

## 人間・自然・宇宙の連環

### —志賀直哉「焚火」の表現世界—

下岡友加

#### はじめに

「焚火」(原題「山の生活にて」『改造』大9・4)は、芥川龍之介が「あらゆる小説中、最も詩に近い小説」の一つとして「東洋的伝統の上に立った詩的精神(注1)」を見出した作品である。今日においても「大正期の心境小説を代表する作品」(三好行雄(注2))として「焚火」は高く評価されている。

しかし、同じ作者による「城の崎にて」(『白樺』大6・6)のような〈自分〉一個の心境世界をこの作品に見出そうとするならば、たちまち読者は大きな困惑に陥るであろう。「焚火」の焦点人物たる〈自分〉については、「主観的な感性について語られることがなく」(長沼光彦(注3))、他の主な登場人物に比してもその行動はつまびらかにされず、発話の回数も極端に少ない人物なのである。

では、「焚火」が描くものは何か。ここに見出されるのは、〈自分〉一個人に閉じる心境ではなく、「我執による対立の世界から超脱して、人々の心が一つに結びつく、浄化された至福の世界」(磯貝英夫(注4))である。そこでは「個と個の境界線もかき消され」「私たちがふつう、きわめて個人的なものであると信じている感情というものが」「共有される体験として現れ」(テッド・グーセン(注5))。小説の後半部に語られる、「不思議」な現象を生み出した、KさんとKさんのお母さんとの関係は、そうした人と人との結びつき究極のかたちであると言えよう。

では、果たしてそうした稀有なモチーフは如何にして実現され得たのか。本稿は、その具体的な手続き(表現)を追究しようとするものである。

#### 一 〈自分〉の位置

「焚火」は〈自分〉という一人称の焦点人物を擁するが、一方では〈皆〉という人称を多用し、「焚火」の「主人公はだれかといえは、それは多分この「皆」である」(磯貝英夫(注6))といった理解を可能とさせる小説である。〈皆〉とは、宿の主のKさん、画家のSさん、〈自分〉の妻と〈自分〉の四人を指す。小説は冒頭部から、次のように同じ身体、心意の位相に置かれた〈皆〉の姿を提示する。

其日は朝から雨だつた。午からずつと二階の自分の部屋で妻も一緒に、画家のSさん、宿の主のKさん達とトランプをして遊んでゐた。部屋の中には煙草の煙が籠つて、皆も少し疲れて来た。トランプにも厭きたし、菓子も食ひ過ぎた。三時頃だ。

一人が起つて窓の障子を開けると、雨は何時かあがつて、新緑の香を含んだ気持ちのいい山の冷々した空気が流れ込んで来た。煙草の煙が立ち迷つてゐる。皆は生き返つたやうに互いに顔を見交した。(傍線は引用者。以下同様)

右には語り手である〈自分〉を主語として明示する文が現れないうちに、二例の〈皆〉という人称主語を擁する文(傍線部)が登場する。冒頭から第二文目の「午からずつと二階の自分の部屋で妻も一緒に、画家のSさん、宿の主のKさん達とトランプをして遊んでゐた」の主語は実質〈自分〉であるはずだが、それは省略可能なために記されない。そして、最後の三文目に〈皆〉という主語があらわれ、結果としてこの小説が最初に明示する人称主語は〈自分〉ではなく、〈皆〉となっている。(ちなみに、〈自分〉という主語が現れるのは冒頭から第十三文目である。)

このように、〈自分〉に先んじて登場する〈皆〉の主語文は、「皆も少し疲れて来た」、「皆は生き返つたやうに互いに顔を見交した」と、語り手〈自分〉に本来不可視の他者の心意をも代弁させる。Kさん、Sさん、妻、そして〈自分〉の個体差は捨象され、あくまで「同一の時間、同一の空間で、同一の心位を共有する」(小林幸夫<sup>註</sup>)の〈皆〉の様子が、〈自分〉をその輪の中を含む形で提示されているのである。

Kさん、Sさん、妻、〈自分〉を一括りにし、四人を一個の共同体として提示するような語りは、この後も繰り返されることになるが、それは先の引用部分における「一人が」(点線部)という主語の使用にも如実に見てとれよう。部屋にいる四人の、一体誰の行為であるかを明らかにしようとしないうちに、この主語の無名性は、集まった者の個別性を表出させず、あくまでそのまとまりの一員がなした行動という認知のみを、読者に促す動作主の提示方法なのである。

