

# 日本近代文学

## 第44集

近代文学成立期と歴史〈物語〉 —坪内逍遙「時代物語」論をめぐって—	林 原 純 生	1
歴史叙述と小説—蘇峰と蘆花の間—	野 山 嘉 正	15
『伊沢蘭軒』の可能性—歴史小説と歴史記述の問題に向けて—	柴 口 順 一	24
『惜みなく愛は奪ふ』の基本問題 —「二十二」中の「抹殺」の意味するもの—	江 頭 太 助	36
〈悲しき道化〉 牧野信一	守 安 敏 久	49
堀辰雄とフィリップ・スポー —「眠つてゐる男」の成立—	榎 山 朋 子	62
総題「ギリシャの抒情詩」の最終作品を読む —西脇順三郎におけるモダニズム詩の行方—	澤 正 宏	75
行動主義文学としての伊藤整「馬喰の果て」	佐 藤 公 一	94
太宰文学における「罪」の生成—『晩年』の崩壊—	安 藤 宏	107
大岡昇平における〈光〉のイメージと意味	花 崎 育 代	119
大岡昇平『堺港攘夷始末』論 覚え書き	蒲 生 芳 郎	134
<b>展 望</b> 日本文学研究にとっての日本語	後 藤 康 二	148
近代文学研究と物語論の今日と明日	金 子 明 雄	153
満洲文学の意味	西 垣 勤	157
文学と女性学	高 桑 法 子	161
<b>研究の辺</b> 日中戦争と丸山薫—朝鮮を讀める視線—	藤 本 寿 彦	90
花袋研究の今後—課題は山積	藤 宮 内 俊 介	92
<b>資料室</b> 織田作之助「署長の面会日」 —職業作家としての出発点—	宮 川 康	165

## 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とき、またはこの会の目的にふさわしくない行為のあったときは、評議員会の議決によって除名する。

### 役員

#### 第八条 役員

一、この会に次の役員をおく。

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

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

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

評議員は、評議員会を構成し、この会の重要事項について審議決定する。

監事は、この会の財務を監査する。

三、評議員は総会における会員の互選により、理事は評議員の互選により、代表理事および常任理事は理事の互選により選出する。監事は評議員会が会員の内より推薦し、総会で選出する。顧問は、評議員会が推薦し、総会

# 近代文学成立期と歴史〈物語〉

——坪内逍遙「時代物語」論をめぐって——

林 原 純 生

1

歴史叙述と文学というテーマを近代文学の場で考えることは、近代文学そのものを成立の時点からあらためて考える重要な視点であると思われる。なぜなら、今、文学史的に近代文学の起点を考えると、そこに位置しているものに坪内逍遙の「小説神髓」があり、問題はこの論における文学観、無定型散文の近代文学としての提唱が、歴史小説（時代物語）の極めて消極的な評価から始まっていると言えるからです。「歴史小説の裨益は正史の遺漏を補ふにあり、此効用のあるが故に歴史小説を玩読するもの世上に尠からぬ事なれども、若し彼の正史が発達して完全無缺の物となりなば、また遺漏なき筈なるから、世間の小説、稗史のたぐひは世の人々に愛玩されるべき根元をば失ふべし」（時代物語の脚色）と云うのが「小説神髓」における逍遙の問題提起で、結局逍遙は、「時代物語の目的は、風俗史の遺漏を補ふと、正史の缺漏を補ふとの二点に

あり、故に此二ヶ條の目的は其一をだに達し得なば、其本分はすなはち足るべし」と先の問題提起をそのまま結論としています。さらに、曲亭馬琴の「南總里見八犬伝」（以下「八犬伝」と略記）と云う、それこそ日本文学における最大の歴史小説の否定がそのまま所謂「人情小説」提唱の重要な補助論理になっています。逍遙は、「我國の小説は概ね往昔物語即ち時代小説ならぬは稀なり、馬琴の著作はいへば更なり、俗に稗史と呼ならはせし真名まじりの半紙本は概して此類の物なりけり」と述べています。近世に特にその隆盛をみた「時代物語」がなぜ先の引用文に見られるように「風俗史」の低位に位置するような否定的な評価になったのか、また、「時代物語」がなぜ近代的な小説理論で発展的に継承されなかったのか、それは近代の歴史叙述の問題と関係しましょう。

もちろん、「小説神髓」の「八犬伝」否定の不備を今指摘することは、それほどむずかしいことではなく、現に、「八犬伝」の物語性の可能性や、または、その小説世界のいわば深部に宿っている開

明的な論理では処理できない、だからこそ、無定型散文の可能性となつてゐるもの、または、それこそ歴史物語の可能性などをあらためて考える視点はよく見られます。しかし、それらの多くは、「小説神髓」の理論の狭さとして、それゆえその理論ではとらえ切れない、または切り捨てられた「八大伝」の側面の再評価と言う視点で論じられていることが多いと思われれます。つまり「小説神髓」は「八大伝」の総体に対応してはいない、「小説神髓」が、より幅広い視点で散文小説を提唱したとしたら、近代文学はより多様な展開を見せたのではないかと、言うことです。それは、今述べたように、今回のテーマと重なる部分だと思ひます。

そこで、私は、その「小説神髓」の狭さ、そのうちのりの論理を、とりあえず歴史叙述という大きな表現世界を想定して、外側から先の「小説神髓」の「八大伝」否定の論理の有りよう、また「時代物語」への消極的な評価の意味を考えてみたいと思ひます。「小説神髓」の「時代物語」への消極的で不安定な評価（「時代物語」の定義は「小説神髓」が最後まで拘つた点です）がなぜ、「小説神髓」に生まれたのか。つまり、「小説神髓」の「時代物語」への姿勢は小説の自律論に基づく内部論理からの帰着ではなく、同時代の歴史叙述に関わる言説によるものではないか。「小説神髓」の歴史物語への姿勢は同時代の言説のありかたでどのように説明できるかという事です。

ここでまず問題としたいのは、直前の幕末から維新にかけての歴史叙述です。今、その過程での歴史叙述を考えるきっかけとして、二つの年表または年代記的叙述を例として掲げたいと思ひます。一つは、「嘉永明治年間録」と呼ばれるもので、編者は吉野真保。この書は単独では刊行されずに、のち「我自刊我書」（甫喜山景雄編、明13・17）に収録され、近くに復刻版が出版されています。その復刻版の解説に、「嘉永明治年間録は、その名の示すように、嘉永五年（一八五二）から明治元年（一八六八）までの我が国の大小の出来事を、年月を追つて記述したもので、その内容とするところ朝廷、幕末に関する事項を始めとし行政、布達諸令、外交、経済、軍事では巷間の出来事、雑説に及び、凡そ一千五百七十五項を登載し、十七年間の詳密な年表ということが出来る。しかし、単なる年表ではなくその掘るべき公私の文書を原文のまま能う限り転載しているのである」（巖南堂書店版、布施弥平治解説）とあります。編年体で、各項目には編者が集めた公文書や資料がそのまま写され、歴史資料として価値を持つようです。そして、もう一つは、これはよく知られているもので、「武江年表」です。斎藤月岑の編纂したこの年表の前編（嘉永三年刊）は天正十八年の徳川家康の江戸城入城から嘉永元年まで、後編は嘉永二年から明治六年までを扱っています。これも先の「嘉永明治年間録」と同じく「我自刊我書」に収録され、同じく編年体で森鷗外が愛読したと東洋文庫版の金子光晴の解説に



はあります。この二つをあげたのは、近代直前の民間の歴史意識、または歴史叙述をどのようなテキストで代表させるかの問題があるわけですが、先の述べたように、小説を取り巻く歴史の問題を考えるために、敢えて文学作品ではないものにしたわけで、そこに対比的な歴史叙述の原形を作業仮説として措定しうるのではと思つたからです。これは、間違っているかも知れませんが、ともに執拗に書き続けられ編集されたこの二つの記録は文学や他の確定したジャンルの様式性を持たない、いわば記録者の生きた空間と密接に結びついた、歴史叙述の一例を示しているのではないかと思ひ、テキストとして取り上げる次第です。そして、今問題にしたいのは、その両者が扱う内容です。

「嘉永明治年間録」が扱っているのは、ほとんどと言つてよいほど、政治のことと言えましよう。と言うより、政治のこののみがこの年間録の対象と言えます。そして、「武江年表」はそれと際違った対象を見せています。この年表に序文を寄せた月岑の師日尾荆山が、「大は之れ天災地妖、坊街の沿革、世態の遷渝、物語の権輿、事の興廢、小は之れ聞人の生卒、神仏の啓蔽、及び風謡俗談、珍玩戯具、網羅して遺さず、攷撥尤も勉む」と述べているように、流行火事、年中行事、祭礼などの市井の出来事が克明に記録されています。そして、重要なことは何がそのような記録作業を支えているかなのです。斎藤月岑はこの年表の「提要」に、「此の編に載る所は、中人以下の耳目に触るところにして、地理の沿革或ひは坊間の風俗、事物の権輿に至るまで、獲るに随ひて誌す。素より公辺の御事

は伺ひ知るべきにあらず、たま〜伝聞せる事も、憚り多ければこゝに漏らせり」と記しています。ここには極めて自覺的な記録者の意識が存在していると言えましよう。「武江年表」は、記録者の視野に入ったものの単純な控への集積ではなく、そこには制約のともなつた記録者の叙述意識が明確に存在しています。この「武江年表」の世界が、近代でどのような評価を受け、その制約がどのように新たな歴史叙述に媒介されるのか、そのことは、近代の歴史叙述を考ふるうえで重要だと思われまます。

「武江年表」を編集した斎藤月岑は、嘉永以後の続編を編集したとき、「嘉永以降の風俗世態も見聞に随ひ、既綱要を録しつれど、世營怪徳の際、綜緝浄書の暇なくして、年所を經たり（中略）されど載る所街談衢話に抛るところ俗事のみ」と附言に述べています。限定された庶民の場と関連して、すなわち、政治や歴史的变化とは敢えて無縁の場の表現として「風俗世態」と言う語句は近世ではよく使用され、決して珍しいものではありません。が、それが、「小説神髓」の小説理論の鍵言葉としても採用されていることは注目してよいと思ひます。ということは、この「小説神髓」は、当然「風俗世態」に新たな意味を付与しているはずで、「武江年表」に見られるような世界、つまり歴史制約のもとでの表現世界の意味が正当に検証されてこそ、「風俗世態」は近代の文学理論としての「小説神髓」で意味をもつはずでしょう。

「嘉永明治年間録」の記載事項は、後の時代・歴史小説が繰り返し扱う分野であるし、なぜ小説が歴史を扱う時に、この時代に集中

するのか、それはそれで、近代の歴史・時代小説の物語性の意味を考えるうえで重要と思われるが、この「嘉永明治年間録」と重なる歴史叙述として「近世紀聞」(明8、14、初めは糸野採菊のち染崎延房が編纂)があります。嘉永六年から西南戦争までの期間が対象で、嘉永六年六月四日の「浦賀与力並和蘭訳詞者重船二入テ応接ス」(標題は「嘉永明治年間録」のそれ)の内容などは一致して、両者がほとんど同じ記録に基づいて書かれていると思われます。これと「武江年表」との対比が、おそらく正史とその遺漏との関係の原型になるでしょう。ここでは歴史はそのまま、政治史であり、その双方が未分化のかたちで、というよりも同じものとして書かれています。つまり、政治は単に時間系列で変化し、その変化はそのまま歴史であり、それは、近世の大きな表現世界では一部かも知れないが、その権威によって全てを代表しているものです。たまたま、市井のことが登場します。例えば西洋人との交渉を拒否して自殺した遊女のことなどですが(「近世紀聞」2編巻2)、「近世紀聞」では、そのような場合は必ず「閑話休題」と断わって、その挿話が本来の記述にそぐわない異質なものであることを断わっています。ここでは、政治と歴史は所謂王政復古と言うイデオロギーのために少しは分離し、相互に対比されているとは思いますが、それも最後には統合されています。恐らく、政治と歴史意識が二つ以上並存して、相互にその正統性が争われるのは近代では自由民権運動の時期かと思われれます。

そして、問題は、この二つに見られる整然とした言説が、どのよ

うな転機を迎えて行くかということでしょう。

斎藤月岑は「武江年表」で、「憚り多ければこゝに漏らせり」と敢えて「正史」の専擅の領域である政治的事項を漏脱した叙述姿勢を述べ、「小説神髓」は「正史の缺漏を補ふ」ことに「時代物語」の目的を定義しました。では、「小説神髓」はどのような自覚のもとに「缺漏を補」うのか、それは「時代物語」の意味のみならず、「武江年表」と同じく「風俗世態」を重要な表現理念とした「小説神髓」の意義そのものにも関係するはずです。つまり、それは近世の歴史叙述を典型とする表現世界の制度的秩序そのものを問直す問題提起であるはずです。

開化の思想家福沢諭吉は「文明論之概略」(明治8年)で、「都てこれまで日本に行はるゝ歴史は唯王室の系図を詮索するもの歟、或は君相有司の得失を論ずるもの歟、或は戦争勝敗の話をして講釈師の軍談に類するもの歟、大抵是等の箇條より外ならず、希に政府に關係せざるものあれば仏者の虚誕妄説のみ、亦見るに足らず。概して云へば日本国の歴史はなくして日本政府の歴史あるのみ」と書いています。福沢諭吉が批判した歴史叙述とは、例えば、「徳川実紀」など幕府の官版の史書や軍記のようなものが対象でしょうが、この批判はそのまま「近世紀聞」に対する批判にもなりえています。このような日本の従来の歴史叙述への批判は、後に述べるように多くの共感を得、その後の歴史叙述の基本になったと思われれます。例えば、山路愛山は同じように、「我が日本に存在する歴史は武人と貴族の歴史にして」と「近世物質的の進歩」(明二五、「国民之友」)

のなかで述べています。このような立場を取る論吉や愛山が過去の歴史叙述に言及する時使う言葉が編年体という叙述形式で、この編年体と言うことばは、近代以前の歴史叙述を示す言葉としてしばしば登場します。

また、論吉は、「故に建國二千五百有余年の間、国の政府たるものは同一様の仕事を繰返し、其状恰も一版の本を再々復読するが如く、同じ外題の芝居を幾度も催すが如し。新井氏が天下の大勢九変又五変と云ひしは、即ち此芝居を九度び催し又五度び催ふしたることのみ（同）と書いています。過去の歴史叙述は多様性と個別性を持たない、つまり、歴史観が単一で、その点では「武江年表」と同じような循環的な要素があるわけです。

そして、近代になって、その歴史叙述が、今福沢論吉や山路愛山が述べたような批判の対象となります。つまり、今度は「文明論之概略」がよって立つ開化史・文明的な歴史叙述（「文明史体」）が編年史に代って登場するわけですが、結論から言えば近代文学と歴史叙述の問題はこの明治初頭に表れた文明史観に深く関係していると考えられます。

それはまた、「風俗世態」と言うものが、「小説神髓」の小説理念を表す言葉がその文明史観のもとでどのような歴史意識を持つこととができたのか、歴史としてどう評価されたのかという問題に成ります。政治にも歴史にも敢えて自己限定した「風俗世態」が、近代でどのように歴史に関与したのかです。または、どのように意味づけるものとして歴史があったのかということだと思います。

結論から言えば、「小説神髓」から「当世書生氣質」には歴史性、これは、歴史というものを個々の人間の生の重要な場として把握するとしたら、その生と表現を取り巻く双方への史的な制約への関心が希薄であると言えます。そこには近世の表現秩序とその秩序に生きる表現者の内面への無関心が感じられます。ではなぜ、そうだったのか。それを、近代初頭の歴史叙述の問題で考えてみたいと思います。

### 3

文明史・開化史という歴史叙述、これは良く知られているようにギゾーやバックルの著述によって日本に導入されたものですが、その「史理」（ギゾーの「欧羅巴文明史」、明7〜11、永峯秀樹が英語版から重訳、での歴史哲学の訳語）が、成立期の近代文学と関わってくると思います。近代以前の歴史叙述と異質な新たな「史理」が大枠として成立期の文学にどのような影響と規制をもたらしたのかということでしょう。このことはまた、後の明治二十年代の所謂「人情小説」と民友社の史論の并存という文学史状況に関係して考えるものと思われまます。

この文明史の視点に基づいて書かれた日本における歴史叙述の先駆であり、典型は田口卯吉の「日本開化小史」（明10・15）でしょう。そこに、新しい歴史叙述と、それまでの歴史叙述への姿勢をみることでできると思います。例えば、「日本開化小史」の第十一章、「徳川氏治世の間に頭はれたる開化の現象」には、衣食住から芸能など

にわたる民間でのさまざまな変遷が表覧形式であげられています。

それは、「武江年表」に登場するのと同じような、それこそ「民俗世態」に関わる項目で、また同じように「武江年表」が参照した江戸時代の随筆、考証類（例えば「骨董集」、「落穂物語」等）が資料として参照されています。田口卯吉が「武江年表」の存在を知っていたら、「余の寡聞を以てす、焉ぞ万其万一を窺ふを得ん」と資料の不足を嘆いた彼は喜んで採用したでしょう。このような民間の生活環境の変化（「生計の度」）、それを進歩史観でとらえなおしたのが、田口卯吉の考えた開化史だと思われませんが、さて田口卯吉は、「然れども此開化の標準は明細に知るを得ず中等社会を以て標準と立つべき乎」と言っています。「中等社会」がまず標準となる。もちろん、なにをもつて「中等社会」の標準とするかは、田口卯吉も書いているように簡単ではありませんが、しかし、中等社会が基準となるべきと考えたところに田口卯吉の歴史叙述の特徴が見られましょうし、その「中等社会」はあの「中人以下の耳目に触れるところにして」とあった「武江年表」の世界に対応していることは言うまでもありません。そして問題は、「武江年表」に見られるようなその記録の歴史的位相（それはまた先の考証、随筆の史的意味の問題にも関係しますが）と内容が開化史の文脈のなかでその制約を明らかにされることなく「開化の現象」として、つまり近代化の過程として称揚すべき事象となっていることです。そこには人間とそれを取り巻く歴史的な制約への切実な関心は見られません。もちろん、田口卯吉は、そのあとに、「注意すべきの一事あり、封建制度の下

に於て発するものハ皆封建の性質を享くる事是なり」と付け加えています。結局は、「社会の進歩は社会の理なり」と雖其進歩に緩急遅速あるは勢の免れざる所なるべし、是れ則ち徳川氏の時貞享元祿と文化文政との時に於て最も隆盛を見る所以ならん、然れども其全体の成跡を顧みれば足利氏季世の浅ましき有様よりして徳川氏の榮爛たる開化を發せり、社会進歩の理亦明かならずや、蓋し此等の進歩ハ嘗て政府の保護に因らず又嘗て外国開化の助を藉らず全く日本社会の内に於て自ら進みしものなり、後の世の国事を憂ふるもの此二表を熟見せば或は以て干涉保護の迷を解かん歟」というのが自由貿易主義者らしい卯吉の結論です。徳川時代の民衆世界の表現を、近代との断絶よりは、最終的な開化への一過程として捕らえます。

ここには、開化そのものへの信仰と、つよい進歩的史観が働き、結果として歴史のなかの個別的な要因を無視させていると言えましょう。それは、文明史・開化史をどのように批判的に受容しえたかの問題でもありましょう。この問題は、例えば、この文明史観で書かれた最初の官版の日本史の概説書、「稿本国史眼」（もと「日本史要」、明治23）に典型的に表れていると思われれます。ここには、貿易、幣制など、さらに明治になると公園の設置、工産物の生産輸出、検疫所、公債などそれこそ開化の事物の起点が克明に記されています。しかし、それだからこそ、この歴史書は「近世紀聞」や「嘉永明治年間録」の歴史叙述の意味を問うことなく、その封建的な世界の歴史的負荷が明らかにすることなく、ただ、開化の相貌を表面的に型どっている傾向が強いと言えます。つまり、この文明史・開化史と

は、歴史的負荷を内部から明らかにするよりは、その開化の側面のみ注目して称揚し、それでもつてただ、当時の日本にあらたな外貌をもたらしたものと見えましよう。それは、開化そのものの本質に関わっている問題と思われましよう。

では、そのような開化史・文明史がなせ行われたのか、開化史・文明史が新たな歴史叙述として受け入れられるには、それがなにか強い原理的な普遍性をもつと思われたからでしょう。それはまたさきほどの「日本開化小史」に登場するスペンサーに基づく「社会進歩の理」(前掲書)による「社会」観にみる事ができます。つまり、当時の所謂「社会学」に基づくものです。

#### 4

田口卯吉は経済学の定義についての一連の論争文の一つ、「再び庸堂居士に答ふ」(明17・5「東京経済雑誌」、原題は、「庸堂居士に答ふ」、なお引用は標題とも全集による)で、次のように書いています。

庸堂居士が余輩を駁するの本主は、人為現象に就いて論ずと解釈する時は、社会学及び歴史と區別なしと思惟するにあり、故に此点に於て居士をして十分に悟るを得せしめば、蓋し我同門の人とならん事必せり。今請ふ、其區別を説かん。余輩の見る所を以てするに、歴史は社会学事実を集合せるものなり。譬へば貨財の有様進むときは人の知識進むの理は、社会学説く所

なり。政府暴政を行へば人民之を覆へすの理は、社会学の説く所なり。封建割拠の有様に於ては人民互に相呑噬するの理は、社会学の説く所なり。此理や何れの国何れの民と雖行はれざる所なし。此社会普通の理を推して其興廃存亡の跡を解説す。是れ歴史なり。その興廃存亡の理一國行はるゝを見て、之を他の諸国に徴し、人間社会普通の理なりとして論ず、是れ社会学なり。故に社会学とは、社会に顕はれたる現象に就いて論ずるものなり。人は社会を組織するものなり、故に経済学に於いて論ずる所の現象にして、社会学に於いて論ずるものあり。譬へば文学貨財の有様は社会学に於いても之を論ぜり。然れども社会学の之を論ずるや、人之を作ると云はずして、或は社会之発すと云ひ、或は開化之を産すと云へり。又た何ゆゑに人生に必要なるやを論ぜずして、文運の進歩を表する一現象として論ぜり。故に封建社会に顕はれたる文学貨物と、郡県社会に於いて顕はれたる文運貨物とは、大に其性質を異にするものあり。社会学士若くは開化史家は之を看過せざるなり。

「貨財の有様進むときは人の知識進むの理は、社会学説く所なり」というのが先の「日本開化小史」の歴史叙述の原則です。ここでは、その歴史叙述が依拠する歴史観が「人間社会普通の理」を基盤とする社会学と言う前提があつて成立するといふことがわかります。つまり、社会学の原理の統括性が確認されています。

社会学の理をもつて、その原則を以て時間の経過に従つて個々の

事象を叙述することが、歴史となるということ、この社会学と歴史の関係―原理と現象―は、そのまま「小説神髓」における「正史」と「時代物語」の関係に対応していると言えます。つまり、「小説神髓」の「時代物語」の位相は「正史」と言う歴史叙述をその上位段階として最終的には社会学に統括されているのです。このいかに文明開化的な原理論を、その西洋的文化の直接的な輸入、さらに歴史事象の個別性の無視と言う点から批判するのは簡単ですが、この考えが特に理論面で強い力を持っていたことが重要なのです。つまり、文明開化に生きる坪内逍遙も田口卯吉もこの考えをその個々の発言の背後に共有していたのです。そして、簡単に言えば、坪内逍遙の小説観はこの開化の論に基づいて成立し、それとの違和感を論理化しえなかつたと言うよりは、その原理に背馳する論理を展開することが同時代の趨勢の中で不可能だつたと言えましょう。したがって、個々の人間の歴史的制約がそれ自身が本質的な課題となり、そこから、歴史叙述を具体的に問いなおす契機は生まれなかつたと言えます。小説が歴史自体を問題にする必要性はなかつたわけです。

坪内逍遙は「小説神髓」の「時代物語」論を補足した「小説神髓拾遺 時代物語の論」(明18・5、「中央学術雑誌引用は岩波文庫による」)のなかで「時代物語に於て、其直接なる目的は、読者の快楽に外ならねど、別に間接なる目的あり」として「第一」史学の補助となる事」「(第二)風俗史たる用をなす事」「(第三)歴史上の人物の性質を明にする事」の三つをあげたのち、その意味を各々説明しています。その「史学の補助となる事」のなかで彼は、「史学とは何

ぞや、曰く治乱興廢の事蹟を蒐集し、帰納推理の法を用ひて、興廢存亡の定則を發揮し、その定則を詳述して万古不易の龜鑑となるべき議論を定むる事、即ち是なり。語を換へて之を言へば、因縁と結果との関係を明示して興廢の道理を詳述するの学をいふなり。之を広ふしては、社会学といふべく、之を狭うしては、日本史学、または支那史学といふべし。俗に開化史、文明史など称する者は、必竟史学の一種たるに外ならざるなり」と書いています。田口卯吉との類縁性は明かと思ひます。

さらに、「(第二)風俗史たる用をなす事」についても、その開化史との関係で、「こゝに風俗といふは、當時の風俗習慣はさらなり、人情さへに含めていふなり。開化史などいふ者の、一たび世に出づるようになりて以来は、往古の風俗習慣なども力めて取調る事とはなりしが、其以前には歴史といへば、一向国王の言行を叙し、若しくは戦乱を記するのみを基本分と心得つゝ、他の人情と風俗とは敢て録せざる事なりけり。然るに時勢の傾向を知らんとするには、先づ其時の風俗習慣并に人情の傾向をば知ることを要す。蓋し興廢の因縁原由は、重に民情に在て存すればなり。此人情と風俗を語るは、所謂風俗史の本分なれども」と述べています。ここでも、開化史の視点に立つて所謂編年史が否定され、さらに本来は開化史の分野であるもの、つまり「人情と風俗」を「時代物語」が補うと言う関係になっています。坪内逍遙が、当時の社会学や開化史という啓蒙思想の枠内にあり、ために、特に「時代物語」の理論的根拠が常にその思想的な枠組みに依存していたことがわかります。その結果



が、「小説神髓」で「小説の正史に異なる所以」のなかで「如意に脱漏を補ふ」ことと、あわせてあげた「親昵を擅にする事」、すなわち「作者が小説中の人物（正史中にも在る人物なり）の言行を叙するに、極めて精細周密にして、読者をして作者と小説中の人物と朝々暮々親昵するの感あらしむる」ことが、「(第三) 歴史上の人物の性質を明にする事」という「時代物語」の三番目の効用の後退になるのでしょう。逍遙はこの「(第三) 歴史上の人物の性質を明にする事」のなかで、「畢竟正史に載する所は僅に、言行の表面のみとそれなりに「正史」の持つ歴史叙述としての不十分さを指摘してありますが、そのことが「正史」に対する「時代物語」の独自性の着目にいたることはありません。「風俗世態」は開化史の文脈のなかで、その当初の近世の位相が忘れられていると言えます。開化史・文明史が「風俗世態」を評価したことで、つまり、文明史が「風俗世態」をその価値大系のなかに導入したことで、内側からその「風俗世態」を含めた歴史的負荷の意味が明らかにされずに、また、史的な制約と小説さらに文明史を含めた表現との相互関係の問題に結びつくことなく、結果として「時代物語」の意味を問う契機が生まれなかったことです。「親昵を擅にする事」、社会学さらに「正史」に対して最も下位にある小説表現の独自性が、文明史を含めた「正史」に自己主張しえなかったと言うことでしょう。

また、さらに、坪内逍遙は「物語に三種の区別ある事」(「教育報知」、明20、5引用は早稲田大学国文学会編「此処やかしこ」収録文による)で、「物語」とは何ぞや俗に謂ふ話なり堅く言へば叙事是なり歴史も夷

伝も一方より見れば物語なり太平記も物語なり源氏物語竹取物語八大伝梅暦いづれも物語の部類に入るべし英語にては NARRATION と  
いう話すといふ意義なるべし」と定義します。この物語という視点で歴史も小説も同じく類型化しうる、または統合しようと言うのは、いかにも開化の時代らしい原理論で、恐らくこれも西洋文化の直接的な影響と思われます。その強い普遍化の要請は文明史または万国史と言う視点と共通しましょう。<sup>2)</sup>〈物語論〉でこのような類型化を計るのは西洋の伝統かも知れませんが、それを受け入れる日本の態度とともに今も昔も変わりがないと言えます。さて物語には三種類あること、つまり「(第一) 事件に関する物語」「(第二) 人間の性情に関する物語」「(第三) 感情に関する物語」の三つとしたうえで、その「(第二) 人間の性情に関する物語」について、「第一種の物語にては事件の詳細を知らせんが為に事件を逐一に物語るなりしかるに第二種の物語に於ては人間の性質を知らせんが為に余儀なく様々の事件を語る其外面は相似たりと雖も其期する所齊しからず」と前置したあと、次のように述べています。

歴史の部に就て例を挙げば所謂文明史に類したる者は正に此種類に属すべき者歟何となれば社会の興廃に相伴ふて人情の進退する所以は勿論人情の変遷風俗の化醇其他百般の無形の事実を事件を借りて以て写せばなり小説の部類より例を挙げなば馬琴の著したる朝夷奈の巡島記八犬士の伝椿説弓張月又は春水の情史などはまづ、此部類に入るべき者歟但し動もすれば馬琴の

如きは事件を第一の主眼のやうに思ひて資性を後にしたる事無き能はず十分性情をあらはしたりとは言へど兎に角八人の大士の如きは互ひに性情を異にしたる者にて一挙一動一言隻句歴々相異なる所ある由は具眼の人を俟て知らざるなり(中略)必竟此種類の物語は斯くして人性を知らしむる者ゆえ大に真理上に益する所あり活心理学に近き者といはんも決して過贊なりといふべからず且や此物語の文法を以て國家の変遷を語りたらんには國家の文明の因果をも知るべく國人の性情の如何をも知るべく兼ては社会学政治学に夥しい多の材料を供するや必せり古來我國の叙事文家が之を利用するに吝かなりしは寔に憾むべきの眼ならずや

「今より物語の筆法を改め史を編みたまふにも伝を綴りたまふにも専ら第二種と第三種を応用あらんことを願ふになん嗚呼年代記的の歴史には飽たり事実の行列の伝にもあきたり」というのが、この論の結末です。ここでは編年史の否定とともに、文明史と過去を扱う小説とは不可分であるという発想が、やはり、生きていることは確かですが、それなりに社会学や文明史の掣肘から離脱して、小説作品の啓蒙思想の原理論からの距離を少しは確保していると言えましょう。それは、文明開化への落胆と言う同時代の趨勢と所謂「人情小説」の世界の狭隘さに対する逍遙の自己批判とが相まって「物語の文法」の視点と結びついたからではと思われませんが、結局は坪内逍遙の「時代物語」論は開化史を基軸として一貫しています。注

意すべきは、「八犬伝」も第二の物語に、つまり「人間の性情に関する物語」に含まれるとした点です。つまり、「時代物語」と言う範疇はなくなり、必然的に馬琴の読本は「時代物語」と把握されることはなくなり、ただ、「時代物語」と言う「小説神髓」の範疇はなくなるのですが、「小説神髓」よりは、「人情」や「風俗世態」がより歴史的な遠近法に基づいて把握されてはいきましょう。それは、今述べたように「小説神髓」の開化史的視点の内的批判の結果と言えるかも知れません。そして、このように見えてくると逍遙の小説理論の形成過程における「時代物語」と「八犬伝」、またはその双方の関係への拘りと動搖は、彼の開化史への最後の違和感を凝縮した場ではないかと思われ、つまり、この二つに拘ることは開化に同化できない彼自身の歴史性ともいべきものの表れではなかったのではと言うことです。そして、そうだとすれば、「小説神髓」から先の「物語に三種の区別ある事」に至る彼の「時代物語」の論は、「時代物語」の可能性を開化史にあずけることで抑圧した道筋、つまり、彼の近世的地相の深部が、それゆえ最も開化の論理に委ねられたその道筋ではないかと思えます。それは、また「物語」を含めた歴史的制約を敢えて軽視させる当時の開明的な論理の影響力を表しているのでしょう。私には、坪内逍遙の中に、あの斎藤月岑が、「此の編に載る所は、中人以下の耳目に触るところにして、地理の沿革或ひは坊間の風俗、事物の権輿に至るまで、獲るに随ひて誌す。素より公辺の御事は伺ひ知るべきにあらず、たま〜伝聞せる事も、憚り多ければこゝに漏らせり」と述べたものが、継承されて

なかつたとは考えられません。それは、歴史とはなにによつて媒介されるかという問題にもなりましようが、坪内逍遙の「時代物語」論は、文明史という歴史叙述が持つ問題が典型的に集約された場と言えると幸いです。

## 5

田口卯吉と坪内逍遙が多くの原理を共有していたことが、しかも極めて抽象的なレベルで共有していたことが、わかります。<sup>(3)</sup> そのことは、また、例えば田口卯吉の、「馬琴の輩無情を以て君子と為す、蓋し事理を解せざるものなり」(「日本之意匠及情交」19)という馬琴批判にも見られます。案外、このような感想が坪内逍遙のなかにあつて政治小説批判の根拠となり、「小説神髓」の「人情」概念が形成されたのではと思います。だが、その感想がなぜ所謂「人情小説」ではなく歴史叙述に媒介されなかつたか、「時代物語」がなぜそのような観点から書かれなかつたか、その理由は今述べたとおりです。

烏々道人、つまり政治小説の作者坂崎紫瀾は、「世の漢学者流と皮相論者は概ね小説家を擯斥して取らざる癖あり唯編年史の如き表面上の系図日記とも申すべきを尊びて当時社会の風俗如何をも想像するには片腹痛き次第で御座る試に思考せられよ我が日本王朝の情態を知らんとするに源氏物語等に勝る者之れなかるべく正史は却て目録同様のものに過ぎぬでは御座らぬか又支那の二十二史の如きは成程其の制度文物或は英雄豪傑等の伝記を具へたれども今日文明史

の材料ともなるべき当時社会一般風俗を徴するに足るべきものは道人却て之を水滸伝に在りと申さんのみ」(「政治小説の効力」(「自由燈」明治18・5・28)と書いています。

これは、坪内逍遙と同じように過去の歴史叙述が政治小説との関係でどのように受け止められたかの一例です。<sup>(4)</sup> 「情態」という語句は、「小説神髓」でよく使われますが、ここにも所謂編年史への批判があります。「当時社会の風俗」すなわち「情態」が、編年史の空間的な狭さに対比されていますが、基本的にはその「情態」を表現する小説の評価は文明史と関連して坪内逍遙の小説観と同じと言えます。やはり編年史が代表する歴史性というものを内側から明らかにすると言ふ発想はないと思います。編年史は、過去に應じた不完全な表現である。そこには、「情態」は表れてはいない。小説は編年史に対して、その個々の年月日が抽象的に示している事実の内容をより具体的に再現するかも知れない。そして、それは文明史に寄与することになる。これは「小説神髓」の「時代物語」論と同じですが、編年史という歴史叙述は近代以前の実に当然の歴史の所産であるということ、その意味は考えられてはいません。そして、この姿勢はそのまま文明史・開化史を当然の歴史の所産と考える当時の一般的な姿勢と同じものと言えます。編年史と開化史は単純に問題と解決という関係なのです。さらに「人情」が普遍的なものであれば、編年史は過去の非合理的な歴史叙述としてその意味が問われることがない。確かに、「人情」は普遍的なものかも知れない、が、制度や価値観に捕らえられることによつて各々の場で

相違を際立たせ、それはそこにいきる人間にとつて本質的なものであり考究すべき対象であるということではなく、過去はいつかは解消される対象と言えましよう。開化史があれば歴史物語の必要性はない。いささか乱暴な言い方ですが、これが、追遠を取りまいていた近代の歴史小説の発生期の状況ではということす。そこでは、歴史は個々の内面に継続して定着してゆくものではなく文明と過去とは断絶があつて当り前である。過去の歴史叙述は現在への普遍性を持たない制度的遺産である。歴史叙述は開化史が登場することによつて、過去の歴史的負荷を解脱しえた。開化史・文明史と言う叙述原理が、「風俗世態」に照明をあてたかも知れません。が、その開化史・文明史はまた、その原理論と進歩史観によつて歴史叙述の固有性そのものの可能性、史的制約と表現との関係への考究の可能性を閉ざしてしまつたと言えます。そのことは文明開化のなかでの、「時代物語」のみならず、「小説神髓」の小説理念のそのものに関わつてくる問題と言えましよう。

もちろん、歴史叙述は自己批判を通してその所与の歴史意識を越えて展開するものと言えます。明治十七年、藤田鳴鶴が「文明東漸史」を書いていきます。これも文明史と言えますが、この自由民権運動下に書かれた文明史に登場するのは、渡辺華山や高野長英という幕藩体制下で犠牲になつた開明的な先覚者です。このような歴史叙述は自由民権運動での成果で、開化史が同時代の政治意識と結びついた例と言えましよう。さらに、自由民権運動下では歴史と政治は編年史と同じく一致しながら、その編年史とは相違して政治と歴史

は時の政治に所属してはいかないものとし、そこから歴史と政治双方の正統性とに対立するものとしての政治権力という概念を抽出しています。自由民権運動の期間の歴史観については、また、次の福沢諭吉のような批判があります。

蓋し論者は人間活世界の有様を臆測して、外題の定りたる芝居狂言の如くに視做し、初幕は大序にして、二段目は宝物を紛失し、幾段目は悪人専權にして善人圧制を蒙り、末段に至て王莽は夷誅せられ周公は晴天白日なりと、幾度見物しても同一様の順序を違へず、人事も亦斯くの如しと思込たることならん。故に爰に国会開設と外題を出せば、此外題に必要なは政府の圧制と人民の抵抗と二様の主点なりと思ひ、乃ち此主点に基き、數百年前西洋諸国に行はれて其歴史に記したる如く、今日我日本にも行はれて其順序次第を同ふし、我政府は西洋にて云へば數百年前の圧制政府なるが故に、我々人民も亦數百年前西洋諸国の人民の如く之に抗抵せざる可らず、日本の明治十三年は西洋の千何百何十年に當るとて、恰も外題の定りたる西洋の歴史を、無理に日本の活世界に附会せんと欲する者の如し。甚しき誤謬ならずや。(明14、「時事小言」)

ここには、「文明論之概略」の以後の開化の内実を見すえての西洋史観の日本への無自覚な適応への明確な批判が見られ、またそれが、福沢諭吉にあらたな歴史意識を生み出して行くのでしう。ま

た、先の田口卯吉にしても、一方では文明史・開化史の視点を明瞭に待ちながらも、その問題意識には常に政治があり、その政治性は現実との関係でその歴史意識を間直す働きをしています。先の「徳川氏治世の間に顕はれたる開化の現象」への評価を支えているのが「西洋の開化は日本下等社会の開化せるもの也」（明治13年の演説、のち「啜鳴雜誌」に収録）、つまり「平民的の開化」（「日本開化之性質」明18）と言う視点であるかぎり、それはのちの日本の近代化の内実への批判力を保ちえたであろうし、その歴史観は民友社とも関係してきます。また、坪内逍遙さえも一方では、開化の論理とその内容との落差を知っていたと思います。しかし、彼の論理は、やはり西洋文明と日本の現実との落差と言う発想以上にでない。その落差にこそ歴史叙述の意味を問直すことが必要であろうと思いますが、坪内逍遙の自身の論理がそれを不在にしていると言えましょう。そして、自由民権運動において明らかにされた開化の虚妄から、もう一度、日本に即した歴史叙述を考えたいのが民友社の史論でしょう。もちろん、徳富蘇峰や竹越三叉、山路愛山等においてかならずしも同じものとは言えないと思います。が、彼らの、「国民」概念と史観はいかほどかは、開化の概念への反指定となっていると思います。しかし、こと小説に関して、特に「小説神髓」の政治的な無関心もあって歴史小説が主題となることはなく、むしろ、民友社の史論がその領域を占めて、先に述べた明治二十年代の状況となると思います。また、その「人情小説」は、その歴史性の欠如のため、全く西洋と過去を混同しような、時代物語を生むか、先の「近世紀聞」

の世界が、その歴史的な位相により同時代の所謂「人情小説」に対してロマンとして復活し、のちの大衆小説の繰り返される素材となります。それが、結局は日本の近代化の開明的な論理へのいかほどの反発になっているのでしょうか。また同時代の歴史性の欠落した開明的な論理は、例えば二葉亭四迷の「浮雲」に於ける、内海文三の自己認識の不安定さとも関連するかも知れません。また、「浮雲」のお政が生きる庶民的な世界は、あの「武江年表」の「風俗世態」の世界に共通すると言えますが、「浮雲」があえてそのような世界を小説の基本的な場として選んだことは、ひよっとするとあの斎藤月岑の、「中人以下の耳目に触るところにして（中略）素より公辺の御事は伺ひ知るべきにあらず」と言う表現意識を方法的に逆手にとつて、「風俗世態」と関わらない、または「風俗世態」としてしか関わらない同時代の政治と文明開化のありようへの批判にむかっただのかも知れません。「浮雲」にも歴史性はあまり見られないと思いますが、それが何に由来するのか改めて考える必要があると思います。

以上の話の結論ですが、竹内好氏は次のように述べています。「ヨーロッパと東洋とは、対立概念である。近代的なものとは封建的なものが対立概念であるように。もつとも、この二組の概念にあいだには、空間的と時間的という範疇のちがいがあろう」（『中国の近代と日本の近代』、『東洋文化講座』3、昭23）。これは、実に示唆的な指摘と思われまします。それを、私なりに敷衍して解釈すると、ヨーロッパは、文明という最終的な歴史的負荷を解脱したとされる

表現空間でアジアと接触し、それに対照されてアジアの歴史は普遍性の欠けた負荷となり、結果その歴史の固有の意味を問われることなく、ヨーロッパの空間に吸収されてしまうと理解できるのではないか。私は「小説神髓」の論理、または「当世書生気質」の展開、幕末の混乱期に起因する錯綜した人間関係にからんだ問題が開明的な論理の持ち主によって解決されると言う筋立に表れているように思います。私が、最後に問題として言いたいことは、「範疇」のちがう物を無媒介につきあわせざるをえなかった、つまりアジアに於ける近代化からの、その当初からの小説のみにとどまらない歴史叙述の困難さということなのです。

注(1) 原文は漢文、引用は東洋文庫(金子光晴校訂、平凡社刊)による。

- (2) 文明史・開化史の一斑をセルフイーの「史学」(明治12年印刷、中村敬字訳未刊稿本、「明治文学全集 明治史論集(二)」収録、筑摩書房)に、当時の形而上学的な側面を持つ史観がよく表れていると思われる。「万国史一名一統史トス、而シテ此史ヲ以テ、諸ノ事実日付、及び各国ニ統臨セシ王侯ノ姓名、其生誕其年齢、並ニ其崩御ヲ録載シタル各国年代記略ノ集合物ナリト誤認ス可ラズ、万国史ハ、史類中最高層ノ発達ニシテ、凡テ各国史ノ神髓元精ナレバ、特ニ専ラ基礎ヲ哲学ニ取ラザル可ラズ」と言うのが万国史に付せられた説明である。

- (3) 田口卯吉と坪内逍遙との親近は、その文明的な発想のみではなく、逍遙が田口卯吉から、かなりの示唆を受けていると思われる。例えば、「内地雑居 未来の夢」(明19)など、田口卯吉の経済史観の影響が多いと思われるが、今は指摘のみにとどめる。

- (4) この坂崎紫瀾の論は、坪内逍遙の「小説神髓」の中の「小説の裨益(第三)正史の補遺となること」と強い類似性を感じさせるが、時間

的には、その影響関係を指定できない。個人的な交遊での関連があるかも知れない。

付記 本稿は平成二年十月の日本近代文学会秋季大会での発表に基づいている。



# 歴史叙述と小説

— 蘇峰と蘆花の間 —

野山嘉正

1

徳富蘇峰が弟蘆花の住まう粕谷を詠じた漢詩「千歳村」から、兄弟間の論理と心理を考え始めることにしたいのだが、明治四四年（一九一）作のこの詩に、若き日の「田舎漢」「田舎紳士」の理想への懐古がおのずと滲み出ているところが問題の端緒である。

殘紅新緑護衡門。繞舍禽聲清夢魂。

不用桃源廻棹去。一家鷄犬自成村。

「繞」はめぐる、「廻棹」は「廻橈」に同じ、舟の方向を転ずる意で、桃源境では無用の業と説くわけだが、そこに流れるイメージ或るいは浮游のニュアンスが詩的レヴェルを支えている。<sup>(1)</sup>明治四五年（一九一）元日付け蘆花の両親宛の賀状には、デカとピンの親犬、チョンとクマの小犬、猫のトラ、鶏十五羽などの「一家」の近況報告が家族ともども記されている（『蘆花家信』所収）。時折のリフレッシューのための自然とエゴイズムのぶつかり合う都会との往復を夢想

した蘇峰の眼には、そこが理想郷と映じたであろう。何がしかの羨望と愛憎を籠めつつである。千歳村訪問そのものが兄弟それぞれにとって大事件に属すべき事柄だったが、この漢詩はそういうしがらみを取り敢えずは一掃する効用を持ったのである。

訪問のあつたこの年（明治四四）の元旦の作「傲骨」は

已難爲俗況爲仙。謫落人間獨自憐。

却笑乾坤容傲骨。春風四十九新年。

と自照の想念をまともてはいるが、毅然たらんとする傲骨の気概は真実、天地乾坤に受け容れられたとは思えない。ジンカンと訓ませると推定される、その「人間」という場所で口惜しさを噛みしめ、天地に対してオープンになることで解放感を確かめているのであって、「憐」の情はそれを挺子に辛うじて客体化される。その均衡がいわゆる春風駘蕩の実相である。七絶の起句はまた、俗人たることは難い事も無げに言っているようにだが、これを詩句の常套と片づけるわけにもいかないので、度重なる政府権力との癒着への

指弾を被りながら自己を支えた精神の当体は無論信じられているのである。況んや仙たるをや、というのがいかに蘇峰らしい。これが強さを失えば弱々たる抒情詩に傾き、或いは世外の民たらんとして為し得ぬ近代抒情詩人の悲惨と栄光というところへ反転するであろうが、傲骨たるゆえに、この不可能性は視野からあつさり外れる。

今、ジャーナリストとしての蘇峰の行程に深入りする余裕がないので、詩的関心についてだけ言及すると、大正初頭に大著『杜甫と彌耳敦』をまとめたように、漢詩人へののみ発想の抛り所があつたわけではない。確かに政治が生きることと深い関わりがあつた中国の詩人はあらゆる面で好みに投すべきものであつたらうし、英詩においてもまた、剛毅なイメージを持ったところへ興味が傾いたのでもあろう。新体詩風がこの中へ入つて来にくいこと、短い抒情詩風の発想が無いことがここでの問題である。詩的関心が余技の局面に限定され、徐々に史家の志を固めていくのが大正初頭のジャーナリストとしての立場であつたから、時評とその鑑たる修史とに文事の根幹をいよいよ自覚し、風流韻事として詩を内包するという構図である。近世の文人の漢詩文の構造の変容であることは疑いなく、かつて「泰西内部ノ文明」を標榜した分がこの変容に関与したのである（『将来之日本』）。

これをなし崩しの近代と評することもできないが、絶対矛盾と捉えた哲学・文学の同時代人と比較すれば、流されたように見えて、渦中に在ることの「誠実」さを一点疑わぬその傲骨が「責任」を背負っている自信の程が窺えるのである。それが自己と国家社会

の由来である歴史に向かわせる精神の性向である。この地点と絶対矛盾との距離は思ひの他に遠く、それは詩についての見解の決定的な相違に基づいている。たとえば西田幾多郎や夏目漱石が「無責任」であつたということはあり得ようがないが、この相違は歴史との断絶を明瞭に内面化しているか否かに関わつていよう。蘇峰を漢詩の発想で捉えそれを弟蘆花の文脈をも支配しているものと強引に論じたのは鐘田研一著『蘇峰と蘆花』（昭和一九）の筆法であるが、蘇峰が「責任」の命ずるままに動いた時点がまさにその通りであつたとしても、明治三・四〇年代では未だ懷疑逡巡を動力とすべしという柔軟さが保たれていたと見るべきであらう。

この蘇峰の論理に蘆花との世に知られる不和をからませるとどうなるか、というのが本稿の課題の一つである。一人立ちのかなわぬ厄介者というのが蘇峰の日常的な意識であり、蘆花の方でも見果てぬ夢に賭けて蘇峰を追い抜く意思を固めては挫折するということの繰り返しであつたことは、中野好夫著『蘆花徳富健次郎』に倦むところなく追跡されている。端的に言つて、賢兄愚弟の誇りを免れたのは小説家としての成功という一事にかかつていた。そうなるまでは、一例を挙げると明治三〇年（二八九七）一月八日、外遊中の蘇峰に宛てた書簡（徳富蘇峰関係文書）3 一九八二 山川出版社）にあるように半人前の扱いに自尊心を維持できなくなつたという訴え、私事も平生氣力不振徒らに御世話にばかり相成万人に小兒視せられ、回顧すれば二十九年事として非ならざるはなく、思ひ出では慙愧に堪へざることのみ。（中略）近來はまた聊か醒覚する所あ

りて人の諫たるを甘んぜざる心頻りに湧動全致致すを覚へ候間、新年と共に覚悟をあらためまた往時の嗚々啾々たる一箇天國的人物小善人たるに終らざる決心に有之候。

という条りにその心情は語られているだろう。中略の部分は「御薫陶」に感謝し、そのお蔭でやる気を起したのだから諒とされたいとの趣旨である。願ひ出の一件は返子転居のことであり、そこには「才を棄て旗を伏せて足るの看も可有之候得共」との弁疏が註として掲げられ、「小善人」からの脱却が筋というむしろ誇りかな表情をさえ覗かせている。ここで注意しておかねばならぬのは、もう一つの筋として東京が砂漠のようだと断じていることがある。この時から千歳村に至るプロセスにある蘇峰の設定した路線、即ち国木田独歩が大いに迷って疲弊した往復運動のあのラインを、蘆花もまた歩く決心をしたのだという点である。

蘇峰の俗たり難く仙たり難しにはそれなりの理由があるとしても、蘆花のこの決心或いは申出は蘇峰のそういうわけに含まれる弱点または急所に触れる可能性がある。同じ書簡に「イゴイズムの様なれども、今の様にして居れば終生私の頭の挙る時は無之と存候。」と民友社内での不遇を啣っており、それが蘇峰へと矛先を向けない心だという保証は見当たらない。この年六月に帰朝した蘇峰は、七月松方内閣の施政の下、内務省勅任参事官に任せられる。江湖の耳目を集めた「裏切り」である。蘇峰自身は「出處由來心自會。斯生不作解嘲文。」と深い気配であったが（七絶「誘議」<sup>3</sup>の転結句）、同年官を辞す結果に終わった。内閣が総辞職したのである。一〇月四日の

蘆花書簡（『全集』所収）には兄に宛てて母が「輕蔑」の情を露わに示すことに耐えられないと、今度は家庭内の不満をぶちまけている。「私も年来の迷夢を攪破し何卒自尊の氣象を養ひ低くとも小なりとも自らの立場を作り度と朝夕念願致居候事にて」と、一〇ヶ月の自尊心のありようが殆ど変化しなかったことを白状している。兄の取りなしを要請するのは、またそのことの何よりの証拠であろう。

蘆花の決意はそれゆえにエゴイズムとともに自尊心を肯定し自己を十全に發揮するという一点にかかっていた。この決意が、蘇峰のかつて構想した近代社会の理想像、即ち西欧の経済的發展を支えた「自愛心」の肯定という精神に含まれた或る種の矛盾に深く関わっていることが何よりも重要である。自由主義経済における利益追求の問題が横井小楠流の儒教倫理の読み換えを支点にしていたことは蘇峰の場合特に顕著であるが、これが「自愛心」の抑制の限度という問題性において、読み換えが単に置換にとどまらない諸矛盾を提起するからである。実際のところは「修身齊家治國平天下」の骨格のどこかに衝突がかかること疑いなしなのであって、そこから累々たる苦難が近代の全期間にわたって繰り展げられたことは今さらのように説くまでもあるまい。蘇峰がおそらくは独自の権道で乗り切れると思っていた——「修身……」の標榜からは必然であるが——、この種の矛盾の最も柔い部分に突き刺さる作用を蘆花の決意は發揮し始めたのである。何の謂の「齊家」かというわけで、この兄弟の不和が何かと取沙汰されるいわれは充分にあった。

これはまた、紛糾する事柄自体が、この蘇峰の敷設した『修身齊家治國平天下』にからまる事態でもあるので、公私についての節度ある区分という日常的倫理そのものを直撃する結果を生み出す。

蘇峰が防禦にまわり蘆花が『小善人』を脱して挑発的な印象を与えたのも当然と言ってよからう。原稿掲載をめぐる小さなトラブルにしても、きっかけは何でもよかつたわけで、卑小に見えるこたわりも、頑ななつき合いかた——義絶の反復というアイロニー——も、すべて長らく潜在してしかも容易に解き難い問題、近代日本に深く関わる問題に根があつて決して浅くはないのである。ただし、本稿の目的は、かなり広く知られたこういう争いの細部を描写することにはない。歴史叙述とフィクションとに二分して、大量の記述を事としたことの意味を探る端緒に取りつくことに他ならない。

## 2

通常であればここから細部に立ち入るべきところだが、対象の命ずるままにさらにこの内外を考えてみよう。歴史叙述と小説は最近完訳の出たP・リクルの『時間と物語』全三巻(新曜社)に綿密に分析されている問題でもあるし、解釈学の盛行または復権という現象からして看過し得ぬからでもある。歴史小説論へも、この兄弟間の争いに映し出された種々相が寄与すること少なからざるものがあるという見通しもないわけではない。ただし、明治年間の蘇峰は夥しい叙述——その殆どは『国民叢書』と銘打った袖珍版の長いシリーズに収録された——のうちに『現代史』を描破する意図を持つ

ていたようであり、言わば時局的・時務的な働きの末に極く自然なこととして修史という永世を目がける事業が浮び上つた。その中軸を成すのが浩翰という評語では足りぬほどの『近世日本国民史』であつたわけだが、百巻の叙述を以てして近代の淵源を明らかにすることは、現実の事業を犠牲にする、或いはむしろ、せざるを得ないと言うべき壮大な目論見である。この完成過程は第一次・第二次大戦をかかえ込み、また両大戦に引き込まれつつ進行した。国民新聞社の不振、戦時下大日本言論報国会のトップにあつて、言論弾圧の張本人の責めを負つた戦後、等々、時局的でなかつたということでは全くない。

昭和初年に没した蘆花は、この歴史の転倒を見ることはなかつたわけだが、それだけに兄弟間への視点がこういう歴史過程のなかで揺れ動き今日に至るまで必ずしも定まっていないう事態がある。たとえば前掲鑑田研一著『蘇峰と蘆花』は、あたかも小悪党に墮しかねない蘆花を蘇峰がかばつて、それが文体にまで影響を及ぼしているかのような描出を敢えてしているし、弾圧者の証拠を今日からはかえつて明らかに提供している体である。これは端的に言つて『賢兄愚弟』というレットルの押しつけである。蘆花に対して不公平と断ずるほどではないにしても、小説家として功成つたのは蘇峰のお蔭というわけであろう。粕谷の墓碑に刻した銘文を巻尾に記した所以もそこにあるが、度外れた愚弟の庇護者として終始したとの印象を濃厚に与える記述である。そういう愚弟の逆転劇があつたか否かが文学研究にとつての焦点なのであつて、前掲中野好夫著『蘆

花徳富健次郎』は『愚弟』の行状を念入りに辿りながら、そこに、  
 反逆の論理または文学の魂をつかみ出そうとしているところが見も  
 のである。

この両者を無理に統一的に把握する必然もないわけだが、そこに  
 何らかの契機が発見されれば試みる価値はあろうというものである。  
 これは、蘇峰の研究を放置して蘆花の全面を明かし得ないというこ  
 こまでの本稿の論旨の他に、資料的な整備のために傾けられた努力  
 ——民友社を対象とする資料叢書(三一書房版)の刊行——や蘇峰  
 の初期の資料を整理した杉井六郎氏の仕事、前出の蘇峰関係文書の  
 公刊という積み上げられた業績があり、その結果、善悪の二分法で  
 は必ずしも割り切れないという認識が少しずつ広まり始めたことに  
 関連する。蘇峰の研究書としては、和田守著『近代日本と徳富蘇峰』  
 が最近刊行され(一九九〇、御茶の水書房)だが、その客観的中立的  
 な叙述は、反動の蘇峰でさえ若年にあつてはかくも進歩的部分があ  
 ったというかつての評価の仕方とは一変している。こういう兆候は  
 文学研究の場合にも非イデオロギー的な抑制の上に展開されている  
 ことに現れているし、そのこと自体は事の性質を究明するための或  
 る自由を目指しているのでむしろ当然の成行きである。とりわけ、  
 『文学』に意欲的でありつつも、文事意識を従前より強固にするよ  
 うにして、『非文学』と自己を規定してなおかつ文章を書くことに  
 生涯関わった蘇峰からは、近代散文のありかたを問う資料を引き出  
 す余地が充分にあるのだから、問題点は慎重に設定しなければなら  
 ないのである。なお念の為に言えば、最晩年の蘇峰をシカゴ大学の

歴史学の少壮学者が訪問して必要な聞き取りを行なった事実があり、  
 アメリカの日本学にとつても注目すべき存在であつたこと、そのよ  
 うな類の『客観性』がここでの問題であることを自戒して置かねば  
 ならない。

歴史叙述とフィクションによる創作との対比的研究は兄弟の『間』  
 に存在するであろうものを解きほぐすのに恰好の手がかりであるよ  
 うに見える。リクルールの哲学的な考察によつて明らかにされたのは、  
 意外にも——或いは当然と言つてもよいのだが——歴史叙述と『フ  
 イクション物語』を決定的に分つ原点はないという簡明にしてしか  
 し重い結論である。ただし、第二巻の具体的な作品を扱つた部分で  
 はトマス・マンやヴァージニア・ウルフなど二〇世紀文学を支配する  
 時間構造についての方法的設定を仔細に説いており、時間論の哲学  
 的伝統を前提にしているのであつて、そこを統一の論拠にして歴史  
 叙述の『客観性』の幻想たる所以を結論づけているから、これを直  
 ちにここでの便利な機械として扱うわけにいかぬこと無論である。  
 なおまた、哲学の側からも『虚構学』とでも言うべき問題提起が近  
 年為されているから、これを便宜と権威づけのための論拠にするわ  
 けにはましていかない。日本哲学会編集の『哲学』(四〇号、一九九〇)  
 や『現代哲学の冒険』シリーズの『物語』(一九九〇、岩波書店)な  
 どは、虚構についてのメタレヴェルへの考察を事としているが、等  
 しくその『真実』であることの論証のために記述が捧げられている。  
 蘇峰と蘆花という『一例』を以てして、このような学問関連の有  
 効性を問うのは論理の逆転というべき業だが、少なくとも両者の困

惑と怨念をここに織り込めるかという問は発しておかなければならぬであらう。さらにまた両者が世界一周の挙に出て——蘆花の初度の「順礼紀行」の資金が蘇峰から出た経緯、その紛糾は今措くとして——國際的視野から日本へ帰帰した事実、特に二度目の蘆花の夫人同伴の旅の記録に「日本より日本へ」と命名した事実を忘却するわけにはいかない。そういう弧の描きかた、そして両者の順序のなかに、たとえばトルストイ訪問・近代文明についての一定の見極めを置いてみる必要がある。そういう配慮は、両者の生の時間的歴史的な関わり——前述したとおりの長短があるという事実——から当然為されるべきことであるが、蘇峰が情報管理者として権力を握り、蘆花の死が戦後になってそこへの反逆のこの上ない証となつて蘇つた、そういう歴史的な推移からも導き出される。

ここにリクルをそのまま持ち込むのは、やはり問題を多く残すことにならざるを得ない。巨細な視察の末に「個人の東洋的絶対的自由」という「脱出口」を記述することには、なお殆ど文明論的な絶望という想念を随伴せざるを得なかつただろうと推定するからでもある。幾つかの留保をつけた上でのことだが、千歳村の蘆花にはそういう論理と心理の結合体という意味がなかつたであらうか。トルストイアンというだけの説明だけでは片づかない、兄との関係をも含めた西洋へ向ける姿勢についての自照が一回転してそうなつたと考へてみる必要がある。ここで、戦後まで蘆花生存せば、という仮定は、為す無き可能性の問題でしかなく、ことを内的形式に還元する為し様は、殆ど常に論理の行きづまりを解消するための手段

でしかない。或いはまた、生存の当代を緩慢に垣間見る結果になり得るであらう。

ここからもう一つの戒意すべき点、即ち公理の会得がその公理の根源への洞察を必要とする逆説が浮び上る。この点を透過すればフイドバックなしの修得と適用の素早い繰返しに終始するわけで、その類の危険は文明論的にも逸早く察知され充分に指摘されていたことだったのである。<sup>(5)</sup>簡単に言えばテクノクラットの処理が無効なところに文学の問題が起ち上るということでもあるが、蘆花の場合の千歳村への「退隱」にはまさにそれを排除する部分が確然と存在する。蘇峰の場合には、その奉戴する横井小楠の実学思想が幸いにも儒教倫理と「西洋器械」との結合のうちにまどろんでいた、その後を承けて底の底までその幸不幸を味わつたという点に、その問題性が存しよう。そういういささか大ぶりな、それだけに大映しにならざるを得ない、この推移を翻すことによつて、明治三〇年代の兄弟間の確執が客観化される糸口が発見できる。

## 3

蘇峰の足を掬うごとき仕業として世に知られたのは、大山巖と三島通庸という明治の有名人の内情を暴いた『不如帰』であるが、特に三島家は民権運動に対する苛烈な弾圧を以て悪名を轟かしたゆえに、喝采を浴びる訳合もあつた。しかし、何と言つても『黒潮』一篇が与えた衝撃に勝るものはない。今、詳細な分析は省略に従わざるを得ないが、鹿鳴館に擬した舞踏会の場面から筆を起し、甲州富



士見村（現在は石和町の一部）在住の東三郎なる老骨に批判―玉碎の役を振り当てて最終的には次世代への期待を以て締め括っていることを確認しておこう。『不如婦』の如き設定がもう片方にあり、喜多川伯爵家の家庭悲劇が当主の緩んだ日常態に原因することを手馴れた筆致で描いている。武田家の遺臣の血を引く東が徳川幕府を好意的に回顧する条りや、明治維新の功業に関わった人物を対等に口を利く由縁に納得できない部分が無いではないが、たとえば榎本武揚に擬せられた榎山男爵とのつながりを考えれば想像力が働かないでもない。たぶん、それらは蘇峰が書きまくった政治理念の建前と裏側を包括するものであつたらうし、一口に言つて権道のありようを明るみに出すかたちで記されている。向島の榎山男の別墅での親睦会の場面はそれをまざまざと示す修羅場に変貌し、作家は東を急き立てて面々の本音を吐かせるべく力行する。これを政界と関わり深かつた蘇峰の位置に引き当ててみれば、語られる時点が明治二〇年代初頭であるから直接の標的ではなくとも、暴露記事の情報源たる推定や、或いは政府寄りの、自己への指弾を受けて身内に裏切られた立場にあると信じられるぐらいのことはあつたであらう。ジャーナリストにとつても好個の材料であるはずのこの場面に、漢詩人上林桐北が同席して唐宋詩人論を戦わすという断片的な部分がある。蘇東坡の作を軸に揚げたというさりげない挿入部も、小業は小業ながら政治的行為そのものが詩でありまた自らも詩作を能くするという政治家の感性と漢詩人の癒着とを如実に示すものである。政治的理想と裏切りとの不明瞭な混淆の構図が、この時点の実態で

ある。と作家は遠慮なく説いている。

蘇峰の困惑はむしろ極く自然に起つたであらう。蘆花に明治二〇年代初頭を歴史的に確定する意図ありとせば、何ゆえに小説といふかたちを取る必要があるのか、それは、政治小説に自らの文学観を背負わせきれないままに、史伝に終始した文業を以てしては理解できない次元に属する。また、虚構は恰も過去が現前する如くに時間的に不安定な構造を駆使し得るから、『黒潮』一篇にジャーナリストの活躍の場なかりせば、これが現状への当てこすりとりられる心配も生ずるわけである。小説『黒潮』は東の一子で英国帰りの晋にその役を与えて僅かに救っているが、政府権力寄りと目された蘇峰の立場に弁疏はない。むしろ、ジャーナリストの眼を文学化したのが蘆花なのだと思えるほうが明快である。論理的に黒潮社の自立を構想した蘆花も極く自然である。現実的な処理能力の有無はもちろん別としてもである。

蘇峰が大江義塾をたたく乾坤一擲著述の業とジャーナリズムの世界に身を乗り入れて以来、むしろ政界との関係は常にあつたと考えると判り易い（『蘇峰自伝』）。権力の推移によつてその流れに付き随つただけのこととの反論は蘇峰に用意されてははずである。その庇護下から食い破るようにして出たのが『黒潮』に他ならない。そこに厄介者の無念と成功者でありたいとの念願がどの程度働いていたかによつて作品の格の高低が決まるのだが、構想としてはそれ以前にサクセス・ストーリーとして『思出の記』のなかにかなり大胆に語られてはいたのである。菊池慎太郎の立身出世譚としての

『思出の記』は少年読物の無邪気な文体で綴られていて、そのこと自体は取り立てて咎めるべきことではないが、これが帝国大学の英文科出身で著述を事とし、修史の大家がかりな計画を持っていて同時に敏感な民間人という設定になっていることは案外着眼されていない。十八世紀小説の如くに大団円に至って登場人物のそれぞれを審いた後で菊池慎太郎が過ぎ去りし一〇年の文学化の意図を抱いていて、既にそういう『歴史的小説』の草稿を篋底に蔵していると記しているところが要注意である。具体的には明治二四年（一八九一）からの一〇年間を指すのだが、それが維新前後の五〇年と深く関わるかたちで構想されたとある点が、現物の無いゆえに空想は空想ながら、後の蘆花をも予示している点を含めて興味深い。波瀾万丈の観を呈している物語の主要部分に眼を奪われるのが普通であろうが、ここには慎太郎夫人の敏子作の「わらおもひ出の記」も進行中とまで書かれ、これが、作中から脱化する如くにして、晩年の「富士」になったとすると蘆花の思考のあらかたは明らかにするのである。作家が作中に介入することは是非という古典的な議論を遙か遠くに押しやって、慎太郎夫妻の自己物語化の構想から蘆花夫妻の自己小説化へと事は進展したように見える。歴史の推移を巻き込みながらそして千歳村に限りなく退隠しながらである。

『不如帰』と『黒潮』の間に『思出の記』を挟んで物語の論理と公私区分との問題はしだいに究極の地点へと絞られていった印象がある。蘇峰は蘆花の葬儀に於いて試みた演説のなかで、義絶の一件は「黒潮」連載の最中弟に突きつけられたのが実に心外であったと

述べ、『黒潮』の材料は自分が語って聞かせたこと、ユゴーの『九十三』のように明治維新からの時代の潮流を書いてみたいと思つていたので小説を書く気のない自分ではなく弟にまわしたと語っている。『黒潮』刊行後、実に三〇年に垂んとする経過を隔てての告白である（『蘇峰自伝』）。それはそれとして、蘇峰手持ちの材料を受けとめた蘆花の時間論の枠組がどこにあったかがここでの問題であろう。

しかし、蘆花にとつてのアポリアは叙述主体の裸形化へと向かわざるを得ない経過を既に引き摺っているから『黒潮』の未完を含めて執筆に難渋するかたちとなって現れる。虚構を維持する手だてが見つからないからである。やや循環論めく筆法ではあるが、小説化するための自己客観化の方法と世界との距離を保証していた蘇峰との間を手ずから切断したからでもある。千歳村はその切断の象徴であり実体でもあった。また、一つには元来蘆花が自然への超脱の傾きを有していたことを挙げてよいだろう。文名を馳せる以前に、たとえば「真なる詩、自然なる歌」（明治二九・一・二六「国民新聞」）では眼前の景情と「口頭語」の自然を尊崇すべきことを説いていることは、ロングフェローの「人生の詩」を讀んでいることと相俟って感性のかたちをコンパクトに示していると思えるのだが、こういう小景情への傾斜が小説を支える一つの力になっていると考えると確かに社会歴史を描破するのは容易なことではない。本質的に無時間の世界だからである。なおまた、ロングフェローは『新体詩抄』所載の「A psalm of life」を指すものと考えられるが、そういうキ

リスト教の生命観の日本に於ける現実のありようは社会的に決して平坦な道を辿ったわけではなかった。絶対的な個人の自由を求めて、詩に原点を置いて自然に憧れ、なお、社会歴史に深く関与する、こういう全能の地点が多くの矛盾を抱えて出発した蘆花の想い描いた最初のステツプであつたが、

小説家はまた小スケールに於ての歴史家なり。史家は社会と云へる個人を描き、小説家は個人と云へる社会の命運を辿る。……  
運命の足跡を纏ね、因果の起伏を探り、造化摂理の大法を発明し、神人の交渉を考ふ。

というのが「何故に余は小説を書くや」の結論である（明治三五・九・二「国民新聞」）。「黒潮」連載後三ヶ月を経ての発言であり、この宣言、即ち小説家たる自己が小上帝たらんとしていることを述べ、宗教的にも政治的にも人間的にも信頼し難い兄と義絶すること、その第一歩を踏み出すことの宣言を飛躍の発条にしたのである。

まことに面倒な間柄と言わなければならないが、ことを惹き起すのがそのまま面倒な事態をさらに混迷させる側面を見落すべきではない。なお、小説家たる根柢のなかに「修身齊家治國平天下」の変容を蘇峰とつばぜり合っているニュアンスをも認めることができるであろう。或いはまた、これは差し当たり控え目に言っておきたいのだが、漢詩と新体詩との拮抗の面をも捉えて置く必要がある。『順礼紀行』を経て粕谷へ、自己空間は確保したものの、そこにこういう全能のエネルギーを注ぎ込んだのだから、新たな矛盾は確実に発生している。大がかりな、そして、やや陽気な私小説という印

象を如何にしても払拭し得ない「富士」をめがけて膨大な量の力が傾けられたのである。そういう成行を蘇峰の力業と比較することで僅かに近代散文の運命が見えるが、その点については別稿を期したい。

注(1) 『蘇峰自伝』第四章所載。

(2) 全右第一四章。

(3) 全右第一章及び『蘇峰先生年譜』（徳富蘇峰文章報國四十年祝賀会刊、昭和三、非売品）蘆花の没した翌年の刊行。

(4) なお、この著書は著者名が夫人と連名、共著の体裁である。本稿第三節の趣旨に関連する。

(5) たとえば『岩波講座 現代思想』第八巻「機械時代」（昭和三二）など。

(6) 『蘇峰自伝』第十八章。なお、ユゴーの『九十三』はフランス大革命を描いたもの。昭和初頭『大衆文学全集』に収録、戦後は橋原晃三訳『九十三年』（昭和四五、潮文庫）がある。蘇峰はむろんだが蘆花がどの程度吸収したかは、なお考察の余地がある。

### 追記

本稿は一九九〇年度日本近代文学会秋季大会（於国学院大学）小特集での発表要旨に基き、再構成した。当日補説として用意した論点が多少加わっているが大筋に変化はない。会場内外での示教のあったことを記して謝意を表す。

## 『伊沢蘭軒』の可能性

— 歴史小説と歴史記述の問題に向けて —

柴 口 順 一

## はじめに

鷗外のいわゆる歴史物の諸作品をどこで区切るか、どの作品をい  
わばその転換点として捉えるか、ということは極めて重要な問題で  
ある。しかしこのような問いは、文字どおりの問いとしてはおそら  
く一度も提出されたことがなかった。『渋江抽斎』を転換点として  
その前までを歴史小説、それ以後を史伝とする分け方は、ほとんど  
自明な前提としてかつて疑われたことがなかったし、疑ってみよう  
とされたこともなかったからである。

わが国において、歴史小説と歴史記述の問題が論じられる際には、  
必ずといってよいほど鷗外の作品が引き合いに出されてきた。とい  
うよりは鷗外のを規範として、いわばそこを出発点として問題  
が考えられてきたといつてよい。それは鷗外のを否定的に見る  
論においても変わらない。それほど鷗外の影響は、というよりはむ  
しろ既成の捉え方の影響は大きかったのである。しかし、それらの

多くの論が陥っていた混乱と停滞は、そもそも規範としていた鷗外  
作品の捉え方の不首尾に、あるいは既成の見方を一度も疑ってみる  
ことをしなかったことに、その大きな原因があったのではないかと  
考えるのである。

私は、鷗外の歴史物の諸作品は『伊沢蘭軒』を転換点として前後  
に分けるべきであると考え。『渋江抽斎』という作品は、その他  
の史伝諸作品とひとくくりにすることはどうしてもできず、むしろ  
それ以前の歴史小説と同様の表現として捉えるべきであるというこ  
とである。そうすることによってはじめて、歴史小説と歴史記述の  
問題を考える正当な出発点に立つことができると同時に、鷗外の歴  
史物の諸作品も文学史的あるいは表現史的に正しく位置付け評価す  
ることができるようだと考えるのである。そして、そこから明らか  
に見えてくることは、転換点としての『伊沢蘭軒』という作品の極  
めて重要な表現上の達成、すなわちその歴史記述としての達成とい  
うことであり、それを明らかにすることはまた、とりもなおさず歴

史小説と歴史記述の問題を解決するための重要な一歩であると考えるのである。

一

『伊沢蘭軒』を転換点として前後に分ける考え方、それを私は、具体的に作品を分析しながらそのような表現になっていたその原因をも含めていくつかの論で述べたが、ここでは『伊沢蘭軒』と『波江抽斎』の表現のちがいという点にしばって、ごく簡単にそれを説明しておきたい。

『伊沢蘭軒』には、明らかに作者と認識される「わたくし」が登場し、全編にわたってこの「わたくし」が、資料を直接引用しながらその解説を行うという記述になっている。資料引用の際には基本的には資料名が記され、あるいは明記されない場合でも明らかにわかるように書かれている。そして重要なのは、そのような方法で様々な事柄を明らかにしていくその過程までが記述されているという点であり、作中に登場する「わたくし」がまさしくこの作品を記述していくという表現になっていることである。このような表現を私は、一応便宜的に説明的表現と呼んでおいた。

それに対して、『波江抽斎』はそのような表現としては捉えられないのである。『伊沢蘭軒』と同様、確かにこの作品にも「わたくし」は登場するが、作品全体の表現を考えればそのような表現にはなっていないといわざるを得ない。すなわち、「わたくし」以外のいわば別の記述者、典型的には三人称小説におけるいわゆる語

