

中村真一郎『雲のゆき来』、あるいは「うまく作られた変貌」

鈴木 貞美

はじめに―謝辞をふくむ序

日本の文芸および文化における海外文化への越境的態度と、文化的諸要素の混淆を考える上で、格好の題材として、中村真一郎『雲のゆき来―或いは「うまく作られた不幸」』（一九六六）をとりあげたい。この作品は総合雑誌『展望』に一九六五年七月号から十一月号にわたって連載（八月号は休載）され、翌年五月、筑摩書房より刊行された。その後も新装版が刊行され（一九七七）、各種文学全集（『新潮日本文学48』一九七二、『筑摩現代文学大系75』一九七七、『昭和文学全集22』小学館、一九八八）に収録されもし、中村真一郎作品群のなかにあつて比較的知られている長編小説である。

作家、中村真一郎は最晩年の『老木に花の』（未完）にいたるまで、二〇世紀小説と「王朝物語」とを架橋する意志をもちつつけて

いた。それはたしかだが、他方、徳川時代の漢詩文と今日の一般読者との通路を拓いたのも彼であつたことを思うなら、二〇世紀と徳川時代の漢詩の世界を架橋する『雲のゆき来』を、彼の代表作のひとつに数えることにためらう理由はない。そして、われわれはそこに、二〇世紀日本が生んだ、この稀有な文人（オム・ド・レットル）の内で、二〇世紀のヨーロッパと日本、平安時代の王朝文化と徳川時代の文化が、どのようなつながりをもちながら並存し、旺盛な関心呼び起こしていたのかを読みとることになるだろう。

この長編小説のテーマ（主題ないしは題材）は、国際的普遍性を体現した人物と文化ギャップに引き裂かれた人物を同時にあつかい、時代は、一九六〇年代半ばの日本を足場に、徳川時代前期の漢詩文を中心とする文化のひろがり、二〇世紀、とりわけ第二次大戦期を発信源とする文化のひろがりとをもち、舞台は東京、京都、ヨーロッパをまたにかける。その内容は実に多彩で、さらに方法におい

て、またスタイル（様式）において、そして、そこに開陳される作家の思想においても、いわば戦後日本文芸の越境性と混淆性をそのまま実現する作品になっている。それゆえ、その研究には、国際的、学際的アプローチを必須とし、なまなかのことは、すみずみまで理解のおよばない作品であることもたしかである。

わたしは中村真一郎氏のさまざまな著作、とりわけ徳川時代の漢詩やその周辺をめぐるものから、日本の文芸・文化の考察に多くの重要な手がかりをえてきたが、この作品には長い間、関心をもちながらも、もうひとつ理解がとどかないもどかしさを感じてきた。もとより浅学菲才の身で、徳川時代の儒者や漢詩文など、とても氏の生前、話題をともにできるものではなかった。が、氏の歿後も、氏の遺した文章に親しみ、それに導かれてきたおかげで、やっと知見らしきものを育てることができた。といっても基礎的な知識を得つつあるという段階にすぎず、作品の細部には検討のとどかないところが多々残っている。それはいたしかたないとしても、その輪郭くらいは、ようやくつかめたか、というところまでたどりついた気がする。

そして、ここで、『雲のゆき来』をとりあげるのは、この作品が「越境と混淆」という本共同研究に、格好の研究対象であるという理由だけではない。一作品の読み直しから文芸・文化史の書き換えを進め、かつ、それによって個々の作品の位置づけなおしをはかる、

というわたしが提案している研究方法の実践にとつても、これはうつつのの小説である。そのふたつの理由から、この作品について、わたしの研究の現段階を示しておきたい。

したがって、その作業の過程は、これまでわたしが重ねてきた日本近現代文芸史の再構築のための手探りのうちから、そのいくつかを呼び出し、かつ、それを鍛えなおす機会になるにちがいない。それゆえ本稿では、中村真一郎『雲のゆき来』をテーマに据え、その作品を理解するうえで、すなわちそれを論じるために前提となる見解を補注で述べたあたりをとり上げていきたい。『雲のゆき来』の考察には、これまで「常識」のように語られてきた俗説の数かずを解体し、再編成する努力を重ねることが必要であり、その作業の今日の段階をまとめて示しておきたいゆえである。補注の形式を用いるのは、議論が、あまりに多岐にわたたり、すべてを本論として展開するならば、一個の論文としてまとまりを欠くものになるにちがいないからである。異常なほど長い補注がつくこともあるのをおことわりしておきたい。

中村真一郎氏からは、すでに記した学恩のみならず、氏の生前、わたしが受けたご厚情にはひとかたならぬものがあつた。とりわけ、日本文芸史の再構築のための基本方法の提起とその実践を、そのごく初期から「文学史の革命」と呼び、勇気を与えてくれたのは氏にほかならない。それは、実際は古橋信孝氏の編集した『日本文芸史

…古代I』（河出書房新社、一九八六）に對してであり、シリーズ全体のわたし自身の企画意図は、その巻頭にごく短い文章が掲載されているにすぎない。しかし、それをそのように評してくれた人は、他に誰もいなかった。いや、ほかにもいたらしいが、ことばとして書き遺してくれたのは氏ひとりだった。しかし、それが、どんなにありがたいことだったかを、わたしが感じるようになったのは、彼岸にして迂闊にも、氏の歿後のことだった（その後、企画意図を記した短文は、二〇〇三年に、ドイツ・ハイデルベルク大学のシャモニ教授が編集するドイツ語の日本文学研究誌に日独対訳、かなりの分量の注つきで収録された）。

氏が亡くなって七年近く経つが、経つとともに、そして、とりわけ本稿にとりくみながら、そのことが身にしみて感じられた。何ひとつ恩返しらしきこともできずにいることに忸怩たる思いはつのが、日本の文芸研究にたずさわるものとして、氏の作品に対する理解を深めること以外になすべきことはなく、また、それ以上のことが、非力なわたしにできようはずもない。この拙い一篇を氏の霊前にささげたい。

しかし、そのことで、『雲のゆき来』に對する、そして、その作家に對する批評の手もとを狂わせることはないようにしたい。批評精神とは、学びつつ超えてゆくもの。相手の立場を理解せずに行う賛同も非難も批評とはいえない。だが、理解を届かせることと批評

とはちがう。見当はずれの賛辞も非難も、ともに、ご免こうむるというのが、かつて批評精神をもった文士の態度だった。だが、マス・メディアの中では、中身よりパフォーマンスに對する憶測がまかりとおることが多い。憶測とは、実態に踏み込もうとせず、「手持ちのモノサシ」を安易にふりまわす俗見の束だ。

たとえば、中村真一郎氏が『源氏物語』とブルーストの方法の共通性を論じつづけたことに対して、影響関係を解きほぐすことに「比較文学」の方法を限定する人びとは嘲笑を浴びせてきた。わたしに對して、「あんな奴とつきあつて」といわんばかりの態度をとつた、名の知れた外国の研究者もあつた。そんな「手持ちのモノサシ」を絶対視する態度は、どれほど高名な人であっても、批評精神とは無縁といわざるをえない。『雲のゆき来』のなかには、そんなふう凝り固まった「比較文学」のみならず、文芸批評や研究の態度に對する皮肉も、そこに織りまぜてある。あるいは、わたしがここで行おうとする考察も、氏の魂にとつて息苦しく感じられる類のものかもしれない。それを畏れつつ、しかし、氏の作品の特質を明確にするには、避けてとおれない作業があまりに多いこともたしかなのだ。

中村真一郎氏は、魂の孤独をたがいに理解するよき交友圏をもつておられた。たとえば、野間宏氏は中村真一郎氏の平安朝文化論には密教の要素が欠けているということを言いつづけていた。そのこ

とは真一郎氏自身が印刷物に残していることだ（そして、そのことは本稿の一部にかかわる）。それでもお二人は互いに認めあう仲だった。だが、そんな交友は、今日、すっかり消えはてた。対等の相互批判という最低限のことが、まずなりたない。野間宏と中村真一郎の共有しうる世界があつたことも了解されない。了解しようともしない。そのことにわたしは憤りを禁じえない。文末注記の数は、その思いにあわせた。

また、本稿のタイトルおよび本文は、講談社文芸文庫に『雲のゆき来』を収録するために「解説」としてまとめたものに、若干の変更を加えるにとどめる。この時期に、その機会が与えられなかったならば、『雲のゆき来』についての考察を、このように書き進めることができなかつたこと確実である。きっかけを与えてくれた文芸文庫編集長の堀山和子さんに感謝したい。

この時期というのは、東西の生命観の概要について勉強と考察をめぐらした大部の書物の最後の仕上げの過程と、文化ナシヨナリズムについての新書の書下ろしが同時に進行中の時期に、という意味である。前者については、陽明学および明末の陽明学左派、とりわけ李贄（卓吾）について、また、その日本における影響に対する関心が、後者については国際普遍主義への理解が、それぞれに進んだことがあげられる。そうでなければ、この稿は、ずいぶんちがったものになつていただろう。めぐりあわせというものはあるものだ。

ちようど先にふれた『日本文芸史』シリーズも、版元の都合で途絶していたものが急遽再開が決まった。

それはともかく、李卓吾とその周辺に関して、国際日本文化研究センターの井波律子教授に機会あるごとに質問をして煩わせた。そして、彼女の主催する「越境と混交」という視点に立つて、日本の文芸、文化についての考察をめぐらす共同研究会に一員として加わり、その具体的な考察の機会をたえず与えられたことも、本稿の成立には大きく役立っている。さらには、このように、本文より注の分量の方が多い異形の本稿の寄稿を快諾されたことにも感謝の意を表しておきたい。

一篇の論文に、このような謝辞も異例であろうが、本稿成立にいたつた事情に鑑み、読者には、ご理解、ご寛恕を願うしだいである。

二〇〇五年一月一六日 京都・西山の寓居にて 著者識

一、「雲のゆき来」

そのころ、作家は東京・世田谷区の豪徳寺のほとりに住んでいた。その豪徳寺に、ほんの気まぐれから桜の古木をたずね、ふとしたはずみで春光院の墓の前に立つ。これがすべての発端である。

春光院は徳川幕府の初期、元老として重きをなした彦根藩主、井

伊直孝^{なほたか}の側室になった女性で、その息子、直澄^{なほはら}は藩主と幕府大老職を継いだ。彼女こそ、まさにわが世の春を謳歌したひと、一七世紀の日本で最も幸運な生涯を送った女性にちがいない。そう作家は想い、その境涯に「うまく作られた幸福」ということばを与える。そして、その裏返しとして生じた「うまく作られた不幸」という觀念の体现者として、現代のひとりの女性の境涯を物語ると予告する。¹⁾

だが、いっこうにその女性は登場しない。小説の前三分の一は〈廻り道^{まわ}〉と称して、春光院の弟で、二六歳で直孝に仕えることをやめて出家し、徳川前期に石川丈山（一五八三—一六七二）と並び称される漢詩人となった日蓮宗僧侶、元政^{げんせい}（一六二三—一六六八）についての考証に費やされる。そして、そこには作家自身の文芸や文化に対する考えも存分に織りこまれる。中村真一郎（一九一八—一九九七）による『雲のゆき来』は、まるでフィクションと評論の並存をもくろむ実験とでもいえそうな体裁をとる。

ただし、第二章のはじめに〈時間的秩序〉でない、「心理的秩序」に従って展開させて行くつもり²⁾とのべられているとおりに、元政上人をめぐる種々^{くさ}さが作家の心に落ちてきた順序にそって語られてゆくので、前三分の一は「考証」でも「評論」でもなく、元政上人を「探索する小説」となる。

ひとりの人物についての探索の過程をそのまま書きこんで、一篇の小説にしたたのは森鷗外『澀江抽斎』（一九二六）だった。中

国・明の正史に取材した『運命』（一九一九）をなしてのちの幸田露伴（一八六七—一九四七）は、日本の故事をめぐって、考証なのか小説なのか判然としない作品を自在に連ねた。それらの系譜に連なりながら、しかし、中村真一郎はそこに現代人、それも西洋と東洋の混血の美女を登場させ、作家は彼女と行動をとともにし、舞台は東京から京都へ移り、深草を訪ね、北野天神に寄り、比叡山へ足へのばし、後三分の一では、作家はひとり、彼女の思い出を抱いてヨーロッパへ飛び、西ベルリン、ザルツブルグ、ヴェニス、ロンドンをまわる。考証の範囲はドイツの詩人、リルケ（Rainer Maria Rilke, 1875—1926）の多彩な女性遍歴へもひろがり、文化論は古今東西におよぶ。小説は実に変化に富んだ時空を闊達自在に往き来して止むことがない。読者はそれを、まるで、かなたの山の端から現れては眼前で変幻を演じ、やがて視界から消えゆく雲のゆき来を眺めるごとく、飽かず見まもることになる。

二、表現の方法—その越境と混淆

それを可能にしているのは、ほんの気まぐれから豪徳寺に桜の古木をたずね、ふとしたはずみで春光院の墓の前に立つ発端に明らかのように、そして、洋画プロデューサーからの電話に、呼び出しをさける口実として「明日、京都へ発つ」と口走ったことから、混血

の若い国際女優と京都で数日を過ごし、心を通かよわせる仲になる運びがそうであるように、すべてが作家の身に起こった「偶然」の出来事をつぎからつぎへと展開する方法である。「偶然に頼るのは作家のご都合主義」が「純文学」の世界の通り相場だったころ、そんな古い「常識」をもともしない果敢さを中村真一郎は示しているといえようか。

だが、「偶然を導き入れよ」とは、さかのぼること、ほぼ三十年前、横光利一「純粹小説論」(一九三五)の提言のひとつだった。ここで作品にならって、この考察も、ちよつとまわり道をとる。むろん、行く手をふさぐ藪を避けて、雲のゆき来を見渡せる小高い丘の上に読者を案内するために。

