



羞恥する「私」 : 牧野信一の初期作品について

武田, 信明

(Citation)

国文学研究ノート, 17:63-77

(Issue Date)

1984-06

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81012246>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81012246>



羞恥する「私」

——牧野信一の初期作品について——

武田 信明

(1)

牧野信一には、二つの処女作が存在する。「闘戦勝仏」(大9「十三人」10月号)「爪」(大8「十三人」12月号)がそれである。しかし、この二つの作品は、処女作の持つ重要性に則して考えるならば、牧野研究史の中で、不当に無視されて来たと言える。そして、その理由としては、おそらく次の二点が挙げられるであろう。まず第一に、牧野信一に関する本格的な論考の嚆矢となった、山本健吉氏の「牧野信一」が「牧野信一の文学は、彼が自嘲的に言ったように、父を売ることから始まった」という冒頭をもって開陳されて以来、前期小説の中で、「父を売る子」に代表される「父母もの」のみが重要視されてきたこと。第二に、二つの作品のうち「爪」が、叔母の家に寄寓する青年の従妹への屈折した思慕を描いた心理小説であるのに対して、「闘戦勝仏」が「西遊記」を舞台にした一種の翻案小説であり、両者に共通性が見出し難いことが考えられる。

確かに文学的完成度から見て、「闘戦勝仏」にせよ、「爪」

に代表される一連の「純吉もの」と呼ばれる作品群にせよ、牧野の前期の小説はひとしなみに凡庸である。しかし私見では、牧野の前期は昭和二年の「西瓜喰ふ人」の出現までの長い習作期であり、それ故に中期以降の作品では容易に探ることのできない牧野文学の最も根源的基本的な性格を垣間見ることができるのである。その意味で、二つの処女作は、以後展開されるであろう作品世界の多くの要素を胚胎した、処女作の名にふさわしい作品だと言えよう。以下本稿では、「闘戦勝仏」「爪」の二つの処女作と、大正九、十一年に書き続けられた「爪」とは同設定の「純吉もの」と呼ばれる作品を対象とし、それらの作品に共通する構造を抽出してゆくことにしたい。

(2)

牧野の処女作に共通する構造を考える際に、重要な示唆を与えてくれるのは、谷崎潤一郎という作家の存在である。牧野が、いかなる作家或いは作品から影響を受けているのかは諸説があ

り、また影響関係をひとりの作家、ひとつの作品に限定してしまふことは不可能である。しかし、中でも谷崎の影響は、二つの処女作に色濃く反映されている。端的に言えば、「鬨戦勝仏」は谷崎の「麒麟」（明43「新思潮」12月号）の、「爪」は同じく「悪魔」（明45「中央公論」2月号）の模倣なのである。例えば、「鬨戦勝仏」は中国古典に材を得ている点で「麒麟」と一致する。「爪」は「叔母の家に寄寓する青年——その家の従妹——青年の娘に対する被虐的な愛情」という設定において「悪魔」と一致する。更に言えば、「悪魔」に登場する「照子」という従妹の名前は、「純吉もの」の中の幾つかの小説の中でも、同じく従妹の名前として使用されるのである。

しかし、何よりも類似が認められるのは、これらの作品がともに「美」を中心にして展開されている点である。「鬨戦勝仏」において、主人公の孫悟空は次のように語る。

「せめて私の卑しい悲しみに、あはれな喜びを與へたいがために——醜い悪魔共を征服して、私より美しい凡ての人間を救つて来たのです。若し悪魔の方がより美しかったら決して私は彼達の敵とならなかつたで御座います。」⁵⁾

悟空の行動を規定するものは、倫理や道徳といった価値規範ではなく、対象が美であるか否かという主観である。それ故「大智大勇と非凡な妖術を有しながら」何故に「余が如き力量もなく妖術も弁へぬ小法師に従うてゐるのか」という玄井の問に対しても、唯玄井の美しい容貌が羨しく、それを眺めることが唯一の快楽であるからだと答えるのである。かかる悟空の徹底し

た「美」への自己投企は、「美」を絶対のものであるとし、これを希求してやまない谷崎文学の男性主人公の延長に位置するものと考えられる。また、もうひとつの処女作「爪」にも谷崎文学の影響は如実に覗い得る。

「今まで大概の場合、彼は道子に敵はなかった。如何に不機嫌に、道子を叱り飛ばして居ても、それ以上冷酷な道子の態度に接すると、一撃の下に敗けてしまった。——さうして道子の華やかな世界に引き込まれながら、道子が彼に浴びせた冷笑に、彼は却って追従しなげばならない事が多かった。」主人公である彼は、「美」の所有者である道子に翻弄され、反撥を覚えながらもどうしようもなく道子に魅入られてゆく。被虐的性格すら覗える彼と従妹との関係は、谷崎の「悪魔」の主人公佐伯と従妹照子の関係をそのままぞってみせたと言つても過言ではない。

これら、牧野の処女作に見られる谷崎の影響は、牧野が資質として浪漫主義的要素を多分に持ち合わせていたことを証明する。通常牧野文学は三期に区分され、前期私小説、中期の幻想的性格の強い小説を経て、後期に私小説に回帰していったとされる場合が多い。この見取り図に従えば、私小説期にあたる前期に、しかも文学的出発期に、耽美的とも呼べる要素を提出している事実は、注目に値するであろう。しかし、この事実は二つの処女作に共通する性格が「耽美的」であるということを決して意味しない。何故なら、それは谷崎の作品との対比によって照らし出された一要素に過ぎないからである。対比はまた同

