



特 230
P73

新文藝創作講座

3

始



特 230
873



新文
藝創作講座

3



會員に送る言葉 3

どこの隅にも小説はころがってゐる。然しそれを拾ふには方法と修業が要る。

武田 麟太郎

目次

現代文學評論……………(一五)
 批評の方則と秩序……………
 近代世界文學……………(一五)
 フランス文學……………
 短篇作法……………(二七)
 材料の話……………
 長篇技法……………(三九)
 雜誌連載小説と新聞連載小説……………
 大衆物の書き方……………(四五)
 時代物……………
 シナリオABC……………(五九)
 シナリオの構成……………
 現代口語文法の研究……………(六九)
 品詞の分類……………

綴方の新傾向……………(七九)
 綴方と文學を繋ぐもの……………
 農村文學の將來……………(八九)
 今日の農村小説……………
 脚色の仕方……………(一〇)
 脚色の使命……………
 現代文章の展望……………(一一)
 歌文脈の文章……………
 明治大正昭和小説史……………(一二)
 昭和の小説……………
 現代日本代表作研究……………(一三)
 昭和の名作……………
 時代物の考證……………(一四)
 同人雜誌の新編輯……………(一七)
 懸賞文學の研究……………(一八)

助 援

川 端 康 成
武 田 麟 太 郎
阿 部 知 二
島 木 健 作

導 指

伊 藤 整
伊 藤 永 之 介
高 見 順
森 山 啓
窪 川 稻 子
海 音 寺 潮 五 郎
順序不同

現代文學評論 〔I〕

批評の法則と秩序

印象批評に就て この稿では、主として「評論とは如何なるものか——」といふことや、「評論家の正しい批評態度とはどんなものか——」といふことに就いて述べよう。外國や、日本の文藝作品の批評や論争、さういつたものを引き合に出して、語ることも無意味ではないが、それよりも、前述のやうに「何が正統の評論、評論家か——」といふ本質問題、基礎問題に立つて論じてみよう。その方が遙かに讀者諸君にとつては有益であらうから。また評論學といふものや、批評學といつた、このことに關してだけの密度の濃い、専門的技術を説いた學問は、まだ現はれてゐないといつてもいゝほどで、それといふのも、何も批評の技術的専門化ができないので、そのやうにまともかつた方法論が成り立たないのでは決してない。それよりも理由は、はつきりしてゐる。批評の對照とされてゐる藝術作品は、その作者の創作動機に於いて、既にたいへん複雑

なものであるから、作者が動機を得て創作を志し、心理的に幾重もの段階を経て、さうして生み出された作品であるから、したがつて、その作品は複雑なのが至當である。その他人の苦心したものを、批評家が論評するといふこと、そのことが考へてみればたいへん難かしいことなのである。殊に批評家の良心性が、作家の創作動機、創作経路の洞察に敏感であればあるほど、その良心的な批評家は憫むのが正しいのである。そしてそこに結論をひきだす、しかも評論の評論としての正しさは、結論をひきだしたところの今度は批評家そのものの、心理的路筋を語るといふところに、批評の職能の正しさがあるのである。この邊で日本の評論家の評論態度といふものを考察してみよう。諸君は日本の批評家で、一つの作品なり、一人の作家なりの結論の與へ方が、さうした意味での具體性を文章の上に顯はしてゐるであらうかどうか、良いとか、悪いとか好きであるとか好まないとか、とにかく色々と言論がされてゐる。しかしその批評家が、どうして自分がそのやうな結論を得たかといふことに就いての、敘述は全くないのである。日本の評論が面白くもなく、眞實でもない、のは主としてさうした理由なのである。日本には「印象批評」といふ通り言葉がある。これだけでは何かこの印象批評の他に、何々批評といつた別の批評もあるのかといふに、決してさうではない。つまり日本には、強烈な、或は精神消耗的な印象批評といふ單一な方法より以外には見當らないのである。

殊に印象批評を我國で一層盛んにする理由は、作家が批評に乗り出すことが多いからで、もし作家が批評といふものの厳格な立場を考へたなら、さういふことができない筈なのである。しかし作家はその點に於ては無責任なのである。所謂印象的な「印象批評」を公然と行ひ、また良い批評家がゐないといふ理由に基つて、この作家の批評が一應の權威として一般に認められるのである。然も作家の印象批評は、結論的には

「お互ひに良い作品をつくりませう」式な聲援批評で筆を結ぶのが常道となつてゐる。

さういふ状態が何程つづいても、日本の評論壇は豊富なものとならないばかりか、非常に煩雜な状態を現出するのである。批評の職能といふものは本質上、秩序の問題だと言はれてゐる位で、批評はそのゴタゴタした状態を、一つの秩序の状態に整理するといふ任務があるとすれば、日本の創作壇は、現在位、無秩序状態はないのであるし、また、評論家がその無秩序に捲き込まれて自己の批評家的職能を果たさないグウタラな状態はないといふべきであらう。

こゝで諸君に對して、重要なこと柄を語つてゐると思ふ、諸君は將來批評家になると、假りに決めて論述した方がわかりやすい。諸君は批評家になるのであつたら、「印象批評」をなるべく避けること、そして一人の作家の批評をする場合には、その結論がどうして現はれたか、文章でもつてわかりやすく、トコトンまでも綿密に述べるにかぎるのである。こゝでは、批評家としての諸君の文章の相手は、批評される本人でも、文壇でも、批評論界でもないといふことをつきり吞みこんで筆をすゝめることである。つまり批評家の文章の對手は、廣く一般讀者なのである。その見當違ひをしないやうに爲すべきである。批評家の文章が、讀者をうなづかせたら、納得させたなら、その批評は成功したと思つてよろしい。なぜ成功したかといへば、他人が納得するほどの文章であれば、その論理が豁然としてゐるに間違ひがないので、論理の筋が通つてゐる許りでなく、批評の文體文章が具體的であることの證據なのである。世間で名批評と呼ばれてゐるものは何れもさうした具體的な眞實が流露したものが多くことをみてもわかると思ふ。

獨斷批評に就て 印象批評を避けるべしと述べた。それは批評の動機に於いて、印象的なことは一向差支

へなく、むしろその印象が濃ければ濃い方がいい。ただ批評の結論が、何等作品の眞を衝いてゐないといふ意味での印象批評を書くやうでは問題とならないといふことなのである。その點の誤解を避けたいと思ふが、世に「第一印象」といつて、その最初の直観像は後から、第二、第三と起きてくる印象よりはるかに新鮮で、本當だといふ意見がかなり用ひられてゐるのだ。そのことは一應の正しさをもつてゐるのである。第一印象が、次の第二印象に依つて、訂正されたり、補足されたりすることがある。ここでは第一印象の「變形」が行はれてゐる。或は更にそれに第三、第四と印象が加はつて、訂正もされれば、抹殺もされることがあらう。しかしこゝに頑固な第一印象主義者がゐて、時間的に次に繼起してくる印象を、極度に排除し、はては憎む、さうした意味の印象主義者の批評家が、日本には少くないから、作家も自分の作品を、この人用ひてゐる物指の長さでだけ量られて、さつぱり突込んで批評をして貰へないといふ不幸に臨んでゐるのである。

第一印象が、後から湧いた印象に依つて訂正されるやうな第一印象であれば、その印象は最初から、絶對的な價値のなかつた印象であつたことの證據である。さうした場合批評家は、素直にそれを訂正して行けばいいのである。むしろ批評家の仕事といふものは、さうした心理状態におかれながら、仕事をしてゆくといふのが本筋なのであらう。

しかし印象主義的批評を全く悪い批評の方法だとは言ひきつてはならない。それについて、ギュスターヴ・ランソンは、「印象主義的批評は、その定義の限界に止まる限り、非謗し得ず且つ正當なものである」といつて印象主義批評を支持してゐる。大體にこの評論家は、自分たちは文學批評の形式の如何なものでも、捨て

てはいけないといふ考への所有者で、例へば「獨斷的批評」をも認めてゐるのである。その理由、批評の方法をどんなのでも認めるといふことに就いては、彼に言はせると、どんな批評でもわれわれにとつて一つの文獻であるし、あらゆる獨斷論、美學的・道徳的・政治的・社會的・宗教的の獨斷論は、これらはみな個人の感受性の表現であり、或は集團意識の表現であるから、一つの文學作品に加へられる獨斷的裁定は、一個人又は一集團がその作品によつて、どんな風に感動させられるかを我々に示すものである——といつてゐる。然しランソンはつけ加へて、「従つて適當な注意を以つてすれば、その作品の歴史の一片となるのである」といつてゐる。

このランソンの批評方法論は、批評の自由保持の立場にあるもので、どんな批評の仕方でもいゝといふわけになる。しかしこの考へ方が果して正しいかどうかは、充分議論の餘地があるであらう。またこゝでランソンの言つてゐる獨斷論的批評も、印象主義的批評も、或は我々が考へてゐるよりも、ずつと高度な評論家のことを指して言つてゐるのであるかも知れない。さうだとすれば、私にはさうした意味での偉大な評論家評論家を、至つて容易にその名を擧げることができるのである。わかり易い例として取りあげるが、ニイチエの評論はその思想の強度だといふ意味で、獨斷的評論だと言はれてゐる。(事實は決してさうではないが)次にハイネをすぐれた印象主義的批評家と認めても間違ひがないであらう。何故なら、ハイネは詩人だから詩人にとつて、印象は最大の精神的思考の方法手段であり、また印象を對照から受けとることに對しても、他の小説家や、哲學者よりも、その印象することの訓練を経てゐるからである。ニイチエの文章にも、ハイネの文章にも、その批評の手段の上での熱烈さが何れ劣らない。ハイネはその旅行記に於いても批評的な

である。もう少し近代で獨斷的な哲學家、社會批評家を擧げてみやう。スペインの哲人、ウナムノの思想などは、わかり易い意味での獨斷的批評家に所屬させていゝであらう。彼はスペインの戦禍の最中に老齡でもあつたが、いかにもウナムノといふ哲人にふさはしい、激しい血と戦ひとのさなかに、死去したが、そのもつてゐる思想はスペイン人民政府に對して、その思想政策を支持するやうな思想體系をもつてゐなかつた。彼はスペイン人民政府に對しても猛烈な批判を避けなかつたのである。

さてそれではウナムノは、フランコ將軍政府を支持したであらうか。一時はさういふ噂も新聞に見たが、それは事實と反した。ウナムノこそ、その個性の強烈さの理由としても、典型的な思想の獨斷をもつて、良心を一貫させ、そして何ものにもその批評精神を用しなかつたのである。ウナムノがニイチエ的な系列の哲學者であつたといはれてゐるのを見ても、その思想の強靱さが解るであらう。

さうした意味での印象及び獨斷も高度なものであるときは、世界の文化的史材ともならう。しかし低度な生ぬるい、視野の狭い、思索もない、印象批評家や獨斷批評家が多いのであるから、それをランソン流に、何もかも在るものは有益だとは言ふことができないのである。

もつともランソンは或はもつと軽い意味で、さういつたのではあるまいか。彼はそれらのあらゆる批評にも「従つて適當な注意を以つてすれば、その作品の歴史の一片となるのである——」といつてゐるからである。たとへば高度な獨斷批評に「適當な注意」程度のもを加へても、果してその獨斷論はその第三者の方法をうけつけるであらうか。ニイチエには後世の人の適當な注意位では、すまない強烈なものがある。ましてやその論評が作品の「歴史の一片」つまり誰それが何時どこで、どのやうに批評したことがあるといつた

歴史的文献になるとはかぎらない。それよりも強い正統な批評は、作品の誤まつた社會的一存在を否認してさへしまふのである。

評論の定義と限界 ランソンの議論のうちで、一應問題としてとりあげてよいのは「印象主義的批評は、その定義の限界に止まる限り非謗し得ず、且つ正當なものである——」といつてゐることである。印象主義批評も、定義の限界に止まる限り、悪くはないといふ意味は、この批評の仕方、前もつてその定義をつくつておいて、その範圍の中で批評するのであれば差支へないといふことなのである。「自分は印象主義批評よりできないが——」ともし説明しながら印象批評した人があつたとしたら、悪くはないのである、読む人もさういふ「定義」ことわり書きつきで言はれると、そのつもりで讀む、はあ、この人は印象主義批評をしてゐるのだとわかる。そこに批評する側の限界があるから、批評を受けた人も、また讀者も誤解することがない。「定義」の意味は廣く、色々な形ですべての批評方法にもたれなければならぬ。それに世にはまことに定義なしの批評が多いのである。「どうも印象批評で恐縮だが——」と下手に出られては、却つて作者の方が恐縮してしまふだらう。しかし印象主義を自覺して、つまり「定義の限界」を心得て批評する人は正統な批評をすることができるのである。ことにランソンがこの定義をもちだした理由は、印象主義的批評はとかくに定義の限界を超えて、自由にその姿を變へがちな方法だから、その限界の必要であることを指摘したのであらう。批評は無茶にその論旨を展開していゝわけではなく、さうした定義なしの批評は、始めの間否定してゐた論旨がながい批評論文の間で、その否定してゐたことを、今度は肯定してゐたりする滑稽を演ずることを間々見受けられる。この批評家は、一體この作家を否定しようとしてゐるのか、肯定しようとしてゐる

のか、さつぱりわからないやうな態度の批評家が多いのである、やはりこゝではその人にふさはしい、大小に拘はらず定義をもつべきだし、その定義をもつた上にその限界内で、論評すべきものと思ふ。批評の社會的意義といつた高いところに立つた意義の單位ではなく、批評の意義目的は何かといふことの、いちばん小さな方の意義の説明に、適當な言葉がある、グウルモンの「個人の印象を法則に組立てることは、その人が眞摯ならば、これは非常に骨折りである……」といふ解釋は、批評とは何かといふ個人的な最少限度の定義だといふことができるであらう。

グウルモンの言葉のやうに、將に批評とは「個人の印象を法則に組立てること」なのである。それが最小單位の批評の目的なのであり、それが漸次擴大されて、社會の印象を法則に組立てることや、國家の印象を法則に組み立てることといふ風にさまざまの批評對照の種類が變つてくるのである。しかし後の方、集團的社會の法則化が、個人の印象の法則化よりも難かしいとか、意義が多いとは解釋できない。個人を扱ふにも社會を扱ふにも、何れを是とし非とすることはできない。個人とは社會的群の一單位であるのであるから、その社會集團の一單位としての個人を究明するといふことも、グウルモンではないが「その人が（つまり批評する人が）眞摯（眞面目で眞劍）ならば、これは非常な骨折りである——」といつたことは當つてゐるのである。

批評の法則と秩序 個人の印象の法則化とは、印象の秩序化といふことと同じ意味になるのである。作家はさまざまの印象を、作品の中に取り込んでゐる。ときには本能的に、感覺的に、あらゆる事象を取り入れてゐる。作家が作品を組み立てる心理状態といふものは複雑である。批評家はその作家といふ個人の、さま

ざまな印象の群を、色々の角度から見て、整理したり、整頓したりして、さういふ批評的工作によつてそこにその作家の印象を法則に組み立てる。この作品はかういふ意圖が匿されてゐるとか、この作家はかういふ理想を抱いてゐるものであるとか、作品、個人を流れるところの、一貫したものを定義づけることが批評家の任務となつてくる。批評家がさういふ立場をとるとすれば、世に割りきれない、作家や作品はないことになるが、多くはその眞摯な批評態度をとらないために、作家や作品で、あまい位置におかれ放しになつてゐるものが少くない。中でも甚しいのは、作家と批評家との馴れ合ひの下に、その作品の社會的位置を胡魔化してゐるものさへある。たいへん簡單な進化論的立場からいつても、人類の發展に、かうした人々の無意味な創作や、評論は不要の長物と言ふべく、文化の發展の障害者といつてもよからう。批評はあくまで嚴格でなければならぬし、批評家はまた批評家としての、特殊な悩みをもつてゐなければならぬ。友人であらうが、知己であらうが、そのことと、批評する態度とは別であり、知り合であるからといふ人情の細微なものによつて、公平性を歪めるといふことはできない筈である。

ゴオリキイの作品の批評のうちには、ゴオリキイの初期のニイチエ主義的な弱さを批判されたものである。それはゴオリキイといふ、作者が批判された許りではない、ゴオリキイの小説の中の主人公達も批判されてゐるので、さういふ批判ばかりを讀んでゐると、いかにもゴオリキイの弱點許りを肯定したことになり勝である。しかしこゝに一人の批評家、メレジコフスキイといふ人がゐて、ゴオリキイの作品の中の『ドン底』の人物のやうな放浪者の思想が、決してゴオリキイ自身の思想とは言ふことができない。とその理由を論評してゐる。こゝでは「假りにロシヤの知識階級は、浮浪者の言葉に欺かれたとしても、ゴオリキイには欺か

れなかつた」(メレジコフスキイ)と色々とゴオリキイの心理的立場を説明してゐる。すべての人々がゴオリキイがあまり浮浪者を主人公とすることで、ゴオリキイの思想をも浮浪者のだと認めやうとするとき、正しい批評家は、それに抗して、正しい位置にゴオリキイといふ作家をおく、その批評の職能任務といふものは大きなものである。殊にゴオリキイといふ作家の作品的反應の大きいものであるだけ、そのメレジコフスキイの批評の反應も大きいのである。日本の批評家はその態度が八方美人的である故にまた、一人の作家に打込んでそれを論評するといふ熱意に缺けてゐる。

近代世界文學 Ⅰ

フランス文學

ルッソウの自由民権思想が我國に移入されたのは、明治十年頃からであるが、爾來佛文學の日本文學に及ぼせる影響は、他の如何なる國の文學よりも深いものがある。黒岩涙香によるデュマ、ガブリオの翻譯、其他、小デュマ、ユウゴオの譯文等、上田敏による佛蘭西象徴派詩人の譯詩紹介は日本詩壇に多大の示唆を與へた。またフローベル、モウパッサン、ゾラ等の自然主義作家作品の花袋、泡鳴、藤村、荷風、白鳥等に及ぼせる影響は、大きなものであつた。

大正年代に至つては、白樺派文學に影響したロマン・ローラン、其他バルビユッス、フィリップ、モーラン等。また最近に於ける我國に於ける佛蘭西文學の流行は、バルザック、ブルースト、ジイド其他、壓倒的なものがある。外國作家の全集が我國で刊行されるのは、從來、トルストイ、ゲーテ、シエイクスピアとい

つた文豪のものであつたが、佛蘭西文學の諸作家のものに限つては、ジイド以下今日非常に多くの全集が出版されてゐて、宛かもフランス文學流行時代を現出してゐる。

佛蘭西文學がどうしてこんなに最近流行するかと言へば、フランス文學は南オラテン民族の文學で性格として明るさ輕妙さの要素を多分に持つてゐる。これはロシア文學北歐文學等が北歐スラブ民族の暗さ重厚さに根ざしてゐるのと對照的であり、自然主義が主としてロシア文學の系統を引き、思索的で暗鬱であつたのに較べて、今日ではフランス文學の論理的で輕快であるのを時代が愛好する現れであらう。

たゞこゝに注意すべきは、ロシア文學や北歐文學が我國へ傳來すると思索的人生的要素が失はれて、總て私小説的傾向となつた様に、今日移植されてゐる佛蘭西文學は、それよりも一層甚しく、本來フランス文學の持つ論理的社會的要素は失はれて居り、洒落た文體や街學的な教養として攝取されてゐる傾向がある。これは實に文學を爲すものにとつて警戒を要することである。ジイドがどうしたブルーストがかうしたと言つたとて我々の切實な文學生活の面で受け取らない限り、痴人の噺言であり、世界文學も遂に無用である。要は現代の苦悶を、ジイドが當面してゐるところの苦悶を、我々も切實に苦悶するところから初められなければならぬ。氣の利いた論理を展開したり、逆説を弄したりするところに文學は在るのではなく、我々の社會生活を生きて行く事實の中に文學はあるのだ。それ故外國文學を學ぶ場合にも我々の文學生活的實感を通してそれを理解してゆく必要がある。フランス文學を學ぶ場合など特にディレクタントになる恐れがある。それ程にフランス文學は、時代思潮を敏感に反映して社會的ではあるのだが、國語としても洗練された形式美と階調を持つた文學である。

ユウゴウ (1802—85) の浪漫劇「ヘルナニ」(一八三〇年)の上演は、フランスに於ける浪漫主義の勝利の日であつたといはれる。それまでのフランスの文藝思潮は擬古典主義によつて支配されてゐた。「ヘルナニ」上演の日は土間と棧敷に分れた擬古典主義者達と奇抜な赤いチョッキを着た浪漫主義者の應酬は物凄なものであつたが、演技が進むにつれて喧騒は熄み、敵方の野次は賞讃の聲に變つた。浪漫主義の勝利は確乎たるものになつた。ユウゴウ二十歳の時である。

浪漫主義はユウゴウによつて頂點に達したが、それ以前の思想家としてルッソを忘れてはならない。彼の自由思想はフランスばかりでなくヨーロッパ全土の文學者達に深い影響を及ぼし浪漫主義乃至自然主義の思潮を捲き起した。

ユウゴウに續く浪漫主義の作家として、デュマ、メリメ、「赤と黒」を書きジュリアン・ソレルといふ近代的性格を描き上げたスタンダール、女流作家のサンド等が挙げられる。

バルザック (1799—1860) も浪漫主義に屬してゐるが、寫實的な傾向を持ち「人間喜劇」と名付ける多くの長篇小説を發表し、精力的な描寫力で近代都市化しつゝある巴里の住人共を描き上げた。今日我國でも、散文に於けるバルザック的方法など、言はれ、彼の丹念執拗な描寫が問題とされてゐる。彼は自分が小説に於て描き上げた人物を終ひには實在の人物のやうに錯覺して了ふ程、虚構の中に没入し切つてゐた。また彼の描いた人物は拵へ物であつても生々しく實在性を帯びた風手に描き上げられる。このバルザックに於ける虚構と眞實との關係を、エンゲルスは「リアリズムの勝利である。」と言つてゐる。つまりバルザックは想像から出發したが、その人間の行爲を合理的に現實的に追求して行つた爲めに現實的な新しい性格を描き得た