「純粹小説論」は「純文学」にして「通俗小説」を、という主張で、また作品中に展開する作家の意識に「四人称」という奇妙な語を發明したことで知られる。ここで「通俗小説」とは、ドストエフスキー (Fyodor Mihaylovich Dostoevsky, 1821-1881) の名があがっていることからわかるように、歴史小説ないしは時代小説に対して、当代風俗を材料にした、すなわち、その時代の世俗に通じた小説の⁽⁵⁾意味である。

横光利一が「偶然性」を主張したのは、アンドレ・ジイド (André Gide, 1869-1951) の『ドストエフスキー』(Dostoïevskij, 1923) が、ドストエフスキーの作品中に「突然」が頻発するのを指摘した

ことを、どこかで学んだからだろう。ジイドがそれを発見したのは、ベルクソン (Henri Bergson, 1859-1941) が『創造的進化』(Evolution creative, 1907) で「偶然性」を現代哲学の要と論じていたからだ。ベルクソンは、ダーウィン (Charles Darwin, Origin of Species, 1859) のいう自然淘汰 (natural selection) ではなく、生物進化の根本原因は突然変異 (mutation) であるとすゝ、ド・フリース (Hugo de Vries, 1901) に発する新しい学説群にヒントをえて、「生の跳躍」(エラン・ヴィタル、élan vital) の偶発性を新しい世界観の原理にすゝえ、そして、それを、世界が目的に向かって進んでいると考える「目的論」と、世界の根本に物質の法則性を考える「機械論」とを、もろとも超える意味をもつ、と説いた^(*)。ちなみに日本では、横光利一「純粹小説論」と同じ年に、九鬼周造『偶然性の問題』が刊行されている。

*ただし、「進化」という限り、一種の「目的論」ではないか、という議論は残る。ベルクソンは、それを承知した上で、留保つきで、そのように説いている⁽⁶⁾。また、中村真一郎は、ブルーストへの関心からだろうが、ベルクソンの哲学は徹底して読んだと語っており⁽⁷⁾、ジイドへも関心をもっていたことから、このあたりのことは常識として知っていたと判断してよい。

横光利一「純粹小説論」は、小説を書くということと自体をテーマ

にしたジイド『贗金づくり』(Les Faux-monnayeurs, 1926) からヒントをえたものだ。そこではジイド自身をモデルにした作家の私生活と、彼が書いている小説とが並行して進む。わざわざ「四人称」といったのは、語り手の「一人称」(ないしは一人称的な視点)と区別するためだから、ここにいう「純文学」は、横光利一の意図がどうであったにせよ、いわゆる「客観小説」ではなく、作家が同時に主人公である「私小説」形式を指していると考えるしかない(*)。だからこそ、小林秀雄(一九〇二—一九八三)は「私小説論」(一九三五)を書き、方法だけ真似してもダメと難じて、日本で「私小説」がさかんになった原因を「伝統」に求めていった(**)。

* 実際、横光利一は、中篇「花花」(一九三二)の作家が、その意図を開陳する「書簡」(一九三三)を書いている。ジイド『贗金づくり』とは異なるものの、作品とその楽屋裏の開陳との関係である。しかも、「書簡」の中で「自然は飛躍に満ちている」という命題を肯定する意見をのべている。⁽⁸⁾このふたつを、ひとつの小説として、しかも、主人公すなわち語り手の形式をとる一人称小説に用いる場合、作家自身の「私」と区別が必要となることを感じていたにちがいない。

なお、中村真一郎は、早くから入籠型(いれこ)の小説へ関心をもっていたが、それには横光利一から受けた影響もあったと語っている。中村真一郎がはじめて横光利一を訪ねたのは、一九三八年の一月

から三月までの間と推測され、横光利一が小説の人称に大変な関心をもっていたこと、「四人称」について、「これからの作家は自意識を書かなくやいかん」「現実を見ている視点そのものである作家の意識を同時に書かねばいけない」と語ったと紹介している。⁽⁹⁾それぞれ、志賀直哉のように自意識を書くことと、描かれた現実はある立場からの限定を受けているものだ、という相対化の立場を意味するが、このふたつを切り離しては意味がない。横光利一は「現実に対する語り手(ないしは視点人物)の意識(一人称)」と「それを書く作家の自意識(四人称)」とに問題意識をもちつつけていた、ということだろう。⁽¹⁰⁾

なお、一九三五年ころの「純文学」という語の用法は、かなり多義的である。まず大学の「文学部」の「文学」(広義)すなわち人文学の意味が活きており、したがって、それに対して、人文学を三種に大別して「哲学」「史学」「文学」と三分するときの「文学」(狭義)、すなわち言語芸術——詩、小説、戯曲を中心とするそれ(および、それについての研究)——を「純文学」と呼ぶことがありうる。立場としては、改造社の円本『現代日本文学全集』(一九二六から)が広義の「文学」に立ちながら、⁽¹¹⁾しかし、狭義の「文学」、しかも小説の比重が高い。このように広義の概念に立ちつつも狭義の「文学」を重視する立場は、当時活躍中の作家としては中里介山(一八八五—一九四四)が示している。⁽¹²⁾用例として

は、もつと後、『朝日新聞』が一九四〇年ころ、日本の「純文学」を英訳して海外に紹介する事業を企てた際に、そこに（後述するように、すでに文壇の通念としては「大衆文学」に分類されるようになっていた）「ユーモア小説」の作家、獅子文六（一八九三—一九六九）の名があがっている、という。³³

他方、「大衆文学」の隆盛に対して、それを娯楽性の高いものと規定し、それと差をつける立場から、文芸雑誌『新潮』を主なメディアとして、いわゆる「新興芸術派」と呼ばれる「プロレタリア文学」もそのうちに数える場合がかなりあったが、それは除外して。モダン都市の風俗を題材にとる、それこそ通俗的な作品を得意とした作家たちを中心に、芸術性の高さを追求するという意味で、まず「芸術小説」、ついで「純文学」という語が用いられるはじめている。やがて、『新選純文学叢書』（全一九巻、新潮社、一九三七）も刊行される。が、これは当時としては党派的な意味が強く出たネーミングである。

さらには、「純粋小説全集」（全二三巻、有光社版、一九三七）が刊行され、この第一巻に横光利一「盛装」「花花」が収録される。これらが「私小説」形式をとっていないところから、横光利一「純粋小説論」にいう「純文学」が、新潮社系の作家たちなどが用いる意味だと解釈し、それは、芸術性が高く、かつ通俗性も高いものを提言したのだ、とする解釈がなりたつ。たとえば「純粋小

説全集」第四巻、岸田国土『鞭を鳴らす女』（一九三二—一九三三）は、退役軍人の令嬢で乗馬が趣味の活動的なモダンガールの自由恋愛を書いて、まったく普通の客観小説の形式で、当代風俗を書いた新聞連載小説であること、また、ドストエフスキーの作品は、その内容に通俗性の高いものが多いことも、このような考えに根拠を与えることになるだろう。

しかし、なぜ、それなら横光利一は「純粋小説」ということばを用いたのか。作家が小説を書くということをテーマにしたジイド『贖金つかい』が「純粋小説」を名のつたことを、まったく誤解して借用しただけだったのか。また、なぜ、「一人称」と区別して「四人称」という語を用いなければならなかったのか。作家が作品中に自分の世界観ないしは自意識を披瀝することを、むしろ一人称の「私小説」とはつきり区別するために、そうしたのだろうか。これらの疑問にこたえられない限り、先の解釈は通用しない。

横光利一が、「私小説」形式を「純文学」と呼んだのは、一九二〇年代後半に「大衆文学」派と「プロレタリア文学」派が抬頭した際に、「文壇小説」は「自然主義」から「私小説」ないしは「心境小説」となってゆきづまったと論じられたことを念頭においてのことだろう。そして、一時期は影をひそめていた「私小説」および「心境小説」は、「プロレタリア文学」の瓦解後、「文芸復興」

の掛け声とともに、また転向小説にも、復活していた。明治後期から昭和戦前期にかけては、概念の組み換えと変化がめまぐるしくおこっていた。当代風俗を題材とする「通俗小説」というジャンルの方も、その位置を変化させている。

「通俗小説」の近代化に寄与した硯友社系の作家たちが、「自然主義」を名のる勢力による「文壇」の組織化から排除されたのち、「通俗小説」、すなわち当代風俗小説の勢力は衰えていた。リテラシーの向上によって形成された大量の読者層に向けて、圧倒的な隆盛をほこったのは講談読み物であり、それに発する立川文庫たちかわである。しかし、一九一七年ころ、「文化主義」の掛け声とともに文壇にも再編が起こり、それにともなつて女性読者層に向けた菊池寛（一八八八—一九四八）らの作品が流行した。それゆえ、一九二四年、白井喬二（一八八九—一九八〇）が「大衆文芸」を名のる文芸運動を立ちあげたとき、「文壇小説」は文学青年だけを読者にする狭量なものにすぎないという論陣を張り、「時代もの」と「探偵小説」とで反文壇の陣容を組んだ。それは、菊池寛を、れつととした文壇人と認めていたゆえである。¹⁴⁵

その運動は「大衆文学」という呼称をまたたくまに定着させたが、一九二八年に刊行開始された改造社の円本「世界大衆文学全集」は、少年少女向けの世界の名作と知られる歴史小説や探偵小説、冒険小説、空想科学小説などに加えて、アベ・プレボー『マ

ノン・レスコー』(Tabbé Prevost, Antoine François Prevost d'Exiles, *Manon Lescaut, La véritable histoire du chevalier DesGrioux et de Manon Lescaut*, 1732)・プーシキン『スピードの女王』(Aleksandr Sergeevich Pushkin, *Pikovaya dama*, 1834)・ハーディ『トマス Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, 1891) など当代を舞台にした小説や、ユーモア小説、ナンセンス小説を並べている。その影響も大きいと思われるが、文芸運動として出発した「大衆文学」が次第にジャンルとして認識されるようになり、そして、一九三〇年から三五年ころにかけて、当代ユーモア小説(滑稽小説、ナンセンス小説)なども、その一翼と見なされるようになってゆく。こうして「大衆文学」の内部編成は「時代小説」、「通俗小説」(滑稽小説、ナンセンス小説をふくむ)、「探偵小説」という三つのジャンルとなり、それらの用語もほぼ安定する。ただし、「大衆作家」を自称していた吉川英治(一八九二—一九六二)が、『宮本武蔵』(一九三五—一九三九)を書くあたりから「歴史小説」を名のりはじめるなど、¹⁴⁶変動も見られる。

一九二〇年後半からの日本では、国際的にも異様なほど小説読者が多くなり、それを相手にした出版物が隆盛をほこり、職業作家が輩出し、文壇がふくれあがつて生じた分裂状態とその勢力争いが、こうしたジャンルの編成換えのドライヴィング・フォースとして働いている。その分裂状態は、第二次大戦後に「純文学」

雑誌「対」「中間小説」雑誌（ただし、ここからSFは排除されていた）として制度的に固定化するが、経済高度成長期にさしかかって、出版社系週刊誌が創刊され、「中間小説」ブームが起こったときに、それに危機感を抱いた「純文学」側の批評家が編み出したのが「純文学」対「大衆文学」という二分法によって明治からの小説界を見渡す文学史観にほかならない。そのスキームによって、変容につぐ変容をとげてきた文芸の動きを割り切ることなどできるはずはない。概念そのものにも転換や編み替え、重層化が起こっていたのだから。そして、そもそも芸術性、思想性、娯楽性の多寡によって、文芸を二種類に分類することなどできるはずがない。また「芸術」「思想」「娯楽」のそれぞれに込められた内容も、たとえば科学的な真実追究の立場からは芸術も娯楽の一種と論じることができよう（実際、「自然主義」の作家たちは、硯友社系の作家たちを、そのようになじった）、時期により、個々の論者により、まちまちであることにも、よく留意しなくてはならない。

なお、「私小説」なら、当代のことを書くに決まっているだろうと思うひとがいるかもしれないので、念のためにいっておくと、一人称小説形式は、歴史的な過去の人物を、語り手すなわち主人公とする場合でもしばしば用いられるし、明治の「言文一致」体をめぐる議論がかまびすしい時期に、女の「私」語りを「べらんめい調」の口語体で展開してみた内田魯庵「湯女」（一八九九）

などの例もある。「私小説」形式については、のち本文でのべる。

なお、横光利一「純粹小説論」の当時、「純粹小説」の呼称は、「最も本質的な小説」くらいの意味で一部の作家や批評家がまちまちに用いており、横光利一もそれにならっただけだという見解も成り立つだろう。その理由として、小説の形式に極めて意識的だった横光利一が、いわゆるメタ・フィクション形式を一度も試みなかったことをあげる向きもあるう。これについては、小林秀雄の論難に考えなおすところがあったか、あるいは、すでに、この年に石川淳「佳人」、「葦手」、太宰治「道化の華」など、単に小説中に小説をもつ入籠形式ではなく、その作品を書きつつある書き手の意識を書くことによって小説を進行させてゆく、ジイドが以前、『パリュード』（Paludes, 1895）で試みたことのある方法を、日本の語り芸がもつ、自分が語っている語り口と言及するような方法（語りの自己言及）を活かすことで、うまくこなした作品群が書かれたこと、また永井荷風（一八七九—一九五九）が、一九三七年四月から東京・大阪の両『朝日新聞』夕刊に連載した『墨東綺譚』が、荷風本人を想わせる主人公が書いている作中作「失踪」が、その名のとおり途中で行方不明になるなど、ジイド『贖金つくり』のパロディーのような形式をとっていることなどを見て、^四

