

シンボリズムとヒプノテイズム、あるいは神経衰弱と脳貧血の系譜

——志賀直哉「鳥尾の病氣」を軸に——

坂 口 周

一、はじめに

志賀直哉の初期の作に「鳥尾の病氣」(『白樺』一九一一年一月)という短いものがある。草稿時の仮題を「小説神経衰弱」として、その下に「(一名トラヂコメデイ)」と書き込まれていたことから明らかに⁽¹⁾、同時に流行したテーマとしての「神経衰弱」という病氣を、いささか悲喜劇的に描いた作品である(作中で「トラヂ、コメデイ」の言葉は、神経衰弱の鳥尾が「私」(山本)を小馬鹿にするために使用されたのだが、明らかにそれは、鳥尾自身に跳ね返る意味を含んでいる)。

草稿時で「二十行二十四字詰め」の原稿用紙一五枚程度の小説である。近頃、鳥尾の神経衰弱が「余程悪い」こと

を紹介する簡単なエピソードではじまり、その療養のために鳥尾と「私」が「暖かい海岸」(鵠沼)へと向かう途中に、車内で起きた小事件を中心的内容とする。事件は、汽車で背中合わせに乗り合わせた魚屋の爺さんから発せられる「生臭い」臭気に対して、普段から労働者等に同情的な反貴族主義の思想を表明していた鳥尾が、やせ我慢をしていたため、ついに氣を失って前後不覚になってしまふ、という他愛のないものだ。ただし、後から振り返れば他愛ない出来事とはいえても、動転した「私」が鳥尾の脈を取ろうとしてみても「脈はくがない」と感じ、「こりゃ死ぬ」と「思ひ込んだ」ほどに——コミカルなたちではあれ——致命的な事件として描かれた狙いには注意したい。でなければ、その情景を前にして、以下のような冗長な「私」の心象が、

わざわざ記述されることはなかったはずである。

こんな時、然し妙な事が頭に浮ぶものである。此友が死んだあと、自分が何となく孤独を感じつつ亡き此友を想ふ時の事をマザ／＼と頭に浮べた。そして此友が自分に就ていつた罵倒を聖人の教へ程にありがたいものと思ふ。さういふ未来のある時の有様が一瞬の間に明かに私の頭に映つた。

つまり、鳥尾は「私」の心象的風景（思い込み）というフィクターを介して、いったんは（死）を通過した。だがそれは象徴的・比喩的レベルの話であるから、結果的には、「鳥木の従者」という、社会の軛のなかで社会的存在として真つ当に生きている他者が、「大した事はありますまい」という冷静な判断を示し、携帯していた丸葉を含ませると同時に鳥尾は蘇生する。その後、「私」は鳥尾を途中下車させて医者診察を受けさせるのだが、医者の診断は、一言、「脳貧血」であつた。

「神経衰弱」と「脳貧血」——この対立関係が本論を展開していく上での基本的な参照枠である。医者と「私」は診察の最後を次のような対話で終えている。

「前略」——それでこれから何方へ？」

「鶴沼へ行かうと思つてゐます」と私は答へた。

「御勉強ですか」

「いいえ、此人が神経衰弱なんです」

「ハハハ、それ／＼」と云つて医者は又笑ふ。どういふ意味か、よく解らなかつたが、それも脳貧血の原因であると云ふ事らしかつた。

「私」は、医者の言葉の意味をはつきりとは解さないが、神経衰弱は脳貧血の原因になり得るらしい、という判断を下した。そして、この非断定的な判断を、テクストのやや曖昧な結末が反映する形となつている。鳥尾と「私」の共通の友人である武林は、後から二人の逗留に合流する予定であつたが、今度の事件の顛末と鳥尾の回復を「私」の便りで知つた後、先に鶴沼にいる二人に次のような葉書を寄越したのである。

「只今、お手紙拜見。君達の狼狽した様子が眼に見えるやうで面白かつた。いい気味だと思ひ／＼読んだ。然し大分いいとは何より、僕は脳貧血が神経衰弱の薬になると云ふ事を初めて知つた」走り書きにこんな事を書いて、猶端に「明後日の午前中には僕も行ける」と書き加へて

あつた。「以下傍線は全て引用者」

これが短編自体の終端である。見落とさずにいたいのは、この葉書の内容は「私」が状況を知らせた葉書に対する返事であることだ。つまり、「脳貧血が神経衰弱の薬になる」という知識は、先の医者が言った事に対して「どういふ意味か、よく解らなかつた」ながらも「私」が一つの解釈を出した、その答えを反映したものでか、でなければ武林が「私」に代わって解釈した答えということである。医者の診察を聞いた時、「私」は「脳貧血」の原因は「神経衰弱」だと曖昧にみなししていた。しかし、その後鳥尾の病気が「眼に見えて柔いであつた」結果をみて、むしろ「脳貧血」は「神経衰弱」に対する薬である、という捉え返しがされている。この顛倒こそが重要なのだが、むしろ因果関係が逆転しているわけではない。(神経衰弱)↓(脳貧血)↓(鎮静)という因果の推移のなかで、「脳貧血」に対して前の矢印が示している(原因)(事前)から、後ろの矢印が示している「脳貧血」の効用(事後)に焦点が移動したにすぎないという言い方もできる。だがそれゆえに、この小話で機能している主題の中心的意味を、「神経衰弱」というより、「脳貧血」(の悲||喜劇性)として見直す必要があるだろう。「脳貧血」こそが、死の可能性に触れる悲劇を作

ると同時に、鳥尾の病気が快癒する顛末を、ドタバタと「何だ可笑し」いものにしてしているのだ。おそらく通常の読解においては、鳥尾の「病氣」を「神経衰弱」が「脳貧血」へと高じたものとして見るだろう。言い換えれば、当時の医学的知識において「脳貧血」が「ヒステリー」発症の前提にされていたように、併発する二つの「病氣」のあいだに段階的差異しか見ないだろう。つまり、二つの症状を合併して考えて、一つの同種の「病氣」なのである。しかし概観したように、これら二つの症状の表現的な差異によって生じている対照関係が、このテクスト全体の構成を象っているのは疑えない。本論の狙いとして、その後高い評価を得ていく志賀の「実質的「処女作」」^③、ひいては「大正文学」の重要な起点の一つとしてみなせる「鳥尾の病氣」の背景的な因子を探り、それを明治後半から大正へと移行する思想的文脈の集約点として結び合わせながら、同時期における「脳貧血」の文学的系譜を考えてみたい。

二、サロメの神経美

まずは、このテクストにおいて神経衰弱と脳貧血の対立関係という主題的演出がいかに周到になされているのか、その内容を歴史的背景を含めて確認してみよう。その観点

において、この小話で唯一無二の役割を果たしている具象的アイテム——オスカー・ワイルド作の戯曲「サロメ」——を無視することはできない。「サロメ」のドイツ語版は、鳥尾の病状を紹介する冒頭のエピソード中に、丸善で買われ、そして肝心の汽車の中で、奇妙に興奮した調子の鳥尾にドイツ語で読み上げられる。したがって、それはあからさまに「神経衰弱」の象徴として描かれている。

いわゆる世紀末ヨーロッパの象徴主義時代において、洗礼者ヨハネの首を所望したヘロデヤの娘、〈宿命の女〉としてのサロメの主題が、絵画や文学の表象に繰り返し描かれたのは周知のことには違いない。その隆盛の発端を成しているのが、ギユスターヴ・モローが一八七六年にサロンに出品した油彩画「サロメ」と水彩画「出現」、そしてほぼ同時期に執筆されたギユスターヴ・フロベールの短編「ヘロデヤ」である。さらに、モローのサロメ像の受容と影響に関する論考を参照してみれば、象徴主義的デカダンスの典型という意味で言及すべき文学は、ジョリス＝カルル・ユイスマンスの『さかしま』（一八八四年）になるだろう。主人公のデ・ゼッサントの観た、モローに描かれたサロメの美的姿態は、端的に神経症（ヒステリー）の身体であった。「それはユイスマンス自身の固定観念であったように思える。サロメの表情にヒステリーやカタレプシーの痕跡

を読むことは、ジャン＝マルタン・シャルコーをはじめとする精神医学者たちが華々しく学説を展開した、一九世紀末特有のメンタリティーを反映している」からだ。

したがって、志賀が、十九世紀末デカダンスの文学者としてフランスのユイスマンスと並び称されるイギリスのワイルド、その代表的戯曲「サロメ」を「病氣」の鳥尾に携帯させた意味に関して、さほど複雑に考える必要はない。ワイルドの「サロメ」は、一九〇七年八月（『歌舞伎』）に森鷗外が基本的な筋を紹介したのを皮切りに、翌々年の鷗外自身による翻訳、一九一二年十一月の外国人劇団による日本初上演、そして一九一三年二月、「芸術座」の松井須磨子主演による初日本人役者の上演と続いて、受容の素地が整えられた。大正初期から中期に、「サロメ」の表象は複数の劇団によるヴァリエーションを通じて一時隆盛を迎え、関連してワイルドの他の著作も作家達に好んで翻訳された。その後、「サロメ」は関東大震災の時期まで、大衆の見世物の格好の題材として変形・消費されていくわけだが、本論で取り上げている「鳥尾の病氣」は、出版時期（一九一一年一月）からわかるように、その賑やかな流行をまだ経ていない。全集解題によれば、草稿「神経衰弱」に記された執筆の日付は一九〇九年一月なので、鷗外の翻訳や、それよりも半年発表が先んじた小林愛雄訳「サロメ」

