の髪の毛にも、」と明瞭に感歎語が示され、最終行は「このしろき浪の列はさざなみです。」と終えられる。最終行以外は通常の言い切りだから、末尾の敬体の読み手に言いかける効果が際立っている。

「くさつた蛤」でも同様に、第一連最終行に「ああ夢のようにもじつかにもながれてゐる。」とあり、作品の最終行は「ちら、ちら、ちら、ちらとくさつた息をするのですよ。」である。ここでは、「この」という指示語（二、九行目）、「みれば……らしい」（十行目）のごとき、発話者の位置の近さを示す表現も、読者を情景に引き寄せるために意識的に使用されている。

一人称の人物なしで「ああ」という感歎語を情景描写にはさむ例は、すでに「笛」（初出「地上巡礼」大4・1）において見られたが、最終行末に特有の表現を伴って完成されたのがこれらの諸篇であった。⁽⁸⁾

前章で記した、詩作品の映像自体によって象徴させるといふ朔太郎の「イマジム」が、その伝達を読者の感受性のみによつた段階から一步踏み出そうとした時、詩人の内面を直喩でも隠喩でもなく、まして直接の感情吐露でもなく、しかも切迫した「悲鳴」、「絶叫」（大4・4・27白秋宛書簡）の表出として確実に読者に伝える

べく編み出した詩法のひとつの完成なのであった。

五、おわりに

「くさつた蛤」において、詩人は彼自身の存在感覚、実存意識を「ぐにやぐにやした内臓がくさりかかつて居る」蛤の「青ざめた海岸に坐つて」「ちら、ちら、ちら、ちらとくさつた息を」している姿に托した。このような腐れゆく自己像を表現しえたところで彼の人生にどんな意味があるか、と性急に問うべきではあるまい。その存在のあり方が彼に強いる心の病いは、何よりもまず彼の心に捉えどころのない感乱やかすみをかけたような混濁を与えた。その時、第一に意識の統括主体たる己れの映像の結晶が求められ、それを表出努すべく力が重ねられた、と見ればよい。表現はこの段階においてひとつの勝利であった。

浄化への祈りが抱かれようとした時、つまり「亀」草稿の時、「生物のうへに」「ながれ」の水が「秋の祈」にも似て「清浄の水」に近かったことはうなずけないわけではない。「竹」草稿の「新光」も、当初は新年とともに浄罪されるという願いから発想されたゆえに、ほぼ同様のニュアンスがこめられていたであろう。だがやがて浄罪の不能の前にただうずくまり閉ざされる他なくされた時に、その生命の上を流れる水は永劫に繰り返されるひとつの無意味を象徴するかのように変容していたのだ。『春夜』や『貝』ではまだすきとおった「そよそよと」した印象も漂っているが、崩解する自我のやるせなさのようなものを突きつめた「くさつた蛤」では、つ

いに「ざら、ざら、ざら、ざら流れてゐる」ものとして表現されざるをえなかつたのである。

それにしても、生きなければならなかつた朔太郎の生活と日常は、繰り返して彼の存在のあり方を問うであろう。問われる彼も、繰り返して自己とそれを取り囲むものとの関わりの意識を自分の実存に打ちかけてゆかざるをえないであろう。

朔太郎が「くさつた蛤」の段階をどう克服しようとしたか、それはいわゆる「握つた手の感覚」体験などとともに語らねばならないが、別に機会を求める他はない。

(1) 文学史の会編、昭37・9学燈社刊

(2) 「東北学院大学論集——一般教育」昭35・9

(3) 昭46・5角川書店刊

(4) 冒頭三行は、暮鳥、犀星らの詩風とあわせみれば、当時において不自然な表現ではないが、十分熟したものとは言いがたい。その点、草部了円「萩原朔太郎の初期作品試論」(『国文学論叢』昭39・8)の語るところとは、私は印象が異なつた。

(5) 昭54・5大和書房刊、とくにその第二章「方法」14 高村光太郎」の部分。

(6) 「浄罪詩篇」論としては渋谷国忠(竹越三男)「浄罪詩篇論——『月に吠える』本質形成期の研究」(初出「詩世紀」昭35・11)37・3、のち『萩原朔太郎論』昭46・4思潮社刊所収)、伊藤信吉「浄罪詩篇」の周辺」(初出「無限」昭37・12、のち日本文学研究資料叢書「萩原朔太郎」昭46・1有精

堂刊所収)、佐藤泰正「朔太郎——その一側面——」(「浄罪詩篇」をめぐって——)、「国文学研究」昭43・11)などがあり、何故に「浄罪詩篇」が未成立のままに終わったかについて、示さなければならぬところだが、別に機会を求めるところにしたい。

(7) 『愛の詩集』収録時に多少手なおしされている。「私」は「自分」(「白樺」派風である)に変え、「苦痛」のことは消えるが、かわって「正しい空」という示し方で補う。例言によれば、「故郷にて作れる詩」は大正二・三年の作だという。とすれば、金沢を訪れた朔太郎に見せた旧稿のひとつだ

ったということになる。

(8) 感歎詞「ああ」は、もちろんそれ以前の朔太郎にいくつもある。だが「ああ、都をわすれ、／われすでに胡弓を弾かず、」(「感傷の手」、初出「詩歌」大3・9)のように、明示された一人称語とともにあり、質的に異なる。また、「ありあけ」の末尾「だよ」について、すでに「『だよ』といういい方は、「からたちの花」(「赤い鳥」大13・7)などの童謡に先行する発明」との久保忠夫の注(注(3)同書)がある。ただ、情景の客観的ともいえる描写があって、それを括るようにある、という特質が朔太郎のこの場合重要なのである。

萩原朔太郎の詩想基盤について

——『月に吠える』を中心に——

田 村 圭 司

一

明治の草創期から戦後に至る近代詩史の中で、吉田精一氏は萩原朔太郎にふれ、「彼に於てはじめて口語自由詩と象徴詩は一致した」とスタイルの面から評価し、

学というような既成の知識体系にとらわれない、肉体の裏づけをもった思想性が朔太郎にあった。それを社会的環境にむすびつけて観察すれば、近代社会の真の実現を見なかつた大正時代に於ける近代知識人の焦燥と不満から生れた、懷疑と虚無的思想の一面を、徹底的に示したものといい得るであろう。

と、思想性の面からも詩史的位置付けを行った。

一般に朔太郎に関して思想性がいわれるとき、中期以後の詩作品と関連を持つことが多い。それは、ショオペンハウエルの厭世哲学と『青猫』、小市民性と「郷土望景詩」、ニイチェと『水島』、さら

に日本浪漫派と『日本への回帰』であったりする。それらと比較するならば、『月に吠える』を中心とした初期の詩業に、思想性を論じたものは少ない。その世界が、思想性よりも、個人的で特殊な病感の世界と見られているからであろう。しかしながら、氏のいうように、朔太郎に「肉体の裏づけをもった思想性」があるならば、その思想性が形成された初期こそ問題にされるべきであろう。氏のいう文学史的位置付けについては、その限りで何物をも加える必要を感じないけれども、氏が『月に吠える』に指摘する「病的な神経の苦悩と焦慮」が、どのようにして形成されたのかを知ることによって、初めて「肉体の裏づけをもった思想性」がどのようなものであったのか、具体的に知り得るのではないだろうか。

朔太郎の文筆活動にはいくつかの特色があるが、書簡を含めて、思想生活の記録という分野での記述が多いことも、その一つである。生活や詩想に変化のあるときなど、長文の書簡が残されている

る。また、同一の題材が、変奏されながら繰り返されることも、大きな特色である。たとえ、「郷土望景詩」に歌われた「公園の椅子」（『日本詩人』大一一・六）「中学の校庭」（『純情小曲集』大一一・八 新潮社刊）「波宜亭」（同前）などは、与謝野鉄幹の「敗荷」及び石川啄木の影響のもとに、三行書きを主にして発表された「一群の鳥」（『上毛新聞』大一一・八・九）十三首の中に、「公園のベンチにもたれ／哀しみて／遠き浅間の煙を眺む」、「クロバアの上」に寝ころび／空ばかり眺めてありし／中学の庭、あるいは、「その昔よく逢曳したる／公園の側の波宜亭／今も尚あり」というように、すでに歌われている。十年を経て悲哀は憤怒に変奏されたが、題材は共通である。朔太郎におけるこのような特色は、全活動期間に見得るのだが、以下このような観点から、彼の考え方がより生な形で表れる書簡を見ることで、初期の詩業を支えた思考、即ち詩想の特色を考えて行きたい。

二

『若き日の萩原朔太郎』は、朔太郎が『月に吠える』を献じた萩原栄次宛て未発表書簡を主にして書かれたものだが、それを見ると、若い頃の彼が様々な思想や、それによって創られた詩想を、書き送っていたことがわかる。それらは、初期の朔太郎を知る上で、非常に重要な事柄である。その中に、父萩原密蔵に宛てた書簡があり、著者萩原隆氏は、これを明治四十二年頃のものとして推定している。数え年二十四歳、第五高等学校の落第について、第六高等学校

でも成績が思わしくないことの言い分けを書いたこの書簡には、それから後の彼の考え方の出発点になるような事柄が示されている。

小生の儀につき父上に非常の御心労相かけ誠に申訳無之何とも申し様無之候、小生はよく御両親の御心中を察し御厚情を知るが故に一層悩苦やりがたきものに御座候、若し小生、生れざりせばかくの如き御迷惑をかくることもなく亦小生自身も何事も知らず却つて幸福なりしやも計られず候、小生は意志薄弱にして生存の苦痛にたえざるをおぼゆ

と書き、「人間は極端な生存欲に支配されて虫の如くに動き廻り居るのみ」であるし、「神」も「仏」も、そのような人間が「人間に安心をあたへるために作りたるものに外ならず」、善悪の基準などにはならない。「飯の種につかはれる」学問など論外だ、として、

要するに小生に於ては生は無意味なり、死は苦痛にあらざといふ確念動かしがたく候、一略一要するに無意味の人生なれば同じくは煩悶に終るよりは快活に一生をすごしたく候

という。結局、無意味な人生だから、親の望むような目的を持った生き方は苦痛であり、苦しまず享樂的に生きたい、というのである。青春にありがちな挫折を、やや身勝手に正当化しているが、ここには、「生存の苦痛」「煩悶」「快活にすごしたい」などという、重要な語句が顔を出している。これらにふれて、妹津久井幸子宛て書簡（明四四・一〇・二八付）では、次のようにいう。

私は日本を去らうと思つたのです、その結果は然し大概御推察下さい、肉親の慈愛といふものが何れだけ私を無気力な卑怯者

にするのでせう。生存の苦痛、死の悲哀、秋風の凜々たる東京に私はまだ漂泊して居りますから御安心下さい。

自分の希望と親の期待が違うことで、「生存の苦痛」を覚えて、むしろ死を願う悲哀に身を置いているというのであろう。

同じような人生問題は、萩原栄次宛て書簡（明四五・六・三付）では、次のように記されている。ここでは自己の思想形成の遍歴が語られているが、四百字詰原稿用紙で「八十二枚に及ぶ長文」のものである。

中学校を卒業した頃から私は生の苦痛といふ事を考へ始めた。

何の目的で私は生きて居るのか？　これが私には分らなかつた、また肉体的にも精神的にも労働といふ事が最も卑しい事だと思はれて来た、私は初めに神の存在を疑つて遂に解釈が得られなくなつた、私に取つては人生の生存は只、欲楽の追求といふ事より外にないと思はれなかつた、然し宗教上では悉く欲楽といふ者を罪惡視して居る、若し神が果して有とすれば言ふまでもなく私の考はあやまつて居る、惡魔の思想である、けれども共神が若しなしとしたならば……私の思想は決して正義にはずれて居ない。

「肉体的にも精神的にも労働」を伴わねばならぬ「生」を「苦痛」と感じ、そこから「欲楽の追求」へ傾く心情は、父密蔵に宛てた書簡と同様だが、ここには、その心情が罪惡ではないかという心配があつて、道徳の基準であるべき神の存在の有無を考えて、安心できるといふような論理的裏付けを得ようとして居る姿がある。この部分に見

る限り、怠惰な人間の屁理屈と大差はない。だが、その他の部分によれば、彼の求めた「欲楽」とは、「都会を背景にした華かな恋とか夜の欲楽とか音楽」、「詩的空想と美しい情緒」、さらに「強烈な情欲」までを含んだ、幅の広いものである。一般的な享楽主義者とは、多少区別されるのかもしれない。しかし、最も区別されねばならないのは、彼が安心し得るために、近代思想に合致した、論理的裏付けを求めていたことである。「生の苦痛」から脱出するための西洋への渡航願いや、欲楽を追求する心が、自我確立の思潮によって正当化されて行くのである。

彼は、自由劇場で上演された「寂しき人々」「人形の家」「故郷」等の登場人物が、皆「社会の習慣や束縛から免れたい」と思っている「近代人」であると理解した上で、それを、親の意見に背いて世間一般の生き方をしない自己の姿と重ね合わせる。また、世間の掟に背いて、自己の恋を押し通した「みだれ髪」の作者に、「若い人の心をそのまゝ、つかみ出して叫んだやうなあの大胆なる歌は、まるで少年の私を魅して仕舞ふ力があつた」（萩原栄次宛前掲書簡）と共感し陶醉することで、自己の感性の近代性を確かめようとする。「失樂園」では、「サタンが意志の強烈と權威に屈せざる自我の發展」（同前）に感服して、自我意識を高揚させ、「宗教への懷疑」を持つ理由とする。その自我意識は、やがて享楽主義的思考と結ぶようになる。それには彼自身多少不安を覚えて居るものの、「自然主義が起つて来たので私は双手をあげて賛成した、高山博士の平清盛論や、本能的な生活論はまるで私の思想を裏書した様のものであつ

たので、私は一層自説を確守して仕舞つた」(同前)という事態で、それは解消される。その後も、ショウベンハウエルと自分の考えが共通していることを知り、「多少得意の微笑が頬に浮」んだりする。ニイチエの「ツアラトウストラ」を読んで、「自己発展のためにはあらゆる万物を犠牲に供してもかまわない、自我あつて他人なし」(同前)という思想に、「巨人の力のまへに屈服」された思いを得たりしている。それは、思想を体得しようとする努力でもあつたらうが、すべて自我意識の高揚という、時代思潮の側面と結んだものであつた。

彼はそのことを、「絶えず煩悶を重ねて自ら安心出来ない現状の苦境を何等かの解釈によつて慰安を求めよう」と欲した結果に外ならない」(同前)ともいっている。彼にとつて最も重要なのは、自己の精神であり、「煩悶」を重ねるところに、その実体を見ているのであろう。同じ書簡の中で、この「煩悶」は次のようにまとめられる。

煩悶とは何ぞ、人生に対する懷疑である、性欲の衝動と之に反抗しようとする力の衝突―略―それから自分を苦しめる一種の不安である、それは死の恐怖でなくて生の恐怖である。一方に於て私が生を熱愛する念は恐ろしい程強烈であるが、その一方には何時も死に対する憎悪と恐怖がおののきふるへて居る、―略―その上尚歓楽の追求が人一倍烈しい、―略―刺激なしに私は生きて居られない、―略―時としては苦痛にたえられないことがある、―略―際限なき欲望、不如意なる社会、靡類した

身体！

自殺といふことを何度考えたかわからない、然し―略―死ねなかつた。私が死を願ふのは―略―生から享受する苦痛を捨てようとするに外ならぬ。

「生の恐怖」と「死に対する憎悪や恐怖」が、同義語として用いられているところからすると、双方とも生の側から見られたもので、「死に対する憎悪や恐怖」とは、「生」の挫折を予測したときの恐怖をいうのであろう。とすれば、それはかつて父宛て書簡に示された、「生存の苦痛」と同想である。「煩悶」の出発はそこにあるといふべきだが、それは誰もが陥りやすい青春の挫折をめぐつての、やや身勝手な弁明であつた。それが栄次宛て書簡では、分析的に書かれている。父宛て書簡ではまだ明確な意味を持っていなかった「煩悶」は、それぞれの分野内で分裂する心情の複合として説明されているが、朔太郎の心の動きには、「懷疑」、「不安」から歓楽の追求へと、苦痛から脱れ出る動きを含んでいることも見逃すわけにはいかない。二律背反を心に抱きながら、次々に逃れるべき対象を求める様子を、この書簡で少し細かく見ると次のようになる。

「刺激」の中でなされた「歓楽の追求」には、それをばむものとして、「靡類した身体」というイメージが用意される。朔太郎はそれを想像し、恐怖を感じているのである。それが、彼内部の相克を生む。しかし、思考はそこで終止せず、引用部分のすぐ後では、「肉体は全く荒唐して妖怪の様になつても精神だけ絶えず自由ないリユニジョンの天地に浮遊することが出来ればそれで満足なのだ」

と、一段進んだ覚悟の中に、恐怖を解消しようとする。その解消を得るためには、「酒を猛烈に飲む」し、「阿片といふものがあるなら吸う」ことも辞さないという。苦痛から逃れて歓楽を追い、そこに肉体的苦痛を覚えると、それを精神的愉楽に解消しようという順序である。ここにあるのは、一種の弁証法的思考形態だが、彼の場合、具体的な肉体を失って、観念的願望のみが純化されるところに特色がある。

朔太郎は、このような「煩悶」にみちた思考と心情を、「まるでデカダンだ」とし、それが西洋近代の「自我の発展と欲望の飽なき」追求の上に開花したところの、「理智の方向に完全な発達を遂げた一種のデカダン思想」と同等のものであるという。この思考が、すでに市民社会の文化史的伝統を持つ、西洋近代のデカダナスと等価であるかどうか今は問わないが、それが、彼自身がわざわざいうように、「文学から仕込まれた者ではなくて私自身の本性がここに至らしめた者」であったという側面を持っていたことは、否定できないであろう。

ただ、思想や感情の独自性をいうとき、気をつけなければならぬことは、混沌とした生活や感情にどのような言葉を与えたかということであり、どのような考え方でそれを整理したかということであろう。そこには、精神史あるいは文化史的思想継承のありさまを、見る事ができるからである。彼は、「デカダン」として自己をとらえたが、その概念を厨川白村から学んだらしい。書簡の最後に、「厨川白村著『近代文学十講』は近代思想や文学の性質を知る

ために好都合です、私は読んで益する処が多かった。」と注記しているが、『近代文学十講』⁽³⁾の中で、白村はデカダンを次のように紹介している。

一方には心的生活の苦痛と他方には肉的生活の欲望と、この二つの素因が相合してここに出来たのが即ち所謂デカダンの徒である。——略——苦しいと嘆きながらも、その苦しい生活を自ら脱し得ないほどに、彼等は人間生活に強心を引かれてゐて、潔く思ひ切ることが出来ない。何だかかう死ぬに死なれず、逃れるに逃れられないやうな苦しい端目に陥つたのが即ちデカダンである。——略——この悲愁と倦怠とを忘れんがため、彼等の或者は肉慾の歓楽、官能の刺激を貪るのである。

彼が榮次宛てに前掲の書簡を書いたのは、この書が出版されて三ヶ月後のことになるが、双方読みくらべてみると、用語から内容まで同じであることに気付く。彼がこの書を読んだとき、自己の体験に符合することに驚いたであろうことも想像できるが、それと同時に、彼が自己の生活体験を整理し認識する上で、この書の果たした役割がいかに重要であったか、知られようというものである。彼は自己の青春の挫折を、近代的自我思想のなせるわざとし、そこに起る悲哀を母体として、西洋デカダナスを体得しようとしたとはいえないだろうか。阿毛久芳氏は、「虹を追ふひと」の文学史的位付けにこの書を用いているし、朔太郎がランポオの「母音」をこの書で知ったかもしれないという指摘は、早くに久保忠夫氏によってなされている。しかしそれだけでなく、彼の自己認識、ひいては詩想の

形成に、この書は大きな役割を果たしてははずである。

確かに、彼の思想あるいは詩想には独得なところがある。しかし、それが特異性に止まることなく、今日まで多くの人々に享受されている理由の一つには、誰れでもが陥りやすい体験を、新しい西洋近代思想によって、整理し表現したという事柄が入らないであろうか。『月に吠える』の表現が、神経質な病理的意匠を持っているのは、厨川白村から得た思想が、世紀末的デカダンスのそれであったためだと考え得る可能性がないだろうか。

三

朔太郎の思考は、希望と挫折の予感に始まる二律背反的心情が、螺旋を描いて循環する弁証法的形態を示していた。「煩悶」はそこに生ずる。その「煩悶」が、精神的実体として存在したのか、前述のように、『近代文学十講』の西洋デカダンに関する論述に、多少とも魅かれる形で、その心情を創りあげたものか、にわかに決し難いところもある。「愛憐詩篇」の世界には、「こころ」「桜」「旅上」「金魚」「涙」等に、「ももいろに咲く日はあれど／うすむらさきの思ひ出ばかりはせんなくて」とか、「金魚のうろこは赤けれど／その目のいろのさびしさ」などという、逆態接統の形を持った表現が見られる。『月に吠える』前半の世界でも、明確な叙述ではないが、「天上縊死」の「天上の松を恋ふるより／祈れるさまに吊されぬ」等、イメージ化された中に、希求とその悲劇的結果の予測が表現されている。二律背反的傾向が詩の形を決定していることから

すれば、この傾向は彼の思考の中に確かにあったと思われる。ただ、初期の甘く歌い上げる調子は、「煩悶」とは違い。

『若き日の萩原朔太郎』には栄次の日記（明四二・一〇・二）も紹介されていて、そこには、朔太郎に梅毒、淋疾の兆候があることを、父密蔵が心配している記述がある。また同書には、母方の祖父にあたる八木始が、「さて、朔太郎こと怠惰にこれ有り、学問を以て身を立てること覚つかなく、悪書生隊に加はる有様に相成り候へば」（萩原栄次宛明四四・八・一五付）と書き送った書簡も紹介されている。外側からの証言があるところから判断すると、彼が、「不道德(?)の場所にも出入りしました」（萩原栄次宛明四五・四・二七付）というのも、「吉原といふ者を知つて、その興味のないのに驚いた、吉原の遊女と遊んで感ずる者は歓楽でなくて苦痛である」（萩原栄次宛明四五・六・三）というのも本当だろう。学問を放棄したこと、このような官能的歓楽追求を考え合わせると、「煩悶」の感情的裏付けは、確かにあったと考えてよいだろう。だがここには、「私は芸術と実生活を一致させる為にどれだけ苦心したか分らないのである。たうたう私の生活が芸術を要求するのではなく、芸術が私の生活を支配して行く様になつて仕舞つた」（『自伝』『ソライロノハナ』大二・四）という生活のあり方が隠されている。官能的歓楽追求自体が、芸術の世界を体得するための方法であった可能性は強いだろう。しかも、前述したように、肉体的歓楽の追求は、「自由なイリュージョンの天地に浮遊」したい心を引き出すように働く。そこには、詩的世界が用意されている。

「淨罪詩篇」の世界に入りかかると、朔太郎の内部にはそのような状況があった。「社会的の相場から私が低能児である虜人であることは最早うたがふ余地はないやうです」(萩原栄次宛大三・一・一一) という心情を踏み切り板にして、「大詩人の一人として自分の名前を地球のレコードに記録させなければ承知しない」(同前) という意識を高揚させているからである。このような最中に、彼は一つの幻想を得ることになる。「草木姦淫罪」である。

私は、『月に吠える』初期の「淨罪詩篇」は、朔太郎が大正三年十二月十六日に、萩原栄次に宛てた書簡にくわしく記した、この「草木姦淫罪」という自己の幻想体験の顛末に取材し、連作的意図で創った詩篇群だろうと考えている。大正四年の一月から三月までの短期間に創られたこの詩群を、発表順に並べ換えて読むと、この体験の始終に一致するところがあるからだ。それは、おおよそ次のような事柄である。へある夜「快楽の極」を伴って、「草木の精」と「姦淫すること明らかに知覚」する。それからというもの、「靈肉に病的な徴ざしが現はれ」たが、時がたつに従って消えて行くようであった。だが、ある大酒を飲んだ翌日、交渉を持たないのに性病の徴候があらわれ(後に以前の病気の再発とわかる)、「草木姦淫の天罰」を受けているに違いないと思う。「人間の見るべからざるものを見たのみならず、それと姦淫した」からである。恐怖におそわれる。それから「毎日一時間づつ神(?)に向つて懺悔」する日が続いた。すると、肉体的苦痛は増したが、「懺悔が神に達し」、「心霊上の苦痛が薄ら」いできた。事件そのものが、「今では馬鹿

々々しいことのやうにも」思われる」というものである。

これは一つの幻想に違いないのだが、その素材は用意されていた。この件が起る三年前に書かれた妹津久井幸子宛ての長文の書簡(明四四・四・二〇付)に、次のような心情が吐露されている。幸子が、「百合の花」が好きだと朔太郎に書いた手紙の返事である。彼は、百合の花の「人を魅する様な強い香」にふれると、「西洋の神話にある」「艶麗無比、如何なる英雄も心をとかさばかりの美しい裸体の女」の妖怪や、「イタリヤのカプリ島に住」み、「花のやうな美貌」で「水夫や船員の心をとろかしてしまふ」「女精の魔女」、あるいは沼で「夏の午後など裸体」で遊んでいて、通りかかった男がいると、「沼の中へ引き入れる」「ムニフ」などを思い起すと書き、「百合の花の強くて甘く妙に神秘がかつた香」をかぐと、「斯ういふ艶美な、そして人を殺す様な魔力を持つてゐる女精を想像せずには居られない」といい、さらに「さういふ女性が果して世界のどこかに実在するならば私は願くはその魔力にかかつて夢の如き美しい死をとげたい」と、豊艶なエロスへの夢を奏でている。官能美に対するこのような夢が、彼の潜在的欲求に具体的なイメージを与えたのが、「草木姦淫」ではなかったのか。つまり、実生活の煩悶や、何としてでも詩人になって「自由なイリユージョンの天地に浮遊」したいという強い願望が、この種の夢に加わるとき、「草木の精」と「姦淫」を犯すという幻想が、実感を伴って現われたと考え得るのではないか。彼にとって、この幻想は起るべくして起ったといえるだろう。しかし、この甘美な体験も、それが「姦淫」である

ことよって、同時に禁忌の情が働く。すぐに「天罰」を想像するのだ。二律背反的心情の相克がここにある。

このようにたどつてくると、官能美を表現しながら、傍らに懺悔をしなければならぬ。「浄罪詩篇」の詩想的基盤は、官能美に対する憧憬を、一般的倫理観や、生活上の失意、官能追求による心身の荒廃などを契機として、罪悪視しようとするところにあつたと考えられるのではなからうか。

遠夜に光る松の葉に
懺悔の涙したたりて

遠夜の空にしも白き

天上の松に首をかけ

天上の松を恋ふるより

祈れるさまに吊されぬ

〔「天上縊死」『詩歌』大四・一〕

「人間の見るべからざるものを見」たのみならず、「天上の松を恋ふる」行為をしたが故に、「天罰」を受けて、「夢のごとき美しい死をとげる」姿が、「懺悔の涙」に濡れて表現されるこの詩の背後に、以上考えてきたような観念と生活の操作があると思われる。

安藤靖彦氏はこの詩にふれて、「それは芸術への祈願そのことが、禁忌の侵犯となり、自縊を強いるという魂の構図を示している。朔太郎にあっては、芸術と宗教の相剋は背反ではなく相剋において並存しているのである。」とし、さらに二篇の「竹」を、「地面を境に上昇と下降との二局において捉える考えはすぐには肯えなくならぬ。」と、これまでの解釈に疑問を投じている。優れた指摘である

と思う。私もだいたい同様に読むのだが、「浄罪詩篇」における「懺悔」や「祈り」を、「宗教」というべきかどうか決めかねるし、前述のように、「浄罪詩篇」を「草木姦淫罪」の顛末に取材した連作詩群と考えると、「懺悔」と「祈り」が区別されて見えてくるというところに、微妙な違いがあるようにも思われる。

そのあたりのところは別に論じているので、ここでは結論にのみふれることにするが、禁忌を犯して天罰を受けている姿が「天上縊死」にあるならば、「懺悔が神に達する」というありさまは、「竹」〔詩歌〕大四・二〕にあるわけで、「みどり葉光る朝の空路に／なみだたれ／なみだをたれ」と「懺悔」の心情は天へ昇り、「懺悔」が「終はれる人」の「祈り」は、真実をこめられて、「するどき青きもの地面に生え」と天をめざす。「浄罪詩篇」は、そのあたりが頂点となって制作が打ち切られるが、大正四年六月までの『月に吠える』前半の詩の中で、「竹とその哀傷」の章に含まれた作品は、この事件との関連が強い。「草木姦淫」は、その後肉体的苦痛が発熱などの形で顕在化していくに従い、「心靈上の苦痛が薄らぎ」、事件そのものが「馬鹿々々しいことのやう」に思われてくるという経過をたどっていたが、そうなると、「竹」で「するどき青きもの地面に生え」と天をめざした祈りは力を失って、「うらうら草の茎が萌えそめ」〔白い朔太郎の病気の顔』『地上巡礼』大四・三〕月に吠える』では「地面の底の病気の顔」と、弱々しく姿を変えてしまふことになった。心理的苦痛が強いとき、そこから脱れ出る祈りも強いという構造がここにはある。このような形で事件が終息する

と、そのような幻想を実感を持って抱いた自己を、精神的病人と見ざるを得なくなり、「地面の底のくらやみに、／＼白い朔太郎の病気の顔があらはれ、／＼さびしい病気の顔があらはれ。」(同前)という表現が生まれることになる。『月に吠える』前半を飾る他の映像も、彼の思考あるいは思想と結ぶところが多い。ほとんどの作品が、その具体的な表現として跡付け得ると思うが、ここではもう二例だけ考えておこう。

「くさつた蛤」の章には、下半身のない映像が「腰からしたは影のやうに消えてしまひ」(「ありあけ」『ARS』大四・四)、「腰から下のない病人の列」(「春夜」『ARS』大四・四)、「腰がへんにふらふらする」(「陽春」『ARS』大四・五)、「腰から下ならば、／＼そのへんがはつきりしないといふならば」(「内部に居る人が畸形な病人に見える理由」『ARS』大四・六)と、集中的に嘆きや痛みやウイットを伴って表出されている。これなどは、具体的な肉体の世界を失って、観念的願望のみが純化されていく、朔太郎の精神内部の自画像に他ならないであろう。

また同じ章には、「かずかぎりもしれぬ蟲けらの卵にて、春がみつちりとふくれてしまつた、／＼げにげに眺めみわたせば、／＼どこもかしこもこの類の卵にぎつちりだ。」(「春の実体」『卓上噴水』大四・五)という、過剰な生命に対する嫌悪感が示された表現がある。これなども、「生存の苦痛」にふれた密蔵宛て書簡に、「自然は人間より靈智をうばひ生存の欲を過度にあたへて彼等の義務を完全に果さしめんとす、中に二、三人捕はれざる人あり自然の陰謀を

見破りて之に抗さんとすれど能はず、即ち厭世して自殺す」とある考え方に依るものであろう。自然が、人間に与えた本能によって、理知的な存在としての人間を脅かしていると考えると、神や社会的制約などだけでなく、自然に向つても自我を確立しようとする意向が示されている。「春の実体」の嫌悪感は、このように自然を敵と認識することと見合っているだろう。しかし、ここで行われる自我確立は、自己内部にある自然としての肉体の生命を拒絶する形でなされざるを得ないはずで、そこに彼の生き方や思想が、煩悶から虚無、さらに過失へと移行しなければならぬ基本的な問題がある。「大に運動を盛んにし元氣をして旺盛ならしめんことを契ひ申候」(同前)と書いているから、そのことに気付いてはいるのだろう。しかし、「小生は余りに知恵がありすぎて困るなり」(同前)という彼は、思想的出発において、結局そこへ目を向けてはいない。

四

大詩人になりたいとの強い願いを背景に、「淨罪詩篇」は始まつたが、それが自己の病人としての姿を発見して終つたとき、朔太郎は、次のような心情にあった。

あらゆることが醜悪に見え、無味乾燥に見へるので、昨年来の緊張した気分はどこかへ失踪してしまひました。私は人間としての安住がほしい、落付くところへ落付いて見たい。

(北原白秋宛書簡大四・三・五)

生活や芸術についての煩悶が、無限に連なる心理的運動にあつたと

すれば、ここで彼が安住を求めるのは、自然だといえるだろう。その後、「余は当分の詩篇を印刷に付して発表することをやめます」（北原白秋宛大四・六・四）と書いて、約一年間の沈黙に入る。この期間が『月に吠える』を二分するのだが、「桜の花が咲くころ」（『狐ノ巢』大五・五）で後期の詩業が始まったとき、彼はその付記に、「最近の自分はある偉大なる人の救ひによつて一切の煩悶から逃れ、力強い信仰と楽しき平和の境に安住して居る」と書いていた。これは、北原白秋、前田夕暮、高橋元吉らに宛てた書簡に記され、「握つた手の感覚」（『詩歌』大五・七）にまとめられたところの、幻想を伴つた心理的事件である。その概要を、高橋元吉宛て書簡（推定大五・四）から抄出する。それは、へある朝、右へ行けという「良心」と左へ行けという「神経」とのどうすることもできない相剋の中で、「私には愛がない」と絶望的に思いつめていたところ、突然奇蹟的に、「お前は右へ行く必要がない。左へ行く必要もない。」「お前は何も心配することはない。お前はそこに立つて居さへすればいいのだ。それが天からお前にあたへられた道なのだ。」「お前はお前で立派な善人の一人なのだ。」という声が聞えてきた。「直覚的に全くうたがひもなく、その声がドストエフスキー先生だといふことを感知し」、「罪が許された」と知って涙がこぼれた。「愛」の「実体を生れて始めて手に握ることが」できた。それは「過去の全生涯三十年間の生活の解決だといつてもいい。」というものである。間もなくこれは同人宛て書簡（推定大五・六）で訂正された。それは、△私が救ひを得たことの、実は一種の幻影にすぎ

なかつたこと」であり、「あの事實はたしかに肉体上の異変からきた一種の一時的精神病の発作にすぎなかつたのでした、（あの前の晩非常な大酒をして乱酔しました）それに気がついたとき私は狐にだまされたやうな馬鹿らしい思ひをして一人で腹をたてました、「救はれるどころか一層苦しい地獄に居るのです。」しかし「愛が神の実体であるといふことを感得」したには違ひがない」というのである。

この事件に関しては、佐藤房儀氏の論述もあるが、ここでは、この事件が「草木姦淫」と非常に似た経過をたどっていることを中心に、氏とは違つた観点から考えたい。また、二つの事件はともに大酒を飲んだ中で起っていることから、生理的にはアルコール中毒の発作と考えられるだろうが、そういう解釈は、読者との関わりにおいて文学の問題ではないであろう。私はむしろこのような発作に、朔太郎の思考方法の特色を考えてみたいのである。双方の経過は、次の四段階に整理することができる。第一に、ある希求が恒常的に存在する。次に煩悶の頂点で幻覚を伴つてそれがかなう。第三に、覚醒して馬鹿馬鹿しく思う。第四に、そのような経験をした自己が精神病にかかっているようだと思う。どんな人間にとつても、幻覚とか幻想は皆このような経緯をたどるものであるから、それ自体取りたてていふ必要はないのかもしれない。ただ彼の場合、煩悶の頂点でかなえられる願いが、すでに知識として自己の潜在意識の中に先取りされていることは、注目すべきである。

「草木姦淫」の場合、西洋の神話や伝説が先蹤としてあつたが、

この場合にも同様のことがいえる。彼自身が、「よほど深く頭にはいつてゐたものと思はれる」と記すドストエフスキー体験である。彼はドストエフスキーに救われたといっているが、その理由は明らかにしていない。作品中の人物が、朔太郎と同質だと考えても、充分納得はできないだろう。その名前を初めて記した書簡は、大正三年十二月十六日付けの萩原栄次宛てのものである。その中に次のように書かれている。

床中で読んだものは可成ありますが、いちばん感激したのはドストエフスキーの「カラマゾフの兄弟」です、第二巻の「露西亞の修道院」にはすつかり感激して涙が流れた、長老ゾシマ（聖人）が信仰に就いての告白に私は合掌して首をたれた。——略——若し私がゾシマのやうな聖人に接することが出来れば私はただちに救はれることが出来た人間かも知れません。

この文は、すぐ後にドストエフスキーの主人公達が、自我の発露たる犯罪を犯すことに、共鳴する考え方が示されて、感動の焦点が二分されているが、一方の感動が、「ゾシマの信仰についての告白」にあったことは間違いない。彼が涙まで流して合掌した理由は、その教義もさることながら、ゾシマ俗世での姿にあったのではなかったらうか。「露西亞の修道院」には、「いまだ俗世にありしころのゾシマ長老の青少年時代の思ひ出。決闘」という項があって、そこに描写された俗世のゾシマは、自分の快樂だけを追う残酷でばかばかしい人間であり、実体のない、面子にこだわった恋の鞘当てから、ピストルによる決闘を申し込む人物なのである。そのような人物

が、神に救われて聖人になっているならば、自分も救われる可能性がある。もし救われるならば、「ゾシマのやうな」自分と同質の苦しみを知っている「聖人」の介添えによるはずだという、判断を伴った感動であったはずだ。こう考えると、約一年半後に煩悶の頂点で「救はれた」という幻想を得たとき、救い主がドストエフスキーだったというのも頷けるであろう。

幻想の先蹤はここに見得る。しかし、この幻想自体をどう考えたらよいか。全く実体のないものであったのか。何故に幻想と識った後にも、「愛が神の実体だ」という「感覚」が残ったのか。これらの問題は改めて浮び上ってくる。朔太郎は、自己の「神経」を「邪悪」で「醜悪」なものと考えていた。救いは、その「神経」と「良心」のどちらに就くべきかの、二律背反的相克の中で、選択する必要はないという形で現われている。「ただ立つて居さえすればそれでいい」、「お前はお前で立派な善人の一人」だということである。とすれば、「救ひ」とは相剋から目を離しただけのことであり、その解消ではない。おそらく、その相克をそっくり内部に取り込んだ「一人」つまり人格を、想定することを出ていないはずだ。人間とはそういうものだと考えたとき、一種の安心を得るものだが、彼の場合もそれが救いを感じさせたのであろう。しかし、根本が解決されていないならば、それは幻想に違いない。また、新しく構築する人格も問題を内部に残したままならば、弱者として他力本願的愛を期待しなくてはなるまい。それが神の観念と結んだとき、人を救うものとしての「愛が神の実体だ」という判断が現われるだろう。と

もあれ、ここには、人間あるいは人格という新しい觀念が生じてくる。

『月に吠える』後半の作品の主流は、以上の事柄から理解することができらるだろう。

さびしい人格が私の友を呼ぶ、

わが見知らぬ友よ、早く来たれ、

〔さびしい人格〕『感情』大六・二)

『月に吠える』後半の詩業は、常に自己を見つめ、内部にいる自己の姿を友としてきた朔太郎が、弱々しい人格ではあるが、新しく獲得さるべき自己の姿を模索するところか始められた。「見知らぬ友」とは、同行する者として新たに獲得さるべき自己の姿であろう。

この見もしらぬ犬が私のあとをついてくる、

みすばらしい、後足でびつこをひいてゐる不具の犬のかげだ

〔見しらぬ犬〕『感情』大六・二)

「見知らぬ友よ」と呼びかけられた、獲得さるべき自己の姿は、未知ではあるが欠陥のあることだけは確かなので、「見も知らぬ」「不具の犬のかげ」に喩えられるのであろう。

わたしは愛をもとめてゐる

わたしを愛する心のまづしい乙女を求めてゐる

〔青樹の梢をあふぎて〕『感情』大六・二)

「わたし」が求めている「愛」が、何故まず第一に「わたしを愛する心のまづしい乙女を求め」ることとなければならないのか。何故

愛することではなく、愛されることを望まなくてはならないか。理由は前述した通りである。『月に吠える』の終盤で、彼は弱者を前提として、内部に自己の人格を想定していく。そこに想定された人格が、抒情主体となつて、『青猫』の世界は形成されることになるのだから、今ここでふれる余裕はない。

五

「草木姦淫罪」でも「握つた手の感覚」でも、その幻想中になえられる願ひは、すでに自己の意識の内に先取りされていた。その原形は、自らの手紙の中に記されていた。原形と幻想の違いは、前者が客観的に把握された知識の表白であるのに対し、後者が直感的で、実感を伴つた生々しい体験の形をとっていることである。彼自身は、「私はこれに似た経験が以前にもたびたびある。私の詩はたいていこの不可思議な直覚からできたものである」(「握つた手の感覚」『詩歌』大五・七)といっている。とするならば、知識と体験のこのようなあり方は、彼の詩的方法とも結んでいると考えられよう。

高橋元吉に、「救ひ」は結局「精神病」の発作にすぎなかったと弁明した書簡で、彼は次のようにいう。神に関するの謂いである。

思想の上からはすべて知ることが出来ました、併し感情の上で、それを信ずるまでに至ることが出来ないのです、それ故私の今歩いてゐる道は「感情」に至るまでの一本道です、理智と感情の出逢ふ終局点です

前述の幻想二題に照し合わせるならば、ここに見える「感情に至るまでの一本道」とは、先に思想的な事柄があって、それにどうしたら感情を盛ることができるとかということであろう。これは、青春の挫折を自我意識で補強し、近代デカダンスに見合う心情にまで追いつめて行ったのと同様の事柄である。ここに、朔太郎の詩想の特色が隠されている。彼が詩の「本来の目的」は「情調のための情調」や、「幻覚のための幻覚」を描くところにあるのではなく、また「思想の宣伝演繹」でもない、「寧ろそれらの者を通じて人心の内部に顛動する所の感情そのものの本質を凝視し、かつ感情をさかんに流露させることである。」『月に吠える』序大六・二」といったのは、「さかんに流露する」感情を表現の対象にするのは無論のことながら、それがまた、自己の持つ様々の知識を、自己の体験として詩の世界に再生産し得る方法であることを知っての言葉ではなかったろうか。こう考えると、初期に、晶子、啄木、白秋、犀星と多くの詩人達のむしろ模倣に近い作品を書きながら、それを自己の心情を通してものにし、詩人として自立していく過程などに領けるところがあるであろう。おそらく、彼の創造した詩想は、自己内部から湧出するものであるよりは、学んだものに感情を移入して行く追体験の操作を隠し持つものであり、彼はその名手でもあった。

追体験の操作にまつわる心情は、外部を内部に繰り入れる所に生まれる心情でもある。「肉体の裏づけをもつた思想性」は、以上の

ようにして創られた。西洋を取り入れる途中の「大正時代における知識人」が、朔太郎の「焦燥と不満」を自己のものとして共感を覚える理由も、そこにあったと考えられよう。萩原朔太郎を、内部の人とのみ見てはならないのではなからうか。

——一九八〇・六・三〇——

注(1) 初出『日本文学教養講座第三卷』(昭二五・一〇 至文堂刊)

再録『近代詩Ⅰ』——吉田精一著作集第十二卷——(昭五

五・一 桜楓社刊)