り手と呼ばれているような記述者、を想定しなければ読めない表現になっているということである。このような表現を私は、先の説明的表現に対して一応物語的表現と呼んでおいた。「わたくし」の登場にもかかわらず、作品全体の表現としては基本的にはそのような表現として読めてしまうのでは何故かという、その理由は大きくいつて三つある。

一つは、いわゆる逸話やエピソードの記述と呼ぶべき、たとえば会話が直接話法で表現されるような、あるまじりを持つた一つの場面と認識されるようないわば明らかに物語的表現としか捉えられない記述が、この作品には大量に存在していたという点である。二つめは、『伊沢蘭軒』のように資料を直接引用するという記述には基本的にはなっていないなかったという点である。したがって、当然のことながら、資料について「わたくし」が解説を行うという記述にはなっていないかったということである。そして最後に、最も重要な点と思われるのは、作中の「わたくし」が、作品全体から見ると、ばはなはだ片寄った使われ方がされていたという点である。つまり、作品初めの部分、章でいえば「その二」から「その九」、「その十六」から「その二十」までの二箇所集中的に登場し、それ以後は、とりわけ「その三十」あたりから以降はほとんどめったに登場することがないということである。「わたくし」が集中するこの二箇所ではどのようなことが書かれていたのかというと、それは一言でいえば、作品の執筆動機と資料探索の過程であったといつてよい。すなわち、作品の中心をなす立伝部分から見ればいわば序文、

あるいは前書きと違ってよい部分に「わたくし」は集中していたということがある。

このように考えてみるならば、『渋江抽斎』は基本的に物語的表現と捉えることができるのである。鷗外のいわゆる歴史小説が基本的には物語的表現の作品であること、そして『伊沢蘭軒』以後の作品は説明的表現といえるというまでもない。

以上が、私がかつて述べたことのおおよその要点であるが、このように捉えてみるならば、転換点としての『伊沢蘭軒』という作品が極めて重要な意味を持っていたことがはっきりするであろう。鷗外の歴史小説は、その表現方法からいえば明治初期以来の歴史小説、あるいはそれ以前からの実録物等と基本的には変わることなく、決して新しくたわけでないことはいうまでもない。そして『渋江抽斎』も結局はその同一線上にあつたといえるのである。鷗外の歴史小説には、一般によく作者が顔を出すといわれる表現がしばしば挿入されているが、『渋江抽斎』における「わたくし」は表現上それと同様なものと見なすことができるだろう。特に作品初めの「わたくし」が集中する部分を先に述べたような序文あるいは前書きとして見るならば、その同質性は一層はつきりするであろう。

それに対して『伊沢蘭軒』は、それまでのいわゆる物語性を基調とした表現を脱し、歴史記述としての新たな方向へ画期的に踏み出した作品であつたといえるのである。この作品にも、実は例外的に物語的表現と見なすことのできる表現が見られるのだが、しかしその場合にも、どのような資料によるものなのか、それはおおかた口

碑であるが、そのことを「わたくし」がいちいち断わり、あるいはその人物の語りそのまま鍵括弧で引用するといったことまで行われていたことを考えるならば、その方法のちがいは歴然としていたのである。

## 二

しかし、『伊沢蘭軒』をそのような作品と捉えるならば、それ以前に似た表現のものがなかつたわけではもちろんない。いうまでもなく、明治初期史学の記述にそれはすでにあつた。明治十年に第一巻が出、十五年に第六巻をもって完結した田口卯吉『日本開化小史』には作中「余」が登場し、また資料の直接引用も行なわれていた。あるいは明治十七年の藤田茂吉『文明東漸史』は、資料引用を基調とした記述になっており、そのような表現はすぐ後に続く明治二十年の島田三郎『開国始末』や、二十四年上、二十五年に出た未完了の竹越与三郎『新日本史』なども同様である。しかしこれらの作品には、「わたくし」や「余」といった一人称が登場し、それがこの作品を記述していくという表現には基本的にはなっていないのである。そして『日本開化小史』における「余」も、実は本文中に括弧を付して記されているいわば注といつてよい部分にこくわずかに出てくるにすぎなかつたのである。更に資料引用についていえば、引用資料に関する解説を行うという記述には基本的にはなつておらず、いわば単なる資料提示的な記述がほとんどといえる。『日本開化小史』の場合もそれは同様で、作品最後の方に、岩波文



庫本でいえば数十頁にわたっていわば参考資料の掲載といつてよい形でまとめて記され、それ以外の部分には稀にしかなかったのである。

『伊沢蘭軒』は述べたように、引用資料について「わたくし」が解説を行うというのが基本的な姿勢であった。そしてそれは、詳細かつ極めて行き届いたものであった。資料の読み込みや前後の事実関係の勘案、あるいは補助資料の援用等にそれは基づいたものであることはいうまでもない。そのような方法で事実を明らかにすると、それがいわゆる考証と呼ばれていたものに外ならない。

此文文政八年八月十五日に蘭軒は「中秋新晴」の詩を作つた。「連日関心風雨声。今宵忽漫報新晴。満園露気秋蕭灑。月自桂叢香裏生。」按ずるに桂とは巖桂を謂ふのであらう。二日前の静宜亭の会に、友人が多く巖桂を栽ゑてゐるので、其一株を乞うたと云ふ宿題が出てゐた。わたくしは此詩を見て、彼題の蘭軒の出したのものなるを知り、又彼会の蘭軒の主権に係ることを知る。来会者に蘭軒の門人多き所以である。巖桂は木犀である。蘭軒は此中秋に新に移植した木犀の木間の月を賞したのである。(傍点引用者。)

これは「その百六十七」の冒頭であるが、前章の末尾には次のような記述がある。

八月十三日に蘭軒は五たび静宜亭に会したらしい。「友人園中巖桂頗多、因乞一株、八月十三日、静宜亭宿題」観濤、同上、「村釀新熟、静宜亭席上」の七絶、七律、五律各一がある。詩

は省く。(傍点引用者。)

「中秋」、すなわち八月十五日の詩に「桂叢」とあるのに注目し、これはつい二日前の静宜亭での詩会における宿題の中にある「巖桂」であろうと推測する。とするならば、「友人園中巖桂頗多、因乞一株」というのは蘭軒の体験であつたといえるだろう。したがつてその宿題は蘭軒が出したものであり、おそらくは会の主権も蘭軒であつたろうといふのである。来会者に蘭軒の門人が多かつたのもそのためであらうといふわけである。この静宜亭の詩会は恒例で、都合五回目であつたが、「その百六十六」冒頭には第一回目の会について記され、参加者九人の名前が示されていたのである。二、三、四回目についても同章に記されていたことはいうまでもない。このように漢詩の引用の際にも、詩の巧拙等にはいっさい言及せず、もっぱら事実確認の資料としてしか使われていなかったのである。

明治初期史学の記述と『伊沢蘭軒』の表現にはやはり大きな開きがあつたのである。しかし、『伊沢蘭軒』との関連で検討するのならば、先のような通史あるいはそれに準ずるような種類のものよりはむしろ、特定の個人を対象とした伝記を取り上げるべきかもしれない。伝記はわが国の文学史の上ではあまり評価の対象とはされてこなかつたジャンルといえるが、おそらくそのためであらう、鷗外の史伝はこれまでそれらと比較されるものがほとんどなかつた。

近代に入つて最初の伝記と呼べる作品が何であつたかははつきりしないが、よく知られている徳富蘇峰の『吉田松陰』が明治二十六年で、これはその早い時期のものであることは確かである。十年代

にも、特に言行録や遺蹟顕彰といったものを中心としてないわけではないが、本格的な伝記といえるものが書かれはじめるのはやはり二十年代に入ってからといつてよい。そしてこの初期の伝記類にすでに『伊沢蘭軒』と似た表現の作品があった、というよりは、そのようなものがむしろ一般的であつたといつてよいだろう。ここで『吉田松陰』をその代表例として取り上げてももちろんかまわないのだが、ちょうど同じ時期に、シリーズものとしてかなり大部の作品が集中的に書かれており、ここではそれを取り上げたい。というのは、当時の作品をまとめて見るのにそれは便利だからということもあるが、法政大学文学部史学研究室編『日本人物文獻目録』（平凡社、74・6）を見る限り、それらの作品のほとんどが、それぞれの人物に関する最初の伝記であつたからである。それは、民友社の『拾貳文豪』と裳華房の『偉人史叢』の二つである。因に、これらのすぐ前、明治二十三年から二十六年にかけて博文館から『世界百傑伝』、『日本百傑伝』といったものも出ているが、これらはいわゆる列伝体式の体裁のもので、それぞれの人物に関する記述もごく短かいものがほとんどで、本格的な伝記といえるものはやはりこの二つのシリーズが最初のものといつてよいだろう。

『拾貳文豪』は、明治二十六年から三十六年にかけて断続的に出版されたものだが、二十年代中にはほぼ出されている。全十二巻の他に「号外」が五、合わせて十七冊である。これについては山田博光の研究があるので作品一欄は割愛する。十七冊中、外国の作家が十一人を占めるが、山田の指摘によればこれらもほとんどが日本で

最初の伝記である。さて次の『偉人史叢』であるが、こちらの方はどうもその実体を把握しきれないところがある。これに関する研究が皆無なものそのためであろうが、私の確認したところでは全二十一巻、それに「臨時発刊」が五、ただし第十六巻のみは前、後編の二冊に分かれているので、都合二十七冊である。こちらは明治二十九年から三十一年にかけて、平均してほぼ一月に一冊の割合で出ている。ところがこれには続編が計画されていたようである、折り込み広告を見ると具体的に書名があげられ予告が出ているのであるが、これもまた私の確認したところでは「第貳輯第壹巻」として『豊太閣上巻』が出ているだけである。以下作品一欄を記す。

明治29・2	第一巻	『林子平』	長田権次郎
明治29・4	第二巻	『蒲生氏郷』	上野雄因馬
明治29・5	第三巻	『伊藤仁斎』	竹内松治
明治29・7	第四巻	『平田篤胤』	長田権次郎
明治29・7	第五巻	『平野国臣』	宮部力次
明治29・8	第六巻	『平賀源内』	水谷弓彦
明治29・8	臨時発刊	『近藤重蔵』	長田権次郎
明治29・10	臨時発刊	『柳沢吉保』	工藤武重
明治29・11	第七巻	『小堀遠州・本阿弥光悦』	横井時冬
明治29・12	臨時発刊	『由比正雪』	小泉策太郎
明治29・12	第八巻	『大塩平八郎』	国府種徳
明治29・12	第九巻	『高田屋嘉兵衛』	長田権次郎

明治30・1	第十卷 『白河案翁』	上野雄凶馬
明治30・2	臨時発刊 『皇陵参拝記』	桜田文吾
明治30・2	第十一卷 『加藤清正』	小泉策太郎
明治30・3	第拾貳卷 『新井白石』	足立四郎吉
明治30・5	第十三卷 『高野長英・渡辺崋山』	長田権次郎
明治30・5	臨時発刊 『明智光秀』	小泉策太郎
明治30・5	『水野越前』	工藤武重
明治30・8	第十五卷 『水野越前』	小泉策太郎
明治30・9	第十六卷 『織田信長前編』	国府種徳
明治30・9	第十四卷 『錢屋五兵衛』	権藤震二
明治30・9	第十七卷 『真木和泉』	紀 淑重
明治30・10	第十八卷 『小山田与清』	小泉策太郎
明治30・11	第十六卷 『織田信長後編』	得能 文
明治30・12	第十九卷 『上杉謙信』	長田権次郎
明治31・1	第貳拾卷 『高山彦九郎』	町田源太郎
明治31・2	第廿壹卷 『石川丈山』	国府種徳
明治31・6	第貳輯第壹卷 『豊太閤上巻』	

それぞれの作品に関する個々の検討は別稿にゆだねるしかないが、これらの作品は、文体や構成あるいは視点や関心のありようといったものは実に様々ではあるものの、全てに共通していることは、作中に一人称が登場し、資料を直接引用するという表現になっていることである。しかしながら、全般的にいつて先と同様引用資料については資料解説的な表現には基本的にはなっておらず、いわゆる資

料提示的な傾向が極めて強いといえる。また作中の一人称については、確かに作品記述的な役割を持った表現になっていると一応は見えるが、『伊沢蘭軒』のように全編にわたって頻出することはなく、むしろ『渋江抽斎』に近い形であるといつてよいだろう。そして、いわゆる物語的表現もこれらの作品にはたえず存在していたのである。ただし、『渋江抽斎』のように大量に存在することはなかったことは述べておく必要があるだろう。因に、『伊沢蘭軒』をはじめとする鷗外の史伝にはなく、これらの作品におおよそいえる特徴として、当時の社会状況のかなり詳細な説明と、外国の人物との比較・比定の記述があつたことを付け加えておきたい。

ところで、数多くの史伝を書いた鷗外を、大正期におけるいわば無類の伝記作家と呼ぶならば、明治期においてそれに匹敵する、いやそれ以上の伝記作家であつたのは山路愛山であろう。そして『伊沢蘭軒』に最も近い表現を実現していたのも山路愛山の作品であつたといえるのである。

明治26・9	『荻生徂徠』	民友社
明治27・12	『新井白石』	民友社
明治33・5	『慨世愛国高山彦九郎』	博文館・東京堂
明治38・2	『孔子論』	民友社
明治42・1	『豊太閤』	文泉堂・服部書店
明治42・1	『足利尊氏』	玄黄社
明治42・3	『加藤清正』	民友社

明治42・4	『後編豊太閤』	文泉堂・服部書店
明治42・7	『源頼朝』	玄黄社
明治43・6	『西郷隆盛上巻』	玄黄社
明治44・4	『勝海舟』	東亜堂
明治44・8	『佐久間象山』	東亜堂
大正元・10	『乃木大将』	民友社
大正2・6	『為朝論(付)義経論』	新潮社
大正3・2	『岩崎弥太郎』	東亜堂
大正4・7	『徳川家康』	独立評論社

最初の二冊、『荻生徂徠』と『新井白石』は先の『拾貳文豪』中のもので、それをいわば出発点として実に多くの伝記類を書いている。そしてそれは、鷗外が史伝を書き始める前年、大正四年まで続いている。その意味で、愛山の後を鷗外が追いだ格好になっているといえる。これらの作品を一通りながめてみると実に様々な表現の作品があり、そのような多様な表現の試みを行なった人物としても愛山は省みられるべきであると考え、『伊沢蘭軒』との関連上注目すべきなのは、『足利尊氏』、『源頼朝』、『西郷隆盛上巻』の三作と『豊太閤』及び『後編豊太閤』である。前の三作は『時代代表日本英雄伝』というシリーズもので、全部で十人を計画していたようであるが三冊しか出ていない。『西郷隆盛』も上巻のみである。

これらの作品には、明らかに作者と認識される一人称が登場し、資料を直接引用するという表現になっていることはいうまでもない

が、これまで見てきたものと異なる点は、それら一人称が大量に登場し、作品全体としてまさしくその一人称が作品を記述していくという表現になっていることである。そして、引用資料についても資料解説的な記述が多く、しかも資料名がいちいち明確に記されているのである。

彼れは北条氏の滅亡を見たり。されど其法律の未だ亡ぶべき時期に非りしを知れり。当時の史家善く此意を写して遺憾なきものあり。曰く

時政の子孫七百人同時に滅亡すと雖も、定置ける条々は今に残り、天下を治め弓箭の道をたえず法と成けるこそ目出度けれ。(梅松論)

人亡びて法亡びず。天下の大名蜂起して各其我慾を逞ふせんとするが如くなれども、幸にして彼等の心の中には古法未だ全く亡びざるなり。混沌たる政治社会の状態をして秩序あらしむるの道唯だ此古法に執着するに在るのみ。唯だ此制度典礼を重んじて成るべく之を保存するに在るのみ。足利氏は先づ此点に於て一道の光を暗黒の中に見たり。

(『足利尊氏』)

豊、鑑に氏直、氏政、親にも祖父にも違ひ、心おほように愚なれば東にて勢ありて人のおそれしに、いかで秀吉といふとも、何条事のあるべき、箱根の山をば越し、遠き道の程に糧など乏しくして久しく陣ばりあらんこと、かたかるべしなど。我好方ばかり思ひなして一族など酒呑み酔伏してあかしくらしたりとあり。九州陣は海路の便もありたれば兵糧の輸送なども容易なり

しなるべけれども東国陣は左様には参らず。加ふるに箱根、碓氷の險あれば秀吉如何に鬼神なりとも、よも攻め来ることあるまじと思ひしも一応はありそうなる事にて實際源平氏以来、上方より関東を征伐せんとて軍を出したるものゝ失敗せざるは稀なれば北条方にて油断したるも尤なり。

〔後編豊太閤〕

紙幅の都合上資料引用がごく短かく、かつ立伝人物の登場する部分を選んだので、最良の部分とは必ずしもいえないが、『伊沢蘭軒』に比べればその解説の水準の差はおおうべくもない。しかし、ともかくもこのような資料解説的な記述の姿勢ははっきりと認められるのである。更には、異なる説を並記するといった記述や資料の信憑性に言及するといったことも少なくないことである。そして、いわゆる物語的表现も非常に少なかったことも述べておく必要がある。このように、愛山の作品は『伊沢蘭軒』と極めて近い表現であったといえる。しかしながら異なる点がありあつた。それは、様々な事柄を明らかにしていくその過程までが記述されるという表現には基本的にはなっていないかつたことである。そしてもう一つ、これは今迄指摘しなかつた点であるが、『伊沢蘭軒』のように編年体で逐次的に人物の一生を追つていくという記述にはなっていないかつたことである。その点では先の『拾貳文豪』や『偉人史叢』の諸作品はもつとはなはだしく、多くはその人物の主な事業や出来事、あるいは思想や著作といったことが中心に描かれていたのである。そのかわりというわけではないが、巻頭には全て年譜が付されていた。

そしてそれは愛山の『時代代表日本英雄伝』の三作も同様で、こちらの方は年譜というよりは、同時代の様々な出来事をも含めた詳細な年表が掲載されていたのである。

三

以上のことから、『伊沢蘭軒』の新しきは明らかになつたことと  
 思う。そして私は、この作品を、可能な歴史記述の方法の一つの達成として評価することができるのである。しかし、冒頭で述べたように、歴史小説と歴史記述の問題を考えるための一つの方向として、何故このような点から考え始めようとするのかということと述べておく必要がある。その一つは、これまで歴史小説と歴史記述の問題が論じられる際には、もっぱら既成の歴史記述やごく一般のかつ常識的な歴史記述の方法を念頭におくのみで、新たな歴史記述の方法を理論的に検討することがややおろそかにされてきたという傾向があると考えるからである。もう一つは、歴史小説と歴史記述といった大変難解な問題の、いわばその難解であるゆえんのアポリアの議論状況から脱け出す、いや正確にいうとよりあえずはそれを回避する地点から始めようとしたかつたからである。その議論状況とは、おおよそ次に述べるようなものであつたと思われる。

まずそもその発想、考え方として、いわゆる文学と歴史、あるいは文学的なものと歴史的なものとは本来的に同じものなのかというものなのかという点で二つの立場がある。同じということであれば原理的には問題は起こり得ないことになるが、しかしちがうとい

うのであれば、いわばその二つを合わせた歴史小説というものは本来的には矛盾の型態であるということになるだろう。これがそもそも根源的なアポリアといえる。がそれはさておき、それぞれの立場を考えてみると、まず同じと見る考え方はつまりは歴史記述は結局のところ物語でしかあり得ないという立場であって、その逆の考えに立つことはない。したがって、これは結局のところ物語論へと収束することになる。しかしその際には、またぞろ歴史ということが問題化せざるを得ない。何故ならば、物語といえどもいわゆる歴史性をまぬがれることはできないから、というよりはむしろ、物語は基本的にはいわば過去を語るものといえるからである。だから、結局のところ文学と歴史という二項対立を解消していることにはなっていない。だからこそ議論として成立していたのである。

次にちがうという方であるが、こちらは更に二つに考えは分かれる。ちがうのだから、歴史小説は歴史にこだわる必要はないと考える、ちがうけれども歴史にたがうものは真の歴史小説とはいえないとする考えである。前者は極めて明解な論理といえるが、しかしそうであるならばあえて歴史小説という意味はなくなるという矛盾に陥ることになる。後者は、前の二つに比べて根本的な論理矛盾がなく、最も妥当な見解に見える。これが、これまでおそらく最も支持されてきた見方であるのだから故なしとしない。しかし、これはその立場としての妥当性にもかかわらず、問題の解決としては決定的なものとはなり得ない。というよりは、直接的な解決の方向へ踏み出すかわりに、新たな議論へと問題を先送りにしたにすぎない

といえる。というのは、歴史小説はほどの程度歴史に従わなければならぬのか、どの程度改変してもよいのかという新たな難問が立ち現れてくるからである。

このような議論をとりあえずは回避する試みとして、歴史記述の方法をまずはつきつめて考えてみるという方向があると考えるのである。いわゆる歴史性をまぬがれる物語はあり得ないが、物語性をまぬがれる歴史記述は理論的にあり得ると考えるからである。

さて、『伊沢蘭軒』を歴史記述の一つの達成と見る時、これまでの常識的なあるいは一般的な歴史記述のあり方とそれは大きく異なっているだろうことはいうまでもない。記述の特徴としてはじめに指摘した諸点が全てその相違点といえるが、ここでは新たにもう一点指摘しておく必要がある。それは、江戸末期の無名の一儒医の一生という、極めて狭い範囲にその主な対象が限られていたことである。しかもそこでは人物の血縁、知人関係やそれらの人物の生没年等、その他極めて瑣末な事柄がその関心の中心であったのである。このような記述を何故一つの歴史記述の達成と評価できるのかというと、それはこういうことである。

まずはじめに述べておきたいことは、歴史記述あるいは歴史認識に関する徹底した懐疑論、あるいは歴史不可知論には決して陥ってはならないと考えるが、原理的に可能なことと不可能なことはつきりさせておく必要がある。このような見地に立つてまずおさえておくべきことが、大きくいって二つある。

一つは、過去の出来事それ自体、あるいは過去の出来事そのもの

といった意味での歴史をわれわれは指示することはできず、またそもそもそのようなものは存在しないということである。しかし誤解のないようにしておきたいが、そのような意味での歴史はその過去の時点でかつては指示できたわけでも、またかつて存在していたわけでもないということである。つまり、歴史記述や歴史認識の不可能性ということがあるとするならば、それは過去故の特殊な事情によるものではなく、出来事、実際の出来事というものの記述や認識そのものの本来的な不可能性によるものであるということである。考えるに、われわれは不可能であるが故にそれを求め、ことばにしようとし始めたのではなかったか。歴史というもののそもそもその発生もまたそこに求められるだろう。ことばはたえず出来事に遅れざるを得ないからである。

もう一つの点は、今述べたことと当然関わってくるが、歴史を一つの全体として、あるいは一つの総体として捉えまた記述することは限りなく不可能に近いということである。しかし急いで付け加えておかなければならないが、それは過去の出来事の全てを認識し記述することはできないという意味ではない。それはもとより不可能なことはいくらでもない、というよりはそのようないい方はそもそもナンセンスといわざるを得ない。ここでいうのは、歴史はあるものについて、歴史でしか実際はあり得ないということである。すなわち、これまでの一般的な歴史記述はおおかた人間についての、主として政治、経済、文化等についての歴史でしかなかったといえるわけである。だから極端ないい方をすれば、しかしそれは決して誇

張ではないが、歴史あるいは歴史学以外の諸学問、諸科学におけるある記述は、つまるところ歴史記述の一つといえるであろう。歴史記述というものは、そのような記述の積み重ねでしかあり得ないと考えられるのである。

以上述べた点は、いずれもネガティブな形のしかも非常に理念的でない方であり、それ故にあまりにも抽象的かつ懐疑主義的な考えのように聞こえるかもしれない。しかし、先に述べたような議論状況をまねいていた一つの要因に、歴史記述に関するあまりにも素朴かつルーズな捉え方があったことはまちがいない。「歴史其儘」とか「過去のありのまま」、あるいは「当時の社会全体」とか「総合的な歴史状況」、はたまた「歴史の真実」とか「歴史の本質」とかいったことばをあまりにも安易に、しかもポイントとなる肝心なところで使うことで済まされていたという傾向が強かったからである。たとえ比喩であろうとも、そのようないい方をしている限り、問題は明らかにならぬであろう。

『伊沢蘭軒』という作品は、今述べたようなネガティブに可能な歴史記述の理念を、最大限にいわばポジティブな方法で具現していた作品であったといえる。「わたくし」という一人称の登場、そして資料の直接引用とその解説ということが、基本的に最も重要な方法であった。何故ならば、歴史記述としてわれわれに可能なのは、過去のある事柄をその時点で直接経験した誰かが表現したもの、ないしは過去の事柄を後の誰かが何らかの方法で対象的に表現したものを指示すること、そしてそれを解釈することだけだからである。

そしてその際に重要な位置を占めるのは、当然それを指示し解釈する主体としての記述者ということになる。明らかに作者と認識される一人称がその主体としての記述者である表現が、現実しそれを指示し解釈するという歴史記述の前提を保証してくれるものとなるであろう。しかもそのような表現を保つていくためには、資料の直接引用という表現とあいまって、その一人称がたえず作品に刻印されている必要があるがおそらくはあはるはずである。さもないければ、いわゆる物語性が知らず知らずのうちに侵入してくる恐れがあるからである。それは、『淡江抽斎』がはつきりと示してくれていた。更には、指示し解釈する主体もいわずに歴史を超越することはできない以上、そのような記述者はまさに記述者としての歴史性をも表現する方法であり得ているといえる。歴史の人物の内面や心理を描くという発想や、歴史の因果関係あるいは歴史の法則という考え方も、つまりは歴史的超越の立場であるといえるし、それはまたすぐれて物語的なものであったといえるのである。

このような記述方法を徹底する限り、明らかにしていくその過程がすなわちその作品の記述にならざるを得ないということはいうまでもない。そして、『伊沢蘭軒』は確かに極めて限られた範囲の瑣末な事柄に関する歴史記述であったといえるが、それが歴史記述としての欠陥とは決してなり得ないこと、これまたいうまでもない。歴史記述として可能なのは、ごく限られた範囲、いや範囲というよりはむしろ限られた題材あるいは主題において、できる限り詳細な記述を行うことだけだからである。したがって『伊沢蘭軒』は、一

個人の血縁、知人関係や生没年等に関する極めて詳細な歴史記述、あるいは交通と職務を中心とした一人物の可能な限り詳細な歴史記述であった、というように積極的に評価すべきであろう。

そして更に述べておくべきことは、このような記述をまた一方で支えていた方法が、編年体の記述であったということである。編年体は歴史記述のいわば常道といえるが、しかし『伊沢蘭軒』のように逐次的に年を追って記されるものはむしろ少なく、特に伝記に限れば極めて稀な例といえる。歴史というものがたえずの連続であり、空隙といったものがあり得ないとするならば、この逐次的な編年体の記述は大きな意味があったといえる。仮に「〇〇年は記すべきこととがない」というのでも、あるいは「××年」として以下空白というのでも、その場合は〇〇年、××年というのが出来事の記述とほとんど等価の記述として意味を持つといえるであろう。

#### おわりに

私は『伊沢蘭軒』を、物語性を徹底して排除した歴史記述の一つの可能な方法として捉えたわけだが、結果的にこの作品は、それまでの出来事観、事実観というものをゆるがす作品であり得ていたと同時に、これまたたえず言及されてきた『歴史其儘と歴史離れ』というエッセイで鶴外自身がいつていたような事柄をも、はるかに越えていた作品であったといえるのである。

しかし改めて考えるに、このような作品をもわれわれは、もしかしたら物語として読んでいたのではないか、あるいは読もうとして



いるのではないか。極端な例でいえば、年譜や年表あるいは名簿や電話帳といったものでさえ、時としてわれわれは物語として読んでいるのではないかということである。そのように考えると、今度は読者の問題ということが不可欠の要因として加わってくることになるだろう。歴史記述というものは、そしておそらくは歴史小説も、最終的にはそのような問題を抜きにしては考えられないといえるし、歴史小説と歴史記述の問題の難しさの原因の一つもまたそこにある。しかしその前にわれわれは、あらゆるものを物語として読もうとするようなあり方を、一度相対化してみる必要があるだろう。可能な歴史記述の方法をまずはそれとして理論的に明らかにしようとしたのもそのために外ならない。そして『伊沢蘭軒』という作品は、そのようなことを促してくれる実質を持った作品であったことはやはり確実であったといわざるを得ない。この作品は結局のところ、これまでに文字どおり物語として読まれてきたわけでは決してないからである。

注(1) 拙稿『澠江抽齋』と『伊沢蘭軒』のあいだ——いわゆる歴史物を捉える視点——(『国語国文研究』第78号、'87・9)

同「歴史其儘」と「歴史離れ」、または「歴史小説」と「史伝」(『異徒』第8号、'88・4)

同「鷗外のいわゆる歴史物を分けるもの——筋、論理、そして構成——」(『国語国文研究』第80号、'88・7)

同「五つの短かい作品——鷗外のいわゆる史伝について——」(『国語国文研究』第84号、'89・12)

(2) 『民友社文学の研究』(三一書房、'85・5)所収、山田博光「民友社と外国文学——『十二文豪』を中心に——」

#### 付記

本論稿は、一九九〇年十月二十八日、国学院大学において行われた日本近代文学会秋季大会で口頭発表したものに加筆したものである。

## 『惜みなく愛は奪ふ』の基本問題

——「二十二」中の「抹殺」の意味するもの——

江 頭 太 助

大正九年三月末に、『惜みなく愛は奪ふ』がわずか半月間で書き上げられたことは、有島武郎の思想的な充実ぶりを伺わせる証拠として、興味深い。ところが、脱稿から同年四月十日までの間に、

「内務省から脱まれる嫌ひがある」というので、完成原稿を「下検閲」に出した（早川三代治宛）結果、「本能的な生活」（十二）この論文での初出）を「<sup>(1)</sup>社界生活」との関係で論じた「二十二」前半部の最後の部分の「十余行」が「抹殺」される羽目となった。有島にとって、これが『或る女』前編（天・8・3）脱稿）の検閲（足助兼一宛、同・2・17）に次ぐ二度目の経験であった。いずれも有島の「絶頂」（注8）期を代表する作品であっただけに、有島は検閲制度に対して、後述のように、複雑な思惑があつたようである。

この論文に対して、有島が内務省からの嫌疑を予測せざるをえなくなつた理由を証明する直接的な資料はないし、また「抹殺」され

た「十余行」の原稿も散逸して<sup>(3)</sup>いるので、その内容は知る由もない。しかし、「本能的な生活」論の成立条件を、「正しい緊張に於て生活さるる間は個性は必ず絶対的な自由の意識の中にある」（十二）という観点で据えている限り、前記「二十二」前半部で「社界主義」と「無政府主義」とを生存競争や相互扶助などの思想的対応の中で比較検討した結果が、「無政府主義」を肯定する方向へ論旨を展開させるのは、しごく当然のことと思われる。だから、「抹殺」部分には、ことに有島が私淑していたクロボトキン（1842—1921）の思想に近い内容であつたのではないかと推定される。この推定を可能にしたのは、有島が論文を脱稿する三か月前、すなわち、大正九年の年頭早々に、東京帝国大学法学部教授上杉慎吉の指導する異国同志会に、「學術研究にあらざして宣伝なりとし、森戸排斥運動を展開」させる火種となつた、同大学経済学部助教森戸辰男の（A）「クロボトキンの社会思想の研究」（『経済学研究』創刊号、同・1）と、「抹殺」部分の直前に書かれている有島の（B）上記の論調との暗合であつた。

そこには、前者の社会政策学的方法論と後者の「本能的な生活」論との違いがあるだけである。

(A) クロボトキンに従へば、人類は天性連帯心を考へてゐる。連帯心とは同一の事情の下に自分がついて貰ひたいと思ふことを、他人になさんとする心、自他の平等を求むる心、また社会に有利なるものを善、有害なるものを悪とする心、即ち、社会と一なりと感ずる心であつて、それは道德感情の中核であり、利己主義と利他主義との借調である。(十四―傍点、引用者)

右の引用文は、クロボトキンの「Anarchist Morality」(1990)を原典として、人類の相互扶助について述べた章の一部であり、森戸論文のうち、「社会理想としての無政府共産主義の実行の可能性」の論旨の中でもっとも強調された箇所である。ことに初めの傍点部は、「福音書」の「黄金律」(ニマタイ 7―12)そのままの言葉である。ところが、クロボトキンは「連帯心」をキリスト教的には受け止めず、「無政府主義的個人主義」に反対する立場から、「生存競争と言ふことよりも遙かに重要性をもつ自然法」(原典・八太舟三訳―五)と解している。森戸論文には、これらの論点が十分に生かされているのである。

一方、有島は、森戸事件が起こつた直後の同年一月六日までの間に、すでに森戸論文が「大層立派なものだ」(早川宛)という評判を聞き及んでいたし、また蠟山政道から借覽していたその論文を七月十五日に返却している(同宛)。これらの事実を勘案すると、両者の暗合は単にクロボトキンで結ばれていたからというだけでなく、実

際には有島がその論文を読んだ時期を確定する資料はなくても、論文脱稿までに読んだ可能性は高い。しかし、有島は、「本能的な生活」論を基調としているために、クロボトキンの反対する「無政府主義的個人主義」の立場でしか、クロボトキンの思想を撰取することができなかった。それが有島としてはもっとも正統な撰取の仕方であつた。森戸事件と連動して「抹殺」事件が惹き起こされたこと自体が、そのことを証明している。このような理由から「抹殺」部分直前の箇所を次に引用して吟味してみたい。

(B) 人間の個性に宿つた本能即ち愛が如何なる要求を持つかを暗<sup>くら</sup>んじた。(中略)個性は最早個性の社界に対する本能的要求を以て満足せず、個性自身、その全体の満足の中にのみ満足する。そこには競争すべき外界もなく、扶助すべき外界もない。人間は愛の抱擁にまで急ぐ。彼れの愛の動くところ、凡ての外界は即ち彼れだ。我れの正しい生長と完成。この外に結局何があらうぞ。(二十二―傍点、引用者)

ここで、有島独自の表現が可能となつた経緯を辿ると――「大自らの意志」(十四)である本能によつて、個性は「自己必然の衝動」(十五)の自覚を促されて「本能的な生活」を開示するが、そこでは今度は個性によつて、本能は愛の働きとして止揚される。その時、有島が愛の働きを「奪ふ」行為と規定した真意は、例えば、私は他を自分の中に同化し、他に愛せらるゝことによつて、私には他の中に投入し、(中略)私の個性がよりよく、より深くなり行くに従つて、よりよき外界はより深く私の個性の中に取込ま

れる。(十六―傍点、引用者)

という点にあった。このように「私」と「他」とは一元に結ばれているので、両者の間には「犠牲」も「義務」もありえず(同上)、「絶対的な自由」(前出)が約束されるだけである。——と整理される。この整理の方が妥当であれば、「愛の抱擁」というのは、森戸論文のいわゆる「社会と一なりと感ずる心」と同義語であり、また、クロポトキンの思想の核心である「連帯性」をまさしく「無政府主義的個人主義」の観点から表現したものであることが分かる。

このように考えてみると、一見して異質と思われた森戸論文と有島の論調は、クロポトキンの核心部分を共通項として結び合わされていたことが証明されたと言えよう。ところが、引用文の文脈が、生存競争とか相互扶助とかいった十九世紀の科学がとらえた二元観を克服して、なおも「愛の抱擁にまで急ぐ」と展開しているところから推論すれば、有島はすでに、クロポトキンの「連帯性」を支えている「相互扶助、正義、自己犠牲」という「人類の倫理学の根底」<sup>(10)</sup>を超越した次元において、その「連帯性」を理解していたのではないか、だから、「抹殺」部分には、「愛の抱擁」がクロポトキンの「倫理学」の次元を止揚して、「本能的な生活」の自己完結としての「連帯性」(注、森戸論文の「利己主義と利他主義との偕調」に通じる)を旨指して昂揚していく論調で埋め尽くされていたのではないかとさえ思われてくる。森戸論文との暗合もさることながら、「抹殺」部分をこのように推論できるもう一つの論拠を与えてくれたのは、「福音書」の「最大の掟」の一つである次の言葉(ルカ 10―27)であった。

「汝、自身の如く、鄰人を愛せよ」といつたのは彼れ(注、「基督」ではなかつたか。彼れは確かに自己を愛するその法悦をしみぐと知つてゐた最上の一人といふことが出来る。彼れに若し、その愛によつて衆生を撰取し尽したといふ意識がなかつたなら、どうしてあの目前の生活の破壊にのみ囲れて晏如たることが出来るやう。而して彼れは「汝等も亦我にならへ」といつてゐる。それはこの境界が基督自身のものではなく、私達凡下の衆も亦同じ道を歩み得ることを、彼れ自身が証言してくれたのだ。

(十八―傍点、引用者)

クロポトキンにとつて「黄金律」が「自然法」(前出)であつたように、有島もこの「掟」を「大自然の意志」による本能の働きとして実践すべく、「凡下の衆」の一人という自覚をもつて、「愛」の論理を創造したことを、この引用文は教えている。こうして有島とクロポトキンは、反キリスト教徒でありながら、お互いに思想の核心部分を通して「福音書」においても強く結ばれていたのである。<sup>(12)</sup>

大逆事件からちょうど十年目、森戸事件発生から約六十日目の森戸裁判第一審の判決を不服として、三月六日に検事側が控訴したために、森戸と大内兵衛も止むを得ず二日後に控訴の手續きをとつた、その日から一週間目に、有島はこの論文を書き始めているが、このような社会状況を勘案したたげでも、「本能的な生活」を「社界生活」との関係で書き進めていったその筆鋒がわずか「十余行」であるにしろ、「抹殺」を余儀なくされたのは、必至の趨勢であつたと言つても過言ではない。<sup>(15)</sup>

## 二

森戸論文が告発されたために森戸自身が大学から休職処分<sup>(16)</sup>にされたことは、有島にとつて「今頃重大な興味ある問題」（大島豊宛、大9・1・17）であつた。そしてその「問題」を前向きに受け止めて、「森戸氏ハ彼等（注、「今日の当局」者）をまごつかせた事に於てだけでも私たちのために可なり大きな道を開いてくれた」（市川彦太郎宛、同日）と有島は理解していた。だから、二月十四日の森戸裁判第三回公判を傍聴した時の有島の感想は「あすこ（注、法廷）でやつてゐる事は皆う、そですね。うそつきに限つて物々しい顔付きをしてゐるものだ。法廷の顔付きの物々しさよ。」（飯田泰雄他宛、同・2・16―傍点、原典）と手厳しかった。その手厳しさは、次のような文言となつて告白されている。

為政者は外境の如何にばかりくよくよしてゐるに、大胆に、正直に、頑強にその思ふ所を實行して貰ひたいものだ。自信を以て圧迫すべきものは顧慮する所なく圧迫するがよい。如何なる方面にまれ権力を使用し得ると感ずるものは躊躇なくその権力の使用を徹底させるがよい。而してその下に個性の思想なり実行なりが萎縮してしまつたら、日本の人間は圧迫なく権力の使用なくとも、成長の出来る質の人間ではないのだ。（前掲「自分に云ひ聞かせる言葉」大9・3）

有島は「惜みなく愛は奪ふ」の原稿を三月中には完成させる手筈で、ちょうどその準備の時期に入つていた。大正六年六月発表の同

標題の未定稿についての「非難」や「誤解」から「私自身を救ふ為に、且つは私の『愛』に関する考へをもつと徹底的に云ひ現はして置きたい為に私が従来書いたものを集成」（談話筆記「飽まで愛は奪ふ」同・1・27）することが、その目的であつた。このことを考え合わせるに、引用文に見られる反語的な表現は、検閲制度に対する有島の並々ならぬ抵抗精神を示しているだけではなく、この論文執筆にどのような姿勢で臨もうとしているかという決意のほどを示唆しているとも読むことができる。「従来書いたものを集成」しようとする思想的充実感と森戸論文をめぐる社会状況を控えての緊迫感が、クロポトキンの思想を触媒としてこの論文を半月間で書き上げる要因ともなつたことは前述したが、この時期の有島の姿勢を傍証する別の事例を挙げておきたい。それは、深田康算・久保勉共訳『ケール博士小品集』（大8・6）の批評文（大9・4）の一件である。有島がこれを書いたのは論文執筆の直前だと思われる。

まず、有島のケール観については、次の書簡文で知ることができ  
○この頃ケール博士の小品集を精読して数多き暗示を与へられて  
みます。明治以来日本に住んだ最上最高の人格を彼れに於て見出す様に思ひました。（三木清・谷川徹三宛、同・3・4）

○ケール博士小品集なるものを読んで感心した。あの位本当の意味で上品な人ハ一寸ないと思つた。上品といふハあんまり大した徳でハないと思つてゐたけれどもあれ位洗練されると凡てのいいものと同じだけの光が添はつて来るやうだ。（原久米太郎宛、同・

有島はケーベルの知性と人格に極めて高い評価を与えているにもかかわらず、批評文の一部分においては、極めて辛辣な言辞を呈している。

「若し強ひていふならば、博士が読者に与へる物足らない一つの印象は、前の生活に対する勇猛心の不足ではなからうか。

（中略）博士は自らを徹底的ロマンティストとして表白して居られるけれども、而して未来に対して大胆なる夢を描き、現前の生活に不満を感じて居られるけれども、その何所かには過去に対して未練を繋ぐセンチメンタリストの情緒から当面の現象に厭悪を感じる、一点がないでもない。それが博士をして冒険者であるよりも時として回避者たらしめるのではないか。回避といふ事は賢明な睿智を授かつた人の通有性であるとはいへ、それは打ち克れねばならぬ性質のものであるに相違ない。然し博士は動もするとそこに安在するのを快しとせられるやうに見える。／＼然し現代殊に現代の日本のやうな乱雑な生活の渦中にあつて、博士のやうな繊細な感情の所有者にこれを責めるのは、恐らく責めるものの愚を表はす事かも知れない。博士の態度は私達の生活内容を反省せしむべき一箇の木鐸であり得よう。（傍点、引用者）

引用文の最後ではケーベルに敬意を表しながらも、ことに傍点部はケーベルを「責める」言葉の羅列である。それは、森戸事件を契機に、「現代の日本のやうな乱雑な生活の渦中」にあつては、先の

ケーベル親に見られる人格の高潔さだけでは如何ともし難い思いがあり、積極的にその「乱雑な生活の渦中」と対決して克服しなければならぬことを表明している。論文執筆に當つて充実感と緊迫感を覚えていた有島の姿勢には、意識的に身構えたこのような複雑な思惑がさらに絡みついていたはずである。「本能的な生活」の論理が直接的に「現代の日本」を標的としていたとは読み難いが、クロボトキンの思想との照合に照準を合わせて、その上に森戸事件による反権力の立場の自覚、人格者ケーベルに対する意図的な批判などを重ね合わせてみると、「愛」の働きとしてその論理を絞り込んでいく論述のし方には、一種の革命思想の原型が想定されていたと言つても差し支えあるまい。その意味において、「十余行」の「抹殺」は量的にはわずかな部分であつたとしても、有島の文学思想としては致命的な莫大な損失であつたに違いない。

以上のような文脈にまどめることができるのであれば、森戸裁判第一回公判の五日前、一月二十五日に「読売新聞」に寄せた談話筆記「クロボトキンの印象と彼の主義及び思想に就て」の内容をどのやうに判断すればいいのか、戸惑いを覚えさせられる。すなわち、クロボトキンをロンドンの郊外に訪問した時期と場所は誤記されている上に不明確であり、またクロボトキンの思想を破綻や矛盾の面から言及している点などは、どう見ても納得がいかない。有島の弱腰のためか記者の捏造かと勘繰りたくなるが、この時期から三年半前に書いた「クロボトキン」（大5・7）に次のような一文があることをここで想起する必要がある。

日本に於ける社会主義運動の現状など事細かに(注、クロボトキンから尋ねられ候が、かくの如き事書き連ね候はゞ、本誌(注、「新潮」)の発売禁止となるべき事眼前に付き、足下(注、記者の中村武羅夫)の御注意もありし事なれば一切省略に附し申候。(傍点、引用者)

この一文で筆禍を招かぬように有島が配慮したことがわかるが、前記談話筆記については新聞社側が率先的に主要部分の表現を醜化したり誤記や否定的な言葉で潤色したのではないか。なぜなら、有島は『或る女』前篇の検閲の際に「直でなく側写ならいゝとの事だがその位ならない方がいゝ」(注2)と、自ら削除するほどの厳正な態度を堅持していたからである。ところが、実際に新聞に発表された時点であえて新聞社に抗議した形跡が見られないのは、森戸裁判を直後に控えていたための、同様の配慮があつたからに違いない。この一件を考慮すればなおさらのこと、クロボトキンや森戸事件に対する関心度の強さが、直接的にまたは間接的に論文執筆に影響を及ぼしていることは、見逃すことができない。

## 三

『惜みなく愛は奪ふ』は、脱稿してからしばらくの間は有島の話題の中心となつている。

大正九年四月二十四日には東洋大学の文芸講演会で、また同年五月三日には同志社の集中講演第一日目として、それぞれこの論文をテーマとしているが、おそらくその間にも、足助素一<sup>(17)</sup>から、この論

文は「難解生硬な文章だ」と度々聞かせられて心配になつてきた(同宛、同・5・9)段階で、次のような感想を述べている。

あれ(注、「惜みなく愛は奪ふ」)は兎に角僕が勢一杯に自分の人生観を書き表はして見たもので、僕はあれで人間の生に対する態度をいくらかでも創りなほそうと思つてゐるものだ。僕は骨身を惜まず表現をした積りだ。無責任な事はしてゐないつもりだ。真剣に読んでくれる人なら理解の出来るまで二度か三度は繰返して読んでくれても後悔しないでもいゝといふ位な自信は持つてゐるものだ。(傍点、引用者)

この一文は文体の問題だけでなく、「自分の人生観」を、傍点部のように「人間の生に対する態度」を「創りなほ」すべく方向づけしていくことに目的があつたことを、披瀝している。この「創りなほ」の意味は、明らかに「愛の抱擁」(前出)から紡ぎ出されるはずの論点の積極性を暗示しているので、その意味では「抹殺」部分が有島の到達した「思想の絶頂」(注18)に相当していたと思われる。わたしが先に「革命思想の原型」と称したのは、まさしく有島の本音がここにあつたことを読みとつたからに外ならない。ところが、同年六月一日に発表された次の言葉はこれを裏切つてはいないだろうか。

一つ、而してたゞ一つの規範の上に生活しようとする私の欲求は、私をして私の自個を規範そのものたらしめました。この小さな論文は凡てこの立場の上に創り出されてゐます。凡てが始る前に人はこゝから始めなければならぬと信じます。(『惜みなく愛は奪ふ』広告文―傍点、引用者)

「私の自個を規範」とする立場がすべてを始める原点であると主張するためにこの論文が書かれたというのであれば、「創りなほ」の論点は完全に無視されたことになる。しかも、この論文が「無政府主義的個人主義」に立脚している以上、「私の自個を規範」とする立場で読む方が理解しやすいのかもしれない。しかし、それは、「社界生活」との関係で論述されている側面の「本能的な生活」論を過少評価することになりかねない、というだけでなく、「抹殺」部分を穿鑿すること自体が全くの無意味になってしまふ。「抹殺」の意味がこれまで不問に付されてきたのは、結局「私の自個を規範」とする読み方に固執してきた証拠である。だから、ここで、論文執筆の所期の目的であった「創りなほ」の論点から、「私の自個を規範」とする立場に手直しをしたのはなぜか、という問題提起の試みが必要となる。

その第一の理由が「抹殺」事件にあったのはいうまでもない。四月十二日に校正に入ったと思われる時点からの一連の足助宛書簡で見ると、五月十三日までに校正はほぼ終わったと推定されるが、有島がその間のどの時点で「抹殺」部分を確認したかについても、それを証明する資料はない。その中でも、上記引用の書簡だけが、五月九日までには少なくとも「抹殺」部分は未確認であったという推測を可能にさせる唯一の資料である。従って、「広告文」を書くまでの段階で、有島は「抹殺」部分を確認して初めて「創りなほ」の論点のはぐらかされたこと知り得たと判断せざるをえない。このことと連動して指摘される第二の理由は、まず、足助宛書簡から二

日目の、十一日付のケール宛返信に関するものである。有島はそこで、前記批評文についてケールから「さしたる御尤めを受け」なかつたどころか、かえって「御懇切な御言葉」でケールに結びつけられたことの謝辞を述べた後で、

御返事をさし上げるのが、却つてあなたの尊い瞑想の美を妨げる事になりはしないかと思つて、今日までさし控えておましたが、昨夜遭遇したあるきつかけからどうしてもこの拙い筆を執らずには居られなくなりました。万望このぶしつけをお許し下さい。(傍点、原典)

と認めているが、問題は「昨夜遭遇したあるきつかけ」の部分である。これを判読すれば、有島が同月十日の夜に思いがけない出会いの機会があつたことが、ケールに返信を書く契機となつたといふのは、その出会いが批評文の内容に関係していたことを裏づけている。この想定が正しければ、有島のケール批判に近い話題を提示している、次の資料として思い起こされるのは、「宣言一」(大11・1)における有島と京都帝国大学経済学部教授河上肇との対話である。以下、これらの事柄を整理しておく。

有島と河上との出会いの仲介となつたのは、八木沢善次との文通であつた。<sup>(19)</sup>

○河上さんに親炙されてゐる事は兼て谷川君(注、徹三)などから聞かされてゐるので、結構な事だと思つてゐます。東京で暮すのよりその点に於て兄は幸福です。ああいふ人格と学識のある方に接する事は兄の将来を光明あるものにするでせう。(大7・2・16)



○上洛の節河上其他の先覚にお目にかゝる機会を得られることをうれしく思つてゐます。(同・3・25)

後者は、論文執筆も、単純計算でいけば、「十八」の途中まで進んできたころのものと思われる。有島は同志社での集中講演のために、五月一日から十九日まで京都に滞在する予定になっていたその機会に、「河上其他の先覚」と会うのを楽しみにしていた。<sup>(20)</sup>そして一か月半後に有島の定宿「あかまんや」で、二人の出会いが実現したことになる。「慣れない人に会ふことを、最も億劫に感ずる」河上の方から尋ねて行つた時のことを、河上は三年後に次のように回想している。

初対面の人に対しては、堅くなつて殆ど話をするこの出来な  
い私が、当時は座に着くと話を始めて、可なり長い時間おしや  
べりをして帰つたやうに憶えてゐる。その時から、私は、氏  
(注、有島)の物の見方と自分の見方が可なり相違した観点  
に立つてゐることを感じた。(「短かりし交りの追憶」大12・8)

有島は、この時の両者の「可なり相違した観点」を一年七か月後に「宣言一つ」に取り上げたが、とくに河上の意見の一端を次のようにまとめている。

彼等(注、哲学者)や「芸術家」は現代が如何なる時代であるかを知らないでゐる。知つてゐながら哲学や芸術に没頭してゐるとすれば、彼等は現代から取り残された、過去に属する無能者である。彼等が若し『自分達は何事も出来ないから哲学や芸術をいぢくつてゐる。どうかそつと邪魔にならない所に自分達を

みさしてくれ』といふのなら、それは許されない限りでもない。然しながら、彼等が十分の自覚と自信を以つて哲学なり、芸術なりにたづさはつてゐると主張するなら、彼等は全く自分の立場を知らないものだ。(中略)私は元来芸術に対しては深い愛着を持つてゐる。芸術上の仕事をしたら自分としては嘸愉快だらうと思ふことさへある。然しながら自分の内部的要求は私をして違つた道を採らしてゐる。

有島は河上の意見を聞いて、「労働者の生活をしてゐない学者思想家」も哲学者や芸術家と「五十歩百歩の差に過ぎない」と、階級的観点から切り返したが、一方では、ケール批判が「全く自分の立場を知らないもの」の所行であつたと反省させられたことは間違いない。しかし、この反省だけでは『惜みなく愛は奪ふ』の読みの手直しを迫るほどの衝撃とはならない。それでは、それほどの衝撃を起こさせたものは何か、という問いかけに答えてくれるのが、この出会いから二年後の、「宣言一つ」に触発されて発表された河上の「個人主義者と社会主義者」<sup>(21)</sup>である。つまり、この時点でこの論文に書かれているような見解が河上からすでに示されていたと考えないと、有島の衝撃の深さが測れないように思われる。換言すれば、有島が階級的観点から切り返しても河上の「内部的要求」には有効に作用しているとは思われないほどの、両者の「可なり相違した観点」にその衝撃の震源があると推定される、ということである。だから、有島は、河上の意見を「宣言一つ」で要約する時に、第四階級との訣別を「宣言」することに気を奪われて階級的

観点を先行させたために、河上の意見を全体的に集約することができなかつただけである。このような意味で、河上論文の見解はこの時点では無視するわけにはいかない。

河上にとって、有島がとうとうとした「自分の立場」——「無政府主義的個人主義」の立場から「愛の抱擁」にクロボトキンの「連帯性」との接点を求めて「創りなほ」しの論点を打ち出す、そこにケーベル批判の論拠もあつた——は、自己矛盾としか映らなかつたのである。河上論文では、有島の階級的観点については全く触れず、人の言動に見られる「エゴイスト」と「非エゴイスト」という二つのタイプは、その人の「気質」によるものである、という見解が示されているだけである。そして前者の例としてミレーとレンブラントを挙げ、後者の例としてクロボトキンを挙げているのは、暗に有島の自己矛盾を指摘する意図があつたことを証明している。このように、有島とクロボトキンは「気質」の上で全く違っているから、有島の「愛の抱擁」論が肩胛を張つた主張であると判断されたために、河上は、哲学者や芸術家の例に一般化して、「エゴイスト」のあるべき態度を強調した。すなわち、河上の「内部的要求」は明らかに「非エゴイスト」への志向を意味しているが、有島の場合は、階級的観点から河上の見解を切り返してみても、「エゴイスト」の立場に立つ限り、それはかえつて相方を相殺する両刃の剣となる危険性を孕んでいることを、河上はすでに見ぬいていたのではないか。だから、河上は、有島の矛盾に対して間接的ながら、「エゴイスト」のとり

べき態度について強い語調で臨んだ。

以上の通り、「宣言一つ」の対話と「個人主義者と社会主義者」の見解とを五月十日の時点まで引き降ろして、ケーベル宛返信の申し訳との照合の中で結びつけると、有島の思想的な位相が鮮明に理解されるのである。

そして五か月後、有島は『惜みなく愛は奪ふ』に対する見方が変わつてきたことについて次のように述べている。

あの論文（注、『惜みなく愛は奪ふ』が出版せられてから読み返して気がついたことだけでも、あれは現在私の持つてある心持ちを積極的<sup>に</sup>現はした積<sup>り</sup>であつたが、強ちさうではないのに気がついた。あれは私自身、偶像破壊<sup>の</sup>運動であつたのだ。私の価値判断標準の変更であつたのだ。あれから出発して私の究極的な哲学は組み立てられねばならぬのだつた。（中略）私は兎も角あの方面に自分の生活を導いて行きたいと思つてゐます。（有島武郎著作集・第十二輯・書後」大9・10・10・1傍点、引用者）

この傍点部についての自覚は、五か月後どころか、実際には五月十日夜の河上との対話の中で、上記の論拠によつてすでに決定的となつていたことが分かる。すなわち、①「愛の抱擁」論と「連帯性」とが全く異質なものであることが確認された時、「創りなほ」しの論点が潰えたこと、②「本能的生<sup>活</sup>」の中核である「無政府主義的個人主義」の越くところは「私の自個を規範」とする立場以外にはありえないこと、従つて、③傍点部についての自覚は二元的「智的

生活」(「惜みなく愛は奪ふ」と②との対比から促されていること、また④「私の究極的な哲学」は、①の方向づけが不可能となったために、②の立場に「組み立て」る方策しか残されていないことなど、四項目にまとめることができる。これが「自分の人生観」の結論だと思ひ知らされた有島の心情には、森戸事件への強い関心があっただけに、その衝撃は測り知れないものがあつたと思われる。だから、ケーベル批判も、論文執筆にとりかかろうとする有島の気負い過ぎといわれても仕方のないところであろう。そのことは、上記の通り、の河上との対話に触発されてケーベル宛返信を書いた直接の原因が、実は次のような文言にあつたことからも、逆説的に証明される。

私は平常から一人の芸術家のはしくれとして、他人に対する批評などは絶対に出来ないことだと考へてゐるものです。而してあの感想(注、前記「批評文」)は単にあなたに私をかすかながらにでも結びつける所縁としたい為めの欲求の満足であつたに過ぎません。(同)返信)

辛辣なケーベル批判をした人とは思われないような言葉使用で、批評文をケーベルに「結びつける所縁」としたいと有島が願つたのは、河上から「エゴイスト」と指摘されながらも、その「人格と学識」(前記八木沢宛)には深い思ひ入れを持っていた有島自身が、その「最上最高の人格」(前出)に畏敬の念を抱いていたケーベルに対して、あえて批判を加えた自己の不遜な態度を思ひ起こさせてくれたからであろう。これは有島の思想的態度と人間性が問われるほどの重大問題であつた。ここで惹き起こされた気持ちの変化が、

「広告文」で有島に見直しを迫るもう一つの契機となつてゐると考えられる。さらに、これに決定的に追い討ちをかけた「抹殺」事件をどの時点で確認したにしろ、有島がその敵しさを思ひ知らされたのは、河上との対話以降のことではなかつたか。上記の経緯からみて、この事件が、『或る女』前篇の場合のように自分から「除く」とか「訂正する」とかではなくて、「抹殺」と意識されたからである。

こうして、まとめるのに「少なくとも五年以上の間を要し」(注18)た「愛」の論理は、有島自身のそれでもなお「先づ伝説から解放されて、時代の精神と直覚的に結び合はねばならぬ」(「時代精神との結合」同・5・28)という思ひと、「私の自個を規範」とする立場とに挾撃されたが、結局は自己閉鎖的に対応する外はなくなつたのである。

#### 四

足助から「難解生硬な文章」と指摘された(前出)が、吟味することをやめて、「兎に角其尽で出していたゞく」ことを決心したのが五月十三日であつた。「校正万端の御配慮を感謝」(以上同宛)して三週間後の六月五日に、「著作集」第十一輯「惜みなく愛は奪ふ」は刊行された。

河上への献呈はさすがに丁重を極めていた。

京都滞在中御訪問下さいました一夜の追憶を今でも私は大切なものに思つて繰返してゐます。／「惜みなく愛は奪ふ」といふ私

の貧しい感想録を差上げます。あなたの目下の御心境からいふとまるで痴人が夢を語るに等しいものとの一笑を請ふに過ぎないかとも危みますが、私には総てを始める前にあすこからそろ／＼歩いて行く外はないやうに思はれます（中略）この幼稚な感想の如きはあなたが夙の昔に通過なさつたものを事々しく云ひ立ててゐるのかも知れないと思ひます。然し私として矢張一度自分の力で通つて見なければ気がすまないのです。（河上宛、同・6・8）

ここで有島は「私の自個を規範」とする立場でその位相を再確認しようとする。すなわち、ちょうど一か月前には「今まで達し得た思想の絶頂」（注18）と認識していたのが、河上との対話から刊行の時点に至るまでの経過の中ですでに、「私の究極的な哲学」（前出への出発点あるいは過程としての認識に変化していることを再確認したわけである。しかし、

それが十年の後に成就されるか、二十年の後に到達されるか、それは私自身にも判りません。私は兎も角あの方面に自分の生活を導いて行きたいと思つてゐます。（同上）

という文脈の中では、「あの方面」が一体何を指しているのか、その実体が「私自身」にも判断がつかないばかりでなく、明らかに「愛」の論理を相対化しているとしたか考えられない。そのように見通しの立ち難いところへ、第十一輯のエピグラフとして掲げられたホイットマンの詩——（A）短詩群「カラマス」のうち「時たま私の愛するものたちに対して」の四行、（B）長篇詩「自己を歌ふ」

「二〇」二十五行目から二十八行目（注、有島訳—以下同）——は、

風穴を開けている。つまり、（A）の「報はれない愛」はないといふ広やかな思慮、また（B）の「沢山だ」「平気だ」「満足だ」という充実感による「私自身」の存在感の確かさが、「愛」の論理の自己閉鎖性や、「あの方面」の想定による相対化を止揚してくれる、そのような有島自身の願望表現に有効な役割を果たしている。さらに言及すれば、（A）は「奪ふ」愛の働きを証明するためにこのエピグラフに初めて引き出された補助線の働きのしているが、（B）はすでに七年前の「ホキットマンの一断面」（大2・6）や「草の葉」（同・7）にもこの部分を含む一連として引用されていて、有島の自己形成史の一素材ともなっていた。だから、（A）（B）ともに、第十一輯にふさわしく有島の手で摘み取られた短詩として読めば、実に有島的である。

換言すれば、有島は、アメリカ留学時代に『草の葉』と接触し始め（明38・1・13）で以来、自らに適合するようにその資質をホイットマンに仮託していたのではないかと思われる。例えば、「抹殺」事件が河上との対話を契機に、「愛の抱擁」論とクロポトキンの「連帯性」を絶ち切ってしまったことを自覚した有島は、それでもなお、クロポトキンが反対した「無政府主義的個人主義」者にホイットマンを仕立て上げて、精一杯に自己の存在証明を計ろうとした。それが新人会主催第二回学術講演会（大9・10・26—27）での講演「ホキットマンに就て」であった。

彼（注、ホイットマン）は人生の無政府主義者です。（中略）私の造語に従えば、社会主義者は主義の人と云ふ型に属し、無政府主義

者は、ロー、フ、ア、であるのです。(傍点、引用者)

この講演以降、『惜みなく愛は奪ふ』では使った形跡のない「ロー、フ、ア」という言葉を頻繁に使い出す一方では、その「ロー、フ、ア」像を『草の葉』に捜し求めていくかのように、詩の翻訳に熱中するようになった。しかも、この講演会の四日前の十月二十二日に、上告棄却の判決で朝憲紊乱罪が確定して森戸裁判が終結していた(注13)ことを思い合わせると、有島がこれほどまでに「ロー、フ、ア」に執着したのは、森戸事件や「抹殺」事件に対する苦渋に満ちた代償行為のせいであったのかもしれない。それにしても、その「ロー、フ、ア」像は「独り行く者」(大11・7の講演の題目)というイメージが強くなり、そこからは遂に「連帯性」への道は蘇生することはなかった。こうして、有島は「私の究極的な哲学」を「組み立て」るために「あの方面」に「ロー、フ、ア」像を求めたことになるが、結局、次の一文に有島の心情は行きついでしまった。

私は生きてゐたい。自己に対して何物かでありたい。私はこの欲求から全く退き去ることが出来ない。(中略)然しながら、否むべからざる事実として、私は自分といふものを常に所縁として生きてゐる。自己なしには価値としての環境対象はない。私はこの妄執をつきつめて行く外はないのだ。「自己の要求」大10・1)

自己への「妄執」をつきつめるしかなかった有島に対する鈴木鎮平氏の評言を書きとどめて、この稿の結びとする。

社会からの逸脱を意識し、社会への連帯を断って、どうして

「自己の所縁として生きる」ことができるのか。

以上が、この論文の読みについて提起した基本的な問題点である。

(注1) 『有島武郎著作集・第十一輯・惜みなく愛は奪ふ』(叢文閣。大9・6・5)によれば、一行が四十四字であるから、およそ六百字程度の分量と推定される。

(2) 『或る女』前篇(大8・3)の検閲でどの部分が「問題」になったかについては、『或る女のグリンプス』(明44・1・大2・3)と比較すれば、大体の推定はできるが、「直でなく側写ならない」と指摘されて、「その位ならない方がいい」と判断して、「除く」とした(足助素一宛、大8・2・17)という。

(3) 山田昭夫編注『日本近代文学大系33・有島武郎集』(角川書店、昭45・3)所収の『惜みなく愛は奪ふ』(二二)の、四三二ページの注十五には「この削除部分の原稿なく復刻不能」とある。

(4) ここでは、有島とクロボトキンの関係を論じた研究資料を挙げる。①小玉晃一氏「有島武郎とクロボトキン」(青山学院大学「論集」2、昭和36・11)同氏編「比較文学研究・有島武郎」朝日出版社、昭53・11)②高山亮二氏「有島武郎とクロボトキン―農場解放への一視点として」(一)(一七)、「北方文芸」・昭55・1・56・3)

(5) 我妻栄編『日本政治裁判史録・大正』(第一法規出版、昭44・8)所収の「森戸辰男事件―学問の自由の初の試練―」による。

(6) 「無政府主義者の道徳」という標題の日本語訳がある。①室伏高信訳『社会思想全集31』平凡社、昭3・8)②麻生義・八太舟三訳『クロボトキン全集8』(春陽堂、昭3・8)を参照した。

(7) 森戸辰男「思想の遍歴―上―クロボトキン事件前後」(春秋社、昭47・5)には、第一審裁判が始まって間もない頃(大9・2初旬)に書かれた「手記『クロボトキンの社会思想の研究』に就て」が収録されている。

(8) クロボトキンの遺稿『倫理学』(一九二二)の出版に際して、編集

- 者N・レヘベデフが寄せた序文(一九二・五)による。注(6)の①では平林初之輔訳。②では八太三訳(『同全集12』昭3・9)
- (9) 有島が大正六年三月から始めた『草の葉会』に参加した。大正九年七月に、東京帝国大学法学部を卒業した。
- (10) 注(8)に同じ。
- (11) 同じ章に、「彼れはその母や弟とは不和になった。多くの子をその父から反かさせた。ユダヤ國を攪乱するおそれによつて、その愛國者を怒らせた。」とある。
- (12) 矢内忠雄「山上垂訓講義 マタイ伝による」によれば、「凡ての人、に為られんと思ふことは、人にもまたその如くせよ。／＼といふ誠は、直接には社会生活の生活態度についての教訓であるが、同時に之を以て山上の垂訓の道德訓全体の結論たらしめるものである。否、「律法と預言者」、即ち聖書全体の道德訓はこの一句に要約せられたのである。蓋し右の誠は、別の言葉を以てすれば、「己の如く隣を愛すべし」といへる誠に外ならない。愛は誠命の第一にして、衆徳の帯である。学者右の御言葉を讀んで「黄金律」と称す。『聖書講義1』(岩波書店、昭52・12)とある。
- (13) 注(5)によれば、「森戸を新聞紙法九条二号四十一条前段(注、安寧秩序の紊乱)に該当するものとして禁錮二か月、大内を新聞紙法四十一条前段に該当するものとし、尚、同法四十四条を適用して発行人並びに編輯人として各罰金二十円を科したのである(法律新聞一六六三号)。」なお、「六月二十九日控訴判決が下り、兩人とも原審判決を取り消され、新聞紙法四十二条(注、朝憲の紊乱)に該当するとして森戸は禁錮三か月・罰金七十円、大内は禁錮一か月・罰金二十円(ただし執行猶予一年)に処する旨言渡しがあつた。森戸・大内はこの判決を不服として直ちに上告したが、「大審院は十月二十二日上告棄却の判決を下した。森戸は判決日に失官し、十一月四日下獄した。
- (14) 大正八年から、東京帝国大学経済学部助教授として、財政学を講じ、研究紀要「経済学研究」創刊号の編集に當つていた。
- (15) 新潮文庫『惜みなく愛は奪ふ』(昭63・12・60刷)では、紅野敏郎氏は「抹殺」部分について、『惜みなく愛は奪ふ』のような有島の評論の一部でも、削除の憂きめにあつている。」と説明している。
- (16) 注(5)によれば、二月十四日の第一審第三回公判には、吉野作造、安部磯雄、三宅雪嶺の特別弁護人の弁論が行われた、という。
- (17) 札幌農学校出身者で有島の親友。大正七年八月、叢文閣を創立して、「有島武郎著作集」第六輯『生れ出づる悩み』(同・9)から刊行を始めた。
- (18) 足助宛書簡の前日(五月八日夜)の日付で、「著作集」第十一輯『惜みなく愛は奪ふ』に「書後」を寄せて、下記のように書いている。「あれ(注、「惜みなく愛は奪ふ」)をあれまでに頭の中で纏めるためには少なくとも五年以上の間を要しました。あれは兎も角も私が今までに達し得た思想の絶頂です。あれだけでも、然しなから実感的に、生活に引きあてゝ考へて下さる読者があつたら多少の暗示となることが出来ることが堅く信じてゐます。(後略)」「(傍点、引用者)
- (19) 注(9)の『草の葉会』の會員の一人。大正九年七月に、京都帝国大学経済学部を卒業した。
- (20) 『有島武郎全集』第九卷(筑摩書房、昭46・4)の佐々木靖章氏「解題」にも、「武郎が河上と初めて会つたのは、大正九年五月に武郎が同志社大学で講義中のごとであつた。」とある。
- (21) この論文の考え方は、「利己主義と利他主義」(大8・6)によれば、明治三十八年十二月、河上二十六歳の時に端を發している。
- (22) 宮野光男氏『有島武郎著作集第十一輯「惜みなく愛は奪ふ」を読む』の標題の(一)「エビグラフ解釈・自註分析を中心」、(二)「本文分析を中心して(1)」、(三)「同上(2)」(梅光女学院大学日本文学会・日本文学研究23・25―昭60・11、平1・11)を参考とした。
- (23) 『有島武郎におけるホイットマンの相貌』(明治書院、昭57・6)による。その中、「有島武郎のローファー観」には、多くの示唆を与えられた。

# 〈悲しき道化〉牧野信一

守 安 敏 久

「自分の作風は、太い線をもつて滑稽バロクの段階に鮮明でありたいものだ！」と語った『病状』(『文学界』昭9・7)での用語を用いて、牧野信一における「滑稽バロク」の時代とも呼ぶべき一時期を想定したいと思う。従来、牧野信一の作家生活は、宇野浩二による三期分類に於いて、昭和二年二月『西瓜喰ふ人』(『新潮』)以降の明朗なる「ギリシャ牧野」の作品を「中期」、昭和七年八月『鬼の門』(『中央公論』)、十月『泉岳寺附近』(『新潮』)以降の暗い現実味をも漂わせていく作品を「後期」、と区分されてきた。しかし、この「明るい小説」「暗い小説」の断層を越えて、なお牧野が作品に幻想と笑いを注ぎこむと苦闘しているさまを見逃すことはできない。奇妙で風変わりで馬鹿げきった作品群。ここでは宇野浩二の分類とは別に、幻想と笑いの波及に於いて、昭和二年二月『西瓜喰ふ人』から昭和九年十二月『鬼涙村』(『文芸春秋』)に至る一時期を、牧野における「滑稽バロク」の時代と名づけて考えてみたい。

「滑稽」という言葉に振り当てられたルビ「バロク」baroqueと

は、周知のごとく、十七世紀から十八世紀にわたってイタリアからヨーロッパへと伝播した、誇張・過剰・不規則の反古典的な芸術様式バロックを指す。美術・建築・演劇・文学・音楽などすべてのジャンルを総称する様式たるバロックは、古典古代とルネサンスの比喩・均衡の規範的形式に対して、悪趣味にもまがう過剰な装飾性や、歪み・ねじれを施した力強い流動的效果によって特徴づけられる。仰々しい誇張や戯画化が時として過度の滑稽さともなつて立ち上つてくるバロックの「歪んだ世界」は、「奇妙なもの、風変わりなもの」を志向する牧野の作品世界とそのまま重なり合うだろう。

牧野がどれほど知識としてバロックを撰取していたかは定かでない、他の具体的記述としては、坂口安吾『風博士』への評言として用いた「偏奇境バロク」なる言葉を認めることができるだけだ。牧野の愛読書にも、バロックに関するものは見当らず、そのバロックからの影響を実証的に探索する試みは、当面断念するほかはない。おそらく牧野が具えていたのは、バロックについての理論的な知識である

よりも、「奇妙なもの、風変わりなもの」を偏愛するバロック的實質そのものであろう。牧野のこのバロック的實質について、論者は既にいくつかの要素を通じて析出して見たことがある。<sup>(2)</sup>例えば「異装」と「仮面」。その超現実的で見世物めいた形式は、「見せびらかし」と「変身」の契機となつて、分裂と転身を生きる人間像を露わにした。あるいは「言葉」と「音」。そこには言葉の隠喩世界に翻弄される道化の苦渋が見出され、また賑やかさと騒々しさに支えられたオペラ的な音響空間が立ち現われた。

さて、セペロ・サルドウイ『歪んだ真珠』(一九七五、邦訳筑摩書房・且敬介訳)が指摘するように、「バロックの空間とは、過剰の空間、無駄の空間なのであり、その無駄なことを執拗にくりかえすことのように、(「遊び」としてのバロック作品)が特徴づけられていく。そのときこの「遊び、損失、無駄、快楽」のゲームは、「このゲームの目標はゲームをすることそれ自体」ともなつて、有用性を振り捨てる。この視点から牧野の作品世界を眺めるとき、そこが「遊び」を主題とし、同時に方法とした大いなるゲームの場となつていくことに気づく。隠喩を駆使した誇張と戯画化の装飾的な文体は、何よりも作家・牧野にとつて的方法的な「遊び」であり、欠くべからざる「無駄」であろう。そしてその装飾的な文体に乗せて、文字通り「遊び」の歓喜が主題化され、熱狂と興奮に包まれた喧噪のゲームが展開する。そこで本稿では「滑稽」の時代の牧野作品のうち「遊び」の主題を探りつつ、そこに「(遊び)としてのバロック作品」の指標を問いかけてみたいと思う。有用性を振り捨て、

無意味と戯れながら、牧野はひたすら笑いのための笑いを追求するのだ。

## I

「滑稽」の時代のいくつかの作品を通じて鮮明になるのは、活劇としての牧野作品の性格である。ここではしばしば善悪の誇大な図式化が導入され、<sup>(3)</sup>債権者や金満家の不良息子、あるいは憎々しい悪童連を「敵」とした、主人公との厄介な対立関係が基本的な構図としてある。債権者たちは執拗に返済を迫り(『ペラルダ物語』「忍辺より」)、金満家の不良息子は純情な村娘に劣情を隠さない(『R漁場と都の酒場で』「ダイアナの馬」)。また親しく取り入ってくる悪童連も巧妙な奸計を忍ばせている(『創作生活にて』)。この臨戦状態のなかで主人公の道化的な活躍が、読者の高らかな笑いを呼び出す。ただし善悪の対立とはいっても、徳性そのものが内省的に問われるわけではなく、その対立はあくまで活劇の仕掛けとしてだ。したがつてこの活劇は勧善懲悪とも無縁なまま、もっぱらゲームの熱狂によつて支えられることとなる。

