

# 日本近代文学

## 第29集

近代文学と挿絵—逍遙を中心に—	山本芳明	1
森鷗外「文づかひ」の世界	清田文武	17
「水沫集」の構成をめぐる —ハイゼの小説理論を軸として—	松木博	30
人生相渉論争開幕の周辺	出原隆俊	39
緑雨の小説について—一部の諷刺的作品の文体を中心に—	塚越和夫	52
「春」と「田舎教師」—その「省略」の意味—	田中榮一	65
『ふらんす物語』における荷風のフランス	網野義紘	84
「真珠の指輪」の意味と役割—『それから』の世界—	斉藤英雄	96
「道草」における健三の対他関係の構造	石原千秋	110
朔太郎の「歌」	安藤靖彦	123
『田園の憂鬱』論	高橋世織	134
有島武郎『親子』論—成立時期の問題—	大里恭三郎	145
辻潤と辻まこと	安川定男	158
窪川鶴次郎「風雲」論	大塚博	169
伊藤整『小説の方法』の一問題—〈生命〉について—	越前谷宏	182
〈新資料〉 椎名麟三の未発表長編小説 「祈り」(未完)について	斎藤末弘	195
<b>展 望</b> 私小説研究のことなど	柳沢孝子	209
和田謹吾・本多秋五・稲垣達郎氏 —「人間」「人生」「学問」—	紅野敏郎	215
<b>書 評</b> 『稲垣達郎学芸文集』	吉田精一	220
塚越和夫著『明治文学石摺考』	土佐亨	223
相馬庸郎著『日本自然主義再考』	中島国彦	226
山崎一穎著『森鷗外—歴史小説研究—』	大屋幸世	230
小泉浩一郎著『森鷗外論—実証と批評—』	分銅惇作	235
恩田逸夫著『宮沢賢治論』		

## 日本近代文学会会則

### 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

# 近代文学と挿絵

—— 逍遙を中心に ——

山 本 芳 明

## はじめに

江戸から明治へという時代の移り変りの中で明治の文学はさまざまの様相を呈していて、近世文学、近代文学を単純な図式として当てはめることを拒絶しているといつてよいだろう。

本稿の目的は、我々の目から見過されてしまいがちであるが、明治前半を生きた人々にとって自明の如く身につけていた近世文学的な文学のあり方を、坪内逍遙を中心に論ずることによって明らかにすることにあり。

## 1

前田愛氏は近世文学と近代文学の大きな断絶として、作者が「ブック・デザイナー、ないしはグラフィック・デザイナーの役割を兼ねてい」るような「挿絵の視覚的イメージと本文の聴覚的イメージ

ジが相乗効果を發揮する草双紙」や「寄席の演芸と聴衆の關係がその原型として想定されてい」て、その「精細な衣裳描写は、それだけで自立しているのではなく、むしろ、口絵や挿絵の視覚的なイメージを補うコメントとして読むべき」である人情本などの「手工業的に生産され、工芸品としても高い完成度に達していた木版の書物」が「活版印刷のテクノロジ」によって駆逐されたという転回があったことを挙げられている。「もう一つの『小説神髓』」「日本近代文学」第二五集<sup>(1)</sup>

しかし戯作を「千種以上」(市島春城「明治文学初期の追憶」)も読んで育った逍遙が、或は彼よりは質量ともに劣るかも知れないが、同じように戯作に耽溺して成長した当時の読者が、戯作の鑑賞法——「先づその挿畫を順々に目を透して、事件の變遷や卷中人物の浮沈消長等を、腹の中に納めた後ち、徐ろに本文に取掛つて、自分の豫想を確めて行くといふ讀み方」(野崎左文「草雙紙と明治初期の新

開小説「早稲田文学」昭二・一〇)をそう簡単にきれいさっぱりと捨てることが果してできたらうか。テクノロジーの方が急激に変化したとしても、人間の方の変化はゆっくりとしたものにしかならぬのではあるまいか。

新聞の続き物が挿絵の版木を彫る余裕が必要であったことから発生したことは有名であるが、「明治初期の新聞小説は、草雙紙の再生であるかの感があつた」(同前)といわれる程であるし、また月岡芳年が「自由燈」に入社した時に「おれの繪で一番此新聞を賣つて見せる」と豪語して「凡てが繪畫本位でその小説は寧ろ挿畫の添へ物であるかのやう」に紙面をしてしまひ「畫面に變化が多く随つて著しく人目を惹いて評判も高くなつた」(野崎左文『私の見た明治文壇』)というエピソードもある。「自由燈」は発刊二年目の明治一八年には一位の「読売新聞」に発行部数・売上高共に肉迫していた。

江戸時代後期の戯作と同等の水準であると評価できないことは確かであるが、単純に言えば「活版印刷のテクノロジー」が浸透していく中でも挿絵を重視する戯作の伝統はまだ生きていたのである。

逍遙が戯作の改良を目指して文壇にデビューした時、未だに残っているこの伝統を無視していただろうか。逍遙がこの問題を当時どのように考えていたかについては、「早稲田文学」(第十九号明二九・一〇)の「彙報」に無署名であるが、「◎小説の挿畫」と題して載つた格好の一文が我々に教えてくれる。

それによれば、逍遙が文壇に本格的に登場した時は、「石版畫が浮世繪を壓倒し」た「石版畫時代」とよぶべき時代で、何故一時代

を画するに至つたかといへば、「従來の戯作者以外、即ち學者、政治家など云ふ方面より、小説に指を染めたる紳士の力に由れるが如し、此等の人々は、自家の品位を保たんが爲めに、在來の小説と同一視せらるゝを恐れ旗幟を明にする必要より先づ浮世繪を擯けたると同時に、此等の人々は、多く洋學を修め、洋畫にも目馴れ」ていたからだといふのである。(傍点原文、以下も同じ)

例えば、末松謙澄の訳した『谷間の姫百合』第一巻再版(明二一・一、初版は同年二月)の例言では、第一巻の尾形月耕の挿絵を非難して、「初版挿畫に付ては世上の非難極めて多きが右は元來畫師が大體につき譯者の指示を受たるのみにて畫たる下繪を譯者の檢閱を経ずして其儘彫刻に付せしと彫刻の十分精巧ならざるとの致す所なり」と述べている。挿絵が悪いのは全て絵師のせいというわけである。そして『谷間の姫百合』の挿絵は、石版画となつて終了する。

つまり自分の小説が戯作とは違ふのであると声高に主張する人々が新たな文学の担い手として出現して、戯作の伝統に揺さぶりをかけていたのである。しかし「ブック・デザイナー」、ないしはグラフィック・デザイナーの役割を兼ねることが作者の資格でなくなつたわけではないことに注意をしておきたい。矢野龍溪にしても末広鉄腸にしても相当挿絵に注意を払っているからである。

さて、このような人々——政治小説家たちと逍遙はどのような点で違つていたのであろうか。逍遙の評価は次のようなものである。

春の舍主人、此の時期に際し『書生氣質』『妹と脊鏡』『内地雜

居未來之夢』などを著はし、國峰、年恒、吟、光等の筆に成れる彩色摺の口繪、長原孝太郎、桂舟吟、光諸氏の挿繪などを用ひ、讀本風の木版畫復興を試みたれど未だ勢力を得るに至らざりき、

逍遙が戯作の伝統を無視していこうとする政治小説家たちの野蛮な風潮に対して、積極的に挿繪を重要視する戯作の伝統を復活していこうと考え、それを実行に移したといふことである。ここで「読本風」といふのは、恐らく読本の挿繪が、草双紙のように全ページに繪をもつのと違つて一冊に平均四、五図しか持てないといふ、スペース上の制約を逆手にとつて独自の發展を遂げていたことになつたといふことなのであろう。このことは次章でくわしくふれるつもりである。

逍遙の小説と戯作との關係については多くの論者が言及しており、特に関良一氏は『當世書生氣質』が草双紙であることを強調されてきた。<sup>(3)</sup>確かに関氏のいわれるように『當世書生氣質』の広告文にはいずれも「草紙」や「臭脚紙」といふことばが入っているのだが、そのことは『當世書生氣質』が読む本であるよりも見る本であった「草双紙」即ち戯作の特徴をどのように備えているのかによつてまづ考へてみるべきなのではないだらうか。

次章では、『當世書生氣質』から「此処やかしこ」に至るまでの作品の挿繪を中心に論ずることにしよう。<sup>(4)</sup>

・(1) 他に『小説神髓のリアリズムとはなにか』(国文学 昭五三・九)、『近代文学と活字的世界Ⅰ・Ⅱ』(図書 昭五四・八、九)などの諸

論がある。

- (2) 矢野龍溪「経国美談」前篇目序を参照。鉄腸については、小野忠重氏「明治の繪入本(下)」(日本古書通信 第二五一号)を見られたい。
- (3) 『逍遙・蘭外』に取められた諸論、特に『當世書生氣質』の形態と本質。他に前田愛氏「戯作文学と『當世書生氣質』」(日本近代文学 第二集)が参考となる。

- (4) それ以前の作品について判明していることを述べておくと、『春風情話』(明一三)の挿繪は翻案というわけでもないのに草双紙風の武家の姿になつており、附言に「されどその畫圖ハ僕がさかしらもてくり出でたるものなれば文中の意味とはいくたがへりの疑をおこしうちかたぶきをこづく人もかつハありなめとそはかゝらんすちものせ人にはさがりがたきしわざぞとみゆるしたまひねかし」とある。また『自由太刀餘波鏡録』(明一七)については『柿の蒂』の中で、松本楓湖がブルータスやカシヤスを歌舞伎役者の似顔で書こうとして書けずじ終わり、渡辺省亭に資料を送つたとあつて挿繪の方には全くタッチしていなかったように述べてあるが、やはり下繪は送っているように思われる。『慨世士傳』には石版画の挿繪があるが、これについては今のところ未詳である。

## 2

『當世書生氣質』以下の挿繪が全て当時の慣習通り、逍遙自身の下繪を作つて画家に命じて描かせていたことは、本間久雄氏所蔵の『當世書生氣質』の下繪(第六、九回)が現在残つてゐることで明らかであらう。『眞蹟圖録』に所収 逍遙は後年、「書生氣質の下繪が残つて居つたとは全く驚いた。いよ／＼舊惡露頭に及んだ次第で。」

〔作者餘談〕とか、「私の舊惡、全書の第一篇『書生氣質』の口繪にさへ歌川國峰の筆によつて明瞭に其殘影が留められてあつたことを憶ひ出すと慚愧に堪へない」〔新舊過渡期の回想〕と述べているが、既に見たように當時はそのようなことなどは考えてはいなかつたはずである。逍遙は挿絵に細かな注意をはらっている。

例えば、『当世書生氣質』第二号第二回の挿絵には、「この所の衣服を春の粧ひにしたるハ画工の画そらごと也」と注をつけて本文の設定と違つたことをわびている。また『妹と背かよみ』第八号第一回では、欄外に「挿繪と本文と趣たがへり下繪の誤と見ゆるしたまふべし」と注している。本文では「満目蕭條」とか、「いろ／＼の蟲の聲さへにそひて、催し貞なるもいと哀なり。中に就て腸を斷は是秋天。」などと秋であることを強調しているのに、挿繪では蚊屋がつつてあつて夏のように見えてしまうこと、そしてお雪のポーズが本文では「お雪ハ床の上に起直りて。額を手の背もて支へしまゝ」としているのに挿繪では内懐に手を入れて思案にふけるポーズをとっているところなどを指している。

これらのことからわかるように、逍遙は戯作の鑑賞法を相当に意識して、それをちゃんと計算に入れて小説を書いていたのである。

鈴木重三氏によれば合巻などにおける口繪の役割とは、

表紙に次いで合巻を開いた巻初部に取められた口繪は、映画

館前に展示されたスチール写真にも似た役割をもつ。元來、後述する読本の繡像模倣から発達したものが、ここには本文の

筋とは不即不離の図様で、主要登場人物の行動の一端や境遇が集約的に紹介されている。この人びとの行動と運命を予想しながら、読者は、この口繪部のすぐ後に展開する本文挿絵をひもとくわけである。〔江戸後期の絵入版本〕『絵本と浮世絵』所収。本稿で引く鈴木氏の諸説は全てこの書に収められているので以下書名を略す。

ということになるが、逍遙は口繪のこのような役割を十分に心得ていた。

『当世書生氣質』の口繪については関良一氏が『当世書生氣質』考の中で論じられているので簡単にふれることにするが、第一号の口繪は「三幅対風の、芝居絵で言えは「引っ張りの見得」の図柄」で、「読売新聞」を読んでいるのは、守山が妻と娘の消息を尋ねる広告を新聞に出したところ、それを見たお秀、貞鳥が女天一坊になりすまそうとする全篇の趣向を暗示するものであり、貞鳥の持っている短刀は身元を明かにする証拠の品である。

第九号の口繪は、「烏賊うりの聲まきはしほとゞぎすはせを此繪は全篇の骨子なり理由は後回にいたりて詳なるべし」と但し書があるように、おそで（お芳、田の次）とお新（貞鳥）の二人の娘が上野の戦いの混乱の中でどこでどのように入れ替つたのかを本文で解き明す前に絵解きをして読者の興味を後回へと引っぱって行うとするものである。しかし本文第二十回で明らかにされたことは大部違つていて、逍遙は後記の中で「あれハ愛嬌に添たばかしで。所謂讀者をして驚かしむるの法じゃ。西洋の滑稽本なんぞにやア。

# 非公開

屢々あゝいふ洒落があるテ云々」と弁明している。

前述した本文と挿絵の食い違ったものとともに、関氏のいわれるように、逍遙の構想は大筋で固っていたものの細部では流動的だったことの証拠であろう。

『妹と背かぐみ』第一号の口絵は、男二人女三人が目かくしをして手探りで相手を探しあっている様を描いている。女はお雪、お品、お辻であり、男たちは水沢達三と田沼斎橋であろう。同じく目かくしをして軍配を持っている年とった男女二人は直接作中の人物に当てはめることはできないようである。目かくしをしているのは、ちょっとした行違いから二組の不幸な夫婦が生まれたことを指し、現在の日本の男女は目かくしして手探りで相手を求めなくてはならないということの、そして年とった二人の男女も目かくししているのは、親は子供のことを考えずに勝手に結婚に関して軍配を上げ下げしていることの寓意をこめているのかも知れない。しかし後でもふれることになるが、当時の多くの読者は小説中のどの人物が誰と結婚するのかという興味をこの口絵から覚えたにすぎないだろう。

『未来之夢』の口絵の場合では、口絵から逍遙の最初の構想が大きく変化していることがわかる。

図3は第一号の口絵の第二図で、小説中の主要な人物を仇役対善玉とに分けて紹介しているのであるが、中絶しているためだろうか、清国人玩淡平は本文に登場しておらず、その代りに仇役として日本人の千本や弓原が登場している。

**非公開**

西洋人の仇役らしいジャック・シュラーは本文では主人公渥美を助ける親切なアメリカ人となっていて、本文の西洋人の仇役はフランス人のビゲーである。

そのシュラーにいじめられている阿つかは本文では兄の弓原とともに悪事を考える、読心術にたけた悪女になっていて、本文でのこの役割はビゲーにいじめられていた阿みやになっている。

『未来之夢』は逍遙が例の速筆にまかせて書いていくうちに、当初の腹案と大部違ったものになってしまったのだろう。

分冊刊行された『当世書生気質』『妹と背かどみ』『未来之夢』の場合、一冊について見開き一丁分の挿絵がついているだけなので、その制約を克服するために逍遙が「読本風」の挿絵を「復興」させようとしたことは既に述べたが、それでは読本における挿絵の特徴とは一体何だろうか。

鈴木重三氏によれば「各図いずれも劇的興味ある場面を選び、時としてさらにこの場面の前後の時間的経過や場所の移行なども同一画面中に盛り込むように配慮される」（『馬琴読本の挿絵と画家』）ことにある。

「劇的興味ある場面」にあたるものとしては『当世書生気質』第一号第一三回の挿絵が挙げられよう。前田愛氏が「明治の表現思想と文体」（『国文学』昭五五・八）の中で指摘されているように、春水の人情本でよく使われている手法である。この回、小町田と田の次が忍び合うのだが、本文では全て男、女としか示されていない。

非公開

読者は「園田の妾宅に小町田たのじに逢ふ」という詞書から全てを推察して、図中にお常の如く二人の会話を立聴くことになる。

逍遙は、鈴木氏が特に称揚されている「合成写真的な構図」である「同図異時法（同一場面に同一人物を時を違えた姿で幾人も描く技法）」（同前）も自分なりにアレンジして使用している。『妹と背かぐみ』第一号第一回の挿絵がそれである。右から左へ絵をたどると、水沢達三の夢の展開がわかる趣向となっている。

また逍遙は、同時点における、或は単に異なった所でおきた出来事と同じ画面に書き込むという手法を多く使っている。

『当世書生氣質』第一六号第一八回の下の挿絵は、守山が「妹の所在も母の行衛も。モウすっかりとわかりました。」と襖をあけて座敷に入るところだが、画面の左上角にある図は源作が田の次に彼女が守山の妹であることを告げているところを描いたものである。挿絵にまず目を通した読者は、「真假はじめて判然たり梅園町の小集くわい」という詞書からこの二つの図がどう関わり合うのかに興味をおぼえたはずである。

『妹と背かぐみ』第二号第二回の挿絵では、右下半分で幼年時代の水沢達三とその母が、「ふるさとの妻子遙に都の音信をまつ」と詞書があるように東京にいる不実な父親からの便りを待っている様を描くと同時に、左上半分では東京において官員風をふかせて酒池肉林に耽けている父親の姿が足半分見えており、その脇では父の妾とその家の書生とが秘かに通じている様子を暗示している。

詞書には「本文になき絵ときハ後回にいたりてわかる」とあつ

非公開

**非公開**

て、奸婦とその情人が父親にどう害をなし、達三とどう関わるのかという草双紙的なストーリーの展開を読者に期待させるが、例によって逍遙は腹稿とは違つてストーリーを展開させてしまったようで、この話はやつと第一〇号第一三回、第一一号第一四回で明らかになるが、ほんのつげたりという程度で小説全体に果す役割も小さなものになつてゐる。

そしてお辻の姉が実は父に害をなした妾だつたことを達三が知るのにはやはり立聴きなのであるが、先ず第一三回の挿絵（函8）の中に立聴く達三の姿が描かれ、次号の本文でそれが述べられるという仕掛けになつていて、それに気づいた読者は次号で自分の読みが当たったかどうかをわく／＼しながら確かめるのである。

挿絵に完全に小説の世界を預けてしまふといふことはさすがにない。あつたとしてもそれは鈴木氏いうところの、馬琴がよく使つていた「余情余意の絵解き」（同前）——本文で直接説明しないことを挿絵によつて示してしまふ手法——といふべきものであらう。

『当世書生気質』第七号第八回の挿絵には「ぬれきぬの元となる水神の杜の夜の雨 第八回のゑとき」と詞書があるが、頭痛でほんやりしていた小町田が料亭を出る時に車を間違つて乗つてしまい、田の次と偶然再会するというエピソードで、車を間違つてしまった状況を本文でくわしく説明せずに挿絵によつて説明してゐるのである。

そのもつともよい例は『妹と背かぐみ』第一三号第一八回の挿絵（函9）だらう。逍遙は「お辻の霊前に水沢達三母の寫真を見て前非を歎く

非公開

# 非公開

此事本文になしみる人宜しく想像すへし」という詞書をつけたこの挿絵を載せて本文で小説のストーリーの結末をつけることをしていない。詞書の「前非」とは第一回の夢の場面で母親のした「身分の違つたどし夫婦になるのハ。とんだ憂苦勞の種であります。」という忠告を無視したことをいうのだから。ともかく読者はお雪の独白とこの挿絵を手掛りとして自分でこの小説の結末を考え、味うことを要求されているのである。

この趣向は当時の読者には少々高級すぎたようだ。泉鏡花は次のように述べている。

(前略)昔の人が今の小説を讀んで、主人公の結局つひる所がないと云ふ、「武士の浪人ありける。」から「八十までの長壽を保ちしとなん。」と云ふ所まで書いてないから分らないと云ふが、なるほど幼稚な目には、然う云ふ考へがするでせう。妹と脊かゝみに於て、何故、お雪がどうなるだらうと、いつまでも心配でく／＼堪らなかつたことがありますもの。(「いろ扱」)

当時の戲作的な手法では、主人公、その他の登場人物がどうなったのか、善玉がどういふ幸運をつかみ、悪役がどういふ報いを受けたかを小説の最後に列挙して終るのが常であったのである。鏡花の「心配」も実にもっともなこたなのである。

例えば、高島藍泉の「蝶鳥紫山裾ちょうちょうのむすも摸様」(「芳潭雜誌」明一六・六・三〇～一七・三・一五)では、第三十六回に於いて小説の主眼である仇討は終っているにもかかわらず、「記者曰ふ」として「其餘談と景況を併せて一篇の附録を次号に掲げ七之丞等が身の成行を告て大團圓

と」すると予告していたし、「浅尾よし江の履歴」(『東京絵入新聞』明一五・四・二六〇八・五)に於いても最後は「然ハ本傳ハ明治十年より今日に至る迄六ヶ年間の長物語りゆゑ關係の者最多ク其結末を開得し丈を此紙尾に略記せん」とあって十三人ばかりの人々の履歴が記されている。また『当世書生氣質』も末尾に於いて「僅に説洩せし條を拾ひて。ここに顛末を結了すべし」と述べて一人の「顛末」を叙している。

逍遙は挿絵を積極的に使うという戯作の正道にのっとって、当時の戯作の手法としては珍しい新しい趣向を『妹と背かどみ』の中で展開したということがいえるだろう。しかし鏡花の回想にもあったように当時の読者には理解することができなかったようである。それがはつきりわかるのは「妹と背」の讀者一同」と名乗る人々から次のような要求が逍遙のもとに届いたからである。

第一 水澤達三ハ免職になりしや否や並に同人の身の上的の結局如何

第二 澤江若里等の身の成行

第三 お雪の胸の中ハ果して如何並に其妹お品の結局

第四 お辻の身投の体並にお春の成行

右の件々詳かならず之を一冊に綴りいだして至急に「妹と背」の拾遺として出版なさるゝやう願望なす云々、

(春のや主人「投書欄内を借用して妹と背鏡読者に白す」「読売新聞」明一九・一〇・五)

口絵で持った期待がみごとにはずれて、お定りの結末を要求する

読者と巧みに挿絵を操ってすばらしい趣向を立てた逍遙との落差は大きいともいえるし、戯作の枠の中にあるということでは五十歩百歩であるともいえよう。しかし読者が逍遙の趣向を理解し味わうためには、幾分なりとも戯作の読み方から脱け出なくてはならないということ忘れてはなるまい。精緻な戯作的な趣向が結果として戯作の枠を破ろうとしているのである。それは「近代文学」として評価できるものではないかも知れないが、戯作の改良の成果があったとしたらこれを除いて他にはないのではあるまいか。

従来、立聴きによる心理小説的側面ばかりが評価されてきた『妹と背かどみ』であるが、戯作的な側面からの評価も我々は視野に入れる必要があるだろう。

逍遙にとって不幸だったのは、そうした努力をよみとってくれる理想の読者―見功者がいなかったことであろう。逍遙自身は彼らとの応答をうるさい程に求めていたにもかかわらず。

(前略) 私塾の書生輩の情態の如きハ陋穢にして野卑殆々寫し、だすに忍びざるものあり故に余ハ故意に上流の風儀を寫しぬ活眼家幸に咎むる勿れ。(『当世書生氣質』第三回)

或は、欄外などにしばしば注を付すのもこの現れだろう。『未来之夢』附言(明一九・三)に至っては、

一 完全なる條約改正を寫さむとして。わざと不十分に作りなしたるは。多少思ふ所あるが故なり。但し作者の想像に鈍き。或は描き洩したる要點も多かるべし。信切なる看官かんくわんもし心

附きたまふ事あらば。乞ふ其筋をしらしめたまへ。作者は謹

之を取捨し。(所謂三野話の蠶かみにならひて)可及よほど的は。本書の物語に編入せんと期す。

という宣言になる。恐らく事は単に題材に留まらないだろう。

これらは馬琴が作中でしばしば行なっていたような見功者に対する自分の趣向の程を味わってくれという訴えかけなのである。逍遙はこの呼びかけを通じて馬琴がそうだったように「自給自足の読者圏」を形成し、作品を「作家と読者の共同の遊び場」(中村幸彦氏「読本の読者」『近世小説史の研究』)にすることを夢想していたのだろう。前田愛氏は逍遙の見功者に対する配慮が「あなたがら徒勞とのみはいき」(戯作文学と『当世書生氣質』)れなかったといわれているが、逍遙の予想していた見功者からの反応は起きずに、程度の低い読者の逍遙の意図を全く介さない要求か、或は学士が小説を書くとはけしからん式の反応そして二葉亭の痛烈な批評が逍遙の甘い夢を打崩すことになるのである。先の「早稲田文学」の「讀本風の木版畫復興を試みたと未だ勢力を得るに至らざりき」という評価が生ずるのはこのためであろう。

『妹と背かどみ』を一つのピークとして逍遙は挿絵と本文を関わり合わせる趣向を立てることに熱心でなくなるようである。『未来之夢』は先に口絵を紹介したが、ほとんど同じ時期に書かれていた『妹と背かどみ』に精力を注いだためだろうか、挿絵に関する趣向についてはほとんど見るべきものがないし、また「此処やかしこ」は「絵入朝野新聞」(明二〇・三・二五―五・一四)に連載されたものであるから当然毎号挿絵がついており、草双紙趣味を遺憾なく發揮

できたはずであるが、この小説では逍遙はそういうことに余り注意を払ってはいない。却って本文と挿絵が一致していない場合もある程である。

多く使われている趣向は、当時の新聞小説の常套手段である、次の日の本文の絵解を前の日に掲げて読者の興味をつないでいこうとするものである。

「此処やかしこ」の挿絵の白眉は第二篇第六回であろう。挿絵ぬきで見ると主人公賛平への母の手紙があるにすぎないが、挿絵を見ながら音読すれば、落とした手紙を榎浦が一家揃っている前で読んで聞かせている状況であることがわかるようになっていく。

逍遙の主な発表の舞台が挿絵のつかない「読売新聞」になることもあつてか、その他の小説で、単行本となる時に挿絵がつくことはあつても、挿絵つきで発表されるものはない。

これが明治一九年一月の二葉亭との出会い以来真剣に摸索されていた戯作脱却と直接に結びついていないことは、第一八回の挿絵が載った『妹と背かどみ』第一三号が明治一九年九月に出版されていることからわかるだろう。むしろ自分の趣向がわかってもらえないというショックの方が大きかったのではあるまいか。<sup>(3)</sup>

前田愛氏は、

形容を記するへなるべく詳細なるを要す我國の小説の如きハ從來細密なる挿絵をもて其形容を描きいだして記文の足らざるをバ補ふから作者もおのづから之に安んじ景色形容を叙する事を問々怠る者尠からねど是はなはだしき誤なり(後略)

という『小説神髓』の一節に注目されて、逍遙が「江戸小説の作者は、挿絵の効果を意識するあまり、視覚的な描写を省筆してしまふ場合がすくなくないが、新時代の作者は挿絵が果していた役割を言葉の世界に奪いかえさなければならぬ」（もう一つの『小説神髓』）と主張していたと論じられているが、今まで見てきたようにそれがストリートに行なわれていたわけではないのである。逍遙は当時まだしっかりと残っていた戯作の伝統を「復興」させようとしていたのであった。それが読者のレベルの低さのために失敗してしまつたのは、逍遙にとつて不幸な出来事であるとともに、一つの可能性が潰えてしまつたという意味で、明治の文学にとつても大変な損失であつたといえるだろう。

逍遙の試みは我々から見れば、矛盾としか思えないが、何よりも先ず戯作の鑑賞法を身につけていた明治前半期を生きた人々には何の不思議もないことなのである。逍遙のレベル程ではないにしても、戯作の鑑賞法とそれを意識した本作りは明治二十年代に出現した新しい文学の担い手たちの中にも意外に根強く残っていたことを次章で述べて、逍遙の試みが傑出したものであつても孤立したものではないことを確認して拙論を終わることにしよう。

注(一) 例えば、宮崎夢柳の「血鮮の花」第三九回(自由燈 明一七・八・

一四)では最後に「本日の畫解ハ次回に譲づる」とあるのだが、翌日の分には「姉弟猶ほも協議して前回の畫様に現はすごとく互ひに馬に打ち乗りてリウシエンヌを立ち出づ」とあるだけである。

(2) 「これは馬琴自身もいつているところで、『八大伝』第二輯卷二の金碗大輔が川を徒渉する前面に、本文に直接には説明するところのない、神変大菩薩の功力による毒婦玉梓解脫の姿を配した図について、卷末に、「この巻の出像の中、金碗大輔孝徳が、川を渉す図のごときは、文外の画・画中の文也。この出像によらざれば、忽然として雲霧の晴るゆゑを知るよしなし」とある例で理解できよう。」(馬琴読本の挿絵と画家)

(3) ただ念のために述べておくと、逍遙自筆の『牧の方』(明三〇・五)の口絵の下絵が残っている(『眞蹟圖録』所収)ので逍遙が全く捨て去ってしまったわけではない。

## 3

『郵便報知新聞』(明二二・九・八)の書評子は『アラビアン・ナイト』の翻案という尾崎紅葉の『やまと昭君』を挿絵の上からこう批評する。

(前略)第一圖の馬上の美人を日本人とし従者を毛唐人とし琵琶を持つかわりに袖の模様を畫きしは畫工の苦心か作者の工夫かは知らざれども和漢ちやんぼんにて何の意たるやら分り難し殊にやまと昭君と題したるさゝ不適當なるに於てをや粉本はアラビヤン、ナイトなり文章は日本文なり圖は半唐人なり之を和漢洋三國ちやんぼんの小説とも申すべきか(後略)

この書評子が誰かは不明であるが、挿絵から作品全体にかかわる評価を引き出そうとしているところに注意すべきだろう。

春陽堂から出版された石橋忍月の『露子姫』(明二二・一一)の新

聞広告〔郵便報知新聞〕明三・二・六〇は御簾から半身を出した姫君の絵があつてその脇に次のような文句が書いてある。

御覧の通りの露子姫、お服粧（つゝ）が気に入らぬやら、人中に出るのが恥しいやらで諸君へお目見え大に延引致候處愈々今般押出すことに相成候。

製本挿畫活版彫刻等頗る入念のもの、加之彩色入に付歳暮年頭の進物に至極適當……（後略）

この宣伝文句で注目すべきはいうまでもなく二番目の個処である。これは出版者の意識が「御殿女中、行儀見習の女性達の春毎の贈り物であり、地方の子女への江戸土産であった」（中村幸彦氏『戯作論』）という合巻を扱ふのと未だに同程度の意識であったことを物語っている。

忍月自身の発案によるなどということとは考えられないが、その出版の方針（2）を認めてしまつてゐるのは、装丁や挿絵を尊重する戯作の伝統に忍月も浸つてゐるところがあるからではないだろうか。もつとも宣伝文句とは違つて『露子姫』は木版本の工芸品的な出来に比すれば、とても「入念のもの」とはいえない代物である。しかし當時としては相当なものだつたらしく、幸田露伴がその装丁について「海内無双の美本たるに背かざる美本此後又た此書に越えて美なる者生ずるや否や（中略）露子姫ありて後何か出る者あらん」（石橋忍月氏著露子姫「読売新聞」明三・二・二七）と激賞してゐる。

三本竹二は「〇文づかひと聖天様」（『読売新聞』明二四・二・五）の中で挿絵を尊重する戯作的な鑑賞を展開してゐる。

（中略）先づ表紙を見るに、いつもの欄外を薄墨にすり出ださせたるに、中の繪組ひき立ちて面白し。畫者ハ原田猿崖氏とか聞きしが、彫工に多少彫壞されしと見えて、何となく筆勢の到らぬ所あり。さへいへ後の地をうす青にして、前の「スヒンクス」を濃く畫き、その半を淡泊なる蝸牛の墨畫にて蔽ひたるところ、意匠面白し。「スヒンクス」とその後なる尖塔とハ、巻中のデウベン城の入口なる「スヒンクス」とその庭に築きたる尖塔とに因みたるなるべけれど、此處にハ殊更に亜弗利加沙漠の様を見せて、文づかひの主人公イムダ姫が性質の一問題たるをも匂はせたるものか。尖塔の前なる旅商人の群を見て、まだ本文讀まぬ人へ、これぞ文づかひならんと早合点合せずやと、これのみ氣遣はし。蝸牛の畫ハ聖天様の一篇を表したるものならんに、名を題せざるところ却りて趣あり。（中略）

挿畫ハ表紙と同じ洋風にて、新著百種にてハ初めてなれど、世の受けハ悪しき方なるべし。イムダ姫の顔温和すぎて殘惜し。小林ハ作者の似顔の由なれど、此髻の垂れ工合にてハ、誰も已惚とハ云ふまじ。（後略）

竹二が実にのびやかに鑑賞してゐることに注目する必要があるとともに、鷗外の考えがどの程度反映されてゐるかを考えておく必要があるように思う。

ただ私自身は、原田猿崖（直次郎）がどのような事情で挿絵を書いたのか、ほとんど知るところがないので、明確なことは何一つ言えないのであるが、鷗外と直次郎との關係を考えれば、全て直次郎

にまかせるといふ可能性がある一方、逆に気軽に自分の要望を言へたはずであるし、直次郎も鷗外の意向を確めやすかつたはずであるから、鷗外の趣向が挿絵の意匠に相当反映されている可能性があるといふことを指摘しておきたい。その点からすると、何故挿絵の小林が鷗外の似顔絵となつてゐるかといふことは非常に興味深い問題である。

ここではふれられなかつたが、裸蝸蝶論争なども考え合わせればわかるように、戯作的な鑑賞のあり方は明治二十年代前半に於いても依然として読者の心を捕えていたのである。<sup>(1)</sup>無論、逍遙を特別の例外とすれば、それが小説の世界としいに切り結ばなくなつていくことも確かなのである。ただ逍遙たちが西洋文学に範を仰ぎながら新しい文学を模索している中でも、それを否定し捨て去つてゐるのではなく、自由に発露させていたことを忘れてはならないのである。その姿をも視野に捉えた上で初めて明治前半の文学の様相が浮び上つてくるのではないだろうか。

本稿はその拙い試みであるが、論ずべき多くの点を割愛してゐる。それらについては後日を期したいと思う。

注(1) 読者の側にもそういう意識は存在していたようで、例えば、大和田

建樹編纂の新作唱歌集『詩人の春』に対して「製本も美麗なれば年禮の手工産等には至極宜しかるべし」といふ批評が与えられていた。

〔朝野新聞〕明二一・一・七)

(2) 春陽堂は例えば、「新案繪入讀本」と銘打つて木版摺で新作十二番を明治二三年五月から出版している。

(3) 勿論、それだけで終始してゐるわけではなく、「文つかひ」を「パウル、ハイゼ」などが所謂、單稗的の細き糸によりて、まことの閱歴を寫すといへる類なるべし」などと論じたりもしている。

(4) それ以後のことについて簡単にふれておくと、木村莊八氏が『近代挿絵考』の中で整理してゐるように、明治の中期、二〇年代中頃から三〇年代中頃にかけて、活版印刷のため挿絵は次第に貧弱になつていかざるを得ないが、その代わりに絵師たちは単行本や雑誌の木版の巻頭色刷の口絵に力を注ぐようになつて命脈は依然として保たれてゐる。島崎藤村や挿絵無用論者だつた尾崎紅葉の下絵などが残されてゐる。挿絵の地位が決定的に下がつたのは文展開設(明治四〇年)以後といふのが定説のようだ。震災の頃まで「挿絵暗黒時代」をむかへることになるのである。洋画家の進出と相俟つて戯作の伝統は崩れていくのである。

なお、使用した図版の原本は国会図書館所蔵の諸本である。

# 森鷗外「文づかひ」の世界

清 田 文 武

## 一 「文づかひ」における「語り」

森鷗外の「文づかひ」(『新著百種』明治二四・二)は、浪漫的な世界を展開している。そうした世界の形成には様々な契機が関与しているが、

それがしの宮の催し玉ひし星が岡茶寮の独逸会に、洋行がへりの将校次を逐うて身の上話せられし時のことなりしが、こよひはおん身が物語聞くべき筈なり、殿下も待かねておはすれば、と促されて、まだ大尉になりて程もあらじと見ゆる小林といふ少年士官、口に啣へし巻烟草取りて火鉢の中へ灰振落し、仔細らしく身構して語出でぬ。

と起筆されていることが、まず注目されねばならない。若き鷗外のペンネームと同じ小林が、洋行の経験のある人たちを前に、宵から話を始め、夜の更けゆくとともに物語も深まっていく。作品の世界

は、小林士官の語りの形で展開するわけで、「文づかひ」一篇は小林の回想の形式で展舒するといふいわゆる枠組を持った小説なのである。しかも、語り手が物語の中の諸人物とかかわりがあるという点でも、それは全くの絵空事ではない。その世界には、身近な人が入っているという意味でも認められるのである。

「文づかひ」のこのような構造を押さえるならば、ノヴァーリスが『断章』(一七九七—一九八)の「哲学について」で、「すべては遠くへ押しやるべき詩——詩歌となる。」とし、「遠い山々、遠い人々、遠い出来事等すべては浪漫的となる。」と述べた観点が有効に作動する。語り手も、そしてその話に聞き入る人たちも、自らの青春の一齣と響き合いながら、小林の、遠いドイツでの物語は「詩」となつて浪漫的な世界を銘々の心中に結ぶことになるのである。

小林の話がすなわち作品の全体といつていいのであるが、それは次のようにまとめられる。——小林士官は、ザックセンの野におけ

る陸軍の演習を機縁として、ドレスデン郊外の一村にあるデウベン城の城主フォン・ビュロオ伯と知り合う。その娘たちの一人イ、ダ姫に小林は関心を寄せるが、彼女は小林の友人メルハイムの許婚であった。城での宴で姫がピアノを弾いたとき、それに合わせるように窓外から笛の音が響いてくる。以前姫の願いで欠屑いりくずを直してもらった少年の笛であった。少年は、影の形に沿うごとく姫をいつも守るようにしているのだという。園内の塔に導かれた小林は、ドレスデンの大臣夫人に宛てた手紙を渡すよう、イ、ダから頼まれる。年明けて小林はドレスデンの王宮の新年会でイ、ダと再会する。姫は愛を抱けないメルハイムとの結婚を避けるため王宮に仕えたが、欠屑の少年は笛を残して行方知れずになったと話す。そして作品は次のとおり結ばれる。

かたりをはるとき午夜の時計はがらかに鳴りて、はや舞踏の大休となり、妃はおほとのごもり玉ふべきをりなれば、イ、ダ姫あわたゞしく坐を起ちて、こなたへ差しのぼしたる右手の指に、わが唇触るゝとき、隅の観兵の間に設けし夕餐すやえにいそぐまらうど、群立ちてこゝを過ぎぬ。姫の姿はその間にまじり、次第に遠ざかりゆき、をり／＼の人の肩のすきまに見ゆる、けふの晴衣の水いろのみぞ名残なりける。

本来は、首尾照応する形で、星が丘茶寮の模様に触れて作者は筆を擱くべきかもしれない。しかし、作品の視点は、物語りする小林を描き出すところに選ってはいない。いわば切断的形式で作品は閉じられ、「けふの晴衣の水いろのみぞ名残なりける。」という余韻さ

ながらに終わる。内容にふさわしい止め方というべきであろうか。

既述のとおり、小林の語りの内容が「文づかひ」の世界でもあるが、その中にメルハイムの語り、イ、ダの語りも包摂されている。作品の構造を考える際、そうした「語り」という要素も念頭に置く必要がある。「語り」という形式は、この小説の場合、内容と自ずと深く関係することは当然であるとしても、「語り」自体が浪漫的契機を内包することになっている。冒頭の引用で示したとおり、小林については、「口に啣へし巻烟草取りて火鉢の中へ灰振落し、仔細らしく身構して語出でぬ。」(傍点引用考)とある。やや気負った語り手の様子が窺える。傍点部分は後に「徐かに語り出でぬ。」(縮刷『水沫集』所収本文、「語りは始めぬ。」(『塵泥』所収本文)と簡潔にしかも洗練された表現に改められたが、初出本文ははからずも「語り」が浪漫的な行為でもあることを示唆している。異国の体験談の世界に参会者を深く浸らせようとする小林の、ひいては鷗外の心が鮮やかに示されているからである。

また、「わがはじめて入る独逸貴族の城のさまいかならむ。さきに遠く望みし馬上の美人はいかなる人にや。これらも皆解きあへぬ謎なるべし。」とあることも見逃せない。特にイ、ダの心につながる表情に関する伏線が注目される。これらの「謎」が明らかにするとき、作品の世界は閉じられるはずである。「語り」はその「謎」の解明に向かってはたらくわけで、その点において「文づかひ」の世界全体に運動していくことになる。佐藤春夫は「森鷗外のロマンティズム」(『群像』昭和二四・九)で、「未知の世界に対する好奇

心、異常な事、見慣れない美に好奇心を持つといふ子供らしい心理をロマンティシズムの本質と思ふ」と述べている。これは右の「語り」と「謎」の關係を示したものと解され、「文づかひ」の特色を捉える際に与つて力がある。

「文づかひ」は形式・内容ともに浪漫性を基調とした作品といふことができる。雅文体がこれに関与していることは改めて記すまでもあるまい。

## 二 「文づかひ」と『独逸日記』

次に作品世界の展開される場所・時刻及び登場人物を取り上げ、「文づかひ」の世界の特色解明に資する視点を探ることとしたい。鷗外の西欧体験に根ざした作品であることに鑑み、『独逸日記』との照合がまずなされる必要がある。

空間的方面については、ある程度『独逸日記』を参照することで明らかになる。作中のデウベン城の庭園や城館内は、日記に見られるごとく、スネットガー城(マッヘルン城)であることがわかる。石門を入ったところは、「しろ木樅の花咲きみだれたる奥に、白堊塗りたる瓦葺の高どのあり。その南のかたに高き石の塔ありて埃及の尖塔ピラミッドならひて造れりと寛ゆ。(中略)白石の階のぼりゆくとき、園の木立を渡るゝ夕日朱の如く赤く、階の両側に蹲りたる人首獅子の「スフィンクス」を照したり。」と描写されている。城館内の四壁、穹窿、柱等々も珍しげに写されており、日記には「家裡の粧飾戦国の余風あり。」と評している。姫たちが尖塔のあたりで遊ぶ様

を描いた場面は、実際は城館から池沿いに歩き林をくぐつて十分近くはかかる場所であり、作品とは少し異なった感じがする。作者としては珍しい建造物作中に案配し、異国情緒を強めようとしたものと思われる。

ムルデ河の崖崖にあるデウベン城址に立つとき、「ムルデの河波は窓の直下のいしづゑを洗ひて」とある描写は虚構が加えられた感があるが、対岸の風景は実景を描いたもので、やはり『独逸日記』によつて書いたのである。こうした問題については、川上俊之氏の実地踏査による貴重な報告・研究『「文づかひ」紀行——ザクセン軍団秋季演習における鷗外の軌跡——』(『鷗外』20、昭和五二・一)に就かねばならないが、この導きによつて先年(昭和五五)作品の舞台に遊ぶことができ、川上氏も述べたように、鷗外がスネットガー城とデウベン城とをいわば合成し、デフォルメして、作品世界にふさわしい空間を構成したことが確認できた。実地・実景を描いているとはいへ、その点で「文づかひ」のピエロオ伯の館は、作者の空想にかかる産物といえないこともない。このような方法が、小林の見る夢、塔上での小林とイ、ダとの対話、ムルデ河に小舟を浮かべて笛を吹く少年の設定といった趣向を可能にさせたのである。空間的方面に見られる如上の手法は、後に考察するように、「文づかひ」の世界全体を考へる場合、注意しておく必要があるのである。

エルベ河に臨むドレスデンの王宮も実見したものを描いたと、鷗外自ら語り明かしている。浪漫の世界にふさわしい景観・場面が書き込まれることになつたわけである。

次に時間的契機であるが、明るい昼も描かれているとはいえ比較的少なく、夕方、夜、早朝といった時間帯が多い。「入日は城門近き木立より虹の如く洩るゝに、河霧たち添ひて、おぼろげになる頃塔を下れば、姪たちメルハイムが話きゝはてゝわれ等を待受け、うち連れて新にともし火をかゝやがしたる食堂に入りぬ。」等の描叙を逐一摘示するまでもあるまい。小林士官のデウベン城宿泊、王宮の新年パーティーへの参加といった事情を考えれば、右のような時間的特色は当然ともいえよう。鷗外の実際の体験的時刻にそれは負うているのである。しかし、そのように書き表わしたこと自体もやはり注目されてよい。夕暮れ、夜、朝等の時刻と、そこに描かれる背景が作品世界の形成に、上述の空間とともに与ることになるからである。

さて、作中人物に移ることとしたい。『独逸日記』明治十八年八月三十一日の記事で、軍の演習を遠望する人たちの一人に筆をやつて、「女児深碧色の衣を着け、白馬に騎る。」とした処女は、九月五日デウベン城主について記したところにも出てくる。すなわち六女のあることを記し、「一女あり、美目盼たり。」イイダ Ida と称す。としたのがそれである。翌十九年二月二十日に王宮で偶然会ったことを「奇遇と謂ふ可し。」としたためているから、この処女が「文づかひ」のヒロインのモデルであったことは間違いない。

しかし、これまで諸家も述べたとおり、『独逸日記』のイイダはそのまま「文づかひ」のイ、ダではない。作品では、「イ、ダといふ姫は丈高く瘦肉にて、五人の若き貴婦人のうち、此君のみ髪黒

し。かの善くものいふ目を余所にしては、ほかの姪たちに立ちこえて美しとおもふところもなく、眉の間にはいつも皺少しあり。面のいろの蒼う見ゆるは、黒き衣のためにや。」(傍点引用者)と描写されているが、川上氏は写真・聞き書きによって、「実際のイイダ姫は、当時二三歳、八人姉妹の末娘で、姉達と同じく髪は、ブロンド、目は美しい緑色だった。しかもへ眉の間にはいつも皺少しありの愁いの顔ではなく、ボーイッシュな快活な女性であった。」(傍点引用者)と報告している。なお日記に「一女あり、眉頭常に愁を帯ぶ。」とある姉妹の一人に、作品のイ、ダは通じるところがある。

しかし、内面にかかわる点を重視すれば、藤井公明氏が「独逸日記」と鷗外意中の人」(『香川大学文学部研究報告』第一部第三号、昭和二八・二)で解釈したように、鷗外のライプチヒ時代のルチウスの面影を宿したものでなければならぬ。年齢は少し違ふけれども、「二十五六歳と覚しき処女のいつも黒き衣を着て、面に憂を帯びたるもあり。」(『独逸日記』明治二七・一〇・二三の条、傍点引用者)とした女性である。鷗外はこのルチウスには相当心惹かれたらしく、「今にして去らずば去る時あらじとおもひぬ。」(明治一八・一二・三〇)としたためた人であった。藤井氏や小堀桂一郎氏も『若き日の森鷗外』(東大出版会、昭和四四)で述べたとおり、鷗外は留学の青春の記念として自分好みのイ、ダ姫の容貌を造形したのである。「人物には真実のは余りありません」(『鷗外漁史』うたかの記)『舞姫』『文づかひ』の由来及び逸話」(『新著月刊』明治三〇・一一)と語り明かしたが、作品の場所・空間がそうであったように、ヒロインのイ、ダも

実在の人物をそこに織り込んで描いたものだったのである。

メルハイムの名そのものは日記に見えるけれども、彼に関する作中の人物関係は構えて作ったものと推定される。

### 三 「文づかひ」とシエツフェル

「文づかひ」の人物関係の軸は、イ、ダ姫を中心に、それぞれメルハイム、欠屑の少年、小林土官ということになる。イ、ダとメルハイムとは許婚の間柄で、この二人の関係が大きな問題を提出していることは勿論であるが、イ、ダと少年とのかかわりも軽視できない。作品における後者の意味を考える際、佐藤春夫が前掲論考で、姫のピアノに城外から少年が笛を合わせることに関し、「シエツフェルの笛の遺響がある」と指摘したのは、示唆豊かな観点を提示したものである。

「シエツフェルの笛」とは、『於母影』（明治二二・八）に収められた落合直文訳「笛の音」で、「少年の巻」、「姫の巻」及び「別後の巻」とから成る長詩を指す。その訳出事情は鷗外の「故落合直文君に就て」（『明星』明治三七・二）に、『笛の音』といふ韻文は、独逸のシエツフェルと云ふ人の作なんであります。それを私が読んで、落合君に話して、それを韻文に作って御覧になつたら如何かと申しましたら、落合君が喜んで作られました。」とある。ウィクトル・フォン・シエツフェル（一八二六—一八六〇）の『ゼッキンゲンのラッパ手』*Der Trompeter von Säckingen*（一八五二）の巻末の方の詩から選んで訳したものである。ミュンヘンで蠟人形館を訪ねたときの

ことが『独逸日記』に、「詩人シエツフェル Joseph von Scheffel の像の如きは、人をして其風采を想見せしむるに足る。」（明治一九・二〇・三）とあり、ムルリンでは、「樂を聚珍会館 Museums-Festsellschaft に聴く。シエツフェル Scheffel の詩 Lied der Margaretha を唱へる女優、音調最美、容色も人に超えたり。」（明治二〇・九・二四）とある。『於母影』を編むに際し、その世界にふさわしい作として『ゼッキンゲンのラッパ手』は鷗外に想起され、落合の訳文に結実したわけであった。

ハイデルベルクの学生ヴェルナーは、ラインの伯爵夫人に歌を送ったことが原因で放校され、愛用のラッパを手に旅に出る。やがてゼッキンゲンの領主の娘マルガレータに恋をするが、彼女の父に斥けられたので、イタリアへ向かう。五年後にヴェルナーは法王庁の楽長となり、偶然にもマルガレータに再会する。法王は彼を貴族に列し、二人を結婚させる。——このような長編の韻文物語は、ゲーテ、シラーに次いで当時愛読されたといわれ、鷗外の手沢本も実に第一二二版であった。

ラッパを笛とした落合の訳は、ハッピーエンドではなく、悲調のうちを終わる。「笛の音」の主要部分を引くと、「少年の巻」の「その一」には、「君をはじめて見てしとき／そのうれしきやいかなりし／むすぶおもひもとけそめて／笛の声とはなりにけり／おもふおもひのあればこそ／夜すからかくはふきすさべ／あはれと君もぎいねかし／こゝろこめたる笛のこゑ」とある。「その三」の前半の方を引くと、「うらはづかしとよそをみて／興へなふかくいり玉ひそ

／欄。干。ち。か。く。か。へ。り。き。て。／。し。は。し。き。ゝ。ね。わ。が。う。た。を。／。に。け。つ。ゝ。君  
 は。か。く。る。と。も。／。わ。が。ふ。く。笛。は。や。ま。さ。ら。む。／。か。げ。を。は。君。は。か。く。す。と。も  
 ／。君。ゆ。く。か。た。に。ひ。ぶ。き。て。む。／。そ。の。ふ。く。笛。の。音。に。添。へ。て。／。お。の。か。お。も  
 ひ。は。つ。た。へ。な。む。』と。な。つ。て。い。る。「その四」の前半は、「岸辺にたち  
 てわれふけば／風もこゝろやありぬらむ／その音を遠く君がすむ／  
 城のうちへそつたへたる／ながれさやけきライン川／きよき波間に  
 月うかふ／そこにねふれる龍さへも／きゝて夢をばさますらむ」と  
 ある。「姫の巻」では、姫が少年を恋う心が歌われ、「別後の巻」  
 は、イタリアでライン河畔の恋人に思いを馳せて、少年が自分の身  
 を、「むかしはラインの川ぎしに／おもしろき音もふきたるに／今  
 は。ス。ス。チ。ン。寺。の。内。に。／。悲。し。き。歌。の。み。う。た。ふ。な。り。」と。歌。い。結。ん。で。い。る。  
 こうした「笛の音」と「文づかひ」とを較べてみると、少年が姫  
 を恋うて城内へ、その想いを笛で伝えるという趣向は、欠屑の少年が  
 城内の姫のピアノに合わせて笛を吹き、思いを寄せるところに通う  
 ものがあり、身分のはなはだしい懸隔にも共通点が見出せる。ライ  
 ン河とムルデ河とは対応関係にある。鵜外手沢本『ゼッキンゲンの  
 ラッパ手』のタイトルページいっぱい、左上に城館が河畔に聳  
 え、右下にヴェルナーが城に向かってラッパを吹く姿があしらわ  
 れ、河に浮かぶ小舟も画き込まれている。この長編の韻文物語を圧  
 縮した観のある銅版画は、単に人物関係だけでなく、作品の結構に  
 おいても「文づかひ」とシエップフェルの作とに契合するところのあ  
 ることを示しているようである。

デウベン城から望むムルデ河の景観が「文づかひ」に深く関与し

たことは既述のとおりであるが、しかし、ムルデに浮かぶ小舟から  
 の笛の音は、現地に立ったとき、おそらく城には届かないだろう  
 し、少なくともピアノに合わせることは無理だろうと思われた。そ  
 の点で「文づかひ」が、人物関係とともに河を中心とする結構を、  
 シエップフェルに負うところもあつたに違いない。すなわち、シエッ  
 フェルからの示唆で二つの城を合成し、もつて浪漫的世界の形成を  
 図つたのではなかつたか。比較的単調な風景のザックセンにあつ  
 て、作品の舞台となつたこのあたりは景勝の地でもあり、鵜外の創  
 作欲を促した点もあつたであらう。

ところでシエップフェルは、一八五三年イタリア旅行で想を得、パ  
 ウル・ハイゼにも刺激を受けて、かつて生活したライン河畔のゼッ  
 キンゲンに素材を求めた『ゼッキンゲンのラッパ手』を公にした。  
 シエップフェルがそうだったように、曾遊の地とそこで邂逅した人々  
 に触発されて書かれた感のある「文づかひ」は、シエップフェルと遥  
 かにつながる点があるように思われる。しかし、シエップフェルの感  
 傷に過ぎた作風と鵜外のそれとは趣を異にする点を見逃すことはで  
 きない。

なお、「文づかひ」の少年は羊飼いとなつてからも、夜も枯草に  
 寝るように描かれている。たとえばヘルダーの『牧童』<sup>(1)</sup>には笛を吹  
 く主人公が「自然児」として登場する。その意味で「文づかひ」は、  
 西洋文芸の伝統的な香りを曳いているといえないこともない。もと  
 より、羊群は今でも珍しくはなく、鵜外も彼地で目睹した実景から  
 示唆を得て、兎唇の少年を設定したことも考えられるのである。

## 四 「文づかひ」とユゴー

しかし、「文づかひ」におけるイ、ダと欠屑の少年との意味的連関、作品の結構については、ヴァクトル・ユゴー（一八〇二—一八五〇）の『ノートル・ダム・ド・パリ』*Notre-Dame de Paris*（一八三二）をも視野に入れて考察する必要がある。

この長編の梗概を記す。——ノートル・ダム寺院の副僧上フロロは、ジプシー娘エスメラルダを見せめ、拾い子として育てた醜いせむし男の鐘楼守カジモドにさらわされるが、彼女は青年士官フェビスに救われる。二人はやがて恋仲となるが、嫉妬に狂ったフロロはフェビスを殺す。そして罪をエスメラルダに着せ、彼女を意に従わせようとす。けれども容れられず、ついに彼女は刑場の露と消える。情けをかけられてから、密かに愛を抱き彼女を守っていたカジモドは、寺院の塔からフロロを突き落とし、行方知れずになる。後モンフォアコンの墓地から女性の骸骨と、それを抱いた男の骸骨とが発見される。それはエスメラルダとカジモドであったらしい。

鵑外はヨハンネス・チーグララーによる解説を載せた独訳の二巻本『ノートル・ダム・フォン・パリス』（出版年不明）を蔵していた。鵑外手沢の同類のシュペーマン叢書に鑑み、ドイツで購入したものが、帰朝後としてもごく早い時期に入手したものと推定される。しかし、原著者の序文、一八三二年刊行の決定版に付された「覚書」の訳文を欠く。チーグララーは、「活気に満ちた、色彩豊かな中世の風俗絵巻」と評するが、「ノートル・ダム」や「パリ鳥瞰」の章がな

く、またその他主要人物を焦点とした事件に関係が薄いと認めたらしい部分は省略されている。たとえば、最終章「カジモドの結婚」では、ヒロインの葬られたモンフォアコンに関する史的記述は省かれ、カジモドの行方及びカジモドとエスメラルダと推定される二体の白骨についてだけ記され、二分の一強が訳されていない。全篇五十九章が独訳では四十二章に編み直されている。実際にその内容が完全に削除されたのは三章にすぎないが、最終章のごとき訳の仕方からも窺われるとおり、全体的にはかなり縮約された形になっている。それだけに読みやすい条件を具えていたともいえる。第一巻には六個所に下線があり、第二巻にはないけれども、ユゴーへの関心、パリに遊んだこと、「キタ・セクスアリス」（『スバル』明治四二・七）に「Victor Hugo の Notre Dame を読んだとき、云々」とあること等から、鵑外は通読したのである。「文づかひ」とは関係ないが、尾崎紅葉訳の『鐘楼守』（ノートル・ダム・ド・パリ）（早大出版部、明治三六）も鵑外の書架にはあったから、この作への関心の浅くはなかったことが知られる。

ところで鵑外は、「文づかひ」発表の約一年半前「文学ト自然」ヲ読ム」（『国民之友』明治三二・五）でカジモドに触れた。すなわち「美」と「醜」との関係の問題について女学記者を駁し、文芸の世界では「醜」も「美」となり得るとし、

彼ヴァクトル、ユゴーノ小説ニ出デタルカシモードノ若キハ亦タ自ラ一種ノ「美」ヲ存スルコト苛刻ノ美学者ト雖モ之ヲ容ル

と実例を挙げるのである。この問題に関してはルードルフ・フォン・ゴットシャルクの『詩学』(一八八二)と『文学上の死響と生問』(一八八五)に関連記述が見える。後者の「フランスにおける自然主義と写真小説」の一節には次のようにある。鵬外がアンダーラインした部分を傍線で示し、訳文だけ掲げる。

どの程度まで醜が美の領域に入つてよいかを教示しようとする「醜の美学」などというものは全く余計なものである。すべて醜も美と同様に権利を持つている。事実醜を礼賛することは自然主義の芸術の重要な課題である。この点において浪漫派からの影響が見られる。古典的なものに對抗する浪漫派は好んで醜を扱う。ヴィクトル・ユゴーのカジモドとトゥリブレを考えてほしい。しかし、その人物たちの周りには夢幻的な照明のようなもの、幻想的な光輪のようなものが漂っている。自然主義の作家の場合にはこれがない。つまり醜はその文芸において全き生の真実の中に取り入れられるのである。

「醜」が浪漫主義の文芸にあつては「美」と深い関連を持つているのに対し、自然主義では「真」を描くために注目される、とする論旨に鵬外が関心を示し、これが「文学上自然」ヲ読ム」での主張に援用され、カジモドはその好例として引かれたのである。

ユゴーは『クロムウェル』序文(一八二七)において、「近代の文芸はより高くより広い目で事物を眺めるであらう。それは、森羅万象中の一切のものが人間的に美しいわけではなく、美のかたわらに醜が存在し、優雅なものとのそばに畸形が、崇高なもの裏にグロ

テスクなものが、善とともに悪が、光とともに影が存在することを感ずるのであらう。(西節夫氏訳)と述べた。『ノートルダム・ド・パリ』はまさにそうした視点から書かれた観のある作品である。ユゴーはこの長編で、辻昶氏のいわゆる「対照の美学」によつて浪漫的世界の展開を図つたのであらう。醜怪なカジモドと美しいエスメラルダはその典型である。醜い姿と清らかな心のカジモド、ジプシーであるが墮落することのないエスメラルダ、聖職にありながら激しい肉欲を抱くフロロというように、一人物の造形にもそれは作動している。勿論独訳においても変わりはしない。

「文づかひ」のイ、ダと少年とは、右のエスメラルダとカジモドに対応するところがある。貴族であるイ、ダについては、その衣装・立居振舞に「けだかし」(氣高し)の語が三度も使用されており、少年は「あはれな孤」で飢えをしのごため物乞いをするように描かれている。姫の助力を受けてからは羊飼いとして仕えるが、夜も枯草の裡に眠るような身である。イ、ダは小林の目を引く「馬上の美人」とされ、塔上での姿には「美し」という語が当てられている。これに対し少年は「欠唇にていと醜かりければ」とある。貴賤、美醜の対照性が認められるのである。

両作のこの二組のかかわり方にも共通点がある。カジモドはフロロの命令でエスメラルダをさらうが、フェビスが彼女を救つてカジモドを捕える。笞刑で広場にさらされ、渇きに苦しむこのせむし男は、水を与えて情けをかけてくれたエスメラルダを恋うようになる。しかし彼女はカジモドを嫌つて避け、慣れてからもあまり近づ

こうとしない。それでもカジモドは身を隠しながら彼女を守護するのである。こうした関係は、イ、ダと少年にも認められる。少年は兔唇を直してくれた姫を落馬寸前の危機から救う。以後見え隠れに姫の跡を慕うことを知ったイ、ダは少年を避ける。彼は自分が厭われていると思ひ自ら避けるようにするけれども、いつも遠くから姫を見守っているのである。

また、エスメラルダ処刑後、カジモドは行方不明になるが、この構想は、イ、ダが王宮に入った後、笛を残して小舟から姿を消してしまったことに通じる。ユゴーは、墓地に眠る二体の白骨に筆をやり、カジモドの結婚という奇態でグロテスクな景を描いて、恋うりに殉じた男の愛を表現する。エッカーマンの『ゲーテとの対話』(一八三三—三三)一八三一年六月二十七日にゲーテが難じたのも、こうした箇所が関連していたであろう。ユゴーの浪漫主義をゲーテは批判したが、鵬外もこういう発想はとらなかつた。せいぜい小林が怪しい夢に人首獅身のスフィンクスを点じるぐらいのものであつた。鵬外の浪漫的傾向の内実の一端が諷刺されるのである。

カジモドと欠唇の少年を比較するとき、重要な点は、醜さということと一致し、しかも愛は叶えられない形で、ひたすら献身的な態度を示して終わることである。ゴットシャルの評語を用いれば、「その人物たちの周りには夢幻的な照明のようなもの、幻想的な光輪のようなものが漂っている」感じがするといえよう。ただし、ユゴーの方にそれが強く、作品も聖と穢、生と死、美と醜、筋の型等神話的色彩をも帯びているのに対し、鵬外のものには、そうした感

は濃厚ではない。ユゴーが「崇高」とすれば、鵬外は「あはれ」とした方がふさわしい。ともあれ、この二組の存在は、それぞれ作品の情調・雰囲気の原因にかなり与っているとしなければならぬ。川上氏は、「文づかひ」のモデルとなつたフォン・ペーラウ家に兔唇の少年の話は伝わっていないと述べている。醜という点を押さえるならば、その内実は著しく違ふとしても、趣向としてカジモドに示唆されたのではなかつたか。

ユゴーのこの長編小説の浪漫性は、中世憧憬の精神が深く関与していた。「文づかひ」は青春における異国体験の回想・愛惜の情がそれに対応する。ただし、作品の情調にはユゴーのそのような凄惨さを交じえた濃厚な浪漫性はない。ユゴーは「浪漫的」という語の内実を、「文学における自由主義。グロテスクと悲憤あるいは崇高との混合。」(上島建吉氏訳)と定義した。これが評語として『ノートルダム・ド・パリ』に相当しても、「文づかひ」にはふさわしくない。鵬外の作品の世界は、哀調と余韻を漂わせて浪漫性を呈示しつつも、端正、静謐な古典性をもつた観もあるのである。両作の結びがその特色を最も集約的に表わしている。こうした点には、「文づかひ」の場合、イ、ダの造形や彼女と小林とのかかわり方も関与しているし、ゲーテを好んでいたような鵬外の資性も関係したであろう。

作品執筆時に鵬外がユゴーを想起しなかつたと仮定しても、如上の「文づかひ」の世界の特色を明らかにしようとする際、『ノートルダム・ド・パリ』は作品の浪漫的骨格が透けて見えること等対比的な観点から資するところがあるはずである。

なお、文芸における「醜」の問題について「文学ト自然」ヲ読ムで触れるところのあつた點外は、「文づかひ」の欠屑の少年をその文芸的実践として提示する意図を有していたかもしれないのである。

## 五 「文づかひ」の世界とイ、ダ

「文づかひ」の人物關係では、イ、ダとメルエルハイムとの結婚問題が重要な軸を成している。宴席でピアノに向かうイ、ダに許婚メルハイムが楽譜をすすめようとすると、これを拒む。「おもむろに下す指尖木端に触れて起すや金石の響。」と体言止めの文に続く演奏の描叙は、作品前半の山場である。

しらべ繁くなりまさるにつれて、あさ霞の如きいろ、姫が臉際に顯れ来つ。ゆるらかに幾尺の水晶の念珠を引くときは、ムルデの河もしばし流をとどむべく、忽ち迫りて刀槍齊く鳴るときは、むかし行旅を脅しこの城の遠祖も百年の夢を破られやせむ。あはれ、この少女のこゝろは恒に狭き胸の内に閉ぢられて、こと葉となりてあらはるゝ便なれば、その織々たる指頭よりほとばしり出づるにやあらむ。唯覚ゆ、糸声の波はこのデウベン城をたゞよはせて、人もわれも浮きつ沈みつ流れゆくを。曲正に關になりて、この樂器のうちに潜みしさまぐの絃の鬼、ひとりく窮なき怨を訴へをはりて、いまや諸声たてゝ泣響むやうなるとき、何かしや、城外に笛の音起りて、たどくしうも姫が「ピアノ」にあはせむとす。(傍点引用者)

「嗚呼」「あはれ」の感嘆詞は「舞姫」(『國民之友』明治三三・一)に多く、「うたかたの記」(『しがらみ草紙』明治二三・八)にもある。<sup>(4)</sup>「文づかひ」では右に一例だけ見える。それだけに「狭き胸の内に閉ぢられ」ている「少女のこゝろ」の問題が見逃せない契機となつてゐることを示唆する。小林の関心もそうした姫の心に向けられ始めている。しかも城外からの笛の音に調べを乱して座を立つたイ、ダは、注意を引く存在でなければならなかつた。

翌日小林は一人だけで塔の頂に案内される。姫の心は、「こゝより望むべきザツクセン平野のけしきはいかに美しくとも、茂れる林もあるべく、深き淵もあるべしとおもはるゝこの少女が心には、いかでか若かむ。」と小林に推し測られる。そういう秘密をたたえて静まりかえるイ、ダは、夕日の光の中で小林にひそかな「文づかひ」の役を依頼する。手紙の内容は明らかにされなかつたが、彼女の伯母国務大臣夫人宛のものであつた。ドレスデンに帰つた小林は、年改まったある日の夜会でイ、ダの頼みを果たすことができた。そして次の機会に王宮に参内すると、女官になつてゐるイ、ダに會つて驚く。彼女は小林に、王宮に仕える身となつた経緯を語り明かす。こうして作品を貫く「謎」が明らかにされていくことになるのである。

イ、ダは、メルエルハイムにどうしても愛を抱くことができなかったと語り、「恋ふるも恋ふるゆゑに恋ふるとこそ聞け、嫌ふもまたさならむ。」といい、避婚のため王宮に仕えたという。貴族としての「家の誉」「血の権」を守るべく自分を犠牲にしてまで愛のない生活

に入ることはできなかったと打ち明け、この間の心中を「貴族の子に生れたりとして、われも人なり。」と述べ、次のように語る。

いま／＼しき門閥、血統、妄信の土くれと看破りては、我胸の中に投入るべきところなし。いやしき恋にうき身棄さば、姫ごぜの耻ともならぬと、この習慣の外にいでむとするを誰か支ふべき。「カトリック」教の国には尼になる人ありといへど、こゝ新教のザツクセンにてはそれもえならず。そよや、かの羅馬教の寺にひとしく、礼知りてなざけ知らぬ宮の内こそわが家穴なれ

イ、ダの心や置かれた状況が閉ざされたものであることを示す表現がこの作品には多い。田中実氏の『「文づかひ」論』(『立教大学日本文学』31、昭和四九・三)にあるように、イ、ダの「黒き衣」はそうした彼女を、鷗外のいわゆる「点化」(トランスズブスタンチアチオン)によって表わしたものに外ならない。<sup>(5)</sup>前述のごとくルチウスがかかわっていたとはいえ、やはり鷗外の創意によるものである。実在のイ、ダのブロードの髪を作品で黒髪にしたのも、右の事情と無関係ではなかったはずである。

上の一節は、そういうイ、ダが、「門閥、血統」という桎梏に抗して自我を通そうとした決断の心中を明らかにしたもので、ピアノによって「窮なき怨」を訴えた場面に照応する個所である。諸家が指摘するとおり、「家」に対する姫のこうした反抗は、いわゆる作者鷗外のエリーゼ問題、赤松登志子との結婚、破鏡の問題と微妙に絡みあうものであったと想像される。<sup>(6)</sup>「近比日本の風俗書きしふみ

一つ二つ買はせて読みしに、おん国にては親の結ぶ縁ありて、まことの愛知らぬ夫婦多しと、こなたの旅人のいやしむやうに記したるありしが、こはまだよくも考へぬ言にて、かゝることはこの欧羅巴にもなからずやは。」とある姫のことばが、上の打ち明け話の前に置かれていた事実がこれを暗示する。日本に帰って来て、自我を貫き通せぬ境涯にあった鷗外の嗟嘆と秘かな抗議の心が籠められているのに違いない。しかし、後述するとおり、様々な桎梏を破っていく精神を「文づかひ」は強く主題として打ち出したものではなかった。

それにしても、うら若い処女が「なざけ知らぬ宮の内」を「家穴」としなければならなかったというのは、やはり「あはれ」をとどめ、作品の情調に深くつながるであらう。

「文づかひ」におけるイ、ダ姫には、すでに観察した少年の存在がかかわっている。姫へのこの牧童の慕情も「あはれ」であり、彼女も一枝の笛を残してムルデに消えた少年に心を痛めたのであった。けれども、「いやしき恋にうき身棄さば、姫ごぜの耻ともならぬと云々」とあることから推して、仮によほど心を動かしたとしても、二人の間に愛の発展することはなかったと思われる。ピアノ演奏の場面や塔上における「隙際」の描写から、場合によっては姫は愛を生きる人になり得ることが推測される。鷗外が「舞姫」の太田豊太郎について、「猶真に愛すべき人に逢はむ日には真に之を愛すべき人物なり。」(『氣取半之丞に与ふる書』合しらがみ草紙 明治三三・四)と述べたことは、イ、ダにもあてはまるのではないか。しか

し、作品ではそうした方向への筆は絶たれている。いずれにせよ娘と少年とのかわりは作品にひとつの「あはれ」の情調を将来してゐるのである。

そうした「文づかひ」の世界には、イ、ダと小林とのかかりも与つてゐる。当初から小林にはイ、ダへの関心がかなりあつた。彼女と少年との物語を聞いた夜には二人の夢を見てゐる。塔上での對話の際の自らの様子を、「ラアゲキツツの丘の上より遙に初対面せしときより、怪しくもこころを引かれて、いやしき物好にもあらず、いろなる心にもあらねど、夢に見、現におもふ少女と差向ひになりぬ。」とも語つてゐる。芹沢光興氏は『「文づかひ」賞書——（戦岡啓夢）の背後に——』、『濫辭』上昭和五三・三二で、小林の見た夢に關し「彼のイ、ダに対する淡い無意識的な慕情の外化だったのであるまいか。」とし、岡崎義恵氏は『鵬外と諦念』(金文館、昭和四四)において、「小林の胸中は、恋といふものの萌してゐるものと推定してもよいであらう。」とする。小林は「いろなる心にもあらねど」と断つてゐるが、やはり芹沢・岡崎両氏のいうような心を抱いてゐたと観察される。

一方イ、ダの方は、「われ君が心を知りての願あり。」と塔上で小林に〈文づかひ〉を依頼した。その所以を王宮で再会したとき、「この国をしばしの宿にして、われ等を路傍の岩木などのように見もすべきおん身が、心の底にゆるぎなき誠をつゝみたまふを知りて」と語り、「我を煩惱の闇路よりすくひいで玉ひし君、心の中には片時も忘れ侍らず」と謝意を表わしたのである。イ、ダに小林への愛の

萌はないのかもしれないが、好意を持っていたことは明白である。それだけに、娘が別れを告げて王宮へと消えてゆくことは、小林に淋しさを与えて深い余情を残すことになる。

彼女のモデルの一人ルチウスとの別れに際して鵬外は小照を与え、「今にして去らずば去る時あらじとおもひぬ。乃ち強ひて別を二婦人に告げたり。(中略)ルチウス氏等と咖啡を喫し、離合の常なきこと抔語りあひ、車を倩ひて発車場に至る。」(明治一八・二・三〇)と日記に記した。こうした体験が〈別離のあはれ〉とでもいふ情調を作品に反映させることになつたのではないか。いつもは「黒き衣」のイ、ダが今「晴衣の水いろ」の残像を後にして王宮の人となつたことには、彼女の心の一端が表わされているようである。この印象深い末尾の余韻は、小林のイ、ダへの思いを示すとともに、それは鵬外のドイツ体験に対する心情とも契合するところがあつたであらう。「文づかひ」のそうした余韻は、在独中に読んだ西洋文芸に通じる点のあることを手沢本への書き込みが示唆する。たとえば、ハックレンデルの「ふた夜」に「無限之余情、無限之遺恨」(傍点引用者)と記した評言などは鵬外の読書体験として見逃せないものである。

ところで、長谷川泉氏は『森鵬外論考』(明治書院、昭和三七)において、鵬外は『舞姫』『うたかたの記』でみずからの意志をまげざるを得ない悲恋の物語を書いた」とし、『「文づかひ」にいたつて、はじめてみずからの叡智によって自我を貫くことを得たヒロインの姿を描き出した」とする。蒲生芳郎氏は『森鵬外——冒険と挫折——』

（春秋社、昭和四九）で、この長谷川氏の論をふまえ、「これらの作品に、若き鷗外の自我内面の問題の屈折した反映を見る見方もありえよう」とし、次のように述べる。

しかし『うたかたの記』や『文づかひ』の意図そのものについて語るなら、それらがともに「ロマンティックな詩美」（佐藤春夫『改訂近代日本文学の展望』河出文庫）そのものの実現にあったこと、青春多感の日々にかかわる思い出のひそかなカタルシスが図られたにせよ、詩的美感の達成こそが、最後にめざされた理想であったこと、そのことだけは間違いない。

「文づかひ」一篇の世界は、すでに考察したとおり様々な契機を蔵しているが、最終的には右にいわゆる「詩的美感」によって統べられるべき作品と思われるのである。

「文づかひ」は、鷗外のドイツ留学の一齣を基にして、帰国後の「家」にかかわる問題を密かに織り込み、シエッフエルやユゴーからの文芸的刺激を受け、これらを「詩的美感」で統べ、自らの文芸の実践として世に送り出した小説であった。筆をすすめる鷗外の脳裏には懐しいザックセンの山野と城と河とが、そうしてまた、めぐり会った懐しい人々が、流れゆく時間の中に明滅していたことである。その意味合いは多少異なるかもしれないが、吉田健一氏が『東西文学論』（新潮社、昭和三〇）で、「日本の現代文学はザックセンやバイエルの山野に芽生えたといふ感じさへ禁じ得ない」と述べたのも、故ないことではなかったのである。

注（1） 片山敏彦・大久保和郎氏共訳『ドイツ小説集』（みすず書房、昭和二五）による。

（2） 辻昶氏はつとにこのことに触れているが、丸岡高弘氏との共著『ザクトル・ユゴー』（清水書院、昭和五六）でも言及がある。

（3） 鷗外の批評活動と創作との関係については、拙論「森鷗外のドイツ三部作成立の一背景」（『鷗外』25、昭和五四・七）参照。

（4） その意義については阿達義雄氏「森鷗外『舞姫』の改訂とその意義」（『新潟大学教育学部紀要』3、昭和三八・三）参照。

（5） 「舞姫」の場合については、清水茂氏「エリス」像への一視角——「点化」（『フランスズブスタントアチオン』）の問題に関連して——（『日本近代文学』13、昭和四五・一〇）参照。

