
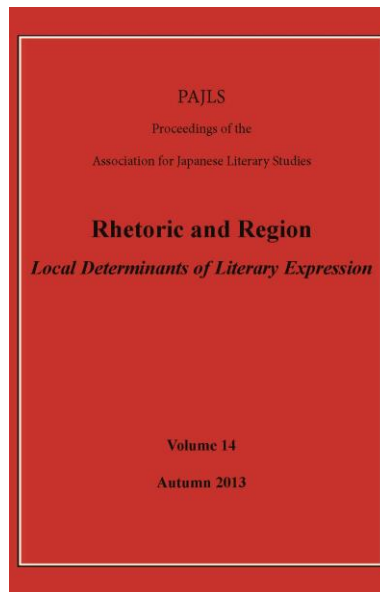


“Kyōdoshoku to ichininshō narateibu—jojō no 1900  
nendai kara 1920 nendai”

「郷土色と一人称ナラティブ——抒情の 1900  
年代から 1920 年代」

Suzuki Sadami 鈴木貞美 

*Proceedings of the Association for Japanese  
Literary Studies* 14 (2013): 3–33.



*PAJLS* 14:  
*Rhetoric and Region: Local Determinants of Literary  
Expression.*  
Ed. Richard Torrance

Kyōdoshoku to ichininshō narateibu—jojō no 1900 nendai kara 1920 nendai  
Suzuki Sadami

International Research Center for Japanese Studies

郷土色と一人称ナラティブ——抒情の1900年代から1920年代  
鈴木貞美

国際日本文化研究センター

[サマリー]

郷土色の描出と一人称視点の語り方(narrative)とのかかわりは、20世紀前半の日本文芸(literary art)全般にかかわる最も重要なポイントのひとつである。1900年代から「旅愁」「旅情」が流行語となり、1910年代にかけて郷土色の強い情緒や情調を醸し出す耽美主義、一種の象徴主義の文芸が開花した。これは日本に独自の「私小説」ともいわれてきた随筆形式の「心境小説」の成立とも深く関係する。理論的背景としては印象主義、感情移入美学の流行、広い意味での象徴主義のひろがりによる芸術概念の転換とう大きな問題とかわる。

本稿では、これまであまりとりあげられてこなかった1910年代の人気作家、長田幹彦による祇園情緒の表現と岩野泡鳴の「一元描写」のふたつに焦点を当て、表現の実際をたどり、文学史観に混乱をもたらしてきた「自然主義」「リアリズム」「言文一致」「私小説」「心境小説」などをめぐる議論を整理する立場を築きたい。また、1910年代の情緒表現は、1920年代から1930年代にかけて、郷土色を抜き、狭義のモダニズムの特徴のひとつをなす「乾いた抒情」に転換してゆくことを日本現代詩の「風土感覚というようなもの」(吉本隆明)をつくったと評される三好達治の詩を例にとって示す。

### 1、1910年代における「旅愁」「旅情」の流行

家郷を離れ、さまざまな苦難を偲ぶ旅にまつわる感情を意味する「旅愁」は、古くから文芸のテーマにされてきたが、20世紀への転換期に、旅と人生を重ね、漂泊の思いをつづる文章のうちに郷土の情緒を強く示すものが登場しはじめる。島崎藤村の「千曲川旅情の歌(一)」(初出「旅情」、『明星』創刊号1900年4月)は、そのはしりといえよう。1925年には、弘田龍太郎の作曲による歌曲となり、人びとの口の端にのぼせられた<sup>1</sup>。

小諸なる古城のほとり／雲白く遊子(いうし) 悲しむ／緑なすはこべは萌えず／若草も藉(し)くによしなし／しろがねの衾(ふすま)の岡辺(おかべ)／日に溶けて淡雪流る

<sup>1</sup> 『落梅集』(1901)に「小諸なる古城のほとり」、改刷版『藤村詩集』(1917)で「千曲川のほとりにて」。『自選藤村詩抄』(1927)で「千曲川旅情の歌(一)」とされた。関良一「注」『近代文学注釈大系 近代詩』(有精堂、1963)ほかによる。次の「荒城の月」とともに歌詞の引用は d-score より。

#### 4 郷土色と一人称ナラティブ

五・七調新体詩だが、春がまだ訪れない自然の様子に、自分の行く手の開けない思いが重ねられている。これらを作ったとき、藤村は長野県小諸（現・小諸市）の私塾、小諸義塾(のち旧制中学)に勤めていたので、旅人として小諸城址に接したわけではない。また、小諸地方の郷土色を盛り込んでいるが、どこの古い城跡でも こんな思いに誘われても不思議はない。この詩の含意は、1901年、東京音楽学校が中学校（旧制中学校）唱歌の懸賞応募用テキストとして土井晩翠に作詞を依頼した「荒城月」に瀧廉太郎が作曲して応募した「荒城の月」と比較すると、よりつかみやすいかもしれない。比較しやすいように現在の光景をうたう「荒城の月」3番を引く。

今荒城のよはの月/替らぬ光たがためぞ／垣に残るはただかつら／松に歌ふはただあらし

葛蔓のからまる石垣、嵐に騒ぐ松の枝とふたつの景物を述べ、それに過去を偲ぶ思いを重ねる手法は古代からの和歌の常套で、漢詩漢文の「寓」（和語では「ことよせ」）、『万葉集』では「寄物陳思」という語で示される。平安中期に藤原公任(きんとう)がことばで直接述べない感情表現を「余情」として強調したことはよく知られるが、うたわれている感情が聞き手に明確に共有されることが前提になっている。ここにも「哀しい」ということばは出てこない。が、栄枯盛衰をいうだけで、世の無常を想うことは決まった型になっていた。それに対して、藤村「千曲川旅情の歌（一）」は、最初の「遊子悲しむ」がなければ、ここに引いた部分だけでなく、全体を通して読んでも春を待ち望む心をうたうだけで、その希望が閉ざされている「悲しみ」は伝わりにくい。

1904年夏、日露戦争たけなわのころ、春陽堂から刊行された『藤村詩集』の「序文」には「こころみに思へ、清新横溢なる思潮は幾多の青年をして殆(ほとん)ど寝食を忘れしめたるを。また思へ、近代の悲哀と煩悶とは幾多の青年をして狂わしめたるを」とある。知的青年たちが欧米新思潮の到来に夢中になる一方で、あるいはそうであるゆえに、まるでゲーテ『ファウスト』(Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, 1808, 1833)の冒頭で、ファウストが抱えた悩み、万象の真相を掴むことができず、人間とは何であり、どのように生きるべきかという根本的な疑問の前に立ち、それがつかめない苦しみに悩み、また悲しみにくれた。「人生問題」と呼ばれた。日清戦争(1894-95)、日露戦争(1904-05)を前後して、日本の知的な青年たちは、ヨーロッパの近代思想とともに近代精神の危機をも受けとめ、煩悶を深めたのである。第一高等学校の生徒、藤村操(みさお)の日光華嚴の滝への投身自殺(1903年)をきっかけに、自殺に走る若者が多く出て、社会の問題になるほどだった。人間の本質が「霊」(精神)にあるか、「肉」(肉体)にあるかと論議が交わされ、また憂愁をうたう文芸が流行した。そのような問いを抱えて生きることが、人生とあてどのない旅とを重ねる思いにつながったのである。

## 2、長田幹彦の祇園情緒

次に1910年代に大ヒットした作家、長田幹彦(1887-1964)の散文を引いてみよう。

琴の胴にひびく絃(いと)の余韻のやうに、一帯の河原は見る人の心に春愁させる胴になつてゐます。／殊に私のやうな旅鳥には旅愁といふものがそれに裏書をして呉れるので、かうした夕べには耐(たま)らなくなるほどの感情を激発して来ます。居馴染んだ故郷の土地や人々に対する思慕の情が燃えて来ると一緒に、索漠とした北海の曠野や、甲信の山地や、今迄経めぐつて来た諸国の旅路の思い出が次々と湧き起こつて、ゐても立つても耐らないほど気が滅入って来ます。そしてさう云ふ寂しい国々のことを思ふと、この京都の柔らかな、夢のやうな自然の諧調がまるで嘘のやうに映つて来ます(「木屋町夜話」1915)<sup>1</sup>。

ここでは、家郷への思いに加えて、これまでに経験してきた旅の感傷が一挙に押し寄せて、心を染め、「その哀愁は干からびた私の心に甘い湿(うるほ)ひを与へる露のやうなものです」<sup>2</sup>と述べられている。だが、ここには居ても立つてもいられないほどの「感情の激発」を「甘い湿ひ」として味わう態度が明確である。日常、「干からびた」ものと感じている自分の心が、束の間でも感情に満たされるからである。

ここに「この京都の柔らかな、夢のやうな自然の諧調」とあるが、長田幹彦は京都の街の音に独特の「律」(リズム)や「諧調」(ハーモニー)を聴いている。「群蜂の喚くやうな取留めのないどよみは四辺(あたり)から断絶(しつきり)なしに湧き起つて処々にひき残された日覆ひの下で渦巻きながら軽い律を作つてゐる。見た眼だけでは、さして、浅草辺(あたり)と違はなくても、五感に触れるその内容を全部違つてゐる」(「祇園」)<sup>3</sup>、また「縁端の簾超しに影絵のやうな女の姿がみえてゐる家もあれば、ひそひそと忍ぶやうな笑ひ声のしてゐる家もある。低いせゝらぎの音は眼にみえぬ川の面から静かに湧き起つて、それに不思議な位ふさはしい諧調を与へてゐる」(同前)<sup>4</sup>など。長田は随筆「鴨川」でも、祇園情緒をうたいヒットした吉井勇の短歌を歌集『酒ほがひ』(1910)から引きながら、黄昏の鴨川が次第に暮れゆくとき、「淡い哀愁が搏動してくる」<sup>5</sup>と書いている。「哀愁」がリズムをうって感じられるという意味だ。そして川瀬の音とともに、三条の橋の下に紅提灯が灯り、東山の頂から射す月の光に照らされた川原に張り出した「床(ゆか)」での夕涼みの風情を書く。藝妓や舞妓たちの美しさを、黒髪や襟足、着物の柄、髪油や白粉の匂いへと追ってゆく。「床」の敷き莫菴の感触に言及する短篇もある。視覚、聴覚、嗅覚、触覚、そして酒の味覚など、五官の感覚のひとつひとつから情趣を醸し出し、それらが和音を奏でているかのように調和しているという。

<sup>1</sup> 初出『新小説』1915年7月号、初収『祇園』1913、『長田幹彦全集2』非凡閣、1936、p.600

<sup>2</sup> 同前 p.601

<sup>3</sup> 初出不詳、初収『祇園』、同前 p.162

<sup>4</sup> 同前 p.167

<sup>5</sup> 『祇園夜話』所収、『長田幹彦全集2』前掲書、p.368

## 6 郷土色と一人称ナラティヴ

そして長田幹彦「祇園」には「私は我を忘れてあらゆる情趣を酒と一緒に盃へ注いで、飽くことも知らぬやうに干しては飲み、ほしては飲みした」<sup>6</sup>とある。「夕すゞみ」(1913年7月)には、次のような一節もある。「二本目の麦酒が空になる頃になるとすべての不純な思念はいつの間にか消え去つて、脳底に起こるさまざまな空華が私を暫くの間現実から引離してゆく。限りない興会とともに何となく涙ぐまれるやうな旅愁も胸に迫つて、芸術的な感激が私を単に感傷にのみ生き得る盲目の耽美家にしてしまふ。私の心は歡びと悲しみの辻にさまよひながら茫然と夜の色をみつめてゐるばかりである」<sup>7</sup>と。情趣に溺れること、それ自体に酔っているともいえる。自ら「盲目の耽美家」という。まさに「耽美駘蕩」、デカダンス(décadence)である。

長田幹彦が情緒の調和をいうのは、音楽性を指標のひとつとする象徴詩の技法にのっとっている。北原白秋『邪宗門』(1909)の例言にも「予が象徴詩は情緒の諧楽と感覚の印象とを主とす。故に、凡て予が抛る所は僅かなれども生れて享け得たる自己の感覚と刺戟苦き神経の悦楽にして」<sup>8</sup>云々とある。「諧楽」の語は、情緒の流れを音楽の調べに、その調和を和音や和声(ハーモニー)にたとえるものである。

北原白秋、吉井勇、長田幹彦の3人は、みな森鷗外が後ろ盾にいた『スバル』から出た人びとで、北原白秋はキリシタン・バテレンの世界を妖しい雰囲気に描き出す『邪宗門』(1909)、幼児期の自然の神秘にふれる歡びをうたう『思い出』(1911)などの詩集、吉井勇の歌集『酒ほがひ』、そして長田幹彦の短篇小説群が続き、彼らの官能性の強い書物は大いに流行した。

