

久保田万太郎(一)

永井荷風に認められ、明治四十四年六月の「三田文学」に掲載された久保田万太郎の処女作「朝顔」は、彼には珍らしい、作者の一方的な語りによって進行し、意識的に作者は下町情緒を作品に漂わせようとする。

九月に這入り、「台所の下の竹垣にからました朝顔の輪りんがすつきりもう小さくなつて、今朝は赤ばかりしか咲いてゐなかつた」時期から作品は始まり、「すでにもう秋は去つて、朝顔の葉の枯れ残りがこういつてもみる影がなかつた。」という、淡い微妙な季節の推移を背景に、哀感を織りこんで展開する。下職で子飼からの店の弟子、「死んだ旦那に目をかけて貰つた」徳松は、金につまり、「手許にあつた菖蒲草を」入質したことで、「店から仕事をことわられ」る。田舎廻りの女役者で、徳松の母親、お住はそうした息子を案じる。徳松も店に詫びを入れ、仕事をもらおうとするが、それも埒があ

石 割 透

かずに日は過ぎていく。作者は、こうした徳松の心情に焦点を合わせ、その心情に同化する形で、そうした親子の哀感を描いていく。柳沢孝子氏の指摘にあるように(注一)、この作での徳松と母親の関係は、永井荷風の「すみだ川」のお豊と長吉のそれに暗示を受けていることは、明らかだろう。後の万太郎の作には見られぬ、意識的な構成とスタイルは、「すみだ川」を意識した所為かと思われる。

ところで「朝顔」の底に流れている哀感は、日露戦争後の、急激な合理化、功利化、機械化の進展の中での、旦那と職人との濃密なコミュニティが喪われていく、そうしたギルド的職人世界の解体の現象にもとずいている。この明治末は、万太郎の生家へ久保勘のみなならず、下町の老舗の多くが衰退を見せる時期で、後に述べる、少し後の戯曲「暮れかた」にも、下町の老舗を襲う危機感がさりげなく描かれて

いた。これも不埒で仕事をことわられた民三とは違って徳松は「何といつても子飼からの店の弟子」、「ことには死んだ先代の旦那に目をかけてもらつた強味があつた」と徳松も思ひ、自分の不埒さへも、「下職としたら誰でもやることだと信じてゐた」のだが、それにしても、徳松は、自分は「子飼

からの店の弟子」という、前近代的な、昔ながらの閉鎖的な人間関係を信頼し、それに甘えていた処があつた。職人世界の、昔からの人間関係に安んじていたわけだが、現実には彼が想像し期待していたより以上に、近代的で合理的なそれに変貌しつつあつた。徳松の不幸は、そうした時代の推移を見抜くことができぬ錯覚にあつたと言える。店では「渡り職人」と同じ仕打ちを、「子飼からの店の弟子」に与える。合理的な制裁である。「徳松は、この結果に遇つて、あまりにその思ひがけないのに、悲しむよりも驚くよりも、腹立しさの一時にこみあげるのを覚えた」。徳松は、すぐにその怒りを民三の許に向ける。しかし、民三は彼よりずっとドライで、古い関係に捉われることなく、感傷とも無縁に、新しい時代に適應できる人であつた。「民三はすでに新しい仕事をみつけ、さつさとそれにとりついでる」。そして極く軽い調子で、彼に、「あきらめることつた。」「店なんてものは勝手なものだと常からいつてるぢやあないか。」「此方とは何も店のために稼ぐんぢやあないからね。」などと言う。そして、民三は、ほんとの安物の寄せあつめへの「はんば仕事」を平然と行な

つてゐるのだ。こうして、徳松は店からと民三からと二重に裏切られる。店の側からも、職人の側からも、古い職人のギルド世界は解体されつつあるわけで、そうした中に一人とり残されるのが徳松なのである。

「下職の中の最古参」で「十年一日の如くといふ言葉通りに、萍のやうに流転し易い仲間の中に交つて、一人だまつて世の中の推移の波に揉まれつつ、ただもう忠実に店のためにつくしてゐた」勝次も言う。「店の方だつて酷いものな。俺も随分長い間この稼業をやつてるけど、いままでこんなつて事はなかつた。それに今度の不景気は酷くなるばかりで、直るあてがないんだから心細いや」。そして、同じ時に店で育つた朋輩が道具屋にかわつたと告げ、「古い仲間はみんな散々になつてしまふのよ……」、「店だつて、もう、昔のやうには行かねえしね。」とも語る。そうした中で徳松は、安らかな関係を保つて平穩だつた過去の世界を追憶するのだ。

盛んだつた頃の店の細工場の記憶……いまだに歴々と残つてゐるその記憶……庭の松が手摺の際に枝を張つてゐる十畳の二階で、そこには二十人近くの職人がみんな明るいしづかな日南に向つて仕事をしてゐた。年でいふと、五十を越したものもあれば、徳松のやうにまだ二十に満たないものもあつた。そして、その中には、維新の時分の蒔絵師や鍔金師なんぞと同じ名人気質をもつた煙草入の職人も残つてゐた。そこには裁層だの砥石だの水甕だの、間に交つて鶯の籠が置いてあつた。糊の香のうすら淋しく漂

ふ中でこの鶯が啼いた。徳松が台箱の上に伏せた目を上げてそつと外を見ると、いつも土蔵の屋根の空が青々と晴れてゐた。……

「随分変りましたね、この稼業も……」と溜息をつく徳松に、勝次も「変わるならひのうき世ぢやもの……だよ。」と答える。周囲の誰も、徳松一人を置いて、器用に新しい時代に適応しているのだ。

徳松の母親は、こうした彼を心配する。案じることで愛情を表現する、昔ながらの古風な、如何にも日本的な母親……こうした彼女は、〈坂東なにかしといふ名前をもつた田舎廻りの女役者〉であり、その興行で演じる演し物は、母親の呼吸する世界とそのまま重なる「おその六三」だった。

その狂言の四幕目に、大工の六三が芸者のお園との間に起つた恋の誤解から、お園を殺して自分も死なうと決心して、それとなく母親に別れを告げる一と場があつた。母親がその別離をいなむので、六三は手段のため、心にもない愛想尽しをいつて母親の腹を立てさせる。永い間、一人の母親を養つて来て、孝行者よと自分も許し、世間も許した六三の口汚い悪態をついて年老いた母親を泣かせるので、それを手段と知らない弟子の与吉は、二人の間に立つて側から夢中でそれを執りなした。／＼くたばり損ひの厄介婆、もう今日かぎり世話はできねえ、俺の出で行つたそのあとで、俺の……俺のことなんか考へなさんなよ」と悲しい涙をかく

して六三がかういふと、観客は……女の多い観客はもうこの舞台の三人に同情して泣いてしまつた。

いかにも前近代的で、湿っぽい、日本人の感性に密着した世界というべきであらう。

しかし、この作の書かれた時期には、既に明治四十二年十一月、自由劇場は、イプセンの「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」の第一回試演を行ない、文芸協会は明治四十四年の五月に「ハムレット」を第一回公演として上演、日本の古風な庶民の生活感覚からは遊離した、知識人を対象とした西洋の翻訳劇が盛んに上演され始め、新時代の青年の熱情をかりたてていた。そうした新時代と対照的に徳松の母親の呼吸する世界は、いかにも佗しく身窄らしい。徳松の父親は富本の師匠であり、二階を借りているのは義太夫の師匠であるように、この作は凡てが古風な芸人や職人で構成されているのであり、この点でも万太郎の、後の作品を早くも暗示している。まさに、新時代の中での、〈秋の朝顔〉そのままの、はかない世界なのである。そして、滅びゆくものへの哀感をうたいあげることのみを己れの領分ときめ、そこに終生いすわり続けた万太郎であったように、ここでも彼は、浅草近辺の庶民を描くにもっぱら哀感をもってし、近代そのものに対する明確な批評意識を作品に盛りこむことは、頑く拒んで拒んでいることが注目されるのである。

注1「久保田万太郎の出発点―胡蝶本『浅草』を中心に」（昭

55・10「国文学研究72」）

× ×

万太郎の戯曲の処女作「遊戯」が明治四十四年七月の「三田文学」に掲載されたそれと同じ月、小山内薫が選者であった「太陽」の懸賞戯曲に入選した「Prologue」が千野菊次郎の筆名で「太陽」に掲載された。それから三月後、明治四十四年十月の「三田文学」に「陰影」と題されたその後半部(注1)が、本名で発表される。万太郎のイメージとは似合わない題名のこの作は、〈東京日本橋の古い商家〉を舞台に展開する。田舎育ちの養子の身だが出来がよく、近代的で合理的な考え方をする政之助と、生粋の下町育ちで実の子ながら虚弱で都会人的な繊細さをもち、脆弱で勉強嫌いな要次郎という、対照的な二人を配置する。曾祖父の時分から長年出入りしている大工の豊吉が病気のため、お金を借してやろうとする、昔気質で、義理人情を尚ぶ母親に対し、店を預かる政之助は〈色々な古い関係から、事の何かある度に必ず持ち込まれるといふ事〉を迷惑とし、それをきっぱりと拒絶する。こうした新旧の対立、義理人情で象徴される閉鎖的で濃密な人間関係を大切にする母親と、下町のコミュニティを解体させる近代的で合理的な考えの政之助の対立、しかしこれも、決定的な対立の緊張に高まらず、母親の〈歎かひ〉の中に、作品は終る。