「業慾な酒造業者」からの酒樽の強奪劇として書かれた『酒盗人』(『文芸春秋』昭7・2)は、牧野にあっての最も壮快な活劇だと言えよう。月夜の街道に横笛の調べと歌が流れ出し、続いて合奏と踊りの月見の酒宴へと場面が遊行していく開巻からして、既にこの作品には「遊び」の賑やかな空気が横溢している。しかし常連相手に「ギリシャ哲学」の講義をしては酒をあおる「私」のせいで、酒場



の酒樽はついに底を突く。「『永遠の夢』と現実との喰違ひ」を思い知らされる「私」の道化ぶりが滑稽だ。そして、ようやくくにして稼いだ金袋を持参しても、酒樽の夢はあえなく裏切られ、「私」たちはついに業愁な音無家へ攻めいる次第となる。「私」の指揮のもと、戦器を積んだ三台の馬車に十五騎の連中が分乗し、ここに活劇の幕が上がるわけだが、興味深いのは、牧野がそこにゲームとしての規則的な手続きを付与していくことだ。まず「酒をうけとりに来た」という宣戦布告の矢文が音無家の屋根上へ射放たれる。もっともこの矢文は儀礼的なもので、先方には気づかれないまま、執達吏と取税吏を騙った仲間が音無家へ入りこむ。しかしそのひそかな工作もわずかに狂い、たまらず宙に躍り出た「私」と音無の主とが対峙する。ここで敵を「袋の鼠も同然」と甘く見てとった音無の主は、「私」が申し出るままゲームの規則を明文化しさえする。

「さあ、さあ、酒は何樽でも御所望次第、持つて行かれるものならば此場から御遠慮なしにお運びになつたらいかゞなものだ？」

「もう一度、申して見給へ。」

私は彼の卑怯性では従来再三ならず手を焼いた経験を持つてゐるので、さう念をおしたついでに兵田の鞆から紙片をとり出すと

「書状を書いて御覧な。」

と、わざと冗談めかしく所望した。

「書かうともく〜！」

彼は筆をとりあげて

「この月の曇らぬ間に、この酒樽を持ち出すならば……か」

など、読みあげながら、まことに *artful* な契約書をさらさらと認めて

「私の屋敷は、この通りに見事な鬱蒼たる木立にとり囲まれて、月の在所（かりか）に関するはりのない砦であるから、要とあるならば高張提燈を貸さうかの？」

など、云つてゐる間に私が、もう一辺、意味のない洞ろな高笑ひで、かけすの擬声を仄めかすと、抜きあしで忍び寄つてゐた七郎丸と権太郎が綱の先の鉤を酒樽の懸繩にがっちりとかわへさせた。

（『酒盗人』、傍点原文）

合意のもとに契約書が交され、根拠なき夜盗は正当なゲームとなり替わる。ゲームの規則の支配のうちに強奪が遊戯化し、「酒盗人」たちはゲームの演者へと後退して、虚構の役割を生き始める。規則の確立が事態を「遊び」へと虚構化し、本来的には不当な行為に根拠と輝きを与えるのだ。ここにヨハン・ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』（一九三八、邦訳中公文庫・高橋英夫訳）が下した「遊び」についての概念定義が思い出される。

遊びとは、あるはつきり定められた時間、空間の範囲内で行なわれる自発的な行為もしくは活動である。それは自発的に受け入れた規則に従っている。その規則はいったん受け入れられた以上は絶対的拘束力をもっている。遊びの目的は行為そのもののなかにある。それは緊張と歓びの感情を伴い、またこれは

「日常生活」とは、「別のもの」という意識に裏つけられている。  
 (ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』)

『酒盗人』に即して言えば、「月の曇らぬ間」という時間的限定、木立に囲まれた音無の屋敷内という空間的限定、自発的に取り交した「anticな契約書」による規則の拘束、「酒盗人」たちと「番犬」及び追つ手との緊張の対決……など、この活劇が厳密な「遊び」の構図に収まっていることがわかる。中でもやはり規則の手続きこそが、このゲームに緊張と興奮を与えている。牧野が規則の手続きに執着したのは、愛読した中世騎士道文学の影響もあるかもしれない。中世ヨーロッパの騎士こそは旋の忠実な実践者であり、高貴な闘いのうちに遊びを見出してきた存在にはかならない。また、わざわざ「anticな契約書」を交すところは、同じく牧野の愛読書ゲーテ『ファウスト』で、悪魔メフィストフェレスがファウストと血の契約書を交す場面を思い起こさせる。

こうしてゲームの規則が明文化されるや、『酒盗人』は実に壮麗なサーカス風の見世物へと展開していく。既に「酒盗人」たちは、酒倉の塀側に聳える椽の枝をつたって綱を張り渡し、綱の中腹には大型の滑車をとりつけて枝に結ぶ工作を終えている。木の上でのこの人間の「離れ業」も曲芸的だが、読者は続いて酒樽そのものの驚異の曲芸を認めることになる。戦兵が庭に並んだ酒樽に忍び寄り、綱の先の大鉤を酒樽の懸繩にがっちりとかくわえさせる。

……私は、見るも意地悪気に頤を伸してある主に向つて  
 「曇るも曇らぬも待つ間もなく——」

と、非常に大きな声を張り挙げて  
 「たつた今、ものゝ見事に持ち出して見るから見物するが好からうよ。」

と叫ぶがいなや、腰にさした横笛を引き抜いて  
 「Tattoo Tattoo Tattoo」

と最高音に吹き鳴らした。

呼応の声が塀外から、どつと巻き起つたと同時に、頭上の梢に滑車の軋みがきりきりきりきりともものゝ見事にFiddleの伴奏のやうに響わたると、さながら大仏の頭のやうな酒樽が空中高く舞ひあがつた。

樽は宙で一息衝くと、塀外から三叉の鉤をつけた長竿が現れ、おもむろに力をゆるめる綱といつしよに、見る間に、向方の月あかりの奈落に影を没した。それと一処に再び梢の上から二番目の綱が投げられると、時も移さずTattooの合図で二つ目の樽が宙に浮ぶ——それ曳け、曳け曳け！

巨大な蜂の巣と見紛ふ梢に懸つた樽の有様を見上げて、私はしばし、この世にも奇怪な光景から摩訶なる恍惚の俗霊に浸ると、月を信仰する北方の蛮族の夢に駆られて、思はず

「有りがたい——！」

と念じながら、その下にひれ伏した。

(『酒盗人』)

滑車が回つて、綱に曳かれた酒樽が次々と宙を飛ぶ。滑車と綱だけの単純な機械仕掛けながら、「大仏の頭のやうな酒樽」の曲芸飛行で、活劇にふさわしい広やかな空間が出現する。科学性と遊戯精

神に支えられて、ここに作品空間は動的に拡張する。ものそのもののびやかな運動が、実に奇妙なサーカス芸として視覚化されるのだ。ちなみに、藤井康生『幻想劇場』（平凡社、昭63）は、舞台美術家ジャコモ・トレッリ制作の機械仕掛けの驚異的装置によって、十七世紀バロック期のイタリア・オペラが魔術的スペクタクルとなって発展していった消息を伝え、「機械仕掛けの演劇が『バロック』の範疇に入れられる」ことを指摘している。機械仕掛けの視覚の魔術は、人工的な俗悪さと超現実的な壮麗さに同時に彩られて、人々の驚異と好奇に強く訴えかけるのだ。牧野が描くところの酒樽の曲芸も、幾何学と物理学の単純な応用に成り立っているとはいえず、魔術さながらの機械仕掛けとして読む者を驚倒させる。大道具仕掛けの奇想が、この活劇をバロック的なサーカスめいた見世物へと導いている。酒樽に続いて「私」の五体も宙を飛び、英雄的な道化の活躍で、夜盗ゲームは華々しい勝利となって終わる。

## II

ハサミ将棋の勝負と賭け金をめぐって悪童・守吉と張り合う『泉岳寺附近』（『新潮』昭7・10）では、「盤上の活劇」が展開する。最近守吉に手ほどきを受けたばかりの初心者でありながら、賭けの負債がふくらむのも構わず勝負に熱中する「私」の道化ぶりは言うまでもないが、対する守吉もまたここでは絶妙の道化ぶりを発揮する。居酒屋の息子である守吉は、「酔客の口説を真似ることや、野卑な冗談を吐いたりすることが非常に巧者」であり、「私」との対局で

も「口癖となつてゐる芝居の科白を滑脱にまくしたてる」「豊かな喋舌家」だ。少年でありながら同時に成人の口調を操り、詐術めいたその幻惑の言葉を使使して、次々と勝利を手にしていく「いたずら者（トリックスター）」なのだ。勝負の賭け金については、せめて口だけでも実際の取引額に「景気好く零を二つ加へた勘定で話し合はうではないか」と守吉が申し出るが、やがてその景気の好きが、実際以上に負債の膨張ぶりを加速して「私」を絞めあげていく。守吉は言葉を魔術的に誇大化することで、勝負の主導権を握るのだ。そのとき三、千円の支払い能力すら皆無だった「私」は窮したまま、ついに一、万円を張りこんで決死の勝負に挑む。

——余儀なく互ひの軍兵は、いつか点々と隊をそろへて盤の中央に斜めとなつて二列に対陣して、進む道を失つた。

「お前の番だよ。」

憤つとして私は、せきたてた。守吉は、隅の駒を震へる指先  
 きて徐ろに退けたが、やがて

「しめたッ！」

と力一杯叫ぶや、突然立あがつて、夢中で架空の陣太鼓を打つた。

「ど、どどん、ど、どどん、どどんどどんどどん！」

狂へるが如き凱歌であつた。「二万八千円、二万八千円、わあッ！……」

私には未だはつきりと意味が解らないので、ともかくその胸を突いて畏る畏る一步を踏み出すと、すっかり落つき払つてし

まつた敵の將軍は、太いやうなつくり声で

「氣の毒だけれど、これは駄目だ——まるで、ばく然たるものぢやないか……」

と、にやにやしなから、すいと駒を横に寄せると私の先手は、綺麗にはさまれてゐるのである。私は、ぎくりとして階段型の陣容を改めて鳥瞰して見ると、その順で行けば、次々と一つづつ私の兵士は滅亡して行くより他はない悲惨な状態だつた。

「ちよい、ちよい——と！」

守吉は、はやし立てながら、まつたく、ちよいちよいと難なく私の軍兵は次々に餓られる始末だつた。

「ばんざあい！ 二万八千円だツ！」

「……………」

私の首は、ごろりと畳に転がしてしまつた。妙なもので、斯う執拗に攻めたてられると、その莫大な金額がそのまゝ夢ともつかずに舞々と私を怯やかさせた。

（泉岳寺附近）

慎重な攻防のさなか、突然立ち上がった守吉が夢中で打ち鳴らす架空の陣太鼓。守吉の立場からこの作品全体を眺め渡すならば、それが失われた太鼓を奪回する物語ともなっていることに気づく。店から隠れて持ち出していた看板の陣太鼓を封印された守吉は、まもなく戦利金で獲得することになる新しい太鼓を予祝するかのようによい、架空の陣太鼓で凱歌を上げるのだ。小さな世界ながら、ここにも一種牧野的な騒々しき音響空間が出現している。言葉と音がともに魔術的に誇大化して「盤上の活劇」を盛り上げる中、やがて歓喜の勝

者と瀕死の敗者が判然とする。牧野にとつてゲームの規則は絶対至上の拘束となる。勝ち誇つた守吉の挑発に一時は憤つた「私」も、オーバーコートを質入れして負債を払うほかない。ロジェ・カイヨワ『遊びと人間』（一九五八、邦訳講談社、多田道太郎・塚崎幹夫訳）が言うように、「法外な賭け金が無に帰するのを、他人事のように、少なくとも表面的には冷静に直視できる人」こそが「立派な遊戯者」だとすれば、『泉岳寺附近』の「私」も、かろうじて「立派な遊戯者」の面目を保つたと言えよう。

この『泉岳寺附近』での「遊び」は、未発表のまま残されていた草稿『酒友大風譚』での「遊び」とそのまま重なっている。草稿『酒友大風譚』では、じゃんけん勝負で酒樽を賭ける。とはいえ、ここでも酒友・大風の提案で「一升の勝ちを、大樽一つと勘定して、せめて気位だけを大きく見せてゐる」。ところが、「僕」と大風とのじゃんけんに突然割つて入り、「僕」に勝ちをおさめた和尚は、実際に大樽をせしめたつもりで狂喜する。誇大な言語遊戯がそのまま顔面通り受けとられ、敗者を脅かす。闘入者がゲームの規則を混乱させ、事態は紛糾したまま終わるのだ。勝負と賭けの「遊び」を主題とし、言葉の魔術的な誇大化に彩られたこの草稿は、執筆時期が不明だが、『泉岳寺附近』前後の「滑稽」の時代に書かれたことはほぼ間違いないだろう。ところでこの草稿には、いかにも牧野独特のゲーム観を伝える記述がある。大風とその養家先の内妻おけんとが酒樽勝負をめぐる交す会話だ。

「まあまあ、おけんさん、ヒステリーは和尚にだけ向けて呉

れよ。それよりもね、あんたは毎日退屈ばかりしてゐるんだから、そいつを資本もとにして、俺達の賭事の仲間に加はらんかな。納戸の鍵の在所は俺が知つてゐるし、若しも見つかつたところで、相手がお前さんなら、和尚は泣寝入りだから、好い態ぢやないか。」

「やるともやるとも。じゃんけんでも、賽ころでも何でも持つて来いだ。そんな面倒は掛けなくつたつて、いつそ、そいつを皆なで飲んで仕舞はうよ。」

「いやいや。」

と大風は手を振つた。「お前さんはそれでも好からうが、そんな罪が俺に掛つたひには、此方は千物にされなければならんからな。それよりも、いざお前さんが負けた時だけ、一升位宛小出しにして置けば、四斗樽のことだもの、さう一概に氣づかれもしまひさ。」

「此方が勝つたら、お前さん達にあたしが売るとしようか——。一円だつて、五十銭だつて構ひはしない、どうも、資もとは只だもの。」

「そんなことをしたひには直ぐに悟られて仕舞ふばかりだらう。それは時と場合によつたら、借り出すことにしても好いが、俺達は翌日直ぐに他所から仕入れて来て、樽の中へ注ぎ込んで置くまでさ。酒といふものは、兎も角苦勞して手に入れるに限るんだ。」

(草稿『酒友大風譚』、傍点原文)

じゃんけん勝負は面倒だから和尚の酒樽を調達して皆で飲んでし

まおう、とおけんは言うが、大風はあくまでじゃんけんを負けた時だけ工面してくれればいいと答える。大風にとつて「酒といふものは、兎も角苦勞して手に入れるに限る」ものなのだ。なるほど酒は欲しいが、それはゲームの懸賞としてでなければならぬ。ゲームの緊張と興奮を聞わないでは、懸賞の価値がない、それが牧野の「遊び」の哲学である。牧野は懸賞のためにゲームを競うのではない、ゲームの熱狂のためにゲームを遊ぶのだ。そしてそのためにこそ規則を要求し、遵守の欲びに浸る。『酒盗人』のように華々しい勝利を手にもすることもあれば、『泉岳寺附近』のように惨憺たる敗北を喫することもある。しかし結果は常に二次的であり、規則に則つて虚構を競うことこそが、牧野にとつての大いなる「遊び」なのだ。ここに無意味な純粹ゲームとしての牧野の「滑稽」が刻印されている。

### III

敵密に規則的なゲームというわけではないが、闘技の要素を孕んだその緩やかな形態であれば、「武者者気どり」で悪漢たちと対決する『武者窓日記』(『経済往来』昭8・12)にも見出せるし、また頑強な愛馬ゼーロンを乗りこなさんとする絶望的な格闘をも加えるなら、『ゼーロン』(『改造』昭6・10)、『夜見の巻』(『文芸春秋』昭8・12)にも見出すことができる。

ここでは、ドタバタ喜劇さながらの馬の狂奔を描いた『夜見の巻』に触れておきたい。「悲しみともつかぬ憎念」さえ抱かせるほどの

鈍重な横着馬ゼーロンは、実際には少しも「私」に慣れていないにもかかわらず、村人たちは「私」をゼーロンの名伯楽だと思いついてゐる。不本意にもその騎手となった「私」と、意のままにならないうゼーロンとの「奇怪な格闘」の珍道中が、あたかもゲームのように進展していく。鈍重なゼーロンを龍巻村の権五郎のもとへと連れていくこと、これがこの緩やかなゲームの目標である。そんな横着馬の苛立たしい停滞と迂回が、スズメ蜂の一刻して一転爆発的な疾走となつてはじけ、はからずも目的地の龍巻村まで一気に走破してしまう。人が馬を駆るのではない、馬が人を駆るのだ。この不意の狂奔場面が、この作品に活劇的な速度と力動感を与えている。狂奔するがままに、ただ武者振りついていただけの稚拙な騎手でありながら、「私」は逆に村人たちの驚嘆と喝采を浴びる英雄ともなつて、「乗馬心得」についての訓話」さえ求められる。事態の外的な側面と内的な側面との落差、牧野はそこに笑いを投ずる。ここで道化は我知らず英雄の身振りを横取りしてしまつてゐるのだが、ウィリアム・ウィルフォード『道化と笏杖』（一九六九、邦訳晶文社・高山宏訳）に倣つていえば、「英雄性と愚行の間の曖昧・両義性」の喜劇的な表現のうちに、「英雄性は茶番へと矮小化され」てゐるのである。低度の価値にすぎないものを、周囲が高度に過大評価してしまふこととの滑稽。ドタバタ喜劇の狂騒のうちに、一種の偽—英雄が活躍するのだ。

英雄にせよ偽—英雄にせよ、「英雄性と愚行の間の曖昧・両義性」をめぐつて書かれた『酒盗人』や『夜見の巻』といった作品を支え

るのは、何よりも活劇性であり、運動する身体そのものである。感情や心理や思念を飛び越えた場所で、身体とその運動が本質的なものを瞬時にして掠めとるのだ。このように牧野の「笑いの文学」にあつては、活劇的存在が縦横無尽に疾走しているが、牧野がその主人公をかかも活劇的に育て上げることになつた。その起源へと遡行する手がかりらしきものがある。牧野自身の中学校時代の回想だ。

そして、学期末になると、体操の点が戊といふ最下等であつた。開校以来の出来事だ左うであつた。作文の丁は点頭けるのだが、さすがに体操の落第点といふのは、努力の仕様もなく、途方に暮れるうちに、私は益々それが馬鹿々々しくなつて、号令をかけるのさへ嫌ひになつた。体操の教師は二人ゐたがTさんといふ錐のやうな眼の休職曹長が非常に私を憎んだ。どういふ意味か知らないがT先生はジャツコラといふ綽名で、箱のやうな感じで、歩調の試験だなどといふと、私ばかりを大勢の前に引き出して、やれ踵が二秒早く降り過ぎたの、脛がもう何ミリ前へ伸びぬからとかと飽くまでも難癖をつけて、他の者の十倍も長く歩かせるのだが、そんなにされれば益々気が上つてしまつて、思はずフラフラすると先生は堪らぬ罵声を挙げて鞭を鳴らした。そして、これを見よと叫んで、自分の歩調の模範を示すのであるが、私には決してその差別が見わけ難かつた。私は、これほど人に憎まれた経験を未だに比ぶべきものを知らない。(中略)不幸なる私は、あの中学の体操に依つて犯罪妄想の如き心悸亢進の胚種を植ゑつけられた。

〔文学的自叙伝〕、『新潮』昭10・7)

落第点をとったばかりか、体操教師から、「これほど人に憎まれた経験を未だに比べべきものを知らない」というほどの憎悪を浴びた操は「犯罪妄想の如き心悸亢進の胚種」となる。牧野にあっては、隨筆での記述にも多く虚構性が指摘されており、警戒が必要だが、薬師寺章明氏の研究をも傍証として、とりあえずここでの記述を信じるなら、この体験は痛々しい精神的外傷ともなつて、牧野の体操への意欲を圧殺したに違いない。しかしながら、実生活を蔽うその抑圧も、やがて自らの作品世界のうちに治療の場を見出すこととなる。身体が躍動する闘技的な興奮の中で、牧野はその主人公を活動的な存在へと仕立てていく。自身の面影を映す主人公に運動的身振りを扮飾することで、あり得たかもしれないもう一人の自身を解き放つのだ。風変わりな衣裳にまつわる羞恥の幼時体験が、作家・牧野にインデアン・ガウンや鎧兜の異装をまとわせるに至つた事情と同じく、痛恨の記憶を逆に積極的に方法化することで、牧野はその活動的存在に、抑圧の解放と「笑いの文学」を託すのだ。しかし一方で、それは分裂を遊戯的に生きる危うい芸当であることもまた確かであろう。

さて、ここまで牧野作品の主人公を「遊ぶ人」として眺めてきた。そこにはしばしば規則の拘束があり、闘技的な熱狂が支配していた。しかしこのほかに牧野作品には、氣ばらしという以上の、より自発的な意思に発する一人遊びが溢れている。望遠鏡による窃視(『西瓜喰ふ人』『風媒結婚』)、凧上げ(『西瓜喰ふ人』『鱗雲』)、昆虫採集

(『夜見の巻』)、ブランクトン採集(『沼辺より』)、剣の練習(『吊籠と月光と』)、幾何や代数の解題(『吊籠と月光と』)……。ロジェ・カイヨワ『遊びと人間』は、遊びを、即興的な氣ばらしとしてのパイディア(Paidea)と、規則を受け入れつつ努力・忍耐・技を介して目標へと到達するルドゥス(Ludus)とに分類し、趣味的な一人遊びをルドゥスに入れている。それは「任意に選んだ困難を解決して楽しむ」という性格を持っているが、ここでも「人間は自分のもつ知識、勤勉、技、知能を、思いきり全くむだに使つてみたいという欲求をもっている」のだ。それは消費し、蕩尽する快楽の世界である。

#### IV

活劇的な笑い、見世物的な笑い、「遊び」を通して笑いのための笑いを追求した牧野ではあるが、その作品を単なるドタバタ喜劇としてのみ理解したとすれば、誤まりだろう。ゲームが終わり、狂騒の熱狂がさめると、静かな情調が作品を包み、寂しげな哀感さえ漂う。宇野浩二が「後期」に区分した『泉岳寺附近』以降の作品では特にその「宴のあと」がもの悲しい。ドタバタ喜劇を呼吸し、笑いをふりまいた道化も、今や寂しく佇んでいる。「クラウンの巨人的な闘いのあとに残されるのは、私人としてのメランコリー——不機嫌である」(コンスタンティン・フォン・バルレーヴェン<sup>10</sup>)。そこには一人の「悲しき道化」がいる。憂い顔をして押し黙り、孤独を忍んでいるような惨めな道化。瘦せこけて悲しげで、疲れ果てた身を慰撫しているような痛々しい道化。フランシス・ハスケルが言うよ

うに、それは「本来笑っているべきはずの者が実際には泣いているという逆説<sup>(1)</sup>」であり、ワトロー『ジル』、ピカソ『アルルカンの死』などの凶像の系譜に連なる道化像だ。

『泉岳寺附近』には、ハサミ将棋の大敗にうちひしがれたまま、「急に夢から醒めたやうに立ちあがった」敗残の「私」がいる。一方勝利者たる守吉は、戦利品の新しい太鼓を叩いて凱歌をあげ、同志を糾合している。勝者と敗者が対照されるなか、星雲にもまがう守吉たちの流星火花が夜空にあらがり、きらびやかな明滅が間断もなく続く。「ばんざあい！」の凱歌と太鼓のリズムに送られ、火花の吹雪の目眩く光景の下を恍惚たる「私」が通り抜ける。田之倉稔氏が指摘するように、「火花は、瞬間性、はかなさ、幻想性、仮象性、華麗さあるいは技巧といった現象を象徴しており、パロック精神が最も好んだメタファーのひとつであった」(「パロックの演出家たち」)。とすれば、「面白うてやがて悲しき」その祝祭の行方は、そのまま孤独な道化の行方と二重写しとなっていく。居酒屋に待つ進藤と枝原の身痛い非難と嘲弄が追い討ちをかけ、「私」は「不思議な遺瀧なさ」へと追いかまれる。視覚と聴覚に訴えるパロック的な光景を、一人の「悲しき道化」に重ねていく、力強くも繊細な幕切れだ。

『武者窓日記』を見るなら、音無太十たちに敗れた後、都の隅のうら枯れた陋屋に引っ込んで、悲しみを癒している惨めな「私」の姿を認めることができる。「私」は改めて「弱くて貧乏でそして稀代の塩辛声」である自身を思つては、あきらめ心を持つたりもする。好景気の頃の「花々しい思ひ出」に、現在のうらぶれた有様が比べ

られ、復讐の念もばつとしない。

さらには、『夜見の巻』で、ゼーロンと「私」とが睦みあつて陶醉する、あの静かな夜の場面を思い出さねばならない。英雄性と愚行の間で引き裂かれた偽ー英雄も、今や茶番を逃れて夜の闇に寂しく行んでいる。あの「素晴らしい狂奔振り」に思いを馳せ、ここ数日人間嫌いになっているというゼーロンの夜の厩を訪れた「私」は、その「不貞くされの土龍馬」が意外にも親しげに慣れてくるのを目にする。柔和な眼をして、前脚でこつこつと飼馬桶の端を叩くゼーロンと、自身の肩をゼーロンの鼻面に貸し、顔を並べた「私」とは、互いに孤独を癒すかのように優しく語らう。怕る怕るゼーロンに接していく「私」の臆病さにわずかに笑いを忍ばせながらも、「未曾有の恍惚状態」のまま「壮麗な大空をほのぼのと視守」るその場面は、美しく抒情的だ。あの狂奔の珍道中と鮮やかな対照を見せて、澄み渡った優美さと湿った哀感とを同時に湛えている。ここにドタバタ喜劇が振り捨てていった微妙な情緒の揺れが復権する。

こういった「悲しき道化」の存在は、例えば『病状』で御面師が語る次の言葉に照らして考えてみなければならぬ。

「御面のかほつきなんていふものは、それあもう此方の了見が汐にのつたあとなら、何が六つかしいの、何が楽だのなんていふ差別もなく、きまり切つたものなんですけれど、その笑つたり憤つたりしてゐるかほつきの蔭に、それこそ、飛んでもなく、途方もない、わけと云つたら何もないらしい——つまり、その、振られて、振られて空の上へでもほうり出された見たい



な、突つ拍子もなく馬鹿氣きつた憂ひといふものが、夫々降りかゝつてゐなければならぬです。こいつは何うも口で云つても到底堪へられない、理窟ちや手に負へない——その上に、その時、その時に依つて異なる自分の了見を、あれだけの定つた顔かたちの上に万遍なく現すために、他の人間の顔をかりようとするんだから……」

『病状』、傍点原文）  
 御面の「笑つたり憤つたりしてゐるかほつき」の蔭には、「突つ拍子もなく馬鹿氣きつた憂ひ」が降りかかつていなければならぬ、と御面師は言う。人間が本来的に有する憂いと悲しみ。喧噪のゲームに遊ぶ牧野の道化たちにもまた、その「突つ拍子もなく馬鹿氣きつた憂ひ」は降りかかっている。このことは、坂口安吾や夫人の牧野せつが紹介する牧野自身の言動とも響きあう。

牧野さんは理窟の言へない人で、自分の血族と血族にあらざる者とを常にただ次のやうな言葉によつて區別してゐた。「あれはほんとの蒼ざめた悲しさの分る人だよ」牧野さんが僕の小説をほめる言葉「ねえ、ほんとに、なんとも言へない蒼ざめた君の姿があの中にあるんだよ」彼が私に今にも縋りつきさうな情熱に燃えて語る時、それは「蒼ざめた悲しさ」に就て語る時のほかになかつた。

（坂口安吾「牧野さんの死」、『作品』昭11・5）  
 牧野は常に元氣な青年達を敬愛し、共に語り遊ぶのを非常に好みました。

快活に笑ひ、屈託を知らぬげに、私をつかまへて、喜劇は悲

劇よりも深刻だ、（俺は深酷と云ふ言葉は大嫌ひえだ）笑はせる事は、泣かせるよりもむづかしい、笑ひの極地と、涙の極地とは窮極の処一致すべきものなりと盃をかたむけ、アノ喉で笑ふクツククツとの声をたて、目にいつばいの涙をためて語りました。

「ア、誰の前でも声高く朗読出来るやうなものを書きたい、どこから読み始めても面白く、どこで終りにしても親しめるやうな——俺は小説を書きたいよ。」

（牧野せつ「つぶやき」、『文芸首都』昭12・6）  
 「蒼ざめた悲しみ」はそのまゝ「突つ拍子もなく馬鹿氣きつた憂ひ」と重なり、そこに牧野の「笑ひの文学」は、「笑ひの極地」と「涙の極地」との一致を探ろうとする。そしてその一致こそは、ドタバタ喜劇の彼方に寂しげに佇む「悲しき道化」のうちに実現された、とも言えよう。喜劇の疾走に疲れて一息つく道化の悲哀。ここに喜劇と悲劇、相反するものの一致が見出される。プラトン『饗宴』の一節が思い出される。

喜劇と悲劇を作る技術の心得は同一人に属し、技術をもつて悲劇を作る者はまた喜劇作家でもある、ということを確認するよう、ソクラテスは彼らに強いていたのだ。（プラトン『饗宴』<sup>13</sup>）

プラトンを愛読していた牧野のことだから、あるいはこの記述に感化されているかもしれない。また牧野の愛読書から挙げるなら、セルバンテス『ドン・キホーテ』の「憂い顔の騎士」こそ、牧野の「悲しき道化」に色濃く投影されていると言えよう。英雄的に理想

に向かつて突き進みつつ、我知らず茶番を演じてしまうこの狂気の騎士もまた、その狂騒の彼方に瘦せこけた身を悲しげに横たえている。オルテガ・イ・ガセット『ドン・キホーテをめぐる思索』（一九一四、邦訳未來社・佐々木孝訳）も言うごとく、「英雄にして狂人であるドン・キホーテ」によってこそ、「悲劇と喜劇の総合としての小説」は豊かな成熟を手に入れたのである。

かくして牧野作品もまた、『泉岳寺附近』以降、悲喜劇となって立ち現われるわけだが、この「悲喜劇」というジャンルこそは、十七世紀ヨーロッパ・バロック演劇において隆盛を迎えたものでもあるのだ。藤井康生氏は「ジャンルとしての『悲喜劇』は、ただ単に悲劇と喜劇を合体させたというだけでなく、悲劇的要素と喜劇的要素が未だ分離されていない混沌の状態への回帰を欲望しつつ、諸々の相反するものの一致を表す意味において、バロック演劇の代名詞ともいえるのである」（『バロックの系譜』<sup>15</sup>）と述べている。悲劇と喜劇の一致に限らず、バロックの精神は常に「正と反とを同時に求める」（エウヘニオ・ドールス）<sup>16</sup>の<sup>16</sup>のだ。この意味で、歓喜と悲哀の同時追求たる「悲しき道化」のうちに、牧野の「滑稽」は自らの表現を見出している。

考えてみれば、例えば近松秋江・葛西善藏・喜村磯多などの作品に見出される主人公も、ある意味では「悲しき道化」だと言えようが、牧野の「悲しき道化」がそれと一線を画すのは、規則に拘束されたゲームの熱狂を通過している点にこそある。この点から言えば、牧野初期の従妹小説に登場する道化めいた主人公も、「滑稽」の時

代の「悲しき道化」とは決定的に異なる。ドタバタ喜劇の速度ある興奮が一方で寂しげな憂い顔に重なり、牧野の「悲しき道化」は、ドン・キホーテやバスター・キートンの孤独と憂愁を共有する。恋愛の葛藤でもなく、生活の苦悩でもなく、無意味な純粹ゲームに立ち向かう「悲しき道化」がそこにいる。しかし、無駄なことを執拗にくりかえす「遊び」の世界で、活劇的な存在ともなつてドタバタ喜劇を呼吸しはするものの、その軽やかな喜劇はいつ重苦しい悲劇へと転じるやもしれない。牧野の「悲しき道化」はこの悲喜劇の危うい場所をたゆたっているとも言えようが、それがやがて『鬼浜村』に至つて、自己懲罰めいた悲劇的な笑いへと揺れ動くとき、読者はその主人公を透かして、作家自身の敵しくこわばつた表情を見てとることになろう。

注(1) 牧野信一『風博士』（『文芸春秋』昭6・7、「別冊文壇ユウモア」）

(2) 拙稿「牧野信一の『滑稽』——異装と仮面——」（『国語と国文学』平1・10）、同「牧野信一、言葉と音のバロック空間」（『国語と国文学』平2・9）

(3) 柳沢孝子氏は、例えば『バラダ物語』について、「善玉と悪玉がはつきりと描き分けられた作品」と述べている。『牧野信一 イデアの猟人』（小沢書店、平2）。

(4) ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』参照。

(5) 初出及び単行本『酒盗人』（笠書店、昭11）とも、「零を二つ」となっているが、前後の文脈からして「零を四つ」が正しいものと思われる。

(6) 薬師寺章明氏の『評説牧野信一』（明治書院、昭41）には、体操教師Tさんの実在の該当者をめぐる考証がある。

- (7) 注(2) 拙稿参照。
- (8) ギリシャ語、「遊戯」。
- (9) ラテン語、「闘技、試合」。
- (10) バルレーヴェン『道化 つまづきの現象学』(一九八一、邦訳法政大学出版局・片岡啓治訳)
- (11) フランシス・ハスケル「悲しき道化」(一九七二、邦訳青土社『ユリイカ』昭48・6所取・土岐恒二訳)
- (12) 『パロックの愉しみ』所取(筑摩書房、昭62)
- (13) 岩波書店『プラトン全集5』所取(昭49)、鈴木照雄訳。
- (14) ただし、牧野の著作中、『ソクラテスの弁明』『クリトン』などの作品については言及されているが、『饗宴』についての言及はない。
- (15) フィリップ・ポーサン『ヴェルサイユの詩学』解説(平凡社、昭61)
- (16) エウヘニオ・ドールス『パロック論』(一九三五、邦訳筑摩書房・成瀬駒男訳)

### 〔付記〕

本稿での牧野の文章からの引用は、生前の単行本『鬼涙村』『酒盗人』(ともに芝書店、昭11)に収録された諸作品についてはこちらを典拠とし、それ以外は初出に拠った。ただし草稿『酒友大風譚』については、増補版『牧野信一全集』第三卷(人文書院、昭50)より引用した。

また本稿は、平成二年度日本近代文学会秋季大会(十月二十七日・國學院大學)での口頭発表に基づいている。

## 堀辰雄とフィリップ・スーポー

—「眠つてゐる男」の成立—

槇山朋子

初期の堀辰雄が、当時のフランスの前衛的な詩人に関心を示し、アポリネールやコクトーの影響を受けたことはよく知られてるが、堀とフィリップ・スーポー (Philippe Soupault 1897~1990) との関係について、これまで詳しく論じられたことはなかった。しかし、堀の初期作品である「眠つてゐる男」(『文学』昭四・一〇、p.5)「眠れる人」と改題)に注目する時、堀とスーポーの関係は明白に浮かびあがってくる。当時の堀の関心が、アポリネールやコクトーにとどまらず、シュールレアリスムの一詩人にまで向けられていたことを、この作品は示しているのである。

—

堀辰雄の「眠つてゐる男」は、昭和四年の十月に、堀が、川端康成、横光利一らとともに発刊した同人雑誌『文学』(第一書房)の創刊号に掲載された作品である。これを発表した前後の時期の堀の創作および翻訳を俯瞰してみると、いくつかの点で、堀がスーポーに

強い関心を寄せていたことがうかがわれる。その中でまず注目されるのは、スーポーの訳詩数篇である。それらを以下に列挙してみよう。

- 1 「フィリップ・スポーの詩」と題して「SAY IT WITH MUSIC」(原題「SAY IT WITH MUSIC」)「WESTWEGO」(『詩神』第五卷第三号、昭四・三)
- 2 「SWANEE」(「SWANEE」(『補綴園』第四四号、昭四・九)
- 3 「ラッグ・タイム」(「Rag-time」(『文芸』p.11)『第一巻第七号、昭四・九)

4 「スウボオ詩抄」と題して「SAY IT WITH MUSIC」(原題前出)「WESTWEGO」(原題前出)「SWANEE」(原題前出)「登攀」(「Escalade」(『詩と詩論』第六冊、昭四・一一)

以上は、堀によるスーポーの訳詩のすべてである。『詩と詩論』に掲載された四篇のうち「登攀」を除く三篇は再録なので、堀が発したスーポーの訳詩は全部で五篇だが、すべて昭和四年に集中し

ており、特にこの時期に、堀のスポーへの関心が強かったことは明らかである。

また、堀が「眠つてゐる男」とほぼ同時期に発表した「X氏の手帳」(『1929』昭四・一二)は、酒場から出てきた青年の落とした手帳を巡査が拾つて読む、という設定の創作だが、この作品に、スポーがシュールレアリスムの提唱者であるアンドレ・ブルトンとともに著した詩集『磁場』("Les Champs Magnétiques" Au Sans Pareil, 1920)との、次のような類似が認められることも、堀のスポーへの強い関心をよく示している。

堀の「X氏の手帳」では、「手帳」のある頁に次のように記されている。

女の羞恥の方程式ほど難解なものはない。僕は或る少女が彼女の心臓の上に  $X^2 + 2X$  を持つてゐるのに出会つた。それは彼女にすばらしく似合つていた。

(「X氏の手帳」)

一方、スポーとブルトンの『磁場』に収められた一篇「柵」には、これと替わつて類似した次のような箇所がある。

女たちの羞恥心の方程式はもつとむずかしい。自分の心臓の上に  $X^2 + 2X$  をつけている娘に出会いました。それが彼女に似合うことと見とれるほどでした。<sup>(1)</sup>

(『磁場』／「柵」)

更に、『磁場』の別の一篇「八十日間で」をみると、先に述べた「X氏の手帳」の設定も、ここから発想を得たものではないかと推

測されるのである。

パリ第六区のある警官がカフェから出てきて走っている一人の男に出くわした。そのポケットから一冊の手帳が落ちたが男は消えてしまった。高い街灯の光に照らして警官は鉛筆で書かれたこれらの数行を読んだ。<sup>(2)</sup>

(『磁場』／「八十日間で」)

ここで比較のために引用したのは阿部良雄の訳文だが、同氏の翻訳によつて『磁場』の全貌が明らかになったのは、ようやく昭和四十五年(一九七〇年)になつてからである。しかし、若くしてフランス語に堪能であつた堀が、当時『磁場』を原文で読み、興味の対象としていたと考えることは充分に可能である。

スポーとブルトンの共著による『磁場』はシュールレアリスムの重要な方法である「自動記述」の最初の実例として、文学史に位置づけられている。当時、堀がシュールレアリスムに相当な関心を抱いていたことは、若い日の堀と交流のあつた中野重治の「堀はフランスのものを読んでいてシュールレアリストのことまでも口に出すことがあつた<sup>(3)</sup>」という回想や、大野俊一の「ブルーストの名やシュールレアリスムのことを、私ははじめて堀から聞いた<sup>(4)</sup>」という言葉によつても裏付けられるが、にもかかわらず、堀へのシュールレアリスムの影響については、まだ充分に明らかにされていない。

昭和四年から五年にかけて、堀辰雄はシュールレアリスムに関する次の三つの文章、「超現実主義」(『文学』第三号、昭四・一二)、「芸術のための芸術について」(『新潮』第二七卷第二号、昭五・二)、「すこ

し独断的に」(『帝國大学新聞』昭五・四・二八)を発表している。これらの中で、堀は、たとえば「僕には超現実主義は少くとも芸術の見方を一歩進ませるやうに見えるが、それにも拘らず、それを芸術の一方法として取あげようとするなら僕はちう、ちよ、しない訳にはいかない。僕は、超現実主義的方法によつて、どこまで新しい詩が創造されるかどうか、疑問に思つてゐるからだ」(「すこし独断的に」と、芸術の方法としてのシュールレアリスムに疑問を呈し、自らの文学的立場と明確に區別する発言をくり返している。しかし、シュールレアリスムへの共感も同時に示していることに注意すべきである。

先の「すこし独断的に」の中で、堀は「ある超現実主義者はポオドレエルに『道徳における超現実主義者』といふ名称を与へた」と述べている。この「ある超現実主義者」とは、一九二四年の『超現実主義宣言』において、「ポドレエルは道徳においてシュールレアリストである」と断言したアンドレ・ブルトンのことを指すと考えられるが、ブルトンに対して、堀は「いたづらに彼の独断を責めまい。むしろ僕は、彼の独断に賛成してもいゝと思つてゐるのである。何故なら、あらゆるすぐれた芸術家が、世間のいはゆる『現実』のみには満足できずに、『現実よりもつと現実なもの』を捕まへようとしてゐることを、彼はよく見抜いて、それをばはつきり我々に示さうとしてゐるからだ」(「すこし独断的に」と、ある程度の評価を与えてもいるのである。

確かに堀辰雄は、昭和初年代の、西脇順三郎や滝口修造を中心とする日本におけるシュールレアリスムの展開からは離れた位置にあ

った。しかし、当時の堀にとつて、シュールレアリスムが重要な関心事であつたことは確かである。そして、その運動に関与したフィリップ・スーポーとの接点が濃厚に見出されることは、「眠つてゐる男」を書いた当時の堀を考へるうえで、見逃すことのできない問題なのである。

## 二

堀辰雄とフィリップ・スーポー、という視点を得た時、注目されるのは、河上徹太郎の次の指摘である。

堀が「眠つてゐる男」を書いた時、名前を忘れたが、たまたま私はスーポーの一短篇を読んで、殆んどその直訳であるのを発見した。それは剽竊といふものであらうか？<sup>(6)</sup>

(堀文学の役割)

ここで河上は、「眠つてゐる男」に「スーポーの一短篇」が影響を及ぼしたことを示唆しながらも、その作品名については「名前を忘れた」として、述べていない。だが、堀とスーポーとの関係を究明するためには、この「スーポーの一短篇」を明らかにすることから始めなければならないだろう。私の考えでは、堀の「眠つてゐる男」に影響を与えたスーポーの作品は、以下に述べる根拠から一九二八年に発表された『Les Dernières Nuits de Paris』(Calmann-Lévy)であると推定される。この作品は、B・モリノの『フィリップ・スーポー』(『Philippe Soupaul', La Manufacture, 1987)の巻末に付された書誌において 'récits et romans' の項に分類されており、<sup>(7)</sup>

「短篇」とする河上の言葉とはくい違っている。もつとも、日本の小説と西欧のそれとは、「短篇」、「長篇」の概念について一様に比較はできないが、日本における所謂「短篇」が内包するものからは、いささかはずれたものである。

この作品の翻訳は、はやくに行われている。昭和五年から六年にかけて春陽堂から刊行された「世界大都会尖端ジャズ文学」全十六巻のシリーズの第四巻（昭五・四）に収められた石川湧の訳の「モン・パリ変奏曲」がそれである。ついでのことながら、同じシリーズの第一巻『モダン TOKIO 円舞曲』（昭五・五）には、堀の書下ろしの小説「水族館」が収められているが、このシリーズは池田浩士の言うように、「大都市の文学を、しかもジャズ文学という視点で集大成しようとした試み」であり、「二〇年代の文化のイメージを、まことに端的に表現している」。一九二〇年代という一つのエポックを象徴するシリーズに、堀とスーポールの作品が共に収録されていることは、両者の強い同時代性を示しているだろう。

河上徹太郎のいう「スーポールの一短篇」が「*Les Dernières Nuits de Paris*」であることの根拠を示さなければならぬが、それぞれの作品のストーリーをまず簡単に紹介しておきたい。

堀の「眠っている男」は、次のとおりである。

夜の町で、女が男に親しげに微笑みかけた。その微笑みにひき込まれ、男は女の跡を追う。町は眠りに覆われて、暗く静かだ。男は、はげしい疲労を感じながら、空気の流れに身をまかせて歩いている。時々眠りが男の中を通り過ぎていき、男はその度に歩きながら眠る。

長い橋を渡り、「僕たちは何処へ行くのか？」と弱々しくつぶやきながらも、更に男は歩きつづける。やがて女は、飛び出してきた黒い犬にも頓着せずに、みずばらしい小さな家に入ってしまう。男は歩みを止め、あらたな疲労を感じて立ったまま眠り、夢をみる。時間が過ぎ、場面は昼間の野球場に移る。そこでさき程の男が居眠りをしていて、茉莉が現れ、三時間後にカフェ・リッツに来いと言いつつ残して立ち去っていく。彼女は、多くの男を魅了しながらも、誰を愛することもできないと言われている女だ。男は友人のGのことを思い浮かべる。Gもまた茉莉を愛しているのだが、彼女の心がつかめないため絶望し、昨夜男に死ぬことを口走ったのだ。しかし男は心配ないと考える。やがて試合が終わり、男は野球場を後にする。約束の場所で茉莉と夕食を共にした後、旅行に出掛けると言っていた茉莉のことを考えながら、男は夜の町を歩く。男が茉莉に惹かれるのは、彼女の中に何か見知らないものがあるからなのだ。パアにやって来た男は、そこでGが自殺したこと知らされる。友人たちの好奇心は自殺の原因と考えられる茉莉に向けられるが、男の茉莉への関心は急速に薄れていく。今まで茉莉の中にあつて彼を魅了していたものが死の影であつたことを知った男は、今度は死そのものに腕をとられて外に出る。その時、あの女が男に微笑みかけたのだ。再び冒頭の場面に戻り、家から出てきた女の跡を男と犬は歩いていくが、ある町角で男は前を行く女と犬を見失い、死の最も近くにいることを感じながら、町角の向こうの不気味な暗闇をじっと見つめるのだった。

スーポアの“*Les Dernières Nuits de Paris*”は、「眠つてゐる男」との関連において必要だと思われる第一章のみを要約すると、次のとおりである。

パリのとあるカフェで、女の微笑に魅せられた男が、彼女と一緒に夜の町を歩き始める。二人が言葉を交わしながら、サン・ジェルマンからサン・ミッシェルの通りを過ぎ、リュクサンブールの周りをまわつてセーヌ街まで来ると、女はそこでジョルジュットという自分の名を告げる。途中で加わつた黒い犬とともに、一行が学士院の前までやつて来た時、奇妙な出来事が起こり始める。前警視總監のレビーヌ、土工のような十二人ばかりの男たち、手押車をひいた青年たち、更に一団のボスらしい山高帽の男が次々と現れて、何やら画策している様子なのだ。時刻は午前零時、犯罪の時間だ。その場に釘づけになつて様子をうかがっている男とジョルジュットの前に、やがて太鼓を先頭に立てた行列が、一人の女をとり囲んでやつて来た。泣き叫ぶ女の懇願にもかかわらず、山高帽の男が女の持つていた袋のようなものを取りあげると、学士院の柵の前に倒れた女を残して、一団はそれぞれに立ち去つていった。この出来事のあと、男はジョルジュットから離れて一人でオルセー駅にやつて来る。時刻は既に午前三時だ。程なく、一人の水夫とさき程の黒い犬が姿をみせ、彼らはコンコルド広場と橋を通つて夜の女たちのたむろするシャンゼリゼを訪れる。男が、ふと思いついて「ジョルジュットはいるか。」と尋ねると、口笛を合図に闇の中からまはしくジョルジュットが現れた。男と水夫と犬とジョルジュットは、堪えられない

疲労に追いつたてられて更に歩きつづけるが、そのうちに男は、この散歩の目的が死骸を探すことだと了解する。夜の散歩者の情熱は、死という力強い出来事によつてのみ鎮められるのだ。やがて、男を残して皆が姿を消し、夜が明けてパリの町はようやく眠り始めた。

この二作を比較してみると、女の微笑にひき込まれるという発端や、黒い犬の登場などの共通点はすぐに指摘できるものの、その後の展開は全く異なっている。しかし、原文を参照しつつ、冒頭の一文を比較してみると、両者の類似性が明白に浮かびあがるのである。これ以降には、“*Les Dernières Nuits de Paris*”のテキストとして、先に紹介した石川湧訳の「モン・パリ変奏曲」を用いるが、随時私訳による訂正および欠落部分の補填を加える。

掘辰雄の「眠つてゐる男」とフィリップ・スーポアの「モン・パリ変奏曲」のそれぞれ別の冒頭をまず挙げておこう。

その女が僕を見てあんまり親しげに微笑したので、僕はその女について行かずにゐられなかつた。

(「眠つてゐる男」)

女の笑ひ方がおかしかつたので、僕は女の月のやうな顔ななめがめた。

(「モン・パリ変奏曲」)

両者を比較してみても、それ程強い類似性は認められないが、次に原文を参照してみる。

Elle souriait si drolement que je ne pouvais m'empêcher de regarder son visage lunaire……



(*Les Dernières Nuits de Paris*)

アンダーラインにみられるように、ここには二つの構文が用いられている。まず、下線部の *si……que* は、英語の *so……that* にあたる「とても……なので」という構文であり、破線部は、「せぜずにはいられない」という熟語表現 *ne pouvoir s'empêcher de* の半過去形である。つまり「せぜずにはいられなかった」となる。また、破密に言えば、翻訳の「女の笑ひ方がおかしかった」という箇所は、次の二点で正確さを欠いている。まず「笑ひ方」と意識されている *sourire* は、「微笑む」という動詞 *sourire* の半過去形なので、「微笑んだ」と訳した方が的確であること。次に「おかしかった」にあたる *troué* は、この場合、女の笑いが滑稽なのではなく奇妙であることを示すと考えられること。したがって、「女が奇妙に微笑んだ」訳した方がより正確である。

以上の点を踏まえて原文に忠実に訳せば、次のようになるだろう。  
 女がとても奇妙に微笑んだので、僕は彼女の月のような顔を  
 見ずにはいられなかった。

これを「眠つてゐる男」の冒頭と再度比較すると、両者の類似性は明らかである。男が女の微笑にひき込まれるというストーリーの発端の共通性とともに、フランス語の構文を踏まえた表現の類似も認めることができる。

ここで文体について述べるならば、以上のように、堀辰雄が、訳文のスタイルをとりながら、文体を確立していった過程を知ること

は重要である。吉田健一は、『文学の楽しみ』の中で、「その名前とともに、その作品にある言葉も浮んで来る質の作者達」の一人として堀辰雄の名前を挙げ、堀の「聖家族」(昭五・一一)の有名な書き出し、

死があたかも一つの季節を開いたかのやうだつた。  
 を、

*il semblait que c'était la Mort qui avait ouvert la saison……*

とフランス語で記している。文体とは作家を体現するものといえようが、既に「聖家族」の時期に、フランス語で想起される文体を堀が確立していたのであれば、そこにはスーポーの少なからぬ影響もあつた筈である。当時、いちやく堀とスーポーとの文体の類似について言及した今日出海の、「もし日本にスーポーを求めるならば、僕は堀辰雄氏を推すだらう。それ程類似した文体なのだ」という言葉が、それを裏付けている。

### 三

堀の「眠つてゐる男」とスーポーの「モン・バリ変奏曲」を比較すると、更にいくつかの類似点を認めることができる。以下にその主だったものを列挙してみよう。(便宜上、原文も付記する)

#### 〈比較①〉

もうすべてのものは眠つてゐた。ただ風だけが眼ざめてゐた。が、それとても、町中に散らばつてゐる紙屑をすら動かすほどのものではなかつたのである。それはむしろ空気の流れと云つた方がい

い。それが僕をうしろから押すのである。

(「眠つてゐる男」)

カフエはひと眠りしてゐた。(略)腰を下してゐる三人の客は、まるで用のない流行おくれの客間の金メダルか、広場の飾りとも言つた彫像のやうに、身動きもしなかつた。

空気の流れは行つたり来たりして、単調で、もの静かなメッサンを作つてゐた。

(「モン・パリ変奏曲」)

Le café faisait un petit somme. (……) Quelques-uns s'étaient assis et ressemblaient aux statues, médaille d'or du salon et ornement des squares, inutiles, immobiles et démodés.

Les courants d'air passaient et repassaient, formant des dessins monotones et reposants.

(「Les Dernières Nuits de Paris」)

### 《比較②》

と突然、ある町の隅から一匹の黒い犬が飛び出してくる。それはかの女を見知つてゐるのであらう。それはかの女を嗅ぎながらかの女のまはりをうれしやうに走り廻る。

(「眠つてゐる男」)

黒い兎犬、たしか番犬だらう、氣を失つたかのやうに歩道に向ふ側へ行つたりこつち側へ来たり走つてゐた。(略)僕の連れの女を見ると、顔を知つてゐるやうな風をして「きゃんきゃん鳴きな

がら」女のまはりをはね廻つた。

(「モン・パリ変奏曲」)

Un chien noir, un barbet, un matin sans doute, courait en zigzag d'un trottoir à l'autre comme s'il avait perdu la conscience. (……) Quand il aperçut ma compagne, il sembla la reconnaître et tourna autour d'elle en jappant.

(「Les Dernières Nuits de Paris」)

### 《比較③》

夜と街、夜の街。僕とすれちがふ多くの女等。かの女等は誰もかもみんな似てゐる。少くとも僕には同じやうにしか見えない。だがお前だけはみんなと違つてゐる。お前の中には何か見知らないものがあるのだ。

(「眠つてゐる男」)

淫売婦はどこかしら皆似てゐると人は言ふ。しかしジョルジュエトが人を惹きつけるのは、唯彼女がほかの者と異ふから、そして彼女の身なりが明らかに人を欺くものだからだ。

(「モン・パリ変奏曲」)

did-on, se ressemblent toutes plus ou moins. Georgette cependant n'était séduisante que parce qu'elle était grand même différente et que ses apparences étaient manifestement trompeuses.

(「Les Dernières Nuits de Paris」)

### 《比較④》

僕ははげしい疲労を感じてゐる。女は僕から十歩ばかり先に歩いていくが、かの女もまた僕のやうに疲労してゐるのだらうか。  
 (略) 僕たちは何処へ行くのか? しかし僕には僕のはげしい疲労にもかかはらず、もつと空気が、もつと歩行が必要のやうに思はれる。

(「眠つてゐる男」)

——どこへ行きませうか?

この意地の悪い(ぶつきらほうな)問(問)を僕は待つてゐたのだ。それは夜の問。そしてジョルジュットはこの永遠の質問を高い声で言ひ表はしたゞけなのだ。

もう一度、答へのない質問、星か、天候か、物影か、都会全体かに向けた質問。

ジョルジュットも水夫も犬も僕自身も答へることが出来なかつた。そして答へる代りに、堪へられない疲労に追ひ立てられて滅茶苦茶に歩いた。

(「モン・パリ変奏曲」)

— Ou allons-nous ?

Cette question mauvaise et hargneuse, je l'attendais. C'est la question de la nuit et Georgette ne faisait qu'exprimer à haute voix cette interrogation éternelle.

Une question de plus sans réponse, une question que l'on pose aux astres, au climat, aux ombres, à la ville entière.

Georgette, le matin, le chien et moi-même ne pouvions répondre

et nous poursuivions cette réponse marchant à l'aventure, poussés ici plutôt que la par une invincible fatigue.

(「Les Dernières Nuits de Paris」)

(傍線はすべて引用者。「モン・パリ変奏曲」の本文中の「」は、私訳による欠落部分の補填であり、( ) は明らかな誤植の訂正である。)

①④は、堀の「眠つてゐる男」とスーポーの「モン・パリ変奏曲」との著しい類似がみられる箇所である。これらは、スーポーが堀に与えた影響と考えてほぼ間違いないであろうが、小稿では①と④について触れることにしたい。

#### 四

①にみられる「空気の流れ」という表現は、「眠つてゐる男」と「モン・パリ変奏曲」の双方において、眠りに覆われ静止したやうな情景に、わずかな動きを生む効果を与えている。この「空気の流れ」は、原文の *les courants d'air* のまぎに直訳であり、「風」と訳した方が適當だが、堀が、「ただ風だけが目ざめていた」(傍点引用者)と言つた後「それははむしろ空気の流れと云つた方がいい」とわざわざ言い直したのは、おそらく「空気の流れ」という言葉の効果を狙つた技巧であつて、そのことにより、堀は *les courants d'air* という表現を巧みに自作にとり込んだと言えるだらう。

こうした語法の面だけでなく、「眠り」という設定が共通していることも、両者を比較した場合の著しい特徴である。①以外でも、

スーポーの「モン・バリ変奏曲」には、「ジュールジュエット」やその弟の「オクターヴ」をはじめ、パリの町を歩きつづける「永遠の漂流者」が数多く登場し、彼らが皆一様に「眼をあけたまゝ眠つてゐるかときへ思はれ」る「眼付」をしているために、更に眠りに覆われたような雰囲気を醸している。一方、堀の「眠つてゐる男」も、「昼間も眼をあけて立つたまま眠つてゐる」男のみる夢と現実の交錯する世界を描いており、「眠り」や「夢」が重要なモチーフとなっている。中村真一郎は、後の王朝物語への傾倒も手伝つて「夢」という設定をその作品世界に定着させていく堀の、このような「夢の重要視」が、「専ら西欧のモダーニズムの影響から生まれた」ことを既に指摘しているが、スーポーもまた、堀の「夢の重要視」を促したことは間違いない。

しかし、「眠り」や「夢」が、単なる影響の産物としてではなく、文学上のテーマとして、当時強く意識されていたことが、昭和五年の『文学時代』一月号の「文壇新人録」に掲載された、堀の「僕一個の見地から」によく示されている。この文章は次のように始められている。

「眠つてゐる男」といふ小説を書いたために僕はそんな風な男と思はれてゐるらしい。それは誤解だ。(略)が、それはともかくとして、眠りくらゐ現在の僕の好奇心をそそつてゐるものはないのだ。僕は僕一個の見地から、眠りの組織を、そして夢と現実との微妙な関係をもつと追求してみたいと思つてゐる。僕の直覚によると、現実の中のあらゆるものの合計と、夢の中

のあらゆるものの合計とは同値だらうと思はれるのだ。そして夢は裏返しにされた現実には過ぎないものだらうと思はれるのだ。僕はその複雑な計算をコツコツとやつて見たいと思ふのだ。

(僕一個の見地から)

冒頭の「そんな風な男」の指示する内容が文脈から判断できないため、明瞭さを欠いているが、この書き出しには、堀への何れかの批評に対する弁明の意が込められているのだらう。そして、「眠り」や「夢」への関心が「僕一個の見地」に基づくものであることを強調している点に、他からの影響のもとにそれが論じられることを強く拒む姿勢がうかがわれる。旺盛な「好奇心」によつて、「眠り」を題材としたヨーロッパの文学に、堀はまず興味を抱いたのであるが、「現実の中のあらゆるものの合計と、夢の中のあらゆるものの合計とは、同値だらう」とか、「夢は裏返しにされた現実に過ぎないものだらう」という独自の見解は、「眠り」や「夢」が好奇心の対象から脱して、堀の中でテーマとしての深まりをみせていることを示している。

「眠つてゐる男」において、主人公の「僕」に「眠り」は次のように訪れる。

僕は非常に眠たい。僕はときどきそこに立つたまま眠る。僕は夢を見る。その夢はしかしすぐ僕の短い眠りからはみ出る。そして小石につまづくやうに現実にぶつかると。(略)僕は一日中のあらゆる時間を夢みる。現在をすら夢みる。そしてそこに夢と現実とが重なり合ふ。僕には何処から何処までが夢であり、

そして現実であるのか区別することが出来ない。

（眠つてゐる男）

「僕」は現実と夢の間を、つまり意識と無意識の間にさまよっている。こうした意識と無意識のゆらぎを捉えたところに、この作品の著しい特徴があるが、この幻覚的な世界を描いた堀の中には、意識下の世界を含めて現実を捉えようとする欲求があったことは明らかである。先の「夢は裏返しにされた現実にはすぎない」という言葉は、「夢」と「現実」がパラレルの関係で把握されていることを示すが、もっぱら堀は、夢を現実の裏面であつて現実に深く関係するものと考えていたようである。前述の「すこし独断的に」の中で、堀が「現実よりもつと現実なもの。』それがどれだけ確実に、しっかりと捕まへられてゐるかによつて、芸術作品の価値は決定されると言つてよい」と述べていることを思い起こすならば、「現実よりもつと現実なもの」を捉えるために、堀は意識下の世界に注目したと考えられる。おそらく、「眠り」や「夢」への関心も、その欲求から生じているのだらうし、シュールレアリスムへの共感も、無意識の世界の復権を主張している点に寄せられているのであらう。ただし、「現実の中のあらゆるものの合計」と「夢の中のあらゆるものの合計」の「計算をコツコツやつて見たい」という言葉は、堀の理智的な創作意識を示しており、それは、理智を否定する立場にたつたシュールレアリスムの実験的な方法とは異なっている。

④において、双方の作品の登場人物たちは、強い「疲労」を感じ

ながら、「僕たちは何処へ行くのか?」、「どこへ行きませうか?」と、自分たちの行き先を問いかけているが、これらの問は、堀とスーポーがそれぞれに置かれていた状況といくぶん関りがあるように思われる。

まず、「モン・パリ変奏曲」の中で、ジョルジュ・ジャコブソンが発した「どこへ行きませうか?」という問は、その後「永遠の質問」へと敷衍される。したがつて、原文に、「On allions nous?」と記されたこの問は、単に行き先を尋ねたものではなく、我々はどこへ行くのか、という命題的な意味を帯びていると考えてよいだらう。第一次世界大戦という体験を通じて、あらゆる価値が失墜するのを目のあたりにした当時のフランスの青年たちの間に、「新しい世紀病」といわれる不安感や危機感が広がったこと、また、それがダダイスムやシュールレアリスムの背景にあつたことは、しばしば指摘される。

スーポーが「Les Dernières Nuits de Paris」を書いた当時、この「On allions nous?」という言葉にどれ程の意味を込めたかはわからないが、その間に「答へることが出来」ずに「堪へられない疲労に追ひ立てられて滅茶苦茶に歩」く登場人物たちの姿には、当時のフランスの不安な青年たちの姿が反映されているように思われる。<sup>12)</sup>

一方、「眠つてゐる男」の主人公である「僕」も、「はげしい疲労」を感じながら、「僕たちは何処へ行くのか?」とつぶやくが、この言葉に、当時の堀が置かれていた文学的な状況をみて取ることは可能だらう。

「眠つてゐる男」が、同人雑誌『文学』の創刊号に掲載された作

品であることは前にも述べたが、この『文学』の創刊に向けて、読売新聞に発表した「文学の正当な方向を」（昭四・九・七）と題する文章の中で、堀は「数多の真面目な作家たちが圧倒的な軽佻な流行のおかげで、一人一人別々にされ、真面目な新しい流行が方向するところを見失つてゐる」時代であつて、「一つの方向」を「与へること」を目的として『文学』を発刊すると明確に宣言している。堀が当時の状況に危機感を抱いていたことは明らかだが、堀のいう「圧倒的な軽佻な流行」とは、文学史的にみれば、エロ・グロ・ナ・センシスの風潮にのつて、新興芸術派の中でも後の発展をみずに終わった久野豊彦や吉行エイスケらの動きと考えてよいだろう。言うまでもなく、当時の日本の文学は、こうした「軽佻な流行」のみならず、更に複雑な様相をみせていた。プロレタリア文学の著しい台頭は昭和四年の特筆すべき出来事と考えられるが、この年、中野重治の「鉄の話」〔「戦旗」昭四・三〕、小林多喜二の「蟹工船」〔「戦旗」昭四・五・六〕、徳永直の「太陽のない街」〔「戦旗」昭四・六・一〕などの代表作が次々と発表されるとともに、平林初之輔が提出したマルクス主義文学の「政治的価値」と「芸術的価値」をめぐつて、ごうごうたる論議、いわゆる芸術的価値論争が展開されている。また、既成文学の当時の状況は、広津和郎の「わが心を語る」〔改造〕昭四・六〕の中で、「一つの行きつまり」を感じて洋行を決意したと述べる久米正雄の言葉が、「自然主義の後を受けて文壇の矢面に立つた人々」に「或る同感」を「与へたに違いない」と語られたこと(13)に象徴されるように、停滞の時期を迎えていた。

「眠つてゐる男」の野球場の場面で描写された群衆は、当時の文壇の様相を映しているように思えてならない。

それは野球場であつた。ここにはあらゆる種類の人達が見られるのである。手を拍つて喜んでゐる人達、顔を真赤にして罵つてゐる人達、絶望したやうに黙つてゐる人達、それらを見ながら絶えず微笑してゐる女達、そしてそれからそういう人達のまん中に、背中に一杯日を浴びながら居眠りをしてゐる僕自身があるのである。突然新しい喧騒がその前の喧騒と入れかはる。

（眠つてゐる男）

もしこれを文壇の主流の様相と重ねることが許されるならば、堀はその「喧騒」にかなり無関心だつたといえようか。しかし、この「居眠りをしてゐる」傍観者を描きながらも、堀自身は鋭く時代をみつめていた。「僕たちは何処へ行くのか？」という言葉は、混乱する状況にあつて『文学』の発刊に尽力し、進むべき「正当な方向」を摸索した堀自身の声でもあつたように思われる。

## 五

これまでの比較を通じて、「眠つてゐる男」における“*Les Derniers Nuits de Paris*”との類似性とともに、堀の独自性にも目を向けたが、この作品の独自性は、死の介在する人間関係を描いている点にも、強く打ち出されている。大づかみに言えば、最初の習作である「清く寂しく」〔蒼穹〕大〇・一〕以来、堀の初期作品は、死に直面した人間の心理あるいは人間関係、というテーマのもとに、「聖家

族」(『改造』昭五・一一)へ至る道を形づくっており、「眠つてゐる男」もその上に位置している。

堀辰雄の「眠つてゐる男」は、テーマや創作の方法に独自性が認められ、堀独自の作品と位置づけることができる。しかし、構想・文体・レトリックなどにおいて、フィリップ・スーポーの『Les Dernières Nuits de Paris』からなり細密な撮取を試みたと考えられ、常套句的ではあるが堀自身が語った「ひと晩で書き上げた」という言葉とはかなり異なる緻密な創作状況を想定することも可能だろう。

かつて小田切秀雄が「新興芸術派のうちの滅びないもの」と呼んだように、堀辰雄は、ある種の強さを保って昭和文学に位置している。堀が外国文学からとり入れたものが、その強さの一端を支えたこと、またそれが堀を通じて日本の文学に影響を与えたことは、確かである。堀の影響を受けた現代作家は多い。たとえば、作風の上では関係はないが、黒井千次は、「小説を書き始めた頃」、「必ずしもそういうふうには書こうと思ったというわけではないけれど」、「志賀直哉」より「堀辰雄なんかの方がはるかに身近だった」と述べている。この言葉は、堀辰雄の存在の意味を語っているだろう。そして、次のような感覚の共通性をみる時、堀辰雄の果たした役割が改めて認識されるのである。

les paroles volaient et se posaient brutalement.