(2) 萩原隆著(昭五四・六 筑摩書房刊)

(3) 『近代文学十講』第四講近代の思潮(明四五・三 大日本

図書刊)

(4) 『月に吠える』『青猫』に関する覚え書』『近代文学論』

第九号 昭五三・五)

(5) 「山村暮鳥の詩と外国文学」『東北学院大学論集一般教

育』第三二卷 昭三三・七)

(6) 拙論「萩原朔太郎の詩的達成——浄罪詩篇を軸にして——」

『帯広大谷短期大学紀要』第一七号 昭五五・三)

(7) 『月に吠える』の地脈——「感傷詩論」などのかかわり

で——『説林』昭五五・二)

(8) 注(6)に同じ。

(9) 私は「浄罪詩篇」を、浄罪詩篇と付記されたものだけに限り

たいと考えている。詳細は注(6)の拙論を参照されたい。

(10) 『詩人萩原朔太郎』(昭五二・一一 双文社刊)

芥川龍之介「地獄変」覚書

— その地獄へと回転する構造 —

渡 邊 正 彦

(一)

「地獄変」(大正7年5月1日〜同年5月22日「大阪毎日新聞」)

は芥川の第三短編集『傀儡師』(大8・1新潮社)の巻末に置かれた作品である。拙考は、「地獄変」の主題が、ごく粗く概括すれば、芸術至上主義ないしは芸術と、人間・生活・人生・道徳等々との対立葛藤、その結果としての芸術・芸術至上主義の敗北・挫折、あるいはその反対に芥川の理想としてのそれらの勝利、絶対化を描いた作品と従来読まれてきたのに対し、『傀儡師』というその作品集の題が示すように、人生ないしは人間存在に潜む不条理の魔(芥川はこれをしばしば「悪魔」と呼んでいる)に操られて堀川の大殿とその対決者である絵師良秀がその娘を含めて地獄の闇へ墜落していく過程を描いた作品であるということ論証しようとするものである。周知のように「傀儡師」という作品はなく、短編集の総題である。

芥川は大正八年一月四日付の南部修太郎、薄田淳介の両者に別々に宛てた葉書に「世の中は箱に入れたり傀儡師」という発句を記している。

堀川の大殿と絵師良秀が世俗界と芸術界においてそれぞれ王者・絶対者・第一人者として対峙し合い、その葛藤の凄絶さが「地獄変」のボンバ、ステイ、クナ緊迫感を生む要素になっていることは既に繰り返し指摘されて来た。しかし、その対決が良秀の側に結果するものだけがとかく重視されてきたと思われる。ここでは大殿と良秀両者を含めて、その対決の内実を検討してみたい。

周知のように、「地獄変」は堀川の大殿一代の数ある逸事の中で、最も恐しい事件、すなわち地獄変の屏風の由来を、事件までに既に大殿に二十年来も奉公した侍者が誇るといふ逸事談の形式を採用している。ところで、語り手の語っている現在とは、どんな時間なのか。

「大殿様御一代の間には、後々までも語り草になりますやうな事

が、随分沢山ございました。」(一) という言い方や事件後、良秀の墓の「小さな標石」が「その後十年かの雨風に曝されて、とうの昔誰の墓とも知れないやうに、苔蒸してゐるにちがひございせん。」(二) という結びの言葉から考えると、良秀ばかりでなく大殿も既にこの世の人ではないと想像できる。この物語がこのような縁に収められていることをまず念頭に入れて置きたい。ただ残っているのは凄絶な地獄変の屏風ばかりである。芥川の「地獄変」が私たちにとってそうであるように、である。

さて、堀川の大殿は政治的権力や財力において世俗世界の頂点に君臨する絶対的支配者というばかりでなく、宗教的・倫理的聖性さえそなえている王者である。語り手によれば、彼の誕生前には大威徳明王が母の夢枕に立ち、民衆から権者すなわち権現の再来とさえ仰がれ、彼の牛車から逸走した牛に怪我をさせられた老人は、合掌して有難がったという。彼は魔界のものさえ屈伏させる権威を持ち、その権威の行使において不可能なことはなかったとされている。これに対し、良秀は本朝第一の絵師であるが、猿秀と仇名をつけられるほどの、見る者に軽蔑と嫌悪と反感を引き起す貧相で人柄の卑しい人物である。その「唇の目立つて赤いのが」獣めいた印象を与えるという(芥川も唇が目立って赤かったそうである)。すなわち、その性格は「吝嗇で、慳貪で、恥知らずで、怠けもので、強欲」「横柄で高慢」、ほかの絵師仲間からさえ、「山師」と評されるほどの人物である。もちろん本朝第一の絵師といっても、身分的には語り手によって「絵師風情」(三)と卑しめられるような存在である。

大殿と良秀は、かりに語り手の価値観を座標軸に立てるとすれば、プラス・マイナスにおいて正反対に位置する対照的な存在である。

もちろん、良秀自身は芸術という精神世界において絶対者、王者だとう誇りに支えられているから、宗教的(神秘的)権威も世俗的権威も眼中にない。それは、皇帝の王冠を頭上に戴いたカエサルと荆棘の冠を戴いた道化——ユダヤの王キリストとの対照を思わせる。この両者の位置が最も明確に描かれるのは後段の雪解の御所で牛車が焼かれる直前の場面であろう。山荘の縁に近く、高貴な衣裳を身にまとった大殿は、左右に側近を従え、縁の下には良秀の反抗に備えて強力の特を控えさせ、「高々とあぐらを組んで」威風堂々と圧倒的な権威を帯びてこの場に臨んでいる。一方の良秀は貧弱なふだん着のまま「萎えた揉烏帽子を頂いて、星空の重みに圧されたかと思ふ位、何時もよりは猶小さく、見すぼらしげに見える」。弟子を一人召連れているが語り手の目には「遠い暗がりの中に蹲つて」いて、闇の中に紛れ込んでしまふような小さな存在である。そして、大殿のそれに続く言動は良秀がそれと知らずに自ら仕掛けたと同然の「地獄の責苦」に落ち込み、敗北することを確信した優越感に自ら酔っていることを示している。一方の良秀は返事しても「唸るやうな声しか聞え」ず、「畏る畏る頭を挙げる」など、圧倒的に卑小な存在である。勝ち誇る大殿に対し、良秀は牛車に乗せられているのが自分の娘であることを知って驚愕し、火のかげられた牛車に駆けようとして立止る。「その大きく見開いた眼の中と云ひ、引き歪めた唇のあたりと云ひ、或は又絶えず引き撃

つてゐる類の肉の震へと云ひ、良秀の心に交々往来する恐れと悲しみと驚き」は良秀が地獄に追い込まれ、完全に敗北したことを示している。もちろん、芥川は直後に来る両者の逆転のクライマックスの効果を最大限に盛り上げるために、大殿の巨大さと優位、勝利を、そして、それに対照的な良秀の卑小と敗北を作家としての力量を尽して描いているのである。

(二)

良秀が大殿に隸従するのは、一般的に大殿が生殺与奪の権を握っている——彼は寵愛する童児を長柄の橋の人柱に立てている——というばかりでなく、芸術上のパトロンだったためであり、大殿が良秀を必要としたのは己れの権威を芸術で飾るためと、信仰上、仏画を必要としたためであろう。ここに相互依存の関係があるが、良秀が溺愛する娘を大殿の手から取り戻そうとする時、大殿にとって良秀の存在は自己の絶対的権威にひびを入れる対立者、否定者になる。良秀がいかに高慢・横柄であろうとも、彼が自己の世界から足を踏み出さないかぎり、大殿には良秀はお気に入り、の道化役でしかなかったのだ。もっとも良秀にはもともと芸術世界の王者であるという意識があつて、それが世俗の権威や宗教的権威に跪拝しない人間観をもたらししていたことは横川の僧都を戯画によつて批判したり、檜垣の巫子や吉祥天、不動明王を傀儡や無頼の放免によつて描く態度に表われている。そもそもそのような人間観の持主だからこそ数回にわたつて娘を帰してもらふことをあえて大殿に乞うたので

ある。

大殿によつて良秀の態度は衝撃的だったはずである。誇張すれば世界観にひびが入つたはずである。三好行雄(1)氏の言葉を借りれば、彼はこの自己の権威への挑戦者良秀を罰しようとする。ひびの入つた世界観を繕うためには、良秀は芸術の世界においてのみ自分の対立者となる根拠を持つている(と大殿は思い込んでゐる)のだから、芸術の世界において良秀を敗北させなければならぬ。つまり、本朝第一の絵師に、描くことの不可能な題材があることを示せばよい。大殿は当然、良秀が見たものでなければ描けぬ写実主義——というより、写実的手法を用いる超現実主義の画家であるが——の手法の持主であることを知っているからである。良秀は地獄を見ないかぎり地獄変を描くことが出来ない、地獄を生身の人間が見ることは不可能であると予測したのである。しかし、この時点で大殿が良秀の娘を炎熱地獄に追い込む意図を所有していたと推定することはできない。そして、ここから物語は一種の難題譚の形をとる。一方良秀は自分が自己の固有の方法に忠実な、本朝随一の絵師であろうとするかぎり、地獄に踏み入らなければならないことを自覚する。自分を本朝第一の絵師たらしめている根拠・条件そのものが自分を地獄に追い込む根拠・条件となつたという不条理の魔を彼は察知する。そして、そのような状況に彼を追い込んだのはほかならぬ大殿である。先行の批評・研究が指摘しているように「八」の良秀の見た夢は良秀が大殿に仕掛けられたワナによつて地獄へ行かなければならなくなつた自己の運命を——地獄へ自分を引ずり込もうと

するものが大殿であることを察知したことを示している。もっとも「奈落へ来い。炎熱地獄へ来い。」と呼ばわる「貴様」は大殿ではなく、獄卒の形をかりた自己の宿命——良秀の存在の根拠である自己特有の芸術方法であるし、芸術家としての自負が支える良秀の人間平等観だとしてもよい。

ところで「奈落には己の娘が待つてゐる」というのは屏風の完成のために自分の娘を焼殺しなければならぬ、運命の予知であるかどうか。この点について笹淵友一氏は最近の論考⁽²⁾で従来の予知説に対して意識下のみで、頭在意識となっていないという修正意見を出されている。この時点では上臈を焼くことを意図していたというのが説の根拠である。「上臈」問題には後にもう一度触れなければならぬが、良秀自身が原因で娘が焼殺されるという運命の予知ではないという氏の意見に賛成したい。ただし潜在か頭在意識かにかかわらずである。その理由は、良秀が地獄を見なければならなくなった直接の原因は良秀をこの世俗につなぎとめる唯一の絆である骨肉の愛——娘への気遣いじみた愛だったはずだからである。雪解の御所の場面で、大殿の計算によれば、良秀を完膚なきまでに打ち倒し、地獄の真只中に転落させることができるのもこの骨肉の愛のほずであった。芥川は既に——芥川の人生の将来においてではなく、過去において、たとえば吉田弥生との結婚問題に見られたように、自己と最も愛し合う伯母が自分の人生を躓かせる原因となった経験を持っている。これが第一の理由である。しかし、それだけではなく、良秀の娘その人の性向にも注意を向ける必要がある。良秀の娘は小

猿の良秀が若殿から折檻されるのを巧みな機転で、しかも凜然とした態度で救っている。後の「十二」「十三」に見られるように大殿の邪な要求に対しては抵抗して拒絶するほどの女性である。その意味では良秀の娘は大殿にとって確かに「罪人の女房」(十七)である。彼女は見た目や平常の振舞いは「弱々しい、何事にも控へ目勝な」(十三)娘であるが、実は大殿に犯されそうになった時、語り手の目に映ったように、成熟した女性である。「その容子が如何にも亦、口惜しさうなでございます。」という態度も、彼女が大殿の絶対的権力に決して自己の価値観を眩惑させられない人間だということを明示している。夢の前にはまだこの事件が起きていないが大殿の娘への懸想も良秀は既に知っていただろう。それが一層わが手に娘を取り戻そうとする良秀の執拗さになったのだらうと思われる。「良秀の娘を可愛がるのは、唯可愛がるだけで、やがてよい筆をとらうなどと申す事は、夢にも考へて居りません。それ所か、あの娘へ悪く云ひ寄るものでもございまして、反つて辻冠者ばらでも駆り集めて、暗打位は喰わせ兼ねない量見でございます。」(五、傍点論者)というのは伏線である。したがって、良秀の娘も実は世俗の権威に対する価値観に関しては彼の娘に応わしい。こういう娘の性向が良秀にとって、自分が地獄を見るワナを仕掛けられたように、大殿に共に地獄へ追いつめられる可能性があると予感させたのではないかと考えられるからである。

(三)

さて、良秀は秋の初めに屏風を描けと命令されて、自己特有の方法を着実に実行して冬の末までは順調に制作をはかどらせる。しかし、冬の末に、「自由にならない事が出来て」「容子も陰気になり、物云ひも目に見えて、荒々しくなる」「十一」。そして、「何故か妙に涙脆くなつて、人のゐない所では時々独りで泣いてゐる」「十二」ようになる。芥川が「手帳」に書いたメモ、

○地獄変。(右二ヶ条書き加えよ。)(1)大殿は地獄変の屏風と共に娘を返す約束をす。(2)良秀始めは娘を忘れず次第に仕事に熱中す。

が実現していれば、良秀の涙は、地獄変の制作の行きづまりによって、良秀が娘を取り戻す可能性がなくなってくるのが原因であり、一方に娘を大殿に犯される心配の増してきたためだということになる。そのほか、後もどりとすると、(1)は良秀の夢の「奈落には己の娘が待つてゐる。」と整合性が生じる。良秀は地獄へ行って——地獄を見て、それを屏風に描くのと交換に——ちょうど地獄へ下つて妻を連れ帰ろうとして失敗したギリシヤ神話のオルフェのように、娘をわが手に取り戻そうとした(そして失敗した)のである。しかし、いずれにしても(1)と(2)は現在の作品展開の中では矛盾する。そのため、書き加えは放棄されたのであろう。オルフェについて言及したが(2)の娘を忘れて熱中するという構想も音楽に夢中になって妻を忘れてゐる間に、妻に懸想した地獄王ハデスに地獄に連れ込まれると

いうオルフェ神話のそれを彷彿とさせる。これは「地獄変」の性格についてある推定を与えるが、⁽³⁾しかし、このことについての検討は別の機会に譲りたい。

良秀は既に地獄を見ていた。しかし、良秀はまだ真に地獄を見たとは言えなかった。良秀が「あでやかな上臈」が炎熱地獄の中で悶え苦しんでいるという構想をいつの時点で得たか明らかではない。しかし、その構想に到達し、それこそ己れの描かなければならない「地獄」だと信じた時、自分の固有の方法が無辜の女を犠牲にしなければならぬ必然性^{II}地獄を内包していたことに裸然としたはずである。しかし、その地獄にあえて踏み入らなければ良秀は大殿の挑戦に敗北することになる。それは、良秀が芸術家であることを放棄することであり、大殿の絶対性を承認することによって、娘を取り戻すことも諦めなければならぬということにもつながる。芸術家であることと娘を取り戻すことは良秀の存在をこの世にあらしめている全てである。したがって良秀の着想を良秀の非人間性の表われと非難できない。芥川は「羅生門」で死体の髪を抜く老婆に、生きるためには仕方がないと言わせていた。良秀の生きるは生物としての人間の生の次元ではないが。

良秀が大殿の邸に参上して、大殿と会話を交わした時の大殿の態度は良秀が地獄変を描くことの不可能に直面して敗北することを彼が予想し、期待していたことを明らかにするというこれまでの諸氏の解釈に私も当然従う。そして、良秀は自身が大殿に、そして同時に自己の芸術によって地獄へ引きずり込まれながら、同時に笹瀨氏の

指摘されているように「権威者の座を揺がす挑戦的要求」を大殿につきつけることになる。「上臈」は「女御、更衣」であるとするれば、大殿と同等あるいはそれ以上の身分階級に属する女性である。確かに長柄の橋に寵愛の童児を入柱にする大殿にもそれは不可能だらう。しかし、それを拒否することは大殿が絶対的権威者の座から墜落することになる。良秀を敗北させ、絶対的権威の前に良秀を拜跪させようとする彼の意図は挫折し、彼自身が敗北に直面することになる。それが彼が「御顔を暗くすつた」理由である。もし、当初から大殿が彼を罰するために良秀の娘を犠牲にしようと思図していたならば、この暗い表情は意味を持たない。もちろん、大殿は良秀の地獄変屏風の構想をあらかじめ知っているはずもない。しかし、大殿はジレンマに陥ち入り、自分の敗北を認めざるをえなくなくなったその瞬間に、笹淵氏の表現を借りるならば「その中味をすり替える欺瞞的レトリック」を思いつく。「上臈」ではなく「あでやかな女を一人、上臈の装をさせて」焼こうと約束する。自己の権威に従わない「罪人の女房」(十七)を罰すると同時に、良秀を世俗界につなぎとめている唯一の絆である彼の娘を目前で焼死させることによって、良秀の芸術方法の行きつく極限に追い込み、地獄を味わせ、地上に完膚なきまでに打ち倒そうとしたのである。この敗北を勝利に転換する悪魔的な思いつきに大殿は興奮する。「実際又大殿様の御様子も、御口の端には白く泡がたまって居りますし、御肩のあたりにはびく／＼と雷が走つて居りますし、まるで良秀のもの狂ひに御染みなすつたかと思ふ程、唯ならなかつたのでございま

す。」(十五)

(四)

ここで、最近笹淵氏によって言及されたほかは、今までほとんど無視されてきたと思われる地獄変屏風そのものの構想、すなわち主題について考えて見たい。

良秀の地獄変屏風は「業火に焼かれて、転々と苦しんで居る罪人」が「上は月卿雲客から下は乞食非人まで」「束帯のいかめしい殿上人、五つ衣のなまめかしい青女房、珠数をかけた念仏僧、高足駄を穿いた侍学生、細長を着た女の童、弊をかざした陰陽師」等々「あらゆる身分の人間を写して」いることに特徴がある。すなわち、地獄においては罪の有無だけが人間を区別するのであって、地上に世俗の身分階級は一切無意味である。こういう思想を最も象徴的に示すのは、その加虐的な美的効果を別にしても、女御、更衣である上臈が「中空から落ちて来る一輛の牛車」の中で炎熱に悶え苦しむモチーフに他ならない。この世で最も美しく、最も高貴な身分の人間さえも地獄は差別しない。神の前で一切の人間は平等であるという思想が近代市民社会を準備したイデオロギーであったことは言うまでもない。良秀の絵は世俗的権威や価値観の無力、その虚妄を告発している。もともと良秀は吉祥天を描くのに「卑しい傀儡の顔を写し」「不動明王を描く時は、無頼の放免の姿かたど」(四)る男である。それは彼の写実的な芸術方法補説1というだけではなく、根本にある人間観だったはずである。本朝第一の絵師ということにおい

て高慢だっただけではなく、右のような良秀の平等の人間観が「天が下で、自分程の偉い人間はないと思つて」いるという印象を權威に盲従する世間の人々に与えたものではなかったか。したがつて良秀がその人間思想において大殿と対立して行くのも当然であつた。良秀が大殿に地獄変を描けと命ぜられた時、後は自分の芸術方法の必然として地獄を見なければならぬと自覚したばかりでなく、その主題においても、大殿との対立を予測したのではないか。あえて、大殿の絶対的權威に挑戦するとすれば、死が自分を待ち構えていると察知したかも知れない。ここで私は良秀の夢の解釈についてある誘惑を感じる。つまり、良秀の一人二役の夢において、獄卒として良秀は大殿を迎えに来たのではないか。そうすれば「奈落には己の娘が待つてゐる」というのも良秀と共に娘が大殿を地獄に引き込むべく待つてゐるといふ意味になる。こういう解釈は牽強附会だとしても、良秀にとっては「上臈」は地上で最も美しく、最も高貴なものとして大殿を象徴するものと考えたことは無理ではない。良秀が大殿に参上して「上臈」焚殺を要請した時、それは大殿の不可能なことはないはずの絶対的權力への挑戦だったばかりでなく、地獄変屏風のテーマによって大殿の存在の根柢そのものへ挑戦したのでもあつた。すなわち、大殿を地獄へ失墜させようと意図していたのである。大殿の絶対的權力にひびが入るとすれば、大殿にとっては現実には地獄にひとしいはずである。まして、良秀の絵は「その絵に写されただけの人間は、三年と尽たない中に、皆魂の抜けたやうな病氣になつて、死んだと申す」(四)力を持つてゐる。大殿が語り

手の現在において、既に死んでゐるらしいことは前に述べたが、地獄変屏風が見る者をして「不思議に巖かな心もちに打たれて、炎熱地獄の大苦艱を如実に感じる」ならば、大殿の絶対的權威の虚妄をそれは見る者に語り続けていることになるし、死後の大殿の居場所を暗示していることになる。

ところで、笹瀨氏は実際に描かれた地獄変が良秀の意図した「上臈」ではなく、「女御、更衣にもまがふばかり綺羅びやかに装つた女房」(六)と見えたことに、芥川の「芸術至上主義的理念的構想化」とその挫折という見解を導き出しておられる。しかし、この地獄変屏風の説明も語り手の口を通じたものであることに注意する必要がある。芥川の小島政二郎宛書簡(大7・6・18付)にあるように、語り手の説明は表と裏で「ではないと否定して行く、その実それを肯定してゆく」性質のものである。その上、語り手は大殿が「あでやかな女を一人、上臈の装をさせて」と言ったのを聞いてゐるし、その時は察知したか(多分してゐたらう)わからないが、最後には大殿の意図をはっきり認識したはずである。それに良秀の娘の死を目撃し、彼女がモデルと知っている先入観もあつたはずだが、何よりも、語り手の老獪さからして、「上臈」が地獄で責められてゐるとは言わなはずである。少くとも權威に盲従しているふりをする以上は、である。したがつて、地獄変屏風が良秀の意図を芸術的に表現してゐないとする笹瀨氏の説は成立しないであらう。

(五)

さて、拙考の冒頭に戻るが、最後の結末の逆転は大殿は「まるで別人かと思われる程、御顔の色も青ざめて……丁度喉の渴いた獣のやうに喘ぎつづけ」、完全に敗北し、絶対者の座から転落したのに対し、「今は云ひやうのない輝きを、さながら恍惚とした法悦の輝きを、皺だらけな満面に浮べ」た良秀は「人間かと思はれない、夢に見る獅子王の怒りに似た、怪しげな敵さ」を帯び、頭上には「不可思議な威敵」が「円光の如く懸つてゐる」ということになる。良秀は良秀を良秀たらしめている自己の芸術の方法の中に内包されていた地獄に直面させられつつ、その中に打ち倒されることなく、極限状況の中から立ち上ったのである。しかし、良秀の頭上にある王冠は地上のそれではない。「人間かと思はれない、夢に見る獅子王の怒りに似た、怪しげな敵さ」は地獄の王の「敵さ」にはかならない。地獄変屏風を完成して良秀が自殺したのは良秀を良秀たらしめていた二条件のうち、良秀の娘は死に、芸術家としては自己の芸術の極限まで歩んでしまったからである。良秀という芸術家は完成してしまつたからである。

以上のように、従来の「地獄変」の読みが「地獄」を良秀の側からのみとらえがちであつたのに対し、大殿は絶対的権力者、良秀は芸術家および娘の親として、娘は自己の感情に忠実な女性として、それら彼等自身を自身たらしめている条件を追求しようとして——相互にその条件を犯そうとし、喪失の危機にさらされたのが契機と

なつて、互に相手の条件に内包されている矛盾を拡大し、互に相手を取北、すなわち地獄の冥闇へ引きずり落とそうとし、かえつて自分が踏み込んでいく、あたかも地獄に向つて歯車が回転して行くやうな不条理な悲劇をその構造として見ると見るのである。

(六)

ギリシャ神話に現われるクレタ島のクノッソス宮殿は伝説のミノス王のもので、そのラビリンズ（迷宮）はダイダロス——すなわちディダラスの設計によつて構築されたとされている。「人工の翼」をつけて太陽に焼かれて墜死したディダラスのイメージは芥川の心を終生引きつけていた（「歯車」ほか）。迷宮と冥界との結びつきは古くエジプト王たちの墓所までさかのぼるといふ。迷宮をたどるとはグスタフ・ルネ・ホッケによれば、闇の内部へ、存在の内奥へ、死の空間と冥府への下降を意味しているといふ（「迷宮としての世界」）。ここで当然「手帳」の「偷盗」に関するメモ「There is something in the darkness.」が連想される。迷宮とは両義的な、遠心力と求心力の反発と牽引から生じる回転運動を造型したものだ。「地獄変」の構造はこの闇∥地獄（冥界）へと向う迷宮である。

ところで芥川の「手帳」の冒頭は次のようなメモで始まる。

○ 3 Weaknesses in the (i) desire for worldly powers, (baseness, cowardly) (ii) sensuality (iii) indolence
Don't for get these are my death-enemies!

これは、次のような意味だろう。

○三つの弱点 (i) 世俗的な権力に対する欲望 (Ⅱ野心) (卑劣さ、憶病さ) (ii) 肉欲 (iii) 怠惰。忘るるなかれ、これらはわが死病なり!

右の致命的弱点 (i) (iii) は大殿と良秀に濃淡をつけつつ性格設定に利用されている。初出「地獄変」には語り手の良秀評に「吝嗇、慳貪、好色、無恥、怠慢、剛欲」とあったが、「好色」は「傀儡師」では削除された。してみると大殿と良秀は芥川の対自意識を二分割した性格をそれぞれ持つ。それはちょうど「鼻」の禅智内供の長鼻と整形した短鼻、「偷盗」の醜い太郎と美貌の次郎の分割対立図式あるいは、芥川にとっての赤らひく河童とアナロジカルである。芥川は周知のように山本喜督司宛(明44)、井川(恒藤)恭宛(大2・7・17、大3・1・21)書簡などで自意識による自我の同一性の崩壊、真理の相対化による生の危機を空虚ととらえ、「前に大きな陥穽があって、僕の通る道が唯一すぢ其陥穽にどうしてもおちなくてはならぬやうについてあるとしたら、どんなだらう。すべての力もぬけてしまふぢやアないか。」(明44)と述べている。(＊補説へ2)参照)「地獄変」は「陥穽」に向う「唯一すぢ」の道を表現した作品であろう。『傀儡師』所収の「るしへる」(大7・8・雄弁)は「悪魔」(大7・7初出不明、後「点心」に収録)の構成と主題がほとんど共通の小品で、前者は後者にキリシタン資料の紛飾をこらしたもののだが、後者の悪魔は「墮落させたくないもの程、益墮落させたい」二律背反の悲しみを味わう時「昔見た天国の朗な光と、今見てゐる地獄のくら暗とが胸の中で一つになっている気がする、

寂しくて仕方がない」と泣く。作者はこの作品を「悪魔と共に我々を憐んでくれ。我々にも亦、それと同じやうな悲しきがある。」と結んでいる。同様に、『傀儡師』所収の「蜘蛛の糸」(大7・7「赤い鳥」、同年五月中旬には完成していた)では極楽へ登ろうとして地獄へ戻った健陀多を釈迦は「悲しさうな御顔」で見ている。遺稿の「歯車」では、かつて「骨董羹」(大9・4~6「人間」)で、「西洋を学んで成らずその内に東洋を忘れて」いるところが「邯鄲寿陵兩所の歩き方を学び損つて」蛇行匍匐する青年という意味で寿陵余子とした筆名を思い出し、また、自己の内部の二律背反や、相反し、互いに争う自己の多元性に、自分が「地獄に墮ちていたこと」を意識して戦慄するのである。すなわち「地獄変」は地獄Ⅱ闇へと向う自意識の悲劇がモチーフの中心にある。

しかし、「地獄変」ではそれが地獄Ⅱ闇図絵であるというアイロニーを含みつつ(芥川の作品はそのほとんどが現実を地獄以上の地獄であることを訴えているのと暗合している)とにかく見る者をして「不思議に敵かな心もち」で打つ屏風が残されている——あたかも私たちに芥川が残されているようにということが問題であろう。屏風絵は「歯車」の「架空線上の火花」であり、「じゆりあの吉助」(大8・9)の死骸の口中に咲いた百合、「往生絵巻」(大10・4)の五位入道のやはり死骸に咲いた蓮の花である。あるいは「少年」(大13・4)の保吉の「代赫色の海の渚の美しい貝」、「十本の針」(遺稿)の「空中の花束」等々に匹敵する。では芥川は不条理の魔に犯された人間と人生の「空虚」に耐えさせる救済のイメ

ージとしての芸術の存在、すなわち、三好氏の言う「真の人生」の存在の夢を「地獄変」において定立しようとしたのだろうか。しかし、芥川においては、その「真の人生」の追求も不条理の魔に犯されているのであり、そのことこそ地獄であるという認識と悲しみを「地獄変」では熱く、ぶく、ぶかに語っているのである。地獄変屏風が残っているのは芥川の「暗い目」に映った現実のアイロニカルな姿にほかならない。

(付記) 右の結論はまだ十分に熟しておらず、舌足らずでもあり、また「戯作三昧」との関係、語り手や「ユーディット」の影響の問題など当然触れるべきことに及んでいない。再考を期してあえて「覚書」としたゆえんである。

*補説へ1 良秀の芸術方法は先に「超現実主義」と書いたが、拙論(4)で引用するガスタフ・ルネ・ホッケによれば、かけはなれたものを結合するマニエリスムと規定できると思われる。屏風絵のテーマとその制作方法ばかりでなく、小説中で先行して紹介される良秀の絵のテーマも手法もすべて該当する。そして「地獄変」の構造もマニエリスム的である。これは偶然の一致ではない。

*補説へ2 芥川の山本喜春司宛書簡(明44)はレルモンツフの「自分には魂が二つある、一は始終働いてゐるが一つは其働くのを観察し又は批評してゐる」ということばを引用して「僕も自己が二つあるやうな気がしてならない。さうして一つの自己はもう一つの自己を、絶えず冷笑し侮辱してゐるんだもの(中略)まるで反対なものがいづも同時に反対の方向に動かうとしてゐる。(中略)其相

搏つてゐる大きな二つの力の何れかど無くつてくれよばいよ。さうしなければいつも不安である。」というように自己の存在が見る主体としての自己(対自意識)と見られる客体としての自己(即自意識)の二つに分裂し、自己同一性を失っているという生の危機「不安」と「空虚」について訴え、「窮極する所は死乎」と述べている。この自己の存在の二重化、人格の分裂は自己を他者と感ずることにもなる。井川恭宛書簡(大2・7・17付)の「願うと自分の生活は何時でも影のうすい生活のやうな気がする、自己の烙印を刻するものが何もないやうな気がする。自分のオリジナリテートの弱い、始終他人の思想と感情とからつくられた生活のやうな気がする。(中略)たとへば、自分が何かしやべつてゐる。しやべつてゐるのは自分の舌だごうかしてゐるのは自分ではない。」という意識になる。こういう自我の分裂は世界に対してはすべては相対的であるという認識になる。これもよく引かれるものだが、同じ芥川恭宛書簡(大3・1・22)で「自分には善と悪とが相反的にならず相関的になつてゐるやうな気がする(中略)兎に角矛盾せる二つのものが自分にとりて同じ誘惑力を有する也」と述べている。手帳「椒岡志異」は「Mysterious な話を何でもいよから書いてくれ給へ」(藤岡蔵六宛、大1・8・2付)という、そのミステリアスな話を集めているが、そこには死と結びついた分身譚がかなり記されている。「二つの手紙」(大6・8)は主人公の分身の出現を描き「Doppelgänger」の出現は、死を予告するやうに思はれます」と主人公は述べている。こういう意識は芥川の実家と養家の二重存在、「大導師

信輔の半生」に描かれている憶病な自己への挑戦というスバルタ式訓練、そして、「寿陵余子」という号が示すような、本から人生を学んだということなどが原因になり結果になっているであろう。もちろん明治四十年代から大正期へかけての日本人の精神的思想的状況の文脈の中でとらえる必要もある。芥川はこのような生の危機をこの時期では「どうにかかなりさうな気がする、死なずともすみさうな気がする」(明44)、「此いやさが高じると、随分思ひ切つた事まで自己を主張して見たくなる」(大2・7・17)、「このものにふれずんば駄目也かくもかゝざるもこの物にふれずんば駄目也。芸術はこれに関係して始めて意義あり」(大3・1・21)とか「たと画をかゝるノ之より外に己のする事はないノ之ばかりを己はちつと見つめて己の生きてゐる資格がなくなるのだ」(大3・9・28 井川宛書簡中の「ミラノの画工」と題する詩の一節)というように反発し、その空虚を芸術によって満そうとしていた。しかし、芸術には、それ自体人間を二重存在に分裂させていく力がある。芥川が「地獄変」の

素材に用いたとされる「古今著聞集」巻第十一・三八七の「巨勢弘高地獄変の屏風を画く事并びに千体不動尊を画きて供養の事」がどのように芥川を「刺激」したかを長野管一氏は既に的確に指摘されているが、弘高が、自ら描いた地獄変の迫真力に自己の死を自覚したように、芸術作品は作者や見入る者を鏡のように二重存在に分裂させていく。良秀の写した人々が三年と経ないうちに「皆魂の抜けた病氣」になって死んだように。その意味で良秀が後に残した屏風が地獄の様相すなわち死の世界を描いていることは芸術家の恐しい運命を暗示している。

注(1) 『地獄変』について(「国語と国文学」昭37・8)あるいは『芥川龍之介論』(昭51・9 筑摩書房)

(2) 「芥川龍之介『地獄変』新釈」(「文学」昭54・12)

(3) たとえば竹盛天雄「地獄変——語り手の影」(「批評と研究 芥川龍之介」昭47 芳賀書店)は語り手が「地獄屏風絵の神話」を語っているとされている。

(4) 『古典と近代文学』(昭42・4 有朋堂)

横光利一・「花園の思想」以後

——「上海」「機械」「寢園」への道程——

玉 村 周

(一)

誰しも、その生きている《時代》から逃れることは出来まい。たとい《時代》を無視したとしても、すでにそのことによつて《時代》と関わりを持つてゐる。いかにしても、その《時代》から掛け離れて生きて行くことが出来ないとすれば、その《時代》と、自己との関わりを、先ず検証して行く必要にせまられるはずである。その《時代》そのものを、その《時代》と人間との関わりを、そして、その《時代》と自己との関わりをみつめて行くことは、やはり重要なことである。しかし、その時点での《時代》そのものは極めて掴みにくく、流動的であるがゆえに、おおきく見誤ることもありうる。また、《時代》に迎合した軽佻浮薄の徒と誤解されることもある。しかし、人は誰しも、その《時代》の中で生きていたのである。

大正十三年十月の『文芸時代』創刊にもなつて、人々から「新感覺派」として囃された時期の横光利一も、決して《時代》に迎合してゐたわけではない。『文芸時代』創刊号に掲載され、へ真昼である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてゐた。沿線の小駅は石のやうに黙殺された」という冒頭の部分だけが問題にされ、人々に「新感覺派」の作品は、結局、表現の奇を衒つた内容空疎なもの、という印象をうえつける結果となつた「頭ならびに腹」も、決して、当時流行のきざしがみえていた、いわゆる「前衛芸術」を模倣して、表現の改革をのみ、その目的にしてゐた作品ではない。その内容は、鉄道が何らかの故障で不通になり、臨時停車した急行列車の乗客が、状況が全く不明のまま、そこで故障がなおるまで待つ、か、それとも、一たん引きかえし、迂廻して目的地に行くか、という二者択一の選択をせまられる話である。そして、結局、乗客達は、へ巨万の富と一世の自信」とを象徴するがごとき大きな腹の紳

士が迂廻線を選んだことよって、いっせいに迂廻線を選ぶ。しかし、その後すぐに故障がなおり復旧したことが告げられ、そのまま待っていたほうが、より目的地に早く到着出来ることが判明する。

がその時、利車に残っていたのは、はじめから、「周囲の人々の顔色には少しも頓着せぬ熱心さ」で、大声で歌を唄っていた「鉢巻頭の子僧」一人だけだった。つまり、世の中での価値観、たとえば《富》といったものに惑わされている人間たちと、そうした価値観や、人間関係にはいっさい「頓着」しない「鉢巻頭の子僧」とを対照的に設定し、その子僧に《勝利》をおさめさせることよって、横光は、すべての関係に「頓着」しない態度を積極的に評価しようとし、それを人々に提示しようとしていたことになる。

こうした、一方に、様々な関係性の中で自己を喪失してしまっているみじめな人間たちを設定し、一方に、それらのみじめな人間たちを相対化することの出来る別の価値観を提示している作品は、「日輪」(大正十二年五月、「新小説」)「蠅」(大正十二年五月、「文芸春秋」)あたりから現われ、「ナポレオンと田虫」(大正十五年一月、「文芸時代」)あたりで姿を消す。その間の、「碑文」(大正十二年七月、「新思潮」)「園」(大正十四年四月、「文芸時代」)「静かなる羅列」(大正十四年七月、「文芸春秋」)といった作品においても関係性に惑わされている人間たちの姿を寓話化して描き出そうとしていた。そして、その何ものかによってあやつられていくがごときみじめな人間たちの姿を象徴的に描出し、指摘することによって、それらのみじめな人間たちを見下ろそうとしていた。この試みを

「蠅」で説明すると、饅頭を食べた馭者が居眠りを始めることで馬車が谷底に落ちて行く、その様子を描くことよって、結局、馬車に乗り込んだ悲喜もごもの人生を背おった人々の運命が、馭者の嗜好する饅頭によって左右されていたことを指摘し、その谷底に落ちて行くみじめな人間たちの様子を見下ろしながら、へただひとり、悠々と青空の中を飛んで行く眼の大きな蠅の《視点》を横光は獲得しようとしていた、ということである。

この時期の横光は、様々な人間社会の関係性の中でがんじがらめになっている人間たちの姿を、ひとつの《風景》としてとらえ、見下ろそうとしていた。そして、その見下ろした《風景》の中には、人間社会のすべてのものが含まれていた。たとえば、マルクス主義といったものも、である。「静かなる羅列」は、人間社会の歴史的発展をおいながら、最終的に革命がおこり、人間社会が滅亡して行く、という筋立てだが、それを単に当時の左翼運動に対する警鐘と受けとるべきではない。横光の「静かなる羅列」における目論見は、右だ、左だ、と狂乱に満ちている人間社会も、結局は大自然の営みの一環にすぎないという指摘にあるからだ。また、多少趣を異にする「マルクスの審判」(大正十二年八月、「新潮」)も、マルクス主義を恐れるあまり、自己の判断を誤りかけた判事が、「マルクスの脅威から解放」されるという筋立てから考えて、マルクス主義に対する批判といったところに目的があるのではなく、マルクス主義も人間社会の中での関係性のひとつとしてとらえ、その関係性から「解放」される、というところに作品の目論見があったと思われる。

時代から生れて時代の供物とならねばならぬ文学は、時代の感覚が不断に新鮮であつた事実の存続する限り、文学も亦新鮮な感覚を必要とする。もしかかる現象を忘却した文学がありとすれば、その文学は時代の供物となる可き価値を永久に失落する。

然らば、新らしき時代感覚とは何か、それは、新らしき時代に生活する民族の、刻々に新たなる社会組織と、宗教と科学と芸術と、風俗と習慣と道徳と自然とを背景にして立つた人々の、叡智に整頓されたる新らしき感覚を意味してゐる。未来のいかなる文学も、何らかの点に於て、総てこの刻々停滞を赦さぬ新鮮な火花を散らして進む時代感覚を透した想像でなければならぬ。

いずれも、「時代は放蕩する(階級文学者諸卿へ)」(大正十二年一月、『文芸春秋』からの引用である。ここで横光が、文学を、あくまで〈時代から生れて時代の供物とならねばならぬ〉と、とらえていることは注目にあたひする。そして、そのために文学は、常に新しい〈時代感覚〉を持たなければならぬとする。その新しい〈時代感覚〉とは、その新しい〈時代〉を背景にして生活している人々が生み出すものだという。

自らが生きている〈時代〉そのものをひとつの対象として、その〈時代〉が持っている問題を、もっとも新しい〈時代感覚〉によつ

てとらえようとする。その試みが、「日輪」から始まる横光における「新感覚派」時代の作品の持っている意味であつた。そして、それらの作品において、その〈時代〉を新しい《視点》でとらえなおすことによつて、その〈時代〉からの何らかの突破口を模索しようとしていた。それが、たとえば「頭ならびに腹」で示された、すべてに〈頓着〉しない態度だつたりする。この導き出された結果の正否はともかく、こうした別の価値観の提示が、文学が〈時代の供物とならねばならぬ〉という主張の実践であつた。

横光が自らに課した課題、つまり、自らの生きている〈時代〉をいかにとらえ、その《時代》の中で、人々はいかに処して行つたらよいか、という課題の追求において、「新感覚派」時代のみならず、横光最後の作品、「旅愁」(昭和十二年四月から昭和二十一年四月)や、「夜の靴」(昭和二十一年七月から昭和二十二年五月)にいたるまで、その姿勢は一貫している。各時期での変化は、《時代》のとらえ方と、その処し方の変化であつて、あくまで自らの生きている《時代》そのものを、自らの文学の対象とするという姿勢の変化ではなかつた。

(二)

大正十四年六月頃から、横光の最初の妻、キミの結核の病状が悪化し、転地して療養にあたるが、大正十五年六月二十四日、キミは死去する。この、妻の看病、そして死をはさんで横光の作品の傾向に変化が生まれる。その経緯を、妻の病を題材とした「春は馬車に

乗つて」(大正十五年八月、『女性』)と「花園の思想」(昭和二年二月、『改造』)でおつてみると、「春は馬車に乗つて」の主人公は、先ず自らに襲つて来る〈苦痛〉を〈砥め尽〉してやろうと決心する。〈苦痛〉の襲いかかっている自分を、ひとつの実験材料として冷静にみつめようとするのである。しかし、妻の病状が進むにつれ、そうした態度をとることが出来ず、妻が確実に死ぬという現実の〈苦痛〉を、他の美しいもので覆い隠そうとする。それが、「春は馬車に乗つて」の末尾にみられる、妻は必ず死ぬという意味において、現実が、季節にたとえれば、明らかに《冬》であるにもかかわらず、この花は馬車に乗つて、海の岸を真つ先きに春を撒き撒きやつて来たのさ」と、主人公が強いて言う意味であった。「花園の思想」では、「春は馬車に乗つて」をうけて、二人の間には、互いに〈死〉を感じ合わないですむように、たえず〈花〉が置かれていた。しかし、妻の死が現実となった時、二人の間に置かれていた〈花〉は萎れ、〈死〉そのものが〈美しく〉姿を現わすのである。

「春は馬車に乗つて」と「花園の思想」の主人公の現実に対する対処の仕方の変化を、横光の実際の作品にあてはめてみると、〈苦痛〉を〈砥め尽〉すという態度は、「頭ならびに腹」などの、いわゆる「新感覚派」時代の作品の執筆時期にあたると思われる。その時期の横光は、自らも含めたみじめな人間たちの姿を、あくまで冷静に見下ろそうとし、その見下ろすことの出来る《視点》を模索しようとしていたからである。しかし、妻の看病、そして死というより酷しい現実に接した時、「春は馬車に乗つて」と「花園の思想」