また、この作のあとの、「幕れかた」（明45・1「スバル」）

は、三社祭の日の浅草の〈三味線屋の見世〉を舞台にし、時代の合理化・功利化、それに伴う下町の解体の中で、祭りが次第にさびれてゆくことが、下町の商人世界の中で綴られて来るぢやあございませんか。」と漏らし、見世の女主人、おりゑは、「世の中がだんだん進んで来ると、人間がみんな伶俐りことうになつて、莫迦な事はしなくなると見えます。」と語り、「お祭なんぞでも年々にさびれて来て寂しくなります。以前のやうな気の揃ふ連中が少なくなつたからだらうと思ひますが、町内でも古い家がだんだん減つて来て、今ぢやあ家と佐野屋さんが一番古い分になつてしまひました。そんな事を考へるとやつぱり心細い事もあります。」とも言う。こうした作を万太郎は最も得意とするわけだが、しかしこれとても、祭を衰退させるものの正体に眼を向けることを万太郎は頑なに拒んでいたのである。

こうした作品より時代は飛ぶが、万太郎の戯曲を代表する「大寺学校」（昭和2・1、2、4、5「女性」）でも同じである。この作は明治末の浅草の代用小学校が、市区改正に伴う公立学校の整備、近代の教育制度が整備される中で衰えていく哀感をテーマとする。狭い地域の濃密な、義理人情に基づく人間関係によって成りたつ代用小学校、それも明治末の新時代の到来とともに生徒の数は次第に減少していく。

校長大寺三平は、その先代と一丁目の紺屋の路地で隣同士、同胞のようにして十年余り暮し親類になることを約束し、先代の歿した時は三平が施主にもなった、野上の家を最も信頼している。しかし、既に野上の家の主人は養子と変り、その土地を市の公立学校の建設のために売ろうとしていた。しかし、大寺三平はなおも、野上を信じている。古い義理人情の關係が生きていることを信じている。大寺三平は、光長に酒に酔いながら語る。「まことに人情のある男でね。……無口で世辞はいはくはこれッばかりもないが、以前のことをいつまでも忘れないで、蔭になり日南ひなたになりわたしのことを思つてくれる」、「いざとなれば、だから、どんな、無理でも聴いてくれる。……わたしはさう思つてゐる。……強情にわたしはさう思つてゐる。……だから、君、わたしは氣丈夫だ。……誰が知らなくてつてもあの男だけはわたしの氣を知つてくれる。……わたしも、また、あの男の料簡をよく知つてゐる。……」と呟く。野上の家、「魚吉」の店が市へいい値で売られたことを光長は告げるが、大寺三平は強いてそれに耳を傾けようとはせず、なおも古い人間關係を信じようとする。新時代到来の足音を、大寺三平をとり巻く誰もがはっきり聴きとっているだけに、それに強いて耳を傾けることをしない校長の孤独は、一層浮き彫りにされるのだ。しかし、作者は、それ以上に深く立ち入ることをしない。

このような彼の〈歎かひ〉は、時代相が急激に変わる時期

に、一層の緊張を帯び、作品がリアルに煌くのは自然のことだった。万太郎の文学の出版は、日露戦後の新時代の中で生まれ、関東大震災以後、戯曲では「大寺学校」、小説では「春泥」（昭3・1、5）4・4「大阪朝日新聞」の傑作を生む。

「春泥」は、震災で大川端の世界が完全に崩壊し、新世界に様相を一変させた時代を背景に、新しい演劇の中で衰亡する新派の世界に題材をとる。震災で古い情趣が失われた向島界限を、伊井蓉峰をモデルとした矢の倉の一座の俳優で、互いに古風な役者氣質で結びついた田代、小倉、三浦が、揃って古いものが失われたことの感慨に耽りつつ歩いている場面から始まる。そして、功利的、合理的な、興行を第一とする劇団に変貌していく時代風潮の中で、古い役者氣質が解体していく哀感が役者達の焦燥とともに綴られる。それまでの演劇世界を支えてきた芝居茶屋のとりこわしや花柳界の衰退、そうした中で一座の新しいスター若宮は、新しい劇団に加入するよう誘われ、若宮自身も女形に嫌気がさしている。そうした折、新聞に、矢の倉の由良一座が解散、「情実だの因襲だのを根本から芟除」し、「女形制度を廃して女優を活用する、若宮を座頭とする」一座が生まれたことが報道される。これを契機に、旧矢の倉の一座には、嘗ては見られなかった猜疑心が渦巻くが、その中で、新旧の狭間に巻きこまれた形で、若宮は原因不明の自殺を遂げる。万太郎は、この作での若宮の死は、芥川の死に暗示を受けたと語っているが、ここ

でも新旧の対立は、原因不明の若宮の死で、曖昧な哀感の中で融化し、決定的な緊張は回避されるのである。

このように、万太郎の作は、常に、作者の時代に対する批評精神が表面に出ることはなく、古い世界に対する愛着、それを壊す新しい世界に対する〈歎かひ〉という形で描かれ、庶民の生活の次元での反応という形を超えることがないのである。いわば、新時代は、万太郎にとって精神や魂の問題よりも、芸の中で処理されているのだ。

久保田万太郎が、慶応の文科に籍を置くに至ったのは、「いつかは止めなければならなかった学校生活の、かげろふのやうに果敢ない一年か二年かの、せめてもの心ゆかせを、たまたまさうした片枝に足をやすめ」るためであったという。しかし、予科二年の明治四十三年、よく知られているように、慶応の文科の制度が大きく改められ、森鷗外と上田敏が顧問となり、教授となった永井荷風の編集で「三田文学」が創刊した。万太郎の作家になろうとする野心は、これを契機に生じた。「かれは」(昭3・1「新潮」)の中で、万太郎は荷風につき、次のように書いている。

これよりさき、かれ、永井荷風によつて、『あめりか物語』

『ふらんす物語』『歓楽』『すみだ川』『牡丹の客』の著者によ

つて、生甲斐を与へられた。……かれにとつて、永井荷風といふ名は、その絢爛な、華やかな、色彩の強い文章そのものだった。

……よし文科の制度にどんな変革があつたにしろ、永井荷風とい

う名をそこにみ出さなかつたら、決してかれは慶応義塾にとどまることを敢てしなかつたであらう。……同時にかれの『三田文学』に載つた処女作『朝顔』はまなんで及ばざる稚拙なその『模倣』だった。

また次のは「『雷門以北』後記」(昭和2・10)12「三田文学」の記述である。少し長いが、引用する。

……永井先生の「すみだ川」のはじめて「新小説」に出たのは明治四十二年の十二月だから、わたしの二十一のときである。わたしはそれを、朝、慶応義塾にかよふ電車のなかで読んで、ことごとく昂奮した。勿論、「あめりか物語」読んで以後、「趣味」で「深川の唄」を、「早稲田文学」で「監獄署の裏」を、「中央公論」で「祝盃」「牡丹の客」を読んで、世にもかうした美しい小説があるものかと密に生甲斐を感じてゐたわたしである。(略)いまでも、わたしは、その「新小説」に付いてゐた口絵の、翻へる納め手拭の下、御手洗の水に白い手をさしのべた若い芸妓げいしやの恰好をおぼろげながら覚えてゐる……

この作のわたしを魅了した所以は一にこの作の主人公長吉の生活のうへにある。……という意味は、その弱い、寂しい長吉のうち、ゆくりなくわたしのわたし自身をみ出したからである。わたし自身のすがたをみ出したからである。……が、もし、その長吉がさうした下町の育ちでなかつたら、同時にお豊が浅草の片隅に住むしがらない常磐津の師匠でなかつたら、松風庵蘿月が向島の

土手下に住む安気な俳諧の宗匠でなかつたら、さうまでしかし無条件に傾倒しなかつたかも知れない。この作にみちた、美しい、すぐれたいろ／＼の描写。……その描写の対象は小梅である、柳島である。……浜町河岸である、今戸橋である、山谷堀である、公園裏である、観音さまの境内である、宮戸座の立見場である。……さうして季節は、秋から冬、冬から春。……子供の時分から東京住居をしつづけたものにとつて、最も感じの強い、愛着の深い期間である。

「あめりか物語」「ふらんす物語」以後の荷風の作に濃厚に現れる下町趣味が、耽美派の文学に大きな影響を与えたことは周知の通りだが、無論、万太郎も例外でないわけだ。ところで、永井荷風は、自己の思想を、なによりも風景として表現し、逆に、風景から思想を構築する、特異な文学者であった。荷風は、外界の風景を、ただ存在する対象として眺めたことは嘗てなかつた、と思えるほどだ。荷風の風景に対する偏質的とも言える関心の深さは、いわば彼の生理と云つてよいものだが、外界の風景は、ただちに彼の都会人としての繊細な趣味と潔癖な美意識をいたく刺激し、それに対する好悪がそのまま彼の思想、社会批評と変じていく。従つて、荷風の作品に見られる風景は、自己の内部の批評意識をくぐり抜けて顕出した観念的な風景であり、その意味で徹底して相対化された風景と言えよう。荷風のこの傾向は、その西