自身、試みることを断念した、と考えることもできるだろう。

** 「私小説」の問題を「伝統」に求めた小林秀雄は、この時期の作家

たちの方法意識をまったく理解できなかったことになる。そのころまでは、いわば方法的に最前線の動きとともに歩んでいた感のある小林秀雄が、突然、日本の精神風土を問題にし、それに対して「プロレタリア文学」と「大衆文学」の作家たちが示してきた思想性を浮き彫りしようとしたためだ。

小林秀雄が「私小説論」のなかで〈実証主義思想を育てるためには、わが国の近代市民社会は狭矮まじろひであつたのみならず、要らない肥料が多すぎた〉といったとき、念頭には、『風流』論（一九二四）で芭蕉を礼賛していた佐藤春夫（一八九二—一九六四）が、しかし、『心境小説』と『本格小説』（一九二七）では、それを文壇の狭い世界で若くして老成した結果と反省し、「壮年者の文学」（一九三〇）で「社会的見識」と「文明批評」の必要性を訴えるにいたる、その変貌があつたはずだ。小林秀雄「私小説論」のいう「社会化した私」は、ここからヒントを得ていると見てよい。とすれば、〈要らない肥料〉とは、まずは一九二〇年代の芭蕉再評価ブームのことと考えてよい。すでに日露戦争後には、近代の実証主義を超える現代哲学の模索が開始されていたこと、そして、その文芸への影響が、まったく勘案されていない。そして、その現代哲学の変貌こそが、芭蕉再評価を呼び起こすのである。このブームについては、のちにふれる。

たとえば西田幾多郎「現代の哲学」（一九一三）は、カント

(Immanuel Kant, 1724-1804) の哲学をロマンティズムとし、それとコント (I. Auguste M. F. X. Comte, 1798-1857) の実証主義、および機械的唯物論との対立を、もろともに超えるものとして、すなわち近代哲学を超えるものとして現代哲学の流れを論じている。文芸の世界では、たとえば武者小路実篤（一八八五—一九七六）は『自己の為』及び其他について「公衆と予と」を見て李太郎君に（一九二二）で、〈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〉とのべ、その自然との合一によって獲得される「客観」を、〈自然派後の主観〉と呼んでいる。世紀転換期のヨーロッパやアメリカに起こった「意識の哲学」が、日本では「主客合一」や「自然との一体化」の方向で受けとられる傾向が強く、そして、これらが大正生命主義の哲学と芸術表現論のそれぞれの出発点をよく示している。その意味で、小林秀雄（一九〇二—一九八三）の「私小説論」は、「私小説」や「心境小説」の実態ともすれちがっていたのであり、その根もとを見損なつたことになる。それまで先端的な小説の方法意識とともに歩んでいた小林秀雄の、この突然の変貌は、同人雑誌『文学界』の人民戦線的な発想が働いたためと考えてよい。それまで「マルクス主義」の作家や批評家たちは「ブルジョワ文学」から「プロレタリア文学」へ、という展望のもとに実作や主張を行っていたが、日本共産党の一九三二年テーズは、当代日本を（半）封建制と見て、天皇制打倒、民主主義革命

を訴えるものへと革命戦略を転換した。それゆえ、「講座派」は、封建遺制（地主制）や「市民社会」の未成熟を強調したが、おそらく中村光夫（一九一―一九八八）を媒介として、それが小林秀雄の頭脳に浸透したからである。²³

しかし、ヨーロッパやアメリカの二〇世紀小説の先端は、そんな議論をよそに、ロマン主義が生んだ一人称小説（ないしは一人称的視点）、すなわち「私小説」（Ich Roman, I novel）の流れの上に、「私」の意識の世界を展開する小説が主流となっていた。一九世紀から二〇世紀への転換期の哲学は、世界認識のおおもとを、神でも観念でも物質でもなく、人間の感覚や知覚におおところに出発し、「意識の流れ」の哲学を生み、ウィリアム・ジェイムズ（William James, 1842-1910）のそれは、弟の作家、ヘンリー・ジェイムズ（Henry James, 1843-1916）に「観察者の意識」のリアリズムの方法を、またジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』（James Augustine Aloysius Joyce, *Ulysses*, 1922）を生んだ。ブルースト（Marcel Proust, 1871-1922）は、知覚と記憶の関連を説くベルクソンの哲学に学んで『失われた時を求めて』（*A la Recherche du Temps perdu*, 1913-1927）を書いたとみずからのべている（*）。

* ウィリアム・ジェイムズが『心理学原理』（*Principles of Consciousness*, 1890）のなかで、人間の意識は、その断片をつなぎあわせて

も把握できるものではなく、絶えず切れ目なしに流れているのだから、「思考、意識、または主観的生命の流れ」と呼ぶべきであると主張した。これをヒントにして、「意識の流れ」（stream of consciousness）と呼ばれる内的独白がさかんになった。文芸用語としての「意識の流れ」は、言語化される以前の意識の状態を露呈させるような試みをさして、限定的に用いられることが多く、バーニア・ウルフ（Virginia Woolf, 1882-1941）、ウィリアム・フォークナー（William Cuthbert Faulkner, 1897-1962）らの作品をあげ、ジョイス『ユリシーズ』の最後の章、ブルーム（Leopold Bloom）の妻の見る夢の記述が切れ目のない連続性を示していることを典型的な例としてあげる。

しかし、ウィリアム・ジェイムズのいう「意識の流れ」は意識一般のことを指しており、ウィリアム・ジェイムズの弟、ヘンリー・ジェイムズが開拓したとされる、視点人物の意識を通して現実をとらえる「視点」の方法自体が、いわゆる客観描写とは異なる「意識のリアリズム」にしようとする姿勢を示している。他方、ブルーストがその『失われた時を求めて』をベルクソン哲学の小説への実現であると語るのは、ベルクソンが、単なる感覚ではなく、記憶と結びついて知覚たりうること、その知覚の記憶のさまざまな層に組織化しつつ、新たな知覚を絶えず総合してゆくことこそが生命（*la vie*）の運動であると説いた『物質と記憶』（*Matière et m*

emoire, 1896) にヒントをえてのこと、『創造的進化』のエラン・ヴィタールは、記憶の突然の噴出に應用したと考えてよいだろう。それらを見渡すならば、感覚、知覚、意識、記憶、印象などの意識現象に着目して、そのあるがままにつく新しい方法を追究するところが、広く二〇世紀の文芸の課題となっていたことが了解されるはずである。それゆえ、そのように広い意味で、私は「意識の流れ」の語を用いている。

そうすることにより、まず、語り手が固着しているのが、感覚ないしは知覚なのか、記憶なのか、などの意識の種類によって、それらが複合されるのがふつうだとはいえ、それぞれの作品の特徴がつかめる。そして、「意識の流れのあるがまま」を、あたかも再現するかのように書いても、小説になるはずはないから、それをどのよう^にに再構成するか、その方法によって、それらを分析することが可能になる。視点人物の感覚のあるがままを再構成するフロローベル『ボヴァリー夫人』(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 副題「地方風俗」1857) 型を原初的な形態とし、観察する意識のドラマをつくりだすヘンリー・ジェイムズ型、神話類型などの外枠を用意することによって、意識のあるがままに似せた記述をパッチワークする『エリシーズ』型、記憶想起のあるがままを再現するかのようなブルースト型、印象のリアリズムも、物質との接触の印象、すなわち物質感を鮮明にする新即物主義 (Neue Sachlichkeit) 型などのタイプ分

けを可能にし、日本においても、微細な自意識の働きを追う志賀直哉型や、自然との合一に象徴美学を求める島村抱月型、印象を主客合一と考える型などに分析することができる。

無意識の働きに怯えをおぼえる心理をしばしば書く漱石も、「坑夫」(一九〇七)では「意識の流れ」の応用を試みている。そして、それを受け継いでジェイムズの「意識の流れ」や「多次元世界」などに関心をもちつづけ、小説に應用しようとした作家に豊島与志雄とよしまよ(一八九〇—一九五五)がいる。中村真一郎が豊島与志雄のよき理解者であったことは、そのふたつの豊島与志雄論、「明治から戦後への橋」(一九六六)、「初期作品の可能性」(一九六七)によく示されている。⁴⁾

しかし、日本においては、先の補注に引用した武者小路実篤のいう「自然との合一」によってえられる客観」という観念などもそうだが、ウィリアム・ジェイムズの、『心理学原理』の「意識の流れ」ではなく、「純粹経験の世界」(“A World of Pure Experience,” 1903)も「純粹経験」の多様性ではなく、主客合一の面が取り出されて、それが新しい哲学としてひろがった感が強い。とすれば、それは西田幾多郎『善の研究』(一九一)に特徴的なことである。『善の研究』にいう「純粹経験」は、ジェイムズの「純粹経験」の多様性を理解していないと高橋里美(一八八六—一九六四)から批判を受けたが、さまざま「純粹経験」を貫くものが

ある、という「一即多」の論理で西田幾多郎は批判をかわした。²⁸⁰

「主客合一」や「自然との合一」が、知識人の間に流行語となったきっかけは、やはり、『善の研究』の影響といえそうだ。なお、『善の研究』を書いたとき、西田はベルクソンを読んでいなかったが、ベルクソン『創造的進化』も「一即多」の論理——もちろん、よく引き合いに出される『華嚴経』のそれではないが——を用いて、根源的な生命の流れを論じている。また、そこには「場所」と題する一説もあることを言いそえておこう。

とすると、偶然事の連続で織りなされる現代小説で、作家自身の経験と意識を展開する『雲のゆき来』は、横光利一の提言のすべてを満たし、また二〇世紀小説の先端の流れを汲んでいることになるだろう。いや、中村真一郎は初期の『死の影の下に』五部作から、『意識の小説』の手法をとってきた作家である。たとえば長篇『恋の泉』（一九六二）でも、主人公にして同時に語り手である「私」は、中村真一郎そのひとを想わせるものの、名前は民部兼広^{たみべかねひろ}、職業は劇作家で俳優養成所の教師にして海外演劇の紹介者と設定され、そして、出来事はすべて偶然事にひとしく、その全体は「私」の意識の世界である。

ところが、『雲のゆき来』の語り手には、名前すら与えられておらず、容姿はまったくわからず、年齢と職業は、第二次大戦に学徒

動員された世代で、五十歳に近づいており、幅広い教養をもち、フランス語で会話ができる文学者で、人柄も社交術は苦手²⁸¹というくらいしかわからない。当然、読者はこの「私」を作者、中村真一郎だと思ふ。そう思つてよい。第八章で、「私」は〈自分の青春の伴侶〉は〈混血児〉であり、そして女優だった²⁸²と語っているし、第十六章にも、幼少期に父親に連れられて日本橋を歩いた思い出が出てくるなど、中村真一郎の愛読者には、よく知られ、またなじみぶかいシーンがさしはさまれているのだから。

では、これは、作家が経験したことをそのまま語る「私小説」なのか。しかし、そもそも、経験をそのまま語ることも誰にもできない。しかも、作家は〈作者自身の個人的な体験の露骨な表白〉も、自分の素顔で登場して、自分の本心ではないことを滑りこませる「私小説」²⁸³も、また〈人間を理解するのに……私生活の些事からだけ追尋して行こう〉とする精神の態度も退けている。だからといって、これが「私小説」形式をとっていることもまちがいない。

ここに「私小説」論が百家争鳴となる最大の理由がある。「私小説」が日本近代小説の主流、あるいは日本に独自のものなどといわれ、その原因を日本の精神風土の遅れに求めるような議論が繰り返されてきた²⁸⁴。だが、いまは、そんな俗論の藪を迂回し、これだけはたしかにいえる、という道をとろう。

欧米でも中国でも筆者の思いを随筆ふうにかくのはフィクション、

すなわち小説とは見なさない。日本でも、そうだった。ところが、痴情沙汰を書くのを得意とした大正期「私小説」に対して、人生観の極致を随筆ふうを書く志賀直哉「城の崎にて」（一九一七）や葛西善蔵「湖畔手記」（一九二四）などが、芭蕉ブームにともない（*）、一九二〇年代半ばに高く評価されるようになり、「心境小説」として通用するようになった。そこで、それが「日本独自の私小説」と呼ばれたのである。

* 小林秀雄が「私小説論」で引きあいに出している久米正雄『私』小説と『心境』小説（一九二四）は、「心境小説」こそが本当の「私小説」であるとのべ、俳句の「腰のすわり」が基本だといっている。宇野浩二は、かつて、随想ふうに作家が心情を吐露するだけのものは小説の体をなしていない、といった自身の信条（小説「甘き世の話」一九一七）を翻して、『私小説』私見（一九二五）では、葛西善蔵（一八八七—一九二八）が落ちぶれ、破滅にむかう己自身の心境を、あるいは自然にふれて、それが慰められる心境を書いた「心境小説」を賞賛し、「心境小説」は形式の上からは、桁はずれだが、一種の「私小説」であると認め、日本人にバルザック流の本格小説を期待することは出来ないだらうが、それと同じやうに、西洋人に芭蕉や善蔵のやうな芸術を期待することは出来ない」とのべている。そして、それ以前、佐藤春夫『「風流」論』（一九二四）が、やはり芭蕉を礼賛していたことは、すでにのべた。

