

泡鳴「耽溺」序論

—「僕」の転移をめぐる—

高橋敏夫

明治四十二年二月、「新小説」に発表された「耽溺」には、冒頭から次のような(傍点部)、ほとんど無意味に唐突な挑発的記述があらわれる。脚本執筆のため一夏をすごすことになった素人作家の眺め——

④それに、その葉かげから、隣りの料理屋の奇麗な庭が見える。燈籠やら、いくつにも分岐した敷石の道やら、瓢箪なり
の——この形は、西洋人なら、何かに似ていると云つて、婦人の前には口にさへ、出さぬといふ——池やら、低い松や柳の枝ぶりを造つて刈り込んであるのやら、例の箱庭式はこせつて厭な物だが、掃除のよく行き届いていたのは、これも氣持のいい物だ。(引用文中の傍点はい降すべて高橋による)

すぐ後に、耽溺の相手たる芸者吉弥が、「しじき一つのだらしない寝巻き姿」(一)で真黒な顔から白いつばを吐きだす——そうした登場をする「庭」ではあるが、「奇麗な」→「氣持のいい」という形容に封印されたこのパラグラフのうちにあつて、いかにも

唐突な一文ではあるだろう。また、その唐突さばかりでなく、性的暗示としてもきわめて拙劣なものといつていい。ただたんに挑発的挑発の(勢い)だけが透けてみえるという底の追加文と考えられてもしかたあるまい。その意味では、後に、同時期に出た小栗風葉の同名作品「耽溺」(明42・1「中央公論」)とをあわせ論じて田山花袋が、「泡鳴の『耽溺』には少しも遊戯気分がなかったのに比して、風葉のにはわるく氣どつたやうなところだの、キサのやうなところだの、わるく人に見せつけるやうなところだのがあつた」と述べているような点はしかし、風葉ばかりか、泡鳴においても少なからずあてはまりかねない。こうした事情を自ら知つてか知らずか、この一文は、単行本『耽溺』(明治43・5 易風社刊)所収の同作品において削除されることになる。

ただし、それをいちがいに(唐突さ)として排してしまふことはできないだろう。これを含む冒頭部のおよそ十行ばかりは、頁数にして約百頁、四百字詰原稿用紙にして約百八十枚の力作中篇

にあつてほとんど唯一ともいふべき長い「風景」描写部であるが、他所において「風景」がいずれも「僕」の情動の導因あるいは喻としてあるように、こゝでも——いわばこらえきれないといった感しで、追加的に記入されているとも考えうるからである。そして、それは意味的にみるならば、「耽溺」を論ずる者が必ずといつていいほどに引用する部分——「思ひ切つて露骨な描写」(吉田精一)、たとえば、

⑧ 誰れにでもあたらうと思ふと、今更らの様にあの粗い肌が連想され、僕自身の身の毛もよだつと同時に、自分の心が既に毛深い畜生になつてゐるので、その鋭い鼻がまた別な畜生の尻を嗅いでゐた様な気がした。(十三——章番号、以下同じ)

といった類の荒々しく露骨な、およそ官能性とはほど遠い描写部と呼応するものだろう。こうした呼応する「性」的モチーフ系列には、単行本序文等によつて泡鳴自らその影響を認めている「蒲団」——そこに流入し普遍化した「性」的人間(とその告白的作品構築)という自然主義全盛期の同時代共同性に対応しつつ、それを、『神秘的半獣主義』(明治39・6)における無目的な自己孤充の思想を核としてよりあからさまに徹底させようとする姿勢がうかがえるともいえる。さらに、泡鳴の生活史から考えれば、後に五部作中の清水お鳥のモデルとなる増田しも江との尋常ならざる耽溺関係という執筆当時(明41・7~8)の状況にもかわつていよう。

しかし、なによりもまず、「芸者小竹」(明39・3)から「戦話」(明41・6)に至る作品史にあつて、「耽溺」におけるこのように

徹底した「性」的モチーフは存しないのである。

とするなら、一見して「唐突」に感じられた先の一文は、「性」的モチーフ系列からみればむしろ「唐突」ではなく、それをいうならその系列自体が「唐突」なのである。こう考えてくれば、この「唐突」さは泡鳴のそれまでの作品史における「耽溺」の独自の位相(ひいては同時代作品状況にあつてのそれを)を指し示すものといつていいだろう。しかし、さらに一文にかかると、依然として、その拙劣さ、追加的性格はぬぐいがたい。したがつて問題はこうなる——挑発的挑発とみまごうばかりの拙劣な一文の挿入まで誘引してしまつた(ことにも象徴される)この作品の独自性、到達点とは何であるか、というふうに、である。本論の目的もここにある。

