

志賀直哉「矢島柳堂」を巡る考察

—生きられた日本の近代 4—

呉 谷 充 利

「矢島柳堂」

志賀直哉は大正14年から15年にかけて「白藤」「赤い帯」「鶴」「百舌」と題する四つの短篇を発表している。「矢島柳堂」はこの四つの短篇を集めたものである。彼は「創作余談」のなかで、「鶴」と「百舌」だけに愛着があると書いている。

ほとんど取り上げられることのないこの作品について考察してみようとするのは、直哉の自然観を探るうえで、この作品が重要な意義をもっていると思われるからである。四つの短篇は、画家柳堂の身边に起こった日常の出来事を書いており、直哉のこの時期の心境が、作中の主人公にポーズをとって現わされている。

「白藤」は、坐骨神経痛で苦しむ柳堂が温泉宿に着き、番頭に住所や名前、職業を答えるところで終わっている。その住まいは沼べりの湿気の多い場所であり、直哉が過ごした我孫子の住居と重なる。主人公の柳堂もまた「兎に角、烈しく痛みだすと、自身は勿論、はたからもどうにも手のつけやうがなかつた。……………(中略)……………。そしてかう云ふ時、彼は一寸した事にもよく苛立ち、そこらにある物を妹のお種に投げつけたりした。」¹⁾ という描写において彼自身の戯画になっている。

「赤い帯」は、温泉宿の柳堂が欄干の付いた出窓に腰かけて、外の景色を眺めるところから始まる。湯畑のまわりを人々が往き来する。彼はそのなかに「赤い帯」を見る。「赤い帯」は「十四五の澁刺とした少女で、着物は時に變わつたが、帯だけはいつも赤い支那縞子をめめてゐた。」²⁾ のであり、「遠目には白地の中形を着てゐる時に殊にそれが美しく見えた。」³⁾ のである。

この短篇は柳堂が「赤い帯」に対する興味を募らせ、とうとうこの娘が働く「遊び茶屋」に出掛けて、「赤い帯」を呼ぶ、その時の顔末を書いたものであり、淡い恋愛感情を抱いた柳堂の温泉地での出来事である。

この2編の作品について、直哉は愛着を示していないことになるが、これらの作品は、「矢島柳堂」の成り立ちを考えるうえでその輪郭を示すものである。「白藤」についていえば、庭先の藤棚の白藤を観察する柳堂の眼は、自然界に注がれる直哉の視線そのものに他ならない。また、このなかで、柳堂が「高青邱の詩だ」という讚をもって、南画風の絵に

自身を収めようとする件は、涉猟した古美術の画中の人物に同一化する直哉自身の心理を間接的に表現している。詩は、直哉が『座右宝』に収録した池大雅の「十便図」の世界を彷彿させる。

ところで、「赤い帯」のなかで「湯畑」に一人の基督教の伝道師が現われて説教をおこなう場面が出てくる。直哉はこう書いている。

神の摂理とか、罪のあがなひとか、救ひの道とかいふ言葉が彼には如何にも空虚に響いた。一ト頃柳堂は基督教徒だつた事があるだけにそれが一層安價に且つ汚い調子に聴きなされるのだ。キリストが安價なのではなく、さういふ傳道師等につき纏つてある雰圍氣が甚く穢しいものに感ぜられるのだ。殊に着流しの五十男が自身の懺悔話を始めた時には彼は居堪らない氣持になつて、歩き出した。「手袋なしには觸れられない本だ」聖書についてさうニイチェがいつたといふ事は殊更奇警の言を弄したやうに柳堂は解してゐたが、今、それは恐らくニイチェの偽りない實感だつたに違ひないといふ風に考へられた。⁴⁾

基督教は、伝道師につき纏っているひどく穢しい雰圍氣に包まれ、聖書は、ニイチェの言う「手袋なしには觸れられない本」になり下がっている。この伝道師の世界に対比されるものがある。「赤い帯」である。それは「新鮮」で「^{とり}雞でいへば百日雞の美しさだつた。」⁵⁾のである。垢濁された伝道師の風体に対して、野性的な女の若き性が《赤い帯》に輝く。柳堂の眼はそれを見ている。

柳堂のこの眼差しは、直哉が愛着をもつ「鶺鴒」「百舌」において、さらに野性の生そのものに向けられていく。「鶺鴒」は、主人公が飼つた鳥の顛末を書いている。「前髪に赤い手格を結び、萌えだしの草の莖のやうな足で葭の間を馳け歩く姿を見ると、その羞むやうな様子が彼には十四五の美しい小娘を見る氣がした。」⁶⁾というひそかな彼の思いが鶺鴒にたいする執着を特別なものにしていく。

文中の言葉によれば、彼が十何年前、京都に住んで居た頃、町家のさう云ふ小娘に對し、或しくじりをした其小娘と鶺鴒とが結びついて居た。鶺鴒の姿やかたち、その動作は実は十四五のその美しい小娘をほのめかしていた。柳堂は、この鳥を「放し飼ひ」にして見たかったのである。