そして、これら情趣の「諧調」が主流だったからこそ、1910年代、アナルコ・サンディカリズムの高揚の先頭に立った大杉栄「生の拡充」(1913)は「美は乱調にあり」とうたったのである。「生の拡充の中に生の至上の美を見る僕は、この反逆とこの破壊との中のみ、今日生の至上の美を見る。征服の事実がその頂上に達した今日においては、階調はもはや美ではない。美はただ乱調にある。階調は偽りである。真はただ乱調にある。／今や生の拡充はただ反逆によってのみ達せられる。新生活の創造、新社会の創造はただ反逆によるのみである」<sup>9</sup>と。階級社会にあっては、デカダンスの主流に対する

デカダンスが「新生活の創造、新社会の創造」に向かうことになるというわけだ。こうして新たな生命の創造に向かうさまざまな息吹、既成の規範からのさまざまな逸脱、デカダンスが咲きこぼれた。娘を犠牲にしても絵の完成にかける絵師の執念を書く芥川龍之助「地獄変」(1918)には、芸術至上主義の姿勢が露わである\*。

\*文化史上のデカダンスは、ローマ市民の道徳的な退廃ぶりが語源だが、権力権威の規範から故意に外れる行為を意味し、フランスでは19世紀中期に「芸術のための芸術」(L'art pour art)を標榜する高等派が興ったのち、シャルル・ボードレーが世の秩序を批判し、異教ないしはキリスト

<sup>6</sup> 『長田幹彦全集2』前掲書、p.165～166

<sup>7</sup> 同前 p.673

<sup>8</sup> 『北原白秋全集1』岩波書店、1985、p.9

<sup>9</sup> 『大杉栄全集1』大杉栄全集刊行会、1926、p.39

教異端派に影響を受けた感覚が共鳴する神秘的世界をうたう詩「万物照応」(correspondence)をふくむ『悪の華』(Charles-Pierre Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857, 公序良俗違反で罰金刑、第2版1861)や定型詩の約束を破る散文詩集『パリの憂愁』(Le Spleen de Paris, 遺稿1869)を著した。それらに刺戟を受け、またショーペンハウアー『意志と表象としての世界』(Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819)の「宇宙の意志」「生の盲目的意志」やフォン・ハルトマン『無意識の哲学』(Karl Robert Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*, 1869)にヒントを得た詩人たちの営みがデカダンスと呼ばれた。

イギリスにおける耽美主義は、ウォルター・ペイター『ルネッサンス』(Walter Horatio Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, 1873、第2版以降『ルネッサンス、芸術と詩の研究』*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1877)が芸術の炎に包まれる恍惚をうたったことに始まり、道徳秩序への反逆はオスカー・ワイルド(Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854-1900)に代表される。ヨーロッパの耽美主義、芸術至上主義は、しばしば反理性という性格が強調されてきたが、美すなわち芸術の価値を宗教的権威より上に置こうとするゆえの呼び名で、ドイツでは急進シオニストのマックス・ジーモン・ノルダウ『頹廢論』(Max Simon Nordau, *Die Entartung*, 1892)が瘻癩的ともいうべき反発を示したことが知られる。

その流れを受けて、フランス19世紀後期の文芸の動向をまとめ、デカダンスという呼称に異を唱えたイギリスの詩人、アーサー・シモンズ『文学における象徴主義運動』(Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, 1899)序文は、象徴表現を意識的に用いる文芸は「それ自体が義務と責任を伴う聖なる習慣、一種の宗教になる」(it becomes itself a kind of religion, with all the duties and responsibilities of the sacred ritual)<sup>10</sup>と宣言した。ヨーロッパの近代芸術観では価値を認められてこなかった「象徴」を高い精神性の具現に転じ、芸術を至高のものとする態度である。マラルメのロンドン講演「リヒャルト・ワグナー——フランス詩人の夢」(“Richard Wagner; Reverie d'un poète Français”, 1885)の冒頭近くの一節、詩にキリスト教の祭儀にとって代わる「群衆の胸の内に眠っている歓びの儀式、ほとんど一種の宗教」(Cérémonie d'un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule: presque un Cult)<sup>11</sup>の意味を与えたいと語ったことを踏まえているにちがいない<sup>12</sup>。

長田幹彦の「木屋町夜話」「祇園」「鴨川」の五官の感覚による情調表現は格別な構成上の工夫のない随筆スタイルに目立つ。あとの2作は他の祇園に題材をとる短篇小说にさしはさまれて『祇園』(1913)に「祇園」、『祇園夜話』(1915)に「祇園」「鴨川」、『舞扇』(一九一六)に「鴨川」がおさめられている。祇園ものの短篇集は他に『鴨川情話』(1915)、『舞妓姿』(1915)、『舞姫』(1915、「零落」なども併収)、『紅夢集』(1916)に受けつがれてゆく(なかには重複収録もある)。長田幹彦は1912年から1916年の5年間に、これらをふくめ、29冊の長短篇集を出し、1917年だけで12冊を刊行。1918年には新潮社から『祇園夜話』の縮刷版(いわば当時の文庫化だが、今日ほど頻繁になされたわけではない)も出る。まだまだ専業作家がそれほど多くなかったこのころ、長田幹彦はトップクラスの流行作家だったことよくわかる。

<sup>10</sup> Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, William Heineman, London, 1899, p.10

<sup>11</sup> Mallarmé *Oeuvres complètes II*, Gallimard, 2003, p.153

<sup>12</sup> 鈴木貞美『生命観の探究—重層する危機のなかで』作品社、2007、第五章七節を参照。以下『探究』と略称する。

「木屋町夜話」は、のち改造社版『現代文学全集』（1926）に併収され、さらに『祇園小唄』シリーズが編まれ（1932）、その（一）に「祇園」「鴨川」、その（三）に「木屋町夜話」が収録されている。長田幹彦自身は、自身の経験を語る随筆、「私小説」、聞いた話の中身を小説仕立てにする場合や客観小説スタイルをはっきり意識して書き分けていると思われるが、これら著作集のなかではジャンルは区別されていない。

長田幹彦のデビュー作「瀟」（『スバル』1912年3月号）は、北海道を流れるわびしい旅芸人の様子を客観小説形式で書いた短篇だった。これとほぼ同じ内容を「私」を主語にして見聞記のかたちにしたてなおし、より情趣を盛りこんだ「零落」（『中央公論』1912年4月号）は、語りの現在時から反省をさしはさむことなく、絶えず進行形で出来事を進め、懐かしさのあまり自ら旅芸人の一座に加わるところを結末にしている。長田幹彦の実体験とされるが、「私小説」のスタイルに転換したことが、自身の感得した情趣を濃密に表現する手法を効果的にしている。これは『中央公論』の編集長として新人作家の発掘と売り出しに手腕を発揮した滝田樗陰（1882-1925）の勧めによるものではなかったろうか。

長田幹彦は「私」の見聞記スタイルにしても、第三者の立場から出来事を語るいわゆる客観小説スタイルにしても、祇園に出入りする客と芸妓との恋愛など世態人情を書き、男女の仲を中心にした「情話」が多くなってゆく。北海道を流浪する芸人の世界の「わびしさ」にしても、京都祇園の「華（はな）なり」が語源といわれる「はんなり」にしても、どちらも情趣を浮かびあげ、そしてそれに耽溺する姿勢が当時の読者に受けたのである。あまり受けたので、1920年ころ、「芸術派」から通俗性が非難され、長田幹彦は文芸の第一線から退き、歌謡曲の作詞に活躍してゆく<sup>13</sup>。

長田幹彦の長短篇と並ぶようにして、久保田万太郎は浅草情緒を書き、それが看板のようになった。奈良の宮司のひとり息子に生まれ、『読売新聞』の文芸部長をつとめていた上司小剣は客観小説スタイルで、大阪道頓堀の情緒を背景に鰻屋の店の内情を「鱧の皮」に、また大阪の天満宮の宮司の家の雰囲気醸し出しつつ、その家族の内情を「天満宮」（ともに1914）に書いた。上司小剣は正宗白鳥と懇意で社会主義者との交友も知られるが、正宗白鳥も客観小説スタイルで、男から男へと妾暮らしをつづける女を書く「微光」（1910）、大地主の牛小屋の跡を借りて住んでいる一家を中心に半農半漁村に貧乏暮しする人びとの世態人情を書く「牛部屋の匂い」（1916）などを遺している。東北の貧しい農村の世態人情を若い代理の医師の目から描く真山青果『南小泉村』（1912～）のシリーズと同様、これらは「自然主義」系列で考えられてきたが、いずれも郷土色、郷土情緒を濃厚に醸し出す作風である。この点で「自然主義」系と耽美主義系は交叉していたことがわかる。

<sup>13</sup> 長田幹彦が文壇から排除されたいきさつについては、鈴木貞美『「文藝春秋」とアジア太平洋戦争』武田ランダムハウス・ジャパン、2010、p. 48-49を参照されたい。

### 3、日本の耽美主義の特徴

日本の小説における耽美主義は、永井荷風『歓楽』(1909、発売禁止処分)あたりから顕著になる。そこに登場する老学者は、かつて自分が「父母親戚の目からは言語道断の無頼漢になった」思い出を語る。「私は世のあらゆる動くもの、匂ふもの、色あるもの、響くものに対して、無限の感動を覚え、無限の快樂を以て其れを歌つて居たいのだ」<sup>14</sup>と。この耽美駢蕩は芸術だけでなく、現実世界の感覚から「無限の感動」を得ることに向けられている。だが、老学者は燃え盛る恋の炎、歓楽の極みが消えたのちの現実の苦味をも語る。

その永井荷風の推奨を受けた谷崎潤一郎の出世作「刺青」(1910)は「それはまだ人々が『愚(おろか)』と云ふ貴い徳を持つて居て、世の中が今のように激しく軋(きし)み合はない時分であつた」<sup>15</sup>とはじまり、ひとりの女の背中に女郎蜘蛛の刺青をほどこし、妖しい官能美をつくりだすことに全精力を使い果たす刺青師の「愚」を賛美する。

このように日本の耽美主義、享樂主義には、宗教的権威に対する反逆は目立たず、反社会秩序への衝動と江戸の町人文化への郷愁が強く結びついている。夏目漱石門下から出た赤木桁平が「『遊蕩文学』の撲滅」(1916)で近松秋江の「情痴小説」(のちにふれる)を主な標的にして、長田幹彦、吉井勇、久保田万太郎らの花柳界を舞台にとる文芸を道徳の立場から弾劾し、小山内薫と論争になったこともよく知られる。

これは、1910年の大逆事件ののち、一切の天皇制への批判、ほとんどの社会主義思想が封じ込められたこと、日露戦争後に明確になった世の中の変貌——信用第一に暖簾を守る商人道徳が崩れ、競争社会が到来し、また重化学工業化が進み、機械文明が進展したてゆくことなどに対して、江戸時代の町人文化を「太平樂の世」とみなして懐かしむ風潮が興ったことを背景にしている。日露戦争後、信用を第一とし、暖簾を誇る商法が崩れ商人気質が混乱に陥っていることは幸田露伴「商人気質の今昔」(1911)が如実になっているし、俄かに生存競争が激しさを増した社会の変貌ぶりについては、夏目漱石『それから』(1909)では、代助が日露戦争後の社会変化を「近来急に膨張した生活慾の高圧力が道義慾の崩壊を促がしたものと解釈し」、それを「歐洲から押し寄せた海嘯(つなみ)と心得てゐた」と書いている<sup>16</sup>。そして、漱石はそこそこで「活力」の自由な発現に警戒を怠らない態度を示している。

そういう世の中の変化に対して、1905年、日露戦争の終結とともに「元禄風流行」がいわれ、植物文様の江戸小紋を流行らせ、アールヌーボーの受容と入り混じりあって流行した。宇野浩二『清二郎 夢見る子』(1914)の序文的な文章も「大阪者の八分は商人である。その商人は金の為には親をも妻をも子をも捨てゝ省りみない。けれども、嘗

<sup>14</sup> 『永井荷風全集4』岩波書店、1964、p.14

<sup>15</sup> 『谷崎潤一郎全集1』中央公論社、1981、p.63

<sup>16</sup> 『漱石全集6』岩波書店、1994、p.142



## 10 郷土色と一人称ナラティブ

て彼らの親々は、恋の為には己が身を忘れたといふではないか」と上方の気風の大きな転換をいい、「変わらねば彼らは滅びなければならぬ」と世の移り変わりの激しさを書いている<sup>17</sup>。

次に木下杢太郎の詩「春朝」（1911）の一節を引く。

雨の降る春の朝、／にがい酸(すっぱい)生(なま)の味、／解脱もならぬ苦しさは、／どうせまよと、巻きかかるふてくされたる幻影の／かの波頭(なみがしら)、ビヤズレエ、ギユスタヴモロオ、我国は／鶴屋南北、喜多川の／痛ましくも美しきその妖艶の神のすむ／海の底へと祈願する<sup>18</sup>。