（6） 濵川驥氏『森鷗外 作家と作品』（筑摩書房、昭和三九）外参照。

（7） 鷗外はこれを『読売新聞』（明治三三・一・一一二六）に訳したが、翻訳原本はハイゼ、クルツ共編の『ドイツ短篇集』（一八七三）であった。

本稿は日本比較文学会東北支部大会（昭和五六・一二・一、於東北大学文学部）での発表草稿を基に書き上げたものである。稿を成すに際し、東京大学総合図書館から「鷗外文庫」の閲覧の機会を賜ったこと、昭和五十六年度文部省科学研究費の助成を受けたことを記し、併せて感謝の意を表します。

# 「水沫集」の構成をめぐって

——ハイゼの小説理論を軸として——

松 木 博

## 序

明治二十二年二月から二十五年四月にかけての約三年間に、森鷗外は計十八篇の創作小説及び翻訳小説を発表している。創作とは言うまでもなく「うたかたの記」「舞姫」「文づかひ」の三作であり、このドイツ三部作を中心に「ふた夜」「瑞西館」などの翻訳も合わせて、鷗外の初期文学活動は様々な視点から論じられて来た。しかし、これ等の作品を収録した『水沫集』という第一作品集については、ほとんど言及がなされていない。或る作品を論ずる際に、初出の形態や時期が重要視されることは当然である。けれども明治二十年代にあって、自ら作品集を編むという行為には、かなり積極的な意図が感じられる。<sup>(1)</sup> これまでの自己の文学活動の意味を読者に再認識させる、という様な意識も存在していたのではないだろうか。

論文を除きて鷗外漁史が著譯を悉く集めたるものにて紙數六百十二頁春陽堂の發行なり『うたかたの記』にはじまりて『於母影』に及ぶ十餘篇の中『うたかた』と『舞姫』と『文づかひ』とは漁史が創作にして已に世に定評あり其他譯文の如きも今更に蛇足を添へんもいかが只一言をもて吾人が所見を記さば此文集は我明治の文壇に於ける文情並に傑特なる絶類の好著譯集なり

これは『水沫集』刊行の翌月の二十五年八月、「早稲田文学」の「時文評論」欄に載った文章の一節である。当時の反響が想像されるが、ここで無署名の筆者は更に続けて、鷗外の文章を「新國文の好き模範」と評価し翻訳の方法に於いて「後の翻譯を試みんと欲する者にして此等數種の譯文を意味せば益を得ること多かるべきや必せり」と述べている。この評言に強く表われている「模範」としての『水沫集』という意識は、鷗外にもあったと考えられる。例えば

創作の三作品は、大正四年に創作集『塵泥』に収められるまで二十年以上も一貫して『水沫集』の作品配列の中で読まれており、『塵泥』刊行の翌年には縮刷『水沫集』が新たな改訂を施して出版されている。そこには、『水沫集』という享受形態に対する鵬外の執着さえ感じ取ることができよう。

この小論では、鵬外の初期作品を『水沫集』の配列で読むことによつて、この作品集がどの様な〈模範〉であったかを明らかにしたい。それは言いかえるならば、当時の鵬外が小説をどの様な表現形式として把握し、日本の近代小説をどの様に進歩させようとしていたかを考察することである。

## 一

はじめに『水沫集』の作品配列を見ておきたい。附録の「於母影」及び戯曲二篇を除いて、初出の年月と原作者と国名を付したのが次の表である。

作品名	発表年月	原作者(国名)
「うたかたの記」	明23・8	
「戦僧」	22・3	ドーデー(フランス)
「みくづ」	24・6	ドーデー(フランス)
「黄綏章」	24・3	ハックレンデル(ドイツ)
「ふた夜」	23・1~2	ハックレンデル(ドイツ)
「舞姫」	23・1	

「悪因縁」	23・4~7	クライスト(ドイツ)
「地震」	23・3	クライスト(ドイツ)
「うきよの波」	23・8~11	ステルン(ドイツ)
「瑞西館」	22・11	トルストイ(ロシア)
「該撤」	24・4	ツルゲーネフ(ロシア)
「文づかひ」	24・1	
「新浦島」	22・6	アービング(アメリカ)
「洪水」	22・10	ハート(アメリカ)
「緑葉歌」	22・2	ドーデー(フランス)
「玉を懐いて罪あり」	22・3~7	ホフマン(ドイツ)
「埋木」	23・4~25・4	シュビン(オーストリア)

この作品配列を見て気がつくのは、創作と翻訳、発表の順や作者等による分類がなされていないことである。磯貝英夫氏は、各作品の文体に着目して、文語体から言文一致体へという配列であろうと述べている。しかし文体の違いを規準とすると、「ステルニイはその頃伶人として名を博したりしのみかは、社交上にも獅子と仇名せられて、人を凌ぎたりき。」という文語体の「埋木」が言文一致の群に位置することは説明出来ない。また、「うたかたの記」が冒頭にあることで、「舞姫」よりも先に成立したと推定することも、配列全体から考えると是認し難い。『水沫集』については、この様な指摘が散見されるのみで、『水沫集』中の作品配列によって有機的に

読むことはこれまで行なわれていないのである。

そこで私は、鷗外の当時の小説観を検討することから始めたい。「現代諸家の小説論を読む」(明22・11)の一節を引用する。

餘等は窃に他の分類法を使ふことの必要を感じたり何ぞや單稗と複稗との別、是れなり夫れ小説の材は人事なり、人情と世態となり故に其叙法に二種の別を生じたり或は一人若くは數人の事を叙してこれと俱に詳に當時の國運世態に及び或は一人若くは數人の事を叙して當時の國運世態の如きは多くこれを省略し縱令之を言ふも僅に其依稀たる影象を見はずに過ぎず——彼に於ては夥多の人生の圈線、交錯層疊して許多の繁結と分解とを寫し此に於ては人生の單圈中にて生ずる一繁結、一分解を寫す此繁結には風俗に依り、運命に依り又た一個人の性質に依るものあるべし——彼を複稗といふ獨逸詩家の所謂「ロマン」是れなり之を單稗といふ獨逸詩家の所謂「ノヴェルレ」是れなり(傍線 引用者)

この評論は題名から推察される通り、逍遙や美妙などの小説論を批評したもので、引用した部分は自らの見解を述べた論の要と言えらる。ここで鷗外は、小説の分類に新たに「單稗」「複稗」という二つの用語を用いることを提唱しているのだが、この二分法は(Heyse und Kurz, Deutscher Novellenschatz, 1, Einleitung 18)とどう注があることから、パウロ・ハイゼとヘルマン・クルツの編纂した「ドイツ短篇集」第一巻の序文18ページから訳して引用されたことがわかる。そしてこの分類によって考えるならば、『水沫集』に収

録されている作品は全て傍線部に該当すると言えらる。最も長い「埋木」にしても、「一人若くは數人の事を叙してこれと俱に詳に當時の國運世態に及」んでいる作品ではない。つまり『水沫集』の十七篇の小説は、全て「單稗」なのである。

鷗外の小説観が、「單稗」「複稗」の二概念を柱としていたことは、石橋忍月との所謂「文づかひ論争」に於ても明らかである。「三たび忍月居士に與ふ」の中で鷗外は、イイダ姫の性質を細叙すべきだとする忍月に対して、「ソラ、イフセンの遺傳論などは、單稗の作者の必ずしも擔ひだすことを要せざるところなるべし。」と答えている。文学用語として一般性を持つには至らなかつたが、鷗外個人にとって「單稗」の概念は初期文学活動の基軸としてあつたと言えよう。則ち『水沫集』の分析に際しては鷗外の「單稗」概念を究明する必要があるのである。

## 二

鷗外の「單稗」概念が、「ドイツ短篇集」序文の強い影響を受けていたことは、小堀桂一郎氏の研究<sup>(5)</sup>によって明らかにされたが、パウロ・ハイゼが記したこの序文には、「單稗」を考へる上で更に重要と思われる部分がある。それは、ハイゼが「ドイツ短篇集」の編集方針を中心に短篇観を述べている箇所である。先人の翻訳がないので、以下、拙訳によって引用してみたい。

しかし一般的に言つて、私達はこの短篇集を選ぶ際に、次の様

な短篇ショート・ストーリーの方を優先するという法則を守っている。根本的なモチーフが極めて明瞭に完結されており、多かれ少なかれ才知に富んだ独特な特殊なものを、ごく初めの構想の段階で現わしている様な短篇である。

今一度画家の表現の助けを借りて言えば、私達が本来の意味で短篇と呼ぶものには、強いシルエットが不可欠であろう。実際の所私達は、次の様なことを信じている。短篇のモチーフが優れているかどうか試すには、多くの場合少ない行数で内容を要約することが出来るか否かを見ればよい、ということ。そうした要約は、昔のイタリア人達が彼等の書いた短篇に短かい見出しをつけて、識者に対してテーマの持つ特殊な価値を萌芽のうちにでも示した様な形式である。

ハイゼはこの様に、独特な根本的モチーフが明瞭に現われた作品を評価する。ここでハイゼが例として挙げてくるのが、ボッカチオの『デカメロン』第五日第九話である。引用を続ける。

フェデリゴ・デルリ・アルベリギという男がいた。彼は片思いをしており、騎士道的な求愛の為にほとんど全ての財産を浪費してしまつて、今やたった一羽の鷹しか持つていなかった。彼が求愛していた貴婦人がたまたま彼の家を訪れ、彼は他に何も出来なかつたので彼の鷹を料理して食卓に供してしまつた。彼女はそれを知り、今までの心を入れ替えて彼を夫とし、財産を与えることで彼の愛に報いた。これを読んで、これだけ数少ない行のうちに短

篇ショート・ストーリーの持つ感動的な心楽しくする様なあらゆる要素を認めない人が果しているだろうか。この作品の中では、二人の人間の運命が、外的な偶然的転換点 (eine äußere Zureiswendung) によつて極めて愛すべき形に完成する。またその転換点では、二人の性格がより深く描かれていたのである。

この簡潔な要約を一度読んだ者は、このささやかな寓話を決して忘れないだろう。

ここで注目したいのは、ハイゼの『デカメロン』中のエピソード評価である。この話では主人公フェデリゴの飼っていた鷹が、二人の人間関係を決定的に変える役割を担っている。フェデリゴは、唯一の財産である鷹を料理して捨けることで、貴婦人の愛を獲得するのであり、ハイゼはこの鷹を「外的な偶然的転換点」と表現している。外的とはこの場合、登場人物の性格や行動以外の要因を示すと思われる。つまりハイゼにとつて短篇とは、或る偶然的の事件や無関係に思われる出来事により登場人物の運命が変容してゆく有様を描くという、そうした表現形式なのであった。ハイゼは以下の様に続けている。

繰り返して言うならば、これほど単純な形式は現代の非常に繊細な文化的生活にまつわるテーマ一般については見出されないであろう。しかしそれでも、作家が極めて内面的で極めて豊富な素材を前にした際には、まず「鷹」がどこに、いるのか、と問うてみることも無駄ではあるまい。その「鷹」とは、何千もの他の作品

からその作品を区別する特殊性のことである。(傍線 引用者)  
 「鷹」がどこに在るのか (wo "der Falke" sei) とは、ハイゼが短篇を書く際に第一に考えたことであつた。私なりにままとめてみるならば、ハイゼの短篇理論とは、登場人物の境遇や現実的秩序或いは感情などが価値変換を起こしてしまふ様な「外的偶然的な転換点」を作品内に設定するものである。

この様な理論の下に編纂された「ドイツ短篇集」及び「新ドイツ短篇集」を鵬外は精読しており、『水沫集』にも「ふた夜」「悪因縁」「地震」「うきよの波」「玉を懐いて罪あり」「埋木」の六篇を二つの集から翻訳している。そうした点から考えて、『水沫集』刊行の時期の鵬外の小説観には、ハイゼの影響がかなりあると思われる。それは具体的に言えば、小説を読むにあたっては先づ「鷹」を探し、創作する際にどの様な「鷹」を設定するかを考えていたのではなかつたか、ということである。

### 三

一方鵬外に影響を与えた人物としては、ゴットツヤルも欠かすことが出来ない。最初の文学評論「小説論」(明22・1)に既に名前が掲げられているこの文学者は、鵬外の言う「単種」(短篇)について次の様に述べている。

短篇 それは童話から不思議さを除いたものであり、或る一つの事件を描く短かい散文的物語である。その中では、ある決定的

な危機に至る状況の、素早い緊張感あふれる進行が、長篇の持つ叙事詩的幅や、長篇特有の登場人物に対するより深い性格づけと魂の詳しい描写と同様に重要である。短篇が長篇に対する関係は、丁度詩的物語が叙事詩に対する関係に等しい。短篇は軽快で新鮮で躍動的である。そうした意味で、短篇は長篇よりもむしろ劇の持つ早い展開と場面や状況の転換、それに内的結合を想起させる。

短篇ではたった一つの結節点(事件)が起き、そして解決する様子が描かれる。従つて、短篇には豊富な虚構や技巧や見事なたくらみ、大胆な賭けや緊密な構成といったものが不可欠なのである。短篇は娯楽の要素を持つべきものであるが、その娯楽的要素は機知に富んだものでなくてはならない。短篇は他ならぬ短かいということによつて、辛らつで激しい作用を及ぼすことがある。また時代や人生の意味深い姿を読者に示すことも可能である。しかしそのためには、偶然的要素(Zufalls)が一点に収斂することが必要である。

イタリアのポッカチオとスベインのセルバンテスが、短篇作家の模範として他に秀でている。そうしたロマンス系の文学から、短篇はとりわけロマン派 (die romantische Schule) の作家達によつてドイツへと移植された。(中略) 一番最近では、特にパウロ・ハイゼが短篇を進歩させた。彼は短篇に対して多くは芸術的な表現様式を与え、微妙なそれでいて洗練された心理的問題をこの形式の中で扱った。(傍線 引用者)

ゴットシャルの論は文学史的色彩が強いけれども、先に検討したパウルーハイゼの論と対立するものではない。短篇と長篇の弁別について述べたゴットシャルの論の前半部は、ハイゼに拠つた鷗外の「単稱」定義に一致する。特に注目したいのは、ハイゼの言う「鷹」(外的偶然的な転換点)と同様に、ゴットシャルも傍線部に見られる通り偶然の要素の必要性を強調していることである。

ここで言う「偶然」とは、無論作品内のものであり、作中人物はそれによつて予想外の危機に陥つたり、思いがけぬ幸運を手に入れたりすることになる。その様な「偶然」によつて短篇は読者に強い印象を与える、というのがハイゼ及びゴットシャルの定義である。とするならば、鷗外の求めた小説もまた、二人の定義に近いものはなかったか。私は当時の鷗外の小説観を次の様に考へる。

(1)長篇よりも、まず短篇を重視する。

(2)ハイゼ及びゴットシャルの示唆によつて、作品内に「外的偶然的な転換点」を持つ作品を評価し、また翻訳・創作を試みる。

『水沫集』中の作品に横溢する抒情性や浪漫性の背後に、私はこの様な小説観を想定している。

#### 四

處女を敬する心と、不治の精神病に係りし女を其母に委託し、存活の資を残して去る心とは、何故に兩立すべからざるか。若太田がエリスを棄てたるは、エリスが狂する前に在りて、其處女を敬したる昔の心に負きしはここのなりといはば、是れ弱性の人の境

遇に驅らるる狀を解せざる言のみ。太田は弱し。其大臣に諾したるは事實なれど、彼にして家に歸りし後に人事を省みざる病に罹ることなく、又エリスが狂を發することもあらで相語るをりもありしならば、太田は或は歸東の念を斷ちしも亦知る可らず。彼は此念を斷ちて大臣に對して面目を失ひたらば、或は深く厭患して自殺せしも亦知る可らず。威獲も亦能く命を捨つ。況や太田生をや。其かくなりゆかざりしは僥倖のみ。此意を推すときは、太田が處女を敬せし心と、其歸東の心とは、其兩立すべきこと疑ふべからず。(傍線 引用者)

これは鷗外が相沢謙吉の名で發表した「舞姫に就きて氣取半之丞に与ふる書」(明23・4)の後半部である。石橋忍月の批評に対する反論が展開されているのだが、この部分は多くの場合否定的評価が与えられて来た。嘉部嘉隆氏の以下の分析はその一例である。

鷗外はいう。「太田は弱し其大臣に諾したるは事實なれど(中略)かくなりゆかざりしは僥倖のみ」この弁明は、すでに論じたように、相沢謙吉という署名が活用されていて、「太田豊太郎が舟中にて作りし記」に對する釈明としては一応成り立つのである。しかしこれを、作者が自作の批評に對する反論と見た場合は、むしろ無意味である。(引用者中略)忍月の論中における仮定と、鷗外の反論中の仮定とは、同じ仮定でも性格が異なっている。忍月の論の場合は、論をすすめて行く上において、論者の立場を示すための仮定である。換言すれば論者の主観の呈示である。これに反

して、鷗外の反論の場合は、現実存在する作品を否定するための仮定である。作者の立場からは「苦しい言いのがれ」でさえも「ないと言えよう。」

相沢の「僥倖のみ」という発言は、作者のものと考えれば無論意味をなさない。しかし嘉部氏が「舞姫論争」検討の大前提とした様に、鷗外はこの論を作中人物の相沢として書いていたのであって、単純に鷗外の発言へ環元してしまふことは出来ないと思われる。相沢の「僥倖」とは、決して「現実存在する作品を否定するための仮定」ではなく、作中人物による作品世界の自立性の主張と考えるべきであろう。「僥倖」とは、作中人物の眼からとらえたハイゼの (eine augere Zufallswendung) 「外的偶然的な転換点」に他ならない。太田豊太郎が体験する葛藤は、「僥倖」によって解決されて行くのであり、それが短篇なのである。私は相沢の「其かくゆかさざりしは僥倖のみ」という発言に、作者鷗外の小説観が表われていると考える。つまり、豊太郎の性格が結果をもたらしたのではなく、偶然的転換点が作用していることを、鷗外は相沢の言葉に託して述べているのではないだろうか。その様に考えてこそ、相沢の発言の意味を理解することが出来る。

## 五

これまで述べてきた様に、『水沫集』収録作品を書いていた時期の鷗外の小説観は、ハイゼやゴットシャルの短篇理論の影響を受け

ていると考えられる。とすれば、『水沫集』の構成についても、短篇理論を軸に考察を進めるべきであろう。まず「外的偶然的転換点」について、「戦僧」を例として考えてみたい。「戦僧」は四で取りあげた「舞姫に就きて気取半之丞に与ふる書」の中にも「トニオ、キダルは主人公なり。而るにアルフオンス、ドオデエはこれに題して戦僧といひぬ。」と書かれており、鷗外が気に入っていたと思われる作品である。

戦僧とは、戦場に赴いてミサを行なう神父の意である。ナヴァール<sup>1</sup>の更生祭日のミサを終えた戦僧の前に共和国軍の兵士が捕虜として連れて来られる。戦僧は祭日の為か普通は残酷に扱うらしい捕虜達を寛大に扱い、ほとんどの捕虜は降伏するが、少年兵一人は帰順せず死を望む。戦僧は少年兵を銃殺刑にしようとするが、共和国軍の反撃があつて戦僧と少年兵だけが陣内に残され、戦僧は手づから少年兵を銃殺にしてしまふ。この作品では、共和国軍の攻撃が突然始まることによつて、戦僧と少年兵の状況は大きく変化する。戦僧は聖職者でありながら同じ信徒を殺さなければならず、この行為は彼が前半に見せた慈悲ある態度と鮮やかな対比をなして印象を強くする。この「戦僧」に於ける敵の攻撃の様な、登場人物の印象を強め、戦僧と少年兵の二人の関係を變えてしまふ事件が即ち「偶然的転換点」である。

この「偶然的転換点」によつて『水沫集』の各作品を考えてみると、その差異が明らかになってくる。各作品には、それぞれ主軸となる人物とそれに関わる人物という、二人の登場人物が存在す

る。例えば「うたかたの記」に於いては、主軸人物が巨勢、関わるのがマリイであり、「ふた夜」ではフザアル土官である伯爵公子とテレシナである。そして「うたかたの記」から「ふた夜」までの五作品に於いては、主軸人物が、関わっていた人物の死に出会うという転換点が見られる。(前記の配列表を参照)。主軸人物はその死に出会うことで、私達に強く印象づけられてくる。「みくづ」という作品に於いても、書記の職にある男の平穩な日常生活の裏にある非人間性、非情といったものが、入水した洗濯女を媒介にして印象づけられる。

一方「舞姫」から「該撒」にかけての六作品では、主軸人物とそれに関わる人物とが同じ葛藤に投げ込まれている。例えば「うきよの波」では、エエリヒと王妃が反乱の中で死へと追い込まれる。クライストの二作品「悪因縁」「地震」も事情は同様と言える。「舞姫」の自筆原稿に於いて、エリスと豊太郎との関係が「何等の悪因縁ぞ」と把握されていた様に、この六作品の二人の人間は共通の運命を辿っている。

それに対して、「文づかひ」「新浦島」「洪水」「緑葉歎」「玉を懐いて罪あり」「埋木」の六篇には、「うたかたの記」のグループに見られる様な死に対する遺恨や余情がなく、主軸人物と関わる人物に共通の葛藤も存在しない。二人の人間の関係は最も希薄なのである。「偶然的転換点」もさほど目立たない。ドーデーの「緑葉歎」が、なぜ「戦僧」「みくづ」と離れて置かれているかについても、作品の質の違いとして説明出来よう。「緑葉歎」に於ける「偶然的

転換点」は、アフリカの青年カドユウルとドイツの村娘ケエテとの再会だが、ここで描かれるのは淡い失恋の劇であって、「戦僧」や「みくづ」の持つ生死の境に立った緊迫感がないのである。

以上の様なグルーピングには、各作品のモチーフを考慮していないという批判も予想される。しかし内的なモチーフにまで立ち入ったならば、各作品を分類することは困難であろう。私がここで考えたいのは、『水沫集』が如何なる〈模範〉であったか、ということである。十九世紀のドイツ文学に於ける短篇を移入することに隔外が積極的であったことは、これまで触れてきた初期文芸評論に明らかに表われている。「単裨」が日本に行なわれる必要性を述べ、「単裨」の作者と自己を規定していた<sup>(12)</sup>。とすれば、『水沫集』とは「単裨」の〈模範〉と考えるべきであろう。そして、その構成をするにあたって、ハイゼの言う「鷹」即ち「外的偶然的転換点」が意識されていたことは間違いないと思われる。「うたかたの記」「戦僧」「みくづ」「黄綬章」「ふた夜」に見られる、関わり深い人物の死によって表出されて来る人間の真実の姿。また「舞姫」「悪因縁」「地震」「うきよの波」「瑞西館」「該撒」に於ける、社会的な葛藤の中に描かれる人間性。そして「文づかひ」「新浦島」「洪水」「玉を懐いて罪あり」「埋木」の境遇を異にしての再会での人間の悲哀。「鷹」(転換点)によって、この様に分類することが可能になる。しかもこの三群は関連性を持ち、「うたかたの記」から「埋木」へと読み進める時に、「鷹」とは何かが読者に明らかにされるのである。

鷗外が短篇小説(單種)に求めたのは、具体的に言えば、或る転換点に於いて鮮やかに描かれる人間の姿であった。その転換点は現在から見れば偶然的な要素であり、ストーリー展開の手段とも思われる。しかし、鷗外にとっては、人間の真実の姿が露呈する瞬間をもたらすものであった。そして、『水沫集』は、「小き Strun und Drang」<sup>(13)</sup>の時代の試みではあったが、自己の文学観の提示として同時代に大きな意義を持つていたと思われる。

- 注(1) 個人の編・訳による作品集には、内田魯庵の『鳥留好語』(明・26)、二葉亭四迷の『片恋』(明・29)などがある。魯庵は『鳥留好語』の凡例で次の様に述べている。
- 一、本編は欧米の文壇に聞ゆる諸氏の短編中最も透逸なる者を選択して之を集録す
- 翻訳集ではあるけれども、自己の文学観を提示するという意識はあった様に思われる。
- (2) 「明治二十年代小説文体の一斑——森鷗外を中心として」(近世・近代のことばと文学)所収、昭47・12)
- (3) 現在東京大学附属総合図書館に所蔵されている鷗外の旧蔵書で、既の中村ちよ氏、小堀桂一郎氏の詳細な研究がある。
- (4) 「国民新聞」(明24・2・20)
- (5) 『若き日の森鷗外』第三部「文学観の系譜」(初出は「比較文学研究」第十三号昭42・11)
- (6) この部分は序文の19・20頁にある。翻訳が発見出来なかった為に、

拙訳によった。誤解等について御批判を仰ぎたい。

- (7) (3)と同様鷗外の旧蔵書「Poetik」の154ページ「Das Märchen und die Novelle」(童話と短篇)の部分である。(6)と同じ事情で拙訳を掲げた。
- (8) 「舞姫論争の論理(五)」(初出は「舞姫論争についての一異見」)——舞姫論争の論理(四)として「大阪樟蔭女子大学論集」第十一号昭48・11)
- (9) 先に引いたゴットシャルの「短篇」ではたった一つの結節点(事件)が起き、そして解決する様子が描かれる。従って短篇には豊富な虚構や技巧や見事なたくらみ、大胆な賭けや緊密な構成といったものが、不可欠なのである。」という見解による。
- (10) 短篇の概念は、時代や國家によつて異なる。ここではこれまで分析して来たハイゼ・ゴットシャルの概念を指す。短篇概念の多様性については、谷崎英男氏が「ドイツ文学におけるノヴェレ理論の研究(1)(2)」及び「ドイツ文学における『ノヴェレ』試論」(早稲田商学)205・206号、昭43・51・52)において詳述されている。
- (11) 「現代諸家の小説論を讀む」(明22・11)
- (12) 「三たび忍月居士に与ふ」(明24・2)
- (13) 「改訂水沫集序」(明38・4)
- 尚、本稿は昭和五十六年度日本近代文学会秋季大会に於ける発表をもとにしたものである。発表に適切な助言を下された方々に謝意を表したい。また、発表後「比較文学研究」第40号(昭56・11)に笠原賢介氏が「P・ハイゼ『ドイツ短篇集』序論・訳並びに註」を発表された。本稿で抄訳紹介した、ハイゼの序論全体を考える上で貴重な研究である。

# 人生相渉論争開幕の周辺

出原 隆俊

## はじめに

織巧細弱なる文学は端なく江湖の嫌厭を招きて異しきまでに反動の勢力を現はし来りぬ。愛山生が徳川時代の文豪の遺風を襲ひて、「史論」と名くる鉄槌を揮ふことになりたるも其の一現象と見るべし。

「人生に相渉るとは何の謂ぞ」のこの冒頭、透谷が愛山の論を「江湖」の風潮の中の「一現象」と扱えていることに着目したい。人生相渉論争を、透谷対愛山、あるいは「文学界」派対民友社という枠組みの内にとどまらず、当時の具体的な文学状況の場に置いてより広い視野で考察することが重要であると理解するからである。さらに、同時代文学をここで「織巧細弱」と扱えている姿勢は、「他界に対する観念」において「我文学」を「織巧巧妙」と規定していたことと重なっており、人生相渉論争の発生を考える上で、この二つ

の評論文の係わりも見逃してはならない。

本稿では、「他界に対する観念」と「人生に相渉るとは何の謂ぞ」の孕む幾つかの意味を、同時期の評論文と照らし合わせることによって考察し、翻って人生相渉論争を新しい視野から検討する手がかりを得ようと試みる。

## 一

透谷が用いた「織巧細弱」、およびそれに類する言葉は、当時の文学状況を評する際の常套語であるということができる。

『早稲田文学』第二十五号（明治二十五年十月三十日、以下略して記す）の「文界彙報」は『改進新聞』の記事を紹介して、

一日の社説「文学者の好材料」は現今の文学の織巧に流るゝを  
概き彼の生胆事件、犬奸事件の如きは文学者の取るべき無二の  
好材料ならずやと熱心に推薦せり

と記している。第二十六号(二五・十一・一五)は南翠外史の「非文人」のはしがきに言及して、

案ずるに今の俗に写実的と称する小説の多数は既に読者に厭かれたりかるがゆえに世人口を開けば即ち曰はく今の小説は織弱なり狭小なり徒に男女の恋愛を写すに過ぎずと且之れに種々の注文を付したり曰はく宜しく社会問題を材料として人智を啓き風教を益すべし

と述べている。注目すべきは、『城南評論』第五号(二五・七・二二)の「文界放談」と題する記事である。

今世の小説兩三篇を映じ来りおほろげなる眼を以て之を觀、之を批すれば常にいへんとす、織優なり細巧なり柔弱なりとこれ嘗て幾何人の口に上ほりしところにして或るものハ極衰の時代と慨きあるものは醜穢の時代と罵りしところ今更事々しくくりかへして攻撃せらるゝの愚を学ぶにあらざれどわれハ尚ほ揚言し絶叫して今の文士に望むところあるなり

「嘗て」の「極衰の時代」とは、無論、明治二十三年を中心とする文学極衰論争の時期である。その文学極衰論争の起点となった記事「文学極衰」(『女学雜誌』一九一号、二二・二二・一四)は、「其文織弱軟巧、絶えて雄厚絶大の象なし」としていた。「織巧細弱」という透谷の状況認識が極衰論者の把握と重なる面を持っていることは人生相渉論争の位置付けを考へる上で重要な意味を持っているよう。二十三年十二月二十六日の『日本評論』第二十号「文学一斑」欄は尾崎紅葉を「織巧」と規定していた。その紅葉を二十五年に透

谷は「明治文学をして再び元禄文学の如く」(「伽羅枕及び新葉未集」)するとして批判した。二十三年三月の透谷の評論文「時勢に感あり」の「区々恋愛の説明吾人是れに懶める事久し」との記述は、先の『早稲田文学』第二十六号の引用部「徒に男女の恋愛を写すに過ぎず」に対応しよう。つまり、当時の「区々恋愛」に終始する文学状況を一貫して「織弱」と把え続ける全般的な風潮があり、透谷の姿勢も同じものを持っている。そのことは、「時勢に感あり」で同時代文学者を「慢語する者あり、吾れ文学世界の二王なり」と批判する言葉が二十五年十月の「他界に対する觀念」の「漫然語を為すものあり、曰く、我國にも幽玄高妙なる想詩を構ふるに足るべき古神学ある」という物の謂いと重なるのと同じ事情である。

さらに、『国民之友』第百七十一号(二五・十一・三三)の「詩人の題目」も見落とせない。

夫の新体詩なるもの(略)歌ふ所は一二の人を除くの外は万葉、古今と同じく依然として風雲月露恋無常に限らるゝ也。其思想は、毫も人生の實際に触着せず、(略)其織巧浮華なるは勿論、

其思想の狭隘にして不自由

ここから、まず、先に触れたこととの関連では、「織巧」が恋愛のみにかつらう文学への批判で用いられることが一般的であることを再度確認できよう。そして、より重要なことは、「人生の實際に触着」しない文学だと否定する姿勢が、同じ『国民之友』での愛山の「頼裏を論ず」(第一七八号、二六・一・十三)が同時代文学を「人生に相渉らざる」ものと断定する立場に通じていることである。透谷

の愛山批判の起点がここにあることは言うまでもないことである。となれば、同時代文学を「繊弱」とする立場は透谷と愛山・民友社を通じて変動はないが、その状況への立ち向かい方に大きな亀裂があるというように見通しを立てることが可能となってくるのではあるまいか。

この「詩人の題目」は、日本の伝統的文学への言及という面でも一つの問題と係わってくる。ここにも「繊弱」が介在する。

『女学雑誌』第九十号（二二・十二・七）の「和歌を繊弱なりと云ふ説を評す」である。主旨にあたる部分を引用しよう。

和歌へ世上の快楽なる人と共に楽まんとするものに非ず只悲める者を慰むれば足れりとなす也人或は難じて曰く和歌は優柔繊弱にして勇壮活発なる所なしと余ハ之に応じて云ハントす、是即ち和歌の和歌たる所なり柔弱非悽の所ハ即ち和歌の長所なり  
本領なり特質なり

「人或は難じて」というように、和歌を「繊弱」と切り捨てる風潮への弁護論であろう。この記事を踏まえてであろう、同誌百九十二号（二二・十二・二）の「詩人、日本現時の極病処」は、

繊弱なるが歌の長所と云はば日本には別に宏壯雄大なるポエツリーを要す。之を合せて初めて詩ありと云ふべし。

と言う。先に「宏壯」は *sublime* の訳語として「崇高」が一般的になる過程での一つのバリエーションであることを考察したことがある。この視点を加えると、この記述は、「他界に対する観念」の我文学を繊細巧妙ならしめて崇高壮偉にならしむる能はざりし

もの必竟するに他界の観念なくして、接近せる物にのみ寄想し  
たればなり。

という論点につながってくる。そして、さらに、愛山の「平民的短歌の発達」（『国民之友』百六十七・九号、二五・九・二三〜十三）での記述、「和歌にも発句にも均しく欠けたりと覺ふる性質の一は「サブライム」なり。」を置けば、「繊弱」なるものの対極に「サブライム」を求めるといふ一般的な構図の中に、「サブライム」を巡って透谷と愛山が対決したという一面を持つ人生相渉論争を眺望することが可能になる。また、和歌を「繊弱」とする傾向との関連でいえば、あの『新体詩抄』（十五年八月）の序の一つの、

三十一文字や川柳等の如き鳴方にて能く鳴く尽すことの出来る思想は練香烟花か流星位の思に過ぎざるべし

を想起する時、西洋に触発されて「新しい文学」の導入を図るに際し、文学の内的実情よりも外的量的側面へと吸引される傾きが、なおこの時点においても克服されていない部分が存在していることがわかる。極衰論争、相渉論争をこのような流れの中に置くこともできる。

このようにたどってみれば、文学状況への認識の在り方については、一般的な風潮も透谷の観点も二十年代前半から、基本的には変動が見られない中で、なぜ二十六年に至って人生相渉論争が起らなければならなかったか、が問われることとなる。結論を急ぐ前に、もうひとつのアプローチを試みてみよう。

「繊弱」に対して「サブライム」を要求する時、論者は「真摯」な姿勢を期待していた。

『青年文学』第十三号(二五・十一・一五)の「文学界の調子」という評論文は、

此の時運、此の調子に際して余輩の務は、余輩か平生の宿志たる真摯文学を主張するにあり。真摯文学とは何ぞや、彼の雷電の轟くが如き大怒の文字は、その胸裡に潜める潔白なるものと、世俗に横溢せる濁流と相激せるものなり。彼の珠玉の燦れる如き秀麗の文章は、天地自然の美妙とその理想の美念と一致するものなり。

としている。同誌第十六号(二六・二・二〇)は「値下広告」の中で、「青年文学ハ真摯文学の張本人なり」とも言い、「此の時運」にあたって「真摯」を前面に出すのである。その同誌同号の、「『家庭雜誌』第五号」なる記事は、

此図の如きは之れに反対して沈鬱に而かも莊嚴を現はせり神壇の辺に泡まく黒氣の如何に崇高なる経正の顔の如何に真摯なるかと、「真摯」は「崇高」と並んで用いられている。

『早稲田文学』第三十号(二六・一・十五)の「時文評論」欄は、明治の文学について数人が議論しているという形式の記事を掲載し、

嗚呼、明治の文学は何としてかく繊弱

という発言に対して、

嗚呼何ぞ敬虔真摯の文字の少き汝浮薄輕佻一時の戲謔に酔生夢死せんとす

と述べさせている。「繊弱」な状況に「真摯」な姿勢を求めているのである。

「繊弱」⇄「サブライム」⇄「真摯」。このような「真摯」を透谷もまた、「人生に相渉るとは何の謂ぞ」において使用する。

盲目なる世眼を盲目なる儘に睨ましめて真摯なる靈剣を空際に撃つ雄士は人間が感謝を払はずして恩沢を蒙る神の如し。

さらに、『文学界』の創刊号に、やや同人たちとは異和感も生じていたものの序文の形で寄稿を乞われた巖本善治も、

文章の巧にして真なきもの、亦之に如じ。千言万語、遂に真摯なる一句に及ばず

と「真摯」を使用する。「真摯熱情」という使い方もあり、後に「熱意」、「情熱」を強調する透谷との係わりを見落とせない。

このように、文学に立ち向かう姿勢に「真摯」を求めること、その内実の差異はともかくとして、このことにおいてまた、透谷は一般的な風潮の中に存在していることが判明する。

### 三

さて、それでは、同時代批評と共通の視点を持つ透谷がなぜ愛山に反発することになったのか。ここに「史論」の問題が浮上する。

先の『青年文学』の「文学界の調子」は、

文運の進歩と共に、一時大盛を極めし肉文字、色里話も、存外

に醜毒を流さずして歌み、今日流行の史談、人物論も余りに軽浮には越らざらむ。文学界の調子、今は稍々沈痛の傾きあり、此は最も望を囑す可きの調子なり。

という記述を冒頭においている。これは、透谷の「反動の勢力」が『史論』と名ぐる鉄槌を揮ふ」という認識とはいささかくい違っている。

いったい「史論」の流行はどのように受けとめられていたのか。佐藤善也氏は「人生に相渉るとは何の謂ぞ」の注釈<sup>(3)</sup>において、『国民新聞』二十五年十月二十五日付の「方今文学界の潮流について」の記事を指摘されている。その他、管見に入ったものをたどってみるだけでも、「史論」がかなりの規模で関心を持たれていたことがわかる。

『国民之友』第百七十二号（二五・十一・十三）、「大勢一斑」の欄で、「文学上の傾向」として、

軟文学の勢威、今日に於ては其絶頂に達せり。（略）拙劣なる小説を綴りたるものすら、文学大家として横行するに至り。彼の歴史家、論文家等の硬文学家は、指を加へて之を傍観すること、恰かも放歌、乱舞、大飲の大宴会に、無粋なる人士の呆れて佇立するが如くなりき。（略）今や、軟文学も已に落日に向へり。（略）社会は箱庭的の怠慢恋愛に失望せり。是れ正しく健康なる思想の復活すべき時にして、近日硬文学の天下に歡迎せられつゝ初まりしもの、実に偶然ならざる也。而して硬文学の中にも、今や人物論の時代にして、（略）人物論に次ぎて勢ある

は、歴史也。

と記す。「怠慢恋愛」に対置するものとして、「人物論」、「歴史」を把えている訳である。「文学界の調子」と同号の『青年文学』には、「史論の流行」として、

廿二年は小説流行のときにして二十三年は和文、漢文の流行は廿四年に始まりて而二十五年ハ史論の盛行を見るにあらずやという記述がある。数年間の文学史の流れの中で「史論の盛行」を見ている訳である。『女学雑誌』第三百三十四号（二五・十二・二四）の社説は、

秋葉散落、四五の結果を遺すと共に、樹体の太はだ寂然たるは、宛がら、今の文学界の光景に似たり。人物評論、歴史管見の趣味幾分か世に現はれたれど、未だ流行するに至らず、

としている。「史論」、「人物論」の流行の度合をやや低く評価している。『早稲田文学』第二十六号の「文界彙報」は、『国民新聞』の記事を引用した後、

げにや史伝、人物評の近頃の文学界に行はるゝはおほかたの諸雑誌が史伝史論などいふ欄を設けたるにても知られたりとする。注目すべきは、さらに続けて、

『国民之友』（略）愛山生筆をとりて「平民的短歌の發達」を叙せ（略）同誌の批評欄又大に力を史学的に用ひんとするものゝ如しさて又『女学雑誌』にも天知、透谷の二子ありて切に人物評をものせり同誌三百二十八号には二子相提携じて文覚上人を弁批解剖せし

と記している。愛山の評論文が「江湖」の風潮の「一現象」であることがここによって明らかであることと共に、透谷もそうした人物評の流れの一角を成していると理解されていることは重要である。拙稿において考察するゆとりを持ち合わせていないが、透谷と愛山が人物を論じる時、それぞれがどのような観点で評しているかというところを見究めることも、相渉論争を照らし出す一つの視点となると指摘できよう。同誌第三十一号（二六・一・三十）の「明治二十五年文学界一覽表」は、二月の欄に、

・『国民之友』『国民新聞』にて孟子の為人を論ずる者あり人物評論の萌芽

として、民友社が人物論の先駆であると捉え、六月の欄には、

・人物評論追々盛なり。世人漸く恋愛小説に倦み社会問題を主題としたる小説の出でんことを望む

と記す。同紙同号は他に、「史学の流行熱」という見出しの下、

盛えきといふ小説も片々たる似而非写実をもて阻し史学の機運到れりと喧呼するも（略）已に其の盛の頂に達せんとせり（略）

我が史学の機運も頼もしからず（略）史は人を主とするか事を主とするか社会を主とするか因果の理を主とするか明治以来誰か之れを大に公に論じたる

という記述もある。「史論」の発生、展開、現状を見通している訳であるが、「史」のあるべき姿というものが未だに提出されていないとする把握の存在も、相渉論争の理解に見逃すことはできない。

「史論」の在り様を巡っても論争が生じ得る基盤があるということ

である。この記事については、『日本評論』第五十九号（二十七年一月）の「方今の文学界の風潮」が大きく引用する。『家庭雜誌』第一号（二五・九・一九）も、「歴史伝記の時代来りぬ」としている。

このように見てくると、「史論」、「人物論」の流行は、まず誰もが認めるところであった。それは、「怠慢恋愛」に終始する「軟文学」が見捨てられ始めて「太はだ寂然たる」「光景」の文学界の状況によってもたらされた事態であった。史論の流行の状況の把握の仕方にはそれぞれ微妙な差異を含んではいるが、史論、人物論への雪崩れ込みはこの期の大勢なのである。しかし、一面、どのような観点で「史」を「人物」を論ずるのかという点ではあいまいなものがある。人生相渉論争を探る手がかりの一角がここにもあろう。

「怠慢恋愛」のみの文学への不満が別種の文学を求めさせるという構造が、文学極衰論争の時期に酷似していることはこれまでの検討で明らかであろう。しかし、その時には、史論や人物論という、恋愛文学へのアンチテーゼは具体的には提出されていなかった。

史論をめぐって、問題はさらに重要な展開を見せる。『国民新聞』二十六年一月五日付紙上の「文学界の概況」という記事の次の記述に注目したい。

前年来の歴史熱は、此年に至りて、大に騰上し、新聞も、雑誌も、小説も、歴史的趣味を加へざれば評件好からざるに至れり。国民之友は史論てふ一欄を設けて、愛山生に得意の筆を揮はしめ、近世物質的進歩の如きは好評を博したり、（略）關外漁史が柵草紙に於て、低級術、羈絆術として抑へたる史筆、不知

庵主人が文学一斑に於て、文学界より斥けんとしたる史論、史筆其史論は社会より歓迎せられたり、二氏は盲目千人の世の中と言ふや否やを知らざれども、与論には抗する能はず、天下の大勢には敵する能はず、憐れ泣寝入りの姿となりたり、名を成したるは桐南居士菅了法氏なり、彼は青年文学会に於て、歴史を文学の範囲より駆逐するの固陋を駁撃……

ここに、鵬外、不知庵の名が登場してくる。周知のように、両者ともに文学極衰論争にも係わりを持ち、ことに不知庵は文学擁護派の先降であった。この両者がこの時期に史論と文学を区別し、文学の独自の意義を堅持しようとするのだが、その彼らの敗北は「天下の大勢」であるというのである。

このことから次に言うことができよう。人生相渉論争の勃発の一つの契機をなす、史論対純文学という枠組みは、単に愛山対透谷という組合せにとどまるのではなく、より広い文学史的状况を背景としている。そして、純文学の独自性を主張する側は極端に劣性にあつたのである。これは次のようなところにも示されている。  
『国民新聞』の記事は鵬外、不知庵について、「二氏は盲目千人の世の中と言ふや否や」という。この「盲目」が、「人生に相渉るとは何の謂ぞ」において、「盲目なる世眼を盲目なる儘に眺ましめて」として使われている。「盲目」という言葉を使用する者の立場は逆であるが、端なくも用法は一致するのである。

透谷と鵬外はこの時、同じ立場にいる。透谷対愛山の問題を鮮明にするためにも鵬外の在り方を見ておこう。

鵬外の論というのは、『青年文学』第三号（二五・一・十七）の「文学者と時事」に対して書かれた「低級術と羈絆術とを過重すること勿れ」（『志がらみ草紙』第二十九号、二五・二・二五）である。まず双方の論を引用してみよう。

凡そ文は心と関し、心は事と関す。故に事亦文に関するは当に然るべき所なり、外界の事物は人心を變動し、延て文学を變動すべきこと論を待たず。（略）世人多くは文学者を以て時事に全く関係なきものとなし、往々其記録たる新聞紙を以て、此等時事に影響されて起る所の人心の變動は新聞紙に依るに非ずんば、心容易く見ることを得ず。

詩といひ、美文といふものは、その吟体なると読体なると、散文なると韻文なるとを問はず、皆自由なる芸術なり。史伝論策などに至りては、既に墜ちて羈絆せられたる芸術中に入れり。美文ハ何物にも役せらるゝことなく、史伝論策は事実のために使はる。かの新聞紙の文章にいたりては、事実のために使はるゝ羈絆術の最下なるものなり。美文は詩想と詩形とを兼ね取めたり。詩想と詩形とは並に是れ文学者を益するものなり。史伝論策などは主として詩想を含むことなし。

ここに人生相渉論争で問題となつた争点の一つがはっきりと浮かび上がっている。「記録」、「事実」を重視する立場と、「美文」の独自の機能を重視する立場の議論は、「人生に相渉るとは何の謂ぞ」で透谷が言ひ、

愛山生の如き史論家ならしめば、当時の社会を知るの要を重んじて、京山をも、西鶴をも、最上乘の作家として畏敬するなるべし。

の個所に転移させることができるのである。鷗外についても、「泣寝入りの姿となりたり」と批判して「名を成した」とされた菅了法の講演が「青年文学会」の席上であったことも考えると、『青年文学』対鷗外、不知庵というように、論争に近い関係が成立していることがうかがえる。次にはその菅了法の次の言葉に注目してみよう。(『青年文学』第十五号、二六・一・十五)

西洋にも東洋にも同じ事であつて文学の区域と云ふ者は大變に汎く看る人と大變に狭く看る人と両方あつて自から其間に争ひがある。其争ひに付て申しますれば片ッ方の経学や歴史を遣る方の人へ看れば詩文と云ふものは一向世益にならん。

ここに使われている「世益」から、当然、文章が事業であるのは「世を益するが故なり」とする愛山の言葉が想起されよう。まさに、鷗外は相渉論争における透谷の位置にあるとも言い得るのである。

ところで、同じ『青年文学』にあつて第十四号(二五・十二・十五)「所謂文学」は同誌上の他のものと異なる主張をしている点でも興味をひかれるが、内容それ自体見過ごしにはできないものを孕んでいる。

小説の目的ハ感情をして美ならしむるにありて知識を与ふるに存せず其これあるハたゞ偶然の結果のみ、美は真にあらす又善

にあらす小説ハ人間に知識を与ふるを目的とせず又人間を善良に導くの方便にもあらす記す会て春のや主人の絶叫ハ小説をして勸善懲惡の迷界を離脱せしめしを囿らさりき今又小説をして人間知識の機関たらしめんとするもの出てんとハ

ここで、「今又」という物の謂いに見られるのは、近代文学形成への動きを促進する契機となつた逍遙の「小説神髓」出現以前の段階へと状況を後退させてよいのかという危惧である。これと、「人生に相渉るとは何の謂ぞ」の、

文学のユチリチー論今日に始まりたるにあらす、吾等の先祖に勸善懲惡説あり、吾等の同時代に平民的批評家としての活用論者を愛山生に得たるも故なきにあらす

を重ねてみれば、透谷の愛山への苛立ちの深さをより鮮明にすることができよう。この時期までの明治の文学史の流れを視野に入れて愛山を批判していると言えるのである。

また、「美は真にあらす又善にあらす」というのは、二十二年の「文学と自然」論争での鷗外の主張につながるものである。ここにも、近代的な文学観の未成熟への批判があろう。この時期に鷗外が史論排除の側にいるのがうなづけるのである。

以上、この章で論じてきたことを整理すれば、低迷する文学状況に対し、一方に「史論」、「人物論」へ全面的に傾斜する極があり、他方、少数ながら、それに反発して「詩想」を重視し、文学の本来の意義を主張する人々がいるということになる。それらの人々には、これまでに達成されたはずの文学理念を後退させてはならない

という思いがあった、と考えられるのである。  
 では、このような二つの潮流が生じる要因がどこにあるのか。それを究めることが要請されよう。

## 四

史論を文学より退けたことを批判された内田不知庵の『文学一斑』(二五・三・一刊)の問題を考えてみたい。

今世人が文学と名くる区域を見るに歴史伝紀の如き、評論或は批評の如きも各々一部の要地を占むるに似たり。然るに詩を以て唯一の文学と為せば、是等は文学域外に逐はざるべからず。

という部分が先と係わりるところだが、全体の結論として次のような主張をしている。

叙事詩は既に衰滅しぬ。叙情詩は個人の小理想を歌ふものに過ぎざれば以て人類を指導するに足らず。「ドラマ」は則ち小天地を作れる人間の運命を示し造化の法則を明らかにするものなれば、(略)余れは信ず、来るべきの詩は此の「ドラマ」なる事を。

透谷は、『文学一斑』(内田不知庵著)(二五・八・二七)で、「後学を思ふ著者の赤心豈謝せざるべけんや」等、好意的に評した後、この引用分全体を引用し稿を閉じている。「来るべき」文学像(透谷の関心も深いということであろうか。ところで、透谷のこの評を揶揄した者がある。『城南評論』第七号(二五・九・二二)「新刊文書」の

「くちわる男」である。「評家の衝突」の見出しで、

不知庵か文学一斑はさきに青年文学にのゝしられのちに女学雑誌にほめられたり、

として、『青年文学』の評は「かれが病にあたりたるものある」とし、透谷については「子か言は恐らくは非ならむ」と述べる。さらには、

われは透谷子が評眼の称すべきものあるを知る故にこの評の酷だ国民之友に似たるものあるを惜む、と続け、次のように言う。

透谷子は早稲田の森かげに哄とばかり笑ふこえするを聞きたまはずや、

これらとの関連で、他の「文学一斑」評をも視野に入れなければならぬ。『青年文学』第六号(二五・四・二四)の「鯤」は「文学一斑」を読む」の中で、「自家の撞着」する点を列举し、

唯著者が手当り次第に古今東西の哲学者詩人等を集めて来て之れを錯列したる博識と勇氣とに驚きたるこれのみ、

と結論づける。『国民之友』第四百四十九号(二五・三・二三)の「批評」欄は、

今日は定義の世なり、文学とは何ぞやとの問題も亦た飽までも論ぜざる可らず、此書此等の事を論じて頗る詳かなり、熟読せば興味多かるべし、

『早稲田文学』第十六号(二五・六・十五)の「時文評論」は、文学の定義その目的の解釈等に至りては問々不知庵主人が一家

言に成れりと思はるゝものもなきにあらねど引例の豊かにして  
 雑駁なる所大に初学者を裨益するに足るべしと信ず

という。「文学の定義」が問われている中で、『文学一斑』はかなりの注目を浴びていたことが知られよう。「くちわる男」の発言を考へると、透谷の評価はやや過大であると受けとめられていたのであろう。そのように透谷を導いたものは何であつたらうか。それは、おそらく、「史論」へと流れ込む風潮の中で、「来るべき」文学像を思いやり、それにあたるものとして「ドラマ」を提出した不知庵の文学に賭ける姿勢に共鳴するところにあつたのではなからうか。このように推測させるのは、透谷の「理想詩人」への関心である。

## 五

「理想詩人」にかかわって、まず、「世界に対する観念」の一節を見ておこう。

月宮を美妙の観念の中心としたる我文学は(略)一神教國に於ける宇宙万有の上に臨める聖善なるものを中心として万有趣味の観念を加へしめたるものに及ぶ能はず。(略)我邦理想詩人の前途豈に惘然ならざらんや、

我文学の他界に対する観念に乏しきことは既前述の如し。写実派と理想派との区別漸く立たんとする今日の文壇に理想詩人の、万人に願求せられながら出現することの晩きも強ち怪しむに足らじと思はるゝなり。(略)理想詩人遂に我文壇に待つべき

や否や。疑はしと言ふべし。

「理想詩人」の果たすべき役割を重視しつつ、その自立の困難を思いやっている訳である。他の評論文においては次の通りである。

われは理想詩人なる露伴が写実作者の領界に乱入して却つて烏の真似をすると言はれんより、其奇想を養ひ其定理を練り、あはれ大光明を發ちて凡悩の衆生を濟度せられん事を願ふて止まざるなり。

(伽羅枕及び新葉末集、二五・三・十二)  
 頃者我文学界は俠勇を好愛する戯曲的詩人の起るありて、世は双手を挙げて歓迎する趣きあり、俠勇を謳ふの時代未だ過ぎ去らざるか、抑も他の理想未だ混沌たる創造前にありて、未だ何の形をも成さざるの故か、借問す没却理想の論陣を布きながら理想詩人ドラマチストに先ちて出でんと預言し玉ひし逍遙子是如何なる理想の活如來をや待つらむ。

(徳川氏時代の平民的理想、二五・七・十六分)  
 彼(逍遙子論者)が一時記実の文字にて写実と疑はれしも、彼が往々にして理想詩人を退けたるが如き傾ありしも、必竟するに彼が所謂客観性に癖するの致す所にして、批評家としての彼の本領は実に存して爰にありとも言ふべき程なれば、従て劇詩界の革命を煽動する者も亦彼ならざるを得ず。

(劇詩の前途如何、二六・十二・三十)  
 最初の引用は本稿の枠外にくるので考察の対象からはずしておきたい。透谷の「理想詩人」への関心が一貫していることは明らかだ

が、それとともに、逍遙、『早稲田文学』との係わりも重要である。

『早稲田文学』第二十五号(二五・十・三十)は、二つの欄で「他界の觀念」に言及している。その内容を「大意」としてかなり長く紹介していることも関心の深さを示しているが、「之れに因りて觀れば理想的詩歌小説を求むる声漸く高からんとす」や、「此の他界に對する觀念の欠乏こそ我文壇に理想詩人の出でざる所以なりと結論したる事」と、「理想詩人」についての記述に注目していることは見逃せない。もともと、透谷が「今日の文壇に理想詩人の……」と記したのは、『早稲田文学』第十七号(二五・六・三十)、逍遙執筆の「大早雲覽」の記述、

吾人は没理想の詩人を渴望すること餓えたる鬼の水を求むるがごとくなれども死灰の如く活氣なき没理想の詩人を得んよりはむしろ猛火の如き理想家を迎へばやと思はざるを得ず時勢の必然に克つこと能はざるを認めればなり

などの部分に従っているのである。逍遙がその事情を承知の上で「他界に對する觀念」を取り上げたのかどうか判然とはしないが、とにかく双方が「理想詩人」の出現を重視していることを把握しておきたい。しかも、この逍遙の文章は、『日本』の妄想子は織巧綺麗なる短篇小説にあきたるあまり……』と、いう、「織巧」を批判する「時勢の必然」にあって「理想詩人」を待望するといっているのである。逍遙のこの論もまた、當時の一般的な動向を意識して書かれている訳である。『城南評論』第六号(二五・八・二二)は、「漫言十則」で、「文学界の静寂さ」を述べ、

逍遙先生は早稲田文学第十六号ニ於て『大早雲覽』と題して大詩人の出現のいと望まじきよしを論ぜられぬ。

とこの論に注目している。さらに、こうした立場は、先にも見た『日本評論』第五十九号(二十七年一月)の「方今文学界の風潮」が、『早稲田文学』第五十五号(二七・一・三十)の「明治二十六年文学界の風潮」という逍遙の論に触れて、

此くて没理想の唱導者たる彼さへ「本年以後の文壇は恐くは主觀詩人の舞台ならん」と結論したり。

と、「主觀詩人」、「理想詩人」への言及に注意を払っていることから、その意味がうかがわれるのである。

このように、この時期の文学批評の動向の中で「理想詩人」の役割に関心を持つ一つの流れがある訳である。逍遙は「理想詩人」は「没理想的詩人」→ドラマチストと区別し、「理想詩人ドラマチストに先ちて出でん」としたのであり、その点、来るべきの詩は此の『ドラマ』なる事」という不知庵の『文学一斑』とはポイントが異なるが、それは「時勢の必然」を考慮した現実主義に基く故で、「来るべき」という条件の不知庵と大きく異なる訳ではない。透谷もこの時点で「ドラマ」を提起しているのではないが、停滞する文学状況に對して純文学の理念を放棄して史論へと向かう潮流に對し、まだ見ぬ夢を求めてドラマティスト、理想詩人を待望するという点で両者と共通の基盤を持っているのである。

こうしたことを確認した上で、改めて「他界に對する觀念」を考察してみよう。

## 六

透谷は「他界に対する観念」でシェイクスピアやゲーテを非常に重視している。「ハムレット」についてはシュレーゲル、レッシンクの説を引用しているのを先に私は考察したが、それらに触発されつつ、当代文学への不満がドイツ文学評論の英訳中の言葉 another world を契機として「他界」という観念を要請させたのである。(5)

ところで、『青年文学』第十三号(二五・十一・十五)の「田家文学とは何ぞ」は次のように記している。

近來の文学社会に一種の迷信行はる、之れドラマ論、悲劇論、沙翁崇拜、等より起りし者なり。文学の極地はドラマに在りとなし、ハムレット、マクベス、等を以て詩文の理想となし、其極、慘憺、悲壯、痛烈なる詩情にあらずんば、深且つ大なる詩想を現はす能はずとなすの迷信之れなり、又た一種の謬説あり、之れ審美論より起りし者なり、只だ美と言ふ事を空に唱へ、理想、信仰、等の者を余り重せず、繚筋的文学を以て詩文の真面目となすに至り二種相合して終に理想無き文壇に没理想論の大戦争を巻き起して、意外の悲劇否な滑稽劇を見るの奇怪なる現象を呈するに至りたり、

ここで表立って論じられているのは、無論、没理想論争であるが、この記述に係わってくるのは単に逍遙、鬪外のみにとどまらない。ドラマへの期待の事は不知庵の『文学一斑』等にも関連する。また、透谷の「他界に対する観念」ともまったく無縁ではない。逆

に、これをかなり意識しているのではないかと思えるほどである。

「他界に対する観念」は、「悲劇必らずしも悲を以て旨とせず」で始まる悲劇論の部分を持ち、「ハムレット」を「理想」の一つとしている。「遠大高深なる鬼神」(傍点論者)という透谷の言葉は、「慘憺、悲壯、痛烈なる詩情にあらずんば、深且つ大なる詩想を現はす能はずとなす」(傍点論者)に対比されよう。この記事の後にはなるが、透谷が「罪と罰」を評して「マクベスを融解したるスーアの価はあり」と「マクベス」に言及し、また「罪と罰」を「苦慘」、「慘憺」を写し出したものと論じていることも『青年文学』の主張と係わっている。『青年文学』が実際に「他界に対する観念」を意識していたかどうかはともかく、透谷の論の対極にきていると考えることができよう。

続いて、『青年文学』第十四号(二五・十二・十五)の「何ぞ爾の文字の難澁なる何ぞ爾の句調の迂回なる」と題する文章も見逃してはならない。

文学ハ固とより美の領分に属するものなれば、文字は美ならざるべからず句調ハ優ならざるべからず。されど其度を超へて難澁となり迂回に入るに及んでハ、文学は既に骨蒸品と成り了れりといふべし。(略)而して大勝利あるべき平易文学の旨意を唱道するものなり。

この記述と、先と同誌十三号の記事を合わせて考えると、『青年文学』の主張が山路愛山の主張と重なってくるのが確認される。「山東京山」(『国民新聞』二五・十・三十)に於て愛山は、「不自然・

演劇的に流れては読む者作者に愚弄せらるゝが如き心地」がすると  
 言い、京山を評価する理由の一つを「其文字の平易なること」とし  
 ている。「頼裏を論ず」では「華辞妙文」を退けた。

このように不振の状態にある文学界にあり、「理想詩人」、「ド  
 マ」の創出を説き、「詩想」を重視する論者と、それに対して、「平  
 易文学」を提唱し、文学の内実を不問に帰すかのような論者たちが  
 あった。「他界」の導入で文学の場を切り開こうとする透谷と、馬  
 琴らを「理想小説」（『山東京山』）として切り捨てて愛山との位置の  
 差異も、こうした対立の一角である。

## 終 わ り に

人生相渉論争が開幕しようとする頃、文学界の状況は「荒涼」と  
 したものであった。「怠慢恋愛」に終始するような小説は「繊弱」な  
 ものとして批判を受け、人は「崇高」なものを獲得すべく「真摯」  
 な姿勢を要求した。

この共通基盤に立ちながらも、批評家たちは二つの潮流に分れて  
 いた。一方は、「繊弱」な文学に代わるものとして、「硬文学」であ  
 る史論、人物論を要求し、「世益」に適するように「平易」な文章  
 を提唱した。それに対し、文学への史論の導入を、「事実に使は  
 れるものとして批判し、「詩想」を重視する動きがあった。彼らは  
 「理想詩人」を、あるいは「ドラマ」の当来に期待を寄せようとし  
 た。後者の潮流は少数者の部類に属していた。

直接的には明治二十六年二月に開始される人生相渉論争は、史的

な問題としては二十三年の文学極衰論争を継承している部分を持  
 ち、また、一部に見られる「小説神髓」以前への文学理念の退行に  
 抗する側面も見せる。そして、透谷対愛山という形を持つこの論争  
 も、その論争の開幕時であって、見てきたようなより幅広い同時代  
 の動向を背景としている。このような文学史的視野の上で、改めて  
 両者それぞれの「個」の問題意識が検討されねばならない。

〔付記〕本文中、傍線はすべて論者のもの。引用文は「ママ」で通  
 したが、字体は現行の通りである。

注(1) 拙稿『他界』と『崇高』——人生相渉論争開幕前夜の検討——

『国語国文』一九八二年八月号

(2) 「荒野一望」『女学雑誌』第三百三十四号、二五・十二・十四

(3) 『日本近代文学大系9』(角川書店)

(4) 拙稿「透谷におけるドイツ文学評論・の受容について——人生相渉  
 論争への一視界——」『国語国文』一九八一年五月号

(5) 注(1)に同じ

# 緑雨の小説について

——一部の諷刺的作品の文体を中心に——

塚 越 和 夫

緑雨生前の創作集のうち、『わすれ貝』（明三三・八・一印刷、同八・四発行。博文館）は、『みだれ箱』の前、すなわち終わりから二番目に位置する。序文、「こぼろぎ」以下小唄類七編、目次、小説「おぼろ夜」「のこり艸」「百鬼行」「置炬燵」「唯我」、批評・戯文「霹靂車」「眼前口頭」「霏々刺々」「巖下電」「両口一舌」の順に配列されている。批評・戯文は発表順であるが、小説の方は初出紙（誌）によれば逆の並び方になるし、再録誌（文芸倶楽部）でも同様で、そこに何か意味があるのか、よくわからない。作品の出来栄え順かとも考えたが、たとえば「置炬燵」より「百鬼行」の方がすぐれていると判断するに足る根拠は特に見当らぬ。それに「百鬼行」は、作者によれば、「唯我」「のこり艸」「おぼろ夜」とともに中絶しているのである。

人ひそかにわれを呼ぶに、立消氏といふを以てすとか、唯我も

のこり艸も、百鬼行もさう<sup>ま</sup>褻も、皆其通りなれば争はんやうなし。ものくさ病ひのいつも唯打棄つるとばかり見ゆれど、実はわが文のわれながら気に入らず、半途に厭の厭の猶其上の厭になりて、思返さんとすればするほど、いよ／＼続け能はぬなり。門三味線とおぼろ夜とは、早晚稿を嗣ぐべき約束あれど、此癖の失せざる間はあてにならず。いで今回こそは小説をと、わが言葉も了らぬに青々園子のいふ、そして何日立消になります。（略）

（日用帳）

ここでは、「そして何日立消になります。」と実にいいいきで落ちをつけた、そのおかしさを読み取らなければ、戯文は生きてこないのである。こんな手法は、彼の文章では枚挙にいとまがない。どのような文章に対しても同じことがいえようが、とりわけ緑雨の文章を味にするには、洗練された感受性と柔軟な思考が要求される。そ

うでない」と、藤村が語ったといわれているように、「緑雨はどこがえらいのでせう」という結果になりかねない。のちに、藤村は、緑雨を羨望するような文章を書くに至るが、それは、別に、緑雨の文体に関してではない。このむやみに真面目で深刻な、笑いこぼげたことのないような人には——徹底したエゴイストは、人を笑わせるサービスもしないらしい——ついに緑雨を全体像としてとらえることは不可能だったのである。自然主義文学は、その文体の面で、まったく緑雨とは逆の場所に位置していた。無定見だと思われても仕方のない緑雨の態度に潜む反骨精神も、後代の自然主義者たちから見れば、ちゃんちゃらおかしいものだったろう。固定観念にとらわれていては、緑雨の世界についてはいけない。しかし、一定の基準を持ち、きまりに従っている人たちは、それなりに強いのである。

さて、この作品集は、緑雨の上述の一文によれば、立消え小説の羅列である。それなら、完結した唯一の作品「置炬燵」を冒頭に置いてもよさそうな気がする。収録された作品の内容も時代小説、諷刺小説、花柳小説とまちまちである。なお、引用の一文には、緑雨の小説の文体に対する異様なまでの神経の使い方とともに、不快感への執拗な拒否の姿勢、会心の作に恵まれなかった不幸と自嘲とが読み取れよう。緑雨が小説の筆を折った事情については、右の引用文に続く、有名な「油地獄を言ふ者多く、かくれんぼを言ふ者少し。是れわれの小説に筆を着けんとおもひ、絶たんとおもひし雙方の始なり、終なり。」がその内面の理由を明らかにしているが——もっとも、彼は、両作以前に小説を発表しているし、その後も書き

続けているから、単に時間的な事実と眼を向ければ、この一文は正確さを欠く。しかし、緑雨の心情は理解できるのである。——やはり、文体に凝り過ぎた結果、行き詰ったのだと見るのが妥当なところであろう。あまりに人工的な文体は、必然的に短かくならざるをえない。「油地獄」より「かくれんぼ」の方が短かくなったのもそのためだし、小説から戯文への移行も、原因は、基本的にそこに求められるべきなのである。

ところで、話を『わすれ貝』に戻すと、この作品集の序文には、次のようにある。

食のために筆執る者にあらずとするも、文のために箸執る者なり。ことし一月病に罹りて、筆執ることを禁ぜられぬ。文をなさざれば食をなさず、箸執ることを禁ぜられたるにひとし。かくの如くんばわれらが末は、病死するに先ちて餓死せざる可からず。われはこゝに無用の書を出せるの故を以て、太しく罪せらるゝことなかるべきを信ず。其わすれ貝と題せるは、人の撰むにまかせたるもの、幼きゝのふを思へとなるべし。

ここには、ひとりの文学者としては当然の、しかし口でいうのはたやすいが、実行困難な決意が緑雨一流の言い廻しで語られている。食のためどころか、栄耀栄華のために筆を執っても不正なことでない限り、別に他人がとやかく言う筋合はないだろうが、ほんものの文学者の心がけとしては、緑雨の言うとおりでなければならぬ。緑雨は貧乏だった。否、明治の文学者の多くはそうだった。生

活が向上することそれ自体は悪いことではない。ただ、富のために筆を曲げることだけは許されなからう。「貧の墮落は要求なり、充たさんと欲して充たさるゝことなきなり。富の墮落は強請なり、飽かんと欲して飽くことなきなり。憐むべし貧の墮落は、一人の墮落なれども、憎むべし富の墮落は、一国の墮落なり。」(罪々刺々)とも彼は記している。こういう点に、緑雨の単なる戯作者と違ふ資質を見出すことは容易であらう。まして、つづけて「されど共に心の自然たるや、言ふを俟たず。」と云う、その眼配りの確かさを見れば、誰もが緑雨に独自の文学を認めざるをえない。

さて、序文の末尾には、『わすれ貝』なる題名が緑雨の命名でないことが記されている。緑雨が病弱であったことは事実である。けれども、当年中に作品の発表がないわけではないので、序文の記述には文飾が感じられる。だから「人の撰むにまかせたるもの」もほんとうかどうかはわからない。それにしても、個々の作品の配列には、緑雨の意志が反映されていると考えてよからう。作品集で、序文のあとに初めて小唄を並べたのも、彼の好みに従ったのだと思われる。にもかかわらず、小説の配列の意図は不明である。新聞小説の雑誌への頻繁な再録とともに、貧と病とに疲れている緑雨の表情がそこにもうかがえないことはない。

具体的に作品の点検をしてみよう。ここでは「唯我」を中心に取り上げ、その他の諷刺小説は、『わすれ貝』に限定せず、必要に応じて使うことにする。「唯我」は、緑雨の小説中、特に軽い感じの

作品だが、雑誌『文芸倶楽部』明三〇・二に再録され、更に作品集に収録されたところを見ると、何はともあれ、緑雨にとって一応意味のある作品だったはずだ。それに単行本に収められた小説としては、もっとも早い時期(『読売新聞』明三・一・一〜二・五)に発表されたものでもある。

緑雨は、今日、一連の戯文、短評の書き手として記憶されており、緑雨に触れた論は、だいたいそれを中心に展開されている。しかし、もし、緑雨が小説を書かなかったなら、現在まで、ほそぼそとでも記憶されていたらどうかという、いささか心もとない気がする。なるほど、その戯文は無類におもしろい。今でも確実に精彩を放っている。けれども、それは、彼が小説家であったという重みの上に築かれているのではないか。私は、そう思うのである。たしかに「小説家とは何ぞや。小説にもならぬ奴の総称なり。」(眼前口頭)かもしれないが、緑雨は、やはり「油地獄」の作者であり、「かくれんぼ」「門三味線」の作者であったのだ。

「唯我」は、それらに較べると、たいそう見劣りする小説だが、しかし、作家は、往々にしてその成功作においてよりも、失敗作において、本質を露呈するということがある。また、「唯我」は、後述するような緑雨作品中での意味合いをも有している。

「唯我」は、序文、「裸経済」(上)(下)、「盲衛生」(上)(下)、「なまくら教育」(上)(下)から成る。主人公北里喜之助が銭湯と路上、あるいは菓子屋の店先で、職人、菓子屋の主人、町のかみさんを相手に知ったかぶりを披露する滑稽話で、落語によくあるようなスト

ーリーだ。同作品が『文芸倶楽部』に再録された時点で、「雲中語」において「頭取」が「何処から北里喜之助といふもの何でもきいた風流顔に教育衛生経済の講釈をなすといふ筋にて、緑雨が八年前の作なり。」と紹介し、〈天保老人〉が「わる口、軽口おもしろく、作者の持前見えまし」といい、〈意地わる〉が「何を書きしとも分き難しと作者自ら言へり、げに何を書きしとも分き難し。なにがしの批評家が言にしたがへば、緑雨は一の戯作者たるに過ぎずと、この作の如きは其かたみなるべし。柿ならぬ身は八年経とも何の実る所なきは是非もなし。」とこきおろした作品である。ただし、「唯我」は何を書いたのかわからない小説ではない。むしろ、内容はごく単純である。「なんの為に書きしか分き難し」とけなしたのなら理解できる。内容がくだらないといつてしまえばそれまでだからだ。しかし、それも表面的には簡単で、後述のように、正月向けに人を笑わせる馬鹿話を書いただけなのである。主人公の名は、京伝の「江戸生艶気権統」の登場人物と共通だが、京伝の作品の主人公は仇気屋艶二郎で、喜之介は脇役に過ぎない。後者の北里には、吉原をひっかけてあるけれども、「唯我」の場合、遊里は直接には無関係である。もっとも「唯我」は、前述のとおり、未完の作品とすることなので、その後、どのように話が発展するか、予想は不可能である。この種の小説は、主人公を歩きまわらせ、相手を取り替えさえすれば、いくらでもつづけることができるものだ。要は笑いの対象をどれだけ把握するにかかっている。

影響という点では、三馬の「浮世風呂」の方が確実で、場面の設

定の仕方からもそれは明らかだし、作者自身、作品中に、「其処だテ八さん浮世風呂の趣向を借りて裸で経済論は可笑しいやうだが」とも記している。滑稽本は、一九、三馬で頂点に達し、鯉丈の「八笑人」「和合人」を経、金鷲の「七偏人」と次第に墮落し、——緑雨も、落語のおかしさに触れて「略おもにこれらに倣へる作の、漸く趣向に落ち、理窟に落ち、振露草十返舎等の立交るに及びて、語呂となり、地口となり、洒落となり、悪ふざけとなり、遂におとし噺の本質を失ふことゝはなりしなり」(ひかへ帳)と記している——明治初期の魯文の「西洋道中藤栗毛」「丑農楽鍋」に至るわけだ。その延長上に、「唯我」を置くことを、「一応、考慮に入れておいてよい。

しかしながら、魯文の上記二作が一九・三馬の手法で文明開化の諸相を表面的になぞっただけなのに対し、「唯我」には、やはり、異質な側面が見受けられるのである。江戸時代の銭湯や床屋が庶民の社交場であったことは明らかで——床屋はとにかく、銭湯は、私どもの子供の頃まで、東京の下町の子供たちにとっての社交場だった——「浮世風呂」は、そこに出入りする中・下層の庶民たちをこまかく観察し、もっぱら話しぶりを中心に描いている。そこには、ともあれ、写実性があった。ところが、言語・動作を写すのに忠実なあまり、銭湯とは、もともとそういうものだが、人物の出入りが無秩序なため、会話も交錯して、雑然とした印象を避けがたい。それに反して、「唯我」の方は、喜之助対職人、菓子屋の主人、女房と順序がきちんとしており、会話が整理されている。一読して、容

易に内容をつかみ得るのである。むろん、洒落・地口の連発はいうまでもなく、戯作の文体が至るところで応用されている。ことにその序文は、戯作の文体——それに限定されず、日本の古典の文章の方法が最大限活用されている。序文は、次のように書き出される。

夫れ頼杖をつくゑの前面壁九年母花橋のむかしを今に遷り行く婆のありさま見渡すに天地と呼べるゝ旅籠の門を出づるお日さん東より、入る月代の西方浄土南無阿弥だれがお先やら世はぬば玉の闇仕合あやめも知らぬ恋ならぬも料とは造化の翁が事殿さんお馬に召さるゝともお部屋お部屋の姿あだし野の露のたま／＼不足はあるべく下郎口ぬる車を挽くも銭何貫か鳥辺山鳥辺山烟は何うにか立つなるべし(略)

きりがよいので引用はこれだけにしておく。ここには、むやみに古歌・古語をふまえた表現やかけことばや縁語めいたものが羅列されているのだ。

まず、頼杖を突く、から机を出す。机は前に坐わるものだから前と記し、そこから壁の前をひっかけ、ダルマの面壁九年にもって行く。九年から、ミカン科の常緑灌木の実「九年母」を出し、その縁で食用ミカン類の古称橋を出す。花橋のむかしは、むろん、「五月まつ花橋の香をかげば昔の人の袖の香ぞする」(古今集)詠み人知らず)をふまえた表現。むかしを今には、「義経記」謡曲「吉野静」「二人静」等で誰でも御存知の「しづやしづ、しづの空環繰り返し昔を今に、なす由もがな」をふまえる。天地と呼べるゝ旅籠は、

「奥の細道」の冒頭「月月は百代の過客にして行きかふ年も又旅人也」と通じ、その原典である李白の「春夜桃李園宴スルノ序」の「夫れ天地ハ万物ノ逆旅……」をおさえた句。旅籠を出るから出づるお日さん東よりといい、その対で、入る月代の西方浄土がくる。そこから南無阿弥陀仏を出し、陀仏をだれにひっかける。ぬば玉の闇はだれがお先やら、つまりお先真暗の縁で出てきたわけだが、そこに「むばたまのやみのうつゝはさだかなる夢にいくらもまさらざりけり」(古今集)詠み人知らず)をひそませる。お先真暗だから闇仕合なのだが、「あやめもわかぬ闇夜」からあやめを出し、あやめも知らぬ恋で、「ほととぎすなくやさ月のあやめぐさあやめもしらぬこひもする哉」(古今集)詠み人知らず)をふまえる。殿さんからお部屋(さま)が出、お部屋さまは、たいていあだつばいものだから姿あだしで、それをあだし野につづける。あだし野は墓地で「徒然草」から露となり、露の玉を副詞のたま／＼にかける。下郎が身すぎに車をひいて、銭何貫かを取るを鳥にひっかけて鳥辺山を出す。火葬場である。むろん、あだし野とともに、「徒然草」の「あだし野の露きゆる時なく、鳥部山の烟立ち去らでのみ住みはつる習ひならば」をふまえる。烟はどうにか立つなるべしは、「どうやら暮らせるだろう」の意に転化される。要するにこの文章は、最後の一文を出すための飾りだけで成り立っているわけだ。まだ、見落しがあるかも知れないが、この種の文章は、考え込んだり、調べたりして読むと面白味の大半は失われてしまうので、わかる範囲でその遊びを味わっておけばよい。