すでに「耽溺」一篇について——その独自の位相については、発表当時から現在に至るまで、一定の評価が定まつているようにみえる。

「耽溺」が書かれた明治四十一年、この時泡鳴はすでに三十六年の生を刻んでいた。ばかりか、『露じも』(詩集 明34・8)以来の詩、詩論、『神秘的半獣主義』(明39・6)および後に『新自然主義』(明41・10)に収められる思想論(およびその論争的展開の諸論)、遠く「魂迷月中刃」(明27・8~10~12)に『桂五郎』と題して出版)に始まり「焰の舌」(明39・10)となつて再燃した劇作、そして「芸者小竹」以来の小説、といった表現もともに刻まれていた。しかし、主観的にはともかく、それらは当時にあつ

て自ら満足いくようには評価されていなかったといつていい。たとえば、最も力を傾注してきた詩作の分野においても、様々な批判あるいは黙殺に対して、自らが「新体詩史」(明40・12)同41・3)の中でその位置認定を自賛しつつ行なわねばならなかったのである。(ここで初期泡鳴論への視座について一言しておく。

以上、経緯だけをあげたが、そこからも分るように、初期——ばかりではないが——泡鳴の表現營為は、様々なジャンルの交錯・交響のうちにある。そうしたジャンルの差異をつらぬく泡鳴的原質を解説する従来の試みは大切ではあろう。しかし一方、その差異に、そして泡鳴自らの差異認識に注目せねばならぬのではない。そのためには、同時代諸ジャンルの水準を見定める作業と併行するという途方もない課題をひきうけることになるが、たとえば、「僕は内容詩を書くと同じつもりで小説を書いてゐる。云つて見れば、詩の独吟的なよりも、小説がオーケストラを奏する方が氣持がいゝからである。」⁽⁶⁾という言の持つ意味は——後半部などは後の「一元描写」論にかかわつていかなる位置にあるか——ジャンルの等質性・差異性の両面から照射してはじめて明らかにするにちがいない。本論では、小説の、それも泡鳴のみちすじに限定したが、これを含めていざれその課題をトータルに論じてみたい。

しかし、こうした不本意な状態を一挙に切開するかのようにして、「耽溺」は文壇に迎えられた。自然主義全盛の時期ともあいまって、「文章世界」(花袋)、「趣味」(早稲田文学)(中村星湖)、「太陽」(長谷川天溪)等々がそれを熱心に論じ、「耽溺」は自然主義派の

代表作の一つとしての評価を獲得したといえる。後に舟橋聖一はそれを「処女作」と規定した。そして、吉田精一は「泡鳴の強烈な個性を思ふさま発揮した最初の創作」(同前)とし、最初の独立した「耽溺」論を書いた和田禮吾は「その哲学」(「神秘的半獣主義」注)を創作に結びつけた最初の作品、つまり、「泡鳴の主張を最も直接に安易に作品と結びつける方法は、彼自身が作品の中で直接に発言できる形であり、それは彼自身が主人公になって作中で自由に意見を述べ得る形である。「耽溺」においてその方法を発見した……」(同前)と論じている。総じて、泡鳴作品史上の画期としての評価をいっついいいだろう。

ところで、こうした評価をいちおう肯うとしても、しかしその「個性」の「発輝」は、「発見」は、いかなる様相をもつて「耽溺」にあらわれざるをえなかったのだろうか。「実歴」の「自叙伝的な小説」(「発展」の中の言葉)は、「自叙伝的」であることによつてどのような負荷を逆に組み込まれてしまったのか。そして、その負荷はおよそ二年余という時間的には極めて短い作品史上のいかなるみちすじにおいてもたらされたのか。この問いは、先の一文が暗示する問題域を作品にかかわつて解き明すことを要請しているにちがいない。

