

昭和二十年代における庄野潤三の文学修業

——チエーフ受容を軸に——

村手元樹

庄野潤三は昭和二四年「愛撫」で文壇デビューを果たして以後、夫婦二人だけに焦点を絞った「夫婦小説」を中心に小説を書いていく。昭和二九年十二月に発表した「プールサイド小景」(『群像』)について、庄野自身が『愛撫』を出発点として私が辿りついたベース・キヤムプのようなものである。」と語るように、この期間は庄野が試行錯誤をしながら、自らの小説のあり方を模索した時期であった。

これに先だって、昭和二二年夏、庄野は「アントン・パーヴロキッチ・チエーフ・ノート(読書日記)」なるものを付けながら、小説を書くためのチエーフ研究をする。三学書房から出ていた中村白葉訳の『チエーフ著作集』をテキストにして、批評的にチエーフを読んだのである。⁽²⁾ このチエーフ研究は庄野の作品に強い影響を及ぼしている。

本稿では夫婦小説の集大成的作品「プールサイド小景」に至るまでを庄野の文学的修業時代と位置づけ、そこで庄野がどのような表現の探求をしたかを辿っていききたい。特にチエーフ研究が夫婦小説にどう根づき、そこからどのように独自性を築いていったかを中心に検討することとする。

一 文学の課題

二六

「愛撫」を発表して約三か月後、まだ作家の卵だった庄野は、昭和二四年七月二五日の「夕刊新大阪」文芸欄に「わが文学の課題」というエッセイを寄せている。庄野が目指した「課題」がここにはつきりと示されている。

しかし、と僕は時々思う。こんな風に僕は生きていくけれど、これから先、幾回夏を迎えるよろこびを味わうことが出来るのだろうか？僕が死んでしまったあと、やはり夏がめぐつて来るけれどもその時強烈な太陽の光の照らす世界には僕というものはや存在しない。誰かが南京はぜの木の下に立つて葉を透かして見ている。誰かが入道雲に見とれて佇ちつくしている。そして誰かがひやあ！といつて水を浴びているだろう。しかし、僕はもう地球上のどこにもいない。

僕が夏の頂点であるこの時期を一番愛していたということは、僕をよく知る幾人かの人が覚えていてくれるだろう。だが彼等も亦死んでしまった時には、もう誰も知らないだろう。それを思うと、僕は少し切なくなる。

そして、そのような切なさを、僕は自分の文学によつて表現したいと考える。そういう切なさが作品の底を音を立てて流れているので読み終つたあとの読者の胸に（生きていることは、やつぱり懐かしいことだな！）という感動を与える——そのような小説を、僕は書きたい。

「僕」や「僕」を知る周囲の人たちが完全にこの世を去つた後の世界を想像し、そこから振り返つて現在を眺め直す。すると「いま」に独特の色合いが付加される。「夏を迎えるよろこび」と「切なさ」が同時に存在し、心に濃淡を作り出す。そのような豊かな「いま」を感じることによつて「懐かしさ」が喚起される、そんな小説を書くことが庄野の課題であつたと一先ずは言えよう。

「わが文学の課題」の夏の光景は、昭和二二年のチューホフ研究の際も庄野が読んだと語るチューホフ四大戯曲の三作目、『三人姉妹』³⁾（一九〇〇年）のラストシーンの世界観と通じ合う。長女オリガが再出発を期す場面である。

時がたつと、わたし達も永久に去つてしまつて、人はわたし達を忘れてしまふでせう。わたし達の顔も声も、わたし達が幾人ゐたかといふことも、すっかり忘れてしまふでせう。けれどわたし達の苦しみは、やがてわたし達のあとに生きる人達の喜びと変わるでせう、幸福と平和がこの地上にくるでせう。そして彼等は、今生きてゐる人達のことを追想して、祝福するでせう。あゝ、可愛い、妹達、わたし達の生活はまだ終つてしまつたのぢやないわ。生きて行きませう、生きて行きませう！ 音楽はあんなに楽しさうに、あんなに飲ばしさうに鳴つてゐる。

そして、もう暫くすれば、わたし達にも、わたし達がなせ生きてゐるのか、なんのために苦しんでゐるのか、それがわかるやうな気がするわ……あゝ、それがわかつたらねえ、わかつたらねえ！

ここでも「わたしたち」が去つた後の世界から「わたしたちの生活」を眺めることによつて、「苦しみ」としか見えない現在に新たな光が当てられている。

饗庭孝夫は「わが文学の課題」の同じ箇所と小説「つむぎ唄」の「われわれの毎日の暮しというものも、生活している当人にとっては、いやなことや情けないことや腹の立つことばかりで詰つていふように思えるけれども、もう二度とそこで生きることが無くなつて、はるか遠くから眺めるようになれば、こんな風にごく穏かな、いい色をして見えるのかも知れないな。天国へ上る階段の途中から、振り返つて見れば、今までわれわれがあくせく暮していた地上の世界も、まんざらではなく見えるかも知れない」という箇所を同時に引き、「想像の中でこの世を去る日をふりかへつて自己を考えてみる時、われわれは居ながらにして、生きていふことのはるかな懐かしさを感じるにちがいないのである。この想像の中で時間の距離を置いてみながら文学にかかわつてゆくこと、それが庄野氏の創造行為の根底にあるように思われ」と述べている。現在を「はるか遠くから眺める」視点が庄野の文学の根底にあることは頷ける。しかしそれを死から顧みる一方向の視点だけに回収し、「死があるからこそ、生きる懐かしさで文学にかかわろうとする」という単純な図式で捉えていいのだろうか。死の存在は生を貴重なものと思わせる反面、生を無意味なものと思わせる、諸刃の剣でもあるのだ。

『三人姉妹』を補助線にして考えてみよう。オリガの台詞の後、老軍医チエプトウイキンは「なんだつて同じことだ！ 同じことだ！」といつもの虚無的な口癖を繰り返す。何がどうであろうと大差ない、所詮人生は幻のようなものだという意味である。このようにつぶやく老人はチエーホフ劇によく登場する。これに対して、オリガは「あ、それがわかつたらねえ、わかつたらねえ！」と再度繰り返して幕が閉じる。人生はやがてすべて消え去るという虚無、生きている意味が分かるかも知れないという希望、この二つが対置されている。チエーホフの作品においてしばしば対置される命題である。