この鳥が田で捕らまつた。捕らまつたその鳥をお種から差し出されて、柳堂は驚く。彼はこの鳥を^{どじょう}鱸を買つて与えたり、^{とんぼ}蜻蛉の幼蟲を捕つたりして、飼ひ馴らそうとするが、鳥は「ばたばた」と騒ぎ立てることはあつても、ついに馴れることはなかつた。それは、柳堂が朝起きるなり見に行くと「箱の中で、横倒しに長い足を延ばし、死んでゐた。」⁷⁾のである。

「百舌」

鷗において果たされなかった主人公のこの野望が再び試みられる。「百舌」である。それは、百舌と蛇の喧嘩を見つけた弟子の今西が「尻端居りをして一人庭の草取りをやつてみた」⁸⁾ 柳堂を呼ぶところから始まる。

二人が物置の裏へいってみると、「熊笹の中でガサガサと音を立てながら、百舌がひとりで暴れてゐた。然しよく見ると、その首に小指よりも細い銀色をした蛇が巻きついてゐた。蛇が頭を上げると百舌はその頭を烈しく嘴で突いた。蛇はもう大分弱つてゐた。頭は既に碎かれてゐるが、それでも下から鎌首を擡げては百舌に食ひつかうとした。」⁹⁾ ののである。

蛇のからだ巻きついて自由の利かない百舌は、二タ巻になったそのからだ解かれると「非常な敏捷さで逃げて行つた」¹⁰⁾ のである。直哉は、野性の生が起こす闘いのすさまじさを見事に描ききっている。

このことがあってから、柳堂が或る画会に渡す絵を描いている時である。今度は「キーーッキーーッ」という小鳥の強い啼聲を彼は耳にする。啼聲は裏の崖に生えた小松の中でしていた。百舌の子であった。「氣が氣でない不安な聲で母鳥を呼ぶ様子が可憐だった」¹¹⁾ この小鳥はおそらく先刻の〈百舌〉の子に違いなかった。「柳堂は今西を呼んで梯子を持つて來さし、自分でその小鳥を捕へた。静かに手をやると、小鳥は少しも恐れず、柳堂は易々それを手にする事が出来た。」¹²⁾ 彼は、前にカナリヤを飼つた八角の大きな鳥籠にそれを入れたのである。

庭の榎の枝^{えのき}にかけられた籠の中で、百舌の子は柳堂によく馴れ、此方から小さく切つた鶏^{とり}の肉を持って行くと、百舌の子は遠くから見て、全身の毛をふくらまし、羽を震わして喜び、尖らした箸の先にさした小さな肉を入れてやると、百舌の子は直ぐ食つたのである。

百舌の子は、柳堂の手でだんだんと飼ひ馴らされるはずであった。が、この餌付に異変が起きる。一日家を空けた柳堂が近づくと「どうした事か、百舌の子は甚く驚いて、籠の中でパタパタ騒いだ。」¹³⁾ 百舌の子は、もう彼のやろうとする鶏^{とり}の肉を食おうとせず、一途に逃げようと暴れる。それは「すつかり野性に還つて了つて」¹⁴⁾ いたのである。

「昨日から親鳥が來て餌をつけ出したんです」¹⁵⁾ いぶかる柳堂にお種が答える。親鳥は子鳥が食う以上に餌を運び、それが籠の底に溜まって「蜥蜴^{とかげ}の胴切りの両方に一本づつ足のある奴などが、幾つも仰向けになつて入つて」¹⁶⁾ いた。これを目のあたりにした柳堂はさすがにやり切れなくなって、百舌の子を逃がしてやる。直哉は、百舌の子に再び野性の力が蘇るその瞬間を次のように書いている。

親鳥が櫻の高い枝^{しき}で切りに鳴いている時だつた。柳堂は籠の口を開けてやつた。子鳥は如何にも覺えない飛び方で、親鳥のある方へ飛んで行つたが、笠のやうな太行松の上まで來ると、その笠の中へ沈んで了つた。櫻では親鳥が夢中になつて鳴き立てた。子鳥も鳴きながら、再び飛び立つたが、到底一度で

は親鳥の所まで行けなかつた。しかも無経験から、自身の重みに堪へられないやうな細い枝の先にとまり、その度、落ちかけて狼狽した。

親鳥は子が近づくと、鳴きながら先へ行つた。來ると又先へ行き、到頭何處かへ連れて行つて了つた。¹⁷⁾

「白藤」から「百舌」へと軽妙なユーモラスをもって書かれてはいるものの、直哉の眼は野性とその馴養という根本的な問題を見つめている。「赤い帯」の帯の「赤さ」と「鶴」の前髪の手格の「赤さ」は柳堂の頭のなかで一つになっている。人間の性は、自然世界における生の野性へと滲透している。この野性を飼い馴らすべく直哉は作中手を替え品を替えたのであり、紛れもなく野性の生の馴化という主題が構成されている。この主題は、畢竟いわゆる自然と人間との関わりを根本的に問うことに他ならない。