*

その端緒として、もう一度、最初の引用文(④)にたちかえり、別の観点から検討を加えてみよう。

「奇麗な」と「氣持のいい」という形容が例の一文を封印して

いる奇妙さについてはすでに指摘したが、同時に注意しなければならぬのは、「……例の箱庭式はこせついで厭な物だが、掃除のよく行き届いてゐたのは、これも氣持のいい物だ」にあらわれる〈厭〉というモチーフである。ここでの〈厭〉の対象は「こせついで」た「箱庭」であり、わざわざ「例の」をかぶせたあたり〈僕〉の日頃の〈厭〉対象を示しつつ、〈僕〉の放胆さを印象づける。しかし、「これも氣持のいい物だ」で、いちおう〈厭〉は消去されることになる。ここばかりでなく、冒頭のはば一頁には、好悪感をあらわすモチーフが何度も執拗に出てくるのである。そして、それらは〈厭〉しかし、「いい」の文脈をとっているのだ（概して冒頭では状況——〈僕〉の置かれた場所——親和が優位といつていい）。

ところで、〈厭〉対象は、たんに〈僕〉の周囲のモノに限らない。物語の進行過程であらわれる登場人物ほとんどがその対象となる。もちろん、耽溺の相手（むしろ触媒）たる芸者吉弥がもつとも多いが、料理屋の娘お君・主人・「恋がたき」田島・同じく青木・〈僕〉の妻・吉弥の母親……がそれである。そして〈僕〉自身が〈厭〉対象となりもする。たとえば次のように。

◎……吉弥が電燈の球に『やまと』のあき袋をかぶせ、段ばしごの方に耳をそば立てた時の様子を見て、もろい奴、見ず転の骨頂だといふ嫌氣がしたが、然し自分の自由になる物は、犬猫を飼つてもさうだらうが、それが人間であれば、如何なお多福でも、一層可愛くなるのが人情だ。国府津にゐる間は可愛がつてやらう、東京につれて帰れば面白からう……

(四)

①僕は何だか吉弥もいやになつた、井筒屋もいやになつた、また自分自身をもいやになつた。(九)

②僕は、吉弥とお袋との鼻をあかす為めに、すつぱり腹をたち割つて、僕の思ひ切りがいいところを見せてやりたくらゐであつたが、しみつたれた男が二人も出来てゐるところへ、また一人加はつたと思はれるのが厭さに、何のこともない風で通してゐた。(十四)

③(婦京後——注)僕の家は病人と瘦ッこけとの住ひに變じ、赤ん坊が時々熱苦しくもぎやア／＼泣くほかは、お互ひに口を聴くこともなく、夏の真昼はひっそりとして、なまぬるい菜のにはひと陰鬱な空氣とのうちに、汗じみた苦悶のかけが溼つてゐる様だ。かうなると、浮薄な吉弥のことなどは全く厭になつてしまつた。(二三)

いささか恣意的に部分を拾つてみたわけだが、「不愉快」を含めた〈厭〉のモチーフは、ほとんどこの作品をたつたぬいて存在する。それは、あたかも「僕」にとつて作品世界(諸対象)との関係はゆいいつ〈厭〉関係としてしかないかのようである。しかし、この〈厭〉感情は、対象への根底的な否定根拠から放射されるのではなく——またそれを形成していくものでもなく、あるいは、たとえは志賀直哉的〈私〉の揺ぎなき感情主体による対象判別に基づくものでもない。そこから——というよりそれによつて以上の事情を逆証することになるといいが、〈厭〉と等量に、取締りとりつくり受動的ながらもとかく場面をつないでいく

といういわば〈仮装〉ともいふべきモチーフがあらわれてくることになるのだ。ただし、それは、仮に対する真が不確定で対象即応的な感情によるものである以上、仮装ならざる〈仮装〉ともいえるが、ともあれ、〈僕〉の、〈厭〉と〈仮装〉の揺れのなかに物語は、単線的にすすんでいくことになる（ただし、⑩については後述）。

それは⑥・⑦に直接、現出しているばかりではなく、⑧においても続いて、吉弥への「どうせ見込みのない女だとは思っていても」（一一）という二重性をもった恋着がくりかえされている所にも明かなのだ。他の部分をみても、「わざとらしく」（二）「茶化すつもりでわざと顔をしがめ」（四）「わざと作り笑ひを以て平気をよそひ」（六）、「知らない風をして」（九）、「うはべだけは」（一一）、「進まないがらの返事」（一四）、「と、僕は答へたが、心では」（同）、「僕は之を胸に押さへて平気を装ひ」（一七）、「表面では、さう沈んだ様には見せたくないの」（一八）、「荒立ててはよくないから、僕はおだやかに」（一九）等々があり、「思ひも寄らない、偽筆」（七）を書いてしまうのも同様といえよう。平野謙は、たとえば、「僕はきまりが悪い気がしたが、お袋にうぶな奴と見抜かれるのも不本意であったから、そ知らぬ振りに見せかけ」（一一）という箇所を引きながら、そこに「率直な告白」をみ、「正直な人柄」を読み取っている。たしかにそれは泡鳴像の主要軸となる指摘ではあるにしても、〈僕〉にそうしたものの露呈を強いた——しかも「率直」な行為となつてはあらわれずつねに〈仮装〉としてあらわれる——この作品の構造上からとらえられねばならない

