

高浜虚子初期写生文の展開

——「浅草寺のくさぐさ」から「北清島町」まで——

村上林造

虚子が、正岡子規のすすめにより、松山にあった「ホトゝギス」を東京に移してその発行人となったのは明治三十一年一〇月のことである。それに「浅草寺のくさぐさ」を発表したのを皮ぎりに、それ以降、彼は写生文の試みに踏み出してゆくことになる。写生文が小説に結実するのは「鶏頭」(明治四一・一)所収の作品が書かれる明治三八年以降であるから、虚子の初期写生文の時代は約七年間続くわけである。その写生文はのちの小説に比べれば習作の域を出ないともいえるが、他方では、素朴な写生文であるためにむしろ小説以上に虚子の作家的特質をあらわに示しており、虚子散文におけるその意義は必ずしも小さくないのである。

虚子の初期写生文は素材から二つの種類に分類できる。一つは世俗的現実社会を素材とする作品であり、もう一つは自然的超俗世界を描く作品である。前者に属するのは「浅草寺のくさぐさ」(明治三一・十・三二・三)、「女易者」(明治三二・一)、¹⁾「百八の鐘」(明治三三・一)、²⁾「牛肉屋」(明治三三・一)、「成田詣」(明治三三・三)、「北清島町」(明治三三・一二)、「六阿弥陀詣」(明治三三・四)等であり、後者の作品としては、「中山寺」(明治三三・一三)、「浴泉雑記」(明治三二・七・一三)、「二里の山路」(明治三三・一)、「

「汽車待つ間」(明治三三・一〇)、「鉢形城」(明治三五・一〇)、「湯河原日記」(明治三六・一)、「幻住庵の跡」(明治三六・一三)、「影法師」(明治三六・一)、「石棺」(明治三六・三)等が挙げられる。

以上のように見ると、虚子が取り上げる素材は、時期ごとに種類のかたよりを示していることがわかる。明治三一、二年には二つの素材が両方とも取り上げられるのに対し、明治三三年に中心的素材となるのは世俗的現実世界であり、また明治三四年以降三八年までの時期には逆に超俗世界が素材の主流をなす。(ついでに言っておけば、明治三九年以降の「鶏頭」所収作品においては明治三一、二年の最初期と同じく再び二つの素材が両方とも取り上げられる。)つまり、虚子写生文は、素材の種類をもとにして幾つかの時期に区切ることができるのだが、本稿では、作品内部に具体的に踏み込みながら、各々の時期の虚子の到達地点を明らかにするとともに、それが次の段階をどのように導き出していったのかを検討し、全体として初期写生文の展開過程を跡づきたいと考える。

その際見過ごせないのは形式の問題であるが、とりわけ大切なのが、写生文という散文ジャンルの特性をどう考えるかということである

う。たとえば、虚子写生文の展開を「客観」写生から「主観」写生への変化として把握し、その延長線上に小説をみようとする考え方があ
る。これは、「客観」写生から「主観」写生への展開を、見たままの描
写から「虚構」(事実でない「ウソ」)を含む描写への発展という形で
考えようとするものだが、そのような形で「客観」写生と「主観」写
生を区別することに、筆者は疑問をもっている。そもそも、「客観」写
生を「ウソ」を含まない「事実」の表現とする見方は、「事実」を認識
主体の意味作用と切り離された自立的「存在」とする理解に基づくの
だが、実際にはそんな「事実」はありえないからである。(注1)なぜ
なら、作者がどれほど見たままの事実を描いたつもりでも、それは彼
の主観的なまなざしによって把握された「事実」であるほかになく、「主
観」写生と「客観」写生とは必ずしも明確な背反関係にはないのであ
る。とはいえ、主観と客観の区別自体が無意味だといふのではない。
虚子写生文の展開を「客観」写生から「主観」写生への発展とする見
方も確かに一定の妥当性をもっているのである。だがそれは、「ありの
まま」の描写から「ウソ」を含む描写への移行という意味ではなく、自
己の主観的なまなざしの機能に無意識だった作家が、それを自覚的に認
識していく過程であり、その中でより高次のまなざしを獲得していく
過程として考えるべきではないだろうか。

本稿では、以上のような理解に基づいて虚子の初期写生文作品を検
討し、内容、方法の両面からその発展過程を跡づけて行きたい。ただ
し、紙数の関係から七年間の全部を扱うことができないので、その前
半三年間(明治三十一年から三十三年)の作品のみを取り上げるにとどめ、
以後の作品については別稿を用意する。

