

室生犀星稿(二)

—「見る」ことの変質—

大塚 博

前稿⁽¹⁾では室生犀星が大正九年中に発表した作品群を検討して、性欲あるいは肉体の精神に対する優位のモチーフと自己認識のモチーフとの二つの系譜を検討した。それを受けて本稿では、その二つの系譜の消長も含めて、大正十年中に発表された作品群を検討すること、犀星の小説世界の展開を追ってみたい。

*

前々稿⁽²⁾においても一寸触れておいたが、まずは大正十年の概要を数量的なことを中心にまとめてみよう。

大正十年中に発表された小説・童話作品の総数は合わせて四十六編を数える。一つの総題のもとに発表されているが、内容は全く別の作品といってもいいものをそれぞれ個別に数えれば、実に五十六編もの数に上る。同じ数え方で前年大正九年をみると、四十三編ということになる。これとて大変な数だが、五十六というのは何ととっても異様とも思える。

ついでのこと到大正九年と十年について、詩や随筆その他の作品活動についてもまとめておこう。計算の基礎は小説・童話と同じく、『室生犀星文学年譜』(明治書院)を使わせていただくが、作品の種類などのところで誤植と思われるものを含めたミスや、また未記載の作品などもあり、それらについては補訂しておく。まず大正九年では、詩が三十一編、随筆十六編、選評二編、アンケート十二編という情況。大正十年になると、詩が二十編、随筆十一編、選評一編、アンケート二編ということになる。選評やアンケートはともかくとして、さすがに詩や随筆が大きく減っているのが目につく。これを見ても、大正十年に入って、より一層犀星が散文、とりわけ小説の制作にほとんどの精力を傾けていたことは明らかだろう。

ただ、この頃を回想した文章を見てみると、「書き飛ばしで読み返す事を書かないばかりか、誤字だらけのものを平然と送つてゐた。」「いい小説を書かうとか、同じい材料を二度つかふことが不可ないとかいふことを忘れて、がたがた震ひのなかに何んでも彼でも小説にこしら

へて行つた。」「(文学的自叙伝⁽³⁾)という風な、自嘲的、あるいは開きなおりとでも言えるような色彩を常にともなっている。また、「大正九年十年十一年の三年の間に息もつかずに書き……」(私の履歴書⁽⁴⁾)とか、「小説といへばどれだけでも書けたらしく……」(泥雀の歌⁽⁵⁾)といった言い方もいつもされている。この、犀星が自ら語るところをそのまま受け取れば、作の良し悪しものかは原稿料増大のためにひたすら書きなぐっていくイメージしか浮かんでこない。そのイメージが全くの虚像であつたとは思わぬが、また実像そのままであつたというわけでもないだろう。

大正十年の初頭に、「今年は何を書くか」と問われて返事をした文章「紙背に徹して」⁽⁶⁾の一節に次のようなところがある。

……今年ではできるだけ数をすくなく、みつちりと書きたいと思ふ。心ゆくまで作のなかに入りびたつてである。次から次へと、小さな作ばかりに趁はれてゐては、何一つ纏まつて考へられないからである。さう言つても大部なものを書かうといふ気はまだないが、一つのものでいゝから、時間の制限なく、しみじみ紙背に徹してかいて見たいと思つてゐる。さうして大概な心持の上での犠牲をも払ひ、できるだけいゝものを書かうと念つてゐる。

前年の作品活動が量的にも多すぎたことの自覚があるのだろう。大正十年を迎えて、犀星は「できるだけ数をすくなく」「できるだけい

ゝものを書かう」とはっきりと念じている。過去の一時期を結果としてひとまとめにとらえている回想の言葉とは違って、より良い作品活動をしようとしていた犀星がここにはいる。にもかかわらず、この年は室生犀星の生涯を通して最も多作の年となつてしまった。自らの念いを自ら裏切つた形となつてしまったわけだが、それは一体何故だつたのだろうか。大正十年の室生犀星の文学が孕む問題点がそこに潜んでいる。