ビアズリー (Aubrey Vincent Beardsley, 1872-1898) は日本の浮世絵版画に学んで、大胆にデフォルメした線画で神秘的なエロティシズムを撒(ま)きちらし、フランス・アカデミーを率いたギユスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826-1898) はインドの神秘をも取りこんだオリエンタリズムに彩られた絢爛(けんらん)たる油絵で人びとを魅了した。四世鶴屋南北(1755-1829)は凄惨な殺しや濡れ場、また観客の意表に出る奇想に満ちた歌舞伎を展開した。歌麿は後期の肉感的な描写の浮世絵を念頭においたものだろう。「にがい酸っぱい生(なま)の味」、近代都市生活にまつわりつく倦怠を逃れようと解脱を求めても容易に成就できない身は、捨て鉢に美に陶醉を求め、ヨーロッパの倦怠とそれを逃れる耽美主義に相当する表現を江戸時代の町人文化のうちにそれを見出している。

都市生活の倦怠感、日露戦争後の文芸に満ちている。たとえば若山牧水の歌集『死か芸術か』(1913)の次のような歌を見ればよい。

おとろへし生命(いのち)の酸味のひややかに澄む朝(あした)なり、手にとる林檎<sup>19</sup>

口にしなくとも、冷たい林檎の感触だけで、衰えた体感の酸味と同調する。そして、都市の急激な変貌に対して永井荷風『日和下駄』(1915)も、貧しい長屋暮らしの情緒をうたっている。第七「路地」に見てみよう。

されば貴人の馬車富豪の自動車の地響(ぢびびき)に午睡の夢を驚かさるる恐れなく、夏の夕は格子(こうし)戸の外に裸体で涼む自由があり、冬の夜は置炬燵(おきごたつ)に隣家の三味線を聞く面白さがある。(中略)喘息(ぜんそく)持の隠居が咳嗽(しはぶき)は頼まざるに夜通し泥棒の用心となる。かくの如く路地は一種云ひがたき生活の悲哀中に自ら又深刻なる滑稽の情趣を伴ともなはせた小説的世界である。而しかして凡(すべ)

<sup>17</sup> 『宇野浩二全集1』中央公論社、1968、p.30

<sup>18</sup> 『木下杢太郎全集1』岩波書店、1981、p.249

<sup>19</sup> 『若山牧水全集3』増進会出版社、1912、p.8

て此の世界の飽くまで下世話なる感情と生活とは又この世界を構成する格子戸、溝板(どぶいた)、物干台、本戸、忍返(しのびがへし)なぞ云ふ道具立と一致してゐる。この点よりして路地は又渾然たる芸術的調和の世界と云はねばならぬ<sup>20</sup>。

シャルル・ボードレーが散文詩集『パリの憂愁』で下層民の世界の美をうたったことを受けたものだが、江戸時代の上層と江戸には17世紀末には町衆の文化が多彩に豊かに展開していた。その点が欧米とはちがう。中国でも明代、16世紀ころから商業が発達し、庶民の文化が発達したが、その多彩さでは日本の方がはるかに豊かである。中間層が自発的にリテラシーの向上に励んだゆえである。

少しちがう姿勢もある。上田敏は、荷風と同じく1908年にパリから帰国し、荷風『歓楽』と同じく、1909年1月1日から長篇小説『うづまき』を新聞連載した(1910刊行)。その視点人物「牧春雄」は西洋文化を味わって帰国し、かつ「郷土の精神をしみじみと」感じるが、その郷土は「都会の複雑な興味」に限られ、しかも、幼い日に感化を受けた江戸趣味は彼には滅びゆくものとしか感じられない<sup>21</sup>。「生を楽しもう、生活を豊富にしようといふのが、春雄の絶えず熱望する所である」と語られ、「思想感情感覚を飽くまでも多く味ひたい」という立場は「享楽主義(ディレクタンティズム)」と名づけられている。「人間の命は焰のやうだ、刹那刹那に繰返される種々の勢力の会合に因つて、辛く灯火は消えずにゐるが、是等の勢力も、いづれは早晚離散する。人間の心は渦巻のやうだ。経験が刻付ける印象の為に、感覚と感情と思想の波は、眩くばかりの回転をしてゐる」と題名の由来が語られる<sup>22</sup>。「勢力」はエネルギーの訳語である。小説はオペラを味わう歓びを語り、ヨーロッパから帰った者たちの知的会話に満ち、スタンダール『恋愛論』(Stendhal, "De L'amour", 1822)についての談義も繰り広げられる。実際、上田敏は荷風の江戸趣味への耽溺を逃避と非難する。そして上田敏は「新道徳説」(1910)に生物学に依拠して「種の保存本能」を核心とする生命主義に立つ人類共生の思想を展開する。

日本の耽美主義のもうひとつの特徴は、デカダンスに強い自嘲や自己戯画化(セルフ・パロディー)の表現が伴うことである。吉井勇の歌集『酒ほがひ』の耽美流麗な調べの裏にも遊郭に入り浸る己れに対する自嘲がうたわれている。

われと墮(お)ちおのれと耽(ふ)けり楽欲の巷(ちまた)を出でぬ子となりしかなすてば  
ちの身をたはれ女(め)の前に投ぐわが世のすべて終わりたるごと<sup>23</sup>

<sup>20</sup> 『永井荷風全集 13』岩波書店、1963、p.318-319

<sup>21</sup> 『上田敏全集 2』教育出版センター、1979、p.510~512

<sup>22</sup> 同前 p.517

<sup>23</sup> 『定本 吉井勇全集 1』番町書房、1977、p.30-31

この傾向は、谷崎潤一郎「帮間」(1911)、宇野浩二「蔵の中」(1919)、近松秋江「黒髪」(1922)、牧野信一「父を売る子」(1924)など「私小説」の流れに顕著である。

そして、先に長田幹彦の例で見たように、この時期、随筆と小説が明確に区別されない傾向が覗いていた。「これは偶感とも日記ともつかぬものだ」<sup>24</sup>と始まる志賀直哉「偶感」が『女性』1924年1月号の随想欄に掲載されたのち、創作集『雨蛙』(1925)に収録されるなどの例もある<sup>25</sup>。このようなことの起こるひとつの理由として、江戸時代に漢文にも用いられていた「小品」と呼ばれる語が虚構も随筆の区別を問わず、1910年代、20年代には投稿雑誌などの1ジャンル名になっていたこともあげられよう。そして、小説のスタイルとして1920年ころから作家が自分の経験を題材にとる小説を三人称で書くか、「私」を主語にして一人称で書くかなどの問題意識が浮上し、やがて「私小説」「心境小説」の問題へと発展する。つまり小説における一人称視点の語り(一人称ナラティヴ)の方法の問題にかかわる。そこで、次に語り手の五官に感じる感覚の表現がいつころから意識的になされてきたか、に目をむけてみたい。

#### 4、印象の表現と一人称ナラティヴ

日本における「情調」表現は、上田敏がヨーロッパの後期ロマン主義や高踏派から象徴詩派の流れを広く見渡して編んだ訳詩のアンソロジー『海潮音』(1905)だったとあってよい。上田敏は『太陽』臨時増刊「一九世紀」(1900)にヨーロッパの「一九世紀文芸思潮」をまとめたときには、ロマン主義の潮流を重んじ、それに対抗する「自然主義」という図式を用いており、「象徴」の語は用いていないが、「美術の賞翫」(1895)では「美術」(芸術のこと)の極みを「宇宙の幽玄なる靈界」(『文藝論集』1901所収時に「幽玄の靈界」とし、「具象の物体」でそれを表すしかないと述べている<sup>26</sup>。象徴主義に接近していたことは明らかである。そして20世紀に入るところから精力的に後期ロマン派やフランス高踏派、象徴詩の翻訳に乗り出していったのである。

そのころ上田敏は、よく森鷗外宅を訪問していたが、鷗外は、すでにドイツの哲学者、ヨハネス・フォルケルトの『美学上の時事問題』(Johannes Volkelt, *Asthetische Zeitfragen*, 1895)を『審美新説』として、およそのところを翻訳紹介していた(『めざまし草』1898年5月～99年9月、1900年刊行)。そこでは「自然主義は、もう終わった」と言われるが、「後自然主義」(Nachnaturalismus)が自然の「深秘なる内<sup>インチミテエト</sup>性」の暴露に向かっていることと、自然の神秘に向かう象徴主義(symbolismus)とは、実は本質を同じくしていること、また近代人の「神経質」(Nervosität)な特質が「現実の感覚」より「空想的な感覚」を重んじ、象徴主義を盛んにしていることが述べられている<sup>27</sup>。

<sup>24</sup> 『志賀直哉全集3』岩波書店、1973、p.151

<sup>25</sup> 鈴木貞美『日本の「文学」概念』作品社、1998、p.344を参照されたい。以下、『概念』と略す。

<sup>26</sup> 『定本 上田敏全集3』教育出版センター、1985、p.39

<sup>27</sup> 『鷗外全集21』岩波書店、1973、p.121, 123

実際、とくに演劇では、一時期、社会の因習と闘う姿勢を見せ、「自然主義」の一角と見なされた作家たちが、イブセン『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』（Henrik Johan Ibsen, *John Gabriel Borkman*, 1896, 初訳 1897）など象徴主義に向かい、ゲアハルト・ハウプトマン『沈鐘』（Gerhart Hauptmann- *Die versunkene Glocke*, 1897、戸張竹風、泉鏡花初訳 1908 年）が民間伝承の幻想世界を繰りひろげるメルヘンであり、フランス語圏のメーテルランク(Maurice Polydore Marie Bernard, comte de Maeterlinck, 1862 - 1949)の戯曲やエッセイの紹介もすぐになされる。

だが、情調や象徴主義の文芸以前に、ヨーロッパで感覚や印象の文章表現を切りひらいたのは、ツルゲーネフ『獵人日記』（Ив́ан Серге́евич Тургéнев (Ivan Turgenev), *Записки охотника, A Sportsman's Sketches*, 1852)ではなかったろうか。彼がパリに滞在し、ロシアの大自然の息吹にふれる『獵人日記』の短篇群、たとえば「あいびき」("Свидание", Svidaniye)では、ロシアの白樺林のなかで語り手の眼前の風景が刻々と変化する様子を書いている。それはちょうど、ジャン=バティスト・カミーユ・コロー (Jean-Baptiste Camille Corot, 1796 - 1875) がイタリアの画家たちが陽光のもとで描いていることを学んでパリに帰り、フォンテーヌブロー(Fontainebleau)の森のなかにニンフ(Nymph)たちの舞う画風で評判をとった 1850 年ころと重なる。ニンフはもちろん自然の精霊の象徴である。ツルゲーネフの印象の変化を書く技法を日本で受けとめたのは、まず二葉亭四迷だった。ツルゲーネフらの作風からロシアの社会矛盾をえぐるリアリズム論などを学んだ二葉亭四迷は『獵人日記』中「あひびき」の翻訳に動詞完了形の「～た」を繰り返す文体で試みた(1888)。「する、した」文末は体言止めとともに江戸時代から庶民が書きつけ類にふつうに用いており、下品なものともみなされていたから、この効果に注目する人などいなかった。二葉亭四迷自身、その後、尾崎紅葉率いる硯友社が文語体をも効果的に用いる「人情小説」(恋愛小説)で隆盛をほこる時期に、これらの言文一致体による翻訳をすべて文語体に直してしまう\*。

\*なお、二葉亭四迷『浮雲』(1887～89、未完)が坪内逍遙の勧めで、落語家の語りの速記に学んで地の文も口語体で記したこと、併行して山田美妙も「です、ます」「だ、である」「おじゃる」などの口語体の工夫を重ねていたことも知られているが、そもそも江戸時代に口語体の文章はあふれており、また江戸時代後期の戯作者たちも落語家の語り口を参照していた。口語体の回想記は戦国時代末期から「おあむ物語」(正徳年間 1711～16 推定)など聞き書きによるものが残っており、江戸末期の勝小吉の自叙伝『夢酔独言』(1843)はべらんめい調口語体である。といっても、人情本、滑稽本などの地の文は作り物語の規範に従って和文で、文末は「なり、たり」調だった。明治期には、全篇、江戸下町ことば、いわゆる「べらんめい」調の回想体による内田魯庵の小説「湯女」(1893)もつくられた。

明治期「言文一致」体の問題は、明治政府が江戸時代は候体の和文に替えて公用文に用いた硬い漢文読み下し体から漢文調(対句表現、呼応の副詞、部分的漢文表現、「なり、たり」文末)を減らすとともに、文末表現に何を用いて品位ある標準文体をつくることにあったので、ヨーロッパで各国共通の文章語だったラテン語が各国語(national language)に置き換えられてゆく意味と比較する意味はない。日本の小説のほとんどが「言文一致体」——地の文の文末に「だ、で

## 14 郷土色と一人称ナラティブ

ある」を用いる——になるのは、文語表現も駆使した尾崎紅葉『金色夜叉』(1897-1902、および『続々金色夜叉』未完、1903)ののちのことで、知識人がメディアに規定されず、自分の意志で書く一般文章が「だ、である」体になるのとほぼ同時期である。なお、新聞記事の文章が「だ、である」体に統一されるのは1924年のこと。

