

日本近代文学

第32集

正宗白鳥の美術評 —作家以前の白鳥・覚え書—	棚田輝嘉	1
「スキートネス」の構造 —徳田秋聲「風呂桶」について—	松本村徹	13
横光利一・『ある長篇』考 —〈掃瀾〉の中で—	玉村周	24
泉鏡花『山海評判記』—暗喩による展開として—	高桑法子	37
保田与重郎の初期古典論をめぐって	高水 上	49
丸山薫 転換期としての昭和八年	藤本寿彦	62
—「水の精神」を中心として—		
津島佑子論 —“兄妹”の原風景—	与那覇恵子	75
展 望 <共軛感染>の森のなかで	今村忠純	87
八幡戴迷子の舟 —文学史と取り組んで—	清水孝純	93
ことば・生活・研究	中島国彦	98
<資料室> 在米時代の東海散士 —二枚の写真から—	大沼敏男	103
書 評 竹盛天雄著『鷗外 その紋様』	小泉浩一郎	109
高田瑞穂著『夏日漱石論—漱石文学の今日的意義—』	熊坂敦子	112
山田輝彦著『夏日漱石の文学』	日高昭二	116
竹内清己著『堀辰雄の文学』	森本 穂	119
長谷川泉著『川端文学の機構』	逸見久美	123
紹 介 永岡健右著『与謝野鉄幹伝』	木村真佐幸	124
藤井公明著『統樋口—葉研究 中島歌子のこと』	木村真子	126
剣持武彦著『藤村文学序説』	下山嬢	126
渡部芳紀著『太宰治 心の王者』	傳馬義澄	127
水谷昭夫著『たゆまざるものの如く 山本周五郎の生涯』	木村久邇典	129
三浦仁編『日本近代詩作品年表(明治篇)』	佐藤房儀	130
小田切進著『近代日本の日記』	杉本邦子	131
寺園司著『近代文学者の宗教意識』	宮坂 覺	133
大久保典夫著『物語現代文学史—1920年代』	高橋 世織	134
ジェイ・ルービン著『風俗壊乱』[文学者と明治国家] Rubin, Jay. Injurious to Public Morals—Writers and Meiji State		
	今井泰子	136

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られた事項。

会 員

第五条 会 員

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

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

第六条 会員の入会は会員二名以上の推薦と理事会の承認を要する。

第七条 会員が定められた義務を果たさないうとき、またはこの会の目的にふさわしくない行為のあったときは、評議員会の議決によって除名する。

役 員

第八条 役 員

一、この会に次の役員をおく。

顧問 若干名 理事 若干名

代表理事 一名 評議員 若干名

常任理事 若干名 監 事 若干名

二、顧問は、会務について理事会の諮問に答える。代表理事は、この会を代表し、会務を総括する。理事は、理事會を構成し、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、評議員會を構成し、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、評議員は總會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。監事は評議員會が会員の内より推薦し、總會で選出する。顧問は、評議員會が推薦し、總會

正宗白鳥の美術評

——作家以前の白鳥・覚え書——

棚田輝嘉

正宗白鳥を論じる場合、「鏡花の註文帳を評す」(明34・4・22『読売新聞』——以下『読売新聞』掲載のものについては紙名を省略する)にはじまる、白鳥初期の批評活動を軽視する訳にはいかない。例えば、白鳥の創作には批評家の眼が感じられるといった指摘がなされることがあるが、この時期の批評家としての体験がその一因をなしていると考えられる。また、昭和におけるさかんな批評活動の原型をこの時期に見出すこともできる。こうした点から、すでに諸氏の論究がなされている。しかしそれらのほとんどは、白鳥の文芸評、人生評を中心に据えたるうえで、若い文学者正宗白鳥の精神のあり様を論じたものである。もちろん、白鳥の初期批評に流れている根本的な精神は、批評の対象によって大きく異なっている訳ではない。が、同時に、こうした大雑把な整理だけではとらえ得ない

白鳥の——特に作家以前の白鳥の——精神のあり様というものも考えられてよいはずである。しかも初期で大きな比重を占める、読売新聞記者時代(明36・6・43・5)については注意を要する。白鳥は「よみうり抄」を中心に、美術家の消息を伝える美術担当の記者として採用され、その後美術・演芸・教育等にわたる批評を行なう。明治四十年頃から作家白鳥の姿が文学史に登場するにしても、読売新聞社時代の白鳥はまず記者であった。批評家と言いつてもよからう。白鳥の批評は多少投げ遣りな、虚無的な印象を与えるものではあるが、そうした印象の背景をなす各方面にわたる悪罵に近い批評は、逆に白鳥が記者として真剣に批評を行なっていたことを物語るものであろう。

本稿で扱おうとしている美術評について述べれば、これに対する論究はほとんどなされていない。僅かに吉田精一が『自然主義の研究』の中で触れている程度である。これは白鳥が文学者であるとい

う判断が、美術評をいわば余技として軽視させている結果を物語るものであるか。しかし、専門家の美術評に比べて見劣りするものではあっても、だからといって白鳥が片手間に美術批評を行っていたとは考え難い。彼の処女小説「寂寞」（明37・11『新小説』）がすでにそうであったように、初期創作中には、白鳥の小説のうちでも特異とされる「妖怪画」（明40・7『早稲田文学』）や、あるいは「株虹」（明40・12『新思潮』）等、画家を扱った作品があることを忘れてはならない。さらに、白鳥の弟得三郎は画家であり、律四もまた無名の画家であったという。こうした点からも、白鳥の美術評に対する検討が必要となってくるように思われる。

本稿では以下において、美術評を通して白鳥の精神のあり様や美術観を眺め、さらにそこから初期創作についても若干の考察を加えてみることにしたい。

二

白鳥の美術評は「彫塑会所感」（明34・5・6）という最初期の評判記風の合評を除けば、「鳥合会瞥見記」（明36・6・6）以降、そのほとんどが読売新聞記者時代に集中している。何らかの形で美術に言及しているものを含めると、その数は五十をこえる。これについては新潮社版全集第十三巻「全作品年表」に掲載されているが、この他無署名のものまで考慮するとかなりの数になるはずである。発表の舞台は主として『読売新聞』であり、「白鳥」「白鳥生」「はくてう」「剣菱」「XYZ」等の署名が付されている。これらは

白鳥のものと思われるが、前記『全集』で採っている「白丁」については白鳥のものとは見做し難い（補注参照）。従って、本稿では「白丁」名を除く美術評について考察を加えてみることにしたい。

これら白鳥のものとは見做される美術評全般に共通する性格については、他の分野に対する批評と大差はない。この時期の白鳥の思想を物語る代表的な批評は「古を師とせず」（明38・10『新小説』）「青年の勝利」（明39・2・11）であろう。これらの中で白鳥は、青年を、「青年にして尚古典崇拜旧形式尊重を事とする者の多きは何故ぞ」（「古を師とせず」と批判し、「青年は常に老人より先輩なり」（「青年の勝利」）と鼓舞する。白鳥のうちに一貫する反権威反古典の思想は、新時代の代表者である青年への強い期待となって表わされている。美術界に対しても同様である。「出品の多くは師匠の模倣にて、新特色の吾人に将来を嘱望せしむべき者悉無なりしは遺憾なり」（「三十七年の美術界」明38・1・1）と述べ、「青年画家は一幅にても旧套を脱したる製作をなすを勉むべし」（「今年の絵画展覧会」明38・2・12）と述べている。

こうした観点から、青年を中心とする団体であるという理由だけで、鳥合会・国香会を賞揚する。青年画家による、派閥をこえた団体組織「大同絵画会」の結成に対しても、数度にわたってそれを支持する評言を掲げる。明治三十九年春の展覧会では青年の作を多数出品した二葉会を最も高く評価する。また、旧態依然たる美術協会を極度に嫌悪し、より新しい美術院に好意的である。明治四十年第一回公設美術展覧会（後の文展）の開催に際して、新旧に分裂、組

織された二団体に対しては、旧派の正派同志会に対し新派の国画玉成会を高く評価するなど、みな同じ理由によるものである。白鳥の美術評は概して抽象的であるが、これは、老大家より青年を、旧派より新派をとという作品以前の条件が前提され、そこから青年白鳥が老大家、旧派を観念的に痛罵していることがその一因をなしていると考えられるのである。

吉田精一は白鳥初期の批評には、「周囲の現実に対して満足し得ない精神、絶望に近い不満がある⁽¹⁾」ことを指摘している。白鳥自身は、後年半生をふり返って、「私も随分新しい物好きであつた。新しい土地が見たかつた。新しい本を読みたかつた。新しい主義思想にも心を惹かれた。『唯真故新』とは名言であるが、賈物でもそれが新しい故に、私はそれを有難がること⁽²⁾がたび／＼あつた」(『新』に惹かれて)昭21・1『人間』と述べている。「絶望に近い不満」を背景として、ひたすら「新」に惹かれ続ける、それがこの時期の白鳥を語る最も適切な表現であると言えるだろう。

吉田はまた、白鳥の美術評を評して、「当時の白鳥にどれほどの美術鑑賞眼があつたかは疑はしく、従つて彼の評論は技術論ではなくおほむね精神論であつた⁽³⁾」とも述べている。「おほむね精神論であつた」ことについては賛成できる。が、そうなた理由を「美術鑑賞眼」の有無のみ求めることには疑問が残る。たしかに白鳥の批評は技術に対する具体的な言及が少なく、この点では知識不足、経験不足は否めない。しかし、同時に、白鳥の美術家に求めていたものが技術より何よりもまず精神(思想)であつたことに対する配慮

もなされなければならないのである。

明治三十九年春、日本絵画会展覧会の批評会を傍聴した白鳥は、この時の感想を次のように記している。

批評会に望むで、諸先生の批評を聞いて、物足らざりしは其の批評の文法にのみ関するにあり(『二葉会展覧会』明39・3・22) すでに明治三十六年の「方言」(10・4)で文学論として白鳥は次のように述べていた。

文法修辭の末に拘泥し、内容の貧しき陳腐の詩文を物して、他の生氣潑瀾たる新時代青年の詩歌文章を哂うものはかの漢詩人又は国文学者なり

先の美術評における「文法」とは技術の謂であるが、以上の二文に共通しているのは、新時代の青年は「文法」以前の問題として、まずその思想を表現するべく努めよ、という主張である。明治三十九年春は、前年秋にひき続き、白鳥の美術評が最も多く発表された時期である。美術評にあたるものだけで八編あるが、その中で言及されている展覧会は、四月の日本絵画会・巽画会・二葉会・天眞社、五月の太平洋画会・美術会(美術協会)・美術院の七つである。この他同時期に開催されていた、歴史風俗画・トモエ画会・日本画会・真美会の各展覧会も、言及はないがおそらく見ているだろう。これらも同じく上野の美術協会、あるいは三号館・五号館で開催されていたので、わざわざ無視したとは考え難い。言及がないのはとり上げるに値しないという判断によるものと思われる。そして美術に対する強い興味と期待をもっていたからこそ、わざわざ批評

会の傍聴にまで出かけていったのであつたらう。そうした中で
 発言なのである。しかもこの春の展覧会を概評した「今春の美術
 界」(明39・5『新小説』)では、「目下画家に欠乏せるは技術より思
 想」であり、「旧套を脱して、新生命を發揮するには、頭腦を豊富
 にする必要」があると述べている。技術以前の、美術家の心構えた
 る思想に対する希求、それが白鳥の求める第一のものであつた。だ
 からこそ白鳥の批評は精神論にもなつていったのである。

では「豊富」な「頭腦」で表わされるべき新時代青年の思想とは
 どのようなものだったのだろうか。これについて述べるには、白鳥
 の美術評における二重性、あるいは二元性について述べなければな
 らない。すなわち、洋画と日本画、あるいはまた風景画と人物画
 (仏画等の宗教画、歴史画を含む)の対立についてである。もちろ
 んこれらの対立自体には何の不思議もない。しかし、これらが美術
 界の美、術という考え方と、美術界の思想表現という考え方に対応
 しつつ、分裂したり、一方に収束しようとしたりしながら、白鳥の
 うちで揺れ動いていることを考えると、やはり解説が必要になつて
 くる。しかもこの揺れが、実作者・作家白鳥の誕生という形で収束
 している——これはすなわち美術評の放棄ということでもあつたが
 ——といういみでも述べなければならぬ。これについて次章で考
 えてみることにしたい。

三

白鳥には、美術はすなわち「美」術である、という根本的な認識

があつたらしい。美しいという条件を満たしたうえではじめて各作
 品独自の表現があるというのである。「観覧者に快感を与へぬ美術
 品が社会に何の必要があるのであらう」(「春季絵画展覧会概評」明
 37・4・2)と述べる。また、「室内裝飾」が絵画の「目的」であり
 「実用」であるとは、白鳥が繰り返して述べていることである。こ
 うした観点から、否定的な立場をとっているはずの日本画に対する好
 意的な評言が生まれる。特に川合玉堂に対する評価は高い。例えば
 明治四十一年秋の玉成会展覧会に出品された「秋霖」などは、他の
 評家が「面白くない」「月並臭あり、要之に氏が尋常の作ならん」
 「拙作」と批判的、否定的なのに対して、白鳥は、川合の「目に映
 つた自然は可憐な懐かしい」ものであり、この作も「優しくて、何
 となくフクラ味」があり「詩的」である(以上「玉成会展覧会」明
 41・10・25)、と好意的である。またこの時の川合の作品がすでに
 そうであるが、風景画全般にわたる好評も美術界の「美」術という観
 点からなされている。つまり、美術界の「美」術は日本画・風景画、
 という一筋の評価基準が出来上がっているのであり、その裏には、
 美術界の思想表現は洋画・人物画、という他の評価基準もまた、あつ
 たのである。もちろん白鳥の力点は後者に置かれているが、美術界
 の「美」術という認識はかなり根深いものだった。

山中古洞の「袈裟の末期」に対し、「實際は兎に角絵としてはも
 少し可憐に優しい中に決心を見せては如何」(「美術界の昨今」(一)
 明38・10・15)と述べる。後には作家として人間の「實際」の姿を
 追究することになる白鳥が、ここでは、人物画であるにもかかわらず

ず、その思想をとり上げないでまず美をもとめている。

また、次の満谷四郎の「かりそめの悩み」という洋画に対する評などもこの要素が強い。

満谷氏のは、小供の手の醜くかつたり、頭の髪の乱れたりしてゐるが、ふりはりとした奇麗な所をのみ目ざし^てないで、堅苦しくても汚なくてもかまはぬのが、太平洋画会の特徴であらう、白毛布や枕が着物よりうまく書けてゐる。(博覧会美術館四画合評「明40・6『早稲田文学』」)

白馬会に対し、満谷の属する太平洋画会は「何か意味ある者を作らうとする」団体であると、一応の評価はなされているものの、右の評に記された白鳥の具体的な言及は、「美」感に関するものなのである。たしかに子供の手などは形や色に難を見出し得よう。しかしこの絵の主眼は母親の「かりそめの悩み」という「思想」の表現にある。東京府勸業博覧会においてこの絵に一等賞が与えられたのも、この絵のもつ「思想」性が評価されたのであつたらう。この時の博覧会における審査員の不正騒ぎや自然主義の擡頭といった時代背景も考慮しなければならないが、それでもこの絵の価値は基本的にはかわるまい。同じ「四画合評」の中で桐谷生の述べている「画題の現はす所の意味も又場内の諸作に比して興味が深い、即かりそめの病に臥す少女と之を看護する母親の情合がよく現はれて居る」という評が、この絵に対する最も妥当な評価の仕方であらう。しかも後述するように、白鳥は洋画に新思想の表現の可能性を見出していたのであり、満谷に対する評はこれと矛盾してくることになる。

というより、それほど「美」術という認識が白鳥のうちで重い位置を占めていたと言うべきかも知れない。白鳥は、「そも／＼絵画に於て複雑な思想を描き出すとするのは甚だ無理であ」り、「吾人は絵画や彫刻類が自然の性質上、新時代美術家が抱ける美を自由に發揮し能はざるを信ずるのである」(「美術雑感」明37・5・19)と述べたことさえあつたのである。

白鳥が美術に新思想をもとめながら、それを発見し得なかつた原因は、必ずしも美術家の側にのみあつたのではない。こうした白鳥の態度そのものにもあつた。白鳥の場合、文学においては、空想と現実、あるいは詩と真実といった二元的な要素が並存しており、それが分裂・融合を繰り返しながらその作品を形成しているのであるが、美術評においてもこれと同じことが言える。そしてそれが白鳥の「不満」の背景であらう。

やや横道にそれだが、美術に美をもとめる立場が白鳥のうちから消し去ることのできない大きな要素であるにしても、白鳥の求める第一のものは思想であつた。そうして思想表現の可能性を、白鳥は人物画や洋画に見出そうとしていたのである。

まず日本画の人物画について眺めてみると、安田靉彦の「守屋大連」(明41秋、玉成会展覧会出品)に対し、「顔の表情が余程鋭く自然に描かれていて場中人物の第一」(「玉成会展覧会」明41・10・25)と讃辞を呈していることが目につく。この絵は他の評家達の評価も高いものであつたが、画題となつている守屋大連の表情、特に目の描き方などはこうした評価に十分応えるものであらう。安田の

絵は、例えば前年の「最手」（東京府勲業博覧会出品）「新らしき光」（紅児会出品）などにしても人物の心理が顔の表情などに巧みに描きこまれており、こうした点が作品を通して生の人間の声を聞きとろうとする白鳥の態度に適合したのだと想像される。また、高橋広湖の作品、特に「大慈大悲」（明39春、二葉会出品）に対して三度にわたって言及しているのも珍しい。

高橋広湖氏の「大慈大悲」は有らん限りの技巧を尽くしたりと覚しく、只美しく、氏が各会への出品中最も勝れる者ならんか、小さく固まりて、小慈小悲と題する方ふさはしく思はる。

〔二葉会展覧会〕明39・3・22）

「只美しく」という感想が、好意的な評言であることは先に述べてきたことで明らかだろう。同時に、「小さく固まりて、小慈小悲と題する方ふさはしく思はる」という言葉のうち、白鳥の人物画に対する要求を読みとることができる。「荘高の美を失し、下界の人物となりたり」というのが、「今春の美術界」（明39・5『新小説』）におけるこの絵の評である。額装、両側に菩薩像・天部像を配し中央に観音を描いたこの絵は、こうした配置にも慈悲の表現が担わされているのであるが、それにしてもたしかに観音が小さくまとまりすぎているという印象を受ける。しかし、白鳥の述べようとしているのはたんにそうした像の大小にとどまるものではなからう。それよりむしろ「慈悲」の名に値するだけの慈悲の姿を描け、というのである。「小さく固まり」「下界の人物となりたり」とは、この絵を描くうえでの作者の心持ち、つまり思想を問題にした発言

と思われる。先に引いた「二葉会展覧会」の中に、「宗教画を描くには自ら宗教を味ふを要す、これ根本問題なり」という発言も記されている。白鳥は結果の側から技術を問題として美術を鑑賞するのではなく、まず作者の態度にかかわる思想そのものを眺めようとする。それを「根本問題」という語で表わしているのである。そして白鳥の美術評は、それが発表された五年間を通じてつねにこの「根本問題」を——しかもそのみを——問題にし続けていたのだと言うことができる。先の安田に対する高評価も、あるいは高橋に対する批判も、作者が「根本問題」に苦しむ姿を彷彿させるか否かという点からなされているのである。

「新たに衣服殿堂等外形のみを考証して、性格や境遇の如何を顧みで古人物を画き、それで歴史画の本領終れりと思ふやうでは過れるの甚しいのである」（『片々録』明36・9・13）とは、歴史風俗画展覧会に対する白鳥の評である。この批判と安田に対する評価とは同じところから生まれてきている。歴史上の人物を描くに際して、その思想を表現するという「根本問題」に心を煩わせたか否か（そう白鳥に感しさせたか否か）が評価の分れめなのである。

そうして、この「根本問題」というかたちでの白鳥の要求は、その手段たる絵画の種類に対する要求にまで及ぶものでもあった。すなわち、洋画こそ新時代新思想を表現し得る唯一の手段であり、日本画を思想表現の手段として選択すること、そのこと自体がすでに美術家の根本的な態度として誤りである、というように。

白鳥は高橋広湖の「豊公」（二葉会研究大会出品）を評して、「憤

怒の表情は日本画で十分に描き難い丈に、雅邦翁が審査一等とした程の有難味を感じない。」(「美術界雜感」(一)「明38・11・5」)と述べているが、白鳥の洋画に対する期待を逆によく示している。もちろん洋画に期待する気持ちは白鳥独自のものではない。「時代と提携すること能はざる不健全なる日本画は、かの文学の新理想と風馬相及ばざるが如くにして、或は江戸趣味の復活といひ、或は大和絵の模倣といふが如き、時代遅れの標榜を到处に聞き及び候」と香骨俠史は記し、「自己を満足せしめ、自己を意識の各部分から振ひ揺がし来る様な日本画が幾何あるか。殆ど絶無ではないか」と桐谷生は記している。西洋画や彫刻の展覧会に青年が押し寄せ、「戸が開くと一時にどつと会場へ流れ込む」という時代であった。白鳥が美術評を執筆した時代は、白馬会・太平洋画会の二大勢力を中心に洋画家たちがしのぎを削り、洋画を日本に広めていった時代と重なっている。白鳥の一貫した洋画「眞眞」は、そうした時代の流れに流される一青年のごくあたりまえの感情でもあった。

「花鳥山水なら兎に角、人物は日本画では望がないやうに思はれる。美術館出品を見ても、人間を描いて生氣活躍したものは一つもない」(「美術界雜感」明40・5『太陽』)というのが白鳥の発言である。人物画に期待していた思想の表現は、結局は洋画によってしか実現されないというのである。「日本画と西洋画を見ると、後者に清新な生々した趣が見え、前者は味くつても何処となく虚らしい気がする」(「随感錄」明40・9・8)、「予自身にはその拙劣な洋画の方がまだしも自分等の感じに近い者を現はさうとしてゐるやう

に見える」(「玉成会展覧会」明41・10・25)といった見解など、洋画に対する期待をよく示している。

同時に、これらの評は白鳥のもとする思想が、「生氣活躍した」「人間」「清新な生々した趣」「自分等の感じに近い者」という語で表わされるものであることをも示している。つまり、新時代青年美術家の手に成る「生氣」に満ちた「人間」の表現であること、しかも同時代に生きる青年白鳥が共感をもって接することのできるものでもあること、それが白鳥のいう思想なのである。白鳥は生涯を通じて、何か新しいもの面白いものはないかと問い続けた人である。それが白鳥のあらゆる批評に共通して内在する基準でもあった。そしてそれは、「共感」の場に対する希求と言いかえることができる。ジャーナリストと評され、若々しい青年の精神の持ち主とも評される白鳥の姿勢は、こうした希いの反映に他ならない。それは、同時に白鳥のうちに生に対する強い執着のあったことをも意味していると考えられる。ニヒリスト、人生を斜に構えて生きていく、といった白鳥に対する評言は、それが逆説である限りにおいてのみ正しい。

ロダンの彫刻は人生を彫刻に嵌るやうに拵へたのではなく、彫刻を人生を現はす具にしたのに過ぎぬ。彼の用ひる土塊は地から根生ひの土の如く、生命に満ちてゐると評家が云つてるが、
 絵画でも文学でも要するにこの生命が主要の点だ。(「随感錄」明40・9・22)

右の文に繰り返されている「生命」の語に注意を払わなければな

らない。「絵画でも文学でも」その目的は「生命」の表現にある、「生命に満ち」た人生の表現——それが白鳥の青年美術家達への要求であった。

明治四十一年、奈良を訪れた白鳥は、「戒壇院の四天王が最も感興を惹起した」、「ロダンの彫刻などの味が戒壇院の四天王等に含んでゐる味ひではないかと想像される」(「奈良の古仏」明41・8・2)と述べている。四天王像にもロダンの彫刻にも、激しい生命力が存している。これらに魅かれるのは、若い白鳥のうちに、激しい生命の燃焼に対する希求があったからに他ならない。

しかし、批評家であり続ける限り白鳥は自己の生命を燃焼させることはできなかった。批評家であることは、生命燃焼の代替物を外に——誰か他の者に——求める行為であるにすぎなかった。すでに引いたように、こうした白鳥の精神を吉田精一は「絶望に近い不満」と呼んでいる。吉田はまた、「気がつかずして無為無反省な生活を送つてゐる人々に我慢がならない」ともに、気づいてゐながら如何ともしたい自分自身に対する幻滅と怒りと悲しみ¹⁰⁾とが白鳥にあるとも述べている。この「如何ともしたい自分自身」とは、批評家である白鳥と、ここでは読み替えてもかまわないだろう。

明治四十一年九月、作家として独り立ちしつつあった白鳥は、「文学や絵画のやうに一人で自我を發揮する方が、一段上の芸術だと思ふ」(「机上雑感」9・6)と述べている。批評家から実作者の側への転身は、必然的な出来事だったと見ない訳にはいかない。それはまた、白鳥の初期小説が、新時代青年の思想を白鳥自身の生命の燃

焼——あるいは白鳥自身の叫び——の上に描いていくところに主眼があったことを推測させるのである。従つてこうした観点から初期小説を眺め直してみる必要が出て来る。ただ本稿では初期小説のすべてについて論じる余裕もないし、また美術評を扱うという目的からもはずれる危険がある。そこで、特に美術評と密接な関係をもっていると思われる「寂寞」「妖怪画」についてだけ考えておくことにしたい。

四

「寂寞」は明治三十七年十一月号の『新小説』に掲載された。白鳥の処女小説である。画家である主人公の沢谷信一が己れの才能に不安を抱きながらも出品した作品「召集」が認められ、一躍画壇の寵児ともてはやされる。が、そうなると逆に、美術が「厭はしく」なり「寂寞」を覚えるようになる、という筋である。この作品については、「人生に対する幻滅、懷疑、空虚さといったものが『寂寞』として表現されたのである」(傍点原文)という赤井之明の読みが最も一般的な見解となる。白鳥の初期小説全体に漂う虚無的な倦怠感¹¹⁾は、すでに処女小説に表わされており、それがこの時期の白鳥の人生観でもあるという一般の理解は、おそらく誤りではあるまい。この作品でも、美術家という主人公の「特殊性」を除いて考えれば、理想の実現がその理想の空しさを教えることになり、それを突き詰めて行けば人生の寂寞にも通じていく。そしてそれはおそらく、きわめて観念的なかたちで作者白鳥の精神的な自画像にも通じ

ていると言えよう。しかし問題は、この作品の主人公が画家であるという「特殊性」の方にこそある。この小説の主題を論じる前に、まず、画家という身分を主人公に付与した作者白鳥の意図をもう少し丁寧に読んでみる必要があるのではないか。なぜならこの時期白鳥は作家ではなく、したがって自己の表現を持たず、「絶望に近い不満」をもって他を罵倒せずにはいられなかった批評家（美術批評家）であったのだから。

作者白鳥は第一章でまず主人公の製作態度を描いている。「絵具で画いたのぢやない。全身の血汐で画いたのだ」「自分の生命を抛てば不朽の絵の成るものなら、五十年の寿命も何惜しからう。」出世「作『召集』にしても、「絵が綱を抜け出て眼に入つてしまひはせぬかと思はれる程一心に見詰め」て、「いくら苦心したつて、僕にはこれ以上画けんのだ」と主人公が言わずにはいられない程の努力の上に成った作品なのである。ここに描かれた主人公の姿が、白鳥が美術評を通してとめていた青年美術家のいわば理想像と一致していることは明らかだろう。しかもこの小説には、「他の奴は間に合せの一夜造り計りだからね」「今の美術家中に君程自分の職業に忠実な人は稀なんだ。いや或は全く例がないかも知れんさ」というように、当時の画壇に対する批判も記されている。これは、出品作が開館日までに揃うことがまずないこと、それどころか開館日になつてようやく製作にかかる美術家さえいること、展覧会を金儲けの手段としている美術家の多数いること等を繰り返して批判していた、当時の白鳥の美術評そのままだと言つてよい。また、「日本美

術協会を見れば画界の天下は泰平なり、青年も老人も同じく、小成に安んじて敢て苦闘して旧套を破り出でんと試むる者幾百千の中一もなし」（「美術院の一瞥」明36・10・25）、「（美術協会は―引用者注）一枚にても多く売らんとするに苦心すれど、製作に何等の新工夫もなく、美術の進歩を念頭に止むることなき保守派の美術会である」（「美術協会展覧会概評」明37・10・16）といった美術協会に対する批判をみれば、「寂寞」という小説が実は白鳥の別種の美術評ではなかつたのかという気さえしてくる。さらに、小説中で、「どうも人物は油絵に限る」と登場人物に洋画を称讃させていることなどからも同様の印象を受けるのである。

このようにみてくれば、美術批評を行なっていた白鳥が実作者の側に身を転じるにあたって画家を主人公としたことは、たんなる偶然であつたとは考えられなくなってくる。自己のよく知っている美術家の世界をとり上げ、しかも自分の希求する理想像を描いてみせたということは、新時代の新思想を描くべしと美術家に要求していた白鳥が、実作者としてそれを実践するにあたってたどるべき当然の道筋であつたと見るべきだろう。また、第三章で述べたように、この作品が作者白鳥の生命の表現であることにも注意を払う必要がある。白鳥はたしかにこの小説の中に世紀末ニヒリズムとでもいうべきものを描き込んだ。だがそれは自己の主張にそつて新時代の観察者となつた、その視点から造られた要素の大きいものであつた。それゆえ、もしこの小説から白鳥の生の声を探らうとするならば、「僕は誰れに知られなくともいい。墮落漢でもないと思ふ。唯僕の

全心を動かす程に、真に同感して呉れる者があれば満足だ」という主人公の言葉に托された、逆説的な生命の表現においてこそ読まなければならないまい。それは丁度、初期の代表的小説「何処へ」(明41・1~4『早稲田文学』)が、「主義に酔へず、読書に酔へず、酒に酔へず、女に酔へず、己れの才智にも酔へぬ」という有名な部分においてではなく、「苦しめられよう泣かされよう、傷を受け倒れようと、生命に満ちた生涯。自分はそれが欲しいのだ」という叫び、そして、「凡そ二十分も」救世軍の青年の声に耳を傾けて佇む主人公の姿においてこそ読まなければならないのと同じなのである。「何処へ」については、そこに描かれた虚無思想が、「明治末期の時代精神を代表する青春像を描こうとした、白鳥の意図」⁽¹²⁾によって製作されたという佐々木浩の見解が最も妥当なものであると思うが、同時にそれは、白鳥の作者としての意図であり、白鳥の自己表現と決して同じではない。白鳥が実作者の側に立つということは、新時代思想の表現者となるということだけでなく、自己の表現——自己の叫び——を獲得することをも意味していたはずである。

「寂寞」に話を戻せば、しかし、この作品は小説として勝れているとは言えない。この小説の観念性を指摘する見解が少なくないが、たしかにまだ批評家の手習いの域を出ていない。記者生活が下宿屋の二階しか知らなかった白鳥に現実を教えたとは、白鳥自身も後に述べていることであるが、「寂寞」を書いた時、白鳥は記者になつてまだ一年半を過ぎすぎなかつたのである。白鳥はこの後

一年以上も小説を発表していない。

「妖怪画」は明治四十年七月号の『趣味』に掲載された。「寂寞」以後、再び小説を発表し始めた明治三十九年二月以降、この小説に至るまでに十篇以上の小説が発表されており、この年の九月にははじめの小説集『紅塵』(彩雲閣)が刊行されるという時期にあつた。

主人公の新郷森一は、不身持ちの父母の生活を目の当りにしながら成長するうち、気まぐれに絵を描く以外何の楽しみもない人間となる。父母を失つてからは下宿屋にすみ、その「醜い」「白痴娘」のお鹿をモデルに妖怪画を描いているうちにこの娘と通じてしまう。父の女狂いの血に怯える森一は、翌日お鹿を殺し自分も死のうとして誤つてお鹿に殺されてしまう。森一の残した未完成の作品「百鬼夜行」は秋の展覧会に出品され、「天才の作だなど、物好きの世間」に評され「その姓名をまだ世間から絶つことが出来ぬ」。

「寂寞」に比べこの小説は虚無的な要素が強くなっており、そうした点では白鳥の作家としての成長を物語っていると云つてよからう。だがやはりこの小説でも美術評的な要素が抜けきつていないと言ひ難い。「物好きの世間」に評される、と皮肉っぽい調子で描かれてはいるものの、「天才」と評される作が製作される手続きとして、美術にすら本気で打ち込んでいなかった主人公が、この絵だけは「珍しく昼寝もせず、四五時間書きつづけた」という条件を白鳥は与えている。これは「寂寞」の主人公の製作態度を連想させる。また、「妖怪画」の中で繰り返される「秋の展覧会」という語に

も、白鳥の意図が隠されているように思われる。この小説は明治四十年の七月号に発表されているので、小説の時間を現実の時間に比喩的に対応させれば明治三十九年以前のある年の春ということになるが、おそらくそうではあるまい。この小説の発表された明治四十年の秋には第一回公設美術展覧会が開催されている。これが開催されることはすでにこの年のはじめ頃には明らかになっており、六月八日には「美術展覧会規程」が告示されている。派閥間の政治的な争いのみ終始している美術界を批判していた白鳥が、文部省主催の派閥をこえた展覧会の開催に大きな期待を寄せていたと考えることは無理ではない。「妖怪画」が七月号に発表されたということもこれと無関係ではないだろう。あえて想像を逞しゅうすれば、白鳥はこの小説の中に同年秋の公設美術展覧会開催という未来を取り込むことにより、そこで「天才」とされる新郷森一なる人物を提出してみせようとしていたのではなかったか。そういういみで白鳥はまた批評家の側に身を置いていたと言いうことができるように思われる。この小説については他に述べなければならぬことがあるが、これについてはいずれ稿を改めて述べることとしたい。

「妖怪画」の発表の約一年半後、明治四十一年十月二十五日、白鳥は「玉成会展覧会」を『読売新聞』に掲げる。実質的に最後の美術評である。なぜ白鳥が美術評から手を引いたのか、明らかではない。この後もしばしば美術展覧会場に姿を見せてはいるが……。劇評などもこの年から急に減少し、小説の比重が増してくることを考えれば、小説の執筆に忙しかつたというのが最も妥当な見方であ

ろうか。あるいは、白鳥の後継者として美術記者となった岡千秋が早稲田大学英文科を卒業したのが明治四十年、岡の成長に伴って白鳥の任が解かれたのか。あるいはまた、明治四十二年に入って本格的に論議されることになる美術批評家の資格問題に、ジャーナリスト⁴白鳥が逸早く反応して身を引いたのか。この後、読売新聞の美術評は主として石井柏亭・木下李太郎らによって書かれている。しかし、以上の理由のいずれであっても、白鳥がこの評の中に「自分が明治の青年の一人として自然を見実生活に接して感じてゐる事をよく現はして呉れたと思ふこともないし、又画家によりて今迄気付かなかつたライフの一角を見出して貰つたと感じたことはない」と記していることの意味するものはかわらない。この言葉は直接には日本画に対する批判という文脈で語られているが、実作者であることの自負に支えられた白鳥の、美術全体に対する批判として読むことができる。この年、白鳥は、「何処へ」(1~4)を発表し、四月には易風社から刊行している。作家白鳥の名は漸く文壇に登録されたのである。また、この美術評には、「吾人局外者」、「無縁の子」の語が記されている。白鳥は美術評執筆にあたって、強調表現として「素人目にも解せらる」(「四月の絵画展覧会(四)」明38・4・15)と記したことはあるが、それ以外一度も自己を「局外者」とも「無縁」の者とも述べたことはなかったのである。その白鳥が、この評では二度にわたって自分は美術とは無関係であると述べているのである。この語のいみするものは軽くはあるまい。

この後に書かれるいくつかの美術に関する雑感、例えば同年末の「机上雑感」(12・6)にしても翌年の「新年の雑誌」(1・10)にしても、あるいはまた大正二年のアンケートに対する解答にしても、いずれも美術評ではない。僅かに昭和十四年の「文展の絵」(10・26)が美術評風ではあるが、「作家」の余技にすぎないものである。白鳥の美術評は、やはり、明治四十一年の十月をもって終わりをつげた、と見るほかはない。

この年白鳥の発表した「何処へ」に対し『早稲田文学』が「推讃の辞」を呈するのは翌明治四十二年二月のことである。

(引用にあたっては、新字体のあるものは新字体にあらため、ルビは省略した。仮名はもとのままにしたが、「と」「ハ」はそれぞれ「こと」「は」にあらためた。また、白鳥のものと思われる美術評に付された署名は、煩瑣になるのでこれを省略した。)

(1) 『自然主義の研究 上巻』昭30・11 東京堂

(2) 「小説」として発表されたものであるが、ジャンルを無視したようなこの時期の執筆態度を考慮すれば、白鳥自身の言葉として読んでさしつかえないと思われる。

(3) 同(1)

(4) 「第二回公設美術展覧会(下)」石井柏亭 明41・11・8 『読売新聞』

(5) 「玉成会の作品を観る」安江不空 明41・11・8 『美術新報』

(6) 「国画玉成会を観る」香骨俠史 明41・12・5 『美術新報』

(7) 「日本画と文学」明41・9・5 『美術新報』

(8) 「低廻趣味と日本画」明41・11・29 『読売新聞』

(9) 明41・10・16 『読売新聞』

(10) 同(1)

(11) 「正宗白鳥論——虚無思想の背景——」昭37・11 『論究日

本文学』

(12) 「何処へ」小論——主人公の人間像を中心に——」昭44・

2 『芸芸研究』

補注 「白丁」についてはすでに中島河太郎が疑問を提出している。

中島は白鳥の手になる批評文中に「白丁氏」に対する称讃が記されており、「白丁」を白鳥のものと考えると「自画自讃」となるが、白鳥が「別名で自分のものを賞めるような、手のこんだことをするとは思えない」と述べている。(「白鳥疑義」新潮社版『正宗白鳥全集』「附録第7号」昭41・10)

中島の疑問はもっともである。内容についても「白丁」の美術評はかなり専門的で、美術界の将来に対する細かい積極的・建設的な見解を述べている点で、白鳥の(或はそう推測される、他の)美術評と異なっている。「白丁」については石井柏亭に、「柏のつくりに亭の上部の画を除いたものを以てしたわけであるが、これを白鳥と書いた読者もあつたらしい」という発言がある(「柏亭自伝」昭46・中央公論美術出版)。「白丁」すなわち石井柏亭であろうか。

「スキートネス」の構造

— 徳田秋聲「風呂桶」について —

松 本 徹

代」が明治大正期の短篇名作を選んだ折も、志賀直哉「范の犯罪」とともに、三月号に掲載されている。

徳田秋聲の数多い作品のなかでも、およそひとの注意を惹きそうにない、ごくさりげない短篇の一つが、「風呂桶」(大正十三年八月「改造」)であろう。第一に、四百字詰原稿用紙で十二枚に足りない分量で、短篇と云うよりも掌編と呼んだほうがよさそうである。そして、扱われているのは、数えて五十四歳——当時の通念では立派な老年——になっていた秋聲自身と思われる男の、じつに他愛ない妻との喧嘩である。当の兩人にとっては抜きさしならぬことであるが、第三者にとっては、俗に犬も食はぬと云うとおりの、馬鹿々々しい限りの出来事にすぎない。

それにもかかわらず、早くから秋聲の代表的な短篇の一つとして扱われて来た。たとえば、改造社版「現代日本文学全集」第十八篇(昭和三年十一月刊)に収められているし、昭和十年に、雑誌「現

これは、広津和郎の推賞が大きく与っていると思われる。発表の翌年になってからだだが、「花が咲く」(同年五月「改造」)と併せて採りあげ次のように述べた、「その説明と描写とが合致した独特な技巧は、今はすっかり完成されて、一分のスキもない。そして飽くまで客観的手法を用ゐながら、秋聲氏の以前の作にあつたやうな、ひた押しに押しつけられた主観のいじじした感じがなく、厳正な客観的技巧の底に、それに煩はされる事なく、作者の主観が生々と脈打ち始めてゐる。／＼そこから読者はあるスキートネスを受け(る)。(先聲諸氏の精進)大正十四年四月二十四—二十八日「報知新聞」)。そして、さらに後年には、この二作あたりから「徳田さんの作物に主観の窓展くと言ひたいやうな仄明りが射し始めたのである」(「秋聲文学小論」昭和十八年十一月二十—二十三日「東京新

聞く)、また、「今までの彼の作品に欠けてゐたのはのぼのとした底明りが射して来たのである。それは自然主義時代の長篇傑作などにはなかつたやうな、舌にとろりとした後味を残すやうな不思議な美味である」(「徳田秋聲論」昭和十九年七月「八雲」)と書いた。

秋聲が、作家として成熟し、それにもなう作風の変化をみせて来た、その最初の成果の一つとして、「風呂桶」を挙げてゐるわけである。

ただし、その背景に、大正十三年一月の中村武羅夫「文芸時評・本格小説と心境小説」(「新小説」)に始まる、私小説あるいは心境小説をめぐつての議論の高まりがあつたのも忘れてはなるまい。広津の、さきに引用した「先輩諸氏の精進」にも、「心境小説の上乗なものである。そしてユニクなものである」との一節がみられるが、この議論の渦のただなかにこの短篇が出現し、かつ、その展開につれて評価を高めていったという側面があつたと思われるのである。

こうした事情が、「風呂桶」にはあるのだが、いまだ少し詳しく、あくまで作品に即して検討してみたい。広津が言つた秋聲の作家としての成熟と作風の変化、また、「不思議な」という修飾語を添えて述べなければならなかつた、多分、広津にも言葉にするのが難しかった「スキートネス」の魅力をもう少し解きほぐしてみたいし、読めば読むほど小説として、「不思議」と言うよりも「奇妙」に思われてくるところを、はっきりさせたいと思うからである。

二

まず最初に、全体の分量を確認しておく、さきに原稿用紙で十二枚足らずだと言つたが非凡闊あるいは復刻の臨川書店版全集では九頁、行数では百十七行(うち一行は空白)である。以下、この行数に繰返し言及するはずである。

津島はこの頃何を見ても、長くもない自分の生命を測る尺度のやうな気がしてならないのであつた。

こう書き出され、老年の感慨がつづられてゆく。草花を見ても、旬のものを食べても、来年の今頃にならないと再び接することができないのを心細く思い、街路樹の太った幹を見ると、太つただけ自分の生命が追ひ詰められたように感じる。しかし、死に直面した患者のように、かえつて死を鋭く意識することなしに日々を送つていく。この十一行にわたる部分は、序と言つてもよいところである。そして、先走るようだが、最後の二節とびつたり照応していることを、とりあえず指摘しておいたほうがよからう。

最後、——久しぶりに自分の家であつた風呂に入っていると、その身を沈めてゐる風呂桶が「段々自分の棺桶のやうな気がして来るのであつた」との文章で、締めくくられるが、ここで風呂桶が「自分の生命を測る尺度」として生々しく示されるのである。序で述べたことが具象化されたかたちである。そして、死に追ひ詰められ

がら、死と親しんで暮している老人の気持が、巧みに表現される。

この見事な首尾照応が、形式上の特徴として最初に挙げられるが、これがまた、この作品の骨をなしている。そして、ここに、「心境小説」と呼ばれる所以が明らかに見てとることができよう。

ただし、以上の記述から予想されるほどには、首尾は緊密に照応しない。もしもそのように照応すれば、一種のあざとさを感じさせらるるが、ズレがあつて、それが却つてふくらみを与える働きをしているようである。この点については後にまた触れたい。

この冒頭の一節に続いて、改行して、「その朝津島は……」と、ある一日の叙述にはいる。本論になると言つてよからう。津島は、秋聲自身と思われる老人であるが、一人の来客と無駄話をしながら、いらいらしている。先の一節で述べた、死に追いつめられているような気持が、いくらか作用しているように読める。しかし、その様子は一つの情景として示されず、説明的文章で述べられるにとどまる。そして、そこへ、摒一つ隔てた家の台所から、大工に指図をする妻さく子の声が聞えて来て、「妙に彼の神経を刺戟したのであつた」となる。ここでも、いまカッコで示した言葉が記されるにとどまり、それ以上の叙述はない。

この説明的文章が、この作品ではじつに多く、それが最も目立つた特徴だと言つてよからう。

「その朝津島は……」と書き出された一節は、いまの言葉で終る（九行にわたる）が、その次、改行してから延々と綴られるのは、妻津島の言葉を受けて、この後は、これまでの彼の風呂との係りに

がいま大工に指図している家を手に入れ、造作を加えるまでに到つた経緯の説明である。幾度か改行して書き継がれ、その部分は、四十五行に及ぶ。全体の四割近くである。これは異常であつて、明らかにバランスを失っている。しかし、作者は、そのようなことになつたく頓着しない。

その経緯の説明だが、まず、こどもたちが生長するにつれ家が狭くなつたことから始める。そして、不便をかこつていたところが、家主から家の明け渡しを要求され、困惑もきわまつた頃、一転して、庭つづぎの一棟の家もろともに手に入つたこと、ただし、その家には入居者がいて、出てもらうのに二年間も、弁護士を間に立ててすつたもんだしたことが述べられる。それから、その荒れた家に足を踏み入れた折のことに筆が及ぶのだが、そのところ、

「一時こゝを湯殿にしようか。」津島は或る日、台所へ入つて見て、ふとそれを思ひついた。

説明の文章が二十五行続いたところに、この津島の発した言葉が来るので、読むものは際立つた印象を受ける。そして、荒れた家の中に立つて思案、ふと思いつきを口にする男の姿を思い描こう。そのとき、それが「ある朝」よりも前の時点に属し、経緯の説明として出て来ていることをほとんど失念、目の前の情景のように感じてしまはずである。説明のなかに描写が入り込んでいると言おうか。

ついで述べられる。その叙述の進め方だが、まず、「彼は現在物置になつてゐる湯殿が破損してから、幾年もの長いあいだ、銭湯へ通つてゐた」と、要約して示し、ついで、「多分第三回目の妻の妊娠のとき」と、過去へ遠く遡り（秋聲の第三子の次男襲二が生れたのは明治四十一年、執筆時点より十五年前）、中古の風呂桶を据え、ついで二、三年後には知人の不用になつた角風呂を持ち込んだが、それにもまた隙ができたことを述べる。

この手順は、じつは、家について述べたところにも見られた。念のため記しておけば、「津島はその頃長らく住んでゐた自宅と、土地の都合でそれに附属してゐる、今一つの家とを、思ひがけなく自分のものにする事ができた」とあつて、それから「今一つの家」を所有するに到つた経緯と、その家に足を入れることが出来るようになった経緯とが、書かれる。すなわち、現在なりそれに近い時点に立つて事態を要約、それから遡つて、いまに到るまでの経緯を詳しく述べるのである。そこに叙述の一種のパターンが認められよう。

そうして、風呂については、老齢を迎えながら銭湯にかよう惨めさに言及、内湯を望む気持を述べる。家に關しては要約を示す前に、その必要を痛感する気持を述べており、順序は逆になつてゐるが、基本的には同じパターンである。

以上の八行にわたる記述があつて、次の一行がくる。

「訳はありませんよ。」妻も同意した。

これによつて、さきの津島の言葉は、妻に向つて発せられた言葉であることが明らかになる。荒れた台所に入り込んだ夫婦が、話しあつていたのである。いや、それは読者が勝手に思い描く情景であつて、作者は、そうとは少しも書いていない。だから、台所へ入り込んだのは津島ひとりで、その時思いついたことを家に戻つて妻に話し、それに妻も同意したということであつたのかもしれない。さきの津島がひとり台所でつぶやく情景を、必ずしも取り消さなければならぬわけではないのである。

この点で、過去のある時点で言葉をかわした夫婦の姿は、時間的にも空間的にもブレると言つてよい。しかし、そのブレが像を曖昧にするかという点、そうではない。ここで起つてゐるのは、立体映像を裸眼で見ると、正しいレンズを用いるなら、奥行をもつてくっきりと見えてこよう。すなわち、そこにはいくつもの情景が畳み込まれていて、それだけの厚み、さらには存在感を帯びてゐるのである。

そこにおいて、夫と妻の言葉を隔てる、過去に遡つての説明、また、その前の延々と続いた家についての説明が、いま言つたところの存在感を際立たせるのに役立っているのが認められもしよう。

そうして、やつと妻の聲が「妙に彼の神経を刺激」した理由に触れることになる。「ちやうど其の時、妻に対していくらか不機嫌になつてゐた折」——その原因については、さらに先になつて説明される——だったので、高い声で、職人に気の利いた風をみせようとするような調子でものを言つていたのが、氣に障つた、と言ふので

ある。ここで、全体のはぼ真中をやや過ぎる。

それから、「その朝」と書き出された当日の、夫婦の会話になる。

「何だつてあんな大きな声を出すんだ。」

暫らくしてから、さく子が此方の家へ来て、茶の間の縁先きで、そこに干してあつた足袋の位置をかへてみると、津島が座敷の縁へ出て詰つた。

さく子はちよつと驚いたやうな顔を、こちらへ向けた。二人は昨日から口を利かないのであつた。

「何です。」

「あんな調子づいた声を出して、どんな湯殿を作るつもりなんだ。」

「別に大きな声なんか出しやしませんよ。」

「こゝまで筒ぬけに聞えるぢやないか。陰ぢや何んな普請をするかと思つたに違ひないんだ。」

「可いちやありませんか。別に悪いことをするんぢやないんですもの。」さく子はさう云つて部屋へ入りかけて、

「あゝ煩さい。」と眉に小皺を寄せた。

この短篇のなかで、描写と言い得るところは、いま引用した部分につきる。行数をみると十二行で、全体の十分の一に当る。そして、その内容たるや、ご覧のとおり他愛ない夫婦喧嘩の情景にすぎず、わざわざ小説に書くに値するとはまったく思われな