この部分、字数にして百七十六字、つまり原稿用紙半ペラに足りないのである。わずかこれだけの文に、これほど手の込んだ技巧を施し得たその才能は、一応、褒められてよからう。文語文の持つ利点を生かし切っている。「古今集」その他をふまえることで、ある程度の品格も保っている。日本語には、同音異義語が多いので、こういう言葉の遊びは、小説において、もっと試みられてよいのではないかと私は思う。けれども、口語文で、この種の遊びがどこまで可能であるか、現代において類似の試みに挑戦しているのは、井上ひさし氏ぐらいなものかも知れない。自然主義文学以降、禁忌になつてしまつた文体だからである。氏は、真の戯作者は風来山人と蜀山人だと発言していたはずだが、卓見だと思ふ。京伝になるともうだめだというのもわかる。ただ、この種の遊びは、かたちは異なるものの、政治小説、滑稽小説の類で、明治十年代、二十年代には、特に緑雨に限つたことではなく、多くの人々がやっていたことなのだ。別に私は、自然主義以前に文学を戻せといっているのではない。文学がことばの芸術である以上、いろいろな手法があつてよいといいたいだけである。小説は、衰弱し、滅亡するのではないかという声を前から時々耳にしていたが、それが現実に起きるのではないかと、この頃、かなり本気で考えるようになった。少なくとも、SFは、技術の進歩に追い越されてしまつてゐるのだ。推理小説のトリックは種切れだし、純文学はファッション化している。天才の出現が必要だし、あらゆる手法を駆使してみることだらう。

ところで、緑雨に「小説八宗」以下のさまざまなパロディがある

ことは周知のとおりだが、他の作家の場合を考慮し、いささか例は悪いけれども、福地桜痴の「嘘八百」(『東京日々新聞』明二〇・一・八二・一七)の一節を引用しておこう。

「彼あに忌味は数々ござる、初度の説を聴く時は諸行無情と演なすなり。今の説を聞くときは。自党滅法と演なすなり、平常の議論は藩閥維新時折合は僕滅気楽と演なすなり、聞いて信する人もなし、我も吏党の氣を止て、貧女の面を詠めあかさん「云はず語らぬ我心乱れし党の乱るゝも、つれないは唯うつり氣な、どうでも彼奴は悪性もの蠅はだゝと唄はれて、いふて議論のわけ二ツ、勤めさへ唯浮々と、どうでも弁士は弁茶羅もの、官省育ちは蓮葉なものやへ(略)

藩閥政府や官吏へのからかい、皮肉は明白だが、いうまでもなく、これは、長唄「京鹿子娘道成寺」の替え唄である。桜痴の作品には、この種の替え唄がしばしば登場する。「嘘八百」は、謡曲、法華経、祝詞、「平家物語」とその羅列である。その他にも、たとえば「陰陽大和錦」(『やまと新聞』明二三・八・三〇九・六)には常磐津の名曲の一つである「戻駕色相肩」の替え唄があるが、歌舞伎芝居で著名だし、替え唄としてはまじなので、「道成寺」を挙げただけのことだ。念のために元唄を引用すると、次のとおり。

ハ鐘に恨は数々ござる、初夜の鐘を撞く時は、諸行無常と響くなり、後夜の鐘を撞く時は、是生滅法と響くなり、晨朝の響は生滅

々巳、入相は寂滅為楽と響くなり、聞いて驚く人もなし、我も五障の曇暗れて、真如の月を眺めあかさん、言はず語らぬ我が心、乱れし髪の乱るゝも、つれないは只移り気な、どうでも男は悪性者、桜々とうたはれて、言うて袂のわけ二つ、勤さへ只うかくと、どうでも女子は悪性者、都育ちははすはな者ぢやえ、(略)

桜痴は学識の点では緑雨よりずっと上だった。経歴の相違、生きた時代のちがいがも考慮に入れなければならないが、緑雨には決して「幕府衰亡論」のような述作はできなかった。遊びも身銭を切ったという意味でいえば、桜痴の方が本格的だった。失意の人ではあっても、桜痴は緑雨のように小店にまで入って行く必要はなかった。しかし、でき上った作品はこの程度なのだ。たとえば緑雨の「文字一からげ」の巧妙さにはとうてい及ばない。もっとも緑雨のは、あくまで文体の模写である。桜痴の場合、たしかに諷刺はあるが、かなりいい加減な言い替えに過ぎず、どう見てもここには、こまかな神経がはりめぐらされているとはいいがたい。この程度だと、素人にも十分可能なのだ。否、むしろ、一般民衆の権力へのからかいの方がずっと辛辣な場合があるのだ。私どもは、子供のころ「教育勸語」を言い替え、からかったのではないか。とにかく、文学を筆のすさびだと考えている桜痴の姿がここには露わである。方法がワン・パターンで、諷刺が固定している。どれでも同じことなのだ。たとえば悪いが、平和、核廃絶のアピールがどれもこれも似たり寄つたりの文章で書かれているようなものだ。それは、正しいかもしれない

いが、イメージが貧困なのである。つまり、何人も反対できぬ正統性が必ずしも文学的であるとは限らないし、また、その必要もないのだろう。緑雨も文学を遊びと考えていたかも知れない。しかし、彼には、その遊びに賭ける執念があった。そのために、個性的な存在になりえたのだ。文体のみごとは、必ずしも才能にのみよるのではなかった。

「唯我」は、緑雨の単行本に収録された小説の中では、もっとも古いものである。彼は対外的には明治十九年に新聞のつづき物の作家として出発している。それらの諸作が単行本に収録されなかったのは、緑雨が捨てたのだと考えて、まず間違いない。いわば習作的な作品だったのである。緑雨が文壇に地位を確立したのは、明治二十二年、前述の「小説八宗」を発表してからだ。そこで、「唯我」は、その後の彼の小説、特に諷刺小説に至る過渡的な作品と考えられてよいのではないか。この小説が落語的な笑いに満ちているのは、いうまでもなく、一月一日からの連載であることと無関係ではない。つまり芽出た話でなければならなかったのである。場面も元日朝八時の餓湯という設定だ。「お早うござる目出度ござると近所づからの隔なく<sup>へだて</sup>巢立のまゝの姿にて新年の御慶申納むる可笑き<sup>すだ</sup>笑湯壺の湧くが如し」とある。しかし、その芽出た情景のもとで、手練手管を使い、皮肉、諷刺をきかせる所に緑雨の特質が認められる。

この作品が過渡的な意味を有しているとしたら、前述の、序文の文体を緑雨の小説の文体の典型として掲げることにはできない。そ

の後の「犬蓼」(『大同新聞』明三・八・三一〜九・二三)「鶉網」(『大同新聞』明三・九・二七〜一〇・一七)「百鬼行」(『国会』明四・八・二五〜九・八)等では、かかる文体は用いられなくなる。ここに、これらの作品名を挙げたのは、それらに多少の社会性を認めるからだ。「犬蓼」は、たとえば、「世間謂ふ駒之助、栗橋に出入るは、其娘美祢子のあればなりと、然らん然らん観月の宴果て、萩の上露袖に砕き影逐ひ逐はれたるを今思へば、穂坂駒之助と栗原美祢子と此の兩人なりけるなり。強ひて留められて彼の夜駒之助は一泊し、夢しきり目を覚ませば、漸寒し秋の曙、東天紅く鷄隣に鳴きて、日はさしぬ垣のそとまで。」あるいは「聴居る市兵衛の面は見えねど、一重隔つるお貞の眉は、上り下りぬ其をり〜。」といった調子である。すなわち、倒置法、名詞止めの多用によって、文末表現に変化を持たせ、全体にひきしまった文体になっている。これも文語文の長所を生かした方法であることははっきりしていよう。この部分を口語になおしてみれば、いかに奇妙なスタイルになるか、説明を要しない。「犬蓼」は、紳商、華族の詐欺行為を糾弾した小説だが、女がからみ、それにだまされる駒之助のばかさ加減を笑っている点、「油地獄」との類似が認められる。ただし、「油地獄」の小歌は芸者であり、客に世辞を言うのは職業である。だから貞之進のひとり相撲の恋心が滑稽なのだが、美祢子は、はじめから駒之助をだまし、利用するために近づく。従って、愚かといえ愚かだが、駒之助には笑ってばかりいられないものが残る。にもかかわらず、緑雨は笑うのだ。さらにこの作品は女房の駒之助を思う心と嫉妬と

が交錯し、人情本がらみとなる。また、市兵衛が駒之助の女房お貞の子繁太郎に穂坂を継がせ、家が絶えないことで、緑雨の作品にしては、珍しく一抹の救いがあるのだ。しかし、そこで話を終わらせず、駒之助に美祢子を襲わせ、「笑止、尾をふる秋の犬蓼、おもふ女郎花ひとに折られて、露寒し野に残る唯一本。やがて枯れ行く、未果敢なや。」と幕を閉じるところに緑雨の好みが反映されている。「鶉網」も「犬蓼」同様、文語文の長所を生かした簡潔な文体になっているが、そのどこどこに戯作調が混入する。たとえば、「豪家温戸と文章家は手早く埒を明けれど其元を尋ねれば、掌へ荷陶と書いてこれを三遍甜めた時黄白忽ち棟に充ちた訳ではなく」というように。あらずもがなの語注を加えれば「猗陶」の「猗」は、猗頓のことで、春秋時代の魯の大富豪。猗頓之富といえは巨万の富のことである。「陶」は陶朱のこと、越王勾践に仕えた例の范蠡で、のち陶に行き、朱公と改名して商人となり、猗頓と並称された人。このあたりの言い廻しには、語呂合せはないが、とにかく戯作の文体である。ところが次の例になると、むやみに言葉のひっかけが連発される。「我れから苦勞を駿河半紙へ鉛筆で書いた文字同然消えも入りたき思ひなれど今更返らぬ事を郵便配夫と落ぶれて袖に涙の玉と聞いてはモウ懲々迷ひの夢さめ〜と降る雨風厭はず世は双六の塞翁が馬」。蛇足とは思いますが、これにもちょっと説明を加えると、苦勞をするから駿河半紙を出す。これは、駿河から産出した粗製の半紙で、赤褐色を帯び、もろく裂けやすい。それに鉛筆で字を書けば必然的に筆圧が弱くなり、消えやすいので、消えも入りたきが出

る。今更返らぬ事を言うに、仙三郎が身を落とした郵便配夫（今ならさしずめ全通に叱られるところだ）をかける。落ちふれて袖に涙は「のかかる時人の心の奥ぞ知らるる」をふまえた。夢のさめぬ／＼は夢がさめると、副詞の「さめざめと」とをかけ、世は双六で、世をすこすと、双六をかけ、双六の賽を塞翁が馬にかけた。後者は周知の故事成語。この文例は、やや「唯我」の序に近い手法で成立している。しかし、後者ほどには凝っていない。そこに「唯我」の文体の過渡的な点が認められるのである。

そのほかにも、長々と文を連ねた上で、「斯ういふ風に文章も持て廻れば行数は牛の涎のだら／＼と延びれど語り仙三郎は面白くない有様で御坐つたと云ふに過ぎず」と一言でまとめてしまふ箇所、同じく文を連ね、「起きるにも寝るにも一つ体で居たいといふ意味を少々潤飾した台詞あつて。」というような箇所に、緑雨の文体への姿勢、すなわち、言いかえのきかない簡潔な表現への志向を認めようのである。

それにしても、同作品中の次の一文は、どうだろう。

新聞の続物は理想でも写真でもそんなことは構つたものにあらす倦の来るを防ぐには色々の薬を調合し気取れば分らないと云はれ洒落れば通じないと云はれ何と云はれ彼と云はる／＼中をクダラなく繋いで話らない掛声を合図に（をはり）と遣るのがエライのなり

まず、小説における理想と写真の区別を一蹴し——それには、新聞のつづき物という限定があり、そこに自嘲の念が働いてはいるけ

れども、案外、緑雨の小説観の本音であったかも知れぬ——次に、読者を飽きさせないという現代の新聞小説にも通じる必須の条件を提示し、そのための方法を記しながら、すでに新聞の読者には通じなくなりつつある洒落を嘆き、当時でも周知のことだったかも知れない楽屋裏をばらしている。ここまで腹をすえている緑雨に、文体は戯作調でも、やはり江戸の戯作者とは一線を画する態度を見出し、てよいのではなからうか。

この作品は、鉄道敷設からむ詐欺を中心に行っている点で、空中電氣鉄道のペテンをたくらむ校痴の「偽称紳士」（『明治文庫』明二七・五）と同一趣向なのだが、ペテンの内幕については、校痴の空想によるものだとしても、後者の方がばかばかしいにせよ、うまくえぐっているようだ。しかし、「偽称紳士」は彼の諷刺小説に共通する芸者遊び、花札等が登場して、会話を中心に、全体に下品な印象を受ける。それに対し、「鴉網」は、家督相続がからんで構成に古さを感じさせるものの、あくまで相対的なことだが、「偽称紳士」ほど下品ではない。緑雨の美学がここにも働いていると見るべきなのだろう。

この小説では、結局、ペテン師たちの悪計がばれ、千曲屋は大した被害にあわずにすむことになっている。にもかかわらず、作者は、次のように話をしめくくる。

トこれまで漕附けるのがヤットコサ、書く我すら厭に成たれば読む方々は猶ほ厭ならん依て其後は略して書き申さず多分千曲屋は

仙三郎にお里を妻はせたかと思へどナニモ小説が目出度し／＼の世話を焼くに極つたものでもなければ深くは穿鑿せずモウ此辺でお仕舞／＼

本来、「目出度し／＼」であるはずの話を、そこまで記さずに、わざわざことわり書きまでつけて終わらしている点にもまた、緑雨の「目出度さ」に対する嫌悪の情を読み取ってよいのである。それは、やがて「かくれんぼ」を「不目出度し／＼」で閉じる姿勢に知らなるものであった。否、彼のほとんどの小説に共通の結末のつけ方であった。彼は窮死同様の死に方をする自分の世界を早くも見つめていたのである。否、「詩は建国のものにあらず、亡国のものなり。建つるよりは、亡ぶるに姿かなへり。品具はれり。」云々の「眼前口頭」の記述に発展する思想がすでに作品にあらわれていたのである。

華族の愚かさを笑った「百鬼行」も文体は似たり寄ったりだ。たとえば、「千代に八千代にさゞれ石の鯛となつて鱗を引くと話らぬことを味噌と葱、膾に詠込んで居る輩の猶存するより」云々といった調子である。「君が代」が現行曲に作曲されたのは明治十三年、林広守によつてだが、文部省が祝日等の唱歌として制定したのは明治二十六年だから、これは、もちろん、国歌への皮肉でもなんでもない。「古今集」の長寿を祝う歌が後世に伝わり、浄瑠璃などにもなったものものじりである。ただし、「疑はしくば先其華族といふ華族を御覽せよ眞額二つに豎に斬らば右半分は維新の前左半分は維

新の後片足進めば片足退く新旧思想の衝突が何日もお定りの家政改革幾度遣つても同じ事なり」等には、単に華族への嘲笑のみならず、新旧両思想に笑いを浴びせる緑雨の手探りながらの満身創痍ともいいたい痛ましい姿があるであらう。人を笑うことがやがておのれを笑うことにつながる諸刃の剣は、どうしても緑雨自身を傷つけずにはおかないのである。

ふたたび「唯我」に戻るならば、それは、前掲の序のごとき文体で統一されているわけではない。本文は、滑稽本の体裁で、ほとんどが会話から成立している。むしろ、この場合にも洒落、地口が氾濫していることはいうまでもない。けれどもそれだけではなく、知ったかぶりをする西洋かぶれの喜之助のでたらめぶり自体が、悪ぶさげの感は免れないものの、西洋化の風潮への痛烈な皮肉になつているのだ。

貴公は寅さんの尻を拭つてそれで棟梁の名を誇らうと云ふのかは知らぬが名を取らうより徳を取れと仏蘭西の経済学士弥留頓が遺し置いた金言を知らないと見えるネ貴公が寅さんを助けたる如き小慈善は経済の原理に戻るのみならず進みをも妨げる流石弥留頓はえらい者だ序だから聞かせるが其弟を牛童と云つて叔父さんを勃古斯敦塹を伯洛沙敦と云つた代々有名なる経済学者で今の廣拉奴斯敦迄には随分名家がある空林登の世界経済策李頓の有用無用論等は千古未幾万世不朽だ貴公のやうな者を懇切に誠めてあるよ

徳五代目だッけ華盛頓と云ふのは貴公も御存じだらう晩年亜米利加へ渡つて土地を開拓して今猶都の名に残つて居るが其子孫が支那へ移住して猗頓の富広東の町釈迦も円頓と云つて天竺迄も広まつたから恐しい一家一族トンが通り名でトン／＼拍子といふ語は是から始まつた

多少、事実と符合する箇所もあるが、大部分がまつたのでたためであることは、一目瞭然である。トン／＼して人名を並べ、トン／＼、拍子で文をしめくくつたところなど、低俗きわまりない駄洒落としか言いようがない。喜之助は半可通どころか、まるっきり西洋についての知識などないのである。しかし、少くとも明治十年代には、自説の補強の為に西洋人の名前をいい加減に持ち出し、それもある人物名に窮すると、ブランドー氏曰くというような噴飯ものまで登場しているのだから、(さすがにウイスキー氏というのは聞いたことがない)もし、それを緑雨が仄聞していたとしたら、——あくまで推測に過ぎないが——喜之助の無知は、それだけで、西洋化へのあくどいからかいになつてはいる。ここに、「唯我」がいかに表面くだらなかつても、単なる落語や滑稽本とは異質な側面を有している点が認められるのだ。緑雨の反骨は、ここにおいてすでに露わである。もつとも、それは、緑雨だけが小説で試みた方法ではない。前述の桜痴「嘘八百」にも、「内閣御雇のアウステンと内務省御雇ブラックストーンとの論が全く反対になつて、夫れから独逸の大学者のグラツドストーンや仏蘭西のホルランド又は米国のジ

スレリー氏に」云々とある。諷刺小説、滑稽小説では、かなり普遍的な方法だったのである。特に桜痴には、幕臣時代への郷愁がかなりあったので、緑雨とは同列に論じられないにせよ、ある程度、共通の意識があったことはたしかである。緑雨にしてみれば、彼は、先輩であり、どこまでも、桜痴居士であったのだ。

ところで、知つたかぶりをする喜之助の言説をさらに聞き手が聞き違えたり、反駁したりする。たとえ、「之を分配し及び交易するの法を教ふるの学問なりと初学経済論にも出て居るワサ」→「出て居るといふと易の面おもてで柳原通りだが」、「それで富には物貨と財本とある」→「仏家と罪業なら応報と云ふのだ妙法様ならお水が出る」といった調子である。ちなみに柳原通りは、万世橋から浅草橋に至る柳原土手あたりの名称で、古着屋、古道具屋の露店が並び、夜鷹もおおぜいいた。「柳原の正宗」といえば、古着のことで、さわると切れるという駄洒落である。落語にもあつたような気がするが、日常会話で使われていたので、「恐れ入谷の鬼子母神」「そうで有馬の水天宮」、「草加、越谷千住の先だよ」のたぐいである。閑話休題はなごち、このあたりに二重の皮肉がこめられていたわけだ。西洋化に對する喜之助のでたらめぶりと、聞き手の無知とにおいてである。もつともそのこと自体は、別に目新しい方法ではない。そこに、この作品の過渡的性格が認められよう。

「浮世風呂」の会話が当時の話しことばの実態を写しており、何はともあれ写実的だとすると——むしろ「安愚楽鍋」は、前述のとおり、その延長上の墮落した姿にはちがいない。もつとも、墮落

は、すでに、江戸戯作そのものにあつた。権力者も、民衆も頽廢していたのである。どの道、戯作は、立派な人間の読物ではなかつた。時勢へのうつくつした反逆から生じたのではない発言など、抹殺したところでわれわれの人生になんのマイナスもないのである。むしろ、そんなものの存在そのものがマイナスであり、それは、われわれを卑俗な意味でも楽しませてはくれないのだ。ないよりはましなのでなく、ない方がましな作品がごろごろしている。戯作は膨大なゴミの集積にすぎない。もっともゴミの中にも再生のきくものはあるだろう。そのためには、緑雨、荷風、石川淳のような才能もしくは思考の型が必要である。それは、何度も確認されなければならぬ。そのうえで戯作に接近しない限り、眞の戯作論は成立しないはずである。——、「唯我」は、前述のとおりきわめて人工的なものだ。無知な人々がこれだけの会話を自然にかわすことは決してないのである。しかし、それだけに気がきいてはいるし、ひきしまつてもいる。つまり、こんな悪ふざけの作品にも、すでに緑雨の繊細な美的センスは働いていたのだ。それは、「序」の、手のこんだ技巧と会話のくだけた部分との落差にも感じられることである。

さらに、緑雨が仮名垣魯文の弟子であることは明白な事実にしても、彼が単にその延長上に位置していかないことはすでに記したとおりだ。緑雨には、魯文のような職人的速筆ぶりもなく、開化の諸相を皮相に便乘的に謳歌することもない。どうしても戯作者の系列に置こうとするならば、それは、根岸派の人々の洒脱さにも求めるべきではなく、たとえば、万享応賀の、あの反時代的な姿勢も考慮に

入れなければならぬ。福沢諭吉の「かたわ娘」(明五・九)に対する反論「当世利口女」(明六・三)や、西欧化反対を真向から打ち出した「智恵辨」(明七・三)等々を書いた応賀の狷介な態度である。ただし、緑雨は、桜痴のように幕臣として維新前を生きたわけでもなく、応賀のように下妻藩に仕えたわけでもない。緑雨にとって江戸時代は、間接的な経験に過ぎない。さらに、一方で新文学の影響も受けているので、その反時代的決意は、彼の経歴とともにかなり屈折したかたちで形成されたはずである。したがって、彼の小説に共通なことではあるけれども、その諷刺小説でさえも、見て来たとおり「唯我」を除いては悲劇的である。その「唯我」も、どう考えてもハッピー・エンディングとは言えぬ。喜之助は作者によって突き放されている。それを笑うことに緑雨の特異な個性がある。悲劇の喜劇化こそが彼の本質なのだと思ふ。

緑雨が通人といえる存在でなかったことは、すでに指摘されている。自分の文章を批判した人に、むきになって反論する通人はいない——戯作とは、本来、批判を笑って受け流す程度のものだ——一葉の人となりを知ろうと当人に執拗に迫ったのも通人の行為ではないのだ。もっとも後者は一葉側の証言が残されているだけなのだが、まんざら根も葉もないことは思えないのである。通人は人を傷つけるものではない。まして、おのれを傷つけはしない。自己の見立てに「猪、河豚、モルヒネ。」(日用帳)と記すことは決してないのである。緑雨は、通人の仮面をかぶることで、おのれをも含めた対象を斬って捨てたのだ。その仮面がべったりと顔にはりついて、

素顔のようになってしまったことが彼の運命を決定してしまった。そこに、彼の悲劇的な生涯があったし、永井荷風の先輩格としての立場もあった。荷風には、あれだけの作品をのこしながらも、文豪としての面影は見出せない。緑雨がマイナーポエツトであったことは、荷風以上に確かなことであった。だからといって、彼らに共感を寄せることは、読者の自由なのである。

# 「春」と「田舎教師」

— その「省略」の意味 —

田 中 榮 一

周知のように、田山花袋の代表作「田舎教師」は、明治四二年一〇月に書下し刊行された。ところでこの作品は、手法的には、その前年に発表した「生」(明四一・四一七)に用いたとされる「平面描写」(「生」に於ける試み)と同じ方法によるもの、と大方によって見なされてきた感がある。たとえば早く同時代において、△田舎教師<sup>(1)</sup>を読んで……描写は平面的に行つて居るが、受ける印象は甚だ抒情的なものだ。△此篇は彼の平生称えてる平面描写が何処までやれるかの試験となつた。△といった評言がある。また△生<sup>(2)</sup>とか、『妻』とか、普通の人の会話は手に入つたもので、殊に平面描写などから入つて、如何にも要領を得た捉まへ方である。(中略)『田舎教師』<sup>(3)</sup>などを見ても、(中略)平面描写をするに極く不利益な題材であつた。△などが見られる。

また近年においても、△平面描写の手法を用いてもっとも徹底したもの、△生<sup>(4)</sup>を書き終えた時には、藤村・花袋が文壇の頂点に立っていた。花袋は勢いを呵して、その延長上に「妻」「縁」を構想して(中略)、一方では、かねて着想していた『田舎教師』を平面描写で書き進めた。△といった見方もなされている。

しがし、花袋自身によれば、「田舎教師」執筆に際しては、これらとは若干異なつた方法・態度で立ち向つたことを証言している。たとえば次のような発言がある。

《作をする場合、発表の形式として描写の最も重要なものである事はいふまでもないが、私は近頃『田舎教師』を書かうとして、殊に描写の価値を考へ、及ばずながら、作全体をその一形式で押通さうとつとめて見た。》(「描写雜論」、『早稲田文学』明四二・一〇)

その「一形式」とは何か。これを探してみると、さらに「東京の

三十年」(大六)には、ゴンクールの「ジルミニイ・ラセルトウ」(一八六五)を英訳で読み、その感想を次のように記している。

「私はすぐ読んで了つた。其時分の幼稚な私の頭では、そのすぐれた価値を十分に味読し且つ批判することは出来なかつたけれども、又はその印象主義の作者であることを十分に知ることが出来なかつたけれども、それでも兎に角、變つた新しい作品だと思つた。ゾラの煩瑣な描写、くどいくどい叙述のみ自然派の文芸と思つてゐた私は、其処に簡潔なてきばきした描写と省略とを見て不思議な気がした。」

とし、さらに、

「段々ゴンクールに対する私の知識は明るくなつて行つた。『生』を書く時分には、まだその感化を受けなかつたが、『田舎教師』では、すっかりその深い影響を受けた。その時分、私は又「ルネ・モウブラン」を手にした。私は書きながら、机の上にそれを置いて、そしてをりをりそれを明けて見た。

「自然派の中でも、ゴンクールが一番芸術的だ。その証拠には、時代が経つても古くならない。」

かう私は推賞した。》(「ゴンクールの『陥穽』」)

この文脈から見ると、△「田舎教師」では、すっかりその深い影響を受けた」とするものは、△簡潔なてきばきした描写と省略△なる手法であり、先の「一形式」とはまさにそれではなかつたか、と推量されるのである。

## 二

事実、この頃の花袋のゴンクール接受の様態を見てみると、先掲の回想の他、そのいわゆる「省略」的手法についていくつかの発言が目に入ってくる。すなわち

「バルザックの写実にはまだ余程アイデアリスチックな処がある。フローベルになると其憂は一つもない。作者が人物を草や木のやうに取扱ふのは、実にフローベルから始まると云つて宜しい。ゴンクールは印象的の筆致を用ゐて大胆な省略法を試みた。一寸真似が出来ない。又此筆致を追つた人も沢山ない。……」(「近代三十六文章編輯について」、「文章世界」明四一・五)

また

「絵画の方では、印象流はよく省略するさうだが、ゴンクールの小説の省略に富んで居るのは有名である。眼に領略した処だけを、点でも打つやうに、ポツポツ書いてある。主人公のボンヤリ歩いて居る所などを十行ばかり書いて、それで一章になつて居るところなどもある。かと思ふと、ある行為を一寸刷毛で塗つたやうに疎く書いて済まして置くこともある。」(「評論の評論」、「文章世界」明四二・四)

花袋の、ゴンクール作品のこのような受容が、正確にいつ始まり、どのようなプロセスで行われてきたかは稿を改めて洗い出さねばならないかと思うが、ただここでとりあえず立ちどまって考えて

みなければならぬ点は、かの「平面描写」なる手法を語るるときにも、ゴンクールの名が見えることである。周知のように、この描写手法が披露されるのは「生」に於ける試み（明四一・九）であるが、花袋はそこで、事象や人物の内部に立ち入らず、へたゞ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝの現象をさながらに描く、云はゞ平面的描写、それが主眼なのです。と説き、さらにそのような作家の作家を、西洋に求めると、へ先づ第一にゴンクールを挙げねばならないことを言い、へゴンクールの作は、多く見たまま聴いたまゝ触れたまゝの自然をさながらに描いて居る。としている。

つまりこれから見ると、「生」に用いた平面描写手法もゴンクールの影響によるといふわけである。それではいっさい、「平面描写」も、「省略」なる手法も同一ということか。とするとこんどは、先掲のごとく、へ「生」を書く時分には、まだその感化を受けなかつたが、「田舎教師」では、すつかりその深い影響を受けた。と云い、へ作全体をその一形式で押通さうとつとめて見た。と云い、へどうなるのか、という問題が生じてくるわけである。

このことについては、結論的にはやはり「生」と「田舎教師」とは異なつた描写意識によつていと見るものである。ただし、花袋の主唱する「平面描写」と「省略」は、後述するように全く同一ではないものの少くとも同根的手法であると思ふ。そしてついでにふれておくと、この兩者の間にもう一つ「印象的」なる手法が入ってくるようである。それは明治四二年七月、「早稲田文学」に発表した『妻』に就てである。花袋はそこで、記者の、

「生」より「妻」の方が、平面描写ということが呑み込める、へたゞあゝ云ふ事もあつた。「かう云ふ事もあつた」と云ふ風に、印象をポツリポツリと書かれた点、さう云ふ点に『生』などには見られなかつた新しい味があるやうに思ひました。という感想を積極的、肯定し、次のように述べている。

へそこを見て貰へれば有難いのです。例のゴンクールなどの遣り方がそれだらうと思ひます。殊に『ラ、フォスタン』の後半に用ひられた、あゝ云つた風の印象的描写が私には最も好いやうに思はれるのです。

早く、生田長江は、へ花袋氏は印象主義を標榜した後に、『縁』や『田舎教師』の如き長編をも書いた。とその作風の変化を指摘しているが、先掲の花袋の談話によるならば、その「印象主義」なるものは、「生」の直後の「妻」から試みられているということになる。

さてこのように見てくると、「生」から「田舎教師」（ひいては「縁」へ明四三・三一八）も入るようだがにいたる間に、平面—印象—省略といった名称が冠せらるる手法がそれぞれ採用された、ということになるかと思ふ。しかし、いままで例挙してきた花袋の発言を見てみると、この三者は格別に鮮明に区別されるものではなく、ゴンクールを同根としつつそれぞれどこか底の方で連結しているという感を覚えるのである。たとえば、『生』に於ける試みにおいて、平面描写を、へおのづからそれは印象的にならざるを得ない。

随て私の試みた描写の仕方的印象的であるとも云へませう。といった言ひ方を見ると、それは「印象」手法につながるし、『妻』に就て」において、〈印象をポツリポツリと書かれた点……〉という〈印象的描写〉なるものの説明は、〈ゴンクールの小説の省略に富んでいるのは有名である。……点でも打つやうにポツポツ書いてある。〉(前掲「評論の評論」と言う「省略」の手法とつながらう。

さらに、これは後にもふれる(四章)とあるが、『生』における試み」において、島崎藤村の「春」(明四二・四一八)についてふれ、今少し悉しく書けさうなものだ」とか「今少し突込んで書いたらばよからうに」など他人から思はれたり云はれたりする位、一向平氣にドシ／＼と自分の印象のまゝ進んで行く、少しの執着も惜氣もない、……とといったことばに逢着すると、これは「省略」にすらすらなる意味を有しているのではあるまいか、といった感ぜを受けるのである。

このように、「平面」―「印象」―「省略」といった手法は、花袋が言う表現上から見た限りでは截然としがたい面があるものの、しかし、先掲証言のごとく花袋の描写意識の裡にあっては、明らかに「妻」は「生」と異なり、「田舎教師」も少くとも「生」とは一線を画しているのである。従つて、もしそうだとするならばそれぞれの作品にはたらく、花袋の描写意識の微妙な差異については、実際の作品を分析検討することによって明らかにする必要があるのである。

が、ここでは論述の都合上、それは稿を改めることとし、まずそ

の証言から、「田舎教師」抽出にはたらいたと推量される、ゴンクールの〈省略〉なる手法の影響について、それがいつ何如なる理由で浮上し、かつ「田舎教師」という作品世界との関係で、何如なる意味を持つものかについて考えてみたい。

### 三

前章で見たように、花袋における、平面―印象―省略なる手法意識は、ともにゴンクールから出ている。そしてこの中の「省略」は、一章に挙げた「近代三十六文豪編輯」によつてもうかがえるように、早く明治四一年五月の時点で〈大胆な省略法を試みた〉、〈一寸真似が出来ない〉という具合に言われており、これが「田舎教師」執筆時に、「平面」「印象」に代わつて――というより、むしろそれらの延長線上にと言つたほうがより正確なのかも知れないが――にわかに浮上してきた、ということにならう。

そして、「田舎教師」におけるその具体相は、後述する(七章)ように、先掲「評論の評論」(明四二・四)中に、〈ゴンクールの小説の省略に富ん〉でいるとして挙げている、……点でも打つやうに、ポツポツと、か、〈主人公のボンヤリ歩いて居る所などを十行ばかり書いて、それで一章になつて居る……〉とか、〈ある行為を一寸刷毛で塗つたやうに疎く書いて……〉といった諸点の模倣的実践であったことは明らかなわけである。そして、それらが、作全体をそれで押通そうとした〈一形式〉であり、〈さてこれが説者にどんな効果を与へるであらうか〉(前掲「描写雜論」明四二・一〇)として採

った手法であったと考えられるのである。

ところで、そうした手法による効果という点になると、早く「平面描写」手法についても、〈平面的に描かれた事象そのものだけで読者をしておのづから何物をか深く考へさす……〉(『生』に於ける試み)といったねらいを語っている。そして結論的には、「省略」手法の意図もこれと同質性を有すると考えられる。また十行ばかり書いて、それで一章とせずといった点なども、「田舎教師」が新聞連載でなく、比較的自由に書き進めていけるという条件が大きく作用していることが考えられよう。そして同時に、逆に「田舎教師」の場合、その書き下しという条件が、格別な手法への意識を解発せしめたということも考えられる。つまり、「田舎教師」における「省略」手法なるものは、それ自体のオリジナルな内的必然によって発想されていないかの如き感を受けるかも知れない。

しかし、後に例挙する(七章)ごとき章の長短といった面での「省略」はともかく、人物・心情・事象といった点になると、かならずしもそうした条件とは関係がないはずである。従って、たしかに精神的な面でも比較的自由な気分で作る書き下し作品という条件も、何らかの面で変った手法(省略)でという発想を生ぜしめた有力な契機であったであろうと推測しながらも、あるいはまた「平面」描写のねらいと同根的ではあるものの、この「田舎教師」執筆時代に、殊更その手法を「省略」なる語で言い、その手法ににわか覚醒したごとく意識的になった感があることを思うとき、そこにはやはり、もっと内的な作品創造に関する意識が関与していたので

はないか、と思量するものである。

そして花袋に、そうした意識を覚醒せしめたものは、もちろん直接的には、これまで挙げた証言によるように、ゴンクールであり、「田舎教師」執筆に関する具体的作品としては、「ジェルミニイ・ラセルトウ」であり、「ルネ・モウブラン」であった。(前掲「東京の三十年」)そして、あたかもこれと併行するかたちで存在する、もう一つ重要なものとしてここで指摘しておきたいのは、先にも若干ふれたところの、島崎藤村の「春」に対する、きわめて顕著な注目ぶりである。

ところで、その「春」との関連について述べる前に、花袋における「省略」なる意識の生成過程にまつわる問題について一・二ふれておきたいことがある。つまりそれは、花袋はたしかにゴンクールの作品や、また後述する「春」等を読み、「省略」を云々しているわけであるが、その前段階において、花袋内面にあつて、そもそも「省略」なるものへ意識が向いていく因や、表現技法に対し、殊更「省略」なることばを採らせ冠せしめていくことになった契機といったものについてである。

そうした点で、まず考えられることは、その青年時に関心を示した漢詩文習得に起因する資質的な点がある。つまり簡潔・省略といった文学的表現においてかもし出される、何らかの美的なもの魅力にひかれた体験がすでに存在していたことは、その遠因として挙げることができるかも知れない。

しかしこれとともに、ここで特に注目しておきたいのは、かの夏

目漱石との間に行われたいわゆる「拵へもの」論争である。この論争の全貌については、すでに小林一郎氏によって詳しく紹介されている。すなわちそれは、花袋が「妻」発表開始直後明治四一年一月、「趣味」誌上に発表した「評論の評論」中において、漱石の「三四郎」(明四一)を、ゾーデルマンの「カツエンシュテッヒ」(「猫橋」一一八八九)の(筆法で往く積りだとか聞いて居る。)と書いたことより端を発する。なお小林氏の調査によると、花袋の論拠は、漱石が同年一〇月「早稲田文学」に発表した「文学雑話」であるという。そこにおいて漱石は、「カツエンシュテッヒ」にふれ、その男女両主人公一方は無学文盲な下婢と、一方は教育ある主人一人とが村人からの迫害という閉された状況において、無意識の裡に動かされていくプロセスの描写を、(大変旨い)書き方として評価する。

花袋は、これを「三四郎」の(筆法)と結びつけ、しかも生前の国木田独歩の意見をも披露しつつ、「カツエンシュテッヒ」を批判し、(一言にして覆へば、全篇唯是れ作爲の跡のみである。)(要するに是れ作者の拵え者である。自然的なものを写したと云ふ趣は極めて少い。)(と断ずる。これに対して、漱石は、一月七日の「国民新聞」に「田山花袋君に答ふ」を書き、「三四郎」との関係を否定し、(拵へもの)をめぐる論を披瀝する。すなわち、花袋の作品については、(蒲団)も拵へものである。「生」は「蒲団」程拵へて居られない。其の代り満谷国四郎君の「車夫の家」のやうな出来栄である。)としつつ、(拵へものを苦にせらるゝよりも、生きて居るとしか思へぬ人間や、自然としか思へぬ脚色を拵へる方を苦

心したら、どうだらう。……)という周知の言い方で反論する。

この小論争は結局、作品における(自然)(現実性)の問題が、それぞれ立場による(書き方)の如何によって左右されるという、描写論にかかわるものであったと思う。もちろん漱石は、小説は(拵へもの)であるという考えを堅持し主張したわけである。しかし同時に、(存在を認むるに足らぬ事実や実際の人間)を描くこと(駄目)なことは、花袋も同感であろうと念を押している。これに対する花袋の見解は言うまでもない。

ところで、花袋は後年「東京の三十年」において、「生」にふれながら、かつて漱石に満谷国四郎の「車夫の家」のようだと言われたことをふまえ、(夏目漱石氏は、「裏店長屋の汚ない絵のやうだ」と言つた。)(と述べている。花袋の、漱石の指摘に対するこのようなコメントに見られる認識が、論争当時からものかは不明であるが、もしそうだとすると、この自虐的な(同時に裏返せば漱石発言への面当的な)認識と、先掲漱石の(存在を認むるに足らぬ)事象を描くことは(駄目)といった発言とを照応させて見ると、そこに、「生」を発表し終え、しかも「平面描写」なる理論を高らかに唱えた余勢をもって、「カツエンシュテッヒ」と「三四郎」(漱石)を併わせもって批判し切り込んだ花袋に、再度改めて描写の問題について、何らかの引っかけを起さしめるものがあつたであろうことを想像させられるのである。そして、そのようなことを契機として、より鮮明なかたちで描写意識上に浮上して来たのが「省略」なる手法ではなかつたか。

つまり、「省略」なる手法は、決して漱石的な立場からではなく、自己の「平面描写」の立場からはずれないところの、「拵へもの」でない作品世界創造の用途を担い、「妻」に用いられたつあった「印象」描写より、能動的・主体的・選択的な意味合いを有した描写意識によって、しだいにその採用の意志が固められていったものではなかったであろうか。そしてその時、このプロセスと併行するかたちで、その実際の作品として、花袋の眼前に見えがくれて来たのが、藤村の「春」であつたようである。

#### 四

「春」は周知のように、明治四二年四月から八月にかけて「東京朝日新聞」に発表された。花袋は、この「春」に対して、非常に顯著なかたちで注目の目差しを送っている。まず「東京の三十年」には、一方、私は島崎君の「春」に注意した。毎朝必ずそれを読んだ。それは通俗的には受けないといふ評判であつたが、しかしその印象的の筆致は、夷の思ふ所にあらずといふ風にすぐれてゐた。(『生』を書いた時分)との回想がある。事実、早く『生』に於ける試み(明四一・九)においても、私は「朝日」に連載されて居る藤村氏の『春』に感服して居る。「今少し委しく書けさうなものだ」とか「今少し突込んで書いたらばよからうに」など他人から思はれたり云はれたりする位、一向平氣にドシ／＼と自分の印象のまま進んで行く、少しの執着も惜気も未練もない、あの態度がスツカリ私の氣に入つたのです。と述べている。また『妻』に就て「

(明四二・七)においても、妻に描いたあの時代は、島崎君の『春』に描かれたあの苦々しい連中が、夙に離散した頃で、……『春』に出て来る人達は皆青春時代の血の多い時代であるし、『妻』の方は何れも家庭の人となつてから」と、自己の作品との内容的な相異を比較し述懐している。

このことは、かの「破戒」(明三九・三)に対してほとんど沈黙を守つた花袋を思うとき、ほとんど異常と言つてよいものであつた。よほど、その当時、自己が想到した「平面描写」―「印象描写」なる手法と相似た作風をそこに見て、共感を覚えたものであろう。そしてついに、次のような評言を、「田舎教師」執筆直前に下す。すなわち、先掲「評論の評論」の中の「ゴンクークの小説の省略に富んで居るのは有名」云々に續けて、印象主義についてふれて言う。《さて、この印象派の作品に就いて考へて見るに、其主義から起つた色々の特色がある。(中略)省略の多いことが一つ。其傾向が段々芸術の爲めに芸術と言つたやうな形になつて行くことが一つ。(後略)

印象的に見るから自然に連絡がない。従つて長い作でも短篇に短篇を重ねると言つたやうな形になる。すべて無解決で、始めも終もないといふ行方になる。

『春』はすべてさした書方で行つて居る。『心理的券證が無いから物足らぬ』と徳田秋江君が評したが、かうした印象的作品に、さういふ批評をするのは、余り當を得たとは言へない。》

や長い引用になったが、ここには、その発表時から注目を寄せて来た「春」への関心の実体がよくうかがえようかと思う。たしかに「春」は、発表当時からその手法上の特徴として「省略」という点が諸家から指摘された。たとえば、中村星湖は

《書き方は誰にも目につく、「眼」だけ描いて降子を現はし、「手」だけで降子、勝子、死んだ阿爺を現はす——それは下手をすると言子リズムになりはせんかと思ふ程、印象派ぶりの粗描で行つて居る。一体に句が短くて強い。或時は点のやうであり、或時は棒切れのやうでもある。》(『春』を讀む、「読売新聞」明四一・一一・一五)

また長谷川天溪は、

《藤村子の方法は、同情的でなく、説明的である。其説明も、細微の事は悉く省略して、骨組、主脉(こま)という様に、其れだけで、直に全部を推測し得る契点のみを捕へてゐる。『破戒』には随分無駄の説明や、脚色があつたが、此の書には、左様の贅物が無い。併し説明が勝つて、人物其の人の上に思想感情の変転する様を見ることが出来ぬ憾がある。》(『春』を讀む、「太陽」明四一・一一)

この他、まだいくつかの同様な評言を見ることが出来るが、「春」における、このような顕著な「省略」的現象は、実は藤村自らが、その創造の際にきわめて意識的に採用した手法によるものであった。藤村は、「春」執筆中に次のような談話を語っている。

《あんまり知らない癖に知つている丈の事を悉く書いて了ふのと、

知り悉して居ながら、其精髓だけをポタリポタリと垂らすやうな書き方をすると、どつちが力があるだらうか。》

《破戒》の時には随分つまらない処に骨を折つた。今度はああ云ふ骨折はやめるつもりだ。今度の小説は、「人に話をしてゐるやうな」ごく楽な書き方をしたいと思つてゐる。(中略)いくら書いた処で、作家と読者との間に意志の疎通が無ければ駄目だと思ふ。いくら骨を折つて説明して見た処で分らない人は分らない。

意志の疎通さへあれば、多言を要せずに作家の感じが直く読者に伝へられると思ふ。》(『春』執筆中の談話、「新思潮」第一号、明四〇

・九)

この「省略」手法は、藤村において早くから顕著に意識されてきたものであった。「破戒」発表後には、以前局部々々の描写のみ多くて、……大体を観察し、更に進んで之を批評し解しようとする点に於て欠けて居たことを述べている。(『緑蔭雜誌』、「読売新聞」明三九・四・九)また「写生」(『文章世界』明四〇・三)には、(あんまり解剖的に成り過ぎて、活きた物を死物のやうに扱つて居たやうな場合もあつた。)とも反省し、さらに、「春」発表後には、(物を印象的に観るといふ場合は多く単純である。この単純は複雑の間に見出された単純である。随つて多くの省略を伴ふ。……ツルゲネエフの小説は自分に大きな岩を聯想させる。その岩は僅かしか地上に現はれて居ないやうであるが、大部分は深く土の下に隠れて居る。その隠れた部分が解つて来るに随つて、彼の作物は意味深きものと成つ

て来る。彼は多く省略した。〈とも述べている。〉(「印象主義と作物」  
「文学界」明四二・三)

これらの論旨は、先引の談話と同じである。従って、「春」における「省略」についても、その執筆中に発生した、いわゆる「並木」モデル事件影響説もあるが、決してにわかになされたものではない。しかも、序でにふれておくと、このことについてはすでに別稿においても検討済みなことでもあるが、明治四〇年六月発表の「並木」(「文芸倶楽部」臨時増刊)が、同四二年の『藤村集』に収められる際に削除された箇所のはとんどが、そのモデルとされた馬場孤蝶によって批判された事柄である。従って、それはむしろ「削除」と言ったほうが妥当であり、後で見る「春」における「省略」とは大分様相が異なっている。「春」におけるそれは、これも後述する、そこにこめようとしたモチーフとのかかわりで、藤村固有の発想にもとづく手法であったと考えたい。

## 五

さてそれならば、その「省略」手法と響応する、「春」のモチーフとは何か。私はそれを、青春の重荷、家(生活)の重荷といったモチーフであり、それにまつわる藤村の意識ではなかったか、と考えるものである。「春」のモチーフについては、多くの論稿があるが、ほぼ一致して見られるのは青春の苦難であり、家の桎梏である。たとえば瀬沼茂樹氏は、青木の死や他の青春群像の描出にふれ、(「理想の重荷」と「生活の重荷」との相剋の悲劇を青春の危機

として考えたということにな」とし、(「恋の重荷」「生活の重荷」の言葉は新聞掲載稿に多くもちいられている。〈ことを指摘している。〉<sup>13</sup>)

青春と家―前者はまさにすべての人間が一度は通らねばならぬ生の関門であり、後者は、これまたかつて、日本人のすべてに桎梏の意識と解放の願望を余儀なくせしめた存在であった。特に両者のぶつかり合いは、日本人であるならばすべては悔恨と郷愁とを、その若き日の思い出として喚起せしめるところの、いわば、その意識の根源にあって各々の存在を規制しているものですらあるといつてよいものであった。

一方、作者藤村もその体験の例外者ではない。いやむしろ他者にもまして恋に苦しみ、家にまつわりつかれた。それ故藤村は、これらをモチーフとしての作品創出に当って、その自らの体験をもつて、まさに多言を要せず読者の心情を領略しようという創作意識を、当然のこととしていただき得たのではないか。そしてここに、伊藤整がいみじくも指摘した「あいさつの文体」(『近代日本人の発想の諸形式』なる藤村独特の「省略」手法が行使される所以があったものと考えられるのである。それはまた、外山滋比古氏などが指摘する俳句の「あいさつ」的方法(『省略の文学』)に通うものであるわけだが、その内奥には、話題に対してお互いの共通理解・意識というものが存在するというのが前提である。いささか一方的ではあったが、藤村はその共通話題として、青春―家を設定したわけである。おそらくそれは、自らの艱難に満ちた青春の体験につよく裏打ちさ

れたものであつたであらう。そしてそれによつて諸種の情況をこそ、その省略された表現の裡より、深く土の下に隠れ<sup>レ</sup>たもの（前掲「印象主義と作物」）として、汲み取つてほしいとねがつたものではなかつたか。

それならば、「春」における「省略」とは、具体的にどのようによつて現われているであらうか。おそらく論理的な筋道から言うならば、先述したモチーフにかかわる事象に、もっともよくその手法が行使されていると見るのが妥当なのであらう。しかし、もちろん恋愛とか家（生活）とかがぎちちとしたかたちで描かれているわけでない。「春」の場合、作品全体がそうしたモチーフに貫かれ、蔽われていると見てよい。従つて「省略」の手法はほとんど全編に及んでいる。そして、特に顯著なかたちでわれわれの目にうつるのは、青春の艱難を描いた作品ということから、通常の創作描出の概念から言うならば、省略があつてはいけないような場面においてもその手法が貫かれていることである。いやむしろ、「省略」の手法の論理から言うならば、作者にあつては、その書かなかつたところにもひそむ痛みの思いこそ汲み取つてほしかつたにちがいない。たとえば、その例として次のような描き方が挙げらるだらう。

「捨さん、シャツの紐<sup>（おし）</sup>だけは掛けておいでなさいよ。左様しつてると何だか余計馬鹿に見えるよ。」

寝て居ても気は休まらないといふ風で、叔母は岸本の急所を突くやうに言つた。岸本は胸の紐<sup>（おし）</sup>を掛けて、苦笑<sup>（にやにや）</sup>した。《（五十三

章）

これは、関西漂泊の旅から帰つた捨吉（岸本）が、兄の民助につれられて旧主人の田辺家（吉村家）に帰つた場面である。「春」には、その「省略」の意識による故であらうか、多くの難解な、おそろくひとり藤村しか合点できないような表現が多く出てくる。ここでいう（岸本の急所）も何を意味するかは詳かにし得ない。そして、それにもまして問題なのは、ボタンを掛けて苦笑する岸本の描き方である。いったい藤村は、自己がモデルとなつている岸本の心情にどのように立ち入つて（苦笑）する岸本像を描いたのであらうか。その（苦笑）は、あるいは、いったん見捨てた主家にもかわらず、帰つて来た自分の風体を見て、（寝て居ても気は休まらないといふ風）にたしなめてくれる家人の心根に対する甘えによるものか。あるいはまた、吉村樹（吉村家の長男で「春」には弘として登場）の証言にもあるように、藤村は吉村家へ坊主頭になつて詫を入れて帰参したわけだが、そこには以後何事も忍従して生きようとする決意があり、そうした決意—むしろ諦念といつたものゆえの（苦笑）であつたのであらうか。

がしかし、実際に諦念であつたならば、自己にそういう諦念を強いたものは何か、という迫り方が虚構の世界においてなされてしかるべきかと思う。しかし右の描き方にはそういう気配はない。さらに、考えるならば、藤村にとつて十か月にわたる漂泊は何を意味したのか。失恋や漂泊そのものへの憧憬がたしかにあつたかも知れない。がそこに、後年「桜の実の熟する時」（大三）に見られるような、自我の伸張と自由への解放という、自己を圍繞するもろもろの絆か

らの独立を希う心がなかったであろうか。家を捨てるという行為には、家をもはや古き革袋と見なす意識があることは否定できない。こう考えた場合、この五十三章において、現実の壁に阻まれてついに帰参せねばならなかった岸本が、家人から、いかに親しみをこめた注意にしても、シヤツツのボタンがはずれているというきわめて俗な日常的事がらに、へ左様していると、何だか余計馬鹿に見える。(傍点、田中)という、これまたきわめて低次な、しかも岸本の内面をいささかも認識してくれない、依然としてもとのままの食客捨吉としか見ない老女のことばを受けたとき、一挙に下界へと突き落とされる幻滅におそわれることはなかったであろうか。しかし、そのことの描写はない。ただ「苦笑した」ということばで片付けられているに過ぎない。まさに「省略」といってよいであろう。

これと同様に、五十九・六十章の青木(透谷)の描き方なども挙げよう。

「まあ、お聞き」と青木の母親は言葉が続けた。「此節親類の方で何を言ふかと思つたら、彼様して打捨つて置いた日には今に駿さんも身を壊しちまふ、もうすこし細君も気を付けて呉れさうなもんだなんて。彼様なことを聞いた時は私もナサケないと思つたよ。何とか、お前、遣方を変へて、成立つて行かれるような工風はないものかね。」

「頭脳の具合さへ好くなれば——」斯う青木は答へて、聴いて不思議さうに母親の顔を仰いだ。

暫時親子は無言であつた。種々な感慨は追憶の情に交つて、錯乱した青木の頭脳の中を通り過ぎた。(六十章)

紙幅の都合で一部しか挙げえないが、ここもやはり、あの理想に駆り立てられてやまなかつた透谷と、母親に代表されるへ家も通俗性との隔差を見出しうる場面であろう。

しかし描き方はそれ以上にはなされない。従つてその描写は、この作品に対してしばしば不評を生む因となっている。先掲文中の徳田秋江の「心理的券證が無いから物足らぬ」といったのもそれに当るし、服部嘉香の「春」の欠点は、其の青年の反抗的なショックの向かふべき対象が明瞭に描かれて無い事である。彼等が何の爲めに、又何に向つて反抗し懊悩したるかは「春」に依つて未だ染みくんと味はふ事が出来ない。といった指摘などは、いま挙げた場面などから受ける印象ではなかつたかと想像されるのである。

「春」には、こうした印象を与えるものがたしかにありう。しかし、先述の「省略」の論理から考えるならば、たとへばこの場面においては、先の田辺家の老女のことばと同じく、青木の母にわざと日常的な次元よりの発言をさせているところに、藤村は「家」の通俗性をいたいほど認識していたのかも知れない。そして、それと若者との大きな断絶の相と無念さをこそ、まさにその「省略」の問より察知してもらいたかつた——ということではないか。自身のことばはもちろんのこと、殊にこの作品発表の直後、へ家が「春」の中に書いた友人の面影——あの生涯を心に浮べる迄に私は長いことかか

た。……一つ解り二つ解りするうちに、自然と私は友人の死に想ひ到つた。(北村透谷君、「創作明四二・七」と語つた藤村に、透谷の心情がわからなかつたはずはないと考えられるからである。「春」がそのように読み取られることこそ、藤村の手法の意図にもっともよくかなうものであつたであらう。<sup>(16)</sup>

## 六

大分まわりくどくなつたが、さてそれならば、「田舎教師」の「省略」の意味はどうなのであろうか。それはおそらく、「春」のそれのねらいとそう径庭はないものと考えられる。三章にも挙げたように、そもそも「平面描写」そのものさえも、(平面的に描かれた事象そのものだけで読者をしておのづから何物をか深く考へさす)『生』に於ける試み)という意図があつた。また先掲「評論の評論」中に、ゴンクールにふれ、(単純なる事件、単純なる筋、単純なる描写、単純なる筆致の中に、複雑な人間の心理を見せやうとしたのは豪い。)とも述べている。では「田舎教師」にこめようとしたものの実体は何か。このいわばモチーフといったものの考察と、先述の「省略」の意識発生の時期と関連して重要な意味をもつ執筆までのプロセスの検討を併せて行つてみたい。

花袋は、この「田舎教師」について、その発表の前後にしばしば語っている。そして、それらをふまえての作品成立の考証として、すでにいくつかの論稿が見える。従つて、そのモデルや舞台等についてはすでに周知のところでもある。すなわち主人公のモデル小林

秀三は、明治一七年三月一日栃木県に生まれ、三四年埼玉県熊谷中学校を卒業後、当時の北埼玉郡弥勒高等小学校の准教員となるも、三七年九月二日、二一歳の若さで病没する。彼が、花袋の妻リサの兄太田玉若が住職を勤める、羽生町建福寺に一時下宿をしていたところから、しばしばそこを訪れた花袋とは(一、二度逢)うことがあつた。(東京三十年)さらに花袋は、日露戦争従軍より帰還(明三七・九)したあと、ふたたび寺を訪れ、そこに新しい秀三の墓を見つけ、「田舎教師」創作を発想する。明治四一年の晩秋、建福寺を訪れた花袋はこう回想している。

〔墓場に一基の自然石の墓がある。〕

『——之墓』と正面に書いてあつて、下に、生前辱知と刻んである。これが私が『田舎教師』に書かうとする主人公だ。(中略)かれが肺病で斃れたのは、日露戦争の遼陽占領の前後であつた。私は其後其人の死を聞き、其人の哀れむべき志を主僧から聞いたが、まだ其頃は書かうとも何とも思つてゐなかつた。処が、ある年の秋も暮れて、木枯の寒く吹く日、私は停車場から其墓場の近路を抜けて寺に來た。不図其墓が目についた。何うした加減か、『かうして年若く死んで墓に築かれて了ふ人もあるのだ』と思つた。胸があるものに触れたやうな気が爲た。(中略)平凡なる一田舎教師の死!これに意味が無いだらうか。(秋の寺日記)、『文章世界』明四一・一一)

このあと、主僧から主人公の三年間の日記を見せてもらつたと、勤めていた小学校へ行つてみたこと等が記されている。

秀三の墓がもうけられたのは、死の翌年の三八年九月九日のことであるから、花袋が作品化を発想したのは少くとも三八年秋以降となる。

しかし、なかなか筆は執れなかつたようである。「東京の三十年」には、この作は、「蒲団」などよりも以前に構想したものであるが、「生」を書いて了ひ、「妻」を書いて了つてもまだ筆を取る気になれない。材料が段々古く徴が生えて行くような気がする。(田舎教師)とある。これに続けて、稿を起した日付を(六月の二日か三日)と回想しているが、「梅雨日記」(『文章世界』明四二・八)によると、それは四二年六月一日といふことがわかる。(『雨浙瀝』『田舎教師』の筆を執り始む。『四里の路は長かつた』と書いて、あとはいかにしても筆統かず。)とあり、やはり行きなやんでいる様子がうかがえる。しかし、これから、その執筆時期と、先掲「評論の評論」(明四二・四)におけるごとく、「省略」手法意識が浮上して来た時期とがほぼ重なることが理解されるかと思う。従つて、前にも述べたように、花袋は、「省略」といふことを「田舎教師」執筆以前から使用しているし、また作品創造の意図も早くからあつたわけであるが、「省略」なる手法が浮上し、それをこの作品に適用せしめようと意識したのは、やはり、執筆と近い時期ではなかつたかと推測されるのである。(19)「春」の存在や、漱石との論争などが、その間に刺激的事件として介在するわけである。

なお、これと関連して敷衍しておきたいのは、先掲の「梅雨日記」の記事に続けて、今予は昔より常に作の冒頭の敷衍に苦しむの

癖あり。(20)とし、(『田舎教師』は予に取りて全く他人なり。予は小学校の教師をしたることなし。其材料は多く日記・伝聞・踏査等より成る。従つて不安多きだけそれだけ予に取りては新しき試みなり。)とある記事についてである。つまり、「田舎教師」は、書き下し作品であること、また「生」や「妻」と異なり、他者が素材であること等の条件のもとに書かれてゐるわけであり、これらも「省略」手法採用に作用していることが考えられることである。

たしかに、前者の書き下し作品といふことは、後(七章)に見るように、各章の分量などで自由な裁量をゆるす条件としてはたらいたことであろう。しかし、後者の他者創出の困難性といふことと「省略」手法との関連は、もしそれがあつた場合、あまりにも消極的な創造意識のはたらくによるものではないだろうか。現に、先述した漱石との「拵へもの」論争における姿勢にしても、ゴングーク作品の受容にしても、「春」への注目の意識にしても、決して後ろ向きなものではなかつた。後述する(八章)ように、たしかに「省略」といふ手法意識が、客観的な文学創造という観点から見た場合、より高い創造の原理であつたかについては多くの疑点があろうかと思うが、この場合の花袋にあつては、彼をして感ぜしめたところの、他の作品のごとくあらしめたいといふねがいのもとに希求され、採択されていった手法であつたはずである。

ただし、全く無関係であつたとは言ひ切れまい。現にそれによつて書かれてゐるわけであるから。ただ、そうした逃げ腰的な選択ではなく、その他者世界の創出に當つて、「省略」なる手法をいかに

効果的に用い、その描出の裡にひそむ「真」なるものを読者に訴えうるか、そうしたことに腐心したことであろう。そういう意味においては、「日記」を下敷きとした他者世界の創出ということも、「省略」手法の利用ということと密接な関係があった、ということができるであろう。そして、その「真」なるものとは、花袋が、理想をいだきつつも、この世と袂別せねばならなかった青年教師の死から想像した、その無念の心情であり、またそうあらしめた、いわば運命とでもいった大きな人の世の流れの相ではなかったであろうか。それらを、藤村と同様に、多言を用えずに読者に提示する——そんな願望が存在していたにちがいない。

## 七

花袋は、その薄命の青年教師について、先掲「秋の寺日記」の他、こんな感慨も洩している。

《私は一番先に思った。「遼陽陥落の日」……日本の世界的発展の最も光栄ある日に、さうしてさびしく死んで行く青年もあるのだ。事業といふ事業もせずに、戦場へ兵士となつてさへ行かれずに。」かう思ふと、その青年、田舎に埋れた青年の志と言ふことに就いて、脈々とした哀愁が私の胸を打つた。》(「東京の三十年」) また言う。

《私は青年——明治三十四五年から七八年代の日本の青年を調べて書いて見ようと思つた。そして、これを日本の世界発展の光栄ある日に結びつけようと思ひ立つた。》(同)

さらにまた、明治四一年七月、九州旅行の途次、「文章世界」への若き投書家の自殺を知り、こうも書いている。

《僕は此までも田舎の青年の死といふことを考へたことは幾度もある。才を抱き志を抱き、空しく田舎に埋れて了ふ悲哀は到る処にある。僕の書きかけて居る「田舎教師」もそうした人間を書かうとするのだ。田舎寺の墓地の一隅の小さな墓石、其下に志を抱いた若い青年の鎖せざる魂が眠つてゐると思ふと僕は堪らぬ。僕だつて君だつて、一つ間違へば、さうした運命に邂逅さぬとも限らなかつたのだ。》(「九州より」、「文章世界」明四一・九)

これらの証言によつて、この作品の大体のモチーフが理解できよう。遼陽陥落の日(九月三日)と、主人公のモデルの死(九月二二日)が合致しないことは多くの評家が指摘するところである。しかし、作品ではそれが重なっていることから、花袋がここで語っているモチーフのねらいが如実に頭われていることもすでに指摘されている。さらに「九州より」の記事について、小林一郎氏は、当時の日本における青年一般の悲劇と、一つ間違えば花袋自身をもふくめて、人間というものは、こうした「運命」を背おわされて身動きが出来なくなってしまうこともあるのだということを、この一編にかけた強いテーマとして指摘している。<sup>(20)</sup>

さてそれならば、こうしたモチーフは、どのような「省略」なる具体相をもって作品にこめられているであろうか。紙面の都合で多く挙げえないため、同時代において、この辺の様相をもっとも当を

得ているかたちで指摘している一つの評言を紹介しておきたい。この評者は言う。

《章の切り方に、長短を思い切つてこしらはれたのは、ゴンクールの作にあるやうな、自然と云ふ感じを多分に与へる。形式上大胆な試みだと思ふ。『妻』に於ても、章を逐ふのが、筋を逐ふ目的から全部離れたやり方であつたが、それが『田舎教師』になると、一歩進んで自然の印象に近づいて来た。主観的な時間と云ふものから離れて、印象の点滴の裏に、自からなる時間的連続を期したやり方は、印象描写と云ふ上からは、最も注目すべき点である。》(注一の『田舎教師』合評「中」の「LMN」の評言)

こうした作品全体の描写的特徴について述べたあと、さらに続けて、主人公が病氣になつてからの場面がすぐれていることを指摘し、「清三はもう充分に起上る事は出来なかつた。容態は日一日悪くなつた。昨日は便所から這ふようにして辛じて床に入つた。でも、其枕元に国民新聞と東京朝日新聞とが置かれてあつて、瘦せこけた骨立つた手が時々それを取上げて見る」という六一章の描写を、殊にこの一部の如きは、印象描写の模範とすべき個がある」と評価する。そしてさらに、次のようにも述べる。

《時恰も日露戦争が起り、世は挙つて国家の運命のまに／＼に心を奪はれて熱狂する。その蔭には淋しい田舎に、一個の田舎教師の見るかげもない一生の幕が閉ぢられる。(中略)こゝまで来れば平面描写は単に平面描写に終つてゐない。僕は所謂平面描写の真

生命は、ここにあると思ふ。》

つまり、死の床にあるひとりの青年がいる。それとかかわりなく大きな時代の流れが動く。この非情なおきてをもつ人の世の実相が、主観を排除した、まさに「印象の点滴の裏」に提示されている、と読み取るわけである。まだ「平面描写」なる手法が先入観として支配しているものの、この「LMN」なる評家の読み取りは、作者がねらつた意図を、ほぼ正確に衝き得たと言つてよいかと思う。「春」の場合もそうであつたが、「田舎教師」においても、その特徴的な点は、人物と背景や事件(つまり時代的・社会的な動きや流れを象徴するもの)との関係についても、決してことばをつくして描くことはしない。人物の心情の内面に立ち入ることもなく、背景や事件等を詳しく描くことなく、まさにその素体のみを点描・点置するという手法である。

そして特に「田舎教師」の場合、まさにそうしたそれぞれの非情な関係自体が、人の世の不可避的・運命的な実相であるとの認識のもとに、それが一切の解説・装飾なしにそのまま提示されてくるのである。このことは、花袋らが早く掘りどころとした自然主義的な客観的描写自体に、そもそもそうした写実的世界の生成を意図したものがあつたわけであり、その意味でたびたびふれたように、花袋や藤村らが採つた「省略」手法も、その客観的描写と同根性がある。しかし、この「田舎教師」において、花袋が見つめようとした一青年教師の運命を描くに採つた「省略」手法には、そうした単な

る技法的なものを越えた、いわば彼の人世観的哲学といったものが、もう一つの要素として加わっているように思われるのである。

それらのことの、作品における実例としては、先掲の「LMN」が評価した六一章の場面などが、その典型的なもので見られよう。そこには、清三の病苦に満ちた心情は描かれることはない。また、枕もとにある新聞には、おそらく社会や時代の動きが満載されていたのであろうが、それへの説明もない。そして、両者そのままの点描によって、世の動きの中に、しかもそれとかわりなく死を迎えざるを得ない人世のいとなみの、苛酷さとはかなさの真相を提示しようとしている。これと同じ手法は、六二章の、清三の死と遠陽占領祝賀の行列を描く場面にも見ることができよう。そこには、単に一人の若者の死の悲しみというより、同様にやはり、時代や社会の動きとはよそに、絶対の孤独の中に生と死を送り迎えねばならない、人の世の酷薄なさまの描出の意図がある。

そしてこれらの場面を見てくると、「春」に対しての、「田舎教師」に使用された「省略」的手法の実質がかなりはっきりうかがえるかと思う。つまり、「春」における「省略」が、青春(恋愛)——家といった、自らも体験したところの、同時になべての人間(日本人)の存在の根源を規制する、きわめて限定的な事象をモチーフとしてつゝ発想されているのに対し、「田舎教師」のそれは、すべてが動き、時代が大きく流れようとするときであって、貧しく弱く生まれ、困窮の中にあつて死別していかざるを得ない薄幸な青年、しかもその時代や社会は、その生や死と全く無関係にいとなみを繰り返してい

くという、なかば宿命的・運命的な世界のありのままの提示、という意識に支えられたものであつた、ということが言えようである。<sup>(21)</sup> おそらく花袋にあつては、一人の青年の運命を描くに当つて、その広大無辺な相をもつ人世の真相について、それを不足なく表現することばのあまりの多量さに思い至らされたのであろう。従つてその「省略」は、ある意味では、それがもつ表現の効果を、逆にとろうとした発想によるものと言つてよいであらう。

「田舎教師」にはこの他、「春」的な省略形態とともに、章における分量を少くするという。文字どおりコンクールの作品——殊に「東京の三十年」にも名を挙げた、「ジェルミニイ・ラセルトウ」などの筆致を模倣した如きかたちの「省略」も行使されている。もはや文章をいちいち例挙する余裕もないが、たとえば、社会的事件や、主人公の行為や「日記」記事を一つぽつと挙げるのみの章(一〇、

一六、一八、三九、四七、五一、五四など)とか、「日記」記事や手紙をそのまま連ねるかたちの章(一九、二二、二六、四〇など)、短い会話を重ねるかたちの章(二四、二七、三八、六〇など)がある。殊に主人公が発病して、しだいに容態が悪くなっていくにつれ、短い描写の章が多くなっている(五二、五三、五四、五五など)のは、その深刻さが迫っていく効果を生んでいる。あるいは「省略」に、こんな効果もねらつたのかも知れない。それはまた、主人公が死を迎えた終章近く五九、六二、六四などにも見られる。いわば悲しみの余韻といったものが漂うわけである。あるいは、花袋が強調し、ウエートを置いたのは、こちらの型態のほうであつたかも

知れない。これは当然、「春」には見られない「省略」である。

## 八

さて、これまで「春」「田舎教師」それぞれにおける「省略」手法の意味について考察して来たわけであるが、その手法は、作者の意思とは異なり、一般的に両作品にかならずしも高い評価を与えるに至らなかったようである。「春」についての評言は四章に挙げたが、たとえば「田舎教師」についても、早く生田長江などの、「田舎教師」は成功の作でない。……『田舎教師』に出て来る自然は、非常なる苦心の産物であるに係はらず、人間の生活から切り離されて、別々になつて居たやうだ。』といった批判が見える。また今日では、たとえば和田譚吾氏などの「田舎教師」が客観描写の一つの技術的完成品であるにもかかわらず、かえつてそのために読者の感動を呼ばず……』といった評言を見るのである。

こうした批判が生まれてくるのは、人間心理の追求といった、近代文学創造の一般の原理から見れば、まことにもつともなごとと首肯できよう。がしかし、これまでに見てきたごとく、そこに採られた「省略」手法なるものは、それなりに意味をもつものであった。従つて今後、これらを考慮しつつ、それぞれの作品をその具体相に即し、作品論的なかたちで、検討考察を加えていく必要があるうかと思ふ。

そして、そうした見地から取りあえず言うならば、その「省略」手法によるこれらの作品は、はたして作者の意図したてらわいの「提

示」に即した効果を有しないものであつたかという点、全く否とは言ひ得ないかと思ふ。あたかも省略の典型的文学である俳句作品が、その表現されない内奥にこそ人の心を打つ、ある何かをひそめてゐる如く、特別の状況にある読者をして、思わぬ感慨を喚起せしめることがあるのではないか。たとえば「田舎教師」などに、次のような体験表白が目に入るのである。

《今日、南京が陥落すると云つて世間が騒いでゐるのを見て、石川君が「田舎教師」を思ひ出すと云つてゐたのは私にもびんと来た。全く世間がこんなことで騒ぎ、新しい歴史が今やその一貫を始めるとか、新しい文化が作り出されるとか云はれてゐる時、(中略)一人々々の人間は平凡にその日の絶え間ない生活をしてゐなければならぬ。一人一人の生活はいつまでも地殻の変動の様に徐々としか動いてゐない。》

この読者は、おそらく「田舎教師」を読み、自らが体験しつつある切実な現実をそれに重ね合わせたのであろう。すなわち逆に見るならば、その作品が読み手に、おのれをもふくめた人間世界の実相を提示し、認識せしめたと言つてよい。花袋が、この作品の創造・描出にねがったのは、まさにこのような受容のされ方ではなかつたであらうか。そして「春」も同様であらう。

さて、以上のように述べ来たつたが、両作品における「省略」手法の採用という、まことに大卒な問題を提示したのみである。両作品の綿密な内容考察はもちろんのこと、その手法が両作家の作品系

列の上に、いかなる位置を占めるのかといった問題等多く残る。しかし、この考察により少くとも次の三点を指摘しておきたい。すなわち、①従来、藤村・花袋両作家の關係や近代文学史上においては、周知のように「薄団」―「春」―「生」の關係を重く見るが、「春」―「田舎教師」の關係も重い意味をもつこと、②また「田舎教師」における手法は一般に「平面描写」説が有力であるが、それとは同根ではあるものの、むしろ「省略」に傾斜した手法によるものであること、③さらに、自然主義文学は、一般に「リアリズム」がその中核的態度・手法として標榜されているが、「省略」的手法は、その「リアリズム」の本質に微妙な変化をもたらすものではないか。つまりそれはわが国自然主義文学の變質とかわる意味を有しているのではないか、といった諸点である。大方の批正を仰ぎたい。

注(1) 『田舎教師』合評(『読売新聞』明四二・一一・七)中の「LMN」の評言。

(2) 同「XYZ」の評言。

(3) 諸家「田山花袋論」(『新潮』明四三・九)中の蒲原有明の指摘。

(4) 吉田精一氏「自然主義の小説」(『明治大正文学史』昭一六・三修文館刊。のち「吉田精一著作集」第二〇巻、昭五五・七、桜楓社刊)

(5) 和田禮吾氏「田山花袋集解説」(角川版『日本近代文学大系』第一九巻、昭四七・六)

(6) 「田山花袋氏を論ず」(『新小説』明四四・二)

(7) 『田山花袋研究―博文館時代(一)―』(昭五四・二、桜楓社刊)七〇七―一五頁参照。

(8) 「評論の評論」(『趣味』明四一・二)。なお文中には、六年前に翻訳したこと、そのときは傑作と思つたが、しかし今は「新たな眼、新たな心を以つて、之に対すると文章も脚色も、前とは全然別様の趣を以つて映じた」ことが述べられている。周知のように「猫橋」は、

花袋の「重右衛門の最後」(明三五・五)にも影響を及ぼしている作品であり、その変化は彼の文学観のそれをも象徴しており興味ぶかい。

(9) 花袋の「破戒」にふれた論稿は、管見によれば、「文章世界」明治三九年四月の「時評」欄中の「K・T」なる署名の、(作者は全然自然主義の感化の下に居る。即ち自分の思想に出来る丈近づつて、それを藏す如く書かうとして居る。)といった評と、『美文作法』(明三九・一一、博文館)中の、(島崎藤村の『破戒』は近時の佳作であることは一般の評であるが、此人なども非常に忠実に写生を造へたもので、成べく其地方の特色の分明に出んことをつとめた。)(二五三頁)といったことばを見るのみである。

(10) 瀨沼茂樹氏「評伝島崎藤村」(昭四二・二二、実業之日本社刊)一八八―一九頁参照。

(11) 拙稿「春」における表現手法の意味―並木―改稿ならびにモチーフとの関連にふれて―(『国語表現論叢』昭五四・五、明治図書刊)

(12) 馬場孤蝶の「並木」批判は、「藤村子の『並木』」(『趣味』明四〇・九)

(13) 注10の著書、一九〇―七頁参照。その他、三好行雄氏「人生の春」(『文学』昭三〇・九)、和田禮吾氏「春」の構造(『文学・語学』昭三五・六)等を参照。

(14) 島崎家を語る(『文芸』臨時増刊「島崎藤村読本」昭三一・四)

(15) 「春」と「生」と(『早稲田文学』明四二・二)

(16) このことから、「春」の私小説性(家への傾斜)が、「薄団」の影響によるという説についても疑念をもつものである。つまり、その作品

内容は、藤村が独自に採用した「省略」手法と緊密な関係を保ちつつ、そのような作品世界を成立せしめていると考察されるのである。これについては、拙稿「春」試験—その家への屈折をめぐって—（新潟大学人文学部「国文学会誌」第二号、昭四三・五）、同「春」論—その方法と内的世界について—（新潟大学教育学部紀要「第一〇巻 昭四四・三」）を参照ねがいたい。

(17) これらの主な資料名としては、原山喜彦氏「山田花袋自身が書いた『田舎教師』の資料について」（『田舎教師研究』第二号、昭五四・八）を参照ねがいたい。なお、断片的にふれたものは多く目に入る。

(18) 『田舎教師』と羽生（羽生郷土研究会 昭五一・三）五五頁の「年譜」を参照。

(19) なお、花袋が「省略」なる語を用いた初期の資料を本稿第二章に挙げたが、それより早いものとして、明治三九年（〇月）「新潮」に発表された「事実と人生—小説家志望の若き諸君に—」中に、同じくゴンクールにふれ、省略の法が面白い。豊富な材料を集めて非常に大篇を作り、其中からドシ／＼惜しげもなく省略割愛して行ったやうな処が見える」と述べているのが見える。このように、早くから語句として是用いていたわけである。