その芭蕉ブームが起こった折り、当時、文壇で俳句の心得があったのは、久保田万太郎（一八八九—一九六三）、久米正雄（一八九一—一九五二）、そして滝井孝作（一八九四—一九八四）あたりだろうか。それに芥川龍之介（一八九二—一九二七）らをくわえることもできるかもしれないが、そのブームは、小説界をはるかに超えるひろがりをもっていた。その発信源は、歌人、太田水穂（一八七六—一九五五）が一九二〇年に幸田露伴（一八六七—一九四七）を招き、そこに阿部次郎（一八八三—一九五九）、安倍能成（一八八三—一九六六）、小宮豊隆（一八八四—一九六六）、和辻哲郎（一八八九—一九六〇）ら岩波文化の創生にかかわった人びとが参加し、短歌雑誌『潮音』で闊達な発句研究を展開した芭蕉研究会にあると見てよい。その成果は『芭蕉俳句研究』（一九二二）、『続芭蕉俳句研究』（一九二四）、『続々芭蕉俳句研究』（一九二六）として岩波書店から刊行され、太田水穂『芭蕉俳諧の根本問題』『芭蕉連句の根本解説』（ともに一九二六）を頂点とする、はじめの本格的な芭蕉研究というべき書物が同じ書肆から刊行された。ただし、それは、芭蕉晩年の境地に力点が注がれ、それを仏教、とりわけ天台本覚思想の現象即本質論などを生命一元論のように解釈し、その実現として芭蕉世界を説くものであった。太田水穂は日本歯科大学で倫理学を講じながら、北村透谷（一八六八—一八九四）、岩野泡鳴（一八七三—一九二〇）らにふれた文芸批評を

展開し、当然、西田幾多郎『善の研究』も読んでいたはずだが、『中庸』を生命一元論的に解釈し、そしてつぎに芭蕉研究を通じて、禅や密教にも同じ世界観を見出してゆく（やがて、戦争期には日本神話に、独自の生命主義の解釈をほどこすことになる）。

詩壇でこれに呼応したのは、萩原朔太郎「象徴の本質」（一九二六）である。西欧象徴主義に対して日本の象徴表現の優位を誇る論調で、やはり芭蕉の名を出しているが、ただし、これはヨーロッパの前衛芸術運動の中でハイクに触発された動きが出ていたことを察知しての自信であり、また、朔太郎の場合は『新古今和歌集』の賞賛を繰り広げることになる。これについては、あとでのべる。

他方、昭和戦前期には、たとえば戦場体験をリアルに描き、偶然に支配される人間の生のもろさを浮き彫りにし、その意味を奪う戦争を告発するレマルク『西部戦線異状なし』（Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, 1929）が、国際的に支持を得た。そして、ルポルタージュの手法を駆使した体験記ふうの小説がさかんになり、荒唐無稽な「実話」まで飛び出す賑やかさとなった。そして、戦後には、さまざまな方法の戦争体験小説、敗戦体験小説があふれた。それが実情である（*）。

*そして、それこそが一九五〇年代後半に「私小説」論議をさかん

にした理由であり、そして、体験を再現する小説が「私小説」としてくくられてしまったがゆえに、その実情、すなわち、その体験の再現のちがいの説明が遅れてしまったのである。

実体験か虚構かという二分法で小説を割り切らずに、『雲のゆき来』の表現の方法をよく見るなら、作家の考証に加えて、フィクションの体験談スタイルのうちに実体験や探訪記が混ぜあわされ、さらに、この小説の進行を解説する「草子地」ふうの記述もはさまれていることに気づくはずだ。まさに二〇世紀小説のスタイルにおける越境と混濁の実践といえよう（*）。では、なぜ、そんなスタイルがとられたのか。それについては、道みち、明らかにしてゆきたい。

* 中村真一郎は、昭和戦前期から、二〇世紀の大河小説（roman *fluvial*）のなかで、次からつぎへとさまざまな手法がくりひろげられていることに気づき、『死の影の下に』五部作から実践にうつっていた。

三、『恋の泉』から『雲のゆき来』へ

『雲のゆき来』について、中村真一郎本人は、つぎのように語っていた。『恋の泉』に登場させた、日本人とフランス人女性との間に生まれた混血の女優を、さらに国際的にして、「仕事への屈折し

た情熱と本当の自分の欲求との矛盾に引き裂かれる人間というものをテーマにした。意識の面と無意識の面とが戦いあつて破滅に至るという僕の人間観を、あの女優に託したんです」と。

あの女優とは、初対面では二〇歳を過ぎたばかりと思われるが、おそらくは一九三九年前後の北京に、ユダヤ人の東洋学者と中国人女性の間に生まれ、戦時中は母と昆明に難を逃れ、戦後、香港に抜け出して幼時を貧しい生活のうちに送り、それゆえだろう、成長すると中国共産党の新聞をよく読み、だが、スイスの祖母のもとで暮らしていたときに、ベルイマン (Ingmar Bergman, 1918) を想わせるスウェーデンの映画監督に誘われて、デビューして五、六年、国際的に活躍する楊嬢である。リルケが好き、といったかと思うと、中国の古典詩人の評価に左翼公式論をふりまわす。作家は、それを〈分裂的な精神が、自分自身の分裂に苛立って自虐的に公式論を振り廻す〉「ブルジョワ知識人」によくあるタイプ、と感じる。だが、彼女は素直に〈西欧的な芸術の自由というものが、生命のように大事〉とうちあげ、母子を捨てて日本に去った父親を強く憎んでいるが、やはり〈私は父の子でもあるのです〉と認めもする。彼女の分裂は、なまなかではない。

この楊嬢について、作家は先の談話につづけて「外面的特徴のモデルにした女性と、中身のモデルにした女性がいた。中身の方のモデルは、親父の浮気の相手をひとりひとり訪ねて歩く、小説と同じ

ことを京都でやったんですよ。あんなこと、ちよつと日本ではおこりえないんだけど。とても面白い経験だった」とも語っていた。楊嬢を前にして、彼女の父親との青春の思い出を隠そうともしない京都の老嬢C女の態度、物腰の書きぶり(第一章)は、この十数年、京都に暮らしてきた(執筆者の)わたしにも「ああ、そんなひとが、いはるなあ」と感心させられる。が、この場面、実際に、似たことに出あわなければ、ちよつと書けそうにない。『雲のゆき来』が、中村真一郎の他の多くの作品と同じように、実体験と想像力との微妙な配合によっていることはいまでもなからう。

たとえば第一三章で、楊嬢と別れて東京に帰った作家が、フランスの作家F氏から『源氏物語』のフランス語訳について相談を受ける場面。これは虚構ではないか。中村真一郎は実際、フランスの文芸雑誌『NRF』に『源氏物語』のフランス語訳を、と誘われたことがある。だが、それは『恋の泉』を執筆中のことだった。作家は、元政の源氏物語論の紹介を、ここまで延期し、そして楊嬢からの、最後となつてしまった電話を受ける場面を効果的に演出したにちがいない。このような場面の設定に、劇作家・中村真一郎の面目躍如たるところを見るのは、わたしだけではあるまい。

そして、『雲のゆき来』が『恋の泉』を発展させた一面をもつていることも、中村真一郎のいうとおりだ。楊嬢の父親に対する強い憎悪は、『恋の泉』の「私」の恋人、ドイツ文学者とフランス人の

母親との間に生まれた混血の女優から受け継いだものだ。その憎悪は、しかし、『雲のゆき来』では「私」による「魂の手術」によって、ある解決にいたる。それがどんな解決かは、この作品が一種の「探索する小説」であるゆえ、ミステリーの評者が守るべきルールにならって示さずにおく。が、このように『雲のゆき来』は『恋の泉』を受け継ぎながらも、それを超えるところをもっている。とすれば、ここでは一度、『恋の泉』に引き返し、水面みづに映る雲のゆき来を眺めてみるべきだろう。

『恋の泉』の「私」は、小説の終わり近くで、戦前、彼の前の世代を支配した「マルクス主義」について、〈通俗的な歴史主義の危険は自己を外部世界の論理で割り切ってしまう点にある。戦時中の日本の知識階級の右往左往は、根本的には個人が自己の内部を発見し成熟させる努力を怠ったからだ〉と述べ、〈生きる中核〉を築くものは「体験」であり、〈体験こそ、私に外部の世界の与える偶然を、私の内部でひとつの必然と化さしめる作用〉をもつという。そして、〈私の内部世界の中心にある「愛」は……相手の魂（内部世界）からの流出物によって、（それが私の内部の魂の流出物と化合して）豊かにされ、深められる〉という人生観を披瀝している。

知識人が戦争協力に走った原因を「近代的自我」ないしは主体性の未成熟に求める思想と似ているが中身はかなりちがう。戦中期の「私」は、時局便乗型の人びとから、〈大正期の人格主義の時代遅れ

の追従者と見られているのだろう〉と想っていた。たしかに、社会変革は個々人の人格の変革によってこそ、と主張する阿部次郎（一八八三—一九五九）の「人格主義」に似てはいる。だが、この「愛の哲学」を支えるのは、たとえば西田幾多郎が『善の研究』（一九一一）にいう「善」、すなわち「人類との一体化」、いいかえると「人類愛」、ヒューマニズム (humanism) にはかならない。中村真一郎がリベラルな思想のままに戦争期をのりきることができたのも、ロマン・ロラン (Romain Rolland, 1866-1944) の絶対平和主義を支えにしていたことだった。このフランスの作家は、国境をこえるキリスト教をも踏み破るトルストイ (Lev Nikolaevich Tolstoy, 1828-1910) の人類普遍主義の信奉者であり、より端的にいえば、「愛」の普遍主義者だった。

『恋の泉』の「私」は、また、〈戦争中に、時勢を避けながら自己形成を試みた私は、日本の伝統と西欧との私なりの綜合を夢みていた〉と語っている。その「綜合の夢」も、人類普遍主義が戦時下の日本の若き知性に及んだ結果といえるだろう。小林秀雄「故郷を失った文学」（一九三三）は、明治以来、はじめて本当に西洋を身につけようようになった、という意味で、自分たちを「故郷を失った」世代だと論じたが、それとは対照的に、ひとまわり半ほどとしと齢下の中村真一郎らの世代は自分たちが、はじめて世代として〈日本の伝統的な文化の方に向き返った〉という自覚をもっていた。中村真

一郎の場合、その伝統は、よく知られるように平安朝の物語であり、その文化であった。

戦後の進歩主義は、戦時下の文学者たちの動向を「伝統回帰」とひとくくりにしてきたが、その内実と姿勢は実にさまざまだった。そろそろ、その内実に踏み込んだ研究が必要だろう。内実に踏み込んだ研究とは、個々の作家について「伝統回帰」のケース・スタディーを重ねることではない。その前に、いくつもの伝統意識の形成過程、その時期による変化の把握をおして、戦時下のその特徴づけが、まずなされるべきだろう(*)。

* 明治中期の「国民文化」形成期には「日本文学史」の発明が行われたが、それは西欧諸国の“national literature”にならった「伝統(歴史)」の発明でありながら、“national literature”の基礎である“national language”の概念を無視して、「漢文」(Chinese and Japanized Chinese)をふくむものとして組織された。その意味で、それは「伝統(歴史)の二重の発明」であった。教科としては、中学校の「国語」が「漢文」をふくむものだったことに対応する事態である。その背景には、幕末維新期に一度すたれた「漢文」学習の復活がある。⁶¹⁾

古典評価においては、狭義の「文学」すなわち言語芸術と“national language”の観念、そしてロマンティズム(感情の表出)とリアリズム(実景と実感の再現)が、『万葉集』を、日本を代表する

文芸へと押しあげていった。ここには、西欧近代のロマンティズムとリアリズムが、伝統的な「漢詩」の精神、すなわち経験的事実の尊重の精神に受容されることによって、実感と実景の再現こそが言語芸術の根幹であるという理念が形成されてゆくことが見てとれる。

『源氏物語』も同じ基準(ただし、リアリズムは宮廷生活のリアルな再現として)で評価されたが、明治の日本的儒学の復興、および戦争期の武張った思潮の高揚期には、その不義密通の世界は、日本文芸の最高峰とするには「情けない」と評された。日露戦争後に、「平安女流文学」とりわけ、『源氏物語』が日本を代表する文芸作品として認定されるようになってゆく。しかし、そこでも、ロマンティズムとリアリズムを兼ね備えたものという評価は変わらなかった。⁶²⁾

他方、世紀転換期の哲学の動きは、日本に受容されると、「主客同一」や「自然との合一」の理念形成に向かい、また西欧象徴主義の受容や「大正生命主義」の抬頭によって、「印象」や、主観を没して客体と合一することによって現出する客体の表現に、世界の本質としての「生命」の象徴という意味があたえられてゆく。

「大正生命主義」とは、細胞説と進化論の生物学の受容によって近代的な生命観が定着してゆく過程で、自然科学の学説を宋(朱子)学の「天理」として受け止めることを媒介にして、いわば

「天理」として「生命」が想定されてゆき、世界の本质として「生命」（宇宙万物を貫く「生命」、すなわち「宇宙大生命」、しばしば「真生命」）を措定する、宗教と自然科学とにまたがる世界観のことをいう。この「天理」としての「生命」は、儒学（初期の太田水穂の場合）とも、仏教とりわけ禅や陽明学（西田幾多郎の場合）とも、神道（寛克彦や岩野泡鳴の場合）とも容易に融合し、日本独自の大きな思潮を形づくった。そして、この「大正生命主義」の芸術表現論は、一方で「深い生命」の表現を目指すことになるし、また逆に、どんな些細なことを描いても、それは、世界の本质としての「生命」の表現、という意味を与えられることになる。この動きが、中世に発する伝統的な象徴表現を根源的な「生命」の表象とみなすことによつて、一九二〇年代の芭蕉再評価を生んでゆく。