注

(1) 例えば前田登美氏は「文章で写生すること」を、「作者の考えと
か思想とかフィクションとかをまったく加えず、作者が見たまま
の事件や風俗をそのまま文章に表現する」(「人と作品」13 高浜虚
子)清水書院 昭和四一・一二)ことであると説明するが、「作者
が見たままの事件や風俗をそのまま」表現した文章に「作者の考
えとか思想とか」が反映されないことはあり得ないのではないだ
ろうか。

「浅草寺のくさく」において虚子が、見た通りをありのまま描く
「客観」描写をめざしたことはよく知られている。(注2)では、実際
の描写はどうか。次に一例として浅草寺の参詣人の描写を引用する。

千畳敷の賽銭箱の前には二六時中人の絶ゆることなし。ぞろぞ
ろと来てぞろぞろと去る。(略)目の前に之れを見ればめぐる敷
き限りなり。其の拝みやうの様々なるが中に二三をいへば、両手
高くさしあげたるは水に溺れて救を求むるに似たり。此の人女難
の相あり。吸ひ取るやうに拝むものは抹香の煙の外に尚ほ空中に
物ありと信せるならん。此の人士性にして子五人あるべし。すこ
しの人の隙間を狙ひ前へくと割り出すは光薄き尊前の燈明を力
なく思へるにや、此人命短かゝるべし。羽織の裾を帯の上までま
くり上げ蝙蝠傘を憚りもなく股にはさみ玉ふは何処の奥様にや。
(略)意気地なきは西洋人と見れば甚だしき無礼をも咎めぬ売僧の
馬鹿顔。あはれるなるは其の売僧を生き仏のやうに思へる善男善

女。

文語体ながら、ここには確かに作者の見たままの参詣人の姿が捉えられており、その意味でこれを「客観」描写と呼ぶことも不可能ではない。しかし、それは、ここに作者の主観が含まれていないということではない。むしろ、この文章がこれほど生き生きしているのは、「余」の主観的なまなざしが人々を積極的に戯画化しているからであって、例えば「両手高くさしあげたるは水に溺れて救を求むるに似たり」、「吸ひ取るやうに拝むものは抹香の煙の外に尚ほ空中に物ありと信ぜるならん」等の表現には、「余」の主観が強く働いているのである。

この作品では、虚子の主観的なまなざしが極めて積極的に機能しているわけだが、それを支えているのは「何事も金の世の中なり」という現実認識である。このような見方は、それ自体としてみれば、必ずしも個性的で独自のものとはいえないし、そこに社会秩序のありようへの根底的な疑問がこめられているわけでもない。あえていえば、通俗的な認識だとさえ言えるのであって、そのような意味では、ここに江戸以来の戯作者に通う姿勢を見て取ることも不可能ではないのである。(注3)だがそれはそうとしても、ここで虚子が、見たままありのままの対象描写をめざしていることは確かであろう。要するに、この段階における虚子は、自分自身の目に忠実であろうとすることで写生文の方法を模索しながら、そのまなざし自体はなお類型的な古さを免れ得ていなかったのである。(注4)

「浅草寺のくさく」と同時期に書かれた作品に、「中山寺」(明治三二・一二)がある。前者が現実世界を描いたのに対してこれは超俗世界を扱っており、素材の違いは視点の位置やまなざしの内実にも関

わって興味深い問題を提起している。これも描写の一例を引用する。

祖師堂の縁に腰うちかけて杉の風に耳を澄ます。境内広く落葉多し。『西吹けば東にたまる』といふを目の前に見て心ゆくこと暫くなり。後ろの丘よりすぐ揺くなる女の子等現れ出でぬ。一樣に熊手携へ背に竹箆を負ひぬ。竹箆には堆く落葉をつめたり。背より遙に丈高くなりたるをいと軽げに負ひゆくなり。(略)足下の落葉吹きまく風の音、寺男の物買ひにゆく影などの外我が黙想を破るものなし。

一読して、「浅草寺のくさく」との違いは明らかであろう。「すぐ揺くなる女の子」や「物買ひにゆく」寺男は、静かで美しい自然的景色の一部として描かれており、これは「浅草寺のくさく」の人間が嘲笑的に戯画化されていたのとは非常に異質な人間把握だといわねばならない。これを、視点と対象との位置関係の違いとして考えてみれば、「浅草寺のくさく」の「余」が超越的な高みから対象を見下していたのに対し、「中山寺」の「余」は自己の卑小さを自覚しつつ畏敬の念を以て超俗的情景を仰ぎ見ていることに気づく。例えば、「樹頭の松風は我が俗を嘲り、堂内日蓮の像は我が小を笑ふもの、如し。(略)松の木の間にはすぐ揺く子の影見えて松の風、落葉の音神々しきに襟を正すべし」という描写などをみれば、「余」のまなざしに超俗世界への畏敬の念が孕まれているのは明らかである。以上のように二作品を対比してみれば、この時期の作者の内部には、世俗的現実社会への嘲笑と超俗世界への憧憬とが背反的な形で併存していた事がわかるのである。

