

# 〈不自然〉な生物 — 「焚火」(旧題「山の生活にて」) 論 —

重 永 楽

一 問題提起 — 「文藝的な、余りに文藝的な」を出発点に —

志賀直哉の「焚火」<sup>①</sup>は、今日に至るまで志賀直哉の代表作のひとつとして、あるいは特にすぐれたものとして評価されてきた。<sup>②</sup>その評価の起点のひとつとして、芥川龍之介の「文藝的な、余りに文藝的な」<sup>③</sup>による「僕は僕等日本人の為に志賀直哉氏の諸短篇を、——「焚火」以下の諸短篇を数へ上げたいと思つてゐる」という記述がある。ここで同作の名が挙げられたのは、「話」らしい話のない小説<sup>④</sup>という概念を説明するための一例としてであったが、同時に芥川龍之介は、「焚火」「真鶴」等の志賀直哉の作品の特徴について「リアリズムに東洋的伝統の上に立つた詩的精神を流しこんである」ことだと述べる。その記述には「以下の諸短篇」「等」といった語も付され、その他の作品の名も例示されているが、後年の評価史上においても、とりわけ「焚火」が、名作あるいは問題作のひとつとして扱われている。

更に「焚火」は、しばしば「心境小説」の一例としてもその名を挙げられている。<sup>⑤</sup>実作者である志賀直哉が、「小説」を書く創作態度をもとにした人格面から名声を高めていたこと<sup>⑥</sup>も、その評

価に影響を及ぼしているだろう。こうした志賀直哉の人格を評価する傾向は「文藝的な、余りに文藝的な」にもみられるもので、芥川龍之介は、志賀直哉の作品が「この人生を立派に生きてゐる作家の作品」であるとし、また志賀直哉という作家が「道徳的に清潔」な生き方をしているとも説明する。更に前述の「リアリズムに東洋的伝統の上に立つた詩的精神を流しこんである」とされる作品の特徴からは、小説の「実作者」自身の心持を重要な要素として考える当時の「心境小説」の議論や、そうした議論を呼び起こす環境として「(西洋)の文学者を崇拜する状況に対する反動、或いは、それに対抗するために、日本人の国民性・民族性からめた文化論・文学論が語られるようになってきた」<sup>⑧</sup>状況があったことも想起される。

芥川龍之介は、(のちに「焚火」と改題される)「山の生活にて」が発表された当初、「末段は殊に美しい」としつつ「何となく心もちの好い作品」と短い感想を述べるのみであった。<sup>⑨</sup>このように、当初の「山の生活にて」としての月評では、作品への肯定的印象のみが端的に述べられている一方、「文藝的な、余りに文藝的な」での「焚火」の評価は「志賀直哉」論の一部を構成するものであり、「焚火」等の特徴を述べるにあたっても「作家・志賀直哉」

の作風といった作品内にとどまらない外在的要素を考慮した言及がされることとなる。二つの評価の間には、七年の月日の経過や、

## 二 「焚火」の評価および先行論

月評による言及と、論争（谷崎潤一郎との間で交わしたいわゆる〈小説の筋〉論争<sup>10</sup>）での応答的言及という違いもあるが、そもそも芥川龍之介が前提として想起することの違ひも、この評価の差異を考える上では念頭に置かねばならないだろう。「文藝的な、余りに文藝的な」では、作品を論じることが〈作家・志賀直哉〉の創作態度を論じることと直結しており、〈作家・志賀直哉〉が「立派」で「道徳的に清潔」な生き方をしていることを、個々の作品内容に先んじた印象として提示している。つまり「文藝的な、余りに文藝的な」における「焚火」評の前提には、〈小説〉の創作のために「立派」で「道徳的に清潔」な生き方をする、非常に限定的な意味での〈人間〉像が存在していることになる。第二節で詳しく確認するが、〈人間〉というのは、この「焚火」が論じられる際に、〈自然〉とともに鍵語としてしばしば用いられ、「焚火」の作品世界と登場人物との関係性および〈語り〉の特徴としても示される。

一方で、本論で考えたいのは、「焚火」が論じられる際に〈人間〉〈自然〉という鍵語によって示されているものを、多くの論者・読者が想起するような普遍的な意味で捉えることが可能なのか、という素朴な疑問である。本論では、「焚火」を読むうえで見過ごせない、登場人物たちの生活を〈人間〉という生物の営みとしてみたときの違和感、また〈自然〉と表現するには異質な状況から、「焚火」における〈人間〉〈自然〉の内実を再考することで、同作の位置づけを更新したい。

文壇で「心境小説」という語がつかわれ始めるのは、概ね一九二四年（大正十三年）前後と考えられるが、古川裕佳は「山の生活にて」の発表当時にこの語がつかわれていなかったことを切口に、「焚火」が「廻行的に見出された「心境小説」である」と、当時の中村武羅夫や久米正雄らによる〈私小説・心境小説〉をめぐる議論、また先述のいわゆる〈小説の筋〉論争、そして「心境小説」としての認定に「東洋的」という印象が深くかわつていた例を挙げながら論証している。こうした論証から、「焚火」が文壇で流行する議論や、文学史的概念の対象に合致することを前提とし、その評価が形成されてきたことがわかる。