中村真一郎の思想も、神秘よりの「生命主義」にかなり近いところがある。それはベルクソンの哲学を中心としたものであり、そして、両大戦間期のロマン・ロランのインド哲学への接近や、第二次大戦後には、フランスの宗教家にして進化論の研究者でもあり、キリスト教と自然科学を架橋しようとしたティヤール・ド・シャルダン（Teilhard de Chardin, 1881-1955）の思想への関心に結びつくことになる。とすれば、中村真一郎の国際普遍主義の根幹は、宇宙大生命という、神でも、物質でもない、あるいは、その

双方とも等価値をもつものとされる観念に支えられていたことになるはずなのだが、しかし、わたしは、中村真一郎が、そのような意味を明確にもつ「生」あるいは「生命」の語を発した例を知らない。

そして、戦時下に向けた「回帰」は、実はもつと前からおこっていた。それは「ワビ・サビ・幽玄」すなわち中世美学に向かう動きだった。そのきっかけのひとつが、先にのべた一九二〇年代の、禅味に寄せた芭蕉再評価ブームであり、ヨーロッパの前衛芸術運動のなかで、日本の俳句がさまざまに注目されていたこと（*）が、それに拍車をかけた。

* イエーツ (William Butler Yeats, 1865-1939) 、ハウンド (Ezra Weston Loomis Pound, 185-1972) の イマジニズム (imagism) 、エイゼンシエテイン (Sergey Mihaylovich Eyzenshteyn, 1898-1948) の映画モニター ジュ (montage) の手法における受容が従来知られていた。加えて最近、これらに先駆けて、一九二〇年、フランスの文芸雑誌『NRF』が、新たに編集委員に加わったジャン・ポーラン (Jean Paulhan, 1884-1968) を中心に、フランスの詩人たちの手になるHAIKU特集を行ったこと、また、一九二三年には日本の俳句の翻訳アンソロジーがパリで刊行され、ちよつとしたハイク・ブームが訪れていたことなどが報告された。当然、パリで『NRF』周辺の

人びとと交友を持ち、帰国したばかりの吉江喬松（一八八〇—一四四〇）は、この動きを知っていたらうし、そのころ『日本詩人』に集まっていた詩人たちは、それを耳にしたはずである。当時、日本で『NRF』を購読していたフランス文学者は、上田敏（一八七四—一九一六）は、もう亡くなってしまっていたが、石川淳（一八九九—一九八七）をはじめ、一〇人は下らないと思われる。

『雲のゆき来』の中に、リルケの恋人のひとりの、その後の結婚相手として名前が出てくる、アルザス出身の詩人、イヴァン・ゴル（Yvan Goll, 1891-1950）は「ドイツ表現主義は俳句の模倣からはじまった」と論じていた。それに気づいた萩原朔太郎が「象徴の本質」（一九二六）あたりから、「世界に冠たる日本の象徴美学」をうたいはじめ、『新古今和歌集』を称賛してゆく（*）。この動きは第一次大戦後、民族自決権を求める運動が国際的に高まり、それぞれの民族は独自の文化をもち、それを尊重しあおう、という思想（文化相對主義）がひろまったことを背景にもっている（**）。「日本的なるもの」が求められたのである。

* 萩原朔太郎「象徴の本質」は、一九世紀フランスのマラルメらの象徴詩を（始めて発見された……東洋的メタフィジカルの新觀念）といひ、（神秘性や、暗示性や、幽霊性や、東洋的宿命性）を著し、い特色として論じている。萩原朔太郎は「散文詩の時代を

超越する思想」（一九二七）に、イヴァン・ゴルの別のエッセイの翻訳の大意を紹介し、そこには（表現派は日本のHAIKUを手本にする）とあるので、このあたりが根拠だろう。そろそろ、北川冬彦（一九〇〇—一九九〇）ら、フランス前衛詩の動向を注視していた日本のモダニスト詩人たちも、マックス・ジャコブ（Max Jacob, 1876-1944）らのフランスの前衛短詩運動が俳句の影響を受けたものであることに気づいていた。日本の俳句に対する海外の評価が、逆に日本の詩人たちを刺戟するという、いわば文化の循環現象が見られるわけだ。

** 民族自決権思想は、一九世紀ヨーロッパにおける国民国家主義の高揚とともに広がったもので、ロシア・ボルシェビキのなかで提起され、レーニン（Nikolay Lenin, 1870-1924）が革命戦略に採用し、ローザ・ルクセンブルク（Rosa Luxemburg, 1870-1919）からプロレタリア・インターナショナルイズムに対する裏切りと論難されたものだ。そのレーニンの第一次大戦の戦後処理の提案をヒントにしたアメリカ第二十八代大統領ウッドロー・ウィルソン（Thomas Woodrow Wilson, 1856-1924）が、一九一八年に、国際連盟の構想とともに宣言し、国際的にひろまった。朝鮮半島における三・一独立運動、それに刺戟を受けた中国五・四運動などは、パリ平和会議でも、また国際連盟でも（これには、日本が常任理事国に加わっていたこともあり）、無視されたが、朝鮮総督府および日本政

府に政策転換を迫るものであった。その民族自決権を文化政策、文化思想に翻訳したものが(民族)文化相對主義にほかならず、これは戦間期の日本の知識人の間に広まった。それが本質還元主義におちいりやすいこと、同一民族内の少数勢力を軽視しがちな欠陥があることは、いうまでもない。

それに対して、第一次近衛文麿内閣(一九三七年六月四日—一九三九年一月五日)が打ち出した一九三八年一月三日の東亜新秩序建設の声明、一月二二日の近衛三原則(善隣友好、共同防共、經濟提携)は、「満洲国」の「民族協和」のタテマエと多文化主義的な文化政策を反映したものだつたし、第二次近衛文麿内閣(一九四〇年七月二十二日—一九四二年七月一日)が、組閣準備のための新体制運動のなかで構想として語りはじめた「大東亜共栄圏」も、そうした色彩を帯びていた。それは、国民国家主義でも国粹主義でもなく、まさに「帝国」日本のイメージであり、内外に「少数民族」をかかえもつゆえの文化多元主義ないしは多文化主義の思想が知識人の間に広がった。

「満洲国」(関東軍は、それを越えた権力)が「民族協和」(しばしば「五族協和」)を掲げた文化政策(国語は「満語」(中国語)、日本語、とことにより蒙古語。公用語は「満語」、日本語の併用。「漢民族」より少数民族を優遇)をとっていたことが「内地」に反映し、一九四〇年前後の文芸ジャーナリズムに民族問題への関心

があふれ、多民族協和のイメージが広がった。「混血」もしばしば問題としてとりあげられた。しかし、台湾と朝鮮半島では一九三九年から「皇民化」政策がとられ、「満洲」では一九四〇年から「日滿一体」化が強められてゆく。そこそこで理想と現実のギャップが口を開いたが、それを糊塗したのが、西洋帝国主義に対するアジアの解放のための戦いというスローガンである。これによってアジア主義と日本主義はびつたり重なるものとなり、「民族協和」の精神は、いわばこれに吸収されてしまう。⁽⁴⁾

中村真一郎の場合、若くして育はぐまれた国際普遍主義に、この文化相對主義が重なり、そして、フランスの象徴主義や前衛文芸と『新古今』への関心が重なり、「王朝趣味」がつくられていったと想われる。『恋の泉』の「私」は、日本とヨーロッパ大陸との混血の女優の裸身に、平安後期の『浜松中納言物語』に登場する、日本人の父親の血を受けた、中国皇帝の后きさきの幻影を重ねてみたり、日本の象徴として『新古今集』を語ったりする。それは、中世が舞台の芥川龍之介(一八九二—一九二七)や、幸薄い女性の物語に寄りそう堀辰雄(一九〇四—一九五三)の王朝趣味に連なりながらも、それらとちがいで、大陸文化と融けあつたそれ、もしくはそれへの追慕の念がつむぎだす世界への観想だつた。

しかし、敗戦後にさかんになった国民主義ないしは民衆主義(国

際普遍主義からいうと左翼ナシヨナリズム）は、王朝趣味など貴族主義であると指弾した。それゆえ、「私」はつぶやく。戦時下に時勢をさけるようにして結んだ夢は（戦後の急速な西欧化の動きと、日本の伝統を専ら庶民の生活に求める史観との盛行のなかで、非常に孤独なものとなった⁸⁰）と（*）。

* 中村真一郎より七歳齢下で、戦時下に『文芸文化』に参加した三島由紀夫（一九二五—一九七〇）も、中世美学に惹かれ、かつ王朝趣味を發揮し、しかも、兵役を忌避する姿勢をもっていた。このように中世美学を軸にとることによって、戦時下の「伝統回帰」について、そして、敗戦後への連続／非連続の全面的な再検討が進むはずである。戦時下の「伝統回帰」が「ワビ・サビ」及び「幽玄」の礼賛を中心とするものだったからこそ、中村真一郎より少し齢上の世代の批評家たち、花田清輝（一九〇九—一九七四）や杉浦明平（一九一三—二〇〇二）らは、それを逆転すべく、敗戦後に、戦国乱世のルネッサンス論を唱えたのではなかったか。『恋の泉』が舞台とする戦後の演劇界では、木下順二「夕鶴」（一九四九）などの民話について、狂言の笑いが庶民の「伝統」として語られるようになっていった。徳川時代、語は横丁のご隠居がうなるものもなっていたが、はたして狂言が庶民のものになったといえるかどうか。武士や僧侶をコケにする風刺精神を、左翼の反権威主義が気にいったということではないか。

そして、『恋の泉』の「愛の哲学」は、哀れにも滑稽な結末を迎える。性愛の陶酔のうちに魂の融合を感じさせてくれる混血の女優を、かつての仲間の男優にさらわれ、国際的普遍性の夢も、フランスで活躍する日本人の女優と女性プロデューサーの口からさんざん痛めつけられ、「私」は酔いの混濁のなかで、四人の女性たちとの「愛」の記憶をひとつに融合しようと思いつくが、ベッドの上で睦みあう女たちの姿態を前に立ちつくすしかないのだった。作家は自ら「愛の哲学」を微塵に打ち砕いた、というべきだろうか。だが、孤立感をものともせず、作家は、ふたたび、見果てぬ夢の実現を企てた。それが『雲のゆき来』にほかならない。

四、人文的普遍主義を求めて

『雲のゆき来』に、こんな一節がある。へ一九世紀の国家主義的な西欧は、恐らく幾つかの個々の国家的な価値に分裂していた。ひとつの西欧というものが捉え難くなっていた。国家主義的なヴィクトル・ユゴーの時代ではなく、世界主義的ならラシーヌの時代に、日本が西欧に対して眼を開いたのなら……（*）。

* 中村真一郎が「ひとつの西欧」という思想に着目するようになったのは、ロマン・ロランが「ヨーロッパ」という祖国⁸¹を理想とする雑誌『ヨーロッパ』（“Europe”一九二二創刊）に協力していたこ

となども、大きく働いていたはずだ。

ふじうユゴー (Victor Hugo, 1802-85) を「国家主義者」とはいわない。彼は王統派作家として出発し、ロマン主義運動を導いたのち、転向してフランス革命に肩入れし、革命後期にはナポレオン (Napoléon I, 1769-1821) の大統領就任を後押しした。が、ナポレオンが帝政を敷くやいなや、これを痛撃して国外追放にあい、亡命生活を送りながら共和主義の理想をうたいつづけた。ユゴーは、れっきとした「ナシヨナリスト」だが、その「ナシヨナリズム」は、日本語ではふじう「民衆主義者」ないしは「国民主義」と訳されるそれだ。

けれども、「世界主義」ないしは「普遍主義」(universalism) の立場に立つ中村真一郎にとって、その対立語である「ナシヨナリズム」は、どれも「国家主義」と訳せばよい、ということになる。この立場からは、郷土愛 (patriotism) を超えた「ネイション」にあたるような人びとのつながりを構想したジャン・ジャック・ルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712-78)こそ「国家主義」の生みの親ということになるかもしれない(*)。

* ただし、絶対主義君主制を批判した初期のルソーは、まだ「patriotisme」の語をもって語っており、小さな地域共同体を考えて

いたと想ってよい。ルソーの論文に「nation」の観念が登場するの

は晩年、憲法問題を論じた際である。そして、フランス革命に対するオーストリアやプロシヤの介入に対して、民衆のナシヨナリズムが熱狂的な色彩を帯び、山岳派 (Montagnards) がヘゲモニーをにぎり、「先駆者ルソー」が浮上した、という成りゆきである。⁷⁰

この中村真一郎の普遍主義は、もちろんキリスト教のそれではなく、「人文主義」のそれであった。聖書のことばではなく、人間のことばについての学問が「ユマニスム」(humanisme、人文学)であり、こちらもキリスト教と同様、国境をもたなかった。ヨーロッパの貴族や知識層は中世以来、ラテン語で読み書きし、精神的な共同体をつくっていたからである。しかし、宗教改革の進行により、キリスト教の「愛」による救済の普遍主義にとつかわって、君主の「ナシヨナリズム」が抬頭し、ついで、フランス革命の衝撃と、「大国民軍」によって諸侯の封建軍を蹴散らしたナポレオンの侵攻が、ヨーロッパじゅうに「国民国家主義」(state-nationalism)を広めた。先の〈一九世紀の国家主義的な西欧〉にはじまる一節は、このことを指している(*)。つまり、中村真一郎は人文的普遍主義 (humanistic universalism) に立っていたゆえに、いかなるナシヨナリズムに対しても「国家主義」と呼んで、距離を保つ姿勢を貫きえたのである。

