

# 日本近代文学

## 第30集

### 特集 『夜明け前』をめぐって

「復古」の意味  
「嵐」と『夜明け前』  
〈転向〉の帰着点とは何か

漱石序論—『野分』を中心に—  
光太郎・その転期の様相—智恵子との邂逅をめぐって—  
芥川龍之介「手巾」について

—岩森亀一氏所蔵の『武士道』と比較しつつ—  
「地獄変」の方法と意味—語りの構造—  
モデル論から見た「聖餐」の世界  
前期伊藤整における〈性〉の変容—共同性への下降—  
コップの組織論と赤色労働組合主義理論  
伊藤静雄『夏花』論—その発想の軌跡を中心に—  
宮本百合子の評論—『近代文学』派との接点(一)—

展望 『暗夜行路』における「彼」  
「間の構造」と「いのちのかたち」

〈資料室〉 少年鼓手浜田謹吾—方法に関する一挿話—  
透谷とビーコンスフィールド  
藤村の帰国直後の談話

〈追悼文〉 〈記憶〉のなかから  
越智さん

書評 大西貢著『近代日本文学の分水嶺』  
—大正文学の可能性—

平岡敏夫著『芥川龍之介 抒情の美学』  
菊地 弘著『芥川龍之介—意識と方法—』  
相馬正一著『評伝太宰治 第一部』  
鳥居邦朗著『太宰治論 作品からのアプローチ』  
前田愛著『都市空間のなかの文学』  
『江頭彦造著作集』全五巻

紹介 芦谷信和著『国木田独歩—比較文学的研究—』  
大森澄雄著『私小説作家研究』  
山崎一穎著『森鷗外—史伝小説研究』  
明珍昇著『現代詩の意識と表現』  
浦西和彦編『徳永直く人物書誌大系Ⅰ』  
米倉敬著『金子光晴—戦中戦後』  
デニス・キーン著伊藤悟・井上謙訳  
『モダニスト 横光利一』

紅野謙介 1  
十川本 11  
松 健 21

金子博 29  
杉本優 41  
笠井秋 57

清水康次 68  
石丸晶 82  
佐藤和正 96

林田俊美 109  
田中淑廣 125  
沼沢和子 143

柳父章 155  
劍持武彦 160  
平岡敏夫 165

関根肇 168  
赤尾弘 171  
三十好行 176  
川 信 178

助川徳是 182  
浅野洋 185

角田旅人 191  
中島国彦 196  
武田孝昭 199

滝藤本義穂 206  
森本浩一郎 207  
森本泉浩一郎 208

小角田敏郎 209  
首藤基澄 210  
阿毛久芳 211

神谷忠孝 213

## 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る事項。

### 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、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

# 「復古」の意味

紅野謙介

『夜明け前』の主要舞台が、中仙道木曾路の西端にある宿駅・馬籠であることは、言を要すまでもありません。馬籠は、宿駅として指定されたのは、慶長年間、江戸幕府初期の頃ですが、その以前から信濃と美濃のちょうど国境に位置する交通の要地でもありました。同時に、「木曾路はすべて山の中である」というあまりにも有名な冒頭の一文が説明しているように、飛騨山脈と木曾山脈にはさまれた深い山奥の宿場でもあるわけです。

幕末から明治維新にかけての、十九世紀日本の歴史をとらえるに際し、この馬籠という舞台設定の妙は、作者藤村自身の私的事実によるものとは言いながら、発表当時から多くの評家の指摘するところでした。たとえば、江戸、京都といった当時の政局の中心である大都市への、実質的な距離の隔たりと、情報伝達における意外な速さとの齟齬が、作品のプロットを展開する上で重要な働きを示していることは言うまでもありません。半蔵にしても、その父吉左衛門

にしても、民衆の生活にヴィヴィッドに波及する政治的状況の変化を、「街道の上に読」むという職業的カンをしぼれば発揮します。彼らは、木曾の山奥に生活しながらも、街道に日々面していることによって、国家的・政治的・社会的諸問題に関する情報を比較的に容易にキャッチできる場所に位置していたのです。むしろ、現代社会に比べれば、その情報量の多寡は問題になりません。ただ、飛脚と、信憑性の低い「噂」による情報伝達であるだけ、つまり、全く閉ざされている辺境ではなく、真偽を確かめる術を与えられずに断片的な情報を受けとるだけに、街道を中心とする悲劇喜劇が、くりひろげられていくのです。

それは、中村光夫氏の言葉をかりれば、「街道筋の宿場はたとへどんな『ひなびた』場所にあろうと都会の延長」なのだとも言えまじょうし、また三好行雄氏の言葉をかりれば、「へ山の中」の孤絶と、にもかかわらず、時代の動向を確実に追跡し、反応する連帯と

の「二重性」とも言いえましよう。いずれにせよ、街道沿いの宿場という条件は、作品成立に決定的であつたわけです。

しかし、その「街道」の重要性を十分認めた上で、私は、宿駅・馬籠を内側から支えている「村」社会の視点から、作品を読んでみたい誘惑にかられるのです。

かういふ山の上に発達した宿場といふものは、百姓の気分と町人の気分とが混り合つてゐて、なか／＼どうして治めにくいところがあるよ。(傍点紅野、以下同)

これは、第一部第八章における吉左衛門の言葉ですが、彼らを必ずしも「街道人」とのみ割り切ることのできぬ例証になるかと思ひます。宿駅・馬籠の基底には、「荒町、みつや、横手、中のかや、岩田、峠などの部落」があることは、序の章の初めにある通りです。さらに半蔵は、本陣問屋の当主であるわけですが、庄屋としての役割を軽視することはできません。たとえば、半蔵の間屋としての側面が描けていないという田村栄太郎氏の批判に対し、藤村はこう答えています。

問屋としての半蔵が成つてゐない、との田村氏の意見には私もうろ／＼と考へさせられた。おそらく問屋九太夫の家ではそれによつて生活を立てたであらうが、庄屋本陣を兼ねて農を背景とする半蔵の家としては必ずしも問屋を商売といふ風にのみ考へず、むしろ父祖から受け継いだ家業の一つとして、万事おほまかな遣り方であつたらうと思はれる。

ここで、半蔵の家が寄生地主化しているかどうかという服部之総

氏の問いはともかく、作者が半蔵を造型する際に、「農を背景とする」庄屋本陣の当主として意識していたことは、興味深い事実です。本陣は街道業務に携わる重要な役職であり、庄屋は農村をとりまとめる同じく重要な役職です。その両者の兼務の上に、青山家の家業は成り立っているのです。経済的な諸関係にかかわってくる問屋としての色彩が薄いのは、因らずも作者の意図を示しているように思われます。

では「街道」と「村」の相関を辿りながら青山半蔵の帰趣を追つていってみましよう。

### ※

美濃方面から十曲峠に添うて、曲りくねつた山坂を攀ぢ登つて来るものは、高い峠の上の位置にこの宿を見つける。街道の両側には一段づゝ石垣を築いてその上に民家を建てたやうなところで、風雪を凌ぐための石を載せた板屋根がその左右に並んでゐる。

鬱蒼たる大森林の闇の中から浮かびあがるように、木曾路全体を眺望し、時間を超越して街道の変遷をたどつた作者の眼は、やがてこの街道を美濃平野から登つて来た旅人の視線となつて、馬籠を描き出します。この冒頭でやはり、最初に馬籠を描出するにあつて、その内部からでなく、峠を登つて来る旅人の眼差しから筆が起されていることに注意しておきたいと思ひます。

さて、峻険な山岳地帯の自然を切り開いてできたこの駅は、宿場

として栄えるかたわら、農耕によって経済を支えています。そして宿場としてある現在の背景には、瘦せた土地、過酷な自然の中で農耕を営んで来た村落の意識があります。周囲の環境が厳しければ厳しいだけ、村人相互には緊密な関係意識が存在しています。『夜明け前』の作品中には、農民の労働に従事している描写はひとつも見られません。その代り、多様な民俗的儀式、行事の形をかりて、村人たちを支えているものが垣間見られます。特に第一部前半、序の章から第二章にかけての間に集中するそれらの風俗描写は、たんなる風俗に終らず、村人に潜在する関係意識を暗示しているのです。

たとえば、木曾谷民衆の生活と森林との密接な関係を示し、山林に頼らねば生きていけぬ生活の困難を物語る「背伐りの吟味」の場面です。許可なく伐採することを禁じられている木曾五木を盗伐することを「背伐り」というわけですが、その吟味によって村から多くの逮捕者を出してしまうのです。

六十一人もの村民が宿役人へ預けられることになったのも、その時だ。その中の十人は金兵衛が預かった。馬籠の宿役人や組頭としてこれが見てゐられるものでもない。福島の人達が湯舟沢村の方へ引き揚げて行つた後で、「お叱り」のものゝ赦免せられるやうにと、不幸な村民のために一同お日待をつとめた。その時のお札は一枚づゝ村中へ配当した。

こうして禁を犯した「怪我人」たちのために、村民一同が、潔斎して徹夜で日の出を拜むという「お日待」の儀式を行います。そしてその祈願は、お札が「一枚づゝ村中へ配当」されることによつ

て、村民全体の共同性においてとりおこなわれるのです。むろん、吟味の光景を「庭の隅の梨の木のかげ」から覗き見ていた十八歳の半蔵は、不運な村民のために「お日待」の祈願をする一同のさまをも目撃したはずで、

あるいは嘉永六年六月、打ち続く快晴のため雨乞いの行事が行なわれる場面があります。伊勢木という伊勢神宮へ祈願をこめるための神木を雨乞いに用いるのです。

元伐りにした二本の樫には注連なぞが掛けられて、その前で禰宜の祈禱があつた。この清浄な神木が日暮方になつて漸く鳥居の前に引き出されると、左右に分れた村民は声を挙げ、太い綱でそれを引き合はじめた。

「よいよ。よいよ。」

互ひに競ひ合ふ村の人達の声は、荒町のはづれから馬籠の中央にある高札場あたりまで響けた。かうなると、庄屋としての吉左衛門も骨が折れる。金兵衛は自分から進んで神木の樫を寄附した関係もあり、夕飯の支度もそこそこ。また馬籠の町内のものを引き連れて行つて見ると、伊勢木はずつと新茶屋の方まで荒町の百姓の力に引かれて行く。それを取り戻さうとして、三つや表から壘石の辺で双方の採み合ひが始まる。到頭その晩は伊勢木を荒町に止めて置いて、一同疲れて家に帰つた頃は一番鶏が鳴いた。

村人たちは必死に神木を引き合い、祈禱し、また諏訪大社代参の費用を均等に供出したりします。人為あるいは自然の災害に対し、

その被害を直接受ける者も、受けぬ者も、村民一同が、村全体にふりかかった災厄として、それからのいち早い回復を願うのです。そしてこうした「お日待」や雨乞いの儀式を通して、村人たちは、自分たちの生の根柢を支え、欠くことのできぬ共同体意識を実体化するのです。

そのほかにも、第二章で描かれる秋祭の祭礼狂言の場面があげられるでしょうし、「恵比寿講」を初めとし、作品のあちこちに散見される「講」の存在も、馬籠の、「村」社会としての一面をのぞかせます。さらに、安政大地震の翌年三月、凶兆を祓うべく、「年を祭り替へる」という異例の行事が行われます。三月節句を期して、年越しのしたくが始まり、餅がつかれ、当日は、村民一同が氏神参詣をすませたのち、本陣へ年賀の挨拶をするのです。まさに村民一同が、年の祭り替えという共同の演技によって悪霊祓いをするわけです。ここでは、お上に定められた公的な時間よりも、生活に密着した村単位的时间が重要視されているのです。

今まであげた例は、相互扶助的側面が強いように見えますが、同時に全員参加という厳しい、拒否を許さぬ規制力としても機能していると言えるでしょう。この相互扶助・相互規制的な関係のなかで、宿駅の業務についている、いわゆる町場の者も、農民も、等しく馬籠の「村」の論理に統合されている——そのように読めて来ます。それは、封建的支配体制の網の目に組み込まれた政治的・経済的な単位としての「村」、すなわち「制度としての村」に対して、村落構成員の精神的基層を統合する《幻想としての村》であると言

えましょう。

さて、黒船の来航を告げる噂が馬籠にとびこんでくるのは、嘉永六年六月のこととなっています。世界的潮流に乗り開国の論理を引っさげて登場するこの黒船は、文明開化を支える交通機関の力を見せつけて、日本を未曾有の動揺におとしいれます。むろん、街道筋に位置する馬籠もその動揺をまぬがれないのですが、その前に「村」が内部から地滑りに崩れていくような状況が、梶田屋惣右衛門一家の歴史として描かれています。「田畠の間にすら大きくあらはれた石塊を見るやうな地方」、「古くから生活も容易でないとされた山村」の貧しい自作農に生れた初代が、行き交う旅人に目をつけて旅籠屋経営に乗り出し、やがてその末子であった二代目が、貧困と戦った親の心を忘れず、木曾谷随一の分限者となるまでの、この一家の歴史は、そのまま、享保から天明、ざっと十八世紀の八十年間における「村」の発展の歴史でもあります。寛永十一年に定められた参勤交代制度による街道施設の整備、それに伴う伝馬助郷制度の確立が、五街道を中心とする交通を盛んにし、経済の流通を容易にしたのでした。そして、こうした交通の発展は、人里離れた山村をも徐々に変質させていきました。「街道」は、梶田屋惣右衛門だけでなく、東西交通の要路に面した宿場町・馬籠を形成する町人層を輩出させていったのです。しかし、この挿話が「先代惣右衛門の出発点を忘れさうな子孫の末を心配しながら」倒れた二代目の死で閉じられているように、「天」の前に私有概念を排し、富の追求を自己の功利性のみに還元しなかった町人倫理の、来るべき崩壊

が不吉に暗示されているのです。すなわち、家督の世襲を重ねるうちに「百姓の元」を忘れていく且那衆の出現が、「村」意識の変容を促していくのです。それは、村民相互のエゴイズムを調整し、村落秩序を維持してきた共同体的關係に浸入する都市的功利主義にはかなりません。

町場における「且那衆」と「小前のもの」、「且那衆」を中心とする町人世界と周辺の百姓農民というように、二極に階層分化が進んでいくのもこのためです。利益の多い荷物は好んで継ぎたてるが、それ以外の労多くして利少なき荷物は助郷農民にまわそうとする問屋の出現も、こうした状況を踏まえてのことなのです。また、黒船以後の度重なる大名等の通行は、より一層、助郷農民の疲弊を招き、「村」の内部における対立を助長していったのです。

庄屋は、こうした幕末期の農村の状況に立って、みずから「且那衆」のひとりとしてその声を代弁する一方、家業の理念としては、百姓農民を統合し、共同体意識の必要を要請するという矛盾の中にありました。吉左衛門にしても、半蔵にしても、その矛盾は避けられなかったに違いありません。では、同じ矛盾を抱えながら、両者はどのように異なる位相にあったのでしょうか。

吉左衛門は、自分と出入りの百姓の關係を親子のようなものと把握しており、「徳川世襲の伝統を重んじ、どこまでも權威を權威とし、それを子の前にも神聖なものとして、この世をあるがまゝに譲つて行」くことが、自分の使命と考えています。つまり、街道の仕事ではつねに封建社会の生々しい現実を直面しつつも、それに目を

つぶり、村人に対しては、人里離れた山里の平和を、牧歌的な共同体意識の維持を求めるのです。そこに不幸な村人のために率先して「お日待」をつとめるかたわら、厳しい政策をとる名古屋の殿様（尾張藩主）や福島の且那様（代官山村氏）へ絶対服従する吉左衛門の苦衷が、同時に庄屋としての自己存立があります。さて、この吉左衛門は、つねに伏見屋金兵衛と対の形で登場します。金兵衛は、「物左右衛門親子の衣鉢を継いだ」町人であり、多角経営をなす商人です。この二人の關係のなかに、彼らにとっての「村」の原像が浮かびあがってくる場合があります。言うまでもなく、芭蕉の句塚建立とそれを祝う俳席の記憶であり、さらにアトリ三十羽に茶漬け三杯の大吃いの賭けに勝ったときの記憶です。「同宿三十年——何と言つても吉左衛門と金兵衛とは、その同じ駅路の記憶につながれてゐた」とされる村落支配層の二人にとって、多くの辛勞を含めたさまざまな記憶の共有こそが、彼らの關係の基層を成しているのです。吉左衛門は、代々の庄屋という血統を誇り、「金兵衛さんの家と、俺の家とは違ふ」と半蔵に語る一方で、「且那衆」のひとりである金兵衛に「好い友達」を見るときとなっています。宮川寛齋によれば、吉左衛門は「多分に信濃の百姓」であり、金兵衛は「商才に富む、美濃人の血が混り合つてゐる」とありますが、この二人は各々の差違を認識しながらも、過ぎ去りし時のなかに浮かびあがる牧歌的な「村」の記憶によって強くむすばれているのです。

こうした至福の時間を共有する吉左衛門が、「村」の変質に伴なう情勢のなかで待望するのが、半蔵の婚礼です。吉左衛門の、この

婚礼にかける「多くの望み」のひとつは、同姓であるばかりか、父祖が兄弟関係の間柄である両青山家の「何百年來のこの古い関係をもう一度新しく」することにありました。すなわち、祖を同じくする両家の新たな結合、共同体的再編による強化に、その意図があったと見るべきでしょう。半蔵は、こうして暗黙の期待を背負いながら登場するのです。

しかし、婚礼の儀式に際し、「本陣には本陣の慣例といふものもある」と言う吉左衛門に対して、「祝ひは成るべく質素にして下さい」と願う半蔵は、「村」の論理からやや離れた位置に立って現れます。彼は、「村」の平和と秩序を象徴する記憶の時間ではなく、ひび割れた現在を出発点としているのです。それは、半蔵が生の一回性に執着する点に明瞭に見られます。つまり、半蔵のありようは、彼が閉ざされた世界の不自由を嘆き、束縛からの自由を説くとき、近代的な個の意識の誕生を見ることができると、何だか俺は気です。彼は「こんな山の中になばかり引込んでゐると、何だか俺は気でも違いさうだ。みんな、のきななことを言つてゐるが、そんな時世ぢやない」と言い、「時世」というような言葉で「村」の外に流れる時間を感じています。しかし、同時に、村人たちの生活を知らんとして、馬方や人足らの話に好んで耳を傾け、彼らの構成する世界に情緒的な共同体を幻想するのです。それは、とりもなおさず疎外され、孤立している個の自覚にほかなりません。一方で個の自由を欲し、一方で共同体への帰属を願う、その二律背反をかかえた半

蔵の前に、平田国学系の復古思想が現れるのです。

本居宣長、平田篤胤の国学思想の基本は、すべての価値を道徳的に一元化していた朱子学的思惟方法の分解過程において、内面的心情の世界を道徳の体系から独立させることにありました。いわゆる文学的主情主義ですが、同時にその解き放たれた内面を「古」の理念のもとに統合しようとしたのです。しかし、宣長国学が規範を排し、神話世界の非合理性の前に拝跪する「寛濶」を維持したのに対し、後継の篤胤国学は、政治的实践を辞さぬ分だけ規範化し、「狭さ」を免れませんでした。幕末になると、この篤胤国学は、地方の豪農層の内に普及し、いわゆる草莽の志士を輩出させていくかたわら、窮乏する農民に向って、治水灌漑工事や農作物改良といった老農的な事業にも乗り出していく契機を与えるのです。

けれども、わが青山半蔵は、作品中で、佐藤信淵の勸農の書を読んではいるようですが、飢饉に苦しむ農民のために自家の米倉を開くことはあっても、農業事業家としての実践面がまるで欠落しています。また、中津川の景蔵、香蔵らのごとく、家を顧ることなく「国事に奔走する」政治実践にも飛び込むことができないのです。むしろ、維新後、教部省に務めたり、飛騨一の宮に赴任したりすることはありますが、現実社会の政治的リアリズムにも拒絶され、純粹に宗教的な世界に埋没することもできぬ自分自身を再確認する結果に終わります。木曾山林事件への奔走も、戸長免職後はたちまち運動をあきらめてしまい、何ら責任感覚を有していないところなどを見ると、杣人、山賤、牧人達の住む「遠い古」への夢にこそ最大の

力点が置かれているのがわかります。まさに、半蔵にとって国学思想とは、「古」のなかに再統合された理想的な共同体社会を夢見た「復古」の観念にほかならなかつたと言えましょう。

この「復古」の観念について、半蔵は「古ながらの古」に帰ることではなく、「自然に帰れ」ということであり、さらにそれは「新しき古」の発見となると説明しています。しかし、そうした解釈よりも、次のような言葉——過去に意味があるのかと疑問を投げかけた寿平次への答えの部分——にこめられているものが気にかかります。

君のいふ過去は死んだ過去でせう。ところが、篤胤先生なぞの考へた過去は生きてる過去です。明日は、明日はツて、みんな明日は何時まで待つても来やしません。今日は、君、瞬まじく間まに通とり、過すぎ、て、行いく。過去こそ真まことぢやありませんか。

ここに言う「死んだ過去」、「瞬まじく間まに通とり過すぎて行く」現在とは、私たちが常識的に感受する時間の観念と変りません。しかし、それと対立的にとりあげられている「生きてる過去」とは何か、「復古」の観念を支える時間認識を見ていく必要があります。

「死んだ過去」と「生きてる過去」の対立を、家屋の空間構造のなかに見てみると、「眼まぐるしい、『時』の歩み」を告げる本陣上段の間が、前者を象徴して浮かんできます。とすると、後者は、先代半六の用いた意匠そのままを残した隠居所を初め、次のようなところにあらわれていると言えましょう。

子供の時分の半蔵の前に坐らせて置いて、吉左衛門はよくこんな古い話をして聞かせた。彼はまた、酒の上の機嫌の好い心

持なぞから、表玄関の長押の上に掛けてある古い二本の鎗の下へ小俣を連れて行つて、

「御覧、御先祖さまが見てゐるぞ。悪戯するとはいぞ。」と戯れた。

隠居所は、家督を譲つた後、静かに余生を送る、死と近接した空間であり、嫁いだばかりのお民におまんが示す離れ座敷は、初潮をみた女が籠る空間です。それらはいずれも「本陣らしい古めかしさ」を物語っており、半蔵は、こうした個々の生を超越して存在する確固たる時間の手応えにとりまかれて生きています。そしてその時間的表象の最たるものが、万福寺の墓地に立つ「基の墓碑なのです。

古く苔蒸した先祖の墓石は中央の位置に高く立つてゐた。何百年の雨にうたれ風にもまれて来たその石の面には、万福寺殿昌屋常久禅定門の文字が読まれる。青山道齋がそこに眠つてゐた。あだかも、自分で開拓した山村の発展と古い街道の運命とを長い眼でそこに眺め暮して来たかのやうに。

「すべて清い」と形容されるこの墓地は、吉左衛門埋葬の際にも再び描き出され、「いつ来て見ても先祖は同じやうに、長いと言つても長い眼で、自分の開拓した山村の運命をそこに眺め暮してゐるかのやうである。」と繰り返されています。柳田国男が『先祖の話』で論じたような、民衆の宗教的心意としての祖先崇拜の感情がここには感じられます。とりわけ先祖の霊が子孫の住む土地のすぐ近い場所——小高い丘や山——にとどまつて行末を見守っているという民衆の生活感情は、そのままここに例証を見ることができるとい

う。それは青山家のみならず、最初の開拓者の祖霊として「村」の精神的支柱でもあるわけです。ここでは過去は無意味ではなく、現在の内にも脈々と生き続けており、「街道」から流れ込む「眼まぐらしい『時』の歩み」とは別種の時間が存在しているのです。

こうした祖先崇拜の情は、半蔵の感性と認識の根幹に最後まで生きていますが（たとえば第二部第十四章、宗太打擲の場面）、しかし、実際には吉左衛門のように「家」及び「村」に同一化していくことができず、むしろその祖先を遡る形で「村」の現在を超出していきます。それが、第一部第三章の相州三浦行にはかなりません。この旅は、半蔵が木曾の山の中を出る初めての旅であり、同時に江戸で平田派入門を果す重要な旅でもありました。さらに寿平次が偶然知った木曾移住以前の青山兄弟の先祖を訪ねる目的も兼ねていました。そうした先祖の生きた時間は、第十七代目である半蔵にとって気の遠くなるような時間であったに違いありません。

村人たちの崇拜する祖霊は、「村」の存立と切っても切れぬ関係にあり、両者は固く結び付いていました。その先祖に、さらに先祖があったというのです。女達はその知らせを「不思議な思ひ」で迎えますが、彼らはやがてまた「村」の現在に帰還します。彼らに与っては単なる「村」前史のエピソード、その神話性の補充物ではない意味しありません。

しかし、半蔵にとって「村」以前の時間をまさに肌で感じる体験でした。初めて「村」を離れての旅が、「復古」を志す平田派入門の旅であるとともに、時間的遡行の旅であったことの意味は、決し

て小さくはありません。彼らの訪ねる公郷村は、次のように描写されます。

公郷村とは、船の着いた漁師町から物の半道と隔つてあなかつた。半蔵等は横須賀まで行つて、山上の噂を耳にした。公郷村に古い屋敷と言へば、土地の漁師にまでよく知られてゐた。三人がはる／＼尋ねて行つたところは、木曾の山の中で想像したとは大違ひなところだ。長閑なことも想像以上だ。ほのかな鶏の音が聞えて、漁師達の住む家々の屋根からは静かに立ち昇る煙を見るやうな仙境だ。

この「仙境」にたとえられる場所が、「木曾の山村を開拓した青山家の祖先に取つては、こゝが古里」と受けとめられるのも、無理はないでしょう。この山上家はさらに三浦家に遡られ、その祖は武士草創期にまで至るのです（島崎正樹の作成した島崎家系図によると桓武天皇第三皇子葛原親王が祖とされています。むろん真偽は定かではありませんが、正樹が天皇を中心とする民族的同質性の観念を抱いていたことは確かでしょう）。

そしてその系図を初め、古文書、祖先の遺物、さらには「昔の人の意匠のまま」の庭までもが、「遠い祖先の昔はまだそんなところに残つて、子孫の眼の前に息づいているかのやう」に、半蔵らを圧倒します。それまで想像もつかなかった古い古い過去の時間が、目に見えるものとして現前するのです。

山上家の老嫗に「御先祖さまが引き合せて下すつた」と言われるこの邂逅は、半蔵を、「村」を超越して存在する時の流れに直面さ

せす。半蔵にとってみれば、彼はこのとき祖先崇拜の情を持續しながら、「村」を超出する論理を手にしたと言えましよう。

さらに半蔵における「復古」を支え、また読者に強い緊張感をもって訴えてくるのは、御嶽参籠の場面です。木曾御嶽は、古くからの山岳信仰の対象として名高く、登拝可能な高山では富士山に次ぐ霊場でした。とりわけ近世後期になってからは、遠く江戸近在からも講中を組んで集団登拝を行う、いわゆる御嶽講が、富士講と並んで隆盛を極めたと伝えられています。また木曾谷の民衆にとっては、御嶽は聖地であるばかりでなく、「魂のふるさと」(生駒勤七氏)として存在したのです。

「排外熱の絶頂に達した年」である文久三年、政治状況はいよいよ混乱の一端を辿り、半蔵の周囲では、景蔵、香蔵がいずれも京都に向った時期です。半蔵は自身の動搖を押え、庄屋となることの意味を問うべく、御嶽に登るわけです。その御嶽は次のように描写されて読者の前に現れます。

「勝重さん、御嶽だよ。山はまだ雪だね。」と半蔵は連れの少年に言つて見せた。層々相重なる幾つかの三角形から成り立つやうな山々は、それ／＼の角度をもつて、剣ヶ峰を絶頂とする一大巖頭にまで盛り上つてゐる。隠れたところにあるその孤立。その静寂。人はそこに、常なく定めなき流転の力に對抗する偉大な山嶽の相貌を仰ぎ見ることが出来る。

街道沿いの「爽やかな緑」と対照をなす御嶽の「雪」。風景の焦点は御嶽の聖性にひき絞られています。「常なく定めなき流転の力」

とは、歴史の時間の謂です。その時間の風化力に対抗しうるものとして、山が仰ぎ見られているのです。いうなれば、山は、太古からの闇をかかえた自然そのものなのです。それは、平地の世界を中心とした歴史の時間の流れに対し、巍然として聳立する存在です。

半蔵は、「殊に夜の感じが深い」御嶽の入口、王滝村でまず精進の日を送り、そして身体を浄め、着衣を改めて里宮に向います。その参道は「ひとりりで参詣者の心の澄むやうなところ」で、その彼方に社が見えて来ます。

間もなく半蔵等は、十六階もしくは二十階づゝから成る二町ほどの長い石段にかゝつた。見上げるやうに高い岩壁を背後にして、里宮の社殿がその上に建てられてある。黒々とした残雪の見られる谷間の傾斜と、小暗い杉や檜の木立とに囲繞されたその一区域こそ、半蔵が父の病を折るためにやつて来たところだ。先師の遺著の題目そのままといふべきところだ。文字通りの「静の岩屋」だ。

ここに描かれているのは、「街道」に象徴される歴史的時間とは異なる、時間の停止した空間、空間に表象される非歴史的な絶対的時間にほかなりません。この「魂のふるさと」において、すなわち精神の共同体において、半蔵の求める「古」が顕現するのです。

しかし、問題なのは、半蔵がこの絶対的時空に完全に帰一することのできぬ点にあります。「静の岩屋」に座しながら、彼の想念はかえって攘夷の声の渦巻く日本の全体へ、その切迫した状況に関連する馬籠宿の混雑へ、幕府の命で天下安泰を祈る大般若の儀式を行

う万福寺へ、そして牛方利三郎の悲劇へと拡がっていきます。さらにその視線は、御獄に残される「暗い中世」の跡、神仏混淆によるさまざまな影響を見出ししてしまうのです。

彼は、単純な信仰に一切を忘れてあるやうな他の参籠者を眼前に眺めながら、雑念の多い自己の身を恥ぢた。

とあるように、無意識の内に御獄信仰にすがって生きる民衆と、半蔵は異なるのです。換言すれば、彼らにとってア・プリオリに御獄が「魂のふるさと」であるのに対し、半蔵にとっては、「魂のふるさと」としての意味が重要なのです。さらに言えば、「古」なり「静の岩屋」なりの観念の映像が投射されたところに、木曾御獄があったのです。

それゆえに観念の純粹なる実現を求める半蔵は、異教に汚された「神の住居」を嘆きます。そして社殿の壁に掛る二つの天狗の面に注意をひかれるのですが、結局は復古神道に相容れないものとして退けてしまうのです。しかし、「高山の間に住む剛健な獣の野性と、翼を持つ鳥の自由と、深秘を体得した神人の霊性」を兼具するとうように、奇妙に生々しく描写されるその天狗の面こそ、逞しい生存能力と自然を畏怖する心を持った民衆の神話的想像力の所産にほかなりません。維新後の宗教改革をへて、両部神道の遺物を一掃し、「二柱の神の古」に帰った御獄の姿が、第二部第八章で再び描かれますが、その描写が先の参籠の場面と比べてはるかに魅力を失っていることは否めません。むしろ、神秘的で妖しげな天狗の面——それは男女両性を与えられています——こそ、半蔵が「古」の観念を

つかみとるなかで捨象された《身体》を、そして民衆のアモルフなエネルギーを想起させるのです。

青山半蔵にとって「古」とは、第二の「村」にはかなりませんでした。しかも、それは現実の「村」から疎外されながら、臍の緒の切れぬ状態にいる人々によって夢想された観念の「村」でした。彼は「街道」に心を寄せ、開かれた自由なる世界を希求しますが、実際には、同質の人間——平田派同門者や伏見屋の養子伊之助ら——とのみ交流し、真の他者と出会うことはありませんでした。数少ない例外が「お前さまにはんとうのことを言う者があらずか」という敵しい拒絶の意志を秘めた出入りの百姓の発言です。アメリカという最大の他者と初めて出会った、この幕末・維新时期を生きた彼の心的機制は、他者との葛藤のなかで自己を形成し、確認することよりも、今まで見てきたように、濃密な内なる時間において自己同一性を確かめることに働いたと言えましょう。作品の後半、維新後の大変革によって次々と「村」の旧秩序を支えてきたものが廃されていきます。吉左衛門が閉ざされた本陣会所の前に立ちすくみ、過ぎ去りし生活を惜みながら斃れていったように、変革を理念的に支持した半蔵にとっても、その喪失の体験は苦痛であったに違いありません。その過程で半蔵を支えたのが、第二の「村」への幻想、「復古」の観念でした。夢破れた半蔵の最後の狂気こそ、その観念に捨象された《身体》の側からの復讐と読めてくるのです。

附記、本稿は昭和五十七年度秋季大会にて発表したものをもとに原稿化したものです。

# 『嵐』と『夜明け前』

十 川 信 介

十川でございます。『夜明け前』につきましては先頃意見を発表  
したことがあります。それ以後特に新しい考えを持っているわけ  
ではありません。そこで今日は少々苦しまぎれなんです。小説  
「嵐」と『夜明け前』というテーマで、「嵐」で藤村が到達した認識  
からどういう具合に「夜明け前」に進んで行くのか、もしも「嵐」  
という小説が今まで言われてきているように「夜明け前」と関連す  
るとすればどういふ点が関連するのかわかることを中心に考えたい  
と思います。

ご承知のように「嵐」については、三好行雄さんの『『嵐』の意味』  
（『島崎藤村論』所収）という論文がありました。主人公の〈私〉が  
藤村の実生活からいろんなものを捨象した、〈仮構された私〉だ  
ということが指摘されております。私もその点にはまったく賛成で、  
特に、藤村の実生活上の三人の女性、つまり『新生』発表にまつわ  
る島崎こま子、姉さんの高瀬園子、それからやがて藤村夫人となり

ます加藤静子、彼の実生活で大きな位置を占めていたこの三人の女  
性の問題が切り捨てられている、その結果、「嵐」に出てくる〈私〉  
は、鳥が羽をひろげて子どもをかばうように餌をやり養い育てる、  
そういう姿ばかりがクローズ・アップされることになりました。その  
点では私もたしかにその通りだろうと思うのですが、ただ藤村がこ  
ういうように実生活の中から、ある一部分だけをクローズ・アップ  
して、作中人物を作って行く、『春』の岸本捨吉でも『家』の小泉  
三吉でも誰でもいいのですが、そういうやり方は藤村の小説の特色  
としてもっと前からあったわけです。たとえば、『家』では三吉の  
〈屋内〉の生活だけがとらえられていますし、三年間のフランス暮  
しの成果である『海へ』と『新生』は非常に違う側面を強調してつ  
くられています。そうしますと問題は、こういうような〈仮構され  
た私〉といいますが、実生活の中から自分のある一部分だけを取り  
上げて拡大する方法が大正十五年という時点で出て来たというより

も、大正十五年という時点で、女性問題が全面的にカットされて、親子という縦の関係といえますか、切っても切れない関係において、〈家〉というものが考えられていることが大切ではないかと私は思います。

「居は氣を移す」という言葉がありますが、そういう言葉どおりに、藤村は生活が沈滞すると、家を替えてそれによって自分の生活を一新しようとして来ました。〈旅〉を含めて、それは彼の生活の特徴的なパターンだろうと思います。

この「嵐」に描かれている飯倉への転居は、『新生』第一巻の連載が終了しまして、その波紋が一段落した時点で行われていきます。そうしますと、やはりここには藤村の新しい出発があったに違いない。事実「嵐」の中にも、今度の家には、自分は非常に大きな期待をかけてきたという言葉があります。

藤村はそれ以前にも小説『家』で描かれるように、〈新しい家〉をめざして何とかして〈夫と妻との心の顔〉があらう〈新しい家〉を作ろうと努力してきたわけですが、しかし、『家』に書かれたかぎりではそれに失敗しまして、しかも奥さんは亡くなってしまい、やがて、『新生』で描かれるような事件が起きるわけです。そうしますと、そこからはいあがろうとする時に藤村が〈家〉の絆をもう一度考えようとしたとしまして、『新生』に記したような内容が彼を規制していますから、新しい妻を迎えてふたたび〈夫と妻との心の顔〉があらうよりな家庭を作ることとはほとんど絶望的だったはずで、子供たちの中に切っても切れない関係を見出して行く以外に残され

た方向はないことになります。『新生』にパリで父親のことを激しく思い出す部分がありますが、地べたに額をこすりつけて、心の苦痛を訴えたい、そう願ったような子供の心を理解してくれる父親像が非常にほつきりと描かれている。つまり、子供を慈愛の目で見守ってその心を理解する父親像の理想が『新生』あたりから藤村の中に定着していくんだらうと思います。「嵐」の父親というのは、私が指摘するまでもないので、生活費を稼いでえさをひろうオンドリの役目だけでなく、子供の躰とかけんかの仲裁とか洋服の世話とか毎日の献立まで考えて、羽を広げてひなをかくす母鳥の役目までこなす父親として登場するわけで、これはやはり『新生』の岸本が夢想したような父と子の絆にもとづいてあるべき家をつくっていかうとする藤村の気持のあらわれだと考えてもよいと思います。

〈子供でも大きくなったら〉と「嵐」の主人公はたびたび言いますけれども、この「嵐」という小説は、父と子が作って行く〈家〉という観点からみますと、そういう〈私〉の苦勞が報いられて、最後に〈新しい家〉ができるまでの物語として読むことができる、と私は思います。

この小説は、〈私〉を中心とする一家が、遠からず今の住まいを見捨てようとしているところから始まります。ところがその家はなかなか見つからない。七年前、彼は多くの望みを持って現在の家に移って来た設定されています。ところが七年後の現在になりますと、自分でも動かすにはいられないという切迫した要求にせまられています。しかし問題は、そういう大きな期待を持って移って来た

にもかかわらず、なぜ彼はもう一度移らなければいけないのか、それから、家を捜しているのになぜその家は見つからないのかという点にあります。この七年間に彼は「明日は、明日は」と思いながら「明日」を待って来たわけです。しかし、いつまでたっても望むような「明日」はやって来ないので、失望とか幻滅ばかりを感じています。世の中は淋しいし、むずかしい時代だ、そういう認識に表われているように、家の外には嵐が吹き荒れています。この「嵐」がなぜ直接に書かれなかったのかはこの際問題外としますが、簡単な年譜を見ましてもこの時代に社会的な「嵐」が吹きあれていることは、いまさら申し上げるまでもないことで、この「屋外」は嵐であるという認識が「屋内」の方に、内部の子供たちの方に彼の目を向けさせるわけですけれども、ところが成長期の子供たちはいろいろ彼を悩ませますし、また自分の方に心を開いてくれない。そのあげく、彼は家の内も外も嵐だ、とか、子供はとうてい母親だけのもので、父親とはその子供の中を通りすぎる旅人のようなものにすぎないのか、という有名な感想を持つことになりましたが、そういう不安におびやかされながらも、彼はひたすら子供の成長を待って、強い雨に打たれて帰ってくるような子供たちを一生懸命家の中で保護しようとしています。そうしますと、彼がこの七年間望みをかけて住んだ飯倉の家から動かなければならない理由は、外で吹きあれている強い嵐から子供たちを守るためではないことになります。この飯倉の家は、小説に地下室という表現がされているように、地勢の上から言っても嵐の通過を待つには都合のいい所です。

この小説に、嵐の終了を感じて身を起す藤村の姿勢を読み取られるのが三好さんのお考えですが、小説に描かれたかぎりでは、「嵐」が通過してしまつたという意識は主人公の中にはないわけですし、非常に単純なことを申しましたが、昭和に入つて社会的な嵐はもっと強い勢いで吹き荒れるわけです。藤村の一家がそれに巻き込まれることも、三男の藤助さんが左翼運動とのかかわりで留置される事件でご承知のとおりです。そうすると題名の「嵐」とはどういう性質のものかということになりますが、私は「過ぎる七年の間続きに続いて来たやうな寂しい嵐」という言葉で表わされている「嵐」が藤村の描こうとした「嵐」であり、同時に主人公の転居をうながしているいちばん大きな原因なのではないかと思えます。最初のうちは、育児の心労が彼を疲れさせている。それから自分の言うことをきかない、自分の方に心を向けない子供たちに対するさびしさが彼を包んでいる。そして彼らと心が通じ合つたと考えた時からは、彼らのはなれていってしまうのではないかというさびしさとか恐れとかが主人公をつつんでいます。つまり、子供たちが大きくなつたら、ということばかりを考えて七年間暮らしてきたこの父親は、それがある程度実現した現在となつて、伸びていく子供たちに追いつかれ、心身の衰えを感じてしまい、それをはらいのけて新しく生きていくために、もう一回転居を策しているんだらうと考えられます。ところが今度の沈滞はこれまでの場合と違ひまして、転居という従来の手段ではどうもうまくいかない性質のものです。どうしてかという、この「寂しい嵐」は、いやおうなく彼の身にしのび寄っ

ている老いであるとか、あるいは自分を追いぬいて伸びていく子供たち、そういうところから吹いて来る〈嵐〉だからで、それはこれからも吹き止むことはないはずです。実はそういうことは彼自身にも自覚されていて、彼は転居々々と言って騒ぐ一方で、父さんぐらいの年になると家というものはむやみに動かせないんだ、と子供たちに言うわけです。三郎が彼をひやかして、「なにしろ、日当りが好くて、部屋の都合がよくて、庭もあつて、それで安い家と来るんだから、むづかしいや」と言うように、彼は一方で転居と言いつつ、一方では非常にたくさん条件をつけて、転居を自分自身で実現不可能にしていることになっています。動きたいという気持と、動きたくない気持が複雑に入り混じっている。そういう彼に、〈新しい家〉が最後に見えてくるというのが、この「嵐」という小説の構造です。

それは長男の太郎が、故郷に〈永住の家〉というものを建てることによつて可能になります。島崎樗牛さんの「子見たる藤村」という文章にもつづいて、作中には、太郎が主人公の父親に敬愛の念を表わした文章のことが書かれています。そういうものを読むと、主人公は離れていった子供がほんとうは自分を理解してくれていたことを感じます。それから次郎と三郎とは非常にきかない子供だったわけですが、彼らの中に、自分の才能や性格が別々に伝わっているのを見てしまふ。それから、末の女の子の末子には亡くなった妻と同じ姿・形がしだいに現われてくるのを見てしまふ。つまり、そういう性格的・肉体的共通性によつて、この主人公

は、親と子供の中にある切つても切れない血脈をはっきりと自覚していくわけです。たとへば『春』の岸本をおびやかした宿命としての〈家〉の象徴だった肉体的共通性は、ここでは完全にプラスの価値に転換しています。三郎が「僕等の時代のことは父さんには解らないんだ」と言うように、親子の心が通じ合っていない部分はむしろありません。しかし、そういう世代的な断絶を乗り越えて、やっぱりこの子供と自分とは血でつながっているんだという自覚を主人公ははっきりと持つようになります。そういう切つても切れない血脈にもつづいて、〈新しい家〉がしだいに彼の中でふくらんでいくんだらうと思います。もちろんこれは、観念としての家であつて、実際の家ができてはいるわけではありません。しかし、こういう観念としての〈新しい家〉が、太郎が実際に郷里でつくった家を見て、実際の家と観念の家とがそこで一つになるのだらうと思います。

郷里の太郎の家に行きました時に、主人公はみはらしのいい二階へのぼります。そうすると、美濃の平野が遠く見わたされる。それに続いて、「天氣の好い日には近江の伊吹山までかすかに見えるといふことを私は幼年の頃に自分の父からよく聞かされたものだが、曾つてその父の古い家から望んだ山々を今は自分の子の新しい家から望んだ」という文章がありますが、ここには自分が父親から教えられた美しい風景が子供の家で蘇っているんだ、という認識があります。ここには明らかに、父から子へ、子からまたその子へと伝えられていく血統の連続性を信じる主人公の姿が描かれています。父親と見た風景が子供と見る風景とイコオルになる。つまり、木曾の

故郷の地に建てられた新しい子供の家は、蘇った古い家でもあるという図式がここに成り立つわけです。そしてそれは、遠い先祖の残した古い潤れた井戸が新しい太郎の家でもう一度湧き出したという事件に象徴されています。まさに「血につながるふるさと」と言ってもいいでしょう。

パリに行ったときに、藤村はこの都会の中に生き返り／＼する生命の連続性と、そこを支配する総合力を感じていますが、それはこの「嵐」の新しい家に十分に生かされています。この「長い支度と親子の協力とから出来た」新しい家に集まってくるのは、たゞ単にこの一族だけではないのでして、過去と未来ですとか、あるいは観念と現実ですとか、そういうさまざまなのがこの新しい家という観念のなかで集合します。たとえば、主人公が着いたときに、「太郎さん、お前の家かい」と言いますと、太郎は誇らしげに「これが僕の家サ」と答えますが、しかし、それは同時に主人公が作った家でもあるわけです。ですから、彼は、これはいい家だから時々帰ってきて、本を読む、と言いますし、次郎がここに来てもいいか、と尋ねると、太郎は、それはもう当然で、次郎の部屋をちゃんと用意してある、と答えます。

この郷里にできた新しい家は、たしかに名義からいえば太郎の家で、それを作ってやったのが主人公の父親であることは間違いありませんけれども、しかし、それがいわば心の根としてのみんなの家であり、〈古い家〉の蘇りでもあるという認識は、主人公のなかにはつきりと生まれています。そうしますと、そういう精神的なへ永

住の家〉を持った彼にとって転宅の必要はほとんど失くなるだろうと思います。彼は郷里の旅から東京に帰ってきて、もう一度この屋根の下で辛抱してみようと考えます。そうして、「旅にも等しい自分の仮の借家住い」と、「子のために建てたあの永住の家」との間に「虹のような橋が掛った」とか、「その時になってみると『父は父、子は子』でなく、『自分は自分、子供等は子供等でもなく、ほんとうに『私達』への道が見えはじめた』という有名な言葉を吐きます。

この小説は、発表当時には真実の人生記録として多くの批評家から称賛されましたが、その中で、たとえば正宗白鳥は『「嵐」と『元の枝へ』』という有名な評論のなかで描写の円熟を認めながらも、本当に私たちへの道が見えてきた、という言葉は何を言っているのか全然わからない、という非常に厳しい批評をしました。しかし、藤村は人生記録としてこの小説を書いたわけではありませんし、また白鳥が言うような人生の「流転」の相を書こうとしたわけではないだろうと思います。彼が、この小説の中で書こうとしたのは、長いあいだ彼が苦しみながら求めてきた〈新しい家〉が成立し、心の兩風を防ぐ準備ができたという、その事実を告げたかったんだらうと思います。人生の流転の相とか、あるいは生活記録を記そうとした小説として読もうとしますと、この〈私たちへの道〉であるとか「墓地から起き上がる」決意とかは、非常に不思議で、唐突な言葉のように思われますが、〈家〉の姿を基軸にして読んでいけば、これは非常に巧みな計算によって構成された、〈新しい家〉への過程

を書いた小説であることがお解りいただけると思います。主人公の〈私〉が見ているのは現実の家ですけれども、しかしそれは同時に親子とか一族が相集まって結びつく〈心の家〉でもある。つまり、これまで藤村が夢想してきた〈新しい家〉が、郷里に建つ新しい島崎家を実際に見ることによって確信に変わった、と言ってもいいだろうと思います。

今日は『夜明け前』の特集ということで、「嵐」の方で時間をとりますと肝腎の『夜明け前』の方に入れないので一寸あせるんですけれども、こういう「嵐」の親子関係は、『夜明け前』のなかにいような形で使われています。それがどういふ意味をもつかを考えてみたいというのが、今日の発表の目的だったわけで、どうも時間の配分がまずくて全部お話できるかどうか解かりませんが、どういふところに「嵐」と『夜明け前』とのつながりがあるかということこれから考えていきたいと思ひます。

まず一つは、『嵐』において成立した〈新しい家〉が、これまで藤村が追究してきた夫婦単位の〈新しい家〉ではなくて、親子関係という縦の関係、あるいは切っても切り離せないものとして成立することで、それが『夜明け前』の親子関係や上下関係を決定的にしていくだろう、ということです。先ほど紅野謙介さんのお話にもありましたけれども、ここでは性的な問題が省略されている。今まで藤村が『家』とか『新生』で書いて来たような意味での家族間・一族間における性的な問題は、『夜明け前』のなかでは見事に切り捨てられています。その原因が「嵐」における認識だけにあるとは言

えないでしょうけれども、しかし、やはり一つの原因として、「嵐」における家の觀念、あるいは形態が『夜明け前』における家族や家の姿を規制していることが疑えないだろうと思ひます。それでは、「嵐」で示された切っても切り離せない連続性や、反発しても子供と父親とはいっかは理解し合い融和し合うものだという觀念が『夜明け前』とどういふふうに関連しているかと言ひますと、レジメに書いておきましたけれども、『夜明け前』では親子の連続性を示す部分は第一部に集中的に表われていまして、時には「嵐」の親子関係が、そっくりそのままあてはめられます。たとえばさっき申しました、天氣のいい日に近江の伊吹山まで見える、ということ自身は父から聞いたけれども、今それを子供の家で見るといふ部分は、半蔵の継母にあたるおまんが新婚早々のお民を連れて家の中を案内して歩く、その時におまんがお民に言う言葉としてそのまま生かされています。つまり、ここには姑から嫁へ、上の世代から下の世代へと伝えられていく連続性ははっきりと出ているわけです。もう一つ具体例を申しますと、「嵐」の父親は、子供たちを保護して、年もいらない子供たちに汚いものを見せまいとします。放火とか情死とか、あるいは汚職とか、そういうものに満ち／＼た新聞などは見せたくない、そういう彼の考えは、吉左衛門、あるいは金兵衛の科白として『夜明け前』でも繰り返かえされます。小さいところで申しましたも、「嵐」の主人公が病氣になって、足を投げ出して見せながら、自分は背健脚だったけれどこんなに痩せ衰えた、と言う部分や、子供たちが心配して風呂へついてきてくれる部分は、『夜明

「前」では吉左衛門と半蔵の関係として適用されています。つまり、「嵐」と同様にお互いに理解しあわり合う親子という構図は、『夜明け前』では特に第一部で強調されます。ところが、第二部の半蔵と子供たちの関係はどうなるかと言いますと、「嵐」前部の断絶の部分ばかりが適用されます。明日は／＼といくら待っても明日はやってこないとか、子供は母親だけのもので、父は子供の中を通り過ぎて行く旅人にすぎないのか、というような主人公の感想によって、半蔵の非常に寂しい気持が描かれるわけです。

その意味では「嵐」と『夜明け前』の進行方向は逆ということになりまして、「嵐」の〈新しい家〉の観念はどこへいったんだらうという疑問が起きてきますけれども、それがこの二つの作品の関係を考える場合に第二の問題点となるだらうと思います。この解答はわたくしにもよくわからないのですが、「嵐」の〈新しい家〉の観念が『夜明け前』にかかわっていかないはずはないので、今日のところは一応の仮説として、次のように考えてみてはどうかと思っております。それは〈新しい家〉の観念が、半蔵の朝廷に対する気持または新しい国家観に拡大されていくのではないかとということです。

「嵐」では、家族がそれ／＼の自分の生命を發展させていく、しかもお互いに理解し合う、そういう家が〈新しい家〉として考えられていると思いますが、『夜明け前』でそれに相当するのは、半蔵が夢想している新しい国家しかないのではないのでしょうか。『夜明け前』を貫いている大きな動力は、それ／＼の人間が内部の生命を伸ばしていくところにあるということは、前に書いたことがあります

が、特に第一部では、そういう点がはっきりとうち出されていません。

半蔵が属している共同体は三種類ありまして、一つは青山家、もう一つは、馬籠、または木曾という地域社会ですね。それからもう一つ、日本という国家がある。しかし、第一部では、これらの共同体はすべて、半蔵にとっては生命の自由な發展を妨げるものとしてとらえられています。半蔵はその枠組を解体して、新しい人間関係、新しい国家や社会を作りたいという気持をもっているわけで、そういう閉塞状態を生むもともと根本的な構造としての幕藩体制とか鎖国とか、そういうものに対しておもてだつて行動してはいませんけれども、国学の理念にもとづいて〈復古〉の理想をかかげ、古代同様の君臣の関係を夢想しています。その結果彼の一つの特徴として、家であるとか、青山家の家職、馬籠における彼の地位を飛び越えて、いつも直接に国家、あるいは朝廷に結び付こうとする傾向が生まれてきまして、それが、半蔵に対する家や村の不満を招くことになりました。

しかし、こういう傾向は、彼が夢想している国家の観念からすれば、当然なんだらうと思います。半蔵が考えている新しい国家は、かならずしも具体的ではないわけですが、しかし、基本的にはへ上つ世への〈復古〉と考えてよいと思います。それがはたして半蔵の考えているようなものであったかどうかというのを別にして申しますと、半蔵が考えるへ上つ世とは、この世に王と民しかない社会で、漢心であるとか、さかしらであるとか、そういうもの

に汚染されていない純粹な精神が支配していた時代と説明されています。ですから、王と民とが直接に結びつき、その間に中間項が存在しない構造が、半蔵が理想としていた体制の特色として指摘できると思います。抽象的で具体的な政策や内容はほとんどないのですけれども、お互いの信頼感というか、〈和〉の精神さえあれば、上は下のものに対して恩恵を与え、下の方からは敬愛の念で仕える、それによって世の中はうまくいくんだというのが半蔵の考えの根本であろうかと思えます。ですから半蔵は王政復古でありますとか、五箇条の御誓文、それから東山道軍の御触にものごく感激しています。こういう考え方で、やがて明治政府がつくっていく家族国家観——これについては詳しく申し上げる時間ありませんし、そういう能力もありませんので、たとえば石田雄さんの『明治思想史研究』で述べられている家族国家観、あるいは松本三之介さんの『近世日本における国学の政治的課題とその展開』などをご覧いただきたいと思うんですが、すくなくともこの時代に、多少の考え方の差があるとしても一君万民という図式が成立したことは疑いありません。つまり家父長的な性格を持った絶対的君主に対して均質な国民が忠誠を捧げる、絶対的な君主は下々のものを被護し平等に恩恵を与える。そういう家族国家観は、たとえば井上哲次郎なんかが唱える「一国ハ一家ヲ拡充セルモノ」として次第に明確な姿を現わし、やがて昭和になりますと、『国体の本義』というような文部省製の国体観として定着していくこととなります——とは、一見、非常に似ているわけです。ですから彼は版籍奉還が実現すると狂喜します。

これによって、中間項である藩は消滅し、すべての民籍は朝廷に帰属する、その結果、〈一国の父〉としての天皇と自分とはストレートに向い合うんだという気持が、半蔵の中に強く意識されているからです。したがって半蔵はさまざまな献言をしますし、ついには献扇事件という直訴にまで及ぶことになります。しかしあの事件も半蔵にとつては当然の行動なので、一応不敬罪ということにはなりませんけれども、草莽の民たる半蔵が直接に天皇にものを申し上げてもいいという時代が新しいへ上つ世、つまり彼の考える〈近つ世〉で、それが復古ということなのです。逆に申しますと、例の木曾山林問題で、彼はお上がそれを取り上げてくれない以上、いくら不満でも自分の志を伸ばしていく方向をほかにみつけることができます。最初は請願の中心人物として活動しますが、戸長免職になってしまふとそれ以上運動を發展させていくことができない。やがて息子の宗太が明治八年ごろに山林問題を再燃させますが、そこに「人民の権利を考えて」という言葉が書かれているのをみると、その運動には入っていきたくない、資料は提供しますけれども、直接にタッチしない。半蔵にとつて、上と下の関係、官と民との関係は、あくまでも恩恵と奉仕の信頼関係を基調とするべきで人民が権利として何事かを要求することには反対なのです。孝子としての半蔵は天皇の赤子でもあるわけです。

しかし半蔵の国家観が、やがて成立していく家族国家観とまったく同じであるかという点、そこには決定的に違うところがありません。

彼の場合には、明治政府の考えていたような擬制としてのムラとかイエとかいうものの特質を温存して、その上下関係をそのまま國家に及ぼしてゆくという中間項が最初から抜けているからです。明治政府の方針が、儒教的な家族制度とかあるいはムラやイエの特性を温存し、それを拡大して國家に及ぼそうとしたものだとしますと、半蔵の場合には、最初の出発からそういう血縁ないし地縁共同体的なものを切り捨てることによって新しい國家、（新しい古）がはじまっています。これは彼が〈父〉の世代、吉左衛門や伏見屋金兵衛と非常に違う点で、たとえば吉左衛門は、尾張藩の役人が苛酷な上納金を命じると、どんなことをしても自分は無理を聞かねばならないと思います。金兵衛にしてもそうなんです。山村家が没落して骨董品を売らなければならぬ時代がやってくる。養子の伊之助は本物が偽物かを考えて迷うのですけれども、偽物だろうと本物だろうと、山村様から出たものは黙って頂戴しておくのが自分たちの立場だというのが金兵衛の考えです。金兵衛のようにけちで細かい男にしてそうなんです。彼らには非常にはっきりした生活圏としての地域社会、藩とか村とかいうものがあるわけです。吉左衛門によりますと、青山家には十三人の家つきの百姓、主従というよりも親子に近いような関係の小作人がいます。彼らを半蔵に引き渡す彼には、外部では崩壊しつつあるかもしれないませんが、非常に強固な共同体の意識がまだ残っているわけです。吉左衛門は古い書類と同時に十三人の百姓を半蔵に引き渡して特別に目をかけてやってほしいと頼みますが、自分が守ってきた〈家〉を〈子〉に伝えて行く、古

い家の連続性を信じている彼の気持は、ここにはっきり表われています。

ところが、半蔵はむしろ逆でして、彼にも共同体の意識はあり、連続性の確信もあるのですが、それは日本という觀念の中でしかまだ存在しないので、その実現のためには現実にある地縁共同体の絆のようなものはいったん切らなければならないと思っています。ですから彼に対する共同体側の一番大きな不満は、彼が家のことをまじめにやらない、村の仕事をしっかりしないということです。継母のおまんや問屋の九大夫の不満はその代表ですが、明治維新になつてからも、彼は村の伝馬役から非常に不平を言われます。伝馬役たちは地元の伝馬役がいい仕事を割当ててくれるのが当然だと思っているのですが、ところが半蔵は地元優先をせずにみんな平等に仕事を割りふってしまう。そこに馬籠近辺の伝馬役たちの大きな不満が生まれ、村の共同体から浮き上ってしまう彼の位置がはっきりします。

つまり彼のめざす共同体を実現するためには、地方なり村なりという既成の共同体を解体することが必要なのですが、しかしそれが既成の共同体から反撃され、彼の足場を失わせることになるのも必然です。たとえば彼は先祖を大事にするわけですけれども、しかしこれに関して彼がやったことは、木曾に入った青山家初代の道齋が作ったお寺から位牌を引き掲げて神葬祭を實行したこと、そして最後に寺を焼くということまでやるわけです。彼はさっき紅野さんのお話にあったように、もっと前の祖先を発見しているのかもしれない

ません。しかしそれは非常に観念的な、実体を持ちえない祖先の観念でしかないのではないか。そしてそのことが、半蔵の失敗、悲劇の原因としてとらえられていることはたしかです。つまり半蔵にはイエとかムラとか呼ばれる共同体、または長い間の習俗としての寺とそこに眠る先祖を中間項とする連続性がありません。通説とおり、明治政府がそういうものを温存して家族国家を成立させていったとしますと、半蔵の国家観はその点ではっきりと違っていると思えます。半蔵が考える民とは、慈愛深い王のもとに平等な資格を持つて各自がその志を伸ばし、また直接に王に対することが可能な存在です。国学の理念や五箇条の御誓文から彼が夢想した新しい国家は、みんなが同じような資格で自分の生命力を好きなように伸ばしてゆきながら、しかも調和を保っている、そういう意味でさっきの「嵐」の新しい家が拡大されたものと私は考えますけれども、それは半蔵にとっては次第に幻想であることが明らかになってくるわけです。

しかし逆に言いますと、その幻想に固執することによって、半蔵の明治政府に対する批判的な位置もまた決定的になってきます。半蔵は「嵐」の父親と同様に、自分の生涯に成し遂げられなかったことを、あとから歩いてくるものに熱い寂しい思いを寄せたいと思ひ、子弟の教育に力を注ぎ、自分の子供の中では特に和助に期待をかけます。しかし、子供たちは期待に反して彼から離れ、新しい国家と同じく、新しい家も彼には見えて来ません。だから小説は「夜明け前」の暗がりで終るわけですが、しかしそういう半蔵の

姿を書く和助のモデルの後身としての藤村は、理解されなかった父親の熱い寂しい心とその理想を理解して、そこに「私たちの道」を見出しているんだらうと思います。つまり彼が「嵐」で自覚した、父は父、子は子というバラバラのかたちではない「私たちの道」は、ついに幻想にとどまった半蔵の理想を通じて、たしかに『夜明け前』の中に生きている、だからこそこの小説は単に父親の鎮魂としての意味だけでなく、新しい共同体の「夜明け」を待つ藤村の希求をこめた作品ともなりえているのだと思います。

早口で飛ばし飛ばし申しましたので、わかりにくい点が多々あったと思いますが、これで終らせていただきます。どうもありがとうございました。

#### 付記

大会当日有益なご意見をいただいた平岡敏夫・前田愛・剣持武彦の諸氏にあつくお礼を申し上げます。

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

# 漱石序論

——『野分』を中心に——

金子博

『野分』（明40・1）では、道也、高柳、中野の三人が、各々に固有の意味を持たされ、自己の定立に向けて「動き」だそうとする。そして、もし真正の自己定立への道があるとすれば、それは「觀念」と「現実」との間の「矛盾」の中に徹底的に身を置き続けること以外にはない。

七年間の「漂泊」から東京へ戻った道也は、教師の口を棄ててまで自己の「主義」に就こうとする。高柳は、現実の不如意と精神的失調に苦しみながら、自己保存（我執）に向けて「動き」だしたい人間である。中野もまた、恋愛を通じて自己の拡充に向け一歩を「動き」だす。——そのように三者が三様に「動き」だす、その交錯する所を描き出し、そこに漱石自らの主体をかけた実存的契機を求めたものがおそらく『野分』の世界である。そして作品の印象から言えば、三人は三人とも「動け」ずについて、作品の世界はいわば静かに閉じられていく。道也は、結果的には觀念への倒錯が明らか

になり、現実的契機を持たぬ人物として、高柳は絶対的な死によって、また、中野は、恋愛それ自体の持っている自壊作用の原理により、それぞれが「動き」を止めていく。

そして、おそらく作者漱石の一つの意図を裏切って、作者の實質が現われてくるのが『野分』の世界ではなかったか。それは、漱石の深い喪失感であり、よく言われてきたところの暗さであり、一種の敗退であるように思う。

\*

\*

「動くと危ない」（『草枕』四）、「動くと変ります。動いてはいけません」（『廣美人草』十三）と画工や甲野に言わせながら、作者の「動く」人間を描こうとする内心の希求は強い。そして、漱石は結局描ききれなかった。そこにおそらく彼の狂気が胚胎する。

「大なる理想のあるものは大なる道がある。迷子とは違ふ。」

〔野分〕十一。そして、「行ける所迄行くのが人生である。」(同)と書き、「迷子」とは違ふと道也に言わせた時、漱石には、矛盾や狂気を引受けながら歩き続けねばならぬことが鋭く意識されている。しかしながら、道也は「行ける所迄」本当には行けなかった。『二百十日』(明39・10)において、阿蘇の噴煙に内心の衝迫を託しながら、結局圭さんを山中に迷わせたようにである。それがおそらく『野分』一篇の実質的世界である。

さて、行ける所迄行こうとして「動き」始める人物は初期小説の中に多い。『幻影の盾』(明38・4)では「一心不乱」に恋に生きたキリアムを描いた。が、恋は夢の中しか成就しない。漱石は既にそこで「それが普通の人に来る事だらうか?——此猛烈な経験を嘗め得たものは古往今来キリアム一人である。」(傍点稿者)とは、つきり書いている。そこにあるのは深い喪失感だと読むべきであろう。

『産露行』(明38・11)では、タブーの恋を通じて「動く」ランスロットやギニギアを描いた。エゴイズムにより裏切る、そのことで「動く」二人であるが、結局ランスロットは失踪し、ギニギアも「罪」を知らされる。結末の解釈をめぐる様々議論のあるのは承知しているが今は触れない。言えることは、彼等の恋は夢の中にすら成就せず、その「罪」は、一つの美しく、清い死によって救い上げられているということだ。そして現実の愛は確実に失われている。

キリアム、ランスロット、ギニギアに託されたものは、おそらく個人主義的な愛の可能性の追求であろうが、『趣味の遺伝』(明39・

1)には、そうした「個人」の問題に、「国家」という鋭い形をとる現実の困難性が持ち込まれ、個人主義的な自己定立と愛の可能性の問題とが統一的に追求されようとした。が、ここでも「行けなかった」者は、死という絶対性と、「御嬢さん」と「御母さん」の仲むつまじい日常性に込められた、ある静謐な情感とによって慰撫されて終る。

『坊つちゃん』(明39・4)に個人主義的自己定立の指向を認めるのはその性格から無理にしても、彼が「動く」人物であるのは間違いない。そして多くの指摘があるように、彼の挫折の足元には、「死」と古くつかしい世界とが開いており、例えばその結末は、彼の本当の自立の契機たりうる「現実」と逢着する一步が示されているのだという風には読めないと思う。

『吾輩は猫である』(明38・1~39・8)中の主要人物は「太平の逸民」であり、死んだ友人達(過去)と生きている20世紀の人々との丁度中間あたりで、現実沈潜している。しかし、その中の一人、若い寒月は女子の「独立心」に象徴される「文明の趨勢」(二〇)には肯定的である。あるいは、「馬鹿竹の様な正直」(十)さが「地蔵」を動かす話は、いずれも作者の「動く」ことへの内心の希求を物語る。また、20世紀に悲観的な苦沙弥も、「芸術的感興」のための「狂気」を認める。飛び込んだボールに逆上する苦沙弥は「肝癪」持ちの「氣違い」だが、文脈上では明らかに西洋人のような「積極主義」(八)がそこに働いているように甘木を通して言わせている。少くとも苦沙弥はこの時「動く」人である。「只此儘では通されな