このような評価史上における「心境小説」という概念との密接な関係性が裏付けるように、この「焚火」の解釈を試みる際には、志賀直哉の作品自解ともいえる「創作余談<sup>14</sup>」のなかの「前半は赤城山で書き、後半は四五年して我孫子で書いた」という執筆経緯に関する記述を引くものも、旧くから存在している。また、志賀直哉が同年に執筆した「赤城にて或る日<sup>15</sup>」が参照されることも少なからずある。実作者たる志賀直哉の現実の体験を踏まえ「赤城」という名前が明確に規定されることで、地域の特異性や文化・信仰に根差した様々な文脈が引き寄せられ、作中に登場する象徴的な描写の意味づけがしやすくなり、文章内から読み取れる情報量も増すことは確かだろう。しかしながら、初出時においてはこの「山」が赤城山であるとする指摘は確認できない。

初出時および最初の単行本収録時は「山の生活にて」という表題であった本作の中には、「黒檜山」「小鳥島」「鳥居峠」「箕輪」「地獄谷」「覚満淵」といった名称がみられ、またKさんの話では「前橋」「水沼」といった付近の地名が出て来ることから、舞台となる「山」を赤城山と推測することも当然可能だ。ただ、初出時の月評を確認すると、その地を「赤城」と特定するような論はみられず、単に「山の生活」として、その描写に注目が集まっていることがわかる。たとえば上司小剣は「山の上の湖水の畔の假りの生活とでもいふべきものが、美しく描かれてゐる。水の色や、焚火の光、人々の静かな話し声までが、一つ／＼手に取るやうに現はれてゐる」<sup>(18)</sup>と述べ、堀木克三も「山における夫婦、家を建てるために雇つてある職人等の間の一寸した半日の生活を描いてあるものだが、森閑とした沼や山の中に於る彼等の静かな生活が如何にも手にとるやうに描かれてあつた」<sup>(19)</sup>とその所感を綴る。いずれも「自分」たちの山での体験のありさまが、「手にとるやうに」わかることが強調されており、作品の特徴として認識されていた。全体の出来としても、上司小剣は「気持ちがいい」「絵の具よりは美しい」「字でかいた画」、堀木克三は「やはりうまい」とその巧みさを評価している。ほかにこの時点で、芥川龍之介は「何となく心もちの好い作品」<sup>(20)</sup>とし、また佐々木味津三は「一句の贅言もない」「名人級」と賛辞をならべるなど、初出時から概ね高い評価を受けていたことがわかる。一部、小嶋政二郎が「近頃愈々枯淡味を増したと云はれてゐる氏の作品が、此作ではまるで枯れ枝か木の皮のやうにカチ／＼に乾き切つてゐる」と苦言を呈しているものの、「但し焚火の燃えさしを暗い湖水に投げ込む描写は、

ほんのちよつとした事だが感服した」とその描写に関しては評価をしている。小嶋は同評のはじめに「文壇の霸王のやうに云はれてゐる志賀直哉」という形容をしているように、記号化された〈志賀直哉〉という作家の印象が影響した部分も大きいだろう。総合すれば、「山の生活にて」(のち「焚火」)は、やや枯淡味に振り過ぎていきらひはありつつ著名作家である志賀直哉の作品として当初から全体的に高い評価を受け、なかでも描かれた「生活」の正確かつ簡明な描写や美しさがその特徴と、発表当時の段階では考えられていた。

こうした「焚火」の特徴について、描写される〈自然〉と〈人間(あるいは登場人物)〉との一体化をはかっているという旨の指摘が旧くからなされている。この指摘は、芥川龍之介をはじめとする作家や、批評家たちによる先行評に従属するかのように印象批評的に述べられてきた部分も多くあるものの、そういった指摘を単なる印象論にとどめず具体的に分析する試みもみられる。たとえば長沼光彦の論考<sup>(21)</sup>では、作中で生じる事態が「皆」として括られる作中人物たちに向けて収束してゆくこと、〈読者〉と〈語り手〉がともに現在進行形で作品世界を進みゆくことを通じて、〈語り手〉たる「自分」が個人でもありながらその〈語り〉が「皆」に代表される広がりを持った〈場(座)〉へと広がっていき、〈自然〉との一体化を生むような表現をもたらしっているといたした〈語り〉に即した指摘がされている。また下岡友加の論考<sup>(22)</sup>は長沼光彦論を足掛かりにし、やはりその〈語り〉から「文の構成の上でも自然の模様と人物の行動を一对とし、一つのフレームの中に切り取る」といった特徴から、「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付ける」ことを指摘している。〈自然〉と〈人間〉との一体化という観点は、志賀直哉や「心境小説」の印象というだけでなく、テキストや物語論といった実作者から離れた方法による立証も少なからず試みられている。

こうしたテキスト自体への注目、また〈語り〉の特徴によって「焚火」の一面を提示する試みとして、各種先行論の基礎づけとなっている研究成果が、小林幸夫による本文中の「皆」という表現をめぐる論考<sup>25</sup>だ。小林幸夫論が提示したのは、〈語り手〉たる「自分」が使用する「皆」という語に含まれる、「皆」として指し示された複数のひとびとが同じ感覚・感情を抱いているかのような効果、そしてその感覚・感情を呼びおこす文化的背景を有する者で構成される共同体と、その共同体に入らない者が区別されるという、無意識の排除機能であった。同論は、〈自然〉と〈人間〉の一体化ではなく、「人間と人間との融合」こそが「焚火」がめざしたものであると示し、「自分」が個を超えた「感情の相互浸透」を実現しようとして、妻、K、Sとの四人で形成される「皆」という友人共同体により、感情と行動の一致した共生感を志向することを論じている。その友人共同体が「いかにも知性を共有し遊びの世界を知っているグループ」であり、またそれと対比されるように提示されるKの話についての母子のつながりが「血縁共同体」であり且つ「地縁共同体」であることを示したことも、同論の重要な指摘であろう。