飼いならされた人間と野性的人間

ところで、こうした問題をテーマにする近年の著作の一つにセルジュ・モスコヴィツシの『飼いならされた人間と野性的人間』¹⁸⁾がある。彼は人間そのものの根本的なあり方として、野性的ないし自然的人間とこれと対極的な関係にたつ理性的、言語的あるいは教化的とも呼ぶべき人間、彼の言う馴化された人間を挙げる。

モスコヴィツシによれば、自然主義は「硬直化した観念と白骨化した現実」から人間を目覚めさせる力である。直接的な現実と触れ合うことのない抽象の世界と対決する彼のこの自然主義を一言でいえば、それは人間の野性化の別名に他ならない。その人間の野性が馴化され、制御される。

彼は次のように述べている。¹⁹⁾ 抜きん出た一つの集団、生な過去、動物的な過去から、もっとも遠ざかった集団が他の多くの集団を制圧し、内部に向かっては各人の中にある動物的なものの脅威を弱め、本能や欲求の時を得ぬ満足を放擲し、自然なもの、自然発生的なものに一切の価値を認めないことによって制御する。また、この制御は外に向かっては、動物や物質に及ぶ。つまり、人間は自らを“自然の主人にして自然の所有者”に変えるのであり、それはユダヤキリスト教と合理科学によって正当化される聖なる権利の所有者である。²⁰⁾

彼は制御の真実は征服であると言う。彼の言葉によれば、それはとどのつまりあらゆる形態の自然について無知であると見做されるものすべての、知による征服であり、この闘争、征服は究極の人間といい得るような文化の目標をもつ。つまり「社会と自然を構成する一切の存在は彼の掟にしたがう」²¹⁾からである。

しかしながら彼がこの馴化した人間—都会的人間—に見るものは「自らの掟と住居に捕われた合理的動物で、自然から遠ざかり、人為的な義務を過度に背負い、人工的習慣に縛られ、社会の約束事と義務によって、自らの感情の表出を妨げられ、外観と他からの借り

物の世界の中で道を失い、もはや教わったものと書物を通してしか感ずることも、考えることも、喋ることもできないように、すっかり現実と自己自身との接触を失ってしまった」²²⁾ 言うならば硬直化しロボット化した人間の姿なのである。

究極の人間を目標にもつこうした人間の馴化にたいして人間の野性が対置される。つまり彼は人間の完成ではなく人間の再発見を言うのであり、同様に人為的な人間の変化が時として野蛮になるという次のモンテーニュの言葉を引用する。

「各人は、自分の習慣にないものを野蛮と呼ぶ。本当のところ、われわれは、われわれの住んでいる国のさまざまな意見や慣習についての実例と概念以外には、真実と道理の基準を持っていないようだ。その土地にもやはり完全な宗教があり、完全な政治体制があり、すべての事柄についての完璧な完成された習慣がある。われわれが、自然がおのずからその通常の進行によって生み出した果物を野生と呼んでいるのと同じように、彼らは野性なのだ。本当に、われわれが人工によって変化させ、一般の秩序からそらせてしまったものをこそ野蛮と呼んで当然なのではないか。」²³⁾

文化にたいする自然の、いわゆる脅威、精神と人間にたいする肉体と動物の同様な脅威を前にした一切の恐れを捨て去れば、野性化の中に、もっと根源的な理由、現実にたいするもっと鋭い配慮、もっと要求度の高い秩序を見い出す²⁴⁾ というモスコヴィツシのこの野性的人間観の対極にあるもの、それが訳者の言葉にしたがえば、「西欧的知が規定するいわゆる“文化”の中に飼い馴らされて、自らの“自然”を切り捨て、自然と文化を対立的にとらえ、自然を圧殺することにつとめる人間、西欧的な知の“囲い地”に閉じこもって定住しようとする人間（蟄居的人間）」²⁵⁾なのである。

挑戦的な論調をもって語られているとはいえ、モスコヴィツシのこうした見方はけっして教条的なものではない。われわれは、人工的社会習慣、規範にたいするこの自然主義の決定的ともいえる復権を十八世紀の西洋に見ることができる。

ジャン＝ジャック・ルソー

「万物をつくる者の手をはなれるときすべてはよいものであるが、人間の手にうつるとすべてが悪くなる。」アンシャン・レジームの旧弊を打破し、フランス革命の理論的支柱を担うことになるルソーの思想がここに語られる。彼の不朽の名著『エミール』²⁶⁾は有名な冒頭のこの言葉にはじまる。彼は人為からではなく、自然から学ぶことを説いたのである。

ルソーは、1750年度のディジョン・アカデミー懸賞論文「学問と芸術の復興は、習俗の純化に寄与したか」に応募して当選し、一躍時の人となった。彼の「学問芸術論」は、「著者の友達によって激賞され、カフェやサロンで、この論文について人々が、話し合うや、いずれもただちにこの小冊子をよみ、著者と知り合いになりたいと思った。ヨーロッパのカフェであるパリから、その名声は遠くにまで書物と著者の名をはこんだ」²⁷⁾とされる。