また、重要なのは語りによって四人の共同体が形成されているというだけでなく、焦点人物の〈自分〉が、その四人のなかで最も消極的な位置に置かれているということである。たとえば、小説冒頭で〈自分〉という人称を含む主語がなかなか現れないというだけであるならば、それは同じ作者の先行する小説、「城の崎にて」にも見受けられた特徴であった。しかしながら、物語の進行につれて「自

分が」「自分は」という主語が逆に「応接に暇ないほどに出現するようになる」(相原林司<sup>註</sup>)のような「城の崎にて」とは異なり、「焚火」ではその後の展開においても、依然として〈自分〉を主語とする文は散発的にしか現れてこない。〈自分〉の主語文は小説全体でわずかに九例であり、それに比して、Kさんを主語とする箇所は三十カ所を越え、Sさんは二十一例、妻は十五例存するのである。もちろん、〈自分〉は省略可能な一人称であり、実質との差が発生しやすくと考えることもできる。しかし、主語文でなく、発話の回数を比較しても、〈自分〉は七回、妻は十七回、Kさんは四十一回、Sさんは十七回という数値が得られる。やはり、この小説において〈自分〉の言動は消極的にしか語られていない。

すなわち、〈皆〉の構成員のなかで〈自分〉は小説中、最も寡黙で最も受け身の状態(他の人物の言動を受け止める位置)に置かれることの多い人物と言える。結果として、そのような焦点人物〈自分〉の立ち位置は、〈自分〉というフィルターを通じて物語内容を受けとめる読者に、フィルター自身の主体性を半ば忘れさせ、あたかも読者自身が直接に〈皆〉の言動を見聞きし、〈皆〉の連帯を我が身に感じるような効果を生み出す仕掛けとして作中機能する。「人々の心が一つに結びつく、浄化された至福の世界」(磯貝英夫<sup>註</sup>)とは登場人物のものとしてだけでなく、読者に共有されるものとしてこの小説では立ちあらわれるのである。

## 二 自然のなかの人間

「焚火」は人間同士、すなわち〈皆〉の一体感のみならず、「自然と人の融合の三昧境を描いた」(三浦美和子<sup>註</sup>)、人物は「風景を眺めると同時に風景の中に溶解しているようである」(芋生裕信<sup>註</sup>)といった、自然と人間の一体が指摘される小説でもある。

果たしてその印象はどこからもたらされるのか。ただに、この小説が山上で暮らす人々の様子を描いているという物語内容に帰してす

まされることではないと考えられる。この問題を考察する際に重要なのは、「景物とそれに付帯する感情がまず提示され、次に〈皆〉にそれらが受け入れられて収束する順序」で語られるという、長沼光彦の指摘するような「焚火」の物語言語である。長沼は「語り手の提示する景観とその享受の仕方が、〈皆〉という場に受け入れられ、そこには葛藤も矛盾も生じない<sup>(註12)</sup>」とし、次のような本文をその例として挙げる。

山の上の夕暮は何時も気持がよかつた。殊に雨あがりの夕暮は格別だつた。其上、働いて其日の仕事を眺めながら一服やつて居る時には、誰の胸にも淡く喜びが通ひ合つて、皆快活な気分になつた。

山の上の夕暮れ、雨あがりの夕暮れ（景観）が〈皆〉を「快活な気分」へと導いていく。長沼の指摘は他にも、小説冒頭部分で〈皆〉が「生き返つたやうに互いに顔を見交」す場面や「前の日も午後から晴れて、美しい夕暮になつた。昨日は鳥居峠から黒檜山の方へ大きな虹が出て尚美しかつた。皆は永い事、此処で遊んだ」という箇所にも該当する。

こうした語りの在り方は、風景と人物を別個のものとしてではなく、両者を深い因果関係のなかにある一対のものとして、読者に認識させる。さらに、稿者が付け加えておきたいのは、「焚火」の次のような文章構造である。

出窓に腰かけて、【段々白い雲の薄れて行く、そして青磁色の空の拡がるのを】眺めて居ると、【絵具箱を肩にかけたSさんと、腰位までの外套を只羽織つたKさんとが何か話しながら小屋の方へ登つて行くのが】見えた。

右では雲と空、そしてSさんとKさんの様子がそれぞれの形容語（点線）と動作を説明する語（波線）を伴つて全く同様の配列で記述され、統合されている。やはり、ここでも景物は人物よりも先行するかたちで捉えられているが、文の構成の上でも自然の様態と人物の行動を一対とし、一つのフレームの中に切り取るような語り「焚火」にはあると言える。このような語りの在り方は、文字通り自然と人間を並列に置くものである。