*

はじめにも触れた通り、前年の犀星の小説には二つのモチーフが認められた。それらがどうなつていったのか、まずはそこから考えてみたい。

性欲あるいは肉体の精神(的なるものへの希求)に対する優位をモチーフとしたものは大正十年の作品にも認められる。「さそりのやうに」(2月)⁽⁷⁾「蟻船」(3月)「女性」(4月)「蛇性」(11月)などの作品がそれにあたる。

「香爐を盗む」(大9・9)に似て、このモチーフをそのまま作品化したようなのが、「女性」である。

「久子」はピアニストの夫「政教」と彼のもとに足繁く通ってくる音楽学校の選科生「貞子」に激しい憎悪と嫉妬をいだく。夫と「貞子」と二人並んでいるところを見れば、二人の秘密めいた親しさと自分をじゃまにする気配をかき取らずにはいられない。そこへ加えて、

妹の「みよ子」と夫との間まであやしい様子がかがえて「久子」の心はますます落ちつかなくなっていく。あげくの果てには、「貞子」と夫とが共謀して手を下さずに精神的に自分を殺そうとしているのだとまで思いはじめる。そしてついには、突然高い笑い声をあげたり、大声で叫んだり、あるいは異様に目を光らせながら一点を「凝視」しつづけるといった状態におちこんでいくことになる。激しい「嫉妬」や「凝視」が「精神(性)」を狂わせ、やがては肉体をも危うくするというおなじみのモチーフがここに展開されている。

「女性」と同じく女の視点から描いたものが「蛇性」である。

「蛇性」には二人の対照的な姉妹が登場する。虚弱でほっそりとした姉の「秋子」と、目の大きくパツと明るい妹の「繁子」とである。ある日、「繁子」がモデルをしている画家の「結城」のところへ妹に案内された「秋子」は、妹が人前で平気で片肌を脱ぐのを目の当りにして嫌な気分にされたり、親密な二人に除けものにされたような寂しさを味わわされたりする。やがて、「秋子」は「結城」と「繁子」との関係を疑う気持ちがつのついでいき、夜などは、この春別れてしまった夫の「下島」との痴態の数々が妄念となって心を悩ませ、永く男性と会っていない孤独とそれ故の妹への激しい憎悪がわきだしてやまない。その後、今度は妹にかわって自分がモデルとして「結城」の画房に通いはじめた「秋子」は、ある時「結城」に追いつめられてしまう。その体験は「繁子」と「結城」との関係を確信的に疑わせ、知らぬ顔をしつづける妹に対する憤怒が身を震わせるまでにみなぎっている。

く。そして、妹から蛇のようだと言われる「秋子」の執念は、ついには彼女に「繁子」の背後に浮ぶ「結城」や「下島」の幻影を見させ、まさに狂気ともいふべき「凝視」の世界に引きずりこんでいく。

「凝視」という言葉は室生犀星の常用語とも言うべきもので、実際に頻繁に使われている。それほど深い意味も与えられずに使われている場合も多いのだが、もともとただの「見る」とは違うのであって、そこには文字通り「視ること」に「凝」った精神がある。「凝」った精神なればこそ、幻視や幻覚をとともなることも多くなってくる。犀星が「凝視」という言葉で表出しようとしていたものもそれであった。

「見る」ことへの執着が「肉体」あるいは「性欲」への執着に重なり、やがて「肉体」と「精神(性)」ともに破っていく。そうした人間の危うさを犀星はくり返し追ってきた。一つの作品の中でその経緯を描いてきた。

だが、「女性」や「蛇性」などの作品ではもつと切羽つまっていて、ほとんどたちどころに妄念のとりこになっていく。登場人物たちのいなく感情も、不機嫌、不快、嫌悪、憎悪、邪険、倦怠、憤怒、嫉妬といったものばかりである。精神的なるものへの希求を示すいとまもないといったありさまである。それだけ、肉体あるいは性欲への執着は度を増してきているのだと言えるだろう。