以上において、「浅草寺のくさく」と「中山寺」を、その相違点に

注目しながら対比してきたが、さらに基本的なところに立ち戻れば、これら二作品は、作者が「客観」写生を狙ったにもかかわらず描写それ自体が彼の主観的な現実認識を素材に反映している点において深く共通している。虚子はおそらくそれをありのままの「客観」描写と考えていたはずで、この時期の彼は、どのような「客観」描写も作者の主観的まなざしに支えられざるをえないこと、それが対象に働きかけることではじめて対象が一定の意味を帯びた形に見えてくることに對してほとんど無自覚だったのである。

次作「浴泉雜記」(明治三一・七―一一)は、修善寺温泉の自然を美しい超俗的世界として描いた作品である。現実世界が「功名とか野心とかの傷を煮え腐らしたりする俗塵界」と捉えられ、そこに住む人間が「功名の念、利欲の念、愛憎の念など」に支配される俗人とされるのに対し、超俗世界は次のように把握されている。

此処に天然のチャーチがある。伊豆の修善寺の、靈泉の湧き出る其の山、其の水、雲のゆき、もたゞならず覚えて、我が理想のチャーチは我が目の前に展開せられてゐるかのやうである。(略) 國家の興亡盛衰は小事ではあるまい。併し其処に遙に大いなる或者がある。／我が俳諧は口にたまらぬ念仏に似てゐる。(略) 一旦「百合咲くや」とか「雲のゆき、かな」とかいへば忽ち明瞭な印象が脳裏に与へられて、神が作ったこの花の美、この白雲の美は永へに忘れんとしても忘るゝことが出来ぬやうになる。是れ豈貴き福音ではあるまいか。

以上で明らかのように、虚子の見方に従えば、世界は「俗塵界」と「天然のチャーチ」としての超俗世界に二分されているのであり、しか

も両者は明確な背反関係にあるとされる。先に「中山寺」の人物を理想化する一方で「淺草寺のくさぐさ」の人物を戯画化するという二つの志向が虚子の中にあつたことを見たが、それは、このような俳諧的超俗趣味の二側面を各々作品に反映したものであるといえるであろう。

では、このような世界観のもとで、超俗世界の人物はどのように描写されるのだろうか。一例として「正直な御者」の描写を次に引用する。

御者は始終奥歯で舌を鳴らしキユツ／＼といふ音をさせ乍ら手綱をあやつつてゐる。もし馬がぬかるみで行き難む時は彼は恰も自分の弟か何かにいふ如き調子でいふ。「お重い／＼重いなア、さうだもう一息だ、しつかりやれ、あすは一日休ませてやる。キユツ／＼／＼／＼」
「あゝあぶない／＼気をつけろ、重いなアよしよし、キユツ／＼／＼」御者は突然余を顧みて、「ほんとうに利巧なものだなア」と彼は満面笑みを湛へてゐるのが月明りに見える。(略) 月光は心地よく馬車の中にさしこんで御者の蓬の如く延びた髪の後ろつきは常に余が目の前に在つた。

ここには御者の言葉が具体的に描写されており、それは、「中山寺」の人物が単に風景の一部として描かれていたのと大きく異なっている。この作品の意義の一つは、超俗世界の人物が具体的なしぐさや表情、言葉などを通して生き生きと描写された点にあるといつてよいのである。

だが、描写の「客観」性ということについて、ここにはなお大きな問題が残されている。例えば御者の言葉を「恰も自分の弟か何かにい

ふ如き調子」と形容し、表情を「満面笑みを湛へてゐる」と表現するところ、また「心地よく馬車の中にさしこむ」「月光」と「御者の蓬の如く延びた髪の後ろつき」を組みあわせて描写するところ等は、対象をありのまま描写するというより、むしろ特定のある角度から描写していることを示しているのではないだろうか。すなわち、この「正直な」御者は作者の理想化を強く蒙って描写された人物なのである。それをさらによく示す例として、次に山道ですれ違った男への「想像」を引用する。

いかにも平和な血が体中を流れるやう覚えて、余は覚えすほ、えまれた。想像するに、彼男は爰の徑を左に取つて、板橋を渡つて水車の横を通つて、川向ふの村に帰るのであらう、さうして色の黒い眼元の優しい彼の恋女房は、一本を彼の膳の上に置いて彼の帰るのを待つてゐるであらうが、彼は一日の畑の疲れを休めやうと、編笠と鎌とを爰所に置いて、一寸温泉に這入りに行つたのであらう。