さらに比喩のレベルでも、日暮れ後の山々が「蟻蝨の背のやうに黒かつた」と生物に喩えられたり、雪山に登つて行くKさんの姿が「蟻の這ふやうに登つて行く」と形容されている。山と蟻蝨、人間と蟻は比喩のレベルで置換可能とされている。また、梟の鳴き声が「五郎助」と云つて、暫く間を措いて、「奉公」と鳴くと、逆に人間の言葉に翻訳されている。すなわち、この小説では表現の上で、人間／動物／自然物の間は互いに醜化されていると言える。

そして、「白樺の古い皮が切れて、その端を外側に反らしてある」(端が反れて、いるではない)といった、自然物側を主体とする表現(把握)の在り方も、人間との区別を無意味にする。Kさんの恐れる「裸虫」も「あの尻の光つてある奴が、かうやつて尻を振つてゐた」、「一寸程の裸虫が其割に大きい尻をもたげてゆる／＼と振つて居た」とあくまで虫を主体に語られている。なお、初出ではこの「裸虫」の「尻」は、全て「頭」と記されていた。すなわち、語り手は、虫の何処が「頭」で何処が「尻」であるかも判別がつかないにもかかわらず、虫の様子を、人間同様の部位によって語ろうとつとめていたのである。

小説は、山上（自然のなか）で暮らす人々の様子を語るという物語内容のレベルのみならず、その語りの順序（物語言語）や自然物を主体とする表現の積み重ねにより、自然と人間の境界を曖昧にし、逆に両者の近しさの方を読者に印象づける。それは、次に述べるような「焚火」の表象する世界を用意するための必須の手續きであると考えられる。

## 三 宇宙のなかの人間

「焚火」で読者が個性的な相貌を見出すのは人間の側ではなく、むしろ自然の方であると言える。殊に〈皆〉が舟遊びを始めてからは、蕨取りの焚火が「静かな水に映つて二つに見え」る様子や、「晴れた星の多い空」が湖面に映つて「舟べりから其儘下に見る事が出来」る様子など、昼間には想像することのできない夜独自の現象が描かれはじめる。夜の山上の自然が昼間とはまた別の貌を見せるものであることは、舟を漕ぎだした直後の、「Kさん、黒檜が大変低く見えるね」「夜は山は低く見えますよ」といったSさんとKさんの会話のやりとりで端的に示されている。

このように、一種の錯覚を起こさせる自然の様態は、舟に乗って遊ぶ〈皆〉の目前に現れるだけでなく、小説の最終部分でKさんが語る、雪山での体験の次の一節と通じている。

月明りに鳥居峠は直ぐ上に見えて居る。夏は此辺はこんもりとした森だが、冬で葉がないから上が直ぐ近くに見えて居る。

其上、雪も距離を近く見せた。今更引き返す気もしないので、蟻の這ふやうに登つて行くが、手の届きさうな距離が実に容易でなかつた。

冬の夜、「何処が路かよく知れない」峠を一人登つて行くKさんの目に「見えて居る」光景と、実際との間には大きな隔たりが生じている。積雪による錯覚は、山に慣れているはずのKさんをも死の危機へと近づける。このような自然の本性、自然の力が人間に及ぼす脅威は、たとえば小説の前半では「殊に雨あがりの夕暮は格別だつた」と、単に美しい情景の一要素として語られていた雨という自然現象が、夜の舟遊びの場では一転して、「籠が余り古くなるとい、とりでに崩れ」、「殊に雨のあとは危い」と指摘されるかたちでも明

らかにされている。

また、昼間には「牛や馬には此家は御馳走」で「家を食はれると云ふので笑つた」と、ユーモアの中で解されていた自然物からの圧迫が、夜にはより深刻なものとして語られている。Kさんのお父さんが「或夜山犬に囲まれて、岸伝ひに水の中を帰つて来た話」や、「此山が牧場になつた年、馬が食はれて半分位になつて居るのを見た話」、或いは〈自分〉が「四五日前」見た「小さい野獣の鬮鬮」は、笹熊が「驚かなんかに食はれたのかも知れ」ないという話である。