*

「さそりのやうに」「鱷船」の二つはともに男の側に中心を置いて

描いている。

「さそりのやうに」の「行雄」はいつも鴉のように気味悪くえへへと笑っている。それでいて、妹の「あい子」と下宿人の学生とが親しむのをしつかり見ている、嫉妬し、乱暴する。母の「お幸」からすると先夫の子である「行雄」と、あとの夫の子である「あい子」との兄妹の争いは先夫とあとの夫との争いにも思えてしまう。あとの夫も病死した今、「行雄」は家の大事な書類を探し出して勝手に持ちだし、それを知った母との間で狂気のようなつかみ合いをする。さそりのやうな「行雄」の執念と母の逆上とがからみ合い、互いの猜疑心はとどまるところもなく深まっていき、ついには殺意をいだき合うまでにおちこんでいく。ほとんど始めから、異様な「嫉妬」「執念」「猜疑心」にとりつかれた人物たちの、その陰惨さを飽くこともなく犀星は描きつづけている。

「蠣船」もシテユエーションこそ違え、基本的には同じようなものだ。何人かの男とつき合っている「お艶」を追いまわす「渡」は、雨の中「お艶」がへとへとになるまでつれ歩き、男の一人「藤崎」の家まで行く。「藤崎」と「お艶」を前にしてその関係を問いつめる「渡」は二人の素ぶりに激しい嫉妬と苦痛をいだく。またある日「お艶」の留守に部屋に入りこんだ「渡」は脱ぎすてられた不断着に肉体的・性的妄念に駆り立てられながら、男から来た手紙を盗み出す。そして、その男の名前と住所を探り当てた「渡」は蛇のような執念で男と「お艶」とがいるところをかぎあて、身体中に響きわたるやうな嫉妬と憤

怒に頭をやられながら二人を問いつめていくのである。もはや、男たちも女たちも、果てしもない異様な「嫉妬」「憎悪」「妄念」「執念」等に日夜さいなまれて、その肉体も精神も破砕していくのである。

ただこの作品では末尾に作者が顔を出して、この「渡」という男が「脳梅毒」で精神病院に入ったことが語られている点を注目しておきたいと思う。というのも、ここまで取りあげてきた他の作品でも同様の叙述が目につくからである。

「蠣船」の「渡」の場合には今触れたやうに作品の最後に作者がそれを明かすという形になっているが、「さそりのやうに」の「行雄」の場合は、彼の異様な笑い、異常な行動が描かれていく中で、「行雄」の父親（先夫）が最後に「脳」について死んだことが語られ、「行雄」の異常さの淵源が暗示されている。

また「女性」では「久子」の生んだ三人の赤子たちが皆「脳」について早世したことが語られるのだが、それは夫の放蕩の影がさしたためであろうことがほぼ確実に想定されるのである。

「見る」ことにとりつかれ性欲や肉体への執着が精神と肉体を破る姿を追ってきた犀星は、どうやら更に進んで、そこに蒼黒く流れ伝わる「血」を見さだめて、そのまがましいものが子供たちへも伝わらずにおかないことへ意識を向けはじめたと思われる。

*

ところで、大正十年五月六日に室生犀星には長男豹太郎が生まれて

いる。虚弱な児で犀星は溺愛したということだが、妻の妊娠、自分の子の生命のめばえ等を契機としてであろう、子供への視点がこの年の小説に見えはじめる。

最初にそれが見えるのは「雪なだれ」の中の「寒鮎」(原題「雪曆その三」2月)である。小品だが、犀星得意の幻視・幻覚が作品の中核にピリッと利いていて興味深いものとなっている。まず赤子の視点から母親の不在と火鉢の火をつかんだための手への火傷が描かれ、さらには、子供(赤子のその後の姿なのであろう)がよその叔母さんにもらわれていくさまが語られる。同時に「かれ」の視点がそこに交互に組みこまれないながら、「女」の腹の中で動くものへ「なにか赤いものゝ予覚」を感じたり、「女」のそばに手に火傷のある子供の幻覚を見たりするのである。すなわち、幼児期の原体験とでも言うべきものと、それが「なにか赤いものゝ予覚」として受け継がれていきそうな恐ろしさ⁽⁶⁾が、一編のテーマとなっているのである。