このように「焚火」においては〈語り〉という切り口での先行論が積み重ねられている。それは〈語り手〉としての「自分」の特徴だけでなく、紅野謙介の論考<sup>26</sup>などの指摘に代表されるとおり、

焚火を囲んでKさんの雪山で遭難しかけた話が展開される場面に象徴的な、ひとつの話を〈語る／聞く〉という構造が内包されているからといってもよいだろう。この構造について、前掲の古川裕佳論<sup>27</sup>では「Kさんの〈話〉によって動かされた「自分」の中にもう一つの物語が発動し、それをKさん一家の小説として構成してゆこうとする力が生まれる」と考えられており、更に、山に遊び、Kさんが語る話を囲んで聞いた「夕」晩の体験を、「自分」から〈読者〉に向けて改めて語り直すこの構造について「話」らしい話」だけでは小説にはならない。それに〈話〉を探り出していく枠組みを付け加えることでも満足しない。聞いた「自分」の中に新たなドラマが生まれるところまでも描き出す。「焚火」は物語と小説家が出会うまでの全過程を描いた作品」と説明がされる。「自分」が題材の取捨選択を行い、新たに〈物語〉として構成する能力を持っていることを、念頭に置く重要性がここで示されている。

ここまで主要な論調を確認してきたが、〈自然と人間との関係〉、あるいは〈人間と人間との関係〉を、重層的な〈語り〉の枠組みから探り出していくという過程が、「焚火」を読み解くうえでは必要になってくるのだろう。本論においても、その必要性に異を唱えることはない。しかしながら、ここで思い返すべきは、「焚火」と名付けられた本作が、元々は「山の生活にて」という表題であり、初出時の同時代評で、描写の巧みな部分として注目されていたのも、旧表題のとおり「山の生活」に関するものであったことだ。上田穂積の論考<sup>28</sup>では、この表題の変更を「山の生活にて」という平板ながらも「志賀直哉」の実生活を推測させる表題

からまさに一転して「焚火」へという題名の変更には、表題らしい〈内容〉の抽象化といった効果以外に、わたくしたち〈読者〉の想像を超えて掻き立ててくるドラマがあったのではあるまいか」と問題提起しているが、素朴な感覚として、表題の違いによって〈読者〉が作中のどの要素を重要と捉えるかが変わる可能性は当然あるだろう。ただし本論では、表題の変更による受容・消費の差異を説明することや、表題の変更そのものを追窮することはしない。

次節以降では、いわば失われた表題たる「山の生活にて」ということばを足掛かりにして、そのなかにある「山の生活」とは何者による如何なる営みなのか、あるいはそもそも「山の生活」は描かれているのかという点を確認し、先行論において象徴的にあらわされた〈自然〉〈人間〉といった概念の、具体的意味を再考したい。

### 三 「自分」たちの異質な「山の生活」

そも「焚火」の〈語り手〉たる「自分」そしてその「妻」、画家である「Sさん」は、元々山に生まれ育ったり、山に暮らしたりしているような者としてではなく、都市の日常から離れたひとときを樂しむ短期滞在者のように描かれている。前述のとおり、小林幸夫論は、ここに「Kさん」を加えた「自分」たち、すなわち「皆」のことを「いかにも知性を共有し遊びの世界を知っているグループ」と捉え、この四人は「牛や馬」にとって「家が御馳走」だという「切実な現実」を伝えようとする「春さん」の言葉

を詩的レトリックとして笑うことができる存在であり、笑わない「春さん」のような人間とは違う存在であるとする。

この四人は、「Kさん」を除けば、〈平常山で生活しない者〉たちといってよい。対して「Kさん」は、「自分」たちと同じ話題で笑い合うことができるものの、「宿の主」として、また「山に育った人」として、元々「山の生活」の中にいることが他の三人と異なっている。この「Kさん」のほかに、本作には「春さん」「市や」「お札を売る人」それに「蔵取り」と思われる者、そして「Kさん」の話に出て来る彼の「お母さん」や義兄の「Uさん」「氷切りの人夫三人」など、平常〈山に暮らす者〉が登場する。「Kさん」はこの〈山に暮らす者〉でありながら、「自分」たちのような〈平常山で生活しない者〉と交わる存在としても描かれており、作中において、「山」とそれ以外の土地を結びつける交点としても機能している。その交わりについて、たとえば彼の「大入道」を見た話は「前橋へ行つた夜の帰り」のこと、雪山での母との不思議な感覚の共鳴の話は「東京に居る姉さんの病気が悪い」ために「山を下つて行つた」帰りのこととされているが、「Kさん」が山を下りて戻ってくる時には何事かが起るようにも思われる。「Kさん」が山を下りることは、何か不思議なもの、或は不思議と見間違えるものとの出会いのきっかけといえるだろう。また彼の「お父さん」は、「平常は前橋辺に若い妾と住んでゐて、夏になると其れを連れて山へ来て、山での収入を取上げて行つた」とされるなど、「Kさん」にとっては自らと「お母さん」たちの平穏な「山の生活」を脅かしかねない「不快」な存在として、「自分」から語られている。