そのなかにあって『浮雲』の革新的なところは、明治政府が財政難から行った下級官吏の減首という実社会の変化をとらえ、とくに後半、その犠牲になった文三さんの苦悩する内言をさながらに「……」符号を多用して書いたことにあった。これに幸田露伴は着目し、それを指して「言文一致」と呼んでいた。露伴は、文末表現とは別の表現法としてとらえていたからである。

またなお、日本の小説における一人称スタイルの嚆矢は『ロビンソン・クルーソー』(Daniel Defoe, *The Life & Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, 1719*)の井上謹訳『魯敏孫漂流記』(1883)あたりだろうが、回想形式で展開する原作のしくみを破壊している<sup>1</sup>。これは語り手が出来事を逐次語ってゆく(おそらくは、いわば「時制のない」唐代「伝奇」のスタイルの影響を受けた)作り物語の伝統的コードを踏襲しているためである。人称に一人称を用いるか三人称を用いるかは別にして、一人称視点の語りによって作家自身の経験に基づいたストーリーを展開する作品を「私小説」と呼ぶなら、日本におけるその嚆矢は森鷗外「舞姫」(1890)だろう。これも全体は主人公の回想形式だが、途中で反省をさしはさまず、読者に結末を予測させない。

だが、それ以前、一八九七年六月、『太陽』博文館創業十周年記念臨時増刊号に坪内逍遙『当世書生気質』など七篇の小説とともに二葉亭四迷『浮雲』が掲載され、前後して二葉亭四迷訳、ツルゲーネフ『うき草』(『ルージン』(*Рудин* [*Rudin*], 1856)が『太陽』に連載された<sup>28</sup>。これに国木田独歩が注目した。独歩は、フランス印象派絵画を学ぶ画家から野外スケッチの意義を聞き、自然の光景の変化の描写に挑み(「今の武蔵野」一八九八、のち『武蔵野』1901、収録時に「武蔵野」)、また徳富蘆花に「自然の日記」を書くことを勧めた。蘆花は「自然に対する五分時」というスケッチのシリーズを試みた(『自然と人生』1900に収録)。その最初の「此頃の富士の曙」(1898年1月)の冒頭より引く。

心あらん人に見せたきは此頃の富士の曙。／午前六時過(すぎ)、試みに逗子(ずし)の濱に立つて望め。眼前には水蒸気渦まく相模灘を見む。灘の果(はて)には、水平線に沿ふてほの闇(くら)き藍色(あいいろ)を見む。若(も)し其(その)北端(ほくたん)に同じ藍色の富士を見ずば、諸君恐らくは足柄(あしがら)、箱根、伊豆の連山の其藍色(らんしよく)一抹(うち)の中に潜(ひそ)むを知らざる可(べ)し。／海も山も未(いま)だ眠れるなり。／唯一抹、薔薇(しょうび)色の光あり。富士の巔(いただき)を距(さ)る弓杖(ゆんづゑ)許(ばかり)にして、横に棚引く。寒(かん)を忍びて、暫く立ちて見よ、諸君は其薔薇色の光の、一秒々々富士の巔に向かつて這ひ下るを認む可し。丈(じゃう)、五尺(せき)、三尺、尺、而(しかう)して寸。

<sup>28</sup> 蒲原有明「『あひびき』について」(1909)、『明治文学全集 99』筑摩書房、1980、p.285を参照。

／富士は今睡(ねむり)より醒めんとすなり。／今醒めぬ。見よ、嶺の東の一角、薔薇(ばら)色になりしを<sup>29</sup>。

夜明けから富士の風景が刻々と変化してゆくさまを時の経過にそって書いてゆく。これが「なり、たり」文末であることに注目するなら、時間の推移につれて眼前に変化する光景を書くことは「文体」と無関係に成り立つことは明白だろう。そして、『自然と人生』中「春の悲哀」には、自然と溶け合う悲哀が書かれている。

自然は春に於てまさしく慈母なり。人は自然と融(と)け合ひ、自然の懷に抱かれて、限りある人生を哀しみ、限りなき永遠を慕ふ。即ち慈母の懷に抱かれて、一種甘へる如き悲哀を感じるなり<sup>30</sup>。

そして『自然と人生』の巻末には「風景画家コロオ」が置かれている。コロオを論じて、「彼は十分に自然を愛し、自然を解し、自然に同情し、而して活ける自然を伝ふることを務めたり。自然は生く。一秒時も同じからず」<sup>31</sup>と。生きて活動する自然の様子を描くことを強調している。ここで「自然に同情」とは——ほんとうにそんなことができるかどうかは別にして——自然と情をともにすること、自然に心を一体化させる意味で、感情と景色がひとつになった心の状態をいっている。

国木田独歩『武蔵野』(1901)は次のような一節に焦点を結んでいる。

秋の中ごろから冬の初、試みに中野あたり、或は渋谷、世田ヶ谷、又は小金井の奥の林を訪ふて、暫く座(すわ)つて散歩の疲を休めて見よ。此等の物音、忽(たちま)ち起こり、忽ち止み、次第に近づき、次第に遠ざかり、頭上の木の葉風なきに落ちて微かな音をし、其も止んだ時、自然の静肅を感じ、永遠(エタルニター)の呼吸身に迫るを覚ゆるであらう<sup>32</sup>。

これが夏になると「林といふ林、梢といふ梢、草葉の末に至るまでが、光と熱とに溶けて、まどろんで、怠(なま)けて、うつらうつらとして酔(よ)ふて居る」<sup>33</sup>となる。精神が陶然となり、自他の区別がつかなくなる様が書かれている。「自然と心が一体になる」とは、実際にはこのような精神状態をいい、耽美主義や象徴主義に道をひらくものだった。

<sup>29</sup> 徳富蘆花『自然と人生』、民友社、1900、復刻版、近代文学館、1984、pp.67～68

<sup>30</sup> 同前、p.91

<sup>31</sup> 徳富蘆花『自然と人生』前掲書、p.405

<sup>32</sup> 同前 p.13

<sup>33</sup> 同前 p.29

『武蔵野』中「小春」で、ウィリアム・ワーズワースの詩「ティンターン修道院から数マイル」(William Wordsworth, “Line Composed a few miles above Tintern Abbey”, 1789)の詩句を紹介している。「瞑想静思の極に到れば我実に一呼吸の機微に万有の生命と触着するを感じたりき」<sup>34</sup>と。自然の活動の背後に「万有の生命」(“life of things”)を想定し、それに触れるかのような五官の感覚をことば再現しようとする営みとして、ワーズワースの詩を理解し、眼前に生成変化しながら展開する自然の光景やその自然と心がふれあう「情景」を描くことが独歩の狙いだった。「自然の生命」の象徴表現といえる\*。

\*これは19世紀の英語圏で、人間の認識のもとに感覚や印象にあるとするデイヴィッド・ヒューム(David Hume, 1711-76)ら経験主義の流れが、実験主義(experimentalism)や、神の存在をカッコに入れる不可知論(unknowable theory)、懐疑論(skepticism)の台頭によって再評価され、また自然愛好(広義の自然主義)による博物学、自然観察と自然の背後に創造主を想定する理神論が高まりを見せ、美術批評家、ジョン・ラスキンが活躍、『建築の七灯』(John Ruskin, *The seven lamps of architecture*, 1889)で建築の美は「自然の生命」、労働者の真の生命の表れであることを説いていた。そして他方、機械文明の進展を嫌悪し、聖なるもの、無限なるもの(Infinite)に精神の高みを求めるトマス・カーライル『衣装哲学』(「Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, 1833-34)やアメリカのエマソン(Ralph Waldo Emerson, 1803-1882)らの思想も反響を生んでいた。国木田独歩は、カーライルやエマソンの精神主義を受け取っており、印象派美術の動きから「自然の生命」の表現に接近していたのである。

国木田独歩『武蔵野』は、武蔵野の台地に広がる雑木林——江戸時代には一面の萱原として知られていたが、江戸・東京の消費をまかなう後背地として田畑とともに薪炭などのために雑木林が増えたと推測される——をロシアの白樺林と重ねて落葉広葉樹の林の美を人びとに知らしめた。徳富蘆花『自然と人生』、国木田独歩『武蔵野』ともに、自然とともに生きる農夫や漁師の姿を描くことに心を砕いている。それは「主観」の世界でも客観的な「風景」でもなく、主観と客観が混然一体となった新しい「情景」の描写だった。

彼らはそれを小旅行に出、自然とそこで活動する人間の営みを交えた郊外の風景に求めたのである。日清戦争による増税に苦しみ、肉体労働に出稼ぎに出、田畑を手放し、小作農になる農民が増えはじめた時勢への関心は働いていない。ツルゲーネフの大自然への愛ともリアリズムともちがう。ツルゲーネフがロシア・リアリズムの里程標と目されるのは、農奴の置かれた社会的位置、「余計者」が生み出される社会の現状に対する態度によってである。彼らの描写をリアリズムの名を用いて呼びたいなら、印象のリアリズムとでも呼ぶべきだろう。当然、郷土色が強く出る。そして、蘆花『自然と人生』、独歩『武蔵野』ともに、これらのスケッチを短篇小説とともに収録していた。

国木田独歩のいう「万有の生命と触着する」は、正岡子規ならば「造化の秘密に触れる」というところである。正岡子規も、印象鮮明とその多彩さを俳句革新のモットーに

<sup>34</sup> 国木田独歩『武蔵野』前掲書、p. 331

した。野外で目にした光景をよむ俳句の吟行が基礎にあり、これも期間や距離の大小を問わない旅とともにあった。子規は散文にも「叙事文」を提唱した(1899年)が、これも印象的な場面の再現を狙うものだった<sup>35</sup>。

## 5、日本の象徴主義

これらの印象主義は、欧米で新しい芸術動向にふれてきた高村光太郎「緑色の太陽」(1910)の宣言につながる。「もし、太陽が緑色に見えたら緑色に描いてよい」<sup>36</sup>という感覚の実際につくことは印象派以降(post-impressionism)から表現主義への流れを予告していた。ただし、高村光太郎は当時、絵画でも強調されていた郷土色や国民性の観念とは絶縁し、あくまで個々人の感覚や印象に徹する姿勢を示している。それをもふくめて、感情移入美学、耽美主義、表現主義は、語り手の五官の感覚や印象の再現という同じ根元から発するものだったことが確認されよう。

そして、それはフローベールの写実主義やモーパッサンの自然主義の感覚のリアリズムに共通するものだった。フローベール『ボヴァリー夫人』(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857)で、たとえば、エンマが神経症の転地療養のためにヨンヴィルの村の家をはじめ訪れる場面で、玄関に踏み入ると漆喰の湿った冷気が彼女の肩の上をおおい、二階へのぼる階段はきしり、二階の窓から白い月光がさしこんでいるのを見る、という具合に、登場人物の視覚、聴覚、触覚、嗅覚など五官の感覚によって書く方法を築いた。

フランスでは実証主義や唯物論の台頭を背景にエミール・ゾラが遺伝と環境による「実験小説」(Émile François Zola, “Le Roman expérimental”, 1880)を唱えたことはよく知られるが、ゾラと並んでフランス自然主義を代表する作家、ギィ・ド・モーパッサンは師、フローベールの技法を受けつぎ、『ピエールとジャン』(Henri-rene-albert Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, 1888)に序文として添えた小説論で、われわれが視覚、聴覚、嗅覚、味覚などを通して受けとる世界の「印象」は一人一人によってまったくことなるもので、みな勝手に世界についての「幻影」(illusion)をつくっているのであり、作家は、芸術的方法を駆使して、その「幻影」を忠実に「再生する」こと以外に使命をもたない、それゆえ「才能ある写実主義者はむしろイリュージオニストとよばれるべきである」と述べている。彼はそのようにして「写実主義」の文芸にも、想像力による創造性というロマンティズムが生んだ価値観を貫いたのである。モーパッサンは人生の一場面を突き放してシニカルに眺める短篇小説で知られるが、怪奇的な幻想もかなり書いている<sup>37</sup>。

そして、ベルクソン『物質と記憶』(Henri-Louis Bergson, *Matière et Mémoire* 1896)は、そ

<sup>36</sup> 鈴木貞美「日々の暮らしを庶民が書くこと—『ホト、ギス』募集日記をめぐる」、佐藤バーバラ編『日常生活の誕生—戦間期日本の文化変容』柏書房、2007を参照。

<sup>36</sup> 『高村光太郎全集4』筑摩書房、1957、p.25-26

<sup>37</sup> 『探究』p.202を参照されたい。



の序文で経験主義、感覚主義の流れと生理学を統合し、神経を伝わった感覚の刺戟によって脳の働きでイメージ (image) がつくられるしくみを説いている。イメージには科学的認識も錯覚も幻覚も含まれる。ウィリアム・ジェイムズ『心理学原理』 (William James, *The Principles of Psychology*, 1890) とともに、「意識の流れ」 (stream of consciousness) に間断のないこと、その底に「生命の流れ」を想定するものである\*。