もう二点、「植物物語」(7月)と「金色の蠅」(7〜10月)について触れておこう。

「植物物語」は「私」の十五、六年ぶりの病気による入院と初めての赤子の誕生前後を描いた作品である。この作品でも「私」は、「女」の「腹のなかの児の容貌が写真のやうに、私の顔をすこしづつ写してゆくやうで」顔をそむけたり、「自分のしてきたことが、いろいろ重なつて段々に酬いられてくる今になると、厭なこともやつぱりやつてくるのだ」⁽⁹⁾と不安を抱いたりする。そして、しだいに慣れていくとは

いえ、「人間のつながり」に恐ろしさを感じとるのである。

「金色の蠅」は、大正四年二月に雨宝院を新しい住職に明け渡したあとの養父母の姿を素材として描いた作品である。話の主筋は、四年越し寝たきりでしかも目の不自由な「父」の看護に飽き切って勝手に遊び歩いている母の「おさと」と、そうして放っておかれながらじつと黙っている「父」を描くところにある。しかし同時に、久しぶりに帰郷した「三吉」が「父」を見つめながら、「これが自分と分れて行つた表情だ。自分を永く生残して行つた原子だ。そして自分はこれをこのまゝ受け継いで更に次ぎへこのものを引き伸ばし、生みつけてゆくのだと思ふと、かれは息窒まるやうな気がした。初めて生れた自分の子供の顔に似てゐるより、もつと不思議な驚きを感じられた握[→]つても握りつくせない闇のやうなものを感じた。」と描かれるやうな視線が横糸となつてこの作品を織りなしている。父と自分、自分と子供といった人間と人間とのつながりがここでも意識されているわけだが、「闇」というやうな表出がなされる背景を探してみれば、人知をこえた生命のつながりに対する犀星の不安、怖れとも言うべきものがやはりそこに存在していると思われるのである。

もっとも、「寒鮎」「植物物語」「金色の蠅」の三作はいずれも犀星の自伝的あるいは体験的素材による作品であつて、前に取りあげた「女性」以下四つの作品群と、今問題としてきた親と子のつながりのモチーフ以上からみ合っていくことはない。また、子供を素材とした作品はこの後も書かれていくが、それらは全く別系列の作品であ

り、本稿の埒外なのでこれ以上の言及はひかえておく。

ともかく犀星は、妻の腹の中に宿る、未だ形をなさぬ自分の子へ思いをやりつつ、親から子へと伝わりゆくものに目を向けた。それを、性欲や肉体に執着しつづける男や女の生活の中にもちこんだとき、まがましい血が毒素として「脳」につき肉体も精神も破っていく存在としての人間たちを、犀星は描かざるを得なくなってしまうたのである。ましてや、そうした毒素が遺伝的に伝わって行くところまで追うとすれば、それはもう宿命論的認識の登場と言うしかない。ここまできれば、肉体の精神（性）への優位のモティーフといっても、「肉体」と「精神（性）」との相剋のかけらもなく、この系譜の作品群はほとんど出口のないところへ陥ってしまったと言わねばならないだろう。

*

ところで、大正十年の室生犀星は一月号各雑誌への夥しい顔見せではじまる。「三年目の一月号には十八ばかりの雑誌に書いて……」(「文学的自叙伝」)と自ら回想する情況である。もっともここで小説発表の数としてあげられている「十八」というのはいささかオーバーな数字のようだ。新聞発表のものも含めて、大正十年一月号発表の小説・童話の数は十四ほどになっている。もちろん、未詳のものがまだまだあるかも知れないのだし、別に数字そのものにこだわっているわけではない。ともかく、その数の多さに目をみはるばかりと言っておけばいい。それらの数多い作品の中で最も重要なのは「幻影の都市」である。

作品の背景はすでに犀星の小説世界におなじみの浅草公園界隈。そこを「かれ」が「歩かなければ眠れない遊懶と過剰された時間」のためにさまよい歩くことで作品は展開されていく。主人公「かれ」は「蒼ざめたる人と車」(大9・4)や「魚と公園」(大9・5)の「私」と通じ合う存在として設定されている。いずれも、明治四十三年五月の初めての上京後、犀星が東京で過ごした数年間の放浪生活を素材としつつ生みだされた人物たちである。