* そして、そのとき、国家や民族による集団の団結の価値を無視、

ないしは軽視する「コスモポリタニズム」は、ナショナリストすなわち「民衆主義者」たちからは、ほとんど「貴族」の精神のようにみなされた。そして、「ナショナリズム」の高揚に対して、自分たちの共通の利益をまもるために、「インターナショナルリズム」（国際主義）の立場をとったのは、まず君主たち、ついでブルジョワたちであり、「インターナショナルリズム」といえば、君主の「ネイション」からも、ブルジョワの「ネイション」からも排除された、すなわち祖国をもたない労働者階級のそれとばかり思うのは、民衆のそれに加えてだけこだわった日本戦後の伝統主義とおなじ観念の傾きにおちいつている証拠である。そして、二〇世紀の大衆ナショナリズムの高揚が、ファシズムやナチズムの抬頭を支えた。しかし、日本においては、その高揚に支えられることなく軍国主義化の道を歩み、第二次大戦後には、「ナショナリズム」といえば、すなわち、庶民や人民を犠牲にする「国家主義」やファナティックな「国粹主義」というイメージが広がった。「講座派」歴史観が、一九二〇年代の都市大衆社会化の実態を覆い隠してきたことなども手伝い、二〇世紀における知識人の文化相対主義や文化ナショナリズム、多文化主義的な「帝国」意識、また大衆ナショナリズムなどのからみあう様子の解明が遅れてきたといえよう。

もうひとつ考えてみなければならぬことは、両大戦間期には、反戦思想としてロマン・ロランの絶対平和主義と並び立っていた

フランスの哲学者、アラン (Alain, 1868-1951) の個人主義の色濃い、『マルス』(Mars ou la guerre jugée, 1921) によく示されたそれが、第二次大戦後に、実存主義のブームとともに復活したのに対して、ロマン・ロランの思想の方は、観念的な理想主義のように語られて、見向きもされなかった気味があることだ。ここにも中村真一郎が孤立した理由のひとつがありそうな気がする。

『雲のゆき来』の「人文主義」に、王朝趣味が影をおとすことは、まずない。代わって、まず前面に出てくるのは、徳川初期の漢詩文の世界である。中村真一郎が、一九五七年、最初の妻であった混血の舞台女優の急逝に精神的な打撃を受けておちいった神経症の治療をかねて、徳川時代の漢詩文にとりくんできたことが、ここで小説に活かされた、といえればそれまでだが、それを活かす姿勢もまた、日本の伝統の中に「普遍主義」を見いだそうとするものだった。ここで「普遍主義」とは、それぞれの地域文化の中に宿る国際的に普遍的な価値の追究、そして（幾つかの文明の調和の場所に自分を置き、自らのなかでその調和の仕事を追求する⁶⁶）というほどの意味である（*）。そして、それは、日本文化の伝統のなかに普遍的な価値観の持ち主をたずねるかたちをとる。

* この「文明間の調和」の理想は、日露戦争後から明治の終焉期にかけて、日本が日露戦争に勝ちえた原因として、西欧文明に対す

る日本の「同化力」が強調されたことを受けて、「東洋と西洋の調和」を「日本の使命」と説く論調が、西田幾多郎ら知識人の間にかなりひろがっていたことを思い起こさせる。

作家は、徳川前期に京都、深草に住んだ元政と、明末の混乱を日本に逃れてきた少林寺系拳法家で、柔の創始者として名を残す陳元贇(Chên Yuàn-yün, 1587-1671)とが合作詩集を編むなどした「国際交流」にふれるところからはじめて、元政の和文の紀行文『身延道の記』に、(仏教と儒学と老荘との三つの哲学を消化し、一方漢詩文と王朝の歌や物語の教養を調和させて、自由に遊んでいる精神)、(当時の最高であるばかりでなく、最も普遍的な教養のなかで生きている、ひとりの「世界人」の姿)を見いだす。そのとき、中村真一郎の普遍主義は、『恋の泉』の「愛」のそれから、『雲のゆき来』の「人文主義」のそれへと転換したと、ひとまずはいえるかもしれない。

とすれば、この小説の主人公は、文献の中にひそんで、語り手の探索を待っただけの元政上人にはかならない。「うまく作られた不幸」というテーマの主役は、もちろん楊嬢だが、彼女はどうか、この一七世紀日本に隠れていた普遍主義者の探索行を、現代小説にしたるためにこそ呼び出された気配である。

たとえば第七章。明末の陽明学者、李贄(Li Zhi、卓吾、1527-

1602)と詩人、袁宏道(Yuan Hong-dao、中郎、1568-1610)や、清代に性霊派を名のった袁枚(Yuan Mei、随園、1716-97)らについて、楊嬢は毛沢東中国に学んだ公式論をふりまわす。だが、それは、元政と山本北山(一七五二—一八一二)ら徳川後期に近代的感性を発揮した日本の漢詩人たちとをつなぐ見えない糸を中国側の系譜に求め、それを概説する役割をはたしている。

またたとえば、作家は、楊嬢の父親の東洋学者とリルケの漁色欲(ドン・ジュアニズム)の根底に、ユダヤ人として差別を受けるゆえの「国際心理のコンプレックス」を見とどけると、それとは対照的に、一度の恋愛事件を経験しただけで、出家して、男女の愛を冷たくつきはなす元政の恋愛観の根底に、マザー・コンプレックスを探りますが、それも、思想にも感情にもバランスを失った楊嬢の情熱が、根底のところでは、母親への孝行の念に統一されていたことを、出されずに終わった彼女の(手紙のなかの「自己分析」)に知り、それに暗示を受けてのこととされる。そして、それは、かつて彼女が、遊女・高尾を捨てた元政を非難して独断的に口走った「彼にとつては、真の恋人は常に母親ひとり」と発した叫び声のこだまに導かれてのことだ。

つまりは、すべてが元政の探索のためにしつらえられているといつてよい。楊嬢は、いわばホームズにとつてのワトソン役を振り当てられているのである。いや、ワトソンより、謎解きに有効な役割を

果たしているというべきだろう。そして、楊嬢は、先に紹介したように〈意識の部分と無意識の面とが戦いあつて破滅に至る〉人間の典型、すなわち「分裂」や「葛藤」の体現者であり、「調和」や「融和」の体現者である元政と対照をなす人物の役まわりをもはたしている。つまり、ここでは、分裂を活きる今日の人物を造型しながら、それとは対照的な、普遍性に活きた人物を徳川前期の文献の中に探索することが目指されていたのである。しかし、それは作品に分裂を招きかねない危険を伴うことではないか。なんのために。

探索を終えたと感じる語り手は、〈想像力による現実認識の作用と云うものは、……他者を自己の意識のなかに溶解させる働きなのである。その働きの過程が、私にとつては物語となるのだ〉と説いて、幕を引きにかかると、『恋の泉』では性愛の陶醉に求められていた他者との溶解が、ここでは〈想像力による現実認識〉に、そして、それによつて物語をつくることに置きかえられているのだ。元政と楊嬢、この時代と国籍を異にする対照的なふたりを、もろともに自身の意識のうちに溶解させること。それは「普遍」と「分裂」の対立を超える、一段上の普遍性の獲得を意味するだろう。つまりは、この小説を書くこと自体が、作家の普遍性の獲得へ向けての旅だったのだ。そして、その果敢な魂の冒険から流れ出るものが、われわれ読者の魂をうるおす。――

五、日本の普遍主義

わたしはようやく出発の当初に遠望していた目的地を見下ろす丘の上まで到着したことを感じる。あとはこの丘の上から、森林のなかの道を迂回しつつ、なぜ、作家は元政という僧侶に日本の普遍主義者を見いだすことができたか、を考えながら降りてゆくだけだ。

中村真一郎が徳川時代の漢詩にむけた関心は、まずは、心情の自然な流露を大切にす、すなわち「近代詩」と呼ぶにふさわしい、一八世紀末からの日本の性霊派せいりょうにあつたと想われる。それが清の袁枚の革新的な主張を受容してのものであることは疑いない。ついでにいえば、古典語で書くことを決まりとしていた詩を、当代語で書く方向にふりむけたのも袁枚で、これは日本の歌壇にも響き、当代語を用いてもよい、とした一九世紀初頭の香川景樹かげき(一七六八―一八四三)による和歌革新を呼んだ、というのが、わたしのかねてからの推測だが、しかし、それは横道にそれること。古典の格調ではなく、己れの「性霊」にしたがう精神が、明末の袁宏道に発し、袁枚によつて受け継がれたということも、まず動きそうにない。その袁宏道が李卓吾の影響下にあつたことは、作中、東海道線の汽車の中で――そう、これはまだ、新幹線のなかつたころの話だ――、楊嬢がのべているとおりである。

李卓吾は、なにものにもとらわれない純粹で原初的な心を「童心」とよび、万人に平等に賦与されているはずの心の真実、欲望の発露に価値を置き、既成の權威、一切の規範に立ちむかった。

また儒・仏・道の三教一致論を説き、民間に行われる『水滸伝』こそ「文章中の文章」であるという破天荒の主張を行った。三教一致は陽明学左派に現れ、なにも李卓吾の専売特許ではない。が、『水滸伝』こそが「文学」という主張は空前絶後である。そもそも「経(儒学中心の教学)・史・子(諸思想)・集(詩文のアンソロジー)」に大別される伝統的「文学」——すなわち文字による学問ないしは立派な文章——のシステムの中では、稗史小説はゴミ箱の中に入れられていたに等しい。儒学の教えは経験的事実を尊重し、詩文も例外ではない。夢も想像も経験したものなら書いてもよいが、虚構すなわち嘘はきびしく退ける。宋学の隆盛は、さらにその傾斜を強めた。「理」を第一とし、人間の「性」すなわち本性はそれにしたがうとした朱熹(Zhu Xi, 1130-1200)は、詩を書くことさえ「玩物喪志」として戒めている。もちろん、これはタテマエであり、士大夫層が伝奇や噂話の類を楽しまなかったということではない。だが、巷間に行われている講釈に発する読み物、しかも盗賊の物語群を「文学」の精髓とする主張は、まったく破天荒というしかない。

朱子学の「性即理」に対し、儒学復古の道を、感情を重んじる「心即理」に求めた王陽明の思想を、李卓吾は大胆に民衆の欲望解

放にふりむけた。これが楊嬢のいう「左傾分子」の意味である。李卓吾は自ら異端をもって任じ、学問の場所に(を)遊里の女性を招き入れ(に開放し)(*)、また醜聞を招いた。彼の思想が一世を風靡するに及ぶと、風紀紊乱の嫌で逮捕され、数え年七六歳で、獄中に自刎し、果てた。

* 袁枚も女性に詩作を勧め、女弟子をとって非難を招いたが、門下から女性詩人が輩出した。『隨園女弟子詩選』(のち、『新齊諧』二四卷、統一〇巻を「戲編」している。

ここからは、ややはずれるが、晩唐の女性詩人、魚玄機(875-879)については、森鷗外に小説があり、堀辰雄も昭和十年代に、その詩を愛読していた。中村真一郎の「漢詩」への関心を育てた「伝統」として無視できない。

元政は王陽明もよく読んでいるし、その「心即理」によって儒学と仏道とを統一していたと考えてよい。ただし、その直前の「物ニ即イテ理ヲ窮ムル」云々は朱熹の「格物窮理」を踏まえたうえで、それを換骨奪胎している。その点、元政は徳川中期にさかんになる「朱」「王」のそれぞれよいところをとりあわせる折衷派の先蹤といえるかもしれない。

作家は、元政が『源氏物語』と同時に『水滸伝』に関心を示したことに興味を感じているが、元政が『水滸伝』を読みたがった遠因

は李卓吾にあらう。そして、わたしは元政の詩に現れる童子の擬態⁸⁴は、李卓吾の「童心」の発露を悦ぶ心だと想う。そう指摘しても、元政の母親思いのほどを弱めることになるまい。

こうした折衷派的態度や柔軟性は、元政に独特のものというより、彼の上の世代、戦国乱世に文武両道を生き、乱世がおさまると儒者として、あるいは文人として地下⁸⁵(民間)に生きた人びとに共通するものだった。京都五山の禅僧は多く朱子学をよくし、禅儒と称された。その禅儒から陽明学左派の三教一致論に学んで儒者となった藤原惺窩⁸⁶(一五六一—一六一九)は、乱世に秩序回復訴え、よく知られるように徳川家康に招かれたが、林羅山⁸⁷(一五八三—一六五七)を推して、自らは洛北に隠棲した。その藤原惺窩がすでに陽明学も学んでいた。そして、林羅山と幼友だちで、惺窩とも交友があった松永貞徳⁸⁸(一五七一—一六五三)は豊臣秀吉のお抱え歌人として活躍したのち、徳川の世になると京都に私塾を開いて和歌、古典の手ほどきを行い、庶民教育の先駆者となった。また狂歌、俳諧を好んで、貞門俳諧の祖として知られる。元政は和歌を、この貞徳に習った。パロディー精神の持ち主だったのは当然だろう⁸⁹(*)。

* 元政を探って貞徳にゆきあたらなはずはないように思えるのだが、元政の人物像を浮き彫りにすることを主眼においたために、作家は貞徳にふれなかったのだろうか。近代詩の精神の発見からはじまる中村真一郎の探索は、この精神圏に半ばふれながらも、

貞徳—元政の關係に気づかなかつたと判断される。

俳諧にも『源氏物語』研究にも知られることになる北村季吟(一六二四—一七〇五)⁹⁰は、同門だった。元政のひとつ齡下⁹¹である。もう少し下の伊藤仁斎(一六二七—一七〇五)も貞徳の門に連なったことがある。仁斎は生涯書物を刊行しなかった。息子と弟子がまとめた『童子問』下に〈野史稗説⁹²を見るも皆至理あり、詞曲雜劇も亦妙道に通ぜん⁹³〉とある。これも元政の精神と通じる。李卓吾の主張が届いていたと見てよい。そして、仁斎の門下には、井原西鶴の好色ものや近松門左衛門の浄瑠璃、中国白話小説を評論の対象としてとりあげる人びとが出る。