(20) 『増補山田花袋』（昭四四・一 創研社）二六〇—一頁参照。

(21) 本稿との論旨とは異なるが、この「春」と「田舎教師」両作品における、「視点」「時間構造」等に焦点を当てて、その表現的特徴を考察しているものに、相原和邦氏の「自然主義文学の表現方法—「田舎教師」・「春」を中心として—」（『論集広島女学院大学』二〇 昭四五・一二）のち、有精堂刊『日本文学研究資料叢書—自然主義文学』昭五〇・八刊所収）がある。

(22) 「ジェルミニイ・ラセルトウ」については、これを前田晃が翻訳した苦心談が「東京の三十年」に書かれている（『ゴンタウルの『陥穽』』）

が、それは大正五年八月、博文館より刊行されている。なお、花袋におけるゴンクール受容の問題は、吉田精一氏も早く指摘しているように、へ日本自然主義文学研究の上でどうしても究明しなければならぬ一つの重要な主題」（『自然主義の研究』下巻、昭三七・七 東京堂刊一七八頁）でもある。本論発表（昭和五七年度日本近代文学会春季大会）の際も、小林一郎、前田愛両氏から有益な示唆をいただいたのであるが、本稿では十分生かし得なかつた。また紅野敏郎氏から志賀直哉の描写手法との比較の示唆もあった。ここに謝意を表し、いずれ他日、これらの考察を期したい。

(23) 注（6）と同じ。

(24) 『蒲団』前後（北海道大学国文学会「国語国文研究」第四号 昭二六・一二）のち「事実への傾斜—『蒲団』前後—」として『描写の時代—ひとつの自然主義文学論』昭五〇・一一 北海道大学図書刊行会刊所収）

(25) 毎日新聞社刊『戦争文学全集』別巻（昭四七・七）「解説」の中に、作家の安岡章太郎氏が引用している「太田慶一遺稿」の一文。なお同解説によると、太田なる人物は、これを記したのち間もなく日支事変に召集され戦死をとげたことである。

## 『ふらんす物語』に於ける荷風のフランス

網野義紘

かつて寺田透氏は「荷風の『ふらんす』は、すでに作り上げられていた荷風の脳裡のフランスに合はせて切りとられたフランスであり、従ってかれには多くの見のがされ、味ひそこなったもの、少くも表現しえなかつたものが、そこに残っていることが感ぜられ、フランスは帰朝後も依然としてかれの見果てぬ夢であったのではない

か」(『永井荷風とフランス文學』昭和二八年五月「明治大正文學研究」掲載)と論じたことがあった。この論文には「中村光夫氏の『作家の青春』を中心として」というサブタイトルがつけられており、その後の研究に多くの示唆、影響を与えた中村氏『作家の青春』(昭和二七年一月刊)以後、再検討すべき重要な問題が提示されていた。というのは、その後の研究の進展に伴い、例えば加藤周一氏「物と人間と社会」(昭和三五年六・七・八・九・一〇・一一・一二月、同三六年一月『世界』に連載)、村松剛氏「ローマン派の魂」(昭和三九年一月、岩波版『荷風全集』第一六卷月報一四所収)、河盛好藏氏『永井荷風集』(新潮日本文

学五、昭和四八年四月刊)解説、秋庭太郎氏『荷風外伝』(昭和五四年七月刊)等寺田説の妥当性を指し示す論が出されてきたからである。拙稿はこの点に関して『ふらんす物語』を中心に検討してみたい。

## (一)

見渡す海原の彼方此方には三本櫓の大きな漁船が往来して居る。無数の信夫翁が消え行く黄昏の光の中に木葉の如く飛交ふ。遠い沖合には汽船の黒煙が一筋二筋と、長く尾を引いて漂って居るのが見える——何うしても陸地へ近いて来たかと云ふ気がする。同時に、海の水までが非常に優しく人馴れて来たやうに見え初めた。(『船と車』)

荷風が最初に見たフランス、ル・アーヴル港の情景である。「海の水までが非常に優しく、人馴れて来たやうに見え初めた」(傍点筆者)

にはそれ以前から抱いていたフランスに対する観念の実感化がうかがわれる。ここで荷風はル・アーヴル港の景色とモーパッサンの「情熱」La passion, 叔父ジュール、Mon oncle Jules 又は兄弟 Pierre et Jean」に描かれたそれとを比べようとするが「夜の爲めであつたか自分は遺憾ながらもそれかと思ふやうな景色には一ツも出会はぬ中に、船は早や海岸に近く進んで来た。」(傍点筆考と書いている。「情熱」(一八八二年八月発表、原題は「The passion」で「a」は荷風の記憶違いであろう。)の冒頭には確かにル・アーヴル港が「海はきらきらと輝いていて、満ち潮にもほとんど波もたたず、静かだった。ル・アーヴルの町全体が、突堤に面していて、船の出入りを見おろしていた。」(桜井成夫氏訳)云々と描かれている。これは昼間の風景である。「叔父ジュール」(一八八三年八月発表)はル・アーヴルが背景となつてはいるが港自体の描写はない。「船は波止場を離れて、緑の大石のテンプルのように平坦な海の上を、沖のほうへのり出し始めた」(河盛好藏氏訳)とあるがこれも昼間の風景である。しかし「ピエールとジャン」(一八八七年二月、一八八八年一月の両月にわたつて発表)には次のようにル・アーヴル港の夜の風景が描かれている。

二つの突堤の上には、別に二つの光が、この大入道の子供が、ル・アーヴル(港)の入口を示していた。そしてさらに向うには、セーヌ河の向いがわには、そのほかに、たくさんの灯が見えた。固定しているのも、まばたきをしているのもある。隠現し、目のように開いたり閉じたりする。港の目である。黄、赤、

青。船でいっぱいになっている海面をうかがっているのだ。客を迎える陸地の生きた目である。(杉捷夫氏訳)

これを「船と車」(明治四〇年七月稿)の「かの遠くの燈火は此の愉快な心地の彌増すにつれ、夜の次第に暗くなるに従ひ、一ツ一ツふえて来て、遂にあれが燈臺、あれが街の灯と云ふ區別さへが付く様になつた。ル・アーヴルの市街は山手に近いと見えて燈火が高い處まで散點してゐる。其の高い山の上からは忽然鋭い探海燈の光が輝き出した。」と比べてみると、「それかと思ふやうな景色には一ツも出會はぬ」とは言い難い。少くとも「夜の爲めであつたか」は虚構である。

次に荷風はゾラの LA BÊTE HUMAINE (一八九〇年刊)に描かれたル・アーヴルと巴里間の鉄道の沿路における「荒涼寂寞又殺氣に満ちたさまざまの物凄しい景色」と実際の景色とを比べて、一箇所もそのような景色の中を通らず、「意外の感に打たねばならなかつた」と述べている。ゾラが客観描写を旨とした作家だけにどうしてそうした差異ができたのか氣になるところである。ゾラが描いた風景を見ると、

そのあたりは、小さい谷と丘とがひっきりなしにつづく一種の泡立ち状の土地で、鉄道は盛り土の上と切り通しの中を交互に通りぬけていた。線路の両側ではこうしたひきつづく土地の起伏、上つたり下つたりのために道路造りがむずかしくなつてしまふ。そのため深い孤独の感じがいよいよ高まり、やせた白っぽい土地

は耕作されないままになっている。(河内清・倉智恒夫両氏訳)

と、ある。荷風の描写の中には「真赤な紅襦袢（コウケン）の花の咲いて居る様子と云ひ、又は其の頂まで見事に耕されて」云々の一節があるからそこには一七年の歳月の経過が一応考えられる。フランスの風景を「多年自分が油絵に見て居た通りで、云はば美術の爲めに此の自然が眺向きに出来上つて居るとしか思はれない。」(傍点筆者)と荷風が書いた時、正に「自然が芸術を模倣（ワイルド）していたのだ。そうした耽美的姿勢と同時にここでも観念の実感化が認められる。「意外の感」は洵に幸福であったといわねばならない。自然は彼の観念を裏切らなかったのである。

荷風は「カンサス州の牧野ミソリ州イリス州の玉蜀黍島の景色には何処にか云ひ難い荒涼無人の気味」があるといい、アメリカの自然を「男性的」とし、「厳格なる父親の愛」にたとえ、フランスの自然を「女性的」とし、「母親の心と云ふよりも、寧ろ恋する人の情」にたとえている。しかし前記「夏海」には「ミソリ州の落葉の村、ミシガン州の果樹園の夕暮に忘れられぬ詩興を催され漫に感じた事がある」と記されている。アメリカにも「女性的」自然があったわけであるが、今や美なる自然はすっかりフランスに吸収されている。自然については観念の実感化が成されるにつれ、その観念は強化されているといえよう。

では人間についてはどうであろうか。サンラザールの停車場に着した時「人間が皆なゆつくりして居る。米国で見るやうな鋭い眼は

一ツも輝いて居ない。後から旅の赤毛布を突飛して行く様な無慈悲な男は一人も居ない。」と観じている。そしてこれは荷風が痛切に思ったところであり、「異郷の恋」(初版『ふらんす物語』に「脚本」と銘うって所収)では「大日本帝国臣民はロンヤに勝つた進取活動の勇者であります。虚礼柔弱の国民ではありません。電車に上り下りする時にも、決して婦女をつつころばすの意気を失ひません。」と作中人物の藤崎に言わせている。この言辭はサンラザール駅での思いが無くては出てこない。「異郷の恋」の成立はフランス到着後か帰国後であると考えられる。さらに後年の『新橋夜話』(大正元年一月刊)中の「掛取り」(明治四五年二月発表)には「其の次の電車にさへ、お葉は横合からづいと立現はれた色の黒い大男の爲めに折角片足踏みかけた台から押除けられてしまつた揚句、二重廻しの袖でいやといふほど、銀杏返しの片鬘を逆撫ぜにされた。」云々とある。サンラザール駅で観じたフランス人の生活マナーが日本文明批判の基盤となつてることが知られる。また、リヨンに出発する際、宿屋のマダムが「ほんの其の場の思付」で手渡してくれた白薔薇が効果的に描かれているが、それが美しいのは功利を伴わぬ無償の心づくしであるからである。そして、「世界は其の進歩の歴史に關係のない自分を知る事なく、此のマダムの白薔薇をも知る事なく、従前通り無限に過ぎ去つて行くのであらう。」という認識には自分の意志にかかわりなく世界は過ぎ去つて行くのだという異郷を一人旅する旅行者の孤独が感じられる。のち、パリと別れるにあつた「巴黎の都は自分の思ひとは全く無關係に、今や蒼然たる夜の衣に燦爛

たる燈火の飾りを付けて、限りなき歡樂の夢に入らうとして居るのかと思へば、自分は暗い裏街の冷い寺院の壁に顔を押当て人知れず声を上げて泣きたいやうな気にもなる。「(巴里のわかれ)」という感慨においても「世界」と「自分」とは「無関係」なのである。それが『ふらんす物語』に於ける荷風とフランスとの始めと終りなのだ。

## (二)

次作「ローン河のほとり」(明治四〇年一月稿)は美しいフランスの自然―「漠然たる夢現の世界」に「過にし夢、仇なる思出」を融合させた作品である。竹盛天雄氏は「身体も心も非常に疲れた」云々の一節をとりあげて「ここには世紀末的な耽美的な情調を通しての、美的気分としての『疲れ』が見いださる」と指摘している(旺文社文庫『ふらんす物語』解説、昭和五年一月刊)。「耽美的情調」はこの作品集全体を貫いており、この作品の「別れた女」をも包み込んでいる。この女性はアメリカで交渉のあったイデスと考えられるが、「自分はどうしても二度彼の女を見る事なくして、恋しい逢ひたいと思ふ悲しい一念の中に死なねばならぬ……。」と相違して、のち明治四一年一月三日の日記には「今年になりて二度ほど手紙を書きたれど、イデスよりは返書さらけ無し。ああ、吾等の逢瀬は尽きはてぬるか!」(岩波版『荷風全集』第一九巻「西遊日誌稿」とあり、三月二一日の「西遊日誌抄」には「再び紐育に帰ってイデスをたづね悪徳不良の生活を再演せんか。」とある。さらに相磯勝弥氏との

対談『荷風ないしよ話』(昭和二年二月談)によれば「フランスなんかわけないから来やしないかと思つていたが、「その間に日本人がでぢちやつたから」「いい塩梅に来ませんでしたよ。来ないようにいろいろ話はおいたのだからね。」ということになる。いずれにしろ「別れた女」へのもの思いは観念的に美化されているといわねばならない。また、「ローン河のほとり」の「自分」は「何れ一度は日本へ帰らなければなるまい。」という。明治四一年二月二〇日付西村落山宛書簡には「此の間小波先生に通信した通り僕も遠からず日本に帰りたいと思つて先ず銀行を止める事にし且下其の手つづき中である。」(傍点筆者)とある。フランス滞在の早くから帰国は予定されていたと考えられる。『ふらんす物語』の「憂愁」の背後に「何れ一度は日本へ帰らなければなるまい。」という思いが常に流れていたことは注意されるべきであろう。

「秋のちまた」(明治四〇年一月稿)は夏から冬へと移り変わるフランスの自然を描写している。就中「心の底深く感ずると云ふよりは、寧ろ生きて居る肉の上にしみじみ」と譬へば手で触つて見る事が出来るやうな「秋の「悲しさ淋しさ」を黄昏時に集中して、「かゝる時」を連れて場所毎にフランスの黄昏の美しさを描写していくところは彼のスタデイの結実を感じさせる。「今や都会が暮れて行く時の『生活』と云ふ苦痛の音楽」は「蛇つかひ」「霧の夜」に受継がれるが、それは帰国したならば「自分」もまた向い合わなければならぬ問題であった筈である。この作の後半では「曲りくねつた横町や路地裏」の暗胆たる光景(「真暗な燈を点さぬ店の中には必

ずリニューマチスで手の動かぬ様な老婆がチヨコンと張番をして居る」ゾラの『テレーズ・ラカン』の冒頭と同じ雰囲気の光景が描かれている。そしてその光景に接した「自分」は「急いで明い大通りへ駆出す」のである。荷風の陋巷趣味のパターンを示す一編でもある。そのあとで荷風はヴェルレーヌの詩「ちまたに雨がふるよう」に『記葉なき恋歌』一八七四年刊の第三連までを訳し引用したあとで「秋―雨―夜―燈―旅―肌寒」と名詞をフランス語で調子をつけてロザさんがあると「自分」にいわせ、その理由を「何だか意味の深い詩になつて居るやうな気がしたから」だと説明している。この名詞を連ねるといふ発想は帰国後の明治四一年一〇月三日付井上精一宛書簡にも出てくる。「十月、夜寒、御神燈、ふとこる手、借金、不首尾、とかう名詞をならべて見ると此頃流行る国語詩以上の趣が現はれる」とあるのがそれで、この発想が落魄趣味から発せられていることが知られる。ところで、前掲ヴェルレーヌの詩には訳されなかった第四連がある。橋本一明氏の訳によれば「いちばんわるいくるしみは／いわれもしねぬ身のいたみ／恋もなくにくしみもないというのに／ぼくの心は　こんなにもくるしみにみちている」となる。「秋のちまた」にもしこれと対応する部分があるとするれば「恋人に別れた人が一時は死なうと思ふ程の絶望を感じても、やがては其の絶望にも馴れて了つて、恋しいと思ひながらも諦めがつき、追々に忘れて了ひ、そして遂に年を取つて了ふのも矢張こんなものであらう……。」という末尾の一節であらう。ここに欠けているのは内省的な「くるしみ」であることが知られる。

「蛇つかひ」(明治四一年一月発表)には初版において「われは其のまゝに物の形象を写さんとせず、形象によりて感じたる心のさまを描かんとするものなり。――スタンダール」という題詞が付けられていた。酒井正義氏は旺文社文庫『ふらんす物語』(前掲)の注釈で、これを「出典未詳」としている。たしかにスタンダールは『イタリア絵画史』(一八一七年七月末または八月刊)第一部第六章において「人は自ら感ずるものを断ずるとして感じなければならぬ。」(吉川逸治氏訳、人文書院『スタンダール全集』9)と言ひ、桑原武夫氏は第二部第二十章の「様々の從屬的なものを、たんに完璧にするだけで、そこに安住するなら、それは憐れにも、手段を目的と思ひ、自分の生涯を無駄にするというものである。」を引用して「表現とは、たんなる客観の描出ではなく、主体と密接に結合した人間理想の形象の意味だが、その尊重はスタンダールにおいては芸術一般に及ぶもので」あつた(『イタリア絵画史』のスタンダール)昭和三年七月『文化』のち『フランス的ということ』昭和三年三月刊所収)と述べている。したがつて題詞は荷風流の読みであるとしてもスタンダールの精神を汲んでいるといえる。ゾラの客観描写と異なる方向がここでも確認できるわけである。この作品で荷風はリヨンを次のように描く。

獅子の石橋を離れ、河下の方を見返すと、古びた石の人家の立続く河岸通り、パレード、デヌスチース(裁判所)の太く並んだ石柱の列を越して、十三世紀の初めに礎を置いたサンチャンの古

利と、其のまはりに中世紀の名残なる傾きかゝつた小家の屋根。見渡す全景の古色暗然たるに比較して、直ぐ其の真上なる山の頂にはフルビエールの新しい大伽藍が懐古派ならざる吾々の目にも近世的建築の卑しい事を知らせてゐる。

ここで荷風は正しく「クラシック」に接したのだ。「近代的がどんな事をして冒す事の出来ない部分が如何なるものにもチャンと残つて居る。つまり西洋と云ふ処は非常に昔臭い国だ。歴史臭い国だ。」という『新婦朝者日記』（明治四二年一月）の主人公の言葉が想起される。また、「蛇つかひ」の「自分」は「宿無しの見世物師の「一郡」を見て「浮浪、これが人生の真の声ではあるまいか。あの人達は親もない。兄弟もない。死ぬ時節が来れば独りで勝手に死んで行けばよい。恩愛だの義理の涙なぞ見る煩ひもない。（中略）浮気沙汰の起つた晩は一笑き嫉妬の刃で心臓が横腹を多ぐつてやるばかり……。」と夢想する。しかし、夜は「物凄く家業」をする妖艶な蛇つかひの女も昼間日の光の下に見れば「馬鹿正直な顔をした年老けた女房」にすぎない。そこで夢想が破られる、というのがこの作品のテーマであり、ここにも『生活』と云ふ苦痛の音楽」が流れているのである。「嫉妬の刃」はメリメの「カルメン」（一八四五年一〇月発表）に依つたものであらう。『西遊日誌抄』の明治三十九年二月一五日の記述に「ビゼが歌劇カルメンを聴く」。四〇年一月四日の記述に「三度ビゼがカルメンを聴く」とある。

「晩餐」（明治四二年一月「晩餐の夜」の題名で発表）には在仏日本人

の実利的生活の実態が暴かれ、それと対照的に美しいリヨンの夏の夜景が描かれている。銀行頭取の社宅での議論の中に西洋は「余り現金すぎる」という箇所がある。桑原武夫氏はフランス人自身がフランス的ということの規定する中の一つに「金錢についてのコマカサ」をあげている（「フランス的ということ」、前掲『フランス的ということ』所収）。荷風自身フランス体験を踏まえてかコマカイ人であったことが知られているが、そうしたフランス的なるものは在仏日本人銀行員の「西洋はつまらぬ、無趣味だ、ゆつくりして居られぬ」という感想の一つにかたづけられてしまつてゐる。

「祭の夜がたり」（明治四二年一月発表）はリヨンとは違つた南仏プロヴァンスの明るい風光を舞台とし、「自分」の友人である「彼」のアヴァンチュールが描かれている。風光については「黄昏の光に唯一人野を横ぎる時のやうな忘れられぬ幽愁の美に酔ふばかりであつた。」とあり、アヴァンチュールは「形から生ずる一種の磁石力」エロティンズムに主眼が置かれている。「ふらんす物語」中の発表された作品の中では最も世評の高かつた作品で片上天弦は「抑へても抑へられぬらしいその場の心持が極めて鮮かに豊かに現はれてゐる。」（明治四二年二月『早稲田文学』一月の小説壇・日本文学研究資料叢書『永井荷風』昭和四六年五月刊所収）と評し、「何かフレッシュな、感覚の非常にすぐれた所が好い。」（明治四二年二月『新潮』「最近の小説壇」同上）と評した正宗白鳥はのちに「この作品の書き振りに感心したのではない。空漠たる西洋憧憬のわが思いがこれによつて切実にされたためであつた。」（『文壇五十年』昭和二九年一月から八月まで『読売

新聞』に連載)と述べている。諸家の評はこの作品の官能性にうたれたことで一致していた。そして、この作品の冒頭にある「自分」と「彼」との交友関係は荷風がフランスで個人主義を体得したことを示している。「朋友だの義務だの信誼だのと云つても、それは要するに実行の出来ぬ虚偽の声で、若し自分なり彼なり、異郷に病んで餓死しやうとでも云ふ場合には、お互に己れの食ふものまで分ち着て居る衣服まで脱いで助け合はうと云ふ程、立派な決心のない事をば能く知抜いて居る。その代り、互に己れを偽るやうなお世辞を云つたり、外形をつくらふ必要もない」間柄である。だが、『ふらんす物語』には伊藤整氏が紹介している、五階ぐらいから降りてきたリユーマチとおぼしき老婆が壁につかまりながら、パンを買いに行つて金をやつと出しているような状景(昭和三四年七月『中央公論』掲載「座談会・荷風文学の真髓」)は描かれていない。また、後年戦災で焼け出された老いたる荷風は菅原明朗夫妻や杵屋五叟といった人々の援助を充分に受けている。その意味ではフランスより日本の方がよかつたに違いない。事実彼は再度の渡仏を機会があつたのに果してないのである。

「霧の夜」(明治四二年一月『笑』に発表)はリヨンの陋巷を描き、そこから「尽きぬ生存の憂苦」に焦点をしぼっている。ボードレールの詩「人殺しの酒」から受けたイメージで「暗澹たる調和」の世界を描出し、最後に姉妹の娼婦を登場させている。荷風のボードレール理解には宗教性が欠落していることは諸家の指摘するところであるが、ドミニック・ランセセ氏著『十九世紀フランス詩』(一九七九年

七月刊、文庫クセジュ)の説くようにボードレールにおける「憂鬱メランコリー」それはとりもなおさず『倦怠フニエ』であり、天才のすべての才能とすべての希望を虚無と化する日常生活の冷酷な凡庸さに対する、恐怖の感情である。(阿部良雄・佐藤東洋磨両氏共訳)と理解するならば、荷風のボードレール理解と重なるところがある筈である。また、福永武彦氏は「人殺しの酒」のような作品は「道德的な悪を歌うものである。」と述べている(昭和三四年七月刊『世界名詩集大成』3解説)。儒教倫理に反抗した荷風が「人殺しの酒」の悪に解放感を求めても少しもおかしくはないのではあるまいか。要は如何に撰取しなかつたかではなくて何を撰取したかの問題である。

「おもかげ」(明治四二年一月「カルチェー、ラタンの一晩」の題名で発表)は学生の街カルチェー・ラタンを舞台にそこで出会つた浮れ女マリオンを通してパリの女の美しさと魅力とを描いている。そして主人公はマリオンから昔馴染として史学の中川博士の名を告げられた時「自分がこの年月西洋で知己になり、燈火と音楽の間に女帽の形を論じたり、舞踏の稽古談に興を催した人達も一度順めぐりに日本へ帰れば、誰も彼も、皆あのやうな渋い苦い顔になつて了ふのでは有るまいか。」と述べている。パリを舞台とした作品から帰国がはつきりと意識されてくる。明治四一年正月元日の前掲『西遊日誌稿』には「帰国か、自殺か?」と記されている。思えばアメリカからフランスへ行くことができたのは息子を実業界に立たしめようとする父の配慮からであった。行く手には何時も父の眼が向けられていたし、帰国はあらかじめ予定されていたことであつた。その意味

(2)で荷風はデラシネではない。伊吹武彦・渡辺明正・後藤敏雄・本城格・大橋保夫編の『仏和大辞典』(昭和五六年四月刊)によれば *Detaché* とは「故郷の絆を断ち切った人」をいう。モリス・パレスの小説 *Jes Detachés* (一八九七年) から出た意味で「故郷を離れた人間は根こそぎにされた木のように精神的に退廃する」と、パレスは考えている。荷風は故郷―父との絆を断ち切ったのではない。彼はパレスの同作品名を「モリス、パレス」(明治四二年五月発表)では「追放」と訳し、「近代仏蘭西作家一覽」(明治四三年六月発表)では「故里を捨てたる人々」と訳しているが、彼は追放されたのでしたのでもなく、また、「故里を捨てた」でもない。止むをえず「故里」に帰って行く人なのである。

「再会」(明治四一年二月「成功の恨み」の題名で発表)の「自分」と蕉雨とは共に作者の分身である。「自分」が「幾多フランスの芸術家が、芸術の爲めに苦み悩んだ其の同じ空気を吸ひ、同じ土の上に住んで居る」幸福を語るのに対して、蕉雨は「何んでも物は夢みて居る中に生命もある、香気もある。それが実現されたらもう駄目だ。」といい、「自分の身の上は、もう比れだけと、極りがついた。よいにしろ悪いにしろ、先が見えて来た」ともいつている。フランスは荷風にとって常に夢であった。「自分」のいう「フランスの芸術家」とはゾラやモーパッサンやボードレールやヴェルレーヌ等彼が渡仏する前から親んでいた芸術家を指しているのではあるまいか。フランスに来てから傾倒したアンリ・ド・レニエを別としてそれ等の人々は既に没<sup>(3)</sup>していた。荷風はリヨンにおいてもパリにお

いても生き身のフランス芸術家と接触する志向を持たなかった。いや持とうとしなかった。この作品の題詞には「黒き、はだかの巖の上に、満ち来る潮見る如く、いとも怪しき心の愁、何処より来しと君や問ふ」が引かれているが、これはボードレール『悪の華』の再版(一八六一年)に収められた *SEMPER EADEN* の第一連の前半である。後半は鈴木信太郎氏の訳によれば「——人間の心が恋の収穫を一度済ますと、生きるのが苦しみとなる。それは誰でも知ってゐる一つの秘密」である(題詞が *SEMPER EADEN* の冒頭であることは既に前記酒井正義氏の注釈が指摘している)。ここで荷風<sup>(4)</sup>はフランスとの関係を「恋」にたとえているのだ。パリ滞在はその「恋」の収穫期(蕉雨のいう「二三ヶ月」浮れ歩き大分スケッチもできた時期)であるとすれば「一ツ製作に取りかかつて見やう」とすると「急に何だか淋しいやうな気がして来た」のはフランスを去つてからなのではあるまいか。スケッチは明治四一年四月に成され本題は帰国途上の船中か帰国後にかかれたのではなからうか。「恋の収穫を一度済ま」せた彼は「よいにしろ悪いにしろ」従来親しんできた作家から習得した筆で、どんなに厭わしいところであったにしろ故国の文壇に立つところに彼の生を求めたのである。

「ひとり旅」(明治四一年九月発表)の主人公宮坂は「芸術の真意義は一人味ひて一人発見するものと信じ居り候。」という。これが渡仏以前からの『ふらんす物語』の作者の固い信念であった。彼は「如何なる時代にも、免れ難き社会の裏面を流るゝ暗潮に棹さして、限られし狭き思想を深く味」わおう(傍点筆者)とする姿勢に徹した

のである。この宮坂の言葉ほど『ふらんす物語』の性格をはっきり述べているものはない。伯爵とその夫人の依頼（イタリヤ旅行の案内―庇護に通じる）を彼は「余りに深く寂寞を愛するが故に」断る。そこに立身出世を望まない反実利の精神を読み取るべきである。その宮坂について伯爵は「独逸なぞを見るがいゝ。一方では压制な（初版では「立派な」）軍国だけに、一方には極端な破壊主義者が出る。進歩とか文明とか云ふものは、つまり複雑と云ふ事も同様だ。宮坂の様な変つた男、思想の病人が出て来たのは、乃ち日本の社会が進歩した複雑になつて来た証拠ぢや無いか。私は喜ばしい事だと思ふ。」という。中村光夫氏は「おそらく荷風も、この伯爵と同意見なので、彼は彼自身のやうな『変つた男、思想の病人』を『日本社会の進歩』の象徴と見る自信を、その放浪の半生に通じて失つたことはないのです。」（荷風の青春）と指摘し「文明開化の精神の芸術の領域における徹底」に荷風のロマン派詩人としての特質と限界」を見ている。だが、宮坂の理解者の伯爵が「先頃内閣の更迭を機として□□大臣の職を辞し」た人であることに中村氏を始め諸家は留意していない。伯爵がそうした人物であつたから宮坂の「思想」を理解し得るのだ。そしてこの伯爵には「文人宰相」とよばれた西園寺公望の面影がある。秋庭太郎氏『永井荷風伝』（昭和五一年一月刊）によれば荷風の父禾原は西園寺の秘書官を勤めた縁故があり、フランス文学に通じた西園寺に「荷風は父子二代知遇をうけたといふ理由ばかりでなく、その教養、見識、人柄にも敬服してゐた」という。西園寺内閣が謎の総辞職をしたのは明治四一年七

月四日であり、「ひとり旅」の発表はそれから二ヶ月余り後である。次の第二次桂太郎内閣の成立は明治四一年七月一日総辞職は明治四四年八月二十五日である。『ふらんす物語』の発売禁止は納本と同時に発行日は明治四二年三月二五日である。荷風は「帝國劇場開場式合評」（明治四四年四月誌）で「桂大臣が劇場の開場を喜び日本演劇の進歩を望んでゐるとは、何たる嘘八百だらう。（中略）主義を一貫する勇氣のない卑怯な偽善的な虚偽な態度を憎くむのだ。」と堂々と述べている。

「巴里のわかれ」（明治四一年一〇月「ADIEU（わかれ）」の題名で発表）には別れるにあつたのバリの情景が美しく描き出されている。河盛好藏氏は「昔の姿を比較的損われることなしに保っているバリの町であつても、荷風の描いたパリやパリジャンは、第一次大戦前のいわゆるベル・エポックのそれであることを痛感させられる。」（前掲『永井荷風集』解説）と述べているが、それは彼が写した外形的な風俗、いわば現象である。秋庭太郎氏は「パリ滞在二ヶ月の短い月日であつただけに一般家庭のパリジャン、パリジェンヌとの交際もなく、したがつてその人情、氣質、信仰、習慣其他の伝統的な実生活の表裏に通じてゐたとは云へなかつた。」（前掲『荷風外傳』）と記している。しかし、それは「短い月日」の故ばかりではない。彼の姿勢の問題である。前記河盛氏の解説は荷風のパリ滞在中の社会問題であつた「ゾラのパンテオン入りのこと」についての記述が全くないことを指適している。ドレフュース事件関係のみならず彼の描いたモンソー公園、モンパルナス墓地、リュクサンブール

公園、パール・ランシェーズにはそこがバリ・コミュニケーションの戦士の「屠殺場」であったことなどがわけるところは全くない(ジョルジュ・ブルジャン『バリ・コミュニケーション』上村正氏訳、昭和三十六年一〇月文庫クセジュ参照)。荷風は「現実に見たフランスは見ざる時のフランスよりも更に美しく更に優しくかつた。」と書いているが、「見ざる時に美しく優しく観念化された眼でしか現実のフランスを描こうとしなかつたのである。

## (三)

『ふらんす物語』の「自分」は、奇妙なことだが、現地フランス人との間に心の交流を持つということがない。「ローン河のほとり」の「別れた女」は「過にし夢、仇なる思出」のアメリカ人であり、「秋のちまた」では「明い大通り」の人々とは「冬の遊び事の話をする」程度であり、「曲りくねつた横町」に住む人々とは何ら会話には交えられない。「蛇つかひ」の女とは通りすがるだけで、「晩餐」の「ロンドン、ハウス」の女たちは座のとりもちをするのみで第一何処の国の人かもわからない。「祭の夜がたり」の「彼」とポレット(この名前は「橡の落葉」中の「ひるすぎ」にも出てくる。)との交渉は単なるアヴァンチュールにすぎない。「霧の夜」における旅人と独身者ばかり集まる下宿の人々との間にかわされる会話は「通り一遍」と説明されるだけで、姉妹の娼婦に対しては「どうしてこの場を逃れやうかと非常に苦悶」する。「おもかげ」の娼婦マリオンとは彼女の相手だった日本人との思い出を聞くだけで何

ら精神的交流は見られない。「再会」の「自分」と蕉雨とは共に作者の分身であり、同時に日本人である。「ひとり旅」の宮坂は「止むを得ざる事情に迫らるゝ外は決して人を尋ねたる事無之候。」と日本人の伯爵閣下への手紙に書く友人のいない人である。巴里のわれの「自分」は二人連れの女から自動車に乗る時に「一緒に載せて下さい。散歩なさるんでせう。」と云われて「Oui, Madames」と答えるだけだ。載せたのかどうかもわからない。『あめりか物語』の「市俄古の二日」(明治三十八年一〇月発表)や「夏の花」(明治三十八年七月稿)が外部に開かれていたのに比べて『ふらんす物語』の諸編は閉ざされているといえる。加藤周一氏が荷風は「巴里の社会の内側に暮していなかつたから、巴里に留ることができなかったのである」(前掲「物と人間と社会」と指摘したことは洵に正鵠を射ている。では『ふらんす物語』のすべてが当時のフランスの社会に言及してないのか、というところでもない。「雲」(初版『ふらんす物語』に「小説」と銘うち「放蕩」の題名で所収)には次の一節がある。

学校を卒業後十年一日の如くに、ある私立大学の教師になつて居る男がバルカン問題だの独英の海軍縮小問題だのマロツクの普仏干渉の事なぞを論じて、世界外交の中心点にある貞吉の意見を叩いて来た。日本で書物ばかり見て居る奴はこれだから困る。困るよりは煙たたくて恐しい。自分なぞは新聞も、寄席だよりへ目を通す位で論文一つ見た事がない、と貞吉は心の中で、独り其の無学と怠慢なる事を快く嘲笑つた。

当時のフランスはベル・エポックとよばれた時代であったが、また、強大なドイツに恐怖を抱いていた時代でもあった。植民地の増大を計るフランスにとってモロッコ問題は一大関心事であった筈である。一九〇〇年のフランス・イタリヤ秘密協定、一九〇四年のイギリス・フランス協商によってフランスはモロッコにおける優越的立場に立った。「フランスは経済的投資、軍事的侵入、内政干渉を積極的に開始した」（井上幸治氏編『フランス史』昭和三〇年三月刊）。

これは当然ドイツを刺激するところとなり、一九〇五年三月のタンジール事件、一九〇六年一月のアルヘシラス会議開催となったがフランスの「軍事的侵入」は続けられた。これが荷風のいたころのフランスである。フランス金融業界の真直中にいた彼がそれを知らないわけがない。フランスへの夢を育んできた彼にとってモロッコ問題は「困るより煙たくつて恐しい」に違いなかった。荷風はそうしたことにふれないで「巴里のわかれ」（初版）において「世界にはフランスと云ふ国がある。此の事実は、虐げられたる我が心に、何と云ふ強い慰めと力とを与へるであらう。フランスよ、永世に健在なれ！もし将来の歴史に亜細亜の国民が世界を統一するが如き権勢を示す事があつたら、フランス人よ！全力を挙げてルーブルの宮殿を守つて呉れよ。ベヌスの像に布の腰巻されぬやうに剣を磨けよ。」と書く。彼のフランスが美一色でぬりつぷされた観念のそれであることがここでも確認される。それでは彼の嗜好した美とはどういうものであったか。

自分はどう云う訳か、平素旅人が見も知らぬ異郷に迷入つた時の不安と恐怖を思ふ暇なく、黄昏の光に唯一人野を横ぎる時のやうな忘れられぬ幽愁の美に酔ふばかりであった。

（祭の夜がたり）

地にかがまり居て、高く仰げば、一雙の嬌態絵を敷きて、曇れる空に雲動き、鳥飛ぶ時雨の雫枝より落つ。わが胸には、一味の幽愁、春の夜の笛の如くに流れき。（墓詣）

女はわれ知らず、年十六にしてカルチエエ、ラタンに初めての情を売りし「権姫」の二世なるべきか。恋の蔓にすがりても、高きに上りて人を毒する類にあらず、世の習慣と教義の雨風に斃れん幽愁の花のみ。（恋人）

文語文に成るあとの二つ（『ふらんす物語』中「橡の落葉」所収）が荷風に於ける文学上の「クラシック」の実践である。反実的にして官能的な「幽愁」こそ彼がよりどころとしたものではなかったか。荷風の場合、現実生活のいとわしさが侵蝕しない甘美な夢に満ちた優しい世界が初めて始めて愛が成立する（例えば明治四〇年七月稿になる「六月の夜の夢」を見よ）。その逆はあり得ないのである。そして、そうした世界は現実にはフランスがそうであったようにどこにもない。荷風はそれを観念の中で抱き続けた。その夢を破るものはすべて彼の憎悪の対象となった。それが夢でありいつかは現実によびさまされると直感されるところに彼の「憂愁」が展開さ

れるのである。その意味では彼はボードレールのといえるのではなからうか。また、村松剛氏は「ローマン派の魂」(前掲)において「荷風は何よりも、明治という時代がもっていた成金の功利主義、実利主義をにくんだ。同じ理由から、アメリカも、彼には好きになれなかった。美は一切の功利主義をにくむので、とくにローマン派が反功利性をたかだかとスローガンとしてかかげたことは知られている。その意味で荷風は、だれよりもローマン派の魂をもった詩人の一人だったといえるのである。」と論じている。「幽愁」を核とした彼のフランスはその後にも変ることなく抱き続けられた。ということとは彼の反実利主義が継続され続けたことを意味する。荷風はその生涯を彼のフランスに殉じたのだ。既に与えられたスペースも尽きてしまったが、それ故に荷風が「戦争協力者でないこと」の確実な作家(宮本百合子『婦人と文学』昭和三年二月刊)であり得たことを付け加えて置きたい。

注(1) このところを飯島耕一氏「永井荷風論」(昭和五七年六月『海』)は「北米大陸の淋しい景色ばかりに馴れていた荷風の眼には、ノルマンディの野の景色はまるでどかな絵のようであった」と説明している。

(2) 寺田透氏は前掲「永井荷風とフランス文学——中村光夫氏の『作家と青春』を中心として——」(昭和二八年五月『明治大正文学研究』掲載)で「荷風はアメリカで久しく暮した日本生れの、デランネの目によって、フランスを観察した」と説き、坂上博一氏は『監獄署の裏』をめぐって(昭和四二年七月『文学』掲載)で「外遊自体が一種の

デランネの生活であった」と述べている。

(3) ソラは一九〇二年(明治三五年)没。モーパッサンは一八九三年(明治二六年)没。ボードレールは一八六七年(慶応三年)没。ヴェルヌは一八九六年(明治二九年)没。

(4) 中村光夫氏「荷風の青春」(昭和二七年一月刊『作家の青春』所収)は荷風のフランスへの憧憬を「彼の半生を蝕んだ恋」にたとえ、「最初から近い将来の別離を予想せねばなりません」と説いている。

(5) 坂上博一氏は『あめりか物語』『フランス物語』について(昭和四二年七月『日本近代文学』)において『フランス物語』では「現実的生は切り捨てられ、ロマンチックな生が選び取られ」ており、「そのロマンチックな生を妨害しようと働くもの、これすべて憎悪と侮蔑の対象」になる、と指摘している。

(付記)『フランス物語』初版の引用は日本近代文学館の復刻本に依った。

# 「真珠の指輪」の意味と役割

——『それから』の世界——

齊藤英雄

漱石の『野分』(『ホトトギス』、明40・1)の中に次のような一節がある。

指輪は魔物である。沙翁は指輪を種に幾多の波瀾を描いた。若い男と若い女を目に見える空裏に繋ぐものは恋である。恋を其儘手にとらすものは指輪である(傍点は筆者、以下、注記のないものは全て同じ)。

「沙翁」、つまり、シェイクスピアの作品中、「指輪を種に幾多の波瀾を描いた」ものには『ヴェニス商人』(『The Merchant of Venice』)や『十二夜』(『Twelfth Night』)がある。前者においてはヴェニスの商人アントーニオとユダヤ人シャイロックが争う人肉裁判だけではなく、ベルモントの貴婦人ポーシャと求婚者バサーニオー、ポーシャの小間使ネリサとバサーニオーの友人グラシャーノ

ーという二組のカップルの「指輪」のやりとりも作品を構成する重要な要素となっている。後者においては前者ほど数多くはないが、それでも伯爵家の女嗣子オリヴィアがシザリオ(実は男装したヴァイオラ)にそうと知らずひかれてしまい、気持を伝えるべく「指輪」を執事マルヴォリオを通して渡す場面などが出てくる。漱石は前者を東大で学生達に教え、後者を英国留学中、実際に見ていた(『日記』明34・2・23)。

漱石は先に引用した文のあとで、中野輝一が恋人の「指輪」を見ながら、彼女に「メリメの本」の中に出てくる、「キーンズの銅像」を扱った怪奇譚を語る場面を描いている。この怪奇譚はメリメの中編小説『イールのヴィナス像』(『La Venus d'Ile』1837)のことである。原作にのっとり、荒筋を述べておこう。イールのしろうと考古学者『野分』の中では「好事家」(以下同じ)ド・ペーレホラードがヴィナス像を発掘し、自宅の庭におく。テニス好きな息子のアルフ

オンスはブレーの邪魔になるので、婚約者に与えようとしているダイヤの「指輪」(「結納の指輪」)をそのヴィナス像の指にはめる。ところが、そのまま置き忘れてしまふ。彼は婚約者には別の「指輪」(「出来合の指輪」)を与え、挙式する。花嫁を伴い、自分の家へ帰ってきた彼がヴィナス像からダイヤの「指輪」をとうとうしてもとれない。その夜、彼は急死する。目撃した花嫁の話によれば、ヴィナス像が寝室に入ってきて、花婿に抱きつき、締め殺したとのことであつた。

こういう物語を漱石は G.B.Ives が英訳した "Little French Masterpieces" (漱石の蔵書) に収められていた "The Venus of Ille" を読み、知っていたのである。「中扉の裏」に「此篇ハ Art トシテハ申分ナク 發展シテ 毫モ 手落ガナイ所ガ 感心デアル。然シミスチツクナル所ガ 余リ 想像ニ 過ギル様ナリ」と書き込んである。「指輪」が出てくる作品が漱石に与えた影響について考える場合、シェイクスピアと同じようにメリメにも注意する必要がある。

以上から、漱石が「指輪」が作品の展開に密接な関連を持っている作品を十分知っていたと言えるだろう。

では、漱石自身は『野分』以外の作品の中で「指輪」を使用したことはあつたのであろうか。

実は、『それから』(東京・大阪の『朝日新聞』、明42・6・27~10・14)に「指輪」を使った次のような場面が出てくるのである。

三千代は主人公代助の友人平岡と結婚する。二人は平岡が勤める銀行の支店がある「京阪地方」へ下るもの、平岡が金銭上のトラ

ブルに關係し、「辭職」したため、帰京する(二)。そして、三千代は一人で代助宅を訪問する(四)。

廊下伝心に座敷へ案内された三千代は今代助の前に腰を掛け、さうして奇麗な手を膝の上に置いた。下にした手にも指輪を穿めてゐる。上にした手にも指輪を穿めてゐる。上のは細い金の枠に比較的大きな真珠を盛つた当世風のもので、三年前結婚の御祝として代助から贈られたものである(場面Aとする)。不思議な場面である。人妻の三千代が二つ「指輪」を「穿めて」おり、そのうちの一つが夫の友人代助からの「結婚の御祝」というのだ。普通、婚約または結婚を記念する「指輪」は婚約者または夫となつた男性からもらい、指にはめるものであろう。

もともと、婚約指輪や結婚指輪をはめる風習は日本にはなく、外国で始まつたものである。しかし、「日本でも結婚指輪をはめる風習は大正初期から一般に定着しました」ということだから、『それから』の世界の時代である明治四十年代には、日本全国とまではいかないにしても東京などで既に程度流布し出していたと考えてよいだろう。

とすれば、どうしたことであらうか。作者は「平岡から贈られたもの」と書くべきところを勘違いして、「代助から贈られたもの」と書いてしまったのであろうか。

いや、そうではない。四には場面Aのすぐあとに次のような場面が出てくるのだ。三千代が代助と話をしながら、時間を気にした時のこと。

三千代はこぶんで帯の間から小さな時計を出した。代助が真珠の指輪を此女に贈りものにする時、平岡は此時計を妻に買って遣つたのである。代助は一つ店で別々の品物を買つた後、平岡と連れ立って其所の敷居を跨ぎながら互に顔を見合せて笑つた事を記憶してゐる(場面Bとする)。

三千代が所持する「時計」は平岡が「買つて遣つた」ものと述べているこの場面Bは、同時に奇妙なことながらも、場面Aで三千代が「穿めてゐる」「真珠を盛つた」「指輪」が紛れもなく代助からの「贈りもの」であることを明確に示している。

作中には他にも「指輪」が出てくる場面がいくつかあり、それらの中にも「代助が贈つた指環」(十二)とか、「代助の遣つた指環」(十三)という表現がある。

つまり、作者は『それから』という作品を通して一貫して、三千代に「真珠の指輪」を与えたのは夫平岡ではなく、友人代助という設定にしているのである。とすると、作者は明らかにある意図のもとに代助が三千代に与えた「真珠の指輪」というへ小道具を作中に出し、使用しているということになってくるであろう。一体、漱石は「真珠の指輪」にどういふ意味と役割を与えたのであろうか。漱石がシェイクスピアの『ヴェニスの商人』や『十二夜』、メリメの『イールのヴィナス像』を意識しつつ、『それから』を書き、「指輪」を作中で使つたとすれば、使い方はより意図的になっている筈だから、意味と役割について考えることは不可能ではないと思われる。

## 二

その前に『それから』という題名について一言述べておきたい。普通、この題名は『それから』予告(明42・6・21)の中の「それから」(傍点は原文のまま)からとられたものと見なされている。そして、私達は『それから』を前後の作品である『三四郎』(東京・大阪の『朝日新聞』明41・9・1・12・29)、『門』(同、明43・3・1・6・12)と関連づけて考え、この三作を前期三部作と呼んだりする。しかし、こういう見方だけでよいであろうか。『それから』という作品の内部に即して考えてみる必要があるのではないだろうか。

すると、次のような二つの場面が見い出される。一つは帰京した平岡が三千代より先に代助宅を訪問した時、代助が彼に「それから以後何うだい」と尋ねる場面(二)である。もう一つは三千代と「会見」し、「告白」することを決心した代助が自宅に招いた彼女に「それから以後、宅のものから何遍結婚を勧められたか分りません。けれどもみんな断つて仕舞ひました」と弁明する場面(十四)である。作者は作中ではっきりと「それから」という語を使用しているのである。

『それから』とその前後の作品とのつながりではなく、『それから』自体について考えるためには、『それから』予告の中の「それから」よりも作中の「それから」を重視するほうが有効と思われる。

次に「それから」という語の意味について述べておこう。前者か

らはあまりよくはわからない。作品が始まったばかりの二に出てきているからである。しかし、後者からはわかる。後者が出てくる十四は作品がかなり進み、終わり間近かになっており『それから』は十七まで、そこまで読めば、私達読者は作中に起こった事件について十分知ることが出来るからである。その事件とは、三角関係を基軸としており、代助が三千代と親しくなると、そこへ平岡が入ってきたため、代助が身をひき、二人の結婚を「纏めた」(七)というものである。これから、先に引用した「それから」という語が三千代と平岡が結婚し、去って行ってからという意味を持っていると言えるだろう。

確かに『それから』のかなりな部分が三千代と平岡が結婚し、去って行ったあとの代助の生活や心理を描くの<sup>(8)</sup>に費やされている。

### 三

「それから以後」の世界が大部分ということはずかではあるが、「それから」以前の世界があるということである。そこで次に「それから」以前の世界の出来事を整理しておきたい。

作中には古くは代助の祖父や父長井得(元は誠之進)、その兄直記の青年時代や代助の少年時代なども出てくるが、特に大切なのは代助の「学生の頃」(七)である。ほかでもない、この頃、代助が三千代に初めて出会っているからである。それは「四五年前の事」であった。代助に菅沼という「学友」がいた。菅沼の妹が三千代であった。彼女は「国の高等女学校を卒業」後、上京し、兄の家に住む

ようになる。代助は菅沼の家へ「能く遊びに行」き、三千代と「口を利き出」す。「二人はすぐ心安くなつて仕舞」う。平岡も菅沼の家へ行った。そして、「代助と前後して、三千代と懇意になる」。

以上からだすと、代助も平岡も菅沼と三千代への距離がほぼ同じように見える。ところが実際はそうではなかった。

十四を見てみよう。菅沼は「豁達な気性で、懸隔でない交際振から友達には甚く愛されてゐた」が、「ことに代助は其親友」だったとある。「親友」として平岡ではなく、代助の名があげられていることに注目したい。菅沼が三千代を東京に呼んだのは、「妹の未来に対する情合」からであった。当時の女性にとって未来における最大の関心事は結婚であったようである。菅沼は妹に東京で「立派な結婚相手を見つけてやろう」としたのであろう。

見逃してならないことは、菅沼が三千代を呼び寄せる前に代助に「其旨を打ち明けた事」である。ということは菅沼が三千代の結婚相手として代助を意識していたということであろう。だから、代助は「多大の好奇心を以て此計画を迎へた」のである。

「三千代が来てから後、兄と代助とは益々親しくなる。こうして三人が形成する人間関係の環は強固になっていった。ここには平岡はもはや全く入っていない。代助は「此親密の裡に一種の意味を認め」る。「一種の意味」とはやがて自分が三千代という結婚するということであつた筈である。

では、三千代自身はどう考えていたのであろうか。作者は『それから』を書き進めていく際、もっぱら代助に密着し、彼の立場から叙

述している(9)、代助についてはその心理が比較的よくわかるけれども、他の登場人物達の心理はあまりわからない。なかでも、三千代は「多くを語ることを好まない」(十三)寡黙な性格に設定されているので、なおさらである。それでも作者は代助が「三千代の举止・動作と言語・談話から特別な感じを得た」(十四)とは書いている。代助には「瘡の鋭い」(四)と、「視感の鋭い」(十)とところがあったから、代助が三千代から「得た」「特別な感じ」は本当であったと思われ(10)。「特別な感じ」の内容は三千代も兄の考えを納得していた、つまり、代助のもとへ嫁いでもよいと考えていたということに違いない。だから、代助と「会見」した時、三千代は代助に向かって「何故棄てて仕舞つたんです」と言つて泣き出すのだ。これから、代助と三千代の関係がけして代助の一人よがりな妄想ではないことが明らかである。

平岡についてはどうであらうか。十六には「平岡と事を決する」ことにした代助が平岡を自宅によんだ時、「三年前の事」が話題になると、平岡に向かつて「君は三千代さんを愛してゐなかつた」と言う場面がある。ここで興味深いことは、平岡が「よし僕が君の期待する通り三千代を愛してゐなかつた事が事実としても」と、さらには、「僕は君の推察通り夫程三千代を愛して居なかつたかも知れない」と述べ、代助の指摘をほぼ全面的に認めていることである。「悪んぢやゐなかつた」というのが平岡の三千代に対する気持の実状であった。

以上から、十三で平岡宅を訪れ、三千代に会つた代助が帰路、歩

きながら、自分と三千代との「過去を順次に遡つて見て、いづれの断面にも、二人の間に燃える愛の炎を見出し」、「三千代が平岡に嫁ぐ前、既に自分に嫁いでゐたのも同じ事だと考へ詰め」る場面がけして不自然でないことがわかる。

ところが、菅沼が死亡するという不測の事態が発生する。そして、代助と三千代の縁談についての「相互の思はくは相互の間の秘密として葬られて仕舞」(十四)う。

そこへ平岡から三千代を「貰ひたい」と打ち明けられ、代助は三千代を平岡に「周旋しやうと云ひ出し」(十六)たのである。

とはいうものの、三千代が「自分に嫁いでゐたのも同じ事」という雰囲気の中にいたことのある代助の気持はそのままは収まらなかつた。その気持を外に出す行為をやつてしまふ。

それが場面Bにおける代助の行為なのである。彼の行為には奇妙なところがあつた。友人と結婚する女性に贈る「指輪」を買つたからである。しかし、十三、十四あたりを参照すると、代助の行為が奇妙ではないことが判明してくる。代助は三千代が平岡に嫁ぐ前に、三千代との結婚が決まっていたかのような雰囲気の中にいたからこそ、三千代を平岡に「周旋」しながらも三千代のために「真珠の指輪」を買つたのではないだろうか。そして、平岡はそのあたりの代助の気持を感じていたからであらう、自分は「指輪」ではなく、「時計」を選んだのである。買物を済ませたあと、二人が「互に顔を見合せて笑つた」という「举止動作」は、三千代の件について二人の間に結ばれていた暗黙の了解から生じたものであろう。

場面Bでの二人の買物の仕方の背後には以上のような意味が込められているように思われる。そして、『それから』を通して出てくる、三千代が持っている「真珠の指輪」は代助が与えたものという設定は、この場面Bに由来するのだから、場面Bは一見、奇妙ながらも実は重要な意味を秘めている設定を開始させるという大きな役割をも担っていたことにもなるのである。

しかし、代助が「人の為に泣く事の好きな男」(八)で「義狭心」(十)にかられたとはいえ、三千代を平岡に「周旋」したことを気にし出すことになる。それが二の、平岡・三千代の「新夫婦」を「新橋の停車場」で見送る場面である。代助は平岡の眼鏡の裏に「得意の色が羨ましい位動く」のを見ると、「急に此友達を憎らしく思」う。これは明らかに嫉妬の感情が発生したものととれる。代助は帰宅すると、「部屋へ這入つたなり考へ込んで」しまう。代助は三千代を平岡に譲ったことを「後悔」(十三)し出してもいる。

#### 四

次に「それから以後」の世界の主要な事柄を「真珠の指輪」と絡めつつ、述べよう。

平岡と三千代が去って行っても、「それから」以前の世界は作品の現在の世界である「それから以後」の世界と接触がある。結びつけるものは平岡からくる「音使」(二)である。代助に生じた嫉妬・「後悔」の念はその後も続いたらしく、代助は平岡に返事を書く時、「一種の不安に襲はれる」。途中でやめることもあった。平岡が代助

のかつての「行為に対して、幾分か感謝の意を表して来る場合」だけ、楽に書けた。これは代助が自分の「義狭心」を平岡に正当に評価されたと思ったからであろう。

そのうち、しだいに「手紙の遣り取りが疎遠になつて」いく。それでも、代助は平岡について「今頃は何うして暮してゐるだらう」と想像してみることはあった。

作者は代助をこのような心境にしておいて、平岡を、そして、三千代を「それから以後」の世界へ登場させていく。その契機となるのはやはり手紙という〈小道具〉である。一で代助のもとへ二通の手紙が来ていたことを想起したい。一通は平岡からの「端書」で東京へ着いた旨書いてある。この「端書」は「それから」以前の世界が「それから以後」の世界へ接近したことを告げる先触れの役割を果たしていると言えよう。平岡が帰京したということは彼と結婚した三千代も帰ってきたということなのだから。実際、代助は書斎に入り、「写真帖」を聞き、「女の顔を見詰め」る。名前は記されていないが、これが三千代であることは明白である。

もう一通は「親爺」からの「封書」で青山の実家へくるよう書いてある。この「封書」は代助がおくっている「それから以後」の世界の実状をよく示すものである。というのは、「それから以後」の代助は「三十になつて遊民として、のらくらしてゐる」(三)人物であるけれども、生活費は父からもらっているし、それと引き換えにと言つてもよいだろうが、三で実家に帰ると、父が望む佐川の令嬢との「政略的結婚」(十五)が待っているからである。

代助は二通の手紙を「妙な顔をして」「見較べてゐた」(一)。これは『それから』の中にある二つの世界に同時に触れて、とまどう代助の姿を端的に示していると思われる。

次に場面Aがくるわけである。平岡にひき続く三千代の登場により、「それから」以前の世界が「それから以後」の世界へ完全に復活してきたとれる。注目したのは、三千代が代助からもらった「真珠を盛つた」「指輪」を「穿め」た手を「上にし」ていたことである。三千代はなんとなくそうしていたのではないように思われる。三千代は「真珠の指輪」を代助の目に留まらせようとして故意にそうしたのではないだろうか。「真珠の指輪」の背後には代助・三千代・平岡が絡んだ「それから」以前の世界の事件が存在している。三千代は「真珠の指輪」を代助に見せ、「それから以後」の世界にいる彼に「それから」以前の世界を思い出させようとしたような気がする。このようにして、作者は寡黙な性格の三千代に意思表示をさせたのだ。三千代のなげない「挙止動作」は無視できない意味を持っているように思われる。

『それから』は代助と三千代を中心とした「恋愛小説」<sup>(12)</sup>という要素が強い作品であるから、代助が贈った「真珠の指輪」を「穿め」て、当の代助の眼前に三千代が登場してきた場面Aこそが『それから』の世界を私達読者に実質的に開示する役割を果たしていると言えるだろう。

三千代が代助を訪ねたのは「御金の工面」のためであった。平岡には「置き去りにしてきた借金」があったのである。

代助は麻布で催された「園遊会」へ行き、一緒になった兄誠吾に三千代から頼まれた「金策の件」を相談する(五)。

このように、「それから」以前の世界から「それから以後」の世界の「遊民」代助の前に姿を現した三千代は彼を変化させ、行動させていく。このあたりを作者は「筆者注・代助の」其底には微塵の如き本体の分らぬものが無数に押し合つてゐた」(六)と書いている。「本体の分らぬもの」とは、代助自身は明確には意識していないものの、三千代に対する衝動ということであろう。

それで六で平岡宅に行き、死んだ「赤ん坊」が着る筈であった「赤いフランネル」を三千代がしまつていたのを見た代助は兄からよい返事をもらえなかったこともあり、「どうかして金を拵へてやりたい」と思うのである。

三千代の「御酌」で飲んでいるとき、平岡が代助に「昔の長井代助にならないのは怪しからん」と言うと、代助は「一昨日、食つた麵麩を今返せと強請られる様な気がし」てくる。ここから「それから」以前の世界の代助と「それから以後」の世界の代助が変化していることが明らかである。代助は現在では「三四年前の自己」のように「義狭心」などの「道念を誇張して得意に使ひ回し」「鍍金を金に通うさせ様とする」よりも、「真鍮を真鍮で通して、真鍮相当の侮蔑を我慢する方が楽」と考えるに至っている。

代助は青山の実家に行き、嫂の梅子に「金の工面」を頼む。彼女は即答はせず、佐川の令嬢との縁談に話を持っていく。すると、「今迄嫁の候補者としては、ただの一人も好いた女」を考えなかつ

た代助の心に「不意に三千代といふ名」が浮かぶ(七)。「今迄」とはけして代助の過去の全部ではないことに注意したい。これは三千代と平岡が結婚し、去って行つてから「今迄」、つまり、「それから以後」「今迄」という意味である。三千代がいなくなった「それから以後」の世界では代助はもう誰とも結婚する気はなくなつていた。だから、縁談を断り続けてきたのである。ところが、「それから」以前の世界で「心安くな」り、いちじは結婚という雰囲気も出た三千代が代助のもとへ戻ってきた。それで梅子から気乗りしない佐川の令嬢との縁談を勧められた際、三千代を思い浮かべたということなのである。三で梅子から佐川の令嬢との縁談の件を知らされた時、代助は「先祖の拵へた因縁よりも、まだ自分の拵へた因縁で貰ふ方が貰ひ好い様だな」と言っていたが、「自分の拵へた因縁」とは「それから」以前の世界における三千代との関係であつた。

代助は寝ながら「三千代の依頼をどう所置し様かと思案」する。良い考えは出ない。しかし、佐川の令嬢との結婚は「愚図々々にして置かう」と決める(八)。

新聞に「日糖事件」のことが出る。しかし、代助はそれほど驚かない。父と兄が経営する会社についても心配しない。代助には「たゞ三千代の事丈が多少気に掛」る。彼にとっては社会的大事件よりも一人の女の存在のほうが大切なのである。「例の金の件」について三千代・平岡のどちらもなにも言つてこないと、代助は三千代が「一人で返事を聞きに来る事もあるだらう」と考え、「心待に待つてゐるくらいである(同)。

「金策の件」は意外な解決の仕方をする。梅子が代助に「二百円の小切手」を郵送してきたからである。代助はそれを持って平岡宅へ行き、三千代に手渡す。この時、三千代は平岡のことを「昔と違つて気が荒くなつて困るわ」と評す。平岡も「昔」、つまり、「それから」以前の世界の彼とは明らかに変化している。平岡は赴任先で最初は「勤勉家」として通っていたが、三千代が「産後心臓が悪く」なると「遊び始めた」のである(同)。

十三には代助が二人が帰京したとき、「平岡の妻に対する仕打ちが結婚当時と變つてゐる」ことを「見抜いた」と出ている。注目しておきたいことは次に「夫から以後改まつて兩人の腹の中を聞いた事はないが、それが日毎に好くない方に速度を加へて進行しつゝある」と出ていることである。ここにも「夫から」という語が使われている。意味ははっきりしている。「夫婦が東京へ帰つた当時」からということであり、今迄、辿つてきたわけである。先にあげた「それから」を作中における根本的な「それから」とすれば、この「夫から」は付随的な「それから」と言えるだろう。

この頃になると、平岡は「ちりり／＼と何故三千代を貰つたかと思ふ様にな」り、代助も「何処かしらで何故三千代を周旋したかと云ふ声を聞」くようになってゐる。二人とも「それから」以前の世界における行為をはっきり「後悔」していることがわかる(八)。

十で三千代が代助宅を訪問する。書斎に通された三千代は水を欲しがる。代助が取りに行き、戻つてくると、三千代は鉢の水を飲んでしまつていた。この次に「指環」が絡む場面が出てくる。三度目

である。

「心臓の方は、まだ悉皆善くないんですか」と代助は気の毒さうな顔で尋ねた。

「悉皆善くなるなんて、生涯駄目ですわ」

意味の絶望な程、三千代の言葉は沈んでゐなかつた。緘い指を反して穿てゐる指環を見た(場面Cとす)。

三千代は場面Aのように二つの「指輪」はしていない。一つである。この「指環」も「代助から贈られたもの」のように思われる。作品が十まで進み、代助―三千代の関係が強くなつてきた時だけに作者が代助と関係のない「指環」を作中に出す可能性は少ないような気がする。

内容が「絶望」的であるのにもかかわらず、「言葉」が「沈んでゐな」というのはどういふことだろうか。やはり、「指を反して穿てゐる指環を見た」という「挙止動作」に注目したい。「指環」が代助からもらつたものとすれば、三千代の「挙止動作」は彼女が「指環」の背後にひそむ「それから」以前の世界で「心安くな」つた代助を、そして、今、目の前にいる代助を意識したということの意味するのではないだろうか。三千代は今後、体が「悉皆善くなるなんて」ありえないとしても、代助がいればやっていけると思つたのであろう。作者は三千代の「挙止動作」にこういふ彼女の意思を込めたように思われる。だから、「三千代の言葉は沈んでゐなかつた」のである。

三千代は「小切手の札」を述べたあと、それを「借銭の方へ回」

さず、「毎日の活計」に使つてしまつたと弁明して歸つて行く。

代助は実家の人達と歌舞伎座へ行き、そこで佐川の令嬢を紹介される。芝居見物は見合いを兼ねていたのである。しかし、代助は歸りの電車の中で「三千代の事を思ひ出さざるを得ない(十一)」。

迷う代助は十二で「旅行しやう」と思う。しかし、「旅行案内」を開くと、「又三千代の方に頭が滑つて行く。それで出発前にもう一遍様子を見て」おこうと平岡宅へ行く。

三千代は一人で新聞を読んでいた。代助が平岡家の「経済の事」を心配し、聞いた時のこと。

(筆者注・三千代は)手に持つた団扇を放り出して、湯から出たの綺麗な緘い指を、代助の前に広げて見せた。其指には代助の贈つた指環も、他の指環も穿めてゐなかつた。自分の記念を何時でも胸に描いてゐた代助には三千代の意味がよく分つた。三千代は手を引き込めると同時に、ぼつと赤い顔をした。「仕方がないんだから、堪忍して頂戴」と云つた。代助は憐れな心持がした(場面Bとす)。

ここでも興味深いのは三千代の「挙止動作」である。彼女は「指環」を「穿めてゐな」い指を「広げて見せ」ている。場面Aでは三千代は代助からもらつた「指輪」を「穿め」たほうの手をそれとなく「上に」していた。その「挙止動作」は控え目であつた。場面Cでは三千代は指を「反して」「指環」を見ていた。これは場面Aより意識的になつていた。ところが場面Dでは三千代の「挙止動作」は「広げて」という表現からわかるように大きく、かつ、はっきり

しており、意図的になっている。だから、三千代の「挙止動作」の裏にひそむ意味は取り易い。三千代が「代助の贈った指環」も「他の指環」も「穿めてゐなかつた」ということは、それらを金に代え、「活計」の足しにしたということであろう。これが「三千代の意味」なのである。

三千代は「ぼつと赤い顔をした」。こういう表情は家計の窮乏状態を人に知られる「氣恥づかしい思ひ」(四)を示している。

三千代は全くの無言ではない。彼女の「言語談話」は代助にもらった「真珠の指輪」を手放してしまつたことを済まなく思う氣持がよく出ている。

場面Dは三千代が前以上に経済的に困窮していることをはっきり示す役割を与えられていると言えるだろう。

実は場面Dには続きがある。代助は平岡宅を去る時、三千代に「旅行費」(「紙幣」)を渡そうとする。

三千代は、下女を憚る様な低い声で、

「そんな事を」と却つて両手をひたりと身体へ付けて仕舞つた。

代助は然し自分の手を引き込めなかつた。

「指環を受取るなら、これを受取つても、同じ事でせう。紙の指環だと思つて御貰ひなさい」(場面Eとする)。

この場面で興味深い箇所は最後の代助の「言語談話」である。代助は三千代に金を「受取つて」もらいたいがために、「それから」以前の世界で「受取つて」もらつた「指環」を引き合ひに出し、「紙幣」のことを「紙の指環」と表現している。代助は、いや、代

助の背後にいる作者漱石は巧みな表現をしたと思われる。

しかし、男性が女性に「指輪」を与えることが重い意味を持つているように、男性が女性に金銭を与えることもまた重い意味を持つている。まして三千代には平岡というれっきとした夫がいる。どう見ても単なるプレゼントでは済まされない。

ところが代助が熱心にすすめるので、結局は三千代は手を出し、「受取」る。これで代助と三千代との間にひそやかな結びつきが成立したと言えるだろう。漱石の作品には金銭の問題がよく出てくる。そして、金銭の授受が登場人物達の関係に大きな影響を与えることが多い。作者は『それから』においても金銭を巧妙に使用して代助と三千代を結びつけていたのである。<sup>(13)</sup>これが場面Eの役割である。

十三で判明することだが、三千代は代助からひそかにもらつた「金ノ事ヲマダ平岡ニ話サナイ」(「断片」、明42)。平岡に話した「二百円の小切手」の時とは大きな違いである。こうして、代助と三千代は秘密を共有することになる。秘密の共有、これも人と人、特に男と女の結びつきを強固にするものであろう。

十三には長井家一同が佐川の令嬢を囲んで昼食をとる場面が出てくる。済むと、父は代助に「大した異存もないだらう」と言う。このままでは、代助は令嬢を「貰はなければならなくなる」。しかし、代助にとつて「愛の対象は他人の細君」、つまり三千代だった。

代助は「又三千代に逢ひに」平岡宅へ行く。三千代は「張物」をしていた。代助が「結構な身分ですね」と「冷かす」と次のように

ほとんど、「挙止動作」だけで反応する。

(筆者注・三千代は黙つて次の問へ立つて行つた。用筆筒の環を響かして、赤い天鷲紙で張つた小さい箱を持つて出て来た。

代助の前へ坐つて、それを開けた。中には昔し、代助の遣つた指環がちやんと這入つてゐた。三千代は、たゞ

「可いでせう、ね」と代助に謝罪する様に云つて、すぐ又立つて次の間へ行つた。さうして、世の中を憚る様に、記念の指環をそこへ用筆筒に仕舞つて元の座に戻つた。代助は指環に就ては何事も語らなかつた(場面Fとする)。

注目すべきは、三千代が「持つて」きた「小さい箱」の中に「代助の遣つた指環がちやんと這入つてゐた」ことである。場面Dの三千代は「指環」を「穿めてゐなかつた」から、私達読者には三千代が経済的窮乏のあまり、手放してしまつたかのように思えた。ところが、三千代は代助にもらつた「記念の指環」をひそかに隠し持つていたのである。

これはどういふことであらうか。作者ははっきり書いていない。ただし、「断片」に「指環受戻」とある。これから推測すれば、三千代は「指環」を一度、質入れし、引き出したといふことであらうか。「記念の指環」を手放してしまつた三千代は悪いことをしたと思ひ、場面Eで代助から手渡された「紙の指環」(つまり、「紙幣」)を使い、「受戻」したように思われる。三千代が「謝罪する様に」代助に言つた「可いでせう、ね」はそういう事情を示しているのとれる。三千代の「言語談話」は「黙つて」ばかりいた彼女から

発せられただけに印象的である。

三千代が一度手放した「記念の指環」を取り戻したといふことは、三千代にやはり代助と共に生きていこうといふ思いが生じたといふことであらう。だが、人妻が夫以外の男性に結びついていくことは、『それから』の世界の時代である明治の「世の中」ではタブーであり、姦通罪を犯すことであつた。それで「記念の指環」を「仕舞」うといふ三千代の「挙止動作」に「世の中を憚る様に」とか、「そこへ」(これは「おちつかず急ぐさま」といふ意味)とかいふ形容が付け加えられたのである。

代助は場面Fのあと、自分と三千代と平岡の関係について考え、「平岡は貰ふべからざる人を貰ひ、三千代は嫁ぐべからざる人に嫁いだ」といふ結論を出す。三千代と平岡は結婚すべきではなかつたといふ代助の「解決」の背後には、自分こそが三千代と結婚すべきだつたといふ思いがひそんでゐるとつてよいだらう。とすると、代助にも「それから」以前の世界の三千代との関係に戻らうとする気持が生じてきたといえよう。

作者は代助と三千代が共に「それから」以前の世界の関係に戻らうとし出したことを示そうとして、一度作品から消えた「真珠の指輪」を場面Fで再浮上させたのだ。これが場面Fに与えられた意味と役割である。

十四で代助は佐川の令嬢との「縁談を断る」ことを梅子に告げ、三千代と「会見」することにする。代助は「百合の花」を飾つた部屋で三千代を待つ。「百合の花」は代助があらかじめ買つておいた

ものである。十で代助宅を訪問した三千代も「百合の花」を持参していた。二人が「百合の花」に拘泥するのはそれが「昔」、つまり、「それから」以前の世界の二人の交際を連想させるからである。「百合の花」も『それから』において重要な役割を与えられている（小道具）になっている。代助は「三千代の過去」と「わが昔の影」を認め、「再現の昔のなかに、純一無雜に平和な生命を見出」す。この場面には代助の、「それから」以前の世界への強い憧憬、並びに全き没入の状態が鮮明に出ている。

こういう雰囲気浸ったあと、代助は三千代に会い、彼女の気持を確認するために「貴方は平岡を愛してゐるんですか」「平岡は貴方を愛してゐるんですか」という二つの質問をする。前者に対して三千代の「顔の色」は「蒼くな」り、「眼も口も固くな」っている。後者に対して三千代の顔からは「不安も苦痛も殆んど消え」、「唇は確として、動く気色はな」い。こういう表情から、三千代が二つの質問に対して否定の答を出していることが十分窺える。それでである、代助は三千代に「覚悟を極めませう」と言うのだ。代助と三千代は「恋愛の彫刻の如く凝として」いる。このあたりは確かに「感動的」である。「それから」以前の世界に源を持ち、「それから以後」の世界で再会後（夫から以後）、発展してきた代助と三千代の「恋愛」がここで成就したと思われるからである。

「会见」「告白」の場面が入っている十四は確かに「一篇の最高潮」<sup>(16)</sup>と言える章である。場面Fはその直前の十三にある。つまり、場面Fは『それから』の中で最も重要な章である十四を導き出すという

大きな仕事をも遂行しているのである。

十四以降には「指輪」が出てくる場面はない。それでよい。「指輪」は十分、その使命を果たしたからである。だが、もう少し作品を追ってみたい。題名や「指輪」に関連がある場面が出てくる。

十五で代助が「会见」「告白」後、初めて平岡宅を訪れ、三千代に会った時、三千代は彼に「何故夫から入らつしやらなかつたの」と言う。先に「それから」と「夫から」をあげておいたが、実はまだあったのだ。この「夫から」の意味は代助が三千代に「告白」してからということである。二人の関係はこの「夫から」から新しい段階に入ったと言える。

こういう「夫から」以後で目立つことは、三千代の「言語談話」「拳止動作」が「それから」以前の世界の三千代はもろろんのこと、再会後（夫から以後）の三千代とも比べものならぬほど鮮明になってきたことである。明らかに三千代も変貌してきている。たとえば、三千代は「平岡の机の前に据ゑてあった布団」、つまり、十四で代助が見た時、平岡を意識し、「一寸厭な心持」がした「布団」を「わざと」代助の前へ「押し遣」り、「無理に其上に坐ら」せてしまう。この三千代の「拳止動作」は既に三千代が平岡ではなく、代助を自分の夫と考へていることを明瞭に示している。この時、三千代は代助に「何でそんなに、そわ／＼して居らつしやるの」とまて言っている。場面Fで三千代が「真珠の指輪」を「そこ／＼に」箱の中へしまったことを想起したい。それと比べれば、十五では二人の「拳止動作」が逆になってしまっていると言ってもよいくらい

である。

十六で三千代は代助が「物質上の責任」について心配すると、「斯うなるのは始めから解つてゐるぢやありませんか」と居直つたかのような「言語談話」を口にする。そのうえ、彼女は「若も」の事があれば、死ぬ積りで覚悟を極めてゐるんですもの」とも言う。これは三千代に自分の体について「放つて置いたつて、永く生きられる身体ぢやない」という意識があつたからである。ここで場面Cを振り返りたい。そこで三千代は代助に心臓について聞かれ、「悉皆善くなるなんて生涯駄目ですわ」と述べていた。これは十六の三千代の体についての意識の予兆であつたことにならう。また、私は三千代が「沈んでゐなかつた」のは、「指環」を見て代助の存在を意識し、彼がいればやつていけると考えていたからであらうとも推測しておいたが、それが十六で更に明らかになつたと思われる。なにしろ、三千代はたとえ身が減びても代助を信頼し、彼に従つて生きていく覚悟を表明しているのだから。

だが、このような三千代の、代助への強い傾斜の気配は既に四の場面Aに出ていたように思われる。三千代が「結婚の御祝として代助から贈られた」「真珠を盛つた」「指輪」を「穿め」たほうの手を「上にし」ていたという事は、「それから」以前の世界から「それから以後」の世界に登場してきたあの時点で既に代助を選んで来たということでもあつただらうから。作者は場面Aにおける三千代のなげない「挙止動作」に作品の方向を暗示するものをも込めていたようである。

以上から、夫平岡ではなく、友人代助が人妻三千代に与えた「真珠の指輪」が「それから」以前の世界、並びに「それから以後」の世界の出来事に関係し、各場面でそれぞれ意味と役割を持っていることが明らかになつたであらう。作者漱石はシェイクスピアの『ヴェニス商人』や『十二夜』、メリメの『イールのヴィナス像』と同じように「指輪」という「小道具」を巧みに使い、『それから』の世界を展開していったのである。

注(1) 岩波書店版『漱石全集』第二巻を、集英社版『漱石文学全集』四の「注解」で指摘されている。

(2) 漱石は「ゆびわ」を「指輪」と書いたり、「指環」と書いたりしている。「それから」でも同様である。

(3) (1)と同じ。

(4) 漱石とメリメの関係については柏木隆雄氏に「漱石とメリメ 美称子の肖像をめぐって」(『英語青年』、昭52・1、研究社、のち『作家の世界夏目漱石』、昭52・11、番町書房)や「漱石の初期作品とプロセル・メリメ」(『漱石における東と西』、昭52・11、主婦の友社)がある。

(5) この場面については既に王井美穂子氏が注目し、「親しくしていた女性の結婚の祝品に若くて独身の男性が指輪を贈ることの妥当性はともかくとして、三千代の指に二つの指輪がはめられているのは暗示的である」と述べている(『漱石の』それから)について、『文芸と批評』第2巻5号、昭42・6、三〇頁)。私は「独身の男性」、つまり、代助の行為の「妥当性」を「ともかくとして」棚上げしないで、拘泥