言葉が飛んだ。そして荒々しく舞い降りた。——引用者訳

(Philippe Soupault 『Les Dernières Nuits de Paris』)

言葉が飛ぶ。それから急速に落ちる。

(堀辰雄「眠つてゐる男」)  
声が、突然床に落ちた。落ちたまま、じゅうたんの短い毛にねばって動かなくなる。<sup>(17)</sup>

(黒井千次「走る家族」)

註(一) 阿部良雄訳、アンドレ・ブルトン、フィリップ・スーポー共著『磁場』(『アンドレ・ブルトン集』第三卷、二二四頁、人文書院、昭45・9)

(2) 前掲書 二〇五頁

(3) 中野重治「ふたしかな記憶」(『中央公論』昭28・9)

(4) 大野俊一「神西清と堀辰雄」(『新潮』昭34・2)

(5) 森本和夫訳、アンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言集』四五頁(現代思潮社、昭50・9)

(6) 河上徹太郎「堀文学の役割」(『現代日本文学全集』第四三卷月報第一三号、筑摩書房、昭29・5)

(7) Bernard Morino, "Philippe Soupault" (La Manufacture, 1987), p. 518

(8) 池田浩士「帰属意識の文学——三〇年代を先取りした(古い二〇年代)の作家たち」(朝日ジャーナル編集部編『光芒の1920年代』所収、二五四頁、朝日新聞社、昭58・10)

(9) 吉田健一『文学の楽しみ』五十六頁(河出書房新社、昭42・2)

(10) 今日出海「文芸時評」(『作品』昭5・9)

(11) 中村真一郎「堀辰雄——その前期の可能性について」(『ユリイカ』昭53・9)

(12) スーポーの「善き使徒」(『Le Bon Apôtre』, 1923)や「流れのままに」(『A la dérive』, 1923)に第一次世界大戦後の不安な青年像が認められることが、レチス・マシヨオ『フランス現代文学の思想的対立』

- (春山行夫訳 第一書房 昭12・8)、パンジャマン・クレミュー『不安と再建』(増田篤雄訳 小山書店 昭10・1)の中で指摘されている。
- (13) 広津和郎「わが心を語る」(『改造』昭4・6) 『広津和郎全集』第九卷(中央公論社 昭49・8 六一―六六頁)
- (14) 『堀辰雄作品集第一・聖家族』あとがき(角川書店 昭24・3)
- (15) 小田切秀雄『現代文学史』下巻 四〇八頁(集英社 昭50・12)
- (16) 対談「我らにとつての現代文学」(『国文学』昭54・12)
- (17) 黒井千次「走る家族」(『文芸』昭45・5) 『黒井千次集』(河出書房新社 昭47・11) 一六一頁

本稿は、日本近代文学会関西支部春季大会(一九八九・六・十)での発表をもとに加筆したものである。引用に際して「眠つてゐる男」は初出、その他は築摩書房版『堀辰雄全集』全十一巻に拠り、漢字は新字体に改めた。なお、スーポーの作品の調査にあたって、片山正樹氏から有益な御教示をいただいた。深く感謝したい。



# 総題「ギリシア的抒情詩」の最終作品を読む

——西脇順三郎におけるモダニズム詩の行方——

澤 正 宏

一

昭和初年代の日本のモダニズム詩の一つの到達点を示している、西脇順三郎の詩集『Zimbarvalia』(椎の木社、昭8・9)の冒頭に置かれた、十一編の作品を含む総題「ギリシア的抒情詩」(二部構成の詩集の前半部分の、更にその前半分を占める)の最後は「カリマコスの頭と Voyage Pittoresque」(初出誌は、I章が『椎の木』(昭8・5)、II章が『尺牘』(昭8・6)という作品である。これが、総題の最終作品であることと、発表時期が詩集刊行時期と極めて近い(詩集中最も早い作品は、大正15年の発表)作品であることから、この作品の研究は、当時、モダニズム詩運動の創作・理論の両面における中心的存在であった西脇順三郎が、この詩集刊行後、この両面における活動、とくに詩作を衰えさせていった原因の、一つの解明につながると思われるのである。

では、その原因の一つを追求するために、「カリマコスの頭と

Voyage Pittoresque」(以後、「カリマコスの頭とV.P.」と略記)を詳しく読んでいきたい。以下に掲げたのはこの作品の詩集所収形全体(但し行頭のアラビア数字は便宜上筆者が付した)であり、初出形と異なる部分(行右のカッコ内に記しておいた)。

- 1 海(海へ海へ※以下なし)へIタナグラの土地
- 2 しかしつかれて
- 3 宝石の盗賊のやうにひそかに
- 4 不知の地へ上陸して休んだ。
- 5 僕の煙りは立ちのぼり
- 6 アマリリスの花が咲く庭にたなびいた。
- 7 土人の犬が強烈に耳をふつた。(鳴いた)

- 8 千鳥が鳴き犬が鳴きさびしいところだ。  
 9 宝石へ水がかゝり  
 10 追憶と砂が波うつ。  
 11 テラコタの夢と知れ。
- II (一)
- 1 宝石の角度を走る永遠の光りを追つたり(追ったり)  
 2 神と英雄とを求めてアイスキュロスを  
 3 読み、年月の「めぐり」も忘れて  
 4 笛もパイプも吹かず長い間  
 5 なまぐさい教室で知識の樹にのぼつた(のぼった)  
 6 町へ出て、町を通りぬけて、  
 7 むかし鶯の鳴いた森の中へ行く。  
 8 重い心と足とは遠くさまよつた(さまよった)。  
 9 葉はアマリスの如くめぐめて  
 10 指を肩にさゝやく如く、あてた。  
 11 心は虎の如く滑らかに動いた。  
 12 あゝ、秋か、カリマコスよ！  
 13 汝は蠟燭の女で、その焰と香りで  
 14 ハシバミの実と牧人の頬をふくらます。  
 15 黄金の風が汝の石をゆする時  
 16 僕を祝福せよ(僕は祝福され)。

## 二

まず、Iをみてみたい。この章は題名タイトルの「Voyage Pittoresque」(a picturesque voyage のこと。絵画的な旅、航海の意)に直接対応する内容となっており、海路でタナグラ (Tanagra アテネの北にあった古代ギリシアのポリスで、前8〜前1世紀にテラコッタを製作)へ向かいながら、途中で見知らぬ海岸に上陸し、目的地にはたどり着かないままで閉じられている。構成をみると、第一連の序の役割をもつ部分と、第二、三連の見知らぬ土地の情景を描いた部分と、第四連で最終行の、作者の気持ちを吐露してIの主題を暗示している部分との、大きくとらえれば三つの部分からなっている。そしてこの中の部分ぶぶんが、「Pitresque」という言葉に相当するように書かれていると考えられる。そこでまずこの部分から読んでいくことにしたい。

第二連は、知らない土地の土着民(ギリシア人)の庭の情景描写である。ここで中心になっているのは、「煙り」、「アマリスの花」、「土人の犬」であるが、それらはとりたてて、印象的といえるほどの絵画性も、絵画的といえるほどのイメージ性も構成してはいない。白色の煙と赤色をおもわせる花との対比、煙と犬との動的、視覚的(七行目は初出では聴覚的な表現であった)な表現などはあるものの、人氣はなく、風もなく、静かで穏やかな淋しい情景の描写になっている。だが、この「煙り」が「僕の」所有しているもの、即ち煙草の煙であること(自作解説「第二回西脇セミナー」参照。『詩学』詩

学社・昭42・5 所収)で、五、六行目は、誇張された煙の表現  
 「立ちのぼり」、「庭にたなびいた」による現実的にはありそうに  
 もない情景描写であることがわかる。

五行目の喫煙による煙の表現は、ボードレールの詩集『悪の華』  
 のなかの作品「A pipe」にみられる、「火と燃える私の口から立ち  
 のぼる」という喫煙の煙の表現や、ビエール・ルヴェルディーの  
 詩集『Sources du Vent (風の泉)』(1929)のなかの作品「Nature  
 Mort-Portrait (静物—肖像画)」にみられる、「私の頭は煙草を吹か  
 している」という喫煙行為の表現からの影響が充分に考えられる。  
 前者からは明らかに、喫煙の煙が「立ちのぼる」という表現をその  
 まま受けとめている。後者からは、喫煙行為者の表現の仕方  
 のなかにある、喫煙者を即物的に喫煙者の一部に属すもの(頭)で表すとい  
 う思考方法を借りており、煙を直接に(喫煙の結果生じた煙とい  
 う表現を故意に省く)喫煙者の所有に属するものとしてあらわす表  
 現に変容させている。

作者西脇順三郎が、大正から昭和にかけて、ボードレールの詩と  
 詩論から深い影響を受けていたことは、彼の詩論集『超現実主義詩  
 論』(厚生閣書店、昭4・11)を読めば明らかになるが、このなかで  
 彼はボードレールの詩論に倣って、「ボエジイは超自然主義の上に  
 立つた芸術であると思ふ」と述べている。この記述のすぐ後には、  
 「シュウルレアリスムは超自然主義に立つてゐる」とあるので、こ  
 こで使われている「超自然主義」は超現実主義につながっているこ  
 とがわかる。また、西脇順三郎の詩作品にルヴェルディーからの影

響があったことについては、佐藤朔氏の、「このころ(注・昭2頃を  
 さす)は、むしろ、(中略)ルヴェルディーのシュルレアリスムに近か  
 ったわけです」(『第四回西脇セミナー』、『詩学』前出・昭42・8 所収)  
 という証言によっても明らかである。こうしてみると、五、六行目  
 には、自然乃至現実的な表現を超えようとした二人の仏近・現代詩  
 人からの、喫煙に関わる表現の受容がみられるのであり、第二連全  
 体には、穏やかではあるが、超現実的な視覚にうったえるイメージ  
 がもくろまれていたといえる。

第三連は、同じ見知らぬ土地の海岸の情景描写が中心であり、前  
 連同様に動的、視覚的な表現があるものの、「さびしい」情景に変  
 わりはない。ただ、前連と異なつて、九、十行目にみられるような  
 かたちでの美的な表現がなされている点には注目しなければなら  
 ない。つまり、この二行は直接に題名の「Pitresque」という言葉に  
 対応している表現なのであり、換言すれば、Iの章で作者が主眼と  
 した表現なのである。それは、宝石の上に映しだしている追憶(内  
 的なもの)と、そこに映っている砂(外的なもの)とが一緒に、海  
 岸に打ち寄せる波によつて、宝石の表面で起伏する(うねる)よう  
 に揺れている、超現実的で絵画的なイメージである。郷愁をおもわ  
 せるような(最終行と関連づけると、たどりに着けなかつた古代都市  
 国家をしのいでいると解せる)思いを僕に追わせることで、作品内  
 の時間が個人的な過去の時間へ向いていることと、その思いと現実  
 物(砂)とを、水を媒介にして透明感溢れる宝石の表面で結びつけ、  
 作品内に内在する現在時を Waving 状態で停止させて「夢」の空間を

創出していることを根拠にしていえば、この二行はロマンティックな美のイメージに他ならないといえよう。つまり、ここには主情主義によらないロマン主義に支えられた、超現実的で絵画的な美のイメージがもくろまれ、表現されているのである。

### 三

では、主眼とした表現ができながら、何故最終行のように、それまでの作品の全体を、古代の人形による暗喩<sup>(4)</sup>を使って、古い夢にしようののだろうか。それは「知れ」という言葉から分かるように、作者が、自らが構想し想像した、ロマンティックな美のイメージを核心におく、作品全体のロマン性（例えば、古代のタナグラの地を目指す航海という作品の枠組みからしてそうである）を、僕を通して、自分に言い聞かせるように捨て去ろうとしているからである<sup>(5)</sup>。己れの内にあるロマン主義的なものを、古い「夢」として否定しようとしているのであり、このことがIの主題だったのである。

基本的にはそう考えてよいのだが、内なるロマン主義的なものによる表現を主眼としながら、その表現を含む、自らが想像した作品全体のロマン性を、最後の一行で、即ち自らに向けた内省的な生の言葉で否定するという構成に着目すると、次の様な疑問が生じるのである。それは、内なるロマン主義の否定を主題に設定した作者は、何故敢えてそれに反するように、ロマンティックな表現を主眼としたのか、これでは主眼とした表現が既に覚めた視点から書かれることになり、ロマンティックにはならないのではないか、という

疑問である。勿論、それを主眼にしたのは、最終行の内省的なロマン主義の否定を強めるためだという解釈も成り立つだろうが、内省的だからこそ内なるロマン主義的なものは根深く、「知れ」では否定の仕方は強いものにはならないのである。この疑問は、ロマンティックな表現とはいえず、「追憶」が「砂」同様、物として扱われている点が端的に示しているように、それが超現実的で絵画的なイメージで表されていて、単純にロマンティックな表現とはいいい切れないという特徴に注目すれば解けるのではなからうか。

「寶石」は、「覆<sup>か</sup>された寶石」のやうな朝」（作品「天気」・ギリシア的抒情詩」所収）とか、「寶石のたそがれに手をのぼし」（作品「手」・同前）という詩句をみてもわかるように、キーツから採られたロマンティックな詩の素材である。この素材を使って十行目のよ<sup>よ</sup>うなイメージをつくるには、そこに、「水がかゝり」という言葉により宝石の表面をより鮮明な鏡に変えるという独自の思考が介在している。そして、この思考を助けているのは、ものごとを映すものとしての鏡という言葉への関心である。この関心は、「鏡の前で眼をと<sup>と</sup>づ」（作品「世界開闢説」・詩集「*Underswald*」所収）という、作者の絶望的な境地をイロニカルに表現した詩句にもその影響がみられるように、直接ボードレール（鏡に特別に深い関心を示した詩人）の詩（「悪の華」所収の作品「燈台」、「人間と海」、「きみは全宇宙を……」等参照）からきている。つまり、作者はロマンティックな素材（宝石）に基づき、それを核にして、絵画的な美のイメージを「追憶」と「夢」とへ向かう時空のなかに創出しているのだが、こうしたロマ

ン主義に支えられたイメージには、「超自然主義」とイロニイ  
 とに立脚するとしたボードレールからの間接的な影響を受けて、見  
 知らぬ地の海岸という現実を超えようとする志向（この志向は第二  
 連にも共通してみられた）が読みとれるのである。

こうしてみると第三連は、ロマン主義を根底にしているが、イメ  
 ージは超現実的で美的な絵画性に溢れているわけで、ここに、ロマ  
 ン主義としての絵画的な美ではなく、イメージ主義としての絵画的  
 な美をめざすうごき、即ち、ロマン主義をイメージ主義で超えよう  
 とする作者の志向が確認できる。こう考えるならば、第二連の超現  
 実的な視覚にうったえるイメージは、第一連の作品の枠組みが持つ  
 ているローマン性に対峙するイメージだったのである。<sup>(6)</sup>だがこのよ  
 うなイメージ主義は作者の内なるロマン主義を打破することも、超  
 えることもできていない。その要因は、ロマン主義を超える作者の  
 唯一の武器であるイメージを、「追憶」と「夢」というロマン主義  
 のもつ典型的な時空のなかに創造したからである。イメージ主義で  
 超えられないから、作者はロマン主義の否定を最終行で、内省的に  
 生の言葉で行なうしかなかったのである。ところで、この要因を更  
 につきつめていくと、作品の枠組みの問題、即ち、何故作者は古代  
 ギリシアの都市へ向かつて「僕」を行かせなければならなかったの  
 か、という問題にたどりついてしまう。そこで、第一連にかえって  
 この問題を考えてみたい。

## 四

二千年以上も昔に栄え、創作する現在においては既に滅びている  
 異国の地タナグラへ向け、期待にはずむように航海していく一行目  
 は、ロマンティズムに満ちていて最終行が予測できないほどであ  
 る。ここで、滅びた土地——ロマンティズム——絵画的な旅（題  
 名）と言葉をつないでみると、作者は十八世紀後半とくに英国にお  
 きた絵画美<sup>ピクチャレスク</sup>とよばれる概念と趣味とを、時代を超えて、作品に持ち  
 込もうとしていることが分かる。当時若い英国の旅行者たちは、古  
 都ローマの廃墟を情熱をもって訪れ感動（この感動が英国ロマン主  
 義につながる）したわけで、ここより、荒れ果てた廃墟を最高の美  
 として描くこと、情熱と探索とを伴って風景美に対することという、  
 絵画美の概念と趣味とが生じたわけだが、作者西脇順三郎は、テラ  
 コッタ人形を主とする古都タナグラに関わる個人的な趣味を、それ  
 を直接描かないので変容したかたちにはなるが、絵画美の概念に仕  
 上げようとしているのである。「僕」の航海がタナグラに向かわな  
 ければならない理由はここにあり、海路の旅にしたのは、主眼と  
 した絵画美である第三連が、個人的な船旅の体験に拠っているか  
 らという以上に、それがギリシア的だからである。C. M. Bowraは  
 「If the light is the first element in the Greek scene, the second is the  
 sea.」<sup>(9)</sup>（拙訳・ギリシアの風景で日光が第一の要素だとすれば、第二  
 の要素は海である。）と述べている。しかもそれは、三行目に比喩  
 としてちらつかせてあるが、アイリアノス（Claudius Aelianus）生

没年不明A. D. 200 頃)が、オデュッセウストラの海路の放浪は「財宝集め」<sup>(10)</sup>だったと記しているように、掠奪行為の口実としてもギリシア的であった(故に三行目の比喻は古代ギリシアの世界を意識している)。

ギリシア的とえば、Homer (中略) chooses one in which the hand of man is visible; which he has reclaimed from the wild, made orderly, subdued to his own use. Or if uncultivated, it is one which bears the traces of nature's instinctive art.<sup>(11)</sup> J. G. S. H. Butcher の言葉に従うと、第二、第三連の庭と海岸との描写も理論的には極めてギリシア(文学)的なものになっている。また、旅の途中での海岸の風景を絵画美にしたことは、十八世紀末に絵画美の旅の名所に湖水地方が選ばれた事実<sup>(12)</sup>を考えれば、水を共通項にした絵画美の変容形式だとも解せる。

作者は明らかに最初から、十八世紀後半の西欧における絵画美の概念と趣味とに基づいて、古代のギリシアの世界を描こうとしたわけで、この動機については、絵画的な旅(航海)という題名(一部分)の付け方によく表されていたのである。古代ギリシア的な趣味ということでは、三行目にその一端が垣間みられたように、古代ギリシア、ローマの文学的な文献に記された航海乃至放浪への造詣も深く、実は二、三、四行目はそのような文献にみられる、航海(嵐で放浪、漂流に変わる)に関わる記述や表現からの影響、引用から成り立っている。

2 行目はギリシアの詩人カリマコス (Kallimachos, B. C. 305 頃 ~

204 頃) の『AETIA』中「みられる」<sup>(13)</sup>「... but when (the Colchians) had tired of their wandering and their searching...」(断片 10・全。拙訳・しかしコルクス人たちは放浪と追跡に疲れたとき)という文体を簡潔なかたちにして借りている。この断片は、黄金の羊毛を求めて遠征に出かけるアルゴ船の物語で、羊毛をとって帰るアルゴ船を追跡するコルクス人(羊毛があった国の人々)を描いた部分である。タナグラはアルゴ船の物語とは海神トリトンを介してつながるが、ここではそれよりも、単に詩作品「カリマコスの頭とV.P.」のIIの中心の素材であるカリマコスを意識したことからくる引用であって、IIとの内容上のつながりはない。三行目は既述したように、アリアノスの記述などからの影響が考えられる。四行目はイタリアの詩人ヴェルギリウス (Vergilius, B. C. 70-19) の『Aeneid』中にみられる、「what coasts of the world, we are cast: Knowing naught of country or of people.<sup>(14)</sup>」(Book I 拙訳・我々はこの国、この海岸に漂着したことか、人も土地も全く知らない)という文の一部を借りている。これは、後に新トロイア(ローマのこと)を建国したアエneasが、待望のイタリアへ行く途中、未知の地に流れ着き上陸した場面の文であり、この文と四行目とは、目的地への航海の途次で知らない土地に着いたという点で共通している。勿論、第二連以降をみても明らかのように、作品「カリマコスの頭V.P.」を書くにあたっての動機や主眼などとは異なるので、この『Aeneid』に底流する、未開の世界に対する畏怖とその克服という、ヴェルギリウスにみられる重要な考え方は切り捨てられている。

このように、作品「カリマコススの頭」の第一連には、古代ギリシア、ローマ的な時空に対する趣味という一種のロマン主義が間接的なかたち（当時の文学的な作品に基づいた表現を使用するということ）でちりばめられている。だがこれはロマン主義を超える試みではない。序の部分という制約もあって、第一連には、第二、三連でもくろまれていたような表現上の特色はみられない。とすると、ここでこの作品を総合的に考えることができる。もともと作者はロマン主義的な動機で作品を書きはじめながら、他方では、そこで動機として求められているロマンティックな絵画美を、イメージ主義に立脚した、超現実的なイメージとしての絵画美に変容させることで、ロマン主義の克服（第二、三連参照）、とりわけ己れの内にあるロマン主義の否定（最終連参照）を目指したのである。この試みの失敗とその敗因については既述した。それは、言い換えれば、九、十行目にみられるように、古代ギリシア的な趣味がそれ自体を思いつく対象にしたからである。ということは、作者は真に自分のなかのロマン主義的なものとのたたかいはしていなかったことになる。作者がこの二行を真にロマン主義にからめとられないイメージにしようとするならば、このイメージの直前（八行目）で作者が創造しているような、「さびしいところ」<sup>(15)</sup>にいる僕をみつめ、掘り下げていく精神が必要であつたらう。このイメージは、未知の海岸である「さびしいところ」の風景（長い航海中の断片でもある）に対して逃避的なだけである。それは、富山太佳夫氏が絵画美を、「眼の前にある断片の不気味さをきれいに忘れて、そこに趣味と喜びの

対象を見てとる抑圧的な視線であつた」（方法としての断片）、「言語の冒険」講座20世紀の芸術、岩波書店・昭63・11、所収）と規定するように、「さびしいところ」にいる僕をみつめようとしないう抑圧的な視線によるイメージだったからである。

## 五

ところで、Iの特色をロマンティックな美のイメージとか、超現実的に絵画的なイメージと説明したが、モチーフであつた絵画美<sup>ピクチャー</sup>をも考慮すれば、Iにはイメージを主として作品を創造しようとする作者の姿勢がうかがえる。このことは、詩篇群「ギリシア的抒情詩」の前に置かれた、序詩「コリコスの歌」<sup>(16)</sup>が、この詩篇群はイメージ主義をめざす、という宣言の作品であつたことを考えれば更にはっきりとすることである。

では、西脇順三郎におけるイメージ主義とは何か。それは既述したようにロマンティックなものを含んでいる。このことは同じ詩篇群のなかの、「この静かな柔い女神の行列が／私の舌をぬらした。」（雨）、「少年は小川でドルフィンをつまへて笑つた。」（太陽）等の、女神との肉感的な交歓や、野性味のある躍動感のなかにとらえられた明るい笑いの表現をみてわかる。Iにみられる、タナグラを求める漂泊の旅、時空を溯行する古代憧憬、作品「雨」にみられる女神（永遠なるもの）とのふれあい、作品「太陽」にみられる自然のなかで笑う無垢な少年等の特色は、その特色自体が示すように、確かにロマンティックであり、それらが自由な想像力の

世界を展開させているのである。

だが、このロマンティックなものは、古代という憧憬の対象や永遠とか無垢な自然を、自己の理想や夢として真に追求してはいないし、そこへ向かつて限りなく昇華しようとする精神に支えられてもいないという点で、ロマン主義にながっていくものではない。むしろそれは作者の理智によつてイメージ主義に奉仕させられている。ロマンティックなものは、イメージ主義のための手段なのである。そして、このイメージ主義を主張する点で、即ち、詩作においてイメージを重視する点で、作品が同じくこれを重視した超現実主義と関わってくるのである。

ここで西脇順三郎のイメージ主義が、ロマンティックなものを含みながら、超現実(超自然)的なものにも関連しているという点で、彼の『超現実主義詩論』(前出)がそうであったように、ロマン主義を部分的に継承(一八四六年のサロン参照)しつつ、詩における「超自然」を唱えたボードレールの詩観の影響下にあるものであることがわかる。

では、西脇順三郎のイメージ主義と、「私たちを現実からイメージそのものへと移行させてくれるところの、解放の能力」(『シュルレアリスムの哲学』F・アルキエ、河出書房新社、昭56・4)をもった超現実主義とはどう関連するのだろうか。彼のイメージ主義が、「追憶と砂」とを「寶石」に、また「女神の行列」を「私の舌」に、「小川」を「ドルフィン」にそれぞれつなげる方法に支えられていることからわかるように、それは本当は、「二つの現実の関係が遠

く離ればはなれる程、又それが平均すればする程、その心像の力が強くなる」というルヴェルデーの超現実主義の詩論に拠っているものだった。既述した佐藤朔氏の証言はこれを裏書きするものであるし、実はこのルヴェルデーの詩論の引用は、これを認めている西脇順三郎の『超現実主義詩論』(前出)からのもの(著者訳)である。西脇順三郎のイメージ主義は、言葉と言葉との結合のさせ方という、作品を想像する技術的な方法においてのみ超現実主義につながるものであった。だから彼は、「私たちを現実からイメージそのものへと」「解放」(前出)する超現実主義の精神を真に生きているのではない。彼は、相異なる概念としての言葉の結合がなくなり出す、与えられた現実を拒みそれを非現実化している、非合理的で矛盾に満ちた想像力としての新しい現実である、イメージそれ自体に生きる超現実主義の精神とはつながらないのである。

このことはIにおいて、九、十行目の、主眼とした自己の夢でもある超現実的なイメージ(想像力)の世界に僕が生きられない点のみでもわかる。もし、「テラコタの夢と知れ」が、読者にむけられた超現実の側に生きる僕からの挑戦的な言葉であれば、たとえめざすタナグラが歴史的事実としての時空であっても、九、十行目のイメージ自体に生きようとする作者の詩精神を伝えることになり、Iは充分超現実的な作品だということになり得る。結局、西脇順三郎のイメージ主義とは、ロマンティックなものを要素、素材としながら、これらを超現実主義の方法によって組み合わせるところに、言葉と言葉との関係からみて超現実的であるイメージを創造するこ



とであった。言葉同士を関係でみるからこそ、超現実的なものは超自然的なものに容易に包含されてしまうのである。それは、ロマンティックなものを超現実(超自然)的なイメージに変容させるイメージ主義だったのである。

すると、ロマン主義でもない、真の超現実主義でもないこうしたイメージ主義が何故主張されるのか、という根本的な問題が生じる。それは、「La poésie surréaliste est une machine à broyer le cerveau qui est le monde réaliste. Elle fait dans mon cerveau des vides dans lesquels tomberont et s'évanouiront les sensations, les sentiments, et les idées qui cambient le cerveau comme d'immortelles.」(『LE SERVEAU COMBUSTIBLE』昭4・12。拙訳・超現実主義の詩は、現実主義的な世界の脳髓を粉碎するすばらしい作品だ。それは私の脳髓の中に、感覚や感情や汚物のように脳髓を歪める観念を、消滅乃至消失させることで空白を作る。)という西脇順三郎の文章からわかるように、彼の現実意識や経験意識の総体を、非合理的で矛盾に満ちた超現実的なイメージによって消滅乃至無化するために、彼自身が要請するからである。彼にとつての超現実主義の詩の必然性も唯一そこにあった。

しかしこれはユニークな超現実主義詩観である。経験意識を表現の対象とすることには自分の生の意味が見い出せず、それを一切拒むところに求められた超現実主義は、イメージとしての非(新しい)現実を創造する芸術思想としてとらえられるのではなく、経験意識自体を消滅させ空無化する作用としてとらえられるのである。この

ときイメージは経験意識にとつて、イメージの無としてたち現れていることになる。作用としてだから、超現実主義は西脇順三郎においては、言葉の結合の仕方の問題としてしか存在しなかったのである。そして実は、こうした経験意識を一時的に無にしてしまおうとする、イメージ主義でもあり超現実主義でもある詩観こそが、西脇順三郎のモダニズム詩観の本質だったのである。

このことは、彼のモダニズム詩観を最も先鋭的なかたちで宣言している作品「腹郁タル火夫」(『Gharvata』所収)をみれば明らかである。「ダビデの職分と彼の寶石」とはアドーニスと莢豆との間を通り無限の消滅に急ぐ。」という冒頭部分は、その詩的な説明であるが、ここにあるのは、「ダビデの職分と彼の寶石」という言葉と、「アドーニスと莢豆」という、前者とは相異なる言葉との結合は、そこに言葉の意味の「無限の消滅」をつくり出し、そのことが作品の読み手の経験意識を無化することにつながるという詩の論理である。以下、作品にはこうした言葉の結合によって、経験意識を無化するイメージが創造されていくことになる。

鶴岡善久氏はこの作品を、「シュルレアリスムのテクストとについて」(『シュルレアリスムの発見』p.135・湯川書房、昭54・3)と述べているが、これを相異なる概念同士の言葉を結合させる方法で成立した「テクスト」とみるならば、ここには佐藤朔氏の証言(既述)もあつたように、ルヴェルディー流の超現実主義が生きているわけだ、必ずしも鍵谷幸信氏が、西脇順三郎の超現実主義に対して、「いつも傍観者として、極論するなら局外者としての位置を冷やや

かに保っていたのだ」(『詩人西脇順三郎』 p.252・筑摩書房、昭58・7)と断定するようではなかったことになる。

こうしてみると、西脇順三郎のモダニズムの本質は、超現実主義の詩の言葉がもっている機能面だけをとり入れた、彼独自のイメージ主義でもあったわけである。Iの九、十行目のイメージは、やはり「さびし」さを知覚する経験意識の無化という働きを、間接的にはあるが(だから淋しさに対して逃避的なのだが)もっていたのである。この意味で、西脇順三郎のイメージの本質を追求している佐久間隆史氏が、西脇順三郎は詩の「言語そのものに全く意味というものを認めていない」(『西脇順三郎論』 p.24・土曜美術社、平2・6)と述べている考えには賛成できない。言語に意味を全く認めないのではなく、現実的な意味を認める言語を予め作品中に提示しておいて、その現実的な意味を他の言語によって無化していく方法こそが、彼のイメージ主義の本質であった。また氏のように断定してしまうと、詩論のうえでそういえても、彼の作品のイメージにロマンティックなものが残存している理由が説明できなくなる。

## 六

次にIIをみてみたい。IIは題名の「カリマコスの頭」に相当する章であり(この頭の写真が一頁分をとって総題「ギリシア的抒情詩」の直前に置かれている)、作品「カリマコスの頭とV.P.」の最終章として書かれながら、初出誌での原題を「詩」としていること、最終行が命令の形をとった祈願であることから、絵画美を描くのでは

なく、僕がカリマコスの頭に詩についての祈りをしている章だとわかる。これは、日本の詩にイメージ主義をもたらそうとして詩の神々に祈っていた、総題の前(カリマコスの写真の直前)に置かれた詩作品「コリコスの歌」と、祈りという点で対応するように書かれている<sup>17)</sup>わけ、基本的には祈りの形式をとっている(厳密には12行目以降)。IIは大きくみれば、町でモダンな詩作行為や古代の学問教授に耽っていた描写の前の部分(5行目まで)と、郊外の森に出かけ、森によって重かった心が円滑に活動し始めたことを暗示する中の部分(11行目まで)と、既述した後の部分という構成をとっている。特色としては、作品が森へ向かい森を舞台(鶯の鳴いた森なので日本であろう)とすることが第一に挙げられる。そしてこの森を舞台にとっていることが、II章の主題を具体的に導きだすための鍵になると考えられる。何故「森」なのだろうか。

この問題は、作者が「僕」をどのような立場の人物として描いているのかを明確にすると解ける。僕はかつて吹いていたがこしはらくは「笛もパイプも吹か」ない人物である。このパイプは、詩作品「カプリの牧人」(総題「ギリシア的抒情詩」所収)に書かれている、「我がシシリアのパイプは秋の音がする」というパイプと同じで、牧人が吹くやや柄の長い笛のことである。また、この森は木の葉が「さゝやく」ように僕に触れてくる森<sup>18)</sup>であることから、作品の中の部分は牧歌詩(18世紀初頭の英国文学の一形式だが古代ギリシアに源泉をもつ)の伝統を踏まえている。田園に限らず森が牧歌の舞台でもあったことは、例えばAlexander Pope(1688-1744)の

the Groves are fresh and fair」(Spring II, 1173. 拙訳・森は生き生きと美しく)という表現をみても明らかである。つまり、僕は牧人として形象化されているのである。だから十四行目にみられるように僕を含めた意味での「牧人」が意識されるわけである。

自然との一体感を暫く忘却していたこの近代の牧人は、「知識の木にのぼる」という人為を捨てて、町から遠い自然の樹のなかへ入っていくが、対立の中心を人為と自然とにおいている点でも、作者は牧歌詩の文学形式を踏まえている。「アイスキュロスを／読」むことは、ギリシアの神々の正義と英雄時代の再現とを読むことだが、僕という牧人にとっては、それは何よりも、牧歌が理想とした人間が神や英雄と親しく交際した黄金時代(ウエルギリウスの『Ergaste』牧歌・IV、15-17行目参照)<sup>19</sup>を知的に求める行為である。だがこの行為すらも、「光線の美が文学の美である」(『文学青年の世界』昭7・10)という作者のモダニズム文学観に基づく僕の行為(1行目)と共に、知という人為による詩的行為として排される。自然の運行(規則性、秩序性)を強く意識した「めぐり」という言葉にわざわざカッコを付しているように、作者は年月(7行目で過去の自然との体験をよびおこしている)や四季(12行目以降は秋を背景)の「めぐり」(回転する意の希語 *repeated* を意識か。前出『Ergaste』に頻出)と一体になった、作者独自の牧歌詩をめざしているのである。

作者が牧歌をめざすのは、僕が近代の牧人としての自分にめざめたからであり、だからⅡの舞台上に森が必然的に選ばれたのである。「重い心と足と」をもった僕は、肩に触れる葉で慰撫されることで、

森によって心の動きを円滑にさせられ(生気を吹き込まれ)、森と内的に交流している。森は安息の場という象徴だが、森が象徴になっているのも牧歌詩の特徴であり、この象徴からは現実的な森がもっている側面は除去されている。また作者は、葉の動きを擬人法で、僕の心の動きを動物の動きの比喩(シェリーの『Adonais』XXXII, 1行目の影響か)でそれぞれ表すことで、自分の主観的な抒情を抑えた、一人称の語りによる新しい牧歌詩を創出しているといえるが、花がひらくようにめざめたのは僕という牧人であり、牧人へのめざめ方は本能的な動きに似て自然であるという点は重要である。Ⅱは中の部分で、僕が本質的に近代の牧人であることを描いているといつてよい。Ⅱの中心である最後の部分へすすみ主題を考えてみたい。

## 七

僕が、森の生命も光の強さも衰微に向かう季節の推移に嘆息し、森のなかでカリマコスによびかけている十二行目は、自分の観念への呼びかけに他ならないが、その石像が森のなかに存在しているように描かれている(15行目)ので、この最後の部分は幻像である石像を核にした幻影とみてよい。勿論この幻影は、本来は石の頭像であるカリマコスを生き生きと描くことで、それへの祈願<sup>21</sup>を効果あるものにしよとするためのものである。この効果とは全く異質だが、幻影を描く点では牧歌の伝統に通じるものがある(18世紀の牧歌では静かな田園生活を描くための幻影である)。作者は石像としての

カリマコスに季節感覚との連想によって全く異なったイメージに変容させていく。十三行目では、弱くなつていく秋の光を強くする力の象徴としての蠟燭（傍点部分の考え方は古代ローマ人にみられた<sup>(22)</sup>）が連想され、これがカリマコスに結び付けられ、カリマコスの能力の比喩である蠟燭の「焰と香り」とが、作者にとつては女性的なイメージだったので「蠟燭の女」と表現されたのである。焰のついた蠟燭には、作者に「文学へ蠟燭を立てる」（詩論の題名、昭7・12）という使い方があるので、微光ではあるが、作者が僕を通してめざそうとしている詩の方向（一章や「コリコスの歌」との対応から考えるとイメージ主義となる）を照らしてくれるものという意味も含まれてくる。

ではカリマコスの能力とは何だろうか。それは榛<sup>はは</sup>の実<sup>み</sup>を膨らませ森を栄えさせる能力であり、牧人の頬を膨らませ盛んに牧歌を歌わ（吹か）せる能力である。森と牧歌とを繁榮させられる能力と云つてよいだろう。作者の意図に沿えば詩作に活力を与えられる能力である。一般的にカリマコスといえは新倉俊一氏が述べるように、「頭脳の計算による冷い詩が多い」（『西脇順三郎全詩引喩集成』p.159・筑摩書房、昭57・9）詩人ということになるが、この部分に描かれたような能力をもつカリマコス像というのは、それが感性に拠つて創造されているだけに独創的である。

榛（羅語で *corulus*、英語で *hazel*）はウェルギリウスの作品（『Eclogues』V. 1-21, VII. 1-63; 『Georgics（農耕詩）』II. 1-65, 396）をはじめとして、西欧の近代詩人の作品にまでよくみられる（キーツ

の『Nutting』にその真っ白の実がで、テニソンの『Enoch Arden』に榛の森がでる<sup>(23)</sup>）が、ここでは特定の詩人の作品を踏まえていると解するよりも、牧歌詩と緊密につながつていて、牧人と内的にあい呼応できる木（例えばミルトンの『Lycidas』1-42-44）であることを読みとらねばなるまい。グリムの「灰かぶり」（世界に最も広く口承伝播している話の一つ）を出すまでもなく、一般に西欧では特別な力を持った木として信じられてきており、前記ウェルギリウスの牧歌詩や、アイルランド英雄伝説（『The Green Hero Early Adventures of Finn McCool』Bernard Eslin, 1975 参照）では、詩的な靈感を与える木としてでてくる。カリマコスは榛の木が持つ自然の力を促せて、これを榛と内的なつながりの強い牧人に与えられる能力を持つ存在として描かれているのだ。

だから作者は、カリマコスの能力が、僕という牧人としての詩人にも繁榮という幸福をもたらすよう、僕を通して「祝福せよ」と祈っているのである。それは「黄金の（注・元来は愛の女神の華やかさを表す枕詞）風」が吹いて、「カリマコスの頭」（石像）でもあり「蠟燭の女」でもある（ダブルイメージ）のだが、とりわけ後者の「焰と香り」とが最も華やかに揺れ、発散する「時」でなければいけなかった。十五行目は、風も揺すられる蠟燭も共に華やかな表現になっている。最終行は「祝福」を期待するにふさわしく、華やかな時をとらえての祈願なのである。

さてこのように読み終えると、II章の主題は、町で知に拠つて詩を求める生活をしていたが、森に行き、森との交感で牧人としての

自分に目覚めた僕の、カリマコスに向かつての牧人としての詩人の繁栄の祈願、ということになる。カリマコスを素材として使ったのは、この祈願と対応していた詩作品「コリコスの歌」が、古代ギリシアの詩の女神を素材にしていたのと同じで、総題「ギリシア的抒情詩」所収の作品群が、詩集「Ambravalia」の前半の部立て名である「LE MONDE ANCIEN」（「古代世界」）に属しているからである。カリマコスを使っているからといって、既述してきたことから分かるように、単純に「頭脳の計算による」（前出）詩をめざしているとはいえない。そのみに拠る詩は、Ⅱの前の部分をみれば分かるように退けられている。そしてこのことは、大正末期から昭和初年にかけて作者が求めてきた詩の理念や詩論からいえば、大きく後退している現象なのである。

## 八

作品「カリマコスの頭とV.P.」のⅠとⅡとは、ビジュアル・アート絵画美と牧歌詩、海（岸）と森、水で表面が揺れる宝石と黄金の風に揺れる石、という表層的な対照は認められるものの、内容からみるとうまく対応していない（Ⅰに対応しないのに題名の「カリマコスの頭」という言葉が最初にきたのは、この作品を祈りの形式にしたいとする意識の現れである。）問題は、総題に所収の全作品がそれに先立つ作品「コリコスの歌」のイメージ主義の宣言を負わされて、「カリマコスの頭とV.P.」のⅠもそれに拠る表現を試みてきたのに、Ⅱには、Ⅰにみられたようなロマン主義を超えようとするイメージ主義の表現

の試みがないという点である。元々の構想からいえば、「コリコスの歌」がそうだったように、Ⅱはイメージ主義による表現を追求し、それに拠る詩の繁栄を祈願すべきであった。勿論、そうできなかった原因は、作者が僕を古代よりある牧歌詩のなかの、牧人としての詩人に後退させたことにある。現実的な性格を一切排除した、安息の場という虚構化された森と、詩人とはいえ前近代的な牧人という組み合わせは極めてロマン主義的で、Ⅱ全体はⅠと比べてもそういえることである。

以上のように考えてくると、この論考の最初に提示した問題に解決が与えられる。作品「カリマコスの頭とV.P.」の作者西脇順三郎が、自らのモダニズム詩の実践の一つとして超現実的なイメージ主義を唱えながら、それが徹底できなかったのは、自分の内にあるロマン主義的なものを超えようとする対象として意識し、作品の基底に置いたにもかかわらず、それを真に突き放しては見つめられず、創作時の客観的な人間の現実や、作品のなかの現在という時空に拮抗できるイメージとしても定着できなかったからである。彼のイメージはこれらの現実や時空に対して「夢」（Ⅰの最終行）であり、古代という過去を向いて逃避的であった。要するにロマン主義的なものとの対峙の仕方が弱いのである。だから、ロマン主義的なものの克服をめざしているはずの超現実的な絵画美というイメージが、感情の動きを抜き去っただけの、抽象的で感覚的な美しさ（Ⅰの9、10行目）に流れてしまうわけである。

「カリマコスの頭とV.P.」のⅡで明らかのように、作者の内な

るロマン主義的なものの現れとして作品中に牧人が登場しても、牧人意識は否定されも克服されもせず、それどころかそれは深まるばかりで、「祝福」されることすら願っていたわけだから、Ⅱでは西脇順三郎は自分のなかのロマン主義的なものとの対峙を放棄している。つまり、Ⅰでは否定されようとしたものがⅡでは肯定されてしまったのである。西脇順三郎は安息の空間としての森と、そこで自然や季節の動きに敏感に生きる牧人とを発見したといえる。特に彼が僕の内に牧人を見出したことは、彼が僕を通して牧人のような生き方を根本とする自分に目覚めたということであった。こうした西脇順三郎の自己発見は、Ⅰで問題にしておいた淋しさにやがて彼が屈服することと重なりあつて、戦後の詩集に明確なかたちをとって現れるのである。ともかく、自分の内のロマン主義的なものをイメージ主義（乃至は超現実主義）による言葉によつて無化することが貫徹し、それが超えられないままで、むしろそれを内なる本質とする自分の発見に向かったことが、西脇順三郎が自らのモダニズム詩を衰えさせていったことの一つの原因だったのである。

注(一) Ⅱの原題は「詩」である。但し作品末尾に、「カリマコスの頭と Voyage Pittoresque Ⅲ」とある。初出形のはうのⅡはⅠと同じ初出誌に同時掲載されたが、作者が英国留学中に John Collier とロンドンで交際した様子を描いた作品なので、時代が古代を扱っていないため、部立ての「LE MONDE ANCIEN」(「古代世界」)に合わないという理由でカットされてゐる。

(2) 拙訳に相当する原詩は、「monte de ma bouche en feu」。なお作者西

脇順三郎の戦前期(昭20・8以前)の蔵書中には、仏語版だけでも出版社の異なる『悪の華』は六冊ある。

(3) 拙訳に相当する原詩は「Ma tête l'une」(Jean Rousset et Michel Manoll, PIERRE REVERDY, Pierre Seghers Editeur, Paris, 1965 より引用)。西脇順三郎は『超現実主義詩論』(昭4・11)の中でもルヴェルディーの詩論(Le Gant de Crin, 1927)を引用している。但し、ブルトンの『超現実主義宣言』(1929, 注・昭4)からの孫引きで原典を明示してはいない。

(4) この暗喩により、「僕」は煙草をすい、同時代のギリシア人を「土人」とみる、他国の近、現代人だとわかる。

(5) 自作解説(前出)で最終行について、「そういうものは夢なんだと、テラコタみたいなものでもう古い」と述べていることに拠つて解釈した。

(6) Ⅰ章がタナグラへ着かず、それに関わる描写もしていないのは、作者自身による、自分のタナグラに対するロマン主義への最低限の抵抗の現われとも解せる。

(7) 自作解説(前出)に、「タナグラだけでテラコッタが好きでした」とある。「Tanagra! think not I forget / The beautifully-storied streets」(Corinna to Tanagra, 11-2)と始まる詩作品で、タナグラを魅力に描いた詩人の一人に、西脇順三郎が戦後の詩集『近代の寓話』(昭28・10)で傾倒を深めることとなる Walter Savage Landor (1775-1864) がいる。(Poetry of the English-Speaking World, William Heinemann Limited, 1956より引用。)

(8) 自作解説(同前)に、「セイロン島の連想も相当入っています」、「その辺に寶石が転がっているような感じ、セイロン島なんか」とある。

(9) The Greek Experience, pp. 12, Weidenfeld and Nicolson, London, 1958 より引用。なお古代の航海をまわっているとするれば、春か夏至後

- 五十日間かの航海となる（ヘーシオドス『仕事と日』松平千秋訳、岩波文庫、昭61・5参照）。
- (10) 『ギリシマ奇談集』（松平千秋・中務哲郎訳、岩波文庫、昭64・1）171頁より引用。
- (11) Some Aspects of the Greek Genius, The Dawn of Romanticism in Greek Poetry (chapter), pp. 266, Macmillan and Co., Limited, London, 1916より引用。（拙訳・ホーマーは人間の手のあとがみえる場所を、即ち人間が荒野を開墾し、秩序づけ、利用のため征服した場所を選んで描いている。或は、耕作されていなければ、自然が本能的な技巧の跡を持った場所である。）
- (12) 例えは、Wordsworth, An Evening Walk, 1793参照。
- (13) Callimachus Musaeus, William Heinemann, London, 1978より引用。  
\*ギリシアの訳者はC. A. Trypanis.
- (14) Virgil (以下同前)。羅語からの訳者はH. R. Fairclough。なお西脇順三郎がVirgilの著作を読んでいたことは、詩集の題名に採られたアムバルワーリ祭のことがVirgilの『Georgicon（農耕詩）』にも拠っていることからわかる。
- (15) 西脇順三郎の戦後の詩集『旅人かへらず』（昭22・8）は、淋しさに屈し、淋しさを基調にした詩集である。
- (16) 拙稿『ギリシア的抒情詩』とその周辺作品について（『花園大文学論究』第12号、昭59・10）を参照して頂きたい。
- (17) 注（16）参照。
- (18) 例えは、牧歌形式で書かれたE. Spenser, Colin Clouts Come Home Againe, 1636, 1595。こは、ものを言う森がでてくる。
- (19) 注（14）の書に同じ。後出のGeorgicsも同様である。
- (20) 「A paradise Spirit beautiful and swift」(拙訳・美しくすばやい約のような精神)が原詩。
- (21) 牧人が石像に祈願する例は、既出のウェルギリウスの『牧歌』VIIに

- みられる。これにヒントを得たとも考えられる。
- (22) こうした蠟燭の描写はローマの作家Patronius (7-65)の『Satyricon』にみられる。西脇順三郎はこの書物を参考に詩作品「トリトンの噴水」(『シユルレアリスム文学論』昭5・11所収)を書いているので、この蠟燭の描写にはこの書物からの影響が考えられる。農神サートゥルヌスの祭(12月17日より一週間)で、古代ローマの人々が贈物として交換した蠟燭にはこの意味があった。G. J. Laing, Survivals of Roman Religion, pp. 58-69, 参照。
- (23) テニソンの著作を読んでいたであろうことは、テニソンの長編詩集『Maud』への傾倒ぶりから察せられる。西脇順三郎は、この詩集をもとに詩作品「栗の葉」(『ギリシア的抒情詩』所収)を書いた。

## 日中戦争と丸山薫

——朝鮮を贖める視線——

藤 本 寿 彦

いつの頃からか、姫は走つてゐた。姫のうしろを魔物がけんめいに追つてゐた。彼女は逃げながら髪に挿した櫛を抜いて抛つた。櫛は魔物との間に突元として三角の山になつた。魔物はその山の陰にかくれた。そのまに姫は遠く離れた。

右の文脈から展開する丸山薫の詩「朝鮮」が発表されたのは昭和十二年六月、すなわち日中戦争が全面拡大していく端緒になつた蘆溝橋事件の一ヶ月前のことであつた。小野十三郎が『現代詩手帖』昭和二十八年二月刊で「姫は朝鮮の擬人法によるメタフォア、魔物は日本帝国主義の象徴になつてゐる」と評し、丸山自身が「私の明治」(『中日新聞』昭和四十八年九月二十九日夕刊)で、右の評言を引用しながら「へかの国に伝わる古い民話を自分流に潤色変形して、往時の日本帝国主義と被圧迫国との運命を暗喩したものであることは言うまでもない」と自注をするに及んで、同詩の評価は揺ぎないものになつた観がある。一方、戦後の四季派批判を受け、その擁護の意識も手伝つてか、戦争詩の多作者三好達治、蔵原伸次郎の対極に位置するとの丸山像が派生するのだが、如上の批評等が育てた詩人像に、詩「朝鮮」はかたちよく収まるのだ。しかし、丸山薫もまた三好等とともに太平洋戦争下、国民の士気を鼓舞する作品の執筆にとめたことは事実であり、角川版『丸山薫全集』五巻本に収録をみないもの、四十六篇の時局を色濃く反映した作品が残っている。知的営為には程遠い筆者の文献調査によつて得られた事実は右の丸山観の再検討を迫るはざであらうし、さらには丸山を多くの戦争詩創作に駆り立てたメンタリティーのあり様を昭和十年代初頭へと遡行しつつ検証していく時、詩「朝鮮」の読解そのものも問い直されることが求められるのかもしれない。

「ああ雅びて無心なその燦き!／私は日本に生まれて大人となり／なほ不思議にもこんなにも／日本の空のまぶしさが瞳に泌みる」という昭和十四年五月五日発表の「日本の空」、そして昭和十三年十月の武漢陥落の報に沸き立つ民衆の心に連動しているおのれを描出した「歓呼」。さらに「朝鮮」を跨いで、冠頭句「明治の天長節は十一月三日であつた」に始まり「かく



して、佳き日の記憶は、午前のさやかな時刻のいつの間にか、もう夕暮の竹ランプが灯つてゐた。』で閉じる詩「菊の記憶」(昭和十一年十一月発表)というように指摘していくと、昭和十二年六月執筆の作品の異質性が仄見えてくる。そこで『丸山薫全集』第五巻を繙くと次のような文脈を含む書簡が見出せる。〈昭和十一年ごろだったでしょうか。ある晩、室生犀星さんにひどく叱られて出入りを禁じられ、夜どおし眠られず〉へ一氣に書いたのが「朝鮮」という散文詩で、〈改造社の校正室に持って行って、載せてくれるように頼みこんだのでした〉(昭和三十九年三月、長谷川敬宛)。丸山薫夫人三四子によれば、堀辰雄に対する丸山の中傷が誘因となつて起きた諍いらしいが、この年、丸山の「四季」への寄稿は急激な減少をみせる。憶測を逞しくするならば、堀、三好達治との共同編集によつて出発した「四季」を追われていく、といった被害妄想の上に立ち現われる自画像の投影を、この詩文脈に想定し得るかもしれない。

さて、同人雑誌という文学空間に対する共同幻想の崩壊感が詩的発想の根源であつたという推測を抱きながら、幼時期における丸山の朝鮮体験をモチーフとする作品群に注目すると、次のような作品の存在に行き当たつた。〈家の奥の方から城主のやうな父がやつてくる／わたしたちの心をくら闇の中に追ひ込みながら／家の奥の方へ狂つた父が帰つてゆく／わたしたちの母を奪ひ掠めて〉。題名は「父」、昭和二年一月発表され、約八年の後に家庭の崩壊劇をテーマに盛り込んだと目される『幼年』に収録をみたこの短詩の創造世界が、「朝鮮」のそれと類似していることに気づき、丸山の父(重俊は朝鮮統監府参与官兼警視總監の要職に就いて、当地の警察権を掌握していた人物である)の、こうした父性的イメージが「四季」の願問格であつた室生犀星と二重写しになつていくにつれ、詩「父」の世界は蟬脱されて、「朝鮮」へと昇華していったという推論も可能かもしれない。

共同幻想の崩壊感覚から孤独感の内実に降り立っていくと、外部に放置された疎外感と内なる世界への強い羨望が検出し得るのだが、まず疎外された自己存在という認識が幼児期の朝鮮体験を喚起させ、〈魔物〉としての日本帝国主義を垣間見させたことは想定されるだろう。と同時にこうした心象の裏には「菊の記憶」に描かれた明治天皇を中心とする親和的世界、ナショナルなものへの憧憬が付着していることも逃がせない。翻つて言えば、こうした二つの想世界が重なり合う心的構造によつて支えられた作品こそ「朝鮮」であり、この詩人はこうしたメンタリティーを抱きつつ、日中戦争下を生きたのではないか、といった視点で、『物象詩集』の第一章「日本の空」等を考察出来ればと考えている。

## 花袋研究の今後——課題は山積——

宮内俊介

基礎作業の一応の締め括りとして、『田山花袋書誌』（桜楓社、平元・3）を刊行してから二年になる。自分でも、へ一応のと思っていたが、その後、御教示を受けたり、新たに見つけたりで、予想以上の訂正や補足があった。その補訂は、同人誌「花袋とその周辺」に掲載しているが、改めて花袋の著作の多さに驚いている。二つの家（妻子と飯田代子）を維持する為には、これだけの仕事が必要だったのだろう。代子に出させたという待合等、花袋と代子の交渉の詳細を知りたいと考えるのは、僕だけではないと思う。その点からすると、花袋の年譜にはまだ穴が多い。作品の殆どが実生活を下敷きになっている花袋の場合、次に必要なのは、詳細な年譜である。

花袋研究学会で「研究文献案内」を担当してきた所為か、特に感じるのだが、研究の対象が、全集収録作品のその一部に偏っている。作品評価の反映かも知れないが、長編だと、三部作、『田舎教師』等に集中して、毎年如く発表された長編の中には、一度も論じられていない作品も多い。又、現在、大正期の花袋を、文壇の第一線から退いて影響力を失った、と単純に考える人はいないだろうが、大正期の短編に於ける活躍振りも思った以上のもので、こちらも論及が少ない。三度の『花袋全集』は、復刻を繰り返した選集に過ぎない。全集未収録の作品は取り扱い難い、ということもあるだろうが、僕たちは、花袋の作品の全貌を知らぬ儘に、花袋像を作り上げてきたのではないか。研究進展の為にも、真の全集の刊行が望まれる。

作品の全貌という点から、歴史小説と、児童文学を例に挙げてみよう。例えば、小林一郎氏は、『道綱の母』（雄山閣、昭61・4）の「解説」の中で、「花袋が初めて歴史小説を書いたのは、大正十二年九月関東大震災で一挙にして東京が灰燼に帰してしまい、少しずつ復興のきざしがあらわれ出した大正十三年の一月であった」と、「源義朝」の執筆と関東大震災の関係を暗示し、「七つの歴史小説を書いている」とも述べている。多くの既成作家が大正期に歴史小説に手を染めるのは何故か、又、花袋の場

合はどうか、というのは、僕にとっても、大学院時代恩師から与えられた宿題の一つで、解答は未だ見つからないのだが、少なくとも、花袋の最初の歴史小説は、「心中」（『新小説』大11・5）に遡るようだ。「心中」と「源義朝」の間が少し開くので留保が必要だが、花袋の場合、関東大震災は直接の契機ではないのだろう。又、歴史小説の総数も、十三篇を確認した。

その十三篇は、『蜻蛉日記』に拠ったもの、源平の争乱を扱ったもの、その他、の三つに分けられる。第一グループの『道綱の母』は、そのモチーフに飯田代子との関係がある。一方、第二の「源義朝」については、「自然主義退潮のまったなか」にいた自分の姿を重ねあわせたもの（小林一郎、前出）とする解釈がある。歴史小説のみに限っても、中々一筋縄では行かないようである。

次の児童文学は、殆ど研究が進んでいない。近代文学館から復刻された『小さな鳩』は良く知られているが、総数は十一篇になる。又、「少女世界」に連載した「口絵に題す」のシリーズ（明39・43）も、児童文学の範疇に入れるべきだろう。面白いのは、この分野でも柳田国男を描いた「天守閣の釘」（『日本少年』大5・7）があること、歴史小説の分野と重なる作品が二篇あることで、他は『小さな鳩』と同じく、自分の生活、特に子供をモデルとしたものが殆どである。「人生とか生活とかについて考へさせるやうな」「天然に対する知識と趣味とを十分に養ふ」「植物だの、動物だの、気候だの、さういふものにも心をそよぐやうな『少年文学』（『新しい『少年文学』」「文章世界」大2・3）を期待する、という発言を勘案して、考察すべきだろう。

『書誌』編纂の際に気付いた例として、歴史小説、児童文学を挙げたが、他の分野も同様で、個々の作品論と共に、分野全体を見渡す必要がある。細かい点では、日露戦争関係の作品、小説・従征日記・従軍記の比較が、面白そうだ。自然主義への傾斜に果たした従軍の役割を、決定的なものとして余り重視し過ぎる従軍の解釈に、僕は疑問を感じているのだが、それは兎も角、実は、従軍中の日記、メモが、館林の花袋記念館に所蔵されているのである。残念なことに、発表が許されていないので、作品との比較検討は出来ないが、閲覧は出来る。記念館には、他にも多くの肉筆資料を所蔵しており、花袋研究にとっての宝庫となっている。

以上、有り触れたことだが、山積している課題の一端に触れてみた。

# 行動主義文学としての伊藤整「馬喰の果て」

佐藤公一

1

昭和十年（一九三五）三十一歳

十月、『新潮』に掲載の「馬喰の果<sup>マク</sup>」により「新進作家」として再び文壇に浮上。十一月から十二月にかけて小説「石符」を『早稲田文学』と『作品』に分載。十二月十日、ロレンスを『チャタレイ夫人の恋人』（セッカー社版）を翻訳、健文社から出版。ベストセラーとなる。

會根博義の『伝記伊藤整<sup>（一）</sup>』の年譜の昭和十年の全文である。「新進作家」というところが、その当時の伊藤整の現実的な位置を示す記述といえよう。今日では、一般的な文学史では新心理主義文学の項目で伊藤整は必ず言及され、また「生物祭」（昭和七年一月）という作品の名がその実体から離れてひとり歩きして、新心理主義文学の代表作であるかのように思われている（実体は抒情的幻想を含む

小品である）。しかし当時の伊藤整は「作家」というよりも、「批評家」「翻訳家」だったのであり、小説作品としては「生物祭」でさえ幼稚な部分を多く残しており、習作の領域から抜け切っていないと見るべきであろう。同時代的な評価を「年譜」という形ではあるが、きわめて細心な配慮をもって會根博義は記述しているのである。それゆえ同年のロレンスに関する記述の比重が大きくなるのは当然である。翻訳家としての彼の仕事のウェイトは非常に重かったのであるから。「馬喰の果て」は、だから実質的な、「小説作家伊藤整」の「文壇出世作」である。不毛な新心理主義文学的実験の悪戦苦闘を抜け出して、どのような経路を通過して「馬喰の果て」という作を生むに至ったのであるか、評論や随筆のほうから、その道行をたどって見ると、D・H・ロレンスとの邂逅がまずあり、ロレンスをとおしての同時代とのシンクロニゼーションがある。

ロレンスは英国の智識階級全体に漲っている観念の遊戯という

ことが何より耐えがたいことであつたらしい。彼はいたる処で思想に先行されて、思想によって肉体を判断し、肉体を思想の従属物とする、キリスト教的思念やマルキシズムの思念を痛罵している。

これは「芸術と性」という『都新聞』の昭和十年十一月十三日から十五日に載つた評論である。「思想」とか「マルキシズム」という言葉が出てきているが、これを青野季吉の有名な「能動精神の理解に寄せて」（『行動』昭和十年五月）の一節と比較してみたい。

もし最初から「思想の肉化」が、たとえそれが容易に出来がたいことにしても、彼等によつて重大視されていたならば、容易にその波に乗つて迅走することがなかつたであらうし、またその後潮の退く如き「転向」もなかつたであらう。

伊藤整は昭和九年十一月の『朝日新聞』の「文芸時評」で、すでに阿部知二や矢崎弾の意見を取り上げつつ、行動主義、能動精神への節度ある同調を行っている。

史的な意味における、行動主義の消長それ自体は、マルクス主義文学運動敗退後の風潮の中で、ヒューマンな立場から文学的な主体を確立しようという運動であつたといえる。いわゆる芸術派の方からすれば、いまままで対抗してきたマルクス主義文学が力を失つたために、対抗的に存在してきた、その自分たちのあり方自体を問い直

さなければならなかつたのと同様に、自意識によつて解体してしまつた主体を再建する必要に迫られたのである。主体の確立を、文学的主体とするか、それともより社会的な意味合いにおいて考えるかによつて、行動主義の捉え方が変わってくるのであるが、後者のほうからの期待が壊滅したマルクス主義の陣営からかけられたのはあまりにも当然といへば当然であり、いわゆる行動主義文学論争も、その食い違いがあつたからこそ成立しているといえる。

マルクス主義か芸術派かを問わず、主体の壊滅は同時代的な広汎な現象で、シュストフの不安が問題とされたのもその証左であつたであらうし、伊藤整がその当事者であつたロレンスの流行も、彼自身の紹介文からすると、主体の崩壊から、主体の再建を目指す原動力となるものであつて、行動主義文学の紹介者である小松清の主張する「行動的瞬间における原始性と純粹性」（『行動主義理論』『行動』昭和十年一月）とも共鳴しているのである。それはまず第一に、創作状態における主体の活性化を意味したし、表現された内容について言われる場合もあつて、舟橋聖一の実験作の「ダイヴィング」などの場合もそうであらう。いずれにしろ伊藤整自身は、「知性の受肉」を通じて「思想」に至らうとする意志が見て取れるのである。

この相対の世界にあつて知性に逆流し其間隙を埋めそれに血液を供給する重要なものとして、私は本能的な野性を指摘し、そこに知的積極性の最大の支えを見た。

いわば知性の活性化論の角度から、伊藤整はマルクス主義運動崩壊の同時代に関わろうとしていたのであり、当然、政治的意味においては弱いといわざるをえないが、横光利一の「純粋小説論」を肯定しつつ、私小説的伝統には反抗の姿勢を示し、ジャーナリスト的な主義の宣伝者であった舟橋聖一に対しては距離を置いて眺めていたのである。「知性」を活性化するものとして、「野性」という概念が非常に重要なのであるが、この時期の主要な評論として、「馬喰の果て」に先行して書かれた「ルソオ的な幻覚」(『行動』昭和十年二月)、「野性の問題」(『新潮』昭和十年五月)が「馬喰の果て」を書かうえて意識された理論的支柱であろう。すなわち時代とのきわめて主体的な関わり合いの結果生れたのがこの作品なのである。

## 2

伊藤整の「馬喰の果て」は、「沼田準平という馬喰についての物語」と一応は概括してみたくなるが、そのような概括はこの作品を読んだ印象とは微妙に食い違う。この短篇は四つの部分からなっており、すべて「沼田準平」をめぐるものである。が、これは、「沼田準平をめぐる四つの場面(シーン)」としたほうが、実体に即している。「沼田準平という人物に関する物語」は、むしろ、「四つのシーン」に繰り込まれる構造となっている。これはすでにして小説の構造論上の物語の抽象化であり、枠作りである。この枠の設定の仕方からして、単なる〈話(レシ)〉としての物語はすでに加工されているといつてよい。とりあえず、四つのシーンを略記してみた

い。

第一のシーンは準平の喧嘩の場面である。「一」は鈴木三太に準平が往還の泥のなかへしたたかに投げつけられる場面から始まる。そして喧嘩が終わって、準平が立ち去るところで「一」は終わるのである。

「二」は視点人物が「高沢雑貨店の女房のお園」であり、彼女は準平とある家の通夜の帰りに一緒にになり、自分の家にたどり着く前に身体を許してしまう、その深夜の帰り道のシーンである。このお園は「四」の後半の視点人物でもあり、準平の女房のお妙の従姉妹で、準平と性的な関係を結ぶにいたる女性である。

「三」は久保山の親方に準平が馬を売り付ける、馬喰商売の場面である。衆人環視の中で準平は熱狂的な仕事ぶりをし、見事に商談を成立させる。

「四」は直接的には準平は登場しない。前半は準平の女房のお妙が視点人物となる。漁にでた準平は時化にあって消息が不明となることで準平との関係を揉消せると思ったお園は、しかし奇跡的に準平が助かったと聞いて身の破滅を覚悟する。

四つのシーンを整理すれば、以上のようになり、各々の場面の限定力は相当に強いが、では、この四つのシーンがどのように主人公沼田準平の人間像を分解し、小説構造の抽象化が準平の人間像を再構築するのかが問題ということになるが、さらに突き詰めていけば、いったい、この小説構造はそもそも人間像の再構成などというものを目指したもののなかどうかということが問題となるべきなのであ

る。

とりあえずのこととしてマクロの小説構造を私は問題にしているわけであるが、実はこの小説の主人公は（というより主人公というのではなくて主題は）「行動主義的行為」の現出するシーンそのものである。——正確に言い直そう、きちんと表現すれば、この小説を書くモチーフは、人物像ではなく、「行動」の表現にあるのである。

後で詳述してゆく過程でディテールから、すなわちミクロから明らかにしてゆきたいと思うが、マクロの小説構造から言えることは、物語内容（あるいはきわめて一般的な言い方をすれば、準平に関する物語、人物に関する話、人物像の全体）は、シーンに、シーンの「行動」に、奉仕しているのである。言うまでもなく、常識的な近代小説観ではそれぞれの場面（シーン）は人物像の造形に奉仕すると考えるのが一般である。が、この「馬喰の果て」は、部分が全体に奉仕するのではなく、物語内容が部分（シーン）に奉仕するのである。準平と彼に関する噂も含め、彼の人間像の総重量はシーンにかかっているのであるが、このような〈小説構造上の倒錯〉は当然のこととして、ディテールにも変化をもたらさずにはおかない。そのようなことも当然、論理的には演繹出来るが、まず、肝心の物語内容を構成するうちの、沼田準平の人物像を考えてみたい。

「馬喰の果て」の主人公準平は「流れ者」、「よそ者」すなわち「ストレンジャー」「異人<sup>(2)</sup>」という設定ではあるが、権力的存在（村の親方衆とか資産家）には寄生する、対権力的に融和的な存在

であり、馬喰（「異人」としての商人）としての働きは近ごろでは少なくなっているものの、村の主要な産業である漁業のほうの仕事にはしっかり食い込んでおり、その生産関係に対して肯定的である。しかも仲間をまとめて自分たちの生活を守ろうとするような活動さえするのである。いわば「知識人」化した「異人」なのである。（労働者の思うところを聞き、彼等のために雇い主と交渉して労働条件の改善を計るところなど、当時の「知識人」の「欲望」をシミュレーションしたものと見える、という意味で、「知識人」化しているというアイロニーを私は言っているつもりである）

例えば準平の女房のお妙の従姉妹で、高沢雑貨店のお園（この小説の四章構成のうち、「二」と、「四」の後半の重要な視点人物であり、準平と性的関係を結ぶ）は次のように思っている。

だがお園は、準平が村の収税吏員を川のみかへ叩き込んだり、仲買と喧嘩するのも、案などところでだけ仕事をしているので、自分の処（引用者注、資産家の高沢雑貨店即ちお園の家）だとか親方衆のあたりは、普通の人間に気のつかない程大事にしていることは知っている、という気持ちだった。鈴木のことなんか、どうせ鈴木というのが中途半端な人間で、他人の手形の融通や問題筋の宥込みや支払の交渉などを引き受けて、あやふやな生活をしているに過ぎぬ人間なのだから、取りようによっては村の人気を掴むには恰好の相手を選んだものだと言える、とも思うのであった。(二)

というようにお園に思わせることによって間接的に準平の性格を造形しているが、これは作品世界内部のお園という人物に視点を限定することによって、作品世界の論理に制限された情報しか提供させず、「行動」からしか彼の意識も判断できず、お園が想像的に構成する準平像を、読者は間接的に得ることができるだけである。

また準平が暴力的な行爲によって村の秩序を侵犯するのは上に引用した通りであるが、彼はその功利性をわきまえている。アウトローめいた行動は、村の中における自分の地位を確固たるものにするためであるように見える。

だが俺も口先ばかりでなく、本当に村の奴等をびっくりさせるような派手な仕返しをあいっつにしてやれたらと思うと、頭から全身がかつと痺れるような感動が湧いて来て、それを喜びのようにな準平はかみしめてみるのであった。(二)の末尾

この引用の「あいっつ」とは、喧嘩の相手の鈴木三太である。準平はきわめて明確な「村」に対する意識を持っていて、その内部に位置を占めようとする。「村」におけるより強い自己というものを求めている。しかし、秩序の内部により確実な存在であろうとすることは、アウトロー的なエネルギーを必要とするのである。ここに矛盾というよりは逆説があるのであるが、秩序の中に自己を維持してゆくためには、いわば「メンテナンス(保守、維持、管理)」のためのエネルギーが必要なのである。しかし、そのエネルギーは、一

種の力であり、力であるかぎりにおいて、「メンテナンス」にのみ役立つわけではなく、自己破壊的に働く場合がある。また共同体に「同一化」していない、逆に言えば、共同体から「差異化」される「衆の欲望」が集中する特異点になるのであり、その共同体からのエネルギーが間欠的に吹き出しているのが、構造体の、「準平」という部位なのであり、彼の「暴力」である。視点を変えれば、共同体の矛盾を彼は一身に引受け、その矛盾を共同体矛盾の再構成によって昇華し、そうした運動を行うことによって自己自身の上昇志向を現実のものにすることが可能でもあるのである。野性的というのは彼の「境界人」「異人性」の徴表であるが、一般的な「野性」の常識的イメージからすると、あまりに精緻な側面を準平は持っている。いわゆる粗野というのは当たらない。

準平は気難しく、それでいて何でも細かなことに気がつく質で、見かけによらず非常に神経質なのだ、と彼女はよく人に話していた。(四)

ここの「彼女」とは、女房のお妙である。お妙の意識に即した準平像の提出であるが、「見かけ」の準平像と、つまり、村で一般に思われている準平と、自分が見ている準平とは違うというのが、お妙が「よく人に話」している動因である。「女房的リアリズム」は、村の「噂のリアリズム」とは異質のディスクールとして拮抗してい



るのである。ここに露呈しているのは、ディスクールディスクールの権力闘争である。

読者に与えられる準平のイメージの話に戻ると、「かあつ」としやすくと同時に、精度の高い分析的な意識の持ち主であることが、お妙からの情報によって分かるのである。単にパワーがあるだけではなく、精度が高いのである。それがこの準平の魅力である。

準平は肉体的には非力であるが、次のように書かれてある部分がある。

それ今では大分少なくなっているとは言うものの、内地に住めなくなつて流れて来た手も足もつけられないこの種の破落戸破落戸についての伝説は、まだ北海道のこの地方には英雄譚英雄譚のようにして幾つも語り伝えられているのであつた。準平の持つている人気には多分にそういう伝説の再現という意味があつたのである。

準平の反社会性は結局彼自身に資するのである。それはこの「村」という共同体における〈伝説―神話〉の効果である。〈伝説―神話〉は準平という「異人」を共同体の内部に権力化し、彼を位置付けているといつてよい。お妙が闘っていたのは、この強大なディスクールである。準平はまた小説内の現実でそうであるだけではない。「村」における〈伝説―神話〉の構造を小説として対読者のにももっているのである。つまり、「二」ではお園の視点に立つことによ

つて、また「四」ではお妙とお園の視点に立つことによって、準平像を間接化し、間接化することによって、いわば「野性の神格化」をしているのである。共同体に内属する人間の主観を通して、準平像は読者に与えられるのであつて、「馬喰の果て」における視点人物の分立はこの作品の弱点ではなく、必然的な構造なのである。

## 3

お園は従姉妹の夫である準平の野性的なところに魅了され、性的な関係を持つてしまうのであるが、彼女が視点人物になる「二」では、彼女が準平を許してしまうまでの経緯が描かれる。語り手は彼女に即するによつて、読者を小説内の、準平に左右される人間の主体を、その左右されるがままに受け取ることになるのである。またこれとは違つた、レヴェルの異なつた手法であるが、「二」にはこんな部分もある。

噂によれば、あの事件があつて数日後に、準平と鈴木は、夕方入丁の納屋の裏の方でびたりと顔を合わせたそうである。両方とも思いがけないことであつたが、その日は準平は酔つていず、ちようど網を繕うために小刀まきりを腰前にぶら下げていたのだが、鈴木はみるみる顔色が真蒼になり、こないだはどうも自分も酔つていたことで全く申しわけがないと鄭重にあやまつたそうである。準平はまるで馬の品定めでもするように、珍しげに鈴木を見まもっていたが、突然、いや、と言ふなりそつばを向いて

鈴木の相手にならなかった、というのである。いややっぱり準平には手出しができない、という評判がもう村の人から人へ言い伝えられていたのだった。(二二)

これはお園の聞いた「噂」としての、準平と鈴木との喧嘩の後日譚であるが、真偽のほどは定かでない。この話があるということはたしかなのであるが、事実なのか事実でないのかははっきりしない。ただ噂話としての現実性が話としてはあるのだが、この部分は次のような部分のあとにきているのである。

それに最近準平が仲買の鈴木と喧嘩をしたという噂は村中の評判であった。その場の様子を見たものの、はつきりした証言があるにも拘らず、噂ではやっぱり準平に勝目があることになっていた。命知らずにかかつてはしようがない、というのが皆の頭に浮かぶ言葉であった。(二二)

つまり喧嘩は準平の完璧な敗勢のうちに終わったのであるが、そしてその事実を「一」で読者の私たちも確認しているのであるが、それさえも「噂」はねじまげてしまうのである。これは「衆の心」<sup>(22)</sup>「衆の欲望」が事実をデフォルメしてしまった結果である。具体的には共同体の構成員である村人の、一種、破天荒な力の持ち主を望む欲望である。カリスマを待望する気持ち、と一般的にいつてもいいが、ファンティックな、ファシズムにすれすれの感情に近いもの

である。共同体とはある種の力の場であることを免れないのであって、準平はアウトロー的身振りをしながら、その共同体のエネルギーを吸収して、自己権力化している存在であって、共同体の権力的中枢に同化しようとしている「異人」である。このような共同体の力の磁場によって、事実は何じまげられるのであるが、鈴木と準平の喧嘩の後日譚はそれゆえ、真実なのか、全くのでっちあげなのか判断しがたい。物語言説のアレンジメントによる、物語内容の変成である。手法としては巧妙な手口である。読者には事実が与えられず、「衆の欲望」によって精緻に彫琢された「噂」が提供されるだけである。流言飛語のリアリティーである。ただ瑕瑾がないわけではない。「一」の場面で、鈴木が内心で、この次準平が来るときには、刃物でも持つてくるかもしれない、と思ったことと容易く符牒してしまっていることである。このことだけではなく、この小説の欠点は例えば語り手の地の文のレヴェルと登場人物の発話のレヴェルの言葉が安易に照応してしまう点である。「生命のやりとり」(準平の発話)とか「生命の瀬戸際までやりとおす」(地の文)とかの一致のしすぎである。「馬喰の果て」はほとんど完璧な傑作であると私は思うのだが、このことだけが気になるのである。

さて、「二」はお園が中心となっていた章であるが、場面としては冬の夜の通夜の帰りであり、十二時過ぎの夜道で彼女は準平とふたりっきりになってしまふ。彼女は準平のあとを歩きながら、準平とのことをあれこれ考える。途中、準平と性的な関係ができた場合の身の破滅のことまで考えるのだが、それは夜の闇のなせる空想

であった。この「二」は準平が内心でどう思っているかなどは全く解らないが、お園の準平をめぐる想像力をもとに準平像が構築されていく。いわば、この小説内現実において、準平と夜道のあるきながら、今までの彼の行為をもとにしつつも、想像上の準平像を生成解体させるという行為のうちこの「二」のロマネスクは存在する。彼女は自分の家に近づく。

高沢の家はすぐその向うに板塀をめぐらしてあった。それが眼に入るとお園は深い水の底からでも浮き上がるように、いつもの自分に戻って来た。それはまるで目眩いを覚えるような激しい現実への目覚めであった。ほうつと溜息が出て、どこか物足りないような、自分の莫迦な夢想をあわれむような安心であった。自分はちゃんとした高沢家の内儀であり、準平は金を借りている馬喰崩れでしかなかった。

この「二」の一章はこのロマネスクが鮮やかである。「一」を受ける部分や、お園から見た準平像を描きつつ、物語はここに収斂してくるのである。そしてこのまま、軽くではあるが、身体を触ることを自家の前で許してしまい、次からは拒めなくなるであろう自分を感じるのである。

## 4

既述したように「馬喰の果て」は四つの章からなっており、「一」

と「三」は準平中心、「二」と「四」はお園中心（ただし「四」の前半はお妙）というような、きれいな構成となっている。「一」から準平の興奮的特徴的な部分を抜き出してみよう。鈴木三太との喧嘩の場面である。

「へっ、やりやがったな」と言って彼はにたりと笑ってみせたが、怒りは激しい波のように彼の全身に拡がって行った。やがてそれは白熱して透きとおるようなかあつとなっていたながら物の姿が明確に写ってくる落ちつきに変って行った。これは幾度もの経験によって彼が知っている「本気」の状態であった。その中に入ってしまうと、彼は怖いものがなくなってしまうのだ。卑怯なこと、汚いこと、何でも構わない、息のある限りはやってみせるぞ、という気持ちであった。（二）

この、「怒りは激しい波のように彼の全身に拡がって行った。」は自らの身体感覚を内視し、感情が全身に充溢する様を「波」の喩で表現している。「やがてそれは白熱して透きとおるようなかあつとなっていたながら物の姿が明確写ってくる落ちつきに変わって行った。」というところは、心的なエネルギーの現出するさまを視覚的に「白熱して透きとおる」というように捉え、対象化しつつ、「物の姿が明確に写る」というところでは、主体の視線の解像度の精確化を記述している。視野の明確化はもちろん主体の攻撃体制を示すものである。この状態は一種の興奮であるが、この興奮は理性を混

乱させる興奮ではなく、むしろ理性を活性化させるものである。単なる合理的な知ではなく、燃え上がる主観であり、理性の発動状態である。既に述べたように、この小説で最も重要なものは、このモチーフである。このような意識の「超理性的知覚」<sup>(1)</sup>という状態を示すことがこの小説の中心主題である。「馬喰の果て」の現実態はその具体化にすぎないといえる。このような精神のエネルギーの発露が具体的な物語としては、アウトロー的な身振りと秩序内に自己を把持してしまう効果の両義性を与えるものである。準平におけるこの精神の具体化は、彼の「生活者」としての力である。ほとんどこれは強烈な実践知とでもいうしかない。学問の知のように、書物として蓄積、温存される知ではもちろんないが、誰しも身に覚えがないというものでもないであろう。強烈な情動を起爆力とする思考であり、行動へ、実践へ踏み出す、ある精神の状態の強度を生む興奮である。この精神の強度は、実践的思考を炸裂させ、気が付くと準平は何事かをなしとげつつあり、果たしてしまっている。この当時の伊藤整の言動から見て、私は、「馬喰の果て」は、いわゆる行動主義に対する回答としての実作であると断言できると思うのであるが、行動主義文学の代表的作品たりうるのではないか。ちなみに、これと類を同じくする精神の状態は、自伝的と言われる「石狩」にもある。列車のなかで、ある男の説教を聞いて怒る場面がそうである。ただこういった核としてのモチーフは準平というモデルを得た方が、はるかにふさわしいことであり、充全本質の展開を得るといふことである。引用はしないが、「三」の馬喰商売の場面

でも、同様の精神状態は描かれており、同一のモチーフの反復強化が行なわれている。

## 5

「お内儀さん」とすぐ耳の傍で、準平の声がした。見るといつの間にか準平がびたりと彼女に寄り添うようにして立っていた。

## (二)

何でもない一節のようであるが、この引用の「耳の傍」の「声」をイメージとして捉えようとすると、純粹に聴覚の問題とするよりも、映画的に考えるほうがよいように思われる。中望遠（あまり遠くない望遠）レンズでお顔の顔（肩から上？）をアップにして、画面の隅か、もしくは画面の外から準平の「お内儀さん」という声をいれるのである。つぎは、準平の顔をお顔から見たかのようにアップにして（これは緊迫感を出すために標準か）、そして次のショットはカメラを引いて標準で捉え、二人が接近して立っているということ（弱いライトで浮かび上がらせる。まばらに雪が降っているだろうか。これは映画で言えば、いわゆるモンタージュの手法である。こういったカメラアイの瞬間的な移動は肉眼の世界では、移動という動き自体というものがありえないのであって、映画以後の世界でしか想定できないのである。

しかし、ここだけを引用して、「馬喰の果て」のあらゆる部分が「映画的」であると強弁するつもりはない。ただ、きわだった要所

々々は映画的な視覚的機能がなければ不可能だというのである。もつとも、このような指向性のエビステマーは今日ではあまりにも常識的なことであつて、それとは指摘しにくいのである。このようなカメラアイを内蔵させて成功させた早い例は、横光利一の『蠅』であり、由良君美の『『蠅』のカメラ・アイ』という論考が示しているとおりである。

映画技法の秘密のひとつは、人称を越えたカメラ・アイにあるといえる。私の眼、彼の眼、その眼、さらには全能なる神の眼とも異なる、ある客体の眼玉である。しかも、その客体の眼玉はストーリーをも造る。(中略)横光初期の作品、大正十二年の『蠅』こそは、一九二三年における、最も早い「カメラ・アイ」の意図的实践の輝かしい成果であつたことこそ、この小論で、筆者が顕彰したい論旨である。