そして、昼間は木に登つて「まるで安楽椅子ですよ」と遊び場としての自然を享受していたKさんは、夜に森で「裸虫」に出会つた時には、「息を跳反ませ」る程それを「可恐がる。このように、小説は後半（夜）において徐々に自然の摂理、弱肉強食の生態を明らかにしていき、前半では、美しい自然の上澄みを掬つただけのようにも見える、この作品に興行きと影を与えている。

さらに、小説は自然の本性の両義性が、人間のそれとも通底することを提示する。雪山での死の危機に直面したKさんを救つた、Kさんとお母さんとの強い絆、結びつきが語られた後、その背景として次のような事情が明らかにされている。

Kさんとお母さんの関係を知つてゐると此話は一層感じが深かつた。よくは知らないが、似てゐるので皆がイブセンと呼んでゐたKさんの亡くなつたお父さんは別に悪い人ではないらしかつたが、少くとも良人としては余りよくなかつた。平常は前橋辺に若い妻と住んでゐて、夏になるとそれを連れて山へ来て、山での収入を取上げて行つたさうだ。Kさんはお父さんのさういふやり方に心から不快を感じて、よく衝突をしたといふ事だ。そしてこんな事がKさんを一層お母さん想ひにし、お母さんを一層Kさん想ひにさせたのだ。

「焚火」では、ここまで全く触れられることのなかった人と人との諍い、その暗部が唯一語られる箇所である。KさんとKさんの命の危機を察した母親の間の強い結びつき、美しい人間の絆が、父親の不実という不幸と一対のものであったことがここには明かされている。人間の美点が実は暗部と共にあるようなさまは、ここまで小説が明らかにしてきた、決して美しいだけではない自然物の本性と相通している。

Kさんの話を聞いていた妻は「Kさんは呼んだの?」と、彼の母への直接的な呼びかけの有無を確認するが、Kさんは「いいえ。峠の向うぢやあ、幾ら呼んだつて聴えませんが」とその可能性を言下に否定する。物理的距離とは関わりなく、ある人間が別の人間の様子を察知する(映し出す)ような関係も、小説が語る夜の自然現象と似通う。焚火が「静かな水に映つて二つに見え」たり、「晴れた星の多い空」が湖面に映つて「舟べりから其儘下に見る事が出来」たり、Kさんが燃しつけた焚火の明るさが「前の小鳥島の森にまで映」る様子など、夜には物と物との物理的距離が意味を失い、離れたもの同士が互いの存在を相照らす。星空が湖に映るように、自然の外延にある広がり、宇宙空間の存在までが同様の現象内に置かれている。Kさんの「不思議」な体験が語り終えられた後、小説は次のような自然と人間の姿を描いて閉じる。

Kさんは勢よく燃え残りの薪を湖水へ遠く抛つた。薪は赤い火の粉を散らしながら飛んで行つた。それが、水に映つて、水の中でも赤い火の粉を散らした薪が飛んで行く。上と下と、同じ弧を描いて水面で結びつくと同時に、ジュッと消えて了ふ。そしてあたりが暗くなる。それが面白かつた。皆で抛つた。

薪が空中と水中で「同じ弧を描いて」飛び、水面で結びつくといったこの極めて印象深い光景は、直前に語られた、KさんとKさ

ん親子の感応現象を自然が可視化したものと把握することができ(注15)。ここでは、人間を包摂する外なる自然(宇宙)と人間の内なる自然(内面)は、もはや別個のものではない。焚火を一つの焦点として、Kさんの話に耳を傾けてそれを受け止め共感する(皆)の輪の延長線上には、彼らを包摂する夜の自然と宇宙の連なりが見える。

人間と人間、自己と他者の心理の隔絶、分かりあえなさを描き、主たるテーマとしてきた日本近代文学にあつて、「焚火」はその真逆の世界(ユートピア)を提示する。(皆)という共感体を描き、さらには彼らを見守る、より大きな存在である自然と宇宙の広がりまでを、観念の言葉ではなく、どこまでも目前に展開した現象として描き出す。人間・自然・宇宙の連環——これが「焚火」の表現が実現した究極の表象世界であり、現代の我々が与えられていることすら忘れている世界の本源の相貌である。

### おわりに

「焚火」発表の翌年から、志賀直哉は彼の文学の集大成である「暗夜行路」(「改造」大10・1〜昭12・4)を発表しはじめる。「永年、人と人ととの関係に疲れ切つて了つた」(後篇第四・十四)という「暗夜行路」の主人公時任謙作は、最終的に次のようなかたちで、大山の自然に慰藉される(注16)。