「想像」であるだけに、ここには御者の場合よりさらにいっそう理想化が際立っているであらう。「浴泉雜記」の人物は、確かに作者の見通りでありながら同時に観念的の一面的人物にすぎないのであり、その意味では、それなりに具体的な人物描写を実現していながら、その内実においては彼の俳諧趣味の一面的反映を免れ得ていないのである。(注5)

だが、彼の俳諧趣味が超俗世界への賛美と世俗的現実への嘲笑を表裏の形で内包しているということは、写生文の素材として超俗世界をとりあげた場合、それを相対化して描くことが非常に困難であること

を意味する。そして、虚子には、写生文は、超越的(傍観者的)立場に立脚することで、対象を相対的「客観」的に描写しようとする散文ジャンルと捉えられていたから、対象を批判的に相対化しえない超俗世界よりも現実世界のほうが、写生文の素材としてはふさわしいと感じられたはずである。そして、実際に、虚子は「浴泉雜記」以降一年間というもの、超俗世界を素材とする作品をまったく書かなくなり、世俗的現実が素材の中心を占めるようになっていく。その事実はこの時点での虚子が、何らかの形で超俗世界より現実世界のほうが写生文素材としてふさわしいと感じていたことを示しているだろう。そして、この点にこそ、この一年間の試みが虚子にもたらした成果が示されているといえるのである。

注

(2) 虚子自身、次のように言っている。「その写生文の濫觴は『浅草寺のくさく』などにあつたかと思ひます。(略)眼に見た事を忠実に書くといふ点は、第一步を踏み出したものといつてよからうと思ひます。また、手帳と鉛筆を携へて浅草へ出かけて、その手帳に写生して帰つたものを文章にしたといふ実際の歩調からいつても、写生文といつて良いものでありました。また『文章を写生しに行く』といふ事は、この『浅草寺のくさく』から起こつた言葉でありました。」(「俳句の五十年」昭和一七年)

(3) 森安理文氏は「浅草寺のくさく」について、「写生文というよりも浅草界隈のもつ既成的な概念を背景にした戯作調に近いものであって、虚子によって発見された浅草はどこにもない」(「虚子の小説について」『高浜虚子研究』右文書院 昭和四九・三)と指

摘しているが、これは確かに作品の二側面を鋭く言いあてている。

- (4)「浅草寺のくさく」について、江藤淳氏は「文章を文章としてのみ自己運動させていた『漢文崩し』や『擬古文体』の枠がはずれて、文章が直接対象にしなやかに取りつき、今日の意味でいう描写が的確におこなわれている。(略)ここに作用しているのは、ものを捉えようとする熾烈な関心である……」(『リアリズムの源流——写生文と他者の問題』『新潮』昭和四六・一〇)と指摘する。
- この作品に「ものを捉えようとする熾烈な関心」を見るのに異論はないが、「文章が直接対象にしなやかに取りつき、今日の意味でいう描写が的確におこなわれている」と言うには、虚子のまなざしにはなお類型的図式性が色濃く残っているのではないだろうか。

- (5)この「乗り合い馬車のエピソード」を引用して、江藤淳氏は「小説の中で『活』きる文章ができあがりつつある」(注4に同じ)と指摘するが、全面的には同意し難い。また、寺本喜徳氏は「現象の素朴な記述に始まり、その後次第に対象を広げていった写生文が、ここにおいて初めて生動せる人間を描くことに成功した」(『高浜虚子の写生文——初期作品の展開を中心として』注3に同じ)と言いつつ、同時に「『浴泉雑記』には、まだ先のようなリアリスティックな表現はすくない」として「世界は、すべて神霊で超俗的な至福の世界として美化されている」と指摘する。確かに「浴泉雑記」にはこれら二つの面を見てとることができるが、それらは別々に存在する二面なのではなく、「神霊で超俗的な至福の世界として」の「美化」は「生動せる」人間の描写の中にも「理想

化」という形で入り込んでいるというのが私見である。

二

「浅草寺のくさく」について、虚子が現実世界の人間を取り上げたのは「女易者」(明治三三・一一)である。まず、女易者の描写を用いる。

この時オホン／＼と咳払い二つして、髪は束髪にて被布を着たる、顔の色青白く瘦せて細長き、三十前後と見ゆる女屏風のうちより現れ出て悠然と机の前に座る。(略)「身の上ですか。」／＼「一縁談を。」／＼「年は。」／＼「三十五。」／＼「机の引き出しを開けて暦の古いやうなものを取り出して見る。／＼「ハハア、三十五は丑年ですな。女の方は。」

ここでは、人物が、会話を中心に、表情やしぐさに至るまで非常に具体的に捉えられている。先に、「中山寺」から「浴泉雑記」への過程で、超俗世界を素材として「客観」写生への発展が行われたことを見たが、「浅草寺のくさく」から「女易者」への過程においては、現実世界を素材とする同様の展開が実現したといつてよい。