これが最も端的に示されるのは「ともしび」(一八八八年)というチエーホフの初期の短編小説である。鉄道敷設中の曠野のバラックで、ある夜、中年の技師と助手の学生が議論をする。すべては消え去る、生の無意味について語る若者のペシミズムに対して、中年技師がそれは人生の終わりにたどり着く考えであって、そこから始めてはいけな、知ったかぶり、思想いじりはいけなと忠告する。そして技師は徐に自分の昔の恋物語を語る。青春時代あこがれていて、今は人妻となっている女性と再会し、お互いに魅かれ、駆け落ちを計画するが、右往左往して結局裏切ってしまったという苦い経験談だ。中年技師はこう伝えたいのだ。人生は単純に一元化して、演繹的に捉えてはいけな、ある考えには経験を積み重ねて帰納的にたどり着くもので、しかも二元的な覚めた思想では片づけられない、様々な感情や熱い思いや複雑な背景が絡み合う、もつと混じり気のあるものであると。ここにもペシミズムと脱ペシミズムの二つの立場が対置されるが、チエーホフが中年技師の側に立っていることは言うまでもない。「ともしび」はこの議論を静かに聞いていた語り手の「わたし」の「この世のことは何一つわかりやあしない！」という感慨で終わるが、これはチエーホフの小説においてしばしば登場する、お馴染みの言葉であり、チエーホフの思想の核心でもある。諦め・絶望とも誤解されがちな言葉だが、文脈の中に置けば、オリガの「わかるやうな気がするわ」という台詞と対極というより、むしろ親和性の高い言葉だと言えよう。純粹なペシミズムだけで現実を片付けようとする若者の助手のほうが「わたし」の言葉の対極にあるのだ。

チェーホフは当時のロシア人の心に巣くうペシズムの問題と向き合い、それを描き出した。しかも安易な解決の道を示さなかった。それがチェーホフのリアリズムでもあったろう。そのため、チェーホフはペシミストと理解されることも多かった。周知のようにシエストフはそのチェーホフ論『虚無よりの創造』（一九〇八年）の中でチェーホフを「絶望の詩人」と呼び、「二十五年の長きに亘って、陰鬱な頑迷さを以て、只もろもろの人間のもろもろの希望を殺すことに没頭していた。」と論評した。だがチェーホフの目指すところがペシズムの描出ではなく、その超克にあったことは明らかだろう。庄野も「喜劇の作家」というエッセイの中でそのような理解を示している。チェーホフを「喜劇の作家」と呼び、「一方では人間の不幸を感じる限りなくやさしい心があり、何でもよく見える目を持っていて、厭世家になつてゆかないわけにゆかないのに、人間のすることにはおかしいことがいっぱいあつて、見飽きることがないから、そつちの方へひかれる」「厭世家のままを終ることを許されなかつた」人だとしている。

ではチェーホフはどのように厭世家であることから抜け出ようとしたのだろうか。チェーホフと親交の深かつた作家ブーニンがチェーホフとの思ひ出を語つた文章の中で、次のような彼の言葉を紹介している。^⑦

だが僕がどんな不平屋だというんです？ 僕がどんな《陰鬱な人間》だというんです、どんな《冷血漢》なんですか？ 批評家たちは僕をなんと呼んでいます？ 僕は一体、どんな《ペシミスト》でしょう？ 僕の書いたもので、僕が一番気に入っているのは、『大学生』なんですがね。……

チェーホフが言うように短編小説「大学生」（一八九四年）は確かにペシズムを超える一つの道を示している。宗教大学の学生が冬の気配が迫る寒村を歩きながら考える。残忍な貧乏、飢え、憂鬱、こうした一切の恐怖は過去にも現在にも未来にもあるだろう、千年たったところで、人生はよくなるまいと。学生はふと、娘と二人暮らしの貧しい後家の家を通りかかり、世間話をする。やがて焚き火に手を伸ばしながら学生は「ちようどこんなふうに、使徒ペテロも寒い夜に焚き火にあたったのさ」と言つて、ペテロが「私はあの人を知らない」とイエスとの関係を三度否定してその後激しく泣いた話をした。後家は話を聞いて涙を流す。その涙を見て学生は千九百年前の出来事やペテ

口の心に起ったことが、後家の心に共鳴していることを感じる。

ふいに喜びが学生の心に波うつてきた。彼は息をつくために、わざわざ一分ほど足を止めた。過去は、——と彼は考えた——一つまた一つと流れ出すぶつづきの事件の鎖によって、現在と結びついているのだ。そして彼は、たった今じぶんがこの鎖の両端を見たような気がした。——一方の端に触れたら、もう一方の端がびくりとふるえたような気がした。⁽⁸⁾

こう考えると、学生にとつて「この人生が魅惑的な、奇蹟的な、——崇高な意義に満ちあふれたもの」のように思えてくる。ここでは過去、それも自己の人生を遙かに越えた次元の過去から、現在が見渡されているのである。こうした歴史のスパンから「いま」を眺め直すことが、「いま」を豊饒にし、不毛な「いま」から脱却する可能性を見出すことになる。とチェーホフは示唆している。

饗庭論はじめ多くの言説の中で語られる、死からのまなざしや一回性の人生ゆえの現在のかけがえのなさといった視点だけでは、登場人物を俯瞰する、庄野特有の眼差しを説明するに不十分である。そもそもチェーホフと同様に庄野の中にも死によって終わり、解消される人生をどう生きるかという、延いてはそこに流れ込むチェーホフ作品にある眼差しだけではその超克は難しい。三人姉妹の最後の場面にある、延いてはそこに流れ込むチェーホフ作品にある「懐かしさ」をどう感じ、感じさせるのかという課題を追い続けた庄野が、最初に提出した作品が「愛撫」である。この課題がどのように生かされているのかを次に見ていくこととする。