し続けることにした。そして、「二つの指輪」のうち、出所がはっきりしている「真珠を盛った」「指輪」の「暗示」するものについて考えてみることにした。

(6) 『寶石宝飾事典』(昭56・8、講談社、一一〇頁)

(7) 重松泰雄氏は十四の「それから」に注目し、ここに「それから」という語が出てくる」と述べたあと、題名との関係についても触れている(「注釈」、『日本近代文学大系26夏目漱石集Ⅲ』、昭47・2、角川書店、五一頁)。

(8) 注(7)と同書(五〇七頁)。

(9) 古くは武者小路実篤が『それから』を「代助の目を通していろいろのものを見せられる」「主観小説」ととらえている(『それから』に就て、『白樺』、明43・4)。

(10) 漱石は自作の叙述方法の限界を知っていたらしく、補う工夫をしている。それが「言語談話」と「挙止動作」によって心理を示唆する方法である。私達はわかり易い「言語談話」はもちろんのこと、見落とし勝ちな「挙止動作」にも十分注意を払い、その意味するものをくみとっていく必要がある。そうすることが漱石の意図に添うことになり、結局はよりよい読みにつながっていくことになると思われる。

(11) 二通の手紙については越智治雄氏が言及している(『それから』論、『日本近代文学』第5集、昭41・11、五六頁、のち『漱石私論』、昭46・6、角川書店)。

(12) 猪野謙二氏「日本文学の鑑賞のために―藤村と漱石を中心に」(『岩波講座文学の創造と鑑賞』)、昭29・11、二二頁、のち『明治の作家』、昭41・11、岩波書店)

(13) 米田利昭氏は「男女交際の機会の限られていた当時としては非常なリアリズム」と述べている(『それから』の方法)、『文学』、昭41・4、岩波書店、四三一頁)。

(14) 新村出編『広辞苑』第二版(昭53・9、岩波書店)

(15) 平岡敏夫氏「それから」論(『日本文学』、昭44・3、日本文学協会、一九頁、のち『漱石序説』、昭51・10、塙書房)

(16) 森田草平『夏目漱石』(昭17・12、甲鳥書林、一六八頁)

※ テキストは集英社版『漱石文学全集』五を使用した。総ルビであるが、一部を残して他は省略した。旧漢字は新漢字に改めた。

## 「道草」における健三の対他関係の構造

石 原 千 秋

### 一

この論考の目的は、「道草」における主人公健三の対他関係の構造を明らかにする所にある。

健三の対他関係は様々な要因によって成立しているが、ここでは健三の、他者への働きかけと、他者認識との二点について考察したいと考える。その方法としては、健三の他者への働きかけを、さらに会話をも含めた健三の行動という身体的・個的なレヴェルと、〈交換〉という抽象化・制度化されたレヴェルとに分け、その位相差に応じて、概ね、前者においては健三とお住を軸に、後者においては健三とお住以外の人物を軸に検討し、これを心身論的観点から意義づけ、健三の他者認識の在り方との関連を明らかにする方法を取った。また、結論をあらかじめ要約すれば次の通りである。

(一) 健三の他者への働きかけの型は、〈離反〉と〈接近〉の繰り返し返

したが、それは健三の、他者に対する嫌悪感と関係性の欠如感とが交錯する自己矛盾の対他的な現れ方である。それは身体的レヴェルにおいては、場面々々に応じて〈追い出し〉と〈追いかけ〉、〈拒否〉と〈受諾(受容)〉、〈逃避〉と〈追跡〉等の行動として現れ、抽象化されたレヴェルにおいては、他者との共同性としての〈交換〉の場に参加せず、金銭を与えることによって〈接近〉し、その金銭授与から〈交換〉の共同性を脱着させることで〈離反〉するという形を取る。また、健三は社会的な〈役割交換〉としての共同性にも参加していない。以上のことは、健三が対他関係をより、身体的なレヴェルにおいて回復しようと試みていること、彼の対他関係が不安定なものたるざるを得ないことの二つを示している。

(二) 健三の、対他関係におけるこのような自己矛盾の、より対自的な在り方が、彼の他者認識であると考えられる。心身論的観点を手がかりに検討すれば、健三の対他的な欠如感や嫌悪感といった関

係性における断絶意識は、彼の現在と過去との時間的な自己了解性における断絶意識と相互転換し、そのことよって彼の自己矛盾は〈不機嫌〉という対目的な気分に着着することを、ナルシシスト的  
他者認識の在り方として指摘し得る。そのような健三の他者認識の在り方は、他者認識の一つのレヴェルとしての〈役割交換〉を円滑に行わせず、〈共同主観〉を不安定なものとしている。

二

健三の行動の型の分析からはじめよう。

「道草」における夫婦関係の原型とも言うべき例が十章にある。風邪が治りかけた健三は、一旦会話をとぎらせてお住を〈追い出し〉てしまうが、手を鳴らして呼び戻す(追いかけ)。それがまた新たな対立を生み出し、再びお住を〈追い出す〉ことになる。ところが、次にお住が粥を持って来るとほとんど食欲のなかった健三は「それでも彼は何故だか床の上に起き返つて」(十一)その粥を食べる(受容)。これに類似した場面は以下何回か繰り返されている。また、自分から書斎に籠ってしまい(逃避)、あるいは書斎に入つて来る子供達を叱っておきながら(追い出し)、手を差し延べないお住に対し、あるいは自分に寄り付かない子供達に対し、「物足りない心持を抱いてゐた」(九)健三が、或時お住に「女は子供を専領してしまふものだね」(八十三)と問い質そうとするのは、〈離反〉と〈接近〉との間が時間的に離れている例である。

ところで、〈離反〉と〈接近〉のどちらか一方が具体的な行動に至

らずに内化(内面化)した場合、一つの行動に二重の意味が託されることになる。〈接近〉の方が内化すれば、「内心に無事を祈りながら、外部では強ひて勝手にしろといふ風を装」(五十四)うことになり、〈離反〉の方が内化すれば「彼は征服されると知りながらも、まだ産褥を離れ得ない彼女の前に慰藉の言葉を並べなければならぬ」(八十三)くなる。「道草」に散見されるお住と健三の相互沈黙や〈非行為〉は、〈離反〉と〈接近〉が両方同時に内化した場合に起こる彼等の行為であると考えられる。一章で、「何にも打ち明けなかつた」健三は、「打ち明け」たかつたのだし、二十一章で、アルバイトの給料を無言で放り出したのもお住の「嬉しさう」な顔を見たかつたという意味が込められている。この沈黙や〈非行為〉は、〈拒否〉であり同時に〈追いかけ〉て来ないお住への不満と見做す事ができよう。このように、健三の行動は二面性を帯びることが多いので、彼自身にとつても自分の行動はどこかよそよそしいのであり、お住には「仮装」(五十四)と映るのである。

以上のような健三のお住に対する対応の変化は、健三の気分の「上り下り」(五十四)と、お住の態度・反応とよって決定されている。五十四章の場合は、お住のヘヒステリーへの「怖れ」・「悪」しさと健三の不機嫌とが〈離反〉を外化し、八十三章では、お住が「産褥を離れ得ない」という健三の認識が〈離反〉を内化し、一章では健三の不機嫌が、二十一章ではお住の「無愛嬌」が健三の〈非行為〉を増幅していると考えられる。したがって、お住が、「死んだつて構はない」(八十二)という捨て鉢の表情を見せる場合にせ

よ、「笑つて取り合は」(八十四)ぬ場合にせよ、健三の働きかけを〈受容〉しようとしなない場合には、健三の気分は対象を失い、「人が斯んなに心配して遣るのに」(八十二)「御前が困らなくつても己が困る」(八十四)と、「手前勝手」(同)な態度として空回りせざるを得ない。さらに、お住の反応が全く期待できない場合、すなわち健三の働きかけをお住が「沈黙」をもって総て〈受容〉してしまふ時は、彼の気分は「憎悪」(五十四)に、お住が「ヘヒステリー」の時は(拒否)、「天に祈る時の誠」(五十)に分極化して現れる。

これは健三の気分の不安定さを示しており、さらに彼の気分が他者との関係性と何らかの関わりがあることを予想させるが、この二点については次節で述べる。

お住に対する態度に比べれば、他の登場人物に対する健三の態度は単純であり、消極的・受動的・間接的である。これはお住と並ぶ副主人公とこれまで見做されて来た島田についてもそうである。

冒頭、健三は道で島田に会つても声もかけない(拒否)にもかかわらず、お夏やお住に島田の暮らし向きを聞いてまわるが、この〈追跡〉は六十、六十一章でも繰り返される。一方、島田が来れば必ず会い、また島田の要求をすらすらと受け入れるのである(受諾)。しかし会えば「冷淡に近い受容へ」(十六)をし、早く帰ればよいという態度を示す(四十九)。したがって、この場合健三は〈離反〉の方を内化させているというよりも、受動的に島田を受け入れていると見るべきであろう。島田が「迷惑さうな健三の体を見ても澄まして」(十七)いるような人物なので、健三は自分の働きかけが島田に受け

とめられることを期待していないのである。それは、島田の前で時折見せる健三の沈黙が〈拒否〉という一つの意味しか物語っていないことによく現れている。同じ沈黙でも、島田に対するそれは、お住との関係の中で沈黙のようにには様々な意味を帯びていないのである。その他の人物についても、健三は島田の事以外ではほとんど能動的に自分から関わろうとしておらず、親戚付き合いはお住の役目である。

このようにして、健三は他者と即かず離れずの関係を保っているのだが、「道草」に現れたもう一つの他者への働きかけ、すなわちより社会化されたレヴェルのそれとして、〈贈与〉に対する〈返礼〉を往復運動のように繰り返す〈交換〉がある。吉田熙生氏は、「道草」における〈家族―親族〉間の「現実的な行動と思惟」を「『互惠的交換』作用」として論じたが、ここでは一歩進めて、社会化された、そして他者への働きかけとしての〈交換〉という観点から捉えてみたい。そもそも〈交換〉とは、個人的な生(6)の人間関係の在り方を形式化・制度化し、心的部分を疎外することで永続化しようとした象徴的行為であると考えられるからである。

栗本慎一郎氏は、経済人類学の立場から、人間の経済活動の基礎の一つである〈交換〉は、実は「経済的な動機を持たない社会的行為である」として、〈交換〉を次のように定義した。(6)栗本氏によれば、交換の原型は一方的贈与だが、贈与は本来、物を与える事を目的としておらず、受け手を「庄倒」しさえすればよいとされている。そこで受け手は「庄倒」されるだけでは社会的安定を喪失する

ので、そうしないために返礼を是非必要とする。その返礼が一般的支払い手段（例えば貨幣がそれである）として確立していない物品によつてなされた場合が交換なのである。したがつて交換とは「贈与の行為の一つの変形」であり、「その交換における返礼上の時間的ずれがある形態を貸借とか信用供与」と呼ぶのである。このように交換は贈与の変形であるがゆえに、それは参加者にとつて一種の「ソシアル・コミュニケーション」たり得るのである。

島田夫婦の幼い健三への〈贈与〉は、明らかにこの「庄倒」を意味している。また健三と再会した島田が、健三の紙入を「私が頼んで上げませう」（五十六）と申し出たり、健三に無心を始める前に「李鴻章」の書の〈贈与〉を申し出たりするのも（四十六）、彼が〈交換〉の原理に生きている事を示している。お夏もまた同様であり、「他から物を貰へば屹度それ以上のものを贈り返さうとして苦しが」（八十五）り、「客の顔さへ見れば、時間に関係なく、何か食はせなければ承知しない」（五）し、健三に小遣の増額を要求する直前にはやはり「達磨の掛物」（六）を健三に〈贈与〉しようとする。もちろん「江戸名所図絵」（二十五）を健三に貸したが、頼まれた事は何でも安請合する比田も、島田の「李鴻章」の一件を正確に「無心」（四十七）と結び付けることのできたお住も例外ではない。しかし、健三だけは彼らとの〈交換〉の場に参加しようとしな

い。彼は「他を訪問する時に殆んど土産ものを持参した例のない」（八十五）男であり、「李鴻章」の書も「達磨の掛物」も「江戸名所図絵」も一切受け取らうとせず、お夏の〈返礼〉の習慣も「形式的」

（八十五）として退けている。〈贈与〉の申し出を〈拒否〉しているのである。逆に、長太郎に「袴」（三十三）を貸したのも、岳父に「外套」（七十二）を贈ったのも、お夏から「切地」（八十五）を贈られお礼をするのも、実際の参加者はお住であり、いずれの場合もそれを聞いた健三には一種とまどいの色が見える。健三が受け取るのは、無理強いされた鮎（六）であり、軽蔑すべき安物の盆栽でしかない（五十五）。

健三が行うのは彼らに金銭を与えることだけである。もちろん金銭の〈贈与〉も〈交換〉の一段取り得るはずだが、相手からの〈贈与〉も受けず、〈返礼〉——四百円を用立てた岳父に対し「嘸嬉しがらうとも思はない」（七十五）ことに示されているように、感謝という形での〈返礼〉さえ期待しない健三の〈贈与〉は、〈交換〉となるべき契機が彼の主観として失われていることを意味していると言つてよい。あるいは、金銭は常に『支払い』の意味機能を持つだけだとするれば、健三は意味もなく支払い続けているのである。何故なら、島田に関してなら本来の意味での〈返礼〉は既に実父の手によつてなされているからであり、他の人物についても、健三の主観として恩義を感じていない以上、「道草」の他の人物が行っているのと同質の〈交換〉ではあり得ないからである。

阿部謹也氏は、「モノの交換の背後には、本来人格と人格のふれあい」があるが、「貨幣はモノと違つて人格の刻印を帯びていない」として、「モノ」の〈交換〉と「貨幣」での〈交換〉との間にはっきりと区別を立てている。<sup>10)</sup>「モノ」には、ちよつとした「紙入」（五十

三)や「紫檀の机」(九十九)にも思い出が纏わり付き、あるいは贈与者の人格が刻み込まれるために、その「交換」は健三のとまどいを誘うが、金銭なら岳父に用立てても「何の方面に何う消費されたか」(七十五)無関心でいられるし、逆に他者に無関心なまま消費できる(八十六)。友人から借金をすることに、健三は何のためらいも示さない。(七十四)これは健三の金銭への関わり方の特性を示していると考えられる。健三は金銭の「交換」に対しては共同性を持たないのである。すなわち、本来「交換」の手段であるべき金銭の贈与が、健三においては「交換」としての意味が剥奪され、自己完結した行為として意味付けされている。健三は金銭を与えることで最少限の関係を保ちつつ(接近)、金銭贈与から「交換」の意味を脱落させることで、他者との関係を「拒否」しているのである。

このように、「交換」たるべき往復運動を塞ぎ止められた所に、「遣らないでもない」のに金銭を「遣つた」(百二)という形で、健三には「己は精一杯の事をしたのだ」(七十五)という自足感や「好意」(百二)が生じる。だから健三の金銭の「贈与」は、主観として恩義を感じていないことの埋め合わせたり得るのである。<sup>11)</sup>

このことは同時に、健三が現在彼に与えられている「役割」を最少限にししか果たしていないことを意味している。G・H・ミードは、人が「役割」を引き受けることは自我形成に不可欠であるとして、「ある人にかれの自我の統一をあたえる組織化された共同体もしくは社会集団を、『一般化された他者』とよんでよかろう」と言っているが、「道草」における健三の「一般化された他者」とは、

先の吉田氏の論考に従えば「家族」親族」であり、そこで健三が引き受ける「役割」とは、彼自身「活力の心棒」とか「親類中で一番好くなつてゐると考へられるのは猶更情な」(三十三)とか考へていることでも明らかのように、「保護者」であると規定できよう。

ところが、健三がこの「役割」に対して抱く感情は「苦痛」(二十四)や「悲し」み(三十三)でしかなく、金銭を与えることしかせず、親戚付き合いもあまりしない彼は、この「役割」を十分に果たしているとは言いがたい。それは次のような理由によっている。

第一の理由は、健三の「役割」が「保護者」だからである。そもそも「役割」とは関係性の社会的な現れであるが、「保護者」と「被保護者」の関係は、「支配」「被支配」関係という形でそれを最も露わにするので、健三の言う「自然」と背反するからであろう。逆に彼の言うイデーとしての「自然」とはそのような形での関係意識を超越した、中性的・中立的な心的状態であると考えられる。いわば、生の「感情」や「気分」がそのまま人間関係となり得る立場である。<sup>13)</sup>

第二の理由は、「役割交換」に対する健三の関わり方に求められる。健三は彼の親族の中ではじめから「保護者」の「役割」を担っていたわけではなく、お住を除外すれば、かつての健三は「道草」に登場する彼の親族の総てに対して「被保護者」だったはずである。ところが、現在は、それが劇的な形で逆転しているのである。

健三がお住と結婚する頃の岳父は、遠い所での結婚式で健三の用意した俗な団扇を「所相応だらう」(七十二)と言いつつ程、明らかに健三より社会的な「優者」(二十四)であった。しかし、健三

に借金の申し込みをする現在の岳父は「健三に対して疑もなく一時的の弱者」(七十三)である。かつて健三の卒業式に薄羽織を与えた長太郎は、今は健三から袴を借り(三十三)、あるいは首繋ぎを依頼しなくてはならない(三十四)、比田も今は慇懃な態度で健三に接するのである。健三が金銭を与えている島田、お常、お夏については言うまでもなからう。

健三は時間の経過によるこのような〈役割〉の逆転を容認していない。市川浩氏は、「〈役割〉とか、〈地位〉とか、人間関係における〈位置〉」という「多かれ少なかれ交換可能な非人格的なもの」の〈交換〉を通して、抽象化した形で他者を認識するレヴェルを〈役割交換〉と定義している。これは他者との関わり方として見れば、栗本氏の言う〈交換〉と同じ位相にあると考えられる。とすれば、健三の〈拒否〉している〈役割〉の〈逆転〉とは、〈役割交換〉という抽象化されたレヴェルでの共同性を他者と共有することなのである。例えば、健三がお住の〈形式〉を憎むのも、〈形式〉が二人の共同性を抽象化するので、健三の「淋しさ」が癒やされないからだと考えられる。

さて、以上見てきた通り、健三の他者への働きかけは、具体的な行動レヴェルにおいても、社会的〈交換〉レヴェルにおいても、基本的に〈離反〉と〈接近〉の繰り返しであり、さらに、後者のレヴェルにおいては、健三は社会的な〈役割交換〉も含めてその共同性に参加していない。これはどのような意味を持っているのだろうか。この問題については、次のような心身論的観点を手がかりに考

察を進めよう。

〈論理〉とはより、反省意識的な、それゆえ精神の方向に対象化された〈情緒〉であり、〈情緒〉とはより、前意識的な、それゆえ身体の方向に対象化された〈論理〉であると考えることができる。(傍点原文)

〈論理〉と〈情緒〉とについてのこのような考え方は、健三の〈接近〉から〈離反〉へ、〈離反〉から〈接近〉へという往復運動を解説する鍵となり得る。技巧・形式的・頭の悪さへの批判(対お住)、人格上の嫌悪(対島田・お常・その他の人々)という〈離反〉は、いずれも道德的な、より精神的な理由によっている。これは身体中に「論理」(九十八)があるときで言う健三には大変明確に意識されている。一方、お住についての「物足りなさ」や「淋しさ」、島田についての「厭だけれども正しい方法」(十一)「義理が悪い」(十九)という〈接近〉は、より身体的な理由による。お住についての「淋しさ」は言うまでもないが、島田についても、より精神的な認識を明確化する健三においては、より身体的な欠如感は、前述したような「恩義相応の情合」(十五)が欠けているという否定的な形で、あるいは欠けていることについての苛立ちや、それを「不義理」(十三)とする認識として現れざるを得ない。であってみれば、健三の、「義理が悪い」(十九)「己は御前とは違ふんだ」(五十六)という理屈が、お住には「意味が能く通じ」(同)ないのも当然であろう。健三が言いたいのは「三分の一の懐かしさ」(二十九)のことだからである。

これを要するに、健三はより情緒的なレヴエルの欠如感のために他者に〈接近〉し、より論理的なレヴエルの道徳的な嫌悪感によって他者から〈離反〉するという自己矛盾を繰り返しているのであつて、「平静な会話は波だつた彼の気分を沈めるに必要であつた。然し人を避ける彼に、その会話の屈きやう答はなかつた。」(五十七)といふことになる。この自己矛盾は、健三の関係性の意識が、より反省意識的に働けば他者への嫌悪感として現れ、より前意識的に働けば人間関係における欠如感として現れることを意味し、健三の自己と他者との間の断絶の意識が、二つの異なつた位相として現れたものに他ならないことを示している。と同時に、健三が人間関係を、より身体的なレヴエルにおいて回復しようとしていることも物語っている。それが、健三が社会的なレヴエルでの共同性に参加しない理由の一つでもある。したがつて、より身体的なレヴエルにある健三の〈感情〉や〈気分〉の不安定さが、彼の人間関係の危うさを決定していると考えられるのだが、それはどのような〈感情〉や〈気分〉なのだろうか。

### 三

健三の作中人物に対する〈感情〉は、正負の二極に分裂している。例えば、お夏について健三は次のように感じている。

古い顔を眺めた健三は、子供の時の自分に明らかかな記憶の探照燈を向けた。さうして夫程世話になつた姉夫婦に、今は大した好意を有つ事が出来にくくなつた自分を不快に感じた。(四)

ここにあるのは、対他的な意識であるよりは、むしろ健三の対自己意識であり、それは「世話になつた」過去の自分と、現在その事に感謝できない自分との間の断絶の意識として現れている。前述したように、この意識は特に島田に対して強く働く。「厭だけれども正しい方法」(十一)がそれである。しかし断絶を意識することは健三にとつて「不快」なものであるために、彼はこの意識を「然しそんな事を忘れる筈がない」だから、ことによると始めから其人に対しては、恩義相応の情合が欠けてゐたのかも知れない」(十五)として、自己の過去と現在とにおける差異を、過去を現在に一致させる事ではぐらかす。このように時間的要素を漸次、空間的要素、すなわち自己と他者との質的差異に組み換えてゆけば、「忌み嫌ふ念は昔の通り」(四十五)「昔の因果」(六十三)「人格の反射から来る其人に対しての嫌悪の情」(十三)（以上対お常・島田）、「不愉快」(七十三)（対岳父）となり、さらに「教育」の違い(三、六十七)（対親類）として、あるいは自分と島田とは「魚と獣程違ふ」(四十七)として、健三は断絶意識を正当化できる。これに対して、時間的な要因による過去の自己と現在の自己との差異を対他関係に転移しない場合は、「他人の生活に似た自分の昔」(四十四)として過去を拒絶しなければならない。ここから抽出できるのは、次の二つである。第一は、健三の自己同一性の問題である過去と現在との断絶意識と、倫理的問題——すなわち他者認識の問題である自己と他者との断絶意識との間には密接な関連があり、場合によっては相互転換する可能性を推定できること、第二は、健三は現在を過去によつ

て相対化する視点を持ち得ていないということである。

ところで、この二重の断絶意識は、冒頭に「気が付かなかつた」(一)とあるように、健三には明確には対象化されていない、あるいはしたくないので、或意味で山崎正和氏の言う「気分」——「不機嫌」に近い。それゆゑ健三は、「厭な奴だ」「実に厭な奴だ」(五十六)と、この断絶意識を一つの「感情」の如く増幅させることもできるし、逆に他者との関係の認識をこの「気分」で埋め尽くすこともできるのである。さらには、自己の生の連続性の再確認としての回想、他者との関係性の回復としてあるべき回想は、健三にとって常に強いられた形を取る。例えばベルグソンの「記憶に関する新説」(四十五)を青年に話す一節は、健三自身の、回想が強いられたものであるという自覚に基づいていよう。

健三が、時間的な断絶意識を空間化、すなわち個人的な对他関係の領域に転移すれば、欠如感が現れる。しかし健三は欠如感を時間的に、しかも社会的に埋めようとする。健三は、自己の過去から逃げ回っていながら(三十八)、仕事の上では「未来ばかり望んで」(四十五)いる。しかし、彼の望む未来は決して彼の手には入らない。「一歩目的へ近付くと、目的は又一步彼から遠ざかる」(二十四)ので、彼は時間に対する「守銭奴」(三)のように働かなくてはならないのである。健三の言う「牢獄」(二十九)とは、このような、健三と時間との関係をイメージとして空間化した所に成り立つ喻、すなわち時間性と空間性の相互転換を示す喻である。

健三が、このような時間と空間における二重の断絶意識を持つ

のは、彼のナルシスティックな他者認識の在り方によっている。

市川氏によると、ナルシズムは「自己意識そのものの本質的な構造に根ざしている」。すなわち、「自己が実体ではなく、他者との関係および自己自身との関係においてある関係的存在であるかぎり、われわれもまた自己自身との再帰的關係に閉じこまることによって、実体がつよくな、堅固で不可侵の自己同一性に到達したいという潜在的な欲望をもっている」のだと言う。「自己意識」を「自分自身による自分自身についての意識性である」と定義すると、ナルシズムとは、例えば鏡に自分自身を写す事によって、鏡の中の自分と鏡の外の自分という形で「自己意識」の二面性を自分一人で同時に演じてしまうことだと言えよう。

〈鏡〉に写った自己の像の方に注目すれば、健三にとって、他者は自己の生の断絶を写しだす歪んだ像であると言つてよい。健三は、自己の生の時間的な断絶から来る「不快」を、自己と他者との空間的な断絶から来る他者への「憎悪」に置き換えていると見做し得る。例えば、「みんな金が欲しいのだ。さうして金より外には何にも欲しくないのだ」(五十七)という健三の他者認識は、少くとも彼らが「交換」の場としての共同性を共有していると考えられる以上、特に「金より外には何も欲しくないのだ」の方は、客観的根拠を持たない。そればかりか、逆に彼らに金銭しか与えてない健三の自己嫌悪という彼の自己了解を、対他的な関係を転移させることで正当化しているのである。この究極は「己の責任ぢやない」(五

十七)であらう。一方〈鏡〉を見てゐる自己の方に注目すれば、

「自分も兄弟だから他から見たら何処か似てゐるのかも知れない」

斯う思ふと、兄を気の毒がるのは、つまり自分を気の毒がるのと同じ事にもなつた。(三十七)

というように、健三の他者認識は彼自身へ戻って行くことが多い。お夏に代表される病弱な親類の中にあつて、健三が自己を「成し崩しに自殺する」(六十八)と認識するのはその典型である。これは関係性を自己了解性に転移した場合である。

いずれにせよ、これらの自己了解性と関係性との相互転換は〈鏡〉の周辺の出来事にすぎない。すなわち、健三の二重の断絶意識は、彼が自己同一性を、現在と過去、という狭い範囲で保とうとしている事を示している。

さて、以上の考察によつて、前節で述べた健三の〈自己矛盾〉の反復が、容易に〈不機嫌〉として固着する理由も理解し得る。健三の人間関係における嫌悪感や欠如感という自己と他者との断絶意識が、彼の時間的自己の断絶意識と相互転換することは、この嫌悪感や欠如感が、彼の時間的自己の断絶意識の対他的な現れ方にすぎないことを意味するからである。そして、そのような自己の生の不安がすなわち〈不機嫌〉なのである。<sup>(20)</sup>

この様な健三のナルシスティックな他者認識の在り方は、彼の人間関係の把握の危うさとして現れざるを得ない。なぜなら、自己が「関係的存在であるかぎり、私は私のアイデンティティを維持する

ために、自己確認のみならず、他者による確認を必要とする」<sup>(21)</sup>からである。その危うさは、より対他的には、健三の、お住がやつれたことについて、その罪を自分一人で引き受ける形での反省意識と(三十)、「緋鯉」に象徴される他者に自分が引き込まれる「怖れ」(三十八)とのゆれ<sup>(23)</sup>として現れ、より対自的には、既に水谷昭夫氏に指摘があるように、「落付かない態度で」、しかも「規則のやうに」(一)通動する矛盾として現れていると考えられるが、以下健三の他者認識の位相を検討することで、彼の他者認識の在り方をさらに明瞭にしておきたい。

前節でも述べたやうに、〈役割交換〉とは、他者を〈役割〉という抽象化した形で認識する、他者認識の一つのレヴェルでもあるのだが、〈役割交換〉が円滑にゆかないもう一つの理由は、健三のナルシスティックな他者認識の在り方によつていと考えられる。「道草」における〈役割交換〉は、〈保護者〉と〈被保護者〉との時間的逆転であつたが、その逆転を健三の主観として見れば、「今昔の感」(三十三)として現れる。

斯んな談話を聞いてゐると、健三も何時か昔の我に帰つたやうな心持になつた。同時に今の自分が、何んな意味で彼等から離れて何処に立つてゐるかも明らかに意識しなければならなくなつた。(二十八)

健三は一面では「昔の我に帰つたやうな心持」になる。言い換えれば、回想的気分の中では、かつての〈役割〉に戻ることができず、それが持続するためには、時間が連続していなければならない

のだが、二重の断絶意識を持つ健三にはその持続は不可能である。事実、今引用した一節においても、昔の「心持」はすぐさま自己と他者との距離感、すなわち関係の断絶意識にとってかわられていく。そうなれば、健三は〈過去〉を現在の自己に繰り込み、いずれ時間的自己の断絶意識——〈不機嫌〉の中に閉じ籠もるだろうことは、火を見るよりも明らかであろう。〈過去〉が「突然現在に変化」(二十九)するのは、健三が〈過去〉を自分の〈過去〉として引き受けたからではなく、時間性と空間性との相互転換によって、常に関係性が〈過去〉を現在化する結果としてである。

ちなみに、お住と健三以外の登場人物の他者認識は、概して〈役割交換〉レヴェルにとどまっている。例えばお常は、

彼女は自分の娘婿を捉まへて愚図だとも無能だとも云はない代りに、毎月彼の労力が産み出す収入の高を健三の前に並べて見せた。恰も物指で反物の寸法さへ計れば、稿柄だの地質だのは、丸で問題にならないと云つた風に。(八十七)

というように、自分の「娘婿」を、ただ自分を「養う者」という目でしか見ない。比田夫婦の、「彦ちゃん」に対する認識も同様である。

それでは、健三にとって可能な他者認識とは、どのようなレヴェルにあるのだろうか。それは、市川氏によれば〈相互主観〉である。「相互主観性の世界は、私が他者を意識の対象としてとらえ、かつ自分が他者の意識の対象となっていることを自覚することをおして把握される」。このような「主客の視点の交換可能性」の自覚は、

自己の身体が、見るものであり同時に見られるものであるという両義性を持つことを認識させ、そのことよって人格的な自我は交換不可能な存在として自覚され、同じく交換不可能な人格としての他者認識に到ると言う。例えば、「ほほえみや赤面や顔のこわばりは、對他身体(注)見られている自己)を介して生成する相互主観的な場を設定する」。他者の赤面は、自己が他者を見ていることと同時に自己が他者に見られていること(だから他者は赤面したのである)を意識させる。それがまた自己の「赤面を呼ぶ」のである。そこに一つの〈共同主観〉が形成される。

ここで大切なのは、「主客の視点の交換可能性」の自覚と、〈共同性〉の二点であろう。これを他者認識において平凡な言葉で言えば、健三が他者に対したときに自己を対象化できる度合の差であると言えよう。それはまた、健三の相手への期待、すなわち共同性を持ち得る度合に依じて、相手を他者として認識できる度合の差と相関している。その差のはっきり現れている例を挙げよう。島田とお住とについてである。まず健三が島田に出合った場合である。

彼の位地も境遇もその時分から見ると丸で変つてゐた。黒い髭を生して山高帽を被つた今の姿と坊主頭の昔の面影とを比べて見ると、自分でさへ隔世の感が起らないとも限らなかつた。

## (二)

健三は珍らしく過去によって彼の現在を相対化しているが、それでも彼の自覚している自己の変化は、「位地」「境遇」といった〈非人格的〉な〈役割〉についてである。しかもこれ程自己の変化を自

覺していながら、そういう現在の自分が島田にどう見えるかについては考慮の内にない。この後でも健三はただ島田が自分よりよい身なりをしていれればいいと思うにすぎない。

お住の場合はどうであらうか。

彼は今の自分が、結婚当時の自分と、何んなに変つて、細君の眼に映るだらうかを考へながら歩いた。(二十九)

健三はお住の視点を取ることによつて、自己の変化を對象化して得ている。もつとも、これ程はつきりした例は「道草」全体でここだけである。また、健三の、見られているという意識だけなら冒頭の島田の眼差の意識もある。しかし、そこには共同性がない。そこで再び健三とお住の「非行為」が問題となる。

その後で烈しい嘔が二つ程出た。傍にゐる細君は黙つてゐた。健三も何も云はなかつたが、腹の中では斯うした同情に乏しい細君に対する厭な心持を意識しつゝ筆を取つた。細君の方ではまた夫が何故自分に何もかも隔意なく話して、能動的に細君らしく振舞はせないのかと、その方を却つて不愉快に思つた。(九)

ここでは「黙つてゐる」お住の、「何も云はなかつた」健三の、「非行為」というそぶりがお互いにしかも同時に、そのそぶりを見ていることと見られていることの両義性を保ちつつ、お互いの心に響き合うのである。前節で、健三の「非行為」を「離反」と「接近」の同時に内化したものだと述べたが、ここでは健三の「非行為」には「黙つてゐる」お住への反感と同情を求めるとが同時に表現さ

れている。このような二重性は、お住の「非行為」にもそのまま見て取ることができる。これが「非行為」に一つの象徴としてのたらしきを与える結果となつてゐる。

象徴と言へば、健三が「ヒステリー」と判断している、お住の「ヒステリー」症状もまた象徴である。笠原嘉氏によると、「ヒステリー」は「未だ権威と服従というタテの価値体系が完全に温存され、同時に人間の連帯も密」な世界で「権威的ではあつてもけつして冷酷ではない強力者の直接的庇護の下」にある人物の病である。しかも「ヒステリー」症状が一つの象徴である以上、それを解説すべき「均質の情緒、共有の非言語的交通をもつた隣人が必要」であり、それは「一種の消極的暴力」なので「他者を捲きこみ、他者に献身を要求し、罪責感をかきたて、他者の自由をうばう」と言う<sup>(26)</sup>。これは恰も健三とお住の世界そのままではないだろうか。

健三は明らかに「個」としてのお住を求めつつ、一方でそのような他者としてのお住の存在が厭わしく、彼女を「妻」という「役割」に閉じ籠めようとする(七十二)「権柄づく」(十四)な夫であるし、お住もそれを表面上容認している。健三自身の言葉に従えば彼は「冷冽な人間ぢやない」(二十一)。また今述べたように、二人は「非行為」という否定的な形での「非言語的交通」の共同性を共有しているし、お住の「ヒステリー」症状に対する健三は「献身」的・自實的である(七十八)。お住の「ヒステリー」症状は、「権柄づく」な健三に対する人間としての反逆だと言へる。

サルトルは、他者を「私にまなざしを向けている者」としてゐる。<sup>(27)</sup>

これを他者認識のレヴェルにおいて言えば、視覚は最も対象化作用の強い知覚なので、人は自分が対象化されているのを意識することによって他者を認識できるという意味であろう。——お住の目から「ヒステリー」の光が出ると健三はそれを「怖れ」、同時に「劇しくそれを悪」(五十四)んでいるが、これはお住が何よりも他者として健三の前に現れたことを示している。そう言えば、健三は島田に「眼差される」ことをひどく嫌っていたし、逆に島田への嫌悪を「眼差す」ことによって表現していた(四十六、九十)。一方、健三が、お住に対して「天に祈る時の誠と願」(五十)をもつて接するのは彼女が「ヒステリー」の時に限られる。「ヒステリー」時では、お住の眼は閉じられているか、もし開いていても「生きた働きが欠けて」(同)いるので、健三は自己の内にある「感傷的な気分」(同)を生そのまま二人の關係に転移できるのである。だからこそ「ヒステリー」は二人の關係の「緩和剤」(七十八)となるのだが、「然し其眠りがまた余り長く続き過ぎると、今度は自分の視線から隠された彼女の眼が却つて不安の種にな」(五十二)るのは、やはり健三の他者認識の不安定さを示している。

もつとも、お住が「ヒステリー」か否かは俄には断定できない。しかし健三の他者認識だけを問題とする場合、お住の「ヒステリー」症状が神経症としての「転換ヒステリー」によるものか否かは不問に付すことができよう。お住の「ヒステリー」症状が明らかに以上のように健三に受け止められ、例えば「噓」一つにさえ意味が付与され象徴となり得る濃密な人間關係を二人が作り上げていることに

だけ注目すればよいからである。すなわち「互に顔を見合せた彼等は、相手の人相で自分の運命を判断した」(七十九)のである。

問題は、二人が「共同主観」を「非行為」という不安定な形でしか形成し得ない点にある。これは、二人の共同性が具体的な相貌の知覚という身体性を介して形成されていることにも示されているように、二人が、より身体的レヴェルにおいて關係を保とうとしていることによっていると考えられる。すなわち、健三が、自己了解としての「不機嫌」という否定的な「気分」を生そのままお住との關係に転移させ、またお住もそれに同調している結果なのである。健三についてだけ言えば、逆に、お住以外の人物との關係においては「不機嫌」を生そのまま転移させたことはなく、常に道德的な嫌悪感という、より精神的なレヴェルに対象化した「感情」として關係性に転移させているのである。

注(1) 本論で言う「他者認識」とは、健三の对他意識の構造の総体であり、精神的・知的レヴェルばかりでなく、身体的な知覚レヴェルをも含んでいる。

(2) 「道草」の語り手の他者認識の在り方にも、同様の位相差を認めることができる。(拙稿「叙述形態から見た『道草』の他者認識」『成城国文』第4号 昭55・10)

(3) 十三、十四、二十一、八十三、八十四、九十二の各章である。

(4) 例えば、「遅くなりましたとも何とも云はない彼女の無愛嬌が、彼には気に入らなかつた。彼は一寸振り向いた丈で口を利かなかつた。するとそれが又細君の心に暗い影を投げる媒介となつた。」(十八)な

とである。(前掲拙稿参照)

- (5) 「家族」親族小説としての『道草』講座 夏目漱石 第三卷 昭56  
・11、有斐閣。
- (6) 『幻想としての経済』昭55・12、青土社。23～29頁、204～209頁。
- (7) そこで、「贈与は実は、『富』の消尽とか破壊とかでも代替しうる」ので、実際にカナダ・インディアンは相手の目前で自分の貴重な奴隷を殺すことで圧倒し、相手もまた自分の奴隷を殺して返礼するのだと言う。私見によれば、饗宴(散財)や、気づかい・心配(精神的な消費)等が〈贈与〉や「互恵交換」たり得るのはそのためであるが、それには〈圧倒する——される〉という感受性の上での共同性が前提とならう。
- (8) G・H・ミードも「交換は高度に抽象的な関係形成である」としている。(稲葉三千男・滝沢正樹・中野収訳『現代社会学大系10 精神・自我・社会』昭48・12、青木書店。272頁。)
- (9) 前掲『幻想としての経済』27頁。
- (10) 『中世の窓から』(昭56・3、朝日新聞社。219～220頁)なお、阿部氏は同書の211・220頁で、現代の日本やヨーロッパにも「贈答」や「贈与慣行」が残っていることを指摘している。
- (11) 吉田氏も、健三が島田に金を渡すのは「恩義相応の情合」(二三)があったから遺るのではなくて、「欠けてゐた」(同)から「だ」としている。(『道草の影——『道草』論』『国文学』昭51・11。106頁。)
- (12) 前掲『精神・自我・社会』166頁。
- (13) 山崎正和氏も、健三は「自分の感情状態を相手の感情状態との相関関係において決めよう」としている、と述べている。(『不機嫌の時代』昭51・9、新潮社。93頁。)
- (14) 『精神としての身体』昭50・3、勁草書房。88頁。
- (15) 吉田潤生「代助の感性——『それから』の一面——」『国語と国文学』

昭56・1。3頁。

- (16) 前掲『不機嫌の時代』
- (17) 大平綾子氏は、「道草」には「被強制」を示す語の多い事を指摘している(『道草』から『明暗』まで』『日本文学論叢』昭53・1。3頁)。これは健三の受動性とも対応していると考えられる。(『不機嫌』もまた同様の受動性を持つと言う。(前掲『不機嫌の時代』11頁))
- (18) 前掲『精神としての身体』31～32頁。
- (19) R・D・レイン著、阪本健二・志貴春彦・笠原嘉訳『ひき裂かれた自己』昭46・9、みすず書房。111頁。
- (20) 吉田氏が「関係の中に否定的気分が浸透してこれを内化し、逆に否定的気分は関係に牽引されて社会化する」と言い、「老いの自覚とは無関係に、健三の身体はあの時の身体なのである」(傍点原文)と言っているのは(前掲『家族』親族小説としての『道草』253頁、272頁)、この相互転換を前提としなければなるまい。この点に関する限り、吉田氏の指摘は問題提起にとどまっていると言えよう。
- (21) 前掲『精神としての身体』33頁。
- (22) この点については前掲「叙述形態から見た『道草』の他者認識」(69～70頁)でも述べた。
- (23) 『道草』論』『漱石文芸の世界』昭50・6、桜楓社。191頁。
- (24) 極く単純な例を挙げると、子供が鬼ごっここの鬼という〈役割〉の〈交換〉を通して、自己と他者との相互性を認識することである。
- (25) 前掲『精神としての身体』39頁、83頁、88～91頁。また、〈相互主観〉は〈共同主観〉とも言う。
- (26) 『精神科医のノート』昭51・9、みすず書房。36～39頁。
- (27) 松浪信三郎訳『存在と無 第二分冊』昭33・2、人文書院。88頁。
- (28) 前掲「家族」親族小説としての『道草』204～208頁による。

# 朔太郎の「歌」

安藤靖彦

## 1

萩原朔太郎の文学的な出発は短歌からであった。また、彼にユニークな和歌鑑賞書『恋愛名歌集』があることもよく知られている。こういうことから彼の詩に短歌的なもの、和歌的なものが喰いこんでいるだろうことは容易に予想されよう。

たとえば、大岡信は近著『萩原朔太郎』(昭56・9 筑摩書房)において、朔太郎の「ソライロノハナ」最終章、「うすら日」の「ひとづま」「はつはる」二十三首などを考察して、白秋『桐の花』の「ほか」、古今集『新古今集』の影響・模倣を指摘したのち、その歌の虚構的雰囲気を「物語적雰囲気」と名づけた。「物語적雰囲気」は構造の問題として詩のことにもかかわってゆくだろう。また菅谷規矩雄は「定型とウィジョン—萩原朔太郎のリズム観」(『解釈と鑑賞』昭52・6)という文章で、朔太郎の『詩の原理』形式論の第十二章

「日本詩歌の特色」の、短歌の句構成の構造的に触れた一節を引用して、彼にあって詩の韻律は「作品の構成形式と必然的に相関する本質」であったとした。菅谷は別に朔太郎がそのリズム概念をつきつめればつきつめるほど「短歌の古典的頂点(新古今的なもの)に近づき、かえって自由詩の根拠たることから遠ざかってゆく」として、彼は「通念としての定型詩を否定したことはあっても、短歌じたいを根柢から否定・克服する態度を確立したことは、いちどもなかった」という重要な指摘もしている。

では朔太郎にとって詩とは何であったか、ということになるわけだが、それはまた彼にあっての詩と「歌」との関係いかんというところからはじまるだろう。それには彼における「歌」を二段階に分けて考えるのがより適切だろう。まず、彼にあって「歌」意識とはどういうものであったか、そして詩は、その「歌」からどういう形で出発し構想されていったかということが確認されなければならぬ。

い。つづいて詩に構造化された「歌」が、どういう形で生き、生かされたか、そしてそれは彼の詩にどういう性格を与えたかということが証されねばなるまい。ただ、ここでは第一の段階のことに主点が置かれて、第二の段階のことは少ししか触れられないだろう。

## 2

「ノート一」に「詠嘆以外に短歌なし」にはじまるかなり長文の詩歌論がある。この文章は朔太郎の詩と「歌」とをめぐっての構図がすでに示されていて興味深いものとなっている。おおざっぱに言えば、彼の「歌」に対応しての詩の考え方は、このごく初期の文章によつてはやばやとその大筋を見せているのである。

ここで彼は「歌」を詠嘆、ないし詠嘆的気分において理解し、詩を感傷、ないし「自我のリズムそのもの」の表出と理解している。ところで短歌は「至純な詠嘆」としての万葉から、「主観と客観と混和して一種の縹渺たる象徴味」を示し、「言葉を言葉として取扱はずに、言葉をリズムの「有声音」として使うに至った新古今へと「たしかに絶大の進歩」をしたが、古今以後は真実以外の遊戯性を加えて、その象徴性を概念のための、象徴のための象徴にしてしまったとする。その理由は短歌の生命が詠嘆以外にはあり得ないのに、詠嘆的気分をなお主としながら、象徴味を加えようとしたところに問題があったというのである。近代短歌においても成功しているのは、牧水の『みなかみ』『別離』、白秋の『桐の花』、啄木の『一

握の砂』『悲しき玩具』、晶子の初期の恋歌など「悉く豊潤な詠嘆的気分にとれた」ものであったとする。つまり、短歌は詠嘆・哀傷・祈禱・冥想などと多様に變化する生命のリズムに対応できない形式だといふのである。そこで「歌は万葉を出でず、歌は詠嘆を出ない」という断案が出る。「感傷詩論」(『詩歌』大3・12)にも「万葉集の詠嘆は単純なれども千載の後その光を失ふことなし」とか、「万葉の恋歌一首はソクラテスの教理よりも劫久なる生命を有す」とかの言がある。

ところで問題は、朔太郎が「歌」と詩とを詠嘆と感傷とに分けて考えようとしながら、必ずしもきっちりとは分け得ていないということにある。いま見たところからすれば、詠嘆は感傷、生命のリズムの一態ということにもなっている。彼の詩はこうして詠嘆、つまり「歌」をも包含して成立するもののようにである。ここから「感傷詩論」での「詠嘆もまた幼年期の感傷と言ふを得べし」という発言もでてくる。言い方を変えるなら、彼の感傷詩論は詩論として短歌論から自立してはいないのである。その意味で菅谷の、朔太郎にあっては短歌の根柢からの否定・克服がなかったという指摘は初期詩論においてすでに正しい。彼にあっては詩とは万葉以後の、古今、新古今への「歌」の道程に見合うもの、ないしそれに見合うもう一つの形として構想されたとも言えそうである。その意味で万葉以後の古今・新古今などの完璧な批判も成立しなかった。彼が「ノート一」「ノート二」、そして『恋愛名歌集』等に古今集恋歌冒頭の「ほととぎすなくや五月のあやめ草あやめしらぬ恋もするかな」を、

「ほととぎす鳴くやさつきのあやめぐさあやめもわかぬ恋をするかな」としてしばしば引くのもゆえなしとしない。彼にとつて、万葉以後の「歌」への批判はその象徴性の内実、生命のリズムの欠如の指摘のこととしてのみ成立している。だから、「ノート二」には短歌を「日本語の韻文で最も技巧の洗練されたもの」ともし、その意味で詩は歌の足下にも及ばぬものとするのである。詩が歌より進歩しているのは「内容」についてだけなのである。こうして、彼の詩は「歌」から出て、「歌」に帰るといふ性格を持つものと捉えられよう。事実、さきどりして言えば詩の危機、ないしゆきづまりといった事態に至ったとき、朔太郎はしばしば「歌」への回帰を示すのである。

さて、「ほととぎす鳴くやさつきのあやめぐさあやめもわかぬ恋をするかな」に触れて、「詠嘆以外に短歌なし」にはじまる「ノート一」の詩歌論は、言葉のリズムの一有声音として使用している（朔太郎はこの歌をこの時は『新古今集』の歌としている）としたのち、この一見技巧を弄したかに見える遊戯歌が、しずかに低唱するとき「初夏晩春の人事風物や、やるせない年少の情調が夢のやうに縹渺とただ」よっているように感ずるのはなぜかと問う。彼によれば、それは音楽と一致する「言外微妙の陰約」のせいであつて、ここには短歌を生活・生命の全部とした当時の貴族の幾代もの修養と洗練があつたというのである。したがつて、こうした歌はその象徴のリズムを字義を追つて理解するのではなく、「感知すべきもの」として捉えなければならぬとするのである。曲折した文章から彼

の主意をさぐればこういうことになる。だとすれば、万葉以後、古今・新古今への象徴的道程に見合う形で構想される彼の詩は、自我・生命のリズムを象徴において表出し、象徴において自我・生命のリズムを感知させ得るものとならねばならない。こうして、「感傷詩論」にある「ひとびとよ、美しきひとびとよ、つねに君はせんちめんたるなれ」「感傷とは痴愚の謂にあらず、自覚せざる哲理なり、前提を忘れたる結論なり」、また「感傷至極なれば身心共に白熱す、電光を呼び、帷幕を八裂するも容易なり」などという全身の感傷・象徴の詩論が成立する。その象徴は不徹底・朦朧・あるいは理知をしりぞけて、奇蹟を生む耶蘇の信仰に、輪廓鮮明、そして色彩の強烈なロダンの芸術になぞらえられるのである。「SENTIMENTALISM」(「詩歌」大3・10)冒頭の「センチメンタリズムの極致は、ゴーガンだ、ゴッホだ、ピアセレだ、グリークだ、狂気だ、ラヂウムだ、蟹だ、太陽だ、奇蹟だ、耶蘇だ、死だ」という文章もこの意味において理解される。彼はこういう詩学を「光の説」(異端「大4・1」とも名づける)。

## 3

ところで、こうした朔太郎の「歌」からの離脱展開としての生命主義の象徴詩観は、かなりの部分、白秋の『真珠抄』『白金之独楽』の跡を追つて形成されたもののように思える。

「ノート二」の「愛国詩論」は前後に数篇の作品「竹」の草稿にはさまれる形で誌されている。いうまでもなく、「愛国詩論」は松

竹梅亀、そして富士などの日本の紋章を、たとえば「松を見よ、その針の如きみどり葉はしんしんとして空をさし、光をさし光をとぎ、あらゆる合掌祈禱体なる心理を象徴す」るものというように捉えた特異な文章である。つまり、これらの日本の紋章は彼の象徴詩観の中軸物象であるわけだが、「このころ白秋法悦し、もはら不二山合掌体なる光景もやんごとなき」とも記しているように白秋に示唆され、ここに拉し去られてきたものである。もう少し詳しく言うなら、「愛国詩論」は『白金之独楽』の口絵と、それにつづく「白金之独楽序品」なる序の文によって書かれたものと思われる。口絵と序品とは関係が深い。序品は口絵の説明にもなっている。口絵は青味がかった「白金」風の画面に、まず空の部分に魚や鶴らしき鳥の飛ぶ姿、そして右端に山上のキリストを一見凧のように描いている。中の部分には遠景に舟の浮ぶ海を描き、手前の陸地に林檎の樹と思われる木一本と男女数人が描かれている。地上楽園図のつもりだろうか。そしてこの地上の彼方、遠景との境に空の部分に向けてそびえるように北斎ふうの型どった富士山が描かれている。絵の最下部は川と思われる水辺に、鶴が立ち、陽を反射して水が光っている。序品のはじめは「ワレイマ法悦ノカギリヲ受ク、苦シミハ人間ヲ耀カシム、空ヲ仰ゲバ魚天界ヲ飛ビ、山上ニ白金ノ耶蘇豆ノ如シ。大海ノハテニ煙消エズ、地上ニ鳩白日交歓ノ礼ヲ成ス。林檎ハジメテ音シ、水ハ常ニ流レテ真実一路ノ心ヲアヤマラズ」とある。この文章からすれば、口絵の地上部には鳩も描かれているのだから。画面からは判断できない。序品の最後は「善哉善哉。帰命頂

礼、今コソワレハワが手ノ独楽ヲ天ニササゲム、白金ノ独楽ヲ、光リ耀ケ、カガヤカニ、光リ澄メカン、音モナク、光リ澄メカン、音モナク。稽首再拜」とある。この白秋の祈念は、もちろん『白金之独楽』のモチーフにかかわるが、「愛国詩論」を介して朔太郎の、いわゆる浄罪詩篇のモチーフにもかかわってゆくものだろう。

この時期の朔太郎と白秋との詩的交渉を示すもう一つの例をあげておこう。『真珠抄』の短唱「海底」二篇と短歌「正覚坊」十四首との間に図葉一枚がある。やはり「正覚坊」と題されている。短歌「正覚坊」の第一首は「燦らかにこむの大樹に射す光燦らかに円く眠る正覚坊」とある。この短歌のこころを絵にしたのが図葉「正覚坊」と判断できる。やはり青味がかった画面にゴムの樹と、その下に大きく「正覚坊」、すなわち、あおうみがめを描いている。ちなみに「正覚坊」には大酒家の意味もある。思うに、浄罪詩篇を広い意味にとったとき、その一篇と考えられる朔太郎の作品「亀」は、やはり『真珠抄』の「輝る日麗ら万劫経たる海亀のこの諦めの大きなかも」などの外、この「正覚坊」に、「海底」二篇をさらに加えたりしてモチーフ化されたものだろう。「海底」第一篇は「死んで光るものは珊瑚の巢弟アベルが眼の光」(説明に「カイン怒つて弟アベルを殺すこれ悪のはじめなり」とある)とあり、第二篇は「恐らくは花ならむ海の底の海松の小枝に輝く玉あり輝く玉あり」とある。「亀」には「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」とある。「亀」は絵「正覚坊」に対する朔太郎なりの讀なのかも知れない。付して言うなら、

この時期、朔太郎に頻出する手あるいは指のイメージも白秋の「白金之独楽序品」、あるいは『白金之独楽』冒頭の作「白金ノ独楽」あたりに端を発するだろう。そして竹はその変様としてのイメージだろう。

さて、『真珠抄』には「真珠抄余言」なる後記があり、『白金之独楽』には「白金之独楽奥書」なる後記がある。前者余言には「わが短唱はわが独自の創見にして、歌俳句以外に一の新体を開くべきものなり。詩形極めて短小なれども、かの如く既成形式によらず、自由なリズムの瞬きを尊重し、真実真珠の如く、純中の純なる単心の叫びを幽かに歌ひつめんとするなり。わが短唱も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むとす」という一節がある。そして後者奥書には「我が悲願イヨイヨ深シ、麗ラカナレドモ慄キヤマヌワガ心ノ哀シサ。人間ナレバ白秋現ニ生キテ現ニ歎ク、唯念々一向光リツメモト祈ルノミ」という一節があり、そういう自身を「外道ノ悪趣ニ墮ツ」るものとした。つまり、朔太郎は白秋のリズムの瞬き、単心の叫びを象徴において表出するありように学んで、白秋が日本在来の歌俳を含めての小唄のながれを超えようとしたように、詠嘆の「歌」を超えようとしたのである。白秋の短唱がその意味での「一の新体」の試みなら、彼のいわゆる浄罪詩篇はそれに倣った彼の彼なりの「一の新体」の試みであったわけである。

なお、その自我・生命のリズムにかかわり、それを逆説的にかきたてる朔太郎の疾患意識草木姦淫のことについては、すでに論じたことがあるので省く。ただ「ノート二」に見える「私ノ仏ハ疾患

仏」などという表現は、その片仮名書きのを含めて、前記「白金之独楽奥書」の、白秋の「外道」意識からのものだろうと言いきえておく。また「竹」などに見られる、上下への展開のイメージも、さきの凶葉を含めて『真珠抄』や『白金之独楽』の世界に示唆されているところがあるろう。

## 4

こうして朔太郎は白秋に倣って自我・生命のリズムの象徴的表出に「歌」を超える形での詩を構想した。いわゆる浄罪詩篇は、「ノート二」における「愛国詩論」と「竹」草稿教篇との位置関係などから判断すれば、朔太郎におけるそうした意味においての実験詩篇という性格もあつたと思われる。すなわち詠嘆から感傷―象徴の体としての詩であつたのである。

ところで、こうした象徴詩論が白秋のそれから離れて独自性を持つのは、音楽の論と結びついてくるところである。つまり、あの内的リズムのことが「光の説」という論の名のとおり、光の説として集約化されると同時に、音楽のリズムとして展開する一面をもつたのである。さきの「ノート一」での、言葉の有声音化のことを言ったのにつづいて、朔太郎はそのことによつて「歌」が「全然音楽と一致する」と書いている。さらに「ノート一」の別の箇所では「詩と音楽とは本来の性質上絶対に同一不二のものでなければならぬ」ともし、音楽的とは「直接さをもてる立体的」ということだと注を加えている。ここでは詩と音楽との区別がほとんどないように見え

る。「ノート二」には「音楽と同じ程度の直接さをもって居る詩だけがよい」とある。こうした詩と音楽とをめぐっての見解をまとめたのが「詩と音楽の関係」(「音楽」大・10)という文章だろう。ここで彼は詩と音楽とを「全然同一の基調の上に立つ同体異頭の変形芸術である」とし、詩が「何等理智又は叙述の手段を借りずして躍動するリズムそのものを言葉或は符号に複写した者」なら、音楽はこれを「音響に複写したもの」だとする。彼にあって、詩の言葉はほとんど「符号」と意識されていた。そしてこの立場に立って、「音楽的の詩」、「言葉の音楽」たる「洗練されたる詩」を主張している。「青猫」に付載された「自由詩のリズムに就て」は彼の自由詩論を総括的に示しているが、それもこうした初期詩論上に構想されている。彼はここでも「詩と音楽の一致」を言い、それは詩に「『音楽そのもの』の纏渺するいめえち」を求めることであった。ただ「自由詩のリズムに就て」では、そういう詩における音楽的様態を「耳に聴えない韻律」「感じとしての韻律」と言っているように、音楽的「直接さ」を内面化し、いわゆる口語自由詩の条件にしようとしている。「詩と音楽の関係」という文章は、その意味では浄罪詩篇に見られるような「歌」からの脱出としての詩という、実験的昂ぶりにおいて書かれていた。

さて、朔太郎の浄罪詩篇はこうして「歌」から音楽へという筋道で試みられた象徴詩とすることが出来る。もちろん、この時期の彼の疾患意識・罪障意識はその内的モチーフとして充分に考えなければならぬだろう。けれど、そうしたモチーフが象徴・音楽という

方法上のモチーフと均衡して生かされているということも忘れられてはなるまい。たとえば「竹」における、草稿詩の「蒼天あらはれ、蒼天ひろり／新光あらはれ／新光ひろり」、または「いのらばいのらば空に生え／罪びとの肩に竹が生え」などの詩句の消去のことはこうした方法的モチーフのこととして考えられよう。蒼天・新光・罪びとなどの語は、音楽性にそぐわぬ觀念臭のゆえに斥けられたのであろう。音楽的直接さの試みが、多分、より内的モチーフにかかわるだろうこれらの語に優位したのである。「竹」における連用形の中止法による一貫もこの線上のことである。この語法が三木露風や室生犀星ゆかりのものだとは言え、それを音楽性の一貫として誇張して使ったところに、朔太郎の方法上の工夫があったのである。こうして浄罪詩篇は白秋の歌俳を超える「短唱」を、さらに音楽の方向に展開させようとの側面を持っていたと言える。もちろん、その音楽的象徴詩のより完全な形で形成は浄罪詩篇以後のことになる。のちの「詩壇に出た頃」処女詩集を出すまで(「日本詩」昭9・10)で彼自ら言うところを考慮すれば、それは大正四年四月創刊「アルス」に載った「春夜」「ありあけ」あたりに見定められよう。

ところで、朔太郎の詩意識は「歌」を軸にしてこのように展開したけれども、「歌」そのものに対する意識は変ったようには思われない。彼は「大正十一年五月、「現歌壇への公開状」を「短歌雑誌」に発表し、歌壇に対しての論戦を挑む。「朔太郎の『公開状』論争」とか、「萩原朔太郎をめぐる歌壇沈滞論議」とか呼ばれる、以後は

ほ一年間に及ぶ論争の幕明けとなった。その中の「歌壇の人々に答ふ」(『短歌雜誌』大11・8)なる一文では彼は、「詩は芸術として未成品なる故に、よろしく完美せる和歌に就いて表現を学ぶべし」と書いた。これは「ノート」で言った日本語の韻文中、短歌がもっとも技巧の洗練されたものとしたのと全く同一の見解である。そしてこの一連の論争において、彼は歌壇が「詩の本身」を忘れて機知・技巧・趣味・風流などの方向に走って「時代の感情」「情熱ある精神」の立場を忘れていたとした。その中で万葉集の価値は「純樸なる情熱にある」とし、「純情叙情詩」の代表的なものとした。これも「ノート」などの万葉評価の繰り返しである。これらのことは彼がここでなお「歌」と詩との境界に立って発言していたことを物語っている。このことを別の角度から言い直してみる。さきの「情熱ある精神」は、「動機の必然性」とも「情熱の必然性」とも言われているが、その情熱とは、「現歌壇への公開状」によれば、「高翔的な気分をもった美的感情」すなわち「情緒」であるとされる。「情緒」は、さらに「一つのヒューマニティ」と説明され、あらゆる人間に通ずる「普遍的な意志」を持って、何かしら「人々を感傷させる力がある」ととされる。「情緒」という語には、いかにも『青猫』的なるものを感じるのだが、それを除けばここで言われていることは、淨罪詩篇時代に彼が「歌」から詩を構想しようとしたとき、その詩へのモチーフに働いたものと変ってはいない。つまり、彼はかつて詩に求めたところを、いま「歌」にそのまま求めようとしているのである。詩と「歌」との境界に立っているとはこういうことを

言うのである。「歌壇の人々に答ふ」では、新しい時代の新しい日本語、新しい詩形を求めて「詩人と歌人との接近を望」んだ。それは今日の詩にも、「歌」にも、俳句にも即ち現存せる日本の抒情詩のすべてに満足することができない」という不満によるものであったが、詩と「歌」との境界に立つとは、彼にあって詩はついに「歌」から自立し得なかったことだと言えは言えることであった。そうなら、新しい詩形は一つの自己矛盾として、「歌」を基盤にしてしか考えられないのだから。彼の「現歌壇への公開状」以下の、いわゆる公開状諸論はその意味で矛盾の文章と言えなくもない。

朔太郎の詩が、ついに「歌」から離れ得ず「歌」において発想されざるを得なかったことは、最後の詩集『氷島』自序にもうかがえる。よく知られているその冒頭は「近代の抒情詩、概ね皆感覚に偏重し、イマダスムに走り、或は理智の意匠的構成に耽って、詩的情熱の単一な原質的表現を忘れて居る」とある。これはもちろん「詩と詩論」などの昭和主知主義詩とその運動のことを念頭にしているが発言だろうが、その根柢に流れているのは公開状論争の時のものと同じだろう。そしてつづけて彼が「多彩の極致は単色であり、複雑の極致は素朴であり、そしてあらゆる進化した技巧の極致は、無技巧の自然的単一に帰するのである」と書いたとき、「真珠抄余言」の「詩形極めて短小なれども、かの如く既成形式によらず、自由にリズムの瞬きを尊重し、真実真珠の如く、純中の純なる単心の叫びを幽かに歌ひつめんとするなり」とか、「白金之独楽奥書」の「頂礼極マレバ、詩形自ラ古キニ帰ル。タゞ純一無垢ノ悲ヲ知ルノミ。而カモ、

素朴ナル我が言葉ハマタ自ラ片仮名ニテ綴ラレヌ」とかの、白秋の言が響いてはいなかったか。つまり『水島』諸篇は「芸術的意図」の放棄という形での、詩の発する場所への回帰において書かれたとも言える。詩の発する場所への回帰は、白秋の「片仮名」にあたる、朔太郎の文語体を導いたとも言えるが、そういうことを含めて、その詩の基底に「歌」なるものを見ていたことは、ポエジイの原質的実体が「素朴純粹なる味嘆」であると言っていることでも明らかだし、また「日本の和歌や俳句を、近代詩のイデアする未来形態だ」としていることでも明らかである。言うまでもなくこれは「ノート一」「ノート二」以来の彼の持論であった。まさに三つ子の魂の感がある。

## 5

朔太郎の詩が「歌」を基盤にしていることは、ほとんどその詩的生涯を貫いたものであったことは見てきたとおりである。そうだとするなら、その「歌」と詩との関係は、「歌」からの脱出として詩が構想されながら、逆に詩が「歌」に回帰するという構図を持つということでもあろう。言い換えるなら、彼の象徴や音楽への道は、また「歌」を抱えこむという構造になっている面があろうということである。この往還の構造はさまざまな形でその詩業に見ることができよう。その一・二を考えてみたい。

浅蜷のやうなもの、

蛤のやうなもの、

みぢんこのやうなもの、

それら生物の身体は砂にうもれ、

どこからともなく、

網いとのやうな手が無数に生え、

手のほそい毛が浪のまにまにうごいてゐる。

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、

貝るめの舌も、ちらちらとしてもえ哀しげなるに、

とほく渚の方を見わたせば、

ぬれた渚路には、

腰から下のない病人の列があるいてゐる、

ふらりふらりと歩いてゐる。

ああ、それら人間の髪の毛にも、

春の夜のかすみいちめんじふかくかけ、

よせくるよせくる、

このしろき浪の列はさざなみです。

『月に吠える』の「春夜」(『アルス』大4・4)である。浄罪詩篇を経て、朔太郎が象徴・音楽の体とその自立性を見せた作品としてよからう。浄罪詩篇以後の証しは、何よりも「手」の扱い方に見られよう。白秋由来の「手」の変様として、浄罪詩篇に歌われた竹や指とがらした手の、またの転位の形がここにある。それが、あの「竹」に見た音楽的配慮のさらに多様な試みのうちに捉えられている。連

用形中止法を軸に、連体形や終止形などの繰り返しの試みが、「春夜」の情感のおぼろおぼろしさの表出を効果的にすべく示されているのを見る。たとえば浅蜷も蛤も、そしてみじんこも「やうなもの」として実体を消され、その「やうなもの」という繰り返しの音律に編みこまれてゆく。これはあの「ノート」で言っていた、言語の有声音的使用ということの彼なりの企らみだろう。つまり、彼は「春夜」といういかにも日本の情感を言語の音と意とのはつはつに触れあう情感において捉えようとしたとも言える。問題はその音律・音象の試みが「春夜」という伝統的モチーフの上に構想されていることだろう。もちろん「竹」に「冬」が念頭されていたことは確かである。けれども、「凍れる冬をつらぬきて」が「凍れる節節りりん」と転位して表出されるとき、「冬」にかかわる伝統的詩情は朔太郎固有のモチーフによって超えられたと見るべきだろう。ところがこの詩の場合は、「とほく渚の方を見わた」すという行為が、結局はよせくる「しろき浪の列」、すなわち「さざなみ」の発見という現実的契機に回帰する形を見せているのである。このことは幻視としての「腰から下のない病人の列」の歩くさまを写した「ふらりふらり」という擬態語と、「さざなみ」の「しろき浪の列」を描写した「よせくる、よせくる」という反復表現の性格との差を見くらべても言えることだろう。つまり、「春夜」の情感を写そうとした音律は「歌」からの離脱を試みながら、また「歌」への回帰を含んでいるように見える。朔太郎にあって「歌」は詠嘆とも

もにあったわけだが、「よせくる、よせくる、よせくる、よせくる」のしろき浪の列

はさざなみです」には現実の風景をめぐっての、その詠嘆がこもっているように見えるのである。

詩の中に構造としてかかえこまれた「歌」のことは、『青猫』においてもっと意識的であった。『青猫を書いた頃』(『新潮』昭11・6)によると、朔太郎はこの時代、ショウペンハウエルだけが「春の夜に聴く横笛の音のやうに、悩ましいリリカルの思ひに充ちて、煩惱即菩提の生の解脱と寂滅為楽のニヒルな心境を撫でてくれた」と書いている。そして一方に「一切の『無』に化してしまふこと」を願いながら、一方にそうした悲哀の中にも「尚『美』への切ない憧憬」を忘れなかったとも書いている。これはいわゆる『青猫』後期の心情をより映しているのだが、「煩惱即菩提」、あるいは「無」と「美」の併存という認識の構造は、「横笛の音のやうに」とか「悩ましいリリカルの思ひ」とかいう形容からも、彼の詩における詩と「歌」という構図に相似的に対応していることがわかる。このことはこの時期の作品にもかなり生まな形ででている。彼は「思想は一つの意匠であるか」と歌い、「どこにも新しい信仰はありはしない」などと歌う。それが思想・信仰のことではなく、詩の方法のことでもあるのは「ほくの感情を燃え爛すやうな構想は／ああもうどこにだつてありはしない」と書いたりすることによっても明らかである。つまり、『青猫』後期は回帰・詠嘆の場において発想されているとしてよい。彼が「くづれる肉体」を、幻像の「緑色の笛」<sup>(2)</sup>を、また「かなしい囚人」を、「悪い季節」をと、失われ閉ざされた思いをその詩のモチーフとするのはこうした事情にかかわる。そ

して「いつそんな悲しい暮景の中で 私は死んでしまひたいのです。お嬢さん」とか、「さうしてこんなむしばんだ回想から いても幼な児のやうに泣いて居よう」などと詩を終結させるのは、あからさまな「歌」への回帰であらう。かゝつて「SENTIMENTALISM」で「幼児は真実であり、神は純一至高の感傷である」と言われていた。つまり幼児は感傷すなわち詩への出発点であった。その幼児が感傷の回帰点の詠嘆において捉えられている。死んでしまいたいという「死」の願望は、あの「構想」喪失の思いと別ではないだろう。

そうなら、朔太郎の以後の詩業が「歌」への回帰の苦さを含んで逆説としてしか成立しないことは言うをまたない。たとえば「郷土望景詩」の「小出新道」が草稿詩「小出の林」「街道」を経て、啄木「一握の砂」の「ふるさとに入りて先づ心傷むかな／道広くなり／橋もあたらし」や「ひとならび泳げるとき／家々の高低の軒に／冬の日の舞ふ」などへの回帰を含んで成立していることはかつて指摘<sup>(3)</sup>したことがある。この詩の「いかんぞ いかんぞ思惟をかへさん」という表現は、だから、たんに彼の人生のこととしてだけではなく、『青猫』の思想すなわち「構想」の佚亡を踏まえて、なお詩を構想しようとのことばとれなくもない。少なくとも「歌」から詩への単純な発語ではなく、「歌」への回帰においての詩の発想という苦い構図がここにはあらう。「新前橋駅」の「感情の軌り」も、「大渡橋」の「飢ゑたる感情」もそうした構図中のものであらう。もちろん、ここに人生敗亡の思いがあることを見失ってはなるまい。ただ、彼にあって、その人生敗亡のことは「歌」への回帰とともに

あったのである。そして、『氷島』はこの逆説をもっとも劇的に示した詩集と位置づけることができる。すでに言ったように彼はここで詠嘆の詩という矛盾において詩を試みたのである。「心のまま」の「自然の感動に任せて」の、「ブッショネートな詠嘆詩」とは、自ら言うように「芸術的意図」の廃棄、すなわち「歌」への敗北としての詩の試みであったのである。

## 6

朔太郎にとつて、「歌」からの脱出として象徴・音楽の詩が「構想」されていたことは見たとおりである。この過程に短歌時代からの「物語的雰囲気」が詩においても生じた。その「物語的雰囲気」が、たとえばエレナとのことをめぐって生まれたものであることは確かだとしても、それがまた彼の「構想」にかかわるものだったことも忘れてはなるまい。そしてその「構想」は「歌」からの出発として企及されたものではあつても、ついに「歌」からの自立としては成立しなかつた。他ならぬ、彼が詩の条件とした感傷が「歌」の条件であつた詠嘆を含んでの、その発展として捉えられたからだろう。ここに彼の実感信仰というようなものを見てよいのかも知れない。その限り「構想」は絶えず負意識を背負うものとしてあつた。彼の音楽・音律が「春夜」で見たやうに出発でありつつ、また詠嘆への回帰に収束するのはこのためだろう。この意味で彼の詩は多かれ少なかれ「感情の軌り」を含んで成立していたと言える。

- 注(1) 『月に吠える』の地脈「感傷詩論」などのかかわりで(愛知県立大「説林」28―昭55・1)において示した考えを多少補訂する。
- (2) 『作品論―『青猫』』(「解釈と鑑賞」昭57・5)でややくわしく触れた。
- (3) 『郷土百景詩論』―基本的事象についての二、三のノート(「萩原朔太郎研究」昭48・5、三弥井書店)。

## 『田園の憂鬱』論

高橋世織

## (一)

大正という時代に共通するイメージの通念は〈暗さ〉であろう。

『田園の憂鬱』における作品時間は大正五年であるが、この年を代表する『明暗』一編をとりあげても、大正という時代を最も端的にシンボライズした標題であった。今日から眺めると明治と昭和という光質の相異こそあれ、二つの〈明〉によって「大正」は挟みこまれた〈中間〉に位置している。このことは「大正」が「明治」を相対化させる位相を担ったことを物語っているだろう。『明暗』の世界もまた、〈明〉の意識と〈暗〉の意識とによって見出しされた相対界であったことにはちがいない。

ところで、こうした〈中間〉にある「大正」は社会、生活の諸段階のどれをとってみても本質的に〈過渡的〉な現象をみせている。日露戦争後、明治四十年代にはじまるところの国民のいわゆる「中

間層」の形成がいよいよ急速に促進され、その社会構造の変動はおのずと、〈文学空間〉それ自体を変質させていくものであった。字義通りの空間も、明治四十年代に顕在化してくるローカル・カラーやローカリズムによって〈地方〉による活性化が促され、たとえば「煤煙」(明42)、『遠野物語』、「土」(明43)等の文学作品の定着をみた。そして「地方の東京化」、「東京の地方化」(磯田光一)<sup>(1)</sup>のなかで〈帝都東京〉そのものがまた相対化されていく契機となった。こうした辺境の顕在化とい視角から見ると、『田園の憂鬱』(大8・6、新潮社)と『都会の憂鬱』(大12・1、新潮社)とを対にすることによっても相対化されていったものが何であったのかが明らかになるであろう。ちなみに、明治四十年代には、立身成功のため地方人が上京し「年々九万人以上の膨脹」を続け、「遷都論」<sup>(2)</sup>も表面化しはじめ、「花の都東京」の絶対性は実質的にゆらぎ崩れていることがたとえば石川天涯著『東京学』(明42・6、育成会)等にも読みとれる。

そもそも近代化とは、物、心それぞれが跛行的に機械化、工業化されていくプロセスであった。こうした社会構造の変動によってひき起こされる〈文学空間〉の変質のひとつに、交通、就中鉄道の普及により、作品舞台の重要な一角に汽車等の移動空間の頻出があった。<sup>(3)</sup>そして、近代が本質的に〈過渡的〉であるということは、作家が何物かに絶えず突き動かされるながら、移動、転生していかねばならぬ状況と不可分である。むろん鉄道に限らず、近代という時代そのもののさえもが、一つの乗り物という器に入れられて搬ばれている印象をぬぐえない。自ら「彷徨者」<sup>(4)</sup>と称したのはひとり春夫のみにあらず、〈都合〉と〈田園〉とを往還した朔太郎、犀星、賢治等をも含めて、およそ大正期に作家的自立をとげようとした者は、そうした意識と関わりざるをえなかった。

さて、ここでみる〈文学空間〉の変質は、〈光〉に関することである。日本の近代史を通過するに、その生活上、特筆すべき変化のひとつに、明治末年から大正三、四年にかけてをピークとして急速な普及をみた〈電燈照明〉の登場が挙げられる。この新しい〈光〉と〈影〉とが視覚器官を通じて、感覚面や生理、そして意識（下）に及ぼす影響はもつと顧られてしかるべきであろう。従来の油による〈洋燈〉と、エレクトロニクスとしては、その光質光量をはじめとして、不安定な燈心（火影）と固定されたそれとの相異により影自体が、その奥行と陰翳とを一新してしまふものであった。空間描出法の変化、物の見方とらえ方の変化、さらには意識の重層化、仮構化がもたらされた。この〈人工照明〉の到来を以って実質の近代の一

面が始まったといいたい程に、この変化は作家精神の暗部の構造に変化をもたらしたいえよう。比喩としての意味以上に、作家精神の深暗部にまで光が届き、〈闇〉の意識が拡大深化し、多様化しつつ暗頭化されていったといつてよい。〈洋燈〉による光は、近代以前の〈行燈〉と本質的には径庭は無かった。他方、〈電燈〉は、まず都市の闇を放逐した。しかもこの光は電燈株式会社から一方的に供給される商品であり（「美しい町」<sup>(大8)</sup>）では、自家発電による燈火が考えられた。大衆消費社会の形成もあいまって、様々な欲望を刺激し、（その結果、映画、幻燈等の光学芸術を産むが）多くの家庭が〈団圓〉し、生活時間帯は勢い夜間にずれ込むようになる。文学青年等は夜型の生活にこの頃から入り、こうした新しい光に晒されたこの時代特有の、神経衰弱、不眠症等の精神的な近代病が瀰漫しはじめた。土田卯三郎著『安眠術』（大4・9、実業之日本）などの類本がよく売れた程だ。本論で扱う『田園の憂鬱』は〈洋燈〉を第一の小道具として展開する、洋燈物語となっている。「暗い赤いランプの陰で、手も足も思ふ存分に伸ばして、前後も忘れる深い眠に陥入つて見たい」、「おお！ 深い眠、おれはそれを知らなくなくてからもう何年になるであらう？ 深い眠！ それは言はば宗教的な法悦だ。おれの今最も欲しいのはそれだ」と「熟睡の法悦」を求めに行く主人公の逃避行は「華やかな白燈」<sup>(電燈)</sup>のもとの「都会生活」を対比していた。かくして夜ごと「彼」のランプに蝟集し群れ来る「蛾」、「馬追ひ」等の小動物と「交感」することによって幻想綺譚の夢を紡ぎ出していくことになる。