洋体験以後に一層顕著になっていくわけで、「深川の唄」(明42・2「趣味」)「歓楽」(明42・7「新小説」)「牡丹の客」(明42・7「中央公論」)「すみだ川」(明42・12「新小説」)「冷笑」(明42・12・13)「明43・2・28「東京朝日新聞」)ら下町の光景に偏愛を見せた作は、なべて彼の西洋体験を通して、日本の近代を批評したもので、小説というより、肉体化された批評という性格をもつものであった。そして、それらの下町の光景は、彼の近代に対する批評と結びつく、一種ユートピアのそれとしてある。西洋体験以後の、これらの作品の下町の光景は、俗悪で酷薄な、蕪雑で醜悪な、伝統が自然にもたらす筈の型を喪失した、呪詛すべき近代日本の風景と対立する、一種、夢の光景、幻想の光景であった。「深川の唄」での、四谷見付から深川に至る電車での旅は、現実からユートピアに至る旅、〈俗悪蕪雑な「明治」〉から〈衰残と零落との云尽し得ぬ純粹一致調和の美〉への途、である。その下町は、ある、下町というよも、あるべき下町であり、夢の光景である故に、「東京名所絵」の小林清親の光線画を即に想起させる、なによりも輪廓の鮮明な、造型された風景でなければならなかつた。

荷風のこの時期の作の中で、後の耽美派の若い作家に最も影響を与えた作は「すみだ川」だが、この作は、そうした荷風の近代日本に対する批評意識が表面に姿を見せない点で異例である。しかし「第五版すみだ川序」に、荷風は次のように

書いている。「わが生れたる東京の市街は既に詩をよるこぶ遊民の散歩場ではなくて行く処としてこれ戦乱後新興の時代の修羅場たらざるはない。其中にも猶わづかにわが曲りし杖を留め、疲れたる歩みを休めさせた処は矢張いにしへの唄に残つた隅田川の両岸であつた」。そうして「わが目に映じたる荒廢の風景とわが心を傷むる感激の情」により生れたのが「小説すみだ川」であり、荷風によれば、この作は「隅田川といふ荒廢の風景が作者の視覚を動したる象形的幻想を主として構成せられた写實的外面の芸術であると共に又この一篇は絶えず荒廢の美を追究せんとする作者の止みがたき主觀的傾向が、隅田川なる風景によつて其の抒情詩的本能を外発さすべき象徴を搜めた理想的内面の芸術」というわけだ。「すみだ川」は、このように、荷風の内部に築かれたアイデアの顕象化、具体化の試みが生んだ作と言えるのだ。

こうした荷風の作に刺激をうけ、作家になった万太郎だが、荷風の下町が、常に現実に対する批評を透過した、相對化された光景であるのに比べ、万太郎は飽くまで、自己の作品世界を相對化することを頑固に拒む。對立すべき存在があつたとしても、漠然と、はかなく、背後にそれを感じさせるのみで、正体を明かすべく見ることをしない。

万太郎を「浅草の詩人」とよんだのは、河向うだが、これも下町で育つた芥川龍之介であつた。万太郎は、浅草田原町の、常に十五、六人が働いていた袋物製造業を営む家に生れ

た。△久保勘△である。しかし、明治から大正にかけての難しい時期に△久保勘△はつぶれる。以後、生家は駒形に移り、大正七年二月、家は隣の火災に焼け出され、北三筋町に移る。やがて震災により、万太郎ははじめて浅草を出て、日暮里に住むことになる。この時を回想して彼は「かれは」で語る。

かれは、それまでの、生れた土地といふもののかれにとつていたましい桎梏であつたことをしみ／＼知つた。かれにとつて、それまで、親のうちを出ることは、一つには生れた土地を捨てることだつた。……生れた土地を捨てるほど、かれにとつて、辛い、苦しむことはなかつた。……それほどかれは……理由なくかれは「生れた土地」を愛した、
そしてまた、

大ていの東京生れのものがさうのやうに、かれもまたかれの東京に……それも「江戸」の影の濃く落ちた「下町」(勿論それは『山の手』に対してさういわれるのである。)に生れいでた事をつねに感謝してゐる。……なぜなら、かれにとつて、およそ東京人は謙讓だからである。質実だからである。果斷だからである。……控へ目で、折目たゞしく、さうしてなほ強情だからである。……あきらめのいゝ一面強い熱情をもつからである。……さうした環境に生ひ立つことの出来たのを心からかれはよろこんだ。

ところで、大正七年に家を焼け出された万太郎は、水上滝

太郎をたより大阪に赴くが、この時まで箱根をこえたことがなかったという。明治四十五年二月に靱山書店より刊行された彼の最初の単行本で戯曲小説集の標題は、『浅草』であることも、よく知られている。万太郎は、執拗く下町を舞台にして、自身の芸を繰り広げ、そこに住む庶民の生活様式、生活感情を描き続けた。師、荷風の下町が、彼の現実に対する批評意識に根ざした、現実での喪失感を補填する一種幻想の空間であるとすれば、彼における下町は、その生活に根ざした絶対圏であり、その芸を容易に駆使させ得る空間であった。

河面は先刻よりも一体に明るなり気味悪い雲の峯は影もなく消えてゐる。長吉は其の時長命寺辺の堤の上の木立から、他分旧暦七月の満月であらう、赤味を帯びた大きな月の昇りかけて居るのを認めた。空は鏡のやうに明いのでそれを遮る堤と木立はますます黒く、星は宵の明星の唯だ一つ見えるばかりで其の他は尽く余りに明い空の光に掻き消され、横ざまに長く棚曳く雲のちぎれが銀色に透過つて輝いてゐる。見る／＼中満月が木立を離れるに従ひ河岸の夜露をあびた瓦屋根や、水に湿れた棒杭、満潮に流れ寄る石垣下の藻草のちぎれ、船の横腹、竹竿などが、逸早く月の光を受けて蒼く輝き出した。忽ち長吉は自分の影が橋板の上に段々に濃く描き出されるのを知つた。

これは前田愛氏が(注3)小林清親「東京名所図」の「今戸橋茶亭の月夜」を連想した「すみだ川」の場面である。そして、次

のは「冷笑」の一節。

両国橋は八重に重なる鉄の柱と煉瓦の石台とを月光の漲ぎる空と水との間に重々しく横へて居ると、其の麓から対岸の人家は高低の揃はない屋根をば鮮明に空の端れに浮べて居る。一艘の舟も水の面には動いて居なかつたが、石垣の下や棧橋のほとりには舵の上に小さな松飾りをした高瀬船や伝馬船が幾艘も繋がれ、積荷を揚げてしまつた胴の間は広々として苦の陰には人の居る氣勢もしなかつた。いつも暮れ方の色づいた水蒸気の中に美しい翼を閃かす鷗の群も、今は何処に姿を隠したのであらう。紅雨は寒い深夜の気色をば思ふかぎり胸一ぱいに感じた。譬へば軟い蒲団の中に思ふさま転がつて見たやうに、月の光の懷中にふうわりと抱き込まれたやうな心持がした。

橋の欄干に凭れて、きら／＼輝く水の面を見通されるだけ遠く眺めてゐると、此れはいつでも深けた夜の流れに対する時に感ずる心持で、彼は次第に自分の国に居るとも又他国に居るとも何方ともつかぬ旅愁の様な一種の感動の蠢いて来るのを覚えた。つまり夜の寂寥に対する美的恍惚が自分の生きてゐる時代を意識させる周囲の生活から一步離れた別の世界に連れて行く。そして其処から彼の眼に映ずる夜の現象のみならず己れ自身をも他人であるやうに振返つて見るからであつた。

荷風の風景は、肉眼で捉えた印象を定着した、というより

も、つくられた実体のないそれに思える。風景がそれ自身完結しているのであり、こうした特徴は、荷風の西洋体験以前より既に窺えるが、それ以後は彼の批評と結びついて、一層その特質が顕著になっていく。

それに対し、万太郎の作品では、風景に対する執着を窺うことができない。由緒ある地、レストラン、置屋、小料理屋、劇場、そうした特定のもの名前は頻出するが、風景は描かれることがない。荷風が執着する光と闇も、隅田川の水の流れも、万太郎はくどく描くことはない。「お米と十吉」系の、所謂花柳小説は、そのほとんどを夕方から夜を舞台にしながらも、夜の暗さは描かれることはないのである。万太郎が、生活者としてのスタイルで下町を捉えていることを示すものである。