るものである。が、描写を中心に考える小説観に従えば、この部分こそこの一篇の中心としなければならぬ。

この描写のあと、三たび、作者は過去の経緯の説明をおこなう。「昨日から口を利」かずにいる理由についてである。それは、十三行におよぶ。

どうして、些細な事に触れたと思うと、すぐさま過去の経緯の説明に向うのだろうか。ここにより基本的な秋聲の姿勢なり志向を見ることが出来そうだが、十数年後の『仮装人物』、そして『縮図』に到たると、この書きようがはっきりとした方法となり、大掛りに駆使されているのを見ることが出来る。

それはともかく、この態度は、説明の海に浮ぶ氷山のように、対象を扱うと言えよかろうか。その大部分は説明の海中に深く浸っていて、ほんの一部が頭をのぞかせているにすぎず、言葉は多く説明に費され、残りのわずかが描写に、それも些細な事柄のために用いられるのである。ただし、そのアンバランスが、相互にある独特な効果——説明を説明以上の、描写を描写以上のものにする——を与え、かつ、説明のなかに描写を織り込む工夫なども凝らされているのである。

広津が言った「説明と描写とが合致した独特な技巧」とは、とりあえずのところ、このようなものだと考えておいてよかろうと思ふ。

三

ただし、この作品の眼目は、これから先にある。分量から云えば、最後の五分の一に当るところである。

まず、さく子が「あゝ煩さい」と眉に小皺を寄せて言った態度が、「怒ち逆上性の神経を苛立たせてしま」う。その次の行から引用すると、

津島は二言三言応酬してゐるうちに、さく子を打つた。いつもの通り、さく子はそれを避けも逃げもしないのであつた。人が止めるまで打たせるのであつた。自分でも手を上げること、さう珍らしくはなかつた。

この書き方は、さく子を打つという行為を、ある期間内においての一連の出来事の一つとして、いはば通時的に捉えたところのものである。このような書き方が、眼前の出来事を描写的に差し出すよりも、説明する態度に近いのは言うまでもあるまい。描写自体のなかに、説明への志向が入り込んでゐるのである。

続き、改行して、

津島は猛烈に打つた。彼女がいつも頭脳を痛がるのは、自分の拳のためだと意識しながら、打たずにはゐられなかつた。近頃の彼に取つては、それはをかしいほど荒れた。そして人々に遮へら

れたところで、床の間にあつた日本刀を取出して、抜きかけようときへした。本統にそんな事のできる自分だとは思へなかつた。子供じみた脅嚇に過ぎないのを愧ぢてゐたけれど、そんな事を遣りかねない野獣性が、どこかに潜んでゐるやうにも思へた。

より短かく、「津島は猛烈に打つた」と繰返して、畳みかけるような調子をとる。しかし、いま言つた通時的な把握の態度は、依然としてみられる。それとともに、烈しい行為に出ながら、絶えず自分の意識の内側へと退き、かつ、そこから距離を置いて自分の行為を客観的に眺めやうしている点が、注意をひこう。妻がしばしば頭痛を訴えるのは、日頃自分が殴るからだと承知しながら打ち、その意識の下に、今回の自分の行為が、いつもより烈しいことを認めてゐる。そして、最も激烈な行為の、日本刀を持ち出し抜こうとするところを、「抜きかけようときへした」と、言い添えるかたちをとり、一層距離を置いた、説明的触れようになっている。もしもこのところを、正面から描写すれば、全篇のヤマ場となつただろう。それをあえて外してゐるのである。

ヤマ場を外し、些事を描写するにとどめるという姿勢は、はやく『足迹』から見られるところのものである。それを一層徹底してみせていると言つてよからう。

あるいは、ここに、対象を凸型に刻み出すのではなくて、凹型に示そうとする、およそ近代作家と異質な在りようを見出すべきかもしれない。

このようにして秋聲は、自分の行為を遠くに眺めやりつつ、同時に、自分の内側へ、客観的な視線を受け入れ、くぐり込ませていくのである。そこに、遠い過去の情景が浮びあがってくる。彼の記憶の奥に沈んでいた情景である。改行はなく、さきの引用のつづき、

彼はそんな時、幼少の折犬に咬まれて、その犬を殺すために、長い槍を掲げて飛出して行つた老父の姿を思ひ出したりするのであつた。ずつと年を取つて、体の起居の自由が利がなくなつてから、まるで駄々っ児のやうに、煙管を振りあげて母を打たうとした父の可笑しな表情も目についてゐた。母は悦よろこびけた手つきで踊りのやうな身振りをして、却つて父を笑はせてしまつた。

槍をさげて飛びだしていった父、煙管を振りあげる父を踊りの身ぶりで避けて笑わせてしまつた母の姿が、なによりもくつきりと見えてくる。そして、全篇のなかで、最も強く印象づけられるのである。時間的には最も遠いものにもかかわらず、眼前の津島夫婦の姿より、はるかにあざやかである。

これは、まったく奇妙な、転倒した現象だと言つてよい。しかし、転倒して、遠くが近くに、近くが遠くに見えるがゆえに、なおさら夫婦喧嘩をする父母の姿が、鮮明さを増して感じられるのである。そして、その父母の姿を介して、津島夫婦の姿も見えてくることになる。そのとき、この二組の夫婦は、他人から見れば滑稽で愚かしい喧嘩を繰返しながら老いていく夫婦なるものの原型的な姿を

具現しているとも、思われてくるのである。そして、そこにはこの世に夫婦なるものが現れて以来の無数の夫婦の姿がほの見えると言つても、誇張ではなからう。

また、犬を相手に槍を持ち出した父のように、野獸性を持っているものの、同じく父のように、やがて足腰が不自由になり、癩癩の牙を笑いで収めることになるであらう自分の姿を、見てもいるはずである。

ここで、この短篇は、最も深いところに手を届かせているのである。全篇の眼目だと言ふ所以である。

この後、夕方になってから、大工が張つていった湯殿の板敷を、津島が「歟で叩きこはしてゐた」とあつて、「ある朝」に始まつた一日の叙述は終る。ここでもやはり、板敷を叩きこわすという激しい行為を、ひどくさりげなく簡単に述べている点と、「叩きこはしてゐた」と、客観的に眺めてゐるふうに書いている点に、留意しよからう。

それから一行あけて、事の顛末が簡単に記される。半月後、妻と一緒に風呂桶の買いに行き、翌日には風呂をたて、最初に触れたとおり、死を真近かにした老年の感慨を噛みしめた、ということになる。

これまで、過去へ過去へと遡つていたのが、この最後の部分で、半月も先へ時間が進む。そのためやリズムを狂わされた感じを持つとう。また、梓組は死に焦点が絞られているが、中身のほうは夫婦である。勿論、その夫婦も老いた夫婦で、その点で梓組と繋らない

わけではないのだが、直接的にはない。これらのことが、さきに指摘した、首尾照応しながら、ある種のズレを感じさせ、含みをもたせる効果をあげているように思われる。

四

以上にみた作品の構造なり、作者の採った書きよりの独自性は、どう言えばよからうか。

もっとも、これに似た作品を書いた作者がいなければいけない。管見に入った限りにおいても、葛西善蔵がいる。彼は、早い時期に秋聲の門を叩いてをり、あるいは秋聲の影響という面も考えられないうわけではないが、発表時期も近く、分量もほぼ等しい「血を吐く」(大正十四年一月「中央公論」と、簡単な比較をしておきたい。

この作品は、善蔵自身と思われる「自分」が、中禅寺の奥の温泉に滞在しているところへ、おせいが訪ねてくるところから書き出されているが、それはこの作品の枠組であって、叙述の中心は、文官試験を受けているF君と二人で過したこれまでの日々である。一緒に戦場々原の奥や幸徳沼の牧場を歩き、別れる日には酒を呑みかかし、途中まで送っていき、悲しみを露わにする。そして、一行あけて、おせいが来た翌々に血を吐き、山を下りるに到ったことを記して終る。これだけの紹介からも、主題は違うものの、構成が「風呂桶」とひどく似ていることが明らかであろう。

しかし、枠組のなかの、F君と過した日々を叙したところが、ほぼ時間の流れに添って書かれており、繰返し過去に立ち戻って経緯

を説明することはしない。また、説明的叙述が比較的多いとは言え、「風呂桶」と較べると、桁違いである。そして、ヤマ場と言ってもよいF君と別れるところは、描写をおしんではいるものの、中心から外すことなく、正面から描いている。

このため、似てはいるものの、「血を吐く」の構成は、ほぼ一般的な書き方に即していることが知られよう。そうして、このことは、「血を吐く」一篇に限らず、葛西の他の作品にもほぼ当てはまるのではなからうか。作家の比較は慎重におこなうべきであって、以上の程度からはなにも言えそうにないが、しかし「風呂桶」がひどく特異な性格の作品であることは、やや少しははっきりしたように思われる。

その独自さをどう言えばよいか、むづかしいところだが、明治から大正にかけて形成されてきた小説なるものの観念から、とくに自然主義の小説観から、恐しく自由であることは疑いあるまい。広津が「主観の窓展く」と言ったのも、このこととならぬか繫ぐていよう。

もっとも秋聲は、田山花袋と違い、客観性に自らを蔽しく縛りつけるようなことはしなかった。自然主義作家としての出発当初から、「印象主義³⁾」と言ってもよい姿勢を採ったのである。ただし、その主観的とも言い得る態度と、客観的描写を冷徹におこなう態度とを、見事に均衡させ、かつ、ほとんど一つに重ねるようにして来たところに、明治四十年以降の代表的作品が成立している。そして、「風呂桶」よりもわずか四ヶ月前に発表された中篇「車掌夫婦

の死」(大正十三年四月「中央公論」)も、そうした性格の佳作であった。

この作品は、当時の言い方に従えば「客観小説」であって、電車の若い車掌とその妻の、愚かしいだけに悲惨な自殺を扱っており、市井に題材を採った、如何にも自然主義文学らしいものだと言つてよい。しかし、その底には哀切な調べが貫いていて、不思議な美しさを車掌夫婦に与えている。それは、いま言うところの主観性を押し出す態度と無縁ではない。

その主観性が、いま、客観性との均衡状態を破つて、前面に出されたのである。それは、言いかえれば、描写を重んずる態度が後退することでもあった。対象を在るがまま客観的に描き出すことを、また、そのために自らを無私に化そうと努めることを、止めることでもあったのである。

ここにおいて、当然、主観と客観の間に成立していた緊張関係が消える。そして、いささかだらしない、弛緩したと言つてもよい様相を、作品が呈することになったのは、認めなければなるまい。パランスを失ってながながと説明し、その説明にはある一定のパターンの顔を出すなどは、間違いなくその顕れという面がある。この事情は、「風呂桶」だけでなく、同時期の「花が吹く」や「挿話」(十四年一月)にも見ることができる。

ただし、それは同時に主客を対立的に捉える二元論的な態度から解放されたことを意味していた。「主観の窓展く」と言った場合のそれは、もはや客観と対立したところの主観ではなかったのである。

る。描写について考えるとき、対象と主体を措定するし、また、客観性と主観性をあげつらわざるを得ないのが一般である。このあたりの事情は、泡鳴の一元描写論をめぐる論争にも明らかであろう。しかし、秋聲は、ここに到つて、主観とか客観にこだわらず、文字どおり気楽に、自在に筆を運んでいる。

それが可能になったのは、繰返し指摘して来たところの説明の多用によつてであるのは間違いないであろう。言うまでもなく、坪内逍遙の「小説神髓」以来、描写が小説の中心に据えられ、自然主義において一層牢固たるものとなったのだが、秋聲は、それをまったく無視して、さかんに説明をおこない、全篇の九割を占めるまでにしたのである。ここでは、主観と客観、主体と対象の対立が、ほとんど意味を失なうのである。

また、時間の勝手気ままと言つてよい扱いようも指摘できよう。時間の流れに忠実であることは、とくに自然主義リアリズムにおいては必須の条件である。何事であれ、現実世界において推移するよう描き出すべきなのである。ところが秋聲は、それにまったく拘束されない。もともと秋聲は、早くから、とくに『足迹』から目立って、時計的時間は勿論のこと、内的時間にも従わない書き方をおこなっているが、ここにおいて一段と、自由に振舞っている。

さらに空間的にも、同様なことが指摘できる。たとえば津島が「湯殿にしようか」と言ったのは、その時傍にいた妻へものか、家へ戻つてからの妻へものか、いづれとも不分明であるのがそうである。このような書き方は、普通の小説では絶対に許されない。空

間的位置も明確にしなければならぬのである。それをあつさり無視、曖昧なままにとどめる。

このように秋聲は、時間、空間の限定を抜け出し、主観と客観の二元論的対立からも、描写からも自由なところにいるのである。そして、そこで、それを生かすかたちで書いている。不思議な奥行と存在感があるのは、多分、このためであろう。

もう一つ言っておかなければならないことは、この作品の作者秋聲が、自分自身からもずいぶん自由になっていることである。客体に対する主体、いま、ここに存在する主体に囚れていないのだから、当然ではあるが、主観を大胆に、ある意味では一方的に押し出すふうでありながら、その主観の枠のなかにとどまっていけない。そこに、さきに触れた客観的描写に努めるところに出てくるのとは別の、無私性が生れてくる。そうして、作者の精神はいよいよ自由になる。

自然主義リアリズムは、可能な限り時空を、また、対象の姿かたち、性格を、狭く限定することに努めると言つてよいと思うが、秋聲は、その限定を外し、可能な限り広くとつていくのである。絶えず過去へ立ち戻り、説明をおこなうのも、その有力な方法だと考えるべきであろう。そうして遠い記憶の底から、老いた父母の姿を、現在の事柄よりも生々しく呼びおこす。そして、それを呼びおこしたのが、自在な無私の精神であるがゆえに、その父母の姿のうちに、自らを含めたさまざまな老いた夫婦の姿を見出すことにもなる。広津の言う「スキートネス」を読者が味わうのは、主にこのよ

うなところからではあるまいか。

五

以上のように、「風呂桶」は、秋聲という独得な作家の、初老期における独得な成熟の一端を遺憾なく示した、最初の短篇の一つだと言つてよからう。しかし、同時に、一方では衰弱を孕んでいて、『足迹』から『あらくれ』に到る作品群と、その規模は言うまでもなく、完成度も大きく落ちたものであることは、繰返し指摘しておく必要があるかもしれない。ひどく無造作で、投げやりにも見える。かつて獲得したスタイルを取り逃し、混沌のなかにいるのではないかとさえ思わせるところがある。しかし、その無造作さ、投げやりさを、川端康成が指摘するように、やがて見事に生かしてみせるに到るのである。それこそ秋聲独得の成熟の証だろうが、そのようないわゆる近代小説の観念にまったく囚れない小説を書く途を、ここで開いたと考えてよからうと思う。それは、私小説なり心境小説を大胆に押し進めることでもあっただろうが、なによりも『仮装人物』と『縮図』への道であった。

ただし、その歩みは、一年半後の妻の急死と、山田順子との出会いによって、はやばやと中断されるかたちとなる。

注(1) 引用は中央公論社版「広津和郎全集」によつたが、同全集は表記を新かなづかいに改変している。いま、初出に当る余裕がないまま、私意によりそれを元に戻すよう努めた。以下も同様である。

(2) このほかに、広津は「ペンと鉛筆」(大正十四年四月二十六—二十九日「時事新報」)で、こう書いている、「最近の秋聲翁の一人称小説などは、ほんたうに心境小説と言へると思ふ。(中略)自分は案外秋聲氏の最近のものなどは、世界の文学で独特の地位を占むべきものではないかとさへ思つてゐる」。

(3) 松原至文「徳田秋聲論」(明治四十一年十一月「新潮」)による。なお、この点については拙稿「徳田秋聲の写実——『新世帯』を中心に」(昭和五十八年七月「近畿大学教養部研究紀要」第十五卷一号)、「徳田秋聲『徴』——半眼のリアリズム」(昭和五十五年十二月「評言と構想」第二十輯)で論及している。

横光利一・『ある長篇』考

——〈掃溜〉の中で——

(一)

「花園の思想」(昭和二年二月、『改造』)以後、横光は《現実》の中を彷徨し続ける主人公を多く作品に登場させる。それ以前のよりに《現実》の中で自己を見失った人々を別の価値によって相対化するのではなく、自己を見失った人々そのものを描こうとするのである。昭和三年五月、『サンデー毎日』に発表される「或る職工の手記」もまた同種の主人公が登場する。八人の子持ちの主婦に恋し、拒否される、もしくは拒否されたと思ひ込む職工は、そのことによつて周囲から軽蔑され、仕舞いには職を追われ、下宿を追われ、ひいては社会全体から追われると妄想する。次第に追いつめられた職工は、精神と肉体の分裂を自覚しつつ、狂気の世界に近づき、最後に自分自身の別の人格に對面する。主人公が狂気の世界にまで追いつめられるこの作品は、〈神經〉⁽¹⁾という言葉の多用や、二

玉 村 周

重人格(ドッベル・ゲンゲル)などをあつかっているところから考えて、その背景にやはり芥川の死の影響があると思われる。しかし、自己と周囲とのかかわりのバランスを崩し、街、つまり《現実》の中を彷徨する主人公という設定からして、「花園の思想」以後の登場人物の典型であることにちがいはない。

「或る職工の手記」を発表する前の月、横光は上海行を試みる。おそらく「或る職工の手記」を書き上げて出発した上海行は、後に横光自らが語るところによれば芥川の示唆によると言う。そして、上海に着いた時の横光は、今鷹氏の言⁽²⁾によれば、〈顔色は異常に悪く、肺病にかかっていると思った、と伝えられている。この証言や、「或る職工の手記」の主人公の自己分裂という最悪の結末などを考え合わせた時、上海行前後の横光はかなり追いつめられたところ⁽³⁾にいたと推察される。こうした状態の中で、この上海行の体験をもとにした一連の作品を、上海行より約半年後の昭和三年十一月よ

り発表し始めるのである。この一連の作品の中で、「花園の思想」以後描き続けて来た登場人物の何らかの救済を、横光は計る必要にせまられていた。なぜなら、そのことが芥川の死後、より追いつめられた状態にあった横光自身の脱出口にもなるはずだからである。

その一連の作品は、先ず「ある長篇」の〈序章〉、〈第二篇〉、〈第三篇〉、〈第四篇〉、〈第五篇〉及び前篇終り」と、断り書きがつけられ、それぞれ「風呂と銀行」(昭和三年十一月)、「足と正義」(昭和四年三月)、「掃溜の疑問」(昭和四年六月)、「持病と弾丸」(昭和四年九月)、「海港章」(昭和四年十二月)と題されて、「改造」に発表される。そして、一年の間を置いて、「海港章」の副題をつけて、「婦人」(昭和六年一月)、「春婦」(昭和六年十一月)が、やはり『改造』に発表される。この「婦人」と「春婦」が、「ある長篇」の後篇でないことは、「海港章」と副題が付されていることで自明であり、あくまで「ある長篇」の前篇の補筆として書かれたものである。この補筆にそって全篇にわたり加筆訂正をほどこし、単行本として昭和七年七月改造社より上梓された時、はじめて「上海」という題名が与えられ、昭和十年三月書物展望社から刊行された『上海』が以後決定版となる。ここで問題となることは、この補筆、及びその補筆にそって書き改められた『上海』と、昭和四年十二月までに発表された『ある長篇』とを同じ作品と考えてよいか、ということである。

今日水島君が来られまして上海紀行を書けとの事でしたが、紀行に書いて了ひますと材料が盛り上つて来ませんし、たいてい

の人がそれで失敗して了つてゐます。それで私は上海のいろ／＼の面白さを上海ともどもせず、ぼつかり東洋の塵埃溜にして了つて一つさう云ふ不思議な都会を書いてみたいのです。それは紀行でも、短篇でも書いて了つたら、もう駄目ですから、ちくちくかかつて長篇にしたいと思つてゐるのですが、私の希望をお容れ下すつて今度の紀行文はお赦しを願ひたいと思ひます。書き上げて了ひましたら、いづれお世話をお願ひしなければならぬのですが、私の無理をおきき下れば大へん幸甚に存じます。(昭和三年六月十五日消印(推定)、改造社の山本實彦宛書簡)

「ちくちくかかつて長篇にしたい」という決意で書き始められるわけだが、昭和四年一月六日消印の藤澤桓夫宛書簡の中では、「十二月に、「改造」の続き書かねばならず、困つてゐます。それを書いたら、「前篇終り」で切つて了はうと思つてゐるのだが、どうですか」と短い言葉ながらも投げ出すような言い方になる。それを、一年後ともかくも結末をつけ、全面的に改稿し、昭和七年に上梓した理由は必ずしもはっきりしないが、先の書簡にみられるような、「書き上げて了ひましたら、いづれお世話をお願ひしなければならぬ」といった出版社との関係もあつてのことではないだろうか。単行本として出版される時の題名に関しても、「上海」という題名は横光の本意ではなく、出版社の事情であることは昭和七年版の『上海』の序文にも明らかであり、水島治男⁽⁴⁾によれば横光が考へていた題名が「ある唯物論者」であつたと回想されている。不本意な

がらも「上海」と題名をつけたがゆえに、たとえば初出では、「此の濁つた支那の海港」(「風呂と銀行」と、「上海ともどもとせすに」という書簡の趣旨どおり地名が省かれているものが、初収の段階では、「此の濁つた支那の海港の上海」(一)と書き改められる。初収以後出て来る、都市上海の唯一の地名、「四川路の十三番八号の皆川」(二八)という地名も初出には当然明示されていない。

もともと「上海ともどもとせすに」という意図で書き始められた作品に、「上海」という題名をつけざるをえなかったことに代表されるように、昭和六年、「婦人」「春婦」を発表し、強引なかたちで一応の結末をつけ、それにもなって全篇を改稿した「上海」は、少なくとも当初横光の意図した作品とは異なったものとなっていると思われる。当初の意図とのずれは単に出版社との関係や、周囲の状況の変化などだけではなく、昭和五年には、「鳥」(二月『改造』)、「機械」(九月『改造』)、「鞭」(九月『中央公論』)などの作品が書かれ、十一月からは『寝園』の前半部の新聞連載が開始されることなどを考えると、横光の作品に対する内的変化ももなっていることであろう。こうした様々な事情を考慮に入れ、あくまで横光の作品の流れの中でのものを考えるとすれば、「或る職工の手記」のつながりとして、昭和三年十一月から昭和四年十二月までに発表される一連の作品、『ある長篇』(6)を位置づけ、昭和六年の「婦人」「春婦」、それにもなう改稿『上海』(6)は、間に「機械」等の作品を置いた別の作品と考えるべきではないだろうか。

本考では、この考えにそって「花園の思想」以後の作品の流れの

中で、昭和四年十二月までの『ある長篇』を一個の独立した作品ととらえ、出来るだけ作品にそくして読むことによつて、昭和五年の「機械」等の作品が生まれて来る経緯を考えてみたいと思う。先ずは、順にしたがって登場人物の關係性を中心にして考えて行くことにする。

(二)

先ず第一篇「風呂と銀行」で、「街を廻つて」来た参木を、ヘロシア人の疲れ春婦達」の中に設定する。その参木は、友達の甲谷と会う約束があることを理由に春婦の誘いを断わる。すでにこの書き出しに全篇を貫ぬく参木の在り方が見事に暗示されている。ヘロシア人の春婦達は、革命によつて祖国を追われ、身をおとした「此の濁つた支那の海港」、つまり「掃溜」の代表的存在である。そして、女性とのかかわりは参木にとつて死とは反対の方向、生、もしくは「現実」とのかかわりを意味する。ゆえに、この書き出しは、参木が「掃溜」の中の《現実》とかかわりが持てるかどうか、という最初の問いである。その問いかけを、先ず参木は別のかかわりを理由に断つてしまう。以後こうした問いを参木がどう受け止めて行くかが、参木の在り方にとつて大きな問題となつて行くはずである。

参木は、十年間も日本に帰つたことがなく、その間ずっと「銀行の格子の中で、専務の食つた預金の穴をペン先で縫はされてゐた」だけの身の上を考える。そして何時の間にか「死の魅力」にとりつかれている。「彼は一日に一度は必ず死ぬ方法を考へた。それが最

早や、彼の生活の、唯一の整理法であるかのやうに。この参木のやうな人物像は、明らかに横光が「花園の思想」以後設定する《死》に美しさを見てしまった主人公たちと共通項を持つ。それらの主人公たちは、《死》に惹かれながらも決して《死》を目的にしているわけではなく、また全く死んだように生きていくわけでもなかった。《死》のほうにより強く魅力を感じることによって、《生》の目的を失っている主人公たちであった。もしくは、《生》に目的を失ったがゆえに、《死》に惹かれていくやうな主人公たちであった。いずれにせよ、《生》の方向、つまり《現実》とのかかわりを全く拒否している主人公たちではなかった。この参木が、《死》を考へるのではなく、《死の方法》を考へているやうに、また《死》を行行するのではなく、《死》の《真似》だけをやっているやうに、である。参木にとって《死》は、あくまで《生活の、唯一の整理法》なのである。そして、その参木を《生》につなぎとめているのが、先ずは女性の代表、日本にいる母ということになる。《俺の生きてゐるのは孝行なのだ。俺の身体は、親の身体だ、親の。俺は何んにも知るものか。——》と。次には、以前愛してゐる今は人妻になつてゐる甲谷の妹競子である。その競子の良人が《肺病で死にかかつてゐると云ふ消息を聞かされてからは、身体から、釘が一本抜けたやうな朗らかさ》を参木は感ずるのである。

《今は一切のことをあきらめて了つてゐる。——生活の騒ぎのことも、彼女のことも、日本のことも》と言う参木だが、日本の進歩を身に感じれば喜び、良人が死にかかつてゐると聞けば彼女との関係

復帰を期待する。この矛盾した感情を持ち、内的未整理の状態で揺れ動く存在として参木は設定される。自らの自覚はともかく、少なくとも参木は、虚無的に見えるところはあつても、決して虚無そのものではない。そして、「風呂と銀行」では、《白哲明敏な中古代の勇士のやうな》⁽⁷⁾という比喩がないやうに、『ある長篇』の参木はもう少し弱々しく、揺れ動く、《勇士》のやうな面影などあまり感じさせない存在である。そして、そのやうな参木を、《支那の海港》の、《生きてゐる各国人の馬鹿騒ぎを、祭りを見るやうに見に行》かせるのである。言うまでもなく、見に行くのであつて、祭りに参加するのではない。ただ、この参木の場合、祭りに参加しないのではなく、参加したいのだが出来ないでいる人物として設定されているのである。

甲谷は、参木が《——お前は百万円擱んだとき、成功したと思ふだらう。所が俺は、首を縄で縛つて、両足で踏台を蹴りつけたとき、やつたぞと思ふのだ。——》と比較するやうに、参木とはあらゆる面で対照的に設定されている。この《海港》へは、妻を娶りにシンガポールから来ているのであり、参木を突堤で待たせてトルコ風呂のお柳と関係をむすんでいる。仕事も材木会社の外交部でフィリピン材を《蹴落》すために積極的に行動し、精力的である。少なくとも『ある長篇』の前半部では、参木の出来ないことを甲谷がすべて行なうというかたちになっている。物語の展開から言えば、二人は当然相争い、唾み合わなければならぬ存在である。にもかかわらず仲がよいのは不自然としか言ひようがない。おそらくそれ

は、あくまで参木を相対化する存在として甲谷を設定しながら、二人を充分に分化することが出来ず、せいぜいお互いの欠点を補いあう分身的な存在にしかならなかったからに他ならない。その限界は、『ある長篇』の後半部の甲谷に明らかである。

トルコ風呂の店主お柳は、改稿では削られる背中の「華麗な蜘蛛の入墨」に象徴されるように、「富豪の支那人の妾」でありながら、店に出て自分の好みに合った客をとるような、この「海港」にふさわしい女性である。次に、このお柳の嫉妬をかいトルコ風呂をくびになるお杉は、「月を見ると、月のやうになった。泥溝を見ると、泥溝のやうに」(「足と正義」)なるような、何事においても受動的な女性として設定され、「泥溝」で象徴される。このお杉に対し参木は、「どうして好きな女には指一本触れることが出来ないのかと考へた。——これには何か、原理がある」と思う。参木は女性に対して極端に臆病であり、特に自分との関係を受け入れる可能性のある女性からはたえず逃げようとする。つまり、関係が成立して結婚というかたちに発展することが恐いのである。とすればお杉のやうに受動的で、しかも自分に好意を持ち、肉体的関係が成立すればすぐに結婚というかちになる可能性のたかい女性は、参木にとって一番恐い存在である。競子の良人が死に、自分のところに戻って来た時のことを考えて、他の女性とかかわれないと言うのは単なる言いわけにすぎない。「原理」とは、自分が女性とかかわって積極的「現実」に立ち向かうのが恐いということから発生するものである。だから、この「原理」がくずれないかぎり、お杉と参木の関

係が成立することはないはずである。

「死人拾ひ」をして人骨の標本を作って売っている「アジア主義者」の山口は、死にたがっている参木を、自分の作ろうとしている死体製造会社の社長に、といった冗談をとばし、参木の存在を戯画化する存在として設定されている。ただ『ある長篇』では、印度人アムリとアジア情勢を語り合う場面などはなく、あまり山口のアジア主義については、はっきりしない。

物語の展開は、参木の臆病によって、お杉はお柳からくびにされ、その夜お杉は頼って来た参木の部屋で甲谷に奪われ、参木も銀行を解雇される。「此の濁つた海港」の風俗の象徴であるトルコ風呂を、経済機構の象徴である銀行を、ともにくびになったお杉と参木は、娼婦が立ち並ぶ街の中を歩く。そして、「お杉も了ひに、このやうに露地の入口に立つのではないかと思つた。そして、自分は乞食になつて、路の真中に坐つてゐる」のではないかと参木は思うのである。母国を掃き出され各国のごみが集まるこの「掃溜」に身を寄せながらも、少なくとも今までは母国の吸盤となつて母国に利益を送っていた。しかし、その場すら失つて「掃溜」の中のごみにならうとしている参木は、同じ境遇のお杉に強く惹れ出す。しかし、参木は例の「現実」に対する恐怖心によって、逃げるやうに、お杉には何も告げず別れる。そして、「真に人間に対して客観的になるためには、世人の……運動を眼前に見詰めなければ、駄目である」と、露地の奥に入つて行くのである。行為者となるためではなく、あくまで見る人間になるために、である。そのことが、「現実」

の關係性の中で自己を見失わないための唯一の方法であるかのよう
に。

第二篇「足と正義」。甲谷が求婚している相手、ダンサー宮子は、
へその日その日は、なるだけ愉快に暮らすのが一番よ」といい、フ
ランス人、イギリス人、へ支那人へ、アメリカ人の恋人を持ち、へ公
園で象徴される女性である。参木が山口から相手をたのまれた、
ロシアを革命で追われたオルガは、彼女の好きなへ音楽へのように
感情の起伏の激しい女性である。そのオルガに肉迫されながら参木
は思う。

お杉、競子、お柳、オルガ。——ただ競子をひそかに秘めた愛
人であつたと思つてゐたばかりのために、絶えず押し寄せて来
る女の群れを跳ねのけて進んでゐるドンキホーテ。——然も、
競子の良人が死んだとしても、彼は競子と結婚出来るかどうか
さへ分らないのだ。いや、それより、彼は今は自分の職業さへ
失つてゐるのである。

参木は、女性と肉体的關係を持つことは結婚することだ、という
へ古めかしい道徳へ（風呂と銀行）を愛している。その性に対す
るへ古い道徳へを持って、性が氾濫するへ此の海港へで女たちの中
を進んで行くという意味でのへドンキホーテへであるが、もし信念
としてのへ古い道徳へを持ってゐるとすれば、「風呂と銀行」の中
で、たとえばいくらお杉のくびをつなぐためとは言え、お柳と關係
を持つとうとはしないはずである。先に述べたように参木が女性とか
かわれないのは、結婚に發展してへ現実へに立ち向かうのが恐いだ

けである。へ競子へ、へ道徳へ、それは、参木が女性にかかわれない単
なる言いわけにすぎない。

参木は、へ東洋綿糸会社への職工係をしている、甲谷の兄、高重
の口利きでその会社の取引部に職を得ることになる。その職場か
ら、このへ海港への経済機構を見つめながら、へ小舟へのような母
国のことを考える。様々な利害關係がからみ合うへ現実へに接し、
参木は、へ自分は何を為すべきかへと考える。へやがて、競子は一疋
の鱒のやうに、産卵のために此の河を登つて来るにちがひない。だ
が、それがいつたい何んであらう。自分は日本を愛せねばならぬ。
が、それはいつたい、どうすれば良いのであらう。しかし、——先
づ、何者よりも東洋の支配者、英国をノと参木は思つた。ただ、
後の動きを見れば一目瞭然だが、ここで参木は競子を諦めたわけで
も、日本のために立ちあがったわけでもない。結局、行為者にも、
見る人間にもなることが出来ず、へ思つたへだけのところにいるに
すぎないのである。

参木は、酔いつぶれた甲谷とともに宮子の部屋に行く。へあたし、
あなたが、何を恐わがつてびくびくしてらつしやるのか、分つてあ
るのよ。だけど安心して頂戴、あたしの恋人は、ちやんとここに五
人も並んでゐるんですからね」と、宮子は自分の恋人の写真を見せ
ながら、参木の弱点を見事に言いあてる。しかし、参木は五人の恋
人がいても安心することが出来ず、その宮子からも逃げ出すのであ
る。

第三篇「掃溜の疑問」で競子の良人の死が知らされる。そして、

競子との結婚の可能性が出て来るとまた参木は、へ俺が競子の良人に変るとしても、金がない。地位がない。能力がない。ただ有るのは、何も形のない愛だけだ」と思う。そして、競子をへ押し除ける作用で充血し、へ嫁いだ競子をひそかに愛してゐた空虚な時間に、今こそ、決然と別れを告げねばならぬ、と決心する。参木は自分の気持を高重の工場で起ろうとしている罷業に向けて行く。暴動が起り、その中で参木は共產党の芳秋蘭を助ける。『ある長篇』では、ここではじめて芳秋蘭が登場するわけだが、今まで見て来たように、参木を中心にして、その周囲に《現実》の象徴である女性を配する構造であると考えた場合、この登場の仕方は自然である。なぜなら、例の恐怖心によつて競子から逃げる必要にせまられた時の登場だからである。参木は、芳秋蘭をへ鄭重にすることが競子を吐き出す最高の機会だと観測するのである。

しかし、今度もまた参木は秋蘭のために心が乱され出すと、へ彼自身がどこにあるのか分らなくなり出し、秋蘭を自分の内部から追い出すために、あえて自分の疑問をより極端なかたちでぶつて行く。それは、秋蘭と自分とのちがいを鮮明にして行く作業である。そして、秋蘭と自分とは結ばれる可能性がないことを確認して行くのである。そのちがいは、自分が日本人であり、秋蘭は中国人のコミュニストであるということである。参木は、自分が日本人であり、へ自分を世界の一員だと思ふことが出来ない」という時点で秋蘭に疑問をぶつけて行く。しかし、秋蘭の、自分は中国の、そして日本のプロレタリアートのために、先ず日本のブルジョアジー

に反抗し、列国の搾取から中国を救うために行動しているという返答を聞いて、へ参木は最早や彼女の思想を尊重せざるを得なくなる。だが、へ彼の「掃溜の疑問」は、依然として首を振つた。——問題はそれではないのだ。掃溜が問題なのだ。と。参木は、彼女の思想は尊重出来ても、それを実行に移した時の弊害にこだわり続ける。確かにすべての国にプロレタリアートの時代が来ればともかく、そうでないかぎり彼女の行動が必ずしも中国のプロレタリアートのためになるかどうか、ということである。様々な国の利害関係が入り組んでいる世界の縮図であるこのへ共同租界の掃溜を考えた時、参木には決して秋蘭のように、日本の綿花工場の罷業が、中国の、ひいては日本のプロレタリアートのためになると単純に信ずることが出来ず、別の誰かが喜んでいるような気がしてならないのである。問題は、関係性がうごめくへ掃溜そのものにある。少なくとも自分が、秋蘭の思想を尊重したとしても、秋蘭といっしょに行動出来ないのはへ掃溜に問題があるからだ、と。このことを確認すると参木は安心したかのように、自分が秋蘭を助けたのは、へマルキシズムとは全く反対の行動、つまり秋蘭に個人的に惹かれたからにすぎないとわざと告白し、へ懺悔を終へた教徒のやうな誇りに疲れながらへ秋蘭と別れるのである。

第四篇「持病と弾丸」になつても相変わらず物語は、参木の周囲に對してかかわりを持ってない理由さがしに終始する。お杉は娼婦に身をおとし、参木を訪ねて来るが、お互いに相手を確認しながら会わずに別れる。参木は、宮子と甲谷の結婚をまとめようとするが、逆

に宮子に迫られながら、相変らず、へ参木は参み込んで来る危険な境界線を見るやうに、宮子の顔を見詰め出した。と彼は鏡子の顔を思ひ出した。だが、もう彼女は処女ではない。彼は秋蘭の顔を思ひ出した。が、彼女を見ることは死ぬことと同様だ。いや、それより俺には、何の希望の芽があるか」と思う。

高重の工場では紛争が拡大し、暴動となり高重は発砲する。罷業は海港全体に拡大し、参木は視察のためへ支那人に扮装して市中を廻る。暴動の中参木は、遅卒につかまっていた秋蘭を助ける。二人は、暴動のあった街路を見下ろすホテルの一室に入り、秋蘭のほうから参木にへ接吻をする。秋蘭は、今日のへ工務局官憲の発砲によって、中国人の反抗心が日本人から英国に向けられて行くだろうと言う。参木は、へ秋蘭の猛々しい激情に感染することを願ひながら、相変らず各国の利害関係がからまっていた海港のへ老獪さにとだわり続ける。しかし、自分の言っていることが、自分が何もしない、出来ないことの言い訳けのように思えて来て、参木はへいや、つまり、僕の云ふことは皆嘘で出鱈目で、実の所、僕はただあなたを愛してゐるだけだと云ふことになるんで」と言う。啞然としている秋蘭を、参木は自分の名前も告げずドアの外に押し出すのである。

第五篇「海港章」になつても参木の在り方、物語の展開は全く変わらない。群衆の中から家に戻つた参木は秋蘭に、先に帰って待つていた甲谷は宮子に、それぞれこだわり続け、へ此の混乱の中で、最後の望みがどちらにも女を見たいと思ふ鋭い事実だ」と参木は笑い出

す。甲谷は宮子に求婚するがはつきり断わられ、参木は秋蘭に会いたくて再び群衆の中を彷徨する。しかし、会えぬまま疲れた身体を宮子の部屋で休めようとする。喜ぶ宮子に、参木は例によってわざと、自分は秋蘭に会いたいたために今まで街をさまよい歩いて来たことを告げるのである。

海港の混乱はますます進行し、次第に食糧が姿を消しはじめ、参木と甲谷は食糧さがしのために街を彷徨しなければならなくなる。参木は再び食糧を求めて宮子をたずねる。参木は、パンを手に入れるためには宮子の愛情を受け入れなければならなくなる。しかし、自分と宮子の間で秋蘭が出て来て、どうしても宮子を受け入れることが出来ず、すっかり宮子を怒らせてしまふ。宮子の部屋を黙って出た参木は、空腹のまま泥溝の橋の上から下を見下ろしていると、背後に数人の男が集まって来て、参木を橋の上から下へ投げ落す。橋の下に並んでいるへ都会の捨てられた排泄物」を満載した舟の上で落ち、参木は、へ自分の身体が自身の身体の比重を計るかのやうに排泄物の中に倒れてゐるのに気がつく、にやりにやりと笑ひ出すのである。いずれの女性ともかわりを持つことが出来ない、つまりへ掃溜」の中のでいづれの《現実》ともかわりを持つことが出来ない参木にとつて、へ掃溜」から捨てられたへ排泄物」の中はまさにかっこうな落ち着き場所であらう。

(三)

『ある長篇』の梗概をおいながら主要な人物とその関係を見て来

たわけだが、その中の参木を中心にして全体をもう一度まとめてみると、参木はあらゆる関係性の中で決定的な関係が成立しそうになると、それを拒否するように動く人物として設定されていた。銀行の不正と戦うことはせず、死に惹かれる。死に惹かれると母を慕い、競子がもどって来ることを思い朗らかになる。競子がもどって来た時のためにという理由で、お柳からの誘いを避け、お杉の愛を、オルガの肉迫を受け入れようとしなない。しかし、競子の良人が死に、競子が戻って来る可能性が生まれて来ると、自分には競子の良人になる資格はないと思い、また、競子はすでに処女ではないなどと理由にもならないことを今さら持ち出し、競子から逃げるように、はじまった寵業に自分を向けようとする。そして、寵業の中で秋蘭に出会う。今度はこの秋蘭が競子にかわって、他の関係性を拒否する理由になり、お杉を、新たに加わった宮子の愛を、はねのけようとするのである。

『ある長篇』の前半で参木は、競子が日本にいて、しかも良人があり、もし良人が死んだとしてもいっしょになれる可能性などないことをはじめから前提にして、他の関係から逃げていたように、秋蘭との関係が成立するには多くの障害があることを知っている。その障害を前提にして参木は秋蘭に近づいて行くのである。後半の参木の秋蘭に対する問いかけは、すべて自分と秋蘭との立場のちがいをひとつひとつ上げて行き、自分と秋蘭との関係は絶対に成立しえないことを確認して行く作業である。そのちがいは、思想と国籍の問題である。しかし、その問題は、秋蘭の、中国の、そして日本

のプロレタリアートのために戦っている、という言葉でその大半はかたづけられる。なぜなら、参木は銀行を解雇された段階で、すでに〈鬱勃〉として揺れ出して来てゐる支那の〈（呂昌と銀行）〉〈思想〉のように専務を倒すべきだ、というところにいるのだが、専務を憎むことが母国を憎むことにつながるのではないか、というところに留まっていたからである。残るは、秋蘭と自分の国籍のちがいが、それも日本と中国にプロレタリアートの時代が来ればさしたる問題ではないはずだ。少なくとも『ある長篇』の参木と秋蘭の議論は、このような時点で展開されているのである。だから、この議論は思想的対立を示す議論ではない。対立点は、関係性によって成り立っている海港の〈掃溜〉の中で関係性にしばられて行動出来ないでいる人間と、行動している人間とのちがいから生じて来るところにある。〈彼女の思想を尊重せざるを得なくなつた〉〈掃溜の疑問〉時点で、参木が次に問題にするのは〈掃溜〉に対する自分と秋蘭の認識の度合である。つまり、確かにあなたの言うことは正しいかも知れないが、この共同租界の〈掃溜〉はそんなに単純には出上がってはいない、といった反論の仕方である。しかし、その反論が、自らが〈掃溜〉の中で何らかの有効な位置をしめていないかぎり、行動していない者の単なる言いわけにしかすぎないことは自明である。そして、そのことを参木自身も知っている。次に参木が行なうことは、その自己矛盾の内的検証である。

ロシアは英米の後から、彼らの獲得したその販売市場に火を放つていくにちがひない。参木はやがて此の海港の租界を中心

に、巻き起こされるであらう未曾有の混乱を想像した。もし芳秋蘭が殺されるなら、そのときだ。×英米三国の資本の糸で躍る支那軍閥の手のために、彼女は生命を落すであらう——

しかし参木には此の尨大な東亜の渦巻きが、尨大な姿には見えなかつた。それは彼には、頭の中に畳み込まれた地図に等しい。彼は指に挟んだ葉巻の葉つばが、指の間で枯れた環を弛めてゐるのを眺めながら、現実とは自分にとつて、此の枯れた葉巻の葉つばであらうか、頭の中の地図であらうか、と考へ出した。(持病と弾丸)

各国の利害関係によって、この海港が出来上がっていることは、よく見える。しかし、参木には、その《現実》が頭の中にある地図でしかない。《現実》は頭の中にあるのであって、眼の前の《現実》の中には、自らの場所はない。そういう参木には、当然《現実》の中で活動する場などない。もし眼の前に急に何かしなければならなくなるような《現実》が出現した時——

彼は足元で弾丸を拾ふ乞食の頭を跨いだ。と、彼は初めて、現実が視野の中で強烈な活動を続けてゐるのを感じ出した。しかし、依然として襲ふ淵のやうな空虚さがますます明瞭に彼の心を沈めていつた。彼は最早や為すべき自身の何事もないのを感じた。と、幾度となく襲つては退いた死への魅力が、煌めくやうに彼の胸へ満ち始めた。彼はうろろう周囲を見廻すと、街路の真中に立ち停つて放尿した。死人の靴を奪つてゐた乞食が、跳ね返る水に眼を打たれて飛び上つた。参木は銅貨を掴んで遠

くの死骸の上へ投げつけた。乞食は敏捷な駒のやうに、死骸や負傷者を飛び越え、散らばつた銅貨の上を這ひ廻つた。彼は死と戯れてゐる二人の距離を眼で計つた。と、彼は外界に抵抗してゐる自身の力に、朗らかな勝利を感じ、彼は死が錐のやうな鋭さをもつて迫るのをひしひし皮膚に感じると、再び銅貨を掴んで滅茶苦茶に投げ続けた。(持病と弾丸)

参木は、今自分が何をなすべきか分かつていながら、《現実》に對して何もすることは無いと思ひ、あえて《現実》を遠ざけるやうに放尿したり、銅貨を投げたりするのである。もはやこの段階になると本能的に《現実》を拒否してゐるとしか言ひようがない。この《現実》に對する対処と呼応するように秋蘭との関係も一歩も進めることが出来ない。へどうぞ、もしあなたが僕に何にか好意らしいものを持つてゐて下さるなら、今ここで、帰つて下さい。僕があなたにお逢ひすると、ますますあなたとは反対に死にたくなるだけです。いつたい、死んで何になるんです」といふ参木の言葉に自身の内的混乱は明白である。

眼の前の《現実》の中になすべきことがありながら、頭の中から出られない。また見る人間にも徹することが出来ず、しかも今までのやうに言ひわけをする材料さえ失つた段階で参木は自らの存在すら見失つて行く。へ彼は彼自身の心が肉体から放れて自由に彼に母国を忘れしめやうとする企てをどうすることが出来るであらう。だが、彼の身体は外界が彼を日本人だと強ひることに反対することは出来ない。心が闘ふのではなく皮膚が外界と闘はねばならぬのだ。

すると、心が皮膚に従つて開ひ出す（「海港章」）。心は中国人といつしよに活動することを望みながら、肉体が日本人であることによつて生命をねらわれる。このことに象徴されるようにもはや参木の肉体と精神は亀裂を生じている。死を考えながら、食糧不足の海港にパンを求めて彷徨する自らの姿を、へいつたいこれは、悲劇か喜劇か、もう僕には分らない。パンを食べてあられる間は厭世主義で、食べられなくなると、他人のパンまで奪ひとつて、さてまたこれで満腹すると、厭世主義で。これらや、僕の腹は厭世主義の工場だ。いづれその中に、罷業する奴が出て来るだらう。そしたら、潰れる。それまで待つてくれ給へ（「海港章」）と戯画化する時、その亀裂は決定的である。《現実》の中で、活動の場だけでなく、自らの存在すら見失つてしまつた参木は、《掃溜》から出された排泄物と自分を比べて、にやにや笑うしかないのである。

参木をとりまく女性たちは、それぞれ海港をかたちづくっている様な《現実》をになつて設定されていた。《蜘蛛》で象徴されるお柳は、《掃溜》のトルコ風呂や娼婦で代表される社会風俗の《高い》位置、《泥濘》で象徴されるお杉は《低い》位置をあたえられている。中国人の入れない《公園》で象徴される宮子は、《掃溜》の資本主義社会の《高い》位置、《罷業》で象徴される秋蘭は《低い》位置である。また、オルガは国を失つた者の代表であり、失恋の相手で日本にいる競子は祖国である。これらの女性のいずれともかわれない参木が、『ある長篇』では描かれる。もし、いずれか

の女性とのかかわりが成立するとすれば、その背景にある《現実》と参木がかかわりを持つることになる。たとえば参木が、資本主義社会の搾取階級に自分の位置を求めようと決心すれば、宮子との関係が成立することになるはずだし、共産主義に近づきプロレタリアートのために戦う決心をしたとすれば秋蘭との関係が成立するはずである。『ある長篇』の寓意的関係は、少なくともそうなっている。《前篇終り》とした後に発表される「春婦」では、お杉との関係が成立することになるが、『ある長篇』の段階で言えば、参木自らが乞食にでもなる勇氣を持たないかぎりお杉との関係が成立するはずはない。「春婦」でお杉を抱く時の参木の説明は説明になつていないし、抱いたと同時に秋蘭を思い出すのも不自然である。『ある長篇』の参木であれば、秋蘭を思い出したと同時にお杉から離れるはずだからである。「春婦」の結末は、参木という人物が根底から変わり、《掃溜》の《現実》の中の、お杉が代表する風俗の《低い》位置まで、参木自らがおちる勇氣を持たないかぎり大きな無理があるとしか言いがたい。ともかく『ある長篇』を寓意的にとらえてみても、《掃溜》のいかなる《現実》ともかわれず、《掃溜》の《排泄物》となるしかなかつた参木の末路は必然である。