春夫がこの〈田園〉の地神奈川懸都筑郡中里村字中鉄なかてつに転住する大正五年の時点では、『東京電燈株式会社創業五十年史』(昭11・8)や内飯素夫著『日本燈火史』(大6・12)等を参看するに、この地はいまだ電燈がひかれておらず、急激に膨脹し跛行的近代化が進む帝都から一步離れた周縁部は、依然として近代以前の深い闇に囲繞されていた。凶らずも、この〈田園〉という手ごろに体験可能な〈地方〉(この時点で日帰り可能になる)、即ち、近代の落差や時差の地点に身を横たえることによって、精神、肉体ともどもの可逆運動によって〈周辺〉からせり上り突出した〈都会〉そのものを相対化し得る視点を獲得できた。同時期の志賀直哉らが転住した我孫子の地も同じ円周上にあつたわけだ。

失つた〈闇〉を再認識することによって、逆に今度は〈闇〉をわがものとして肉化、再生できるようになる。〈光〉の秀れた感應者・春夫という側面から立論していく際、この作品の持つ文明史的な意義はないがしろにできない。〈御一新〉とは何だったのかねというふうに、江戸の地を遠く語る盲目の風呂焚き老婆の挿話も『田園の憂鬱』の中では看過できない。

程度の質こそあれ、大正の文学は〈夢〉や〈幻視〉と深く切り結んでいたわけだが、このことは、〈人工照明〉下の新しい意識の介在と決して無縁ではあるまい。個人主義万能の風潮のもとで個我に沈潜していくことにより、〈闇〉の意識、〈夜〉の意識をさらに醸成していく、識閥下でのメンタルな〈闇〉に光を照射することになった。朔太郎がかくも「イマヂスチック」な「ヴィジョン」に執

着したのも(『月に吠える』序、大6)、新しい光が内奥の闇をかき起こし目ざめさせたからであつたらう。

『田園の憂鬱』中においても、後の〈意識の流れ<sup>(5)</sup>〉に見合う箇所が随所に挙げられるが、これも、こうした観点からもとらえられるべきであろう。深層心理と夢や幻想の問題とはリンクしたものである。そうした生理、感情を刺激し、醸成する感覚源としての〈光〉に注目し、〈光〉のアルケオロジ(掘り起こし作業)が課題となるゆえんである。

「闇といふものは何か隙間なく舞き合ふもの集りだ」(『田園の憂鬱』)といったような〈闇〉を肉化し再生していく喻力の展開は、やがて春夫系列の梶井基次郎の「闇の絵巻」(昭5)や谷崎の「陰翳礼讃」(昭8)、ひいては戦後文学へと受け継がれていくものだろう。

電燈照明の招来をもたらしした歴史状況をここで説明するスペースは無い。〈不夜城〉となつた東京の〈夜の開發〉は従来浅草、千住の両火力発電所にとつてかわり、明治三十九年、東京電燈株式会社による桂川系の駒橋水力発電所完成により、西北早稲田変電所までの送電を開始した時に始つた。のちに「明暗の街」(大11)をかく谷崎精二のいわゆる発電所ものといわれる「蒼き夜と空」、「地に頼つて」(大4)なども思い起されよう。また小出楢重、岸田劉生等のこの時期を代表する画家の風景画をみると、送電線と電柱とが、新しい都市の景観として、ことさらに意識されてでもいたかのよう描かれていた。また宮沢賢治の擬人化した電柱の絵にしても、長谷川利行の数多い変電所の絵がこれまでにない異様で新文化を象徴する建

築物として恰好のモチーフとなっていたことも、こうした時代背景があったためである。

## (一)

電燈という新しい〈光〉の招来によって惹起された精神の劇を、単に現象学的な地平からだけでなくみてみたい。私が〈光〉に着眼してこうとするのも、先述の時代史的視座からばかりでなく、春夫自身、〈光〉的なものに卓越した感受力を示し、〈光〉の感応をわがものとして、それをおのが表現にしていくなかに「肉化と再生」のプロセスをもののみごとに出した稀有な作家であることを認めざるをえないからだ。

明治二五年四月、春陽光あふれる風光明媚な紀州新宮の地に春夫は生まれた。作家にとって最も古い記憶は、同時にその作家の原風景の輪郭線をかたちづくるものだ。幼児期、姉に連れられ熊野川の河原へ遊びに行った折、あやうく溺れ死ぬところを助けられるのだが、その時のことを晩年回想して、「三つわたしがそこへ這い込んで行つたといふのは、浅瀬の波に南国の日の光がきららかにうつたのに魅惑されたのではないだらうか……(略)わたくしは風景の、一要素たる水光の魅力に誘われたと云つてよからう」(『日本の風景』昭34・7 傍点引用者)と記述しているが、私には春夫が〈夢〉に入つていく〈入眠〉の場合のありようを集約的に象徴した姿に思われてならない。

『田園の憂鬱』は〈都会〉を遁逃した主人公と妻と、荷物搬びの雇

い女(お綱)とが、猫と二匹の犬とを伴って、そこに住むことになる「自然の作用」を受けて草木伸び放題の廃園(浅茅宿)の中の草葺の一軒家を、遠く見守りながらめざして歩むところから書き起こされる。〈田園〉の「闇」と「暗い赤いランブ」のもとの生活に入っていく、「眠り」に陥溺していくことを通奏テーマとする読み方が可能ならば、この冒頭の提示部は、ひとつの〈就眠儀式〉でもあった。そしてこの入眠へといざなうのが他ならぬ、その家の方角へと流れている「小川」である。夏の光をあびて輝くその小川の流れる視覚のリズム、蠱惑的なまでに光の反射する眩惑に惹き寄せられるようにして、この物語の「プロログ」ははじまる。ちなみに後ほどこの「小川」に主人公の銀の握りのあるスネークウッドの「杖」が投げ捨てられ、断続的に〈意識の流れ〉の中を浮流していく。小川や水面(鏡)、金属といった〈光〉を投影し、はね返ってくるものは春夫作品にあって点景小道具以上の重要な役を担っていた。光の反射(リフレクション、―自省、瞑想の意味もある)によって、物語の、いわばこうした〈始まりの意識〉に就こうとする類型は、他の主要作品にもしばしば見出し出せるだろう。川の水の代わりに小さな鏡を敷つめた『美しい町』(大9)もある意味でそうだが、綺譚物中、群を抜いて秀れている南方旅行の結実品、台湾の「廃港のロマンズ」である『女賊扇綺譚』(女性、大14・5、大15・2 第一書房)では、今はただ栄華の歴史をもつだけの台南市のはずれ安平港のあたりに立ち尽くした「私」は物語のはじまる予兆を「海」の情景からききとっていた。(一、赤嵌城趾)「光を全く吸ひ込んでしま

つてゐる海」からくる生理的不快、「無数にあとからあとから翻して来る」濁浪の「波の穂」の視覚的リズムによつて現出される粘着質な質感、触感、その温度すら伝わり迫ってくる海の描写が続く。そして注意すべくは、この描写からは全くといってよい程〈音〉が捨象されていて、韓亞の世界に酷似してさえることだ。ためにより効果的に倦怠を生起させる聴こえない無数の波のリズムが視覚を通じて搏動し、風景の内在化へと駆り立てるわけだ。もとよりこの物語は、基本的に〈聞き書き〉体を探っている。「泉州」言葉<sup>クワンチュウ</sup>を解し得ない「私」は、廃屋に佇する言葉が「×××、×××××!」、「×××?!」というかたちでしか耳に入つてこない。現地の友人「世外民」や「老婆」を介して「伝説」を知り、これらの人物のフィルターを通じ、そこで〈事実〉を屈折させて、「私」の空想は無尽に展開しえた。また小道具としての「大きな紅い蛾」や、象牙の「女誠扇」等もよりヴィジブルに活きて視覚に焼き付くしかけになっていた。

こうした傾向は、主人公と他者とが、ほとんど対話<sup>ダイワ</sup>らしい対話の成立する場のない『田園の憂鬱』にも確認できる。『田園』(以下こう略す。『都会』も同じ)では主人公にも妻にも名前さえ与えられていない。わずかに日本犬(レオとフラテ)と猫(青)と「お絹」のみだ。そのかわりこの物語には夥しく主人公の独白が頻出し点綴されていく。『田園』のあたかもサイレント映像を次々に見ていくような寂莫の、世界にも〈音〉が存在しないわけではない。犬の遠吠え。夜通しの小川のせせらぎ。蛾の羽音。柱時計の音。遠く野づら<sup>ノハラ</sup>を渡ってくる、都会へ向つて走りいく汽車の響。……だがこれら

を主人公はことごとく打ち消そうとする。犬を土間の内へ入れてしまい、小川の柵をわざわざはずしに行き、密閉した部屋の内でも捕えても不思議に現われる燈火に誘われた蛾と闘い、柱時計の振子はずして、世間の時間から自分をたちきつてしまう。こうした消音行為もまた一連の入眠への儀式なのかもしれない。(序に述べると、蛾と応酬するくだりは、横光の「蛾はどこにでもゐる」(『文芸春秋』大15・10、昭2・1「春は馬車に乗つて」)においてこのモチーフの変奏になっている。農業史が述べているように、〈夜〉の開発、電燈等が要因となつてこの時期、蛾が急激に大量発生している背景があつた。)

どうやらこの消音された世界は、春夫の幻想綺譚を紡ぎ出す時に特有のものであるらしい。その好例は、「夢見心地になること」の好きな人々のための短篇」と副題をもつ「西班牙犬の家」(『星座』大6・1、大7・11「病める番檨」だ。〈音〉的要素が、負の存在感となつて陥没している印象はぬぐえない。「この家の窓はすべてガラス戸で西洋風な造へ方」となっている点がミソである。「ガラス窓」という〈音〉を遮断し、かつ、明視可能な閥を介在させることにより、外界から「水盤」等のある室内の内界を覗き込めるといふ構造こそ、視覚を全開し、自在奔放に活用させる仕掛けになっているのである。このことは『田園』中の「現実よりは夢幻的で、夢幻よりは現実的」な例の「フェアリー・ランドの丘」のふもとに繰り広げられた光の妖精達の音の無いダンスを見る時の主人公の文字通りの姿勢、つまり「庭の樹樹の枝と葉とが形作つたあの穹窿形の額縁を

通して見」える場所へ、遠景の、変哲のない日本の「フェアリー・ランド」をはめ入れる為、縁側の特定の位置を主人公が撰びとるくだりに通いあうものだ。こうした「額縁」で枠取って物を見る精神は、ジーンメルの「額縁」論を引き合いに出すまでもなく、春夫の詩が古典的な定型という器に盛られることも無縁ではなさそうだ。そしてここでの「額縁」は、春夫文学における〈窓〉への偏執、〈窓〉的なものを通じてイマジネーションが喚起、形成される構造のバリエーションである。「ガラス越しに見入ってゐることは言はば手もなく別世界を眺める面白さなのだ。」(「飾窓を見る事の面白さ」(初出未詳)とは『退屈読本』(大15・11)の一節だ。紙製のミニチュア幻想都市『美しい町』の家々にも「微細な窓」から「自家発電」による燈が洩れるようになっていた。〈窓〉こそは採光口であり、明暗の支点であり、内界と外界との境、通路であり、瞳にも当るものだろう。しかもガラス窓の場合は、その面に自己を写せば〈鏡〉の代替ともなろう。実に、〈窓〉はドイツ・ロマン派の画家フリードリヒ・シッセル以来、ロマン主義者達にとって想像力の通路に他ならなかった。また春夫が、ポードレルの散文詩集『巴里の憂鬱』中の有名な「窓」を知っていたとしても不自然ではない。この〈窓〉が、他者との意志疎通の回路にまで止揚された時、「新しい俳文の模範」(吉田精)といわれた「窓展く」(改造)大13・10)が産まれた。以上、視覚の優位性を補足する意味からも、聴覚的要素の意図的ともとれる排除について、入眠、夢想への第一ステップと関連づけつつ話を進めてきたが、春夫の「家系は耳の方が悪い体質」(吾が

目わが耳)『白雲去来』昭31・2)という一文も参考の一助になるだろう。

『田園』での「ランプ」生活は、近代的な人工光線からの逃避であり、逸遊であり、前近代的な〈闇〉に囲繞された〈眠り〉という意識下の世界への感溺であった。そしてそこには当然、〈昼〉の意識と、〈夜〉の意識の葛藤、相剋が絶えず演ぜられる。近代の一切を集約する〈都會〉なるものへの上昇志向、成功志向のエトスに駆り立てられる春夫の一面は、自己の才能の開花、芸術家としての自己実現への意志という形で、絶えず意識の表層を持統的に支配していた。他方、断続的に流れている深層で形成される無意識の世界は、前者に拮抗する形で、ウィジョンをはぐくみ、幻視やドッベルゲンガーを巻き込んで夢像を樹立、展開したのだ。広津和郎がいちはやく「無意識の佐藤氏が、意識の佐藤氏の圧制を突き破って逆り出たところに」(「新人佐藤春夫氏」、「雄辯」大7・11)この作品の感動ありと見たのは正鵠を射たものであった。この不定形の〈夜〉の意識が、現実からはみ出した部分であり、現実を超えんとする方向性をもつときに、ひとつの現実態批判(昼―近代という図式を重ねあわせるなら)となる力を伏在させていたと私は読む。

春夫文学の一面面はすぐれてシンボリズムの文学であることは明らかである。自然光を撰取し必須のものとした薔薇(『田園』中で「自分の花」と呼ぶ)をみずからの才能の開花に象徴させている姿勢も、かかる〈光〉と〈闇〉との関係のなかに置き据えて見る必要があろう。しかれば、この象徴作用にあつて、自意識する自己を写

し出す、才能の発現を確認する〈鏡〉が不可欠となる。この光学器械として最も原初的なメカニズムであるところの〈鏡〉は、春夫文学中の必携物であり、事実、鍵となるべき要所に配置されている。ある時は「うぬぼれかがみ」（『新潮』、昭36・10中村光夫との論争文）のようにデフォルメされた自画像を結びせ、また時に等身大以上の自意識を写し滲える凹面鏡であったりもした。『田園』『都会』文中では、妻が女優ということもあって主人公峯雄は何度も姿見からの射光をあびる。冒頭、光が日中二十分と射し込まぬ「幽霊坂」に幽居する彼が、隣接した隣家の「窓の直ぐ向うにある屏に」鏡をひっかけて、〈光の帯〉（この題の小説も晩年ある）を自室に取り込まねばならぬ光景は、この両憂鬱篇を合せ鏡として対の関係で読もうとするとき好都合である。ところで『田園』では具象的な〈鏡〉は無かった。そのかわり、属目するものすべてを自己自身のある一面の比喻やイロニイにしてしまう。弱肉強食の力関係のうちに「馬追ひ」に食われる「ランブ」をめざして来る微細な羽虫。その「馬追ひ」を食う猫。夏の朝の蝉脱の光景。日陰の虫食いの「病める薔薇」。これらは自己を苛虐的に、願望的に投影する〈鏡〉に他ならなかった。こうした大自然との万物照応（『都会』文中で「彼が観るともなく見て来たあの自然と自分の心持との交感の物語」と自註）のメソッドは、汎神論的色彩の横溢した西洋象徴主義文学のそれとも少し異なるようだ。主人公はさらに書物の中の世界とも交感していく。それは、ポーの題辞にはじまり、新約、旧約、陶淵明、論語、兩月物語、柳宗元、ゲーテ、A・フランス、ツルゲニエフ、ノヴァ

ーリス、ダンテ、ブレイク、ワイルド……と「あれもこれも」（『三太郎の日記』大3）といった大正教養主義に固有の取り込み方にも一見みえる。しかも、パッチ・ワーク的な作品となっていることもまた否めない。（『改作田園の憂鬱の後に』「定本」巻末）で自身「いつまでも不完全でつぎはぎ」といつている。だが、「本といふものは自分の持つてゐるもの以外には一切の何物も与へない」（『薔薇』、『我等』大3・6）と言明したように、自己の内にあるものを確認強化する〈鏡〉を『田園』一篇中に散在し、ちりばめたともとれよう。血肉化した鷓外訳『ファウスト』二部中の〈散ずる力〉、〈時く力〉だ。そこへ光を投じ、射し返ってくる光を成長の糧としたのが、西洋香と中国香とを秘めかつ放つ薔薇であり、この種の文藻で色どられた春夫に他ならなかった。

主人公が物語る多くのモノローグは、こうした主人公＝作者の（無）意識の反映物であり、自影であるところの自然及び東西古今の作品世界との対話<sup>（対話）</sup>という形をしていて、基本的には主人公とその分身との「形影問答」のスタイルをとった自己を語る文学をかたちづかった。ひき継がれる『都会』にあつて、より対社会的、対他的な場に進み出たかに見える主人公の位置も、「敗残者」江森渚山を〈鏡〉として、分身渚山との独白という基本線は地続きにつながっていた。

〈田園〉という、時代をひとつかけ上った、近代の人工光に未だ犯されていない〈闇〉の境域の中を、ドッペルゲンガーや「離魂病」（離婚を掛けている）等々の非現実が僭越すればする程、近代

人の主人公は、自然光の欠乏した「病める薔薇」に端的にあらわれているように〈病〉として倒装的に自己認定されていくのであった。

## (三)

ところで『田園』の作品自体が、作品内の光量を測定してみると、深い〈明暗〉の対比構造をもっている。各章はノンブル無し、※印によって断章的に分けられている。都合上(1)章から(5)章までをA部。(6)章から(9)章までをB部とする。この物語は大きく分けて、先に完成していたA部(ウル『田園』ともいうべきもので、「病める薔薇」として「黒潮」(大6・6)に発表した部分を基礎として再々度加筆)と、B部(9章のみ『定本』(大8・6)時に新たに加える)とから成る。しかもA部は物語全体の提示部、B部はその展開部となっており、[A]「明部(昼)、B」「暗部(夜)」と巧みに計算した光量でもって配置されている。なおその上に[B]部は闇の階調が施されている、作品全体が〈光〉と〈闇〉との多声楽の構造をとっている。

この[B]部は「自然の景物は、夏から秋へ、静かに変つて行つた」という書き出しに続けて、ランプを村の行商人から二十幾銭かで購入するエピソードを綴らせて〈夜〉の物語の始まりを予兆させる。季節の推移とともに自然界の光量は次第に減じ、いよいよ闇は深まってくる。明けても暮れても単調な村の人々の話、単調な生活、単調に野山を濡らしていく秋雨の中で、主人公はひとり、村人

や妻さえも眠りにおちこんでいる中で、〈夜〉の意識を獲得して、無意識下の世界に深く降り立っていく。こうした暗部[B]の中で深化していく闇は、後の『陰翳礼讃』(昭3)のサンプルを思わせるような、すぐれて日本的な伝統の奥行と柔らかなさとを感じさせる闇の認識であり、闇が「押し寄せて来て」、「部屋中へぎつしりとつめ込まれて居た」(13章)とか、「闇といふものは何か隙間なく舞き合ふものの集りだ」(16章)とか、「赤や緑や、紫やそれらの隙間のない集合で積重ねてあつた」(19章)という立体感をもなった物質としての〈闇〉の造型にまで進む。この〈闇〉の肉化は、『都会』の主人公が自身「重量と容積とのある影」そのもののやうな彼」という影としての自己規定を産むものであった。

さて[B]部を演奏し支配する「雨」は、「雨に砕ける畸形な花」しか育てないが、ランプの光を一層こまやかにする(9章)ための配置道具でもあった。こうした〈闇〉の楽章中であって、くだんの、妻が一日東京へ出かけた晴れた日のフェアライ・ランドの丘の光の舞踏を見る白日夢のくだり(12章)は、さながら闇に浮び出た夢の島のような透み切った明るさが際立ち、効果的であった。〈明〉によって〈暗〉は更に深みを増し、〈暗〉によって〈明〉はいよいよ澄明になる。

だが、『田園』は見えてきたように構成的な作品であり、「濃密な油画」(「追憶の『田園』」、『新潮』昭11・9)であり、「重い作品」(中村光夫『佐藤春夫論』昭37・1)ではあるが、一幅の墨絵を見るような『都会』ほどには事件も筋もない為に、『田園』はどこで作品を閉じ終

ってもいい書き方になっていて、ぎこちなさを残してはいまいか。

この家の空気は陰気になって、しめつぽくなつて、腐つてしまつて、ランプへも火がともらなくなつたのではあるまいか。彼は再びマッチを擦る。

「おお、薔薇、汝病めり！」

何本擦つても、何本擦つても。

「おお、薔薇、汝病めり！」

その声は一体どこから来るのだらう。天啓であらうか。予言であらうか。ともかくも、言葉が彼を追つかける。何処までも何処までも……

ランプさえともらなくなつて、へランプによる意識下の物語と呼べそうなこの作品は閉じるわけだが、テーマの一行「おお、薔薇、汝病めり！」(フレイク)はここへ来て十回もたたみかけられる。無窮動の旋律になってしまっている。もっとも、「身構へに充ちた嫌味な文章」(『思ひ出と感謝』大13・4、『退屈読本』)として二度とこうした作品は書かれることはなかった。そしてこの『田園』も試行錯誤的な部類の最たるものゆえに、かえって当時は、無類の新鮮さをもつた力作にうつつたようだ。

『田園』に明暗法の組み立てを見たわけだが、この時期の詩はどうであったか。処女詩集『殉情詩集』(大10・7)の美しい三部構成にもそれははっきりと窺える。

「水辺、夜の歌」に始まる『同心草』(暗)——『昼の月』(明)——

《心の廃墟》(暗) という暗明暗の三部構成だ。集中最も秀れたものは『昼の月』中の

紀の国の五月なかばは  
椎の木すざのきのくらき下かけ

で始まる「ためいき」(『昂』大2・6)であろう。南国の光あふれる密柑のたわわにみのり橘の花さく郷里はのちの絶唱「望郷五月歌」(『婦人公論』昭6・6)の地である。南国のイタリイにあこがれたゲーテの「ミニョン」の歌(小金井喜美子訳)への自己同化もあるだろう。古典文学と神話の国イタリイにも比すべき、吉野、伊勢に隣接した熊野三山の紀州は古代からの霊地であり、光の神(民)話にみちた風土、古典的エネルギーが蓄蔵された春夫にとっては文学的、精神的な回生の本拠地であった。

そしてこの「ためいき」がひと際輝きをもっているのも相前後する〈蘭〉に支えられ挾撃されているからである。特に第三部《心の廃墟》は「旧約」や『ファウスト』、『万葉集』といった東西古典文学における〈蘭〉を導入し、「陰府」の世界にまで深くおりたつていく。そこでは極めてメンタルな〈蘭〉であり、『田園』における〈蘭〉の手ざわりが、時にゲルマンの深い森のイメージであったり、『神曲』の煉獄のそれであったり、秋成作品に地つづきの〈蘭〉であったりしたコラージュ(寄せ集め)であったように、この第三部も同様の問題を共有している。「ためいき」の次に置かれた秀作「少年の日」も明暗の階調は絶妙である。「瞳」というへ光を採光する心の窓をモチーフにして、その窓の奥にひそむ少女の心を覗く少年

の心の陰影が、風景に反映しその外光の明度を逆規定している。その移り行きはまた昼から夜へという時間的階調をもって美しく順移していく。後に四連が、春と冬とつけられたことからもわかるように、光量の減化と暗部の増化が季節の推移に重ね合わされてもよい程に自然なわけである。このことは、『田園』が夏から秋涼をへて晩秋のおもむきにかけての、『都会』が、晩歳初冬から春たけなわにかけての時間推移に乗せて展開された物語であり、物語を進行させ展開させる動力が、この季節の変移により、外界の光量をはじめ、風景の変化にゆだね託されていたことも合致して興味深い。

春夫作品における〈光〉への偏執は初期作品から晩年に到るまで一貫している。ゴールスワージーの詩「光の種」(明43頃)を訳出する手つきは例の「フェアリー・ランド」を想到させる。「F・O・U」(中央公論)、大15・1『窓展く』では主人公の画家イシノは「闇をモデルにしても描け」たし、「日光室の人々」(女性)、大15・1や『日照雨』(昭28・12)、『光の帯』(昭39・2)といった〈光〉現象をそのままタイトルにした光の物語すらある。『日照雨』は半陰陽の女性との関わりだが「陽であつて同時に陰である」、「愛しつゝ憎むか、乃至は憎みつゝ愛するか、恐らくは一如ではなく、この背馳したものが同時に存在」(「自叙」とコメントしているように、彼の人間観が、しばしばアンビバレントな関係でとらえられるのも、〈光〉と「闇」との両義性的な二元の立場からの発想が基因となっているとみてよいだろう。自己の文学行為の総体を「悪魔と神との混血児たる人間の本性の追究者をもつて自任する一人、すなわち近代

文学者と称するものの端くれ」(「女人猝死」、「改造」昭26・2)と規定したゆえんである。そこにあっては神性(光明)と悪魔性(闇)とが、決してアントニムの関係でないことは警告を要すまい。

最後に、春夫作品がこのように〈光〉の叙述に覆われていることは、植物的なもの(比喻や象徴も含め)と緊密な関係にもあることを指摘しておきたい。『田園』もさることながら、それ以上にこの関係をみごとに作品化したのが「河童」(「改造」昭2・3)を念頭においた「のん・しゃらん記録」(「改造」昭4・1)である。薔薇の植物社会を人間の未来社会にからませたS・F的作品である。ゲーテの「もっと光を!」をややパロディ化して始まり、「下層社会」(地下三百メートル)の住民と地上の「高層建築」に住める上流階級の人々との社会構造を垂直構造にとらえて描く。この社会では人々は、〈光〉を奪いあい、〈光〉こそ至上の価値ある物質で、〈日光〉は売買される。「彼は、日光を手で掬うて食つてみた。日光は香気がした。体中が熱くなつて来た。酔を感じた」と、日光への異常な欲望がくりひろげられる。どうしても〈日光〉を入手したい下層階級の人は〈植物〉に変身することが政府で許されている。そしてブルジョアジーの「幸福なる窗」に鉢植として置かれるわけだが、こうした〈光〉や〈植物〉の喩力、フォーラの語彙のあり方は『田園』においても考えねばならないものだろう。『田園』には「庭園の思想」とでもいうべき、自然と意志とのぬきさしならぬ問題も横たわっており、ヘメタファー(暗喩)としての植物物については別途に稿を期さねばならない。

注(1) 『思想としての東京』(昭53・10、国文社)

(2) その他、西川一草亭も遷都論を強調していた。(『美術を生まざる東京市(上)』(下)「東京朝日新聞」、明44・10・1、2)

(3) 高橋英夫「加速された精神」(『志賀直哉―近代と神話―』、昭56・7、文藝春秋社)

(4) 『里見弴・佐藤春夫集』(現代日本文学全集29)昭2・8、改造社  
口絵

(5) 『比較文学辞典』(松田穰編、昭53・1、東京堂)「佐藤春夫」項中で、〈意識の流れ〉の源流を春夫に求めている。

(6) 春夫の歴史意識は『近代日本文学の展望』(昭25)等にかがえるが、たとえは明治十七年、明治四一年等の意味付けにも〈始まり(起源)の意識〉が色濃く出ている。

(7) 『ジメル著作集』第十巻(昭50・10、白水社) 収

(8) 「祭の夜がたり」(『ふらんす物語』明42)中に訳出されている。

(9) 講談社版『佐藤春夫全集』第六巻、解説(昭42・9)

(10) 「美しい町」(『改造』、大8・8、9、12)中に引用

(11) 第一書房版『佐藤春夫詩集』(改訂増補版、大15・6)及び岩波文庫『春夫詩鈔』(昭11・3)収録時

# 有島武郎『親子』論

—— 成立時期の問題 ——

大里 恭三郎

『親子』は、大正十二年五月、有島武郎の個人雑誌「泉」に発表された作品であるが、この作品の執筆時期については、なお不確定の要素がある。従来の説は、高山亮二氏の二つの論文の出現以後、大正十二年説がその座にあるが、これはなお検討の余地を残しているように見える。

『親子』の成立時期に関する従来の説を整理してみると、それは次のようになる。

## (1) 明治末期～大正五年初稿成立説

本多秋五 河出書房版『現代文豪名作全集 有島武郎集』解説 昭

27・6

唐木順三 筑摩書房版『現代日本文学全集21 有島武郎集』解説

昭29・4

西垣勤 有島武郎の青春——「親子」の背景——（「クロノス」三号、

原題「有島武郎、その青春」昭38・1、『有島武郎論』昭46・

6)

西垣勤 有島武郎の初期ノート（「黄塵」一号、原題「有島武郎ノ

ト」昭41・10、『白樺派作家論』昭56・4)

## (2) 大正六年初稿成立説

内田満 『カインの末裔』の成立過程試論（「同志社国文学」昭42・

3)

## (3) 大正十二年成立説

鐘田研一 有島武郎（『日本の文学者』昭21・9)

市川三枝子 思想と生活の一元化——有島武郎の小説「親子」に関

するノート——（「北大季刊」昭30・1)

安川定男 『有島武郎論』昭42・11

野島秀勝 有島武郎伝（『現代日本文学館15 有島武郎・里見淳集』

昭43・5)

紅野敏郎 角川文庫『カインの末裔』作品解説 昭44・4

高山亮二 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)

安川定男 死への衝動と情死について(『解釈と鑑賞』昭46・12臨

時増刊、『有島武郎論』(増補版)、昭53・5)

坂本浩 『親子』から『小さき者へ』(『有島武郎研究』昭47・11)

高山亮二 有島武郎『親子』再論——〈家〉とのたたかい——(『北

方文芸』昭48・7)

山田昭夫 「親子」(『文庫』第四号、昭49・3、『有島武郎の世界』

昭53・11)

外尾登志美 『親子』——有島武郎の挽歌——(『日本近代文学』第27

集 昭55・10)

山田昭夫 筑摩書房版『有島武郎全集第五卷』解題 昭55・12

福本彰 『親子』論への一里程標(『作品論有島武郎』昭56・6)

『親子』の成立時期に関して、その論議の火付け役となったのは、本多秋五氏の次の一文である。

《ここにあつかはれてゐる事件がいつころ起つたことなのか、(無条件にそれを事実談と考へていふわけだが)僕はつまびらかにしないのだが、勿論有島の父の生存中のことだから、それは七年以上まへの出来事である。そして、この作品は、発表の直前に全部が書きおろされたのではなく、相当に詳しい草稿が事件のあとでもないころに書かれてあつたにちがひない、と僕は想像してゐる。》

(一)

本多氏はここでは、『親子』に扱われている「事件」がいつのことか明確にしていないが、氏は後の論文において、『親子』の素材となつたのは、明治四十年八月の、父との北海道旅行でのことであるとしている。しかし、このときの「事件」を、そのあと問もない頃に書いたのだとすると、高山氏の次のような疑問が提出されるのも無理はない。

《ちよつと気になるのは作品の中に、矢部が怒つて帰つたあとと上機嫌な父が、監督と監督の亡父の思ひ出話しをするくだりである。「元氣のいい老人だったよ、どうも、酔うといつでも大肌ぬぎになつて坐つたまま独り角力を取つて見せたものだったが、どうした癖か唇を締めておいて、ぶつぶつと唾を霧のように吹き出すには閉口した。」この唾を所かまわず吐く癖は監督吉川銀之丞の父貫蔵が小作料を取り立てに行つて小作人の家で平氣でしたものだったと旧農場の人が今に語る癖である。ところが、吉川の父貫蔵の歿年は明治四四年九月であるから、前記四二年の(直後)に書かれたものとすれば、吉川貫蔵は未だ生存中であり、それが作品の中に思ひ出話しとして書かれるのは何としても不自然である。》

『親子』は、幾つかの事実を再構成して成つた私小説的な作品であると見るとき、吉川の父の死の時期は重要な意味を帯びてくる。彼の死んだのが明治四十四年九月(高山氏は後の『有島武郎研究』においては、明治四十四年七月としている)であるなら、それ以前

の執筆ということはまずあり得ない。いくら小説の中でとはいへ、生きていくモデルを、何らの必然性もなしに殺すなどということは考えられないからである。作中に明治四十四年九月（七月）の出来事が書かれている以上、執筆はこれ以後と見るのが常識であろう。次に、内田満氏の大正六年初稿成立説の可能性について検討してみよう。氏は、原稿は未完成であったとした上で、次のように書いている。

《安川定男氏が書いているように、その父に対する感情をへ敬意と反撥のアンビヴァレンツに支配されていた有島が、父亡きいま、父子の間における最大の衝突であった『親子』の事件をもういちどとらえなおし、それを越えてゆく所に新しい生活と文学の路線を引こうとしたとは考えられないであろうか。彼が死の直前に発表した私小説『親子』の草稿は、おそらくこの時期に手がけられたものであつたろうと思う。》

内田氏は最近の論の中で、高山氏の説をひとまず受けいれる姿勢を示しているが、氏はここでも、決して自説に対する執着を捨て去ったわけではない。

しかし、大正六年執筆小説は、何よりも有島の心境から見て成立し難いように思われる。父の死の直後に、孝行息子の彼がはたしてこのような作品を書く心境になれたであろうか。彼が大正五年十二月十四日付の足助宛書簡に、「父の死を見て僕は一段と彼を見上げざるを得なくなつた。」と書いているところから見ても、それは考えられない。さらに、この年は農場問題がとり立てて有島の意識の

前面に突出している時期ではないという点も、大正六年初稿成立説の疑問点と言えよう。

次に、高山亮二氏の論文の出現以後、定説の座にある大正十二年成立説はどうか。この説をはじめに説いたのは縫田研一である。彼は、大正十二年四月十日付、足助宛の、「書けないで苦しんでゐる。十一日の晩まで待つていただく。昨日は天気がいいので昼から焼け半分上野に出かけた。今年の唯一の花見。」という有島書簡を引いた上で、「十一日の晩にも、しかし原稿は出来上らず、十二日の私晩にやつと脱稿した。それが『親子』であつた。」と書いている。

高山氏も、「この十日の便りのあと書き出して十二日の私晩に『親子』が完成したと考えるのが、時間的に一番自然なような気もする」と述べているが、この六十枚余の思想的緊張感のある作品——本多氏のいう「すみずみまで力の充実した立派な作品」を、「書けないで苦しんでゐる」作家が僅か二日で書き上げたとは到底考えられない。ちなみに、有島は大正十年八月の『創作座談（執筆の実際）』において、「連日書いてゐる場合、三十枚書いたのが最大限である。普通は十二三枚といふところである。」と語っている。

『親子』を二日で書き上げたとする高山説に対しては、山田昭夫氏が次のように修正意見を發表している。氏は、「三月末日（於東京）付、唐沢秀子宛有島書簡の、「又明後日から四五日近所に書きものに旅行します。（略）今度は三幕物位の劇を書いて見たいと目論見してゐますが。」という個所に注目し、『骨』を書き上げてから戯曲制作の意図を抱き、もしその戯曲に着手したのだとすれば、そ

れが難渋して途中放棄を余儀なくされ、『親子』執筆に切り替えられたのではないかと想像されよう。」と書き、さらに、四月七日付、小柳津信子宛の「其後御父上の御病氣は、如何ですか、遂執筆に忙殺されて御見舞も不致、(略)私は十日あたりまでは引籠り執筆してると思ひます。」という有島書簡を引いた上で、『親子』執筆に苦吟を続けていたのは四月三日以後十二日の払暁までと推定されるとしている。しかし、『親子』の執筆開始を四月三日とするのには疑問がある。「三月末日」の唐沢宛書簡にいう「明後日」は、四月二日ですが、その時の有島の計画では「三幕物位の劇」を書く予定だったのであるから、『親子』の執筆開始は、「三日以後」より少々下り下げる必要がある。

そこで、かりに、山田氏の言う三日と高山氏のいう十日の間位をとって、六日か七日頃書き出したと考えた場合、十日の時点では『親子』は半分ぐらいいまで書き進んでいたと想像されるから、残りの二日ほどでそれを完成したと見ることは可能になる。しかし、それならば、足助宛書簡に一筆そのことが触れられていてもよさそうなのであるが、足助宛書簡はどう見ても、もう少しで書き上がるというイメージよりも、行き詰まっているというイメージの方が強いのである。十二日払暁の完成は、あまりに唐突すぎる。

ところで、江頭太助氏が発掘した栗原荒野宛有島書簡は、大正十二年四月十一日夜に認められている。江頭氏によれば、この書簡を認めたのは、「同夜執筆を一時中断してか、あるいは稿了の直後か。」そのいずれかであるということだが、あとづけの日付にも、封筒裏の

日付にも「十一日夜」と記されているところから見て、ここは文字通り、「同夜執筆を一時中断して」書いたものと見るべきであろう。とすると、原稿提出期限が切れ、時間に追われているときに、手紙を書いているとは呑気な話と言えよう。しかも、この手紙には、現在散佚しているが、和子宛書簡も同封されていたようである。

以上の事実から想像できることは、栗原宛書簡を認めた十一日夜には原稿完成の見通しがついていたということである。おそらく有島は足助宛書簡を書く時点か、あるいはその直後に、「三幕物位の劇」の構想の放棄と、旧作の改稿を意識に上せていたのではないかと。そして、旧作『親子』に手を入れ、明朝あたりまでには仕上がるという見通しのついた十一日の夜、一服するような気持で、栗原荒野宛書簡を認めたものと推測できるのである。

大正十二年の有島年譜を見ると、一月、小説『酒狂』、二月、小説『或る施療患者』、四月、小説『骨』を発表している。これらは「詩への逸脱」を志した野心作であったかも知れないが、結果的にはほとんど批評するに値しない失敗作に終わっている。これら晩年の一連の作品と同じ調子の中から『親子』のような張りのある佳品が生み出たとすれば、ただただ不思議としか言いようがない。

ここで、注目すべきは、この間にあって、三月に、『或る女』の一部を下敷きにした戯曲『断橋』を発表していることである。むしろこれも、作品の出来としては、先の小説類と大同小異で、有島の創作力の枯渇をはっきりと物語っているが、問題なのは、彼がここで、小説の戯曲化という焼き直しの方法をとっていることであ

る。西垣勤氏は、大正十一年十月の「泉」創刊号の『ドモ又の死』と『断橋』とを並べて、「個人雜誌『泉』の維持のためには、例えば『断橋』が、以前の作品『或る女』の一部の劇化であるように、あるいは『ドモ又の死』がマーク・トゥエインの小説の翻案的な劇化であるように、旧稿を書き改めて発表することも必要だったのだらう。」と想像しているが、たしかに個人で月刊の雑誌を発行していくのは至難の技である。足助からの原稿催促に悩まされていた有島は、おそらくこの時、『ドモ又の死』のような翻案ではなく、また、『断橋』のような旧作の劇化という焼き直しでもなく、未発表作品への加筆に救いを求めたのではなかったか。

用語・用字に不統一が見られるのも、初稿への加筆の可能性を暗示しているように見える。筑摩書房版の『有島武郎全集』をテキストにして用語・用字を調べてみると、次のような点がかかる。とくに奇妙なのは、主人公の父が用いる一人称が混乱していることである。彼は、「俺し」、「俺」、「私」の三つを用いていて、一人称が一定していない。むろん、対話者が変われば一人称が変わるのは当然であるが、彼は、息子に対して、「俺し」(19)と「俺」(4)を使い、矢部に対して、「俺し」(1)と「私」(2)を使っているのである。もっとも、これも、対話時における話者の心理によって用語に変化は起こり得ようが、彼の用語の混乱は、はたしてこのような一般論によって説明し切れるものであろうか。「俺」は、植字段階での「し」の脱落の可能性もあるが、「俺」と読ませるつもりなら、一人称の用語の混乱は否定できない。「俺」を息子にのみ使い、

「私」を矢部にのみ用いているのは意識的な使い分けをしていることを意味するが、「俺し」と併用している点は明らかに混乱と言えよう。「俺」が「し」の脱字である場合は、息子に対する用語は一貫していることになるが、少なくとも、矢部に対して用いられた「私」と「俺し」のうち、どちらか一方は加筆時のものと考えられるのではないか。

次に、平仮名と漢字の用法を見てみると、作中には「氣まづい」という語が四回用いられているが、その中で一個所だけ、「氣拙い」と、漢字が用いられている。他に、「氣まづさ」、「氣まづく」、「氣まづさうに」なども見られるから、これらを含めれば、七個所のうち一個所だけ漢字が使われていることになる。

また、補助動詞の「しまふ」も、計十三回使われているが、このうち一箇所だけ、「それが益彼を引込思案の、何事にも興味を感ぜぬらしく見える男にして終まつたのだ。」というように漢字を使用しているのである。おそらくここは、「氣拙い」、「して終まつた」の漢字使用の個所が加筆の可能性が強いのではないか。

有島は用語・用字に関しては必ずしも厳密な用法をもった作家ではなかったようであるから、この程度の用法の不統一をつづいても意味はないかも知れないが、この不統一は、原稿催促に追われた有島が、急ぎ初稿に加筆したときに生じたものと考えられないことはないのである。

大正十二年成立説は、以上のように幾つかの点で疑問が見出せるのであるが、この説には、なお二点、その拠り所となるものがある。

る。まず一つは、この年に作品が発表されていることである。

しかし、一般に、作品の執筆と発表とは、常に一致するとはかぎらない。有島の場合は、初稿が未完成に終わったということも考えられるし、またそれ以上に、父に対する配慮があったと思われる。

有島は、『農場開放顛末』（大正十二年四月）の中に、農場解放について、「このことが父のためにも恩恵を与へることになるとは知つてゐましたが、徒らに悲しませることになると思つたのでともかく父の生きてゐる間は黙つてゐることにしたのでした。」と語つているが、小説『親子』の場合も全く同じことが言えよう。つまり、有島は、『親子』を発表すれば、父を「徒らに悲しませることになると思つた」ので、父の生きてゐる間だけは発表を控えておくつもりだったので、父の死後もそのまま篋底に眠つてしまつたものと考へられるのである。

右は生前の父に対する有島の思いやりから出たことであるが、一方には、西垣氏の指摘しているように、父に対する恐れ的情感もあつたに違いない。有島は明治四十一年六月二十二日の日記に、「余は、『Father and Sons』の翻訳を出版しようかしらと思つてゐる。何の恐怖する事があるものか。」と書いてゐる。彼は、父と子の対立を描いたこの小説を翻訳・出版することを、父に対して気がねしてゐるのである。翻訳の出版でさえ、このように怯えている有様であるから、自作の『親子』のような作品を、有島が父の生前に発表するなどということは、思いもよらぬことだったのである。

大正十二年成立説の最も強力な抛り所は、作品の末尾に、「四月

十二日払脱」という日付が付記されていることであろう。もしこの日付がなかったとしたら、大正十二年成立説は、おそらく定説にはなり得なかつたに違いない。

しかし、この日付は、〈定稿〉成立の日付と解するべきであろう。この日付あるゆえをもつて、それ以前に草稿が存在しなかつたとする絶対的な根拠とすることはできない。人は自らの旧稿に大きく手を入れて発表しようとする場合（人によつては少々の加筆の場合であつても）、その執筆の日付に旧稿成立の年月を記すことに、あるためらい、あるいは後ろめたさのようなものを覚えないであらうか。加筆時の日付をも付記するならともかく、一つの成立時日を記すとなれば、やはり定稿の成つた日を記するのが一般的なのではあるまいか。

むしろそのような場合、日付を記さずにおくという手もあるが、この時期の有島は、原稿末尾に日付を付すのが習慣化していた。この年の「泉」に掲載された創作に限つて言えば、第二巻第二号の『或る治療患者』にだけは日付がないが、第二巻第一号の『酒狂』、同第三号の『断橋』、同第四号の『骨』、同第六号の『独断者の会話』などには、みな日付が付されている。有島はその一環として、同第五号の『親子』にも日付を付したのであらう。従つて、「四月十二日払脱」の日付があることをもつて、これをそのまま『親子』の成立時期と断定するのは、なお早計と言わざるを得ないのである。

以上のような、大正十二年成立説に対する疑問を前提として、私

はここで一つの仮説を提出してみたい。『親子』は、その初稿が大正二年秋末頃（最大限遅く見ついても、大正四年七月の『宣言』の連載開始以前）に書かれていたのではなからうか。

まず、大正二年八、九月における有島の行動のうち、注目すべきものを列記してみると次のようになる。

8月10日 新築家屋に引越す

23日 両親・次男来札

9月8日 両親帰京

18日 日記再開

20日 両親宛書簡（小作料減額の件）

24日 大石農場視察

26日 武者小路実篤より来信

有島は九月十八日の日記を次のように書き出している。

《何んと長い間生活の記録を怠つて居た事だらう。この間中、特に云ふべきことがなかつたからの様に見える。されど否！余は何か云ふべき価値ある仕事を自らなし能はざる結果、自己の価値に絶望したことを告白せざるを得ない。然し乍ら、余は将来の生活に仮令微かなりとも光明を得んと、全力を尽して努力して来たのである。余は、不動の確心を以つて前進し得る地点には尙殆ど達し得ない。而も余は生活を続けてゐる以上、日記を書き初めるのは当然の事と思ふ。》

日記を書くことと小説を書くことは、むしろ違ふが、この時点において《書く》ことに対する有島の意識が高揚していることは右の

日記に明らかである。有島の日記は、明治四十一年年十月十九日で中断し、明治四十二年は、計四日、明治四十三年はわずかの二日しか記しておらず、明治四十四年は一日もなく、そしてこの大正二年九月十八日へととんでいるのだが、人は日記をはじめようとするとき、何らかの心理的必然をもたないはずはない。この日記は父帰京後に再開されているので、父に関する記述は見られないが、日記再開の一因として、父から受けた何らかの刺激を想像することはできよう。

二日後の二十日に、有島は両親宛書簡で、小作料減額の事後承諾を求めている。

《農作は近來稀なる凶作にて殊に稲は上川を除きては皆無作と申有様、米は糧として之れを内地に仰ぐ能はざる事として、農家の困難思ひやられ申候。先達吉川も參候而、先達父上様御米場の節は久振にて御出なれば、不快の事お耳に致さんも恐れとさしひかへて居候へどもとて、本年秋作の絶望なるより夏作も思ひしより收穫無之、殊に農家の常食たるべき作物の不作なる為め、農人の窮迫此事の由に而、各農場其約三割方の減税も致し趣、仔細に報告致し、農場の分も減税方申出候。小生も先日〇〇〇地方旅行致して、概況は存居候事として、申出無理からぬ事と存候間、不得己範圍内に於て而減税相許置申候。毎年この始末面白からぬ事に御座候得共、何分前述の通にて致方なき儀と存申候。》

この年の父来札時に、農場問題をめぐって、有島と父との間に、対話もしくは対決があつたことは、おそらく間違ひあるまい。この

年は、大正十二年の農場解放の前後を別にすれば、明治四十一年三月に農場が有島武郎名義に変更されて以後、農場問題が最も有島の意識の前面に突出しているように見えるし、また、父子の問題に關しては大正十二年よりはるかに切実なものがあつたことは疑いないのである。なお、右書簡中の、「本年秋作の絶望なるより夏作も思ひしより收穫無之」が、作中の、「夏作があんなだに、秋作がこれぢや困つたもんだ」に重なるところから見て、作中の「不作」は、例年の不作の中でも、大正二年のそれをモデルとしている可能性が強い。

さらに三日後の二十三日に、有島は沼田まで行つて一泊し、翌二十四日朝、大石という人の農場を視察しているが、これも看過することはできない。「大石が手紙で、本年の收穫（特に米）僅少なる為、その經濟状態が窮乏を来してゐることを告げたので、訪ねて来たのである。」と、有島は二十四日の日記に書いているが、農場に對する関心がこのように高まっているのも、この年の不作と、父來札の余波であらう。

九月二十六日には、武者小路実篤からの來信がある。その日の日記に、有島は興奮した文体で次のように記している。

《武者より來信。彼は、仮令創作が余の職業との衝突を招來することがあつても構はず、どん／＼書く様にと勧めて來た。又彼は、余が創作と云ふ仕事を續けて行くに十分な頭腦と筆を持つてゐることを認めてゐると書いて來た。彼は「白樺」の仕事に無限の野心を持つてゐる。余は、彼の此の單純さと勇氣が好きだ。彼

はこの点に於いて、一運動の統率者たる資格がある。余は又、「白樺」が日本思想界の北極星、權威者として、高く立つのを見たく思ふ。これは恐らく、無駄な望みではなからう。我々は一生懸命に努力しなければならぬ。「白樺」の様に可愛いものは無い。それは、余の眞の共鳴を引起す。》

《余は、近来勉強を怠る習慣をつけてしまつた。一生懸命に勉強しなければいけない。余は余の背に環境の拍車を感ずる。急がねばならない。》

有島の日記によれば、武者小路からの手紙は、創作と職業との衝突を意に介すな、と有島に創作を促しているようだが、そこには、たとえ父と衝突することがあろうとも、という武者小路の気持も込められていたのではなからうか。武者小路の目には、有島の父に對する煮え切らない態度は苛立たしいものと映つていたようである。

武者小路は野島広次のペンネームで、「一体に、有島武郎は執着の強い意志の強い男ではなかつた。父との争いでも、わりに早く父と妥協して、あとで困つてゐた。父が生てゐる間に、有島武郎に自分の考を生かす余地が少なかつた。」と書いてゐるが、武者小路がはじめて有島に會つたのが明治四十年、有島の父が死んだのが大正五年であり、武者小路が札幌に有島を訪ねたのが、明治四十一年六月と明治四十四年五月の二度であることから考えると、「わりに早く父と妥協した」というのが明治四十年・四十一年頃のことである。とがでさう。父の桎梏に悩んだ有島は、父の死をさえ願つたので

ある。彼は大正五年十一月十八日の日記に、「本当を言ふと、自分の仕事を心ゆくまでする為めに（良心かけて、他の目的あつてではないが）ひそかに父上の死を希望してゐた。」と記しているが、彼が父の死を願つたのは、大正二、三年頃のことではなかつたか。山田昭夫氏は、この日記を、大正三年夏、父が郷里の鹿島児県平佐村で病臥したときのことから見て見ているが、これは鋭い指摘である。

武者小路はまた、「自分達はいつもはがゆがつてゐた。親孝行もいゝ加減にすればいゝのにか、家のわづらはしいことも、いゝ加減にすつぽかせばいゝのにか話したつた。」とも書いてある。このような彼の気持が、有島への手紙の中にも匂わされていたのではないか。少なくとも、大正二年九月の有島宛武者小路書簡が、このような背景の下に書かれていることは記憶しておく必要がある。

一方、武者小路からの激励によつて、有島の気持が非常に高揚していることは、日記に見られた事実である。この有島の意識が『親子』の主人公の、「よしやり抜くぞ」の一句に投影したと見ることはできないかどうか。有島の昂ぶりと主人公の決意は、それがいかに過去に取材した作品であつたにせよ、晩年の有島、『骨』や『酒狂』を書いた有島の筆から生まれたものとは考えられない。「やり抜くぞ」の一句を有島の決意として解釈すれば、階級のない社会的創造に貢献するという以上、作家として一人立ちをし、経済的自立を確立して、嘘のない生活を実践することを意味していたと思われるが、彼をそこへ向けて奮い立たせた一因に、武者小路から

の激励の手紙をあげることができるのではないか。これが有島に「やり抜く」決意を固めさせ、かつ、彼に小説『親子』を書かせる動因にもなつたと考えられるのである。

『親子』は、志賀直哉からの影響も受けているように見える。志賀は、明治四十五年九月号の「中央公論」に、『大津順吉』を発表しているが、これは『親子』の成立を考える上で等閑視できない。

周知のように、『大津順吉』は、女中との結婚話をめぐつて、父との確執を描いた作品で、その主題は『親子』と通じるものがある。大津順吉は、周囲の人々から、「価値のない空想」ばかりしている、「変則な発育をとげた子供」と見られているが、『親子』の主人公も、「理想屋」であり、二人は経済的に自立できずにいるお坊っちゃんであるという点で、よく似ている。また、彼らの父も、どちらも、世間知らずの息子に現実の厳しさを教え込もうとしている点において相似している。

『大津順吉』に描かれている志賀と父との対立は、ちょうど、麻布の第三連隊に入隊中の有島が、しばしば志賀邸を訪れていたころのことで、同じ年に河野信子との結婚を父の反対にあつて断念した有島にとっては、志賀の結婚問題をめぐる父との確執は他人ごとではなかつたであろう。事実、有島は、失敗したとはいへ、武者小路とともに、志賀のために一肌脱いでもいるのである。志賀は当時のことを次のように回想している。

《その頃、私は家にいる女中と結婚しようとして父と対立していた時で、武郎さんが中に入って父に話してくれたがうまくいかな

かった。武郎さんの父君は一つことにこだわると多分に病的になるたちで、そういう心配から父君とは正面衝突は出来ないのだと  
 聞いていた。武郎さんには、それが相当こたえるようだった。父  
 親た<sup>15</sup>に自分を主張できない、と武郎さんは齒がゆそうに云って  
 いた。

このような有島であつてみれば、志賀がその女中との結婚問題を  
 めぐる父との確執を見事に作品化した『大津順吉』の発表を目にし  
 て、大きなショックを受けなかつたはずはない。

有島は明治四十五年九月二日付、志賀直哉宛書簡で、『大津順  
 吉』拝見致候。強烈なる主観の色彩夏の日の如く目を眩し申候。読  
 了候まゝ、草々。」と、すぐさまその感動を伝えてゐる。この簡単  
 な葉書は、一応作品を読んだという挨拶、社交辞令ととるべきであ  
 ろうか。しかし、この文面は作品の文学的価値を賞揚しているの  
 はなく、作品から受けた自分の心理について述べているところに注  
 意したい。たしかに有島はものごとに感動しやすい性質ではあつた  
 が、父の桎梏に悩んでいた彼にとつて、『大津順吉』から受けたシ  
 ョックは、自分が志賀の結婚問題に多少なりとも関わりをもつた  
 だけに、ツルゲーネフの『父と子』から受けたショック以上に大きな  
 ものがあつたと想像されるのである。

作中における主人公の父に対する意識も、やはり大正二年ごろの  
 有島の父に対する意識を反映しているように思われる。

明治四十年当時の有島は、河野信子との結婚問題で父に妥協した  
 ところに見られるように、面と向かつて父に「反抗の言葉を吐けるよ

うな青年ではなかつた。この時期の彼は、武者小路や志賀を齒痒が  
 らせたように、父のロボットのような孝行息子であつた。

しかし、大正二年頃ともなると、事情は少々違つてくる。有島は  
 明治四十三年三月に結婚して一家を成し、翌四十三年四月には「白  
 樺」の創刊に参加し、五月には札幌独立教会から脱会し、独自の思  
 想的歩みを開始している。有島が曲がりなりにも父と対峙できるよ  
 うな自立の精神を獲得し得たのは、少なくともこの時期以後のこと  
 にならう。また、大正二年三月には、『或る女のグリンプス』の連載  
 を終えているが、これも彼に、作家としての自信を与えたに違いな  
 い。このように辿つてくると、大正二年頃の有島には、父に向つて  
 作中に見られるような反抗的な言葉を吐く素地は出来上がつてい  
 たのであつて、従つて父子のやりとりの場面を、必ずしも虚構とと  
 る必要はないのである。

最後に、作風の上から、大正二年初稿執筆の可能性を探つてみよ  
 う。

内田氏は大正十二年成立説に次のような疑問を投げかけている。

《作品末尾の「一九二三年四月十二日私晝」という脱稿時日の注  
 記に従えば、この作品もまた《詩への逸脱》（『詩への逸脱』の発表  
 は大正十二年4月―引用者注）を遂げた作品ということになるはずで

ある。しかし事實はそうなつておらず、その内容は《私小説》系  
 の一編たるにとどまつている。これは彼が絶縁を宣言したはずの  
 《説明的であり理知的である小説》の枠をいささかも超えてはい  
 ないのである。《詩への逸脱》を唱えた有島がこの時期に着想し、

あるいは書き下した作品と解するには異和感がつきまとう<sup>(4)</sup>

たしかに内田氏の言うように、『親子』は「詩への逸脱」をとげた作品とは言えない。野島秀勝氏も、『酒狂』『或る施療患者』『骨』については、「散文より『詩への逸脱』の過程が生んだ所産にほかならない、小説への挽歌にほかならない。」と書いているが、氏はここで意識的に『親子』を無視している。『親子』は明らかに「詩への逸脱」をよげた晩年の作品と毛色を異にしているので、野島氏もこの例外をよけて通るしかなかったであろう。

西垣氏は、高山論文の出現に対して、自説に多少の未練を残しながらも、「今の所、高山氏の説をもっとも説得力あるものとして、それに従いたいと思う。」と、一時、これを受け入れたが、作風と一点から見ると、かつて西垣氏が捉えた次のような見方は、少しも無理のない自然な直観ではなかつたであろうか。

「『親子』が、大正十二年に書き下ろされたとは言えないだろう。大正十二年に書かれた他の作品——虚無的なもの漂う「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する懸念になる「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っており、新たにこの時期に書きおろされた作とは見えにくい。」<sup>(17)</sup>

たしかに作風から受ける印象では、どう見ても『親子』が大正十二年の作であるとは考えられない。大正十二年執筆説をとる高山氏にしても、『親子』は、当時、「生活革命」を目ざしていた有島にと

って書かれるべくして書かれた作品、つまり「思想に基づく家産処理の一部をなし終えたあとの、追懐、回顧から生れたのが『親子』である」とは書いているものの、これも、大正十二年当時の有島の〈作風〉から推して、『親子』がこの時期に成立した作品であると断じているわけではない。『酒狂』『或る施療患者』『骨』などがアウトローを主人公としているのに対して、『親子』は作者をモデルとしているという違いは指摘できるが、しかし作風の違いは単にそこからのみ生じているものであろうか。

高山氏と山田氏は、『親子』を支えるものとして、大正十一年の農場解放を重視している。高山氏は、『親子』が読書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、「この作品の背後に作者がすでに農場を解放した〈事実〉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ふ。」<sup>(3)</sup>と述べ、山田氏も、「農場解放が実行されていたからこそ『親子』が書かれねばならぬ必然性があり、この作品のリアリティを支えているものは農場解放の重い事実なのである。」と述べている。<sup>(19)</sup>

たしかに、『親子』発表の前年の大正十一年七月に、有島が農場解放を実行に移している事実から見ると、このような見方が生じるのも理解できないことはない。しかし農場解放と『親子』をからめる読みは、〈作風〉の問題とは少々視点がずれるのである。

外尾登志美氏は、農場解放断行の事実から「創作主体の充実性」を説き、西垣論文に疑問を投げかけている。たしかに農場解放からする創作主体の意識変革が、その作風に変化をもたらすことはあろ

う。しかし、問題は、『親子』が、大正十二年の諸作品と、その作風を全く異にしているという点なのである。農場解放によって創作主体が充実していたのであれば、当然他の作品も充実していなければならぬであろう。いずれにせよ、四月十日の時点で、有島が、「書けないで苦しんで」いたことは紛れもない事実なのである。

以上の点から見て、『親子』が大正十二年に書かれたとする断定には、なお、釈然としないものが残るのである。

内田氏は、『親子』を、大正五年十二月の父・武死去直後の作と見て、これを『死と其前後』と関連づけて捉えている。つまり、有島が妻の遺稿集『松虫』を編み、戯曲『死と其前後』を書いたのは先立った妻への心をこめた追慕であるとともに、妻のいた生活との訣別でもあった<sup>(4)</sup>が、『親子』は、「父のいた生活」との訣別であるとともに、額に汗せずしてパンを食う生活への墮落をわが手で封じようとする、初志宣明の試み<sup>(4)</sup>であった。これは確かに興味深い推理である。しかし『死と其前後』が亡き妻への讃歌であるのに対して、『親子』は父との対立が描かれているという違いがある。従ってこれは、妻の死後に成った『死と其前後』の姉妹篇と見るよりも、妻の生前に成り、彼女との感情の行き違いを描いた小品『An Incident』(大正三年四月発表)の姉妹篇と見る方が適当であろう。どちらも、有島特有の肩に力の入った求道者の激情の文体ではなく、もう一つの有島の個性である、澄んだ認識者の眼によって書かれている。この文体の類似から見ても、私小説的なこの二作品がほとんど同時期に書かれたということは考えられよう。『親子』は、

父死後の作ではなく、少なくとも初稿ないし下書きは、父生前の大正二年秋か末頃に成っていたのではないかと見るのは、決して無理な想像とは言えないのである。

注(1) 河出書房版『現代文豪名作全集 有島武郎集』解説 昭27・6

(2) 筑摩書房版『現代文学大系22 有島武郎集』解説「人と文学」昭44

(3) 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) 『カインの末裔』の成立過程試論(『同志社国文学』昭42・3)

(5) 『酒狂』とその周辺(『作品論有島武郎』昭56・6)

(6) 有島武郎(『日本の文学者』昭21・9)

(7) 『小さき者へ・生れ出づる悩み』について(新潮文庫『小さき者へ・  
生れ出づる悩み』解説 昭29・12)

(8) 筑摩書房版『有島武郎全集第五卷』解説 昭55・12

(9) 有島武郎の未発表書簡(北九州大学文学部紀要)第27号 昭56・  
7)

(10) 有島武郎の初期ノート(『白樺派作家論』)

(11) 瀬沼茂樹「有島武郎未発表書簡六通——札幌時代(後期)——」(『国  
文学』昭41・3)

(12) 自分の考へ、其他(生長する星の群)大12・8)

(13) 筑摩書房版『有島武郎全集第二卷』解題 昭55・2

(14) 武郎さんについて(『婦人公論』大12・9)

(15) 武郎さんのこと(『志賀直哉全集』第八卷)

(16) 「誠実」の宿命——有島武郎論——(『誠実』の逆説——近代日本  
文学とエゴ』昭48・2)

- (17) 有島武郎の青春——「親子」の背景——〔有島武郎論〕改訂版  
昭53・6
- (18) 有島武郎『親子』再論——〈家〉とのたたかい——〔北方文芸〕昭  
48・7)
- (19) 「親子」〔有島武郎の世界〕昭53・11
- (20) 『親子』——有島武郎の挽歌——〔日本近代文学〕第27集 昭55・  
10)

**非公開**

## 窪川鶴次郎「風雲」論

大塚博

周知のように本多秋五氏はその「転向文学論」<sup>(1)</sup>の中で、昭和九年にあらわれた転向小説をとりあげて、「これらの作品は、いずれも、中野重治の転向小説のいくつかと同様に、今日の読者が読んで、一体どこに転向文学たる所以があるのか、と疑う種類の作品である。転向文学とは「転向作家の文学」という觀念に馴染まぬかぎり、理解できぬ作品である。」と書いておられる。

昭和九年十一月「中央公論」に発表された窪川鶴次郎の「風雲」もその一つに数えられているわけだが、さらに「風雲」そのものについて、「獄中の夫と獄外の細君との「相聞」を敘するを主とし、細君の意志を誤解した夫が転向にかたむいて行くという未完の小説」と端的な評を下されている。

夫婦の「相聞」が主で、次いで夫の転向という構図自体は、「風雲」という作品の把握として私も妥当なものであらうと思う。

ただここで、「細君の意志を誤解した夫が転向にかたむいて行く」

というところが、そういう形での彼自身の転向を窪川が描こうとしたということをも指示するなら、問題はやや違ってくる。

転向文学を広く「転向作家の文学」と考えるかぎり、「風雲」が転向文学であることは否みようもない。だが、転向文学を、それぞれの形における内なる体験としての転向そのものを文学的にとらえようとしたものと考えるとき、「風雲」を單純に転向文学とするのは妥当ではない。

たとえば、村山知義「白夜」「劇場」立野信之「友情」藤森成吉「雨のあした」徳永直「冬枯れ」片岡鉄兵「苦痛」島木健作「苦悶」細田民樹「転向者」中野重治「村の家」など、転向小説の代表的作品群が、いずれも、ともかく転向したのちの人物たちが設定され、そうした転向者の再転向が重要なテーマとなっているのにたいして、「風雲」は転向者の再転向ということが直接のテーマとなっているわけではない。もちろん、「風雲」の主人公竹造は作中でいま

だ明確な転向をしていないのだから、当然といえば当然のことかも知れないが、だからといって、非転向を貫く姿が描かれているわけでもない。「風雲」が未完に終わった作品であることを考慮に入れねばならぬにしても、この作品はそうした点で他の転向小説群と比べてやや異質なものと言えるだろう。

さらにもう一点、「風雲」を異質なものと感じさせるものとして、主人公竹造に転向をめぐる思想的煩悶というのは、直接イデオロギー問題がある。ここで私が思想的煩悶というのは、直接イデオロギーそのものに関わることを指しているのではない。転向小説の多くは、自分がそれまで保持してきた思想的立場を全く否定するわけではないが、個人的な限界性の認識や、良心の問題などが思想にからみついて、精神的動揺がやがて転向へとつながっていくといった経過を示しているのであって、そうした表われ方を總体的に思想的煩悶とらえた上でのことである。

たとえば、「風雲」最後の場面、妻ゆき子の意志を誤解した竹造が、「とにかく一人きりになって考えてみようと思つた。」<sup>(2)</sup>という辺りには、なるほど思想的煩悶、精神的動揺といったものが露呈されていると言えるだろう。しかしそれを、ただちに転向へつながるものと判断して良いのかどうか。たしかに、自信をもって、獄外の妻ゆき子に対してきた竹造がゆき子の手紙を読んだのちに、眼は「おとおどとして」「うつろ」になり、口は「感覚を失つたようにいつまでも沈黙」し、「眼を瞑つても、尚暗い中で一點を見つめたまま眠つてしま」う姿には、竹造の行末にたいする不気味な暗さを予感

させるものがある。そして、その暗さを転向につなげて読むのが一般であろう。しかし、ここでそうした読み方することは、作者窪川鶴次郎の転向という事実をまず前提とするような意識が多分に働いているのではなからうか。

実のところ、この作品末尾の部分に、思想的動揺、個としての弱さ、限界性などを核とした転向につらなる要素は思いのほか稀薄なのである。

では、いったいそれはどこからきているのか。作品内部の問題はのちに触れることにして、今は作者窪川鶴次郎自身の転向にたいする意識の点から考察しておきたい。

たとえば、戦後窪川は「プロレタリア文学を語る(1)——窪川鶴次郎を囲んで」<sup>(3)</sup>(昭21・9「近代文学」)という座談会の中で次のように発言している。

ことわるまでもなく、私は別に鉄の戦士でもなく、さうかと言つて自分の弱点を売物にするやうなそんな傲慢な気持ちも持つてゐない。だから私は昭和八・九年頃、いよいよ大衆的な運動の基礎が全然なくなり、公然たる闘争といふものもなくなり、非常に卑俗な言ひ方をすれば、実際は誤りなんだけれども、大衆の面前に於てではなしに、たゞ裁判所との取引に於て口先だけで、政治運動はやらない、日本の国体は認める、そんな程度で自分自身の持つてゐるものにそんなに大した打撃を与へないで済むものならば、それで済まして何とかして生きてゆきたい。生きてゆきたい

といふのは、文学をやりたい、娑婆が恋しいといふことなだけれども、それは非常に簡単な気持ちで転向の決心をしたわけだ。自分自身ではさういふ簡単な取引で済ませるつもりでやつたわけ、事実控訴公判のとき前に言つたやうな内容の簡単な書簡を提出したとだけ済みましたが、さういふふうな転向もあつたと思ふんです。

この発言に見れば、窪川が多分に「取引」の意識で、「非常に簡単な気持ちで転向の決心をした」らしいことがうかがえる。

実際、昭和八年十一月八日に、病氣保釈によつて出獄して以後、窪川が公にした諸種の文章には、転向による意氣粗喪した相貌は少しも見られぬといつていい。

窪川の出獄後最初の文章は「取り急ぎ簡単に―挨拶―」（昭8・12「文化集団」といふ一文だが、獄中で子供のこゝと、住んでゐた家のこととをしきりに思い出したと述べる一方、現在の文化運動の状況は大変困難ではあるが、「それを突きつめてゆけばそこに必ずはつきりした色々なものが捉へられ得るやうなさういふ強烈なものを持つてゐるやうに感じられる」とも言い、最後に、「小林多喜二の死を悼みつゝ在獄中に私及び家族に宛て、……慰問の手紙を送つてくれたり差入れをしてくれたり、又色々私の身のうへを気づかつてくれた全国の幾多の……諸兄に対して……としての心からの感謝の握手を送る。」と結んでいる。末尾には「（一九三三・十一・一九）」と日付がついてゐる。

この一文が「挨拶」のためのものであり、また伏字のために、完全にはその意味を把握しにくいところがあるにしても、出獄後わずか十日余に書かれたものとして、何と、全体的に何ら鬱屈することなく、むしろカラッとされた窪川の心的状況を示していることか。

あるいはまた、窪川の転向文学にたいする観点をもとめてみると、たとえば「転向文学・是々非々」（昭9・11「文化集団」）のなかで次のように述べてゐる。

我々はかつて政治と文学との関係を正しくより一層密接にするために努力した。そして或る時期には政治主義的な傾向にさへ趨つた。然しその批判されつゝある今日と雖も、プロレタリア文学における、文学と政治との関係に対する基本的な理解は變つてゐよう筈がない。

要するに私は以上の感想において、転向文学は本質的にはあり得ないといふこと、転向文学批判と言つた形ではなしにプロレタリア文学を發展せしめるための観点からこそ、プロレタリア文学の現代に対する徹底的な批判が可能であるといふことを言ひたかつたのである。

この一文で窪川は、いたずらに個人主義的限界をあげつらい、転向文学批判といった形を展開させるべきではなく、文学と政治との関係にたいする基本的理解は變つてゐないのだから、プロレタリア

文学をいかに発展させるかという観点からこそ批判も可能なのだと指摘している。さらに広く文学運動そのものについても、たとえば「政治と文学に関する座談会」(昭9・8「文学界」)などでの窪川の発言は、他の出席者に比べて、過去のプロレタリア文学運動をいかに発展させ、いかに批判的に継承していくべきかという姿勢を終始一貫して際立たせている。

そのほか、当時の窪川の諸種の文章を読み合わせていくと、どうも思想的な面での挫折感といったようなものは、随分薄かったのではないかと考えざるを得ないのである。

いわば「風雲」は、こうした思想的な挫折感の稀薄な窪川の転向を反映しているように思う。

当時の「風雲」評の中で、矢崎弾の「以前の社会観への常識的な肯定が根強い」(「文芸時評」昭9・12「行動」)といった批判や、河上徹太郎が、窪川の「反省を形作る階級的自覚や自己鞭撻に私はいはゞ或る特殊な「専門家的」な句を感じる」(「文学に憑かれた人々」文芸時評)昭9・12「文芸春秋」と評しているのも、「風雲」の与えるこうした印象の一端を明かしているものであろう。

以上のように述べてきたからといって私は「風雲」という作品が転向の問題とは関わりがないなどと言おうとするのではない。ただ少なくとも転向そのものを描くことに「風雲」執筆のモチーフがあったわけではない、ということをおきたいのである。では、「風雲」執筆のモチーフは何なのか。ふたたび本多氏の言葉をかりれば、それはやはり「相聞」の分析を試みることのなかに、

おのずから浮かび上ってくるであろう。

\*

「風雲」は、「一九三二年三月二十四日の朝」徹夜して書いた重要な文書をもって秘密の会合へ出かけていく竹造と、狂人になった実家の父を大病院へ入院させるために出かけて行く妻ゆき子との、あわただしい別れの場面からはじまる。視点は全篇にわたってほぼ竹造にすえられている。その竹造は、仕事を仕上げたあとの軽い興奮の中で、夫婦としての特別の感情を通わせ合うことにひたすら意をそそいでいる。しかも、第一章においてはゆき子も竹造と同じくプロレタリア運動の仕事に携わるものであることは明らかにされている。いわば竹造は自らの仕事、運動の世界から切り離れたところでは、「衝動的な愛情」を交わし合う相手として、夫が妻に、あるいは男が女に求める慰撫を期待している。

冒頭の「一九三二年三月二十四日」という特定された時間の意味(それはプロレタリア文化運動への大弾圧が加えられ、やがて組織と運動を壊滅的な状態へと導いていった起点の日であった)を作者は充分意識していたはずだが、その特定の日を背景に、運動とは切り離されたところでの夫婦の愛情の交歓をとらえようとしているところは、作品の基本的骨格をすでに示している。

しかしもう少し各章に示される竹造を追ってみよう。

第二章は、竹造が独房に送られたところからはじまる。そこで竹造がまず感じるの、看守たちの全く感情を無視した官僚的な扱い

方にたいする抵抗感であり、その官僚性に毅然と立ち向かうには大きな努力が要するという意識である。それは竹造という人間にとって感情的交流がいかに大切なものであるかを明かすものであろう。いや、ただ大切なばかりではない。むしろ必須なものと言わねばならない。

房の中で知らずにいじった報知機によって、房の中と外との関係がその報知機によって保たれていることを知った竹造は、さらに「自分の房が周囲とどんな関係にあるか」を知ろうとする。しかし、同じ屋根の下に自分の仲間たちが一杯いることを承知しながらそのことを実感できない竹造は、もっぱら「自分の家との距離や方角」を想像する。つまり、仲間の存在を意識することによってではなく、「自分の房」と「自分の家」とを対置することで、竹造は自分の置かれた位置を定めようとする。このとき「自分の家」とは妻ゆき子と同義であろう。結局、ゆき子の存在、ゆき子との感情的交流によって竹造は獄中における自分の位置を定め、自分を支えていこうとするのである。こういうものとして竹造にとってゆき子との感情的交流は必須なのである。かくして、竹造とゆき子との手紙の往復、「相聞」が必然的に用意されることになってくる。

しかし、竹造とゆき子の手紙の往復は「相聞」と言えるようなものだろうか。また、竹造にとって感情的交流が必須だとしても、ここに果たして「交流」と言えるようなものはあるだろうか。むしろ全篇にわたって感じさせられるのは、感情的交流・愛情の交歓を希求する竹造の一方的感情であり、それに見合わぬゆき子の言葉である。

竹造が夫婦の愛情の交歓をいかに希求しているかは随所に見出される。たとえば、二人が一緒になった頃の記憶をよみがえらせて「喜びにあふれる歎息」をついたり(第三章)、病舎に移されてから、向いの屋根上の雌雄の鳩の愛情深いしぐさをじっと見つめたり(第九章)する場面など、典型的なところであろう。

さらに、この竹造の希求する愛情の交歓そのものの内実も、分け入って考えてみると、決して交歓ではないことが明らかになってくる。竹造は本質的には自分の愛情をゆき子に傾けようとするのではない。いかにもそう見えるところも本質はそうではない。竹造はゆき子を見ていない。愛情を与えられる自分をしか見ていないのである。

たとえば、第二章で、月三回の面会と土曜日ごとの差入れについて、それを守ることで少なくとも月七回はゆき子の無事を確かめることができるのだと意義づけながら、実のところは、「肉親でなければ十分してもらえない世話をしてくれるものとしての、彼女の時々刻々の安否を知るための手段」としての意味の方が大きいのである。ゆき子は自分の世話を十分してくれる対象であり、慰撫を与えてくれる対象なのである。ゆき子にもっと積極性をもとめるのも、つまりは「恋愛的な満足をもより多く与えられ」(第四章)たいからである。竹造は慰撫される自分、恋愛的な満足を与えられる自分をしか見ていない。

もっとも、獄中にある人間が、その眼を外に向けているようであり、実際はそれが観念的なものにすぎず、窮極的には自分を見てい

るのでしかないというのはありふれたことであらう。ただ、たとえありふれていようと、それがために、竹造とゆき子の疎隔の芽がすでに胚胎していることは明らかである。だから、竹造がゆき子の手紙に「齒に噛みあてたようなもの」(第三章)「納得出来ないもの」(第五章)を感じ、その大きな原因が、何度もくり返されるゆき子の「元気でいよ」という言葉、つまり竹造の階級の態度にたいするゆき子の不安や不満にあるように書かれているが、実はそもそも竹造の側にこそ二人の疎隔をひき起こす要因があると言わねばならないだろう。