次に引用する一節は、「わかるゝとき」の檣が〈私〉に与えた手紙の中のもので、檣が病に臥すおよねに会うため深川平富町を訪ねる箇所である。

彼は電車に乗って、深川行の乗換を請求した。彼は、すぐに暗い深川へ運ばれた。

電車を下りてから、彼は、昼間みた地図の記憶をたどって、暗い暗い街の奥深くへあるいた。

橋。……川。……肴屋。……古着屋。……歯入屋。……寄席の赤い行燈。

彼は、細い、狭い、新道というやうな、路地といふやうな横町を何処までもあるいた。

もう番地をさがす燈火もなくなつた。低い屋根のつゞいた長屋は、どこも半分戸を締めて、奥の方に、うす暗いラムプの下げてあるのが見えるばかりだつた。彼は泥濘のなかを、足許に気をつけながら、一軒一軒注意した。もしや此処いらではないかといふことが、絶えず彼の頭脳を悩ました。しかし、やがて路の両側が、両方から迫つて来て、真つ暗な奥から、漂ふやうに吹いてくる風が、彼の顔にひやくと感じた。

遠くに波の音がきこえた。彼は海がちかいことを思つた。彼は、やうやく一軒の燈火をたづねて、十一番地といつて聞いてみた。十一番地は土手のさきだが、夜はとても燈火がなくては行かれないといはれた。後へ戻つて、角を右にきれて、橋を渡つた方がいゝと教へて呉れた。

彼は、教へられた通り、再び泥濘のなかを後へ戻つて、右へ切れた。橋を渡つた。

〈風景〉は全く描かれず、それにとつてかわり、あるのは気分であり、外界の捉え方は感覚的である。このことは、万太郎の中でも当時流行の〈情話文学〉に最も近い傾向をもつ「花火」(明44・11「スバル」)でも同じである。

花火のあと光景はにぎやかでしかも寂しかった。両国の橋詰には何十人ともわからない大勢の巡査が、赤い筋の入つた提灯を下げてものゝしく警戒してゐる。その白い服の群がそこに動

いてゐる。群集は、でも、だんく散りくくに、三人五人づゝ、いろ／＼のまじり合ふ灯影である。電車路を四方にわかれてゆく。大通り沿つて竝んだ義士の討入の絹行燈はすでにまう大てい消えてゐた。

陸はさうでも水の上の時間はうそをつかなかつた。向両国の河岸こそ灯影を星のやうにみだしてゐる、川の面は全く暗く、見物の舟は、いつか一艘のこらず漕ぎ帰つてしまつてゐた。黒曜石のやうに光る速い流れの上に、何んの舟のか、赤い提灯が一つ二つ動いてゐるきりだ。その赤い色が水に映つていたづらに濃い。

こうした万太郎の特徴は、昭和二年六月三十日から七月十六日の「東京日日新聞（夕刊）」に「大東京繁昌記」の大見出しで発表された「雷門以北」にも顕著に見られる。震災以後に急激に変貌せる東京につき、各々の作家が、最も縁の深い地域を担当した連載ものの一つで、「雷門以北」は、浅草近辺を綴つた彼の数多いエッセイの中でも出色のものだ。中に頻出する横町や路道、由縁ある見世、それらが如何に変貌したかを、万太郎は感慨をこめて語る。「……浅草で、お前の、最も親密な、最も馴染のふかいところはどこだときかれれば、広小路の近所とこたへる外はない。なぜならそこはわたしの生れ在所だからである。明治二十二年、田原町で生れ、大正三年、二十六の十月までわたしはそこに住みつゞけた。子供の時分みた景色ほど、山であれ、河であれ、街であ

れ、やさしくつねに誰のまへにでも蘇生つて来るものはない。——ことにそれが物ごころつくところからの、わたしのやうな場合にあつてはなほのことである。」で始まるこの文章は、次のように続く。

田原町、北田原町、東仲町、北東仲町、馬道一丁目。——両側のその、水々しい、それ／＼の店舗のまへに植わつた柳は銀杏の若木に變つた。人道と車道境界の細い溝は埋められた。（秋になるとその溝に黄ばんだ柳の葉のわびしく散りしいたものである）どこをみても、もう、紺の香の褪めた暖簾のかけはささない。書林浅倉屋の窓の下の大きな釜の天水桶もなくなれば、籠甲小間物店松屋の軒さきの、櫛の面を描いた箱看板の目じるしもなくなつた。源水横町の提燈やのまへに焼鳥の露店も見出せなければ、大風呂横町の、宿屋の角の空にそよる火の見梯子も見出せなくなつた。——勿論、そこに、三十年はさておき、十年まへ、五年まへの面影をさへさし示す何もものもわたしは持たなくなつた。「浅屋」は「ペイント塗工」に、「一ぜんめし」は「和洋食堂」に「御膳しるこ」は「アイスクリーム、曹達水」におのおのその看板を塗りかへたいま。——さういつても、カフェエ、バー、喫茶店の油断なく立竝んだことよ。——

浅草の変貌は、逆に、万太郎と浅草との結びつきの深さを自身に認識させ、それが絶対的な世界であることに彼は思い

至るのだ。

ところで、芥川龍之介は、同じこの連載で〈本所・両国〉を受けもち、この〈江戸以来の特殊地域〉に落ちる新時代の足音をそこに聴きとっている。しかし芥川の場合、新時代の〈本所・両国〉を見るよりも、自己を育くんだ出自や風土から、自身が如何に遠く離れた場所にきてしまったかという、〈本所・両国〉との関わりをものはや喪ってしまったかという現在の自分と、自己を育んだ風土との落差に距離感を測定できぬままに、茫然たる感慨に耽り、根なし草に陥ってしまった不安定な現在の自己を見つめている。対象を眺めるよりも、自己に眼が向けられている所為で、〈本所・両国〉は、妙に実体の乏しい対象になっていることが注目されよう。万太郎の姿勢とは極だつて異質なのである。

しかし、万太郎が小説や戯曲で、浅草を背景にしたのは、無論、彼がそこで生活していたことに拠っているが、それだけが理由というほど単純ではない。彼は、そのように読者に見せかけつつ、浅草のイメージを巧みに利用し、それに半ば乗っかかりつつ、自己の芸を繰り広げているのである。芸を展開させるのに、浅草のイメージを巧みに利用しているのである。したたかな彼の姿勢である。

さて、浅草は、あらゆる意味において、銀座に対立する。前田愛氏の言葉を借れば、〈新橋ステーションから銀座煉瓦街を経て日本橋川べりの駅通寮や第一国立銀行にいたる文明の

界域を押しつつんでいる江戸空間の陰翳〉、〈江戸空間のおぼろな暗がり〉を残す〈浅草〉は、文明開化と結びつき発展した銀座とは対照的な性格を持つ。〈水の東京〉から〈陸の東京〉へ、近世から近代への移行と重なるようにして、〈日本橋より一歩も二歩もゆずる小商人と職人の街〉で〈二流の町〉であった銀座は維新後、飛躍的な発展を見せた。それは、明治三年から明治五年にかけて完成した国際港横浜から開通した鉄道の新橋駅と、築地居留地に近いという地の好運に拠った。明治四年、府知事の大木喬任が計画した、江戸以来の有力な道路を、歩道と車道とを分離した有料道路にするという、〈三厘道〉の建設計画も、由利公正の東京の商業繁栄政策の一つであった〈東京バンク〉とよばれる銀行組織の創設も、すべて銀座を中心に事が運ぶ。このような明治初期の都市計画は明治五年十二月二十六日の大火を契機にして、大隈重信と井上馨が発議し、ウォートルスの設計企画による〈銀座煉瓦街計画〉にとどめをさす。それは明治六年五月、銀座一丁目に先ず完成、全てが完成するのは明治十年五月だった。中央に馬車鉄道二軌道をひき、歩道と車道がはっきり分離して並木も植えられた十五間の通り、その左右には五十米間隔でイギリス製のガス灯が据えられる。完工後にも空屋が多かった問題も明治十五年には埋まり、明治二十年を過ぎれば開化を代表する街として隆盛の一途を辿る。銀座街は西洋の新製品をまっ先にとり入れ、販売形式も座、売形式から、

ショールウィンドウの並ぶ立売形式に変わる契機を生み、明治三十年頃にはウィンドウショッピングなど街の雰囲気を楽しむ、銀ブラの現象が現れる。資本主義、功利主義を伴う欧化政策の発展と共に、権力と結びついた銀座は順調に発展、それとともに日本橋方面は衰退、以後の市区改正計画は銀座を中心におしすすめられた。これらについては藤森照信氏『明治の東京計画』（昭57・11岩波書店）、『明治大正図誌1〜3』（昭53〜54筑摩書房）らに詳しいが、この銀座に対し、浅草はもっぱら庶民の娯楽の町として発展した。

西に新吉原を控える浅草は、江戸期庶民の信仰を多く集めた浅草寺を中心に享保期頃より繁栄をみせ、出店の仲見せとともに観音裏の奥山には見世物小屋が並び、香具師の本拠地ともなり、祭礼、年中行事を中心に賑わいを見せた。天保の改革の風俗取締りで、芝居小屋と役者は浅草猿若町に強制的に移され、猿若町は興行街として屈指の繁栄を見せる。維新以後は上野公園を追われた見世物小屋が、浅草寺境内奥山に流れ入り、出店、小屋掛が集まり、明治八年には多くの写真師、写真材料店も集ってきた。明治十六・七年の公園築造にあたっては、公園は六区に分けられ、第六区は東京の娯楽地を代表する所となり、常盤館や人造の富士山が造られ、明治二十三年には、日本初の公開エレベーター装置をもつ、通称浅草十二階こと、凌雲閣も完成、また人造富士のあとには白昼の別世界、パノラマ館も出現した。明治三十六年、わが国で

