

近代小説の表現 三

各論篇
11

表現学大系

監修 ■ 表現学会

各論篇

第 11 卷

近代小説

表現学大系
江苏工业学院图书馆
寺本喜徳著
松浦 藏 书 章

教育出版センター

執筆者

寺本喜徳（てらもと よしのり） 島根県立島根女子短期大学教授
松浦 武（まつうら たけし） 愛知工業大学教授
（社本）

表現学大系 各論篇第一一巻

近代小説の表現 三

平成一年六月三十日 初版発行

監修 表現学会

（代表理事）真下三郎

著者 寺本喜徳

松浦 武

発行者 柴崎 聰

発行所 (株)教育出版センター

発売 冬至書房

〒101東京都千代田区神田神保町二一四六

電話〇三―三三九―五四三八

印刷所 (株)杜陵印刷

ISBN4-88582-923-2 C3091 P2575E

目

次

六	『星座』……………	138
山本有三	……………	
一	『同志の人々』……………	152
二	『女の一生』その他……………	161
三	子どもの世界……………	174
松浦武	……………	145

志賀直哉

寺本喜徳

志賀直哉・略伝

志賀直哉^{しがなおや} 明治一六年（一八八三）—昭和四六年（一九

七一）白樺派の小説家。近代リアリズムの小説文体の完成者として「小説の神様」の異名を持つ。宮城県牡鹿郡石巻町に志賀直温の次男として生まれ、兄が夭折していたため志賀家の嗣子として育つ。二歳の時両親と上京、祖父母の家に移り、とくに祖母留女の手で愛育される。一二歳の時生母を失う。父の再婚により、後に六人の弟妹を持つようになる。三三年（一七歳）、内村鑑三の門に入ってキリスト教に接する。三四年、足尾鉾毒事件で父と衝突、長年にわたる父との不和の端緒となる。三九年（二三歳）、学習院高等科を卒業。東京帝大英文科に入学（後、国文科へ転科、中退）、夏目漱石の講義を聴講する。在学時代、武者小路実篤、木下利玄、正親町公和らと回覧雑誌を始めて、盛んに小説の習作やスケッチに取り組む。四三年四月、『白樺』創刊号に「網走まで」を発表。この年同誌に「剃刀」「孤児」「彼と六つ上の女」「速夫の妹」を発表。四五年、初の長編「大津順吉」を発表して文壇で認められる。

この年から大正二年にかけて、「祖母の為に」「母の死と新しい母」「正義派」「クローディアスの日記」「清兵衛と瓢箪」など、初期の志賀文学を代表する諸作品を著わす。結婚問題で父に反対されて、父との不和は決定的となり、一〇月には自活すべく家を出て尾道に住む。以後、城崎、松江、京都、赤城山と居を移した後、大正四年に我孫子に落ち着く。大正六年八月、父との和解となり、その喜びを「和解」に書く。同年、「城の崎にて」「好人物の夫婦」「赤西蠣太」を発表。大正一〇年（三八歳）、長年試作を続けていた長編「暗夜行路」の連載を始める。一四年、奈良に移り、昭和一三年まで住む。東洋美術への関心が深まり、作品も小品や回想記風のものが多くなる。昭和一二年（五四歳）「暗夜行路」が連載以来一七年目にして完結する。戦時中はほとんど沈黙を守る。戦後、「灰色の月」「蝕まれた友情」「山鳩」などを発表して健在ぶりを示すが、文壇からは遠ざかる。二四年（六六歳）、文化勲章を受ける。昭和四六年、八八歳で死去。

一 志賀直哉の文章

1 志賀直哉の登場

「自分はどうしても独創的な文体を初めたい、日本の文学をキメたい、支那及び西洋の感化^{キハツ}を、文章の上に於いては、脱したい、」（『手帳 3 Impressions V』明 39・6）