時に対照をもきわだたせる。処女作において牧野の筆は、「美」を描くと同等に、或いはそれ以上に、「醜」を描き出している。「私は犬と同様なのです。なまじ猿が通力などを得たことが、却って異様な醜さを赤裸にしたやうなものです。」

そもそも孫悟空という存在自体が、猿でありながら人語を話し、人間以上の通力を持つという不思議な存在である。牧野が「西遊記」を選んだ理由は、この悟空の存在の特殊性にあるが、作品化するにあたって牧野はひとつの設定を付加している。悟空を、己れが猿であることを常に認識し続ける、つまり己れが「醜」であると認識するものとして設定している点である。「闘戦勝仏」とは孫悟空の功德を讃えて、彼に与えられた戒名なのだが、牧野の付加により、作品名そのものが悟空の存在と同様にイロニカルなものとなっている。

「美」である他者と「醜」である自己。主人公の意識は、絶えず他者と自己の間を往復する。そして、その度に立ち現われる主人公の羞恥心。結論から言うなら、この「羞恥の構造」でも呼ぶべき構造こそ、牧野の処女作に共通する性格であり、牧野文学の根底に存在する構造なのである。

確かに羞恥とは、人間共通の一時的な感情に過ぎないのかもれない。しかし、対人恐怖症（anthrophobia）がひとつの「病」であるように、時として羞恥が、人間の行動・思考の模式に影響を与えることは十分に考えられる。そして、堀切直人氏が「牧野信一という作家には、生来、対人恐怖、外界恐怖の気が少なからずあったようだ」⁶⁾と指摘するように、牧野が「よ

り羞恥する人」であったならば、牧野文学においても羞恥は重要な意味を荷うことになるだろう。無論、右のことを判断する材料としては、作品が与えられているのみである。以下、具体的な作品の検討にうつろう。

(3)

内沼幸雄氏は対人恐怖を主として「赤面恐怖・視線恐怖・表情恐怖」の三つに分類している⁷⁾。また作田啓一氏は「あらゆる注視は羞恥の前提ないしは必要条件となってくる」⁸⁾とも指摘している。これらのことは、羞恥或いは対人恐怖が「視線」と密接な関係を持つことを示している。簡単に言えば、対人恐怖とは「己れの顔を他者に見られていると感じることから生じる羞恥」という図式で語ることができよう。そして、右の図式は同時に「闘戦勝仏」の基本的な図式でもある。

「闘戦勝仏」における「美・醜」の二項対立は、詳しく見れば「美」「醜」それぞれが広がりを持ったものであることが分かる。つまり幾つかの異なるタイプ的美醜が描き分けられているのである。しかし、その中で最も中心に位置すると考えられるのは「醜貌」「美形」等の語に代表される容貌をめぐる美醜の対立である。例えば、作品の冒頭、玄井は悟空の言動の矛盾を笑うのであるが、悟空はその笑いを「この猿奴の悲しむ顔付きが可笑しうてお笑ひになるので御座いますか」と、己れの醜貌に対する笑いであると受け止める。作品を通じて、悟空が抱き続ける

のは、己れの顔を怖れられ笑われることへの強迫観念である。そして、その反作用として「美しい眼、麗はしい顔、黒い毛の一本もない真色いお姿、整った五体」を持つ玄井を、悟空は強く憧憬する。

この「自分は醜である」という認識を初発とし、「醜であるが故に美を憧憬する→美に接近することにより自分の醜が顕在化する→自分は醜であると再認識する」と展開する一連の意識の運動は、始点と終点の認識を比較してみた場合、後者が一度「美」へ接近した後だけに、より強く「醜」であると認識するであろうと推測される。つまり、この運動が続けられる限り、「美」「醜」の相乗効果によって、単に「容貌」にのみとどまらぬ多様な美醜が展開することになる。本作における「美」「醜」の多層構造の所以である。

今、右の「より強く美を憧憬すること」と「より強く醜であると認識すること」を柳沢孝子氏の「牧野信一・父母の問題(一)⁽⁹⁾」での用語を借りて、前者を「イデア憧憬」後者を「偽悪化」と呼ぶとするなら、イデア憧憬によって「美」は次のような抽象化されたものとして描かれる。

「この国は不思議な国なのであつた。白い川、緑の山、年中晴れ渡つた青い空……囀る小鳥の赤い翼、水底の青い砂に踊る小魚の白い腹」

玄井一行が訪れた、「世にも稀な美しい国」朱紫国の風景描写である。牧野の筆の拙さや作品の持つお伽噺的性格を考慮する

にしても、類型的であり現実味を帯びない書割の風景のようであるという感はずいぶん強い。このことは、玄井達の「夢だ、夢だ、夢でなければこんな麗はしい可憐な国のあろう筈が無い」「景色は絵よりも綺麗だし、其処に住む人々がまた人形より小心で美しいし」という表現にも共通する。つまり美の象徴として描かれる朱紫国は、「夢」「絵」「人形」の語に見られるように、現実的な美から抽象化された一種の箱庭的世界なのである。この美の抽象化が最も明瞭に見られるのは、美の究極として扱われる朱紫国の国王と皇后においてである。

「あはれな悟空の想像では、この美しい手を透して王の美しさを想ふことは到底望まれぬことだつた。悟空の耽美の心の最後の形式ですら、王の指先にすら及んでいなかったのである」