いに極まつて居る。」という八章最後の一行は、「狂氣」や「矛盾」の中を「動く」という希求を語っている意味で重い。——にもかかわらず、結局「此儘」で終るのが基本的な『猫』の構造である。「動く」ことは、平凡な日常性と作中に夥しい「死」とにより相対化されてしまう。『猫』には、「動く」ものと「動かぬ」ものへの、少し性急に言い換えれば「個人主義」へのアンビバレントな思いが支配的で、それが作者の「狂氣」の一つの正体なのだと思う。

\* \* \*

『草枕』（明39・9）の那美も「動く」人である。しかも那美はここで初めて、20世紀の現代を、婚家を出るといふ重い現実を背負わされて生きる。いわば矛盾の中を生き、「動く」人物として登場して、「非人情」の世界を描くという作者の意図を超えてその意味は重い。那美は「心ならずも動きつづけた今日は、やけだから無理でも動いて見せると云はぬ許り」(三)の「心に統一のない」(三)20世紀の女である。「開化した揚柳観音」(四)とは矛盾そのことであり、世間は那美を狂者とする。そしてその目の働きは強く、それは20世紀の西洋の女のイメージに通ずる。『草枕』における、妙に肩ひじ張った漱石の東洋美礼讚」としたあと、「西洋女性へのアンビバレントな感情」と斎藤恵子氏は書いているが、それが那美造型の根には確かに認められる。

「個人の革命は今既に日夜起こりつゝある。北欧の偉人イブセンは此革命の起るべき状態に就いて具さに其例証を吾人に与へた。」

(十三) という画工は、いうまでもなく那美を「あぶない」と感ずるが、那美の存在(個人)はそれを破っていく。「権」の「一種異様な」「黒ずんだ、毒気のある、恐しい味を帯びた」「赤」は、エゴイズムそのものの象徴である。

那美の婚家を出た理由について読者は必ずしも十分には知らされない。が、「もともと強いられて」嫁に行き「折合がわるく」、「今度の戦争で、且那様の勤めて」いた「銀行がつぶれ」、婚家を出たのであるが、それを世間は「非人情」とか「薄情」とかいう。——この文脈では、作者は、那美の中に自立心が働いたことと、身勝手さ(エゴイズム)が同時に働いたことを述べている。そのために那美は「気が荒く」なっていて、矛盾の中に苦しみながら「動く」女である。その那美は、画工の「非人情」による相対化の試みを次々と破り、静かな温泉宿には「現実世界」が露呈してくる。「戦争」もその一つであり、以上が作品の基本構造である。

ところで畑有三氏は、『草枕』論で、「画工が絵を完成させるのに、那美の『影』ではなく、その『実物』との融合が必須の要請事であった」『自然』への根深い没入志向を克服し、人間の現実に直面していく姿勢を画工は選びとったとし、さらに『草枕』は、漱石の「自己本位の確立が根源のモチーフ」であり、「画工とともに漱石は『自然』を脱して二十世紀の日本の現実に立ち向っていく姿勢を自己のうちに確立させた」ものと強く述べた。従来からあった主題の分裂論の、その一方を積極的に受けとめる形で『草枕』の可能性に言及した最も刺激的な『草枕』論であると思うが、果して作品はそ

ここまで読めるか、いささかの疑問が残る。

勿論畑氏の言うように、漱石の那美を「自己本位」の女として描き、画工の変容を描く意図は疑えない。しかしながら、『草枕』は、「非人情で押し通せなくても非人情に近い人情（能を見るときのみ）で人間をみやうといふ」（明39・9・30 森田草平宛書簡）話である。画工による絵の成就是、久一や夫と現実と別れる際に「憐れ」が那美の表情に出ることによる。「憐れ」とは、「人間を離れないで人間以上の永久という感じ」、「神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情」である。いわばそれは「人情」でありながら「人情」ではない。「憐れ」とは、仏の中で最も衆生に近い「観音」の、あえていえば慈悲に近い彼岸の言葉ではないか。それなしに絵は完成しないのであって、その意味では「非人情」を描くという漱石のモチーフに破綻はないように思える。那美の「憐れ」の情は、そのようにして現実を和らげ、作品冒頭の、幾分でもこの世を「住みよくなる」<sup>1</sup>「詩人の天職」に通じていくのではないか。すなわち「草枕」においても、理念と現実との矛盾の中に「動こ」うとした那美は結局「動き」きれない。そのエゴイズムは、絵の成就により、半ば慰撫され、救い上げられ、相対化されていき、動かぬまま静かに閉じ込められる。

「——やす／＼と往生して浮いて居る所を——奇麗な画にかいて下さい」（九）という那美の言葉は、作品の論理上から最後まで消えてはいないのである。そしてその意味は、那美は決して行ける所迄行っていないということにはかならない。

ところで、『草枕』における「現実世界」が「俳句的小説」の範囲内で処理されているのは言うまでもない。画工は元より、那美についても、「現実」はシンボリックな輪郭としてしか知らされず、ここにしたたかな「現実世界」が拡がっているわけではない。その意味では、『草枕』は『猫』の世界よりも後退している。そしてそのことが、逆に那美の自己定立に向うことを困難にさせ、述べてきたようなカタルシスに行きついでしまうという作品の質には特に注意しておきたい。そして、おそらくそれが、漱石自身が否定しようとしたものであり、『二十十日』<sup>2</sup>「野分」への新たな道ゆきも開始される。ならば『野分』はどのような世界なのか。——少しく先廻りして言うとおけば、この小説では、述べてきたような『草枕』との比較において、例えば越知治雄氏が「両者の異質性のみが強調されるとしたら、それもまた誤りだ」と述べているような側面を問題にすることになるが、その前に少し書き留めておきたいことがある。

\* \* \*

荒正人<sup>4</sup>は、「第一の青春の夢みたヒューマニズムを悉皆否定し、焼き尽し」<sup>4</sup>「否定を通じての肯定、虚無の極北に立つ万有、エゴイズムを拡充した高次のヒューマニズム」と、敗戦日本の中の「近代的個人の確立」を宣言した。エゴイズムそのものの二律背反性を丸ごと引き受けながらそれを克服する道が、「近代文学派」や戦後派の課題であり、「近代的個人の確立」は、戦争という現実の重さの対極にあって十分理念たり得た。むしろ彼等の中に巢喰った敗亡

感や虚無感も色濃く、また、現実<sup>ニ</sup>は現実を限りなく相対化させずには置かぬ原理により、その思想は危機に曝された。が、少くとも荒の言うような形式においてのエイゴイズムの追究の仕方は、今日においても意味を失っていないはずである。「観念」と「現実」とに左右から引っぱられながら、そのどちらにも滑り込まず、「矛盾」（混池）の中にこそ「思想」としての「強さ」を発見しようという意味においてである。その際、「死」という、決定的に「生」を相対化させずにおかぬものには、肯定への媒介の役割りしか与えずに「生」の実存的契機をさぐること——『野分』を書いたときの漱石も、そういう可能性を内包していた。

明治三八・九年の「断片」で、漱石は「神」と「自己」について次のように記している。

「×世界ニ自己ヲ神ト主張スル程ノ自惚者少ナシ。又自己ヲ神ノ子ナリト主張スル程ノ馬鹿者少ナシ。故ニ万人ノ人ニ遇ヘバ万人ナガラ皆不幸ナリ。ノ不幸ハ彼等ノ尤モ厭フ所ナリ。此故ニ何等カノ方便ヲ求メテ此不幸ヲ逃レント欲スノ不幸ヲ逃レント欲スルノ極ハ甘シジデ大ナル自惚者トナリ。又大ナル馬鹿者トナラザル可ラズノジレンマは明カラナリ。不平ヲ甘ンズルカ。自惚者ト馬鹿者ニ強ヒテナルカ。ノ大多数ノ人ハ不幸ニモ甘ンゼズ。又自惚レタリ馬鹿者ニナリキル程ノ決心ナシ。ノ是等ヲ常ノ人ト云フ……。」

ここにいう「神」はすなわち「自己本位」の謂いである。そして漱石は、自らを「常ノ人」と意識しつつ、一方では「自惚者」たろうとした。「ジレンマは明カラナリ」と鋭くその本質を衝きながら

である。あるいはまた、「……去れドモ心のウチニアル我ハ際限ナシ理想ハ現実以上ヲ意味ス。理想ハ realization ヲ意味ス。彼は等自由ヲ主張シ個人主義ヲ主張シ。パーソナリチーの独立ト発展とを主張シタル結果世の中の存外窮窟にて滅多ニ身動キモナラヌヲ発見セルト同時ニ此傾向ヲド迄モ拡大セネバ自己の意志を害スルノ非常ナリ……」（明三八・九年「断片」と記し、「ジレンマ」の中を一步進めようとしていた。

ところで、石崎等氏は、『野分』執筆時の漱石の「個人主義」の問題を論じ、「道也の『趣味』論が『個人主義』の確立を目指し、『平民の私権』（福沢諭吉）の獲得を意味していたか」というと、それはいささか不分明である。おそらく道也は漱石の『思想』はその辺まで熟していなかったに違いない。としながらも、漱石が「自己本位」を、「青年の『煩悶』を治癒し、社会変革の目を醒まさせる確固たる基盤と考えていた」として、青年へのそういう「期待と危惧」の込められた「自己本位」を積極的に取り出した。

おそらく、当時の青年への「期待と危惧」は、そのまま漱石自身への「期待と危惧」であった。それは先に述べた「断片」の中にもみとれる。そうした「矛盾」の強く表われたものに既に『草枕』があったが、『野分』に立ち返ってその「矛盾」の実体をみておこうと思う。その際、「個人主義」の持ついわば社会的側面に、漱石における「愛の可能性」の問題を重ねてみるのはいまでもない。ここでは、人生の問題と社会の問題は統一的に追求されており、漱石におけるそうした希求は『草枕』や『趣味の遺伝』に既にはっきり

内在していたものでもあった。

\* \*

『草枕』的世界を否定しつつ、『二百十日』『野分』に進んで行くとした時の漱石の内心の激しい衝迫は、その当時の「書簡」の類に明らかであり、今多くは述べない。ひと言でいえば、当時漱石は、生活と文学の長い「漂泊」ののち、彼自身もまた「動き」だそうとしていた。「今の青年」を「カラ駄目だ」(明39・10・9高浜清宛書簡)といいつつ、「僕は世の中を一大修羅場と心得てゐる。」とした次の書簡は、その辺の「決意」の強さとその質をよく伝えてゐる。

「御存じの如く僕は卒業してから田舎へ行つて仕舞つた。是には色々理由がある。(中略)其時僕はシミシミ感した。僕は何が故に東京へ踏み留まらなかつたか。彼等がかく迄に残酷なものであると知つたら、こちらも命がけて死ぬ迄勝負すればよかつた。(中略)自らを深くせんが為めに他人の事を少しも顧みなかつた。是ではいかぬ。もし是からこんな場合に臨んだならば決して退くまい。(中略)——然し今の僕は松山へ行つた時の僕ではない。僕は洋行から帰る時船中で一人心に誓つた。どんなことがあらうとも十年前の事実は繰り返すまい。今迄は己れの如何に偉大なるかを試す機会がなかつた。己れを信頼した事が一度もなかつた。(中略)妻子や、親族すらあてにしない。余は余一人で行く所迄行つて、行き尽いた所で斃れるのである。」(明39・10・23狩野亨吉宛書簡)

道也はこうした作者の衝迫を間違いなく反映している。高柳や中野もまたその一面を反映しているとみてよい。そしてその反面で、作者と道也(高柳や中野も)との間には作者からの批判的距離が置かれてゐる。重要なことは、これらの批判を通じて漱石が自己の實質を知らされていくという作品の構造である。先にも述べたが、おそらくそれは靜的に沈落した世界であり、ある種の敗退に近いものであったように思う。

このような一種否定的な作品の読みは、近いところで既に越智治雄氏、西垣勲氏、池内輝雄氏、吉田六郎氏によって述べられたものである。また、相原和邦氏の論の「創作行為によって人生の教師となりうるという可能性」「相乗的マイナスの極限から逆転されるプラスのエネルギー」という辺りには、氏のいわば肯定的に漱石の實際を描きだそうというモチーフがみてとれよう。さらに小泉浩一郎氏は、道也を作品の中軸に据え、道也—高柳の關係性を追求して、漱石の「当代青年への共感と激励」「現代青年の自滅的傾向を、道也の觀念を介して、プラスのエネルギーに転化させようとする作者の計算」「觀念の徹底化による自己定立への作者のモチーフ」を強く読みとつてゐる。もっとも「道也の觀念、や作者の觀念、そのものの敗北を意味するものではありえない」としながら、一方で、道也や漱石の主張が「觀念による現実への勝利という方向を取る点で、客觀的には無力であり、敗北と孤立とをしか齎さない」とも書いていて、作品の實質をどこにみるかという点では今一つはつきりしないように思える。——今これらの論の既にあることを視野に入れつつ

思う所を二・三述べておきたい。

\* \*

「(5)只美的ナチ許り好ム人」(明39「断片」)である中野は、相原氏も指摘しているように作者の分身の一つであろう。漱石は中野のロマンチックな一面を十分に批判しつつも「見切りをつけているわけではない。」(相原氏)。その中野の恋愛はどのようなものであったか。

「生涯を通じて受ける煩悶のうちで、尤も痛切な尤も深刻な、又尤も劇烈な煩悶は恋より外にな」く、そこに入ると「急に自分が明瞭になる」「生きて居る様な心持ちが確然と出てくる」(三)という中野の恋愛論(理念)はそれ自体何一つおかしいものではない。むしろ生活者道也から見れば、その恋愛論は「突飛」で「猛烈」(六)であり、両者の間の落差は当然である。道也の反応は冷笑もしくは無関心に近く、一面で「非常な真面目」(六)を感じつつも、道也は中野の恋愛論からは閉ざされている。その時、作者が次のように書いているには十分な注意が必要である。——「道也は、あの金縁の眼鏡を掛けた恋愛論者よりも、小さく且浅いと自覚して、かく慎重に筆記を写し直して居るのであらうか。」(三)——「非常な真面目」という道也の感想はおそらく重要な作者の感じ方であり、その次におかれたこの一文では、中野に比して道也の「小さく且浅い」本質が作者により鋭く衝かれていと読むべきであろう。漱石は、中野の「劇烈な煩悶」の正當な意味を十分に承知しているのではあ

り、そこにむしろ道也に対する批判的距離があるように思える。

道也が中野の恋愛論を等閑視するのは、「若い」中野の恋愛論が現実的な「煩悶」をくぐつてないことを疑うからである。事実中野の恋愛には現実的な困難な障害はすぐにはない。しかしながら、その点をもってして道也は中野の恋愛論を笑うことができるか。「小さく且浅いと自覚して」と記した後、作者が道也夫婦の現実を次のように書いているのにもまた十分な留意が必要であろう。

「道也先生は頭をあげて向う壁を見た。風色の寒い色の上に大きな細君の影が写つてゐる。其影と妻君とは同じ様に無意義に道也の眼に映じた。」(三)——道也にとって細君との現実は無意義なものにすぎない。いわば恋愛の理念は失われており、道也はずでにそこであるべき人生に対するひとつの重要な現実的契機をも喪失している。すなわち、道也は中野の恋愛論を笑うべき根拠のないままにそれを等閑視しているのであって、そこに作者のむしろ道也を「小さく且浅い」とみる批評が成立してくる。

いずれにせよ、道也の観念は、一方に中野のそれ自体何らおかしくはない恋愛論を等閑視したまま、社会の変革に向けて飛翔しようとする。この構造は一体何を意味したか。少しく先廻りして言えば、道也の自己定立には、中野の恋愛論にみえるような、自己の現実を明瞭にしながらかそれをくぐり、あるべき自己にむけ自我を拡充していくという、一つの重要な要素が抜け落ちていることを意味している。恋愛の問題こそが、社会の中における位置を最も明瞭に示すものだという自覚が、自分の夫婦生活への自覚につながれながら

道也には必須でなければならなかった。作者は三章において、そのような道也の限界を鋭く描出しており、道也の中野の恋愛論への反応ぶりには、道也の観念の敗北がすでに予知されているといつてよいであらう。

それならば一方、作者漱石は中野の実際の恋愛の姿はどう描いたか。若い二人の男女は特別な障害もなく恋をし結婚する。しかし、「愛は善人である。」(九) 一方、その「善」(エゴ)が他人(例えば高柳)を苦しめ、自らを傷つけていく恋愛の実体は動かない。あるいは恋それ自体の原理によって恋愛は崩壊し当事者を煩悶させる。

「愛は尤も真面目なる遊戯である。遊戯なるが故に絶体絶命の時には必ず姿を隠す。」(七) ——極めて重要なことに、何もこれは中野のようなロマンチストに特有の甘さを批難した言葉ではない。愛は「真面目であるから深い。同時に愛は遊戯である。」そして、「愛は尤も我儘なものである。」——ここに語られているのは、愛(エゴイズム)についての極めてリアルな認識である。「嫉妬」「身勝手」「裏切り」「愛心」などによりむしろ愛は内側から崩れ、こうした恋の本質以上に困難なものはおそらくない。やがてその困難性は人を「憐れ」というような自己慰安に導きさらに「淋しさ」に至らしめずには置かない。

若い中野夫婦はそのことに気がつかぬほどに幸福である。しかし作者は、この二人の愛がやがて風化していくことを書きとめずにはいられない。その前に、中野の書く小説は、女が「小さな赤い花を余念なく見詰めて居ると、其花が段々薄くなつて仕舞に真白になつ

てしまふ」(二) 話である。中野は「空想的で神秘的で、夫で遠い昔しが何だかなつかしい様な気がするものが書きたい」(二)のである。——これらの意味は必ずしも分明ではないが、中野の恋の行方のおそらく不吉な象徴として読むことができる。そして「何だかなつかしい様な気がするもの」はいうまでもなく漱石に最も特徴的な深淵にはかならない。『二百十日』の「寒磬寺の鉦の音」や『趣味の遺伝』の「化銀杏」の世界や、『草枕』において那美の「やす／＼と往生して浮いて居る」姿につながる、古くて懐しい世界である。その世界が現実の愛を相対化させ、高柳のみならず当の中野をもまた淋しがらせていくのである。そのような意味で、作者の中で中野の恋愛は完結していて、いわば閉じられており、中野は「動け」ないのが作者の実感であらうと思う。

あるいはそうでなくても、愛の風化は避けられず、そこにある論理は平凡な日常性への埋没か、あるいはそれなりにそこにある静けさによる喪われた愛の救済である。あるいはまた、それなりにそこにあるよき社会倫理(秩序)への回帰、なつかしい自然性への回帰である。——中野の恋愛について描きだされたものはおそらく以上のようなものであって、中野が現実と理念の相剋・矛盾の中を苦しみつづ歩き、「動き」ながら自己定立に向っていく姿ではない。いわば中野においても愛の理念は信じられてはおらず、道也や高柳と違ってその実生活が恵まれているという逆説により、自己定立にむかう現実的契機をも奪われている。——作者は、中野の恋愛論の正當さを、むしろ道也を批判するという形で認めつつも、中野の恋を

そのようにしか描けなかった。そこに漱石の『野分』における実質の一つが表われているといえよう。それは道也の、細君を「無意義」なものと思認ながらもそこに帰っていくほかなかった姿と重なってくるのではなかったか。

\*  
\*

道也は、四十年経った「明治」を「初期」と見て、「自我を思の儘に発展」(十二)させ、社会を変革することを自己の「文学」と定めて激しく「動き」だそうとする。そしてその内心の衝迫は漱石自身のものであった。細君の要求する実生活上の問題には目を瞑り、再び「漂泊」に「動く景色」はない。——道也の内部は激しく動きたそうとしていた。しかし作者は、「再び動く景色がない」とその一章で道也を捉えた。道也の「文学」がどこまで現実的契機を失わずに「動い」ていけるかを考えたときの、否定的なその答えがおそらくこの語句の中に象徴的に用意されている。

作者はその辺りのことを、「美しいのは血の上を薄く蔽ふ皮の事であつた。道也はどこ迄気がついていたか知らぬ。」(一)と書く。その意味するものは、道也の、現実的契機を捨象して「主義」に動く一面である。もともと道也の「漂泊」はそのようにして成り立ってきた。その「自己本位」は、作品中の「解脱」の論理に添って「飄然」と行われてきたのであり、その意味からすれば、東京での道也の生活もまた「漂泊」以外のものではなかった。

先にも触れたように、漱石は「常ノ人」の「ジレンマ」を鋭く知

っていた。その中を歩くこと以外に、真の自己救済に通ずる定立のないことを意識しつつ、道也のこの「漂泊」を描いたに違いない。道也は、この矛盾をくぐらずに孤絶し飛翔する人物であった。道也の説く「解脱」法は、「自己が本位デアル」(明39「断片」)が、それは「非常ニ自己ガエライ人、若クハ他ヲ念頭ニ置ク必要ノナイ」人の場合であり、もう一つは「普通ノ俗人ノ解脱法」すなわち現実を適当にやりすごすことである。道也はやりすごすことは出来なかつたが、同時に「普通ノ俗人」であることも忘れた。作品中の「解脱」と拘泥」の意味するところはそのようなものである。

「常ノ人」である細君との現実が描かれぬ点については既に多くの言及がある。例えば越智氏も、道也を「相対化」するものとしての正当な「妻の論理」について述べている。たしかに、「どうにかして夫を自分の考え通りの夫にしないで生きて居る甲斐がない」(十)という妻のエゴイズムの中を道也はかくぐらねばならなかつたはずである。それが作者の道也批判の実感だつたと思われる。しかし一方に、そういう実感を超えて道也すなわち作者の「解脱と拘泥」論があり、「現代青年に告ぐ」があるのも事実である。すなわち、妻や高柳の現実をその対極に位置させることにより、道也の観念性が暴露され、一見それ自体として何らおかしくはないはずの道也の思想が空転化していく、その矛盾のうちに漱石は自己の文学の可能性を求めようとしていた。それこそが『野分』という作品の持つ、それまでの作品にはない可能性だつたといふことができる。

ところで、高柳は「病氣」と「死」の影に怯え、「罪」に怯えな

から「暗く淋しい所」(二)に住む「自棄」の人であり、内側から崩壊していく病者である。しかし一方では、「生きてゐる丈を厭ふ人」(八)であつて、極めて現実的な欲求を持ち、不公平な世間を憎悪しつつも世に出ていきたい我執の人である。「動くべき社会をわが力にて動かすのが道也先生の天職」なら、「高柳はさうは行かぬ。

道也先生の何事も知らざるに反して、彼は何事も知る。」(八)人である。——ここに述べられている両者の落差には十分の注意が必要である。高柳は、自分と同じく不如意であり、自分と同じように「拘泥」する人間を道也にみて、「同病相憐れむの間柄になりたい」(六)と考え道也に近づいていく。しかし、いうならば裏切るのはどちらであつたか。手短かに言うが、「一人坊つちは崇高なものだ」(八)という道也自身は実は一人ではない。その慰めは高柳の心の深部には決して届いてはいない。「わたし？ わたしは瘠せてゐる。

瘠せては居るが大丈夫」(六)という道也の言葉もまた高柳には遠い。高柳は何より現実にとりたくない人であり、病気を抱え「死」に怯える高柳にとってこの言葉はむしろ残酷である。——総じて道也の存在あるいは「解脱と拘泥」論や「人格論」は高柳の現実からは遠いのである。高柳には、他人や世間を気にしない「道徳」を養うことも、「拘泥」せねばならないような苦しい地位に身を置くことを避けることも、初めから出来ようはずがない。徹底的に自己のエゴイズムに拘わり続け、そのことをもって自己を生かしていく、道也の「自己本位」とは全く別様の「自己本位」を生きる以外にはないのである。そして、自己の弱さを克服し、現実的な苦闘(矛盾)の

うちに自己の絶対性に就く可能性を持つのは、強い道也ではなくむしろ弱い高柳の方であつた。だからこそ、作品の終り近くで、高柳は友人中野の差し出す金を、こだわりつつもそれを受けとり、「おれにはおれがある」(十二)ことに就こうと一旦は決意するのである。そうした点で、私には、たとえば「高柳の不徹底な現実認識」「道也の厳しい現実認識」(小泉浩一郎氏)というようには二人の差異を言い切ることができない。高柳が「同病相憐れむの間柄」を望んだのは明らかに弱い逃避ではあるが、それをね返しているのは道也の「小さく且浅い」部分であり、現実認識(社会認識ではない)の弱さではないのか。一言でいえばそれは観念への逆倒であり、そのことのために道也が真の「自己本位」に就く可能性は殆んどない。道也が、高柳を現実において生かし得るはずの金により自らの窮地を救われるという結末の逆転劇に詳しく言及したのは池内氏であるが、そこに道也の「観念性」を衝くのは正しいと私も考える。道也はそういう形で自己の「文学」を失うほかなく、「動き」だせない。そして池内氏の言うように作者はむしろ「現実の重み」の方に引っぱられていくとひとまずいうことができる。ひとまずというのは、それではその「現実の重み」がどのような質で、例えば高柳において捉えられているかを点検しなければならぬからである。

\* \*

紙幅の関係で多くを述べることができなくなったが、大急ぎ書きとめておきたい。——先にも述べたように、高柳は、我執に就き、

その暗部をくぐり抜けて自己の絶対性に就く可能性を内包していた。しかしながら、中野の場合と同じように、漱石は高柳をそのような人物として描きはしなかった。端的に言えば、高柳は確実に一つの転回をし、自己消去に赴くのである。またしても漱石に固有的、古く遠い、なつかしい世界に呼び返されてしまうのである。そして決定的に「動け」ない人となっていく。漱石は道也の觀念の一面性を否定したが、返す刀で高柳の現実生きていく契機をもやすやすと奪っており、そこにあるのは深い喪失感だけである。終章における「おれにはおれがある。」という宣言は最早手おくれであり、このとき「自立」とは、絶対的な孤絶、現実の喪失感と同義であった。たとえ高柳は死ななくとも、病める自我を抱えたまま、淋しく現実沈潜していくほかはない。「やす〜と往生して浮いて居る」「奇麗」な姿が那美の現実をわずかに和らげたように、高柳の現実(「エゴイズム」も慰藉されている。そういうものの一つとして、終末の、高柳と中野の友情の点出、高柳が道也に金を差し出す場面は理解される。すなわち、高柳は中野の金(それは現実において自らを生かし得る金であった)をこだわりつつ受け取りはするが、いわばそのこだわりを捨てるために先生に差し出される。その金は先生の窮地を現実には救いはするが、同時にそれは高柳のエゴイズムの代償として、それを消去し救い上げるために差し出されたのである。高柳のエゴイズムは放棄されたのであり、そこにあるのは、いわば静かで美しい日常的次元での出来事である。あるいはよき社会学理、人間の自然性に回帰し滑り込んでいく高柳の姿であって、そ

のようにして高柳は苦しみから「解脱」することは出来たが、現実の中を本当に歩き続けることは出来ない。

「——先生私はあなたの弟子です。越後の高田で先生をいぢめて追い出した弟子の一人です。」——そう言って「暗き夜の中に紛れ去った」高柳には、中野とその細君の現実的な「好意に酬い」る術もなく、あるのはただ深々とした喪失感だけである。理念は最早信じられておらず、現実のしたたかな手こたえも作品の中からは生まれてはこないのである。

それは、漱石が、「断片」に、『野分』に登場させる人物として、『(3)狡滑ニシテ仮面ヲ被ル男』とメモしながら、そのような現実的な人物は結婚式での点景人物としてしか描き得ず、従って、高柳や道也が現実との厳しい葛藤の中に自己の定立を目指すことがついにないという作品の構造とも深くかわってこよう。現実はその前に既に失われていて、それが『野分』における漱石の實質だということができる。そしてそれは、『野分』を意図した時の、先に述べた漱石の衝迫とはたしかにズレて立ち現われているのである。

おそらく『野分』以後は、エゴイズムを凝視しながらその否定と肯定の矛盾の中に自ら「動き」続けることの希求よりも、エゴイズムそのものの動きを剔抉・認識し、意識のリアリティを追究する方向に漱石は向っていく。漱石における、低徊を脱した道義的解決の追究のはじまりではあるが、最早そこには、出口のない、淋しく破れていく人間しか立ち現われてこないのではなかったか。あるいは、「死なんとして死ぬ能はず」(八)に淋しい現実を生きている人

物たちである。——漱石のおける、「動こ」うとする希求の強さと裏腹に、先験的な喪失は余りに深く、『野分』において世界は既に閉じられてしまっていると、そこに作者と作品の一面をみておきたいのである。

注(1) 「漱石研究文献批評」(『夏目漱石』番町書房・52・11)

(2) 「『草枕』の旅」(『講座夏目漱石』第二卷・有斐閣・56・

8)

(3) 『漱石私論』(角川書店・46・6)

(4) 「第二の青春」(『近代文学』21・2)

(5) 「漱石と『新しい世代』覚書——『野分』前後——」(『文芸と批評』42・6)

(6) 「『野分』私論」(『日本文学』47・6)

(7) 「『野分』考」(『作品論夏目漱石』双文社・51・9)

(8) 『漱石文学の心理的探求』(勁草書房・45・9)

(9) 「『野分』の位置」(『国文学』49・11)

(10) 「観念と現実——『野分』論」(『講座夏目漱石』第二卷・有斐閣・56・8)

# 光太郎・その転期の様相

——智恵子との邂逅をめぐって——

杉 本 優

『道程』を前期・後期に分けることがはたしてその実態にそくしているのか、そしてまた、『道程』期を生きた光太郎の生の軌跡の究明に今も有効なのか、この疑問から始めようと思う。前期・後期を自明の前提とするかぎり、詩集『道程』はそれに応じた相貌しか示してはくれない。のみならず、それは作家論（「詩人」論）にも大きな影響を与えてしまう。人道的詩人、それともひとつの近代的転向？ こうして従来『道程』の評価がともすれば前期か後期かという二者択一的傾向のもとに展開されてきた。

そもそも『道程』の前期・後期を言い始めたのは誰なのか、そしてそれはいったいいつのことなのか、この二点をまず明らかにしておかねばならない。幸い解答は容易なのだ。『道程』二区分説の提唱者は他ならぬ高村光太郎その人であり、それは『道程』初版刊行

から四半世紀以上も経過した後であった。

昭和十五年十一月、高村光太郎は三ツ村繁蔵の熱心な勧めによって山雅房から『道程』改訂版を出した。これは百五十部の限定版と上製本の書店版の二種であったが、さらに翌十六年四月にあらためて普及版も出している。この一連の出版がおそらく、昭和十六年五月の『知性』誌上に『道程』の出版動機を語らせることになったのであろう。「某月某日」と題されたこの一文は、以来『道程』を論じるにあたって諸家に幾度となく引用されてきた。《智恵子は私の精神を救った。今見ても、『道程』は「泥七宝」の小曲を境にして截然と前後に切れてゐる》という光太郎の述懐がともかくも『道程』の基本区分となり、『道程』前期・後期として諸家の論をにぎわしてきたのである。

これには充分な理由はあった。むしろ、詩集『道程』を手にして、その前半の詩と後半のそれが同質のものだと強弁することは誰

にもできないのである。その境について多少前後する見解の出る可能性はあっても、『道程』に大きな変貌が存在すること自体を否定することはできない。しかしながら、光太郎のあの自明とも思える述懐を疑ってみるところから、『道程』は違った姿を私達に見せてくれることになるのではないか。

光太郎が述懐する《今見ても……》の《今》が『道程』初版刊行から遠い時間であることを問題の糸口にしよう。この昭和十六年は彼がもうひとつ詩集を編んだ年でもあった。周知のように『智恵子抄』に他ならない。この抄と名づけられた詩集に編集意識が希薄だとはとうてい言えまい。『智恵子抄』について述べることは別の機会に譲らねばならないが、智恵子病没後二年以上経過した《今》、光太郎は彼女との結婚生活の総体を彼なりに了解し整理することのできる位置にいたと言つてよい。そして、もし自身が望むなら、ひとつの伝説を編むことも《今》の彼には可能だった。

目次を見れば一目瞭然だが、『道程』改訂版は初版『道程』と大きくその内容を異にしている。手短かに言えば、『道程』初版以後詩篇を大幅に追加し、それにひきかえて、いわゆる『道程』前期の詩篇の相当数を削っているのである。《今日的な意味から誤解を蒙ることあるを慮つて割愛した》という「編纂者の言葉」(三ツ村繁蔵)もあるが、《到るところに痛い傷がかくれているやうで読みかへすのがつらかつた》(前掲「某月某日」)光太郎の内面の問題もかわつていよう。「某月某日」の記述はこの初版と改訂版との異同を念頭においてか、比重の軽くなった『道程』前半部への言及が多

い。すでに「智恵子の半生」を發表済み(1)の光太郎は、この一文では《智恵子に会つてからの詩については今日は書くまい》という姿勢を貫いている。ここで注目すべきは、たとえば、《初篇から「泥七宝」の終まではまだ死んだ智恵子に会はぬ頃のもので……》と記すことよつて、彼がいわゆる『道程』前期から智恵子のイメージを払拭しようとしている点である。この背景に、前期——デカダン、後期——智恵子との邂逅による自己救済、という光太郎なりの図式があることは明らかだろう。私達は彼の説く『道程』二区分説がこの意味で『智恵子抄』や「智恵子の半生」と連動していることを見落としてはならない。

ところで、『独居自炊』(昭和二十六年六月刊行)にこの「某月某日」を収録するにあたり、光太郎はこれを『道程』についてと改題し一部加筆している。

「道程」の構成がいはゆる詩集のやうでなくて、むしろ一つの雑綴のやうであるといふ人もあるが、その通りである。(中略)ただ製作順に自己の詩を並べて、注意深い読者におのづから筆者内面のエヴォリユーションを見てもらはうとしたのである。それ故、装幀も無装飾、まるで違つたカテゴリに属する詩篇も平気で並べたのである。

私には光太郎が何かを秘めようとしているように思えてならない。詩集に編まれた時点でそれぞれの詩が發表當時とは異つた意味を持つようになることはむしろよくあることだが、それにしても、『道程』はけつして《ただ製作順に自己の詩を並べて》はいないし、《ま

るで違つたカテゴリイに属する詩篇も平気で並べた」と構成意識の希薄を印象づけるが、そこに取捨選択の操作が介入していることもまた事実である。そして、この二つのミスティフィケーションの重なる急所が、前期・後期の境とされる、あの「泥七宝」なのである。

明治四十四年七月から翌大正元年九月まで計五回にわたつて『スバル』に発表された「泥七宝」は、取捨選択されたいうえて『道程』においては一箇所に集中して収録されたため、厳密に言えば他の詩篇との間で製作順の配列を乱している。さらに、光太郎は詩集収録にあつた「泥七宝」の終りに《七月——翌年六月》と製作日付を注記しているが、たしかにその第一回が明治四十四年七月に発表されているもの、第四回は翌年八月、第五回は九月の発表であつて、この注記と少しずれてくる。製作時と発表時とのずれと理解しておくとしても、これについては、第四回のなかに詩集には採られなかつた、

お嫁にゆくを

わるいと誰が申しませう

わるいと誰が申せませう

どうせ一度はゆくあなた——

があつて気にかかる。これは当然七月二十五日の製作日付をもつ「——に」(原題「N——女史に」)にうたわれたモチーフと考えられるから、「泥七宝」の製作日付の下限が六月というのは疑う余地

もあるのである。ちなみに、先に挙げた「某月某日」の《初篇から「泥七宝」の終まではまだ死んだ智恵子に会はぬ頃のもの》という記述が事実と反することは、この例から明らかだろう。

ともかく、《截然と前後に切れてゐる》のはあくまでも『道程』を《今》見ているからであり、『道程』の前期・後期とは光太郎の後年の意識を通して見たひとつの虚像にすぎない。「泥七宝」第一回から第五回までのほぼ一年の間に、『道程』のいわゆる「前期」から「後期」への変貌の秘密が多く埋もれている。この間に智恵子との邂逅があり、デカダンスからの脱却もその多くがこの時間にかかわっているのである。だから、私達はもはや光太郎の《今》からは逃れてみなければならぬ。詩集『道程』のメカニズムと光太郎自身の変貌とを一度ひきはがしてみる必要があるのだ。そのため、ここで三つの時間を基本的に区別しておこう。明治末から大正にかけて光太郎の生きた時間、智恵子との結婚披露を間近にひかえ、自立した生活を強く意欲していた『道程』編集時、そして、後年『道程』を意味づけようとする回想時の三つである。この三つの時間を混同することなしに、基本的には第一の時間にそくしつづ光太郎の変貌を追っていきたいのだが、論ずべきことは多い。手際よい整理のかなわぬことを恐れて、本稿ではとりあえず、この時期の智恵子との邂逅に焦点を絞つてみることにしたい。

## 二

詩集『道程』に智恵子がかつきりと登場するのは「——に」であ

ると言える。この詩は『智恵子抄』においても、「人に」と改題されているが詩集の冒頭を飾る重要な詩である。ところで、この両詩集間に本文の異同はないが初出形はかなり違っているので、少し長いが厭わず記しておこう。大正元年九月、『劇と詩』に発表され、原題は「N——女史に」であった。

いやなんです

あなたの往つてしまふのが——

あなたがお嫁にゆくなんて

花よりさきに実のなるやうな

種よりさきに芽の出るやうな

夏から春のすぐ来るやうな

そんな、そんな理窟に合はない不自然を

どうかしないで居てください

私の芸術を見て下すつた方

芸術の悩みを味つた方

それ故、芸術の価値を知りぬいて居る方

それ故、人間の奥底の見える方

そのあなたが、そのあなたが

——ああ、土用にも雪が降りますね——

お嫁にもうちぎ行く相な

## B

型のやうな旦那さまと

まるい字を書くそのあなたと

かう考へてさへ

なぜか私は泣かれます

小鳥のやうに臆病で

大風のやうにわがままな

あなたがお嫁にゆくなんて

いやなんです

あなたの往つてしまふのが——

なぜさう容易く

さあ何と言ひませう——まあ言はば

その身を売る気になれるんでせう

さうです、さうです

あなたは其の身を売ります

一人の世界から

万人の世界へ

そして、男に負けて子を孕んで

あの醜い猿の児を生んで

乳をのませて

おしめを干して

ああ、何といふ醜悪事とせう

## C

あなたがお嫁にゆくなんて  
まるで、さう  
チシアンの画いた画が  
鶴巻町へ買喰ひに出るのです  
いや、いや、いや  
いやなんです  
あなたの往つてしまふのが――

私は淋しい、かなしい  
何といふ気はないけれど  
恰度あなたの下すつた  
あのグロキシニアの  
大きな花の腐つてゆくのを見るやうな  
私を棄てて腐つて行くのを見るやうな  
空を旅してゆく鳥の  
ゆくゑをじつと見てゐる様な  
浪の碎けるあの悲しい自棄のころ  
はかない、淋しい、焼けつく様な  
それでも恋とはちがひます  
――そんな怖いものぢやない――  
サンタマリア!  
あの恐ろしい悪魔から私をお護り下さい  
ちがひます、ちがひます

何がどうとは素より知らねど

いや、いや、いや

いやなんです

あなたの往つてしまふのが――

おまけに

お嫁にゆくなんて

人の男の心のままになるなんて

## D

外にはしんしんと雨がふる  
男には女の肌を欲しがらせ  
女には男こひしくならせるやうな  
あの雨が――あをく、くらく  
私を困らせる雨が――

内容にかかわる主要な異同箇所にはアルファベットをつけた。

A・Dは完全に削除され、Bは《そして男に負けて／無意味に負けて》の二行に改められた。そして、Cは《サンタマリア》を残して前後は削られている。

Aの部分の《土用にも雪が降りますね》は製作日付七月二十五日  
を考慮するまでもなく、前連の《不自然》に連なる表現と理解して  
おけばよいだろう。問題はこの連全体が削除され前後の連が直結す  
る形となったことだが、《芸術の価値を知りぬいて居る方／それ故、  
人間の奥底の見える方》などの表現が過剰な思い入れであって、前

後とのバランスも悪いことから削られたのだろうか、微妙な問題である。

周知のように智恵子は女子大の先輩だった柳八重から光太郎を紹介された。八重の回想によると明治四十四年十二月末のことだという。智恵子は日本女子家政学部在学中からすでに絵画に関心を持っていて、平塚らいてうの回想や柳八重のメモによると、松井昇という洋画の教授のもとでデッサンを重ね、水彩画を勉強していたという。そして、卒業後も郷里には戻らず、太平洋画会に入り油絵を手がけている。満谷国四郎のアトリエで勉強を続け、明治四十二年には親しい人物に文展出品への意欲を明かすまでになった。<sup>(5)</sup> 明治四十四年九月に創刊された『青鞥』の表紙絵をデザインしたことはよく知られているが、このようにして、彼女はまず若い女流画家（志望）として光太郎の前に現れたのである。即断は控えねばならないが、Aの部分にうたわれた彼女は、この女流画家（志望）という一般的（外見的）な理解の線上にどちらかというに乗った表現のように思われる。柳八重に紹介されて以後、光太郎と智恵子がどれほど交渉をもったかは明らかでないが、この時点で智恵子がAでうたわれた通りの実質を光太郎に対してもっていたとは考えづらい。私はむしろ光太郎自身のデカダンスの肉声を背後に聴いてしまうのだが。ただ駒尺喜美の同志愛に立つという指摘（『高村光太郎』講談社）は考慮されるべきだろう。ともかく、光太郎の智恵子に対する認識の変化という観点をここで導入しておきたい。彼女に会った当初光太郎が抱いたイメージと、後年の『智恵子抄』にまとめられ

たような智恵子像とはかなり異質だったのでないか。

このことはBの変更箇所についても考えられる。私達は『智恵子抄』を手にして、およそ智恵子が子を持つイメージを抱くことはないだろう。それは病弱な彼女を知る前に光太郎が所有し、語らんとした智恵子像を知らずしらず受け入れてしまうからではないか。《ああ、厭だ。僕が子になつたのは為方がない。親にだけは何うしてもなりたくない》（『出さずにしまった手紙の一束』）は父光雲と光太郎との位相ばかりでなく、智恵子との結婚生活における子の欠如という問題にかかわるかもしれない。子を産み育てることは彼等の実生活に大きな影響を与えただろう。真壁仁の聞き書きに、《智恵子は子供を欲しがった。ノートに書いたものに（玉のやうな男子）なんて記事があつた》<sup>(6)</sup>ともある。光太郎が結婚生活において智恵子に母親にならないように強いたかどうかは他人にはうかがい知れないし、智恵子の病歴を考慮すれば子を産む時期を失しているとも考えられる。しかし、ともかく結婚を間近にひかえた大正三年——『道程』編集——の時点で、それに水をさすようなBの箇所は当然削除改変されねばならなかった。そして、それは少くとも初出版発表時に光太郎が抱いていた結婚観を隠蔽することになったのである。

Cの部分に関しては『近代詩集の探究』<sup>(7)</sup>の《サンタマリア》をめぐる解釈の分裂に解答を与えることができる。同書は《サンタマリア》について三つの解釈を挙げている。第一は、神にかけて、誓ってととるもの、第二は智恵子をマリアとして見ているものだとする

もの、第三は《サンタマリア》に皮肉を読み、バカバカしいという意味にとるもので、同書は結局第一の解釈が妥当であろうと結論づけている。これについては第一の解釈が最も近いとはいえず、初出形を読むかぎりはいずれの解釈も成立しない。『河内屋与兵衛』の《さんたまりや》と同様に、この詩でも光太郎はマリアに祈り、語りかけ、救いを求めている。したがって、変更後の「——」における《サンタマリア》も一応そのように解されるべきだろう。

ここで問題なのは『近代詩集の探究』の解釈を強いるほどに変更による文脈の変化が著しいことだ。《恋》を《怖いもの》と感じ、《あの恐ろしい悪魔》とさえ表現した光太郎の意識は、大正三年十月、『道程』に収録されるにあたってきれいに捨象されてしまったのである。この《恋》を『近代詩集の探究』は《通俗な色恋》とするが、これはもっと強調されてよい。むしろこの時期の光太郎は、一方に理想女性の夢想を抱いていたとしても、いざ恋を考えると、それは通俗なものとしてしか実感できなかったのではないか。デカダンス渦中に獲得しなければならなかった女性認識からのイメージと考えたのである。

大正元年八月『スバル』に掲載された「泥七宝」(四)に「N——女史」の原型があることについてはすでに触れたが、この「泥七宝」(四)には他に次の四篇がある。

弱きは女のならひとは

一重桜が風に散る

ちつたあとでの申しわけ

たとひ離れて目には見ずとも  
おもつて居ればうれいしと  
女はこんなへまをいふ

てんちりち、とつちんしゃん

そこへ俄の夕立で

袖をかざした半玉の

白くかなしい襟元へ

四角に光るいなびかり

月さへいでて

君の手のつめたきに

海<sup>うみ</sup>の潮の鳴ることよ

これらが智恵子を対象としてうたわれたものであるとは、むしろ決められない。光太郎は当時デカダンスからまだ完全に抜け出してはおらず、他の女性をうたった可能性も充分にある。しかし、そうだとすれば、智恵子もまたデカダンス期の他の女性と何ら区別されずに同列にうたわれていると考えることも可能なのだ。いずれにせよ、後年の智恵子像とはずいぶん異質な智恵子のイメージを当時の彼が抱いていた可能性について考えてみる必要がある。

ところで、この「泥七宝」(四)と同時に『スバル』に発表された「友の妻」は注目されよう。「N——女史に」の製作日付は「友の妻」のそれのわずか四日後である。(8)この詩については光太郎自身が、「妻もつ友よ」は死んだ画家柳敬助君が夫人八重子さんを迎へた頃に書いた。此の改訂版に除かれた「友の妻」も同様である。(「某月某日」とモデルを明かしている。幸福な柳夫妻を前に、親友敬助の変質を難じ、それが妻の性の力によるとする光太郎の屈折した心情は、「すべての友の妻は余の呪ふところとなる」と飛躍をほしいままにするが、これが「N——女史に」で《恋》に対して《あの恐ろしい悪魔》と記した彼自身の恋愛観と一脈通じていることは明らかだろう。そして、先を急ぐが、この光太郎の屈折した恋のイメージは削除されねばならなかったDの連に展開されていた。Dの連を削除したことは、結婚披露を控えた詩集編集時の事情から言っても、またこの詩の主題の一貫性から言っても妥当だろう。この恋のイメージは、たとえば「愛の嘆美」や「淫心」で智恵子と共にうたわれた愛欲の讚美とは違うのだ。デカダン渦中の《通俗な色恋》しかイメージできないまま、悲しい男の欲求がゴロリと投げ出されているのである。だから、明治四十五年七月の執筆時点で、《いやなんです／あなたのいつてしまふのが——》という願いをぶちこわしてしまいかねないDの連がなぜ記されねばならなかったのか、と問われる必要がある。私としては、そこに結局はまだ否定形で述べざるをえなかった、光太郎の智恵子に対する愛を考えたい。当時智恵子には郷里二本松町の医師寺田三郎との間に縁談が進展し

ていたことが報告されている。(10)光太郎は智恵子に心ひかれるものを感じながらも、求婚などと誤解されないよう、Dの連を記すことよって、それまでの発言に対する責任をみずから忌避したのである。

このように、「N——女史に」は「——に」「人に」に削除改変されることによって『道程』(および『智恵子抄』)のメカニズムにくみこまれることになった。それは智恵子に対する光太郎の認識という一点をとっても、単に詩集を手にする者には平板な印象を与えかねない。なんといつても、すでに終わってしまった邂逅の劇を、もはや定まったおのが生の意味づけの方向に整序させる営みを、それは通過しているのだ。

ところで、《あをく、くらく／私を困らせる雨》は「あをい雨」(明治四十五年七月『スバル』)を連想させる。この詩にはまた、「N——女史に」で《ちやうどあなたの下すつた／あのグロキシニアの／大きな花》とうたわれているグロキシニアが興味深いかたちで用いられている。

おや

まつ青な雨の中で

微かに顔へて吐息する森の中で

暗い若葉の陰にしくしく泣いて

濡れしよばたれて

私の名を呼んでゐる

あれ、若い女の人が——

(中略)

白状した花井お梅が待つてゐる

寄席で、大川端で

そして

ミステリアスは南米の花

グロキシニアの花弁の奥で

薄紫の踊子が楽屋の入口で

さう、さう

流行の小唄をうたひながら

夕方、雷門のレストオランで

怖い女将の眼をぬすんで

待つてゐる、マドモワゼルが

待つてゐる、私を——

(「あをい雨」部分)

「智恵子の半生」に《私は現在のアトリエを父に建ててもらふ事になり、明治四十五年には出来上がつて、一人で移り住んだ。彼女はお祝にグロキシニアの大鉢を持つて此処へ訪ねて来た》とあり、高村豊周の回想によると、母登代の残した記録にもとづいて、《二月十八日仕事はじめ、建前二十六日、六月一日には完成の赤飯を祝い……》とあることから、智恵子が六月初・中旬にグロキシニアを持ってアトリエを訪れたと推定できる。したがって、「あをい雨」

にうたわれたグロキシニアは時間的にも無理なく智恵子と結びつけられるわけだが、この詩では天上的な存在と地上のものたちとの基本的な対比を読み落としてはならない。この詩において光太郎が自己救済を夢想する対象はけっして《まつ青な雨》にぬれてはいないのだ。《この世でない程とほい処で待つてゐる》過去の存在を通して予感される、《にくにくい雨雲のもつと上の方》の《貴い、美しい、何か》——天上的存在と、《まつ青な》《ぢれたい雨の中で》《濡れしよぼたれて》ている地上のものたちとは鋭く対立している。しかし、にもかかわらず、この点を確認した上で《ミステリアスな南米の花／グロキシニアの花弁の奥》に智恵子のイメージを探すことは不可能ではないだろう。だとすると、彼女が花井お梅や雷門のマドモワゼルたちの間に、何の特異性を持たされることなく示されていることを執筆時点では重視したい。

一体兄の好きになる女性は、ずつと通して顔だちに共通のところがある。いわば智恵子風の平たい丸顔で、お梅の顔も智恵子に似ていたと後から気がついた。それから推して、若太夫の顔もそんな風で、兄ははじめて智恵子と会つたとき、「若太夫に似ているな」と第一印象で思つたそうだ。

高村豊周の回想だが、智恵子との出会いの当初、必ずしも《貴い、美しい、何か》と結びつかない彼女がイメージされていたのではないか。だから、花井お梅やマドモワゼルと同列にうたわれている智恵子は、それとして考えておかねばならない。《光太郎が彼を必要とし、彼が必要とする「誰か」をまだ発見していないこと、不安な

期待と戦慄する予感のなかにまだ佇んでいる》(『近代詩集の探究』)という理解に私もくみしておきたいが、しかし、そのことが必ずしも智恵子を排除しないということが重要なのだ。むしろ積極的に、この詩ではそうした状況の光太郎の前に智恵子はまだ特別な意識を向けられることのない不定形として存在していたと考えたい。そして、「あおい雨」に予感されている〈救済〉はまだ智恵子と結びついてはいなかったのである。ところが、「N——女史に」では智恵子の縁談をきっかけに、光太郎に微妙な心の動きが現れた。それは「N——女史に」に即して言えば、彼女への外面的な理解(A連)と光太郎が内に抱えていたデカダン期の《恋》のイメージ(CおよびD連)との幅から、何か別なものが立ち現れてくる過程であったと考えてもよい。しかし、その何かは簡単にのちの光太郎が語るような純愛に直結するものではなかった。それをその後の詩篇に追うことにしよう。

## 三

大正元年九月の『スバル』には、《N——女史に》の献辞をもつ三篇(「或る夜のころ」「涙」「おそれ」)および「からくりうた」「泥七宝」(五)が掲載されている。これらの詩が犬吠崎への写生旅行以前に作られたものである点に留意しておきたい。この旅行のことも意味については他日を期すことになろうが、これらの詩はこの旅行以前の光太郎と智恵子の間にある劇があったことを告げている。まず、「或る夜のころ」から始めよう。

詩前半の疑人法と象徴詩法については、『近代詩集の探究』に詳細な分析が試みられているのでそれに譲りたい。ただ、この詩に關する飛高隆夫の注釈には注目すべきである。氏は、

ころよ、ころ

病の床を越き出でよ

そのアツシシユの仮睡をふりすてよ

(「或る夜のころ」部分)

に次のような注をつけている。

「病の床」「アツシシユの仮睡」は頹廢生活ではなく、現在の精神の熱病状態をさす。(中略)愛してしまふことを(すでに愛しているのであるが)懸命に拒否しようとする表現<sup>(1)</sup>。

この方向で考えたい。《めざめよ》(「或る夜のころ」以下同じ)を単純にデカダンスからの脱出意識ととっては大切な点をとり落とす。《断ちがたく、苦しく、のがれまほしく／又、あまく、去りがたく、堪へがた》い光太郎と智恵子の間が、《病の床》《アツシシユの仮睡》と理解されているのだ。《めざめよ》とは彼等二人の間の名状しがたい状態、熱病病みのような恋愛状態(気分)からの脱出を意味している。そして、《拜火教徒の忍黙》が示す重苦しい二人の恋愛の雰囲気、のちの光太郎が語るような純愛を想定してはならない点が重要である。背景にはむしろ「N——女史に」のD連にうたわれたような恋を考えた方がよいのだ。現在の名状しがたい熱

病状態(恋愛)から、その《めざめ》即ち恋愛の拒否への志向をうたい、《されど眼に見ゆるもの今は……》と再度熱病状態に戻る。《こころよ、こころよ》と最終行近くでもう一度脱出を試みるが、最後の、《——あはれ何を呼びたまふや／今は無言の領する夜半なるものを——》で結局《めざめ》を禁じて終わるのである。この往復運動は詩法的には「あをい雨」と同質である。《今は無言の領する夜半なるものを》という条件のもとで、光太郎は一方に《めざめ》(救済)を志向しながらも、あえてもう一方の重苦しい熱病状態を選ぼうとする。それが「或る夜のこころ」というタイトルに通じるこの詩のテーマであった。

光太郎と智恵子との間が執筆時点で実際にどの程度のものであったかを知るのは難しい。しかし、少くとも光太郎がイメージしていた二人の状態は、くりかえすが、のちの彼が語ったような純愛とは異り、《救済》とは結びつかずむしろ対立するかたちの、デカダン渦中の恋のイメージに連なるものであったと考えたい。だとすれば、《或る夜の》という限定をはずしてしまえば、恋を拒否し《めざめ》(救済)をもとめる方向に彼の意識はむかわねばならなかったことになる。

次に「涙」をとりあげておこう。この詩にもやはり《N——女史に》という献辞がつけられており、智恵子を対象にうたわれたことは明らかなのだが、なぜか『道程』にも、また当然収録されるものと思われる『智恵子抄』にも収録されなかった。その理由についても合わせて考えてみたい。

世は今、いみじき事に悩み

人は日比谷に近く夜ごとに集ひ泣けり

われら心に涙を満たして

さりげなく笑みかはし

松本樓の庭前に氷菓を味へば

人はみな、いみじき事の噂に眉をひそめ

かすかに耳なれたる鈴の音す

われら僅かに語り

痛く、するどく、つよく、是非なき

夏の夜の氷菓のこころを嘆き

つめたき銀器をみつめて

君の小さき扇をわれ奪へり

君は暗き路傍に立ちてすすり泣き

われは物言はむとして物言はず

路ゆく人はわれらを見て

かのいみじき事に祈りするものとなせり

あはれ、あはれ

これもまた或るいみじき歎きの為めなれば

よしや姿は艶に過ぎたりとも

人よ、われらが涙をゆるしたまへ

冒頭の《いみじき事》が明治天皇の崩御(明治四十五年七月三十日)をひかえた危篤状態であることはまちがいない。吉本隆明は

「高村光太郎の世界」で長沼せきあて書簡を材料に、《世間の悪評と、それにもなう「家」の關係からの庄迫というふたつの「いみじき事」が詩「涙」のなかでの高村と長沼智恵子との「歎き」である》とし、続いて次のように判断している。

そうだとすれば、日比谷のあたりに夜ごと集まつて、天皇の危篤などに涙をながしている暗い封鎖された民衆のすがたは、べつの形でおのれの恋愛の歎きのほうが、天皇の危篤なんぞよりも、はるかに重要な事なのだ、という詩「涙」の高村のモチーフと、根深く対立するものの姿にはかならなかつたのだ。

自立した表現はひろん詩人の意図を越えた意味をも獲得できるわけで、吉本隆明の批評は、明治末年の日本の社会状況から浮きあがっている光太郎の姿勢をあざやかについていた。しかし、氏の論拠とした書簡は大正元年十月七日（北川太一の推定）のもの、大正二年一月八日付のものであり、事実の新たな発掘に伴い年譜精度が増した今日では、この時期のいづれを無視して詩「涙」の状況をこれらの書簡によって推測することはできない。「N——女史に」や、《N——女史に》の献辞をつけた「或る夜のころ」「涙」「おそれ」などが発表されたのは大正元年九月の雑誌であり、そこではじめて二人の關係が世間に広く知られたのであって、先の二通の書簡はそれ以後の反響をふまえたものとみるのが妥当だろう。したがって、《世間の悪評》については、「涙」にうたわれた時点の光太郎の意識に潜んでいた不安だと解する可能性は残るが、しかしまだ顕在化した《いみじき事》ではなかつたはずである。

《人よ、われらが涙をゆるしたまへ》と力なく容認を願う最終行は、少くとも光太郎の意図としては彼等二人の恋愛を天皇の危篤に對立させようとするものではなかつたと考えたい。この死の予感に包まれた異常な時間はこの詩にうたわれている《われらが涙》をむしろ支えるのではないか。「或る夜のころ」「おそれ」など前後の詩と関連させて「涙」をとらえれば、《いみじき歎き》は二人の恋愛感情に否定的に作用した具体的な事柄を想定させる。それは光太郎と智恵子の別離の歎きではなかつたか。「N——女史に」に示された智恵子の縁談はこの夏を境に破談の方向に向かつたらしい。実生活上の細かな事実關係はよく知られていないが、臆測をたくましくすれば、「或る夜のころ」や「涙」のうたわれた背景には、まだ進行している縁談をめぐって二人の間に劇があつたとも考えられよう。

ここで傍証のために「泥七宝」(五)に注目しておきたい。

ひとりものはひらひらと

風に飛ぶよ、雨にぬれるよ

さびしく

それでみんなが、もうそれだけか

それであなたのでれなくてだの種ぎれが

まこととかいふ怪もの

しつばの出たのを御覽じろ

さきがさきなら

こつちもこつち

泣けば蜂さへ面をさす

持つて生れたぬうぼうで

ちよちよんがよいやさど切れて来た

腹を立つたむかしもあるに

わらつてすます今日の身

もう、おしまひの我か

「泥七宝」(五)が「涙」などと同じく大正元年九月の『スバル』に発表されていることを考え合わせると、私はこれらの詩句に光太郎と智恵子との別離の劇を読む誘惑を断ちがたい。第一章で言及したように、「泥七宝」を光太郎の生きた時間に戻してやると思わぬことが見えてくるのである。

「涙」に戻るが、天皇の危篤という《いみじき事》と、おそらくは光太郎と智恵子の別離を意味する《いみじき歎き》とは、少なくとも光太郎の意図としては対立するものではなかった。むしろ《いみじき》深さにおいて、その逼迫性において同等だと解したい(そこに吉本隆明のような批評が出るのもっともであるが)。光太郎は二人の《いみじき歎き》——別離を決意し、語り合い、涙した重さを語っているのだ。それは明治天皇崩御という回復不能な別離とオーバーラップされて、二人の恋愛の終焉として語られている。

こう考えると、「涙」は「或る夜のころ」と「おそれ」との幅(恋愛感情の振幅)から大きく負の方向に踏み越えてしまった詩なのであって、『道程』に、そしてまた智恵子を対象にした詩であるにもかかわらず『智恵子抄』に収録されなかったことは無理からぬことと言えるのである。

以上のことは「からくりうた」についても考えられねばならぬ。

国はみちのく、二本松のええ

赤い煉瓦の

酒倉越えて

酒の泡からひよつこり生れた

酒のやうなる

よいそれ、女が逃げたええ

逃げたそのさきや吉祥寺

どうせ火になる吉祥寺

阿武隈川のええ

水も此の火は消せなんだとねえ

酒と水とは、つんつれ

ほんに敵同志ぢやええ

酒とねえ、水とはねえ

「からくりうた」には《覗きからくりの絵の極めてをさなきを

めづ」といふ詞書がついている。覗きからくりは箱の中に幾枚もの絵を入れておき、これを順次転換させ、箱の前方の眼鏡から覗かせる装置で、からくりうたはその絵の展開にあわせてうたわれる。

これは一見俗謡調の軽快な詩と思われるが、《逃げたそのきや吉祥寺／＼どせ火になる吉祥寺》の背景には明らかに八百屋お七の物語がある。とすれば、この詩をたんに得恋のうたと理解することはた

めらわれる。《極めてをさなきをめぐ》にもなにか素直でない響きを感じられないか。《みちのく、二本松》とは智恵子の郷里福島県安達郡安達町の隣町（現在は共に二本松市）であり、彼女の実家は当時この地域有数の酒造家であった。吉祥寺はむろん八百屋お七の物語の舞台となった、文京区本駒込三丁目にある曹洞宗の寺である。これには、そこからさほど遠くない光太郎のアトリエ（当時本郷区駒込林町、現在文京区千駄木四丁目）が重ねられていると考えよう。《阿武隈川のええ／水も此の火は消せないんだ》というのは、智恵子が実家の意向（縁談）に従わず、光太郎のことをおもひ続けていることと推測されるから、たしかにその点では得恋のうたとも解せようが、八百屋お七と小野川吉三郎との悲恋を下敷にうたわれたことを考えると、光太郎は一方で智恵子の一途な恋愛感情に対して危険性を感じていたとみなければならぬ。そう考えると、これが「おそれ」のモチーフに密接につながることが明らかである。それにしても、「涙」と同様「からくりうた」もまた、以後の二人の軌跡を考えれば、その恋愛の振幅からは負の方向に踏み越えてしまった詩なのである。『道程』や『智恵子抄』に収録されな

かったゆえんだらう。

#### 四

幾度か会つてあるうちにこの女性が私に熱愛を持つやうになり、又、私も、これまでに出会った多くの女性とまるで違ふ女性、永い間精神が探し求めてゐた女性がこの女性だと思ふやうになり、ばつと人生の窓がひらいた。（父との関係）

晩年（昭和二十九年）から振り返つた言葉である。《ばつと人生の窓がひらいた》とは、むろん回想の遠い時の流れに浄化された心理的な表現であつて、一歩先は闇に落ちるような現実のただ中に躊躇する自己の姿は捨棄されていよう。光太郎は後年、智恵子との邂逅によるデカダンスからの救済についてくり返し語つたが、それらすべてが二人の間の劇を隠蔽しているのはみごとというほかない。

むろん光太郎でなくても、試行錯誤やためらいや行き違いがとくに妻となる者とかかわるかたちで演じられねばならなかつたことを、誰もすすんで公表する気にはならないだらう。といつても、もし彼等二人の恋愛の葛藤の軌跡が世間一般の恋人同士の場合をよく代表しているといふのであれば、なにもとりたててその周囲をうるつゝ興味など持ちあわせてはいない。私は光太郎が『道程』で切り、『智恵子抄』で捨てたところに、彼の変貌を探りたいだけである。

「或る夜のころ」「涙」「からくりうた」と一貫して、光太郎は智恵子をまだ自己救済の側には置いていない。二人の恋愛はむしろそれに対立するものとして光太郎の内面に擾乱を強いている。だと

すれば、「おそれ」についても基本的には同じ方向で考えておいてよいのではないか。「おそれ」を巧妙な求愛の詩と理解する立場もあるが、やはり一步退いて考えておきたい。光太郎にとって「おそれ」は決して内実のない言葉ではなかったはずである。光太郎は智恵子に対してまじめな拒否を表明している。それは新たな芸術活動にむけてようやく自立しようとしている光太郎の、苦闘を予想せざるをえない孤独感からの発言でもあったが、観点を變えて眺めれば、デカダン渦中の女性認識と智恵子とは、光太郎の意識内ではつきり分離してきたとみることも可能なのだ。精神的な紐帯を渴望しながら、現実の女性によって裏切られてしまうデカダン渦中の女性像のありようとは異質なものが智恵子に対して芽生えている。それはなにより智恵子への愛にはかならない。まだデカダン渦中の女性像と同列であった「あをい雨」の智恵子像は、こうして光太郎の内面で変貌してきた。それが邂逅に先行する救済観念に領略され、理想女性思慕の承譜にくみ入れられることは私達にすでによく知られているが、そのような「智恵子」に出会うまで、邂逅の劇はいましばらく続く。

注(1) 昭和十五年九月に書かれ、同年十二月、「彼女の半生——亡き妻の思ひ出——」の原題で『婦人公論』に発表された。

「某月某日」の発表に約半年先立つ。

(2) もうひとつ、初出形からの改作修正という操作がある。詩「道程」についてはよく知られているが、句読点、ルビ、漢字から仮名への表記法の修正を含めればこれは徹底的におこ

なわれており、ほとんど収録詩全体にわたると言って過言ではない。この本文校訂に北川太一監修堀津省二編『「道程」校異』という労作のあることを記しておきたい。なお、本稿における詩句の引用は原則として初出形によった(字体は改め、ルビは適宜省略した)。