「幻影の都市」は次のようにはじまる。

かれは時には悩ましげな呉服店の広告画に描かれた殆普通の女と同じいくらの、円い女の肉顔を人人が寝静まつたところを見計つて壁に吊るしたりしなから、飽くこともなく疑視めるか、さうでなければ、やはり俗悪な何かサイダアのこれも同じい広告画を壁に張りつけるかして、にがい煙草をふかすかでなければ冷たい酒を何時までも飲みつづけるのである。¹²⁾

「そとは往来になつゝゐるために、いつも雨戸は閉されてゐる」ような室にすむ「かれ」は、「広告画」ばかりでなく、「総ゆる婦人雑誌や活動写真の絵葉書」や「卑俗な女学雑誌の表紙に描かれた生々しい女の首」など、さまざまなものを押入れの中に秘蔵している。そして、それらの「女の肉顔」を「凝視」するものとして作品冒頭から登場してくる。すなわち、「かれ」は「見る」存在として設定されている。

この「見る」行為は冒頭の場面がそうであるように、また、紅灯の巷を歩きながら二階の灯りや女と男の影を「見」ては「感覚的愉快」を感じるように、性的衝動と深くかかわっている。

公園の場面でも同様の視線がある。映画館か何かの看板の「なまなましいペンキ絵の女」の顔、唇の紅さや頬の蒼白などを飽くこともなく見つめているうちに、「彼れの性的な発作」がだんだんにたかまってくる。そしてついには、「一切の流旗や看板絵や、わづかに棄てられたアニタ・スチユワードや、鯉の胴体や、なやましげに紫紺の羽織をきた女や、下駄ずれの音や、しぶとく垂れてゐる柳や、さては、そこにある交番の巡査のさびしげな赤い肩章」といったものにといたるまで、軒並に「かれ」を刺激してやまなくなるのである。ここでは、「見る」行為は性的衝動とほとんど等価とっていいだろう。

こうした「見る」行為の意味については、すでに前稿において、大正九年の作品における重要な方法論の一つとして取りあげておいた問題である。前稿ではさらに、「魚と公園」その他の作品から、「見る」行為が小さな生き物たちの「眼」を通すことで自己認識のモチーフの方をもより深めていった経緯をとらえておいた。しかし、この「幻影の都市」にいたってどうやらそれが変質しはじめたと思われるのである。

*

「魚と公園」と「幻影の都市」について、両者に共通する公園の池

と魚をめぐる場面をもとに比べてみよう。

「魚と公園」の「私」は水盤と寂しくむかいあい、魚たちを見る。同時に魚の「眼」が「水中のなから私をそつと窺うてゐる」⁽⁴³⁾とも見る。魚の「眼」を通して「私」は「私」の姿を認識しようとしていた。だからといって、魚たちが「私」のたんなる道具のようなものであったわけではない。あるものは浮き上って悲しげに水のない世界を見上げ、またあるものは噴水に打たれながら楽しげに永い間動かさずにいるなど、それぞれに生きている。それぞれの魚たちの生を珍しくも不思議にも思うからこそ、「私」は「十年も前にかいた詩をおもひ出し、古い池や河のほとりに住んでゐる魚」を「幼ない頭で神秘に近いものに考へた」と思い起こしたりもする。魚を介して、都会の中で疲弊し目的もなくさまよう自己を見つめかえそうとする「眼」には、おそらくは都会を遠く離れた故郷からの「視線」がこめられているのかも知れない。

ともかく、池も魚たちも独立した存在を保持していた。活動館街へ向う人々の「貧しげな下駄の音や靴の音、すそ短かい少年ら、または紅いなまめかしい裾さばきながら悩ましげにさし覗く白い脛の一部など、一切に影絵のやうにこの水盤の方から眺められ」たり、「まだ冬の残る寒げな午後の日ざしに光り外れた活動館の旗や看板の紅い彩色の反射が、ちらちらと一つ一つの波の高まりに映つてきて、また、そつと虹のやうに消えては行つた。」などの場面や描写もそれを踏まえて読みとるべきものであらう。