ルソーのこの論文によれば、「学問、文学、芸術は、政府や法律ほど専制的ではないが、おそらく一そう強力に、人間を縛っている鉄鎖を花環でかざり、人生の目的と思われる人間の生まれながらの自由の感情をおしこらし、人間に隷従状態を好ませるようにし、いわゆる文化人を作りあげたのであり」²⁸⁾、「芸術がわれわれのもったいぶった態度を作りあげ、飾った言葉で話すことをわれわれの情念に教えるまでは、われわれの習俗は粗野ではあったが、自然なものだった」²⁹⁾のである。つまり、「現実の頹廢という結果は確かなことであり、われわれの学問と芸術とが完成に近づくにつれて、われわれの魂は腐敗した」³⁰⁾のである。

ルソーの理論は、理想的な自然状態の人間を措定しており、この自然状態の人間に対して人為的な社会状態の人間が対置されている。まさにこの自然の復権において、彼はアンシャン・レジームの人為に自縄自縛される人間に、本来の生の意義を謳おうとした。

約言すれば、ルソーの有名な「自然に帰れ」は、人為に馴化し腐敗してしまった人間の生の復権、その野性を謳うものに他ならない。

モスコヴィッツからルソーに戻るこうした「自然への回帰」をひも解くとき、志賀直哉の「矢島柳堂」は、この西洋の知的パラダイムに触れる一つの文明論的なテーマを内在させている。

大山の一夜

志賀直哉の『暗夜行路』のなかで主人公が大山で明かす一夜がある。

主人公の謙作は妻の過失を知る。この鮮烈な苦悩を癒すために、彼は妻から遠く離れ、伯耆の大山にやって来た。ある夜深く、彼は大山の頂上の御来迎を拝しようと宿坊を出る。ところが、体調の不調を抱えて登ったこの道中、彼は連れ立った仲間の隊列をやむなく離れ、山中に休む。「彼は広い空の下に全く一人になった。」³¹⁾のである。この時、極度の疲労感の中で、彼は不思議な陶酔感を憶える。

直哉は次のように描写している。

彼は自分の精神も肉体も、今、大きな自然の中に溶込んで行くのを感じた。その自然というのは芥子粒程に小さい彼を無限の大きさに包んでいる気体のような眼に感ぜられないものであるが、その中に溶けて行く、一それに還元される感じが言葉に表現出来ない程の快さであった。何の不安もなく、睡い時、睡に落ちて行く感じにも多少似ていた。一方、彼は実際半分睡ったような状態でもあった。大きな自然に溶込むこの感じは彼にとって必ずしも初めての経験ではないが、この陶酔感は初めての経験であった。³²⁾

「少しも死の恐怖を感じなかった」³³⁾ このまどろみから目が醒めると、「四辺は青味勝ちの夜明けになっていた。星はまだ姿を隠さず、数だけが少くなっていた。空が柔かい青味を帯びていた。それを彼は慈愛を含んだ色だと云う風に感じた。」³⁴⁾ のである。

この「大山の一夜」に先立って書かれるもう一つの場面が『暗夜行路』にある。自身の出生が母の不義によることを知らされるといふ重い現実を主人公の謙作が前にした時である。直哉はこう書いている。

彼は広い広い世界を想い浮べた。地球、それから、星（生憎曇っていて、星は見えなかったが）宇宙、そう想い広めて行って、更にその一原子程もない自身へ想い返す。すると今まで頭一杯に拡がっていた暗い惨めな彼だけの世界が急に芥子粒程のものになる。³⁵⁾

どこまでも拡がる無限の宇宙を想い浮かべながら、それに対して余りにも微小な芥子粒程の一原子程もない自身の存在がここに描写される。

パスカル『パンセ』

ところで、こうした無限の宇宙に対する微小な人間の存在について、パスカルは「無限にくらべると虚無、虚無にくらべるとすべて、無とすべてとの中間者。」³⁶⁾ と云う。彼はこう述べる。

「人間は一茎の葦にすぎない。自然のうちでもっとも弱いものである。だが、それは考える葦である。かれをおしつぶすには、全宇宙が武装するにはおよばない。ひと吹きの蒸気、ひとしづくの水が、かれを殺すのに十分である。しかし、宇宙がかれをおしつぶしても、人間はかれを殺すものよりもいっそう高貴であろう。なぜなら、かれは自分の死ぬことと、宇宙がかれを超えていることを知っているが、宇宙はそれらのことを何も知らないからである。」³⁷⁾

が、その無限な空間の永遠の沈黙がパスカルを恐れさせる。³⁸⁾

無限の宇宙にたいする二つの眼がここに存在する。伊藤整によれば、志賀直哉は「巨視的な見方と微視的な見方の対比を有すなわち神の实在感へ高めたパスカルのように使わず、人間の汚れを消し去る無の实在を求める方向に使っている」³⁹⁾ という。この二つの思考の違いはいったいどこから来るのか。