二 「愛撫」に描かれる倦怠と恍惚

文壇デビュー作「愛撫」は結婚三年後の夫婦の日常を妻の視点で描いた短編小説である。「あまりばつとしない出

「出版社」に勤めるかたわら、小説家を目指す夫は、大言する割にはさして努力をすることもなく、怠惰な暮らしをしている。妻は結婚によって熱病にかかったように夫に夢中になったあと、以前の自分の世界を見失ったことに気付き、結婚生活に幻滅する毎日だ。ともに明日への活力もなく、アンニュイな生活を送り、「抜殻」と表象される状態である。これは、不完全燃焼で怠惰な夫と現実生活に空虚と寂寥を感じる妻という、その後の夫婦小説にも受け継がれる基本的な構図である。

「愛撫」は倦怠と同時に恍惚を描く。怠惰な夫は愛撫に対してだけは異常なまでに情熱を燃やし、妻も愛撫をされることに倦怠とともに快感も覚える。ここにこの小説の主眼がある。しかし、先行研究では恍惚の部分にあまり触れることなく、むしろ夫婦小説に共通する夫婦の倦怠を中心に扱い、通り過ぎることが多いように思われる。これは庄野の夫婦小説が単独の作品論ではなく作家論として作品横断的に扱われることが多いことにも起因しているであろう。例えば、鷺只雄は、「愛撫」に関して、「シリアスなものとしてではなく、醒めた眼でユーモラスに提示している」という但し書きを付けながらも、「端的に言ってそれは結婚と人生への〈幻滅〉を主題としている。」と述べる。その中であって妻が習うヴァイオリンや愛撫はあくまで「胸の空洞を埋めるための唯一の方法」であり、「対症療法であって、根本的な治療ではない」という位置づけになっている。また「結婚とそれによってつくられる家庭の本質・本来的性格を原理的に究め、根源に遡って追求するところ」に庄野の「夫婦小説」の「仕事の意義と新しさ」を見出しつつも、「世間に通行する言葉で言えば」〈倦怠期の夫婦小説〉として一括される、いものものに相違ない。⁹⁾と述べている。また饗庭孝男は「愛撫」に関して「現実と夫に幻滅を覚えてゆく若い妻」は、「現実の人生というものは、面白くもおかしくもない」という事実を、身をかむような孤独とひきかえに受けとる。」と述べた後、他の夫婦小説と一括し、「いずれも他者性が夫婦というむすびつきにいかにも宿命的な「不幸」をもたらすかをのべた作品」と捉えるに止まり、愛撫という行為自体の意味について一切触れない¹⁰⁾。そこで愛撫という行為の面から「愛撫」という作品に接近を試みたい。

妻ひろこは、二つの愛撫の経験を夫に執拗なまでに質問される。一つ目は、結婚からひと月後。女学校の頃、旅先での夜にクラスエス、Tさんとの間で起こったものである。もう一つは現在進行中の、ヴァイオリンを習っている秋築先生から指の愛撫を受けるというものである。その二つの愛撫の間に夫が中学生のとき経験した蛇の交尾の話が挟まれる。

この三つの愛撫あるいは交尾はパラレルな関係になっている。Tさんに愛撫された様子をひろこは「Tさんは何も云わなかった。背中へ腕を廻しただけで、それ以上近くあたしを抱き寄せようとしなくて、黙ってじつとしていた。」¹¹⁾と語る。このようなTさんとの話を聞いて、夫は蛇の交尾の話始める。それは意外にも烈しさから遠い、「少しもその姿勢を変えな」い、「静かな営み」であり、「烈しい動作を伴うものよりも、かえって云い知れぬ生命的な感じを、見る者に与えずには置かなかった。」と回想し、「Tがお前の肩に手をかけたまま、抱きしめもしないで、じつとしていたというところを聞いて、おれはその時の蛇の姿勢を思い出した」と言う。さらに秋築先生の指の愛撫も回を重ねることに暗黙の了解ができ、遠慮がなくなっていくものの、終始無言のうちに静かに進行していく。秋築先生の指は蛇を彷彿とさせ、指と指の愛撫は蛇の交尾を連想させる。やわらかく指をからませ、ひろこの指を「一本一本持ち上げたり伸ばしたりする」「緩慢な動作の繰返し」をする。その指の感触は「生きもののように残っている」のだ。蛇の交尾のエピソードは、この三つのエピソードが伝えるところを明確に示している。すなわち人間と動物に通底する「生命的な感じ」(生命感)である。

ところで「愛撫」が庄野が愛読していた梶井基次郎の短編「交尾」(昭和6年)を念頭に置いていることは想像に難くない。「交尾」を手がかりにして「愛撫」の伝えることをさらに明確にしてみよう。「交尾」は猫の交尾(正確に言うと愛撫に近い)と河鹿の交尾の二つのエピソードがその柱になっている。その二つの間に「男女の痴態」の幻想が挿し込まれる。先ず前半では、二匹の猫が「抱き合つたまま少しも動かうとしない」様子¹²⁾を「私」が観察して、「男女の痴態を幻想」し、「涯しない快樂」をそこから引き出す。静かな恍惚感が表現されている。後半では「私」

は河鹿の交尾を「既に私は石である」という「最も自然な状態」で自らを見られる対象に一体化して観察する。そして交尾の際の鳴き声を「地球に響いた最初の生の合唱」「聞く者の心を震はせ、胸をわくわくさせ、遂には涙を催させるやうな種類の音楽」と譬え、神秘的な求愛に恍惚とする。交尾は「性」を越えて「生」の象徴へと昇華している。「交尾」の「動物―人間―動物」の組み合わせが「愛撫」では「人間―動物―人間」に反転しているが、ともに対象に没入し、人間と動物を越えた、身体的、根源的な生命感、恍惚感を感じ受している。ただ梶井の「交尾」と庄野の「愛撫」には大きな違いもある。それは、「交尾」の「私」が、「見る」ことによって対象である河鹿の生命感に没入しようとするのに対して、「愛撫」の夫は「言葉」によって恍惚感を再生し、共有しようとしている。つまり言葉自体も愛撫であり、妻は二重の愛撫を受けることになるのである。しかもその行為は妻の視点から書かれており、状況がより明確になる。

このように庄野が「愛撫」で描こうとするのは、生きている実感を描き出すことであり、エッセイ「わが文学の課題」における、「強烈な太陽の光の照らす世界」の下、裸になって水を浴び、ひやあ!というような声を、自ら高揚させるよう殊更高く上げる風景に通じている。ペシミズムを背景としながら、それを越えて湧き出してくるような、短く強く輝いて見える生の光である。しかもその恍惚は社会的な達成や満足によってもたらされる人事というより、むしろ身体的、感覚的なものである。それは一見些末なように見えて、見方を変えれば人間存在の最も根源的なものであるとも言える。「わが文学の課題」の冒頭近くには次のような箇所がある。