ここには、ほとんど近代的な言語芸術観に近いものがつくられていた。いや、西欧近代の言語芸術観よりも、人文学よりも、こちらの方が広い。こちらは西欧のユマニズムとちがって、宗教も民衆文芸(popular literature)も排除しない。中国渡来の儒・仏・道に加えて、神道も日本仏教(元政は日蓮宗)も容れるし、民衆の遊びをとにもする。普遍主義に、よりいっそう近づいている。こういう精神圏が徳川前期の京都で、いわば野にくだった学者や文人たちの間に成立していたのである。

躰が弱かつたとはいえ、この精神圏に住まっていた元政に、中村真一郎が普遍主義と近代的詩精神を発見したのは、よくうなずける

ことだ。そして、それはちょうど中村幸彦『近世儒者の文学観』(一九五八)が、伊藤仁斎の学問の方法に近代性を見、文芸を人情の眞実を求めるものとして、「人情論的文学論」ないしは「人生のための芸術論」と呼んだのと通うところがある。

仁斎は、文芸によつて世間の人情の眞実によく通じることを「中庸を知る」ためのものとしていた。それゆえ、中村幸彦は「人生のための芸術論」と呼んだのである(*)。そのよりどころは中国古代の庶民の詩を集めた『詩経』にあった。仁斎は『詩経』序文に「思無邪(おもひよこしまなし)」を「邪なところがあつてはならない」と解釈した朱熹に逆らい、荻生徂徠(一六六六—一七二八)に先じて、民衆の「率直な心の発露」ととつたのである。

* これを「人情論的文学論」と呼びかえるので、「中庸」というモラルのため、という目的が脱落してしまう。そこに曖昧さ、あるいは、とりつくりが生じている。中村幸彦『近世儒者の文学観』は、近代化主義の立場により、啓蒙主義、ヒューマニズム、百科全書的なないしはロマン主義および古典主義、個の解放と、ヨーロッパ思想史を強引にモデル化したモノサシにアテハメ、日本において「文学」が儒学から独立する過程を強引に読み取ろうとする。そこでは「文学」概念の歴史性が無視される。その前提として、中村幸彦は、徳川時代に近代的な「文学」が成立していたかのように想定し、芸一般に対する「雅」「俗」の横断線をもつて、「純文学」

対「大衆文学」の図式(第二次大戦後、とりわけ一九六一年の「純文学實質論争」によつて一般化したそれ)をアテハメて、それを眺めるといふ二重、三重の錯誤に陥っている。徳川時代の「文学」概念は、中国渡りの学問と「漢詩文」のみを意味し(伊藤仁斎もそれを崩していない)、日本語表現に関しては、音声、音楽と合体したまま、あるいは絵との合体化はむしろ進み、他の種々の芸能とともに「遊芸」(武芸の対立語)とひとくくりになされ、しかし、雅俗は厳然と別れていた。西欧近代的な“literature”(著述一般／人文学／高級な言語芸術)のどれにも、そこから著述一般を除いて、明治期に定着する広義の「文学」(人文学)や狭義の「文学」(言語芸術)に相当するようなジャンル概念は成立していなかった。簡単にいうと、中村幸彦は、そもそも、広義にせよ、狭義にせよ、近代的な「文学」に相当する概念がないところに、それを想定し、雅俗の横断線を引いていることになる。たとえば徂徠派が支配した時期を「風雅の文学論」と呼び、百科全書的なないしはロマン主義および古典主義とアナロジーしているが、中村幸彦がそれを「風雅の文学論」と呼ぶのは、彼らが俗の文芸を考慮の外に置いてあるゆえのことであり、伊藤仁斎とその周辺で成立した俗への接近の精神は、徂徠によつて否定され、そして幕末まで、儒者は、このタテマエを崩していない。宣長の歌論は俗語をふくむが、もちろん、宣長は儒者ではない。

ここに他に目的をもたない、つまり教会と手を切って自立した西
欧近代の芸術のような観念が生じていたわけではないのだ(*)。中
村真一郎が、元政の『源氏物語』解釈に〈小説としての独立性を取
り戻させる態度⁶⁰〉を見出していることも、ましてや、それを本居宣
長(一七三〇—一八〇二)の『源氏』評価の先駆けとすることも、
「近代芸術」の観念を投影した解釈といわざるをえない。宣長の
「物のあはれの説」も、中国に対して日本の古学(「国学」)の道理
を説くためのものだった⁶¹。

* 成立していたかのように考えてしまうのは、ヨーロッパにおける
キリスト教会の支配と、啓蒙主義(啓蒙君主のなかには無神論者
をかくまう者もいた)ないしは狭義の“deism”(広義の“deist”と同様
創造主としての神は認めるが、しかし、人間の理性により考え、
また社会の運営を行おうとする思想)との原理的対立が指定され
ず、また、支配的な宗教がなく、神・儒・仏が並存し、また道家
思想もいりまじった日本の宗教ないしは学問の様相が明確に把握
されていないために、日本の知識人がヨーロッパ文化を誤ってモ
デル化し、それを日本にアテハメて起こした錯覚ないしは幻想で
ある。中村真一郎の場合『源氏物語』が(「非儒学的」)に読まれて
いることをもって、すなわち(「小説独立的⁶²」)としてしまう。結果
として仏教からの独立は考慮されない。

ただし、小説中で、元政が、中世からの『源氏』評価を「好色

の書」、「和語の書」、「世教の書」、「仏教の書」と四種あげて、最
後に「嗚呼、一部の源氏、摸象ノ書ト作ル、難イ矣哉」と嘆じて
いることをもって、作家が〈小説としての独立性を取り戻させる
態度〉とみなすところは、仏教からの独立を考慮しているといえ
る。この文は、元政『艸山集』宇之巻「登山石寺記」一の最後を
そのまま引いている。現在の国文学資料館蔵本には、中村真一郎
による朱が打ってある。宮廷生活の「摸象ノ書」として読みたい
が、読めないなあ、という含意で、『源氏』と仏教とを切断しよう
とする態度が元政にあったことは認められよう。この態度は、と
ても興味深い。しかし、無理だ、と断念しているのだ。そして
単なる「摸象ノ書」と読もうとする態度は、はたして小説を小説
として読む態度といえるだろうか。それこそ、近代的リアリズム
を投影した解釈ではないか。いや、無目的なりアリズムなど、近
代においてもありえない。無目的のように見えるリアリズムが成
り立つのは、世に横行する欺瞞的なモラルやイデオロギーに対し
て「真実」暴露の戦略をとるゆえのことである。

また、人間の「真情」の流露を尊ぶ、のちの宣長の思想は、そ
れをもって中国の「理屈」に對置する「文化ナシヨナリズム」、す
なわち国学イデオロギーによる解釈にはかならない。さかのぼれ
ば、正史の粗略に事実の細部をもって対抗し、不当なあつかいを
告発し、齋部家の正統性を主張する『古語拾遺』(八〇七)あたり

に発し、やはり正史の粗略に対して、「こと」や「ころ」のこまやかさの記述をもつて対抗しようとする思想、『源氏物語』蜚の巻の光源氏の口説き文句に現れる、天皇家の「一種姓」を事実性として突き出す『神皇正統記』（一三三九、四三三）の思想などが折り重なるところに浮上する「まこと（真実および真情）」（忠にも誠にもなる）イデオロギーである。それがイデオロギーであるのは、宣長が、同時代人の心のあるがままが、朱子学や陽明学、また道家思想、そして仏教諸派の思想に「汚染」されていることをよく知ったうえで、なお、『詩経』序文の祖徠の解釈に示された「よこしまなき心」こそが、原始日本から綿々とつづいている（はずの）日本人の心（のあるべき姿）として、主張されているからである。

中村真一郎は、元政の書き遺した詩文や和歌和文から切り出した破片に「近代性」を発見して歎ぶ自身の態度をよく自覚していたはずである。なぜなら、彼は元政の精神のおおもとに儒学の最高道徳のひとつである「孝」を見とどけていたのだから。また、作家自身、他者の心との溶解の積み重ねこそが、普遍性の獲得に向かう人格形成という意味をもっており、これは、そのためにつむぎだされたひとつの物語にすぎない、という目配せを読者に送つてもいたのだから。

それにしても、二〇世紀の深層心理学や分析心理学の助けを借りて、元政のマザー・コンプレックスに到達したことをもつて、探索がやんだと感じる作家は、やはり「愛の哲学」を捨てずにいたのだった。そうであれば、『恋の泉』で提示され、蹉跌におわつた「性愛の陶醉」と、『雲のゆき来』で提示され、成就にいたつた「想像力による現実認識」というふたつの方法によつて、他者との溶解、すなわち普遍性の獲得をめざす旅は、さらにつづけられるだろう。そして、それは日本における普遍性の夢の体現者を、元政の祖先に訪ねる旅となるにちがいない。目指すべき人が誰であるかも、『雲のゆき来』には、すでに名指されている。

どうやら中村真一郎は、小説家であると同時に劇作家であり、批評家、学者であると同時に、己れを見舞う偶然事を必然に化し、変貌をとげてみせる手だてに長けた自己教育者にして自己演出家でもあつたようだ。作家の変貌をたどりながら、『恋の泉』に立ち寄り、まわり道しながら『雲のゆき来』のよく見える小高い丘に登り、少し展望のきく峠に降りて、吹きくる風に頬をなぶらせながら『四季』四部作を遠望していると、突然、そんな「物語を生きた作家」の顔が雲間に湧いて出たのだった。

註

(1) 『中村真一郎小説集成』第五巻、新潮社、一九九二、一四一頁。

(2) 同前。

- (3) 同前、一四一頁。
- (4) 同前、一六四頁。
- (5) これが「通俗」の原義。「一般向け、一般に通じやすい」という意味であり、蔑視のニュアンスはない。昭和戦前期まで出版界では売り文句として通用していた。「通俗」すなわち「低俗」と思う人は、よほど高尚な世界の住人にちがいない。念のため。
- (6) くわしくは鈴木貞美『生命観の探究』（作品社、二〇〇六、予定）を参照されたい。
- (7) 『中村真一郎小説集成』第九卷「月報」、新潮社、一九九二、七頁。
- (8) 『定本横光利一全集』第五卷、河出書房新社、一九八一、一〇〇頁。なお、この自然観にベルクソンのエラン・ヴィタールの観念が働いている可能性もあるだろう。「花花」の木谷は、自分自身気づかない、隠れている素質が（忽然と現れて、どんな活動をし始めるか、全く分かったものではない）（『定本横光利一全集』第四卷、同前、一二七頁）という考えをもっており、そして、それは彼が読んでいる哲学の本（同前九八頁）からの暗示なのかもしれないからだ。ただし、いまのところ、決め手はみあたらない。
- (9) 『中村真一郎小説集成』第一卷「月報」、新潮社、一九九二、三頁。なお、中村真一郎の場合でも、これらのことが、書く対象としての「私」意識の層の問題として考えられており、作家が設定する「語り手の位置」(position of narrator) のとり方の問題としては意識されていないように

感じられた。わたしが中村真一郎『冬』（一九八四）について、長い書評を書く機会を与えられ、そのなかに、四人の「私」（出来事を体験する「私」、その記憶をよみがえらせる「私」、この小説を書く「私」、この小説を読み返す「私」）がいると指摘したことを真一郎氏は興がってしたが、発想法のちがいを感じていたようだ。わたしの場合は、「語り手」の位置する位相のちがいを、四人の「私」と表現したのだが、その表現は人格分裂のような印象を与えると感じたのかもしれない。氏の発想には、永井荷風『溼東綺譚』がジイド『贖金づくり』のパロディーの形態であるということが、指摘されるまで、まったくひっかからなかった、というのと同じ問題だろう。『中村真一郎小説集成』第十二卷「月報」を参照されたい。

『雲のゆき来』の場合、作家がこの小説に言及するところ（この小説の「書き手」の「書き手」としての登場）は、物語の作者が、この物語についてのべる「草子紙地」と同じで、「この小説を書く小説」の形態ではない。やがて『冬』では、それが、先にのべた四人の「私」のうちの、第三の書く「私」、第四の読む「私」として、形式上も分離して登場することになる。

(10) 「花花」では、次つぎに視点人物がかわって、それぞれの内面が語られる方法がとられているが、これは、ごくふつうの「神の視点」である。はるか以前に、田山花袋「生」（一九〇七）などが、フローベール『ボヴァリー夫人』（Gustave Flaubert, Madame Bovary, 1857）にならって試

みたのは、視点人物の「感覚」のあるがままをなぞりつつ、次つぎに視点人物を変えてゆく方法であり、それよりも一般的である。念のため。これについて、木村毅（一八九四—一九七九）は『丸善外史』の中で、

次のようにのべている。（『円本として最初の改造社の「現代日本文学全集」は、いろいろな点で、日本のハーバード・クラシックスなのである。文学という中に、初期の戯作、漢文から通俗小説、家庭小説、少年文学までおさめ、さらに宗教や、史論から、新聞記事や、戦争記（これは山本氏がいいだした）まで入っている。別面からみると、文学を広義に解釈して、内容を取捨したのは、この全集が最後となった。東洋では、昔から「文章は経国の大業なり（魏の文帝）」で、明治中期までの文学史をみると、福沢諭吉、中村敬宇あたりから、知泉、羯南、雪嶺、蘇峰などの学者的文人や新聞雑誌の時論が中心で、小説家など正面座敷的存在ではない。明治末年から関東大震災あたりまで、まだ、池辺三山、山路愛山、内田魯庵、長谷川如是閑などが、文壇人として最高の大家として仰がれ、そして文学とは時事論、史論、宗教論、社会問題なども含めた広範囲のものであったのである。それを全面的に反映したのが、改造社の最初の円本「現代日本文学全集」で、その後は、これが切断され、文学とは、小説戯曲、詩、文芸評論、随筆の、いわゆる軟派の著作に限られることになった。改造の全集は、その両断の分水嶺をなして、広義の文学をあまねく収録した最後の出版となったが、これは、昔からの東洋の文学観の踏襲であると共に、またじつに、古今の典籍をひろく網羅した