問題であるはずである。なぜなら、〈厭〉と〈仮装〉のモチーフがこれほどにあらわれた作品は、泡鳴にとつて空前絶後といつていいからだ。

⑩僕も、馬鹿にされてゐるのかと思ふと、帰りたくならないではなかつたが、然した吉弥のことをつき止めなければ帰りたくない氣もした。（中略）どうともなる様になれ、自分は、どんな難局に当つても、消えることはなく、却つてそれだけの経験を積むのだと、初めから焼け気味のある僕だから、意地にもわざと景氣のいい手紙を書き、隣りの芸者にはいろ／＼世話になるが、情熱があつて、お前に対するよりもズツと深入りが出来ると、妻に云つてやつた。（一一）

ところで、これは、〈僕〉の行状を感じいたらしい東京の妻からの手紙に対する返事を、いささか当惑きみに書く場面である。ここにも明らかに、〈厭〉と〈仮装〉の揺れをみて取れるが、その揺れの中心にある〈僕〉の「焼け気味の」ノ意味付け（「自分」から「それだけの経験を積むのだ」まで）が顔をだしている。それがやがて、レオナルドを否定的媒介にしての、「デカダン」（一五、二四）すなわち「耽溺」論（二四）へと成熟（？）していくわけだ。この成熟のなりゆきは、〈僕〉が妻を人質のようなかっこうで一人残し、東京へ帰つてから（二〇以降）のことであるが、⑩のような行き場なしの家の惨状の中で鮮明となる。つまり、この「窮境と神経過敏とは、生命の続く限り」（二四）つきまとうのであり、それをひきうけ、レオナルド的「安心」ではなく「不安を出発点」とするところに「デカダン」また「耽溺」的生があ

る、と〈僕〉は自らの生を定めるに至るのだ。そしてそこでの〈僕〉は、もはや〈仮装〉をふりすてている。〈厭〉は、「耽溺」論——それは「まだ耽溺が足りない」(二五)といっその深化を求め——にうらうちされ極まりこそすれ(⑩)の「全く厭」、〈仮装〉を必要としない。「僕はもう頓着しなかった」「僕はあくまで冷淡だ」(二六)というふうに自ら〈仮装〉を否定するのである。

このように、〈厭〉と〈仮装〉のモチーフの推移を考えてくると、作品のほとんどを費した耽溺の直接対象の場にあつては、〈僕〉はそのかわりにおいて間接的であり、そこからのがれ出た場ではじめて〈僕〉は「耽溺」(という観念)を介し周囲の対象に対して直接的にふるまっていることがわかる。

だが、こうした〈僕〉の二重性は、土地の者から「袋だたきに逢はされまいものでもない」(二二)といった外的事情で切り離された国府津と東京の場のちがいにのみ基くものであつて、けつして内的に相関するものとはいえない。石川淳が、東京に帰ってからの〈僕〉に、「この時、『僕』はいつか作品の世界から抜け出して、作者のうへに刎ねかへつて来たかのやうである」という姿をみるのも、そうした〈僕〉の——ひいては作品の二重性に帰因するにちがいないと思われる。また、大久保典夫は、『耽溺』においては〈僕〉は過去の(行為者としての)〈僕〉と現在の(語り手としての)〈僕〉という二重構造をとると指摘しながら、『面倒くさいから、厭だよ』と僕は答へたが、跡から思ふと、その時から既にその芸者は僕をだまさうとしてゐたのだ(一)(傍点―大