初めて活動写真を上映する電気館以来、多くの映画館が姿を見せ、四十四年には「ジゴマ」が金竜館で上映、ブームを巻き起こす。……他にも玉乗り、浪花踊、剣舞、大神楽を呼物とする多くの劇場で賑った。日本の土着的な享乐的遊戯と西洋のハイカラな娯楽が奇妙に混在した、明治の日本を象徴するようなグロテスクで詩的な街、浅草……。『明治大正図誌②』の中でも、山崎一穎氏が引用しているが、潤一郎の「鮫人」の一節を借れば、「旧劇、歌劇、新劇、活動写真、——西洋物、日本物、ダグラス・フェアバンクス、尾上松之助、——球乗り、曲馬、浪花節、娘義太夫、メエリー・ゴッ、ラウンド、花屋敷、十二階、射的、淫売、日本料理支那料理西洋料理、——来々軒、ワントンメン、蛎めし、馬肉、すっぽん、鰻、カフェ・パウリスタ」らが、「いつもぐつぐつ煮えたつている」町、退屈な日常世界からの飛翔を可能にさせるに足る、詩的幻想に溢れた街、現実そのものが一種虚構であるような錯覚をよび起こす街であった。銀座が、人工的で合理的な秩序に特色を見せれば、浅草は庶民の享楽に対するエネルギーによって彩どられた町、と言える。

そして、浅草に代表される下町は、一方では、閉鎖的な地域社会を形成し、義理人情という濃密で古風な人間的なコミュニティが残る町、大量生産による合理化、機械化の煽りを喰い衰退していく、昔ながらの職人氣質が尚生きている町であった。万太郎の生家も、そうした中の一つである。

万太郎にとっての浅草は、彼の呼吸した絶対的な生活圏でありながら、しかし、彼はそこに生きる人間を写実した作品を生んだ、というわけではなかった。万太郎の作品は、まさに浅草のこうした性格を特徴づけるように、花柳界、職人世界、演芸の世界、下町の老舗がしばしば背景とする。が、庶民の最も庶民らしい日常世界は作品の中でそれほど描かれることはない。万太郎は、浅草を、荷風がそうであったように、批評意識を通して描くこともなく、生活者の眼を通して、その生活を写実したわけでもない。浅草という地が所有するこうした特有のイメージに半ば頼りつつ、浅草を自己の芸を展開させる場として利用する。浅草を描く万太郎の芸は、なかなか複雑なそれであると言えよう。

注1 芥川竜之介は「東西問答」（初出誌不明）の中で、「久保田万太郎君などは、純日本種のやうに思われて居るが、久保田君の小説には、プロオグと横文字に題を書いたものがある。勿論作品そのものの中にも、多分に三田文学流の西洋種を交へて居る。」と書いている。

注2 「好学社版『久保田万太郎全集第四巻』後記」に「今度、ひさびさにこれを読返し、いままでとくと気のつかなくかつたことに気がついた。芥川竜之介の死のすくなくならずわたくしのその空想を刺戟してゐることである。かれのあゝした最期をしたのは昭和二年七月の、この作はそれから半年

してわたくしに出来たのである」と書いている。
注3 『都市空間のなかの文学』（昭57・12筑摩書房）

× ×

遊蕩文学や恋愛小説らしい作をそれほど書きもしなかった万太郎の作品を（遊蕩文学）と看做し、長田幹彦、近松秋江、吉井勇、後藤末雄の作品と同列に、赤木桁平が「『遊蕩文学』の撲滅」（大5・8・6、8・8「読売新聞」）で非難したのは、万太郎にとって気の毒であった。しかし、彼にも、その初期には花柳小説めいたものもあった。それは、水上滝太郎によって「まとまりのいい、簡素な短篇を得意とする久保田君には似もやらず、冗長散漫で、常に失敗に終わる」と評されているものだ。^(注1) 近頃でも例えば柳沢孝子氏は、これらの作は小山内薫の「大川端」の（^(注2)）^(注2) 下）に産れたので、それらは万太郎の「青臭さと未熟さを物語る」。「極言すれば、万太郎は荷風や小山内という尊敬する先達が敷いてくれたレールの上を、自分も走ってみただけにすぎないのであり、彼等の作品に憧れて自分が足を踏み入れたばかりの花柳界を描き、自分もまたそこに^(注2)の^(注2)み江戸下町らしさを表現し得るといふ錯覚に陥つたにすぎない」と容赦がない。これら連作は、万太郎の府立三中以来の友人で、花柳界に万太郎を誘った大場白水郎がモデルとされる。また、柳沢孝子氏によれば、「いとう句会」の実際の推進者で白水郎の兜町時代の同僚、白水郎と朝鮮に渡り、「春泥」

の編集にも携わる榎金一、即ち坂倉金一もモデルであるとい
うが、^(注3)若き相場師、榎政次郎が登場する。この連作の最初の
作「お米と十吉」(明45・1「新小説」)は、白水郎から材料
を与えられたと思わせる作者の回想もある。

榎政次郎は、「朝顔」に続く万太郎の小説で、九月十四日
の初秋にあった両国川びらきの夜を舞台に、花火の終わったあ
との空しい、淋しい情緒を漂わせる「花火」(明44・11「ス
バル」)にかれとして登場、同じ月に発表の「挿話」^{挿話}でも友
達として描かれる。が、花柳小説らしい体裁をもつのは、万
太郎が初めて稿料を得た「お米と十吉」からで、以後「なり
ゆき」(大1・8「新小説」)「小てるとつる代」(大2・
5「今様」のち「つる代」と改題)、「わかるゝとき」(大
2・9「新小説」)、「一とまく」(大2・11「処女」と続き、
やがて戯曲「小なつのこと」(大5・1、4「三田文学」、
のち「彼のみたもの」と改題)辺りで一応終結する。恐らく
作者の実生活の劇の進行とともに始まり、その終結とともに
終わった。これらの作は、確かに佳作とはいえないが、しか
し、万太郎の作品の特質をはっきり浮かび上らせている。

「お米と十吉」を描いた作者の意識には、明治四十四年九
月二十七日から明治座で、「四千両小判梅葉」「怪鳥退治」
らと、左団次の外記、源之助の綾衣の配役で公演の「蓑輪の
心中」が重ねられていた。「君と寝ようか、五千石取るか、
なんの五千石、君と寝よ」との天明期の流行唄にもとずき岡

本綺堂が執筆したものである。とともに、諸家が指摘の通
り、小山内薫の「大川端」も意識されている。作品の中にも
「丁度その時分、小山内さんの『大川端』が新聞に出てゐま
したが、榎はすっかりあの小説にうち込んで、あの正雄と君
太郎の物語と、自分の物語と一緒にして、毎日、私の処へ正
雄に同情した手紙を寄越しました。尤も私もあの『大川端』
の真面目な愛読者でしたが……」とあり、「なりゆき」の中
の、榎政次郎の日記「二月……日」には、次のように書かれ
ている。「『大川端』の切抜を見つけて読んだ。幾度読んでも
面白い。それで色んな事を考へた。君太郎が正雄にとつて、
尚且美しい謎であつたやうに、私にとつてはあの初めて会つ
た藤松が美しい謎だつた。しかしその謎が解けて、夢が破れ
てしまつたから、私は藤松を捨てゝしまつた。しかし十吉は
およねに対して、正雄ほど心の空虚を感じたり、不満足であ
つたりしなかつた。……君太郎が一本になる前の晩、正雄は
君太郎に逢つてこんな事を云つた。「僕はいつまでもその姿
でゐて貰ひたい。」さうして君太郎のお酌姿を死ぬまで忘れ
まいとするやうに、瞬時も赤い着物から、眼を離さなかつ
た。……正雄がお酌の君太郎を惜しんだやうに、私もはつ子
が一本になるのを悲しんだ。……情なく思つた。さうして会
ひに行つた。しかし私は決してあの時、今のやうな日が……
夢が来ようとは思はなかつた。……しかしはつ子は、一本に
なつてから、すっかり様子が變つてしまつた。」

「お米と十吉」の榎、狭山の小てる、はつ子に対する愛は、「大川端」の劇を自ら演じていることの意識によって昂まる。この作の書き出しには、「丁度八月末から書き出した小説を、やうやうの思ひで昨夜書き上げ、今日或る雑誌の方へ届けた後なのです。その小説と云ふのが、実はその榎の恋物語の挿話^{エピソード}で、話を聞いた時、どういふものかたいへん面白かつたので書く気になつたのですが、書き出して見ると、思の外面倒で、ざつとこれが一月かかつてしまひました。」とある。「挿話」の発表は明治四十四年十一月で、「お米と十吉」はその二月後、「蓑輪の心中」の初日は明治四十四年九月二十七日であり、これを思えば、万太郎の実生活の劇の進行、そのままの形で描かれているようだ。(少なくとも、作者は読者にそのように思わせるスタイルを採用している。)「大川端」の世界が、作者や友人水場白郎にとつての憧れのそれで、その憧れが実生活で愛の劇を生み、それが小説に作用する、という形をとっていると思われる。