(3) 「新緑に想うこと」(全集月報15)

(4) 「高村智恵子さんの印象」(『高村光太郎と智恵子』筑摩書房)、および、「柳八重メモ」(『ユリイカ』昭和四十七年七月)

(5) 明治四十二年九月の鈴木謙二郎宛書簡。

(6) 「高村智恵子の一生」(『高村光太郎と智恵子』)。光太郎からの聞き書き。

(7) 文学史の会編(学燈社)

(8) 「友の妻」の製作日付は明治四十五年七月二十一日、「N——女史に」は同月二十五日とされる。

(9) 「泥七宝」(三)(明治四十五年七月『スバル』の一つ)。

(10) 寺田四郎「智恵子さんの思い出」(北川太一編『光太郎資料22』)

(11) 「定本光太郎回想」有信堂。以下高村豊周の回想からの引用はこれによる。

(12) 浅草雷門のレストラン「よか楼」の女給。「食後の酒」結びに「マドモワゼル・ウメの瞳のふかき」とうたわれ、「ピウザン会とパンの会」にも回想されている。「あをい雨」中の「マドモワゼル」も彼女のことだろう。なお花井お梅はジャーナリズムをにぎわした妖婦のひとり(別人)。

(13) 『日本近代文学体系36 高村光太郎宮澤賢治集』(角川書店)

(14) 『近代文学鑑賞講座16 高村光太郎宮澤賢治』(角川書店)

- (15) 松島光秋『高村智恵子——その若き日——』(永田書房)によれば、智恵子がこの夏の帰省中に寺田三郎との縁談をはっきり拒否したという。
- (16) 八百屋お七が放火の罪で火刑に処せられたのは天和二年、原事実には『天和笑文集』『江都著聞集』に伝えられるが、西鶴『好色五人女』巻四は著名である。なお、「からくりうた」の背景にこの物語があることについては伊藤信吉が指摘している(『鑑賞智恵子抄』角川書店)。
- (17) 佐藤春夫『小説高村光太郎像』(現代社)にあり、これに吉本隆明の「高村光太郎の世界」(注(14)参照)も示唆されている。
- (18) 本稿はすでに紙数を過ぎすぎた。智恵子との邂逅に先行する救済観念の問題、理想女性思慕の系譜の様相、「おそれ」の内実、「おそれ」以後の展開等々、多くの問題を積み残したまま、論は初発のかたちにとどまる。他日を期すこととして諸賢の諒を請いたい。

# 芥川龍之介『手巾』について

——岩森龜一氏所蔵の『武士道』と比較しつつ——

笠井秋生

一

岩森龜一氏所蔵の『武士道（小品）——久米に獻す——』（以下『武士道』と略記）と『手巾』（『中央公論』大5・10）とは、多少の異同はあるが、内容的にはほぼ同一で、前者は後者の草稿に當ると考えてよからう。しかし、『手巾』の冒頭部近くの（『歐洲近代の戯曲及俳優を論じた物であるにしても、別に不思議がる所はない』（『芥川龍之介全集第一卷』<sup>(1)</sup>、二四二頁九行）からへ唯、それが、先生の留學中、西洋で見た芝居の或るものを連想させる範圍で、幾分か興味を持つ事が出来るだけである（同、二四五頁六行）に至るまでの四百字詰原稿紙にして四枚分に相當する箇所が、『武士道』からは欠落している。おそらく、なんらかの理由でその箇所の原稿が紛失したと思われるが、前後の脈絡から、その欠落した箇所は、『手巾』の前記当該箇所とはほぼ同一であつたらうと推定される。『手

巾』は四百字詰原稿紙にして約二十枚。『武士道』は、途中に抹消した所もあるが、約十五枚。欠落しているのが四枚だと仮定してそれを加えると十九枚になる。『手巾』が一枚分多いのは、末尾の部分がかなり加筆されているからで、そのことを計算に入れれば、内容のみならず分量の上でも両者は一致する。

『武士道』に、（久米に獻す）というサブタイトルが付されているのは、この作品の材料を久米正雄に提供されたからであらう。久米の『微苦笑隨筆』<sup>(2)</sup>の中に、『鼻』と芥川龍之介」と題する一文があるが、その中で久米は次のように語っている。

（この「手巾」といふのは、一宮にゐて書いたものですが、元々、あの材料は僕のものだったので。新渡戸さんのことを書いたもので、一宮で雑談してゐるうちに、僕がかう云ふものを書かうと思つてゐるといつたら、「僕にそれをくれないか、中央公論から頼まれて来てゐるんだ」といふ訳で僕が話してやつたもので

す。

芥川龍之介と久米正雄が千葉県一の宮の一宮館という海水浴旅館で一夏を過したのは、大正三年と大正五年の二回だが、右の引用文は、大正五年八月十七日から九月二日にかけての一の宮滞在中のことを書いたものであろう。この年の「新思潮」八月号に、久米正雄は新渡戸稲造をモデルにした『母』という短篇小説を書いている。

新渡戸稲造が第一高等学校の倫理講話などの時間に語った体験談を材料にして書かれたと推定される作品で、この小説のことは当然、一の宮滞在中の二人の間で話題になったであろう。その折り、顔に微笑を浮かべながら息子の死を語る母親がテーブルの下で手巾を緊く握りしめていたという『武士道』と『手巾』の中心部をなす話が、新渡戸の講話かにかの一つとして、久米の口から語られたのではなからうか。

『武士道』と『手巾』の中心部をなす話は、いかにも新渡戸稲造好みの話で、彼の代表的著書である『武士道』(明32刊)の中には次のとき一節がある。

「武士が感情を面に現はすは男らしくないと考へられた。「喜怒色に現はさず」とは、偉大なる人物を評する場合に用ひらるる句であつた。(中略)日本の友人をばその最も深き苦しみの時に訪問せよ、彼は赤き眼濡れたる頬にも笑を浮かべて常に変らず君を迎へるであらう。」<sup>(3)</sup>

また、『世渡りの道』(大元刊)の中で新渡戸は、(不幸の境遇に居りながら)、「苦しい顔色を見せ」ず、「常にニコ／＼して居る

婦人を、(余が最も偉いと感心した一婦人)だと賞賛している。そしてまた、『一人の女』(大8刊)の中では、長い旅行中に母死すの電報を受け取ったが、そのことを同行の人に洩らさず、(いつもの通りニコ／＼してゐるばかりか、食堂へ入つても愉快さうに食事をしてゐる)一婦人の態度を、感動をこめて描いてゐる。

『武士道』と『手巾』の中心部をなす話も、久米の『母』と同じように、新渡戸稲造の体験談が土台となつてゐるのであろう。この新渡戸の体験を、講話かにかの折りに久米が聴き、一の宮滞在中に芥川に語つて聞かせ、芥川がそれを自分の作品の材料として譲り受けた。こうした消息を伝えているのが先に引用した久米の証言である。しかし、久米の語つたであろうその話を譲り受けて、芥川はただちに「手巾」という題の小説を書き始めたのではなからう。大正五年十月号の「新思潮」の後記には次のとき一文がある。

「芥川の小説『手巾』が中央公論に出る。それは一体新思潮のために書き出したのであつたが、別に書かうとした材料が、どうも充分醗酵しないので、それを中央公論に廻したのだ。」

前に引用した久米の証言と多少のくいちがひのある一文だが、ここでいう(新思潮のために書き出した)作品は、「手巾」という題の作品でなく、「武士道」という題の作品だったと解すべきだろう。また、(充分醗酵しない)作品は、翌年発表の『偷盗』(中央公論「大6・4」)のことであらう。一の宮滞在中か帰京後かはさだかでないが、「新思潮」に発表するつもりで、久米の語つた話を材料にして芥川は「武士道」と題する作品をまず書き始めた。そし

て、材料の提供を受けたので、〈久米に獻す〉というサブタイトルを付した。だが、「中央公論」に書く予定の『偷盜』が〈充分醜態〉しなかつたので、『武士道』に手を入れ、表題も「手巾」と変更し、それを『偷盜』の代りに「中央公論」に発表した。これが、『手巾』の成立に至るまでのおおよそのプロセスではなからうか。

『手巾』の草稿『武士道』は、材料を久米正雄から提供されたばかりでなく、内容的にも久米の『母』の影響を受けている。たとえば、新渡戸稲造をモデルにした主人公の名前は、久米の『母』では〈矢田部博造〉と命名されており、『武士道』においては〈長谷部博造〉となっている。これは芥川が意識的に模倣したとも考えられよう。

また、両作品には、主人公に対する皮肉な観察が随所に見られる。久米正雄は『母』の中で、入学試験の当日、出勤途上の矢田部博造先生の胸中を次のごとく描く。

へいとも時間を守りつけてゐる先生は、今朝必然の事務で出るのでない安堵の為に、何やかや家用に手間取つて、八時を過ぎたのを少しく不快に思つてゐる。而して俚に揺られながら、書取りを読んでやるの間に合へばいゝと心で願つてゐた。それは必ずしも林田や沢柳などという教授連より立派に読めることを人に示したい為ではない。先生は、機会のある毎に自分の舌を動かして見て、吾と吾が流暢な外国語に聞き惚れて見たいと云ふ、可愛い欲望を持つてゐたためである。↘

芥川の『武士道』では、ストロインドペルイの『ドラマトウルギイ』

を読む長谷部博造先生が、〈云はば、中学の英語の先生が、イデオムを探す為に、パアナアド・ショウの脚本を読むのと、大した相違はない。それでも、興味は、やはり、興味である〉と評される。

勿論、『手巾』にも全く同じ表現がある。芥川や久米が、一高、東大に在学していた頃、新渡戸稲造は、いわゆる新渡戸宗の学生や卒業生から偶像視されていたが、その新渡戸稲造をモデルにした『母』や『武士道』には、そうした動きとは逆のいわば偶像破壊ともいふべきものが共通して存在しているのである。菊池寛の小説『友と友の間』(大8・9)の中で、久米と芥川をモデルにした作中人物の久野と並河が、〈偶像破壊者〉と呼ばれている。菊池寛がなぜ久米と芥川を偶像破壊者と評したかはさだかでないが、『母』や『武士道』を改稿した『手巾』と無関係になされた評言ではないように思われる。

さらにまた、両作品は、主人公がともにその日の体験を訓話あるいは講話の材料にしようと考える点においても共通している。『母』には、〈先生は只何となく嬉しかつた。而して殊に又一つ訓話の材料が出来たのを思ふと、嬉しさが二倍するのを感じた〉とあり、『武士道』には、〈どうも、これを私して置くのは、勿体ない。では、学生にする講話の材料にしようか、それとも、或雑誌へ書いてゐる処生法の一節にしようか——〉とある。

こうした両作品の類似は、『武士道』を書き進めている時の芥川の念頭に、久米の『母』が存在していたことを示すとともに、『武士道』が、仲間内の雑誌「新思潮」に発表する目的で書き始められ

た作品であることを暗に語っているかもしれない。

## 二

『武士道』から欠落している箇所が、『手巾』の当該箇所と同じであると推定して両者を比較すると、主な異同は次の三点である。

(1) 『手巾』の〈長谷川謹造〉〈西山篤子〉〈西山憲一郎〉という作中人物の名前は、『武士道』ではそれぞれ、〈長谷部博造〉〈平田誠子〉〈平田順一郎〉であった。ただし、〈平田〉という姓については、『武士道』執筆中も迷ったらしく、〈西山〉と書いて〈平田〉と訂正した所が数箇所あり、〈西山〉と書いてそのままにしてある所も一箇所ある。〈長谷部博造〉を〈長谷川謹造〉と改めたのは、前者ではモデルの名前に付き過ぎているとの判断が働いたからか。それとも、発表誌が「中央公論」に変わったので、久米の『母』との類似を避けようとの気持が生じたためか。

(2) 『手巾』には、西山夫人が息子の死を知らせた時、飲もうとしていた茶をどうしようかと長谷川先生が一瞬思索する場面がある。『武士道』では、その場面は次のごとくであった。

「婦人が手をとらないのを、遠慮だと解釈した先生は、この時、丁度、籠の中の団扇をとり上げやうとしてゐた。口ですすめるよりは、自分で使つて見せる方がいいと思つたからである。所が、まだ籠の中へ手がとどかない中に、婦人の語は、突然、先生をおびやかした。団扇をとつたものだらうか、とらないものだらうか——かう云ふ思索が、青年の死とは全、独立して、一瞬の

間、先生の心を煩はした。」

『手巾』ではこの箇所を、へ……この時、丁度、紅茶々碗を口へ持つて行かうとしてゐた。……と改めた訳だが、改めた方がこの場合、より自然で適切なことは言うまでもなからう。

(3) 『手巾』の末尾の部分——「掻いた手は本を持つてゐた手であるからへちつと、秋草を描いた岐阜提灯の明い灯を眺め始めた。……」までの部分は、『武士道』では次のごとくであった。

「掻いた手は、本を持つてゐた手である。先生は、今まで閑却されてゐた本に、気がついて、さつき入れて置いた名刺を印に、読みかけた頁を開いて見た。ストリントベルグが罵倒してゐる、俗臭紛々たる演出法に対しても、先生自身の意見と云ふものは、全然ない。——」

この末尾の部分の異同が、両者の間にみられるもっとも大きな異同であろう。『手巾』の末尾の部分では、〈顔は微笑してゐながら、手は手巾を二つに裂くと云ふ、二重の演技〉を〈臭味〉と名づける『ドラマトウルギイ』の一節が引用され、それを読んで動揺する長谷川先生の胸中が描かれるが、『武士道』では、『ドラマトウルギイ』の一節も引用されず、あっさりとその結末が閉じられている。『手巾』の末尾のごとく改稿することによって、この一篇に託した後述のごとき芥川の意図はより明確になった。表題が、「武士道」から「手巾」へと移行したのは、この改稿が原因であろう。

さて、『ドラマトウルギイ』の一節を含む『手巾』末尾の部分は、これまでどのように読まれてきたのだらうか。この部分をどう解釈

するかによって、主題把握も異なってくる。『手巾』の主題についてののもっとも早い言及はおそらく、〈武士道乃至それをかこむ封建的觀念に対する皮肉を主題としたのである〉<sup>(4)</sup>という吉田精一氏の論であろう。この延長線上に、〈この作には武士道というものに対する軽い批判が盛り込まれています〉<sup>(5)</sup>という片岡良一や、〈この作品は感情を押えることに美を見出す、封建的な人間性の抑圧に対して批判を試みたものである〉<sup>(6)</sup>という和田繁二郎氏の論がある。この三人のうち、〈武士道〉に対する〈軽い批判〉が主題だとする片岡良一は、その論拠を次のごとく説明している。

「ストリンドベルグも顔は笑いながら手は悲しんでいる——のか、それとも怒っているのかわかりませんが、とにかくそういう二重の意味を持つ演技を嫌ったのでしょう。それに気づいた長谷川先生ももう一度はうと思つて、これはうっかりこのおおかあさんの態度に感心することもできないと感ずるようになったのです。」  
 この引用文の後に、〈作者〉が〈武士道風の矯飾主義に賛成できなくなっているのである気もちは、それに強く同感しようとした長谷川先生の気もちが、作品の最後にはぐらかされているのであることによつて、明瞭に知ることができないかと思ひます〉という論が続いている。片岡良一は、長谷川先生が『ドラマトウルギイ』の一節を読んで動揺している末尾の部分に、芥川の武士道に対する批判が託されていると読む。この片岡の論は、西山夫人の示した態度を、〈武士道風の矯飾主義〉だと解し、それをハイベルク夫人の〈二重の意味を持つ演技〉と同一視してしまつたところ

に問題があらう。つまり、片岡は、ハイベルク夫人の二重の演技に対するストリンドベルグの指弾は、西山夫人の示した態度に対する芥川の指弾でもあると解してしまつた訳だが、両者を単純に結びつけることはできない。

ついで、三島由紀夫の次のごとき論が現れた。

「これも美談否定物で、末尾には又なくもがなのレフレクションがついているが、ここには作者自身の云つてある「型」の美がある。そして人生と演技とが相渉る部分について極度に潔癖な自意識家の作者は、「手巾」では、無意識のうちに、西山夫人のステレオタイプな人生的演技を、一つの静止した形で、「型」の美とみとめてゐた。」

三島由紀夫はまず、片岡良一が重視する『手巾』末尾の部分を、〈なくもがなのレフレクション〉<sup>(7)</sup>だと言う。そして、西山夫人の〈武士道風の矯飾主義〉を芥川は批判していると片岡良一が解しているのに対し、西山夫人の〈人生的演技に芥川は「型」の美〉<sup>(8)</sup>を認めていると断ずる。片岡説とは正反対ともいふべきこの三島の論については、〈いささか恣意的理解にすぎない〉<sup>(9)</sup>が、〈西山夫人への注目、作品の読み方としては極めて明快なものを提示し得ており、作品論の領域を広げたものと言えり〉<sup>(10)</sup>という海老井英次氏の評言がある。

この二つの相異なる見解を一つに統合しようとしたのが、三好行雄氏の次のごとき論<sup>(11)</sup>だと言つていいかも知れない。

「近代の醒めた眼による武士道の批判というテーマは明確であ

る。にもかかわらず、西山夫人は美しい。子供を死なせた悲しみを、膝のうえでにぎりしめた一枚の手巾で耐えながら微笑する彼女の演技は、近代の批判精神から型として斥けられたにしても、彼女はなお美そのものである。

三好氏もまた、今子供を死なせた悲しみを、膝のうえでにぎりしめた一枚の手巾で耐えながら微笑する西山夫人の演技を、ストリンドベリーの指弾するハイベルク夫人の二重の演技と結びつけ、主題は「武士道の批判」だとしている。その点では片岡説と一致する訳だが、へにもかかわらず、西山夫人は美しい」と述べて、三島説をも継承する。

西山夫人の示した態度とハイベルク夫人の二重の演技とを単純に結びつけて『手巾』を読むことに疑問を投じたのは、磯貝英夫氏が多分最初であろう。氏は次のように論じている。

〈西山夫人とハイベルク夫人のアナロジーはやはりそれほどうまく対応していないのである。悲しみを真剣に隠している西山夫人の笑顔術と、ハイベルク夫人の見せるための演技とは、簡単に一つにくくりうるような性質のものではない。(中略)ハイベルク夫人と西山夫人との差はやはり大きいのであって、この差を無視する類比は浅薄だと言わざるをえない。〉

この磯貝氏の論は、西山夫人の示した態度を、ハイベルク夫人の二重の演技と同一視するそれまでの『手巾』論の批判にもなっていない。しかし、右の引用文の後で、末尾の部分の「あいまい」さにかれつつ氏は、へ先生の不安は、西山夫人についての自分の判断が

「臭味」というような思いがけないことばと衝突した結果、ぐらつきだしたところに起こっているとしたか読めない。すると、読者の懷疑の焦点は西山夫人に向かつて、先生から離れるようになる。ところが、先にも述べたように、西山夫人それ自体を臭味と結びつけることは、論理的にできない。そこで、読者はまた混乱するのである」と論じ、その原因を「あきらかにそれとわかる現存の人をモデルに使ったからであろう」とした。これでは批判したはずの従来の論を半ば肯定することになり、事実、その後で、条件つきながら、三島説の擁護論も展開されている。

が、その後の『手巾』論は、この磯貝論の影響を受けており、海老井英次氏の次のとき最近の論などもその一つだと言えよう。

〈西山夫人とハイベルク夫人の、手巾を握りしめる所作は、外見上は確かに同一であるとしても、一方は「一般道徳上」の問題であり、他方は「演出法」に属するものであり、その次元において決定的な相違があるのは当然で、作者もその点に言及しており無自覚なのではない。(中略)西山夫人とハイベルク夫人との次元の異なりを無視して、両者の所作の同一性にのみ心を奪われて、両者に東西の断層を見出して、目覚めているのが長谷川先生なのである。〉

この後に、海老井氏独自の主題論が展開されている訳だが、果して、〈西山夫人とハイベルク夫人との次元の異なり〉を自覚しているのは作者だけであって、長谷川先生は無自覚なのであるか。氏の指摘するように、芥川は確かに、『手巾』末尾の部分で、ヘストリ

ントベルクの指弾した演出法と、実践道徳上の問題とは、勿論ちがふと書いている。が、この一文は、その時の長谷川先生の胸中を説明した言葉だと読むのが自然ではなからうか。長谷川先生は両者の次元の異なりを自覚しているのである。にもかかわらず、『ドラマトウルギイ』の一節を読んで動揺した。それはささやかな動揺であるが、その理由を知るためには、『ドラマトウルギイ』についての正確な知識を必要とするだろう。

### 三

〈基督教的精神と、一致すべきものさへある〉武士道を鼓吹することは、現代日本の〈精神的〉〈墮落を救済する〉ことにつながり、ひいては〈欧米各国民と日本国民との相互の理解を容易に〉し、〈国際間の平和〉を〈促進〉することにもなる。これが、〈東西両洋の間に横はる橋梁にならうと思つてゐる〉『手巾』の主人公長谷川先生の思想的立場である。その長谷川先生が最初に注意して読む『ドラマトウルギイ』の一節は次のごとき文章であった。

〈俳優が最も普通なる感情に対して、或一つの恰好な表現法を発見し、この方法によつて成功を贏ち得る時、彼は時宜に適すると適せざるとを問はず、一面にはそれが業である処から、又一面には、それによつて成功する処から、動もすればこの手段に赴かんとする。しかし夫が即ち型なのである。……〉

芥川の参照した『ドラマトウルギイ』が、独訳か英訳か、それとも、いずれかの邦訳なのか、現在の私には確認できていない。細川

正義氏は『ドラマトウルギイ』からの引用はシェリングのドイツ語訳<sup>(12)</sup>と述べており、その可能性が一番強いと考えられるが、もしそうであれば、この引用文は芥川の訳文だと言うこともできる。

さて、『ドラマトウルギイ』の右の一節で注意すべきは、〈型〉という言葉の意味である。高木卓は、〈マニール〉は〈ドイツ語で、手法、流儀、また悪い意味で、マンネリズム、作癖の意。ここでは後者の意味に用いられている〉と述べ、<sup>(13)</sup>千田是也は『俳優論』の中で、Manierを〈マンネリズム〉と訳している。<sup>(14)</sup>いくつかの独和辞典にあたると、〈仕方、手法、流儀、態度〉などの意味の他に、悪い意味で、〈わざとらしいやり方、うわつらだけの技巧的模倣、固定した型、マンネリズム〉などの意味が挙げられている。ストリンドベルイがここで使用しているのは、右の一節からも理解されるように、もちろん後者の悪い方の意味で、私にはへうわつらだけの技巧的模倣<sup>(15)</sup>がこの場合の適訳のように思われる。三島由紀夫は、『手巾』には〈型〉の美がある<sup>(16)</sup>と主張し、三好行雄氏もそれを認めているが、ストリンドベルイがここで使用している〈型〉は、美とはおよそ縁遠い概念だと言つてよからう。

〈或一つの恰好な表現法〉も、〈時宜に適する〉かどうかをわきまえず、安易に繰り返すと、〈型〉に墮する。このようにストリンドベルイは右の一節で論じているのである。そして、ストリンドベルイはこれに続く以下の文章において、〈型〉に墮した表現法の例を次々と列挙し、それに批判を加えている。

長谷川先生がその実例を読んでいる時に、息子を失ったばかりの

西山夫人が訪れる。先生は最初、顔に微笑さえ浮かべて息子の死を語る西山夫人を見て不思議に思うが、偶然のきつかけから、夫人がテーブルの下でへ手巾を、両手で裂かないばかりに緊く、握つてゐるのに気がつき、強く心を動かされる。そして、夕食の折り、西山夫人のへけなげな振舞のへ一部始終をアメリカ人の奥さんに話して聞かせ、へ日本の女の武士道だと言賞賛する。この話にへ同情した奥さんはへ熱心な聞き手となり、そのことに長谷川先生は満足を感じる。西欧的なものと日本的なものとの調和を目の当りに見る思いがしたからである。この自足した長谷川先生の心に動揺を与えたのが、『ドラマトウルギイ』の次のとき一節であった。

へ——私の若い時分、人はハイベルク夫人の、多分巴里から出たものらしい、手巾のことを話した。それは、顔は微笑してゐながら、手は手巾を二つに裂くと云ふ、二重の演技であつた。それを我等は今、臭味と名づける。

この一節は、前に引用されている『ドラマトウルギイ』の一節と関連させて読まねばならない。そうすると、へ顔は微笑してゐながら、手は手巾を二つに裂くへというへ二重の演技そのものを、ストリンドベルイがへ臭味と名づけて指弾しているのではないことが理解されよう。ストリンドベルイが指弾しているのは、へ時宜に適するへかどうかもわきまえず、安易に繰り返しているため、へ型に墮しているへ二重の演技であり、それをへ臭味と名づけているのである。長谷川先生は、『ドラマトウルギイ』第三章第六節をその冒頭から読んでゐる訳だから、へ演劇とは、風馬牛の間

柄へであっても、誤読することはなからう。これまでの『手巾』論はこの点を誤解していなかったか。長谷川先生は西山夫人の示した態度をへ日本の女の武士道だと言解した。ストリンドベルイは、西山夫人が示した態度と表面上は同一である表現法を、今や型に墮しているとして指弾している。そこから長谷川先生は武士道についてのある暗示を受け取つたのである。

へ先生の心にあるものは、もうあの婦人ではない。さうかと云つて、奥さんでもなければ日本の文明でもない。それらの平穩な調和を破らうとする、得体の知れない何物かである。ストリントベルクの指弾した演出法と、実践道德上の問題とは、勿論ちがふ。が、今、読んだ所からうけとつた暗示の中には、先生の、湯上りののんびりした心もちを、擾さうとする何物かがある。武士道と、さうしてその型と——

先生は、不快さうに二三度頭を振つて、それから又上眼を使ひながら、ちつと、秋草を描いた岐阜提灯の明い灯を眺め始めた。

……へ  
この末尾の部分で特に留意されねばならぬのは、へ武士道と、さうしてその型と——へという言いよんだ感じの言葉である。これは、その時の先生の心の中の眩きであらう。この武士道とその型の問題が、西欧的なものと日本的なものとの調和を確信している先生の心を擾すへ何物かへと関連しているらしいことは、その前にあるへ今、読んだ所からうけとつた暗示の中には、先生の、湯上りののんびりした心もちを擾さうとする何物かがあるへという一文から理

解される。『ドラマトウルギイ』の一節が、なぜ、武士道とその型の問題を、先生に暗示したのか。おそらく、西山夫人の示した態度と表面上同一である二重の演技が型だと指弾されていることからの類推であろう。右の引用文には、(ヘストリントベルクの指弾した演出法と、実践道徳上の問題とは、勿論ちがふ)とある。長谷川先生は、両者の次元の異なりを自覚しつつも、演劇における表現法とその型の問題から武士道とその型の問題を暗示され、この中に自分の心を擾す何物かがひそんでいることに気付いた。『手巾』末尾の部分はこのように解すべきではなからうか。

武士道とその型。この問題について考えることは、武士道の鼓吹者である長谷川先生にとって、愉快なことではなからう。もし、先生の理解する武士道が武士道の型にすぎないとすれば、その思想的立場は崩壊してしまふ。もっとも、長谷川先生はそこまでこの問題をつきつめて考えている訳ではない。武士道とその型の問題に、自分の心を擾す何物かがひそんでいると気付いただけで、その何物かの正体を見定めようとはしていない。だから、先生は(不快さうに二三度頭を振)ることによって、武士道とその型の問題を頭から追い払い、再び、(岐阜提灯)を(眺め始めた)のである。この岐阜提灯は、西欧的なものと日本的なものとの調和を象徴している。先生の心は、武士道とその型の問題にひそむ何物かによって一時的に擾されたが、やがてもとの自足した状態に戻って行ったのである。こうした末尾の部分の描き方が、吉田精一氏の(文文明批評として)はつっこみ方が足りず、作者自身も問題だけを出して、身をひいてしま

つてゐる(観がある)という指摘を生む原因にもなった。確かに芥川は末尾の部分において、武士道とその型の問題を長谷川先生に暗示しただけで、それ以上は追究していない。長谷川先生自身にこの問題を追究させたならば、モデルとの間に距離が生じて、新渡戸稲造をモデルにした理由が消滅すると考えたからだろうか。しかし、芥川は、長谷川先生の理解する武士道が、武士道の型にすぎないことを、作中でははっきりと語っている。勿論、先生はそのことに気付いていない。

長谷川先生には最初、顔に微笑さえ浮かべて息子の死を語る西山夫人の態度が不思議であった。

西洋人の衝動的な感情の表白が、今更のやうに、日本人たり、武士道の信者たる先生を、驚かしたのである。その時の怪訝と同情とを一つにしたやうな心もちは、未だ忘れやうとしても、忘れる事が出来ない。——先生は、今も丁度、その位な程度で、逆に、この婦人の泣かないのを、不思議に思つてゐるのである。(武士道の信者)である長谷川先生が、微笑さえ浮かべながら息子の死を語る西山夫人の態度を見て(不思議に思つてゐる)という不思議な光景を、芥川は皮肉な筆致で描いている。この先生の態度を、清水康次氏は、(西洋の国民性に驚き、不思議に思つた先生が西洋に対してエトランゼであったとすれば、「丁度、その位な程度で」夫人の挙措を不思議に思う彼は、武士道という国民性に対しては異邦人であることになる)と評している。

長谷川先生が、西山夫人の態度を武士道だと理解したのは、膝の

上でふるえる手巾を発見したからであった。

へ先生は、婦人の手が、はげしく、ふるへてゐるのに気がついた。ふるへながら、それが感情の激動を強いて抑へようとするせいか、膝の上の手巾を、両手で裂かないばかりに緊く、握つてゐるのに気がついた。さうして、最後に、皺くちやになつた絹の手巾が、しなやかな指の間で、さながら微風にでもふかれてゐるやうに繻のある縁を動かしてゐるのに気がついた。——婦人は、顔でこそ笑つてゐるが、実はさつきから、全身で泣いてゐたのである。

西山夫人が手巾を両手で裂かないばかりに緊く握つていたといふことの描写にしては、やや大仰な感じがしなくてもないが、この箇所読者の注意を特に向けようとなされた意圖的な描写ではなからうか。顔は微笑しているが、手巾を緊く握りしめることにより悲しみを表現している西山夫人の態度を、長谷川先生は武士道だと解し、アメリカ人の奥さんの前で、へ日本の女の武士道だと言つた。果して、西山夫人の示した態度は、武士道なのか、それとも、武士道の型なのか。おそらく、このことを芥川は『手巾』の中で問題にしているのであろう。長谷川先生と西山夫人とが対座している場面の描写に、『手巾』全体の約半分が費されているが、この事実も、そうした推定の裏付けになるかもしれない。

へ眼には、涙もたまつてゐない。声も、平生の通りである。その上、口角には、微笑さへ浮んでゐる。

これが、息子の死を語っている時に、西山夫人が示した態度のす

べてであるならば、まぎれもなく武士道である。だが、そうではなかった。西山夫人は顔にこそ感情を表していなかったが、手巾を緊く握りしめるという動作によって、悲しみの感情を外に表していた。作者も、へ顔でこそ笑つてゐるが、実はさつきから、全身で泣いてゐたのである」と書いている。これは、武士道でなく、武士道の型である。武士道の表面的な模倣にすぎない。この西山夫人の武士道の型を、長谷川先生は武士道だと解したのである。

『手巾』の主題は、従来論じられてきたように、武士道に対する皮肉や批判だと読めないこともない。しかし、この作品における芥川の真の意圖は、武士道の型を武士道だと信ずる長谷川先生を諷刺することではなかったか。そのために、演劇における表現法の型に論及している『ドラマトウルギイ』を、へ演劇とは、風馬牛の間柄であるへ長谷川先生に読ませたのであろう。勿論、この芥川の諷刺は、『武士道』の著者新渡戸稻造その人に向けられている。三好行雄氏は、へ武士道の批判というテーマは明確だが、へにもかかわらず、西山夫人は美しい」と評した。私は何回となく西山夫人の姿態を想像してみたが、ついにそこから美を感じとることはできなかった。西山夫人に美を感じるのには錯覚ではなからうか。

なお、『手巾』の草稿『武士道』の末尾の部分には、既述のごとく、へ型に墮している二重の演技を指摘した『ドラマトウルギイ』の一節は引用されていなかった。この一節が存在しなくとも、芥川の意圖が伝わらないということはない。『手巾』に引用されている『ドラマトウルギイ』の二つの文章のうち、芥川にとって特に必要

だったのは、最初に引用されている文章ではなかったらうか。

- 注(1) 『芥川龍之介全集第一巻』(岩波書店、昭52・7)  
(2) 久米正雄『微苦笑隨筆』(文芸春秋新社、昭28・3)  
(3) 『新渡戸稻造全集第一巻』(教文館、昭44・3)  
(4) 吉田精一『芥川龍之介』(三省堂、昭17・12)  
(5) 片岡良一『芥川龍之介』(福村書店、昭27・5)  
(6) 和田繁二郎『芥川龍之介』(創元社、昭31・3)  
(7) 三島由紀夫『手巾』『南京の基督』解説(角川文庫、昭31・9)  
(8) 海老井英次『鑑賞日本現代文学11芥川龍之介』(角川書店、昭56・7)  
(9) 三好行雄「芥川龍之介論・第一章——大川の水——」(『現代のエスプリ芥川龍之介』(至文堂、昭42・3)  
(10) 磯貝英夫「手巾」(『国文学』昭47・12)  
(11) 同注(8)  
(12) 細川正義「手巾」(『芥川龍之介研究』明治書院、昭56・3)  
(13) 高木卓『芥川龍之介読本——その生涯と作品』(学習研究社、昭33・11)  
(14) ストリンドベリ『俳優論』(早川書房、昭27・7)  
(15) 千田是也訳 同注(4)  
(16) 清水康次『將軍』——問題点の所在について——(『信州白樺』昭57・2)

〈付記〉 『武士道(小品)——久米に獻ず——』の閲読に関して三茶書房主・岩森亀一氏には種々便宜をはかっていただいた。記して感謝申し上げます。

# 「地獄変」の方法と意味

—— 語りの構造 ——

一

「地獄変」は大正七年五月一日から二十二日にかけて『大阪毎日新聞』に（五月二日から二十二日にかけて『東京日日新聞』に）二十回にわたって連載された。翌月六月号の『三田文学』には小島政二郎の評が掲載され、小島は文章の冗漫を批判しながらも「傑作」と認め、「地獄変」を読んで一番心を引かれるのは、なんと云つても主人公良秀の天才振りである。……（中略）……超人的な威力を以つて人に迫る天才の芸術的エクスタシイである。」と述べている。また、芥川の没後、正宗白鳥は「芥川氏の文学を評す」（昭和2・10『中央公論』）において、「地獄変」を芥川の「最傑作」として推薦し、「聡明なる才人の智慧の遊びではない。心熱が燃えてゐる。」と評している。芥川の多くの作品にまねると「智慧の遊び」を見る白鳥にあつてなお、「地獄変」は「ある尊さをさへ感」じさせ

清 水 康 次

る作品と受け取られている。これらの評価を受けて、吉田精一氏は、作品の主題を「絵師良秀の狂気に近い芸術至上主義的な精進生活」であると明確化し、三好行雄氏は「絵師良秀はすくなくとも、芸術家としての芥川龍之介が夢想する理想の人間像である」としている。

多くの論者が一致して認めるように、「地獄変」は、地獄変屏風の完成をめぐつて、良秀の芸術家としての精進と、そのはてに見せる「恍惚とした法悦の輝き」を作者の理想像として描き上げた作品である。

但しその場合、作者の側の、芥川自身の「芸術至上主義」について見ていくとすれば、白鳥や吉田氏が強調するように、それは例えば谷崎潤一郎の「芸術至上主義」乃至「耽美主義」と同じものではない。作品について見ていく前に、まず作者芥川の「芸術至上主義」のあり方を確認しておきたい。

夙に芥川は、ボードレールの散文詩にふれて次のように述べてい

た。

ポードレールの散文詩をよんで最なつかしきは悪の讚美にあら  
ず 彼の善に対する憧憬なり 遠慮なく云へば善悪一如のものを  
自分は見てゐるやうな気がする也(気がすると云ふは謙辞な  
るやもしれず)これが現前せずば芸術を語る資格なき人のやう  
な気がするなり

(大正3・1・21付、井川恭宛書簡)

彼はその「善悪一如のもの」を敷衍して、宇宙を動かし、万人を  
動かし、自分を動かしている根本にあるものとして「ロコス」、或  
いは「大なる知」と呼んでいく。そして、その「大なる知」にふれ  
る芸術に対して、次のような「信仰」を語っている。

しひて神の信仰を求むる必要なし 信仰を窮屈なる神の形式に  
あてはむればこそ有無の論もおこれ 自分は「このもの」の信  
仰あり こは「芸術」の信仰なり この信仰の下に感ずる法悦  
が他の信仰の与ふる法悦に劣れりとも思はれず

(同前)

その文脈が示すように、芥川の芸術への信仰は、当初より、単に  
美の礼讃や、法悦への耽溺にあつたわけではない。芸術は、宇宙や  
自己を動かす「大なる知」にふれるものであることで、信仰の対象  
とされているのである。

その「大なる知」という言葉は、やがて「人生を貫流し芸術を貫  
流する力」(大正5・1・23付、山本喜督司宛書簡)という言葉に  
置きかえられていき、明確化されていく。その間には大正三年秋の

転機がある。(5) 後に彼は、後輩の作家に対して、自身の転機をふりか  
えりながら、次のように芸術への思いを語っている。

僕一時(二十三才前後) 精神的に革命を受け 始めてゲエテの  
如きトルストイの如き巨匠を正眼に見得たりと信ぜし時あり：  
…(中略)…

僕今も猶夜坐して彼等の作品に対する時彼等の靈旋風の如く来  
つて僕の書齋に満つるが如き心地す 僕が生きんとする勇氣を  
感ずるは誠にかゝる瞬間なり 彼等の靈一として苦悩のステイ  
グマタを帯びざるなし しかも又天上の微笑常にその面に輝け  
るを見る 彼等既に生きんとして悪闘したり 僕豈敢折れ楯挫  
くるを辞するものならんや 僕を駆つて創作に赴しむるものは  
斯の如き感激なり

(大正8・7・31付、佐佐木茂索宛書簡)

「彼等の作品」は、苦悩の烙印を身に帯びながら生きんとする悪  
闘の軌跡であるとされている。そのとき彼にとつて芸術の営みは、  
苦悩の中で本当に生きんとする営みである。芥川は、芸術の内に本  
当の生を見ている。

「戯作三昧」(大正6・10・20) 11・4『大阪毎日新聞』にお  
いて描かれた、馬琴の「恍惚たる悲壯の感激」も、本当の生の輝き  
を意味するものである。

この時彼の王者のやうな眼に映つてゐたものは、利害でもな  
ければ、愛憎でもない。まして毀誉に煩はされる心などは、と  
うに眼底を払つて消えてしまつた。あるのは、唯不可思議な悦

びである。或は恍惚たる悲壯の感激である。この感激を知らな  
いものに、どうして戯作三昧の心境が味到されよう。どうして  
戯作者の敵かな魂が理解されよう。ここにこそ「人生」は、あ  
らゆる残滓を洗つて、まるで新しい鉱石のやうに、美しく作者  
の前に、輝いてゐるではないか。……

芥川は決して芸術を自己目的化してはいない。芸術への精進や、  
そのほてにある「恍惚たる悲壯の感激」は、本当の生を意味するが  
ゆえに至上の価値を持つのである。逆にいえば、芸術の営みの内に  
ある輝きは本当の生の一つのあらわれであるといえる。芥川が芸術  
についてそのように考えていた以上、「地獄変」における芸術家良  
秀の「恍惚とした法悦の輝き」も、同じく本当の生の輝きという意  
味を持っていたはずである。そして、それはまた「奉教人の死」  
(大7・9『三田文学』)において殉教者「ろおれんぞ」を通して  
描き出された「刹那の感動」と等質のものであると考えられる。

それでは、良秀の「恍惚とした法悦の輝き」は、作品の中でどの  
ような形をとって描き出されているのだろうか。芥川の理想像はど  
のような形において描き出されているのだろうか。考えてみたいの  
は「地獄変」という作品の持つ構造である。多くの論究の中でも比  
較的等閑に付されてきたと思われる、語りの構造の問題を通して  
「地獄変」を見なおしていきたい。そのことが、作品の意味をもう  
少し明瞭にしてくれるのではないかと思うからである。

## 二

先に述べたように、小島政二郎はその評の中で、芥川の「説明癖」  
によって生じた文章の冗漫と無駄を批判しているが、芥川はそれに  
次のように答えている。

あのナレシオンでは二つの説明が互にからみ合つてゐて、そ  
れが表と裏になつ(て)ゐるのです。その一つは日向の説明で  
それはあなたが例に挙げた中の多くです。もう一つは陰の説明  
でそれは大殿と良秀の娘との間の關係を恋愛ではないと否定し  
て行く(その実それを肯定してゆく)説明です。この二つの説  
明はあのナレシオンを組み上げる上に於てお互にアクテユエ  
エトし合ふ性質のものだからどつちも差し抜きがつきませぬ  
それで諱々しいがああ云ふ事になつたのです

(大正7・6・18付、小島政二郎宛書簡)

「地獄変」は作品の中に語り手を設定し、作者ではなく語り手が  
物語を語っていくという形をとる。しかも、作者の言に従えば、読  
者の前に示されるのは、語り手によって語られる物語だけではな  
く、語り手の否定によって別の説明が暗示されるという。作品は、  
語り手が肯定的に語る説明(「日向の説明」と、語り手の否定によ  
って逆に暗示される説明(「陰の説明」と)の二つの説明を持ち、「お  
互にアクテユエエトし合ふ」構造をとるといふのである。考えてみ  
たいのは、この意識的に作り出された語りの構造についてである。  
語り手についての疑義を大きくとりあげたのは竹盛天雄氏であ

る。氏は語り手に「地獄変神話・伝説を創り上げようという」、「露骨な姿勢」を認め、次のように言う。

この語り手は、まるっきり架空の妄想を、さもほんとうらしい脈絡をつけて、聞き手をたぶらかそうとしているのではないか。ひとつひとつの話や人物が、ことごとく架空の妄想というのではない。ひとつひとつ別々にあつた話なのに、それを勝手に連結しては、まったく架空のつくりばなしを得々としやべっているのではないか。

〔「地獄変」——語り手の影——〕<sup>(4)</sup>

語り手の物語の運び方や勝手な断定は、語り手が「まるっきり架空の妄想を、さもほんとうらしい脈絡をつけて」語っているという印象を与える。物語の進行の中で、勝手な断定の背後で、全く説明されない部分が多いのである。

例えば、語り手は良秀の描いた地獄変屏風の絵について次のような意味付けを行う。

あの男はこの屏風の絵を仕上げた代りに、命さへも捨てるやうな、無惨な目に出遇ひました。云はゞこの絵の地獄は、本朝第一の絵師良秀が、自分で何時か堕ちて行く地獄だったのでございませう。……

地獄変屏風の由来を語り、その「生々と奈落の苦艱」を描いた「入神の出来映え」にふれながら、語り手は絵を描いた良秀自身の意図を述べてはいない。良秀の地獄変の絵が「外の絵師のに比べ」と「第一図取りから似て」いないとすれば、その絵を描いた良秀

には独自の意図があつたはずである。しかし、語り手は、現実の良秀が何を思い、何を考えていたかを一切捨象する。語り手は絵を、大殿と良秀との対決の中に置き、一方的に「良秀が……堕ちて行く地獄」と処断してしまうのである。

語り手は明らかに、知らない事や都合の悪い事を隠し、意図的に物語を作り上げている。それでは、語り手の意図とは何であるのか。語り手が作者の作り上げた傀儡であり、語り手の意図というものが存在しないとすれば、作者は語り手の語る物語を、どのような意図で、どのように構成しているのか。「日向の説明」と呼びなおされている語り手による説明、語り手の物語の意図と構成を問うことが第一の問題である。

しかし、この語り手の物語は、作品の中であからさまに杜撰さを示している。そして、語り手の物語とは別の、もう一つの説明（陰の説明）が存在している。作者の言に示されたように、作者は語り手の物語をあくまでも一つの説明として提示し、語り手の否定を通してもう一つの説明を暗示していく。語り手の物語の杜撰さも、そこに「露骨な姿勢」が見えすくことも、作者の意図的な操作である。従つて、この「陰の説明」の意味を問ひ、それが語り手の物語（日向の説明）とどのようにかかわっているのかを考えることが、第二の問題である。

### 三

語り手の物語の意図と構成を見るために、まず、大殿と良秀とが

どのように造形されているかを見たい。

語り手は地獄変屏風の由来を語る前に、まず大殿を語り、次に良秀を語る。

堀川の大殿様のやうな方は、これまでは固より、後の世にも恐らく二人とはいらつしやいますまい。噂に聞きますと、あの方の御誕生になる前には、大威徳明王の御姿が御母君の夢枕にお立ちになつたとか申す事でございますが、兎に角御生れつきから、並々の人間とは御違ひになつてゐたやうでございます。

大殿の造形は、母親の夢枕に仏が立つという型とどりの出生譚に始まる。「大威徳明王」という言葉が芥川がどこから引き出してきたかは明らかではないが、芥川が読んでいたと考えられる古典の中にそれを求めれば、『古今著聞集』巻二の、行者浄蔵が「大威徳呪」を以て「験くらべ」に臨んだ話が、その一例として挙げられよう。大威徳明王とは如来の教令輪身としての五大明王の一であり、それは内外の魔障を降伏するために現れるものである。大殿像は「始皇帝」や「煬帝」に比肩される並びなき現世の権力者という一面の裏に、大威徳明王に喩えられるやうな神格者としての一面を持つ。そして、この一面は次のように繰返されていく。

それでございますから、二条大宮の百鬼夜行に御遇ひになつても、格別御障りがなかつたのでございませう。又陸奥の塩釜の景色を写したので名高いあの東三条の河原院に、夜な／＼現はれると云ふ噂のあつた融の左大臣の霊でさへ、大殿様のお叱りを受けては、姿を消したのに相違ございませう。かやうな

御威光でございますから、その頃洛中の老若男女が、大殿様と申しますと、まるで権者の再来のやうに尊み合ひましたも、決して無理ではございません。

百鬼夜行の件、融の霊の退散、世上の「権者の再来」という評価。大殿は現世の権力者であることを越えて神格化されていく。そのとき、神格者としての大殿は、魔障に対する降伏者としての形をあわせ持つのである。

大殿を神格化していくのは語り手の価値観である。後の「邪宗門」(大正7・10・23〜12・13『大阪毎日新聞』)において、若殿は、大殿が「二条大宮の百鬼夜行に御遇ひになつても、格別御障りのなかつたこと」を聞いて、「鬼神が鬼神に遇うたのぢや。父上の御身に害がなかつたのは、不思議もない。」と悪罵する。若殿の目から見れば、大殿は神格者ではなく鬼であるのだが、「地獄変」の語り手にそのような見方はない。語り手にとって、大殿は現世の価値や秩序を統御する者であり、法を体する神格者である。

一方、良秀は、「吉祥天を描く時は、卑しい傀儡の顔を写し」、「不動明王を描く時は、無頼の放免の姿を像」り、世に尊いとされるものを踏みにじて顧みない。「かいなでの絵師には総じて醜いものゝ美しさなど申す事は、わからう筈がございませぬ。」とうそぶき、「世間の習慣とか慣例とか」を馬鹿にする良秀は、世の価値観に反逆する異端者である。大殿と良秀とは、世の価値観を支配する者と、世の価値観に反逆する者として激しく対立する。それが、いわば二人の対立の意味である。

しかし、そこで注目したいのは、大殿像が備えている形と、良秀像が備えている形との対照である。語り手は良秀を「智羅永寿」に喩えているが、智羅永寿とは次のような存在である。

今は昔、震旦に強き天狗有けり、智羅永寿と云ふ、此の国に渡にけり、此の国の天狗に尋ねて語て云く、「我が国には止事無き悪(徳)行の僧共教有れども、我等が進退に不<sub>レ</sub>懸らぬ者は無し、然れば此の国に渡て修験の僧共有りと聞くは、其等に會て一度力競せむと思ふを、何が可有き」と、……

〔今昔物語集〕卷第二十「震旦天狗智羅永寿渡此朝語第二」

智羅永寿は日本の僧に「力競」を挑み、これを凌ぜんとして敗れ、降伏されてしまう「天狗」である。智羅永寿は増上慢の比喩であるとともに、それゆえ邪道に落ちた存在である。良秀像の備えるこの一面は、「横川の僧都」の口を借りた「魔障」という言葉や、他の絵師の口を借りた「邪道に落ちてゐる」という言葉によって繰返される。さらに、良秀は淫祠邪教である「福徳の大神」(狐)の冥助を受ける者とされている。

大殿と良秀の造形において、大殿像は大威徳明王に喩えられるような神格者としての形を備え、良秀像は智羅永寿に喩えられるような魔障としての形を備える。そして、大威徳明王が降伏する者という機能を持ち、智羅永寿が降伏される者という機能を持つているとすれば、二人の対決は、降伏する者と降伏される者との対決という形を備えていることになる。<sup>(7)</sup>語り手は人物の造形において、既に二人の対立の帰着点を明示している。先の良秀の絵に対する語り手の

意味付け(「この絵の地獄は、本朝第一の絵師良秀が、自分で何時か随ちて行く地獄だつたのでございます。」)は、この造形と符合するものである。つまり、語り手の物語は、大殿が良秀を懲らし、罰する物語として構成されているのである。

語り手の物語において、大殿と良秀は明確な役割を持ち、機能を持った存在である。語り手が語るのは、現実の存在としての人間同士のぶつかりあいではなく、二人がそれぞれの持つ機能を実現することで予定された結末に至りつくような、構成された物語である。

#### 四

降伏する者とされる者という二人の対立の形が、やがて良秀が絵の地獄へ墮ちていくことに帰着していくとすれば、語り手の物語は良秀の墮地獄の物語という形をとっていることになる。次に示す良秀の夢は、墮地獄の予告の位置にあると認められる。

「誰だと思つたら——うん、貴様だな。己も貴様だらうと思つてゐた。なに、迎へに来たど? だから来い。奈落へ来い。奈落には——奈落には己の娘が待つてゐる。」

(中略)

「待つてゐるから、この車へ乗つて来い——この車へ乗つて、奈落へ来い——」

「この車」の似像が、娘を乗せて炎上した火の車であることは言うまでもない。そのことから夢は娘が焼き殺されることの予告と見られることが多いが、細川正義氏が指摘するように、夢が示すのは

良秀自身の墮地獄である。

夢のお告げでは娘はすでに奈落にいたのである。そして、今良秀の手に再現された地獄の奈落を描いた屏風絵の中で生きていく。地獄絵が完成して、今度は良秀自ら娘の待つ地獄絵の中へ降り立っていくことによって夢のお告げが実現するのであり、彼の地獄変屏風はここに於て完全となる。

〔芥川「地獄変」の世界〕<sup>(8)</sup>

夢は良秀に彼の死期と墮地獄とを予告するのだが、このような機能を持つ夢は、『今昔物語集』の往生譚の中に数多く見出される。例えば「横川の僧都」である源信の往生は次のように語られる。

而る間（ま）遂に老に臨て身に重き病を受けて日来を經と云へども、法花經を誦誦し念仏を唱ふる事不<sub>レ</sub>怠ず、其の間傍の房なる老僧の夢に、金色なる僧空より下て僧都（——源信）に向て勲に語らふ、僧都亦臥乍ら其の僧と語らふと見て告げり、亦或る人の夢には百万の蓮花僧都の在ます近辺に生たり、人有りて此の蓮花を見て問て云く、「此は何なる蓮花ぞ」と、空に音有て答て云く、「此れは妙音菩薩の現じ給ふ蓮花也、西に可<sub>レ</sub>行き也」と見けり、……（中略）……亦僧都の云く、「近来時々観音来て現じ給ふ」と語る、慶祐阿闍梨涙を流して答て云く、「疑ひ無く極楽に可<sub>レ</sub>生給<sub>一</sub>し」と、其後僧都絶入ぬ、其時に空に紫雲聳て音楽の音有り、香はしき香室の内に満たり、

〔今昔物語集』卷第十二「横川源信僧都語第三十二」〕

源信は怠りなく往生への修業を続けていくが、その間彼が見る

「観音」の夢や、身近な者の見る「金色なる僧」の夢、「百万の蓮花」の夢が、彼の往生の動かぬ証しとされている。例えばまた、横川の僧尋静は「今我れ夢に大きな光の中に数の止事無き僧にましまして、微妙の室を荘れる一の輦（こま）を持来て、微妙の音楽を唱て西方より来て虚空中に有り、此れ極楽の迎なめりと思ふ」と語って、やがて往生をとげる（卷第十五第八）。夢の相にもいくつかの類型があるが、その類型的な夢を往生の証しとして往生譚が成り立っている。

『今昔』の説話の中には、夢を要とする往生譚の一つのフォルムが認められる。そして、良秀の夢の機能と、その夢を要とする墮地獄譚は、ちょうどその往生譚のフォルムに対応し、それを墮地獄譚に転倒させたところに成り立っているといえる。

良秀が夢に見る火の車は一般に地獄からの使いを意味するが、『今昔』においても火の車が墮地獄のしるしとして夢に現れることがある。

而る間此の人身に重き病を受けて、日来を經て既に死なむとす、其時に此の人の目に火の車見えけり、此れを見てより後病人恐ぢ怖るゝ事無<sub>レ</sub>限くして、一人の智り有る僧を呼びて問ひて云く、「我れ年来罪を造るを以て役として過つるに、人有りて罪造る者は地獄に墮つと云ひて制せしを、此れ虚言也とのみ思ひて罪造る事を不<sub>レ</sub>止ずして、今死なむと為る時に臨て、目の前に火の車来て我れを迎へむとす、然れば罪造る者地獄に墮つと云ふ事は実にこそ」と、年来信ぜざりける事を悔い悲びて泣く事無<sub>レ</sub>限し、……

(巻第十五「造悪業人最後唱念仏往生語第四十七」)

話は「智り有る僧」の言葉に従って男が念仏を唱えたとき、火の車は消えて「金色したる大きな蓮花一葉」が見えることで、男の往生に終っている。そして、この話は、後に芥川が「六の宮の姫君」の典故の一つとして使ったものである。芥川がこの話をもとに「六の宮の姫君」を書いたことは、芥川が、先に述べたような往生譚のフォルムについて理解を持っていたことを予想させる。さらに、この話の中で墮地獄と往生との間にかけてわたされた「火車から金蓮への記号的变化」<sup>10)</sup>を理解していたことを示している。

「地獄変」における語り手の物語は、夢の機能、火の車の機能をそれらの古典に借り、物語の全体が古典の一フォルムに依拠することとで成立していると考えられる。良秀の夢の一段は「伏線」として説明されるより、物語の形として説明されることがふさわしい。作者は、「地獄変」の中に、古典のフォルムに対応する堅牢な物語を構築しているのである。良秀の墮地獄譚——それが語り手の物語の構成であり、意図である。

## 五

墮地獄譚という物語の構成から見れば、夢の後に良秀が地獄変屏風を製作していく過程は、次第に墮地獄を確実にしていく過程と考えることができる。良秀は自分が「墮ちて行く地獄」を、彼の画室の中に、そして屏風の絵の中に次第に作り上げていくことになる。「見たものでなければ描けませぬ」という良秀の創作方法は、この

世に存在するはずのない地獄を良秀の前に出現させるための設定である。そして、唯一つどうしても見ることができなかった火の車が大殿によって作り出されるとき、良秀の墮ちる地獄は完成する。次の文章は、地獄を眼の前にした良秀の表情を描き出している。

その大きく見開いた眼の中と云ひ、引き歪めた唇のあたりと云ひ、或は又絶えず引き撃つてゐる頬の肉の震へと云ひ、良秀の心に交々往来する恐れと悲しみと驚きとは、歴々と顔に描かれました。首を刎ねられる前の盗人でも、乃至は十王の庁へ引き出された、十逆五悪の罪人でも、あゝまで苦しさうな顔は致しませぬ。

良秀という名の猿は、良秀自身に代わってその地獄へ身を投じる。川嶋至氏に「猿に仮託された絵師良秀の人間的部分が娘と死を共にしたという読みとり方」があるように、猿の死は人間良秀の死を意味する。氏が「図式的計算」というように、猿の良秀もまた、良秀の代役という明確な機能を持つ存在である。そして、語り手の物語の中では、良秀自身も、現前にした地獄を屏風に移しかえるや否や、娘の待つ地獄へ墮ちていくことになる。

語り手の意図した墮地獄譚、その堅牢な物語はそのように首尾を貫いているのである。

ただ、猿の良秀の死と良秀自身の死との間には一瞬のたゆたいが作り出されている。

その火の柱を前にして、凝り固まつたやうに立つてゐる良秀は、——何と云ふ不思議な事でございます。あのさつきまで

地獄の責苦に悩んでゐたやうな良秀は、今は云ひやうのない輝きを、さながら恍惚とした法悦の輝きを、皺だらけな満面に浮かべながら、大殿様の御前も忘れたのか、両腕をしつかり胸に組んで、佇んでゐるではございませんか。それがどうもあの男の眼の中には、娘の悶え死ぬ様が映つてゐないやうなのでございます。唯美しい火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦ばせる——さう云ふ景色に見えました。

墮地獄譚という構成から見れば、それは「邪道に落ち」た良秀の、最も異常な、最も「魔障」的な表情である。しかし、語り手は次のようにこの良秀への讃仰を述べ、墮地獄譚を語ろうとする意図を逸脱していく。

その時の良秀には、何故か人間とは思はれない、夢に見る獅子王の怒りに似た、怪しげな厳さがございました。……（中略）……私たちは仕丁までも、皆息をひそめながら、身の内も震へるばかり、異様な随喜の心に充ち満ちて、まるで開眼の仏でも見るやうに、眼も離さず、良秀を見つめました。空一面に鳴り渡る車の火と、それに魂を奪はれて、立ちすくんでゐる良秀と——何と云ふ莊嚴、何と云ふ歡喜でございませう。

「地獄変」の主題をなす一節は、堅牢に作り上げられた墮地獄譚を逆転することで成立している。地獄の責苦を身に受けていた良秀は、狼の良秀の死を契機として、一気に「開眼の仏」に転じる。「邪道に落ち」た者である良秀は、このとき大殿がそれまで語られていたやうな神格者に転化している。主題は、きわめて逆説的な形で提

示されているのである。

この逆転が可能なのは、「地獄変」という作品が、墮地獄譚という物語とは別の、もう一つの説明を内包するからである。

語り手はこれまで、良秀の絵が「邪道に落ちてゐる」としながらも、彼が「本朝第一の絵師」であることを否定しなかつた。語り手が語る良秀の画道における高慢と妄執は、同時に良秀の画道における精進の激しさとして読むことができる。墮地獄の夢の後、良秀が地獄変屏風を製作していく過程は、墮地獄への過程という文脈とは別に、芸術への没入の過程という文脈を許容する。それが異端であれ何であれ、芸術へと没入していく芸術家の姿を「地獄変」は内包している。さらに、作者は意図的に、次のやうな一節を挿入していた。

従つてその間の事に就いては、別に取り立てゝ申し上げる程の御話もございません。もし強ひて申し上げると致しましたら、それはあの強情な老爺が、何故か妙に涙脆くなつて、人のゐない所では時々独りで泣いてゐたと云ふ御話位なものでございませう。殊に或日、何かの用で弟子の一人が、庭先へ参りました時などは、廊下に立つてぼんやり春の近い空を眺めてゐる師匠の眼が、涙で一ばいになつてゐたさうでございます。弟子はそれを見ますと、反つてこちらが恥しいやうな気がしたので、黙つてこそ／＼引き返したと申す事でございますが、五趣生死の図を描く為には、道ばたの死骸さへ写したと云ふ、傲慢なあの男が、屏風の画が思ふやうに描けない位の事で、子供ら

しく泣き出すなどと申すのは随分異なるものではございませんか。

語り手にとって、これは「取り立てゝ申し上げる程の御話」ではなく、語り手の意図を反映した「御話」ではない。語り手は「随分異なるもの」という疑問符を提出するだけで、事柄の意味、つまり良秀の涙の意味は「弟子」の心境に仮託されている。「反つてこちらが恥しいやうな気がした」という弟子の心境は、弟子が師匠の精進の一途さに気付かされたということである。師匠の一途な精進の前に自身の有様が恥しくなったということである。「道ばたの屍骸さへ写す」「傲慢」さと、「画が思ふやうに描けない」だけで泣き出す「子供らし」い純粹さとは矛盾しない。それを「異なるもの」とする語り手の説明に対して、弟子の心境を通して別の読み方が暗示されている。作者は、語り手の疑問符の裏に、芸術家として一途であり、純粹である良秀の姿を暗示している。

この文脈が、先の「恍惚とした法悦の輝き」と結び付く。そのことで「恍惚とした法悦の輝き」は、芸術家の一途な精進のはてにある輝きを意味するものとなる。「地獄変」は墮地獄譚とは別の文脈を内包し、別の良秀像を内包する。それが良秀の墮地獄の瞬間を、芸術家としての生の燃焼に転化しているのである。

同じように墮地獄譚を裏切っていくのが、「大殿と良秀の娘との間の関係を恋愛ではないと否定して行く（その実それを肯定してゆく）説明」である。

……そこで大殿様が良秀の娘に懸想なすつたなどゝ申す噂が、

愈々拡がるやうになつたのでございませう。中には地獄変の屏風の由来も、実は娘が大殿様の御意に従はなかつたからだなどと申すものも居りますが、元よりさやうな事がある筈はございませぬ。

「地獄変の屏風の由来」が「実は娘が大殿様の御意に従はなかつたからだ」という噂を、作者は何度も語り手に紹介させ、否定させる。語り手の否定が度重なることで、噂はより真実味を帯びてくる。作者はさらに、語り手の見聞を通して、大殿が良秀の娘を手ごめにしようとした事件を暗示する。この「陰の説明」は墮地獄譚とは全く異なる説明を暗示する。

何故大殿様が良秀の娘を御焼き殺しなすつたか、——これは、かなはぬ恋の恨みからなすつたのだと云ふ噂が、一番多うございまして。が、大殿様の思召しは、全く車を焼き人を殺してまでも、屏風の画を描かうとする絵師根性の曲まじまじなのを懲らす御心算だつたのに相違ございませぬ。

大殿が「かなはぬ恋の恨み」から娘を焼き殺したのだとする「陰の説明」は、大殿が「絵師根性の曲」を懲らす物語と正面から対立する。「陰の説明」は大威徳明王に喩えられる神格者としての大殿像を破壊し、正当な理由もなく良秀を迫害しようとする、別の大殿像を提示する。良秀が「恍惚とした法悦の輝き」を示すとき、一方の大殿の姿は次のように描かれているが、それはこの文脈と結び付くものである。

その中でたつた一人、御縁の上の大殿様だけは、まるで別人か

と思はれる程、御顔の色も青ざめて、口元に泡を御ためになりながら、紫の指貫の膝を両手にしつかり御つかみになつて、丁度喉の喝いた獣のやうに喘ぎつゞけていらつしやいました。

……

ここで大殿は、かつて良秀がそうであつたように「獣」の比喩で語られ、良秀は大殿が受けていた周囲の讃仰に飾れている。二人の形象は全く逆転している。

大殿が理不尽な迫害者の位置に立つとき、良秀もまた邪道に落ちた者という造形を脱して、理由のない迫害を受ける被害者の位置に立つ。この「陰の説明」は、先の良秀の芸術家としての一途さ・純粹さを暗示する文脈と相俟つて、大殿と良秀の位置を全く逆転させるのである。

「陰の説明」が敷衍されていけば、そこに迫害者と被害者が対立するもう一つの物語が描き出されるはずである。しかし、作品において「陰の説明」はあくまでも語り手の否定によって暗示されるものであり、語り手の物語に代わつて真実の全体を語るものではない。「地獄変」は、語り手の物語ともう一つの説明とを併存させている。従つて、この併存に作者の意図があると考える外はない。つまり、良秀を純粹な芸術家と意味付けるだけでは不十分であり、墮地獄の運命もまた良秀に課せられた一面であると考えない限り、「地獄変」の構造を把握することはできない。

先に述べたように、語り手の物語は、良秀が何を思い、何を考えていたかを切り捨てたところに成り立ち、良秀自身の心理を描いて

はいなかった。「陰の説明」は、良秀の芸術家としての純粹さや、被害者としての姿をうかびあがらせてはいるが、それは「陰の説明」の中での提示に終つている。例えば、娘を焼き殺されるとき、良秀の内に芸術家としての一途さと「人間らしい情愛」との葛藤を予想することはできる。しかし、作品はそのような葛藤を描いてはいない。それは猿の良秀の死という操作によって処理されている。従つて、「地獄変」は芸術家のあり方を人物の心理によって描くような作品ではない。

「地獄変」において芸術家のあり方を指し出しているのは、「日向の説明」と「陰の説明」との形作る構造である。既に見てきたように、良秀の「恍惚とした法悦の輝き」は、二つの説明の交錯の中で成立していた。「恍惚とした法悦の輝き」は、良秀の墮地獄の運命と、芸術家としての一途さ・純粹さとが交錯するところに成り立っている。良秀において描き出されるのは、芸術家としての「輝き」に登りつめることがそのまま自身の墮地獄であるという物語である。逆にいえば、墮地獄によつてはじめて芸術家の本當の生の「輝き」が獲得されるという物語である。

「地獄変」の約半年後に発表された「あの頃の自分の事」(大正8・1『中央公論』)において、芥川は谷崎潤一郎の「耽美主義」と、ポオやボードレールの「耽美主義」とが異質なものであると述べ、谷崎の「耽美主義」を明確に批判する。芥川は、彼が共感するポオやボードレールの「耽美主義」について次のように説明している。