いずれにしても「Kさん」は、「山に暮らす者」でありつつ「平常山で生活しない者」たちと交わる存在であり、またその者たちと交わるにより非日常的経験を得る存在として「焚火」のなかで表されているが、ここで再度考えたいのは、「Kさん」の「お父さん」を「皆」が「イブセン」と呼んでいることだ。小林幸夫論は、この呼称を代表例に「皆」が「知性を共有し遊びの世界を知」る者であると指摘するが、「イブセン」という当時からよく知られる劇作家の名前が、「Kさん」が「お父さん」について語った「或る夜山犬に囲まれて、岸伝ひに水の中を帰つて来た話」のときではなく、「自分」が補足的に語る「Kさん」やその「お母さん」など、「山に暮らす者」にとつて「よくなかつた」「不快」な一面を紹介する際に明かされる点は見逃ごせない。前掲の古川裕佳の論考は、「お父さん」の「よくなかつた」「不快」な一面が、「自分」によつて挿入されたものであることに注目し、この挿入によつて「母子交感の物語を」「一層」「深く感じる」効果がもたらされると同時に、「語り手」たる「自分」が、「Kさん」の話を聞いたまま再話しているのではなく、「語られた〈話〉」を選別し、父の排除という語られなかつた〈話〉を挿入「して」と指摘する。これに加えて、「自分」が舟の上で「Kさん」が「蛇と出会つて驚いた話」は具体的に紹介しないことなども例示しながら、「自分」は「Kさん」の〈話〉を別な方向から読み替え、それをまた読者に向けて発信しようとしている「者」であるとした。「自分」をそのまま「作家・志賀直哉」と読み替えてよいかは慎重を期すべき事項であり、またテキスト内で「自分」の職業が「小説家」あるいは「作家」であるという情報は具体的に明

示されていないが、そうであつてもその〈語り〉の特徴から、「自分」が作中人物の誰かに向けてではなく不特定の存在に向けて、言い換えればテキストの目前にいる〈読者〉に向けて、〈物語〉の文を創出して発話している者とみなすことはできるだろう。〈物語〉の文章を創出する「自分」も、画家である「Sさん」と同じく何かを「作る」者であると考えられるが、さらに言えば、ここで「イブセン」という著名な劇作家の名前が記号的に機能し、「平常山で生活しない者」であつた「お父さん」にも何かを「作る」者の姿が、表面的にはいえ重ねられてゆく。

整理をすると、「焚火」の登場人物たちは大きく三種類に分けられる。一つは、「自分」をはじめとする「平常山で生活しない者」、もう一つは「春さん」などの「山に暮らす者」、そして最後の一つは前記二種の性質を併せ持つ「Kさん」である。「山」という場において異質な存在は、最初に挙げた「平常山で生活しない者」たちであるが、彼らの多くは何かを「作る」者という印象を、「自分」の〈語り〉を通じて付与されており、さらに「自分」たちは「Kさん」とともに「山」での時間を、様々な方法で消費していく。こうした時間の消費について、芋生裕信の論考では、冒頭の室内での「トランプをして遊んでゐた」という表現、また鳥居峠から黒檜山に虹が出たことに言及された直後「皆は永い事、此処で遊んだ」「木登りをして遊んだ」という表現を例示して、「自分」たちが「遊びの状況」にしていることを指摘する。象徴的なのは「炭取り」たちの焚火に誘われる場面だ。芋生裕信論は「遊びと労働とは必ずしも対立する概念ではない」ことに留保しつつ、「自分」たちが「遊びの状況のなかでそれに近づいていくが、そ

の火は、労働者の暖をとるためのもの」であり、「蔵取り」と「人間的に交わることなく終わったのは当然」と指摘しており、「自分」たちからみて「作中に点綴される他の人物たち」「春さん、市や、お札を売る人」も、彼ら四人のいる世界の外に位置付けられている」と考える。この指摘は〈語り手〉たる「自分」を中心とした「四人のいる世界」から見た捉え方といえるが、反転すればこの「自分」を中心とした〈平常山で生活しない者〉の存在こそが、「山の生活」にとつては異質といえるのではないだろうか。

#### 四 食事・排泄・睡眠

一部に「Kさん」の過去の話が挿入されているものの、端的に言えば「焚火」とは、「自分」を中心とする〈平常山で生活しない者〉と「Kさん」の、「山」での或一日の時間の過ごし方を〈語る〉ものである。朝の目覚めや午前中の出来事はその〈語り〉から割愛され、「朝から雨だつた」ということのみが単に示される。そして現在の状況は「午からずつと二階の自分の部屋」で「トランプをして遊んでゐた」と説明される。そして「菓子も食過ぎ」ていた「三時頃」のこと、窓をあけて雨あがりの山の空気が部屋のなかに流れ込んでくることから「自分」たちの動きは活発になり、その後「山」でのいくつかの体験が語られる。しかしここで考えたいのは、その体験のうち、食事・排泄・睡眠という人間の生命維持活動のための行動が、「自分」たちのような〈平常山で生活しない者〉を主体としたものからは捨象されているの

