

## 作家意識の生成：志賀文学を視座として

中村，智  
九州大学大学院比較社会文化学府

<https://doi.org/10.15017/4494425>

---

出版情報：比較社会文化研究. 1, pp.1-9, 1997-03. 九州大学大学院比較社会文化研究科  
バージョン：  
権利関係：

# 作家意識の生成

— 志賀文学を視座として —

中村 智

## 【要約】

文壇へのデビュー当初の志賀直哉は、まず描写などの技巧の確かさによって評価され、徐々に注目を集めるようになっていった。ところが大正五年、志賀に対する評価は突如決定的に好転する。志賀は当時様々な理由から作品発表を控えていたが、当時の批評家たちは、彼の行動に、内省ゆえに創作活動を休止する禁欲的な探究者の姿を見だし、その復活を期待するようになったのである。つまり大正五年の評価の好転とは、批評家たちが当時発生したいわば〈人格主義的コード〉に則って、志賀を解釈して起きた現象だった。

もともと大正六年になるまで当の志賀は、そのような評価の遷移に無頓着であった。その意味で当時の彼には、読者の反応にまで配慮するという意味での作家意識は稀薄だったといえる。それは彼が、自身の問題で手一杯の状態だったことによる。その問題とは、父などの外圧によって強いられる〈受動態〉をいかに超克すべきかということ、その超克を押し詰める際に発生する周囲との対立にどう対処すべきかということなどであった。

志賀はそれらの問いを通じて、大正六年、〈受動態〉の超克のために対峙すべきなのは父といった具体的対象ではなく、彼らとの関係に介入する様々な枠組の方であることに気づく。そして志賀は創作において〈受動態〉を強いる枠組に目を向けるようになり、これに意識的に関わろうとするようになる。その意味で、志賀はこの年ようやく作家になったといえる。

## 1 静かなデビュー

大正六年（一九一七）になるまで、志賀直哉は作家、ではなく、たしかにそれ以前から作品を書き、発表もしている。しかし当時の彼に作家としての意識は稀薄だった。その意味で大正六年に入る前の志賀は、無邪気な作者でしかなかった。では私は志賀文学の何を見てそのようにいうのか。そしてそうであるならば、志賀はいか

にして作家になったのか。

志賀は自身に三つの処女作があると述べている。

世間に発表したもので云へば「網走まで」が私の処女作であるが、それ以前に「或る朝」といふものがあり、これが多少ともものになった最初で、これをよく私は処女作として挙げてゐる。（略）更に溯ると、高校科の頃、一人上総の鹿野山に行った時書いた「菜の花と小娘」を別の意味で処女作と云つてい

いかも知れない。（『続創作余談』）

これを読むと、三作のなかで『網走まで』の扱いが際立ってぞんざいであることが、まず気になる。また別の回想でも、本作の扱いはいかにも素っ気ない。

「網走まで」は或時東北線を一人で帰つて来る列車の中で前に乗り合してゐた女とこの子等から、勝手

に想像して小説に書いたものである。これは当時帝國大学に籍を置いてゐた関係から「帝國文学」に投稿したが、没書された。原稿の字がきたない為であつたかも知れない。（『創作余談』）

では文壇での処女作『網走まで』は、同時代の文芸批評にどのように迎えられたのか。いうまでもなく、それは志賀直哉という新人がどう迎えられたかということでもある。

一篇の中心となるべき作者の批判といふものが全く欠けてゐるやうである。旅行記の一節と見ても、一篇の写生文と見ても、面白い出来であると思ふが、小説としては未だしといふ観がある。（略）よく書いてはあるが、どうも意味が無さ過ぎるといふ憾みがある。

（『文章世界』「雑誌月評」明四三（一九一〇）・四）  
 網走まで（志賀直哉氏） 宇都宮へ行く途中に同車した汽車中の母子を書いたものである。素人離れのせぬ処に可憐らしい処がある。閑がある人には慰みに恠う云ふものを書くのも好からう（白樺）  
 （『二六新報』「創作短評」明四三（一九一〇）・四）

白樺と云ふ雑誌が出来た。（略）小説には、志賀直哉氏の「網走まで」がある。いろんな雑誌の小説を読んで非常にラツフな作品ばかりに接した後、此小説を読んだら、いゝ気持であつた。デリケートな上品な処が目につく。一寸したスケッチ風のものにすぎないが、何となくゆつたりしたものである。かう云ふ主観、或は人間の現らはれた作品が、今の文壇のプライエティとして是非あつて貰らひたいと思

ふ。文章も巧いやうである。見方も鋭い処がある。深かいものではないが、決して浅薄なものぢやない。鋭いところがあるけれども、辛辣ではない。感情が出てゐるけれども、誇張の感はない。凡てが丸い感じである。