で述べられているような変化が横光自身にもおこっていたと考えられる。つまり、あまりにも酷しい現実に接した時、その現実を見下ろすといった悠長な態度を保つことは出来ず、その現実を何か他の美しいもので覆い隠し、誤魔化そうとする。だが、その酷しい現実が隠しようもなく眼前に立ち現われた時、その酷しい現実そのものを〈美しい〉と、とらえるしかなかったのである。そして、現実の死に〈美しく〉を見てしまった人物の行末を、横光は「花園の思想」の結末で暗示していた。

「花園の思想」の主人公は、死の〈美しく〉を見てしまい、〈花園〉を出て、丘の上に〈置き忘れられた子のやうに〉座り込み、泣き始める。その丘の上とは、〈花園〉にかこまれた病院と、漁村との中間に位置する地点である。〈花園〉にかこまれた病院の機能は、あくまで〈花園〉によって患者たちを現実社会から守り、病気を回復させるころにあつた。しかし、肺病院が丘の上にあることによって、魚の売れ行きを心配する漁村は、あくまで生活の《思想》をもって病院に嫌がらせを試みる。「花園の思想」の主人公は、妻の死が確定的になった時、妻の生命をただいたずらに長びかせている病院よりも、売れ残った魚を病院の近くに積み上げ、そこから発生する蠅や、麦藁を燃やす煙によって妻の死期を早めている漁村のほうに、二人の苦しみをこれ以上長びかせないという意味において、〈始めて好意〉を持ちたいと思う。そして、妻の死によって〈花園〉の《思想》が崩壊し、〈花園〉と漁村との中間地点に、〈置き忘れられた子のやうに〉座り込んでいる主人公に、もし、行く場所が

残されているとすれば、そこは、現実社会の活動の場である漁村しかないはずである。

そして、横光は、「花園の思想」以後、「花園の思想」の主人公が、そのまま漁村に下りて行ったような主人公を作品の中に設定するようになる。

たとえば、「眼に見えた風」(昭和三年一月、『文芸春秋』)の主人公は、大学の解剖科の死人係として勤め、〈私は私と云ふ存在が、生きてあるより死んだときに於て有用な物質となると云ふことを発見〉するような人物であり、自らを、〈眼に見えた風〉だと思っている。そこへ、以前別れた妻が売春婦となって戻って来る。自分の家を、その商売に利用するというのを知っていて、私は妻を家に入れる。奇妙な同居生活が始まり、その中で、私はある実験を試みる。それは、妻を金で買うことであり、また、妻が客をとっているところを隣室で眺めることである。だが、妻が客をとっている様子を眺めていることが出来なかった私は、次に、砒素を薬局から盗んで来て、二人が何時でも、相手を殺せる状態にする。〈私は彼女を殺さうとしてゐるのか、彼女に私を殺ささうとしてゐるのか、わからぬ状態の中で、妻と自分との関係を題材にした小説、〈眼に見えた風〉を完成させる。そして、その末尾に、〈The whose eye is so keen that he sees the dead in the grave no longer sees the flowers blooming〉という句を入れ、小説を書くようにすすめてくれた大病院のK博士のところを持って行く。K博士は、〈眼に見えた風〉を、ある雑誌編集者に紹介してやると言う。そ

して、その時、その末尾にふれて、〈もう君もあまり死人を見ないやうに心掛けないと、花はいつまでたつたつて咲かないよ〉と、私に忠告する。その忠告に、〈光明〉を見た私は、家に帰り砒素を捨て、〈天上を仰ぐ鯉のやうに、浮き上つた瞬間たりとも光りを眺めてゐたい平凡な人間の一人となつた〉のである。

〈眼に見えた風〉が雑誌に載り、〈出世〉した私から、妻は、自分はまだあなたには釣り合わないと言つて、家を出て行く。妻とは反対に、〈眼に見えた風〉を読んで新たに近づいて来た女に、私は、〈此の汚れたハンカチのやうな女を、もう一枚洗濯させられるのではないか〉と考える。

私は汚れた女を洗へば洗ふほど、だんだん私だけが汚くなつていくのではあるまいか。此の眼に見えた風の中の、見えない奴も。と、私の一步一步は、ホルマリンの池の中へずるずる入り込むために動いてゐるやうに思はれて来たらなかつた。が、私はもう私を捨てねばならぬ。私は私を認めてはならぬ。私は一発の弾丸のやうに、私をしてかく無力ならしめてゐる「眼に見えた風」を射殺さなければならぬと考へた。

この「眼に見えた風」の主人公は、明らかに、死の〈美しさ〉を見てしまった「花園の思想」の主人公が、現実社会の活動の場で彷徨してゐる姿に他ならない。死に〈美しさ〉を見るしかすべのない、自らを〈眼に見えた風〉と規定している人物が、その自らの荒唐を小説に描こうとする。しかし、その小説を読んだK博士の忠告によつて、〈死が俄に恐ろしくなり出し、厭世主義から脱け出し、

《光明》を求め、《平凡な人間の一人》となる。だが、小説が雑誌に載り《出世》したことによって、ある意味で自分を《出世》させてくれた妻が再び去って行ってしまふ。そして、私は、また新たに別の《汚れた女》との関係が生まれて来て、もとに戻ってしまふ予感におびえる。その時、それまでの極端な厭世主義の中でも滅び去っていなかったもの、つまり、《眼に見えた風》の中の《眼に見えぬ風》が問題となつて来る。その《眼に見えぬ風》、私の奥そこに潜む《私》、つまり、自意識といったものを射殺さないかぎり、また、ホルマリンの池の中につうじる道を歩まなければならぬことになるのである。

横光は、「眼に見えた風」で、死の《美しさ》を見てしまった人物の現実復帰の方法を模索していた。その主人公は、すでに《眼に見えた風》である以上、現実に対する働きかけは、主人公の様々な実験が示すように、すべて、自分がいかに滅びてしまつてゐるか、という問いに終始する。そして、その問いは、妻の死後の横光自身の問いでもあったのではないだろうか。現実を、高みから見下ろすことも、美しく見て行こうとすることも出来ず、現実の醜悪さを、死の《美しさ》を見てしまった虚無的な眼でみつめようとする。すでに滅びてしまった眼は、何ごとにも耐えられるかも知れないという期待のもとに、である。しかし、まだ真に滅び去っていないものがあることを自覚してしまつたとしたら、その時から、また、その滅び去っていない自分そのものをみつめなおしていかなければならないことになる。それは、これまでのように、人間の営みを、いか

にみつめるかが重視されるのではなく、人間の営みとは、いったい何かということに重きを置きながら、横光は、人間を、自分をみつめて行かなければならないということである。

この到達点は、これまで紆余曲折をへて試みられて来た、自らもふくめた現実をいかにみつめるか、という横光の試みの転機である。習作期において横光は、自らに襲つてゐる《不安》の実体をさぐるために、あえて拒まれてゐる自己を設定して、自己をみつめようとしていた。⁽⁴⁾次に、その《不安》を《悲しみ》として定着させ、その自らの《悲しみ》を相対化出来る別の価値を模索することによつて、自己を見下ろす《視点》を発見しようとした。それが、横光の

「新感覺派」時代であつた。しかし、妻の死という、より酷しい現実に出会つた時、現実を見下ろすという態度を保つことが出来ず、また、酷しい現実を他の美しいもので覆い隠すことも出来ず、死そのものの《美しさ》をみてしまふ。そして、死という、より酷しい現実に接した虚無的な眼で周囲の現実を見回そうとした。しかし、その時、今だ滅び去っていない自己に突きあたつたのである。その時から横光は、それまでに獲得して来た様々な方法を駆使しながら、現実社会の活動の中でうごめいてゐる人間そのものが、いったいいかなるものであるかを検証して行くことになるのである。

妻の死後においても、横光自身が「新感覺派」という名称を使用していることもあつて、横光の「新感覺派」時代を、(大正十二年(一九二三年)の「蠅」、「日輪」にはじまつて、昭和三年から六年(一九三一年)の長編「上海」に終る)「新感覺派」、川端康成、

昭和四十三年十月、『日本現代文学全集六十七卷、新感覺派文学集』月報97、講談社」という見方が一般的なようだ。そして、その時代の間あたりに位置する「春は馬車に乗つて」等の作品に対して次のような評価がなされている。

「春は馬車に乗つて」、「花園の思想」、「蛾はどこにでもゐる」、昭和二年の「火の点いた煙草」など、妻の死と新しい結婚とを扱つた短編なども、新感覺派風の裝飾と発想とに、横光の温慈の愛情が邪魔されてゐるところと生動してゐるところとがある。(「解説」、川端康成、昭和二十七年十月、『機軸』岩波文庫)

「春は馬車に乗つて」は横光の「新感覺派」時代の記念すべき作品である。ここにはこの作家のやさしい資性と、そのナイーヴな人柄を裏うちとしているような「新感覺」的な表現技法とが渾然融合して、この時期の頂点的な成功作となつてゐる。

〔作家と作品 横光利一〕、保昌正夫、昭和四十一年十一月、『日本文学全集38 横光利一集』集英社)

確かに、「春は馬車に乗つて」等の作品にも、いわゆる「新感覺派」的表現は多分に見つけられるがゆえに、以上のような評価が生まれて来るのだろう。しかし、今までみて来たような流れの中で、妻の死以前と以後とを考えた場合、妻の死以後の作品を、それ以前の作品と同等にあつかうには無理があるのではないか。その無理が、川端と保昌の、ある意味で苦しい評価の原因ではないだろうか。現実を、あくまで高みから見下ろして行こうとする認識から生み出される表現と、現実そのものを、同次元でとらえなおして行こ

うとする認識から生み出される表現とは、おのずと違いが生じて来るのは、むしろ当然のことである。「春は馬車に乗つて」以後の作品が、「新感覺派」的表現を残しながら、その文体から受ける印象が異なつて感じられるのは、単にあつかわれている題材から来るものばかりではないはずである。妻の死をはさんで、「春は馬車に乗つて」と「花園の思想」を書くことによって、横光の、その《時代》の現実を見下ろし、そうした認識のもとに、言葉を単なるもののように使用しようとしていた、という意味での「新感覺派」時代は終りをむかえていた、もしくは、その質を明らかにかえていた、と言ふべきである。

(三)

妻の死をあいだにして発表された、「街の底」(大正十四年八月、『文芸時代』)という作品と、「街へ出るトンネル」(大正十五年七月、『中央公論』)という作品がある。

「街の底」は、街の底に住み、一日の大半を、街を見下ろす丘の上で過ごす青年の話である。その主人公の彼は、街の底にあって何ら有効な活動をしない。働くに適した思考力は彼の頭脳を痛めるのだ、と言ひ、何事を考えても頭が痛むのだ、と言う。出来ることと言えば、うすぼんやりと自殺の光景を考へることと、せいぜい夜、貨幣にささえられている街が崩壊する幻想を抱くことくらいである。

市街の底で静つてゐる銅貨の力学的な体積は、それを中心に拡

がつてゐる街々の壮大な円錐の傾斜線を一心に支へてゐる釘のやうに見え始めた。

『さうだ。その釘を引き抜いて！』

彼はばらばらに碎けて横たはつてゐる市街の幻想を感じると満足してまた人々の肩の中へ這入つていつた。

昼は、毎日、雑誌を売って得た十銭で一日をすごすために、街の底から、街を見下ろす青い丘の上に登って行く。そこから、街の底を見下ろして、「俺は何事を考へねばならぬのか」と考えるのだが、自分是一日十銭あれば何事も考えないですむ、とその問いを打ち消す。彼は、ただ、丘の上にあつて、「街々の望色から希望を吸ひ込まふ」としてゐるのである。

一方、「街へ出るトンネル」は、発電のための水道トンネル工事に携わる人々の話である。この工事の日々の進行状況を見て歩く現場監督のような仕事をしている木山計介は、この工事を請負っている父が、坑夫達の賃金を上げずに頑張っているので、自分も坑夫達から、いつ襲われるかも知れないという身の危険を感じ、ピストルをたえず持つて歩いている。

計介は、坑夫達の代表になつて父のところへ賃金を上げさせる交渉に来る飯場頭の瀧川にもっとも反感を感じてゐた。瀧川は、ただ過去において三人の人間を殺して来たという点で坑夫達の尊敬をえてゐた。それを利用して瀧川は、坑夫達の上前をはねてゐるので、賃金を上げて、一番得をするのは、坑夫達ではなく、この瀧川だと計介は考へてゐる。計介は、瀧川の妻、お品と知り合い、お品が

瀧川から逃げる手助けをする。お品を探しに街へ行った瀧川の留守中に、坑夫達が逃げ出し、瀧川の飯場が崩壊することを、計介は期待する。もし、瀧川の飯場が崩壊すれば、自分が瀧川にとつてかつて責任者になり、今まで瀧川が中間搾取してゐた分を少しでも坑夫達に分配してやろうと思う。しかし、この期待は、もちろん崩れ去る。お品を見つけ出せないまま帰つて来て、気が立っている瀧川を恐れる父が、瀧川に新しく購入する鑿岩機をまかせることにしてしまふからである。自分の計画がすべて崩れ去つた計介は、父と喧嘩をし、山をあとにして、お品の待つ街へ下りて行くのである。

以上が、「街の底」と「街へ出るトンネル」の簡単な梗概だが、この、趣を異にする二つの作品、その間に、妻の看病、そして死という時期をはさんでゐるだけに興味深い。

「街の底」の主人公は、世の中のしくみやその矛盾を知つてゐる。そして、おそらく、今、自分が何をなすべきかも知つてゐる。

だが、あえて彼は何もせずに、丘の上から街を見下ろし、「街々の望色から希望を吸ひ込まふ」としてゐるのである。この主人公の姿は、妻の死以前の横光の、みじめな人間たちの営みを、高みから見下ろすやうとしてゐた時期の姿を、象徴的にとらえようとしたもの他にならない。この時期の横光は、「街の底」の主人公が自らに問いかけた、「生活とは」という問いに対して、「あえて真正面から答えよう」とせず、「何事を考へても頭が痛むのだ」と、問題を回避してゐたやうに、様々な矛盾があることを知りながら、あえて、現実の生活と掛け離れたところから、その現実を見下ろすやうとしてゐたの

である。そうすることによって、現実のわずらわしい関係性から解放されると思えたし、そこに、別の新しい価値を見出すことも出来るかも知れないと考えていた。丁度、「街の底」の主人公が、〈街々の望色から〉、世の中を一変させるような、夢のような〈希望〉を吸ひ込もうとしていたように、である。

おそらく、妻の看病をしながら執筆されたと思われる「街へ出るトンネル」の主人公は、「街の底」の主人公の在り方の限界を、ひとつひとつ指摘するように設定されている。「街へ出るトンネル」の主人公、計介は、父や妹のことを考え、坑夫達のこととも自分が一番考えていると思っている。しかし、その自分が、父から誤解され、坑夫達からは生命さえねらわれている。自分を守るものは、ピストルしかないという現状の中で、計介は何とかその現状を打ち破ろうとする。直接現実と関わり、その現実を何とかしようとするのである。

もし瀧川飯場が潰れたなら、街から来る鑿岩機を瀧川の持ち場の十三号のトンネルへ握えつければそれで良いと計介は考へた。もしまた、その十三号が彼自身の自由になる日が来たならば彼はそれから上る利益を直接坑夫達へ分譲しやうと計画した。すればピストルが不用になる。物価の暴騰が恐るるに足らなくなる。坑夫達の生活は堅固になる。負傷者の家族は安心する。父と妹の危険が救はれる。さうして、街へ出るトンネルは、日々その進行能率を平和に増進さすにちがひない。——こうした、八方がうまく行くような、夢のような計画は、父と瀧

川との極めて現実的な妥協によってもろくも崩れ去る。現実のしたたかさに敗北した計介は、街へ下りて行く。そこは、当然、〈街へ出るトンネル〉が完成して、ますます発展して行く、陽のあたる明るい街ではなく、人々が一日の生活のためにうごめいている、陽のあたらない街の底である。

「街へ出るトンネル」は、直接関わりうとした現実には敗れて行くという筋立てから考えて、「春は馬車に乗つて」、「花園の思想」と共通の問題をあつかっている作品であると思われる。そして、登場人物名において、「街へ出るトンネル」の続編のようなかたちで発表された「朦朧とした風」(昭和二年七月、「改造」)は、「眼に見えた風」とほとんど同じ意味を持つ作品である。

「朦朧とした風」の主人公、木山とお品は、木山が住んでいる〈アパートメント〉の食堂の給仕として、お品がやって来て初めて知り合う。木山の職業は、レンズ磨きであり、過去は語られていない。ただ、〈何のために生きてゐるやら、さつぱり分らないんだ〉という人物であり、お品は、肺病を煩っている。この二人が、様々な人々がより集まっている〈アパートメント〉の中で、お互いに愛を感じるようになる。しかし、木山は、お品が料理番や主人から追いまわされても、お品の肺病が気になって関係を進めることが出来ない。だが、次第に、〈希望——彼にはそんな光つたものは何もない〉が、〈お品に追れたときはど希望を感じたときも、一度もなかった〉と思うようになる。〈俺の希望は、お品に追はれる此の不幸にあつたとしたならば?〉と考えた時、〈彼は春の来ない冬〉を感

じるので。そして、ある夜、同じ「アパートメント」の壮士から襲われるお品の悲鳴を聞いて、木山は彼女を助け出し、いっしょに「アパートメント」を出て、自動車に乗り、運転手に、「おい、結婚だ。走ってくれ」と告げる。

光りが面に冠つて来た。街は火の点いた扇のやうに廻転した。

屋根が、果物が、ウインドウが、居竝ぶ人波の中を、二人は揺れながら朦朧とした風のやうに疾走した。

現実に対して虚無的になっていた木山は、お品との結婚を決意することによって、とにかく現実に向かおうとする。その立ち向かう現実、肺病のお品をかかえているだけにより厳しいものになっている。それを充分に認識して、あえて立ち向かおうとする時、先のことをあれこれ考えず、「朦朧とした風」のように突き進んで行かなければならないのである。そこには、「街の底」の主人公のように、生活とは、世の中とは、ということを知っていて、あえて何もせず、高いところから現実を見下ろして、そのみじめな現実を一挙に吹き飛ばしてしまふ夢のようなことを考えている暇などはない。また、「街へ出るトンネル」の主人公のように、現実と直接関わって、その現実を何とかしようなどという青くさい正義感にもえる時間的余裕などもない。ただ、今日一日、何とか無事に生活すること、それだけが問題となって来るはずである。

妻の死をさんだ後の横光は、人生、現実を先き取りするのではなく、その時点での、現実の中でうごめいている人間を問題にして来るのである。

(四)

「街の底」の主人公は、丘の上から、へ瓦と黴菌と空蟻と、市場の売れ残つた品物と労働者と売春婦と風などが集まっている街の底ばかりではなく、高台の「貴族の邸宅」がならんでいる住宅街も、その視野の中に入れていた。「街の底」の主人公のように、横光もまた、いつの場合も、その視野の中に、その《時代》のあらゆるものをとり込んでいたと思われる。「街へ出るトンネル」では、公共の利益を大義名分にしてトンネル工事を発注した、巨大な《資本家》としての《市》のあり方から、トンネル工事に働く、《世の中で最も同情されるべき存在》としての朝鮮人の坑夫の姿まで、その対象として描き出していた。「眼に見えた風」では売春婦を、「朦朧とした風」では給仕を小説の中にとり入れながら、ほぼ同じ時期に書かれた「皮膚」（昭和二年十一月、『改造』）という作品では、後の「寢園」を思わせるような社交界をその舞台に選んでいるのである。

横光が、「時代は放蕩する」で主張していた、文学は、《時代から生れて時代の供物とならねばならぬ》という認識を持っていたとするならば、横光にとつての文学は、その《時代》のあらゆる現象を対象として成立するはずである。ゆえに、横光は、あらゆるものをその視野の中に入れようと努力し、その視野を狭めさせるものを極力排除しようとしていた。たとえば、横光の、マルクス主義、プロレタリア文学に対する対処の仕方、こうした関係の中で成立して

いた。

われわれは、いかなる者と雖も、資本主義の機構の上にある以上、資本主義を、その正邪にかかはらず、認めなければならぬ。またわれわれは、いかなるものと雖も、マルキシズムを、その正邪にかかはらず、存在する以上は認めなければならぬ。何故なら、此の二つの対立は、歴史の重大な歴史的事実であるからだ。

此の恐るべき文学の包括力が、マルクスをさへも一個の単なる素材となすのみならず、宇宙の廻転さへも、及び他の一切の撰理にまで交渉し得る能力を持つてゐるとするならば、われわれの文学に対する共通の問題は、一体、いかなる所にあるのであらうか。それは、文学が絶対に文字を使用しなければならぬと云ふ、此の犯すべからざる宿命によつて、「文字の表現」の一語で良い。

どちらも、「新感覺派とコンミニズム文学」(昭和三年一月、『新潮』)からの引用である。ここで横光は、その《時代》の現実のすべてを対象として、その対象をとらえる方法としての文学の有効性を強調し、文学が問題とする表現法を云々している。つまり、いかなる文学といえども、この現実が存在するすべての対象をとらえて行くには、いかにそれを文字で表現するかが問題となつて来るはずであり、この問題に真剣にとり組んでいるのが「新感覺派」の文学であるという主張を、この「新感覺派とコンミニズム文学」では展開しているのである。

横光の、対マルキシズム、対プロレタリア文学の態度は、すべてこの軸で回転する。《文学と云ふものが、此の資本主義を壊滅さすべき武器となるべき筈のものであるか、或ひは文学と云ふものが、資本主義とマルキシズムとの対立を、一つの現実的事実として眺むべきか》という問いに対して、横光が後者を選択する理由も明らかである。また、《マルクス主義への転換。——此の転換は転換するものの中で、賞むべき転換の一つである。そのどこに、不正なことがあるであらう。最早や転換なし得ないものが、転換なし得たものよりもより多く不正を持つ場合にさへ立ちいたつた。しかし、それにも拘らず、私はどうして転換することが出来ないか、これには理由がある。／＼それは、芸術が悪いのだ。》(「愛嬌とマルキシズムについて」、昭和三年四月、『創作月刊』)とするのも同じところに根がある。同じ「愛嬌とマルキシズムについて」で、《マルキストの見るものよりも、芸術家の見るものの方が、更に大きい。マルキストとは、芸術家の一小部分だ。更に明瞭に云へば、マルキストとは芸術家の最も小なるもののみを見てゐる特殊人だ。特殊人には、人間全体の愛嬌は、その特殊な部分に於て見られるだけだ。此の故に於てでも、芸術家はマルキストであつてはならぬ。それは仮令いかに良き思想であらうとも》と結論づけているのだから、である。

横光は、文壇的かけ引きで「芸術派」の孤塁を守ろうとしたわけではなかった。また、いわゆる反動分子でもなかった。「時代は放蕩する」に、すでに見られたように、その作家的出発において横光は、文学によって、その《時代》の現実を、ありのままに、出来る

だけ自由に、そして、客観的にとらえることを志向していた。そこに、文学を、当時めざましい進歩をとげつつあった科学と同等にあつかったり、自分たちの文学はものを唯物的にとらえると主張したりする意味があった。だが、反面、その視野を狭める方向にみちびくものに対しては、どうしても近づくことが出来なかった。ある特定の思想によって物事を裁断したり、文学を政治目的のために使用したりすることは、横光には是認出来なかつたのである。

こう考えて来た時、少なくとも「上海」(昭和三年十一月から昭和六年十一月)が単に、(当時の日本の革命運動および人民的・革命的な文学運動(いわゆるプロレタリア文学運動)の高揚期の活気と動向に)かれが強い刺激を受けて(小田切秀雄、「横光利一」『上海』、昭和二十九年十一月、『岩波講座・文学の創造と鑑賞』)、プロレタリア文学運動に近づこうとして書かれたものでないことは確かである。まして、「上海」をプロレタリア文学運動側が、(正当に評価し支えることができたなら、横光はこの作品からただちに『機械』(翌昭和五年)のような心理主義的実験に移行してしまひはしなかつたかも知れない)(小田切秀雄、前掲論文) などという推論は成り立ちえないと思われるのである。

妻の死後、横光は、その《時代》の中で、さまざまな階層の人々が、あたえられた現実の中であつて、いかに生きて行くか、ということを考え始める。「上海」も、(五・三〇事件)前後の混乱した上海の街に、(一日に一度は必ず死ぬ方法を考)えるような人物を設定し、その人物の何らかの自己回復を目論んで書き始められる。そ

の人物を救済出来たかどうかは、また後の問題であるが、こう考えて来てはじめて、「上海」の完結を待たずして、「機械」(昭和五年九月、『改造』)が書かれ、「寝園」(昭和五年十一月より)の連載が開始される意味がおのずと明らかになって来るはずである。

〔付記〕本文中の作品の引用は、すべて初出による。ルビは省略した。ただし、「新感覺派とコンニズム文学」と「愛嬌とマルキシズムについて」は、河出版『横光利一全集』第十一卷(昭和三十一年四月)から引用した。

(1) この時期の問題に関しては、拙論、「横光利一・新感覺派」時代の実作の持つ意味——見下ろした《風景》——(昭和五十五年六月、『土浦短期大学紀要』第八輯)で詳しく論じた。

(2) この時期の問題に関しては、拙論、「横光利一・『春は馬車に乗つて』と『花園の思想』——『花園の思想』の崩壊——」(昭和五十五年七月、『土浦文学』第二十一号)で詳しく論じた。

(3) 「眼に見えた風」の主人公が試みる様々な実験に対して、神谷忠孝は、「横光利一試論(2)『眼に見えた風』論」(昭和五十一年九月、『北方文芸』)で、(妻に客をとらせて隣室でその様子を描写して小説を仕上げるという筋で、これは「見る」ことに徹した「私」の「眼の勝利」を意味する)とし、横光が(『蠅』『日輪』以来志向してきた)ものであるとしている。しかし、主人公の設定され方などから考えて、厳密には、妻の死後の横光自身の試みを象徴的に描き出したものと

考えられる。

(4) たとえば「御身」の末雄と姪、幸子の設定のされ方。幸子に拒まれてゐる、横光自身にちかいかたちで設定した末雄の《不安》を描くことによつて、自らに襲いかかっている《不安》をみつめようとしていた。この時期の問題に関しては、拙論「横光利一・初期習作期の問題点——《不安》から《悲しみ》へ——」(昭和五十三年五月、『土浦短期大学紀要』第六輯)で詳しく論じた。

(5) 別の価値を発見する過程に関しては、拙論、『悲しみの代価』と『日輪』——《悲しみ》からの飛翔——」(昭和五十五年一月、『雑誌』)でふれた。

(6) 「街の底」に対して、横光は、《内面の光りと外面の光りを同時に光》(「笑はれた子と新感覚——内面と外面について——」、昭和二年二月、『文芸時代』)らせようとした作品の一つだと述べている。

「感情細胞の断面」とその周辺

曾 根 博 義

- 一 問題の所在
- 二 初期作品群における位置
- 三 文壇の期待と評価
- 四 対マルクス主義の論理

一 問題の所在

小説「感情細胞の断面」(『文芸レビュー』昭和五年五月号)は、川端康成に認められた、伊藤整の文壇デビュー作であり、それだけに題名だけはほとんどの文学史にも出て来るが、出て来るだけで、まともに論じられたためしがなく、たいへん納まりの悪い作品になっている。なぜそうになっているのか、二つの理由が考えられる。

第一には、瀬沼茂樹とともにこれまでの伊藤整研究をリードし、その軌道を敷いた平野謙の視野に、昭和初年代、いわゆるモダニズ

ム時代の伊藤整はついに入ってくるのがなく、以後の批評・研究もおおむねその軌道に沿って進められてきたからである。平野謙の名著『昭和文学史』にも第一章昭和初年代の然るべき箇所「感情細胞の断面」の名前だけは出て来る。しかしその説明を見ると、驚くべきことに「ジョイスの内的独自の方法を応用した小説」とある。この誤った紹介は、平野謙がこの小説を読んですらいなかったのではないかと疑いを抱かせる。もし読んでいたら、間違ってもこのような言葉は出て来なかったはずだし、平野謙の関心事の一つであった、マルクス主義に対する伊藤整の態度の問題を考える上でも大きな示唆が得られていたにちがいない。しかしこれは平野謙だけの問題ではない。

第二には、詩を中心に伊藤整の初期に関心が向けられてきた最近においても、小説家としての伊藤整の本領が発揮されるのはやはり『街と村』あたりからだという評価を動かすことは難しく、そうだ

となれば、それ以前の小説は、「生物祭」「イカルス失墜」「石狩」「浪の響のなかで」など、詩を受けつぎながらやがて『街と村』に収斂・開花する一連の詩的・自伝的作品を除けば、いずれもフロイトやジョイスの皮相な影響の下、都会風俗に浮かれて踊った軽薄な失敗作だということになり、独立の文学作品としても、伊藤整論のための資料としても、ほとんど顧みるに値しないということになる。「感情細胞の断面」もそういった類の作品の一つにすぎなくなるわけである。

「感情細胞の断面」ならびにその周辺のいわゆる新心理主義の作品が論の対象として取り上げられないのは、だいた右のような事情によるものと思われる。そして、これは私だけの僻目かもしれないが、これら二つの原因の、そのまた背後には、この時期の作品の理論的根拠とされたいいわゆる新心理主義文学論に対する小林秀雄の刺戟的批判の影響があるのではないかと思う。いずれにせよ、文学史ではあたかも伊藤整の代表作であるかのような扱いを受けている作品が、これまでの伊藤整研究ではほとんど素通りにされているのである。もちろん、作家研究と文学史との間のこの種の開き、落差は、伊藤整の場合に限られるわけではないだろう。よくいわれるように、文学史はどの作家についてもその文壇登場期に焦点を当てて記述される傾向があるからである。しかしそれにしても伊藤整の場合はその落差がひどすぎるのではないか。これは、今後の伊藤整研究にとっても、昭和文学史研究にとっても、何とかしなければならぬ問題である。一般に新心理主義の名で括られている伊藤整初期

の文学論や実作は、伊藤整文学にとって、また現代文学全体にとって、どんな意味を持つものなのか、持たないものなのか、そのあたりをもう少しはっきりさせる必要がある。しかしそうかといつて早急に結論が下せるような問題ではない。その解答に近づくためのいくつかの準備作業の一つとして、ここでは、フロイトの影響を受けた「感情細胞の断面」ならびにその系列の作品に対して、作品そのもの、作品群、作家、文壇状況、それら全体を成り立たせた歴史的基盤など、さまざまな角度から光を当て、出来得れば「生物祭」以前の初期作品全体に対する大まかな見通しをもつたいと思う。

二 初期作品群における位置

まず「感情細胞の断面」とその系列に属する作品が伊藤整の初期作品群全体の中でどのような位置を占めているかを一瞥しておきたい。伊藤整は昭和四年から本格的に小説を書きはじめ、昭和七年十月に最初の小説集『生物祭』を金星堂から出している。いまかりにその三年間に発表された小説でこれまでに確認されているものを初期作品とみなし、それらすべてを初出誌・初年月とともに発表順に一覧すれば次のとおりである。

飛躍の型	文芸レビュ	昭和4・6
* 鸚鵡	一橋文芸	4・7
バルナス座	文芸レビュ	4・8
蘭	文芸レビュ	4・11

* 錯覚のある配列	文芸レビュー	5・2
夢のクロニク	詩と詩論	5・3
* 送還	文芸レビュー	5・4
* 感情細胞の断面	文芸レビュー	5・5
皮膚の勝利	新科学的	5・7
* アカンアの句に就て	文芸レビュー	5・8
潜在意識の軌道	科学画報	5・9
隠しつこなし	文学風景	5・9
機構の絶対性	新科学的	5・11
* 蕾の中のキリ子	文芸レビュー	5・11
ブノアの発見	新科学的	6・1
雪のペイザージュ	文学風景	6・3
* M百貨店	新科学的	6・5
プラタアヌと脚	近代生活	6・6
緑の崖	新作家	6・6
* 海の肖像	新作家	6・7
* 循環	新科学的	6・10
* 生物祭	新文芸時代	7・1
月光と蔭に就て	新科学的	7・1
* 憎悪に就て	新潮	7・4

右に掲げた二十四篇(いずれも短篇)のうち、*印をつけた十一

篇が「生物祭」に収められた。全体は、第一に文体、第二に素材の面から、右に点線で区分したように、年代順にほぼ四期に分けて考えることができる。

〔第一期〕「飛躍の型」(4・6)から「薔」(4・11)まで。四作とも一人称現在形の詩的文体で書かれ、作者と主人公、主人公と対象の間に距離を設けない努力が払われている。もっともこの努力は、抒情詩から出発した伊藤整には努力とは感じられなかったかもしれない。これらの作品にジョイスの影響は認められないが、一年の間隔を置いて、第三期にジョイスの「意識の流れ」の文体を取り入れるようになるのは、それなりに自然な成り行きであったと考えられる。しかし佐藤春夫の「無駄話」(『退屈読本』所収)や堀辰雄の「不器用な天使」などの影響のうかがえる「鷓鴣」一篇を除いて、いずれも文字通りの習作の域を出ない。

〔第二期〕「錯覚のある配列」(5・2)から「隠しつこなし」(5・9)まで。詩的文体から客観的な小説文体への移行、それらの合成の試みが行なわれるとともに、マルクス主義への関心とフロイトの精神分析学の影響がほぼ同時に現われ、後者に拠って前者に対抗しようとする主題が文体上の実験以上に作品を支配する。この主題は第三期の「機構の絶対性」に及び、以後の作品にも内在する。しかし「錯覚のある配列」にはまだこの傾向は見られず、「アカシアの句に就て」は、この時期にはめずらしく、自伝的な素材を一人称現在形の詩的文体(第一期以前の抒情詩の文体に近い)で描いて成功している。

〔第三期〕「機構の絶対性」(5・11)から「プラタアヌと脚」(M百貨店)続篇(6・6)まで。いずれも全篇に「意識の流れ」の文体を採用した大胆な実験作である。外面描写は現在形で書かれ、「意識の流れ」の部分は「か()」の中に書かれている。ともに名詞止めを多用した語句や断片的文章からなる。「M百貨店」においては、章を分けて三人の人物の「意識の流れ」が辿られる。

〔第四期〕「緑の崖」(6・6)から「憎悪に就て」(7・4)まで。一篇全体を「意識の流れ」で描くことをやめ、以上三期の文体・論理ならびにそれ以前の抒情詩の文体との融合を図りつつ、素材的にはこれまで描いてきた都会から、北海道の郷里へ、そこでの作者自身の体験へという転回が行なわれる。この傾向はすでに「アカンアの句に就て」に垣間見られたが、この時期になるとまず「緑の崖」において転回が予告され、「海の肖像」「生物祭」といった典型的な作品を生む。この系列は、この時期の直後に書かれる「イカルス失墜」(7・9～12)、さらに「石狩」(10・11～12)、「浪の響のなかで」(11・5)などを経て、「幽鬼の街」(12・8)、「幽鬼の村」(13・8)に連なる。

このように、昭和四年から七年にかけて、伊藤整の作風はめまぐるしく変化し、さまざまな傾向の作品を生むが、一貫しているのは内面への固執である。都会風俗を描く場合でも、つねに一個人の内面視点からの描写である。それは、新感覺派の外面描写から内面描写へ、それらの相互描写へ、という当時の伊藤整の文学論と見合っ

ている。内面への固執は、主として第一期には無自覚的な文体の模索のうちに、第二期にはフロイトの無意識理論への依拠として、第三期には自覚的な文体上の実験として、第四期には現在の自己内部に累積する過去の検証とそのため文体の創出としてそれぞれあらわれる。「感情細胞の断面」を代表とする第二期の作品は、他の時期の作品と異なつて、内面への固執が文体上の問題としてよりも思想上の問題として、いいかえれば当時の時代状況の中で作者が獲得しようとしていた人間認識の問題として、じかに表面に出た作品群だといふことができる。

以上は、三年間にわたる初期作品の傾向を、いうまでもなく、同じ作者による、相互に有機的つながりをもった一連の作品群として眺めた場合の整理だが、作者個人に即したこのような見方は必ずしも個々の作品に対する当時の読者や文壇の評価と一致しない。むしろそこには大きな開きがあるだろう。次にそれを「感情細胞の断面」一編について見てみたい。

三 文壇の期待と評価

便宜上、まず作品の概略を述べておく。

「感情細胞の断面」の大部分は、一人の女性に関心を抱いている二人の青年が相手の男と彼女自身の無意識の言動をそれぞれ克明に観察、分析、記録したカタカナ書きのノオトからなっている。青年の一人、水上は、友人の鳴海が最近昌子に関心をもちすぎること気づき、十数日來の鳴海の行動を観察記録したノオトを鳴海に送っ

て、昌子から離れることを要求する。水上からの手紙とノオトを受け取った鳴海は、自分でも意識しない自分の心の動きを水上に観察されていたことに衝撃を受けるとともに、自分が気づいていた以上に昌子を深く愛していることを悟らされる。こうなつた以上は徹底的に水上を憎む以外にない。昌子の愛を自分に向けさせることで、その憎しみを完成せねばならぬ。鳴海はそう考えて水上の手紙とノオトを昌子に送り、以後、昌子に対する計画的な心理探索と暗示培養に乗り出す。その結果、昌子は潜在意識において水上から離れ、鳴海を愛しようとしていることがわかる。しかし昌子のその願望は抑圧を受けて、彼女の意識に上らず、そのために神経症的徴候が出現はじめる。だが、鳴海はそれを彼女に悟らせる気力を持たない。というのも、昌子が潜在意識の上で自分を愛していることがわかるにつれて、水上への憎悪がおさまるとともに、昌子への愛情も減退してきて、彼女の心理を分析する興味しか残らなくなるからである。鳴海には昌子がただ痛々しく思われるだけである。彼は彼女への愛情を自ら否定するむねを彼女に書き送り、自分の感情が一種の征服欲であったことを確認する。そこまで来て自分の感情を放棄し、自分のノオトを水上に送って旅に出る。水上は鳴海のノオトを読み、昌子や鳴海には意志が不足しているために、恋愛を積極的に行なうこともできないし、自分の行動全体の意義もわからなくなつたのだ、意志を信じなければならぬ、と考える。

以上が一篇のあらすじだが、見られるようにここには、『フロイトが『夢判断』や『日常生活における精神病理』で説き、『精神分析

学入門』において平易に綜合した、無意識に関する原理論の、小説への明らかな導入が企てられている⁽¹⁾。しかも作品の過半を占める水上と鳴海のノオトの部分はカタカナで書かれているために、川端康成のいうように、「感情的な描写でなく、医師の病床日記に似てゐる。数学的な計算である。分析表である」という印象をあたえる。川端はもっぱらその点にこの小説の新しいさを認めた。つまり、たんに無意識心理を扱っているからというのではなくて、その扱ひ方が主情的でなく主知的であり科学的であるところに文学としての新しさを見出し、「われわれの文学に相当はつきりした一足を印した⁽²⁾もの」とまで賞讃した。川端康成は、形式を、形式だけを問題にした。そのかぎりで川端の批評は正鵠を得ている。明らかに作者もそれを計算に入れていただろう。しかしそれが計算の全部ではなかつた。

周知のように昭和初年代は、機械、映画、ラジオ、ビル、飛行機、その他もろもろの新しい文明の利器、それらが人間生活にもたらした速度、能率、機能性に対する、手放しの礼讃が、かつてない規模で広まり、その影響で文学者の間にも一種の科学信仰が瀰漫した。大震災後の都会を中心にした物質文明の飛躍的發展の反映だが、このような急速な発展期において科学への信仰はすなわち新しさへの信仰でもあった⁽³⁾。もちろんこういふ傾向は明治以降のわが国の歴史全体についていえることだろうが、大正末年から昭和初年にかけての時期はそれが集約的に現われた時期の一つだった。しかもこの時代は、日本経済全体は深刻な不況に突入しながら、ジャー

ナリズムだけは未曾有の繁栄を享受し、そのおかげで文学者のふところはおかたないほど潤った時代である。要するに文学者の多くが浮かれていた。彼らが、一時的にもせよ、新しさへの、科学の進歩への樂觀的信仰を抱けたのは、それと無縁ではなかったと思われる。

「感情細胞の断面」に対する川端康成の批評は、当時、川端自身もそのような風潮の巻き添えを喰っていたことを示している。いまそのことにくわしく触れている余裕はないが、川端の科学への関心が目立ち始めるのは、昭和四年十月の『文芸春秋』の「文芸時評」で、直木三十五の科学小説「一九八〇年の殺人事件」の試みをよしとし、「科学を文学の手法に取り入れると云つた風の議論は、近頃時々聞くが、それを物の見事に取り入れることも、また新しい情熱の一つとなつていいであらう」と書いた頃からである。⁽⁵⁾昭和四年十二月の「新人群の登場」(『大阪朝日新聞』)では、翌一九三〇年の文学を占って、「作品の組立てに、科学が機械のやうに整つたものが現はれる」こと、「古い心理小説は滅びるかもしれないが、新しい心理小説が芽生えるだらう」ことを予想している。そういう川端の希望的観測からすれば、五か月後に現われた「感情細胞の断面」は現われるべくして現われた小説だったということになる。

それだけではない。この時期の川端の文学観は、いわゆる形式主義(フォルマリズム)の主張によってプロレタリア派に対抗していた横光利一の強い磁力に引き寄せられているが、その横光利一が昭和五年三月に「真理主義」の名で一種の心理的科学主義を唱えはじ

めたのである。⁽⁷⁾横光によれば、文学は幻想よりも現実を重んじて真理を探らねばならないが、その方法において自然主義の文学は本能に、マルキシズムの文学は階級に重点を置きすぎた。われわれ芸術派の真理主義者たちは方法そのものに重点を置かなければならない。方法とはつまり科学性ということだが、作家は科学者には扱えない領域に科学を用いて真理を探らなければならない。その領域とは人間の心理である。例えば、禁煙による肉体、感覚、無意識、意識などの変化ならびに人間の運命の計算、そういったことが文学において行なわれなければならない。これが横光の論の要約である。

「感情細胞の断面」はこの二か月後に出了。横光にとっても、ということは昭和五年当時の芸術派の最有力作家にとっても、それはまさに現われるべくして現われた小説だったのである。⁽⁸⁾

ところで、これは別のところに一度書いたことがあるが、川端康成が「感情細胞の断面」に感心したのは、実は、さきの文芸時評でいっていたように、たんにこの小説の新しさがカタカナで書かれた「分析表」すなわち形式の新しさにあっただけではない。文学に持ち込まれたフロイトの方法が持つ威力そのものに圧倒されたからでもあった。つまり横光利一の「真理主義」とは同じ方向からその価値を認めずにはいられたのである。前に引いた文芸時評からはそれがはっきり読みとれないが、今までに紹介した発言や同じ月の「読売新聞」に発表されたエッセイ「文壇散景」の次の部分を読むとそれがよくわかる。