真昼の市街を走っている電車の中から、焼けあとに向日葵がいくつも重なり合うようにして咲いているのを見ると、思わず、お!と声を放ちたいほどのよるこびが僕の胸を貫く。

ここにも、焼けあとの中に向日葵を見つけて声を上げるといふ、死や停滞の中において烈しい快感を志向して生きる構図が覗える。

妻のひろこはアンニュイな生活の中で、女学生時代のことをしきりに回想する。その頃は、スタンレーやロビン

フット、ピーターパンに憧れ、猛獣と戦い、馬に乗って疾駆し、いつでも行きたい場所へ飛んでいける、自由な自分だけの世界を思い描いていた。空想とは言え、志向するものがいずれも「探険」「格闘」「疾走」「飛翔」という激しい身体感覚であることに注意したい。それに対して今は現実生活に幻滅し、「抜殻」のようになっていく。しかし「抜殻」はまた魂を求める状態でもある。ただ諦めているだけでなく無意識ながら奪われた精気や恍惚とした瞬間を取り戻そうとする。

一と月ほど前、それは一月にしては比較的あたたかい日であったが、あたしはお台所の片付けをしながら、誰もいない家の中で、「早春賦」という歌をうたっていた。この季節になると不思議に何かの拍子に思い出されて、口吟みたくなる唱歌であった。

.....

春と聞かねば知らでありしを

聞けばせかるる胸の思ママいよ

いかにせよとのこの頃か

いかにせよとのこの頃か

すると、不意に、ヴァイオリンを習いに行こう、と云う考えが頭の中に閃いた。

ヴァイオリンを習い始めるのも、その挙句、秋筑先生の愛撫を受け、夫からも言葉の愛撫を受けるのも、日常の倦怠・極枯の中で明滅する仄かな光のようなものである。しかも倦怠と対置されることでその光はより鮮明な光を放つ。ところで「愛撫」にはもう一つ重要なモチーフがある。後半において夫が会社の金を使い込むという出来事が示される。庄野自身が「夫の方は会社の金を少し使いこむというシチュエーションにした。そうしたら、これまでなかなか

か書けなかった小説が、溢れ出るように一週間で書けてしまった。」と語るように、「使い込み」はこの小説にとって重要なモチーフとなっている。また、このモチーフはチェーホフの初期の短編小説「コーラス・ガール」との関連も覗える。詳しくは稿を改めるとして、ここではこの使い込みによって夫婦双方が倦怠から一時的に抜け出すという点に絞って見てみよう。

妻は夫の使い込みの告白を受けると「不意に胸の中のもやもやがすつ飛んで、冬の青空のように心が晴れるのを感じた。」「猛烈にあの人が愛しくなるのを覚えた。」というように急に心が開放される。また夫も「藻抜きの殻みたいなたよりなかったあの人が、まるで別人のように生き生きして、あたしを質問攻めにした。」という具合に突如、生氣を取り戻す。これはおそらく、「使い込み」という出来事によって価値観が転倒し、相対化されたためである。怠惰で社会性に欠けていた夫は「会社の金の使い込み」によってさらに社会的な有用性は地に落ちてしまう。しかしそれによってかえって俄に社会的指標は背景に沈み、役割から解放されたれ、人間存在の最も根源的な、身体的、感覚的なものが前景化される。その中から夫婦の言葉による愛撫という陽炎のような恍惚が現出する。これは一種の祝祭とも言える。それはあくまでも一瞬の光に過ぎない。祭りが終わればまた日常が待っているのである。しかし、それだけに過去や未来に従属しない「いまの光」でもある。「愛撫」で描こうとしたのはまさにそのような光である。案の定、「愛撫」のラストにおいて、夫が「熱情を示すことを嬉しく感じている」と同時に、このように過ぎ去る人生の空虚さに対して「その気持は、やっぱり少し淋しかった。」と吐露し、光と影が併置され、筆が擱かれるのである。夏の光景に象徴される文学的課題の一つの答えが荒削りながら提出されていると言えよう。

三 「舞踏」における「俯瞰する視点」とその深まり

不毛な「いま」に光を照射し、生きていく懐かしさを表現するという庄野の文学的課題に対して、「愛撫」は鮮烈

な閃光を描き出したと言えなくはない。しかし激しいだけに危うく、不安定な光であり、生きている懐かしさを感じるような豊かな光にはまだなっていない。「愛撫」からほぼ一年後の「舞踏」(『群像』、昭和25・2)において、また三年後の単行本化の際に改変された「舞踏」において、どのような変化を見せたかを探ってみよう。

「舞踏」は結婚五年目、三歳の長女を持つ夫婦を描いている。「夫は一人きりの気楽な生活を夢想すること多く、妻はまたつねに故知らぬ孤独感に苦しんでいる。」というように生活力に乏しい夫と満たされぬ思いを抱える妻という設定は「愛撫」と同様である。妻が少女時代の、自由に空を飛び回る、自分を中心とした世界から、夫という他者が存在する、家庭という閉塞した世界へとうまく移行できないのも同じだ。夫の浮気という新たな設定が加えられるが、夫は浮気をすることで「蟬の抜け殻」や「魂を奪われた人」のような状態になっている。多少のバリエーションはあるが、似たような設定になっている。