（『ホトトギス』「四月の小説」明四三（一九一〇）・五）  
 『文章世界』は辛辣、『二六新報』は一応評価はするがいかにも関心がないといった風、『ホトトギス』は積極的な賞賛と三者三様の評にも見える。だが同一性に注目すれば、『文章世界』の評にある「小説としては未だしといふ観」は、他の二つの評においても実は少なからず認められる捉え方である。特に『ホトトギス』の評について説明を補足すると、たしかに肯定的な評ではあるが、『網走まで』を本格的な小説として認めてゐるわけではないことが、傍線を施した箇所からうかがえる。

はつきりいえるのは、『網走まで』は罵倒こそされてないが、決して高い評価を受けたわけではないことだ。しかし志賀にしても、本作の評価に対する不満や怒りを表明したことはない。彼の野心はさほどなく、批評家たちもまだ「志賀直哉」を発見するにはいたっていない。そういった意味で、彼のデビューは静かなものであつた。

## 2 志賀評価の形成

ところが『網走まで』発表の翌年にあたる明治四四年（一九一〇）には、同時代評の口調が微妙に変化しはじめた。

志賀直哉氏の「無邪気な法学士」はサラくした淡々しい物である。氏の作はいつでも多少はさういふ感

じも起させる。併しまた筆が器用に動くといふ感じも起る。忠実に描写するといふよりも寧ろサラく」と一筆書き風に描写するといふのが全体の感じである。（『ホトトギス』「三月の小説」明四四（一九一一）・四）

「濁つた頭」は年長の女に愛せられて、そが性慾の俘となつた若い男の、当然滅びゆく経路を描写したもので、作者の鋭利な、七首の如き感触が、遺憾なく發揮されてゐる。（月旦子）  
 （『時事新報』「四月の文芸」明四四（一九一一）・四）

附録になつてゐる志賀直哉の『濁つた頭』といふのを私は此の四月のあらゆる創作の中で一番面白く読んだ。（略）お夏と（略）駈落をしてからの筆には一種の魅力が伴なつてゐる。此の作者は確に病的心理を描き出すに優れた手腕を持つてゐる。

（『文章世界』増刊 文章の研究と作法 杜鵑号「春季文壇の一瞥」明四四（一九一一）・四）  
 附録の志賀直哉氏の「濁つた頭」は、（略）確な腕で割合にサラく書いてゐる所が気持よかつた。津田君がお夏といふ女と一所に家を出てからの描写が巧いと思ふ。

（『ホトトギス』「四月の小説」明四四（一九一一）・五）  
 志賀直哉といふ人の作品は、しつかりして居る。写生から発足して何処までも行こうといふ赴きがある。筆には彩がないが、達者で、思ふ処をグングン書いてゐるところが気持が好い。

（『文章世界』増刊鴻雁号「文章より見たる現代の小説」明四四（一九一一）・一〇）

「老人」はまた志賀直哉氏が「白樺」で発表したもので、簡勁な、悔りがたい筆つきに、緊切な感じが溢れてゐて、僅々六ページの中に描かれた事象ながら、吾儕の胸臆に響くものが多いと多い、佳作として推すに足る。(『時事新報』十一月の小説と戯曲)

明四四(一九一〇)・一一二

志賀直哉作『老人』(白樺所蔵)

(略)その緊縮し充実した描写が、此の作者の技倆の豊かさを示して余りある。一寸読むと何でもなく物語られたやうであるが、注意して見るとなかなか鋭い観察眼が至る処にくぼられて居る事に気がつく。キビ々々とした気持の好い作品である。

(『早稲田文学』)「十月の主なる作と論」

明四四(一九一〇)・一一二

「描写」、「観察」、「筆」といった点に評価の集中していることがわかる。志賀はまず、その文章の筆力によって評価されたのである。ただしこのセールスポイントは両刃の剣でもあった。技巧が勝ちすぎていと解されれば、それは途端に槍玉に上げられるものだからである。

『白樺』の作家は随分多いが中でくつきりと際立つた技倆を示してゐるのは志賀直哉氏だ。(略)唯だあまりに物を器用に扱ひ過ぎて単純なお話にしてさふやうな所のあるのは戒むべき弊である。

(『文章世界』増刊鴻雁号「後維文壇の顔触」)

明四四(一九一〇)・一〇〇

老人(志賀直哉氏)

此作は例もの氏の行方とは少しく異なつて而も其技巧の上に於ては渾然たる境に達して居る。けれども

作家意識の生成(中村 智)

其完備した技巧は反つて読者に対して其の印象力を甚しく阻害する素因となつた。此作を読み了つた後頭に残るものは作者の技巧からくる一種の快感と老人の生涯の繊微なる影絵のみであつた。(白樺)

(『三田文学』)「十一月の小説と戯曲」

明四四(一九一〇)・一一二

明治四五年(一九一〇)以降もしばらく同様の状況が続くのだが、とにかく同時期の志賀評価は、事物や出来事を観察して捉えて、なるほどそれらしいと読む者に実感させる、卓越した筆力への賛美が中心だった。すると、あとは内容が追いつけば申し分ないと考えられるようになるのは、当然の成り行きである。