(四)

『ある長篇』の第二篇「足と正義」の中で参木が、自らをツルゲーネフの「父と子」の主人公バザロフに擬しているところがある。そのバザロフを参木は、《あれは唯物主義者でもない虚無主義者で

もない、物理主義者なんです」と言う。そして、〈支那人は唯物主義者の一歩進んだ物理主義者の集団です〉と述べている。〈物理主義者〉の实体は今一つはっきりしないが、《現実》の動きを関係性でとらえようとするとする参木を、〈物理〉的と言えは言えないこともない。しかし、肝心の自己を《現実》の中で見失ってしまったのは、〈物理主義者〉の代表とする〈支那人〉とはほど遠い。横光は、その〈支那人〉をどう描いているかという点、たとえ、〈此の出来事を見てゐた支那の群衆だけは騒がなかつた。いつものことが、いつも起つたやうに起つただけだと云ふやうに〉（『風呂と銀行』）と書いたかたちで描かれる。周囲の《現実》に流されることもなく、また乗り遅れることもなく、あくまでしたたかな生活者にとらえ、〈人間の先生〉（「足と正義」）としている。しかし、その横光のとらえ方は、あくまで観念的で、外面的にしかとらえられていない。その〈人間の先生〉である〈支那人〉を内面から描けなかつたように、参木と同じく横光にとっても〈支那人〉、〈物理主義者〉は憧れの存在でしかなく、そこに何の活路も見出すことは出来なかつた。

『ある長篇』の前半で甲谷は、お柳、お杉と、参木がどうしてもかわりを持つことの出来ない女性と次々に関係を持ち、行動的であり、参木の存在を乗り越える存在として設定されていた。しかし、肝心の、妻になるべきはずの宮子から拒否されはじめると、急にその生彩を失う。宮子が、〈結婚しないと云へば、いや、何にそのときはそのときだ〉（『風呂と銀行』）といっていた甲谷だが、「海

港章」になると〈駄目なら、俺は自殺だ〉などといい出し、参木を相対化する役割を失ってしまう。甲谷の存在もまた横光にとって、何の活路にもなりえなかつた。

横光は、上海という都市を、五・三〇事件をかりながら、当初の意図としては、〈上海ともどことも〉しない〈塵埃溜〉を設定し、そこを、実に様々な、そして複雑な《現実》がうごめく実験場にくくり上げた。その実験場である〈掃溜〉の中に、横光が「花園の思想」以後設定して来た、《現実》の中にいながら、《現実》の中に何ら有効な自らの位置をしめることの出来ないような主人公、参木を投げ入れ、様々な《現実》へのかかわり、方を実験しようとした。それは、あくまで《現実》に対する《行動》をともなつたかかわり方である。途中参木が見る、人間を志向するところがあるが、横光にとって『ある長篇』は、芥川の死以後の作品であり、「花園の思想」以後の作品であるから、見る人間に何らかの活路を見出すこととすることはありえない。参木が見ることを志向しようとする時は、《現実》から逃げようとしている時であつた。

ともあれ『ある長篇』の参木は、「或る職工の手記」の主人公とほぼ同じところで自らを見失い、有効な《現実》に対するかかわり方を見出すことは出来なかつた。そして、横光もまた、参木と同様に可能性のほとんどを見失ってしまった。「持病と弾丸」と「海港章」の間で、『ある長篇』の〈後篇〉の構想を見失い、〈ちくちくかかつて〉書いて行くはずの〈長篇〉を書き離れて行く意志を失ってしまうのである。だが、「或る職工の手記」の深刻な結末とちが

って、参木を排泄物の中でにやにやと自己嘲笑させた時、「機械」等の作品が生まれて来る準備がととのっていたと思われる。「機械」等の作品では、参木が自己を見失った《現実》の中の《関係性》そのものが主題になる。そして、参木のように《関係性》の中からはじき出され、にやにや笑うしかすべのないような主人公が、《関係性》の中に座り込む、もしくは居直るような作品だからである。

その後、昭和六年になって横光は、外的要因か、内的要因かはつきりしないが、「婦人」「春婦」を書いて、そこで、ともかく参木とお杉の関係を成立させる。そして、それにもなる改変によって、お杉に自らの過去を語らせ、自分を泥濘にまでおとした日本に憎しみを持たせながら、その日本に一度帰ってみたいと思わせる。この補遺によって横光は、お杉に、すべてを許し、すべてを受け入れる、という意味での母性、もしくはふるさとを見い出したのではないだろうか。他の、『上海』を上梓するための主な改変は、参木が共産主義に共感を示す部分の多くが削られ、母国にこだわりを持っている部分が強調される。また、いろいろなかたちで東洋主義、アジア主義などが紹介され、日本のアジアにおける存在が擁護される。これら、どちらかと言えば、保守的傾向に傾いて行った背景は、横光の思想的变化ばかりではなく、当時の時代情勢など、いろいろ考えられるが、いずれにせよ、これらの改変によって、横光が『紋章』（昭和九年一月より）につながる、『行動』の裏づけとしての《伝統》を自覚するきっかけとなったのではないだろうか。

『ある長篇』が、参木に何らかのかたちで《現実》に対する有効

なかわり、方を探すために書き始められ、そのことに失敗した作品であるとすれば、『ある長篇』の後篇は、『上海』『紋章』で、その構想を見出し、昭和十二年四月より発表が開始されはじめる『旅愁』によって、書き継がれて行くことになるはずである。

注(1) 「花園の思想」以後の問題については、拙論、「横光利一・『花園の思想』以後」（昭和五十五年十月、『日本近代文学』）で論じた。

- (2) 「静安寺の碑文」昭和十二年十月『改造』
- (3) 「横光さんの思い出」昭和四十四年十月『横光利一研究』
- (4) 『改造社の時代・戦前篇』昭和五十一年五月、図書出版社刊

(5) 『ある長篇』の引用はすべて初出による。ただしルビは省略する。

(6) 本考では、以後、昭和四年十二月までの一連の作品を『ある長篇』と呼び、昭和六年以降の作品を『上海』と呼ぶことにする。

(7) 昭和七年七月刊『上海』（改造社）からつけ加えられる。この比喩はよく参木のイメージとしてとりあげられることが多い。

(8) 「繁殖」だと思われる。

(9) 『上海』では、『ある長篇』で言えば、「風呂と銀行」の

(四)あたりからすでに登場する。

(10) 私見によれば、横光は、「春は馬車に乗って」「花園の思想」の時期に、すでに『現実』を見下ろす、ということの無力を描いている。（拙論「横光利一・春は馬車に乗って」と『花園の思想』昭和五十五年七月『土浦文学』）

泉鏡花『山海評判記』

——暗喩による展開として——

高 桑 法 子

『山海評判記』は、昭和四年七月二日から十一月二十六日まで12回にわたり「時事新報」の夕刊に連載された、泉鏡花晩年の長編小説である。読みにおける特殊な難解さがこの小説の代表的な相貌であり、それはまず、篠田一士氏によって「ぼくはこの小説をいわゆる小説として読むのではなく、一曲の音楽作品として聴き惚れたのである」(「すばる」第4号「泉鏡花の位置」昭46)という形でとらえられ、氏はさらに「筋立ての不明明など、もはや論外である」とまで言いきっている。これを受けながら福永武彦氏は、小説中の不審な箇所を指摘した後、「敢て言ふなら読者の想像力を手玉に取った傑作」(鏡花全集月報26・昭50)と評価している。本稿は、これら両氏の読みに導かれながら、『山海評判記』の特殊な相貌を「暗喩による展開」という視点によって分析的に解明することをめざしている。

ちりほどの謎もないような能登七尾湾の平明さから作品は始まる。逗留客をめぐって、観光船の勧誘、按摩、宿の浴衣にめしかえと、温泉宿ならそうもあらうと思われる旅情のうちに第一章は進んでいくのであるが、しかし、一点の異物がそこに投げこまれていく。到着の慌だしさの中で、宿の女中が「お喧しういらつしやいませう」とたずねると客は「何う仕つて、寂しいよ。陰気なものだね」と答える。その陰気さはどこにも現れていないにもかかわらずである。陰気さは伏流して言葉遊びを生み出す。「野くれ山くれ行つたれば……迷子に成つたら、大きな声で、きみを呼ぶから、長廊下をバタ／＼と駆着けてくれたまへ。……あゝ、肝心の事だ、名は何と云ふんだい、きみは」と。これは要するに主人公である客が、浴室へ案内なしに行つてみることを女中につけているにすぎない。

空間を領している平明さを破るものではないのだが、しかしここにはゆるがせにできない意味が秘められている。今の引用箇所にある「野くれ山くれ行つたれば」という言葉は、作者鏡花の愛誦する手毬唄の一節であり、主人公がこの唄の歌詞を求めて諸国を旅する『草迷宮』（明41）という小説もある。無論それだけでは何も意味しない言葉遊びである。戦慄を覚えるのはここに続く一行、「巳代でございますの」（傍点引用者）という女中の返答である。なぜなら、この手毬唄は前半部に次のような歌詞を持っているからだ。

向こうの小沢に蛇がたつて／八幡長者のおと娘／巧くも立ったり企んだり／手には二本の球をもち／足には黄金の沓をはき／ああ呼べこう呼べといいながら／山くれ野くれ行つたれば／

（傍点引用者）
（『日本伝承歌謡集成第四巻』）

この手毬唄は八幡長者の娘と蛇との出会いを唄ったもの、すなわち蛇蛭譚水乞型の面影を残すものと推測できるが、それをこの小説にあてはめ直すなら、迷児になる男主人公と「巳」なるものとの出会いを予告していると思われるからである。七尾湾の平明さに一点影をおとしている陰気さは、伏流したまま、その内的な脈絡をたどって一つの暗示的な語群を生みおとしているのである。

それは何者かとの出会いである。が、その者は、通常の登場人物のようにして作品に現れてくるわけではない。『山海評判記』の場合、その者はまず、主人公矢野誓を呼ぶ〈声〉として出現する。〈声〉は矢野誓へ「長太居るか」と襲ってくるのである。第一声は、矢野が和倉温泉に到着して夜に按摩を頼んだ、その按摩の口か

ら聞かされる。つれづれの夜語りにも、客は宿へ着いて早々浴室近くで出会った白くふっくりした女（まさに言葉遊びが生み出したところの）を半ば冗談に湯の精に喩えてみる。そのとき按摩は「其の白いのが、もの凄いや声をして——（長太居るか）——と来てご覧じろ」と言い放つ。伏流してきた〈陰気さ〉がここでいっきょに浮上したのである。『山海評判記』のすべてはこの一声に始まるといいたい。客はこのとき、何十年と忘れていた不思議な声を鮮烈に思い起こすのである。この「長太居るか」の声とは何か。作中で詳しく述べられている長太貉伝説（ただし小説では狸としている）を今簡潔に要約すると以下のようものである。

文化の頃、木挽の長太が山に小屋を結んで木を伐っていた。その山には主ともいえる狸が住んでおり、長太を山へ入れまいために、日ごと変化をもって追い払おうとする。が、長太はよくこれと闘い退治した。それから七年後、狸の女房が夫の仇を討ちに長太の小屋を訪れる。そのときの呼声が「長太居るか」であり、「居るは何ぢや」。「七年さきの夫の仇」と続く問答なのである。だから、この呼声は夫を殺された牝狸の恨みを含んだ復讐の声であり、伝説では、このあと牝狸は改心して長太に亡夫の供養を頼んで立ち去ることになる。

作者鏡花がこの伝説をとり入れるにあたって参照したと思われる資料に『石川県鳳至郡誌』（大12）があることは、すでに藤島秀隆氏の指摘があり、また小林輝治氏も『山海評判記』成立の背景（『国語国文学』福井大学国語国文学会・昭54）の中でそのように

推測されている。小林氏も引用されているが、郡誌では伝説の紹介に先立って次のような解説を施している。

牝貉が夫の仇を報いんとて、木挽小屋なる長太を誘出さんとする問答に、「長太居るか」「居るは何ぢや」「七年前の夫の敵」と一種の悲調を以て語ふ声の、如何に四辺落莫の冬景と調和せしことよ。

この解説から、民間で語られた長太貉伝説のクライマックスが問答の部分にあったことを推測できるのだが、『加能郷土辞彙』（北国新聞社・昭31）にもまた、長太貉の項に「『長太居るか。居るが何ぢや。三年先の夫のかたき』なる童謡が、金沢でも明治の初まで行なはれた」との記載がある。試みに『金沢のわらべ唄と民謡』（金沢市教育委員会・昭56）を参照すると「子守唄」の項に「長太居るか 七年前の夫の仇」とわずか一行で記載されているものがあり、童謡が存在したことを裏づけている。因みにこの伝承者は明治三十四年生まれである。また、同委員会発行の『金沢の昔話と伝説』（昭56）には四話、長太貉譚が採られているが、そのうち187・202番では問答が間に他の語を挿しはさまず、一つながりになって現れている。

187 「長太おるか、七年前の夫の敵」

202 「長太おるか」「おるわ何じや」「三年前の夫の敵」

という具合にある。つまり、伝説の他の箇所は語る個人によって変化がみられるにもかかわらず、問答は一定し、連続していることから童謡が存在していたことがわかるのだが、これらの資料が

らうかがえる重要な点は、実話（『加賀藩史料』第十一編・文化五年正月）から伝説へ、さらに童謡化という変遷の過程にあって、語り、また聞く人々の心を揺さぶり、最も後までその衝撃を残したものは、牝狸の「長太居るか」という呼声だったことである。この、彼方から迫り襲ってくる声こそ、実話の記憶が薄れ、変質していく長い民俗的時間の流れの中で逆に醸成されてきたものであったということだ。この問答を核として語り継がれてきたのは、本話を離れても聞く者の心を衝撃的に襲ったからにちがいない。それがこの箇所だけが生きのびた理由であろう。暗い夜の不安な心に向けて、どこからとも知れず呼びにやってくる〈声〉が、木挽長太の武勇から、この昔話の隠された主題に作りかえられてきたのである。だから、そのようにして主人公のコメントもうなづかれるのである。

「実は古狸のものを語を聞く時は、其の声を口へ出すと魔を呼ぶからと、禁制されるのが習慣になつて居る」と。これが作者の虚構であるとしても、心理的に納得できるものである。彼方からの呼声に応ずることは、それに憑かれることを意味しただろうから。

ともかくも、近代に入ってからこの童謡の核をなすものが〈襲う声〉であり、作者はこの伝説の全体を採用しつつも、かつ巧みにその童謡としての主題をつかみ出し、自己の作品へ取りこんだのである。この意味で、作品の冒頭に長太貉伝説が置かれているにもかかわらず、以後の展開にこの伝説の話柄が関与していないことも理解できるのである。作品の端緒で暗示を与えられた〈陰気さ〉は、まず主人公を襲う〈声の衝迫〉として表出されるのである。

一般に鏡花は視覚型の作家とされているが、鏡花に〈声〉をモチーフとした作品が全くないわけではない。たとえば『黒髪』（大7）は、声を契機とし、声を核として、その周囲へイメージを呼び寄せるようにしてできている小説である。番町に住んでいる主人公は、眠れない夜ごと、人通りのたえた深更の街に「ほゝゝほゝ」という女の笑い声を聞く。この声に形はない、が色があるという。「吾が、花が、紅が、紫が、碧が」と。夜の闇は実在を視覚から隠す。言い換えれば、意識が日常的な視覚から解放されるのであり、声の主への希求は闇であるがゆえに、聞き手にとって内省的な心象をそのままへたぐり寄せてくることになる。『黒髪』の場合、そのようにして集められるのが、錦絵の若菜姫や、やおやお七であり、やがてこの実在の形を持たない声と接するように火事が起こり、津波がおし寄せてくる。詳述は避けるとして、この小説では、女の笑い声を核として、色から形へ、形から災厄へ、そして幻像としての捌髪（はなはら）の女へと形象化していく過程がみられるのであり、結末は極端な視覚型で終っているにしろ、その不気味な構図は明らかに書き起こしの〈声の衝迫〉と呼応するイメージであるといえるだろう。

『山海評判記』における〈声の衝迫〉もまた、方法的には『黒髪』と同様の構造を持っているのであり、呼声の主は正体不明のまま非日常的視覚において希求されるのである。〈声〉は主人公を通して作者に内省的なイメージをそのままわりへ暗喩として呼び寄せていくのであり、こうした方法的な構造を〈暗喩による展開〉と名づけておく。『黒髪』の場合、ほとんど筋というものが現れない。

長編小説である『山海評判記』には、さすがに筋はあるが、この事情はあとに述べるとして、〈暗喩〉が優位に立った展開であり、そのために筋との二重性において、読みの難解さが起こることを指摘しておきたい。序章部（夕浪）〜「その呼声」では、声の主を性格づける決定的な要因はまだ提示されていないが、伝説の牝狸や童謡の女は浴室で会った白い女に結びつけられ、主人公を新たな世界へ連れ出していくのである。

二

第五章「浅草がへり」では、場面は一転して東京は芝、片門前となる。主人公のいる和倉とは時間的にはほぼ同時進行する形で、主人公の姪である李枝が叙述の中心に位置する。しかし、作品世界内の具体的設定を離れ、言葉が放射しているイメージの位相で読み継いでいくなら、人物相互の関係や空間をいまだ把握しえないにしても、ここで語られることが序章部で提示された〈声の衝迫〉を別の形で受けていることがおしはかられる。作者もまた、そうであることを読者に知らせるための指標を用意している。「浅草がへり」の冒頭は紙芝居にした長太裕伝説に対する町内連の評判で始まるのである。これは指標以上の意味はなく、内的にイメージを受けつぐものに、たとえば〈空間移動〉のモチーフがある。この船屋芝居の男は「白山の神、姫神様を、高く蒼穹に頂きます一門徒」であり、そのお頭は「名鳥、靈禽（たまご）に斉し」く「天空を飛び舞ふが如く」なのである。あまつさえ男が能登にいますお頭に用があるときは「ふいと

雲にのりますやうに、能州へ行つたり、来たり」という具合で、「時事新報」(昭4・8・9)の小村雪岱が描いた挿絵には、飴屋芝居の男が自転車にのって空を飛んでいく様が描かれていて読者を楽ませてくれる。そしてこの《空間移動》ないしは《空中飛行》のモチーフは、序章部でも密かに示されていたのであった。長太緒伝説を童謡「花折りに」に結びつけたこと。この童謡の採用は、鏡花が愛誦していたからという以上の必然性があり、それは、この唄の歌詞に「暁起に空みれば、頻迎のやうな女房が。空色の小袖着て、檳榔子の帯しめて」とあるからで、空に在る美しい女を一つの想念として作品へつなぎとめることだったのである。客と按摩とが長太緒伝説を語り終えるときに、仇討ちにきた牝狸はこの「花折りに」の唄のように「解脱して空へ帰る処を、麓のものが見た姿ぢやさうにあすて」と風聞の形で記す。とすれば、ときならず、西保村の山間から現れ長太を呼ぶ者、それと同じように鴻仙館の三階あたりから現れ、矢野を呼ぶ者は、空に遍在する何者かであり、当然、能登の空高く頂く姫神へ類比的に連合していくものなのである。

以上は潜在的な脈絡にもとづく継承であるが、ここで新たに、飴屋芝居の出し物という設定で提示される暗喩は次のようなものである。

正面から一人、かみ手から一人、其の、しも手から又一人。

——はじめのは、くづれかゝつた島田番で、次のは銀杏返。あとはのは棘手柄の大円鬘。尤も、いづれもくりぬき絵で、其の瘦せたのも、肥つたのも、何故か、みな面糞れがして、フランネ

ルに藍小紋の羽織を着たのと、ゆかたの上へ、色のあせた縞の羽織を着たのと、滝じまの衿らしいのに、浴衣をかざせて、うす汚れた達手巻ばかり、帯をしめないのと、肩が寒さうに、揃つて両袖を胸へ合せて、お腹をかくすやうにして、悄乎と三つの黒髪を井戸に寄せた(中略)井戸を深く、無言で首垂れて覗き込む。

これは冒頭から流れ続けている《陰気さ》の一つの形象化である。ただし、ここで提示された光景は二つの機能をおびている。これは《陰気さ》の暗喩であるばかりでなく、主人公矢野誓が青年時代に体験した不可解な事件の再現という、飴屋芝居の男の目的的な行為でもあるのだ。この三人の女は願かけをした。その犠牲として三羽の仔雀を井戸に落としたのだが、青年であった矢野は巫女の制止するの省みず、仔雀を救ったことがあったのである。ために身ごもったまま女たちは死んだらしい。飴屋芝居の男は、このことに對する報復の手段として芝居を行っているのである。男の側に、とりわけ見せたい相手、李枝および矢野があり、学生時代の過失の形を見せること自体が報復の段階的行為なのである。

この井戸覗きの光景のヴァリエーションはあと二回提示される。

二度めは「紫の桑」の章で、和倉に在る矢野が鴻仙館の三階の窓から波止場を眺めたとき、「底に龍宮の影が、其の女たちの運命でも映つて見えさうに、熟と取囲んで居る石の井戸の方が、却つてぐらぐら動く」ようだった。が、このときの女たちは飴屋芝居のときのような陰気さは持たず、衣裳も洋服だったり、紅の袴だったりし

て、むしろそれを見ている者を陰気にひきずりこむ陽の力である。三度めは「歌仙貝」の章。ここでは井戸覗きはないが、一度めと同じ陰気さで鴻仙館の洗面所に三人の女がよりそって立つのである。これら三つの光景のうち前二回は、飴屋芝居の男と徒党をなし、姫神に仕える者たちの演技的な行為であることは推測がつく。しかし、終局ま近に提示された三人の女の光景は、お白神一党の者の演技であるとも、主人公の幻覚であるとも、与えられた叙述からは決定することのできないイメージ提示の仕方である。このことから翻つて二度めの井戸覗きについて考えるとき、それが誰のしわざであるかを叙述の層で言い切らない作者の書き方は重要であることがわかる。視像だけを提示し、その作品世界内での位置づけを省略する⁽⁵⁾。この手法から、提出イメージの二重の読みとりがつねに保証されてくることになるのだ。筋に組みこまれていたものとしての場面描写とへ暗喩による展開として存するイメージと。鏡花にあっては筋から離れて独自に提示しうる暗喩というものがあるのだ。

そうした事情がわかりやすいのは、「浅草がへり」や「一鉢子」の章で示される「鬼女」のイメージであらう。そこでは、李枝とその母との会話を中心になっているのだが、小説の語り手は、李枝の家の中にしつらえられた箱庭の「一つ家」を描写したり、ちよっとした室内の家具（菊五郎格子の座布団、鬼女の張りまぜの屏風など）をとりあげてみせる手法で、一つ家の姥や鬼女の縁語をこれら二章の叙述に編みこんでいく。李枝は、矢野が好きな姪として危難にあらうことになってはいはず、鬼女を属性に持つような設定は筋の

上から全く必要ではない。にもかかわらず、鬼女のイメージはこれらの章から浮かび上がってこずにはいない。そればかりでなく、母数枝も、吉原から駆け落ちした頃の思い出を語っていくなかで、飴屋芝居の井戸覗きの女と自身の過去の姿を重ね合わせていく。つまり、筋立てをこえて、女たちは、一つの脈絡を紡ぎだしていくのである。このように「へ声の衝迫」——「空に遍在する女」——「鬼女」——「井戸を覗く女」と、作品を流れていく深い暗喩の水脈を抽象的に想定することができるのである。

三

ところが、空間が再び和倉にもどる第十章「合歡の葉かげ」に入ると、これまでの、人物の行為性が希薄で、イメージ優位の文体が、行為や事象、そして物を前面におし出してくる文体にかわる。ストーリー性が濃厚になるのである。このことは言い換えれば、前半で矢つぎ早に提出されたイメージ群が、実は筋立てに組みこまれていくことを読者に解明し、そうすることで、さらなる虚構へ向っていくための作業なのである。すなわち、提示されてきた「へ声の衝迫」、そこへ集まってくる種々のイメージは、実はある能動的主体がいて、その者が矢野誓に向けて送ってくるメッセージなのだという位置づけられるのである。

それは、並木の合歡にかかったお白神の神体に、ドライブ途中の矢野が気づかされることから始まるが、それをお白神の神体と認知することで、矢野にとって、また読者にとって謎であったことが解

けてくる。一例をあげれば、先に引用した飴屋芝居の井戸覗きの場合は、三人の女たちの顔がいっせいに雉子や山鳥、牝鶏の首にかわることで終っていたが、この鳥の首は、お白神神体の一種類としてあることを矢野が知識として紹介することで、納得のいくものとなる。

あるいは、学生時代の過失に対して、子孫断絶という報復の手紙が奥州から送られてきたことも、この神が東北一帯に祀られている神であることがわかればうなづかれる。このようにして作中に点綴される断片的、また周辺の事象が、お白神を頂く一党の者の行為として説明されるのである。とすると、この作業は同時に次のようなことをも意味する。付随している周辺の事象が、矢野誓に対するお白神一党の者の報復行為だとすれば、それらの核をなしている本体、つまり、「長大居るか」の呼声や井戸覗きの光景も同時にその筋立てに組みこまれていくことである。イメージ群が筋と結合するのである。もし、この結合がなかったとしたら、作品は、とりとめもなく立ち現れ、交代するイメージの流れといった印象のものとなるだろう。先にあげた『黒髪』はその例である。イメージ群が単なる悪夢のような流れとして終わるのでなく、主人公に対するある関係性を表現しようとするれば、そこにはイメージをつなぎとめるための枠組が必要なのである。それがこの作品の場合、お白神を頂く一党の者たちの主人公への復讐という筋であった。筋と結合することで、暗喩は人物に対する関係性を表現することが可能となる。暗喩されているもの自体が、主人公を襲い、彼と対峙することになるのであ

この暗喩と筋との結合を可能にしたものこそ、フォークロアであった。すなわち、民俗学の領域にある語彙である。作者が固執しているモチーフというものはある。この小説の場合、三人同時に現れる女がそうである。これは『甲乙』(大14)にも丸鬚と銀杏返し（まゆげとぎんぎょうがし）の二人の女として現れているモチーフである。それをたとえば井戸覗きの光景のように視覚的な言葉で拾いあげることが出来る。が、イメージはイメージにすぎない。しかし、その感覚的に拾いあげたイメージにたとえば「巫女」という言葉を与えたとき、「巫女」という言葉が背景として持つ文化規範の世界がいっきよに展開の可能性として開かれてくるのである。「巫女」は現実存在する人間のことであり、彼女が宗教的活動を行うことは自然である。つまり、イメージ言語が、その内容を含み持ったまま、小説内で実在の人物として活動することになるのである。

原則的には、こういう役割を果たすものは巫女でなくても通常の人物であってもかまわないのだが、『山海評記』では、民間信仰に用いられる語彙、とりわけ「おしら様」という、東北地方に行われる民俗宗教の語彙が作者によって積極的に選ばれているのである。それは何を意味しているだろうか。この小説を制作している範囲に限っていうとして、作者は自己の内部に存し、固着しているイメージを「巫女」や「姫神」という言葉の意味内容と等価的な何かであると感じていたのではないか。もちろん、このことを結論するためには、「巫女」や「姫神」が民間信仰の中でどのような機能を持ちえていたかを問うと同時に、どのようなイメージをその言葉に

対して創りあげてきていたのかを明らかにしたあとでなければならぬ。最低限、ここでは民俗が抱き続けてきた言葉の想念と、一家に固有なイメージとが言葉として出会っているとだけはいえるのである。

このことを語彙レベルからさらに事象にまで拡大していうなら、とくにこの作品に東北地方の「おしら様」が素材として用いられたのは、〈白〉への固着や、主人公の故郷にある白山がその本山であるらしいということもあるが、それらより本質的なことは、この「おしら様」の顕著な特性が、実は〈空間移動〉ということにある。そのためと推測できるのである。柳田国男は『山島民譚集』(大3)の中で「諏訪白山熊野八幡等ノ神々ハ、仮ニ最初ヨリ此国ノ神ニテオハセリトスルモ、或ハ都ニ上リ或ハ辺土ニ勸請セラレタマヒ、移動ノ特ニ烈シカリシ神々ナリ」(傍点引用者)と述べている。また、鏡花が知識を仕入れたと思われる柳田の『巫女考』(大2)には、白山権現の下級の神人が「殆ど漂泊とも言ふべき旅行を以て、権現の信仰を全国に伝播した事実」に考へて、オシラ神と云ふ物の少なくとも起原のみは、白山神明の神根に用立てた移動的霊位」と記されている。この神は東北地方へ移動したあととも動くことをやめず、祭祀者である家の主婦は、年に一度、神体を背に負ふい、遠くの村々を乞食をして歩かなければならなかったことも報告されている。この「おしら様」が移動する神であったことが、深く鏡花を魅きつけたのだと考えられる。〈空間移動〉のイメージは前述した外にも、和倉に現れる洋服姿の巫女が博多から海上を歩いてやってきたこと、

船屋芝居と同様の装束をした男達が数人信越線に乗って移動していることなどによっても表現されている。イメージに名称を与えるためには、素材の持つ特性と作者の内的な感情が出会うことが大切なのである。

ところで、今も触れたが主人公矢野誓が「合歓の葉かげ」や「紫の桑」の章で語る「おしら様」についての知識は、『巫女考』におさめられた「オシラ神」の稿をほぼそのまま受けついだ内容を持っている。これについて寺田透氏は『鏡花小説・戯曲選』第十一巻の解説で「そばに置いてある聞き書きか、何かの著書の書抜き等の類の転写潤色の感を否めず、語り方そのものが、自分の調べ上げ、胸に蓄えてある知識を、酔いに乗じて語るのとは違う口調で進んでいる」と否定的見解を示している。が、ひき写しであるかのような印象を与えつつ、作者はすでに提示してきたイメージ群をお白神一党の動きに結びつけると同時に、ここで大胆に、現実にある東北の「おしら様」から虚構へと飛び立ったのである。それは「出羽奥州に存在するお白神の中に、姫神が一体。もとの白山の麓へ帰らう、帰つて装束を更めよう」とした神があったという虚構である。一旦、諸国へ広がっていった神が長い歴史の時間を隔てて再び本山へ帰るという現象が起こるものかどうか。少くとも柳田国男を中心とした民俗学者が明治から大正にかけて、東北地方でさかん採集した「おしら様」の習俗は、家の神信仰の零落した姿だった。この逆転した発想はいったい何によってもたらされたものだろうか。それは、小説の必要性、つまり主題的必然性以外には考えられない。そもそも

「おしら様」の起原が白山権現であること自体、当時は柳田国男の推測でしかなかったのである。この大胆な虚構は作者の意図を最も明白に露呈している。なぜなら、作品内に生起しているすべてのお白神にまつわる事象は、この虚構によって能登を指し示すこととなるからだ。いや正確には能登でなく、また白山でもなく、金沢をめざしていくことになるからである。石川県の地図を広げてみればわかることだが、能登の和倉は金沢の北に位置し、白山は南に位置している。白山へ帰るはずのお白神一党の者が和倉へ集結してくるのはおかしい。ここでは明らかに全国的視野で眺めたときの金沢周辺という巨視的な地理感覚が利用されているのであり、この作品における限りでは、能登の和倉も長太翁伝説の発祥地である西保村も白山も、そして主人公矢野誓の生い育った金沢もほぼ一つの空間として感じられるように仕組まれているのである。そして作品内で生起するすべての事象の根源には、やはり「金沢」という問題があったのである。なぜなら、このお白神一党を指揮し、姫神にも等しいとされるお頭は、姫沼綾羽という女であり、主人公と綾羽とともにその多感な時代を金沢で送ったのであるから。

四

金沢は矢野誓にとって、無力と敗北の象徴として存在していた。矢野は現在和倉にあって何者かに襲われている自身を金沢の私塾時代に同窓であった姫沼綾羽との関係で捉えようとする。それが『山海評判記』の中で口述筆記の体裁をとって書かれようとする小

説「雪中翡翠志」である。矢野の口述を追ってみると、私塾の時代に「穀」という回覧雑誌を作った。その有力なメンバーが矢野と綾羽であり、綾羽との確執はそこに発している。文章でなら、けして綾羽にも、また綾羽をとりまく士族出の少年たちにも劣らぬという自負が少年時代の矢野には透けてみえる。矢野が綾羽に抱いた感情は、私塾の才媛に対する憧れというよりは複雑である。それを次のような箇所にてみよう。

処でその誌上の論議だがね、綾羽嬢のいふ処は、理路整正、意義明晰、漢文も自由にこなす、おまけに文章が巧いとして、その上、少々こんがらかりさうな処へは、原稿に金銀泥の星が輝き、彩色で葺が匂つてゐるから、見たばかりで絢爛目を奪ふ。処家がらが忍ばれて、平家のお嬢さんが書写した経文ほどに、見るから貴い。

ここからは多分の悪意を読みとることができるのであり、綾羽と文章で充分に対抗しうる自己を意識しつつ、しかし矢野は、綾羽の日常性を超えた靈力に負けていくのである。それは子どもらしい新年会の遊びのさ中に起こるのだが、矢野が懐中に短刀を隠していることを綾羽に見破られることや、寺田透氏が名づけている「集団的神がかり状態」（前掲書）という綾羽がひき起こした事態の絶対性であり、その根拠を問うことはできない。矢野は逃れるように会場を走り出るが、その夜吹雪の街で遭難する。遭難の記憶は、彼が行き倒れになった石炭の黒い山と喉の渴きと、一面の火の海の幻覚として矢野の脳裡にやきついていく。この記憶は後になっても矢野を悪

夢として襲ってくる。「夢だか、現だか、其の石炭の丘の尖つた、真黒な根の切目を清く澄んだ青い水が、岸を洗つて流れる。咽喉は焦げつくやうです。——這ひ出すと、水が隠れて、真黒な丘になる。例の播務つて攀上ると、向うが炎だ」という具合に。このイメージが金沢における敗北の象徴として矢野の心奥にわだかまり續けてきているのである。つまり、綾羽は少年時代の無力と屈辱を裏証するものとして矢野に向つて存在し續けているのである。

「雪中翡翠志」は矢野の敗北の過去を表すものであるとともにまた、綾羽が教祖にまで成長する過程の叙述でもある。その過程は、鏡花の手際としては鮮かとはいえない。越前の山寺で哲学を研究中であるとか、多額納税者の寵妾おとめになったとか、綾羽の羅列的な人生スケッチがなされるだけで凡庸である。が、今そのことは問題にしない。綾羽の半生をスケッチすることは綾羽の教祖性を説くための手段であり、これを縦糸だとすれば、横糸は綾羽の特異な靈力を以て充分に記されてきているからである。大切なことは、新年会での矢野の敗北を機とし、綾羽は遠まきに自己の存在を誇示しつつ、半生という歳月をかけて徐々に矢野の身辺へにじり寄つて来、そして現在和倉において二人が再会しようとしていることである。つまり、矢野の側から言えば、それに対抗する自負を身内に感じつつも、その自負を超えて教祖的に迫ってくる、ある力としての綾羽を迎えようとしていることである。「雪中翡翠志」は故郷回想ふう的口述される、ひか酷的容易な自伝ではあるが、そこに綴られた形は、ニュアンスをかえて、しかし、實質的には全く形をかえること

なく、今和倉でくり返されようとしているのである。その内実は、自負を超えて襲ってくるものへの無力と屈辱の想いであり、その想いを強いる何者かへの怖れである。その者が女神にも等しい存在として矢野を襲ってくる。すなわち、この者こそ「声の主」なのであった。

そこでもう一度「声の主」のまわりへ呼び集められた暗喩をたどり直してみなければならぬ。その最も深いものは、身ごもつた女が三人、井戸を覗きこむ光景であった。懐胎している女を途中で死に至らしめたことに対する制裁は、かつて子孫断絶という形で矢野に宣告されていた。しかし、出産の不成立と子孫断絶とは、実は言葉の論理的側面での対応関係でしかない。かりに、懐胎と心理的な対応関係を矢野の側に想定してみるなら、それは生産ないしは創造でなければならぬ。

作品中にほとんど脈絡なしに登場してくる壺田という小説家志望の男がいる。壺田は自分の書いた原稿「現代とおれ」を作家たちの間を持ちまわり、矢野もそれを見せられた小説家の一人という設定であるが、この男の登場する意義は、矢野がその原稿を受けるといふ点にしかない。矢野は届けられた原稿を見て「胎衣おなごころもだの、あと産のおりものだの、墮胎した嬰兒のやうなもの(中略)男が孕んで墮胎した」ものと説明する。これは書く行為を懐胎とみなす心理的背景がなければ出てこない比喩であり、壺田は筋立てでは矢野の側に組まないが、矢野が小説家である以上、壺田の原稿は、矢野の自己意識の影として存在している。さらに矢野が、「半日」から「歌仙

貝」の章の間で、小説家としての意識を昂揚させている箇所をいくつか指摘できるのであり、中でも鮮明なのは、「歌仙貝」の章で、三人の女がよりそって洗面所に立っているのを矢野が目撃するところである。

われ藁で束ねた、男にして、棚に釘一つ打ち得ないまでも、もし、見よ、いやが上に樺の根が崩れ落ちて、見る間に古井戸にならうとも、筆を取つて、立処に、その呪詛の壘を薬研に砕き、瑠璃沫に浄化して、これを月光の白露とも、姿見の清水とも称ふることを得ざらむや。

職の力に、それだけの事は心得た。屹と視れば、蒼ざめた女の顔は皆消えた。
(傍点引用者)

つまり、矢野は襲われつつも、それに対峙しうる自己を語っているのである。

しかし、李枝とドライブに出かけた矢野は、やはり少年時代の新年会と同様に完敗を喫する。鉦打峠で二十三人の馬士と馬とに取囲まれ、馬士たちは李枝を犠牲としてさし出すよう要求する。愛する李枝を救いえない矢野の無力は、はっきりと刻印されるのであり、このとき、敗北の象徴である、石炭の山、青い炎が矢野の目におおいかぶさってくるのは、ほとんど必然的である。この危難はハドソンに同乗していた白山の使者によって救出される。つまり、少年時代、吹雪の夜に遭難したところを綾羽が救い出し、櫓で送ってくれたことと全く相同的な形を持っているのである。

このようにして小説は終局を迎える。鴻仙館の一室にこもった矢

野と李枝へ向って、夜の闇から「長太居るか」「白山権現／＼おん白神の／＼姫神さまの／＼おつげを聞けば／＼お李枝のきみは／＼あなたへやらぬ／＼こなたへ渡せ」と唄いながら襲ってくる。このとき、主人公に身を寄せ、同じように剣奪の予感に怯えながら外部を眺めるなら、かりにお白神という神の名で呼ばれる何者かの跳梁が見えてくる。主人公が守られているのはせまい客室内部にすぎず、能登の海に山に空には、息つきも許さぬほど厳しく姫神が遍満しているのである。

すなわち、矢野を襲う〈声の衝迫〉とは、彼に運命的に随伴し、対峙し、敗北を強いる何かであり、『山海評判記』一篇は、それと葛藤のドラマなのだといふことができる。その者は、暗喩としては、身ごもる女であり、あるいは鬼女のようなエロティズムを秘めたもの。これらの総和を鏡花的に彩られた、女性性の複合的イメージなのだといふこともできよう。筋立てとは別にこの小説を流れている暗喩とは、この女性性のイメージの水脈であり、姫沼綾羽とは、これらのイメージの流れから、いつとき形をまとった仮象の姿である。しかし、重要なことは、対象像としてそれを描出するのはなく、関係性として表現していることであり、時ならず襲いかかり、おびやかす未知の領域からの衝迫は、おそらく、作者にとつて、怖れつつ、相対し、反撃に転じる潜勢力も秘めた、両義的感情の具体化であったとも言えるのではないだろうか。

注(1)

「全国昔話資料集成19・加賀昔話集」(岩崎美術社)に収められている100番「八万長者」が、引用した童謡と蛇髻譚水乞型との類似を見るにわかりやすい。

(2) 「長太貉譚の伝承と展開をめぐる」(金沢大学語学・文学研究八号)昭53・1)による。この論文では、『加賀藩史料』に記録されている実話からの伝説化、さらにその昔話化という変遷の過程が稠密に考証されている。

(3) 小林氏の論にも同様の指摘がある。ただ、氏は「野くれ山くれ行つたれば」の歌詞も童謡「花折りに」のものでとされているが、これは明らかに「向こうの小沢に蛇が立って」で始まる童謡の一部であり、『山海評判記』には異なる二種の童謡が用いられている。が、両方とも未知の者との出会いがテーマであることは意味深い。

(4) 引用は『山海評判記』中に書かれてあるままを引いたが、朝早く起きて空を見ると女がいるという設定は、石川県の「花折りに」に共通した歌詞である。引用部に該当する箇所を『日本伝承歌謡集成第一巻』から抜き出してみると「朝ぎりおきて空みたら、雛のような女郎たちが」や「朝早うおきて空見たら、品のよい殿と品のよい女郎と、笹色の着物きて笹花の帯して」などがある。

(5) 「掛蓑」の章で、主人公が朝六館の座敷に見かけた女は、衣桁にかかった蓑や主人公の戦慄的な感情によって、白神一党のお頭であると想像できるが、しかし作者はそれが誰であるかを叙述しないという例もある。

(6) これが縁語であるとするのは、その中心に五世菊五郎が想定されているからであり、河竹黙阿弥作、菊五郎主演の歌舞伎「一つ家」「辰橋恋の角文字」(いずれも明治二十三年初

演)を背景に持った語群である。なお、一つ家伝説を書きとめたものに「江戸名所記」——浅草明王院付姫淵——がある。

(7) 明治から昭和に至るおしら様の信仰風俗を集大成したものに今野円輔著『馬娘婚姻譚』(昭41・岩崎美術社)がある。この書では祭文が数多く紹介されており、中国の『搜神記』に原典を持つ馬娘婚姻譚が、おしら祭文に入りこんでいることがわかる。このことは、『山海評判記』中の馬と白山の使者との微妙な関係を連想させるものであり、興味深い。

(8) 吉村博任氏は「夢魔のレトリック」(「解釈と鑑賞」昭52・8)の中で、上原和著『古代日本の美と呪術』をあげて、お白様の起原は白山であるとされている。

(9) もし、河豚の腸を塗りとくった原稿を鴻仙館にいたる矢野へ届けるという壺田の行為が、青い帽子を被って、占をする女に示唆されてやったことだとしたら、これもまた、お白神一党の者の演出とみなすことができる。

小稿は昭和五十九年五月二十六日の本日近代文学会春季大会での発表をもとに補筆したものである。

保田与重郎の初期古典論をめぐって

水 上 勲

に集中して書かれていることがわかる。以下にまず、その初出の一覧を示しておく。⁽¹⁾

戦前における国学復興の一環として保田与重郎の文芸評論を考えてみる時、彼のいわゆる「日本文芸史の血統樹立」が伝統的国学思想の流れをどのように受けとめ、どのように発展させようとしたものなのか、一定の歴史的な展望の上に立って把握することが必要であろう。が、その前に彼の有名な古典論の形成過程を分析し、その特徴を明らかにすることが不可欠の前提となる。保田与重郎の古典論としては、『日本の橋』(昭11・11)、『戴冠詩人の御一人者』(昭13・9)、『後鳥羽院』(昭14・10)の三冊が重要であり、今一つ『万葉集の精神』(昭17・6)も良く知られているが、これは刊行年代が少々ずれていることもあるので、ここでは扱わないことにする。さて、この三冊に収録された評論の初出をみてみると、単行本としての刊行年代にはずれがあるものの、相当数のものが一定の時期

「当麻曼茶羅」	昭8・11 (戴冠)
「更級日記」	昭10・8 (戴冠)
「芭蕉」	昭10・11
「誰ヶ袖屏風」	昭11・4 (日本の橋)
「戴冠詩人の御一人者」	昭11・7 (戴冠)
「日本武尊再説」	昭11・8 (戴冠)
「日本の橋」	昭11・10 (日本の橋)
「佐美島の人麻呂歌碑」	昭11・11
「記紀の歌」	昭11・12
「和泉式部家集私鈔」	昭12・1
「大津皇子の像」	昭12・1 (戴冠)
「来山・言水論」	昭12・1 (後鳥羽院)

(改題「近世の唯美主義」)

「日本文芸の伝統を愛しむ」

昭12・2 (後鳥羽院)

「和泉式部」

昭12・2

「齋宮の琴の歌」

昭12・3 (戴冠)

「芭蕉の新しい生命」

昭12・4 (後鳥羽院)

「白鳳天平の精神」

昭12・7 (戴冠)

「木曾冠者」

昭12・10 (改版日本の橋)

「蕪村の位置」

昭12・10 (後鳥羽院)

「雲中供養仏」

昭13・1 (戴冠)

「芭蕉と蕪村」

昭13・4 (後鳥羽院)

「建部綾足」

昭13・9 (戴冠)

「桃山時代の詩人たち」

昭13・11 (後鳥羽院)

「防人歌について」

昭14・1

「上田秋成」

昭14・1 (後鳥羽院)

「後水尾院の御集」

昭14・7 (後鳥羽院)

「宮廷の詩心について」

昭14・8 (後鳥羽院)

「英雄と詩人の運命」

昭14・10 (後鳥羽院)

(改題「物語と歌」)

以上のとおりであるが、これをみれば明らかなように、昭和十年の終り頃から古典論が急が増えはじめ、十一年、十二年とかけて、のち三冊の本に収録されることになる評論が次々と入り混じって書かれていくのがわかる。これより以前、保田与重郎が手を染めていたのは、ドイツロマン主義の影響著しいドイツ文学関係のものか、

あるいは『日本浪漫派』創刊(昭10・3)に至る文壇批評的な仕事であり、古典論は意外に少ない。それが昭和十年の終り頃からおびただしい数の古典論が書かれるに至ったのには、折からの「日本的なるもの」の抬頭の氣運に刺激されるところが大きかったと思われる。

ともあれこれらの古典論の中で、重要でもあり、保田与重郎の名を一躍高めたものとして、「戴冠詩人の御一人者」「日本の橋」の二つを挙げることができよう。この成功によって、彼の古典論は次の『後鳥羽院』にまで発展していったとみてよい。しかし、先の二つの古典論と『後鳥羽院』との間には、かなり大きな落差がみられる。保田のいわゆる文芸的血統の系譜は『後鳥羽院』によって確立されたことは間違いないが、のちに述べるようにそこに至る過程において、かなりの飛躍がある。拙稿の狙いは、それを明らかにすること、彼の古典論の問題を素描的に描きだしてみたいということにある。

二

彼の古典論を検討するに先立って、まず、諸家によって指摘され、良く知られているその基本的な特徴を私なりに要約して述べておきたいと思う。最初に、その古典論が著しく現代性を帯びているということがある。それは批判性と言いかえてもよいが、彼の古典論はいつも何らかの形で現状の文壇批判、知識人批判の鋭い棘を含んでおり、それは文中に度々激しい表現を伴って現われてくる。

その批判の内容を簡単に要約するのは困難であり、様々な人々によって語られてもいるので、その詳しい内容はここでは省略しておきたい。

次に、彼の古典論の中心にあるものは、きわめて唯美的耽美的、芸術至上主義的態度であるということがある。知られているように、国学思想の中には「もののあはれ」という有名な美的観念が形成されており、保田もそれを受けついでいると言えよう。彼にとって（少なくとも初期の）もっとも魅惑的な古典美とは、平安朝の洗練された王朝の美学であり、官長的な「もののあはれ」であって、必ずしも記紀万葉などの素朴な古代的美ではなかった。一例として、「記紀の歌」という評論をみてみたい。ふつう民衆的な素朴さ、民謡的性質において高く評価されるこれらの記紀歌謡に対して、保田はそれらの歌は王朝の文化を通して始めて理解できるのであるということ forcefully、「王朝の『文化』をへて『万葉』に入るとき、僕は驚異し感謝し、そして再び文化のゆゑに万葉復帰を思ふよりも、王朝復帰を考へる」（傍点引用者）と言う。さらに、少し下った「防人歌について」では、切実な生活実感がうかがえるこれらユニークな防人歌について、それは「デカダンスの洗礼」を受けず、芸術的表現を持っていないがために、万葉からまず最初に除外されるべきものだと、驚くべき発言さえ行なっている。いかに彼が芸術至上主義的な立場をとっていたかが良くわかる。こうした発想が彼の初期古典論をつらぬいていることに注意しておかねばならない。

今一つの点として、そうした古典受容の態度にもかかわらず、彼

の中には一種の深い喪失感があって、それが彼の古典論を過度に感傷的たらしめているということがある。「もののあはれ」的美意識にも多分に感傷的抒情的な気分は含まれていると思われるが、保田においては著しく「悲劇」好みがあり、挫折した心情が爛々と美文的に訴えられることがよく見うけられる。それはまた、容易に頹廢的享樂的態度へ転化することとなり、「英雄」好みとなって現われることも多い。保田がいかに「英雄と詩人」という取り合わせを好んだか、あらためて言うまでもあるまい。こうした彼の挫折感、喪失感、そしてまた頹廢趣味、英雄崇拜といったものは、おそらく彼の生きた昭和十年代という時代そのものが持っていた危機的な性質と深くかかわっていると思われるが、その点についてもこれ以上深入りすることは避けておきたい。