久保)を引いて、「作者と主人公とを素朴に含有する」例としたが、「だまさうとしてゐた」ことの実態が帰京後の吉弥(菊子)において明らかとなり〈僕〉は「復讐に出かける」(二六)／＼と思ひ込むことからすれば、「跡から思ふと」とは、「作者」の顔出しというよりは、帰京後の〈僕〉の位相からの注釈といえるのである。つまり、語り手としての〈僕〉は、作品構造上、帰京後の〈僕〉に立脚しており、これを敷衍して考えれば、国府津における〈僕〉とは、「跡から思ふと」に明らかのように、帰京後の〈僕〉にとつてすべからず〈仮装〉としての〈僕〉なのである。ここに、先に述べた〈仮装〉モチーフ類出の根拠があるといつていいだろう。そして、この語り手〈僕〉が一致する帰京後の〈僕〉が場の外的転換によつて直接対象から解放／され「耽溺」観念を持ちえた〈僕〉であつたことからするなら、極めて自信のない行為者の〈僕〉を、かくも「耽溺」観念ですくいあげたことにならう。また、帰京後の〈僕〉の行為は、たしかに直接的にみえ〈仮装〉を必要とせずむしろ否定するものではあつたが、実際は「復讐」／＼しうるほどに対象自体が弱体化している(菊子は進行する性病の悪化によつてほとんど盲目の状態)ことから、たんに「耽溺」観念のみが露出してくるのである。そこに、逆説的にも「まだ耽溺が足りない」と語られるわけだ。

こうして、作品は、前半(一―一九)と後半(二〇―二六)に分裂し、〈僕〉は、〈厭〉と〈仮装〉の揺れとしてしかない行為と、行為の希薄化とともに浮上した「耽溺」観念とに分裂してしまつて、いることが明らかになる。そして、揺れる行為を「最初から焼

け気味のある僕」(一一) || 語り手が苛立ちのうちにながめるとき、その上限で、先にいささかこだわり続けた挑発的文に象徴される過激な「性」的モチーフがよびこまれ、下限で、行為全体を「仮装」のものとして、つまり装われた行為としてしまし、たとえば「跡から思ふと」が挿入されていたと思われる。まさしく、これが、「個性を思ふさま発輝」した、「発見」として論じられる「耽溺」の姿であった。

五部作につらなる後の作品史からすれば、たしかに「耽溺」は、自己の生活史を——創造的に再構成するまでは至らなかつたが——活写することを拓いた第一歩として位置づけられよう。また、いかにそこにおける「僕」が行為と観念の乖離に裂かれていたにせよ、たとえば、「泡鳴君の『耽溺』が成功したのは、作者が事件其物の巴渦に没入せずに、離れて見る知識の力がすぐれていた為である。」(花袋)といつた同時代評——全盛のうち側で既のりあげていた自然主義のアポリア || 「芸術と実行」の苦しい乖離肯定、に収束されて好評。こそ博しはすれ、決して失敗作とは一般には考えられなかつたにちがいない。しかし、「耽溺」の「僕」の位相は、泡鳴にとつて、肉霊合致の利那的文芸論(「神秘的半獣主義」)の主張(抱月・花袋らの芸術観照論)に対する芸術 || 実行論を核としての闊いという理論面からはもとより、そしてなによりもそれまでの作品史のみちすじの一定の総括にたつた飛躍の企図からして、おそらくは自らも十分には確知しえないところ

で、手痛い負荷としてあつたはずである。

「耽溺」執筆以前に公にされた作品には、先にも触れたように、「芸者小竹」(明39・3「新古文林」)・「恋隠者」(明40・1「新古文林」)・「日の出前」(明40・4「太陽」)・「老婆」(明41・5「趣味」)・「戦話」(明41・6「新小説」)の五作品がある。これらについては、すでに吉田精一・和田謹吾・鎌倉芳信らにそれぞれのアプローチがあるが、それを内容面から抽象するなら、「物に憑かれたとでもいうような、異様な一念に統一されて活動する人間」(和田)をみることに依つて一致しているといえよう。たしかに、「統一」されないまでも、「芸者小竹」の大学生宮田は「瞬(想)の中に没入し、また小竹は、大海の日の出に臨んだ」「利那」に活現する。「日の出前」の吉本定蔵は「獸性」を自覚し教会に縛られた自己の「虚偽と空理と空想」を捨てさろうとする時、日の出前の「この利那に於てはじめて実世間の洗礼を受け」る。そして、「恋隠者」の白鬚翁、「老婆」の八十九歳になるといふ老婆、「戦話」の大石軍曹にいたつては、常人とは隔絶したほとんど狂気の世界の住人としてあるわけだ。こうした人物たちは、たしかに、「人間は肉体を以つて生きてる間のことを、純全に全人的に考え緊張すればその本能なる肉霊合致性が發揮する。それで十分なのだ。」(「神秘的半獣主義」の「十八 半獣主義の神体」という思想の——いささか図式的ではあるが——いちおうの体現 || 肉化といつていいだろう。これを捉えて、和田は前述のようにとりまとめ、また鎌倉は、「主人公の高揚した精神の詩的なあらわれ方は終始一貫」しているとした(「栄吉」「結婚」等を含む)。