「王の指先の美に打たれてそれ以上の美しさを想像することの出来なかつた想像で、どうして皇后の美しさを想ふことが出来るであらう」

美の最高形態である二人は悟空の想像を超越していると同時に、作品中でも殆ど具体的に描写されない。つまり「美形」に始まる「美」の極は、その美しさが増すにつれて（悟空から遠ざかるにつれて）具象的な実体が醜化してゆく。「固有名詞という現実の姿をとった時、幻想は破れる」という柳沢孝子氏の言葉の通り、牧野文学において、美であることの必要条件は抽象性が高いことなのである。

このような牧野の抽象的な美への憧憬は、その対象が抽象的であるがために、次のような両性具有的^{ヘロフディスマ}人物を造形してゆく。

「この国の人々は凡て、男と女の区別が決して出来ない程美しく優しくいづれも夢の国の人々の如くに色が白くて小胆なのである」

「道端に立ち並んだ巴旦杏樹の蔭に慄へてゐる女のやうな男や、朱欄の階楼に蒼然として立竦んで居る美しい戦士」

「どちらが王でどちらが皇后であるか決して見分けのつかぬ程美しいところの恋人同士」

牧野の美意識下に女性なるものは存在しない。正確に言うなら現実的であり肉感的な女性が登場しないのである。この牧野の独特な女性像については、牧野のディアナ崇拜という一種のイデア憧憬を中心にして論じた、種村季弘氏の卓越した論考「牧野信一——母からの逃走」⁽¹⁾が存在するので、ここでの詳述は避けるが、「ボク」という一人称を用い男装する外人娘、馬を自在に操る青野の妹⁽²⁾、或いは女言葉をしゃべり裁縫の得意な義弟等、牧野文学にしきりと登場するこれら両性具有的人物が、早くもその処女作に原型として登場していることは指摘しておくたい。

では、翻って「醜」はどのように展開してゆくのか。容易に想像できるのは、「醜貌」であるという劣等意識が嵩じることにより、単に「醜貌」という身体的レベルにとどまらず、「醜」である自己そのものの存在否定へと発展してゆくであろうことである。

「全く俺は嘘をついた事はない、が結果はいつも俺の心と反対なものとなって他人に響いてゐるらしい。と云ふと何か俺には腹にたくらみでもあるやうにも見ゆるけれど、それはない、自分の思つてゐるだけの事は常に他人に白状してゐる、誤解されたと思つた事も一つもない。それなのに俺は常に悲しい孤独ばかりを感じてゐる。理由はそれも明らかなのだ。つまり俺は僕自身に考ふべき一つの謎をも持つてゐない事をも嘆いてゐるのだ。嗚呼、何故俺は山猿であなかつたのだらう。如何俺は「妖術」だの「考へる事」などの自由を知つてしまつたのだらう」

ここに描かれているのは、世界との異和とでも呼ぶべき他者との交感の困難さであり、拒まれてあることの孤独である。悟空にとつて「醜」であることは、存在価値の有無という形而上的な問題にまで到っている。この悟空の悲しみに作者牧野の肉声を聞き取ることもあながち誤りとは言えないだらう。中期の幻想の小説であれ、後期の小説であれ牧野文学の深部には、悟空が語つた他者との異和に基づく深い孤独の哀しみが流れている。唯、中期以降の作品では「鬪戦勝仏」のように哀しきは直接吐露されることなく、荒唐無稽なファルスの要素や幻想的光景によつて巧みに擬装されてしまふのである。「純吉もの」の主人公達が一樣に抱く「空虚」「空漠」といったニヒリスティックなイメージも、悟空が抱く自己存在の虚妄さの延長に位置すると考えられるであらう。

唯、ここで留意すべきは、「醜」を描く牧野の筆がややもす

れば、醜さを誇張しがちになるという点である。「悟空は王の履の下にうづくまつてねちねちしながら（中略）眼を細めておまけに魚のやうに口を開けて、ぐつたりとしてしまった」「亀の子のやうに畳に顔を厭しつけてしまった」「四肢を延ばし極めて醜い姿でだらしもなく転げ回った」これらは、いずれも王に謁見した際の悟空である。つまり、美の象徴である国王と醜の象徴である悟空が対面するという、一篇のクライマックスに相当する場面なのである。しかし、王の美しさの描写に比して、悟空の醜さは強調されて描かれている。これは、単に主人公である悟空に焦点があてられていることにのみ由来するものではなく、明らかに作者の意図したことである。「醜」であるものは、徹底的に「醜」として描く。これが作者の意図である。そしておそらくその意図の背後には、悟空を自己の分身とみなすことによって生じる作者の自虐の心理が働いている筈である。「イデア憧憬」に対し「より強く醜であると認識すること」を「偽悪化」と命名したのもそのためである。

以上のように「闘戦勝仏」における「美―醜」の二項対立は、中心に「容貌」をめぐる「美―醜」が位置し、「美」においてはイデアとしての美へ、「醜」においては自己存在の否定へと、それぞれの外部に拡がってゆく構造として捉えられる。さらにこの二項対立は、「美」である他者と「醜」である自己の間を絶えず往復運動する意識が存在することにより、単なる静止的なものではなく、緊張をはらんだ動的構造として理解できる。この動的な「美―醜」の構造の原動力は、まさに羞恥以外の何