しかし、視点に関しては大幅な変化が見られる。「愛撫」は妻の独白体に終始し、妻の視点から妻の内面、夫の言動が語られた。しかも発言を「」で取り立てることなく、夫との会話もすべて()で済ませ、すべてが妻の内的世界で進行している印象を与え、夫の内面は見えない。しかし「舞踏」において庄野は、夫の視点と妻の視点がかつトバック式に切り返される方法を採用する。これについて阪田寛夫は「二元描写」と呼び、「夫婦の心の映り合いを描くために庄野さんの編み出した」方法であり、「そのあとに続く「メリイ・ゴオ・ラウンド」「スラヴの子守唄」もやはり同じ描き方」と述べている。¹⁴ また、山本健吉も「庄野氏のように、夫婦間の愛情に主題を限定し、陰陽の両極間に張りわたされた感情の微妙な反映のリズムを捉えようとする者には、きわめて効果的であり、作品に一種の自由な流露感を与えることにもなる」と評価している。¹⁵ しかし詳細に分析すると、二人の内面は不協和音のようにすれ違い、「夫婦の心の映り合い」「感情の微妙な反映のリズム」という見方は適当ではない。「舞踏」における二元描写は、以心伝心というような心の対話や呼応としての二元描写ではなく、心と心が断絶し、すれ違いつつけることを浮き彫りにするための手法となっている。双方の内面が描かれることによって、すれ違いが可視化されているのであ

る。声による訴えや言い争い、衝突といったものは一切起こらず、静かにすれ違っていく。二元描写はそれを描写するための方策と言える。

この二元描写以上に重要なのは、夫婦を客観的に眺める「俯瞰する視点」とも言うべき視点が加わったことである。家族の危機というものは、台所の天窓にへばりついていてる守宮やもりのようなものだ。

それは何時からと云うことなしに、そこにいてる。その姿は不吉で油断がならない。しかし、それは恰も家屋の内部の調度品の一つであるかの如くそこにいてるので、つい人々はその存在に馴れてしまう。それに、誰だつていやなものはないでいようとするものだ。

「舞踏」はこのように始まる。この後一行を空け、本編から離れて存在する、この部分を鷺只雄に倣って「序」と呼ぶことにする。鷺が言うようにこの序は「作品の底を浅く割ってしまう危惧」もある。しかしここで注目したいのは、第三者的な視点が加わったことである。しかも天窓にへばりつく守宮は、常に家庭を上方から見る不吉な視線のようなものを感じさせる。さらに注目したいのは序に続く部分である。

ここに、一つの家庭がある。

結婚してから五年たち、夫婦の間には三歳になる長女がある。市役所に出ている夫の俸給で、親子三人、か細く暮している。

夫は妻を愛し、妻も夫を愛しているが、それでも夫は一人きりの気楽な生活を夢想すること多く、妻はまたつねに故知らぬ孤独感に苦しんでいる。

序と同様に、家を上方から俯瞰する、第三者的な客観的な眼を存在させる。このような視点はもちろん「愛撫」にはない。続く「スラヴの子守唄」(『群像』、昭和25・8)でも同様の語り口をしている。まず序を配し、その後、次のように語る。

ここに一人の年若い妻がいる。

彼女の最大の欠陥は、感受性が鋭敏すぎると云う一事である。それが彼女自身をも夫をも苦しめて来た。四年間の結婚生活によって、二人ともこのことを承知している。(中略)

彼等の間に生れた長女は、既に三歳になる。夫は妻の彼に対する愛情がこの子に吸収されてゆくことを期待していたが、そうはならなかった。

ちなみにこの第三者的視点は、作品冒頭だけではなく他にも何カ所がある。妻の内面的世界に終始する「愛撫」から一転、「舞踏」では夫婦双方の内面を描く二元描写に加えて、家庭を俯瞰する視点が随所に顔を出す。語り手が全体を支配し、語り手のコメント通りに話も展開するという、いわゆる「神の視点」である。驚の言うように解説に墮す要素もあり、昭和二八年の改稿によって、この「俯瞰する視点」はさらに独自の視点として進展することになるのだが、取りあえず夫婦当人たちが気が付かない、大いなるものの眼によって家庭が捉えられ始めたことに着目しておくことにしよう。

庄野がこういった視点を意識的に持とうとしたことが覗える言説がある。「舞踏」を発表した数か月後、庄野が「同志社学生新聞」(昭和25・6・15)に寄稿した「愛情に満ちた歴史眼を——作家の理想」というエッセイである。

夫婦を描くことを文学のテーマにする決意を述べると同時にその際に「厳正な歴史家の眼」が必要であることを強調している。戦前に庄野は文学的な師である伊東静雄の勧めで九州帝国大学において東洋史を専攻、その伊東より文学には「史感」が必要であり、「史感のない文学は駄目。」と教えを受けてもいる。「史感」とは「歴史のみかたの史観でなくて、歴史の感覚と書く方の史感」と伊東は説明する。⁽¹⁶⁾ 家庭という最も日常的で身近な小さな場所を歴史の眼で捉えようとしたのである。そして何気ない日常を長い時間のスパンで捉えようとする意識はすでに「わが文学の課題」の中でも示されていたことも確認しておこう。

さて庄野はその後、昭和二六年、昭和二七年の二年間、ほとんど小説を発表していない。空白の時代とも言える、この期間に表現をめぐる葛藤があったと想像される。昭和二八年十二月、庄野は自身にとって初の単行本である短編

集『愛撫』を刊行し、「舞踏」を収録するが、その際に大幅な改稿をしたこともその証拠となる。これは庄野の葛藤と変化を知る貴重な材料ともなりうる。最も大きな改変は結末の大幅カットである。それにより序と結末の対応関係が崩れることになることは驚の指摘している通りである。

まず序の内容について確認しておく、家庭生活の背後には常に危機が潜んでおり、その存在に目を背けながら日々の生活を送っているという一種の警句のようなものであり、「舞踏」以後、庄野の小説の底流にある思想の一つと言える。次に結末に関して確認しよう。現行、つまり改変後の「舞踏」では心がすれ違っていた夫婦が巴里祭の夜と一緒に社交ダンス（舞踏）をするシーンで終わっているが、初出の「舞踏」はその後の様子も描いている。すなわち、ダンスの夜、夫が眠った後、妻のひろこは家出をし、大阪から四国に行き、翌日旅館で夕食を済ませた後、夜の海に身を投じたらしく、翌日海岸で遺体で発見されるといふ悲劇的な結末になっているのだ。単行本『愛撫』刊行時にその部分はすべてカットされる。またそれに伴い、舞踏の場面にあった、「この日を、夫は二度と忘れないだろう。」夫はこの時の妻の微妙な表情に気附かなかつた。」などの妻の自殺を匂わすような、俯瞰する説明の部分もカットされている。