「大川端」は明治四十四年八月九日より九月十三日まで「読売新聞」に連載、続いて「小さと」が翌年二、三月の「新小説」に「小さと」「続篇小さと」として、「せつ子」は、大正元年十二月「中央公論」の「せつ子」と十一月「文芸倶楽部」の「結末」とを併せて完結する。後にそれらが正二年一月、靱山書店より『大川端』として纏まり刊行された。君太郎、小さと、せつ子という花柳界の女性との、小山

内の分身とも看做される小川正雄の恋愛遍歴を描いたものだが、「お米と十吉」執筆の段階で万太郎が意識していたのは、「読売新聞」連載のものだ。この「大川端」と比較した時、また万太郎の特質が浮き彫りにされる。「せつ子」の中に、花柳界では一応の先達の正雄が、茶屋酒の味をほとんど知らない友人に、花柳界の存在意義をきかせる場面がある。

「吾々の住むところには真の人生がない。嘘の人生があるばかりだ。偽りの人生があるばかりだ。愛したい者を愛する事も出来ず、憎みたい者を憎む事が出来ないのが、吾々の人生だ。ところが、あすこには真の人生がある。真の涙がある。真の笑がある。真の恋がある。あすこには正義の仮面を冠つた偽善といふものがない。謙讓の衣裳を纏つた屈従といふものがない。総てが自由だ。総てが自然だ。吾々は食べたい物を食べたい時に食べる事が出来る、飲みたい物を飲みたい時に飲む事が出来る、愛したい女を愛したい間だけ愛す事が出来る。」また、「君等が今まで見て来た女は、どれもこれも旧道徳に囚はれた虚栄の塊だ。あすこに在る女達は所謂道徳を守る事を社会から許されてゐない。たとひ守つて見たところで、社会はそれに向つて少しの尊敬も払つてくれないのだ。だから、みんな自由な奔放な情の世界に躍り狂つてゐる。あすこに在る女達にも虚栄のない事はない。併し、その虚栄は所謂婦人社会の虚栄とは大分種類を異にしてゐる。彼等は彼等の国へ籍を入れた瞬間に、世界の所謂虚栄とは縁の

切れた者になるのだ。かれらの多くは如何なる『人の妻』となる資格さへ、自分にはないと諦めてゐる。況や何爵夫人だとか何々大将夫人だとかに於いてをやだ。かれらは地位と財産とに依つて、男に好意の指を差さない。かれらは唯男の『心意氣』をのみ見る。張り一意氣地。何といふ美しい反抗的な詞だらう。」

作品の雰囲気とは似合わない、肩をいからせたこの正雄の観念的な科白こそ、「大川端」のみならず、この期に流行する花柳小説の存在意義を或る程度、明確にしている。とともに「お米と十吉」をはじめとするこの種の万太郎の小説の意義とも重なるう。「大川端」でのこの正雄の主張は、しかし三人の女性の誰もが彼から去っていくように、彼は花柳界の奥に潜む現実のからくりの前で敗北する。しかし、「大川端」の作者は、そうした現実の、底の深いからくりを分析し、彼の愛の幻想の背後にある実態を明かそうとはせず、そうした幻想に憧れ得た青春のつかの間を、もはや作者から喪われていたに違いない青春の夢を、懐かしく回想している。青春は回想の中でのみ美しく煌めくものだが、小山内にとつてのこうした花柳界での体験の劇は、まさしく青春期そのものである。つたようだ。「大川端」は一面、自伝小説としての性格を持つものだが、作者は正雄の恋愛の遍歴を描くに、もっぱら情の〈自由な世界〉に限定し、作者は、分身の正雄の劇の進行を、客観的に眺める者として終始する。^(注6)情の世界を描くの

に、作者の態度は十分に意識的であるようだ。

ところが万太郎の「お米と十吉」は、小山内の「大川端」の世界や方法とは明らかに異質である。「お米と十吉」は、一見、楨の恋愛の進行を狭山という〈私〉が語るといふスタイルをとっている風に見えるが、そうとは言えない。この作は、〈矢の倉の福井〉に〈お酌の小てる〉と一緒にいる楨から、〈私〉が電話でよび出されることから始まる。〈私〉は、楨と小てる、楨とはつ子の愛の進行を眺める者に終始していない。〈私〉は楨の恋愛の場に度々同席し、〈私〉と楨は一体をなしていると言える。私は楨の愛の劇を眺める者であると同時に、演じる人でもあるのだ。謂わば、この作での、楨、狭山、小てる、はつ子は、同じ情緒を常に共有して一体であり、そこに〈私〉と重ねられる作者も加わった形での一種の共同体をなしているのである。そして作者は、この、語ることさへも不要とする情緒の世界を無条件に理解し得る者として選択する。従つて、読者は、その情緒共同体の一員としてその世界に融合するか、作品世界から埒外の人として読者であることを拒絶するか、の、二者択一の厳しい決断を強いられるわけだ。

「お米と十吉」の多くの部分は、楨の手紙による書簡体のスタイルが多く採用されている。楨は中で、〈私〉の愛の進行を、狭山である〈私〉に告げるわけだが、そうした書簡の中の〈私〉は、時に狭山の語りからなる地の文の〈私〉と、読者は混同する。読者は、楨の手紙の文章として語られる世界を、狭山の語

りと重ね合わせて、時にそれを狭山のものと思つて読むことにもなる。そして、作者は、読者のこのような混同、錯覚を恐らくは無意識に歓迎している、とも思える。というより、この作は、作者のそうした読者の錯覚を期待するといふ、手のこんだ芸によって成立している。実にさりげない芸であるといえよう。無論「大川端」での、例の、花柳界の意義を力説する観念的な科目など、万太郎の作には無縁である。楨は兜町の店に出て箱崎に住み、私と友人である。それも、ただの友人ではない。僅か半月会わないだけで、久しぶりと形容される程「大抵一週間に二度や三度は行つたり来たりして」、「不思議な位よく気が合」う、いわば、情人にも等しい関係であり、同じ情緒と趣味で結ばれた閉鎖的な関係をとる。「半月会はないと云つても、手紙だけは欠さず書いてゐる」二人は、謂わば世間と隔絶した、聖なる領域を形成しているのである。「なりゆき」に、楨がへおよねと十吉の羽子板四枚を拵らえ、私と狭山と小てる、はつ子の四人で分ける挿話があるが、この四人で形づくられる領域は、通常の男女の恋ではない。〈飯事まじごとみたいな事〉のつみ重ねによつて成る、エロスの要素など皆目見られぬ、一種の兄妹愛に似たものだ。楨は兜町に勤めているが、そのような昼の日常世界の介入は、小説の世界からは拒絶されている。小説世界の多くは、日常生活から離れた花柳界や芝居場という、虚構の世界を背景とし、四人のかもしれない出す愛も、花柳界とい

う虚構の場でのみ可能な愛の形である。楨と私には、そうした虚構の世界を日常のものに逆転させて、そこに生きようとする、さりげない覚悟が潜んでいるのである。私は、楨の愛の形につき、「その物語の中には、随分不思議な面白い波瀾がありました。若しそれを一々世間に話したら、世間にはまだそんな夢のやうな果敢ない莫迦らしい心持を持つてゐる男があるのだらうかと云つて、頭から相手にして貰ふことが出来ないやうな波瀾です」と語る。四人のなす愛の形は世俗に曝された時には忽ち崩れてしまふ、実に微妙なもので、四人の間には論理の世界の介入もなく、心理の劇さへもない。一瞬後の崩壊という予感にささえられた、純粹で透明な愛の形と言え、無条件な愛情の持続という前提によって成りたつ、だらけきつた日常の世界とは、この点でも隔絶する。「わかるゝとき」に、次のような一節がある。「私どもは、楨でも、私でも、バカな話でございますけれど、なんでも『逢へ』ばすぐ『別れる』ときのことを考へるのでございます。さうして『別れる』ときには、けつして『逢ふ』とき……『また逢ふ』ときのことを考へません……考へられませんか。……それに一つは、はつ子が世の中の悲しい苦勞をしてゐるだけに、場合によつて、自分の感情を、随分自分で捨てることのできる女といふことを、私は知つてをりますから。」また、次に引用するのは、「なりゆき」のものである。

「今度お目にかかるのは、もう来年ですわね。」と、はつ子が云つ

た。

「さうね。」と政次郎は返事をした。返事をして、ふとその「来年」の事が心配になった。……一年といふ長い月日の間……その長い間には、色々な事が起つて来るのだらう。色んな夢の影がさすのだらう。さうして自分にはそれがどうなるんだか、まつたく解らない。……その長い間には、二人が離れてしまはなければならぬ日があるのかも知れない。……政次郎は、色んな果敢ない事や、傷ましい事が、何だかまざ／＼と眼に見える様な気がした。

この四人で成り立つ微妙な聖域は、ともすれば、そのなかかわされる会話さへも拒絶する程の、シビアで移ろいやすいものだ。

楨は黙つて笑つてました。小てるはその後へ廻つて、楨の肩へ手を置いて、黙つて私の顔を見てゐました。／＼どこかの座敷で、清元が初まつてゐました。意気な、いゝ声で、唄つてゐます。私達はふとしばらく黙つてゐなければなりません。 (傍点は引用者による。) (「お米と十吉」)