ともかく、彼の名高い「ヘイロー」としての日本」という言葉には、少なくともこうした三つの特徴——現代性（批判性）、耽美的性、感傷性といった——が含まれている。単純素朴な古典回帰、古代復帰をめざす国学的発想とはずいぶん異質な、その点ではまぎれもない現代的性格というものが彼の古典論にはある。以上、良く知られている保田の古典論の特徴を要約してみたが、次にそれぞれの古典論の具体的分析を通して、その問題点を探っていききたい。

前述のように保田と重郎の名を一躍高めたものは「戴冠詩人」と「日本の橋」であるが、ここではまず「日本の橋」から取りあげたい。しかし、これについては前に触れたことがあるので、できるだけ簡潔に述べるにとどめ、「戴冠詩人」から「後鳥羽院」への過程

を主に論ずることとしたい。

周知のように、「日本の橋」のモチーフは、浜田青陵『橋と塔』によって有名となった熱田裁断橋の青銅擬宝珠銘（天正年間、小田原合戦で戦死した堀尾金助という若武者のため、母が追善供養としてこの橋を建立した、とある）に、若き日の保田が強い感銘を受けたところに生まれたものであった。彼がまだ大阪高等学校の学生であった頃、夙に「裁断橋擬宝珠銘のこと」を書き、その感銘のほどを記しているのである。その後約六年ほど経ってあらためて書きだされたこの「日本の橋」においては、もちろん裁断橋擬宝珠銘への賛歌が書かれただけではない。これはきわめてスケールの大きな、東西比較文化論的発想を持った独特の日本美論となっているのである。⁽⁷⁾

西欧の文化的伝統の象徴としての、ローマ帝国による壮大な架橋の遺跡と、まさにそれとは対照的な、貧しく哀れっぽい日本の橋——このあまりにも大きな彼我の落差を比較強調しつつ、むしろそこに人工さえ極度に自然化し、自然の延長としてしか道（橋）を考えてこなかった日本文化の特質を言い、そのような貧しく哀れっぽい日本の橋に「日本人の心と心との相聞歌」を象徴させ、かすかで繊細なこうした相聞歌こそ久しい伝統と洗練された文化なしでは決して生まれなかったことを主張すること、「日本の橋」の主なテーマは以上のように要約することができよう。⁽⁸⁾〈橋〉という人工的物質的文化を取りあげて、そのあり方に洋の東西における「自然と人工」の差異を見出し、また和歌の相聞の道をそこにシンボライズ

させ、日本美の伝統の一面を鮮やかに照らしだした点、大岡信氏が言われる通り、確かに注目するに足る「あえかにも美しい日本美論」であったと言える。

そのうえで、ここでは二つばかり問題点を指摘しておきたい。その一つは、西欧的人工に対する日本の自然という対照の図式である。確かに彼我の間には様々な条件によって、このような一定の差異がみられることは間違いないが、それをこうした図式によってとりたてて強調することは、一面的な反西欧的感情に陥る危険がある。保田の場合、根底に西欧世界に対する畏怖または優越感の如きコンプレックスがみられ、その上で論が組み立てられていると思われる点（むろん彼が盲目的な西欧排斥論者だったという訳ではない）、注意すべきである。今一つ、さらに重要なのは、彼が西欧文化に対してあまりに貧弱な日本文化の伝統を強調しすぎた結果、先にもその特徴として触れておいたように、殆ど自虐的なほどの感傷性が全体を覆ってしまっていることである。かつての保田はこの青銅擬宝珠銘を「浪漫的反抗」⁽¹¹⁾とみなしていたが、この「日本の橋」では次のように記される。「それは反抗でも抗議でも、さらに果無い反逆でもまして大仰に語られるべき個性解放の叫びの萌しでもない。」⁽¹⁰⁾「自虐し搾搾し拒絶して、つひにかすかな現象の淡さだけを示し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無い女性の中にさへ生きてゐた。」と。

このように扱えられた日本文芸の美は、まさに自虐的な「ものあはれ」というにふさわしい。「回想の淡い心理のもの淡い思ひ出」

の陰影の中に生じたかそけき相聞の歌、あらゆる意味を捨象した「相聞かりそめの私語」に似た王朝文芸——西欧的物質文明に保田が対置するのはこうしたあまりにはかない美であった。西欧的人工Ⅱ日本の自然という図式に頼るかぎり、こういう日本美が強調されるのは、ある意味で必然であったと言える。

むろん、『日本の橋』に収録された「誰ヶ袖屏風」に見られるように、一方で彼は安土桃山時代の絢爛たる障壁画の豪壮な美しさにも惜しめない贅辞を捧げており、こうした哀れっぽい美だけを日本の伝統美として主張していた訳ではない。ただやはり、自虐的な美と浪費的な美とは、根底に共通性があり、彼の美意識の特殊性をうかがわせるに足るものがある。続いて「戴冠試人の御一人者」を検討し、さらに問題を深めてみたい。

三

「戴冠試人の御一人者」は、言うまでもなく記紀神話の英雄日本武尊を「上代に於ける最も美事な詩人であり典型的武人であつた」として、その「英雄的悲劇」について記したものである。日本武尊と言えば、神話の中でも特に人間的に描かれ、多くのすぐれた歌謡を持つ物語によって伝承されている上に、死後白鳥となって飛び去ったという、如何にもロマンティックなイメージによって名高いが、保田の意図する所は必ずしもそうした一個の英雄的人間として日本武尊を描くところにあるのではない。彼の試みは「日本の橋」同様、もっと壮大な意図を持っていた。一口に言えば、日本武尊

(及びその子仲哀天皇)をもって神代時代最後の英雄とし、彼の敗北と死をもって古典時代の始まりと見なす大胆な文化史観がそこには見られるのである。そうした彼の発想の根底には、従来の国学思想に一般的であった古代への回帰願望、記紀神話の絶対的理想化を受けて、彼なりに把えた〈古代〉イメージがある。

さて、彼によれば、「日本武尊の悲劇の根本にあるものは、武人の悲劇である。神との同居を失ひ、神を畏れんとした日の悲劇である。言あげと言霊の關係をつくる、神を失つてゆく一時期の悲劇として、この説話は古事記中でも重大な意味を言霊したのである。」「尊の生涯は上代の意味での人工と自然の相剋の悲劇である。その初めてなされた言霊である。」(傍点原文)。

私なりに整理して言えば、ここで彼の言わんとすることは次の二点にある。一つは上代における〈自然〉の意味の闡明、今一つは〈言霊〉論についてである。まず前者について言えば、彼は上代における自然が宣長のいうように何故自然であり、直な心をもっていかたと問いかけ、それを西欧近代のルソー的な「自然に還れ」と同質のものと把えることを強く斥け、さらに宣長のな「自然」でさえ説きあかしえなかつた神秘深奥の説を言おうとする。そのために彼が抛り所とするのが、富士谷御杖の言霊学説であり、斎部広成の『古語拾遺』なのである。御杖の言霊学説については次の問題の中心テーマでもあるが、ここで彼の神話論に限定して述べておけば、御杖は宣長と違って「古事記」上巻の神話的部分を、神武天皇の神氣による創造と見なした。もちろん、「此神典、実録とみては、奇怪かぎ

りなし、しかるにしひて史とするは、たとへば、火をともしてあたへたるをふきけちたるが如し」(『古事記燈大旨』)という所から、最初の国土統一者神武天皇が、言霊による教えとして自らの内の神氣を神々と名づけたと言うのである。御杖によれば、神とは人間のうちにあるもの、外からみれば人にすぎぬものであって、宣長のいうような不可知なるものではなかった。「しかるを神の御世の事どもは、人のたばかりもてはかるべからずと、宣長かへす／＼いへり、しかれども、もと神といふは何物ぞや、人といふは何物ぞや、人身のうちなるがやがて神なるをや」(同上)。

こうした御杖の神話論を保田は次のように解釈する。「日本人の血統的文化は慣れと自然である。それが僕の御杖解釈である。御杖は高天原伝説を以て神武天皇の神氣に発した創造と断じた。その神人論は言霊学説から入つて神秘的象徴の説をなしてゐる。神と人との近接的意識、高天原を永久に慣れの対象とすること、さういふところに言霊論が起る。」

そして、「神と人との近接的意識」から『古語拾遺』の神人一致の同殿共床論を導き出す。彼によれば、延暦四年の桓武天皇による昊天祭祀⁽¹⁴⁾によって上代と中世は截然と別れる。そこで祭られた神はもはや高天原の神々ではない。そこに人と神との血統意識はもはやない。この最初の墮落の時代に始めてあらわれた復古思想が大同年間の『古語拾遺』である。その中で斎部広成が人皇の初めの頃を誌して「当此時、帝之与神、其際、未遠。同殿、共床。以此為常。」とあるのを引いて、この同殿共床の思想、血統感の純粹さ

こそ、宣長が必ずしも説きえなかつた上代における「自然」と見るのである。

しかし、ここで注意されるのは、白石喜彦氏にも指摘があるように、保田にとつてそうした上代の神人一如の自然は、失われた時としてしか扱えられていないことであろう。『古語拾遺』が既にそういう性質を持ったものである。宣長においては「玉くしげ」にみられる如く、上代の神ながらの道は現実の政治においても実現できるのであって、決して永遠に回復不能な失われた時を意味するものではなかつた。しかし、保田は「自然」を考へるとき、喪失したものの無限の怖れしかあり得ない。」と記し、宣長もその苦杯をなめて、そのあげくに判断中止を強制したのだと説く。日本武尊の悲劇に彼が魅かれるのも、神人の同殿共床時代を喪失した最初の悲劇をそこにみるからである。ここにも彼の悲劇好み⁽¹⁵⁾が十分うかがえよう。

さて、次の問題は、上代における言霊信仰の理解からむ問題である。日本武尊の死は、周知のように伊吹山において彼が神をあなたどり、神そのものであるものを神の使者だとことあげしたことからもたらされた。今日でもこのことあげの意味を問うことはヤマトタケル論の重要なテーマ⁽¹⁵⁾になつてゐる。それを保田がどう解釈したか、であるが、これは決してわかりやすくはない。

「日本武尊の悲劇の中の伊吹山の物語の構想の中心をなすものは言霊信仰である。神人一如の悲劇的に崩壊するを叙した象徴的表現として、人間的なと今のことばでそれを云へ、この事件の表現は言

靈冒瀆に中心を結ばれてゐる。「上代の自然人によって、神と人の近接意識は実在せられた。記の文章の中に日本武尊の伊吹山の難のことを誌して『言拳し給へるによりて惑さえたまへるなり』とある。そしてこの神典時代の最後の英雄にけふの僕らは人間と、詩とを発見する。その神よりの分離の時代と、及びその内包した混沌の住家のもつ悲劇の最初の場所を発見する。」(傍点引用者)

以上のような所から、言拳げと言靈の關係が言、靈、冒瀆につながるものとしてしか働かなくなつてしまつた時代——人間的な古典時代——の最初の悲劇として日本武尊の遭難をとらえていることがわかる。それは言いかえれば人が神を畏れだしたことの結果でもあつた。⁽¹⁶⁾上代の同殿共床はもはや失われ、言拳げは言靈の冒瀆を結果し、日本武尊は死に至る。彼によれば「その敗北は同時に人間の勝利のイロニー」を語るものであつた。「尊らの悲劇は神より人間への架梁の時期の開花」であり、「生命を犠牲とした人工の発生」であり、「自然から新しい自然への架梁の工作とその必然の悲劇」を物語るものであつた。日本武尊の象徴するところのものは、「自然が人工によって辛くもなほ生ざるを能ふこと」に他ならない。言拳げと言靈との關係が、人工と自然の關係とアナロジカルにとらえられているのである。

こうしてみれば、保田が「生命を犠牲にした人工」と言い、人工によって辛くも生かされた自然というものが、先にみた「日本の橋」の自虐的なもののあはれ」と密接に関連していることがわかる。しかし、ここで更に重要なのは、保田が富士谷御杖の言靈歌学

説(倒語説)によってその芸術論を描いていることである。御杖の有名な倒語説とは、歌において直言する時はかえつて時宜を破り、禍を招くものであつて、倒語することによって言靈を生かすことが大切であると言ふものである。⁽¹⁷⁾倒語とは直言とは反対に、わざとはっきり物事を示さずに暗示的にはめかすことであり、これは和歌用語にいう「余情」の働きに似たものである。⁽¹⁸⁾ものをはっきりと言いきらず、あいまいにぼかして表現することは確かに象徴主義につながる⁽¹⁹⁾ところがある。あるいは現代言語学の隱喩論や喚喩論とも通じるものがある。⁽²⁰⁾ともかく、御杖のこうした主張は、歌をして実景実情を詠まねばならぬとする素朴な国学者流の歌論に対して、より芸術的表現論的な論であることは明らかであらう。⁽²¹⁾日本の神典、神道の教へは、言葉にあらはれない、中心にあるものの意味である。表現の機能を完成し、完璧にするための思索が、言靈としてあらはれたのである。」とあるのは、保田の御杖理解を良くあらわしている。

こうして、この「戴冠詩人の御一人者」において最も重要なテーマは、「古い御代の表現の教へ、それがつひに『神道』の教へであるもの」(傍点引用者)を「崇高な日本の芸術論の一つ」(同上)としてとらえることであり、上代の日本人がいかに言葉に対してふかい関心をあらわしたか、を語ることである。「単なる模写説にたよつて、ことばの完全無欠な現れを信じるには、上代の『自然』の考へは、あまりに心の表情と魂の陰影の自覚にとみすぎてゐた」のであり、彼らは言葉でいい現わしがたいものの存在を知つていたため

に、「今日の言葉でいへば創造や作為や虚構」を考えた。「倒言や諷や歌を考へた言霊は、一切の嘘にたよつてさへも、真をかすかに保たんとした」(傍点引用者)——こうした虚構論こそ、この評論の真のテーマであった。それは言うまでもなく、国学者流の直言直情的な芸術論を遙かにのり超えるものであった。

以上、富士谷御杖の言霊説との関連において、保田与重郎の芸術表現論をみてきたが、まだ彼が日本武尊の歌謡を實際にどう解していたかという問題が残っている。その表現論からみた場合、民謡に近い素朴さを持ったこれらの歌謡を彼はどう評価しようとするのか。最後に、その例を二つほど挙げておきたい。一つは、日本武尊が熊曾征伐からの帰途、出雲の国に入つて出雲建を殺害した時の歌、「八雲刺す、出雲建が佩ける劍、黒葛多纏き、真身なしにあはれ」をめぐつてである。良く知られているように、日本武尊はこの時策略を用いて劍をすりかえ、出雲建を欺いて殺したのであった。『古事記伝』では、これを書紀の「一時の人歌ひて曰く」とするのが良いとする契仲の説を取っているが、その場合これは時の人の出雲建への同情の歌ということになる。保田の解釈はその点まったく独特である。「敗れる強敵には熟れた枝子をさくやうな残忍な死を与へよ。勝利の眼のまへにあるものは敗北である。真身なしにあはれと歌ふべきである。英雄と詩人とは日常な同情の念を去る、彼の敗れた敵の光栄を熟知する。従つて思ひやりを真に知るゆゑに卑劣な憐憫の情を棄てるのである。」

今日でもこの歌は敵に対する嘲笑と解されている。⁽²³⁾保田の解はそ

の点誤まっているとは言えない。ただ、彼がこの歌を「原始でも素朴でもない。すゝんで進歩が負目とする人の昂奮の客観的滑稽化が示されてゐる。つひに無内容である。」と言ふ時、そこに一種のデカダンスを感じずにはおれない。飽くまでこの歌は古代的素朴さに立った上での敵への嘲笑を示すもので、原始でも素朴でもないと思定するのはわからない。

今一つの例は、日本武尊の歌ではないが、弟橘姫が船から身を犠牲にして入水した時の歌、「さねさし、相模の小野に、燃る火の、火中に立ちて、問ひし君はも」についてである。保田はこれを独立して見事な相聞歌とよみ、次のように賞賛する。「云ふべき気持は何一つ露骨には語らず諷することさへできぬかそけさと、たゞ場所を歌ふ繊細で知的なみやび心は、この古い上代の女性によつてすでに巧みに描かれてゐる。かういふ美事な、心情を自虐し得た歌心はこの拒絶のきびしさは、一般に上代人の精神文化的な卓越さによるのである。」これではあまりに平安の王朝和歌風な見方に過ぎるのではないか。この歌のアルカイックな情緒は高く評価されてよいだろうが、「心情を自虐し得た歌心」をここに見ようとするのは逸脱としか思えない。先の日本武尊の歌といい、この弟橘姫の歌といい、一言にして言えば、彼の解はあまりに王朝美学にひきつけすぎ、あまりに人工的すぎるのである。ついに「自然」を喪失したものととしての当然の結果と言えるかも知れないが、彼によれば日本の美は人工によつて自然をあらたに生かす所にこそ生まれるものであつたはずである。こうした彼の歌の解を見ると、人工の上に人工を

重ねているという感じがしてならない。そして、その発想がひき続き、日本文芸の血統の樹立というあらたな人工へ彼を導き、『後鳥羽院』を書かしためたのではないか。

四

「日本の橋」「戴冠詩人の御一人者」には以上見てきたように共通性が多い。日本美の伝統をかすかな相聞の道に求め、その衰れっぽさにこそかえて洗練された文化を見出し、また神人一如的な古代の理想に失われた時を求めて、人間の敗北による勝利というイロニーとして古典時代の始まりをとらえること、こうしたユニークな文化論には、従来の国学思想一般の持つ素朴な芸術観をはるかに超える魅力が漂っていたと言っている。その限りでは、宣長の「ものあはれ」論を現代の美学として蘇えらせたものとして、評価さるべきものがあつた。たとえそれが自虐的にすぎ、人工的にすぎるときらいがあつたにせよ。

しかし、次の『後鳥羽院』にはこれら二つの論には見られなかった新しい側面が強力にうちだされてくるのである。文学史の血統の中核に後鳥羽院を据えるところから生じた「至尊調」の評価や、「述志」の文学の評価がそれである。自虐的人工的な王朝美的伝統にひたすら感傷していたかのような彼は、ここで明らかに違った姿勢をみせはじめた。弱者の美から、強者の美へ、といつてもいい。詩人よりも、英雄がその文学史的系譜の中で優位を占めてくるのである。以下、『後鳥羽院』の中の評論「日本文芸の伝統を愛しむ」

を中心に見ておきたい。

「日本文芸の伝統を愛しむ」は「戴冠詩人」や「日本の橋」と時的にさほど離れているものではないが、言うまでもなくここで注目されるのは、保田与重郎が日本文芸史の血統の中心に初めて後鳥羽院を置き、後鳥羽院をして、すべての日本文芸の綜合者であり、かつすべての源流であるとするきわめて独自の文学史観を出発させているところにある。良く知られているように、ここで保田は芭蕉を通して後鳥羽院を知ったことをくり返し述べているが、しかし、十年十一月の「芭蕉」を見る限り、後鳥羽院については「柴門の辞」が引用されているのみで、それ以上のことは何も言われていない。明らかに、この評論において、彼が新しく後鳥羽院を中心とする文芸血統の系譜作りを始めたことがわかる。その際強く影響を与えたのは、彼が本文中に言っているとおり、むしろ折口信夫の「隠岐本新古今集」序文⁽²⁴⁾であつたと思われる。保田のこの評論は、彼が折口信夫のこの「女房文学から隠者文学へ」を如何に読んだか、という視点から捉えらるべきものだと言ええる。

さて、後鳥羽院と言えば、『新古今集』を編纂し、諸芸に通じた才気ある人物であるうえに、承久の乱によって隠岐へ流され、王朝末期の栄華と孤島での寂寥とを共に嘗めねばならなかつた劇的生涯を送った帝としてあまりに名高い。歌人としても印象明瞭な、たけのある歌風ですぐれた歌を残し、釈阿西行を高く評価したその歌論「後鳥羽院御口伝」も良く知られている。確かに古代末期から中世へかけての（折口信夫の言う女房文学から隠者文学への）、その大

きな転換期にあって、重要な位置を占めている人物である。

しかし、保田が「古代の復興者として、決意の行為者として、伝統の醇美の防衛者として、またやがて来るものの源流として」院を評価し、「醇美の国風の防衛のために、変革を行ふ義務と信念」を持った「時代の変革の指導者」とするに至ってはどうかと思わせられる。あまりにも院が英雄化され、偉大視されすぎている観がある。

この論のポイントの一つとして、広末保氏も言われるように、後鳥羽院と西行との関係をどう見るか、という問題がある。普通の文学史的常識では西行こそ王朝的もののはれを中世的美に移しかえ、芭蕉に至る隠遁詩人の道を切り開いた中世歌人なのであって、院はそうした西行の価値を見抜いていたからこそ評価されるのである、芭蕉の「柴門の辞」の真意もそこにあったことは疑いない。何故西行でなく、後鳥羽院なのか。大要素朴な疑問であるが、しばらくそのことにこだわりたい。

「院の孤鳥の日を隠遁の外形で見て、西行文学に近づけてはならない。西行の一人のみちには満足があつた。院の時は満足のない詩人の宿命である。」「西行の歌にはふと立ち止つた道の角の口になつたか、すみかとしての日本があつた。院の名歌の悲しみは、歴史への決意が狙れた日の、大仰な英雄の悲しみである。——保田はどのように両者を対照させる。『悲劇的英雄』として、一人の道を築しむかわりに、大勢の人々を引きつれ、道のおどろを拓かねばならなかった院は、敗北を自明の前提とした上で承久の乱をひき起し、

遠島に流された。後宮の栄華から隠者に似た孤独の生活へ。この悲劇は西行のそれとは異なる「壮烈な自然に似た力との闘ひ」であつた。遠島の歌には「至尊の丈夫ぶりと、地下の人々の呻き」がある。こうした院のイメージからすれば、西行の徒は院の挫折の後から一人歩いた、自足した遁世の一歌人と言ひにとどまる。

後鳥羽院には、万葉の所持のサロンから王朝女流文学に育くまれた相聞歌の道、やがて西行らの隠遁と放浪の「心なき」文学をも生んだもののはれの伝統のみならず、折口信夫の指摘した地下へゆく道さえ存在したし、日本武尊以来、大津皇子、聖武天皇と続く至尊の調べも脈々と伝わっていた。新古今以後の俳諧の道——有心無心の二つの道も、院以降に切り開かれた。かくて後鳥羽院は、一西行をはるかに超えた一大綜合者、日本文芸史の全ての源流となる。

しかも遠島によってその文芸は「おどろの下」をゆく道、「たしかに国の信念をうけつぐ道」ともなった。まさに院の巨人化、英雄化であり、批判的に言えば必ずしも中味を伴っているとは言えない肥大化である。むしろ、折口信夫の後鳥羽院論からも大きく逸脱してしまつて(26)いる。古代から中世への転換期において、何故このように後鳥羽院を巨大化することが必要であつたのか。考えられる点をいくつか挙げてみよう。一つは広末氏の指摘する「皇統美」への無条件評価(27)ということがある。天皇崇拜の根深さを思わせるものである。今一つ、むしろこの方が本質的と思わせられるものに、保田自身「英雄崇拜」がある。ナポレオン、日本武尊、大津皇子、後鳥羽院、太閤秀吉、いずれも彼が好んで評論を書いた英雄である。こ

うした英雄好みが天皇崇拜と結合したところに、この偉大な後鳥羽院のイメージが生じたであろうことは推測に難くない。保田与重郎には、「日本の橋」や「戴冠詩人」に見られた繊細な王朝的美への憧れとともに、このような英雄志向が強かったことはやはり注目値する。一般に日本文学史の伝統においては、英雄的なもの、叙事的なもの、乏しいとされる。そうであるからこそ、彼は普通人の取りあげることのない日本武尊や秀吉、後鳥羽院を取り上げ、このようにフィクションとして肥大化させる必要があったとも言える。

こうした保田的ロマン主義の一面を物語る英雄好みは決して彼だけのものではない。明治のロマン主義者、与謝野鉄幹、また高山樗牛などに共通して見られるものである。従って、その本質を探るには明治ロマン主義から「日本浪漫派」に至る近代ロマン主義の歴史がふり返られねばならないが、今は到底その余裕はない。ただ、保田与重郎におけるこうした脆弱な王朝美への陶醉と、その裏返しとも言える強大な権力者への憧憬が、我々にはどうしても二律背反的にしか受けとめられない、ということをおきたい。鉄幹や樗牛以上に、こうした二つのロマン主義は保田においては分裂してしまっている。後鳥羽院と西行とは、遂に彼の中で統一されているとは言いかねるのである。

この後三年ほどして書かれた今一つの後鳥羽院論「物語と歌」を見ればよい。そこでは西行の徒も「丈夫の志のみち」を歩んだものとされ、仏教的な解釈は「邪教」として排斥され、後鳥羽院自身に

ついても、「王朝の終末の爛熟を生活された至尊から、まことの新风が、いのちの志の歌として生れたのである。」と記されるにまで至る。日本文学史の血統がやがてすべて志の文学として塗りつぶされるのである。その中でも依然、彼は自虐的、デカダンなもののあはれ的美意識を手放すことはなかったが、両者は適当に使い分けられても、その矛盾を統一してゆく努力はもはや認めがたい。私には、この問題はやはり昭和文学にとっての宿命的な「政治と文学」の延長線上にあると思われる。彼もまた多くの昭和の文学者がそうであったように、政治と文学の二律背反から免れることはできなかったのではないだろうか。以上、他に取りあげるべき古典論も多くあるが、一応の骨格と問題点は提出しえたと思う。

注(1) 神谷忠孝、奥出健『保田与重郎書誌』による。ここでは古典関係のものに限定してある。この三冊に収録されなかったものも含めた。(下段空白のものがそれである。)

(2) 文壇で「日本的なるもの」が議論されるのは、昭和十二年前半であるが、その抬頭の気運は林房雄などによって早くから見られた。

(3) 大岡信「保田与重郎ノート」(『超現実と抒情』昭40・12)、大久保典夫「日本浪漫派とは何か」(『文学界』昭46・5)、神谷忠孝「昭和十年代の転換」(『保田与重郎論』昭54・9)等多数。

(4) 大岡信前掲論文。塚本康彦「保田与重郎の文学と古典」(『国語と国文学』昭36・11)。

(5) 「保田与重郎『日本の橋』校異と私註」(『帝塚山大学論

集』45、46号)。

(6) 「炫火」三号(昭5・4)。

(7) 大久保典夫前掲論文。

(8) 白石喜彦『日本の橋』ノート(『国語と国文学』昭53・9)。

(9) 大岡信前掲論文。

(10) 大久保典夫は前掲論文で「批評作品としては抒情に流れすぎた弱さをかくせない」と批判する。

(11) (6)に同じ。

(12) 大岡信前掲論文。但し次の注にあるように若干拙稿とはとらえ方を異にする。

(13) 保田と御杖の関係を論じた先行のものに、前掲大岡信論文と、白石喜彦「初期保田与重郎の文学軌跡」(『国語と国文学』昭52・6)がある。両者の御杖観には少々異論があるもので、ここで簡単に述べておきたい。大岡信は御杖の言霊学説を「宣長によって形造られた体系のうちの特殊な部分をさらに浄化」し神秘化したものとして、国学の持つすぐれて実証的科学的な部分とは異なる神秘思想とする。保田の同殿共床としての自然も御杖の神秘主義から生じたと言うが如くである。白石喜彦も同じ立場に立ち、保田の御杖の言霊賛美をもつて、主体の共同体への埋没ととらえる。しかし、一概に御杖を宣長に比して神秘的とは言えない。保田自身、「因みに言ふ、御杖は宣長にあらはれた目だたない封建的イデオロギ―を精密に科学的に論証してみせ非難してゐる。」などと記しており、御杖の言霊説の科学性を高く評価しているのである。諸氏の御杖論もその合理性、近代性を評価するものが多い。単に神秘思想とか共同体埋没とかのマイナス面でのみ評

価すべきではないと思う。

(14) 『続日本紀』に延暦四年と六年、桓武天皇が長岡京南郊の交野柏原で、まったく中国式の祭天儀式を行ったことが記されている。

(15) 吉井巖『ヤマトタケル』七章一節参照。(学生社。昭52・9)。

(16) 保田はその証左に、崇神紀六年、天照大神を宮殿より倭笠縫村に移して磯城神籬を立てたという記事、続いて垂仁紀二五年、倭姫命が天照大神を伊勢に祭った記事を挙げている。

(17) 詳しくは『歌道解醒』など参照。「かくはいはで叶はぬ事」と一向におほゆる事をつゝしみて或はかたはらをよみ或は月花に託してよむへき也しかる時はその歌人の心厚き所おのつから歌の中にもりて無量無辺不可思議の妙用をなす也これをは言霊とは柿本神のよみたまひし也」。

(18) 『百人一首燈大旨』参照。

(19) 土田杏村「御杖の言霊論」(『国文学の哲学的研究』所収。昭10)参照。

(20) 坂部恵『仮面の解釈学』(昭51)四章「ことだま」参照。

(21) 平野仁啓『万葉批評史研究近世編』(昭40)三章「富士谷御杖」参照。そのほか、三宅清『富士谷御杖』(昭17)参照のこと。

(22) 宣長『古事記伝』巻二七。全集十一巻213P。

(23) 古典文学大系『古代歌謡』注釈、大久保正『古事記歌謡』等に拠る。

(24) のち『古代研究 国文学篇』(昭4)に「女房文学から隠者文学へ」と改題、収録。

(25) 広末保「喪失と神話の虚構」(『文学』昭33・4)

(26)

本来なら折口信夫の後鳥羽院論との詳細な比較検討が必要であるが、紙数の都合もあって略した。その代り、ここで最少限のことだけ言っておきたい。折口信夫も後鳥羽院に至尊調や地下的口語脈的なものの流れ、王朝的なものあはれなどの様々な要素が流れ込んでいることを認めてはいるが、院自身の歌に対しては遙かに客観的である。彼によれば「後鳥羽院は、寧ろ、太みに徹し、たけある作物と生活とを、極点まで貫かれたらよかつた」のであり、隠岐本を抄している間でも本当の意味の悲劇精神は徹底してはおらず、享楽生活から一転して孤独の生活に入っても依然それは「庶類主義の韜晦味」を持っていた。「若し、後鳥羽院が、至尊風の氣稟の上に、真の孤独の境涯を拓かれたとしたら、さうした民謡風な末梢の興味や、新古今の健全な成長身たる玉葉集などにも止つては居なかつたであらう。」院が孤独に徹しきれなかつた弱点が指摘されている。ただここで折口信夫の立場は飽くまで歌人としての後鳥羽院を論じることにより、保田の虚構的文芸史観と著しい対照をなしている。

(27)

(25)と同じ。

丸山薫、転換期としての昭和八年

——「水の精神」を中心として——

藤 本 寿 彦

丸山薫は、季刊「苑」昭和九年一月一日発行の第一冊に、詩「水の精神」を発表したが、この詩は、「砲壘」、連作「帆・ランプ・鷗」等とともに、丸山の代表作として知られている。

水の精神

水は澄んでゐても 精神こころはげしく思ひ惑つてゐる
 思ひ惑つて揺れてゐる
 水は気配を殺してゐたい それだのにととき声をたてる
 水は意志を鞭で打たれてゐる が匂ふ 息づいてゐる
 水にはどうにもならない感情がある
 その感情はわれてゐる 乱れてゐる 希望が失くなつてゐる
 だしぬけに傾く 逆立ちする 泣き叫ぶ 落ちちらばふ——と
 もすればそんな夢から覚める

そのあとで いつそう佻しい色になる
 水はこころをとり戻したいとしきりに禱る
 禱りはなかなか叶へてくれない
 水は訴へたい気持で胸がいつばいになる
 じつさい いろんなことを喋つてみる が言葉はなかなか意味
 にならない
 いったい何処から湧いてきたのだらうと疑つてみる
 形のないことが情ない
 臆て憤りは重なつてくる 膨れる 溢れる 押へきれない
 棄鉢になる
 けれどやつぱり悲しくて 自分の顔を忘れようとねがふ
 瞬間——忘れたと思つた
 水はまだ眼を開かない
 陽が優しく水の臉をさすつてゐる

『鶴の葬式』

さて、本稿はひとまず「水の精神」に対する印象批評を排し、この詩が発表された直後の同時代評を通覧することで、詩壇の反応を確認する。丸山の詩業において、「水の精神」ほど詩壇が問題視した作品はないのだが、右の作業はこの詩に対する当代詩壇の評価を明瞭にするともに、この詩のはらんでいた時代性をも浮き彫りにすることであろう。そして、その一方で「水の精神」成立の周辺を追うことにより、昭和八、九年における丸山が直面していた創作上の問題を考察する。〈表現欲に馳られてゐます。多少の悔いも尠しきもありますが、やはり表現し得たときの喜びには代へられませんが。〉とは、「鶴」昭和九年四月十一日発行の第一輯に掲載する、アンケート「何故書くか？」に寄せた丸山の解答だが、本稿はその〈表現欲〉の一端にも触れるだろう。

1

管見によれば、「水の精神」^{こころ}にはやく言及したのは、北川冬彦であった。昭和九年二月の執筆期日を有し、昭和十一年六月二十五日に第一芸文社より刊行をみた『詩人の行方』に収録する、「水の精神」について^{こころ}がそれである。北川は丸山薫の詩「水の精神」はこのごろ私の眼にふれた詩の中で一等心惹かれた作であった。(中略)こころでは、厳しくして激しい精神を感銘した。表面はごく静かなうちに動かうとし、動いてゐるこころ——それを丸山薫

は水に託し、そのこころの状態を解析して歌つた。と述べた。

次に半谷三郎は「感想」「麵麴」昭和九年三月一日発行、第三巻(三号)において、〈量から言つても望々たる氏の傑作の一つであると思ふが、しかしそこにわれ／＼は詩人の水とよもに流れることと感性の豊醇さを見るが、詩人の構成といふものはついにこれを見るのが出来なく、この「水の精神」を単なる水の精神以上に引上げるもの、それは決して感性の世界にはないのだ。〉と批判し、詩作における感性の限界と知性の必要を説いた。

続いて半谷とともに「麵麴」の同人であった神保光太郎は、「詩時評」(「鶴」昭和九年四月十一日発行、第一輯)において、次のように評した。「水の精神」は〈私が最近読んだこの國の詩作品のなかで最も打たれた。この詩人に於ては、その稀有の純粹感性の氾濫を、恰かも危く甲板に飛び交う鷗のやうな身こなしで、うけとめる点に特色がある。〉とし、〈詩人丸山薫の傑作であると共に、或はその詩作道程の転期的作品であると信ずる。〉と賞讃した。

半谷は丸山を〈秀れた感性の詩人〉^{こころ}ととらえたが、神保も右の評言を閲するかぎり、同じ見解を取つたといえる。そして、両者が「水の精神」を〈傑作〉と見做す点も共通する。だが、二人の若い詩人が、窮極において全く相反する評価を下したことは事実である。この評価の分れ目は詩の完成度にあるのではなく、昭和九年次における詩法に深く関係しているらしい。前掲の半谷の文、「感想」を読むと、雑誌「麵麴」の同人の詩が、〈感性に対する知性の飽くなき屈服〉により、芸術的香氣の欠乏を招いたと考える神保と、知

性による言語の有するイメージの計量とそれに基づく言語構成に基づく詩的創造をめざそうとする半谷との間に、詩法をめぐる齟齬が生じていたことが覗い知れる。この争点を論ずるに好箇の作品として組上に載せられたのが、「水の精神」ということである。この詩が、当代の有力な同人誌であった「麵麩」に拠る詩人達に、論議の対象とされたことは留意してよく、神保が同人誌内の問題を「鶴」という外的文学空間に持ち出したことで、それが一箇の同人誌にとどまらぬ、より大きな詩壇の論点となっていたことを想起させる。神保が「鶴」第一輯で試みた詩壇時評を瞥見してみる。彼は菱山修三と竹中郁の詩に対して、レトリックの巧みさに感心するものの、〈内面の空虚を感じ〉る、〈レトリックの甲冑へ内面から反逆破壊するところにこの詩人の明日があるのではないか〉と論じ、「麵麩」昭和九年一月一日号に発表された神原泰の作品、「折れた旗」にも同じ趣旨の感想を述べている。神保の批判は、言語のはらむイメージの知的計量及び配列によって創造される詩的世界が、没個性のかつ非人間的である点に向けられている。そして、内在する詠わずにはいられない思いに駆られ、その実感に支えられた詩語を使用して、その内面を表現する詩を、神保光太郎が待望していたことがわかる。だから、彼の評語〈感性〉と〈内面〉は実は〈知性〉の対極にあるのではなく、それに依拠することにより生まれた詩の没個性、非人間性に対する反措定なのである。神原の作品に与えた批評、〈この詩は思考の透徹性の上に貫かれてゐる。しかし、この透徹性のみで詩はわれわれを打たないであらう。寧ろ、感性が氾濫し

て、かゝる透徹を打ち破らんとする相剋に於て、詩の高さがある。〉とは、感性と知性の葛藤という一箇の生きた人間の精神作用への言及とみられる。

ところで、神保の「水の精神」に対する執心ぶりは驚くばかりであるが、それも「磁場」昭和六年十一月号において、〈岩の心〉をみつめた彼を知る時、尤な反応のあり方と解すことが出来る。

岩

岩はしゃべらない。

岩は只、いきをこらしている。

山の頂、むっくり這ひつくばった岩。

風がしぶく。

雑草が岩の面を叩く。

霧がおりる。

岩はびしょ濡れとなる。

だが岩はみ、がまえる。

ぢっと、耳をひそめてあちらを視る。

谷には逸る雨脚。空にはおもたい雲。

岩の心。

(岩の心熱は燃えてくる。岩のいきづかいは荒くなる。岩はう

めき初める。岩が舌を吐く。岩がうごき出す)

うごき出した岩。

岩は霧を斬る。

——やがて風はあらしとなる——

磔。磔。岩を衝く磔。

岩は蹴られる。

(黙っている)

岩はのゝしられる。

(平然としている)

——頻り轟きわたる山鳴り——

岩は泥まみれになる。

岩はくだかれる。

全身傷だらけになった岩。岩。

岩は遂にたはれる。

併し、その時岩は再び起ち直っていた。

詩の引用は、昭和三十年四月三十日に蕃薇科社より刊行された『陳述』に拠った。「磁場」は左翼思想を持った人々の集まった同人誌であるが、神保もそのうちの一人であった。さて、神保は嵐に見舞われた山の情景を描いているのだが、同人達がこの詩を読めば、彼の創作意図は容易に伝わったはずである。おそらくは、〈岩も〈あらし〉も彼等の同人誌という密室的な文学空間において流通する記号であり、〈岩〉は左翼思想を信奉する者を、〈あらし〉は官憲の弾圧を意味しよう。そうすると、詩「岩」が官憲の厳しい取り

締りによって、挫折しそうになりながらも、その度に立ち直っていく人物像を描いたと推察される。つまり、神保はそのような頑強な人物の内面を〈岩の心〉と表現したのだが、「水の精神」が創作された昭和八年には、二月二十日に小林多喜二が築地署で虐殺される事件が起き、転向者が相次いだ。ここに至って、〈くだかれ〉〈傷だらけにな〉り、〈岩〉でなくなった人々の群が出現したのだが、秘かに左翼思想から遠去かった神保にとって、丸山が当代の人間を

〈水〉に喩えたことは、瞠目すべき事柄ではなかったろうか。

「水の精神」に注目したのは、「麵麴」の詩人達ばかりではない。これより、昭和七年一月一日に創刊された有力な詩誌、「椎の木」に視点を移し、そこに散見する「水の精神」評を紹介しながら、同人達の読み方を明らかにしたい。

まず、山村酉之助は「三十四年詩壇の動向」(「椎の木」昭和九年十二月一日発行、第三卷十二号)で、〈私の記憶するところでは「苑」第一冊で発表された丸山薫氏の「水の精神」は最も感銘を深くした詩品の一つであつた。〉と印象をのしした。次に、内田忠は「詩壇時評」(「椎の木」昭和十年五月一日発行、第四卷五号)で、〈最近の新しい詩を作らうとする人、又読まうとする人に先づ第一に挙げたいのは丸山薫氏の「水の精神」といふ作品である。〉と記し、この詩に新しい詩の方向性を探り当てていく。

ところで、「椎の木」の文学空間を拠点として、百田宗治から編集を受け継いだ山村の第三次「椎の木」とは、姉妹誌の關係にある詩誌に「苑」がある。乾直恵は「鶴の葬式」(「苑」昭和十年七月十

日発行、第二冊)で、『鶴の葬式』の中には、『水(みづ)の精神(こころ)』といふ完璧な一篇がある。この作品は已に心ある数多の詩壇人から絶讃をあげた」と述べた。そして、従来の丸山薫観(淡いノスタルジヤを含んだ詩人、郷愁詩人、哀愁詩人)に訂正を求め、ヘニヒリステイタなベシミスト)を提唱した。続いて、山村や内田そして乾の、かつては丸山薫が扱った「椎の木」の主宰者であった百田宗治は、『フェアリーランド』『鶴の葬式』を読んで、「『椎の木』昭和十年七月一日発行、第四巻七号)において、この詩集に収録された詩篇すべてが丸山の(心境詩)だと評した。そして、丸山薫のフェアリーの世界に触れなければ、その生きようの問題に入つてゆかなければこれらの詩の魅力には到達し得ぬ」と述べた。

さて、内田は「詩壇時評」で左記のような評言を残している。

△私達はこんなに綺麗な水を見たことがない。それは空を流るる川でもあるのだらうか。作者はこの水の在所については何も語つてゐない。ただ水の流るる態を身を以つて語らうとしてゐる。或は又心の中を流るる水を掬はうとしたのである。私達は又こんなに美しい心象に触れたことがない。彼は(水は澄んでゐても)精神(こころ)は(はげしく)思ひ惑つてゐる、(水は)こころをとり戻したいとしきりに禱(こころ)にみられる人間の内的葛藤と希求を、(身を以つて)掬(こころ)はう)とする作者の創作意識を抉つている。そこで留意したいのは(身を以つて)である。この評言によつて推測される内田の読み方は、詩的内実と作者のそれとの間にいささかの距離も置かず、むしろ両者を積極的に重ね合わせることで、リアリティーのある(美しい心象)を

結ぼうとするものだ。換言すれば、それは詩的表現の中に潜在する作者の実感が、心象の美しい造型を保障しているという読みなのである。だから、(身を以つて)とは作者自身が内面にかかえた問題を、おのれの内奥そのものを創作の現場とすることに、の謂いであり、内田は生をめぐる苦悩を抱き、やがて自己省察に向かう昭和九年前後を生きる一箇の人間と、その実態をありのままに活写しようとする一人の詩人との接合点をとらえている。おそらく神保はこの事情を、(その稀有の純粹感性の氾濫を恰かも危く甲板に飛び交う鷗のやうな身ごなしで、うけとめる)と表現したとみられる。この観点に立てば、二つの要素が相拮抗する強度を有し、そのせめぎ合う緊張を槌にして詩的造型がなされた結果、「水(みづ)の精神(こころ)」が成立したということになる。そして、百田宗治は内田がこの作品に感受した実感を、丸山の(生きようの問題)とからめて考え、この点が昭和八年から九年にかけての丸山の文学性を解明する鍵であると述べるのだ。これら「椎の木」同人の批評は、自己の姿を文学に投影させることを、慎重に避けていた丸山に萌した変容に向けられた訳だが、乾直恵の提示した(ベシミスト丸山薫)は、苦悩する人間とそれを描こうとする詩人の接合点を言い表わす評言と考えられる。

ところで、このような丸山薫観は以前から存在し、その上打ち消されていた。「完璧の詩人丸山薫」(『椎の木』昭和八年二月一日発行、第二巻二号)は、菱山修三の筆になる丸山薫の第一詩集『帆・ランプ・鷗』に対する論評である。そこで、彼は当時に(へ虚無

家」や「厭人家」という丸山評が存在していた事実を伝え、それにかわって「理智的詩人」を採用すべきだと主張した。おそらく、菱山の試みは、個人のあらゆる生的営為を人間性に帰納させる前者から、「帆・ランブ・鷗」の詩人としての丸山を分離し抽出して、その文学性にしかるべき定義を下すことにはあつたはずだ。ところが、昭和九年末になって、一度退けられた評価が流通し始める。萩原朝太郎は、「丸山蕪と衣巻省三」（「四季」昭和九年十二月二十日発行、第三号）で、丸山を評するに「ベシミスト」を用いている。一方、萩原は「幼年の郷愁」（「四季」昭和十年八月二十五日発行、第十号）で、郷愁の詩人としての丸山を論じている。しかし、これは大正十五年から昭和二年にかけて、創作し發表した初期詩篇を収めた、『幼年』に対してとられた見解であつた。そして、丸山みずから『幼年』序文において、この初期詩篇が『帆・ランブ・鷗』やそれ以降の作品とは詩法の点において一線を劃すべきものだとして用いるので、当代の丸山を考察するにあつて、「幼年の郷愁」を採用する要を認めない。したがつて、萩原が昭和九年における丸山を論ずるに際して、郷愁の詩人ではなく、「ベシミスト」を用いたことは、当代の丸山の変容に批評の照準を合わせていた乾と同一の観点に立っていたと考えられよう。

さて、二つの同人誌に載つた「水の精神」評の力点は異なっているかにみえる。しかし、底流にあるものは共通してはいないだろうか。その共通するものとは、人間性への関心である。批評の力点が相違していたにもかかわらず、同一の関心が生まれた要因として、

昭和九年がはらんでいた時代性を挙げたい。山村西之助は昭和九年の詩壇を総括して、（近來、この国の思想が頓にその最も濃厚なる傾向として、人間の生の深さへの探求に志向しつゝあるのであつて、詩壇も亦その方向を意識するといふことは自明である。（中略）このゼネラシオンのランガアジユの世界は伝統的な格律といふよりは新しい人間の真相を掌中に収めんとしつゝある。本質的に人間の復興の問題が呈出されてゐるのである。）（「椎の木」昭和九年十二月一日号、「三十四年詩壇の動向」と記した。このような山村の時代認識の当否は吟味されねばならないだろう。だが、へ人間の生の深さへの探究」や「人間の復興の問題」こそ、当代詩壇の取り組むべき課題であるという指摘は、「水の精神」が問題化され、多数の同時代評を得た背景を照らし出しているとみて差しつかえあるまい。

2

さて、丸山が「水の精神」に言及した最初の資料は、角川版『丸山蕪全集 第五巻』に収録の、昭和八年十一月十六日付、津村信夫宛書簡である。（先日失礼。詩境如何？ 拙作「秋」といふのを解体して、別に大作「水の精神」と題して季刊「苑」に送りました。）が、それである。この時期に創作されたとみられる詩に「秋思」がある。これは「文芸汎論」昭和八年十二月一日発行、第二巻十二号に掲載、のちに「秋」と改題し、『鶴の葬式』に収録された。連作「秋」の解体日時と「秋思」の發表日時を併考すれば、「水の精神」とともに連作「秋」を構成していた作品が、これではないと

推測出来る。しかし、「水の精神」を考察する際に、「秋思」は看過してはならない作品である。というのは、丸山が時をほぼ同じくして、前者においては「精神」を、後者においては「情意」を詩材に選んでいるからだ。

ところで、丸山が昭和九年までに、詩語として心を採用した例は八つある。

- (1) 「夜のロマンチスト」の心 「送春愚話」(「楳水会雑誌」大正十二年七月十三日発行、第八十四号)
- (2) そなたの心 「夜の卓」(「楳水会雑誌」大正十三年三月八日発行、第八十六号)
- (3) 少年の心 「嘘」(「椎の木」大正十五年十二月一日発行、第三号)
- (4) わたしたちの心 「父」(「椎の木」昭和二年一月一日発行、第四号)
- (5) 船乗の心 「河口」(「セルバン」昭和七年五月一日発行、第十五号)
- (6) 情意の旅宿 「秋思」(「文芸汎論」昭和八年十二月一日発行、第二卷十二号)
- (7) 精神 ①心「水の精神」(「苑」昭和九年一月一日発行、第一冊)
- (8) 心かなしむ屋 「屋根」(「世紀」昭和九年十一月一日発行、第一卷八号)