と言ふのである。

ゴオチエ (1811—72) からド・リイル、ポオドレエル、マラルメ、ヴェルレーヌに續いては、浪漫主義に對する反動となり、象徴主義文學となり、デカダン文學へと傾いていつた。浪漫主義の奔放な情熱自由な空想が、世紀思想に當面して、人生的な意義を求めて彷徨し、深い悲哀、絶望に陥つて、感覺は極度に鋭敏になりながら精神の支柱を失つて了つて頽廢する。このやうな傾向の中でこれ等の詩人達は魔藥とアルコールを常用しつゝ、官能の美を歌ひ上げた。

ポオドレール (1821—65) の詩集「惡の華」「巴里の憂鬱」には、近代人の醜と惡と惡徳と錯亂とあらゆる不健全さが渦巻いて、絢爛たる幻想、寧ろ幽玄な暗示的な詩想を築き上げてゐる。このフランス象徴派高踏派の詩人達は、イギリスのスキンプトン、ワイルド、アメリカのポオ等に強烈な影響を與へた。

浪漫主義の漠然とした理想や情熱は、極端に押し進められてデカダンになり、また覺醒して現實を基點として自然主義となる。フランスに於ては十九世紀後半は小説では自然主義時代を現出した。

フローベル (1821—80) は冷徹な客觀的態度で、ありのままを描き、ものの本質を掴み出さうとした自然主義の典型的な作家である。「ボヴァアリイ夫人」は家庭の不和から墮落してゆく女性の生涯を描いた彼の代表作であるが、最後にボヴァアリイが服毒して死ぬ場面に至つて作者は一晚中泣き明したといふことである。どうしてもボヴァアリイを救ふ途は無かつたといふのである。彼は弟子のモウバッサンに教へて「われ／＼が述べようとする事が何んであれ、それを現はす語はたゞ一つしかない。そしてわれ／＼は此の一つの名詞、動詞、形容詞を發見するまでは飽く迄探求してゆき、決してそれに似寄りのもので間に合せてはならない。」と

言つた。フローベルは文學に於ける苦業者であつた。

自然主義文學もゾラ (1840—1903) になると意識的になり自然科学的になつた。彼はバルザックの「人間喜劇」に對して「ルーゴン・マッカール叢書」二十巻を書き、その中で遺傳と境遇が生み出すところの悲劇を描いてゐる。ゾラが主張する科學的といふことは自然科学的であつて、社會的でないところに彼の所謂實驗小説の不完全さがあつた譯だが、然し彼の描いた作家には社會的な醜惡面が無慈悲に扱はれてゐる。彼は「實驗や説論」の中で「我々の任務は社會罪惡の原因を探すにある」と言つてゐるだけに、社會改良家であり、クロボトキンが言ふ通りゾラはロマンティストであつたといへる。

モウバッサン (1850—93) は師匠のフローベルを抜んで、純粹な自然主義者である。彼は現實を直觀によつて捉へ、そこに決して意味づけをしなかつた。感覺と官能を通じて人生を映出した。然し彼が到達したこの文學態度は生やさしいものではなかつた。そのやうな純粹な客觀主義の果てに懷疑に陥り、遂に狂死した。代表作は「脂肪の塊」「ベル・アミ」等である。

自然主義作家としては他にドウデエ、ゴンクール兄弟等が著名である。ゴンクール兄弟のは所謂印象派的自然主義である。つまり客觀描寫といつてもそこに作者の主觀が加はつて來る。これは客觀と主觀の問題で非常に微妙なものとなるが、ゴンクール兄弟の場合は對象から受ける印象を重んじた自然主義である。

十九世紀末になると自然主義への反動が現れ、印象派、象徴派、神祕派等が擡頭し、世紀末文學へと移つて行つた。ゾラの自然主義が人間を物質的生理的に苛酷に描いたことが、批評家ブルンチュエル、アナトール・フランス等によつて反駁された。

プウルジエ (1852—1935) は「弟子」「死について」等の小説でゾラの科學主義に反對して精神主義を唱へた。肉よりも靈を重んずべきであると主張するのであるが、彼の小説は藝術としてよりも心理學的な要素が勝つてゐて生硬である。

ユイスマン (1841—1907) は自然主義から生ひ立ち、それを徹して、象徴主義、神祕主義に到達した。田山花袋が晩年最も影響を受けた作家で、一種の精神的自然主義を創始した。

印象派ではアナトール・フランスの印象批評がある。彼は知的懷疑主義に立ち、甚だしく主觀的であり、諷刺小説を書いた。ブルンチュエルは功利主義藝術を唱へ、文學の價値は道德性によつて決まると言ひ、夫々自然主義に反對した。

其他、日本の長崎へ來て「お菊さん」で名高いビエル・ロチのエキゾティシズム。プレゾオの心理小説、ルネ・バザンの農民小説、バレスの國家主義、ロオランの國際主義等十九世紀末から二十世紀へかけてのフランス文學は混沌たるものとなつた。

フランス革命によつてヨーロッパに浪漫主義の波頭を高めたフランスは自國に於ては反つて浪漫主義は後れて發達し、それから自然主義に至り象徴主義其他となり世紀末文學となつたのであるが、今世紀に入ると、ドレーヒュス事件によつて混亂した文學は、二種に色別けされた。ドレーヒュス事件といふのは一將校の獨探の嫌疑で捉えられた事に端を發し、斷罪派と救護派とに分れ、愛國主義者と進歩主義者が論争をした。文學者もそれに捲き込まれ、アナトール・フランスが進歩主義、國際主義に移行したのもこの事件を動機とする。

このやうに社會的事象が敏感に文學にも反映し、社會的關心が高まつた時、歐洲大戰 (一九一四年) が勃發した。經濟的不安、思想的對立の中から、ロマン・ローラン、バルビュッス等の人道主義乃至社會主義的傾向の文學が生れた。ローランは「ジャン・クリストフ」によつて精神主義、英雄主義を描き、バルビュッスは「砲火」によつて一兵卒の壘壕生活を鋭く描き、戰爭を批判し、後の社會主義運動「クラルテ運動」への方向を示した。其他戰爭文學としてはデュアメル「殉教者傳」ドルジュレスの「木の十字架」等優れたもので戰爭の悲劇を描いてゐる。

詩に於ては象徴派を抜け出た所謂前衛派の運動が劃期的なものであつた。一體派——これは集團的超人主義であるジュール・ロマンの主唱にかゝる。未來派——イタリーのマリネツイが唱へた、傳統破壊と機械美を歌ふ。主體派——繪畫に於けるピカソ、詩ではアポリネール。幾何學的構成美、立體的多面的形象を求めた。ダ、派——トリスタン・ツアラによつて命名されたダ、派は現代文明の破壊と壞體を宣言し、狂亂怒濤の如き咆哮を詩にぶちまけた。超現實派——ブルトンの「超現實派宣言」に端を發するこの派は既成の價値と教養を否定し一種の潜在意識に依據する藝術を標榜した。其他日本の新感覺派運動に影響したジャン・コクトオや新象徴主義のクロードル等を擧げることが出来る。

前衛派詩人達は要するに世紀末から新時代へかけて現れた、自我主張と情熱の奔流を爲してゐる。それが激しい時代思潮に當面して、傳統破壊となり、總て超現實派から社會主義に行つたやうなコースを辿つて夫々社會主義的文學に移行してゆくべき性質のものであつた。未來派、ダダイズム軍が我國プロレタリア文學以前の社會主義黎明期に與へた影響は大きい。

極く最近の作家としては、ジイド、ブルースト、デュ・ガール等を擧げることが出来る。前衛派文學はかくも激しい自我主張を試みたにも拘らず、それが當然の方向である社會的自我的解放へと進まないで、精神の回復とか心性の秩序とか知性の再建へと進み、つまり社會主義文學へ行かないで心理主義方向へと進んだのは、この國の文學の特質たる文學教養主義と照し合せて興味深いものがある。

ジイドは「背徳者」「賈金つくり」其他自我探求の種々な試みを爲してゐる。個人と社會との關係は彼にとつて依然として不可解なまゝの苦悶となつてゐる。ブルーストは「失はれし時を求めて」に於て潜在意識の分析を試み、自我の追求を限りなく深めてゐる。デュ・ガールは「チボー家の人々」で中産階級の人々の思想と生活を長い年月を通じて描いてゐる。社會派文學としての正道を行くものと言へる。

フランス文學は明朗な理智と優れた精神感性を備え、所謂ヨーロッパの都會人の文學と言ふことが出来る。エスプリの微妙な動きが描き出す文學である。古典主義浪漫主義自然主義象徴主義心理主義等の夫々の中に流れてゐるものは洗練されたエスプリである。そして今日は優れた近代社會を形作るための新たな理性と秩序が求められてゐる。社會的人間的調和の文學を求めて、この國でも文學はその大きな課題を背負つて行き悩んでゐる。

南歐・北歐の文學 南歐文學（イタリア、スペイン等）は、ラテン民族の文學であり、北歐文學（スカンディナヴィア、ベルギー和蘭等）は、スラブ民族チュートン民族の文學である。この兩者は非常に對照的で、萬事民族性が反對である。文學にも従つてその傾向が現はれる。南歐文學は、明るく現世的で樂天的、感覺的であるのに、北歐文學は暗鬱で、哲學的で厭世的、思索的である。藝術の爲めの藝術に對して人生の爲めの藝術である。このやうに民族性、氣候風土の關係で兩者の生む文學はそのやうに判つきりと分れてゐるのだ。

イタリアの近代文學ではダマンチは代表的な作家である。他に有名なものは、パリイで未來派運動を起したマリネツイ位なものである。ダマンチは美の謳歌、自我の追求に於て稀に見る豊麗な筆致、官能的な描寫で、詩、戯曲、小説を書いた。代表作は「死の勝利」である。ムッソリーニが政權を掌握しファッシ文學を奨励するや、彼は幾つもの愛國的回想記等を書き賞讃を拍した。

イタリアは十九世紀末から二十世紀にかけて自然主義流行の時代であり、寫實主義的手法によつて浪漫的な題材を描いた作家達が多かつた。ファッシ治下の現在では愛國文學運動として建設的の文學を標榜し「ラドウーノ運動」「一九〇〇年派」運動として夫々國策に沿ひながらファッシ文學の建設に努力してゐる。

スペインの近代文學ではプラスコ・イバニエスとピオ・パローハとは忘れられない作家である。イバニエスは「血と砂」で有名な闘牛師の生活や南歐の情熱と官能を描いてスペイン文學の代表とされる、其他社會主義的作品を書いてゐる。パローハは三部作「生活の闘ひ」に於て無政府主義的傾向を示した。

其他、南歐文學は同じラテン系の文學としてフランス文學の影響を非常に色濃く反映してゐる。

北歐文學で忘るべからざるはデンマークの生んだ文藝批評家ブランデス（1843—1927）である。彼は自國の文學ばかりでなく、北歐文學の代表者イブセン、ストリンデルベルヒ等に影響を與へた。彼はリアリズムに立脚しその主著「十九世紀文學の主潮」は歐洲文學についての比較研究を爲してゐる。自然主義文學の理論的指導者であつた。

ノールエイではピョルンソンとイブセンは双壁である。ピョルンソンの地方色の濃い農民小説は、ブラン

デスによつて「彼はノールエイの文明に種を播く人である。」と稱された。イブセンは戯曲で宗教、家庭、社會、道徳其他人生問題を主題とし、正義感をもつて力強く衆俗に抗議してゐる。彼は「一切か無か」の峻烈な理想を掲げ最後は「ブランド」に見られる如き象徴神祕の境にまで到つた。其他イブセンの影響による近代劇作家の多くが輩出した。現代ではハムスンが世界的作家である。ハムスンの「飢ゑ」は浪漫主義と理想主義を見せ、自然への強い感溺をもつて我々の心を衝つ。ノールエイ文學は自然主義から神祕主義へそれから新浪漫主義へと移つて行き、郷土的色彩を強く帯びてゐて、郷土文學農民文學を數多く持つてゐる。

この傾向は丁抹、スエーデンにも共通するものである。スエーデンの代表的作家はストリンドベルグ(1849—1912)である。「赤い部屋」其他、深刻な厭世觀と鋭い女性厭惡の感情は彼の作品を陰慘なものにしてゐる。彼によつて自然主義は一世を風靡したが、大戰以後抒情的浪漫主義、郷土文學等に分流し全般を通じて北歐文學に目ぼしいものはない。和蘭、フィンランドも夫々自國に於ては優れた郷土文學を多小は持つてゐるが、世界文學の圏内に入る程のものはない。

南歐文學と北歐文學との相反する特質は、例へばダマンチョの「情炎」とストリンドベルグの「赤い部屋」等を比較研究すると判つきりとして面白いと思ふ。我國では南歐文學よりも北歐文學の方がより多く紹介されてゐる。これは以上見て來た様に、北歐文學の方が、從來より多く優れた作家作品を生んでゐるからであるが、我國の國民的性格がより北歐的であるからである。

短篇作法 Ⅱ

材料の話

前回の終り、短篇の種探しについては言ひ足りなかつたので、次回でくはしく述べるつもりであつたが、考へてみると先へ行つてもつと重要なことをいらくと述べねばならぬし、回数も残り少なくなつたので題材の話は前回だけを以つて終りといふことにする。

すなはち短篇の主題は太くかくして掴むものだとしておかう。そして、今回に於ては、掴んだ主題はこれをどうするか、といふことについて述べることにしたい。

先づここに一人の料理人があつて、一尾の魚を手に入れたとする。そこでこの料理人がこの魚をしばらく見つけた後、この魚はこれまで料理人のみならず、家庭のお内儀さんたちからもあまり尊重されて來なかつた魚だが、刺身にして食べたなら案外と珍味を發見するかも知れないと思ひついたらとすると、これは料理人が

魚を料理するに當つて題材を拾つたことになるのである。或は若し料理人が、かういふ風な味の刺身を作りたいがと、魚を選んだ結果、希望のごとき味の刺身のとれる魚を一尾手に入れたのだとすれば、これは題材を探して得たことになるのである。

この場合、刺身が料理の題材即ち主題になるのであつて、魚の方がむしろ主題のごとく考へられるが、これは單なる材料にすぎないといふことになるのである。

さて掴んだ主題をどうするか、といふ問題について、いよ／＼説明にとりかからねばならない。

そこで料理人は庖丁を把り、小説家はペンをとりあげる。庖丁を持つた料理人は材料たる一尾の魚を俎板の上に横たへてじつと先づ見詰めるであらう。腕のいゝ料理人なら見詰めるまでもなくたちまち先づ一刺庖丁を入れたであらう。ところが小説はさう簡單にはいかない。料理人が庖丁をとりあげること、小説家も同時にペンをとりあげることは勝手であるが、料理人の眼の前には既に俎板の上に材料たる魚が横たへてあるからいゝが、小説家の前には机の上に白い原稿用紙がひろげられてゐるだけである。原稿用紙は料理人の眼前にある一尾の魚のごとく、一見小説の材料のごとく見られても、こいつは小説家の道具であつて小説の材料とはならない。間違へてはいけない、料理人が俎板の上に魚を置くやうに、小説家が机の上に原稿用紙を置いたからといつて、材料を置いたつもりでゐてはいけない。一つ喰ひちがつてゐるのである。すなはち机は控除しなければならぬ。机と俎板とは匹敵しないのである。原稿用紙對俎板の問題になるのである。「では魚に匹敵する小説の材料といふのは一體どこにあるのだ。全體どこから持つて来いといふのだ。」といふことになつて来る。これは大いに祝福すべき疑問である。さう來なくてははいけない。

餘計なことばかり喋るやつだと唯今さゝやいた人があるから一寸いふが、この餘計なことを喋るといふことは小説、ことに短篇小説を書くには大變必要なことで、實はこの餘計なことを小説からとつてしまふと、あとに残されるものは元の主題だけになつてしまふ恐れがあるのである。元來小説そのものにしてからが昔から一つとして餘計なものでもないものはない。主題といふものは逆に云つてみれば、或る一つの小説の物語りを讀んでこれを一口にちぢめていふならば、この小説はかういふ意味のことを諸君に知らせようとして書いたものにすぎない。かういふ意味のことを讀者に知らせようがため、或は自分で言ひたいがために、材料を集めて来て、これをせんさくしたり、ひねつてみたり、論じさせてみたりして餘計な苦心をしたものに過ぎないといふことに慘憺たることになつてしまふ。

しかし、そんなことを云へば世の中に餘計なことでもないものは何一つだつてありはしない。人類といふものはすべて餘計なことをしては苦しんで暮してゐるのである。そしてその餘計なことから、どうかして生きる道を見つけ、どうかして楽しい生活を見つけ、また眞理を見つけようとしてゐるのである。

つゝまた餘計の上に更に餘計を加へてしまつたが、さて本題に戻らう。すなはち大いに祝福すべき疑問について説明をつけよう。

小説の主題に對して、材料といふのは、主題を表現するに必要ないろ／＼な事實に則した「例」である。「例」には藝術的に必要な事實、また政治的に役立つ事實もあれば宗教的に或は科學的に或は文學的に役立つところのいろ／＼な種類の事實があるので、小説家がこれを主題の表現材料に採用するに際しては、よ

く観察して、多種多様の事実の中から文學的に役立つやうな事實を選択しなければならない。料理人といへどもこれは同じことで、刺身をつくるに獸類の肉を材料とするのは不向きである。

そこで材料すなはち「例」を求むるには先づ觀察眼を養はなければならない。それから選擇技術に慣れなければならぬ。こんなことは一々教へられるより質屋の小僧さんのやうに年期を入れて経験を積んで段々會得してゆくより外に仕方がない。経験を積まずして最初から適切に能ふ者は天才である。

そこでそんなら一體、文學的に役立つ事實といふのはどんなものかといへば、これほど範圍の廣いものはないのであつて、政治的、宗教的、科學的、藝術的などと區別はしてみたが、實はあらゆるこれらの的々事實はすべて文學的に役立つやうと思へば役立つたないものは一つもないのである。

例へばここに戦争といふ事實がある。これは何的事實かといへば政治的或は民族的事實であり、昔は宗教的事實だつたこともある。しかし毎回戦争からは文學が生れてゐる。してみれば文學的事實はあらゆる的々事實から生れるところのものなのである。文學が事實を生むのではないのだ。政治や文學が戦争といふ事實を生むやうには文學自身は事實を生むことがないからこそ、あらゆる的々事實から文學は生れることが出来るのである。すなはちあらゆる部門の各的々事實はすべて文學的に役立つやうと思へば、役立つたないものは一つもないといふことになるのである。

では唯今はからずも戦争といふ事實が出て來だから、こいつをつかまへて短篇小説的に役立つたせてみよう。

フレレンツ・モルナルといふ作家はハンガリーの出身で新聞記者あがり、歐洲大戰に従軍などした經

験もある。主として戯曲を書いてゐるが、ほかに多くの小説も書いてゐる。小説は主として短篇小説である。この作家のものはどの作にもテーマは殆ど確立してゐないで、常に嚴密な創作上の公式を避けて、他の作家たちが單に材料を考へるところのものを作り出すといふ作風や態度を持つてゐる。

この單に材料を考へるところのものを作り出すといふ彼の従軍によつて得た數々の短篇のうちから一つだけここに紹介してみよう。

死を恐れる男 (モルナル作) わたしが従軍記者として所屬してゐた師團は、料理がいいので評判であつた。わたしたちは東ガリシヤの戦線で、數箇月間無活動の状態をつづけてゐた。

酷暑の最中であつた。砲聲は數日間沈黙を守ることが珍しくなかつた。將校たちは小説を読み、日記をつけ、競馬をやつてゐた。料理は日増しに上等になつた。

將校の食堂にテーブルが二つあつた。大きな方には三十五人の下級士官が坐つた。小さな方は十人の上官と客——わたしのために用意された料理は大きなテーブルの方でも、極上等であつた。殊に小さなテーブルになると、ウイーンの最上のホテルにも匹敵した。テーブルでわたしの隣に坐るのは、クロエーシヤの若いスラヴ人の副官であつた。彼はテーブルの代表者のやうに、よくひとり喋り立てた。

ある日、彼はわたしを振りかへつて、かういつた。

「この料理が素敵に上等なわけは、主厨卒が二人とも、死を恐れてゐるからです。二人は塹壕へ行つて戦争をしたくないばかりに、こんな上等な料理をこしらへてゐるんです。」

わたしたちは日曜ごとに菓子を食べた。二人の主厨卒の中で、一人の方は元からの菓子職人であつた。こ

の男は殊に死を恐れてゐた。彼は器用な男で、立派な裝飾のある見事な菓子を作り作りした。ある日曜日に彼は幾つもの尖塔のあるゴシック風の教會堂を作つて來た。またある時は、狩獵隊を作つて來た。森や、狩獵者や、獵獸まですつかり揃つてゐた。その次には、城をこしらへて來て、わたしたちを驚かした。窓の中に燈火が點いてゐた。屋根を上げると、ほんものの小鳥が飛び出した。しかもこれ以上の優れた出來榮えであつたのは、ブルゼミシルの堡壘であつた。堡壘は砲彈のために、こなごなに打ち碎かれて燃え上つてゐた。一同が見とれてしまつた。わたしたちはブルゼミシルを食つた。それから焔を消して、廢墟の中に隠されてあつたボンチを飲んだ。菓子職人は、とつておきの腕を示したのだ。彼の一命はまつたく安全であつた。クローエシヤ人の副官は、わたしの耳にささやいた。

「ノートにお書きなさい。命を助かるために、菓子の塔の中に、ほんものの小鳥を封じ込んだことを。」わたしたちの中に、西班牙葡萄牙の名前を持つてゐる少佐がゐた。その名前を誰も發音することが出来なかつた。彼は立派な、大きな犬を飼つてゐた。兵員はおもに匈牙利人で、奧太利人は極めて少なかつた。彼は部下に優しくなかつたが、それでもかなり幅が利いてゐた。彼が可愛がるのは、ただ自分の犬ばかりであつた。