学習院高等科三年、間もなく東京帝大英文科に入学することになる二十三歳の志賀直哉は、「Impressions」と題した手帳にこう記した。また、半月ほど前にも、「今日の所謂小説家のやうなあんな作家でない明らかに傾向を持つた作家になつて見せる、主張のある、独特な体の作家になつて見せる、」（『手帳 2』明 39・5・19）と、その秘かな決意を書きつけては、新しい小説文体を模索していた。この年の三月に発表されて文壇の話題を集めていた藤村の「破戒」をいち早く買い求めて読むなど、内外の小説にも盛んに手を伸ばして、それらから貧欲に吸収し、それらを越えたいと思っていた。没後の直哉の篋底から発見され、岩波版『志賀直哉全集』（以下『全集』と略記する。本稿中の志賀作品の引用はすべてこれによる。）に収められている龐大な量の未定稿、ノート、手帳類は、直哉が明治三十八年の暮れ頃からしきりに小説の構想をめぐらし、様々なスタイルの試作に手を染めていたことを明らかにしてくれた。

『全集』の「月報 1」（昭 48・5）に「わが仮説——明治四十一年という年」と題する文章を寄せた三好行雄氏は、直哉が「或る朝」や「網走まで」を書き上げた明治四十一年を表現史的にこう規定された。「硯友社のロマネスクを源流として編まれてきた方法と文体とが瓦解し、小説的世界を統一し意味づける言語的秩序の解体に直面した作家たちは、いやおうなしに自己の方法と文体の模索を強いられていた。それぞれの仕方であらう（表現）の問題をかかえこんでいたわけで、その意味でなら、おなじ一線に並んでいたともいえる。」この規定は氏の編集になる『日本文学全史 5

近代」(学燈社 昭53・6)の中にもほとんどこのまま引かれていて、日露戦争後の文学を「規範性の崩壊」した地点から出発したととらえる氏の理解を示したものである。

今氏にならうて言えば、直哉は日露戦争直後の明治三十九年に、硯友社風の小説様式に拠っている「今日の所謂小説家」からの袂別の決意を抱き、明治四十一年には従来の創作方法の「規範」から全く自由なところで「或る朝」や「網走まで」を書いたことになる。その意味で直哉は、彼が「手帳」に記したとおりに、「独創的な文体を初め」た「独特な体の作家」として登場したのである。ただし、「或る朝」や「網走まで」のいわゆる処女作は、初めはそれほど自覚的な創作意識のもとに書かれたわけではなかった。草稿段階では、いずれも様々なスタイルの試作の一つであつたと言つてよい。多くの草稿の中から選んで発表に踏み切り斧鉞を加える過程で、今までにないものが書けたという実感を得たというのが実情であらう。

しかし、この二作が當時いかに新鮮であり、しかも処女作にふさわしく、以後の志賀文学の題材、モチーフ、文体等の創作方法のほとんどすべてを含み持つていることは、しばしば指摘されるところである。特に志賀文学の表現を問題にする場合、この二作の形成過程の検討と作品構造の分析は避けて通れないであろう。

ところで、志賀直哉の作品に対する評価は褒貶相半ばしていると言うのが公平であらうが、その文章、文体に関しては、「簡潔平明で的確な表現」「過不足ない描写」「冴えた文章」「洗練された表現」「豊かな造形性」などの讃辞で埋められていると言える。必死に反噬を試みた太宰治、織田作之助にしても「おそらく心底では誰にも劣らぬ志賀直哉の讃美者であつたので」(中村光夫「志賀直哉論」)、その例外ではない。

今ここではこれらの評語について改めて解説を施すことは避けて、例文を掲げながら直哉の文章の特色に触れ、合わせてその文体的徴表についての指摘のうちの主だったものを紹介することにする。