だが、基本的モチーフにおいては、「浅草寺のくさく」と「女易者」の間にそれほど大きな違いがあるわけではない。「余」等は易者の家を出た後、次のような会話を交わしながら帰っていく。

「全体あれは何うした女です。」と聞けば、「あの五十許りの女の人はあの人のお母さんで、亭主はどこかに勤めてゐる人ぢやさうな。我儘者で朝寝坊で、お母さんを下女みたやうに使うといふ事ぢや。あの子がまだ生れぬ時分、大きなお腹をしてこゝの風呂

この作品では逆に作者は対象へ引きよせられているのであって、「百八の鐘」が従来の一面的人物描写によって捉えられることのなかった人間の姿を表現しえたのは、おそらく作者のまなざしに孕まれたそのような志向によるのである。

「牛肉屋」(明治三三・一)はそこで飲み食いする客と女中達を描いた写生文だが、これも描写の一例を引用する。

此方に火鉢を拭うてゐる女中は髪のはつれ毛をうるささうに掻き上げ乍ら「児島さんもあんまりだワネーお妻さん、人の心も知らないでサ」どうも御馳走様」と客の居ぬ方の瓦斯を消してゐる女中は妬ましさに「アーあつちも只の一度でいゝからそんな事言つて見たいワ」座布団を積み重ねてゐる女中は「オやお妻さん、そんな事は言はさないヨ、ソレ菅沼さんが呼んで居るヨ」菅沼さんといふのは、客が大方帰つた後で尚ほ悠然と生肉の一人前を誂へてゐる六十過ぎの爺さんである。お妻と呼ばれた女中が「いやなこつた」と身振ひするのを面白がつて、他の女中は一同にハッハハハハと笑つてゐる。耳の遠い菅沼さんは、彼等が何を笑つてゐるかを解し得ないで、大きな口を開けて牛肉の一切を大事さうに舌の上のせ乍ら、やさしい眼で此方を見て「お妻さんわり下をお呉れな」

ここには現実世界の人々が具体的な会話において生き生きと描き出されているが、人物を嘲笑的に戯画化しようとする志向はほとんど見られない。それは、これらの女中や老人が「利欲の念」とほとんど無縁な人間として描かれていることによるであろうが、かれらに向けられた「余」のまなざしには温かい好意と共感が孕まれており、対象に

よりそつてゆこうとするそのような志向性において、この作品は「百八の鐘」のそれをさらに一歩進めたものと見ることが出来る。このように、「浅草寺のくさく」や「女易者」にみられた嘲笑のまなざしに比べて、対象にむけられた同情や共感のまなざしはするどい対照をなしており、ここにこれら二作品の意義が示されているといつてよい。かつて「浴泉雜記」において人物が一面的に理想化されたのは、超俗世界を「神」の国とする見方からの直接的な帰結だったし、「浅草寺のくさく」や「女易者」で人物が嘲笑的に戯画化されたのも、彼等を利欲の念にのみ支配される存在とみる見方に基づいていた。それに対して、ここで「俗塵界」の住人が温い共感の下に描かれたことは、人物の表現それ自体においては、従来の一面的世界把握が乗り越えられたことを意味するのである。

これらの作品が、何らかの形で従来の作品を越え得たことは、虚子自身も感じていたと思う。なぜなら、この後明治三三年にはいってから、彼は現実世界を素材にしてこれまで以上に積極的な試みを進めていくからである。しかしまた、好奇心や同情という感情は、それ自体としてみれば決して独自なものとはいえないし、むしろ通俗的な感情にすぎないともいえる。そうである限り、虚子の一面的高踏的な世界観が克服されるにはなおかなりの距離が残されていたと言わなければならないまい。問題は、たとえば、作者の主観的な対象把握と描かれた対象との間の矛盾の拡大という形で現れてくるだろうし、それはまた表現方法上の問題にとどまらず作者の世界観それ自体にも変化を強いてくるはずである。

「丸の内」(明治三三・六)は虚子が初めて「小説」をめざした作品で、ストーリーの概略はおよそ次のようである。ある風の強い日、「余」は電話交換局の交換手達が連れだつて帰るのに出会い、その中にことさらに美しく貧しげな一人の少女(お峯)を見て、心惹かれる。彼女の新しい傘が強風に吹き折られるのを目撃し、「余」はますます彼女に同情する。(上)それから三か月後、偶然にもお峯の父の引く車に乗った「余」は、彼の口から、肺を病んだ彼女の哀れな最期を聞く。哀れに思った「余」は、彼に過大の心づけを与えて別れる。(下)