我と汝

このことについて重要な示唆を与える一つの著作をここに挙げるができる。マルティン・ブーバーの『我と汝・対話』⁴⁰⁾である。彼は世界の二重性について語っている。この世界の二重性というのは、ブーバーによれば人間の二つの根元語によって示される二重の態度によって生じる。

二つの根元語というのは、「我ー汝」と「我ーそれ」である。対象にたいするこの二つの関わりかたにおいて、彼は世界の二重性と同時に人間の我の二重性を導く。つまり、世界は人間にとっては人間の二重の態度に応じて二重なのである。この二重の世界の一つは、人間が事物をたんに事物として、また生命ある実在を事物として知覚する、己れに根本的に冷淡な「その世界」である。

もう一つは、計測や比較が消え失せるただひとつの存在、宇宙的な存在と出会う「汝の世界」であり、この世界において相互にあたえあう関係ー「きみはその世界にむかって汝を言い、その世界にきみをあたえる。その世界はきみにむかって汝を言い、おのれをきみにあたえる。」⁴¹⁾ーが存在する。

彼は、その世界にたいする人間の基本的な関わりかたには、経験と利用との二つが包摂されていると言い、人間は経験によって絶えずくり返しその世界を構成し、また利用によって、人間生活の維持、安楽化、整備などといった、その世界の多様な目的を推進してゆくと述べる。

彼は、経験の対象としての世界は根元語・我ーそれに属し、根元語・我ー汝は関係の世界をうち立てるといふ。ところが彼にしたがえば、関係能力によってのみ人間が精神のなかに生きることができるその能力の低下と引きかえに経験し利用する能力の向上があるのである。つまり、我ー汝における関係の世界と、我ーそれに見る客体の世界は、多くの場合、その世界の深淺が互いに逆比例するようなかたちで成り立つ分けである。

もしも人間がこの根元語（我ーそれ）に支配権をゆだねるならば、不断にはびこるその世界は人間のうえに蔽いかぶさり、人間から彼の我の現実性は失われるのである。⁴²⁾彼は同様に述べる。「病める時代においては、その世界がもはや汝の世界という生きた河水の流入によって灌漑され、肥沃化されることなく一孤立して澱み、ひとつの巨大な沼の幻影となって人間を圧服するという事態が生ずるのだ。そこでは人間は、もはや現在となって自分の前にあらわれてくることのないひとつの世界と折りあい、その意のままになってしまう。」⁴³⁾

が、この汝の世界は閉ざされてしまっているのではない。蘇る関係への力によって人間は汝の世界へと進み、自由を得る。

彼はこの汝との関係について、「汝との関係は直接的である。我と汝とのあいだには、概念的理理解も、予知も、夢想も介在しない。……(中略)……。あらゆる仲介物は障碍なのだ。

あらゆる仲介物がくずれ落ちてしまったところのみ、出会いは生ずる」⁴⁴⁾ と言う。

その世界は、空間的・時間的連関のなかにおかれ、因果律によって支配され、人間はこの世界にたいして経験と利用をもってかかわる。これに対して、汝の世界における出会いは、生得のつまり天性の汝が現実化することに他ならず、それはどんな空間的・時間的連関をもたない。「私は汝との関わりにおいて、我となり、我となることによって私は、汝を語る。」⁴⁵⁾ その出会いにおいてこそ真に生きられる現実がある。彼はこのように述べるのである。

志賀直哉とパスカル

大山で主人公は無限の自然に向きあって、何の不安もなくそれに溶け込んで「表現出来ない程の快さ」を感じる。これとは逆にパスカルはその無限の宇宙に恐れ慄く。ブーバーは、直哉とパスカルのこの二つの精神の違いを明白にしている。

直哉の眼は対象に直に迫る。美術の鑑賞において、彼はその作品によっていかに自分の心が震い動かされたかを標準にし、究極において作者の心持に同化する。直哉と作品をつなぐこの直接的な関わりがブーバーのいう我—汝を意味することは明らかであろう。

ブーバーによれば、汝との関係は直接的であり、我と汝とのあいだにはどんなことがらも介在せず、あらゆる仲介物がくずれ落ちてしまったところのみ真の出会いは生まれる。直哉の作者の心持への同化は、ブーバーの言うこの出会いのなかに成立している。

これにたいし、パスカルは、人間は自然のうちでもっとも弱いものであるが、しかしそれは考える草であるという。彼はこのように人間と宇宙とのあいだに「知」を介在させる。つまり、人間は自分が死ぬことと宇宙がかれを超えていることを知っているが、宇宙はそれらのことを何も知らない。それゆえに人間は宇宙よりも高貴であるとする。彼はここに思考の尊厳を語っている。