2 志賀文体の徴表

よく知られているように、芥川龍之介は「文芸的な、余りに文芸的な」(昭2・4)において志賀直哉に一章を設け、「写生の妙を極めた」リアリズムの背後に「僕の最も及び難い特色である」「東洋的伝統の上に立った詩的精神」が流れていると書いた。特に「焚火」「真鶴」などをあげてその静謐な表現世界の「美しさ」に感嘆の声を上げた。そして、続く章で、志賀直哉をも含めた「僕等の散文」が、佐藤春夫の言う「しやべるやうに書く」口語文の系統に立つこと、そしてその口語文による小説文体が多く写生文に負っていると述べている。前後の章を読みつないでいくと、芥川が直哉に焦点を当てていることの要点は、直哉が既成の小説文体によらない日常的な言語による近代小説の極めて優れた達成者であったということである。これは、谷崎潤一郎を初めとする『文章読本』の著者たちにも共通した見方である。

①或朝の事、自分は一正の蜂が玄関の屋根で死んで居るのを見つけた。②足を腹の下にびつたりとつけ、触角はだらしなく顔へたれ下がつてゐた。③他の蜂は一向に冷淡だつた。④巢の出入りに忙しくその傍を這ひまはるが全く拘泥する様子はなかつた。⑤忙しく立働いてゐる蜂は如何にも生きてゐる物といふ感じを与へた。⑥その傍に一正、朝も昼も夕も、見る度に一つ所に全く動かずに俯向きに転つてゐるのを見ると、それが又如何にも死んだものといふ感じを与へるのだ。⑦それは三日程その儘になつてゐた。⑧それは見てゐて、如何にも静かな感じを与へた。⑨淋かつた。⑩他の蜂が皆巢へ入つて仕舞つた日暮、冷たい瓦の上に一つ残つた死骸を見る事は淋かつた。⑪然し、それは如何にも静かだつた。「城の崎にて」大6・5

この文章は、死んで身動き一つしない蜂と生動している蜂との外見の様態を対照的に描いた後、蜂の死を見ている

「自分」の感慨を述べた、作品中でも有名な部分である。

谷崎は『文章読本』第一章中に右の文章を掲げて、「志賀氏の作品中の最もすぐれたものの一つ」に数えられる「城の崎にて」が「普通にわれ／＼が日記を附けたり、手紙を書いたりする時と同じ文句、同じ云ひ方」であるとした。これは芥川の強調した「詩的精神」が欠落している性急な議論に過ぎるさういふ否めないが、直哉が「実用的な文章」によって高い芸術的な達成を遂げているとの意に解すればよくわかる。これとほぼ同じ意味のことを、宇野浩二は「平凡に思はれる事を平凡に見える言葉で書いた、高級な文章」（『文章往来』昭16・10）と言い、中村真一郎は「日常的な言葉から、このような、目立たないけれども飽きることのない、芸術的な文章を作りあげたのは、志賀の天才です。」（『文章読本』昭50・2）とまで言っている。

引用文は、全文数十一、一文当たりの平均文字数二十七の短文の連なりである。文型も大部分が単文であること、それに、名詞、動詞をはじめとする用語の意味が、いわゆる文学的情調とか歴史的文コンテクストから完全に自由な、事物そのものの表現に向かっている点、古く波多野完治著『文章心理学』（昭10・10）の指摘したとおりである。直哉が尾崎紅葉の『多情多恨』の用語リストを作ったりしながらも、結局それらの文学用語を捨てて、身近な日常言語によったことについては後で詳しく触れたい。重要な問題は、日常なことばによって文学的な表現世界を形成したその表現方法の特質は何であったかということである。

直哉の文章の一般的特色である、「⑨淋しかった。」のような多くの省略を含んだ短文、この文の前に広がる大きな「余白」、「間」の存在が、味わい深い空間を作るとの指摘もよくなされる。その他、短い文章中に「見る」「見つける」が五回も出てきて、写生的な「見える」とは違った、自然の姿、死の姿を「見る」という姿勢で貫かれていること、また、語り手である「自分」が観察や感懐の一つ一つをはっきりと確認していく、「た」の機能を生かした終止の連続の効果にも意を留めたい。