ではないか、という問題だ。

まず食事について、冒頭「菓子も食過ぎた」と語られたり、夕方の「食事だけ別れ／＼にし」ていたと示されたりもしているが、その具体的様子は描かれず、端的な記述だけがある。一方で、夕方の食事と舟遊びの間には、「Kさん」が「赤坊」のために「コンデンスミルクをといて」いる様子が描かれ、また「春さん」から、蓆を挟んだ家の壁が牛や馬にとつて「御馳走」になることが示され、更に「Kさん」から「馬が食はれて半分位になつて」いたこと、「野獣の鬻」は「笹熊」が「鶯かなんかに食はれたのかも知れ」ないことが示されるなど、人と獣を問わずに生物が自らの生命を維持する活動としての食事にかかわる様子が、「自分」たち〈平常山で生活しない者〉の行動以外の箇所で見られる。象徴的なのは、「Kさん」が雪山で死にそうなときに、その「お母さん」が「おむすび」を作っていたらしいことだろう。〈平常山で生活しない者〉のなかでは、さして重要視されていないような食事の様子が、「Kさん」を通じて、時に「Kさん」が「自分」たちの共同体から離れたときに、一人では食事をとることができない「赤坊」を世話する描写や、あるいは過去の回想として示される雪山で死の危機に瀕した「Kさん」の「お母さん」の、自らの子の生命の安否を思う行動として示される。これらの場面と、牛馬や、笹熊と鶯などの〈山の獣〉たちの摂食は、愉しみや趣味としてではなく、生命維持のための必須の活動たる食事の話という点で共通している。このように考えると、冒頭で「菓子も食過ぎた」と語られる、最早愉しみや趣味を目的とする食事さえも求めなくなった〈平常山で生活しない者〉の姿は、〈山に

暮らす者」や〈山の獣〉との対立項としても捉えられるだろう。

次に排泄について、その描写がないことは小説としては珍しいことではなく、殊に疑問視する必要はないが、「Kさん」と「春さん」による「便所」づくりの様子について、少なからず記述が割かれていることは重要であろう。「創造の喜びを知っている」者としての「Kさん」の一面が示されるこの場面では、他の〈山に暮らす者〉との差異を表すように、「Kさんは作る事に興味を持つて、実用の方面ばかりでなく、家全体の形とか、材料の使ひ方にも色々苦心して、出来るだけ居心地のいい家にしようとしてゐた」と語られている。「便所」はその機能や、利用される様子ではなく、あくまで「作る」ものとして描かれており、この「便所」を「作る」ために「小屋の方」へと出て行く「Kさん」の姿は、「僕も描きに行かうかな」と森の中へと出かけていく画家の「Sさん」の姿と並行して提示されている。「便所」を「作る」こ

とは、絵を描く行為にならぶ創作的な営みとして描かれ、「便所」は、本来食事と対になる排泄行為や、その結果たる糞尿の印象を覆い隠すように、画を描く「Sさん」、そしてこの〈物語〉を〈読者〉へと向けて語る「自分」と、「Kさん」が並び立つための〈作品〉の位置を担う。「Kさん」は、木登りをしたときに枝の股を「まるで安楽椅子ですよ」と喩えて実際に横たわって揺れるなど、自然物を人工物に見立てる姿も確認でき、新たな価値を創出する人物像としても捉えることができるだろう。この「Kさん」たちの「便所」を「作る」作業は、新たに「自分」たちが移り住む「小屋」を「作る」過程のひとつになるわけだが、この「作る」過程が具体性を持って描かれているのに比べて、現在「自分」た

ちが寝泊まりをする「宿」の詳細は、「大きい囲炉裡」と「氷蔵」があること程度しか語られていない。自身が住む現在の「宿」の環境より、これから移り住むことになる「小屋」を「作る」過程の方に記述が大きく割かれていることから、「焚火」において「作る」という行為を重要視し、その行為が前景化する〈語り〉の傾向を読みとることができる。

最後に睡眠だが、本来は生命維持のために必須となる休息をつかさどるこの行為が、「焚火」においてはむしろ死を強く連想させるように記述されている。たとえば、「蔵取り」と思われる者の野宿について、彼が寝ている横で「雨のあとは危い」と、竈が「ひとりでに崩れる」可能性を「Kさん」が話している。また、「Kさん」の雪山での〈記憶語り〉のなかでは、「氣持が少しほんやり」し、「雪で死ぬ人は大概左うなつて其儘眠つて了う」こと、そしてその眠りが死につながるが、〈平常山で生活しない者〉である「自分」たちに説明される。またその雪山で「Kさん」が見つけたした提灯の明かりを持つ「Uさん」たちも、眠っていたところを「お母さんに起こされて迎ひに来た」のだという。すなわち「Uさん」たちが起こされずに眠ったままであれば、「Kさん」は雪山で死んでいた可能性があったとわかる。また、「Kさん」の語り口を通じて「山の生活」では平常「七時か八時」には就寝してしまうと明示されている一方、そうした「早く寝」てしまう平常の「山の生活」とは対照的に、〈平常山で生活しない者〉と「Kさん」は、夜遅くまで湖畔で焚火を囲んで話をしている。その話が終わったのは「十一時過ぎ」のことだった。その後も、寝ついたり床にはいったりする様子は語られない。「其日は朝か



ら雨だつた」と、既に「自分」たちが起きている状態から始まるこの〈物語〉は、寢床に入るのではなく、「帰りませう」と焚火の薪を湖に投げて、舟が湖を渡っていくことで終わりを迎える。