\*文芸用語の「意識の流れ」は無意識の奔出を示すことに用いられることが多いが、間断のない意識の流れを再現する手法にひろげていけば、ヘンリー・ジェイムズにも多用されているし、20世紀の一人称視点の小説には多く見られる。日本では、夏目漱石「坑夫」(1908)、豊島与志雄は「蠱惑」(1914)に無意識から生じる分身を書き、その後も異常心理や意識の薄明の状態に関心を集めた。有島武郎『或る女』(1919)の後半にも半狂乱になった葉子の意識の流れめいた叙述が現れる。これには20世紀転換期の意識の哲学のほか『浮雲』後半の文三さんの独白体も作用しているかもしれない。また連想の赴くままを再現するかのよう手法は川端康成「禽獣」(1933)に意識的に用いられていることが知られる。

これらジェイムズやベルクソンの考えは、夏目漱石がしばしば引用するなど、1900年代のうちから一部の知識人のあいだに知られていた。そして夏目漱石は、早くに象徴主義を意識した短篇小説「一夜」(1905)を書いている。戯作の趣きを残しつつ、男ふたりと女一人が邂逅した一夜を書き、その意図は「一刻を知れば正(ママ)に人生を知る」「彼等の一晩を描いたのは彼等の生涯を描いたのである」<sup>38</sup>と述べている。が、その「人生」(人間性の本質)は、あまりに漠としていてとらえどころがない。なお、漱石は講演「作家の態度」(1908)で、主客3通りずつの叙述法を述べたのち、「象徴」(symbol)について説明し、フランス19世紀後期の象徴主義文芸をまとめたイギリスの詩人、アーサー・シモンズ『文学における象徴主義運動』序文がトマス・カーライル『衣装哲学』から「無限なるもの」(infinite)に「形を与える」という象徴の定義を引きながら、象徴表現における主客合一の説明を行った部分を紹介している<sup>39</sup>。

日本の象徴詩は、詩人、蒲原有明が森鷗外の『審美新説』で「象徴」の語に出会い(「表象主義の文学運動について」1914)、自身の想念と都会の景物を重ねる情景詩から神秘的生命主義に向かう『春鳥集』(1905)を刊行して扉を開いた。その序文は「元禄期には芭蕉出でて、隻句(せつく)に玄致(げんち)を寓(ことよ)せ、凡(ぼん)を鍊ねりて靈を得たり。わが文学中最も象徴的なるもの」<sup>40</sup>と述べた。ほんの一句に宇宙の根源をことよせ、ありふれたことを鍊りあげて神妙の境地に達しているというほどの意味である。ここから江戸時代後期に「幽玄」の語をもって語られることが多かった芭蕉俳諧を象徴主義と見なす流れがつくられていった。象徴詩人、三木露風「芭蕉」(1912)などを経て、小説でも佐藤春夫『田園の憂鬱』(1919)に芭蕉の境地を引き、「『風流』論」(1924)では芭蕉を手本に自我の葛藤や紛糾に終始する近代小説を超えることを提唱した。これも「普遍的生命」の表現の流れにのっている。この流れはまた塩井雨江『新古今和歌集詳解』全七巻、総論(1908)が、それまでそれほどではなかった『新古今和歌集』の余情表現の藝術的価値を「幽玄深遠」として高く評価する動きを呼び、歌人、佐々木

<sup>38</sup> 『漱石全集2』岩波書店、1994、p.141、p.142

<sup>39</sup> 『明治文学全集58』筑摩書房、1967、p.286

<sup>40</sup> 『漱石全集16』岩波書店、1995、p.204～p.205

信綱も『新古今』の評価に「象徴」の語を用いはじめる(『定家歌集』1910)<sup>41</sup>。

この生命主義思潮、芸術における象徴主義運動の大きな波と比較するなら、一九〇七年ころの一時期、日本の文壇を席卷するほどの勢いをもった文芸上の「自然主義」は、小さな波たちにすぎなかった。そもそも日本の「自然主義」は、森鷗外『審美新説』(1900)が告げていたように、すでにヨーロッパのそれが退潮していることを知ったうえで進行したものだ\*。

\*永井荷風「地獄の花」(1902)など、ゾラの作風を学んだ小説でさえ、女主人公が「名誉、地位、権勢、体面」に縛られていた過去から自由になるまでの物語である。荷風「エミール・ゾラと其の小説」(1903)は、ドレフェス事件(1894~98)に活躍したのち、キリスト教の『聖書』に対抗する福音書四部作を構想し、その実現の途中で逝ったゾラの生涯を通して評価している。「自ら能(よ)く生命の要求する所を満足せしめよ、乃(すなはち)自然に従つて楽しく労働しつゝ生活する事、此(こ)れ実にゾラが人生における真の幸福となせし所なりき」<sup>42</sup>と。日本には、ゾラの宣言を実現しようとして出発した人など、人妻の姦通などを書く小杉天涯の『はつ姿』(1900)、『はやり唄』(1902)くらいしかなかった。「自然主義」を鼓吹した批評家、長谷川天溪もゾラの主張は自然科学の誤った理解によるものとし、心理過程の分析に向かうべきことを説き(「不自然主義は果たして美か」1902)、かなり試行錯誤したあげく、「現実暴露の悲哀」(1908)に行き着く。島崎藤村はルソー『告白録』(Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, 遺稿)に感激して小説家の道を目指したのだった(「ルウソオの『懺悔』中に見出したる自己」1909)。田山花袋は森鷗外『審美新説』を踏まえて、「小説に於ける象徴諸派」(1906年2月)ののち「象徴派」(1907年11月)で、ヨーロッパの「自然主義」が「純客観」に出発しながら、近代人の神経過さゆえに、「主観的傾向」を増して、「象徴、深秘」へ向かっていると述べている<sup>43</sup>。花袋『蒲団』(1907年10月)における主人公の中年作家の「内部の自然」すなわち性欲(sexual desire)の暴露は、「後自然主義」が「深秘なる内性」の暴露に向かっているというフォルケルトの説や、ニーチェの哲学を参照して高山樗牛「美的生活を論ず」(1901)が「人生の至樂は畢竟性慾の満身に存する」<sup>44</sup>と断言したことなどに刺戟されたものと考えてよい。ただし、樗牛のいう「性欲」は、人間の本性すなわち本能的欲望全般を指す語だった。それが人間の本性は「霊」か「肉」か、「靈性」か「獸性」か、と論議されるうちに、次第に「肉欲」に傾いて理解されるようになっていった。そして、『蒲団』の主人公は、若い女弟子に寄せる思いに煩悶し、神経をおかしくする。これは、ロマンティック・ラブに伴う症状として、ヨーロッパの小説でしばしば書かれてきたものだが、『蒲団』は、イプセンのように社会ではなく、主人公の偽善や虚偽の暴露に向かった。若い女弟子に対して性欲を抱き、悶々としながらも、なんとか世間体を取りつくりよう中年作家の滑稽さを、あまりうまくない筆で書いてみせた<sup>45</sup>。つまり花袋自身のつもりでも『蒲団』は「自然主義」ではなく、「自然主義以降」を目指した作品だったというべきだろう。その後の日本の

<sup>41</sup> 岩井茂樹「『幽玄』と象徴—『新古今和歌集』の評価をめぐって」、岩井茂樹、鈴木貞美編『わび、さび、幽玄—「日本的なるもの」への道程』水声社、2006を参照。

<sup>42</sup> 『荷風全集14』岩波書店、1964、p. 246。『探究』第五章七節を参照。

<sup>43</sup> 『定本 田山花袋全集15』臨川書店、1937、p. 44

<sup>44</sup> 『明治文学全集40』筑摩書房、1975、p. 80~81

<sup>45</sup> 後藤明生『小説—いかに書き、いかに読むか』講談社新書、1983、第1章、『概念』340~341頁を参照。

## 20 郷土色と一人称ナラティブ

「私小説」形式の作品にセルフ・パロディーが流行するきっかけのひとつにはなったとはいえない。

そして、日本の自然主義文学は「内部の自然」すなわち「性欲」を暴露するもののように想われ、次に述べる岩野泡鳴の作風とを合わせ、文芸上のみならず、「人生観上の自然主義」(片山天弦、1907)とも呼ばれた。だが、逆に、一般社会には人間の「獣性」を暴きだし、良俗をかく乱する危険思想と受け取られ、1903年に起こったある猟奇的な殺人事件をきっかけに、急速に衰えていった。このことについては鷗外『キタ・セクスアリス』(1909)や荷風『厠の窓』(1913)が記している<sup>46</sup>。また「自然主義」概念に、混乱が生じていることは、石川啄木「時代閉塞の現状」(1910、遺稿)も指摘している。田山花袋は象徴主義への展開を承知したうえで、にもかかわらず、印象描写も含め、『文章世界』を砦に文章作法としての「自然主義」の看板を守ろうとした。が、やがて、神秘や仏教に救いを求める小説に向かってゆく。

日本象徴主義の大きな特徴は、芭蕉俳諧を象徴表現と見て、賛美する流れがつくられたことである。フランス象徴詩の導入に際して蒲原有明『春鳥集』(1905)序文が手本として芭蕉の俳諧をあげ、深い精神性を易しいことばで示すものと解釈して以来、三木露風「芭蕉」(1912)など象徴詩人たちの芭蕉礼讃の流れがつくられた。佐藤春夫は『田園の憂鬱』(1919)に芭蕉の境地を引き、「『風流』論」(1924)では芭蕉を手本に自我の葛藤や紛糾に終始する近代小説を超えることを提唱した。これも「普遍的生命」の表現の流れにある。

そして、この時代、短歌に和歌と旅の結びつきの伝統を代表するのは「旅と酒の歌人」と称される若山牧水である。その作風は、しばしば「自然主義」と呼ばれてきたが、彼は自然と一体となった境地をうたうことをモットーにしていた。『牧水歌話』(1912)はいう。「彼は自身の歌を自分の生命の澄んで結晶したものだと如(ごと)くに考へて居る、謂はゞ歌は彼に取つて一種の信仰であつた」<sup>47</sup>と。「彼」はもちろん牧水自身。この「生命」は自身の心とほぼ同じ意味だが、主客の関係は「我がこころゆく山川草木に対(むか)ふ時それを歌ふとき、山川草木は直ちに私の心である。心が彼等のすがたを仮(と)つてあらはれたものにすぎぬ」と考えられている<sup>48</sup>。道元ら禅僧の考えの系譜に立つものだが、芸術を宗教の一種のように考える20世紀への転換期の象徴主義、生命の象徴表現という考えに裏打ちされている。先に体感の衰えとリンゴの酸っぱい匂いが共鳴する牧水の歌を引いておいたが、その歌風は、旅で地方の自然に触れ、対象がそっくり自分の心におさまるような自然と一体化する感覚の状態を再現する表現を狙うところに開かれたといつてよい\*。

<sup>46</sup> 鈴木貞美『「生命」で読む日本近代—大正生命主義の誕生と展開』NHKブックス、1996、p.122を参照されたい。

<sup>47</sup> 『若山牧水全集3』増進会出版社、1992、p.197

<sup>48</sup> 同前 p.107, p.109

\*日本の和歌には古代から景を述べ、それに感じた心を述べる「情景」、あるいは物に託して心を述べる技法——そのおおもとは漢詩の「寓」（『万葉集』では「寄物陳志」）——がある。『源氏物語』などつくり物語にも転用された。自然観、世界観としては、天台本覚思想が現象即本質論のしくみをもち、道元にも禅宗が根本とする「見性」を自然界にも転用した考えが見え、芭蕉のことは「松のことは松に習え、竹のことは竹に習え」（服部土芳(とほう)『三冊子』1702）も同類のようにいわれるが、そこには朱熹の「格物窮理」が働いていると見ることもできる。これらがドイツ観念論哲学、とりわけ感情移入論や象徴主義の受容によって「自然との一体化」と理論化され、それが日本の「伝統」美学のように再解釈され、伝統主義の流れがつくられていった。明治末年、藤岡作太郎『国文学史講話』（1907）あたりにはじまり、国文学では岡崎義恵『日本文芸学』（1935）、美学では大西克礼『幽玄とあはれ』（1939）などに向かう<sup>49</sup>。

## 6、岩野泡鳴「一元描写」論

先に長田幹彦がデビュー作「瀟」の客観小説スタイルを「零落」では「私」を主語にして「私小説」スタイルに転換し、語りの現在時から反省をさしはさむことなく、絶えず進行形で出来事を進め、より情趣を盛りこみ、懐かしさのあまり自ら旅芸人の一座に加わる結末に効果をあげたことにふれた。

この時期、感覚がとらえた現実、それによってもたらされる情感を至上のものとする傾きは、岩野泡鳴『神秘的半獣主義』（1906）が霊（精神性）と肉（獣性）をともにそなえた人間の活動の刹那の感情こそがすべてという生き方と書き方、「刹那主義」を唱えたことによって定式化された。それは、一切の観念を拒否し、存在の悲哀や悲痛に耐えることこそを男性的と賛美し、恋愛については根底に種の保存本能があるとする生物学的な考えを退け、また性欲を戒める一切の宗教的戒律を排して、「刹那の情火が全世界を焼いている」ような原始的本能に基づく男女両性の精神的合一に価値を置く。この立場は結婚や国家など継続する制度を魂の抜け殻とし、欺瞞として退ける。そのときその場の、一切の観念がふっ飛んだ自分の実行、感情の充実こそがすべてという考えである\*。