だがしかし、こういう抽象を可能とした作品の具体につくなら、「終始一貫」というよりはむしろ転移の相がみえてくる。それは、大久保典夫が指摘した『芸者小竹』の純客観的描法から『耽溺』の一人称による〈僕〉の行動記述の小説「へ」という転移過程の実態、とりわけ方法としての〈僕〉の位相にかかわる問題である。

「恋隠者」「老婆」「戦話」はいずれも〈僕〉による一人称小説で、泡鳴自らの見聞を基にしている。「恋隠者」での〈僕〉は、同行の友人が三井寺善法院で遭遇した異様な笑い方をする老人を求めて、「探索」に出かけ、その隠者たるの由来を聞きだそうとする。また、「老婆」では、熱海へ湯治に来た〈僕〉が、伊豆山神社に、そこで茶店をだしているという八十九歳になる一老婆に対する「好奇心に駆られて」登っていき、死と生、過去と現在が激しくスパークする刹那の老婆の異常な想念にうたれることになる。

この二作に共通する点は、いわば異郷への異人を求めての「探索」であり、そうであるが故に、「好奇心」を持つ〈僕〉の日常は問いかえされることなく、従って、〈僕〉は物語の「案内者」（「恋隠者」として安定を保ちえていることである。つまり、奇談は奇談であるという思いこみによって、いささか出来すぎた後日談や解釈が〈僕〉に可能となっているわけだ。

ところが、「戦話」における〈僕〉は、それらの〈僕〉とは異なる。話の核心となるのは、「気違ひ」と思われていた大石軍曹の戦場における「沈着にせい、沈着にせい」を連発しての偏執的行為ではあるが、しかし、その戦話は、大石と戦場をともにし片腕をもちがれた友人と〈僕〉の間で交されるのである。この会話とい

う構造から、〈僕〉には、たとえば「軍紀とか、命令とかいふもので庄迫に庄迫を加へられたあげく、これじやアたまらないと気がつく個人が、夢中になって、盲進するのだ。その盲進が戦争の滋養物である様に、君の現在では、家族の饑餓が君の食物ではないか、人間は皆苦しみに追はれて活動してゐるのだ。」といった、『神秘的半獸主義』の説と呼応する口吻が発せられる。が、友人はこの〈僕〉の言に「微笑」をかえしながら、戦争という極限状況における人間の有様を述べていく。〈僕〉は、注釈を加えつつ、しかし、「さう云やア、僕等は一言も口嘴をはさむ権利はない、さ。」あるいは「そこになると、もう僕等の到底想像出来ないことだ。」と、戦話から弾き出されてしまうのだ。そして、いつもは「気の弱い」友人がしだいに熱するのをまのあたりにして、「僕は、周囲の平凡の真ん中で、戦争当時の狂熱に接する様な気がし、結末部では、大石軍曹と友人の姿がオーヴァラップして、「僕は何だか友人と床を並べて寝てゐる気がしないで、一種威厳のある將軍の病床に侍つてゐる様な気が」するのである。

このようにみえてくるならば、「恋隠者」及び「老婆」における〈僕〉から「戦話」の〈僕〉への転移は、異郷から「平凡」な日常へとという場の転移とあいまって、自由な「案内者」から、会話のうちに自らの主張を引き出され点検され否定される対他存在へのそれということが出来るだろう。いいかえれば、この〈僕〉は、「活動」「盲進」を語り、かけ主張するぶんだけ、逆に「活動」の本体から疎外されて、ただそれを夢想するしかないのだ。この背理から抜けだすためには、その観念を抱懐した〈僕〉自身が完全に

「活動」してみせなければならぬ（もちろんそれは、〈僕〉の一人称小説を必然化するとは限らないが、少くとも、思想的注釈を加える〈僕〉——あるいは語り手——と作中行爲者との分離ではなしに統一が要件となり、これが後の五部作の有情滑稽物の基底としてあるだろう）。