「Kさん」の「お母さん」たちなど〈山に暮らす者〉が送る「山の生活」とは対照的な、〈平常山で生活しない者〉による異質な時間の消費がここに示されている。

繰り返になるが、この「焚火」のなかでは、食事・排泄・睡眠という人間の生命維持のための活動の重要性が描かれながらも、〈平常山で生活しない者〉である「自分」たちの行動としては語られないようになっていく。そも「山」という〈自然〉のなかで、平常な「生活」は決して完全に保証されているものではなかった。それはたとえば「Kさん」から示される「雪で困った時の話」であつたり、「お父さん」が「山犬」に聞かれた話であつたり、かつての屋外の厳しい環境が語られていることからわかるだろう。しかしながら「山犬」は「ダイナマイト」で退治され、「大蛇」も「蝮」もいないという「山」の上で、「自分」たち〈平常山で生活しない者〉は、何ら命を脅かされる恐れもなく平穩な「生活」を享受する。「何んにも可憐いものは居ないのか」と「妻」が発するように、「Kさん」に「山」の安全性を確認するような応答は、「自分」たちの存在を脅かすものがないことの保証までも求めているようである。反転すれば、〈平常山で生活しない者〉の意識としては、そうした保証は当然のことであり、それは〈平常山で生活しない者〉たちが生活をする「山」が、〈自然〉のままの空間として「自分」たちの周りに広がるのではなく、人工的な空間として用意されることの証左ともいえるだろう。

## 五 〈創作者〉という〈不自然〉な生物

三好行雄はその論<sup>(35)</sup>のなかで「自分」たちのことを「感情や心理の起伏をあらわにする人間らしさを奪われ」た存在として、「人間の劇は小説の世界から追放され、そのかわりに、無類の感受性と確かな描写が、大自然のけはいそのものを揺曳する明晰な風景を再現する」と考えた。しかし、ここであるところの「大自然」とは何だろうか。「風景」を構成する獣たちの生物らしさもまた「大自然」の一要素だとすれば、その生命維持のための食事・排泄・睡眠を見せない「自分」たちは、〈不自然〉な存在であるといえよう。「自分」たちから奪われているのは「人間らしさ」ではなく、むしろ〈生物らしさ〉という方が正確であり、生命維持のための活動が後景化していき、遊びや読書、創作活動などに打ち込み、ことばを用いて会話する、他の生物とは異質の〈人間〉にしか行うことができない営みが強調されている。愉しみとしての食事にも飽き、排泄の場は創作の場に置き換わり、睡眠は生命維持のためではなく死を招き寄せる行為のように語られる。しかし、一方で〈平常山で生活しない者〉以外の、〈山に暮らす者〉〈山の獣〉の生活のなかには、そうした生命維持のための活動が確かに描かれている。「焚火」の「自分」たちの時間は、〈山に暮らす者〉の「生活」とは異質の、生物として〈不自然〉な「生活」といつてよい。

本来「山」にあつたはずの厳しい〈自然〉のなかでの「生活」は、「自分」たちを中心に据えた場合に後景化される。代わりに

表出するのは、前掲の古川裕佳の論考にある「『自分』は「Kさん」の〈話〉を別な方向から読み替え、それをまた読者に向けて発信しようとしている」という説明を下敷きに考えれば、自身の生命維持のための環境を、空気のごとく当然のものにしながら、他の生物とは異なる〈ことば〉によつて会話を重ね——その重ねられた〈ことば〉を取捨選択し、ならべかえて、ひとつの〈物語〉として〈読者〉に提示する行為も含む——何かを「作る」ことを〈人間〉の価値とする、〈創作者〉たちの姿といえる。〈山に暮らす者〉〈山の獣〉たちの営みのなかでは確かに示される食事・排泄・睡眠といった〈生物らしさ〉は、「自分」たちの行為からさりげなく、しかし確実に捨象され、意味の置換がなされてゆく。「自分」たちは、ひたすらに〈ことば〉を紡ぎ、何かを「作る」ためにその時間を消費する〈不自然〉な生物として、作中世界に存在していると考えられる。

繰り返しになるが、芥川龍之介は「文藝的な、余りに文藝的な」において、「志賀直哉氏の作品は何よりも先にこの人生を立派に生きてゐる作家の作品」という説明をし、また「焚火」「真鶴」等の作品を示して「現世の用語を使へば「人生的」と呼ばれる作品の一つ」とも述べている。しかし、ここでいう「人生」とはどのようなものをさすのか。もちろん芥川龍之介が意図するところについては、個別詳細な分析が必要になるだろうが、殊に「焚火」を通じて同論内で捉えられた「人生」とは、生物としての側面を持つ普遍的な〈人間〉の生き方ではなく、(特に文藝・藝術作品を)「作る」者としての生き方だったといえるだろう。それは「文藝的な、余りに文藝的な」が、その表題のとおり古今東西の