しかしここでさらに視点を變えて言えば、自分だけを見つめているのは竹造の方ばかりではない。ゆき子の方にも同様のことが言えるのである。ゆき子の姿は、手紙か、竹造の眼を通したものでしかあらわれてこないという制約があるのだが、主として手紙によってみても、ゆき子は獄外での自分の運動生活をどう押し進めて行くか、というところにはかり眼を向けている。竹造の元気が外にいるゆき子の生活を元気づけるものだという認識は正しいだろうし、外の生活の困難さもうかがえはするが、獄外の人間が獄中の人間をどう支えて行こうとするのか、ゆき子は同志として妻としてどう竹造を支えて行こうとするのかは定かでない。最後の第十一章にそのことへのゆき子の反省の言葉があるにしても、そこへ至る間に二人の疎隔を引き起こす要因がゆき子の側にもあることは指摘せざるを得ないだろう。ただ前にも触れたように、ゆき子の存在は基本的に竹造の眼を通したものであり、今私としては竹造の側にそってき

らに考えを進めたいと思う。

ところで竹造は窮極的には自分をしか見ていないのだが、そこには〈晴〉と〈襲〉とも、あるいは〈公〉と〈私〉ともいうべき二つのものあらわれがある。前に触れたことで言えば、面会と差入れの意義を、一方では獄外での困難な生活を闘うゆき子の無事を確かめることとしながら、他方でそれは「肉親でなければ十分してもらえない世話をしてくれるものとしての」安否を知るための手段だと考えるようなところにあらわれている。あるいはまた、「僕のお前に対する気持などというものも、自分の属する階級との正しい関係を保たれているの上のことだ。そうであるから、たとえ僕が昔のようにお前のことを思おうと、僕は決してそれで自分の生活を慰めようとしているのではない。」(第四章)と言いながら、他方では「恋愛的な満足」をより多く与えられたいと思うようなあらわれである。

もちろん一人の人間がこうした二面性をもつこと自体はごく普通のことであらう。問題はプロレタリア運動に生活を賭けてきた竹造のような人間が、〈公〉の部分をつねに〈私〉の部分に収斂させてしまうことである。

たとえば第四章で、「不自由な自分の生活を一生懸命に守つていくてくれる」「彼女に対して不満を抱くということは苦しい」と竹造は考える。それは〈公〉的なものとして一応竹造の真実であらう。しかしそれはたちどころに〈私〉的なものに取りこまれてしまう。

つまり、ゆき子が「自身の……<sup>(7)</sup>に差し支えを来たしてまで無理をするようなことはあるまい」から、どんなに「過大の要求」を

してもゆき子が「承認しさえすれば、いくらでも自分の要求をみたしたい」と竹造は思わずにいられない。ここで竹造が欲しているのは自分の要求が満たされる満足感ではない。たとえ「過大の要求」でも「承認」されることによって示される、ゆき子から「慰撫」されているという実感であろう。だから〈私〉的なものとは要するに「慰撫」されたいという竹造の心情にはかならない。こうした〈公〉的なものが〈私〉的なものにほとんど無自覚に収斂されてしまう状況は、この作品のいたるところに見られる。が、なかでも、もっとも問題となるのは第六章の次のような場面である。

それは竹造がまだ留置場にいる頃、自身の活動を承認するかしないかが問題になった時、「元気で行つてらっしゃい」というゆき子の言葉に、竹造が「彼女からやさしく慰撫されているのを感じ、その言葉の意味を承認してもいい」とつて少しも疑うところがなかった。」とあるところである。

ここで竹造は「承認」するかしないかというもっとも〈公〉的なものを「慰撫」という〈私〉的なものと単純に結びつけてしまっている。〈私〉的なものが〈公〉的なものを左右すること自体は珍しいことではないが、竹造にとって「慰撫」はつねに「慰撫される」もの、受動的なものであって、自ら積極的に出し出そうとするようなものではない。〈公〉的なものに関わる〈私〉的なもの重要性を認識した上での行為ではないのである。

ここまでこうしてたどってきたとき、おのずから浮かびあがってくる問題がある。それは、竹造が、夫婦の感情的交流、愛情の交歓

を獄中生活の支えにしようとしたというのは違うのではないかといいようことである。いや、違うといつては正確ではない。竹造がそうしたようにしたことは明らかである。だが、夫婦の愛情の交歓を獄中生活の支えたらんとしてひたすら自分を見つめつけている竹造は、その奥にもっと根本的な、あえていえば〈公〉でも〈私〉でもないものを見ているのではないかと思うのである。

\*

当時「風雲」を本格的に論じたほとんど唯一のものとして宮本百合子の一文がある。昭和九年十二月の「行動」に「季節のない感想」という表題で発表されたもののうち、「風雲」読後」という一章である。

この一文の要点は、竹造のような特別な人間ではなく、どちらかといえば氣質が弱い人間でも、獄内の日常的些事の中に階級人としての発展の要素をもっているということ、また、竹造の気弱さ、甘えなどを同志、夫、父親といった日常的感情の拮がりの中で批判しようとして試みていること、などの点にある。これは窪川の人となりと良く知る者の、大変好意的な評言だと言えるだろう。いや、むしろ私には好意的に過ぎるもののように思う。

たしかに竹造はゆき子にたいして、同志として、夫として、父親としてそれぞれの感情を見せている。しかしそれらは、結局のところ夫としての感情に収束されてしまうものである。

たとえば第五章で、ゆき子の手紙によって彼女の成長を知りなが

ら、そのことへの喜びが自然には湧き上ってこない自分を疑った  
り、また、自分がゆき子に不満を持たれているのではないかという  
不安を感じながらも、「現在の自分をそつとしておき」たいと思い、  
さらには、ゆき子が変に力んでいるために「自分の愛情など受けつ  
けることがなかなか出来ないのではないか」と思ったりした末に、  
竹造が次のように考えるところがある。

竹造には、ゆき子に不満をもたれているのではないかという不  
安を抱きつづけて生活してゆくことは出来なかつた。彼女がいつ  
かずつと成長していて、現在の自分の愛情のもち方が相応しくな  
なつているとすれば、自分に恥ずべきことだ、などと思うともう  
彼女が夫婦生活の体温から離れて自分とは他人になつてしまふよ  
うな気がする。

同志としての竹造と、夫としての竹造とのいずれかが単純に切り  
捨てられてしまうようなことはもちろんない。だが、同志としての  
竹造とゆき子の疎隔は、つねに夫としての竹造の感情のあり方に起  
因する。とりわけこの一節では、「夫婦生活の体温」という言葉が  
竹造の内奥を端的にものがたっている。それはもちろん論理ではな  
い。肉感的生理的感覚であり、欲求である。だからここには〈公〉  
的なものなど入る余地はない。いやむしろ、もともと〈公〉だの〈私〉  
だのと区別されるような次元のものではないと言う方が正確であろ  
う。感情的交流を一方的に希求し、また獄外の妻から充分に「慰

撫」されたいというあらわれの大本根には、この「夫婦生活の体温」  
をしっかりとつかもうとする欲求が横たわっていたのである。もは  
やそれは、獄中生活をいかに支えるかといった〈公〉的なものとは  
本質的には関わりぬ欲求なのである。言葉をかえて言えば、それは  
階級人としての生活だの、獄中生活だのといったレットルつきのも  
のでない、生活そのものの模索でもある。

作品末尾で竹造はゆき子の手紙を読みおえたあとで、「一階級人  
の家庭生活における同じ気持で交渉をもつてきたつもりの方が、  
裏切られてしまった寂しさ」に身を包まれる。「一階級人の家庭生  
活における同じ気持で交渉をもつてきたつもり」というのは、〈公〉  
的なものとして竹造の真実であろう。そしてここでも〈公〉的なもの  
が〈私〉的なものに収斂されるという図式にかわりはない。しかし  
この一節での竹造の心理の中心は「裏切られてしまった寂しさ」に  
ある。「裏切られてしまった寂しさ」というのは、「一階級人の家庭  
生活における同じ気持で交渉をもつてきたつもり」の努力が裏切ら  
れたということよりも、「夫婦生活の体温」といった肉感的生理的  
感覚を礎に、レットルつきでない生活をまずつかもうとする竹造の  
心理が、ついにゆき子に通じぬ「寂しさ」を意味するものではない  
だろうか。

ここにおける夫婦の疎隔こそもつとも根本的で重要なものであ  
り、窪川が「風雲」によって追究しようとしたものはこの意味での  
夫婦の心理的疎隔だったのである。そして窪川が「風雲」をそうし  
たものとして描くことによつてさらに何を意図していたかと言え

ば、それは心理的疎隔を中心とした夫婦生活の実相を検証することで、窪川自身の転向後における位置と生活を模索し、構築することであった。

窪川は前に引用した「近代文学」の座談会での発言につづけて次のようにも言っている。

……あの時分の一年々々の情勢は刻々に変つてゐる。それ以後の困難な時代をどういふふうにかつて生きてゆくか、文学を進めてゆくか、その中にどういふふうにかつて自分を見出してゆくか、そのことの方が転向の問題以上に非常に困難だつた。

「風雲」執筆のモティーフは転向心理の究明にあつたのではない。当面する重要な課題は、転向の問題よりも、困難な時代をどう生きていくのか、どう自分を見出していくのかという点にあつたのである。

それではなぜそれが、窪川にあつては夫婦生活の検証ということになつてくるのか。

主人公が夫であれば妻の存在が重要であることは当然のことだし、実際、村山知義の「白夜」「劇場」をはじめ立野信之の「友情」細田源吉の「長雨」など、妻の問題、夫婦の問題を重要なモティーフとした作品は数多くある。しかしそれらの作品が他方で転向心理とか、思想的動揺などにも比重をおいているのにたいし、「風雲」は妻の問題、夫婦の問題のみといつてもいい作品である。いったい

それはなぜなのか。実は窪川鶴次郎にとって夫婦生活の問題は、彼が文学的スタートをきつた同人雑誌「驢馬」の時代からすでに重要なものだったのである。

周知のように「驢馬」は大正十五年四月に創刊されて、昭和三年五月まで合わせて十二冊発行されているが、ここに窪川は創作詩二十三篇、翻訳詩三篇、俳句三句、小説四篇、散文一篇、小品七篇を發表している。時期的にいえば、金沢の旧制四高を中退して上京し、室生犀星を中心として集まつた中野重治、堀辰雄、西沢隆二、宮木喜久雄らとともに本格的に文学活動をはじめ、やがてプロレタリア文学運動に踏みこんでいく直前の時期にあたる。この窪川の「驢馬」時代をとりあげて、さきに私は、プロレタリア運動へ向かう窪川なりの必然性や、その文学の志向するところを検討してみた<sup>(8)</sup>一文を草したのであるが、そこで導き出したことの一つは、窪川鶴次郎にとって「生活」とはまず夫婦の結びつきを核としたものであるということであつた。

戦後の作品だが、窪川に、「驢馬」時代を背景とした「新浅草物語」という長編小説がある。この中で主人公が、ある夜ふとしたことから同じアパートに住む旋盤工夫婦の夜のいとなみをもれ聞いてしまう場面がある。その時主人公は、「あのはげしい息づかいがどんなに人生の切ない真剣なものを伝えているか」「あそこに人間生活があつたのだ」と大変感動をする。「あそこに人間生活があつたのだ」という自覚は、この作品全体の上でも重要な位置を与えられているのだが、ともかく、窪川にとって「生活」とは、こうした夫婦

の調和された結合をこそ何よりも基軸としたところからはじめられるべきものだったのである。「驢馬」時代の作品でいえば、小説「後を追ふ」(昭2・2)詩「冬の花」(昭2・3)などがそれを良く示している。いずれも、妻の側を充分見すえることで、夫婦がともに築くべき「生活」をとらえようとしている。実生活のことで言えば、窪川は佐多稲子との「生活」をそのように固めながらプロレタリア運動へと踏みこんでいったのである。

こうした「生活」観を抱く窪川であってみれば、転向後の自身の生活をあらためて模索し築きあげるためには、もっとも近い過去であり、かつ、夫婦間の疎隔を強く露呈させた獄中時期の夫婦生活の実相を、何よりもまず検証する必要があることはおのずからうなずかれることであろう。ここに、窪川が「風雲」を書かねばならぬ最大の要因があったのである。

こうした点に関わらせてみると、佐多稲子が「文芸時評」(昭9・12「行動」)の中で「風雲」を取りあげて、その最後に「ここには今日の新しい夫婦生活が描かれてゐる。」と書いた言葉にはまことに興深いものがある。この言葉は、短い「風雲」評の中でさらに一つだけ放り出されたようなもので、「新しい夫婦生活」というのが何を意味しているのかは今一つつかみにくい。が、あるいは「風雲」における窪川の意図の一半を理解した上での言葉であるかも知れない。ただ、その後の問題としていえば、この「新しい夫婦生活」が窪川夫妻にとってプラスとなつて行かなかつたことは、佐多稲子の「くれない」「灰色の午後」などの作品に描かれたとおりである。

## \*

くり返せば、「風雲」は転向心理の追究に主眼があつたのではなく、あらたな生活の模索と構築のために夫婦生活の実相をとらえることを意図していたのだが、にもかかわらず私は、「風雲」という作品は窪川鶴次郎の転向を結果的にせよ明かしてしまつていと思ふ。それはもちろん、竹造夫婦の心理的疎隔から竹造の転向が作品末尾に暗示されているからなどと言うのではない。夫婦生活の実相をとらえようとする窪川の眼があまりに狭く限定されてしまつていからである。それは、前に触れた宮本百合子も佐多稲子も、また中野重治も、皆一様に「風雲」を作者が作中人物についてしまつていと評した点に関わることである。

たとえ夫婦の心理的疎隔、とりわけ獄中の竹造の感情、心理を描くことに重点があつたとしても、「風雲」は実に多くのものを捨象しすぎている。たとえば同じ獄舎にいる仲間たちとの連帯意識の問題、また工場農村のサークルから来たという通信の内容。そして何よりも妻ゆき子の出産。作品の中で獄中にある竹造には外の状況を充分把握できなかったにせよ、作者窪川には、出獄後ほぼ一年を経て、その間の状況を相当程度把握しうる余裕があつたはずである。しかも作品の意図が、獄中時の夫婦生活の検証による、転向出獄後の生活の模索と構築であるとき、ゆき子の状況は竹造と変わらぬ、あるいはそれ以上の深さで認識されているべきものであつたらう。しかし「風雲」にはゆき子は充分描かれなかつた。ということば、

共同で築き上げていくべき生活の、一方の荷い手である妻の状況を窪川がとらえきれなかったことを示している。

このことは窪川自身も充分承知のことだったとみえて、その後窪川は昭和十年五月の「行動」に「一メンバー」という小説を発表している。この作品は、夫である茂夫が逮捕されたあとの、獄外での妻朋代の厳しい生活の姿を描いたもので、ちょうど「風雲」と裏返し的位置にあたるものである。しかし、夫婦生活の実相をとらえるというこれまでの私の視点からいえば、こんどは針が妻の側に傾いたというにすぎないもので、また両者合わせて実相が浮かびあがってくるというようなものでもない。

妻ゆき子を充分描けなかったことは、他方で、竹造の夫として、あるいは男としての甘え、個人的な我儘な欲望などを作品内にとらえておきながら、それを夫婦生活の実相追究の中にはつきりと批判的に位置づけできなかったことにつながるものでもある。第十章で竹造は久しぶりにゆき子と面会したのちに、ゆき子と接触するうちに起ってくる「個人的な我儘な欲望」や「階級的に言つてよくない感情」を感じる。しかしせっかくのその実感も、その後の竹造の意識と行動に少しも反映していかない。それどころか、たちまち「それらの感情を洗い流」してかえりみることはない。いわば真の意味で認識されたものではないのである。批判的な位置づけを果たせぬのもまた当然と言えるだろう。

このことは作品末尾の部分に集中的に表われている。前に引用した「裏切られてしまった寂しさ」に身を包まれた竹造は、つづけ

て、「自分が今、何のために、どんな目にあつて、どこにいるかを考える時、若しその自分がゆき子のいうように外の運動に関心をもつていなかったとなれば、敵の手中にあるこの現在の生活は自分とつてなかつたと同じことになる。同時に自分が属する階級を守つてきた努力もなかつたことになる。」と考え、さらに、「自分に、頼つたり甘えたりする気持のあるうちは、ほんとうに自分を知ることが出来ない。最近の心の昂まりを意識していた竹造は、とにかく一人きりになつて考えてみようと思」うのである。

竹造はここで、彼にとつて階級運動とは何であつたのかという根本的命題を再考する機会に廻り会つていと言えよう。外の運動にたいする関心を「もつていなかったとなれば」という言い方には、外の運動への関心の有無を自明のものとしてではなく、そこからあらためて考えてみようという意志が感じられる。逆に言う、獄中の自分はひたすら妻、あるいは女としてのゆき子を求めていたのであろうかという疑念である。それが、「自分に、頼つたり甘えたりする気持のあるうちは、ほんとうに自分を知ることが出来ない」「とにかく一人きりになつて考えてみよう」と思うことにつながつていよう。このことは、竹造が一応ここで、自分のみ見てきてしまった彼自身を批判的にとらえうる契機をつかんだものとして、意義を認めることができるだろう。しかしその意義を竹造が、そして作者窪川が充分認識していたかとなると、まことに心もとないと言わざるをえない。「眼を瞑つても、尚暗い中で一點を見つめたまま眠つてしま」う竹造とともに、その意義も結局「眠つてしま」うこ

とになるのではなからうか。

なぜなら、夫婦の心理的疎隔の原因が、自分の内部しか見ていなかったことにあるという認識をつかんでいながら、竹造が「一階級人の家庭生活における同じ気持で交渉をもつてきたつもり自分の自身が、裏切られてしまった」という意識を抱いているかぎり、竹造自身の「裏切り」が与えたものにはたいする視点が捨象されてしまうからである。それは、窪川自身の転向が与えた影響の深さと、それにはたいする窪川の認識との落差、つまりは、自らの転向にたいする認識の不足をものがたるものにはかななるまい。またそれは、「風雲」前後の諸種の評論に見せている、プロレタリア文学あるいは広く文化運動における政治との関係の基本的立場に変わりはないという認識と、まず夫婦生活の検証から生活を模索し構築しようとする作品意図との乖離を露呈させるものでもある。「風雲」が未完に終わって淵源もこの辺りにあるのではないかと思う。

かくして、夫婦間の心理的疎隔をさぐり、夫婦生活の実相をとらえようとしながら、妻の側の状況を充分とらえきれなかったこと、また自身の転向にたいする認識の不足などによって、出獄後の窪川の生活基盤、位置づけはきわめてあいまいなものとならざるを得ず、やがて戦争の急速な進展の中で転向の実質化をまねいていったのである。そのことを、「風雲」という作品が内在させているという意味で、作者の意図にもかかわらず、「風雲」はおのずから窪川の転向をかたっているのである。

ところで最後にもう一点簡単に触れておきたい問題がある。

第十章で竹造は、寒さを防ぐためにセーターを作る準備を思いた

ち、ゆき子にそれを望むのは過重だとして、二人の女を思い浮かべる。そして、自分の頼みを聞き入れてくれればゆき子の負担も軽くなるし、そういう仕事で「自分たちの生活と思想に近づくようになるれば一層いい」などと、まことに自分勝手な思いを示すのだが、気になるのはそのうちの一人の女がよこしたという手紙である。その一部を引くと、「わたしは長い結婚生活の中で、精神と肉体とを區別して感じとる芸当を会得しました。わたしは毎日相手の男にわたしの身体をあてがいましたが、わたしは胸のあたりをさし上げて反りかえつていた。わたしはそれを機械的にちやんとやつてのけていた。そして夢現のけじめもなくあなたにお会いする日を念じておりました。」というようなものである。もちろん事実関係の詮索などする気はないし、また随分性的な手紙の内容が問題なのではない。問題となるのは、ここに女の言葉をかりて窪川自身の精神と肉体との統一回復の欲求が隠されているのではないかということである。つまり、夫婦の心理的疎隔がつくろい得ぬほど決定的な溝となり、あらたな生活の構築も不可能となったとき、もはや妻ではない、精神と肉体との統一を可能ならしめる女性の存在が必要になってくるだろうということだ。第九章で、ゆき子の女友達中田の手紙に接した竹造がゆき子と中田を比較して考える心の働きも、こうした観点からとらえることもできるだろう。そうなると当然、のちに「くれない」や「灰色の午後」に描かれたような「事件」との関わりが問題となってくる。しかし今私としては、そうした「事件」と「風

雲」とを「風雲」の側からのみ直接結びつけるつもりはない。佐多稲子の側からの視点、あるいは窪川自身の批評活動とも関連する問題として他日を期したいと思う。

注(1) 岩波講座『文学』第5巻、昭29・2

(2) 「風雲」からの引用はすべて講談社版『日本現代文学全集』第69巻、

「プロレタリア文学集」所収のものによったが、初出(昭9・11「中央公論」)本文も参照した。

(3) 出席者は窪川鶴次郎、荒止人、小田切秀雄、佐々木基一、埴谷雄高、本多秋五の六人。

(4) 以下三ヶ所の「……」は伏字。二、三番目のものは「同志」といった言葉が入るかと思う。

(5) 出席者は青野季吉、尾崎士郎、川端康成、貴司山治、窪川鶴次郎、小林秀雄、芹沢光治良、武田麟太郎、徳永直、林房雄の十人。

(6) 平出木の『プロレタリア文化運動に就ての研究』によると、窪川鶴次郎の逮捕された日は三月二十六日となっている。

(7) 六字分伏字。「階級的な任務」といった言葉が入るものか。

(8) 拙稿「窪川鶴次郎の「驢馬」時代」紅野敏郎編『リトルマガジンを読む』(昭57・3、名著刊行会)所収。

(9) 「室生さんへ返事」(昭9・12「文芸」)

# 伊藤整『小説の方法』の一問題

——〈生命〉について——

越前谷 宏

## 1

現在までの伊藤整研究史においては、〈生命〉を〈エゴ〉の〈シニム〉<sup>(1)</sup>として把握するのが一般的だといえる。例えば、亀井秀雄氏は、〈絶対に訂正のきかない原罪を負った生命〉〈原罪的な性につながる生命〉<sup>(2)</sup>といい、早川雅之氏は、〈生命はもつと暗い本能的なものの〉〈罪惡的な「生命」〉<sup>(3)</sup>といっている。櫻庭孝男氏も

では、この生命とは何か、という問いを伊藤に発してみる時、その答えは、きわめて多義な形を帯びてはねかえってくる。

「文化」に対するものとしては「自然」であり、時に「エゴ」とも「生の衝動」とも解される。あるいは「有機的」存在とも云われ、又「内なる声」とも使い分けられる。と思えば、「合理性」(秩序)に対応して「非合理性」とも考えられる。もし、これらすべてが、かりに「文化」に対立するものとすれば「生

命」とは、知性とも精神とも、倫理とも無縁なものとして措定され、一つの暗い原初的な衝動行為をふくむ世界となると考えてよいだろう。

と、概念規定を試みている。<sup>(4)</sup>各氏とも、〈生命〉概念の実体的把握は困難であるとしているのであるが、〈生命〉を、〈原罪的〉〈罪惡的〉〈暗い原初的な衝動行為〉といったかたちで理解する点では一致している。はたして、伊藤整のいう〈生命〉とは、各氏が強調するほど暗い相貌をしているのであろうか。それほど罪業的なものであるのだろうか。このような疑問を禁じえない。

『小説の方法』の思索は極めて多岐にわたっているが、そこには二つの方向性がみられる。一つは、文学史的認識へと拡がる方向性であり、一つは、文学原論の構築へと収束する方向性である。この小稿では、〈芸〉の理論へと向かう後者の側を問題にする。〈芸〉の理論とは、よくいわれるように〈生命〉と〈秩序〉の二元的対立構図

がその原因となっている。だから、〈生命〉の実体的把握は容易ではないとしても、その背反の力学の両極に描定されているもの、それを検討することによって、〈生命〉の属性や機能や実質を幾分かは明らかにすることができると思われる。

なお検証の方法として以下のような方法をとる。『小説の方法』は、雑誌掲載論文に多くの加筆と訂正が加えられ、昭和二年一月に上梓された。ここでは、先の二元的対立が、〈藝の理論の成立過程でどのような様相を示してくるかを考えてみたいので、引用は全て初出稿の形に戻してある。また、改稿部分は（ ）によって示した。

## 2

「本格小説談義」(章題「小説への疑問」昭・22・1『人間』)で、伊藤整は、私小説批判の二つの定説に訣別を告げる。一つは、〈本格小説と私小説〉という昔ながらの図式であり、一つは、性急かつ画一的なマルキシズム文学批評である。〈私小説の変態性を否定するよりも、〈変態〉的であるが故に、かえって鮮明になった〈作家告白性〉に思考の焦点を合わせていこうとするわけである。この〈作家告白性〉を突破口に、〈私小説といふ言葉から現代小説論をうち立てるといふ便宜もある〉という大胆ともいふべき意図が語られる。この延長上に、〈内なる声によつて組み立てられてゐる世界が小説の世界である〉。(『日本の方法』章題「環境と創作」昭・22・12『新文学』)という命題が定式化される。つまり、私小説という文学史的概念を

拡大解釈し、作者と作品の関係の機微を把えうるより、根源的な概念として再設定したということである。この命題が基点となって、『小説の方法』の論理は展開されているのである。

さて、小説の世界が作者の私の関与する世界であることなど、自明といえるかも知れない。そうした簡明な事実を、神西清、シャルドンヌ、マルセル・アルラン、トマス・マン、アルベール・チポードらを援用し、ことさら説得に努める伊藤整の姿勢の方が奇異な感じを与える。しかしそれも、時代の文学動向を考慮に入れば納得することができるであろう。

昭和二年四月発表の「中世への郷愁」(『文学会議』)で伊藤整は、民主主義科学者協会常任幹事・高桑純夫氏の「現代の精神的情况——個性主義の反動性について——」という一文を引いて次のように述べている。

一点の個性や自我の残存は赦すことができないと高桑氏は断定するものである。かくて思想の根本に個性や自我を設定することは全然禁止されたのである。

世の中には色々怖ろしい議論があるが、この高桑氏の議論はその代表的なものの一つである。私は実にこの人の論理の中で庄搾器にかけられ、油が一滴一滴と自分の身体からしたり落ちてゆくような戦慄を感じた。

高桑氏の述べるような所謂自我滅却論は、同月発表の戯作評論「芸術の運命」(『近代文学』のち『鳴海仙吉』所収)でも揶揄の対象となっている。さて、この引用中の〈戦慄を感じた〉を、字義通りには

受けとれないであろうし、また、それを過剰な擬態といつて済ますのも問題であろう。なぜなら、過剰な擬態をとる必然、もしくは、擬態でしか語りえぬ必然を伊藤整の内面に想定しなければならぬからである。それを考えてみる必要がある。

戦後の所謂政治の季節の中で、絶対的な価値体系に支えられた政治先導型の文学が、またしても虚妄の隆盛をきわめようとしているのである。社会的認識の欠如、民衆の侮蔑、ブルジョワの個人主義等々の政治的方言染みた弾劾用語が氾濫している。こうした表面的な弾劾、告発に、伊藤整が真実恐怖感を抱いていたわけではない。かといつて、その運動を背後から支える絶対的なる真絶対的なる善の前では後ろめたさと逡巡を隠しえなかつたのも事実である。そうしたなかにあつて、次のような覚悟を抱いていたのである。文学を作家という個の側から剥離し、社会という全体の側へ従属せしめようという企図は拒否しなければならない、と。そうしたためらしい姿勢が、過剰な擬態や擬態という屈折した表現方法となつてあらわれるのは理解しやすいであろう。こうしたところに、同時代の文学情況に対する伊藤整の関心や対応の姿勢がうかがわれるのである。

文芸批評は社会善の意識、文化論の合理性、倫理性と創作衝動の合致といふことで、思想的に攻勢に出るやうになつた。

とか、

倫理思想、文化理論の強制は（生命的であるだけそれだけ衝動的な）<sup>加筆</sup> 個我の発露に向つて<sup>（対し）</sup> 圧迫を加へるやうに、避けがたく進んで来てゐる。（「スタイル論」章題「スタイルの発生」昭・22・

## 11 『群像』

という伊藤整の情勢判断をはずしては、『小説の方法』は読み解けない。なお、ここでいう「社会善」とか「倫理思想」が、マルキシズム文学批評を想定して語られていることはいうまでもない。

小説が対自的性格が濃いのに比して、評論は対他的だといわれる。そうした一般論の範囲を越えて、『小説の方法』もまた時代の所産である。それ故、『小説の方法』と、それを取りまく時代や情況との距離は正確に測定しておくべきである。例えば、平野謙は、〈私小説といふ近代日本文学の中核を、西欧近代文学との比較において、一度根本から見なほしてゆかうとするところに〉<sup>(5)</sup>その執筆動機があるとし、本多秋五氏は、〈私小説と左翼文学とを重ねて揚棄すること、そこからの超出に〉<sup>(6)</sup>主眼があつたとしている。なるほど、『小説の方法』一巻の根幹をなすものは私小説に対する再検討であるし、私小説と左翼文学を盾の両面とみる見解が卓見であることも否定できない。概括的な把握としては、それでいいのかもしれないが、厳密にいえば、結果がそうであつたことと、意図がそうであつたといふことはやはり別問題である。単行本では削除されてしまつたが、『スタイル論』の最後は次のように締めくくられている。

そしてもしジイドをそこに持つて来ると、彼やトマス・マンなどには、社会善への顧慮によつて、当代の知識人が一様に味つた嗜ひが感じられる。ジイドもマンと同様、創作衝動を生命的なものとして理論上からは見た。しかし、それであつて彼等は社会善の前にためらつた。そしてためらつてゐる。

この最終部のリフレインは注目すべきである。特に後者の現在形止めは、まさに伊藤整の実感の吐露として読めるであろう。このへためらゝいを真に断ち切りたいという切望、それが『小説の方法』の強靱な思索を支える原動力であり、動機であったのだと思われる。

## 3

さて、〈作家告白性〉という一点を前面に押し出すことによって、文学を個の側へ、作者の側へ一まずは奪回した。そこから本来の思索が始まる。小説の原質を作家の〈内なる声〉の表白に求め、さらにそれを、小説成立史の観点から補強する。チポードのいう〈密室〉の介在である。

演者即ち作者は密室で一人でそれを作り演じ、読者は密室で一人でそれを味ふ。その条件において初めて、他人に言ふのはばかるやうな内密のもの、罪深いもの、煽情的なもの、告白などがはけ口を見出して書かれるやうになり、また読む方も、他人の秘密なひとりごとを聞き、他人の隠したがる行為や考を知るといふ戦慄を味ふやうになつた。(「内なる声と仮装」章題「同」昭・23・1『現代人』)

この一節で、〈内なる声〉の性質は一挙に明らかになる。〈内密〉で、〈罪深〉く、〈煽情的〉な〈告白〉である。〈面と向つては話すことも聞くことも工合悪く、他人と一緒にゐてはその存在を認め合ふことのはばかられる色々なこと〉である。多くの評者が指摘し、伊藤整自身もいうように、人間の原罪につながる肉声といつてよい

であろう。人間の深層に潜む自我を、陰湿で醜悪なものと把える人間認識は、伊藤整文学には親しいものである。そういう暗い呻き声に表現を与えたいという衝動も、以前からみられる。例えば、昭和十年四月発表の「作家の問題」(『三田文学』)では、〈自分の一番痛いことを書ければもう充分で、それを書くことが最後の目的〉であると、直截に述べられている。

しかしなぜ、このような暗鬱なる自我に表現を与えなければいけないのであろうか。「作家の問題」では、その理由を〈自分の救われない存在の隙間を書きつくさなければ困るという執着〉があるからだと述べている。だがこれでは、なぜ、という問いに対する解答にはならないであろう。「内なる声と仮装」の章には、〈訴へ〉という語句が幾つかある。これが解答に相当するようである。用例を抽出列挙してみよう。

- (1) 神に訴へる罪ある人間の切ない声
- (2) 詩は音楽と韻律を身にまとい、曖昧な美しさに隠れ、詠嘆のみによつて、嘆き、悔ひ、愛撫し、訴へる自己を表白することができた。
- (3) 全人間的なものを、そのまま善でありたいとして訴へる衝動が満足されたのだらう。
- (4) 自己の内心の訴へによつて道徳を疑ふ衝動と、救ひを求める呻きとを帯びてゐる
- (5) その本体は、秘密の室で秘密に書きしるされた自己の存在の罪と呻きとから発する正しさと美しさへの訴への囁く声であること

とを信ずる。

以上が全てである。(4)の〈道徳を疑ふ衝動〉というのは、この全体の中ではやや異質とも考えられるが、それを除けば以下の如くいえよう。赤裸々な自我を剔抉する衝動は、それだけにとどまらないのである。その裏側には、その衝迫力に比例するだけの自己救拔の熱い願いが貼りついているのだ、と。自己処罰の衝動は、実は自己救拔の衝動と同義なのである。このように考えれば、〈内なる声〉の表白が、神を前にしての懺悔衝動に喩えられる必然も理解できよう。罪を告白すること、それは神による救いを熱望しているのである。

作者はこうした衝迫の下に、裸形の自我の発現を望みながらも、同時にそれを拒むという自己矛盾に陥るのだと、伊藤整はいう。その理由は二つある。一つは、作者自身がその醜悪さを認めがたいからであり、一つは、社会の側がその反倫理性(反社会性)を許容しえないからである。それを指して伊藤整は、〈羞と不都合〉という。ただし、作家もまた、生きている限りにおいては、社会の価値観を内在化させているわけで、それを拒絶しては生きてはいけない。だとすると、作家の内部矛盾といっても、作家と社会の対立といっても実は同じことになる。ここにおいて、作者の〈内なる声〉と〈社会倫理〉の対立構図が成立することになる。

この後、伊藤整は〈羞と不都合〉とから作者を防護するに必要な〈虚構〉と〈仮装〉について説き、またそれらを必要としない日本の私小説の解明へと論を伸ばしていく。しかし、それはこの小稿

の範囲ではない。それよりも再度、次のことを確認しておきたい。

〈内なる声〉とは、人間の内奥の罪深い声であること。作者はその〈内なる声〉の表白を希求していること。だが、外在的且つ内在的な〈社会倫理〉がそれを拒むこと。それが〈内なる声〉と〈社会倫理〉との背反の力学としてあること。伊藤整の解決すべき課題は、〈羞と不都合〉をいかに巧妙に回避しながら〈内なる声〉を表白していくかにある。

#### 4

〈内なる声〉の表白可能性に関して、詩と散文との比較から次のように述べている箇所がある。「小説の不安定」(章題「放棄と調和」藤村・スターンへの言及部分のみ収める。昭23・3『思潮』)の一節である。単行本では削除された部分である。

作者が自分の全自我の直接の吐露をしたのは、詩においてであった。(略)エゴの展開は散文の物語りにおいては不可能であった。その理由の一つは、物語りの発想が低い自我の移入しか許さなかつたことであり、もう一つは物語りの即現象性が仮装と隠蔽を許さなかつたことである。詩においては、音楽に合致するための韻律の規矩が簡潔な暗示性によつて曖昧さをゆるし、音楽に伴ふ高揚性によつて高き自我の発想を可能にした。

〈内なる声〉の表白可能性という点での詩の優越性については、これまでも触れられていた。この引用で注目すべきは、〈全自我〉、そしてその分割されたものとしての〈低い自我〉〈高き自我〉への言

及である。〈内なる声〉の表白が物語においては至難であることの理由として、ここでは二点挙げられている。一点は、〈物語りの発想が低い自我の移入しか許さなかつたこと〉、もう一点は、〈物語りの即現象性が仮装と隠蔽を許さなかつたこと〉である。問題は前者である。特に、詩は〈高き自我の発想を可能にした〉ことよって卓越しているとはどういふことか。こういう一節もある。フロオベールは、〈低俗な人間を扱はねばならない小説作家の仕事の厭らしさに苦しんだが〉〈それは低部からの実証的把握といふ小説の方法の犠牲である〉のだ、と。〈小説はその出発早々から、その下層生活者の悪意のあるリアリズムのために、作者の私の発揚を引き止めた〉のだ、と。

ここにきて、〈内なる声〉の指示内容が変質しているのが明瞭となる。本稿3節で述べた〈内なる声〉とは、人間の内奥の声であり、原罪につながりうるような醜悪なものであつたはずである。最初に紹介したように、多くの評者もそう理解してきた。いわば〈低い自我〉の表白であつたはずである。ところがここで説かれているのは、〈高き自我〉の表白欲求ではないだろうか。それも単に、〈低い自我〉を補償するものとして導入されたという程度の意味ではなさそうである。昭和二三年八月発表の「散文芸術の性格」(章題「同」『群像』)では、次のように普遍化して述べられている。

小説の基本方法である内なる声による発想は、叙事詩的な作者の我に発する。それが蔽はれ抑圧されるところには作家のエゴ発揚の満足がない。

ここでいう〈叙事詩的な作者の我〉とは、〈高きエゴの叙事詩的世界〉とか〈高潔な叙事詩的理想人物〉という用例と照らして、〈高き自我〉を指していることは分明であろう。同じ〈内なる声〉の表白といいながらも、自己の深部に潜む醜悪性、俗悪性を吐瀉することによって自己救済を図るといふぎりぎりの覚悟と、〈高き自我〉の表白による拡充欲求の差異は大きいといわなければならない。

なにか、こうした変質をもたらしたのか。その理由を考えてみる必要がある。いえるのは、論理展開の必然がこの変容をもたらしたのではないということである。それでは、何が原因であるのか。おそらく次のようなことであろうと思われる。

伊藤整自身の内部に、文学への信頼と文学への懐疑が分裂したまま混在していたと考えられる。例えば、昭和二年五月発表の「小説への信頼」(『朝日新聞』)では、〈こういう現在では、芸術としてよりも、人間精神の最後の表現形式として、小説のみがわずかに信頼すべきものではないか。〉といいながらも、同月発表の「地獄」(『群像』のち『鳴海仙吉』所収)では、〈眞の芸術が善につながり得るであろうと考えるきっかけが失われて居るのであります。〉と仙吉に語りかけているのである。こうした揺れは、文学者への信頼と文学者への懐疑と言ひ換えてもよいものである。ただ誤解してはいけないのは、それが同一平面上での二元対立ではなく、深層と表層という重層的対立であつたということである。

伊藤整は、本来的には芸術と善の合一を夢みていたと思われる。だがそれに反して、そうした夢に陶醉することを許さぬ意識をも有

していたのである。その意識の外在化されたものとしてマルキシズム文学運動があつたといえる。だから、その運動が脅威に感じられる時、芸術は悪として措定され、その運動が衰退する時、芸術は善として措定される。(芸術を悪と規定することは、〈民主芸術〉を〈政治革命〉の〈援軍〉と位置づけるマルキシズム文学運動への抵抗ともなる。) とうとういい方が極端であることは否めないが、少くとも、そうした振り子運動にも似た揺れは認められるであらう。

では、「小説の不安定」が発表された昭和二十三年三月頃、当時の文学者にとつて、左翼文学の衰退が実感として感じられることがあつたのであろうか。やや恣意的な引証という感は免れないが、『近代文学』昭和二十三年四月号の座談会「批評の新次元」で、平田次三郎氏が、

最近にいたつて、政治と文学の問題というものは、ぼくの見るところでは、退潮してしまつて、両方の主張がそのままの形で影をひそめたような気がする。

一方、現実的政治情勢というものは、保守的な勢が強くなつてきて、進歩的な陣営の力が非常に弱くなつてきた。文学の面では、いわゆる進歩的な文学を支持しようという人たちの文学運動そのものが非常に力が弱い。

と、発言している。では、芸術が、そして芸術家が信頼できることと、〈高き自我〉の表白とはどのような関連をもっているのだろうか。それをここで詳述することはできないが、漸次明らかになつていくと思われる。

ともあれ、〈内なる声〉の内実が〈高き自我〉の表白に移行することによつて、伊藤整の当面の課題も変化してくる。

物語りの性格のために作家その人の仮装する人物が低俗さを露呈するか、主人公の精神の高揚のために物語りのきびしい実証精神が骨抜きになるか、そのどちらかの結果が作者を傷めつけなかつたものは少いのである。小説の形式の持つやうになつた矛盾は、(略)それは二つの性格、低さへの執着と高さへの(飛翔の)願望によつて貫かれてゐた。

作者たちは物語りの現実把握に徹し、その意地悪い実証精神に耐へながらしかもなほ自己の自我を、思想を作品の核に位置せしめようとして苦しみ戦ふ。(物語りの夢想) 章題「同」昭

23・4『文学季刊』

この引用中の〈主人公の精神〉あるいは〈自己のエゴ〉が、〈高き自我〉を指しているのは明らかであらう。また、前者の最終部分、〈低さからの捕捉〉と〈高さへの飛翔の願望〉の〈矛盾〉が、〈実証精神〉と〈高き自我〉の〈矛盾〉の言い換えであるのも自明であらう。野坂幸弘氏は『小説の方法』の構造(昭・41・6『国語国文研究』)で、〈この「高さへの飛翔」という小説の一方の性格には、極めて冷淡で関心が薄いようである。〉といっているが、どうであらうか。〈高さへの飛翔〉とは〈高き自我〉の高揚を指すのであり、『小説の方法』後半の〈内なる声〉とは、〈高き自我〉をその内実としているのである。少くとも、対立図式の一方の極に設定されている

〈エゴ〉とは、〈高き自我〉のことである。この〈高き自我〉と〈実証性〉の対立図式が成立しているのである。〈実証性〉に耐えて〈高き自我〉の高揚をうること、そこに伊藤整の課題がある。

## 5

では、こうした〈実証性〉に耐えて、〈高き自我〉の発露を成就した例はあるのだろうか。伊藤整は次の四者を代表例として挙げている。ダンテとロオレンス・スターンと藤村とドストエフスキイである。ダンテは、〈宗教的一元人として自己を作〉(「散文芸術の性格」)ることによって、ロオレンス・スターンは、〈小説構成の必然性を廻避〉することによって、藤村は、〈散文の運命を廻避〉(「小説の不安定」)することによって、ドストエフスキイは、〈性格分割の理論〉(「西洋の方法」) 章題「同」昭・23・5『文芸時代』)によって成就しえたのだ、と。

しかし、前三者は、いわば散文の〈実証性〉を犠牲にしての〈高き自我〉の高揚といえる。ならば、ドストエフスキイの〈性格分割の理論〉とは、いかなる方法であるのだろうか。伊藤整は次のように解説している。

彼の方法は次の発展段階に属してゐて、主格の二重性をもつと押し進め、エゴ自体を**実証的な俗物性**と高い純粋なエゴとに分割した。(略)彼はエゴの戦ふ相手をエゴ自体の中に見出(た)すことによつて、物語りの俗物性、**実証に耐へ**、エゴに完全な釣り合ひを与へて、小説に本来のそしてより高い場所を作つた。

(「西洋の方法」)

こうした言説は、本稿4節の冒頭に引用した〈低い自我〉〈高き自我〉への言及を踏まえていると考えられる。物語の〈実証性〉が〈低い自我〉の移入をしか許さず、それに反して作者が〈高き自我〉の高揚を希求するなら、平衡を保つことでさえ作者は満足感をうるであらう。故に、ドフトエフスキイは、〈小説に本来のそしてより高い場所を作つた〉と評価されるのである。すなわち、先にいった〈高き自我〉と〈実証性〉の対立構図を換言すれば、次のようにいえよう。〈実証性〉によって排除される〈高き自我〉と、〈実証性〉によって暴露される〈低い自我〉の対立である、と。〈高き自我〉と〈低い自我〉の対立である。

さて、ここで立ち止まってみなければならぬ。〈高き自我〉〈低い自我〉と伊藤整用語を無前提に使用してきたが、その内実は何であるのだろうか。明らかにしておく必要がある。フロオベールに関する次のような記述が、それを解明してくれるであらう。これも単行本削除の箇所であるが、同様の論旨は単行本にもみられる。

フロオベールは自ら二個の人格となつた。片方は批判し、観察し、技術の力によつて描く人であり、片方はあばかれ、描かれる自己の俗物性であつた。

(「物語りの発想」)

贅言を要しないほど簡明直截である。つまり、〈描く人〉と〈描かれる自己〉との対立である。これは、〈主体〉としての〈自我〉、〈客体〉としての〈自我〉とも言い換えられている。語る私と語られる私の分裂・対立、それが〈高き自我〉と〈低い自我〉の対立なので

ある。こういう言い方は、自意識の葛藤とか、知識人と生活人といった主題を想起せしめる。事実、論理はそういう方向へ伸展しているのである。

「散文芸術の性格」では、〈高き自我〉（作家的自我）を、<sup>（優越せ）</sup>「権威ある、または俗世を精神的に支配し優越しようとする我」と規定している。だが、生身の作家は、〈社会の一員だといふこと〉で低俗人なのである。つまり、作家の内なる知識人的自我と生活者的自我の対立である。精神と世俗の対立でもある。だから、自己の内なる対立は、入れ子型の構図をとりながら対現世的な対立へと拡がっていく。

社会はその実証的な卑俗さの必然性と決定力とをもつて<sup>（主格）</sup>と戦ふ。その戦ひ、低俗な実社会と思想的なエゴとの戦ひが、小説の場であり、実体なのだ。

ここにおいて、〈高き自我〉と〈低俗な実社会〉という新たな対立関係が生じてくる。

さらに、〈実証性〉という用語に目を転じてみたい。

小説は権力者、貴族、英雄たちを裏がへしにし、それ等の超越者の中に、庶民と同じ俗悪なる人間を見ようとする願望を蔵してゐる。<sup>（支配者）</sup>（略）近代の革命思想と小説の発想は双生児である。

（略）その最も大きな特色は秩序に対する反抗の意識であり、秩序についての責任を持たないために、その実証主義は責任が無く、トリヴィアルな悪意のあるものだといふことである。

〔物語りの発想〕

これによれば、〈実証性〉とは、作家の内なる〈低い自我〉を白日の下に晒しただけではなく、社会の側に潜む虚偽をも告発するというのである。対作家的批評機能と対社会的批評機能をあわせもつ両刃の剣である。

またこの批評性は、通時的にも機能するという。それを小説の発達史という側面から論じている。

文学作品は社会の相の反映であるよりも、もつと直接に、前代の文学作品の批評であり、また訂正であつた。

〔日本的方法〕

この一文中の〈前代の文学作品〉とある箇所は、単行本では〈前代から習慣づけられた生き方、考へかた〉と改稿されている。また「西洋の方法」には、〈方法といふものは、フロオベルにそれが現れた時以来、物語りの実証性の側に常に立つてゐる。〉<sup>（略）</sup>新しい方法は実証性をより確かにすることによつて旧芸術をくつがへす。とある。これら二つの記述から考えると、〈実証性〉をより鋭く研ぎ澄ますことが小説の進化発展と措定されていることがわかる。それは、仮説的な真から偽を、暫定的な善から悪を抽出するものであるという。なるほど、〈近代の革命思想と小説の発想は双生児である。〉ことも首肯できよう。

6

ここまでくれば、改稿部分の検討に入つてもよいであらう。次の一節は〈芸〉の理論の萌芽として読みうる。

現世の秩序から生命を救はうとして、逃れ、否定し、または抵抗し、訂正する姿勢において、即ち否定的姿勢においては、生命の現世に対する態度は、限定のない自己保全であるから、その姿勢自体が全生命的である。(略)秩序は社会保全のための必要物であるが、極点まで生命を味はうとする芸術の衝動は当然それに反く。だから否定または抵抗の場において、芸術と善とは一致するが、肯定の場では芸術は脱落する。

(散文芸術の性格)

〈生命〉は〈秩序〉否定の姿勢においてのみ〈全生命的〉であり、また、そうした姿勢においてのみ〈芸術〉は〈善〉と一致するのだという。ここでいう〈秩序〉が現実社会を指示しているのは明らかであろう。したがって、この〈生命〉と〈秩序〉の対立図式は、先の〈高き自我〉と〈低俗な社会〉の対立に等しいことになる。「物語りの発想」の改稿部分にも〈秩序からエゴを救ひ出して拡充することに芸術の喜びがあり、芸術家の満足があつた。〉という記述があり、この〈エゴ〉を〈作者その人の高いエゴ〉とか〈自己の高いエゴ〉と説明していることから証明できよう。〈現世の秩序から生命を救はうとして〉の〈生命〉とは、〈高き自我〉を核としているのである。

〈芸術の衝動〉が〈高き自我〉の表白欲求であるとする、〈高き自我〉が〈秩序〉を肯定することは本来ありえない。なぜなら、〈秩序〉とは〈低俗な社会〉であるからである。〈低俗な社会〉を否定する〈高き自我〉の主張は、当然〈善〉ということになる。これが

『小説の方法』での一つの帰結点である。

では、こうした言い方で論理的脈絡はついたことになるのであろうか。実は疑わしい部分がある。対立関係を次に整理し、そこから再度、論理の足跡を辿り直してみよう。

- (1) 〈低い自我〉と〈社会倫理〉
- (2) 〈高き自我〉と〈実証性〉
- (3) 〈高き自我〉と〈低い自我〉
- (4) 〈高き自我〉と〈低俗な社会〉
- (5) 〈生命〉と〈秩序〉

(1)から(2)への転換は、二三年三、四月発表の「小説の不安定」 「物語りの発想」からあらわれてくる。故に、それ以前を前期、それ以降を後期と呼んでもいいであろう。この前期から後期への転換には、外的な要因が作用しているのではないかと先に述べたが、しかし、外因を幾つ挙げても、伊藤整内部での思考の動きを改めて想定しなければ、それは片手落ちというものであろう。

後期においても、伊藤整自身、〈低い自我〉が作者の内部で息づいていることを否定しているわけではない。そうではなくて、作者たる〈高き自我〉は、その内なる悪にも盲目ではないと強調しているのである。〈低い自我〉の醜悪さを自覚している者は、自覚しているという点で、すでに醜悪ではないということである。例えば、葛西善蔵を評して次のようにいっている。〈作家たらうとする自我〉のうちには〈作家たるものの最大のエゴ〉を発見したこと、それを暴露的に描き出したこと、そこに葛西善蔵の独自性と衝撃性があるの

だ、と。ただしこの場合も、作家・葛西善藏の本来的な存立基盤は、作家たるものの最大のエゴの所在を見てしまった所にあるはずで、その限りにおいて、作家・葛西善藏は信頼しうるのである。いわば、前期は〈内なる声〉によって語られる内容に、後期は語る主体にポイントが置かれているといえるであろう。それが〈低い自我〉から〈高き自我〉への移行となつて、あらわれているのである。

問題は(2)以降にある。〈高き自我〉の高揚をうるものが〈芸術〉の創作衝動である。これが前提である。しかし、〈実証性〉がその妨害となる。なぜなら、〈実証性〉が〈低い自我〉を露呈させるからだという。〈低い自我〉が露呈すると〈高き自我〉の高揚はえられないのである。この〈低い自我〉とは、〈低俗な社会〉にもつながらっている。そうした点では〈低い自我〉と〈低俗な社会〉とは同質なのである。よつて、〈高き自我〉は〈低い自我〉もろとも〈低俗な社会〉をも否定しようとする。ところで、〈実証性〉という散文の機能がある。これは、〈低い自我〉を露呈させると同時に、社会の内部から虚偽を摘出し、否定しようとする。とすると、〈高き自我〉と〈実証性〉は、社会否定という点で同じ志向性を有していることになる。これでは、〈高き自我〉と〈実証性〉は、同じ志向性を有しながら、同時に相反撥するということになる。この点を指して論理整合性に欠けるというのは、いいすぎであらうか。

だが、ここにこそ、伊藤整が理論的に主張しようとした核心があると思われる。それは、芸術に、対社会的批評機能を附与すること

にあつたといえよう。批評とは、歴史性をもつたことばだともいえる。Aであるものの中にBを発見することである。それによつて、AはAに変化する契機を与えられる。芸術がそうした歴史発展性に参与するということは、間接的にであれ、芸術が善であることを証明することになる。少くとも、歴史が退歩でない限りは。

伊藤整の狙いは、そうした社会との関係性を踏まえた上で、芸術の善を証明することにあつたと考えられる。芸術の孤塁に閉じこもつて芸術の自律を説くのもなく、浮薄な政治主義への荷担を代償にして芸術を肯定するのでもなく、芸術の善性を主張することにある。それによつてはじめて、あの〈社会善〉の前での〈ためらい〉を払拭することが可能になる。

さて以上で、〈芸術〉の理論の形成過程の一側面は明らかにあつたであらう。これ以降、ダンテ、藤村の文学事例から帰納的に論理は進められ、〈秩序〉概念が重層化し、それに照応して〈生命〉概念も拡大化をみることになる。が、少くとも『小説の方法』の論理展開をみるかぎり、〈生命〉とは、作家的自我である〈高き自我〉をその実質としていたのである。それは社会批評的に働くと同時に、自己否定の契機を含むことによつて信頼されているのである。さらにいえば、〈秩序〉否定が一時的には罪の意識として照り返されることがあつても、無限という時間軸を設定した場合には、〈生命〉<sup>(9)</sup>として芸術は必ず善の方向を向いているのだという祈念にも似た確信<sup>(10)</sup>があつた。

『小説の認識』の第一章「芸による認識」(昭・24・7『人間』)に、過去の累積によって培養されて膨張した生命の意識は、それ自体罪悪的な原質による結晶であるにしても、それが人類の持ったうちの最も高い生存、最も鋭い生命であり、そういう意識家の存在自体が事実上人間の存在の頂点であることもまた否定できない。

という一節がある。亀井秀雄氏は、これを引いて、

否定的に語られている部分はおそらく伊藤整にとつての実感的な認識であり、肯定的に言われている部分は願望的な認識、後ろめたさからの解放を可能ならしめるような、自分にとつては鎮静剂的に、他人に対しては麻醉剂的に働くような呪文的な言葉として了解しておけばよいことである。(『小説の後ろめたさと倫理』昭・41・8『群像』)

と、述べている。先の伊藤整の引用は、文脈から考えても、今までの考察からいっても、後半にアクセントが置かれていると思われる。だが、亀井秀雄氏は、〈呪文的な言葉として了解しておけばよい〉と一蹴しているのである。しかし、この〈願望的な認識〉を過小評価しては、伊藤理論は読み解けないのではないだろうか。『小説の方法』の論理を追ってきた今、そう思わざるをえない。

最近、曾根博義氏が、〈伊藤整の小説と文学論を虚心に読めば、両者のつながりよりむしろその間の分裂に驚かされるはずだ。〉とし、従来の〈車の両輪のごとく〉把える〈常識〉をへとんでもない

(11) だと否定している。伊藤整研究史を再検証する上で、有効かつ刺激的な指摘である。伊藤整のいう〈生命〉を、醜悪で、罪障的なものと強調する理解の仕方でも、おそらくはそうした〈常識〉に起因するのだと思われる。伊藤理論に対してペンミスティックという形容を与える論者も多いが、『小説の方法』に限っていえば、その実質は意外なほどオプティミスティックである。

注(1) 『伊藤整の方法』(『赤門文学』昭30・4)のうち「三論の果実——実ニヨリテ木ヲシルベシ——」佐伯彰一、内海伸平、小松伸六のうち佐伯彰一と思われる。

(2) 『伊藤整の世界』(誠談社 昭44・12)

(3) 『伊藤整論』(八木書店 昭50・3)

(4) 『生命』の理論批判——伊藤整と奥野健男——(『審美』昭41・7)

(5) 河出市民文庫版『小説の方法』「解説」(昭26・6)

(6) 『物語戦後文学史(全)』(新潮社 昭41・3)

(7) 単行本では、〈自己を抑制するものなる既成道徳を疑ふ衝動〉と改稿されている。後期の〈秩序〉を否定するという点に繋がっている。

(8) 北條元一「民主主義芸術——その特質と方法——」(『芸術研究1』昭22・8 民主主義科学者協会芸術部会編解放社発行)

(9) 「散文芸術の性格」の加筆部分に、〈芸術は各時代の功利精神や現実の社会関係を鋭く感知し、しかもその現実の束縛から生命を救ふ働きをする。それは究極には、人間の存在それ自体の矛盾を知り、そこから脱出しようとする。この生命が自己の存在形式を批判する働きは罪の意識として宗教にとらへられるものに似て来る。〉とある。

(10) 「西洋の方法」に、〈小説が、人間について徹底的に考へる方法であ

れば、それは実社会にとつてやがて有益なものとならうが、目下のところは両方にとつて危険であり、隔離される必要があると西洋流には考へるゝとある。

(11) 「批評と小説の間——伊藤整とワイルド・その他——」(『芸術至上主義文芸』昭52・9)

## 〈新資料〉 椎名麟三の未発表

### 長編小説「祈り」(未完)について

齋藤末弘

はじめに

昭和二十二年九月、福田恒存は「終戦後の文学」と題する評論の中で、戦後文学者の試金石として三つの関門をあげている。第一は「作家としてこの戦争をいかにすごしたか」という戦中の作家態度との相関、第二は、「文学と政治」との相関、第三には「近代日本文学の伝統たる自然主義的風潮、あるひは私小説的文学観に対して、これに追従するか反旗をひるがへすか」(同書P35)という自然主義リアリズムとの相関がそれである。

今回紹介する椎名麟三の四冊のノートは、昭和十七年四月から翌十八年にかけて企画され、構想されたものであるが、福田の提出した第一と第三の關係において、一つは伝記研究の側面から、二つは戦後文学研究の戦中の空白を埋める資料として貴重な文献価値をもつものである。その上、椎名のいわゆる初期小説「深夜の酒宴」

(昭22・2「展望」)、「赤い孤独者」(昭26・4、河出書房)等への(序章)としての意味も考え合わせるならば、今後の椎名研究の不可欠の資料であると言えよう。従ってこの稿では、紹介に重点をおいたことを断わっておきたいと思う。以下に紹介するノートは、いずれも大坪家所蔵のものである。引用文は新字体を使用した。

#### 一、「祈り」に関するノート四冊

昭和十七(一九四二)年の春、椎名麟三——その時三十一歳になっていた——は、勤務先の新潟鉄工で戦車を造りはじめたため「生理的嫌悪」を覚え、退職して文学に専心したのである。太平洋戦争開始の翌年、しかも文学に専心するや否や企画されたこの小説には、眼高手低ともいふべき、遠大な構想が展開されている。初稿の起稿が四月十一日、再稿を起したのは五月八日のことであった。次にその判型、ページ数等の規模を紹介したい。

「I」 「秋祭り (仮名) のノート / I」

表4のノド下に「㊤ファイルス5<sup>味正</sup> 四十枚 (定価四銭) ㊦」と印刷され、A5判。表紙の題名「秋祭り」はタテ二本線で消して、明らかに「祈り」と修正、改題されている。その下にヨコ書きで、

17. 5. 8 拙書ヲ贈ス

(17. 4. 11. 拙書)

と細いペンで記されているのでこのノートは「再稿ヲ起シ」た時点で記されたものと思われる。下の年月日は、昭和十七年四月十一日、初稿起稿の日付であろう。正味四十枚八十ページのノートの七十ページ分、びっしり次のような内容について記されている。ここでは紙幅の都合上、ノート上部の見出しのみを紹介することにした。

「林春吉／の思想的破綻として」「林春吉／の自殺」「杉本圭介の／人間観」「第一章の／研究 ○林春吉の家」「形式について」「調子の研究」「場面の研究」「第一章／(地下室にある林／隆一のアパート)」「第二章 ○筆耕屋の描写」「第三章 ○高田馬場の墓地」「第四章 ○警察よりの召喚状」「人物の研究／隆一の思想」「題辞として用ゐること」(カラヤゾフの兄弟 Pro et Contra, 一一一ページ岩波)。「林隆一の性格」「杉本圭介」「林隆一と／太三郎の関係」「林隆一と／杉本圭介の関係」「第一章の研究」「第五章／杉本の家」「第三章／墓地にて」「第二章「香代子の性格／について」「隆一」の思想」「香代子の物語」「場面の順序の変更」「第一章／墓参」「太三郎について」「太三郎の物語」「予感について」

「香代子について」「杉本圭介の／容貌」「杉本圭介の思想」「ヒューマニズムへの再批判」「情緒について」「戦争と平和／について」「圭介の思想」「杉本圭介の物語」「三木清の健康観」「圭介の物語」「島木健作／について」「隆一」の精神に於ける世界模像」「構成について」「香代子と隆一」「隆一と圭介」「時間的制約から逃れるについて」「各人物の感情について」「作者の態度」「エネルギーの交換に／ついて」「一篇の中心テーマ」「隆一」「香代子について」「時間と意識に／ついての考察」「隆一」「アニ／ミズム」「香代子について」「アランについて」「印象について」「般若心経講義／第一書房／高神覚昇」「人物について」「隆一／自己矛盾に／ついての反省」「自己意識について」「愛についての考／察」「愛と憎しみに関／して」「悲劇について」「名について」「道徳について」「日本のトートゥム動物について」「圭介と隆一」「感激と感動の質の／相違について」「圭介と隆一」「圭介」「表現について」「香代子について」「信仰の発見」「民族意識に／ついて」「日本民族の劣等観」「隆一」について」「女について」「圭介について」「生の象徴するもの」「同化の理論」「太三郎について (ケルケゴール／より)」「隆一」について／ケルケゴールより」「圭介」について「民族の祝祭に／ついての考察」「圭介」について「隆一」について「太三郎」について「リアリズム／描写について」「背景について」「形式の研究」「題名」「文章について」「隆一」について「性格について」「隆一」について「自己」についての／反省」「ストーリーの研究」「隆一」の物語」「太三郎の物語」「隆一」「人物の

評価或ひは／批判について」

これらの見出しから作者は、人物、思想、テーマ、構成、表現技術、作者の態度等についていかに多角的に考察しているか知れよう。ここでは次の三点を指摘しておきたい。一つは九ページで初めて「題辭」を決定していることである。即ちドストエフスキイの「カラマーゾフの兄弟」(Pro et Contra)の一節である。これについては後に触れたい。二つは、六ページ目の「場面の研究」(および「II」の草稿ノート)から九章構成の予定であったことがわかる。さらに十八ページで「場面の順序／の変更」がなされ、二十七ページに至って「構成について」各章はそれぞれ誰の話が中心になるかという点に触れている。それらをまとめて示せば次のようになる。

- 一、地下室にある林
  - ↓墓参り(太三郎と圭介と香代子の話)
- 二、筆耕屋
  - ↓隆一のアパート(香代子と隆一の話)
- 三、父の墓地
  - ↓筆耕屋(隆一の話)
- 四、留置場
  - ↓技術研究所(隆一と太三郎と香代子の話)
- 五、杉本の家
  - ↓同上(隆一と圭介の話)
- 六、夏祭り
  - ↓〃〃(圭介と香代子の話)
- 七、山にて
  - ↓〃〃(太三郎、圭介、香

代子、隆一の話)

八、地下室のアパート

↓〃〃(隆一の話)

九、自殺未遂↓狂気

↓〃〃(エピソード)

(以上P6)

(以上P18)(以上P27)

しかし、三つめは「一切のプロットの変更!」(一七、五、二九)とノートに際大きく記され、それは昭和十七年五月二十九日に書かれたことが明らかである。つまり、このノートは、構成面から見ても二転三転しているのであって、企画された全貌を少なくとも右の章構成から推測するばかりである。従って物語の筋を紹介することは不可能に近い。

「II」 「祈り／草稿I」

「I」ノートと同種同型のA5判。起筆日付はないが、題名「祈り」とあること、および「題辭」の「カラマーゾフの兄弟」の一文が最初に記されていること、この二点から、順序として「I」ノートの次に、あるいは「I」ノートで「題辭」が決定した時点で、執筆開始されたと見てよからう。全部でノート十四ページ分小説そのものが書かれている。以下は余白である。

第一章(1)が「No1~8」、(2)が「No8~13」の途中までで終わっている。但し、「No10~12」までは不採用という意味で斜線が引かれ、同一内容を「No12~13」で書き替えている。ここで注目すべきことは「題辭」が最初のページに記されていることである。そのまゝ紹介すると、

「祈り

—お前がこの世界のどこかにゐると思っただけで／僕は十分人生に愛想を尽かさないうでめられ／る—(カラマーンゾフの兄弟 Pro et Contra)

これは、作者が「I」ノートの九ページ目に書いているように岩波文庫「一一頁」(米川正夫訳)から採られている。即ち第二卷「第五篇 Pro et Contra」の「五 大審問官」の一部。合理主義者であり冷徹なイヴン・カラマーンゾフが、弟のアリョーシヤに「大審問官」の詩劇を語つて後、料理屋を出て別れる直前にイヴンが言う台詞の部分である(現行本ではP109)。従つて「お前」とは、僧門を叩いているアリョーシヤ、「僕」はイヴンを指している。この場合、作者椎名は「I」ノート五十五ページで「アリョーシヤ(即ち理想だ」と書き、「イヴン(現実)」と書いている。この「祈り」では前者は香代子、後者は隆一を指示していることは明白である。

### 〔III〕「ノート 3」

前二冊のノートと同種同型のA5判。表紙に「ノート 3」とのみ記されている。起筆日付もない。最初のページに「II」ノートと同様の「題辭」が掲げられ、三十六ページ分小説そのものと考察事項が書かれている。

第一章(No 1~8)、(2)(No 8~16)、(3)(No 17~25)、(4)(No 25~32)と小説そのものが書かれ、「(5)」と番号のみ記して中断されている。但し「(4)」全体に斜線を引き、不採用にしている。三三ハ-

じめは白になっていて、続いて四ページ分「I」ノートと同様に内容分析と諸考察が記されている。ノート上部の見出しのみを紹介すれば、

「隆一について」「太三郎について」「文章の技術」「隆一と太三郎」「香代子について」「リアリストについて」「太三郎について」「香代子について」「場面描写について」<sup>(4)</sup>「下翁について」「感覚について」「太三郎について」、以下は余白である。

### 〔IV〕「文学論覚書」(1)

B4判ノート紙片を横長に使用し、表紙を共紙でつけたいわば私家版ノート。ヨコ25・8cm×タテ18・3cm。表紙中央にタテ書きで「文学論覚書」と墨書され、改行してペンで次のように記されている。

「このノートに於ては主として自己の作品創造についての諸考察が記載される。  
一八、一〇、三二」

従つてこの「覚書」は、「昭和十八年十月二十二日」に起筆されたのである。表紙左側に「(1)」と墨書されている。この他に、同様の「読書と感想」ノート、「現実の探究」(十月九日起筆)、「文学論覚書(2)」(十一月二日起筆)、「文学論覚書(3)」(同月八日起筆)、「作品創造に当りての考察」(同月九日起筆)等が遺されている。昭和十八年は椎名が情熱を傾けて文学探究のために大いに勉強した年であつた。矢つぎ早にノート六冊を作成しているのを見ても明らかであろう。この中から「文学論覚書(1)」のみを紹介するのは、その冒

頭に、

「祈り」の研究」

という見出しがつけられているからである。本文「No.1~15」まで、びっしり人物・形式・舞台・理念等について考察されている。例えば、

「○この小説が是非舞台を小さな町に選ばなければならなかつた必然性はないと思へる。私がとかく舞台を田舎にとるのは一つの郷愁に過ぎない。その郷愁といふものゝ正体を突きつめて見れば、単に樹木のさぐめきや日の光などの自然描写が出来るといふことに落ちつくやうである。自分の身につかないものは捨て去るべきだ。都会人であること、それが私の宿命である。」

と書き始められている。しかし各項目にわたって見出しが立てられていないので、既出ノートのように紹介することはできないのが残念である。

以上、四冊のノート概観を客観的に紹介した。最後に長編小説「胎動」との関係について触れておきたい。椎名年譜の昭和十七年(一九四二)の項には私はかつて次のように書いた。

「このころ長編『胎動』(三百五十枚)を脱稿し、友人船山馨が河出書房に持ち込んだが、時局にそぐわぬという理由で不採用。原稿は預けられたまま戦災で灰になった。」

このいわばまぼろしの「胎動」という小説は、実は「祈り」乃至そのパリエーションではないかと考えられるのである。何故なら作者の回想(『対談日本の文学』P.100、中央公論社)によれば、「胎動」は

「戦争中のぼくの態度が非常によく出ている」作品で、「主人公は肺病患者」、「反戦小説ではない」が、「戦争の中に入れない男の物語」だからである。ここでは二作品の類似性を示唆するに留めたい。

## 二、作品の構想

### 1 「秋祭り」及び「祈り」の題意

作者は、「I」ノート「No.6」の構成「六」で「夏祭り」と書いているところを見ると、「秋」とか「夏」といういわゆる季節が問題ではなく、「祭り」そのものが問題だったことがわかる。同ノート「No.30」に「作者の態度」という見出しで椎名は次のように「祭り」について書いている。

「俺のやることは神も悪魔も共に喜んで呉れるだらう。つまり踊りと唄だ——総ゆる悲劇も喜劇も人間の祝祭と見るのだ。(——時間的支配から逃れるにはこの方法が一番よい。即ちその描かれたる対象について、時間なき時間——永遠を与へ得る。)(傍線のみ筆者)

「俺」とは作者である。「神も悪魔も」と記しているように西歐的対立概念の止揚としての「祝祭」であることが明らかである。次に右の文章の上部に「民族の祝祭」と書かれているので「人間の祝祭」であると同時に「日本民族の祝祭」にまで及ぶ「祭り」をクライマックスとして考え、しかも「永遠」性を「時間的支配から逃れる」(傍点筆者)ために指示しようとしていたことがわかる。

「秋祭り」から「祈り」への「変更」は「一切のプロットの変更

(一七、五、二九)〔I〕ノート「№43」と目付が記されている昭和十七年五月二十九日以降、〔II〕ノートが書かれる直前と推定される。何故なら〔I〕ノート「№59」に次のように書かれているからである。

「題名 ○『祈り』とすること。作者の精神的快癒への祈りをこめて——。」

(傍点筆者)

先ず作者自身の「病い」の自覚があり、「快癒」が「祈ら」れつつ改題されたのであった。「祈り」とは「絶望(精神)」に根ざすゆえに「彼の可能性が必死に賭けられてゐる」〔IV〕ノート№5、傍点筆者)ものである。さらに「低い」祈りであつてはならない。「高い」祈りでなければならぬ。つまり「普遍性をもつてゐる」(同№1)こと、個人の「祈り」に留まらず「全人類の永遠のための祈り」(同№1)となることが不可欠の条件である。従つて作者は、次のように書くのである。

「人生のあらゆる悲劇にも堪へるところの祈りが作者に用意されてゐなければならない。」(同№7、傍点筆者)と……。

「祈り」は題名のみならず主題そのものを意味していた。何故なら〔IV〕ノート一ページめに次のように書かれているからである。

「この作品は祈りを、たとえそれだけを主題としなければならぬ。」従つて「祭り」は、構成上考えられた題であり、「祈り」は作者

の強い病者の自覚から出発した回癒への「祈り」、つまりモチーフからテーマへ至る永遠の「思想」を表現せんとする題名となつてい

る。

## 2 「プラン」について

〔I〕ノート「扉」(一ページ目)に「プラン」として次のように書かれている。

一、非常時にある秋祭りを密画的に仕上げる(軽いユーモアを含めて)。

二、筋は隆一と香代子の恋愛を中心とすること。

三、思想—信ずることの強調、自意識の排除、古代精神への復帰。

四、作者の眼—従而読者の眼を隆一個人の苦悩にそくこと。

五、作者は飽くまで語手の位置にとゞまり、何等の批判をなさないこと。

「一」では「(軽いユーモアを含めて)」と書かれている部分が注目される。戦後作者は、正確に言えば昭和二十六年三月号「指」掲載の「文学の限界」以後「ユーモア」こそ現代文学の壁をうち破る「思想」であるとして積極的に主張し始めたが、この時代からその姿勢があつたことがわかる。次に「三、思想—信ずることの強調」について、〔I〕ノートの最後(№69)に次のように書いている。

「自己の実存に対する自己の關係が無であり否定であるとするれば、それよりする総ゆる文化は結局何かの信仰を基礎としてゐなければ存在する筈がない。」

ここに「信ずることの強調」の理由が明確に示されている。「自意識の排除」については、「近代人の病」と「傲慢」—ドストエフ

スキイは「人間意識の本質」とした——の両面から「排除」されねばならないとする(同ノートNo.32)。従って作者は、「近代人の病」からの「快癒」と、「自己否定(ハイデッガーの無)」(同No.38)からくる「謙虚」を「祈る」のである。「古代精神への復帰」については「I」ノート五十五ページに次のように記している。

「真正のリアリズムにはある信仰が必要である。天(神)か地か(肉体——隠れたる意志)、または未来(理想)か、過去(歴史)かの信仰である。この四つの要素の融合点は、現代では、古代——即ち天照大神に具現されてゐる。プロレタリア文学は未来の信仰を、独逸ローマンチズムは神の信仰を置いた。そして真正のリアリズムはその信仰について無頓着であるといふことが大切なのである。」

作者は空間と時間の最中に自己を置き「現代では」と傍点を打って限定し「天照大神」の古代を「秩序」(同No.38)と「健康」(同No.4)と「古代人」(同No.61)乃至「原人」(同No.62~63)の中に「美」として発見しようとする。しかしながら「無頓着」あることが方法として「大切」だと言う。言い替へれば「古代に向つて眼をそまぎながら静かに現実の方に眼を移してふいに驚くというふう」(同No.58)に書かなければならない。何故なら「信仰」は「理論で片付くものではないからである」(同No.59)。ここで断つておかなければならないのは作者の「古代」信仰は、後に紹介する人物構成と、次の一文から確定的な「信仰」ではなく、時代の中でふれていた未発表の「信仰」乃至理想、「融合点」として把える方が正確である。

「神を理解することが信仰者の道なのではない。神に絶望することとが信仰者の道なのである。」

ポジが「神」、ネガが「絶望」とすれば、弁証法的表現が要求されるのであつて、ネガとしての「神」は「悪魔」の様相を呈しつつ唯一神への暗示を含む抑制の世界へ押し出されるに留まる。ここでは紙幅の都合上これ以上の言及をしないが「神」規定が「ネガ」のまま残されていることだけは付言しておかなければならない。「四」の作者の眼「從而読者の眼」の認識は近代読者論にも通ずる当時としては目覚めた観点として注目されよう。

小説の構成企画については、既にノート紹介で触れたように(P197参照)全九章仕立て、各一章は1~5節程度(Ⅱ)(Ⅲ)ノートより)の規模、一~四章までの順序は途中で変更されたのであつた。

### 3 作品内容

小説そのものが書かれた(Ⅱ)(Ⅲ)のノート、断片的に場面研究、分析がなされている「I」ノートより紹介したい。しかし(Ⅱ)は第一章(2)まで、(Ⅲ)は同じく(4)までで中止されていて、全体構想九章から見れば九分の一に満たない。

時代 現代。昭和十六年五月ごろから秋(?) (Ⅰ)(Ⅱ) No.56)

場所 神奈川県下の小さな町「それは田舎でもない、と云つて都

会ともいへないそんな町であつた。これはその町の製罐工場を経営してゐる家で起つた物語である。」(Ⅰ) No.55・

東京。

第一章(4)まで書かれている〔Ⅲ〕ノートでは、次のように書き始められる。

「……林隆一は我に返ったやうに立上った。朝日が部屋の中に射し込んでゐて、その光の中に畳の褪赤色がうかんでゐた。彼は黒い背広を着込んで出勤の仕度はもう終つてゐたのだが、何か忘れ物をしてゐるやうな不安な気持がして来たのである。彼は一閑張りの机の上の体温計をみつめて、その細いすべすべした器具といふよりは微妙な生物といふ感じの硝子棒をサツクの中へしまひ込んだ。サツクはもうすっかり手垢に馴染んで動んでゐた。だが彼の不安な顔はとけなかつたのである。長押には剛直な木刀がかかつてゐて、古びた蜘蛛の巣が紐のやうに垂れて揺れてゐた。(中略) 離れ屋と主屋の間には布袋竹の小さな藪があり、新緑の若竹の葉が日に透いて葉脈が見事な浮かし彫になつてゐた。彼は何かその葉脈に重要な意味を感じたやうにふと足をとめて見つめてゐた。だが、たゞ彼は漠然とした不安を、形のあるものへ凝固させたかただけなのである。」(傍線筆者)

「新湖(信仰)」「療養所から退所して間もない病み上がりの主人公林隆一青年は、今、「不安」を覚えつつ、間借りの離れから出勤しようとしている。「あの事は実行すればいいのだ」と呟きながら。……「国策順応」を口癖とする社長杉本太三郎は、隆一に「何かほかの事を考へて」いるのではないかと、迫る。隆一の指先がふるえる。社長の長男圭介からも「君は不幸な人だ」と言われる。肺結核