ハーバード・クラシックスが、手本となったからなのである（丸善社史編纂委員会、一九六九、二六二—二六三頁）。国士館大学の目野由希さんの教示をえた。

(12) 鈴木貞美「中里介石の仏教思想をめぐって」（『現代日本と仏教 第三巻 現代思想・文学と仏教』 平凡社、二〇〇〇）中、「中里介石の文学観」を参照されたい。

(13) 数年前、朝日新聞社、学芸部の由里幸子さんから、「純文学」をめぐる問題について電話インタビューを受けたおりに、教示を受けた。いま、その宣伝文を確認する余裕がなく、記憶で記したことを断っておく。

(14) いわゆる「赤本」の大阪の版元のひとつ、立川文明堂の刊行する講談速記（菊版半裁）の奥書に、立川文庫の名称が用いられ、「たつかわ」のルビが振られているものもある。のち、ポケット版の創作講談シリーズが、爆発的に売られたので、これを一般に「立川文庫」と称するようになった。くわしくは、鈴木貞美『日本の「文学」を考える』（角川選書、一九九二）を参照されたい。

(16) この吉川英治の姿勢の転換については、鈴木貞美「吉川英治の歴史観」（『国文学 解釈と鑑賞』特集「吉川英治の世界」二〇〇一年一〇月号）を参照されたい。

(17) 鈴木貞美「小説の小説—その日本的発現」、『講座 昭和文学史』第一巻、有精堂、一九八八、『昭和文学のために』、思潮社、一九八九所収）を参照されたい。これらの形式は「メタ・フィクション」という、ごく一般

的にフィクションについてのフィクションをいう用語では、分析のための概念たりえないため、その小説を書く書き手の意識がそれとして記され、かつ、それが、たとえば「以下の話は、私が誰それから聞いた話です」と前置きする場合のように外在的ではなく、その小説の運行に直接、また不可欠にかかわっている場合に、「この小説の小説」という呼称を用いるなど工夫してきた。

- (18) 『小林秀雄全集』第三巻、新潮社、一九七八、一二二頁。
(19) 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』（前掲書）四六四〜四六六頁を参照されたい。
(20) 同前、八一頁を参照されたい。
(21) 同前、八一〜八二頁を参照されたい。
(22) 『武者小路実篤全集』第一巻、小学館、一九八七、四二八〜四二九頁。
(23) 以上は、鈴木貞美『私小説論』について（『国文学 解釈と鑑賞』特集「小林秀雄の世界」一九九二年六月号）、『日本の「文学」を考える―文学史の書き換えに向けて』（角川選書一九九七）および『日本の「文学」概念』（作品社、一九九八）の関連する部分の骨子に、補綴すべきを加えて、簡潔にまとめたものである。
(24) 鈴木貞美『日本の「文学」概念』（前掲書）三三八〜三三九頁を参照されたい。島崎藤村（一八七二―一九四三）、宇野浩二、佐藤春夫、小林秀雄、伊藤整（一九〇五―一九六九）、山本健吉（一九〇七―一九八八）、中村光夫（一九二一―一九八八）、そして、「私小説」の問題は所詮「私

小説論」の問題にすぎないと看破した寺田透（一九一五―一九九五）にいたるまで、このことは常識であり、それを前提にして議論を行っていた。念のため。

(25) 中村真一郎『大正作家論』（構想社、一九七七）に所収。

なお、日本の小説における「意識の流れ」のその後の展開については、鈴木貞美『梶井基次郎の世界』（作品社、二〇〇二、一一一―一四頁）を参照されたい。日本の文芸界全般には、狭義の「意識の流れ」への着目はさしてさかんでなく、むしろジェイムズの「純粹経験」の概念が、西田幾多郎『善の研究』（一九一一）を媒介にして、また象徴主義の流行とあいまって、ばくぜんと流布し、「主客合一」、「自然との一体化」の概念がひろまっていた。

- (26) 鈴木貞美『生命観の探究』（前掲書）参照されたい。「西田幾多郎『善の研究』を読む―生命主義哲学の形成」（一九九八）を大幅に改稿した。
(27) 『中村真一郎小説集成』第五巻（前掲書）一八九、二二四頁など。
(28) 同前、一八二頁。
(29) 同前、二二二頁。
(30) 同前、一四三頁。
(31) これは元政の〈仮装した自伝〉についてのべた条で、原文は〈私小説家とは逆に、自分以外の人物を仮装して、そこに自分の本心を滑りこませさせている〉である。同前、一九三頁。
(32) 同前、二二三頁。

(33) 鈴木貞美『日本の「文学」概念』（作品社、一九九八）第IX章を参照されたい。

(34) たとえば宇野浩二（一九九一—一九六一）の小説「甘き世の話」（一九二〇）の一節に示されている。また志賀直哉も「心境小説」形式の作品は、それを十分意識しており、かつ、雑誌初出時には随想欄に発表されたものもいくつもある。鈴木貞美『日本の「文学」概念』（前掲書）三七〜三三九頁などを参照されたい。

(35) そこにはセルフ・パロディの手法が多用されている。さしあたり、SUZUKI Sadami "Eroticism, Grotesquerie, and Nonsense in Taisho Japan: Tamizaki's Response to Modern and Contemporary Culture" (4 *TAMIZAKI FEAST, The International symposium in Venice, Center for Japanese Studies, The University of Michigan*, 1998) を参照されたい。

(36) 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』（前掲書）八一、一〇三〜一〇四頁を参照されたい。なお、随筆ふうの「心境小説」こそが「日本に独自の私小説」と呼ばれたという考えを明確に認めることのできる戦後の例として、杉浦明平『記録文学の歴史とその現状』（岩波講座日本文学史、第十二巻、一九五八）の冒頭近く（われわれの心境小説のほとんど全部はジェフリーズ流のエッセイ文学の中に分類され）とある。『新潮世界文学小辞典』（一九六一）の福原麟太郎「エッセイ」に（わが国の私小説のこときものがイギリスにおいてはエッセイに数えられている）とあるのも「心境小説」を念頭に置いてのものだろう。小林秀雄「私小説論」が戦

略的立場から意図的に同一視し、戦後、中村光夫がその同一視を引き継ぎ、平野謙が分離しようとして失敗した「私小説」と「心境小説」の、そもそもその形式的なちがいをわきまえていたひともかなりいたのである。

なお、鈴木貞美「ドキュメンタリー・ジャンル論のためのプロブレマティックなノート」（『昭和文学研究』二〇〇一年三月）に、杉浦明平『記録文学の歴史とその現状』の一節を引いた際に（ジェフリーズ流）の意味を寡聞にして知らない、と書いたが、一九三六年に山本書店から刊行された翻訳物のシリーズ「山本文庫」全五十七巻中第十三巻、ジェフリーズ作、戸川秋骨訳『小鳥の英文学』（一九三六年六月）が、それである。このシリーズで、よく知られていたものと想われる。

(37) 同前、六四頁。

(38) くわしくは別稿を用意している。

(39) 鈴木貞美「ドキュメンタリー・ジャンル論のためのプロブレマティックなノート」（前掲）を参照されたい。

(40) 『文芸春秋』が一九三五年、「実話募集」を行い、第一等入選した橘外男「酒場ルーレット繁盛記」、同じ橘外男『ナリン殿下への回想』（一九三八、直木賞受賞）などが典型的な例。

(41) 梶井基次郎評伝史という観点から、一九五〇年代後半のそれにふれたものに、鈴木貞美『梶井基次郎の世界』（前掲書）三六〜四一頁がある。

(42) 元政の旧跡、京都、深草の瑞光寺とその周辺を訪ねる第九章。

(43) 『中村真一郎小説集成』第十巻（前掲書）「月報」、五〜七頁。

- (44) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)「月報」、二頁。
- (45) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)一六五頁。
- (46) 同前、一七五頁。
- (47) 同前、二二〇頁。
- (48) 同前、一八一頁。
- (49) 同前、二二四頁。
- (50) イタリア人の男優との「恋愛」が「たかだか四、五年前」(同前、二二八頁)とされているので、推定した。
- (51) 同前、一七八頁。
- (52) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)「月報」三頁。
- (53) 同前、一頁。
- (54) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)二四〇～二四二頁。
- (55) 同前、一三二頁。
- (56) 同前、一三三頁。
- (57) 同前、一三二頁。
- (58) 『中村真一郎小説集成』第十一卷(前掲書)「月報」六～八頁。
- (59) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)一三二頁。
- (60) 同前一七頁。
- (61) 鈴木貞美『日本の「文学」概念』(前掲書)第V章「概念とその制度」を参照されたい。
- (62) 鈴木貞美『日本文学』という観念、および古典評価の変遷、井波律子、井上章一編『文学における近代―転換期の諸相』(日文研叢書二二)を参照されたい。
- (63) 鈴木貞美『生命観の探究』(前掲書)第六章「天賦人權論と進化論受容」、第八章「生命主義哲学の形成」、第一〇章「生命主義へ」、第二章「生命の歌」を参照されたい。
- (64) 『中村真一郎小説集成』第一卷(前掲書)「月報」六～八頁。そういえば、中村真一郎氏は、わたしが着手していた「大正生命主義」に関心を示し、ティヤール・ド・シャルダンのことなど話題にしたことがある。かなり長い間、わたしは日露戦争後から戦間期に時期を限定することで、「大正生命主義」の性格付けを明確にしようとしてきたので、そのアドヴァイスを素直に受け入れることができなかった。今度の『生命観の探究』では、その態度を開き、ティヤール・ド・シャルダンに一節を割き、それによって、かなり大きな展望に立つことができたと思う。いま、中村真一郎氏との対話を思い出していると、ロマン・ロランとともにインド哲学に関心を示したヘッセ(Hermann Hesse, 1877-1962)など、ヨーロッパの作家に探るべき対象は、まだまだ多いことに気づかされる。
- (65) 柴田依子「詩歌のジャポニスムの開花」『日本研究』第29集、二〇〇四)など。
- (66) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)一九八頁。
- (67) 『萩原朔太郎全集』第八卷、筑摩書房、一九七六、二六頁。
- (68) 同前、六四頁。

(69) 鈴木貞美「解説 大正一五年」、『編年体大正文学全集 第一五卷』、ゆまに書房、二〇〇三、萩原朔太郎「象徴の本質」を参照されたい。

(70) 鈴木貞美「北川冬彦氏に聞く」、『早稲田文学』一九八一年九月号を参照されたい。

(71) 鈴木貞美『大日本帝国』と『在日朝鮮人』の位置について―『在日』の国際化のために―(日文研コリアン・ディアスポラ・シンポジウム基調報告、二〇〇四年九月八日)、および「もうひとつの『残夢』」(井上友一郎『従軍日記』復刻版「解説」、ゆまに書房、二〇〇四)などを参照されたい。

(72) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)一六頁。

(73) 同前、一〇九頁。

(74) 同前、一三一頁。

(75) 同前、一七〇～一七一頁。

(76) 橋川文三『ナショナリズム』、紀伊国屋新書、一九六八、精選復刻、紀伊国屋新書、一九九八、三〇頁を参照した。

(77) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)一五七頁。

(78) 鈴木貞美「明治期『太陽』に国民国家主義の変遷を読む」、鈴木編『雑誌「太陽」と国民文化の形成』(思文閣出版、二〇〇二)を参照されたい。

(79) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)一四六頁。

(80) 同前、一五七頁。

(81) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)、二二二頁。

(82) 同前、二四八頁。

(83) 同前、二四八頁。

(84) 同前、一九四頁。

(85) 同前、二九四頁。

(86) 同前、一四六頁。

(87) 同前、一四八頁。

(88) 同前、本書一七七頁。

(89) 島田虔次『中国に於ける近代的思惟の挫折』(筑摩書房、一九四九)、および『朱子学と陽明学』(岩波新書、一九六七)を参照した。

(90) 鈴木貞美「堀辰雄…文化翻訳者としての」(『国文学 解釈と鑑賞』別冊 二〇〇四年二月号)を参照されたい。

(91) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)、一六一頁。

(92) 同前、一五九頁。

(93) 同前、一六八頁。

(94) 同前、二四六頁。

(95) 同前、一五六・一五七頁。

(96) 同前、一五七頁。

(97) 則見野史稗説。皆有至理。詞曲雜劇。亦通妙道。『日本古典文学大系97 近世思想家文集』岩波書店、一九六六、一五七頁。漢文二四四頁。

(98) 中村幸彦「近世儒者の文学観」、岩波講座「日本文学史」第七卷『近世』、岩波書店、一九五八、一三・一四頁。

- (99) 同前、一七頁。
- (100) 日野龍夫『本居宣長集』、新潮日本古典集成、新潮社、一九八三、四六頁頭注二、八四頁頭注一、四〇四頁頭注一による。
- (101) 鈴木貞美『日本の「文学」概念』(前掲書) 三七四頁を参照されたい。
- (102) 同前、一一四頁。
- (103) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書) 二二二頁。
- (104) 鈴木貞美『日本の「文学」概念』(前掲書) 一一五―一二〇頁を参照されたい。
- (105) 『中村真一郎小説集成』第五卷(前掲書)、二二二頁。
- (106) 同前、一五八頁、一八七頁、二四三頁。
- (107) 同前、二四九頁。
- (108) 同前、二四七頁。