物にも由来しない。

「羞恥とは、「間」を構成する自我と他我との二つの契機あいだを揺れ動く、陰翳に富んだ両義的体験である」

「羞恥は自己羞恥であると同時に、羞恥を感じさせる相手の立派さ、偉大さ、神聖さをも意味している。この両義性こそが羞恥の本質を成すものである。そして自己羞恥の面に傾斜した場合、羞恥を構成する二重構造の一つである我執性に比重がおかれる。逆に、羞恥において自己を超えた存在としての相手に心をひかれてゆく場合は、相手との自己超越的な一体化、つまりは二重構造のもう一つの契機である没我性に比重が移しかえられることになる」

（内沼幸雄「羞恥の構造」前出）

古語の「はづかし」が、本来「はづかし」と感じる主体のみならず、そう感じさせる他者をも含み込んだ語であったように、羞恥とは基本的には、他者の存在をまつて初めて生じる感情だと考えられる。この場合の「他者」とは何も具体的な人間としての「他人」ばかりを指すのではなく、井上忠司氏の言う「集団」であっても、マックス・シェーラーの言う「もう一人のかくあるべき自己」¹³であってもよい。重要な点は、「他者」であるべき条件として、精神性・肉体性・倫理性等において必ず「自己」より優位に立つ性格を備えていなければならないことである。要約すれば、羞恥とは、何らかの意味において落差ができた自己と他者の間での「分離と合体の相反的な運動によって駆動」¹⁴する、きわめて動的な意識構造だと言えよう。

この羞恥のメカニズムは「闘戦勝仏」における二項対立にそのまま適合させることができる。すなわち、「美」を他者に「醜」を自己に置換し、「イデア憧憬」「偽悪化」をそれぞれ沼氏の「没我性」「我執性」という語に置換するのである。ここにおいて、「闘戦勝仏」で考察してきた「美―醜」の二項対立が実は「羞恥の構造」に他ならないと言いうことができよう。前章において私は、牧野の処女作が谷崎の作品の模倣であることを述べた。しかし、模倣と言ってもそれは牧野の志向の問題であって、結果的には牧野独自の作品世界を現出させざるを得なかったのである。そして、それは牧野と谷崎の作家的力量の差異ではなく、資質の差異に求められなければならない。

「より羞恥する人」という資質にある。「闘戦勝仏」に耽美的な要素を見ることが、「美―醜」の間に揺れ動く自意識を見ることが、無論誤りではない。しかし、それらはいずれも羞恥を根底に孕んでいるのであり、羞恥の構造の一面でしかないのである。

この羞恥の構造は、初期作品にのみ顕著であって、中期以降とりわけ昭和二年の「西瓜喰ふ人」あたりを分岐点として作品から消滅してゆく。その理由についてはここでは触れないが、それは牧野文学から羞恥というものが消え去ったことを意味しない。羞恥の構造は消滅しても、羞恥表現或いは羞恥に密接な関係を持った要素は作品のいたる所にちりばめられているのである。本稿の冒頭で処女作の重要性について語ったが、それは

「闘戦勝仏」にも言えることである。つまり牧野文学のその後の展開を覗かせる多くの要素が「闘戦勝仏」に胚胎しているのである。幾つかそれを指摘してみよう。

「兎に角、若し俺がこの市民達に異様な化物として扱はれなくなつたら、俺はそれだけで十分満足するのだ。愛されようなどといふ自惚れは、すっかりあきらめてゐる、俺は自分の顔を湖水に写して見る時と同じやうに人々から恐怖さるる時に、もうそれは悲しみ盡した」

悟空が最も悲しみを感じるのは、他者から恐怖をもって見られる時であり、同時に「自分の顔を湖水に写して見る時」である。牧野文学において重要な役割を果たす「鏡」のモチーフが覗える。「凸面鏡」「鏡地獄」などの作品名からも分るように、また牧野の代表作「鬼涙村」のクライマックスが、「私」が鏡に写す自己の醜貌に慄然とする光景であつたように、鏡は常に在るがままの自己を写すことによって、「醜」である自己という認識に立ち返らせる意味を荷っている。

「頭布で顔を覆はれてゐるためか赤裸な大膽な気持が起きて、到底明るみでは考へることにすら許されぬ様な卑しい空想に思ふ様耽つて、舌など出したりした――」

悟空が己れの醜い顔を隠して、王に謁見するために王宮におもむく場面である。先程の鏡のモチーフ同様、この引用文中に三つのモチーフを見い出すことができる。悟空は他者の視線を遮るために頭布を被つたのであるが、頭布を被つたことによって、日頃圧迫され続けていた感情が一時的にはいえ解放されてい

る。このことから、まず二つのモチーフを指摘できる。第一は「ランプの明滅」「蔭ひなた」「明るく暗く」等、作品名にもなっている「明暗」のモチーフである。第二は「人の視線の届かぬ、しかもこちらからは一望の下に外界の総体を掌握できるやうな特権的な場所」としての「仁王門の裏手」「水車小屋の屋根裏部屋」「魚見槽のてっぺんの観測室」「崖の上の緑に隠された離屋」等の「場所」のモチーフである。総じて、牧野文学の主人公達は、昼間は薄ぐらいしかし他者を一望の下に見ることが可能な住居にひそみ、夜、月あかりの中を居酒屋を襲撃に向うのであるが、この設定そのものが直接的にせよ間接的にせよ羞恥に由来するものであると言える。更に言えば、主人公達が常時携帯し、事あるたびに取り出しては覗き込むオペラグラス・望遠鏡などの重要な小道具も「己れを見られることなく他人を見る」行為を最も象徴的に表わす物として理解できる。