この犬がある時、壁にとまつてゐる蠅を追うて、飛び上がつては捕へた。蠅がどんな高いところにゐてもすばしつこく飛びついて、ついぞ逃がさなかつた。少佐はそれをひどく自慢にしてゐた。この時分、戦争はなかつたから、犬はわたしたちの慰み物になつてゐた。

ある日の晝時のことである。わたしは食堂へ行かうとして、その前に大勢が集つてゐるのを見た。將校た

ちは高い聲を出して笑つてゐた。わたしもその中に加はつた。人々は犬を見てゐたのだ。犬は壁にとまつてゐる蠅を掴へようとして、幾度となく飛び上がつてゐる。しかし、掴へることは出来なかつた。蠅は逃げてゆかない。例の菓子職人が犬をけしかけながら、その側に立つてゐた。

わたしは笑ひ出した。蠅はほんとうの蠅ではなかつた。それは菓子職人が白壁に描いたものであつた。その蠅には首があり、翅があり、六本の脚があつた。犬は百遍以上も跳び上がった。——しかし、その都度無駄骨に終つた。犬は疲れきつて、半ば死んだやうになつた。

將校たちはまだ笑つてゐた。犬はまた飛び上がった。すると菓子職人が叫び立てた。

「それ、蠅を掴へろ！」

突然笑ひ聲がやんだ。

少佐が出て來て、この場の様子を見たのだ。彼は犬を呼びかへした。犬は興奮と疲勞のために、喘ぎながら顫へてゐた。少佐の顔は眞赤になつた。その目は輝いて來た。彼は菓子職人を嗚鳴り附けた。

「氣を附けろ！」

菓子職人は固くなつて、突立つた。

「莫迦！」

死のやうな沈黙。

少佐は、その手に乗馬用の鞭を持つてゐた。その鞭が、彼の握り締めた手の中で顫へてゐた。

菓子職人が打ちのめされた時、振り向いてみる勇氣のある者はなかつた。しかし一同は、少佐がどんな決

心をしてゐるかを知つてゐた。

それから一週間と経たない中に、總司令部から命令が出た。師團司令部では、誰でも一度は必ず戦線に行かなければならないことにきまつた。そしてこの時から、わたしたちのテーブルに、藝術的な菓子が出なくなつた。

クロエーシャ人の副官がいつた。

「フートにお書きなさい。戦時中に蠅を白壁に描くのは、鯨吞だといふことを」

わたしがもしこの材料を用ひて、短篇小説を書くなら、菓子職人が斬られたことを付け加へよう。しかし事實はその時限り、彼の消息は何も聞かなかつた。(鈴木善太郎氏譯による)

さすがのモルナル君も若し今回の日支事變に於て、皇軍側に従軍したとしたら、いかに鋭い觀察眼を働かしても我が皇軍の中からは決してかういふ材料は得られないが、歐洲戦争や支那軍の方なら、まだいくらかういふ材料は得ることが出来るにちがひない。

そこでこのモルナルの短篇小説は、(やはりこれでも短篇小説であるが)たしかに批評家のいふやうに嚴密な創作上の公式にはあてはまつてゐない。そして、この小説からわれ／＼の感ずるものは、なるほど材料の採り方、並に材料そのまゝのもの(素材)である。すなはち材料を考へるところのものなのである。さういへばそのこともこの小説の作者自身がこの小説の中の終りになるところで「わたしが、もしこの材料を用ひて、短篇小説を書くなら、菓子職人が斬られたことを付け加へよう。」と付け加へて述べてゐる。

主題そのものの意義について説明する場合には主題即ち題材はすでにある材料の中から生れるのだともいふ問題については、材料そのものゝ意義並に主題を表現する材料はどこからどうして集めてくるかといふ問題について説明する場合には、一個の主題についてこれを表現するためには、どこからどんな種類の異つた材料を持つてしようと適切でさへあれば構はないのである。だから短篇小説は一つの主題をつかんだらその主題を以つて幾つもの個々別々の短篇小説を作ることが出来るといふ便があるのである。同じテーマで五つでも六つでも小説が出来るのである。長篇小説でもそのことは同じことであるが、長篇の場合はテーマが複雑してゐるし、なにしろ造作も大きく労作も長いので、そんなに幾つものいふわけにはいかない。

モルナルの書くものはどの作にもテーマは殆ど確立してゐないといふ定評だが、それだつてよく味つてみれば、確立してゐないかもしれないが、われ／＼はちやんと、彼の小説なり戯曲なりからはテーマといふものを見つけることは出来るのである。

例へばこの彼の『死を恐れる男』である。これは、お調子に乗つてよけいなことをして、もともとも失つてしまつた男の話である。さういふ男の話を戦線から材料をとつて表現したともいへるのである。しかし實はこれは偶々戦線で得た材料がかういふテーマになつたので、もとよりかういふテーマを表現する材料は決して戦線に限られてゐたわけではない。このテーマに對する必然的な表現材料ではないのである。現にモルナルがこれと同一のテーマでもう一つの別の短篇を書いてゐるからついでにそれも次に紹介しておかう。

獲物番人の失敗(モルナル作) 奥太利のフランツ・ヨゼフ老帝に關する話を、何等の作意もなく、また文學的な扮飾を加へることもなく、述べてみようと思ふ。今から十五年ばかり前に、故皇帝の獲物番人長

から聞いた話である。だから、これはまったく、珍寶として、骨董品として、且つ限定出版としての價値を持つてゐる。なぜなら、フランツ・ヨゼフ帝の逸話が、刊行物で發表されたことは、殆どないといつていい。(そして、これは、少くとも、立派な逸話であるばかりでなく、老帝の性格描寫としての特色を有するものである)

老獲物番人は、何十年間も、フランツ・ヨゼフ帝の忠良な扈從者であつた。皇帝がグズルー大森林の獵に行く時は、彼はいつも供奉を仰せ付けられた。彼は匈牙利人で、白髪頭の、元氣のいい、愛嬌者であつた。そして、御料地のことや、獵場のことでは、全塊太利中で彼ほどよく知つてゐる者は、誰もなかつた。

無蓋の四輪馬車が、グズルー宮殿の御車寄に曳き出される。老獲物番人は帽子を手にして、馬車の側に佇立する。そして、發聲の時を待つ。皇帝は時間かつきりに姿を見せる。獲物番人は敬禮する。皇帝は彼に擧手の禮を賜はつて、馬車に乗る。獲物番人はそれを見済ますと、馭者臺の馭者の傍に攀ち登るために、右側の前輪の轂こに右足を掛ける。然し、彼の右足が轂の上にかかつて、續いて左足が地上を離れようとする時、つまり、彼の身體が、地上と馭者臺の間の中空にぶらつく時に、皇帝は彼に聲をかける。

「そちもここへ乗つたがよからう。」

老獲物番人は、そこで下りて、恭しく敬禮して、皇帝の寛大な御沙汰を感謝し、そして、皇帝の向側の折疊みの椅子に掛ける。

何年間となく、何十年間となく、皇帝が獵に出かける時は、いつもかうした順序が繰りかへされた。

する中に、獲物番人はこの動作にすっかり熟達した。彼はただ、轂に足を掛けて、馭者臺に攀ち登らうと

する型だけの見せかけをするやうになつた。なぜなら、そこまで順序を運んで行きさへすれば、「そちもここへ乗つたがよからう」といふ御詔に依つて、陪乗を許されることが、彼にわかりきつてゐたからである。

自然の結果として、何年かの後には、馭者臺に登らうとする彼の動作は、誠實を缺いてゐるとか、率直や熱誠を缺いてゐるとかはいへぬまでも、兎に角、緊張の度を缺いてしまつた。丁度芝居の稽古中に、「はい登りました」といつただけで、登つた振りをする時のやうに、彼はさうした見せ掛けをしてゐるに過ぎなかつた。

ところが、ある日、不思議な事が起つた。皇帝は馬車に乗つた。獲物番人はいつものやうに、馭者臺に攀ち登る型をし始めた。然し今、彼の芝居はあまり上出来ではなかつた。多分、その日は氣乗りがしなかつたのであらう。勿論彼は、右足を轂に掛けた。然し、その後からすぐに、左足を引かうとはなかつた。そしてその儘の姿勢で、いつもの御詔を今賜はるか、今賜はるかと思ひながら、暫くちつとしてゐた。

フランツ・ヨゼフ帝は、彼のその様子に、すぐに氣附いた。氣まづい沈黙が、一瞬間續いた。皇帝は一言もいはなかつた。獲物番人は汗をかいて來た。彼は皇帝の機嫌を損ねた事を知つた。彼はやつこのことで左足を引いた。然しもう今では遅かつた。皇帝はやはり黙つてゐた。

獲物番人は馭者の隣りにかけた。そして馬車は走り出した。

この事があつて以來、獲物番人は死ぬまで、二度と陪乗の光榮に浴することは出来なかつた。(同氏譯より)

要するに材料はテーマを説明する「例」ともなり、テーマを表現する技法材料でもあると同時に逆にテーマを取材する原料ともなるものである。そして、材料が原料(素材)である場合は、テーマに對してそれが

必然的な材料となり、また技法材料になる場合は作者の着眼選擇によつて、自由に各方面から、材料は單なる「例」として集めてくることが出来るといふものである。

モルナールの小説にテーマがないと云はれるのは、それは彼がテーマを盛る材料の選擇とこなしかが巧みだからで、テーマを剥ぎ出しにしたやうな小説は小説として甲の上といふわけにはゆかない。テーマなどといふものは、一行の文字でも書きつくせるし、一口で云ひきることも出来るものである。しかし、それは小説といふ形式は不要であらう。小説ではいはれた言葉、書かれた文字以外にふれたものを尊いとしてゐるのである。テーマを説明するにもつともふさはしいゆたかな具體的事實——それが小説の材料である。

長篇技法 (I)

雜誌連載小説と新聞連載小説

筋について それが純粹なる文學作家である場合、新聞の連載小説も雜誌の連載小説も、何等作者の表現態度に相違のあるべきものではない。しかし、一般にこれら長篇小説なるものは、短篇小説とは自ら性質を異にする。しからば、長篇と短篇とは、どんな點が相違してゐるか、一應、その本質的な相違點に注目する必要があると思ふ。

先づ常識的に比較して見よう。短篇小説は純文學的で専門的である。短篇小説の理解は、文學の共働者であるか、相當に文學的教養のある讀者、または知的乃至批評的に受容せんとする人々でなければ、困難である。ところが、長篇小説の方は、いかに高級な長篇であつても、元來、多少の通俗性を帯びてゐる。筋があつたり、筋の發展があつたり、ヤマがあつたり、事件があつたりして、さういふ點に讀者の興味をつないで

行くところがあるのである。作者がことさらに、読者の興味に懇へたり、好奇心をそゝつたりするために、さういふ意圖を用ひないにしても、長篇小説を書く場合、必然的に筋立てや、筋の發展について思考するし創作表現の態度なり、形式なりを構成決定する時それがつきものとなり、そこに読者の興味がつかれる結果となるのである。これは作者の意圖であるといふにかゝはらず、小説の読者の興味が、この一點にかけられるといふことは不可避のものゝやうである。

従つて、長篇小説はどうしても、多少の通俗性を有たずに書けないといふことは、最早、宿命的でさへある。トルストイの「アンナ・カレニナ」だとか、「復活」などにしても、スタンダルやバルザックの長篇小説にしても、夏目漱石の「三四郎」だとか、「それから」などにしても、島崎藤村の「夜明け前」などでも、更にまた横光利一の「紋章」、石坂洋次郎の「若い人」等、あげれば切りがないが、古今東西を問はず、すべての長篇小説には「筋」があり、「筋の發展」がある。

筋のない長篇小説などといふものは、一つもないと云つてもあながち過言ではないであらう。およそ、筋などのある小説を嫌ひさうなゴンクールにしても、ジイドにしても、その長篇小説を見ると、矢張り筋がある。スタンダルやバルザックの長篇とは、多少趣きを異にした意味の筋があることを見逃せない。自然主義作家の田山花袋のごときは、筋のある小説を、極端なまでに嫌つた方だが、それでも尙、その小説「田舎教師」や「妻」などの長篇を見ると、筋のあることに気がつくのである。そんなわけで、夏目漱石が、その晩年に於て「文學は元來俗なものだ」と放言したのも故なきことではなく、今更ながら反覆詭味されるのである。

讀者について はじめから讀者の存在を拒絶するやうな文學は別として、文學にはつねに讀者の存在が問題となつて来る。しかも、それが小説である限り、如何なる表現形式による創作であつても、讀者を對象に置かざるものはないといへる。ところが、小説の讀者は、およそ二つの種類に區分出来るのである。

その一は、ひとり孤獨なところに引下つて、作者の心境と共に燃焼し、作者の意圖を読み取らうとするものである。

その二は、その作者を眼中に置かず、作者の意圖を読みとるための自分自身への決闘をなさず、その表現に無批判に追従するところのものである。

ところで、この二種類の讀者なるものを比較對象するに、前者は知的であるに反し、後者は寧ろ情的であつて、しかも前者は嚴肅であるに比し、後者は磊落であるといふことが出来る。これをもつと碎いて直言するなら前者は文學教養をもつ所謂文學的讀者であり、後者はさほど文學に關心なき一般的讀者(Plain reader)であると云ひ得よう。

其處で、第一種類の文學的讀者が、多くの場合文學雑誌の讀者であり、第二種類の一般的讀者が、比較的純粹なる新聞連載小説の讀者であると斷定して差支ないであらう。

かういふやうに小説の讀者を描き出して見ると、雑誌連載小説は可成り能動的なる讀者を捉へるものであつて、其處には何等間然するところなく、思ふまゝ創作態度を構えて差支ないことが、判然して來ると同時に、一面、峻烈にして不逞なまでの創意圖の燃焼の後、表現行動に懇へるべきであることが、その用意の條件となるのである。

しかるに、新聞連載小説である場合は、多少の通俗性を思考に入れなければならない。何故ならば、讀者そのものが受動的であつて、概して小説を読むことと映畫を見ることとの間には、どれだけの徑庭もないのである。彼等は映畫やレコードの代用品として、小説を選んでゐるに過ぎぬのであつて、文學的教養はそんなに高くはない。従つて創作態度を崩すといふほどであつてはならないが、この受動的な讀者を曳きずつて行く熱意といふか、親切さといふか、それだけの用意が、表現に先行する條件となることは否めないのである。

通俗性の限界 ついで通俗性の限界に觸れて置かねばならない。文學的な雑誌への連載小説は、通俗性に對する顧慮の必要はないのであるが、新聞への連載小説となると、どうしても作者自身が、この通俗性を思念する必要があるのである。こゝには「人生劇場」の作者尾崎士郎氏が、どんな抱負のもとに通俗性を顧慮してゐるか、その言葉をこゝに引用して見ることにする。

通俗性の限界——わかり易くいふと、作者としての私自身が、いかなる態度をもつて、自分に適應した通俗性をつくりあげようとしてゐるか——といふことに歸着する。(中略)

かういふ問題は、テキパキ片づけようとするほどますます厄介になつてくるが、大衆性(通俗性同義)の内容は、結局作家の主觀的認識によつて、決定するよりほかに仕方がない。客觀的事實としては、無限にひろがるといふことであるが、しかし、もつとも純粋な感情の中に於ては、知己を千載の後に求めるといふ考へ方がすでに動かすことの出来ない大衆性を約束してゐる。いかなる作者といへども、一人の讀者をも豫想しないで、創作をつづけられる筈のものではないであらう。(中略)

ひとたび作家的理想をはなれたら、チャーナリズムの命令によつて、どのやうな讀者層にも奉仕することの出来る作品を製造することも出来るであらう。しかし、我々の通俗性は、當然そのやうな作家感情を離脱するところから發生する。極端にいへば、現實に一人の讀者もゐない世界に於て我々は百萬の讀者を豫想し得るのである。民衆に近づかうとする努力の中に、一つの限界を認識することによつて作家が始めて一般的性質を帯びてくるのである。

これによつて見ても分る通り、強いて通俗に墮しようとするのが、作者の本意であつてはならぬ。民衆即ち讀者に接近しようとする努力の中に、矢張り作家的良心を失はず、創作の意欲を燃して行かねばならぬ。かくて、通俗性は卑俗性と區別され、所謂通俗小説とは、自らその類を異にする、作者の氣魄の高揚が見られるのである。

しかし、新聞連載小説といふものは、如何に純粹なる文學作家である時にも、雑誌連載小説とは、相當の隔りがある。新聞そのものが、多數の讀者層を網羅してゐるがために、挿畫を用ひる。この挿畫が附随するといふことにより、小説は一層通俗性を現して來る。しかも、挿畫とのコンビネーションによつて、特殊な効果をあげると共に、その挿畫の適不適、或はまた良否は、直ちに小説の効果を決定することが多い。従つて、作者はつねに、挿畫擔當の畫家との氣合を投合することにも、意を用ひねばならぬ。

作者の用意 大體、以上で側面的な觀點より、連載小説の性質を説き明したつもりであるが、それに次いで連載小説は、どんな事項について注意せねばならぬか、概括的に作者の用意を敍して見よう。

雑誌の場合は、二ヶ月以上に互り分割連載されるのであるが、その一回の発表分量は、可成りの質量を発表することが出来る。しかも、多くの場合、その一回分は短篇小説の分量に匹敵してゐる。ついでに、前承未完の連載中途に於ても、それがそのまま短篇と同じ價值以上の読みごたへのあるものでなければならぬ。これが通俗小説であれば、一回分にはヤマがあり、筋の發展があるのだが、純文學的の連載小説は、必ずヤマがなければならぬとか、筋の發展がなければならぬとかといふ、さうした條件は必要としない。しかし、前にも述べたやうに、長篇小説といふものは如何なる純文學的作家の場合に於ても、首尾一貫する筋があることは否定出来ないものであるから、筋の發展には心を配らねばならない。

次に、新聞の連載小説は、毎日僅かづつ發表される。その發表一回分の質量は、せいぜい千四五百字である。千四五百字で一つのまとまつた讀物を書くといふことは、相當骨が折れる。しかも、その一回分は、矢張り、読みごたへのあるものでなければならぬ。慾を云へば、その日その日に危機がなくてはならない。しかし、これも通俗小説なら、讀者の興味をひくために、故意に場面の轉回や筋の發展を目まぐるしくする必要があるので、純粹な文學的の連載小説であるから、場面の轉回や筋の發展について、わざとらしい作意をふり向ける必要はない。たゞ、徹頭徹尾、一日一日の筋の運びに壓力を加へ、危機を蓄積して行くといふことに心がければ、それで足りると思ふ。

大衆物の書き方 Ⅱ

時代物

大衆小説の誕生 時代物を二つに分けて、歴史小説と大衆小説にすることが出来る。歴史小説に就ては後段で述べることにして、まづ大衆小説から話を進めることゝしよう。

大衆小説は俗に「髻物」とも呼ばれるが、これは藝術小説の反動として生れたもので、歴史小説と較べてその發生は極く新しく、關東大震災後に誕生したものと云つてよい。その以前にも講談の燒直しの讀物はあつたが、これは問題とするに足りぬ。震災後「苦樂」が創刊されて、直木三十五氏がその編輯に當り、大佛次郎、長谷川伸、吉川英治等の新作家を紹介するや、俄然人氣に投じて、通俗文藝の畑には絢爛たる新しい花が咲き出した。やがて、白井喬二氏が擡頭し、大正十五年には、白井喬二、長谷川伸、土師清二、直木三十五、國枝史郎、矢田挿雲、正木不如丘、小酒井不木、江戸川亂歩、平山蘆江、本山荻舟等の諸氏によつて

「大衆文藝」が創刊され、今日の隆盛への第一歩を踏み出したのである。當時菊池寛氏は、大衆小説を評して、「小説と呼ぶにはどうも毛が三本足りない」と云つたが、この通俗文藝界の新参者は、傳統を持つ藝術小説を尻目に、グン／＼と新しい讀者層を獲得して行つた。

しかし、前記の諸作家が突如として生れ、忽如として大衆小説を書き出したのではないことは、云ふまでもない。彼等を生む母胎が、震災を距る十年前、早くも用意されてゐた歴史的事實を、我々は忘れてはならない。大正二年九月十二日、都新聞は中里介山の「大菩薩峠」を連載し始めてゐるが、この「大菩薩峠」こそは、今日の大衆小説の生みの親であるのだ。しかも皮肉なことには、この作品は長いこと文壇からは無視され通してゐた。文壇で最初に、「大菩薩峠」が尋常一様の作品でないことに氣付いたのは、泉鏡花氏である。鏡花氏の注意によつて、谷崎潤一郎氏がその傑作なることに驚歎して推賞の辭を書いてから、初めて文壇は「大菩薩峠」を見直したのである。

その時には既に、文壇以外の世間の知識層の中には、中里介山ファンが何萬となくあつたのである。だから、大衆小説の鋤を初めて知識層の中へ入れたのは、中里介山氏だと云つてよい。中里氏によつて耕された土地へめい／＼の種子を蒔き、花を咲かせたのが、震災後輩出した大衆小説作家の面々なのである。

毛が三本足りないとは、「小説と呼ぶには毛が三本足りない」大衆小説が、では、どうして今日かくも隆盛になつたか。その回答は至極簡單である。即ち毛が三本足りないところから来る氣易さ、讀み易さが、まづ大衆の心を捉へて、グン／＼と讀者を獲得して行つたからである。白井喬二氏は、「十年批評する勿れ」の旗印を押し立て、大衆小説の世界へ批評が入り込むのを制止したが、當時にあつては、これは確かに賢明

な策であつた。まだ嫩葉のうちに思ひやりのない批評に踏み荒されたとしたら、大衆小説の花園はとても今日見るやうな、百花燎亂たる盛觀を見ることは出来なかつたであらう。

それから數年後、昭和七年の末から八年の初めにかけて、直木三十五氏が、「大衆文學にも批評がなくてはならぬ」と主張し出し、例の斬捨御免を看板に、一刀を振りかぶつて立ち上つた。さあ批評だ、批評だといふので、大衆文壇は蜂の巢をつゝいたやうに騒ぎ出した。何しろ泰平の夢久しく、批評の規準を持たなかつた世界だけに、議論百出、是非紛糾して、殆ど停止するところを知らない有様だつた。