おそらく、「耽溺」執筆前夜、作品史上のみちすじにおいて泡鳴が自ら突きつけていた——突きつけられていた困難は、そうしたものであったはずである。詩から散文への、「神秘的半獣主義」
|| 原理論から——その「神秘的」を取り去つての——『新自然主義』
|| 現状論への過渡、さらに増田しも江の出現といった波乱の中で、それらにうちぬかれた困難に対して、〈僕〉の背理からの「活動」行為獲取による超出、そして「実世間」のトバ口にまで進みでていた自伝的色彩の濃い「日の出前」の主人公の「実世間」中のありようの描出、の交点に企図されたものが、〈僕〉の一人称小説かつ「自叙伝的」たる「耽溺」であつたといえよう。しかし、それは、先に検討したように、思いきつて挑発的・露骨な記述をよびこまざるをえないほどに行はるゝ〈仮装〉としてしかあらわれず、前半と後半の分裂、問題的には〈僕〉の行為と觀念の乖離となつて、再び——というよりはいつそ、困難な形姿で泡鳴に還流することと結果した。そして、「耽溺」執筆からおよそ十ヶ月後、その発表と好評をきいて四ヶ月後、泡鳴は、原稿生活を断念し、樺太へ蟹籠事業に向ふことになる。そこには、後の「発展」（明44・12と明45・3）にうかがえる生活的困苦もあつたには相違ないが、それらをつらぬく切実な主題——行為と觀念の統

一的生を実現しようとする不退転の意志をみなければならぬ。ここから、やがて、「悲痛の哲理」（明43・1）|| 実行理論が生みだされ、『放浪』（明43・7）の「殺那主義の実行哲學家」田村義雄があらわれてくるのである。

注(1) 田山花袋『近代の小説』大12・2 近代文明社

(2) 「耽溺」のテキストは、①初出②単行本③代表的名作選集（十三）（大4・5 新潮社）の三種があり、当該箇所は②以降削除されている。この事情については、片岡良一が、子息岩野薫の言として、「風紀上のことで、心ならずも削除せし所」と指摘しているように（岩波文庫本『耽溺』解説 昭23・7）、文学的強制によるものか、または泡鳴の積極的意向によるものか不明である。私見を述べれば、作品中、他所におけるより過激な〈性〉的記述が削除されていなくところから、前者にまして、後者の可能性が強いと考えられる。なお、本論のテキストは①を使用し、また他の作品もすべて初出を用いた。また、引用にあつてはルビを省いた。

(3) もつとも「耽溺」は一人称小説であり、〈風景〉は〈僕〉と相関的である以外ないが、それは泡鳴の他作品においても、きわめて少く、かつ象徴的意味あいをもっているといつていい。「耽溺」中の、いちじく・海の響き等については鎌倉芳信が論じ（『耽溺』の構想』日本文学 昭51・4）、また伴悦は「放浪」中の〈風景〉を見事に解析しているが（『岩野泡鳴の『放浪』、『断橋』、『憑き物』試論』日本文

学 昭43・7)、より全体的に深められる必要がある。
また、「風景」論を媒介として、独歩、藤村、秋声、花袋、漱石らとの比較も重要な課題であると思われる。

(4) 吉田精一『自然主義の研究 下巻』昭33・1 東京堂出版

(5) 「蒲団」、増田しも江出現等との関連については、和田謹吾の「『耽溺』の意味」(国語国文研究 昭34・2)に詳しい。なお、注(9)参照。

(6) 岩野泡鳴「詩界に別れる辞」劇と詩 明44・3

(7) 「いや」は、文中、「いや」「嫌」「厭」と表記されているが、使い分けられる必然性は見いだしがたい。ここでいう「厭」モチーフとは、それらすべてを含み、かつ「不快」等をも含んだものである。

(8) 平野謙『日本の文学 第八巻』解説 昭45・10 中央公論社

(9) 石川淳『文学大概』昭22・8 中央公論社

(10) 大久保典夫『岩野泡鳴』(昭38・11 南北社)。なお、大久保にあっては、作中人物―語り手―作者の関係がややあいまいに感じられる。

(11) こう考えてくると、鎌倉芳信が精査して提出した「芸者吉弥」↓「耽溺」という題名変更問題は、具体的時点は分らないまでも、作品中の重点移動からして、必然的であり、変更はただ時間の問題であったといえよう。また「耽溺」なる語について考えてみれば、作品執筆継続の塩山温泉(八月四日〜九月上旬滞在)で書かれた「表象と暗示」の最初の部分で、蒲原有明の「管見録」(二六新聞 八月十