膨大な文藝作家・作品や作中人物を例として挙げながら自説を展開するのに対し、同月に発表された谷崎潤一郎の「饒舌録」<sup>37</sup>が、「東洋主義」の概念を確認する際に「単に文学藝術に限らず、政治宗教哲学から日常茶飯の出来事や衣食住の細かい点に至るまで、東洋には何か西洋とは異なつた独特な物のあるのが感じられる」と述べ、「例を卑近なところから取る。自分は食ひしんぼうであるから、先づ食ひ物で説明をしよう」といった言い回しで東西の文化的差異の説明を試みようとするところからも象徴的である。「文藝的な、余りに文藝的な」は、〈作家・志賀直哉〉の道徳性を説明する上で「精神的生活」あるいは「物質的苦痛を除いた苦痛」と〈精神世界〉と〈物質世界〉の二項対立的価値観を提示しており、まさにその論旨は〈精神世界〉に関する内容を大部分とするものである。同論が仮定する「現世」で「人生的」と呼ばれる作品」の「人生」が、非常に限定的なひとつとびとにしか該当しえないことを暗に示しているといえよう。

※「焚火」(旧題「山の生活にて」)の本文の引用は、特に断りない限り、「焚火」という表題で初めて発表された単行本『寿々』<sup>38</sup>から行つた。

#### 【注】

(1) 初出は『改造』二巻四号(改造社、一九二〇年四月)で當時は「山の生活にて」という表題での発表であった。単行本『荒絹』(春陽堂、一九二二年二月)の巻頭作として収録されたが、更に別途単行本『寿々』(改造社、一九二二年四月)に収

録される際に「焚火」と改題され、以降現在に至るまで各種単行本・全集類に収録される際には「焚火」を表題としている。

(2) 谷川徹三が『岩波講座 日本文学 日本文学史概説(六) 現代』(岩波書店、一九三二年九月)において「その氣品に於いて、その「冴え」に於いて殆ど芭蕉に肉薄してゐる。一時文壇に於いて「心境小説」や「身辺小説」が小説の本道とせられたのは「…」志賀直哉に見られるやうな秀れた作品が存在したからでもある。」と高く評価しているほか、三好行雄「遺されたもの——死とその時代」(芥川龍之介論)筑摩書房、一九七六年九月)や、重友毅『志賀直哉研究』(笠間書院、一九七九年八月)、大津山国夫『焚火』(国文学解釈と鑑賞)五十二卷一号、至文堂、一九八七年一月)の言及が目を引く。また井上ひさしと小森陽一の編著による『座談会 昭和文学史』第一卷(集英社、二〇〇三年九月)の「第三章 志賀直哉「小説の神様」の実像」でも、座談会の参加者である阿川弘之から、高い評価を与える発言がみられる。

(3) 芥川龍之介「文藝的な、余りに文藝的な——併せて谷崎潤一郎氏に答ふ——」(『改造』九卷四号、改造社、一九二七年四月)

(4) 篠崎美生子は「『蜃気楼』——小さな「物語」群の意味——」(『弱い内面の陥穽 芥川龍之介から見た日本近代文学』二〇一七年五月、翰林書房)において、芥川龍之介が「文藝的な、余りに文藝的な」で「詩的精神」を見出した作品として「古今東西の多数の例」を挙げており、「焚火」は「その中の一例に過ぎない」と、作品をカノン化する扱いに、慎重を期す必

要性を強調している。

(5) 「新潮合評会」第二十一回(『新潮』四十二卷二号、新潮社、一九二五年二月)において久米正雄が「心境物」の一例として挙げていることに端を発し、前掲(2)で挙げたような先行評のうち谷川徹三、三好行雄などがその評価を前提とした論理展開をしている。

(6) 大野亮司「神話の生成——志賀直哉・大正五年前後——」(『日本近代文学』五十二集、日本近代文学会、一九九五年五月)

(7) 川上美那子「文芸的な、余りに文芸的な」について『人文学報』第一九二号、東京都立大学人文学部、一九八七年三月)は、「文藝的な、余りに文藝的な」のなかで登場する「善く見る目」「感じ易い心」「東洋的伝統」といった記述が、廣津和郎の「志賀直哉論」(『新潮』三十卷四号、新潮社、一九九四年四月)にもみられる語であることを指摘しているが、「文藝的な、余りに文藝的な」で特に名前の挙がった「焚火(山の生活にて)」「真鶴」はいずれも「志賀直哉論」よりも後に発表されたものであることには注意したい。

(8) 山本芳明『文学者はつくられる』(ひつじ書房、二〇〇〇年十二月)

(9) 芥川龍之介「四月の月評 一」(『東京日日新聞』一九二〇年四月八日 朝刊)

(10) 「新潮合評会」第四十三回(『新潮』二十四年二号、新潮社、一九二七年二月)において芥川龍之介が谷崎潤一郎の作品を引きあいに「話の筋と云ふものが藝術的なものかどうかといふ問題」を提起したのを発端に、『改造』九卷三号(改造社、一九

二七年三月）誌上において谷崎潤一郎が「饒舌録」で応答し、

翌月の『改造』で芥川龍之介が「文藝的な、余りに文藝的な」で再度応答したことからはじまった議論。話の筋の組み立てに重きを置く谷崎と、「話」らしい話のない小説」を評価する芥川の間で生じた議論である。古川裕佳「見出された「心境小説」

『志賀直哉の「家庭」——女中・不良・主婦』森話社、二〇一

一年二月）では、「芥川も谷崎も、「身辺雑事」、「作者と分かる」、「告白」小説を批判」しており「西洋と東洋ないし日本の対立の図式を基本として、肉体的力量の差異、通俗／純粋の対立などをそこに重ねていく」議論は、当時の〈私小説・心境小説〉の言説と通じる枠組みを用いていると指摘しつつ、芥川が「心境小説」という語を用いず、同時代の〈私小説・心境小説〉から距離を置いていることに注目する必要性に言及している。なお厳密には谷崎潤一郎が『改造』九卷二号（改造社、一九二七年二月）でも、小説における虚構・事実の取り扱いの問題や、