しかし、その批評の混亂時代もほんの一時、「何事ぞ花見る人の長刀」で、讀者大衆にとつては面白くさへあればよい大衆小説だつたし、大多數の作家にとつては、讀者に受けさへすればよい大衆小説だつたので、いつか議論の聲もまばらになり、今日大衆文壇には、再び批評の聲が聞かれないやうになつてしまつた。

そこで批評のないのをよいことに、近年の大衆文壇には、見るもうたてき雜草が、随分とはびこつてゐることは、諸君も恐らくとうに氣付いてゐられるだらう。「毛が三本足りない」どころか、まるで意味もない駄作悪作を、毎月の娛樂雜誌にいくつか讀まされてゐる讀者こそ、いゝ面の皮である。だから、大衆小説作家を志望する諸君は、賣文市場に氾濫する大衆物を一々讀む必要はない。大衆作家の登龍門と云はれる「オール讀物」に掲載される毎月の作品と、時々發表される「サンデー毎日」の當選作、それに一流新聞の夕刊の連載物とを熟讀玩味してみればよい。そしてあとは後段で述べる大衆作家志望者の必讀書を勉強すればよいのである。

大衆小説の狙ひどころとコツ 浪花節を愛好する大臣は少くない。講談を愛讀する大學教授も、統計をと

つたら相當數を示すやうな氣がする。「面白さ」を好むのは人間自然の欲求である。大衆小説の狙ひはそこにある。「面白さ」を重要な要素とする大衆小説には、だから奔放な空想的な筋立のものが多し。面白く筋を組立てる才能のない大衆作家は、ガソリンの乏しい自動車のやうなもので、とても満足な活動は望めない。

幸ひにして時代物は、現代物よりも筋立の上に於て空想力を自由に驅使することが出来る。しかし、壯麗なロマンチズムを目指しながら、構成力が續かず、自ら築いた空想の階段を登るのに、ハア／＼と呼吸を切らせ、歴史や考證の知識の不足から、幻影の衣裳から縊きはぎだらけの裏が見えるやうでは、到底「うそ」を「ほんと」と讀者に思ひ込ませることは出来ない。

誰も大衆小説を「ほんと」を書くものだと思つてゐる者はあるまい。しかし、初めから「うそ」を「ほんと」とらしく書くのが作家の腕であり、「うそ」を「ほんと」とらしく感じることで讀者は満足する。「うそ」のやうに面白い筋で、「ほんと」のやうに感動させる——これが大衆作家のモットーである。

では、どうしたら「うそ」が「ほんと」とらしくなるか。これを會得するには、白井喬二氏の作品を読むのが一番手つ取り早い。白井氏は現代の大衆作家中で、空想力の豊富なことでは第一人者の稱があるのだが、その作品には殆ど「うそ」の匂ひがない。氏の作品を解剖して行くと、要所々々には、心憎いまでの強力な「事實性」があつて、奔放な筋立を動かぬやうにしつかり釘づけにしてゐる。

死んだ澤正が、劍戟で賣出した頃、門弟達に立廻りに就てかう訓へてゐた。

「どんな無茶苦茶に暴れ廻つてもいゝ。たゞ要所々々でビタリときまれ」

要所々々でビタリときまつた型を見せることで、その間々の奔放な動きまで、立派な立廻りの型と觀客に

見せてしまふ。このコツである。

史實或は種本があつて書く場合は、主要人物、事件、環境なども明かであり、時代色を出すに必要な小道具も、或る程度まで備はつてゐるからいゝが、最初に或る主題を思ひつき、これは時代物で書くのにいゝと考へたとする。さて、それでは時代をどこに持つて行くか。幕末か、元祿か、或は戰國時代か、いづれかの時代まで選ばねばならぬ。よし、戰國時代にしようと思つたなら、主題をその時代に當嵌めて筋を立てることになる。そして、その筋に確實性を與へて動かぬやうにするためには、戰國時代のいろ／＼な「事實」を取上げ、或は史上の「人物」を登場させて、これを釘づけにしなければならない。假に空想の主題が、市井無名の徒を主人公にするふさはしいものであつても、時代は明確にせねばならず、従つてその時代の社會組織、風俗、地理は「事實」によらなければならぬ。

岡本綺堂氏の「半七捕物帳」は、コナン・ドイルの「シャーロック・ホームズ」の雛案に相違はないが、それを承知で讀みながらも、雛案物の匂ひなど微塵も感じられないのは、綺堂氏の時代考證の知識が深いからである。旗本、御家人、岡つ引き、女師匠、町人など、あらゆる江戸末期の生活風俗を、眼前に見るやうに描き出してゐるからだ。

そこで、大衆作家にとつて、歴史の知識といふものが絶対に必要になつて来る。

大衆作家の必讀書 數年前、三田村鳶魚氏が「日本及日本人」誌上で、大佛次郎、牧逸馬等の大家連の作品に現れた誤謬を指摘して、彼等の歴史的無智を暴露したことがあつたが、それに對して大分是非の議論が沸騰した。歴史小説でない普通の小説では、それ程時代考證に縛られる必要はあるまいとの意見も、相

當有力だつたやうに記憶するが、理想を云へば、時代考證も正確で、作品もしつかりしてゐるといふのが一番いゝが、なか／＼さうは行かないやうである。

尤もかういふこともある。史實は知つてゐるが、作品を効果的にするために、史實を故意に幾分歪曲するといふ場合である。例へば海音寺潮五郎氏の堀部安兵衛を書いた作品だが、その中に彌兵衛が安兵衛をせひ婿にと懇望するところがある。安兵衛は中山家の一人つ子で、どうしても堀部家に婿入りすることは出来ないと云ふと、彌兵衛は「それなら僕が娘を連れて養父入りをする」と頑張つて、たうたう口説き落すのであるが、彌兵衛の娘といふのは、史實によればその時十八歳である。安兵衛が二十七位で恰度似合ひの年頃だが、海音寺氏は彌兵衛の性格を強く出すために、わざと娘の年を十三にした。かういふ場合のこの程度の史實の無視は許されてもいゝのではあるまいか。

しかし、江戸時代を背景にした作品の中で、浪人に「今夜は洲崎の遊廓へ繰り込まうか」などと云はせることは困る。洲崎の遊廓が江戸時代にはなかつたこと位知らないやうでは、大衆作家たる資格はないものと思はねばならぬ。

では、さうした時代考證や史實を知るためには、どんな書物を讀んだらよいか。これは詳細に述べる餘裕はこゝにはないから、單にヒントを與へる程度の極く大體を述べておかう。

まづ物語本、草紙類、軍記物、戯曲物、隨筆類、日本歴史、(特殊な時代歴史の研究書、及び祕祿的な寫本等も含む)風俗、制度、刀劍、起源などに關する考證書類、外國の大衆小説——以上は必讀書であるが、その他に諸國風土記、各年代讀史地圖、江戸各時代圖面、各時代交通地圖等の地理圖面類、日本年代表、江

戸時代年表、支那年代表、世界年代表等の年表類、國史辭典、考證索引書、地名辭典、有職故實辭典、俗語方言書、符牒隱語辭典等の辭典類は、ぜひ座右に置くべきである。

種本の有無と材料の探求 以上のやうな書物を勉強しながら、併行的にしなければならぬのが、所謂「種本漁り」である。全然種本のない大衆小説も無論あるが、習作時代にはまづ種本を持つて書いた方が便利で成功を収め易い上に、種本漁りのうちに知らず識らず、参考書の讀み方を會得するといふ間接的な利益もある。

種本と云へば、世間に流布されてゐない寫本だとか、地方の舊家に残された古老の日記だとか、一地方にだけしか傳はらぬ藩史、人物誌、地史、郡史だとかいつた類のものだが、その他に支那小説を種本にすることもあるし、中には西洋の傳奇小説、探偵小説の構想を巧みに換骨脱胎して、江戸時代の大衆物にした例なども澤山ある。

しかし、特別の種本といふのでなしに、有りふれた史書をいくつも讀むうちに、いろ／＼異つた個所を發見することで、制作のヒントを與へられることもある。極端な例では、普通世間で傳へられてゐるのは正反對の事柄が、記されてあるのを發見することがある。例へば赤垣源藏といへば、すぐ「徳利の別れ」を聯想する位、非常な酒呑みとして世間には傳はつてゐる。が、その根拠は「義士銘々傳書」の、源藏が酒に酔つて兄の許へよそながらの暇乞ひに行つた、といふ條にあるのだらうが、「小幡憲行物語」といふ本の中には源藏が暇乞ひに行つたのは兄の所ではなく、義弟の家だつたと書いてある。しかも義弟が、「お手前はいつも酒は參らざるが、今日は參り候か」と、源藏に向つて云つてゐる。すると源藏は、「今日は少々酒をたべ申度

しとて笑ひ申し酒をたべ」てゐる。つまり、平素は酒は飲まぬが、今日は特別だから少し飲みませうかと、笑ひながら盃を受けたといふのである。この一節を正面から讀むと、源藏は平生酒を嗜まなかつたことなる譯である。しかし、苟も作家たんとする程の者は、これだけで、世間の定説は誤つてゐると思ひ込むやうな輕率なことではいけない。もう一步突込んで、この記述に漂ふニュアンスを感じとらなければならぬ。それは「笑ひ申し」の一句である。こゝに一つの陰影がある。つまり、義弟がわざと平常の酒豪ぶりをからかつて、「あなたは酒はお嫌ひだが」と云つたのを受けて、「まあ今日は一杯やりませう」と答へて笑つたのではないか、といふ位に神経を働かせて考へなくてはならないのである。

しかし、これだけで、定説通りに源藏を酒飲みにしてしまふには、まだ何か残りがあつた。もう一步突込んで探求したいといふ氣持が湧いて來なければならぬ。そこで、いろ／＼調べて行くといふ書籍がある。それは堀内傳右衛門の「義士對話」である。堀内傳右衛門は、内藏之助や源藏などが仇討後お預けとなつた、細川家の接待掛りで、朝夕義士に接した人だから、この書籍は信用するに足るものだ。その書の中に、内藏之助や原惣右衛門、磯貝十郎左衛門等が酒を好んだことが書いてあるが、源藏の酒に關することは一言も書いてない。若し世に傳へる如く源藏が愛酒家ならば、何か一言位それに觸れない筈はない。こゝで初めて源藏と酒に就て、從來の定説に對抗し得る反對説が成り立つことになり、それを一つのポイントとして、源藏を新しく見直して一つの筋を組立てれば、その場合、「小幡憲行物語」、「義士對話」は一種の種本と云ひ得る譯である。

「鳴戸秘帖」の種本 吉川英治氏の出世作「鳴戸秘帖」なども、前述の意味の種本によつて書かれたもので

大衆作家といふものが、如何に不斷の讀書と研究を積み重ねばならぬものかを物語るよい例でもあるから、あの作品が世に出るまでの經過を述べて見よう。

吉川氏が最初にヒントを得たのは、司馬江漢の「春波樓筆記」の中に、江漢が熱海へ入湯中の紀行がありほんの五十行程、蜂須賀阿波守重喜のことが記してある。それは彼の泊つた旅宿の近所に別荘があつて、江漢が夜明に湯に入り行くと、必ず讀書や竹刀の聲がする。宿の主人に訊くと、別荘の主は蜂須賀重喜だといふ。江漢はこれは名君だと感服して、紀行文の端に簡単に書いておいたのである。

吉川氏はこれを讀んで、はて不思議だと感じた。と云ふのは、それまでに讀んだ徳川太平記、御實記などによると、阿波守重喜は亂淫、慘忍で國政を怠つたこの上もない暗君になつてゐる。そのため幕府は彼を三十二歳から終身蟄居の重刑に處し、七十餘歳で壽命を終るまで、遂に世に出さずに葬つてゐる。

いづれが眞か偽か。吉川氏の疑問はすぐに研究心に燃えついた。まづ蜂須賀家系譜を調べると、重喜は他藩から來た養子であることが分つた。そこで原藩の藩史、地史その他によつて、彼の素質を調べ上げ、同時にその妻の戸籍を洗つて見ると、何と彼女は京都の公卿から來てゐる。しかも、蜂須賀家は代々大名から室を迎へずに公卿と婚を結んでゐる。幕府が喜ばない理由の一つがこれで明かにされた。では、何故公卿からばかり室を迎へたかと、藩祖録を辿つて阿波の藩風、土風などを研究して行くと、島原の亂前後の切支丹伴天連の殘黨が夥しく阿波に隠れこんだことが發見された。そしてその後の密貿易のことから、財力、武力などが分明して來たので、吉川氏は現地に調査旅行を試み、口碑の類まで調べ上げた。そしてその結果、皇道主義の公卿が、豊臣以來の反幕思想を持つ蜂須賀と結んだため、幕府はこれに隱密政策をとつたといふテ

マを発見するに至つた。これは面白い裏面史だ、書けると吉川氏は思つた。それから當時の世相、風俗を考證して、架空人物と實在人物とにそれ／＼呼吸を吹き込み、いろ／＼の事件の起伏を鹽梅し、書くべき年月の年表をメモに作つて稿を起した。かういつた順序なのである。

傑作「宮本武蔵」 同じ吉川氏の近作「宮本武蔵」位、満天下の讀者を湧かした作品は近頃珍しい。日頃大衆小説を扱ひ慣れて、滅多な筋や場面では感情を動かされぬ娛樂雜誌の記者諸君まで、まるで一讀者と同じに武蔵の劍法に恍惚とし、お通さんの薄命に同情の涙を濺いだ。「先生、何とかお通さんを幸福にしてやつて下さい。社の同僚を代表してお願いします」と、眞劍に頼み込んだ記者君もあつたといふ。

大衆小説もあそこまで行けば、藝術小説の壘を摩すもの、いや、娛樂と藝術の境の縹渺たる一線を、鞍上人なく鞍下に馬なく、美しく疾驅する一個の氣魄である。吉川氏は實際に劍を使へる人かどうかは知らぬが少くとも氏の精神的劍法は、武蔵の劍が上達すると共に上達して行つたことと思はれる。大衆小説の大家達は大抵刀劍趣味を持つものだが、「宮本武蔵」の回が進むにつれて、吉川氏の座右には銘刀の數が殖えて行きはしなかつたらうか。深夜原稿紙の前に、白刃の沈潜した光をちつと見詰める「宮本武蔵」の作者の姿を筆者は幾度も想像に描いたものである。佐々木小次郎の必殺の劍の荒息吹き、或時は酷薄までに冷嚴な、或時は縹渺たる神韻を感じさせる武蔵の劍の呼吸——讀者は息を詰めて篇中の眞劍勝負に見入つてゐた。

難しい劍戟の描寫 時代物には大抵劍戟の場面が出て来る。これはともすれば常套的な型に嵌つた描寫になり易いので、作者はいろ／＼と苦心する。元來日本人には一種傳統的な劍戟の趣味があるので、劍戟の場面を下手に描くと、それだけで大衆作家は輕蔑されてしまふ恐れがある。だから、劍の動く場面を描くには

よほど氣をつけてしなければいけない。

大衆小説に於て、劍戟の描寫に近代性を與へた功勞者は、中里介山氏である。その昔、菊池寛氏も「大菩薩峠」の劍戟の場面には感歎の言葉を洩らしてゐたが、島田虎之助が新徴組を相手にする立廻り、米友と机龍之助が霧の中でする劍闘などは、鬼氣迫るものがあつた。その頃、大佛次郎氏は「鞍馬天狗」あたりで、「近藤は虎徹、中原富三郎は助廣、刀も刀、斬り手も斬り手、ちつと相青眼に構へて睨み合つた」などといふ生ぬるい描寫をしてゐたものだ。しかし、その大佛氏も「赤穂浪士」になると、

——やがて、三人は芝生の中央へ進み出た。
目と目と、合ふ。その刹那に霧の冷くしづんだ宙に三條の刀身が靜に抜き放たれた。

肌にしみるやうな静けさが、流れの音をのせてのぼつて來た。互ひにけつ入る隙をうかがふ敏捷な生き物のやうに、切先は暗い宙にはひまはつて、かすかにゆれてゐる。ひたひたとこまかい波のやうに雙方からのぼつて來るかと思ふと、合つて、凝と無氣味な目を据えて睨み合つて靜止する。

突然その一つがさつとあを白く閃いて、一文字にぐつとをどり入る。その時初めて、刃のかみ合ふ音が起つて、燃えた鐵のほひがやみに散つた。どうとばかり地響を打つて相澤が地にたふれた。あせつて、岩瀬が斬りこんだ。すぐ目の前に肉薄してゐた敵手の顔が、白いのをぞかせて反りかへつたのが見えた。その刹那に、岩瀬は、空をきつて、はずみで不覺に泳ぎながら、右の腕に火のやうな一撃を受けてみる。立直つた時自分の手はもはや刀をなくしてゐるのを知つた。

こゝまで寫實になつて來てゐる。しかし、「宮本武蔵」の氣魄の沈潜と躍動を描き出した劍戟の場面は、も

つと迫真力をもつて、讀者に、恐らく日本人だけしか分らぬ快感を満喫させる。劍を描くにはよろしく「宮本武蔵」に學ぶべきである。

時代物作家志望者の歎き 時代小説作家を志望する者はよくこんなことを云つて歎く。「毎月々々發表される澤山の作品のため、時代小説の材料は殆ど書き盡されてしまつた感がある。幕末物といへば、新選組から池田屋事件、天誅組、伏見鳥羽の變、上野の戦争、更に江戸時代では赤穂義士、慶安太平記、寶曆明和の變大岡政談、田沼時代など、これもあらかた書かれてしまつた」

これは大變な思ひちがひである。幕末、江戸時代にだつて、まだ前人の書いてゐない事件や人物は澤山ある。書き古された新選組でも、研究と見方によつては、まだ新しい筋はいくらも立つ。幕末のことだけでも、一人の作家が生涯書いたつて書ききれはしない。殊に江戸以前に至つては、殆どまだ斧の入らぬ原始林の如きもので、一寸考へて見ても、南北朝、藤原時代などは鬱蒼として千里に連る材料の大森林である。

今日、既成作家が江戸時代の中期や末期ばかりに多く材料を求め、勤王佐幕の對立や、股旅物の人情や、捕物帖の犯罪や獵奇に、専ら策を向けてゐるのは、當時の社會狀況に對する知識が一般に普及されてゐるので、その時代の雰圍氣に讀者を誘ひ込むことが割合樂に出来るといふ安易さからである。これからの大衆作家は、少くともその安易に就く氣持だけは清算しなければならぬ。史眼を新たにして、新しい角度から歴史を見直し、更に積極的に、前人未踏の原始林に分け入つた新分野を開拓して行かなければならぬ。

歴史小説に就て 日本には眞の歴史小説がないとはよく聞く言葉である。長い光輝ある歴史を持つ日本にどうしてよい歴史小説がないのか。これはまことに不可解な現象である。大正から昭和初期にかけて、野心

ある作家達でこの未開拓の分野へ鉞を入れた者も幾人かあつた。例へば直木三十五氏が「楠木正成」「大阪落城」を書き、白井喬二氏が「源平盛衰記」を書いたやうに。しかし、これらはまだ本格的な歴史小説の域には達してゐないと思はれる。前者は歴史小説を書くには、少しく作家的素質に性急獨斷の嫌ひがあつたし、後者は歴史小説作家たるべく、あまりに空想力が豊富過ぎる。

歴史小説に最も必要な條件は、史實の嚴正さである。ところが直木氏の氣は、ともすると史實からはみ出し勝ちだつたし、白井氏の空想は、とかく史實を離れて飛翔したがる傾向があつた。

歴史小説作家は、嚴正な史實を尊重することは歴史家の如く、たゞ歴史家が手を着け得ない史上人物の人間性に、自分の獨創性を發揮し、その人間性を史上の事件によつて發展させて行くべきである。

興味ある題材は、長い歴史の上に無数にある。たゞ日本の歴史小説家の負はねばならぬ困難は、民間の生活を知る材料に乏しいことである。日本の歴史の大部分は、官に在る人間によつて撰されてゐる。従つてその時代の政治的中心に係つた事件人物は傳へられてゐるが、平民の生活に關しては、見るべき記録が少い。時代が遡るにつれてこの傾向は著しくなつてゐる。例へば足利時代以前を眺めると、そこには多くの興味ある題材はあるけれど、その題材に呼吸を與へる必要な當時の言語、住宅、衣服、食物、慣習等に關する書物の少いのを驚かされる。しかし、日本精神強化の聲の盛な今日、國民文學として、新しい歴史小説の出現はぜひ望ましい。時代物を書かうと志す人々は、よろしく勇猛心を振つて、この分野へも突進すべきである。

大衆小説に興味を感じられないといふ人は大衆小説を講談扱ひにする考へ方から抜けきらない人である。題材を時代物にとりこれを藝術的感興によつて丹念にしらべあげると、現代物では描き得ない豊富なロマン

テイシズムを発見することが出来るであらう。菊池寛氏も云つてゐる通り、時代考證は時代の幻影を破壊せぬ程度なら、ビク／＼せずぶつかつてゆくがよい。

シナリオABC Ⅰ

シナリオの構成

シナリオ的感覺 普通、映寫時間が一時間十分位かゝるものは、フィルム長さで六千五百尺内外ある。これを原稿用紙にかへれば四百字詰約七十枚といふことになる。七十枚のシナリオを書くといふことは、一見容易なようであるが、なかなか至難な業である。

もつともシナリオらしいものは、多少映畫的感覺さへ持合せて居れば、誰にでも一通り器用に書きこなせるであらうが、藝術的香氣に満ちたシナリオは、さう簡単に書けるものではない。

夜更けと云へば、すぐに犬の遠吠えを思ひ浮べたり、支那そばの笛を考へたりする映畫的感覺では、到底優れたものが書ける筈はない。シナリオには映畫的感覺よりもシナリオ的感覺が必要である。では、シナリオ的感覺とは、どんなものか。野田高梧氏は左のやうに言つてゐる。

——シナリオは、頭で考へてゐるだけでは、決して書けるものではない。
シナリオは、いかに既成の優秀なそれを分析解剖してその要領を呑みこんだからと云つて、決して書けるものではない。