次に引用するのは、「余」が初めてお峯を見る場面である。

「しどい砂煙りネ」／とお峯サンが向ふを見渡した時、其前を歩きつゝある一むれのうちの一人が其持つて居た傘をひろげて砂埃りをよけてゐるのを見て、／「私も真似しやうや」／と其小脇にはさんでゐた傘を開きかけた。この風で若し吹き折られねばよいがと、余は甚だ安からず思ふたがお峯サンも其点には充分注意してゐるらしく、半分程開けてお蝶サンにも這入らして二人で柄を握つて歩き出した。余もこれならば大丈夫であらうと安心して踵いて行つた。／風は尚ほ烈しく吹いてゐる。砂煙りは絶えず渦いて来る。(略)この砂埃りの中を車にも乗ることが出来ずに歩いて帰らねばならぬ妙齡の所女があるのに、思はず哀れを催ほした。「余」のまなざしの中には、明らかにお峯への好意が感じられるが、それは直接的に「余」の内面描写を通じて示されるだけでなく、外面的情景描写の中にも生きている。例えば、「風は尚ほ烈しく吹いてゐる。

る。砂煙りは絶えず渦いて来る」といった表現には「余」の不安な感情が強く反映されており、「余」は同情的共感のまなざしでお峯によりそうことで、生き生きとした描写に成功しているのである。だが、それはかつて「牛肉屋」で達成されていたものであり、「丸の内」がその水準を越えたわけではない。(注6)

従来の作品との相違点に目を向ければ、これまでの写生文がおおむね事実ありのままの時間的経過に基づいて展開されたのに対し、「丸の内」ではストーリーが自覚的に構成されている点が注目される。「上」で「余」とお峯との出会いを描き、「下」で偶然会った父親の口から彼女の死を聞くというストーリーは極めて意識的で、ここには明らかに「小説」をめざす虚子の姿勢が示されている。要するに、「丸の内」は従来の写生文視点のメリットを十分に生かしつつ、同時に新しく小説的構成をねらつた作品なのである。だが、まさにそのことが、この作品に大きな問題をもたらすことになる。

読んですぐ気がつくのは、「余」と老車夫との出会いがいかにも偶然的なつくりものという印象を与えることである。そのようなストーリーの不自然さを招いた原因がどこにあったのかといえば、それはまず写生文視点の性格の中に求められるであらう。すべての場面が「余」の目から描かれるのが写生文の基本的性格であるから、あらゆる場面に「余」が登場しなければならぬことが小説的ストーリー展開の上で読者に不自然の感呼び起こすことになるのである。だが、ストーリーの不自然さは、単に写生文視点の性格によるだけではなく、さらに作者の人間観の質にも深く関わっている。作者が人物に寄せる深い同情が場面に生動性を与えていることは既にのべたが、さらに考えて

みれば、「余」がお峯に興味を示し同情を寄せるのは彼女が貧しい「美人」だというだけの理由によるのであり、それ以上のいかなる人間的関心をもっているわけでもない。彼女への「余」の同情は極めて通俗的なものに過ぎないのである。一場の情景の再現をめざす写生文においては、確かにそういった感情もそれなりに積極的に機能した（「百八の鐘」「牛肉屋」）のだが、それをもとに小説のストーリーを創出するにはやはり無理があったのであり、視点構造と作者のまなざし（あるいは感性）の浅さと通俗性が、「小説」の浅さと不自然さという形で露呈されて来たのは必然的な結果だったといわねばならない。（注7）

次の写生文「北清島町」（明治三三・一二）の素材は社会の最底辺に生きる物乞いの少年（俊坊）とその姉である。描写の一例を次に引用する。

其汚ない子供といふのは鼻の低い額の広い鯨のやうな目つきをしてゐる、五つか六つ位の男の子で、垢染みた双子の袴の筒ツボを着て、足ははだしである。其小さい踵がいたいけに石ころを踏んで、／＼「一文やつて下さい」／＼とろくに回らぬ舌を振りまはしてゐる所は一寸見にあはれ気であるが、やがてこれがスリ強盗の卵かと思ふとおそろしくもなつて来る。（略）神さんの一人は、蝙蝠傘の柄を顎にはさんで、信玄袋の中から財布を出して、小銭を振り出して、其乞食の子の小さいてのひらの中へ入れてやつた。三人の神さんが等しく笑顔で、この罪の無ささうな子供がどんな嬉しい顔をするであらうかと、待もうけて居たに係らず、子供は小銭を握るや否や、いきなりこちらへ駆けて来た。（略）「姉さん、おいら腹が空いちやうつた。早く帰えらうよ。」／＼と姉の顔を見上げ