「万一フロイドの学説が嘘であるとしても、『驚嘆に値するのは

彼のメトオドである。』その精神分析のメトオドは、新心理文学のメトオドに、豊かな道を示す。——といふ意味の伊藤整氏の説は、どんな暴力を用ひても、打ち倒すことは出来ない。従つて、新しい心理の領域が——少くとも心理の新しい取り扱ひ方が、作家達に感じられつつあることは動かせない事実である。フロイドの心理学書は、いかなる作家にも多少の利益を与へる。その利益を最少に見つもつた場合にも尚、些細なことを細心に扱ふといふ良心を呼びさますだけの利益がある。』

因みに右の一節は「文壇散景」の冒頭部分で、この項は「新心理文学」と題されている。この時点ではまだ「新心理主義」という言葉は使われていないようだが、その淵源がこのあたりにあることはまず間違いないところだと思われる。

以上、要するに、「感情細胞の断面」は、精神分析学という科学を文学に持ち込んで、人間心理を科学的に扱い、科学的に描写した、その方法の新しいさにおいて、横光利一や川端康成の求めていた新しい文学の方向に合致する作品だったといえる。偶然合致したのではなく、伊藤整の方で合致させたという側面もあったにちがいない。しかしそれでもなお科学性という方法の新しいさをいうだけでは、この作品の全体をつかまえたことにはならない。横光や川端の考えを押し進めれば、科学論文や精神分析医のカルテこそ最もすぐれた文学だということになりかねない。その危険を感じたからこそ川端はこの作品の新しいさについて「この新しいさには危険がある」と断ったのかもしれないが、もしそうだとすれば、そのこと自体、川端

のいう新しいさが文学の新しいさではなくて科学の新しいさだったことを語っている。たしかに伊藤整もその科学の新しいさにひかれ、その新しいさを文学に取り込んだ。が、それと同時にその新しい科学に対する批評をも作品の中に盛り込んだのである。それはいささか単純ではあるが、この時代の伊藤整の文学論からは絶対に聞こえてこない、人間の声である。いうまでもなくそれは、小説の結び、鳴海の感情の変化とその放棄、それに対する水上の批評とかたちで表現されている絶望感と倫理的志向を指している。いいかえれば、この作品ははつきりしたテーマを持っている。それは、フロイトにしたがって、人間がいかに無意識に支配されているかを示すことだけではない。もし人間が自分でも意識できない無意識の衝動や願望に支配されているとしたら、そしてそういう目で他人を見、自分を見るようになったら、人間は物や機械と同じことになり、強力な意志によるのではないかぎり、愛や憎しみといった自然な人間関係も成り立ち得なくなるのではないか、ということである。このテーマは重要である。もっとも、残念なことに作品全体はこのテーマを作品の思想として内在化し、その力によって読者を揺り動かすだけの肉づけとふくらみを欠いている。鳴海や水上はたんなる恋愛遊戯、知的遊戯にふけっっているだけのように見えかねない。そのためにテーマだけが浮き上って、その深刻さを実感させない。しかしそういう欠陥を認めた上でなお、ここに提出された思想の持つ現代的な意義に目をつむることはできない。人間が、自己のものでありながら自己の意識を超えた何ものに衝き動かされて生きているという考え

は、近代の産物である科学がそのメスを人間の内部に向けて揮った結果出て来た考えたが、そういう考えそのものが今度は、自己意識を唯一のよりどころとする近代の人間を根底から突き崩すことになるという思想。これは、その後の伊藤整にとっても、現代文学全体にとっても、中心的なテーマとなる問題である。「感情細胞の断面」は、その恐れと、それを乗り越えるための方向を、少くとも予感としてははっきり描いているのである。

そのことにくらべれば、川端康成が注目した形式や文体の問題は、ここではそれほど重要性を持たない。カタカナ書きのノオトの部分に新しさが無いというのではない。繰り返すが、それは伊藤整自らが意図的に狙った新奇さであつたらう。しかしその部分をも含めて、この小説の客観的・記述的文体は、当時伊藤整が求めていた理想の文体では決してなかった。初期作品群全体の傾向を見ればそれがわかる。伊藤整の求めていたのは、自己の内面をそのままに生かす散文だった。科学的散文ではなくて詩的散文だった。「感情細胞の断面」をはじめとする第二期のほとんどの作品では、その方向での文体の追求が一時的に留保され、すでに慣習化した自然主義的文体に寄りかかるとして小説が書かれていた。それはなぜか。抒情詩から出発した伊藤整にとっては自然主義的文体そのものも新しく習得すべき性質のものだったからか。たしかにそれもあつたらう。しかしそれ以上に、この時期の伊藤整は、文体の追求を一時的に放棄してもなお書かずにはいられない問題を抱え込んでいたからだと思われる。一口にいえば、それは内面の論理の模索だった。

内面への固執を支えてくれる論理的基盤の追求だった。第一期の小説「バルナス座」の主人公が「僕は曲芸師の様に、視界の全部が旋廻し錯乱してもただ一つの確定したもの、地殻と固定距離を指示するものを持たねばならない」と思っていた、その確実な論理の獲得である。これが切実な問題になったのは、元来、伊藤整はそういう認識の基盤がないと不安で生きられないタイプの人間だったらしいということや、過去の抒情詩の世界が崩壊したあと、慣れない不安定な都会生活を送っていたということなどのほかに、当時、全盛期を迎えていたマルクス主義運動を強く意識していたからにはかならない。そしてそういう時にフロイトに出会ったのである。フロイトの理論はマルクス主義に対抗して自己を守るための内面の論理となつた。第二期の作品の多くが内面の文体より内面の論理の獲得と追求となつてあらわれているのはそのためである。「感情細胞の断面」も実は、対マルクス主義の意図を深く内包した作品として読まれなければならないのである。しかしその問題に入る前に、同系列の他の作品にこの論理がどんなふうにあらわれているかを見ておくことにしよう。

四 対マルクス主義の論理

伊藤整がフロイトの精神分析学を小説に持ち込んだのは、「感情細胞の断面」が最初ではない。「感情細胞の断面」より二か月早い昭和五年三月発行の『詩と詩論』第七冊に掲載された「夢のクロニク」が最初である。「夢のクロニク」は、形式の上でも主題の

上でも、「感情細胞の断面」に非常によく似ている。妻が夢の中で語る言葉を夫が記録し分析するという小説で、記録の部分はカタカナ書きに英語の横文字がまじっている。記録をとっているうちに夫は、妻が夫の友人で極左翼の運動家を愛しはじめていながら、夢の中で転位が行なわれているために自分に気がついていないことを知る。妻の心理の推移を妻よりも先に知ってしまった夫は、妻を憎むことができない悲哀を感じ、それを作品に構成することだけに熱中する。「感情細胞の断面」にくらべても、いかにも薄手な作品だが、極左翼の友人を出して来ているところにマルクス対フロイトの意図が覗かれる。

翌月の「送還」にはフロイトは出て来ないかわりに、マルクスシスの中国人夫婦が登場する。そして主人公の青年は、党のために死をも辞さない女の意志に打たれる。作者のマルクス主義コンプレックスの裏返しと思われるが、夫妻の思想や意志と主人公の情緒とがバランスを失って感動は薄い。

その翌月に発表された「感情細胞の断面」のあと、マルクス対フロイトのテーマは、「皮膚の勝利」(5・7)において、ダンサーの妹と、妹の収入で生活しているマルクス主義者の兄、という構図で、一作のうちに凝縮して描かれる。兄は、毎晩、ダンスホールで男たちと肌を接触させている妹が、彼女の意志を裏切って皮膚の末梢神経と無意識の接触快感に負け、精神の崩壊を招くことのないよう、彼女にマルクス主義の理論を叩き込むことにする。妹は最初のうち熱心に左翼書を読みふけるが、やがて客の一人との間に関係が

出来て、兄のもとを飛び出すという話である。次作「アカシアの匂に就て」(5・8)には、主人公から恋人を奪った、現在入獄中の運動家というのが出て来る。さらに「潜在意識の軌道」(5・9)は、題名からわかるように、夫による妻の心理分析の記録を中心としている。

これらの小説の大部分は、薄手で、図式的であり、マルクス主義も一種の知的風俗としてしか描かれていない感じのものが多し。七年後に書かれる「破綻」や「幽鬼の街」にくらべると、その差は歴然としている。しかしそれは作家として未熟だったせいでもある。描かれた結果が軽薄な印象を免れないとしても、これほど繰り返し返してマルクス主義の問題を取り上げなければならなかったのは、この

時期の伊藤整の頭隅につねにその問題がひっかかっていたからにちがいない。そしてそれを振り払うために、きまってフロイト的論理が持ち出される。この発想の型はこの時点で定着し、その後になっても基本的には変っていない。例えば「破綻」は構図において「皮膚の勝利」を裏返した「皮膚の敗北」の物語にはかならない。「感情細胞の断面」は、このような時期の、このような系列に属する作品の一つとして書かれた。この作品にマルクス主義の問題は扱われていない。しかし前に述べたようにマルクス主義に対抗する意図を深く内包した作品として読まなければならないのである。

同じ時期の作品がそうだから、これもそうだろう、というのではない。「感情細胞の断面」という、奇抜な、あざとい題名そのものの中に、その意図ははっきり刻み込まれている。川端康成は、文芸時

評でこの作品を取り上げた際に、題名のことから切り出して、この題は作品の意図や手法を露骨に説明しすぎた野心的な題だが、「厭味な臆測」を述べて作者を責めようとするつもりはない、と書いた。以下の推定がその「厭味な臆測」に当るものかどうかは、川端がはっきり書いていないのでわからない。

いうまでもなく問題は、伊藤整の卓抜な造語と思われる「感情細胞」という言葉にある。「細胞」は動物や植物の細胞のことだけを思い起こさせようとしたものではないと思われる。昭和五年五月の時点で「細胞」といえば、生物学関係以外の一般人は共産党の細胞つまり党の秘密末端組織のことをまず最初に頭に思い浮かべただろう。その意味の「細胞」は当時の新しい流行語で、その頃出た新語辞典の類にはたいてい載っている⁽¹¹⁾。

それだけではない。「感情細胞の断面」が発表される前月、昭和五年四月号の『改造』に、小林多喜二の小説「工場細胞」(六月まで三回連載)が出ていたのである。小林多喜二は、小樽高商以来の伊藤整の文学上、思想上の最大のライヴァルである⁽¹²⁾。その雑誌がその雑誌の広告を伊藤整が見なかつたはずはない。当時文壇で最高の権威を誇っていた雑誌『改造』に、室生犀星、谷崎潤一郎、広津和郎、徳田秋声、久保田万太郎ら大家の作品と堂々と肩を並べて載っている小林多喜二の、小樽北海製罐工場をモデルにしたこの中篇を、まだ無名の同人雑誌作家にすぎなかつた伊藤整はどんな思いで眺めたか。羨望や嫉妬や恐怖や敗北感や対抗意識などの入り混った複雑な思いだったにちがいないが、その思いが、「工場細胞」に対

して「感情細胞」という言葉を吐き出させたのである⁽¹³⁾。

題名に関してもう一つの考証を加える。これまで何度か述べたように、この小説の大半を占める二人のノオトのカタカナ表記の効果は、伊藤整自身、意識的に狙ったものであったと考えられる。しかももちろんそれは伊藤整の独創ではない。近い例をあげると、昭和四年一月号の『改造』に載った佐藤春夫の「のん・しやらん記録」の本文中に挿み込まれた宣伝文にはカタカナが使われているし、同じ佐藤春夫が、弟秋雄と合作の上、同年四月号の『中央公論』に発表した小説「陳述」は全文カタカナ書きである(のちにひらがな書きに改訂)。谷崎潤一郎が昭和三年から四年にかけて新聞に連載し、四年十一月に改造社から出版した『蓼喰ふ虫』は、手紙その他の部分もカタカナ書きにしている。伊藤整が「感情細胞の断面」より前の昭和五年三月発行の『詩と詩論』に発表した「夢のクロニク」で「感情細胞の断面」に近いカタカナの使い方をしていることはすでに述べたが、さらに溯って、四年十一月の「蕪」に早くもその試みが見られる。しかし伊藤整が小説の一部にカタカナを使って形式上の新しさを出すことを思いついたのは、佐藤春夫や谷崎潤一郎の小説に直接ヒントを得たのではないと考えられる。伊藤整に影響をあたえたのは、多分、前年の昭和四年から春山行夫が書き出していた全行カタカナ書きの詩と、その理論的根拠とされたフォルマリスマの主張である。春山行夫は『詩と詩論』の編集者であり、昭和三年以来、伊藤整はその文学圈内にあって、新鮮な強い刺激を受けていた。昭和四年七月に春山行夫はそのカタカナ書きの作品を含む近

作をまとめて、自ら編集する厚生閣書店の「現代の芸術と批評叢書」の一冊として出版したが、その詩集の題名が「植物の断面」なのである。そういうことになる、「感情細胞の断面」という題名を思いついた時の伊藤整の意識あるいは潜在意識の中には、小林多喜二のプロレタリア小説「工場細胞」とともに、春山行夫のフォルマリズム詩集『植物の断面』があったのではないかという推定が成り立つ。

以上二つの推定に誤りがないとすれば、「感情細胞の断面」一篇は、プロレタリア文学の旗手、小林多喜二に対抗するために、フロイトの科学に拠り、春山行夫の詩と詩論に押し出されるかたちで書かれ、芸術派文壇の名伯楽、川端康成に見出されることによって作者を文壇に送り出すという役割を果たした、まことに象徴的な作品だったということになる。それは、伊藤整という一個の孤独な光源が、昭和五年の文壇の焦点を探り当て、そこに立つことによって当時の文壇の状況全体を照らし出した、一つの事件だったといつてよい。昭和五年五月といえ、公然と反マルクス主義文学の立場を掲げた雅川滉の「芸術派宣言」が『新潮』に発表され、十三人倶楽部を母胎として新興芸術派が結成された、その翌月である。彼らの主張が掛け声のみ高く、空疎な内容の空騒ぎにすぎなかったことをここで思い合わせると、さまざまな欠陥は含みながら、対マルクス主義の姿勢においてもはるかに実質的な内容をそなえた「感情細胞の断面」の意義は、あらためて見直される必要があると思われる。

それならば、対マルクス主義という点でのその実質的な内容とは

何か、フロイトに拠ってマルクス主義に対抗するとは具体的にどういうことなのか、それが次の問題になる。これまでの考察から、「感情細胞の断面」という題名は、人間を歴史的・社会的存在として科学的にとらえるマルクス主義的人間観に対して、まず人間を動物と同じ細胞の集まりとみなし、人間の感情までも細胞の働きに還元した上で、その感情の働きを、あたかも顕微鏡でプレパラートを観察することくに、科学的に観察・分析しようとする意図を表現したものと解される。そしてそのためにフロイトの無意識の理論が強力な武器として援用されるのである。このような一種の生物学主義的人間観はマルクス主義の側からすでに批判しつくされているといつてよいが、わが国近代の思想的・文学的土壌にはこの傾向が広く深く根を張っている。とくに平野謙のいわゆる「自然主義的人間観」と陰に陽に結びついて、人間の精神や思想を生理的・生活的次元に還元してその独立性を否定し、思想への忠誠や社会的正義感を自我衝動の変形と見てその欺瞞性を暴くとき、それは鋭い批判力を発揮する。伊藤整が狙ったのはまさにそのような面からマルクス主義を批判することだった。

「感情細胞の断面」の本文にはこの意図は隠されたままだが、次の「皮膚の勝利」においてこの図式は、はじめて、露骨なかたちで展開される。まず主人公の久滋はマルクス主義の正しさを信じている一方で、「精神は細胞の機構に外ならない」と考えている青年として登場する。だからこそ妹の敏子の精神が男たちとの皮膚の接触によって崩壊する危険を恐れもするのである。最後に敏子が彼の恐

れていたとおりになると、彼は「眼前に叩きつけられた自分の敗北」を悟る。ところが題名にかえると「マルクス主義者の敗北」でなく「皮膚の勝利」となっているのである。

この主題は第二期の作品群を貫いて、第三期の、「意識の流れ」の文体で描かれた「機構の絶対性」になると、さらにいっそうはつきりする。冒頭から主人公の鳴海は植物学者の友人の研究所で植物の生殖細胞を顕微鏡で覗いている。彼にはそれがどうしても「オプシン」に見えて仕方がない。植物の生殖細胞、つまり花が、女の肉体の一部に見えてしまうのである。「植物細胞の純粋な美しさが、俺の理性に入ることとは不可能なのか」と彼は考える。小説はそういう青年が実際の女を通じて黨員になり、レボとしての緊張感に生理的な快感をおぼえるという運びになっている。後半では「細胞」の語が党の細胞の意味に使われている。もはや解説を要しまい。生物学主義的人間観によるマルクス主義への対抗の構図は、逆説的なかたちで、この一篇にもっとも鮮やかに描き出されているというべきだろう。

ところで最後に、このような人間認識がフロイトとの出会いを通じて獲得、発展させられたものであることは疑いないが、影響というものが他者を通じての隠された自己の発見であるとするならば、フロイト的認識あるいは生物学主義的人間観を育くむ素地は、フロイトを知る前から伊藤整のうちに深く埋もれたまま存在していたと考えるのが自然だろう。そしてその追求は、この面から伊藤整の詩と生活史をもう一度振り返って見ると同時に、自然と人間について

の近代日本人の考え方を、たんなる自然観・人間観の問題としてではなく、両者をつなぐ「生命」という観念の内実を中心に辿りなおしてみよう、途方もなく大きな問題にならざるを得ないだろう。⁽¹⁵⁾

しかしいま後者の問題はさておくとして、前者の、伊藤整の過去の詩と生活史をあらためて検討しなおすという仕事についてだけいえば、それこそまさに、この時期以降の伊藤整が、自らの小説の中で執拗に追求して行かねばならぬ最大の課題となるのである。そのとき、フロイトに拠ってマルクス主義に対抗するという、きわめて現実的な場で獲得された内面の論理は、内に抱え込まれて、内面の文体とならなければならぬ。だがその過程で、内面の論理は、いよいよ、それまで隠されていた両刃の剣としての本質をあらわにしてくる。マルクス主義を突くべきはずの剣は、同時に、自らの精神を突き刺し、解体する剣となる。それは「感情細胞の断面」のテーマのうちにいち早く予感され、「アカシアの匂に就て」「機構の絶対性」などにおいて、抒情的に、あるいは象徴的にイメージ化される過程を経たのち、「生物祭」にいたって、過去の詩の世界であった郷里の自然の中に立ち返った自己を、「生物学主義」の刃で切り刻み責め苛むと同時に、故郷の自然とともに呼吸する「生物」としてその中に解き放つ、独自のすぐれた文体を生み出すことになるのである。⁽¹⁶⁾

注(1) 伊藤整がフロイト理論を学んだのは安田徳太郎訳『芸術と

精神分析』(昭和4年6月、ロゴス書院)、『フロイト精神分析学全集』(昭和4年12月配本開始、春陽堂)、『フロイト精神分

- 析大系」(昭和5年5月配本開始、アルス)、などの訳書を通じてだったらしい。伊藤整「ジエムズ・ジョイスのメトオド『意識の流れ』に就いて」(『詩・現実』1、昭和5年6月)末尾の「参考書目」、伊藤整・懸田克躬(談)「フロイトの現代性」(『世界の名著』付録7、昭和41年8月、中央公論社)などを参照。なお、この時点までのわが国におけるフロイトの受容については、さしあたり拙稿「フロイトの紹介と影響——新心理主義成立の背景——」(昭和文学研究会編『昭和文学の諸問題』昭和54年5月、笠間書院)を参照されたい。
- (2) 川端康成「新人才華——文芸時評」(『新潮』昭和5年6月号)。

- (3) 中河與一中心の雑誌『新科学的』(文芸)『昭和5年7月刊』の誌名、内容はこれを象徴的にあらわしている。
- (4) この点においては、プロレタリア作家も例外ではなかった。例えば、小林多喜二は、昭和四年十一月、「不在地主」を『中央公論』に発表したことが直接の理由で六年近く動めた拓銀を事実上解雇されたが、退職時の本俸百円(初任給は七十円)に対し、「不在地主」(『中央公論』掲載分は約二百枚)の原稿料は五百円だったという。手塚英孝『小林多喜二下』(昭和46年1月、新日本出版社)一三三頁参照。
- (5) この時評の中には次のような一節も見える。

「科学の進歩に関心することなしには、未来の社会文明も、人間生活も、断じて考へることは出来ない。科学者達が未来の科学文明に就て語る文献——必ずしも根柢のない夢想ではない——それは、われわれには、全く新しい創造の歌である。今日のあらゆる国際的な、また社会的な問題は——今日考へられてゐる解決に到達するその前に、驚くべき創造的

科学の洗礼に遭つて、進路が大揺れに揺れる時が、一度は来はしないかと思ふ。」

- (6) 直木三十五の「一九八〇年の殺人事件」も横光利一が賞讃した小説だったことを、川端自身、前掲の時評の中で述べている。この時期における横光の影響は、川端の文体観の上にも著しい。それについては拙稿「フロイトの紹介と影響」(前出)参照。

- (7) 横光利一——芸術派の——真理主義について(『読売新聞』昭和5年3月16、19日)参照。

- (8) 拙稿「フロイトの紹介と影響」(前出)。

- (9) 川端康成「文壇散景」(『読売新聞』昭和5年6月12、14日)。なお引用の冒頭に引かれている伊藤整の言葉は「文学に於ける技術の方向」(『詩と詩論』9、昭和5年9月)の中に見られる。しかしこちらの方が発行があとだから、伊藤整のこの論文は昭和五年六月までにどこかに一度発表されたものと推定されるが、未詳。

- (10) 千葉宣一氏の調査によれば、「新心理主義」という文壇用語の最初の使用例は昭和五年七月発行の『新科学的文芸』創刊号の「新科学的トピック」と推定されるという。同氏著『現代文学の比較文学的研究』(昭和53年7月、八木書店)二五一頁参照。

- (11) 昭和五年発行のものとしては、例えば喜多壯一郎監修『モダン用語辞典』(昭和5年11月、実業之日本社)、鶴沼直著『モダン語辞典』(昭和5年12月、誠文堂十銭文庫)など。

- (12) 小林多喜二は、昭和三年に「一九二八年三月十五日」を、四年に「蟹工船」をそれぞれ『戦旗』に掲載、四年十一月には「不在地主」を『中央公論』に発表してすでに文壇登場を

果たしていたが、『改造』に小説が載ったのはこれがはじめてだった。なお小樽高商以来の伊藤整と小林多喜二の關係については拙著『伝記伊藤整』(昭和52年4月、六興出版)を参照。同書で私は、伊藤整のマルクス主義コンプレックスの由来に関して、小林多喜二よりむしろ友人鈴木信の存在を強調したが、その時点では「工場細胞」と「感情細胞の断面」の照応關係にまで目が届いていなかったため、小林多喜二の存在を少し軽く扱いすぎてしまったのではないかと反省している。鈴木信の存在の重要性について考えは変らないが、小林多喜二は、鈴木信とちがって作家だったから、そこにおのずから別種の對抗關係が生じたと考えられる。つまり思想はちがっても文壇に出ることを目指している点では同じ競争相手としての、嫉妬や反目感情が付着していたと思われる。

〔若い詩人の肖像〕では、自分より先に詩壇に出た同年代の詩人たちに対する主人公の激しい嫉妬が随所で強調されている。小林多喜二に対するその種の感情は、昭和八年二月に小林多喜二が死ぬまで燻りつづけただろう。そしてそれまでの間、マルクス主義者を人間として見る伊藤整の眼は、その感情によって多少とも曇らされていたにちがいない。マルクス主義者を扱った初期の小説と昭和十年代以降の小説との間にかなりの落差があるのは、時代状況や小説技術の違いに加えて、そのあたりにも一因があるろう。

(13) 「感情細胞の断面」が掲載されている『芸芸レビュウ』昭和五年五月号には瀬沼茂樹が「切実なる反映」というタイトルの月評を書いているが、その中で瀬沼茂樹は「工場細胞」を取り上げて、「この未完の小説は僕に云はせればあの『一九二八年三月十五日』にも劣らぬ傑作である。工場に入り込

んだ最戦闘分子の活動が適確に描写され、結構が健全に平坦に、而も破綻がない」と評している。この事實は、伊藤整が「工場細胞」を読むか題名を知るかしてから自分の作品に「感情細胞の断面」という題名をつける時間的余裕は十分にあった証拠になる。なお、瀬沼茂樹は翌六月号の同誌に発表した月評「五月の創作を読んで」では「感情細胞の断面」を取り上げて、これは「一つの欠点をも見出すことが出来ない」「伊藤の傑作」であるだけでなく、「新作用をまた一つ今日の文壇へしかも完成した形に於て送り出した」作品だとして絶讃しながらも、「現実の流れを氏の方法から捉へずにある一つの解釈から捉へようとしてゐる」点に「不満」を表明している。

(14) フロイト主義に関しては一九二九年に雑誌『マルクス主義の旗のもとに』誌上で行なわれたユリネッツとライヒの論争が有名である。ユリネッツ著・陶朗郎訳『精神分析学とマルキシズム』(昭和5年12月、汎人社)、ユリネッツ・ライヒ共著・今井末夫訳『辨證法的唯物論と精神分析』(昭和6年12月、ロゴス書院)、安田一郎訳『フロイトとマルクス』(昭和46年2月、誠信書房)などを参照。わが国の文学界でこの問題がまともに取り上げられたことはほとんどなかったが、瀬沼茂樹が『現代文学』(昭和8年1月、木星社書院)において、「新心理主義文学」を、「人間をその全生活意識から切り離して、心理的存在とし、生理的存在として、その解体・分裂において、個別的に、剋明に追求して行く」文学と規定したのは、マルクス主義の立場からの批判として光っている。拙稿「新心理主義研究序説(一)(二)」(『評言と構想』16・17、昭和54年6月・11月)参照。

(15) 瀬沼茂樹の「伊藤整の側面」(『群像』昭和45年1月号)、

「大正文学史」(日本現代文学全集別巻『日本現代文学史(二)』昭和54年6月、講談社)などにはこの問題への示唆が含まれている。しかし瀬沼茂樹が伊藤整の生命論的思想や大正期の内面的・生命哲学的傾向をもつばら外来思想と結びつけ、その現代性だけを強調して、民衆的・宗教的・伝統的基盤をほとんど考えに入れていない点には疑問を感じる。

(16) これに似たプロセスが、少し遅れて川端康成にも、「水晶幻想」(昭和6・1・7)から「抒情歌」(7・2)や「禽獣」(8・7)への展開として、やや違ったかたちで現われることは興味深い。この照応は、たんなる技法上の影響を越えた共通の思想的基盤の存在を暗示する。つまり、人間と自然とを劃然と区別しないで等しく「生命」と感受する日本的

生命観が科学としての生物学主義の恰好の受け皿の役割を果たしたために人間と自然、人間と生物との究極的一体感に裏打ちされて、人間に対する非情さ、残酷さもいっそう徹底したかたちで現われたのではないかということである。

(補注1) 横光自身、「感情細胞の断面」より三か月早い昭和五年二月発表の「島」において、男二人の間に置かれた一人の女の愛情がデアテルミイと呼ばれる腹を治す機械に左右されるというテーマを描いている。このような考え方は早くから横光にあるが、その延長上に「機械」が成るのは、この年の夏、発表は九月である。

(補注2) さらにいえば、川端康成の『感情裝飾』(大正15年6月、金星堂)も念頭にあったかもしれない。

小林秀雄の「私小説論」

—〈社会化した「私」〉の可能性—

I

私小説論史の上だけでなく、近代日本の小説を考える際に「一つの尺度」として適用され、これによって「一、二の作家を除いて私小説を書かなかった作家はいないという認識」⁽¹⁾を得させるに至ったと指摘されるほど、小林秀雄の「私小説論」(昭一〇・五〇八)は史的重要性の高く論じられる批評とされてきた。史的鳥瞰の方法と私小説批判、思想としてのプロレタリア文学の評価等が批評・研究の対象として提出されている。「私小説論」はフランス文学史との比較という縦糸の設定によって、日本の近代の否定的批判の立場の正統に組み込まれ、まさに文学史方法のまぬがれざる評価を受けてきた。現在の時点で論議の集中するこの評論の、こうした面を解釈し位置づけるに残された有効な方法は、日本文化の西欧に対する周縁性⁽²⁾を踏まえた文化史、文学史⁽³⁾の総合的論述であらう。そして、それ

を具体化するためには、小林のとった史的方法が、小林自身においていかなる軌跡のものになされたのかという考察がやはり必要となろう。

フランス文学が生まれた西欧の文化を中心とすれば、それからの影響によって生まれた日本の近代、小林秀雄は文化の周縁に置かれた者として「内なる他者」の追求と、正統性への願望を宿命として持つ。史的方法はそのためにまずとられたものであった。そして、日本の近代文学の制作の方法に焦点をあてて、それを私小説という観点から横糸として織り込むこと。文芸評論を通じての日本文化批判であるばかりでなく、批評家の存在に実在感を与える評論となるのはそのためである。文学史対比の縦糸と、制作方法批判の横糸の交叉するところに〈社会化した「私」〉の像があらわれる。小稿では、日本の近代文学においては消極的な命題であるされてきたそれを、小林秀雄における命題の可能性として積極的に考えてみたい。

伊 中 悦 子

「社会化した「私」」の語が見られるのは、周知のとおり次の文脈においてである。

フランスでも自然主義小説が爛熟期に達した時に、私小説の運動があらはれた。バレスがさうであり、つづくジイドもブルウストもさうである。彼等が各自遂にいかなる頂に達したとしても、その創作の動因には、同じ憧憬、つまり十九世紀自然主義思想のために形式化した人間性を再建しようとする焦燥があった。彼等がこの仕事の為に「私」を研究して誤らなかつたのは、彼等の「私」がその時既に充分に社会化した「私」であつたからである。(「私小説論」)

著名な「社会化した「私」」は、批評的映像としてだけでなく、日本の近代文学の正負を占⁽⁴⁾ひ、文化の構造すら言いあててあるイメージさえ付加されてきているのに、びたりとした解釈が見あたらぬ。日本の自然主義運動が、独特の私小説をつくりあげたのは、西欧に私小説が生まれた背景としての実証主義思想が根づかず、近代市民社会があまりに狭少であつたという外的事情によると小林は言う。その点に結びつけて、「社会化した「私」」は日本文学にとって実現不可能な命題であるときれ、それを提出した小林は一種悲劇的な壮年批評家の面貌さえ与えられてきた。「社会化」とは反対極にある日本の私小説、それに対する批判が鮮明であればあるほど、それを示した批評家の夢の陰画として読まれざるを得なかつたからである。それにしても、「社会化した云々」の表現が、いつのまにか「社会化された云々」と表現されて引用されるようになるという微妙ではあ

るが重要な重心の移行さえあり、「社会化」は意味の決定しがたい言葉となつてゐる。ともかく、何かによって自己が社会化されるのなら、その何かが問題であらう。ないものねだりの社会化ではなく、社会化した自己のあり方の問題なのである。

昭和十年代、他の批評家は「私小説論」について「小林の思想が『私』といふものを社会とのつながりに於て眺めようといふ方向に動いてゐる」と言つた杉山平助に代表されるように、「社会化した「私」」の意味を時代のなかで濃厚なものに受け取つてゐた。今日とは別の意味で「社会」という言葉に敏感だつた昭和十年代である。マルクス主義にひきあてられてもなく、「社会化」に「社会主義化」の意味のイメージが混入してゐるのを避け難い。「マルクスの悟達」(昭六・一)と文芸時評に題して、小林は左傾したと言われたりしたのはマルクス主義文学の全盛の時であつた。その敗退と転向の時に、「社会化した「私」」の思想性が、市民平等の管理、統制を受けた社会、人間集団、そのなかでの個人相互の關係のあり方として彩られたとしても不思議はない。「社会」を個人が集まつて生活を営む集団という単純だが解りにくい意味にとれなかつたところに問題があつた。小林秀雄の側にも、あえて「社会化」の語を使つたのは、それへの意識があつたからであるに違いない。マルクス主義を理解した成果といふことをこえて、「自我の社会化」あるいは「社会的自我」という観点を小林が持つたのは、一九三〇年代の状況ゆえであると言つてもよいだらう。「社会化した「私」」の批評・研究はそこに始まる。

戦後、本多秋五や平野謙が、その点に小林の「文学界」(昭八・一〇創刊)の運営や、マルクス主義文学評価の提示などを重ねて、「人民戦線のごときもの可能」を読み取り、「思想の現実性」によって「文学の混乱を救おうとした姿勢」を見出し出したことは夙に知られている。佐々木基一が、本多・平野を批判してそれは彼等の「文学的希望」を語ったのだと言ったのをふまえて、橋川文三が「マルクス主義の基準に引きあて、社会化した「私」を解釈することは無用だ」と解いたのも「私小説論」研究史の上では周知のことである。橋川はこれを「小林の『自意識』の敗北の証明」であり、時代の実質的变化、近代化のなかで実体としての意味を失った個人が「一種の変数としてのみ社会性(一般性)と交渉するにいたった」私小説のあり方を示すものだとしている。この注目すべき指摘の後、大岡昇平、江藤淳による伝記的記述からの批評成熟として説く論を経て、西欧との対比から日本的リアリズムを解析し、マルクス主義をも包摂する「理念」であるとする吉田溧生の論により研究的視点が得られている。吉田は「社会化した「私」の思想的図式としての有効性は消極的に評価すべきものと説く。「私小説」を論の対象とすることによる矛盾した観点の交錯をあげ、「マダム、ポヴァリイは云々」の結論において、『時評家』としては私小説の死を宣告しながら「一般文学理論家」としては私小説を肯定せざるを得ない」小林の立場を読み取っている。社会化した「私」の評価の幅はかなりひろい。「ちょうど台風の眼のようにぽっかりあいた穴で、空虚な感じ」の「概念」とする桶谷秀昭から、マルクス体

験と照合して「近代の条件を明らかにする課題を背負い込んでしまった」「高次の理念」とする亀井秀雄に至るまで、「社会化」の意味は流動的である。さらに「私」の多義的な使用の分析は困難の度を深めるばかりだ。

小林自身は「私の社会化などという言葉を使っていたいへん誤解された」「私」は社会を超越する「社会化」なんて言葉が悪かった」と対談で発言し、私小説の文学史的、社会科学的な意味ではなく、美的、倫理的な意味を強調するに至っている。昭和三十八年以後の解釈は、この小林の言を無視できない。これは、おそらく、昭和三十五年頃の約五年間ほどの間に、本多秋五、佐々木基一、平野謙、橋川文三、服部達、寺田透、大江健三郎等の「私小説論」についての評論が相継いで発表されていたことと無縁な発言ではあるまい。また「社会化」の意味を、それこそ社会科学にとられることへの批判でもある。だが、それにしても「社会化」の意義は小林自身において風化してしまっているわけではないであろう。実はそこに立ちどまってはいなかったことを意味する発言ではなかったか。もう一度「私小説論」の文脈をたどってみる。パレス、ジイド、ブルウスト等の私小説作家達は、十九世紀の自然主義、実証主義思想によって形式化した人間性を再建しようとした。その仕事のために彼等は「私」を研究した。彼等の「私」はすでに社会化した「私」であったから、その仕事に誤りはなかった。彼等の私小説は「私」の追求の方法そのものであり、社会化した「私」を研究して個を救い出すことであつたというように読める。

実証主義思想が人間存在を「社会化」したというのは、あらゆる形態の人間の生活を集団生活であるとし、その集団の成員としての個を集団に自己同一化したということである。人間は種としてその行動が観察される対象となった。作家が実証主義思想に殉じて「他」を描き「自」に徹するとは、集団に対する自己同一化が「社会化」であることを指す。フロオベルは「彼の『私』は作品の上で生きてゐるが現実では死んでゐる。」ゾラは「私生活上の『私』を失つた、思想に憑かれて身を滅す人」モオパッサンは「実生活に袂別した」と小林は述べている。彼等は「私」を社会化し、一般性の海のなかに解体して、強固な作品を得たといふのである。「社会化した思想」が、思想として強固な一般性を持つといふことであるように、社会化した「私」は、社会のなかで個は人間の一般性という強固な基盤に支えられていることの確認に他ならない。実証主義はそれによつて経験と事実を認識の証明の唯一の方法とした。そこで個は他を承認でき、集団社会を信じ、そのなかで個たり得る形式をはじめ追求できる。しかし重要なことは、形式ができあがってしまえば、現象の背後にあるものの理性的認識に至れぬ弱点によつて、人間性追求の基本、個人が見失われ、あるいは死ぬ。だからこそソジイド等の私小説は、個の形式を追求して、形式から脱け出し、何ものにも一般化できぬ「私」を救い出すことを目指した。実証主義思想によつて社会化した私を土台にしてそれができたといふのである。

フランス文学史の常識に照らせば、十九世紀後半、自然主義作家が社会から抽出して描いた典型的人物が、やがて「科学的」決定論

で割り切られた人生を語る類型に堕した時、それからの脱出が、来たるべき文学として願われた。実証主義との闘いが象徴主義を生む¹⁴⁾。実証主義の「思想に憑かれて」実生活上の「私」を失つた状態「死んでいる『私』」を回復させること、それがフランスの私小説であつたとは、小林の強調するところである。

それならば「社会化した『私』」は、そうあらねばならぬ状態ではなく、むしろ、そうあつてはならぬ状態、克服すべき状態だといふことになる。本当の個人主義文学は「社会化した『私』」からの脱出を目指し、まさに「私」は「私」を超越する、社会を超越する¹⁵⁾はずである。それは自我の救助である。この時「社会化した『私』」は諸家の言うとおりの「理念」であり得るか。そこに理念を見出す限り、「私小説論」は矛盾する評論たらざるを得ず、小林は「時評家」と「一般文学理論家」に分裂せざるを得ない。小林の眼目は誤解されてきたと言わざるを得ない。

従つて、日本の私小説の特殊なあり方を解くといふ「私小説論」のモチーフは、「社会化した『私』」という背景のない日本の近代文学史を嘆くのでは勿論ない。社会や実証主義的自然との対決なしに、自己の獨創性を信じ、自己一人の人生の特殊性を頼んで、告白の純化に文学の純粋性を賭けた日本の私小説。そのなしとげたところは、確固不拔のリアリズムに支えられた「作家の顔」の獲得だつたといふ。その無意識の自己表現の至福は志賀直哉を頂点として持つ。だがそれはマルクス主義のもたらした「科学」思想によって破壊され、ようやく「社会化した『私』」の像がプロレタリア文学作

品のなかにあらわれはじめた。そして、それが文壇をおおい、思想との対決を強いれば、そこからやはり「私」を回復すべく新たな文学運動がおこるはずだ。それこそが真の個人主義文学、新しい私小説であるはずだ、というのが小林の引いたコースである。それに就いてマルクス主義文学が近代文学史にもたらした思想による私小説の伝統破壊ということへの評価はなされた。概念の欺瞞を批判しつづけながらも、そうした形で実証主義が思想としての力をふるうことへの自覚的認識を持つことで、個たり得たのが小林秀雄だった。

そのことが実は、「私小説論」の史的把握を支える基本だったので、マルクス主義文学評価だけが主にとりざたされてきたのである。

マルクス主義文学運動によって現れた「社会化した「私」」は、単にプロレタリアの像としてあるだけではない。一九三〇年代の知識人が否応なく社会に組み込まれ、それと自己同一化せざるを得なくなった状況そのものでもある。小林もまたその一人として自分を擬していたはずである。亀井秀雄の指摘するとおり、マルクスに深く学ぶことによって思想が社会の見方を根本的に決定し、そのことが自己という存在を社会のなかで無数の他者と同一のものとしさせるという経験小林も経ていた。彼がそこで思想の側に与しなかったという事は、社会に思想ではないことを実感していたからである。

この実感は初期小説以来見られる。他者嫌悪を通じての自己における「社会」の拒否という形をとっていた。自分をとりまく人々が、自分にも解らない自分の像について、勝手な判断を下してしまいうこと。そのことを嫌悪しても、その総体は自分と別物ではない、

むしろそれこそが自分なのだとする自意識。「社会意識」と「自己意識」とに区別はないとは、「様々な意匠」(昭四・八)の著名な一節であった。「社会化した「私」」は、彼自身の実感から言っても、そうあるべき状態ではない。むしろ、実証主義にしろ、マルクス主義にしろ思想によって「社会化した「私」」からの脱出が、この時期の小林自身のテーマであり得る。

II

「私小説論」に先行する二つの「私小説について」(昭八・五)『文学界』創刊号)と「文学界の混乱・私小説に就いて」(昭九・二)『文芸春秋』には、「社会化した「私」」からの脱出の前段階としての「自己の救助」のテーマが見られる。このテーマが「私小説論」では、昭和十年代の初頭における批評家の役割を意識する史的論述のなかで「社会化」の言葉を選ばせたものと考えられる。

私小説の征服とは自分自身の征服といふ事に他なるまい。(「私小説について」)

作者(ルソー・引用者注)が自分の不幸な実生活を救助した強い精神力を感じる。この力が私を語って私以上のものに引きあげる。(「文学界の混乱」)

とあるとおり、創作方法上の議論よりも、日本の私小説の特殊性に気づくべきだし、作品がいかなる「私」の像を持つかの意味を考えべきだという。「様々な問題が無秩序に次から次へと提出される」「不安な時代」の批評の混乱のなかで、私小説の問題を最重要なも

のにあげる。小林のくりかえして語るところは、「己を征服して」「作者の実生活と作者自身との距離」が遠い作品、その仕事に「実生活を抜いてゐる」ような作品、そういう私小説への「希ひ」(「文学界の混乱」)である。⁽¹⁸⁾近松秋江の「苦海」を「人の心を爽やかにする何物もない、人の命を豊富にする何物もない」と評し、志賀直哉の「夢殿の救世観音云々」の言葉に卓越した私小説家の「美しい言葉」を見出すと評するの、この「希ひ」による。

小林がこうした「希ひ」を持ったのは、文学界の混乱に対して批評がその役割を果たす確かな対象を要請するためばかりではない。マルクス主義文学と心理主義文学によって、二つの方向から破れようとしている私小説(「文学界の混乱」)は、小林自身が自己の批評の方法としてきたものだったからである。

「僕の専念してゐた事も亦恐らく自分自身の救助であつた」と後に語るにおり(「富永太郎の思ひ出」昭一六・一)「救助」のモチーフは彼の文学的出発時の方法意識そのものであつた。ルソーの告白は「社会が自分にとつて問題ならば、自分といふ男は社会にとつて問題であるはずだ」との確信に基くと説く小林は、この言葉を自分自身のものとしてもよかつたはずである。ただそれが表現の段階で批評のフィルターを持ったことが小林秀雄なのである。富永は「私には群集が絶対に必要であつた」と歌つた詩人であり「必要以上の群集を喚び起す事」にかけた、小林は言う。小林もまた、そうした群集として社会を問題にしたと言えよう。他者集団のなかで個が特殊であり、しかも普通の経験を得るには、自己が社会のなか