更にまたシナリオは、いかに百の理論、千の手法を知悉してゐたからと云つても、決して／＼書けるものではない。

自分自身、机に向つて筆を把つて、原稿用紙の罫目を一字一行と埋めてゆく間に、初めて、書けるか書けないかの岐れ目にぶつかると云つて、シナリオである。

書ける時には、一行の後に、湧然として次の一行が浮んで来る。が、書けない時には、一字の次の一字を探るために二日も三日も考へ迷ふことがあり、迷つた末に、遂ひに筆を投げ捨てることさへ稀れではない。

これは、事實、文字どほり、捨身でシナリオと取組んでゐる場合なら、どんなシナリオライターでも必ず體驗してゐることに違ひないのである。決して誇張した言ひ方ではない。

ちやんとしたストーリーがあり、コンストラクシヤンも或る程度まで豫定されてゐながら、なぜ、このやうに書けなくなる場合があるのであらうか。——それを僕は「シナリオ的感覚」の不足に因るものだと思ふのである。「シナリオ的感覚」といふものは、シナリオを形づくる文字と文字との間、行と行との間、節と節との間に潑刺として躍動すべき性質のものである。従つて、この「シナリオ的感覚」が枯渴したが最後、そのシナリオライターは、それつきり一つ處に膠着してしまふものだと思ふ。

よく味ふべき言葉である。いくら良い素材を持つてゐてもシナリオ的感覚がなくては生きてこない。その

ためには、観、讀み、書いて勉強し體得するより方法はない。

また會話にも、シナリオ的感覚といふことは必要である。前號に掲載した、二つのシナリオによつて充分判つたことと思ふが、感情の伴はない言葉を、いくら羅列してみたところで、まるで齒の浮くやうな寝言を云つてゐるみたいなもので、そこに何等の感動も起らないが、感情を伴つてゐる場合には、特殊な表情の動きが豫想されて、そこにリアルな、生々しさが浮び出てくる。いま一度前號の會話を讀んで戴き度い。前者の會話は、セリフの不味さは勿論のこと、何一つ個性が出てゐない。いたづらに空々しいだけで、そこに何等の感情が出てゐない。それにくらべると後者は、一言一句無駄がない。洗練された智性と性格と、感情が、渾然としてつけ合つて見事な構成をなしてゐる。つまり、會話に於けるシナリオ的感覚とは、言葉の機微を掴むことである。

素材と組立 どんなものがシナリオの素材として適切であるかといふことを、よく聞くが、それよりも先づ、自分の見つけた材料をいかにシナリオ化するべきかといふことの方が大切であらう。

なにがシナリオに向くかと探し廻つてゐるよりも、自分の持つてゐるものをどんな形式で書けば満足に表現出来るかを研究すべきである。素材はどこにでも轉つてゐる。現在上映されてゐる映畫を一瞥すれば、いかに種々雑多な材料が取り上げられてゐるか、容易に諒解されよう。たゞ自分がシナリオを創作する場合には、それ等の素材をいかに取捨選擇すべきかを考へる必要がある。

シナリオを構成するといふことは、作家の意志即ちテーマを表現することである。故にシナリオを創作する場合、最も大切なことは、シナリオによつて先づ何を表現するのか、といふ目的を最初にはつきり確立す

ることである。

かうして自分の書かうとするテーマが決つたなら、つぎに、いかに組立てるかを考へる必要がある。先にも言つたやうに、大體一つのシナリオは、四百字詰原稿用紙七十枚位を適當とするのであるから、七十枚の中に山を盛り、観客をだれさせぬやうにするには、餘程の優れた手腕を必要とする。

普通芝居の組立に必要な一般的心得として五つの條件が挙げられてゐるが、シナリオの構成に於ても、特殊な技巧上の違ひは別としても、大體適用し得るものであるから、掲げてみよう。先づ、テーマを、次の五段に分ける。

- 第一段 序
- 第二段 展開
- 第三段 山
- 第四段 破綻
- 第五段 大詰

即ち、最初は解説で、筋や事件の伏線と共に、登場すべき主要な人物を、手際よく、敏捷に紹介する。これは單なる紹介ではなく、筋や事件とからみ合つて紹介するやうに構成すべきである。かくて筋が次第に發展して行き、第二段の展開へと移る。

展開とは、事件の葛藤である。更にそれは第三段の山、即ちクライマックスへと流動して行くのである。第四段の破綻は、観客の手に汗を握らせるやうに、かくて第五段の大詰即ち解決へと、一瀉千里の勢で進

ませることが、心得として大切である。

これはかならずしも興味中心のシナリオのみでなく、すべてに大體あてはまる作法である。これを一通り心得て、あとは自分の腕一つでどのやうにでも處理すべきである。しかし、大切なことは、劇と映畫の相違である。劇には幕切れがあるが、映畫は斷れ目がなく流動するものであるから、シナリオに於ては、場面の轉換に充分の注意を必要とする。なほ、この作法順序に、せがひでも當てはめようと、氣をとられ過ぎると、映畫としての流動性が稀薄になり、非常にごつ／＼した感じのシナリオになるものである。これは難かしいことで、このコツを覚えるには、多くのシナリオを読み且つ書いて勉強することが第一である。

更にシナリオ構成の注意としては、どのシーンも一つとして無駄のないやうに氣を配ること。更に、各シーンは、視覚化された時の効果を先づ考へること、これ等を意識して書くことが大切である。

シナリオ用語 シナリオを書かうとする場合記號は不用だと云ふことは、先にも述べたが、しかしシナリオライターとして常識的に知らねばならぬ用語を、参考迄に解説してみよう。

シナリオ用語には

一、作劇術上の専門語

二、畫面(場面)の轉換を指定するもの。

三、各畫面の位置を指定するもの。

の三種に分けることが出来る。その順序に従つて必要な用語を擧げてみよう。

オリヂナル・シナリオ これは最初から映畫のために書き下したシナリオのことで、シナリオライターが

自己の生活體驗から直接濾過した創作を云ふ。シナリオ作家の眞の誇りは、小説や戯曲等の脚色の上手さ、即ち形式上の熟練工たる點にあるのではなく、自然社會の偉大なる眞理や美を發見するところにある。その意味で、シナリオを書く人は、オリヂナルを書くやうに心懸けなければならない。

アダプテイション（略してアダプト）これは小説や戯曲を脚色する場合、それを映畫の表現に適するやうに改作または潤色することをいふ。

コンテイニウテイ 撮影臺本で、これはシナリオを渡された監督が、書き改めたもの。カメラの距離や、ロケーションとセットなどが區別されて書込まれ、文字どほり監督の撮影符牒と化したものを言ふ。

メロドラマ 通俗映畫などによくみられる現實的可能性の範圍を超えた誇張した動作を、敢えてさせるドラマを云ふ。

クライシス 危機、即ち劇的部分的緊張點である。劇が發展し終結するまでにはいろいろの起伏を持たせねばならぬが、その第一がクライシスである。

レリーフ 強い劇的緊張のあとに挿入する息抜きになる軽いアクションを云ふ。

サスペンス 観客をハラハラさせ、不安な状態に陥れて、どうなるかと思はせて引つばつてゆく遣り方である。

スリル 見物をハツとさせるその状態を云ふ。ギャング物、航空物、戦争物等に多く。

ギャグ 劇の本筋には關係なく、その場その場で、観客を笑はせる方法で、喜劇の常套手段である。

シーン 場面のこと。シナリオを書く場合には、先づこのシーンをどんなところに設定しどう配列するか

と云ふところから始まる。大抵のシナリオは「野原」とか「舗道」とかシーンの位置を太字で書くか、S.1 S.2 (Scene の略)とシーンナンバーを附してゐる。

オーバーラップ (O. L.) 一つの畫面が重なり合つて變つてゆく方法を云ひ、ダブルとも云ふ。

町を走る隠密山崎 ——ダブル——

新撰組の屯所に駆け込む山崎 ——ダブル——

廊下を走る山崎 ——ダブル——

刀、槍などを磨く隊士達にダブリ續けて——

ワイプアウト 前の畫面を斜左右或は上下に拭ふやうに消しつゝ次の畫面を導入する方法。

A お齒黒どぶその浮遊物。朝の陽射し、一葉は荷を負つて買ひ出しである。(ワイプ)

B 一葉、橋の上に行く。納豆賣など開ゆ川岸にはこゝにも水に揺られてゐる浮遊物。(ワイプ) 即ちAからBへ浮遊物を利用してワイプしてゐる。

フェイド・アウト (F. O.) 畫面が漸次暗くなつて遂に眞暗になるのを云ふ。

「全員起立！」生徒ら、立つ

「勝先生、並びに教官に對し、最大の敬意を以て、敬禮！」

生徒ら、肅然と頭を垂れる。そのまゝ誰も顔をあげようとはしない。獻秋の聲が次第に高くなる。(F. O.)
フェイド・イン (F. I.) 反對に眞暗の畫面が次第に明るくなつてゆくのを云ふ。

町の電柱 (F. I.)

シナリオABC

長野家を示す指の書いた黒枠の紙が貼つてある。

ナラタージュ 時間経過の正常な順序を無視して、過去の時間を持ち込む形式。思ひ出を語る時に用ひる。

文子「……大概の人なら暫く来られないのに今日もやつて来たわ。」

義姉「エツ、圖々しく。」

文子「丁度支配人が銀行へ行つて留守だった時（ナラタージュ形式になる）ノックの音でドアを開けたらその人なんぞでせう、こつちが吃驚しちやつたわ。犬も向ふも一寸てれくさい顔をして……」

右の（ナラタージュ形式になる）と指定のある前までは画面は家であるが、それ以後は文子の語るその時の模様に廻つてゐる。

インサート (Ins) 新聞や手紙、電報などと云ふ、文字が主になつてゐるものを画面に挿入することを云ふ。画面の省略や事件の暗示を行ふ有力な武器であるが、あまり無制限に使つたり、暗示や簡潔な表現に役立つたないのに用ひたりすると、失敗する。

レニ見るともなく卓上に放り出された案内状を見る。

卓上に開封された案内状（インサート）

——金曜日午後五時の會にはお忘れなく御出かけ下さいませよう。ゼーバッハ男爵夫人——

カット・バック 「切り返し」と呼ばれてゐる場面轉換の一種。一つのシートのなかで、違つた場所での事件や動作を對照させると効果がある。

カット・イン 一つのシートのなかで、カットを挿入すること。例へば二人の男女が會話してゐるシーン

があつて、その次にしやべつてゐる女の顔になり、またもとのシーンにかへるやうな場合。

フラッシュ・バック カット・バックがフラッシュ的に次々と連続して現はれる場合を云ふ。自殺者が自殺する直前に走馬燈のごとく脳裡をかすめる追憶の表現など。

ロング・ショット 「全景」「フルシーン」など、呼ばれてゐる。カメラの距離を云ひ、一番遠距離の場合を云ふが、普通、人間の全身が見える距離以上の画面を云つてゐる。

クローズ・アップ 対象の一部分、例へば顔とか、手とかと云ふ風にカメラを近づけた場合を云ふ。略してアップ、大寫しなどとも呼ばれてゐる。

パン キャメラは同じ場所に据えておいて、軍艦の大砲のやうに、レンズが上下左右に対象を追つてゆく撮影方法。「上海陸戦隊」の最初で左から右へ徐々にパンしてゐる。

黄浦江をさかのぼる船の上から眺めた上海市街の遠景（パン）

眞夏の陽のもと、櫛立する西洋建築の美観。

移動 パンがカメラを一點に固定させて対象を追ふのに對して、カメラ自身が移動しながら被寫體を寫してゆく移動撮影のことである。この移動のもつとも巧妙な使ひ手は、ジュリアン・デュヴィヴィエで、「望郷」の中で、女から誘ひの手紙を受取つたべべが決然として港に向け走つてゆく移動撮影は、實に印象的である。

しかし、前回でものべたやうに、初心の者はこの記號や映畫的技術などは氣にせず自由奔放に書きたいことを書きまくるがよい。形式だけ立派にそなへてはゐるが、中味がヌケガラ同然では、新人としての飛躍は

のぞめない。新人は破綻を恐れずどん／＼未開の分野を開拓せねばならない。
シナリオは、文才必らずしも必要としない。市井の出来事を取り上げるに特異な才能をもちながら、文章はあまり得意でないといふやうな人は、シナリオの方面で伸びてみてはどうか。 — 完 —

現代口語文法の研究 Ⅰ

品詞の分類

すこしくどい説明になると思ふが、順序として一應は、品詞の種類について述べなければならぬ。品詞といふのは、語の品類といふほどの意味で、單語を文法上の意味・職能・形態などの上から分類したものである。古くからいろ／＼の分類法がこゝろみられてゐるが、現在では、名詞・代名詞・動詞・形容詞・形容動詞・連體詞・副詞・接續詞・感動詞・助動詞・助詞などが大體みとめられてゐる。そのうち名詞・代名詞をいつしよにして體言・動詞・形容詞・形容動詞をいつしよにして用言とよぶことも行はれてゐる。

名詞は、「再び沈黙が來た。仲見世に來た」の「沈黙」「仲見世」のやうに、事物の概念——具體的のものでも抽象的のものでも——を名稱によつて表した語で、形の上の變化がない。「一・二・三」とか、「一本・二人・三羽」とか、「ひとつ・ふたつ」などの數の概念を表す語を、特に數詞といつて獨立の一品詞とする

説もある。

代名詞は、「あなたはあつちへいらつしやい。あたしはこつちへ行きますわ」の「あなた」「あつち」「あたし」「こつち」などのやうに、名目の代りとして用ゐる語で、名詞のやうに名稱を通すことなく、直接にその人なり事物なりを指示するものである。即ち名詞が a name として用ゐられるのに對して、これは for name として用ゐられるものである。

動詞は、動作をなし又は存在することを述べる語で、活用があり、單獨で述語となることのできるものである。活用とは、その語の用ゐられるいろ／＼の場合に應じて語の形が變化すること、述語とは、文章法上の用語で、主語が文の主題となる語であるのに對して、その主題について敘述する位格に立つ語のことである。例へば、「行く」といふ語が、「行か(な)」「行き(ます)」「行く(とき)」「行け(ば)」「行け」といふふうに変化するの活用、「雲雀が鳴く」といふ文において「鳴く」は雲雀についてその動作を述べてゐる述語である。

形容詞は、「みんな中々勇ましうぜ、高橋や内藤が居たら面白いな、などといふやうな話ばかりする兵隊を、立派であると思ひ、見惚れるやうな思ひで眺めた」における「勇ましい」「面白い」などのやうに、事物の性質・状態を敘述し説明する語で、活用があり、單獨で述語となることができ、動詞とよく似てゐる。動詞とちがふ點については、いろ／＼な説明が可能であるが、そのうちで最も著しい相違は、動詞の活用は五十音圖中の一行のなかで行はれるが、形容詞はカ行とア行の二行にわたつて活用するといふ點である。例へば、「富む」といふ動詞は、五十音圖中マ行のなかだけで、「富ま(な)」「富み(ます)」「富む」

「富む(時)」「富め(ば)」「富め」といふふうに変化するが、「貧しう」といふ形容詞は、「貧しく(なる)」「貧し(う)」「貧し(人)」「貧しけれ(ば)」「貧しう」といふふうに変化するが、その活用がカ行・ア行の二行にわたるのである。形容詞は、形容詞の性質と動詞の性質とを合はせたやうなもので、事物の性質・状態を敘述する點では形容詞と類似し、その活用のし方において動詞と類似し、形容詞のやうに二行にわたつて活用するといふことがない。「美しから(う)」「淋しかつ(た)」「静かだ」「立派だ」のやうな一群である。

連體詞は、體言を修飾する語で、「ある(時)」「さる(お方)」「いはゆる」「あらゆる」「この」「その」「かの」などのやうな一群である。この品詞は、比較的最近いはれるやうになつたものである。

副詞は、用言を修飾する語で、「たまにさす日の光」「にっこりほろむ」「ごく大人しい人」の「たまに」「にっこり」「ごく」などの類である。但し用言ばかりでなく、「わづか三人」「やゝ前方に」のやうに體言を修飾する副詞もあるが、これは副詞全體でなく、そのうちの程度を表す副詞にかぎつてのことである。また程度を表す副詞は、「頗る明確になつた」の「頗る」のやうに他の副詞(明確に)を修飾することもある。

接續詞は、前の言葉の意味を受けて後の言葉につゞける語で、主語にも述語にも修飾語にもならない。「夏がきてまた過ぎ去つた」「……併し彼のおしやべりは」の「また」「併し」などの類である。

感動詞は、感動の情を表す語や、呼びかけ・應答などに用ゐる語で、文の中にふくまれませんにその外に立つものである。會話に多い。「おや」「まあ」「は」「いゝえ」などの類である。但し「全くさうだね」「それはほんたうよ」「ね」「よ」なども感動を表してゐるが、これは必ず他の語について用ゐられるもので、後にいふ助詞である。

助動詞は、動詞・形容動詞についてその敘述を助け、或は體言その他について、敘述する働を與へる。即ち述語を構成するものである。「打たれる」「淋しかった」「行かない」「行かう」の「れる」「た」「ない」「う」などは、動詞・形容動詞に受身・過去・打消・決意等の意味をそれ／＼添へてその敘述を助けてをり、「學校らしい」「私です」「歌はせるのだ」の「らしい」「です」「だ」などは、名詞・代名詞・助詞などについてそれらに敘述する働を與へてゐる。

助詞は、他の語について、その語と別の語との關係を示し、或はその語に一定の意味を添へるものである。例へば「家の後に森がある」の「の」「に」「が」などの類である。

以上で一わたり品詞の種類に關する考察を終つたが、最後に室生犀星氏の「信濃」の冒頭の一節を擧げて品詞に分けてみよう。

かぞへつくせ (助動詞) なま (助動詞) くらむ (助動詞) ある (動詞) 澤山 (名詞) の (助詞) 道路 (名詞) は (助動詞) それぞれ (副詞) の (助詞) 一軒 (名詞) の (助詞) 原 (名詞) を (助詞) 抱ふ (動詞) て (助詞) ゐる (動詞) 別荘地帯 (名詞) を (助詞) かゞり (動詞) て (助詞) 遠く (形容詞) とところ (名詞) は (助詞) 一里半 (名詞) も (助詞) 坦々と (副詞) 走り (動詞) て (助詞) ゐ (動詞) て (助詞) 何 (代名詞) の (助詞) と (名詞) は (助詞) なま (形容詞) その (連體詞) 一里半 (名詞) の (助詞) 果 (名詞) に (助詞) たつたと (副詞) 一軒 (名詞) しか (助詞) 、家 (名詞) が (助詞) なま (形容詞) と (助詞) まよ (名詞) とところ (名詞) も (助詞) あつ (動詞) た (助動詞)。

動詞の研究

組織だつた文法研究ならば、品詞論的研究としては各品詞について述べるのが當然であるが、こゝでは必ずしも體系が要求されてゐるわけでもなく、かた／＼頁数の制限もあるので、各品詞中實用上比較的重要と思はれる動詞・形容詞・形容動詞・助動詞の如き活用のある語と、關係などを示す助詞とについて大體の考察を進めてゆかうと思ふ。

動詞についてはまづその活用について考察することが必要である。活用とは、さきにも大體述べたやうに表現の目的や他の語との連続關係で語尾がいろいろに變化する現象で、その變化した一つ／＼の形がいはゆる活用形である。いま「咲く」といふ動詞についてその變化のし方を見ると、「咲か(なす)」「咲き(ます)」「咲く」「咲く(時)」「咲け(ば)」「咲け」のやうになる。この場合その變化しない部分「さ」を語幹といひ、變化する部分である「か」「き」「く」「け」を語尾とすふのである。もつともローマ字書きにしてみると、saka, saki, saku, sake となつて、ka, ki, ku, ke とすふ語尾の音節が全部變化するわけではなく、その音節中の a, i, u, e とすふ母音の變化にすぎないことがわかる。また動詞によつては、例へば「起きる」といふ動詞のやうに、「起き」「起きる」「起きれ」「起きろ」と變化して、語幹と語尾の區別がなく、たゞそのうちのあるものに「る」「れ」「ろ」といふやうな別の音が添はつたものもある。

口語動詞の活用形としては、未然形・連用形・終止形・連體形・假定形・命令形の六種を區別することができる。前掲の「咲く」といふ動詞についていふと、「咲か」が未然形、「咲き」が連用形、「咲く」が終止

形、「咲く」が連體形、「咲け」が假定形、「咲け」が命令形といふことになる。活用形が六種あるといつても、この例でも終止形と連體形が同じ形であり、假定形と命令形も同じであるといふふうに、一つの動詞でその活用形が六つとも全部ちがつてゐるといふものは一つもないのであり、ことに終止形と連體形が同じ形であるのは全口語動詞を通じての現象であり、また命令形も強ひて別に立てる必要はないのであるが、文語動詞との對照の便宜上以上の六種が立てられてゐるわけである。

未然形は、動作がまださうなつてゐない意味を表すもので、打消の意を表す「ない」「ぬ」、推量を表す「う」「よう」などの助動詞につらなるときの形である。たゞ一つ例外があつて、「ある」といふ動詞の未然形「あら」には、「なす」と「ぬ」がつかない。だから「枚擧に違あらぬ」とか「枚擧に違あらぬ」とかいふ言ひ方は變なので、「違がなす」「違なす」といふふうにいふべきである。

連用形は、主として他の用言につらなるときの形で、敬語の助動詞「ます」をつけてみるとよく判別できる。但し「くださる」「なさる」「おつしやる」「すらすしやる」などの敬語の動詞に「ます」がつくときには、その連用形の語尾「り」が音便で「す」ともなつて、「下さり（す）ます」「なさり（す）ます」「おつしやり（す）ます」「すらすしやり（す）ます」といふふうになつて二つの形が並び行はれてゐるから注意を要する。その他動詞の音便といふ現象もこの連用形に見られるのであるが、それは後に四段活用動詞を考察するとき述べることにする。

終止形は、言ひ切りになる形で、活用語の基本形である。但し「風は吹くまゝ」「子供が生まれるらし」といふふうには、終止形でも文が言ひ切りにならない場合もあるし、また文の終止が必ずしも動詞の終止形に