て、握つて居た小銭を突き出した。

俊坊を見る「余」の目は好奇心と驚きに満ちており、これは基本的には「百八の鐘」にみられたのと同様のまなざしである。しかし、その好奇心は「百八の鐘」よりさらに深く、ここでは、二人の子供の姿は作者の切実な感情をバネに生き生きと描きとられている。しかも、好奇心に駆られた「余」はさらに彼らの後を追って北清島町の貧民街に入りこみ、二人が入った寺の門前に行んで彼らの出てくるのを待つ。このような行動は、「余」がこの素材の奥により深い意味がひそめられていることを予感していたことを示すものに他ならないであろう。だが、「いくら待つても俊坊は出て来ぬ」。

長屋の前へ出て見ると一間幅ばかりの路次があつて、裏道へ出られるやうになつてゐる。長屋は彼れ此れ十軒許りもあるやうだ。いづれも同じ汚なさで、この汚なさに比べると表通りはまだ／＼立派な住居である。一種の臭いがふんと鼻に来てゐた、まれない。（略）この臭い十軒の長屋の前を通り過ぎる勇氣もないので余はこそ／＼と表へ出てはつと息をついた。／＼余は俊坊を見失つてしまつたのである。俊坊のうちはこの汚い、臭い長屋のうちにあるのかも知れぬ。それとも書生節と共に裏道へぬけ出たものか。兎に角要領を得ずにしまつた。

「余」は結局彼らを見失う。それは、「余」がこの素材の奥に描くべき何かを予感したにも関わらず、それをついに把握し得なかつたということである。だが、この作品の意義は、おそろくそのことの中にこそ示されているのである。

既に繰り返しのべたように、作者がどれほど「客観」写生をめざし

たにしても、結局のところ彼は主観的なまなざしを通して対象の一面を見ることしかできないし、対象の現実的諸側面をトータルに把握することは不可能である。だが、そうであるからこそ、作者は直接目に見えたものの奥にあるものを求めようとしないではいられないのである。ここから、作者のまなざしの内実が厳しく問われてくるとともに、写生文作家を越える新たなまなざしが模索されることにもなってくるのである。そのように考えるならば、虚子がここで素材に感じた好奇心は、彼が直接的な見たままの描写の超克を模索しはじめたという意味で、極めて大きな意味をもっているといえるのではないだろうか。

とはいえ、「北清島町」において、虚子がこれまで以上に深く対象をつかむ力を獲得したわけではない。むしろ、彼は二人の子供の本当の意味を発見するどころか、かえって彼らを見失うのであり、そのことには、何よりもよく作者のまなざしの力不足が露呈されているといわなければならない。作者のまなざしの内実を具体的に探ろうとすれば、「余」が彼らを「スリ強盗の卵」としか見ず、「臭い十軒の長屋の前を通り過ぎる勇氣もな」かったことは見逃せない。すなわち、そのような高踏的傍観的な見方しかできぬ「余」のまなざしが二人の子供の奥にひそむものを見出し得ず、その姿を見失ったのはむしろ当然であったし、さらに言えば、寺の門前に取り残されてうろろする「余」の姿は、期せずして彼の傍観者的姿勢を際立たせてしまっているともいえるからである。「北清島町」は、いわばその素材の重さによって虚子の目の浅さと限界をあばきた作品なのである。(注8)

明治三十一年以降の写生文の試みは、虚子の意図に即して言えば、一貫して対象をありのままに捉えようとする努力であり、「客観」写生を

めざす試みであった。しかし、各々の作品の具体的な描写に踏み込めば、それはいずれも主観的なまなざしに強く規定されており、彼もいずれはそのことに気づかないではいられないはずであった。そして、「丸の内」「北清島町」に至って、虚子はいよいよ自己のまなざしの一面性(あるいは、感性の通俗性や現実観の甘さ)に直面させられたのである、これこそ、虚子が三年間の写生文の試みの果てによりやく到達した地点だったのである。

注

(6) 江藤淳氏は「丸の内」の文章に「活」きたリアリズム小説の文体の「急速」な「成熟」(注4に同じ)を見るのだが、筆者の考へでは、「丸の内」の描写は基本的に「牛肉屋」と同じレベルであって、両者をことさら区別する理由はない。

(7) 虚子が小説家をめざそうとする限り、いずれこの問題は大きくクローズアップされて来るはずだが、この時期の虚子は小説と写生文のジャンルの違いさえほとんど意識していなかった。それは、例えば次のような回想が示すところである。

何でも写生さへすれば大文学が出来る、(略)写生さへすれば、どんな大きな小説でも、劇でも出来るかと考へてみた。少くとも、子規が生存中は、殆ど皆ながさう考へてゐたのである。(「写生文の由来とその意義」明治四〇・三)