### 3 志賀評価の転換

大正五年(一九一六)は、志賀が大正三年(一九一四)の『児を盗む話』を最後に作品の発表を一切控えるようになり、そして『城の崎にて』を発表する大正六年(一九一七)五月まで続いた休止期の最中である。ところがその間に、志賀直哉の評価は突如ドラスティックに好転する。

その要因について、大正五年前後の同時代評の徹底的追跡にもとづいた考察を行ったのが、大野亮司の論考「神話の生成—志賀直哉・大正五年前後—」である。このなかで大野は、休止期後半の大正五年から六年前半までの志賀評価が「基本的に〈賞賛〉〈尊敬〉〈期待〉の三語で要約できる」ものの、「大正五年と〈五年以前〉とでは、志賀に関する読む側の手持ちの情報に大差はない」と指摘する。しかしそれにもかかわらず、志賀を賞賛と尊敬と期待の対象として扱う「〈五年以降〉的評価」が「降つて湧いたように生じた」のは、「情報を送る側の問

題なのではなく、受ける側すなわち読者の問題」であり、「読みのコードの配置そのものの変化という大規模な構造的変容が、大正五年周辺で起こつたに違いない」と推断する。そしてこの作品に見られるような「内容をそのまま読解の枠組としたもの」を「人格主義的コード」と命名した上で、「志賀の〈五年以降〉の評価」が「その頃支配的だった〈人格主義的コード〉に従つて『志賀直哉』という対象に記号が読まれてしまったことで現れたもの」であるとしている。以上の考察は示唆に富んでいる。しかし次のような結論は、それでもやはり首肯しがたい。

〈五年以降〉の志賀評価とはバブル的に出現した〈神話〉なのだ。(人格主義的コード)という、偶然その頃支配的であつた〈読みのモード〉の産物なのである。(二〇二頁)

大野の中心的関心は、ブルデューのいう文学の〈場〉のような問題を大正期の日本文壇について見ることだろう。「バブル的」とか「偶然」といった表現を用いた狙いも、おそらくはそのあたりにある。またそれは私の考える志賀の〈受動態〉の問題にも通じるモチーフである(先ほど長い紹介をあえて行った所以はそこにある)。だがやはり、この結論は間違つているといわざるをえない。大野は「白樺派」の問題を故意に視野の外に置いている。「志賀直哉」ないし「志賀文学」が無色透明を記号として扱つた方が、大正五年の評価の転換をピピットなものとして語りやすくなるからである。しかしそこで捨象されるものこそ、重要な要素が含まれていないのではないかと。志賀直哉を白樺派から切り離して考えてみることに。その先例を蓮實重彦に求めることができる。蓮實は「共同討議・大正批評の諸問題」において、志賀を「人類愛」

といった「標語」に楽天的に同化しえない過剰性がエク  
リチュールを支えている」作家とした上で、白樺派から  
切り離して評価すべきであると提案した。これに対して、  
千葉一幹は次のような批判を行っている。

確かに、志賀の作品には、武者小路に代表される  
「大正的」言説からはみ出してしまふ「過剰性」が  
孕まれていることは否定できない。しかし、志賀を  
白樺派と離れたところで評価することは、志賀の「可  
能性の中心」をまさにその中心から捉えることには  
なろうが、また、彼の抱えた問題の歴史性を抹消し、  
志賀の作品を抽象化することにもつながら、少なく  
とも、志賀自身、「人類」とか「芸術家の人類的使  
命」という語彙を使用している以上、「大正的」言  
説からは決して無垢ではなかったし、それら「大正  
的」言説の無効性を実現していく過程にこそ、志賀  
の意味があるはずなのだ。（一三四頁）

私が大野の結論に懐疑的なのは、ここで千葉が述べて  
いる考えとほぼ同じ理由による。（場）の問題を考える  
なら、その歴史性を安易に捨象すべきではないのだ。  
そこで次に考えねばならないのは、「志賀直哉は白樺  
派である」というコードが、大正五年の志賀評価の転換  
にどう関わっているかという問題である。その考察にヒ  
ントを与えてくれるのが、金子良雄の見解である。

重要なのは、どの小説が小説世界と作者の世界との  
終わりのない循環物語の起源であるかではない。大  
正前期に、現在から未来に向けての作者の生活が作  
品世界の真实性の担保となる、明治末期の自然主義  
リアリズムとは全く異質の言説配置が、文壇的な地  
図を超えて、普遍化したことが重要なのだ。この言

説空間では、読者は常に書かれた小説と書きつづあ  
る作者との関係を包括したメタ小説を読むことにな  
るだろう。（二〇六頁）

そして金子は、その大正期特有の「言説配置」を「雑  
誌『白樺』を軸にした同人のコミュニケーションのあり  
方によって育まれた」ともしている。だが少なくとも  
大正期にあつて『白樺』がもはや単なる同人雑誌に止ま  
らなかつたことは、周知の事実である。（人格主義的コー  
ド）による評価を志賀が呼び込むだけの要因は、彼がい  
わば（白樺派的コード）に則るところがあつたことによ  
つて、すでに用意されていたと見るべきであろう。