すなわち、「馬喰の果て」は横光以後の指向性のエビステマー(認識の系)に属しているのである。映画的に劇化された視線である。しかもそれは、機能的無人称とでもいうべきものである。

そのとき「この野郎」という声は耳のはたですると同時に、がんとという鈴木之頬打ちが後から準平の右頬へ来たのである。こいつに何の権利があつて村中をのさばりかえつていやがるのかという腹で、鈴木は準平の扁平な肩を掴むとぐいと自分の方

へ向けなおした。(一)

引用の第一文の中にすでに劇化された、「語り手の指向性」の切り返しがあるが、ショットが三つは必要である。指向性の分節化は物語内容のシーンへの奉仕から生まれた「描写」の変成である。これがミクロのレヴェルでのこの小説の構造であつて、マクロのレヴェルでの物語言説のアレンジメントと正確に照応していると言つていいのではないかと思われる。物語の「構造上の倒錯」すなわち「物語内容の全体」の「部分」への奉仕は、「映画的」な、機能的無人称という意味で、「機械化された語り」「機械の語り」なのである。そのような意味では、しかし「馬喰の果て」はこうした近接したクローズ・アップ・レンズを多用しているわけではない。逆に広角レンズで左右の広い視野を取めることも効果的に行つてゐる。例えば「一」での物語への導入の仕組みである。鮮烈な喧嘩の場面から始めたのはいいが、いったいこの喧嘩がどこで起こつてゐるのかを機を見て読者に伝えなければならぬ。喧嘩の動きに密着してゐたのでは小説が進展していかないのである。そのとき広角レンズなのである。

場所は小料理屋のつたやの前であつた。ちょうど程近い停車場で隣の町から列車を下りた勤人や学生の一団が来かかつて、この喧嘩を気味悪そうに遠巻きに見ていた。仲裁を買つて出そうな柄の人間がないので、このまま放つておいてら生命のやりと

りになるのではないかというような気持ちで皆は立ち竦んだ。

(一)

そしてこのように村人の視線に準平をさらすことによって、逆に読者は物語内の村人の視線に自らの視線を同化させられてしまい、引き続き二人の喧嘩を見せられてしまうのである。このような視線の同調によって、同調することそれ自体によって、知らず知らずのうち村の共同体のエネルギーに感応させられ出しているといつてよい。そして読者が喧嘩をみていると、鈴木の方に当惑の表情が浮かび、鈴木の内面に移動しながら今度は彼の視線に同化し、標準レンズで事の起こりをフォーカシングするのである。

事の起こりは、鈴木が貨物二台で鎌を送る石油箱がついたというので、駅前の運送店へ運賃支払いに行ったが話が行きがちがってどうにもならず、むかって腹で帰って来る途中、準平が海岸の方から酔っぱらってやって来るのに逢ったのだが、その時はちようど小学校のひけ時らしく十歳位の女の子が五六人準平を怖がって家の軒下へ逃げ込んだのである。赤い爪革の足駄を深い泥にとられて逃げ遅れた一人の女の子が、準平のやってくる真前にたちすくんだまま「おっかねえ、おっかねえ——」と泣き叫んでいた。その前に立ち止まった準平は、蛙や毛虫を見つけた犬のようなもの珍しげな酔顔で、母親に甘やかされて育ったらしい女の子の丸顔を見まもっていたが、再び女の子が

「あばあ、おっかねえ——」と絶叫すると、怖がられているのが自分だと見てとり、ふいとそういう自分に対する自棄的な心が働いたのか、よしやがれ、と言うようにその子を押しつけたのである。女の子はぬかるみに膝をついて「ああっ」というはげしい泣き声を立てたようであった。(二)

前半は視覚的というよりも、鈴木的位置からの説明であるが、標準レンズで視界を得つつ、女の子に暴力をふるう準平の姿にフォーカシングし、ズームイングし、望遠の側に映像的に引き付けている。

「あばあ、おっかねえ——」というのは東北地方系の方言で、「おかあさん、こわいよう——」という意味であるが、準平は女の子に自己の「異人性」を露呈させられてしまったのである。この女の子の眼差しは村落共同体の感性を意味し、そのパッシヴな感性によって準平の正体は差異化されてしまったのである。いわばこの女の子は準平の「異人性」を鏡に映して、準平自身に見せてしまったのであり、女の子に暴力をふるうということは、自己の鏡像を破壊するということである。準平の「異人性」は彼が村の人間と違って、訛りのない言葉を話すところや、漁師と違う身のこなしに明らかであり、それらの共同体に差異化される象徴的特徴を徴表としつつ、共同体の構造が生み出す矛盾、すなわち、「衆の欲望」に方向性を与え、一身に体现するのであり、これが村における準平の「人氣」の実体である。問題とすべきは、カメラアイと共同体のエネルギーの関係であろうが、「三」の馬喰商売の章で絶頂に達しているとい

っていいであろう。やはり、衆人環視のなかであり、視線の同化の構造は基本的に変わらない。

彼は身体のなかに、かっかっ火のようなものが燃えだしたのを感じていた。馬具をつけるのも、他人の手がそれを勝手にやっつけて行くようであった。(三)

これが主体的、主体化された行動を、内視する眼差しによって捉えたものである。ここには人格、あるいは個人の意識を超えたエネルギーの発露を見るばかりである。準平は自己自身から出て、自己自身を超出して行くへ力を見るばかりである。ぎりぎりのところで制御しているが、主体的であるということは、このへ力に身を任せ、支配されるということである。これが行動主義的な「行動の構造」の提示であり、全編のモチーフである。

さて、いままでほとんど触れなかった「四」についてであるが、準平は直接的に登場してこないという、しかも怒濤のフィナーレである。焦点は「四」の後半のお園である。準平との関係がうすうすと人々に気づかれ始めていて、彼女も持て余し気味なのである。そんな時、準平が冬の荒海で遭難したらしいという情報が入る。彼女は自分の「運命」にある確信をもって、自分の強運を信じている女性である。小学校の級友は彼女の盗みを目撃したが、肺炎で死んだ。二人の男と関係したが、彼等はそれぞれ、死んだり行方不明になったりした。お園は身の破滅に繋るような関係を結んだ相手が好都合

にも、死んだり行方不明になる強運に恵まれて来たのである。つまり、お園という女性には「意識的な二重生活」を送ってきた女性だったのであり、アウトロー的なカオスを自己の内部に閉域として抱え込んでいたのであり、この混沌のエネルギーの水門を準平は開きかかっていたのである。

お園は今度は準平が死ぬ番であることを直感する。これがこの「四」のロマネスクである。しかし彼女の強運もここで尽きるのである。準平は漁師と違って泳げなかったために、最後まで舟にしがみついている、ひとりだけ助かるのである。もし、彼が生粋の漁師であれば、彼の仲間同様に死んでいたはずである。彼を救ったのは彼の「異人性」である。彼女の強運は準平の強運によって打ち破られてしまったのである。お園の「運命」を狂わせてしまうことによつて、「野性の神格化」は完成を見るのである。

「馬喰の果て」の「語りのエピステーメー」は、エピステーメーであるゆえに、ひとつの「制度」化された視線であり、その視線を持つ「語り手」は表現主体より大きく、それ自体の自律性があり（それゆえ「語り手」の描いた軌跡である作品は表現主体の気ままな改竄を許さず、自己自身の形の必然性を押し付けてくる）、その時代的歴史的な「語り手」としての構成主観は、表現主体を超えてある。(簡略に言い直せば、その時代風の「物の見方」は個人を超えた時代性を持つというに等しい) 個人に時代的な眼が内蔵化され、自律性を持ち、個人はそのようにして見るしか、考えるということとなしえないということである。それがエピステーメーという概念

の恐ろしさである。そのエビステーマーとしては横光利一以後のものであるというのが、大まかではあるが、「馬喰の果て」についての私の文学史的位地付けであり、さらに、行動主義・能動精神に同調しつつ、伊藤整が私小説の伝統を打ち破るものとして考えていた「野性」概念が具現化されたのが、この「馬喰の果て」であり、「描写」における「行動の構造」の提示であったと考えられる。それ以上の精確なポジショニングは今後の課題としたい。

伊藤整の引用は新潮社版全集による。青野季吉のものは、表記を現代仮名遣いにあらためた。以上、すべて初出確認済み。

註(1) 昭和52年4月 六興出版

(2) 赤坂憲雄『異人論序説』 昭和60年12月 妙子屋書房

(3) ジル・ドゥルーズ『情動の思考』 61年7月 朝日出版社 (鈴木

雅夫訳)

(4) 既出「ルソオ的な幻覚」

(5) 由良哲次編『横光利一の文字と生涯』 昭和52年12月 桜楓社

また『蠅』については、小森陽一『構造としての語り』 昭和63年4月 新曜社が参考として欠かせない。



# 太宰文学における「罪」の生成

—『晩年』の崩壊—

安藤 宏

1

〈生まれて、すみません〉〈罪、誕生の時刻にあり〉（二十世紀旗手「昭12・1」という一連の「罪」のモチーフが、太宰文学の評価の根幹にかかわるものであることはあらためていうまでもあるまい。だが、従来それらは作家デビュー以前の特定の伝記的事実に結びつけられてその意味の論じられることが、あまりにも多かつたように思われる。事実、こと作者の実生活に関する限り、転向による同志の裏切り、心中事件で相手の女性を死へ追いやつた事実、幼時環境や生家に対する負い目など、その「原因探し」のための材料にはことかかぬ状態なのだ。だが、ここであらためて文学作品としての「罪」の意味を再評価しようと試みる時、果たしてこのうちのどれがより「真実」に近いかを問うたところではほとんど意味をなすまい。おそらく問題を解く鍵は体験や環境自体の特殊性よりもむしろ、言葉を通して語られてゆく、その語られ方の特異性、あるいは又、同

じ体験が時期や作品によって微妙に語られ方の変化をみせてゆく、その違いの中にこそ潜んでいるのではあるまいか。太宰文学における「罪」のモチーフは作品成立以前に既に描くべき実体として確定されていたわけではないのであって、それはあくまでも状況のうながす何らかの必然性のもとに——いわば自らの言葉のうながしに従って——織り上げられ「生成」された一個の文学作品でもあつたという前提を、ここであらためて確認しておきたいと思うのである。一つ具体例をあげておくことにしよう。

昭和5年11月、太宰治は鎌倉の海岸でカフエの女給と心中事件を起こし、相手は絶命に至るのだが、この実体験がどのように作品にとりあげられてゆくのかを比較してみたいと思う。まず第一に「道化の華」（昭10・5「日本浪曼派」）。作中には心中事件をおこし、入院した〈葉蔵〉を見舞いに来た友人達が、事件の原因を様々に付度しあう場面が登場するのだが、左翼運動等の要因があげられながらも、結局は〈それだけではない〉〈別なおほきい原因がある〉と

いう形で醜化され、ぼかされてしまうことになる。そしてその直後に、語り手は次の様な注釈をさしはさんでみせることになるのである。

「青年たちはいつでも本気に議論をしない。お互ひに相手の神経へふれまいと最大限度の注意をしつつ、おのれの神経をも大切に каばつてゐる。むだな悔りを受けたくないのである。しかも、ひとたび傷つけば、相手を殺すかおのれが死ぬるか、きつとそこまで思ひつめる。だから、あらそひをいやがるのだ。彼等は、よい加減なごまかしの言葉を数多く知つてゐる。否といふ一言をさへ、十色くらみにはなんなく使ひわけて見せるだらう。」

ここに言う「よい加減なごまかしの言葉」というのは決して否定的な意味で用いられているわけではあるまい。それは現実との倫理的な直接対決を意図的に回避してゆく為の、一つの言語戦略としての意味をも合わせ持っていたはずなのであつて、こうしたいわば方法としての「ごまかし」こそが彼等の「道化」の本質であり、「道化の華」一編の主題でもある旨が、語り手によつて強調されてゆくのである。無論、相手の女性が死亡した事実がまず物語の冒頭に示される以上、おそらく大多数の読者は主人公「葉蔵」の倫理的呵責、懺悔、告白を期待して物語を読み始めるにちがいない。事実、冒頭付近には「悪魔の傲慢さまで、われよみがへるとも園は死ぬ、と願つたのだ」という一節がみえるし、病院の院長とのやりとりの中にも「葉蔵」が「罪人のひげ目を覚え」という場面もみえる。

だがこうした暗示に従つていわゆる「罪」の告白を作中に読もうとする読み手は、結局次のような一節につきあたつてしまうのだ。

「ひと一人を殺したあとらしくもなく、彼等の態度があまりにのんきすぎると忿懣を感じてみたらしい諸君は、ここにいたつてはじめて快哉を叫ぶだらう。ざまを見ろと。しかし、それは酷である。なんの、のんきなことがあるものか。つねに絶望のとなりにて、傷つき易い道化の華を風にもあてずつくつてゐるこのもの悲しさを君が判つて呉れたならば！」

作者はこのように小説家「僕」の注釈を通して読者の目を「罪」の告白への期待から、「傷つき易い道化の華を風にもあてずつくつてゐるこのもの悲しさ」という一編の主題へと変換してしまうのである。無論、事件の性格上、作者が実体験から全く「罪」の意識を感じなかつたとは考えられまい。だがその「証拠」探しを作中から試みたところで問題は解決しないだろう。むしろ重要なのは一つの体験から作者が何を文学モチーフとして選択し、何を選択しなかつたのか、さらにはそれがどのような虚構の言語空間に置きかえられてゆくのかというメカニズムにこそあるわけで、少なくとも「道化の華」にあつて「罪」の意識が作品の主題に選ばれることがついに最後まででなかつたという事実は重要であるにちがいない。否、より正確に言うなら「罪」の告白を意図的に空洞化し、それに対する読者の「期待」を道化の美学へとふりかえてゆくところにこの作品本来の独創が秘められていたのであつて、その為には作中に挿入されたのが、語り手「僕」から作中の読み手である「君」に対する呼びか

けの部分でもあつたはずなのだ。<sup>(1)</sup> そもそも「道化の華」に限らず、第一創作集『晩年』(昭11・6、砂子屋書房)に収録されている十五の作品を今日いくら注意深く読み返しても、我々はそこから直截「罪」の意識に関する告白や懺悔の形像を見出すのは困難なのである。太宰治は学生時代、数多くの習作を残しており、その中には例えば「無間奈落」(昭3・5「細胞文芸」)、「地主一代」(昭5・1・5「座標」)などのように県下有数の大地主であつた生家の、その「階級悪」を告発するモチーフをもつた作品なども見られるのだが、それらはいくまでも時代思潮との関係、さらには肉親への屈折した愛憎意識にかかわってくるものなのであつて、<sup>(2)</sup> いわゆる倫理的な罪のモチーフをそこに確認するのは極めて困難なのである。対他的な倫理へ向かうべきものが、肉親との愛憎劇——心情のレヴェル——に流されてゆく<sup>(3)</sup>のは本来太宰文学に一貫した特徴でもあつたはずなのだ。<sup>(4)</sup>ところが先と同じ心中事件を扱つた作品でありながら、昭和11年に入つて発表された二つの作品、「虚構の春」(昭11・7「文学界」)「狂言の神」(昭11・10「東陽」)になると、様相は突如一変してしまふことになる。いくつか例をあげてみることにしよう。

へ七年まへには、若き兵士であつたさうな。ああ。恥かしくて死にさうだ。或る月のない夜に、私ひとりだけが逃げたのである。とり残された五人の間は、すべて命を失つた。私は大地主の子である。裏切者としての厳酷なる刑罰を待つてゐた。(「狂言の神」) 月のない夜、私ひとりだけ逃げた。残された仲間は、すべて、いのちを失つた。私は、大地主の子である。転向者の

苦惱? なにを言ふのだ。あれほどたくみに裏切つて、いまさら、ゆるされると思つてゐるのか。(「行あき」) 裏切者なら、裏切者らしく振舞ふがいい。(「虚構の春」)

いづれも心中事件で女性を死なせてしまつた事実が、左翼運動の同志を裏切つた事実との相関関係の中で「告白」されてゆくくだりなのだが、昭和11年になつて突然、このように倫理的呵責という一点に問題が集約されてくるという事実——その断層——がこれまで見過ごされてきたのは、甚だ不思議な事態であつた。もつともこうした背景には、それなりの事情が介在していたことも確かなので、「道化の華」は、当初は第一創作集『晩年』に収録されていたが、やがて「虚構の春」「狂言の神」の二作と合わせ、いわば自殺三部作という形で、実際に作品が執筆されてから三年後に「虚構の彷徨」(ダス・ゲマイネ)と題する著作集(昭12・6、新潮社新選純文学叢書)に移しかえられてしまふのである。そこには明らかに作者の作為が介在していたのであつて、後の二作と合わせ読まれることによつて、「道化の華」であえて空洞化されていた部分は一義的な「罪」の観点から埋め合わされてしまふことになつたのだ。

同じ事はそもそも太宰文学全般に関してもいえよう。作家活動の終着点にある「人間失格」——その「罪」と「罰」のモチーフ——からそれまでの全作品を読み返してゆこうとする先入観は今日に至るまで極めて根強いものがあり、我々はその為に多くの重要な文学的可能性を読み落としてきてしまつたのではあるまいか。ひるがえつて太宰の作品の中からいわゆる「罪」の意識の全面に押し出され

たものをぬき出してみるならば、これが意外な程に少ないことにはためて驚かされるにちがいない。しかもそれらが昭和11〜12年、昭和22〜23年という極めて限られた時期に、それも集中して現れる事実は、果たして何を意味しているのであろうか。この二つの時期は実はいずれも作家として極めて深刻な方法的行きづまりに陥っていたという事情も決して単なる偶然の一致ではあるまい。あるいは先にあげた倫理的な殉教者の姿こそは、こうした作家的危機を克服する為に、それまでの作品、作家活動全ての読みかえを読者にせまるべくして打ち出された、一個の文学的仮構としての意味をも合わせ持つものではなかったか。

以下本稿ではこうした観点に立った上で、先の二つの時期のうち、特に昭和10〜12年に焦点を絞(3)り、第一創作集『晩年』を支えていた方法がなしくずしに崩れてゆく中で、「罪」のモチーフの生成されてゆく必然性をうきぼりにしてみたいと思う。

## 2

『晩年』は従来、所収作個々の執筆順位に即してそのモチーフの検討される機会が比較的少なかったように思われる。無論、その背景には基礎資料の整備の不足が障害として立ちはだかっていたわけだが、近年になって山内祥史氏の全集解題を始め、作品成立時期の調査が急速に進んだこともあってかなり正確に個々の作品の成立順位がわり出せるようになったようである。こうした成果をもふまえた上で第一に言えることは、『晩年』所収作(ただし「めくら草紙」

を除く十四編)が実際に執筆され、一応の完成を見たのは発表の時期よりも以前、単行本の出版(昭和11・6)からは二年以上もさかのぼる昭和七年夏から昭和九年晩秋までの期間であったという事実である。つまり実際に執筆された時点でモチーフと、単行本として世に問われたモチーフとはその性格を異にしていた可能性が高いのだ。さらに第二の問題点としては、従来様々な主題や方法の「書きわけ」とみなされることの多かつた所収作を、あらためて統一的主题と方法から読みといてみることの必要性を提起しておかなければならない。一例として、「もの思ふ葦」と題するエッセイ(昭和・8「日本浪曼派」)の一節をあげておくことにしよう。

へ人は弱さ、しやれた言ひかたをすれば、肩の木の葉の跡とおぼしき箇所(4)に、射込んだふうの矢を真実と呼んでほめそやす。けれども、そんな判り切つた弱さに射込むよりは、それを知つてゐながら、わざとその箇所をはづして射つてやつて、相手に知つてゐるなと感づかせ、しかも自分はいくまでも、知らずにしくじつたと呟いて、ほんたうに知らなかつたやうな気になつたりするのもまた面白くないか。

これは例えば、「葉」(昭和9・4「鷗」)の中の次のような一節に呼応するものと考へてみてもよいだろう。

へその葉は散るまで青いのだ。葉の裏だけがぢりぢり枯れて虫に食はれてゐるのだが、それをこつそりかくして置いて、散るまで青いふりをする。あの樹の名さへ判つたらねえ

へつねに絶望のとなりにあて、傷つき易い道化の華を風にもあて

ずつくつてゐるこのもの悲しさ（道化の華）、あるいは又、重苦しくてならぬ現実を少しでも涼しくしようとしてつく〈嘘〉（ロマネスク）、〈甲斐ない努力の美しさ〉（逆行）といった一連の形象も又、こうしたモチーフに付らなるものと考えられるだろう。このように自己とそれをとりまく現実とのいわくいがたい関係を語るにあたって、さしあたってまず〈嘘〉をつき、〈道化〉を演じることから始めてみるということ。例え自己とそれをとりまく状況自体は曖昧なものであったとしても、とりあえず何かをよそおつてみせることによって、少なくとも両者の関係——よそおい、よそわれる関係——だけは表現の支点として語り手に把持されるにちがいない。実体をひとまず括弧にくくりこんだ上で、〈嘘〉をつく語り手（語るモノ）とそれによって糊塗される現実的状况（語られるモノ）との関係だけが中心にすえられてゆく表現世界。それは一個の蝶番にもたとえることができるのであつて、とりあえず散るまで青いふり（葉）のみを示すことによって、作者はそのような〈ふり〉をせねばならぬ人間の悲劇やそれをとりまく〈重苦しくてならぬ現実〉（ロマネスク）の具体の一切を省筆し、なおかつそのカタストロフィだけを観念の世界に象徴化してゆくことが可能になるはずなのである。そして仮にこうした方法にこそ『晩年』の戦略的意図が隠されていたとするなら、それは本来、私小説的な「罪」の告白、懺悔の形式とはおよそ異質なものでもあつたはずなのだ。

こうした方法の集大成としての意味を持つものとして、ここで「逆行」の冒頭部分をあげておくことにしよう。

〈老人ではなかつた。二十五歳を越したただけであつた。けれどもやはり老人であつた。ふつうの人の一年一年を、この老人はたつぶり三倍三倍にして暮したのである〉へつひに一編も売れなかつたけれど、百編にあまる小説を書いた。しかし、それはいづれもこの老人の本気でした仕業ではなかつた。〈老人の永い生涯に於いて、嘘でなかつたのは、生れたことと、死んだことと、二つであつた。死ぬる間際まで嘘を吐いてゐた〉

〈死ぬる間際まで嘘を吐いてゐた〉（二十五歳を越しただけ）の〈老人〉の設定。これこそはまさしく、観念に先取りされた悲劇としての『晩年』そのものを象徴するものではなかつたか。「逆行」は先の十四編中、ほとんど最後期に成立したものと考えられるが、この〈老人〉の〈死〉をもって、いわば方法としての「嘘」の自覚は一つのカタストロフィとしての意味を完結させてゆくことになつたのである。

## 3

だが、太宰治の作家としての不幸は、まさしくこの時点から始まつたものと考えなければならない。「逆行」の場合、へつひに一編も売れなかつた作家の〈死〉を前提に初めて〈嘘〉をつき続ける男の悲劇の物語が可能となつたはずなのだか、皮肉なことに、「逆行」は太宰にとって初めて商業誌（『文芸』昭10・2）に掲載され、原稿料を手にした作品でもあつたからである。さらに事態はそれだけにどまるものではなかつた。この作品は程なく第一回芥川賞候補作

に推挙され、文字通り職業作家としての第一歩を踏み出す出世作としての意味をも合わせ持つことになったのだ。こうした大きな矛盾から大宰治が作家として出発せざるを得なかったという事実は、その「罪」の生成を考えるにあたって決して見すごされることがあってはならぬのではあるまいか。以下、この時期以降の大宰治がかかえこむことになる作家的危機を、次の三つの側面から分析してみることしよう。

まず第一に方法としての「嘘」(「道化」)の崩壊。一例として、「ダス・ゲマイネ」をあげてみることにしよう。高見順「起承転々」、外村繁「春秋」、衣巻省三「黄昏学校」と共に掲載された「文芸春秋」昭和10年10月号は、まさしく第一回芥川賞候補作家らの競作としての意味を持つ檜舞台でもあったはずなのだが、「ダス・ゲマイネ」作中に登場する新進作家「大宰治」は、同時にその作家としての「ポオズ」や「出鱈目」が、同じ作中人物「馬場」から激しい糾弾をあびなければならぬのだ。

「君、起きたまへ。ついせんだつて僕は太宰治といふ男に逢つたよ」(君、太宰つてのは、おそろしくいやな奴だぞ)「へまるつきり嘘なんだ。おほやま師。装つてゐるのだ。それにちがひないんだ。なにからなにもで見せかけなのだ」(僕はあなた(注—作中人物大宰治を指す)の小説を読んだことはないが、リリースムと、ウキツトと、ユウモアと、エビグラムと、ポオズと、そんなものを除き去つたら、跡になんにも残らぬやうな駄洒落小説をお書きになつてゐるやうな気がするのです)

「ダス・ゲマイネ」は(当時、私には一日一日が晩年であつた)というエビグラムから始まるのだが、『晩年』後の作者から、『晩年』執筆当時の作者がこのように戯画化される時、もはや従来の「嘘」「道化」の方法の維持はかなり困難なものであつたにちがいない。図式をおそれずに言えば、「逆行」冒頭の「老人」の完成を境に、方法としての「嘘」の自覚は、以後方法自体の「嘘」の自覚へと急速にくずれ落ちてゆくことになるのである。

ここからさらに第二の問題として、描く自己と描かれる自己との対応関係が急速にこわれてゆく事実を指摘しておかなければならぬだろう。『晩年』時代に保たれていたはずの、「道化」を演ずる自己と、それによって隠される自己との間の微妙な均衡は、「嘘」や「道化」の方法を維持してゆくことが不可能になつた時点から、以後音をたててくずれ落ちてゆくことになる。事実この時期以降、描かれる自己は実は空白である、という比喩がしばしば作品の表面に出でることになるのだ。次にあげるのは、やはり「ダス・ゲマイネ」の中の一節である。

「馬場はときたま、てかてか黒く光るヴァイオリンケエスを左腕にかかへて持つて歩いてゐることがあるけれども、ケエスの中にはつねに一物もはひつてゐないのである。彼の言葉に依れば、彼のケエスそれ自体が現代のサンボルだ、中はうそ寒くからつぽであるといふんだが、そんなときには私は、この男はいつたいヴァイオリンを一度でも手にしたことがあるのだらうかといふ変な疑ひをさへ抱くのである」

仮にここにいう〈ヴァイオリン〉を描かれる自己（客我）、〈ケエス〉を描く側の自己（主我）の暗喩として読みといてみるならば、事態は甚だ興味深いものになるにちがいない。もしも〈ケエスの中〉すなわち描かれるべき自己が〈へからつぽ〉であり、自らにその対象的価値が信じられてはいないのであるとするなら、その結果〈ヴァイオリンよりヴァイオリンケエスを気にする〉という事態、すなわち描く自己である作家としての自意識だけが一人歩きし、自己増殖をくり返してゆく事態はすでに不可避のものではなかつたか。事実この作品は、へひとほどで位置の定着を得るかといふやうな自意識過剰の統一の問題をめぐって、以下果てしない円環運動をくり広げてゆくことになるのである。程なく執筆・発表された「虚構の春」（昭11・7「文学界」）の作品構成こそは、まさしくこうした〈へからつぽ〉の自己をいかに一個の状況悲劇としてうきぼりにしてゆくかをめぐって選ばれた、ぎりぎりの選択でもあつたにちがいない。

〈君の文学とかいふものが、どんなに巧妙なものだか知らないが、タカが知れてゐるではないか。君の文学は、猿面冠者のお道化に過ぎんではないか〉へ一生に最初の一度。嘘でも、また、ひかれ者の小唄でもないもの。まともなことを正直に僕に訴へて見給へ〉〈太宰治は、一寸、偉くなりすぎたからいかんのだ〉〈私たちの作家が出たといふのは、うれしいことです。苦しくとも、生きて下さい。あなたのうしろには、ものが言へない自己喪失の亡者が、十方、うようよして居ります〉

このように作品は新進作家〈太宰治〉の友人知人、編集者、一読者等から彼に寄せられた書簡集という体裁をとっているのだが、〈ケエスの中〉に関する様々な解釈の可能性を他者のまなざしの交錯を通してうかがひ上らせてゆくことに作品本来の重要な可能性が秘められていたものとみるべきであろう。「ダス・ゲマイネ」をも含め、そこには主我と客我の均衡の崩壊という悲劇的狀況を表現してゆくための新しい方向が摸索されていたはずなのだか、結局、新進作家として一躍注目されてゆくことの「光惚と不安」は、こうした自意識の実験を決していつまでも許すものではなかつた。『晩年』所収作に対する世間の評価と、実際にはすでに描くべき「晩年」を喪失していた内面の落差によく耐え得なかつた作者は、やがては失つた「晩年」——「逆行」の〈老人〉に代表される観念のカタストロフィー——を、今度は実生活につくり出してゆかざるを得ぬ窮地に追いこまれてゆくことになるのである。時期的にはこれとほぼ平行して進行しつつあつたバビナル中毒が、実はその為を選びとられた半ば意識的な実生活上の演出でもあつた点には、ここでよくよくの注意が必要なのだ。いわゆる芥川賞問題をも含め、バビナル中毒は単に性格的な意志の弱さや肉親との関係を含めた伝記的事実のみにその要因の帰せられるものではあるまい。へからつぽ〉の自己——描かれるべき自己の空洞化——を埋め合わせるために、肉体上の「晩年」を実生活につくり出してゆかざるを得なくなつた必然性にこそ、おそらくはこの時期の作家的危機にかかわる第三の問題が潜んでいたはずなのである。

以上、考察してきたように、一方にはそれまでとってきた方法自体をへ嘘」と観じる自意識があり、また他方には、描くべき自己(客我)を従来とは異なるモチーフによって確立してゆかねばならぬ要請があった。さらに第三の問題として、実生活においても「晩年」をむかえた作家の苦悩を、一個の履歴書として、作中につくり上げてゆく必要にせまられた時、こうした要請を同時に満たすには、果たしていかなる設定が必要であつたのか。

いわゆる「罪」のモチーフこそは、まさしくこれら全てを解決する為にあみ出された、乾坤一擲の企てであつたにちがひあるまい。

用例として、ここで再度「虚構の春」に注目してみることにしよう。例えば先にあげた転向者の苦悩——同志への裏切り——の「告白」の部分。仔細に読み返してみれば、すぐその後の部分に「このごろ、あなた(注—木幸治)の少しばかりの異風が、ゆがめられたボンチ画が、たいへん珍重されてあるといふことを、寂しいとは思ひませんか」という「親友からの便り」がつけ加えられている事実気付くはずである。「私」はこうした他者の声に対し、原稿用紙をひろげて「無頼の徒ではない」旨を必死に弁解しようとするのだが、結局「深夜、床の中で、じつとして居ると、四方の壁から、ひそひそ声声がもれて来る。ことごとく、私に就いての悪口である」という状況にさいなまされることになる。かつての「転向」の苦悩——「罪」の意識——が、実はこうした作家としての懊悩と一体不可分のものとして語り出されてゆく事実注目してみることにしよう。六年前の同志への裏切りの「事実」は、いわば「ヘケエス

の中はからつぽ」であるというその中身を補填する為に、執筆時点になって新たに導入されたものであることが、ここで浮かび上がってくるからである。かつてあれ程までに現実との倫理的な直接対決を厭い、徹底した言語戦略によってそこからの迂回を試み続けていたはずの『晩年』の作者の姿は、もはやここではみられない。否、正確にいえば、自らの作家的危機は、かつて「倫理」を忌避し続けてきたまさにその贖罪として与えられたものではないかという危機の念にこそおそらくはこの場合最大の悲劇が胎まれていたのであつて、ひとたびそれまでとってきた方法自体にこのような懷疑の目がむけられてしまつた以上、私小説的懺悔、告白のリアリズムの導入は、既に一個の必然的な道程であつたものとみななければならぬ。それにしても、自らの過去を「告白」というモチーフからあらためて見渡した時、そこには何と大きな作家的「誘惑」が横たわっていたことだろう。自らの「履歴書」を性急に読み手に提出する必要にせまられた作家にとって、その波乱に満ちた過去の実生活は、一転して現在の「危機の念」を吐露してゆく為の恰好の逃げ道——あまりにも代償の大きな落とし穴——へと転じてゆくことになつたのだ。

「私は言葉を軽蔑してゐた。瞳の色でこと足りると思つてゐた。けれども、それは、この愚かしき世の中には通じないことであつた。苦しいときには、『苦しい!』とせいいせいで声高に叫ばなければいけないやうだ。黙つてゐたら、いつしか人は、私を馬扱ひにしてしまつた」(虚構の春)



これを、先に引用したへわざとその箇所をはづして射つてやつて、相手に、知つてゐるなと感づかせ（もの思ふ葦）、へ散るまで青いふりをする（葉）という方法意識と比べてみるならば、「罪」のモチーフの導入が『晩年』の作者にとつていかに危険な自己否定に通ずる道でもあつたかが、自ずと明らかになるにちがいない。

引き続き、「虚構の春」の中から、心中相手の女性を追憶し、「罪」の意識を吐露する部分を引用してみることにしよう。

へ人の誠実を到底理解できず、おのれの自尊心を満足させるために、万骨を枯らして、尚、平然たる姿の二十一歳、自矜の怪物、骨のずいからの虚栄の子、女のひとの久遠の寶石、真珠の塔、二つなく尊い贈りものを、ろくろく見もせず、ぼんと路のかたはらのどぶに投げ捨て、いまの私のかたちは、果して軽快そのものであつたらうかへそのやうな奇妙な、『ヴァイオリン』よりは、ケエスが大事式』の、その方面に於ける最もきびしい反省を試みるのです。

ここがかつての「殺人」の罪は、作家の自意識の空転の問題——ヴァイオリンとケエスの比喩——と表裏一体のものとして語り出されてゆくことになる。だが、実際には後者は事件から五年もたった後に生じた作家的危機にかかわる問題でもあつたはずだ。執筆時固有の自意識の危機にリアリティを付与する為、かつて「道化の華」でとりあげられた体験は、今度は全く異なる角度——罪のモチーフ——によって再構成されてゆくことになつたのである。

「虚構の春」からさらにもう一例あげておくことにしよう。

へ罰です。女ひとり殺してまで作家になりたかつたの？ もがきあがいて、作家たる栄光得て、ざまを見ろ、麻薬中毒者といふ一匹の虫。よもやかうなるとは思はなかつたらうね。地獄の女性より」

ここで「殺人」の罪は（麻薬中毒者）の悲劇と一体不可分のものとして語り出されてくることになる。だが実際にはパビナル中毒は『晩年』の崩壊を自らの肉体であがなつてゆく中で生じてきた、あくまでも執筆時点の現在の問題であつたはずだ。この一節は初出にはなく、一年後の初取刊行本収録時（虚構の彷徨、ダス・ゲマイネ」昭12・6）に新たに加筆されたものなのだが、ここでも六年前の体験は、執筆時点の現在の「苦悩」を立証するためにあえて「罪」の色彩にぬりかえられてゆくことになつたのである。

「狂言の神」においても事態は基本的にはかわらない。作品は昭和10年3月の第三回自殺未遂をその題材にしたものなのだが、主人公へ私」は自殺を決意して鎌倉に赴く時、七年前のかつての心中体験を次のように回想する。

へ七年まへには、若き兵士であつたさうな。ああ。恥かしくて死にさうだ。或る月のない夜に、私ひとりが逃げたのである。とり残された五人の仲間、すべて命を失つたへ私はいわつて者。ころされる日待ち切れず、われからすすんで命をたたと企てたへ有夫の婦人と情死を図つたのである。私、二十二歳。女、十九歳。師走、酷寒の夜半、女はコオトを着たまま、私もマントを脱がずに、入水したへそれからの七年間、私にとつ

ては五十年、いや十種類の生涯のやうにも思はれたほど、さまざまの困難が起り、そのときそのときの私の辛抱もまつたくむだのやうであつて、私にはあたりまへの生活ができず、ふたたび死ぬる目的を以て、こんどはひとりやつて来た」

ここで作品の題材である昭和十年の自殺未遂は、へ七年まへの「転向」体験及びその直後の心中事件と重ね合わされてしまうことになる。作者は語り手の「回想」という手段を通して異なる二つの時間を「罪」のモチーフによつて意図的に一つに結び合わせてしまふのだ。そしてこれら諸々の背景にある内面的なうながしとは果たして何であつたのか、という問題を考へてみた場合、やはりそこには、当初の方法としての「嘘」の自覚そのものに裏切られたという作家としての苦い内省、そこからさらに、裏切られた悲劇の殉教者をつくりあげてゆく為の仮構の「罪」の導入へ、という大きな転回軸を想定してみることができるのではあるまいか。すなわち、方法としての「嘘」の自覚（「道化」のモチーフ）が方法自体の「嘘」の自覚へと転じてゆく瞬間に、それを埋め合わせるべくして「罪」が生成されてゆくことになるのである。

〈生れて、すみません〉〈罪、誕生の時刻に在り〉という「二十世紀旗手」（昭12・1「改造」）のモチーフも、まさしくこうした延長線上に考へてみることができるだろう。例として次のような一節に着目しておきたいと思う。

へそもそも、かれの不幸のはじめ、おのれの花の高さ誇らむブライドのみにて仕事するから、このやうな、痛い目に逢ふのだ。

芸術は、旗取り競争ぢやないよ。それ、それ。汚い。鼻血。見るがいい、君の一点の非なき短篇集「晩年」とやらの、冷酷、見るがいいいへわが生涯の情熱すべてこの一卷に収め得たぞ、と、ほつと溜息もらすまも無し、罰だ、罰だ、神の罰か、市民の罰か、困難不運、愛憎転変、かの黄金の冠を誰知るまいとこつそりかぶつて鏡にむかひ、につとひとりで笑つただけの罪、けれど神はゆるさなかつた

いわゆる前期太宰文学における「罪」の意識が「晩年」の方法そのものへの自己否定の衝動と連動していた事実を極めて象徴的に暗示する一節といえるだろう。以後『晩年』の作者は〈食はぬ、しし、食つたふりして、しし食つたむくいを受ける〉（「HUMAN LOST」昭12・4「新潮」）という想いに終始さいなまれなれ続けてゆくことになる。そこからうかび上がってくるのは、『晩年』を執筆したことによつてその「嘘」や「道化」の報い——〈罰〉——を受けなければならぬ悲劇の殉教者の姿なのであつて、こうした「贖罪」の事実を強調する為に、過去の「罪」が様々な形で、一個の履歴書として作中に導入されてゆくことになるのである。

贖罪の悲劇を強調する為にはその「罪」を知り、裁く者の存在が必要となるにちがいない。先の「二十世紀旗手」の一節の副題は「序唱 神の焰の苛烈を知れ」というものなのだが、いわば超越者としての「神」と、その「神」から〈罰〉を与えられる自己との関係——へだたり——を導入することによつてかろうじてヘケエスの中はからつば——という状況の克服が目ざされてゆくことになる。こ

の時期太宰は熱心に聖書を読み、「二十世紀旗手」「HUMAN LOST」などにもその影響が顕著になってゆくのだが、『晩年』の崩壊してゆく事実と、太宰を聖書へむかわせた必然性とは本来別のものではなかったはずなのである。

## 4

従来、太宰文学における「罪」の問題は、極めて倫理的にうけとめられてきた。例えば奥野健男氏の『太宰治論』（昭31・2、近代生活社）。転向による「裏切り」の意味を重視して、太宰文学全ての根底に「罪の意識」をすえ、〈反立法〉〈下降指向〉の概念を打ち出したその影響は、今日に至るまで非常に大きなものがあるといえるだろう。だが例えば転向——裏切りの「事実」が「虚構の春」「狂言の神」の一節をそのまま切りとる形で立論されてきた事実がそのまま問題点を示すように、倫理的な「殉教者」を基点に全作品を読みかえてゆく視点は、そろそろ相対化されるべき時期にきているのではあるまいか。例えば聖書、キリスト教との関係に関しても、倫理的贖罪の問題として全てを読んでしまう限り、ついに福音として聖書を受けとることのできなかつた太宰の限界を指摘する、という地点で分析は行き止まってしまふように思われる。おそらく問題は太宰が「神」を問うその問い方の特殊性、あるいは「罪」を語るその語り方の特殊性を、作品自体の論理——語るモノと語られるモノとの対応関係——から問い直してゆくことにあるのであって、太宰文学における「罪」は、この両者のバランスが崩れた時に——例え

ば周囲の人々と罪深き私、あるいはキリストとユダとの「へだたり」に姿をかえて——作中に代入されてくることになる。注目すべきは「倫理」を迂回したことへの「倫理」的反省という形でそれまでの方法を自己否定し、「罪」を「告白」しなければならなくなる道行きにこそあるわけで、その意味では太宰治にとってかつての体験から「罪」を文学モチーフとして選びとることは、伝統的な私小説リアリズムへの後退の可能性をも秘めた、極めて「危険」な誘惑の魔の手でもあったのだ。

「二十世紀旗手」「HUMAN LOST」において作家としての本質的な危機をむかえた太宰は、以後「富嶽百景」（昭14・2、3「文体」）で単小な〈私〉と〈偉い〉富士との間に自足すべき距離を確定し、「中期」文学へ向けてひとまず危機を克服してゆくことになる。だが、戦後、戦中の作品を支えていた方法的基盤が崩壊することによって、事態は再びふり出しへと戻ってしまうのだ。

『晩年』における〈嘘〉や方法としての〈ごまかし〉が本来高い文学的可能性を秘めていた事実が、その後作者自らによって見過ごされてしまったのは、太宰文学にとつても、又その後の昭和文学史にとつても甚だ不幸な事態であったにちがいない。太宰治が「罪」のモチーフによって自己否定し、ぬりかえようとしたものの可能性を一つ一つ掘りおこし、再評価してゆく必要が、今こそ我々に問われているように思われてならぬのである。

注(1) 「川端康成へ」(昭10・10「文芸通信」)によれば、当初(「端正」)な客観小説であった「海」という習作に、ジイドの「ドストエフスキ論」読了後、あらたに「僕」の独白部分が挿入され、さらに数度の改稿を経て「道化の華」が成立したのであるという。

(2) その具体に関しては拙稿「『哀蚊』の系譜―習作時代の太宰治―」(「太宰治」4号、昭63・7、洋々社)を参照されたい。

(3) 例えば前記「地主一代」の結末において、悪徳地主である兄と争議団シンパの弟が突然(肉親愛)に目ざめ、手を握り合う姿は象徴的である。

(4) 例えば同じ心中事件を題材とする習作に、「断崖の錯覚」(昭9・4「文化公論」)があるが、探偵小説のスタイルを借りた作品であることを差し引いて考えたとしても、作中において「雪」を死へ追いやつたことへの「私」の倫理的自責の念は甚だ希薄である。結末において、「私の心は無事ではない」その要因が、結局倫理にではなく「雪」への「切ない思慕の念」に収斂してゆく事実は、極めて象徴的であるといえよう。

(5) 戦後再び「罪」のモチーフが作中に導入される必然性については、かつての拙稿「太宰治・戦中から戦後へ」(平元・5「國語と國文學」)に簡略な見取り図を提出したのであわせて参照されたい。

(6) 筑摩書房版「太宰治全集」第一巻「解題」(平元・6)。

(7) 小野正文氏「思い出の中に」(『太宰治の肖像』楡書房、昭28・11)によれば、昭9年10月、「文芸」への執筆依頼のあった折に「逆行」の構想―人間の一生を逆に描くという意図―を語ったとされている。前記山内氏の「解題」は冒頭の「老人」の年令記述などから昭和8年成立説をとるが、所収短編の執筆期と、それが一編として再構成された時期とは区別される必要があるであろう。ここでは後者を昭和9年10月と考え、それによって、それまで習作としてあたためられていた「嘘」のモチーフが完結をみたものと考えることにしたい。

(8) この間の経緯に関しては、拙稿「太宰治の「恍惚と不安」」(平元・

3「國文學」臨時増刊)を合わせて参照されたい。

付記 本稿は平成二年度日本近代文学学会春季大会(五月二十七日)

の口頭発表の内容に補筆したものである。

# 大岡昇平における〈光〉のイメージと意味

花 崎 育 代

## 一 作家的出発まで——戦場と〈光〉と死

大岡昇平は〈光〉(特に陽光)のある風景に執着していた作家だといえる。

大岡の作家的出発以降即ち戦後の作品を、大雑把に時期区分して記すと次のようになる。

- (一) 復員(昭和二〇年二月)後米欧留学(昭和二八年一〇月)まで——(合巻『俘虜記』『武蔵野夫人』『野火』)
- (二) 六〇年安保<sup>1)</sup>まで——初出「ハムレット日記」「花影」
- (三) 芸術院会員辞退(昭和四六年一月)まで——「レイテ戦記」「愛について」「青い光」
- (四) 昭和末の死まで——「ながい旅」,「雲の肖像」「青い光」の

加筆訂正単行、『ハムレット日記』(単行)

本稿では、この時期区分に従い、各作品に〈光〉がどのように現われるかをみ、そのイメージと意味を析出していききたい。また第三

期以降の小説については、ここでは言及できない〈戦争〉小説を、〈光〉の描写のある〈恋愛〉小説の側から炙り出していければと考えている。

素朴に考えても、〈光〉にはもともと侵し難いイメージがあるが、大岡文学においては一貫してこれがかなり顕著である。しかも、しばしば重要な場面で登場する。

例えば少なくとも、兵士であった戦中から、大岡が〈光〉のある風景に注目し、それについて戦後語っていたことは周知の通りである。

『俘虜記』連作中の「季節」<sup>(1)</sup>(昭24・7)や、「歩哨の眼について」(昭25・11)、「在りし日の歌」(昭41・1)等で〈私〉は、一兵卒として赴いたフィリピンミンドロ島駐屯の夕方、亡友中原中也の「夕照」を口誦さむ。

前線で立哨中、熱帯の夕焼を眺めながら「夕照」を勝手な節

をつけて歌った。

丘々は、胸に手を当て／退けり。／落葉は、慈愛の色の／  
金のいろ。

〔二在りし日の歌〕

ここで語られたのは落日だが、朝日も含め、大岡がこの戦地の陽光の風景と、死と、を結びつけていたことは注意すべきであろう。

この陽光と死との形象化は、戦後の『俘虜記』一改題「捉まるまで」(昭23・2)では次のように記される。

死の観念はしかし快い観念である。比島の原色の朝焼夕焼、  
椰子と火焰樹は私を狂喜させた

また「野火」「二道」(昭23・12)では、〈原色の朝焼と夕焼〉が  
〈私の心を恍惚に近い歓喜の状態においた〉わけで、それは〈私の  
死が近づいた確実なしるし〉として捉えられている。即ち大岡は、  
一兵卒として過した戦地で、そうした陽光のある風景と死とを、謂  
わば死とひきかえの〈歓喜〉としての光として把持していたのであ  
る。そして多くの僚友が戦死する中、大岡は自分の確実な死の去っ  
た後、俘虜として収容所で過し、やがて戦後社会で作品を発表して  
いく。それらの作品の中で〈光〉はどのようなイメージと意味とで  
あらわれ、展開していったのであろうか。

## 二 〈光〉のイメージと意味——その展開

〈一〉 〈光〉背負う俘虜

『俘虜記』連作中の「生きている俘虜」(昭24・3)の中で大岡は、

きわめて印象的な一つの〈視覚的映像〉として、「光背負う俘虜」  
を描いている。語り手の〈私〉は、それをみて〈感動〉しながら、  
その映像の意味を〈いい難い〉という。しかも前後の叙述と必ずし  
も〈連結〉しておらず、自ら〈省く方が正確〉だと言いながら、  
〈やはりここに挿入せずにはいられぬ〉という強い意志を示してい  
るのである。

俘虜収容所の夜、〈監視槽から照らす反射燈の光に、照らし出さ  
れている〉映像である。

その強い光の束の中を、背中に光を負った一人の俘虜が、光  
に追われるように うなだれて、のろのろと右から左へ歩いて  
消えた。

この光景に〈何を感じ何を考えていたかは、全然思い出せない〉  
としながら、〈私〉は〈感動していた〉とし、〈今その光景を思い出  
しながら、私の中でもややもやしているもの〉があるという。更にこ  
の光背負う者の光景は、

……私が収容所で暮した間の心の営み、特にそれが私の心に蓄  
積して、今なお抜けないものに関聯がある

と強調されている。この印象的な視覚的映像について大岡がかなり  
検討していたことは、「生きている俘虜」発表より少し前の一文  
「わが文学を語る」(昭23)に明らかである。

その光の中を背中だけ光らせた、一人の俘虜がのろのろと横  
切って消えました。

しかもこのあと、大岡がその〈光〉の描出に関し、小説作法上の

問題にまで言及していることは注目すべきであらう。

……この場面は色々書き方があります。(中略)第三は、光景を叙し、同時にそれを思い出しながら前述のように僕の色々考えること、これを全部ぶちまけてしまうことです。

この〈第三〉の方法——これは大岡が、〈僕の場合一番真実に近いと思われる〉とする方法だが、これを「生きている俘虜」で採用し、これが〈真実のイリュージョンを破壊〉しないやり方だと述べているのである。

大岡がいかに「光背負う俘虜」の記憶に執着し、しかも少しでも〈真実〉に近く記していこうとしたか。それは、「生きている俘虜」のエピグラフが、〈謬ため記憶で辿ろう〉(ダンテ『神曲』「地獄篇」第二歌からの引用)であることから明らかなのである。

では、その「光背負う俘虜」の意味するところは何か。〈光〉のブラスイメージは、「女相続人」<sup>(2)</sup>、「微光」<sup>(3)</sup>、「歌と死と空」など、大岡作品に部分的に表出するものを少し挙げただけでも明らかであるが、光背負う者の意味を見出すべく、いまいちど「生きている俘虜」での光背負う俘虜の描かれ方を考えてみたい。

ここでは、光に照らし出された〈舞台〉に〈うなだれ〉た姿勢で横切る俘虜の姿が描かれている。ここから「捉まるまで」の中隊長の姿を連想するのは困難ではなからう。山中、米軍の襲撃を受け、〈火点観測のため単身前進し、迫撃砲の直撃弾を受けて、一番先に戦死した〉中隊長のことである。〈私〉は彼に〈一種の共感〉を抱くと共に、責任感強かつ自己の死をみつめて生きる姿に好感をも

ち、〈この若い将校を秘かに愛していた〉ことを隠さない。

その中隊長の最期の姿は次のように描かれている。

彼は背負った鉄兜の上から上衣を羽織り、僣倣のような恰好をしていた。(中略)弾の来る方向へ、映画の画面を横切る人のように歩いて消えた。

〈舞台〉と〈映画の画面〉、うなだれた姿勢と鉄兜を背負った姿、更に横切つて消えた、等の類似は、偶然とばかりは決して言えまい。そして、こうした侵し難い死と結びついた、強いイメージの〈光〉

に、先述した戦地立哨中の死の観念と〈光〉とが結びついたイメージを重ねれば、〈なかなかいい難い〉けれど、ある〈感動〉をもつた光背負う俘虜の意味するところは明らかではないか。即ち、「生きている俘虜」の段階では〈もやもや〉として判然としていなかったにせよ、好ましい人物である中隊長の死と結びつくことで、鎮魂のイメージのごく原型が生成しつづつあったのではないか。妄言を恐れずに言えば、〈光〉を死者の魂とするならば、それを背負つて歩む姿は、戦後を歩む大岡自身といえるのではないだろうか。

ところで「生きている俘虜」の中では、光を背負った俘虜の闇の部分<sup>(4)</sup>が補足されている。

光を浴びて横切つた俘虜は、最後まで光る背中と濃い影の胸の対照を、はつきり私に印象させつつ通りすぎた。

胸の側は〈光〉から拒絶されている——即ち光と影との相反する二つの相貌がみられる。つまり「生きている俘虜」の「光背負う俘虜」の段階にみる〈光〉とは、侵し難い、死者と結びつく鎮魂の原

型を主体としながらも、同時に、闇——強いて言えばある反省——をも想起せざるを得ないイメージがみてとれるのである。つまり死者の魂としての〈光〉に対し、ある反省をかかえこまざるを得ない一俘虜は、〈光〉に「追われるように」それを「背負」って「生きて」いかなければならないといえよう。

この光と闇がある反省を促すものであることは、『光背負う俘虜』の一節の最終部に明らかである。

今同胞は或いは爆弾によつて斃死し、或いは家を焼かれて逃げ惑っているかも知れない。

これに続いて「私」はそれを「考えて見ても仕方がない」と記されるが、自己の身の安全の一方で同胞が死につつあることを、大岡は書きつけざるを得なかつたのである。「私」はやはりそうした死を背負つて生きなければならぬのである。

戦後の大岡文学において、〈光〉はまず、ある反省を意識させざるを得ないような「闇」を抱えこんで現われてくる。即ち、死者の魂と結びついた〈光〉に「追われ」、それを「背負い」生きていかねばならぬ大岡自身の戦後の生を暗示するかたちで〈光〉は現われているのである。

〈二〉 各時期における〈光〉のあらわれ方——その展開

A、日蝕——〈光〉の「死」による断罪

大岡は昭和二八年一〇月に渡米するが、その直前に「創作の秘密——『野火』の意図」(昭28・10)を「野火」に一応の「けり」をつ

けるが如く発表する。彼はここで「未練のある今のうちに、『野火』を書きながら考えたことその他を、すっかり吐き出してしまいたい」と前置きしているが、ここからも大岡自身、昭和二〇年一二月復員からこの留学までを一つの時期として区切っていたことが明らかにみてとれよう。この第一期には先述したように「俘虜記」(昭23・2・26・1、合本昭27・12)、「武蔵野夫人」(昭25・1・9、8は休)、「野火」(昭23・12、24・7、昭26・1・8)などの主要作品が発表されているが、まず「野火」からみていくことにしたい。

主人公の一等兵田村は、肺病で、露営中の隊を放逐され、ひとり山中を彷徨する。途中、無事の比島女を銃殺してしまい、やがて「飢え」の極限状況に至る。「二九手」の章で田村は、「喰べてもいいよ」と言つて死んだ将校の屍体に右手をかけようとするが左手が阻止する。そして田村は、一応陽光溢れる野を降りてゆく。

私は降りて行つた。雨が上がり、緑が陽光に甦つた。(中略)

／＼花は依然として、そこに、陽光の中に光っていた。(中略)／＼声はその花の上に漏斗状に立つた、花に満たされた空間から来ると思われた。ではこれが神であった。(中略)／＼この垂れ下つた神の中に、私は含まれ得なかつた。(三〇) 野の百合

垂れ下つた「神」の陽光の中を歩きながら、田村はそこに「含まれ得ない」ことを自覚する。これは、無事の女を殺した田村に対する〈光〉の拒絶といえよう。

やがて田村は、安田と永松とから「猿の肉」だといつて渡されたものを喰べたりするのだが、「野火」最終章では、記憶喪失者とし



て戦後の精神病院内にいる田村の想起が記されている。

思い出した。彼等が笑っているのは、私が彼等を喰べなかつたからである。殺しはしたけれど、喰べなかつた。殺したのは、戦争とか神とか偶然とか、私以外の力の結果であるが、たしかに私の意志では喰べなかつた。だから私はこうして彼等と共に、この死者の国で、黒い太陽を見ることが出来るのである。

田村は、人肉食しなかつたと言ひ、〈私一人のために〉〈遭わされた〉〈神〉を、〈神に栄えあれ〉と讃える。だが、ここには〈殺しはしたけれど〉〈私の意志では〉という限定詞が附されている。そして、その田村は〈黒い太陽を見ることが出来るのである〉というのだが、その〈黒い太陽〉とは何か。

大岡には「黒い太陽」(『婦人倶楽部』昭28・9・12)という作品がある。人妻の姦通の危機と脱出という通俗的な作品だが、連載開始前月号『婦人倶楽部』(昭28・8)掲載の「作者の言葉」には次のようなコメントがある。

「黒い太陽」は日蝕の時の太陽のつもりです。日蝕とは(中略)昔の人は神様が、怒つたしるしだとか、色々不吉な意味を考えたものでした。

つまり大岡はここで〈黒い太陽〉が太陽の否定―日蝕に他ならず、神の怒り<sup>ノ</sup>なのだと言明しているのである。言いかえれば〈黒い太陽〉とは断罪に他ならず、それは「野火」においてはまっすぐに田村に向けられているのである。田村は無事の女を殺しながら、〈私の意志では〉人肉食しなかつたと正当化し、自分だけの救済を

ひたすらねがってやまない。そうした田村への断罪として〈黒い太陽〉がつきつけられているのである。

田村自身は〈神に栄えあれ〉と言うが、その田村に大岡は〈黒い太陽〉をつきつける。その田村とは実は大岡自身ではなかつたか。大岡は『俘虜記』で、多くの僚友・戦死者に対し〈同じ原因によって死ぬ人間に同情しないという非情〉を述べ、新生日本における〈国民の義務〉を諷いあげる。さらに「武蔵野夫人」では、復員兵の精神の〈健康恢復〉(『武蔵野夫人』の意図)を意図したとも語る。そうした大岡自身の、〈私一人〉の救済、〈私一人〉の戦後社会への歩み出しの姿は、田村の姿と重なりあうではないか。つまり大岡は「野火」において、自らを断罪し苦杯を飲ませ〈苦い味〉(捉まるまで)を噛み締めさせているのではないだろうか。あるいは日蝕による自己断罪によつてはじめて大岡は、戦中―戦後を描いた自己〈正当化〉<sup>(5)</sup>のいたたまれなさを、僅かに減じていたのかもしれないのである。

ところで、この時期の主要三作品の一つ「武蔵野夫人」には〈光〉は殆どあらわれない。但し否定的な意味での〈鈍い光〉は現出している。女主人公道子の夫・秋山と、大野の妻・富子との姦通の翌朝が描かれる第七章である。〈雲から洩れる鈍い光〉が湖上の二人の行く手に現われる。道子は、勉に対して自分を抑える一方で、秋山と富子を非難するが、秋山と富子の行く手の〈鈍い光〉は、道子の〈許せない〉気持ちの託されたものといえる。

さて、日蝕による自己断罪という意味では、「作家の日記」(昭33・1-6)中の大岡の記述を見逃すわけにいかない。後述する第二期の代表作「花影」(昭33・8-34・8、単行昭36・5)の執筆について記された部分である。

ここで彼は「花影」の表題グライトルの原型として「風谷」「風俗」という表題グライトルがあったことを記している。この表題グライトルの変更が「題材も改めた」ものであり、そのため連載延期となったことも大岡自ら語っている。「お詫び」、『中央公論』昭33・7。

まず「風谷」が「風俗」と変更されたのは、「作家の日記」四月十六日の記述「旧友坂本睦子の自殺を知る」の二日後である。更に「風俗」と変更の翌日に「日蝕。谷中瑞輪寺で坂本睦子の告別式」と記されている。以後二日分の記述しかないのが「作家の日記」には記されないが、この表題グライトルは最終的に「花影」に変更になるのである。

旧友睦子の死が「花影」執筆モチーフの大きな一つであったことは疑えない。大岡の睦子との関わりにつき、ここでは特に触れないが、「旧友」睦子の自死は、大岡にとつてある種の悔恨の念に襲われざるを得ないような衝撃的な事件であつたらうことは確かである。ここでも日蝕は、自己懲罰的・自己断罪の意味とイメージをもつて現われてきているのである。

#### B、崇高化と、煉獄による救済志向——鎮魂

大岡は「六〇年安保」を戦後の一大「分岐点」(二つの同時代史、

昭59・7、岩波書店)と規定しているが、米欧留学からこの「六〇年安保」までには初出「ハムレット日記」「花影」などが発表されている。しかしこの時期には、「戦争」小説といえる作品が欠落している。唯一「弱兵奮戦録」(特集・文藝春秋、昭31・4)があるといいたるところだが、これは第一期の「西矢隊始末記」(昭23・12)「敗走紀行」(昭25・6)の完全な焼直しで、この時期での「戦争」小説として掲げるには躊躇せざるを得ない。

「戦争」小説はこの時期なぜ書かれなかったのだろうか。<sup>(6)</sup>「野火」の後、大岡は、史料を必要とするであろう「レイテ戦記」のようなものを書きたいと語っていた。しかしこの第二期には結果的には書かれなまま終った。資料不足が理由であつたことは実作「レイテ戦記」や同単行本「あとがき」等から察せられるが、本質的には大岡自身がこの時点での「戦争」小説の執筆を禁じたことによるのである。この禁止の決意表明は、実作「磬梯愁色」(昭31・1)で示されている。

この作品の前半は、大鳥圭介「南柯紀行」の逐語訳といつてよいほどの作品である。ところが、敗者の眼での風景記述に「眞實」を認めながらも、そこに発見した「感傷」的文言は、自己の戦争の記述の感傷性を連想させ、「萬山千峰愁色を帯び」の文字の出現を最後に大岡は小説を中断させている。つまり大岡は、実作「磬梯愁色」をもって、感傷的文言・態度による戦争記述を自己に禁忌として課したのである。だから「レイテ戦記」執筆まで——「戦争」の史料に感傷的誤謬を犯さずに近接できるように——少くとも戦

後第二期においては、〈戦争〉小説は書かれなかったのである。

だが、先述したような侵し難い〈光〉や日蝕に顕著な、自己断罪と戦死者への鎮魂の心情は、この第二期においても抑制させたまま止めることは不可能であつたらしい。つまり「花影」のような別のかたちで表現せざるを得なかつたのである。

ここで再び「花影」成立事情を考えてみたい。

先述もしたが「風谷」から「花影」に至る表題変転のさまは「作家の日記」に明らかである。これによると、「花影」の契機となつた〈実在の〉〈死〉は、大きく二つあることがわかる。即ち先述の〈旧友坂本睦子の自殺〉であり、いま一つは、戦死者たち、である。

昭和三十三年一月、戦跡遺骨収集船「銀河丸」が出航する。『朝日』他新聞紙上でも一月から三月中旬まで連日、この遺骨収集船の寄港地、比島の山野での収骨数を掲載している。その出航の日、大岡は死んだ戦友に、〈わかつて貰えるのは、みんなだけなんだ〉と語りかける〈詩みたいなもの〉を書き、〈おれだつてこれを書きながら、泣いている〉と、真情を吐露する。「風谷」から「花影」へと表題変更した四月の直前に、大岡は戦死者への落涙を吐露せざるを得なかつたわけである。だから「花影」に彼の戦死者への心情的鎮魂の湧出をみることはむしろ自然ではないか。

大岡自ら言うように「花影」は表題自体が漢詩の一句〈日高花影重〉からの引用である。特に〈日高〉は、女主人公葉子を照らすものとして繰り返し、四回あらわれる。即ち、葉子の幼時の〈最初の記憶〉、〈空はよく晴れ、日が高かつたような気がする〉(一)、吉野

行起の〈日は高く、風は暖かく、地上に花の影が重なつて、揺れていた〉(二)、葉子が義母でつを訪れる場面〈日は高く、三島の駅前の広場には、影がなかつた〉(八)。

そして最終章、服毒自殺におもむく葉子の死の床での夢として描かれた最も重要な一節。

日は高く、花の影はまっすぐに地上に落ちて、重なつていた。その樹の根元に埋まっているのは葉子だつた。影は葉子の上にも落ち、重い光線が体を貫いて、地中にしみ通つて行つた。そしてはるか下の方で、裸身の像に集まるのを見た。(十八)

ところで大岡は、こうした意識された〈死〉と〈光〉との関わりを、自己の体験をもとにした「捉まるまで」で既に記していた。但し注意すべきは、〈私〉に日が直接当たらないことである。彷徨中の〈私〉が銃による自殺を試みる場面で、直接日の当たらない〈木の根や下草〉のある〈林のへり〉に〈私〉は横たわる。

……日はかなり高く昇つていたような気がする。

この直後〈私〉は、捉えられ俘虜となり訊問を受ける。〈私〉は訊問する米兵の乱雑な扱いに、〈訊問が終れば殺されるものと信じていた〉と、死を覚悟する。

日は既に高く頭上にあつた。我々はここらでたつた一本の樹の下にいた(中略)私は横臥して答えることを許され、その蔭に頭を突込んで、蔭の移るに従つて体の位置を変えた。

この場面が「花影」〈日は高く……〉の部分と重なりあうことは既に大平綾子氏が指摘しているが、ただやはり注目すべきは、〈私〉

に光が射さないことである。酷暑熱帯であれば当然かもしれぬが、やがて生を得る〈私〉が光線から避けられていることは、「花影」最終章の光線に貫かれた身体の意味を、逆に浮彫りにするはずである。

さて、ここで想起すべきは、大岡と小林秀雄——更にランボオとの関係である。大岡がフランス文学への傾倒をはじめたのがランボオによつてであり、小林の「ランボオ」であることはよく知られている。小林は大岡十代の時に家庭教師としてあらわれ、大岡にランボオ等を教え、更に終生の師弟関係を結んでいく。その小林訳ランボオの韻文詩「谷間に眠る男」(昭8・10)で、ランボオは兵士を扱いながらその〈死〉に〈陽〉を注いでいる。

……悠然と聳え立つ山から太陽がかゞやけば、  
 間は光に泡立つ。//うら若い兵士が一人、頭はあらはに、口を  
 あけ、<sup>はだか</sup>裸身を青々と爽やかな水菜に潤して、  
 雲の下、草をしき、  
 光の雨と降りそゞろ線のベッドに蒼ざめて。  
 // (中略) //……太陽を浴びて、彼は眠る、動かぬ胸に腕をのせ<sup>(10)</sup>

この小林訳・ランボオの、死の眠りにある裸身に陽光が降りそそぐイメージが、「花影」にくつきりと投影しているのではないか。もちろん「花影」では裸身が陽光を浴びるというものより更にすめて、光線を貫かしているわけだが、ここに大岡の独創がうかがえるとみてよい。それは、身体に充ち溢れ、包みこむ〈光〉の充足であり、明らかに死の眠りがある高みとして表現する、崇高化とし

ての鎮魂の表出であるのではないか。<sup>(11)</sup>

ところで死の床で裸身で横たわる葉子の像には、土葬・埋葬のイメージがある。普及しつつある火葬に対し、ダイレクトに死後存続のねがいをこめた埋葬について、ここでは詳述しないが、死体と〈光〉とについて、日本の民間習俗で〈現在でも土葬〉の報告例に注目すべきものがある。

葬式は夜に行うものであったというが、現在では午後から行なっている。午前中は行なわない。太陽を穢すからだとい<sup>(12)</sup>う。土葬ですら、〈太陽を穢す〉という考えから陽光を避けるのである。しかし、横たわる葉子の死の床での夢は、彼女の死が、〈太陽を穢す〉ものではなく、光線が身体を貫くことで明らかのように、むしろきわめて崇高なものであることを示している。そしてあるいはこの時期に大岡が熟読していた折口信夫の「よみがえり」や「来世観」の発想のおぼろなイメージだけは、この埋葬イメージの葉子への〈光〉に投入されていたのかもしれない。

「花影」直前の「作家の日記」、特に「昭和三十三年 二月」の項に集中的にあらわれているように、大岡は折口全集を熱心に読み、柳田国男やフレイザーをひきあいに出しつつ、肯定的に受けとめている。熱読ふりは、同一月からの遺骨収集に〈行けない〉代償の如くである。その折口だが、特に「来世観」(昭26稿)では人間の他界身が、動・植物、水、風の他に、光線でもあることが述べられている。光線に貫かれる葉子の身体は、来世の姿を光線と考える折口学に通じていないとは言えないのである。

無論、大岡にとって「花影」執筆段階で、その脳裏に〈光〉が死者の復活再生としてぼんやりイメージされていたにせよ、明瞭な意味を帯びて表出するにはまだ時をまたねばならなかった。先走つて言えば、後述の復活再生としての〈光〉の意味は、キリスト教の煉獄を一応位置づけた「ハムレット日記」完成の頃に明瞭に表現され始めたといえるのである。

次の第三、四期の実作を考える上で、ここでもうしても触れておかねばならないのが、救済・煉獄への志向という問題である。まず、「花影」エピソードの問題である。周知の通り、初出エピソード「ラシーヌ」は、単行本（昭36・5）で現行の〈Dante〉に変更された。出典は、大岡自身も述べるように、ダンテ『神曲』『煉獄篇』第五曲の一節である。

ダンテの『神曲』が、煉獄を特権的な地位に引上げたことはよく知られている<sup>(15)</sup>。その煉獄とは、〈罪を大罪と小罪とに分つカトリック教会の独特の教理に基づく〉もので、〈煉獄に行くのは、小罪のある靈魂、あるいは罪のつぐないが果されていない靈魂<sup>(16)</sup>〉なのである。

ところで「花影」の女主人公葉子は自殺者であり、自殺は新・旧教ともに〈最も大きな罪<sup>(16)</sup>〉であり、〈煉獄〉に行くことはできないはずである。教理に忠実ならば、あるいは葉子を断罪するつもりならば、「煉獄篇」からは引用しないであろう。例えば『神曲』なら「地獄篇」からの引用が至当といえよう。ところが大岡はここで煉

獄にいる横死したピアの靈魂の言葉を引用しているのである。大岡が少年時メソジスト・ミッション系の学校に通い、牧師になろうとさえ思ったという回想をもち出すまでもなく、当然、大岡が教理を知悉した上での選択であったことは確かだろう。大岡は、永遠に抜け出すことのできない「地獄」ではなく、「天国」に連なる過程としての「煉獄」をあえて選んでいるはずなのである。

ではダンテ『神曲』に「地獄」「煉獄」「天国」はいかに描かれているのか。三つの世界をダンテは順に旅するが、まず、「地獄」は阿鼻叫喚の〈永遠の場所<sup>(17)</sup>〉であり、光射し込まぬ〈光を奪われた世界<sup>(17)</sup>〉である。「煉獄」は〈いつの日か至福の民の仲間となる望み<sup>(17)</sup>〉のある天国への過渡段階である。例えば「煉獄篇」第三歌にみるように、生者ダンテにのみ影ができることで彼は地獄と異なる陽光の存在を痛感する。また第一歌の〈いまさしのぼる太陽<sup>(18)</sup>〉、最終歌第三十三歌の〈さて今は、光輝いよよ烈しくなる<sup>(15)</sup>〉などで明らかのように、「煉獄」は光が増していく〈光に向かつて<sup>(15)</sup>〉の世界である。「煉獄」は「天国」への最終段階で〈光〉をいやや増しに増していくのである。

そして「天国」。ここは例えば、最終的に辿りつく至高天の充ち溢れる光——〈神の恩寵と栄光の象徴<sup>(19)</sup>（寿岳氏注）〉としての〈一筋の光の帯〉と、原動天頂上からの一条の光から〈おぎろなき円形にびっしりと延びひろがる〉——光のみち溢れる世界なのである。

このようにみてくると「地獄篇」ではなく「煉獄篇」から引用した大岡の選択の意図も明らかになってくる。つまり〈光〉なき無明

永遠の苦行の「地獄篇」ではなく、天上の光の充ち溢れる世界への過渡段階として描かれた、光がいやましに増していく、光に向かったの「煉獄篇」からの選択だったのである。

しかし、この「煉獄篇」からの引用のエピグラフは作品発表後の単行本段階であり、また大岡自身の言葉ではないという点は確認しておく必要がある。光溢れる煉獄志向による魂の救済という意味性が、大岡自身の言葉として顕在化するのには、まだ時間がかかるのである。

ところで、煉獄への注目ということでいえば、初出、「ハムレット日記」(『新潮』昭30・5・10)にその萌芽をみることがができる。

ポロニーヤスの亡霊との會話の結果、私を驚かしたのは、不慮の死を遂げた者が煉獄に墮ちるといふ坊主共の寢言が眞實かといふことである。それならば父上も煉獄にをられるのである。

〔新潮〕昭30・8

後年、大岡は「新旧教義の問題に頭を悩ませたことが、「ハムレット日記」を初出段階で完成させなかった」とよく語っていた。初出段階において大岡の内部に、作品内に「煉獄」をうまく位置づけられないという意識が横たわっていたことは明らかであろう。それが、オフィーリアを「光」を背負った姿として登場させながらその埋葬を記させ得なかった原因なのであろう。またオフィーリア死後、夢の中でハムレットに、亡父もオフィーリアも「地獄」の住人だと断じさせてしまうことにもなるのだ。更にハムレット臨終の言葉に、

しかしこれほど大勢の死人が、生前犯した罪のために、みんな様に地獄に落ちるとは不公平ではないか。そこに違ひはつけられぬものか

〔終回〕、『新潮』昭30・10

と「地獄」との相違に執着させながら、最終的に「煉獄」という言葉を出さず、あるいは「オフィーリアの埋葬」を書かぬまま、初出「ハムレット日記」は終らざるを得なかったのである。

このように第二期においては、第一期に侵し難い、また反省を促すものとしてあらわれた鎮魂の原型としての「光」は、崇高化としての鎮魂として、「花影」の葉子の死の床の夢の中に明らかかな姿を現わすのである。そして初出「ハムレット日記」と「花影」単行エピグラフにほのみえるものは、志向としての煉獄に他ならなかった。殊にそれは、「花影」で「光」に貫かれた葉子の像を言葉によって表現したあとに、はじめて意味を醸成することになっていったのである。即ち大岡の内部では、初出「ハムレット日記」のころから、心をこして死んだ者の救済としての煉獄が、「地獄ではなく」というかたちで存在していた。更に「花影」の溢れる光による鎮魂の形象は、「花影」エピグラフを「煉獄篇」からの一節に変更した段階で、光に向かう煉獄による救済としてイメージされたのである。しかし、煉獄志向による魂の救済が実作の言葉としてあらわれるのには、「光」を背負ったオフィーリアの、その埋葬場面を書き了えた、第四期「ハムレット日記」の完成をまたねばならなかったのである。

## C、再生と永遠（庇護恩寵）

順序としては逆になるが、第二期末に触れた煉獄との関係で、まず「ハムレット日記」の完成・単行本化への過程をみておきたい。

この作品は初出の後、大幅に加筆訂正され、まず中央公論社版「全集」第四巻に発表（昭49・4）、『新潮』への「オフィーリアの埋葬」の発表（昭55・2）、そして単行本として新潮社より刊行（昭55・9）という経緯を辿っている。ここで注目すべきことは、全集版・単行本ともに作者がいずれも煉獄を堂々と肯定的に描きはじめ、ハムレットの死後の煉獄行きを、ハムレット自身に明言させていることである。特にハムレットの煉獄志向の表出は、全集版よりも単行本で、より強まっている。