(三月)にも先行している。つまり、大正期へと続く「サロメ」流行の兆しが未だはつきりとは見えない段階に執筆されている。

ところで「サロメ」の原作は、本来イギリス人であるワイルドがフランス語で著わしたものが、話中の「サロメ」がドイツ語版であるのは、鷗外の紹介文の最後に、「現今のところでは、ワイルドの流行は、本国よりは独逸の方が盛な様に見える」と書かれるように、欧米での「サロメ」の偏った受容のされ方が関係していた(鷗外が翻訳の底本としたのは、ヘドウィッヒ・ラツハマンのドイツ語訳で、その上演はドイツで評判を取り、また同訳を元に作曲されたりヒヤルト・シュトラウスのオペラ「サロメ」も人気を博してドイツ語版の流通に貢献した。志賀の引用元である⁽⁵⁾)。作中で鳥尾によって読み上げられるワイルドの戯曲の台詞は、草稿時は邦訳が使われていたにもかかわらず、出版時にドイツ語に書き改められた。「病氣」を、異質な言葉が身体を浸食する鮮明さによって印象づけるといふ意味では、理解可能な変更だろう。多くの読者にとって異国語の表記は読めない(上手にデコードできない)表象であり、それは(身体)の本来の意味を含蓄しているからである(ちなみに、引用された部分は、踊りを終えたサロメが、ヘロデ王に褒美を尋ねられてヨハネの首を所望する瞬間で

あり、作中における鳥尾の病気の「高潮」を表現している)。

その意味で、一九一二年一月、横浜ゲイティ座でアラン・ウィルキイ一座によって、日本ではじめて演じられた「サロメ」に対する批評、特にサロメ役のハンター・ワッツに対する感想が多かったものが、「肉体の神秘」や「靈肉」の力の不足(島村抱月)、または「神秘的な一面」を裏から支えるべき「肉の一面」の欠如に対する不満(小山内薫)であつたのは理解しやすい結果である。ワイルドの戯曲で前にして、肉体的美学を優先するヨーロッパ世紀末の象徴派の態度が、あらかじめ識者の期待として前提されていたということだ。ただし、一九一三年一二月に芸術座で松井須磨子を主役にして初めて日本人による「サロメ」が演じられた際には、同じ小山内が、須磨子の「肉体」の表現を半ば認めつつも、逆に「靈魂」の欠如を強く批判したことは付記する必要がある。つまり、その肉体的美は、神秘的なもの、顕現に自ずと合一すべきものとして捉えられていた。が、同時にそれは、自然的な「肉」というメディアの他では決して顕現しないものでもあつた。ヨーロッパ象徴派的感性において典型的な、美学化された神経症や神経衰弱において愛でられる詩的肉体の特質である。

志賀の作においても、幾人かの論者が強調するように、⁽⁶⁾鳥尾は他二人の友人と作家同人(白樺派)の繋がりを思わ

せる、高等遊民的な友情の共同体を形成していた（モデルは本人曰く、鳥尾が志賀で、「私」の方が木下利玄である）。だが鳥尾が山の手に住まいを持ち、「東京都市空間に疲弊しながら」、同時に「精神」・「文化」の特権化された空間に依存していた⁷存在であることは確かだとしても、ワイルドの「サロメ」を、単純に、その階級の特権性を象徴するものと捉えるだけでは収まらないだろう。鳥尾（やその友人達の交流圏）は積極的に、世紀末以来の「サロメ」受容の逆説的な意味に通じていたと想定される。それゆえ普段から「貴族主義を罵つてゐる知的エリート」の鳥尾が社会的ヒエラルキーの虚飾を嫌い、「肉」の美へと沈潜する方向に親和感を抱くのは些かも不思議ではない。「私」（山本）に待ち合わせをすっぽかされて神経の非常に高じた日に、鳥尾はドイツ語の「サロメ」を丸善で購入し、鶴沼行きの列車の中でこれ見よがしに取り出して朗読する。そして、背中合わせに座った魚屋の爺さんの「生臭い臭」に耐えられず、脳貧血で気を失う騒動の後、医者⁸の診断を経て「如何にも穏やかになつた眼差し^{まなざし}」の鳥尾は、「あの騒で僕はサロメを失くして来ちやつた」と「工合悪さう」な様子で「懺悔」するのである。したがって、戯曲の世界では決して「懺悔」しない（サロメ）を紛失することが比喩的に表わしていることは自ずと明らかで、つまりは、鳥尾の「病

気」の治癒である。サロメの表象する（興奮）を除去した弛緩の状態へと鳥尾を導いたのが、「脳貧血」なのである。普段、外国語で書かれた「サロメ」のような高尚な文芸によってデカダンな肉体美を信奉する鳥尾は、現実の「生」の臭気、労働者階級の肉体美から発せられる臭いに打ち負かされた。それは、ちょうど小山内達が「サロメ」を演ずる女優等に対して抱いた批判の理由と同じく、肉体の神秘的側面と現実的側面が分離されてしまったために引き起こされた結果である。だが鳥尾の「病気」の身体は、両者を分け隔てなく感受する場を用意していた。その二種類の、理論的には似ているはずの、しかし現実的にはあまりに相違する「肉体」の対比（とその混同）が、このテクストの「喜劇」的要素を作っている。その意味で、この短編は鳥尾が携帯していた戯曲自体に対する、一つの批評的作品になり得ている。「サロメ」の原話は単純に悲劇であり、「トラゴメデイ」はそれに対して喜劇性を加味した——おそらく坪内逍遙の小説論で取り上げられて以来の——近代的な止揚概念であり、小説的な批評概念であるためだ。だからこそ「サロメ」は、「脳貧血」という新たな心的状態の導入によって、「失く^な」される（＝揚棄される）ことになったのである。

三、「脳貧血」の美学とその系譜

ところで医学以外の学術的ないし知的サークルにおいて、「脳貧血」の用語が頻繁に用いられた擬似科学的な、それゆえに越境性のある領域は、ほとんど専売特許と言つてよいほどに「催眠術」の解説の中か、もしくはより学体系的を整えた「催眠心理学」の中であつた。無論、その生理的原理は、人為的か否かの差別を除けば、当時の「睡眠」の医学的解説に等しいものであつたから、単体の理論として新奇なものではなかつたかもしれない。しかし、ある通説がいかなる言説との抱き合わせのなかで流布したのかは、別様の問題である。

東京帝国大学では一九〇四年に心理学が哲学科の一分野から独立するが、一八九〇年代から心理学講座を担当してきた元良勇次郎に「変態心理学」の研究を勧められた福来友吉が、「催眠」を専門として博士を取得するのが一九〇六年、同年にそれまでの成果をまとめた催眠心理学の包括的研究書『催眠心理学』（成美堂）を出版、心理学科で講師職から助教となるのが一九〇八年なので、福来の存在を直接の根拠とせずとも、一九〇六年に帝国大学に入学した志賀や、その親友で一九〇九年入学の里見葦らの世代が、新たな基礎的教養として催眠関係の知識に触れる

機会は少なくなつたと想像される（実際、明治四〇年前後に関連書の出版数は極端に多くなる）。また学術的言説だけではなく、志賀は「当時流行の催眠術を、武者たちと見に行くなど、催眠術・暗示などの心理」などに対する極めて通俗的な関心を通過していた証拠を残しており、その記載は「武者小路実篤『彼の青年時代』所収日記の明治四一年11月13日」に存在する。

だが実篤の日記の内容が決定的に重要なのは、その日、実篤が志賀と木下利玄と一緒に「中央会堂」に催眠術を觀に行つた証拠としてではなく、その術を鑑賞中に実篤が「脳貧血」で倒れた事実が記されていることによつてである。日記に描写された状況は、小説における脳貧血の場面と酷似しているから、この体験面に限れば実篤が鳥尾のモデルだろう（パーソナリティとしては志賀か木下であるとしても）。実篤は、催眠術の興行を見ているうちに、あたかも自身がそれに犯されたようになった。「その内に冷汗が額に出る。吐きさうな気がする。だん／＼四方がボンヤリする」という体験描写もさることながら、その後「これで死ぬのかと思つた時、一寸母がどんなに心配するだらうと思つて、死んではいけないと思つたが、それも痛切には感じなかつた」という〈死〉を夢想する部分、そして、そのまま志賀に介抱されて病院へ行き、「脳貧血」と診断され

た帰り道、志賀と一緒に「吃驚りした事、本当に死ぬかと思つた事など大きな声で話しながら、大笑ひに笑つて家に帰つた」結末までの話は、この時おそらく志賀と共有されたのだろう。大きな変換操作も介されずに、志賀の小説に生かされて見える。「鳥尾の病氣」の草稿「神経衰弱」に記された日付が一九〇九（明治四二年）一月である以上、直接的な関連を否定しがたい。強調するが、「脳貧血」は催眠術の最中に引き起こされたのである。