パスカルの眼は、因果律によって支配されるブーバーの言うその世界を見ている。科学者としてのパスカルの我は、ブーバーの言葉でいえば、自己を（経験と利用との）主体として意識する個我に他ならない。しかしながらパスカルのそのような個我の知が捉える抽象化された無限の空間は、ひるがえってキリスト者としての彼の前で永遠に沈黙する。「この無限な空間の永遠の沈黙がわたしを恐れさせる。」⁴⁶⁾ のである。

究極的なその世界の果てで、パスカルは汝としてけっして現われることのない世界の不気味な沈黙に気付く。彼はこれを恐怖する。ブーバーに返れば、そこには世界を「我—それ」から「我—汝」へと返すパスカルの一つの転向が隠されている。

極度の疲労感不思議な陶酔感となって感じられる。「無限の大ききで包んでいる気体のような」大山の自然のなかに直哉の精神と肉体は「芥子粒程」になって溶けてゆく。汝との関係は直接的であるがゆえにこれにたいする我としての直哉は、汝としてのその巨大な

自然から視線を返すかたちで相対化され、芥子粒程になってついにはそこに還元されるがごとく同化する。

無限の自然への溶解的還元というこの決定的な出来事はいかにして起こったのであろうか。プーバーは、「はじめには関係がある」⁴⁷⁾と述べている。彼は我—汝という第一の根元語について、それは我と汝との連結によって成り立ってはいないと述べる。つまり、それは我の出現に先立ってそもそも存在しているのである。

彼の言にしたがえば、《自己》保存本能や、その他の諸本能の原初的な活動には、私の意識は付随していないのであり、たとえば、本能がまだ自然のままに活動している段階では、生殖によって自己を保存しようとするのは我ではなくて、我というものをまだ知らぬ身体である。そこでは道具や玩具などの事物をつくろうとし、その《創始者》であろうとするのも我ではなくて、まだ分かれぬ全体としての身体なのである。

彼は原初的な活動から分節される我を次のように説明する。「我は原初的体感の分裂によって浮かびあがり、また、我に作用しつづつある汝、汝に作用しつづつある我という生命に満ちた始原語の分裂によって、つまり、この作用しつづつあるという分詞が名詞化され、客体化されてから、はじめて単独な要素として浮かびあがってくるのである。」⁴⁸⁾

これにたいし、第二の根元語である我—それは我とそれとの連結によって成り立ったもので、私の出現の後に存在するにいたる。

プーバーの私の出現にたいするその説明は必ずしも明快なものとはいえないが、第一の根元語が私の現われる前にそもそも存在するという視点は重要である。直哉は自らの身体を無限の宇宙へと解き放つ。自然への溶解的還元を引き起こす直哉の身体の放恣は、言うならば主客未分の始原的世界へと背進したのである。とすれば我—汝の世界が生まれる淵源、プーバーの言う「未分化で前形態的な原世界」⁴⁹⁾への遡行とまさに軌を一にするような始原への回帰がここにある。芥子粒程になった直哉の身体の溶解、それは、そうした宇宙的始原への回帰をさえここに語ってきはしないか。

ところで、プーバーの言うその世界は、別言すれば、原初的な自然を人間が馴化するその世界を意味していることは明らかであろう。モスコヴィツシの語る「硬直化した観念と白骨化した現実」から人間を目覚めさせる自然主義とは、プーバーの言葉に返れば、「我—汝」の世界へと帰ることに他ならない。この道筋において神聖不可侵の自然が現われ出たのである。プーバーの語る「我—汝」の世界への回帰は、モスコヴィツシのいう「野生」の世界への遡行を意味する。

こうしたことからいえば、大山の一夜における直哉の思考は、また「柳堂」が百舌を野性の自然へと還すその行動に通じていることがここに明らかにされよう。志賀直哉の「矢島柳堂」は、この不可侵の野性を描いている。

如拙「瓢鮎図」

ところで、「矢島柳堂」の四つの短篇は大正14年から15年にかけて発表されている。彼はこのとき同様に『座右宝』（大正15年）を刊行している。彼は「私が東洋画に本統に親しみ始めたのは大正一、二年の頃、尾道に住んでいた前後、精神的に非常に苦しく、神経衰弱でもあって、やり切れない気持で、それに近づいた。」と書いている。（「私と東洋美術」）

これに始まる東洋美術の集大成こそ『座右宝』であった。それは、端的にいえば西洋のキリスト教的倫理にないもう一つの精神の意味を現わしたのである。直哉は、この東洋の美術との出会いによって癒された。それらの作品は彼の精神のもっとも深い部分に滲透した。こうしたことを考えてみると、東洋の美術は彼に対し決定的な意義をもって存在したことが分かる。