改稿の前後の序と結末の関係を比較すると、初出の「舞踏」は序で問題提起された家族の危機が、ラストで一気に表面化して思わぬ悲劇が起こり、幕を閉じる。序と結末が出来過ぎと言っているほどびったりと対応している。それに対して現行の「舞踏」の方は、序で提起された家族の危機がある程度解消されたのか、変わらず潜在化したままなのか、それとも膨張しているのか、よく分らないまま終わる。

驚はこの改稿により、巴里祭の夜の場面の意味合いが大きく変わってくることを指摘している。すなわち、初出の「舞踏」ではその場面が言わば「最後の晩餐」であるのに対し、現行の「舞踏」は「妻がそれまでの気分の転換と夫との関係の好転をはかって試みた心憎い演出」に質的に転換していると言う。また、現行の「舞踏」が「夫婦の問題はすれちがって未解決のままに放置され」ている点を挙げ、「冒頭の〈序〉との照応という点から考えた場合にはこ

の結末は率直に言つて弱いし、曖昧になっている」「この〈序〉を冠する限り私は初出の方がよいと考える」と初出の「舞踏」を評価している。

初出の晩餐の場面が「最後の晩餐」のようなものとして意味づけられているのはその通りであるが、現行を鷺の言うように限定して意味づけられるかは疑問である。むしろ様々な意味合いが多声的に存在していると捉えた方がよいと思われる。実際、一見和やかとも思える会話やダンス、歌に混ざって、夫婦のさまざまな内面・外面の齟齬が散りばめられている。上半身裸の夫と白いワンピースの妻が踊るという滑稽な外見。生活を彩るためのちよつとした贅沢に対する考え方の違い、妻とのダンスの最中に少女のことを思い浮かべる夫、二階に非日常の空間を作る妻と中断して階下へ降りていく夫、窓から星を見る妻と階段を上ってきてそれを遮る夫など。その意味で「未解決のまま放置され」ているという鷺の指摘は重要な指摘である。「序」との照応が弱くなつたのも確かである。しかし、それをもつて、現行の「舞踏」に対して、どちらかというとの負の評価がなされているのは、どうであろうか。むしろ未解決のまま放置されることは庄野にとつて葛藤の末の一つの到達ではないだろうか。

この種のオープンエンディングはチェーホフの十八番おはこでもある。チェーホフの代表的短編「犬を連れて奥さん」の終わり方はその典型である。不倫関係にある二人が密会を重ねるところで、「もう少しで解決の道が見つかり、そのときはすばらしい新生活が始まるだろうと、ふとそんな気もした。しかも二人にははつきり分つていたのだが、終りまではまだまだ遠く、最も入り組んだむずかしいところは今ようやく始まつたばかりなのだった。」⁽¹⁷⁾と突如幕を閉じる。まさに未解決のまま放置され、当時の読者からクレームが来たというエピソードまで伝わっている。また庄野が『チェーホフ著作集』と同時に入手した『チェーホフ論攷』にも載るブーニンの回想録の中に次のようなチェーホフの言葉が紹介されている。⁽¹⁸⁾

—— 僕の考へではね、作品を書いたら、その初めと終りを削るべきだと思ふんです。こゝで、我々作家は一番嘘を言つてますからね……

「舞踏」は結末を開いたことよって「俯瞰する視点」も単なる「神の視点」から独自の視点へと発展を遂げており、その意味でも一つの成果を得ている。すなわち初出の「舞踏」には、夫婦双方の内面を知り、彼らの気づかないことに気づき、彼らのすべてを俯瞰し、掌握する語り手がいて、序を予言のごとく語るのだが、現行の「舞踏」では結末よってそれが相対化され、未解決のまま放置される。それにより小説世界は「俯瞰する視点」からも離れ、漂い、それを超えるものに委ねられていることを感じさせる。それはさまざまな可能性を含む、より豊かな世界になっている。こうした視点の深まりは倦怠を背景として前景化する舞踏という身体的・感覚的な行為に、より複雑で豊かなスポットライトを当てている。このことは「愛撫」と比較すれば明らかである。

「舞踏」を改変した一年後、庄野は「プールの小景」を発表するが、ここでもこれをさらに発展させた手法を用いている。冒頭において、語り手のほかに、電車の乗客、プールのコーチといった、夫婦を客観的に眺める、さまざまな第三者的な視点を登場させ、あえて錯綜させながら、夫婦の幸福について問題提起し、結末ではどの見方にも決定的な答えを与えず、未解決のまま開いて終わる。詳細については別稿に譲るが、視点の問題だけ取り出してみても、初出「舞踏」から現行「舞踏」へ、さらに「プールの小景」へと独自の手法を展開していくことが覗える。

四 「スラヴの子守唄」「メリー・ゴオ・ラウンド」の光

「舞踏」に続く「スラヴの子守唄」は結婚四年後、三歳の長女との三人暮らしの夫婦を描いている。夫は十九才の少女と浮気をしている。二月に発表した「舞踏」とほぼ同じ設定であるが、夫は自分の浮気について既に妻に告白しており、しかも少女との関係は停滞し、重荷にさえ感じられるようになっていく。

この作品も単行本『愛撫』への収録に伴い、「舞踏」以上の大幅な改稿が行われる。最も大きな改変は序をすべて削除したことである。この長めの「序」は、「家庭と云ふものは、その構造からして不幸を生み出すやうに出来上つ