彼等の病的な耽美主義は、その背景に恐る可き冷酷な心を控えてゐる。彼等はこのごろた石のやうな心を抱いた因果に、嫌でも道徳を捨てなければならなかつた。嫌でも神を捨てなければならなかつた。さうして又嫌でも恋愛を捨てなければならなかつた。が、彼等はデカダンスの古沼に身を沈めながら、それでも猶この仕末に了へない心と——une vieille gabare sans mâts sur une mer monstrueuse et sans bords の心と腕み合つてゐなければならなかつた。だから彼等の耽美主義は、この心に劫かされた彼等の魂のどん底から、やむを得ずとび立つた蛾の一群だつた。……(中略)……我々が彼等の耽美主義から、敵愾な感激を浴びせられるのは、実にこの「地獄のドン・ジュアン」のやうな冷酷な心の苦しみを見せつけられるからである。

芥川は、ポオやボードレールの価値を美や陶醉に見ているのではない。芥川が彼等の芸術に感激するのは、そこに「ごろた石のやうな心」を抱いた苦しみが見えるからである。彼等の「魂のどん底から、やむを得ずとび立つた蛾の一群」と、自身の墮地獄によつてはじめて得られる良秀の「輝き」とは緊密に対応する。

「あの頃の自分の事」に示されたボードレールへの共感と、「一」に引用した大正三年の書簡に示されたボードレールへの共感を比較してみれば、芥川の共感の理由は前者に至つて明確化されているが、本質において共通性がある。また、芥川が「苦悩のステイグマタを帯び」ながら「生きんとして悪闘」するところに、芸術家の真

の輝きがあると見ていたことは、先に述べたとおりである。「地獄変」はそのような芸術家の理想と運命とを、二つの説明の交錯する構造において形象化しているといえる。良秀の「恍惚とした法悦の輝き」は、そのような意味で本當の生の形象なのである。

## 六

「地獄変」において、良秀の「輝き」は、語り手をも含めた周田の讃仰に飾られて描き出されていた。確かに、それは作者にとつて、多くの讃仰に価するものであつただろう。しかし、「戯作三昧」において描かれたように、芸術家の「恍惚たる悲壯の感激」が、現実的には決して周田の讃仰や理解の対象にはならないことを作者は知悉していた。「戯作三昧」は「世間の下等さ」を繰返し描き、それを漸く脱したところに馬琴の「恍惚たる悲壯の感激」を描いていたが、作者はなおそこに家族たちの無理解を、馬琴の輝きとは遙かに遠い現実の日常生活を対置していた。良秀と大殿との位置の逆転が作り出す、良秀への周田の讃仰は、あくまでも物語の内部で得られるものにすぎない。

芸術家の輝きに対して無理解な周田の姿、彼をとりまく「世間の下等さ」の片鱗は「地獄変」の中にも見出すことができる。それは、良秀の代役である猿の良秀に託して、端的に示されている。

すると何かの折に、丹波の国から人馴れた猿を一匹、献上したものがございまして、それに丁度悪戯盛りの若殿様が、良秀と云ふ名を御つけになりました。唯でさへその猿の容子が可笑

しい所へ、かやうな名がついたのでございますから、御邸中誰一人笑はないものございません。それも笑ふばかりならよろしうございますが、面白半分皆のものが、やれ御庭の松に上つたの、やれ曹子の疊をよごしたのと、その度毎に、良秀々々と呼び立てゝは、兎に角いぢめたがるのでございます。

猿の良秀は、理由のない、「悪戯」じみた周囲の迫害にさらされている。それはかつて「猿」（大正5・9『新思潮』）において描かれた、奈良島をとりまく周囲の姿に等しく、また「芋粥」（大正5・9『新小説』）において描かれた五位の状況に等しい。<sup>(12)</sup>

所が、同僚の侍たちになると、進んで、彼を翻弄しようとした。年かきの同僚が、彼れの振はない風采を材料にして、古い洒落を聞かせようとする如く、年下の同僚も、亦それを機会にして、所謂興言利口の練習をしようとしたからである。彼等は、この五位の面前で、その鼻と口髭と、烏帽子と水干とを、品隨して飽きる事を知らなかつた。そればかりではない。彼が五六年前に別れたうけ唇の女房と、その女房と関係があつたと云ふ酒のみの法師とも、屢彼等の話題になつた。その上、どうかすると、彼等は甚、性質の悪い悪戯さへする。

〔芋粥〕

良秀の場合にも、大殿の理不尽な迫害をはじめとして、語り手の示すような見方が彼をとりまいていたとすれば、そこにも「芋粥」の無位の侍が見たような、世の中の「本来の下等さ」を見出すことは不可能ではない。それは、周囲の讃仰に飾られた「恍惚とした法悦

の輝き」とは無縁な、良秀をとりまく現実の姿である。「陰の説明」が良秀を被害者としての位置に立たせるとすれば、「陰の説明」が指し示す意味はここまで繋がっていくと考えられるかもしれない。

作者は、良秀を通して本当の生の一瞬を描きながら、一方にそれは遠い現実というものの片鱗をのぞかせている。良秀の「輝き」において描かれたものは、やはり理想像であり、物語である。本当の生の燃焼を描きながら、芥川はそれが現実からは遠いものであることを意識している。「地獄変」という作品もまた、芥川の、本当の生への願望と、それとは無縁な現実の下等さとの背反を見ずえる眼の中で成立した作品であるといえるだろう。

注(1) 『芥川龍之介』（吉田精一著作集1）による。

(2) 「ある芸術至上主義——「戯作三昧」と「地獄変」——」

『芥川龍之介論』昭和51・9)

(3) 大正三年十一月十四日付、原善一郎宛書簡や、同月三十日付、井川恭宛書簡に示されたような、ゴッホやロマン・ローラの芸術からの感銘を契機とする転機である。なお、この間の芥川の心境の推移については、拙論「羅生門」試論」（大阪女子大学『女子大文学』国文篇、第31号、昭和55・3）を参照されたい。

(4) 『批評と研究 芥川龍之介』（昭和47・11）

(5) また『古事談』等には、淨蔵が大威徳の法をもって、平将門降伏のための修法を行ったことが見える。

(6) 『日本近代文学大系』第38巻、吉田精一編『芥川龍之介集』（昭和45・2）の当該箇所頭注における典拠の指摘による。

なお、引用は『校註国文叢書』第16冊『今昔物語 上巻』(大正4・7)によった。以下の『今昔』からの引用もすべてこれによる。

(7) 大威徳明王と天狗とを共有する話としては、例えば『古事談』第三「僧行篇」の、「築殿皇后」が天狗に悩まれたとき、相応和尚が「大威徳呪」をもってこれを降伏した話がある。

なお、この話は、芳賀矢一編『攷証 今昔物語集』の『本朝部 上巻』(大正3・8)にも収録されている。

(8) 『人文論究』(昭和49・8)

(9) 長野管一『古典と近代作家——芥川龍之介』(昭和42・4) 参照。

(10) 馬場あき子『世捨て奇譚——発心往生論』(昭和54・2)

(11) 「地獄変」(『国文学』学燈社、昭和45・11)

(12) 彼らが置かれている状況の意味については、拙論「「鼻」・「芋粥」論——「解釈」という方法にふれて——」(『国語国文』第49巻第10号、昭和55・10)を参照されたい。

**非公開**

## 前期伊藤整における〈性〉の変容

——共同性への下降——

佐藤和正

稚い時の優しかったねえやも

罪しらない

美しい私の夢も

あの電信柱の続いたあなたに

静かに子守唄を歌つてゐるか。

(伊藤整「電信柱」)

1

我々にとって幼年時代の心性は原始回帰の願望同様、外界との間に齟齬を生じた時、憧憬の念をもってたち現れてくるもののようにある。それは、現実的、社会的な関係の中で生きていくための行為が、多かれ少なかれ、本来ならば従いたくないのに外部から強いられるものであり、幼児期の心性とは、こういう強制が加えられる以前の、生活の中で不可避的に失わざるをえなかった無垢な状態であ

ると感ぜられるからであろう。しかし、多くの人々は生活の中でこういう過去の心性を脱皮し、現実<sub>(1)</sub>に適合していくことを比較的容易になしとげる。だが、伊藤整の場合、生涯この、自分の失っていく何ものかにこだわり続けねばならなかったものであり、その契機となったのが詩作の体験であった、といえ、彼の文学の最も中心的部分は掬いあげることができるのではないかと思う。

個人が、社会的な関係の中で生きていくために不可避的に自らを変えていくように強いられる、この過程の本質を、今単純化して〈観念〉の世界が〈現実〉の中で変容していく、という言い方で表してみよう。この場合、これは私的な〈観念〉の領域が共同的な〈観念〉の中で変容していく、と言い変えてもさほど変わらない。共同的な〈観念〉とは、〈現実〉の關係性が強い最も不可避的、必然的な表象として存在しているからである。このような言い方をすれば、〈観念〉が〈現実〉にうちあたってのときの異和感こそ、伊

藤整の文学を突き動かしてきたものであった。彼のいう、文学の訴えるべき人間存在の「矛盾」とは、つきつめていけばこの「観念」と「現実」との「矛盾」に帰すことができるのである。

ここで、この「矛盾」を「性」の問題に関して考察してみよう。ここで「性」の問題をあげるのは、伊藤整にとってこの「矛盾」が最も端的に、強いインパクトをもって現れたのがこの「性」においてであったと思われるからである。初期に彼のぶつかった「性」の「矛盾」を詩集や自伝小説から抽出すれば次のようになる。

本来「性」は対の関係として閉じようとする性質をもつ。つまり、「性」の心的な関係はただ一人の対象を選ぶことによって成り立つ。こういう「観念」はすでに少年期に身につけられる。その時、彼にとって、相手は他の異性と交換不可能な絶対的な存在として意識されるであろう。しかし、異性の選択においては特定の個人でなくてはならない必然性は存在しない。誰をその対象とするかに関しては極めて恣意的でありうるのである。従って個人は特定の異性と対の関係に入らなければ他の異性へと向うことができる。しかし、これはすでに「性」の相手は交換不可能な、絶対的な存在だという彼の「観念」と矛盾しているように感ぜられる。

伊藤整の「矛盾」は恐らくこのようにしてはじまった。この「矛盾」は彼の文学にどのような展開をみせているのだろうか。ここでは「性」の問題を軸に、詩からフロイトの理論を導入した小説へ、さらに自伝的色彩の強い帰郷小説へ、という通時的な変化の底流を探索することによって、この時期の伊藤整の心的な位相の変化を明らかにしていきたい。

## 2

伊藤整が、詩人から小説家へと移行するのはほぼ一九二九年を境にしてであるが、この年に書かれた作品は習作の或を出ず、本格的に書きはじめるのは一九三〇年代に入ってから、「錯覚のある配列」以降であるといつてよい。当初からすでに「性」の問題とした作品がみられるが、なかでも「夢のクロニク」(一九三〇・三)にはじまるフロイトの解釈を導入した作品では、女性が夫や恋人から離れ、他の男へと向う、という共通のストーリーが見出せる。

「夢のクロニク」では、「私」が、妻の梅子が「マルクス主義芸術家」である上田ににひかれていく様子を、妻の寝言を分析して理解していく、というストーリーで、梅子の寝言と、「私」のそれに対する解釈が作品の大半を占める。「あとは梅子が自分の捜してゐるのは書物でなく人間上田であることに気着くのを待つばかり」となってしまう時、「私」は自分に残されたものとして次の三つをあげる。

- 1 彼女の心理の推移を彼女より先に知つたといふ事実。
- 2 従つて彼女を悪むことが出来ず、悪む必要を持たないこと  
悲哀。
- 3 それ等を作品にするあひだの熱中。

ここから「私」が生活の中で危機的な状況に陥つた時の心的な志向とでもいふべきものを抽出することができる。

「1」および「2」では、破綻が生じる以前に知的に状況を先取りし、認識することによって心理的に安定しようとする志向をみせている。「私」が、もし妻の変心に気づかず、決定的な事態にまで至ったならば当然生じたであろういさかいを回避し、出来事全体を「悲哀」をもって眺める位相にすることを示しているのである。「3」では、生活に起こった混乱を、作品へと対象化することによって補償していることを示す。生活の中の心理的な痛手を知的な操作によって回復させ、安定させることが「私」として問題なのである。

こういう志向は他のフロイト解釈を導入した作品においても同様である。「感情細胞の断面」(一九三〇・五)では、昌子にしたいにひかれていく様子を、昌子のバトロンの水上に観察され、その分析の記録を送りつけられた鳴海が、水上への屈辱感から昌子自身のものにしようとして「計画的な心理探索と暗示培養」を行なうが、やがて昌子が自分を愛していることを知ると、昌子に対する愛情が「征服欲」にすぎなかったことを知り、水上に昌子を託して旅に出してしまう。ここで問題は、観察していくに從って「昌子ヲ愛ンテ居ルト、切実ニ意識スルコトガカエツテ少クナリ、彼女ノ心理ノ変化ノミニ興味ヲ集中サレテ居タ」(昌子ノ心ノ流レガ分ルト共ニ、彼女ガ痛々シク思ハレルダケニナツタ)と感じる、鳴海の心理にある。状況が認識されてくるに從って状況の中で行為者として生きることをやめ、認識者へと転じてしまうのである。作品の中で水上が評しているように、鳴海は昌子を獲得すべくこの三角関係の中で葛

藤を続けていこうとはしない。状況を認識できた時点で昌子を水上に託し、自らは「四五ヶ月間の熱帯地方の旅に行つてしま」うことによって、不安定になった人間関係を元に戻し、危機を回避していくのである。

これは「潜在意識の軌道」(一九三〇・九)の田部の場合も変らない。ここでも、妻の落子が、幼友達であり、今は新進音楽家となっている南にしたいにひかれていく過程を、苦悩しつつ分析していく田部の観察記録が中心となっている。そして、落子が心理的な負荷から病気になった時、夫である田部が落子と南の仲をとりもち、自らは身をひいて巴里へ去ってしまう。

以上三作に共通しているのは、女性の変心を観察分析していた男が、状況を理解すると共に、自らを犠牲にして生活を再び安定させていく、という設定である。こういう作品を書かねばならなかった伊藤整はどのような位相におかれていたのであるうか。これは詩からこれら精神分析を導入した小説への変化をたどっていくことによって明らかになってくる。

## 3

伊藤整の散文への転位については、すでに亀井秀雄、曾根博義の論がある<sup>(4)</sup>。基本的には、〈現実〉が彼の詩の世界を侵食し、もはや詩作では〈現実〉から受ける異和感を昇華しえなくなった時、いいかえれば詩作では表出しえない何ものかが生じはじめた時、散文へ移行して行ったもの<sup>(5)</sup>と考えることができる。その際、詩的世界の破

統が女性観を中心に始まっていることに注意しておきたい。

去るものは去らせよ。さう、私のあんなひとすぢだつた心も。

女よ、夢想と愛恋と、内気と怯懦とをわかち得ぬ、哀れな愚かな、人並のさかしげな眼つきはする女よ。

私の今の皮肉と高踏と苦笑と無神経な動作とが、君のあはれな悪戯に踏みにじられた、二度と私には帰らない稚心の冷えた果てだとは知るまい。私の稚心を返せと言つて、私はお前に手を差のべたい衝動さへこみ上げて来るのを感じる。目覚めて流す私の涙よ。それは女とわが稚心へとの冷たい嘲笑の悲しみの最も切なる哀憐である。昼の日中には忘れ果てるわが心の深い傷である。

(目覚め)

伊藤整にとって女性は、己れが共同体から疎隔された時、その疎隔感を一挙に補償してくれる存在として現れる。彼の詩に現れる女性はおおむね、そういった彼のみを愛し、受け入れてくれるような母性的な存在である。しかし、もちろん、実在する女性は彼の詩の中の女性とは異なる。その時、彼は女性に対する異和感を、「目覚め」にみられるような、女性への嫌悪感として表出せざるをえなかったのである。ここではこの嫌悪感は自己憐憫へと転化されることよつて、かろうじて詩的な抒情性を保持しえている。しかし、それがすでに行きづまりにきていることを、この散文的な形式が示していると考えられるのである。

従つて、彼が散文へ移行した後、モチーフとして重くのしかかつてきたのが〈現実〉の女性を、〈性〉をいかにして捉えるか、とい

う問題であつたと考えられる。フロイトはこの問題に答える一つの手段としてあつた。フロイトの理論の導入といつても、作品の中で使われているのは夢の中では願望が抑圧され、変形されて表現されるという考え方や、言いまぢがいやくじり行為が抑圧された無意識の願望によつてひき起こされる、といったものにすぎず、要するに女性という不可知な存在をこれらの考え方を使って捉えることが必要だったのである。自足した内的世界に侵食してくる〈現実〉を対象化することによつて異和感のないもの、自己にとって自然なものとするのが、伊藤整の文学の重要な機能であるように思われる。

しかし、このように初期作品が詩的世界を破壊させる〈現実〉を対象化する役割を担っていたにもかかわらず、認識した後の、〈現実〉から逃避した所で心理的な安定を得ようとする志向は、他ならぬ詩の中にみられるものである。

林で書いた詩

——前略——

何時か皆人が忘れたころ私は故郷へ帰り

閑古鳥のよく聞える

落葉松の林はづれに家を建てよう。

草藪に蔽はれて 見えなくなるやうな家を。

そして李トモが白く咲き崩れる村道を歩いて

思ひ出を拾ひ集め

それを古風な更紗のやうにつき合はせて

一つの物語にしよう。

すべてが遅すぎるその時になったら私も落ちついて

きれぎれな色あせた物語りを書き残さう。

すべてが過ぎ去った後、落ちついた心境で透明な悲哀をもって過去を回想する。『鳴海仙言』の中で仙言が評しているとおり、自己放棄のロマンチズムであるといつてよい。外界に対する異和感が一部の詩で表白されているものの、伊藤整の詩の真髄は、それらの異和感が昇華されてしまったところで、疎隔された自己をナルシスティックな抒情性をもって表現するところにあつたのであり、これが「夢のクロニク」では「悲哀」をもって事件を眺めようとする態度に、「感情細胞の断面」や「潜在意識の軌道」では己れの願望を放棄して旅に出る鳴海や田部の対処の仕方へとそのまま持ち込まれているのである。つまり、これらの作品では伊藤整の詩の性格がそのまま受けつがれており、〈現実〉との接触から生じた異和は「悲哀」へと昇華されることよつて解消されてしまい、伊藤整の内的な〈観念〉の世界を決定的にゆるがすまでには至っていないとみるべきである。

しかし、やがてこういうフロイト理論を応用した作品は書かれなくなり、「意識の流れ」の手法を用いた作品に続いて、故郷を舞台とした自伝的な作品が書かれるようになる。何がおこったのか。この問題を「アカシアの句に就て」の改作の過程から探っていくたい。

## 4

「アカシアの句に就て」は一九三〇年八月『文芸レビュー』に発表され、「感情細胞の断面」と「潜在意識の軌道」の間に執筆されたと推定される。それが第一短篇集『生物祭』（一九三二・一〇）に収録されるにあたって大幅に改作されている。

『文芸レビュー』掲載の「アカシアの句に就て」は基本的にはフロイト解釈を使った作品と同質のものとみなして大過ない。S市にやってきた「私」は、街に満ちているアカシアの句によつて現実から絶縁して過去の記憶の中へ、「その記憶の關係する少数の現実の中」へひきこまれる。初夏にS市にやってきたのは、この句におぼれ、今では桐谷の恋人となつてしまつた瑠美子との恋愛感情を呼び戻すためであつた。

環子の、電車の話や街の雑踏へは並になつて、私はひたすら瑠美子への感情に浸つてゐた。——中略——そして其処から突然桐谷の顔。私の痛切な敗北感。だがその敗北は決して私のなかの瑠美子の存在を打壊さず、彼女が私にとつて有限なものになりかゝつた間際に彼女を私の手の届かぬ所へ連れ去るべき必然の事件だつたやうに思はれる。その悲痛感が多分私にとつてはこの花の句ひの激しさに昇華されてゐるに違ひない。痛覚を伴ふ美はその残酷な平均によつて、両方の感情を最高度に押しあげる。彼女を失つたときの感情の痛さを、その為には私はアカシアの句ひで何度も味ひなはず。

ここに示された心的な志向はそのまま、伊藤整が詩を書くときのモチーフを説明している。風物を媒介として現実から過去へと逃避し、そこで失われてしまった恋人との思い出に没入。あるいは恋人が去っていった（その場合にも恋人のイメージは崩れない）時の悲痛感が昇華され、美的な感情として反芻される。アカシアの句から

「私」が呼びおこす情感はまさに伊藤整の詩の世界のものであった。あるいは、ちょうど『雪明りの路』の「夏の終り」「瓜姫」「雪解」等の詩がそうであったように、異和感の生じる以前の状態へと廻行していく。そこでは瑠美子はまだ現れず、桐谷も「私」を脅かすことのない「私と堤防で石投げをする紺紺の少年」であるような、「私と環子と桐谷と三人の幼な友達だけの世界」である。「私」はこの「幼年の感情と感覚」にまで後退して環子と恋愛をはじめが、ふとした会話から実は「環子は私のなかに桐谷を仮設し、その桐谷と恋愛してゐる」のではないかと疑い出す。

この日から、私はもう季節の、そしてアカシアの強烈な匂の与える幻惑から目を覚ます。私はS市の真蒼な緑の風景を、自分の恋愛と並べて、正確な観察の対象として見始める。母親に似た、また姉に似た態度でするはげしい環子の愛撫を受けても、私はもう盲目的に幼時性感の世界へ後退は出来ない。疑は、私を神経のつた冷たい理智人に環元する。

自分を愛していると思っていた女性が、実は他の男にひかれていたのだ、と考えた時のこの変化が、そのまま伊藤整の詩の世界からフロイトを応用した作品への変化を説明していることはやはり明らかである。

かである。〈現実〉が〈観念〉の世界を脅かしはじめた時、「私」は「神経のとがった冷たい理智人」となって女性を「正確な観察の対象」とせざるをえない。この作品においても、「私」はフロイトの解釈を援用して環子の桐谷への感情を確認していくのである。

『生物祭』に収められた「アカシアの句に就て」では、愛しあっていると思っていた「私」と環子が、お互いの中の桐谷と瑠美子に束縛されていたことをフロイトの解釈を使って確認していく過程が削除されている。「私」は環子を、最初から自分と同様恋人に捨てられた存在としてしかみていない。従って、彼女と一緒に行動するにつれて自分自身の「惨めさ」が喚起され、「アカシアの句へのノスタルジイ」や「花の句の激しさに昇華され」た情感へ没入することができなくなってしまう。改作「アカシアの句に就て」で主要なモチーフとなるのは、恋人から捨てられたという事実から生ずる「腹立たし」さの感覚とでもいべきものである。桐谷や瑠美子から受けた痛手は、自分と同じ境遇におかれた環子への迫害へと「私」をかりたてていく。環子に桐谷のポーズをまねて見せ、あるいは環子をははえませ、それは瑠美子の笑い方だと言う。「私」はこういういやがらせをせずにいられない。

彼女の叱るやうな愛撫が、私の心に滲みとほるのを身震ひするやうに感じながらも、まだどこまでも彼女に甘えてゆき、私の心の隅に残つてゐる、不明瞭なわだかまりを全部吐き出して彼女をいじめつけてゐたいと思ふ。——中略——さうじゃない。もつと

痛いことでなければ、私のなかを、目茶目茶に掻きまはす言葉か行為でなければ私のこれは治らないのだ。残つてゐることをみんな、意味なんかはどうでも言つてしまひたいのだ。なにか、まだ言葉にすることの出来ないこの不安な気持ちを、惨めな、抑制出来ない私の性癖を。

「私」が「目茶目茶に」せずにはいられないのは、もちろん、環子ではなく、環子に投影された「私のなか」の「なにか」である。

ここでは、〈現実〉からくる異和は詩的な情感に没入したり、フロイト的な解釈では解消できないまでに高まり、内的な世界を變質させはじめている。それまでの内的な世界に対する異和感が表現されねばならなかったところに、この作品と、次にくる一連の婦郷小説との連続性が認められるのである。

## 5

最初の婦郷小説である「海の肖像」(一九三一・七)から、女性から痛手を受けた主人公が登場してくるのは、婦郷小説の位相を考えていく上で興味深い。

梅田の別荘に「僕」、梅田、その妹の冬子、かつての「僕」の恋人智子の妹絶子が集まる。「僕」は絶子の表情に智子の面影を見出し、て憂鬱になるが、「僕」と智子の関係を知っているのは冬子だけである。その冬子は「僕」に好意を持ち、梅田は絶子に好意を持っている。こういう人間関係の中で「精神が全々落つきを失つてゐる」<sup>(6)</sup>。「僕」は、「あてもなく心の依り処を求め、依り処を求めあぐんで、

二十歳の頃自分のつくつた詩を口にし、その情緒の中へ逃げこむ。」「海の捨児」によって喚起された情緒は、しかし、すぐ「二十歳の時代と断ち難くつながつて」いる智子の記憶によって打ち消されてしまふ。あるいは、すでにみてきた作品の主人公達がそうであったように、「僕」も「絶子をいたはる気持」をつくり出し、それによって未練を断ち切り、二三日たったら出発しようと思える。しかし、こうして得た心理的な安定も、やがて絶子とダンスをし、その時の動揺から冬子の足を踏みつけ、彼女がとび出し、泣き始めた時破れてしまふ。なぜ自分と智子の関係を絶子に知らせなかったのか、と怒りにまかせて叫んだのは、自分を絶子に近づけまいとする「悪むべき冬子」への怒りのためであった。

だが、なぜかつての智子との関係を絶子に知らせなければ近づくことができないのか。ここに「僕」の陥っているジレンマの所在が示されている。「僕」にとつて智子のごとに触れずに絶子に意志表示をすることは「動物的な愛情表示」であり、「自分の愛欲のためには何にでも眼をつぶること」であると考えられる。つまり「僕」と絶子の間にいる智子や冬子、さらに梅田を無視することは「過去の智子のイメージを破ることであり、冬子の存在を踏みにじることであり、僕のモラルを根本から否定する」ことになってしまうのである。絶子に接近することを妨げているのはこの「モラル」であった。だから、「僕」が冬子に感じた近親的な憎悪は、実はこういう彼自身の他者への関係の仕方、その固有の構えともいうべきものに向けられていたとみることが出来る。そして、「僕」がこの後も

同様に〈性〉にひきつけられていくかぎり、やがてそれは、——後の「石狩」の表現を借りれば——「隙間だらけのもの」とならざるをえないのである。

以後帰郷小説は「生物祭」(一九三二・一)等と書きつがれていくが、その間に自伝的なものでなくとも、「憎悪に就て」(一九三二・四)、「イカルス失墜」(一九三二・九)、「仮面」(一九三三・一)等の屈辱感から生ずる憎悪をモチーフとした作品が多くみられる。これらは「アカシアの匂に就て」や「海の肖像」のモチーフの変奏とみることができ、〈性〉の問題も「夜の序」(一九三三・一二)、「斑点」(一九三四・四)、「撫でられた顔」(一九三四・一〇)等の作品で追求されていく。しかし、「海の肖像」で出された問題が再び正面から捉え返され、さらに戦後の『氾濫』『発掘』等の作品へと橋渡ししているのは、やはり自伝的な帰郷小説である「石狩」(一九三五・一一・一二)であろう。

「石狩」のモチーフは最初の部分にすでに提示されている。ここでも主人公は「お葉のために受けた痛手に我慢できなくなつた」ために「何か自分に大切なものを踏みしめるやうなことをしなければ救はれないと思ふ」が、結局石狩への逃走という「生ぬるい」形におちつく。

旅行に先立ち、友人の右門の所へ寄ろうとした帰り、「私」は闇の中に白い着物を着た人間が蹲っているのを見かける。

暫く岬の方へひとりぼつちで歩いてから、今見た白い着物は、

右門を待つてゐる女のやうな気がした。さう思ふと、この夏の夜の町中が放恣な慾情にむせかへつてゐて、あつちの舟陰、こつちの草叢、納屋の蔭などには、膚の白い女たちが男を待つてゐるやうな幻覚で頭が一杯になつた。さうすると、いま自分と深い関係があつたわけでもないお葉が駆け落ちから戻つて来たからといふ、筋道もまるで立たないことに攻め立てられて村から逃げ出すなどといふことが、意味をなさなくなつて来た。無意味な莫迦げた子供らしい感傷であることは解つてゐたが、それをやめたら何を眼あてに毎日を過せるか見当がつかなくなつた。なまぬるい風がすこし起つて来たが、闇は蒸し暑い布のやうに皮膚にねばりついて、浴衣の裾が足にからまつた。とにかく何かをしなければ、この生臭いだらけ切つた海水浴場の町では、とても生きてゆけそうになかつた。

町からの逃走が無意味に思はれてくるのはお葉の性的な放縱さが町全体の霧囲氣に結びつけられ、特殊なのはむしろ「私」のほうであることを理解したからである。「私」に異和を感じさせる女性の〈性〉の属性は、実は共同的な風俗や習慣からきているものであった。「私」を脅かす〈現実〉が共同的な〈觀念〉として表象されているのである。彼が逃避しようとするのはお葉からであるよりも、「この生臭いだらけ切つた海水浴場の町」全体からであった。

そして、そこから疎隔された「私」の位相は父の属性と結びつけて考えられる。

そして、息子である私はと言えば、模範的な品行の正しい青年

である町の人から見られてゐたために、いつも憂鬱な引込思案な顔をして、女どもと悪ふざけする友人を赦してゐるやうな顔をしてゐるのであつた。——中略——彼女等の表情にある嘲りに眼をつぶつてふざけの型を演ることだけは自分に許せなかつた。

それでゐて、お葉の頭のなかに映つてゐる、町の若者たちとはちがつた憂鬱な穏和しい青年としての自分の姿を毀すことよりも私が怖れてゐたことはなかつたのだ。それはもう女どもの眼の嘲笑を浴びた隙間だらけのものではあつたけれども、やつぱり私はその型でしかやれなかつた。

この文学青年風の構えが共同的な在り方へ入っていくことを妨げるものであつた。これは将来故郷から脱け出して都会で名をなすことを夢みる、地方の小知識人の典型的なポーズであるといつてよい。伊藤整がこのように自らを対象化してみせたことと、後に知識人の戯画化を徹底して行ないえたこととは無関係ではない。しかし、「私」が共同体の中に没入できない本来的な要因は、この構えを含めて、さらに感性的なところを探ることができはらずである。

「私」が石狩行を思いついたのは、幼馴染である歌子がそこで酌婦をしていながらであつた。まだ若い頃に小樽へ奉公に出され、ある日気がふれて戻つてきて、「研吉さんを私に見せまいと思つて窓先に草なんか釣るしてゐる」と井戸端で「私」の母を叱るこの女性は、すでに詩集の中の「梅ちゃん」「ひとしから」に登場していたわけであるが、ここでは詩へと形象化していくときの伊藤整自身の位相

がさらに対象化されているとみることができ。

そして歌子の狂気の混沌のなかでたつた一つ眼ざめてゐたあの洋燈のやうな幼児の情感は、私にあつては整然と積み重ねられ身動きもできない現実の相の遙かな内部に押し込められて、そこにあることは解つてゐるものの、私もまた狂気の暗黒の中に身を投ずるのでなければ、昔の祭の宵にともつた花火のやうなその情感のなかに梅子と二人溺れるわけにもゆかないのだつた。

また私は知つてゐた、狂気から脱け出たときの梅子は、悪い環境のなかに生きてゆかねばならない、汚れた計算の上で日を暮さねばならない女であるにちがひなく、夢もなにもない平凡なただの女であるだらうことを。そればかりか自分の身体を男たちの間に持ち運ぶことを敢てする、それは全く別人であるにちがひない。だから妙なことだが、狂気から癒つた後で彼女がすることは、私の身にこたへる痛さとは言へなかつた。

ここで「私」が「情感」の中の歌子と「現実」の歌子をはっきり分離してゐたことが解る。井戸端で水を飲む歌子の姿や、幼年時代の記憶は最初から「現実の約束の外にある」のであり、「現実」的な歌子、つまり、「気が狂つたり、売られたりする歌子のこととはどこか遠い世界のことのやう」としか感ぜられなかつたのである。

「私」にとって大切なのは「現実」から切り離された、詩的な「情感」の対象である歌子なのであり（引用の中頃で歌子を「梅ちゃん」の梅子と混同していることに注意したい）、だからこそ、「狂気から癒つた後で彼女がすることは、私の身にこたへる痛さとは言へな

つた」のである。それに対し、お葉の駆け落ちを「赦せない」と感ずるのは、「お葉の身体のなかにこの数年自分の感情を孕んできた」ため、〈現実〉的なお葉を「全く別人」として排除し、〈觀念〉のお葉に溺れることができないからである。「私」にとつて〈性〉は何よりもまず、己れを不可避的に〈現実〉にかかずらわせるものとして現れるのである。

〈現実〉との接触から生じる異和は、喪失感や悲哀感、さらにそれにまつわる自己放棄的なナルズムへと昇華され、それが可能でないような〈現実〉は排除される。そうせざるをえないのは、もちろん「私」が〈現実〉的、共同的な生活から疎外されているからである。しかし、ここで重要なのは、共同性（〈現実〉）から疎外された私的な〈觀念〉の世界が、疎外感を癒すためにそこに閉じ籠る、といったことがくり返されることによってますます強固なものとなり、逆に共同（〈現実〉）的な在り方に適応できなくなっていることである。従つて、お葉に象徴される町の生活が内的な世界を脅かしはじめた時、「私」は町から逃れ、歌子を媒介に、詩的な情感の世界を求めて石狩へ向つたのだと一応は言いうる。

だから、石狩へ着いた時「私の何より望んでゐたこと」が、「自分を見識らぬ人間のあひだに置き、自分の総ての繋がりから切り離され、自分を識り、自分を批判する者たちの眼から隠れること」であったことに気づくのだし、あるいは風景を見た時、歌子についての想念からひきおこされた情感は次のようなものであった。

二三十間の幅で幾里が続いてゐる砂浜には、舟も人の姿も見え

ず、映画の静止した一駒のやうに白い浪が煙つたまま動かないやうに見えるのだつた。茫漠として、あまり見つめてゐると息がつまりさうな景色であつた。だがそれを耐へてゐると眼頭が潤つて来、胸のなかの空虚さがひどく身に応へて来て、悲愴な気持になつた。自分は肉体もなく精神もなく、ただ一本の浜茄子の木のやうに丘の上で塩風になぶられてゐる枝葉のある存在に外ならなかつた。うすい夏服をとほして四肢から血の気が失せたやうな思ひであつた。この荒涼とした砂浜の風景はやがてこのまま幾年私の記憶のなかの一番奥の水平線になつて横たはつてゐるのだらう、と私は爰に宿命的な予感を覚えるのだつた。

單純化していつてしまえば、町の生活から疎外された己れを一本の浜茄子の木にみたてるところに生ずる自己憐憫こそ、ここで「私」がつくり出そうとしたものであつて、それはべつに「海の捨尻」として形象してもよかつたし、もし山の風物に触発されたのなら一本の露にたとえてもよかつた。その時、やはり、「私」にとつて〈現実〉的な町の生活は「遠い世界のこと」としか感ぜられなかつたはずである。

最後の場面で、料理屋の前で芸者とおぼしき女から声をかけられた「私」は、その顔をのぞき込み、歌子であるかどうかを確かめようとする。もちろん、石狩行が歌子の思い出から決意したものである以上、ここで歌子を捜そうとするのは自然であるといえる。しかし、「本当は歌子がそんな商売女になつてゐる石狩をただ歩いてとほるといふことだけで、私のこの旅にはある満足があつたのだ」と

いうのが真実であるならば、わざわざ料理屋の表口にまわってみる必要があったのか。たとえみつかったとしても、それは「私」が求める歌子とは「全く別人」でしかないのではないか。もう一度「私」が石狩行を決意する場面まで戻ってみたい。

旅行の先を色々考へてゐる間に私は、ふつと、石狩へ行つてやらうと考へついた。——中略——それは思ひがけない幸福な暗示のやうな気がした。だがその途端に歌子のことを私は思ひ出した。私に石狩を思ひつかせた悪魔がここにゐたのであつた。歌子が石狩で酌婦をしてゐるといふことを、私は以前に聞いて知つてゐたのだ。

ここから歌子に関する回想が始まるわけであるが、ここでは彼女は詩的な情感を喚起する対象として思い出されているのではなく、「酌婦」としてであることは、「石狩を思ひつかせた悪魔」という表現からも明らかであろう。「酌婦」としての歌子がかつての「私」にとつて、「どこか遠い世界のこと」としか感じられなかったのであり、「生臭いだらけ切つた海水浴場の町」の生活の一部である。だが、お葉から痛手を受けた後、こういう町の生活の在り方は、「私」にとつてほしいに、「どこか遠い世界のこと」としてはすまされなくなつてきていたのではないか。

問題は最初に引用した「何か自分に大切なものを踏みじめるやうなことをしなければ救はれない」という「私」の気持ちのゆくえである。もちろん、一面ではそれは石狩への逃走、正確には町の生活から逃避し、自己の世界へ閉じ籠ることにとつて変られたわけであ

り、これまでそれを確かめてきたわけである。しかし、すでにお葉から受けた痛手によつて自己の内的な世界に〈現実〉が侵食しはじめた以上、「アカシアの匂に就て」や「海の肖像」の主人公同様、単に〈現実〉から逃避し、内的な世界に閉じ籠ることは不可能になつていたはずである。

恐らく、「私」が石狩へ求めに行ったのは、詩的な情感の対象である歌子であるとともに「酌婦」としての歌子でもあつた。詩的な情感の対象である歌子の中に「酌婦」としての歌子を求めることは、私的な〈觀念〉に〈現実〉をもたらずことを意味する。

声をかけられた女の顔を確かめられないまま、「彼女等の扱ひつけない人間」である「私」はそこを去つてしまふ。

どうしても此の町は私の手の届かない別の世界だつた。私は何もない宿の室に帰つて机の前に坐り、硯箱の塵にまみれた古い筆を噛んでみるだけであつた。

「此の町」は石狩であると同時に「生臭いだらけ切つた海水浴場の町」でもある。「私の手の届かない別の世界」が、「どこか遠い世界」に対応していることは明らかであろう。この作品では結局、「私」は最後まで町の生活の中に入り込んでいくことができない。

しかし、すでに述べたように、お葉から受けた痛手によつて詩的な情感の世界も破綻しつつあつたのであり、以後「私」はこの内的な世界と町の生活の間を往復しながら、しだいに生活の方へ下降していくことが予想される。『発掘』の千田理一がそうであつたように。しかし、それは庶民的な生活意識に同化していくことを意味しはし

ない。彼が共同的な生活の方へ下降していく時に受ける異和感は、一方では彼の意識をますます共同的な生活意識から屹立させていくはずである。

## 6

後に伊藤整は、「組織と人間」(一九五三・一二)<sup>(9)</sup>の冒頭で、「人間は観念のために生きている」というD・H・ロレンスの言葉をひき、彼は「異性を愛して、子供を持つという生活」の上に人間の真の幸福が築かれることを主張したけれども、彼自身はそういう生活では不十分であり、生活の在り方のために、そういう「自分の観念の実現のために」戦った人であることを指摘した。

確かにロレンスのいうとおり、人間は即自的な生から疎外されて「観念」の領域をもつようになって以来、食べ、異性と結ばれ、子をもつ、という、個や類を存続させるための生活においてすら、「観念のために生き」、そこで喜び、悲しみ、苦しむようになったのである。この「観念」の領域においては、個人において様々な偏差を生じながらも、人間が共同的な生活を営むがために、必然的に時代の社会的な関係の総体によって規定された共同的な「観念」が形成されることになる。そして、「異性を愛して、子供を持つという生活」こそ、最も不可避的に個的な「観念」が共同的な「観念」と触れあう場なのである。

従って、伊藤整が「性」にこだわり続けたのは、ロレンス同様、「性」が、彼が社会的な関係の総体に触れ、対立する場であったか

らに他ならない。しかし、彼が関係の総体にまで下降し、時代的な問題の集約点に立つのは戦後まで待たねばならない。

注(1) 論考の中では明らかにだと考えるが、ここでいう「共同的な「観念」とは、人間が社会的な存在である以上、生活の中ではほとんど不可避的に近づいていく時代的な「観念」の水

準をさしており、それは単に社会の個々の構成員の「観念」の共通部分といったものではなく、時代の社会的な関係の総体によって規定されてくるものとして考える。もちろん、これは吉本隆明に示唆されたところが大きい。ただし、吉本隆明自身が「共同幻想」という場合には、多かれ少なかれ国家の問題を射程に入れており、個的な「観念」と逆立する契機が少ない、所謂「市民社会」の生活過程自体の表象である風俗、習慣のようなものについては、問題意識を拡散させたり、単純化することを防ぐために、「共同幻想」およびそれに類するタームは避けられているように思われる。

(2) 例えば「芸術の思想」(一九三七・三)では、文芸作品の訴えようとすることは、「我々が動物の世界から数歩も去ってゐない肉体と肉体の衝動とを持つて生きているながら、最も高い精神のための生活を営んでゐるといふ自惚を持たねばならないことの矛盾の苦しみの悲鳴である」と言い、「鳴海仙吉の朝」(一九四六・一〇)では、「人間が性によって肉体の一番痛烈な享楽をして自らそれを取つべき、隠蔽すべき、罪悪的なことだと意識し、しかもその行為のみに、もつとも神聖な愛情の現はれとされる親子や夫婦の関係が、いかな人類の存在そのものが依存してゐる」という「人間存在の根本矛盾

を歎き訴へる」のが芸術であると言う。共に〈人性〉の問題を中心に考えていることがわかる。

(3) この論の性格上、ことわりのないかぎり引用は初出による。

(4) 亀井秀雄『伊藤整の世界』(一九六九・一二 講談社)、曾根博義『伝記 伊藤整』(一九七七・四 六興出版)

(5) この点に関しては『雪明りの路』論——その方法と限界——(『名古屋大学国語国文学』第五一号 一九八二・二二)で論じた。

(6) 「海の肖像」の初出は一九三一年四月の『新作家』であるが、ここでは一九三二年二月の『文学クオタリイ』に再掲されたものから引用している。

(7) 『文学クオタリイ』掲載の「海の肖像」では、最後の場面は次のように結ばれる。

「何故言はなかつたんだ。もうそんなことはどうでもいゝ。僕は明日東京へ帰るんだ。」冬子が泣声で言ふ。「妾も、妾も行くわ。」するとその思ひがけない言葉が電光のやうに僕を貫く。僕は冬子の腕をとつてポオルから離し、黙つて其処を歩き出す。

ところが短篇集『生物祭』に収録されたものでは「僕」の会話以降の部分、すなわち「僕」と冬子が和解する部分が削除されている。ここにも「アカシアの匂に就て」と同様の改作の意図が窺われる。

(8) 「石狩」は、石狩に着く以前の部分は一九三五年一月月の『早稲田文学』に、それ以降の部分は同年二月の『作品』に掲載され、後に第四短篇集『石狩』(一九三七・八)に収録されるにあたって一つの作品として扱われている。ここで

は初出によっている。

(9) ただし、ここでの引用は一九五八年一月の新潮文庫版『小説の認識』による。

## コップの組織論と赤色労働組合主義理論

林 淑 美

一

一九三二年末に結成された日本プロレタリア文化聯盟（略称コップ）については、これまでに多くの批判がなされてきた。その批判の論点の一つは、コップ結成の背景にある情勢分析に関してである。早くは神山茂夫が、また平野謙が、コップの組織方針が当時の日本の現状に適さないものであるという指摘をしている。論点の一つは、勝本清一郎に代表される、コップの組織論が文化運動の独自性を考慮に入れていない、という批判である。そして、批判の論点の三つは、当時組織内部からも疑義が提出され、それを集約した形での戦後の窪川鶴次郎の見解である。それは、コップの組織論の眼目である文化サークルに関する具体的な組織方針に論理的矛盾があるという指摘である。

以上あげた論点は、その限りではもっともな批判なのであるが、

共通していえることは、コップの組織論の真の目的は何であって、その目的を果たすために用いられた組織法則が何であるかという、単純でかつ大きな問題を見てとっていないということである。問われるべきは、一九三二年のあの日本の現状であるが故にコップ結成を強行させたもの、そして文化運動の独自性をはなから眼に入れない方針をもちたものが何であるかということなのである。そして、このような矛盾した方針を可能にした特殊な組織法則のうち、窪川に先のような指摘をさせた真因が内在し、それが、当時の現場に混乱をもたらしたものである。必要なことは、当時の共産主義運動全体、ひいては大きな歴史の歯車の中からコップの組織論を位置づけることである。

コップの結成は、よく知られている通り、一九二八年七月に開催のコミンテルン第六回大会で確認された、当代を資本主義の全般的危機の鋭い激化の時期とする「第三期論」が背景となっている。コ

ップ結成の口火をきった蔵原惟人の「プロレタリア芸術運動の組織問題」(『ナツプ』一九三一・六、以下「組織問題」と略す)に次のようにある。「ナツプ所属の各同盟は、昨年の春の大会に於て一斉に『共産主義芸術の確立』、『芸術運動のポルセヴィキ化』の新しい方針を採用した。そして、それは全く正しかった。何となれば、我が国の共産主義運動、従つて又、それに従属する芸術運動の基本的任務は、ブルジョアジーとプロレタリアートとの決定的戦闘を前にして、労働者階級の多数をその影響下に獲得することであり、そして、それは、唯労働者階級の中に於ける、ブルジョアジーの手先きである社会ファシスト(芸術運動にあつてはその芸術)との無慈悲的な闘争によつてのみ初めて可能であるからである。しかし方針の問題は常に組織の問題である」。その「組織の問題」は、工場・農村における文化サークルを基礎にした芸術運動の再組織の提唱となる。ここにあらわれている蔵原の組織論の戦術的特徴は、第三期論のもとでコミンテルンにおいて提起された戦術に基いている。労働者階級の多数者獲得と社会民主主義に対する戦いとは、一九二八年から二九年にかけて主導的になつた戦術であつた。資本主義の全般の危機の情勢にあつて、新たな革命的高揚の条件が成熟しつつある時、ファシズムの一翼となりつつある社会民主主義諸党の影響下より、労働者階級の多数を共産党の指導下に獲得しなければならぬといふのである。それが上からの統一戦線を排除した「下からの統一戦線戦術」とよばれるものであつた。このような戦術のもとで、大衆的な階級政党である労働者農民党は否定されていく。

階級的な運動が激しい抑圧にあり日本の革命運動にあつて、社会民主主義との戦いを強調する戦術は、必然的に共産党の孤立化を招く。それは、四・一六事件を経験せねばならなかつた後の、一九三〇年の武装メーデーに象徴されていよう。激しい弾圧の中で壊滅した日本共産党は、その後、風間丈吉を中心に再建され「党の大衆化」をスローガンとする。工場細胞をつくり、そこから党の拡大強化をはかることが中心的任務となる。「大衆を我党の政策の下に動員し、その過程に於て大衆的に共産党へ組織し、訓練して行く事」そしてその事は現在可能である—これこそ最もよき党拡大強化の方法であり、極左宗派主義との完全な絶縁である」(「大衆的活動方法への轉換に依つて極左宗派主義の最後の決算へ」、『赤旗』一九三一・三・十七)。この引用からわかるように、日常的活動を通じての「党の大衆化」とは、黨員獲得のためのものに他ならないのであり、つくられていく工場内組織とは黨員獲得のためのプールであつた。「赤旗」は「黨員を一万人にふやせよ」(一九三一・五・十七)と檄をとばす。極左宗派主義を清算するための「党の大衆化」路線とは、非合法下にあるにもかかわらず、日常的組織の中から黨員の頭数を増大させていかねばならぬ、というものであつた。

日常的活動のための新組織、コップの文化サークルの眞の任務もここにあつた。コップ結成がそろそろ具体化しようという頃の『赤旗』に次のようにある。「工場・農村・官庁等に於ける我々の文化教育組織は、そこから組合や同盟や党の新しいメンバーを獲得するための貯水池であり、又それを通じて党や同盟や組合がその大衆的

な政策を実行するための伝導体ともなり得べきものである」(「文化活動により一層の関心を」、一九三一・九・二二)と明瞭に、文化サークルに党員獲得の任務を与えている。風間丈吉は、その獄中手記で以下のように記す。「現在の日本の如き条件下では大衆団体内のフラクションまたは党員はそれぞれの大衆団体内で新党員を獲得して行かねばならぬのである。(中略)文化聯盟および反帝同盟内の党員はそれぞれ大衆団体としての活動を続けて行くことによって工場農村にその組織を拡大すると同時に新党員を獲得し、党細胞を作って行くべき任務を有するのである」(『非常時共産党』、三一書房刊、一九七六・八)。

党中央部において、新組織コップの結成は、明瞭に党員拡大のための組織として位置づけられていたのである。蔵原の組織論は、当然この認識をうけている。多くの批判が指摘しているように、蔵原の組織論の特徴は、文化運動の任務を政治運動の任務に従属させたものであったが、もっと具体的にいえば、文化団体を党の指導下におこうというものであった。「忘れてならないことは、党や組合の組織的及び政治的影響を拡大強化することは唯に党や組合だけの仕事ではなくて、また革命的文化団体の任務であるといふことである。ナップが党や組合の下に、その工場グループを通じて、工場内の経済的、政治的及び組織的活動に自発的に参加しなければならぬのは自明のことではないか？」(蔵原「組織問題」)。かくして、文化サークル及び文化団体は、党や組合の「補助機関」(同前)となるのである。もともと合法的な大衆団体であるべき文化団体が、党や組

合の指導を受けねばならず、先にあげた風間文でより具体的にいえば、大衆団体内の党フラクションの指導のもとに、党員獲得の任務を至上としつつ活動していかなばならないというのである。有体にいえば、コップの政治的任務とは、このことであった。

コップは党の指導によって作られたものであった。生江健次の予審問調書(『運動史研究3』所収、三一書房刊、一九七九・二)は、コップの結成までの過程が、ナップに対する党の影響の深化の過程であったことを如実に伝えている。一九三一年一月以降、党中央部から連絡を受けた生江健次は、第五回プロフィンテルン大会参加後帰朝した蔵原惟人らとともに、ナップの劇場同盟、戦旗社、作家同盟、美術家同盟、プロレタリア科学研究所に党フラクションを作っていく。村山知義、宮本顯治、壺井繁治、中野重治ら主要なメンバーを党員にした上でのフラクション結成であった。コップ結成後は、フラクションのキャップでキャップ会議、更には党中央部との連絡係としてビューローをつくる。重要な事項はすべてここで討議され、決定される。鹿地亘は、『自伝的な文学史』(三一書房刊、一九五九・十一)の中で、ウラの党フラクションで細目まで決定され、オモテの同盟の委員会には決定権がなかったと回想している。コップの全体系は、言い換えれば共産党フラクションの体系化であったともいえる。

このような方針のもとで、コップの底辺の組織である文化サークルが実際に当局からどのような扱いを受けたかについては、池田寿夫が述べている。「文化サークルに加入することはほとんど組合に

入るほどの危険なものとなり、サークルの世話役だという理由で検挙されたり、誹首されたりした実例が数多くあるのである」(『日本プロレタリア文化運動の再認識』、三一書房刊、一九七一・二)。こうして政治的任務―党の拡大強化が先行したところでの文化運動は、その自立的性が否定されたまま非合法化していく。

社会民主主義との戦いを通して、労働者階級の多数者を獲得するために結成されたコップの全組織体系は、党の指導を強化し有効にするためのものであったといつてよい。蔵原はこれを組織論として具体化するために、当代の共産主義実践運動の指導理念ともいふべき組織法則を適用した。この組織法則については、たとえば以下のような輪郭が与えられている。「全協(日本労働組合全国協議会―引用者注)は設立のときから『日本における唯一の革命的労働組合―赤色組合』と規定され、当初は一般的に十分明白になつてはいなかったが、しだいに一般化し、この時代のみ存在する特殊な、いわゆる『赤色労働組合主義』理論を形成したのである」(渡部徹『日本労働組合運動史』、青木書店刊、一九五四・七)。コップの組織体系は細部に至るまで、この赤色労働組合主義理論によって貫かれて<sup>(5)</sup>いる。

赤色労働組合主義理論は、プロフィンテルン第五回大会(以下第五回大会と略す)において特に強調され、第三期論のもとで労働者階級の多数者獲得という戦術目標を達成するべく具体的な組織論をもつていた。その組織論は、「改良主義組合―資本主義の学校」「赤色労働組合―共産主義の学校」(『ロソフスキー選集』希望閣刊、一

九三一・二)という規定を根底にして、工場内における未組織労働者の獲得のための、また社会民主主義者と戦うための組織的保証に重点がおかれていた。具体的な組合運動の場にあつては、大衆的組織である工場グループと、社会民主主義と戦うための革命的反対派とよばれる組織の結成が中心にあつた。<sup>(6)</sup>蔵原は、このようなものと同様の組織を文化運動の中に作るうとした。コップはその組織的表現であつた。

## 二

コップの組織体系は、その所期されたものとしては複雑かつ膨大なものであつた。工場・農村の最も底辺としての文化サークルから、聯盟参加諸団体より選出された若干名で構成する最高機関の中央協議会に至るまでの全組織は、コップ結成後も『プロレタリア文化』や各同盟機関誌に、組織方針というよりもその解説が幾度となく掲載される必要のあるほど難解な法則をもつていた。コップの組織論に対する先にあげた平野謙の批判は、全国的中央部を頂点とする中央集権的な組織形態が、ほぼ非合法状態にあつた日本の革命運動に適さない権力からの弾圧を受けやすいものであつたといふものだが、このようなピラミッド型の組織体系になつたのは、ひとつの組織論を適用した結果である。問題となるのは、ピラミッド型の組織体系を貫いていたものは何であつたかということになる。コップの組織体系の骨格を形成しているものを考えれば、二つの法則に収斂されるだろう。

その一つは、各同盟がそれぞれ膨大な組織を翼下にもたされいるという同盟別の法則である。詳しくは後段にゆずるが、中央協議会を構成する十一の各同盟は、全国組織として各々、地方支部・地区委員会・班・サークルと多くの地方的下部組織をもつ。この同盟別の法則は、聯盟の結成の過程において重要な論点を提供している。それは反宗教闘争同盟(コップ結成後は日本戦闘的無産者同盟)が提出した、中央協議員のメンバーを同盟別に選出するか、地方別に選出するかという問題と、ナップ時代の有力な大衆組織となつていた戦旗読者会解体の問題である。

二つは、組織の末端ではあるが自由な大衆組織と規定される文化サークルを、どのように各同盟の影響下におくかというサークルに関する組織法則であつた。蔵原のサークル規定の根本は「ナップ所屬の各同盟は、(中略)企業の中に労働者自身の文学グループ、演劇グループ(中略)等を組織すべきである」(「組織問題」、傍点は引用者)というものである。傍点部分にあるように、各同盟が組織しながら労働者自身のグループ(サークル)であるという一見矛盾した規定に対して、当時からすでに疑義が提出されており、先にあげた窪川の批判は、この点に関してのものである。しかし実は、このような矛盾にこそ文化サークルをコップの組織方針の眼目とする点があつたのである。

以上にあげた同盟別の組織法則と文化サークルの組織法則とを結んだ点を「文化サークル組織方針」(『プロレタリア文化』一九三二・二)の「三」が示している。「サークルは原則として各文化部門

別に従つて文学、演劇、スポーツ等といった風に独立的なものを作るべきである。これは大衆をその直接的な興味によつて広汎に結びつけるために必要である」。即ち、広汎な大衆を組織する為にサークルはなるだけ部門別に分化して組織される必要があり、その部門別に組織された各サークルを、コップの影響下におくために同盟別の法則が適用されていく。そしてその各同盟は、サークルを指導するために必要な膨大な組織をその翼下にそれぞれもたされていく。サークルを革命運動のための有効な組織とするために同盟別の法則が確立されたといつてもよいのである。こうして、同盟別の組織法則と文化サークルの組織法則は、互いに原因と結果をなす関係で両者相俟つてコップのピラミッドを形成していく。

そしてこの二つの組織法則は、第五回大会が世界の労働組合運動に与えた「下からの統一戦線戦術」に伴う工場内組織に関する組織法則とびつたり符合する。

### 三

第五回大会に通訊として参加した蔵原は、コップの組織論が論じられる際必ず参看される第五回大会のアジ・プロ部テーゼ「プロレタリア文化Ⅱ及び教育の諸組織の役割と任務」(『プロレタリア文化』一九三二・二、以下、アジ・プロ部テーゼと略す)だけを持ち帰ってきたわけではなかった。この大会の全体の基調を示す文書を左にあげる。本稿での引用は論述に必要なもののみにとどめたが、蔵原の「組織問題」と「芸術運動の組織問題再論」(『ナップ』一九

三一・八、以下「再論」と略す)は、左にあげる文書に多くを拠っている。掲載誌はすべて産業労働調査所編『インタナショナル』、\*印を付したものは、蔵原の論文中に引用されているものである。以下、本稿での引用文の出所は番号で示す。

①大衆的赤色労働組合の爲の闘争(一九三〇・十二)

\*②革命的労働組合運動の当面の組織問題(同右)

\*③大衆組織化の爲の方法としての煽動宣伝(同右)

④国際赤色労働組合第五回大会(一九三〇・十二)

⑤世界恐慌、経済闘争並びに革命的労働組合運動の当面の任務

(一九三〇・十二特輯号)

\*⑥革命的労働組合運動の組織問題(同右)

\*⑦日本に於ける革命的労働組合の任務(同右)

\*⑧国際赤色労働組合第五回大会煽動宣伝協議会の結果(一九三

一・一)

第五回大会は、経済恐慌のもとでの失業者の増大と自然発生的なストライキの激発を、革命前夜の認識のもとで組織的な革命勢力に転化するべき任務を負っていた。このような任務は「経済闘争の革命化」(⑤)というように約言することができ、その遂行のため組織方針の枠組みを以下のように定める。「活動の中心を工場内に移し赤色革命的労働組合の産業別再組織を出来るだけ早く行ふこと」(⑥)。ここに示されている、労働組合運動における工場内の活動の重視と、産業別再編成の強調と、このふたつのが、それぞれコップの文化サークルの組織法則と同盟別の組織法則に対応し

ているのである。

#### 工場グループと文化サークル

「下からの統一戦線戦術」は、先にも述べたように、未組織者の獲得とともに、改良主義組合に組織された労働者を赤色組合に獲得することを主要な任務としている。具体的には、まず工場グループを最も底辺として、革命的世話役、赤色工場委員会などから成る工場組織を作る。そしてこの工場組織は地区組織・地方組織・全国組織という産業別に編成された体系によって指導をうける(⑤及び⑥からの要約)。この戦術において中心的任務を負っているのは工場グループであり、そこには「労働組合に組織された労働者も、また未組織労働者も加はらねばならぬ」(⑥)、従って、工場グループは通常考えられる労働組合の工場支部というようなものではなく、未組織大衆を組織の日常活動に引き入れるための「未組織者組織」(⑥)という規定をうけ、その指導統制は革命的世話役がたる。世話役については、コップの組織論においても重要なポイントとなっているが、「工場グループの指導部及び工場世話役は、赤色組合及び反対派の地方中央部、都市中央部(中略)と密接な聯絡を保ち、その指導と統制の下に活動せねばならない」(⑥)のである。つまり、赤色労働組合の通常の意味での下部組織とみなされるのは工場グループの指導部分までであり、形態としては勝本清一郎が蔵原のサークル論を批判して、はからずも言い当てたような「二重組織」(注3参照)をもつのである。

改良主義組合に対する闘争としては、革命的反対派組織の結成に重点がおかれる。「反対派は改良主義組合内に赤色反対派グループを建設すること」、その為に「赤色労働組合支持者が改良主義組合に加入することが必要になる」(⑥)。従って、革命的反対派の成員は、「形式上二重の組合員」(渡部徹、前掲書)になり、そうすることで「改良主義的労働組合官僚の社会ファシスト的実践を能ふ限り暴露」し「改良主義的組合の影響下にあった労働者を引き寄せる」(⑤)のである。このように、赤色労働組合主義理論における下からの統一戦線戦術というのは、未組織者のための工場グループ組織と、社会民主主義との戦いのための革命的反対派組織の結成に重点がおかれる(但し、この時期、下からの統一戦線戦術のもとにおける工場組織のことを総称して、革命的反対派とよぶこともあるようである)。

右に述べたような第五回大会の工場内組織に関する方針と、コップの組織論とを比較する。文化サークルの基本的な規定は以下のようなものである。「ナップ所属の各同盟は、先づ、青年同盟、左翼労働組合、その他との密接な連絡の下に(勿論それが不可能な場合には独立して)企業の中に労働者自身の文学グループ、美術グループ、映画グループ、音楽グループ等(勿論この名称は必要に応じて変化する)を組織すべきである。組織は極めて自由且つ大衆的なものでなければならぬ。そこには前にも述べたように、左翼の労働者のみでなく、却って未組織及び社会民主主義の影響下にある労働者を主として、また、一定の技術的規準を設けることなく、凡そ文学、演

劇、美術、映画、音楽等に多少とも関心を持つ、すべての労働者が組織されなければならない」(蔵原「組織問題」)。

コップ結成前後に問題になったのは、中央協議会を構成する専門家団体としての各同盟と、未組織者や社会民主主義の影響下にある労働者を主とする「自由且つ大衆的」な組織としての文化サークルとの関係のわかりにくさであった。つまり通常の考え方では、共産党の文化団体の同盟が組織するならば、その成員は同盟員であって、未組織者や社会民主主義者であるはずはない。また、通常の文化サークルというものから考えるならば、サークル運動というのは大衆が推進していく運動で、事前に政治目的などもつべきものではないはずであると、このようなところから蔵原の組織論に論理的矛盾があるといわれてきたのである。従って、当時この点についてはコップ指導部が多くの解説を試みている。その中から三例をあげる。

「演劇グループ(サークルのこと、注7参照引用者注)は、一応は自主的な組織でなければならない。それらは決して我々の直接の統制下にある組織ではない。併し之等のグループの中に居る同盟員及びプロレタリア演劇の支持者等が、グループの中心となって活動しなければならぬ事は勿論である。それらの者は、グループの成員全体の信頼に依って、その幹事に選ばれるやうに努力しなければならない」(生江健次「演劇グループの問題を中心に」、『ナップ』一九三一・八)。「一部の同志達の間には各種の芸術サークルのメンバーはすべて夫々の同盟の同盟員にすべきだといふ意見が出たが、それは誤りであらう。(中略)我々は芸術サークルの一部を我々の

同盟に組織するやうにしなければならないのである。(中略)かうしてサークルの中にナップ所属の各同盟員のグループが結成される。だがこのグループが直ちにサークルの指導機関となるのではない。サークルはサークルとして独自の委員若しくは幹事、若しくは世話役を持つ。(中略)この幹事(若しくは委員、世話役)はサークルの全メンバーによつて選挙される。その際我々の同盟員がその中に選ばれて、内部からそれを指導し得るやうにすることは必要である(「蔵原「再論」)。「研究サークルは決して我々プロレタリア科学研究所の組織ではない。(中略)プロレタリア科学研究所の所員は、そのサークルの中にあつて、サークルの一メンバーとしてこれを指導しなければならぬ」(寺島一夫「プロレタリア科学者同盟と研究サークル」、『プロレタリア科学』一九三二・一)。

こうあげれば、先に述べた工場グループの組織法則を文化運動にそのまま適用したものが文化サークルであるということは明瞭である。それはとりわけ次の点で明瞭になる。工場グループは広く未組織大衆のための組織であるからグループの成員全員が組合員ではない、従つて組織関係としては組合の下部組織ではないが、赤色組合員が指導するものであるから赤色組合の影響下にある。以上の規定の、工場グループを文化サークル、組合員を同盟員と言ひ換えれば、コップの指導部が口を揃えて強調している点と同様になる。そして、このような二重組織の実現にこそ文化サークルの眼目があつたのである。

工場グループを指導する組合員を世話役とよぶのは既に述べた

が、これは同盟と文化サークルとの組織的關係をつなぐものとしてコップの組織論においても重要になる。世話役については、蔵原文と生江文がふれているが(生江文の「幹事」が世話役にあたる)、そこからも察することができるやうに、同盟員が世話役になるというよりも、世話役を選ばれるのが同盟員の任務なのである。文化サークルが大衆組織である以上、世話役は選挙されねばならない。そして、通常の意味での同盟の下部組織とよびうるのは、この世話役までである。世話役についての指示は、アジ・プロ部テーゼの「十三」にある。「文化Ⅱ及び教育活動のためのプロレタリア大衆組織は、任意加盟と云ふ原則の上に建設さるべきである。(中略)それ故に、プロレタリアⅡ文化及び教育の諸組織が、すべての経営の中に自身のグループ協働体及び特別な世話役団をつくり、その助けによつて活動する」。世話役は、文化サークルの自主性を建て前として認める形をとりながら、実は各同盟の組織下に文化サークルをおくという特殊な任務のために考え出されたものであった。赤色労働組合主義理論でいえば、「未組織者組織」としての工場グループを赤色組合員である世話役を通して赤色組合の指導下におこうとするのが、工場グループ組織の特殊なところであつた。先のアジ・プロ部テーゼからの引用でいえば、「任意加盟」の「大衆組織」であるが故に大衆組織内に「自身のグループ」「世話役」が必要となるのである。