例えば、まず夢の中のオフィーリアとの対話では、全集版ではハムレットの方が「そなたは（中略）魂は第七地獄の底に墮ちて」いるのではないかと問うているのに対し、単行本以下では「魂は煉獄にいて」（④④、昭58・5）と、ハムレットが煉獄の存在をほぼ信じる発言をしている。またハムレット臨終の言葉は、全集版では「父上やオフィーリアのいる煉獄が信じられるなら、私もまずそこへいくことになろう」とある。ハムレットの煉獄行きは、所与の、受動的なものであると書かれている。だが単行本以下では、「父上やオフィーリアのいる煉獄があるなら、私もそこへ行きたいものだ」（④④）と、ハムレットの自発的な強い願望として描かれていくのである。そして、自殺の疑いのあるオフィーリアが煉獄にいるという結末の言は、「花影」の自殺者葉子に「煉獄篇」のエピグラフを附

したからこそ可能であったといえる。

「オフィーリアの埋葬」の部分発表のあと完成された『ハムレット日記』で、逆光線の光を背負ったオフィーリアと、光に向かう場所である煉獄の光景とが合一している。光に向かう場所としての煉獄が定立し、その煉獄志向による救済としての鎮魂もほぼ完成したといつてよいだろう。

『ハムレット日記』単行による完成——ここで大岡は、死者の魂の救済希求として、「光」に向かうことを初めて明示し得たといえるのではないか。

ところで芸術院会員辞退（昭和四六年一月）までの時期に書かれた作品として「愛について」（昭44・6・23、12・27）をここであげておきたい。これは新聞小説としての通俗性が目立つ作品ではあるが、主人公織部春夫と妻・芽子との愛の行方というかたちで展開する。芽子はややくも第一章で交通事故故死するが、春夫は芽子を忘れ得ず、やがてエリと出会い共に暮らし始める。だがエリは、やがて春夫のもとから出奔する。交通事故で顔に負傷したエリをやつと見舞うことのできた春夫だが、エリの心は閉ざされ、その母には「一生うちにおくつもり」だと言われてしまう。しかし春夫は、事故死した芽子の面影をもう一度想起し、エリへの「揺ぎない愛」を誓う。その春夫の脳裏に焼きつけられている芽子登場の場面で、彼女は「光」を背にした姿として描かれている。

輝かしい五月の光が、その髪を後光のように縁取っていた。

## 〔第一章 面影〕

キリスト教の光輪のイメージもさりながら、〈後光〉という言葉に、すでに仏教的意味あいが見てとれるかもしれない。いうまでもなく〈後光〉は、菩薩がその身体から発する光明のことであり、生死輪廻からの解脱——永遠の安らぎを与える慈悲をあらわすものである。だから、主人公にとりかけがえのない人物が背にした〈光〉の意味は大きい。最終章で、絶望しかけた春夫が、牙子を思い出し、永続すべき愛を誓うのは、冬至の夕方の太陽に照らし出された風景の中でなのである。

これから日は少しずつ長くなる

春夫はそう呟いたとき死んだ牙子の声が聞こえたように思う。そして牙子の死の直後へ生命が戻って来ることを願ったことを想起し、改めて〈揺ぎない愛〉を誓うのである。

連載開始にあたり作者自身の意図として、〈主題〉は〈愛の死と再生〉であると語られてはいたが、その再生、よみがえりのテーマが、冬至——陽来復の〈光〉の復活として表現されていることは明らかであろう。ここには明らかに折口信夫の「死者の書」の影響がみてとれる。

『死者の書』は大岡が最初に接した折口であり、〈昭和二十二年〉<sup>(22)</sup>に遡る。後年このことに触れて大岡は、死者のよみがえりと、〈した、した、した〉<sup>(22)</sup>という水のしたたる音が象徴的な響きをもって、深く印象されました」と語る。そのシーンはまさしく「愛について」に変形されて描かれていくのである。

「死者の書」<sup>(昭21・1・13、昭18・8刊)</sup>は次のように始まっている。

彼の人の眠りは、徐々に覺めて行つた。<sup>(中略)</sup> / した した<sup>(23)</sup>

これを大岡は、死後、月の世界の住人となった牙子の目覚めのシーンとして応用している。

さら、さら、さら…… / 塵は音もなく動き続けた。その動きに伴奏されて、一つの「たましい」が、目覚めつつあった。

これをみれば、大岡が、折口の「死者の書」から〈たましい〉のよみがえりを抽出し、自らのものとしたことは明らかであろう。

更に「愛について」のエンディングの夕日のシーンを再度想起してみよう。「死者の書」終結部についても大岡は〈山越し弥陀という仏教的イメージ〉<sup>(22)</sup>と指摘している。その「死者の書」は郎女が〈萬法藏院の夕の幻〉<sup>(23)</sup>を描くところで終るが、その夕映の二上山山間<sup>やま</sup>にあらわれた弥陀は、次のように描かれている。

〈二上の頂は、廣く、赤々と夕映えてゐる。

〈男<sup>オノカミ</sup>嶽と女<sup>メノカミ</sup>嶽との(中略)山<sup>やま</sup>の間に充滿して居た夕圖は、光りに照されて、紫だつて動きはじめた。 / さうして暫らくは、外に動くものゝない明るさ。〉<sup>(23)</sup>

そこに〈肌 肩 脇 胸〉と〈豊かな姿〉があらわれ、光に充ちた世界で弥陀の眼が開かれる。郎女は〈なほ阿彌陀ほとけ。あなたふと 阿彌陀ほとけ〉という言葉を発せずにはいられない。この夕映の「山越し弥陀」に西方浄土のねがいが籠められていることは、大岡が読んだ角川版『死者の書』に附された「山越しの阿彌陀像の



晝囚」にも明らかである。<sup>(24)</sup>

「愛について」の冬至の落日の風景を書くにあたって恐らく大岡の脳裏にはこの「死者の書」のエンディングが想い描かれていたに相違ない。冒頭の牙子を縁取る〈後光〉のような光とも相俟って、「愛について」における〈光〉には、死者の魂の再生と永統の希求<sup>ねが</sup>がこめられているのである。

さらに大岡は続く「青い光」(『婦人公論』昭45・11・46・9、昭56・5、新潮社刊)連載開始にあたり、〈現代人は愛し得るか(中略)「青い光」とはそれを見守るものの象徴〉であると述べている(「作者のことば」、『婦人公論』昭44・12)。この作品は愛の永統を誓う一組の若い夫婦の心の〈隙〉を描いたものだが、ここでも〈光〉は愛の永統をねがうかたちで登場する。ヨットで転覆した背信の妻を救助しようと夫が船に乗り込むシーンである。

信雄は艇の左舷に立った。突然、黒い雲の間から、はじけるような雷の音がした。その瞬間、信雄の姿は青い光に包まれたように見えた、といわれている (引用は新潮社版)

信雄は荒れる海に飛び込み水死するが、彼を包んだ青い光は雷でないと証言が附される。つまり〈青い光〉はやはり侵し難いものであり、妻との愛を守り抜こうとする信雄を見守るものとして出現する。即ち〈光〉にはやはり、永遠・永統への強いねがいがこめられているとみてよい。

作品は、妻の跡追ひ自殺で終結する。安直かつ通俗的との評価も

下せるかもしれないが、愛の永統を見守るものとしての〈光〉の意味は、作品最末部の〈コリント前書、十三章十二節〉の引用にも明らかである。言うまでもなく『新約聖書』のこの章は、『愛の讃歌』として有名な部分であり、引用に続く十三節には「へいつまでも存続するもの」<sup>(25)</sup>のうち「最も大いなるものは、愛である」と記されているのである。〈青い光〉にはもちろん死者への鎮魂の意味がこめられていることは確かだが、それに愛の永遠性への希求の意味がクロスされているのである。

### 三

大岡文学においては侵し難い〈光〉は、まず死者の魂と結びつきながら闇を抱えこまざるを得ない。例えばそれは、『光の死』としての日蝕―黒い太陽として現われる。それは断罪を意味している。もちろん、ここに表れるのは主人公への断罪だけではない。自らを正当化しつつ戦後を生きる大岡自身への断罪の意味も籠められているはずである。こうした断罪は特に作家として地歩を固めつつあった第一期に集中的にあらわれているのである。

そして第二期においては鎮魂のイメージが強化されていく。即ち、崇高化による鎮魂イメージが「花影」などで定立されていくのである。また初出「ハムレット日記」や『花影』単行本エビグラフ〈Date〉には、煉獄志向としての救済の原型による鎮魂がみられる。但し、この〈光〉に向かつての煉獄による救済が、大岡自身の言葉として作品に明示されるのは、第四期の「ハムレット日記」の

完成をまたなければならなかったのである。

更に第三、四期の「愛について」や「青い光」には、親しんだ折口の「死者の書」のよみがえりや『新約聖書』の愛の永続を謳う「コリント前書」の影響・投入が顕著である。そこにあらわれた「光」は紛れもなく、死者の魂の再生と永遠あるいは愛の永遠性の希求の意味がこめられている。

もちろん、これらの「光」にはつねに、死者への鎮魂の意味がこめられていることは言うまでもない。日蝕による断罪も、再生・永遠の希求も、死者の魂に対してのところが核となっているのである。大岡文学における「光」——それは侵し難いものとしてまずあらわれ、その文学の軌跡の中で、断罪、崇高化としての鎮魂、煉獄志向による救済、再生と永遠の希求の意味などをおびて立ち現われてきたが、その根底を流れるのは、死者への鎮魂に他ならないのである。

もちろん、この中で考えるべき問題はきわめて多い。例えば西欧的知性や論理、あるいはキリスト教などと、日本的土壌に根を張る折口学などが、大岡の内部でいかに整合化されているのか。こうした大問題を見やりつつ、本稿はここで筆を擱き、別稿を期したい。

注(1) 以下特記せぬ限り引用は、中央公論社刊「大岡昇平全集」(昭48・10・50・8)に拠った。又、岩波書店刊「大岡昇平集」(昭57・6・59・3)からの引用は(○)で示した。猶、括弧内年月日は初出発表時である。

(2) 「逆光線のはよ子を、私は幾分美しいとさえ思った」(昭26・5)

(3) 「海は暗くてなにも見えない。馬入川口の航空燈臺だけが、廻轉しながら赤い光線を空に掲げてある。ぼくはこの燈臺が好きだ。(中略)この燈臺は、ほんとに好きだ」(主人公と思われる英二郎、『新潮』昭35・7・36・6、中絶)(昭36・6)

(4) 「すらりとした女のシルエットが廊下の光を背負って、描き出された」(自殺に追いこまれたヒロイン品子の面影と重なる「逆光線」浴び)た姿、昭35・7・18・36・3・16)

(5) 「しかし一体私の態度は何であつたらうか。私自身は告白の要求から既に何百枚か戦場の経験を書いたが、今日読み返してあまり自分を正当化しているのに、いや気がさすことがある」(「忘れ得ぬ人々」、昭28・6)

(6) 詳しくは拙稿「大岡昇平「磐梯愁色」——戦後第二期の第二次大戦欠落理由を求めて——」(『目白近代文学』7、昭62・3)を参照されたい。

(7) 「戦争と文学」(野間宏氏との対談、『人民文学』昭28・8)

(8) 「わが文学に於ける意識と無意識」(昭41・12)他。

(9) 「武蔵野夫人」論(『日本文学論叢』6、昭54・3)

(10) 『新訂 小林秀雄全集第二巻』(昭53・6、新潮社)より引用。

(11) 大岡に強い影響を与えた富永太郎に「鳥獣剝製所」(大14・2)がある。この詩において富永は「光のない空間」は「限りなく不幸」だとうたっている。この発想は光と死との関わりにおける大岡に大きな影響を与えている。

(12) 小松和彦「死の表象——物部村の葬送儀式」(『日本民俗と象徴研究』青木保編『象徴人類学』(昭59・3、至文堂))

(13) 言及の最もはやいものは管見では中村真一郎『「花影」の位置』(『文學界』昭37・2)

(14) 同注(8)及び「あとがき」(昭47・9、『花影』青城書房版)

(15) 例えばジャック・ル・ゴッフ「煉獄の誕生」(Jacques Le Goff: LA

- NAISSANCE DU PURGATOIRE. 1981. Editions Gallimard) (渡辺香根夫・内田洋訳、一九八八、六、法政大学出版局)「第3部 煉獄の勝利」の「X 詩的勝利——『神曲』で、氏は『神曲』『煉獄篇』が、天国と地獄との二項対立から三項世界へ、つまり処々に散在していた罪の浄化のイメージを統一的に一つの場としての〈煉獄〉として確立させたものであることを、詳細に分析している。
- (16) 『キリスト教大事典』(日本基督教協議会文書事業部キリスト教大事典編集委員会編、昭38・6、教文館)
- (17) ダンテ『神曲』。引用は寿岳文章訳、集英社版。但し『地獄篇』(昭62・6刊)。
- (18) 同注(17)。但し『煉獄篇』(昭62・9刊)。
- (19) 同注(17)。但し『天国篇』(昭62・11刊)。
- (20) 〈案内も乞はずにいきなり戸を開けたら、オフィーリヤはどきつとした面持で立ち上った。窓からの逆光線で董色の蔭をつくつた小さな顔を取り囲むのは、波打つ金髪である〉(「ハムレット日記」「第一回」、『新潮』、昭30・5)
- (21) 「愛について」——作者の言葉(昭44・6・17)
- (22) 「折口学と文学」(昭50・1)(㊹)
- (23) 中央公論社刊『折口信夫全集第廿四巻』
- (24) 猶、宇佐美斉氏に〈折口信夫の『死者の書』を持ち出すまでもなく、山の鞍部に沈む夕日に西方浄土の幻想を見ることがもまた、平安末期以降の古人の習わしであったに違いない〉(「満月と落日」、一九八九・六、筑摩書房刊『落日論』所収)との言及がある。
- (25) 『新約聖書』(日本聖書協会一九五四年改訳)

## 付記

本稿は一九九〇年度日本近代文学会十一月例会(十一月十七日・國學院大學)に於ける口頭発表をもとに加筆・訂正したものである。

## 大岡昇平 『堺港攘夷始末』 論 覚え書き

蒲 生 芳 郎

### (一)

『堺港攘夷始末』（初出『中央公論文芸特集』一九八四・秋季号、一九八八冬季号、単行本・中央公論社・一九八九・一二）は、大岡昇平の最後の歴史小説である。作者は、この作品の準備と執筆のために、病がちなその晩年の、十年余の歳月を費やしながら、その完成を目前にして死去した。作者の無念思いやるべきである。しかし、作品それ自体はすでに収束部分に入り、完成稿成らざる憾みは憾みとして、大岡昇平の文学的軌跡の掉尾を飾る力作として十分に鑑賞に堪える作品となっている。

しかし、この作品をもって「大岡昇平最後の歴史小説」と言い切ることは疑問のある向きもあるかもしれない。この作品の叙述形態が、「小説」としては甚だ異例だからである。どう異例なのかは一読すれば誰の目にも明らかなのだが、この作品には、史料が「生ま」のかたちで（さすがにフランス語の文献は翻訳されてはいるも

の、日本語の史料は原文のまま）はめ込まれていることがその最初の徴表である。しかもその頻度はなほ高く、その分量はなほ多い。たとえば、B5版三百八十ページ（本文部分）のこの作品中に引用される文献名は、ざっと数えただけで百四十種以上に及び、それらの中の主要文献については、一種類の文献から二十箇所以上が繰り返し引用されることも珍しくない。この「小説」の叙述形態がいかなるものか、本文を引用するまでもなくおよその見当はつこうというものである。いかに「小説」というものは何をどんな風に書いても好いもの（『追儼』という鷗外以来の常識に従うとしても、『堺港攘夷始末』の叙述形態はそういう「常識」すらも越える。

それにもかかわらず、この作品が正統的な歴史小説として書き出されたこともまた間違いないところだろう。そのことを言うためには、次のような書き出し一つを抜き出してみるだけで十分である。

明治維新朝幕政権交替を決した鳥羽伏見の戦いの後三日の慶應四年正月九日（一八六八年陽曆二月二日）八ッ時（午後二時）

洛東妙法院方広寺の屯所を発した箕浦猪之吉を隊長とする土佐藩六番隊は、すでに淀城に進出してはいるはずの皇軍総裁仁和寺宮嘉彰親王護衛の藩兵先鋒と交替すべく、伏見街道をひたすら南下、富ノ森で火をとぼした。

進むにつれて、街道両側の家の焼けたのが増えるが、焼木瓦礫の類は、いち早く片付けられ、焼け残った家も早々と戸を閉して、灯火も見えず、静まり返っている。

伏見の町の南、淀川を望んだ中書島に架けられた橋は焼け落ちていっているというので、町の手前で右へ切れて、鳥羽街道に向かう野中の道に歩み入った。そこは幾度か兩軍の進退がくり返された戦場で、道傍に敵味方いずれのものとも知れぬ土塁のくずれや、畳、蓆を重ねた防壁が、意外の近さで対峙している。何とも知れぬ木材、道具、布切れの類が散らばっている。空はどんより垂れこめているが、雲の上に月齡九の月があつて、戦いの跡をかなり遠くまで、ぼんやりと明るくしている。(「大坂まで」)

こういう「古い時代や風景や人物の絵画的再現」(大岡昇平「歴史小説論」一九六八・八、この形の引用はとくに断わらないかぎり同じ筆者による)を基調とする表現の形式が、《歴史小説》に一般的なスタイルであることについては言うまでもないだろう。もつとも、こういう書き出しといえども、作者は任意の想像力をもとに歴史的な《絵》を描いているわけではなく、土佐藩界警備隊六番隊長箕浦猪之吉の「日記」をもとに書いてはいるのだが、昔の武士の陣中日記は簡潔

を旨としていたから、散乱する「戦いの跡」を照らし出す月の光はもちろん作者の想像力によって喚起されたイメージにはかならない。「日記」には「九日晴」「十日晴」とあるだけでも、その夜の空を「どんより垂れこめ」させ、「月齡九」の冬の夜の月影の陰影を加減する程度の自由はもちろん小説家に許されるだろう。しかし、小説家の《職業的想像力》(『歴史小説の問題』一九七四・一六、参照)は、たとえ

「不至大坂二里余リヨリ城上之火気雲際ニ輝キ稍近クニ随ヒ火影吐吞スニ干枝上ニ夜ニ入漸ク八軒屋ニ達す其頃ヨリ城上之火次第に赤々として実ニ目ノ不被当勢也」(『堺市史 第六巻・史料編第三』所収・「箕浦猪之吉日記」)

という箕浦「日記」の記事をもとに、それを書いた(あるいはそうしか書かなかつた)主人公に次のような激語を吐かしめるとき、いっそう積極的に働いている。

「みな見よ、大坂城が落ちたぞ。洋夷の力を頼んで、神国を汚して来た徳川の西国支配の根元が燃えている。これからは、攘夷を国是とされる天朝の世となる。いま摂海に蟠踞する夷船は追い払われる。攘夷御親政の日も近い。おんしらも、これまでとは違って御仁政にあずかれよう。よろこべ。」

この日も晴天であった。箕浦は自らの言葉に酔う如く、涙に濡れた眼を火炎の先端に釘づけにし、恍惚として言い続けた。「御隠居様の御決断で皇軍先鋒に加わるわしらはしあわせだ。めつたにない好運だ。おんしら、そう思わぬか」(「大坂まで」)

箕浦の「日記」とだけ照らし合わせれば一見「歴史離れ」とさえ見えかねない、こういう激語にしても、もちろん根拠はある。作者は、時勢を慷慨して詩を作り、論策の文章をなした若き儒学者の遺稿を読み、そこに明らかな「思想」をこの場にはめ込んであるまじいことだ。つまり、あくまでも「史料に即しながら」ということになるのだが、それにしてもこういう場面、作者の想像力はのびのびとふくらんでいる。

ところで、小説家の想像力は彼が「へまず頭の中に持っているテーマ」によって導かれるものであり、そして「よかれあしかれ、作家の判断は、だれそれがこう言つたと書いた瞬間からきまつてしまふ」(「歴史小説とはなにか」一九六三・一一)と、かつて作者自身書いたことがあるが、いまかりにその言い方に従うなら、作中冒頭に近いところで主人公にこの言あらしめたのは、作者の「へ頭の中にあるテーマ」だということになり、かつまた、ここにこの言あることは、『堺港攘夷始末』一編の「小説的構想」そのものを決定していることになりもするはずだが、その点が明らかになるのは、まだ先の話である。

## (二)

その前に気になるのは、いま見たような「小説的想像力」(「歴史小説の問題」)の自然な発動にもかわらず、この「小説」の叙述形式が、たちまち「歴史小説」の常識から逸脱することである。堺事件にはほぼ一か月先んじて起こつた神戸事件——歴史的にも心理的に

も堺港の攘夷事件の先駆けをなす神戸事件を描くくたりから、先に触れたような、史料の直接的引用、とくにその頻出が著しく目立ちますからである。

長くなりすぎるから十分な引用は省略せざるをえないが、先の「物語体」との対応上、一例だけ示す。——神戸事件勃発と同じ慶應四年正月十一日、高松藩討伐の勅令とともに土佐藩に対して下賜された錦旗(菊章旗)を護持して、国もとに急ぐ土佐藩樋口真吉の一行と、事件直後の神戸を警備するアメリカ兵との間に生じたトラブルを叙述するくだりである。いま中村市の郷土史料館に残されているという、樋口真吉の陣中日誌「日新録」からの長い引用の後に続く。

宇治川の西の関門にいた「英夷」にはサトウカミットフォードが含まれていたかも知れない。ただし佩刀は錦旗を改める時に脱した時から、暫く行方不明だから、アメリカ兵に体よく取り上げられていたのではあるまいか。「日進録」の続き——

十五日兵庫西川富三郎方二着ス、東久世卿外国掛リヲ以テ昨日当港へ御着、本山氏の儀、午前帰リ来ル、清蔵(浜田、下横目)未ノ刻(午後二時)帰リ来ル、是ニオイテ人数備ハル、夜来、混雑中散失ノ品アリ、其談判ノタメ伴氏居ル、外国掛長州伊藤俊助、岩下佐二右衛門、寺島陶器蔵、

事件は綿旗及びそれを奉持する土佐藩への侮蔑として、後に

残った小監察件周吉より、大坂の土佐藩邸へ、次いで堺警備の箕浦らに伝えられたであろう。取り調べに当たったのはアメリカであるが、フランス人が介在しているから、神戸事件の行刑横切者をはじめ、すべて仏夷に帰せられて、箕浦らの反仏思想を準備したのではあるまいか。これは堺事件についてこれまでいわれなかったことであった。土佐藩にとって、あまり体裁のいいことではないからか。(二) 神戸事件)

こういう叙述形式は、「だれがああ言ったとか、こう思ったとか、何をしたらとか、一定の時間空間の範囲で、人間の言動を記述」(『歴史小説とはなにか』一九六三・一一)するのが習わしの歴史小説のそれよりは、「文献の考証や筆者の意見との自由な往来から成り立つ」ところの「史伝」(『歴史小説の問題』)の叙述型式のほうに、いっそうよく似ている。

作者は早くも〈小説家〉から〈考証家〉に転じようとしているかに見える。——どうしてこういうことになるのか。

一つの理由は、もともとこの作者の内部には、ロマネスクな〈小説家〉としての才能と、執拗厳密な〈考証家〉としての才能とが共存していることによるだろう。たとえば、その一方から『野火』や『花影』が生まれ、他方から『レイテ戦記』や『富永太郎の手紙』が生まれる仕組みになっているのだが、一個の作品それ自体の中に「歴史それ自身としての評価」と「快感の体系としての芸術の評価」という二つの「評価の軸」を共存させる「歴史小説」(『歴史小説論』)を手がける場合、この二つの才能は、一つの作品の内部で拮抗し、

相争うことになる。その結果としての〈物語体〉と「史伝体」

(単行本『天誅組』あとがき、一九七四・五、参照)の共存と拮抗は、すでにこの作者の歴史小説の初期の代表作『天誅組』に明らかである。

しかし、この作者の歴史小説に顕著なそういう特質の、より根本的な理由は、作者自身かねがね歴史小説の〈理想型〉として、「一つの状況について、最も公平な歴史記述を試みることは可能であり、必要であると考えている」(『歴史小説論』、傍点は引用者)ことにあるだろう。つまり、小説家が〈歴史〉を書こうとする場合、史料に頼るしかないわけだが、〈史料〉はしばしば偏っていたり断片的だったりするから、ある〈歴史状況〉について「最も公平な歴史記述を試みる」ためには、史料はできるだけ多角的に、かつできるだけ多く集めなければならないし、収集された史料は、批判的に比較検討されなければならない。しかもその作業を孤独な密室の中で行ってその結論だけを読者に提示するよりは、史料そのものを作中に持ち込んで、読者の目の前で比較し、批判し、組み立てるほうが、より〈公平〉の、あるいは〈公正〉の原則にかなない、かつはまた、その作業はしばしばスリリングでさえもあるだろう。いきおい、その表現形式は〈考証家〉のそれに似てくる。

おそらく、それが『天誅組』から『堺港攘夷始末』まで一貫する大岡昇平の歴史小説の方法であり、その創作の態度である。そして、その方法も態度も『堺港攘夷始末』において極限に達するのは、この歴史的事件が、鷗外の『堺事件』以来あまりに〈不公平〉に描かれ、しかもその不公平な〈歴史〉が、〈文豪の権威〉において広く

流布定着していることに対する（坐視しがたき思い）が作者にあるからだろう。

「最も公平な歴史記述」を最も厳密に遂行するために、作者はまず史料の収集と検討に（その間、体調必ずしも万全ならざるといふ事情もあつたにせよ）ほぼ十年の歳月をかけている。その結果、事、堺事件に関する史料は、おそらく現在可能な限り、細大漏らさず作者の手もとに収集された。第一に事件の当事者としての土佐藩兵士及び藩庁側の記録、第二にもう一方の当事者、事件の被害者としてのフランス側の記録、第三に事件の処理に当たつた京都政府役人の作成した記録、第四に第三者の立場で事件にかかわりあつたり見聞したりした者の記録、第五にこの事件に直接に関係の深い歴史的事象に関する記録、第六に堺事件に関する後世の研究や考証。

中でも特筆すべきは、フランス側当事者に関する史料の収集と検討である。もちろんそれらの一部は、『大日本外交文書』（第一巻第一冊）や『復古記』（第二冊）に採録されていたり、石井孝氏の大著『増訂 明治維新の国際的環境』（吉川弘文館 一九六六・一一）に引用・紹介されたりしているが、多く（十五種の文献中十一種、他に挿図二葉）は、作者自身の調査収集・訳出によるものである。今はそれらについても割愛に従う他ないが、せめて、フランス側の死者全員についての「姓名・年齢・軍歴」までが調査記載されていることだけを言い添えておく。

いうまでもなく、日本側の当事者にかかわる記録は十分に残っている。とくに、いったん切腹を命ぜられながら生き残つた者たちに

よつて、非業に死んだ同僚たちの雪冤と顕彰の願いを込めて、彼らの無念も、その言い分も世に伝えられる機会が多かつた。明治二十六年、主として土居盛義（生き残り九士の一人）の尽力で世に出た、佐々木甲象著『泉州堺土藩士烈挙實記 妙国寺の切腹 全』はその代表的なものであり、鷗外の『堺事件』がこの本をもとに書かれていたことはよく知られている。そこでは、切腹して死んだ土佐藩の兵士たちについては、氏名・年齢については言うに及ばず、生前の言行、切腹に当たつての辞世まで全員について収録されている。にもかかわらず、彼らの理不尽な（フランス側犠牲者から見ても極まる）発砲によつて死んだフランスの兵士たちについては、名前や年齢さえも確かめられることがなかつたということは、ほとんど人間として遇されていなかったということである。したがつて、一八六八年三月八日、慶應四年二月十五日、日本国堺港に偶発した日本兵士によるフランス兵士の殺傷事件をめぐることは、もつとも（不公平）な物語ばかりが世に流布していた。

作者が、鷗外の『堺事件』批判にとどまらず、みずから「私なりに事件を再構成した」（『堺事件』批判その後）一九七七・九 作品を書こうと決意した動機はもっぱらその点にあつたに違いない。その意味で、『堺港攘夷始末』のモティフは、「切腹させられた土佐藩士十一名も痛ましいが、殺された十一名の若いフランス兵も可哀そうなのであつた」（『十 最後通牒』）という一文に最もよく現れている。



## (三)

『堺港攘夷始末』の創作意図が、さしあたって、幕藩体制から明治国家へ、それに伴う鎖国体制から開国和親へという、激しい歴史のきしみが齎した一つの不幸な事件について、「最も公平な歴史記述を試みることにあつたのは間違いないところだ。そうすることによって〈堺事件〉の真相を解明しようとする決意と言つてもいい。そのために作者が、十年の歳月をかけて膨大な史料を集めることから始めたことについてはすでに言った。しかし、史料を収集し、それを厳密公平に検討すれば歴史の〈真相〉は見えてくるのか。歴史家ならば史観に支えられた歴史的想像力によって史料の欠落を補いながら〈歴史〉を組み立てることができらう。また、「考証家なら、様々の史料の分析、組み合わせの過程を通じて、読者に史実の輪郭を伝えること」も、そこに「とどまること」(歴史小説とはなにか)もできるだろう。しかし、小説家は「歴史的人物を人間的に書くのを原則と」(『蒼き狼』は歴史小説か一九六一・二)し、「歴史を人間を中心に捉え」(歴史小説論)なければならぬ。『堺港攘夷始末』はその点がどうなっているのか。

実は、先に、この作品の冒頭に近い一節で、事件の中心的人物箕浦猪之吉に、炎上する大阪城を望みさせながら攘夷の激語を吐かしたとき、一編の〈小説的構想〉が決定しているはずだと言つたのは、その点に関係する。作者は、明らかにこの箕浦猪之吉を一編の主人公として設定し、箕浦の心事、あるいはその人間的眞実を中心

に〈堺事件〉という歴史上の悲劇を再現しようとして試みている。その意味でこそ『堺港攘夷始末』は、歴史家の書いた〈歴史〉とも、考証家の伝える〈史実の輪郭〉とも異なる、主題と構想をそなえた一編の〈小説〉と見ることのできる、あるいは小説家でなければ書けない、作品なのだ。

ただし、「歴史小説」を書く場合、作者が一定の構想を得た後これに適応せる題材を選択して、そこに主題が成立するのか、或いは最初に題材に触れたことから、構想が浮かび、ここに主題が形成されるか、という相対する二つの創作過程の關係(歴史其係と歴史離れ一九六四・七)に即して、かつ、ここに言う〈題材〉を〈史料〉と読み替えて言うならば、『堺港攘夷始末』は確実にその後者、初めに〈史料〉があつて、その〈公平な〉検討の結果、〈主題と構想〉が選びとられた、あるいはそれが作者の内部に熟成してきた、作品に違いない、

そのことを言うためには、やや込み入った手続きを踏む必要がある。——まず、なるべく簡略を心がけながら、作者の史料さばきを見てみよう。

事件の核心は、土佐藩士の発砲がいかなる状況で起こつたのかということである。その点にかかわって、必ずしも整合しない二つの史料がある。

まず、直接発砲命令を下した、土佐藩の二人の隊長(六番隊長箕浦猪之吉、八番隊長 西村左平次)の提出した〈上申書〉の要約。

「外夷海浜ニ於テ乱暴致シ候様、市人ヨリ訴出候ニ付」、急

遽「人数相調」えているうちに、「市人我藩御人数モ、西ヲ目掛ケ走り行候ヨリ」軍監符からの「手引来ルヲ待」つ暇もなく「後ヲ慕ヒ」現場に駆けつけたところ、はたして浜辺の民家は、「戸ヲ閉メ門ヲ鎖シ、大ニ恐懼之模様」であつた。たまたま「同所ニテ夷人兩人」を捉え、「応援ニ及」んだものの、彼我「勿論言語不通」、忽ち「兩人之中一人脱走イタシ、剩へ其節御印之幟ヲ横取」しようとさえた。「稍シテ取帰シ」はしたものの、「現在之暴挙」かくのごとく、「況ヤ最初ヨリ」不法に「入港イタシ、終ニ上陸、猥ニ婦女子ヲ恐怖セシメ、或ハ社團ヲ猥ニ穢シ候段、一々言語ニ絶シ候次第ニ付、彼逃ルヲ追ヒ同湊ニ至候処、彼等兩人ニテコレ無ク、十余人計パッテイラニ乘リ居リ、同船へ彼ノ夷人モ乗移リ、已ニ出船ノ形相顕ハレ候処、此ノ如キ大暴発ノ夷人、其戻返シ候テハ」「私職掌モ相立申サズト相居リ、止ムヲ得ズ、御軍監府之御下知ヲモ待タズ、打払ハセ候間、此段御達申候、以上。」（『堺港攘夷始末』「八測量」による。ただし、その要約）

他方、事件の直後、急を聞いて総裁東久世通禧とともに現地に駆けつけた京都政府の外国事務掛、五代才助（友厚）、西園寺雪江、中井弘蔵らが、事件の目撃者からの事情聴取に基づいて作成した調査の一部。

東久世公、堺表へ御立越シ、善宝院龍海、北新地之増番休七ナル者、現ニ当日之顛末ヲ見聞セシ簡条左ノ如シ、  
一、十五日四字（時）頃、川蒸気船一艘パッテイラ一艘、拾四

人程乗組、一艘八人乗組、一艘八人之内七人住吉辺ヨリ上陸。

（略）

一、仏人六名旭茶屋ニテ休息スルコト、凡ソ一時余。

一、土州警衛人数二十八人供廻リ十七八人、蔦口ヲ持ツモノ十

人程、旭茶屋之東ノ口土壁ヲ打破リ、家人ヲシテ去ラシメ、

夷人処置ハ此方ニテイタスベシト、二階ニ登リテ発砲セリ。

砲丸六人ヲ倒スト見請タリ。

一、土人、仏人式名ヲ追フテ二十人程追掛ケ、川蒸気船ヲ蔦口

ニテ引寄、直ニ発砲ス。其節士官ト覚ヘタルモノヲ打取タ

ルヨシ。其他ノモノハ、砲丸ヲ避ケテ水中ニ沈没セリ。

（以下略）（『堺港攘夷始末』「八測量」による。）

引用は簡略にとどめたが、これだけでも二つの史料の矛盾は明らかだろう。整合しがたい点は二つある。

その一は時間的な不整合。――前者、土佐藩隊長の「上申書」によれば、仏人上陸、乱暴の急報により、両隊は軍監府からの「手引（案内）来ルヲ待」つ暇もなく現場に駆けつけ、たまたま「夷人兩人」を捉えたものの、たちまちその中の一人が「御印之幟（軍旗）」を奪つて逃げようとしたので港まで急追し、仲間の待つ「パッテイラ」に乗り込んで船を出そうとしたところに鉄砲を打ちかけたという運びである。したがって、仏人上陸から発砲まで「急事」はきわめて急であり、「不測」の進行である。それに対して、外国事務掛作成の「調査」によれば、「仏人六名旭茶屋にて休息すること一時余」。つまり、フランスの「川蒸気船（スティームボート）一艘パッテイ

ラ（ボート）一艘が堺の港に入港し、あまつさえ一部の者が岸辺の茶屋に上陸してから「一時余」、つまり今ふうに言うならば二時間ほどの間、騒動は起こらなかったという事になる。堺程度の大きな町でこれほどの時間、警備隊が夷人の上陸について何も知らずにいることは考えられない。また、上陸後まもなくそれを知ったとすれば、警備隊がいかなる対応もなしに坐視していることもありえないだろう。もしこの「調書」の言うところが事実ならば、仏人上陸から発砲までの事の経過は、「上申書」のいうほどへ急であるはずがない。まずこの点で「上申書」の報告と「調書」の告げるところは矛盾している。

不整合の二は、土佐藩警備隊の行動について。六番隊長・八番隊長（堺の警備隊はこの二隊の他にはない）連名の「上申書」によれば、両隊が一同となって現場に駆けつけ、かつ、逃げ去ろうとする「夷人」を船着き場まで追いかけて、不測突発的な発砲に及んだことになっている。また、時間の流れからいってもそうなるしかないはずで、「調書」の語るように、半数の兵士が、旭茶屋に回って、わざわざその東口の「土壁ヲ打破」ったり、夷人の処置は我々に任せろと言って「家人ヲシテ去ラシメ」た後、「二階ニ登リテ発砲」するなどという余裕はありえない。しかるに、外国事務掛「調書」の第三項には、人数までも極めて明確に、土佐藩警備隊の「二十八人供廻り拾七八人、蔭口ヲ持つ者拾人程、旭茶屋之東ノ口土壁ヲ打破リ」云々という記載がある。いったいどちらが正しいのか。

世上の犯罪事件についてなら、犯人の自白と、目撃者の証言とが

食い違ふのは必ずしも珍しいことではない。しかし、〈堺事件〉は、単純な犯罪事件とは違ふ。少なくとも、発砲を命じた箕浦や西村にとっては、〈正義の行為〉だったはずである。一方、「調書」に記載される目撃者証言に故意のうそが混じっているとはどうい考え難い。さしあたって、この二つの記録の矛盾は解決困難である。しかし、この後に作られた日本側の記録（それらのすべては、〈堺事件〉生き残りのものが直接書き残したものか、あるいは彼らからの聞き書き・伝聞に基づいて作られたものかという事になるが）は、箕浦・西村の「上申書」のいうところに合致している。つまり、土佐藩警備隊の一隊が、旭茶屋の二階に登ったなどという記録は、先に引用した「調書」のほかに一つもない。だから、この目撃者証言は、せっかく『復古記』に収録されながら、長くほこりをかぶったままであった。つまり、鷗外以後、〈堺事件〉を題材とした多くの文学作品は言うに及ばず、事件の真相究明そのものを主題とする考証・ドキュメントの類の書（たとえば寺石正路『明治元年 土佐藩土泉州堺列挙』一九三七、日向康『非命の譜——神戸・堺両事件顛末——』一九八五など）すらも、この記録をまともに検討していない。しかし、〈公平な歴史記述〉をめざすかぎり、この唯一の目撃者証言が無視されていいはずはない。当然「堺港攘夷始末」の作者はこの証言を重く見る。しかし、それを〈証拠〉として採用するためにはその信憑性を確かめるための厳密な手続きが必要である。そして、この証拠調べこそ、この作品の考証的手続の最もスリリングなくだりであり、この作品の魅力の一つは確実にこういふところにあるのだが、

残念ながらそれを丁寧にとどめている紙幅はない。要するに、そこで作者が採用しているのは、日仏の記録の比較照合という方法である。互いに何の連絡もない者同士の間で一一致する証言は最も信用できる（証拠）として採用することができるはずだ。

フランス側に残る史料のうち、最も生々しく現場の状況を伝えるのは、堺港に入港したフランス水兵を直接指揮したパリス少尉の三月八日（陰曆二月十五日―事件当日）付・司令官宛「報告書」であり、次いで、辛うじて逃げ帰った遭難者から報告を受けた、デュプレックス号艦長ベルガス・デュ・ブチ・トアールの、三月八日及び十日付・支那日本艦隊臨時司令長官ロア少将宛第一・第二「報告書」である。

それらの記録するところを要約すれば、この日、陸路、大坂（大阪）から堺に至るはずのヴェニス号艦長ロア少将と兵庫副領事ヴィヨを迎えるために堺港に入ったのは、パリス少尉の率いる二艘の短艇である。ただし一艘はパリス少尉以下八人の乗る水深測量ボートであり、他の一艘は、見習士官ギヨン以下十五人の乗る蒸気艇であった。堺入港は午後三時、蒸気艇は接岸して停泊し、測量ボートは港湾内の測量を続け、その間、一部の者は上陸したが、海岸の日本人たちは、極めて友好的であった。突然の発砲は、接岸からほぼ二時間後の午後五時直前に襲ってきた。「堺の虐殺から生き残った四名の負傷者」の証言によるそのときの状況は次のようなものであった。

突然、デュレルと共に上陸したルムールが、「船を出せ。いけ

ない、警備兵がいた」と叫びながら、駆け戻って来ました。船尾にいたギヨン見習士官は直ちに「緊索切断、エンジン点火」を命じました。その瞬間、施条銃で武装した六十名か七十名の兵士と、棒や鉤（鳶口であろう）を持った連中が、びっくりして逃げ惑う群衆を押しつけて、岸を移動して来ました。そして艇を近接射撃しました。（前掲ブチ・トアール「第二報告書」、

『堺港攘夷始末』「九 殺傷」による。）

この後に、銃による近接射撃のみならず、「鉤」（鳶口）まで使った（虐殺）の描写が続くのだが、その状況は、先に引用した外国事務掛作成「調書」付属の「死体検案書」記載の傷跡とほぼ完全に一致する。そういう意味で、このフランス側の記録の信憑性は極めて高い。一致するのは、（虐殺）の状況と日本側の「死体検案書」だけではない。以下、日仏の双方の記録の具体的対象は省略するが、『堺港攘夷始末』本文にそれは詳しく、結論として、作者は、フランス側文献と日本側の外国事務掛「調書」とが次の三点において一致することを確認する。

- 一、フランス艇の進入から発砲まで一刻（二時間）余あった。
- 二、新住吉社への上陸の日本側の目撃証言と、絵図及びその説明文。

三、デュレルの蘇生。（「九 殺傷」）

最後の「デュレルの蘇生」とは、土佐兵に追われて艇に逃げ帰ったフランス兵の一人が、いったん「鳶口ヲ持ッテ」打たれて倒れたのだが、間もなく息を吹き返し、辛うじて艇内に乗り移って生還し

えた様子、日仏双方の文献に記載されていることをさしている。混乱を極めた状況の中で彼私の記録にこれだけの一致があれば、その証言は信用するに足りるというのが『堺港攘夷始末』の作者の認定である。つまり、日本側の、相容れない二つの記録のうち、外国事務掛「調書」に記載される「善宝院龍海、北新地之増番休七ナル者」の目撃証言は〈証拠〉として採用する十分な信憑性を持つているという判断である。ということは、この証言と齟齬矛盾する箕浦・西村「上申書」は信頼し難いものとして却下されるということをも意味している。そして、作者をこういう判断に導く理由は、単にフランス側文献との照合作業の結果だけではなく、事件の当事者（被告人）の申し立てには、しばしば自己正当化あるいは自己防衛のための作為が入りやすいものとして、それが第三者の証言と食い違う場合には当事者の申し立てを捨て、第三者の証言を採用するという裁判の原則も適用されているかもしれない。

つまり、ここまでの作者の手続きは、考証家の、というよりは、むしろ裁判官の証拠調べにいつそうよく似ているということだ。考えてみれば、「最も公平な歴史記述を試みることを自分に課している作家の態度が、裁判官のそれに似てくるのは当たり前だ。公平・公正の精神こそ裁判官の至上律にはかならない。『堺港攘夷始末』の作者の作業は、ほとんど百年前の裁判のやり直しに似ている。裁判にあらかじめ〈主題や構想〉があつていいはずはない。『堺港攘夷始末』が、他ならぬ歴史小説であり、したがってそこに小説的な主題と構想があるとしても、それは、史料の検討に先立つ

てあるのではなく、公平無私な史料の検討がまずあつて、その結果おのずから作者の内部に熟成されてくるものだろうと言つたのは、こういうことだ。

#### (四)

しかし、問題はそれほど整然としているだろうか。小説家は果たして裁判官になれるのであろうか。史料の検討に当たつて、いかに公平無私を心がけるにせよ、その検討の過程でおのずから芽生えてくる小説的構想、あるいは小説家の〈職業的想像力〉に誘惑されることはないであろうか。

作者の〈判断〉にとらわれずに、もう一度先の史料の要点を見してみる。

三点が一致するということは、言葉を換えれば、その他の点は一致しないということでもある。中でも気になるのは、直接攻撃を受けた蒸気艇の乗組員の証言に基づくブチ・トール艦長の報告書でも、やや離れた測量ボートから海岸の騒動を望見したパリス少尉の報告書でも、「施条銃で武装した六十名か七十名の兵士」（前引・ブチ・トール「第二報告書」、パリス「報告書」も人数は同じ）が、一団となつて岸辺に現れ、攻撃はもつぱらそこからなされたことになつている点である。これらの証言は、土佐藩の兵士が、旭茶屋に「二十八人」、逃げる「仏人式名ヲ追フテ」港口へ「二十人程」と二手別れて、それぞれに「発砲」したという、外国事務掛作成「調書」の証言（『堺港攘夷始末』の作者によつて〈証拠〉として採用

された証言」とは食い違い、土佐藩両隊長が事件直後に書いた「上申書」に主張するところ（作者によって信憑性なしとして却下される）ところの事件当事者の言いぶん」とよく符合する。

しかも、その点についての作者の認定はひどくあっさりしたもので、「土佐兵の六十―七十という人数は、フランス側の見誤りかもしれない」（九 殺傷）と簡単に片付けられてしまうのも気になる。ところが、それよりもいっそう気がかりなのは、へ最初の玉がどこから飛んできたか）についての認定である。日本側目撃証人（調書）の言うところは、ここでもはつきりしすぎている。まず「旭茶屋二階」からの「砲丸六人ヲ倒スト見請タリ」と、混乱のさ中でよくもまあこうはつきりと、と感心したくなる程明瞭に言い切っているのだ。ところがフランス側文献には、ロムールとデュレルを急追してきた「六十名か七十名の兵士」とは別な方向から飛んできた玉については、一言も触れるところがない。傷つきはしたものの、最初の銃撃から生き残った兵士もいたのである。いかに動転していたとはいえ、自分たちを狙った玉が、目の前の敵から来たものか、それとも、思いがけない方角から（旭茶屋二階）の土佐兵は、わざわざ「東ノ口土壁ヲ打破」って侵入したところから見て、伏兵だろう）飛んで来たのか、その見分けがつかないというのは、かなり変な話ではなからうか。つまり、追撃・暴発の状況そのものについては、「調書」よりも「上申書」のほうが、フランス側文献と符合しやすいくことだ。

目撃者の証言との齟齬を理由に箕浦・西村「上申書」を〈作為〉

として認定してしまうことに対する疑問はまだいくつが残るが、先を急ぐ。ただし、ことわっておくが、こう書くからといって「旭茶屋二階」からの発砲を言う目撃者証言を疑って、直接当事者の言い立てを擁護しようというのではない。事件の当事者にこそ、自己弁明のための作為はありえても、偶然の目撃者に過ぎない二人の町民に、ことさら「へうそ」を言い立てる必要も理由もまったく考えられない。ただ、事件の直後に書かれた二つの記録には、それぞれ信用できそうなところと、疑わしいところ、あるいは不十分ではないかと思われるところがあつて、いちがいに一方を採り、他方を捨てるのは難しいのではないかと言いたいまでだ。「真実は結局わからない」（歴史小説とはなにか）一九六三・一一」と、かつて『天誅組』の執筆準備中、多くの史料に囲まれながら作者自身語ったことがあるが、その同じ嘆きがここでもあつたはずではないのか。

にもかかわらず、作者は、断固として、『復古記』所載の最も重要な直接史料二つのうち、一方を〈証拠〉として採用し、他方を〈作為〉あるものとして退ける。——いっただいなぜなのか。

思うに、作者は、ぜひ、自分の〈小説〉の主人公を、堺港に面した旭茶屋の二階に座らせたかったのではないか。——先の引用は、実は、「真実は結局わからない」、だから「結局は作者の主観によって、史料について、賭けを行うほかはない」（前出「歴史小説とはなにか」と続くのだが、箕浦が、上役の軍監や同僚の西村と協議しながら、ということ土佐藩の立場を背中に背負いながら、書いたところの「上申書」を却下して、彼を旭茶屋の二階に導くことを

可能にする（目撃者）を選んだとき、作者は確かに、自分の（主観）とクロスする一つの（史料）に（賭けた）のだ。——そして、この（賭け）を通してこそ、この、一見厳密な史的考証の文学に、ほかならぬ（歴史小説）としての（主題と構想）が、胚胎する。

もはや結論を急がねばならぬ。旭茶屋の二階からの発砲を告げる史料に（賭けた）とき、作者の想像力は、その史料によって、いかに励まされ、どのように膨らむのか。

箕浦が（攘夷の大義）の激しい信奉者であることについては、彼の遺稿と行動とが十分に証明している。その箕浦が、軍監（先には林亀吉、後交替して杉紀平太）配下の六番隊長として幕府軍敗走後の堺の町に進駐したのは、「明治維新朝幕政権交替を決した鳥羽伏見の戦いの後」四日目の慶應四年正月十日、折しも、時勢は、（攘夷）から（開国和親）へと、箕浦の思慮を越えて大きく転換する最中である。この転換に伴う最初の（へきしみ）は神戸で起こった備前藩西宮守備隊と外国勢力との武力衝突である。それはもともと外国人居留地で起こった偶発的な発砲事件にすぎなかったが、箕浦の堺着任の翌日に起こったこの事件で、備前藩側の旗色が悪かった。その三日後には、やはり神戸で、土佐藩の奉持する綿旗がいったん（洋夷）に奪われるという事件も起こった。箕浦は、それぞれ六日遅れて、これらの事件を聞いている。箕浦の憂慮と憤激は日を追って増大する。「宇内の公法」とやらを掲げて「開国和親」に決したという「朝議」も、それを支持する「老公」（土佐藩前藩主山内容堂）の方針も、彼の焦慮を募らせるばかりである。「天朝」といえ

ども「無謬にあらざり」、大義は別にあるというのが、この「崎門学派」の若き攘夷論者の固い信念だった。京都の新政府が、神戸事件に対する処置として、備前藩の家老に謹慎を、直接の発砲命令者瀧善三郎に切腹を命じたという、情報あるいは噂を、箕浦がいつ耳にしたかは明らかでない。しかし、時勢はもはや、身をもって「攘夷」を実行に移すしかないところまで来ていることを、彼は知っていた。運命の二月十五日はこうしてやってきた。

その日、箕浦は、軍監杉紀平太、また、新任の八番隊長西村左平次らとともに、（不法にも）大坂から堺に入ろうとするフランス人の一行を、大和橋の袂にさぎぎって追いつ返した。町役人を通じての外国事務掛大坂事務所からの通知にもかかわらず、断固として追いつ返したのは、前年末の兵庫開港、大坂開市以来、堺もまた外国人の遊歩自由区域に入っていることを、堺警備の軍監府が認識していなかったからだ。しかし、大和橋における談判は、彼らの自信をいささか揺るがせた。フランス人の一行には、外国事務掛総裁伊達宗城配下の宇和島藩士と、大阪からの申し継ぎを堺の町役人に引き継ぐための「住吉の村役人」までが付き添っていて、彼らの認識とは違う説明をしたからである。それでもなお、「我らはそういう通達を受けていない」の一点張り。追いつ返したものの、その日の午後、（後ほどこの一行を迎えるための船がやって来るはずだ）という、先の宇和島藩士の説明のとおり、堺の港にフランスの短艇が入ってきたとき、軍監の杉紀平太が、直ちに彼らを追い払うことを命じなかったのはそのためだ。先には「開国和親」の布告も出ている

(一月十五日) ことだ。町中にまで入り込んだりしないで、おとなしく帰ってくれるなら、事荒だてるよりはそのほうがよい。しばらくは「監視、待機」の態勢をとることにしよう、軍監府は判断したに違いない。夷人の船が接岸し、その乗組員が上陸したとの急報を受けた後、フランス兵の目につかないように気を配りながら、箕浦の率いる六番隊を(旭茶屋)の二階に配置し、西村指揮の八番隊を港から町への入口付近に潜ませたのは、そういう判断があったからだ。かくて、箕浦は部下二十七人(記録の「二十八人」から箕浦本人をさし引いて「二十七人」)、「供回リ十七人、蔦口ヲ持ッ者十人程」を引き連れ、ひそかに「旭茶屋」の裏手に回り、「東ノ口土壁ヲ打破リ」二階に登った。彼に与えられた任務は港湾全体を「監視」し、夷人の無法目にあまるものがあれば、それを取り押さえる事にあった。そこで彼が何を見たか、それは、むしろフランス側のバリス少尉提出の「報告書」と、同じく少尉作成の「堺港内測量図」(挿図二葉)を見れば明らかである。「障子を細めに開けて見張っていた」箕浦の目に映ったものは、岸に繋留された一艙の短艇と、そこから上陸してきた夷人どもを珍しげに取り囲む「旭茶屋の使用人と堺の住人」たちの群れであり、さらには、港内を人もなげに漕ぎ回りながら測量を続けているもう一艙のフランス船、つまり「パリスの測量ボートの動き」であった。「目の前で異人と戯れる」同胞の「愚かさ」はまだしも我慢ができるとしても、箕浦の目に堪え難かったのは、白昼堂々と港湾内に船を進めて測量に当たり、事もあろうに、軍事的な機密に属する湾岸「台場」(砲台場)まで「偵察」

している測量ボートの行動だった。

遊歩自由が正しいのではないか、の疑いがあったても、目の前に不審な偵察行動がある。他方、諸国公使謁見という悲しむべき屈辱が大坂で進行している。現に堺沖から天保山沖へかけて並んだ巨艦の列が、旭茶屋二階から見渡せる。この状況にあつて、箕浦の心は爆発寸前にあつたということが出来る。(「八測量」)

よしんばそれが「天朝」の方針に逆らい、「老公」の命に背くことにならうとも、今こそ身をもって(攘夷の大義)を執行すべき時ではないか、そういう思いを抑えるために、彼に与えられた「監視、待機」の時間は長すぎたのかも知れない。――折しも

二人のフランス兵が榮橋通りに行き、不意に家の軒下から現れた二本ぎしの西村隊の兵士に言葉は通ぜぬままに、どこかへ連行されようとした。デュレルは日本兵のいうがままに連行されようといったのだが、ルムールが不意に逃げ出した。蒸気艇後方の甲板の上つて、繋留索を切ろうとしている。照準は予めそこにつけてあつた。この時、箕浦の事前の思案とは関係なく、彼の口から「射て」の声が出ることは、それまでのパリス測量隊の動きを見ていた結果、彼の内部に積っていた感情のはけ口として、可能である。最初の一斉射撃で、ルムールほか五名が身に数弾を浴びて即死した。(同前)

これが「堺港攘夷始末」の描いて見せる、堺事件の発端、あるいは今まで誰によつても突き止められる事のなかつた、その(真相)



である。

これは〈歴史〉であろうか。それともこれもまた、小説家の想像力に結晶した一つの〈物語〉であろうか。史実でないとは言えぬ。

作者は、可能な限りの史料を収集し、それらを比較検討し、事件直後の当事者（彼我の当事者）の申し立てと目撃者の証言とを突き合わせて検討し、あたうかぎり合理的に整合し、良心的な裁判官と同じ公平さ・厳密さで事件を組み立てようとしている。もしこれでも〈史実〉と食い違ふとしたら、その先は〈神ならぬ身に・〉という裁判官の嘆きに通じるものさえあるだろう。

にもかかわらず、これが単なる〈史実〉でないこともまた、それ以上に明らかである。ここには、〈史料〉についての作家の賭け（前出「歴史小説とはなにか」）によって呼び取られた〈主題と構想〉がある。あるいは〈歴史〉の中に生動する〈人間の劇〉がある。

「わが作意は主人公儒者箕浦猪之吉が、天朝も藩もなき『大義』に生きるさまを書くことにあり。」（『成城だより Ⅲ』文藝春秋社、一九六一・五）という、作者が別なところに書きもらした言葉を引き合いに出すまでもなく、『堺港攘夷始末』が、世を挙げて洋夷の圧力に屈服しようとする時勢を憂慮し、焦慮し、ついに身を捨てて〈攘夷の大義〉を貫こうとする箕浦猪之吉の〈人間の真実〉を中核として成り立つ作品である事は、すでに明らかであろう。主題というならば、そこにこそ『堺港攘夷始末』の主題があり、構想というならば、そこに至る主人公の心理的必然を劇的に盛り上げるところにこそこの作品の小説的構想がある。

そして、そういう主題と構想ある事によって、『堺港攘夷始末』はその中に〈非小説的要素〉を多分に抱え込みながらも、やはり、〈大岡昇平の最後の歴史小説〉と呼ぶにふさわしい作品であるというのが、本稿の一応の結論である。

#### 〈付記〉

本稿は九〇年度秋季大会の第二日目（十月二十八日）の「特集・歴史叙述と文学」の一環として行われた発表「『堺事件』をめぐる四つの作品」の、足らざるを補うものである。ただし、『堺港攘夷始末』については、まだ言い足りないこともいろいろあり、また、ここまでに注記すべきことも多々ある。しかし、紙幅に限りあり、すべて割愛する。「覚え書き」と題するゆえんである。

## 日本文学研究にとつての日本語

後 藤 康 二

バフチンの『ドストエフスキイ論』の中にディアトリベールとソリロキウムという古代の表現ジャンル名が出てくる。それぞれ「普通存在しない相手と対話する形式」「自分みずからと対話する態度」を指すという。これに相当するドストエフスキイの作品に、例えばディアトリベールでは『おかしな男の夢』があげられ、「スタイルと構成において、それは『ポボーク』とかなりはつきり違っている」というのだが、その『ポボーク』という作品もまた一人称の独白体で、両者の区別はなかなかつきにくい。そんな話を友人たちとしたところ、どうも日本語の翻訳では、その違いが文体の上に現れないのではないか、などということになり（ほんとうのところはよくわからないが）、それきりになってしまった。この種の疑問は、バフチンの場合、ポリフォニーやカーニバルといった含蓄ある言葉の用法にも、しばしば生じがちである。わたくしたちはその都度、日本の伝統文化や文学をそれに対応させようと、あまり貯えの多いとはいえない歴史や古典の知識を動員して、著者の言わんとする意図を

推量し、何とかそれに近づこうとする。その折には、柳文章氏のいうカセット効果など、殊のほか効果的に發揮されることである。

「バフチンと日本文学、日本文学とバフチン」(『現代思想』90・2)の中で、藤井貞和氏は、ロシアでは言語学と文学的文体研究と民俗学とが分離したことがない、というヤコブソンの言葉を引用し、バフチンの研究をそうした土壌に位置づけた上で、つぎのように言っている。すなわち、ラブレールの文学が中世の民衆文化に支えられていると対して、ドストエフスキイをロシアの民衆文化に直接結びつけず、古代の「ソクラテスの対話」やメニッペアというジャンルとの関係を前面に出してバフチンが論じるのは、「あまりにも身近に、まさに直下に、まるで空気のようには民衆文化がロシアの風土に生きてい」るため、あらためて「書物にのぼせて論じてみせる必要がな」い、つまり「文学的文体研究と言語学と民俗学とがかたく結ばれている国での研究のあり方として、ドストエフスキイが論じられメニッペアが祖上に載せられる時、ごく自然に直下の民衆

文化への思いがその議論を支えているのだ」と。藤井氏は、「文学的文体研究と言語学と民俗学とが壁で互いに仕切られている国」として、日本での文学研究の現状に論をつなげているのだが、いきおいそれがまた、日本文学研究の議論を支えているものに、思いを及ぼすことにもなる。この点に固執する必要があるとともに、その仕方の如何が問われてよいように思う。

日本文学研究者によるバフチンの受容は、ここ数十年、文学研究の方法が意識化され、広くは、いわゆる現代思想一般への研究者の関心が高まるなかでの一つの例であるともいえる。

かつて、本誌第22集〈展望〉欄で佐藤泰正氏は、「恐らくはいま、近代文学における研究自体が、見えざる、ある大きな転機にあるとあってよい」とし、荒正人氏の『漱石研究年表』(74・10)の対極に「方法上の極限の問い」として「もはや作家論か作品論かなどという問題ではなく、作品論から作家論でもなく、作家が書くという、その営みの内実、その極限の相とは何か、また研究者がこれを読むという、読み抜くという——その行為の意味は何か。この両者はどこでかかわり、合体し、またあい離れてゆくのか。このような根源の問題こそがいま問われつつある」と記している。作品論をめぐる様々な議論の文脈を乗り越えようとするように、新たな方法の模索は、第23集に掲載されたシンポジウム「批評と研究の接点」や、その五年後に行われた同じメンバーによる座談会「批評と研究の接点・その後」(『国文学解釈と鑑賞』81・12)などによく窺うことができる。

わけても、「文学作品というものはほかの諸々の文化的なコード、その中のひとつのコードにすぎない」という、その後繰り返し引用されることになる前田愛氏の発言は、亀井秀雄氏の「無人称の語り手」(『感性の変革』81・6)という言葉と同様に、新しい方法意識に満ちた文学研究の状況を象徴している。日本文学協会のシンポジウム「日本文学研究の今日的状況」(82・9)と、出席者のこれに前後する発言の様相、更には「制度」論、「語り手」論が大会テーマ(83年度)や雑誌『日本文学』の特集に組まれる(82・1)など、研究方法の問題であるとともに、まさしく「研究自体」が問われる時代の到来を意味していた。

そうした方法とその理論のほとんどが南蛮渡来の舶来品であるなどとはよく言われることである。しかし、前田氏は、先のシンポジウム(81・12)で、「今の世界の文学研究の動向がどうなっているかということに、もう少し関心を払ってもいいんじゃないか」と「いらだち」をあらわにし、「いま世界の文学研究のトピックを三つあげるとすれば、第一に語りの構造の問題、第二に文学の読者の問題、第三に文学社会学ないしはネオ・マルキシズムの理論」などだが、「総じて、今の日本文学研究の鎖国状況はひどい」と言っていた。あれからほぼ十年たった今、果たして鎖国状況は打開されたのかどうか。

ソシュールをはじめとして、ヤコブソンのコミュニケーション理論やイーザーの読者論、ジュネットの物語理論などはよく引用される。もちろん、はじめにあげたバフチンは、この著者に固有の意味

とアクセントをあたかも当然のことにように付されたまま、その断片を無批判に引用され、各々の論文構成に参加している。

ところで、前号の本誌第43集に載った勝又浩氏の「私小説論ノート」は、受け身表現や主語なし構文という日本語の固有のしくみに着目しつつ、具体的な表現に即して「私小説」というものの表現構造を説明している。そのなかで、氏は、語り手と主人公について、亀井秀雄、柄谷行人、野口武彦、三谷邦明諸氏の従来の説を検討し、「論者によって解釈や意味づけの違いはありますが、にもかかわらず、日本の近代小説が「語り手」をつくろうとして成功せず、代わりに「作者」が生まれてしまった、という理解は共通しているようです」といい、その「自立できなかった語り、語り手」をいわば逆手に取ったような白樺派の文章に、「日本語の性格に最も適した文章」としての「私小説」のスタイルの確立を見ている。氏の論には更に先があるのだが、このような日本語の固有のしくみを説明するなかで、小説の語り手（作者）と主人公との特殊な関係を明らかにしようとする方法に、わたくし自身は共感を覚える。

「……絶対的ワレなんてものはない。ワタクシなんてものは、時にに応じていくらでも変容して行く、関係性それ自体のことでしかない——主語なしの文章、あるいは、主語はいつも共有されてある日本の文構造の奥には、そういう認識があるのだとおもいます。／我々は、こういう日本語のなかに生きており、また生かされているわけです。」という勝又氏の言葉は、日本語の表現と思考の自明性

というものを考えさせてくれる。

この「人称」なる概念について、湯川恭敏氏は、

人間にとって、ある行為が彼自身の行為なのか、話し相手の行為なのか、第三者の行為なのか、といったことは意識の中でかなり大きな位置を占めるちがいであろう。しかし、同時に、ある行為は、それが本人のそれであらうが、話し相手のそれであらうが、そうした行為であるという点で共通であり、その共通性も人間の意識の中で大きな位置を占めているはずである。

したがって、右のような区別が言語内に人称と呼ばれる文法的現象を生むか、（共通性が強く働いて）そのような現象を生まないかは、それぞれの言語の歴史の中で個別的に決定されてゆく性格のことからである。（『日本語にない文法的カテゴリー』90・

1 『国文学 解釈と鑑賞』

と言っている。ここでいう「共通性」は、「主語はいつも共有されてある日本の文構造」に当たるであらう。以前わたくしは、人称対立のない反射代名詞としての「自分」という言葉が、なぜ一人称小説の語り手！主人公を指す言葉として自明化（制度化）しているのか、という問題に関心を抱いたことがあるが、これなども、主語の共有される社会の内面化した表現形態なのかもしれない。

ところで、主語の共有にも様々な解釈と展開がありうる。人称対立を欠くということから、対立を解消させ、それらを包摂する更に大きな主語と、それがムラ社会からナショナルリズムにまで膨張可能な共同体の枠を想定することもできるし、小説の語り手と主人公、

更に読者（語られ手）を加えて、それらの共軌、共犯関係というモデルに重ねることもできよう。

前者の場合など、例えば、各地方方言の一人称を表す言葉などと根っこのところでのつながりを予想することもできそうである。沖繩瀬底方言の「私たち」をあらわす言葉、「アガミー」と「ワッター」とは、それぞれ話し相手を含む場合と含まない場合とで使い分けられ、そこに「ウチ社会」としての共同体と機能社会とを区別する意識が分明されるという（内間直仁『沖繩言語と共同体』90・4）。日本語の古層という言い方が可能であれば、これなどは、そうした共通の根を暗に示しているのであるまいか。共有された内部がどのような関係で外部を分節化するか、あるいはその逆によって、他者なるものも立ち現れて来るのであろう。その内部に「自他未分」「主客未分」という関係概念を想定すること、中心と粹としての天皇と国家という秩序の表象が入り込む余地のあることなども、十分考えられよう。

このことと、小説の表現構造にいう語り手と聴き手、主人公の関係は、それほど別の問題ではない。人称対立的な思考の有無と言葉のそれとの不可分であることを考えれば、そこに、一般言語学のコミュニケーション理論でもどうしても対象化することのできない事態も生じてくるのではないか。例えば、語り手と聴き手（あるいは語られ手）の一对一対関係に対して、聴き手を含む語り手という関係のモデル化などは、そう簡単にはいかないだろう。

コミュニケーション理論は、対話に基づいているとして、その対

話主体についての概念にもいろいろある。G・H・ミードの他者を想定した「I」〈me〉理論の動的対話関係の総体としての「自我」は、ロトマンのいう「私」〈私〉コミュニケーションの二つの「私」の本質的な異なりに関係するであろうし、ヴィゴツキイの「内言」概念なども外界に働きかける内部のダイナミズムを予想させる。「自分にとってのわたし、わたしにとっての他者、他者にとってのわたし」(バフチン『行為の哲学』)を互いに動的な関係の総体として捉えるとき、単一の方向に方向づけられない人間の生のありかたが予想されてくる。もちろん、「私」は他者との間にコミュニケーションを行おうとするのだが、果たして、どこまでそれが達成されているもののだろうか、などという疑問も今更とはいえ、しかしまた、それも未だしとは言えまいか。「我々が……(その) なかに生きており、また生かされている」自明の日本語、これを文学研究の立場から対象化することがあまりにも見過ごされているような気がするのだ。

例えば、国語学上の「陳述」という用語の概念など、既に論としては「終焉」した(尾上圭介「文法論―陳述論の誕生と終焉―」90・5『国語と国文学』)のかも知れないが、物語世界に臨む表現主体の語りを統括する主体といった概念に重ねるときなど、そうしたやすくは捨て難い、甚だ魅力ある認識の布置に見えて来る。また、池上嘉彦氏は、「場所理論」を規範とする英語に比べて日本語はちょうど逆の思考秩序によるとし、そこから「する」的と「なる」的、あるいは「もの」的と「こと」的言語の違いなどを指摘している

（『「する」と「なる」の言語学』81頁）。これなども、先の人称の問題に密接にかかわってくるだろう。「状態」の変化を「場所」の変化で表す英語に対して、それとは逆に、「場所」の変化を「状態」の変化で表す日本語では、やはり、独立した個体としてではなく、個体が全体に包摂された「状態」の変化と捉える、いわば発話の場面に依存型の言語であることよってである。こうした日本語の特殊性の構造的な理解に基づいて、小説の語り手と聴き手、主人公の関係や、それと不可分の物語世界の固有性についての議論が可能となるのではないだろうか。

日本語の固有性に依存した文学を殊更強調するのではなく、日本語の固有のしくみと一般言語学との差異にこそ、文学の表現構造の糸口は見えてくるのではないかということである。

このような関心にとって、酒井直樹氏の『理論』とその『日本的「制约」』（『文学』90秋）は、大変示唆的であった。それによると、日本文学研究において、欧米の文学理論をそれへの理論的批判なしに安易に適用する傾向や、固有の日本文化と日本語の構造的特徴に依拠する姿勢については、「日本語の特殊性を強調し、土着的な価値を謳う人々に多いのは、こうした「理論」の無自覚な受容であり、日本語と日本文化の特徴を規定しようとするほど、彼らはますます西洋を規範とする「理論」の呪縛に取り込まれて行く」として、つぎのように主張している。

理論は何処から持ってきてても構わない。理論は男であれ女であれ、西洋人であれ非西洋人であれ、誰が使っても発明しても構わない。ただ、理論の受容は必ずその批判に伴われていなければならず、同じジャンルに属す理論でも異なったレジームと結びついていることを了解しなければならぬ。そして、今まで沈黙させられていて人々が気がつかず常識に絡めとられていないレジームから理論を再検討し続けることが必要であり。しかも、理論は理論的努力によってしか批判することは出来ないのだ。理論への抵抗は、批判的な理論的実践へと私達を促しているのである。

もともと、日本文学研究は日本語の特殊性のゆえに、その内部に閉じられるべきではない。また理論の一般に呼応する相や領域にのみ対象の範囲を限定すべきでもあるまい。日本語に固有のしくみを、所与の一般理論の背後にあつて、これを支えている、やはり個別具体のしくみに対置させることにおいて、「理論への抵抗」も可能となるであろう。その議論を支えるものこそ、「直下の民衆文化への思い」であるとすれば、これを我がものとする研究が望まれることになる。

と。

理論の「日本的」制約なるものがありうるとすれば、何よりもまず、こうした理論への抵抗の欠如のことであろう。

## 近代文学研究と物語論の今日と明日

金子明雄

それは、近代文学研究における最大の問題でも、唯一の問題でもないのだが、〈物語論〉、あるいは、端的に〈語り〉と呼ばれる研究概念が、近代文学研究に本質的な対応を求めているように見える状況にあつて、我々研究者の反応が、ある種の傍観者の態度に陥っているように感じているのは、私だけであろうか。

『国文学』一九九〇年一月号は、「物語——物語論の新しい〈課題〉集」と題した特集を組んでいる。この特集が、古典における物語研究の豊かな達成を基盤にしていることは、論をまたない。その一方で、『物語（現代哲学の冒険も）』（一九九〇年九月、岩波書店）や、坂部恵氏の『かたり』（一九九〇年一月、弘文堂）など、人間の知的営為の根底に物語を見出そうとする試みが登場している。また、ポール・リクール氏の名著『時間と物語』の翻訳も完結し、『時間と物語』I・II、久米博訳、一九八七年一月、一九九〇年三月、新曜社）、彼の物語論に接近することが容易になった。

私は、一九九〇年を回顧して、物語論の盛り上がりなどというも

のを抽出したのではない。近代文学研究に、物語論への対応を要請していると見なせる周辺状況を、素描したかったのである。

それでは、翻つて、近代文学研究の方へ目を転じてみよう。

紋切り型の言説を敢えて辞さないならば、パラダイムの組み替えまでをも射程に入れて、物語論を、近代文学研究総体の中で位置づけ、そこに有効に接合させようとする試みは、決して十分とは言えない。近代文学研究者が、未だに、物語論に関わる共通の概念用語を所有するに至っていないことは、その根拠の一つとなるだろう。

言うまでもなく、自分たちに関わる物語と、物語を語る習慣とを持たない文化が存在しない以上、物語への関心は、あらゆる文化に遍在しており、物語についての言説も、無数に存在している。近代文学と近代文学研究に限っても、文学に内在する物語の側面は、常に、重要な関心事であり続けている。その意味では、我々研究者が共有財産として活用できる物語に関わる言説の蓄積は、決して不足してはいない。しかしながら、構造主義／コミュニケーション論的

なパラダイムを基盤とする〈物語論〉、あるいは、そのような立場に同調しなくとも、それを踏まえて登場してきた〈物語論〉について考える限り、それらと、これまで蓄積されてきた物語についての諸言説とを、横断的に再構成し、研究者の共有概念としようとする指向は、甚だ低調と言わざるをえない。

例えば、『国文学』一九八九年七月号は、「作品をどう論じるか」というテーマで、現段階で我々の研究レパートリーに含まれるいくつかの操作概念や立場による作品分析の実例を掲げている。そこには「物語の構造」という項目が含まれており、前田久徳氏が『春琴抄』を論じている。しかし、各執筆者の責任とは無関係に、そこで、各項目間の相互関係の意識の欠如は明白である。無論、列挙というスタイルが、一つの秩序感覚を表しているのであるが、少なくとも〈物語論〉に関する限り、作品分析の用具としての認知という以上の位置づけは、なされていない。

また、本誌『日本近代文学』第42集（一九九〇年五月）は〈語り〉の位相」という小特集を組んでいる。〈語り〉に焦点を当てたケース・スタディを通して、それについての議論を深めるといふ企画の目的には賛同を惜しまないが、ここでも、〈語り〉の理論をどのように位置づけるのか、という展望に関わる議論は示されていない。特定の作品を分析するという各論文のスタイルは、読者に対して、〈語り〉の分析の持つ、用具的な効力についてのみの判断を促すことにはしなないだろうか。

〈物語論〉が、近代文学研究のあり方を、本質的な部分で活性化

しうるかどうかの検討が始まる以前に、現行のパラダイムに適合し、その用具的な有効性を発揮する部分だけが消費され、研究者がその真の富を受け取る前に、磨り減り、風化してしまうのではないかと懸念が、杞憂に終われば幸いである。

\*

〈物語論〉の展開の中で、注目すべき方向と考えられるのは、歴史記述をめぐる修辞性と物語の関係を問題とする方向と、物語行為を問題の中心とする方向である。

そのうちの後者は、口承文芸や物語文芸の伝統に接続しようとする行為の普遍的特性に注目しながら、語り手と聞き手によって構成されるコミュニケーションの場に、特定の意味作用を見出すとするものである。先に記した『物語（現代哲学の冒険8）』には、そのような問題意識を示す、野家啓一氏の「物語行為論序説」が収録されている。

野家氏の論は、川田順造氏の口頭伝承をめぐる一連の論文や、リクール氏の『時間と物語』の延長線上に位置するものである。

まず、〈声の直接性と伝承の歴史性〉という二面を合わせ持った〈口承言語〉が、音声言語と文字言語の対立を越える〈第三のカテゴリ〉と捉えられる。伝聞の連鎖として、今・ここ・私という発話原点に拘束されず、差異を伴った反復の中で、無限の解釈学的創造を繰り返す〈口承言語〉は、〈起源とテロスの二重の不在〉という特質を持つからである。そして、そのような言語を用いて語ることを通じて、人々の経験は伝承され、共同化され、間主観的な規範