\*岩野泡鳴は、象徴派詩人として詩誌『白百合』で活躍、マラルメの詩を模したような作品も書いており、人間の姿を半身が霊で半身が獣にたとえるのは、マラルメ『牧神の午後』（L'Après-Midi d'un Faune, 1876）の半獣神”Faune”（Pan）をヒントにしたにちがいないが、『神秘的半獣主義』では、プルターク『英雄伝』（Plutarchus, *Vitae Parallelae*）のケンタウロス（Kentauros）などにモデルを求めている。メーテルランクやエマヌエル・スヴェーデンボリ（Emanuel Swedenborg, 1688- 1772）らの神秘的象徴主義の世界を「心即理」——心がすなわち天の理（の発現）である——、「知行合一」——知ることと行うことを一致させよ——などを核心にもつ王陽明（1472-1529）の哲学で受けとめ、ないまぜにしたような独自の象徴主義の世界を展開するもので、「刹那主義」はショーペンハウアー『意志と表象としての世界』から、その中心観念、「宇宙の意志」を抜き、「生の盲目的意志」だけになったような人間の存在のあり方を考えるとわかりやすいだろう。岩野の「全人性」について、近松秋江「ウォルター・ペイター氏の『文芸

<sup>49</sup> 鈴木貞美「『わび』『さび』『幽玄』—この『日本的なるもの』」、岩井茂樹、鈴木貞美編『わび、さび、幽玄—「日本的なるもの」への道程』前掲書を参照。

復興』の序言と結論(印象批評の根拠)」(1909)が、耽美主義の影響を指摘したが、泡鳴は一蹴している<sup>50</sup>。

岩野泡鳴が一切の観念体系や概念を否定する姿勢は、ニーチェの哲学から学んだにちがいないが、岩野の場合は、ニヒリズムではなく、自我の充実を企てるものだった。『神秘的半獣主義』とニーチェ哲学との類似が指摘されると、泡鳴は「ニイチェは神をぶち毀わしたが、自我なる物を充実させることがまだ出来なかった」(「悲痛の哲理1909」)<sup>51</sup>と書いている。岩野泡鳴の場合、世界原理にあたるのは人間の「生生慾」であり、一種の生命主義である。「生生」は古い中国語で、生まれ、育つこと。

ドイツで表現主義への流れを掴んで帰った島村抱月が「文芸上の自然主義」(1903)などで、「自然主義」の向かうべき方向として、禅の三昧境にたとえて主客融合の「新自然主義」ないしは「純粹自然主義」を提起すると、これに泡鳴は賛同した(『新自然主義』1903)。が、島村抱月の理想は、彼の評論集『近代文芸之研究』(1909)の扉に「あるがままの現実即して、全的存在の意義を髣髴す。觀照の世界なり。味に徹したる人生也。この心境を芸術といふ」とあるように世界を觀照する態度にとどまる象徴主義であり<sup>52</sup>、岩野泡鳴とはちがっている。

他方、田山花袋は、かつて評論「露骨なる描写」(1904)で唱えていた古い技巧を捨て「事実あるがまま」を書くことから、視点人物の「見たまま、聞いたまま」の世界を描くことへと転じて(「『生』に於ける試み」1908)、「平面描写」を唱える。『生』(1908)は、フローベール『ボヴァリー夫人』に学んで、何人もの登場人物のひとりひとりの感覚を通してとらえた世界の描写を重ねてゆくものだが、泡鳴は作家の主観を一人の人物に移し入れ(「移入主観」)、その人物の本性のもつ味わい(人生味)が滲み出すように書くことを「一元描写論」として主張した。のち、「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論」(1918)では、花袋のいう「平面描写」ではいくつもの視点がとらえた世界を重ねあわせ、それによって、作家が思い描く世界の統一像を築くことになると反対している。「狭くとも深く」書く方法、「深刻な偏狭」を行く道、それこそが「世界の小説界を一新せしめる方法」だという<sup>53</sup>。要するに、その人が絶えず変転する世界のなかで自ら生き、感じているままに書くしかないということである。

岩野泡鳴の小説には、彼が1909年、樺太で蟹缶事業を計画し、失敗した前後の自身の生活ぶりを書く「耽溺」(1909、デカダンスの泡鳴による訳語)にはじまり、それにつづく「泡鳴五部作」(泡鳴の境涯にそって並べると、『発展』1912、『毒薬を飲む女』1914、『放浪』1910、『断橋』1911、『憑き物』1918)がある。「五部作」は一応(彼自身認めるように、まだ徹底せず、語り手=主人公の視点を外れて、作家が説明してい

<sup>50</sup> 『岩野泡鳴全集 10』臨川書店、1992、p.244

<sup>51</sup> 同前 p.289

<sup>52</sup> 相馬庸郎「日本自然主義の『象徴派』的性格」(『文学』1965年9月号)を参照。

<sup>53</sup> 『岩野泡鳴全集 11』臨川書店、1992、.318、p.319、p.322

る部分もある)、「一元描写」の手法で書かれている。主人公、つまり泡鳴自身は、東京に家をもっているが、妻とは別の女と暮らしたり、その女も妻に攻められて借家を変えたり、またつきあう女が行き当たりばったりに変わったり、しじゅう住居を変えている。漂泊の身とあってよい。『断橋』には主人公の「刹那主義、現在主義、生々主義」を説明して「刹那の生気を全身に感じて来ると、智、情、意の区別ある取り扱いが行はれなくなってしまって」「手足の神経と腹の神経とあたまの神経とが、一致して、兎角空理に安んじ易い思索を具体化し、自己といふ物を盲動現実力の幻影にする。／その幻影が義雄の生命だ」と突き放して述べているところもあるが、また「どうせ、僕の愉快は(中略)苦しみ、さ。孤独の自覚が宇宙を神経的に自己としてしまふその活動をやってゐればよかつたのだ」<sup>54</sup>と主人公のセリフも出てくる。後者は、宇宙全体を全身の神経で感じながら孤独に彷徨う「旅愁」に歓びを感じていることをよく示していよう。

これらは作家自身の実体験をもとにした長篇小説だが、他方、岩野泡鳴は、たとえば中篇「ぼんち」(1913)では、大阪の商店の息子がビリヤードに負け、仲間を宝塚温泉に招待するが、途中、阪急電車の窓から首を出して電柱に頭をぶつけ、痛みをこらえながら仲間と芸者遊びをしているうちに、往診にきた医者から「あたまの鉢が砕けて、脳味噌が外に出てるやうやさかい。なァ——」<sup>55</sup>と診断をくだされ、家族に助けを求める叫びをあげるまでの一部始終を主人公の一人称の語りを通し、「泣き笑い」の世界を展開する。フランス語の「ユムール」(humour、ユーモア)は、語源に体液の意味をもち、その人から滲み出す雰囲気というニュアンスがあるが、泡鳴は、これを「有情滑稽」と訳しこの種の自作をそう呼んだ。本人にはひどい苦痛でも傍からは滑稽な事態を書く泡鳴の中短篇には、このようにどぎついところや汚いこともかなり出てくるが、一時期、泡鳴に師事した井伏鱒二に引き継がれ、1920年代に「ユーモアとペーソス」から「ナンセンス」への流行をつくるもとになった。小説の会話に方言をふんだんに取り入れるのも泡鳴が拓いたものを井伏鱒二が活かしたとあってよい。なお、近松秋江は、自分の許から去っていった妻に対するすさまじいほどの執着を自己の行為と心を偽ることなく曝け出す態度によって『疑惑』(1913)などに書く。代表作と目される『黒髪』(1922)には、主人公の思いあがり戯画化する手法も交えている<sup>56</sup>。

井伏鱒二は、あるとき岩野泡鳴が「感情移入といふことを知つていながら、一元描写がわからない作家はすくはれない人間だ」と言ったと述べている(「初めて逢った文士」1937)<sup>57</sup>。日本の象徴表現に情緒を醸し出す方向が盛んになったことが感情移入美学をベースにしていたことを考えるなら、それを基礎に、一人称視点による「一元描写」論を正面切って押し出し、実践したのが岩野泡鳴であることはまちがいない。が、泡鳴の

<sup>54</sup> 『岩野泡鳴全集2』臨川書店、1994、p.317、p.358

<sup>55</sup> 『岩野泡鳴全集1』臨川書店、1994、p.129

<sup>56</sup> 大沢吉博「伝統を夢見る私—近松秋枝『黒髪』の分析」、中西進編『日本文学における「私」』(河出書房新社、1993)を参照。

<sup>57</sup> 『井伏鱒二全集6』筑摩書房、1997、p.352

いう「一元描写」は感情移入論ではない。広い意味での意識の流れともちがう。生生欲の発展、生の蕩尽としての人生観に立ち、その一瞬一瞬を生きる己れと、それを再経験しながら書くことを全く同じことのように考え、自分の経験した生の味わいを投げ出すように書くのが泡鳴流である。日本の作家で岩野泡鳴ほど生きることと書くことが同じことだと信じ切り、芸術の実践に己れのすべてを託す姿勢をとりつづけた人はいない\*。

\*西田幾多郎の門下から出て民間の哲学者として生きた土田杏村は、ドイツ観念論と『法華経』の一即多、多即一の理想を組み合わせた独自の象徴論に立っていたが、泡鳴の「一元描写」論を感情移入説と見て、完全に他者を理解することなどありえないではないかなど批判を投げかけた（「所謂一元描写を論ず」『文章世界』1918年12月号）。が、泡鳴は動じなかった。感情を移入する相手がそっくり理解できるかどうかは問題ではなく、意識が触知する現実しか現実はないという原理を確認すればそれでよかったからである。

そして、泡鳴は、アーサー・シモンズ『文芸における象徴主義運動』を泡鳴流の象徴主義理解(自分のいう「自然主義的表象主義」も象徴主義も同じ)で『表象派の文学運動』(1913)として翻訳刊行した。泡鳴はどんな相手にも舌鋒鋭く非難を投げかけ、逆に非難を浴び続けた。晩年には「人道主義」に反対し、第一次世界大戦後の国際連盟による国際秩序に対しても、日本が「征服欲」を発揮すべきだと訴え、物議をかもしもした。その中\*身は「僕の云ふ愛、否、征服欲は外延的、概念的に人類の共通点を求めて行くのではなく実質的に日本へ全人類が共通して来るやうに吸収する力」（雑誌『日本主義』第3巻2号）<sup>58</sup>のことで、いわば文化ナショナリズムの発散を訴えるもの。世間的にもやや名声を得たが、1921年に突然、病歿してしまう。

歿後、全集刊行(1922)を機に、田山花袋は岩野泡鳴の「一元描写」を「ゆとりのないもの」「描写上不便」としながら、「しかし、大体に於ては正しかつた。理想としては、是非あゝいふ風になければならないものであつた」(「近代の小説」1923)<sup>59</sup>と述べている。若い世代にもその世界に取り組む機運が生まれた。批評家、河上徹太郎はシモンズの『表象派の文学運動』の岩野泡鳴訳 1913年版から象徴主義の世界に接近したといい、「岩野泡鳴」(1934)では「明治文学史を通じて偉大な小説は沢山あつた。然し偉大な小説家は岩野泡鳴ただ一人」<sup>60</sup>と語る。東京帝大国文学科の卒業論文(1926年春)で泡鳴を論じた作家、舟橋聖一『岩野泡鳴伝』(1938、第20回)は岩野泡鳴の一元描写が「日本の代表的な多くの作家によって、実践されてきた」と見なしている<sup>61</sup>。といっても、舟橋聖一が戦時期に時流におもねることなく書きつづけた『悉皆屋康吉』(1945)は、

<sup>58</sup> 『岩野泡鳴全集13』臨川書店、1996、p.447

<sup>59</sup> 『定本 田山花袋全集27』臨川書房、1995、p.170

<sup>60</sup> 『河上徹太郎全集3』勁草書房、1969、p.161

<sup>61</sup> 『舟橋聖一選集1』新潮社、1969、p.216

康吉の視点でほぼ全編を通してしているものの、ときに康吉と向いあっている人物に視点移動が起こることもあり、徹底しているわけではない。

## 7、私小説と心境小説、1910年代から20年代へ

1910年代の一人称の語りについては、まず、間断なく流れる意識の働きを追う手法が早くから随筆形式の「心境小説」の流れをつくっていたことをあげなくてはならない。志賀直哉は「或る朝」(1908)のように、語り手の自意識の波たちに関心を集め、それを開陳してゆく随筆形式について、ノートに「非小説」と書きつけていた。海外では小説と認められない形式だということをよく承知していたのである。