革命的反対派の結成を中心とする社会民主主義との闘いは、アジ・プロ部テーゼの特に「十四」に示されている。「改良主義者の

指導下にある労働者階級の文化組織には特別な注意が払はれなければならない。これらすべての組織の中には、革命的反対派（中略）が構成されねばならない。そしてそれは改良主義的指導者を暴露し、諸組織の会員の獲得を行ひ（後略）」とあり、これがコップの組織論にどう反映されたかといへば、「企業家或は社会民主主義者の芸術組織のある場合はどうすべきであるか？ その場合には、我々はその組織の中に入って行く必要がある。そこに入って行って、その芸術組織の中に、革命的反対派を形成して、内部から、それ等の組織の持つ意義を暴露すべきである」（蔵原「組織問題」と忠実に適用する。また「文化サークルの組織方針」（前出）の「一〇」では、「ブルジョア若しくは社会民主主義者の組織する文化サークルの存在してゐる所では、その中に這入って行って、その内部に反対派を形成する必要がある」とある。このように、赤色労働組合主義理論における革命的反対派の組織法則を忠実になぞること、社会民主主義の影響下にある労働者を政治的立場の明瞭な各同盟に獲得するための、一見矛盾にみえる任務を、文化サークルの組織法則は実現しようとしたのである。

以上、コップの文化サークル論は、赤色労働組合主義理論の工場グループ組織と革命的反対派組織をそのまま適用したものだということが明らかになっただろう。さて、このような中央の組織方針が、下部ではどのように実行され、その実状はどんなものであったかについて述べねばならぬが、資料上の制約もあり充分に論ずることは今のところ困難である。推測すれば、文化サークルは指導部の

意図したようなものとしては殆ど存在していなかったようである。

ただその中でプロットは演劇運動という性質上、比較的サークル運動が他同盟よりは実体的なものであるものとしてあったようだ。先頃、復刻された『プロット機関誌・紙』に、パンフレット「演劇運動の新しい発展のために」（日本プロレタリア演劇同盟発行、一九三四・二）も付録として再刻されたが、そこで久板栄二郎が、政治的任務が先行した大衆組織演劇サークルの実状を批判的にかなり詳細に述べている。たとえば、文化サークルに具体的な争議の支援をさせたり、同盟からサークル支援に配属された同盟員が、その職場を労働組合に連絡をつけただけで任務終了として引きあげてしまったり、また、サークルから芽生えた自立劇団を「急速にアヂ・プロ隊化する」任務を押しつけたり、次々に出される政治的カムバニアの指示にサークルそのものが立ち行かなくなったりするのである。久板は次のように述べている。「さて、演劇的な日常活動による大衆的基礎の出来てゐないところに、機械的にカムバを押しつけた結果はどうであったか？ 支部地区内の少数の積極的分子を、大衆から切離して、之に参加させると云ふ危険を生んだ。然かも、そのカムバの闘争形態は、同盟の現実の力を無視して、『デモ、ストで闘へ』式のものであったから、いたづらに犠牲を多くして、やっと芽が出て来かけた支部地区をブチコワシにしてしまったと云ふ涙ぐましい実例は枚挙にいとまないほどである」（傍点原文のまま、「支部地区」については後に述べる）。しかし、それもこれも、今まで述べてきたような労働組合の肩代わりとしての文化サークル、もっといえば、



方協議会を単位にして選出するべきだという意見であった。反宗の主張のように、幾つかの地方協議会から選ばれた協議員が中央協議会を構成した方が、全国的統一組織とよぶのにふさわしいだろう。

しかし、そのようにすると各同盟の組織は地方協議会のうちに解消してしまい、同盟別の方針というものはなくなる。地方別か同盟別かという意見の対立は、この点をめぐって争われたといえる。「文化聯盟結成経過報告」(『プロレタリア文化』一九三一・十二)では、反宗の意見に対する指導部の意見を述べて「中央協議会の選出方法は、各団体別になされるべきである。之は労働組合が産別に組織されて居るのと対比して見れば分る。性質は異つてあるが、組織原則は同じである。各団体の異なる機能、性質を重するために、工場・農村内の活動を活発にするためにも、此の原則は守らるべきである」(傍点引用者)と同盟別の法則の利点をあげている。傍点部分にあるように、同盟別の法則は労働組合の産業別編成が参考にされたのである。

「下からの統一戦線戦術」における産業別編成は、労働者の日常的要求を最も緻密に掬いあげる工場グループ組織を、同一利益に基づき同一な闘争を導く幅広い大衆闘争に組織するためのものとして強調された。コップの組織論は、この労働組合の産業別編成の組織法則を、広汎な大衆を有効に組織しうるものとして文化団体の組織論に適用した。即ち、労働者を資本主義的イデオロギーから救うために、労働者の多様な文化的興味に対応した多様なイデオロギー的指導が行われねばならない、そのためには同一な興味をもつ労働者

を各文化部門別にわけられた大衆組織文化サークルに組織し、その興味に該当する文化団体が統一的な指導を施す、かくして広汎な大衆が文化団体の周囲に引き寄せられる、としたのである。従つて、広く大衆を組織するための組織、文化サークルが必然的に同盟別の法則をよぶのである。もともとコップの文化サークルは、性質の違う工場グループを模して考え出され、しかもその組織目的も、直接に労働者階級の多数者獲得をめざすという点で工場グループと同じなのである。労働組合の産業別編成が手本になつたとしても不思議はない。

しかし、このような同盟別のサークル組織方針は、サークル組織上の実際からいうと、ことほど左様にたやすくはない。その上、既成の総合的なサークルを解体させねばならないのである。このような事情を、小川信一は現場からの質問という形であげている。「文学生好きとか映画好きとかに別けることなどどういふ出来ない。皆たゞ漠然と戦旗が好きで集まって居るだけだ」。このような質問の答えとして「先づ総合的な文化サークルを作って段々と個別的なサークルに独立させるやう努力するのである」(『文化聯盟の組織問題について』、『プロレタリア文化』一九三一・十二)と指示する。しかし、工場や農村で文学・演劇・美術などのサークルが別々にできると考える方が非現実的なのだ。しかも、こうして同盟別に組織されたサークルが同一の工場に二つ以上あれば、二つ以上の同盟がそれぞれ指導するという驚くべき形になるのである。それでも「文化サークル組織方針」(前出)の「三」は、「必要によつては総合的なサーク

ルを作ってもよい。しかし、この場合にも段々に分化してゆく方針をとるべき」であると指示する。

このような方針のもとで、ナップ時代の最も有力な大衆組織である戦旗読者会と劇場同盟のドラマ・リーグは解体されねばならなかった。蔵原は「組織問題」で、戦旗読者会とドラマ・リーグは「一定の政治的・イデオロギーの高さを要求するものである」から、解体して各文化サークルに組織し直せと指示する。文化サークルの組織目的が、未組織者や改良主義組合員を組織することにあるならば、立場のはっきりした戦旗読者会やドラマ・リーグにそれを要求することは不可能だといっているのである。この両組織は、確かにセクト的な傾向をもっていたかもしれない。しかし、既成の総合的なサークルを、産別編成にみならした同盟別のサークルに再組織するということは、現場に少なからぬ混乱をもたらしていく。先にあげた小川文は、この問題についても現場からの意見と思われるものを紹介している。要約すれば「戦旗読者会に集まった人々は『戦旗』を娯楽のために読んでいて、これらの人々は何れか一つの部門を専心的に研究しようとは考えていないし、サークルの中心になるべき者もない、だから読者会を文化サークルといったものに再組織しなければならぬとすると甚だ迷惑である」というようなものである。実際には、この通りであったらう<sup>(10)</sup>。

このような組織的軋轢のなか、同盟別の方針は強行されたのである。その理由が文化サークルの組織方針そのもののうちにあることは、前に述べた通りである。さらに蔵原は、「幾多の読者会は左翼

組合その他の拡大の為に積極的に努力しなかったばかりでなく、前に述べたように、それとの連絡をつけることすら恐れてゐた」(「組織問題」と述べている。ここに、はっきり政治的任務が先行したところでの戦旗読者会の否定であったことがあらわれている。生江健次の予審訊問調書(前出)に、蔵原との討議の結果「戦旗ノ存在ハ第二無新ノ大衆化ヲ妨ケル結果トナリ又戦旗社ノ読者会ト全協トノ対立ヲ生スル虞カアルモノト認メ」て『戦旗』廃刊の決定をしたとある。このように、戦旗読者会は党の拡大強化の役に立たないという判断のもとで解体されたのである。

先に述べた中央協議会の構成メンバーを地方別に選出すべきであるという反宗の意見の排除にしても、コップの全体系が党フラクションの体系化であったということを考えれば、地方別の組織の中に中央集権のフラクションの体系が解消してしまうことを避けたためであるとも考えられるのである。生江健次の調書には、反宗の反対は「コップノ組織人選等カ可成リ天降リ的テアツタ為メ」だとある。強力な「天降り」は、地方的に分散されたところから協議員が選出されるよりも、同盟全国本部から選出される方が可能である。「天降り」されるメンバーは、無論党員に他あるまい。さらに同盟別の組織は、政治的カンパニアなどの統一の方針の実行もより可能にする。

労働組合の産業別編成に範をとった同盟別の方針は、このようにして実行されていったのである。

### 中央部創設について

アジ・プロ部テーゼの「十五」は、プロレタリア文化運動の計画的指導のために統一的全国中央部を建設せよ、と指示しながら、同時に「二十二」では「非合法的運動を持つ諸国に於ては、活動の分権化に努力すべきである」と但し書きをつけている。従来問題にされているのは、このアジ・プロ部テーゼの読み違えようもない明確な指示に背いて、何故蔵原が中央部創設を強行したかという点にある。

その理由の一つに、第五回大会の諸テーゼの中で、非合法諸国における文化組織の構成に対して特別に指示しているのは、アジ・プロ部テーゼただ一つだということがある。先にあげた諸テーゼの中で、文化運動に関するものは③と⑧である。特に③では「二三の国ではすでに遂行されてゐる所のプロレタリア教化同盟或は文化機関の中心の創設に関する国際赤色労働執行局の方針は他のすべて、画で実践に移されねばならぬ」(傍点引用者)とある。更にテーゼの⑥では、わざわざ「非合法的状況の下に於ける労働組合活動」の項を設け、その中で「ファシスト・テロルの諸国に於ける革命的労働組合運動は、革命的労働組合組織が合法的に活動し得る諸国に於けると同一の原則の上に建設されねばならぬ。そして現在両者の組織的任務も(中略)同一である」とはっきり指示している。無論、テーゼ⑥は労働組合組織に関しての指示であつて、文化組織に対する指示ではない。しかし、蔵原及びブコップ指導部の論がより多く労働組合運動に対するテーゼの組織論に拠っていることは、これまで見

てきた通りである。しかも、労働組合でさえ合法的諸国と「同一の原則」の組織でよいのなら、文化運動に於てはその点に関して斟酌する量はずっと減るはずである。アジ・プロ部テーゼとは反して、中央部創設を指示するこのテーゼの③と⑥を、蔵原はその論中に引用しており、彼は明らかにこれを読んでいる。ともあれ、アジ・プロ部テーゼの非合法諸国における文化運動への特別な指示の、第五回大会の諸テーゼの中で占める比重は、従来考えられていた量よりもずっと小さいといえるだろう。

中央部創設を必然とした理由の二つめは、合法部分としての文化運動に関する蔵原の認識の仕方のうちにある。蔵原が「組織問題」で、文化運動の新たな組織論を提唱する前提としてあげている第五回大会のテーゼからの引用に「工場内の労働大衆をよりよく結成するために、非合法的組合は、種々の合法的、半合法的、そしてまた公然と存在する補助組織、(中略)文化サークル、(中略)の如きに頼らねばならぬ」とある。この出所はテーゼ⑥の「非合法的状況の下に於ける労働組合活動」の項からの引用であるが、ここに示されているように、非合法的状況であるが故に、公然なものとしての補助組織、特に文化組織を重視するというのが第五回大会の認識だったのである。この時期に問題になっていたのは、革命運動の合法性をどう獲得するかということであった。その為の下からの統一戦線戦術であつて、具体的には工場グループの組織法則であつた。合法面活動としての文化組織を拡充することによって共産党の影響を広げ、非合法面活動を地下から出させようとする必要があるだったわ

けである。

しかし、蔵原の組織論は、非合法的状況を打破するための合法面活動を、合法的なものとして充分に生かそうとしたものではなかった。文化運動が合法的なものとしてあるには、その独自性を發揮させることによって可能であったはずにもかかわらず、党指導部及び蔵原は、壊滅した党の拡大強化・党員獲得のツールとして、合法的なコップを予定していたのである。いってみれば、党フラクションの「合法」組織内の体系化であった。そのような「合法」組織は、当然に「非合法」なものにずれこんでいく。

コップの中央部創設は、この指導部の合法・非合法の正確なふりわけの認識のないところで、党の指導の強化のための中央部として企図されていくのである。コップを単なる文化団体の協議会とすべきか、一個独立の聯盟とするかについての決定に、このような事情が明瞭にあらわれている。生江健次の予審訊問調書（前出）には「（コップの組織は）単ナル決議機関丈ケテハ無クシテ進ンテ執行權ヲモ含メテ強力ナル聯盟体ヲ作り弱イ同盟等ニ対シ充分指導統制ノ出来ルヤウナ組織トスヘキデアルト云フ事ニ決定ヲ見マシタ」とある。中央部は弱い同盟に対する指導統制のために作られたのである。弱い同盟とは、具体的には党フラクションのない同盟という意である。党の指導統制を党フラクションのない同盟にまで及ぼすには、単に文化団体の統合体としての協議会ではなく、執行権をも含めた強力な中央協議会を構成し、各同盟をそれに属させなければならなかったのである。このようなコップの中央部創設は、運動全

体が非合法的状況であるが故に合法面活動が重視された時に、その合法面活動の独自性を生かそうとしないまま、文化団体に非合法的任務の肩代わりをさせようとした結果、考え出されたものであるということがができる。

中央部創設を必然とした三つめは、コップの組織論が手本にした、労働組合の産業別編成ということそのものの中に求められる。産業別編成の組織が、産業別単一組合の結成を基礎とする全国的中央部をもつことは常識である。また、そのような中央部を創設するための産業別編成である。池田寿夫は、この辺の事情について以下のように述べている。「全協が加盟の各産別組合を統一的に指導するのと同様に、コップは加盟各団体を産別組合並に画一的に指導しようとし、カンパニアに際して一般的などの団体にも通用する方針書（又は指令）を発するのが習慣であった。ところが、文化運動にあって、たとえばエスペラント運動と演劇運動との差別は金属組合と化学組合との差別と決して同様ではないので、エスペラント運動にも演劇同盟にも通用する方針というものは、結局両者に具体的には役に立たぬと同様なのである」（前掲書）。産業別編成の利点は、統一的指導ということにある。そのための中央部である。コップの組織論はこれを模した。そしてエスペラント運動にも演劇運動にも同様な方針書を与え、文化運動とは関係のない党のカンパニアや政治闘争に各同盟を参加させたのである。中央部創設はこのようなところにも必然性があつたといえる。

## 四

コップの組織論が、その目的とした労働者階級の多数者獲得と、よりどころとした赤色労働組合主義理論は、一九三二年以降、コミンテルンによって誤りとされた。しかし、その後も、この戦術が日本の革命運動の現場にあって脈々と生き永らえたことを無視することはできない。敗戦後労働戦線の統一が必須のこととして叫ばれていた一九四七年の二・一ゼネスト前であっても、社会民主主義との闘争のために革命的反対派の結成が指示されていた（たとえば、徳田球一「労働組合の統一について」、『前衛』一九四六・三、またこの時期の再刊『アカハタ』の労働組合運動に対する指示には、随所にこのことが強調されている）。戦後一七〇万を号した産別会議が消滅した原因も、日共の赤色労働組合主義の方針にあったといわれている。

このような事実を考える時、ひとつの時代を画した指導理念というものの根強さ・したたかさを思わないわけにはいかない。頭はすげかえることはできても、一旦覚えこんだ手足の動かし方はそう簡単にかえることはできない。コップの組織論にしても、結成後、わずか半年にして壊滅状態になりながら、後にその反省が生かされることはなかったのである。

敗戦後の『アカハタ』第七号（一九四五・十二・十九）に「文化サークル組織方針決定」という文章がある（前出の窪川鶴次郎の「わが文学への道」によれば執筆者は蔵原らしい）。ここに示されている

方針は、驚くべきことにコップの組織論における文化サークルの組織方針と全く同一である。コップの文化サークルに関する組織法則は、本来それ自体独立してはあり得ず、労働者階級の多数者獲得のための具体的戦術の一環としてある。だから再刊『アカハタ』掲載の「民主主義社会建設といふ任務」という副題をもつ「文化サークル組織方針決定」の背後にあるものは、一九三一年にあらわされたコップの組織論の背後にあるものと同じであると、論理的にはいわざるを得ない。革命戦略は変わっても、一度植えつけられた指導理念としての戦術はかくも生き永らえたのである。コップの組織論は、日本の共産主義実践思想のあり方を如実に示す一例であった。

注(1) 「プロレタリア文化戦線の見透し」(『生きた新聞』一九三五・一)。

(2) たとえば、旧版『中野重治全集』第二巻「解説」。

(3) 「ベルリンからの緊急討論」(『ナッブ』一九三一・十一)。

(4) 「わが文学への道」、『文化運動外史・闘いのあと』(民主評論社刊、一九四八・十)所収。

(5) コップの組織論と赤色労働組合主義理論との関連については、神山茂夫が『討論・日本プロレタリア文学運動史』(三一書房刊、一九五五・五)で若干ふれ、以下のように言っている。「今問題の決議(アジ・プロ部テーゼ引用者注)もある意味で若干赤色労働組合主義的傾向をもつ決議であったともいえるわけだな」。

(6) 一九三〇年における日本全国の、組織労働者の全労働者総数に対する比率は、総数四七七万に対する約三四万、7.1%であり、更に組織労働者総数に対する全協支配下にある労働者

の比率は三四万中六千、1.8%にも満たない。三一年の調査でも3%である(『社会運動の状況』昭和五年・昭和六年に拠る)。革命前夜という認識のもとで、党と全協にとつては、社会民主主義との戦いは焦眉の問題であった。

(7) 蔵原は「組織問題」で文化サークルを「芸術グループ」と呼んでいる。後に引用する生江文もこの呼称を使っている。これは恐らく、工場グループのそれにならったものであり、「組織問題」の発表以降、指導部で呼称を調整したと思われる。

(8) 堀井謙一は、勝本・窪川の見解を概ね継承しつつ次のように述べている。「社会民主主義者に反対する活動方針を持つ作家同盟の指導を承認するサークルに、その政治的立場の変更を要求することなく、社会民主主義の影響下にある労働者を組織することは矛盾である」(『プロレタリア文学研究ノート』②)、『近代文学論』一九七二・三)。この指摘も赤色労働組合主義理論を知るものにとつては、些も「矛盾」ではない。

(9) 赤色労働組合主義理論とコップの文化サークルとの関連については、三浦つとむが言及して「蔵原のサークル組織論を一言で批評すれば、プロフィンテルンのあやまつたいわゆる赤色労働組合主義の方針を、革命的反対派の方針を、そのままサークル運動に持ちこんだものであるといえよう」(『大衆組織の理論』、勁草書房刊、一九五九・十二)としているが、具体的にはふれていない。

(10) このように既成の大衆組織を否定して新たにサークルに再組織する過程でどのような組織的軌跡があったか、今まであげてきたような資料で推測するしかないが、久板栄二郎は先にあげたパンフレットの中で、ドラマ・リーグが『サーク

ル』組織の母体」となったと具体的な数をあげて述べている。戦旗読者会の場合も、読者会の成員は各々の文化的興味に従ってサークルを作るものとして想定されたに違いない。

附記 本稿を執筆するにあたっては、栗原幸夫氏に種々の御教示を賜った。ここに記して御礼申しあげたい。

# 伊東静雄『夏花』論

——その発想の軌跡を中心に——

田 中 俊 廣

『夏花』の巻頭に据えられた「燕」は、第一詩集『わがひとに与ふる哀歌』（以下『哀歌』と略す）の読者にとって、一つの驚きであったろう。息づまるほどの精神の葛藤・屈折を経て、形而上の彼岸へ精神を飛翔させようと志向する『哀歌』の眩惑を解こうとしてきた者の眼には、この「燕」はあまりに、澄明・醇乎すぎるのである。ここには、もう逆説やアイロニーから生じる混沌はなく、陽光を浴びながら嬉々としてただひたすら鳴いている燕の澄みきった鋭い声が、われわれの心に心地よく反響する。

開巻第一作目の晴れがましい場所に「燕」を置いたところには、伊東静雄の意図が色濃くあらわれている。『哀歌』もそうであったが、『夏花』の作品も「時代順」には並べられてはおらず、そこに詩集という宇宙を構成しようとする詩人の意思がみられる。「燕」（昭14・7）に続けて「砂の花」（昭15・1）を、半ばに「八月の石にすがりて」（昭11・9）、「水中花」（昭12・8）、「自然に、充分自然

に」（昭11・1）という『哀歌』のモチーフを直接継承している三つの作品を配置し、最後を「疾駆」（昭12・4）で締め括る構図には、伊東の詩精神に関わる問題が織り込められている。

結論の概略を先に示しておく、「燕」と「砂の花」は『夏花』における試行の一到達点であり（時期的にも最も新しい）、それは、中間の「八月の石にすがりて」等に窺うことのできる「意識の暗黒部との必死な格闘」「ニヒルとの争闘」を乗り越えてきた世界である。譬えるならば、吹き荒れる嵐の夜の間から脱出することのできた黎明の輝きが、「燕」の「単調にして、するどく、翳なく」鳴きしきる清々しい響きとして表出されているのである。そしてまた、「燕」の背後には、嵐の波濤と闘うことによって闇の深淵を覗き込んでしまったところからくる認識の眼が通底している。それが「砂の花」にみられる覚醒とニヒリズムである。

本稿では「意識の暗黒部との必死な格闘」の様相を明らかにする

とともに、それがどのように超えられていったかを論じてみたい。

## 一

燕

門かどの外のと ひかりまぶしき 高きところに 在りて 一羽  
燕つばきぞ鳴く

単調にして するどく 翳かげりなく

あゝ いまこの国に 到り着きし 最初の燕つばきぞ 鳴く

汝 遠くモルツカの ニユウギニヤの なほ遙かなる

彼方かなたの空より 来りしもの

翼つばささだまらず 小足ふるひ

汝がしき鳴くを 仰ぎきけば

あはれ あはれ いく夜凌げる 夜の闇と

羽はねうちたたきし 繁かさき海波はを 物語らず

わが門かどの ひかりまぶしき 高きところに 在りて

そはただ 単調に するどく 翳かげなく

あゝ いまこの国に 到り着きし 最初の燕つばきぞ 鳴く

早朝であろうか。澄みきった清々しい空気に陽光は爽涼な輝きを投げかけている。そういう静寂を破って燕の「するどく 翳な」い鳴き声が響きわたる。わだかまる心の澱を洗い落としてくれるような、生命の蘇生につながるような響きが、まだ夜の冷気を残す空間を震わす。さらには、鳴きながらその喜びを全身で表現している燕

の姿態までもが、この作品から想像できる。

この澄明さは「あゝ いまこの国に……」以下の描写があることによって、立体的奥行きを持ったものとなってゆく。燕は日本に渡ってきた最初の燕であり、「わが」耳を快く打つ初めて響きである。しかし、その根底には、「夜の闇」と「繁き海波」に象徴される、遙か彼方の南方諸島から飛来してくる難渋苦闘の旅路が横たわっている。苦渋の度合いが深ければ深いほど、それに反比例して、凌ぎ超えてきた喜びは倍加してゆく。「翼さだまらず 小足ふるひ」というフレーズには、心身の疲弊は漂わせているものの、それを打ち消すほどの溢れんばかりの喜びが感得できる。そして、最後に、冒頭の四行と呼応するリフレインを置くことによって、燕の嬉々とした様態や静寂な空間を裂く鋭い澄明な鳴き声はさらに高まり広がってゆく。また、冒頭の「門の外の」が「わが門の」へと変化し、リフレインに「そはただ」を加えているところには、「われ」の燕に対する強い共感が込められている。

事実、燕に託して伊東はその共感や実感を次のように語っている。

燕を二、三日前一羽みつけました。家の前の電線で、かんだかい、単調な声で数声なくと、ついと矢のやりに飛んで行きました。が、わたしは、それを見て、近來にないすこやかな新しい心持を味いました。／汝この国に至り着きし最初の燕！

(昭14・5・18、蓮田善明宛書簡)

この「すこやかな新しい心地」の内実は何か。またどこから生じ

るのか。単に、日常現実の上での気分的なそれであるのか、あるいは太平洋戦争へと傾斜してゆく時代的な抑圧感を発するののか。一つ確かなことは、引用の書簡の前部に「今迄の自分の詩の発想法が気に入らぬ点が多い」という述懐があるように、発想の閉塞状況に陥っていたということである。この時ばかりではなく、数年来、作品の新たな方向性が見い出せないでいる。「私はこの頃はめったに詩書きません。覚悟が激しくなると、さうさう安易に物書くことが出来にくくなります。」(昭11)、「詩はこの頃はあまり書けません。段々むづかしいことがわかって来て閉口するのです。」(昭12)、「わたしは戦争に行けないから、日本に居て、在来の詩の否定的発想法をしんの髓から、ぶちこはさうと、それを仕事にしてをります。」(昭13)、「自分の詩の発想法はゆきづまってる」(昭14)等々、ほかにも幾度となく逼塞状態の苦悩を訴えている。この苦悩は、第一詩集『哀歌』が萩原朔太郎の絶讃をはじめとして、おおむね好評裏に迎えられた高揚から平靜をとり戻した時点から始まっている。芭蕉が自己の作風を次々と塗り替えていったように、詩人は同じ発想・境地に留まっていることは許されない。頂点に達すると、さらに新たな頂点を希求し志向してゆかねばならない宿命を負っている。それは、作品に対する批評眼の深化とともに、逆に増々高く聳える彼岸への登頂を目指さねばならないという困難な状況を呈してくる。伊東静雄もこの大きな壁に逢着していたのである。

この閉塞を抜け出した境地が「すこやかな新しい心持」であり、作品「燕」の清爽澄明な世界である。遙か彼方の「モルツカ」「ニ

ユウギニヤ」を始発とした「夜の闇」と「繁き海波」の苦闘の超克の過程が「燕」には底流している。

ところで、これまで指摘してきた閉塞状況には、より高峰を志向して絶え間なく前進し続けねばならないという詩人としての宿命の力が起因しているのではない。他の様々の要因も大きく作用している。また、このような壁と対峙することによって、かえって傑出した作品が生み出されるという皮肉な現象も生じてくるのだが、以下、さらに袋小路に陥った精神の苦闘の様相を掘り下げてゆくことにする。

## 二

八月の石にすがりて

八月の石にすがりて

さち多き蝶ぞ、いま、息たゆる。

わが運命を知りしのち、

たれかよくこの烈しき

夏の陽光のなかに生きむ。

運命？ さなり、

あゝわれら自ら孤寂なる発光体なり！

白き外部世界なり。

見よや、太陽はかしこに

わづかにおのれがためにこそ  
深く、美しき木蔭をつくれ。

われも亦、

雪原ゆきげんに倒れふし、飢多にかげりて

青みし狼の目を、

しばし夢みむ。

第一連からアイロニカルな激越な音調を帯びて展開してゆく。

「八月の石にすがりて」の「すがりて」が表わす蝶の形態と「さち多き蝶」の意味する内実は直接結びつかない。むしろ、相反する概念ではないか。蝶の「息たゆる」状態が「石にすがりて」とあるのは、生を全うして満足の中で死んでゆく姿ではない。ここには、どこか果たせなかった無念さに唇をかみしめ、固執している表情が読みとれる（最終連の「飢多にかげりて／青みし狼の目」も同様である）。それでは、このような死を迎える蝶を「さち多き」と形容しなければならぬアイロニーはどこから生まれてくるのか。後統の三行にその原因を探ることができる。

わが運命を知りしものち、

たれかよくこの烈しき

夏の陽光のなかに生きむ。

この修辭（反語）には、単に強調ばかりではなく、言外に思いが実現不可能と納得した折の自棄的な語気が込められている。と同時

にまた、そこから開き直ったところからくる意志も呈示されている。自分ではどうしようもないことを深く悟らざるをえないという認識が「わが運命を知りしものち」であり、その「運命」は否定し排斥したいのだが、確かに認識せざるをえない葛藤から生じる屈折した混沌とした思いや苦渋が、「たれかよくこの烈しき／夏の陽光のなかに生きむ。」とオクターブ高い韻律を伴って吐露されている。だからこそ、「さち多き蝶」とアイロニカルにつき離し対象化せざるをえないのである。つまり、この「運命を知りしものち」には悟悦の境地は微塵もない。むしろ、「運命」を受容したくないのである。続く第二連では、このような「運命」と自己との位置関係が呈示されている。

運命？ さなり、

あゝわれら自ら孤寂なる発光体なり！

白き外部世界なり。

この自問自答には、人間の力を遙かに超えた「運命」に対して、「われら」（蝶および人間）は孤弱で寂漠たる存在でしかなく、そのわずかの生の燃焼も一度「発光」してしまふと、直ちに「外部世界」と化してしまふ。そこには、自己の存在の片鱗もないという認識がうたわれている。さらに言えば、この三行は、「運命」の広大さ強大さ絶対性のもとでは、生きとし生けるものは矮小で「孤寂なる発光体」でしかなく、その生の燃焼も空無の「外部世界」の中へ消滅同化してしまふ、という宇宙論的な視野から発語されている。

ところが、「われ」はここから諦念の境地へ解脱し、そこに安心

立命を求めようとしているのではない。自己と「運命」との位相を冷静に測り、「運命」の激流に抗うことはできないと認識しながらも、それに最期まで抵抗しようと意図している。以下、第三・四連がそれである。

見よや、太陽はかしこに

わづかにおのれがためにこそ

深く、美しき木蔭をつくれ。

われも亦、

雪原に倒れふし、飢急にかげりて

青みし狼の目を、

しばし夢みむ。

この「太陽」にも第一連の「烈しき／夏の陽光」のイメージが反映されている。息絶えんばかりの蝶にとつて、盛夏の太陽の烈しい照射はさらに苛酷な状況をつくり出す。ところが、そういう「太陽」の存在に対し、蝶（「われ」）は涼風の通う安息のための木蔭を願うのではなく、むしろ逆に、〈見よ。太陽はわづかに己自身のためにだけ、深く美しい木蔭をつくっているよ……〉とその自己充足、行為の無効性を拒絶している。「自然に、充分自然に」の小鳥がそうであったように、どんな苛酷な状況下にあろうとも、外部からの庇護は決して受けまいとする拒絶の姿勢であり、〈意志の姿勢〉<sup>8</sup>でもある。そして、蝶がこのように毅然として死んで（生きて）いったように、「われも亦」徒な庇護（木蔭）は拒絶し……と第四連に続

いてゆく。

ところで、この雪原の酷寒下の「青みし狼の目」とは何を暗示しているのだろうか。頻死の状態にありながらも、この眼にはどこか「運命」に抗う〈へ生〉への輝きがみられないか。寒さや飢餓や衰弱から、ぼんやりと翳っていて、今にも目蓋は閉じられんばかりではあるが、狼はその誘惑に耐え、最期の〈へ生〉の燃焼を試みている。おそらく、そこにはもう明確な意識はなく、朦朧としているのであるが、だからこそ一層〈へ生〉への執着は凄まじく底深いものがあり、まさにこの狼は、「生へのひたぶるの衝動を一種の撃鉄としてかかえこん」<sup>9</sup>でいるのである。

死に瀕している酷寒下の狼、炎暑下の蝶。この最終連は第一連と呼応し、相乗作用を起こしながら、人為を遙かに超えた大津波に呑み込まれようとしながら（同時にそれと認識しながら）、それでも、その激流に抵抗し〈へ生〉への意志の炎を燃やし続けようとする生きとし生けるものの壮絶さをまざまざと見せてくれる。「生きむ」「夢みむ」という〈意志の姿勢〉は、対峙するアポリアが威容を誇れば誇るほど、ますますそれに敢然として立ち向かうようになり、そして、その争闘から生じる抵抗感・摩擦熱はより確固とした強大なものとなってゆくのである。

「八月の石にすがりて」が訴えてくるのはこの壮絶さ・抵抗感であって、表現が概念的に陥らず、切実な響きを有しているのは、作品成立時の作者の精神の内実が象徴的に反映されているからである。

書簡に次のようにある。

私はこの四日間めちやくちやに苦しい目に会いました。……略…… 三日三晩のたうちまはったあげく目もあてられぬ下手くその詩を今やっとひねり出して書いて送って、がっかり気ぬけしてゐるところです。(昭11・8・1〈推定〉、池田勉宛)

この頃のように暑い時詩など出来る管がなく、それをひねり出すのですから三日三晩ほど気違ひのやうになって、やっと昨日送りました。……略…… 近頃は私は半歳の疲労が一時に出て、まるで阿呆のやうな頭になってゐます。(昭11・8・2、酒井ゆり子宛)

ほかにも、「私も看病のつかれ一時に出て頭泥沼のごとし、詩など到底書けません。」(昭11・8・22、富士正晴宛)とその苦悩を洩らしているが、さらに、この時期の心身の状態(「半歳の疲労」の実態)を具体的に探ってみると、昭和十一年一月二十日、予定より大分遅れて第一子誕生、妻産後の肥立ちが悪くそのまま病臥、母急逝(昭11・2・25)、回復に向かっていた妻再び病臥という事実に基づく。わずか一か月間余りの内に、生と死という、まさに「運命」としか言いようのない出来事を経験するのである。伊東はそのため年頭から育児・看病・家事等に追われることになる。まさに、「疲労困憊の極」(昭11・3・10、酒井ゆり子宛書簡)に陥るのである。

しかも、猛暑がそれに追い撃ちをかけるように覆い被さってくる。確かに「八月の石にすがりて」を書いている大阪の「この四日間」(「三日三晩」(7・29～8・1、推定))は暑い日が続いている。

# 非公開

七月二十八日から平均気温は二十八度五分前後まで上がり、特に三十一日の最高気温はその月の最高記録である。直射日光もさることながら、地面・地中温度も七月の最高をマークしているように、地表からの照り返しも強く、日没後も熱帯夜(29・30日)が続く。このような状況から推すと、「三日三晩のたうちまはって」「気違ひのやうになって」「頭泥沼のごとし」という表現は、あながち誇張とも言えない切実な響きを有している。そしてまた、蝶の「すが」る「八月の石」は、まさに灼熱の「石」だったのである。

ところで、このような現実に加えて、この時期は作品の行き詰まりにも達着している。実生活・環境・閉塞状況、それに後述する精

神的危機、これらは互いに有機的に関連しているであろう。このような状況が影響してか、特にこの時期は作品発表が少ない。『哀歌』（昭10・10）刊行前後の意欲的で旺盛な創作活動の後、十一月から六月までその余波は続くが、六月から十二年一月までの間、作品発表はただこの「八月の石にすがりて」一篇だけである。しかも、この作品はこの半歳間のプラランクに入る直前の六月発表された「墜ちし蝶」（『夏花』）には収録されていない）のモチーフを継承して成立している。

電光に逸せられし人は坐る／眩暈の薄明の窓に／蝶——海に墜ち  
 ／陽は嘲りながらゆるる／光なく……白く……／憤怒の海の面に  
 ／蝶は涯しなくひろがりて／分離の万物のうへに了れるを見る

（『墜ちし蝶』）

ここにも蝶の死がとりあげられている。そしてその死の舞台がなんと無機的で冷酷なことか。「陽は嘲りながらゆ」れていて、それでいて「光な」い「憤怒の海の面」に、さらには「分離の万物のうへ」に蝶は生を終えるのである。ここではすでに舞台背景そのものが死のイメージを色濃く漂わせている。そしてそれは、最後の「分離の万物」に象徴的に総括され集約されてゆくのだが、同時にまた、それは蝶の死を見つめている「電光に逸せられし人」の精神の様態をも意味する。「墜ちし蝶」は蝶そのものではなく、むしろその死の背景を、あるいはそれを見ている人を描写することによって、間接的に蝶のイメージを立ち上げらせようとする方法をとっている。それに比べ、「八月の石にすがりて」は蝶という主体の内的ド

ラマが中軸に据えられているという相違はあるものの、この二つの作品のモチーフは通底している。蝶の死後の「蝶は涯しなくひろがりて／分離の万物のうへに了れる」（『墜ちし蝶』）という余韻は「あゝわれら自ら孤寂なる発光体なり！／白き外部世界なり」（八月の石にすがりて）という、生の燃焼の後の外部世界への融解へ反響している（『水中花』の「われ空に投げうつつ水中花。／金魚の影もそこに閃きつ。」も同様の構図である）。または、「八月の石にすがりて」の生のドラマの残曳が「墜ちし蝶」の「眩暈の薄明」のスクリーンに反映されていると考えたほうが適当かもしれない。

さらに、「墜ちし蝶」の根源は、ニーチェを自ら訳した「シルス・マリア」にまで遡ることができる。

私はこゝに坐り、待つてある、待つてある——然し何といふあてもなく／善と悪の彼方、或は光をたのしみ／或はかげをたのしみ、ただ三昧／たゞ海、ただ真昼、たゞ窮極（マウジツク）もなき時と、忽ち、妹よ一つのものは二つとなつた——／そして超人（ウーバーマン）が私のかたへを歩みすぎる……

（『シルス・マリア』）

この訳詩に添えて、「ニーチェはこゝで時々狂気の発作の習慣におそはれ始めたのださうです。……略…… この詩はおそろしい詩ぢやありませんか。一つのものが二つになった！ 私もこの頃この分離の幻想を如実に感じてをるのです。そしてその分散のために白昼の電光を待つてをるのです。」（昭11・4・13、池田勉宛書簡）と続けていることから明らかに、「一つのものは（が）二つと（た）なった」「分離の幻想」「白昼の電光」のイメージ・詩句は、

そのまま「墜ちし蝶」の「電光に逸せられし……」「分離の万物」というフレーズに継承されている。

ニーチェと伊東静雄の近似については、すでに早い時期に萩原朔太郎<sup>(10)</sup>が、そして「八月の石にすがりて」との関連については、小高根二郎氏の詳細な論述<sup>(11)</sup>がある。それらに、さらに付加するならば、以上論じてきたように、

昭11・4 「シルス・マリア」(13日書簡)

6 「墜ちし蝶」(作品)

9 「八月の石にすがりて」(「文芸懇話会」、執筆は7・29〜8・1頃か)

というふうな、中間に「墜ちし蝶」を挟んで、一連のつながりの中で考えなければならぬということである(「シルス・マリア」と「墜ちし蝶」の執筆時期はほとんど同じであったかもしれないが)。

いずれにしても、この四、五か月間、伊東静雄はニーチェの狂気や分裂への恐怖をごく身近に感じ続けていたに違いない。<sup>(12)</sup>小川和佐氏も「抑鬱の状態」を指摘しているが、このように精神的危機に陥りながら「三日三晩のたうちまは」る凄惨な自己格闘の末、「八月の石にすがりて」が生み出されたことは興味深い。脱稿直後、「目もあてられぬ下手くその詩」と自ら判断した作品が、結果的には類い稀なメタフィジカルな傑出した作品となっているのである。ここに、自己の心身を切り苛みながら、やっとのことで精神の淵から絞り上げた作品が絶唱を生み出す、という詩人の不幸と幸福がある。

以上のごとく、実生活の「凶事殺到」(あるいは生と死の運命の

激変)、作品の行き詰まり、炎暑、狂気への不安等を背景に「八月の石にすがりて」は成立しているのであるが、この精神の格闘がより尖锐化し、凄惨な様相を呈している作品が「水中花」(昭12・8)である。

### 三

今歳水無月のなごかくは美しき。

軒端を見れば息吹のごとく

萌えいでにける釣しのぶ。

忍ぶべき昔はなくて

何をか吾の嘆きてあらむ。

六月の夜と昼のあはひに

万象のこれは自ら光る明るさの時刻。

遂ひ逢はざりし人の面影

一茎の葵の花の前に立て。

堪へがたければわれ空に投げうつ水中花

金魚の影もそこに閃きつ。

すべてのものは吾にむかひて

死ねといふ、

わが水無月のなごかくはうつくしき。

(「水中花」)

引用を省いたが、前半の(詞書)的部分にすでに「水中花」の核

心は暗示されている。平明な口語体で都会の下町の夏の風物詩・情趣を解説風に描写しているのであるが、その中の「一度水中に投ずればそれは赤青紫、色／うつくしいさままの花の姿にひらいて、哀れに華やいでコッ／プの水のなかなどに凝とじづまつてゐる。」の構図は、〈歌〉の「堪へがたければわれ空に投げうつつ水中花。／金魚の影もそこに閃きつ。」のそれと照応している。一方は「水中に投」じ、一方は「空に投げうつつ」と対照し、また「哀れに華やいで」「凝とじづまつてゐる」という開花の残曳は「金魚の影もそこに閃きつ」のイメージに重なってゆく。あるいは、全体的イメージを替えるならば、〈歌〉の中で展開される思つまるほどの精神の葛藤から生じる炎の余燼が映像として〈詞書〉のスクリーンに反映され、そして、〈詞書〉の静謐な世界をも含めて、〈歌〉の激しい精神の燃焼は全て、

堪へがたければわれ空に投げうつつ水中花。

という一行に収斂されてゆく。単にイメージの豊饒さだけではなく、「吾」の精神の様態が、的確に圧縮されているところに、この一行の詩句の重さ・力がある。

ところで、その精神の様態はというと、「堪へがたければ」とあるだけで、文脈の表層にはその内実は少しも明示されていない。この堪えがたいほどの悲痛・憤怒の様相を探ってゆくことが「水中花」を解く一つの道筋となるであろう。

まず、前半部の「忍ぶべき昔はなくて／何をか吾の嘆きてあらむ。」に一つの糸口が見出せる。ことさら「忍ぶべき昔はなくて」と

過去を抹消し、何を嘆くことがあるうか、と反語法で強調せざるをえないことを裏返せば、「吾」は現在何かにこたわり悲嘆しているのである。そして同時にそれは過去につながるものであり、意識下に沈めておいたそれが「六月の夜と昼のあはひ」の薄明時に姿を現わしてくる。

万象のこれは自ら光る明るさの時刻。

遂ひ逢はざりし人の面影

一茎の葵の花の前に立て。

夢幻と現実の間の、精神が宙に浮遊しているような薄明に、「吾」の覚醒もはじまり、それとともに意識の奥底からこれまで眠っていた記憶が一つの映像を結んでくる。——遂ひ逢はざりし人の面影—— すっとく伸びた艶麗な「葵の花」やその背景から連想されることは、艶やかな妖しい幻想的な女の出現である。逢うことを切望していたが、ついに逢うことができなかつた、自己の心の中にひたすら追い求めていた彼岸に仰ぎ見るイデアとしての女性像ではないか。現実の中で求めようとしてはいつも打ち砕かれ、それを繰り返しているうちにいつしか断念せざるをえなくなる。意識下に眠っていたかのようにみえたそれが、夢とも現実ともつかない奇妙な時間・空間に顕在化してくるのである。

切なる願望や憧憬は平常圧縮され鬱屈すればするほど、一たん堰が切られると、奔流となって外界へ放出・拡散される。

堪へがたければわれ空に投げうつつ水中花。

金魚の影もそこに閃きつ。

後のフレーズは、圧搾されていた精神がその反作用で爆発し、バラバラに砕け散った削片となって、魚鱗に反映してきらめいている様態のメタファーであろうか。あるいは、魚鱗の輝きと同化してしまったのは「吾」の精神でもあるのだろう。「墜らし蝶」における、「憤怒の海の面に／蝶は涯しなくひろがりて／分離の万物のうへに了れるを見る」の「蝶」を「吾」の精神のメタファーだとすると、この部分のモチーフとは非常に近似していると考えられるが、両者ともに、それは精神の解放であると同時に死への願望をも孕んでいる。つまり、後は、

すべてのものは吾にむかひて

死ねといふ、

わが水無月のなかくはうつくしき。

と自己を美へと飛翔させ昇華させるしかない。

技法的には〈詞書〉と〈歌〉の照応<sup>(15)</sup>や、掛詞・序詞的語法という古典的レトリックを駆使しながら、凄絶な精神のドラマから耽美的ロマンチズムへととうたいあげるこの「水中花」は、伊東の発想の一頂点を形成するものであり、それは取りも直さず、『哀歌』から継承してきたモチーフの極地でもある。

「八月の石にすがりて」(昭11・9)においては、第一子誕生、妻の病臥、母の急逝という「運命」の激変を体験したことがその背景の一つとしてあったが、「水中花」には、さらに、友人辻野久憲の死への予感<sup>(16)</sup>が加わっている。辻野の死は昭和十二年九月九日であ

り、「水中花」(昭12・8)以後ではあるが、伊東は同年二月に発病を知り、四月初旬には東京まで見舞いに出かけている。後に「わが笛」(昭12・12)という追悼詩を捧げたり、その死を念頭に置いたであろうと類推できる「詩一篇」(昭13・1)を発表していることから推しても、辻野の存在は伊東にとって親密で重いものであり、すでに「水中花」推敲の時点で、念頭に暗雲が横わっていたことは充分に察知できる。「八月の石にすがりて」には、運命の強大さを認識しながらも、それに抗い、生への炎を最期まで燃やし続けようとする悲痛なまでの〈意志の姿勢〉が窺われたが、「水中花」では、その運命観にさらに追いつちをかけるような死の予感<sup>(17)</sup>が加わり、堪えきれない精神・意志を虚空に爆発・燃焼させ、それを美へと飛翔させようと意図している。

もちろんここには、友人の死の予感だけが起因しているのではない。自己の心身の葛藤から派生する死への誘惑や作品の行き詰まりや「現代の若者には然しはや新しいものはないのであります。然し只前進する自分を——はてはどうならうと——信ずるより外に生き方のないことはニイチエの時代と同じなのであります。」(昭11・4・13、池田勉宛書簡)という〈シニエスツフ的不安〉を想起させるような世紀末的時代閉塞意識や、さらには、二・二六事件(昭11)から蘆溝橋事件(昭12・7・7)へと時代が急カーブを描きながら傾斜してゆく思潮等々、その要因は重層的であり、互いに錯綜していると考えられる。

とにかく確かなことは、「水中花」における作者は「八月の石に

すがりて」より、さらに追い込まれた断崖に立たされており、ほとんど崩壊寸前の状態にあるということである。奈落の底を見てしまいい、そこから這いあがることができないと認識した者は、どこへ行ったらいいのだろうか。諦念の境地へ解脱(逃遁)するか、あるいは精神のエネルギーを自虐的に燃焼・放射させ、それを美へと転化してロマンチズムの中に耽溺してしまうか。「すべてのものは吾にむかひて／死ねといふ、／わが水無月のなどかくはうつくしき。」は後者への指向を秘めながら、同時にニヒリズムへの傾斜もそこに内包している。

#### 四

それでは、以後発想はどのように展開してゆくのだろうか。結論を先に示しておく、「水中花」で極限にまで達した苦悶は、耽美的ロマンチズムへ飛翔しようとしながらも、その中に没入してゆかない。亡父の残した膨大な負債を着実に返済し、「家庭はいやだ。しかし家庭を離れてひとりで生きれる自信も亦ない。」(昭14・9・1、日記)と眩かざるをえない生活者は美やデカダンスに自己放棄することはできない。この危機を「別種の力」(エッセイ『夏花』昭15・5)を得ることによって乗り越えるのであるが、そのことについてこれから論述してみたい。

「水中花」(昭12・8)以降の作品の詩句に一つの共通項を見出すことができる。「あなたのふかくなつたお臍は」(「詩一篇」昭13・

1)、「つよい目と／単純な魂と いつわたしに来る?」(「早春」昭13・3)、「真に独りなるひとは自然の大きいなる連関のうちに／恒に 覚めるむ事を希ふ。」(「野分に寄す」昭14・1、以上傍点引用者)に窺うことのできる、覚めた透徹した眼でもの本質を把握しようとする姿勢である。主観を排し、非情なまでの透徹した視線でものの深淵を見据えようとする「凝視」の姿勢である。

また、語義や字句の上ばかりではなく、作品のモチーフ・視座にもこの「凝視」は働いている。「早春」(昭13・3)、「野分に寄す」(昭14・1)は言うまでもなく、「夕の海」(昭13・5)の燈台の光が「闇によって次第に輝かされてゆく」という主客を転倒させた視角、「夜の葦」(昭13・8)の「最初の星がかがやき出す刹那」をじっと「見守ってゐる」人の設定、「燈台の光を見つつ」(昭14・6)の「燈台の緑の光」をモチーフの中軸に据えている点がそれである。これらに特徴的な傾向は、今まで視野外にあった対象に新たな光を投げかけ、内にあった対象にも改めて背後から側面から肉迫してゆこうと、その本質へ向かって執拗なまでに深く錘鉛を降ろしてゆこうとする指向である。

それでは、この「凝視」の姿勢はどのように培われてきたのか。作品年譜と書簡を対照させて読み進めてゆくと次の文章にぶつか

それでもこのごろは『新花摘』をよんでゐます。先生の全集と、春陽堂の小さい本でよんでゐるので。一度は一生の中あんなふうのものを書いてみたいものだと考へてをります(同々)。

(昭13・8・7、額原退蔵宛書簡)

『新花摘』は与謝蕪村の晩年、六十二歳の折、亡母追善を企図して書かれた句文集である。伊東もすでに二年半ほど前に母を亡くしていることから、「あんなふうのもの」とは、蕪村と同じ執筆動機を指しているのかもしれない。あるいは、磊落な飄逸な文章の内容を、いずれにしても、ここで注目したいのは、蕪村を読み返しているという点である。つまり、俳句(俳諧)に興味を示している点である。『新花摘』に関しては、伊東はすでに卒業論文「子規の俳論」(昭4)で、「写生といふことをその芸術的態度の根本とした子規は、二十九年『新花摘』を読むことによって、蕪村調の俳句の味が始めて解った様な心持」がし、そしてその調子を盛に「真似」したのであった。」と、『新花摘』が子規の作風の転換を促す重要な契機となつたことを指摘しているが、さらにここで問題にしたいのは、「子規の俳論」で展開された「写生」観が蕪村への接近等によって、昭和十三年の段階で再び想起されていないだろうかということである。

子規は画家でもあった蕪村の句に客観写生の態度を発見し、俳句革新の発条としたが、この子規の蕪村観に対し、伊東は「全く純粹に客観的な叙景詠物の詩の如く見えても、その奥には深き主観の裏付けがあり、その主観は文字としてではなく、一種の色や句とでも言ふべき感觸として感ぜられるのである。」(「子規の俳論」と異論を唱え、さらに、写生はあくまで主観を表現の奥深くに秘めている「象徴としてのみ役立ち、又意義を持つてゐる」と説いている。こ

の子規と伊東の「写生」観の相違は、高浜虚子と斎藤茂吉の相違にオーバードラップする。子規の「写生」を継承しながら、虚子は「花鳥諷詠」を、茂吉は「実相観入」を説きはじめ、これらの理念は、それぞれ「虚子句集」序(昭3・6)・『短歌写生の説』(昭4・4)で一応の集大成をみる。このような写生説盛行の思潮が何らかの形で「子規の俳論」に反映されていないだろうか。そして、言うまでもなく、伊東の「写生」<sup>(18)</sup>は茂吉に近い。

このように、昭和四年の段階ですでに培われていた芸術観が、「水中花」(昭12・8)以降の作品の行き詰まりとともに浮上してきているのである。深く潜行していたものが再び甦り、再認識されたのである。そこには浮上を促す契機が何かあったのかもれないし、また、主観をぶつけあい屈折させながら、精神の葛藤・苦闘の現場をうたいあげてゆくこれまでの発想に疑問を抱くのと平行して、徐々に自ずから醸成されてきたのかもれない。あるいは、萩原朔太郎の『郷愁の詩人 与謝蕪村』(昭11・3)も一契機として作用していることも考えられる。

しかしながら多くの人は、これらの客観的特色の背後に於ける、詩人その人の主観を見て居ないのである。そして此の「主観」こそ、正しく蕪村のポエジイであり、詩人が訴へようとするところの、唯一の抒情詩の本体なのだ。

この朔太郎の蕪村観は、「子規の俳論」における伊東のそれと重なり合う。客観写生の背後にある「主観」こそ、正しく蕪村のポエジイである」という指摘に出逢って、過去の芸術観が喚起された

のではないだろうか。もちろん、それが直ちに発想の転換に結びついたというのではなく、一つの要因としてという意味においてである。以上は、伊東がこの蕪村論を読んでいるという確証がない限り、推論の域を出ないが、蕪村に対する関心の深さや朔太郎を師と仰いだこと(19)から推すと、一読したと考えるのも、あなたがら暴論とも言えないのではないか。

とにかく、確かなことは、『新花摘』ばかりではなく、ほかにも書簡中に〈写生〉理念を形成する語句が数多く散見できるといふことである。「このごろは、『和漢朗詠集』や芭蕉の初めの頃の紀行文などよんで、自分の詩の手法にしてをります。」(昭12・12・14、頼原蔵宛)をはじめとして、伊東の関心は「色」(昭13・12・9、蓮田善明宛)、「音楽より絵」「和歌より俳句」(昭13・11・26、酒井ゆり子宛)、「去来抄」(昭14・2・28、頼原蔵宛)、「水彩画」(昭14・7・15、小高根二郎宛)に集中している。これらはすべて俳句または〈写生〉に関連の深い語句であり、〈擬視〉の姿勢を構成するエレメントでもある。

さらに、〈写生〉〈擬視〉ということを考える上で興味深いのは次の大山定一宛書簡(昭14・10・19)である。

私が詩を本気に書く気持になりましたのは、リルケの新詩集をよんでからであります。詩だけでしか表現されない種類の、思考の正確さが、わたしにもいくらか理解されたからであります。そして『マルテの手記』を今拝見しますと、その目の正確さのために私はれた勇猛な真の犠牲がわかる気がします。

ここからまず読みとれることは、『哀歌』の根底には「思考の正確さ」への指向があったということである。このことは同時代評に、「いはゞ詩作ではなくて詩索だけが詩となった」(20)、「彼の詩の色彩の豊穡さは感覚のそれではなくむしろ精神のそれである」(21)、「精神が外界を照らす発光的なあり方なのである」といふように、「詩索」「精神」という表現で『哀歌』の特質を簡潔に言い表わしていることと符合している。

ところで、「目の正確さ」とは、『マルテの手記』の読後感に託して、現時点(昭14・10)での自己の詩想を吐露しているのではないか。つまり、今まで論証してきた〈擬視〉につながる姿勢である。確かに『マルテの手記』冒頭近くに、「僕はまずここで見ることから学んでゆくつもりだ。なんのせいか知らぬが、すべてのものが僕の心の底に深く沈んでゆく。ふだんそこが行詰まりになるところで決して止らぬのだ。僕には僕の知らない奥底がある。」「僕はぼつぼつ見ることから学んでゆくつもりだ。僕はほんとうの最初の一步を踏み出すのだ。」(大山定一訳、新潮文庫)とあり、精神や作品の閉塞に苦悩していた伊東にとって、マルテの「見ること」が「行詰まり」を打開する方策であり、それが「ほんとうの最初の一步」につながるという述懐は切実に響いたはずである。また、これを受けて大山定一は文庫「解説」の中で、『マルテの手記』の第一部の前半は、パリの惨落の相を彼が見まいとしても、それが否応なしに彼の内部に入りこんでくるという、いわば受動的な受苦としての〈人見ること〉と、反対にそれらの惨落を擬視しようとする能動的、積極

的な「見ること」が、交錯するうちに展開されていると言ってもいいだろう。」と論述している。伊東が『マルテの手記』について、「その目の正確さのために払はれた勇猛な真の犠牲がわかる気がします」と感じたのは、このマイナスの「見ること」とそれをプラスへ転化させようとする「凝視」の「交錯」から生じる傷みの重さを大山定一と同様に感得したからにはかならない。

まさに伊東の「凝視」の「見ること」も、以上のような構図のもとに成立している。マルテがバリの日常の困窮やその中で生きる自分自身の心の傷口を、痛みに唸り声を発しながら、さらにそこをこじ開けて「凝視」しているように、精神的・現実的にも詩作においても袋小路に陥った伊東は、自己を冷徹な眼で省察しているのである。「八月の石にすがりて」から「水中花」に到る「暗黒部」の必死な格闘の過程・内実そのものをじっと見据えるしか、そこから脱出の方途は見出せないのである。

つまり、伊東静雄にとって「凝視」とは、単に詩作においてはばかりではなく、精神の危機の問題等も含めて、それを超克するための「行動」であり、<sup>(23)</sup>「肯定精神」<sup>(24)</sup>でもあるような全存在の甦生に関わる理念であった。

この「凝視」の姿勢を獲得することによって構築しえた詩想が「燕」と「砂の花」の表裏一体の世界である。

## 五

## 砂の花 富士正晴に

松脂は つよくにはつて

砂のご門 砂のお家

いちんち 坊やは砂場にゐる

黄色い つはの花 挿して

それが お砂の花ばたけ

.....

地から二尺と、よう飛ばぬ

季節おくれの もんもん蝶

よろめき縫る 砂の花

坊やはねらふ もんもん蝶

.....

その一撃に

花にうつ俯す 蝶のいろ

あゝ おもしろ

花にしづまる 造りもの

「死んでる？ 生きてる？」

.....