「大菩薩峠」を「ただの通俗小説ではない」ものとしてその文章の「気品」について言及し、また「筋」等を第二の問題とするなど、その後の論争中に展開される谷崎の持論を基礎づけるものとして機能している。

(11) 前掲(10) 古川裕佳「見出された「心境小説」」

(12) 中村武羅夫「文藝時評」(『新小説』二十九年一号、春陽堂、一九二四年一月)

(13) 久米正雄「私」小説と「心境」小説(『文藝講座』第一回配本七号・十四号、文藝春秋、一九二五年一月・五月)

(14) 志賀直哉「創作余談」(現代日本文学全集 第二十五篇「志

賀直哉集」改造社、一九二八年七月)

(15) 須藤松雄「志賀直哉の文学」(桜楓社、一九六三年三月)のほか、前掲(2)三好行雄「遺されたもの——死とその時代」、重友毅「志賀直哉研究」、大津山国夫「焚火」。

(16) 志賀直哉「赤城にて或る日」(『山水巡礼』「新家庭」臨時増刊」玄文社、一九二〇年七月)

(17) 紅野謙介「物語と小説のあいだ——志賀直哉の小説を読む」(『月刊国語教育』十卷十一号、東京法令出版、一九九一年一月)、前掲(2)「座談会 昭和文学史」第一卷、島村輝「焚火」

——霊的存在や神が紡ぎ出す、自然と人間との神秘的融合」(『志賀直哉の短編小説を読み直す——「小説の神様」が仕組んだ「神話」と「歴史」のトリック』かもがわ出版、二〇二一年一月)など。

(18) 上司小剣「花見月の文壇(三)」(『讀賣新聞』一九二〇年四月五日 朝刊)

(19) 堀木克三「陽春の文壇(二)」(『國民新聞』一九二〇年四月十日)

(20) 芥川龍之介「四月の月評 一」(『東京日日新聞』一九二〇年四月八日 朝刊)

(21) 佐々木味津三「四月の小説」(『秀才文壇』二十卷五号、文光堂、一九二〇年五月)。なお『秀才文壇』同号の参照・引用は、天理大学附属天理図書館の蔵書を使用した。

(22) 前掲(15) 須藤松雄「志賀直哉の文学」、三浦美知子「焚火」を読む(『志賀直哉の短編』西尾実 監修、古今書院、一九六八年二月)、山田義博「純粋経験の文学と虚構・タナトス

の文学」(『金沢大学国語国文』十三号、金沢大学国語国文学会、一九八八年三月)、紅野敏郎「解説」(岩波文庫『小僧の神様他十篇』「改版」、岩波書店、二〇〇二年十月)など。

(23) 長沼光彦「焚火」の空間」(『都大論究』三十二号、東京都立大学国語国文学会、一九九五年六月)

(24) 下岡友加「人間・自然・宇宙の連環——志賀直哉「焚火」の表現世界——」(『県立広島大学人間文化学部紀要』六号、県立広島大学、二〇一一年二月)

(25) 小林幸夫「焚火」——〈皆〉という幻想」(『認知への想像力・志賀直哉論』双文社出版、二〇〇四年三月)、なお初出は『作新学院女子短期大学紀要』十二号(作新学院女子短期大学紀要委員会、一九八八年十二月)における「焚火」論——〈皆〉という幻想」。

(26) 前掲(17) 紅野謙介「物語と小説のあいだ——志賀直哉の小説を読む」

(27) 前掲(10) 古川裕佳「見出された「心境小説」」

(28) 上田穂積「コミュニケーションとしての〈物語〉——志賀直哉「焚火」再考——」(『香川大学国文研究』二十八号、香川大学国文学会、二〇〇三年九月)

(29) 前掲(25) 小林幸夫「焚火」——〈皆〉という幻想」

(30) 明治期から「イブセン」(ヘンリック・イブセン)の劇や人物像は書籍・雑誌で紹介され、訳書が刊行されているほか、大正期に入っても早稲田大学出版部からは「イブセン傑作集」という叢書が出されており、一九一三年四月に『人形の家』、一九一四年三月に『海の婦人』(いずれも訳は島村抱月による)

が刊行された。特に『人形の家』では「イブセン」の肖像写真等も掲載されていた。

(31) 前掲(10) 古川裕佳「見出された「心境小説」」

(32) 芋生裕信「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』第四十五卷、高知女子大学、一九九七年三月)

(33) 参考までに、志賀直哉自身が同じく「赤城」での体験を題材として書いたと考えられている、前掲「赤城にて或る日」を引いてみると、その文中では「雑炊」や、野生の「水菜」と「缶詰の牛肉」を煮たものを食べたことなどが具体的に語られている。

(34) 前掲(25) 小林幸夫「焚火」——〈皆〉という幻想」

(35) 前掲(2) 三好行雄「遺されたもの——死とその時代」

(36) 前掲(10) 古川裕佳「見出された「心境小説」」

(37) 谷崎潤一郎「饒舌録(感想)」(『改造』九卷四号、新潮社、一九二七年四月)

(38) 前掲(1) 『寿々』(改造社、一九二二年四月)

(しげなが・らく

千葉大学大学院人文公共学府博士後期課程在学)