右の確認は、心という語が、この詩人にとって、さほど親しいものでなかったことを教えてくれる。この八例は、二つに分類出来るのである。まず第一類は、「送春愚話」から「河口」までで、「心」は生命あるものすべてに存在し、生命の光を発する、いわば魂というべきものである。だから、「心」はより普遍的な人間の内面を言い表わすこととなる。ところが、心の表記は昭和八年より、「情意」、「精神」、「心」というように多様性を帯びてくる。この現象は、心という用語が、ここに至って辞書的語義を抜け出し、丸山独自のそれを伝達すべく熟していたことを示す。さらに、丸山が自己をみつめていくにつれて、第一類の用語では表現し切れないものに直面し、それをなんとか表現したいという欲求に、とらわれていた様子が覗い知れる。ここより、丸山が昭和八年に至って、従来とは異なった意識をもって、内面表現に向かったことがわかる。そうすると、「水の精神」に丸山の人間性への関心を読み取った神保や「椎の木」の人々の批評は、正鵠を射たものであったといえそうだ。但し、丸山の人間性への関心が、「人間の生の深さへの探究」という時代の要求に対する即応とは解しがたい。この詩人の特質は、敏捷であるよりも一層鈍重に近い。「椎の木」の人々が、いわば丸山の「生きやうの問題」から、「水の精神」をとらえようとしたことが示すように、それは丸山の内より発した、新しいテーマであったとみられる。萩原朔太郎は、「詩壇時感」(「四季」昭和十年八月二十五日発行、第十号)において、「四季」昭和十年六月二十五日発行、第九号に発表された丸山の詩「神」に言及し、これを「水の精神」

の發展的形態と評す。そして、『鶴の葬式』に収録する詩の中で、
 「水の精神」だけが新しく、此所から萌芽さるべき未来の發展を
 期待させた」と「水の精神」に敷衍し、へ丸山君の詩と人物とが、
 近頃著るしく意志的な力を加へ、鬱積したニヒリストの内的抵抗を
 生びて来た」端緒と目した。萩原の見解は、丸山の新しいテーマの
 内発性を示唆しているが、それはともかくとして、萩原が、「水の
 精神」をして、丸山の転期的作品だと述べた神保に添う評言を、残
 したことに注意したい。同時代としての彼等の批評は、昭和八年時
 における丸山の動靜、すなわち、この詩人の転回点を指し示してい
 る意味で、顧慮されるべき証言と考ふる。だが、それは印象深い示
 唆の域を出ていない。本稿はこれ以降、「秋思」及び「水の精神」
 の分析を行ない、二作品の創作意識を探り、併せて転期的作品と目
 された所以を問うことにする。

3

秋思

雨は情意の旅宿のうらぶれた鎧扉にふる。感傷の尖つた軒の勾
 配をたたき、亀裂割れた壁の愁の樋をあふれ、頼る辺ない流浪の
 孤独の靴先に滲み、また投げ棄てられた忘却の杖を冷く浸す。飛
 沫に額を覆つた、聲の上の悲しい角燈。襦袢となつて舞ひ落ちる
 回想のわくら葉——眼つむればその泪はひとすじ闇に光つて見え
 る。その嘆息がひとこえ胸に消えて聴える。

「秋思」の詩的世界を知るために、それを構成している事物をピ
 ックアップしてみる。雨、旅宿、旅人、杖、角燈。一人の旅人のい
 る風景は、さほど日常性から遠くない。だが、それぞれの事物が属
 性とする、情意や感傷、愁、頼る辺ない流浪、あるいは忘却や悲し
 みなどが、嫺々たる散文体で綴り合わされると、ここに現出する世
 界は、詩題「秋思」が示すように、実は人間の内面を舞台としてい
 ることに気づくだろう。そこには冷たい白雨が降っている。雨水は
 旅宿の鎧扉に、軒の勾配へ、さらに樋へと、樋からあふれた水は聲
 を濡らす。そして、それは路上に立ちつくした旅人の靴に染み込
 む。この雨水の運動は、鎧扉→軒（感傷）→樋（愁）というよ
 うに、〈情意の旅宿〉を伝うことで、その構成要素である感傷や
 愁いを吸収し、水が〈情意〉と化す過程を表わす。さらに、その水
 は旅人の靴に染み、〈その嘆息がひとこえ胸に消えて聴える〉の詩
 句にみられるような情感を旅人に生じさせる。ここで、〈情意〉の
 意味を問題にしてみたい。この語は「秋思」にしか認められない、
 したがって丸山の用語としては特異なものである。そして、それは
 我々にとって、見慣れない用語である。そのために、読者は、この
 語を見出した時に、心理的な緊張を味わうはずである。この読者に
 起こった内的波紋、つまり読者の何故このような語を用いたのかと
 いう疑問に、訴えかける作者の表現欲が潜在しているよう。このよう
 な疑問は、〈情意〉という語がはらむ不安定感を示し、さらに〈情
 意〉の〈と〉という未了の形態が、それを増幅している。その為、この
 語は、不安定感の解消に向けて、早急に他の語と結びつこうとし、

《旅宿》を得て充足する。このような事情は、《情意》が旅のイメージに関連することを推察させる。そして、また《情意》は、旅人の中に忍び込み得た。右の如くに、この語が負わされた意味内容をせばめ、規定していくと、それは日本の詩歌が培ってきた、「旅情」の謂いに近いと思われる。《情意》の構成要素が《感傷》、《愁》であることも、その証左となる。『旅情』には、様々な定義づけが可能であろうが、日常性から脱出していく行動様式、すなわち旅を支える美意識と要約し得る。

丸山は、この潜在する美意識を、幾時代もの間、旅人が泊り続けて来た旅宿に見出ししている。《情意の旅宿》という表現は、軒が《感傷》を、種が《愁》を属性とするように、旅宿が、旅人達の内包し、消えていった旅人達のイメージが塗り込められているのだが、詩中の旅人が、その「旅情」に身を没し、涙を流す時、彼はこの旅人達の中に溶解していくだろう。丸山は詩「秋思」において、流浪の旅人の心の動きを追うことで、「旅情」という万人の心に流れる美意識を描出したのだが、ここにみる彼の人間性への関心は、より普遍的なものに向けられている。

管見によれば、「秋思」が同時代人の批評の対象になった形跡はない。この詩は、人間の情感を、建築物に置換することで視覚化し、雨水の運動によって、旅情が人の心に湧き起こる過程を、メカニックに描いている点で特異である。しかし、当代の《新しい人間の真相》を描くべしという要求に照らすならば、この詩で造型され

た人物像は、形骸の誇を免れない。

4

さて、「水の精神」とはいかなる作品であろうか。まず初出の第一行は《水は澄んでゐても精神ははげしく思ひ惑つてゐる》であったが、詩集『鶴の葬式』のテキストには、《精神》の前に一字あきがつけられている。この推蔽は、上句の外面的な静謐と、下句の内面における動揺との鮮やかな対照をもたらした。第二行《思ひ惑つて揺れてゐる》は、その下句が持つ思苦しい呼吸から生じたものである。第一行は、さらに第三、四行で具体的なイメージを獲得する。《水は澄んでゐても》という上句は、《水は気配を殺してゐた》（第三行・上句）と、《水は意志を鞭で打たれてゐる》（第四行・上句）で、また相反する《精神ははげしく思ひ惑つてゐる》という下句は、《それだのときどき声を立てる》（第三行・下句）と、《が匂ふ 思つてゐる》（第四行・下句）とで、明瞭なイメージをもって語られるのだ。第四行は、初出では《水は意志を鞭で打たれてゐる、が匂ふ》であった。詩集において読点を除き、一字あきとしたのは、右の対句構造への配慮が働いたからだろう。上句は、端正な内的秩序を作り出すとする理性の働きを、下句はそれにもかかわらず、目に見えない器物のひび割れから、水が沁み出すように発露する思いを描いている。第三行の下句は第四行に、第四行のそれは、第三行に置かれるのが通常であろう。この転置は、人間の内面のとらえ難さを印象づける効果をあげている。丸山は第五

行において、それを「水にはどうにもならない感情がある」と明示した。

第六行「その感情はわかれてゐる」の部分、初出では「その精神は割れてゐる」であつた。この推敲は、「その」が指示する内容を、直前の行に求めたことに起因し、これによって「精神」に不満が生じ、丸山は前行の「感情」を採用したらしい。一体、「精神」から「感情」への推敲は、二つの語が同義であることを示すのか。「精神」は第一行の用例、「精神」を考慮すれば、やはり「こころ」と読まねばならない。これも「情意」と同様、一度しか採用されなかつた語であるが、丸山が寓目した可能性の高い「椎の木」に、この語を見つけることが出来る。昭和八年八月一日発行、第二巻八号のそれに、阿比留信が訳述した、ユウジン・ジョラス原作「夜の精神と日の精神」が載っている。この詩人が、人間の内面を表現するにあたって、阿比留の訳語を採用したとすれば、丸山の言語感覚は、この新しいモチーフにふさわしい程に新鮮な語を、嗅ぎ取るべく働いたと考えられよう。

さて、「精神」は第六行の推敲を参照すると、「感情」と無縁ではあるまい。だが、手垢のついたそれでは表現出来ない、新しい要素が付随していることも事実である。さらに、それは第一行を読むと、知性とも無縁でない。だが、「精神」はその知的抑制によつても、御することが不可能なものである。ここで、いま一度、「水の精神」の第三行と第四行に帰ってみる。「水は気配を殺してゐた」それだのときどき声をたてる／水は意志を鞭で打たれてゐるが

句ふ 息づいている。筆者は、これらの詩句に、端正な内的秩序を作り出そうとする理性と、それにもかかわらず漏水の如く発露する思い、つまり感情とが織りなす葛藤をみる。また、第三行と第四行の下句の転置に、人間の内面のとらえ難さを見た。丸山が「精神」によつて表現したのは、このとらえがたい内面ではなかつたか。換言すれば、「精神」とは知性と感情の葛藤する内面そのものの謂いと考ええる。ところで、「詩壇時評」(『日本浪漫派』昭和十年六月一日発行、一卷四号)で、保田與重郎は、「深い観念が歌はれてゐる。」「こゝには終止が、心理的なものとして働いてゐるのでなく、むしろ終止をふみ出す歌心に、終止がつきやぶられてゐる感が深く、近頃の詩といつてよい美事な作品であつた。」と、「水の精神」評を記したが、「深い観念」の評言は、「精神」に対する誤解に起因してゐるだらう。

丸山は、「水の精神」の第六行、「その感情はわかれてゐる 乱れてゐる 希望が失くなつてゐる」で、收拾出来ない感情を、第七行「だしぬけに傾く 逆立ちする」以下は、前行を受けて感情の激しい発露を描く。それが夢の中の出来事だったが故に、暗い内面に反響し、その底に沈澱していく悲しみは深い。第八行「そのあとで いつそう佗しい色になる」は、激しい波の流動の中に生まれた一瞬の平靜を表わし、これによつて、詩は第一行の「水は澄んでゐても 精神は思ひ惑つてゐる」に回歸する。

さて、「水の精神」は、第九行から転調していく。丸山は、深い悲しみの底から湧き上つてきた「こころをとり戻したい」という祈

りの消長を描こうとするのだ。初出は「水は心をとり返したいと
きりに禱る。」であった。この詩における推蔽の方向は、「割れてあ
る。」→「わかれてゐる。」、「心」→「こころ」、「実際」→「じ
つさい」というように、平仮名表記を指している。このような表記
の変更は、ともすればその瑣末さの故に看過されがちだが、かえっ
てこのような推蔽が、字句の添削よりも確かな効果をあげる例は多
い。昭和九年一月から昭和十年六月の間になされた推蔽は、「情意」
や「精神」とは異なる「こころ」という内面表現を生んだ。平仮名
表記は、平明で子供らしいイメージを結ぶ。そして、それは繊細で
壊われやすい。「精神」は苦悩する内面そのものであったが、これ
は「精神」の対極に想定された心のイメージらしい。つまり、調和
のとれた安らかな心である。しかし、もはや喪われて、回想の中
しか存在しない。この「こころ」の回復を切望する第九行と第十一
行「水は訴へたい気持で胸がいつばいになる」は、その望みの儚な
さをしるした第十行「禱りはなかなか叶へてくれない」及び第十二
行へじつさい、いろいろなことを喋つてみる、が言葉はなかなか意味
にならない」と著しい対照をなし、この構成によって、希求が弊え
ていくことを予告する。人はこの予感を引き摺りながら、内省に向
かう。第十三、四行はそれの具体的表現である。その内省から発し
た憤りは、第十六行「棄鉢になる」で自暴自棄に、やがて訪れた静
かな悲哀は、第十七行「へけれどやつぱり悲しくて、自分の顔を忘れ
ようとなげがふ」という一時的な自己忌避をもたらす。そして、第十
八行「瞬間——忘れたと思つた」には、内的葛藤に疲れた自己を忘

れることで得た空虚なやすらぎが、第十九行「水はまだ眼を開かな
い」は、そのやすらぎが、一瞬なればこそ、愛惜する人間の姿であ
らう。この行は、初出では「水はまだ眼を開かない。陽が優しく水
の臉をさすつてゐる。」であったが、推蔽の結果、後半部が独立行
となった。その意図は、自己をみつめればみつめる程、そのとらえ
難さに絶望する人間に愛しみを感ずる絶対的存在を強調することに
あるだろう。

5

「秋思」と「水の精神」は、発表日時をほとんど同じくし、その
モチーフも同様でありながら、作品の趣きを異にする。まず、「秋
思」における水は、その詩的世界を濡らす外的な事物であった。そ
れが有する溶解の屬性は、やはり外的事物であるところの「情意」
を、よく溶かし吸収せしめる。そして、その流動性と浸透性の故
に、作中人物の心に、この美意識を運び得た。それに対して、「水
の精神」における水は、生身の人間の謂いである。水の屬性である
流動性は、そのために動揺する人間を表現することにならう。「精
神」とは、このような人間の内面を表現する辞であった。ところ
で、丸山は昭和八年十一月十六日付、津村信夫宛書簡で、「別に大
作「水の精神」と題して季刊「苑」に送りました。」と記し、この
詩に対する自信をはめかした。「大作」という語には、表現し果
せた詩人の満足感が込められているだろうが、「水の精神」を得て、
表現者としての充足を味わったとすれば、その内奥には同じモチー

フを題材とした「秋思」に対する不満が、潜在していたことを覗わせる。その不満は、「秋思」と対照的な作品の創造につながったらしく、「秋思」から「水の精神」への推移は、個を溶解する普遍的なものから個別・特殊なものへ、そして抽象から具体へ、さらには美から混乱の方向を指し示している。その普遍的なものとは伝統詩歌が育んだ旅人像であり、個別・特殊とは昭和八年末を呼吸する作者、抽象及び美とは「旅情」なる美意識であり、具体あるいは混乱とは葛藤する内面であった。つまり、「秋思」が古い意匠をまとった人物の造型をなしたのに対し、「水の精神」は、生身の人間を描いた作品であった。丸山の表現者としての満足感は、この古い意匠から脱却し、苦悩する当代を生きる人間をとらえた点に発するであろう。「水の精神」が成立した意義は、ここに存する。

以後、丸山はその生をみつめていく。九ヶ月後、十月十五日発行、創刊号の「四季」に、詩「火」が載った。〈炎も煙もはや私を逃れて行つた／私はみすばらしい骸骨だ／だが窯の中で 私はないも燃えに燃える／悲哀も笑ひもなく 在るままの形して／嘗て在つたよりも怒り 煌めき〉(『鶴の葬式』)。丸山は「水の精神」で、動揺する人間の姿を描いたが、この詩は、その時点からすすんで、その人間の自己認識と、さらに生のあり方を表現している。この詩にも指摘出来る自己省察は、肉体を焼き、その奥に隠れていたものを露呈させる、火葬として詩に活用される。つまり、焼かれる肉体は、おのれならぬおのれであり、それが除去されたのちに現われる〈私〉の実像が、〈みすばらしい骸骨〉である。しかし、それは単

なる〈みすばらしい骸骨〉ではなく、〈悲哀も笑ひもなく ただ在るがままの形して／嘗て在つたよりも怒り煌め〉いて生きる人間なのであり、現在と未来に呼吸する生なのである。「火」は「水の精神」とともに、『鶴の葬式』に収録されたが、萩原朔太郎や乾直恵の評言、(ヘンシミス)丸山薫像が、より明瞭にここに表わされている。「火」が発表された昭和九年十月頃は、「水の精神」及び「火」で造型した人間の生が、明確な創作意識をもって、描かれ出す時期でもあった。昭和十一年九月十五日、版画荘刊行の『一日集』の「覚え」に、〈収録する三十五の詩篇は『鶴の葬式』以後、昭和九年晩秋から十一年春に互る作品四十五篇の拾選である。／詩集の題名は、一日一日を生きたい希ひに燃えて書き誌した詩、今日あつて明日あるを計られぬ詩ごころの集といふ意味である。〉という記述がみえる。就中、三十五の詩篇が、〈一日一日を生きたい希ひに燃えて書き誌した詩〉であつた点に留意したい。ここには、二つの要素、すなわち〈一日一日を生きたい希ひに燃えて〉いる生活者と、これを〈書き誌〉す詩人との一体化が覗えるが、それが昭和九年晩秋以降に創作方法化されて、人間の生をモチーフとする詩が生まれだしたのである。「朝暾頌」、「薔薇よ」、「鳩」、「一日の夢」、「砂上」等の詩篇が、その好例であるが、「文芸」昭和十年一月一日発行、第三巻一号に載つた「一日の夢」を転写する。〈朝は工房を耀かし／われはいそがしく鉋をとつて／薔薇色の柱に立ち向つた／今日もまた一日の光る夢の屑をちらさんために〉(『一日集』)。ところで、そのような創作法の萌芽は、丸山が心の造型を行なつた時期、すなわ

ち昭和八年末に見出すことが出来よう。内田忠は、〈身を以つて〉という評言で、当代を生きる丸山と、それを表現しようとする詩人としての丸山の接合点をいい当っていた。内田をはじめとする「椎の木」の人々が、丸山の詩風の変化、すなわち創作に生活者としての自己を投影する方向を、鋭敏に感じ取った作品が、「水の精神」である。昭和八年末に創作、翌年一月に発表されたこの作品は、昭和九年以降の丸山の詩に、方向性を与えていたのではないか。まず、「水の精神」の造型した人間像は、後続する詩篇に継承され、その生及び存在感が詠われた点が指摘出来る。また、自己省察をそのまま詩法に還元し、それによって掬い取った生の実態を詩語に写し換える手法は、〈一日一日を生きたい希ひに燃えて書き誌した詩〉を生む原点となったと推察し得る。つまり、大雑把にみて、昭和八年末に表われた丸山の心の造型が、詩風の変革に向けての準備と胎動をはらんでいたと考える。

本稿の終わりに際し、「水の精神」の表記について付言する。本稿では、ルビを付す場合は初出のテキストを、それが欠落した場合は、詩集のテキストを示す。しかし、引用文はその限りでない。

津島佑子論

——「兄妹」の原風景——

与那覇 恵子

一 人物像の根源

津島佑子は、太宰治との関連で論じられることが多い。渡部芳紀氏は「太宰治の作品との相関性」を認め、渡辺澄子氏は「他の女性と心中死してしまった父親のエゴイズムを津島は憎み、恨み、悩んだことはなかっただろうか。(略)ここにこそ津島文学の原点がある」といってよいと思う⁽²⁾と、津島文学成立の根底に父太宰治の存在を位置づけている。八木恵子氏も「ポーア」(『文芸』81・3)について「津島佑子が玉川上水で逝った太宰治の娘であることを知らずに読むことはできない⁽³⁾」と、太宰の娘である点を強調している。私もいくつかの問題点において、太宰治との影響関係を指摘できることを否定しないが、この論中では主として「関係」を描く自立した現代女性作家として、その作品を読み解いていこうと考える。

津島佑子は、夫婦・男女関係に目を注ぐばかりでなく、親子・兄弟姉妹という血縁関係にも注目し、血の繋りの社会的意味や有効性を剝離してゆく方法で、既存の社会的関係や役割を超えた人間の「関係」を捉えようとする作品を数多く書いている。社会的有効性を持たない人物や日常の常識や良識にとられない人物を多く設定し、それらの人物をめぐる人間のかかわりを描くことによって、人と人との本質的な「関係」を見極めようとするのだ。したがって津島佑子の作品では、『童子の影』(河出書房新社・73)の「知恵遅れ」の人物ノボルや、「山を走る女」(『東京新聞』80・2・9)の「未婚の母」多喜子など、社会的役割から孤立した人間が重要な視点人物として描き出されることになるのである。

こうした「関係」の主題から見ていくと、津島佑子の作品は次のような四つの傾向に大きく分類することができる。

① 「狐を孕む」(『文芸』72・5)「葎の母」(『文芸』74・8)「我

が父たち」〔『群像』75・2〕など、不在の父（病氣や事故で死亡しており、作品中の現在時には登場しない）の影響下にある家族の關係に視点を置いた作品群。世間から後指をさされることなく一人で子供や家を守っていかうとする気丈な母親と、子供たちとの独特なかかわりを通して、「家族」の意味が問い直されている。

②、「レクイエム―犬と大人のために」〔『三田文学』69・2〕「摇篮」〔『すばる』71・6〕「生き物の集まる家」（新潮社・73）など、社会的にはマイナスの存在だと考えられている「知恵遅れ」の人物に視点を置いた作品群。「知恵遅れ」の人物はすべて男性で、女性主人公とは血縁關係にある。女性主人公の、その人物に自分自身を同化させたいという願いと、そこに生ずるかかわりを通して、人間の本質的な在り方が問われている。

③、「童子の影」〔『文芸』72・11〕「燃える風」〔『海』80・2〕「火の河のほとり」〔講談社・83〕など、この世界に置かれた自己の存在状況に違和感を覚え、外界に対して敵意をもつ少女に視点を置いた作品群。①と②の設定を含むことが多い。他者との關係における意識の相違から、衝動的に暴力をふるう少女の感覺を通して、「女」の根源的な意味が問いつめられている。

④、「寵児」〔河出書房新社・78〕「光の領分」〔『群像』78・7〜79・6〕「山を走る女」〔『水府』〔『文芸』82・5〕「伏姫」〔『群像』83・1〕など、「母子家庭」に視点を置いた作品群。この場合の「母子家庭」は、精神的にも物質的にも男親の援助を拒否して、ひとりで子供を育てようとする女親の意志によって構築されている。

る。離婚した女性や「未婚の母」を通して、男（夫）と女（妻）の關係や親と子の關係が問い直されている。

①から④に分類した作品群のすべてに共通するのは、いわゆる「普通」でない家庭や家族を通して、社会的な役割に束縛されない親と子の關係や男と女の關係の根源的な意味を問い直そうとする観点だ。このテーマやモチーフがどこから兆しているのかというと、津島佑子（本名里子）と「知恵遅れ」であった兄津島正樹との關係が考えられる。津島佑子は「インタビュー・私の文学」⁽⁵⁾において、兄が与えた影響を三つの点から語っている。

現実の私自身としては、知恵遅れの兄と一緒に育っていたというのは非常に大きいことだったんだなと、このごろになって思います。かなり特殊なところで育っているんだなと。⁽⁴⁾

白痴ですから、彼自身は言葉がない世界です。でも、二人でいつもいましたから、コミュニケーションは当然あったわけです。どうせ私が、一人でペラペラしゃべっていたんでしょけれど、ちゃんと受け答えをしていたわけです。それは言葉じゃなくて、身振り、手振り、表情、総合的に……。略だから、人間というのはそういうものなんじゃないか、人間の価値は頭脳だけじゃないだろう、と感じていました。というのは、どこかで、きちんと兄として尊敬していましたから。⁽⁶⁾

今から思うとあれはすごく不思議だと思わなくては、決して弟だなどとは思わないし、軽蔑もしていませんでした。でも現実はこちらと認識してらんですよ。バカはどうせバカな

んだから、というふうに思っていましたけれど、ただ、人格的にはちゃんと尊敬していません。そういうレベルでは、かなり大きく影響していると思います、私の人間の見方みたいなのは。(2)

ダウン症児であった三歳年上の兄正樹は、津島佑子が十三歳の時に肺炎で死亡したが、①の部分では、その兄と生活を共にしたことが作家の貴重な体験となっていることが述べられている。そして②では、現在では差別語とされる「白痴」という表現を用いることによって、兄を「知恵遅れ」という庇護された人間ではない、特別な価値をもった人間像として語っている。たとえ言葉はうまく喋れなくても、自分にはない何らかの価値を内在させた、常に自分より先にいる存在者として「尊敬」していたのだ。自分と向かい合う、異質なひとりの他者として純粹に見ていたわけである。そこには「知恵遅れ」の人間を「不幸な人間」とみる憐れみの感情は皆無である。さらに③には、兄の影響によって人間存在への洞察の端緒をつかんだ喜びさえ表現されている。このインタビューには津島佑子にとって兄がいかに大きな存在であったのかが如実に証明されている。

津島佑子は、最初の小説「手の死」(『よせあつめ』1号・66)から一九八四年の「厨子王」(『群像』4)までの一八年間で、計八〇篇の小説を発表している。そのうち、「知恵遅れ」の人物、あるいは身体に欠陥をもつ人物が登場する作品は二十四篇あり、さらにその中で、「知恵遅れ」の人物が女性主人公の兄弟として設定された作品は十七篇にのぼる。実在した「兄」の問題が、津島佑子の文学

の重要な鍵であることはうたがえない。

二 「知恵遅れ」の人物像

「知恵遅れ」の人物が女性主人公の兄弟として設定された作品を、発表順に整理したのが次の表である。

「知恵遅れ」の兄(弟)が、作品の現在時に登場するのは「ある誕生」「レクイエム―犬と大人のために」「揺籃」「狐を孕む」の初期四篇だけである。他の作品ではすべて主人公の追憶の中に夭逝した兄(弟)として出現し、時間の経過(主人公の成長)とともに、主人公の意識の中で確かな手応えをもつ存在として獲得されていく。それはまた兄(弟)が、人間の理想像として純粹化されていく過程でもあり、妹(姉)が世界との新しい関係を模索していく過程ともなっている。その発展を四つの時期に分けて迎ってみる。

「知恵遅れ」の人物が主人公の兄弟として設定された作品

作品名・初出誌・発表年月		人物	女性主人公
① 「ある誕生」 『文芸首都』68・9		弟(タケシ)	マサコ・六歳
② 「レクイエム―犬と大人のために」 『三田文学』69・2		兄(たか)	ゆき・小学生
③ 「揺籃」 『すばる』71・6		弟(ノボル)	サチ・二十四歳・独身
④ 「狐を孕む」 『文芸』72・5		弟(ノボル)	サチ・十一歳
⑤ 「童子の影」 『文芸』72・11		弟(ノボル)	サチ・二十七歳 男と同棲・一児の母

「葎の母」	74・8	兄	私・兄と三歳違い
「文芸」	74・8	九歳で死亡	男と同棲・妊娠
「林間学校」	76・4	兄	妹・兄と三歳違い
「すくすく」	76・4	十六歳で死亡	二十八歳・母親と同居
「草の臥所」	77・2	兄	私・三十一歳・離婚
「群像」	77・2	十六歳で死亡	母親と同居
「人ちがい」	78・6	兄	陽子
「新潮」	78・6	兄	兄が死んで数年経過
「寵児」	78・6	兄	高子・兄と二歳違い
河出書房新社	78・6	十二歳で死亡	三十六歳・娘一人・離婚
「幻」	80・12	兄	私・兄と三歳違い
「野一面」	80・12	十五歳で死亡	三十代・未婚で二児の母
「島」	81・1	兄	私
「新潮」	81・1	十五歳で死亡	三十代・未婚で二児の母
「ポーア」	81・3	兄	妹
「海」	81・3	兄	私・兄と三歳違い
「ポーア」	81・3	兄	三十代・離婚・二児の母
「あの家」	81・7	兄	私
「新潮」	81・7	十五歳で死亡	三十四歳・未婚で一児の母
「水府」	82・5	兄	私
「文芸」	82・5	兄	三十代・未婚で二児の母
「浴室」	83・9	兄	私
「新潮」	83・9	十五歳で死亡	三十代・未婚で二児の母

㉔ 兄と妹の原型

表中に㉔として挙げた「ある誕生」は、初めて「知恵遅れ」の人物が登場した作品である。ここでの「知恵遅れ」の人物は、「生まれて三年もたつのに碌に一言もしゃべれない」長男のタケシだ。

一年たっても歩けなかった。二年目でようやく這うことができ、今もまだおむつがとれない。すぐ熱を出してしまう。皆は

こうなったのも自分のせいだという。俺の責任。

この小説では「知恵遅れ」の長男のいる家庭に新しく産まれてこようとしている赤ん坊、その赤ん坊への不安と期待が、父親と六歳の長女マサコとの会話を中心に構成されている。タケシの存在は二人の会話の合間の「ア—ウ」とか「ア—ムムム」といった唸り声だけで造型されている。それは、父親の不安を増幅させる存在ではない。

マサコは、タケシを重荷に感じている父親の気配に敏感に反応し、出産を待つ父親に「女の子だといね」「女の子だといね」と繰り返す。父親を苦しめているのはタケシのような「男の子」であり、赤ん坊が女の子であれば問題がないと考えているのだ。しかし父親が恐れているのは、自分の血を受けてタケシと似たような「馬鹿」として生まれてくる可能性をもつ「赤ん坊」だ。父親の怯えは、マサコの話す「人魚姫」の物語によってさらに増幅される。「ニンギョって足が生えたと痛くてよく歩けないんだって、本当」と聞くマサコの言葉にも、父親は驚愕の表情を浮かべ、「余計な足が一本でも増えたらお父さんはもう歩けない」「(赤ん坊は)死んだ方がいい。生れない方がいい。痛い痛い足などない方がいい」と逆上して答え、マサコをも怯えさせる。生まれくる赤ん坊のありようを想像するうちに父親は、自分の血を分けた子供の存在自体を恐怖として捉えるようになるのである。

この作品にはアンデルセンの童話「人魚姫」のテーマが挿入され、日常世界とは異なる別な世界を容認できる子供の、また社会的

慣習に染まっていな内面世界を形象化している。「人魚姫」においては、人魚は日常の世界（人魚の世界）から異質の世界（人間の世界）への移行を願って、足を与えられるが、その足は歩くたびに痛みつづける。この痛み足をもつ人魚の姿は、比喻としては、一般社会において欠陥をもっているタケシの姿と重なるが、父親にとってはタケシの存在を苦痛に思っている自分自身の姿と重なってくる。いっぽうマサコには「普通の者」と「普通でない者」とを区別する発想はない。それぞれが異なった特徴をもつ、対等な存在だと考えているのである。マサコのこの意識は、そのままタケシの世界（言葉のない世界）を別の正常な世界として認めるということにつながる。そこは自分たちとは違った「おもしろい世界」なのではないかと、親和感を抱いているのだ。

ところがマサコのこの認識は、生まれた赤ん坊の足を歎で切つて、「人魚の世界」（「普通でない者」の世界）へ追いやつてしまふという行為を生む。これはマサコにとっては、父親を不安から解放するための手段でもあった。マサコは赤ん坊を、父親の所属する「普通の者の世界」に闖入してきた、父親を不安に陥れる異質の世界の者として把握したのだ。マサコは、まさにのちの「知恵遅れ」の兄（弟）に特別な愛情を寄せる妹（姉）の原型である。

⑨ 精神の同一性

津島佑子が意識的に自己の生活体験を根底にした兄とのかかわりを描いていたのが、表の⑨の作品群である。津島佑子は「今、書

かれるべきこと」（『早稲田文学』75・9）というエッセイの中で、自分によって今書かれなければならないことをいろいろ考えたが結局「家族がテーマだった」と述べている。そして創り出された作品が「レクイエム―犬と大人のために」であった。

また「狐を孕む」「揺籃」「童子の影」は、サチとノボルという姉弟の成長を描いて『童子の影』三部作と呼ばれているが、このサチとノボルについても作者は「その姉弟の姿は私自身の家族に仮託していた」と述べている。つまり、四作品とも完全にフィクション化されているわけだが、その基底には作家の幼少女期の生活体験がやはり、投影されているのだ。

⑨の作品群で、女性主人公における「知恵遅れ」の人物の意味が、具体的に読み取れる。

「レクイエム」は、幼い頃に父を失い、今また母も不在（交通事故死と伯母は言っているが真実かどうかは不明）となつて伯母の家に預けられた兄妹が、死んだ犬の墓を作りながら父母の面影を追慕するという、二人の一日を描いた作品である。この作品と、次の「揺籃」では、「知恵遅れ」の人間が何を考え、何を感じているのかを具体的に表現する手段として、かたかなの表記で内面意識を描くという方法がとられている。

普通ならば来年から中学生になる少年たか、は、言葉もうまく喋れず動作も鈍い。そのような兄の遊び相手になったり面倒を見たりするのが妹のゆきなのだが、母の死を知らされていないたか、は、まだ妹よりも母（まあちゃん）を求め続けている。

マアチャン シロヲ ボクヨリ カワイガッテル シロヲ ヌ
キヨリ カワイガッテル シロガ イタクテ ナクト イッシ
ヨニ ナイテタ シロ ダイテ ナイテタ
マアチャン イツ カエツテクルンダロウ シロ コユニ
ルノニ マアチャンハ シロノニオイガスル

たか、母が可愛いがついていた「しろ」の墓穴を掘りながら、「しろ」から喚起される母のイメージを追い続け、話しかけるゆきの声も耳にとまらない。

土を削るシャベルの音、土の放り出される音、草と風の音、断続的に聞えてくる都電の重い車輪の音、車の急ブレーキの音、(略)これらの音にゆきと自分の声がほどよく交わりながら溶けあっているのを耳にしながら、たか、は自分が「ジャックと豆の木」の不思議な豆の木のようにみるみるうちに大きく伸びていくのを感じ、軽く快い眩暈を覚えていた。

自分の周りにあるすべての音と声の響きの中で、たか、は生の充盈感を味わい、自己を確かな存在として受け止めている。そのようなたかには、言葉を人と人をつなぐ道具として使う意識はほとんどない。発した声が音となって他の音と溶け合い、声が音として溶解してゆく感覚が、他者や事物と自己をつなぐ絆となり、自己確認の根拠となっているのである。そこから過去に在った自分と母の姿も明瞭なかたちをとった心象として再現されるのだが、そのありようを言葉に表現しようとする、曖昧なかたちしか成さず、意味も不明となつて、身近なゆきでさえ理解することができないのだ。

ところで「狐を孕む」や「揺籃」にも見られるが、他者が兄(弟)の心を支配している事柄に触れた時、普段は反応の鈍い兄(弟)が、理性の片鱗とも言えるような鋭い手応えを示すことがある。それが「レクイエム」のたかの場合、母に関する情報に対して表現されるのである。

犬の墓をつくる作業の途中でゆきは「まあちゃん帰ってくる」という言葉を口にするが、その言葉に対してたか、は異常に興奮する。

「まあちゃん 帰る」の言葉だけがたかの意識に作用し、「しろ」の墓も他のゆきの言葉も意味を喪失し、たかの意識は母を待つことだけに向かう。靴箱の脇にしゃがみこんで母を待ったか、は、帰ってきたゆきに「まあちゃん」と叫んで跳びかかる。

しかし、その腕がゆきの体を抱いたと思つた次の瞬間、たか、は同磁極に触れた磁石のように激しく反撥して、元いた場所に跳ね返り、靴箱のかげに隠れるようにして眼をガラス戸に縛りつけしゃがみこんだ。

普段はぼんやりしている兄が「まあちゃん」という言葉にだけ鋭い反応を見せるこの場面を、作者はきわめて現実に対応した描写で描き切っている。こうしたディテールには、津島佐子の生活体験の反映をうかがえよう。

さて、たか、は夜になつても玄関で母を待ち続ける。この場面は、寝入ったゆきを呼び起こそうとするたかの「ゆうきいいゆうきいい」という声をバツクに夢と現実の境域世界に行むゆきの意識として描出されている。覚醒してゆくゆきの意識の中で、「ゆうきい

いいゆうきいいい」と呼びかけるたかの声は次第に明確になっていくが、その声を確認してゆきは「ゆき」という音が「本当に自分を表わすことができるのだろうか」と不安に陥る。さらに「自分とは何の関係もない水のなかに住む植物か何かの名前」という気さえしてくる。「自分」であることを証明する「ゆき」という名詞が、意味を剝脱された「ゆ」と「き」の響きとしてしか認識できないのだ。その「自己表出」的な声が、兄が自分を呼ぶ声なのだと気づいても現実感もまったくくない。このゆきの夢に似た感覚は、音と声を響きと感ずるたかの日常の感覚に通じる。

たかの声に導かれて玄関まで来たゆきは、そこで白い犬を抱いた「まあちゃん」の映像を認める。ゆきの幻想的な感覚として描出されている「白い犬」と「まあちゃん」の映像には、たかとの精神の同質性がおのずと暗示されている。

ここで重要なことは「白い犬」や「まあちゃん」ではなく、「ゆきいいい」という声に呼応したゆきの意識世界の意味内容である。ゆきは、叔母から母が交通事故で死んだと知らされている。ゆきは「死んですつとしちゃったな。(略)まあちゃんなんてきらいさ。いつもしると兄ちゃんのことばかり」と、母を求めていない。兄が、母のことばかり思い続けることにも不満である。ゆきは「自分が死んだら、たかは母のことを忘れ自分のことばかり考えるようになる」だろうか、兄との結びつきを強く希求している。だが「白い犬」と「まあちゃん」の存在を認知するゆきの意識は、そのまま母を求めるたかの意識と通底する。作者は夢の方法によって、

ゆきをたかの内面世界に深く同化させ、兄と妹の精神の類似を明示したのである。

『童子の影』三部作は、作品の発表順とは異なり「狐を孕む」「揺籃」「童子の影」という順で、サチとノボルの成長を追って配列された。

「狐を孕む」で、サチとノボルは十一歳と八歳の姉弟である。サチの視点からノボルは次のように記述されている。

いつもなにかで汚れているノボルの手。鼻先に持っていくと、おしっこのようなにおいがする。その手でこするノボルの汚ない顔。鼻の下がきれいになっているのは、お風呂から上がった時だけだ。そして、この奇妙な走り方。お尻と顎が前に突き出で、おなかだけがいつも遅れてしまう。手も左右交互に振れない。それでも、とサチはノボルの手を改めて握りしめて自分に言い聞かせる、ノボルにはわたしがいなくてはいけないんだし、わたしだってノボルがいなかったら、どうしていいかわからなくなってしまう……

ここで姉は、弟を一人の人間として客観的にみる眼をもっている。「普通」でない外形を示す弟。だがその弟が、自分の生活には必要不可欠な人物なのである。サチは自分の住む場所は、ノボルを伴った世界にしかありえないと考えている。この幼いサチの気持は「揺籃」になると、さらに積極的に、ノボルと密着して生きていくという意志に変わる。

「揺籃」は、両親の死亡した後、別々に親戚の手で育てられた姉

弟の十年後の物語である。サチが二十四歳を迎え結婚問題が起こったサチは、ノボルと自分は「互いに縛りつけあわなければ、納得のいく生き方はできないのではないか」という思いにとられる。ここではノボルを引きとって暮らしてゆこうとするサチの意識に視点があてられている。

サチは十年間の空白を取り戻そうと、ノボルがかつて預けられていた精薄児の施設「船の学園」の跡を訪れる。十五歳の時にノボルは「船の学園」で、アコという女の子を妊娠させたことがあり、その記憶から「アコ」という言葉に敏感に反応する。サチが「アコ」という言葉を使うと、ノボルはあらゆる命令に従うのである。サチは「自分の見知らぬ世界に激しい嫉しさ」を覚え、アコの指示だといつわって、ノボルを「船の学園」にやって来た二人の幼い兄妹の遊び道具にさせる。しかしどんなに虐待されても、ノボルは姉の意のままに行動し反抗することがない。「なにも恨みに思わず、はじめからなにかも許している」ノボルの姿に、サチは互いに信頼し合っていた幼い頃の自分たちの関係を確認する。だが、ノボルとの幸福な生活を維持してゆこうとするサチの願いは、ノボルの突然の死によって打ち砕かれる。ノボルの死の経緯とその後のサチの生活は「童子の影」で明らかにされる。

「童子の影」は、ノボルが死んだのち、ノボルとの間に成立していた姉弟の役割を超えた濃密な「関係」を他の男にも求めるが、果たされない現在のサチの生活と、ノボルと二人で暮らした三年間の回想から構成されている。サチにとって最も充実した期間は、ノボ

ルと生活した三年間であった。

ノボルは姉に手応えある行為を要求したし、サチは弟に自分より先んじて行動することを許さなかった。料理もまず自分から食べ、それからノボルに与えた。雑誌なども見つくしてからなければ覗かせもしなかった。それは二人の間だけの、無言の裡に成り立っている遊びだった。

二十四歳になる「知恵遅れ」の弟を養うことが姉には少しも苦痛ではなかった。二人の生活で表面的にはサチはノボルに君臨し、ノボルはサチに従うという形態となっていたが、ノボルはその役に「喉を鳴らして迎合」していた。ノボルにおいては、自己の本能に忠実であることが、姉の欲求に応えることにもなっているのだ。それは子供が母親に寄せる絶対の信頼に近い。一方サチは、十五歳で断種された弟の要求があれば乳房を預け、その体を抱きしめてやることもあった。そこには兄妹相姦のイメージが濃厚である。社会的関係における性的禁忌にとられない姉弟の像が、ここに描きつくされている。

弟が死んだ後、同棲した男との間に、サチは自身は弟の役をつとめ、自分の役は男に与えるという構図で、ノボルとの「遊び」の追体験を試みる。そのサチの目論見は、いわゆる普通の男女関係を求める男に拒否され続ける。サチとノボルの関係は、社会の秩序や常識にこだわる意識とは無縁である。ノボルのように相手を全面的に信頼する意識をもち、理性ではない本能で自己の存在を表現する「知恵遅れ」の人物と、その人物をやはり全面的に受け入れること

のできる人間とのかかわりにのみ可能な関係だといえよう。

◎ 原初的感覺

「童子の影」以降の作品で、女性主人公の年齢は二十代後半から三十代となり、「知恵遅れ」の人物はすべて兄となって、妹の追想にのみ登場するようになる。表◎の作品群は、「知恵遅れ」の「兄」が「妹」にとって理想的な人物像となつて、「兄」が文学的に昇華され神聖化された作品であると見ることが出来る。特に女性主人公がかかわり、あるいは同化したいと願う人間像の到達点は「寵児」の「兄」である。

兄の感情に、濁りはなかった。自分にとって快いことが喜びであり、不快なことが怒りだった。しかし、自分の好きな人のために不快を我慢することに、兄は最も深い喜びを味わっていた。なぜなのだろう。兄には知恵はなかったが、愛情という睿智に包まれていた。

ここには他者の快感・愉悅感・幸福感などを自己の喜びとして受け止めていた「兄」の像が鮮明に捉えられている。作者は、社会の中で通用する知恵や理性ではなく、逆説的に「知恵遅れ」の人物の示す本能を「睿智」と表現したのである。

次に「知恵遅れ」の兄に慣れ親しむ妹の感覺に注目しておきたい。

真裸の兄の体は、洋服を着ている時に比べ、清潔に見えた。胸は広く、柔かだった。その肉を管めたり、齧じったりした。歯

を当てれば、兄は他愛なく、泣きはじめた。私は急いで、自分より大きな兄の体を人形のように膝の上に抱き、慰める役に変わった。兄は猫のように喉を鳴らして、甘えていた。すると、おちんちんも大きくなっていた。そのおちんちんも、よだれで濡れている唇も、なにもかも、私には面白く、そして可愛かった。玩具のようでもあり、綿雲のようでもあった。(略) 怪我をして、母に泣きながら抱きついている兄が不満だった。私だけに抱きついて欲しかった。兄の汚ない体、眼をつむついてもそれと分かる濃いおいを、自分のものだけにしておきたかった。

(「草の臥所」)

妹は、兄との自然な欲求に基づく触れ合いを通して、生きていることの喜びを確かな手応えとして把握している。主人公(姉)が、言葉のない弟の世界に驚異の念を持ちながら親和感を抱いていたことは「ある誕生」においても指摘したことだが、ここでの妹は「よだれで濡れている唇」「汚ない体」「濃いにおい」をもつ兄に馴れ親しみ、兄を掌握したいと希求しているのだ。一方、ここに表現された兄と妹の関係には、性的な意味を十分認めることができるが、それは兄と妹という社会的関係をもつ以前の、つまり禁忌を知る以前の結びつきといえよう。「知恵遅れ」の兄と妹の関係は、古代に理想婚とされた神話的兄妹婚のイメージとつながっているのだ。

ところで妹は言葉だけでなく、全身で互いを確かめ合う身体的コミュニケーションの中に充実感とやすらぎを得ている。もちろん作者はそれを、少女の特異な感覺として描いているわけではない。既

に「踊る大女」(『文芸』71・7)では、巨大な体を持ち「牛女」と呼ばれる母親に親しみ、その「体」を中心にして緊密な絆を保って不安のない生活を営む家族のありようが描かれていた。津島佑子は人間関係の根本に、身体的な触れ合いの感覚をまず措置しているのだといえよう。

① “関係”の模索

「寵児」以後の作品では、「知恵遅れ」の兄は作品世界の背後に後退していくが、女性主人公における兄のイメージ、兄とのかかわりの感覚は、濃密に作品世界を決定してゆく。それは一章で分類した④の「母子家庭」に視点をおいた作品群に最も顕著に表われているが、その作品に触れる前に①の作品群の位置を見ておく。

①の作品群の主人公たちは、「知恵遅れ」の兄が死んで十数年経った現在、未婚のまま子供を産み育てている女性が大部分を占める。

自分自身にしても、母親にしても、思い出したくもない以前の自分の苦しみに、どんなに愛情の気持を持ち、自分のよりどころにしていることか。母親は未だに、夫に裏切られた妻であり、人並みではない子どもの母であり、父に死なれ、自分の家を失わなければならない娘だった。私も、自分の子どもが私生児として生まれたことを片時も忘れようとしたことはなかった。

(「あの家」)

表①の作品の主人公たちは、自分の生い立ちを忘れまいとするこ

の「私」と同じ意識をもっている。そこに、社会的に負のイメージを与えられている家族を描くことで、「家族」と「親子」の意味を問い直そうとする作者の意志を読むことは可能だ。それはここに表出されている母と娘の像に、父親が母親以外の女性と一緒に死亡したこと、兄がダウン症であったこと、自身が離婚して二人の子供を育てていること、などの作家の実生活が重ね合わされていることにもうかがえよう。

さらに「水府」では、「あの家」と同じ境遇に置かれた「わたし(娘)」の、実母に対する、

あなたは寛大な母親なんかじゃなかったし、わたしを気づかう母親なんかじゃなかった。気の毒な娘、気の毒な孫、とあなたが思うことだけは許せない。かわいそうな娘をちょっとだけでも助けてやりたいのに、とそんな考えをあなたが持っていたのではないのだ。

という、辛辣な主張となっている。「わたし」は、「人並み」でないことを「気の毒」と感じて思いやりを寄せる偽善性を拒否しているのだ。過去に同じ境遇にあった肉親であればなおさらのこと、その発想を受け入れることはできないのである。

子供の頃に「母子家庭」で「知恵遅れ」の兄と生活した経験をもつ妹は、母親となった現在、自分の生き方を再確認し、「人並み」であることに価値を置く社会の欺瞞性に異議申し立てを行っているのだ。そこには「普通」であることに価値を置く世界観を文学的に変えていこうとする発想がある。

④の作品群は、主人公が少女期に体験した兄とのかかわりを母親と子供の関係にあてはめ、社会で容認されている母親と子供の役割を剝離して、個的な人間としての新たな「母子関係」を模索した試みである。ここで「兄妹関係」の問題は、「寵児」をひとつの結節点として、「母子関係」の問題に転回しているのである。

一章の初めに分類した作品群④に顕著なことは、子供に対する母親の強烈な所有の意識である。子供の父親の存在を拒否して、意図的に自分だけで子供を育ててゆこうとする「光の領分」の「私」や、母親の生き方に子供を巻き込むことこそ当然だと考える「寵児」の高子など、その例は多い。これらの母親像には、自分の子供のように「兄」の面倒を見続けた「妹」としての生活体験や、「兄」を「自分だけのものにしておきたかった」という妹の所有意識が明らかに投影されている。さらにこの母親たちは、男の誘いがあれば子供を放り出して遊び歩き、自分の気分で子供を叱り殴りつけることもある、一般的な母親像からはかなり遠い存在である。そこには母親という社会的役割に従い、自己の感情を抑圧するのではなく、その枠を超え、自己の本能に忠実に行動して、なお子供とも接触したいと考える女の生き方が暗示されているのだけれども、非力な子供たちも当然自分たちの欲望を押しつけてくる。そこに衝突が起るのもまた必然である。

「自分の好きな人のために不快を我慢すること」に最大の喜びを感じていた兄のように在りたいと妹は思考するのだが、「理性の世界」の住人である妹は、常に子供との衝突、内面の葛藤を繰り返す

だけだ。「愛情という叡智」を体現している「知恵遅れ」という媒介項のない母子関係に非役割的な関係の成立は困難だともいえようが、作家は「母子家庭」小説を通して「理性」をもった人間同士の新たな関係の在り方を問い続けているのである。だがその問題については、別途に稿を期したい。

津島佑子は、「知恵遅れ」の兄とその妹のかかわりのなかに、社会的関係にとられない人間関係を描き出した。神話世界に通底するこの兄妹関係の世界は、男女関係、夫婦関係、母子関係など、「関係」をめぐるさまざまなテーマの中でも問われてゆく。津島文学の原風景には兄の問題が大きな位置を占めているのである。

注(1) 渡部芳紀「狐を孕む」(『国文学』76・1)

(2) 渡辺澄子「津島佑子の場合」(『文学的立場』80・秋号)

(3) 八木恵子「津島佑子」(『国文学解釈と鑑賞』82・2)