ここで歴史を少々繙けば、催眠術が思想的意味をもって一部知識人の間で受け入れられ始めるのは、明治二十年代以降である。既に一八八〇年代にアメリカでは「神経衰弱」の流行ともいえる蔓延があり、そうした神経病その他に対する治療方法の一つとして流入した催眠術に関する情報の増加は、十分にアカデミックと評すべき思想史の動向、および大衆的オカルト趣味の方面にも派生的な影響をもつたと考えられる。当時日本で唯一ともいえる哲学系の学会誌であった『哲学会雑誌』（一八八七年二月第一冊第一号創刊）の関連記事取扱いを追ってみると、第一冊では皆無であったそれは、第二冊（第十四〜二十四号）一八八八年二月〜翌年一月）になると、「催眠術治療法」（一四、一五、一八号）、「睡遊の説明」（十四号）、「催眠術の解説」（十九号）、「妖怪、夢、及催眠術」（二十一号）、「催眠術彙報」（二十一号）と、

記事数が急激に増加している。しかし第三冊（一八八九年三月〜翌年二月）には「魔睡術の解説」（十九号）に「魔睡」の語が現われるものの、それ以外の目立った記事が存在せず、第四冊（一八九〇年三月〜翌年二月）でも、「催眠術の危険」「魔睡と犯罪」「メスマリズム」と催眠論」等、題名からしてもオカルティズムに対する警戒感が生じている。そして、第五冊、六冊（一八九一年三月〜一八九二年五月）では、夏目漱石が翻訳したと推定されるアーネスト・ハートの「催眠術」に関する演説記録（第六冊最終号）を除けば、もはやそれらしい記事が存在しない。第七冊（一八九二年六月〜）で、海外における催眠術治療の動向を紹介する記事が小さく載る程度である。先に言及した福来友吉が「催眠」に関する骨格的考察を提示した「催眠術に就きて（催眠術の心理的研究）」が同誌に載るのは、時代を下って第百九十八号（一九〇三年八月）である。

これらの記事を時系列に並べて推測できることは、当初の催眠術の意義が「病氣」に対する「心部」からの治療的期待（精神の一時休止によって身体が元々備えている「自然の性」や「自然の勢」¹⁾を回復する心理療法）に基づいて紹介されていること、そして、明治二十年代を飾る新たな思想的論題としては一過性のインパクトを与えた後の持続力がなく、直ぐ後に引用する近藤の書のような単発的で緩

やかな成果を傍らにおきながらも、興行的・見世物的関心の背後で伏流の水準に留まっていた様子である。一柳廣孝『催眠術の日本近代』（青弓社、二〇〇六年）が明らかにしているが、「催眠」の概念を本格的な心理学の項目として独立させ、十分に体系的かつ高度な学術的言説の体裁を整える書物の発刊は、「大衆」的規模の催眠術流行（第二次）とも連動した一九〇三年頃を待たねばならない。例えば竹内楠三『学理催眠術自在』（大学館、一九〇三年三月）の序文で、「我が国には、本統に催眠術の事に就て書いた本はまだ一冊もない」ため、「一般の人」の啓蒙書たらんとしたと主張されるように、その時期、科学的言説としては新たな段階（輸入的言説から国産的言説への仕切り直しの時期）に入っていたことが伺われる。

繰り返すが、このように二〇世紀初頭に急速に整えられた催眠心理学において、「催眠(hypnosis)」の起こる生理学的理由は、多くの場合、「脳貧血」と説明されていた。十年ほど遡って、初期の催眠術紹介書のひとつ、近藤嘉三著『心理魔術と催眠術』（頤才新誌社、一八九二年八月）を取り上げてみても事情は変わらない。同書の主題である「魔術」の驚異的現象についての解説は飛躍が多く、記述の体裁は未熟であるが、催眠術を脳に人為的に機能障害を起す方法として、生理学的、心理学的知見に即しながら次の

ように説明している。

催眠術ハ一種の方法に由て他人の精神作用を休止せしめ独り運動反射の機能のみを逞ふせしむる者なれば大脳表皮の灰白質に血液減退し従て其の機能に障害を起し且つ脳の中部即ち線状体視神経丘等に充血を起して反射的運動機能を促進する者なるへし故に僅微の刺戟に由りても反射運動を起すに至る者ならん（二一頁）

この理屈によれば、催眠術の典型的手法の一つである「物体の一定点又ハ光輝ある物体を凝視せしむるか如き」注意凝集法が有効なのは、「視神経及び視神経丘に充血を起さしむる手段にして従て他の部に貧血を起す」ために他ならない。「視神経」に血液が偏るため、大脳表皮の神経細胞に血液が行き渡らず、睡魔を引き起こすという理屈である。むろん、現代の医学的知見における有効性を問う必要はない。とりあえずは催眠（睡眠）≡脳貧血の理論が、この時期から既に通用していた事実の確認である。催眠時にいずれの部位が貧血し、反していずれの部位が充血するかに関する説は多少の異同をみせるものの、基本的には催眠学の権威として知られた福来友吉の著作においても、わざわざ実験図（本稿末尾参照）まで載せた比較的取扱いの大き

な生理面の解説項目であったし、志賀のテキストの草稿時、催眠術関係の書物が大量に出揃った時期に至っても、どれも似たり寄つたりの「脳貧血」論が採用されていた。

さらに、その点に関して付け加える必要のある通俗的知識が、催眠状態と禅学（座禅）における悟りの理論との類縁性である。一九〇三年以降の催眠術の一大流行の文脈において、『催眠術治療法』（大日本催眠術協会、一九〇四年）や『^{独習}自己催眠』（博士書院、一九〇八年）等、複数の関連書を精力的に著していた古屋鉄石は、並行的に隆盛をみていた禅ブームに乗じる意図もあつてか『坐禅独習法』（博士書院、一九〇九年）にて「自己催眠」の方法としての「坐禅」という考えを改めて整理してみせている。その具体的な坐禅の行い方（調心法）の解説に添えられるのは、予想に違わず、「此調心法を自己催眠上より観察せんに之は即ち自己催眠を行ふと同一理なり何となれば自己催眠法の原則中生理的の基礎は脳貧血を以て其尤なるものとす故に思ひを脚頭に凝めて其脚頭に血液を集め脳を貧血状態に導き精神を沈静せしむるなり」（二二頁）という文章であつた。

福来友吉は、『催眠心理学概論』（一九〇五年）やそれを母体にした大著『催眠心理学』（一九〇六年）を上梓するのに平行して、催眠学の探求とは別に心理学科教員として『心理学教科書』（一九〇五年）と『心理学講義』（一九〇七

年）を出版しているが、例えば後者の最終章（二五章）「精神と身体との関係」の第一節「精神活動と血液分配との関係」においても、「脳髄中の血液供給の不足は、脳中枢神経活動の休息を結果し、脳中枢神経活動の休息は精神活動の休息を意味す。故に醒覚の脳髄は或る程度の充血状態にありて、睡眠中は或る程度の貧血状態にあるべきなり」（六六〇頁）とまとめている。その上で、第二節「丹田の注意と精神修養との関係」にて、精神を「丹田」に向けて「脳中に鬱積する血液を下して脳を冷静にする」人為的方法としての坐禅や類似の精神修養の現代的効用を説いている。「脳中に鬱血すること長年月に亘る時」、そのまま手を施さなければ「終に神経衰弱症に罹る」からである。福来において「神経衰弱」の実体は、実に単純に持続的な「脳充血」に還元されていた。こうした知識連合が構築されてきた背景を勘案すれば、例えば、独学で催眠術を研究して治療法を施したという森下幽堂が著した、その名も『^{応用}心理脳神経衰弱必治策』（博文館、一九〇九年）などの内容も推し量れようというものである。

四、「さびしさ」の美学 ①

ふたたびヨーロッパ象徴派的デカダンスの創造的受容と

いう観点へ戻り、「鳥尾の病氣」以後の、やや時代を下った地点まで考察の範囲を拡大してみたい。ハンター・ワッツ演じる日本初サロメを期待に胸膨らませてゲイティ座に観劇にいき、その老いて衰えた肉体に失望した印象記をわざわざ「十四五年」後に書き残しているという意味で、「サロメ」にまつわる時代の問題関心を共有していた作家に芥川龍之介がいる。彼は、「風流」とは清浄なるデカダンスである」という有名な箴言を残しているが、「清浄なるデカダンス」とは、まさに「脳貧血なる興奮」と同じくらいに意図的に組み合わせられた矛盾語法、芥川自身の好んだ言い回しを借りれば「パレードックス」である。

芥川がこのアフォリズムを記す直接のきっかけとなったのは、一九二四年の「新潮合評会——第十回（二月の創作）¹⁹座談会にて、室生犀星の心境小説を俎上にあげながら、「風流」の定義をめぐる佐藤春夫と久米正雄（その味方として徳田秋声）の間で闘わされた風流論争である。春夫の立場は、「むかしながらの風流」（＝「さびしをり」）を犀星のスタイルに読み取るが、久米は犀星の作に宿る「官覚的なところ」を旧時代の「風流」の定義にそぐわないものとした。しかし春夫が頑なに譲らないのは、「官覚的」こそ今も昔も変わらぬ「風流」の基本原理だという主張である。