松脂は つよくにはつて  
いちんち 坊やは砂場にゐる

「小曲」(昭15・1) という題で発表されたこの作品のモチーフは、「自然に、充分自然に」(昭11・1) と相似をなす。子供と動物の間で生じるドラマという場面設定といい、動物の死を作品の主軸に据えている点といい、両者の骨格は酷似している。また、類死の蝶をモチーフにしているところは「八月の石にすがりて」を想起させる。

ただ、これらと違うのは、「砂の花」は非情なまでの乾いたへ癡視で貫かれている点である。一見メルヘン調を装いながら、人間の日常の意識下の奥底に潜んでいる暗部を剔抉している。どこか公園であろうか、表面的には砂場で子供が遊んでいる平穏な光景である。ところが、その「坊や」も自身ではそれと気付かない日常の場所に、人間の有している本能的とも言える衝動・殺意・残忍さが巣くっているのである。

花にうつ俯す 蝶のいろ  
あゝ おもしろ  
花にしづまる 造りもの

と、蝶の死を「あゝ おもしろ」「造りもの」と感受する視角は、「自然に、充分自然に」の「自然に? 左様 充分自然に!」「蝶のやうにそれが地上に落ちるのを」という形容過多の表現よりも、より主情を排した地点から放たれている。また、「砂の花」全体を一

つのアレゴリーだとする解釈も可能である。自己(「もんもん蝶」と運命・外界(「坊や」との位相という観点から見ると、「八月の石にすがりて」の構図とオーバーラップし、そこでの煩悶・葛藤をくぐりぬけてきた生死の問題が認識としてここに提示されている。

いずれにせよ、「砂の花」には、「城の崎にて」における志賀直哉の眼光にも似た沈着で底深い認識の眼が働いている。蜂・鼠・蝶の三様の死を鏡として、自己の生と死をへ癡視する眼、つまり伊東の言葉で言えば「目の正確さ」がそれである。

それでは、「砂の花」は伊東静雄の作品系譜にどのような位置づけられるか、ここで、これまでの変遷過程を整理しながら論じてみたい。

昭11・9 「八月の石にすがりて」

昭12・8 「水中花」

昭14・7 「燕」

昭15・1 「砂の花」

今まで分析してきた作品を発表順に並べると以上のようなになるが、第一詩集『哀歌』の「曠野の歌」(昭10・4)に代表される発想は、「八月の石にすがりて」を経て「水中花」で頂点に達する。

「曠野の歌」には、現実の苛酷な状況下にあるものの、その現実・自己を超えようとする「痛き夢」が悲痛なトーンを帯びた切望としてうたわれていた。自己超克には到達点はなく、辿り着いた所が直ちに出発点に転化してしまう運動は死によってしか完結しないと認識しているながらも、「夢想」への願望は確固としたひたぶるなへ意

志の姿勢として存在していた。<sup>(25)</sup>ところが、「八月の石にすがりて」では、人間の力ではどうすることもできない重圧が重く厚くのしかかってきており、「運命」の強大さに押し潰されようとしながら「運命」のもとでは「われら自ら孤寂なる発光体」でしかないと認識しながら、それに必死に抗い、最期の「生」への炎・意志を燃え立たせている。「運命」の力に比べれば、それは微小な炎でしかない。しかし、微小であるだけにそれら二つの力が交錯する抵抗から発せられる精神のエネルギーは沈着でありながらも鮮やかに燃え上ろうとする。そして、「水中花」においては、上昇への志向・意志はほとんど瓦解寸前の状態であり、「運命」の激流には堪えきれず、圧倒された精神を「空へ投げう」ち爆発・解放させるしかない。ニヒリズムを内包した美へと昇華させるしかないのである。

ところが、伊東静雄はこの耽美的ロマンチズム・デカダンスへの道へは進まない。自己の苦悶の様相をひたすら「擬視」することに努める。傷口をさらにごじ開ける痛みには堪えながら、自己の「暗黒部」の奥底に銚鉛を降ろしてゆくのである。これらの試行の一到達点が「燕」と「砂の花」の世界である。つまり、『夏花』の過程は、「遁走」「凋落」「燃焼」してしまつた内面の廢墟<sup>(26)</sup>へ後退しているのではなく、新たな発想・認識へと展開し深化してゆく道を辿っているのである。

「燕」と「砂の花」は異質な詩想のごとく見えるが、ともに深く鋭い「目の正確さ」へ「擬視」によって貫かれていく。自己の視角をもう一つ外側から把握しようとする認識の眼が働いている。譬える

ならば、「燕」と「砂の花」の世界は、湖や河の「水面」と「淵」の關係に等しい。湖底の奥深くも届かないような静謐な世界が「砂の花」であり、紺青も鮮やかに透みわたり、陽光にきらめいているのが「燕」である。「淵」が深ければ深いほど、「水面」の青はより純度の高い色を湛える。あたかも、「燕」の鳴き声は、「夜の闇」と「繁き海波」の苦悶をその背景としていからこそ、より澄明さを増し、高らかに冴えわたっているように。

伊東静雄が『夏花』において到達したのは、以上のような「燕」と「砂の花」の表裏一体の世界である。傷口をさらにごじ開け、苦痛に顔をゆがめながら精神の最も奥深い「淵」へ辿り着き、そこから朝の陽光の射し込んでくる「水面」を迎え希求しているのである。詩集の巻頭に「燕」を、次に「砂の花」を配置しているところに、伊東のひかえめでありながら確固とした自恃や希求や志向が感得できはすまいか。

後年、『反響』(昭22・11)に『夏花』の作品を収録するにあたって、伊東はこれらに「擬視と陶酔」という題を冠した。このタイトルは、七年以上の歳月を経た後の『夏花』の自注自解と考えてよい。「水中花」へ向かう耽美的ロマンチズムへの「陶酔」と、それを乗り越えてきた「燕」「砂の花」へ「到る」擬視への過程を、『反響』編集の時点で改めて反芻したに違いない。

現実と精神、運命と自己のせめぎあう苦悶の激烈さから「陶酔」へ飛翔しようとする指向しながらも、ぎりぎりの地点でその苦悶そのものを「擬視」しくぐりぬけてゆく方向に転換してゆく。『夏花』の

発想の軌跡は、このようなダイナミックな曲線を描いている。

- 注(1) 伊東静雄のエッセイ『夏花』(「コギト」昭15・5)  
 (2) 昭23・2・13 桑原武夫宛書簡  
 (3) 注(1)に同じ。  
 (4) 昭11・12 酒井ゆり子宛書簡  
 (5) 昭12・12・2 酒井ゆり子宛書簡  
 (6) 昭13・12・9 蓮田善明宛書簡  
 (7) 昭14・9・1 日記  
 (8) 「わがひとに与ふる哀歌」の詩句  
 (9) 水本精一郎『夏花』論への序章(「山口国文」昭53・3)  
 (10) 「わがひとに与ふる哀歌——伊東静雄君の詩について——」(「コギト」昭11・1)  
 (11) 『詩人、その生涯と運命』(新潮社、昭40・5) 『詩人伊東静雄』(新潮選書、昭46・5)  
 (12) 時期的には後になるが、日記に「疲労甚し、わが脳髓、すき穂の波のごとゆるるを覚ゆ」(昭13・9・30)、「朝校庭で分列式をながめながら、思索ばかりで行動なきものは発狂す、といふ言葉をつぶやいてゐた」(昭14・9・1)とあることから、精神的不安・狂気への不安はかなり深刻であったと推測できる。
- (13) 『伊東静雄』(講談社現代新書、昭55・7)  
 (14) 昭11・8・2 酒井ゆり子宛書簡  
 (15) 〈詞書〉については、小高根二郎『詩人伊東静雄』(注11)に同様の指摘がある。
- (16) 小高根二郎氏は『詩人伊東静雄』(注11)の中で時代思潮

とともに辻野久憲の死への予感が「内韻」していると指摘している。

- (17) 『反響』(昭22・11)に『夏花』を再録するにあたって、題を「擬視と陶酔」に改め、三篇の作品を省き新たに「そんなに擬視めるな」(以上、傍点引用者)ほか二篇を加えている。「そんなに擬視めるな」の「擬視めるな」とは、「暗示」や「反射」を「擬視めるな」という文脈で用いられており、むしろ対象に向かって素直に真向かいからアプローチしてゆく志向がそのモチーフとなっている。
- (18) 山本捨三『伊東静雄』(現代詩人論)桜楓社、昭46・4)にも同様の指摘がある。
- (19) 「夏の嘆き」の「あゝ今朝わが師は／かの山上に葡萄を……」の「師」は朔太郎を想起させるし、注(1)のエッセイ『夏花』には具体的に「中でも萩原朔太郎先生の御声援は、生涯の最も輝かしい思い出になる底のものであった。それは自分にも信ぜられぬ程の光栄であった。」と述べられている。
- (20) 中島栄次郎「感想」(「コギト」昭11・1)  
 (21) 保田与重郎「伊東静雄の詩のこと」(「コギト」昭11・1)  
 (22) 桑原武夫『伊東静雄詩集』(創元選書、昭28・7)解説  
 (23) 日記に、「朝校庭で分列式をながめながら、思索ばかりで行動なきものは発狂す、といふ言葉をつぶやいてゐた」(昭14・9・1)とあり、この〈行動〉精神は「そんなに擬視めるな」(昭14・12)の「手にふるる野花はそれを摘み／花とみづからをささへつつ歩みを運べ」のフレーズに作品化されている。
- (24) 水本精一郎氏は『夏花』論への序章(注9)のサブタイ

トルを「伊東静雄における肯定精神について」とし、『夏花』の後期から『春のいそぎ』へ到る過程に「肯定精神なるもの」を見、その新たな発想への転換について詳述している。

(25) 拙稿「伊東静雄・詩集『(拒絶)』の構想の崩壊」(日本文学「昭54・3」参照)

(26) 桶谷秀昭「伊東静雄論——自我と抒情の変貌——」(「文学」昭39・4)

# 宮本百合子の評論

——『近代文学』派との接点(一)——

## 一 はじめに

宮本百合子の戦後の文芸評論を読むと、雑誌『近代文学』の動向が強い関心をもって彼女の視野に入っていることが感じられる。

一九八一年二月の『民主文学』宮本百合子没後30周年記念特集号に、伊藤成彦氏の「戦後の宮本百合子」が「方法の会」の会誌『虹鱒』第五号から転載されたのに対し、津田孝氏が批判と肯定を含む「戦後文学史のための一つの覚え書」(『文化評論』一九八一年四月)を書き、それを受けて伊藤氏が反論と補遺『政治と文学』論争と「宮本百合子」(同誌八月)を発表し、津田氏が「『仮説』は正しいか」(同誌一〇月)で再批判を加えるということがあった。その詳細は略すが、『近代文学』派論(一九七二年)の著書を持つ伊藤氏が、百合子の戦後の第一声「新日本文学の端緒」から「よもの眺め」「歌声よ・おこれ」「どう考えるかに就て」「春桃」「現代の主題」「作家

沼 沢 和 子

の経験)を書きついで行った一九四六・七年当時の評論活動全体に着目し、△「政治と文学」論争にもしこの宮本百合子のような視点がもっと強く現われていたとすれば、あるいは論争はもう少し違った展開の仕方をしたのではなかっただろうか△『近代文学』と『新日本文学』との対立をもう一步高く、広い立場から包摂する可能性をもっていた人として宮本百合子を考えてみたい。そうすればへ日本の戦後文学が出發当初にもっていた広がり幅が見えてくるのではないかと△『仮説』を立てたことに、私は強い興味と共感を覚えた。氏は百合子の戦後評論の独自性を△第一に、日本人の自我、主体、精神の状態に対する洞察、第二に、プロレタリア文学運動の誤りや未熟さと日本の近代全体の歪みとの関係への洞察、第三に、これらを克服して文学の独自の機能を強化し、政治そのものをもゆたかにするとともに、戦後の文学運動が再びセクト主義に陥ることのないように歴史と社会に対して広い視野を開いたところにあ

った」と結論的に主張している。私も『近代文学』派との接点を探るといふ形で百合子の評論を読み、伊藤氏の仮説を及ぼすながら検証してみたい。紙幅の都合上、今回は、百合子の戦後の評論を見る前段階の作業として、一九三四年以降敗戦までのものからピック・アップして検討することにした。その間、検挙、投獄、執筆禁止などにより作品発表可能な期間が極く限られていた事情からも、一九三七年及び四〇年が中心になる筈である。

## 二 知識人と大衆

百合子が戦後『近代文学』同人の動向に強い関心を払った源を遡れば「冬の薔」（一九三四年一月）まで行きつくと思う。日本プロレタリア作家同盟は解散し、転向が続出する情勢の中で、へ悲しい昔ながらの物わかりのよさが、感傷をともなった受動性、屈伏性として、急進的な大衆の胸の底にもプロレタリア作家の腹の中にも「微妙な形で寄生して」おり、〈動揺のモメントが共産主義や進歩的な文化運動への批判、個性の再吟味にあるといふ近代知識人的な自覚は、その実もう一重奥のところでは、土下座しているあわれなものゝの姿と計らず合致している〉、それが「へくちおしい」と百合子は書いている。つまり、転向現象の奥に封建制の遺物、日本近代の未成熟を見ているのだ。へおくれた資本主義国として、半封建のまま忽ち帝国主義に発達するテンゴの早い歴史は、日本のインテリゲンチアに敏捷な適応性を賦与していると同時に、勤労大衆の日常生活をきわめて低い水準にとどめている封建的圧力そのものが、インテリ

ゲンチアの精神にもきわめてきびしく暗黙の作用を及ぼしている。という考察は、日本の革命路線を「社会主義革命への強行的転化の傾向をもつブルジョア民主主義革命」と規定した三二年テーゼのいわば応用篇であるのは明かである。が、谷崎潤一郎の「春琴抄」に〈文学の手法や傾向をとおして支配している日本の封建制の根強さ〉を感じて、〈日本の代表的ブルジョア作家が、はたしてどの程度にインテリゲンチアとして今日の封建性に対する筋骨の剛さを実際力として備えているか、疑わしい〉と考えるあたりは、作家的感性と思考力の柔軟さを示しているといわなければならない。ともあれ、転向現象が百合子に、大衆の日常生活に加えられる圧力が知識人にも暗黙に作用し、近代的個人の未確立を結果しているという問題をつきつけたのは確かである。そして、困難な情勢下での自己の闘いぶりを「一九三二年の春」『刻々』に作品化した百合子にとつて、その問題は自他をひっくりかえすというよりは、自分以外の多数の日本インテリゲンチアの一般的傾向として感じられていたのではないだろうか。上昇期ブルジョアジーの活気と一種の自由主義的霧囲気のある家庭で人となり、「白樺」の影響下に作家的出発をし、「伸子」で日本の家族制度や社会通念との対決を果していた百合子は、日本のプロレタリア作家としては例外的に近代市民精神の身についた存在だった。それだからこそ、日本における近代の未成熟という問題が実感をもって見てとれたのだと思う。

インテリゲンチア如何にあるべきかの知識人論に不可欠な要素は民衆である。ゴリキーが死去した一九三六年、百合子はゴリ

キーの生涯と文学に関する五篇の評論を集中的に書き、知識人と民衆の關係について思いを新たにするところがあったようである。それは一口に云って、ナロードニキは一つの歴史的段階として過去のものとなったということである。インテリゲンツィアは啓蒙者として人民の中へ、ではなくて、インテリゲンツィア自身が大衆と利害を共にする自己の社会的位置を自覚すべきだということである。次いで、日中戦争勃発の一九三七年が来る。

前年の二・二六事件で軍国主義化のコースは決定的となり、三七年四月の総選挙で無産政党各派が一〇〇万票、三八議席を獲得といった勤労大衆の反発も押しつぶして、七月七日の蘆溝橋事件以降日本は中国との全面戦争に踏みこんでゆく。この年九月には早くも政府は国民精神総動員運動をおこし、同月、議会は戦争終結までを一會計年度とする臨時軍事特別費會計を認めて軍事費に関する審議権を事実上放棄し、十一月には大本営が設置され、国内の戦時体制化は急速におし進められていった。一九三五年七、八月のコミンテルン第七回大会が反ファッショ統一戦線戦術をうち出した前後から、日本国内でも反ファッショの機運は動いており、反ファッショ人民戦線形成の爲の雑誌や新聞も出版された。しかし、三七年末の第一次、三八年二月の第二次人民戦線事件の弾圧で、日本における反ファッショ統一戦線は遂に組織されずに終った。

日中戦争勃発が文学者たちに与えた衝撃について、又、その後の文学者たちの動向については、本年一九八三年六月の日本近代文学会春季大会のシンポジウム「十五年戦争と文学」で報告、論議され

た。最近の例として長谷川啓「日中戦争期の女性作家―大田洋子と佐多稲子の場合―」（『信州白樺』一九八三年四月）のような、個別作家についての追求もある。中野重治のコースなども考えると、情勢に迎向するにせよ流されるにせよ、或いはぎり／＼の線で抵抗するにせよ、戦争下の文学者の進路を分かつ岐路として、一九三七年は注目すべきメルク・マールであると考えられる。この年、百合子はどのような執筆活動を展開しただろうか。前年六月の公判で懲役二年執行猶予四年の判決を受け、七月以降保護観察に付されたが、この三六年六月から三七年暮れまでの一年半に、社会主義リアリズムの実践を旨ざす連作を始めとする七篇の小説、婦人問題・文化・社会評論の他、ほぼ全集一冊分の文芸評論を旺盛に書いている。その中で、戦後の彼女の知識人論にかかわって行くと考えられるものについて見てみたい。

すでに一九三七年初頭から小林秀雄、林房雄、横光利一ら三〇代から四〇代の文学者の一部に、指導的地位にある官吏、軍人、実業家に接近する動きがあったことは、中野重治「文学における新官僚主義」（『新潮』三七年三月）も指摘した。百合子は又、その動きから出た「大人の文学」及び「文学の大衆化」提唱への批判を彼女らしい正攻法で遂行した。「大人の文学」論の現実性（『報知新聞』二月一六、一七、一八日）、「文学における今日の日本的なるもの」（『文芸春秋』三月）、「ヒューマニズムへの道」（『文芸春秋』四月）、「今日の文学の鳥瞰図」（『唯物論研究』四月）、「文学の大衆化論について」（『新潮』五月）、「今日の文学に求められているヒューマニ

ズム」(『文化評論』七月)、「全体主義への吟味—今日の民衆、知識人への課題—」(『自由』十月)、「今日の文学の展望」(一二月二四日、遺稿)などがそれである。

林房雄らは「大人の文学」と「文学の大衆化」とを切り離したり並列的にもち出したりしているけれども、この両者は「情熱と信念」とをもって今日動いている一部の指導的な連中と、大衆を指導すべき真面目な一部の文学者である自分たちが結合し、へこういう「大人」が社会について考えるその考えと観察とで、作家は大衆的に書け」という関係になっている。この場合大衆は、一群の「大人」な官吏、軍人、実業家及び彼らと大人並みに腹のある遊興もできる一群の作家達に指導される文化水準の低い人間群として考えられている。——百合子はこのように林らの主張をとらえた上で、そこに頭著な「こく素朴な、政治と文学との混同」を衝くだけでなく、作家と大衆、知識人と大衆の問題について、或いは日本近代文学の歴史を遡り、或いは昨今の知識人の動揺と結びつけて批判的考察を深めている。

「ヨーロッパの文明開化は、人間の合理性や社会性の自覚、人格、個性、自我の自覚の刺激」をもたらしたが、一方では「昔ながらの戯作者氣質を誇示」する魯文が存在した。このように発端から「新しいものと古いものとの相剋錯綜」は、日本文学の今日迄に流派と流派との間だけでなく個々の作家の内部にも現れている。プロレタリア文学運動退潮後、文芸復興の呼び声のもと様々な提唱があった。しかし「退嬰的な妥協的な封建的戯作者風の残りものとの関

係においては、進歩的面のバトンの運び手であった自我の探求は今日、未開のまま」放棄されようとし、ブルジョア作家は「精神の牙城を喪っている」(『文学における今日の日本的なるもの』)

一方、「近代文学の確立と同時に文学者は一般官吏、実業家、軍人等の社会活動と全く切り離された別個の道或は並行の道或は対照をさす道を歩かざるを得ない事情に置かれ」、(被動的な社会的立場に置かれて来た大衆の日常ともその知性によって切り離され、次第に芸術の内容を非社会的な、主観と理念と弱小自我の輻転反則の中に萎縮させて来た)。今日、一部の作家からブルジョア作家の大衆からの遊離が注目され、その対策として「大人の文学」が提唱された結果はどうなるか。日本文学の特質から見ても「権力に対する事大主義的な追随や、機械的な政治の文学に対する優位の承認」を来たすだろう。(『今日の文学の鳥瞰図』)

もっとも、文学の大衆化論は「大人の文学」を唱える作家とは別に、作家自身の庶民性を主張する武田麟太郎や文化平衡論の谷川徹三の例もある。が、それらを通観すると「まだまだ作家と大衆との間に実に大きい生活的距離があり、大衆性そのものも十分に究明されていない」。既成作家の間には、日本近代社会の推移の過程で引き裂かれた大衆との亀裂を性急に主観的に埋めようとして「市民的日常性への無条件降服のきざし」が生じている。一方、文学志望で職業人である若い人々はまだ旧来の型に従って、文学は平凡な勤労的日常とはかけ離れた何か文学的、なものによって創られてゆくべきかに思いがちである。「文学の大衆化を云うのであれば、こういう

生活と文学との古風な分離の常套感を、先ず人々の感情から一掃する必要がある。(中略)自分を今日の大衆の一人として自覚することの鮮明さ。大衆というものが自分をこめて置かれている今日の在り場所についての客観的な把握。その中からの一人の声としての文学。これが、文学に新しい社会的な命をもたらすのである。(「文学の大衆化論について」)

こんなことはもう云い古されたことのようにだけれども、と断わりつつ、文学の大衆化問題をこのように生活と文学の統一的推進の見地からつかまえ直しているところに、「貧しき人々の群」以来の彼女の文学観がプロレタリア作家としての視野を加えて生動しているのが感じられる。この後、百合子の筆鋒は、民衆と知識人との社会関係を吟味し、作家とくにプロレタリア作家の今日の任務を明らかにしようとする。

「プロレタリア文学が、運動としての形をもっていた時分は」  
 「大衆」というものの内容を労働者農民中心に規定していた。社会経済事情の変遷により、今日では大衆の概念は一般の勤労者を含むものとして理解され、その内容は広汎、複雑になっている。かつて利潤生活者だったインテリゲンツィアが今は下級サラリーマンになり、中学を出て大工場の労働者になる例も少くない。プロレタリア文学の歴史の様相の一つとして今日の文学大衆化を考えた場合、数年前とは違う大衆そのものの広汎複雑な構成、その勤労的性質に即さねばならぬ。そこでは左翼的な意識の有無が第一の問題にはならず、或る勤労条件、生活環境におかれた一人の人間が「人間らしく

い生活に対する翹望」をもって努力する姿を描かねばならぬ。大衆の人間の苦悩、時代の重しを感じ、それらの重みを欲していない心持の身じろぎを捕える芸術の社会性」こそ、今日の文学の大衆化が志すべき方向である。その為に必要なのは「まことに平凡な、耳馴れた」云い方ながら「作家自身の生活の大衆化であり、作家自身の大衆の一員としての生活感情の現実的な体得である」かつて「作家の労働者化が外部的に云われた時代があったが、今や作家も自分たちの境遇がインテリゲンツィアとしてどんなに大衆の一員としての共同条件に圧され、支配されているが、はっきり痛いほどわかるはず」である。「今日の文学に求められているヒューマニズム」

このように、百合子は、文壇ジャーナリズム当面の文学大衆化論やヒューマニズム論に参加する形で、プロレタリア文学運動の残した課題を現実即して発展させようとした。注目すべきは、社会経済情勢の激動の中でインテリゲンツィアと大衆が「人間らしい生活に対する翹望」に導かれて共通の広場に落ち合う可能を見ていることで、「インテリゲンツィアが階級をもたぬものであることや、可動的な本質から弱いものであるというようない一応型にはまった、消極性の自認が近頃はやるけれども(中略)労働者の要求とは又違ったインテリゲンツィア独特の面からの人間的要求、それを表現してゆく熱意、その門を通じて大衆の動きに参加してゆく可能がない筈はないのである。その道をつきつめて行った場合、はじめてインテリゲンツィアはインテリゲンツィアであるからこそもち得るという種類の、労働者とは違った、だが方向を一つにした不屈な強さをも

ち、質的に發展することが出来るのであると思う。』（ヒューマンズムへの道）と云っている。これはプロレタリア文学運動の中にあつたインテリ蔑視やプロレタリア作家特等席論などを思い浮かべれば、実に柔軟な思考転換といえないだろうか。こういう統一戦線的な思考方法はそのまま、戦後の百合子に引き継がれるのである。インテリゲンツィア独自の要求に根ざした闘いへの参加の可能を説く百合子は、又、インテリゲンツィアには民衆生活にもたらされた知性としての責務があることを忘れるべきではない、としている。それは、日中戦争勃発後の知識人動揺のさなか、九月五日執筆の「全体主義の吟味」及び年末擱筆の力作論文「今日の文学の展望」（翌三八年初めからの作品発表禁止の為、陽の目を見なかつた）に照らせば明らかである。この両論文には次のように論じられている。

一九三七年初頭からの文壇否定、文学大衆化論、文化平衡論に共通する誤りは、民衆の文化水準の低さを固定的に肯定して知識人それに追従させようとしたことだ。民衆には、進歩的な、積極的な、歴史の先頭を行つて、その風波に堪える力をもつた要素と、時の大勢にそるそるとついでゆく部分と、最後まで保守的な力としてのこり、反動的に存在する部分とが動的な相互関係にあるのであつて、同じことは知識人の社会的文化的活動についても云える。しかるに今日の文化反動は、極めて粗笨な全体主義でおおうたものいのかたをし、而もその全体の水準を生活全面で最低まで押し下げたおいて、全体という言葉の逆用によつて、大衆とその一部としての知識人の進歩性を窒息させているのが現実のありようなのである。

これに対して大衆及び知識人の進歩的部分からはっきりした反撃がないのは何故か。非常に微妙な時代的な錯綜がここに加つてゐる。経済的低下と文化的知的自由の制約という現実に即して観察すれば全く大衆の一員なのに、観念の上では自分たちのインテリゲンツィア性を自意識しながら、実際の結果としては大衆のおくれた底辺に順応しているような現象が、良心的、進歩的、左翼的な知識人の間に現れている。その一例として、森山啓の「収穫以前」（『文芸』三七年二月）は、「小市民としてのインテリゲンツィアとその庶民的な親族との家庭生活のいきさつを描いたものであつたが、民衆生活の内に齎らされた知性（知識人となつてゐる主人公によつて）を、それによつてより光明的な方向に生活を押しすすめて行くべき原動力としての関係において描いていない。主人公の知識人、意識人としての自分の本質を放棄した民衆性への追従と、民衆性、庶民性、その素直さなどというものの解釈にある感傷的な甘さ、感傷的な観念性が時代的なものとして関心をひくのである。解放運動の退潮期に敗北の跡の検討は冷静な確乎性をもつて歴史的眼で行われ難いから、懺悔的な悔恨的な感傷で大衆を一般化して考へ、民衆へのエキゾチズム、自分の意識人としての本質の放棄」という内的推移をたどつてしまふのである。

以上のように、一九三七年度の百合子は、文壇当面の「大人の文学」「文学の大衆化」論の反動性を摘発しつつ文学の大衆化の正当なあり方を対置し、かつ「冬の蕾」以来の問題意識で大衆と知識人の社会的関係を吟味した。そして(1)大衆の生活を規制した半封建的

圧力が知識人の精神にもきびしく暗黙に作用して日本近代の未成熟をもたらしたと同様に、今日では知識人と大衆が共同の社会的条件に圧されること益々顯著であること。それ故、知識人は大衆の一員たる自覚を強めてファシズムの嵐に抗すべきこと。(2)その場合、知識人は独自の人間的要求をもって大衆の動きに参加してこそ、独自の不屈な強さをもち質的に発展できること。及び知識人独自の責務を自覚し知性と意識人としての本質を放棄すべきでないこと。の二点を強調したのである。

### 三 私の再検討へ

ファシズムに抗して時代の反動化と闘うよう知識人及び作家を促す百合子の奮闘にもかかわらず、日中戦争勃発による作家、知識人の動揺は甚だしかったようだ。前述の日本近代文学会のシンポジウム報告によっても、三七年八月から三八年にかけて、特派員作家による戦争ルポルタージュや火野葦平「麦と兵隊」の好評に刺戟された如く、ペン部隊には三十余名の作家が参加を希望したという。やはり前述の長谷川啓論文で明らかにされた大田洋子の場合も、「収穫以前」をその早い現れとして百合子が指摘した知識人動揺の典型型であるように思われる。大田洋子「海女」は中央公論社の知識階級総動員懸賞に応募するべく三八年八月に書かれたが、作者はそのモチーフをこう語っていると云う。日支事変一周年を迎えた極度の緊張と苦悩から無意識に逃避する気持で房州に行ったところが海女のたくましい生活ぶりに出会い、へかういふ地道に働く人々の生活

を見て、私どもの観念的な生き方を反省し、仕事をしようと思つた、と。長谷川啓氏は「日中戦争開始後の彼女の胸に去来したものは、自分の根無草的で『観念の罫からのがれられ』ない知的生活(自意識者)にくらべて、たとえば農村と結びついた一般生活者、なかでも大地に根ざした女の生の方が確かな存在ではないかという思いではなかったか」と論じている。ペン部隊に志願して戦地に出かけて行った作家たちの思いも、面従腹背の慮りもあつたかも知れず一概には云えぬが、多く似通つたものがあつたのではなからうか。戦地で身体を張って戦っている兵士たちに実行者の姿を見、観念的な自意識者としての己れを省みる、というような。

有斐閣双書『近代文学6』で「戦争と文学」の章を担当した伊豆利彦氏は、小林秀雄の「戦争について」(『改造』三七年十一月)等を当時の文学者の戦争に対する態度の典型としてあげ、〈客観的な現実認識とか理論とか普遍的なヒューマニズムとかを、すべてこの絶対的な現実に対して無力で無意味なもの、観念的・感傷的なおしゃべりとして否定〉する小林の知識人否定の論理は、「満州の印象」(『改造』三九年一二月)で〈苛烈な現実を生き、死に向かつて進んで行く民衆を美化する論理ともなつた〉と、その根底のおおいに難いニヒリズムを指摘した。そしてこの小林の論理が、転向知識人たちにとって〈自己を清算し、過去をふりすて、戦争の渦中に《逞しく》飛び込んで行くための論理》となつたとして、幾人かの例を挙げている。

そういう動向の中で百合子は〈民衆性への追隨〉を戒めつつ〈民

衆生活の内に齎らされた知性」としての知識人、意識人の本質を放棄せぬよう訴えたわけである。しかし時代の反動化、戦時体制化は急速であり、第一次人民戦線事件の報道解除五日後の三十七年十二月二十七日、内務省警保局図書課がジャーナリストを集めて懇談会を開き、作家では中野重治と宮本百合子、評論家では戸坂潤ら五名の執筆禁止を示唆した。この措置は指名された七名の糧道を絶つだけでなく、作家及びジャーナリストに重苦しい心理的圧迫を加えた筈である。百合子自身はこの時のことを「文学の本質というよりも一層直接的な形で作家・評論家の社会的動向に影響した。」（作家の身辺に迫った一つの空気は）へむきだしの形で生存の問題にも拘るものとして現れた。一つの息を呑んだような暗い緊張が漲ったのである。（『昭和の十四年間』『日本文学入門』一九四〇年八月）と回想している。

だが、圧迫に抗する良心的な雑誌編集者たちの努力によって、中野重治と共に百合子も三十九年春頃から順次執筆の合法性を獲得し、四一年三月の再度かつ最終的執筆禁止まで、検閲の目をくぐり発表可能ぎり／＼の線を探りつつペンによる抵抗を続けた。「その年」以下十篇の短篇小説、全集一冊以上の分量の文芸評論、それとほぼ同量の婦人問題、文化、社会評論がある。

小説ではあるが是非ここで触れておきたいのは「杉垣」である。三〇代の若いサラリーマン夫婦が地味な勤め先に甘んじつつ、時代の急流が足もとを洗っても自分の足の平はしっかり水底を踏んでいるし、へ洗われている感じにしろ、それは向う脛のあたり」と自覚

し、今の時代を、歴史のうつりゆく興味ふかい世相として見る心持も強くある」と自覚して生きる姿がとらえられている。一見平凡なサラリーマン夫婦を主人公としながら、時代に流されず追従せず知識人、意識人の本質を放棄しないインテリゲンツィアの造型を試みたものと云える。本多秋五は、発表当時これを読んで、私にはよくわからなかった。（中略）ここに描かれた男女は、わざと泥に沈められた宝石である。これほど見事な宝石は、そのままの形では当時は実在しなかっただろう。宮本百合子が材料を選択し、練り合わせ、結晶させて、現実にもないものをつくり上げ、人目をひく光輝を消すために、わざと戦時下の世相という泥のなかに沈めたのである。（『宮本百合子』新潮社版『宮本百合子研究』一九五七年四月）と評している。

同時代人の証言というべき本多氏の評に照らしても、「杉垣」の夫婦が時代の一典型ではすでになく、百合子がインテリゲンツィアかくあるべしの念をこめて造型した理想像だったということになる。ということとは、時代への抵抗がいよ／＼個的なものに狭められ、抵抗の持続の為に個の堅固さと質が問われる段階に入ったことを意味する。事実、この頃から百合子の思索が私の再検討に向かっているのである。それはまず、三八年末頭治宛手紙で展開した「自分論」の冒頭に見出すことができる。

「成長の跡をさかのぼって考えて見ると、自分の過去において「私は」という一句が、非常に重大な各コメントにあらわれている。（中略）「伸子」以後、私というものの内容について吟味する能力が

生じ、又、私はだけでは全く解決力のない現実の組合わさり工合と  
 いうものが客観的に見えるようになり、社会的な意味では従前より  
 女というものの歴史的なありよう、その影響が明瞭になり、その意  
 味で、私は、より広汎でリアルな複數、私たちに發展した。一応世  
 俗的にはよい環境と一口に云われる生活の中から、身に合わぬもの  
 を主張して、私は、でのびて来た生長過程は一つの重大な特色とし  
 て、自分の作家、女としての生活に関係していると思う。この刃先  
 は、勤勞的な環境の中で育った人が、私というものは自覚せず、つ  
 まり私はいやだ、というのではなく、そういうのはいやだ、という  
 風に、いきなり生活条件を感じて育って来ているのとは、精神内容  
 として少なからず違っていると思う。後の人が、スラリと現象をう  
 ける代り、又スラリと流されてしまう傾向に対して、前者は、終始  
 を自分の態度として意識して行為する傾向が「つよい」。その後、運  
 動解体に際して「これまでの複數の形は、一つ一つの我が簡人的成  
 長の頂点までギリギリつめよった揚句での飛躍ではなかったこと。  
 寧ろ一つ一つとって見れば、いいなであって十分の結実はしていない  
 こと」を痛感した。(三八・二一・一六)

プロレタリア作家となつて以来、陰に陽に「ブルジョア出身」を  
 云々され、とくに「一連の非プロレタリア的作品」で集中批判を受  
 けた後は「ブルジョアのお嬢さん」という言葉が非難と揶揄の意を  
 こめて浴びせられ、その後獄中の頸治からさえヘユリの生活も、い  
 ろ／＼の要素を昔から背負つて来てゐるのだから、時間的にも環境  
 的にも旧い生活が永く、その臭ひは強く今日もしみ込んでゐるのだ

から、完成されたものとして自身をいさゝかも考へず、常にハンブ  
 ルに旧い要素に對することが大切だね。(三七・七・一〇)百合子宛  
 手紙)と「氣付け」をされる百合子が、この時期、自己形成過程を  
 振り返り「林町の家」で得たもののプラス面を確認しているのは注  
 目に価する。但しそのプラス面はあくまでも「私の簡的成長」の基  
 盤を得たという意味であつて、その範囲での私に固執するならば後  
 退の結果となるという自覚は、翌三九年一月二十九日頸治宛手紙に  
 「私という歴史的言語について、非常に考えぶかくなり、疑問を抱  
 き、自身を嘗てはゆたかに、つよくあらしめたが、その時期は去つ  
 て、これからは引とめ材としか役立たないと腹から感じるようにな  
 ったことは、総ざらい会話の何よりの宝です」とあるのからも明ら  
 かである。個人的成長の頂点までつめよつた我は、そこで「複數的  
 我」に飛躍しなければならないのである。この区別は重要であつ  
 て、戦後、『近代文学』派の「個的なものに偏執する」傾向をときほ  
 ぐそうと説得的批判をくり返すことにつながる。

戦後、百合子の「物質的基礎」を「上層中産階級」(upper  
 middle-class)、それも、上昇期という限定を必要とする」と規定  
 したのは荒正人だが(「伸子と真知子」『市民文学論』一九五五年六  
 月)、そこで育つた健康で強固な自我は、「伸子」を経てプロレタリ  
 ア作家となり、多くはしいなのまま運動に参加した人々の去つた後  
 のしんがりをつとめた。そして今や、日本文学全体が危機に瀕する  
 中で危機の本質を明らかにし、活路を見出そうとするのである。

#### 四 私小説からの脱却をめぐる

百合子がこの時期の評論で私小説の問題に触れたのは「人生の共感―求められる文学について―」（『文芸』三九年八月）が最初である。「純粹小説論」にからむ私小説論議から四年経っている。その間、文壇では、私小説のせまい枠からの脱出として社会的題材に一部作家の関心が向けられるうちに日中戦争勃発となり、報告文学、大陸文学、生産文学、農民文学と題材的には急速にひろがった。私小説からの脱出がそのような方向をとったことを（他の事情とも絡んで文学を非文学的なものにする多くの危険の遠因となった）ととらえ、問題を据え直そうとするところにこの評論のモチーフがある。

では、百合子の考える私小説からの脱出の出発点は何か。それは、今日生きる人々の私と作家自身の私との究明である。

一人の人間としての自分というものは、時代や境遇、性別などと極めて具体的な内容に充たされており、私という平凡そうな三つの音の中には縦横十文字に歴史の波がうちよせ、さし引いている。一つ一つの私はそのようなものとしての私のありようを生涯に只一遍も自覚しないということはないであろう。在来の私小説はその発生の必然から、私は常に単数でしかあり得なかった。今日の生活の感覚は、私をもっと拡大しており、又複数にもしている。私たちと云わず、あり来った通りに私と云っても、その実質を成り立たせている社会要素は、複数としてしかあり得なくなっている。／＼の現実では作家と云われる人々の私の実体も元より同然の組立てに

なっている。そして、現代のような時代を生きる人々の心には（中略）この人生のありかたについて（中略）つくづくと眺め、わかり直し、再び感じ、自分自身に納得してみたい心持があるのだと思う。それだから（作家は、私というものを改めてつかまえないおして、その内から今日の歴史の複雑多様な波流の中へ、沈着剛毅に現われ出なければならぬのではなからうか）。

これはつまり、マルクス主義的人間観―人間の本質は社会関係の総和であり、人間は社会関係の変化と共に不断に変化生成する―による私の見直しということである。ただ、そういう人間観が、激動する社会に生きる人々の今日の感覚になって来ているという認識に立ち、その今日の感覚が文学に求めているものに作家は応えなければならぬと説くところに、百合子の柔軟でヴィヴィッドな思考力と感性を見出すことができる。そして続けて、（私たちの生活図を）

（作家自身の内外なる歴史性への感覚をも、活々と相関連するものとして作用させつつ、描き出さなければならぬのではないだろうか。）と云っていることから明らかに、この時期百合子の目ざす私小説からの脱却は、必ずしも戦後の自伝的長篇「二つの庭」「道標」の方向に限定されてはいない。そもそもこの評論のモチーフが、題材的に塩しく拡がるばかりで内面的モチーフなしの観念的創作態度に陥るなど、人間不在と作家の主体性喪失という文学の現状への危機感にあったのである。危機打開の方法はあくまで百合子らしく正攻法で、

（作家は時代が苦しいとき、あながち文才を駆使して、現実整理

の手腕を振うことを求められているのではないことが、改めて思われる。然しそのことは、小説らしくない小説を書いて見せるという極く所謂小説家らしい方法（賈金つくり）のような）の肯定となるのではなくて、野暮に、自分が一人の人間としてこの人生に求めているものを手ばなすことなくまもって行くことで、愈々益々現実の深奥を広く描き出してゆくしかないと考えるのである。と結んでいる。この正攻法が、私小説の方法化に「文学発展の血路」を見ようとする平野謙と接触して、後の「近代文学」同人との間に最初の火花を散らすことになるわけである。

平野謙が戦後まとめた評論集『知識人の文学』では、「車善六と得能五郎」の註として〈中野重治と伊藤整との作品を一括して、そこに私小説の新しい意味を眺めたい私の試みは、当時宮本百合子から、一括すべからざる作者たちを一括した、という意味の批評をうけた。〉とあるが、百合子の「今日の文学の諸相」（四〇年一月二六日執筆）の行文に照らすと、彼女の目にふれた平野謙の（十一月の文芸時評）は、これと「自己革新について」（四〇年一月二五日の執筆年月日明記）との両篇らしい。そして後者の方が問題意識は鮮明で伊藤整の場合だけを対象にしている。平野謙が当時の右翼の意味合いの流行語だったらしい「革新」なる語でカモフラージュしつつ云わんとしたところは、ほぼ次のようである。

〈公益優先が叫ばれ〉個人主義排撃の名のもとに個人の自律的思考まで抹殺するかに見える。風潮のある現在こそ〈当面する近代日本文学の正統的な伝統たる私小説の問題を顧みる必要がある〉ので

はないか。〉〈真実の自己革新というものはかならず内に社会的抗議や社会的改変の希求をひそめているものだが、出発当初の自然主義文学はまさしくそのような自己革新の精神にたづぬかれていた。〉しかし、自然主義文学の変形たる私小説においてその精神は日本的な風化作用をうけ、社会との対決は跡をたち〈公的なものも私的なものにすり下げ〉そこに人性別扶の源泉を見出すようになった。だが、〈私的なもの一切はわかちがたく公的なものと絡りあい、単純な両者の対立なぞ意味を喪いつつある〉今日、私小説は変貌を強いられ、文学者はぬきざしならぬ自己革新の場に追いつめられている。『得能五郎の生活と意見』は〈もはや傍観者の孤高独善の殻にぬくまっていることを許されなくなった余計ものが、その余計も意識のゆえにかえて動乱する社会に立ちむかう決意を示している。〉〈かような氏の試みに、自然主義文学のあの熄みがない自己革新の精神が直線的に蘇っているとは義理にもいえない。それはもっと強いられた文学くさい営みにすぎない。しかし、それが私的なものそのまま公的なものにつながる場所に生れざるを得なかった、私小説の一変貌とだけは言えるだろう。私はそこに文学発展のひたつ血路をみたいと思う。〉

一方、百合子の「今日の文学の諸相」は、社会生活が刻々と変化している今日、作家が変らないということは現実にはあり得ない。変るといふからには、やはり執拗にそれぞれのひろく高い成長を目標として語られ考えられなければならない、という文脈の中で平野謙の時評に言及している。そして〈作家が何によって書くかというこ

との血路的打開の標本として、車善六、得能五郎、一田福次の存在にふれたのは、一つの着眼点である。が、作家の成長という、前途多難な課題の内からみると、各々の作家のコムプレックスの相異にまで追って語られねばならぬ、としているのである。だから平野が「一括すべからざる作家たちを一括したという意味の批評をうけた」と記憶したのもっともだが、百合子がどういう文脈の中でそう評したかに触れていない点で、この記憶は片手落ちである。

百合子は「大人の文学」と「文学の大衆化」論を批判して、日本近代文学史上進歩的面のバトンの運び手であった自我の探求は今日未開のまま放棄されようとし、ヘブルジョア作家は精神の牙城を襲っている（「文学における日本的なるもの」と評し、純文学に於ける自我の喪失が如何に急速なテムポでその精神を文学以外のより力強い何ものかに託さなければならなかったか（昭和の十四年間）を論じた上で「人生の共感」で私小説の問題をとり上げたのであった。その経緯を頭において「自己革新について」と「今日の文学の諸相」を読みくらべてみよう。そうすれば、日本文学の直面している危機の認識において、又、社会生活の急激な変化が人々に個人と社会ののびきならぬ関係を否応なく自覚させているという認識において、両者は意外な程一致するものがあるのを見出すのである。この一致は、戦後の『近代文学』派と百合子が最も共鳴し合うものの共通基盤であると考えられる。

ただし、伊藤整流の私小説の方法化を文学発展の血路打開と認めることについては、百合子はあくまでも否定的である。「自己革新に

ついて」の後半には百合子の短篇「朝の風」もとり上げられていて、ヘディテールの描写の円熟した瑞々しさにもかかわらず、全体のテーマがふくら丸みを以て蘇ってこないのだ。息苦しいほど思いつめた作者の実感の断片がきれぎれなままで、盛りあがる交響楽的な統一を与えていない。へんに未完成な印象を残している。へおそらく、ここに作者の置かれた困難な位置があるのだろう。と平野謙に「溜息」をつかせている。全く、「朝の風」は、百合子の正攻法が苛酷な時代環境の中で直面した困難をまぎ／＼と示している作品であった。しかし百合子は、顕治宛手紙で、自分はやはり苦しくみっともないところがあっても「朝の風」の方向で行く、と告げ、へ日本の文学史が遠くない昔にさしていた拡大された生活者の我というものを、私は馬鹿正直に追求してゆきます。そこへ自我を解放しようと思います。（四〇・一一・五）と、プロレタリア文学の提起した課題を継承発展させる決意を表明している。生活と文学の統一的發展を求めて歩んで来た百合子として、当然と云えば当然の選択であった。この後、百合子の創作方法の模索は、社会主義リアリズムの日本の実験ということで、平野謙の推奨する私小説の方法化とは違うやり方で私小説を逆手にとり、戦後の作品を生み出して行くのである。それにしても百合子の根本にある「生活と文学の統一的發展」という考え方と、すでに「人間修業と文学修業」（四〇・一・二五）のような文章を書いていた平野謙とのずれが、百合子と『近代文学』のわかりあえないもしくは認めあえない部分につながって行くように思われる。

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

△展 望▽

## 「間の構造」と「いのちとかたち」

劍 持 武 彦

日本語、日本文学、日本文化の特色の一つとして「間」という意識がある。この時間、空間に分析出来にくい概念は西欧的概念では説明しにくい。ちょうど勤という心理作用が分析的に解明しにくいのと似ている。「間」の問題を、言語、風土、民族性の三つの側面から考えてみようと思いたち、五年まえに『間の日本文化』（講談社現代新書）を世に出したのだが、この小著が意外に反響があったので、比較文化論めいたものにますますのめりこんでいき、『比較日本学のすすめ』（PHP研究所・昭55・10）を出したところこれはさしたる反響なく、題名が堅かったせいかなどと負け惜しみを言ったりしているが、もはや世間は日本人論はもうたくさんということなのか。しかし相変わらず内人外人による日本人論は陸統として刊行され、つい最近もドナルドキーン氏の『日本人の質問』（朝日新聞社・昭58・6）という好著が出た。

比較文化、比較文学、日本近代文学と三つ巴の問題意識のなかに

棲息しているものだから、ついつい比較文化論や日本文化論の本の方へ手が伸びてしまう。「展望」に一筆を請われたとき、日本近代文学研究への一分野としてそういう方面のことを書いてもいいというお許しを得たので、本稿では最近の二大長篇評論、奥野健男氏の『間の構造』（集英社・昭58・2）と山本健吉氏『いのちとかたち』（新潮社・昭46・7）をめぐって一筆してみようと思う。

奥野氏の『間の構造』は雑誌「すばる」に連載中も時々は読んでいたが、幸い単行本にまとまったので早速、ノートに抜き書きしながら、熟読してみた。教えられることも多いが、問題の箇所があまりに多い。著者がかんじんの「間」の概念を取り違えているのである。氏は日本人の意識する「間」、日本の芸術における「間」を、ガストン・バシュラルの説く、空、水、火、土の四大元素のイメージとイメージの間、すなわち関係素としてとらえている。これが全くの間違いであることは、「間」について多少とも考えた人なら直

ちに気が付くと思う。奥野氏がどうしてこうした間違いを犯したかというところ、それは「間」をイメージの問題ととり違えたところから発している。

奥野氏が昭和四十七年四月に単行本として出した『文学における原風景』（集英社刊、『すばる』昭45・10、昭46・11に連載されたものに加筆）はやはりバシュユールからヒントを得て、日本の近代の詩人や文学者の想像力の源泉としての「原風景」なるものを「原つば」「洞窟」とか「隅っこ」とかいふ幼時の生活空間をとおしてイメージの構造を探ったもので、氏自身の体験に根ざし、まことに見事な評論であった。以来、「原風景」なる語が文学の評論上、研究上の術語として定着したことはまことにめでたい。

近代文学者のイメージの源泉を「原風景」に見出したことはまことに有効であった。ところが、「間」という日本の伝統芸術の独特の概念にまでこのイメージ論を適用してしまうと混乱が生じる。「間」はイメージそのものではないからである。ましてイメージとイメージとの関係が「間」であることはありえない。イメージ化されないからこそ「間」なのであって、イメージという空間、イメージの流れという時間に分析される以前の「意識」の世界なのである。

「間」は伝統芸術の世界で言い継がれてきたもので、「間」ということはが芸能の語として使われるようになったのはそんなに古いことではない。たかだか室町時代あたりからであろう。しかし「風間」とか「浪間」とか自然の呼吸のなかに「間」を意識することは

古代からあった。「間」はそも／＼日本語の発声法である呼吸、吸気の「間」から生じ、いきつぎと深い関係にある。芸能の世界では意識して「間」を創るので、「間」を意識することによって謡曲の、謡や仕舞も茶道のしぐさも、水墨画の空間も生きているのである。世阿弥の花伝書に言う「せぬひま」なのだ。芭蕉の俳諧における「言ひおはせて何かある」の「言ひおはせぬ」間なのである。

奥野氏は「間」という概念を無理やり西欧的な関係の概念で規定しようとした。そもそも「関係」という概念が西欧語の構造からくる概念であって、言うまでもなく西欧語は、関係詞、前置詞によって語と語、文と文を構築してゆく言語である。主文には主語と行動を指示する動詞が必ず存在し、従文との関係は関係詞で規定してゆく。日本語の構造はそれと逆である。語と語とは「てにをは」によってつながれ、文末の終止語（用語の終止形、助動詞の終止形又は終助詞）によってしめくくる構造である。文末終止語であるからこそ、「間」が言語的にも有効に機能すると言える。そのことは日本語の話芸が極度に洗練された「落語」において「間」がいかに重要かということからもわかる。

奥野氏はバシュユールの諸著を翻訳で読み、その概念を自分のイメージ論に適用した。「原風景」という概念においてそれはまさに有効適切であった。詩の発想が「空、水、火、土」といった原始的イメージの間から生れるというバシュユールの論は、言語、民族、風土を異にする日本文学の場合にもまさに適合する。しかし、それを以て、「間」という日本の伝統芸能のなかで育てられてきた意識

を論ずることは全く見当はずれであった。このことはわれわれにとつて甚だ教訓的だ。

日本文学、日本文化の特色である視覚的要素について論ずる場合、イメージ論は有効であるが、「意識」の問題になると西欧の言語による発想の文脈と、日本人の発想は全く喰い違いを生ずる。こうした誤りを避けるためにはまず日本人の発想の型である日本語の構造から入らねばならない。型を無視して西欧の思考の型の翻訳可能な部分のみとり入れて日本文化を裁断することは厳に戒めねばならぬ。

その点で、造型芸術を手がかりに日本のこころをじっくり掘り下げた山本健吉氏の長篇評論『いのちとかたち』は見事な日本文化論であった。奥野氏の失敗と山本氏の成功の原因を探ることは、今後の日本文化論にとっても大切なことだし、日本近代文学の研究の上にも示唆するところが大きいと痛感する。

山本氏の論は鎌倉時代の肖像画の考察から入っている。「どうして日本の絵には影がないのか」という問いから始まり、日本人の古代信仰の「たましひは身体から遊離しやすいため、そして水面や鏡面に映る自分の姿は言わば離魂と見なした」とする思考の型は明らかに師折口信夫の古代学の影響を受けている。古代人の信仰の世界に沿って、後の世の造型芸術を再生している意識を綿密に追究してゆくのである。こゝには特に「間」ということは出てこないが、「かたち」を通して「間」の意識に到る過程が、絵画や文芸の系譜を通じてしみじみと語られている。

やはり学問の根底のあるなしである。山本氏は折口信夫の学問の方法、思考の型を忠実に学び、その型に沿って日本の古典及び芸能を読み抜いて来て、自分の学問の根底をつくった人である。その上で現代文学の評論にまで及んだ。奥野氏はこうした型を全く持たない。大宰治とか三島由紀夫とかいう同時代作家への人間的共感から文芸評論を始めた人である。「歌枕」についての山本氏の『いのちとかたち』のなかでの論と、奥野氏の『文学における原風景』のなかでの論とを讀みくらべると、日本の古典における学問の背景のあるなしがよくわかる。日本の文化、日本人のこころを論ずるにはまず型を学ばねばならぬのである。山本氏がいみじくも「いのちとかたち」とその長篇評論に題したように日本の文化の伝統は「かたち」において「こころ」をあらわすところにあり「ことば」は甚だ暗示的、象徴的に使われる。さればこそ「間」の機能する言語であるのだ。「はじめにことばありき」「ことばは神なりき」の風土ではないのだ。

「ぼくは」「ぼくは」で迫ってくる奥野氏の文体と「私は」で書く山本氏の文体も対照的だ、この「ぼくは」に対するわたしの嫌悪感はどこからくるのだろうか。甚だ勝手気儘に論じ来り論じ去る高名な評論家への私の嫉妬心、劣等感であろうか。「ぼくは」で書くのは中村光夫氏あたりから始まるのかもしれないが、このずか／＼ふみこんでくるふてぶてしきがある種の人々には魅力なのかもしれない。しかし、研究論文は「ぼくは」では書けないのである。西欧のことばもどし／＼翻訳で読んで自分の都合のいいようにどし／＼使

うことばへの無神経さが評論家には許されるのであろうか。そしてこのふてぶてしさが若い文学研究者たちにどしどし影響するのをわれわれは黙って見ていいのであろうか。

奥野氏のこの長大な評論がいかにも恣意的な「私評論」であるかということは次の藤村の文体への感想に極まっている。

ぼくは藤村の文体は苦手である、何時までも自分の特殊な感情にこだわり、屈折した関係と感性がだらだらと続く、何時になっても視界がひらけることがない。湿潤で粘着力は強いが卑下漫的、道学的であり、笑いやユーモアが全くない。山蛭か地衣類を思わせ、読んで行くとこちらの頭が悪くなるような気持になる。

### (三〇五頁)

氏は重ねて藤村の発想は日本の深い森林地帯の対人関係の発想であり「文体でグローバルな視野を持つことが不可能」ときめつけるが、一体、『夜明け前』という作品を奥野氏はどういう読み方をしたのであろうか。木曾馬籠という地点から西の京と東の江戸を見つめる『夜明け前』の構造は幕末維新という時代の内発と外庄との構造そのものを象徴的に示している。「間」という甚だ日本的概念のとらえ方を誤ったために奥野氏の「間」の論は結局に近づくにつれてますます混迷を深めてゆき、人間が必ず死を迎えるように都市も死を迎えるというニヒリズムに終る。

日本人の民族性の基底である水田耕作民のこころの問題を終始一貫排除して、都市に集中するのが人間の本性という固定観念を持ちつけているための当然の帰結である。従って土に根ざした日本人

のこころの探究はなし得べくもなかった。世界文学の視野に立つとき、ルソー、トルストイ、藤村を結ぶ骨太なヒューマニズムの文学は、太宰治や三島由紀夫といった特殊日本人のニヒリズムの文学から出発した奥野氏の視点からは全く除外されてしまうのである。

奥野氏は恐らくこの長篇評論を書き終ったとき自分の今迄の文芸評論の営為のなかに重大な欠落のあることに気が付いたのではない。氏は「あとがき」のなかで次のように記している。

まだまだ書き続けたい気持のある半面、書き進むたびに、文学に対する勉強の不足を強く感じて来たので、一応連載を終え、一冊の本にまとめることにした。いづれ何年か後、勉強してこの続篇を書きたいと思っている。

この四百六十九頁に及ぶ長篇評論『間の構造』には氏の永年の文芸評論の成果である近代現代文学の知識の蓄積がぎっしりつまっているし、その上、旺盛な知的好奇心による東南アジアからソビエト、はては中国の奥地にまで及ぶ旅行体験も併せてその上、何の「勉強の不足」を感じているのか。これだけ知識や体験や閃きに満ちているのに、一番肝心の「間」の神髄は逐に語られていない。そのことへのこの率直な告白にはやはり敬服せざるを得ない。問題は近代文学のみならず日本の文学のなかに日本人の心を究めるのに何が必要かということなのだ。

再び言う「間の構造」は壮大な失敗作である。「いのちとかたち」は見事な成功作である。山本健吉、明治四十年生れ本年七十六歳、奥野健男、大正十五年生れ本年五十七歳、奥野氏より二歳後輩の私

は敢えて無難の評言を呈し、今後の日本近代文学の研究にとつても、評論とは何か、学問とは何かを問い、自らの不敏をも励まそうとした次第である。

## 少年鼓手浜田謹吾

——「方法」に関する一挿話——

平岡敏夫

う。明治元年八月十五日、享年十五歳であつた。血染めの上衣の襟から、母が縫ひ込んだ次のような一首が発見された。

ふた葉より手くれ水くれ待つ花の  
君がみために咲けやこのとき

所用の帰途、一日余裕ができて念願の平戸島・生月島を目ざしたが、途中、大村に一泊、短時間ながらはじめてこの小さな城下町を一巡することができた。キリシタン殉難の遺蹟や大村城・長与専斎旧宅など案外に見どころの多いこの土地で、もっとも心を打たれたのは、小高い丘の円融寺庭園跡を背にして一列横隊に並んだ戊辰の役戦死者三十七士の墓碑であり、とりわけ、そのほぼ中央に見出された「浜田謹吾藤原重俊神靈」と刻まれた墓石であった。

案内の立札によると、浜田謹吾は大村藩奥羽追討北伐軍三二六名の一人で、少年鼓手。秋田・角館から刈和野にかけての戦闘で、たしか頭を撃ち抜かれて戦死したとい

私はその日半日ほど、右の歌を何度もそらんじながら、少年鼓手とその母のことを思いつづけていたが、この感動の意味がどこにあるのかも考えはじめていた。同じく十五歳で、同じく運命の八月十五日を東北の地で迎えた少年兵の私だったが、謹吾少年は死して九州へ帰り、私は生きて四国へ帰った。この生死を分かつ偶然の符合に、私が身をつまされたからだろうか。そうではないと思う。そういう整理はあとから来

たもので、感動の源泉は右の母の歌にあった、あるいはこの歌と謹吾少年の戦死とにあったと考えられる。この稚拙とも素樸とも思われる和歌一首がなぜかくも胸を打つのか。

おそらく地元にはこの挿話を伝える資料や伝承があるのだろうが、私はその母の名も年齢も階層も人物も知らず、謹吾少年についてまったく同様である。それらがわかれば感動の理由なり意味が解けるといったものでもないようだ。しかし、実は帰京後も謹吾少年のこと、血染めの母の歌のことは気にかかっていた、仕事のあい間を見ては『太政官日誌』を繰って当時の戦況報告を探したり、いくつかの戊辰戦記をひもといてみたりした。そして今のところ、狩野徳蔵編纂『戊辰出羽戦記』（明23・4、耕説齋蔵版）の「仙北郡境刈和野両駅ノ激戦」の項にのみ大村藩戦死者十二名のなかに浜田謹吾の名を見出すことができるのである。

大村藩が総督府から感状を授与され、秋田藩から慰勞の酒肴が贈られたほどの刈和野の激戦であったのだが、多くの戊辰戦記はこの戦闘にふれ、叙述しているものの、

浜田謹吾の名はなく、戦闘状況も具体的ではない。大村藩は報告しているのに、『太政官日誌』にも大村藩戦死者の名は落ちてしまっているが、こうした私の調査はいったいどういう意味を持つのだろうか。謹吾少年の墓石を見、母の歌を読んでのあの感動を探究るために、まず事の真相を明らかにしたかったのだろうか。戦死の状況を具体的に知ることができたら、あの感動の意味がわかるという期待があつての調査だったのか。いずれにせよ、私は謹吾戦死の具体的状況、血染めの上衣の襟から母の歌が発見されたその時の状況を知らなかったのにはまちがいない。これはごくふつう一般に行われている研究のパターンであろう。成立や過程や状況を調べることによつて、感動の意味、作品の内実を知りうる、少なくとも近づきうるという暗黙の前提がそこには存在しているはずである。

## 2

しかし、現在、浜田謹吾の名前をやっと見出すことができ、刈和野激戦のより具体的状況（ただし謹吾抜き）を知りえたもの

の、それ以上進められそうもない。私はもう一度、あの母の歌へ帰らねばならない。

歴史なし、伝記なし、心理学者なしのテキストとしてあの歌を読むしか残されていないのである。ここで、もうひとりと、戦場へ子を送り出して死なせた母のことばを想起することになる。周知の熱田・裁断橋の擬宝珠の刻銘である。

てんしやう十八ねん二月十八日に、わたはらへの御ぢんほりをきん助と申、十八になりたる子をたゞせてより、又ふためともみざるかなしさのあまりに、いまこのはしをかける成、はゝの身にはらくるいともなり、そくしんじやうぶつし給へ、いつかんせいしゆんと、後のよの又のちまで、此かきつけを見る人は、念仏申給へや、卅三年のくやう也。

高木市之助『古文芸の論』（昭27・5、岩波書店）所収の「刻銘」（昭19・10）に正確な本文が出ているが、ここでは引用都合上、保田与重郎「日本の橋」（昭11・10『文学界』昭14・9『日本の橋』、昭43・1『昭和批評大系第二巻』所収）によつた。小田原陣に豊臣秀吉に従つて出陣し、帰っ

て来なかつた堀尾金助十八歳（法名逸岩世俊）の三十三回忌供養のため、母が橋を架けたときの銘文であるが、何度読んでも読む者の心に言いようのない深い感銘を呼び起こす。この母もまた堀尾吉晴の妻という以外に何ひとつ知られていない。保田与重郎は「短いなかにきりつめた内容を語つて、しかも芸術的気品の表現に成功してゐる点申し分なく」と述べつつ、「教育や教養を

ことさらに人の手からうけた女性でもあるまいが、世の教養とはかゝる他を慮らない美しい女性の純粹の声を私らの蕪れた精神に移し、あるひは魂の一つの窓ひらくためにする営みに他ならぬ。」と言う。また「……さらに昔の吾子の佛をうかべ『即身成仏し給へ』とつづけ、それが思至に激して『逸岩世俊と念仏申し給へや』と、『このかきつけを見る後の世の又後の世の人々』にまで、しかも果無いゆきずり往来の人々に呼びかけた親心を思ふとき、その情愛の自然さが、私らの肺腑に徹して耐へがたいものがある。」とも述べている。

保田与重郎は親心、母の情愛にのみ還元しているわけではなく、「……自己を殺し

て自然にまで深めんとした日本文芸の見事さは、かゝる戦国の世の一人の名もない女性の中さへ生きてゐた。「かなしみの余りこの橋を架けた女性は、心情によつて橋の象徴と日本の架橋者の悲しみの地盤を誰よりもふかく微妙に知つてゐた。」というところまで至る。母の情愛のさらにそのむこうに日本的な美と悲しさの象徴を見出すロマン主義者の心情、その独白がここにある。これを意味の付加と言つてもよい。

『日本の橋』の名をあげることなく、浜田青陵『橋と塔』（昭15・8、岩波書店）を引きつつ、高木市之助は、作者は十八歳の堀尾金助の「母」というだけでよいとして、「本文の有つ迫力はこのやうな母性愛に起因するとす考へ方がまづは最も常識的な解釈なのであらう。」と言ひ、さらにそれを斥けて「母性愛とその菩提心と結びつてゐる事」をあげ、さらにまたそれを斥けて「本文の有つ表現の『素樸』といふ事」に行き着いている。そして、用字上の素朴さの検討に入り、本文それ自体の素樸さに及び、「素樸なる表現」という観点から本文を再び検討して、この銘文は「文学以前

の文学であり、謂はば文学が逆に自然へ投げた一片の影」であるとし、これを文学史上の大きな遺失品と考えたり、詩の最高所は自然そのものであると考えたりする傾向を戒めている。これは保田与重郎批判として読むこともできるが、高木市之助の「形」「技術」を重視する「方法」がここにもあらわれていると言つてよい。

謹吾少年の母の和歌を前にして、はからずも熱田・裁断橋の銘文を想起したのであるが、「ふた葉より手くれ水くれ待つ花の君がみために咲けよこのとき」の作者は、十五歳の浜田謹吾の母というだけでむろんよい。双葉のころから手をくれてやり水をくれてやつてという意味であらう「手くれ水くれ」には、少々の庭や畑があつて、実際に草花に「手くれ水くれ」した土地の人の感覚が息づいているようである。大村の地にわが子を丹精こめて育てた母の感覚であるが、熱田の銘文の母がわが子ひとりの愛のために、橋を渡る人たちに呼びかけていたのに対し、謹吾の母の歌の下の句は「君がみために咲けよこのとき」と「君」という大きな価値観の存在を示している。

「君」は藩公か、新しい大君か。「官軍」としての大村北伐軍を意識すれば後者となるが、「ふた葉より手くれ水くれ待つ花の」という誕生からの期待をみればやはり藩公を意識してのものであらう。母として愛が「君がみために」という方向に開いてくるところは、子ひとりへの愛に終始しない健気さのやうなものを感ぜさせるし、それだけ謹吾少年の立ちの姿を凛々しく想像させもする。しかし、この歌の与える感動は、その子の戦死という結末と呼応してのものでなければならぬ。すなわち、もし謹吾少年が母の縫いつけた歌とともにめでたく凱旋したのであつたならば、花はまさしく開いたのであり、そしてそれはそれだけのものとなる。「咲けよこのとき」とうたったとき、母はわが子の戦死を予期していただろうか。「散れよこのとき」ではないのだ。十五歳のおが子に「散れよこのとき」とうたうはずはなく、「咲けよこのとき」にも咲いて散れの覚悟がこめられていなかつたとは言ひ切れぬとしても、「咲けよこのとき」には、やはり少年ながらも精いっぱい軍功を立てて花咲くこと

を願う母の心がこめられていたはずである。しかし、それと同時に、「咲けやこのとき」は、謹吾の戦死により、りっぱに咲いて散ってしまふことを先どりしてしまつていたことになつたのだつた。感動の構造はここにあつたと言ふことができるかも知れない。

堀尾金助十八歳の母も小田原の御陣に立つわが子に「咲けやこのとき」と願つていたかも知れず、死者となつて帰国した浜田謹吾十五歳の母がわが子の何回忌かの供養をしたこともまた確実である。母の愛という意味をもとめておわりとするなら、銘文も歌も同じものとなつてしまふが、ただ、書き残されたテキストとしての母のことば・歌の構造という点では、両者は明らか

に異なっている。「ふた葉より手くれ水くれ待つ花」という個と「君がみために咲けや」という大きな他者。それが形としてはごく自然に結びついている歌の構造。しかし、その構造は、その歌の作られた後に発生した謹吾戦死という事態により、やはり無惨にも深められたと言ふほかはない。

テキストとしての歌の分析は分析として一方に確実でありながら、私が今もなお少年鼓手浜田謹吾のなまなましい戦死の状況を知ることが断念できずにいるのも、理由はこの辺にあるような気がする。以上は、旅の途次からはじまつたささやかな体験にすぎないが、やはり目下の私の「方法」に関する一挿話であることは逃れようもない。

## 透谷とビーコンスフィールド

関 肇

ビーコンスフィールド伯(ヘンジャミン・デイスレイリ 1804—83)は明治二十年前後の数十年間に集中して紹介され広く読まれ

た作家である。彼の小説の流行は多分に政治家としても活躍した彼自身の華やかな生涯への憧憬が作用して、内容的には

「固より第一流の小説家にあらず」(「近來流行の政治小説を評す」、『國民之友』明20・7)と蘇峰に評されたようにさほどすぐれたものではなかつた。しかし政治小説から人情小説への転換期にさしかかつていた時期にあつて、その二つの要素を兼備していたビーコンスフィールドの小説が文学青年たちの間でどれほど人気を得ていたかは『東京の三十年』や『桜の実の熟する時』に熱っぽく語られている。

透谷もまたビーコンスフィールドの小説を愛読した一人だつた。『昆太利物語』にふれて、「生の少年の時の教育と行爲とは毫も彼れに異なる所なし却て今日病氣中の執筆よりも生の性情を見るには近からんと信じ申候」(父快蔵宛書簡明治二十年八月下旬)と書くほどの親近感を抱いていたことは周知のとおりだが、実はもう一か所透谷はビーコンスフィールドの小説に言及している。「当世文学の潮摸様」(『女学雑誌』明23・1)に「比伯著中のロード、カデニーアスがベネシヤを罵つて爾來女人こそ我玩弄物ならんと言しに似る感情あるや」とあるのがそれである。この「比伯」

岩波文庫版の注解ではビスマルクのこととなつてゐるが、私の調査でビーコンスフィールドをさすことがわかつたので以下に報告したい。

透谷が引用したのは『ヴィニーシャ』(Venetia; 1837) からで、該当する部分はその第三十八章 'A Genius and a Poet' の末尾のロード・カジュアンス (Lord Cadurcis) が女主人公ヴィニーシャに求婚して断られる場面に見える。

・Woman! henceforth you shall be my sport! I have now no feeling but for myself. When she spoke I might have been a boy; I am a boy no longer. What I shall do I know not; but this I know, the world shall ring with my name; I will be a man, and a great man!