#### 4 作者の憂鬱

さて、しかし当の志賀は、自身の評価が好転したこと  
には無頓着であつた。創作の停滞をいかにして解消すべ  
きかで悩んでいた当時の彼には、外で何が起きているか  
を顧みる余裕はなかつたのである。のちに志賀は、自身  
の体験を大幅に活かす形で書いた『和解』のなかで、  
主人公・順吉の筆を借りて、休止の理由と当時の不安に  
ついてこう記している。

自分は足掛四年前、松江にゐた頃、（略）長篇のコ  
ムポジションをして、それが書き続けられず、止し  
て了つた後、或る期間創作に筆をとる事はよさうと  
決心した事があつた。それは其前後の自身の精神状  
態が余りに悪く如何にも惨めな貧しい心で、そんな  
自分が放射的な創作と云ふ仕事をしようといふのが  
最初から間違つた。偶に書けば直ぐ失敗した。自分  
は創作の仕事を捨てる気はなかつたが、偶に試みる  
創作で、六七年前感じたやうな亢奮を感じられない

点で多少の不安も感じた。（『和解』九）

だがその苦悩は、志賀文学が大きな転回をはたすため  
のいわば産みの苦しみであつた。そしてこの時期、志賀  
はいくつかの重要な発見をしている。

まず彼は「書けない」という問題を発見する。構想は  
完璧に頭のなかにあり、執筆の意欲もある。しかし「書  
けない」。当時彼が試みようとしていた作品とは、『暗夜  
行路』の前身にあたる「時任謙作」だつた。ただし「時  
任謙作」という有機的な形をなした作品が現存するわけ  
ではない。岩波版『志賀直哉全集』に収録された『暗夜  
行路』草稿群が、その原形であろうと推測されたにとど  
まる。「時任謙作」の名は以下の文章によって確認できる。

私は作品によつて、楽に出来る事もあるが、時々  
随分手古摺る事がある。「暗夜行路」は中でも手古  
摺つたのは「暗夜行路」の前身である「時任謙作」  
といふ所謂私小説の時だつた。大正元年の秋、尾の  
道にゐた頃から書き出し、三年の夏までかかつて、  
どうしても物にならなかつた。（『続創作余談』）

「暗夜行路」の前身「時任謙作」は永年の父との  
不和を題材としたもので、私情を超越する事の困難  
が、若しかした、書けなかつた原因であつたかも知  
れない。然し間もなく私は「和解」といふ小説に書  
いたやうな経緯で、大変気持のいい結果で父と和解  
をした。和解してみれば「時任謙作」といふ小説に  
対する私の気持は変化して来た。（略）「時任謙作」  
を今更書き続けなければならぬといふ気持が段々な  
くなつて来た。長篇を書きたい気はあつても、今ま  
での主題には興味がなくなつて来た。（同）

さて、先ほど引いた『和解』の本文に見られる「長篇のコムポジション」については、同作の別の箇所にもっと詳細に書かれた一節がある。

自分は此五六年間父との不和を材料とした長篇を何遍計画したか知れない。然し毎時それは失敗に終わった。自分の根気の薄い事も一つの原因であつたにしろ、又それで父に私怨をほらすやうな事はしたくないといふこだはる気も一つだつたにしろ、それよりも其作物の発表が生む実際の悲劇を考へると、自分の気分は必ず薄暗くなつて行つた。殊に祖母との関係の上に投げる暗い影を想ふ時に、自分は堪らない気がした。三年程前松江にゐた時自分はその悲劇を出来るだけ避けたい要求から長篇に次のやうなコムポジションをした事があつた。(略)自棄に近い其青年が腹立ちから父に不愉快な交渉をつけて行く。父は絶対に此青年を自家の門から入れまいとする。其他色々さう云ふ場合父と自分との間に實際起り得る不愉快な事を書いて、自分はそれを露骨に書くことによつて、実際にその起る事を防ぎたいと思つた。見すく書かれたやうには吾吾も進まずに済ませる事が出来ようと思つたのだ。そして其最後に(略)どんな防止もかまはず入つて行く亢奮しきつた其青年と父との間に起る争闘、多分腕力沙汰以上の乱暴な争闘、自分はコムポジションの上で其場を想像しながら、父が其青年を殺すか、其青年が父を殺すか、何方かを書かうと思つた。所が不意に自分には其争闘の絶頂へ来て、急に二人が抱き合つて烈しく泣き出す場面が浮かんで来た。此不意に飛出して来た場面は自分でも全く想ひがけなかつた。自分は涙ぐんだ。

(『和解』七)