久米。いや、風流と云ふ心境は、どちらかと云へば意志的なものだ。それを感覚で行けば、近代的のデカタンになつて了ふ。

佐藤、意志だつて？ 一種透明にデケイした享樂主義だよ。このデカタン振りには東洋独特のものらしいのだが……。

これに対して久米が伝統的なプロセスとして「意志的な鍛錬」の必要を言い、徳田秋声が「官覚」への到達は心的な「禅修業のやうな努力的な修業」の結果であると言葉を添えて久米をサポートするが、一方の春夫にとつて、「枯木寒巖を生きものとして感ずる感覚官能」の真髄は、あくまで「自己陶醉」にある（無論それは、「風流」の定義とその獲得の仕方にもつわる意見の相違で、犀星の作において体现されたところの「心境」の理解はほぼ一致している）。座談会を通して春夫はこの問題に拘泥し、「中央公論」一九二四年四月号に「風流論」を発表した。「風流」とは「あれ」という指示詞を使つてのみ示せるところの、だからこそ共感の共同体を形成する素因となりうる「奇異な静寂的陶醉の世界」であり、同じ無想を目指しても仏教的な「²⁰二に働くところの意志を充分に發揮しなければならぬ」心的活動と違って、自然的な「意志脱落」の瞬間に立ち会い、

その状態を芸術としての生活形態とすることである。後年、「再説風流論」¹⁷で、当時の融通の利かない持論の貧しさを言い訳して、「生活の精神」から意志を棄却できないことを認めるものの、「その根本的解釈に就ては多くこれを改める必要を認めてゐない」。

いずれの作家とも交流の深かった芥川は、「感覺」や「意志」の語を定義しないことには片方の説だけに与することはできない、通常の語感からすれば風流は両要素とも含んでいる、という主旨の発言をしており、それだけ見れば久米の意見に近いところにあった。しかしながら、両者の論争を目にした後に記されたと思しい「清浄なるデカダンス」と、春夫の言葉「透明にデケイした享楽主義」との類似（「透明」と「清浄」、「デケイした享楽主義」と「デカダンス」の平行関係）は嫌でも見て取れるし、両者の親近性は、直後の箴言として「風流」とは芸術的涅槃である。涅槃とはあらゆる煩惱を、——意志を掃蕩した世界である」と書き付けられたことでもわかる。だが芥川は自分の命題が孕む不安定さに一言するのを忘れず、「風流」が宿す二つの傾向性を指摘している。一つは仏教的と言うべき「釈迦に発する釈風流」であり、それはやや「憂鬱」に傾くもので、もう一つは、道教（老子）に源を辿ることのできる「老風流」であり、「風流」に潜む享乐的傾向を代弁する（この分類

は意志の有無とは別個の問題である）。むろん「二つの伝統は必しもはつきりとは分れてゐない」。それゆえの「清浄なるデカダンス」というパラドクシカルな合成だったとも言えるだろう。春夫は「意志」と「感覺」の問題に拘泥しすぎたため、期せずして発した「一種透明にデケイした享楽主義」という自らの言葉に潜む、もうひとつのパラドックスに無頓着だった節がある。¹⁸

しかし、そうした議論の発展以前に、そもそも春夫が「風流」の中心として論じたのは、俳句の精神、それも蕉風の精神であった。堀まどかのまとめによれば、芭蕉ブームは早く一八九〇年代から北村透谷らを中心に、一定の文脈（やや旧型のロマンティズムとでも言うべきか）の条件の中で開始している。その後、野口米次郎の詩論などによって象徴詩の文脈で散発的な参照がされ、明治四〇年頃からの写生文の変質と時期を同じくして、散文小説の文壇へと評価が進出・加速していった（次節で論じる）。その後、芭蕉人気は衰えを見せず、大正中期からは大規模な範囲に及び、アカデミックな研究を伴いながら知的流行と化したのである。この経緯は、「風流」の問題をまずもって芭蕉の評価問題として考える必要を教えるだろう。

したがって既に「枯野抄」（『新小説』一九一八年一月）を発表していた芥川が、風流論争に前後して「芭蕉雑

記」(『新潮』一九二三年一月、翌年五、七月連載)を書いているのは当然の成り行きで、その後「発句私見」(『ホトトギス』一九二六年七月)や「芭蕉雑記」(『文芸春秋』一九二七年八月)等の簡易な俳句論を継続して著している(同じ漱石門下の寺田寅彦も、やや遅れて一九三〇年代前半の五年間ほどの間に、俳諧論および俳諧の美学を巧みに融合した映画メディア論を立て続けに発表するが、上記の流れの正当な下流域に当たるとみて差し支えない)。一九二八年には、論議の種となった当の室生犀星も『芭蕉雑記』(武蔵野書院刊)を出版した。

その冒頭の「芭蕉論」の章で、犀星は「自然の大医である芭蕉」と「最も新しい人情の科学者である西鶴」、前者の「静かさ」(寂しさ)と後者の「情痴」を元禄文化の生み出した二つの極端に対照的な気質としてややナイーヴに並べている。「一つは簫鏢たる冬枯の風物の中に咲く薺のやうに幽遠哀寂で、一つは混沌の感情の中に光る一個の露はな人情の獵人である」²¹⁾。芭蕉が歩いたのは、「空漠に等しい景色」でありながら「また何物をも得られる道」であり、その極北にある「閑寂の地平線」が示していたのは「永遠」の相という他ないものであった。いうまでもなく、それはキリスト教的な天上の性質ではなく、一九三〇年代の日本ロマン派が語法として育んだ、狡賢^{さか}しらを相互干渉的に掻

き消していくイロニーの精神の、その部分形成へと繋がる「永遠」の方に似る。²²⁾ちなみに、橋川文三は保田与重郎の文体に、中野重治による評「頽廢期の檀林の俳諧風」を引き合いに出しながら、「俳諧的連想様式の畸形的影響」を見ているから、²³⁾その意味では、日本ロマン派の基底的な路線は、犀星のまとめるような蕉風の風流に對しては裏の關係に近いところにあつて直接的な連続性をいうことはできない。いふなれば、犀星の思考には、芥川や春夫が言うところの「デカダンス」、いわば「神経衰弱」や「ヒステリ」の氣質が欠けているのである。

話を春夫の風流論に戻すが、肝心なのは、その「風流」の名において、なべて「嫌味」や下手な「意志」が忌避される様子、「人間的意志ののさばり、出ること」を厭う態度からは、はやくに『ホトトギス』を中心に唱えられた「写生」の理論が思い起こされる点である。『白樺』の作風は創刊当初、高浜虚子達「ホトトギス派」や漱石周辺に似通って見える事実が同時代評で指摘されていたから、²⁴⁾論じてきた志賀の位置を挟んで、多少のぶれを示しながらも一本の縦線を引くことができる。だが、何よりもまず、その起点に措かれるべき改革者・正岡子規の発句と風流談義において愛でられた蕉風との間に明らかな差異をみる必要がある、それは後者の中心的概念であつた「さび」という価値観に

対する、子規の写生句の不適合性である。犀星によれば、子規の俳句が芭蕉に傾かず、蕪村に寄つたのは、「遂に彼がさびる機会が無かつたから」であり、「性情の中にさびが無かつたから」⁽²⁵⁾である。子規―漱石の系譜下にいる芥川の芭蕉論においても、犀星のそれと同じく蕪村は芭蕉に如かずとされた。どこで評価の逆転が起こつたのだろうか。

その捻れの系譜を考える鍵の一つはおそらく、元禄時代において芭蕉の登場が意味した圧倒的新しさを言うのに、犀星が「今から想像して見ても国木田独歩の出現や、子規の時代の新しさではなかつた」と、比較の対象として持ち出したもう一人の、独歩の存在である。たとえ負の言及という形ではあっても、そもそも俳諧師というわけではない独歩の名が、芭蕉論の中で子規と横並びにされている事情は何を意味するののか。

飯田祐子は、雑誌『文章世界』（一九〇六年三月創刊）に掲載された投稿文章の考証を通して、明治四十年前後に「文学」の性質が明治三十年代的な家庭小説の物語性から「告白」の文章へ、また一方で「写生文」の客観性が抒情文の主観性へと転換するのに、文学青年達による「寂しさ」という心情の吐露が果たした役割を明らかにしている。⁽²⁶⁾『文章世界』は新時代の規範となる文章の確立を投稿読者と共に担わんとした雑誌だが、その第一巻第一号の「発刊

の辞」に、「敢て論説と言はず、書簡文と言わず、浮華を排し、形式を排し、朦朧を排するは、今の文を学ぶもの、最も必要とする所なるべし」と書き出されているように、広く「言文一致」の文章法の推進や、小説であれば「自然主義」の関心が前面化する状況と連動して登場した。多用されるキーワードは、文の「明晰」や「素朴」であり、「朦朧」や「華美」に頻繁に対比される。とりあえずは、この時点で、事物や意味の実感を離れて「朦朧」や「影」を作り出す修辭的あやが、「自然」を愛でる陣営からあからさまに敵視されることが多かつた事実を押さえておきたい（だが次節で確認するように、この対立関係はすぐにも綺麗な形では成立しなくなる）。

五、「さびしさ」の美学 ②

あらためて、飯田の論文は、「寂しさ」という個人的感情とその告白的表現が一九〇七年中の誌上で極めて盛んになっていったこと、またそれが「告白」という装置と共感の文学的共同体の形成の媒介として機能したことを主張するものである。論題に明らかのように、その「寂しさ」の規範的作家として参照されたのが、その小説に過剰なほど「寂しい」の語を塗っていた独歩であった。飯田は、論点