Cadurcis が「カチニアス」となつてゐるのは正確でないが「爾来女人こそ我玩弄物ならん」というのはほとんど逐語訳に近いものであり、おそらく透谷はこの小説を読んでいたと考えられる。以下『ヴィニーシャ』の梗概を簡単に掲げる。

レディ・アナベルは片田舎の邸宅に娘のヴィニーシャとひっそりと暮らしてゐた。娘には秘密にしているが彼女の夫ハーバートは革命的な詩人で、結婚して間もなく平穩な生活に満足できずに別れた過去がある。レディ・アナベル母子の邸の近くの古寺院にカジュアンスという母子が引越してくると、お互いに境遇が似通つてゐることから親しく交際しはじめる。神経質で病弱なミセス・カジュアンスは傲慢なところのある息子のロード・カジュアンスと仲違いが絶えなかつたが、ある日ロード・カジュアンスが家出したときの衝撃がもとで死んでしまふ。カジュアンスはロンドンの後見人に引きとられてゆく。五年後大学の休暇に戻つてきた彼は美しく成長したヴィニーシャに魅せられて求婚するが断られてしまふ。ヴィニーシャは母親の秘密を探り出し、まだ見ぬ父にこの上なく憧れていたのだった。絶望してロンドンに帰つたカジュアンスはやがて文学に目覚め、詩人として社交界の花形になる。彼はあるパーティで偶然ヴィニーシャと再会して二人は和解するが、詩人を嫌悪してゐるレディ・アナベルは二人

の仲を遠ざけようとする。カジュアンスは一転して怠惰な生活に耽りはじめ、決闘事件を起して傷心のうちにイギリスを離れる。一方ヴィニーシャは悲嘆を癒すために母親と旅に出て、イタリアで偶然にも父ハーバートとカジュアンスに邂逅する。そこで四人はすべて和解するが、ある日舟遊びに出たハーバートとカジュアンスはスペイン湾で溺死してしまふ。

この小説中の二人の詩人カジュアンスとハーバートはいふまでもなくバイロンとシェリーをモデルにしている。両者はビーコンスフィールドの精神形成に大きな役割を果たした詩人であり、ハーバートの描写は十分とは言えないがカジュアンスの性情や行動はバイロンの面影を髣髴させる。『ヴィニーシャ』が透谷の目をひいたのは一つには愛読してゐたビーコンスフィールドへの親近からであるが、同時にこの小説がバイロンをモデルにしていたからにちがいない。透谷は「当世文学の潮模様」で「新著連」の「歎染者」ぶりを力いっぱい批判し、「宇宙の大観は愛恋より大なる者なし、是を極むるは小説家の本領なる可きも、余は

未だ小説家の本領悉く爰に止まるを知らず。文字の英雄は兵馬の英雄と異なる所なし、四海を飲の胆は愚か、宇宙を蓋ふの大観念をなすの力なくしては文字の英雄とはなり難し」と論じている。透谷は「愛恋」を極めることを「小説家の本領」として一応は肯定しながらもその限界性を指摘せずにはいられない。そこに「恋愛」を「想世界」の「牙城」として観念的に純化する以前の透谷の文学的立場があるのだが、「文字の英雄は兵馬の英雄と異なる所なし」という一節は次のようなバイロン像に照応する。

バイロンは此時尚は壮にして其の心想漸く詩情より実動を渴望するの域に進み、(略)自ら詩界のナポレオンを以て許さんとし、峰巒を疾呼し、懸瀑を号令し、閃電迅雷を指揮し、崇峻なる自然を透視し、其幽玄なる至境に向つて萬斛の熱淚を傾瀉し去つて凱旋のシイザルに似たる意気を以て三寸筆頭に迸洩せしもの即ちこのマンフレッドなり。(「マンフレッド及びフォースト」)

透谷が「新著連」の「飲業者」的姿勢を厳しく批判して、スウィフト、ミルトン、

ユーゴー、ダンテ、シェークスピアなどの西洋の文学に範を仰ぎながらバイロンについて一言もふれていないのは不自然な感じがする。「潮摸様」を書いた前年の明治二十二年四月にはバイロンの『シヨンの囚人』の影響を受けて『楚囚之詩』を書き、さらに同年八月に「白龍天の一方に躍るが如く」登場した『於母影』に刺激されて透谷のバイロンに対する関心は急速に高まりつつあったはずである。透谷がバイロンをモデルとする『ヴィニーシャ』を引き合いに出したのは間接的ながらバイロンについて語ることを意図していたのではないだろうか。「潮摸様」では『ヴィニーシャ』

からの引用にひき続いて「然らざればラフェリヤを突放つて水の如く深く、雪の如く白かれ、行け汝が尼寺の路に急げと言しハムレットを学ばんとするにあるや」と「ハムレット」の有名な一節に言及されている。バイロンへの共感がなかったなら、いくらか愛着のある作家とはいえビーコンスフィールドをシェークスピアと同格に位置づけるはずはないだろう。多くのバイロン熱に冒された読者がそうであった以上に透谷はバ

イロンの詩作品とともにバイロンその人の情熱的な行動に魅せられていた。透谷のバイロンに関する叙述には「マンフレッド及びフォースト」のほかに「厭世詩家と女性」「富嶽の詩神を思ふ」などのいたるところにバイロンの情熱への賛嘆が満ちている。

バイロンに傾倒していく過程で、バイロンへの伝記的関心がもともと愛着の深いビーコンスフィールドの小説と結びついて「潮摸様」における『ヴィニーシャ』の引用になったことは容易に想像できる。「爾來女人こそ我玩弄物ならん」という「カヂニアス」の叫びはバイロン自身の声としてみてもおかしくはない。

『ヴィニーシャ』は透谷なりのバイロンに対するイメージを鮮明にするのに役立つばかりでなく、詩人をめぐる女性の立場への同情も深められたのではないだろうか。この小説はヴィニーシャのまだ見ぬ父親への憧憬の念とレディ・アナベルの徹底した詩人への嫌悪の情という二つのモチーフが中心になって展開されている。特にレディ・アナベルの詩人との不幸な結婚がもたらした偏見は執拗な筆致で描かれている。

'He could whisper in tones as sweet,  
and pour out his vows as fervently.  
Yet what am I? O my child!' con-  
tinued Lady Annabel, 'beware of  
such beings! They bear within them  
a spirit on which all the devotion of  
our sex is lavished in vain. A year—  
no! not a year, not one short year!  
—and all my hopes were blighted!  
—O Venetia! if your future should  
be like my bitter past!—and it might  
have been, and I might have contri-  
buted to the fulfilment!—can you  
wonder that I should look upon Ca-  
durcis with aversion?' (Chap. LIII:  
A Promise)

このような痛切な感情にまで追いつめら  
れるに至った女性の不幸は透谷に強く印象  
づけられたことだろう。のちに透谷は「厭  
世詩家と女性」(『女学雑誌』明25・2)の  
後半で婚姻についてふれたとき、ハイロンを  
例にあげて、「嗚呼不幸なるは女性かな、  
厭世詩家の前に優美高妙を代表すると同時  
に醜穢なる俗界の通弁となりて其嘲罵する

所となり、其冷遇する所となり終生涙を飲  
んで寝おての夢覚めての夢に郎を思ひ郎を  
恨んで遂に其愁殺するところとなるぞうた  
てけれうたてけれ」という女性への満腔の  
同情を示している。このとき透谷の胸中に  
『ヴェニーシャ』が思い浮べられてはいな  
かったか。外国文学の素養の範囲が透谷と  
極めて近かった藤村はこうした推測を十分  
裏ひけてくれている。彼は(上)(下)二回  
に分けて掲載された「厭世詩家と女性」と  
同じ号にそれぞれ「ローコンスモールの  
妻」「詩人ミルトンの妻」を書いていゝが、

## 藤村の帰国直後の談話

島崎藤村は、大正五年七月四日、三年に  
渡る滞仏の後、日本へ帰国した。四月二十  
九日パリを出発し、ロンドンに渡り、そこ  
から五月九日日本郵船熱田丸に乗船。第一  
次大戦中ということで大西洋を回り、ケー  
プタウン、インド洋を経ての神戸到着であ

さらに二か月後に「詩人ハイロンの母狂女  
カセイラン」(署名「H. H. 訳」『女学雜  
誌』明25・4)を書いたとき、ハイロンの  
母についてではあるが「かの『ヴェネツヤ』  
のカーチユルミスにたふふくもあらわれ  
ど」と『ヴェニーシャ』を連想しているの  
である。

〔付記〕 VENETIA のテキストは THE  
WORKS OF BENJAMIN DISRA-  
ELI EARL OF BEACONSFIELD  
(AMS Press, New York, 1976) vol.  
10-11 に拠った。

赤尾利弘

った。  
その間の経緯に関しては航海記「海へ」  
(大・7)があるが、藤村はその七月四日  
神戸に一泊、翌日大阪に一泊、さらに京都  
に一泊し夜汽車で東京に戻ったのは七月八  
日である。

その藤村の帰国直後の心境の一端を語るものとして、次に紹介する新聞の談話記事—管見に入ったAからIまでの九つの記事—がある。AからFまでは神戸で、GからIまでは東京で取材されたものであるが、内容から判別すると、Gのみが話題としては異色で、他は戦時のパリあるいはロンドンの文学芸術思想状況、ひいてはフランス人気質、また藤村自身の経験を述べたものである。

なにごんマスコミに求められての談話であるから速記、電話連絡等によるミスもそこに見え、校訂を要する部分もあるが、振り仮名も一部を除いて省き、それぞれ内容が重ならないように紹介していくと、

A 大正五年七月四日大阪時事新報(夕)  
 へ大正二年四月佛國に赴き巴里に滞在し居たる島崎藤村氏は四日朝神戸入港の郵船熱田丸にて倫敦より歸着神戸下山手通葛城旅館に投宿し一泊して五日大阪に赴き六日頃歸京の筈なるが氏は浴衣の襟を寛げながら「今始めて疊の上に寝轉んで見ました」として笑ひながら「現時の佛國は上下を擧げて戦争に熱中し印刷所の如き大部分休業し居

り随つて出版界は至極物淋しく戦争勃發以來一固年間位は殆んど文藝上の出版物を見ざりし有様に戦争前迄數十種ありし文藝雜誌も今日にては二三種出版せらるゝに過ぎずたまたま出版されるゝ作品は殆んど全部は戦争を背景としたるものにて佛國の名有る詩人小説家は多くは五十歳以上なるが昨年九月當時佛國文壇の中堅たる詩人ベギーが四十五六歳の壯齡にて戦死せる外特筆戦争に従事せるものなし

青年作家中自働軍隊等に屬するものも數名ある位なり此ベギーは佛國青年一部の思想を代表すともて稱せられ居たる詩人なれば其死を深く惜まれ近く其全集を出版しベルグソン等の序文を添ふる筈なり倫敦には乗船前十日位滞在し居たるのみなるが始めて其土地を踏みたる際は昔讀みしバイロンやセレーの國へ來たと云ふ懐しき感情湧き起りたるも現時の文藝上の出版物は多くは通俗的にて殖民地向のもの多く殖民地を離れては英國を解釋し得ざるやうの感じを爲すと同時にバイロン時代の英國にあらざるを深く感ぜり」云々

このAが時間的には最も早いものである

が、以下このAと内容が重ならないようにBを、またABと重ならないようにCを(以下同)抄出するようにしていくと、

B 同七月五日都新聞

へ藤村氏は語る「向ふに着いてから一月ばかりの間はまるで小學校の生徒の様に語學の最初から初めてそれ等の研究に費やして了つた、戦争を材料としたものではフランス・ジャムの新著「兵士の爲の祈り」などが稍巴里の紙價を高からしめて居る(以下略)」(大阪電話)

C 同七月五日大阪朝日新聞

へ(略)思想界を動かすといふやうな人は何れも老齡などで戦争には参加して居ないで思想界の損害も至つて少い」と言い、このことがCの記事の見出しにも使われている。またAでもふれた故ベギーの全集について

へさうして佛國一流の哲人ショアレス、ベルグソン、モーレスの三人が序文を書き遺稿を出版していたと述べられている。

D 同七月五日報知新聞(夕)

出版状況については

へ昨年から徐々出版物も出てゐる、併し夫

は殆んど戦争を背景としたものばかりでモウリスバリス、シャルルモーラス、シュワルス、ロニー、フランシスジャンなどの著書が歓迎されてゐる」とやや詳しく報ぜられ、さらに「文豪コンクールアカデミーの昨年の賞金は、新進作家ルネペンダヤスの作が當選した。(中略)劇も戦争物が流行リマチ子一的の簡單なものが歓迎される名優サラベルナルは脚を切斷した爲め舞臺に立たないと云はれたが再び現れて戦争劇に出演したのを見た」

「英國で沙翁三百年記念展覽會を見たがハムレットの第一版などの珍しいものがあつた(以下略)」と(神戸)などとある。

#### E 同七月五日東京日日新聞

「白耳義の假政府の所在地アーブルに着き其處で嚴しい旅具の検査を受けて立つた英佛海峽を通つた際は夜中で潛航艇の出没を聞いてゐた故一種悲しいやうな心配をした倫敦に着いてから正金銀行の阿部氏の世話でバハマン音楽會や沙翁劇を觀て」

「神戸に上陸すると俄に愉快な心持になり何となくソワ／＼してまだ落付かぬ巴里に行く迄は著述もあちらの模様なども故郷に

知らせたいと思つてゐたが思ふ十分の一も果さず東京の友達に出會つて叱られるのを心配してゐる」などとこのEは藤村の帰国直後の心境が語られてゐる。仕事が十分にできなかったということの中には「櫻の實の熟する時」の中断も入っているはずだ。(なお藤村の渡仏にあつたの計画については大正二年四月十二日(夕)号大阪時事新報参照)

その他、フランス政府がポルドーより戻つた後は、オペラ座、ルーブル美術館の一部が開かれるようになったことを報じた後、大學の講堂も戦争の爲に一時休んでゐたが昨年頃りから徐々に始め出してベルグソンの哲學講義杯を婦人や外國留學生の爲に始めてゐることなどを述べてゐる。

#### F 同七月六日読売新聞

これは「へみり抄」のごく簡略な記事にすぎないので紹介を省略する。

#### G 同七月九日報知新聞

このGのみが他と比較して異色で、フランス女性の服装のあり方に談話内容がしばられてゐる。取材者側の意図がはっきり定められていたため、以下のような内容が引

出されてきたものと考えられる。

「(上略)大阪京都を経て八日正午歸京直に芝二本榎の自邸に歸つた蒸熱い其日の夕多くの訪客で賑つて居る奥の一室で氏はポツリ／＼靜かに物語る、『(中略)船中に在る事十五日、赤道直下を二度も通り、實に言ひ知れぬ寂しさに襲はれた、大隅群島の青黛が朧げ乍ら視界に入つた時の嬉しさは未だに忘れぬ』と旅中に霜を混へた頭髮を横に明さまに見せて更に言ふ、『巴里に歩を入れた當時は色彩の強い華やかな婦人の姿が恰も流行の淵源地たるを誇るかのやうに強く眼光に映じたが稍落着くに連れて其れは、眞に巴里女の服装で無い事を諒解した、けば／＼しい華美な姿は女優や狹斜の巷の者か、さも無くば他國から衣裳の着方や交際振を習ひに来る富豪の令嬢達が粧ふ扮装なのであつた、純なる巴里の女は決して眩しいきらびやかな衣服は着けぬ、黒の帽子に黒の着物、黒リボン而して袴の裾の飾りの如きも黒の天鵝絨で施す、即ち全てが黒づくめで飾りも光澤の有る同じ色でするといふ風になつて居るのだ、實に質素なもので粹がつた女でも黒帽子赤薔薇の花

を翳す位なものである、此傾向は決して歐洲大亂が勃發してからでは無い、でも音楽會や劇場へ行く折は可成氣取つた装をする、金ピカの贅澤な装身具をも着ける、併し其處へ行く途中では矢張り黒色のガウンで身體を包み決して美しい装ひを路傍の人に窺はせぬ女優でも一流の人は矢張地味で素人とは何等異なる處がない、又男なども實に質素で佛蘭西人殊に巴里ツ子と言へば粹でハイカラで贅澤のやうに思はれるが事實は全く正反對である、男でも女でも日本人の方が遙かに奢つて居るやうだ」といふやうに述べ、さらに、大戦後は男子の職業もだいぶ女の手に乗ねられたこと、謝肉祭や共和祭も少し調子を落していることを付加している。

#### H 同七月九日東京日日新聞

へ巴里の市中は戰爭熱など少しもない唯ツエッペリン飛行船の襲來を恐れて夕暮から窓を閉づる規定になつてゐる私は二三度此の規定を破つて危く罰金に處せられんとした事があつた」と軽く笑はれた」と失敗談を述べたところへ、藤村の長男次男の二人が奥から駈け出して来て両側に座つたので、

亡夫人のことに談が及ぶと

『唯夢……です』と淋しい笑を漏らしながら愛児たちの顔を今更にしげ／＼と見入つたという説明でHは終わつてゐる。

#### I 同七月九日読売新聞

へ(上略)芝二本樓の寓居を訪づれると、留守中の世話をして来た姪は甲斐々々しくも庭前に打水をし、氏の愛児は『父さんが歸つたのよ』と小さな友達に吹聴して嬉しがつてゐる』などという地の文も先のHの子供達の説明とともに見逃せないところである。姪や子供達に囲まれる日常生活の中に歸つて来たといふことは、後の「新生」や藤村童話、さらに「嵐」等の世界が既にそこに広がっていることを意味するからだ。フランス人氣質については

『戦争の始つた頃はさうでもなかつたが

この頃は民衆は戦地へ行くことを一つの仕事と考へてゐるやうで、繁農時となれば家へ歸つて耕耘をして、また出かけて行く、時には子を産みに歸つてまた出かけると云つた風です、道普請をしてゐるのを見ても思ひますが、非常にのんきで、暫擾戦もあんな風だからやれるのだと云ひます』と

述べ、最近のフランスの文芸出版物については、具体的に

へ「ベルハレーンの「ベルデック・サンフラン」」「ロマンローランの「戦争について」」「ポール・オーレルの「佛蘭西の詩」、ポール・クロデルの「戦ひの顔」、フランシス・ジャムの「祈禱」、モーリス・バレス、シャル・モウラス兩氏の論文集、ゴンクール・アカデミーのロミーの兄が戦争を題材とした「ベルデュー?」最も新しく出版されたシュワレスの「セルバント」など』を評判の良いものとして挙げてゐる。これらの書を藤村が持参したことは、藤村全集別巻の蔵書目録によつて確認しうる。最後に「何しろ私は三年の永い間晝寝に行つたも同様ですから」と藤村のやや韜晦的な比喩の言辞を紹介している。

以上これらの談話資料を通読することによつて見えてくる意義は、まず藤村の伝記の空白の一点を埋めることが可能になることである。またこれらは、藤村のフランス旅行による産物「平和の巴里」(大四・一)「戦争と巴里」(大四・十二)と、帰国後の「海へ」(大七・七)あるいは「新生」(大

八)「エトランゼ」(大十一・九)等の作品との間の意識上のかけ橋ともなつてそれらの作品のある部分を裏付けかつ補足することを可能にするし、それらに書かれていない見聞すら読み取ることもできる。また当時、フランスで出版された文芸作品名から比較文学的考察へとすすむ一助ともなりうるだろう。

そればかりでなくGHIの記事が載つた翌七月十日、帝大の卒業式に行幸途中の〈鳳輦〉に〈直訴状〉を投げ込んだ〈狂漢〉がいたという〈不敬事〉が翌十一日の諸新聞に載っているのであるから、AからIに見る半ば外人的な視点を持って帰国した藤村にとって、島崎正樹の故事を想起させるこの事件は、決して無関心ではいられなかつたはずのものである。そこから日本の近代化を見直す後年の「夜明け前」(昭四一昭十)への道程を見出すこともできるだろう。

## 〈追悼文〉

# 〈記憶〉のなかから

## 三 好 行 雄

死者にかかわってある生者のひとなみは、つねに空しい。死者への追弔に似て、生きのこったものの鎮魂の儀式にはかならぬからである。越智治雄氏の告別式で、氏への弔辞を読む機会を与えられたが、この声はついに越智氏には届かないとの思いも消せなかった。この追悼文にしても、おなじである。いまは、わたしにかかわる思い出の一端を記して、責をふさぐのみである。

\*

越智治雄氏との最初の出会いは、確か、東京大学の国文学科で、池田亀鑑教授の近代文学ゼミ（われわれは当時、勝手にそう思いこんでいた）であったはずだが、その記憶はさだかではない。越智氏と会話をかわした記憶が鮮明なのは、氏が大学院に進学した年、昭和二十八年に、大学院研究会

が発足したときであったと思う。いまと違って、講義や演習の制度化されていなかった当時の大学院生にとって、学問の雰囲気に触れうる貴重な機会のひとつであった。専攻の時代にこだわらぬ自由な研究会だったが、のちに、この会から近代文学を専攻するグループの集まる研究会が派生し、これが〈文学史の会〉の母胎となった。その間、越智氏はつねに中心人物として、リーダーシップをとりつづけたのである。

文学史の会ははじめ、島崎藤村の研究会などをほそほそと続けていたが、やがて『若菜集』以下、『道程』『月に吠える』などの詩集を対象とした共同研究をはじめたことで活性化した。所収詩篇の個々を対象にして、〈解釈〉という手続きによる作品構造の解明を試みたのだが——多くを密室の作業に負うている文学研究が、いかなる

領域と方法において、個を越えた協同の作業として成りたち、客観的な成果をいわば共有の財産として獲得しうるか、という〈共同研究〉の可能性を考えたいとの根本の発想は、やはり、越智氏の示唆によるところが大きかった。文学研究の学としての客観性や普遍性の問題が、当時、氏のつよい関心のあったことは確かで、気楽な座談でも、〈私〉という主語を使わない論文が書けるかなどのごとを話題にした記憶がある。

文学史の会で、越智氏はもともと明晰な理論とせんさいな感受をそなえ、つねに有力な意見の提供者であった。博学多識にあわせて、ねばり強い資料の博搜と調査の結果報告が、しばしば、わたしたちを驚倒させた。共同研究の場の外でも、氏は時間と労力を惜しまない勉強家で、たとえば明治新聞雑誌文庫への氏の日参りも、わたしたちの間では有名だった。所蔵資料のすべてに目を通すつもりではないか、とさえ疑ったほどである。コピー技術のまだ発達しないころ、〈これ〉とって手渡された紙片に、わたし自身の研究主題にかかわる貴

重なる資料が披露されてきた、などのこともある。

明治文庫で、越智氏は、西田長壽氏という知己にめぐりあっている。この書誌に関する無類の博識を蓄えた篤学者は、越智氏の実証研究の骨格の形成に、与って大きな力があつたはずで、氏の学問にとって幸福な出会いであつたといえよう。氏は西田氏を、師をもつて遇していたが、はた目には、師弟というより年齢を超越した友人関係とも見え、時に機会があつて、両氏の議論や清談に加わるのは楽しい時間であつた。

越智氏が多趣味のひとつで、桂米朝師などの落語家に知己の多いことも有名である。江戸から明治にかけての寄席芸術の研究は、あるいは、氏のライフ・ワークのひとつになるはずだつたかもしれないが、下座離を集めたレコードの解説を依頼され、コロムビアかどこかのレコード会社の社員を駒場（教養学部）の研究室に呼んで、同僚の度肚を抜いた話などを聞いたことがある。氏自身、座談の名手で、講義の名調子ぶりにも定評があつた。文学史の会でも、会が果てれば、麻雀の卓をかこむなどの〈遊び〉

の会に転じ、また、しばしば酒宴の場と化した。越智氏自身は酒をさほど嗜まなかつたが、酒席の交りを辞することはなかつた。興のおもむくままに酒場の席に坐りつづけ、深更午前三時を越えて別れるなどの仕儀にたちいたつたことも何度かある。元凶はもとよりわたしだが、一度だけ午前一時をすぎ、自宅から酒席に、逆に呼びだされた思い出もある。酒席での話題はもちろん多岐で、時に虚学に従うことのむなしさを冗語まじりに嘆くふうのこともあり、また時に、映画演劇や歌謡曲についての——もつと端的にいえば、藤純子や藤圭子についての、越智氏の蘊蓄が披露されることもあつた。

映画や歌謡曲についての造詣で、わたしは越智氏につゆ劣るとは思わなかつたし、現に酒席でも対等に渡りあえたはずだが、その余のことについては、研究者としての資質や才能をふくめて、また、人としても、ついに及ばぬとの思いが深かつた。及ばぬことのひとつには、他者の研究についての関心の持続と思ひやり、とくに若い研究者への心くばりがある。氏自身が中心になつ

て、より若い世代の研究会を組織していた一時期もある。また、寄贈される著書や紀要論文のたぐいに對しても、つねに謝辞と感想を書き送つて応えることを已めなかつた。これはある意味で至難のことといえるが、わたし自身の経験に徴して、それは論の美点をかぞえ、可能性を指摘するという態のものだつたはずである。反面、自分の研究に對してはリゴリストであつて、神経質なまでの自己点検を忘れなかつたが、他者へのそうした寛容さに、越智氏の本質的な優しさがあつた。その優しさは学生を引具して、藤圭子の初のリサイタルを総見し、看板を下す直前の日本橋末広を訪れるなどのことにも及んだ。

その後、越智氏は教養学部を迎えられ、東京大学でのわたしの同僚ということになつた。大学紛争の激化したさなか、駒場での内ゲバを防止するためにスクラムを組んだり、騒然とした大学の構内から、ジングルベルの鳴りひびく、いつもの師走の風景のなかに逃れて、身の不運をかこちあつたりしたのも、いまではむしろなつかしい思い出である。おなじ時期、雑誌『文学』

が越智氏の司会で、紛争当事校の助教授を集めてへわが「学問」について語らせるという皮肉な座談会を企画したことがあった。紛争にかかわるアクシデントで、予定された当日に出席できなかったわたしは誌上参加ということになり、越智氏の問いに答えるという形で感想を語った。氏と久しぶりに、研究のあれこれについて語りあう機会だったが、お互いに厄介なところに来ているとの実感痛切だった。前後して、越智氏の学問も、ひとつの曲り角にさしかかったように思う。

## 越智さん

越智さんの葬儀が営まれた日は梅雨寒の天候で、朝から小雨が降り続いたが、出棺のころにはそれも上がって、街の緑は美しく洗われていた。柩に従って幡ヶ谷の火葬場に着いたとき、季節も場所も違うはずなのに、私は当然のように『彼岸過迄』の

しかし、東京大学という組織の、ことなつた部局に所属する同僚という関係は、越智氏とわたしの間にやや複雑で、微妙な状況を作りだそうとしていた。そして越智氏の宿痾がようやく篤きを加えたのが、決定的な不幸であった。氏は心身ともに多難だった晩年、まことに早すぎた晩年を迎えることになる。その間、わたしはついに無力であった。

いまはただ、越智治雄氏の眠りの安らかなことを祈るのみである。

## 十川 信介

ころ」で越智さんが意味づけた一つの風景を思い出さずにいられたかった。

宵子の骨揚に行く千代子のみつめる印象的な風景——高い樹の枝から非常な速度でさきさき舞い落ちて来るが、容易に地面の上へ落ちずに、何時迄も途中でひらひら

する。木の葉。それに、頭上繁くさしかう枝々の下でへ自分の通る所は存外明るい」といふ彼女の「奇妙」な感覚。ここに越智さんが、死に向かつて進みながらそれを実感せぬ人間の「象徴」を読みとっていたことは明らかである。これに続けて、骨揚を待って一服する盲人の姿は次のように説明されている。

一つの間が提出される。まだ時間はあるのか。なるほどわれわれは猶予された存在なのである。にもかかわらず、人は一服の煙草、生活の些事の中で、見なければならぬものを見ることがない。

この論文が発表されたのは昭和四十三年六月。越智さんと知りあってまだ日の浅かった私は、漱石同様に越智さんもまた「死」からへ帰って来た男」であることを十分に理解しえなかった。いや、こういう言い方は正確ではない。生死の問題とまともに向かいあったことのない凡俗の私には、へ見なければならぬもの」が見えず、越智さんの「雨の降る日」の章への論及が、いささかバランスを失したものと思われ

なかつたのだ。そんな私の感想に対して、あの論文を書くことは自分には必然的だった、いずれ会って話したい、という返事を越智さんは呉れた。越智さんを襲った病魔が容易ならざるものであることはまもなく聞いた。しかし越智さんが論文中に書いたように、へわれわれはどれだけ人の痛みを分け合うことができるだろう。まさに「人間の何うする事も出来ない持って生れた軽薄」は否定できないのだ。私がこの論文のモチーフの切実さ、あるいはそれを書いている越智さんのもどかしさを本当に理解した（と思った）のは、それから十五年後、越智さん急逝の知らせを受けてからだった。〈本当はもう時間がないのではなにか〉。ほんやりと煙草をふかして待つ私の眼に、焼場の若葉は一瞬色あせて見えた。今にして思えば、越智さんが〈必然的〉と言ったのは、漱石の言葉に自分の肉声をかぶせるモチーフの切実さだけではなかった。越智さんの司会で行なわれたある座談会の席上、これから各自がめざす研究の方向を話し合おうと提案した越智さんが、みずから、国文学者として出発した時点での

〈自己限定〉と、切り落したものの回復という課題を語ったのもそのころのことだった。

〈遅れて来た青年〉である私には多少わかりにくい事情もあるが、まだ十分な市民権を得ているとは言えなかった〈近代文学研究〉を〈学問〉として確立することは、越智さんたちの世代にとっては、自分たちに課せられた使命のように感じられたにちがいない。既成のアカデミズムが強固に成立していたなら、問題はもっと単純だったのかもしれない。越智さんはそれを批判しつつ新しい地平を切り開いて行けばよかったはずだから。だが資料的な整備も不十分だった昭和三十年前後の研究状況が、越智さんにアカデミズムを補強する役割を果たさせ、〈国文学者〉としての自己限定を強いたのではないか。その結果、越智さんは資料の博搜と緻密な論理を武器とするきわめて禁欲的な〈実証主義者〉として登場せざるをえなかった。

私は、越智さんに潔癖で規律を好む一面があったことを否定はしない。しかしよく知られているように、越智さんはもともと

多芸多趣味、豊かな感性の持主である。演劇、落語は言うに及ばず、音楽、絵画にもそれぞれ女人はだしの鑑賞力を持っていた。たとえば音楽にしても、私はどれだけ越智さんからオペラのおもしろさを教わったかわからない。だがオペラ狂と呼んでもいい越智さんは、同時に演歌を愛好し、興いたれば「セナデナイテルカラジシボタン」と蛮声を張りあげる人でもあった。つまり、さまざまな方面に旺盛な食欲を示し、多様な価値観を包擁していた越智さんは、〈国文学者〉としてはその生理を規制する方向で出発することを余儀なくされたわけで、封じこめられた感性がその復権を求めて噴出するのは〈必然的〉ななりゆきだった。

『漱石私論』の書評で、三好行雄氏が「明晰な分析の背後にひそむ主観の揺動とほとんど放恣なまでの風景の意味づけ」と評した〈私〉性は、そのあらわれにはかならない。

しかしこの傾向は必然的ではあっても、決して越智さんのすべてではなかった。

ここに一つの作品があり、読み手としての〈私〉がいる、その〈私〉が作品をどう

読むか、という実験をしばらくやってみてみた。そういう意味のことを当時の越智さんはよく言っていた。文学研究が研究者の私性を完全には離れられないものならば、それを徹底化したときに見えてくるものと見えなくなってしまうものを見定めたい、その結果がたとえ自閉的になっても、それが「深くなってゆく一つの階梯としての自閉性」であるならば、冒険の孤独を恐れてはいけない、と越智さんは考えていた。へばくはある場合には出口のない論文を積極的に書きたいし、またある場合には別の方法でも書く。その意味で「私論」はあくまでも「試論」であった（事実、『漱石私論』とは別の方向で漱石論を書く計画があった）。

鋭敏な自意識家だった越智さんは、自分の方法の限界をつねに自覚していた。作品にしても作家にしても、ある方法で対象を分析した場合、当然そこには割り切れない余りが残る。その剰余の部分を縮小するためには、どうしても複数の方法が要求されるだろう。へどんな方法でもよい。ただその方法の有効性の範囲を十分意識できていれば」と言う越智さんは、いくつもの試論の積み重ねの上に、生涯に一つでいいから、対象をトータルにとらえ、生硬な論理や方法を越えて「馥郁と香る論理の論文を書きたい」と念願していた。

だいたい色を赤と黄の混合と説明して満足できる人はいいい、しかしだいたい色自体を直視しようとする人がいる。その人は常に過程にあるものだから批判を覚悟しなければならぬ。

私信の一節でヤスパースのこんな意味の言葉を教えてくれたことがある。有島が「惜しみなく愛は奪ふ」に記したH.O.と水の譬えによく似た考えだが、越智さんはまさに「へだたい色」自体、「へ水」自体をとらえようとした人だった。だから越智さんの路線はいつも複線であり、単線ではなかった。

「書きながら見えてくる、書くことが思わぬところへ自分を引きずり、導いて行ってしまう」と言う越智さんが、複線の道を進む自分を明瞭に自覚したのは、私の推測では「浮城物語」とその周囲」（昭三七・三）あたりからではないかと思う。文学極衰論

前後の文学状況を通して近代文学成立期の難問に迫ったこの論文が、矢野龍溪を中心とする多数の新資料に支えられていることは言うまでもないが、それ以上に鮮かに浮かび上がってくるのは、それらの資料に生命を吹きこむ一方で、逆に自分が生かしたのから導かれて行く越智さんの精神の躍動である。この論をはじめとして「政治小説における『ノベル』の意味——『雪中梅』と『外務大臣』」（昭三九・一一）、「想実論序章」（昭四七・一）、「小説の自覚」（昭五一・五）などの一連の論文が研究史上に占める大きな位置については、かつて述べたことがあるのでここではくりかえさない。しかし大切なのは、越智さんがここで「啓蒙家たちの志向した近代と文学的近代の跛行」を見てしまったことであり、しかもその一方を切り捨てるのではなく、二つの流れを誠実に追おうとしていることである。この姿勢が先に触れた方法の複線化へとつながって行くこと、そしてその複線が、次第に数を増し、近代文学の成立という迷路に正確な道標を刻みつつあったことも、あらためて説明する必要があるだろう。

〈だいたい色〉をした対象の総体を求めて、越智さんは「過程にあるもの」としての困難な道を選んだ。高いところをみつめて歩き続けた。

手許にある百通近い書簡を含めて、越智さんが書き残したものを読み返すと、以前はわからなかった部分が少しずつわかってくるような気がする。透谷のことが一つわかり二つわかりする喜びを藤村は語ったが、私の場合は、越智さんの好意に甘えてばかりいた自分に対する悔恨の念がつきまとう。〈道へ遠イヨナア〉へ前進アルノミ——越智さんの声が懐しく甦ってくる。苦しいときには、レコードをガンガン鳴らし、時々歌をうたうんだ、と言っていた。感傷過多と笑われても、今夜はオペラのレコードをかけ、合間には、越智さんがうたったという歌をうたいたい。ドコマデツクヌカルミヅ……

七月二十八日、越智さんの五七日に

## 〈書評〉

大西 貢著

# 『近代日本文学の分水嶺』

——大正文学の可能性——

助川 徳 是

たとえば、私がどこかに「江戸文学については全く無学である」と謙退の気持から書いたとする。そして、他のどこかで、西鶴や近松について、ごく常識的なことを書いたとする。すると、どこかに頭の硬直して形式論理以上のことがわからない擬似文献実証主義者がいて、助川の先の言葉は、「誠実さから出たものでない言葉の上だけの偽り」であると言い、「謙虚さを装いつつ、実際には、それを逃げ道や責任のがれの手段に使う傾向がある」と判断されたとする。それでは私はたまたまのものではない。私は大西氏の能成の「反自然主義三部作」についての、本書二二七頁十二行目から、二二三頁五行目までの議論に、例示したものと同種の弊を感じる。

たとえば、先行研究のA、B、C、D、

E……の評価に、どうしても自分が抱いた実感とそぐわぬものを感じていて、あまたの文献に当たっているうち、遂に自分の実感と付合するQなる評価に出会ったとする。Qの文献のあることは、多くの研究者に知られていないとする。その場合、A以下を過度なまでに攻撃して、Qを過度なまでに援護するとする。その根拠は、自分が対象の作品を読んだ時の実感だけである。実感というものは、どんな公正な人の実感でも、歴史的な規定から自由ではない。それを正直に表白することは、個人的な人物でそれがあればあるほど、特に、反権威主義的な表情を浮べたものであればなおのこと、読む者には面白い。しかし、かといって、面白ければ良いのは芸術や芸であって、研究ではない。時代の価値観が変れば、実感も

変貌する。自分が作品から受けた実感を、過去の評価とつき合わせ、どうしてそのような評価が出てきたかを追求し、その理解に立った上で、Qなる評価もあったし、それは、かくかくの論理にもとづき、その時代においても正当であり、現代においてはQの評価の方が、継承すべき要素が多い、と、何もこの通りでなければいけないと言うのではないが、なまの実感を、論理化する過程には、つねにそうした努力がいる。本書九頁で、大西氏は、「何故、あれ程までに、広津和郎が父に愛情を持ち、尊敬しなければならなかったか」と疑問を發し、「その理由」を「何ら明確に説明していない」と述べている。では、かりに大西氏が、ご父君に、愛情や尊敬を持っておられるとして、氏はご自分の肉親への心情を、「明確に説明」できると思っているのだろうか。こういう微妙な心情を、明確に説明しえなければ、「その理由が稀薄」であり、「理由の説明にはなっていない」ず、「説得力がない」と批判されなければならないものだろうか。こういう場合、広津柳浪という父が、子にとってどんな父であったかを調べ、(それ

は本書の大西氏の調査で私には充分と思えるのだが、あわせて広津和郎の資質を知る一助にもするのが、研究の常道だろう。

一方、大西氏は注8で、「広津柳浪については、まだ詳しく調べていない。」として伊狩章氏の『硯友社の文学』から二行を引くのみである。すると、私の誤解かも知れないが、氏は、その人格や思想や芸術が、真に、明確に説明できるような偉大で完璧な人物でなければ、尊敬や愛情の念を持つてはいけないとでも言いたいのだろうか。私の父母によせる、あるいは妻によせる心情を、「明確に説明」せよと言われたら、私は拒否する。まして文学者は羞恥心やはいかみの念が人一倍強い存在である。氏のこの辺の論述を見ると、異端審問所や、ナチの法廷にでも連れ出されたような思いがする。

たとえ評論であるにせよ、文学者の表現は、表面に現われた字句を、形式論理ですくいとって、その不整合をついたり、評者の資質で裁断しても、それは批判にも何もありはしない。安倍が「友に与ふる書」の中で、「雷鳴と電光とは、この頃の我には

たしかに一服の清涼剤なり」と書いているのは、藤村操の死を契機とする精神的動揺宗教的な煩悶の表現のひとつである。数え年二十才の青年が、身近かの友人の、哲学的な死に会って動揺するのは、それが現在の大西氏にどんなに幼稚に見えようと、思いやっけしがるべきことだと私は思う。

少くとも、当時の置かれた青年たちの状況、旧制一高の籠城主義という全体主義論華やかなりし場において、安倍たちが、現代とは違ってほとんど手懸りのない精神的状況の中で苦悶したことを調査し浮きぼりにして、初めて安倍の、天地もくたくかと思へる雷鳴の中に、むしろ清涼の感を味わうという心情が理解できるのではないか。しかるに、大西氏は、そのようなことに全くふれず、『雷鳴』『電光』『落雷』から受ける感動の内容と、それを待ち『望みて微笑』する精神構造は、どう考えても、芸術や読書とは縁が遠く、異常という以外に方法がない。」と断罪するのである。

太宰治が「苦悩の十年間であった」と書いたからといって、実際に十年間四六時中、太宰が苦悩しつづけたなどと思うのは、何

とも硬直しきった、文章表現がわからぬ受け取り方であると同様、「一陣の冷風を先に立てて、大粒の雨はらはらと降り始める時は、我は空を望みて微笑を禁ずる能はず」と安倍が書いたからと言って、実際に安倍が雷の前に微笑したなどと思うのでは、そもそも文学表現というものの、読解能力が問われねばならないだろう。私が、当の大西氏が、とうに卒業してしまっている、このようなことを敢て言うのは、とかく文献実証を錦の御旗としてかつぎ廻る研究者に、往々にして、そういう平板で瘠せきった読みが見られるからである。書いてあることは、皆事実なのか。ならば、資料批判とか、分析とかいう、研究に必須の手続きは、すべて不要なはずである。そうなれば、文献をとにかく沢山そろえ、読んだ方が勝ちということになる。一部に見られる、声高なその種の物言いについて、私は阿呆らしさを禁じえない。

七三頁注1に見られるような、広津和郎の、松川裁判関係文献についての博搜ぶりは、勿論、つねづね大西氏の基本的な研究力量として、私は長敬を惜しまないもので

ある。ただ、私に關すること、大變言いがずらいが、私が昭和四三年八月二十日発行の『明治反自然派文学集(二)』(筑摩書房)に書いた「参考文獻」をちょっと開けて貰えば、三〇八頁の注<sup>2</sup>に、「輔仁會雜誌」一八八号、同一八九号の二つの安倍能成特集をつけ加えることもできたろうと思う。實際の調査にかけた心身の苦勞を思うと、こんな資料も見えないのかと言いたい気持ちもわかるが、研究というものは、別に個人の名譽のためにあるのではなく、歴史を通じての共同作業なのであるから、参考文獻を列記するのに、あまりに完璧を装うような(大西氏の本書にそれがあるといっているではないが)ヘキはお互いにつつしみたいと思う。

しかし、私は、右に叙べたような否定的評価だけを本書について感じる者ではない。大西氏の丹念で着実な文獻の精査と持続力は、さすがに本書の随処において、貴重な創見や有益な示唆を止めてゐる。菊池寛の戯曲論にブリュンチエールの意志争闘説の影響を見る(一一三頁)とか、久米正雄の『三浦製絲場主』にゴオルズワアジイの

『争闘』からの影響を指摘する(一五八頁)とかいった創見は、菊池寛の「戯曲研究」及び「小説論各論」への着目(一三六頁その他)や、久米正雄の処女作「此の諫言お用ひなくば」への重視とならんで、資料を忍耐ぶかく、詳細に追究する氏のような能力をまけて、初めて可能であることは間違いない。研究者に不可欠でありながら、ともすれば安易な近道に頼らうとする現今の風潮の中で、それはとくに光りかがやいて見える。私はとくに、「久米正雄の社会劇とその構造(二)」における「梨の花」と「梨花の家」、「金井博士と其子」と「悪魔の子」及び「金井博士父子」、「蝕める青春」と「蝕める果実」、「幸運」と「人と幸運」、「醜男」と「夏の日の恋」などの内容の同一性を指摘した部分(一六五—一六七頁)とか、山本有三の『女親』の改作過程を、「新思潮」、「人間」、「欲生」、「現代戯曲全集」、「山本有三全集」のそれぞれにおいて改作があったと指摘する所(一九二頁)などに、氏ならではの成果を見いだす。一々の異本に當って異同を確かめることが、本文研究上必須の手續きであることは誰でも言うが、

実践する者は実に稀にすぎず、勞を惜しんで易きにつくのが実情であることを思えば、氏の正攻法に就いて一步もゆずらぬ姿勢は、まことに感銘ぶかいものがある。また『阿武隈心中』と『和泉屋染物店』の比較論(一七一—一七六頁)も、精密で、充分うなづけるものがある。

私が批判した広津論や安倍論が、筆者にとって比較的初期のものであり、評価した大正期の劇作家論が比較的近年のものであることを考慮すれば、不遜な言い方ではあるが、大西氏は明らかに研究者として、目ざましく成長していると言えるであらう。しかも、氏が研究に不利な四国の宇和島や八幡浜、松山に居られて、多忙な高校での勤務を持っておられる傍ら、これだけの着実な努力を積みあげられたことを見ると、私は傍らの不平ばかり言っている怠け者たちに、少しは大西氏を見習えと言つてやりたい気がする。しかも私自身、凝然として自省をせまられたのは、「あとがき」にある「解釈と鑑賞」に氏がはじめて執筆を依頼されたとき、「全国的な雑誌に初めて書いたもので、お話があった時、胸のわなな

くような感激をした記憶がある。云々」と記していることである。その初心の美しさに（皮肉でも何でもない）、私はしばらく肅然となった。

私は個人的に大西さんに色々資料の面でもお世話になっている。以下は書評を離れて、一言だけ言わせて貰いたい。

学習院高等科に勤務したことがある関係で、晩年の安倍能成と時に会い、質問する機会があった。もう十七、八年前のことの時日は忘れたが、安倍は私に向かって、

「四国の方で、大西といって、私のことを細かにしらべていてくれる人がいるんですよ。」と静かに言った。安倍はその内容に眼を通していたであろうが、その時実に柔和な微笑をうかべていた。

その安倍について、大西さんが、「自主性に乏しい、弱い人間」とか、「終始一貫したエゴイズム」とか、最大級の全面否定の言葉を用いていきり立っている（失礼）のを見ると、私は必然的にあの安倍の和やかな眼差しを思い浮かべてしまう。

安倍たち、いわゆる教養派の教養では、今日すべてダメであることは、少なくとも

多少の常識ある人なら皆判っていることだ。唐木順三や林達夫で、本質的なことは充分指摘されている。それを、結果として今になって、安倍の死後に言いたてることが、どういう意味をもつのだろうか。

私がこういふのは、大西さん、あなたが「あとがき」で、「阿部次郎の学問の欠陥なり欺瞞なりを調査研究し、さらに和辻哲郎の学問の不完全さ、特に『風土』が名著であるとと言われるが、今西錦司及び梅棹忠夫などの仕事と比較して、（略）学問のドラマの如き違いを書きたいのが、私の念願である」と書いているからだ。後代の学者が、前代より有利な立場に立っているのは当然

平岡敏夫著

## 『芥川龍之介 抒情の美学』

菊地 弘著

## 『芥川龍之介 ——意識と方法——』

浅野 洋

かつて平岡敏夫氏は、透谷を論じて一個の理論家であった。漱石を論じたとき、氏

は一個の考証家であった。そして今、芥川龍之介を前にしたとき、氏は『抒情の美学』

『近代日本文学の分水嶺——大正文学の可能性』大西貫著（昭57・6・25 明治書院）定価二、八〇〇円

をうたう一個の詩人となった。

研究書の著者を評して、〈詩人〉とは奇異な形容かもしれないが、それは必ずしも氏の成果を貶める意味ではない。氏の芥川論は、ひとが文学に接する初源の幸福な姿勢、別の言い方をすれば、〈最も無垢な読者〉のひとりとして、そうした読者にのみ見ることの可能な芥川文学の無垢な本質をもっぱら掘り起こそうとする。あたかも詩人が詩想の源泉をいつくしむように、芥川文学の〈抒情〉に対する氏の思い入れは熱くて深い。

たとえば、その「あとがき」。平岡氏はまず、芥川文学との懐しい出会いの光景を回想してみせる。そこには氏自身の往時の自画像もまた隠れもない。つまり、氏は、自身の《少年の日の感傷と芥川体験》の結びつきを原点とし、その至福な出会いに作家の資質と自己に共通する〈抒情〉性を見出し、その信ずる〈美学〉にそって芥川文学の基層とでもいえるものを浮かびあがらせようとした。それは丁度、E・A・ポーがシェイクスピアを評したことが《自己同化の能力》をめぐってP・ヴァレリーが述

べた言を思い出させる。

想像生活の中ではこの自己同化の能力以上に強力なものはないのだ。選ばれた対象物がこの生活の中心、連想作用の中心となり、連想はこの対象物の複雑さの度合にに応じてどんどん増殖して行く。

芥川文学を対象とする《自己同化の能力》、これこそが平岡氏の芥川論における最大の武器だといつてよい。それが時として、〈私の芥川〉に傾くことがないわけではないにしても、文学研究の原点、すなわち文学に接する初源的な魅力を想い起させ、我々の忘れがちなものを思い出させることも事実である。本書における平岡氏の語り口が、いずれも若々しく清新の気に満ちているのは、たぶんその辺と無縁ではなからう。

\* \*

さて、平岡氏の大作『芥川龍之介 抒情の美学』は三部より成る。「第一部 芥川龍之介像」では、その題名通り、芥川の人間像や文学全体像に対する氏の基本的な視点が示されている。冒頭の章「芥川龍之介

序説」は本書の副題の意味を最も端的に物語る章でもあるわけだが、そこで氏は、「第二部」で精細に論じられる作品論のエッセンスをテコとし、福田恒存氏の芥川論における《日本的な優情》なるキイ・ワードを引きつつ、芥川の文学が《情緒的な雰囲気》の形象に力を集中し、そこに「抒情」を成立せしめている（P13）ところにその本質的な出発点がある、と説く。そして、中期以後、《野性》と「抒情」との矛盾の激化（P22）に堪えつつ《抒情》の変革を必死にはかっ（P26）（P27）た文学的生涯だったとする。氏の芥川観は、ほぼこの章につぎているが、「第一部」には他に、《人生》としての近代を批判すべき《自然》を産み出した」ところに芥川文学の色あせぬ魅力をみた「芥川における《人工》と《自然》」や、芥川文学の《日暮れ》の設定に注目したユニークな「日暮れからはじまる物語」なども含まれている。

ところで、この「第一部」で、平岡氏が繰り返し強調する芥川文学の〈抒情〉性が、その理知的側面に劣らぬ作家のまぎれもない資質のひとつであることと自体、私

にも異存はない。しかし、〈抒情〉こそが芥川にとって、文学作品を創作するための主軸であるというためには、まだ相当の留保条件をつける必要があるのではないか。それは確かに、芥川文学のすべてを通じて背後に揺曳するライト・モチーフには違いないが、作品を構想する直接的要因として、作家の創作意欲を形象化し、作品化を惹起する意識的なモチーフとはいいたくないのではないか。少くともその初期から中期にかけては、芥川が〈西欧風の梯子〉に登り、意識的な観念による知的産物をめざしたことは事実である。問題は、それにもかかわらず、作家の〈意識〉を裏切ったかたちで〈抒情〉がにじみ出る、という厄介さなのであって、前提となる知的側面ぬきの、という言い方が強過ぎるとすれば、その点を少なからず薄めた問題設定にはいささか疑問が残る。

あるいはこう言ってもよい。平岡氏の強調する〈抒情〉の内実は、氏自身も認める福田氏の〈日本的優情〉とどこで重なり、どこで袂を分かつか。福田氏のいわゆる〈日本的優情〉（＝永遠に守らんとするも

の）と〈西欧的知性〉（＝永遠に超えんとするもの）という重層的なコントラストのアポリアが、平岡氏にあっては、特に前者だけが浮かび、その他が後景に沈んでしまふのはなぜか、という問題でもある。後に述べるように、〈抒情〉を重視する平岡氏の読みが、これまで黙過されがちな芥川文学の最も無后な基底に届いているだけに敢えて疑義を呈する。

\* \*

「第二部 芥川龍之介の作品」では、作家以前の「新思潮」時代から始まって最晩年の「或阿呆の一生」に至るまで、二十篇以上の作品が詳細に論じられている。無論、ここでそのすべての作品論に立入ることは無理なので、偏頗を承知の上で私見の関心のみに従い、同感する点および疑問点を駆け足で述べておく。

まず「手巾」について。これを《皮肉とは逆に、新渡戸の文明批評への、ある懐しさのごときものさえ印象づけられる》（P 96）とするのは、あまりに〈日本的優情〉に執しすぎた勇み足とはいえないか。次に

「羅生門」。下人が老婆の話を《引剝の口実として利用したにすぎないのではないか》（P 133）という読みや、その盗品が老婆の着物だけであることから《この作品の飢えの感覚の欠如》（P 134）を指摘する件りは、かつて拙稿でも論じたことがあり、大いに賛意を表したい。《羅生門の世界は、外界を拒絶して完全に閉じられ、作品とは別次元の、美の世界として見事に自立せしめられた》（P 135）という結論には必ずしも同じがたいが、そこに至るまでの読みのプロセスには、教えられるところが多かった。

「偷盗」論は、平岡氏の多彩な芥川論の問題意識が随所にその鋭角的な露頭をみせており、多くの示唆を与えられた。特に私の関心でいえば、《偷盗》の背後には「二つの手紙」「袈裟と盛遠」「藪の中」と続く《以後の芥川文学の重要なモチーフの発端のみならず、それと密接にかかわる新しい女性認識・人間認識が蔵されていた》（P 189）とする指摘などは、「藪の中」論における真砂の読み（P 216）ともからんで、芥川文学の新たなテーマへの発展を予感させて興味深い。だが、「尾形了齋覚書」や

「杜子春」に《芥川の秘められた、母を呼ぶ真実の声を聞きとる》(316)のはいささか急ぎすぎではあるまいか。芥川は、《母》を自らの禁忌とすることで作家となり、その文学の変質にかかわって禁忌を破り始め、文学的晩年を迎えたというコンテキストを一方に考えるとき、問題は微妙である。その他、大急ぎでいえば、「トロッコ」と独歩作品との関連性、「一塊の土」と横光作品との対比、「玄鶴山房」論の後半部など、その理由を述べる連はないが、多大な刺激をうけ、益するところ大であった。

無論、右に述べた他にも(特に「第三部」は触れる余裕すらないが)、平岡氏の芥川論が挙げた成果は多々ある。だが、私見では、氏の《抒情》の論理が、芥川文学の美質を射抜いて最も肯綮に当たったと思われる特色は、作品に登場する人間を《愛すべき存在の相として捉え、小説の主題とは一見無縁な(風景)に注視した点である。そうした著者の視角は、「鼻」や「芋粥」など、いわばすでに評価の定まった観のある作品を論じた章に特に顕著である。作品の解釈において揺れ幅が少なく、それだけに論じ

にくい対象を扱ったそれらの論考は、論自体としては地味かもしれないが、氏の鮮明な芥川像を基底とする明解な好論だと思ふ。「第二部」に収められた数ある作品論のうち、「玄鶴山房」論や「唇気楼」論は注目を集め、評価も高い論考だが、私個人の好みとしては、作品解釈に異論はあっても、初期作品のデリケートな陰影にわけ入った読の成果に軍配をあげたい。

たとえば、「鼻」論。芥川文学の作中人物を捉える著者固有の視角は、主人公内供のみならずその周囲の人々をめぐる次のような人間理解に典型的である。

高僧を平凡な人間にひきおろすところに芥川の諷刺の意図があったというよりも、むしろ芥川はすべての人間にふつうの人間を見出したかったのであり、内供は「愛すべき内供」にはかならなかった。「傍観者の利己主義」もたしかにとらえられているが、それは読者をも不快にするほどのものであろうか。侍、下法師、中童子等の「利己心」は内供の「自尊心」と見合うほどのものと言えよう。

《ふつうの人間》が誰しも備える《愛すべき》属性に注がれたこの眼差しは、作品の主人公を単なる諷刺の対象から暖かく解放する。芥川文学の読み方が、とりわけ《研究者》と呼ばれる読者が、芥川の観念的な心理分析ばかりに傾いて、あるいはその観念的な用語の整合性のみを追って、作品解釈の幅をせばめていくとき、文学の味、読に踏みとどまろうとする氏のブレーキは貴重である。無論、こうした平岡氏の読みは、「鼻」末尾の解釈にもかわり、再び鼻が元の長さに戻った内供の述懐をめぐる、たとえば《明らかに錯覚》とする三好行雄氏への反論ともなる。だが、人間世界の醜悪で愚かな本性を剔抉する青年作家の知的な客気、すなわち、内供の《錯覚》を描くことと、その人間を《愛すべき》存在とみなすこととは、芥川にとって必ずしも両立し得ないことではない。むしろ、そうした《鋭い頭脳》と《柔い心臓》との間のたゆたいこそが、芥川文学の《抒情》性を胚胎するゆえんであり、平岡氏の強調する《愛すべき》人物像が形象化される出発点ともなるのではあるまいか。

平岡氏固有の「視角」が、作品の内実を最もよく掬い取ったのは「芋粥」論である。氏は、その主人公五位について以下のように述べる。《従来は、五位の風采からするこのみじめさへのみ眼が行き》《五位のやさしい人となりと、それを暖かく見つめている作者の心を感じさせる描写》に注目することが乏しかった、と指摘する。そして、《すぐれて感覺的な》《善良さと優しさ》をもつ五位は、氏によって、《同情ある、いたずら者のイメージ》で描かれた利仁と共に《詩的風景》の中に融和する《澄んだ、美しいもの》として捉えられる。また、第三段の敦賀へ向う場面の《風景》に注意を促す氏は、以下のように力説する。

この風景描写は「芋粥」一篇とは何のかかわりもない道草であろうか。おそらく話は逆なのであって、この風景描写が意味あるように「芋粥」一篇を読まねばならぬのである。

その《風景》や人物形象の《比喻》の丹念な読みこみから、《とげとげした加害・被害の悲劇などとは無縁》な《「芋粥」という作品のトーン》をときほぐしていく手際

は、ほとんど氏の独壇場だといってよい。《結末に向っての筋だけを急ぐ》読み方は、作中人物ひいては作家の人間性を読み誤まらせるのではないかと、とする平岡氏の反駁は、ここに最も鮮やかである。氏のこうした読み巧者ぶりに接するとき、多くの芥川論はその言葉を喪わざるを得ないが、それだけになお氏の《抒情》がいまひとつ具體性に欠けるのは惜しまれる。

\* \*

《抒情の美学》に的をしぼった平岡氏の一種明快な評価軸に対して、菊地弘氏著『芥川龍之介——意識と方法——』は、ひとくちに言えば私には難解であった。

たとえば、すべての角度を同時に映し出す鏡が存在し得ない如く、作家や作品のあらゆる側面を丸ごと掘り起こす万能の方法もない。その意味では、誰しも自己の駆使する方法以外の問題には常に断念や禁欲を余儀なくされる。逆に、その欠落した部分に見合うだけ、ひとつの視点を明確にし、問題を掘り下げて行くことが可能ともなる。芥川の作品が総じて小ぶりであり、その点

では多角的に眺めるに恰好の対象ともいえようが、それにしても容易ならぬさまざまな問題が潜在する。菊地氏の論は、どの章においても問題が実に多岐にわたり、その独得な論の展開は、容易に他者の要約を許さぬところがある。たとえば、氏が芥川文学の《頂角》だとみる「地獄変」論の後半部の一節(P106)——。

そして方法において、前で少し述べたが、大殿と良秀はより対比的、より角逐的であったように思われる。そのことと関連すると思うが、既掲の薄田宛書簡で《あれはいやにボンバスティックで気に食はない作品》と自ら言う芥川の告白の中に、その方法に対する自嘲を読み取れなくもあるまい。従って良秀の死を文字に表さざるを得なかったのではないかと同時に又、芸術はあらゆる通念や《私》的絆を絶って意識的に意志や意力によって拵え上げるべきだという文学理念の中で、《人間らしさ》を超えた人間に思惟と眼を向けたときに、近代の伝統的なリアリズムが意識の表層にふと浮びあがったと

も考えられよう。中村真一郎氏が芥川を評する語に「意識の多層性」をししばし指摘するが、そのようなものにとると思われる。しかし作品の末尾は、芸術完成者良秀の墓はへとうの昔誰の墓とも知れないやうに、苔蒸してゐるにちがひございません」とある。創られた虚構美の中にはいっさいのへ人間らしき」は定着しなかつたのである。

著者の論旨ははずれる要約を恐れてつい引用が長くなった。が、実のところ、右の文脈に盛りこまれた数々の大きな問題、たとえば、「地獄変」の《対比的》《角逐的》方法の問題・《芸術》に関する複雑な《文学理念》・《近代の伝統的リアリズム》と《意識の多層性》の結びつきなど、仮にそれそれは解釈可能としても、それがどういふ脈絡をもつて収斂して行くのか、私には甚だみえにくいのである。あるいは、氏みずから「あとがき」で述べる本書のモチィーフ――。

大正期文学を、志賀直哉とその反極に立つ谷崎潤一郎によって輪廓づける見方が文学史のうえでありませぬ。「い

かに生きるか」という命題に発想した捉え方のようです。力不相応ではあります。私、私は角度を変えて大正期文学を考えてみたいという遙かな夢を描いています。その軸の一つが芥川龍之介です。この著はそのための覚書きのつもりです。

志賀と谷崎を両極とする大正期文学の《見方》が、具体的にどのような仕事をさすのか、私は寡聞にして知らない。だが、そうした見方のみ、が特に《「いかに生きるか」という命題》に立脚したものかどうか。また、谷崎と志賀によって《輪廓づける見方》が、仮に有力な《文学史》の見たてであったとしても、芥川龍之介もまた、志賀や谷崎に劣らず、《大正期》文学の代表作家として《文学史》の一角をすでに充分占めている。もしそうだとすれば、《角度を変えて大正期文学を考えてみる》のための《軸の一つ》として、芥川龍之介はどのように新たに捉えなおされるのか。

このような言い方は、菊地氏の《遙かな夢》に対して、いささか性急にすぎる酷な問いかけかもしれない。しかし、本書を通

読してみても、結局のところ、菊地氏は芥川の作品にどういふ《角度》で切りこみ、十五篇余りの作品を論じながらどういふ《軸》を抽出し得たのか、その点が不明であった。おそらくは菊地氏の簡明な要点を把握しきれない私の力量不足に非があるのだから、とりあえず率直な印象を述べて、至らぬ書評の代りとしたい。

(昭58・6)

(大修館書店、昭57・11、三〇〇〇円)

(明治書院、昭57・10、四二〇〇円)

相馬正一著

## 『評伝太宰治 第一部』

鳥居邦朗著

### 『太宰治論』

作品からの  
アプローチ

角田 旅人

『評伝太宰治』の仕事は、この二〇年余、太宰治の伝記的事実について精力的に探索を続けてきた相馬正一氏にとって、恐らく宿願のテーマだったと言ってよいだろう。

帯に記すところでは「三部作」の、その「第一部」がめでたく刊行に及んだことを、同じく太宰に関心を抱くものとして大いに慶び、お祝いを申したい。

「第一部」の中味をまず目次に覗くと、序に代えて、一津軽と津島家、二生い立ち、三二律背反の生、四義絶とその周辺、五非合法活動」と立てられてある。その末尾の一文は「要するに太宰は、彼自身の流儀で左翼運動に訣別を告げたということになるであろう」とあり、これを時間の経過で区切るなら「昭和七年八月二日付」で

初代の母キミ宛に沼津市静浦の坂部方から出した「自首事件」落着の挨拶の手紙が、一応の締めくくりをなすものとして置かれている。すなわちこれは、津島修治が太宰治になるまでの時期であり、改めて言うまでもなく相馬氏が、ねたましいまでに目覚ましい成果を数知れず明らかにしてきた時期に当たる。

相馬氏はこれまでそれらの仕事を『若き日の太宰治』（昭43）、『太宰治と井伏鱒二』（昭47）、『太宰治』（昭54）の著書にまとめてきている。今回の『評伝』ではそれらが「評伝」として総体的に「太宰治」を捉えようとする志向の下に集約されているわけだが、随所に新しい事実も加えられており（その白眉は「自首事件」の経緯の闡明で

あろう）、また事実の関連についても細かく心を配った考察がなされ、新たに教えられるところ多く、相馬氏の仕事の円熟ぶりを示す仕上りとなっていると言える。

しかしそうした本書の充実した読後の印象の一方で、通読中ずっと、しこりのようなこなれの悪いものが感じられることも言わねばならない。それを書くことから、「評」に入ることにしよう。そのしこりは、究極的には「評伝」とは何かという問題と通底してあるようだからだ。

相馬氏は「序に代えて」を、太宰の「評伝」をめぐる問題から書き始めている。その冒頭の論旨を原文のことばを拾いつつ辿ると、太宰治は、生涯かけて自身の「評伝」を書きつづけた作家だと言われる。その自伝的作品を並べてゆくと、太宰治の人物像が浮びあがってくることは事実だ。だから自伝的要素の濃い作品のみを丹念にたどってゆくと、まがりなりにも太宰治一代記ができる。（『傍点評者』と、太宰の文学の「自伝的」性格を指摘する。だがこの論旨には紛らわしいところがあるように思える。そこを、傍点を打った「太宰治」とは

だれのことなのかを考えることで整理してみたい。それは細かく記述すると、〈作者太宰治によって、自からの小説の登場人物として描かれている（多くの場合「大庭葉蔵」の名で呼ばれる）作中人物「太宰治」、すなわち「自画像・太宰治」の意味であろう。この〈作中人物「太宰治」〉の「人物像」が「浮びあがってくることは事実である」という文脈であろう。これは言うまでもなく、作者と作中人物とは存在のレベルの違うもの、つまり作者太宰治は現実の生身の人間であり、作中人物「太宰治」は作者の欲するところに従っていかようにも描かれる虚構の存在だという小説論の土台の話である。この原理はもちろん「私小説」においても変わらない。従ってこの場合、作者その人と明確に区別する意味でカッコつきの「太宰治」とするぐらいの配慮がほしいところである。同じく傍点した「評伝」は、特別の意味合いを示すカッコがつけられているのだから。冒頭の文章はそのこの区別意識がいささか不透明なのだ。言いそえるが、これは本書において小さな問題ではない。

むろん相馬氏も作者と作中人物が区別されるべきことを充分承知している。だからこそ次の段落の始めに、これまで書かれた〈数多くの太宰治論を読んでみていつも疑問に思うのは、巧みに作品を部分的に適合するようなことで「評伝」は成り立つものかどうかということである〉と書くわけだし、作品の中のある種のもは作家の実際をそのまま伝えていられると思われもするが、どの一作をとってみても事実が巧みに虚構化されているとの指摘もする。

ところがである。その相馬氏は続く段落の頭に〈このようなタイプの作家の場合、果して「評伝」を書きあげることが可能であるのかどうか。〉と、言う。「評伝」とは「作中人物」とは違うレベルの「作者」その人にかかわる仕事ではなかったのか。作家の日常における姿を記録を手がかりに構成する作業ではなかったか。「評伝」の「評」は、伝記作者が伝記的事実を記述する時、必然的に記述者の判断と批評が入りこんでしまうという認識のしくみを自覚する記述者が、謙辞として添えたものであり、意味の本体は「伝」にある。それに対して

作品に描かれたものを通して作者を考える仕事は「作家論」と呼び、ともかくも区別されてあるとわたくしは理解している。しかしこの相馬氏の考えは、先達の「諸論考」とは異なった形の「評伝」を試みたいと志を述べた後、「もの思ふ葦」の中の「書簡集」の一節を〈作家論を手がける者への警告〉（傍点評者）として引用する姿勢、その引用文に対して書かれる相馬氏の「弁明」を迎るうちに一応の理解を持つことはできる。相馬氏は言う。〈（書簡集）を書いた当時の）太宰の真底には、「作家にとって作品がすべてだ」という芸術至上主義的な文藝観があったのである。その限りでは、「評伝」の材料に作品以外のものを援用することは、作家の立場からすればまことに有難迷惑なことであり、まして実生活上の俗事で粉飾されることを何よりも惧れているのかも知れない。〉（傍点評者）と。しかし相馬氏が成しとげ、この『評伝』の重要な柱になっていることども——津島家が維新後に急成長した商人地主であり、「成り上り」の家であること。幼少時は虚弱体質だったと「自画像」には描かれるが実際は

健康面でも心配のない体質であったこと。

(相馬氏はその根拠の一つに「無遅刻無欠席」の「記録」を挙げるが、山内祥史氏や塚越和夫氏らが指摘するように、成績すら「全甲」に作られた学校で、しかも皆勤賞といった表彰制度があった教育風土では、余計作られた可能性が強いと見るべきではないか。ここは複数の近親者の証言で充分と思える)。昭和四年二月のカルモンによる自殺未遂の真相の洞察。江の島心中事件の原因の核心は分家除籍の衝撃にあるとする指摘、「自首事件」の真相の究明、等々……—太宰に関心を抱くほどのもの全てを睽目させたそれら相馬氏の仕事は、全部、「実生活上の俗事」であり「作品以外のもの」ではないか。それが「評伝」なのではないか。それに、作家が「作家」として作品がすべて」と主張することは「芸術至上主義的な文学観」と言うようなものであろうか。作家が「作家」として作品がすべてだ」と主張することは、自分は作家だと言っているだけのことではないか。それとも、「作家にとって作品がすべてではない」と主張するまともな作家がいるとでも

相馬氏は考えているのだろうか。作家にとっては作品がすべてだろうが、読者は作品も評伝も欲しがらる。そういうことではないか。すなわち、組馬氏はどうやら現実の人間としての作家の生涯を調べ書くことと、その人間の仕事としての作品を論ずることの違いを、作者と作中人物の区別と共に、根底においてあいまいにしている。

その相馬氏が「書簡集」の次の一節の意味するところを理解しなかったとしても首肯できるが、それを「中略」している点にはフェアでないものを感じもする。読者あるひは、諸作家の書簡集を読み、そこに作家の不用意きはまる素顔を発見したつもりで得々としてゐるかも知れないが、彼等がそこでいみじくも、擱まされたものはこの作家もまた一日に三度三度のめしを食べた、あの作家もまた房事を好んだ、等々の平俗な生活記録にすぎない。これはまさに「評伝」の概念の中核に重なることばと言える。太宰はそれを「判り切った」「野暮な話」であり、「人物月旦」にすぎぬと言ふ。だがそれは太宰の言ひ分である。わたくしたち読者は「平俗な生活記録」の中

の「作家」の姿を知りたいと願って「評伝」を読み、書くのである。だから相馬氏の『評伝』の伝記的事実の記述に甚大の満足を得るのである。相馬氏は「弁明」などする必要はなかったのだ。このことは別に言うなら、「自首事件」は「出頭」と言う方が適切な出来事だったと相馬氏が闡明してくれば太宰の読者はそれとして受け入れるけれども同時に、「逃げた」「裏切った」「自首して出た」と言う「自画像・太宰治」を相も変らず懐かしく思い、そう口にする。それをだれも妨げられない。モーツアルトの音楽を作ったのは、吉田秀和氏の表現を借りればへ軽率でわがままで狭量で猥褻な言葉をまきちらすのが大好きな「モーツアルト」と呼ばれる男だった。だからといってあの音楽が少しも汚れないのと同じだ。以上長々と辿った相馬氏の考え方は、当然の成行きとして本文の記述の性質を左右している。