疲れ切つてはゐるが、それが不思議な陶醉感となつて彼に感ぜられた。彼は自分の精神も肉体も、今、此大きな自然の中に溶込んで行くのを感じた。その自然といふのは芥子粒程に小さい彼を無限の大きさで包んである気体のや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、——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つた。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ゐた。(後篇第四・十九)

大きな自然が「芥子粒程に小さい」自分を包んでいる。「焚火」の表象世界と「暗夜行路」の最終部のそれは近しい。通常、この大山における自然描写は、志賀自身の大正三年時の実体験（大山滞在）に基づくものとされるが、「焚火」の原体験（大正四年赤城山滞在）と執筆体験もまた、「暗夜行路」が提示する救いの世界の成立と深い関わりを持つと捉えられよう。もちろん、「暗夜行路」の時任謙作は「焚火」の〈皆〉と違って、孤独に過ぎる。だが、小説末尾に置かれた「助かるにしろ、助からぬにしろ、兎に角、自分は此人を離れず、何所までも此人に随いて行くのだ」（後篇第四・二十）という妻の言葉が、謙作の願った他者との連帯と信頼を成り立たせるように、「焚火」のユートピアは「暗夜行路」のなかでも確かに模索され、生き続けているのである。

## 注

〔焚火〕「暗夜行路」本文の引用は、新版『志賀直哉全集』（岩波書店 平10・12／平14・3）に拠った。

(1) 「文芸的な、余りに文芸的な」（『改造』昭2・2／8）

(2) 「遺されたもの——死とその時代」（『芥川龍之介論』筑摩書房 昭51・9）

(3) 「焚火」の空間（『都大論究』第32号 平7・6）

(4) 「小説の文体分析」（日本文体論学会編『文体論の世界』三省堂 平3・4）

(5) 「焚火」と私（『志賀直哉全集第一巻 月報1』岩波書店 平10・12）

(6) 注4に同じ

(7) 「焚火」論——〈皆〉という幻想（『作新学院女子短期大学紀要』第11号 昭63・12、〈認知への想像力・志賀直哉論』

双文社 平16・3）所収）

(8) 「半客体化のリアリズム——志賀直哉『城の崎にて』の表現

分析——」（『国文学 言語と文芸』107号 平3・8）

(9) 注4に同じ

(10) 「焚火」を読む（『作品研究 志賀直哉の短編』古今書院 昭43・2）

(11) 「志賀直哉「焚火」論——「見え」と「遊び」の視点から——」（『高知女子大学紀要 人文・社会科学編』第45巻 平9・3）

(12) 注3に同じ

(13) この場面の同様の解釈として、「雪の夜中に、母と子の冥々の裡に相通う真情の形象、象徴」（三浦美知子、注10）や「Kの話、その母子交感を受容した心のままに岸辺に立つて薪を投げる「皆」は、同一の弧を描いて走る二つの火の結合に、母子交感のイメージを奥深い層で感じ取っていることであろう」（小林幸夫、注7）との指摘がある。その他、「暗い湖水の上を赤い火の粉を散らして飛んでゆく薪と、その水面での反映は、ものと夢との対応関係そのもの」（高橋英夫『志賀直哉 近代と神話』文藝春秋 昭56・7）、「皆」が薪を投げて遊ぶ描写は、「不思議」な話（水面下の薪）とそれを聞く者（水上の薪）が水面で出会うことを表している」（古川裕佳「見出された「心境小説」——志賀直哉「焚火」——」『日本文学』平14・6）といった把握も行われている。

(14) 「暗夜行路」の描く世界やそれを支える表現方法については、拙著『志賀直哉の方法』（笠間書院 平19・2）第三部において詳述している。

Abstract

## The representation of Shiga Naoya's "Takibi"

Yuka SHIMOOKA

"Takibi" is evaluated high in the history of Japanese modern literature as the novel that represents the frame of mind novel on the Taishou era period. In this novel, feelings usually personal have been expressed are considered as an experience shared by everyone. The purpose of this thesis is to search by what expression such a motif became possible. As a result of the analysis, "Takibi" has the narration abstracting individual of four characters, and passive position of "Jibun" who is forcalizer, and the metaphor expression putting out border between nature and man. This nonel's expression symbolize ranging of man, nature, and space. "Takibi" is an important novel where the idea connected with the masterpiece of Shiga "Anyu-Koro".