「幻影の都市」の「かれ」も疲労と倦怠の中で「池のなかにある埃と煤だらけの鯉」をながめている。だが「かれ」にはその魚たちが、「俗悪な活動の絵看板の色彩が雨にでも流れ込んだもの」か、紙でも作られたか、「決して生きてゐるもののやうに思へな」いのである。池そのものも、「空気は、さうさうしい人人の埃と煤と雑音とによごれて、灰ばんで池の上に垂れてゐる」し、水中には「風船玉の破れや、活動のプログラムを丸めたのや、果物の皮、または半分に引きさかれた活動女優の絵はがき」など都会の雑多な塵芥が没したり打ち寄せられたりしている。あいかわらず建物や人々の姿をさかさまに映すとはいへ、もはや池の水面は、活動館の広告や看板の彩りを「虹のやうに」美しく映すものではなくなっている。そこは、「あらゆるこの都会の底の底の忌はしげな情痴の働き」が沈められ、また「諸諸のものが棄てられ」る都会のふきだまりと化しているのである。ここにはもう自己をとらえかえす「眼」など期待しようもない。懶く澱み汚れた池や魚たちは「かれ」自身の姿にはかならない。にもかかわらず、これら一連の場面の最後に、「かれ」が「水とはいへない一種のあぶらのやうな水面をなほ永くふしぎなものを見詰めるやうに眺めるのであつた。」と描かれてしまうところに最も重大な問題がひそんでいる。それは「見る」から「眺める」への変質、すなわち意力的な「見る」行為の醜化の問題である。

肉体の精神（性）への優位や自己の存在をとらえかえすモチーフの方法論的中核でもあつた「見る」行為への注視、多くの場合「凝

視」という言葉で表出されてきたものが、明らかに稀薄化しはじめている。「魚と公園」とは異なり、池や魚たちが独立した生を生きないにせよ、まさに都会に埋没せんとする「かれ」自身を「凝視」し、その存在の意味を問うことは可能だったはずである。しかし、「かれ」はただ「眺める」にすぎなかつた。それも「ふしぎな」といったあいまいな眺め方でしかない。

部分的には「見る」行為が性的衝動に重ねられることがあるにせよ、「幻影の都市」という作品の基本的性格は意力的な「見る」ではなく、ただ「眺める」行為の方にあると言わざるをえない。この作品に盛りこまれた挿話の中核ともいふべき「電気娘」についてもそうである。触れると電気が走るというので「電気娘」などと言われている。「ふしぎな娘とも女中ともつかない女」を「かれ」は強く心にかける。この女は最後に公園の十二階から身を投げてしまい、「かれ」はその幻影にふるえることになるのだが、もともと同じように疎外された存在として深い関心をいだいていたにもかかわらず、結局のところ「かれ」は、女の容貌、視線、声等々をくり返し「ふしぎな」と形容しつつただただ「眺める」にすぎないのである。もちろん、「電気娘」の「眼」を通して「かれ」をとらえ返す視線などもありはしない。言葉そのものとしては、「ふしぎな」も「眺める」もこれまでによく使われてきている。しかしそれが、「視線」を通した主人公の意識の上で一步踏みこんで自己を認識すべき肝心なところで、これら二つの言葉が頻出して問題は深められることなく醜化させられてしまうのである。

あるいはまた、公園の街頭で日銭をかせがねばならない人々に対しても同様である。「総ての荒んだ独身者や失業者、また一切の無能者の当然辿るべき道を歩いてゐるに過ぎなかつた」と描かれる「かれ」自身に、田舎から出てきてとうとう都会の隅におちこんできた人々を、ただ「眺める」以上の「眼」は少しも見当らないのである。

*

「蝙蝠」(3~5月)という作品がある。ほとんど七年ぶりで会い、いまは活動館の女給をしている「お春」を、例によって蛇のような執念で追いかけてまわす「豊」という男の話である。性欲を無理におさえているところから起ってくる精神的な残忍性、猜疑心、執念深さ、激しい嫉妬、深い肉体的疲労、「痴呆症の病根」を疑うほどの狂気への怖れ、そして、女の成熟、変貌、肉体関係の有無への異常な執着等々、比較的長めのこの作品の中に、男と女をめぐる室生犀星のモチーフのほとんどのものが投げこまれてくる感がある。