だが結局「此長篇のカタストローフをさう書かうとは決め」ず、それでも「少し書いたが、続かず」に終わる。志賀は(ここに書かれているのと同様の体験を通して)書く(あるいは創る)行為の諸決定が、必ずしも自身の裁量に任されているわけではないことを思い知らされる。次に志賀は(読者)を発見する。ここでいう(読者)とは、不特定多数の読者たちによつて形成される、読み方の制度的枠組の謂である。もちろんそれ以前においても、虚構の読者を無意識的に念頭に置きながら書いていたにはちがいない。だが作者自身がそのことに意識的になるには、何らかのきっかけが必要である。志賀の場合、家族のなかの対立を題材としたために、何を書くかが直接家族関係に影響するという特殊な事情を抱えた。そのことが、身近に(読者)を見いだす契機となつた。そして志賀は、書くための枠組を発見する。「書けない」ことを契機として、構想とは別の書くべきものを抱えてしまつてゐる事実に気づいたのだ。先の『和解』七章の引用では後半部がそれに当たる。「想ひがけない」場面に出くわして「涙ぐんだ」とはどういうことなのか。たとえば水本精一郎は次のように説明する。

つまり、それらは、それぞれ創作主体そのもののエネルギーの燃焼の未熟、他者(情況)への主体の志向作用の燃焼度の未熟、或いは結果として発せられるまたそれが及ぼす作品の力(これもまたエネルギーといえるだろう)の弱体性への不安というふうに分析し、整理できよう。言ってみれば、これはある意図(モチーフ)のもとに試みられている構想が、まだ十分に熟成していないことを意味しており、従つてまた、創作「主体」のエネルギーの未熟成だと言ふことができる。そして、この何度かの挑みの中で、突如、ある「場面」が想定されるのだ。この「場面」

というのは、実際(現実)の「場面」なのではなくて、主体の内部にあくまで「想定」されたものであり、したがって、正確には「イメージ」と言うべきものである。(略)ただ、実際のコミュニケーションの場にしろ、創作の場にしろ、それを構造する要素に変化はない。つまり、その想定されている「場面」(イメージ)でも、「コムポジション」の中の主人公(主体)が父(客体)との極限的な「争闘」を覚悟し決意して出掛け(主体の志向)ながら、遂に二人は抱き合うという予想もしなかつた結末を、この作品の作者である主人公が想い浮かべる(主客の融合)と記述され(略)るのである。(四〇五頁)

『和解』についての説明としてはこれで充分だが、志賀直哉の問題にまで拡大すると話は別である。なぜなら、志賀は「時任謙作」とは別にも不和を題材にした作品、『清兵衛と瓢箪』を書き、そしてこちらについては躊躇することなく発表しているからだ。『創作余談』に「動機は自分が小説を書く事に甚だ不満であつた父への私の不服」だつたと書いているが、それを待つまでもなく、『清兵衛と瓢箪』は父との不和のあり様を充分にうかがわせる内容となつてゐる。当時でも読む人が読めばそれとわかつたはずである。家族ならばましてそうである。しかも『清兵衛と瓢箪』は『読売新聞』に発表された。志賀の父が直接に読まずとも、そのような作品が出されたとの知らせが彼の耳に届く危険性はきわめて高い。当然志賀もそれは承知してはいたはずだ。では本作と「時任謙作」の扱いはなぜかくもちがっているのか。もちろん『清兵衛と瓢箪』が執筆された大正元年(一九一二)と、「時任謙作」の試作が繰返された時期における、志賀の態度決定の相違は考慮すべきである。しかし理由はそればかりでなく、作品の性格の差異が扱ひの

ちがいにつながっている面が多分にあるのではないか。つまり「時任謙作」よりも虚構性が強く、ゆえに「家族のことを書いたわけではない」と考えやすいことから、『清兵衛と瓢箪』は堂々と発表することができたのだろう。

## 5 斥けられる女

さて志賀は休止期にもう一つ重要な体験をしている。それは大正三年（一九一四）一二月、勘解由小路資承の娘・康子との結婚である。康子は武者小路実篤の従妹で当時二六歳。ちなみに志賀は三一歳であった。それまでこの結婚は、志賀の父直温が反対し父子の不和をいっそう悪化させた契機としてのみ注目されてきた。しかし休止期から大正六年にかけての志賀文学の転回を考える際に、妻との関係は、むしろ父とのそれをしのぐほどに重要な意味を持つ。

志賀作品には、一對の夫婦や男女が中心人物として登場するものが珍しくない。それは習作期以来顕著な傾向で、作家としてデビューしてからも、志賀は好んでこれを描こうとした。しかし前期の志賀作品で描かれる夫婦、男女の関係は、何らかのいびつさを孕んでいるのが常であった。たとえば『剃刀』の夫婦。夫・芳三郎は剃刀の名人とされる床屋の主人だが、「祭日前の稼ぎ時」に「熱で苦しい身を横たへ」ていた。仕事が客がたてこみ、雇い人たちだけでは埒があかない。そしてさらに、剃刀を研ぐ仕事が舞い込み、芳三郎は無理に起きてとりかか。次に引くのはその場面である。