よつてのみ行はれるとは限らないのであるが、主として文を終止にする役目を果すといふところからさう名づけるのである。

連體形は、體言につらなるときの形である。但しあらゆる動詞があらゆる體言につくとは限らないから、判別法としては「時」「もの」「こと」などの名詞をつけてみるとわかりよい。

假定形は、「ば」といふ助動詞につらなつて假定の意味を表す形である。文語文法ではこの假定形に相當するものを已然形といつてゐる。つまり文語の動詞には「ば」は未然形と已然形との二つにつらなり、未然形に「ば」のついたものが假定を表し、已然形に「ば」のついたものはそのことがすでに定まつてゐる意味を表すのであるが、口語ではこの形に「ば」のついたものが假定を表すので假定形と呼ばれる。但し現代口語では、假定を表すのに常にこの形を用ゐるとは限らず、どちらかといふと終止形に「と」をつけた形が多く用ゐられる。「右をきれば左へとびのき、左をきれば、右へとびのきます」は小學國語讀本中の例であるが、口頭語としては「きると」といつた方が穩かに聞える。

命令形は、命令を表すときの形である。命令といつても單に目下に對してある動作を要求するといふ場合だけでなく、廣く他に對して動作・存在を要求し希求する場合をふくめていふのである。

つぎに活用の種類（いままで述べてきた活用形の種類とはちがふ）である。あらゆる動詞は活用を持つてゐることは上に述べたが、その活用のし方に、あるいくつかの型のやうなものがあつて、その型を準據として、あらゆる動詞を幾種かに分類することができる。その幾通りかの型によつて分けたものが即ち活用の種類で、文語動詞では、四段活用・上二段活用・下二段活用・上一段活用・下一段活用・カ行變格活用・サ行

變格活用の七種、口語動詞では、四段活用・上一段活用・下一段活用・カ行變格活用・サ行變格活用の五種を擧げることができる。

いま各種の活用について考察を進めるに當つて、口語動詞五種の活用形を一括して表示してみよう。

種類	語例		語尾	未然	連用	終止	連體	假定	命令
	四段	上一段							
サ	講ずる	講ぶる	講	か	じ	じ	ず	ず	ずれ
カ	來る	來	來	こ	こ	くる	くる	くれ	こい
下一段	捨てる	得る	得	す	え	える	える	えれ	えう
上一段	見る	綻びる	見	み	み	みる	みる	みれ	みう
四段	讀む	讀	讀	よ	よ	よ	よ	よめ	よめ

四段活用は、「讀む」といふ動詞が「讀ま」「讀み」「讀む」「讀め」と變るやうに、五十音圖の「ア・イ・ウ」エの四段にわたつて語尾の變化するもので、カ・ガ・サ・タ・ナ・ハ・バ・マ・ラの九行にあり、ア・ヤ・ワ・ザ・ダの五行にはない。四段活用に「か」がらずすべて動詞の活用の種類をいふときには、その行の名をあ

げて、例へば「マ行四段活用」といふやうにいふのが普通である。この動詞について注意すべき點は連用形で、サ行以外の四段活用の動詞の連用形が「て」「た」などの助詞につらなる場合にはゆる音便の現象を起すことである。

音便には、語尾がイとなるイ音便、ウとなるウ音便、ンとなる撥音便、促音となる促音便の四種がある。「サイタ サイタ サクラガ サイタ」の「サイ」は、四段の動詞「咲ク」の連用形「サキ」の「キ」がイ音便で「イ」となつたものである。「賀茂川の清流に沿うて」の「沿う」は「沿ふ」といふハ行四段の動詞の連用形の「沿ひ」が「沿う」に變化したものでいはゆるウ音便である。この場合、「沿ふて」「祝ふて」「買ふて」といふやうな書き方がこのころ非常に目だつやうになつたが、これらはすべてウ音便であるから、歴史的假名づかひで書く以上は「沿うて」「祝うて」「買うて」としなければならぬ。またこの場合主として關東では、「沿つて」「祝つて」「買つて」と發音するのが普通であるが、それが即ち促音便である。促音便はハ行四段のほかタ行四段・ラ行四段などにも起る。「打ちて」が「打つて」に、「張りて」が「張つて」になるやうな例である。もう一つは撥音便であるが、これはナ行四段・バ行四段・マ行四段などの動詞に連用形の語尾が、例へば「死んで」「飛んで」「踏んで」のやうにンになることである。

四段活用でもう一つ注意すべき點は、「おつしやる」「いらつしやる」「なさる」「くださる」などの尊敬の動詞はラ行四段活用と認められてゐるものであるが、その命令形が「おつしやれ」「くだされ」といふやうになることなく、「おつしやろ」「くださろ」といふやうになつて、一つの特例を作つてゐることである。なほこれらの動詞に關しては、「何をなされますか」「くだされたい」「なされ方」「下されもの」などといふ言ひ

方があるが、これは古く二段活用であつたときの名残で、現在では標準的な言ひ方とはいはれない。

上一段活用は、「綻びる」といふ動詞が「綻び」「綻びる」「綻びれ」と變るやうに、イ段の音がもとで、それに「る」「れ」などの音が加はつて六つの活用形をなすもので、ア・サの二行を除くすべての行にある。

この動詞でおもしろいのはその命令形で、實際使用する場合には「ろ」又は「よ」をつける。關東では「ろ」が多く用ゐられるが、すこし荒い感じがともなふのであらうか、ちよつとていねいにいふときには、例へば「起きろ」といふ命令形を使はないで「お起きなさい」といふやうにいふのが普通のやうである。また地方によつては「見い」「著い」などのやうに「い」をつけるところもあり、假定形をそのまま命令形に用ゐるところもあるが、これも標準語とはいへない。なほ「飽きる」「足りる」「借りる」「染(沁)みる」などは關東では上一段であるが、西の方では四段活用として用ひられてゐる。

下一段活用は、例へば「受ける」といふ動詞が「受け」「受けれ」といふやうに變化するやうにエ段の音をもととしてそれに「る」「れ」がついて六つの活用形をなす動詞で、あらゆる行にある。上一段活用の命令形について考察したことはこの動詞にもあてはまる。但し行下一段の「呉れる」は「よ」「ろ」もつけないで「呉れ」だけで命令に用ゐられる。なほ「蹴る」といふ動詞は、

蹴る (下一段) け け ける けれ けよ
蹴る (四段) ら り る れ れ

といふやうに行下一段にも四段にも用ゐられるが、下一段の方は文語的で、現代口語としては四段の方を標準とすべきだらう。したがつて「蹴ない」「蹴ます」といふ下一段の言ひ方よりも「蹴らない」「蹴ります」

といふ言ひ方を標準的とみとめるべきだらう。「済ます」といふ動詞は八行四段が原則的で、東京では八行下一段にして「すませる」といふ形も用ゐられ、まち／＼であるが、例へば「すまして」(四段)と「すませて」(下一段)とくらべてみると「すませて」の方がいくぶんていねいに響くやうな気がする。「合はせる」「任かせる」などはサ行下一段の動詞であるが、サ行四段にも用ゐて、「任かせない」「合はせて」「任かせて」「合はせる時」といふやうにいふべきものを、「任かさない」「合はして」「任かして」「合はす時」といふやうにいふ言ひ方が目だつてきた。大勢としてはサ行下一段からサ行四段に移動しつゝあるものと認めるべきだらう。

カ行變格活用は、「来る」の一語だけである。變格といふ意味は、「こ」「き」「く」といふやうに母音變化をなし、さらにそのうちの「く」に「る」「れ」がつくといふやうに複雑な變化を見せるからである。オ段の音(こ)が活用形として出てくる點も他の活用とちがつてゐる。

「来る」の未然形は前掲の表のやうに「こ」であるから「こない」「こよう」といふやうにいふべきを東國の一部では「きない」「きよう」と用ゐてゐる。もとより標準的とはいへない。また地方によつて命令形が「きい」「こお」などいろ／＼に用ゐられるが、「こい」が標準的である。

サ行變格活用は、本來は「する」の一語だけであるが、名詞・漢語・外國語などと複合して、多くのサ行變格活用の動詞ができてゐる。

前掲の表中、未然形に「せ」「し」の二つを擧げたのは、「ぬ」「に」つらなるときは「せぬ」「せん」となり、「ない」「まゐ」「よう」などにつらなるときは「しない」「しまゐ」「しよう」などとなるからである。また

命令形には「せよ」と「しろ」の二つがあり、地方によつては「せい」といふところもある。

名詞・漢語・外國語が「する」と複合してできたサ變の動詞中には、「重んずる」「高ずる」「損ずる」のやうに、ザ行上一段にもなつて「重んじる」「高じる」「損じる」となるものがある。この場合一般に、ザ行上一段の方がより口語的であるが、記述語としてはサ變が多く用ゐられる。また「議する」「解する」「愛する」のやうに、サ行四段にもなつて「議す」「解す」「愛す」とも使はれるものがある。大體の傾向としては、サ行四段は對話にも記述にも用ゐられ、サ變の方は主として記述に用ゐられるやうである。

綴方の新傾向 Ⅰ

綴方と文學を繋ぐもの

前稿の終りに於いて筆者は、綴方は文學でないといふ意味のことを述べたが、然し綴方の發展過程を史的に顧みるならば「綴方」は「文學」と大きなつながりをもつて展開した跡を強くも印象づけられるのである。綴方教育史を文學思潮との關涉といふ點のみから観ることの危険であることは言をまたない。だが文學を没却して綴方の發展は考へられないのである。

文學の概念も綴方の概念もすつと或る繋がりを持つて流動を續けて來てゐる。それ等は二つながら社會の情勢の變化につれて常に生々しく發展して來てゐる。このことは文學の歴史を見れば判るし、それに照應して、綴方の歴史を見れば判ることである。そして更に仔細に見るなら、文學が綴方をリードして來たといふ事實はみること出來ても、綴方が文學をリードしたといふことはまだ嘗てなかつたやうである。こゝには

その理由がなければならぬ。

文學は或る意味に於て、社會的な公器であり、綴方は社會に於けるある部分としての子供の範圍を出でないものである。然し子供の世界といふものが、それ自身、社會と絶縁されて獨立し得るものであらうか否である。かつて兒童王國を無上の寶物の如く尊重した時代があつた。そのこと自身は美しかつたかも知れない。が然しそこにどれだけ教育としての社會への責務が果され得たことか。その美しささへ今にして思へば一沫の感傷と化したのである。

綴方が綴方独自の立場を把持しながら、然も文學の影響下にあるといふ理由は、かうした、兒童の屬する世界がそのまま大人の世界であるところに見られねばならぬ。

如斯き綴り方と文學の關涉に就て、東京府成蹊學園の滑川道夫氏は、次のやうな興味ある論説を發表した。

以下にそれを紹介して讀者の参考に供そう。

關涉の在り方 綴方が文學に關りをもつて、時には綴方が文學思潮に追従し、その理論までも文學に依存せしめてあるかの感を與へてゐるのは一體何に起因するだらうか。

これは二つの觀點から考察することが出来るやうに思ふ。その一つは「文學」も「綴方」も文表現を主體とするといふ共通性からくる必然的なしきも基本的な關涉である。或時代の社會生活の内實をもつ文學に於ける表現形態が、その時代の社會生活に行はれる文字表現の形態を導入する先驅的な役割を常に果して來て

ゐる。一般社會の言語生活を文學が明敏に把へ、また一般の言語表現が文學に強く影響されることは確かであるが、文字表現にとつては、文學に於ける表現形態がより先驅的である。文學の態度や内容から來る力も弱いのではないがこゝでは表現形態を主體にして他は一應括弧に入れておいてみる。「浮雲」や「夏木立」の表現形態がその當時に於ける一般の文章表現に於ける擬古的な形態を驅逐する先驅的な役割を果してゐることを思ひ浮べてみても肯けることである。従つてそれが文表現の指針を意圖する「綴方」に關涉をもたないはずがない。文學に於ける文章と綴方に於ける文章との質的な相異を——たとへば「味はひのある文」と「正確な文」と假定してみてもいゝ——文表現の基本的な形態までも廢除して決定することは不可能なことである。その意味に於いては「綴方」は宿命的に「文學」に追従すべきものなのである。

第二の關涉は、指導者と文學から起つてゐる。文章表現に興味をもつてゐる教師、文學を愛好する指導者が、兒童の文章表現に興味と關心をもち、その指導に熱意をもつ傾向が強い。文學即文章道と觀念された時代は、同時に作文習練の道が文章道でもあつたから、眞の意味の文學者でなくとも文章家は「優れた作文の先生」たり得たのである。

文藝教育の旺んな大正の中期にあつては、「文學教師」とは綴方教育者の別名であるかのやうになつて、いはゆる「創作」の名に呼ばれる小説をひねくる文學教師ならでは綴方の指導が不可能とされるまで至つた。そこでは以前の如く表現形態に於ける綴方の問題だけでなくそれを超えた文學の思潮を敏感に綴方の世界へ反映するやうになつて來た。この傾向は、綴方は文學的陶冶を圖る教科であり、綴方作品は兒童の文學であるとする文藝主義の綴方に高潮して、生活綴方にまで底流としてつながつてゐるものである。リアリ

ズムの文學を追ひ、行動主義の文學をもとめ、何等かの意味で綴方思潮に反映を見たのは、最近の出來事であつたといへる。

これはつまり、前述した「文學」と「綴方」との根本的な共通性に見る關涉の上に更に綴方を純粹に兒童の創作せる文學と觀ようとする動向が附加され、混線した關涉の在り方を示してゐるものである。

「文學」の概念規定の如何に關はらず、科學と理科教育、數學と算術教育、音樂と唱歌教育といふ系列に於ける「文學」と綴方教育の關涉は、絶対に切り離すことの出來ないものである。もう一つはこのこと、關聯して考へられるものであるが、綴方指導者の教養として、といふよりも教育者の人間的文化的教養として「文學」をとり入れることに、文藝主義の綴方に於ける「文學教師」といふ狭い意味からでなく、積極的姿勢をとらなければならぬと思ふ。このことも「文學」と「綴方」の關涉の一つの在り方を示すものであらう。

綴方教育の史的な展開面から拾ひ上げられる「文學」と「綴方」の關涉は、さうした底面的な關涉よりも、むしろもつと華麗に、文學思潮なり文學理論を綴方指導論として借用せんとし若しくは綴方理論を文學の理論に求めんとしたところに重點をおいて眺めなければならぬやうである。

文章形態へ 明治初年からの文學思の展開を、きはめて大ざつばに、擬古主義——浪漫主義——自然主義——新浪漫主義——現實主義——新現實主義として觀ることが許されるとすれば、綴方教育に於ける思潮の展開は凡そ、これと對比的に展開してきてゐる。

- 一 型式主義の綴方
- 二 自由發表主義の綴方

型式主義

- 三 寫生主義の綴方
- 四 文藝主義の綴方

文藝主義

- 五 生活主義の綴方

生活主義

- 六 生活構成主義の綴方

この對比は幼兒期から青年期に至る或る期間の表現傾向と同存對比構造をとるといふことは未だ確言することが出來ないが、少くとも文學の發生過程と兒童の表現意識の發達とが約說原理を想起せしめるほどに對應されるといふことは「文學」と「綴方」を考察する上に極めて示唆的である。

或る時代に於いて主流をなす文學思潮が、綴方に影響をばつきり示すまでには、明治・大正年間に於いては、およそ十年餘を要してゐる。この時間は昭和の初頭からこの方著るしく短縮されて來たことは、非常に興味ある問題であるが、今は觸れてゐる餘裕がない。

明治二十・二十一年の二回に亘つて發表された二葉亭四迷の「浮雲」が「だ調」で書かれ、二十一年山田美妙の「夏木立」が「です調」で書かれて、國語表現に新しい線が劃されても、當時の綴方は依然として擬古主義の型にあつて實に悠然としたものであつた。文章を作るといふことは文號の型に古典的な美辭麗句を補綴することにあつたのであるから、「左折右曲シ杖ヲカニシテ直ニ山上ニ至ル四顧スレバ連山悉ク眼下ニ在リ……」で名文とされてゐた。その頃文壇ではすでに翻譯文學、政治小説を経て寫實主義が行はれ、理想主義・浪漫主義の動向がきざしてゐたのである。

この頃（二十年代）は、文章第一主義で文章を書くことが作家たるの第一條件であつたのである。従つ

て前述もしたやうに文學を作ることは文章を書くといふことゝ同義であつた。この時代の「文學」と「綴方」も勢ひ「文章」と「綴方」の關係に代置される。この時代は、我國の文化史上近代意識の急激に現はれた時期であつたからして、文章も多様性を帯びてゐる。従つて明治以前の文章のやうに謡曲の詞章、俳文洒落本といふ風な個々の色彩に於いて概括し得ないものがある。まづい漢文崩し、和文調、翻譯流、口語體、美文、候文、雅俗折衷體といふ風でまことに複雑を極めてゐる。明治文化の建設期に於ける混沌さの中に近世の擬古的な文章の爛熟から脱却しようとする努力を反映するものであらう。従つてこの文章の多様さが綴方の上にも次第に反映して來てゐる。最も甚だしいのは明治三十年代の作文である。「です調」「だ調」の如きも三十年頃になつて一般的に表はれて來てゐるが、會話だけを口語體にして地の文は「佳人の奇遇」にある様な『愼然トシテ窓ニ倚テ眺臨ス』といふ漢文直譯體か桂月流の「誠に困つたものなり」式なものか、「茲に霎時聲の歛まる時、垣の此方より聲を懸くれば、乙女は……」式の翻譯口調の文章である。和文脈・歐米脈・漢文脈が入り亂れてゐるのである。これらは作家の文と當時の綴方の文を對比的に引例すれば一目瞭然であるが、この小稿ではとても果し得ない。實用主義が齎らした「作文即書簡文時代」も結局は、文章の實用化の現はれと見ることが出来るものである。

明治三十三年、小學校令が改正されて、作文なるものが國語科に統一されて名稱も綴方となつた時までの「文學」と「綴方」の關涉は文學に於ける文章形態が綴方の文章形態を規制したことに止まると觀ていゝやうである。

表現態度へ 明治二十五年頃の浪漫主義は文壇的にも發育不良に終つたやうに、綴方に於ける自由發表主

義（桶口勘治郎氏）の兒童の思想感情を課題や文型によつて拘束すべからずといふ主張にわづかな反映を見せてゐるだけで特筆すべきものがない。けれども、文章形態との交渉に終らず、表現態度へ問題を投げかけてゐる點は注意されなければならない。表現態度へ力強くはたきかけた文學思潮は、やはり寫實主義、自然主義の文藝である。

當時（三十年代）綴方教授方法として組織されてゐた十四法（書取法、復文法、翻譯法、連接法、填字法、正誤法、添削法、誘導法、改作法、省約法、敷衍法、説話法、模倣法、自作法）は、翻譯文法を基調とした論理的作文法であつたがこの論理的方法を一蹴して寫生・寫實といふ表現態度を強調したのである。我國の自然主義文學がはつきりした浪漫主義を通過しなかつた様に、綴方に於いても浪漫主義的なほのかな自由發表主義の傾向が直ちに自然主義的な、寫實主義に連結してゐる。これから以後リアリズムの一道が現代の生活綴方まで通じてゐるのであるが、文壇的には自然主義の落潮期にあたる大正の初期に於いて綴方にはつきり登場して來てゐる。

初めは言文一致による客觀描寫を主體にした寫生主義の綴方となつて出現してゐる。文體に於ては文章的口語體から談話的口語體への移動期にあつてゐる。現實の自己の生活に眼を向けることよりもむしろ、自己と對立する生活事象を客觀的に表はすことに主力がおかれた。子規の寫生文などの影響が多く、天外・風葉等の作風が綴方に現はれるやうになるまでは尙相當の時間がかゝつてゐる。それは生活語（方言）の許容時代に入らなかつたことにも基因してゐる。後期に入つて來ると書くべきことを自己の生活の内を求め、そして自己満足を唯一の標準として書く（芦田專之助氏）といふ主張が認められ、隨意選題が行はれる様に

なつて来た。

綴方に最も強くはたらきかけたのは、自然主義の凋落の後を受けて立ち上つた多彩な大正文壇の諸派であらう。白樺派の新理想主義、新現実主義、感覺派の文學に至るまで藝術主義の色調が、大戦後の自由主義の文化の推進と相俟つて、綴方は文藝主義に變轉して行つた。綴方は兒童の純真なる生活表現であり個性の正しく發現したものであつて、創作であるとした。「創作」「鑑賞」のことはこの時代ほど合言葉の様に喧しく唱へられた時はなからう。童心至上主義の爛熟は子供を天才にして隨喜の涙を流した。童論は氾濫する。文學讀本課外讀本は文學鑑賞用として飛ぶ様に賣れた時代である。

この前期は浪漫主義の綴方であり、後期は自然主義の脈絡をひく現實主義の綴方である。「秋の夕」といふ文題が象徴的に我々に直觀させてくれるやうな觀念的な風景、錢湯のペンキ畫のやうな作文が前期を代辨するものである。リアリティの乏しい感傷的なかぼそい表現が旺んに行はれた。この時鈴木三重吉氏は「赤い鳥」(大正七年創刊)を起して現實主義の綴方を出發させてゐる。創刊當時は浪漫的な作品が多かつたが、次第に現實主義の方向を辿つて行つた。北原白秋氏は同誌上で兒童自由詩を開拓して行つた。文壇人の直接的な綴方界へのはたらきかけであつてこの稿にとつても重要な位置を占めるわけである。

生活態度へ プロレタリア文學の隆盛を極めた頃(昭和初頭)この影響が綴方にさまざまに現はれてゐる。表現形態や表現態度へのはたらきかけよりも、その特性からむしろ生活態度に方向を與へてゐる。

リアリズムの文學はリアリズムの綴方につながりをもつてゐるし、その他心理主義の文學論、行動主義の文學論の如きもそれ／＼綴方の理論に實踐に關涉をもつてゐることは最近の動向であつたゞけに、回顧して