この連作に「黙つて」という語が頻出することとこれらは無関係ではない。このような男女間の愛の形態は、自我に根ざす近代的な恋愛とも、日露戦争後に現われる〈新しい女〉の説く観念的な愛の形とも隔たるもので、この四人の織りなす世界は、功利的で物質主義的な、権威主義の通用する近代とも対立し得る世界でもある筈だが、ここでも作者はそれと

対立するものの正体を作品の表面に持ちこまない。楨と小てるは、終始愛情が崩壊する日を予感の中で感じとり、結局「なりゆき」の中で、理由もなく遠ざかる。やがて小てるが病に陥り、「わかるゝとき」で死に至ることでの劇は完結する。また、楨とはつ子の関係は、周囲の噂により危機に陥り、やがて手紙や電話のやりとりも周囲に妨害されることで壊れる。それ迄にも、楨の店が酷い破綻をきたしたり、浅草のなじみの見世、万梅が見世を閉じるということが、別離を暗示する事象として点綴されるが、それとて、四人の愛の世界を崩壊させる決定的や要因とは言えず、愛に対立するものとしては描かれない。そして、それらは現実を批評し得る要因たり得ていないのである。やはり頑固に批評意識を表に出さず、市井の庶民の生活思考と近接したところで捉えられている。つまり、芸として処理されているのである。

注1 「『末枯』の作者」(8・9「三田文学」)

注2 「久保田万太郎の出発点」(前掲論文)

注3 「大場白水郎のことなど」(昭58・4「蒐書通信七」)

注4 「本多さん」(昭20・12執筆)

注5 「大川端」の発表の経緯は、山田俊治氏「小山内薫『大川端』の方法」(昭55・12「文芸と批評」)に詳しい。

注6 山田俊治氏の前掲論文に、「正雄が女に去られることで夢に留まりえたのに対して『なりゆき』の政次郎は美しい夢

を守らんがために女と別れようとした。ともに、恋愛が純粹な形で成立するのは夢の中をおいてない、という認識で共通している。しかし正雄は政次郎のようにその認識を自己の行動原理とするほどには把持していない。むしろ、彼を夢に留めた語り手の方がそれを認識していた。それが、主人公が語り手と等身大の『なりゆき』の場合とは異なる点であった『大川端』では、主人公が純粹な恋を夢想できるように、作者は語り手の方を自覚めさせていたのである。」とある。

×

×

こうした万太郎に、「半日」と題された小品がある。大正四年「三田文学」七月号に掲載され、「たびがらす」(大3・1「太陽」)らと、『薄雪双紙』(大5・6鈴木書房刊)に収録された作だ。

「私の履歴書明治二十二年——昭和三十三年……」(昭32・1・12)1・26「日本経済新聞」の大正三年の項には、「五月、慶応義塾大学部文科を卒業した。……のはいゝ、途端に、ぼくは、目のまへが暗くなつた。／なぜか。／ペンの運びが、やうやく、しぶつてきたのである。二、三枚の随筆でさへ、おもふやうに書けなくなつて来たのである。(略)これはしかし、いまにして思へば、ちっとも不思議はなかつたので、

ぼくの場合のやうに、それだけの用意も覚悟もなかつたやつ、ほんのはずみ一つで世の中に送り出され、それで末のとげられるわけではないのである。ひっきやう出発がまちがつてゐたのである。」とあり、また翌年の項には、「目のまへの暗さは、前年にもまして濃くなつた。」と記されているが、この期の彼には、大正三年十月、生家へ久保勘が衰退、銀行の手に渡さなければならぬ悲運が訪れ、田原町から駒形に転居、同じ年十二月には、彼が愛していた妹が亡くなるという不幸が続いた。処女作で小宮豊隆の賞讃もあり出世作ともなった「朝顔」から、水上滝太郎の激賞で文壇の一線に帰りさく「末枯」(大6・8「新小説」)までの中間の時期に、彼が後年幾度も繰り返して語る著しいスランプが襲うわけだ、「半日」もこの期の彼の作の例外ではなく、優れた作とは言えない。しかし、彼の作品の特徴は、ここにもはっきりと窺われる。

「半日」は、「O夫人へ」の副題が示すように、先述の「お米と十吉」系の多くに採用されていたように、書簡体のスタイルをもつ。語り手と同じ場を共有する、或る特定の聴き手を想定した形式である(語り)のスタイルが、この期の万太郎には多いが、この書簡体は、その変形である。

「花が七分通りもう咲いている」春の季節、この小品は、「先刻、あなたと電話でお話してから、私はあれから風呂にでかけました。」で始まる。△私▽が風呂から戻れば、暫く

会わない。二長町の芝居の中村君と吉住君が八私Vのもとを訪れている。近頃〈堅気〉になり、外出するもの億劫に思う八私Vに、二人は仲間の近況を告げ、今、芝居にかかっている助六だけは観る必要がある、と語ったりする。二人は、お開帳した観音詣でをし、それから料理屋金田に行こうと言い、結局、八私Vは二人にひっぱり出される。仲見世から観音境内に行き、輪蔵の番人の老人に輪蔵の由来を訊ね、やがて助六の墓のある易行院に寄る。途中、中村君は、自ら明日を知らない命と語ったり、それにつれて、遍照院でへ五郎といふ名妓の亡くなったことを思い、また、私は昨年十二月に死んだ妹のことを思う。最後に山谷の八百善に辿り着き、夕方に八私Vは二人と別れるというたわいないエッセイ風の話だ。

浅草の由緒のある地を訪れ、互いに死の影の揺曳を感じるという、感傷的な気分になり、それぞれが或る感慨にふける。歩きながらの三人の会話と、浅草近辺の小路や横町に移ろろ光景とが重なり合って成立する、一種の浅草名所散歩記とでもいうべき作だ。三人が如何にも東京人らしい散歩好きであること、芝居好きであること、浅草の隅々の光景や小路まで知悉している、というよりも、浅草界隈の地がそのまま生活の全てに浸透し、それらを呼吸していること、で共通する三人は、そのまま或る言葉を漏らすだけで、それを包む雰囲気、情緒、感情を共有し得る。三人のそうした関係は、私

が語る〇夫人にも当てはまる。つまり、この作に登場する人物は、下町の生活様式、美意識に自己の生理の奥まで染めあげられ、生活の細部にまでそれらが行き届いた処で結びつく関係で、一つの共同体をなしている。

そして、この作での作者の姿勢は、ここでもこの共同体に推参できないものの一切の介入を暗に拒絶する、極めて純粋無雑なそれである。「半日」の作者は、八私V達が浅草のどのような小路を歩き、三人の会話の中の、金田、八百善とはどのような料理屋なのか、まして、助六とはどのような芝居なのか、作品の中で幾らかでも読者に説明しようとは、毛頭考えていない。そうした説明を作品の中に挿入することなど、この作者にとって、それこそ不粹極まることなのだ、この作者は、春の午後の浅草の雰囲気、情趣を、生活やそれ以前の生理の中で共有し、それらを言わず語らずのうちに理解できる者のみを、読み手として勝手に選択する。それ以外が、読み手として介入することを拒絶する。そのように読者に対する作者の態度は極めて頑固で排他的なそれであると言えるのである。従って、この作品を読みながら、登場人物がどのような道歩んだか、その道筋を古地図を傍において追尋するとか、八百善のゆかりを名所案内記の類で調査するなど、そうした注釈を必要とする読者ほど、この作の読者として不似合で縁遠いものはなく、それを借りねば読めぬ者に対しては、作者は作品世界の門戸を最初から閉ざしている風に見える

る。万太郎が度々採用する書簡体や語りの形式は、実は、こうした作者の、読者に対する身勝手な要求の態度より必然的にもたらされたものであって、この反時代的で、職人的な、身勝手な姿勢の中にこそ、久保田万太郎のダンディズムがあるのであり、決して優れた作とは言えぬ「半日」が、もし或る風格を備えているとすれば、もっぱら、この点に因っているのである。このように、読者との関係を選良的、高踏的なものに保ち続けようとする作者の、この無愛想さ加減は、現代の作家にはほとんど見喪われた、いかにも大正期の文士氣質を代表するものかも知れないが、そうした傾向を終生持し続けたことが、彼の作品を、結局、最後まで奇蹟的に型の固定の臭みから遠ざけ得た、一つの確かな要因ではないか。型の臭味、マンネリズムは、常に他からの視線を過剰に意識することからもたらされるものだからだ。

ところで、万太郎の小説は、会話がその重要な部分を構成し、会話のみでほとんどが成立する作品も幾つかあり、この「半日」もその一つである。「朝顔」こそ例外だが、「末枯」も「春泥」でも、そのことは言い得る。「春泥」の最初、小倉と三浦、田代の三羽鳥が、関東大震災後の変り果てた向島を歩く場面、歩くにつれて場面が移動、それぞれが感慨を漏らす。それらが彼独得の間と言葉遣いにより組み立てられていることなどが、即ち思いつこう。しかし、この場合でも、その会話は、互いの劇的な対立・葛藤をもたらず体裁ではな