「今の内にやつて置かう」彼はかう思つて重いからだ、で蒲団の上へ起き直つたが、眩暈がして暫くは枕の上へ突伏して居た。

「はばかり？」と優しく云つて、お梅は濡手をだ

らりと前へ下げたまま入つて来た。芳三郎は否と云つたつもりだったが、声がまるで響かなかつた。

お梅が夜着をはいだり、枕元の痰吐や葉燻を片寄せたりするので、芳三郎は又、「さうぢやない」と云つた。が、声がかすれて、お梅には聞きとれなかつた。折角直りかけた気分が又苛苛して来た。

「後から抱いてあげようか」お梅はいたはるやうにして背後に廻つた。

「皮砥と山田さんからの剃刀を持つて来な」芳三郎はぶつけるやうに云ひ放つた。お梅は一寸黙つてゐたが、

「お前さん砥げるの？」

「いいから持つて来な」

「……起きてるならかいまきでも掛けて居なくつちや仕様がなねえ」

「いいから持つて来いと云ふものを早く持つて来ねえか」割に低い声で云つてるが、頬でピリ／＼して居る。お梅は知らん顔をして、かいまきを出し、床の上に胡坐をかいてゐるのに後から羽織つてやつた。芳三郎は片手を擔ぐやうにしてかいまきの襟を掴むとぐいと剥いで了つた。

いうまでもなく『剃刀』は芳三郎が客を殺してしまう最後の場面に重心がある。しかし今はむしろ、その伏線にあたる、芳三郎の沸点一步手前の苛立ちが、実は妻のずれた思いやりによつてもたらされたという書き方の方に注目したい。そこには志賀の当時の「女」観（ないしは「妻」観）が端的にあらわれている。そして志賀作品の男たちの女（妻）への苛立ちとは、作品が書きつがれるなかで次第にエスカレートしていく。

『濁つた頭』の津田は、「私の家」に「手伝に来ていた「母方の親類」の女・お夏と肉體関係を持ち、やが

て連れだつて家出する。しかし恋仲と呼ぶには、二人はあまりに精神的結びつきを欠いていた。

其時お夏は不意と身を起すと、黙つていきなり倒れるやうに私の身体の上に被ひかぶさつて来ました。発作的にこんな事をするのはお夏には始終の事でしたが、其時は私もビクツとしました。何故なら私は自分がお夏に殺される事を想つてゐたからです。

お夏は起き上りかけた私を抑へ付ける様にして強い接吻をします。ちつと動かずにゐる内に其不安は見ると見る大きくなつて行つて、今にも吸はしてゐる舌の先をガツチリと嚙断られさうな気がして来たのです。さうなると、もう堪りません。私は、や、には、お夏をはね退けやうとしましたが、お夏は大きい身体に力を入れて抑へつけ、尚々強く舌を吸ひます。私は後先の考へもなく、お夏の顔へ手をかけると力を入れて押し上げた。其拍子にお夏の歯が私の舌をクツと噛んだ……。お夏の変な叫声で気がついた時には私はお夏の顔を、た、た、かに撲つてゐたのです。

この出来事をきっかけとして、お夏は「純粋な、かなり烈しいヒステリー」となり、津田も「益々荒んだ気分になつて」、「心から互いを憎むやうに」なる。そして津田は雖もお夏の咽を突いて殺してしまう。実は、本当に殺したかどうか本人にも判然としないというややこしい事情があるのだが、これには深入りしないことにする。今は、お夏が「殺したいと思う女」として扱われていることを確認しておけば充分である。

そして『范の犯罪』において、ついに男は妻を殺す。奇術師・范はナイフ投げの演芸中に、的になつていた妻の頸動脈を切断して死なせ、逮捕される。范は妻と不仲であり、殺す理由を持つていた。しかしその事件が故意

であるか否かは、当人にもわからないという。そして范と裁判官との対話は次のような展開を見せる。

「(略)所が其内、何故、あれを自身自殺だと思ふのだらうか、といふ疑問が起つてきたのです。前晩殺すといふ事を考へた、それだけが果して、あれを自殺と自身でも決める理由になるだらうかと思つたのです。段々に自分ながら分らなくなつて来ました。私は急に興奮して来ました。もう凝つとしてゐられない程興奮して来たのです。愉快でたまらなくなり来ました。何か大きな声で叫びたいやうな気がして来ました」

「お前は自分で過失だと思へるやうになつたといふのか？」

「いいえ、さうは未だ思ひません。只自分にも何方か全く分らなくなつたからです。私はもう何も彼も正直に云つて、それで無罪になれると思つたからです。(略)私にはもうどんな場合にも自白といふ事はなくなつたと思へたからです」(略)

「もうよろしい。引き下がつてよし」と裁判官が云つた。(略)

裁判官は何かしれぬ興奮の自身に湧き上がるのを感じた。

彼は直ぐペンを取り上げた。そしてその場で「無罪」と書いた。

ここで男たちが共有している「興奮」とは、殺された范の妻の悲哀を抹消したところに湧いたものであろう。つまり妻の立場を思えるだけの想像力は、この男たちには欠けていたのである。前期の志賀文学において、(女)妻は結局斥けられる存在でしかなかった。