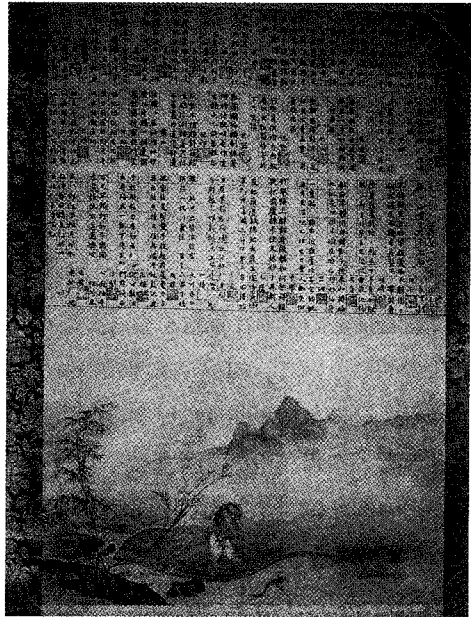
直哉が「白藤」で次のように書くところがある。⁵⁰⁾

しやう ひやう ぶにかくれ ちくきなめなり
 牀 隠 屏 風 竹 几 斜。
 ふしてみる しんえんの ひんかにいたるを
 臥 看 新 燕 到 貧 家。
 かん きよ しん じやう すべて ぶ じ
 閑 居 心 上 渾 無 事。
 あめにたいしただられふきやうくわをそんずるを
 對 雨 唯 憂 損 杏 花。

「俺がかうして寝てゐる姿を南畫風に描かないか。さういふ讀をしてやるから」

主人公の柳堂が弟子の今西を呼んで自書の詩箋を見せるユーモラスな場面である。漢詩は閑かな自適の生活の一コマを歌っており、この詩を讀とする南画風の絵が柳堂の頭のなかに浮かんでいる。直哉が描く知足自適の南画のこうした情景のなかに、『座右宝』に収録される池大雅の「十便図」の世界が潜在していることは明白であろう。

ところで、池大雅の「十便図」に先立つ一つの水墨画を彼は『座右宝』に収めている。



【写真-1】
 如拙：瓢鮎図

如拙の『瓢鮎図』である。(写真-1) この絵に、彼は心を打たれ、「仏像、仏画のよきものは勿論、如拙、明兆あたりの墨絵、それから南画の或るものなど、現在の自身の生活から遠いものほどよかった。例えば如拙の《瓢箪鮎魚図》を見れば、その画中の人物として自身を仮想する事に一種の平安静寂を感じ、……(後略)……。」(『座右宝』序)と書いている。

これは、瓢箪で鮎を捕るという禅問答を絵にしたものである。この公案にたいする答えとして有名なものが池大雅の『柳下童子図屏風』である。(直哉はこれを『座右宝』に収録していない。) この絵の世界は、次のようなものである。

柳の下の清流に簡単な木の橋が渡され、この橋の真ん中に二人の童子が川をのぞきこむように前かがみになっている。橋の下にいるえびや魚を見て、手で捕まえようとしているのである。丸々とした二人の童子の体からは、無邪気で一心なその様子が息づかいが聞こえてくるほどの見事な筆致をもって描かれる。

この絵において、如拙の水墨画の瓢箪は童心の幼い手に、鮎はその手が触れようとする清流のえびになり変わっている。自然と人間とのかかわりが童心の遊戯のなかに捉えられ、人間を超えた自然の大きさがそこに暗喩される。ただその秘密をわずかに人間に見せるだけの、人間と自然との絶妙の触れあいが描かれている。

『柳下童子図屏風』について、直哉は一言も触れておらず、これを实际目にしたかどうかかわからない。が、それは如拙の『瓢鮎図』にたいする一つの答えを見事に示している。

池大雅のこうした「柳下童子図」を考えてみると、直哉は自らが『座右宝』に掲げる如拙の『瓢鮎図』からどのようなことを考えたのであろうか。彼は「画中の人物として自身を仮想する事に一種の平安静寂を感じ、」と述べている。この一文はこの絵にたいする彼の考えかたを知るうえで重要なものになる。つまり、彼は画中の人物になって鮎を瓢箪で捕まえようとする事に一種の平安静寂を感じたのである。

とすれば、このとき直哉の心の真ん中に存在したものがあつた。それが如拙の描いた「鮎」に比喩されていた分けである。その「鮎」とはいったい何であつたのか。

ところで、翻つて考えてみると、彼をして東洋の古美術へと向かわしめたもの、それは「総ての事が自分に苦しく、煩わしく、気は焦りながら心衰え、何かに安息の場所を求めている」(『座右宝』序) その焦燥感であつた。この中心に直哉の性の問題があつた。キリスト教的倫理における性は父直温との一層の確執を生み、それはついには彼に「尾道の危機」となつて現われた。

彼はこの性の問題を巡つて煩悶した。性は、また野性の性として彼のなかで生きつづけたのである。彼はそうした性の馴化をキリスト教的倫理のなかで果たそうとした。が、彼はこれを解脱するとは出来なかつた。キリスト教的倫理から彼を隔てたものに、大きくこの性の問題があつたのである。