に在ることを知り、なおその自己が人間として自己を超えていなければならぬ。富永と同時に経験していたランボオという事件は、そのことの予言的象徴と考えることができる。

或る全く新しい名付け様もない眩暈が来た。その中で、社会も人間も観念も感情も、見る見るうちに崩れて行き、(中略)生活は突如として決定的に不可解なものとなり、僕は自分の無力と周囲の文学の経験主義に対する侮蔑を当てどもない不幸の裡に痛感した。(「ランボオII」昭五・一〇)

このように解体したと語られる自我に、社会・人間・観念・感情・生活をとりのどすこと。つまり「現実」との自己同一化の歩み小林秀雄の批評の営為である。自己の救済はこうした内容を持つものであつた。

昭和五年の一連の文芸時評において、作家の制作意識を問題にするにしても、「作者の眼」(「文学は絵空ごとか」昭五・八)への肉薄が目指され、そのためどの作品もいわゆる私小説として読まれるのであり、「作者の距離」の直覚という感想が、批評の原点としてとられた。私小説形式の批評的導入があつた。そこで感想が感想に終らなかつたのは、小林が「言葉」を批評の軸に置いたからである。作品の「言葉の嘘」が「言葉の社会性、通貨性」の側についてか、それとも「実体化し、純粹化した言葉の自律性」の側についているかを見きわめることであつた。換言すれば、言葉の象徴的機能を行使する想像力が問題であつた。作者の想像力にせまる批評の想像力は、自意識の感度、知覚の構造の自覚にまで高められていた。

「アシルと亀の子」(昭五・四〇八)「物質への情熱」(昭五・八)「マルクスの悟達」(昭六・一)における言葉の理論の展開は、実は解体した自我が、まず、物としての言葉を獲得する動きだったと言ってもよい。サンボリズムを精妙なリアリズムとして把握するための展開であった。言葉は表現であり、表現はそのためのエモーションヨナルな事実であり、事実は多元重層的な現実そのものであったからである。この展開は一年余の間に、次のような作家行為の意識化をとり出すに至る。

作家が現実をどの位細密に描写するかといふ事は容易な問題である。(略)作家が現実追求を、何処の点で制約するか、といふ事情に較べたら遙かに容易な問題だ。(「心理小説」昭六・三 傍点原文)

これを小林は作家の「知性上の闘い」と称する。思想や社会が問題となり、社会化した「私」が現れるのは、この「何処の点で」と考えた時である。「作家の人間の資質と表現技巧の問題」(「再び心理小説について」昭五・五)もまた、ここに交叉するのである。「自分の感慨とか人生観とかを小説の裡に、どうしても交渉させずにはいけないモラリスト」としてのジイドが、これらの問題を私小説によって解決した作家として提出される。つまり、リアリズムは作家によってではなく、無数の他者(19)社会によって支えられているというのである。

近代のリアリズムは他者との関係において存在する自己が信じられ、他者と均質化されて社会に埋没してしまうという状況から自己

を再び取りもどし、自己が全的な存在であることを確かめられる作家の「私」があった。私小説、心境小説、白樺派にしてもそうであった。が、他者との関係からではなく、自己にむきあう自己によって存在性を問おうとする現代の文学は自我の分裂を経験し、全的な存在を懐疑する(「現代文学の不安」昭七・六)。近代から現代への転換期に現れたプロレタリア文学と新感覺派が革命の文学・文学の革命として、個を超える社会を設定しながら、個の存在を救いとする手段としてのリアリズムを欠いていた。そのなかで小林も例外ではなく、「私の過誤」として、「自我を黙殺して省みぬ思想の或は概念の過剰」を語る。自身も含めて「現代文学」が「自然」と「肉体」を失って「思想に憑かれた存在」を点検できなくなった不安を指摘する。不安なのは思想によって解体した自己が、それを回復する手段を、私小説の破壊とともに失ったからである。社会化は思想の科学による「現代」の徴表であったと言っている。

いわばこうして近代から現代への問題を把握した小林の小説理論成熟のプロセスは、小説の問題の理論的帰結と批評家小林秀雄の實在とが重なるプロセスである。つまり理論的帰結としては「社会化」から自己をとりもどし、真の個人に根ざすこと、批評家としてはそうした個人を対象として追求すること。「私小説論」はこうした問題の到達したところを示す。社会化した「私」の追求とそれからの脱出はこの評論の論理的映像であり、「自己の救助」は心理的映像であったと言ってもよいだろう。そして、ヴァレリー・ジイドが論の中心にあったということは、個人主義文学としての「私小

「説」にはいかなる批評が有効であるか、批評の自律の可能性は「私小説」をめぐるいかにあるか、という問題に対して、〈作家と実生活〉へ批評家と意識の相対化をもつてのぞむことを示している。

III

この相対化の端的な表現が、批評家という存在を小説化した「Xへの手紙」(昭七・九)に見出せる。この小説は「この世の真実を陥穽を構へて捕へようとする習慣云々」の「批評家失格」と同じ文章で始る。批評することに苦痛を感じ、そう感じることを嘆き、その嘆きを懷疑しながら、やはり批評文を作品化したいプロセスの告白である。この告白は、「取るに足らぬ俺の雑文から世間は、と言つても口だけは無暗とへらない世間は、一体どんな怪物を作りあげたら気が済むのだろうか」という「自我の救助」を目的としていた。いわば小林秀雄という存在が社会において通用しはじめられて、否応なくできあがった批評的存在の否定。ないしは批評制作の秘密を明かすことによる批評家の「顔」の獲得。批評の観念性を拒否して、身体性をとりもどすことであった。身体性、つまり見るものでありなおかつ見られるものであるという能動的契機と受動的契機を、批評において同時に持つこと。「俺」小林秀雄の構図はそこに成立している。

自意識を意識された存在の表現として、どう現すか、また自意識によって解体した「私」を、どういう回路で普遍な人間の全体性に

結びつけてゆくか。この問題に対する答が「Xへの手紙」であり、この「表現」、この「回路」が批評だとの確認がなされているのである。「X」は友として書かれる自分であり、批評なのだ。

俺の様な人間にも語りたい一つの事と聞いて欲しい一人の友は
入用なのだといふ事を信じたまへ。——これは俺の手紙の結論だ。(Xへの手紙)

と、小説にして発表することは、無数の「一人の友」が厳密には無に等しいことを語るに他なるまい。そのことは批評を自己表現の方法として選択した苦痛、すなわち社会に自己同一化しなければならなかった苦痛を語るに等しい。それはまた、社会が「一人の友」との関係、つまり無数のだれか「X」との関係に変換できるはずだとの願望と背中合わせになっている。無数のだれかとの関係を回復して「語りたい一つの事」つまり苦痛を、はっきりさせたいのである。なぜなら、

俺が自分の言動とほんとうの自己とのつながりに、なんと知れぬ暗礁を感じはじめてから既に久しい。(Xへの手紙)

からである。この「暗礁」は「何故樹木は樹木に見え、犬は犬に見えないのか」という懷疑による。ランポオの「見者」^{グロウイザ}なら異形の象徴を見出し、世界の改変をはかれたものを、小林の眼は樹木は樹木、犬は犬と認識した。自我は解体したはずなのに「ありのままの自然」が見えることへの懷疑。この懷疑は「ほんとうの自己」を救い出すために、無数の「だれか」との関係のなかからだれでもな自分をつかもうとする。「俺」が歴史・思想・社会・科学・政治

について手紙の中で語るのはそのためだ。それらはすべて強固な一般性への嫌悪として語られている。ヴァレリーの「テスト氏」が任意の一般的日常的知的変換によって精神の視力を得たのとは逆に、自分にこだわることによって自分の根拠を、一般的な日常に解消し、嫌悪すべき社会等への「視力」を放棄する焦燥がそこにはある。そして俺は人を断じて殺したくないし、人から断じて殺されたくない。これが唯一の俺の思想である。(Xへの手紙)

という「思想」むしろ「倫理」に行き着くのである。批評の回路はこうした「倫理」に立ちどまらせるものではなかったはずだ。従って「何故お前もつと遠い処へ連れて行つて貰はないのか」と自問する終章では、「人生の片々」よりもつと遠く、「社会」や「倫理」からも自分を救い出し、「私」を征服して象徴の宇宙へ行くはずだった「俺」の「夢を見るみじめさ」が語られている。象徴主義的な「芸術の社会性」を目指したために、人間の内面性に超越する外在的世界（自然・社会）の秩序を認識するための方法を断念した負債はこうして現れた。自分の懐疑的「夢」に一致する「現実」を求めた批評は、「夢」の無残な圧殺をも語らねばならなかった。小説「Xへの手紙」は、そこに位置し、社会化した批評的存在としての「私」とそれを支える一般的な人間心情に還元される思想を表現している。

これは、時代の背景のなかで小林に特別の事態ではない。一九三〇年代の日本の思想的、政治的情况は、ここで述べるまでもなく、満州事変から日華事変に至る十年間を通じて、「夢」を「現実」に

一致させようとする行為の敗退して行った情況と考えることができ⁽²⁰⁾。マルクス主義革命運動への弾圧が知識人にまで及び、彼等はまた認識そのものを思想の基盤とすることさえ懐疑せざるを得なかった。逆に国家社会主義的な革命幻想も、一九三二年、三六年の行動で破れ去った。このことは今日の歴史記述において常識に属する。が、これらの「夢」をみるみじめさの痛烈な象徴は、自我の解体の後に来るものの予測について必ずしも有効な判断を示してはいない。小林秀雄の「現実」が文学の社会化にかけて切り落した「夢」はこの予測のなかにあった。

小林の学んだフランスの一九二〇年代の批評精神（ヴァレリー・ジイド・チボーデ）は美の創造ではなく意識下の意識、最も秘密な自己の特殊性を捉えることを目指した。自意識の方法である。ところが一九三〇年代においては、個人主義を超えて社会環境をみなおす新しいヒューマニズムがあらわれる。とくに、一九二九年の世界恐慌の後、小説は不安な社会描写、おびやかされた個人の擁護にむかう。ロマン・ロラン、モーロワ、マルロー等の世界及び道徳の探究が現れる。ブルースト・ジイドはその中でひたすら内部の生命を問題にしていた。雑誌NRFでは、象徴主義が無意識への服従をもたらしたことへの反動がおこっていた。文学を人間の認識にむけること、象徴主義者達の主観主義を遠ざけて、真に個人的なものに到達することを問題にしていた⁽²¹⁾。

小林の「自己の救助」とは、こうした個人性の回復と重なるものを持つ。「Xへの手紙」はそのことを書ききってしまえず、批評家を

たる苦痛と自己呵責に終っている。いわばそれがこの時点での彼の「現実」だと言えよう。つまり、この「現実」があったからこそ「自己の救助」が、私小説の問題を語るときのテーマになり得るのである。

IV

小林の言うジイドの実験室のようなものに、「Xへの手紙」はなるはずであった。「言はば個人性と社会性との各々に相対的な量を規定する変換式の如きものの発見」(「私小説論」)がジイドの装置であるという。これは横光利一の「純粹小説論」(昭一〇・四)を批判するために提出したものである。作品を創るのに、「現実よりも現実の見方、考へ方のはうが大切な題材を提供する」ようになつた現代文学は、作者の側から一方的に見えたものを描くのではなく、作者自身も見られるものに変えるために「作者を映す鏡」を持つというのである。ジイドは「極度の相対主義」に生きた結果「純粹」という概念に到達し、「創造の過程或は精神の型」を作品化したという。小林の「Xへの手紙」は評論を書く存在を小説に書くことで、自己を映す鏡を得るはずであった。しかし、日本の社会的伝統と伝統的審美感はこの容易に小説とは認めない。ジイドの私小説、ましてドストエフスキの「惑乱した現実世界に忠実なリアリズム」はいっそう理解され難い。

「私小説論」に至るまでに、小林が否応なく面接せざるを得なかったのは、自己の小説創作の実験さえつきあつた、日本のリアリ

ズムの問題であった。「小説鑑賞の理論でもなく、小説制作の理論でもなく、恐らくこの二つのものが合一したある作家的境地」(「純粹小説といふものについて」昭六・一二)これが私小説であり、「作家的境地」であるからこそ、思想の態度は学び得ても、科学にはならず、心情の真实性だけは確実に認められてきたという、戦いや苦しみなしのリアリズム(「リアリズムに関する座談会」昭九・九「文学界」)の問題。

結局日本の私小説のリアリズムは、作家の態度に他ならなかったのではないかとする小林は、「私小説論」で西欧型私小説と日本型私小説の比較をし、(「社会化した「私」の像をもって、「作家の態度」いわゆる倫理の問題に肉薄するのである。西欧型私小説は「私」を社会から取りもどし、現実を改変する方法であつたのに比し、日本型私小説は「私」の告白にあくまで個人の倫理的な生命を托した。従つて、制作の理論と実践は作家の人間そのものに一致するということを信じたゆえに、その実体が崩壊する時期にあつた、日本型私小説は滅びざるを得ない。それにかわり得るのは何か。

私達は生れた国の性格的なものを失ひ個性的なものを失ひ、もうこれ以上何を奪われる心配があらう。(「故郷を失つた文学」

昭八・五「文芸春秋」)

西洋の影響によって生きてきた日本の近代文学の運命を、私小説の問題によってみなおす意図を持って「私小説論」が書かれるのは、右のような感慨があつたことである。性格破産、故郷喪失者の姿を描くこと。自我の解体と、多元重層的な現実を担う無数の他者の

存在による不安。「私達はかういふ代償を払つて、今日やっと西洋文学の伝統的性情を歪曲することなく理解しはじめたのだ」という（同前引用）。そして、

歴史はいつも否応なく伝統を壊す様に働く。個人はつねに否応なく伝統のほんたうの発見に近づくやうに成熟する。（「故郷を失つた文学」）

これを文学・私小説にあてはめれば、近代文学の西欧からの影響の歴史は、ついに伝統的な文学及び私小説を破壊した。しかし、個人はその断絶によっていっそう切実に、真の伝統的文学及び私小説の姿を求める。

過去に成熟した文化をいくつも持ち、長い歴史を引摺つた民族の眼や耳は不思議なものだと思ふ。僕はこの眼や耳を疑ふ事が出来ない。（「私小説論」）

こうした伝統的審美感への傾きは、「作品に内容を越えた魅力ある生活感情の流れがあるかないか」を意識し、「社会的画割にしつくりあて嵌つた人間の感情や心理の動き」「齟齬のない人間生活の動き」を求めることにつながる（「私小説論」）。「作家態度のリアリズム」を超えて、伝統的審美感の上に歴史をとりもどそうとすること。周知の「歴史について」（昭一四・五「文芸」、後「ドストエフスキイの生活」序）をまつまでもなく、「故郷を失つた文学を抱いた、青春を失つた青年」（「故郷を失つた文学」）にとって、歴史は「日付のない歴史」であった。彼において、歴史を可能にするものは、出来事の部分集合がある一定の時期に一群の人間——必ずしもそれ

らの出来事を自分で経験した人々でなくてもよいし、さらには世紀の距離をおいてそれを考察する人々であってもよい——に對しては、同一の意義を持つということである。唯物史観が歴史を發展の尺度で切る科学なら、小林のこだわった歴史は主観の問題、普遍的な人間感情、人間経験のリアリティであった。西欧の文化の歴史だけが發展の尺度によって先進であるとするなら、そうした歴史を学んで追いつこうとする文化は、それ自身の歴史を持たぬことになる。しかし日本の社会的伝統は西欧の歴史輸入による断絶を経てなお、活性化する文化を持つ。

マルクス主義文学運動という西洋の影響の「歴史」は日本の私小説の「伝統」を壊した。それによって思想は「社会化した「私」の像を得る。しかし、この伝統への衝撃が強大なものになり、概念過剰の不安をもたらす時、失った自分自身の救助と、身体性の回復が願われ、「伝統」の本当の発見が目指されるはずだ。真の個人主義文学はそこに現れる。というのが「私小説論」の結びである。ジイドの自意識という抽象世界の文学のリアリティでなく、マルクス主義の技法論の「一つの秩序」しかないという弱点をこえるもの、転向文学への留保がこの論にあるのを見のがせない。「彼等に新しい自我の問題が起つて来た事だ」というのは、私小説伝統の再発見と、社会化した思想を、その思想に憑かれて社会化した人間の行為として描き得る切実さ、を転向文学に見ていたと言えよう。小林の私小説論の伴走者と言われる中村光夫の「転向作家論」（昭一〇・二「文学界」）が、転向文学を「アスピレクションを失つたロマン派」

と呼ぶのとは異なる点である。小林は伝統的審美感を通じて私小説の復権を言い、中村光夫は私小説敗退を見つめて自然主義リアリズムを再評価しようとする。小林は「社会化した「私」の苦悩を批評的存在として享け、小説実作によってそこからの脱出をはかりながら、「夢」の断念を知らねばならなかった。時代感覚は、雑誌「文学界」における活動の主体となった小林の側により深いかもしれない。

一九三二年(昭七)の「日本における情勢と日本共産党の任務に關するテーゼ」、いわゆる三二年テーゼの後にくる文化人全般への弾圧、翌年の小林多喜二の惨死、同年の小林「故郷を失つた文学」、三木清「不安の思想とその超克」、佐野・鍋山の転向声明、徳永直「創作方法上の新転換」による社会主義リアリズム論、つづく転向文学の数々。大衆動向の可能性に賭けるよりも、自己救済の問題の方がはるかに重要な意味を持つようになった転向文学者、知識人、文化人。現実には思想に生ききれなかった「抽象人」の自己告白の作品が残されるのだが、小林は「社会化した「私」から脱出し、自己の救助を、真の個人主義文学としてものし得る可能性を見ていたとは言えないか。林房雄に、島木健作に、そして中野重治にそれを見たかったと言えないだろうか。ドストエフスキのシベリア体験を描こうとする小林の願望はそこに重なるのではないか。

伝統は断絶の経験を経ることによって、そう活性化される。文化はそれが成立した中央の正統性においてよりも、その周縁において、そう純粋化され保持される。西欧の正当な理解に達したという小林

の自負は、「社会化した「私」の像を提出することで私小説伝統の崩壊を決定的なものにし、そこからの自己の救助を言うことで、伝統の本当の発見を担い、一九三〇年代の問題をもすくいとることができた。「私小説論」における「社会化した「私」の理論的可能性は、まさに小林秀雄という批評的存在に裏づけられた「個人性と社会性の各々に相対的な量を規定する変換式」としてある。そしてその心理的映像の可能性は、「社会化」という強固な一般性を経て、それを超克した小林の、後の創造的批評において像を結ぶ。その実現は「ドストエフスキイの生活」の完結と、「無常といふ事」まで待たねばならない。そこへの道程は、「自己の救助」がもう一度、屈折した人生の選択を必要とする回路となるだろうということだ。論じなければなるまい。それは「私小説論」と同時進行するドストエフスキイ作品論のテーマの変遷から考えることとし、今後の課題としたい。

注(1) 小笠原克「昭和文学史論」(昭四五・二 八木書店刊)所

載、「私小説論の成立をめぐって」(『群像』昭三七・五)

(2) 山口昌男「文化と両義性」(昭五〇・五 岩波書店刊)

(3) 高橋英夫「昭和批評私史」(昭五四・五 小沢書店等の評

論に、一九三〇年代の問題として論じることの指摘がある。

(4) 注(1)に同じ

(5) 最近では桶谷秀昭「批評の運命」(昭四九・六 河出書房

新社) 古くは同時代評、また座談会、その他評論等に見られ

る。

(6) 杉山平助「おぼえ書き」(昭一〇・六「文芸」)「論集・小

- 林秀雄」(昭四一・七) 所載
- (7) 本多秋五「小林秀雄論」(昭二四・一 河出書房) 平野謙
「文学・昭和十年前後」(昭三五・三八「文学界」)
- (8) 橋川文三「社会化した私をめぐって」(昭三三・一一「文学」)
- (9) 吉田潤生「小林秀雄 近代文学鑑賞講座」(昭四一・一二 角川書店)
- (10) 注(3)「批評の運命」
- (11) 亀井秀雄「小林秀雄論」(昭四七・一一 楠書房)
- (12) 対談「白鳥の精神」河上徹太郎・小林秀雄(昭三八・一「文藝」)
- (13) 対談「文学と人生」中村光夫、福田恆存、小林秀雄(昭三八・八「新潮」)
- (14) G・ランソン、P・テュフロ著、新庄嘉章、鈴木力衛、村上菊一郎訳「フランス文学史Ⅲ」(昭五一・一 中央公論)フリップ・ヴァン・チーゲム著 萩原弥彦他訳「フランス文学理論史」(昭四八・一〇 紀伊国屋書店)その他参考
- (15) 注(10)に同じ
- (16) 注(11)に同じ、小林秀雄「年末感想」(昭七・一二)の一節と、「経済学批判序説」との照応が論じられている。
- (17) 拙稿「小林秀雄——封じ込めの青春」(昭五〇・二「国文」)
- (18) 河上徹太郎は「作者が自分自身の不幸を救ふ小説が私小説」と言い(昭八・一二「文藝」)「私小説を脱しよう、之を發展させて、」という。尾崎士郎も「私小説の發展性」(昭一〇・六「新潮」)で私小説の克服を説く。横光利一は「覚書——作家の生活」(昭一〇・七)で河上・小林の説を「私小説はそれを克服して後始めて本格小説になる」という説だと解している。
- (19) 小松清は「小林・河上氏のジイド論」(昭二〇・一一「セルバン」)で、「ジイドのセラルや芸術思想をコムニズムの問題に関連させないで論じた」と批判している。
- (20) 阿部良雄「パリII東京一九三〇」(昭五五・五「図書」)は「夢」と「行動」として説く。
- (21) 注(14)に同じ

武田泰淳とキリスト教

——「審判」「蝮のすえ」をめぐって——

西 谷 博 之

序

武田泰淳の作家としての出発を、「審判」——昭和二十二年『批評』四月号——と、「蝮のすえ」——昭和二十二年『進路』八、九、十月号——におくことは、誰も異存はないだろう。しかし、私はこの二作品に「秘密」——昭和二十二年六月、『象徴』第三号——を加えて、武田泰淳、初期三部作としたいと思う。三部作とする根拠は後述するが、私がこの序論で論じたいのは、泰淳の作品がいかにキリスト教とかわわっているかという点である。元来、泰淳は浄土宗の寺の生れであることから仏教的作家といわれるのが普通である。また彼が聖書をよく読んでいたことから、キリスト教の影響も多分にあるが、彼のキリスト教は仏教によって変容したものだという説が定着しているようである。私の知るところ、泰淳とキリスト教に正面から取りくんた秀れた論文としては、寺園司氏の「武田泰淳論

——キリスト教的側面について——」⁽¹⁾ 一篇であるが、その氏の論文でも、結論として「以上のように武田のキリスト教観には、仏教観に基づいた特殊性がみられるが……、」というように泰淳のキリスト教観を正統なキリスト教とは見なしていないのである。

泰淳の思想、もしくは宗教観の変遷を年代を追って見てゆくと、大きな変容をとげていることに気づくのである。このことは、泰淳の思想の変遷史として、別の機会に述べるつもりであるが、少なくとも彼の父の死——昭和二十七年、泰淳四十歳——までは泰淳文学の宗教性というものは、仏教的というよりキリスト教的要素が強かったといえるのではないかと思っている。

お寺に育ったからといって仏教を信ずるようにはならない。むしろ、その反対が多い。寺を飛び出して他の職業につく人は非常に多い。ぼくら兄弟の場合も、兄は水産学科へ進んだし、ぼくは坊さんの位を取ったが、結局やめたので、継いでいな

い。それは、寺院生活のムジエンがわかってしまうからで、言っていることと行いが矛盾しているのだ。⁽²⁾

仏教とほくととの関係は、小学校と中学校の前半部まではスムーズに行っただんですけれども、それから以後は非常に仏教から離れるといえますか、反感を持ってそれに反抗するようになりました。⁽³⁾

仏教に反抗して、彼は奈辺へ行ったか。泰淳が進んで行く道を決定する要因として、二つの体験があげられる。第一は兵隊体験であり、第二は敗戦体験である。彼は、もともと小説家になる意志は全くなかったという。⁽⁴⁾「むしろ中国文学者として出て行く」ことを考えていた彼は、竹内好、岡崎俊夫、増田渉、松枝茂夫らと共に中国文学研究会を昭和九年に発足させた。当時、支那として蔑視されていた中国文化を、魯迅なみに愛そうと言うのであるから相当な覚悟が必要であったにちがいない。その彼が中国へ、輻重補充兵とは言え、兵隊として派遣されたのである。竹内好によれば、泰淳はこの戦争経験で大きく変わったという。⁽⁵⁾何よりも、書く手紙や詩が文学的になった(傍点、西谷)、ということ、それだけ泰淳の肉体的な苦悩が深まったということでもある。戦争による罪意識、中国人に対する贖罪感からいかにしたら救われるのかということが第一の問題であった。

第二は敗戦を日本ではなく、上海で迎えたという体験である。これは「審判」に詳しく描かれているが、ここで彼は、亡国の民、ユダヤ民族と白系ロシア人の真の苦しみを理解できたという。「審判」

にしろ「蝮のすえ」にしろ、主題は「罪と裁き」であり、それに「愛」の問題が絡んでいる。

私はこの「罪と裁き」、「愛」の問題をキリスト教と仏教の二つの観点から見てみたいと思う。正しくいえば「罪と裁き」、「愛」という言葉を使った時点で、これはもうキリスト教的要素が強いといえるのである。もし、これが仏教的な用語を用いるとすれば「罪と裁き」は「業と因縁」でなければならないし、「愛」は「慈悲」でなければならないからである。「罪と業」、「愛と慈悲」、これがどのように違い、また泰淳の作品の場合、どちらに比重がかかっているのかを調べてみたい。

注(1) 青山学院大学日本文学会、『青山語文』第九号。

(2) 「朝日新聞」昭和四十八年四月七日、「ああ人間」

(3) NHK、「声のライブラリー」昭和五十年四月。

(4) 『文学』昭和二十七年十月号、「作家に聴く、武田泰淳」

(5) 『近代文学』昭和三十五年七月、八月、「座談会、武田泰淳」

一 「審判」

終戦直後の上海が舞台で、主人公は二郎という一人の青年と、その裏方ともいうべき「私」——杉——である。「私」は、外国で敗戦を迎えた一般的な日本のインテリという設定であるが、その私は「もはやあきらかに中国の罪人にひとしい。中国ばかりではない、世界中から罪人として定められた」運命を背負って、生きてゆかねばならないのである。いわば、日本人として存在するだけで、罪で

あり悪なのである。この日本人である「私」杉は、明らかに泰淳自身と違ってよい。当時の泰淳は、堀田善衛の証言によると「家に引っこんで聖書ばかり読んでい⁽¹⁾」て、八月十日のポツダム宣言以来、上海在住の日本人が騒ぎ出しているのに耳もかさなない状態だったらしい。

この上海はつまり世界であり、この世界の審判の風に吹きさらされ、敗滅せる東方の一国の人民が、醜い姿を消しやらずジッとしてゐる。そのみじめさ。私には懺悔とか、贖罪とかいう、積極的な意志はうごかなかった。ただ滅亡せるユダヤの民、罪悪の重荷を負う白系ロシア人、それら亡国の民の運命が今や自分の運命となったのだという激しい感情に日夜つつまれている。

杉は一人、日本人としての己の運命を、聖書のヨハネの「黙示録」に重ね合わせていたのだ。杉の敗戦前の職業は明確にされていない。職業だけではない、一体どういう身分で、何のために上海にいるのかも分らないのである。ただ文化人の仲間であり、インテリであることは間違いない。恐らく敗戦当時の上海に於ける平均的日本人像なのであろう。敗戦によって職を奪われた杉は、代書業を営む。——これも実際の泰淳と一致する。——こういう杉の前に、二郎が現地復員して姿を現わすのである。同じ洋館の三階に住む牧師の一人息子で、「背の高い、物腰のおちついた、大人びた若者であった。服装のこと、食事のこと、その他どんな細かいことでも老人の言いつけをよく守る、模範的な息子」であった。

私見では、この二郎は泰淳の分身であるといつてよいと思う。今までの評家は、杉イコール武田泰淳では一致しているが、二郎は誰なのかには言及していないようである。二郎と杉は、泰淳の心の中で分裂、葛藤している同一人物と観るのが適當だろう。丁度、あの中国の憂國の士であった屈原のように。二郎と杉の最大の相違点は、罪に対する考え方にある。敗戦後、己を亡国の民、ユダヤ人にとえる杉はそれでも「私には懺悔とか、贖罪とかいう、積極的な意志はうごかない」のであり、動かないどころか、時の経過とともに「俺はこの頃、深刻な絶望なんか消えちまったな。自分でもイヤなんだけどね、けっこう楽しんでばかりいるよ。」というように、罪意識そのものが、次第に風化していくように描かれている。

それに反して、二郎の方は「自分の上に下される裁き」を常に考えていて、恋人、鈴子と婚約さえ交わしているのに、絶えず憂愁の影を色濃く宿している。彼はあまりにも老成した青年であり、時たま見せる無感動な表情は、誰をも受けつけぬ己一人だけの中で「石の壁に面しているようなむずかしい対象につかみかかっている」印象を、杉に与えたのである。

暫くして二郎は鈴子との婚約の破棄を杉に告げ、一通の手紙を残して姿を消す。「審判」の構成を見ると、この手紙までの部分がプロローグであり、本文は二郎の手紙ということになる。杉は二郎の手紙の紹介者として存在するのであり、「腹のすえ」の杉のように小説の主題には直接関わってはいない。前にも述べたように、あくまでも二郎の引き立て役であり裏方である。

二郎の手紙によると、彼は戦場に於て二つの殺人罪を犯した。戦争によつての殺人は不可抗力であり、兵士にとつては当然の行為といえるのであるが、あることが因となつてどうしても自分の罪を贖わなくてはならなくなるのである。杉にみせた、無感動なとりつくしまもない表情は、己自身の苦悩と必死に闘っている姿であつた。

二郎の最初の殺人は、二人の中国人農夫であるが、彼等は日本の部隊長の免許符を持つ、何の罪もない連中で自分達の故郷へ帰る途中であつた。それが、分隊長の全くの気まぐれから、背後より兵士達の一斉射撃によつて射殺されたのである。農夫を射たない兵士もいたが、二郎の場合、射つ直前「人を殺すことがなぜいけないのか」という異常な考えがひらめき発射してしまふ。そして、その殺人は「部隊の移動、連日連夜の仕事の疲れなどで」全く忘れ去ってしまうのである。これが第一の、集団による殺人である。

第二の殺人は、二郎単独による必然性の全くみられない、盲目の老夫の殺害である。その老夫は、前日焼き打ちにあつた村の中で逃げそびれ、つんばの老婦とひっそりと一軒の小屋の前によりそつていた。「どうせ死んじまうのかな」「きつとこのままじゃ餓死するだろうな。もうこうなつたら、いっそひと思ひに死んだ方がましだろうに」という思いが二郎の頭をかすめる。そして、農夫を殺害したときと同じような「真空状態、鉛のように無神経な状態」に落ち入り、引金を引くのである。

この二郎の殺人の要因をみると、二つのことが考えられる。一つ

は杉の考えでもある、エネルギー不滅の法則である。

一國が亡びることは、それだけのエネルギーの消滅のように見えるが、実は人類全体のエネルギーは不変不滅なのだ。それは物理的に見て、宇宙のエネルギーが不変不滅であるのと、ちようどおんなじなんだ。だから日本が亡びるといふことはちつともおどろくにあたらんのだ。日本やドイツが亡びようと、人類全体のエネルギーは微動だにしない。不変なのだ。——後略

これは、泰淳が『司馬遷⁽²⁾』の「持統」論で述べた「史記の世界では、持統は空間的に考えられている。全体的に考えられている。

——中略——『史記』の問題にしているのは、史記的世界全体の持統である。個別的な非持統は、むしろ全体的持統を支えていると言つてよい。」を踏まえている。

二郎が十四、五歳の頃、ガマを空気銃で射つたことがあつた。臆病なくらい生き物を殺すことがきらいな二郎が、ガマを射つたのは当時習つた物理学の知識が原因である。

物質はすべて原子でできているという理論が強く私の頭を支配したのです。つまり原子に還してしまえば生物も何もない。神聖なる生も微分子に分解すれば単なる物だという考え、それが私には私流に妙な影響をあたえました。この「物」にすぎない奴をどうあつかおうが何等おそれることはない。生物を殺すなんて悪でもなければ罪でもない、分解するだけの話と考へていました。

この考えも、杉のエネルギー不滅説に通じる。二郎と杉が、泰淳の分身である所以である。

殺人のもう一つの要因は、変身したいという二郎の願望である。引金を引くのを「止めてしまえば何事も起らない」のであり、引けば、二郎はもとの二郎ではなくなるのだ。二郎は「もとの私でなくて」みたいという誘惑に負けて引金を引く。この二郎の変身願望は無意識的な戦争逃避であり、同時に己の実存を確かめたいという衝動でもある。いずれにしろ、限界状況下に於ける実存的行為であることに間違いない。その結果、「とうとうやってしまったという重量のある感覚」を二郎は覚えるのであるが、誰も知らないのだという「憎むべき安心」が、殺人の記憶を曖昧にしようのである。

自分は少くとも二回は全く不必要な殺人を行った。第一回は集団に組して命令を受けたのだとしても、第二回は完全に自分の意志で、一人対一人で行ったものだ。しかも、無抵抗な老人を殺した。自分は犯罪者だ、裁かるべき人間だ、と。しかし、私は平然としている自分に驚かねばなりませんでした。私は自分の罪が絶対に発覚するはずのないことを知っていたからです。

こういう二郎に罪の自覚を持たせたのは、皮肉にも鈴子との恋愛であった。最初、二郎は鈴子との恋愛に酔い痴れていた。恋愛によって過去の忌わしい想いを忘れようとしていたと言っていた。いいだろう。二郎は幸せな二人の生活を思い、「老年に至るまでの二人のこ

とを考え、二人ともやがて老人になる姿を思い浮べたとき、突然射殺した老夫を思い出すのである。しかも、つんぼの老婦を置きざりにしてきたことに気づき、彼女は恐らく数日後死んだのに違いなく、その老夫婦に自分達二人を重ね合わせたとき、自分達も同じ運命を辿るのではないかと慄然とするのである。

愛する対象を得て、初めて老夫婦に対する罪の自覚が生じ、同時にどうしてもそのことを恋人に告白したい衝動にかられる。己の実体を知らぬ愛は愛ではない。二郎は恋人に全てを告白する。キリスト教に於ては、罪の告白は回心であり、神の赦しに至る道である。⁽³⁾

しかし、鈴子は二郎の告白に堪えられなかった。あまりにも彼女は汚れなき美しい乙女であり過ぎたのである。彼女はエヴァではなかった。アダムを愛することのできるのは、同じ原罪を犯したエヴァでなければならぬ。罪の自覚の無い者に罪の告白をしても、それは己の心に告白するのと同じである。結局、鈴子は二郎を救うことができなかった。

ドストエフスキの『罪と罰』⁽⁴⁾に於て、ラスコーリニコフは売春婦ソーニャに魂を救われる。それはソーニャもラスコーリニコフと同じように罪をかかえていたからこそ、相手の心の痛みが分るとともに、彼の方でも自分の罪の告白を安心して告白できたのだ。二郎の場合は違う。罪の告白にショックを受けた鈴子が、やがて落ちつきを取りもどし「あの方を嫌ってはいけません。守っておあげしなくてはいけないと、」自分を努めあげましたとしても、二郎にとつては、最早それは愛ではないのである。

明日をも知れぬ病人を見守るけなげな看護婦、嫌われ者の子をなぐさめる気の良い母親も同様ではありませんか。真情ともに技巧が、恋のかわりに忍耐が彼女を支えるだけのこと。彼女の眼中には銃口を老人の頭に擬した私の姿が永久に消えないのです。私は彼女に犠牲を強いるのはいやです。

二郎は婚約を破棄する。二郎にとって鈴子を失うことは「致命的」であった。彼はそこで「今や自分が裁かれたのだと悟り」、しかもそうせずにはいられたのである。

「審判」の構成上、弱点があるとすればこの部分である。それは二郎の罪の苦しみや、贖罪のために愛を捨てる苦しみは十分描かれているのであるが、二郎の恋人鈴子が描かれていない。あまりにも清潔で美しく、まるで人形を思わせるのである。「審判」に於ける愛を分析しようとしても、一体この愛は何なのかはなはだ不明瞭である。唯はつきりしているのは、鈴子との恋愛により他人の価値を認め、己の罪を自覚した愛はキリスト教的愛と言えるということである。

また当然のこととして、二郎が鈴子との将来の生活を、射殺した老夫婦の運命に重ね合わせ、結局婚約を破棄したことを仏教という因果応報と観る見方もあろう。しかし、いづれにせよ、「審判」に於ける愛はもう一つ不明瞭である。

「審判」は、やはり贖罪の物語である。しかし、単なる贖罪ではなく、その背後に大いなるもの存在、もっとはつきり言えば神の存在を思わせる物語である。鈴子を失った二郎は「今までにない明

確な罪の自覚」を感じ、その「罪の自覚だけが私の救いなのだとさえ」思うようになる。そして、自分は中国に残ろうと決意する。

私は自分の犯罪の場所にとどまり、私の殺した老人の同胞の顔を見ながら暮したい。それはともすれば鈍りがちな自覚を時々刻々ますますに役立つでしょうから。裁きは一回だけではありません。何回でも、たえずあるでしょう。——中略——いつかあなたは最後の審判の話をされましたね。日本の現状を私は知りません。しかし私の現状は、まさに第一のラッパが吹きならされ、第一の天使の禍は降下したようです。いづれ第二、第三も降下するでしょう。そして私はこれを報告できる相手としてあなたを友人として持っていたことを無限に感謝します。多くの仲間が報告すべき相手を持たず、今なお闇黒の裡に沈黙しているでしょうから。

キリスト教に於ては、「愛」や「罪」は普通他者との関係に於て成立する。しかし仏教ではもともと、「罪」とか「裁き」とか「贖罪」意識は無いといわれる。⁽⁵⁾キリスト教でいう罪は、「苦」であって普通「行苦」と呼ばれ——パーリー語でサンカーラドウッカ、*"sankhāradukka = the evil of material life"*——その内容は「生、老、病、死」であるという。しかも、重大なことは、この行苦には対人関係は含まれずあくまでも個人の行苦になるという点である。つまりあくまでも個人的な修業によって、もしくは念仏を唱えることで、これらの行苦から逃れようとするのが仏教なのである。とするならば、自ら裁かれるために中国人の中へ入って行く二

郎の行為は、やはりキリスト教的といつてよいだろう。

最後に、「審判」の次の作品である「秘密」について簡単に触れたい。私は、序に於てこの作品を初期三部作に加えたのであるが、その理由は「審判」の弱点である女性が描けていない点を、この「秘密」によって補っているからである。雪子、すみえ、みね子、菊枝の四人は、「審判」の鈴子と違って各々血の通った女である。それぞれの女の生恵が生き生きと描かれている。「秘密」の「私」林は、「審判」の杉の様に単なる手紙の受取人ではない。親友である八木と、八木に関わりのある女達の秘密を握っている「完全な傍観者」であり、作家でもある。そして傍観者でありながら、いつの間にか八木と女達の運命を巧みに操っている行為者でもある。「人情味の薄い」、「感情をあらわさない」林は、冷静に八木と女達を観察し彼等の一切の秘密を握ったかに見えたとき、神の秘密(空襲)により全てが崩壊するという筋である。一人生き残った「私」は、「書き残すことの愚かさを知」りながら、「秘密」を書く。

この作品は失敗作だというのが定説のようであるが、私はそうは思わない。確かに焦点を林にあてて読むと、林はまるで四人の女を支配するスーパーマンであり、しかもその女達を掌中の珠のように自由に扱う、バグダットの王様のような不自然さを覚えるのだが、視点を女達に移して読むとこれはこれで一篇の絵物語である。たった二ヶ月で何故これほど女の描き方が上手くなったのか不思議であるが、恐らく泰淳自身「審判」では女が描けていないことを痛切に感じていたと思われる。

「審判」、「秘密」の構成に於て、「私」の存在は注意を要する。「あの頃北原武夫が、しきりに「第二の『私』を設定する」ということを唱えていたが、それがピンと来て『秘密』を書いた。」と泰淳は言っているが、次の作品である「嫂のすえ」の「私」も同じ手法である。ただ「嫂のすえ」では見事に成功しているのが、前作二つとも試行錯誤の域を脱していない。「審判」に於ける「私」はあまりにも影の存在であり、「秘密」の「私」は逆に強力過ぎるのである。

この第二の「私」の設定という発想は、北原武夫が最初ではない。恐らく、『司馬遷』からの着想であろう。司馬遷は、直接歴史には関わっていないが、ある意味では決定的に歴史に関与している。何を選択してどのように記録するかは、ひとえに司馬遷の筆にかかっているのだ。泰淳は司馬遷のごとき、第二の「私」を生み出したかったに違いない。「嫂のすえ」の成功により、以後彼の主人公は一貫してこの方針を貫くのである。なお、泰淳の「私」に関しては、栗津則雄氏の秀れた論文がある。⁽⁷⁾

注(1) 武田泰淳は、昭和十九年六月上海に渡り、中日文化協会に就職、二十年三月堀田善衛が上海の国際文化協会に仕事をし、八月の終戦を泰淳と一緒に迎えた。

(2) 昭和十八年四月、日本評論社刊。

(3) ボンヘッファー選集Ⅵ、「罪の告白と聖晚餐」一九六八年三月、新教出版社。

(4) 『武田泰淳集』学習研究社の月報、「軍隊と文学的出発点」

によれば、泰淳は戦後帰国して三笠書房のドストエフスキー全集を食るように読み大いに感銘を受け、「文学って、こんなに面白いものか、これならば、やってもいいと、初めてわかった。」と言っている。また、雑誌『月刊キリスト』昭和四十三年一月号の推名との対談「救いと文学」に於て、ラスコーニコフの殺人に言及している。

(5) 『仏教とキリスト教の比較研究』「二つの人間解釈」増谷文雄、筑摩書房。『親鸞』増谷文雄、遠藤周作、朝日出版社。増谷文雄氏の著書を利用したのは、増谷氏が浄土宗の出身で、泰淳と宗派が同じだからである。

なお贖罪については、八木誠一氏による次のような意見もある。

『ヨハネ福音書』におけるイエスの十字架は救済のためではあるが、贖罪の意味を持ってはいない。——中略——ヨハネは罪の本質を律法違反にみてはいないのである。だからこの点(贖罪——注、西谷——)では、キリスト教と浄土仏教の違いが証明されたことにはならない。——『仏教とキリスト教の接点』「超越者への信知に即して——浄土仏教」法蔵館

(6) 序、注(4)に同じ

(7) 「方法としての『私』」『すばる』22号、昭和五十年十二月

二 「腹のすえ」

「生きて行くことは案外むずかしくないのかも知れない」、これは「腹のすえ」の冒頭の科白であるが、主人公は「審判」と同じ杉である。杉は続けて独白する。「ともかく、みんなこうして生きてい