と同時にこの作品には、自己の醜悪さへの認識が語られていることが注意される。「お春」を追いまわして疲れ切った「豊」は自分の顔を鏡で見て、「すぐに厭悪的になるやうな、蒼白くねぢ曲つた頬骨、品のない鼻、それに毛虫のやうにぞろぞろ這つてゐる二疋の濃い眉、眉のそばまで垂れてゐる長い髪など、みるからに自分ながら慄然とするほど衰弱された容貌」をみとめる。それは、「一つとして人間の美しさも優しさをも見ることができ」ず、「昆虫に近い雑作と無智とを

も」ち、「人間としての最も悪い素質、その素質の狡るさによつて曲折された不愉快な線の連なり」としか見えなかつたのである。

これは「夏籠」(大9・8)や「埃と音楽」(大9・11)につながるものと一応は言つていいだろう。そして、「埃と音楽」では見られなかつた、肉体への執着と自己の醜悪さとの自覚がいかに統一されていくかという問題が、一見展開されているかのようにみえる。だが実際はとてもそのようには言えない。引用した部分だけでもいいねいに読めばわかることだが、醜悪さの自覚は精神的深さをもつように見えて、結局のところ外面的な容貌への批判の域を出ていない。肉体のモチーフと自己認識のモチーフはあいかわらず融合することなくここに至っているのである。

いや融合どころか、自己認識のモチーフを多少なりとも明示しているものが「幻影の都市」「蝙蝠」「植物物語」「金色の蠅」ぐらしか見当たらないところからすると、モチーフそのものが半ば放棄されてしまつていと言わねばならぬように思う。文脈を無視して言うのだが、「蝙蝠」の中に出てくる「自分の底の底を濯ぎ尽すことは苦しかつた」という言葉は、まことに象徴的ではないだろうか。自己認識などと一口に言つてもそうたやすく深められるものもあるまい。「自分の底の底を濯ぎ尽すこと」は、自己に執着しなければもちろんだが、執着しすぎても不可能事であろう。

かつて「私は自分のことより外書けない。つまり一人称で書かなくては書けない。其中にだん／＼慣れて来れば三人称の小説も書けるや

うになるかも知れないが、今のところは未だ駄目」(「新進二家の創作談」)と語っていた犀星が、「これまで自分の影がつき纏つて書き憎かつたものが、ずつと離れて書けるやうになつたのもこの頃の事である。」(「紙背に徹して」)と言うようになったのは、一段の進歩にちがいない。だが、それが結果として、他方で、自己への執着、自己認識のモチーフを弱めさせ、同時に意力的な「見る」行為の稀薄化を招いていったのではないだろうか。

かくして、それほど自己に執着することもなく、客観的な装いの中で、事柄をただ「ふしぎな」と「眺める」だけで済ませていくならば、素材さえあれば作品はいくらでも書けるだろう。そのおもしろさに負けて、「できるだけ数をすくなく」「できるだけいゝものを書かう」と念じていたにもかかわらず、犀星は次から次へと作品を書き飛ばしてしまったのである。

*

大正九年から十年へかけて、「見る」行為の変質、すなわち「眺める」への後退が室生犀星の文学の質を変えて行った。かつての「見る」行為には、メルロ＝ポンティの周知の言葉をかりて言えば、「身体がへ見るもの」であると同時に「見えるもの」だ⁽¹⁷⁾という「パラドクス」に根ざした視覚の意味、「見るという働き」に重なっていくものがあつた。だが、それが「眺める」へと変わっていくことで、いわば「見る」ことの「奥行」を失っていったのである。

あらためて大正十年の犀星の作品を見わたしてみると、「さまざまなる人物もの」あるいは「不思議なる人物もの」とでも呼びたいようなものが圧倒的であることに気がつく。それは虚構によるか体験的素材によるかを問うことがない。虚構によるものとしては、「狼の群」(1月)「罽褸」(4月)「孔雀と痴人」(9月)などを代表として、実にさまざまな男や女たちへの興味、関心で作品は充滿している。体験的素材によるものでは、「藍いろの女」(1月)「山峡の温泉」(1月)「カツレツと令嬢」(1月)「不思議なる人物」(3月)その他があるが、映画館、温泉地、カフェーなどのさまざまな女たちの生態を中心に描き、加えて、いずれもそれらを「眺める」「私」が点綴されている。定石のように例の「ふしぎな」が連発されていることは言うまでもない。また、「おれん」(1月)「影絵の如く」(4月)などの自伝的作品でも、たとえば「おれん」は次々と代わる兄嫁の話なのだが、作者をもととしたとおぼしき「弟」が「眺める」という構造を持っていて、これまでの自伝的作品とはやはり質を変えている面がうかがわれるのである。