(4) このような設定にも父太宗治の問題が作品内部に揺曳していることが認められる。しかし私の読む限りにおいて「父親像」を真正面から捉えた作品はまだ書かれていないと考えられる。津島佑子が今後、「伏姫」で描いた気弱で社会生活に適応しにくい男性人物の発展として「父親像」を造型してゆくかもしれないということは予測できるが、現段階では「不在の父」の枠に止まっているようだ。

(5) 「インタビュ・私の文学」(『国文学解釈と鑑賞』80・6)

(6) 兄のことについて述べたエッセイに「不器用なフーガ」悪口について(以上『透明空間が見える時』青銅社・77年所

収)、「記憶という檻」「いつも行くのは動物園」(以上『夜の
 ティー・パーティー』人文書院・79年所収)、「家庭」に思う
 こと「若葉の季節」(以上『夜と朝の手紙』海竜社・80年所
 収)、「眼に見えないものへの怖れ」(『小説のなかの風景』中
 央公論社・82年所収)などがあり、「蒙古症」であったとの
 指摘がなされているのは「若葉の季節」と「眼に見えないも
 のへの怖れ」である。

- (7) 「知恵遅れ」の人物が女性主人公の兄弟として設定された
 十七篇については、本稿の本文で表に整理した。なお兄弟以
 外の人物として登場する作品は「霧の外」(『弾機』69・5
 号)「生き物の集まる家」(新潮社・73)「燃える風」(『海』
 80・2)「山を走る女」(講談社・80)の四篇である。身体に
 欠陥をもった人物が登場する作品は「青空」(『文芸』69・
 9)「踊る大女」(『文芸』71・7)「燻のなかの子ども」(『群
 像』73・1)の三篇である。

- (8) 津島佑子「不器用なフーガ」(『早稲田文学』73・9)
 (9) 同右参照

共軛感染の森のなかで

独語にならないように書く。展望が見当りがいいなることをおそれる。ただし書くことは、わたしの関心にかたむく。

中山和子の『平野謙論』（筑摩書房）を読んだ。平野謙固有の批評の方法、その基底をさぐり、人間平野一個の展望と革命を追求した執念の一書と読めてくる。それは展望と革命の道に克服せねばならぬことを標識にわが身をむちうち批評の道にはいり、『リンチ共産党事件』の思出（三一書房）に円環をとじた平野謙の私批評のゆくえを跡づけることにはかならなかった。『平野謙論』の最大の功績は、よくもわるくも戦後日本の文芸批評を代表する平野のそうした批評原理を、もって平野の方法にかえすぐれて中山和子が闡明したところにある、とわたしは思う。いや中山和子が平野の方法に学ぶところを多とするのではない、平野の批評原理とはかようなものであったということを明かし、昭和をかく生きた一人の人間家、批評家の面貌をあますところなくとらえてわたしは感

動する。

いまいちどたとえば平野の『志賀直哉とその時代』（中央公論社）を読みかえてみよう。同書に収録されている同題の評論は、ある特定の時代に志賀直哉がいかに読まれたかを確認することによって文学的インテリゲンツィアの時代的推移をたどろうとした志賀直哉研究論史であるとともに、昭和十年前後展望と革命を生涯の仕事とすることに心ざだめた平野の、さまざまな志賀直哉論がいかに平野の自己形成に影響を与えたかを明らかにした、すなわち平野の展望的原衝動その淵源を、おもてむきもしくは知的に自己を確認した長編評論であるといってもよかった。さらに同書には展望のおぼつかない出発点と到達点との輪廓みtainなものがうかんでいゝる」と「あとがき」に誌す「若き日の手紙」「老年の哀しみ」のはか食道癌手術をめぐる「わが病牀記」なども収められていた。遠い来し方に思いをはせ、自己につながられた肉親のさまざまなすがたに

今村忠純

その光源をみだし、さながら平野家物語をしめくくるがごとくに平野の父柏蔭をめぐる「平野柏蔭覚え書（正統）」がさいごにすえられていた。

またこの書物とおなじ日付の発行日をもつ親の遺稿を子の平野が編んだ『平野柏蔭遺稿集』（三一書房）が別にあつて、この『遺稿集』の口絵の写真の、平野謙そっくりの（というのは、なんだかおかしい）、というよりも父柏蔭に生き写しの、まさに〈父子相伝〉ともおぼしい平野の風貌が思いあわせられ、そのとき、つまりこの本を手にしたときなんともほほえましく心うたれた、ということも中山和子の『平野謙論』を読んでわたしはいまふと思ひだし、なんだ、わたしはいままで平野謙の批評を読みながらずっと平野家物語を読まされていたのだなど、へんに納得叩頭されたのもあった。

中山が平野の「破戒」論にせよ「新生」論にせよ、いちいち平野の生活史に反射させてその論の成立を明らかにしてゆくのがたいへんおもしろかった。（わたしもよほど好きらしい。）そういう平野の私批評の短所はうすうす認めたらうで、みんなが平野さんをずっと読んでいたということもたしかに一方にはあったからである。「残酷な抱擁」の全面否定をとらえた平野謙、その平野謙という批評家の存在はどういうものだったのかという柘植光彦のインタビューに井上光晴はこたえていた（「現点」4）。

「なぜああいう批評をされたかという理由を推理しますとね、つまりあの前に、ぼくに關する何かの情報を得られたんじゃないでしょうか。平野さんの文芸時評には、そういう弱点があるんですね。」

作家本人の実生活が、同時に芸術に反映するという理念の持ち主だから。その代表的な人じゃないでしょうか。まったくの噂でも、それに引かかる弱さがありましたね。ぼくの実生活が変わったわけでもないのに。「……」生きておられれば、もっと具体的にきちんと言ったほうがいいでしょうが、そこまでしれません。」

もうひとつ例を引く。じつにみごとに一貫して情勢論的、状況論的な読みをもって倦まず横光利一の「純粹小説論」について書きつけてきた平野が、ようやく『昭和文学私論』（毎日新聞社）で中村真一郎の「純粹小説論」再読」による評価、その解説を中村光夫の『今はむかし』（講談社）を例証に〈あり得べき「純粹小説論」の位置づけとして、ほとんど最良のもの〉と、いささか拍子ぬけするほどあつてなく是認していたことをわたしは思ひます。こういう是認のしかたもまたきわめて平野的だなぁとわたしにはどうしても思わざるを得なかったのだ。中村光夫の〈回想〉なのだから、ようやく平野には納得がゆくという具合なのであった。「現点」には、杉野要吉の中山平野論批判に対する、中山の反批判「戦争下の文章」も掲載されている。成敗の判定はやめておく。つまり平野の戦争下の文章を論じ、そのどちらもコインの裏と表にすぎぬからである。さしあたりわたしは中山和子によって教えられた平野謙の批評の方法に、たとえばわが岸田国土のあとがき（「あとがき」『新日本文学全集』第三卷『岸田国土集』改造社）をかえしておくことにする。〈私は、まだ、自分のかたくなな心に注ぐ涙を、人に見せたくない見栄でいつばいでである。〉

しかしそれにしても、日本の（純）文学概念の、私小説（性）偏重のおもむきはいっこうにあらたまる気配はない。それはおのずから作品の虚実を作家の生活史にさぐるという読みを前提にした批評と研究それ自体にかかわる。〈私小説（性）偏重〉とは、たとえばロマンス語の作家五木寛之が〈ほくは『蒼ざめた馬を見よ』で完全なフィクションからスタートして、何か引き戻されそうになりながらもかろうじて踏みとどまって、まだ私的なことを書いてない……〉自分も傷つき思い出したいくない過去へのイバラの道を分け入っていくことがこわいのでもないんです。日本では、そういうことが非常に評価される部分があるけどね。〉（『対談解説』『ポケットのなかの記憶』集英社文庫）というほどの意味においてである。このことは批評家、またそれ以上に日本近代（現代）文学研究者の研究と批評、その態度にもかかわる。作品論（に限らず）は、終始モチーフ論、つまり作品のむこうがわにいる作家の生活史に作品を反射させるという研究、批評のスタイルをおのずから生じさせることになる。

二十世紀の小説がいわれて久しい。のこり十五年でその二十世紀すらおわろうとしているのにもかかわらず、である。もしかしたら平野さんはまさにその二十世紀の文学をめぐるさまざまな可能性、展開のうしろがわから出発した批評家ではなかったのだろうか。つまり中山和子の『平野謙論』のように平野その人の生活史をさぐらなければほんとうは読めてこないという、そのような平野の批評（作品）とは一体なんだったのだろうか、ということである。その

ことは必ずしも『平野謙論』をおとしめることにはならない。すると『平野謙論』はこんにちの日本近代（現代）文学研究盛行の反証とも読めてくるのではないのか、とわたしには思われてもきたのだ。けれどもほんとうに平野さんの批評ははたしてそれだけのことだったのかしら。

*

現代文学（小説）の発生、その展開のとらえなおし（読みかえ）の要請は、たとえば磯田光一の「昭和五十年代の文学」（机上版『日本近代文学大事典』講談社）のパススペクティブに教ええられる。つまり磯田は昭和五十年代の文学を概観する前提として、まず「小説表現とその振幅」を書き、昭和五十年新年号の「群像」連載座談会「昭和の文学」のその第一回に横光利一をえらび、河上徹太郎、寺田透、保昌正夫が論評していることに注目し、横光の小説表現の内実、その先駆性をこんにちの文学（小説）のゆくえに参照させているということである。おなじ『大事典』の「文学研究の十年」で〈閉鎖的な枠組みのなかで、あるいは文学史的展望を欠いた狭い視野のもとで、やや安易に作品論が書きつがれている現状を否定できない。〉〈作家が作家であることの根拠が作品にあるかぎり、作品を介して作家の虚実をさぐるという方法は基本的に、文学研究の重要な領域を占めつづけるにちがいない。〉と書きつけざるを得なかった三好行雄のコメントをかえりみて思うのは、やはり磯田が〈現代小説の可能性や功罪が、〈戦前から現在にいたる日本の風土の歴史的变化にも大きな関連を持つ〉と書いていたように、そのようにみ

はらしのよくきいた文学研究が求められるということにはかならない。自意識の私小説化をはかり〈引摺る心〉を持って小説の形式を造ることから〈虚構〉にむかう〈表現者〉としての横光の方法を追う栗坪良樹の続稿（『横光利一・改稿の論理と方法』「文学」52巻11号）は、当然磯田の〈小説表現〉をめぐる横光評価にもかかわってくるだろう。

〈表現〉をめぐるの自覚的な読みなおし、読みかえということ、現代文学からさらにさかのぼらせてゆけば、亀井秀雄の『身体・この不思議なるものの文学』（れんが書房新社）につきあたる。『身体・表現のはじまり』（れんが書房新社）『感性の変革』（講談社）について刊行された本書をもって亀井のいわば身体論シリーズ三部作がしめくられているわけだが、いまはその三部作をつらぬくわたしの感想を述べる進はない。『身体・この不思議なるものの文学』についてのみにささやかな頌辞をおくることにしよう。ひとくちにいえば本書には、『当世書生氣質』『浮雲』から『死霊』にいたるまでの、表現の機能の変容、表現近代化の獲得されてゆくプロセスが『うすゆき物語』にはじまり『雨月物語』『南総里見八大伝』などおおくの近世文学、さらには『おふでさき』『大本神論』をコードにして跡づけられている。亀井の方法は文学を「内面」の問題にとじこめてしまうことなく、また作品が表現者を表現者たらしめているということをこえ、表現者の生きた時間が測定され、かつ〈表現〉の時代の鏡となりゆくことが明らかにされることによって、おそらく前田愛の『都市空間のなかの文学』（筑摩書房）の記号論

的な方法などに相互補完されてゆく。ただしさっきわたしは表現近代化のプロセスが跡づけられているとはいったが、それは必ずしもプロセスではなく、各章（全六章）が呼応し、展開はみことだが〈作品〉の事例として、『上海』が、『彼岸過迄』が、『蓬萊曲』がえらばれているという気味あいがなくてもない。小森陽一の「構成力としての文体四」（『異徒』六号）は推理（探偵）小説の翻訳から学んだ〈同伴者の一人称〉の方法が近代小説の〈表現〉の原理に吸収され、表現意識が構成意識と不可分のものとして自覚されてゆく過程を追い、亀井とは視点がことなるが、小説内の話者と読者との関係をもふくめて、表現近代化の機能が問われていたのだった。いやいっそ〈表現近代化〉などというこわばりをすててしまえば、謙敵な国文学研究者からは面罵されそうだが、たとえば堀内守の『教育と笑いの復権』（玉川選書）がわたしにはすこぶるおもしろく刺激的だった。堀内のアジな「仕掛け」は、まるでお釈迦さまの掌であり、漱石は〈生きられた漱石〉となり、〈表現者〉となる。「坊っちゃん」の〈表層における呼応〉から出発し、しだいに深層にむかう〈表現者〉、漱石の〈有意味〉が見えてくるあんばいなのであった。堀内の本格的な漱石論をぜひ読んでみたい。

*

紅野敏郎の増補新編『文学史の園 一九一〇年代』（青英社）が出た。本書のだいたい三分の一の分量が増補されている。二五六ページ分だから、じゅうぶん一冊の量たりうる。二、三編の増補、または新稿のさしかえをもって新編とするならいからすればじつに異

例、気持よい増補新編である。読切連作というおもむきの紅野論文には、その一つ一つにたいへんたのしい新情報がある。へ山も谷も裾野も同時並行的に眺める複眼的思考の必要は、またそれらを「森」といい「園」ともいわしめるのにかにもふさわしい。へ後代から見ればその時点においては見えなかった部分すら確実に見えてくる。群小雑誌にも注意を払う必要があるゆえんである。というモチーフにもつらぬかれたこの大冊は、記実を旨としながら、なお読み手に思いがけぬヒントを提供する。「人文」に連載された志田素琴の「漱石俳句集選致」、その内容を教えてくれ、さらにへあらためて漱石と謡曲、いや漱石と日本の古典との日常的な関係に驚かされる。と紅野はいう。漱石と謡曲、漱石と古典との関係はおそらく俳人漱石にのみ回収してはなるまい。まだ「人間」の覆刻版が出るまえにいちちやく佐藤春夫の「秋刀魚の歌」初出とその異同とをへ紅野氏の紹介で知ったのはわたし一人ではあるまい。と久保忠夫は「漱石とパスカルはか」(「東北学院大学論集」へ一般教育」第七十八号)で、紅野の仕事の意味の一斑を知らせてくれていたが、文学さまざま、人さまざま雑誌さまざまの百科全書、この一冊からこそりおおくを学ぶことができる。

精密な書誌・校訂・解題の範を源高根の「岩波書店版『福永武彦詩集』後記への疑問」(「藝術論集」第一号)に教えられた。へこの後記は単純なあとがきではない。既刊詩集の解題、底本・校本の解説、および本文校訂を内容とするあとがきであるから、福永武彦の詩についての綿密な知識はもとより、書誌ならびに本文批評の正し

い方法が前提とされる。と源高根はいう。岩波書店版『福永武彦詩集』後記にはあらかじめ校訂(校異)の原則がしめされているのだが、源高根によればどうやらその原則じたいに校訂のルール(?)が無視されているばかりではなく、少なからぬ誤記、あいまいな記述があり、きわめて不完全な後記であり、校異でもあるらしい。後記に初出誌はいちおう明示されているが(ここにも誤記が少なくない)、初出誌との校異は「原則」としてははじめからおこなわれていない。源高根のへ私見による校異は、初出誌との校異からはじまり福永の創作詩集のすべてと(へ自筆浄書ノオト)におよぶ。したがって後記の校異のかぎりではまったく見えてこない福永詩のはじまりまでがへ私見による校異によって知らされる。源高根は「そのかみ」のへ校異でへ第一高等学校「校友会雑誌」三五五号の初出には、詩のあとに次のようなあとがきがある。とし、さらに注でこのあとがきについて、へ擬古文で書かれてはいるがこの福永武彦十八歳の文章は、おそらく体験した事実を語っていると私は思う。七歳にして母を喪い、以後父の手によって母を想い出させる一切のものから遠ざけて育てられた福永武彦にとって、ここに記されているような体験は、かけがえのないものであったにちがいない。たとえ現在の「そのかみ」が、かかる体験を昇華した詩となっているにしても。とことわっている。もとより源高根のそれはへ後記への疑問へむけられているのだが、曾根博義の「福永武彦の生成」(「遼河」15)も「そのかみ」の初出「その昔」をつきあわせへたんに語句やルビの違いにとどまらぬ重大な異同が認められる。と

し、「その昔」のあとがきによって福永の「郷愁」の主題が、文学的出発の当初から亡き母への思慕としてはっきりあらわれていたことをつきとめてくれていた。副題に〈年譜風〉とあるように、曾根の関心は福永の年譜づくりから発展しており、福永作品の評価ははじめからむこうがあることを念のためにこわっておこう。

あたらしい川端論の進展を書きとめておく。金井景子の「不幸な花嫁の系譜」(『国文学研究』84集)と「川端康成の郷土意識」(『媒』創刊号)。(不幸な花嫁の系譜)の初期短編小説群、また「牧歌」という小説の構想、いずれもそれらの小説の可能性とその断念、見切りによってやがて川端固有の方法が発見され成立してゆく道筋がとらえられている。生前の『全集』が自選『全集』であり、川端自らによって〈破棄〉された作品のおおさに関心がゆく。戦前の川端の〈一貫性〉(磯田)とはあんがいエチュードのほかないのかもしれない。川端が横光の世代の同行者でありながら、ついに時代の同行者たりえなかったこと、そのことが確認されているといってもよい。川端の文学的実質は戦後にもちこされたとみるべきではないのか。「媒」とともに若い世代(一)からのメッセージで地道だが文学研究の地固め、その真摯のつたわるけれどもない論を二つあげておく。有光隆司「木下幸太郎「入日」の形成」(『上智近代文学研究』第3集)と大本泉「大正五年の正宗白鳥」(『目白近代文学』第5号)。

浜野卓也『童話にみる近代作家の原点』(桜楓社)のあとがきには、浜野の思いのたけが述べられており共感した。その思いのたけ

によって有島武郎以下の童話が論じられ、同時にそれらは童話通史にもなっている。有島といえは江種満子『有島武郎論』(桜楓社)がある。『或る女』論以下、徹して作品の構造、作中人物の形象をめぐって〈執念く取り組んできた〉成果がしめされている。ともによりちかいがわからの感想にきく。

亀井秀雄は〈人間関係に心的に呪縛され〉、〈その関係のなかの誰れか一人に自分の心身が同化されてしまう〉、そのように〈共軛感染〉された悪しき事態に国文学研究者の世界がおちこんでいると断じていた。わたしがみなさんによって生かされ生きていることを心から感謝しつつ、亀井の慨嘆からそれでもなおこの小文がまぬかれていることを切にいのる。やくたいもないわたしも(は)、国文学研究者の一人につらなっている。予定の枚数はすでこえている。

(一月二十三日稿)

八幡藪迷子の弁

——文学史と取り組んで——

清 水 孝 純

昨年の全国大会で芥川龍之介に関するシンポジウムが行われた。席上パネリストの一人大久保典夫氏の『物語現代文学史——一九二〇年代』をとりあげて、前田愛氏が、一九二〇年代という設定に賛意を表しつつも、なお旧来の文学史観のしつぽが、ついていると批判した。そのとき大久保氏は文学史を書くことの困難にふれ、皆さんがそれぞれに文学史をお書きになるといって答えた。その間のやりとりがどういうものだったか、詳細な点について正確には想い起せないのだが、その大久保氏の言葉だけは、思いあまった叫びのようになり、私の耳に残った。それは前田氏の批判に対しての、それならあなたも文学史なるものを書いてごらんになるがいい、といったいわば挑戦的言辭ともとれたろうが、私には別様に響いた。なぜなら、私自身も、当時文学史なるもので苦しんでいたからである。

大久保氏は『物語現代文学史』の「あとがき」で、「文学史というのとは一種の八幡藪で、ある断念（切り捨てということ）がなければ

は出来ません。その点で、わたしの文学史もある種の偏向を免れないでしょう。書いてみて、文学史というものの難かしさがよく分かりました。」と記している。先の大久保氏の叫びには、この「あとがき」の感慨が背後にあった。たしかに文学年表なるものを一瞥するだけで、それを史的秩序に並べることの困難は誰しも経験することであろう。そこに文学史家はなんらかの整理を行うに当って、多くの事象を切り捨てざるをえない。その切り捨てたところを批判されたとしたら、文学史家は浮ぶ瀬がないともいえる。もっとも前田氏の批判が、そのようなものであったというのではなく、大久保氏の史観自体の問題であったと思われるが。とにかく、大久保氏の、「皆さんがそれぞれに文学史をお書きになるといい」という言葉は、文学史という得体の知れぬ難物に取っ組んできた人ののっぴきならぬ叫びであったことは確かだろう。

*

文学史というものの難かしさは、恐らく文学というものの性格と深くかかわっている。通常の学問の歴史なら、それは元来が普遍的認識の叙述なのだから、その学問の授受伝達の展開の歴史として、ひとつの連続性をもって眺めることが可能だろう。しかし文学史というものに、そのような意味での連続性があるかどうか。文学者は、認識の普遍性とか一般性からむしろ逸脱しようという存在だろう。彼は、なによりも、自己の生の独自性の自負に立ち、マイクロモスを築く。他と際立つことがその独創性のあかしなのだ。しかし、その独創性たるや、彼固有の生に深く根ざしている。しかし、個的な性格を帯びたのが文学であり、連続性よりむしろ、断続性こそその自負とみえる。H・R・ヤウスは『挑発としての文学史』日本語版への序文で「文学と芸術の歴史は、総じてあまりに長い間、作家と作品の歴史であり続けた」と冒頭記しているが、そのように文学史が「作家と作品の歴史」であったのも、以上のごとき文学の特質からいって無理からぬ気もする。しかし、文学史が、そのようなものであれば、これは結局文学辞典の項目を時代的序列に並べたものと等しくなり、文学史の史としての意味はどこにあるかといいたくもなる。

ヤウスはその点でマルクス主義芸術論とロシア・フォルミズムの寄与を評価しつつ、それを一歩進めるものとして受容史を説く。このヤウスの見解は大変示唆的だが、いろいろな反論もあるらしいことは、訳者の「あとがき」に記しているところだ。この点を詳述する余裕はないが、ヤウスの見解が、具体的に文学史執筆の上で、ど

れほど有効かについては、論議が必要だろうし、また受容史が文学史に全面的にかわるものとも思われない。作家の創作活動にこそ文学史を文学史たらしめる推進力があるからである。いま歴史的なるものを、そのあらゆる契機において考えるならば、作品が生まれるところ、作家の創作活動として漠然と考えられるところに、まずそれらの諸契機は働きかけているだろう。歴史というものが、個人の勝手気儘な生存の集大成の中に、おのずと自己を貫きつつ、一方またそこから醸成されてゆくあるヴェクトルの集合体と考えられるとしたら、文学の歴史もまた、とりわけきわだった個的意識の強烈な作家群による個性の独自の発動とも見られるその作品群の集大成を貫くなにかなのだろうが、そのなにかをひとつに限定することはきわめて難しい。マルクス主義は下部構造に究極的な根拠を求め、フォルミズムはジャンルの進化といったものにそれを求める。言語に着目すれば、表現の歴史というものが見えてくる。それぞれに真理はあるが、しかし、それが全てではありえない。その他、時代精神、文壇、伝統、内外を問わず先行の、同時代のもろもろの作品、さらには他芸術・思想の影響、あるいはユングのいう集団無意識なるものの力、要するに作家の創作活動という、いわば現場に働いているはずの歴史的形成功力ともいべきものは、多岐複雑をきわめているといいたい。

作品はおそらくこのようなさまざまな契機によって生み出されてくる。これらの契機イコール作品でないことはいまでもないが、もし文学史というものに連続性というものがあるとすれば、それは、

そのような基盤の上に立てられねばならないだろう。そして、このような観点は、作品論と深くかかわるものであろう。なぜなら、作品の読解は右のごとき多面的な契機を読みとることなしには不可能だからだ。

*

文学史をどう書くか、に悩みながら漠然と以上のように考えた。すでに近代日本文学史には、すぐれた数々の先行の大家による業績がある。それらの要約を書いたところでなんの意味があるか。それになによりも従来の文学史なるものが持っている史的・性格なるものももう一度点検される必要があるだろうとも思った。そのような問題性にこづかれながら、以上のようなことを考えたのである。

従来の日本近代文学史の史的・性格は、多分に史観によっていたと思われる。史観とはなにか。さまざまな史観があるが、結局のところ、史観とは現象と現象とを結ぶ糸ともいべきものなのである。近代自我史観というものがあれば、近代的自我の覚醒という糸にそって作品・作家が並べられ、評価される。作品・作家自体にそのような志向があるかのごとく関係づけられる。しかし、作品はどこまでも多面的なものだから、そういう史観は一面的たるをまぬがれない。さらに、そういう立場からは、近代自我解放という志向にそわない作品・作家はその上に浮べることが困難になる。いずれにせよ、史観というものは、多かれ少かれそのような傾向を帯びるにちがいない。

これを読者の側からすれば、作品をそのような選択によって与え

られるということになる。そして、作品あるいは作家の評価というもの、そのように形成されるや、それは、文学史という一種の権威のもとに、絶対化される傾向を有するにいたるだろう。そして、そのような評価はいつの間にか一般化されてゆく。

文学史がもし今日人気がないとしたら、そのような先入観を読者に与えてしまうそのシエマ的性格によるのだろう。いわばすっかり定型化してしまった文学事象・作品・作家の評価というものは、文学研究・批評において生産性を失ってしまったといえるだろう。読者は、それらの評価を拝聴するしかないのだから。

その点で「日本近代文学」第三十一集〈展望〉欄で鈴木貞美氏の「近・現代文芸史への危言」は同感されるころの多い見解であった。氏は、「何を見ても、何を読んでも、日本の近・現代の文芸の歴史の見直しが迫られているように感じられてならない。そんな状態がこの数年続いている」と書き出して、大正期におけるミステリーの系譜についての考察をすすめているのだが、論の主旨は、文学史へのアプローチを妨げるシエマというもののへの警告である。氏は、「ミステリーの手法という観察格子」を用いて、従来の文学史を読み直そうというのであるが、「純文学→大衆文学、近代的本格小説→私小説、前衛→伝統保守、などといういつからか私たちを縛り続けてきたつまらない観察格子をとりはらって、ただまっすぐに作品を読んでみることにしよう」と浮かび出てくる系譜を、時代の精神史の中に位置づけてゆくしかないのだ、と私は思う」と提言している。

この提言には全面的に賛成したい。外面からつなげる史的認識ではなく、作品の内部に脈絡するものに着目すること、「浮かび出てくる糸譜」とは、そういうものなのだろう。しかもそれは作品の解読へと道を開いているものであり、文学史家の与える作品・作家の位置づけの典型的なものと、本質的に異ったものであり、読者もまた自由な判断・創造性をもってそこに入りこむことが可能になるだろう。それはいわば開かれた文学史ともいえるべきものであり、読者はそこに参加することにより、そこに扱われた対象に対して、彼自身の光学を創ってゆくという意味で生産的なものであるのだろう。

*

開かれた文学史とは、いかえれば機能的な文学史ということになるか。与えられたドグマであることをやめて、活性化された認識として、作品の読解にも導きの糸となることきものである。

そういう点でいえば、近頃評判の高い亀井秀雄氏の『感性の変革』(83・6)など、これをいわば開かれた文学史と見ることも可能だろうと思われた。表現の構造分析を通して、『感性の変革』のダイナミズムが見事にテクストの深層から浮き彫りにされる。個々の読みに関しては、必ずしも賛成できかねる面が多々あるにしても、豊かな問題性の前に読者を立たせるといふ点で、まさに、それは読者自身の光学への挑戦なのだ、という意味で、すぐれてそれは開かれた文学史といえるだろうと思う。

開かれた文学史においては、結論を与えるよりも、むしろ、先に述べた作品形成の諸契機を、その豊かさにおいて示すことが望まれ

るだろう。一般的に従来の文学史は、線的な叙述が中心で、面的な叙述がなされることは少なかつたように思う。面的な叙述、つまり、ある時代を時間軸に対して輪切りにする叙述である。

もう七、八年前のことだが、パリ第三大学教授 J・J・オリガス氏の日本文学の講義に出たことがある。このときの氏の講義は一九七五年から七六年にかけて、その二年間にあらわれた日本現代文学のあれこれを、パノラミックな展望のもとにとらえようとするものであった。これ自体、個々の作家・作品を線的な持続においてとらえることにならされているわれわれ日本人の意表をつくものであったが、さらに驚くべきことは、それがあらゆる文芸のジャンルにわたっているのみならず、当時の落語ブームや、「マザー・グースの歌」の爆発的人気に至るまでという具合に、純文学はいうまでもなく、大衆文学の領域をもこえて演芸、芸能などのジャンルに関する著作までも包括しようというものであった。

このような発想が出てくる根拠は、日本現代文学研究というものを、広く日本研究というものの中に浮べてみるというところにあるのだろう。たしかに、外国人にとって、このような展望は、日本の現代理解のため有効であるに違いない。しかし、これをひるがえって、日本人の外国文学理解に置きかえてみるとどうだろうか。寡聞にして、日本の外国文学の授業で、このような発想による外国文学へのアプローチがあったかどうかは知らないが、とにかく、このように輪切りにされた平面の中に、多様な文化現象が並べられているのを見ると、それぞれ単独に取り出されてはそれほど変哲もなくみ

えたものが、俄然興味をそそる光彩を放って浮び上がってきたように感じられたことも事実である。そして、そのような輪切りの面で見ると、それまでは漠然とした背景の中に置かれていた純文学の作品も、なにかしらくっきりと遠近法を持った陰影の中に浮びあがってくるのである。

*

昨年十二月号「国文学解釈と鑑賞」の「大衆文学の世界」特集で尾崎秀樹氏が外国の日本文学研究者で大衆文学に関心を示す人がふえたこと、また彼らは共通して日本で純文学と大衆文学の二つのジャンルがかつて形成され、かつ現在その境界があいまいになってきていることに興味を持っていると記している。これなども、オリガス氏と同じ発想を示すものであろう。これは、単に、大衆文学が外国の日本文学研究者にとって好奇心をそそる対象であるからだとか、彼らが従来の文学史的思考の拘束から自由だということだけによるものではないだろう。大衆文学のみならず、大衆芸能まで一望のものにおさめる光学は、そもそもポリフォニックといえるだろう。先に、オリガス氏の輪切りの試みによって、俄然一時期の文学的風光が興味深く一変したと記したが、それは、そのようにして並べられた文学的営為のおおのが、自己を主張し合い、緊張・反発・調和・対立・葛藤の磁場に置かれて、そのあがる光度を増大することによるのだろう。これ自体ひとつのドラマと見えてきはしまいか。ドストエフスキの創作方法をポリフォニック的と規定したのは周知のごとくバフチンだが、そのドストエフスキの源流にはシェー

クスピアがあるだろう。この豊饒きわまりない世界は、それこそ聖も俗もすっぽりかかえこんだ祝祭的空間だろうが、そのような文学空間に親しんできているだろう外国の研究者にとって、純文学と大衆文学とをひとしなみに眺める発想は、むしろ当然といえるかもしれない。

日本の近代文学の場合ひとつの作品の中にポリフォニックな世界が包摂されているというよりは、時代の文学現象全体において、ポリフォニックな空間が現出したのではないか。平野謙の三派鼎立論の人氣のある所以も、文壇現象をいわばひとつの劇と見たてるその把握のポリフォニック的面白さにあったのだし、小林秀雄の「様々な意匠」の着想の卓抜も、コメディ・リテラールという視点からする文壇のパノラマ的展望によるものだったと思う。

このように輪切りにされて、われわれの前に開かれた文学現象のパノラマ的景観は、もはや史観によって整備された範型であること止めて、多面的な知的刺激を呼びますものとなるだろう。

*

〈こゝのあと思索〉とやら、以上は、書き終った原稿を眺めながらの、苦い反省とまでもゆかないたわごとである。最後に、大久保氏の叫びをこゝでもう一度繰り返そう。〈皆さんもそれぞれに文学史をお書きになるといい〉。

展 望

こ と ば ・ 生 活 ・ 研 究

昨年四月初めからの八か月余りのパリ滞在を終えて帰国したばかりの年末のある日、用事をすませた後、ひさしぶりに神田の書店をのぞいてみたことがある。新しい雑誌、新しいシリーズ、そして新しい書き手のものを筆頭にした書物の群——畑だった場所に巨大なビルが急に建ったかのような変化の激しさに、一瞬その世界にすつと入って行けず違和感を覚えざるを得なかったように思う。帰国の時は時差の影響を余り受けなかったわたくしだが、この体験の後しばらくは、書店をのぞくことに不思議なためらいを感じたりした。

海外に行くことが日常的なことになりつつある現在だが、初めての海外での在外研究の日々を家族と共に送ったわたくしにとつて、この八か月余りはこれまでになかったような驚きの連続だったようにも思う。カルチエ・ラタンの一角に住み、大学の日本学科を訪れたり、ソルボンヌ近くの書店をのぞいてみたりもしたが、そうしたことの紹介は、今のわたくしの任ではないだろう。外国での生活の

意味が、つきつめれば自分自身を発見することに他ならないとすれば、今のわたくしに課せられているのは、激しい研究動向から距離を置いて、そうした距離を逆に生かす形で自分の感じた驚きの内実を見つめ、新たな出発に向けて歩み出すことに違いない。研究の激動に拮抗出来るだけの内部の充実につとめること——外国滞在という現実でわたくしが強いられることは、実はそうした文学研究のアルファでありオメガに他ならないのだから。

かつて戦時中に山形県に疎開した横光利一は、『夜の靴』（一九四七・一一刊）の中で、「私は東京から一冊の本も、一枚の原稿用紙も持つて来てゐない。職業上の必需品を携帯しなかつたのは、どれほど職業から隔離され得られるものか験しても見たかつたのだが」云々と記したことがある。ものを見ることの意味を再検討しようという試みに他ならないが、逆に時代の中心にいた横光の背負った現実の重さ、そして横光に残されていた日々を考えると、こうしたこ

中 島 国 彦

とばに痛ましさすら感じてしまう。人事ではないだろう。わたくしも横光がヨーロッパに渡ったのと同じ年齢で在外研究の日々を送ったのであり、その若き日に外国に渡るのとかかなり違う性格を持っているようにも思う。それはわたくしの場合、戦後の文学研究の一種の高度成長の季節に、その影響を受けながら学んで来たという体験の重さを、良い意味でも悪い意味でも引き受けなければならぬという現実と関連する。遅ればせながら、石崎等氏が編んだ日本文学研究資料叢書『日本文学研究の方法 近代編』（一九八四・七、有精堂）を手にし、そのことを改めて思わずにはいられない。

*

たとえ八か月余りでも、勤務先での日常的な仕事から離れてみると、自分のやって来た研究の内幕が、新しい場所での日々の生活とどう結び付くかという問題にぶつからざるを得ないだろう。こうした問題について、これとこれを調べに行く、という割り切り方なら、そうした心配は無用だ。そうではなく、自分の眼の前に広がる新たな現実に対し、自分がどう具体的に情況把握をし、判断し、行動するかという本当の意味での生活を送ろうとするなら、なまじっかの十年、二十年の研究体験は場合によっては足かせになるかも知れないのである。

たとえば、十数年前に「フォルシュングとしての学問」の意味を説いた内田義彦氏は、つい最近でも「経験科学の名による日常経験の無視・軽蔑」を問題にして、次のように指摘する。

もともと人間くさく、日常経験にもっとも近いはずの、そしてそのことを意識しているはずのわれわれ社会学者も、ふりかえてみるとそうです。学問探求の名において、生活現実に即した日常経験と手を切り、つまりは事実上これを軽蔑して、もっぱら学問の世界に閉じこもる。専門の学術に日夜けんさんを重ねるうちに、次第に知恵を失い、ものを見とどける眼と才覚を奪われて、生活現実の上ではまことに見すばらしい経験の所有者となって人をひきつけるに足る話術のみか話題、一つ持たぬ事実にと気づかされて呆然とする——あるいは呆然ともしない——のが常だ、とまではいいませんが、そういう絶対的な法則が強く働いていてそこから逃れることは至難のわざ、ということを意識させられます。（『読書と社会科学』、一九八五・一、岩波新書）

こうした事情は、研究や学問という行為に潜む本質的なアポリアなのだろうか。それとも、それをアポリアと感ずること自体の中に、もうすでに問題が存在するのだろうか。

パリ滞在の間、しばらくロンドンの町を歩く機会があった。人並みに漱石の下宿跡を訪ね、漱石の使っていた部屋に立ったりもした。今、内田氏の文章を写しながら、文字通り人生の半ばにおいて、その下宿の一室で「学問の世界」に身を浸そうとした漱石の姿を、改めて思い出さざるを得ない。その「学問の世界」の質の違い——わたくしたちは、その後の漱石の歩みを思い浮かべつつ、自分たちの研究の実体を見据え、改めて漱石が内田氏の指摘するような

「日常経験の無視・軽蔑」からどうして脱出出来たのかについて問う直さねばならない。その問いに答えを用意出来ずに、単なる研究史の流れに乗る形で漱石研究が成り立つとしたら、それは奇妙なことだといわざるを得ないだろう。論理の世界においては仮説は有効かも知れないが、人間の生活の一瞬一瞬においては、それは何の力にもならないのである。日常生活において人に強い働きかけが出来なかつたら、どうして強い印象を生み出す研究などが成立するだろうか。

もとよりわたくしは、緻密な資料調査や新鮮な角度からの作品の読みを軽視しているわけではない。横光の名を出したので、『旅愁』の文学世界に触れば、もちろんパリ生活を送れば作品への視点も少しずつでも豊富になる。千鶴子が入りする「ブレイドリ・オネーの頭取さんのサロン」も、そうか、どこの町角にもあるあの大手の銀行クレディ・リオネ *Crédit Lyonnais* のことか、と小さな発見をすれば、「金銭の不足な自分の勉強」という矢代との経済的側面からの構図も明瞭になるし、パリ十六区とモンパルナスの相違を肌で感じれば、作品の地理的分析への手がかりにさえなるだろう。作中にオペラが効果的に使われている『旅愁』だが、昔の新聞を調査すれば、パリ滞在中の横光がオペラ座で『椿姫』を見る可能性は全くなかったこと、つまりあのシーンは横光のパリ体験のみによって書かれているのではないという、作品造型上の問題すら出て来るのである。

そうした調査が、おもしろくないわけでは決してない。が、一方

で、そうした調査が自己完結してしまっただけという意味があるだろう、という問いかけもなくならないのである。調べることは確かにおもしろい。けれどもそのおもしろさは、文学研究の根源にあるはずの自己の真の内的な充実と結びつくとは限らない場合も、けっこう多いのではあるまいか。調べれば調べるほど、その調べる主体である人間の見すばらしさが顕在化してしまうのでは、問題は逆なのである。

自分の身につけた方法が有効である対象をあれこれさがしまわたり、研究の遅れている作家や作品を敏感にキャッチし、いち早く取り組んで成果を出す、という風潮が目立つように思える。そうしたぬり、絵の姿勢からは、絵画の持つ豊かなふくらみの世界は現われて来ないだろう。機械の操作は巧みでも、その背後にあるはずの人間の眼が弱ければ、どこかで行き詰まりが生じるはずである。

*

昨年末に書店に立ち寄った時、わたくしは二冊の本を購入した。数多い本の中からわたくしが帰国後最初の本として選んだのが、越智治雄氏の遺著『近代文学成立期の研究』（一九八四・六、岩波書店）と宇佐見英治・志村ふくみ両氏の対談と往復書簡『一茎有情』（一九八四・一二、用美社）である。変わった組み合わせだが、今から思うとわたくしなりの思い入れがあったようだ。越智氏の遺著を手にして、最近の明治初期文学の新しい研究の隆盛の中に、この本が妙な形で組み込まれないように、と願わずにはいられない。本

来孤立した世界としての『漱石私論』の個性的なモノローグが、かつて漱石研究史という現象の平面の中に、拡散されて位置づけられ理解された、という不幸な歴史を知っているわたくしたちは、近代文学の青春の多様な息吹きが著者のそれと響いているという事実を、忘れずに読み取る必要があるだろう。

越智氏の遺著がことばの世界との交感の記録だとすれば、藍という不思議な生き物との交感に生きているのが志村ふくみ氏ということになるうか。ひさしぶりに前著『一色一生』を取り出してみると、「藍のこと」という新聞の切り抜き（なまけて日付などのメモを忘れている）が出て来た。こんな一節がある。

深の仕込みから、藍の終焉を見送るまで、日々藍から目をはなすことはなく、朝、甕のふたをあけた時の顔の色、艶、建ち上がりの腰の力、におい、味、手ざわり等、五感のすべてを働かせて、かすかな変化も見のがすことなく、竹の權を甕にさし入れて、まわしはじめると、それらの思いが一本の權をとおして、甕の中の流れでゆくのがよくわかる。

この一節を読み返しながら、わたくしたちは一本の權を通して藍と交流するように、ことばの世界とのひそかなつながりを本当に持って来たろうか、と思わずにはいられないでいる。「ひそかな」と書いたが、それは精神の一部分が働いているのでは決していない。全精神を集中してことばの世界に接し、本当に選び抜かれたことばで反応しているか、が問題なのだ。根源的なものほど、簡素で美しい。もし、文学研究という世界があり、その存在が前提となつて精

神を動かす毎日があるとしたら、もうそれは何かに毒されているではあるまいか。自分のなまの姿が現われるのが怖いので、わたくしたちは何かに精神をはめ込む形で逃げようとしているのかも知れない。研究者意識などは、その最たるものといえるようにも思う。

こうした問題にこだわりながら、わたくしは一方で、例えば芳賀徹氏の名著『絵画の領分―近代日本比較文化史研究―』（一九八四・四、朝日新聞社）のような存在をどう見ると考え続けている。所謂近代文学研究という既成の枠を越えた学際的な仕事、という意味あいだけではない。こうした仕事を成り立たせる精神のかたちが、やはり気になるのである。

そうしたさなか、「みすず」（一九八五・一）の「一九八四年読書アンケート」で、杉本秀太郎氏がこの本に触れているのが眼に入った。杉本氏は、加藤一雄『京都画壇周辺』（一九八四・一〇、用美社）を「当世風を完全に拒否した批評の成果」とし、清水徹『書物の夢・夢の書物』（同・一〇、筑摩書房）を「当世風を完全に受理した批評の成果」とするが、それは結果としての規定に違いない。

「拒否」であろうと「受理」であろうと、「当世風」という現象に囚われている限り、精神は本来の姿を現わさない。「当世風」に絶えず眼を向けていながらも、その奥から自然ににじみ出て来る強烈な何かこそ、その人の本来の姿であろう。

杉本氏の『絵画の領分』評は、こうである。

右二著いずれからも同じくらい距たっている。見るもの、聞くもの、自分の考えることが、一様におもしろくてたまらない

という精神の産物。

『絵画の領分』の魅力は、恐らくここに評された精神のかたちが、何の飾りもなくそのままの全体に投影されていることであろう。「研究」とか「方法」といった次元を越えたところで精神が動き、すさまじいまでにその軌跡が記録される。最近の前田愛氏の仕事などにもその性格上一脈通ずるものがあるように思えるが、正に「おもしろくてたまらない」ということが自己増殖を遂げているわけだ。今のわたくしには、その是非を論ずるだけの余裕はない。ただ、こうしたエネルギーのあり方が存在するという事実を前にして、さまざまな位相をもって現われる日々の現実の中で、自分自身の立脚点をどのあたりに置くべきかを、もう一度確かめようとしているだけなのである。

別にそうしたな^かじ^きりとしての反省は、海外生活によってのみもたらされるものではないだろう。日々の研究生活の中にあつて、流れに流されず自分を確かめようとする意志こそ、何にもまして大切なもののように思う。

(一九八五・三・一〇)

在米時代の東海散士

——二枚の写真から——

大沼敏男

東海散士柴四朗の伝記研究の基礎的文獻としては、柳田泉氏の『佳人之奇遇』と東海散士（『政治小説研究』上巻、昭42・8・春秋社）があるが、そこでは米国留学時代の散士に関する詳細な言及は少ない。周知のごとく「佳人之奇遇」は初編から巻九までの舞台を散士留学中の米国での出来事としており、そこに散士の友人も登場し、交遊も描かれている。これらの点からすると、この時代の散士の実際の行動や交遊は最も注目に値することは勿論であるが、筆者の最近の調査で、この問題の一斑が明らかになり、あわせてそれに関する二枚の写真を手し得た。そこでこれらを散士の伝記補遺として、ここに紹介したく思う。

豊川良平らの仲介で岩崎家の出資によつ

て米国留学が実現することとなった散士は、明治十二年（一八七九）一月渡米し、以前に世話になった横浜税関局長柳谷謙太郎がサンフランシスコ領事となって赴任していたので、同地に滞在、商法学校 Pacific Business College に入学し勉学に励んだ。

「佳人之奇遇」巻一では散士の友人で鉄硯なる人物が登場し、明治十四年（一八八八）暮春、ボストンで散士と漢詩の唱和をする場面がある。この鉄硯は実名を榑原浩逸という。鉄硯は安政元年（一八五四）十一月、泉州岸和田藩士として生まれ、藩儒土屋鳳州に師事して漢学を修めたが、漢詩を巧みにし、書道南画を善くするが、刀の鑑定をも行ない、この方が一流ではなかったとも伝えられる。巻十五で紅蓮が吟ずる爆裂弾の漢詩は、鉄硯作の「爆裂彈擬愛人

作」（『経世評論』第九号、明24・4・5）であることは既に拙稿『佳人之奇遇』成立考証序説（『文学』一九八三・九）で指摘したが、木下彪氏の御教示では、鉄硯は昭和初期の南画の同人の会にもしばしば姿を見せ、「佳人之奇遇」中の漢詩の多くは自分の作であると誇称していたという。

また散士が「佳人之奇遇」の草稿の文飾潤色の出来る青年文人の選択を鉄硯に依頼し、鉄硯が知り合いの漢学青年の中から西村天囚、高橋太華、鈴木天眼の三人を紹介したものであるとも伝えられる（千葉掬香氏「故榑原鉄硯先生と『佳人之奇遇』」、『丁酉倫理会倫理講演集』所収、昭13・7）。

犬養毅が慶応義塾に入学したのが明治九年（一八七六）三月六日、同年二月二十一日に鉄硯も同塾に入学し、互いに趣味が同じことから意気投合して知己となったが、鉄硯と散士との関係は、この犬養を介してのことであろう。鉄硯は同塾卒業後の明治十三年（一八八〇）十一月、福沢諭吉の勧めによって鉄道事業研究のために渡米した。サンフランシスコ到着はその旅程を考慮すれば同年十二月であろう、同地に滞在

していた散士と再会し旧交を温めた。巻一の鉄硯の唱和の漢詩の一部「想起去年桑湾曲。館亭夜雨話平生。当時聽君麤豪語。識君胸間万丈虹氣橫」は、この再会を描いたものである。この後「三日又相別。任意各々分析。東去我踏六巒山頭雪。西留君哦太平洋間月」とあるように二人は別れ、鉄硯はボストンに足を向け、散士はしばらくサンフランシスコに滞在し、Pacific Business College を明治十三年十二月十七日に卒業（会津若松市立図書館所蔵「柴四朗卒業証書」）、鉄硯を追ってボストンに行く。

さて散士より早くボストンに到着した鉄硯は、旧岸和田藩主岡部長職の紹介により、同地の鉄道監査官キンスレーなる人物を知り、その縁故によってオールドコロニーという鉄道会社に入社して、当初の目的である鉄道事業研究調査に従事していた。その折に散士がやってきて「君復蓬頭野服歌、鴻鵠来。相逢大都十字街」のごとくに再会し、巻一に記されたようにここに二人の漢詩の唱和がはじまるのである。

「佳人之奇遇」のみならず、「東洋之佳人」(明21)、「埃及近世史」(同22)の散士

の諸著作、また末広鉄腸「雪中梅」(同19)や散士の友人仲間の犬養や尾崎行雄、増島六一郎らの多数の著作を刊行したのは博文堂主人原田庄左衛門である。庄左衛門は忍藩(埼玉県行田市)土先代原田庄左衛門の長男、幼名を清太郎といい、後に庄左衛門を襲名した(行田市史編纂委員会編「行田市史」下巻、一九六四・11、行田市役所)。書肆博文堂は先代庄左衛門が忍の山鳥小路で明治二年(一八六九)に開いたものである(佐々木剛三氏「清朝秘宝の日本流転」、「芸術新潮」、一九六五・九)。

この清太郎に一人の弟がいた。幼名を朝之助といい、後に小川家の養子となり、改名して一真、明治大正期の著名な写真家であり、明治二十二年(一八八九)十月、岡倉天心が刊行した美術雑誌「国華」に協力した小川一真その人である。写真術修得の念止み難かった一真は、横浜に出て警察の通弁をしながら渡米の機を待ち望んでおり、明治十五年(一八八二)、米国東洋艦隊のスタラ号が横浜に寄港した折に艦長クーパーに依頼して水兵となって同艦に乗り込み、渡米するのであるが、一真の渡米以前には