今少し細部に眼を注ぐ。②→⑧で生死の蜂を主語に持った文を続けて死の静けさを漸層的に増幅した後、視点を急転させて「⑨淋かった。」という一文節の主観的な文を投げ出して突然リズムをこわし、動揺を与える。同じく「淋しかった。」で終わる次の文で説明を加えて余波を収束させる。この辺の呼吸は直哉独特のものである。

最後の「⑩然し、それは如何にも静かだった。」で再度視点を転ずるが、この「如何にも静か」は前出⑧のそれと同じではない。死の姿を生とのそれと対比的に見て取った「自分」は死の現実を前にして一瞬寂寥の極に立たされそうになる。急に外から内に向いた意識は感傷に閉じ込められてしまいそうになる。⑪では再び眼を外に引き戻すと共に、「自分」の感傷が感傷に溺れてしまうのを防いでいる。論理を運ぶべき逆接語は、直哉の場合心理や気分の推移を運ぶとよく言われる。「⑩然し、それは如何にも静かだった。」は、死の静かさのみならず、それをじっと見つめている「自分」の心のそれでもある。外と内とが一体になった意識とでも言うべきものであろう。

蜂の死の話は、「城の崎にて」に収められた三つの小動物の死の挿話の最初に置かれている。末尾近くにある「生きて居る事と死んで了つてゐる事と、それは両極ではなかつた。」との心境にまでは至っていないけれども、今見た文の続けがらのうちに、生と死とを連続的にとらえようとする意識の展開の姿が見て取れよう。「城の崎にて」は、強い自我肯定にとらわれていた直哉が調和的な自然観人間観を持つようになった、その成長を示す記念碑的な作品であるとされるが、作品の表現構造自体にその跡を窺うことができる。

部屋へ帰ると、私は只々興奮した。

私は部屋の中を暫く歩き回つてゐた。何か物でも叩きつけてやりたいやうな気がしてならなかつた。私は机の上から埃及煙草の百本入りの空箱を取るとクリケットの球でも投げるやうに手を延ばしたまま力まかせに畳へ叩きつけて見た。角の当つた所が三角に畳の藁を切つて、函はいびつになつてはずんだ。中からは小さな紙切れ

が五六枚飛び散った。(略)

私は此時程の激烈な怒りと云ふものを殆ど経験した事がなかった。然しこんなやけらしい様子も余儀なくされてするのではない事を、其時の現在に於て、明かに知つてゐた。若し側に人がゐたら私はヴァニティーからそんな事は出来ないと思つてゐた。それでも腹立たしい心持には何かそんな事がして見たかつた。それを努力して压へる必要もあるまい。こんな事が其時の現在で私の頭に浮んでゐた。

私は軽いブリッキの函の如何にも手答へのない物足らなさに、戸棚を開けて九磅の鉄亜鈴を出して、それを出るだけの力で又叩きつけた。

鉄亜鈴は六疊の座敷を斜めに一間余りはずんで、部屋の隅の机に跳び乗り、更に障子に當つてガタ／＼と音をして机の裏へ落ちた。

私は戸棚の段に肘をつけて興奮から起る体の芯の震へをおさへるやうにして凝つとうつ伏しになつた。

(「大津順吉」大1・9)

「大津順吉」の末尾近く、結婚を誓つた女中を無断で親元に帰した父に深夜怒りをぶつけに行くが、対面を拒否されて自分の部屋に引き返した場面である。自分の判断に疚しいところはないと信じる「私」は、「興奮した」感情のおもむくままの行動に獣のような激しさで身をまかせている。思想や観念に照らして行動するのではなくて、感情と行動との間に乖離を許さない生の姿は「或る朝」以来の初期作品にしばしば登場する人物像である。

伊沢元美氏は「直哉の文体は生理の調和不調和の直接的表現そのものである。それはそのまま直哉の精神状態であるところに彼の文体の特色がある。」(「志賀直哉の文体」『国文学』昭34・10)と指摘されたが、引用文の激しいリズムは主人公の「精神のリズム」そのものと言つてよい。「私」の感情や行動を描写した部分は全文鋭い動きを表わす述語動詞の「た」止め文で、その連続が、激しい感情が加速されていくのをよく表わしている。「はずんだ」「飛び散