六〜十八日)中の「耽溺の生涯には……」を引いて、自らの「デカダン」説明の一助としており、私の知る限りこれが泡鳴がはじめて名詞的用法として「耽溺」という語を使用した例であることから、作品後半の「耽溺」論は用語の上では有明の論が契機となったのかもしれない。ただし、正宗白鳥の言を信ずるなら、当時は「耽溺」という言葉が流行していた(『岩野泡鳴論』中央公論 昭3・7)らしく、そうした時代の中にあつたわけだが、「耽溺」の時代的文脈・泡鳴的文脈については別に検討してみたい。

(12) むろん、「挿入」といっても、作品の内的構造についてであり、必ずしも前後関係を指しているわけではない。ただし、テキスト③(注(1)参照)において、「僕の矛盾は(――)あとから見れば――)甚しいもので、もう殆ど目が暗んでゐたのだらう。」(八)あるいは先に引用した④での「……手紙を書き、隣りの芸者にいろ／＼世話になるが、情熱があつて(↓情熱のある女で――とはそのじつうそッ八だが――)……」という具合に(半丸かつこの中)、同様の相対化的モチーフが追加されていくことを考えれば、文字通りの「挿入」といえるかもしれない。そして、こうした相対化にも後の「五部作」とのちがいが明白であるといえよう。

(13) 田山花袋「作者と作品」文章世界 明42・5

(14) 和田謹吾 前出論文参照

(15) 同右・和田は、「日の出前」と「耽溺」の関係を、花袋の「女教師」と「蒲団」の関係になぞらえて、この作品を、「かなり泡鳴自身を投影している」と述べている。ところが、「蒲団」の影響を考える場合、「日の出前」を含む泡鳴

固有の作品史上のみちすじを考慮にいれなければならない
と思う。

(16) 作者の負荷を〈還流〉として、泡鳴自らの負荷としてひ
きうけ行為していくところに、良かれ悪しかれ、泡鳴の個
性が、逆にその作品の位相（ひいては同時代のそれ）があ
ったといえる。

(17) こうした経緯を、伴悦は、『耽溺』において自己の肉霊

新刊紹介

藤平春男・上野理・杉谷寿郎著

『古今和歌集入門』

古今和歌集は、いうまでもなく、長い間
日本文学の主役の座をしめ続けてきて、子
規により否定されても根強く「日本人の美
意識の底に潜んでいる」ことは、だれしも
が認めるところであろう。本書の意図は、
その古今集が一体どのような「文学性を持
つものであるかをできるだけ客観的に解説
し、「くわえて、後世においてその文学性
がどのように享受され継承されたのかの一
端を具体的に指摘したものである。「客観

合致の実行原理に、創作をきりこませることが思うにまか
せなかつたかれが、いったん筆を放棄してまで実行原理
に、新しい生活をきりこませずにはおれなかつたところに
『悲痛の哲理』はうまれ、その実践化としてかの『五部作』
への道をあけたのである」（『泡鳴と自然主義』日本文学
昭39・5）と論じている。適確な言である。（1978. 6. 12）

的に解説するとは、今古集の持つ文学的実
質を表現の中によりよみとつて、それがいかな
る要求ないし精神的状況の所産であるかを
明らかにすることにほかならない。」本書
は、古今集千百首のうちより百六十首余り
を抜き出して、「個々の解説が『古今和歌
集』を多面的・多解的に照らし出し、おの
ずから集の全体像を浮かびあがらせるよう
に」工夫がなされている。従つて、従来の
古今集のように、歌があり、口語訳があり、
語釈があり、観賞があり云々という方式と
は、趣を異にしていて、通読すると古今和
歌集の和歌の実体がどのようなものである
のかが理解されるようになってい

古今集は、後の題詠中心の新古今集等と
ちがつて、詠まれた事情がわからないもの
も多く、それゆえ、歌の解釈も人により大
幅に異なってくるものであるが、代表的な
見解は、最近のものまでも紹介して著者自
身の意見を述べ、所々に新見もあり傾聴に
値する。本書は、三氏の分担執筆であり、
三氏の特徴がそれぞれ濃厚にあらわされて
いて興味深い。「入門」という二字が付され
てはいるが、読み甲斐のある本である。是
非一読をお勧めしたい。〔安東守仁〕

（昭53・2刊 有斐閣 新書判 二八二
頁 五八〇円）