を文学場におけるホモソーシャルの構造と、その成立を可能にする青年男子の「共感」に絞っているが、本論で注目するのはむしろ、明治四十年以降の作家達が流行語であった「寂しさ」の心情を撰取・消化するなかで、その当時から大正期にかけて姿を現してくる「俳諧的ロマン主義」とでも名付けるべき水脈である。そもそも、明治四十年（一九〇七年）前後の文学青年達——「彼ら」——は何故寂しくあらねばならなかったのか。それは「さびし」という本来〈不足〉や〈欠落〉を表す空虚の美的感覚が文学的治療概念として働くからである。ならば、一体何を対象とした「治療」と言うべきなのか。それは時に、（日露）戦後が生んだ独特の方向喪失感の一形態が、「近代的青年」に特有の抽象化された「不安」や「悩み」として発露したものであり、時に具体的な、未来の書き手が上京することを夢見て田舎を出入れぬ鬱屈であり、また、東京に住んで競争社会の只中で行き場を失った自己疎外感や苛立ちでもあった。いずれにしても、彼らは文章のなかに筋プロットを介さず、田舎の「自然」を描き、その風景の寂しさに自己の感情を同化せんとした。

したがって確かに独歩の存在は、彼らが「寂しい」の語を極端に好むようになった直接の原因であるという言い方は可能に違いないが、その時点で独歩は決して新進の作家

ではなかった。つまり、その作風は「発見」された面が少なからずあるのだから、まずは右に述べた状況等を、逆に独歩受け入れの土壌を用意した要因として考慮に組み込む必要がある。さらに、それに加えて、「寂しい」の流行に関わる幾つかの文学史的要因が挙げられるわけだが、まず一番手に脳裏に浮かぶのは、ゲルハルト・ハウプトマンの「寂しき人々」だろう。

原題を Die einsamen Menschen（一八九二）、日本における受容過程で頻繁に参照されたはずの英訳題を Lonely Lives とするハウプトマンの戯曲が、日本の自然主義及びその周辺に及ぼした影響の大きさは、田山花袋が「蒲団」の執筆に際して深く参考にしたという証言によって良く知られている。山本昌一が、その範囲の広さを簡潔に解説しているが、（註）独文学者の登張竹風や、一九〇六年にハウプトマンの紹介本を出版し、「寂しき人々」を翻訳（一九一一年二―四月『読売新聞』連載、七月単行本発行）した森鷗外らがドイツ語版を参照したのは当然として、島崎藤村や徳田秋声といった自然主義系列の作家達は、概ね英訳で読んでいたとのことである。途中経過は省略するとして、結果、「明治三十四、五年がハウプトマンの、「寂しき人々」の愛読期であった」。その後、一九〇九年の楠山正雄訳、翌々年の鷗外訳の出版が続いたことで、大正期へと読者数が一

氣に増えていったのは想像に難くない。当然、その間、「寂しき人々」が「寂しさ」という用語の拡散と語用頻度の増大に果たした役割は相当なものだったと予想される。ただし、その語によって伴われた文学史における新たな勢いの中心は、眼に見えるかたちでは、「中年の作家が若い女性と恋愛し、その報告をするというテーマ」と約言されるように、「象徴主義」の理論面を吸収しつつ、いわゆる「私小説」へと旋回する「日本自然主義文学」の告白的・内面的光景のなかに据えられるものであった。鵬外は、その「中年の作家」の造形を評して、「[前略]主人公 JOHANNES は、其性格多く人の同情を惹くに足らず。BRANDES は評して半ば拘儒 (PEDANT) なりと云へり。要するに神経質ある澆季人物 (DECADENT) たることを免れず。その末路の悲壮なり難きも亦宜なり。されど此人物にして此末路あり」²⁸「傍点引用者」と言っている。つまり、その「寂しさ」は、互いに理解し合えない孤立した人間の状況と焦燥の心理を強く指しているわけだが、しかし戯曲という特性もあって、その解決としての、自然や風景に同化した性格的な「寂しさ」を表出しているのではない。したがって「寂しい」の増幅過程の考察に、このハウプトマンの受容に裏表の形で沿う、もう一つの「文学史的要因」を加える必要がある。それが、既に述べた通り、独歩再評価と見事に歩

調を合わせていた芭蕉評価の動きである。

一八七五年生まれ、一八九三年に渡米、日英語バイリンガル詩人の先駆として知られる野口米次郎は、先述した大正中期から昭和初頭までの芭蕉ブーム中の一九二五年に、その名も『芭蕉論』を出版した。だが既に一九世紀末、米國在住時の詩作初期から芭蕉のエッセンスを取り入れる詩的境地の確立を模索しているほか、帰国後に一般評論誌である『中央公論』に寄稿した「世界眼に映じたる松尾芭蕉」(一九〇五年九月)などは、文壇での反響の大小にかかわらず後の芭蕉流行の在り方に先鞭をつけたに違いない。その主旨をまとめれば、芭蕉はフランス象徴派のマラルメに比するべき「沈黙」に秀でた偉大な詩人だ、という単純なものにすぎない。しかし野口は、そのマラルメだけを対象にした「ステファン、マラルメを論ず」というエッセイを後に『太陽』(一九〇六年四月)に寄稿して、「暗示」を「詩の極美」とするマラルメの詩的世界観を説明していた。そのことを考えれば、芭蕉の発句の「本義」も同様に「暗示」だとする主張が推移的に見いだせるだろう。十分興味深いのは、その野口の芭蕉論が載った同誌同号に、前章で解説した福来友吉の「暗示の社会に及ぼす影響」と題された催眠術に関する啓蒙的エッセイが、目次上で隣り合わせに掲載されている事実である。つまりは、「暗示」の概念は分

野を越えて共有されていた。催眠術が神経衰弱の直接的療法であった事情に照らせば、芭蕉人気と催眠術の心理学的評価の時期が相即したのは単なる偶然とはいえない。独歩の人氣が向上する背後には、そうした新たな認識体系の形成過程があったのである。

正宗白鳥の証言によれば、²⁹⁾ 独歩がようやく晩年に明らかかな支持者を獲得したのは、『文章世界』創刊と同年同月（一九〇六年三月）に発刊したアンソロジー『運命』（佐久良書房）に前後する頃である（前年七月発刊の『独歩集』が、徐々に彼の知名度が上がっていく準備的段階を示している）。その頃の独歩は、一部の批評が喧伝した科学的觀察重視の、客観主義的な「自然主義」（実際にそんな作風が厳密にありえたのかは別問題）の体現者とも、いわゆる告白的・暴露的なそれとも評価されている様子はなかった（基本的にはロマン主義的作家として遇せられていた）。『文章世界』誌上では、一九〇七年から本人自身の文章が掲載されるようになるが、ここでは一般読者に受容されていく過程を推し量る意味で、第一巻第九号（一九〇六年一月）の「文叢」に投稿された西山樵郎の「運命」の著者」という評論を参照してみたい。あたかも自分が最初の発見者であるかのように、「人氣なき作者」に正当な評価を訴求する論法は目新しくはないが、だからこそ逆に、次のよう

に独歩の特徴を集約している部分は、時代に応じた（読み）の変化を捉える上で参考に値する。

独歩の文は素湯の如しだ。之れを今様の話でいへば個性がないのだ。いや個性がないのではない、大いにある。然し現代の人が直下に看取するやうな判り易い個性が現はれて居らぬのである。「傍点省略。以下同誌引用は全て同じ」

西山によれば、「好んで自然を説」き、人を描く場合にも「自然に近いもの、みを捉える」独歩の文章は、「非凡の凡作」と呼ぶのがふさわしい。この評言は、「個人性」の有無と「自然」の関係を巡って、こう言ってよければ、写生文に対するのと極めて似通った価値評価を独歩の作風に対して与えている。それも当然のこと、この徳島県在住の投稿者は、翌月の第一〇号に別の評論、題して「俳人の文章」を寄せているのである。曰く——今や俳句は「元禄天明以上」の「極盛時代」であり、「文士で多少俳句を唸らぬものはない」、子規派の写生文に代表される「俳人の文章」も「明治文壇の一角を占め」ている、しかし、あえて欠点を挙げるなら、「彼等は客観をのみ描いて主観を顧みぬ結果、自然界のみ写して人生の機微に遠ざかり、読者の目には映つるが心

に沁まぬので、何となく物足らぬ心地がせざるを得ない」ことである——。すぐに気が付くのは、西山はほとんど変わらぬ評価の物差しで、先の独歩評を非常に肯定的にまともめていたことである。そして「余は今の俳人諸君が、其の俳句上より得たる或物を散文に向つて投ぜられんことを望まざるを得ぬ。極言すれば俳句に注がる、熱心を散文に傾倒して欲しい」と文章は締めくくられるのだが、彼は時間を前後して、その実現を独歩のスタイル「非凡の凡作」に既に見出して、としても間違いではないだろう。一般に、この一九〇六年中に「写生文家が小説に手を着け出した」⁽³⁰⁾と言われている。一九〇七年(明治四〇年)三月には、同雑誌で「写生と写生文」の特集が組まれ、子規派の嫡子である高浜虚子も写生文的小説の実例を立て続けに発表した(後述)。文学の歴史的動勢を一人の投稿者の文章に帰すわけには無論いかないが、西山の論理は、新たな独歩像の形成過程を部分的に反映したものと見ることが許されるなら、ここに、ややバタ臭い印象のあった独歩と写生文^{II}俳句精神の接点が一つ見つけられる。ただしこの時点では、まだ両者の共有点を「客観的観察」の態度に見いだせるにすぎない。