散士らとの交渉はなかったようである。渡米後の一真はクーパーの紹介でボストンのハスチング写真館に行き、しばらくの間写真製版等の技術を学んでいた。

鉄硯柳原浩逸がボストンで鉄道研究調査に従事していたことは前述のごとくだが、当時同地に滞在していた日本人の数も少なかったこともあり、一真はそれまで面識のなかった鉄硯と出会い、自分が写真術で身を立てるために渡米した由を語った。鉄硯はその志と苦学の様子に心から同情し、在英中の岡部長職に通信して学資の補助をうけさせ一真の勉強を助けたのであった(松尾樹明氏「小川一真物語」、「印刷雑誌」、昭14・9・同15・6)。

このように一真と鉄硯はボストンで互いに知己となったが、この一真と鉄硯の関係、鉄硯と散士の関係、一真と庄左衛門の関係さらに庄左衛門を犬養に紹介したのが一真であるという小川亨氏の御教示をあわせ考えれば、散士及びその仲間を博文堂に結びあわせたのは、一真をめぐることの在米時代の交遊とみてよい。

散士が在米の折に交遊した人々は、一真

鉄硯の他に、南部藩家老野辺地尚義の長子として出生し、明治十五年工部大学校卒業後渡米、帰国後に九州鉄道の技師長、岩倉鉄道学校初代校長などを歴任した工学博士野辺地久記（日本交通協会編「鉄道先人

非公開

録、昭47・10、日本停車場株式会社出版事業部）、及び関西の紡績業に従事して功績を残した鈴木守蔵（写真1附載の略歴に拠る）、いずれも国家有為の人材たらんと米国で実学に励む人々たちであった。現在

残されているのは、時期は明らかでないが、散士らがボストンで撮影した記念写真である（写真1）

散士がフィラデルフィアにやってきて、ペンシルバニア大学で経済学を学んだことは広く知られているが、散士が入学したのは同大学の College Department の一つであるワートンスクール (Wharton School) であった。入学時期は定かでないが、上野格氏の論文「続 東海散士（柴四朗）の蔵書―明治初期経済学導入史の一駒―」（成城大学「経済研究」第64号、昭54・2）の調査では、同校はジュニア、シニアの二年で課程が終了し、それぞれ一年が二学期（九月―一月、二月―五月）にわかれ、散士卒業が明治十七年（一八八四）六月十三日（会津若松市立図書館所蔵「柴四朗卒業証書」）であることから逆算すれば、入学は明治十五年（一八八二）九月と推測し得る。

このワートンスクールの設立の由来、散士の師事した教師などについては、前掲の上野氏の論文と Steven. A. Saas 「The Pragmatic Imagination, A History of

the Wharton School 1881-1981」(University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982) によってその輪郭が明らかになった。

ワートンスクールはジョーゼフ・ワートン (Joseph Wharton) がペンシルバニア大学に密附した資金を基にして設立されたが、このワートンという人物は鉛、亜鉛、ニッケル、製鉄で産を成した実業家であって、当時の米国では彼が従事していた鉱業は外国との競争に悩まされていた。その為にワートンはフィラデルフィアの保護貿易主義の指導者ケアリ (Henry C. Carey, 1793-1879) のサロンに加わるなどして熱心な保護貿易主義者になっていた。

このワートンには実業の後継者となるべき息子がいなかった。そこでワートンは自己と同じ階級に属し、富と才能を継承し得る米国青年達を新しい米国実業界の指導者として養成することを考え、ワートンメン (Wharton Men) と称される実業家の卵達を教育する学校の設立に思い至り、明治十四年 (一八八一) にペンシルバニア大学に

資金十万ドルを送り、ここに開校されたのがワートンスクールである。

この学校の初代学部長として選任されたのは、散士の直接の師で「徹底したイギリス嫌いの保護主義者」(上野氏前掲論文) であったトンプソン (Robert Ellis Tompson) である。アイルランドのアルスターに出生したトンプソンは、一八四五年の馬鈴薯飢饉後に、わずかな金を持った両親とともにフィラデルフィアに移住してきた。

トンプソンはペンシルバニア大学を卒業し、母校の数学とラテン語の教師となり、後に米国で最初の社会科学 (Social Science) の教授となり、さらに神学を学び牧師にもなっている。またトンプソンは若い頃からケアリのサロンの常連で、トンプソンの思想は同地の製造業者に高く評価され、後にワートンに見出されて学部長となるわけである。

学部長トンプソンはその主要科目をほとんど一人でこなすことになった。自分の執筆した教科書を用いて学生に社会科学の基礎知識を与えた後、「賃金問題」「金銭の歴史と役割」「地方税、州税、国税」「工業、

商業、流通」といったテーマに入り、関税問題から共産主義、教育に到るまでの「現代の争点」を取りあげて講義した。そしてその初期の講義はアダム・スミスやリカードらの英国経済学派への反駁と、ケアリとその弟子達のフィラデルフィア学派の理論の優越性の主張であった。

トンプソンは聖職に在るものとして、アダム・スミスらの英国経済学派を攻撃し、スミスとその弟子達は人間相互の関係について考えていないと指摘する。例えば「分業」というのは人間の生まれながらの「利己心」と「物を交換し、交易する性質」から派生するとのスミスの考え方は、トンプソンにいわせれば十八世紀啓蒙運動の無神論の影響であって、社会の中で生きるという人間の本能が無視されているという。

「分業」というのは、人間の、社会に対する関わりに端を発し、この社会に関わる力こそが、個人に対してその能力に応じた専門を持たせ、その後互いに他者が依存し合うことによって市場やその他の機構を発展させる、社会という単位に規定されるのが「分業」であるとトンプソンは主張し

た。さらにまた自由と正義を維持して弱きを助け、健康を促して教育を普及するといった正しい国があつてこそ、はじめて互いに信頼して関わり合うことによる利益が生じるのであると教えた。

トンプソンはまた自由貿易主義を攻撃して、それは対等な国々相互の取り引きというよりもっと醜い、貢物を納めるような制度を促進する主張した。この観点からトンプソンは経済の歴史をふり返って、自由貿易は今日我々が「中心」と「周辺」と呼ぶような、富と力と技術が中心地域に集中してしまふような世界構造を促進すると警告し、インド、ポルトガル、トルコ等のかつては繁栄しながらも、自由貿易市場における英国との競争によって産業が縮少してしまった国々の例をあげてそのことを説明した。そしてこうした弱体化した「周辺」の国々は、「中心」の国々に膨大な量の原材料や労働力を提供し、その代りに製品を輸入する他はなく、貧しい国々は永久に貧しくあり続けるというのがその結論であつた（以上の記述は Sess 前掲書 P 3—P 44 に拠る）。

散士は後年、このワートンスクールでの勉学について左記のごとく述べている。

余カ経済学ニ志シヌヤ負フテ米国ニ遊学スルヤ先生没後（ケアリを指す——大沼注）数年親シク其教諭ヲ受クル能ハサリシモ先生ノ高弟ト無孫師経済学ノ教頭タリシヲ以テ従フテ学フコトヲ得タリ

（大義教訳「圭氏経済学訂正四版」散士跋文、明 24・12、博文堂）

この一文に拠れば、散士はその保護貿易主義理論をアイルランド人トンプソンから直接学んだことがわかるが、「佳人之奇遇」にアイルランド人紅蓮が登場し、アイルランドに対する英国の圧迫を訴えるプロットの契機は、この師弟関係に拠る所が大きいと考えられる。

この他に散士在学中のワートンスクールの履修内容（University of Pennsylvania, Catalogue and announcements 1883-84, p. 36）を見ると、二年次の課目に「ヨーロッパ主要国の財政制度の描写、比較、歴

史からなるヨーロッパ財政学」「国や州の自治制度の歴史、外国の制度との比較からなりたつ米國財政学」「ヨーロッパ主要国すべてと自分達の国の実際のやり方を含めてとり扱う立法と行政科目」があり、政治経済の歴史的的分析に比重を置いて教育していた形跡が認められるが、この点と散士の歴史意識、「佳人之奇遇」の歴史記述との関連も注目されてよい。

前述のごとく、散士は明治十七年（一八八四）六月十三日に同校を卒業しているが、散士は同期卒業生、ブラジル大使となった Robert Adams、歴史学者となった Edward Portcheney、鉄道備品の製造業者として実業界で成功した William Redwood Wharton を含む計五人の、同校が初めて出した財政学士（Bachelor of Finance）の一人であつた（Sess 前掲書、P 50）（写真 2）。

この卒業後の同年十二月、散士は「佳人之奇遇」巻一自序にいう在米時代の「偷閑ノ慢録」十余冊」を携えて帰国の途にくることとなる。

非公開

注(1)

この千葉論文では、鉄硯が太華ら三人を紹介したのは明治十九年の谷干城と散士の洋行直前であるとしているが、散士は明治十八年の帰国直後には既に太華と知りあっているの
で、若干の事実誤認が存する。

(2)

鉄硯の経歴は榑原浩氏の御教示と丸山信編著「福沢諭吉とその門下書誌」(昭45・5、慶応通信)、「犬養木堂伝」下巻、(昭14・6、東洋経済新報社)、千葉論文に拠り、在米時代に関しては、榑原浩逸「欧米鉄道経済論」自序、(明18・2、博文堂)に拠った。

付記

本稿執筆に際して、資料その他の点で原田家の方々、渡辺すま子氏、行田市立図書館、ペンシルバニア私立大学公文書類保管所、会津若松市立図書館に御世話になりました。また小川亨氏には貴重な写真の撮影を快諾していただき、上野氏には論文を、ウィリアム・J・タイラー氏には文献を送っていただきました。記して謝意を表します。

竹盛天雄著

『鷗外 その紋様』

小泉浩一郎

久しく待たれていた竹盛天雄氏の鷗外論の集成『鷗外 その紋様』が刊行された。本書は、著者が別に刊行を予定している初期鷗外をめぐる論集及び歴史小説以後の論集と併せて三部作をなすうちの、主として小倉時代から明治末、大正初期にかけての鷗外の文業を対象とする、その第一著である。何よりもA五版、七八四頁という浩瀚さに圧倒される。

竹盛氏と言えば、私には第一に昭和三十年代の「歴史小説集『意地』おぼえがき——『興津弥五右衛門の遺書』改作の問題——」(『明治大正文学研究』昭三二・七)「歴史小説の『創定』をめぐる」(『近代文学鑑賞講座 第四巻 森鷗外』角川書店昭三五・一)『『灰燼』幻想』(『文学』昭三五・一)など、一連の開拓者の業績が想起

される。それらは鋭敏な感覚の触手によって対象の本質に迫る直観的洞察力と自由かつ柔軟な発想や論理展開等において、後進の研究意欲をかき立てる刺激に充ち充ちた立言であったことが今日なお懐しくふり返られる。懐古的に言えば、それは近代日本文学研究の旧き良き時代の確実な一齣でもあった。その意味では、今回まとめられた『鷗外 その紋様』には、そのような研究の歴史を絶えず第一線にあって主導し来た、すぐれて個性的な一人の研究者の三十年に亘る研究歴の重みと今日における到達点とが示されている訳であり、不束かな後進の一人としての私にとっても、本書の出現は、決して他人事としては語り得ない一つの事件なのである。

本書は、序章として「小倉時代の森鷗

外」のタイトルのもとに「流離と邂逅」「『近準と遠準』をめぐる」の二論を巻頭に据え、第一部において講演「混沌」から『青年』迄、即ち日露戦後状況乃至は明治四十年代状況への鷗外の対応とその文学的出発から、それらの一つの結実としての『青年』に至る迄の鷗外の歩みを「書くこととの位置」「『キタ・セクスアリス』とその周辺」「Resignation」と「詞」、そして形式」「『青年』の紋様」の四章の下に十一篇の長短の論考に収め、第二部において『青年』起稿以後、翌四十四年三、四月の「妄想」に至る鷗外の文学的営みを「女の仮面」「変現するイローニー」「寂しき人々」を補助線としての三章の下に十四篇(細かくは十六篇)の論考に収め、更に第三部として、以後明治末から大正に至る鷗外の現代作品の軌跡を「藤柄絵」から『百物語』まで」「『雁』について」「『灰燼』再考」「かのやうに」連作の試み」「不思議な鏡」から『ながし』までの五章(五論)及び補論二篇によって考察し、巻末に「終わりに」として『明治』から『大正』へ「『鷗外の位置』の二論を据えている。

既に以上の紹介の裡に明かなように、本書の内容は広汎にして精細、とりわけ日露戦後から明治末、大正初期に至る鷗外の文学的活動、その現代作品については、戯曲・創作の別を問わず、ほぼ全作品について完璧に網羅、追究を遂行しえているのである。

その意味では、本書の特徴として良き意味での網羅主義を第一に指摘しなければならぬ。次に第一と関わりつつ、従来の同時性の視点による作品論的或いは作家論的追求に留まらず、同時併行する鷗外の多様な文学活動を横に切断して統一的に把握しようとする共時性の重視という方法論を徹底して打ち出しているのが第二の特徴であり、この点は岩波新版鷗外全集の編纂方式の狙いを研究上に初めて全面的に活用した試みとして注目し得る。第三に挙げられるのは、追求視角の多元性であり、鷗外における〈仮面〉の問題(第一部「書くこと的位置」中「仮面と夜」、表現形式の問題(第一部「Resignation」と「詞」、そして形式」所収諸論)、〈語り〉の問題(第二部「女の仮面」所収諸論)、「女性的要素と男性的要素と」(同上所収)という視角、

さらに補助線としての『寂しき人々』の設定(第二部『寂しき人々』を補助線として)所収諸論)等、明治四十年代の鷗外の多彩な営みを、その複雑さに対応した種々の視角を設定することによって、捕捉しようとしている点である。

以上恣意的に摘記した三点が本書の追求を生彩あらしめていることは、誰しも否定しえないところだろうが、にも拘わらず本書の学問的価値を不動たらしめているものが、第三点と広義において関わりつつ、しかし一層根本的には、本書における竹盛氏の鷗外追求の独創性を支える基本的方法として、軍内部における鷗外の営みと闘い、その位置と、鷗外の文学的活動とを細かくつき合わせ、その相関々係のうちに統一的な鷗外像を浮び上らせようとする一貫した努力の裡に存在する点を強く指摘して置かねばなるまい。その意味では、「序章 小倉時代の森鷗外」における「流離と邂逅」「近準と遠準」をめぐっての二論における、総力をあげて日露開戦への体制づくりのために動く国家的状況との関わりのもとに鷗外の小倉左遷の意味を捉え、鷗外と

いう個性のドラマを位置づけ、相対化しようとした試みは、その論理的完結性と相俟ってまさに本書を貫ぬく竹盛氏の方法論とその問題意識の出発点であると同時に到達点としての優れた達成たりえているのだ。

執筆年次の相違から言って短絡は自戒しなければならぬだろうが、明治という歴史の宿命の枠組みと、軍官僚機構と、鷗外という個性との対立・緊張関係とを、ともに透視しようとする、そのような氏の厳しい視線の延長線上にこそ、本書第二部「変現するイロニー」の章における時事的諷刺的諸短篇に対する、数々の客観的事実の闡明に基づく鋭い解読が生れえたのだ、と言って良いだろう。私たちが氏によってそこに教示されるのは、例えば「ファスチェス」執筆の背景としての東京控訴院判事今村恭太郎の談話「官憲と文芸」(『太陽』明四三・八)であり、「沈黙の塔」の諷刺的背景としての「東京朝日新聞」連載記事「危険なる洋書」(明四三・九・一六〜一〇・四)であり、「食堂」執筆の背景としての山県意見書「社会破壊主義論」の存在である。とりわけ「食堂」については、氏

は山県陣営での「無視できぬ一つのプリンスブル」としての当該意見書に照らすとき、「食堂」のモチーフは「強権による弾圧政策がもたらす禍根について警鐘を鳴らし覚醒をうながすところ」に求められると明快に断じ、「鷗外における戦闘的啓蒙のヴァリエーション」と位置づけるのだが、それはその儘文芸思想庄迫政策の時代と鷗外との関わりに対する竹盛氏の基本的視角として敷衍化しうるものでもあろう。

同じ事情は又、「里芋の芽と不動の目」と関わっての工場法制(定過程)の追求(『里芋の芽と不動の目』の一夕話の形式について)や、「妄想」をめぐる陸軍補充条例改正問題と鷗外との関わり(『妄想』の分析)、「雁」「灰燼」の同時並行連載のリズムを大きく狂わせた陸軍進級令改訂問題への鷗外の抵抗と、山県の威令による解決という「文学外の事件」の発掘と意味づけ(『灰燼』再考)等についても指摘しうるのであり、ここに私たちは、陸軍部内における官僚機構の整備統制の名目の下に推進される人事権の一元化への動きに対する、鷗外の身を挺しての戦いの具体相を、

まざまざと見ることができるのである。おそらく本書のアクチュアリティは、その過程において顕現する鷗外の「曖昧」の問題をも含めて、文学・芸術という鷗外における〈夜〉の営みを通じての抵抗の姿勢を照射すると同時に、陸軍省医務局長としての鷗外における〈昼〉の営みを通じての統制化への戦いの具体相を、浮き彫りにし、鷗外における〈公〉と〈私〉の分裂という従来の定説的イメージを越えて、鷗外における〈昼〉と〈夜〉、〈公〉と〈私〉の営みの架橋への試みを通じて、一元的な鷗外像樹立への一つの突破口を開いた点に求められるであらう。

以上、余りにも雑駁に本書の価値を瞥見してきた訳だが、浩瀚な本書の一部を摘記したに留まる。以下私の率直な感想を記して氏の学恩に対する謝辞に代えたい。その一つは、竹盛氏も本書の二箇所而言及されている鷗外の「曖昧」の問題に関わる。それは又、この書を一貫する氏の論述の姿勢というものと、どこかで通底する筈だが、私には、本書は、叙述の精しさの割に明確な作家像や作家精神のドラマの追求が、ど

こかでまさに「曖昧」化せしめられており、立論の方向が「守り」に強い割に「攻め」に弱いとの印象を拭いえなかった。先行諸説への目配りは周到だが、正面から対立する説は無視もしくは迂回し、本丸に果敢に攻め込む代りに、外濠内濠を埋めて実質を抜き去る、という迂回戦術が目立つ、という印象を免れえなかった。

そのような竹盛氏の姿勢が強く浮き彫りされたのは、とりわけ「雁」「灰燼」かのやうに「連作等、最もドラスチックに鷗外精神の転回のドラマが遂行された明治末から大正にかけての諸作品の分析(第三部)」においてである。氏は確かに文学者として、官吏としての鷗外の「曖昧」に着目している。しかし、それは遂に「明治人」としての鷗外精神の史的限界をも含めたトータルな作家像の輪郭を描き出しえていない。氏の博搜した膨大なデータは、その横断的方法への固執——それは、鷗外の文学的営みの限界は、常に「文学外の事件」に羈束される、という信仰に結びついている——は、絶えず具体的ディテールに還元されるのみで、精神の飛躍と断絶という主体の秘

儀それ自体の剔抉は、慎重に回避される。私はそこに氏の対象に対する愛情というよりは、対象の偉大性に目晦ましを受けず、対象とその対象に関わる自己そのものを冷たく突き放し、ともどもに客観化する姿勢の不足——いわば史的相対化の不足のみならず、例えば、中野重治から三好行雄氏に至る先行研究の呈示した批判的鵬外像への対決の迂回のモチーフを読みとらざるを得ないのである。

高田瑞穂著

『夏目漱石論——漱石文学の今日的意義——』

山田輝彦著

『夏目漱石の文学』

熊坂敦子

にも拘わらず、以上の事情は、竹盛氏著のみならず今日の鵬外研究そのものの直面しつつある普遍的課題であり、本書が今日の鵬外研究における集大成的達成であるという事実は瞭然として残る。特に明治四十年代鵬外についての研究は、今後、本書を通過することなくしては、一步の前進も不可能であろう。本書の刊行を祝し、いっそうの御加餐を祈る所以である。(小沢書店、昭和五九・七・三〇刊、七五〇〇円。)

昭和五十九年度後半における夏目漱石研究の成果として、増補改訂『漱石研究年表』(荒正人著／小田切秀雄監修 集英社 昭五九・六・二〇)を、第一にあげなければならぬ。『漱石文学全集』別巻(集英社

昭和四九・一〇・二〇)を訂正補筆して、頁数も旧に倍する大冊となった。原著者の没後、遺された「十二冊の加筆本」と、「四冊の書込み本」に基づき、小田切秀雄氏監修のもとに、富田正子、斎藤静枝両氏が、訂正増

補に当った。原著において未詳の部分が、博搜によって克明精確になり、一段と新たな事実が多く加わった。その仔細をあげる紙幅はないが、一作家の伝記的事実が、これほど微細稠密に解明されたことは、他に例をみない。現段階で望み得る最高の水準を示した。当分の間、この業績を乗り越えることは、むずかしいと思われる。なお空白の部分は、残っているが、それらが補充される日の近いことを、望みたい。今後漱石研究の基礎は、ここに集積の客観的事実に回帰することによって、限らない啓示を受けるであろう。明らかに原著者の視点もそこにあったとみられ、漱石の内面世界追尋のもっとも有力な手がかりが、見いだされるのである。

折から高田瑞穂『夏目漱石論——漱石文学の今日的意義——』(明治書院 昭五九・八・二五)と、山田輝彦『夏目漱石の文学』(桜楓社 昭五九・一・二五)が刊行された。漱石の文学活動はいくまでもなく、処女作『吾輩は猫である』に始まり、未完の『明暗』に至っている。著者はともに、この作品展開の跡を追って、全体像を切り結ぼうと試

みている。ただ両者は対象を同じくしながらも、分析批評する過程での方法意識は、それぞれ独自のものを示している。前者は文学史家として令名のある著者が、従来の業績を踏まえて、漱石の存在を近代の軌跡の中に位置づけ、その今日的意義をとらえている。後者は個々の作品継起の内的必然性を追求し、その文学固有の意味を明らかにしている。

高田氏は周知のように、『反自然主義文学』『近代耽美派』『近代文学の明暗』などに、確かな史観による近代文学生成を展望している。今回の漱石論も、その文学史の枠組を根幹としていることがうかがわれる。たとえば漱石を反自然主義の範疇に入れるのは、自然主義の側の反漱石的態度に起因するもので、自ら「特定のイズム」を考えた人ではないというのが、氏の基本認識である（『近代文学の明暗』）。新著では、大正期の芥川龍之介における芸術至上主義武者小路実篤のヒューマニズム、志賀直哉の自然観とのかかわりの中に、漱石の文学史上の位置づけが、自ら意識されているようである。

耽美派に通暁する氏は、初期の漱石文学に夢の多様性を認め、パトスが夢想美を掘り起こすことに、着目する。『倫敦塔』の「過去の陰惨な夢」に美を見いだし、『カーライル博物館』には、夢に替って現実が「顕現」しているとす。美への認識が、夢と現実との内部的相関を、鋭く解明している。また『草枕』の「美しい感じ」に、『一夜』との連繫をとらえ、『漾虚集』に美意識の纏綿を認める。耽美派生成の誘因ともなった一面を、示唆しているようである。

『三四郎』以後は、漱石文学における「日本の近代への批判の正しさと厳しさ」（後記 漱石文学の今日的意義）を問題にする。明治開化期を生きた漱石は、その歴史的宿命に対応しつつ、自我の発現に軸となる人間倫理への関心を抱いた。『三四郎』では「無意識の偽善」を、美禰子の近代の表徴とし、「迷羊」の語も「同義反覆」と論断する。偽善や露悪に内面の屈折を余儀なくされ、それがかえって、愛の不毛を結果するとみるのである。『三四郎』は、最近美禰子の野々宮君への愛の存在を認め

ることによって、三四郎の置かれる位置の理解に相違が生じている。作品の解釈の仕方がもっとも揺れているのが現状であるが、その点についての氏の言及はない。前述のように近代の形成史を主眼とする立場が、優位に置かれているのである。その点、『それから』における代助の行動も、「自我主義が現実が目覚めた結果」であり、「人間存在の自然の事実」を明白にしたとする。代助自身の倫理的必然としての行動を制約する倫理が、注視されている。それが近代に内包される「人間主義」「合理主義」「人格主義」に外ならないとみるのである。

芥川は「永遠に超えんとするもの」への宿命を負っていたとするが、氏はその原型を、漱石の文学にみているようである。「則天去私」は、その原理でもあり、小我の「私」を超えようとする内面的なものともいえる。それが、『明暗』論に明らかにされている。『明暗』の世界は、生の相対性と、死の絶対性に即した明暗の「累積」であると解く。氏にとって『明暗』は、「人生そのもの」なのである。「則天去私」

については諸説があるが、氏の見解は、内面性との相関によって、究極をめざすとの傾きが濃い。『暗夜行路』の結末の一節が、謙作と直子を、津田とお延に名前を代えて綴られている。晩年、親しく聲咳に触れた志賀への氏の敬愛を表わしたものである。『故人に許してもらおう』と断わっているが、『明暗』論の掉尾の一節としては、やはり違和感を避けたい。また本書は随処に原文が引用されているが、とくに『それから』には顕著であった。むしろ達識な氏自身の、犀利な評言を加えられることが、望ましいのではないかと思つた。

山田氏の著は、構成と、各論の執筆年月は、必ずしも一致していない。執筆順では『草枕』ノートその創作動機を中心に―(昭45・5)が初発であり、「作家漱石の出発―『猫』・『濠虚集』を中心に―」(昭58・8稿)に至っている。その間十三年近くの歳月が経過している。それぞれの論の推敲の過程では、とくに研究史への精細な省慮があり、問題になった諸論に注目している。日進月歩の漱石論を客観化し、正当に評価する検証は精確で、諸説の当否をみ

ごとにさばいて、自説の構築の資としていゝる。たんねんな文獻理解の操作を踏まえて、その一つの説に同調する時もあるが、その中から論を提起するのが、注目される。それぞれの論文は、内的モチーフで連なつて、それだけ彫りの深い言及がある。豊かな内容を蔵して、達意ある論調で刻み上げた論文が多い。「あとがき」に「主體的な読みを、資料や先行研究者の成果を踏まえながら客観化してゆく作業以外に研究というものはあり得ない」とある。研究方法に対する徹底さであり、誠実な姿勢に終始するのである。

その研究の特質は、『近代化』の過程を辿り直して「見ること」を出発点とし、『思想家』漱石の持つ魅力」をみる。明治の近代国家形成に、知識人として東西の二極に揺れる精神界の課題を表白する過程を、確実に追尋することにあつた。とくに従来、漱石論で意識的に排除されていたナシヨナリズムの視点の導入を試みている。漱石の思想が深められてゆく段階で、注目すべき問題点であろう。

その関心の反映が、「作家漱石の出発―

『猫』・『濠虚集』を中心に―」の一文に、もっとも濃厚である。漱石の「士大夫意識」を『国家』への強い帰属感」として、広い意味でのナシヨナリズムが揺曳しているとする。これが漱石の公的志向としては文明批評となり、私的には自我の覚醒による「存在論的な暗さ」になつたと、明快に闡明する。二極のこの公私の軽重が、漱石文学にどのように表出されているかを問題にする。端的には、ロンドン体験に基づく「自己本位」の発見が、「インディヴィジュアル」であるとしつつも、「ナシヨナル」の必然性を指摘している。他国にあつてもたらされた個の自覚が、自国の意識を不可分に増幅されると、明視する。猪野謙二氏に、定説とみられるすぐれた論考がある。漱石における「ナシヨナル」なもの、は、『西欧近代思想とナシヨナリズムとの融合統一を説く、進歩的なナシヨナリストでさえあつたのではない』『近代化の過程における一個の加害者として眺める目と心情をもつていた』(『明治の作家』)と、漱石の心情深く迫つた発言がある。

模倣に始まつた明治の性急な西欧化の過

程に、知識人たちにとってナショナリズムは、なかなか微妙な問題であった。低い次元での順応や反撥が少なくなかったが、漱石の「士大夫意識」は、近代知識人の矜持に近い。漱石がロンドン留学によって自国の現状への憂慮を深めたのは、確かであるが、西欧近代の自我、個性と対置される人間的自覚が、介在したように思われる。その点、山田氏は、漱石のナショナリズムは日露戦争を肯定し、その前提に立って「批判も諷刺」もしていたとする。しかし「日露戦争への直接の言及は意外に少ない」のである。漱石は、戦後の反動として胎生した自然主義に与ることなく、直後に始まる「朝日文芸欄」に見られるように、直接的には別の志向性を明らかにしたと考える。むしろ微妙な接し方に、漱石のナイーブなナショナリズムのあり方があったのではなからうか。

『こゝろ』ではこの問題が具体的に深められ、重厚な論が展開する。とくに乃木殉死という「公的価値への献身に対する、漱石のやみがたい共感の情」を強調する。明治天皇の崩御と乃木殉死については、確か

に「明治の人間」の共通体験である。それを先生の死にとらえて、「他者との通路の発見に文字通り生命を賭けた」とする。先生の自殺に託し、私的自我意識の孤独や絶望を照射しながら、それが公的な明治の精神への殉死に重なってゆく過程は、緻密な論理で鋭く迫り、魅力的ですらある。崩御と殉死との漱石の共感是否定しないし、先生の死が時宜を得た設定であることも、確かである。しかし『こゝろ』の顛末は、一面自我の葛藤の図であり、死によって先生の内部葛藤は終焉するが、他者の救済はない。自我の追求に終始したことと破綻によって、余儀なくされた死の選択は、個人的な贖罪の要素が濃いのではなからうか。

この『こゝろ』の先生に対して『それから』の代助は、「明治的現実」への批判を体現するひととして創造され、「対他的な道徳よりも、自己の美感に忠実であろうとする、平均的明治人とは別の型の人間——『特殊人』と位置づける。高等遊民とかかわりもあり、思想上に設定された正当な評価である。その『特殊人』なるゆえには、「超越的自然」あるいは「内在的自

然」が自我に作用するものとして、考慮されるのである。その自然が内に働いた時、代助は「新しい『生』の方法の提示」をしたとするのである。「社会と自然」を調和させることへの漱石の視角が明白に捕捉されている。

この自然は、『明暗』における「天」の内容とした時、トータルな成熟を迎えたようである。日常生活の我執の対立、抗争は、「天」と「私」の相互作用が、それを浮かび上がらせたとする。氏は「則天去私」を創作上の方法としながらも、宗教、倫理上の「永遠の憧憬」であったとする。この自然は、近代的自我に対するもので、自我の相剋の彼方に、見えてきたものといえようか。「自我相剋の世界を突破すること、そのことによって始めて近代小説の芸術的達成が成就する」と、結論づけるのである。

山田氏の論は、多くの問題を孕む漱石文学の一角に、新たな照明を与えた。とくに作品の根底にある心情を、「ナショナル」なものに置き、そこから個の発現をとらえている点に、特色がある。公私二極の要素からその本質に迫る論証は、傾聴すべきも

のが多い。漱石の「思想家」としての存在感を、注目する氏の姿勢が、貫かれていくからである。その点では文明批評を通して、近代の知識人の側面が、さらに言及されていと思われる。漱石内部におけるナッシュ・ナリズムの消長、とくに則天去私への到達の過程に、卓論を期待したいと思つた次第

竹内清己著

『堀辰雄の文学』

日高昭二

である。

(昭和五十九年八月二十日、明治書院、A5判・二六一頁、四、二〇〇円。

「近代の文学14」昭和五十九年一月二十五日、桜楓社、A5判・二三一頁、四、八〇〇円)

でいくつ持ってきたことだろう。

さてここに、昭和五〇年五月の処女論文『「かげろふの日記」論——情念の鎮魂譜——』以来、その鋭利な分析と堅牢な論理力によって作品の構造に深く分け入り、しかもそれを堀辰雄の「美学」や「歴史観」として、言うならばその内実を高い次元で統一するべく開始された竹内清己氏の論集が上梓された。構成は、「I 作品論」と「II 堀文学の位相」の二部に分けられており、既発表論文七編に、新稿及び増補の四編があらたに加えられている。

堀辰雄の文学の魅力とは何か。おそらくそういう問い掛けの下では、それこそ多様な評言が与えられるにちがいない。小説はもとより、そのエッセイや書簡の類まで、すでに一個の「作品」として独特な表情を持ち、いや彼の片言隻句にさえ、ひそかに鳴りつづけている創造の旋律。何気ない気分や雰囲気あるいはかそけき美の風情が、意外に生への強度を保持しているという、その不思議な逆転の感得。生涯を通しての

あくなき方法論への探究に瞠目させられる一方、そのテーマの変らぬ継起性にも驚かされる。すなわち、堀辰雄を論ずるということは、それらに通底する旋律を慎重な作品成立の手續きとして選ぶのは当然なのだ、が、それゆえにまた、そこに切り離しがたく随伴するおびただしい数の「手記」や「ノオト」を縫合するだけでも、この作家の「世界」が語られているとする錯覚や幻想。そうした堀辰雄論を、私たちはこれま

ところで、竹内氏が堀辰雄を論ずるに当たって、その最初の対象をいきなり「かげろふの日記」と統編「ほととぎす」に求めたことは、その後の堀辰雄論の骨格を決定的にしていると言つてよからう。端的に言えばそれは、作家の創造過程を年譜的な履歴に従属させた成立論でもなく、またそこに文学史的記述を混在させつつ、その客観妥当性を巧妙に装った肖像としてでもない、何よりも作品の内律のみに依拠した作家像を提起することになったからである。その証拠に竹内氏は、次いで『「菜穂子」論

——存在様式の極北——」（昭51・5）という論文を書くのだが、これによって氏の堀辰雄論は、「道綱の母」菜穂子」を「女人像」として一括し、その「情念」存在様式」を「創造が伝統に抵抗しつつ潜勢的な力での回帰作用をうけ、孤立」する表象として論じたのである。

すなわちそこには、文学における「伝統」と「創造」とは何かを、文芸の本質論として問う氏の立場が明瞭なのである。と言えば、その「伝統」と「創造」を「美学」や「歴史観」の高次の統一と見る氏の視点について、あるいは人はそこに硬直した概念操作を、また融通のきかない型の発想を思い浮かべる向きがあるかも知れないが、それは全くの見当はずれである。氏の視点は「情念」や「様式」論からの截断ではなく、たとえばその古典との本文比較ひとつを取っても、吉田精一氏以来の手固い論証経過を含み込んだ上での、言わば論理の生彩ある統一なのである。もちろん、その「情念」論や「様式」論には、先縦がないわけではない。かつて三好行雄氏が『作品論の試み』なかんづくその「禽獣」論等

で見たように、作品を感覚や認識の透明な結晶体と見る、いわゆる作品論の範型を受け継いでいることは指摘しておく必要があるだろう。

とは言え堀辰雄の「作品」は、周知のように、それが一個独立した世界としてあると同時に、一つの作品が他の作品へ重層的に移行する執拗な関係の連鎖としても読めるのである。言うまでもなく、「聖家族」——「物語の女」——「菜穂子」という一系がそれである。だが竹内氏は、これらの作品をその都度の成立に於て眺めることなく、むしろ原型—変奏—極北という構造に於て統括することで、一挙に堀辰雄の「生存」への「表現」を射抜くことになったのである。しかもその中心には、「ほととぎす」を西洋心理小説と日本古典の「冥合」とする媒介項に据えたのだが、むしろそこからすれば「聖家族」は、「永遠に母なるもの」への遡及論となり、逆に「幼年時代」は、「かげろふの日記」を「模倣することによって限定化した幼年時代像」と論ぜられるのも自然の勢いというものである。すなわち竹内氏は、そこに一貫して

「堀辰雄その人の未来永劫にむけての生存への問いかけのまなざし」（傍点竹内）を見続けることになるのである。つまり竹内氏が、作品の成立でなく、その構造としての原型や変奏にこだわるのは、まず第一に登場人物の関係の同位性であり、次いで、とくに作品結末の構成上の同型性であり、その上でさらに古典と現代の連続性なのである。それらのすべてを満足させる不動の視座が、「生存への問いかけのまなざし」としての「様式」論だったのである。

どうやら竹内氏は、まこと理にかなった堀辰雄領略の戦術を編み出したように思われる。堀辰雄の読者が、感覚の放縦や曖昧さの曖昧さにとどまってもつき合わされるのを避けるためには、その「構造」や「様式」にからめ取るのが、それら放縦さや曖昧さに埋没しないための条件、いや必須の手法だったのである。そこには、言うならば対症療法としての爽快感が随所にみざるのである。そしておそらく、その爽快感を倍加させているのが、本文中で片時も忘れることがない、堀辰雄の「文体」への注視なのである。

ところでその「文体」について言えば、竹内氏は触れていないが、原子朗氏の「文体の問題」(『国文学』昭52・7)がある。ここで原氏は、堀辰雄の「文章」が「ものすがたを不明確に、まわりくどい限定や条件法の修飾過多の文章効果と相まって、雰囲気ばかりをただよわせ、立ちこめさせているかのような印象を与える」実例を引きつつ、しかし実はそれこそ「彼が作品と現実との混同を拒否し、告白(シヤウハン)を拒否し、現実との糸の緒を切られて『ひとり、美しく、空に上昇する風船』としての『古典主義』の感動体を創造しようとした文学的意図」に他ならなかった事情を的確に指摘していたのである。とは言うものの、原氏の堀辰雄「肯定」論はここまでであって、それに継続する氏の論理は、やはりその「静止的」「受動的」な「表現」を見れば、「ロマンのかたちを夢みた作者の古典主義的志向は、腰くだけにおわって、『ロマネスクへの絶えざる志向が、かえって作品を矯小にした』という「否定」論に収束したものである。そしてここに言う「ロマン」「ロマネスク」の問題は、もちろん原子朗氏ひ

とりに限らず、言わば西洋を定型的な批評規準とする小説論の範型であることに違いない。ところが竹内氏は、それをまこと賢明な視点で乗り越えるのだが、それが「道綱の母||菜種子」という「女人像」の内律への還元なのであった。そこで「菜種子」とは何か。氏はそこに「第三者にみえない内界の自己が實在」だとする「内面仮象」の「存在様式」を措定することで、これまでのリアリズム論もモデル還元論も、あざやかに解消してみせるのである。ではそれによって、これまでの堀辰雄論の何が打ち砕かれたのか。たとえば「菜種子」論に限定してみても言え、その結末に「夫婦愛」への予想を繰り込むがごとき通俗論理は顔色が無い。百歩ゆづってその「妥当性」を、かの「ノオト」に従って、温和な作品論の「可能性」として読んだところで、ついに作品の核心は動かない、というのが竹内氏の立場なのである。氏は言う——「大いなるクラシズムを喪失した近代そのものの悲劇」「ロマネスクなるものをもはや望みえないのが近代人の実存なのである」——しかし、この果断な「近代」

観、「ロマネスク」観は、ここでははばらく留保して聞きおくことにする。

さてその果断さのもうひとつの側面なのだが、氏が論の整合性を保つために援用したフロイトやユングやE・Hエリクソンの分析について、氏はたびたびその「有効性」を念押しする。だがむろんそれは、氏がそこに巧みに誘導した「有効性」でもあらう。だから氏がその「有効性」と同時に、たとえば「堀辰雄が無意識に利用した」(二九頁)「生理的に知った」(同)「ひそかに感得した」(同)等の評言は、それを作家研究としてみるには、ある種の蔽密さは要求されるだらう。とくにガストン・パンシュール『火の精神分析』『水と夢』の援用について、竹内氏はそれを「イメージ分析」として、「演繹的にそれを読み込んでみる」という限定をつけたのは、まだしも用意周到な果断さであった。すでに本誌30集に剣持武彦氏が〈展望〉欄で記していたように、それが「イメージの構造」としての適用にとどまらぬ「意識」の問題とするには、「西欧の言語による発想」と「日本語の構造」にまで掘り下げるべしとの危懼

がしたためられていた。すなわち、竹内氏は、本書収録のとくに新稿に於て、それらの援用を意欲的に撰取した跡が著しく、むしろそれは氏に限らず、現代文学研究の動向として、私自身の感慨を誘ったことでもあったのである。しかし断わっておけば、竹内氏の「聖家族」論や「幼年時代」論は、それらの援用を取り除いても、その論理の骨格は動かない。それゆえに私はまた氏に願う。ここで竹内氏は、折口信夫の存

長谷川泉著

『川端文学の機構』

森 本 穫

二十編の論考が収められた本書は、川端に關する長谷川氏の六冊めの著書であるが、〈序〉において「私の川端論の中では多年の精力を傾けたものである」と語られているように、その質量において、『川端康成論考』（昭40）に呼応する重要な論文集である。

本書は四部から構成されている。第一部

在を、堀辰雄に於ける古典と現代の、むしろ本質的な「国文学的邂逅」として論じていて、それは古典との原典比較や文学史的な限どりを優に抜きこんでる視座でもあろう。ただしその「受容」の相は、氏の志とちがっていささか年譜的記述に流れているのではないか。それを含めて、氏の視角と論理に期待するところは多い。

〔堀辰雄の文学〕昭59・3、桜楓社刊、三二七頁、四八〇〇円）

は「ちよ」「伊豆の踊子」「新晴」など、ちよ（伊藤初代）と踊子を中心とする大正期の諸作に「掌の小説」を加えたもの、第二部は「水晶幻想」「禽獣」「雪国」から「名人」「生命の樹」まで、昭和初期から太平洋戦争直後までの作品群を論じたもの、第三部は「山の音」「千羽鶴」「波千鳥」「たんぼぼ」など戦後の代表作を展望したもの、

そして第四部は文芸時評、風俗と社会、「美しい日本の私―その序説―」など全体的な視野から川端文学を鳥瞰したもの、という構成である。

さて第一部の「ちよ」と『伊豆の踊子』『伊豆の踊子』の創作動機』の二論考は、著者年来のテーマである「伊豆の踊子」成立過程を考察したものである。著者はつとに、「一高」校友会雑誌」に発表された「ちよ」を発掘し、「伊豆の踊子」以前に、踊子の登場する原型作品のあること、その成立事情、などについて詳述したが、本書ではこれらをさらに精密に跡づけようとしている。なかで新鮮なのは、伊藤初代との悲恋による苦しみを、清野少年・踊子の二人の愛の回想によって癒してゆく過程の論証であった。作家内部における浄化のプロセスが、「大黒像と駕籠」「少年」などのきめ細かな引用によってたどられている。

「新晴」と「篝火」についても興味深い。「篝火」の原稿が秋田県で発見された。ところがそれによると、この原稿の表題が、ひとたびは「新晴」とされ、それが消去されて「篝火」となっているのである。

言うまでもなく「篝火」は、いわゆるちよもの中の重要作品であるが、「新晴」もまた、研究者にとって気がかりな作品であった。というのは、川端日記に、「新晴」という名の作品が構想され、作者が執着しつつ書きつがれたことがしばしば出てくるからである。ところがこの発見によって、両者が一つであることがわかって、一件落着かに見えたのである。

ところが昭和五十四年に、川端家で二十四枚から成る「新晴」の原稿が、またまた出てきたのである。これは前述の「篝火」Ⅱ「新晴」とは別の原稿であり、その原型とすべきものである。

著者はこの二つの興味深い事実をもとに、川端青春の眷恋である伊藤初代との交渉を再構成してみせた。ちよ事件の舞台となった岐阜の地名等も、現在地と較べて考証されている。

さて本書で最も重要なのは、「掌の小説論」であろう。掌の小説の基礎的な研究としては、これまでに松坂俊夫氏「掌の小説—研究への序章—」（川端康成『掌の小説』研究）教育出版センター、昭58・10所

収）があるが、松坂氏の整理した掌の小説一二六作品説に対して、著者はかつて一四六作品説を発表した。そして今回「めづらしい人」を加えて一四七作品としたのである。

掌の小説は川端文学の宝庫たる地位を占めるが、その個々の研究に先立つものとして、まずその作品群を規定するところから始めなければ如何ともし難い。まだ初出未詳の作品も多く、その定着にははなはだしい困難がともなうが、著者の勇敢な挑戦にまず敬意を表したい。

松坂論文は初出が昭和四十四年であることもあって、作家の没後に発掘発表された著作や今回の三七巻本全集に新たに収載された作品は入っていない。しかしそればかりでなく、生前の作家が切り捨てた作品や随想的なものを排除し、純粹の掌の小説として鑑賞に耐え得るようなものを厳選して提出した。これに対して著者は、作家の捨てたものも拾いあげ、随想的なものも、小説的結構をもつものは掌の小説に加えるなどの方法論をもって臨んだ。

どちらの方法がよいかという問題ではな

いが、作家の没後十年を経た現在、研究の動向として、すぐれた作品もそうでないものも、いちおうリスト・アップして、個々の作品論へ向うのがよいだろう。その意味でこのリストは、今後の掌の小説研究の新しい出発点に立つものといえる。

小さな疑問点を挙げると、87番「金銭の道」は「昭五・五『日本小説集』第六集収載、初出不詳」とされているが、私の架蔵している『新進傑作全集』第十一巻川端康成・林房雄集（昭4・8、平凡社）には、他の掌の小説とともに収録されている。このあたりは、どうなるのだろうか。

第二章で私の関心を強く惹いたのは「生命の樹」と戦争である。これまで「生命の樹」にふれた論考はきわめて少ない。私の記憶に誤りがなければ、かつて川嶋至氏の「しかしそれにしても、川端氏の特攻基地での体験が、『生命の樹』という一短編しか生まなかったこと……に、私たちは愕然とし、あの大きな戦争にすらも人間的な関心を示さずに素通りできた作家に、恐怖に近い尊敬の念を捧げないわけにはいかない」と評し、武田勝彦氏が聖書との関わり

でこの作品を論じた以外、めばしい論がないのである。

著者はこの作品論を、まず冒頭から頻出する「春」の語に注目するところから始める。戦争で失われた「日本の春」への思慕がそこにはあるとし、それに特攻隊で死んだ学徒植木に対する啓子の「愛の日」の追憶が共鳴しているとす。それから啓子の行動と意識を追うことによって、時間・空間が自在に交錯していることを述べ、さらに川端の鹿屋基地体験を発掘し、生き残った者の心に刻まれた深い傷痕について説く。戦後の風物を見る啓子の「どうして、自然がこんなに美しいのだらう」という感慨が「末期の眼」に外ならないことを指摘し、要するにこの作品を、日本の再出発と新しい生命の宣言の書だと断言するのである。まことに明快な論理であり、十分に説得的である。しかし欲を言えば、この啓子の眼と、たとえば「山の音」の信吾や修一の眼はどのように結びつくのか、また「住吉」連作や「千羽鶴」と、この作品がどのようなところで交叉するのか、そのあたりも論じてもらいたい気がした。

第三章では『弓浦市』の作品構造と背景に、著者らしい作品分析の冴えを見た。

この特異な作品を解き明かしつつ著者は、九州の弓浦市として設定されているこの場所が、実は作家の青春の故地、伊豆大島の波浮の港に酷似していることを証明してゆく。さらに、作中に登場する村野婦人に、伊藤初代の片影がぎざぎざをも指摘するのである。そして著者は最後に「弓浦市」をこのように規定する。「川端康成にとっては青春の日の夕映えの炎を燃やした回想の、今は老成した作家の、さりげなく、そして、他の読者には、あらわにそうと覺らせない、作家だけの心の秘帳をそっと開き見せた作品」であると。文学における想像と論証の楽しさを十分に味わせてくれる好論であった。

同じ章の『山の音』における「性」は、登場人物の男女群像を整理するところから始め、信吾の裡にゆるぐ性の觀念に焦点を合せる。そしてこの作品の複雑さが三つの家族の同居にあるとし、それから信吾と菊子の関係について考察を深める。

「千羽鶴」と「波千鳥」を扱った論も、

同様の手がたい手法でちか子、太田未亡人を分析し、作品を流れる美と醜の二要素に注目する。さらに「悖徳の重層構造」を語りつつ、処女妻ゆき子が次第に性に開眼してゆくさまをとらえる。筆者の結論は、「すなわち『千羽鶴』は、性『愛』の絶対が、人の定めた倫理的規制との衝突のために、罪の意識と格闘することになる。死も、別離も『愛』ゆえである」とするところにあるようだ。

第四章では、「川端康成の文芸時評」が、時評家として出発した地点からの川端を丁寧に検索し、論証した労作として心に残った。特に新感覚派の理論形成に川端の果たした役割、新人才華発掘における独自性などの点が詳細で、教えられるところが多かった。

また『美しい日本の私—その序説—』から『日本文学的美』まで」は、川端晩年の芸術論と古典への親炙ぶりを細緻にとらえ、十分にその模様を論じきっている。特に「美の存在と発見」のところで「川端の時空間には特異な設定がある。川端康成は、過去・現在・未来につながる時間と、それ

に伴う空間とを自在に往復・駆使すること
を作品においてはもつとも鮮やかにおこな
って来た」と指摘した部分は、おそらく川
端文学の根幹にふれる示唆であり、しかも
それが古典受容との関わりの中で指摘され
ている点において、著者の川端理解の深さ
があらわれていると思われる。

——以上見てきたように、本書は幅広い
角度から、川端文学全般を細部にわたって
論証している点に大きな特色と価値があ
る。本書に強いて瑕疵を見つけるなら、個
々の論が独立して論じられているため、た
とえば同時期の作品である「山の音」と
「千羽鶴」「波千鳥」が相互にどのよう
に干渉しあっているかを論じる視点が欠けて
いる点であろう。互いの作の関連が論じら
れていたなら、本書はさらに完全さをまし
たろうと惜しまれる。