相馬氏は、「思ひ出」以下の「自伝的作品」について「どの一作をとってみても事実が巧みに虚構化されていて、実人生のエキスだけがローマン的に培養されている」

と指摘しつつも、それらの作品中のいくつかの叙述を、それは「実像」らしく思われるという相馬氏の判断を根拠に、特別の吟味もなく、そのままの形で活用する。しかしそれは、「思ひ出」という作品の相馬という読者による一つの「読み」にすぎず、そうした扱いは、小説のことばと小説の文章の機能についての錯覚に由来することはすでにくどく述べた。ただその姿勢は、時に(三九ページ)の「苦惱の年鑑」の引用文とその後記述のような)ズレを生んでしまうことになる。また、(可能なかぎり裏づけ資料を駆使して)と、困難ではあるが「評伝」には必須の条件を立てながら、鎌倉での心中事件の記述に際しては、(どこまでもがデータを踏まえたもので、どこからが推理なのか判然としない)と評し、(全体として創作を読んでいるような感じがしないでもない)とまで書きながら、長篠康一郎氏の『太宰治七里ヶ浜心中』から長く引用し、事件の説明に代えた形にしてしまう姿勢にもつながっている。そうした記述方法は、というよりその文体は、結果として相馬氏が「序」の冒頭で第一に退けた、

従来の「太宰治論」と同質の弱点のある部分で持つものとなっている。

実際、この「評伝」への物足りなさをもし言うるとすれば、弘前高校時代の様々な相を示す津島修治の生活が、(芥川からの強い影響を相馬氏は指摘しているけれども)もう一つ総体的に浮び上って来たと感じられない点や、上京後の生活の中の、井伏鱒二との交渉を軸とする創作の仕事に関する面(たとえば今宮一氏が証言し、法橋和彦氏が考察する、「思ひ出」の執筆が「自首」の前であるとの説の検討など)の記述にある。津島修治にはスキャンダルであり、「太宰治」には「魔力」となった数々の事件の真相究明に力が向けられていて、太宰治を総体的に把握しようとする面でやや薄くなっているというところであろうか。

太宰の文学が、若い人に今も読みつがれる魅力の、というより魔的な力の源泉が、その「自画像」にあるということは、相馬氏も恐らく同意されるだろう。その魔力こそが従来数々の「小説太宰治」的な「評伝」や「太宰論」を生んだことは疑えない。そういう「太宰治」に対して、伝記的事実の

闡明に研究者としての生命をかけると思える相馬氏の『評伝』というところで、「評伝」とは何かという問題に細かくこだわることになってしまった。全体として言えば、従来の太宰治の「評伝」の水準を大きく抜き、充実した読後感を約束するものであることを念を押して言うまでもない。

『太宰治論 作品からのアプローチ』に移ろう。しかしスペースの割合をすでに大きく崩してしまった。鳥居氏には申しわけないことになった。

表題の二著は、もともと編集委員会が指定したものであるが、相馬氏の『評伝』に続いて鳥居氏の『太宰治論』を通読することになっての印象は、率直に言って、古いアルバムを見る思いが生じるのを抑えることができなかったというようなものになる。

鳥居氏は、一九五〇年代後半から、作品論を基盤に着実に太宰の文学の内実を究明してきた人である。もちろん現在も第一線で活躍中であることを、わたくしも承知している。しかし一三編の収録論文の初出の日付けが、昭和三四年一月から「書きおろし」の、それを「あとがき」の日付けで

見るなら昭和五七年六月まで、二二年半に及ぶ期間の仕事をもとめたこの著作の基本的な性格は、一見非礼と見えるかもしれないわたくしの第一印象にあると、やはり思う。

けれども三たび思い返してみると、その印象の第一にして最大の原因は第一論文「文学精神の形成」の扱いにある。この論文は、原題「大宰治における文学精神の形成」であり、「国語と国文学」昭和四四年一月に発表された。大宰治の新進研究者鳥居邦朗の名を一躍わたくしどもに記憶させた論文である。そして二二年後の今回は、大宰の文学を総体的に見渡す総論的役割りを担っている。その時間的ギャップを鳥居氏は八つの補注で切り抜けようとした。だがそれはやはり強引であったようだ。文中に残るカバーしきれない古い部分はともかく、本文で一旦読んだものを補注で「それは今では違っている」と切り換えなくてはならないのは、相当厄介なことだ。この本のことからの読者である若い人には薦めきれない恨みが残る。この論文、というよりこの総論的位置に置く論文が、現在の研

究水準を踏まえての新稿であれば、よほど違った印象になったのにと惜しまれる。

そうではあっても、本書は「あとがき」に言うような鳥居氏個人のものとしてではなく、「大宰治研究史」そのものの一面を証言するものになっているということがある。鳥居氏は、作者と作中人物の区別が判然としない大宰研究の一般的な傾向の中において、生活者大宰・作家大宰・作中人物大宰の各レベルの違いを冷静に見すえ、その文学世界の構造と作家の魂とのからみを作品を読みこむことよって領略しようとするモチーフを示す研究者であり、その際の清潔な手際に魅力を感じさせる人である。本書はそうした方法によって指摘され、論定され、今も説得力を持つ鳥居氏のいくつもの発言を、再確認させてくれる。アルバムとあえて呼ぶ所以である。

そこで鳥居氏の太宰への視線の糸筋が何であったか、その骨格をざっと辿ってみるところ言えよう。始めは「大宰は当然現実以外の場所に生きるしかなかった」(大宰文学の根本倫理であるところの超現実的な絶対性を希求する姿勢) (文学精神の形

成)を指摘するが、それが「大宰的人物」(「新釈諸国断」となり、「大宰一流の負け犬的言辞」とか「斜陽」の母を「衰弱しきって、もはや生命の可能性を失っているがゆえに優しく美しい」(以上「斜陽」と見るに至り、「書きおろし」の「津軽」論では「大宰流の卑屈に戯画化された主人公像」と言う。この把握の道筋は、「大宰の生涯のテーマの一つは「世間」ということにある」(「津軽」とする視座と呼応して鮮やかである。

しかし、一方で思うのだが、大宰の人物たちを「負け犬」「衰弱」「卑屈」などの言辞で呼ぶのはいかがなものであろうか。それは余りに「世間」の側に付いた目ではないか。「あとがき」に鳥居氏が記す「大宰観ないし太宰を見る角度もずれてきている」とは、そういう傾斜を持つものでなければよいかと願わずにはいられない。それとも、大宰の小説というものは、ひっそりひとりで読んでいて、「桜桃忌」なんぞに出ては行っても大勢の人の中でやはりひとりであるような読み手の心にも、住みつけるといふことなのだろうか。(83・6・12)

『評伝太宰治』昭57・5、筑摩書房刊、四六判三〇六頁、一四〇〇〇円。『太宰治論』

昭57・9、雁書館刊、四六判二二三頁、二二〇〇円。

前田 愛著

## 『都市空間のなかの文学』

中島 国彦

一九七五年に書かれた「子どもたちの時間」以来、七年余りの持続的関心によって完成上梓された本書を机辺に置いて、もう半年以上になる。折々に雑誌で読んでいたものが一本にまとまると、またエネルギーのあり方や印象が違ったりするが、書物としての手応えは、確かに数年に一度あるかないかの重さとして訴えかけて来るように思う。すでに山田宗睦、尾崎秀樹氏との共著『現代読者考』（一九八二・一一、日本エディタースクール出版部）で証明済みの、著者の幅広い読書体験が改めて思い出される。ふと日々の勉強の中で、視線が机辺の本書に向いたりすると、もうそれだけで知らず知らず気持がかき回され、不思議な呪術の空間の中に吸い込まれるような感じだ。

一冊の何気ない本がものとして確実に存在し、わたくしの無意識の世界で、静かにしかし執拗に繁殖しているようにも思える。

おかしな体験の記述からはじめたが、実は本書の基本モチーフの一つが、都市空間にちりばめられたさまざまなもの（文化的コード）と、文学作品の作中人物の意識との相関の分析にあるように思える点を、まず確認したかったからである。都市空間においては、地名や建物のように確かなものとして了解出来る場合や、空間そのものの全体的な雰囲気といった曖昧な場合があるが、わたくしの体験の場合は、一冊の本の存在とともに、その本の記述を背後で支えるものの方と自分との関わりが大きな問題になるといってよい。背後で支える見方

とは、例えばこんな点だ。本書の読者の割合が、目次の次に置かれて内題に付された「文化記号論の試みとして」の十一文字に気付くだろうか（ちなみにこの副題はここ一箇所しか正式に記載されておらず、あと帯に「文化記号論の試み」とあるのみである）。作中人物を取り巻く些細なものが実は巨大な文化的視野で意味づけられるように、『浮雲』『舞姫』『上海』など対象となった作品は、箇々の作品の固有の論理の次元を越えて、文化記号論の素材として一度全て解体されている。「現象学や記号論の成果を足がかりとして、自分なりに日本の近代文学の流れを都市のコンテクストにそくして辿りかえしてみようとした」（あとがき）という著者のことばもあるが、そこで打ち立てられているのは、既成の近代文学研究とはやはり違う世界のもののように思える。そうした背景から生じる不思議な感覚、学会の機関誌に日本近代文学のワクをはみ出した本書の書評を自分が書かねばならないという違和感は、五百ページの本書を読み終えた後も消え去らない。本書の書評の難しさは、本書の内容のみでなく、

それがどう人々の間に働きかけ機能したかという享受史の側面をも合わせ持つてなされなければならぬからに違いない。その意味で、本書はまさにやっかいな書物なのである。

多くの読者をまず驚かせるのは、そこに使われている概念が自分たちの日常性の文脈に余りないものだという点であろう。比較的分かりやすい文脈でも、例えばこんな感じだ。

『浮世床』の言語空間は、情動性の奥行きを切りおとした奇妙に扁平な世界であり、表店によってとりかこまれた裏店という江戸空間のミニマムな秩序の正確な射影であって、ナンセンス言語の効用も、日常生活の表層を活性化する役割にとどまるのである。(溷東の隠れ家)

こうした一節を正確に理解するには、前提となるいくつかの基本的理解や知識が必要である。と同時に、こうした用語や言いまわしに対する親近性、いわば知的に共有出来る「場」が大切になる。実は、本書を読むに当たって肝心なのは、共通の土俵で

意見を交換し得るようなそうした共有部分なのではないか。そしてそれは、本の表面的な記述の奥に、見えない形で広がる人間の生活や日常性の一コマ一コマに密着した何かである。それを無視して、本書の表面的な意匠のみを云々した批評は、有効性を持ち得ないに違いない。ここで想起するのは、前田氏が山口昌男氏との対談(「ちくま」一九八三・一)で、幼き日の自分の興味のあり方を語った一節である。自分のかつての好みや心情を楽しそうに語る前田氏の表情は、なんと生氣に満ちているか。地図や地理的空間に絶えず関心を持つ幼少年期を持った人間なら、前田氏の心情は抵抗感なく受け入れられやすい。逆に、我が意を得たりの気持を持つに違いない。

前田氏はそうした生活や日常性の次元にある素朴な興味を、すさまじいまでの勉強の成果を背後に持ちつつ、いわば一つの知的興味(関心)として高めたわけだ。記号的な明快な図式化が、その一つのバネだったことはいまでもない。が、記号論的なアプローチは決してアブリオリに存在するのではなく、あとから呼び込まれたもの

であり、結果的に前田氏の固有の資質を生かすことになったという事情は忘れてはならない。本書の最も意味深い達成の一つは、都市空間を支えるさまざまな秩序や制度のあり方を、まるで地質図(この場合、地形図よりこういった方がふさわしい)を見るように描き出したことがあるが、それは、作品のていねいな読みと地理的空間を見据えるセンスとの見事な合一なのである。

千束神社と鷲神社の性格の相違を跡づけつつ、作中人物の動きや宿命を追った「子どもたちの時間」、膨大な資料を支えに、ウンテル・デン・リンデンのモニュメンタルな空間とクロステル街の内側へとぐるぐるを巻いて行くエロティックな空間を対比させつつ、太田豊太郎の心情の動きを神話論的に分析した「BERLIN 1888」などの達成は、「SHANGHAI 1925」になると更に複雑な都市構造を作中の三人の女性形象から跡づけるに至る。そうした本書の中心ともなっている力作では、空間の秩序の明晰な分析と同時に、それを作品外の文献資料から帰納した地理的空間の知識をちりばめることで一つの特色を示しているわけだ。

やや作品分析というより都市論そのものになつてゐる部分もあるが、それは充分寄り切りで勝てる所を上手投げで華麗に勝負を決めた部分とでもいへようか。が、テキストのディテイルの新しい読みと、都市の歴史的事実の追跡は、一応明快に響き合つてゐると思われる。長編『上海』の分析だと、若干作品そのものの内的動きの追跡はもう一つの感はあるが、短編の分析だとそれは一段と光つてゐるように思う。作中の語り手や主人公の意識の中に落む、そうした空間的な秩序の断片が、短編の場合そのまま作品の中に姿を見せるからに違いない。

その意味で、余り肩をいからせていない「魔園の精霊」における荷風の『狐』の分析などは、作品の文脈を追いつつ記述されておゝり気持ち良い。大正や昭和の荷風作品ではなくこの短編に荷風の原因風景を見ようというのも、時代と空間の秩序のはざままで角度を持った生を強いられた荷風の宿命と呼応しており、著者の柔軟なセンスの現われがうかがえよう。実は、こうした柔軟なセンスこそ、文学作品の味読のアルファでありオメガなのである。両性具有の少女弓子

を中心に分析する「劇場としての浅草」には、『浅草紅団』の読者は、こうしたテクニクの戯れ、はぐらかしに応じたかろやかな身のこなしが要求されるのだ」という一文がある。本書の方法を支えるポイントの一つが、それであることはいうまでもない。

わたくしはかねてから、すぐれた批評・研究は読者にそこに論じられた作品を読んでみたい気を起こさせるエネルギーを持っているものだ、と考えている。本書は正にそうした文脈でいえば、本当にそういう風に読めるかどうか、作品再読をわたくしちに要請する力を持つてゐる、といえるだろう。が、問題があるとすれば、「そういう風に読めるか」という問いはあくまでも知的・興味の次元であり、それが文学そのものや文学研究とどう関係するのかが、わたくしたち一人一人にもう一つはつきりして来ない点である。誤解を恐れずにいえば、本書は前田氏における知的興味の自己増殖としての一大達成なのである。わたくしの使つた「自己増殖」の語は、いうまでもなく「獄舎のユートピア」の章で引かれてゐるG・ブーレのことば、「自己増殖とは、自

己の姿を求めて決してそれと一つになることができない自己の像を、いたるところに投影することである」という一文と響かせて用いてゐる。これまでの文学研究には、前田氏と違つた自己増殖のかたちがあつたらう。が、それはすでに余りにも固定化されたものになつてはいないか。著者の意図は、そうした状況を活性化すべく、なれば意図的に新しい自己増殖の姿をそこに提示することにあつた。それがあくまで「文化記号論の試みとして」(傍点中島)であつても、である。恐らく、著者の試みは永遠の試みとして終わるだらう。が、「フッサールの志向性とデカルトのコギトに引き裂かれてゐるブーレの矛盾した立場」(空間のテクニク テクニクの空間)を見据える著者の眼に、そうしたあり方が映つていないはずはない。逆に、著者は、そうした永遠の試みの中にほの見える知的世界の宿命的な美しさをじつと見据えてゐるようだ。本書を通して感じることの出来る、ある緊張こそ、そうした宿命的な美しさの明確な証しのように思える。だから、表面的な次元で前田氏の方法をまねることこそ、第

一に排されねばならぬ。見せかけの次元ではなく、読者一人一人の眞の自己増殖のかたちの中においてこそ、本書の試みは学ばねばならないに違いない。

最後に本書の全体の構成について一言しておこう。本書全体の総論・原論ともいえる「空間のテクスト テクストの空間」は、著者の勉強のかたちを端的に示しており、テクスト分析の理論ともなっている。本書の試みが前田氏固有のものであると同時に、幅広く世界の文化の現状に共通する志向性を持っていることを高らかに語っているわけだ。I II IIIのセクションにそれぞれ二段組で組まれた小論が一つずつ配されているが、本論の補遺ともいえるこの短文にけっこう味わい深いものがある。前田氏のセンスは、こうしたエッセイにこそよく示されているといえないか。こうしたプロムナードは、二段組にするのがおしい位だ。IIIの後半「紙のうへの都市」「空間の文学へ」は、戦後文学を対象にした章だが、その分だけ磯田光一『戦後史の空間』（一九八三・三、新潮社）などの試みと共通する部分も見られる。紙幅からいって磯田氏のような

見事な歴史性を打ち立てるまでには行っていないが、それだけ戦後の文学が都市空間の問題として見ると複雑多岐にわたっていることをうかがわせるといつてよい。

五百ページの大著を通読しても、前田氏の方法はまだまだ数多くの文学作品を対象

## 『江頭彦造著作集』全五巻

成田孝昭

『江頭彦造著作集』（全五巻 双文社出版刊）は時を同じくして刊行された「稲垣達郎学芸文集」（全三巻 筑摩書房刊）とともに、日本近代文学の研究史を飾る記念碑的な大著としていつまでも研究者や文学愛好者に記憶され続けるに違いない。いずれも各冊平均五百ページを超えるA5判、布装の大冊で、ズシリとした重量感をもって読者を圧倒せずにはいないのだが、温雅な装幀のせいも、威圧感はない。稲垣達郎氏は坪内逍遙以来の写実主義や自然主義を中

に、その触手を延ばすように思える。第二の、そして第三の統編を楽しみにしているのは、わたくしだけではないだろう。

(8・14)

(一九八二・一二、筑摩書房刊。A5判五二二ページ、三二〇〇円)

心に、明治、大正、昭和の文字を実証的に精緻に研究され、江頭彦造氏は北原白秋以後の日本近代詩をヨーロッパ詩、特にドイツ詩との比較文学的見地から鋭く、綿密に考究されている。文学研究は派手な評論とは異なり、地道な実証精神の所産でなければならぬことは言うまでもないが、実証的な研究は瑣末な事実にとだわった無味乾燥なものになりやすく、研究者として大いに自戒せねばならない。その点、両氏の大著は数十年にわたる日本近代文学研究者としての実績に裏付けられた滋味溢れる研究書

となつてゐる。いずれも比較的短い論文が集成されており、テーマに基づいて分類、構成されているものの、必ずしも巻頭からの通読を要せず、読者側の興味と関心とに応じて自由に、たのしみながら繙読できるようになつてゐる。研究者として研究書に接する場合、どうしても知らず知らずのうちに身構えてしまいがちである。いわんや「書評」「学界展望」などの担当者ともなるとなおさらである。ところが、論文によつて長短精疎まちまちではあるものの、読んでいるうちにすつかり引き込まれてしまつてゐる自分に気付いて驚くのである。両氏とも研究途上、種々の苦心、苦渋もあつたであろうが、読者にそれを少しも感じさせない。文学研究を心からたのしんでおられるように見受けられる。どの文章をとつても実にたのしい。文学を研究するということがこんなにもたのしいことであつたとは、研究の原点がこのたのしきにあるという自明のことを改めて自覚させられたのは実に久しぶりのことである。若き日において劇作を志されたという稻垣氏、今なお現役の詩人でもある江頭氏の間を見る眼の確か

さと温いおもいやりの心とが、実証精神の根底に地下水脈のように潜んでいることも滋味溢れる文章が語られることの重要な要因となつてゐるのであらう。

## 2

『江頭彦造著作集』第一巻「研究編Ⅰ」（昭57・1）は「I抒情詩論」「II四季詩人研究」の二部構成からなり、第二巻「研究編Ⅱ」（昭57・3）は「I近代詩・近代文学研究」「II近代詩人研究」の二部構成からなる。第三巻「研究・エッセイ編」（昭57・9）は「I戦後詩研究」「IIエッセイ」「III紀行」「IV書評・その他」の四部構成からなる。第四巻「詩編」（昭57・12）は「I詩集」「II初期詩集」「IIIドイツの戦後詩」の三部からなり、未刊の第五巻「小説編」は「曠野―わたしの詩と真実―」「リボンのついた水島」「心ある妻」など計六編の小説を収める予定となつてゐる。『日本近代文学』第30集編集委員会から筆者に依頼があつたのは主として第一―三巻「研究編」の書評である。日本近代文学会の機関誌である以上、これは当然の措置である。江頭彦造氏は同学会の評議員、常任

理事、監事を歴任され、静岡大学教授、上智大学教授として、近代文学の講座を担当され、特に大正・昭和詩研究では著名な学者であることを熟知している研究者仲間でも、同氏の『著作集』に「詩編」や「小説編」があることを意外に思う人があるかも知れない。「重厚剛毅な性格」（吉田精一氏評）、「寡黙な人」（野田宇太郎氏評）、「黒糸織の鎧の似合うような人」（笹渕友一氏評）という各氏の評は江頭彦造氏の純粹率直な人柄を適切に言い当てていてさすがである（いずれも『著作集』の推薦のことば）が、この人柄をささえるものはロマネスクな情念に彩られた詩精神であり、研究と、詩、小説などの創作とは渾然一体をなしており、このことは同時に同氏の研究の独特の性格ともなつてゐる。

江頭彦造氏は佐賀県出身で明治の象徴詩人蒲原有明の親戚である。このことは第三巻中のエッセイ「蒲原有明の周辺」「詩藻の泉―有明覚書―」に詳しい。これは研究編に入れても遜色ないのだが、エッセイとして扱われている。身内のことゆゑ遠慮されたのであらうか。とすればその人柄が

よく表われているというべきであらう。ついでに付言すると、この『著作集』中の「研究」と「エッセイ」との区別があまり明確ではない。「研究編」の中に、随想、思ひ出、詩の鑑賞、座談会記録などが相当量混入しているからである。なお、この『著作集』には「はしがき」「あとがき」の類は一切なく、編集方針についてもどこにも述べられていない。普通、『著作集』『全集』にはつき物の「解説」の類も一切入っていない。「解説」はともかく、著者の「あとがき」位はつけてほしかった。著者の今までの単行本の「はしがき」「あとがき」、その内容の目録も重要資料となるので最終巻に収めてもらいたいものである。

江頭彦造氏は昭和六年、第一高等学校文科乙類に入学、十月、同校『校友会雑誌』第333号に小説「春」を発表、同号に小説「あひみてののちのち」を掲載した理科甲類の立原道造と親しくなり生涯の友となった。昭和九年、東大文学部国文学科、同工芸部建築学科に進学した二人は友人の猪野謙二、沢西健両氏とともに同人誌「偽画」(堀辰雄命名、三号で廃刊)を刊行(昭9・6、

9、11)した。江頭氏は一号に小説「鳩時計」、二号に小説「心ある妻」、三号に散文詩「若者」を発表、とくに「若者」は堀辰雄に賞讃されたという。翌十年五月、同人誌『未成年』が前記立原、江頭、猪野の他、杉浦明平、寺田透、田中一三ら計十一名で創刊され、十二年一月、第九号で終刊となった。江頭氏は一号に詩「声」、二号にストリンドベルクの小品「大きい者」の翻訳、三号に小説「兎」を発表、七号で同人を退いている。『偽画』『未成年』に江頭氏の文学的出発があり、立原、沢西、向陵(一高)の思ひ出の中に懐しさを込めて繰り返し語られている。『未成年』に沢西が加わらなかった理由、江頭氏自身途中で脱退した事情など語り残されたことも多いようである。煩をいとわずここに詳述したのは、『著作集』に「心ある妻」「若者」以外は割愛されており、残念だからである。習作とはいえ、もはや歴史の重要な構成要素となっているのである。

## 3

江頭氏の詩壇への本格的登場は『四季』第47号(昭14・7)の「立原道造追悼号」

に追悼文「立原道造君」と詩「立原君を思ふ」の二編を寄稿したのに始まる。『著作集』第一巻「II『四季』詩人研究」の末尾「立原道造」の中に二編とも収録されている。これを唯一の例外として第一―三巻収録のすべての文章が昭和三十年以降に発表されたものであることを考慮するならば、

この二編が江頭氏にとって如何に重要な意味を持つかは自ら明白である。立原の詩の中で「ほんとにほめたくなるのは滅多になかったが、どの詩にも現れてゐる独自性と優美を認めないわけには行かなかつた。立原君が常にわたしを感服させたものは詩に対する純粹な愛であつた。何等妥協を見せない献身であつた。それは常にわたしの驚嘆の対象であつたが、またわたしにとつて一つの疑ひでもあつた。(中略)立原君は自分の詩への愛情をそつと残して行つてくれたのではなからうか。それはやはり生の充実である。わたしは虚心にその贈物を受けられるほど善人でなければならぬ。」江頭氏はこのあと沢西健の世話で、詩誌『コギト』の同人となり、昭和十五年五月から、十七年一月まで次々と詩十四編を発

表し、『ユキト詩集』(昭16・6 山雅房)にも詩七編が収録された。その間『四季』にも詩三編を寄稿し、本格的な抒情詩人として華々しく出発しているが、これこそ右の文の末尾にあるように、立原の「詩に対する純粋な愛」という「贈物」を「虚心」に受け止め「生の充実」をはかろうとする心の何よりの現われであったのであろう。この「生の充実」こそ江頭氏とヘルダーリン、ニーチェ、リルケ、ハイデッガーなどのドイツの詩人や実存哲学者とを結ぶものともなった。第一巻収録の「立原道造」論の数々は百三十ページを超える。関連ある論文や第三巻の座談会記録や思い出を含めると二百ページ近くなる。これらはこの『著作集』の白眉と呼んでも決して過言ではないであろう。四十年間にわたって「驚嘆」と「疑心」をもって立原道造にこだわり続けて来た詩人江頭彦造の貴重な心の記録でもある。江頭氏は正直な人である。「誰にでも唯一の親友と思わせる」(昭和十年の頃)立原が日記「火山灰」の中で「私はすべての人をにくみつつける。(誰も愛することの出来ない)みすばらしい魂だ。」

と記録した文に接して、とまどいを隠さない。自らを問い詰め「死と生との齟齬そごからくる身をきる孤独の叫び」(『火山灰』と詩人の誕生)と受け止め、パスカル、リルケ、ドストエフスキーなどつながらる「悲劇的な魂の文学」(同上)であると考える。江頭氏は誠実に立原と対話を続ける。その間、思索の深まりもあれば、考えの変更もある。いささかの矛盾もある。これらを「立原道造論序説」(『解釈』昭31・1~9)を先頭に執筆年代を無視して、ある程度テーマ順に配列してある。この点は内容の繰り返しが多いだけにあまり成功しているとはいえない。思い切って執筆年代順にした方が、かえって「心の記録」が際立ったのではないだろうか。今のままではかなり綿密な註が欲しいところである。

『著作集』の「研究編」を改めて通読してみても、学生時代に「立原道造論序説」の連載された『解釈』のバックナンバーと、江頭氏の刊行されたばかりの詩論集『現代詩の研究』(昭33・1 寧楽書房)とを東京大塚の明善堂書店(両者の事実上の発行元)の井上兼吉氏から入手したころの新鮮

な感動と知的興奮とを、青春の日々の思い出とともに懐しく想い起す。「序説」は江頭氏の立原研究の原点である。立原とリルケとの芸術的方法の相違を鋭く追求して、示唆的であった。ただ、「自我の実存性」「死そのものが生を呼び起すという、ある深い生への呼びかけ」など実に刺激的な、巧みな評語がちりばめられていながら、「実存性」の分析がほとんど行なわれていない不満が残った。引用詩の適切な鑑賞はあっても、作品論として、詩集の全体像の分析として立論が構築されない甘さがあった。詩集『葦草に寄す』の分析の不徹底が特に目立った。この二つの不満は二十五年後の現在においても必ずしも十分に充たされていないと言ひ難い。しかしながら、江頭氏の詩人論は豊かな交友経験や該博な外国文学や日本の古典の理解に基づく鋭い指摘となっており、随所に詩人的直観のきらめきを見出すことができる。理性は物の本質のまわりを回るだけで、本質を鋭く把握するのは「哲学的直観」であると説いたのはフランスの生の哲学者、ベルグソンである。文学研究にも似たところがあって、幾多の論証

や実証の手續を経てなかなか適切に把え難い文学の神髓を「直観」が難なく把握していたことをあとで思い知らされることもあるものである。この意味でこの『著作集』は近代詩研究のヒントの宝庫と言ってよい。筆者のように試行錯誤しながら、少しずつ乏しい論証や実証の作業をすすめているものにとっては。

## 4

江頭氏にとって立原に次いで関心が寄せられているのは伊東静雄であり、第三に中原中でもある。『ユギト』の最有力詩人であり、同郷人でもあった伊東静雄に寄せる江頭氏の研究意欲は立原に対するより以上と言ってよい。「伊東静雄の発想と詩型」(『日本近代文学』第21集)、「伊東静雄の詩における『光』と『死』」(静岡大『人文論集』第17集)はヘルダーリンやリルケとの比較文学的考察を試みた堂々たる論文である。伊東の「光」「影」「闇」「死」など象徴的主題を分析して伊東の詩の形而上性的の内奥に迫ろうとした力作である。ただここでも「伊東の個人実存的な生の過程」という気になる表現がある。立原論においてと

同様「個人的」と「実存的」とが同意語として用いられており、「実存」と「社会」とを対義語として割り切ることとあわせて、こうした「実存」理解の不徹底さがひいては「実存」的人間分析の不徹底さを招くことになるのではないかと危惧を覚えるからである。なお、「耐えた美」の中で伊東の「芸術的主観の象徴的表現」ということばをたびたび引用して論じている途中で、何のことわりもなく「主観」を「直観」に置き換えて論をすすめることも折角の論点を曖昧にしてしまう。

『四季』派詩人研究』には他に、萩原朔太郎、室生犀星、三好達治、丸山薫、堀辰雄、田中冬二、竹中郁、津村信夫論がある。萩原、室生は『四季』の有力同人ではあるが、必ずしも昭和十年代にしばって論じられてはいないので『感情』詩派として別に扱った方がよかったのではあるまいか。「短歌系」と「俳句系」に分ける観点はあまり成功しているとはいえない。三好達治論は江頭氏のロマネスクな情念がマイナスに働いた典型であるのに対して「丸山薫訪問記」は実に得難い貴重な記録である。昭

和何年か明記されていないが、『丸山薫全集』全五巻刊行以前においては『現代日本詩人全集』中の丸山の「自伝」と並んで重要な資料であった。第二巻中の「村野四郎訪問記」も同様であるが、村野は著書で比較的自己在語ることが多く丸山の場合ほど稀少価値はないが、「本音」がほの見えて面白い。堀辰雄、津村信夫論はいずれも立原との比較論だがよくまとまって示唆的である。田中冬二、竹中郁論は他に文献が少なく、大切な基礎資料となるであろう。

「抒情詩論」中の「近代日本におけるドイツ詩論の移入」は『近代詩論の研究』(昭和詩論の研究)に発表された論文で、江頭氏ならではの他の追隨を許さない地道な仕事である。読まねばならぬ文献の名が次々に出て来て、筆者も大いに刺激されたことを記しておきたい。「リルケの『四季』派への影響」の諸編はそれぞれたのしく読んだが、概説的でやや物足りない。詩人論と作品論とが火花を散らして噛み合うことが望ましい。『四季』に寄稿した富土川英郎、高安国世、芳賀檀らのリルケ学者の名がないのは淋しい。なお、67ページの「アンジエ

ロスルホルトウゼン」は別人二人の姓をつないだ誤記である。「四季」派以外」として名を挙げた中に、阪本越郎、神保光太郎があるのも誤記である。いずれも同人である。92ページの「四季」派」中に笹沢美明があるのは困る。寄稿者ではあるが、同人ではない。リルケの解説中に作品の制作年代を明治、大正の年号のみで記すのは不親切である。西暦と併用が望ましい。

## 5

第二巻の「近代詩・近代文学研究」中の異色は「花袋」「兵卒の銃殺」の写実方法（『静岡大学紀要』第10号）「花袋のイブセン劇受容」（『自然主義文学』所収）の二編である。最初奇異な気持を抱いたのは正直なところであるが、「蒲原有明の周辺」を読んで納得がいった。花袋は有明の友人であり、江頭氏の父上も日露戦役に出征されておられ、それらの縁で親近感を覚えるという。「人間の写実というよりも写実的方法を用いた人間観の表白の文学」として「兵卒の銃殺」を位置づける。「自然」や「時」をもう少し明確に分析してはしかった。明治、大正の文学に影響を与えたイブ

センヤストリンドベリーの戯曲の意義は今日の我々の予想を遙かに上廻るものがある。かなり難解なこれらの劇を筆者などは芥川龍之介との関連において考えてみようとする位であるが、江頭氏は第一次『新思潮』に連載されたイブセン会の合評（柳田国男主宰）を綿密に分析することによって花袋のイブセン劇受容の限界を明らかにするとともに、「生」「妻」「蒲団」などへの影響を丁寧に跡付けている。花袋を改めて読んでみようとする意欲がわいて来たことは確かである。巻頭の「近世から近代へ」（『文学・語学』第68号）はどうも論旨がよくつかめない唯一の論文である。従来の比較文学的な江頭氏の姿勢と異なり、「近代は社会組織・文化・文学のすべてにわたって近世の継承である面が多」とし、近世文芸の「完成度」を高く評価するのであるが、近代の文化・文学の「複合体的な特質」を仮りに認めるにしても、近代の社会組織を近世の継承としてみる退嬰的な立論のありようがどうにも納得し難いからである。「大正時代詩歌の宗教性」（上智大『国文学論集』第14号）は『アララギ』派の歌人斎

藤茂吉と、無教会派のキリスト教詩人八木重吉との宗教意識の変遷を作品分析を中心に綿密に分析されており、いずれもよくまとまっているのだが、その形而上学的意識の根底にある暗い生の情念がうまく伝わって来ないくらいがある。「詩の思想的基盤——存在と自由——」は存在と自由との関係が哲学的に十分解明されていないと沢山の引用文や詩が立体感をもって浮んで来ない。面白いが実に困難なテーマである。「近代詩人研究」は前にふれた『現代詩の研究』に収録された詩の鑑賞が中心となっており、先行文献の吉田精一、伊藤信吉、三好達治、金子光晴、北川冬彦、村野四郎などの諸氏の鑑賞書とは違った味わいがあるが、教えられるところが多いが、この二十五年度の詩人研究、作品論の深化はかなり目覚ましいものがあり、現在ではやや物足りないものがある。とはいえこの鑑賞文は重要な歴史的文献であるので、『現代詩の研究』とその補遺的な鑑賞文だけ、別の部立てにして編集し、年輪の厚みを感じさせる北川冬彦論、村野四郎論、笹沢美明論などと區別した方がよかったのではないだろうか。江頭

氏は戦後、北川冬彦氏の詩誌『時間』の同人となり現実詩を書いた時期があった。その後またリリズムに戻ったとはいえず、身近にあった詩人の体臭まで伝わるような好論文となっている。木下李太郎、日夏耿之介、西条八十、山宮允論なども教ええられるところが多かった。

第三巻の「I戦後詩研究」中の「現代詩の表現」は一種の近代詩史である。たのしいものだがここに収めたのは場違いではあるまいか。「戦後詩人論」が江頭氏の身近の若手詩人の詩への温い思いやりが溢れていて実にたのしい。ほとんど無名の詩人たちの詩を新たに評価することはたのしいがまた大変な勇気を要することもある。最後に第四巻「詩編」について一言だけふれると、「初期詩編」の「早春」五十三編、「花冠」十三編、いずれも初出が明記されていない。前者は『コギト』『四季』時代の詩、後者は前半が『時間』時代の詩である。詩の研究者の『著作集』の一部なのでから、こういうところにも厳密を期して欲しかった。詳細な年譜もつけて欲しい。苦情ついでにもう少し付言すると、この『著

作集』は今後の近代詩研究、特に『四季』派研究の基本図書となるのであるから、不用意な誤記は再版で訂正してほしい。第一巻38ページ「市役所」は「裁判所」のミス。132ページ「暁と夕の歌」は「詩」。326ページ「さらさら射して……」は「さらさらと射して……」。353ページ「竹中工務店」は「石本建築事務所」が正しい。第二巻、146ページ「千恵子抄」は「智恵子抄」のミス。225ページ以下「思ひ出」が沢山あるが「思ひ出」に直してほしい。第三巻183ページ「伊東は『コギト』で準同人」は江頭氏の感違い、同人が正しい。192ページ「寺の庭」は「春の寺」が正しい。その他『日本浪漫派』の「曼」が「漫」になっていたり、高見順の『昭和文学盛衰史』の「史」が「記」だったり、出典の書名が不正確な個所が散見される。誤植とともに是非訂正して頂きたい。

短時間に千五百ページを通読することも、たのしくて苦にならなかったが、批評するということはやはり大変難しい。「批評する事は他人の作品を通じて自分自身を表現する事」(堀辰雄「芥川龍之介論」)である以上、つねに筆者の研究姿勢が問われるこ

とになるからである。学恩ある著者に対して、筆者の未熟さゆえに失礼、無礼な発言をしてしまったのではないかと危惧します。ご海容のほど、お願いいたします。

(『江頭彦造著作集』全五巻 双文社出版  
版刊 A5判 第一巻 昭57・1 475ページ、第二巻 昭57・3 532ページ、第三巻 昭57・9 538ページ、第四巻 昭57・12 455ページ、第五巻 近刊予定、各巻 六千八百円。)

## 八 紹介

芦谷信和著

# 『国木田独歩——比較文学的研究——』

滝 藤 満 義

芦谷信和氏は、独歩研究者としては既に長いキャリアの持ち主であるが、本書は副題からもわかる通り、氏の過去の独歩論のうち、比較文学的研究に属する最近の業績を主として集めた論集である。

全五章より成るが、本書の特色は独歩における老荘の影響を論じた第一章、王陽明の影響を論じた第二章にある。従来までもとりあげられることのなかった独歩とこれら東洋の思想家達との関係にメスを入れ、老荘からは、独歩は「名利とエゴイズムの否定」「永久無限の生命」を学び、又彼の「自然」の思想も老荘的なもので、そのキリスト教も、老荘的「自然」を「神」に置換して理解されたものだとする。又王陽明からは、その倫理思想よりは「事上磨練」的教育思想及びその実践と、天地自然、人間存在の不可思議に驚異し、幽愁、悲哀、

寂寞を痛感することを学んだと論ずる。

これらの結論は、老荘や王陽明に関する独歩の片言隻句をも見のがさず、それとオリジナルとの関係をすべてつきとめようとする著者の手堅い作業から導かれた貴重なものであるが、しかしそれでも、多少の懸念がないわけではない。即ち、これは比較文学的研究の通弊でもあろうが、著者の論法では、独歩の世界観や人間観の主要なもの、すべて老荘や王陽明の影の中に入ってしまったざるをえないことになりはしないかということである。周知のように、独歩が老荘や王陽明を集中的に読んだのは明治二十五年秋のインスピレーション体験直後のことであった。しかもそれは、独歩が自らの信仰理想を確固たるものにすべく引証の糧を求めて読みあさった古今東西の多くの聖賢、文学者等の書の一つとして読まれ

たにすぎない。この事實は、著者自身一方で認めてはいるのだが、やはりもう少し重視すべきではなかったかと思われる。

ことは第三章ツルゲーネフと独歩との関係の論においても同様だろう。作家としての独歩がツルゲーネフの手法に多く負っていることは、既に安田保雄氏等によっても明らかにされて来ているが、著者は更に、「自然の懐に捉える人生の悲哀」や「有限と無限の対比より生ずる悲哀の情」、その他底辺の「民衆への共感」等をも「ツルゲーネフの影響感化」としているのである。

外に「酒中日記」とツルゲーネフの「余計者の日記」を比較している第四章、独歩の詩から散文への移行を、花袋、藤村、泡鳴らのそれと「比較」している第五章がある。(昭和五十七年十一月、和泉書院刊三五〇〇)

大森澄雄著

## 『私小説作家研究』

森本 穫

著者にはすでに『葛西善蔵の研究』（桜楓社、昭45・6）があり、その篤実で周知な学風はつとに知られているが、その後は『ぼへ十年間のスタディの結果』として、このたび本書を上梓された。

ここにとりあげられているのは、明治末から現代に至る八人の私小説作家であるが、近松秋江、葛西善蔵、牧野信一、嘉村磯多など、ある程度研究の進捗している作家のほかに、藤沢清造、石川桂郎、川崎長太郎、耕治人といった、これまで研究の対象としてほとんど顧みられることのなかった作家の論じられていることがとりわけ注目される。

たとえば石川桂郎の章では、横光利一門の兄弟子であった石塚友二の発言から説き起こして、事実と作品との微細な相違に着目し、これを意図的な虚構であるとする

ころから、桂郎の「一ト匙の砂糖」をへ横光の人間の暖かさを描こうとしたへ短篇小説」と規定する。また桂郎に葛西の影響の濃い点を指摘しつつ、二人のへ無頼」に資質の相違を見るなど、人間と人間とのふれあいのなかに私小説の機微を見出そうとする著者の視点は、まことに示唆深いものがある。

近松秋江はかつて伊藤整、平野謙らによって私小説史上における重要な役割を指摘されながら永らく放置されてきたが、近年ようやく本格的な研究の機運が高まりつつある。本書においても、著者は「別れたる妻に送る手紙」と「閨怨」（「うつつり香」）について精緻な論を展開している。すなわち前者については、平野謙に代表される、テーマが二つに割れているとの説を、へ妻と別れた後の《私》の淋しさを訴えること

に真の主題があるとして改め、後者については、前者と相俟って初めて、秋江の最初の構想が完成したのだと断言する。「別れたる妻」連作に関する論議は、ここに一つの突破口がひらかれたというべきだろう。

「葛西善蔵―私小説の発端―」は、言うまでもなく本書の中心をなす章であるが、葛西の別号歌棄についての考察、さらには自然主義文学成立の問題等について、和田謙吾氏の所説に反駁しつつ、葛西文学の内実に肉迫している。

私小説はその概念規定すら、いまだ明確とは言い難い。個々の作家研究はもちろん、文学史的な視座など、今後の研究課題は山積しているが、本書はそのほのかな道程に一本の確かな楔を打ちこんでくれた。この書を踏まえての、さらなる研究の進展が望まれる。なお、本書の巻末には牧野信一に関する雑誌『十三人』『金と銀』の細目が収載されていることを付言しておく。

（昭57・4、明治書院刊、A5判 二六四頁、三八〇〇円）

山崎一穎著

## 『森鷗外・史伝小説研究』

小泉 浩一郎

本書は先至上梓された『森鷗外・歴史小説研究』（昭五六・一〇 桜楓社）につぐ著者の二番目の鷗外研究論集である。鷗外史伝小説総論として「史伝小説論序説」「史伝小説の方法に関する脚註」「史伝小説論——その構図と位相——」の三論を冒頭に配し、各論として「津下四郎左衛門」論考、「澠江抽齋」論攷、「寿阿弥の手紙」の構造——「伊沢蘭軒」試論——その構造と方法——「都甲太兵衛」論、「鈴木藤吉郎」考——雪冤のモチーフをめぐって——「細木香以」覚書」「小嶋宝素」考、「北条霞亭」の世界」の九つの論考を収め、「参考資料」史伝小説初出一覧「及び「序」「跋」を付す。

以上の所収論文中、もっとも早期に発表されたものは、「津下四郎左衛門」論考」（『跡見学園女子大学紀要』昭四六・三）で

あり、もっとも最近のものは「澠江抽齋」論攷」（『澠江抽齋』——その立伝の経緯——）、「国文学・解釈と鑑賞」昭五五・七）と「澠江抽齋」の世界」（『信州白樺』昭五六・四）とを合わす）である。即ち鷗外史伝研究に賭けた著者の十年余に及ぶ歳月の軌跡を、ここに見ることが出来る。

もはや周知のように著者の研究上の方法は、出典を討究し、作品との異同の究明を通じて鷗外歴史小説・史伝のモチーフ、テーマに及ぶという手堅い文献実証主義を根幹とする。従って本書の学問的意義の過半が、そのような手堅い文献実証主義によって齎された鷗外史伝における幾多の典拠の解明、解説の研究史上のプライオリティに存することは贅言を要せない、と言えよう。例えば「津下四郎左衛門論考」における天理大学付属図書館蔵の「津下文書」の発

見、「都甲太兵衛」論」における森鷗外文庫蔵「都甲文書」の参照、「小嶋宝素」考」における「宝素三世の末裔果一氏から借用した」という「先祖書」「親類書」の活用、又鷗外文庫蔵「搞諧譜」の発見と紹介、「寿阿弥の手紙」の構造」における鷗外文庫蔵「寿阿弥手諫」の解説等々は、そのような著者の面目を示しえて余蘊がない。

反面、「伊沢蘭軒」試論」及び「北条霞亭」の世界」の二論においては、抑も『蘭軒』においては鷗外は典拠を悉く開陳するという手法を以て一貫しているが故に、そして『霞亭』論においては著者がその主史料たる的矢書牘を参照、解説なしえなかったがために、立論の力点が叙述の方法、作品の構造の解明に置かれることになった。

（現在、二百数十通に及ぶ的矢書牘を凡て解読しえている研究者は尾形叡氏のみである。）そしてとりわけ『霞亭』論においては、「調べながら書き、書きながら調べる」という方法で、全体を造型していった『澠江抽齋』に対し、『北条霞亭』はその全貌を起草前に把握しており、それを纏めることで成立した」という通説に対する果敢な

反指定の視座の提出を前提として、「己れの醜悪を見据えながらそれに耐えている」鷗外のモチーフの意味が改めて問われることになる。

以上の如き実証的かつ作品論的追求の傍ら著者は鷗外史伝における所謂「編年体体例」と「系譜的紀伝体体例」との組み合わせという叙述方法のメカニズムの意味を問い、とりわけ「一人の事蹟を叙して其死に至って足れりとせず、其人の裔孫のいかになりゆくかを追跡して現今に及ぶ」(『蘭軒』その三百七十)手法のうちに「完結し得ない生、(略)時の不条理の中で翻弄される生に物語性をもって纏まりを付ける」とは不可能である」という鷗外の見切りを見、「この認識こそ、二十世紀の芸術のテーマと同質のものである。失われた時を求めて、不条理な世界に彷徨し続ける現代人と、等質の世界を見据えていたと思われる」というオリジナルな見解を披瀝するに至る。前者に引き続く鷗外史伝における「歴史の悪意」の捨象という批判的視角とともに、著者の鷗外史伝の方法に対する基本的視座として注目に値しよう。

翻って思えば、おそらく以上の如き視角の上に、鷗外史伝における「歴史其儘」の方法的原理の貫徹と、「わたくし」の主観の解放という、もう一つの原理の貫徹、二者の峻別と両立という独自の作品構造の発見と構築に想いを致すとき、とりわけ歴史的意识の風化の著しい現代に対して鷗外史伝の方法のもつ今日的なアクチュアリテイの意味が全円的に姿を現わすだろうという秘かな予感を筆者は抱くものである。

言う迄もなく本書における作品論として

明珍 昇著

## 『現代詩の意識と表現』

角田敏郎

著者は「あとがき」で、「私は過年、一詩人の評伝をまとめ、その高邁なる詩人の歴史を時間と空間の盤台に割りつけたが、……」と記しているが、それは『評伝 安西冬衛』(桜楓社 昭49)のことである。当時をふり返りつつ、絶えず著者の問題意識として存続していたのは、「詩人の内実と

の多彩な成果を細部にわたり展望することは、この拙い小文のよくするところではない。要するに鷗外歴史小説研究における論及の盛行に比し、未だ未開の野の靚を脱しえない史伝研究の領域において、最初の体系的研究として出現した本書の研究史上に占める位置は、限りなく重い、という率直な感想を最後に記して擲筆したい。(桜楓社刊、昭五七・五・二五、三一〇頁。六八〇〇円)

作品世界とのかかわりということであった」という。この問題は古くして新しい基本的なことがらである。

詩形の大小によって、そこに盛られる内容の多少(連続したる思想)を論じた外山正一の『新体詩抄』序からは、かなり進展したとはいえ、内容と形式という「二元論

の克服」は、まだ完全になされたとはいえないであろう。著者が本書において、「意識と表現」として、あるいは「詩人の内実と作品世界とのかわり」として、この問題にとりこんでいるのはそのためである。

冒頭の「朔太郎における意識と表現」は、本書をまとめるにあたって、新しく書かれたもののようにあるが、他の十三篇は既発表のもので、巻末に初出誌一覧がある。

対象詩人は、朔太郎、啄木、尾形龜之助、安西冬衛、小野十三郎、村野四郎、杉山平一などで、他に梶井基次郎が冬衛との比較でとりあげられている。いわゆる戦後詩人に属するものとしては、鮎川信夫、田村隆一、北村太郎、飯島耕一、谷川俊太郎、大岡信、会田綱雄、井上俊夫、吉本隆明、長田弘、谷川雁、安水稔和などが扱われている。

著者は詩集『夕日の柩』なども出してゐる実作者であるが、その立場からの直観的な読みとりと、それを追認して行く手だてとの間に、微妙なかねあいがあり、それが相乗的に効果をあげている場合と、やや乖離している場合とがあるように見える。た

とえば論述の中に表示がしばしば用いられるが、「詩集『月に吠える』構成一覧表」(P16)についていうと、整理上の項目の妥当性と、「意識と表現」として認定する時の客観性が何によって保証されるのかという点に疑問が残る。「音感主要素」「色感」「イメージ感」「内容上の特色」といった項目の立てかた、さらに「ハーモニー」「青色混色」「軟弱感」「水平指向によるイメージの弛緩・マゾヒスティック」といった認定

浦西和彦編

## 徳永 直 人物書誌大系Ⅰ

本書は「著作目録」「参考文献目録」「年譜」の三部からなる書誌研究の労作で、刊行と同時に好評をもって迎えられている。

徳永のプロレタリア文学者としての功績は、今さら喋喋するまでもなく、きわめて大きい。にもかかわらず、死後四半世紀を過ぎた現在も、全集はおろか選集すら刊行されていないのである。従って、その代表作の

そのものをどう保証するか。該当作品を検討して、読者が著者と相違する認定をすることもあり得る。こうした疑問は、表示の前段階への配慮と、表示の有効性を見定めることによって、ある程度解決できるのではなかるうか。ともあれ随所に啓発的な見解があり、著者の現代詩を愛する熱意が感得される書である。(昭57・5、桜楓社刊、二八〇〇円)

首藤 基 澄

一つである「光をかゝぐる人々」の続篇など、文学史家でさえ通読していない者が多いのではないかと思われる。

浦西氏は以前「徳永直著作目録」(関西大学『国文学』昭48・7)を出していたが、この「著作目録」では、1著書、2文学全集撰集類、3編著、4作品目録に四分類している。博覧の跡が歴然として、より完

全なものを目差す執念が感じられる。氏は本書刊行後すぐに、「拙編『徳永直 へ人物書誌大系Ⅰ』補遺」(『方位』第五号、昭57・11)で、大正十四年六月七日に執筆され、作家徳永直の歩みに深くかわる短篇「馬」の発表が、実は大正期の組合機関誌ではなく、第二小説集『能率委員会』(昭5・1)収録が最初であったことを明らかにしている。「著書」については、「附記」や「あとがき」等に関する「注記」があり、刊行時の状況を知ることができるようになっている。

「参考文献目録」の部は、1 単行本、2 研究案内、研究文献目録、3 年譜・著作目録、4 注解、5 文芸時評・論文ほか(戦前の部)、6 文芸時評・論文ほか(戦後の部)となっている。ここでは、5で徳永論の眼目と思われる部分を引用紹介しており、戦前の徳永像がきわめて多様な視点から浮かび上がるように構成されている。後学のわれわれには誠に有益で、文芸時評だけは、「戦後の部」も引用がほしかったと思うのは、私一人ではあるまい。この項を見れば、徳永が芸術派の文学者に高い評価を得てい

ることが明確になり、作家の評価の問題を改めて考えさせられる。

「年譜」も現在までのところ、もっとも詳細で、昭和の激動期を生きた文学者の足跡が明らかにされ、作品の創作年月も明記

米倉 巖著

## 『金子光晴・戦中戦後』

阿毛 久芳

著者は自己の執筆姿勢について次のように記している。

「文学の考究は作品と不離不則にあるとしても、最終的には作家の肖像を内在化することに在るわけで、作家像の検討を通しておのれの生き方を予測する点に、その意味がある。その際、作家(詩人)が時代と対応しながらどう主体的に生きたか、という点が重要になってくる。それはまた、おのずから必然の文体となって流露するであらう。」

この主張の背後には学園紛争から受けた強烈なショックがあるという。このことは

されていて教えられるところが多い。

本書は、徳永直、さらにはプロレタリア文学の基礎的研究に鉄を入れたものとして、燦然と輝いている。(昭和57・5、日外アソシエーツ刊、保存版三八〇〇円)

おそらく氏が、自我に固執した抵抗者光晴の限界と欠陥を指摘する首藤基澄氏の論を、終始意識していることも無縁ではないだろう。とりわけ首藤氏が「寂しさの歌」を論ずる中で、自己の無力をカムフラージュしている光晴に言及し、「鋭い批判的リアリズムは、自己に向かってでも放棄されてはならない。」と述べた部分は強く胸に響いたようである。戦後の庶民について、「戦争が終われば、一億一心で、みんなアメリカ人になってもなつてしまいたいような急変ぶりなのだ」という光晴の態度を一つの演技がみられるとし、対自己にかかわる内省が稀薄

だと米倉氏はいう。これは戦後の日本人を批判する光晴の身ぶりには嘘があり、嘘を演技といひ換えてもいとす首藤氏の見方こそっていることがわかる。首藤氏の場合、その嘘の中には真実が盛られていると、さらに論を發展させていた。

金子光晴を抵抗詩人・反戦詩人とみるよりも、拗ね者・天邪鬼精神の發展した怨念の詩人だと強調する米倉氏の描くイメージが、時として首藤氏の問題とするへ懦弱な自己の相対化」に足をとられているかのように見えることがある。

本書の構成は「序にかえて——怨念の詩人——」、一、作品論「寂しさの歌」について、『鬼の児の唄』について、『人間の悲劇』論、『水勢』試論、『I』論、『風流尸解記』覚え書、「金子光晴詩への一視点——いわゆる「微小なるものへの関心」について——」、教材「湖水」私註。二、金子光晴とその周辺「高村光太郎と金子光晴——戦中から戦後へ——」、「山之口鏡の世界——その詩法の一、二——」、「山之口鏡試論」、「遠藤周作と金子光晴」の十三篇の論から成り立っている。昭和四七年から五

六年にかけて書かれているが、最近の論に教えられる所が多い。

「金子光晴詩への一視点」ではネガとしての点を散在させて、思念を交錯させていく復眼的方法が、故里喪失者としての眼であり、そこから一つの現象に対する距離感としての強靱な批評精神へと転位する。と光晴の詩の特徴を示唆的に論じている。また山之口鏡に関する論は、光晴を相対化できる確かさに裏付けられた鮮明な印象を受ける。文体への論及も説得的である。

ただ私がこの著に対して不満なのは、氏がおのれの生き方を予測するのに急であり、光晴の生き方を導いた時代へのこだわりが弱かったのではないかということである。

「公状況と私状況を止揚し、市民社会の一員としての人間的要求を獲得して行く第一階梯である自己変革の積極性には欠けていた」という首藤氏の光晴に対する裁断は、確かに読む者をたじろがせる。首藤氏がいなくあるべき完璧な人間像からくる鋭い批判が、読む者を激しく鞭打つわけだが、むしろ氏の裁断からこぼれ落ちる不透明な部分に、私はひきつけられる。日本への帰帰、

転向も多様な面からの照射が必要であろう。時代にこだわることで、光晴のしたたかな不透明部分を浮き出すことができるのではないか。

米倉氏はこの著に続けて『萩原朔太郎——文体系核と文体系——』をもたれた。詩集のモチーフを「文体系核」、必然的に流露するスタイルを「文体系」として、朔太郎の詩を分析している。時代のスタイルの特性をさぐることへの意欲も語られている。金子光晴と萩原朔太郎を論じる作業が平行してなされたことになる。一方は米倉氏の求道的ニュアンスを持ち、またもう一方は分析家・認識者のニユアンスが濃い。この二面は一部ふれ合いながら、分裂しているようである。氏が詩人をどのように内在化することによってこの二面性が融合されるのか、トータルな光晴像への模索と相俟って、私には大変興味がある。

最後に一つ気になった点を述べたい。それは大岡信氏と堀木正路氏の「鬼」に対する見方の相違を論ずる所で(P.62)、大岡氏の論が載った『本の手帖』を確かめず、大岡氏の論考全体を検討することもなく、堀

木氏の著の孫引きで済ませていることである。論文を発表当時のままにとどめることは、論争の場合などその歴史性を保つ上で必要であろうが、この場合はそういう意味とは異なっている。書いた当時の〈私〉に誠実であろうとする態度ともうかがわれ

デニスキーン著  
伊藤悟・井上謙訳

## 『モダニスト 横光利一』

神谷忠孝

『モダニスト横光利一』は「Yokomitsu Riichi-Modernist」(Columbia University Press, New York, 1980)の翻訳であり、原版には付録として「横光利一の一生」「参考目録ノート」「索引」がある。

全体は六章からなり、「序」で著者は横光を「おそらく第一次世界大戦の戦中戦後のヨーロッパに存在していた実験的『モダニズム文学』に相当する近代日本文学唯一の純文学作家である」と規定する。第1章

るが、そうであれば補注の形で執筆当時の論及不足を補えたはずである。そういう個所が他にも目についた。過去の自己の論文へ向けた氏の批評のまなざしは、優しすぎはしなかったろうか。

(昭57・2、和泉書院刊、二五〇〇円)

「情況」では、日本の自然主義文学の展開志賀直哉、芥川龍之介、関東大震災などをとりあげ、新感覺派登場の背景を説明する。第2章「日輪」は、フローベルの生田長江

訳「サランボ」との比較を中心に、「日輪」は「悲しみの代価」の書き直しであるという仮説を立証しようとしているが、フローベルと横光の比較には無理がある。翻訳文に刺激されたことを重視すべきであろう。

第3章「新感覺派―背景と理論」はヨ

ロッパ前衛芸術の受容状況を現代詩を中心に説明し、横光がめざしたのは象徴主義文学であったとする。第4章「新感覺派―その実践」は、「文芸時代」の今東光、中河与一にも目を向け、横光とヴァージニヤ・ウルフを比較文学の方法で考察している。

第5章「妻の死」は、「春は馬車に乗って」「花園の思想」をとりあげている。マラルメをもってきて横光利一の象徴主義は失敗していると断するのだが、横光の初期作品を象徴主義とする前提も仮説にすぎず説得力がない。第6章「挫折」では「上海」「機械」「寢園」などの簡単な作品分析がなされ、横光の西洋文学受容をサイドやヴァレリーを例にして、ことごとく誤読であったとしている。これは言い古されていることで、にもかかわらず現代小説の前衛たりえた点にも言及してほしいところだ。

概して前半は部分的に示唆に富むが、後半は書き急ぎの観があり「旅愁」を問題にしていないあたりは、古い横光研究の踏襲である。外国人による横光文学の海外紹介には感謝しなければならないが、参考文献が単行本に限定されているため、たとえば

小田桐弘子の『日輪』と Salambo」(『上智大國文学論集』7、一九七三)とか、若手の横光研究が無視されているので新しさがなく、日本の横光研究に寄与するところは少ない。

本書を読んで感じたことを率直に言えば、外国の日本研究者に対しては、一等資料とも言うべき最新の研究成果を情報として提供すべきであるということだ。相談にあずかる日本の研究者の見識が試されるわけで、今後増加することが予想される外国人の日本研究には、学会側としても対処する姿勢を整えることが必要となろう。

(昭57・12、河出書房新社刊、A5判、二七六頁、二五〇〇円)

#### 「日本近代文学」31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、論文は原則として四〇〇字詰原稿用紙三十枚〜四十枚。(資料室へは十枚前後。)

一、しめ切りは昭和五十九年三月十五日。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

事務局報告

◇大会・例会における題目および報告者

〈昭和五十七年度(その二)〉

九月 例会(二十五日、武蔵大学)

安岡章太郎氏に聞く―「流離譚」に至るまで― 司会 鳥居 邦朗

十月 秋季大会(二十三、二十四日、日本女子大学)

漱石における批評の方法について―「文学評論」を中心に― 加茂 章

漱石の『道草』の〈語り〉の構造と位相 高野実貴雄

霧の中の漱石―作家的出発する起点として 熊坂 敦子

岡本かの子「やがて五月に」の周辺 今川 英子

谷崎潤一郎の大正初年代―「饒太郎」をめぐって― 大竹 亮

芥川龍之介『羅生門』材源考―アンドン―エフ作昇曙夢訳「地下室」との関連において 和田 芳英

〈小特集〉『夜明け前』をめぐって

「復古」の意味 紅野 謙介

「嵐」と『夜明け前』 十川 信介  
〈転向〉の帰着点とは何か 松本 健一  
司会 中島 国彦

十一月 例会(二十七日、武蔵大学)

〈「浮雲」をめぐって〉

浮雲の四年間 序説 藤井 淑禎  
文三の恋 小森 陽一

〈五十八年度(その一)〉

四月 例会(二十三日、武蔵大学)

〈私小説の諸相〉

葛西善蔵「哀しき父」から「子をつれて」への階梯 中村 友

宇野浩二の牧野信一評価をめぐって 柳澤 孝子

六月 春季大会(四、五日、学習院大学)

森鷗外の明治二十三年暮 田中 実

『三四郎』の方法と主題 小倉 脩三

鷗外と漱石 長谷川 泉

露伴の歴史小説の方法―「運命」「連環記」を中心に― 田中 美樹

大正期の女性観について―柳田・新渡戸・鷗外 高橋 広満

〈シンポジウム・十五年戦争と文学〉

国民文学論と従軍作家 神谷 忠孝

小林秀雄の中国像 吉田 熙生  
『近代の超克』再読 渡辺 一民  
司会 高橋 春雄

六月 例会(二十五日、武蔵大学)

〈太宰治の中期をめぐって〉

「富嶽百景」私考 鶴谷 憲三  
作風転換の背景 相馬 正一

◇訃報

木俣 修氏 昭和五十八年四月四日死去。

享年七十六歳。氏は東京高等師範学校卒業後、昭和女子大、実践女子大教授等を歴任、近代詩、和歌史を専攻された。著書に『北原白秋研究』I・II、『昭和短歌史』、『木俣修歌集』などがある。

越智治雄氏 昭和五十八年六月二十四日死去。享年五十三歳。氏は東京大学文学部を卒業後、共立女子大、東大等の教壇に立たれ、著書に『漱石私論』、『明治大正の劇文学』などがある。

## 編集後記

◇会報で御案内のように、機関誌の年二回自主刊行を実現するために、具体的な問題を検討する小委員会が発足した。予算、編集の実務のほか、さまざまな課題を一つ一つ解決して行かなければならないが、なん

といっても問題の炙所は、質の高い論文を会員諸氏が積極的に投稿してくださることにかかっている。機関誌が会員相互の学問的交流の場であることはいうまでもないけれども、年二回刊行という体制がかたまれば、おのずからその性格も変ってくるはずだ。近代文学研究が日本文学研究ぜんたいに向けて、さらに他の学問領域に向けて、どのような問題を提起するか。そうした開かれた姿勢を引きうけなければならなくなるだろう。

◇この第三十集から、〈資料室〉という新しい欄を設けることにした。「神は細部に宿りたまう」という有名な言葉があるが、ささやかな資料のなから、きりつとした新見が光って見えるエッセイを期待したい。

◇昨年度の秋季大会で好評を得た『夜明け

前』小特集を再録した。はじめは質疑応答の分も掲載する予定だったが、紅野謙介、十川信介、松本健一三氏のうち、十川氏の発表のみに発言が集中しているので、全体の均衡からやむなく割愛した。

◇科学史家中山茂氏の『歴史としての学問』（中公叢書）のなかに、記録的学問と論争的学問という分類がある。記録的学問は古代中国の歴史叙述、論争的学問は古代ギリシャのプラトンなどの対話篇が、それぞれ範型にあげられている。われわれ日本人はどちらかといえば、中国ふうの記録的学問を好むもので、近代文学研究の世界でも手がたい実証的な学風が敬重される傾きがある。しかし、そのこととはべつに、大会の発表やシンポジウムでも、ぞんぶんにガードをかためた〈記録的〉発言が多すぎるのは、いかがなものだろうか。論争を演ずるゲームの精神こそ、口頭発表に活力を吹きこむエネルギーではないかと思う。

◇元代表理事木俣修氏と越智治雄氏が亡くなった。謹しんで哀悼の意を表する。越智氏の「政治小説における「ノベル」の意味——『雪中梅』と「外務大臣」」は、この

機関誌の第一集巻頭を飾った論文だった。二十年の歳月の重味をひしひしと感ずる。

## 編集委員

江種 満子  
大野 淳一  
栗坪 良樹  
栗原 敦  
関口 安義  
曾根 博義  
柘植 光彦  
野山 嘉正  
前田 愛

(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

### 第九條

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。

第一〇條 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。

第一一條 会則の変更は総会の議決を経なければならない。

## 会 計

第一二條 この会の経費は会費その他をもってあてる。

第一三條 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一〇六、〇〇〇円とする。ただしその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当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 30 集

昭和58年10月1日 印刷  
昭和58年10月5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