したがって次に問題となるのは、一九〇六―七十年にかけての写生文の小説化という事態にあたって、もともとの写

生文の特徴にも変形と調整が模索された点である。主張の明瞭な例を、特集「写生と写生文」に寄稿された評論に探ってみることにしよう。まず、その動勢の主役の一人だった高浜虚子は、「写生文の由来とその意義」と題して、写生文の現在の意義を「筆力を養う」修養的側面におきながら、「今の文学界の多くの諸君は、先づ人間の性格とか、運命とかを研究し來つて、今日になつて、始めて技術の上に写生の必要を認め來つたと反対に、写生文家は先づ写生の技術の方に着眼して、今後人間を研究しようといふのだから、果してどういふ結果を齎すか知らぬが、進んで、小説の方面にも、力の及ぶだけ、手を伸して見るのも、また面白からうと思ふ」と他人事のような意見を披露している(結果的に、彼の一九〇七年はその道を自ら邁進するものだった)。それならば、フィクションの力は写生的散文の意味にどのように介在しえたのだろうか。結局、写生文家の書いた小説は、客観的観察描写の広告塔を期待されていたけなのだろうか。

同特集掲載の長谷川天溪「写生文の妙趣」は、虚子と類似した立場を取りながら、写生文は「或る意味に於いては未製品」と定義している。そして同時に、なぜ、その無機的な姿の写生的作品に「妙趣」が存し「一種の快感が生ずる」のか、という美学的問いかけを加えている。優れた写

生文は読者に想像の余地を託すというのが、彼が示した答えである。

即ち写生的芸術品は、読者の想像を読者の意志通りに任すので、完成芸術品は、作者の意を以つて他人の想像を拘束するものである。

言い換えれば、「写生」作品の美的快樂は、テクストそれ自体から「意志」を剥奪した点に存する。これは先述の春夫によつて「意志」を抹消する「風流」に接続する観点と考えれば看過できない指摘である（ただし読者や受容者に相当分の「意志」を預ける発想は、春夫にはない）。続けて天溪は、写生は対象が有形であれ無形であれ、その「形式」あるいは「骨組」を捉えるものであるため、観察者の立ち位置（思想、感情）の取捨によつて表現に相違が生じる点に言い及び、「写生的芸術にも作者の思想感情が混入する」必然を言っている。³¹特に対象が「無形の物」の場合、「観察者の個性が著るしく顕出される」ため、それは「主観的」な「写生的芸術」といふべきものになる。「即ち写生の場合に、意義に重きを置けば、作品は一転化して抒情詩的と変ずる。何となれば対境に現れた意味其の物は作家の感想に外ならぬもの」だからである。

更に此の主観的写生が一転化すると表象的となる。対境に現れた意味を、或る二三の事物の上に凝結せしむる、別言すれば、或る欠点を捕へて、此れに全部に現れた意味を代表せしめて、他の事物を切り棄てる場合となれば、作品は一種の表象的芸術となる。「ルビ省略」

その「作品」の代表例が、まさに芭蕉の句に他ならない。ここで使用されている「表象的」は、馴染みの語彙を借りれば「象徴的」とほぼ同義である。先述した独歩から写生文Ⅱ俳句精神への架け橋に続けて、今度は、写生文Ⅱ俳句精神から象徴主義や心内表象への架け橋が見い出せるのである。

最後になるが、同特集に島村抱月が寄稿した「今の写生文」の要旨も確認しておこう。前提として「未完成^{アライフッド}」を基本的性質とする写生文は、何よりもまず小説を志す者の「手習ひ」の役目を果たすこと、しかしそこに留まらずに今一步の表現的進化を促している点で、その主張は虚子や天溪と完全に同根である。

写生文の興味は、下絵の興味と同じであるといつたが、或は現に今の写生文の中にも、渾然とした興味を与ふるものがあるといふかも知れぬ。（中略）これについては、

自ら異つた解釈をしなければならぬ。即ち、文字の上には、初中終の形式がなく、表面はホールではないけれども、作者の内生命、即ち感じの上に一種の形式がある。換言すれば、作者の心内の感じをもつて、散漫なる文学以外に、その文章を統一してゐる点があるのだ。「ルビ省略」

抱月は写生文には二種類あると言ひ、「一は全然無形式で、未完成のもの、他は内生命即ち感じの上に一種の形式のあるもの」という区別である。前者はともかくも、後者の「感じ」といふ、いかにも曖昧然とした情緒に透かされる「形式」の主張は、写生文や俳句精神のなかに強調されていった美的領域の行き先を指し示すものだろう。

以上の、三者に要約される小説化にともなう写生文の理論的な方向転換を見てきたが、それは一九〇六年頃から独歩にたいする評価の気運が上昇していくのと完全に軌を一にしていた。当然予測されるのは、一九〇七年初頭に論者達が示した写生文的小説の舵取りに合わせて、その後の独歩の評価もさらなる変容を被ることにならうことである。独歩は確かに「自然主義」の隆盛に預かる「竜土会」のメンバーに一九〇〇年代初頭の草創期から名を連ね、その「主義」の先駆的仕事をしたと評価されている。だが、それは

様々な解釈が複雑に混在していた「自然主義」の理論が「自然主義」の名の下に十把一絡げにまとめられた文脈のなかに置かれた場合においてそうなのである。先の西山の言葉を借りれば、その作風の多くは「素湯」のように何色の批評にも染まる媒材であり、様々な模様の言説的布置を連繫する蝶番の如き役割を果たしていた。当時を内在的立場から見れば、それは俳味を宿した写生的文学でありえたのである。したがって古くは中村光夫が、独歩の初期作に西洋的・科学的客観性を体現する「自然」の発見を指摘して、その祖と見立てたのも、因果が倒立した話とは言わないまでも、随分と一面的な荷を負わせた格好である。

結論として、独歩の文学的遺産に対する評価は、社会的悲劇性を描いた「自然主義」や、告白的・暴露的もしくは自我固執の「私」的な「自然主義」へと同化吸収されるに先立ち、それらの方向を否定する径路も幾つか並走して脈打っていた。そして、その「寂しい」特徴は、蕉風俳句の「寂さび」（や禅学の「寂滅」）といっそう緊密な観念連合を形成することになる。

六、「さびしさ」の美学 ③

ところで、芭蕉に関係づけられた「寂しい」の美学を象徴派的に評価したキーパーソンの一人は、先に記したように野口米次郎である。象徴派を欧風の直輸入と考える上田敏の考えとも、蒲原有明の理論の如く「熱情」に奉仕するのでもない。言葉の「沈黙」(サイレンス)を強調したという意味では、「寂しさ」を汎用的文学概念として捉える系譜の先駆的存在だったといえる。鈴木貞美によれば、同概念は近代短歌の世界においても、尾上紫舟、とりわけ若山牧水、そして前田夕暮らの近代歌人によって美学的典型として積極的に受容されていた。そして重要な指摘として、「短歌における生命主義が、さびしさ「生命」と燃焼する「生命」に分かれゆくのを見ることができる」(二四五―六頁)とあるのだが、この二重螺旋的対立は、本論で「脳充血」と「脳充血」の対照関係として見てきたとおり、短歌の世界を越えて二〇世紀前半の文学史を考察する理論的補助線として押さえる価値がある。

ただし、詩と散文小説は、ジャンルの性格の差異に伴って、各々異なる方法的意味に帰結する可能性には留意しなくてはならない。新体詩のスタイルを発展させた蒲原有明のようなタイプの象徴詩が、「自然主義」や口語自由詩／

散文詩の陣営からの攻撃にあったのは当然である。「なぜなら、フランス象徴詩、とりわけ、その代表者、ステファヌ・マラルメの詩は、俳諧のような平俗な言葉の世界に遊ぶものではない」のであり、「その詩句はむしろ、難解といつてよい」のと同じ様な意味で、抵抗感が解消しきれなかったからである。逆に、自然主義に合流した写生的小説は、俳句精神を通して象徴派的傾向を要求するに至ったが、それを表現するにあたって心がけていたのは、文体の簡明さである。後に欧米の象徴詩を「未熟」として一蹴する萩原朔太郎が「三木露風一派の詩を追放せよ」(『文章世界』一九一七年五月)を書き、いかにもそれらしく「解るものを解らなく見せる」観念的な象徴性を修飾した詩を「似而非象徴詩」と揶揄したことを見ても、自然主義の導入から大正期以降に概ね勢力を持つのは、詩のジャンルにおいてさえも散文精神だった。繰り返すが、それは俳句的精神を排他せず、「寂しさ」は十全に根を下ろすことができたのである。

したがって、念頭に置くべきは「象徴的」作風のダブルスタンダードである。その意味では、野口が芭蕉の象徴性とマラルメのそれを重ね合わせたこと自体に多少の無理があった可能性はある。仮に野口の主張を排して、「沈黙」を愛でたマラルメの象徴性は、しかし未だ「さび」の脱力

的境地までは至らないもの⁽³⁴⁾。そして朔太郎の述べるように、続く欧州および日本の象徴派詩人による垂流の象徴性は、芭蕉によって体现されていた「真の象徴主義」になおさら及ばぬもの、と割り切ってしまうのであれば、その文学史的図式は二重像を免れて怪しいほど明快になる。だが早急に結論を出す必要も、出せる当てもない問題であるから、本稿中の考察は保留するしかない。