集約していえば、「ふしぎな」「さまざまな人物」たちを「眺める」という方法が大正十年の数多くの作品群を貫く基本的特質となつた。この年、「九谷庄三」(5月)を契機として「史実小説」を書きはじめるといふ「転換」も、「疲れ」や素材の「行きづまり」(「泥雀の歌」)という要因も大きかったのではあるが、その「転換」の芽は大正九年から十年へかけての創作方法上の変化の中にすでに胚胎していたの

である。

もともと「九谷庄三」が「史実小説」の「第一作」だというのも必ずしも正確なものではない。なるほどこの作品以後、「芋堀藤五郎」「浅尾」「龍樹菩薩」(いずれも6月)など東西の歴史上の人物に取材したもの、あるいは「緑色の文字」(9月)「二人の娼婦」(11月)など「聖書」から素材を取ったものなど、目に見えてふえてくることは確かである。しかし、「史実小説」という言葉自体あいまいなのが、それを歴史上の人物とその逸話に取材した作品とするならば、

「九谷庄三」の前に小品だが小林一茶を素材とした「俳諧寺一茶」(3月、「万華鏡」の「二」)という作品がすでにある。また、広く「歴史小説」という観点に立てば「鯉」(1月)などが最も早い作例ということになる。いずれにしても、「史実小説」風の試みは意外に早くからなされているのであって、それは、「見る」行為の変質、創作方法上の変化に必然的にもなうものだったのである。

大正十年九月一日の発行日付をもつ作品集『蝙蝠』の巻頭に室生犀星は次のような序詩をかかげている。

萬花鏡

おさなかりし日に

われは何をながめしか

人となりその目がね覗きみれば

あらゆるもの言葉ぞ囁く

よし芦のふえ吹くごとく

ときには織く物悲しく……。

大正十年の室生犀星はまさにこの詩のごときものであった。「萬華鏡」のごときさまざまな相貌を見せる人々を、「目がね」をもって覗くように、ひたすら「ながめ」つづけたのである。

(一九八八・一〇・一五)

注(1) 拙稿「室生犀星稿(二)——結婚者の手記」と二つの系譜——(一)跡見学園短期大学紀要「第二十一集、昭60・3」

(2) 拙稿「室生犀星稿(二)——初期創作集をめぐって——」(跡見学園短期大学紀要「第二十一集、昭60・3」)

(3) 「新潮」昭10・5。『室生犀星全集・第六卷』(新潮社、昭41・12)より引用。ただし、旧字は新字に直してある。以下同様。

(4) 「日本経済新聞」昭36・11・13と12・7。『室生犀星全集・第十二卷』(新潮社、昭41・8)より引用。

(5) 「新女苑」昭16・5と17・2。『室生犀星全集・第八卷』(新潮社、昭42・5)より引用。

(6) 「読売新聞」大10・1・8。

(7) 大正十年中発表の小説については発表月のみ記す。以下同様。

(8) 『肉を求むる者』(万有社、大13・4)所収本文。

(9) 『萬花鏡』(京文社、大12・1)所収本文。

(10) 『肉の記録』(文化社、大13・3)所収本文。

(11) 注(3)に同じ。

(12) 『香爐を盗む』(隆文館、大10・3)所収本文。

(13) 『蒼白き集箱』(新潮社、大9・11)所収本文。

(14) 『蝙蝠』(隆文館、大10・9)所収本文。

(15) 「文章倶楽部」大9・6。

(16) 注(6)に同じ。

(17) 『眼と精神』(滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、昭41・11)

(18) 注(5)に同じ。

(19) 『室生犀星全集・第六卷』(非凡閣、昭12・2)に収められた「笛吹く人」以下二十九編の小説の総題としてつけられた「史実小説集」に拠っている。