が形成され、それらが経験を可能にする条件となる。つまり、物語が、人々の〈経験を伝承し共同化する言語装置〉として機能するのである。

野家氏の論は、近代文学を論じることを目的としたものではないので、物語という言語装置と、近代文学という言語装置とを媒介する変換理論を含んでいないのは、当然であろう。このような口頭伝承的な物語行為への注目と微妙に響きあうかたちで、伝承的な物語行為の持つコミュニケーション特性と、構造的に捉えた近代文学の〈語り〉の形態とを接合させて、その理論化を試みているのが、小森陽一氏の『聞き手論序説』(成城国文学論集 一九九〇年三月)と、『縁故を辿る語り』(『文学』一九九〇年七月)の、二論である。

小森氏の論は、語り手に対応する聞き手の有する物語の統一的機能に注目し、ジュラル・ジュネット氏の〈語り水準〉の理論の修正を旨とするものである。『草迷宮』を素材とした前者は、物語世界のなかで登場する聞き手が、別の場面で、伝聞でしかない事柄を見てきたかのように語ってしまうことよって、入れ子状に構造化されている〈語り水準〉の境界が、微妙な差異とずれの生成を伴いながら越えられていく様子を分析している。このように、聞き手／語り手の伝聞の連鎖に注目し、聞き手という記憶の場に、物語の展開する空間を想定することは、ジュネット氏の理論に対する本質的な批判となる。なぜならば、物語世界の外に最終的な語りの審級を位置させ、それを基準にして、統一的な水準の関係を構築するジュネット氏の理論は、物語言説の最終部分から回顧できる単線的な

時間の流れと対応しており、聞き手の記憶を媒介とする水準の移行を想定することは、そのような時間の流れを複雑化し、統一的な水準構造を断片化してしまうからである。

聞き手という物語行為を担う項が、物語世界の現実的な状態の中で、物語行為そのものを喚起し、主人公の行為による物語の統合を異化する場所となることを確認する前者の論に対して、聞き手の語り手への転化による水準の移行という仮説を、〈物語世界の外に居る透明な「聞き手」〉に適用しようとする試みが読み取れるのは、『吉野葛』を分析対象とした、後者の論である。ここでは、物語世界の内外を分ける最終的な境界を踏み越えるメカニズムは、小説の享受の過程に内在する、〈読者自身が語り手の言葉を自分の声で語るといふ発話行為〉に求められている。

小森氏は、『吉野葛』を分析して、一回的な発話行為が存在し、発話行為を担う発話主体が存在することよって、具体的な意味を持つようになる〈虚〉の記号が、〈聞き手／語り手／書き手〉である〈私〉を待ち受けているばかりでなく、〈読み手／語り手／聞き手〉である読者をも待ち受けており、〈私〉という場所にやってくる様々な声を聞き、様々な出来事の因果をつなぎあわせていく言葉の歩行に、読者の身が同伴すると論じる。

『草迷宮』で構築された仮説は、『吉野葛』の分析にも、説得的に働いているのである。しかしながら、問題点もない訳ではない。

第一に、仮に、読む行為に、自分の声で語る発話行為が内在しており、そこに、語りに特徴的な意味作用を認めることができるとし

ても、虚構化されている聞き手、テキストに構造化されている透明な聞き手（内包された聞き手？）、そして現実の読者が、聞き手から語り手に転化するそれぞれのメカニズムとその意味作用には、何らかの差異が想定可能なのではないだろうか。最終的な水準の境界をはさんだ場所に、近代的な読書の特性、近代小説という言語装置の働きを規定する鍵があると考えるならば、その場の全体像を明らかにする試みが必要であろう。

第二に、声という媒体の働きの多様性を、どのように理論化していくのかという課題が残る。この点に関しては、川田氏らの優れた業績の到達点から、学ぶべき点が多いであろう。

第三に、コミュニケーションの過程における受け手の位置を、専ら聞き手として抽出することは、文学コミュニケーションの中で音声を中心に置くことであり、声の多様な機能への目配りを前提としない限り、言語の働きの全体性を抑圧する可能性が出て来るのではないかという疑問が生じる。端的にいえば、何らかの因果関係が、最終的に、単一の声で語られるものと想定される以上、物語言説の切片同士の示す比喩的な相互関係や、物語言説の外部にあるテクストとの相互関係の示す統一的な機能を、理論化することは困難になる。

これらの問題点は、実は、小森氏の論に固有の問題というばかりではなく、近代文学の〈物語論〉に、口承的な語りの行為に特徴的な意味作用を導入しようとする際に生起する一般的な課題でもある。ここでは、小森氏の論を批判するという論争的な意図からではなく、

私の想定する〈物語論〉の展開のための道標として示してみた。

（なお、小森氏には「前田愛の物語論」〔『前田愛著作集第六巻 テクストのユートピア』一九九〇年四月、筑摩書房〕と、「書評 三谷邦明著『物語文学の方法』Ⅰ・Ⅱ」〔『国文学研究』一九九〇年六月〕の、二つの論があり、空間的な統辞論への関心が表明され、物語の部分相互に示す比喩的關係としてのインターテクスチュアリティについての言及がなされている。それらは、ここで指摘した問題の一部に対する解答の方向性を示すものと見なせるだろう。）

\*

万能の分析概念などというものは存在しない。また、他の研究概念と有効な連繫を保てない分析概念は、その存在意義を十分に発揮することができない。その意味では、〈物語論〉、〈語り〉という概念も、万能ではありえないし、近代文学研究の中で、他の諸概念との相互関係を検討し、また、歴史学、哲学、人類学、古典文学研究などの関連領域との交通を開き、その存在価値を高める積極的な営為を必要とするのである。

## 満州文学の意味

西 垣 勤

私事から始めるが、私は、先年、「日中十五年戦争下の文学への視点」(一九八九・一〇、『日本文学』、『漱石と白樺派』有精堂刊所収)という小論を書いた。これは、石川達三の『生きてゐる兵隊』と他の戦争文学である火野葦平、上田広の文学の性質の対比、それに中国にいて反戦文学を書いた鹿地亘の若干の評価をしたもので、戦争文学への現在の研究者の評価の風化に不満で、もう一度原点に戻って考えようとしたものに過ぎないが、その時痛感したのは、現在の、昭和初年十年代の、もっと言えば戦後文学をも含んで、文学研究が、戦争文学、戦争協力文学を無視する事によって組み立てられているのではないかということであった。勿論文学史の現象面での無視を言っているのではない。それが、昭和文学全体の構造の中で無視されているのではないかということだ。僅かに、佐多稲子の戦争協力問題や、武者小路実篤のそれとか言う風に、その他の少数の作家において、作家論の範囲内で、部分的にとらえられるだけで(それも十分にはやられてはいないが)、その他の作家達の、全面的な戦争

協力問題は、その作家の思想構造の中の重要な要素であり、彼らを含む昭和文学史の重要な構造だとして、本質的にとらえるということをしていないのではないか、ということである。それだけ日本近代文学研究において、昭和初年十年代の、日本の侵略性、ファシズム性と、文学、作家の精神、思想との関係への凝視が風化してしまっているのではないか、という実感を持ったのである。勿論研究者の一人の私への批判でもある。

もう一つの体験。ここ二回ばかり、短期間中国東北部へ行ったことがあるが、そのハルビン、長春、瀋陽などにある大学での、膨大な日本語の図書が存在、それが殆ど死蔵に等しい形で放置されていることを、知ったことである。考えてみれば当たり前のことだが、それは、直接ではないのだが、日本における昭和文学においての中国、満州での文学への無視の象徴のように見えたのである。そこには重要な歴史的文学資料が、誰にも振り返られることなく死屍累々と横たわっているのである。私は出来れば、半年か一年、これらの

死蔵の書庫に入って、まずそれらを読み耽ることをしたいと本気で思っている。最近相当の数の近代文学の研究者が、中国に長期滞在者として、文学を教えに行っているのだが、その体験から、昭和期における日本作家の本格的な再検討、見直しをやった、或いはやろうとしている人を、私は、寡聞にして知らない。

以上は前置きである。そのような問題意識の中で、私は、昨年十月刊行の、川村湊氏の『異郷の昭和文学』（岩波新書）に出会った。この本は画期的な本だと思う。

この著書は、ひそやかな語り口で、「私としては日本近代史の一章として満州帝国や満州体験について語るつもりはない。私がかこで語りたいのは、昭和時代において満州という地で書かれた文学、すなわち、いわゆる「満州文学」、満州という土地、風土、住民を居住者あるいは旅行者としての記録、創作した作品、そしてそうした文学作品についての論評した批評、研究の作品、すなわち、「満州に関する文学」についてだ」とこの本のテーマを語り、最後に「この本は、いわゆるブリコラージュ、すなわち「器用仕事」（手仕事）として作られた。いうところの意味は、ありあわせの材料と、間に合わせの道具とをもって、さほどの青写真もないままに書かれたということである。「しかし、それでもこの本をまとめようと思ったのは、誰かトバ口を開かなければ、いつまでも「問題」の所在を指摘するだけで終わってしまうと思っただからだ。しかも満州問題は古び、多くの参考資料、文献も散逸、及び消滅して手近には参看する

ことさえ困難になって来ている。「私があえて乏しい資料と貧しい調査と研究の成果を公表しようとしたのは、まず問題の輪郭だけが提示できなかったということがあるかもしれない。だが、それはそれでわずかなりとも意味のあることだと私は信じているのである」と語っている。その通りと言わせて貰っても良いのだが、それでいて、この本は、そうだからこそ画期的な意味を持つと私は言いたいと思う。それほどこの問題意識と問題提示は、少なくとも今の近代文学研究者から、殆ど無視されて来たことだからである。

以下、感銘を受けたところを語りたい。

「I 大陸へ—開拓と建国」の中では、和田傳が、『大日向村』（一九四一年作）で、半数の村民が満州に移住し、開拓に成功した実話を書き、時局と時代にマッチした農民文学として当時歓迎されたが、その寒村からの開拓者は開墾地に入ったものであり、その農地を営々と耕して来た中国人を追い出したものであることを作者も忘れ果てての作品であること、島木健作が、『満州紀行』『或る作家の手記』（共に一九四〇年作）で、北海道農法の満州への機械的適用の誤りを論じ、移民が地主、自作として、中国人農民の労働力を使っていることを批判し、「国策」政治よりも「生活」というテーゼを立てることによって、文学の理念が国策へ流れ行く水路へ僅かな抵抗をしたこと、などを評価し、満州開拓文芸懇話会という、新感覺派、プロレタリア派、伝統的私小説派という「昭和文学」が、開拓文学へ流れ込んで行って出来た会が、「近代の超克」路線

の満州版として、伝統性、開拓性、国民性、農民性を主張し、それを「健康な新文化の道」「満州文学の一地盤のみならず、日滿をふくめた興亜文学の芽生え」だと呼号し、そのイデオロギーが、いかに満州の、民衆レベルまで含めた侵略性を糊塗したかを、氏は、穩健な言葉を使いながら、見事にその文学運動、その実作に即して論じた。

「Ⅱ モダニズムと郷愁」の中では、中島敦の初期作品「D市七月鉸景(一)」が、満鉄総裁と、満鉄社員の、大連に存在することの不安、それに最低辺にいる苦力の無銭飲食後の愉悅という三つの階層を対比し、少なくとも大連の植民地の本質を窺知させているのに対し、清岡卓行の『アカシヤの大連』は、「第一層の政治的な権力者の世界」もなければ、「悲惨で酷悪な「苦力」たちの下層の暗黒世界」もなく、『星ヶ浦海岸』に海水浴に出かける満鉄のエリート社員の家庭といったレベルのみでの「大連」だけが描かれ、大連を郷愁として描くことで、見事に植民地都市の現実を切り捨てたと論じ、しかしどちらにしても、もう一人安西冬衛を含めて、「歴史的にも政治的にも、ロシア、日本、中国という三つの民俗による渦巻き状の葛藤の中心地として、この町が形成されて来たという本質的な条件を見逃して来た」のではないかと結論づけている。中島敦や、清岡、安西についての、皆知らない訳でない作品を比較検討することを踏まえて、大連という植民地都市の本質を我々に見せ付けてくれたと言えるのではないか。

「Ⅲ 偽りと幻の新都——新京」の中では、壇一雄、長谷川潜、

北村謙次郎らが描いて見せた、「大満州国」「建国」への情熱が、いかに強い情熱であったとしても、結果的には、見事に現実を隠蔽し、或は巨大な自然の中に主観的に溶け込もうとしたものに過ぎず、又「ヤマトタケル」の建国をまねたところで、所詮「混沌の母胎」の中で、隠れこもり、日本軍の北上を待っているに過ぎなかったことなどを語り、それは、結局、「陰謀や疑心暗鬼、デッチ上げのプラン」として始まった傀儡国家・満州帝国の虚構的な「建国神話」をつくる貧しきものであったことを論じている。これは当然の論調だが、そのような情熱が、日本での思想家の「近代の超克」を原点として、馬鹿正直に、はかなくも、しかも壮大に満州文学として謳い上げたその思想の貧困は、我々が何度反芻自省しても足りないものなのではないか。

「Ⅳ 民族の軋み——奉天・ハルビン・蒙疆」の中では、戦前の多くの芥川賞が満州、蒙疆、朝鮮の文学、外地文学の賞であり、国策や政策、社会的動向に呼応した文学世界の変質を来したことを論じている。

中国、朝鮮等外地を描いた芥川賞受賞作又は候補作として、金史良『光の中に』、牛島春子『祝という男』、多田裕計『長江デルタ』、日向伸夫『第八号転轍器』、野川隆『狗宝』、倉光俊夫『連絡員』、石塚喜久三『纏足の頃』、八木義徳『劉広福』、小尾十三『登壇』を挙げ、コメントし、外に、外地での文学賞の、「朝鮮芸術賞」「国語文芸総督賞」「満州文話会賞」「建国記念文芸賞」「満州国民生部大臣賞」「大東亜文学賞」等の受賞作についても触れている。これら

のことは、別に新しい事実、認識でなく、常識的には私を知っているても良い筈で、しかも知らなかったのだが、私がこれらの作品について、読みかつ考えることを強いるような、迫力ある言葉の流れであった。

特に、八木義徳の『劉広福』が『日滿』の協和、友好、親善といったイデオロギーを盾にした「民族協和」の模範例であり、他方、牛島春子の『祝という男』が、日本人の下での有能職員になるためには、自らの「民族」「民族性」を、植民地、侵略者の側に売り渡さなければならなかった人物を描き出し、八木の作と表裏になっていること、そして、当時の選者たちが、牛島の作について、「異人種を、これだけ理解した」とか、「満州国の裏面の或る一面も或る程度まで出ている」とか、好意的な批評をしながら、結局八木の作を受賞させているイデオロギー性を、正確に批評しているのである。

「V子供たちの満州」の中では、宮尾登美子の『朱夏』が、主人公の若妻が乳飲み子を連れて、吉林近くから日本まで引き揚げる間の、地獄草子、飢餓草子のような凄まじい絵巻物であることを評価しながら、「基本的には、そうした難民生活、引揚げ体験といったことを、なぜ自分が引き受けなければならないのかということについての疑問が希薄である」という指摘が心に残った。敗戦になるや否や、全くの例外を除いて、直ちに満州の人達に怒りを込めて排撃され、遁走しなければならぬ所に、この移民開拓の本質があったのである。

この辺で紹介は止めたいが、この本を出発点にして（実は遠く以前に、尾崎秀樹の『旧植民地文学の研究』一九七一年刊なる業績を我々は持っているのだが）、この本でかなり明らかにされた満州文学、それに、日本の戦争協力文学、加えて、在中国での反戦文学、そして一見関係ないかに見える他の日本での文学、更に、満州国肯定派、親日派の中国側の文学、朝鮮での同様な文学、それらの総体を横糸にして、敗戦を境にしての昭和時代の文学の、文学者の時間ではないだろうか。そのことを、まさにこの著書は、氣迫を込めて我々に迫っているのではないか、そういうことを、私は、読後の感動を込めて、言いたかったのである。

# 文学と女性学

高 桑 法 子

しばらく前から気にかかりつつ、自分にとって問題化することを迂回していたものにフェミニズムの問題がある。もし、何か書くことがあるとしたらそのことだという直感によってのみ始めたいと思う。

『日本近代文学第四二集』の展望欄によせられた石丸晶子氏の『女の視点』・『男の視点』覚え書』は印象深いものであった。話は二年前にさかのぼるが日本近代文学会の春の大会で石丸氏が「或る女」について発表されたとき、私もその会場に参加していたのだが、質問者からの「女の視点」で、という発言には私もびっくりをおぼえたのだった。その後、他の研究誌に展望欄のような原稿を書かなければならなくなったとき、そのことを書くこうと思った。ちょうどその矢先に石丸氏がこの展望欄に前掲の覚え書を掲載され、みごとに解答を示されたので、私などは何も口をさしはさむこともなく、その原稿のネタ探しに困ったものだった。そして今回、展望欄の執筆に苦しんでいるおり、関礼子氏の「闘う父の娘——初期一

葉における性的差異の問題」(『日本文学』一月号)に出会い、フェミニズム批評に関わる文学研究として、はじめてと喋っているほどの啓発を受けたのである。関氏のこの論文にはフェミニズムによる文学批評とは何なのかをまじめに考えたいくなるような何かがあった。そこで自らの不明・怠慢を恥じつつ、関氏が引用されている文献を探し求め、目を走らせるなどし、遅ればせのフェミニズム入門を今しているところでありその渦中での執筆で、ふれえた文献もごくわずかであり、混乱をさらけだすだけの感想となることをお許しねがいたい。

とはいえ、私がフェミニズムに対して迂回する気分をもっていたこともまた理由のないことではなかった。ただ、その理由に対して言葉を与えることに意欲的でなかったことは私の過誤だったかもしれないと思うのである。

迂回してみても当然フェミニズムの言説は目や耳にはいつてくるのだが、国文学研究の中における限り、フェミニズム的言説は、いく

つかの微細な不快さをもたらすものであったし、また何よりも自分がかかえたところの問題意識にふれてこない、ということがあった。

それは国文学の世界を出てみても、たとえば上野千鶴子の著作を何冊か読んでこなかったわけではないが、そこに提示された洞察を限りなく正しいと思いつながら問題意識が交差しないのであった。そして石丸氏の覚え書にあるように「人間世界には(中略)男であること、女であること、を許されぬ男女の一群もいるのである」という発言こそ、自分と文学とのぬきさしならぬ関係を想起させるものであり、「人間社会の中には、男であり女である前に、『異人』として自己を認識せざるをえない男女もいよう」という言葉に文学への関わりの起原を思っていたのだ。だから、フェミニズムの視点がかような「異人」を包摂しうるものでないかぎり、むしろより多く「女の視点」を要求してくることに於いて、ある種の不快さは避けられないものであった。素朴に「女」として実在していられるくらいならそもそも文学研究の世界に入ってくるわけがなかったからだ。

もう一つの微細な不快さとは、ある時期のフェミニズム的批評の方法の一つの類型である。作品の登場人物の生き方を検討する方法は、女性の人物にスポットを当てる点においては新しいが、登場人物の明示的生き方を実体としてとらえるようなやり方では、方法論において、私もしくは私達の世代が克服しようとしていたはずの作品の読みの狭さを再来させるもののように思われたのである。それは方法が新しいか古いかの問題ではなく、作品が人間の生き方を示

す指標のようなものであるとは、とうていみなしてこなかったからである。

しかし、迂回している間にも刻々と女性学が広がりをもつていったことは今は理解できる。たとえば、私の中では、石丸発言と結びついてくる考えとして、J・カラーが『ディコンストラクション』第一章の2「女として読むこと」の中で紹介しているドロシー・ディナースタインの女への視点がある。「人魚と怪物」という著書に現時点で接してはいないのだが、カラーの紹介を信用することになれば次のようなことになろう。ディナースタインは人間の子育ての仕組が男女に与える影響を分析し、娘もまた息子と同様最初は母親によって育てられるのであり、母親への依存状態への強い嫌悪が、それを補償しようとして、自立自存しているようにみえる男性と自己を同一視する傾向が現れると考える。女ではなく男を自分の本当の仲間と考えることによつて、自分の「私人性」を保持し、女と女による支配からの逃走という構図の熱心な読者となるというディナースタインの考え方は、近年私がいままま考え続けているものに一つの照明の仕方を与えてくれるものである。

また、ディナースタインとの学的影響関係がどうなっているのか私にはわからないが、クリステヴァが『恐怖の権力』から『ポリログ』へと辿った過程(これも今は解説書に頼っている段階だが)、前エディプス期における「想像的父」の措定、母の「父的機能」という解明の仕方は大変に魅力的である。フロイドの前では手をこまねいて嘆息するしかなかった(女については何も説明してくれない)



が、前エディブス期への照明は、母系社会といわれる日本を考えるとき、かなり有効な視点を導いてくれるのではないかと思われるのである。

私がこのところこだわっていたのは——それはひょっとしたらフェミニズムの側からあぶり出されるようにして思わざるをえなかったのかもしれないが——男性性を追求する女性作家というものがあるということだった。そして、そのような女性作家をへ男性中心の社会において、男性優位の支配形式に無自覚的に浸透され、男性的意識の所有者となってしまう「非女」という批判様式の前にさらしたくなかったのだ。私は今までに女性作家について二、三拙い論をものしてきたが、そのうちの二人は円地文子と三枝和子であり、与えられた範囲の中から選択したものであったが、たとえば、円地文子は執筆した昭和六十一年の時点では、すでに上野千鶴子によって「結果的に男性優位の理念を補強することになる」作家として、おそらく戦略的に、切りすてられた作家であった。三枝和子についていえば、近年こそフェミニズムの立場から『男たちのギリシア悲劇』（平成二年）などを発表し、父権確立の過程を批評的に読みといているが、もともとは、きわめて男性的(?)な言語の修得者として近代の女性作家の中で際立っていた。とすれば、それはどうしたゆくてであったのか、どのように可能となったのか、あるいはそれはどのような地平を開いてみせたものなのかを前期の文学活動とのからみの中で問えることが女性作家を考えるときに必要なことだと思われる。実体としては女性に生まれながら、男性性を希求せずに

いられず、しかし、それによって社会的地平においても存在論的にも幾重にも性的差異の矛盾を一つの存在の中にひき受け続けなければならぬところに女性作家の苦悩と複雑さは存在するのであり、その孤独な姿を異邦人としてさらしているのではないだろうか。錯綜する表現行為をときほぐそうとするとき、女性もまた男性性を希求することは当然ありうることを第一次的に認めなければほんとうにはほどこけていかに思うられる。関礼子氏の前掲論文は、必ずしもこうした私の問題意識と重なると思うのではないが、「闘う父の娘」としての一葉が、どのように父の掟（男性作家の規範）を逃れていくかを、桃水の小説指導という具体的言説を指摘しながら、性的差異のある言語活動という観点の導入によって切りこみを入れているところ、大変魅力的だったのである。へ女の視点」を演じるのではなく、性的差異に意識的であることは、従来、無自覚的に読みとってしまっていたこと（誤読ではない）をあらためて意識化することに成功させてくれる有効な方法であるように思えるし、多分、それは、へ女の視点」のみならず、へ男の視点」とても同じことと思われる。それは、はたして、欧米流のエディブス主体の確立された「へ男の視点」であったのかといったような形から……。

ただ、一つ気になっていることは、他の社会諸理論の場合も同じことだが、フェミニズム批評と文学研究の関与の仕方であってフェミニズム文学批評」という用語が流通しているようだ。日本で、ゆるぎないフェミニズム文学批評の立場をうち出した論文として、たとえば、水田宗子氏の「『書く』女性と『読む』女性——フェミニ

ニズム文学批評の課題——」（『日本文学』一九八七、一）をあげることで、この論文によって、文学に性差別がどれほど深くくいこんでいるかを再認識し、フェミニズムの視点がどのようなものであるかを鋭く教えられた。またその背景にこれまでのフェミニストの活動が層をなしてきたことをうかがい知ることができるのだが、水田氏は、前提として「文学作品という広義の文化的テキスト」と言われているのは多少、ふにおちないでもなかった。「文学作品は広義の文化的テキストとしても読まれうるもので」というべきではないのか。社会理論が文学作品をテキストとして使用することは可能だろうが、文学作品は詩的、または美的言語活動として、書き、読まれてきた活動であると私は思っている。その性格を捨象するのであれば、それは文学批評ではなく、フェミニズム批評となると考えられる。私はもちろんフェミニズム批評に反旗をひるがえしたいのではなく、詩的言語活動の領野こそ個々の人間の内なる異邦人を生かしてきたものだと思うのである。それが「文学と女性学」というタイトルのゆえんである。

織田作之助「署長の面会日」

——職業作家としての出発点——

宮川 康

1、作品の周辺

ここに紹介する「署長の面会日」は、昭和十五年四月一日大阪地方鉱業報国聯合会発行の『鉱山の友』第一巻第一号に掲載された。

織田作之助の小説で、同人誌『海風』以外の場所に発表されたものとしては、従来、昭和十五年五月一日文芸春秋社発行の『文学界』第七巻第五号に掲載された「放浪」が最初とされてきたが、「署長の面会日」は、少くとも掲載誌の発行年月日の上からは、それよりも早いものとなる。「俗臭」(昭和十四年九月七日『海風』第五年第一号海風社)と「夫婦善哉」(昭和十五年四月二十九日『海風』第六年第一号海風社)の間に位置し、織田の小説第四作と言うことができる。

「署長の面会日」は四つの章で構成され、四百字詰原稿用紙で十九枚程度の長さである。掲載誌の目次、本文とも、題名には「ユーモア小説」と冠されている。織田のどの著書にも収録されておらず、『織田作之助全集』全八巻(昭和四十五年二月二十四日・十月十二日講

談社)にも、それを復刻・増補した『定本織田作之助全集』全八巻(昭和五十一年四月二十五日文泉堂書店)にも未収録である。管見では、「署長の面会日」の存在に触れた文献はない。

『鉱山の友』第一巻第二号(昭和十五年五月一日大阪地方鉱業報国聯合会)の「編輯後記」には、「創刊号ユーモア小説の作者織田作之助氏は、第十回芥川賞候補の新人」と紹介されている。「俗臭」が第十回芥川賞候補として発表されたのは、『文芸春秋』第十八巻第四号(昭和十五年三月一日文芸春秋社)の誌上においてであり、同誌の発売は昭和十五年二月二十日ごろと推定できるから、「署長の面会日」の執筆時期は、そこを上限とし、『鉱山の友』第一巻第一号の印刷納本日三月二十五日を下限として、ひとまず設定できる。おそらくは三月の作であろう。織田の第一短篇集『夫婦善哉』(昭和十五年八月十五日創元社)の「あとがき」には、「放浪」は「昭和十五年三月作」、「夫婦善哉」が「昭和十五年四月作」と記されており、「夫婦善哉」と「放浪」の執筆順は発表順と入れ替わることが

わかる。しかし、現在のところ、「署長の面会日」と「放浪」の執筆順を確定する資料は見当たらない。

雑誌『鉱山の友』は大坂鉱山監督局長が会長を兼務する大阪地方鉱業報国聯合会の機関誌であり、戦時下の鉱山労働者に対する労働意欲と戦意の昂揚を目的として職場回覧された月刊誌である。発行所は、大阪地方鉱業報国聯合会の改組により第二巻第六号（昭和十六年六月十日）からが大坂地方鉱山部会、さらに確認できる限りにおいては第五巻第七号（昭和十九年七月三十一日）からは西部地方鉱山部会となっている。文芸頁の寄稿者には、織田のほかに、長沖一、秋田実、白川渥、桜井忠温、田木繁、上林暁、長谷川伸、山岡莊八、宇井無愁（執筆順）らがいる。

昭和十四年九月一日に日本工業新聞社へ入社した織田は、記者として大阪鉱山監督局に詰め、同局が主な取材先であった。翌年二月に織田が芥川賞候補となったことは、同局と密接な関係にあった大阪地方鉱業報国聯合会の機関誌『鉱山の友』創刊にあたって、時宜に適った話題であったにちがいない。「署長の面会日」執筆を契機に、織田は同誌との関係を深め、後に「大きな風呂敷包」（昭和十六年四月十日第二巻第四号）「吾輩——『署長の面会日』統編——」（昭和十七年一月十日第三巻第一号）「西鶴物語」（昭和十七年八月十日第三巻第八号）を寄稿する。「作家と記者に鉱山を聴く（座談会）」（昭和十六年五月十日第二巻第五号）の出席者にも名を連ねている。昭和十七年四月の新聞社退職以後も、織田は「大阪鉱山監督局文化委員」として、同誌にごく近い場所にいるのである。

## 2、梗概と原文

第一章は、小説の主人公である署長と舞台となる人民相談所に ついての説明である。原文は次のように述べている。

××署にこんど人民相談所が新設された。

警察は犯人を捕へたり、不届者を叱つたりするだけが仕事全部ではない。悩める人民どもの良き相談相手になつてやらねばならない。誰でも、年寄りであらうと子供であらうと男であらうと女であらうと、また未だ男とも女とも分らぬ、つまり母親の胎内にあるものであらうと、少くとも悩みのある人間なれば、人民相談所に出頭して、相談することが出来るといふ、なか／＼洒落れた制度である。発案者は署長である。署長はなか／＼お人善しだと専らの評判だ。

署長も人民相談所の相談係をやることがある。一週に一度金曜日に署長は人民どもの相談相手になつてやるのだ。つまり金曜日は署長の面会日である。

署長はこのごろ神経衰弱の気味がある。

気味があるといつたことは、そんなにひどくないといふことを言つたのである。署長たる人がひどい神経衰弱に罹つてゐるなどは職掌柄人聞きもわるいから、この点誤解しないやうに、気味があるといふ言葉を使つたのだ。（中略）もう一度言つて置く。

署長はこのごろ神経衰弱の気味がある。原因は面会日だと

いふ人もあるが、さうとも限らぬかも知れぬ。が、とにかく画面日の様子を知つて置くことも、万更、無駄でもあるまい。問題はこと署長の神経衰弱に関するのだ。もつとも、断つて置くが之は外国での話だ。外国のことを知りたくない人は読まなくともよろしい。(後略)

第二章では、ある金曜日の人相談室、若い人妻が署長を訪ねてくる。人妻は「愛する亭主が外で浮気をするかも知れない。そんな場合、どうして浮気をしたか知らないかを見分ければよいのか」という相談を持ちかけに來たのだが、署長は、人妻がそのことを切り出さぬうちから、「貴女は今後、御主人が出勤なさる時、必ず、貴女の手でネクタイを結んであげることですね。その時、いゝですかね。貴女はネクタイの結び目からネクタイの先までの寸法とネクタイの上側と下側との寸法のくちがひをよく覚えて置くんです。分りましたかね。もし御主人が外で浮気をなさつた時は、必ず、その寸法が朝出しなの時と違つてゐる筈だ。」と迷回答をし、人妻を満足させて帰らせる。

第三章では、署の小使いが相談に來る。勤続賞として十円の債券をもらったが、その債券が当籤して一円の割増金を貰つたらどうしようと思つてゐるのである。「一円で債券を買へば国のためにもなる。」と署長は答えるが、さらに小使いは、その一円の債券が当籤したらどうしようと言う。「国防献金すれば良いぢやないか。」と署長は答え、結局それでは国に無駄な手数をかけることになるということから、小使いの債券は、署長が十円でその場で買い上げる

ことになる。

第四章では、田部透という失業中の元商社員がやつてくる。署長は職探しを頼みに來たと早合点し、ここは職業紹介所ではないから帰るように言う。田部は次のように答える。

「いや、一寸、待つて下さい。なるほど私は今職を探してゐる。私の名は田部透(食べとをる)ですが、実は田部十蘭(食べとをらん)といふ方が適切でしてな。実際、喰ふに困つてゐる。しかし、私も男だ、警察の厄介を掛けてまで職につきたいとは思つて居りません」

「ぢや、何をしに來た。外に用事でもあるのかね」

「なければ来ません」

「御尤も……」

と署長は相槌打ちかけたが、いきなり大声で、

「君は我輩を侮辱しに來たのか？」

と嗷鳴つた。

「そんな暇はありません」

「まずく侮辱しとる。神聖なる警察官を侮辱した科により君を十円の科料に処す」

すると、田部は、自分は自殺するつもりであると告げる。田部が貯金を注ぎこんでやつと発見した金鉱石を、鉱山監督局でただの雲母だと言われ、絶望したためである。しかし、署長は「科料」として無理やり田部に十円を出させ、かわりに小使いから買い上げた債券を渡す。「之が科料受取書だ。この受取書は君のあやふやな金鉱

発見の可能性よりも、もつと確実に、一万円かの金が舞まひこんで来るといふ仕掛けになつてゐる。抽籤ちゆうせんがあるまで自殺じじくを思おもひ止とまつたらどうかね。さ、帰かへりたまへ。次つぎ！」という署長の台詞で小説は終わる。

### 3、考察

この小説の第一章で「外国ぐわいこくでの話はなしだ」と前置ちやうきしているのは、戦時下の言論統制に対する織田の牽制であらう。「俗臭じやくしゅう」によつて掲載誌の『海風』が発売禁止にされたことを教訓とした苦い処世術である。小説の内容も、報国債券や国防献金をことさら推奨するものとなつており、時局に対する迎合姿勢を充分に意識した作品であることは否めない。しかし、同時に、そのような迎合姿勢を笑い飛ばそうとする作者の底意が見え隠れしていることも事実である。たとえば、第三章で小使いはただの紙切れにすらなり果てるかもしれない債券をまふまふと現金に替えることができたわけであるし、第四章の末尾の署長の台詞には、債券の当籤する可能性を金鉱石を掘り当てる可能性と比較して論じている点にさりげない皮肉がこめられている、というように。それは、庶民的現実感覚に支えられた不敵な批評精神とでも呼ぶべきものであり、織田の文学世界を形作つていく大きな要素となるものである。

「放浪」が「海風第七号に書く予定」のものであったのに対して、執筆の順序はどうあれ、「署長の面会日」は、織田が職業的な意識のもとで初めて創作した、職業作家としての出発点と呼び得る小説

である。現在でも織田の戦時下の創作活動のあり方を語る場合、たとえば、『小説新潮』第四十四卷第八号（平成二年八月一日新潮社）に掲載された織田の未発表作品「蛇仲間」に対する青山光二氏の「この程度には、オダサクも戦時下の文化統制に妥協した」という言葉のような、いわば留保付きの表現が用いられる。しかし、現実には、織田は職業作家としての実質的な意味での活動を、「戦時下の文化統制」に一見充分に「妥協」した、この「署長の面会日」によつて開始しているのである。『鉱山の友』掲載作品だけをとつてみても、この小説につづく「大きな風呂敷包」や「吾輩——『署長の面会日』統篇——」は、さらに「妥協」姿勢のはつきりとしたものとなつてゐる。ただ、「署長の面会日」に「妥協」とは裏腹な作者の底意が見え隠れするように、その「妥協」の背後において、織田が独自の文学世界を培つていたことだけは確かなのである。

職業的な出発点がこのような「妥協」姿勢を強いられるものとしてあつたことは、作家としての織田の悲運であつた。そして、そのような昭和十五年という時代性の悲運を一身に受けながら開始された織田の作家活動の、その悲運の隙間を軽妙なフットワークでかくぐつていった不敵な持続こそが、戦後の作品群の中に、太宰治・坂口安吾と並ぶいわゆる無頼派作家としての開花を可能としたのである。織田文学成立のあり方を考える上において、「署長の面会日」は、彼のフットワークの踏み出し方が見てとれる貴重な作品といふことができる。

注(1)

『文芸春秋』第十六卷第四号には、二月十二日付の文章が掲載されており、奥付の印刷日二月十八日は、実際の納本日に近い日付と考えられる。また、織田の昭和十五年二月二十二日付品川力氏宛書簡(織田作之助書簡(五))昭和六十年一月一日『日本近代文学館』第八十二号 日本近代文学館)には、「文芸春秋三月号で御覧になったことと思ひますがぼくの『俗臭』が芥川賞の候補になりました」と書かれているので、同誌の発売は昭和十五年二月十八日から二十二日の間であると推定できる。

(2) 『鉱山の友』は、現在の、大坂府立中之島図書館に第一巻第一号より第五巻第七号までが、欠号(第三巻第九号、第四巻第三号、第五号、第六号、第七号、第五巻第一号・第六号)を含みつつも所蔵されている。本稿の『鉱山の友』に関する記述はすべてこれに拠っている。

(3) 三作品については『大阪府立中之島図書館蔵織田文庫目録』(昭和五十三年十月三十一日大阪府立中之島図書館)に作品名と掲載誌発行年月が記載されているが、内容に触れた文献はない。「大きな風呂敷包」は大幅に改稿され「大人の童話」と改題されて第三短篇集『素顔』(昭和十八年一月五日撰書堂)に収められ、「大人の童話」の形で二種の新全集に収録されている。「吾輩——『署長の面会日』統篇——」は二種の新全集にも未収録であり、関根和行氏の「——資料紹介——織田作之助著『初姿』」(昭和六十一年十一月十日『芸術至上主義文芸』12芸術至上主義文芸学会)や「資料紹介私設人事相談所」(平成二年六月三十日無頼文学研究会編『仮面の異端者たち——頼派の文学と作家たち——』朝日書林出版部)を参照する限りにおいて、二種の新全集の底本とされていない唯一の単行本である第四短篇集『初姿』(昭和十九年九月十日勝進社)所収の「吾輩」と同一作品と考えられる。「西鶴物語」は井原西鶴の現代語訳であり、三話から成っている。第一話「青砥左衛門」は「武家義理物語」(昭和十八年十月一日『大坂文学』第三巻第十号輝文館)に、第二話「世界の借家大将」は「西作名作集(遺稿)」(昭和二十二年六月五日『双樹』クオタリー第一輯双樹社)

に、それぞれの一話として改稿再録され、その形で二種の新全集にも収録されている。第三話「銀が落ちてある」のみどこにも再録されることなく、二種の新全集にも未収録である。「作家と記者に鉱山を聴く(座談会)」もどこにも再録されていない。

(4) 日本文学報国会編『文芸年鑑二六〇三年版』(昭和十八年八月十日 桃源書房)の「文筆家総覧」の織田の項の記載によった。

(5) 昭和十五年二月(推定) 杉山平一氏宛書簡(昭和五十一年四月二十五日『定本織田作之助全集第八巻』文泉書店)

(6) 青山光二『織田作之助未発表原稿「蛇仲間」・解説オダサクの稲穂』(平成二年八月一日『小説新潮』第四十四巻第八号新潮社)

## 〔付記〕

原文引用は旧字体をすべて新字体に改めた。また、ルビはすべて原文のままである。『鉱山の友』の資料はすべて大阪府立中之島図書館のお世話になった。謝意を表したい。

須田喜代次 著

## 『鷗外の文学世界』

酒井 敏

本書には、昭和五十年から平成元年までの十五年間にわたって執筆・発表された十五篇の論考が、「Ⅰ 現代小説の世界」「Ⅱ 歴史小説の世界」「Ⅲ 詩歌の世界」の

三部に分かたれて収められている。いずれの論考も、それ相当の目配りと妥当な推論に基づき、穩健・中正な結論にいたる好論と言える。従って、その蓄積はずしりと重いものがあるが、しかし、それは決して重苦しいものではない。これは、須田氏が、ある固定した観念に囚われることなく自在に作品を読み、その作品を書く鷗外を求め続けてきた結果であって、貴重なことであると思う。「その作品を書く鷗外」と書いたが、本書が「作品世界」でなく「文学世界」と名付けられている面目が、そこにあ

ると言えよう。作品の文学性のみでなく、作品を生み出す主体内部の文学性までもが、あわせ問われているのだ。

それらの論考に一貫している須田氏の方法（あるいは姿勢）として目につくのは、まず、あまり注目されていない作品を敢えて採り上げて論ずる、ということである。基本的な作品分析の蓄積がまだ充分とは言えない鷗外研究の現状からみて、こうした試みは地味ながら大切であると言える。その成果は、特に昭和五十年前後から問い直しが盛んになった、所謂「豊熟の時代」の現代小説に関する論考に顕著であり、例えば、未紹介の新聞資料などを掘り起こして、ほとんど問題にされることのなかった小品を、鷗外作品の文脈の中で浮上させた『写

生小品「棧橋」の成立』など、その典型的なものであろう。須田氏の出発がちょうどこの問い直しの時期に重なることは、おそらく偶然ではあるまい。また、この時期に発表された作品ではないが、孤立した作品として、発表当時から今日まで高い評価を与えられることもなく、ほとんど顧みられなかった『そめちがへ』を、緑雨との関わりをスプリング・ボードに、『鷗外漁史』は誰ぞ』を書くことになる小倉時代の一歩前の鷗外の当代文壇に対する積極的な姿勢を示すものとして把握した『そめちがへ』と「かくれんぼ』も、ここに見た成果の一つとして忘れ難い。発表当時、新鮮な印象を与えたこれらの論考は、なお示唆的な課題（前者の視座からする次作『普請中』の再読、後者における、鷗外と江戸文学あるいは文語文体の問題、など）を含み、魅力を失っていない。

次に、比較文学的な視点の導入がある。鷗外の文学を考える場合に不可欠なこの視点は、しかしまた、最も多く未開拓の分野を残している。西欧文学との比較検討とし



ては、リルケの初期短篇集『神様の話』を新たに鷗外の歌作の材源として指摘した『我百首』の検討』が目立っているが、他の作品との比較という視点が、次に触れる時代状況への関心と結び付くとき、先に見た『そめちがへ』と「かくれんぼ』や、『平凡』と「キタ・セクスアリス』などの、当代文壇に対する目配りの効いた論となる。この視点の導入にあたっては、特に西欧文学が対象の場合、須田氏は非常に慎重である。方法の性格からして当然ではあるが、一方で氏の持ち味がよく發揮される部分でもあり、もう少し大胆でもいいように思う。

もう一つ目につく時代状況への関心というのは、作品を書く作者を問題にしている須田氏の論考については、当然過ぎる指摘ではあるが、氏の最も氏らしい点であるから敢えて採り上げることとした。氏の最初の論文である『鷗外における「新人」の問題』からして、その「新人」という着眼点

外の関わり、就中、その時代に求められる人間像（あるいは生き方）の提示として、『青年』は重要な作品であり、作中にある

「積極的の新人」とか「利他的個人主義」とかといった語が、一つの解答を示していると考えられるが、「一応」の終りという形で作品が閉じられている事情もあって、その内実・意味は必ずしも明瞭ではない。氏は、この問題を『現代思想』や『シュレンテルのボルクマン評』を補助線として解明してゆく。その基本にあるのは「その形式の根底にあった、その形式を生み出したところの意義をこそ重視すべきである」という認識であろう。本文中には「原初的意義」という言葉もあるが、この言葉で言い換えれば、表層にまどわされることなく、常に物事の原初的意義に立ち返って、その本質を問う態度、ということになるか。破壊から建設へと進む歩みが、この態度の上になされねばならないことは自明であるし、それは一方で、鷗外の一生を貫いた遡源（本源）探究の姿勢とも重なる。当代の時代状況に関わってゆく鷗外の姿勢の中から、氏

はいかにも鷗外らしい鉅脈を切れば血の出る形で掘り起したわけで、以下の諸論考にこの視点が応用されているのも、また、この論文が鷗外文学の到達点とされる史伝への言及で閉じられているのも、故なしとしない。研究史的に見ても、この時期の鷗外の基本姿勢への言及として読むとき、この論文が昭和五十年という早い時期の発表であることには、特筆すべきものがあるろう。

この「新人」の問題意識は、『半日』の高山家』における「奥さん」の評価や、『お玉の位相』における「お玉」の位置づけ、あるいは『鶏』を書く鷗外』における鷗外の執筆姿勢の検討、さらに『護持院原の敵討』における宇平像の意味の検討、などに有効に機能している。

さて、須田氏の方法の特徴に触れつつ、諸論考の内容について書いてきたが、最後に疑問となる点を二つほど掲げておきたい。まず、作品そのものの評価の問題である。特に現代小説について考える場合、その作品を生み出した鷗外の事情に目配りすることは、当然の手續きとして認められる反面、

そのために作品評価が甘くなるのではないかという危惧がある。今日の作品研究の隆盛とともに、所謂「豊熟の時代」の豊かさの実質を再検討するためにも、作品のみに即した「読み」の可能性を拡げてゆく試みが求められると思う。

もう一つは、そのことも関わるのだが、例えば『妄想』とか『かのやうに』とかといった、従来から論議の対象となつてゐる作品に対する氏の考えを展開して欲しかった。歴史小説についての論考などで、この願いはある程度満たされるが、現代小説について基本のところをしっかりと把握してある本書だけに、そうした積み上げが期待されたのである。もつとも、これは疑問というより、今後の展開に待つ、とすべきなのかも知れない。いずれにせよ、さら大きな完成が期待される仕事である。

「書評」の役割は、その本に盛られた問題を整理し、顕在化させることであるとすれば、いささか具体性を欠く評言となつたお詫びして結びにかえたい。

(平成二年六月三〇日 新典社刊 A5判三  
一八頁 一〇、三〇〇円)

西垣 勤著

## 『漱石と白樺派』

伊豆利彦

本書は〈Ⅰ〉夏目漱石の作品、〈Ⅱ〉白樺派の作家と作品、〈Ⅲ〉その系列、その他〈Ⅳ〉英文・有島武郎におけるキリスト教と文学の四部から成る。白樺派については、すでに『有島武郎』『白樺派作家論』の二著があり、本書にはその後の論考、および前著には採録しなかつた新聞や事典に執筆したものを収めている。

取り上げたテーマも、発表誌紙の種類、執筆の時期や目的もさまざまで、特に〈Ⅱ〉は、過去の業績の上に立つた案内、紹介といった性格のものも多く、一冊の著書として論ずるのは難しい。〈Ⅰ〉も発表形態はさまざまだが、一九六五年の『門』論から一九八三年の『道草』論にいたる八篇、これまで氏の書いた漱石関係のものすべて

を集めて、氏の特徴ある漱石研究の全貌が示されている。特に「漱石と白樺派」は、本書の題名にもなつており、有島武郎を中心に、白樺派研究者として知られる氏の漱石研究を総括する意味を持つのであろう。

〈Ⅰ〉に収められた漱石関係の最後の論稿は、一九八三年に同人雑誌『群』に書いた『道草』論で、その後は〈Ⅳ〉に、今次の天皇の死去に関連して、明治天皇死去の前後の漱石の言説を組合機関紙に紹介した文章があるだけである。本書には他に『野分』『虞美人草』『それから』『行人』『ころ』についての論稿があり、最後に『道草』論を書いて、漱石論は一応の完結を見たということなのだろうか。

私のように一九五〇年代半ばから、絶え

ず漱石について考えさせられ、時代とともに新しく発見しなおさせられる思いがしているものとしては、その時々々に鋭く、個性的な漱石論を発表して来た著者が、今の地点でどのように新しく漱石を見出ししているかを、本書の刊行を機会に示して欲しかった。

しかし、西垣氏にとつては、そのようなことは必要でないのかも知れない。氏の漱石論の特徴は鋭い批評性である。それによつて新しく漱石が照らし出され、問題点が究明される。崇拜し、美化し、あるいはひたすら解釈に終始するのではなくて、常に疑問を提出し、矛盾を指摘して、その限界を明らかにする。それは漱石論に限らず、志賀や有島を論じ、野上弥生子を論ずる場合にも一貫している本書の特色である。私は西垣氏の自己を信じる強い個性を感じた。それが氏の研究を新鮮にし、魅力的にしている。西垣氏は常に前進しており、既に遠い過去の作家たちは、乗り超えられねばならぬ批評の対象である。そこに自己を信じ、主張する、いかにも白樺派の研究者らしい

西垣氏があり、私との差異、氏の研究の積極の意味を強く感じた。

西垣氏の文章には「不自然だ」「おかしい」「奇妙だ」という言葉がしばしば見られる。そこから作品に切り込んで問題点を究明するのである。あくまで自己が中心で、部分に鋭い光を当てて、作品の矛盾や作家の限界を析出する。そこには今まで見過ごされていた漱石の問題点の重要な指摘がある。私は西垣氏の指摘に教えられる所が多かった。しかし、またそこに漱石の独自性がある場合も多く、私は氏に教えられながら、容易に従う事が出来ない場合もあった。たとえば『虞美人草』は、既に漱石自身もその欠陥を指摘し、多くの論者から批判されている作品である。しかし、そこには漱石の精神がもつとも鮮明に現れており、私をもつとも愛している作品である。この作品を鋭い論鋒で裁断する西垣氏の批評を読むのは私には辛かった。そこには颯爽たる西垣氏の姿はあるが、漱石はいないと私には思われた。漱石の内部に深く入ってその問題提起の意味を考えるよりは、「近代

人」西垣氏の「近代人」の視点に立った批評であると思われたのである。

私と氏の読みの違いは、私が時代と戦う漱石の全体像に眼を向け、その内部にくぐりいって、漱石の言葉を理解しようとするのに対して、氏が漱石の作品の部分に対する近代人としての違和感から、作品の全体を批判している点にあるのだと思う。甲野さんの言う「道義」は『虞美人草』全体を貫く主題かも知れないが、決して氏の理解したようなものではないと私は考える。しかも氏は、この自己の理解した「道義」によつて『虞美人草』の全体を批評しているのである。

しかし私は、自己を正面に押し立て、自己の全力を挙げて、万人がその前に香をたく漱石と対決し、特に女性の問題に眼を向けて、その新しさと古さをえぐり出し、作品から作家に至ろうとする氏の態度には、教えられる所が多かった。私の場合は漱石に同化して、私の思い描く漱石の精神、その全体像からその部分を説明しようとし、しばしばあばたも笑くぼということになり

かねないのである。これに対して、氏は明瞭に漱石に対峙し、批評性を貫こうとしている。

漱石の精神とか全体像とかいっても、そんなものは自明のものとしてはどこにもない。私達は部分から全体に行くしかない。多分、部分から全体に行き、全体から部分に帰る往復運動が大切なのだろう。私は氏の見解に異論がある場合も、氏の提起した問題は尊重し、それを説明することによってより高い見地に到達することを目指さなければならぬと考えている。

しかも氏は、単なる漱石や白樺派の研究者に止まることなく、野上弥生子を論じ、戦時下の日本知識人の問題を論じ、非差別部落を主題とする住井すえの「橋のない川」にまで至っている。しかも単なる解説ではなくて、鮮明な批評精神がそれらを一貫している。全力で日本の近代文学の全体に相渉り、そのことで自己の批評精神を深め、新しい思想と文学の展望を切り開こうとする強健な精神が感じられる。私は本書から多くのことを学び、また新しい問題意識を

呼び起こされた。

(一九九〇年六月一〇日 有精堂出版刊 B)

林 尚男 著

## 『平民社の人びと 秋水・枯川・尚江・栄』

秋水・枯川・尚江・栄』

木村 幸雄

林尚男氏には、すでに『冬の時代の文学』(有精堂 '82)、『評伝〈堺利彦〉』(オリジン出版センター '87)があるが、本書はそれらの業績を継承発展させた労作である。

「第一章 幸徳秋水——志士仁人の革命家」、  
「第二章 堺利彦——人間の顔をした社会主義者」、  
「第三章 木下尚江——明治の民主主義者」、  
「第四章 大杉栄——叛逆と自由を求めた革命家」から成るが、第二章は、著者も「あとがき」でことわっている通り、先の『評伝〈堺利彦〉』を改稿要約したものである。第一章、第三章、第四章は、新たに書き下ろされたもので、あわせて秋水・枯川・尚江・栄と、いわば平民

6判 四一〇頁 四、三〇〇円)

社革命家列伝という壮観を呈している。各章は、それぞれに独自の人生と個性的な思想とを生きぬきつつ、時代の最先端において縦横に交流し、火花を散らした苛烈な革命家・思想家たちの生涯とその思想の今日的な意義を、時代とのかかわりのなかで追求する評伝のスタイルをもって並び立ち、交響している。この四人は、幸徳が大逆罪で処刑され、大杉が憲兵の手によって扼殺されたことに端的に示されるように、「いづれも近代天皇制に真っ向から対峙した革命思想家たち」である。

先行の業績をふまえつつ、林氏に本書を書き下ろさせたものは、「いま社会主義は、

再生の苦しみのなかにあるように思われる」というアクチュアルな問題意識、「人間的な社会主義の再生に髪の毛一筋ほどの力をそえることができれば、私の希望は足りる」という切実な希望にほかならない。「人間の顔をした社会主義者」とか、「人間的な社会主義の再生」と言えば、今一種のはやり言葉となっていて、いささか面映い気がしないでもないが、四人の革命思想家のうち、まず最も地味で平凡な存在と見なされてきた堺利彦の評伝から手がけてきた篤実な著者の観点は、けっしてはやりの後を追いつ、時流におもねるようなうわついたりやわなものではない。むしろ、厳しい批評眼が、論述のはしほしに光っている。そういう点において、刺激的で貴重な労作であると思う。

さて、第一章は、「幸徳秋水は小柄な男である。」と、一枚の写真の印象から書き起こされている。また、第四章は、大杉栄の鮮やかな個性の両面——「二等俳優」と「子ども好き」を示す二枚の写真の印象から書き出されている。すなわち、人の思想を抽象的に論究するものではなく、その人の生の具体的な姿に即しつつ、その思想と行動の根源と特徴を追求するという本書の論述を方向づけている。そして、それぞれ副題に示されているように、幸徳秋水は、「志士仁人の革命家」、堺利彦は、「人間の顔をした社会主義者」というふうにしてその人と思想とが簡明に要約されている。つまり、そういう一定の平明な評伝のスタイルが、本書の特色となっている。そして、四人の革命思想家たちの列伝のなかで、日本社会主義思想の原点として、「社会主義と民主主義と平和主義が切り離すことのできない一つのもの」とらえられている点」があらためておさえられているのは、一つの成果だと思う。

ところで、そういう評伝のスタイルにつきまとうある種の限界、もの足りなさも感じる。たしかに、幸徳秋水は、「志士仁人の革命家」にちがいない。「秋水」にして「枯川」にして、その雅号からして、東洋文人的であり、彼らの革命思想形成の土台に伝統的な儒教の思想倫理があり、それが時代に激しく抗して生きる革命思想家としての生きかたを強固に支える背骨として貫いていたことは確かである。と同時に、彼らは、自由民権思想を継承発展させながら、新しい外来思想にあわただしく貪欲にコミットし、マルクス流の社会主義へ、あるいはクロポトキン流の無政府主義へと激しくゆれ動きつつ、急進的な革命思想家の道をつき進んだのである。すなわち、秋水は、「志士仁人の革命家」であると同時に「急進主義の革命家」である。私生活の面においても、秋水は、獄中から郷里の母へ老母をしのぶ漢詩を書き送るという古風な側面と、菅野須賀子との「自由恋愛」のいきさつに見られるような過激な側面とを合せもつ。そういう秋水のもつ両側面についても、本書は手ぎわよく平明に論述している。しかし、両側面の間にあったにちがいない、深刻な対立・矛盾・葛藤などが引き出されるアメリカの秋水研究家が、秋水が、巢鴨監獄に入所する際に、仲間たちと集まっていた記念撮影の写真の中央に、母から送

られた紋付の羽織、袴で身を装い、頭には西洋の山高帽をかぶっておさまっている姿を指して、「衣装の領域での山高帽子と羽織とは、理念と理想の領域での社会主義と伝統的諸価値とがそうであるのと同じ容易さで併存しえた」と書いているのを読んで、はたしてそうか、という疑問をいだいたが、本書を読んでも、そういう疑問が残る。

最後に、本書の特色をもう一つあげておくならば、思想的な目配りとともに、文学史的な目配りも利いているということである。とくに、木下尚江や大杉栄を論じた章でその特色が発揮されている。たとえば、尚江の「皇門を解放せよ。帝王とその家族とを救い出せ。しかして彼らに平民の自由を与えよ。」という天皇制批判が、中野重治の「五勺の酒」の「恥ずべき天皇制の額際から天皇を革命的に解放すること」というユニークな天皇制批判を先取りしたすぐれた発言であることを明らかにし、さらにそれを今日の天皇制批判の人間的な視点へとつなげて行っているところなどに、私はひそかに感心する。そしてそこに、先の

『冬の時代の文学』の継承発展を見る。

(一九九〇年九月 朝日新聞社刊 四六判)

池内輝雄 著

## 『志賀直哉の領域』

古来 侃

四〇〇頁 二、二五〇円

かつて、著者の「お栄造型の意味」(昭50『日本近代文学』)を読んで、心に残った。それまで、お栄をとりあげたものとしては、生前関良一氏が届けてくださった抜き刷り(永堀政男『暗夜行路』のお栄 昭46『専修国文』)を珍しい思いで目にした程度であったし、わたし自身、お栄像にいささかからわれるところもあったので、その「造型の意味」づけに感心したのである。お栄のあつかいを通して、魂の遍歴といういわばビルドゥングスロマンとしての「暗夜行路」の主題に触れ、さらには志賀の感じた暗い時代認識および当時の知識人が置かれた時代閉塞の状況を示唆しながら、志賀の小説

の方法を論じるという、重層的・構造的な分析と検証、そのことがとりもなおさず時代を超えて池内氏自身の問題であり得るところに、研究者としての主体性、脚もとの確かさといったものを感じたのである。そのことは、今回『志賀直哉の領域』に取められた諸篇を読むにあたって、あらためて感じたことであった。

例えば、「暗夜行路」前編「一」の九の日記のくだりの「何か知れない重い物を背負はされてゐる感じだ。……」の唐突さは、それまで主人公の瑣末な感情の起伏につき合われてきた読者にとって、その余りに観念的な内容ゆえにおおいに面食らうところ

だが、当時のインテリ青年一般が感じていた時代認識が、志賀の小説の方法として、いわば未整理のまま主人公のきわめて個人的な問題に矮小化されながら放置された結果であることを知る。こうした時代思想の側面がそぎ落とされることによって、闘う「時任謙作」が後退し、運命に身を委ねる「暗夜行路」一編が陽の目を見るに至ったわけである。

ところで、志賀における父子対立の問題について言えば、戯曲「雪雄」が父の不和の反動として「現実には果たせぬ夢」を描いたもの、「父に愛を希求する直哉の潜在意識のあらわれ」という位置づけは納得できるし、そこから「父を激しく憎悪しながら、同時に一方で深い愛着を感じざるをえない」と収斂してゆくと、「和解」までの道程は誰の目にも一足跳びであるが、「根柢の浅い葛藤につつかれてきた挙句の果てに、涙攻めになるので愛想を尽かした」（昭3）「志賀直哉と葛西善蔵」と嘆いた白鳥の気持を翻す術は、もはやないのか。

「和解」の主人公の弟の立場で「比較的

公平に」（『統創作余談』）見ても、「父の主張には一定の論理、法則性がない」（『或る男、其姉の死』）というのは、志賀自身父直温の立場をどの程度に理解していたのか疑わしく、大屋（幸世）氏の言う「市価」（昭57）『大津順吉論』『一冊の講座・志賀直哉』有精室）的価値観からすれば、論理的なのは父のほうであって、定職に就く気のない主人公の生き方は「一文の値打ちもない」（『或る男、其姉の死』）と考えるのが、経済的繁栄のさなかにあった日本の近代という時代性を考慮の埒外に置いたとしても、よほど常識的だろう。父を激しく憎悪しながら、「同時に一方で深い愛着を感じざるをえない……」と池内氏があつさり言ってしまうのは、血縁の感情とはそんなものなのだ、と言外に言っているようなもので、つまるところ、もつれていたのは理屈を超えた感情であって、弁証法的論理ではもともとなかったということになる。

「和解」の文学性に、日本近代の世代構造における「肉親的血縁的な」問題として、真摯に迫ったのは竹盛天雄の「志賀直哉に

おける父と子」（昭46『国文学』、のち昭63『介山・直哉・龍之介』明治書院）「父と子の形」として）であるが、これも「本能的次元のもの」と言わざるを得ない隔膜を、論者に先立って読者のほうで見ってしまう感みがあった。

池内論は、竹盛論をベースに父子対立の問題が、志賀の懸案であった時代を拓く「新しい運動」の一環として思想的次元へ深化しなかつたかわりに、主人公にとって肉親愛がなぜことさらに必要であったかを、竹盛論のもう一步手前から、志賀家の家系、とくに叔父直方が退き家督の実権が父直温に移ってゆく過程のなかで生じたものとしてとらえてみせた。しかも、作品として描かれなかつた事情をも匂わせながら。こうして「和解」の意味や位置、ないしは方法に関する説明はついた。が、白鳥の舌打ちはおさまらない。

「鳥尾の病氣」処女作説についても似たような思いを抱いた。町田（栄）説をヒントに、志賀自身が「初めて小説を書けたといふやうな気がした」と自負したところの

処女作について、さまざまな典拠・傍証をもって推論し、就中、時代のサロメの傾向からの訣別をもって志賀文学の確立と見做す視点から、従来説の「或る朝」にかかわって「鳥尾の病氣」を推すのだが、「作品」という観点から見たとき、つまり作品の結晶度という点から言えば、明らかに

「或る朝」のほうが「鳥尾——」に優る。

「自己の観念的世界と現実との齟齬を照らし出すという自己省察」というある種の問題意識をテーマにしようとする創作意識と、作品としてのレベルといった異質の要素を比較するのはやっかいなことだとしても、「或る朝」にとり替わるには「鳥尾——」のもっている問題意識は、「十一月三日午後の事」の非軍国的傾向を「小説家が秋のそぞろ歩きに二三の兵士の労苦を見て感傷的感慨を起こしたくらゐで、……」と言った白鳥の皮肉なことばを思いださせる程度でしかないように思われる。時代閉塞のなかの抑制された表現であるとしても、観念と現実との齟齬を具象を通して対比的に構造化しているところは確かに面白いのだが、

例えば、そのことをもって志賀が、「書く要領」だの「書けた」だのと云ったかどうか。「鳥尾——」処女作論の論証にはウンとうなりながら、如上の印象が残ったことを告白する。

「清兵衛と瓢箪」における中央の浪花節文化圏、地方の瓢箪文化圏といった時代的構造的なとらえ方と実証も蒙を啓かれる思いがしたが、国家権力の仕組んだ文化の伝達者として教員の実証的位置づけも、ほとんど直感的に読めってしまう部分もあるようで、図画が学校教育の中に位置づけられたとき中央文化圏に属したというのもそうであるとしても、「絵をかく」という中身は、贅言を控えるが、ある意味で瓢箪文化に属するものとも言えないか。父親が絵を描くことにも「叱言を言ひ出してきた」ことを、中央文化圏に属するが故に父即地方文化すなわち瓢箪文化圏からの「追放」という類型をあてると、おのずから「叱言を言ひ出してきた」ことの理由について触れようがなくなるだろう。「書き手の原意識」として、どの程度意識的であったのか、ディテ

ールを描いたらホールが見えた、といううなものではないかとの邪推もしたが、ともあれ、確かに納得できたのは『余計者』的な人間存在が描かれている」という一言であった。

ついでに言えば、当時の教育制度における「修身の時間」についての丹念な時代背景の検証は、須藤（松雄）氏の「修身」の注が「今の道徳」という簡単なものであることに対して、「常識的に見ても妥当ではなからう」という思いからなされた形を取っているが、おそらく、須藤氏の立場からすれば、現在で言えば「道徳」にあたるもので、実質は異なるにしろ（また、こういうものが戦後復活したについては多少とも時代背景として近似したものがあるという、時代に対する触覚的な危惧は須藤氏自身に当然あるはずで）、池内氏が丹念に時代背景を分析された実態を、須藤氏は実は身をもって体験してきた余りにも自明の世界であるがゆえにかえって「常識的」なことだったのかも知れない。かるがゆえに、「今の道徳」と言ってしまうことができたの



ではないか、と思うのである。

何かわけのわからない暗い気持——忿懣、憤り、挫折感というより限界とでもいうようなもの、時代閉塞の状況、人間としてのぶつけようのない解決しようのない生きているがゆえの息苦しさ、運命であるかもしれない、もっと人間的レベルの構造的な人をして抑圧するものであるかもしれない——

森 英一著

## 『秋声から芙美子へ』

榎本正樹

そんなものを文学のテーマとして考えていたとすると、容易につかめる問題ではないから、ディテールで書いていく。志賀文学の方法を「見えない現実をなんとかして認識しようという試み」とみる池内氏の視座に、私は心から敬意を表する。

（一九九〇年八月 有精堂出版 B6版 三〇〇頁 三、二〇〇円）

徳田秋声が林芙美子の実質的な文学上の師であったことは、従来から広く知られた事実である。芙美子の詩人から小説家への転身、そしてアナキズムから自然主義への移行に秋声及び秋声文学は多大な影響を与えている。これまで、そうした文学的事

実については度々指摘されながらも、両者の交流の細部や作品レベルに基づいた具体

的な検討は、ほとんど行われてこなかった。本書は、旧来から論じられることが稀だった「両者の関係を相互の作品を確認、検証することによって考え」るべく集成された論である。

本書の構成は次の通りである。

### I 徳田秋声

1 確かな跳梁 「廃れもの」など

- 2 会得した小説作法 「新世帯」
- 3 目差しとしての家 「足迹」
- 4 飽くなき執着 「徴」
- 5 パン種一つ 「爛」
- 6 ユニークな発想 「足袋の底」
- 7 額縁小説 「仮装人物」
- 8 故郷回帰 「光を追うて」

### II 徳田秋声から林芙美子へ

- III 林芙美子
- 1 ほのみせた可能性 「山裾」
- 2 慎重な助走 「清貧の書」「小区」
- 3 客観小説の誕生 「牡蠣」他
- 4 垣の外へ 「野麦の唄」

まずIでは、「廃れもの」以後の作品、すなわち明治四〇年以降の秋声文学の代表作を追いつながら、作家秋声の文学的成熟の足跡が辿られる。この章を読み進めていくと、秋声文学に対する森氏の視座がいくつかに絞られているということが分る。それは大きく四つに分けられるのではないかと思う。一つは、現在形・過去形・過去完了形などのテンスの微妙な使い分けから、「小説内の現在から過去へ、過去から現在

へ、あるいは過去からさらに過去へというように自在に迂回し切る」秋声の立体的な時間構成をテクストから抽出しようとする試みである。著者は「新世帯」を秋声の倒叙法の出発点として位置づけ、以後、実験的に反復される時間層の多層化・混在化に秋声作品のリアリティの根源を読み取っている。二つ目は、「語り手の視点から他の登場人物の視点へ叙述の重心が移動する」という「廃れもの」以降の視点移動を軸とした叙述法を（人称の冒険のプロセス）として読み替えていこうとする発想である。三つ目は、秋声の共通の素材への拘わりについての視点である。例えば著者は、「母」「伯父の家」「死後」「指環」などの短篇と「足迹」を、「ある家族に親戚の誰かが加わって生活が営まれる」素材としてパターンングしたり、「廃れもの」と「新世帯」の人物造型をバラレルに併置することによって、秋声の作品群に張りめぐらされた緊密なネットワークの網の目を明らかにしている。四つ目としては、初出と初刊の異同（多くは加筆）の詳細な検討から、加筆の

有効性を解釈のレベルから論証していくという方法である。この他にも、題名がノートするイメージ体系の生成する場としてのテクストという発想や、一連の順子物における（コードとしての色彩）など、示唆に富んだ指摘が随所に見られる。そして、これら秋声作品の特質の一つの達成として、著者は「仮装人物」を評価するのである。

Iだけに限定すれば、純粹な秋声論として読むことが可能である。しかし、本書の特徴は『秋声から芙美子へ』という題名からも推察される通り、主にII以降で展開される「秋声」と「芙美子」の比較文学論的なアプローチにあると言えるだろう。IIでは、秋声と芙美子がお互いに作品中に相手が登場させている部分を引用し、特に芙美子の側からの秋声の造型パターンへの深化や、倒叙法の適用・特殊なオノマトペの使用・素材の類似などを秋声作品享受のプロセスとして読み込んでいく方法により、芙美子の「秋声小説の勤勉成果」及び「芙美子の文学形成に与える秋声の影響」が明らかにされている。IIIは、いわばIIの実践篇で、

芙美子の個別の作品によりながら、秋声文学との連関性を実証していく章になっている。

著者の立場を私なりに整理すれば、「作品間に連続する因子の存在」を作品というミクロなレベルから一人の作家へ、そこから継起する作家間のネットワーク、そしてそれらをマクロ的な近代文学史に繋げていくという方法で説明できよう。文学観の移植の問題といった比較文学的な（関係）を、文学史的な（連鎖）の構図に組み替えること。本書のモティベーションの基層には、そのような論理が働いているのではないかと考えられる。

このように、挑発的な内容を伴いながら、本書にはいくつかの問題点がないわけではない。例えば、秋声の「あらくれ」「縮図」、芙美子の「浮雲」「放浪記」といった作品について、局部的にしか論じられていなかったことが気になった。「あとがき」に著者の『林芙美子論』刊行の予告があるので、『秋声から芙美子へ』から、『林芙美子論』へ」という新たな展開をわれわ

れは期待できるわけだが、本書の作品選択の必然性については疑問を持たざるを得ない。また、Ⅱ以降、芙美子の作品群への秋声の文学観の反映を論じることが中心となつてしまったため、「男女の結びつきにおいて、身体的特徴を述べてその経過を叙述」する「林芙美子の描写方法の特長」(Ⅲ・1)や「野麦の唄」における都市小説としての側面(Ⅲ・4)など、林芙美子固有の重要テーマがなしくずし的に消失してしま

った点は惜しまれる。Ⅱの最後に瞥見できる「両者の差異」から、芙美子の文学世界を検証していく作業が必要だったのでないか。秋声と芙美子の関係の中に芙美子の文学を収斂させるのではなく、関係の背後にたちあらわれるダイナミックな両者固有のファクターこそが追究されてしかるべきだと私には思われるのである。

(一九九〇年一〇月一〇日 能登印刷出版部  
刊 B6版 二四五頁 二、五〇〇円)

**非公開**

**非公開**

# 非公開

柳沢孝子 著

## 『牧野信一 イデアの獵人』

守安敏久

人文書院版『牧野信一全集』が絶版となつて以来久しいが、昨年は牧野作品が立て続けに文庫化（福武文庫・岩波文庫）されたほか、生前の単行本『鬼涙村』（昭11）がそのまま沖積舎から覆刻されるなど、牧野再評価の気運が高まっている。さらに牧野研究の第一人者たる柳沢孝子氏が本書『牧野信一 イデアの獵人』を上梓されたことで、その気運は力強く支えられることになるであらう。

牧野研究を雄々しく先導した薬師寺章明氏『評説牧野信一』（明治書院、昭41）が、綿密な調査によって牧野の生涯を実証的に追跡し、それを時代と社会のうちに再現しようとしたのに対して、柳沢氏はその成果を踏えつつも、むしろ作品そのものを徹底

的に読みこむことで、作品の中から見えてくる作家の精神の軌跡をこそ辿ろうとする。牧野にあつては随筆での記述でも事実認定としては信用しがたい場合も多く、まして小説作品を私小説的に読むことは厳しく戒めねばならないが、柳沢氏は禁欲的にこの戒めを守りながら、作品を動かす作家の精神の力学のみを信じつつ、その作家像へ到達しようとする。

まず牧野初期の父母の描き方が問題とされる。そこからはややもすると、牧野の父親憧憬・母親憎悪という図式が引き出されかねないが、柳沢氏はけっしてそれを牧野本人の実際の感情へと還元することなく、なぜ牧野がそのように描くことになったのか、という創作上の視点から探ろうとする。

実生活での父の死を境として牧野の筆法が、放蕩者の頼りない父親像から、弁護され純化された父親像へと変化していったことに注意しながら、柳沢氏は父の不在こそが牧野を父の美化へと向かわせた要因であることを見てとる。対象の不在がかえってそれを内なる夢として、またイデアとして育てることになる事情を認めるのだ。とすれば逆に存命の母は、夫の死を嘆く母では役者不足ゆえ、不貞の面をかぶった憎むべき敵として選ばれねばならない。牧野作品の読解から、父母への実際の感情を引き出すのではなく、対象の不在がそのイデア憧憬を喚起するという創作の力学を引き出そうとするのが、ここでの方法だ。この対象の不在に支えられた憧憬という視点は、種村季弘や柄谷行人の牧野論が敷いた軌道上にあるものだが、ここではそれがより精細な作品読解を通して補強されている。望み得るならば、その不在への情熱が、父母ではなく性的対象へと向かう場合どうであるか、の考察も聞きたかったところだ。わずかに論及されている『風媒結婚』『夜の奇蹟』と

いった作品を子細に眺めるならば、そこには無名の幻影を愛するオナニストとしての牧野の相貌が立ち現われてくることだろう。

柳沢氏の指摘するように、牧野作品から母の影が消えるに従って、中期の幻想的創作風がせり出てくる。日常茶飯の現実を切り捨てた果てに、「あまりにも愚かしく、あまりにも人間くさい滑稽な夢」として差し出された『ゼーロン』『バラルダ物語』『酒盗人』といった作品を牧野の幻想小説の最頂点として、やがて昭和八、九年以降その幻想の輝きは光を失い、『鬼浜村』へと続く因循な自己嫌悪が露出してくる、というのが本書の見取り図だ。その絶頂期にあったの「明朗で健康な夢」は、人間への信頼と自己認識への自信に支えられた強靱な精神の産物であったが、やがてそこに自己への疑いと自己嫌悪の不安な情が忍びこみ、「奇怪でグロテスクな人間の相」、あるいは「被害妄想とさえ呼びたいような悪夢」が姿をあらわす、と柳沢氏は考察する。例えばこの変転の前と後に発表された『心象風景』『正篇』と『続篇』それぞれの分析

を通じて、そこに明暗の断層を見ることで、牧野がその幻想を失っていくさまが対照される。

しかしここで評者の関心にも引き寄せて問いかけてみるとすれば、柳沢氏は牧野の幻想の輝きを、明朗で健康な「おおらかな夢」に認め、「日向ばかりを見てみたかった」とも注するように、牧野の「愚かしくも愛すべき人間への賛歌」をこそ評価している。それは牧野の幻想の王国をユートピア的な「よきもの」のうちに見ていることとする立場とも言えようが、評者自身は恐怖と不安に彩られた「悪しきもの」のうちにもまた牧野の幻想は悪夢さながらに輝いていると思う。具体的な作品に立ち戻って言えば、妄想的な恐怖の錯乱を描く『鬼の門』、『月あかり』、そしてリンチに対する不気味な不安に蔽われた『鬼浜村』などに、そこに交錯するのはいずれも狂おしくもグロテスクな戦慄すべき光景だ。牧野も愛読したゲーテ『ファウスト』からファウストの言葉を引きなら、「戦慄に打たれた人間こ