## 6 「好人物」への転向

ではそのような男女の関係しか描けなかった志賀が、自ら妻のいる生活を始めたとき、それは当初どのような形で展開されたのか。それはたとえば『和解』の一節よりうかがうことができる。

妻の気持が少しもピッタリしてゐない。自分は黙つて便所へ起つて行つた。(略)出て来ると妻は同じ所に坐つたまま、ポカンとしてゐた。自分は其所から故と少し離れた所に妻の方を背にして又ごろりと横になつた。(略)

「何故？」と情けない声をした。(略)

「かう云ふ時お前のやうな奴と一緒にゐるのは、独り身の時より余程不愉快だ」暫くすると妻が泣き出した。

かう云ふ時自分はジリくする程意地悪くなる。自分で自分を制しきれなくなる。然し一方妻の乳が止まられると厄介だといふ気があつた。(略)自分はいい加減の所で我慢した。(『和解』二)

ただしこれをそのまま、志賀の体験の忠実な再現と見るべきではあるまい。先ほど引用した『剃刀』の一節とあまりにも似ているからだ。つまり『和解』に志賀の体験が描れているとはいつても、材料となる出来事やその扱い方の取捨選択、志賀固有の文学表現のパターンの流入などを考慮して読むべきなのである。しかし前期の志賀が、『剃刀』、『濁つた頭』、『范の犯罪』のような男女(夫婦)関係しか描けなかったことから、休止期における夫婦生活に『和解』で描かれたような衝突が日常的に起こっていたと推察することはできよう。

ではそのような認識の枠組の変更される契機とは、ど

のようなものだったのか。近年ではあまり見かけないが、かつて志賀文学の特徴の一つとして、近代的自我の貫徹ということがさかんにいわれていた。それはまったくの誤りではない。しかし一方で志賀文学には、対立を極限まで押し詰めることへの恐れも描かれていた。先の『剃刀』は、客を殺した芳三郎を「只独り鏡だけが三方から冷やかに(略)眺めて居た」という一文で閉じられる。また『濁つた頭』にも、津田の話を冷静に聞く「自分」の「附記」が最後に配されている。女(妻)の関わる苛立ちのはてに男たちが招いた悲劇は、語り手の視座より眺められるものとしてあつた。つまり志賀は自我貫徹が行き過ぎることを、誰よりも恐れていたのだ。

では『范の犯罪』の結末はどうなのか。あの「無罪」という決着は今述べたことから完全にはずれる。しかしそれは、自我貫徹の指向性と悲劇への畏怖に挟まれてたゆたつていた志賀が打ち出した、停滞解消の板のアイデアだった。しかしそれはほどなく廃棄され、唯一の例外にとどまつた。『児を盗む話』では、悲劇を招いた男に罰を与える姿勢が作者に戻っている。またさらには結婚後に書いた『城の崎にて』では、志賀は『范の犯罪』の妻の扱い方を考えなおしてみようとしている。

(略)自分は「范の犯罪」といふ短編小説をその少し前に書いた。(略)それは范の気持を主にして書いたが、然し今は范の妻の気持を主にし、仕舞に殺されて墓の下にある、その静かさを自分は書きたいと思つた。

「殺されたる范の妻」を書かうと思つた。それはたうとう書かなかつたが、自分にはそんな要求が起つてゐた。

わからず屋に見える点で、妻は志賀にとって父に似た



存在であった。しかし父と決定的に違っていたのは、妻は必ずともに暮らす相手と認識されていたという点だった。そのことは、彼が妻を疎んずることや彼女を怒ることはあっても、別居に及んだことが一度もなかったことからもわかる。むしろ、一緒にいなければならぬと思えばこそ、妻に対する要求は厳しいものになったのである。しかし「氣持が少しもピツタリしてゐない」（『和解』）というだけで冷遇されることは、妻にとってみれば理不尽でしかない。

志賀が妻の立場に立つてみる事ができるようになったのは、大正二年に山の手線で電車と衝突事故によって脊椎カリエスの危機に瀕した体験が契機である。そのことを創作のなかで何度も反芻するなかで、志賀は傷つく者の側に立つてみることを覚えた。そしてやがては「殺されたる范の妻」を構想してみようにもなったのである。あるいは『好人物の夫婦』で、それまでとはまったく異なるタイプの夫婦を描いてもみせた。引用するのは、女中を妊娠させたかもしれない夫に、その疑いを胸に秘めつつ妻が向きあっている場面である。