最後に、読者の便宜のため、再版の折に
は初出一覧を掲げていただければ幸いであ
る。

『川端文学の機構』昭59・5、教育出版
センター刊、三三七頁、三六〇〇円)

△紹介▽

永岡健右著

『与謝野鉄幹伝』

逸見久美

本書に関して昭和五十九年六月の「国文学」に大塚雅彦氏が、同月十一日の「週刊読書人」に須永朝彦氏が、七月の「短歌現代」に私が夫々書評を成した。右の二氏は本書の内容を紹介しており、拙稿とともに重複を避けるため、これらとは別に本書の特異な攻究をとりあげてみたいと思う。

本書は実に豊富な資料を着実に駆使した画期的な与謝野鉄幹伝である。本書の中でもっとも興味深く感じられる論叢として『東西南北』の虚構性がみられる。これはすでに小泉麥三・広田栄太郎氏が指摘しており、それらを本書が具体的に討究し、実証によってその虚構性を明らかにした。その一例として、

威鏡道を旅行して、雪中に、虎の吼ゆるをきくこと、三回

いでおのれ、向はバ向へ。逆剣^{まがば}ぎて、われ佩く太刀の、尻鞆^{まがば}にせむ。

をあげ、その詞書が初出の「婦女雜誌」(明25・11)では「虎の絵の贅に」となっていることに着目し、この歌の「当初は題詠であった」と判定している。鉄幹の初の渡韓は明治二十八年四月であって、初出の二十五年に朝鮮の威鏡道を旅行することはあり得ないことから、虎の存在は虚構であったことが分る。次に

明治廿七年五月、朝鮮問題のために、日清両国のこと、やや切迫せる折の歌に

いたづらに、何をかいはむ。事^まはただ、此太刀にあり。ただ此太刀に。

をあげ、その初出は二十六年七月六日の「自由新聞」で初句が「筆とりて」となっ

ている。これを著者はとりあげて「二十六年七月に初出の作品が、約一年後の日清両国関係の緊迫化にからませた示威内容に構成されている」と考察し、そこに虚構性を見出している。このように『東西南北』編集の時に鉄幹が詞書を変え歌の内容を再構成して別の作品世界に作りあげていることを示している。現に鉄幹は『東西南北』の初版に於て他人の歌を載せて咎められ再版で別の歌に変えてたりしている。また『紫』に於ても他人の歌を少し改作して載せたりする性癖のあったことは、文学上のフィクションとは別に、作者の意識の問題になっ

てくるが、これも鉄幹の文学形成の一つの方法であったといえようか。もう一つ綿密な資料考証によって裏付けられた著者の重要な発見が本書にみられる。それはこれまでの鉄幹の研究に於て誰も気付かなかったものである。それは晶子と初対面した明治三十三年八月四日のあと鉄幹が神戸・岡山へゆき妻林蒲野の実家のある徳山に立寄ったとされていたことを著者が否定したことである。著者はこの時、鉄幹が徳山へ行っただという資料を一切見て

いないということから否定説を出した。同年の十一月五日、鉄幹は徳山へ行ったあと京都へ来て晶子と登美子に再会したことは周知のとおりである。鉄幹が徳山へ行ったのはその年の九月二十三日に生まれた長男^{あつし}と妻滝野の与謝野家入籍のことだったが、林家の養子になるという約束を滝野の父林小太郎とすでに交わしていたことから約束違反だといって父は激怒し直ちに離縁を鉄幹に申渡した。こうした経緯があったが、十一月に出た「明星」八号には滝野の父林小太郎が新詩社に三円寄付している記録があった。これを以て著者は、八月には「明星」が新聞型から雑誌型に刷新するための金の必要な時に林家から寄付のなかったことを以て「鉄幹の林小太郎宅訪問はなかった可能性が強いといえよう」と断定し、その由縁を明らかにしている。徳山へ行かなかった意味づけは必ずしも著者の考察通りとはいいいないが、八月の徳山行きのあいまいさを見事に突いて本書は鉄幹の研究に新しい方向を与えたといえよう。

今年は寛の五十年忌であり、その前年にこれ程まで学究的に構築された『与謝野鉄

幹伝』が出版されたことは近代文学界に於ても祝福すべきである。残念に思うことはこれ迄に充実した内容をもつ著書でありな

藤井公明著

『樋口一葉研究』

本書の標題は、『樋口一葉研究』である。これは、昭和五十六年刊行の『樋口一葉研究』（桜楓社）の続編の謂であることは言うまでもない。また、本書の副題が「中島歌子のこと」と示すように、一葉の生涯と文学を考える時、切っても切り離せない「萩の舎」——換言すると「中島歌子」の波乱の生涯を克明に、かつ十全に、しかも実証的な筆緻で描いて説得力がある。

構成は第一章から第七章までからなり、さらに各章が四ないし五節で細分化され、それぞれが明確な各論の句読点でありながら系統的連繫もみごとである。また、本書の「序」と「あとがき」にも記されている

がら索引のないことである。人物、事項、短歌に關しての周到な索引があればもっと完璧な研究書となったと思う。

中島歌子のこと』

木村真佐幸

ように、執筆は昭和四十三年頃からはじめて、完了が昭和五十年一月ころのこと、しかも当初は「中島歌子」は言うに及ばず、さらに伊東祐命、小出梁など旧派歌人の活躍の足跡、そしてはたまた水戸藩の派閥抗争、吉野三平（「歌子」の夫、林忠左衛門の仮の名）ら水戸藩士の活躍を含む、かなり広範囲の形で準備されていた。しかし、出版のつごうや、本書記述の一部生き証人も言える中島太六氏（『歌子』の甥の子で、毛呂山町岩井の出雲伊波比神社宮司）の存命中に刊行という著者のねがいが割愛を結果したのかもしれないが、その願ひも空しく中島太六氏は昭和五十年三月二十三日、七十九歳で他界されたとのこと。著者の心

情を察するに余りあるというほかはない。

ともかく、諸々の事情で削除を余儀なくされたであろう膨大な資料を駆使して、近い将来『続統……』として日の目を見ることを切にこいねがうものである。それは、著者がまさに十年近い歳月を費やして筆をすすめたこと、また、さらに「中島歌子」とその周辺に関する資料・文献の収集、そして関係者の探索とその口受……とにかく文学通り額に汗して足で調べあげた資料への誠実さ執念、この真摯な姿勢と情熱こそ実証主義的研究を象徴するものに他ならないからである。しかも本書は、ひとり「歌子」の足跡のみではない。文化・文政そして天保の改革とその波紋、さらに尊皇攘夷派と開港派の激突確執、幕末から明治維新を経ての近代化へと進む激動の近代史が、「歌子」を取り巻く人間模様を生々しく綴るだけに、一種の「読みもの」としても行間に無韻の詩が奏でられて読者の目を惹きつける。「歌子」というと、鍋島一門をバックに明治の貴顕の子女が集う「サロン」的華かさを想起する。だが、著者の目は自らの手で博搜した正確な資料を根底にして

の立論展開であるだけに、「歌子」の表面性と内実との距離、ここに陰陽、虚実が巧みに交錯されて「歌子」の全貌とその周辺が浮き彫りされている。読んで思わず「一葉」のもつ二面性と奇妙に重なって錯覚に陥る思いである。

ところで内容であるが、第一章は「中島歌子の先祖たち」で、これは川越藩の興亡と農村における商業意識、都市化といった産業、経済の変遷の渦にたゆたう「歌子」の先祖たちが生々しく描かれている。第二章は「中島とせと林忠左衛門」で、ふたりの出会いから幕末の動乱に必死に苦闘する忠左衛門、そして死（切腹）、「歌子」の獄中生活。第三章は「幕末から明治へ」。これは「歌子」の敷島の道への方向性とこれに伴う人脈を、第四章は「萩の舎の家門」で、明治十年ころの「歌子」誕生から「萩の舎」の家門、そしてその衰運、「一葉」とのかかわり。第五章「萩の舎の指導と『萩のしづく』——つまり「歌子」の遺稿とも言える『萩のしづく』を中心に、忠左衛門との波乱の中にも満ち足りた愛の秘話が顕在化され、ここでも「一葉」の愛と

苦悶についての連想を余儀なくする。いま一つ、白眉は、一葉の短歌について「歌子」の添削の経緯が再現され、「歌子」の姿勢、歌風が如実に示されたことである。第六章は「中島歌子の日記文学」、第七章「萩の舎の養子養女問題」を中心に、「一葉」もその有力候補の事実を多くの資料によって裏づけられている。とにかく明治三十六年一月三十日、六十一歳の生涯を閉じた「歌子」とその系譜が余すところなく描かれて一葉研究上、不可欠の好著となっている。

(昭和59・6 桜楓社 A5判、二四八頁、六八〇〇円)

剣持武彦著

『藤村文学序説』

下山嬢子

本書は藤村文学を比較文学の視点と方法によって解明しようとした、著者の「前著『近代の小説』（笠間書院、昭50・4）』『日本近代詩考』（教育出版センター、昭50・9）以降に書いた諸論文のうちから、島崎藤村に関するもののみを一本にまとめた」（あとがき）論集であり、以下のような構成である。

第一章 藤村文学と風土 第二章 藤村文学への批評と論争 第三章 藤村文学と西洋文学 第四章 藤村文学におけるルネサンス意識―『春』を中心にして 第五章 『新生』序の章―叙事詩的小説への構想 第六章 『新生』とルソー 『新エロイズ』 ◎二松学舎と明治学院 兄広助と弟藤村 第七章 『夜明け前』への一視点 第八章 『巡礼』論―藤村の世界一周紀行 第九章 藤村文学

の比較文学的研究史 あとがき

殆ど全ての作品への言及があるが、中でも比重が大きいのは「新生」と「夜明け前」であろう。著者は藤村詩を「日本人の精神、風土（傍点まま）としての抒情そのものの表現であって、客観的な自然、風土が甚だ希薄」であったものの、藤村は小諸においてその風土を発見、「新生」を経て「夜明け前」で「叙事詩的に大成」したとみる。「叙事詩的」とは第五章の副題にも見られるように、著者の藤村の小説を把握する一つの基軸であるが「三元構成を基底として、そこに一つの渾然とした世界像が構築されていること」と説明され、そこに「新生」ではダンテ「新生」、ルソー「新エロイズ」が、「夜明け前」ではトルストイ「戦争と平和」、ダンテ「神曲」が大きく関わっていると指摘される。このよう

に雄大な構想のもとに藤村文学の流れを把握、それを該博な知識と実証的調査によって西欧文学と対応させていく著者の論によって私達が学ぶことは多い。

他にも「うたゝね」はゴーゴリの「タラス・ブリーバ」の「安易な翻案」であり、「破戒」はドストエフスキーの「罪と罰」よりもルソーの「告白」に、「春」はツルゲーネフ「処女地」の手法に、「家」はトルストイの「アンナ・カレニナ」の構成にそれぞれ学んだとする藤村作品と西洋文学の比較、影響関係の考察のみにとどまらず、「椰子の実」と花袋「蒲団」末尾との類縁性、「夜明け前」と臼井吉見「安曇野」の比較、「屠牛」（『千曲川のスケッチ』と上田敏訳「屠牛」（『みをつくし』）との対比、「巡礼」と石川達三「蒼氓」との関連、といった日本文学の中における作品の相関影響関係にまで目配りがなされ、新たな視点が提供されている。このような視点の提示によって作品理解の背景が広がることは確かであるものの、一方で「日本民族は山林農耕の民であり、海浜漁労の民である。その民族の心魂を描き続けた詩人が藤村で

あった」、或いは藤村文学が「田舎出の骨太の、不屈な長篇小説の世界」である故に「ルソーの持つ思想的な強靱さ、田舎もの不屈さ」と通じ合うとか、漱石と藤村の違いを「体質」や「胃腸」の強さによって比較するといった著者の論法は、ともすると作家の資質論に傾きすぎるきらいがなくもない。勿論それは、東西文化、個々の文学の比較という方法上の必然の帰着ではあるにしても、なかなか作品の世界に到達し得ないある種のもどかしさを感じざるを得ないという印象も残る。が、それはともかく本書題名の「序説」は「今後の藤村文学研究は海外の日本文学研究者とも交流しつつ、世界文学のなかでの藤村という論じられかたがされていくであろう。本書はそのための『序説』でもある」という極めて壮大な展望のもとに付されたものであり、その意を充分に反映させた藤村を通しての日本文学論でもある。

(昭59・8 桜楓社刊、一九〇〇円)

渡部芳紀著

『太宰治 心の王者』

傳馬義澄

〈これからの太宰文学は、太宰の現実生活上のさまざまな伝説にまどわされることなく、作品に素直に接することにより、正しく読解されていくことが望まれる。太宰は作品の中で全てを語っている。太宰の作品に虚心に触れあうところから、正しい太宰像と太宰文学像とを築き上げていきたいものである。〉(「心の王者」)

右の言葉は、本書の基本的姿勢を最もよく要約している。伝記的事実にもたれた解積を最小限に抑え、作品の読みこみに全力を傾ける、それがこの『太宰治 心の王者』著者の基本的方法である。著者には、すでに、東郷克美氏との共編による『作品論太宰治』があるが、そこで企図された〈作品そのものの徹底的な分析研究〉という姿勢は本書でもそのまま継承され、拡充されている。太宰の個々の作品研究がよう

やく緒についたばかりの現況にあって、これは紛れもなく大きな収穫であると言わねばならない。

内容は「太宰治におけるダンディズム」「評伝——太宰治」「作品の世界」「心の王者」の四部により構成されている。

「太宰治におけるダンディズム」では、ポードレルのダンディズムと太宰治のそれとの共通性や相違を探り、前期の太宰が生きるモットーとして、また文学の方法として、ダンディズムの精神を持ち続けたことが明らかにされる。

「評伝——太宰治」は、全生涯を便宜的に十ブロックに区切り、各々の時期における文学的道程を簡潔かつ明解に論じたものである。著者の視点は伝記的事実を十分に踏まえつつ、ここでも作品世界そのものへ向けられる。

「作品の世界」は、「葉」[HUMAN LOST]の評釈及び「逆行」「晩年」「猿面冠者」「猿ヶ島」「地球図」「新樹の言葉」「畜犬談」「八十八夜」「駈込み訴へ」「津軽」「春の枯葉」「ヴィヨンの妻」「斜陽」など十三編の作品論が纏められており、本書の中心をなすものである。作品論を構築していく著者のここでの方法は、いずれも、最も正統的な、最も堅実な方法が採択される。構成段落を明らかにし、展開を刻明に追い、表現を丹念に分析し、総合し、主題の真実へ次第に迫っていく。その細緻にして周到な方法に基づく結果、何びとも首肯せざるを得ないような説得力ある結論がさりげなく導き出されることになる。〈難解であることは、必ずしも混乱ではない。〉(35頁)と述べた著者自身の言を、自身の手によって証明していくこの手際は、まことに見事であって瞠目の思いを禁じ得ない。徒らな読み過ぎも、読みこみ不足もここにはない。筆は抑制され、しかも言葉は平明であるが、それぞれの結論のなんと重いことか。因みに、『地球図』論——太宰文学の一方

「畜犬談」論」や『八十八夜』論」など、從來あまり注目されることのなかった作品への積極的な評価にもそれはうかがえるだろう。そればかりではない。こうした慎重かつ積極的な作品評価の究極として二編の評釈が試みられている。太宰作品の評釈という、困難極まりない、前人未踏のこの労作は、著者の手によってこそ初めてもたらされたものであり、優れた鑑賞と洞察に満ちた批評とに裏付けられたそれらを、今後、太宰研究者は避けて通ることができないであらう。

結びにかえての「心の王者」では、読み手の脆弱な人生的態度を根拠づけようとするような太宰文学の読み方が諫められ、峻拒される。そして、精神の幸福・豊かさを強調し、心の王者を目ざした太宰の姿が、また、それは作品と虚心に向かい合う正しい読解により得られることが、諄諄と説かれる。おそらくは、若い読者へ向けてであろうこの結語は、しかし、普遍的な響きをもって我々に迫って来よう。

諸論文は既に学界誌などに発表せられたものである。が、それぞれに独立したそれ

がこうして纏められ、大系化されると、著者の文学に対する(と言うことは人間に対する)姿勢が、論文の単一に発表せられた時よりも一層きわやかに浮かびあがってくる。リゴリスティックでしかも優情にみちたまなざし、無私の精神に貫かれた格調高い品位、——これは文学の、まさに本格的な研究書である。新しい太宰文学の研究は、本書によって築かれた揺るぎない成果を礎石として、改めて出発することになるであらう。

(昭58・5 洋々社刊、B判二九四頁
二〇〇〇円)

非公開

非公開

三浦仁編

『日本近代詩作品年表（明治篇）』

佐藤 房儀

本年表は明治七年から四十五年までの近代詩人の業績を、発表年月別また雑誌別に分類収録したもので、非常に行き届いた編集がなされている。収録項目を見ると単に詩や翻訳詩だけではなく、短歌・俳句・今様・漢詩・民謡・俗謡・童謡・唱歌・軍歌などの韻文はもとより、小説・戯曲・小品・美文・感想・日記・書簡・消息などのあらゆる散文や談話・座談会にいたるまで目が配られている。その調査対象となった雑誌は、明治から昭和三十年まで約一千種におよんだという。

年表の一番最初で、明治七年三月『明六雑誌』に載った西週の「洋字ヲ以テ国語ヲ書スルノ論」を上げているが、このように

明治篇にあつては啓蒙期の特色として専門詩人の執筆だけではなく、詩に少しでも関連した記述をすべて取り上げ、自ら雑誌を通し、また年月を通して新体詩の発展変遷がたどれるように編まれており、十分に詩史を補足している。

各詩人の執筆動向は索引を利用することによって明らかにするが、その場合も島崎藤村の欄には古藤庵、批把坊、無声などの筆名も同時に掲載されており、特定の執筆者を調べていけば個別の詩人の作品年表が編み上げられるように配慮されている。そして序文によると、編者の意図の中心はここにあった。編者は三木露風や室生犀星を研究して行く過程で作品年表の不備を痛感

し、なんとかより簡易に詩人の業績を探索する方法はないかと考え、それがこのような総合的な年表の作製へと向寄せたという。

この編者の思いは多く研究者に共通しよう。何か新しい研究にとりかかると、まず図書館の書庫の片隅で埃にまみれ館員に気兼ねしながら、何百種類もの雑誌を一ページ一ページめくることが始めなくてはならない。そんな時、雑誌の正確な目録があればどんなに助かるだろうと思う。近年、幾つかの雑誌の復刻がなされ、また小田切進編の『現代日本文芸総覧』のような仕事も出されて大いに助けられた。しかしそれらでは明治・大正・昭和期の雑誌のごく一部しか明らかにならず、まだまだ昔からの方法で検索しなければならなかった。それがこのような個人の努力によって、さらに一層探索しやすくなった訳である。

編者自身序文で、「本年表からある詩人の事項を拾って配列すれば、その詩人の作品年表が自ずと出来上るようなものを理想としたのであったが、なおその意図からは遠い。しかし個々の詩人の年表の概略ぐら

は作るに足りよう」と書いている。これは謙遜と自負から書かれた言葉というより、個人年表作製とこのような網羅的な年表の限界を十分に知っているところからはかれた言葉である。この年表を作製した編者の苦勞は、今後多くの研究者がこれによって、「個々の詩人の年表の概略」を作る手段が与えられ、大くの勞力が省かれたことよって報いられるであろう。事実、本書を手にしたただちに私が受けた恩恵としては、萩原朔太郎の逸文の発見がある。それらは私の目が届きかねた雑誌のもので、全集編集にすぐさま活用させていただき、まことに有難い。

小田切進著

『近代日本の日記』

杉本邦子

十四回にわたって雑誌『群像』に連載されたものであるが。著者は、その第一回の結びで「わたしはこのエッセイを、気ままに自由に書かせてもらうつもりなので、文

編者は、本年表調査のためすべての仕事をこれに振り向け、五年間図書館に通い二年間整理に費したという。その苦勞は推し計っても余りある。しかも明治期だけの編纂ではなく、本年二月には大正篇が、続いて昭和篇が出されるという。一日も早い全書の刊行が待たれる。それにより近代詩研究が一層発展することが編者の望むところであろう。編者の勞力に敬意を表し、紹介とさせていだけ。

(A5版、四四八頁。昭和五九年二月、秋山書店刊。定価一二五〇〇円。文部省助成図書)

学史に日記を正當に評価して組みこむというような大げさなものにはならないが」と控え目な発言をしている。しかし、それぞれの日記の価値を追求し、文学作品として

の正しい位置づけがなされ、結果的には日記を尊重するあらたな文学史の編成が目論まれていて、極めて刺激的である。

本書は、日本の日記の系譜を辿り、近代の日記を視座に据えて、その特質や意義に言及した「王朝女流の日記と近代」を冒頭に掲げて導入部となし、以下本論に入る。

まず、幕末から明治初期にかけて刊行をみた数々の海外旅行記や見聞録のなから、成島柳北の「航西日乗」をとりあげ、今日もなお、新鮮さを失わないその魅力の根元が明らかにされる。また、森鷗外の「航西日記」「独逸日記」についても、「他に類のない貴重な記録」たるゆえんの探求に主眼が置かれ、例えば、武島務事件に対する鷗外の反応に着目して、その記述の裏に隠された微妙な心理を読みとろうとするくんだりなどのように、興味をかきたてられる個所が多い。

さらに、坪内逍遙の「日記抄録」中、二葉亭四迷とかかわる記事のなかに、逍遙の受けた衝撃の深さを見てとる著者の洞察力の鋭さは、二葉亭の「落葉のはきよせ」においても、煩悶にさいなまれ、懷疑におち

いってゆく作者の胸中を捉えて、「零碎な断片」にすぎないもののなかに「内面の激しいドラマ」が秘められていることを見逃さない。なお、「落葉のはきよせ」については、それがしだいに〈全貌〉をあらわしてくる過程の、詳細な考証がある。「委曲を尽し、みごとに要所を押えている」（稲垣達郎「落葉のはきよせ」―出現の筋道）国文学 昭59・4）との賛辞を得たのも、著者の手堅さのあらわれであろう。

明治の日記の双壁と称される樋口一葉の日記や、国木田独歩の「欺かざるの記」も、無論とりあげられているが、ここでも、一葉日記が公刊されるまでの経緯や、それをめぐる周囲の反応を検証し、在来の見解に修正を加えるなど、実証的な成果を収めている。両日記の内容については、すでに研究者の多様な分析、説明があり、周知の事柄も多いのだが、ひとたび著者の手にかかると、一葉や独歩の内奥の叫びが、なまなましく伝わってきて、明治の青春の実相があらたな力をもって迫ってくる。

以上のほか、その大部分が未刊のままであるという依田学海や巖谷小波などの日記

にも照明を当て、文壇記録としての貴重さを力説し、さらに幸田露伴の紀行日記に「繊細でかつ剛胆な文学者の個性」を見出し、北村透谷の日記をとおして、その思想と行動を跡づけるなど、著者の筆は多彩な展開を示していて興味は尽きない。

本書でとりあげたものは、いずれも、明治二十年代までの日記であるが、すでに諸家によって細部にわたっての研究や精緻を極めた検討もなされている。本書もまた、これらの研究に負うところ多大であったろが、しかし、著者は著者なりの視点から、それらの日記に立ち向かい、その特質を捉え、その魅力を語り続ける。

随所にみられる広い目配りと、鋭利な分析、読みの深さは、先行文献への疑義となつてあらわれ、あるいはあらたな問題を提起して示唆に富み、読者はいつしか、日記の持つおもしろさのとりことなる。いささか、伝記的記述に流れ、煩瑣な説明におちこむところもないわけではないが、近代の日記を理解させるための、入門書的作用も担っていることを考えれば、それもまた当然なことと思われる。

ともあれ、本書の出現によって、本格的な日記文学論への第一歩が、大きく踏み出されたといえ、その果した先駆的意義は、決して忘れられてはなるまい。『群像』最終回には「第一部完」と記してあった。著者が理事長をつとめる日本近代文学

寺園司著

『近代文学者の宗教意識』

宮坂 覺

M・ウェバーやK・バルトを引き合いに出すまでもなく、近代文化と宗教の関わりは険しい状況にある。にもかかわらず、このテーマは、今なお些かも新鮮さを失ってはいない。

今後、宗教にかかわりのある文学者として考えてみるべき人々は多い。……(中略)……大正、明治とさかのぼってゆけば、問題にすべき文学者はかなりの数に及ぶと思う。そうした人々に当たっていった上で、近代日本の文学と宗教との関係の展望を総論の形でま

館には、未刊の貴重な日記が数多く収蔵されていると聞く。それらをも駆使した第二部、第三部を期待したいものである。

(B6判・三〇二頁・昭和59年6月刊・講談社・二四〇〇円)

とめることも当然しなければならぬこと、いつかはそれも果たしたいと思っている。

とは、著者の前著『文学と宗教』(昭49・笠間書院刊)の「あとがき」の一節である。著者は、ヘライフ・ワークとも考へ、一貫して文学あるいは文学者と宗教のテーマを追っておられる。本書も、〈総論〉への過程で生まれたものである。前著から最近までの間に発表したものに、一篇の書き下しを加え、九篇によって構成されている。以下目次に添って紹介してみよう。

「一 国木田独歩『武蔵野』の一考察」
 「二 独歩の文学と信仰」
 「三 国木田独歩『悪魔』をめぐる」
 「四 八木重吉「光の詩」」
 「五 野村英夫とカトリシズム」
 「六 椎名麟三「運河」をめぐる」
 「七 武田泰淳「キリスト教的側面について」」
 「八 武田泰淳の仏教思想——「諸行無常」について」
 「九 芹沢光治良における神」の九章より成る。確かに、樋口一葉、国木田独歩、徳富蘆花、三木露風、山村暮鳥、八木重吉、中原中也、島木健作、太宰治、外村繁を扱った前著から、新たな作家に触手が伸びていることが窺える。それは、本書が「総論」への一つの塚であることを物語っている。

独歩関係が二篇収録されているが、独歩が著者の最も研究歴が長い作家の一人であることによる。「一」において、「欺かざるの記」における武蔵野観察が「武蔵野」誕生の基になっていることを捉えたい。『武蔵野』を「欺かざるの記」時代にみられた独歩の宗教的精神の流れの上にある作品」と位置づけている。「二」は、『近代日本キリスト教文学全集』第二巻の〈解

説」として附された文章である。「三」は、独歩の〈悪魔〉用例を丹念に拾い、まず悪魔観を捉える。そして、「悪魔」における宗教観の基本に〈天地生存の感〉をおさえ、〈独歩が基督教の正統から離れていった因〉を見ている。

「四」は、唯一の書き下しで、本書の四分一のスペースを割いている。八木重吉は、行届いた全集が刊行（全三巻 昭57 筑摩書房刊）されたものの、研究は第一段階に入っただけである。前著にも〈腫の詩〉をめぐった書き下しが収録されているが、今後の研究の指標となろう。全集刊行での収獲を十分視野に入れ、重吉詩に溢れる〈光〉のイメージの解析をなし、その光源が神とキリストであったと結ぶ。「五」において、従来猿渡重蓮の秀れた業績はあるものの研究が浅い野村英夫を論じ、〈日本に数少ないカトリック詩人として、今後更に研究、評価されてゆくべきである〉としている。

「六」、「七」、「八」では、それぞれ椎名麟三、武田泰淳が著者の観点から立論されている。「六」において、椎名のキリスト

者として立場が固った場所から〈神のない人間の運命〉を描いたのが「運河」としている。「七」「八」においては、武田泰淳が有するキリスト教的、仏教的側面から個別に立論がなされている。「九」では、芹沢光治良の環境としての天理教とヨーロッパ体験でのキリスト教との関わりが整理されている。

本書が、〈日本の文学と宗教との関係の展望の総論〉という龐大な過程での一つの

大久保典夫著

『物語現代文学史——一九二〇年代』

高橋世織

本書は、その副題が示すように一九二〇年代の文学史の叙述、構築をめざしたものだ。第一次世界大戦を経て、それまで欧米文学と数年あったタイム・ラグは一挙に解消へと向かい、日本の文学芸術も一九二〇年代は〈世界的同時性〉を獲得するに至る。こうした時点で文学史叙述の〈起点〉を定めた著者の目論見は、以後世界的

塚であることを思えば、論の多岐、問口の広さは許容せねばなるまい。一貫して見え隠れするのは、著者の既存の業績に安易に囚われないで、己れ自身の眼光によってみようとす姿勢である。己れに課した研究課題に真摯に立ち向う著者の統著を期待したい。

（昭58・10、桜楓社刊、B6判、二二四頁、二八〇〇円）

ベルで展開されるナショナリズムとインテリナショナリズムとの攻防という複眼の視野のもとで、我が国の文学の諸現象、とりわけ文学論争のありようを見定めていこうとするところにあるようだ。そのことは「西暦と元号による複眼の文学史」(序)といった性格規定からも窺える。著者は、戦後の『批評』などに拠って昭和文学史の

再検討を手がけられてきたわけだが、ときに海彼の文学事情に通暁する同人達からの有益なサゼスチョンもあったことだろう。また大学からの恩師でもあった文学史家本間久雄同様に、比較文学に往々ありがちなトリビアリズムに陥ることなく骨太な構図を描こうとする腕のストロークは心強い。

一九二一（大正十）年は『種時く人』の創刊をみ、平戸廉吉『日本未来派宣言運動』のマニフェストがなされ、さらには『暗夜行路』が起稿された年でもあった。

さらに『文芸戦線』『文芸時代』の発刊に刺激されて、大正末年から昭和初頭にかけて多くの同人雑誌が生成し、有力な新人作家・評論家が群雄割拠することになる。メジャーな商業主義の線上にある文芸誌対リトルマガジン。大家对新人などの構図はとりもなおさず社会的、階級的な対立が意識されている時代の様相とも無縁ではない。震災とその復興の過程を通じて、出版等のジャーナリズムがほぼ今日みるようなかたちをとり、大量生産とその消費のシステムのなかに文学もいやおうなく組み込まれることとなる。都市空間、モータリゼーション

ン、映像、ラジオ等によってその傾向は助長され、おのずと新たな意識空間が醸成されてくる。有島武郎の宣言、情死、芥川の自殺等いわゆる事件は陸統と継起し、多様にみえながらも二元論的反則に抜きさしがたくとりつかれてしまった価値論争、形式論争、方法論上の論争がそれぞれ対立するレベルや陣営間でとり交わされる。こうした時代そのものを全的に叙述すること自体並大抵の作業ではない。単なるチャート式のクロノロジカルな祖述では退屈な平板さはまぬがれない。この難題に敢然として向かう著者はいくつかの工夫をこらし、明確なヴィジョンを打ち出そうとする創意が随所にうかがわれるのはたしかだ。思潮追尋のあまり、往々にして作品そのものはないがしろになりがちだが、ポイントをおさえられた作品が適確に素描され、しかも人名、作品名、雑誌・新聞名、事項とどれも周回な索引が巻末に付載されていて利用の便がはかられている。こうした事柄をいろいろエピソードも織り混ぜた読み物仕立てになっている意味でも本書が〈物語〉と冠せらるゆえん納得できよう。むろん掉尾を飾る

〈小説の筋〉論争、芥川の死へと収斂していく手さばきは、〈物語〉性についての考察が底を貫流していればこそ首尾よくいったのだ。

著者は自他ともに文学史家をもって認じていることも我々のよくしるところ。平野謙などによって文学史家という呼称も定着し市民権を得たわけだが、著者は、平野、本多秋五、中村光夫などの批判的摂取や克服を試みつつ、より相対化、複眼への志向を強めている。本書の骨格をすでに提示していた十数年前の大著『昭和文学の構想と分析』などに色濃くほとばしり出ていた絶対への希求は表面からは影をひそめたかに見える。抑制の効いた叙述のしからしめるところだろうか。

ともあれ文学史的な類縁のない作品を采譜のなかに位置づける力といい、一気に読ませてしまう力業といひ羨むかぎりだが、「文学史というのは一種の八幡殿（やま）で、ある断念（切り捨て）ということ）がなければ出来」（あとがき）ぬことも重々うべなうたうえて、あえてないものねだりをすれば、韻文関係の表現もこの時期新しい様式獲得

の歴史が展開し、小説なども密接にリンクしていく以上、視野にとり込んでいただけたらと思われぬ箇所はないではなかった。

昭和三年生まれの著者が本篇で扱ったの

ジェイ・ルービン著

『風俗壊乱——文学者と明治国家』

Rubin, Jay, *Injurious to Public Morals—Writers and Meiji State: University of Washington Press, 1984.*

今井泰子

上半身はだかの女が柱に縛られている。

溢れ出る鼻血が口もとに、繩に、乳房に、下半身の腰巻にと、垂れている。腰巻の打ち合わせから、右足のもととすねが見える。傍らには折れた弓……この本を手にする者は、カバーに印刷されたそのグロテスクな絵に、まず目を奪われることだろう。

それは、明治四十一年三月二十五日の『国民新聞』に掲載された、「講談・夜嵐お絹」第八六回の挿絵である。演者は、後に文部省が表彰を意図するほど当時人気があった講

は、自己の存在以前の歴史時間であったともこれまた本書の成立にまつわる些事ではないように思われてくる。

(昭59・2、創林社刊、四六判、二四五頁索引三七頁、一八〇〇円)

談士。

その絵は本書の内容の象徴である。

その二日前に、東京の西大久保で、風呂屋掃りの若妻が強姦死させられた。約三箇月後に池田亀太郎、通称デバガメが犯人として送検される。後世に、その渾名が変態性欲者の異称となるぐらい耳目を集めた事件であるが、『国民新聞』は、実は、その池田の購読紙であった。池田は、右記毒婦物講談の挿絵も載った二五日のその記事で、事件の細部を知った、と語っているの

である。

當時は言うまでもなく、自然主義文学の最盛期である。自然主義は肉欲主義と解されて、為政者から「風俗壊乱」の名で集中攻撃を受けていたし、西大久保の事件が自然主義と関連つけて嘲笑されるほど、世俗の好奇の目も集めていた。だが、右のごとき講談なぞが手放しで歓迎されるような時代に、「風俗壊乱」とは、いったい何であったのか。

第二次大戦の敗北まで猛威を振り回し続けた文芸検閲制度は、明治早々から順次整備されて行き、明治四二年の新聞紙法によって法的な完成をみた。この本は、文学者と為政者の軋轢が一頂点に達する、その日露戦争後から明治の終焉までを中心に据えて、明治初頭から第二次大戦までの検閲制度と文学者との関係を追跡した、一種の日本近代文学史である。そして読了したとき、読者の胸に伝わってくるのは、伝統的土壌から徐々に脱しつつ、また時代の悪条件と苦闘しつつ、個人の表現行為として豊かに開花していった日本近代文学への暖かい称賛である。

文芸検閲問題に関する研究と言えば、宮武外骨、斎藤昌三、小田切秀雄、城市郎等々の名が思い出される。私はこの本を読みながら、無念さを味わわずにいられたかった。日本の先蹤例は、みな大変な労作ではある。とは言えそれらは、発禁作品や事件についての解題集成、あるいは年表、あるいは資料集の域にとどまっており、読者がその一冊から、社会構造や文学動向も含んだ史的展望を得ることは不可能に近い。この本にはそれがあるのである。しかも冒頭例のごとく、研究書としても周到であり、読み物としても面白い。

本書の底に窺える著者の思想は、四項に整理できそうである。(1)、文学の計量には文学的尺度を用いなければならず、禁圧への抵抗の多寡がただちに作品の価値を決定するわけではない。(2)、しかし何にせよ近代文学は、個人の表現の自由を大前提として成育する。(3)、従って、「風俗壊乱」の名でそれを抑圧しつづけた日本の検閲制度には、近代化、ないし世界への普遍化を厭う偏狭な民族主義が潜在していた。(4)、それ以上に検閲制度とは、国や時代の如何を

問わず、本性的に権力の安定化や権威性の確保を意図する政策であり、日本のものもその一例に他ならない。

こうした思想は、現在の日本人であれば、充分共感できる良識であろう。少なくとも私にはそう思われる。だからいっそう残念なのである。何故、アメリカ人の手になる前に当の日本人が、たとえば私自身が、こういう本の執筆を思いつけなかったのか、と。

この著者は、右のような思想は持つものの、具体的には、分析よりも作品自体に多くを語らせる方法で歴史を描いていく。一方の展望の広さとともに、その資料の駆使による幾多の新見の提示が、この本のいま一つの魅力になっている。それについては私の同僚による抄訳も合わせた別稿を用意しているのだ、そちらでご覧いただきたい。要するに私はこの本を、日本近代文学研究者への推薦図書と信じているのだが、それでも敢て批判を述べれば、一点だけ。もしこの本をそのまま全訳すれば、外国人読者には新鮮な知識と言えても、日本人には今さらめく解説なり、大まかな概説と映

る叙述が時に見られることがそれである。論旨の展開上省筆できない部分は別として、明らかに日本人に不要な箇所については著者に若干の改革を願って、全訳を試みたいと、右の同僚と私は今のところ考えている。ついでに記せば、*Japan Quarterly*にこれの書評がすでに寄せられている。その主張には、私(達)は全然賛成できない。

事務局報告

◇大会・例会における題目および報告者

〈昭和五十九年度(その二)〉

十月 秋季大会(二十七、二十八日、実践

女子大学)

忘れられた「御祭日」から―『吾輩は猫

である』の日露戦争― 栗原 敦

「蔵の中」をめぐる―作家前夜の宇野

浩二― 田澤 基久

高見順の反リアリズム 遠矢龍之介

尾崎紅葉について 岡 保生

「田園の憂鬱」の位相と文体

宮木 孝子

佐藤春夫『殉情詩集』の成立―〈憂鬱〉

の変質をめぐる― 中村三代司

大正文学と広津和郎 坂本 育雄

〈シンポジウム〉

新たな芥川像を求めて―理知と抒情の

間― 海老井英次

大久保典夫

清水 康次

司会 平岡 敏夫

十一月 例会(二十四日、日本女子大学)

小林秀雄を語る

関谷 一郎

高橋 英夫

吉田 熙生

〈昭和六十年(その一)〉

四月 例会(二十七日、日本女子大学)

昭和十年代の評論

戦時期の伊藤整

戦時下の平野謙を中心に

曾根 博義

中山 和子

「日本近代文学」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、本文及び注を含めて、四〇〇字詰原稿用紙四十枚以内。〈資料室〉は十枚前後。

一、締切り 34集は昭和六十年九月三十日。35集は昭和六十一年三月十五日。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、つづう二部お送り下さい。なお、返送用切手も同封して下さい。

一、論文には二〇〇字のレジュメを必ず添え、氏名には読みを記して下さい。

*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い。

〒112 東京都文京区目白台二一八一

日本女子大学国文学科内

日本近代文学会

編集委員会

編集後記

機関誌第32集をお届けいたします。今号は、年二回刊となった最初の号であります。年二回刊となつて、編集委員会は一年中休みなしとなりました。現在第32集の校正の段階にあります。一方、第33集の投稿審査および編集の仕事の最中でもあります。今後はこのペースが続くこととなります。

当然ながら、年二回刊となつても機関誌の水準は保たなくてはなりません。それを保障する基礎となる投稿は増えつつあるようです。締切りにかかわりなしに、早めに投稿して下さる方もあります。少くとも第33集に関しては数多くの投稿を頂いております。この傾向が続き、さらに増大していくならば、機関誌年二回刊に踏み切ったことの成果が明らかになってくるものと思えます。なお一層、多くの投稿が寄せられることを期待いたします。

なお投稿に際しましては、一三八ページの投稿規定を必ず御一読下さい。特に制限枚数四十枚は、注も含めた枚数であること

をお確かめ下さい。

「資料室」は、単に新資料というだけでなく、その資料が研究の進展に持つ意義を明らかにしたものであることが条件でありますので御注意下さい。

また、前号の編集後記でも書きましたように、「展望」「書評」「紹介」の欄をできるだけ充実させていきたいと考えております。したがってこの面につきましては、編集委員会から会員諸氏に個々にお問い合わせの機会が多くなります。その場合には是非とも御協力下さいますよう。この紙面を借りてお願いいたします。

編集委員

池内	輝雄
石崎	等
荻久保	泰幸
栗坪	良樹
栗原	敦
曾根	博義
柘植	光彦
島居	邦朗
野山	嘉正
橋詰	静子
源	五郎

Tsushima Yūko and the Sibling Prototype

Yonaha Keiko

Many of the characters portrayed by Tsushima Yūko, one of the most active contemporary women writers, are people who show disdain for propriety and common sense, refusing to be bound by ordinary norms. Through her characters Tsushima seems to be groping toward some fundamental state of human existence free of all social entanglements. This aspect of her work is most evident in her use of mentally retarded characters, regarded as having no social function, as Christ-figures; and a prototype can be established by an examination of the relationship between these characters and their sisters in Tsushima's stories.

Metaphorical Development in *Sankai Hyōbanki*

Takakuwa Noriko

The unique difficulties presented by a reading of *Sankai Hyōbanki* can be resolved by observing the development of metaphors in the story. This development points to some entity confronting and afflicting the main character, and is everywhere expressed in terms of the image of woman—woman as demon, woman as shaman, and woman as goddess. The process can be said to reflect a meeting in language of the world view found in folklore with the author's inner personal feelings. The plot operates as a framework linking the metaphors to the hero, and their duality is what gives the work its opacity.

Yasuda Yojūrō on the Japanese Classics

Mizukami Isao

The early pronouncements of Yasuda Yojūrō on classical Japanese literature in the decade before 1945 were informed by an aesthetic sensibility that bordered on decadence. This aestheticism, with its harshly critical view of modern civilization, proved to have wide appeal. But with the growth of the militaristic power structure in wartime, Yasuda's statements on the classics necessarily became increasingly fanatic. An analysis of the change is the primary aim of this essay.

Maruyama Kaoru — “Mizuno Kokoro” as a Poem of Transition

Fujimoto Toshihiko

Maruyama Kaoru's poem “Mizu no Kokoro” attracted a great deal of critical attention when it first appeared. An examination of these reviews serves to bring the circumstances surrounding the poem's composition into relief. It will be seen that 1933 was a special year in Maruyama's career as a poet, a year in which he attempted to mold the form of his spirit (*kokoro*). Comparison of “Mizu no Kokoro” with “Shūshi,” another poem that takes the spirit as its motif, further demonstrates the significance of the former, and it can also be argued that the image of man created in “Mizu no Kokoro” influenced Maruyama's later poems.

The Art Criticism of Masamune Hakuchō — Notes on the Early Hakuchō

Tanada Teruyoshi

Hakuchō's criticism of art constitutes a significant part of his early critical output. One can find in it both the "dissatisfaction" so characteristic of the early Hakuchō and the unique perspective occasioned because the criticism is art criticism. The two components of this perspective are the equation of art with aesthetic beauty and so with Japanese painting and landscape painting on the one hand, and with the expression of ideas and so with Western painting and portraiture on the other. Hakuchō places emphasis on the second, and the image of Hakuchō looking toward young artists to give expression to the ideology of a new age is reflected in his novels *Sekibaku* and *Yōkai-ga*.

Tokuda Shūsei's *Furo-oke*

Matsumoto Tōru

Although a minor work, Tokuda Shūsei's *Furo-oke* represented a major turning point in Tokuda's professional career. The importance of the story went beyond Hirotsu Kazuo's "opening the window of subjectivity" statement to point the way to an entirely new potential for fictional expression. In this direction lay a mode of nonrealistic expression, unrestricted by the limits of time and space, capable of calling into being a fictional world of greater depth and substance.

Yokomitsu Riichi's *Aru Chōhen* — Man on the Dust Heap

Tamamura Shū

Aru Chōhen was the original title of the series of works later incorporated into the novel *Shanghai*. *Aru Chōhen* postulates a reality far more complex than that found in Yokomitsu's earlier stories, and in the novel an attempt is made to restore the main character, Sanki, to some level of participation in this reality. The increased complexity of his involvement, however, finally causes Sanki to lose his bearings completely, an ending that illustrates the background out of which appeared such works by Yokomitsu as *Kikai*.

Modern Japanese Literature No. 32
(NIHON KINDAI BUNGAU)
CONTENTS

The Art Criticism of Masamune Hakuchō —Notes on the Early Hakuchō	Tanada Teruyoshi	1
Tokuda Shūsei's <i>Furo-oke</i>	Matsumoto Tōru	13
Yokomitsu Riichi's <i>Aru Chōhen</i> —Man on the Dust Heap	Tamamura Shū	24
Metaphorical Development in <i>Sankai Hyōbanki</i>	Takakuwa Noriko	37
Yasuda Yojūrō on the Japanese Classics	Mizukami Isao	49
Maruyama Kaoru—"Mizu no Kokoro" as a Poem of Transition	Fujimoto Toshihiko	62
Tsushima Yūko and the Sibling Prototype	Yonaha Keiko	75
Articles		
The Jungle of "Conjugate Infection"	Imamura Tadazumi	87
Literary History—No Exit from the Maze	Shimizu Takazumi	93
Life, Language, Research	Nakajima Kunihiro	98
Research Materials		
Tokai Sanshi in his American Period	Ōnuma Toshio	103
Reviews		
Takemori Tenyū, <i>Ōgai Sono Mon'yo</i>	Koizumi Kōichirō	109
Yamada Teruhiko, <i>Natsume Sōseki no Bungaku</i> Takada Mizuho, <i>Natsume Sōseki Ron</i>	Kumasaka Atsuko	112
Takeuchi Kiyomi, <i>Hori Tatsuo no Bungaku</i>	Hidaka Shōji	116
Hasegawa Izumi, <i>Kawabata Bungaku no Kikō</i>	Morimoto Osamu	119
Brief Mention		
Nagaoka Kensuke, <i>Yosano Tekkan Den</i>	Itsumi Kumi	123
Fujii Kimiaki, <i>Zoku Higuchi Ichiyō no Kenkyū</i> <i>Nakajima Utako</i>	Kimura Masayuki	124
Kenmochi Takehiko, <i>Tōson Bungaku Josetsu</i>	Shimoyama Jōko	126
Watabe Yoshinori, <i>Dazai Osamu Kokoro no Ōja</i>	Denma Yoshizumi	127
Mizutani Akio, <i>Yamamoto Shūgorō no Shōgai</i>	Kimura Kuninori	129
Miura Hitoshi, <i>Kindaishi Sakuhin Nenpyō Meiji Hen</i>	Satō Fusayoshi	130
Odagiri Susumu, <i>Kindai Nihon no Nikki</i>	Sugimoto Kuniko	131
Terazono Tsukasa, <i>Kindai Bungakusha no Shūkyō Ishiki</i>	Miyasaka Satoru	133
Ōkubo Tsuneo, <i>Monogatari Gendai Bungaku Shi</i>	Takahashi Seori	134
Jay Rubin, <i>Injurious to Public Morals</i>	Imai Yasuko	136

THE AMERICAN BUREAU OF INVESTIGATION
(1919-1920)

CONTENTS

THE AMERICAN BUREAU OF INVESTIGATION

1	Introduction	1
2	Organization	2
3	Personnel	3
4	Methods of Work	4
5	Results of Work	5
6	Summary	6
7	Appendix	7
8	Index	8
9	Tables	9
10	References	10
11	Notes	11
12	Tables	12
13	References	13
14	Notes	14
15	Tables	15
16	References	16
17	Notes	17
18	Tables	18
19	References	19
20	Notes	20
21	Tables	21
22	References	22
23	Notes	23
24	Tables	24
25	References	25
26	Notes	26
27	Tables	27
28	References	28
29	Notes	29
30	Tables	30
31	References	31
32	Notes	32
33	Tables	33
34	References	34
35	Notes	35
36	Tables	36
37	References	37
38	Notes	38
39	Tables	39
40	References	40
41	Notes	41
42	Tables	42
43	References	43
44	Notes	44
45	Tables	45
46	References	46
47	Notes	47
48	Tables	48
49	References	49
50	Notes	50
51	Tables	51
52	References	52
53	Notes	53
54	Tables	54
55	References	55
56	Notes	56
57	Tables	57
58	References	58
59	Notes	59
60	Tables	60
61	References	61
62	Notes	62
63	Tables	63
64	References	64
65	Notes	65
66	Tables	66
67	References	67
68	Notes	68
69	Tables	69
70	References	70
71	Notes	71
72	Tables	72
73	References	73
74	Notes	74
75	Tables	75
76	References	76
77	Notes	77
78	Tables	78
79	References	79
80	Notes	80
81	Tables	81
82	References	82
83	Notes	83
84	Tables	84
85	References	85
86	Notes	86
87	Tables	87
88	References	88
89	Notes	89
90	Tables	90
91	References	91
92	Notes	92
93	Tables	93
94	References	94
95	Notes	95
96	Tables	96
97	References	97
98	Notes	98
99	Tables	99
100	References	100

(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、編集委員長は第八條第三項によらず常任理事とする。その任期は第八條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。ただしその権限は一般会員と同等とする。

別 則

一、会則第二條にもとづき、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、支部は会則第四條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ほり施行)

日本近代文学

第 32 集

昭和60年5月7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 長谷川 泉
発行所 日本近代文学会
112 東京都文京区目白台2-8-1
日本女子大学文学部国文学科内
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