が癒りきらぬのに働くからである。何か「恐ろしい考へに憑かれ」ているように見える隆一。社長はその事を察して「わしと関係してゐる」ことかと詰問する。昼食時、隆一は杉本家で圭介、その妹香代子とテーブルに着く。その時、庭のさつきを見ながら思い出す。数年前父春吉を埋葬の折、お墓に「毒さつき」をどうしても植えたいと主張したことが。……奇妙な自殺をした父。一方圭介は、法律こそ聖典で、裁判官になる夢について語る。人を裁く快感を。……しかし隆一は自分のように病気で、罪人である「裁かれる人」はどうすればいいのか、と迫る。隆一のフィアンセ香代子は、暑すぎるお茶に快感を感じつつ呑んでいる隆一に、何かあふげなものを覚える。——以上が要旨である。書き出しの部分には隆一の「不安」が、この時代の「漠然とした不安」として繰り返して表れる。「紐のやうに垂れて揺れてゐた」ところの「紐」は、紅白の紐の伏線であり「祭り」の紐で、隆一の「あの事」(自戀を最初から指示している。それは悪魔も共に喜んでくれる「祝祭」となる「紐」の伏線でもあった。次に「葉脈」は、作者の「ドストエフスキイ体験」(教文館刊P198)を俟つまでもなく「悪霊」のキリーロフから影響された一文である。つまり「僕は十ばかりの頃、冬わざと目を塞いで、葉脈の青々とくつきりした木の葉を想像してみた。陽がきらきら照つてゐるんです。」(河出版全集『悪霊』上P215昭32・9発行、米川正夫訳)また「紐」の縊死は「綱紐」で自殺するスタヴローギン(ニヒリスト)の行為と付合することは言うまでもない。さらに「体温計」の「生物」的描法も椎名によればドストエフスキイの手法の意識的採用である。

登場人物

○林春吉——「神道主義者」で以前右翼の団体にひっきりかきがあった。(略)発明家でもあった。太三郎の成功の基礎は隆一之父の特許に由来してゐる。」「(I)ノートNo.10、傍線筆者)。退役少佐。太三郎に闇取引きの「罪をなすりつけられ」(同前No.10)、思想的にも破綻し、切腹自殺をする敗残者。死の直前、息子隆一の後を太三郎に頼む。

○杉本太三郎——製罐工場社長。「マホメットの、土人的感情のうち憎悪」を託した人物(同No.30、傍線筆者)。国策順応主義者。春吉の遺言通り息子隆一を会社に雇い、世話をするが、「父」の死の秘密を知っている隆一へ殺意を抱く。「愛の形式で表現される憎悪」(同No.20)。後、「公然と闇取引をやって牢獄へつながられる。」(同前)

○杉本圭介——太三郎の長男。香代子の兄。「仏教的、東洋的感情のうち決定論的無関心」を託した人物(同No.30、傍線筆者)。

「薄い唇、高い鼻」「眼は大きく青味がかつてゐる。」「貴族的容貌」(同No.22)をもつ。裁判官志望の青年。「近代人の冷酷な分析慾」(同No.18)、「いやらしいほど動物的」だが、根は善良で、「仕込まれた名馬」(同No.61)と言へる。彼の恋人、実は「義兄妹」であることを知り、結婚を諦める。

○杉本香代子——太三郎の娘。圭介の妹。林隆一の許婚者。「キリ

スト教的、西欧的感情のうち愛の具体化」を託した人物(同No.30、傍線筆者)。杉本家で「なくてはならぬ光のやうな存在」(同No.11)で、「子供のやうに無邪気」「自由すぎる女」、従って隆一にとって「母親のやうな愛情のもてる女」(同前)である。「『快癒』した」(同前)唯一人の女なるがゆえに「地上的な一切のものを信じ」(同No.34)「誰でも許すのである。」(同No.11)。作者は「肉体的エネルギーの氾濫、それが香代子の特質なのだ。」(同No.17)と書いている。命名の由来は、「自由と云つていゝか、無道徳と云つていゝか、そんなところが馬鹿にエロっぽく見えるんだ。(中略)香代子さんはそんな何とも云へない香ひをもつてゐ」(同No.13)る女として、作者は「生命つまり美」を託したのである。「現在を生きるために出来るだけ視線を遠くへ投げかけてゐなければならぬ」(同No.34)時代に、作者が賦与した「生命主義」とでも言うべき救ひ、それは「宗教的匂ひ」(同No.68)を伴つて主人公に深く係わる「美しい女」なのである。

○林隆一——春吉の一人息子。父を「殺した」太三郎の世話になつてゐる。香代子の許婚者。「日本の感情」を託した人物(傍線筆者)。肺病患者。「倒れるに違ひない」と思ひながら、その時のために働いて入院料を貯めてゐる青年。「極端に良心的な、無信仰に苦しむ男」(同No.3)。猫背で、蒼白い顔、信仰喪失の絶望者。「その時期さへ来れば(注、信仰へ入ること)あなた方(杉本家の人々)を平気で殺すことも出来るの

です。」(同No.43)と嘘ぶく。日本の祝祭の象徴である「紅白の紐」で自殺未遂。因みにこの「紐」が、小説ノートに終始一貫してちらちらと現れている。

#### 4 「テーマ」について

主人公隆一は病者である。集団的絶対主義の時代に「近代個人主義」、換言すれば「孤立的個人の立場」から叫ばれるヒューマニズムの世界が「病者の世界観」となる。特殊から普遍を導き出す文学の営為は、病者からの熱烈な「祈り」として、祈願されるものでなければならぬ。従って作者は当然のごとく次のようにテーマについて書くのである。

「この小説のテーマをなすものは『健康なるもの』への熱烈な祈願である。」(I)ノートNo.4)

「健康なるもの」とは、言い替えれば「快癒せるもの」に他ならない。ここに香代子と隆一の係わりの意味があると言えよう。何故なら彼女は唯一人の「快癒せるもの」であるからである。しかし両者の許婚の構図と隆一への「快癒」の間には無限の距離がある。何故なら信じるか、信じないかが鍵となるからである。「信じればあらゆるものが立派に崇高になることを知つてゐる。それだから心から信じたいのだ……だが僕には信じられない」(I)ノートNo.62)。この「それだから心から信じたい」とはまた「祈り」そのものには他ならない。

ここで問題となるのは「祈る」対象であろう。それは「健康」と

同義である「生命力」の絶対である。従って作者は次のように「日本の神」について書くのである。

「十字架の上で泣面をしてゐる精神的去勢者じゃなしに、もっと生命力のあふれた日本の神」(同前No.62、傍点筆者)と…。

明らかに隆一をして言わしめたこの台詞の中で、イエス・キリストは拒絶され、新しい神「生命力あふれた日本の神」が求められている。既成の神ではない。言うまでもなく香代子が背負いきれない新しく独創的の神でなければならぬ。従って作者は、昭和十八年になって「新しい時代の理想は何か。恐らく生命主義と云つたものになるであらう。」(IV)ノートNo.12、傍点筆者)と書いたのである。この「生命力あふれた日本の神」は、孤独と「自由」の闘いなしにありえないものでもあった。従って椎名は同年、こう書かざるをえなかつた。

「一生のテーマを発見す。自由感を求めれば求めるほど絶望に陥つて行く人間の運命」(同前No.3)

ここに作者の「自由」に係わる「不自由」な時代における絶望があるのだと言えよう。

#### 三、「祈り」存在の意味

私は次の四つの観点から「祈り」存在の意味について考えてみたい。第一は、ドストエフスキイの小説技術からの影響、第二は、既成文学批判、第三は、国家批判精神、第四は戦後文学との関連である。

## 1、ドストエフスキイの影響

この作品をノートしていた昭和十七年十月、椎名は雑誌「新創作」(第四卷第十号)に「ドストエフスキイの作品構成についての瞥見」という評論を発表している。同誌は「小説技術の研究」シリーズを企画し、第一回「小説の構成」特集のために椎名が書いたものである。これは、明らかにドストエフスキイの長篇小説「構成」を述べながら「祈り」創作ノートになっている点に注目したい。椎名自身の言葉によって三つにまとめれば次のようになる。

一、「ドストエフスキイには構成の究極的な小単位としては事件しかないのである。そしてその方法はあくまで生物学的なのである。」(冬樹社版全集22巻P.611)

二、「主題は人物そのものを意味したということなのである。言いかえれば主題の思想が直接人物化されているということなのである。(略)一つの観念の生命がその人物の生命となっているところの人物なのである。」(同P.612)

三、「ドストエフスキイはその主題間の関係、緊密に、全体的な主題の下に制約しようと苦慮した。」(同P.613、傍点・傍線筆者)  
 「一」の「窮極的な小単位としての事件」は、「祈り」では「罪と罰」のラスコーリニコフにも似て「あれの出来るのは何人あるだらう?」(「I」ノートNo.7)と「あれ」を通して読者に「事件」を暗示している。同時に冒頭の「体温計」の「微妙な生物」としての描法、及び「蜘蛛」「鷹」「雀」等の比喩は、小説全体を「生物学的」に構成しようとする意図の表れである。「二」の「主題は人物そのも

のを意味した」つまり「思想が直接人物化されている」点については、林春吉に「神道思想」を、杉本太三郎に「マホームット」を、息子圭介に「仏教」を、妹香代子に「キリスト教」を、そして主人公隆一に「キリスト教」と婚約した者の「無神論」の苦悩をそれぞれ託そうとしていたことが明らかである。しかしこれは世界の総ての宗教を網羅した遠大な実験と言わなければならない。と同時に「生命」という表現に「生命主義」の一端と「生物学的」構成の意図を汲みとることができよう。最後に「三」の「主題間の関係を緊密にし」とは、「二」から人間「<sup>(10)</sup>関係」を「緊密」にすることを意味する。そのために「事件」が必要なのである。この「関係」の重要性は、キェルケゴールの影響であるが、戦後作品でもこの方法認識は不変であるところか、ますます「弁証法」的に「全体的な主題の下に制約しようと苦慮し」実践してゆくことになるのである。いわば「全体小説」への志向である。これについては後で触れたい。

## 2、既成文学批判

椎名は既成文学について次のように書いている。

「日常的現実が描かれ、しかも描かれたものが事実らしくあること、それだけしか伝へない小説がある。自然主義的な小説にはその例が多い。」(「IV」ノートNo.7)

椎名によれば、既成文学の殆んどが「自然主義的な小説」であり、それは「日常的現実」しか描かれていない。リアリティとは「事実らしくあること」にすぎない。徳田秋声の流れを汲む雑誌「新創作」に昭和十四年から十九年まで所属してきた椎名の発表ものと未発表

ものの狭間に、小説のリアリテイとは何か、という煩悶が絶えず尾を引いていたはずである。従って「祈り」について、

「小説のリアリテイを保たうとすれば、その人物の祈りは低くならざるを得ない。自然主義文学はこのやうな低い祈りを描くことによつて小説に真实性といふ性格を獲得したが、そのために哲学的な諸要素を失ってしまった。」(同前No. 2)

と書くのである。つまり「高い祈り」をもつたリアリストイックな作品の創造、それは「哲学的諸要素」を含んだ思想小説でなければならなかった。「恐らくこの解答は祈りのなかに与へられるであらう。絶望の、日常的、現実による、全的な記述」(同前No. 7、傍点筆者)文学こそ椎名が言う「新しい文学」なのである。私はここでは「全的な」という部分にのみ注目するに留めたい。何故なら既に紹介した「祈り」で作者は実践しているからである。

「全的な記述」とは、ドストエフスキの作品構成についてでも「全体的な主題の下に制約」という表現があるように、いわゆる全体小説の明らかな志向である。このことを作者の態度から見れば「あらゆる、絶望に於ても、即ち人生のあらゆる、悲劇にも堪へるところの祈りが作者に用意されてゐなければならぬ。」(同No. 7)ということになる。また「I」ノートでも書き出しの「或る方法」として「この物語は私の町の人々から聞いた話を綜合して記録したものである。」(No. 57)という「綜合」的観点として表れることにもなる。「綜合」小説乃至「全体」小説の認識は、戦後の「深夜の酒宴」における「綜合的文体」や、「永遠なる序章」・「赤い孤独者」・「美し

い女」等の人物構成となつて開花したのである。

### 3、国家批判精神

「愛国小説」や国策迎合小説が氾濫していた時代に、椎名が「国家批判精神」をノートに表現していることは、彼の戦争への「生理的嫌悪」から新潟鉄工の退社、二回に及ぶ兵役拒否行為と共に特記すべきことである。このノートには発表を前提としながらも、次のように書かれている箇処がある。

「国家が若し死ねと命じたら？ 自分は反撥するだらう。何故なら死ねといふ言葉は破壊的な意味しかない。(略)愛国心——それは嘘だ！」(「I」ノートNo. 43)

あるいは、

「大東亜共栄といふ理想は？ これは理想として甚だ拙劣である。アジアは一なりといふ理想はもつとまづい。まだアジアの自由の方が理想として成功するであらう。しかし世界の共鳴を得ることは困難である。」(同前No. 12)

と明確に記している。また昭和十八年一月二十一日、雑誌「新創作」の発行元豊国社で「新人の作品を読んで——」という「覚え書」を書いているが、そのすぐ後に「愛国小説の可能性について」という貴重な一文も書いているのである。これについては、教文館発行の「椎名麟三信仰著作集⑩「社会について」(P. 220)の抽稿を参考にしていただければ幸いである。但し「個人に愛国を禁ずる存在は何であるか？ たとへば牢獄」と記している点についてのみ触れ

ておきたい。それは特高に監視されつつ書かれた「牢獄」体験者のささやかな抵抗なのであった。

## むすび

ここまで私は「1、『祈り』に関するノート四冊」の紹介、「2、作品の構想」として「1、『秋祭り』及び『祈り』の題意」「2、『プラン』について」「3、作品内容」「4、『テーマ』について」紹介して来た。そして「3、『祈り』存在の意味」について三つの角度から位置づけてみたのであった。

### 1、ドストエフスキイの影響

### 2、既成文学批判

### 3、国家批判精神

但し「4」として「戦後作品との関連」を論ずるつもりであったが、紙幅の都合上割愛せざるをえなかった。

椎名は、この「祈り」で二つのことを克服しようとしていた。一つは「日常の現実を再び体験し直す」(IV)ノートNo.6) 小説的リアリズム、二つは、ドストエフスキイのような「日常の現実からは考へられない特殊な現実を体験」(同前)させる文学がそれである。言い替えれば、椎名は「日常的な現実によって生を残るところなく現はず」(同前)新しい文学を、実に「不自由な」昭和十七、八年の時代に志向したのであった。私は、横光利一が「純粹小説論」(昭10・4)で「大衆小説にして純文学」を可能ならしめた「罪と罰」(ドストエフスキイ)の主張と相俟って、未完小説「旅愁」(昭12)

21)の東西文化の野心的思想小説としての課題を思わざるをえないのである。椎名の「全体小説」もまた、個から出発して世界・人類へ至る遠大な拡がりをもった「思想小説」のゆえに未完に終わってしまったのである。しかし、最後にトータルな視野を「全体の「総合」的に見た椎名にして、「マルキシズム」の問題については触れられなかったという深い沈黙の傷痕を私は見ないわけにはゆかない。言うまでもなくこの作家にとって「日常的」にも「事件」の上でも左翼との連関の問題は決して忘れられない経験であったと思われるからである。これらのノートの行間から私にはむしろ表れていない作者のうめきの方が気にかかる。ここに明らかに歴史の不幸があったのである。(一九八二、七、十)

注(1) 『現代日本文学論——建設と展望』吉田精一・平野謙編、昭22・9、真光社刊。

(2) 東京都世田谷区松原町三ノ二七ノ一六

(3) 「会社が戦軍をつくりはじめたことに対する、反戦思想による反抗ではなくて、生理的嫌悪なのである。当然二度の危険な徴兵忌避や徴用のがれも、このような生理的嫌悪によるものとしてしか説明のしようがない。」(「わが心の自叙伝」全集23巻P47)

(4) ドストエフスキイのこと。

(5) 昭和四十二年十月十六日、本多秋五と行われた対談。初出は「椎名・梅崎文学の周辺」(『日本の文学68』付録48)として発表された。

(6) 「Ⅲ」ノート三七ページ「感覚について」で「禁庄には寒さを、肯定は温さをもたらす。そして□□欲望がはげしければはげしい程、そ

の人は寒さを感じがたがたふるえ出すに至る。肯定はそこに踊り唄があるだけである。」(傍線筆者)つまり「祭り」とは、あらゆる悲喜劇の肯定的「祝祭」なのである。

- (7) 「I」ノートにもキェルケゴールが引用されているように、彼の影響が濃厚である。特にこの頃「キェルケゴール選集」(全三巻、改造社版、昭10・11・20)を熟読し、「死に至る病(弁証法的人間学)」(菅圓吉、大村晴雄訳)の第一章「死に至る病とは絶望である」に感動を覚えつつ読んでいた(第一巻P209)。

- (8) 拙著『椎名麟三の文学』(桜楓社刊)の中の「ユーモアについて」(P130~142)を参照されたい。

- (9) 「感情」とは「生理的感情的描写——日常的リアリテイの最も効果的方法」(文学論覚書(1)P9)のゆえに使用する。

- (10) 「人間は精神である。精神とは何であるか。精神とは自己である。

自己とは自分自身に関係する関係である、或はそう云ふ関係が自分自身に関係すると云ふ其の関係のうちにある事である。」(キェルケゴール選集第一巻「死に至る病(弁証法的人間学)」P277)この一文を椎名はこのころ読んでいた。

- (11) 「記述」とは「記述文学としての自然主義文学」(IV)ノートNo.7とあるので「自然主義」を超える文学を「全的な」に読みとれよう。

- (12) 「総合的文体」野間宏、昭和31・8「文学界」、人物構成については、拙論『永遠なる序章』論』(一九八一年八月「椎名麟三研究」創刊号)、「美しい女論」(一九八一年二月、西南学院大学「文理論集」<21巻2号>)を参照していただければ幸いである。

- (13) 昭和五六年五月、教文館発行。

## 私小説研究のことなど

柳 澤 孝 子

本年度もまた、方法論議が華やかだった。例えば昭和初年代の一時期、これは創作面においてだが、新心理主義をはじめとして、方法論のにぎやかな時代があった。さして長くもない日本の近代文学史上、こういった時期を探していけば幾つも見つかるのであり、おそらくその大半は、既成の文学状況が何らかの危機感にさらされた時代、もしくは新たな展開を準備する時代であったようにも見える。とするなら、さらに短い近代研究史の中で、我々もまた新局面を迎えつつあるということなのか。ともあれ火は身近にまで燃え広がりがつつあるので、高みの見物とばかり洒落こんでもいられなくなつた気もする。

『国文学解釈と鑑賞』十二月号が、「近代文学研究法」なる特集を組んでいる。中でも冒頭の、吉田熙生、前田愛、谷沢永一、磯田光一の四氏による座談会「批評と研究の接点・その後」を興味深く読んだ。座談会となるとどうも皆物わかりがよくなりすぎるようで、ま

た題名にある接点の問題はどこかに消えてしまったような気もするが、〈文学史〉ではなく〈誌〉を考える必要を説く意見には、傾聴すべきものを感じる。前田氏の文化コード説も、発想の根は同種であるように思われるのだが、もしもそのために生まれて来た方法の一つが前田氏の都市記号論であるのなら、方法論議はその目的の如何と、そのための方法の適合性とを踏まえた上で行なわれなければ、何ら意味がないのではあるまいか。六月の例会発表で、小泉浩一郎氏が、前田氏「ベルリン一八八八年」に対する駁論を展開された。方法論自体への言及というよりは、論の整合性に対する批判が中心であつたようにも記憶するが、聴衆の勝手な印象を語らせていただけなら、今回の応酬はかなり表面的な部分でのそれにとどまり、両氏共さほどの刺激を受けぬまま、平行線を辿ってしまったようならみがないでもない。前田氏がしばしば使われるルビンの壺の例を借りれば、片方がこれは壺であると言ひ張り、片方がいや人間に見

えると主張しただけという感じもした。

私自身は、前田氏の方法を必ずしも良しとするわけではない。というより、今のところこういった方法を自身の研究に用いるつもりはない。しかしながら、文学研究においてはいかなる形の方法を用いることも許容されて然るべきだと考える。ぬえ的発言に聞こえたなら恐縮だが、そもそも一つの作品なり作家なりを論ずるにあたって、一つの方法しかあり得ないと考える方がおかしいのだ。もちろん作品がそれ自身の持つ性質によって、幾つかの方法を自ら限定して来る場合もある。ある方法より他の方法の方が、より多くの部分を解明できる場合もある。かといって、多くの部分を解明できる方法の方が、一つか二つの問題しか解き得ない方法より正しいというわけでもあるまい。方法の優劣は、当然のことながら、解明できる分量の多寡や、古さ新しさなどという基準によって測れるものではあるまいと思う。解明という言葉をいささか不用意に使いすぎたが、文学研究にとって解明とは何かなどという大問題を論じるいともまもないので、意のあるところだけ汲んでいただけたらありがたい。

しかし、これも当然のことながら、人は百万の心を持つことなどできまい。作品が方法をある程度限定する場合があると同様、論者自身の資質なり問題意識なりが、自らの方法を限定する場合もあることを認めねばなるまいと思う。要するに、研究者だつて文士のはしくれではあろうじゃないか。我々は研究論文という形で、己れの文学観を語り、あるいはそれを育み、あるいはそれを得ようと汗水

流しているのではあるまいか。もちろんこれは、身勝手な感想文を綴ればよいということではないのであって、近ごろ主体性なる言葉をよく耳にするのが、研究の対象を選ぶという時点からすでに主体性はかけられているのであり、己れの方法を選ぶという行為自体もまた、主体性の発露ではないのか。今さらこんなことを言うのは気がひけてならないのだが、私は自分と文学との接点を、ごくあたり前な第一歩に立ちもどつて、あたり前に眺め直してみたいと思うだけなのだ。私とて、新しい方法を学ぶことによって自分の限界を広げようとする試みを認めるに、やぶさかではない。そもそも新しい方法とは、前時代が持っていた欠点に対する批判として生み出されるものであろうし、それは単に方法という形式的問題にとどまらず、文学乃至は文学者の根源的な部分への反省をうながすものであると考へたい。明らかにされた欠陥は、素直に自己反省の具として受けとめるべきであり、方法論議とは、そういう根源的批判を底辺に置いた上で展開されるべきものであるとも考へる。従つて頭ごなしの否定には賛同できないし、逆に、新しいが故の開き直りにも賛同できない。再びあたり前なことを繰り返すが、誰しも自分の力で自分の存在をかけた方法をつかみとり、あるいはつかみとろうと努力しているのであろうし、実証研究であれ、歴史社会学であれ、記号論であれ、身体論であれ、無手勝流であれ、要するに両後の筒式の亜流でさえなければ、いかなる方法を用いることも許さるに足ると考へる。作家論、作品論等々という形式論議についても同じことだ。大切なのはその論——自他を問わず——の不備なり、そこでは

解き得なかつた部分なりを認識し、批評し、次なる論によつて新たな解明への努力を続けていくことであつて、それ以外研究の進展などないのではあるまいか。

とはいへ近代文学研究の中で、いまだ方法論議の侵略さえ受けぬ聖域は、ずい分と多いように見うけられる。例えばその一つに、大正期研究、特に大正期私小説の研究があげられるように思う。もちろん大正期私小説作家として誰を考へるか、論の別れるところであらう。白樺派はさて置くとしても、できる限り狭義にしほつたとして、試みに近松秋江、宇野浩二、葛西善蔵と穩当なあたりから数えて来て、嘉村礒多、川崎長太郎あたりは昭和期の作家と考へるべきかもしれぬが、その根は大正期私小説のものであるという氣もする。徳田秋声の順子もの周辺なども入れられようし、広津和郎、中戸川吉二、牧野信一、岡田三郎等々、多少のただし書きは必要とするが、限りがない。逆に言えば私小説という概念自体が、曖昧にか語り得ぬということであり、そのこと自体はすでに言い古された決まり文句にすぎないが、それならば上記の作家の研究が、現在どれほど進んだというのか。本稿を起こすにあたり、ここ一年半ほどの研究状況をざつと眺め直してみ、多くの見落としもあるだろうが、私小説研究の少なさは眼をおおらばかりであつた。白樺派についてさえ、志賀、有島武郎といった巨頭への論以外はきわめて少ないし、例えば『国語と国文学』五月号が「大正文学の諸問題」という特集を組んでいるが、これらの作家に対する言及はない。私小説なるものは、一種の奇形児であるのかもしれない。とするならばな

おさら、その奇形児を生み出さざるを得なかつた日本近代の状況は、考慮されねばならぬはずである。確かに現代の文学観は、大正期私小説のそれとは大いに方向を異にしてしまつてゐるのかもしれない、彼らの魅力は、あるいは多くの読書人にとつて、もはや遠いものでしかないのかもしれない。私小説研究の大半が、ごく少数の、いわば書くべき人によつてしか書かれないという原因も、そのあたりにあるのかもしれない。が、研究界までそうであつてよいものかという疑問の方が、やはり先に立つ。文壇サイドでは、戦後の一時期の私小説攻撃もようやく影をひそめ、徐々にではあるが、再認識の機運も認められるように思う。では研究界はどうか。誰しも嫌いな作家はあるのが当然で、正直なところ、私自身も私小説なるものがあまり好きではないのだが、だからこそその原因を突きとめねばならぬといふに観念したような昨今ではあるのだけれど、私小説のかかえている問題の方が、個人の好悪などを超えておそらく大きいのだ。大ざつぱな言い方にすぎないが、大正期の文学とは、ごく少数の人々を除けば、巨人を生み得なかつた時代であるように見える。群小作家達などと言ふと言葉は悪いけれど、たとえ多数の作を残した作家にせよ、どこかにマイナーな部分をかかえているような氣もする。曖昧な言で恐縮だが、細かい作や作家を丹念に拾ひ集めていく努力の必要を痛感する。前記『解釈と鑑賞』の座談会で、研究対象とするべき〈四書五経〉的大作が、嘆かわしいことながら研究界においてすでに定められているようだという発言があつた。もし本当だとしたら、これこそとんでもない話だ。喧嘩を売る

つもりもないが、いっそマイナーこそ文学だという啖呵の一つも切ってみたくもなるではないか。

本筋にもどうろ。私小説関係で今回管見に入ったものとしては、まず石阪幹将氏の「私小説論の構想」をあげたい。同人誌『論究』の創刊号に序として「私小説論の『時代区分』について(昭55・12)、二号(一)として『私小説』概念の諸問題」(昭56・8)の二作が掲げられている。氏も述べておられる通り、私小説の概念はきわめて曖昧なものであるが故に、それを論じた種々の私小説論が含む範囲も、きわめて多岐にわたる。氏の試みは、これらの私小説論の骨組みを探り、整理分類していく作業に、まずは向けられているように思う。文壇研究壇を問わず、個々の作家についての掘り下げはいまだ微々たるものであるとはいえ、私小説論なるものは膨大な数にのぼるのであって、これらを読みくぐっていく作業は、時間と労力を要する難行であろう。だからこそ本腰を入れて取り組む者も少ないのであろうし、私自身もしばしば「所謂私小説」などという表現に逃げ込んでいるあり様である故、この題材に挑んだ氏の姿勢に学びたいと思う。一昨年の勝山功氏『大正・私小説研究』中にも同種の試みがあったが、大森澄雄氏も個人誌『私小説研究』第一号で、私小説論の目録を作られたことがある。これもまた大変な労力であったと思われるが、折角の資料を資料のまままで終わらせてしまうのは、何とも惜しい話であり、ぜひとも活用させねばならぬものと目戒している。石阪氏の場合、個々の読みについてはやや疑問を覚える部分もないではないが、いまだ論は第一歩を踏み出したばかりで

あるうから、今後どれだけの展開を見せていくかに期待したい。

資料という点では、小山内時雄氏が『近代諸作家追跡の基礎』

(昭56・11 津軽書房)を刊行された。書名の通り、青森県関係の作家九名の年譜乃至は著作年表、雑誌三十誌の細目、及び資料翻刻という労力の成果である。中に私小説関係では葛西善藏年譜と参考文献目録があり、これは津軽書房版葛西全集の別刊に付されたもののはば再録であろうが、曾祖父の代からの戸籍まで収められているという詳細なものだ。この種の調査としては、以前にやはり大森澄雄氏のガリ版印刷による葛西研究文獻目録があった。後を行く者にとってはありがたい限りの作業であるが、まさしくこれは基礎であって、氏自身も「論考篇は後日を期したい」と書かれているように、その上にいかなる花を咲かせられるかが、我々に与えられた課題であらう。と同時に、こういった基礎調査の行なわれていない作家の方が、圧倒的に多いことも事実なのだ。何も基礎調査ばかりが絶対的に必要な作業だというわけではないが、そしてその困難さは誰しも知る通りであり、小山内氏の調査をすべての作家の基準にすべきだとも考えないが、己れの怠惰を見せつけられる思いもした。

本年度中の私小説関係の成果としては、大森澄雄氏『私小説作家研究』(昭57・4 明治書院)を忘れてはなるまい。近松秋江から耕治人まで、八名に対する作家論が中心であり、こういった各論——作家論であれ作品論であれ——の蓄積こそが、私小説研究を進める上での最重要課題であるようにも思われるからである。その各論がいかにも少なすぎるのが、遺憾ながら現状であると言えよう。やむ

を得ず大森氏一人に矢面に立っていただくような形になるが、とうより氏一人に限ったことではないのだが、私小説研究においては、どうも作品より作家——それも主に作家の実生活なるもの——への興味が優先する傾向があるらしい。仮にも私小説という以上、作家の実生活が問題になるのは当然である。小山内氏の如き調査の必要とされる所以であり、事実調査では、確認しきれぬ部分——これがかなり多いのだが——は、作品の中から虚構を分別する作業によつて掘りおこしていかねばならぬとする大森氏の考えに、異を唱えるつもりなど全くない。作品内における作家の実体験と虚構とを腑分けしていく作業は、私小説及び作家を解明するための非常に重要な一階梯であると、私も考える。私小説とは作家の実生活報告書にすぎないという神話が、はたして本当にくずれ去つたものかどうか、やや疑わしいが、虚構のない私小説など存在するわけもなからう。かつての磯貝英夫氏「変形私小説論」は、そのあたりを問題にされたものであつたし、当時としての意義は充分に認めるが、しかしながら現時点の問題はもはやそこにとどまつてばかりはいられない。磯貝氏自身この段階をすでに超えられたことは以後の氏の諸論を見れば明らかだが、実体験の虚構化が、その形も程度も作家によつて異なり、実生活そのものに対する考え方も、作家によつて異なるのはあたり前な話だ。そしてその虚構化の手つき自体の中に、作家を解く鍵の一つは隠されているのではないのか。私が実体験と虚構の腑分けが必要だというのは、この意味においてであるのだが、そこから解明される作家というものは、単に作家の意識にのぼつた

創作意図だけというわけではあるまい。

近ごろ久しぶりに坂口安吾の隨筆など読んでいて、楽しかった。一つには安吾の持つ真摯なまでの求心性——大正期作家の求道精神とはやや異質なものと思われるが——に打たれたためであり、一つには作家の創作の秘密というようなものを、改めて考えさせられたためであつた。安吾は「批評家は作家と作品の間の距離などは分らず、当人自身の書くものが距離だらけで、距離をごまかすためのヤリクリが文字のむつかしい所だぐらいに考えており、藤村ほどの不器用な人でも批評家とはケタの違う年期のはいつた筆力があるから、批評家をごまかすくらいはわけがない」と語る。こう言われては身も蓋もないが、例えば創作を手がけたことのある者なら、自分の造り出したはずの人物が、自分の意図を離れて勝手に一人歩きし始めるのを眼にして呆然とした経験を、一度位は持つた覚えがあるだろうと思う。作家の意識にとらえられた意図などというものは、存外あてにならぬもので、話を虚構化という点にもとすならば、そこには多様な要素が考えられねばならぬはずである。虚構化の過程に、まず大きく現われるものは作家の持つ文学観の問題であらうが、そこには同時に意識無意識の両方にわたる自己正当化があつたり、欺瞞があつたりもするだろう。作家自身すら気付かない、己れの奥底にどよむカオスの湧出である場合もあるだろうし、あるいは当時の文壇状況なり、家族問題なり大きくは社会状況や思潮なりといった外的制約も働いて来るだろう。それら様々な要素を内外両面にわたつて解いていくことが、私小説及び作家を考えることの重要

な作業ではないのかと、私は考えている。実体験解明とは、その中の一要素、あるいはそこに至るための一階梯にすぎぬのではないかととも思うのだ。

私小説は、やはり小説として読まれねばならぬと誰もが言う。そのためにも事実解明への努力はなされねばならぬ。だがその段階にとどまりすぎてゐるのが、私小説研究の現状のようにも思われてならない。実体験が解つたところで、すぐに作品や作家が解ると言うことではあるまいと思うのだが、違うだろうか。いや、実を言えばそこにさえ至らぬものも、まだまだ多いのであつて、作者と主人公の安易な混同の上にあぐらをかいているような読書感想文——私自身はその弊をまぬがれてゐると断言する自信もないが——の頻出は、少しもありがたいことではない。論を起こすにあたり、例えばテキストの確認だの、同時代評や先行論文への目配りだの、特に私小説の場合には実体験追跡だのを一通りであれ行なつてみるのは、それを論に使う使わないは別として、ごくあたり前なことなのであつて、しばしばそういう基礎作業不足へのお叱りや、逆に先行研究を踏まえた着実な論であるなどというほめ言葉を眼にするが、そんな言葉を吐かせること自体、研究者の怠慢以外の何ものでもない。大森氏の近著は、少なくとも基礎的な作業をきちんとおさえたものであり、手間ひまかけた努力を厭うては私小説研究の前進はないのだということを、改めて教えられた。ただ、氏の持つてゐる窮極の興味、氏は嘉村論の中で〈私小説作家に対する私の関心は、格別彼らの生活史にあつて、それを研究する突破口は作品に仕掛け

られてゐるフィクションの解明にあると考えている〉と書いておられるが、そしてその意味においてなら、この書はまさしく『私小説作家研究』であるのだが、その興味が、私自身の持つそれとは異なつてゐるというだけの話である。

他に大正期研究としては、紅野敏郎氏『白樺の本 文学史の林』（昭57・5 青英舎）や、昭和期にまでわたるものとして保昌正夫氏『近代日本文学 随处随考』（昭57・4 双文社出版）などが眼にとまつた。基礎作業の身についた研究者として定評のある阿氏だが、一見事実列挙式に見える裏側に、かえつて著者独自の選択眼と読みとを感じる。幾つかの不満や疑問点もあるが、これもまた一つの方法ではあろう。ともあれ本稿では、諸氏の私小説研究をとりあげて、それについて語りたかつたのだが、とりあげられるものが少なすぎたというのが、本年度の収穫である。再び前記座談会の発言にもどるなら、〈芥川は一生懸命やるけれども、宇野浩二という作家はほとんど論じられない〉というような状況が、許されてよいものなのだろうか。

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

非公開

塚越和夫著

『明治文学石摺考』

——柳浪・緑雨・荷風他——

土佐 亨

一風変った標題である。函には、断碑の拓本を模した図柄が描かれている。それは、「私が本書で取上げた作家・作品は、おおむね明治時代の陰画である。そこには(中略)明治という時代の不幸をあえて貧しい感想の中に書きとめておこうとする、かなり積極的な私の意志がある」という著者の深い思い入れなのであろう。取上げられ

ている明治の陰画的作家は、広津柳浪・斎藤緑雨・三十年代の永井荷風であり、補遺的に泉鏡花・尾崎紅葉・福地桜痴・三宅雪嶺の小論が加えられている。これらの作家・思想家は、リヴァイバルの鏡花を除けば、つい昨今まで忘れられていたと言え言いすぎながら、まともに読もうという人間はほとんどなく、アンソロジー全集に拾

われた数篇の作品でかいなでの解説がなされるにとどまっていたような作家達である。しかし彼らは当時にあつては、一流の人々であつた。

世はまさに、二葉亭・透谷・独歩・藤村・漱石・鷗外の明治文学である。著者に言わせれば、これらはほぼ明治文学の陽画ということになるだろうか。またこれらについて論じなければ、評論家・研究者としての陰画的存在たるをまぬがれない。さらにこの陽画的作家で一著を出せば売れるという。読書界・学界・出版界が連鎖的に陽画に終始しているとすれば、これを当然として手を叩いてばかりも居れまい。相繼ぐ陽画の出版に、私はいささか手がくたびれている。理屈を言えば、陰画あつての陽画であり、陽画を陽画たらしめる陰画の研究こそ、陽画の意義を明確にすると言えらう。しかもこれら陰画的作家は雑魚ではなく、時代の一面を領略した作家であり、現代に至るまでの確実に進歩したとは言えない時代展開の中で消されたのである。

ここに著者は、かかる作家のいくらかを

とらえかえし、地味な、あまり売れそうにない本を世に送った。しかも著者は陰面そのものに執し、陽面に色目をつかわない。仲々のへそ曲りであるかに見える。出版社の方も風変りのような。学界の方はどうかと言え、近代文学の方も仲々に建て込んで来ているという物理的条件もあってか、

これらの陰面的作家も放置されるにとどまっただけではない。若い世代による取り組みが始まっているということだ。著者のこのまゝとめが、そうした数少ない特志家によって、改めて念入りに読まれるだろうし、文海・嵯峨の屋・美妙・浪六・渋柿園・眉山・天外等の研究に今後拡大していくことを私自身は願っている。本書が近代文学(史)研究の警世の一著として時宜を得ている点、そこにもあるだろう。

本書に収める論考は大小十四篇、昭和四十年初出のものから、昭和五十三年初出のものまでの既発表の論考集成である。「日本文学」「日本近代文学」「解釈と鑑賞等」、比較的目に触れやすい雑誌に発表されていることもあって、著者の地道な研究は十分

に知られていたと思う。私が本書によって初めて読みえたのは、「文学年誌」と『政経・倫社』月報』所載の三篇である。改めて通読・再読し、著者が陰面的作家に入れている紅葉などをいささかかじってきた私には、同志を語る資格は無いものの、喜ばしい論集であった。

第一章となる「広津柳浪」は、全体の過半を占めて七篇の論考からなり、本書の中軸となっているものであるが、著者の学会論文の第一歩(？)から今日までの柳浪研究の集成であろう。いったい柳浪研究を続けてきた人間を著者以外にあげることとはできるだろうか。すでに著者より早く飛鳥井雅道「広津柳浪の初期」(京大「人文学報」10、昭34・3)が入念な文献調査と大胆な試論を打ち出して仲々に刺激的な論考であったが、その後の関心を示していない。私自身は、柳浪の「労働者なら労働者を写すと共に、当時の時勢も見えるやうにかかなくてはなるまいと思ふ。(略)個人を中心にして、労働社会の大勢を窺ひ得るやうにかかなくては面白くないと信じてゐるのです。」

『唾玉集』といった言葉に、当時としては早く正統なリアリズムの認識に達していたらしい柳浪を感じて、幾分丹念に読み始めたのであったが、改造社と春陽堂の円本全集だけでテクストに行きづまる。『柳浪叢書』前後編をこれに加えれば上々で、初出・単行本はちょっと入手できない。著者の研究は、自ずと、初出を主としたテクストの読みによって出発せざるをえない。行なうに難いのは、こうした初出テクストの捜査と読みの継続である。それまでも幾分上下されていた「残菊」でも読みやすいところにテクストは無かったが、著者の紹介・批評によって、「落椿」「おのが罪」「家と児」などの重要性を教えられた。掲載紙の「東京中新聞」「中央新聞」「都新聞」などの閲読に、東大明治文庫等へ日参したと思われる著者の姿がしのばれる。(当時はまだコピーの設備等もなく、著者はノートされているはずである)ノートをとる値打ちもないような通俗な時代小説の長篇もしたたかに書いている柳浪である。柳浪文学の核に触れている作品の選択だけでも、砂をか

むような長時間の営為が裏づけられていることを思わないわけにはゆかない。重要作品の梗概に筆をさき、その他のものも二行で紹介してあるのは、柳浪の場合はどうしても必要であり、有効である。著者は一々の作を自分の眼で読み抜くことによつて、柳浪の人間像とその文学の方法を明らかにしてゆく。柳浪の自伝的エッセイも博搜されている。そしてそれらの自伝を尊重している。廃学・商人失敗・官吏非職・放蕩・放浪・窮乏等々の揚句に創作を勧められる消極的出発という柳浪経歴から、「自己の暗い青春を定着させ、隠惨な小説を書き続けつつ、受欲↓墮落↓破滅という人間観を完成して行く」というのが著者の一貫した柳浪論であり、「受欲↓墮落↓破滅」の構造を持つ作品に濃厚な作家主体の投影を読みとるわけだ。そこから「蜃中楼」制作の内的必然性の欠落が説かれ、「変目伝」以降のいわゆる深刻小説も柳浪個人の内的風景のヴァリエーションであつて、そこには時代社会のかかわらない点、強調される。著者はそれが柳浪一人にとどまら

ず、深刻・観念小説の発想が作家個人の私的因由によることと、模倣・流行の傾向が強いとさえ指摘し、日清戦後の時代空気の投影の時間的無理をも説く。また柳浪が「我れを脱して、人物を種々に描くことに苦心した」結果、我れ（柳浪）ではない身体障害者を主人公に選んだのであり、それがそれで「受欲↓墮落↓破滅」の図式のかくれみのであつたと論ずる。そしてこれらの論は、これまでに部分的・萌芽的な推考の若干があつたにしろ、作品を十分にこなした論証は強固で、新見・定見として学界に一石を投じたと言ひうる。おそらく文学史的にも作家論的にも、著者の論が一つの指標であることは疑いなからう。

ここで本書の柳浪論に対する今後の課題が生まれる。つまり、自伝の裏づけが今後はどうしても必要であるということだ。著者の柳浪論をあえて批判すれば、柳浪を決定づけた青春体験については、自伝・自解を無批判に撰取しているという点だらう。それに、著者は素通りしているが、小説の人物を通じて「当時の時勢も見えるやうに

かかなくてはなるまい」（前掲）という言葉に時代社会性から切りはなしえないと思うが、いかがであらう。それに、柳浪の無力型ともいへべき資質の点だが、医学的にも精神分析の好対象ではないかと思つたことだつた。専門家によるこの面の解明も私には興味がある。さらに戯作者の血筋も引く柳浪の種本と趣向の問題について考察の余地もあるようだ。

ついでに言えば、柳浪再評価の機運を助成して『本広津柳浪作品集』の広告パンフが送られてきているが、これには塚越氏もガッカリしていることだらう。収録点数に制限のあるのは当然であり、主要エッセイを盛りこんだのはよい。しかし八万円という個人購入を無視した値段をつけながら、創作三十四篇中、各全集類未収録の作はわずかに八篇。『柳浪叢書』とも出入がある。別巻（研究編）も蛇足というかもつたいない。本集は『各全集未収録柳浪代表作集』として徹底すべきであり、それでこそ高価限定版として柳浪研究に資することができるだろう。

中心となる柳浪論への感想でもはや終らねばならない。駄弁ついでに最後まで駄弁でゆく。著者は、「斎藤緑雨は、村上浪六と並んで、私には、忘れ難い名前である。」「私が緑雨に寄せる共感には、柳北や桜痴に対するそれと類似のものがある」（斎藤緑雨）と言う。緑雨・浪六・柳北・桜痴ら隠画的作家への愛着と読書は深い。声高に復権を要求しているわけではない。三十年代の荷風を読みつ、荷風の傾倒したゾラも読みあさっており、率直にゾラの退くつも告白している。このあたりから、学界に直結させた柳浪論と異なり、文章に「私」の素面が悠々と登場し、人生観が語られる。先行研究についての注が消え去る。いわゆる論文体はエッセイ体に変貌しているのだが、単なる学界に見切りをつけたような著者がそこには在る。私自身はこうした姿勢の変化に、やはり長短のあることを感ずるのだが、明治文学を愛し、隠画的存在となった作家に共感しつつ筆を執る著者は、現代の状況にあつて隠画的に生きる自己を噛みしめつつ、自然の文体を獲得した

のかと思う。そしてそれは、苛酷な高校現場教育と文学を地道に生きる著者の姿勢そのものと通っているのであろう。下降的・破滅的・非時代的人間における高次の時代批判性をさぐる著者の姿勢が現在につきつけるアイロニーの様々を考えさせる一著で

相馬庸郎著

## 『日本自然主義再考』

中 島 国 彦

ひさしぶりに書架から『日本自然主義論』（昭45・1、八木書店）を取り出して、机辺に置いた。相馬氏の第二論文集である近著『日本自然主義再考』を繙く中で、この二冊の間にあるものを少しでも確かめてみようと思つたからである。わたくしの『日本自然主義論』には、刊行後間もなくの二月十五日という説了日付がある。ちょうどその折、必要があつて自分自身の今後の研究計画を文章の形にまとめたが、明治末から大正初めにかけての近代文学の豊饒な世界

あつた。著者は、さらに昭和の隠画的作家大幸治についての著書の近刊を予告しており、大正の葛西善蔵についても考察を続けている。

（昭和56・11、葦真文社刊、B6版 二八四ページ、二八〇〇円）

に分け入ろうとしていたわたくしは、いい機会だと考えて相馬氏の新著の感想を記しつつ自分のプログラムをたててみたように記憶している。所謂「作品論」全盛の時代の中で、自然主義文学研究においても三好行雄氏を始めとする多様な業績が見られていたが、そうした中で『日本自然主義論』に収められた「日本自然主義の『象徴派的性格』の大胆な問題提起や、花袋の『自然』概念や「実行と芸術」の緻密な跡づけをした論考など繰り返し読んだ記憶があ

る。自然主義文学を考える場合、まず当時の雑誌・新聞をたんに辿る中で問題を追究する側面と、一度それを広い視野の中に開放し思い切った巨視的な見方をする側面とがあり、その二つの間でどうバランスよく見つけて行ったらよいか、その折のわたくし自身の課題でもあったためであろう。そうした中で、和田謹吾氏の仕事のやり方に学ぶことの多かったわたくしに、相馬氏の論調や問題提起は精神の緊張を強いるものとして力強く映ったように思う。そうか、『象徴派』的「性格」か、とその語を繰り返し反芻したりしたのである。

それから十年余り、「あくまでも具体的な作品や作家について、くりかえし考えた結果の報告をまとめたもの」（あとがき）という『日本自然主義再考』を書き、取められた長短十八編の論考を読み進めながら、相馬氏の研究領域が緻密な資料の跡づけと新鮮な問題提起との二つを焦点として、時には求心的に時には遠心的にと活動しているように思った。そして興味深いのは、そうした精神の運動の中から相馬氏の精神の

かたちだけではなく、研究対象である自然主義文学の一つのかたちが明らかに浮かび上がって来るように思われる点である。より正確にいえば、論述の主体と対象とがどういう所からみ合っているかが、前著以上にはっきりとして来たということなのだ。そうした傾向は、本書の「I」を形成する島村抱月・長谷川天溪・岩野泡鳴という自然主義の理論的支柱となった三人の文学者を扱った論文三編により顕著である。

例えば、「島村抱月——『問題的文芸』と『観照』」の二編——。相馬氏は抱月評価史上の問題点が抱月の二度にわたる曲折にあるとし、抱月のぶつかった「未解決」というアポリアへの凝視が抱月の文学的リアリティとなっていることを論証する。周知の「問題的文芸」への関心や抱月特有の「観照」のあり方が、そうした視点から跡づけられるわけだ。長く自然主義文学に接して来た相馬氏らしい、たんなる文獻理解がまず注目される。が、そうした論調の中に、時折「抱月の切迫した心情または氣迫」とか「切実な響き」といったいまわし

が顔を出すのはどういうことであろうか。

時には、『観照』の芸術境が『未解決』の現実の中で苦悩する抱月の已み難い願望の境地であったことの《告白》とる以外に、他のとりようがあるであろうか」といった一節まで見られるほど、そうした点への執着は強いものとなっている。わたくしはそうした点を、論調のこわばりとして云々したいのではない。こうした点にこそ論者と対象とが不思議な響き合いの中で互に相手を照らし出しているように思える事実を、注目しておきたいのである。ここにつなぎとめられている抱月像は、「未解決」という一語を媒介にして、抱月を論じる相馬氏の追究のあり方と重なり合っているように見えるというのが、現在のわたくしの率直な感想である。抱月のアポリアが研究者としての相馬氏のそれでもあるという点が、結果的にこの抱月論のリアリティを支えることになっているように思う。相馬氏の研究の歴史に曲折があったのではなく、自然主義文学の複雑な世界に入れば入るほどわかったことも増えるし、同時にわ

からなくなつたことも増えるというジレンマが感じ取れるのである。

「こうした事情は、『思想展開―変身』の「内実」と副題された「長谷川天溪」の一編にも存在するように思う。「天溪の所論の推移をたどり、それを総合的に把握することとが、とりもなおさず日本の自然主義の特質の一面を照らし出すことになるだろう」というモチーフは、見事に天溪の論調の変貌に照明を当てることになっている。ていねいな跡づけが、そのまま天溪の変貌の複雑さを示してしまふわけである。そして、汎神論的世界観との結びつきを媒介にして、「天溪」とつての《有りのまゝなる現実》は《無辺無涯なり、其の生滅変化の相もまた無限なり》と、その限りない豊富さ、拡がりを感じさせるものでもあり、「その《現実》は実感される《事実》として厳然と存在しながらも、分析的に説明することなどはや不可能なものであった」と意味づける。短い評論でも周辺の他の文章との関連で解説しようとする方法も注目されるが、そうしたものの以上にこうした部分

にも、自然主義文学という巨大な謎に立ち向かおうとしている相馬氏の肉声が対象に内在する問題と共に浮かび上がっているという事実は興味深い。そうした響き合いが成立してこそ、前著には見られなかった天溪への詳しい言及が生み出されたように思う。研究者としての相馬氏の年輪が、それを可能にしたのであろうか。

「Ⅱ」に並べられている田山花袋・島崎藤村・徳田秋声・正宗白鳥・石川啄木を論じた諸論は、より作品への具体的言及が見られ理解しやすい。解説調の文章もままあるが、やはり「田山花袋」では「時は過ぎゆく」論が注目されよう。「花袋が『四十の峠』で直面した危機の真の内実は、それまでの自己の人間観と文学観のゆきづまり」だとする相馬氏の眼は、ここでも文学者の歩みにある一つの転換点に注がれている。そして、そこでの花袋の苦しみと達成の中に、自然主義文学の不思議なエネルギーを見出そうとするわけだ。前著では、藤村の『新生』や秋声の『徴』をめぐる作品論が見られたが、今回の著書では「時は過

ぎゆく」や藤村の『夜明け前』など晩年の大作への言及に熱のこもったものが見られるように思う。それだけ作家の営為を、より広く見据える眼が相馬氏に備わつて来たからに違いない。「Ⅲ」のセクションでは、「花袋は、その存在の多くの部分を囑外に負っている」と論じる「囑外と自然主義」の一章が、「漱石と自然主義」以上に鮮やかである。日夏耿之介の言及も手がかりに、初期の花袋に流れ込んだフォルケルト『審美新説』（囑外訳述）の影を跡づける部分など、思わずはっとさせられる。従来あまり注目されていない思わぬ結び付きを指摘するのも今回の相馬氏の方法の一つで、他にも「透谷から泡鳴へ」という図式を跡づけたら、高浜虚子と秋声のつながりと距離を測定したり、「破戒」と『それから』を「小説の其本的な構成方法において、両者は殆ど同じ」であると考えたり、さまざま興味深い言及がある。やや強引かなと思える部分も感じられるが、フォルケルトと花袋とのつながりのように資料的にたねんに追跡してある部分は貴重で、今後多く

の人々によって広がりを与えられて行くに違いない。相馬氏の仕事は、鉄道でいえば幹線というより、地方の人々の生活に根差した路線を地道に敷設しているような感じを、わたくしたちに与えてくれるのである。

わたくしはこれまで、本書の巻頭に「序論・日本自然主義史論」という三十ページにわたる書き下ろし論考が収められていることに言及しないで来た。最も最近執筆されたこの一章は、「序論」というより本書全体の問題史的なまとめであり、一つの「なかじぎり」ともなっているように思う。「日本自然主義の総体的考察を志す」著者が、自然主義文学の持つ「この迷路のような、泥沼のような多義性」の中にわけ入ろうとした記録である。「新自然主義」という用語を見据えつつ、その「象徴派」的性格、「性」をどう位置づけるか、その社会性とは何か、など多方面から問題を整理する。「大正文学なるものは、実は明治期の『新自然主義』にもともと内包されていた諸要素がそれぞれ分化・発展し、顕在化し

て行ったもの」という仮説もまだ決して充分に論証されていないが、日本自然主義文学の研究を一步進めるためには、そうした大胆な発言も必要なかも知れない。「IV」にまとめられた、文学研究のあり方に対する発言した諸文の中に、「文学史研究はあくまでも作品論、形象の性格批判が中心となるべきものと思う」という一節があった。昭和三十七年の文章だが、そこで期待されている「個々の綿密な作品論」はまだ本書には充分組み入れられていない。逆に、相馬氏は日本自然主義を何とか「総体」として捉えようとする気持の方が強く、どうしても文学史論風に流れてしまいがちのように思う。論じられている作品が絶えず文学史の中に位置づけられてしまい、作品そのものの細部の輝きがいま一つ鮮やかでない気もするのだ。「II」よりも「I」の方に力作が多いのも、それと何か関連があるだろうか。

ともあれ、わたくしたち一人一人の「日本自然主義」に対する見方に「再考」を促すエネルギーに満ちた、刺激的な論文集に

なっていることだけは確かだ。前著にも今回の著書にもその「あとがき」に、著者は「自然主義の研究とはどういうことか」という不安の心情を記している。そうした「あやふや」な部分の存在は、自然主義文学とわたくしたちとのつながりの中心点の一つであり、だからこそ相馬氏のこの試みが新たな刺激となって行くように思う。それは文字通り「未解決」のままになってしまうかも知れないが――。

(昭56・12、八木書店刊、A5判 三五六頁、

二八〇〇円)

小泉浩一郎著

## 『森鷗外論 実証と批評』

山崎一穎著

## 『森鷗外・歴史小説研究』

大屋 幸 世

小泉浩一郎氏と山崎一穎氏と言えば、森鷗外を研究の中心に据えて歩んでいる同一世代の先行者と、すくなくとも私は目して来た。したがってこの二著に収録されている論文は、ごく初期のもの除いて、ほとんどその発表時に読んでいて、その意味で単なる鷗外論者の論という以上のある親しさを感じている。それが正直な感想だ。

ところで、それらの論を論文集というかたちで読み通してみても、あらためて両氏の研究上の相貌を感得することができた。論証に論証を重ね、執拗にかつよほど挑戦的に、言い換えれば読む者を圧倒するかのようになり、自己の鷗外像を措定しようとするのが小泉氏、そして目はいのきく小器用さは

一切持たず、むしろ自己のモチーフに武骨なまで固執して、歴史小説の森を行きつ戻りつつつ鷗外に肉迫せんとするのが山崎氏と、とりあえずは言えようか。

といったような感想を置いて、まずとり上げるべきは、刊行順に従って小泉氏である。今私は〈執拗にかつよほど挑戦的に〉と言ったが、それも本書における氏の鷗外論のモチーフの強烈さを言いたかったからにほかならない。氏の論証のうねりといったものを微細にたどって行くと、その根源的なエネルギーがどこから発しているのかという思いを、率直なところ強く抱かせられるところもある。それはともかく、氏の論の背骨となっている鷗外像は明確だ。繰

り返しあるいは言葉を換えて確認されているのは、〈秩序〉と〈自我〉、〈封建〉と〈近代〉、〈公〉と〈私〉、〈芸術〉と〈実生活〉という二元性の矛盾のうちに身を置いていく鷗外である。小泉氏はこの視座を堅持して離さない。

たとえば、このような視座のうちに現前として来るのが、「舞姫」を〈内面の暗い癡視や明治二十年代の初頭の権力(秩序)の内包する抑圧性―即ち内面的外面的な矛盾の最も鋭い相を、確と認識した〉(P・16)〈すぐれた状況認識の文学〉(P・11)とするような、状況認識者鷗外という像である。いわば小泉氏が措定するのは、二元の場の横たわる〈傍観者〉なるゆえに、日本近代の矛盾した二元的状況の極立った相がよく見えて来るという、鷗外精神の機構なのである。事実、氏が状況認識者鷗外に問う認識の射程は長く、そしてその深度はふかいと言つてよい。

〈かのやうにの哲学〉を鷗外における時代状況への折衷主義的施策の提示とするような従来の一般の視点を、〈かのやうにの哲

学」は、作者によって既に相対化、批判化されていたと言えるのではないか（P・80）と述べて、見事に打ち砕いた氏の「かのように」論の根底にあるのも、そのような鷗外像だろう。氏が作品「かのやうに」に見るのは、〈鷗外における二者（『明治国家における国家と個人』の決定的な分裂、乖離という明治国家における悲劇的な状況認識）（P・81）であるからだ。日本近代を〈悲劇〉の相で見える状況認識者鷗外の目によって、〈かのやうにの哲学〉の思想的無効性は、すでに見定められているというわけである。あるいは、藤本千鶴子氏の「阿部一族」批判を逆手にとったかの感のある、氏の長大な「阿部一族」の論の背後にあるのも、〈封建制下の藩主代替わりに当たっての骨肉相喰む、歴史上の凄惨な政治的事件〉（P・189）を直視している、歴史的状況認識者鷗外という像に違いない。氏がこの論で執拗に掘り起こそうとしているのは、〈政治的ドラマ〉やその〈歴史的必然性〉を見据える鷗外の視線である。

もちろん状況認識者とは言え、氏がとら

えるのは単なるスタティックな鷗外像なのではない。〈抑圧〉とか〈矛盾〉〈乖離〉とかいう言葉のうちには、おのずから認識の角度というものがあろう。現に小泉氏は「阿部一族」論の最後で、歴史小説を小説たらしめる〈能動的な作者の主観の発露〉として、例の阿部彌一右衛門の〈武士は妾とは違う〉という一句をとらえ、そこに

味でも大事な論なのだが、氏は作品「大塩平八郎」のうちに、〈大塩の思想の現実的無効性に対する鷗外の批判〉（P・237）を見らる。しかし〈批判〉とは言え、それは大塩に対する鷗外の全否定なのではない。むしろ大塩の一揆的暴動が〈秩序〉変革の展望を欠いているという、変革の論理からの〈批判〉であるのだ。いわば論理からは批判こそすれ、その変革の〈行動の持つ倫理性〉（P・239）には鷗外の批判の目は働いていないとする。したがって小泉氏が「大塩平八郎」から読みとろうとするのは、〈鷗外作品固有の主題（『国家秩序対個人の対立』という近代的課題）の尖鋭なまでの高みへの止揚のモチーフ〉（P・243）というこ

単なる状況認識者を越える。  
たとえば、小泉氏の鷗外研究上画期的な位置を占めるのが、昭和四五年発表の「大塩平八郎」論「枯寂の空」の捉え方をめぐりである。私が画期的と言うのは、それ以前の、〈権力〉と〈個我〉との対立という視点を含めて尾形叡氏から学んで来た、〈典拠と方法〉という研究的視座からの、あえて言えば自立的指向がうかがえるからだ（事実、これ以前に書かれた三編の歴史小説論にのみ、氏は手を加えている）。その意

とになる。〈尖鋭なまでの高みへの止揚のモチーフ〉が、「阿部一族」論で言う反〈権力〉、反〈秩序〉のモチーフとほとんど近似するのは、今さら言うまでもあるまい。多分「大塩平八郎」を論じつつ氏がつかんだのは、傍観者鷗外の底にひそむ反〈権力〉、反〈秩序〉とも言うてよい〈最も主体的なる意味でのプロテスト〉（P・244）への視

角であったはずである。そしてさらに言えば、氏の措定する状況認識者鷗外という像が刺激的かつ挑戦的なものも、そのような視角を背後に持つからではないか。

この点から見るなら、大岡昇平氏の「堺事件」論への逐条的な反論「鷗外は体制イデオログか」が書かれるのは、氏にあっては必然と言ってよい。〈秩序〉と「忠誠」、「国家」と「個人」との決定的乖離、対立の相の定着化という「堺事件」の作品的構図（P・287）を大岡氏に突きつけるその挑戦性を支えているのは、非（あるいはほとんど）〈反〉と言ってもよい）〈体制イデオログ〉「鷗外に懸ける氏の熱い想いにほかならないからだ。

ところで本書の最終章は、「歴史から史伝へ」と題される「相原品」「寒山拾得」そして「渋江抽斎」論である。小泉氏がそこで引く定式は、鷗外の過去半生を貫く〈公〉と〈私〉、〈芸術〉と〈実生活〉という二元的あり方への〈批判と清算〉（P・313）を経て、〈一元統「主体」〉（P・334）として渋江抽斎と邂逅する、というものだ。氏

の把握する二元的場にある鷗外の、その〈一元化を核とする求道的意識の確立〉（P・335）として、氏の論はここに見事に円環を閉じているわけである。

がしかし、私はここまでの氏の論を迎えて来て、ある疑問に逢着せざるを得なかった。というのは、私が先に見て来た〈権力（国家・秩序）〉と〈自我〉との対立、矛盾という氏のモチーフが、この「歴史から史伝へ」の章のなかでは全くと言ってよいほど消え去っているからだ。そこにもっぱらあるのは〈公〉と〈私〉、〈芸術〉と〈実生活〉という別のタームである。私にはこの両者の間にあるまじきが気になる。前者の根底的な矛盾、対立は、後者のようには〈批判〉も〈清算〉もされ得るものではなからうからだ。鷗外の置かれた二元性としては共通していても、この両者には一定の距離があるはずである。

そして実を言えば、先に触れた論のうちにもそのような疑問を感じないわけではない。たとえば小泉氏は「鷗外は体制イデオログか」で、一方で〈傍観者鷗外の「秩

序」や「体制」との衝突への忌避のモチーフ〉（P・289）を見つつ、他方で〈大正現代に生きる鷗外における生身の課題としての状況〈秩序〉と個との対立のドラマ〉（P・287）を見る。〈衝突への忌避〉と〈対立のドラマ〉というのでは、あまりにも距離があり過ぎはしないか。同一作品のうちでは、ほとんど埋めがたい距離のようにも思える。その意味で、氏の論証にもかわらぬ。私としてはそこに解釈の恣意性を見るほかはなかった。

氏の作品解釈の強烈さを思うにつけ、やはり最後にこのような疑問を書きしるして置かなくてはならない。

さて、山崎一穎氏の「歴史小説研究」である。

冒頭私は氏のモチーフの〈固執〉ぶりについて言った。だが、あらかじめ確認して置かなくてはならないのは、氏が「阿部一族」など初期三作を収録する『意地』の世界と、四作目の「護持院原の敵討」以後の歴史小説との間に、ある相違を見ている点である。たとえば氏は「意地」論考」で、

『意地』をへやりたい姿』ではなく、あったままの姿』(P・89)、すなわち個々の「意地」が組織と個人との葛藤を経て、歴史的状况の中に終焉して行く相を描いたものとし、それに対して「護持院原の敵討」以後の世界は、鷗外自身の「引き裂かれた生の軌跡を埋める」(P・90)ための「理想的な人間の生き方の模索」であったとしている。いわば見者と行為者との相違とかりに言えようか。もちろん見者とは言えその背後に氏は、官僚として組織と個人とのせめぎあいの中に生きて来た鷗外ゆえの「シニカルなまなざし」(P・100)を見ている。氏のような見取り図で言えば、私の見る「固執」はむしろ後者のうちにある。

氏のその後者のモチーフをもっとも鮮明に見ることができなのが、本書冒頭に置かれた「歴史文学論序説」だろう。氏はまず「護持院原の敵討」の三月前に書かれた現代小説「榎一下」のうちに、鷗外の「日々の生活の充足への願望」(P・12)を読み取る。いわばこれが「理想的な人間の生き方の模索」の原動力となるわけだ。むしろこ

ういった願望は突然生じたものではなく、本書中唯一の現代小説論である『「灰燼」試論』で、明治四十年代の鷗外にとつて「内実のある生き方の探求」(P・72)が一つの大きな課題であったことが力説されているように、氏にあつてはこの視座は鷗外の現代小説から持ち越されて来たものと言つてよい。官僚として生きざるを得なかつたがゆえの、芸術家としての飢えとでも言えようか。いずれにしろ生き方の模索という方向では、山崎氏はまず「護持院原の敵討」や「栗山大膳」などを中心に、「待つ」と「見切る」をキーワードとして、目的に向かつて持続される日常の時間と、それが行為となつて一点に集中される瞬間の時間と、その二つの時間の充実のうちにある作中人物の姿に鷗外の理想像を見つ、最終的には「自らの全存在を対象に傾倒させつ、自らの生の腑分けを行なうことになつ」(P・26)「洪江抽斎」にまで検討の筆を及ぼしている。

だがしかし、山崎氏のモチーフはただ単にここのみあるのではない。氏は一方で

鷗外における理想像追求を探りつつ、他方で造型された鷗外歴史小説の不備、欠陥を執拗に批判し続けているのだ。「護持院原の敵討」について「歴史基盤そのものへの洞察が抜け落ちて」(P・22) いると言ひ、また「堺事件」については「歴史の舞台裏の悪意が眺められるのに、鷗外はそれを摺り抜けてしまつて」(P・20)などと指摘しているのが、それに当たる。その意味で、氏の視座は複眼的と言つてよく、そしてその複眼性はこの「歴史文学論序説」という論を越えて、本書所収の論の過半を特色づけるものとなっている。事実、「護持院原の敵討」以後の歴史小説を中心にした諸論、「鷗外文学における歴史意識」「護持院原の敵討」考」や「大正三年の鷗外」などで、氏はしばしばこの複眼を持して、一念にかけた人間精神の高貴さへの鷗外の共感が、逆に作品世界の歴史的現実性(政治性)の肉付けを削ぐことになった、その軌跡を追っている。そのしどさは時に論述を不透明にしているほどだ。

しかし、複眼的とは言え、その一方の氏

の批判的モチーフが強印象づけられるのも否定しがたい。それは端的に言えば、頻出する〈歴史の暗部〉とか〈歴史の悪意〉とかの言葉が、深く心に残るからにほかならない。個別的に言うなら、たとえば「護持院原の敵討」の字平に〈制度や習慣に対する批判〉(P・124)までを求めるのは、天保期という時代を考えると、〈歴史離れ〉し過ぎてはいないかという批判は可能だが、しかし〈暗部〉とか〈悪意〉とかの言葉には、何か氏のある真実が懸けられているようにも感じられる。

実を言えば、これらの言葉がしばしば用いられるのは「堺事件」に対してである。そしてその「堺事件」は、『堺事件』試論』のほか先の諸論でも繰り返し執り上げられている。氏の「堺事件」論の構図は、〈兵卒の主体的自我に基づいた献身〉と〈決死の覚悟〉(P・111)に鷗外の共感を見つつ、彼らの死がしよせん犠牲でしかなく、そしてそれらの犠牲を吞み込んで日本近代は成立したという〈歴史の暗闇に存在する『悪意』〉(P・111)を鷗外は描かなかつた

るものだ。〈歴史の暗闇に存在する『悪意』〉とは実に大胆な言いまわしである。そしてさらに言えば、氏は「堺事件」に加えて「津下四郎左衛門」「安井夫人」「浜江抽斎」における明治維新の持つ意味を検討し(「鷗外文学に於ける歴史意識」「大正三年の鷗外」、たとえば「安井夫人」について「鷗外は維新について自己の歴史観を語ればこの(傍観者的)閉塞状況を打ち破ることが出来ることは十分承知していた筈である。しかし、それを抑制する力は強く働いている」(P・178)とまで言い及んでいる。「堺事件」ひいては明治維新に対する氏のこのような固執を見ると、その批判的モチーフの原点はここにあるのではないかと思われる。

それでは、なぜ明治維新に氏はこだわるのか。言うまでもなく、それが〈当事者である鷗外の生きて来た現代史〉であるからだ。そしてさらに氏は〈この現代史にぶつかった時、(鷗外の)筆は逡巡している。(略)この現代史との対決こそ『かのやうに』(明治45・1)以来の鷗外の懸案でもあった

(P・170)とも言っている。こう見て来ればわかるように、「堺事件」を中心とした明治維新に氏が問うているのは、鷗外における〈現代史〉との対決なのだ。氏があえて〈歴史の悪意〉(私はこれを氏の基本的テーマの一つと見る)という、〈歴史〉への〈反噬〉を鷗外に期待するような言葉を用いるのも、それで理解されて来る。氏の批判的モチーフの真実は、多分はそのような〈現代〉との〈対決〉というところにあるはずである。

そして〈対決〉ということ言うなら、先に見た鷗外における生の充実というの、それは鷗外自身の生きて来た(あるいは、いる)〈生〉との対決なしにはあり得ない、ということにおのずからなる。いわばそこにこそ、氏の複眼的モチーフを統一する、作家鷗外自身のテーマがあるのに違いない。しかし氏が、鷗外歴史小説におけるテーマと方法との乖離を一貫して指摘しているように、鷗外はその〈対決〉を回避し続けたわけだ。そのかぎり、鷗外の〈生〉の不毛さは否定しがたく残ることになる。

さて私は山崎氏の論を幾分私流に読んで来たが、その線上に置かれているのが、〈情念の不毛を拓く〉と副題される『山椒大夫』試論である。氏はまず、武士から女性へ、あるいは歴史から伝説へという鷗外歴史小説の主人公や素材の変化を跡づけ、さらに鷗外歴史小説研究の王道とも言うべき原資料と作品との照合を経て、安寿から厨子王への〈叡智による転生のドラマ〉を作品から読みとって来る。がしかし、〈転生〉について〈ここにはもはや情念の不毛さは見られない〉(P・208)と書かれてあるのを読んで、率直に言って、私はある種のとまどいを感じた。たしかに〈苛酷な運命を突き破るため〉死をも恐れない安寿の〈激烈な情念〉(P・208)というのは、氏のここまでの歴史小説研究にあっては連続している一つの視点と言えよう。また安寿の〈叡智〉というのも鷗外にあってはよくわかる。しかし〈転生〉となると、そのような両者に結びつくものが見出せないのだ。なにか遊離し、浮き上がっているような感が残る。あるいは唐突と言ってもよ

い。〈情念の不毛を拓く〉というモチーフに、氏はすこしく性急であったのではないか。

それに対して見ると、氏が本書末尾に「追記」として、「最後の一句」や「寒山拾得」などの論の見通しを述べているのが注目される。たとえば「寒山拾得」に対しては氏は、例の貴族院議員推挙への石黒忠憲宛の鷗外礼状を差しはさむことよって、その作品世界に〈聖〉と〈俗〉との両面性を指摘している。氏のしぶとい複眼を見ることのできるその一例と言えよう。そして

私としてはやはりこの複眼を貫徹させて欲しかったと思う。その意味で言うなら、これらを単に「追記」としてではなく、それぞれ一本の論として書いて欲しかったし、あるいはまた書いて欲しいと思う。多分その思いは私だけのものではないはずである。

〔森鷗外論 実証と批評〕昭56・9、明治書院刊、A5版三五三頁、四八〇〇円。『森鷗外・歴史小説研究』昭56・10、桜楓社刊、A5版二四二頁、三八〇〇円。

非公開

**非公開**

**非公開**

**非公開**

事務局報告

◇大会・例会における題目および報告者

〈昭和五十六年度(その二)〉

十月 秋季大会(三、四日、北海道大学)

『水沫集』の構成をめぐって―ハイゼの  
ドイツ短篇集序文における小説理論と鷗  
外の創作意識― 松木 博

「こころ」試論―その主題と方法―

村橋 春洋

有島武郎「親子」論

―成立時期について―

大里恭三郎

花袋の〈家〉と鷗外の〈家〉―「生」妻

「縁」半日―

平岡 敏夫

コップの組織論と赤色労働組合主義理論

林 淑美

平林たい子における方法としての人間関

係―プロレタリア文学の可能性を志向

するものとして―

石川奈保子

〈小特集・プロレタリア文学〉

プロレタリア文学理論の再検討のための

試論

島田 昭男

中野重治―「詩」と「春ささきの風」―

大久保典夫

小林多喜二―「党生活者」論への覚え―

小笠原 克

久保 栄―「火山灰地」私論・前説―

野村 喬

小熊秀雄のイロニー

―饒舌の詩について― 高野斗志美

十月 例会(二十四日、早稲田大学)

稲垣達郎氏より聞く

司会 竹盛天雄・紅野敏郎

十一月 例会(二十八日、早稲田大学)

日清戦争前後の社会小説 前田 愛

広津柳浪における明治二十八年尾形国治

「不健全」な文学について―明治二十八

年前後― 十川 信介

〈昭和五十七年度(その二)〉

五月 春季大会(二十二、二十三日、武蔵

大学)

窪川鶴次郎「風雲」論 大塚 博

緑雨の小説について 塚越 和夫

「春」と「田舎教師」―その「省略」の

意味― 田中 榮一

椎名麟三の未発表長編小説「祈り」につ

いて

辻潤と辻まこと

〈シンポジウム・萩原朔太郎―月に吠え

る前後―〉

朔太郎の「歌」

安藤 靖彦

朔太郎における都市幻想―『猫町』をめぐって―

高橋 世織

「愛憐詩篇ノート」から「浄罪詩篇」へ

阿毛 久芳

萩原朔太郎について

大岡 信

六月 例会(二十六日、武蔵大学)

〈森鷗外 その初期の問題点〉

初期三部作と狂気―露伴の「うたかたの

記」評をめぐって― 千葉 俊二

「舞姫」の空間―前田愛氏「ベルリン―

八八八年―都市小説としての『舞姫』

をめぐって― 小泉浩一郎

「文づかひ」とそれ以後(明治二十年代)

竹盛 天雄

## 編集後記

◇第二十九集をお届けする。はじめは北海道大学で行われた昭和五十六年度秋季大会の研究発表を中心に、プロレタリア文学の小特集を組む予定だったが、諸般の事情から思うにまかせなかった。春と秋の大会は、学会の動向があらわれる節目であるから、次集からは大会にそくした特集が組めるように努力したい。

◇本集に掲載した論文は十六篇、そのうち自由投稿は、約三分の一である。もともと学会誌は投稿論文によって支えられるのが本筋だとすれば、依頼論文や徳源論文が多くなる状況は、かならずしも好ましいとはいえない。たしかに日本文学研究の領域は、ほかの文学研究の領域に較べると、比較的発表の機会にめぐまれている。しかし、大学の紀要と学会の機関誌とはおのずから性格がちがうはずだ。

◇コピーの発達は功罪半ばするようで、わが身をふりかえってみても、自分の当面関

心ある分野の論文だけを、コピーのかたちで収集する向きがある。それは研究の専門分化の傾向と見合っているにちがいないが、学会の機関誌の場合も、私たちはこうした読み方に馴らされてきているのではないだろうか。漱石関係の論文が漱石の専門家を対象に書かれるのは当然だが、同時にそれは近代文学研究に携わる者すべてにひらかれていなければならないと思う。

◇今年度の編集委員の交代は、三好行雄、内田道雄、遠藤祐、中島国彦、源五郎の諸氏にかわって、江種満子、大野淳一、坂上博一、関口安義、前田愛の五名があらたに加わった。編集の方針は例年どおりである。自由投稿のかたちで、あるいはわれわれの依頼に応じて力作を寄せられた会員諸氏に謝意を表したい。

(前田 愛)

## 「日本近代文学」30集投稿規定

一、日本近代文学会の機関誌として、広く会員の意欲的な投稿を歓迎します。

一、枚数は原則として四〇〇字詰原稿用紙三十枚～四十枚。

一、しめ切りは昭和五十八年三月十五日。左記の編集委員会宛お送り下さい。

一、生原稿にコピーを添えて、つごう二部お送り下さい。なお、返送用切手も同封して下さい。

\* お願い 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見て合わせて下されば幸いです。

176 東京都練馬区豊玉上一二六

武蔵大学人文学部内

日本近代文学会

編集委員会

(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。臨時総会は理事会が必要と認めるとき、あるいは会員の五分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があったとき、これを開催する。

第一一条 会則の変更は総会の議決を経なければならない。

## 会計

第二二条 この会の経費は会費その他をもってあてる。

第二三条 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。

第一四條 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口六、〇〇〇円とする。ただしその権限は一般会員と同等とする。

## 別則

一、会則第二条にもとづき、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 29 集

昭和57年10月15日 印刷  
昭和57年10月20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 猪野謙二  
発行所 日本近代文学会  
176 東京都練馬区豊玉上1-26  
武蔵大学人文学部内  
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