この形式は虚構の構成ということをして意識せずに体験談を語る武者小路実篤「お目出たき人」(1911)のようなスタイルを生みだした。このタイトルには自己戯画化が見られ、序文にあたる節に「私は女に飢ゑてゐる」と10回も繰り返している<sup>62</sup>。が、実篤はいわゆる自然主義文芸が自己の「内部の自然」すなわち性欲の告白に収斂していったことに対して、性欲を克服した新しいモラルを示したつもりだったはずだ。ロシアの文豪、トルストイがロシア正教から破門されたことに対して、『我が懺悔』(*Исповедь, A Confession, 1879-81*)を書いたことは、日本の仏教界にも懺悔ブームを引き起こしていた。武者小路実篤は「ロダンと人生」(1910)「自分は真に生き、真に個性を発揮し、自然の命ずるまゝに生き、さうして遂(つひ)に自然と合奏することを得た人としてロダンを崇拜する。又自己の味はつた真生命をさながら他人に伝へ得る大芸術家として賛美する」<sup>63</sup>と、芸術を信仰の対象とする姿勢をあらわにし、「『自己の為』及び其他について—『公衆と予と』を見て空太郎君に」(1912)では、こう述べている。「私達は耶や蘇そや仏陀よりもこの欲望の調和を心得ております、されば私達は最も早はや性欲を罪惡とは思つておりませぬ」と。そして「私は自己が自然と合一するまでは客観には何事も知ることが出来ないと思ひます。自然派の作物は如何に人間が僅(わずか)の客観性きりしかもつてみないかを語つております」といい、自らの立場を「自然派以降の主観」と語っている<sup>64</sup>。客体としての自然と向き合うのではなく、「自然と合一」し、自然の真実や真相をつかんだのちの主観という意味である。だが、ドイツの感情移入論にせよ、禅のような自己滅却にせよ、それが、なぜ、可能で、なぜ、そのようしてつかんだものが真実といえるのかを、保証するものは何もない。観念論、独我論、主我主義などの非難が投げかけられることになる。

その傍らに、もうひとつ自分の行為と思想を自由に展開する形式を支える考えがあった。東京帝国大学哲学科を卒業後、夏目漱石の門下に連なった阿部次郎は、1911年に「内生活直写の文学」(『東京朝日新聞』8月29日)で、ニーチェ『悲劇の誕生』が提

<sup>62</sup> 『武者小路実篤全集1』小学館、1987、pp.79-80

<sup>63</sup> 同前 p.352

<sup>64</sup> 同前 p.428-429



示したアポロン型 - 対 - ディオニソス型の後者を自発的な内面性の発現と受けとり、結末がついてから全過程を振り返るのではなく、暗中模索する思索の過程を記すスタイルを独自の芸術表現として主張した。そして、それによって記された阿部次郎『三太郎の日記』(1913、「第二」1914、「合本」1918)は長く知的青年たちの必読書のようになった。その自序には、これは自分の「彷徨の時代」の記録と記している。自分の思想のさすらいの記録という意味である。阿部次郎のつもりでは、それは各自の人格が普遍性を獲得するに至る道のりとして考えられていたが、この「彷徨」は阿部の人格主義を離れて、1920年代、30年代を通して知的青年たちの隠れた流行語になった。

これらと象徴主義による芭蕉俳諧の再評価の流れが交錯するところに、都会で神経を痛めた作家が田園生活のなかで感受する精神の出来事、とくに神経衰弱でなければ掴めないような美の様相を展開する佐藤春夫『田園の憂鬱』が登場する。これは、事件から事件へとストーリーを運ぶ小説とはちがう随筆形式だが、作家自身の生活ぶりもそれなりに書かれている。野生の藤蔓を切り払い、大事に育ててきた人工の美の象徴である薔薇に害虫がついて蝕まれていたことを発見し、作家自身の精神の病と重ねて「汝、薔薇病めり」という詠嘆で小説は閉じる。そこには雨粒の落下を「……………」を何行も重ねて示し、印刷の視覚的効果を狙うモダニズムの一側面も見せている<sup>65</sup>。

梶井基次郎「檸檬」(1924)も、主人公すなわち語り手「私」の心の出来事を随筆的に書く形式をとるが、彼が肺病を病んだ貧乏学生らしいことはわかるように書かれている。だが、問題はそれらではなく、憂鬱が立ち込める精神だとして、いわば境涯は見せ消ちにされている。そのうえで、あるとき、街角の八百屋の店先で、ありふれた一個のレモンと出会い、それをこの世の「善い事、美しい事」のすべてに匹敵するとまで感じ入ったこと<sup>66</sup>、耽美が価値観の倒錯に至るデカダンスの極みを示したものといえる。レモンの色や形、匂いや冷たさなど五官の感覚やめぐらした想像や記憶想起などの断片でその瞬間の情感を再構成する手法は五官の感覚や意識の立体派であり、タイトルに「檸檬」という漢字を用いるのも、それにある威力を感じさせる効果を狙ったもので、モダニズムの作風である。

梶井基次郎「路上」(1925)は、郊外を散歩しながら、その景色のひろがりに「何処か他国を歩いてゐる感じ」にとらわれること、電車で運ばれながら、ふと「旅情を感じないか」と言ってみたことが書かれている<sup>67</sup>。ここでは特定の郷土色は除かれている。自分がこの世に存在する根拠をもたず、人生を旅ゆくものという儚い実感が記され、その実感を書き、インクの染みに遺すことだけが、存在の証になるという作品を書くことの動機があかされている<sup>68</sup>。「過古」(1925)でも、街角で幼児期の自分の姿を幻視し、漂

<sup>65</sup> 『定本 佐藤春夫全集 3』臨川書店、1998、p.233

<sup>66</sup> 『梶井基次郎全集 1』筑摩書房、1999、p.11

<sup>67</sup> 同前 pp.67-68.

<sup>68</sup> 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』前掲書、p.406-410

いゆくばかりの自分の境遇に感無量となり、「彼は泪ぐむだ。何といふ旅情だ！ それ  
はもう嗚咽に近かった」<sup>69</sup>という感想がもらされる。梶井基次郎のノート第七帖(111  
頁)には「人生、宇宙、世界に対する旅情」の語が見える。のち「冬の日」には「寄る  
辺のない旅情」<sup>70</sup>と形容がつくが、梶井基次郎の書く「旅情」は抽象的で情調の表現を  
伴わない\*。

\*梶井基次郎が「旅情」の語に惹かれたのは、佐藤春夫『田園の憂鬱』のなかで、主人公が藁屋根  
を濡らす初秋の雨に魂が抜けだして雲とともに去ってゆくような「或る微かな心持ち、旅愁のや  
うな心持」<sup>71</sup>を抱いたことも一因にあげられよう。芭蕉の句を思い浮かべる場面だが、ここに自己  
像幻視のテーマへのつながりが見える。また梶井の芭蕉歌仙への傾倒から、島崎藤村「春を待ち  
つつ」(1925)で芭蕉の旅情を直接詠じた句に詩人としての特色がよく出ているというくだりなど  
を指摘するひともいる<sup>72</sup>。また梶井基次郎は伊豆・湯ヶ島で知り合った川端康成『伊豆の踊子』  
(1926)の校正を手伝ったが、この作品はよく知られるように、帝大生と旅芸人の一座の踊子との  
ごく淡い交情を記してはいても、身分のちがいははっきりしており、長田幹彦「零落」のように  
芸人一座と深い交わりももたない。それゆえ情緒は濃く表現されない。

## 8、「乾いた抒情」へ——三好達治

梶井と一緒に芭蕉歌仙を勉強した三好達治は、のち、詩誌『四季』(堀辰雄主宰、第一  
次 1933、第2次 1938~44)を代表する詩人になり、日本現代詩の「風土感覚というよう  
なもの」をつくったと評される(吉本隆明「『四季』派の本質—三好達治を中心に」  
1958)<sup>73</sup>。彼の第一詩集『測量船』(1930)の巻頭には、次の短歌型文語体の序詩が置か  
れている。

春の岬の旅のをわりの鷗どり浮きつつ遠くなりけるかも<sup>74</sup>

自ら満喫してきた旅情に分かれを告げ、日常生活に戻る寂しさを、そこはかかない余  
情としてたたえている。旅に鷗(都鳥)を配するのは和歌の伝統であり、余情もまた、そ  
うだった。一点の景物に旅の終わりの感情を託す技法は、景物とそれを見る主体の感情  
を一体化する「印象」や「情景」をうたう手法であり、各行の字数をそろえる表記法も、  
同じ 20 世紀への転換期に、河井醉茗、横瀬夜雨ら詩誌『文庫』に集う詩人たちがしば  
しば見せていたものである。

<sup>69</sup> 『梶井基次郎全集 1』前掲書、p.74

<sup>70</sup> 同前 p.128

<sup>71</sup> 『定本 佐藤春夫全集 3』前掲書、p. 225

<sup>72</sup> 遠藤誠二『増補 梶井基次郎の周辺』1983、p. 116 を参照。

<sup>73</sup> 吉本隆明『抒情の論理』未来社、1965、p. 100

<sup>74</sup> 『三好達治全集 1』筑摩書房、1964、p.7

三好達治は、和歌の伝統に連なる抒情表現の鑄型を出発期の日本象徴詩からえていた。だが、この詩背後に、若山牧水の「空の青海のあをにも染まずただよふ」<sup>75</sup>のように自然に溶けこむ理想はない。三好が詩を書きはじめたころにヒットした川端康成の中篇小説『伊豆の踊り子』(1926)は、旅の途中で底辺を生きる旅芸人たちとふれあい、彼らと隔たった生活に戻る若き知的青年の感傷を書いて、牧水の短歌とともに「旅情」という語を流行らせるのに一役買った。それと比べても、この短歌型短詩は、どんな社会観も示さない。ただひたすらな抒情といってよい。

『測量船』よりもモダニズム色の濃くなる『南窗集』(1932)から「土」を引く。

蟻が／蝶の羽をひいて行く／ああ／ヨットのやうだ<sup>76</sup>

俳句の属目吟に似て、偶然、目にした小さな出来事を別のものに見立てる遊びである。

蝶の羽をヨットに見立てたとたん、タイトルの「土」は、一瞬にして海原に変じる。ここにも思想はない。ヨットがハイカラ景物で、四行分ち書きの短詩型ゆえ、狭義のモダニズムに属する。イギリスやフランスの前衛詩人たちは、短詩の手法を俳句から借りていたから、イメージの重ね遊びも国際的に流行していた。もうひとつ、『閒花集』(1934)より「桃花源」。

青い山脈／白い家鴨／貸ボートにペンキが塗られ／綻びそめた桃畑<sup>77</sup>

やはり四行分ち書きで、三行目にモダン景物をはめ込んだ見立ての詩である。「あつ、こんなところに今日の桃花源を見つけた」という思いつきは、現実と現実離れした夢を重ねる軽いユーモアを漂わせている。『南窗集』の詩「鶴鴿(せきれい)」で、小鳥はことばを発する。「この川の石がみんなまるいのは、私の尻尾で敲(たた)いたからよ」<sup>78</sup>。この柔らかなユーモアは、民間伝承やおとぎ話に近い。ロマン主義は題材をしばしば民間伝承の寓話、恋愛譚、怪奇譚に求めたが、象徴主義が盛んにしたメルヒェンは民間神話に接近する。それを受けついでいる。

三好達治の詩から思想性や論理性が欠如していることを「心の空白感の表出」(吉本隆明、同前)と考えるのは、小さいのちへの慈しみを見過ごしているからだ。三好はフェアブル『昆虫記』の翻訳もした。『閒花集』より「頬白」の最終行を引く。

枯木の枝に ああそれは灯(とも)つてゐる 一つの歌 一つの生命(いのち)<sup>79</sup>

<sup>75</sup> 『若山牧水全集1』増進会出版社、1992、p.13

<sup>76</sup> 『三好達治全集1』前掲書、p.145

<sup>77</sup> 同前 p.162

<sup>78</sup> 同前 p.140

<sup>79</sup> 同前 p.172

三好達治が小動物や草花を好んで題材にとったことも、和歌の伝統に連なるものとも考えることもできる。高浜虚子は、1910年代後半に「客観写生」を唱え、1926年前後に「花鳥風月詠」に転じ、彼が率いる句誌『ホトトギス』は俳壇を制するような勢いをもった。が、1930前半の三好達治は、『ホトトギス』にも『アララギ』にも、「雰囲気を醸しだす」天に不足があると不満をしばしば漏らしている。ドイツ感情移入美学がもたらした「情調」重視は、北原白秋らから萩原朔太郎へ受けつがれた。朔太郎を師と仰ぐ三好達治がモットーにして不思議はない。そんな三好達治が高浜虚子の『句集虚子』(改造文庫、1935)について書いた書評(「虚子句集」1935)がある。虚子の句を「正統なリアリズムの究極にあつて、そのまま直ちにサンボリズムの詩境に通じる」<sup>80</sup>と述べている。まさに「リアリスチック・シンボリズム」である。三好は『句集虚子』序から、「朝顔の二葉のどこか濡れみたる」という素十の句を虚子が鑑賞した次の文章を引用している。