もう一度、小説における「寂しさ」の問題の発端に眼を戻して、写生文の変容が行き着く先を明らかにしてみよう。「変容」を代表させるのに最適なのは、やはり高浜虚子である。子規の直下から出て来た虚子は、当然ホトトギス派が推進した「写生文」の先導的存在であったが、既述したように、一九〇七年中に率先的に小説の執筆へと転身した。彼自身が「私の写生文が小説の色彩を帯びた最初のもの⁽³⁵⁾」と述べている、その名も「風流懺法」(『ホトトギス』一九〇七年四月)は、「淋しい」叡山の滞在から始まり、祇園の芸者遊びに戯れて終わる「風流」を描いており、ある程度、芥川の言う「清浄なるデカダンス」に適合した世界である。漱石は虚子の初小説集『鶏頭』(一九〇八年一月)序で、「余裕のある小説」というカテゴリーを提出して虚子の作を置き、その種の小説の特徴として、「人生の「死活問題」や「生死の現象」を「脱離」する「俳味禅味」

が果たしている重要性を指摘した(「俳味」と「禅味」は外面的様態からみれば類似しているので並列される傾向があり、虚子の作は前者の素養に基づきながら後者の態をなしている、と漱石は見た。俳句に禅味が重ねられるのは、禅宗的思想が導入した「否定的契機」が美学化された時からスタートし、茶の湯や水墨画などの発達とともに(無)を内包する「さび」の美意識が中世に生まれ、それが芭蕉の「さび」に継承・洗練されたのだから元々長い伝統である——それゆえに「風流論争」における春夫の立場は始めから分が悪かった⁽³⁶⁾。

実際『鶏頭』所収中二番目に古い一九〇六年四月——独歩『運命』発刊翌月——の記載がある「畑打」から数年間に大部分が集中している虚子の小説において「淋しい」の語用頻度は高く、一部小説では此か鼻につくほどである⁽³⁷⁾。先述の「写生文の由来とその意義」(一九〇七年三月)を所信表明として小説家へと「転身」した虚子は、同年末に「写生文界の転化」(一二月)を執筆して、写生文が迎えた一大転機を総括する文章を残している。その中身は単純なもので、その年に写生文の主要な傾向が客観に「感想」が付加した主観的なものへと旋回したが、その主観派においても「熱情」は奨励されるべきではなく、客観描写は写生文の生命線であるという主張である。付け足されるべき節

度ある「感想」の具体的形を探れば、その代表格は情熱ではなく人物への同情に伴って生じる哀感の情であり、客観的「静謐」に付随する「寂しさ」となるだろう。

その約四半世紀ほど前に、子規は「俳人蕪村」⁽¹⁰⁾というエッセイで、芭蕉に対する蕪村の優位をいうのに、消極的美に対する積極的美、冬に対する夏、主観的傾向に対する強固な客観的美、天然美に対する人事的美、実験的美に対する理想的美；等々を単純な二項対立にして並べてみせた。おそらく私たちの一般的印象に反することだが、対象を实地に経験する意の「実験的美」に対比させられた「理想的美」⁽¹¹⁾は、「客観的美」を求めることと衝突しない。描出の客観性は対象の直接的経験を重視しないのである。その意味で、子規の「客観性」は後に一般化する「自然主義」の体験的告白性に与しない反対傾向を含んでいた面もある。しかしながら子規の後継である筈の虚子が体現した「小説」の試みは、その開始後二三年で「私」小説的転回を見せる成り行きを含めて、ことごとく反蕪村の側を探るものだった。つまり、「写生」という思想が大々的に小説上に展開するには、そのベースが「蕉風」へと塗り変わる化学変化を経由する必要がある。その環境下において、先に論じてきた独歩の人氣が、「変化」の条件もしくは結果として同時進行していたわけだが、そのような思想的現象におけ

る構成要因の後、先を厳密に特定するのは難しい。ただ少なくとも、明治四〇年以降の、漱石などの既成作家も含めた「淋しい」の広範な濫用は、複合的な要因の相乗効果を考えないと説明しにくい程の規模だったとは言える。

したがって「ホトトギス」派との類似を指摘された白樺派、なかでも早くに最良の評価を得ていた志賀においても多用された「淋しい」の語が、やがて大正中期中に散文家の間にも流行する蕉風の気分の浸透は、この時点で既に開始されていたと見るべきである。そして虚子が写生的小説のみならず、小説の執筆自体から後退・収束に向かう入れ替わりに、志賀らが現れたわけだ。だが、その外見の印象を「面者は大きく違えていた。虚子の「淋しい」は、流行の概念を引用した裝飾的使用の域を出ていないが、志賀のそれは、はるかに小説的空間⇨心の内部空間に同化したものになっていたのである。

拙論「大正催眠小説論——内田百閒・佐藤春夫・志賀直哉」⁽¹²⁾は、一九一七年（大正六年）の同時期に出版された一連のテクストにおける共通の世界観を分析したものが、その中で、象徴派的要素として取り上げた「曖昧」や「朦朧」の美的概念が、登場人物の物理的な視界の利かなさによって小説空間として表現されていることを論じた。つまり、そこで扱った複数のテクストは、主人公による「死後」

「異界」「夢見」等々の、つきりしない経験を、その人物が彷徨う「さびしい」彼岸の空間として丸ごと表わすことで、主観的曖昧さを客観的曖昧さに転じていた。そのことが意味するのは、彼ら——内田百閒や佐藤春夫、そして志賀直哉——は広い意味で「象徴派」だったのであり、しかし同時に詩人ではなかつたということである。「象徴」的ののみ感覚される世界——潜在意識の世界——を散文芸術（一人称小説）の空間性に預けることで、文体の平易さと象徴主義的な「幽界」の表象の二つを両立させたということである。だが志賀の「鳥尾の病氣」は汽車の車両という内的空間性をメタファーとして最大限活用しているとはいえず、静寂に染まる「向こう側」の世界を体现するには未だ至っていない。あくまで神経衰弱的興奮にたいする「治療」と「和解」の方向へと進むスタート地点にあつて、その来たるべき方向性を宣言したテキストなのである。⁽⁴⁾

七、結び

結果として「鳥尾の病氣」では、芥川が鋭敏にも察知していた脳充血と脳貧血とが未だ拮抗しており、そのパラドクシカルな動力が最大限活用されていた。草稿「神経衰弱」から変更されたいくつかの箇所のうち、車内で脳貧血を起

こす瞬間、「私」の「オイ。どうした」の問いかけに、鳥尾は「何だか妙にボンヤリして来た」と答えるのだが（この台詞は改稿時に消去されている）、⁽⁴⁾直後の「私」の「こりや、死ぬ」という直観を描いた箇所も、元々は次のように書かれていた。

こんな時に、しかし、妙な事が頭に浮ぶものである。鳥尾が死むだと、自分が何となく孤独を感じ、而して、何年前かに死むだ此友を想つて強い寂しさを感ずる事を想像した。

実際さういふ時の寂しさをマザ／＼と私は頭に浮べて急に悲しくなつた。

この「寂しさ」も、濫用による拙さの印象を与えるためか、改稿時に消去される。だが草稿に求められる執筆の速度のなかで、手近にあつた語彙をそのまま活用した思考の型を見逃すことはできない。これも、神経衰弱という脳充血を否定的に媒介することで初めて見出し出される境地であり、その均衡関係を経て有意味に構造化された脳貧血なのである。またその点からすれば、翌年一九一〇年中に執筆された「剃刀」（『白樺』一九一〇年六月）や「濁った頭」（『白樺』一九一一年四月）などにもテーマの同類性が指摘でき

る。その後の志賀の作には「寂しさ」の感情が表立って現れることはなくなるのだが、一九一四〜七年にかけて続いた執筆空白期を経て発表した代表作「城の崎にて」（『白樺』一九一七年五月）では、以前のような脳充血の媒介性は棄却され、「淋しさ」がテキストの空間を全面的に覆っていた。春夫は志賀の作を評して「一貫した性格的な淋しさがある⁽⁴⁵⁾」と言ったが、それは「城の崎にて」の出版後にしか有り得なかつたコメントだったろう。同じ頃、志賀の盟友里見弴は、「善心悪心」（『中央公論』一九一六年七月発表。実際の舞台は一九一二年の春から一三年の夏にかけてと推定される）のなかで、主人公・昌造に次のような思考を預けている。

自由とは畢竟「意識の自由」であることは論を俟たない。人はごく不自由な自分を自由であると意識する自由も、決して失ふことはない。悪はたゞその「意識」が外的な何物かに支配されるか否かに帰する。絶対の自由とは開放されたる意識である。外的な何物をも含まない「人格的意識」——もつと碎いて言ふなら「自然な心」「素な心」それだけが自由だ。僕は近頃かう思つて、為たいことを為、思ひたいことを思ひ、全くなんの目標もなく、批判もなく暮してゐる。が、併しどうも淋しい。