次に悟空が人目を避けるために着用した頭布からは、第三のモチーフである「仮面」が導かれる。

「患者が見られることを怖れたものが単なる顔でないことは明らかである。もしそうなら、それは何の変哲もない顔ではないのである。したがって、さらにその顔の本体を検討してみなくてはならない。」

その顔の本体とは、一言にしていえば、仮面である」

精神病理学的にも位置づけされている対人恐怖における仮面の概念とは、「表情恐怖」という語に代表されるように自己の顔を「怒ったような笑ったような」仮面であると思ひこむことで

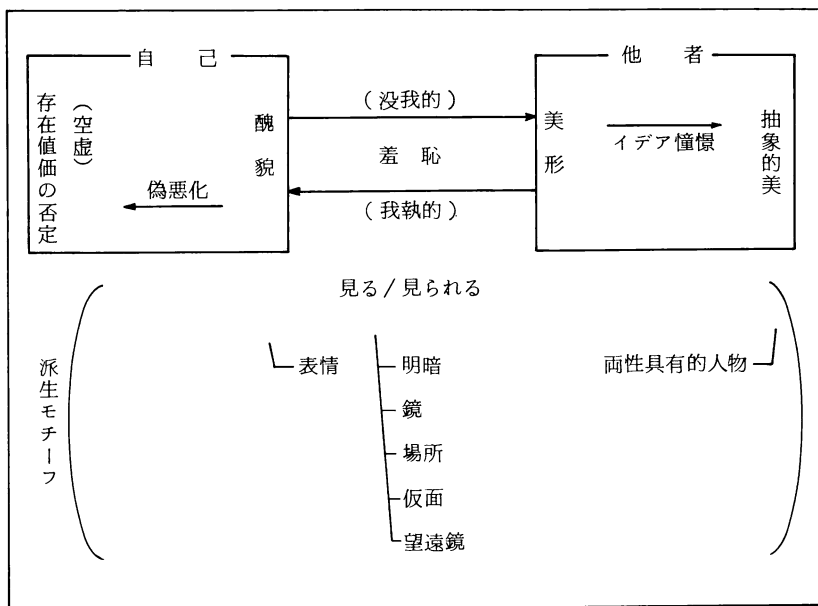
ある。牧野文学に登場する表情を失なった人物達もまた己れの顔を仮面になぞらえる。例えば、「天狗洞食客記」で主人公の「私」は次のように語る。

「私は不断はかねがね啞のやうに無口であつた。それがちか頃非常に嵩じて、私はいつの間にか凡ゆる感情を喪失してゐる達磨であつた。私は、一体どんな顔をしてどんな場合に嘆いたものか、笑つたものか、気分も表情も想像することは不可能であつた。いつも、いつまでもじつとしてゐるばかりの私は木鬼であつた。強ひて形容するなら憤つたやうな武悪面といへるであらうが、私にしてみると寧ろ一個の單純なる蠟燭であつた」

「能面」「武悪面」等の語で、己れの顔を語る主人公達。そして、これらの人物を取り囲むようにして配置された「御面」

「仮面舞踏会」「御面師」等のモチーフ。極言すれば、牧野文学（とりわけ後期）は、仮面の文学と呼び得る程に「仮面」表情の占める割合は大きい。また、牧野が並み並みならぬ興味を示していた「ギリシア悲劇」もまた「仮面劇」であつたことを付け加えておこう。

以上のように「闘戦勝仏」から「鏡」「明暗」「場所」「望遠鏡」「仮面」「表情」のモチーフが指摘できた。無論これらは、個々の作品の中では、時には単なる点景として扱われたり時には中心的に扱われたり、扱われ方は様々であるが、いずれも羞恥に由来するものであり、その意味で羞恥の構造から派生したものとして考えられる。次図は、本章のまとめの意味で、



その関係を図示したものである。

(4)

「爪」を発表した大正八年から、「熱海へ」「地球儀」等の「父母もの」小説を書きはじめる大正十二年までの約四年間、牧野は「純吉もの」と呼ばれる同内容の作品群を書き続けている。「爪」を論じるにあたり、まず断わっておかねばならないのは、羞恥の構造をさらに明らかにするために、これら一連の作品を総体的に把握することが必要であるということである。個々の作品間に、設定面・登場人物において差異があることは当然である。しかし、その点を無視し敢えて総体的に把握しようとするのは、「純吉もの」においては創作主体の牧野と作品の関係が一樣であり、正にその関係の同一性に基づく共通の性質（つまりそれが羞恥の構造）が、より容易に抽出できるからである。「純吉もの」に共通する性質とは、次の二点に集約できる。

第一は、羞恥表現の氾濫であり、第二は、他者の不在である。まず第一の点から見てゆくことにする。

「密かに冷汗を覚えながら、他人に見られやしないかと周りに気を配つたりした」（「爪」）

「彼は羞恥のあまり虫のやうに心を縮めた」（「凸面鏡」）

「蝋燭の灯かなんかを吹き消すやうに自分の肉体をフッと何処かへ吹き飛してしまいたい程の羞しさを覚えた」（「妄想患者」）

「……結局、私は自分勝手にテレで、妙な氣恥しきを感じたもので、独りで妙な薄笑ひを口もとに浮べながら、むつくりと砂を拂つて立ち上りました」(「砂濱」)