朝顔の二葉を描いて生命を伝え得たものは、宇宙の全生命を伝え得たことになるのである。鐘の一局部を叩いてその全体の響きを伝え得ると一般である<sup>81</sup>

その序は、虚子が『ホトトギス』1933年6月号に掲載した文章の転載である。このころ、虚子は生命主義の立場を鮮明にしていた。また、ここから、三好達治が「宇宙生命の象徴表現」という大正生命主義の要諦をつかんでおり、彼が小さないのちへのいくつしみを柔らかなユーモアに包んで歌う背後に、普遍的な生命の観念があったことも見えてくる。そして、三好達治の見立ての技巧や軽く柔らかいユーモアは、モダン都市の中間層や庶民層に親しみやすい性格をもっていた。それを指してなら、現代詩の風土といてよい。三好は1937年8月、総合雑誌『改造』から派遣され、上海の激戦の跡を見学、暗澹たる気持を抱いた。詩集『艸千里』(1939)の末尾に行軍から捨てられた廃馬を書く散文詩「列外馬」が収められている。

この泥まみれの生き物は、生あるものの一切の意志を喪ひつくして、さうしてそのことによつて、影の影なるものの一種森厳な、神秘的な姿で、そこに淋しく佇んでみた<sup>82</sup>。

そういう三好達治は、ジャーナリズムの要請に答えて、「昨夜香港落つ」(1941)にイギリス帝国主義に対するアジアの覚醒をうたい、戦争詩集『寒柝』(1943)中「起て仏蘭

<sup>80</sup> 『三好達治全集 6』筑摩書房、1965、p. 212

<sup>81</sup> 同前、p. 210

<sup>82</sup> 『三好達治全集 1』前掲書、p. 366

西！」では、煮え切れない態度をとるフランスのヴィシー政権にファシスト・リーグへ加わることを促し、天武天皇直系を「神さながら」と称えた柿本人麻呂の歌ぶりを借りて、戦争を聖なる感情で染めあげるなど、多くの戦争詩を書いた。戦時下に三好達治ほど多くの詩集を出した詩人はいない。だが、そこには微妙な影もそこそこに射している。詩集『寒栢』中「某造船所に於いて」では、対米英戦争を、「手づから今日の歴史を創造する者、祖国の正義と文化とを遠く万里の外に布かんとする者」たちが「大東亜聖理想圏」を築くための戦さとうたっている。銃後の人びとをうたうことは、自らも同じつとめを果たすことだった。ただひたすらな抒情の道を歩んできた詩人にとって、唯一可能な戦略が「大東亜聖理想圏」の夢に賭けることだったのではないか。戦さのさなか、孤独を抱いて旅する詩もいくつか見える。自らの詩を集成した『朝菜集』(1943)中「富士とほく」の一節。

万物は生々として／うなじあげ雲をよぶがに／身をふるふ国のさなかを／さすらへど  
なほつめたかる／わがこころひとり古(ふ)りしか<sup>83</sup>

「万物生々」は隠喩だが、この疎隔感の表明は、「聖理想圏」の夢と戦争の現実とのあいだに開く亀裂をよく知るゆえだったかもしれない。そうだとすれば、「大東亜聖理想圏」なる理想をうたうことによって、醜悪な現実を退散させようとした彼のことばのワザは呪術に似ている。「これがほんとうに神国日本の大事業であってくれば」と一瞬なりとも祈るような気持に誘われ、そう祈らなければ、戦時下を過ごせないような人びとが彼の詩に共感を寄せたのだろう<sup>84</sup>。

## 9、結び

本稿では、郷土色の描出と一人称視点の語り方に注目することによって、国木田独歩や徳富蘆花による印象の再現から感情移入美学の影響を受けて、長田幹彦に見られるような情緒を醸し出す表現が盛んになっていったこと、他方、欧米の「意識の哲学」の影響を受け、印象や感覚をもって主観と客観の接点とし、主客の合一観に立ち、普遍的な生命の象徴表現という理念に支えられた岩野泡鳴の「一元描写」の表現が並行して展開したこと、そして、生命主義の理念を保持したまま、1920年代には狭義のモダニズムの性格を獲得してゆくという展開が明らかにしえたと思う。

これによって日本の「印象主義」「自然主義」「象徴主義」の関係を整理し、またアーレイ・モダニズムや第一次立戦後の狭義のモダニズムに相当する文芸表現の質の概略を明らかにし、また「私小説」「心境小説」をめぐる論議についても批判的に総括する足場を築くことができると考えている。

<sup>83</sup> 『三好達治全集2』筑摩書房、1965、p.76 頁

<sup>84</sup> 鈴木貞美「三好達治」『四季派論集』16巻、2010を抄録。

## 附、私小説、心境小説、日記文学について

「私小説」についての理解に混乱が続いてきたのは、1920年代の議論の対立軸がいくつもあり、その錯綜した関係が整理されていないからである。最初は、武者小路実篤が「私」の主観を手放して語るスタイルや志賀直哉の随筆形式について、作家たちのあいだで論議が起こりはじめた。宇野浩二はそれを受けて、小説「甘き世の話」（1920）のなかで、作家自身の経験をもとにしても、主人公をそれなりに造形し、虚構を組み立てるのが小説であり、作中の視点人物を作家その人と考えられるのは迷惑だということたちの議論をした。やがて宇野浩二も「私」を主語にして語りはじめるが、三人称でも一人称でも語り手が主人公に感情移入し、その感覚に移る世界を語ることに変わりはない。ところが、その後、宇野浩二は葛西善三「椎の若葉」「湖畔手記」（1924）に接し、借金まみれになり、酒に浸り、病苦のあげくに家庭を捨てても芸術にかける境地のはてに至りついた明るくも哀愁を帯びた調子に感じ入り、「『私小説』私見」（1925年10月）で随筆形式の「心境小説」を極めて特殊な形式だが「私小説」の一種と認め、日本人にはバルザックの真似は出来なくとも、芭蕉には近づけるという意味のことを主張した。

他方、中村武羅夫「本格小説と心境小説と」（1924年1月）は「心境小説」を「身辺雑記」とし、それに対して社会の現実と客観的に取り組む三人称の小説を「本格小説」として対置した。久米正雄「私小説と心境小説」（1925年1～2月）がヨーロッパの「本格小説」はみな「通俗小説」ではないかといったのは、ブルジョワ社会に商品として流通する小説の性格を言ったものだった。また久米が「心境小説」こそ「純文学」だと主張したのは、「純文学」すなわち芸術としての小説の神髄があるという意味だった。佐藤春夫「イヒ・ロオマンのこと」（1926）が自分の罪の告白ということがいかに大変なことかを強調したのは、中村武羅夫の図式に反対する意味をもっていた。そして佐藤春夫「『心境小説』と『本格小説』」（1927）は、姿勢を無産階級の小説に限らず、文明批判など社会問題を扱う小説に向かう方向に転じ、自叙伝的な「私小説」を「『私』という面から浮彫せられた本格小説」とし、それに対して「心境小説」を一種の散文詩のようなものとした<sup>85</sup>。ただし、随筆形式の「心境小説」の内にも、『田園の憂鬱』のように作家自身の生活ぶりをそれなりに伝えるものもあり、その境は判然としない。実際には半生にわたるような自伝小説と区別して、漠然とそのときの作家の心境を開示する小説というくらいの意味で用いられていたようだ。

この「私小説」「心境小説」論議がなされていた時期、国文学者の池田亀鑑が平安女流文学のうち、『紫式部日記』『枕草子』（日々の書きつけ類）、『蜻蛉日記』（一生の回想記）、『和泉式部日記』（恋愛体験を物語仕立てにしたもの）などをまとめ「日記文学」と呼び、「自照文学」と性格づけをした。中国で古くから上表文など王朝に提出する公の文章に対して、毎日の暮らしのなかで書く文章を総称して「日記」と称していた

<sup>85</sup> 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』前掲書、序章1節、4節、第8章4節など参照されたい。

用法が日本に伝わっていたため、またのちには日延べ記——いわば業務や有職故実など行事の記録、覚え書きが主体——を指して「日記」と呼ぶことも行われたため、これらはさまざまな名称で呼ばれ、長く随筆類のように扱われてきたが、それに改めて語芸術としての性格を付与したのである<sup>86</sup>。そして、これをふくめて日本の「私小説伝統」と呼ぶことがはじまる。舟橋聖一「私小説とテーマ小説」(1935)は、『方丈記』も含めてその「淵源」と呼んでいる<sup>87</sup>。随筆形式の「心境小説」と物語形式の「私小説」が混同され、しかも、江戸時代にそれらがあつたかどうかとも検討されないまま漫然と言われはじめたものである。

そのころ、横光利一「純粹小説論」(1935年4月)が「贗金づくり」という小説と、それを書いている作家の生活ぶりとを並行して書くジイド『贗金づくり』(1925)を参照して、作家の生活とそれを見る書き手の意識の二重性を問題にし、「通俗小説(当代風俗小説の意)にして純文学(私小説の意)」、また「四人称」(作家自身を語る語り手の視点)を提起した。なお、横光利一のいった「純粹小説」は、やがてその原義を離れて、いわば芸術性、思想性の高い「純文学」と時代小説、探偵小説、ユーモア小説など娯楽性の強い「大衆文学」の中間のような意味で用いられ、「純粹小説全集」などと銘打ったシリーズが刊行された。そのため、戦後の「中間小説」の先駆けをつくったかのように言われることもある。

それに対して、小林秀雄「私小説論」(1935年5月)は、小説の形式だけ西洋の真似してダメ、「私小説」も「心境小説」も作家自身の経験を書くことでは変わらない、そのような形式が流行したのは「実証主義」が広がることなく、「要らない古い肥料が多すぎた」ためと論じた。1920年代前半の「心境小説」が俳句、とりわけ象徴主義による芭蕉再評価の流れを受けていたことを伝統の残滓のように切って捨てたのである。1920年代に歴然としてきた生活文化の「西洋化」を踏まえ、いよいよ、文学の本格的西欧化を進めるべきであるという立場から、実際は象徴主義受容から起こった「わび、さび、幽玄」の中世美学を「日本的なるもの」の中核と見る立場が盛んになっていたことを伝統主義と見て、これと対峙したのである<sup>88</sup>。

それに対して河上徹太郎は戦時期まで、岩野泡鳴の主張や作風を中心に日本の「自然主義」や「私小説」の流れを考え、己れの全人格をかけて現実と渡りあい、すべての虚飾を捨てた「純粋な生命感」の発露を理想としていた(「創作の低下について」1942)。河上は、第2次世界大戦後、いわゆる「第三の新人」たち、安岡章太郎や庄野潤三らが「私小説」形式の作品で活躍しはじめ、「私小説」論議が盛んになると、岩野泡鳴、葛

<sup>86</sup> 鈴木登美「ジャンル・ジェンダー・文学史記述—『女流日記文学』の構築を中心に」『創造された古典—カノン形成・国民国家・日本文学』新曜社、1999、p.104を参照。鈴木貞美「『日記』および『日記文学』概念をめぐる覚書」『日本研究』44号、2012を参照されたい。

<sup>87</sup> 『新潮』1935年6月号p.14。石川肇氏の教示による。

<sup>88</sup> 鈴木貞美『「文藝春秋」とアジア太平洋戦争』前掲書、

西善蔵や嘉村礒多らの「私小説」を「宗教的」(求道的の意)と評し、それと「ただ『私』を外界の中に据えて見て、なるべく純潔にその感覚的な印象を聚集しようといふ『心境性』」を動機とする上林暁や尾崎一雄とを区別したり、また太宰治の出現が「私小説」を転換させるきっかけになったと述べたりもする(「私小説の変質」1963)。これらの議論は、当初、問題になっていた「私小説」「心境小説」の形式上の区別もあいまいにしたまま、河上徹太郎と舟橋聖一が岩野泡鳴の理論と表現に接近しようとしたことを例外として、文芸における一人称視点に立つ表現とそれを支える理念、また論議の実際の展開を見ようとしていない。

戦後の「私小説」論について、いまくわしくふれられないが、「自然主義」が「私小説」へと展開してゆきづまったという見解が流布し、その原因を明治知識人の科学崇拝と社会の封建性に求める中村光夫の見解(『日本の近代小説』1954)や、それを理論崇拝と実感信仰の癒着と論じる丸山真男(『日本の思想』1961)らの見解が飛び交った。それに対して福永武彦が梶井基次郎の作品を「魂の状態」(état d'âme)を示すものと論じる(『近代文学鑑賞講座 18』角川書店、1955)など、「私小説」「心境小説」形式の作品のうちから現代芸術性の高い作風のもを「身辺雑記的な私小説」の流れから切り離して評価する方向もあった。後者を象徴主義から狭義のモダニズムへの流れ、20世紀の表現史として組みなおさない限り、この問題の結着はつかない。改めて、1900年代から1930までの期間について、一人称視点の表現の指標となるものをピックアップして再検討したゆえんである