てゐる。」と始まり、家庭の人間関係の困難さを家の建物に例えて説明した後、後半「そこで、息苦しさをまぎらす唯一の手段は、窓を開け放すことだ。」と対処法を述べるといふ、まさに家庭における「傾向と対策」のような内容であり、驚がこれについて「一篇の底を浅く割り、作意を解説したものに墮していることは明瞭で、それが初版以後カットされることになった理由」としているのはある意味、妥当である。しかし「舞踏」では序を残したことで、先述した「舞踏」の改変の効果を考えてみると、理由は作意を伏せるというだけではなく、創作の意図自体が変化してきたと言える。すなわち、「舞踏」において序を残し、結末をカットしたことにより、俯瞰的でありながら相対的な視点が効果として得られたが、「スラヴの子守唄」においても、断定的、最終的結論でありすぎる序をカットすることによって、作品の世界がより相対的になり、深まっているのである。現行の作品は序をカットしても「ここに一人の年若い妻がいる。／彼女の最大の欠陥は、感受性が鋭敏すぎると云う一事である。」と始まり、俯瞰的な視点は保たれている。しかも冒頭の命題に反して、妻の感受性の鋭敏さが必ずしも「欠陥」ではなく、感受性・空想性に富み、気まぐれな妻の性質が、家庭の空虚な日常に光を見いだす鍵でもあることが浮き上がってくる。つまり序のカットにより、「舞踏」同様、俯瞰的でありながら相対的な視点が与えられているのである。感受性の鋭敏な妻は夫の浮気にも敏感であり、彼女自身もそれに伴う苦痛や孤独に苛まれてきた。しかしその反面、妻は「気まぐれ」から女学校時代に始めたヴァイオリンを再開し、「気まぐれ」から仔山羊を飼う。ヴァイオリンは「愛撫」の妻に通じ、仔山羊は「野性」を憧憬した女学校時代を懐古する「愛撫」並びに「舞踏」の妻にも通じている。彼女が弾く曲は露西亞の農村の風景や牧歌的な踊りの光景を想像させる。また妻は野生から遠ざけられた仔山羊にしきりに同情し、家庭の檻に在る自分自身に重ね合わせる。

序のカット以外に文中でもかなりの分量が削除される。冗長や説明的すぎるなど技術的な理由によるものもあるが、「家庭の退屈と現実の荒涼」といった極端に意図的な表現も削除される傾向にある。のちに全集版において二度目の改稿をするが、同じように強めの表現をさらに削っている。初出の「スラヴの子守唄」が序に示されるように根

源的不幸に対して対症療法を施しながら退屈と荒涼の中を生きていくイメージに貫かれているのに対し、現行の「スラヴの子守唄」は二度の改変を通してそのイメージが緩和・相対化され、慰めに過ぎなかったヴァイオリンや仔山羊や自然の景物などにも積極的な意味が与えられる。

続く「メリイ・ゴオ・ラウンド」（『人間』、昭和25・10）はほとんど改稿されないまま『愛撫』に収録された。結婚五年目で、夫婦双方の満たされない心理を二元描写で描くのは前二作と同じだが、もともと序を持たず、作品世界が比較的開かれた構造になっているからだろう。妻の性質が倦怠を脱する鍵になっている点は「スラヴの子守唄」と同じだ。役所勤めをする傍ら童話を書く夫以上に「詩人的気質」を持つ妻は、蝨を買ってきて、庭に放ったり、野原の馬を見て感激し、白い仔馬に乗って空を駆ける夢を見たりする。貧しい生活に愚痴をこぼす現実的な夫も口とは裏腹に知らず知らずのうちに妻に共感を覚えてしまう。

このように「スラヴの子守唄」や続く「メリイ・ゴオ・ラウンド」では妻の感受性が生活に光を与えるものとして前景化されてくる。その感性が野性や自然へと向かい、家庭生活の倦怠と桎梏から抜け出し、開放感を与えてくれるものとなっている。こうした野性や自然への志向はその後、庄野の「家庭小説」の中でさらに展開していくことになる。

五 「経験的リアリティ」を目指して

『愛撫』を刊行した同じ月、庄野は『東京新聞』（昭和28・12・20）の「新人発言」の欄に「経験的リアリティ」と題するエッセイを寄せた。「青年期の初めにおいて、私は決して小説好きな人間ではなかった。」と始まり、むしろチャールズ・ラムなどのエッセイストの方に親近感を覚えたこと、「劇的なものに対してよそよそしかつた」こと、「世の批評家の排撃する経験的リアリティへの愛着が、かなり強くひそんでいる」こと、しかしここまで書いた小説

は「経験的リアリティにひかれるのと同じくらい強さで、作者を反対の方向へ引張ろうとする力が働いていた」と、その結果、「苦しまぎれに、全く自分流に編み出した方法」(二元描写などを指すと思われる「引用者注」を「一連の夫婦小説に用い」たことなど、自己の遍歴を語った後、「今や、その方法を破棄して、一歩前進すべき時期に来ている」「真にノヴェリストになるためには、私の中に根強くひそんでいる小説好きでない気質を強引にねじまげてしまわねばならない。」「平明で、悠々としていて、しかも痛切に胸に迫つて来るもの、そういう小説を私は書けるようになりたい。』と決意を述べている。

「舞踏」「スラヴの子守唄」を大幅に改稿した直後に小説観を語った言説として興味深い。自らの小説のスタイルを模索しており、その核心に「経験的リアリティ」なるものを想定している。私見の限りでは「経験的リアリティ」は庄野独自の言葉である。おそらく「世の批評家の排撃する」とは作家個人の経験に即しすぎた「私小説」などに対する批判を指すのだろう。「エッセイ」のように自分の経験から染み出し、生活実感のこもった文章、「いま」この時に生きている豊かさを味わえる文章、まさに「わが文学の課題」で目指したのもそれに近い。その感動を損なわないまま、フィクションの要素をどう加え、小説にしていくなか、そもそも小説とは何か、ここに庄野の葛藤がある。この葛藤はその後の庄野の言説の随所に垣間見える。「私を離れてフィクションと称して血の通っていない人間に、流行の観念で色づけして小説を書きたいとは決して思わない。」¹⁹⁾と云い、「在ったことを書くのはつまらないというが、作家の眼の玉を通るわけでしょう。その瞬間に在ったことと違つてくると思うのだ。白鳥(正宗白鳥のこと——引用者注)なら白鳥の眼を通つた瞬間に、それはひとつのフィクションになつていのではないか。」と語る。²⁰⁾

こうした志向や課題を抱えていた文学青年・庄野が、チェーホフに魅かれ、チェーホフに学ぼうとしたことは必然的なことだったかもしれない。庄野はチェーホフについて「取っつき難い作家」であり、「書いてあることは平易であるように見えて、人を感激させる要素をすっかり取り除いてある」「筋があつて、どういう風になつて行くのか、それが楽しみで胸を躍らせながら本を読む人に」「最初から失望を与える」作家だとしている。²¹⁾ また「小さなもので