る以上は「戦争で敗けようが、国がなくなろうが、生きていけることはたしかだな」と。

舞台は「審判」と同じ敗戦直後の上海であり、価値観が全くひっくり返り故国へいつ帰れるかも分らぬ日本人の、生活するだけで一杯の姿がそこにはあった。杉はそこで代書屋を始める。敗戦前は中国語の必要がなかった。全て日本語で足り、日本語を話せることが権力の象徴でもあったのが、敗戦後は書類は中国語でなければ用をなさなくなった。杉の商売は繁昌する。しかし、杉は一体何のために生きているのか。

どんな時でも、死なないで生きていられると、そればかり感じた。最初は恥を忍んで生きている気でした。だがフト気づくと、恥も何もないのであった。私の無表情や私の苦笑は、恥も何もなく、ただ生きているだけの一枚看板であった。——中略——

私は酒が飲みたかった。油っこいものが食べたかった。そのためには事件が起きて、客が来ることが絶対必要であった。

——中略——

私は金さえもらえばよかった。居留民の利益のためとは露ほども考えない。そんな私を頼りにする人をあわれと感じた。

——中略——私はもはや理想もなく、信念もなく、ただ生存していた。

杉の終戦前の職業は詩人であり、彼は「かつて上海へ来る前も来てからも、よく勉強し、よく働き、よく考え」る人間だった。それ

が何故、かほどまでの変貌をとげたのであろうか。敗戦だけが原因だとはどうしても考えられないのである。そこで、冒頭の科白「生きて行くことは案外むずかしくないのかも知れない」は「審判」のもう一人の「私」である二郎の科白と考えると納得がゆくのである。

私はこれから自分の裁きの場所をうろつくことにします。こんなことをしたからとて罪のつぐないになるとは私は考えていません。しかし私はそうせずにはいられません。贖罪の心は薄くても、私は自分なりにわが裁きを見とどけた心は強いのです。自分の罪悪の証拠を毎日つきつけられている生活、それも一つの生活にはちがひありません。そして、結局どうなるかわかりません。(傍点、西谷)——審判——

二郎は「罪の自覚」だけが自分の救いであり、よりどころだと思いついてきたのだが、結局耐えきれずに終わったのが杉の姿だということになる。この世で最も耐えた者、それは言うまでもなくイエスである。愛する弟子全てに裏切られ、唯一人十字架に上ったイエスは、死の直前あの有名な独白「エリ、エリ、レマ、サバクタニ」と叫び息絶えたのであるが、最後の瞬間まで耐えたからこそ贖罪が可能になったのである。

二郎の「罪の自覚」は、あれほど強い決意にもかかわらず「結局どうなるかわかりません」と言う通りに完全に風化してしまったのだ。「嫂のすえ」の「私」は冒頭から不安定に揺れる。ここに泰淳の新しいさがある。

「嫂のすえ」の最初の批評は平野謙であるが、彼は「秘密」、「審判」、「嫂のすえ」、「非革命者」の四作の中では「嫂のすえ」が最も力作、秀作であると理りながらもかなり厳しい評価を下している。

肝腎の女主人公の性格描写における新しがりのところと古風なところがうましく統一的につかまれている。その場その場の筆勢に作者は身をゆだねすぎている。貞操観念なぞかなぐりすてた妖婦じみたヒステリィ女がまるでおらしい殉情の女性と化す道ゆきが、読者にスラリとのみこめない。亭主に対する愛憎もわかれたようでよくわからぬ。劇の傍観者が劇中人物にすりかわる必然性を作者が全体の布置結構のなかでよく考えぬいていないからだ。というより、登場人物になったかのように、結局最後まで傍観者の眼をすてきれないところに、「自分が死んで、あなたが平気で」云々と万斛の怨みをのんで吐きかけるセリフの意味も、千鈞の重みを以って読者に蘇ってこない所以がある。「私」という主人公の位置設定が不安定だからだ。いや、もっととはっきりいえば、この主人公ならびに作者は演出家志望なのだ。不逞にも、人生の演出家たらんとしているながら、つきはなして俳優指導をしきれなかったところに、作全体の腰ぐだけが発象したのではないか。

同時代批評というのは、種々の意味で難しいものであるが、「私」が不安定な存在であることを逸早く見抜いているのは流石である。しかし、問題が無いわけではない。「登場人物になったかのように、結局最後まで傍観者の眼を捨てきれない」とか、「不逞にも、人生

の演出家たらんとしていながら、つきはなして俳優指導をしきれなかった」という観方はいかがなものであろうか。

杉は初めから「登場人物」になるとか、「人生の演出家」になるなどは捨てているのではないかと、私には思われる。杉は、人間としてはゼロであり、「ただ生きていくだけ」であって「理想もなく、信念もなく、ただ生存」しているだけなのである。少なくとも、杉自身そのつもりで生きていたのだが、皮肉なことに、そういう杉が「かつてないほど、価値ある人物と化しつつあった」のである。彼の前には様々な人間が現われ、相談をもちかけ、遂には「懺悔や告白を聴き入れてやるカソリックの僧侶の立場にまでたち至」ったのであるが、この「カソリックの僧侶」は杉にとって決して実体のあるものでないことは断るまでもない。己を虚しいものにすればするほど、杉の罫りの世界が、一際鮮やかに現出してくるのである。こういう「私」の世界は、従来の私小説の「私」とは全く違ったものであり、泰淳はここに新境地を開いたといつてよいだろう。

杉の前に一人の女性の依頼人が現われる。彼女は杉にとって「かつて自分が人生の目的を失わぬ頃抱いていた幻が突如出現したかの如く」思われる女性であった。彼女の出現は、杉にとってあまりにも刺激的であった。今まで、ゼロの存在として気楽にののんと生活してきた杉の立場を、たちまち不安定にした。彼女には病気の夫がいて、しかもその夫は杉の詩のファンだという。「すでに抒情を軽蔑し、無関係なことに気をつかうのは止めにした」杉にとって、「昔の詩あめ甘ったるい詩のこと」をあからさまに褒められるの

は、「全身の血が逆流して来るような屈辱を感じた」のである。

彼女は、辛島の所有物でもあった。戦前、辛島は軍の宣伝部に所属し、権力を恣にしており「相手の思想なり神経なり、全部わきまえた風な文化人ぶり」を杉は嫌悪していた。いつてみれば杉にとっては全く無縁の世界の男である。それが、戦後戦犯になり裁判があれば死刑になるだろうと噂されていた。代書屋と戦犯、杉の気付かぬ間に、彼等の距離は接近していた。

戦犯になっても辛島は彼女を離さなかった。彼女も辛島から離れず、そういう彼等を病気の夫は憎悪し軽蔑することで辛うじて生きていた。実際問題として、もし辛島がいなくなったら、病人の生きがいは失われ、薬を買う金も忽ち費えるはずであった。そういう中へ杉は心ならずも入り込んでゆく。ゼロとしての存在であるはずの杉は、今や「彼女を通して」辛島の肉体を「吐く息の匂いまで感ぜられるほど」身近に感じるようになったのである。

彼女は杉を深く愛するようになる。その愛が本物であることは、最初杉に辛島の殺害を依頼したのを、後になって彼女の方から取り消し「わたしを愛していてさえくれればいいわ。他の事考えないで。——中略——わたし心配なのよ。あなたにもしものことがあったら。あなたが殺されでもしたら。」という言葉からも明白である。そういう関係の二人を身動きできぬ病人がじっと見守っており「……女房はね。杉さんが好きなんですよ」と慄える唇でいう。「死にかけた病人の言うことはたしかですよ。そんなことばかり、毎日、毎晩、考えつづけているんですからね」

杉と辛島の対立は決定的なものとなり、どうしても避けられぬ状態に杉は追い込まれて行く。

私は事件から身をひくことは自分がゼロになることに気づいていた。昨夜、辛島と会見した時、まだ自分は漠然とした反抗心しかなかった。しかし今日は自分が立っている位置がハッキリ、生れてからこの方経験しないほどはっきり認知された。自分がその位置に生きて立っている以上、私はゼロになることはできなかった。——中略——私は自分がゼロになるのを拒否する人間だという発見に驚いた。

杉の辛島殺害は、「審判」に於ける二郎の老夫殺害と同一である。「もとの私でなくなつて」みたい、ゼロでなくなつてみたいという衝動が杉を動かしたのだ。しかし、その行動には「ラスコーリニコフのような強靱な思想はな」く、「彼のような綿密な計算も、冷静な用意もな」く、「そして何よりもあの深さがなかった」のである。それでも杉は斧を持ち、ラスコーリニコフのように辛島殺害に向う。体力、膂力ともに辛島に敵う筈がない杉ではあったが、それでも「ほんの僅かでもひるんだらそれは胸の裡に火花がちらるほど残念なことであった」のだ。一瞬でも怯むことは、元のゼロに還ることである。彼は愛する女のために「殺されるために歩いて」行ったのである。

この辛島殺害の場面は実に巧妙に出来ているといつてよい。杉が斧を揮つて「首すじに一撃をあたえた」とき、既に辛島の背中には「肉料理に使う細長い鋭利な刃物」が突き刺つており「彼の心臓か

肺臓を貫いて」いたのだ。ということは杉の殺人は直接には成立しないことになる。辛島を直接殺したのは、彼女が雇つた殺し屋である。つまり、彼女も間接的に殺人の罪を犯したのである。杉と彼女の殺人の罪は、アダムとエヴァのリンゴ、即ち原罪を思わせる。直接手を下したのではないが「僕が生きているかぎり、僕はきつとある種の殺人犯の片割れにちがいないような気がする。」という泰淳の主張がここにはある。

辛島の死は病人に大きな衝撃を与えた。「力が一ぺんに抜け」、「死んでもいいと思」う興奮が沈まると「もうこれで何もかも終つてしまった」のだという虚脱感に襲われ、次には「情ない、恥ずかしい気持で胸がいっぱいにな」るのである。

僕のような人間、何も出来ずに寝ているだけの人間、他人まかせの、無責任の、虫のいい病人のために、人間を殺すようなことがあつても良いものかどうか。自分のために殺人が行われ、それで私は満足し、安心していられるかどうか。僕は急いでいてもたつてもいられない、苦しさ、恥ずかしさ、すまなさがこみあげて来て泣いていました。——中略——僕は病人でいたくない。病人であることを特権として、恥知らずに他人まかせでいたくない。なおりたい、責任を持った行動がしてみたい。一度でいいから杉さんのように、なすべきことがしてみたい。

特に最後の言葉が杉の心を刺し貫き、今こそ杉は裁かれたと感じたのである。杉も病人も、辛島が死ぬまではお互にゼロの存在として生きていたのである。いや病人の方がまだ人間らしく生きていた

といてよい。杉の行動は正義のためではない。唯自分がゼロになりたくない、ほんの少し變つてみたいという衝動が齎したものである。杉は一度として責任を持った、なすべきことはしていないのである。

憎悪の対象を失った病人は、その対象を杉に向ける。病人の死期は刻々と迫っていた。彼の「念頭を去らないのは」杉と「彼女が死に迫られた自分を見守り、そして自分と一緒に死なずに二人して生き残ることだ」った。その病人が最後に言う。「自分が死んで、あなたが生き残るのは何と妙なことだろう」と。しかも、この言葉は辛島が死ぬ間際に考えていたこと「致することを知って杉は愕然とするのだ。

杉は彼等にとつて、いわば不意の闖入者である。その杉が生き残つて、辛島も病人も死んで了うのはどういう意味を持つのか。杉は決して勝利者ではない。勝利者どころか、「自分が生きていることの全体」が苦しくて、他のことは考えられないのである。彼は今後辛島と病人の死を、自分の死まで引きずつてゆかねばならないのだ。誤解の無いように言っておくが、杉は女と一緒に幸福になろうとしたことはない。杉はもともと「幸福」を信じない男であつたし、「女と同棲して幸福になる」ことは考えられない男であつた。彼は、「安定したものは必ず崩れ壊れる時が来る」ことを信じ、「『幸福』より『不幸』の方が親しみが有り、安心」できたのである。

女は、辛島が死んで、自分の夫も確実に死ぬことが明確になつた時点で、杉との結婚を考えたに違いない。その考えが、辛島殺害と

いう重い罪を犯したにもかかわらず、杉に接吻し「楽しげな、うっとりとした顔」で「もう安心ね。もうこれでいいわね」と彼女に言わたのだ。女には罪の自覚は無い。辛島は自分達夫婦を苦しめた悪い奴、死んで当然、夫は病気で死ぬのは仕方がないと思つていたのである。あとは杉との幸福な生活が待っている。しかし、その考えも船が日本へ着く頃までに変わる。杉は彼女を避けるようになり、時たま顔をあわせても世界の罪を全て一人で背負っているような苦しい表情をしている。そのような杉を見て、彼女は己の罪に目覚めるのである。そして初めて、己を捨てた愛、無償の愛を自覚する。

彼女は杉に辛島殺害を告白する。しかし、それは「殺したいほど憎」いからではなく、殺さないと杉が殺されて了うからであること、杉のたれを思つて辛島を殺させたのだから、自分は少しも後悔していないこと、杉には責任は無いのだから苦しまないで欲しいことなどを淡々と語る。

あなたまで苦しめるようになったら、とてもつらくて。船に乗つてからのあなたの態度、わたし悲しかったけれど、よくよく考えて自分が悪いんだとあきらめられるようになったわ。だから、あなた、もうすっかり私たちのこととは無関係なんだと思つて下さつてもいいわ。本当にそうなんですもの。ただ私が、あなたを愛しただけなのよ。

彼女の最後の告白は、杉に「彼女をいとしいと思う念をまさせ」たのである。ここに二人の愛が成立したといつてよい。

「蝮のすえ」の題の傍に、ラテン語でルカ伝が引用されている。

Gemina viperam quis ostendit vobis fugere a

ventura ira? Facite ergo fructus dignos poenitentiae.

Evangeliū secundum Lucam III.

「蝮の裔よ。誰が汝らに來らんとする御怒を避くべき事を示したるぞ。さらば悔改めに相応しき果を結べ。」ルカ伝三章七節(6) 蝮のすえの意味はマタイ伝から、偽善者であるという説もあるが、私はルカ伝から「神の裁きを受ける者」の意であり、ここでは杉と女を指していると思う。

彼等は愛を得たかわりに裁きを受けねばならなかった。「審判」が贖罪の物語なら、「蝮のすえ」は「愛と罪」の物語といつてよい。「審判」の二郎は、エヴァを得ることができなかったのだが、「蝮のすえ」の杉はエヴァを得ることができたのである。同時にアダムとエヴァは樂園を追われるが、杉と彼女も「黙示録」の荒野を思わせる、原子爆弾で荒廃した日本へ向わねばならない。物語は終つてはいない。アダムとエヴァの物語はこれから始まるのである。(8)

注(1) マタイ第二十七章四十六節「わが神、わが神、どうしてわたしをお見捨てになつたのですか。」

(2) 平野謙「ふたりの新作家——武田泰淳・八木義徳——」

『文芸』昭和二十三年六月

(3) 「審判」にはカソリックの牧師とある。牧師はプロテスタントであり、カソリックは神父と呼ぶのが普通である。

(4) ヨハネ第十五章十三節「人がその友のために自分の命を捨

てること、これよりも大きな愛はない。」を踏まえているといつてよいだろう。

(5) 「無関係な殺人」「風媒花」昭和二十七年十二月、講談社

(6) 「自作ノオト」「未来の淫女」昭和二十六年五月、目黒書店。これにはルカ伝及び、マタイ二十三章二十九節を引用している。

(7) 『武田泰淳論』『作家としての出発』兵藤正之助、冬樹社

(8) 松原新一氏は『武田泰淳論』——審美社——に於て、『蝮のすえ』の荒涼としてむざんな全光景のなかにあつて、この女の存在のみが唯一のかすかな救いとなつてゐる」と述べ、泰淳作品の中にあつて「最も成功した女性像の一つ」としてゐる。

結び

最後に慈悲について述べたい。増谷文雄氏によると「釈尊の教うるところは、あくまでも自己形成の道で」あり、「最高の人格の建立を目標として、自己を調御することにあるといふ。また「仏教における普遍的なる愛の根本構造は、同悲の感情を通して、生きとし生ける者のうえに拡がりゆく慈しみで」あり、「人間自然の結合の力である『愛』にはあらずして、『慈悲』なる言葉をもって」言ひ現わすのが正しいといふ。キリスト教の「愛」も仏教の「慈悲」も究極の目的は同じであるが、そこに至る過程に於て根本的に違ふといつてよい。キリスト教の「愛」は対人関係、もしくは「罪」との関係に於て神の恩寵として把握されるのが一般である。

慈悲の「慈」はパーリー語の“metra = friendliness”つまり友情であり、「悲」は“karuna”であり、「思わず知らず洩れてくる歎きの声」だという。このような観点から見ると、「蝮のすえ」の愛と罪は、正にキリスト教的——しかも正統的な——と言つて間違いないだろう。

泰渾文学に於ける個々の作品が、どこまでが仏教的で、どこまでがキリスト教的であるのかを見分けるのは非常に困難である。その理由としてキリスト教と仏教がかなりの部分で重なり合っているた

めと考えられる。私はその重なり合ったものを解き離す一つの手段として、キリスト教の本質である「愛」と「罪」の二点から作品にメスを入れたのであるが私の試みはほぼ成功したようである。今後、泰渾文学を論ずる場合、キリスト教的観点から新たに見直す必要があるだろう。この小論が、その際の一助になれば幸いである。

注(1) 一、注(5) 参照。

〈追悼文〉

木村毅さんのしごと

岡 保生

木村毅さんの遺著のひとつ、『私の文学回顧録』の最終章は「投書家あがりの文士」となっている。そして、この章のなか

で、木村さん自身が、私は、作家、評論家、明治文化研究家の、「それらのどれをも抱括する名称の文士なのだ」と言いきっておられるのを、私たちは見いだす。「文士であることを矜持としておられた木村さんであった。木村さんの著書は二五〇冊を越えるという。やはり、木村さんの遺著となった『座談集 明治の春秋』には、巻末に谷沢永一氏編のくわしい「著書目録」があり、その多面的な活動が知られるが、私などにはその大半が未知であり、未読の書名がずらりと並んでいる。そういう私が、ここに木村さんの遺されたしごとについて云々するのはおこがましいかぎりだが、氏の生前

いくたびか直接お話を承る機会を得ていたので、その縁故に甘えさせていただくこととした。

「文士」木村さんは、その晩年はともかく、昭和の戦前まではやはり小説家を本業としておられた、と見てもいいのではないかと、私は思うが、その小説の代表作としては「旅順攻囲軍」（昭和九年）が定評のあるもののようにある。これは幸い講談社の「大衆文学大系」に入っている。私はこんど「大系」本で一読したが、この作は、日露戦争の際の旅順攻囲軍司令官だった乃木大将の、東京出発から、旅順陥落までの攻囲軍の死闘を中心におきつつ、奉天会戦の勝利を経て故国への凱旋までを、エピソード中心につづった連作小説である。「旅順攻囲軍」と題していても、戦争そのものを

描いた作品ではなく、むしろ「日露戦争における乃木將軍」を描きたいわけは伝記小説である。この点で、木村さんがかつて「ラグーザお玉」（昭和六年）を書き、のちに「大山元帥」（昭和十六年）を書いた線上にこの作も位置づけられる。思うに、木村さんのわが大衆文学に遺した最大のしごとはこうした実話小説、伝記小説という分野の開拓であり、その育成に尽力したという点で、もっとも注目されるべきだろう。「旅順攻囲軍」は、この系列の作品群にあって、もっともふくらみを持ち、記録、エッセイと小説とを自由に交錯させつつ、人間乃木を、できるだけ多面的に、興味ゆたかに描きあげようとした野心作だった、と見てよからう。私は、この作品を読んで、かつて昭和女子大学での「座談会島村抱月」のおりに、抱月の脚本「運命の丘」について、木村さんがあればナポレオンがもっとも書けていない、つまらん作だ、ときびしくいわれたのを、ほほえましく思い出した。乃木希典を「旅順攻囲軍」にここまで描き上げた木村さんなればこそその発言で、いま思えば、あのときの木村さんのことばには自

信がみちみちていた。

が、「旅順攻囲軍」が出てから、まもなく半世紀になろうとしている。現在のわれわれは、その間に、司馬遼太郎の「殉死」なども目にしている。「殉死」にかぎらず、いまや乃木希典が軍司令官としてはきわめて無能な將軍でしかなかった、というのは、もはや周知となっている。では、木村さんの「旅順攻囲軍」は、大作ではあっても、こんにち、それは空しいころみでしかなかった、ということになるだろうか。いや、そうではない。依然としてこの大作は、現在においても読みごたえのある力作である。また、木村さんは、この作で人間乃木の美点を称揚してはいるが、けっして「軍神乃木將軍」などをつくりあげてはいない。この作がシナ事変前夜に発表されたにもかかわらず、そうした軍国主義的傾斜のないことは、木村さんの経歴をかえりみれば当然のことでもあるが、あの当時勇気なくしてはかなわぬことであり、史実に忠実であろうと目ざした「伝記」作家、「歴史家」としての木村さんの資質にもふさわしい力作だったといえる。

木村さんは、この「旅順攻囲軍」のあと、昭和十六年七月高山書院から『都々逸坊扇歌』を刊行したが、この本の「附録」に「どいつとよしこの節」を書き、そのなかで「私には小説作家としてよりも、歴史家としての性癖の方が勝っているようだ。

作を書いているよりも、材料を調べている時の方がたのしい。

英雄偉人と違って、都々逸坊などは、その当時の社会に於ては、あんまり歯牙に掛けられなかった芸人だから、纏まった材料などありよう筈がない。どう断片的なものであるが、それをつなぎ合せていると、都々逸坊のポートレートが段々に出来上ってくる。」

と述べている。木村さんの正直な告白と受けとれる。こうして、木村さんは、扇歌をまたアメリカに客死したおけいを『明治建設』昭和十年、その他)、そして乃木將軍を、と、「ポートレート」を書きつづけていったのだ。

いまあげたアメリカ移民の薄幸な女性おけいについては、木村さんは、その後もお

りにふれて資料を集め、その「ポートレート」の完成を心がけていた。昭和五十三年二月、東書選書の一冊として刊行された『明治アメリカ物語』には、「おけい物語」と題する一章があり、伝記と小説との間のかけ橋を独自の木村調の「物語」でつなぎ、興味ゆたかな読み物となっている。余談だが、本書は、私が木村さんから頂いた唯一の本で、「木村毅」と墨書された筆跡が、ひとしおなつかしさを感じさせる。それはともかく『明治アメリカ物語』は、福沢諭吉や坪内逍遙をはじめ、明治の先覚がつぎつぎと登場し、明治の英学なるものの実態を、平明適切に描いた、木村さんでなければ書けない読み物である。『日米文学交流史の研究』（昭和三十五年）の著者にしてはじめて可能だった著書である。『日米文学交流史の研究』は木村さんの学位論文で、これによって木村さんが早稲田大学の新制文学博士の第一号になられたということはだれもが知っているだろうが、木村さんはこのころから「文士」とはいひ、より学者の世界へと歩みを進められた。やがて松蔭女子学院大学の『文林』に木村さんの論

考が掲げられるようになったが、それらを中心に二〇篇ほどの文章を上、中、下篇の三部にまとめたのが昭和五十年十月、同大文学術研究会刊、八木書店製作発売の『比較文学新視界』である。

この本は、おそらく晩年の木村さんを記念する代表的著書のひとつであろう、と私は信じているが、その「序」にこうある。

「文学のたのしき、面白さを欠いて、無味乾燥な考証に陥って気がつかずにいる……中には図書館に行つてカードあるいは古雑誌を翻えし、題目だけを拾つて並べたような無意味に近い網羅様式も、はやっている。

私はそれに絶対反対なのだ。比較文学も「文学」から逸脱して、鑑賞を忘れてしまったら意味がない。」

ここに本書を一貫する木村さんの態度が表われているだろう。そして、それは、戦前から、「旅順攻囲軍」の作家だった時代から、つねに一貫しているものだった。念のために本書第十五章「君死にたまふこと勿れ」を見てみよう。

「君死にたまふこと勿れ」は、有名な与

謝野晶子の反戦詩と称される詩作を論じた注目すべき論文である。その内容については詳述できないが、晶子のこの詩の背景にロシアのドーホポール教徒の暗示があらうと指摘し、また平民新聞明治三十七年八月七日号所載「トルストイの日露戦争論」を晶子は読んだであらうとし、「君死にたまふこと勿れ」との照応を論じた、きわめて示唆に富むものである。が、そもそも木村さんが晶子のこの詩に深い関心を抱き、これを探求しようとしたその契機はどこにあったのか。私は、勝手な臆測を許されるならば、それはとおく前記の「旅順攻囲軍」制作当時から発していた、と見たいのである。晶子のこの詩、第二連には、いうまでもないが、「旅順の城はほろぶとも／ほろびずとも何事か／君知るべきやあきびとの／家のおきてに無かりけり」とある。小説「旅順攻囲軍」には、無論晶子のアの字も出て来ない。が、このとき小説制作には割愛せざるをえなかった諸資料があったはずだし、晶子のこの詩にしても、おのずから木村さんの考察の対象にはなっていたことだろう、と私は思う。

木村さんの明治文学、明治文化への飽くことなき興味は、例の『文芸東西南北』（大正十五年）ごろから「文士」としてもっとも花々しい活躍時代を経て、潜流として一貫し、木村さんを支えつづけていたように思われる。いや、こういう伝記小説、歴史小説を書くことによって、資料の博捜をうながし、もぢまへの博覧強記からさらに研究への意欲をかきたてていったのではないか、と想像される。とすれば、「文士」木村毅の人生は、そのきわめて多面的な活動にもかかわらず、その内部においてはたえず明治への郷愁をもちつづけ、自身の青春を反芻することによって、その精神的なしごとと活力としていたとも思われる。若き日、雷音と号した木村さんは、晩年脚力におとろえが見え、視力にも不自由をかこたれたが、音声にはいつも張りがあった。私には、つねに「明治の春秋」を生きてきた矜持を、まさまじと見るおもいだったことである。

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

△展 望▽

△ことば△の喚起

——研究展望に代えて——

日 高 昭 二

「急速に退潮する実現した恋愛の情」にも似てと、いささか興奮気味ながら、しかしその価値を最もよく知る執念の人なればこそその実感を込めて、「逍遙引用モルレイ文ついに出典解明」の次第を『解釈』昭和五十四年六月号に記した菅谷広美は、今度はその詳細を『小説神髓』とジョン・モルレー——「エリオット評」文をめぐって——（『比較文学年誌』昭55・3）に展開している。さてその「出典解明」とは、まさに『神髓』の「大眼目」たる「小説の主眼」章末尾のいわゆるモルレー「エリオット評」文のことなのだが、それが、「ジョージ・エリオットの小説」と題されて、一八六六年八月号『マクミラン雑誌』に発表されたものであることをつきとめた菅谷は、みずからその対訳をつきあわせることによって初めて、「逍遙の語概念を正確に計測」するあざやかな天窓を開いたのである。そこで次々に明らかにされた「その受容契機・相」によれば、たとえばモルレーの「真実を見つめる作者の眼」に対して、

「すべて丸ごとの因果の秘密、人生の大からくりで処理」しようとする逍遙の姿が浮かびあがる。あるいは文学の内実としての「喚起の力」を言うモルレーの論理に対して、それを「善悪・因果律の線で整形」しようとする逍遙の論理の、しかしある面から言えば見事なレトリックの妙味を教えている。もちろんそこには、いわゆる「背後の馬琴」の存在があるわけだが、つまりそれをも「語概念」のゆるぎのない実証によって確実に照射するところとなったわけである。かねて、文学概念の史的動態研究の決定的な不足を嘆き、またみずからも婁みを効かせて発言しつづけてきた千葉宣一などの存在も思い浮かぶが、『修辭及華文』の研究」（教育出版センター刊、昭53・8）の著者としての菅谷が、さらにこのモルレー文によって、言うならば近代の△ことば△の初源を探索する研究の大道を切り拓いたのである。菅谷の發揮する魅力は、それが単なる△ことば△次元での彼我の比較にとどまらず、彼みずからの執念の探索経

過そのものが、文学概念の導入経路に横たわる明治文化の背景をも現前させるといふ、つまりはそういう奥行きを感じさせて我々に教えるところにある。文学は「ことば」の表現であるといふこの正當な確認を、もちろん研究者の恣意的な「ことば」によってではなく、みずからの表現をひとまず抑制した上で、しかしその実もつとも困難な歴史的存在としての「ことば」に照明を当てようとする菅谷の作業は、文学研究を根源的に前進させる堅牢な礎石として価値を生む。時代を異にするとは言え、「新心理主義」概念の発生・経過・定着に周到な調査を押し進める曾根博義「新心理主義研究序説」(『評言と構想』昭54・6、11と連載)も同じものだと見ることができよう。「さわめて曖昧、無限定」なままに放置されてきたこの文学概念に挑んでいる曾根もまた、そこを避けては通れないという研究の現状を確実に一歩打ち抜いて学ばせられる。たとえばそれを文学史への構想力とみるとき、菅谷も曾根もその大部分をこれからの大業に委ねられ、もちろんそれへの充分な埋蔵力をすでに証していることも確かなことだが、まずこの「ことば」への周到さこそ、将来の有用を約束する契機たることを失うまい。あるいはその構想の大小をしばらく置き、角度を違えての展望ながら、しかし同じく「ことば」への執着がもたらした文学表現探索の試みのひとつとして、相馬正一「『永訣の朝』論」(『郷土作家研究』昭55・8)を挙げてもいい。ここで相馬は、「永訣の朝」における例の「あめゆじゆとちてけんじや」が「花巻地方の方言」とりわけ「幼児語」であることを調査・確認して、しかもそれが作品中にはリフレ

インとしてたびたび発せられるという構成を重くみて、この詩の従来の解釈が妹トンの死の時点で縛りつけられて記述的になっている多くの例を批判する。そしてそれがまさに「幼児語」であることの意味を、作品の構成と伝記的事実の重層的な構造の中でとらえ返し、詩人宮沢賢治の文学表現の時間と空間の深さを指摘することになったのである。これもまた、「ことば」への注視が、労をとまなつてもたらされた研究の地平として考えることができるであろう。

*

ところで、近代文学と「ことば」の関係として言えば、それを作家の自己認識や対象を見る眼の問題と表現意識の相関として捉え直して、このところ持続的に問題提起をしつづけている亀井秀雄の仕事がある。最近のものに限ってみても、たとえば「内村鑑三における『書く』意味——いわゆる不敬事件との関連で——」(『文学』昭55・6)、「中野重治における『小説』の論理——初期小説と運動論のかかわりから——」(『日本文学』昭55・7)、「ことばの奪還——『神聖喜劇』論——」(『群像』昭55・8)、「写生文の意味するもの——文学における『意匠』と『労働』の自覚」(『国文学』昭55・8)などがそれである。今、これらの論考を一貫してつらぬく亀井秀雄の批評的モチーフを簡潔に言えば、「近代的表現の歴史に反省を求める」(「ことばの奪還」)志向の上に立って、さてその上での文学表現の可能性を、明治、いや近世からの表現史の広範な再点検によって果そうとする、雄渾にして強靱な批評精神だと見ることが

できるだろう。具体的に言えば、〈ことば〉の表現の時代的規範の生成と評価を確認する一方、なおその中で個に固有の〈ことば〉が〈内部に孕まれるあり方〉を見るといって、二重の構造的な視点が存在することである。さらにそれを小説などの文学領域に限定すれば、同時代の文学ジャンルの範型を系統的にたどって、地の文と会話文、主人公の設定、作者の「語り」の意識などの具体的な表現方法の進行過程をまず捉え、それと作者のいわゆる内面の存在、および自然・社会などの外界への対象視点との関わりに視線を注ぐというわけである。しかもその中心には言うまでもなく〈ことば〉を、〈ことば〉による表現者の意識をこそ読み取ろうとする戦略なのである。

さて、そういう視点によって見れば、かの「浮雲」は、「口を噤ませられてしまった人間を主人公」に設定した近代最初の小説であって、他者に「言い得なかつたことばを内的に反芻し情念を猛らせるしかなかつた」にもかかわらず、「そういう表現を指して、批評家や研究者たちは『内面』の描写と呼んできた」のだという、まさに相関を含んだ指摘として明らかにされるのである。ここで亀井秀雄は、これまでの「内面」重規の近代文学史、すなわち「内面」の覚醒・充実・深化によって〈近代〉の人間と思想の達成あるいは挫折を論じて来たった歴史的な批評遺産に抗して、「内面」の価値をそれだけで取り出してくるのではなく、その「内面」を捉える〈ことば〉の性格、つまりは表現の意識とを絶対に切り離すことなく相関させて、そこから日本近代の表現の歴史としてふたたび縦貫させて

みようとする批評モチーフを語るのである。かつて伊藤整もまた〈私小説〉に偏してではあったがその相関に注目しつつ、文壇ギルドを骨格とする作家生態の社会学として、あるいは日本近代社会の体質の中での作家心理の推論として考察を進め、いわゆる「芸」の理論の描定にまで行きついたことがある。そういう伊藤整に、〈認識〉と〈表現〉の格闘を見た亀井秀雄ではあるが、ここではなおより深く作品における〈ことば〉のあり方、「描写」の性格、表現者の位置などの批評的契機をもって、あくまでも表現次元での相対的規範と独特な固有とを腑分けしようとする作業に執着を見せたのである。そこで「浮雲」に引き続き当然「舞姫」ということになるのだが、ここで亀井秀雄は、日本近代の自然観という枠内ではあるが、例の太田豊太郎の自我の分析の一節「わが心はかの合歡といふ木の葉に似て物触れば縮みて避けんとす」を引いて、「自分の『心』を文字どおり自然に託して、『感性のナチュラルなあり方』を抒情的に形象化することに成功した作品という具合に眺める。それに対して内村鑑三は、『おなじく『自我』の問題をかかえて帰ってきつた』わけだが、それは『抒情にも諦念にも解消できないまことにやっかい強情な『自我』であったと振り返るのである。もちろんこの『強情な自我』には、自然や国家に向き合う他に、内村にとって固有の命題たる信仰の問題がある。それゆえに『主客を分離して、見る立場に自分を限定し、自然を規範化することで内的な葛藤の解決を計るような意識に、ことばを根拠づけること、そういう表現はかれにとって文学ではありえなかつた』という評価があり得ると亀井

は述べ、こういう内村的表現者が、日本近代文学史の中で不当に扱われてきたことを告発するのである。かつそれは、白樺派の「自我」を後続に据えたとき、その「内面」の関係のみでなく、そういう表現意識をも持った「強情な自我」の評価であることは言外の内でもあろう。ここにあらわされた「限定」および「規範化」と、「内的な葛藤の解決」という評言に端的に示されているように、亀井秀雄の価値の認定は、「表現の根拠」をたやすく何者かに帰属させてしまった上での「内面」や対象の把握を否定的に見直し、そこに「強情」に存在しつづける表現者を対置させることで「表現の歴史に反省を求める」というわけであらう。

早やばやと「限定」し「規範化」される表現主体でなく、むしろ対象に向けて限りなく困難に「展開」してゆくような表現者の位置どり、そういう観点に立つ時、さらに子規の「写生文」も亀井秀雄の中で大きくその評価を変容させることとなる。たびかさなる子規と漱石の「意匠」論を重く見る亀井は、それに、子規が虚子の句に見出した「モチーフ」における志向の時間性の把握を重ねつつ、従来の写生句の評価としての「写生句の印象明瞭」という観点をくつがえし、「対象に向けての『自己』の展開」という子規の営為を確認する。さらにそれは、「対象化された『自己』の感性で、(作品における)現在の状況を描き出す散文の方法を確立」することにもなったとされて、あらたな表現史上の位置を与える批評となって貫流するというわけである。対象を、あるいは自己を見る眼と同等に、いやそれ以上に「表現者の意識」の重要さを考える亀井秀雄の

批評モチーフは、もちろん大岡昇平「レイテ戦記」の読みの体験の中に凝縮して伝えられてはいるのだが、明治以来の近代文学史への構想としても、その輪郭を浮上させてきたと見ることができらるう。

*

そして、おそらくは、こういう亀井秀雄の問題意識の正当な圏内であって、意欲的な研究の場の確保として、最近刊行された研究同人誌「異徒」(昭55・5)を挙げなければならない。その創刊同人のひとり小森陽一が『浮雲』の主人公——文体としての自己意識——を書いている。ここで小森は、『浮雲』と同時代になる小説の諸特徴、たとえば漢文体風俗誌や滑稽本の「手法」と二葉亭の「表現位置」を測定し、次いで政治小説や書生小説における「社会的成功というモチーフ」と決定的に相違する「免職」という設定を、作者が選びとったもともと「困難」な作品の「しかけ」と呼ぶ。さてその上で、「免職」後の「非生活者」文三の、「意識下」における「丹次郎の世界」を読みとり、それを『浮雲』作品中の「語り手」が「辛辣な言葉」で「滑稽化」し、かつ読者の前に「露呈」するという過程と捉え、さらにそれを二葉亭は、昇の「詞」として与えても、ついに文三からは「奪って」いるのだと分析して、いわばここに、表現意識という観点から見られるべき『浮雲』の主人公を対象に据えたのである。さて、他者に言うべき「詞」を奪われた文三は当然「内化」する。しかし、他者から「無価値」な人間だと

「断定」された文三でも、自分がやはり「生きた人間なのだ、必死の反撃」を試みようとするとき、彼の「詞」が「地の文に浸透」して、文三の「詞」と語り手の「地の文」が「きわめて複雑な構造」で入り組む。そこで小森は、それぞれの「表現主体」を精確に読みとる必要を再三にわたって力説することによって、作者と主人公という大方の解釈の怠慢と恣意的な曲解を厳しくはねのけ、しかも、なぜそういう錯覚が生じたのかという点にまで論を導く。結論として言えば、それが「語り手」の「演技化された表現」ということになる。「語り手」の「表現位置」が変化して、文三の「詞」につきそっていくとき、もはやこの「語り手」は、文三の「妄想」にも深くつき合うことにされて、ついに、お勢そのものをも客観的に捉える資格を喪失してしまうというわけである。

亀井秀雄と同様に小森もまた、〈ことば〉の性格や〈表現者の位置〉にきわめて執念深く立ち合うことで、作者の分身としての文三という固定観念の不足を徹して衝く。言わば、認識する自己だけでなく、それを対象化する〈ことば〉の重さの再確認であり、小説の可能性としての問題が、ついに「内面」だけの関心では克服できないこととはもちろん、『浮雲』における「演技化された表現」の限界でもあきらかなように、「言葉そのものを志向する『ことば』によってしか形象化することはできない」文学の表現および表現の意識を、あらためて問うたというわけである。まさに『浮雲』の地の文——「ことば」の葛藤としての文体——(『国語国文研究』昭54・8)を発表した小森は、二葉亭研究をさらに前進させる地歩を固

めている。もちろんそれには、「内化」された文三の「詞」が捉えたその内実の意味を、あるいは二葉亭の「内面」そのものの価値の問題を、研究史の展望の中でどう新たに展開してくれるかということとはあろう。同時代文学ジャンルの相対化として言えば、その背景にはたとえば前田愛が提起しつづけている明治メディアの存在がある。「記号表現としての規覚イメージと記号内容としての作者の語りという二重の構造」を以て、『当世書生氣質』に於いてやはり「表出位置に目ざめた作者」を見る論考(『国文学』昭55・8)があるゆえんである。がそれはともかく、小森はまず〈ことば〉を以って、『浮雲』への持続的な批評精神を見せつけたというべきである。

さらにもうひとつ、同じく『異徒』の同人宮坂康夫が、「リアリズムの再生——中野重治の小説表現をめぐって——」を書いている。これは中野重治の主として転向文学を対象に、「村の家」の孫蔵に対する勅次の対応から、中野における「表現者の位置」を確認したものである。それを問題提起の形で述べれば、吉本隆明の名高い転向論との関係の接点ということになるのだが、ここで宮坂は、吉本のいわゆる「日本の社会構造の総体」「日本封建性の優性遺伝因子」という批評領域について、中野もまたその「認識で一致」している証言を挙げながら、しかしみずからの「小説表現」においては、ついに「方法的に遠い」ことを主たる批評上のモチーフに据えたのである。

吉本の転向論と中野との関係については、吉本の転向論を「新た

なる問題の端緒」として、いちはやく転向文学論への問題に還元してみせた小笠原克「転向文学論への一試論」(『日本文学』昭38・5)を想起しなければなるまい。そこで小笠原は、小林秀雄の「私小説論」と宮本百合子の「冬を越す蕾」が提出した「転換点」と「挫折点」とに「正當に答え」ようとした中野重治の「仕事」、すなわち「自ら呼んだ降伏の恥の社会的個々要因の錯綜を文学的綜合の中へ肉づけすること」とという、中野みずからの宣言の正しさと捉えながらも、それが小説の内実とされるとき、ついに「出発点に凝縮され、作者の美しき決意の餌食とされた」ことを周到に論じたのである。言うまでもあるまいとは思いますが、小笠原克の文学史構築の骨格には、「日本におけるインテリゲンチヤの生成と挫折」というテーマがあつて、昭和初頭におけるインテリゲンチヤのいわゆる左傾の問題から、昭和十年代の横光利一の「紋章」までがその視野に収められてある。そしてその「紋章」に、「自由」という「闊達自在な精神」を見ることで、「昭和十年代の転向空間を流れる歴史的時間は、無転向空間の抽象的時間に変質固定」されたと述べ、ここに、「インテリゲンチヤの生成と挫折」というテーマ自体の挫折と屈折を眺めるに至るのである。さまざまに曲折する転向文学のすじ道を、おそらく何よりもその論理の生きた首尾一貫性として貫ぬいた小笠原は、しかしそこでの結びを次のような提言でしめくくつたのである。「転向文学らしからぬもの、とか、どこに転向作家たる所以があるか、とかいう批評自体の私小説的発想を締め出し、その上でたとえ左様な観点を構成し得る場合でも、まさにそう

でしかなかった『転向』の追跡過程の文学的表現を読みとりたい。逆に転向小説の評仙に際しても、何故私小説化したのかを引き出さねばならない。」と。もちろん宮坂はこのことを、研究史展望の上で立って宣言しているわけではないが、しかし結果としてのモチーフは、小笠原の言う中野における「文学的表現」と「私小説化」の問題に答える、正當な線上に置かれたのである。ただ、ひとつ断わっておけば、小笠原には、文学者としてかつ革命家としての中野重治という、いわば全人間の欲求の側からの「文学的表現」であるのに対し、宮坂のそれは、批評の機能と小説固有の表現機能との対立的な命題として発想されているといううちの存することである。