そ、とほうもないものを深く感じとること  
 ができるのだ」(大山定一訳)。狂気、不安、  
 恐怖、死、幻覚、悪夢など、不気味なもの  
 や不健康で不快なものもまた、戦慄を誘い  
 「悪しき幻想を構成する重要な要素となる。  
 とすれば、恐怖と不安の不気味な叫びを響  
 かせる『鬼浜村』において、はたして柳沢  
 氏の言うごとく「幻想は失われてしまった」  
 のだろうか。また牧野は「安易な自己嫌悪」  
 へと逃れたのだろうか。なるほど「おおら  
 かな夢」は失われてしまい、「衰弱した心  
 象風景」だけが残った。確かにそこには作  
 家自身の荒涼たる風景も透けて見えるだろ  
 うが、しかしその痛々しく苦しげな心象風  
 景によってこそ、戦慄すべき悪夢の光景が  
 立ち現われてくるのではないだろうか。か  
 つての無邪気な笑いのうちに混沌とした不  
 安が忍びこみ、その不気味な笑いによって  
 牧野の幻想はより一層輝くとは言えないだ  
 ろうか。

とはいえ、評者の悪しき、眩きなど、もと  
 より受け流していただきたい。緻密な分析  
 のうちにも牧野への情愛を湛えた本書自体、

柳沢氏自身の「向日的な、健康な夢」にほ  
 かならないのである。なお蛇足ながら一点  
 のみ事務的な要望を付すならば、牧野作品  
 における地名について地誌的に考証した部  
 分では、参照した小田原の当時の地図がそ

鷺 只雄 著

## 『中島敦論 「狼疾」の方法』

濱川 勝彦

先ず何よりも、待望の論文集が遂に出た、  
 という欲びが大きい。今日の中島敦研究の  
 盛況を、佐々木充氏とともに支えて来た鷺  
 只雄氏の業績は、現在益々その有効性を発  
 揮しているからである。三部構成になる本  
 書は、Iの「中島敦—そのエスキス」とII  
 の末尾「中島敦研究史」を除き、十二篇の  
 論文からなっている。一番古いものは  
 『古譚—物語の饗宴』(昭42・1)、もつ  
 とも新しいものは「初期の習作—豊饒な可  
 能性」(平1・3)である。「あとがき」に

のまま図として添えてあると、理解の便宜  
 となったものと思われる。

(一九九〇年五月二〇日 小沢書店刊 四六  
 判 二六五頁 三、〇九〇円)

記されているように、大半は昭和五五年ま  
 でに書かれた論文によって占められている  
 が、氏が「難病」の手術を前にして、二篇  
 の論文に、ほんのわずか字句を削り、要約  
 したほかは「一切手を加え」なかった態度  
 に、自らの研究に対する氏の厳肅な想いが  
 読みとれるであろう。

多岐にわたり創見のみられる本書を、限  
 られた枚数で評することは至難の業である。  
 そこで広く総花式に触れることを排し、氏  
 の中心的方法、態度について述べたく思

う。

氏の研究姿勢、立論の中核をなすものは、本書で繰り返し主張されるように「トータルな視座の中で」「トータルな中島像」を把握しようとする態度であり、そこから「自我追求者」と規定する。「定説的中島像」への痛烈な批判が放たれる。氏の批判は、単なる異議申し立てに終わることなく、従来の論の欠落を充填し、無視ないし等閑視されていた重要な要素を剔抉してみせる態の、真の批判である。その方法が、もっとも鋭く用いられているのが、Ⅱの三分の一以上の量を占める『歌稿』と『狼疾記』。「かめれおん日記」―享楽主義の終焉―である。これは氏の、もっとも早い時期の論考であり、天馬空を行く如き若々しい情熱と尖鋭な方法論とによって書かれている。従来全く問題にされなかった耽美主義者・中島敦の実態と、その挫折、そこから誕生する作家・中島敦を説くプロセスは、ドラマティックな感動をさえよおこす。従来の研究の欠を補うべく、昭和十二年末に整理編集された七つの歌集を、文字通り緻密に

検討し（例えばヴァリアント考察で、ルビの句点の有無にまで及ぶ）、そこから「耽美主義を自らの生の原理とし、美的享愛による自己形成を自らの世界観として生きた者の諸相を殆ど全円的に示している」ことを実証した。『過去帳』二篇において、「静態的・短絡的見方」を排除し、作品そのものの世界から、享楽主義の破綻に直面した者が、「その必死の摸索の中で見すえたものが『形而上学的不安』だったのでないか」と論を進め、ここに作家・中島敦誕生を招来するモメントを導き出した。従来、中島敦の「形而上学的不安」や「狼疾」は彼の性情との関係のみで考察されいたが、ここに作家としての根拠・方法として意味づけられたことは、『過去帳』を「享楽主義の破局に直面した者の心象風景を叙したものと見る見方や上田敏の「うづまき」との関係考察とともに、創見として高い価値をもつ。文治堂版全集に依拠して立てられたこれらの論は、その後の筑摩書房版全集等で示される新資料によって、否定されるどころか、かえってその正当性が保証された。

氏の爽やかな論述の中で、唯一、苦渋の色が見える箇所――「歌稿」（昭和十二年末編集）から『過去帳』（中島自身の日付によれば昭和十一年末）への展望を語る箇所も、『過去帳』二篇の日付に疑問があり、資料によれば昭和十四年あたりまで後退する可能性もあり、このことは、氏の論に、より整合性と説得力をもたらずものである。

中島敦における耽美主義者としての実態を、はじめて提示した功績は、前述のように特記すべきものであるが、そのことがある種の牽引となつて、初期習作を考察する際の視野を狭めている危険性が、一方であるのではなからうか。例えば「虎狩」において、「小享楽主義者」趙大煥を特徴づける「俗衆への反抗と嘲罵」を論じ、彼の悲劇は、「俗衆からの復讐」に耐え得ぬ、「脆弱な・傷つき易い自尊心」にあつたと指摘する時、「俗衆」の中味や「復讐」のあり方を、もう少し吟味する必要があるのではないか。この作品の語り手「私」が感じているように、平素、趙少年が自分の「生れ」を気にしている様子や、露営の夜、上級生



から制裁を受けた後の素直な趙少年の態度に感動する「私」の想い——「裸の、弱蟲の、そして内地人ではない、半島人の、彼を見てくれたことが」満足を与えたこと、更に趙失踪後の噂「彼がある種の運動の、一味に加はつて活躍してゐる」等々、氏が注するように、「内地人とか半島人」の問題ではなく「そうした区々たる區別をこえた人間」を問題にしていると考へるには、傍点を施した引用部分は重い表現ではないだらうか。同様に「D市七月叙景(一)」で、デラシネの不安定さを読みとる炯眼に敬服しつつも、「身分・階層に上下の差はあつても、いずれも根無草であり、デラシネであるという点で共通している。」の傍点を施した部分に不満が残るのである。

既に紙面は尽きようとしている。氏の繰り返し忠告する、中島家の「儒家」としての正しい認識、「谷崎潤一郎論」における先行評論の、あざやかな識別作業、論文の随所に言及される芥川龍之介、横光利一、トルストイ等との関係、「光と風と夢」で示した、己の主題と方法を手に入れた作家・

中島敦の誕生、Ⅲにおける「表現」の数量的考察等々、興味ある論文の数々には触れ得ない。佐々木充氏との論争で周知の「古譚」論、就中「山月記」関係の論文と、博搜と正鵠を射た位置づけで既に定評のある「研究史」については別のところで触れたので割愛した。

中島敦の野心的な試みと成果は、日本は

柴田勝二著

## 『閉じられない寓話』

大里 恭三郎

本書に取り上げられた作家は、大江健三郎、筒井康隆、安部公房、中上健次、村上春樹、村上龍、島田雅彦、野田秀樹、唐十郎の九名である。このうち私が比較的丁寧読んでいた時期のある作家と言へば、安部公房と大江健三郎だけであるが、この二人の文学も最近では敬遠気味とあつては、私に本書の書評をする資格はなさそうである。

勿論、世界の文学の中での位置づけも要請している、と氏は言う。その位置づけの爲にも氏が「難病」を克服し、「統中島敦論」を成就することを期待している者は、私人だけではあるまい。

(一九九〇年五月二五日有精堂出版株式会社  
刊 三八八頁 四五〇〇円)

しかし書評はその道の専門家や権威でなければならぬと決まったものでもあるまい。もしそうだとしたら、政治は政治評論家以外の者が口出しすることを封じられてしまふ。被治者が政治に注文をつける権利を有しているように、読者は誰もが、その著書に対して潜在的に批評の権利をもつはずである。このような弁明を楯として、以下、

一文学愛好家としての書評を試みてみよう。愚評もまた、反面教師として、著者を育てることがないとは言えないのである。

本書は「群像」や「三田文学」に発表された評論に、書き下ろしを加えて成立した柴田氏の第一評論集である。氏は学部生のときはフランス文学を専攻し、大学院では比較演劇学を学んだようである。最終章の野田秀樹と唐十郎を論じたところは古今東西の演劇に対する深い造詣をバックにした現代演劇論となっている。氏は、野田秀樹の斬新さは「劇を物語的な展開の中に閉じ込めておかないだけでなく、俳優をそれぞれの役に縛りつけることもせず、思いきりイメージの翼を羽ばたかせた言葉の宇宙の中で遊ぼうとする、詩的な演劇」を創造したところにあると見ている。

大江健三郎と筒井康隆とを論じた第一章の中で、私が面白いと感じたのは、次のような視点から二人を比較している一節である。

「自己を過大に尊ばないことから発する軽さが他者や社会に向けられた時に、筒

井康隆を特徴づけるパロディー性が發揮されることになるが、いかえればパロディーとしての批評は可逆的なものであり、自己を突き放す姿勢がその前提なければ成立しえない性質をもっている。道化はいうまでもなくその意味でパロディーの名手であるわけだが、大江健三郎の『ピンチランナー調書』が道化的な存在をもち込み、現実社会を転倒させる哄笑を目論んでいながら、それを十分に果たしているといい難いのは、この自己を相対化する視点が実現されていないからであろう。」

『万延元年のフットボール』以後、大江文学に興味を喪失し、最近筒井文学に関心を抱きはじめている私としては、大江と筒井に対する柴田氏の距離の取り方に共感できる。氏は筒井文学の特質の一つを、「物語の中心となる人物の意識の持続性自体を否定すること」に見、「結局小説の主体が言葉を書き綴っていく作者の意識以外にない」という原理を明るみに出すことであった。」と分析している。私がかここで瞠目したのは

作家筒井康隆の小説観に対してであるが、それはむろん、そこに注意を喚起した批評の力によるものであることは言うまでもない。柴田氏の批評の切れ味は、安部公房の文がに、「一見コスモポリタンの新しきをもつていながら、実はきわめて土俗的、ムラ的な感覚に発想の根をもつことが示されている。」のを読み取ったところなどに見ることができよう。

柴田氏の評論は硬直した図式化がなく、学術的なハッターもない。堅実な評論で、まずそこに好感がもてる。氏の文体は穏やかで、気負いが殆ど感じられない。これはおそらく氏の性格を示すものであると同時に、氏の成熟を証明するものであろう。しかし若い批評家のデビュー評論集である以上、若武者として、もっと荒削りなパンチを繰り出してもよかったのではないか。氏の批評は冷静で、そつなくまとまり過ぎていいる。文体が淡泊で、著者の文学観や思想が作家と真正面から切り結ぶドラマチック場面が少ないのである。新人の登場であるからには、読者に対してもう少し挑発的な

ところが欲しかった。山田詠美氏が『ひざまづいて足をお舐め』の主人公に語らせているセリフを借りるなら、人間のアクの強いのはよくないが、その文学にはアクがなければつまらない。私は、中上健次や村上春樹の文学の解説を聞きながら、筆者がここでどのような文芸思想を打ち出しているのか探ろうとしたが、筆者の自己抑制が強いために、私の非力をもってしては、そのイメージをしかとつかむことができなかった。氏は対象とした文学の特質の把握に紙面を十分に割いているので、これは批評と呼ぶより、現代文学研究と称した方が適当であるかも知れない。氏が研究ではなく、あくまで評論を志向しているのであれば、もっと自己を全面に出してもいいのではないか。無論自己を打ち出し過ぎれば生意気だと言われ、自己を抑制すれば個性がないなどと評される。どちらをとっても、揚げ足をとりうとてぐすねひいて待ち構えている世間の眼はいかんともしがたいものであるが、もの書きを志す者にとって、ここはいずれ通過しなければならぬ関所のような

ものであろう。

だが、私のような気まぐれの注文に対しては、柴田氏は唐十郎を論じた一文の中で既に応えているようにも見える。つまり、「近代から現代へと時代が進むにつれて、この自己が何者かという問いかけに答えを与えることが困難になっていった」のであり、唐の作品の人物たちにとって、「真の自己とは、つねに否定的な形でしか意識されず、表現されえないもの」であるように、

角田敏郎 著

## 『研究と鑑賞 日本近代詩』

佐藤房儀

本書は明治から現代にいたる近代詩史を多面的に監察した書物で、内容は「詩論」「詩人論」「作品鑑賞」の三部からなる。これまでに著者が書き溜めてきた論文の中から、右記の三グループに入るものが編まれている。

他者を論じるという批評行為は、自分が

〈何者である〉ではなく、〈何者でない〉ことを確認していく作業なのだ、柴田氏は語っているのかも知れない。それとも、「自己探索の重苦しさから免れているように見える」野田秀樹に託して、氏は、「自己の現実における在り処を失った人間の哀しみ」を行間に洩らしているのであろうか。  
(平成二年六月十五日 沖積舎 四六版 二、五〇〇円)

始めの「詩論」は数量ともに多い。詩史の中でも詩論はことに論じ難いが、あえて研究対象とした著者の立場は果敢で熱心である。第一章の「明治詩論史」から順次「森鷗外の詩論」「明治詩における叙情と象徴」「韻律論の系譜」「川路柳虹の詩論」

「高村光太郎の詩論」萩原朔太郎の『詩の原理』論」「西脇順三郎の『詩学』」そして九章の太平洋「戦争下の詩と詩観」まで、おおよそ年代順に編成されている。

詩論を歴史的に見て行く方法は、詩壇思潮によって作風が変化していた時期、本書の項目からすると五章までの文学運動を理解するのにより有効な手段である。まず一章で明治の詩論を概括し、次の四章で個別に論じる。明治十五年以降の詩作品の書き方をまざる啓蒙的な時代から、新体という言葉が取れ文学芸術として認知されるに従って、グループ運動から詩人の個人的な創作態度へと支点が移る。そして詩論も統一した内容から、各詩人の意識の問題となる。このことは作品が成熟し個性化するに連れて、詩論によって時代思潮を俯瞰することが不可能になる。詩壇の動向は昭和期になってもモダニズム詩とか、プロレタリア詩とか、戦争詩とか共通項で括られる場合もあるが、概して詩人が百人いれば百の詩論があると言える。この点を受けて続く三章では高村光太郎、萩原朔太郎、西脇順

三郎の詩論を取り上げる。

著者は本書の高村光太郎を論じたところで、光太郎自身の文面を「明治依頼の日本に於ける詩の通念といふものを私は殆ど踏みにじつて来たといへます。従つて、藤村——有明——白秋——朔太郎——現代詩人、といふ系列とは別個の道を私は歩いてみます」と引用する時、近代詩人と言われる人々がいずれも以前の時代にくらべて、個性的な問題意識に基づいて創作し詩論を考えていることを認識していよう。また西脇順三郎について「すぐれて独創的な作品(詩や詩論)を産むと同時に、独善という陥穿もまた生じないとはいえない」と説くが、これも詩人が個性をより重要視することとなった証である。そして西脇の『詩学』になると普遍的な詩論とは言い難く、著者の言う「独創的な作品」、換言すれば詩的散文または散文詩とも呼んだ方が適合する。これを見て昭和期以降になると、文学史上で詩論を捉えることに困難が付きまとう。

ここで六と七、つまり高村光太郎と萩原朔太郎への論及は、時間の流れから見て入

れ換えた方がよかった。また九章は題名からも推察されるように戦時下の概観であり、この部門の付録のように感じられた。

著者は第一章の最後で佐藤清氏の言葉を借り、「思い出」と「史」との区別を厳しくしていきたいと言っている。また韻律論の「結び」で、「現代のようにさきどりの詩論の氾濫する時代にあつて、このようなあつつけの詩論を、さらにあつつける試みは、まったく保守的な行為かもしれない。しかしこうしたあつつけを背後に持たない詩論は、真のさきどりの詩論ではあり得ない。所詮は時代の推移とともに消え去る泡のようなものにすぎない」と言い、さらに数行おいて朔太郎の立場に触れ、残念なのは彼がそれまでの「研究の成果を十分にふまえないで、また新たに自己の立場から研究をはじめたことである。今日から見て撰取すべきものは撰取するということが、いかに大切であるかを痛感する」と書いている。これらは詩論を研究する際に以て銘すべき立場である。

次の「詩人論」では高村光太郎、萩原朔

太郎、芥川龍之介を対象にしている。高村光太郎については明治三八年三月「明星」に載せた歌物語と、同誌次号に掲載された脚本を取り上げる。この二篇は「作者光太郎を考える上では後の思想と生活の原型ないしは萌芽が示されている」と書き、ついで「この二つの作品に示された（中略）光太郎の心性が、後に智恵子という女性と結ばれる一つの素地となっていることは否定できない。そしてこの同じ心性が「智恵子抄」における智恵子像の形成要素となった」と結論づける。光太郎の壮年期以後の生活と心情の芽を青年期まで遡らせて客観的に論じたことは重要な指摘である。光太郎については詩論と詩人論の二箇所論じているが、全集未収録の著述を取り上げるなど興味深い。この光太郎についての二篇は本書中もつとも注目された。

この「詩人論」では芥川龍之介が三本柱の一本を占めているが、著者の意図は理解できるものの奇異な感じがする。光太郎、朔太郎と論じて来て、次に龍之介が登場するのは詩史の上でいかにも不自然である。

最後の「作品鑑賞」は三好達治、伊東静雄、萩原朔太郎、尾崎喜八、吉田一穂、富永太郎、草野心平、高橋新吉、鮎川信夫、黒田喜夫、入沢康夫、鈴木志郎康ら十二人の作品を一篇づつ鑑賞する。作品鑑賞は詩を理解する最も基本的な作業である。ただあまりにも大勢の詩人を取り上げ過ぎ、作品の鑑賞が通り一遍になった気がする。むしろ各作品を詩人との関わりにおいて、もっと深く観察して欲しかった。この配列についても再考してよいのではないか。

三部門の構成は以上のようなのだが、それぞれの部門は論文を書き加えて一冊ずつになり得る。また全篇を通読している時、へん

三好行雄 著

## 『近代の抒情』

安藤靖彦

を多用する記述方法が気になった。「詩論」では森鷗外、韻律論、西脇順三郎の項で特使用されている。引例文も非常によく気が配られているところと、雑に扱われているところがあった。一書にまとめる際に再確認が必要であらう。

「あとがき」によると昭和四十年から六十一年までに発表した論文の中からまとめたというが、著者の永い近代詩研究の成果である。詩についての論及が低下している昨今の状況を考えて、本書が論文集として編まれたことを著者とともに喜ぶたい。

(一九八九年一〇月 和泉書院刊 A5版  
二九二頁 七、五〇〇円)

三好氏の遺著である。「あとがき」において、氏は「詩歌はわたしにとって本来の

研究領域」ではなく、「所詮はディレクターの発言と見做さざるをえない」などと、

極めて謙抑に語っている。けれども、藤村を論じ、光太郎を論じ、そして茂吉を論ずる言説の発するところは深く、また見つめられている問題の指さすところは遠い。氏の示している姿勢は凜として正しく、ラディカルでもある。

本書はⅠⅡⅢの三部に分かれ、Ⅰの部には史的構造を視野に入れた論が集められており、Ⅱの部には鷗外や漱石などの小説家の〈詩〉を論じた文章が集められている。そしてⅢの部にはそれ以外の、鑑賞的な文章を集めている。中心は光太郎である。これらのうち、氏の〈場〉が明確に出ているのは、Ⅰの部である。もちろん、Ⅱ・Ⅲの部にもこの〈場〉は根底的なるものとして据えられ、働いてもいる。

さて、この氏のいわば立論の〈場〉はどのようにして形成され、どのようにして氏の内部にあったのか。それがうかがえる文章として、Ⅰの部所収の「戦争と詩人―北原白秋と高村光太郎」、あるいは「戦後詩の出發・素描」がある。これらの文章で、氏は光太郎の「我が詩をよみて人死に就け

り」などを取りあげて、青年たちは光太郎の詩に感動して死を選んだのではなく、むしろ彼の詩は死すべき彼らにとって鎮魂歌でさえあったのではないかとする。詩は生きている者に死をうながすに足る現実の力を持ちえないというのである。このように詩という様式の限界を見定めておいて、氏は光太郎の〈誠実〉を掬いあげる。問題は、その誠実の挫折、光太郎の西洋を鏡として風土の離脱において構えられた詩的方法の破綻だというのである。

こうして、氏の〈場〉は俗的倫理意識への傾斜・転落において詩を問うことを拒否する。たとえば晶子の「君死にたまふことなかれ」や大塚楠緒子の「お百度詣」を論じて、女の視点を認めはしても、戦争の本質についての洞察を欠いた、また、国家と個人の関係も視野に入っていないものと批判する。それはこの〈場〉の抱えている、氏の態度によるものと思える。そして、この〈場〉から発する氏の問題意識は、西洋と東洋との間にそのことばを紡ぎだそうとした近代日本詩の栄光と悲惨を等価に見極

め、見定めるところに収斂してゆく。

それは、Ⅰの部「近代詩の源流」において、幕末から明治初頭にかけての、さまざまな近代日本詩の先蹤を採ったのち、『新体詩抄』に至ったところで、その蛮勇において近代詩の歴史は漢詩を超えられたものとする不幸から出発したとする見解、またその詩性の欠如において口語脈への指向を潜在させ、そのことよって近代詩の未来を先取りしていたとする見解に基本図形として示されている。『海潮音』の訳業が日本の陰湿な風土からの遮断の上になりたち、『邪宗門』の文語自由詩の文語が、むしろ詩人内部の理念としての近代にびたりと対応しているなどという指摘も、正負を見分ける氏の〈場〉のありようをうかがわせる。

ところで、本書における氏の関心の主軸は、さきにも触れたが、藤村・光太郎・茂吉の詩的形成、またその方法のありようあたりにあるように思われる。氏は『若菜集』に新しい世界の詩人の感受性による統一を見る。それが自己を「旅人」にすることによって可能になったと説く。「旅人」とは

日常性を断った時空に存在するもののことである。ここに藤村の〈個〉があるわけだが、その〈個〉を徹底し、内部に牢固な詩的主体を確立して、七五調・文語の発想を揚棄したところに、朔太郎ととも光太郎の史的役割があったというのである。彼らによって内在律なる自己の音楽は奏でられるようになったというのである。けれども、それは光太郎の場合、「万人の道」、つまり「故郷」の切り捨てにおいてなされた。藤村は罪や秘密への下降を散文という形式に見出してゆくが、光太郎は「暗愚小伝」にその「故郷」に復讐された形をやがて歌わなければならなかったというのである。氏の近代詩成立の地点を見つめる目は冷たく正しい。それは、彼らの〈誠実〉に対する批難ではなく、むしろ氏特有の礼節のように思える。

この、近代詩の虚を打つような形で成立したのが齋藤茂吉の『赤光』である。三好氏は彼に「古代的な精神と近代的な感覚の統一者」を見ている。彼は短歌の韻律のフイルターを巧妙に操作して、事象の触発し

た激情から來雜物を淘汰して、「生命の原型」を一点で捉えたというのである。この限定に彼の美徳もあるのだが、また、抒情の微分化・矮小化を必至にしたとも指摘している。この形は、俳句において、子規の〈個〉を視点化して、花鳥諷詠に至った虚子の「反近代」に究極化する。このとき、氏の日本近代詩は、近代の日本詩の運命に包含されて相対化される。そのように見える。

この巨視的視点は、Ⅱの部の小説家たちの詩を論ずる場合も動いていない。たとえば、漱石の修善寺大患に機縁しての詩、「縹渺玄黄外。死生交謝時。」云々の推敲過程を追って、氏は、そこに字句・修辭の洗練のみならず、彼の感情が次第になだめられ沈潜してゆくのを確認する。ここで、漱石はそのどうしても折合えなかった西洋の反極としての本質を顕わしているというのである。〈詩〉はその意味で彼らにとって「故郷」であったということになろうか。

どうも、三好氏は本書で、詩を通して日本の近代の痛みを見ているようである。そ

れはまた、光太郎たち詩人の〈誠実〉に対する、氏の誠実であるようにも見える。ここには、研究、あるいは鑑賞という行為を通しての氏なりの日本近代に対する負荷がある。そのように思える。この、主体の対象への切り込みにおいて、本書は挑発的な問題の書と言える。つつしんで御冥福をお祈り申し上げる。

（一九九〇年九月二〇日 塙書房刊 A5版  
四四〇頁 四、八〇〇円）

紹
介

平岡敏夫著

## 『舞姫』への遠い旅

ヨーロッパ・アメリカ・中国文学紀行

## 関口安義

本書は副題にあるように、ヨーロッパ・アメリカ・中国にかかわる文学紀行である。国際化時代の今日、海外紀行文は数多いものの、本書のように強烈な課題意識に支えられたものには、滅多にお目にかかれない。課題意識とはなにか。著者のことばに従えば、「森鷗外の『舞姫』を代表的な一例とする日本の近代作家・作品の面影を海外に求めて旅をするといった意味」（「あとがき」ということになる）。

最初のヨーロッパ編は、一九八五年夏の体験である。ロンドンで漱石の五か所の下宿先すべてを訪れ、ベルリンでは広大な獣苑からウンテル・デン・リンデンを歩き、

「舞姫」の虚構の時間を感じとる。スイスではレマン湖畔のシヨン城を訪れ、バイロン詩の舞台を検証し、透谷とのかかわりを考え、ローマではシェンケーヴィッチの『クオ・ヴァディス』の背景を追い、正宗白鳥の「何処へ」を関連させて想いやるといったふうである。著者の強烈な知的好奇心は、アイルランドの首都ダブリンで、「傷ましき事件」（『ダブリン市民』）の女主人公の轍死事件の現場、シドニー・パレイド駅に立たせることにもなる。

次のアメリカ編は、一九八七年の秋学期、著者がベンシルバニア州のカールライルにあるディキンソン・カレッジに出講した折の

体験である。ニューオーリンズ、アトランタ、ポーツマス、リッチモンド、フィラデルフィアなどであり、いずれも文学紀行にふさわしい内容が盛られている。ニューオーリンズでは『欲望という名の電車』にかかわるストリート・カーに乗り、南北戦争の地アトランタでは『風と共に去りぬ』に想いを馳せている。外国滞在中は時に強い祖国意識を人に持たせるものだが、著者平岡氏のナシヨナリズムが極度に昂揚するのは、ポーツマスを訪れた時である。氏はここで『田舎教師』の主人公林清三を、そしてポーツマス条約の全権大使小村寿太郎を想い、「胸がいっぱいになる」と記している。中国編は一九八二年、八五年、八八年と三度の中国訪問の体験から成っている。著者の好奇心は、この国においても旺盛で、北京の二葉亭の旧居を尋ねたり、各地にある急速の博物館や記念館に足を運んでいる。また上海では静安寺路の旧外人墓地が、現在の静安寺公園であることを突き止める。片言の中国語で各地を回るのだから、その精力的探究心に驚かされる。研究者として



の氏の原動力に重なるものがここにある。各国各地を訪問の際、必ず立寄った酒場を、「その国を理解するのに最適の場所」とする著者には、若々しい人間精神が脈打っている。

日本語や日本文学が、日本という地理的空間を超えて世界的なものとなりつつある現在、日本文学の英訳や中国語訳が、翻訳者自体の〈読み〉にもとづいているとの著者の指摘は重大だ。しかもその検討に、今後の仕事のひとつがあるという平岡氏の意図たるや壮である。すでに芥川の英訳作品にも言及した一書、『Remarks on Akutagawa's Works』（青鷲舎、一九九〇・一二）を氏はものしている。

大西忠治のカバーと中扉カットは上品で美しく、書物づくりも見事な本である。

（一九九〇年五月一〇日 大修館書店 四六判 二五六頁 一、五五〇円）

長谷川 泉著

## 『点滴森鷗外論』

小泉 浩一郎

私的な回想から始めることが許されるなら、私が長谷川泉氏の著者に接した初めは、『近代日本文学——鑑賞と研究——』であったと思う。学部二年であった私にとつて、この書は、けっして読みやすいものでなかったとの記憶が今なお鮮かである。読みやすいものではなかった理由は、文芸学の理論が強く導入され、その高度な思弁性がおそらく、すでに中風で臥床していたであろう信州の祖父母の家で、夏の睡魔と戦いつつ、この本と取り組んでいた自分の姿が、懐しく彷彿とするのである。

それにしても〈久松賞受賞〉と謳われた本書を、ともかく通読した喜びは、長谷川泉という学体系的指向する研究者

の個性的風貌を、私の内部に確かに刻みつけた。（私の購入した同書は「鑑賞と研究」という副題であったから、「鑑賞から研究へ」という副題であった初版ではなく、後の版のものであったのであろう。）

その後、『近代名作鑑賞』に接し、とりわけ『舞姫』の項における諸説網羅の力量に驚嘆したのだが、これはやがて正統『森鷗外論考』に始まる氏の鷗外研究の実質的な出発点でもあった、と思われる。長谷川氏の鷗外研究は、やがて正統『森鷗外論考』における数多の作品論的掘り下げにおいて、学界内におけるユニークな指導的地位を不動のものとしたと言い得るであろうが、それらを貶価するというのはなく、今なお私の記憶に鮮かなのは、〈写真作家伝叢

書〕所収の『森鷗外』から受けた強烈な感動である。この書における津和野永明寺ほかへの実地調査による鷗外家系に対する氏の徹底的追求は、まさに、あの鷗外伝記研究のスタンダード版たる森潤三郎『鷗外森林太郎』以来の伝記研究の一到達点たりえていると言えるだろう。私は、たまたま當時筆を執っていた『解釈と鑑賞』誌上の「学界展望〈近代〉」の欄に、そのような想いを記しているはずである。

長谷川氏は、以後陸続と鷗外研究の諸書を刊行することになるが、再び私の好みに執するならば、そのような数多の氏の鷗外研究書の中で、ひとときわ高く擢ん出た仕事が正統『鷗外「キタ・セクスアリス」考』であるとの想いは、今の私にとって最も強烈である。蓋し、鷗外およびその周辺の人物をめぐるあくことのない氏の追求は、〈写真作家伝記叢書〉『森鷗外』の拡大深化版としてのこれら二書の価値を普遍的にして不易たらしめているからである。端的に言って、それは作品『キタ・セクスアリス』を窓口としての、今日、最も網羅的にして実

証の一極致に達した伝記研究であり、かつまた作家論にはかならない。長谷川氏の学的関心は、そこにおいていわば、作品の虚構の世界の意味それ自体よりは、虚構の背後に透視される、手応えのある確実な事実の世界に収斂している。その意味では、半面、本書に対し語の正当な意味における作品論的研究を期待するのは、的外れでさえある。しかし、漱石のような虚構構築力の強い作家の場合とはもかくとして、こと鷗外の場合においては、事実と作品の関係をめぐる考察は、思わぬ新局面を切り展く端緒たり得ることがあり、その点、氏の方法は、対象の一特性にきわめてよく適合していると同時に、あたかも隠し絵やパズル・ゲームを読みとくにも似た鮮やかにして、かつ多元的な思考を生む面白さがある。そして私は、こと鷗外に関するかぎり、長谷川氏の研究者としての真骨頂を、この打つても叩いてもビクともしない実証精神と、埋もれた事実の発掘に向けられた旺盛な好奇心と行動力、すなわち鷗外のいわゆる *Forschung* の確立のうちに眺めたい。

(とはいえ、私は氏の作品論的達成の意味を蔑にするのではない。「私の好みに執するならば」と先に限定した含意を汲んで頂きたい。)

そのような長谷川氏の *Forschung* —— 鷗外追求の姿勢には、余人ときわだって殊なるもう一つの特色があると思う。それは、鷗外という対象を広く錯綜する現実のうちにつきとめ、相対化しようとする姿勢、いわば鷗外追求という学的領域を通じて発現する長谷川氏生来のものというべきジャーナリスティックな感覚や精神の躍動である。おもえば、氏は終始一貫、近代日本文学研究の領域における、かけがえない偉大なジャーナリスト、いわば「民間学」(『舞姫』)を踏まえて立つ大いなる啓蒙家であった。氏においては研究と啓蒙は、二にして一である。氏が東京大学に在学中、つとに東京大学新聞の編集に携わり、のち編集局長にまで到っているのは故なことではあるまい。そして、そのようなジャーナリストとしての氏の関心は、近来とみにソ連、東欧のペレストロイカと、その今後

の動向に向けられ、また旧東独、フンボルト大学の森鷗外記念館の創設および存続危機をめぐる支援活動にまで広がっていることは、私たちの親しく矚目したところである。

そのような現実の動向への活き活きした関心とともに、内外の鷗外研究の情報に対する氏の素早い把握やアンテナの感度の良さは、同様にジャーナリストとしての氏の天稟の素質とけっして無縁ではない。そして、ここに言うジャーナリストの呼称に私は如何なる貶価の意味をもさしはさんではない。若年時鷗外は、偉大なジャーナリストであったし、『舞姫』の豊太郎の免官後の民間ジャーナリストとしての生活には、鷗外の夢みた〈真の近代〉のイメージが重ね合わさっていたのではないか。

長谷川氏の仕事の第三の特徴が、第二点とかかわりつつ、オルガナイザーとしての氏の実績にあることは、もはや贅言の要がないだろう。それは、学界の内外に涉っている。氏が評議員・幹事・理事・代表理事をかつて勤め、また現に勤めつつある組織・

会名等の一端を覗くだけでも、日本近代文学会・日本近代文学館・森鷗外記念会・川端文学研究会・昭和文学会・芸術至上主義文芸学会など私たちになじみの深い諸々の会名から、日本仏教研究所・日本出版クラブ・日本書籍出版協会・出版文化国際交流会・日本DDR文化協会・亀井温故館等々の学会の世界の諸々の組織に広がっている。そして、オルガナイザーとしての氏の幅広い活動と、精励恪勤とも称すべき勤めぶり、ひいては弱者救済(！)への幅広い視野の恵みを受けた者は、数えるに遑あるまい。——例えば森鷗外記念会誌『鷗外』の編集・校正は、今なお、ひとり氏が担っていると言っても過言ではないだろう。氏の筆になる同誌上の「編集覚え書き」は、鷗外研究文献の詳細かつ要を得た展望だが、毎号掲載、紹介された文献の数は、無慮数千に至っているはずである。故前田愛氏は、この「編集覚え書き」を激賞していたが、私も亦、他日この「編集覚え書き」が一書としてまとめられ、上梓されることを、ひそかに鶴首するものである。

さて、本書『点滴森鷗外論』は、氏の十二冊目の鷗外研究書にはほかならない。私 が本書の紹介、書評に先立って、長谷川氏の鷗外研究家としてのアウト・ラインを祖述するという迂遠な道を採用したのは、それ自体が本書のアウト・ラインの抽出に重なると思惟したからにはかならない。そして本書には、鷗外に関わる氏の考察と氏の生活の軌跡とが共に生々しく救拔されていることを言い添えておこう。本書を手にして想うのは、一人の人間がその半生を鷗外研究に捧げた努力の究極の姿・かたちとも言うべきものである。その精進の日々には自ずと頭が下がるのである。

氏は言う、「『点滴』によって救われる生命もあれば、生命末期の通過儀礼としての『点滴』もある。そのいづれが適応するかは、著者自身が筆に上すべきではなからうと思う」(「序」)と。以て著者言外の意を汲むべきであろう。

本書の大きは、目次の紹介を以て代えるが、実証と文芸学との相関関係の確立とも云うべき文芸研究方法論の理論的体系化へ

の志向は、遠く前引『近代日本文学——鑑賞から研究へ——』の著に呼応するとも、さらに深化、発展させられ、たとえばヤウスの翻訳、紹介に先立つ読者論のいち早い撰取に示される揺るぎない自信の上に、「固定的な、永続的な読者なんて、ない。『読者』も、『読者層』も生きものだから、水やりをしないと枯れる。しかし、水をやりすぎても、根が腐って、元も子もなくなくなる。(略)『文学作品』とは、本来、不安定な断崖にある」、「近代の超剣や、ポスト・モダンと言われた言葉も、今では手垢にまみれたが、何らかの予徴が見えないわけではない。現在では、ベルリンが変わった」(『三契機文学鑑賞法七十則』中へC 65<sub>2</sub>(読者層の変遷)へC 70(今後の発展と問題点)の各項I中「作家論・作品論の彼岸」所収)等の研究動向への端的にして鋭い主体的批評を発せしめるに至っていることを指摘しておくに留めたい。おそらく、このような文芸理論体系化への志向こそ、氏の鷗外追求に結実した事実・文献双方にわたる実証的姿勢と相俟つ長谷川氏の近代日本文学研究

究における不可欠にして最も本質的なるものとしての第四の特徴であると言うべきであろう。そして、そのような氏の志を受け継ぐには、氏が「現代の詩と言語論」の章で指摘しているごとく、私たちは「少なくとも私は——遺憾ながら未だ十分なる蓄積を積んではいないことを率直に認めたい。氏の生涯の文学研究の軌跡に学ぶべきことは、已然甚だ多いと言わざるを得ないのである。

菱川善夫 著

## 『菱川善夫評論集成』

太田 登

菱川善夫とともに昭和二十九年の「短歌研究」の評論賞で発表した上田三四二は、その『戦後短歌史』で、「昭和三十年代は評論自立の時代といってよいであろうか。(略)昭和三十年代の評論は、前衛短歌の動向と微妙にからみ合いつつ、そこにはじ

『点滴森鷗外』目次。I「作家論・作品論の彼岸」ほか六篇。II「一葉における女性の化粧」ほか八篇。III「森鷗外が結ぶ日独文化交流」ほか十一篇。IV「成瀬正勝氏を悼む」ほか十篇。V「『岩波講座日本文学史』の完結」ほか四十六篇。VI「現代の詩と言語論」。巻末に詳細な「長谷川泉略歴」「長谷川泉著作目録」を付す。

(平成二年一〇月二五日 明治書院 B 5 版  
四二四頁 四、五〇〇円)

めて、評論が評論として自立する姿勢を見せできたことをもって特徴とする」と書いている。まさに「敗北の抒情」「抒情の再建」は、「韻の呪縛から解放されて、抒情詩の主体を新しく建てなおす」という主題のもとに、現代短歌における評論の自立を

ゆるぎのないものとした記念碑的作品であろう。塚本邦雄が「敗北の抒情」を「私達三十年代歌人にとつてのバイブルであつた」と告白するように、かれの批評には前衛短歌の歌人たちとその運動に理論的根拠を啓示するとき不思議な魅力があつた。

この『菱川善夫評論集成』は、短歌における批評の自立を求めようとした菱川善夫という批評家の苦闘の跡が、つぶさに見出されるということにとどまらず、短歌を対象とする文学史家としての仕事を客観的に検証するうえで、貴重なものであるといわざるをえない。

既刊の三部作『現代短歌美と思想』(昭47)『戦後短歌の光源』(昭49)『飢餓の充足』(昭55)を柱とし、第一評論集『敗北の抒情』(昭33)と、未刊評論集『彼方の自由を』とによつて編集構成され、昭和二十九年から五十四年にいたる二十五年間におよぶかれの批評の歩みが立体的に展望できるという、〈評論集成〉の組みたてたかた自体に如上の意味を知ることができよう。五冊の評論集を、あるいは六十篇ちかい批評を

逐一に紹介する余裕をもたぬが、第二評論集『現代短歌美と思想』におさめられた「美と思想」「統戦後短歌史論」「現代短歌史論序説」「現代短歌と近代短歌」「短歌否定論の考察」などのいくつかのすぐれた論考によつて、いかなる批評的視野において前衛短歌論が可能であるのか、戦後短歌の本質とは何か、現代短歌の起点をどこに求めるか、といった根源的な問いの前にたえず立ちかえり、そこから創見を提起しようとする批評家としての鋭利な視覚をみるこゝとができよう。それがいかにして短歌史は可能かといういわば短歌史への欲求を根底に据えていることはいうまでもない。同時にここにこそ風巻景次郎の文学史観にみちびかれたかれの批評意識の原理がある。

菱川善夫は自分の弾丸を、しかもつ批評家であろう。しかしそれゆえに、たたかうべき敵よりもみずからを傷つけ苦しめることも多いにちがいない。それは抒情主体への批判というきびしいモチーフをまともに背負つてゆかねばならぬという使命感による。その意味で、三枝昂之がいうように、

「菱川は、歴史に責任を持つべき批評の王道を鋭利に担つた戦後批評家の最初の一人であつたといつていいだろう」。抒情詩批評の可能性にかける批評家の仕事として、大切にしたい労作である。

(平成二年九月二十八日 沖積舎刊 A5判  
七一七頁 二五、七五〇円)

山下一海 著

## 『昭和歳時記』

瓜生 鐵 二

会のために刷ったガリ版印刷の資料で、

噴水のしぶけり四方に風の街

石田波郷 (昭14)

鱒雲人に告ぐべきことならず

加藤楸邨 (昭12)

木の葉髪文芸永く歎きぬ

中村草田男 (昭11)

昭和七年、福岡市生まれの著者は、清原柊童を俳句の師と仰ぐ両親の下で育っている。カイドウセンセイは、子供の頃の著者がよく耳にしたなつかしい響きであった。

自転車に揺られ鶏や涅槃西風

清原柊童 (大6)

その後著者は、佐賀県下の或る城下町の男子だけの旧制中学校に学んでいる。昭和二十年八月十五日は、著者にとってやはり特別な日であった。

飯白し八月十五日正午

三橋敏雄 (昭40)

著者の学んだ旧制中学校は戦後、近くの女子だけの旧制高等女学校と合併して新制の高校となり、男女共学が始まり、男だけのむくつき田舎の中学校に、女学生がや

ってくるようになった。白き息触れあひて

みな卒業歌

寺山修司 (昭27)

卒業歌胸いたきまで髪句ふ

寺山修司 (昭28)

著者は寺山より三つ年上だが、ほぼ同世代といっても良い。寺山の句の卒業歌は、今の著者にもむせかえるほどに甘美に聞こえるという。こうした大戦直後の佐賀市において旧制中学生であった著者は『寒雷』の俳人・富永寒四郎と出逢い、彼が主宰する近代俳句の研究会に参加する。

明日メーデーナイフ舐めれば鉄の味

寒四郎 (昭28)

大正二年生まれの寒四郎は著者より二十年長であった。著者は寒四郎が俳句研究

等を知る。波郷の句について著者は「この句を思いおこすと、佐賀の町に多い樟の木のあざやかな新緑の輝きが、いつも目に浮かび、その町並みまでが見えてくる。」

「私はこの句を読んで、樟の梢の間に高く上がる噴水をありありと見た。」「小学生のころから親しんでいた俳句だったが、私はこの句によって、それまで知らなかったこの極小の詩形の明るい躍動力を知った」と述べている。

楸邨の句は、発表当時難解であるかどうかの議論を呼んだ句として知られているが、この句について著者は「句意としてはいっように難解ではない。私は少年時代にこの句によって鱒雲という言葉を買えたし、楸邨という名前を知った。鱒雲は私にとって、

近代の憂悶の象徴でもあった。」と述べている。

草田男の句の「木の葉髪」とは、秋から冬にかけて木の葉が落ちる季節に髪がよく抜ける現象をいう。当時十四、五歳の著者は寒四郎からこの言葉の説明を聞いて、なるほどそんなものかと思つたが、「ともかく、すでにかなり手におえない文学少年であつた私にとって、『文芸永く歎きぬ』は、おそろしい言葉であつた。」とも述べている。

新制高校を卒業した著者は、昭和二十六年早稲田大学文学部に入學し、上京する。東京の住宅地も春泥が多く、紳士諸公もゴムの雨靴で歩いていた時代である。

板踏めば春泥こたへ動きけり

高浜虚子（大9）

普通の家ではまだ冷房はあまりなく、暑い日の午後は、コーヒー一杯で冷房のある喫茶店にねばつたりしたこともあつた。

冷房の絨毯の碧深かりき

日野草城（昭9）

古いフランス映画に熱中し、しばしば學

校の授業よりも優先して新宿の名画座に通つたこともあつた。ルネ・クレール監督の映画「巴里祭」を見たのも、その頃のことであつた。

汝が胸の谷間の汗や巴里祭

楠本憲吉（昭42）

そうした東京での学生生活を送る中で、夏期休暇の折のことであろうか、著者は帰省する列車の車窓から炎天下の広い瀬戸内の塩田に、砂をかきならす道具を使いながら、麦藁帽をかぶつた人がゆつくり歩いているのを見て、ひどく感動したことがあつたという。塩田についてこの一度目の感動に続く二度目の感動は『俳句』誌の昭和三十年十月号を見た時のことであつた。その号の巻頭を占めていたのは沢木欣一の「能登塩田」三十五句であつた。

塩田に百日筋目つけ通し

著者はその年三月に大学を卒業し、大学院に籍を置いていたが、腰を据えてやろうというほどの覚悟もなく、どこか世間のベースから脱落したようなよるべない気持ちにあつて、これらの作品に遭遇したことは、

はなはだ衝撃的であつたという。生業についていない著者にとって、塩田とそこに働く人々の描写から、自分自身とは違つた何か大きなものを直覚させられたのである。

その後著者は、高校に勤め、かたわら俳文学会の事務を引き受け、学会の研究会などに熱心に出席しながら、近世俳諧の勉強を続け、今日の成果を残すに到っている。

少年のころ熱中していた句作からは遠ざかつてしまったというが、飯田蛇笏の忌日

（昭和三十七年十月三日没）に際しては、

蛇笏を近代俳句史上「とくに輝かしい光彩を感じる」何人かの俳人の一人だと評し、

原石鼎の忌日（昭和二十六年十二月二十日）に際しては、「私は石鼎の俳句によって、俳句が自然を写すことにより人間の小さな自我を超えた普遍的な主情を表し得るということを教えられた。」と評しているあたり、著者の近代俳人に寄せる目差しは並大抵のものではないと察せられる。

誰彼もあらず一天自尊の秋 飯田蛇笏

琉璃ながす空に一鳥石鼎忌 原コウ子

「俳句」誌上に昭和六十三年一月号から翌

平成元年十二月号にいたるまで二十四回にわたって連載されたものを、一冊にまとめたものなので雑誌で読んでいた折は切れ切れにしか覚えていなかったことが、今回は昭和六十四年間のうちの五十七年間の一連の歩みとして捉えることが出来、著の内奥

浦西和彦編

『近代文学書誌大系Ⅰ 開高健書誌』

山内祥史

を知ることが出来た。今は逝き富永寒四郎ならびに令閨への追悼が昭和という時代への訣別と重なると思えた恣意的な紹介文であるが、御了怒戴きたい。

(平成二年五月三十一日 角川書店刊 B5  
判 二四二頁 一一〇〇円)

浦西和彦氏編の『開高健書誌』を手にして、まずその大冊ぶりに圧倒された。8ポ二段組でA5判五三〇頁に、活字だけがぎっしりとつまっているのだ。開高健という作家は、こんな大部の記録がなされるほど、多くの著作を書き残していたのかという、

驚きの念もあった。だが、それよりも、その著作を精査してこのような大冊にまとめあげた、浦西和彦氏の力量に圧倒される思いが強かった。その記録は、精緻をきわめ、

近代書誌学のひとつの典型を示しているように思われる。この書が、すでに栗坪良樹氏(『海燕』90・12)や武田康史氏(『新潮』91・2)によって紹介され、ひとびとの注視をあつめているのは、当然のことといつてよい。

『開高健書誌』は、「著書目録」「初出目録」「参考文献目録」「開高健年譜」の四部から成っている。

「著書目録」の項は、「著書」「全作品」

「文庫本」「文学全集・選集」「翻訳書」「編著」「監修書」「演出・振付書」に分類されているが、この分類には、浦西和彦氏の積年の叡智の蓄積が感じられるようだ。

「著書目録」には、書名(叢書名)、発行年月日(印刷月日)、発行所(住所)、発行者名、印刷所、製本所、判型、製本、函、カバー、オビ、頁数、定価、装幀挿画カット者名、挿み込み、収録作品名(初出誌紙名、発表年月)、収録頁と、詳細をきわめた記載が見られる。印刷月日の記載はめずらしいが、それによって納本日を知ることができ、作者の加筆可能な日限も確定しえて貴重だ。また、収録作品名には初出誌紙発行年月が付記されていて、どこにいつ発表された文章によって、その著書が成りたっているか、一目瞭然で、どういう時期の、どういう性質の文章を集めた著書かを、たやすく知ることができる。

この書の庄巻は、三〇〇頁に近い「初出目録」だ。「小説(創作)」「評論・エッセイ」「対談・鼎談・座談会」「翻訳」に分類され、一篇ごとに、「作品名」(発表誌紙名、



『発表月日、巻号、掲載頁』と『収録書名』(発行年月日、発行所、収録頁)とが掲げられている。本文共同の研究の折に必見すべき記録だ。それにしても、発表誌紙が多岐にわたる現代作家の作品の初出を、このように徹底して調査した力量には、敬服せざるを得ない。

「参考文献目録」も詳細をきわめる。「単行本」「雑誌特集」では、目次のすべてが紹介され、「論文・文芸時評・解説・その他」では、無署名の文献も網羅され、発行日、巻号、収録頁まで記されている。これほど便利に作成された目録は、目にしたことがない。二三頁に及ぶ「開高健年譜」も現時点でもっとも詳細なものであろう。

浦西和彦氏や谷沢永一、吉田永宏、向井敏の諸氏による開高健研究の推進には、目をみはるものがある。その成果をふまえた全集の発行を待望するとともに、「近代文学書誌大系」の統刊にも期待したい。

(一九九〇年一〇月一〇日 和泉書院刊 A  
5判 五三〇頁 一五、四五〇円)

Brigitte Koyama-Richard

## 『TORSTOI et le JAPON』

原 子朗

「紹介」はそれに徹すべきで、小型の「書評」と私は考えない。限られた枚数で舌足らずの賢しらかな批評など加えたものも時どき見かけるが、それではろくな「紹介」などできまい。それにしても千二百字では短かすぎる。「事件」と呼んでもよい多年の文学の実証的研究の成果であるこの本の紹介には。

『トルストイと日本』。純正のフランス人によって、フランス語で書かれ、フランスで刊行された日本文学としロシア文学の比較研究書である。著者、ブリジット・コヤマリシャルは日本では早大に学び、今は武蔵大学の講壇に立っているが、早くからトルストイに傾倒し、その日本における影響を、いわば第三者の立場から公平に、

日・露の原典を精細にふまえて、しかも日本の「トルストイズム」(大正期)といった図式をやぶり、明治期にさかのぼって究明した、これはフランスでの学位論文である。日本の近代文学研究に一石を投じるばかりか、「日露関係」など、ほとんど不案内なフランス人読者の蒙をひらいた、世界的ともいえるこの比較文化史上の成果は「事件」と呼ぶにふさわしい。おそらくロシアでは、もっと歓迎されるだろう。フランス側の日本文学の指導教授 J・J・オリガス氏、日本側のトルストイの専門家、柳富子教授、本書の監修者 R・シフェール教授が太鼓判をおしたのもうなずける。

序論「日露交流の成立と日本におけるロシア文学の導入」は、日露の外交・文化上

の関係史、日本における露文学の受容史から成り、東京外語、ニコライ神学校、書店「丸善」や「学燈」誌の果たした役割まで具体的に紹介される。史実ばかりか、本書を手にしたあるフランス人学者が、この導入部分で明治期の日本の一側面を知ることができたと感じていた一章である。

第一部「明治期の日本の刊行物に見られるトルストイ像」は、「国民之友」「日本評論」「六合雜誌」「女学雜誌」をはじめ当時の新聞・雑誌のそれぞれの性格・特徴（販売部数や読者層まで）等を詳説して、一般大衆にも知られてゆくトルストイ像をそこに浮かび上がらせる。ここまでが本書の大きな導入部といえる。庄巻は次の第二、第三部である。

第二部「明治の知識人たちとヤースナヤ・ポリアーナの主」は、小西増太郎、徳富蘇峰・蘆花兄弟らのトルストイとの交渉の実態を、豊富な資料によって鮮やかに究明している。

第三部「小説の幻視と力——トルストイと相對した明治の作家たち」は、魯庵、鷗

外、藤村、介山を中心に、フランスではむ

ろん、日本の研究者もよく知らない証言やユニークな見解が随所にあつて、翻訳、思想・文学面での影響の実態ばかりか、被影響の素地である当時の日本の社会的動向までが、確かに把握されている。藤村は著者ブリジット・コヤマお得意の作家だけに仏訳もある『家』と『アンナ・カレーニナ』の比較分析は冴えわたるが、魯庵や鷗外の訳業の実態、それに介山におけるトルストイ思想の影響は、私は本書ではじめて教えられる所が多かった。中里介山へのトルストイ流入の実態も実にユニークだが、鷗外のトルストイ理解は一般に知られてはいても、本書ほど決定的な解明を加えたものも私は知らない。この第三部の内容の重さこそ本書の独創性と存在理由を如実に示す。

「結論」は西欧と日本の近代・反近代に関わる示唆的な多くの問題点を含み、おのずから今後の著者の課題を示している。あと「付録」I、II、IIIもモーパッサンのトルストイ論をはじめ、本論内外の文献が解題され、さらに「参考文献」も付せられて

いる。

見廻してみても、日本の研究書中に本書に類する、そして比肩し得る本があったらうか。皆無である。しかもトルストイの名だけはフランス以上に横行している。本書はフランスでの学位論文であり、かつフランスの読者を意識して書かれているが、著者は日本語にも堪能である。ぜひ本書の著者自身による日本語訳の出現を期待したい。

(一九九〇年五月 Publications Orientalises de France, FKA 254p, 180 FF)

## 事務局報告

〈一九九〇年度(その二)〉

●九月例会(二十二日 國學院大學 渋谷)

本校)

テーマ・本多秋五『志賀直哉』を読む

『志賀直哉』の構造 遠藤 祐

本多秋五『志賀直哉』を読んで

大津山国夫

自己の歴史と肉体の統合 紅野 敏郎

(司会) 池内 輝雄

●十月 秋季大会(二十七・二十八日 國

學院大學 渋谷本校)

「悲しき道化」牧野信一 守安 敏久

太宰治「八十八夜」の〈旅〉山口 浩

総題「ギリシャ抒情詩」の最終作品を読む

——西脇順三郎におけるモダニズム詩の行方——

澤 正宏

『鍵』の解説 大里恭三郎

遠藤周作『沈黙』論

——「沼地」を中心に—— 渡邊 喜一

『伊沢蘭軒』の可能性へ 柴口 順一

有島武郎と森戸辰男筆禍事件

——『惜みなく愛は奪ふ』(二二二)中の「採殺」の意味するもの——

江頭 太助

特集・歴史叙述と文学

講演・歴史と文学 網淵 謙錠

近代文学成立期と〈歴史〉物語

——蘇峰と蓮花の間—— 野山 嘉正

〈界事件〉をめぐる四つの作品について

蒲生 芳郎

(司会) 紅野謙介・小泉浩一郎

●十一月例会(十七日 國學院大學 渋谷)

本校)

テーマ・大岡昇平と「昭和」

一九八〇年代の大岡昇平 根岸 泰子

大岡昇平における〈光〉のイメージと

意味 花崎 育代

大岡昇平一面

(司会) 吉田 照生

佐藤 泰正

澤 正宏

大里恭三郎

渡邊 喜一

## 編集後記

◇今回は自由論文のみの編集で、例会・大会での発表を論文化したものも含めてヴァラエティに富んだ内容となった。すぐれた論文の最初の読者になりうるのは編集委員の幸福な特権だが、いわゆる投稿論文の「審査」は楽しいことばかりではない。今度も何篇かの論文の採用を見合わせねばならなかった。投稿論文はつねに複数の委員が読み、その報告にもとづいて全員で慎重に審議のうえ採否を決定するのだが、内容によっては再度別の複数の委員に判断を求めるという手続きをとることもしばしばである。すぐれた着想や魅力的な新見を含む論文でありながら、論証や事実の調査が不十分であったり、論の構成や表現に難があったりするようなものについては、編集委員のコメントを付してお返しし、修正・改稿、再投稿を要請するなどできるだけ論文を生かすように努めている。今回採用の論文の中にも、編集委員会からの再三の修正

の助言に、執筆者が応じて下さって、掲載に至ったものもある。

◇編集委員の評価や判断はいうまでもなく絶対的なものではない。理事会から委嘱された任務とはいえ、同じ学会員であるいわば仲間の精魂こめた研究論文を「審査」することの僭越はもとより委員の誰もが承知の上で、それだけにまたいっそう公正であることを自らに課しつつ編集の仕事にあたるのはずである。新しい方法や新資料など研究情況にも、できるだけ広く通じるようにつとめるのも委員の義務であるが、それにもおのずから限界があろう。特に論文を書きなれていない若い会員のすぐれた可能性の芽を摘んでしまうことはないかとつねにおそれている。一回の投稿でひきさがらずに、何度でも挑戦して下さいようにお願いしたい。

◇この集から「研究の周辺」という欄を設けてみた。どこやらの新聞のコラムに似た名になってしまったのは残念だが、現在関心をもっておられる研究テーマの周辺について自由に書いていただきたいと思います。

る。近代文学研究の周辺領域の研究者、外国人の日本近代文学研究者、あるいはこれから研究をこころざす大学院クラスの会員などにも寄稿をもとめていきたい。

◇新しい欄を設けたのを機会に、本誌の既成の欄の性格・趣旨を確認しておく。「展望」欄は創刊当時からすると性格が変わって来ているが、全体像が見えにくくなってきているが、全体の研究情況について、できるだけ多くの具体的な論文をとりあげつつ、視野の広いパースペクティブのもとに問題点が浮き彫りにされることが望まれる。「資料室」は新資料のうち研究上重要と考えられるものの紹介をめざしている。前回問題点を指摘した「書評」欄は会員の刊行した研究書のうち編集委員会が重要と判断したものをとりあげるが、今回から一冊あたりの枚数を少し減らしている。「紹介」欄はいわゆる研究書以外の資料集のようなものや書誌、事典類などのうち研究上価値があると考えられるものについて情報を提供していきたい。もちろん、これらの欄のあり方は固定的なものではなく、会員の意見を反映しな

がら、より適切なものに改善されていくべきものである。

◇この集は、左の委員が編集にあたった。

今井泰子 石割透 岩佐壮四郎 金子博  
小森陽一 高田知波 田村圭司 千葉俊二  
傳馬義澄 東郷克美(委員長) 松村友視

会誌「日本近代文学」刊行にあたっては、直接出版費の一部として、文部省科学研究費補助会「研究成果公開促進費」の交付を受けています。

## 学会事務委託に関するお願い

次の件に関することは、すべて左記「日本学会事務センター」宛に直接ご連絡下さい。

- 入会・退会の手続き(学会事務センターへ通知すると入会申込書が届きます。退会の場合はその旨を葉書で届けてください)
- 会費納入手続き及び納入状況(学会事務センターから通知があります)
- 機関誌「日本近代文学」・会報・名簿の送付
- 住所・所属等の変更

〒113 東京都文京区弥生二丁目四一六

学会センタービル 日本学会事務センター内

日本近代文学会

電話(〇三)三八一七―五八〇一

### 「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、論文は原則として四〇〇字詰原稿用紙三〇枚(四〇枚)。(資料室)は十枚前後。

一、締切り 四十六集は一九九一年十月十日、四十七集は一九九二年三月十五日。

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、返送用切手を同封して、つごう二部お送り下さい。なお、手元に控えを残して下さい。

一、英文抄約の必要上、論文にはわかりやすい二〇〇字のレジューメ(和文)を必ず添えて下さい。また論題・氏名には振り仮名をおつけ下さい。

\*お願い 引用の原文については新字のあらるものはなるべく新字で記し、注の記号なども本誌のスタイルに合わせて下さい。

〒150 東京都渋谷区東4丁目10-28

國學院大學文学部文学第八研究室内

日本近代文学会

編集委員会

inviolable light first appears in Ohoka's works as a solar eclipse which means self-punishment because Ohoka was obliged to be aware of his justification of his life at the sacrifice of his comrades, and then it appears as a symbol of longing for resurrection and eternity. But at the bottom there is always a requiem.

A Note on Ohoka Shohei's *Sakaiko Joi Shimatsu*  
(*The History of the Exclusion of Foreigners in Sakaiko*)

Gamo Yoshiro

The method of *Sakaiko Joi Shimatsu*, which introduces many historical materials directly into the work and let materials themselves narrate the incident, seems quite "non-novelistic" at a glance. This method is due to the author's proper view of historical novels which values "the fairest historical description" as an ideal of historical novels.

But, the author, in the vital part of the work, boldly committing himself to the materials and at the same time working freely in his "novelist's imagination", succeeded in expressing strongly a novelistic theme and design bringing the human truth of its hero Minoura Inokichi into focus.

(translated by Igata Hiroshi)

### *The End of Bakuro (Horsecopper) as Activist Literature*

Sato Koichi

"Ito Sei, a novelist" became really known to the literary world with his short story, *The End of Bakuro*. "Ito Sei, a critic" as a champion of the literary theory of new psychologism and "Ito Sei, a translator" of James Joyce's *Ulysses* was already well known in the early years of Showa, but Ito Sei was first recognized as a novelist with this work, *The End of Bakuro*. This story was highly estimated, but Ito Sei himself considered it as an artistic retrogression because of its old-fashioned, naturalistic character.

In this essay, opposing such an assessment, I newly read it as an avantgarde work in line with activist literature which arose after the retreat of Marxist literature.

### The Generation of "Sin" in the Literature of Dazai

— The Collapsing Process of *Ban'nen (The Last Days)* —

Ando Hiroshi

It will be evident that the confessions of sin which often occur in the works of Dazai Osamu are radically related with the evaluation of his literature. Its meaning has often been discussed in the context of the author's life and experience. In this essay I regard the image and presentation of sin itself as a literary fiction and intend to make clear the mechanism of sin being introduced into the work as an inevitable product in the gradual collapsing process of the logic in his first collected works, *Ban'nen (The Last Days)*.

### The Image and Meaning of "Light" in Ohoka Shohei

Hanazaki Ikuyo

In Ohoka Shohei's postwar works, "Light" frequently appears with a requiem in its core. There are the setting sun in the lost war fields and the strong image of a prisoner of war enwrapped in a mandorla overlapping the dying image of a lovable commander. This

*Kinada-Mura*, there appears a characteristic of an action drama. It is played as a meaningless, pure game just like a slapstick comedy. But, beyond the comedy stands forlornly "a melancholy pierrot", solitary with a sad face. In this fusion of the comic and the tragic, Makino's works bear a character of a tragicomedy which reminds us of *Don Quixote*.

### Hori Tatsuo and Philippe Soupault

— On the Composition of *A Sleeping Man* —

Makiyama Tomoko

Taking up the relationship between Hori Tatsuo and a French poet, Philippe Soupault, who took part in the movement of dadaism and surrealism, I demonstrated that Soupault's *Les Dernieres Nuits de Paris* (1928) had a great influence on Hori when he composed his early work *A Sleeping Man* (the 4th year of Showa). Moreover, I picked up the similarity in design and style through the comparison of both works and, at the same time, paying attention to the originality of Hori's work, I indicated the possibility of *A Sleeping Man* being composed rather elaborately.

### Reading the Last Poem of *Greek Lyrics* (the overall title)

— Where the Modernistic Poems of Nishiwaki Junzaburo Were Gone —

Sawa Masahiro

We can read Nishiwaki's effort to transcend his inner romanticism by the force of imagism in his *The Head of Callimachus and Voyage Pittoresque*, the last poem of *Greek Lyrics* (the overall title) which were placed at the head of *Ambarvalia* published in the 8th year of Showa. But I do not think the trial successful in the first part which is composed in the picturesque style of the latter half of the 8th century England. The same can be said about the second part composed in the style imitating the form of pastorals in ancient Greece and the beginning of the 18th century England. Nishiwaki could not transcend his romanticism by the force of imagism. That is one of the reasons why the modernistic poems of Nishiwaki Junzaburo declined during and after the War.



## The Possibilities of *Izawa Ranken*

— The Problem of Historical Novels and Historical Descriptions —

Shibaguchi Jun'ichi

*Izawa Ranken* has a very peculiar and important place in the history of literature and expression of Modern Japan. In short, the work shows a kind of completion of a possible historical description. I think that to explain the method of its historical description is a vital step towards solving the problem of historical novels and historical descriptions. Needless to say, this view means a radical change of the past understanding of Ogai's various historical novels.

## The Basic Problem of *Love the Plunderer*

— What "the Crossing Out" in the Chapter 22 means —

Egashira Taisuke

It seems that in *Love the Plunderer* which was completed at the end of March in the 9th year of Taisho the part in the argument about "impulsive life" which pursued "solidarity" from the standpoint of anarchistic individualism was crossed out by the censorship. The conjecture is grounded on the coincidence with the ban placed in January on the thesis *Kropotkin's Anarchist Communism as a Social Ideal* by Morito Tatsuo, assistant professor of Tokyo University. With the Kawakami's talk about "Egoist" in the dialogue in the evening of the tenth of May, between him and Kawakami Hajime, professor of Kyoto University, the problem was trivialized by the "crossing out" and Arishima committed himself to "a loafer" with no solidarity.

## Makino Shin'ichi • "A Melancholy Pierrot"

Moriyasu Toshihisa

In Makino Shin'ichi's works at the period from *A Man Who Eats a Watermelon* to

## The Developing Period of Modern Literature and Various Historical "Stories"

— Tsubouchi Shoyo's View of "Historical Stories" —

Rinbara Sumio

New forms of historical descriptions, what is called histories of civilization, histories of enlightenment appeared in the developing period of modern literature. The fact that this new view of history was very influential is seen, for example, in the historical theory of Taguchi Ukichi. And the influence will be recognized in Tsubouchi Shoyo's view of novels, especially in his view of "historical stories", in *Shosetsu Shinzui (The Essence of Novels)*. What limitations did histories of civilization impose on literature? How did they deal with modern world? In this essay I try to trace the forming of the idea of novels in the developing period of modern literature in relation with historical descriptions and to reveal the limitations imposed on the novels in those days.

## Historical Descriptions and the Novels

— Between Soho and Roka —

Noyama Kasyo

This essay deals with the relation between historical descriptions and the novel, based on the paper read at the autumnal conference of Modern Japanese Literature Society in 1990. Beginning with the famous bad terms between the brothers Tokutomi Soho and Roka, I analyzed the stance of Soho as a journalist, his career in the political circles, the aspiration to be a historian, and, in contrast with that, Roka's process towards independence as a novelist while under the care of his elder brother. By this comparison I tried to reveal the characteristics of modern prose expression emerging from the private affairs of the two brothers.

The Future of Katai Study — Too Many Problems .....	Miyauchi Shunsuke	92
---	-------------------	----

### Materials

Oda Sakunosuke's *The Receiving Day of the Chief*

—The Starting Point as a Professional Writer .....	Miyagawa Yasushi	165
--	------------------	-----

### Reviews

Suda Kiyoji, <i>The World of Mori Ogai</i> .....	Sakai Satoshi	170
--	---------------	-----

Nishigaki Tsutomu, <i>Soseki and the School of Shirakaba</i> .....	Izu Toshihiko	172
--	---------------	-----

Hayashi Hisao, <i>The Members of Heiminsha</i> .....	Kimura Yukio	174
--	--------------	-----

Ikeuchi Teruo, <i>Th Area of Shiga Naoya</i> .....	Korai Ken	176
--	-----------	-----

Mori Ei'ichi, <i>From Shusei to Fumiko</i> .....	Enomoto Masaki	179
--	----------------	-----

Iwasaki Fumito, <i>A Stream — Doppo, Hakucho, Masuji</i> .....	Matsumoto Tsuruo	181
--	------------------	-----

Yanagisawa Takao, <i>Makino Shin'ichi · The Hunter of Ideas</i> .....	Moriyasu Toshihisa	183
---	--------------------	-----

Sagi Tadao, *The Essay on Nakajima Atsushi · The Method of Roshitsu*

.....	Hamakawa Katsuhiko	185
-------	--------------------	-----

Shibata Katsuji, <i>The Unfinished Fable</i> .....	Osato Kyozaaburo	187
--	------------------	-----

Kakuta Toshiro, *The Study and Appreciation of*

<i>Modern Japanese Poetry</i> .....	Sato Fusayoshi	189
-------------------------------------	----------------	-----

Miyoshi Yukio, <i>The Modern Lyricism</i> .....	Ando Yasuhiko	191
---	---------------	-----

### Introduction

Hiraoka Toshio, *The Long Journey towards Maihime*

—Literary Travel Notes in Europe, America and China .....	Sekiguchi Yasuyoshi	194
---	---------------------	-----

Hasegawa Izumi, <i>Dripping Essays on Mori Ogai</i> .....	Koizumi Koichiro	195
---	------------------	-----

Hishikawa Yoshio, <i>Collected Essays of Hishikawa Yoshio</i> .....	Ota Noboru	198
---	------------	-----

Yamashita Kazumi, <i>The Glossary of Seasonal Words in Showa</i> .....	Uryu Tetsuji	200
--	--------------	-----

Uranishi Kazuhiko (ed.), <i>Kaiko Ken Bibliography</i> .....	Yamanouchi Shoshi	202
--	-------------------	-----

B. Koyama Richard, <i>Tolstōi et le Japon</i> .....	Hara Shiro	203
---	------------	-----

**Modern Japanese Literature No. 44**  
**(Nihon Kindai Bungaku)**

**CONTENTS**

**Articles**

The Developing Period of Modern Literature and Various Historical "Stories"		
—Tsubouchi Shoyo's View of "Historical Stories" .....	Rinbara Sumio	1
Historical Descriptions and the Novel		
—Between Soho and Roka .....	Noyama Kasho	15
The Possibilities of <i>Izawa Ranken</i>		
—The Problem of Historical Novels and Historical Descriptions .....	Shibaguchi Jun'ichi	21
The Basic Problem of <i>Love the Plunderer</i>		
—What the "Crossing Out" in the Chapter 22 means .....	Egashira Taisuke	36
Makino Shin'ichi • "A Melancholy Pierrot" .....	Moriyasu Toshihisa	49
Hori Tatsuo and Philippe Soupault		
—On the Composition of <i>A Sleeping Man</i> .....	Makiyama Tomoko	62
Reading the Last Poem of <i>Greek Lyrics</i> (the overall title)		
—Where the Modernistic Poems of Nishiwaki Junzaburo Were Gone .....	Sawa Masahiro	75
Ito Sei's <i>The End of Bakuro (Horsecopper)</i> as Activist Literature .....	Sato Koichi	94
The Generation of "Sin" in the Literature of Dazai		
—The Collapsing Process of <i>Ban'nen (The Last Days)</i> .....	Ando Hiroshi	107
The Image and Meaning of "Light" in Ohoka Shohei .....	Hanazaki Ikuyo	119
A Note on Ohoka Shohei's <i>Sakaiko Joi Shimatsu</i> ( <i>The History of the Exclusion of Foreigners in Sakaiko</i> ) .....	Gamo Yoshiro	134
<b>Perspective</b>		
Japanese for the Japanese Literature Study .....	Goto Koji	148
Modern Literature Study and the Present and the Future of the View of Narratives .....	Kaneko Akio	153
The Meaning of Manchurian Literature .....	Nishigaki Tsutomu	157
Literature and Feminism .....	Takakuwa Noriko	161
<b>Notes for Study</b>		
The Japan-China War and Maruyama Kaoru		
—An Eye towards Korea .....	Fujimoto Toshihiko	90

(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たとき、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、会員の会費は年額五、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當な会員を有するところでは支部を設けることができる。

二、支部を設けるには支部会則を定め、評議員会の承認を得なければならない。

三、支部には支部長一名をおく。支部長は支部の推薦にもとづき、代表理事がこれを委嘱し、その在任中この会の評議員となる。支部は支部長のもとに必要な役員をおくことができる。

四、支部は会則第四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。

(昭和六十年五月二十五日の大会で改正承認)  
(昭和六十年四月一日にさかのぼり施行)

書評	須田喜代次著『森 鷗外の世界』	酒井 敏	170
	西垣 勤著『漱石と白樺派』	伊豆 利彦	172
	林 尚男著『平民社の人々』	木村 幸雄	174
	池内輝雄著『志賀直哉の領域』	古来 侃	176
	森 英一著『秋声から芙美子へ』	榎本 正樹	179
	岩崎文人著『一つの水脈—独歩・白鳥・錦二—』	松本 鶴雄	181
	柳沢孝子著『牧野信一 アイデアの獵人』	守安 敏久	183
	鷺 只雄著『中島敦論 「狼疾」の方法』	濱川 勝彦	185
	柴田勝二著『閉じられない寓話』	大里 恭三郎	187
	角田敏郎著『研究と鑑賞 日本近代詩』	佐藤 房儀	189
	三好行雄著『近代の抒情』	安藤 靖彦	191
紹介	平岡敏夫著『「舞姫」への遠い旅 —ヨーロッパ・アメリカ・中国文学紀行—』	関口 安義	194
	長谷川泉著『点滴森鷗外論』	小泉 浩一郎	195
	菱川善夫著『菱川善夫評論集成』	太田 登	198
	山下一海著『昭和歳時記』	瓜生 鉄二	200
	浦西和彦編『開高健書誌』	山内 祥史	202
	B. Koyama-Richard: “TOLSTÖI et le JAPON”	原 子朗	203

## 日本近代文学

### 第44集

1991年(平成3年)  
5月15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 紅野敏郎  
 発行所 日本近代文学会  
 〒150 東京都渋谷区東4-10-28  
 國學院大學文学部文学第8研究室内  
 電話 03(3409)0111(代) 内線538  
 印刷所 早稲田大学印刷所  
 〒162 東京都新宿区早稲田鶴巻町518  
 「可ビル2F」 電話 03(3203)3308