虚子が写生文と小説のジャンルの違いについて一応の認識を獲得するのは「丸の内」から約六年の後であって、「俳諧一口噺」で虚子は次のように言っている。

俳句を引き延べて写生文にした如く写生文を引き延べて

小説にすることが出来るであらうか。(略)小説といふものは到底理屈の骨組みを抜くことの出来ぬものとすると、(略)写

生文は俳句の如き散文として文界に独立すべきもので小説とは没交渉のものらしい。(「写生文と小説」明治三九・一〇)

小説作者が写生文作者とどのように違う「眼」を要求されるのかは、やがて「鶏頭」成立の際に大きな問題になってくる筈である。

(8)「北清島町」より約七年も早く東京の貧民窟を探訪して「最暗黒の東京」(明治二六・一一)を書いた松原岩五郎は、その中でおそるべき貧困、飢餓の中に生きる人々の人間的美しさを描き出している。たとえば、木賃宿で「蝙蝠傘直し」の妻が「天地を以て家とする底の担懐と、人を見て悉く同胞と見做すの慈眼を以て振舞うさまに接し、「ああ彼の女は既に混合洞窟の木賃宿を以て美しき家庭となす」と感嘆する。ここで松原は、単なる好奇のまなざしでは捉え得ない貧民を発見しているのだが、それを可能にしたのは、貧民窟探訪を「学問修業者たりし我を知るにおいて多に利益あるべく、かつまた我が貧に居る一時の課業にとどまらずして、以て我が人生における生涯の活試験たらずんばあらず」とする把握であった。彼は貧民窟探訪を試金石とすることで、知識人としての自己の高踏的なありようを否定的に相対化したのであり、貧民はそのような姿勢の下で初めて発見され得たのである。それと比較すれば、虚子が傍観者の高踏的な姿勢を抜け切れなかったこととは明らかで、「北清島町」で露呈されたのはまさにそのような彼の姿勢に他ならなかった。

四

「客観」志向とは、対象を一段高いところから突き放して冷静にありのまま描写しようとする志向であるが、それだけにまた、その「ありのまま」の描写が作者のもの見方に強く規定されることは避けられない。虚子の場合、対象の「ありのまま」の描写を支えたのは、超俗的世界を一面的に賛美する一方で世俗的現実世界を嘲笑的に戯画化するという図式的性格をもった超俗的俳諧趣味であった。

明治三一、二年の写生文が、そのような一面的図式的な世界把握を素朴に反映していたのに対し、明治三三年初頭の「百八の鐘」「牛肉屋」においては、現実世界の人々が素朴で善良な存在として好意的共感のもとに捉え出されてくる。つまり、作者の主観的感情を孕んだまなざしが対象によりそってゆくことで、彼の観念的世界観と矛盾する人間の姿を表現することになったのである。とはいえ、世界観としての俳諧趣味それ自体が変革されたわけではないから、明治三三年後半の「丸の内」「北清島町」での積極的な試みの中では、かえって作者の人間把握の中に潜む高踏性や通俗性が露わにされてしまうということにもなった。この三年間の虚子写生文の試みは、「客観」写生の実現という点で大きな成果を挙げる一方で、このような壁に虚子を直面させることにもなった(注9)のである。それはまた、超俗的俳諧趣味を自己否定的に対象化することへの萌芽がここに生じたということでもあった。

だが、写生文というジャンルが、対象を傍観者的で超越的なまなざしから捉えようとする志向と切り離せない以上、自己のまなざしを批

判的に対象化しようとする要求は、その形式に収まりきれず、むしろそこからの逸脱を招くはずである。しかも、そのような要求はさらに、作者のまなざしや世界観を相対化する散文ジャンルの模索へと作者を駆り立ててゆくことになる。そして、そのような模索のなからやがて見出されてくる散文ジャンルこそ「小説」であるはずだというのが、筆者の考えである。もちろん、虚子が実際に小説へ進み出るのはこれよりさらに五年も後のことだから、この地点から小説までの距離が小さかったとはいえないだろう。しかし、少なくとも「丸の内」「北清島町」の二作品は、作者がその主観を否定的に対象化せざるを得ない地点へ追い詰められたことを示しており、それは、遂に小説へ進み出るための礎石が抜き差しならぬ位置に据えられたことを意味するのである。

注

(9) この後明治三四年以降、虚子は現実世界の人々を描くことをやめ、ほとんど一貫して超俗世界を素材にした写生を試みるようになっていく。そのような素材選択は虚子がここまでの所で大きな壁に直面したことをそれなりに自覚したことを物語っている。この後の写生文において彼がこの課題をどのように引き受けていくかという問題の検討には別稿を用意する。

(一九九三・七・二五)

(付記) 本稿は、平成四年度広島大学国語国文学会秋季研究発表集會における口頭発表をもとにしている。席上、御質問、御教示を賜った先生がたに厚くお礼申し上げます。