引用文中傍点をつけた「羞恥」「羞しき」「テレで」「氣恥しき」「冷汗」の他に「ヒヤリとする」「間が悪い」「含羞んで」等、羞恥を表わす語が、主人公の行動・思考の間に書きつけられる。加うるに、前章で述べた「視線」「鏡」「明暗」「仮面」といった羞恥にゆかりのモチーフが、羞恥する主人公を取り囲む様は、磯貝英夫氏の語るように「場合によっては、それを売りものにしているのではないか」⁽¹⁹⁾ と思えるほどである。この羞恥表現の氾濫とでも呼ぶべき状態が、最も明瞭に覗えるのは「失題」(大10年1月「十三人」)である。「失題」は原稿用紙十枚にも満たぬ小品であるが、「彼」という男の羞恥する意識以外の何物も描かれてはいない。

「彼は、その独言で、勝手にテレてーさうしてまた彼はそのテレの氣持を回復しようとするために、少々暫く繪葉書屋の前に立つて、ヨソメには如何にも熱心な繪葉書の愛好者であるが如く見ゆる程、じつと繪葉書を眺めた」(傍点原文)

「また鏡の処まで来ると、偷むやうに卑しい視線をチラリと投げた。と、彼の視線と、見知らぬ人の視線がその中で出会った。彼は慌てて瞳を元へ戻した」

「彼」は幾度も羞恥する。しかし、それは全くの一人芝居に過ぎない。「失題」の特徴のもうひとつは「彼」以外、実質的な他者が登場しないことである。引用の後半は「視線」のみの他

者であり、前半では誰も見ていないにも拘らず勝手に「ヨソメ」を想定し羞恥するのである。この他者の不在は「失題」のみならず「純吉もの」全体に共通する。

大正十一年に書かれた隨筆「努力の不足を痛感す」で牧野は「武藤君の言葉のうちに、主人公以外の人物が描けてゐないといふのがあつたが、それは期する処があつてさうしたのだが、さう云はれるのも無理もなかつたと思ふ」として、彼自身他者が十分書けていなかったことを認めている。「期する処」とは、牧野とはば等身大の青年主人公の屈折した内面を委曲を尽くして描きたい、とでもパラフレーズできるであろうが、他者が描けていない理由はおそらくそのみにはとどまらない。羞恥の構造にのつとて考えるなら、「純吉もの」における他者の代表的存在である従妹が、「闘戦勝仏」における他者に比べてより現実的になったがためであると考えられる。「闘戦勝仏」「純吉もの」とも羞恥の構造が存在する点では一致するが、前者は「西遊記」というお伽噺的空間を経ることにより没我的側面であるイデア憧憬は十全に機能することになる。他方「純吉もの」では他者が現実的な女性として描かれているがために、イデア憧憬は規制され、いきおい我執的側面である偽悪化の方向が強調されるのである。⁽²⁰⁾

「初め、他人を対照にして自らを不快に思つてゐるうちに間もなく他人の幻は悉く消えて自らだけが不快になった」(「はじめな夜」大10「十三人」4月号) 牧野の言葉に象徴的に見られるように、「純吉もの」における他者とは、主人公の醜惡さを照らし出す鏡の役割でしかない。

「『ハハハハハハ』彼は又笑つた。―考へて見れば其処に何の笑ふべき理由もない。彼は今道子から享けた痛手に惑はされて、自分の敗けたことを悟られてはならない、それに代ふるために鷹揚な笑ひを洩らしたつもりでやつたのだが、全く道子に取つたら敗けたも勝つたも考へてゐる訳でなし、彼の笑ひが異様に写つたのは無理もなかつたのだ。―やり損つた、と彼は思つた。」

伊藤整によつて「短い場面に、愛情とフラァーティングと神経質な主人公の性格といふ要素を並べ、それ等の間を移り變つて行く相を描いた立派な作品である」と評価された「爪」ではあるが、伊藤の好意的な読み取りは視點を変えれば、従妹との關係において何とか精神的に優位に立つとする「彼」の、閉口するほどの自意識過剰さであり、従妹の内面とは無關係に揺れ動く「彼」の感情の羅列でしかないとも言える。

このような他者の不在は、羞恥においても実質的な他者を必要としな「自己へのかえりみ」(Rückwendung auf ein Selbst)」と呼ばれる現象を生むことになる。典型的な例は、

「失題」の中の一人で羞恥する主人公がそれに當る。マックス・シェラーの唱く「自己へのかえりみ」²²とは、本来「かくあるべき自己」と他者によつて見られる「あるがままの自己」との落差によつて生じる羞恥を、自己が「見つめる他者」の存在を仮構し、つまり他者になり變つて自身を見つめるということである。つまり「見る私―見られる私」という風に私を分立するのである。

「一刻も早く家へ帰り度い気持と、それとは反対に、どこかへ行つて見度いといふ気持(中略)その醜ろげな二つの気持を「空漠」とした白さが濡紙のやうにフワリと覆つて、つまり彼はその三つの心を蔵して歩いてゐた」(「失題」)

「この二つの気持が重い煙りのやうに頭の中で渦巻いてゐるのを、もう一ツ別の冷い気持が傍観して居た」(「白明」)
「大体この三つの感情が紛紜して直ぐに立ち上らうともせず、新しい煙草に火を点じて、然し明らかに醜く弱い心だけに急變して、静かに煙りを吹いた。この嫌な自らの心を傍観する病的な快感もあった」(「坂道の孤独参味」)