そこで宮坂の提起は、先にも述べたように、吉本と中野の「認識の一致」と「方法」の「乖離」としてあらわされるというわけである。「身体的な主体による現実との対応の姿勢を描く小説固有の機能」を考える宮坂は、たとえば『むらぎも』の安吉に、「巧妙に合理化された権威指向と隠蔽された官僚的体質を身体的に嫌悪しているにもかかわらず、その場の反駁として語れないままである」意識世界を読みとり、ひるがえってそういう小説家中野重治には、「現実認識の正確度によって表現の場での優位性を手中にしてしまう内心の機制」があつたとされたのである。それは決して「資質」と見るべきではなく、「意識的な生の方法的仮構」だとする宮坂の評言は、もちろんそこでの論証の不足は否めないが、認識と表現に横たわる問題提起として、新鮮な契機たる資格を有しているだろう。あるいはこの宮坂の評言には、『言語にとつて美とはなにか』で文学

の表出意識に執着してみせた吉本隆明が、一転して作家の資質に深入りして『悲劇の解説』を著すという、この周到に自覚された二元発想の所在が投影しているかも知れない。ひとたび認識と表現の次元を誤まらず分析し終えたとして、人間の表現でもあるゆえんを大きな許容範囲として持つ文学は、表現主体のみならず作家主体として、その固有を明らかにする批評設定の困難さを依然として我々の前に投げかけている。栗坪良樹「夢の目1930年代の横光利一」

『同時代批評』昭55・6)が、吉本の感性把握の私的一面性に抗して、むしろ「夢の目」を措定したのも、方法論議を超える作家主体への持続的な凝視を含んで説得的である。

それにしても、菅谷にしろ亀井にしろ、その批評モチーフにちがいありとは言え、まずへことばを時代性の内部に打ち据えることで、文学史記述の平板さを次第に文学固有の問題へと喚起しているにちがいはない。

磯貝英夫著

『森鷗外』——明治二十年代を中心に——

蒲生芳郎

言い古された比喻だが、鷗外という高山への登り口はいろいろある。多くの人によって登攀が試みられて、その結果おのずから道らしいものができあがった登り口もあるし、反対に、とりかかる人少なく、したがって道をみずから切り開きながら登るしかない登り口もある。さしずめ、『舞姫』に始まって史伝に通じる道のりは鷗外という山へ登るための表口ということになるのである。少なくともそのように見える。このコースとて、頂上に近づくにつれて険しさが増すから、最後まで登りつめた人が何人いるかは問題だが、さしあたって麓から中腹まで、その景観は変化に富み、しかも人を寄せつけぬ険路はない。したがって、そこには最も多くの登山者が集中する。しかし、鷗外という山の正面の登り口、

その意味でほんとうの表口には、医事・文学両面にあいわたる鬱然たる批評の文字が屹立している。鷗外が医をもつて立った人であるだけに、とくに医事にかかわる批評は、正面から鷗外という山に登るためには避けるわけにはゆかないところだ。けれどもこのコースは、一般の登山者にとっては、障壁の多すぎる険阻な登り口で、おのずからここにとりつく者は少ない。それでももちろん、早くは山田弘倫氏や河村敬吉氏のように、近くは宮本忍氏や故伊達一男氏のように、医の立場から、軍医あるいは医学者としての鷗外の足跡や業績について追跡や分析を試みた人は何人かいる。また、松原純一氏や生松敬三氏のように文学研究者の立場から、医事評論にあらわれ出る若き鷗外の思想と態度とを高く評価してみせた

人もいないではない。それらに先立って、この時期の鷗外の評論活動を一括して、「戦闘的啓蒙」という的確な言葉で要約してみせた唐木順三氏の仕事もある。しかしそれにしても、明治二十年代の鷗外の主たる仕事であったところの、医事・文学両面にあいわたる批評活動を、トータルな視野において精査しつつ、それらを統一する鷗外の精神の原理を裏証的に解明する業績は乏しかった。皆無であったと言っても言いすぎではない。——本書は、鷗外論におけるそういう欠落部分を埋め、鷗外という山への登り口に、全く新しいコースを開いてみせた、そういう意味で鷗外研究史上に画期的の意味を持つ書物である。

x x x

本書は、昭和三十五年から昭和五十四年にかけて、前後二十年間にわたる著者の鷗外論考を一本にまとめたものである。しかし、これは世に言うところの論文集——鷗外を主題とする論文集とは趣きを異にする。副題に「明治二十年代を中心に」という枠組みが明らかにされ、内容は「序にかえて 医学者鷗外と文学者鷗外——三極構造

について——」と「附編 鷗外批評の問題 史的展望」とを首尾に添えて、「第一部 鷗外の医事評論」「第二部 鷗外の文学評論」「第三部 鷗外の思考特性」「第四部 鷗外の文体」という四部仕立てになっているが、まさしく、こういう構成の示すとおり、明治二十代の鷗外の、医事・文学両面にあいつわたる評論活動をトータルに対象化して、それらを一貫する「鷗外の思考特性」を剔出してみせた、きわめて体系的な研究書である。しいて言えば、第四部に含まれる「五条秀麿おぼえがき」と「鷗外歴史小説序説」とが、形としては枠外にはみ出ているけれども、「あとがき」に注記されるとおり、それらも、「主題の上で一貫するところが」あって、「鷗外の思考特性」をいっそう鮮明にする効果をあげている。

いったい、明治二十年代、若き鷗外の批評活動はどのように展開され、それらはいかなる「思考特性」に貫かれているのか。——以下しばらく、著者の文脈に従う。

x x x

明治二十年代における「鷗外の運動の主要軸」は、「全体として、医事面」に置かれ

ていた。医を学んでドイツから帰ったばかりの若き鷗外の理想は、「建設期の学者にふさわしく」、「総合的」「かつ社会的」であって、それだけに、彼は「あふれるような抱負と、希望にみちた明るさ」とをもって、直接、民衆の幸福にかかわる「意欲的な社会改良家」として挺身しようとしたからだ。しかし、まもなく、彼は最初の障壁にぶつかると。帰国後一年、医学界の長老たち、乙酉会のメンバーによる第一回医学会開催の提唱にあたって、折から『東京医事新誌』主筆の任にあった鷗外は、その「支援キャンペーンの役がふりあてられ」る。にもかかわらず、そこに真の学問権の確立を阻害する医界旧派勢力温存の危険を見てとった鷗外は、「現状論としてはこれを肯定」しながらも、「本質論として」は、ほぼまっこうから「これを否定」する論陣を張る。明治二十二年十二月、口実は他に藉りこそすれ、まぢがいなく鷗外はこの〈筆禍〉によって『東京医事新誌』主筆の座を逐われる。「元氣にあふれ」ていた鷗外の最初の挫折である。以後、鷗外の医事評論からは、「明るい楽天的な語調はまっ

たく消えて」、広く政治・社会にかかわる「積極的発言の姿勢」も影を潜める。しかし、鷗外は決して「屈服」したのではなかった。逐われるや彼はただちに『医事新誌』を創刊し、「余等は第一回日本医学界の継統を願はずと、はつきりと断言する」ところまで進み出る。つまり、鷗外はこの時から「社会改良家」としての戦線を縮小して、医にたずさわる者としての自分の仕事を、ドイツで学んだ「実験医学」を「準繩」とする「医学唯一論」を貫徹すること、それによる学問権の擁護、医学界近代化のための奮闘という一点に的をしぼったのだ。それは第一回日本医学会の提唱者たちによって代表される医界元老たちとあえて対立する道に踏み出すことであり、しかもこの戦いは、味方（新しい医学者たち）からさえも十分な援助は期待しがたかったから、鷗外は文字通り「敗軍の一方」として医界に「冷行孤立」する道を選んだことになる。そして、やがて明治二十六年、そういう鷗外の反対など歯牙にもかけず、第二回日本医学会が盛會裡に開かれるや、かの「傍観機関」がはげしく始動する。鷗外はそこで

「もはや一切の遠慮をかなぐりすて」、直隸の長官石黒忠恵がかつて発起人総代として準備した日本医学會を、「二・三の老策士」の画策に発する「反動祭」、「伝訳者にすぎぬ医界元老が、皇漢医の開業医を集めて、学問権を真学者から奪おうとする策謀」にはかならぬものと断定し、真の学問権の確立、「医学の肅正」をめざす勝利の望みなき戦いに撃つて出る。

ところで、こういう戦いには、「実相界」において妥協と屈服を余儀なくされる鷗外の、いわばその「代償行為」として、せめて最後のとりでたる「学問界」の純粹性、その理想を守ろうとする烈しい情熱の噴出が認められるのだが、そういう「実相界」と「理想界」との遮断対立の關係は、そのまま明治二十年代の鷗外の文学評論にも重なり合う。そこでの「鷗外の目標は、第一に文学と自然を、第二に、文学と倫理を、原理的に峻別すること」にはかならず、そうすることによって、「芸術という理想の全体を、一つの思想世界として、現実界と區別して確保したいという彼の内的欲求」——いわば「現実生活者としての鷗外の代

償要求」が、ここでも、若き鷗外の仕事の根本原理となっていた。だから、彼は、医事評論においてドイツで学んだ実験医学を唯一絶対のよりどころとして果敢な論争を挑んだように、文学評論においては、ハルトマンの美学をよりどころとする「審美の標準」を打ち樹てて、もっぱら批評の論理化運動に挺身する。つまり、医事評論において、「学問界」を「俗界と切り離して理想化」しようとしたように、あるいは「自己の現実的な屈曲をそのままに、それとは別のところにニルワナを建立しよう」としたように、文学評論においても、きびしく「想」を「実」から區別して、自他の現実的な生の内実への「直接の問いかけを芸術の名において断乎として拒絶する」批評の方法を確立した。その結果、鷗外の文学評論は、「徹底した芸術自律の主張運動」とはなりえたが、それは、「作者・作品の思想・世界観について」も、「作品と現実との接点」についてもいっさい触れようとせぬ、「時に機械的ともいえる、具象理想美学説を適用」した一種の裁断批評となつてしまつた。

そして、こういう、いわば自他の「主体性」を封殺した文学論は、やがて次第にその不毛性を露わにし、一方の医事評論が、いわば医学界論争の見返りとしての小倉左遷を機に、しだいに「沈黙」と「レジダナシオン」との中に封じ込められるのとはほぼ並行するように、その文学評論もまた「談理」から「記実」への屈折を経て、やがてその「美学追求」は無言のうちに「廢絶」される。

かくて、明治二十年度の鷗外の精神の運動は、医事評論・文学評論ともに一見具体的実りの乏しいままに収束するように見えるのだが、しかし、それらの真の特質は多分に「前近代的」な、したがってまだ「理」の通らない明治日本の「思考風土」に断乎として「理」を通そうとする「わが国に未曾有の論理運動」にはかならなかつたという点にある。たとえば、医学會論争をめぐる乙酉会系医師たちと鷗外との対立は、「心情的団結を重んじ、理を嫌」う「共同体的心情風土」と、「理への厚い信頼と自恃」の上に立つ「近代合理主義」との衝突にほかならなかつたのだし、一方、文壇内

部の論争において、時に言葉と論理の揚足取りとして非議された「鷗外の拘執ぶり」もまた、「文の理をただして、語格の細部にまでいたる」「鷗外の熱い『理法』(比量)信仰」に発するものにはかならなかつた。少なくとも、この時期の鷗外の評論活動(多くは論争という形をとる評論活動)によって、「日本語は画期的な論理の場」に引き出されることになつたのである。

にもかかわらず、明治二十年代の鷗外の評論活動が、とくに「文学を対象としてはかならずしも生産的でなかつた」のは、文学というものはいわば「特立性」の困難(科学はまだしも文学に比べて特立可能であろう)ということにかかわる。「特立」の困難な文化価値にアプローチするためには、必要なのは、「弁別思考」よりはむしろ関係思考であろう。ところが、鷗外が長じていたのは、「ものごとを整然と分析、区分してみせること」であつて、逆に、弁別されたものがたがいに「どういふ相互関係にあるか」といふ問題への積極的なアプローチはほとんどないのである。「こういふ鷗外の『思考特質』」にとくに欠落しているのは

「認識論的論理および弁証法的論理」であり、したがつてそれは「自然科学的な分析論理」にとどまる傾向がすよく、こういふ「思考特質」は、「世界の総体を反映して生きる文学の論理」をとらえる力としては不十分なもの、あるいは「弁別整理には力を発揮しても、創造的には働きにくい」ものであつたと思われる。

たとえば、鷗外はそれからほぼ二十年後(啓蒙批評時代から二十年後)に、『かのやうに』に始まる一連の五条秀磨ものを書くのだが、せっかくそこで「倫理的規範と実証的論理とはどう相関するか」といふ認識論上の重大問題に当面しながら、それを書き継ぐ過程で、思想小説としてはまことに「あいまいで中途半端な」ところで低述したまま、やがて「抽象」を排除し、「觀念」を排して、「在野の一介の行為者のすがたを身のりだしてながめる」ような「現実志向」(行動志向)に「転回」して終る(『植下一下』)。つまり、鷗外は認識論上の問題をメタフィジカルな方向に深めることもしなかつたし、対立する命題を現実世界の場面に引き据えて弁証法的に拡充させることもし

ていない。

同じことは、それに続く歴史小説についても言える。たとえば、定稿「興津弥五右衛門の遺書」には、異質のモチーフが「あいまいに折り合わされ」たままになっている。初稿は単純玲瓏な一編の忠誠挿話としてよく結晶した「詩」でありえたのだが、その改稿にあつて鷗外は、初稿のモチーフからは大幅にはみだす、それゆえに初稿のモチーフとは齟齬するところ少なからぬより複雑な材料を手中にしたのだ。したがつて、鷗外は問題をどのようにも発展させることができたはずだ。というよりは、彼に事実と事実との関係を追求し、その関係がつくりだす「総体」としての現実のドラマを造出する作家的「創造力」があるならば、そうしたはずだ。しかし、そうするかわりに鷗外は、「資料でつかみえた事実」は、細大となく、とりいれることにとつとめながら、一方で、「単純明快な」初稿のモチーフはそのまま温存している。つまり、鷗外は事実相互の矛盾には、ほとんど注意をはらっていない。ここにも初期の啓蒙批評以来一貫する鷗外の「思考の特質」を見る

ことができる。

x x x

以上、多少前後自由に出入りしながら、著者の意見の大筋をたどったつもりである。もっとも、「第四部 鷗外の文体」と「附編 鷗外批評の問題史的展望」とを割愛したが、これは主として紙幅の関係による。もちろん、これは〈書評〉以前のおぼえ書き、一冊の書物をこう読んでこう啓発されたという私自身のおぼえ書きにとどまるものだが、この〈おぼえ書き〉を書いてみて改めて確認しえたことは、何よりもまず著者の問題意識の一貫性と発展性についてであり、その結果としての、本書にそなわる論理の構造性についてである。二十一年間にわたって書き継がれた、それぞれ独立の論考を並べてみて、それらがたがいに重複せず、拡散せず、その中におのずから主題の一貫性と発展性が認められ、一つの論理的世界が構築されるということ、なかなか大したことではあるまいか。著者のひそみにならって言えば、本書においては、鷗外の批評文学に欠けていた〈関係思考〉がゆきとどいているということになる

のであろうか。そう認めた上で、あえて望蜀の言を書き添えれば、せっかく明治二十年代の鷗外の精神の運動を、統一的に理解しようとするのであれば、やはり、もう一つ同じ時期の鷗外の創作活動をも包括する視点が必要にうちだされていることの方が、読者にとっては、よりありがたかったのではあるまいかということである。つまり、著者の文脈に従えば、〈実相界〉と遮断されたところに成り立つはずの『無姫』以下の雅文小説が、鷗外の批評活動の原理や、

関口安義著

『豊島与志雄研究』

五六年前のことである。吉田熙生氏との雑談の折、「第三次・第四次新思潮」の性格について、偶々話題が転じた。氏はこれまでの評価に疑問を投げかけるとともに、「新思潮」同人における海外の新文学への強い関心とその受容について、積極的な評価をすべきだということなどを口早に述べ

その背後にある鷗外の青春の内実と、どうかかわり、どうかかわらないのか、その間の〈関係〉についての著者独自の分析を見なかったということである。もっとも、それは、本書によって鷗外という山への新しい登り口を開かれ、新しい展望を与えられた読者の一人一人が、みずから試みてみるべきことかもしれないのだが。(昭和54・12、明治書院刊、A5判、三五四頁、四八〇〇円)

浅井清

ていた。その折の氏の見解の一部は少しずつまとめられてきている。私ができることを思い出したのは、本書のあとがきの中で、関口氏が近代文学研究者の大多数の関心外にある豊島与志雄とされ、他の近代作家にくらべてその研究は大幅な遅れをとっていると主張されていたからである。

関心の有無はともかく、研究の遅れとはどういう意味合いなのであろうか。対象自体の問題によるというのか、それとも研究者の問題として提起されているのだろうか。研究にも流行のあることは事実である。時代の気流によって関心の集中することもあれば、一人の優れた成果や方法に触発されて追隨者の現われることもあるうし、また全集などの刊行によって飛躍的に進展することもあろう。研究の遅速ということは、必ずしも研究者の怠慢だけに原因があるのではない。「第三次・第四次新思潮」同人の研究に限ってみても、芥川龍之介の場合のみが抜きん出ているにすぎないのである。研究論文の数からいえば、豊島与志雄の研究は確かに少ないかも知れない。しかし論文数ではなく質からいえば、対象にあさわしく際立って優れたものが少なくなかった。著者の作成された参考文献からみても、石崎等、平山城児、小田切秀雄、勝又浩、吉田熙生そして紅野敏郎の各氏の論攷は、豊島与志雄の人と文学について、それぞれ新しい視点に基づいて特色のある解明と評価とを与えてきていると受け取っていいの

ではなからうか。

そのような流れと積み重ねの中で、精神的かつ継続的に研究を進めてきたのが、「初期豊島与志雄の世界——『恩人』を中心として——」（『日本文学』昭47・5）に始まる関口氏の一連の仕事であり、それがこのたび一本にまとめられて上梓された『豊島与志雄研究』であると、私は考える。関口氏は『芥川龍之介の文学』（昭43・9）の刊行以来「第三次・第四次新思潮」派を研究の主軸に据え、同人の文学的足跡の丹念な調査と検証とを続けられてきた。その第二の橋頭堡となったのが本書である。その成立は氏にとっては自然な帰結であり、また十年余の歳月の結晶でもあった。そこに敬意をまず捧げたい。恐らく氏にはより大きな構想があり、その実現のための潜在的なエネルギーを蓄えて、本書は氏の代表作となっているのである。と同時に最初の豊島与志雄研究書であり、今後の豊島文学研究の基本的文献となりうるものである。以下本書の内容について述べる次のようである。

本書は全十五章よりなり、その大部分は

小説家豊島与志雄の仕事の解明に注がれている。すなわち四十年余の作家活動を四期に分け、大正三年の『恩人』に始まる初期作品の評価が始まって、以下章立てに従って記せば『生と死との記録』『反抗』『野ざらし』『人間繁栄』『黒点』『道化役』『白い朝 小悪魔集』『白塔の歌 近代伝説』『脱暗白蛾』を経て、昭和二十九年刊の最後の創作集『山吹の花』まで、それぞれの時期の代表作や作品集を取り上げ、豊島与志雄の小説世界の深化を追究していく。

この作業を貫く著者の問題意識の根底には、平野謙の「その芸術の本質は一個の謎である」と、谷川徹三の「今も謎の存在である」という発言を踏まえ、この「つかみ難い、不思議な」豊島与志雄の小説世界の分析と再評価を通してその文学史的復権をめざすという意図がこめられている。そのような抱負で説き明かされた豊島与志雄の世界の輪郭は次の通りである。

豊島与志雄は近代の知識人の苦悩と不安とを執拗に描き続けた作家であり、その精神の彷徨を暗示する憂愁と倦怠を通して固有の宿命観と倫理性を持つ作家であると説

く。その小説の方法は「習作意識」を終生失わず常に前衛的であり続けたとし、十九世紀の小説に対し疑問を懐き新しい飛躍を志向する実験作を発表してきた。それは創作を技術的にとらえず精神活動そのものとしてとらえようとした豊島与志雄の自由人としての生き方に根ざすものであり、時代思潮を超越して生きてきたその自由人の性格の根底には、生い立ちの解明を通して孤独の原風景のあることを明らかにする。小説家豊島与志雄の全体像をこのようにとらえるとともに、著者はさらに豊島の童話や戯曲の世界に及び、童話は孤独な自由人の夢想が托されているとする。またせりふよりもト書の方が多くもあるその戯曲については、戯曲的手法と小説的手法との総合をめざし、創作の新しい地平をひろくものであるとし、童話、戯曲ともに作者の「内的進歩」の現われとみる。以上の小説、童話、戯曲を通して見たまとめが序章の「豊島与志雄の人と文学」であり、終章の「豊島与志雄評価の位相」はこれまでの解明を通して得た著者の結論に立って、豊島の評価と研究の変遷と展望を試み、今後の

課題について論じたものである。

加えて精緻長大な「豊島与志雄著作目録」と「豊島与志雄参考文献目録」とが五〇ページほど収載されており、十年を超えて資料文献の蒐集検討の厚味を十分みせてくれている。それは絶えず補訂がなされており、たとえば昭和四十八年六月の『反抗』の世界——豊島与志雄論の際には大正十年度の創作が十二点示されていたが、本書第三章では童話二篇が新たに補充されている。「著作目録」も昭和五十三年六月の「著作目録草稿」の際には明治四十三年十二月から始まっていたのに対し、本書では三年遡って明治四十一年三月から始まっているという風に訂正、増補されている。このような仕事は多くの人の眼を経てのち、より完成していくものであり、既に国松春紀氏から書評を通して三点の増補が示されているが、その原型を作成された労苦は大変なものであり、これもまた著者の堅実な人柄を示す労作というべきであろう。

このように本書は豊島の創作の歩みを縦の軸に、評価の展望を添えて小説家豊島与志雄像を浮かび上らせてくれる。周到な資

料調査を基盤に、アプローチに工夫を凝らした作品論を積み重ね、また前述の人々の外、中島健蔵、三島由紀夫、中村真一郎といった人々の発言に留意して独断を避けつつ妥当な新見に富む全体像の提示を試み、それに成功したものである。その意味で本書は最初の豊島与志雄研究の単行書である栄光を持つとともに今後豊島研究を志した場合、必ず手にしなければならぬ基本文献となりうる価値を十分そなえているものと言わねばなるまい。

なお蛇足に類することであるが、私の一、二気になった点を附言しておくたい。

それは本書が作品論を主軸としているため、せつかく編年体の構成をとりながら必ずしも評伝としては機能し難い印象が残った事である。中村真一郎氏の書評のようにすぐれた評伝と評価された向きもあったが、氏もまた伝記的細部の補足を希望されていたようだ。著者は遺族と親しくされているとあとがきにあったが、それだけに書き難い面もあらうと想像されるが、それなりに一工夫してほしいところである。たとえば本文中に繰り返し出てくる「莫大な印税」

のことである。新潮社の「世界文学全集」の『レ・ミゼラブル』三巻によるものであるが、一、二度ならともかく繰り返し記述されると育ちのせいかなどは気になつてくる。第八章の『坂田の場合』の説明で、主人公が「三十万余の金を持ち、なお殖えつつある」とあるので、少し不自然な感じもするがこれで暗示したのかなと思つてみると、第十四章にいたつて「八万数千円」と示されているが根拠は明示されていない。そこで『新潮社七十年』をみると、この「世界文学全集」の予約部数は五十八万部に達したとあり、百目鬼恭三郎『新潮社八十年小史』に至り「この『世界文学全集』では印税制を採つたため翻訳家たちにはケタ外れの大金が入つた。たとえば『レ・ミゼラブル』は四巻だから、訳者の豊島与志雄は少くとも二十万円以上の印税が入つたわけで、これは今日の貨幣価値でいうと二億円に相当するだろう」とある。これにて一件落着かというところははいかない。今度は『レ・ミゼラブル』が四巻になつてくる。これは何かの間違いとして結局三巻で推測することになつたのだが、事はそれ

ほど面倒である。

このことは豊島の生き方に関わる。著者は「そもそも彼の翻訳は、生活のためはじめた仕事でもあつて、その願ひは創作に没頭することにこそあつた」(十四章)とするが、この「いやな翻訳」での成功は豊島の内部でどのように屈折し、どのように創作意識へと影響を及ぼしていったのであろうか。本書では訳業は豊島の影の部分の役割しか与えられていないが、その影響の意味と内部の屈折を掘り下げることによって、昭和期の豊島像はより鮮明になってくるのではなからうか。私などは所詮翻訳を通して外国文学に親しむすべしか知らない。豊島与志雄が片山敏彦かで通路は決まつてしまふ。ましてフランスと日本でのロマン・ローランの評価の違いなどは知る由もない。観点をかえていえば、原作者と翻訳者とは同じ大きさの活字で並ぶのを不思議に思わず、翻訳家という肩書きが通用する文明開化以来の風土の中にあつて、豊島与志雄は翻訳者の宿業を最も醒めた眼で見据えてきた一人ではなかつたか。

もちろん著者は豊島の翻訳の問題につい

ては今後の課題として重要視しているし、また訳業と創作との関係についても『ジャン・クリストフ』と『反抗』などで随時言及されてはいるが、少し簡略すぎてわかりにくい面がある。翻訳それ自体の問題と翻訳と創作との関連とを合わせて、詳しく論じてほしいところである。『恩人』との関連で出てくるザイツェフにしても、昇曙夢の引用によるものより、その生い立ちなり作風なりについて著者自身のコメントがあれば、「日本のザイツェフ」といわれた意味や豊島の共感がより理解しやすくなるのではなからうか。また大正元年から十年までに翻訳されたフランス小説を、斎藤昌三の『西洋文学翻訳年表』によつてその数を挙げてはいるが、これは国会図書館編『翻訳文学目録』を併用した方が、本書の論旨をいっそう強化することになつたであろう。

しかしこれらの点は既に関口氏の承知されていることであらうし、また文字通り瑕瑾というべき程度のものであり、毫も本書の価値を減ずるものではない。(昭和54・10、笠間書院刊、A5判、四二二頁、八〇〇〇円)

梶木 剛著

『横光利一の軌跡』

山崎国紀著

『横光利一論——飢餓者の文学』

保昌正夫著

『横光利一抄』

小田桐弘子著

『横光利一——比較文学的研究』

——横光利一研究の現状——

神谷 忠孝

昭和文学の本質を探る上で避けて通ることができない文学者の一人として、横光利一の名は文学史に刻印されているとはいえず、多面的な文学活動や、問題提起の深刻さ故に、総体として論じられることが少ないという現状が戦後しばらく続いていた。ひとつの時代を象徴するような文学者の評価は、死後五十年ぐらいいししないと定まらないとは

よく言われることで、夏目漱石や芥川龍之介などはまさにそのようにして再評価された経緯をわれわれは見てきた。まして昭和期に文学精神を確立した作家を対象にした場合、総的な評価は望むべくもなく、研究者はひたすら基礎研究をこころがけるのが妥当かもしれないと思う。それにしても、戦前は横光利一の影にいたような川端康成が、ノーベル賞受賞ということもあって広くとりあげられている現状に比して、横光

利一の扱われ方は文庫本で二種類、全集は入手困難という現状に端的にあらわれているように、あまりにもいびつである。今にも刊行されるかと思っていた『横光利一全集』全十六巻（河出書房新社）は、なぜかまだ実現されていない。横光利一への関心をもちながら、全集が手に入らなくて卒論のテーマを変更する学生をみていると、横光利一を研究する者として慚愧の念かられる。

没後三十年にあたる昭和五十二年、由良哲次編『横光利一の文学と生涯』（桜楓社）が刊行され、その「後記」で由良哲治は、「戦後三十年、文壇は最も多く繁栄をとり戻して、われ等はまさに、活字の洪水の中にいる。しかし、今にして顧みれば、横光の文学には常に哲学が一条の銀線のように秘められていた。彼の小説に比して、今の小説には、文章における詩調がなく、言葉に余情の響もない。彼はその上に大胆に社会の大きい浪を扱い、その根柢が思想を描こうとした。これはまさに、苦惱多く、労多きものであった。緊張は彼を殺した。」と書いた。この中の横光の「哲学」がどんな

ものであるかという方向に、それ以後の研究はひとつの深化をみせはじめた。神谷忠孝の『横光利一論』（昭五三、双文社出版）は、戦後の「夜の靴」「紅い花」「悪人の車」「微笑」などの作品に横光晩年の思想を探ることに力点を置いたものであった。

吉本隆明の『横光利一論』（『海』昭五四・四、のち『悲劇の解読』所収）は、初期の私小説的作品の分析を通して近親相姦のテーマをえぐり出した点、さらに、昭和十年代の横光文学に、〈アジア的な村落原理の安らかなふところに退転しようとする過程〉を解説しようとした点が示唆的であった。それより早く梶木剛は「横光利一」〔『磁場』七・十五号、昭五一・一〜昭五三・七〕を連載して、『横光利一の軌跡』にまとめた。

梶木剛のモチーフは、「蠅」という作品に示された横光利一の作家としての姿勢を重視するところにあらわれている。馭者を含めた七人の乗客が馬車もろとも谷間の崖下に落ちたとき、〈眼の大きな蠅〉だけが悠々と青空の中を飛んでゆく場面をとらえて、乗客たちを〈日本の愚衆の象徴〉と

見、〈眼の大きな蠅〉に託した横光利一の精神的位相をあきらかにする。そして、〈眼の大きな蠅〉に託した作家の眼がどのように変質していったかを作品の中に探ってゆくという方法をとる。「日輪」の非情のドラマも、「碑文」や「マルクスの審判」への視線も〈眼の大きな蠅〉の延長上にあると梶木剛は指摘する。

「春は馬車に乗つて」は、作者が妻の病氣という〈人生〉に直面させられることで、横光利一が、〈おのれの「眼の大きな蠅」の位相に抛る新感覚派の驕将としての地位が、「妻」に象徴される最も愛すべき〈人生〉の犠牲の上に築かれてあるもの〉という自覚に達した作品であり、この作品を契機に横光利一は青空を飛んでいた〈眼の大きな蠅〉の着地すべき場所を模索しようとして混沌の世界に踏み入ったとする。その着地した位相を示す作品が「上海」だとする梶木剛は、「上海」を書かずにはいられなかった横光利一の内面を芥川龍之介の自殺及びそれへの反応に探ってゆくのであるが、「上海」で〈日本人であるという《自然》〉の自覚に横光利一がたどりついたとするの

である。

梶木剛の独想的な視点があらわれるのは、「鳥」という作品を問題にするあたりからである。

いのちをかけた後退戦、遁れた上海を素材とする『上海』の展開、その過程で横光利一は日本人であることの自覚を深めざるをえなかった。(略)横光利一にとっては日本人であることを自覚するとは、かつて「眼の大きな蠅」として蹴捨てたあの暗愚な〈人生〉に流れている血と同じ血が自分の体内に流れていることを自覚したことを意味した。それならば、あの暗愚な〈人生〉に拠点を据えて思考を再構成してみれば、疲労し果てた「眼の大きな蠅」の着地も可能となるかも知れない。わが『鳥』一篇が構想されたのはここからだったといってよい。かくて一篇は、青空（天上）よりも地上を、ヨーロッパ的な優秀さよりも日本的な善良さを、〈ポオドレエルの一行〉よりも〈人生〉を、というような転向を定着する作品とならなければならなかった。(Ⅳ転向)

「機械」に先立つ「鳥」という作品に、横光利一が芥川の死から受けとった文学的危機を克服した契機をみるところは、従来なかった視点である。「機械」については、梶木剛が横光利一にとりくむ契機となった井上良雄の視点を確認するにとどまっていたが、「鳥」の分析を通して「紋章」の意味をとらえようとするところに梶木剛の新しいさがでている。

思想的にいえば、横光利一は『紋章』において理念としての「日本」を生きはじめたということ、これは地上に降りたあの「眼の大きな蠅」が、地上としての「日本」を「自然」として生きはじめたことの意味している。(略)かつて若き日、横光利一は暗愚な「人生」を蹴って「ポオドレルの一行」に賭け、「眼の大きな蠅」として青空を飛んだのだったが、それはいわば、理念としての「ヨーロッパ」に賭けた所業だった。(略)しかし鋭い疲労がやって来、いのちが脅かされた。転向がそこに現れる。横光利一がいまその転向の

思想の帰趨を、理念としての「日本」に結びつけたとすれば、かれはいまやかつての理念としての「ヨーロッパ」一元性を裏返して、こんどは理念としての「日本」一元性を目論見はじめているといわざるを得ない。

(V自然・日本・通俗)

この部分が説得力をもつのは、従来、漠然と言われてきた「日本回帰」の實質をいあてているばかりでなく、横光利一を象徴とした一九三〇年代文学の特徴をも暗示させているからである。

かくして、梶木剛の論は後半の「旅愁」への考察へと入ってゆくのであるが、そこに新しい視点はでているかといえ、これといった新しさはまだでないとするのが正確であろう。部分的には、たとえ久慈の存在を「あの新感覚派の驍將」として青空を飛んだ「眼の大きな蠅」の時代の横光利一じしんの、その象徴的な投影とするところや、古神道を言い出す横光利一の真意を「あるがままの『自然』の思想だった」とする指摘には教えられたが、「古神道」をもちだした横光利一の不手際を批判

してみたところで、それは作品論にはならないわけで、そこまで追いつめられた横光利一の内面に眼を向けるべきだろう。「論理の国際性と倫理の民族性」という問題提起を「旅愁」に読みとる梶木剛の視点は的を得ていると思うが、作品論にまでしあげるにはまだ幾多の曲折を経なければならぬだろう。これは梶木剛の問題というより、横光利一に関心をもつ研究者の問題でもある。私見を言えば、「上海」以後の横光利一の「自然」概念がどのように変質し、「ヨーロッパ体験はどういう影響をもたらしたか」、「比叡」から「厨房日記」にいたる私小説的方法の作品の中に「東北」が発見され、それが「旅愁」にどう導入されたかというあたりの考察も必要になってくると思われる。

二

山崎国紀の『横光利一論—飢餓者の文学』はI部とII部に分かれ、I部「横光利一—原風景」は、横光文学のルーツを求めて伊賀を歩いて、紀行文的に書き下ろしたものである。II部は既発表の論文に手を入れたも

のであるが、初出が提示されていないのが不便である。後進の研究者はいちいち初出にあたらないければならず、研究書の作り方としては不親切である。

山崎国紀の提出した新しい視点は、Ⅰ部のところで、従来年譜の上で指摘されるにとどまっていた横光利一の幼時体験や孤独な少年時代に焦点をあてたところに示されている。作品から感じとったものを現地に赴いて確認しているのがⅠ部であり、Ⅱ部は作品を通して「飢餓感」の実質を探るかたちで展開される。「精悍な沈黙」という章では、「火」という初期作品を論じた『母』への原体験に力がこもっている。父が長期出張のため母子家庭同然の家を、幼ない子供を中心に描いたこの作品の、母の不倫を暗示させるようなところに、山崎国紀の実証的な作品分析が展開されている。子供よりも外界に眼を向けがちな「火」の母と横光利一の実母とを重ねあわせてゆくところは充分説得力があり、〈母性への飢餓感〉と、母が父を愛していなかったというおもしろい、横光利一の作品にどう反映しているか初期作品にたどり、作品の背面に、〈ナ

イーブな心情とともに、寂寥とした閉塞感〉が内在している」と指摘する。

山崎国紀の独自性は、従来、友人や文学的交友者によって言われてきた人間横光利一への、誠実、善意の人といったレッテルを根本から疑ってかかるところにあらわれている。「悲しみの代価」を例に、コケテイッシュな妻への痴妬に悩む主人公の内面を、〈自己の弱性からくる苦渋を救済しようとする意識〉ととらえ、美しい妻に踊らされているという従来の方を逆転させて、踊らされているのはまわりの人間であるとし、〈行動力を主體的に行使し得ない、自ら泥を掴むことを回避し、観念の中に逃避し、内的に偽然を醸成する非力な知識人〉の典型が「悲しみの代価」にあらわれている、横光利一にはこうした人間を超えたいという願望があって、「紋章」の雁金がそのひとつの成果であるとする。そして、横光は生来の善意者というより、意識的善意者であったのではないかと推理するところが新しい解釈である。

「羈絆からの自立」という章では、「頭ならびに腹」に焦点をあて、「文芸時代」

創刊号にみられる同人たちの新しい文学への意欲を確認しているところは重要な指摘だが、後半の方で菊池寛との確執にふれて「頭ならびに腹」をモデル問題と関連させるところは、作品を卑劣にしまっていると思う。横光利一の作品にモデルを探ることにはあまり積極的な意味があらうとは思えない。「頭ならびに腹」については磯貝英夫の「一つの分水嶺」「頭ならびに腹」をめぐって——（『日本文学』昭四八・二）を越える視点はまだでないようだ。

「社会性とナショナリズム」では「上海」をとりあげて、プロレタリア文学全盛時代における横光利一のマルキシズムへの対応を問題にしている。〈横光が「上海」で試みようとした方法は、プロレタリア文学で言うような単なる《客観的態度》のとり入れだけでなく、内実を得た感覚的、言辞と《現実に対する客観的態度》との合一にあった〉というところに山崎国紀の視点がある。疑問点としては、「上海」の山口や参木という登場人物に横光利一の「愛国心」を探るのはよいとして、三上於菟吉の「日本人の歌」という歌詞を引用して、横光と

同質の観念を指摘するところは安易だ。横光利一とナショナリズムの問題は、もっと周到な検証が必要である。「旅愁」をとりあげた「昭和十年代の精神」は、問題点の指摘にとどまっただけで新味がなく、日本浪漫派への言及は底が浅い。「舞姫」をもってきて鷗外の西欧体験と横光のそれを比較するところは、鷗外研究者の面目がでているが本格的に展開してほしい。全体に「飢餓者の文学」という副題が、初期作品にはあてはまっているものの、観念小説や思想小説にまで有効かどうかという疑問は残る。しかし、従来の横光利一の常識を破って、新しい作家像を構築しようとする端緒がみえているという点が刺激的である。

保昌正夫の『横光利一抄』は、『横光利一』(昭四一、明治書院)以後に書いた横光利一に関する文章をまとめたものである。この論集の中で注目されるのは、今まで小林秀雄ぐらいしか注目していなかった「赤い色」という作品にふれているところである。炙という田舎宿の男の子が、母親に連れられて泊りにきた女の子の、赤い着物や笑い声にとりつかれてはしゃいでいるうち

に階段から落ちて死んでしまうという筋のこの作品にふれて保昌正夫は、炙の突然の死と「蠅」の最後の場面の類似性を指摘し、構図の象徴性に重きをおいた横光利一の初期作品の中に位置づけている。さらに「赤い色」と同系の「笑はれた子」にふれ、その子供の名前のつけ方を「炙」とか「吉」とした横光利一の、人間を「傀儡」と見る方法意識を探りあてる。また、初期作品にみられる、何かに取りつかれた人間像は、「機械」「紋章」「旅愁」の人物造型にもつながると指摘しているところは、横光文学を考える上でヒントになる。

「横光利一と短歌」では、主として戦後に作られた横光利一の短歌に注釈を加えて解釈し、晩年の心境を読みとっている。肉体と創作力の衰えが短歌を作った要因だろうという推測には問題があるが、横光利一の哀しみが伝わってくる文章である。これに関連させていえるは、「睡蓮」(『文芸春秋』昭和一五・七)で、市井の歌人を扱った横光利一の意図はどこにあったのか、モデルの有無などについてもふれてもらいたいところである。「横光利一論前提」の中で、

戦後版全集に収録された「寝園」にふれ、初出では「支那人の顔のやうに……」となっていたところが、作者以外の人によって「鞆鞆人の顔のやうに……」と書き換えられているという指摘がある。占領下の検閲のせいだという。ささやかなようだが、横光文学のテキストクリティクを考える上で、他の作品にも波及する問題が含まれている。

横光研究の基礎的な分野を発掘してきた保昌正夫の本領があらわれているのは「横光利一よろずひかえ」(『横光利一没後三十年』)である。そこでは井上謙編『近代文学資料7 横光利一』(昭四九・桜楓社)の年譜や参考文献目録の遺漏が列挙されているのだが、その目配りの広さの底に、横光利一への愛着がにじみでている。「横光利一抄」全体を読んでいえることは、基礎的な研究にまだ多くの問題が山積しているのだということである。そのためにも、一日も早い全集の刊行を心から待望するものである。小田桐弘子の『横光利一——比較文学的研究』は、「横光利一と西欧作家」「日輪論」「碑文論」「春は馬車に乗って」の

構造論」「上海」論」「紋章」における人間像」「純粹小説論」の比較的考察」「横光利一とヴァレリー」「横光利一とキリスト教」からなる。大部分は比較文学会で口頭発表されたものであり、活字になった意義は大きい。横光利一の評論エッセイでてくる外国文学者のリストを作った部分、それと作品に影響があらわれている外国の思想家、文学者名を列挙しているところも参考になる。論文として出来がよいのは「『純粹小説論』の比較的考察」で、昭和四年に紹介されたジッドの「貨幣製造者の日記」(大野俊一訳)と横光の「機械」を比較し、横光の純粹小説の試みを「機械」にまでさかのぼって論述しているところは新見といべきだろう。

小田桐弘子の仕事の手堅さは「日輪論」で、フローベルの『サランボー』訳として、生田長江のほか田辺貞之助訳にも目を通し、長江訳は独訳及び二種の英訳からの重訳であることを紹介しているところに端的にあらわれている。時間をかけたところと、そうでないところに差があるが、外国語に通じている人ならではの仕事とし

て、横光文学を世界的な視野から考察する端緒になると思う。ただ気になったのは、横光利一が自分で好きだと言っている文学者だけに目を向けるのではなく、作者が伏せている外国文学者に目がどこまで届いているかということである。たとえば「春は馬車に乗つて」の場合、キールランドばかりでなくモーパーッサンの「ピエールとジャン」の文学観が重要な下敷きとなっている。それと、よく言われることだが、影響と比較の区別が明確ではないのも気になるところだが、この本に多くの示唆を受ける人も多いことだろう。

横光利一研究の現状を単行本の範囲で概

羽鳥徹哉著

『作家川端の基底』

著者には、既に『もっとゆっくり大きく飛べよ』(教育出版センター 昭48・12)なるアメリカ留学記念エッセイ集がある。面白い読み物であったが、むろん論集ではな

観してきたが、日本文学研究資料叢書「横光利一と新感覺派」(昭五五、有精堂)を編集した栗坪良樹の「解説」はよくまとまった研究史として重要である。基本的な資料が読みやすくなったことで、横光利一研究の飛躍が期待できそうである。

『横光利一の軌跡』(昭54・8、国文社刊、B6判、三九六頁、三〇〇〇円)

『横光利一論』(昭54・12、北洋社刊、B6判、二四三頁、一八〇〇円)

『横光利一抄』(昭55・3、笠間書院、B6判、二一九頁、一二〇〇円)

『横光利一』(昭55・5、南窓社、A5判、二一九頁、二六〇〇円)