みるには尙早いだらうと思ふ。

しかし文學に於いてもリアリズムが、今、「新浪漫主義」とか「新現實主義」を呼んでその辨證的な動向を辿らうとしてゐる、綴方に於いても現實主義の綴方は眞實を目ざして建設的・機成的な方向を辿らうとして出發してゐる。ます／＼少國民の生活建設に積極的になりつゝ進むことだらう。

もう少し時間をおいて考察したら、島木健作氏あたりの建設的な文學が、綴方の内面的な方向に有力にはたらきかけてゐることが明證されるかも知れないのである。

とにかくこれまで文學と不離な關係に於いて展開して來た綴方が、最近までひどく文學に歪められて、餘りにも文藝的に傾向した非が批判されて、文學から扶別しようといふ傾向さへ生じた。しかし、綴方は即兒童の文學であるといふ如き意味の文學性と扶別することは今の場合絶対に必要であるがすでに述べたやうに基本的な意味に於ける「文學」と「綴方」の關涉は取り除くことが出来ない。むしろ將來どんなに實用主義的傾向や、社會生活の必要とする低度の表現技術の練成を主體にして正確なる表現を目標にしたところで「文學」を排斥することは出来ない。むしろ正しい「文學」との關涉こそ望ましいと私は思つてゐる。

以上の論旨の如く文學も綴方も、その生活を基調とし題材としてゐるところは變りはない。しかもその生活が常にやかましく吟味され、常に正しい角度を以て前進を続けようといふことも變らないのは勿論である。それでゐて、綴方は前述した如く文學ではないのである。文學と云ふべくあまりに生活の模寫に過ぎ、その表現もナマで生硬である。綴方といふ一種の範疇にはまつて居ることは見逃すことは出来ない。しかし

それは綴方として決して悪いことではない。それが綴方の特質、本質なのだと言ふことが出来やう。

綴方でも子供の作つた童話とか詩作品にはその綴方的臭味が幾分稀薄である。それはそれ等の作品の表現が或制限を持ち、ナマでなく、一種象徴性を帯びるためである。それはそれ等の作品が、感情の純粹さ、その表現のたしかさに於て、他の綴方作品に比べて少なからず文學へ接近してゐることを意味するものである、それ故に子供の作品は、文學などと、文學的感情を我々に與へるのであらう。

綴方と文學に就てはまだ、幾多の問題のあることを思ふのであるが、限りある紙数なので詳述することは許されない。

尙前講に於て「大人の綴方」にまで言及すべく約束したのであるがそれも果たし得ないことを御詫びして本講を終らうと思ふ。

農村文學の將來 (一)

今日の農村小説

次にかゝげた諸作家の農村小説を一讀すれば分るやうに、現在の農村小説は「農民のための小説」ではなく「都會生活者のための農村小説」であると云つていゝ。その多くは農村の風俗描寫であり、型にはまつた移住問題の雛型である。農村生活者自身がその小説によつて啓發されるといつたふうな小説は皆無と云つていゝのである。

農村小説の使命は、都會生活者に讀まれることによつて（よく解釋すれば、都會生活者に農村の生活を認識させることによつて）満足すべきであらうか。私はさうは思はない。

この問題を論じるまへに、まづ、一通り現在の農村小説に目をふれておくことにしよう。次にかゝげたのは、有馬賞をもちつた丸山義二の「雲雀」といふ農村小説の一節である。丸山義二は最近

長篇「庄内平野」を書いてハリキツてゐる農民小説家の一人といふことが出来る。

糸よ 細出ておくれ

可愛いとのさんの縞の横

車そろそろ 手を長くひきやれ

おしま きしやんとすりや

早よござる

ピンピン ビツコロサ

春がもうそこにきてゐる。あたゝかな日さしがいつばいあたつてゐる百姓家の縁側にすわり、お稲婆さんは、唄をうたつた。綿くり、糸つむぎの手車をまはしながら、昔、かの女たちがこの農閑期に、この日さしのおかるい縁側でよくうたつた。なつかしい思ひ出の唄である。

「——かういふ唄は、もう、うたはうとてうたはれせん、昔の夢になつたなあ。……世ん中が變つてきたさかい」

「さあいな、今もいうたやうな……おとろし（怖ろし）い世ん中になつて、なあ！」

かう頷いたのは、さつきからおろ／＼してゐた隣家のお冬婆さんである。

二人とも六十の坂をとつくに越えてゐながら、この部落では働きのものだといはれてゐる仲よし同志である。お冬婆さんの連れあひは、「種賣り」の藤やんで、季節々々の「種もの」を界限の部落々々へ賣りに出る――

——さういふ行商を、百姓仕事の片手間にもう三十年も前からやつてゐる。さうして、春さきの今は、三月の畠に播く金時豆や、ごぼうや、江戸大根などの種を種籠へいれ、それを木綿風呂敷につんで背負ひ、「種……種はいりまへんか」と、呼びながら藁屋根の家がならんでゐる部落から部落へとあるいてゐる。眼がくりくりとまるく、そして、背が低く小柄な爺さんなので、界限の百姓たちは誰でも、「種賣り」の藤やんと呼ばず、却つて、

「ホラ、チャボの小父さんだ……」

といふ方がわかりが早い。だから、後とり息子の菊造や、この春から小學校へあがるやうになつてゐるその子供の——孫までが、わざ／＼「チャボのおちいちゃん」と呼びかけるくらゐである。

この「チャボ」といふのは、昔から百姓に馴染のふかい家鶏のことで、いつもニコ／＼と機嫌がよく、レグホン種などにくらべるとずうつと小柄で愛嬌がある。――

さて、去年の暮れのある朝早くのことであつた。「種賣り」の藤やんは朝が早い。例の種籠を木綿風呂敷で背負ひ、けふは一つ、山間の部落をまはらうと思ひ、まだ、星があるうちに家を出ていつた。雪のすくないこの中國地方とはいへ、その朝は、とくべつに冷えがはげしく、田圃の麥の畝には霜柱が立ち、藤やんが辿つていく畦道にも、枯草の葉が凍て、めりつめりつと、まるで氷がひび割れるやうな音が立つた。

藤やんは、とあるアスハルトの街道へ出、そのガラス張りのやうにすべり加減の路面をあるいていつた。あたりは、まだほの暗く、朝霧がいつばい立ち罩めてゐた。藤やんは、その街道傍にある氏神様の前を、丁寧にお辭儀をして通りすぎた。間もなく、昔郡役所があつたといふ町である。その町の入口には大きな川

が流れてゐて、ながい橋がかゝつてゐる。しかし、橋の姿も、橋の向ふの町の家々の姿も、濃い朝霧の底に沈んでゐて、まだ、チラホラと點つてゐる電燈の一つ二つだけが、夢のなかの千日紅の草のやうに紅いだけであつた。

短いこれだけの文章では分らないが、どこにも新しい農村小説らしい面貌を現はしてはゐないやうである。次の「ぬかるみ」は、新潮賞の和田傳の短篇の一節だ。

豊作で、藁家の土間には米俵が高く積みあげられた。

宇山清の母家の土間にも、前年からくらくらすると二十俵もの米俵がよけいに積みあげられることになつたから、素晴らしい年であると家中で喜んだ。その上夏以來麥も小麥も豊作の高値、藪もその通りで、農家のふところは樂になつてゐるので、その土間に積みあげた米俵も、いつものやうに年を越すために町へ曳き出さねばならぬといふことがなかつた。いやになるほど家中でそれを眺めながら正月を迎へることができるのである。

反對に町の玄穀商の方で眼のいろを變へて米買ひにやつて來てゐた。米屋は賣る米がないので、顔いろを變へ必死になつて藁家から藁家をあさり廻つてゐた。この買ひ急ぐ側と賣り急ぐ側との商談では後者が壓倒的に有利で、藁家の主人たちは、少し誇張して言ふと有史以來はじめて、自分がつくり出した品物を自分が言ひ出した値で買はせることができたのである。相州米の公定價格は三等米十七圓五錢であつたが、その

値では誰ひとり買ひも賣りもしなかつた。

清の父親の庄助は三四年前妻女がなくなると隠居格になり、家權はすべて清に委ね、自分はただ好き勝手に働くといふだけの氣樂な身分になつてゐた。肥料の購入も麥や藪や米の販賣も勿論清がひとりであり、庄助は口出しひとつしなくなつてゐたのである。

それが、土間に米俵を高々と積みあげてしまふと、庄助は例によつていかにも満足に堪へぬといつたにたり笑ひで嘗めるやうにそれを眺め／＼してゐた揚句、或日だしぬけに思ひがけぬことを言ひ出した。

今年や米をな、ひとつおれに賣らして見ろやと、庄助はにた／＼笑ひながら清に言ひかけたのだ。おれに賣らして見ろや。なに、ただおれに賣らせて見るだけでええんぢや。おら金にや手はつけねえ。金はお前がちかに受取ればいいわえ。おれに、ただ賣らせるだけ賣らせて見ろやと庄助は言ひ、笑つてゐたがその言ひ方にはたつぷりと本心が乗つてゐるのが清にも感じられた。

清にはその意味がすぐにわかつた。庄助の肚のなかはよくわかるのであつた。清も隣り近所で、誰それがいくら／＼で賣つたの誰はいくらまで買はせたのといふ話は耳に入れてゐた。そしてそれらはただの噂ではなかつた。

庄助もさういふ賣り方をしたのである。堅造で通つてゐ、をかしたことをするのが嫌ひな性分の息子が、もしか高く賣れるものをむさむさ安く賣りでもするやうなら、庄助は見えてゐられない氣がするのであらう。肚でははら／＼してゐるにちがひなかつた。

産業組合では十七圓七十三錢まで買ふさうだよ。それは白米にして賣るからなんで、そいつは明るい相場

なんださうだと、清は、やはり組合へその値で出すのがいいと思つてもゐる際なので、さう言ふと、安い安い、そんな値つてあるけえ？ とんでもねえこつたわえと、庄助は今度は笑ひもしなかつた。まあ今年のところはおれに賣らせて見ろや。お前は堅造だから、眼をつむつて、おれにやらせて見ろつてんだ。

これがよその父親なら、恐らく、かん／＼になつていきりたつところであらうと清は思ひ、それどころか、よその父親ならまだ／＼隠居など思ひも寄らず、財布はひとり握つてゐるのだと思ひ、さうまでにして言ひ迫る父親を斥ける氣はつよくは起らなかつた。

庄助は怒りもせず、お前も少し堅過ぎる。お前だつて、一枚五圓二十錢もする豆粕を買つたぢやねえか？ それや闇取引だ。完全肥料は一呎八圓先で買つたがそれも闇だ。べらぼうめ、米は國民の食料で必需品だからつて言ふんなら、その食料をつくるに必要な肥料や地下足袋だつて同じく必需品だわえ。そいつの闇相場をいつてえ誰が取締つてくれたんだ？……買ひ手の玄穀屋だつてそんなわけのわからねえことは言つてゐねえからお笑ひ草だいと、庄助はすぼめた提灯のやうに横に皺を寄せて笑ひ出した。

清も笑ひ出した。父親のその憤りは同時に彼のものであり、それは藁家の誰のものでもあつたのである。たださういふことが、皺の蔭から眼を光らし、六十年の野良の雨風にたたかれて髪も皮膚も擦り切れたこの年寄が言ふとなると、ふしぎな迫力をもつものであると驚きながら清は笑つてゐた。

父親の言ふことに誤りはなく、それには清なども腹の芯が煮えてくるほどの憤怒をおぼえるのであつたが、清は清なりに、それは過去の事實ではあつても將來の事實ではあるまいと思つてゐる。さうであつてはならぬ。そのためにも、父親などが言ふやうに他の物價とくらべて米價が安過ぎるからと言つてそれを引上げ

ば、他物價はさらに急騰するであらうと彼などは考へてゐる。さうなればなほ大變なことになるのである。

しかし、それはどちらかと言へば理窟で、それなら百姓が嚴格に米價の公定價をまもつてさへあれば、買ふ品物の闇値も拂底されるだらうかと考へると、それはやはり信じ切れないやうな氣がした。

百姓としてのこれまでの經驗が、それほど彼等を信じやすい人間にはさせてくれなかつたといふことは、かなしいことであつた。とくに彼などから見ると、町の商人のやりかたなどには眼にあまるものがあつた。

次の福田清人の「若き地平線」は、開拓團本部を描いた大陸開拓小説である。これなどにやゝ時代の動きを感じさせるものはあるが、十分にこの任務を果してゐると思はれない。

篠原唯男が、開拓團本部に近づいてゆくと、二重ガラスの窓ごしに、ちらちら動く人ばかりが見え、がやがやといふ騒がしい人聲が聞えた。

そして、そのあひだから、かなしい哀願の調子をもつた聲がした。はつきり意味はわからなかつたが、満語にちがひなかつた。

唯男は、この本部を中心に、一里、二里といふ距離に、二三十戸づつ集合し、ちらばつてゐる開拓團の部落の一つから、ちよつと本部に用があつて、やつてきたのであつた。

——満人とのあひだに、なにかもつれあひができたのかな？ おたがひ仲よくして行かうと思つても、言葉や習慣がちがふと、まちがひがおこりやすい。部落はいよいよ春がきて農耕に忙しいが、事務をとる本部

も、こんな裁きなどまでやつては大變だな。そんなことを考へながら、内に入つて行つた。と同時に、彼はひどく緊張した室内の空氣を、さつと感じることができた。

それは殺氣といひたい空氣だつた。

本部の役員はもちろん、近くの開拓團員まで、野良着のまゝ十二三人、そこに棒だちになつてゐる。そしてみな鋭く眼を光らし、頬をひきつらせてゐるのだ。

唯男は辛うじて、彼等にとりまかれた青服の満人の姿を、その人垣のあひだに發見することができた。一人、二人——たしか三人の青服の姿で、しかも若い一人は後手にしばられ、それによりすがつた一人は、老婆であつた。

彼等は土間にひれふすやうにして、しきりに哀願してゐるのである。

「どうしたのです？」

唯男の元氣な聲に、いつせいに人々の視線は、彼にむけられた。

「やあ、篠原君、いゝところへきた。そのしばつてゐる青年が、この頃、近くの満人部落に、あらはれたんだ。どうも見馴れぬ奴だと思つてゐて、内々警備員の方で、しらべたら二年程前から、部落をはなれて、どこかの土木工事の苦力をしてゐたといふが、それは眞紅な嘘で、匪賊の一味に加つてゐたことが、ばれたんだ。その婆さんが、奴の母親で、も一人は部落の村長だが、なんとか言ひわけしてゐるけれど、とにかく匪賊の一味だつたことは、まちがひない。奴はおひつめられ、治安が確立して手も足もでなくなつたので、

なに食はぬ顔で、まひもどつたにちがひない。警察へひきわたす前こゝに留置してゐるわけだが、實際、憎い奴だ。こいつ等のため、入植當時、我々の同志を、幾人も失つた。篠原君、君は兄を失つたのだ。こいつらがその仇の一人だ」

後備の曹長である警備班長は、がっちりしたからだから、しぼりだすやうな悲痛な聲で言つて、窓からはるかかなたへ視線をあげた。

そこには、小高い丘があり、この匪彈に仆れた犠牲者を祭る忠靈碑の白い石碑が、青い大陸の空からあざやかにうきでてゐた。

——兄を仆した一味だ。

と聞いた時、唯男の胸の底からくらくらとするやうな怒りがこみ上つてきた。

彼はそこにたてかけてあつた鉄の柄をにぎりしめ、相手の骨が折れるほど、たゞき据ゑたい氣がしたのを、辛うじて制することができた。

彼は人垣をおしわけて進みながら、憎惡に血走つた眼で、その後手にしばられた青年をにらみつけた。

そして、きつと、ふてぶてしい様子をした男にちがひないと思つたのが、想像に反して、ひどく弱々しい、しかも善良さうな青年なのに、氣勢がくじける思ひがした。

老婆は、新しい青年があらはれたことから、さらに、身も世もあらぬやうな悲しみに、全身をふるはせ、唯男にむかつて、哀願しつゞけた。

満人部落の村長といふ恰幅のいゝ老人も、改まつたやうに重々しく、彼に語りかけた。

平林彪吾は物故した作家だが、その「焼酎村」は、村の特殊の風俗を描いてゐる。しかし、こゝにも新しい呼吸は感じられない。

役場から學校増築の布令がここにも來たらうな、嘉惣次は土間の一枚縁に腰かけていきなり切り出した。來た、と雄之七は不愛想に答へ、獨りで黒い煤のついた土瓶から兵隊猪口に芋焼酎を注いで飲んでゐる。別に嘉惣次にささうともしない。今時分にもなれば誰も晩酌をすました後であらうし、殊更にすすめないのが焼酎村の習慣である。

それで雄之七どんはあれをどう思つといでや？ と嘉惣次は腰の煙草入を抜き取りながら雄之七の顔を見上げれば、瘦せた雄之七はこけた頬をびくりとさせ、持ち上げた猪口の焼酎を急いで干してから、そいでとは？ と聞き返すのだ。

永年氣心を許し合つた雄之七まで知つてとぼけた顔をする、百姓はなぜかうも鈍重な掛け引きをするのかと嘉惣次はもどかしく、どの家も同じ四十日の出面とはをかしいと思はんのけ、と相手の顔をきびしく見据ゑた。

「そりや四十日とは辛いと思ふが、村のためちやから仕方もあるまい」

雄之七のぼそぼそしたつぶやきに嘉惣次はいよいよはがゆく、いや四十日がたとへ百ヶ日でも筋道の通つた星なら俺は何の文句も云はぬ、俺の云つてるのはそげなことぢやなか、と一旦つめた煙管を縁に置いて雄

之七へ向き直つた——「分限者も貧乏者も同じ率の出面と云ふのが話を通らぬ、村にはどうして等級があるんぢや、村費にしても三圓五十錢から八百五十圓までの區別があり、割り當てがきまつると、村の共同の仕事はこの等級率で割り當てるんが當然ぢやらうがな、現金納めでこそなが、八百五十圓の納税者も三圓五十錢の納税者も同じ四十日出るとはあんまりひどい、昔からこの村は溝作りにしても山拂ひにしても、出面なら金と違つたもんのごと何とも思はぬ習慣があるが、これが例へば一日働いたら二圓とか三圓とか眼に見えて金になる労働者ぢやつたら、四十日出れば八十圓とか百二十圓とかはつきり計算が出るから、八百五十圓の納税者も三圓五十錢の納税者も同じ百二十圓の割り當てだとなつたら誰も黙つちや居るめえ、金こそ出さぬが理窟は同じぢやらうが、雄之七どん……」と嘉惣次はいつか昂奮して懸命に説くのであつた。

何でも役場や組合に任せきりで、自分で考へてみようとする習慣のないこの村では、そんな平凡な常識も珍らしかつた。雄之七は、ふうむとうなづき、何か考へさせられた風であつた。しかし、すぐまた張りのない顔に戻り、爛冷めの焼酎を獨酌で飲みはじめた。嘉惣次は今雄之七が何を考へたか知る由もなかつた。

次は葉山嘉樹の「墓掘り當番」の一節。

墓穴掘りの村の人たちは、農閑期には、皆山人夫で木曾御嶽や、木曾駒ヶ岳や、惠那山などの、森林地帯に入つて行くのだつた。

どこに大きなアケビがあり、どこにタラの芽の取れるタラの木林があり、栗林があり、山うどがあり、松茸がある、などと云ふことは、自分の庭のやうによく知つてゐるのだつた。

一年を通じて、十ヶ月は山で暮し、二ヶ月を家で暮す、と云ふ風な生活だったので、山の地理に委しいのはあたり前だった。

山の生活の話になると、聞く方も話す方も身が入り、終ひには聞き手が話し手になりたくて、話題が二つにも三つにも分れて、集りをガヤガヤと、譯の分らぬものにする、と云ふ風なこともよくあるのだった。

「ここでわしが、糞詰りのことさへ思ひ出さなんだら、馬をこすきまはすやうなことは無かつたんぢや。」
伍一さんは笑ひながら、

「もう酒がない。おはちの蓋を取つてくれ。ほう、黄粉團子か。一つ取つてくれ。それでよ。雷あ鳴るし、雨あざあ降るしよ、馬あふてくされてやがるしよ、わしやまた糞づまりの事を思ひ出したんで、それが又思ひ出しただけでも苦しいのさ。わしは何度死のうかと思つたか知れんぢやつた位だでのい。始めは竹べらでこさぎ出しよつたが、痛うて痛うて。醫者に行くとな劑をかけたなり、洗腸をしたりするもんだから、なほあかんのぢや。アケビの種子がおまへ、かままつて團子になつとるんぢやから、そんなもな下劑や洗腸で出すか。勝さん(醫師の名)に行つて、『あかんあかん、指で摘み出しておくれんさい。』つて云つたら、勝さんが、手で掴み出してくれたがのい。醫者もたまげたが、わしもまたまげたぞい。『もうアケビを食ふたら、お前の病氣は見てやらん。』と、勝さんがわしに云つたよ。どう云ふ譯ぢやか、腹ん中で石見たいに固つてしまひよつたんやぜ。」

「黄粉團子なら腹ん中で固ることあるまいてのう。」
と、安さんが笑ひながらませつつかへした。

「おまへ等はあかんわ。おれは滿洲や北支の兵隊さんに、どんどん米を送つてやらんならんで、ちつたあここで口減らしさせようともつて、糞詰りの話をするのに、あかんわ、おまへ等は、糞詰りの話をお菜にして飯を食ひやがる！」

そこで、一同は笑ひ出した。不思議なことには、伍一さんの話は汚い話なのに、まるで美しい話でも聞いてゐるやうな氣がしたのだつた。伍一さんは非常に人のいい、無慾な人間であつた。が、村の人たちから尊敬されはしなかつた。むしろ、輕蔑に近い、輕蔑とは一寸性質の違ふ「親しみ」を以て見られてゐた。

村では強慾は爪弾きされる。が慾無しは馬鹿にされる。少しづつの酒が腹に入り、黄粉團子で腹が一杯になると、太陽は村の墓場の眞上に來て、脂を焙り出さうとでもするやうに、暑くなつた。