幾つかの相反する感情の共存と、それらを見つめる覚醒した意識。横光利一の「第四人称」という語を彷彿とさせる、この複雑な内面描写は、おそらく牧野が方法的模索の果てに獲得したものではなく、殆ど無意識に描き上げたものであらう。しかし、先取りして述べるならば、牧野文学において私小説から幻想小説へと移行する過程での転回点となつた作品「西瓜喰ふ人」で、牧野が提示して見せた方法が、「見る私」と「見られる私」の分立であつたことを考えてみると、当初は単に資質として漠然と抱いていた感情を、創作行為を重ねてゆくうちに牧野が徐々に意識化し「私の分立」という方法にまで高めていったのではないという仮説を立てることができるのであるが、この問題については次の機会に詳しく論じることにした。

「闘戦勝仏」も「純吉もの」も羞恥の構造が存在する点では一致するのだが、前章で検討したように「純吉もの」では「闘戦勝仏」には見ることでできなかった二つの点、羞恥表現の氾濫と他者の不在（およびそれに派生する意識の分立）が存在する。(3)章で図示した羞恥の構造で説明するなら、「純吉もの」は図の右半分の他者の部分に鏡状の物を置いたと想定してもらえばよいだろう。しかし、同時期に書かれた「闘戦勝仏」「純吉もの」の間に差異が認められるのは如何なる理由によるのか。又、本稿で抽出した羞恥の構造とは一体何を意味するのか。本稿の結論として、この二点を考えることにしよう。

人文書院版「牧野信一全集」に収められた小説の中で、大正八～十一年に発表されたものは十六篇である。この十六篇を検討してみると、主人公が「私」となっている小説は内六篇、残りの十篇は「彼」であったり「純造」等の名前を持った人物として描かれている。つまり形式的には、牧野は一人称小説と三人称小説を書き分けていることになる。しかし一人称であれ三人称であれ、作品世界に全くと言ってよい程相違は認められない。作品で三人称「彼」が用いられていたとしても、その視点は一人名「私」の時と同じ視点で語られてゆくのである。言うなれば、この期の牧野の作品は、わずかな例外を除けば、悉くが一人称小説なのである。そして、その例外が、つまり純然たる三人称小説として読み得るのが「西遊記」を翻案した「闘戦

勝仏」であることを考え合わせると、次のことが言える。すなわち、この期の牧野は主人公の造型に関して全く虚構意識を持ち合せなかったのである。確かに「純吉もの」の個々の作品間で微妙に設定が異なるように、主人公の設定そのものには虚構を加える余地があった。しかし、主人公の思考・感情・行動等の様式については、牧野自身の内面をあたう限り忠実に再現するよう試みたのである。作者と等身大の主人公を描こうとする試み、そこには作家主体と主人公の距離など毛頭もない。唯一の例外として、「闘戦勝仏」には「西遊記」という外的規制があったがために、主人公である悟空に自己を投影しつつも、客観化せざるを得なかったのである。「闘戦勝仏」のみが三人称小説である所以はここにある。

牧野と主人公の関係の密着性は、無論牧野自身が意図的に生み出したひとつの方法である。虚構空間に自己と等身大の主人公を解き放つ試みは、一種の自己探究とも呼べる。牧野は「純吉もの」においてそれを繰り返した。この牧野の志向においてのみ、私は牧野の初期小説を私小説であると呼びたい。牧野信一の個人史と「純吉もの」の偏差などとは無縁のことである。しかし、あたう限り自己の内面を主人公に投影するという牧野の創作態度は、結果的には小説自身を破綻させることとなった。牧野と主人公の距離の密着が、まさにその密着性において資質としての羞恥を作品中に現出せしめたからである。牧野が自己を忠実に描こうとすればする程、つまり牧野と主人公の距離が近くなればなる程、羞恥もより作品に顕著になる。「純吉

もの」が、「闘戦勝仏」に比べて他者が描かれておらず、羞恥表現が頻出することは、「純吉もの」が一人称小説であり「闘戦勝仏」が三人称小説であることと対応する。牧野と主人公の間に距離が保たれている「闘戦勝仏」では「美—醜」が緊張関係を持ちつつ対立し、羞恥表現も作品上には殆ど現われないのに対し、その距離が失なわれるにつれ、「美」は脱落し「醜」である自己のみの片肺飛行となり、羞恥表現が頻出することになるのである。牧野が、自己の方法を押し進めていた大正八—十一年の間に、ついに一作も二つの処女作を凌ぐ作品を書き得なかったことも、右のことと深く関係するであろう。牧野が作家としての出発期に抱え込んだ、方法と作品の矛盾という問題は、彼にとって文学上の最大の試練であつたろうことは想像に難くない。

「『気持』に囚はれて、ついそれをあくどくして了ふのがいけない」（「努力の不足を痛感す」前出）

「自分の創作する場合の感情は、いつでも悪い意味での感傷に走つてしまふことを顧みて」とても書くことなんて駄目だ。」などと思つた」（「眠い一日」）

前者は、随筆における牧野自身の反省であり、後者は、大正十一年に書かれた小説中の主人公「純造」の発言である。引用から判断できるのは、牧野自身「羞恥」ということには気づいていないものの、感情ばかりに拘泥してしまうことへの危機感を十分に感じ取っていたということである。

通常「父を売る子」（大13「新潮」5月号）は牧野の代表作

であり、牧野文学のひとつの転回点であると見なされる。しかし、果してそう言い切れるのであろうか。

「どんな意味でも小説のやうな事柄は自分の周囲には決して無い如く思つてゐたのに、滑稽なほど様々な而も不快な事があるらしい。——彼はこんな風にぼんやり考へたりした。そのうち彼は、かうして坐つて、何かいろいろなことを考へたりしてゐる自分自身の存在といふものが、極めて不気味になつて、終には妙な恥しさを覚えた」（「熱海へ」）