意味のあるものを見逃さない眼を持つて「おり、幸福も不幸も「何もかもよく見える人」であり、そうして得た断片を主題にまで高めていくのだと語っている²²⁾。

さて、庄野が言う「経験的リアリティ」とはどのようなものか。伊東静雄が庄野にこう語っている²³⁾。

（小説は―引用者注）空想の所産でもなく、また理念をあらはしたものでなく、手のひらで自分からふれさせた人生の断片をずうっと書き綴って行くものなのですね。

「経験的リアリティ」とは恐らく経験の中で感じた「いま」の手触り・肌触りのようなものだ。そこには言語化や一元化できない、さまざまなものが入り交じり、溶け込み、浮遊する豊かな世界がある。その「いま」は因果関係に支配され、未来のためだけにある「いま」ではない。しかもそれは過去や未来と切り離された刹那的なものでもなく、悠久の時間の流れから俯瞰され、それらとつながる「いま」である。そうした滋味溢れる、開かれた世界こそが「いま」を無意味と感じるベシミズムと対抗できる。断片の世界でなければならぬのは、その断片をつなぎ合わせて筋を付けることは同時に、その豊饒な断片に一つの意味を与え、他は捨象することでもあるからだ。「いま生きていくことの懐かしさ」を書くのが課題であったならば、断片への志向はある意味、必然である。それはチェーホフが小説のはじめと終わりに嘘があり、そこを削った断片にリアリティを求めたことにも通じている。「舞踏」「スラヴの子守唄」の改稿も同様である。またこの時期、二元描写の破棄を宣言したのも、のちに庄野がその手法について、一つの視点から光をあてた方が「見えないことによつて却つてはつきり見えるものがある。」と語るように、豊饒な「いま」を立ち上げるために他ならない。

チェーホフの世界観を受容しながらも庄野はより深い独自の世界を築いていった。豊饒な断片として前景化される光景が身体的・感覚的なものであることもその大きな特徴である。愛撫、舞踏、子守唄、メリー・ゴオ・ラウンド、その中には確かにおかしみも淋しさも切なさや懐かしさも混ざつた、豊かな世界の萌芽が見られる。そうした昭和二十年代の準備の果てにいよいよベースキャンプ「プールサイド小景」が見えているのである。

注

- (1) 庄野潤三「愛撫」(『新文学』、昭和24・3月・4月合併号)
- (2) 「チェーホフ・ノート」については、庄野潤三「文学を志す人々へ——ある夏の読書日記」(『群像』、昭和37・8)に詳しい。
- (3) 『三人姉妹』の引用は庄野が当時実際に読んだ中村白葉訳『チェーホフ著作集第16巻「桜の園」』(三学書房、昭和18・5)より。漢字は旧字から新字に改めた。以下同じ。
- (4) 庄野潤三「つむぎ唄」(『芸術生活』、昭和37・8)昭和38・7)
- (5) 饗庭孝夫「現在へのはるかな懐しさ」(講談社『現代の文学18』、昭和49・7)
- (6) 庄野潤三「喜劇の作家」(劇団「雲」『桜の園』公演プログラム、昭和43・5)
- (7) I・ブーニン「アントン・チェーホフ」(中央公論社『チェーホフの思い出』、昭和35・8) 佐々木千世の訳。初出は一九一〇年。
- (8) 「大学生」の引用は『チェーホフ全集9』(中央公論社、昭和35・5) 池田健太郎の訳。
- (9) 鷺只雄「庄野潤三論(二)——出発前後」(『言語と文芸』90号、昭和55・9)、以下、本稿の鷺の言及に関する箇所はこの論文による。
- (10) 饗庭孝男「経験と《自然》——庄野潤三論」(『文学界』、昭和53・11)
- (11) 「愛撫」の引用は『庄野潤三全集第一巻』(講談社、昭和48・6)より。
- (12) 「交尾」の引用は「梶井基次郎全集第一巻」(筑摩書房、平成11・11)より。
- (13) 阪田寛夫「庄野潤三ノート」(庄野潤三全集第一巻巻末、昭和48・6)
- (14) (13)に同じ。
- (15) 山本健吉「愛撫」書評(『文学界』、昭和29・3)
- (16) 庄野潤三「前途」(『群像』、昭和43・8)
- (17) 「犬を連れた奥さん」の引用は小笠原豊樹訳『かわいい女・犬を連れた奥さん』(新潮文庫、昭和45・11)より。
- (18) I・ブーニン「チェーホフ」(三学書房『チェーホフ論攷』、昭和18・12) 中村融が編訳。ちなみにブーニンの回想録

「チエーホフ」は(7)の「アントン・チエーホフ」と同じ出典だが、何故か(7)の引用部分は抜けている。

(19) 亀井勝一郎・庄野潤三・上林晔鼎談「私小説は減びるか」(『群像』、昭和36・3)

(20) 小島信夫・庄野潤三対談「文学を求めて」(『新潮』、昭和40・12)

(21) 庄野潤三「チエーホフのこと」(『集英社版・世界短篇文学全集II』月報、昭和38・3)

(22) (6)に同じ。

(23) (16)に同じ。

(24) (13)に同じ。二元描写に関して阪田は庄野にインタビューした。

Junzo Shono's Training for Literature in 20s of Showa Era: with the Focus on the Influence of Chekhov

Motoki MURATE

Junzo Shono made his debut as a novelist with “Aibu (愛撫)” in the 24th year of Showa (1949) and published his early, representative work “Poolside Syokei (プールサイド小景)” in the 29th year of Showa (1954). The novels written in this period are what is called “Huuho Syosetu (夫婦小説)”, which portrays a husband and a wife in their daily life. Shono wrote these novels in similar situations and explored his style of novel.

This exploration is closely connected with Shono's studies on Chekhov that he conducted in the 22nd year of Showa (1947). Shono made “Chekhov Note (チェーホフ・ノート)” and learned the technique of writing a novel and the world view from Chekhov's works.

I will regard the period from “Chekhov Note” to “Poolside Syokei” as Shono's training period for literature. And I will research how he explored his expressions during this period. Particularly I want to cast a new light on his novels of this time from the new viewpoint of the influence of Chekhov. It is the aim of this paper.

Chekhov was thought to be a pessimist in those days. But Shono considered him as a comic dramatist that described the polyphonic and imaginative world, where humor coexisted with sorrow beyond the pessimism. I want to show how this world takes root in Shono's early novels and how Shono made his originality based on it.