この馴化しがたい性の野性を彼は同様に如拙の『瓢鮎図』に見てはいなかったか。つまり画中の「鮎」こそ、そうした野性を表現するものではなかったか。画中の「鮎」に二重写しにされるみずからの野性をそこに見ながら、彼の心は「一種の平安静寂」を感じたのではなかったか。

自然と人間、野性の馴化というこのテーマは「矢島柳堂」のなかで「白藤」、「赤い帯」からさらに「鶴」、「百舌」へと展開している。それは、如拙の『瓢鮎図』の直哉による文学的翻案ではなかったか。

「赤い帯」と「鶴」の二つの短篇はまさに性を媒介にしながら繋がっている。「(鶴の)前髪に赤い手絡を結び、萌えだしの草の莖のやうな足で葭の間を馳け歩く姿を見ると、その羞むやうな様子が彼には十四五の美しい小娘を見る気がした」のである。この性の描写は、さらに「百舌」において野性の生そのものへと進む。彼は、野性の馴養を放擲し、野性の生を野性へと還すのである。

こうしたことを考えてみると、「矢島柳堂」はまさに『座右宝』に掲げる如拙の『瓢鮎図』の世界を文学的に翻案するものではなかっただろうか。自然と人間というこの根本的な問題を「一つの問い」として如拙の『瓢鮎図』は表現しているからである。

ところで、自然と人間というこの根本的なテーマにたいし、西洋の知的伝統はこれを対立的な二元論に捉えてきた。モスコヴィツシの言葉を借りれば、自然世界における野性は、飼い馴らすべく馴化される。しかしながら、人間による自然世界の支配というこのパラダイムは、支配欲ゆえのエゴイズムさえも引き起こす。その支配は生気を欠いた現実味の無い抽象的世界を生んだ。

生気を欠き、虚偽に満ちたその人工世界をルソーはまさに批判したのである。ブーバーもまた今日の視点における人間の生の一つの墮落をそこに見た。直哉は「矢島柳堂」においてこうした西洋の知を超える不可侵の野性を見つめていたことになる。

これをなし得たものこそ、直哉の直感、すなわち対象に同化する彼の眼差しそのものであった。それは、また日本近代に生きられた精神の一つの野性に他ならない。志賀直哉はそこにいる。この直哉の思想的水脈は、さらに柳宗悦の民芸へと通じ、平常の美を分かちあったのである。

注)

- 1) 志賀直哉：矢島柳堂「白藤」 志賀直哉全集 第三巻 岩波書店 p.239 昭和48年
- 2) 同書 「赤い帯」 p.250
- 3) 同所
- 4) 同書 「赤い帯」 p.252
- 5) 同書 「赤い帯」 p.251
- 6) 同書 「鶴」 p.257
- 7) 同書 「鶴」 p.259
- 8) 同書 「百舌」 p.261
- 9) 同書 「百舌」 p.262
- 10) 同書 「百舌」 p.263
- 11) 同書 「百舌」 p.265
- 12) 同所
- 13) 同書 「百舌」 p.267
- 14) 同所
- 15) 同書 「百舌」 p.268
- 16) 同所
- 17) 同書 「百舌」 p.269
- 18) セルジュ・モスコヴィッシ：飼い馴らされた人間と野性的人間 古田幸男訳
法政大学出版局 1983
- 19) 同書 p.18
- 20) 同書 p.19
- 21) 同書 p.20
- 22) 同書 p.27
- 23) 同書 pp.26-27
- 24) 同書 p.34
- 25) 同書 訳者あとがき p.317
- 26) ルソー：エミール（上）（中）（下）今野一雄訳 岩波書店 1999,2000,2000
- 27) ルソー：学問芸術論 前川貞次郎訳 解説 p.227 岩波書店 1985
- 28) 同書 p.14
- 29) 同書 p.16
- 30) 同書 p.19
- 31) 志賀直哉：暗夜行路 新潮社 p.503 平成七年

- 32) 同書 pp.503-504
- 33) 同書 p.504
- 34) 同所
- 35) 同書 p.180
- 36) パスカル瞑想録（パンセ） 由木康訳 p.62 白水社 1976
- 37) 同書 p.149
- 38) 同書 p.110
- 39) 昭和文学全集 第11巻所収 伊藤整：近代日本人の発想の諸形式 p.980
小学館 昭63
- 40) マルティン・ブーバー：我と汝・対話 田口義弘訳 みすず書房 1999
- 41) 同書 p.46
- 42) 同書 pp.62-63
- 43) 同書 p.72
- 44) 同書 pp.18-19
- 45) 同書 p.18
- 46) パスカル瞑想録（パンセ） p.110 前掲書
- 47) マルティン・ブーバー：我と汝・対話 p.27 前掲書
- 48) 同書 pp.31-32
- 49) 同書 p.36
- 50) 志賀直哉：矢島柳堂 p.241 前掲書

図版出展

写真－1：座右室「瓢鮎図」（大正十四年）座右寶刊行會

なお、引用の字体については原文によったが、箇所によっては技術的な理由で新字体に改めたことをここにお断りしておく。