林 武志

い。従って、本来は、著者の研究書(者)としての処女出版にあたる。収載されている文章は、昭和四十一年から五十三年までに発表されたものである。著者十有余年の

川端研究の足跡が看取される。

本書所収論文で最も早いものは、「川端康成と万物一如・輪廻転生思想」(『国語と国文学』昭41・3)である。著者の大学院在学中、「二年ほど調べ」(あとがき)た研究成果である。その頃、長谷川泉が『川端康成論考』(明治書院 昭40・6)をまとめ、川嶋至が北大「国語国文研究」や「位置」等で精力的に活躍していた。筆者は川端文学を対象とした卒論を提出したばかりの学生だったが、長谷川泉(あるいは三枝康高)の後の世代を担う研究者二人の登場といった感が強かった。憶えば、四十年以降に、川端研究は一段と深化・発展して行ったのである。そうした流れの中にこの論文を位置づけることができる。著者は、従来、仏教思想ないし諦念・虚無観という成語によって集約されて来た川端の「哲学」を綿密に検討し、その出自にかかわる一時期(およそ大正十四年から昭和七年頃まで)を考察した。著者は、孤児根性および失恋の痛手という川端個有的の問題を、大正末期なかならず関東大震災を契機とする社会状況と重ね合わせ、そこに『『死の超克』の問題』

としての「哲学」、即ち万物一如・輪廻転生思想の浮上を考え、また、そうした「哲学」が、当時の前衛芸術理論と結びれて人間救済を目指す『『認識』の変革の問題』としての「新しい文学」をうちたてた、という解釈を示した。問題点をあくまで作品から抽出し、分析・検証・解釈し、位置づける方法を採用している。とりあげられた作品は、概括的というよりもむしろ網羅的でさえあり、その叙述は作品史的である。それが、この論文の重量感の支えともなっている。このような特質がもっと明確に現われるのが、実は本書未収録の「一九三〇年代の川端康成——『浅草紅団』から『雪国』まで——」(『国語と国文学』昭42・8、9)なる統編である。なぜ未収録になったのか判らぬでもないが、収録されていれば他の伝記的文章の展開の主要の把握がより容易であつたらうという思いも残る。ともあれ、著者はそこで、前論で明らかにした「哲学」の変歴を説いた。万物一如・輪廻転生思想に出发し、その哲学の無効性の認識による絶望の淵から、新たな万物一如・輪廻転生思想に行きつくまでを明らか

したのである。前論での基本姿勢は、更にストイックなまでに守られている。そして前二論で後廻しにされた心靈学へのアプローチが「川端康成と心靈学」(『国語と国文学』昭54・5)でなされた。心靈学の概要を検し、川端における受容関係をも具体的に検証し、「死の超克」の問題と絡めつつ、掌の小説を中心にやはり作品史的に解明している。前二論における基本姿勢は一応守られている。一応というのは、伝記的事実・原体験をも意識的(?)に援用し始めている(p304~p307)という意味において若干後退したかの印象があるからである。

この三つの論文における作品史のかつ実証的な掘りおこしと洞察は、川端研究史上出色のものだったと言ってよい。こういう論文を前にしてなまじいの批判や私見を挟むことは慎もうと思う。

ところでこの三つの論文の間に、方法意識の上でいささか蕩揺(とうご)というのは正確でないかも知れぬが)が見受けられる。それを解く鍵はどうも「川端康成論の前に——文学研究について——」(『国語国文学報』昭44・3)にあるようだ。前三論の間に発

表されたもので、一見自明の、言わずもがなが発言だが、自明だと思われていたことが少しも自明でなかったとはいくらもあり、無用として切り棄てることはできないだろう。著者はそこで、「一個の人間、一個の文学者」の創造する文学にかかりを持つ数々の要因、即ち先天的な気質・体質・知能、家族・階層・階級・社会・時代、地域・風土・民族、文化的伝統・異質な文化との接触に目しを利かせつつ、「文学研究とはいったい何だろうか。」と発問し、「個人的な話をする」と、私が文学研究などというものに、多少とも関わるようになってきた理由は、それによって生き方を探究したいという、第一の態度以外のものではなかった。第二の実証的研究は第一のそれに仕える副次的なものと考えられ（のち、追隨を許さぬ大著のあることに気づいたとの注記があるが略）しかし第一のものの中で、どうしても判然としないものを感じるべきとき、では文学とは何かという第三の問題が、私の中で形をとりはじめた。（p12・p16）と言う。なるほどそういう意味で、これと前後して「孤児根性について」（「愛知

教育大学研究報告」昭44・2）が書かれ、そして「川端康成、母の秘密と身替りの母」（「国語と国文学」昭49・6）、「川端康成、家柄と家系意識」（「国語国文学報」昭49・12）、「川端康成、その故郷」（「新大國語」昭50・3）、「川端康成と祖父三八郎」（「国語と国文学」昭50・11）、「川端康成の親戚たち——康成の階層的基盤——」（「文学」昭51・3）、「川端康成・愛の体験第一部」（「国語国文学報」昭51・3）、「川端康成・愛の体験 第二部 第三部」（「鶴見大学紀要」昭53・3）が発表されたのである。

（目次には本文項目にない副題ないし細目が付されているので注意を要する。一応本文題目に従って記した。）

それら諸論の中で著者が力を入れた個々の事象についていちいち触れるゆとりがなく申しわけなく思うが、これら一連の実証的かつ伝記解明的側面を持つ論文の用途は、前三論の論旨の補強・証明、およびそこにあって設定された視点の更なる切り込みにあったと思われる。著者は、一貫して、従来の調査・研究で明らかにされたこと不明のまま残されたことを問わず、自身によっ

て「副次的」と一旦は考えられた踏査・確認を執拗に行い、解析を加えている。始めて明らかにされた事柄も数多く含まれ、殊に、故郷・家系・親戚についての報告は、研究史上特筆に値しよう。また、ひとつの事象に対し、原体験・社会（歴史的背景、文芸思潮といった側面から照射する方法は、処女論文以来手がたくとられている（例えばp21・p34）。短絡的に結論せず、正確に手続きを踏もうとする意欲が窺知される。それら練磨の手つきは、一方で本書の魅力・特質の一つになっていると言っている。

しかしこれら一連の論文は、前三論とはある意味で印象が全く別ものになってしまっている。学的な印象、言い換えれば骨格の正しさでも言うべき印象が稀薄になっているのである。それは、著者の「生き方を探究したい」というあまりにも強烈な志向と抑制を欠いたその流露に原因があると思われる。（前三論にも若干見受けられはしたが抑制されていた。）そしてそれは、諸処に象嵌される著者自身の人生論（観）となり、あるいは人生論（観）による事実

解釈・作品解釈となって現われている（例えば p132 ~ p139・p235）。また、著者自身が言う第一の「文学そのものと内部的に重なる」とする研究（生き方を探究したいという態度）と第二の「客観的に保持できる」「実証的研究」との絡まりの中で、一方では事実調査に基づく伝記説明および事実調査に支えられた作品説明という方法がとられ、一方では作品ないし作品史を通してその思想・意識を解明し、遂には留保をつけながらも作品（史）をもって事実（伝）に代替させるという方法（「愛の体験 二部・三部」に散見される）がとられる二律背反（？）となって現われる。おそらくはその背反（あるいは落差）を埋めているのが研究主体たる著者の強固な人生論（観）だと思われ、そこに「伝記研究と作品論とが渾然一体となった見事な論集」（小沢保博「国文学」昭55・2）と評価される所以もあるわけである。しかし、己を語るに意欲的なあまりに、作品・事実が後方に押しやられ影を薄くしているという読後感が残るものも否めない。見方を換えれば、伝記であるようで、作家論であり、あるいはまた作

品論でもあり、はたまた人生論談義風でもあるといったある種のあいまいさが最後まで尾を引くことになる。（作者自身によって、川端康成伝でもなく論でもなく、作品でもなく「作家・川端の基底」と名付けられた意図は充分伝わってくるのだが。）

その方法は自在と言えば言え、文体・語り口の特異さにもつながっている。文体は、所謂折目正しいといったものではない。「一種の剣法」（保昌正夫「解釈と鑑賞」昭55・5）、面白さ、読む楽しさにかけては間あいの術のようなものがある。語り口は、自在というより奔放である。時として物語り風であり（川端康成、その故郷）、時として事件簿風であったり（「愛の体験 第一部」）する。それが、論文とは異質な

面白さを加えてもいるのである。

先に述べたことだが、前三論における作品史のかつ実証的な掘りおこしと洞察、以降の論文における事実調査と解析には、私見を別にして目を眩る思いがする。しかし、前三論以降の論文における、流露する人生論（観）、自在な方法、特異な文体、語り口等は、一方で読み物的面白さを加えつつ、一方では、その事実調査および解析による重厚さ、重量感、迫力といったものを相当減殺しているように思えてならない。著者にとってもあるいは痛し痒しなのだろうが、筆者には惜しまれてならない。というのが素直な感想である。（昭和54・1・15、教育出版センター刊、A5判、三八二頁、四八〇〇頁）

木村幸雄著

『中野重治論』(「作家と作品」「詩と評論」)

杉野要吉著

『中野重治の研究——戦前・戦中篇——』

——中野重治論二著をめぐって——

佐藤義雄

新版全集の完結と相まって最近の中野重治研究はなかなか活況を呈しているが、その最もめざましいものが、中野重治の死の直前に刊行されたおふたりの論である。

これに平野謙氏の一連の論考、満田郁夫氏の「中野重治論」等を加えれば、中野研究のスタンダードワークがほぼ出揃ったという感がある。さて、私にとっておふたりの論の多くは苦勞しながら手にいれ読みついできたものののだが、今あらためて一冊の(木村氏の場合二冊に分冊されているが)本としてまとめて読み返してみる時、かつてはさほど気にならなかった、おふたりの姿勢・方法・文体の相違、相違というよりむしろ対照性がくっきりと浮び上ってきて

大変興味深い。対照性とはこちたく言えば、しなやかな作品論的論証主義と重厚な作品の成立基盤追及的実証主義、とでも言えようか。それは〈論〉と〈研究〉というタイトルの相違にも表れているようにも思えるのである。そう考えれば、事は中野研究の二つの方向性というより、文学研究一般の問題だと思えてくる。

木村氏はそのあとがきで

ここに集められたものは、ほとんどが個々の作品を対象とした作品論である。なかには作家論的なものもまじっているが、それらをふくめて私は個々の作品の具体的な分析・追究を通して、作家の精神に迫ることを心がけたつも

りである。

と誌している。これがこのところ議論のかまびすしかった研究動向と関連しているかどうか、私には判断がつかぬが、「二つの窪地とそれをささむ三つの高台」という主人公の空間意識から一挙に「一篇の基本的主題」をつかみとり、そこから彼の新しい〈合理性〉への志向と古い〈不合理性〉への執着という「深刻な矛盾葛藤」を見出していく「むらぎも」論、あるいは〈おぼば〉の死を農村共同体からの良平少年の自立の契機ととらえ、そのことと彼の美意識の変化を重ねあわせて論じた『梨花の花』の構成など、氏の犀利な作品の読みがみごとな論となって結実している好例だと思ふ。しかし例えば『鶉の宿』の位置」において、冒頭にエピソードとして引かれた「利未記」から中野の「〈転向〉と〈性〉にまつわる暗い〈汚れ〉の自意識」の問題を抽出し「〈転向〉の屈辱と試練によって深められた作者の自己批判・自己追究の眼が、人間の〈実存〉の深部に横たわる〈無意識〉の領域に向けられ」と書かれてあるのを読む時、あるいは「歌のわか

れ」その「手」の章の、「手の恐怖は、すでに見たように、〈存在の恐怖〉であり、それは〈実存〉の根源からわきおこる戦慄と恐怖である。」という分析を読む時、やはり少しならずとまどいを感じるのである。氏が「利未記」を「暗い絵」のブリュエールの絵に比べ、(氏は「それとこれを直接比較することはできないが」と断っているが)「手」の場面をサルトルの「嘔吐」を引きつつ分析していることなどを考える時、木村氏の文学への眼の地底に(同時に四十年代の作品論の盛行のはるか遠景に)〈戦後派〉作家とのいわば文学的青春が横たわっているのではないか、などという空想も浮んでくる。私は徒らに作品論的論証主義がもつ限界などと言おうとは思わない。氏も作品分析の先に「作家の精神に迫ること」とあるいは「中野重治の〈実存〉の根源を究明すること」を考えておられる。しかし作品分析が鋭角的であるほどにはその「根源」追及にはシャープさが感じさせられない、と言ったら妄言であろうか。その「根源」が例えば「中野重治の作家主体が〈転向〉という深傷によって自我の崩壊脱

落の危機感にさらされ、深まるファッションの弾圧におしつめながら」という風にしか説明されない時、やはり不満を感じるのである。総じて〈実存〉とか〈存在の恐怖〉などといった語彙が時々独り歩きしているのではないか、そういう語彙を使わずにその観念を解き明していく方が考えられてもいいのではないかと感ずるのだが、それは私の感ちがいというべきことがらなのだろうか。

その点杉野氏の文体は全く対照的にストイックであり、それは氏のかなりはっきりとした方法意識と関連しているように思う。例えば氏は、序論「中野重治研究の意義」において次の様に記している。

彼の文学の生みだされてくる歴史的社会的な成立基盤、そしてそこに生みだされた作品世界のさまざまな内実の具体的点検によって、彼がこの時代のこうした文学業績の価値評価を、あたらうかぎり実証的、論証的に行なうてみようというのである。

短いこの文章の中で他にも「実証的、客

観的な方法」とか「基礎的、客観的」な中野の「再検討」とかが再三語られ、あとがきの中でもそれが私的体験に触れられつつくり返されている。

氏のこういう姿勢が最も著しいのは実に百二十頁にわたって展開されている「『一つの小さい記録』をめぐる問題」においてである。氏はその第一節で、

。この作品に対する一つの方法として、私はこの際、この作品を純然たる作品の論としてのみ追う立場に立つことをすまいと考える。あえて作者の実生活から作品把握に必要な年譜的事実を内部にとりこみ、作品自体の不足部分を補ってゆく。

。(この論は)中野重治の昭和十年末から十一年へかけての身辺ならびに外部状況を、もう一つ重要なこととして考察する目的の論にもなつてゆくのである。

と記して主人公佐藤三吉を中野に重ね、昭和四年の頃から十年頃迄、即ち運動の昂揚期から転向出獄後迄のあり様を中野の事実と徹底的につきあわせて作品を読み解い

ていくのであり、ここに杉野氏の面目が躍如、という感がある。氏はこうして「実生活」や「年譜的事実」を精細に追ひ、又「歴史的社会的な成立」基盤を幅広く追及していく。そういう点から言つての労作としては他に、「中野重治における芸術の『感覺的基礎』」で考察された四高「北辰会雑誌」にみられる中野のヨーロッパ美術との関連、第二部で綿密に調べ読みこまれた中野の初期革命芸術論と福本イズムや蔵原惟人の道との比較考察、あるいは「中野重治における人民戦線の問題」等を特に挙げる事ができると思う。これらの論は、おそらく長く風化せずに、重厚な「基礎的」研究として、中野研究の礎石たり続けることに疑いはなからう。しかしあえていえば氏が意図して排した中野の作家としての表現の問題を一体どこでどう補償していくのか、という点がやはり残っているだろうと思ふのである。

方法の相違は中野重治像の微妙な、しかし重要な相違となって表れている。特に昭和十年代の相においてそれは顕著である。

杉野氏は十年代の中野を「敗北の底から」(第三部総題傍点付加)とか「戦争下における芸術的抵抗」(第四部総題)というこゝとばで捕える。それは十年代初頭の中野を「独立作家クラブ」などをめぐつての人民戦線志向を基本として把握していることに窺えるし、「歌のわかれ」論を終節で「芸術的抵抗としての『歌のわかれ』」として結んでいるところ、あるいは「斎藤茂吉ノート」論を「鬱然たる戦いの記録」と副題を付していることなどにも窺う事ができる。それはそれとしてみごとなまでに一貫している。

。この昭和十四年という戦争状況のなかで、このように汚れることのない潔癖純潔な青春像を過去の自分に重ね合わせるようにして彫琢・造型した作品「歌のわかれ」それ自身が、まさにあの時代に対して「手」であり、さらにもいえば、あの、電車道にどうしてもそこに出てくるしかなかったように裸身の姿をあらわした「一匹のミミズ」のごとき「営み」のレジスタンスとして文学的存在を時代に対して主張し

うるものになっている。

(『歌のわかれ』論)

。あたりの静寂のなかで時折「ばらり」とめくられる作品のなかの帳面のひそやかな紙の音が、めまぐるしい戦争下の時代の動きに逆らう鋭い芸術的意志表示の表現として、私には一種のすこみをふくむ象徴的な響きのものでありうけとられてくる。

(『空想家とシナリオ』論)

結語をこう並べてみると、氏の十年代中野研究の関心が、孤絶を余儀なくされつつしかし背筋を曲げぬ中野の姿勢をいかにして救いあげるか、の一点にむけられている事は明瞭である。氏の「基礎的」研究が実は強固な主体によって支えられている、その軌跡がこういうところにはっきりと表れている、と私としては思うのである。しかし又その一貫した姿勢がその一貫性ゆえにしなやかさを欠き、やや単調に見えてくるのは評者の僻見と言ふべきであらうか。傍らに木村氏の論考を置いてみた時、そういう感が湧き起ってくるのである。

木村氏とて杉野氏のこういう中野把握に特に異論があるとも考えられない。しかし氏の関心は同時に、この時期に中野が直面せざるをえなかった矛盾や、落ちこまざるをえなかった「昭和十年代の奈落」(『広重』的なもの)の底からつかんでいった〈個・私〉〈肉体・存在〉と〈思想・社会〉の回路の結合・非結合の問題にこそ向けられているように思える。それは「汽車の確焚き」を、プロレタリア文学の理想と作家としての「主体的リアリティー」の激化した「基本的矛盾」を「矛盾のままにおしつめたところに」「独自の文学的リアリティー」を獲得することになったのである。」とする評価の方向性において窺えるし、「一つの小さい記録」もそのような〈個・私〉の視座から、

(あまりにも狭い運動仲間・組織の内部だけに限られた)総括それ自体の中に、〈転向〉という〈消えぬ痣〉を刻印されているはずの作者自身の〈肉体・存在〉が、ほとんど全く捨象され、疎外されているということである。ということは、作家の〈個・私〉という

ものがその〈肉体・存在〉に根源をもつものであるかぎり、作品から作家の〈個・私〉というものが捨象され、根源的に疎外されているということにはかならない。(転向小説と私小説)

と厳しく批判されていくのである。従って例えば「小説の書けぬ小説家」をめぐっても、杉野氏が「日中戦争前夜状況」の人民戦線論の動向という「歴史的・社会的な成立基盤」にアクセントをおいて論じていくのに比し、木村氏は中野の「消えぬ痣」を刻印された〈肉体・存在〉の重さを重視し、「転向」によって中野重治の作家主体が背負い込んでいたはげしい矛盾、その矛盾によって作家主体内部に醸成され、進行しながら喉元で締めつけられ、おさえつけられていた「錯乱」が一気に噴出した作品、中野の視座が「思想・運動の観点」から「肉体・存在の観点」へと移っていった作品、として論じていく、というような、微妙でしかし重要な相違を見せているのである。そうした違いは「斎藤茂吉ノート」をめぐっても同様だが、「空想家とシナリオ」の団扇時計の描写の評価をめぐって

でもあらわであるように思う。時計の描写が同時に自己の描写だとして高く評価するのは、当然ながらおふたりとも同様だが、杉野氏が孤絶しつつ時流に逆らう中野のこの時期の姿が象徴的に描写されたもの、とするのみであるのに対し、木村氏は、長い引用を含めば延々(?)九頁にわたって「小説における〈思想と肉体〉の表現」として、作者は「見ること」によって「もの」の心をつかみ、対象としての「もの」は、見られること——作者の視覚のはたらきを通して生命を与えられ、作者の〈思想と肉体〉と等量・等質・等価の〈思想と肉体〉を獲得している。そして、〈思想と肉体〉を獲得した「見られるもの」が逆に「見るもの」にあたりしい〈思想と肉体〉を発見させ、「生活の勇氣」を与えてさえるのである。(「転向小説と私小説」)

という風にその「文学的リアリティー」を「〈見ること〉と〈書くこと〉」の一体化というような点から説明していくのである。こう書いてきて、私は木村氏の論が表現

の問題、あるいは表現者の問題にいかにか深く切りこんでいるか、にあらためて気づかされる。巻頭論文『村の家』をめぐって」(初出は一九六四年七月で収録論文だけで言う限り氏が中野論を書き出した最初の年である。)が「転向」と表現者」と副題を付され、論が

なぜ書くのか、という問いは、作家にとつて最初にして最後の、もっとも根源的な問いである。本来「へ生きる」ということは無限の可能性と自由をふくんでいるはずであるが、そのなかからただひとつ「書く」ということをえらびとるにあたって、人はなにを断念し、どういう代償をはらわなければならぬのか。そういう問いと向いあいながら、「表現者」としての生き方をつらぬくためには、いかなる主体的決意と論理を要請されるのか。

と若々しく格調高く書き出されているのは、氏が中野研究の出発に際しその関心のあり様を如実に語ったものと私には思えるのであり、事実氏の論はこの問題を核にして展開されているのである。プロレタリ

ア文学論・転向文学論の陥穽は、いわば枠組としての思想との関わりに終始して、文学研究の要としての表現や表現者の問題にまでなかなか目配りがいかなかった点にあった、と私は考えるのだが、そういう点から言っても画期的な論考だと思うのである。

「作家と作品」の背骨が表現者の問題にあるとすれば、表現分析のみごとな牙えをみせているのが「詩と評論」の詩論四篇、とりわけ『中野重治詩集』ノートである。

「ひとりの詩人には、その詩人のありようにかかわるただひとつの言葉があるのではなからうか」として「さようなら」の一語に注目し「別れ」へ心やり「から」へ叛逆へと移っていった抒情の変貌過程を追ったその第一節、素朴で土着的な生活や自然に結びつき、後にはマルキシズムと結合していったリズムの問題を論じた第二節、「機械」を「人間」でたとえ、「社会」を「自然」でたとえ」その逆には決してならない

中野の比喩の特徴をとらえた第三節、否定によってはじめてイメージが鮮烈によみが

えってくることを「早くから身につけていた」若い日の中野の独得な方法を論じた第四節等、犀利でしかも強い説得力をもつ分析を読むと、この論を越える論は今後当分(発表以来既に十年近くなるのだが)出てこないのではないかと、思わせられる。氏の姿勢と資質とが中野と十二分に相渉って書かれている、と思うのである。

そういう点だけから言えば、杉野氏の論考はやや手薄の感をまぬがれないように思う、と言ったら妄言であろうか。例えば氏は第一部で中野の詩を二ヶ所において分析しているが、それらはあくまでも中野という人の動向にこそ関心があつてのように思われるし、小説の分析においても事は同様である。こういう一面は、おそらく「歴史的社会的な成立基盤」の解明を意図したことからくるのであり、所詮ないものねだりなのかもしれない。

おふたりの著を並べて読む時判然としてくるもうひとつの相違として、中野批判の問題がある。「批評・評論ではない」(あとがき)杉野氏の研究が、中野への深い畏敬

に立ち、まずまず全面肯定の趣きを呈しているのに対し、木村氏の論は厳しい批判精神に充ちている。勿論氏の行論が中野への深い共感の上に成立していることは言うまでもないが、同時にその共感ゆえにこそ批判も又厳しいのである。

。わたしが言いたのは、もし中野重治の青春において放置されてきたものがあるとすれば、それは「新人会」と「驢馬」、革命と芸術の二元的放置というようなことではなく、文学の自己変革の放置にほかならないということである。文学の自己変革が全然なされなかったわけではないが、それが文学の自己変革自体として貫徹することなく、つねに生活の自己変革に従属するものとしてあつかわれてきているということである。

〔政治と文学〕

。わたくしには、中野重治が〈書く〉ことによって転向の前と後をつなげるそのつなぎ方のなかに、やはりあいまいさをのこしたまま、その痛みを痛みとしてかみしめ、それをかみしめることによって癒着させる方向をたどった

のではないかという疑問がぬぐいきれない。つまり、表現者としての再確認がなされなかったのではないかという疑問である。

〔「村の家」をめぐる〕

。中野重治において、一見わかちがたくむすびついているかに見える自己の〈実存〉とマルキシズムのむすびつきのあわりに、一つの重要なひずみが、自己検証をへない盲点がふくまれていたということである。それは自己の〈実存〉の根源に骨がらみになっている近代への恐怖と憎悪の実体をきびしく自己検証することなく、いきなりそれをマルキシズムによる近代の否定と超克とにむすびつけたということである。

〔「歌のわかれ」論〕

くどいまでに何例も引いてしまったが、木村氏の殆ど総ての論は、その中にこういう厳しい批判を伴っているのである。もし批評というものが「批評は批評主体の自発的なはたらきかけのうちに、作品の世界像なり表現的構造なりを動かそうとする衝動をつねにふくんでいる」(三好行雄「作品

論の試み」序にかえて)ものだとするれば、氏の論は批評の最も良質のものをその中に含んでいる、と私は思う。

もはや指定の枚数を越えてしまった。おふたりが中野論の核のひとつとして据えておられる「都市と農村」の問題についても、その相違に触れておきたかったのだが、今はその余裕はない。杉野氏はこれからいよいよむずかしい「戦後篇」へと向われるであろうし、木村氏の最近の関心は発表の日付をみる限り、中野とかかわった文学者達との関連にむけられているようである。だとすれば当然ハイネや鷗外、志賀、そして誰よりも緊要な対象としての扉星との関連などが既に日程にのぼっておられるのであろうか。ともどもそれぞれの発表を楽しく心待ちにしたいと思う。

おふたりの行論の当否を具体的に即し言及できなかつた。二著ともに私にはやはり少々まぶしすぎるのである。私としては当否そのものよりむしろ文学研究の方向性をめぐってこそ種々考え、学ばされるところが多かつた。そういう点から言ってこれらの

著作は、必ずしも中野研究をそれ自体独立させて志さない人々にも問題を投げかけるものであると思う。

蕪雑な妄言をおふたりを始め多くの方々におわびしなければならぬ。

『中野重治論—作家と作品』『中野重治論

猪野謙二著

『日本現代文学史(一)明治文学史』

山田有策

—詩と詩論—(昭54・5、6、桜楓社
刊、B6判、二五三頁、二七七頁、各
一八〇〇円)

『中野重治の研究』(昭54・6、笠間書院
刊、A5判、六五六頁、一三〇〇〇円)

私にとって、と言うよりも多くの近代文学研究者にとって、猪野謙二氏は輝けるリーダーの一人であった。もちろん、創成期の柳田泉、本間久雄、塩田良平、勝本清一郎らは別としても、近代文学研究を学としての水準に引きあげた吉田精一氏を始めとして、きわめて多くのリーダーたちに私および私たちはめぐまれてきた。近代文学研究の地平がようやく古典研究の伝統を遠望できるようになったのも、こうした多くのリーダーたちの活躍に負うところ多大なのだが、その中でも猪野謙二氏の存在の固有

性はきわだって鮮明であった。それは何よりも氏の柔軟な思考力に裏打ちされた文学史の構想の魅力に負っていたと言って過言ではない。作品をとりあげても、作家をとりあげても、氏の論はつねに近代文学史像の構築に向けられていた。その意味で氏は本質的に文学史家以外ではあり得なかつた。もちろん氏には作品や作家への限りない愛情、テキストへの正確な読み込み、冷徹な価値評価、歴史における遠近法など、多くの他の研究者に普遍的な要件も十二分にそなわっていた。その上に氏はつねに文

学史の構想を夢みてやまなかつたし、像を仮説してやまなかつた。その仮説の理論的しなやかさに猪野謙二氏のリーダーとしての魅力の全てがあったと言って過言ではない。私などその論理の華麗さにいくど酔わされたことか。

私が始めて猪野氏の研究に触れたのは『座談会・明治文学史』(昭36・6、岩波書店)においてであった。私の所蔵している同書は昭和四十一年二月刊の第六刷版であるから、国文科へ進学して一年近くをすごし、どうやら国文学になじみ始めた頃だったように記憶している。そして四年になり卒業論文を執筆している時期に『明治の作家』(昭41・11、岩波書店)が刊行され、ただちに購入したことを覚えていた。ただ、この時期は幼い卒業論文をまとめるのに一杯で、氏の論理を吸収はおろか理解する余裕も能力も皆無だった。だから、これらをじっくり読み始めたのも大学院に進学してからのことだった。それ以前の氏の著書を古本屋で集めながら、氏の研究軌跡を必死になって追ったわけだが、その中でも最も深い感銘を受けたのはやはり何と言って

も先にあげた『明治の作家』に他ならなかった。「序に代えて——明治作家の原点」に示された言わゆる自我史観への修正が「文学史的概観」で見取り図として鮮やかに提示され、以降の作家論や作品論が実に精細にそれを裏付けているわけで、その論理的な一貫性は衝撃的だったと言わざるを得ない。『近代日本文学史研究』（昭29・1、未來社）から『日本文学の近代と現代』（昭33・11、未來社）を経て、猪野氏の文学史的構想はここで史論として見事に体系化されたのである。ここでの氏の論理の獨創性はもちろん〈近代的我自我〉なるものを「覚醒」というよりもむしろその幻滅において、上昇への方向よりもむしろ下降への方向において探ろうとする視座に支えられている。それが戦後の国民文学論に立脚する文学史研究の挫折という事態への氏自身の苦い反省から生まれたものであることは言うまでもない。明治作家たちの「暗い内部への眼」をクローズ・アップすることで、氏は明治文学史の構造をトータルに把握しようとして志向したのである。その志向がそれからはぼろ十三年の歳月を経て文学史として

結実したのが本書に他ならない。史論から具体的な文学史へと、この十三年間、猪野氏は自身の文学史家としての完結を賭けて歩み続けたと言えよう。熱い期待が本書に寄せられたのも当然だと言わなければならぬ。

しかし、本書を一読してまず驚かされるのはそのスタイルとくに時間の取りあつかい方である。序章の「明治文学の展望」における時代区分（三期区分）はうなずけるにしても、序章の「はじめに」で氏自身明らかにしているように、具体的な展開は明治初年から始まって以降十年ごとに区切っていく方法がとられているわけで、氏の鮮やかな文学史的論理を期待していた私などはいささかはぐらかされたような感を禁じ得なかった。もちろん氏はこの点に関してきわめて意識的なわけで、「はじめに」において「ここでは極力、文学史家風の裁断や予断を抑え、許される限り身勝手に、多くの文学者たちの人間とその文学とにつきあってゆきたい」と語っている。つまり、氏はここで「もともと文学史家とか研究者とかにも不可欠の条件であるはずの、テイ

ボーデ（小説の読者）のいわゆる *leson de roman*——一個の小説読みといった立場」に身をストイックに限定したのである。だから当然スタイルは十年単位の区分法を始めとして「編年的と列伝的の併用」という形で表わされたのである。

確かに本書ではこうした氏の立場、方法、スタイルが貫徹され、A5版二段組三九六頁という膨大な分量もその枠組の中では整然と処理されている。とくに編年体の枠組の中で「多くの文学者たちの人間とその文学とにつきあって」いこうとする氏の試みは列伝体としてきわめて味わい深く、本書の最大の特長になり得ている。時間の流れにそいながら、個々の作家たちや作品に注いでいく氏の視線は実に暖く、ともしれば風俗として忘却されがちなマイナーポエツトなどにも照明をあて、その意味を探ろうとしていく。この基本的な姿勢には氏の「小説読み」としての能力と経験の全てが賭けられていると言ってよく、明治文学の複雑多岐なメカニズムがきわめて具体的にかつ平明な形で浮かび上がってきている。とくに従来とらえにくいとされてきた明治三十

年代も例えば三島霜川や生田葵山らをクロームアップするなどして「自然主義時代への過渡期」としての相貌を浮き彫りにしており、氏の「小説読み」が有効に機能していると言ふことができる。また、各作家の列伝そのものも限られた枚数の中で、主要作品の構造を分析しながら作家のモティーフや思想を究明し、さらにはそれを作家の出自、環境、教育、交友関係などで裏付けていくといったオーソドックスな方法が貫かれ間然する所がなく、あたかも良質の文学辞典を読んでいるような感を抱く。つけ加えて例えば「初期の幸田露伴」など実に読みごたえのある論として完結しているばかりか、露伴文学を日本近代文学におけるもう一つの型の文学として位置づけ、今後の研究課題を投げかけるなど、きわめて問題提起的でずらある。だから各列伝を読みすすめればこれまでの研究水準と今後の課題が自然に浮かび上ってくるわけで、私などにはきわめて教示的な書として機能しているような印象がきわめて強いのである。

こうした列伝体、言いかえれば年代順の明治文学辞典風のスタイルとその枠組の中

のコンパクトに整理された作品論や作家論に本書の最大のメリットが存在することは確かである。しかし、この特長を十二分に味わいつつも、少なからぬ不満がわきおこって来ることも一方では否定できない。密度の濃い各列伝を読み進めながら、どうしてもそれらの間に流れている「時間」が気になってくるのである。確かに年代的な時間には流れてはいる。その流れの中で各列伝は軽重の巧みなバランスをとって浮き沈みしている。だから読み進んでいる際にはほとんど「時間」に無自覚であると言ってもよい。しかし、ふと、こうした各列伝の間に存在すべき「時間」こそ文学史ではなかったかと考える時、編年という時間の流れはやはり白々しく感じられてくるのである。文学史における史とは編年という可視の時間だけでなく、むしろ作品と作品、作家と作家との間に流れる不可視の「時間」によって構築されるものではないのか。

もちろん、こうした不満や疑問はほとんど無意味に近いのかも知れない。猪野氏の姿勢や方法やスタイルを超えての無いものねだりに等しいからである。先に引用した

ように、氏はまさしく「小説読み」の立場から編年体の中に列伝を編んでいったわけで、それは今まで述べてきたように見事に成功しているのである。だから以降は私自身の勝手な思い込みから発する妄言に他ならないのだが、あえて、本書における氏のストイックな姿勢そのものを問題にしたいのである。

猪野氏は「はじめに」で「文学史家風の裁断や予断を抑えることをころがけたと記した。しかし、もともと仮説は「裁断や予断」とみられる危険性をつねにはらむものである。そうした危険性のない仮説など魅力的であるはずがない。それに氏のこれまでの文学史的仮説は実証と精緻な読みを支えられていて、「文学史家風の裁断や予断」といった批判すら投げかけにくい質感をそなえていた。にもかかわらず、氏はここで「文学史家風の裁断や予断を抑え」という言い方で、これまでの文学史的仮説を史として展開する試みをも放棄してしまった。いや、放棄したなどと言うのは暴言でしかない。これまでとは異なった方法で文学史を叙述したと言った方が正確であ

ろうか。いずれにしても、本書が『明治の作家』で提示した史論の直接的な延長線上に位置していないことは確かである。

なぜ猪野氏は『明治の作家』における文学史的仮説を壮大に展開する冒険に挑戦しなかったのだろうか。先に記したように、私などの脳裏には氏がそうした冒険を華麗にやりとげるだけな理論家として鮮明に刻印されているだけに、どうしてもこうした疑問を抱かざるを得ない。もちろん、繰り返すようだが、列伝体ふうのこの『明治文学史』が濃密で、一種異様な魅力に満ちていることは確かである。前田愛氏が『図書新聞』（昭54・9・15）の書評で瀬沼茂樹氏の「きりりと引きしめられた構成」の「大正文学史」と比較して「何やら茫洋とした風情をただよわせている」と評したのも、そうした魅力を感じたからに他あるまい。しかし、前田氏の「最後の明治文学史」という言い方の中に否定的なニュアンスがこめられているように感じるのは私だけであろうか。本書はやはり文学史家としての猪野氏の後退を物語っているのではないか。

もちろん、本書における氏の姿勢や方法やスタイルを文学史家としての〈円熟〉としてとらえることは可能である。しかし、その〈円熟〉は危険を回避したマイルドな〈円熟〉に他ならないではないか。私の脳裏に刻まれてある猪野謙二像はそうした〈円熟〉を拒否してやまない文学史家に他ならないのである。

『明治の作家』以降の十三年間、猪野氏が何を考えつつつけてきたかはうかがい知ることができない。ただ、昭和四十年代という時代はある意味で戦後におけるすべての仮説の崩壊の季節だったとも言える。だとするならば氏は最も仮説を展開しにくい時代に文学史家としての完結を強いられたと

も言える。かりにそれが『明治の作家』からこの『明治文学史』への後退あるいは屈折の一つの要因だとするならば、この時代に文学史研究の領域に始めて足を踏み入れた私などどのような道すじをたどったらよいか。本書によっての〈文学史の構築〉などと言葉では簡単に言い切れることが気の遠くなるようなアポリアであることを十二分に知らされたが、さらに、仮説を組み立てる前に、必要な物そのものを無限にかえこむことが要求される時代に生きていくことを想起させられ、私などは途方にくれざるを得ないのである。

（昭54・6、講談社、三九六頁、一八〇〇円、日本現代文学全集別巻）

事務局報告

◇大会・例会における題目および報告者

〈昭和五十四年度(その二)〉

九月 藤村―明治三十年前後の(自然)―

下山 嬢子

谷崎潤一郎の「盲目もの」につ

いて 富山 都志

十月 秋季大会(二十七、二十八日

於金沢大学)

二葉亭四迷の文学理論

小森 陽一

民友社の文学運動

中村 青史

「たづその」からみた常磐会

坂本 秀次

大正期における室生犀星の歴史

小説 多田 悠子

大宰治論―前期作品に見る小山

初代像 赤木 孝之

西脇順三郎論

沢 正宏

石坂文学論・序章

森 英一

△小特集 泉鏡花▽

鏡花文学における夢幻体験の諸

相 吉村 博仁

鏡花とフォークロアとの間

小林 輝治

泉鏡花の史的考察 笠原 伸夫

朔太郎『氷島』への視点

十一月 文体を中心に― 竹長 吉正

文明の「川戸時代」 大井 恵夫

十二月 昭和十三年の保田与重郎

白石 喜彦

保田与重郎とマルクス主義

大久保典夫

一月 大宰治「惜別」成立論―さねと

う・けいしゆう氏の著作を中

心に― 五十嵐康夫

大宰治の「単一表現」「俳句」

受容、志賀文学受容について―

鶴谷 憲三

〈昭和五十五年度(その一)〉

五月 春季大会(二十四日 於早稲田

大学)

「秋声」を読む 野口富士男

△小特集 日本の自然主義▽

風景と自然 亀井 秀雄

自然主義の評論 畑 実

自然主義の底辺 三好 行雄

六月 潤一郎の思い出 谷崎 松子

「武州公秘話」をめぐる

千葉 俊二

今一度『芦刈』のこと

秦 恒平

◇計報

山本正秀氏 昭和五十五年九月六日、脳溢

血のため、東京都杉並区の自宅で逝去され

た。享年七十三歳。氏は昭和八年東京大学

国文学科卒業、茨城大学人文学部教授、専

修大学文学部教授を歴任された。明治文学

を専攻され、『近代文体発生の史的研究』

などの著書がある。

編集後記

◇第二十七集をお届けします。前集の後記では物故会員にかかわっての感想が記されていますが、本集でも編集の最終段階に入った九月六日に、評議員の山本正秀氏の訃報に接しました。山本氏が明治初期文学、とくに言文一致を中心とする近代文体形成史研究の第一人者であり、未踏の領域をひらくパイオニヤとして大きな業績をあげられたことは今更いうまでもありません。すぐれた先達をまたひとり失なったことを深い悲しみとしながら、御冥福を心からお祈りいたします。

◇今年度の編集委員の交代は、猪野謙二・小泉浩一郎・高橋新太郎・竹盛天雄・中山和子・畑有三の諸氏に代って、内田道雄・遠藤祐・中島国彦・源五郎・三好行雄の五名が新たに参加しました。機関誌のありかたをふくめ編集方針や投稿論文の審査の方法など、基本的なことがらはすべて従来のそれを踏襲し、変更を加えていません。ただ、本集は投稿論文の集りが悪く、ために

論文の執筆をあらためてお願いするなどのことがあり、一部のかたに御迷惑をおかけしたかと思えます。快く御協力いただいた方々にお礼申上げるとともに、今後とも積極的な寄稿投稿をお願いしております。

◇春の大会特集《日本の自然主義》は発表者に編集委員が参加しているため、全体を一括して掲載することは見合わせ、発表者のおひとりである畑実氏に原稿をまとめていただき掲載しました。

◇次回の投稿論文のメ切は、昭和五十六年三月十五日、宛先は奥付記載の早稲田大学教育学部内、日本近代文学会編集委員会です。生原稿にコピーを添えて、つごう二部お送り下さい。返送用切手も同封して下さいますよう。なお、編集上のお願ですが、原文引用は新字のあるものはなるべく新字で記し、注の記号のスタイルなども本誌をごらんになって合わせて下されば幸いです。

編集委員

内田 道雄 遠藤 祐
佐々木 充 東郷 克美
中島 国彦 分銅 惇作

源 五郎 三好 行雄
吉田 熙生

一、本會之宗旨
 二、本會之組織
 三、本會之經費
 四、本會之辦事處
 五、本會之附屬機關
 六、本會之附屬機關
 七、本會之附屬機關
 八、本會之附屬機關
 九、本會之附屬機關
 十、本會之附屬機關

一、本會之宗旨
 二、本會之組織
 三、本會之經費
 四、本會之辦事處
 五、本會之附屬機關
 六、本會之附屬機關
 七、本會之附屬機關
 八、本會之附屬機關
 九、本會之附屬機關
 十、本會之附屬機關

中華民國三十三年
 一月一日
 第一號

(表紙2の日本近代文学会会則の続き)

で選出する。

四、役員任期は二年とする。再選を妨げない。ただし、理事および監事の任期は継続四年を越えないものとする。

組 織

第九 条

一、会務を遂行するために理事会のもとに事務局をおく。事務局に運営委員会、編集委員会を設ける。

二、運営委員長、編集委員長並びに運営委員、編集委員若干名は、理事会がこれを委嘱する。運営委員長、編集委員長は第八条第三項によらず常任理事とする。その任期は第八条第四項の規定を準用する。

第一〇 条 この会は毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は理事が必要と認めるとき、あるいは会員の五分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があったとき、これを開催する。

第一 条 会則の変更は総会の議決を経なければならない。

会 計

第二 条 この会の経費は会費その他をもってあてる。

第三 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。

第一四 条 この会の会計報告は、監事の監査を受け評議員会の承認を経て、総会において報告する。

附 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、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、支部活動の推進に適當な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、評議員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、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うに必要な援助を本部に求めることができる。
五、支部は少なくとも年一回事業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。
六、この別則の変更は総会の議決を経なければならない。

(昭和五十五年五月二十四日の大会で改正承認
昭和五十五年四月一日にさかのぼり施行)

日本近代文学

第 27 集

昭和55年10月20日 印刷
昭和55年10月25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 田中保隆
発行所 日本近代文学会
160 東京都新宿区西早稲田1-6-1
早稲田大学教育学部内
印刷所 早稲田大学印刷所
160 東京都新宿区戸塚町1-103
電話 (203) 3308