「『俺は親爺の真似はしねえぞう』と彼は更に口を歪めて叫んだ。だが、さう云ふと同時に心の隅が極めて静かに——おっと、これは云ひ過ぎた。御免御免、あつばれな口は利けぬ——などと呟きながら——そしてただイイ加減に——まあ、いいさいいさ——と誰のためともなくほつとした」（「父を売る子」）

これらの引用から分るように、「父母もの」小説にも初期と共通する羞恥の構造が存在する。三好行雄氏は「父を売る子」の右と同じ一節を引用しながら次のように語っている。「島崎藤村がかつてへ感情の解放」という言葉で批評したような、制御も抑制も知らぬ放恣な感情の動きが、わずらわしいまでの細部への拘泥をとまなつて現われ、しかもその感情の動きにびつたりと附随した自意識の点検によつて、また別な形のネガティブな感情の波紋がひきだされてくる」²³⁾卓見である。と同時に氏の分析によつて明らかにされたものは、感情と自意識の往復運動という。羞恥の構造に他ならない。

確かに牧野の文壇における地位を確固たるものにした点で「父母もの」は、彼の転回点とも言いうる。また、初期作品との間に歴然たる差があることも事実である。しかし、敢えて言うなら、「父母もの」は袋小路に迷い込んだ牧野にとつての突破口足りえなかった。なぜなら「純吉もの」から「父母もの」への素材の転換と、作家主体と主人公の距離の転換とは別次元の問題だからである。「父母もの」に見られる羞恥の構造は、その事情を明らかにしている。

以上、牧野の資質である羞恥に由来する「羞恥の構造」が初期作品（大正八～十一年）に存在し、それが牧野文学において最も根底に位置するものであることを考察してきた。さらに本章で述べたように「父を売る子」に代表される「父母もの」にも、それは波及しているのである。冒頭で、牧野の前期は昭和二年の「西瓜喰ふ人」までの長い習作期であると書いたのは、羞恥の構造を作品上から消滅させるための方法的模索が、昭和二年まで続けられると判断したがためである。そして、牧野の羞恥が資質として終生消えないものでありながら、中期に入つて幻想的とも呼びうる作品世界を描き得たことを考えるなら、次の論点は必然的に、牧野が如何にして羞恥の構造を消し去つたか、如何にして「羞恥する私」を変容せしめたかという問題へと移行してゆくのである。

（この項了）

註

- (1) 牧野の処女作とはどの作品を指すのかについては『評説牧野信一』（昭41・12・明治書院）で薬師寺章明氏が指摘したように複雑な問題を孕んでいるが、ここでは牧野自身の言葉（大14・対談「あやふやなこと」）を最も重きものとし、この二作を処女作として扱う。
- (2) 『私小説作家論』（昭18・8・実業之日本社）所収
- (3) 本稿における前期・中期・後期の区別は第一書房版「牧野信一全集」の宇野浩二の「解題」に準じる。またそれとは別に初期とは大正八～十一年を指すことにする。
- (4) 「闘戦勝仏」と「麒麟」の関係については吉田熙夫氏（「入門」昭42・7・『日本現代文学全集・74』講談社）が、「爪」と「悪魔」の関係については柳沢孝子氏（「牧野信一・父母の問題（二）」昭53・7・『文藝と批評』4巻10号）が、それぞれ言及している。
- (5) 以下、小説の引用は人文書院『牧野信一全集』（昭50）を底本とする。
- (6) 「オペラガラスの中のアルカディアの野」（昭57・10・『水晶幻想』沖積舎・所収）
- (7) 『羞恥の構造』（昭58・2・紀伊国屋書店）及び「対人恐怖の人間学」（昭52・6・弘文堂）
- (8) 「恥の文化再考」（昭42・9・『恥の文化再考』筑摩書房・所収）

(9) 「牧野信一・父母の問題(一)」昭和53・1・『文藝と批評』4巻9号

(10) 註(4)参照

(11) 『国文学』昭49・6月号・学燈社

(12) 牧野文学におけるディアナ崇拜の典型である「青野の妹」の系譜に連なる女性に「冬子」「雪子」「百合子」といったように「白」のイメージに象徴されていること、また青野の家が「海棠の花」と常に一緒に描かれていることを指摘しておきたい。「闘戦勝仏」においても、朱紫国の宮殿には「沢山の海棠の花」が咲き乱れている。

(13) 「羞恥と羞恥心」(昭53・4・『シェーラー著作集・15』白水社・所収)

(14) 前掲『羞恥の構造』註(7)参照

(15) 全集未収録

(16) 前掲『水晶幻想』註(6)参照

(17) 前掲『対人恐怖学の間人学』註(7)参照

(18) 「純吉もの」と同系列の作品はその後も書かれているが、ここでは大正八～十一年の期間の作品についてのみ対象とする。

(19) 「変形私小説論」(昭32・8・『文学』)

(20) 偽悪化の一例として「純吉もの」にしばしば登場する「気狂いの叔父」が挙げられる。主人公は常に「狂気の血統」におびやかされる。また叔父より狂人らしい主人公を描くことによって、主人公の存在を醜悪化するのである。

(21) 昭25・3・河出書房『現代日本小説大系44』解説

(22) 前掲『羞恥と羞恥心』註(13)参照

(23) 「拒まれた青春」昭49『国文学』6月号学燈社

(たけだのぶあき)