引用前半は、まるでベルクソンの『時間と自由』（二八八九年）を参照したような「意識の自由」であり、また後半は、あたかも江戸期に始まる「自然」、国学的な（おのづから）の精神を「意識」という心理学的語彙によって配分して得たような「自由」の境地である。出所は何であれ、それをひと言で表わすなら「淋しい」のである。引用箇所少し前に、同じ様な趣旨の言葉を並べて、「俺は永い間望んでゐた心の自由をやつと近ごろ得たやうな気がする。所がそれは、言葉を換へて言ふなら、「自棄的傾向の少い放埒^{ほうちやう}」と言ひ換へてい、やうなものだった。俺に於ては、それは淋しい空虚に等しかつた」とも、昌造の「哲学」は言い表されている。話の当時以前に輸入されてきた「日本人の性情にはピタリとは合ひにくい」「自然主義」といふもの、それが彼なりの心に適応するように「形をとつて働き始め」た「哲学」であつた。もしかしたら、その淋しさの本当の由来は、「催眠」導入に際して実際には施術者や装置が必要であつたように、他力によつてこそ初めて「開放されたる意識」に到達できるのだという、究極的な逆説にあつたのかもしれない。

それはまた志賀の「哲学」でもあり、「淋しさ」でもあつたらう。だが、志賀はそのような解説を作中に施すことはない。「城の崎にて」自体がある種の「寂滅」を描いてい

た内容とも言えようが、そこでも「淋しい」は最重要語の感があり、初出版を数えると八回使われている（「静」の字の使用にいたっては十四回ある）。始まりにおいて喜劇の枠組みのなかで一度相対化された「淋しさ」は、一人称の使用によって「性格的」な同化が果たされた後も、方法的に意識化された「淋しさ」である面を残し続けたはずである。それは其感の俗情的シンパシーを安易に喚起するのとは異なる、テクストの中に心理学的に解体された「淋しさ」であった。「自分」という白樺派の好んだやや抽象性を帯びた一人称の意味も、「心境小説」を独立した一ジャンルとしてカテゴライズしたくなる理由も、自然主義のもたらした「私」への逆説的な沈潜によって、「私」という行動的単位を内側から解除する試みとして捉え直してみる必要があるのではないだろうか。

注

- 1 『志賀直哉全集』（第一巻、岩波書店、一九七三年）の「後記」参照。
- 2 池内輝雄『志賀直哉の領域』（有精堂、一九九〇年）中の「鳥尾の病氣」論を参照（九六頁）。
- 3 吉田城「神話の変貌——フランスの作家はモローをどう見たか」（『象徴主義の光と影』宇佐見斉編著、一九九七年、ミネルヴァ書房所収）。
- 4 「サロメ」の包括的な受容史は、井村君江『「サロメ」の変容——翻訳・舞台』（新書館、一九九〇年）を参照。本論で扱う「サロメ」関係の知識は、多く同書に負っている。
- 5 同書、六四～五頁。また、池内（前掲論文）の、特に註7（二一七頁）を参照。
- 6 荒井均『志賀直哉論——鳥尾の病氣など——』（『解釈』一九九四年四月）等。
- 7 伊藤佐枝『志賀直哉「鳥尾の病氣」のコミカル・トラジェディ』『トラジ・コメデイ』『都大論究』二〇〇七年六月。
- 8 池内（前掲、一一〇頁）に指摘があり、それを志賀による耽美派（反自然主義系）に対する訣別の所信表明として捉えている。ただし志賀が採択した新たな文学観が「白樺派」的という以外に具体的に何なのか、「脳貧血」の意味と結びつけた考察はしていない。
- 9 細江光『黒犬』に見る多重人格・催眠・暗示、そして志賀の人格の分裂』『甲南文学』二〇〇三年三月。
- 10 『武者小路実篤全集 第一巻』小学館、一九八七年、二七六～七頁（『彼の青年時代』叢文閣、一九二三年初出）。
- 11 この種の身心の「自然」の意が、明治四十年前後の「自然主義」の自然概念に対して持った影響については文脈を改めて考察する。

12 その流行を支持した代表的な心理学者が元良勇次郎である。

13 「Café座の「サロメ」——「僕等」の一人久米正雄に——」
『女性』一九二五年八月初出。

14 「サロメ」と題する未定稿の戯曲を残している（「大正二二年頃」の文末メモ付）。

15 「風流——久米正雄、佐藤春夫の両君に——」『芥川龍之介全集』第九卷、岩波書店、一九三五年所収。

16 『新潮』一九二四年三月。

17 『文芸懇話会』一九三六年一月。

18 「東西問答」『時事新報』一九二八年五月。

19 春夫は後の「再説風流論」で、芥川説を受けて「積風流」と「老風流」という輸入概念に、国産の「みやび風流」を加えて議論の回収を図ることになる。

20 「芭蕉俳諧は究極の象徴主義?——野口米次郎があけたパンドラの箱」（鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄——「日本的なるもの」への道程』水声社、二〇〇六年所収、第二章）。

21 『室生犀星全集 第三卷』新潮社、一九六六年、三五六頁。

22 次のような評言はその一端を示している——「発句が幾たびか英訳されてゐながらその十分の一すら味ひ甘みを伝へることのできぬのは、民族の遺伝的風習や生活様式の相違

ばかりではない「分りかねる」ものが未来永劫にまで「分りかねる」ことであり、解らうとしてもその解るべき性質を根本から失うてゐるからに過ぎない」（同上書、四三七頁）。

23 『日本浪漫派批判序説』講談社学芸文庫、一九九八年、四六頁。

24 池内、前掲書、二四三頁。

25 室生、前掲書、三五七頁。

26 「彼らの独歩——『文章世界』における「寂しさ」の瀟漫——」『日本近代文学』一九九八年一〇月。

27 「自然主義文学の移入あれこれ——ハウプトマンの「寂しき人々」をめぐる（一）〜（四）」『日本古書通信』二〇〇九年一月〜二〇一〇年二月連載。

28 森林太郎『ゲルハルト、ハウプトマン』東京春陽堂、一九〇六年、八七〜八頁。

29 「独歩論」『趣味』一九〇七年四月。

30 「三十九年文章界概観」『文章世界』一九〇七年一月（第二卷第一号）。

31 このような純客観的方法的主張からの屈折は、画家の意見——そもそも「写生」は虚子が言うには西洋画家中村不折の提唱を借り受けたもの——でも同様に生じる。同誌同特集掲載の黒田清輝「写生の方法とその価値」は、

- 日本画の「兎も角も実物らしく出来れば、それで宜しい」という感覚と異なり、西洋画の写生は「写す人が座つて居るか、立つて居るか」等、観察者のわずかの立ち位置の変化に応じて対象との距離、関係、具合など全てが変化する、その全体性を厳密に捉える必要を強調している。つまり、それは観察者の媒介項がなければ成立しない個人的なパースペクティヴの厳密性であり、いずれ「印象」の重視から心的風景へ、という理論的屈折が生じるのは想像に難くない。ただし絵画では、観察者の立ち位置の問題から「感情」や「思想」の問題まで達する道のりは平坦ではない。
- 32 「芭蕉再評価と歌壇」(鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄——「日本的なるもの」への道程』水声社、二〇〇六年所収、第三章)。
- 33 鈴木、同上書、二二二頁。
- 34 ヨーロッパ象徴派の詩は、俳句に比べて「知性的」印象を与えることは否定しがたく、手塚富雄はそれを「統一的思念」やポジティブな「探求」の有無の問題としている(『象徴』『日本文学的美的理念・文学評論史』日本文学講座、第七巻、河出書房、一九五五年所収)。
- 35 『風流懺法』中央出版協会、一九二二年、序一頁。
- 36 『東京朝日新聞』一九〇七年二月二三日初出。
- 37 西尾実「さび」(『日本文学的美的理念・文学評論史』日本文学講座、第七巻、河出書房、一九五五年所収)。
- 38 しかしながら、註34にも記したが、春夫の固執は、フランス象徴派的な輸入文芸への文化対抗的意味合いをまとうため、反「知性」を単純化した形で強調せざるえなかった結果と考えることもできる。
- 39 先行した同種の動向として伊藤左千夫の「野菊の花」(『ホトトギス』一九〇六年一月)が候補として挙げられるが、虚子のような徹底性に欠ける。
- 40 『日本』一八九七年四月—一月。
- 41 子規のいう「理想」の意味は、「人間の到底経験すべからざること、あるいは実際あり得べからざることを詠みたるもの」である。
- 42 『言語態』二〇二二年二月。
- 43 虚子の小説を「俳味禅味」と評した時点を挟んで、漱石は自身の小説世界の骨組を『草枕』(一九〇六年九月連載開始)の水平性から『坑夫』(一九〇八年一月連載開始)の垂直性へ、そして『夢十夜』(一九〇八年七月連載開始)の内部性へと移していった。その縮約的な変化は、志賀らが実現していった潜在意識を空間化する方法の先駆とみなすことができる。ただし、漱石はテキストにおける語り手の反省的自意識を常に保持するため、拙論で扱った大正作家達に比べるとラディカルさに欠けて見える。

44 拙論（註42）で詳しく論じたが、客体的景色の形容にも、

また例のように、人物の心的状態の形容にも使える「ほんやり」の語は、明治四十年頃から様々な作家に多用された。ただし、先に引用した実篤の日記の催眠術見学のくだりに「だんぐ、四方がボンヤリする」と書かれていたような、トランス状態（彼岸）への移行を表わす場合と、単に頭の回転の鈍さをネガテイヴに形容する場合と、用例は大きく分けて二通りあった。今回の「ほんやり」は前者に属するが、同類の効果的な使用例は『坑夫』（一九〇八年一月連載開始）で複数回見られるから、その基準点も漱石に置かれるべきかもしれない。

45 「志賀直哉氏に就て」『新潮』一九一七年一月。

（さかぐち しゅう・実践女子大学助教）