「全体何の病気なんだ」

「解りませんわ」細君は一寸不愉快な顔をして眼を落して了った。

「お前は知つてるね」良人は追ひかけるやうに云つた。

細君は下を向いた儘、返事をしなかつた。良人は続けた。

「知つてるなら尚いい。然しそれは俺ぢやないよ」

細君は驚いたやうに顔を挙げた。良人は今度は明かに細君の眼の光つたのを見た。そして見てゐる内に細君の胸は浪打つて来た。

「俺はさう云ふ事を仕兼ねない人間だが、今度の

場合、それは俺ぢやあない」

細君は立つてゐる良人の眼を凝つと見つめて居たが、更に其眼を中段の的もない遠い所へやつて、黙つて居る。

「おい」と良人は促すやうに強くいつた。

細君は唇を震はして居たが、漸く、

「ありがたう」と云ふと其大きく開いて居た眼から涙が止途なく流れて来た。

「よし／＼。もうそれでいい」良人は坐つて其膝

に細君を抱くやうにした。

後年志賀は本作に言及して、次のように述べている。

「好人物の夫婦」メーテルリンクの「知慧と運命」に感心し、愚さから来る誤解や意地張りで悲劇を作る事が如何に下らないかといふ事を思ひ、それから救はれる場合の一つとして此小説を書いた。「知慧と運命」は永い間よくなつた父との関係にも大変よく働いた。（『創作余談』）

メーテルリンクの「知慧と運命」の中身や志賀に対するその影響の内実は、今は問わない。この一節についてむしろ注目すべきは、「知慧と運命」を媒介項として、夫婦の問題と父子の問題に重なる部分があったことを述べている点である。したがって『好人物の夫婦』は、「好人物の親子」を遠景に見据えながら書かれた作品でもあったといえよう。

以上のようにして、康子との結婚は、休止期における転回の推進に少なからず影響を与えた。そして大正六年以降になると、妻（ないし夫婦）の問題は志賀文学の中心的な題材になっていくのである。

## 7 批評との邂逅

妻との関係は志賀のながて、やがて父との関係について考える有効な補助線となっていく。その意味では、結婚が和解を促したといつても過言ではない。そして家族の問題を考える過程で、志賀は（読者）との関わりを意識的になるのだが、そこでようやく外に目を向け、批評家たちの自分に対する評価にもまともに向きあうようになった。彼の内省は、個人的なものだった。しかしそれを作品として形象化することは、その評価に応える狙いを持つていた。

たしかに志賀は読まれた。しかし内省の人と読まれるだけの原因を志賀は提示していた。またなぜ評価を集めるのが志賀でなければならなかったという事について、それは文壇的沈黙を内省と解釈させるコード、すなわち（白樺派的コード）があったからだといえる。そういった意味で、期待を集めるだけの原因は志賀の側にあったといふべきである。むしろ志賀は、大野が誤読したように、それが一見志賀直哉という記号が「パブ乐的」に呼び込んだだけのように見えてしまうことが、我慢ならなかった。志賀が大正六年以降、『城の崎にて』や『好人物の夫婦』など（人格主義的コード）（大野）に則るような作品を次々と発表したのも、おそらくはそのためである。彼は、志賀直哉という記号についても、読まれたのではなく読ませたという事を誇示し、かつ自らも確認しようとしたのである。またそれは、さらに好意的評価を勝ち取るという、作家の本来の目的にもかなっていたのである。

かくして大正六年、志賀は作家となった。

注

- (1) 『改造』、昭一三(一九三八)・六
- (2) 『改造』、昭三(一九二八)・七
- (3) 『白樺』、明四三(一九一〇)・四
- (4) 『白樺』、大三(一九一四)・四
- (5) 『白樺』、大六(一九一七)・五
- (6) 『日本近代文学』五二集、一九九五(平七)・五
- (7) ビエール・ブルデュー『芸術の規則Ⅰ』石井洋二郎訳、藤原書店、一九九五(平七)・二、『芸術の規則Ⅱ』同、一九九六(平八)・一
- (8) 柄谷行人編『近代日本の批評 明治・大正篇』福武書店、一九九二(平四)・一
- (9) 千葉一幹「暗い夜を越えて 非小説「或る朝」から非私小説「暗夜行路」へ」(『批評空間』九号、福武書店、一九九三(平五)・四)
- (10) 金子良雄「力の作家・長与善郎―初期長編小説をめぐって―」(三谷邦明編『近代小説の〈語り〉と〈言説〉』有精堂、一九九六(平八)・六)
- (11) 『黒潮』、大六(一九一七)・一〇
- (12) 水本精一郎「創造の「場」について―創作主体復権を試みて『夜明け前』冒頭に及ぶ―」(『近代文学論集』二〇号、一九九四(平六)・一一)
- (13) 『読売新聞』、大二(一九一三)・一・一
- (14) 『白樺』、明四三(一九一〇)・六
- (15) 『白樺』、明四四(一九一一)・四
- (16) 『白樺』、大二(一九一三)・一〇
- (17) 『白樺』、大三(一九一四)・四
- (18) 『白樺』、大六(一九一七)・八

附記

志賀作品の引用はすべて岩波書店版『志賀直哉全集』(一九七三(昭四八)・五、一九八四(昭五九)・七)に拠り、旧字体は新字体に改め、特に必要でないかぎりルビは省略した。傍線は稿者が付したものであり、傍点はすべて原文のままである。また頁は参考文献のものである。