つた。」「落ちた。」などの投げつけられた物体の描写も、爆発した感情の放散の表現となっている。

須藤松雄氏は、「大津順吉」に代表される独特な自我の形を「感情、行動統一体として強烈純粋に生きる自我」と規定された。（志賀直哉の文学」昭38・3）そして、「或る朝」を例にとつてではあるが、「感情、行動の高潮に達した箇所になるほど文が短くなり、「た」「だ」の頻出がいちじるしくなる傾向がある。」ことを指摘された。志賀作品における「た」は、表現主体の完了、回想の認定を示すのみならず、行動主体の感情の表現でもある。

引用文の中ほどに二度出てくる「其時の現在」という語に注目したい。作者は表現の時点に立つて回想しながら、意識を体験の時点に帰している。体験を対象化する場合に表現の時点で作意を施すことを極度に嫌う、この実感尊重のリアリズムは、作者の意識を「今」と「其時の現在」との二つの時点の間を自在に往復させるところに成立している。

しかし、「其時の現在」の心理を説明した部分は、内容的にも文体的にも何か異質なものが挿入されたとの感じを与える。感情の放散場面の真ん中に割り込んで、統一的な場面の形成を妨げているとの感は否めない。「其時の現在」について説明しているのは「今の私」であり、この部分の叙述はむしろ「今の私」の位置をあらわに示している。この点に着目した杉山康彦氏は、「〈其時の現在に於て明かに知つてゐた〉のなら、まさに〈其時の現在〉に立つてその気持を表現すべきであらうのに、そして〈城の崎〉以後の志賀直哉ならそのように表現したであらうのに、〈大津順吉〉にはそういう緊張した自己はない。」と述べ、「大津順吉」を「自我のさまよいの文学である。」とされた。（志賀直哉における思想と文体」『文学』昭45・5）

先刻から、小鳥島で梟が鳴いてゐた。「五郎助」と云つて、暫く間を措いて、「奉公」と鳴く。
焚火も下火になつた。Kさんは懷中時計を出して見た。

「何時？」

「十一時過ぎましたよ」

「もう帰りませうか」と妻が云つた。

Kさんは勢いよく燃え残りの薪を湖水へ遠く抛つた。薪は赤い火の粉を散らしながら飛んで行つた。それが、水に映つて、水の中でも赤い火の粉を散らした薪が飛んで行く。上と下と、同じ弧を描いて水面で結びつくと同時に、ジュッと消えて了ふ。そしてあたりが暗くなる。それが面白かつた。皆で抛つた。Kさんが後に残つたおき火を擡で上手に水を撥ねかして了つた。

舟に乗つた。蔵取りの焚火はもう消えかかつて居た。舟は小島島を廻つて、神社の方へ静かに滑つて行つた。梟の聲が段々遠くなつた。

〔焚火〕大9・4

「焚火」は、雨後の暗い深夜、初夏の高原の清爽な山氣と幽邃な湖水の冷氣に包まれた「自分」たちが、「自然界の不思議」に思いを潜めるといふ、静謐で神秘的な氣分の漂う短編である。引用した末尾の場面は、宿の主人であり一行の案内人でもあるKさんが、大雪の夜実際に体験した不思議な現象の説明の後に、やや唐突な感じで置かれてゐる。適度な間と飛躍を持った文の続けがらと言ひイメージの鮮やかさと言ひ、最も直截的な文章である。凝縮された叙述をたどる読者は、文と文との間を補う時間が必要とするので、読むテンポは遅くなる。

〔焚火〕前半は赤城山で書き、後半は四五年して我孫子で書いた。書いた時には如何にも書き足りない氣がして止めて了つた。然し四五年して読むと案外書けてゐるやうに思はれ、後半をつけ、雑誌に出した。〔創作余談〕昭3・7

これによると、後半に書き加えたのはKさんの不思議な体験の話と末尾の描写であつたと見て間違ひあるまい。