く、会話の相手は、ほとんどが対立する者としてより、ある感慨、趣味、美意識の同調者の性格をもって現れる。「半日」での三人の会話も、まさしくそうした性質のもので、その意味で、それぞれが近代的な個性を所有しているとは言いがたい。戯曲でも、小説でも、彼の作の会話の特徴はこうしたもので、その中で劇的対立があったとしても、それらの緊張対立は、最後には或る情緒の中で融解する。「春泥」でも、旧派の世界から脱皮することを目前に、対立者の若宮は、理由を告げることなく自殺する。そうした若宮は、噂の中に語られるだけで、遂に劇の表面には一度も登場することはない。「大寺学校」でも、事情を知る光長も、古い義理人情の人間関係を信じる大寺三平の夢を無理に壊そうとはしない所で終る。こうした点でも、日本の風土を自然に反映しているので、極めて日本的なのである。

万太郎と浅草との関わりについては既に触れたが、そうした作品の中で彼が描こうとしたのは、浅草に生きる市井の徒の生活というものではない。「半日」でもそうだが、そこに血肉化されているのは、作者の美意識、好ましいと感じる一つの生活様式といった、凡そ抽象的なものであることに留意すべきであろう。僚友、水上瀧太郎は「『末枯』の作者」(大8・9「三田文学」)の中で、彼の作風を「情緒的写実主義」とよんだ。「情緒」「写実」という、一見、相反している如き概念をくっつけた、意味深長な苦肉の評語が、そのまま

彼の文学の特徴を示すことの難さを現しているものであり、厳密に言えば、彼の作風は凡そ写実とは縁が遠いもので、その写実を見る必要のない対象には一切眼を閉ざして捨象し、見たいものだけに眼を向ける写実であり、限定された写実主義とでも言えようか。自己の生理や趣味に似合わしい生活様式、美意識に照らされた対象を、確かな写実でもって捉える、そうした彼の作品は、従って一面極めて抽象的で、形而上的なそれとも言えるのである。そして、このことは、彼が決して私小説を書かなかった事と矛盾するものではない。後藤杜三氏の著『わが久保田万太郎』（昭49・3青蛙房）は、彼の生涯にあった幾つかの危機、特に家庭面における彼の不幸を述べ、彼の内面を占めていた孤独に言及している。そして、この自己の危機も、結局彼は私小説を書くことで乗りこえようとはしなかった。私の生活は頑なに閉ざし、なまの生活を作品から締め出す。小島政二郎は、「小説の上では、一生彼は人情話の作家以上に出なかつた。が、実生活の上では、人情話の作家ではなかつた。人情の柵を破つて、逞しい成長を遂げた。」とし、この、この落差に小説家としての彼の限界を見ている。^(注1)しかし、そのことと引き換えに、終始、彼は浄化された純粋な世界を守り続けたことも確かであった。「半日」でも、作者の生活と重なり合う会話と言え、妹が半年前に歿したことの回想、中村君の健康がすぐれぬことについての会話位で、それも、はかない情緒の中に溶け込

む。そして、その間のディテールの確かな写実の積みあげが、彼の作を奇蹟的に型の臭味から救った、もう一つの要因であろう。

「末枯」の少し後に発表された「きのふのこと」（大6・10「大阪毎日新聞」）も、書簡体の形式を採用した「半日」と同傾向の作品。私が浅草公園のキネマ倶楽部で活動写真を見ている時に出会った、喜多村緑郎がモデルらしい竜村と、花屋敷から草津橋に歩き、やがてへ大金の離れの座敷で食事し、再び浅草公園に出て納涼大演芸会、そして茶屋町の寄席に入り、それから洲崎から木場、下谷に戻って天麩羅を食べ、十二時半に自宅に戻るといふ、それだけの散策記のスタイルをとるものだ。その間、洲崎のバーにいる寂しい感じの女についての挿話をまじえるだけで、芝居や女、活動写真や役者についての二人の会話が続き、その間に下町の場面が移動する。この作が、先の「半日」と異なるのは、大正三年辺からの例のスランプで、「きのふのこと」の作者には、自分の生活がたじね、無精で億劫になり、へどこかにかう頭のなかに風穴でもあいてゐるやうな工合の自分に対して深い自嘲があり、こうした作品の形式に確信が持てず、羞恥とうしろめたさを感じている為に、強靱な節操めいたものが作品から喪われていることだけであろう。

彼の作品、小説でも戯曲でも、それは個性ある近代芸術の作品というよりも、さりげなく仕立てられた職人の名人芸を

思わせるのであり、彼自身も近代の小説家意識、芸術家の精神といったものと終生無縁だったように思われる。その中に制作上の苦悩があったとしても、それは自己の生き方やモラルに対する懷疑、或いは自己の制作方法に対する混迷といったものとはおよそ異質の何かであったような気がする。無論、そこに彼の自己批評、自己省察の欠除を指摘することもできるのである。

僕は或る意味で久保田君は仕事を遂げた作家のやうな気がしていけない。つまりはあまりのくろろとでナマでないのが善し悪しいのだらう。しかし、うまさとか颯ひどころとかいふものは、たとひ古くなるとしても、個性といふものは永久に新しいのだから久保田君が個性に忠実なる限り、過去の作家のやうな気がしたからと言って、それはさう感ずる方が悪いのである。何にしても初めから一方にぬきん出て、矛盾したところがなく、また自己批評で自身を育て上げない人で、ほんの手ざはり仕事で出来る所謂名人肌といふものは、尊いものでもあるが、或る意味では心細いところもある。

これは「秋風一夕話」(大13・10)と12「随筆」)での佐藤春夫の万太郎評だが、さすがに春夫は彼の本質を直観的に見事に洞察している。

万太郎は歿後、生前の実生活での、粹とは凡そ縁の遠い俗悪さ、軽薄さが取沙汰され、どうも分が悪い。彼について記し

たものの中では、後藤杜三氏の『わが久保田万太郎』が「下町っ子のいくつかの特性を、たしかに生得身につけていたと同時に、下町っ子にはカケラほどもない、アクのつよい性格を併わせ持っていた」彼の矛盾、二面性を、実生活と作品に即して劇的に描き、家庭人としても不幸で、作品のイメージとは異なって、無頼の徒として生涯を終えた彼の素顔を見事に綴った。彼の歿後、凡そ一年半を過ぎて、中央公論社より刊行された、生前の彼を知る七十数名のこの人に就いての回想から成る『久保田万太郎回想』(昭39・12中央公論社)は、その執筆者の多方面であることがそのまま生前の彼の呼吸した世界の広さを思わせる。しかし、中で彼の小説につき、おざなりにも語っているのは、丸岡明、白井吉見、永井竜男の諸氏のみで、他のメンバーの発言は俳句、戯曲、演劇のことに及ぶものの、多くは作品の真価を論ぜず、実生活の印象に筆がさかれる。そして彼等の発言の、本音を奥に隠したような、微妙に空ろな歯切れの悪さが、そのまま現在の万太郎評価につながっているようにも思えるのだ。

作品の本体を見ることをとかく妨げる、実生活での、余りにも灰汁の強い言動、ここに万太郎の一面の不幸があった。

『久保田万太郎回想』の中の、三島由紀夫「久保田万太郎氏を悼む」の文章は、この人らしくこうした万太郎の個性を見事に批評しているものだが、ここで三島は「氏の頑固な個性の守り方、スタイルの操守は、一見古くさいものに見えな

がら、実はもっとも西洋風なものであり、そこに氏の深く秘されたハイカラの真面目しんめんぼくがあつた。」とし、〈明治以来の戯曲で、真に文体スタイルを持つ劇作家〉として「森鷗外と久保田氏のほかに、私は知らぬのである」と、劇作家としての久保田万太郎に最高の評価を与えたが、中に次のような箇所がある。

氏ほど死後における氏自身の芸術家としての肖像を大切にした人はなかつたように思われる。(略)後代の読者は氏を、市井に隠れた、孤独で繊細な、すんなりした姿態の、心やさしい静かな抒情詩人としてしか思い描かぬにちがいない。そしてその後代の像は、氏自身が一生をかけて潔癖に作りあげたものであり、つまり氏の勝利である。

維新以後の急激な欧化政策により、わが国の古いもの、伝統あるものすべてが急激に破壊されていった。めくるめくような、回り燈籠にも似た、あわただしい世相、風俗の展開。そうした中で滅びゆくもの、喪われていくもの、古く自然なものに対する愛着が、哀しい郷愁や感傷ともなって近代の日本の庶民の深奥に潜み、息づいていることを万太郎は感得していた。そして、それは東京の下町、浅草の周辺に最も典型的に見られることも万太郎は知っていた。そして、それを頑的に芸の中に結晶させていった。芸を通して世界を眺め、芸を通して世界と関わる、それが、風土や資質から無意識にもたらされたものなのか、或いは反時代的な強靱な意志によるものなのか、それさへも見極めることも困難な程、彼は芸を通

してしか自己を語らぬ、まさしく大正期らしい文人であつた、
と言えるだろう。

注1 『鷗外荷風万太郎』(昭40・9文芸春秋新社刊)