「どうするだ。葬式は三時半だが、今は十一時だ。それまで伍一さんの糞づまりの話の續きを聞くだか。」
と、安さんが云つた。

「おれは一寸歸つて來る。眠くてどうしようもない。」

「ぢや、おらも歸つて一寝入りして來べえ。」

皆は、葬式が済んで、棺を土の中に埋めるまでは暇だつた。

安さんと花田とは連れ立つて、埋葬の時間までを家に休みに歸つた。その途中、伍一爺さんの話の一節を思ひ出した。

「醫者は、俺に何にも食つちやいかんと云ふんぢや。ところが俺は食ふんぢや。何故かつて、悪いのは胃や腸ぢやないからなあ。アケビの實が閻へとるんぢや。ぢやから閻へとるもんを取るのが醫者の役目ぢやない

か。構はんと置いてくれ、わしが自分で取る。と云つて家に十日ばかりゐたが、死んだ方がええと正直に思ふたよ。今でもさう思ふ。」

四時に寢棺を、繩でつるして墓穴に入れた。伍一さんは飲み役に廻つて出て來なかつた。

花田は伍一さんを埋け込んだやうな氣がして、その氣がなかなか忘れなかつた。

わづかに一節の短い文章から、現代農村文學の全貌を云々するのは獨斷にちかひそしりは免れないが、それにしてもあまりに自然發生的な農村小説の氾濫ではあるまいか。何か變つた農村の生活をとりあげて、稻の穂さへ知らぬ都會人の前に提供し、大向ふの拍手を得ようとするやうな當込みがどの小説にも見られる不幸を悲しまねばならない。

農村小説の使命は、農村の文化誘導にある——と云つてはあまりに漠然としてゐるかも知れないが、精神、物質兩方面から、農村を一般文化の水準にまで引上げようとする運動が農村小説に課せられた本當の使命でなければならぬと思ふのである。農村は目醒めたとはいふものゝ、まだ／＼その生活程度は低きにすぎること。この農村に全面的に文化を注入することが、農村小説の大きな役割といはねばならない。それには、まづ、誰に讀ませるよりも、農村生活者自身に讀まれるやうな小説が現れねばならぬ。

先日、「土に叫ぶ」の松田甚次郎氏が上京して次のやうなことを話してゐた。

現在の農民作家なるもの多くは東京に住んでゐて、赤カバンなどを下げて、ひよつくり農村にやつて來て一週間か十日、長くて一ヶ月ぐらゐぶら／＼して歸つて行つたと思ふと、その月の雑誌に五、六十枚ぐら

ゐる農民小説を發表してゐる。觀察は時間の長短に關係しないといへばそれまでだが、しかし、その程度の觀察と認識なら何も農民作家を煩はさなくても、どこのどんな作家が來ても書けるわけではないか。本當の農民作家は、現在の農村——新日本の大きな基礎としての——背景としての農村を眞に理解し、これを發展せしめるといふ親切さから、農村を凡ゆる意味に於て文化的に高めてゆく——さういふ考へで農村を書いて貰はねばならない。——といふやうなことを云つてゐたが、農村生活者としては當然の要求であらう。農村が農民作家の食物になつたのでは農民は助からない。

新しい農村小説は、農村生活者の眞の要求——農村の文化昂揚を促すものでなければならぬ。

農村を新しくするといふことを政治的意味にのみ理解して農村の政治機構の改善よりしか考へられぬやうな農民作家もあるが、能なしといはざるを得ない。われわれはあらゆる角度から、農村の文化貧困を衝き、これが改善の道を示唆するやうな文學を産み出すことに努めねばならぬ。

それには、農村の政治は勿論、經濟機構、讀書、娛樂、演劇、衛生、國防等の各方面から農村の再検討を行ひ、よりよき方向への指示とこれが實現のための指導について腰の据つた研究が必要だ。それがためには農民作家は藝術的關心のほか文化人として、また改革者としての明を持さねばならぬと思ふ。しかも、その改革者としての態度が單なる思想の上のみで、いたづらに壯士的大言壯語に終るであらう。

眞の意味の農村小説が、農村生活者の中から生れねばならぬといふことも、かうした科學的實驗の上に立たねばならぬからである。

もはや、農村の安價な生活スケッチをもつて農民文學とする時代はすぎた。農民作家たらんとする人々

は、自ら農村生活の中に身を投じて、農村生活のあらゆる部門を科學的に分析し、この科學的基礎の上に眞の農村文學を築き上げねばならない。

脚色の仕方^{（一）}

脚色の使命

脚色者の位置 脚色の仕方に就いて述べる前に考へなければならぬ問題がある。それは脚色者の使命といふことに就いてである。

いふまでもなく、脚色は上演されるべき性質のものである以上、作者、俳優、観客を没却して考へられなことは自明であらう。

脚色者は、作者、俳優、観客の中間的存在と云ふことが出来る。したがつて自己中心的な所謂一人よがりな許されない。

原作の主題をいかに生かすべきか？ 脚色者の全精力は先づ此處に傾注されなければならない。又脚色の魂は、演劇の魂に通じなければならない。演劇の要求する處のものは生活の動作的表現である。脚色者は如

何なる作を料理するにあつても此の點を没却してはならない。

演劇は、人間が観て貰ふために演ずる動作の、緊縮した連続から纏りあがる生活表現である。演出者の精力は此の點に集注され、亦脚色者の著眼點も此處になければならないのである。

作品を脚色するにあつて、脚色者の腦裏には、常にこれ等のはつきりとした對象が必要なのである。如何にして、原作の持つ眞味を、俳優を通して観客に傳へるか——こうした問題は演出者の領域に屬することであるけれども、こゝまで踏込んでゆくことが脚色する者には必要なのである。そうした心構のない處には、決して良いものは生れない。このことは少しこの道で苦勞した者であるなら容易にうなづかれることなのである。

演劇のための、中間的存在である處の脚色者の使命は頗る重いのであつて、又その功績の故に幾多精彩のある演劇が上演されると云つてもよからう。古川緑波の「ロッパと兵隊」が大いに好評であつた理由の一つには、脚色者菊田一夫氏の功績が擧げられるのである。

脚色者の心得 上述した様に脚色者の位置は頗る重要なのであるが、一つの作品を脚色する場合にどんな心得が必要であるかを簡単に述べて見よう。

脚色の第一條件として、原作に忠實であらねばならないことは既に述べた。

たま／＼原作をぜん／＼無視して脚色した脚本が上演されて、好評を得るといふ場合もないではない。然しそれは唯表現の方法が違ふのである。精神的には原作とつながりを大いにもつてゐて、それは脚色者の功績の一つと云ふことが出来るのである。

此れらを全然無視した脚本は失敗であると云ふ外はない。原作あつての脚本だからである。

何と云つても原作の傳へんとする處をあます處なく傳へることに先づ心掛けなければならぬ。表現上に於て多少の相違があつてもそれは問題ではないのである。

それなら、脚色者の息ぶきを最少限度に挿入するに止むることが脚本として最も無難最上のものであるかと云ふに決してそうではないのである。

脚本の生色は、脚色者の強烈な息ぶきによつて一段と精彩を加へるのである。そしてそれと相まつて原作の持つところの良さは更に高揚されるのである。

そこに脚色の使命があるのであつて、唯單に創作を戯曲化するといふ程度であるならば脚色者の存在は無用である。

即ち俳優を通して観客にまで原作のもつ眞味を傳へ得るためには、此處に脚色者のなみ／＼ならぬ苦心がなければならぬ。

要約すれば、脚色する者の對象は、原作そのものよりも一つに觀劇者にかゝらなければならぬのである。此の心構こそ必須の要件であつて、脚色がむづかしいと云はれる理由も此處にあると思はれる。

或る新聞に連載されて好評を博した小説がある。それを某劇團で上演される事になつて、今假りに諸君の中の誰れかにその脚色が依頼されたとしたら、如何にして、その小説を諸君は料理される事であらうか、筆者ならばかうした方法を取るであらう。

よしんば、その小説が如何に尅大なものであつても、かならずその中を流れる一貫したテーマのあること

を見通してはならない。作者は何を讀者に傳へんとして居るのかを、先づ脚色者の全神経は一直線に、そこに向けられる。そして中心とする所のつかみ方如何に依つて、完成後の脚本は左右されるのである。これはまことに簡単なことのやうである。けれどもこの簡単な如く見へることこそ又最もむづかしい點であると云へるのである。

又たま／＼かうした事にもぶつかることがある。それは作者が別に意識して居らないと思はれる表現の中に新たな生命に躍動を發見することである。それを發見した時、脚色者は欣喜しなければならぬ。それは上演された場合に、原作に更に錦を添へることになるからである。前述した脚色者の息ぶきとは此うした場合にあます處なく發輝されるのである。

又俳優の演技に關しても無視することは許されない。

それは決して俳優個人／＼のと云ふ意味ではない。誰が演ずるにしても、不自然のないものたらしめる事が大切なのである。

そして表現はつとめて平易に、と云ふことに關しても脚色者は細心の注意をはらねばならない。

取捨選擇といふ言葉は此の場合、重要になつて來るのである。このことがペンを下すに當つての必須の要件である。

舞臺は限りある場所であつて、又時間も限られてゐるのである。尨大な原作にとつて捨て置く處はおしげなく捨て、行く決斷力が必要であらう。

それと同時に、脚色者の頭脳には堪えず、舞臺と觀客の姿がなくてはならない。又時には自分を觀客の立

場に置くことも、俳優の立場に置くことも必要となつて來るのである。そしてそれ等の中にあつて最大限度に原作の傳へんとするところを傳へるとために最善をつくすべきである。

出來上つた脚本がたとへ如何なるものであるにもせよ此の心得なくしては到底脚色のペンをもてるものではない。

脚色者は天分を必要とする 以上脚色の使命に就て大體述べたのであるが、此處で蛇足乍らつけ加へなければならぬことは脚色はだれにでも出來る事ではあるが、しかし脚色者となるためには天分を必要とするといふことである。

此れは勿論他の場合にも云はれることではあるけれども、特に此の場合、天分といふ言葉が痛切に感じられる。

小説家かならずしも脚色者たり得ない事實である。文才ある者かならずしも脚色者たり得ないと云ふ事實である。斯うした例を文壇有數作家中に於ても數ふことが出来る。

脚色に於て、脚色者が、原作の最も出來な部分のみを、強調したり、枝葉部分に中心を置いたり、甚しき歪曲、修正を施した場合、演劇と小説の表現形態としての本質的相違から來る修正の必要なことは許されるとしても、故意の歪曲が行はれる場合に脚色者の天分と云ふものが如何に大切であるかを感じるのである。前述した、原作者が別に意識しない表現の中に新しい生命の躍動を發見した時には、上演の際に更に錦を添えると云ふことは此處に重大な關係をもつわけである。天分なき脚色者が如何に、自から新しき處を發見したと云つてよろこんでも、他から見てその歪曲が無意味な、更に原作のもつ良さを破壊すると云ふ結

果を生まないと誰が斷言出來やう。そうした場合それは畢竟一人よがり終るのであつて警戒しなければならぬことである。脚色者は修練に修練を重ねた老練なるものに於て初めてその光彩をはなつのである。

脚色と戯曲 脚色と戯曲の關係は様々な角度から觀察することが出來やう。

脚色と戯曲が、同一形體のものであるのを、此處で區別するのは、脚色とは他人のものを戯曲化することであり、此の場合、單に戯曲と云ふのはオリジナルなものをさすからである。こんな自明なものをことさらに取り上げるまでもないと思はれるかも知れぬが本章の目的が演劇の中間的な存在である脚色にある故に自づと戯曲と區別されねばならぬ必要を感じるからである。

脚色が難しいと云はれるのは此の點である。だから戯曲作家ならずしも脚色家と云ふわけにはゆかない。戯曲も觀客を中心とする處は共通であるけれど、自づと技術に於て相違の來ることは見通すことは出來ない問題であらう。

演劇熱のます／＼高まる現在、又戯曲に於て精彩を缺く今日に在つて脚色者の使命も又愈々大と云はなければならぬわけである。

脚色の具體的な仕方に就ては次回に於て、詳述することにしやう。

現代文章の展望 Ⅰ

歐文脈の文章について

明治になつて、西洋の文化がわが國に入つてくると、哲學や思想や科學や、あらゆる方面にわたつて著しい變化が行はれた。西周は日本に初めて西洋哲學を移入した人であるが、西周の「百一新論」の現はれたのは明治七年であり、すでに福澤諭吉の「學問のすゝめ」は世の中に流布してゐたのである。實際には、文脈といふ文體の問題は、思考や論理といつたことからは、さらに廣く、哲學や科學や、一般の文化と關聯をもつてゐる。しかしながらかりに問題を文學の範圍に限るならば、歐文脈をわが國の文章のなかに取り入れるのに最も貢獻のあつた人は森鷗外であつたらうと思ふ。森鷗外はほとんど世界各国の小説を翻譯し紹介したのであるが、古典的な匂ひのたかい和文調によつて、哀婉極まりない物語を移した「即興詩人」から初まつて、その晩年の翻譯にいたるまで、常に清新な情調が漂つてゐた。その翻譯のなかにはいま読んでみて

も、新しいと思はれる文章が少くなく、その清新な文體は當時の青年たちに非常に大きな影響を與へたのである。

しかし森鷗外の文章はどういふ意味で西洋的だといはれるのであろうか。もともと西洋の修辭學では精確や明瞭といふことを文體の要素として極めて大切なものとして説いてゐる。それだから、例へば關係代名詞や分詞形などといったものを使つて、われわれにはくどいと思はれるまで、作者の思つた通りのことが、誤解されないで讀者の心に傳はるやうに、努めるのである。しかしながら、古來、日本の文章の性格として尊ばれてきたものは、言葉にあらはれぬ餘情であり、姿にみえぬけしきであり、幽玄であり、飄泊であつた。ところが、西洋の文化の入つてくるにつれて、これらの日本の文章の性格の上に、これまでの文章になかつた西洋の文脈が取り入れられて、さらに深い思想や、さらに繊細な感情を表現するやうになつてきたのであるが、森鷗外の文章も論理的であり、思考が明晰であるといつた點で、日本の文章の上に現はれた西歐的な特色がみられるのである。森鷗外の外にも夏目漱石や芥川龍之介の文章には歐文脈がみられるのであるが、それも學殖の系統の上からいふならば、當然のことといつてよいであらう。

しかし問題を現代に限るならば、現代の作家のなかで歐文脈によつてゐるものは誰であらうか。現代の作家のなかには、大なり小なり、西洋の文學の影響を受けて、文章をかいてゐないものは一人もないといつてよいであらう。しかしとくに深く西洋の文學の影響を受けて、歐文脈の流れを汲んでゐる者にはどういふ作家があるであらうか。大正の後期になるとプロレタリアの文學にならんで、表現主義の文學が興つてきた。表現主義の文學は、新感覺派の文學のことに外ならない。ところがこの日本の作家の間に興つた「新感覺派」

の主張は、ポオル・モオランの刺戟によつて興つたといふことがいはれてゐる。外交官として歐洲のあらゆる首府に遊んだポオル・モオランは、フランスの現代文學の上にも極めて大きな影響を與へたのであるが、文章の例を「夜ひらく」のなかから引いてみることにしよう。

* ホテルの庭で、猫どもが歌つてゐた。一匹の犬が來て猫どもを追ひまくつて行つた。次で、犬はまた歸つて來た。桑の實か、萬年筆を食べたやうな、眞青な舌をだりと垂れて。イザベルの母は、ポオイ達が、わざと一々倒にして、かの女の靴を車に積み込んでしまふのをホテルのホールで待つてゐた。*

「夜ひらく」は數々の戀と悔恨の記されてゐると共にまた歐洲大戰後の混沌の記録であるといふ點で興味があるばかりではない。彼の文章の魅力が——簡潔であると共に華麗な文章が、人々の心をひくのである。彼は文章の世界で、今までになかつた新しいイマジネーションと、感覺の世界を創造したのである。その影響をうけて起つたといはれてゐる新感覺派のなかで最も異常な感覺を迸らして、散文のなかへ無韻の詩を送りこんだのが横光利一であつた。横光利一は

* 彼は此のベランダで夜中眼が醒める度に妻より月に惱まされた。月は絶えず彼の鼻の上にとぶらさがつたまま皎々として彼の視線を放さなかつた。その海の断面のやうな月夜の下で、花園の花々は絶えず群生した蛾のやうにほの白い圓陣を造つてゐた。さうして月は、その花花の先端の縮れた羊のやうな皺を眺めながら、蒼然として海の方へ渡つていつた。

さう云ふ夜には、彼はベランダからぬけ出し、夜の園丁のやうに花の中を歩き廻つた。*

と「花園の思想」のなかにかいてゐる。「花園の思想」は肺病で死んでゆく妻を見送る良人の哀感が幻想を

交へてふしぎな象徴の世界をつくつてゐる。しかしかうした文章が日本の文學に西洋的なものを加へたといふことはどういふ意味であらうか。前にもかいたのであるが、日本の文學の特色は飄泊であり、さびであり枯淡であるといはれてゐる。この日本的な性格に横光利一は今までになかつた絢爛な夢を加へたのである。ところが横光利一にらんで新感覺派の運動を続け、これに理論を與へようとした一人に、川端康成がある。氏にはもともと「落葉」や「雪國」などのやうな日本的な作品があるが「水晶幻想」や「慰靈歌」などは西洋的な感じの濃い作品である。とくに「水晶幻想」は後にかく「意識の流れ」の手法を追つて、悲しいまで、清らかな世界をかいてゐる。

しかし川端康成の文章にはつねに豊かな抒情性が漂つてゐる。西洋的な文脈を辿りながらその間から日本的な思考が顔を出してゐるのであり、そこに横光利一との區別がみられる。川端康成の文學の本質は西洋的の教養のなかに育てられながら、古い日本の傳統が、消し難い薫香を放つてゐるところにあるといつてよいのである。また「藝術派」の勃興した頃にはプロレタリア文學が盛行はれてゐたのであるが、その文章が、粗末で、がさつであるといふと批評されながら、世界觀や文體を、世界の、特にソヴェートのプロレタリア文學に學んでゐたことは、いふまでもないことであらう。

さらに若いジエネレーションのなかで、とくに歐文脈の流れを汲んでゐる作家には、阿部知二や伊藤整や堀辰雄などの諸氏がゐる。若い文學者の間に騒然たる反響を與へた新心理主義の運動は、ブルウストとジョイスといふ、二人の歐洲の天才の影響によつて惹き起されたのである。伊藤氏などの手によつてわが國にも翻譯された「ユリシイズ」のなかでは、ジョイスは登場人物の潜在意識の流れを取り止めもなくかいてゐる。

そこには、戀愛や、出産や、死や、姦通や、陰謀や、泥酔などが描かれてゐる。

* レオポルト・ブルウム氏は獸や鳥の内臓が嗜好物だつた。彼は濃い鷲鳥の臓物スープ、胡桃の味のする砂囊、詰物をした焼いた心臓、麵麩の皮にくるんでフライにした肝臓の薄い切れ、フライにした牝鱈の鱈を好んだ。*

とジョイスはかいてゐる。これだけでも彼の革命的な手法を推察することができるが、これに比較して伊藤整の文章を「イカルス失墜」のなかから引いてみることにしよう。

* 馬鹿、馬鹿、馬鹿、と私は自分の身を削るやうに呟いた。これはみな泥沼のやうな精神の消耗だ。いつたいつた何時終りになるのだ。私のなかに流れ込む外界の、たとへば箱だとか、眞鍮の握りだとか、理髮師の白衣だとか犬、街、路樹、音響、悲鳴、それから顔、顔にしても始めて見た私の外貌から私の生來の卑屈感と肉體の薄弱さとをじろじろと見測つてゐる顔だとか、また私の過去と言語や表情の癖と曖昧な性格と傲慢さを知つてゐて、またやつてゐるなと言はぬばかりの顔だとか、私が邪惡な思ひをひそめてゐる時にかぎつてお前の顔を見知つてゐるぞと近づいて來る顔だとか、それ等は私のまはりに押しよせる汚らしい漂流物のやうなものだ。*

阿部知二が教養によつて西洋的なものを文章のなかに取りいれてゐるとするならば、伊藤整はそれどころではなく、實に彼の思考や、感覺そのものが、西洋流なのである。ところが、ジョイスにならんで、わが國の心理主義の文學に深い影響を與へたのはブルウストである。ブルウストは「失ひし時を求めて」のなかで

* ほど遠からぬ邊りでは、紫や赤みがかかつた花の聴が、脊の低い壁に逼り登つてゐた。そして私を愛した

かも知れないある婦人の夢が、いつも私の思ひに現はれてゐたので、その二夏の空想には、流れぬ水の清冽さが滲みこんでゐたのだ。*

とかいてゐる。一體にブルウストの文章は長く、一つの發想のなかからまた發想が限りもなく流れ出してそれが一つの交響樂となつてゐるやうな文章である。最近、ブルウストの影響の濃いのが堀辰雄である。

* 私は再び霧のなかの神々しいやうな薄光りのなかを、いくら歩いてもちつとも自分の體が進まないやうなもどかしさを感じながら、何時までも歩き続けてゐた。私の心は、今日までそれ等を私の詩のためにさんざん使つて置きながら、その本物をろくすつば見ようもしないでゐた不誠實な私を、恰も責めるやうな、訴へるやうな眼つきで見上げてゐたさつきの野薔薇のことで一杯になつてゐた。*

この文章は堀辰雄の「美しい村」から引いたのであるが、この作品はたとへば、ところの、といった文脈を取りいれて、西洋の小説の直譯を讀んでゐるやうな感じを與へる。もともと堀辰雄は「聖家族」の頃から西洋の文學のなかに育てられて、それが清新な魅力となつてゐる。この外にも中里恒子や北原武夫なども外國の文學の匂ひが深く、中里恒子の「乗合馬車」を讀んでゐると、小説家といふには餘りに詩的な情調にとんでゐるキャザリン・マンズフィールドの文章を思ひ浮べるほどである。

私は最初に文脈といふ文體の問題はさらに廣く、哲學や科學や、一般の文化と關聯をもつてゐるとかいた。明治以來の日本の文化が西洋の文化を移入して、そこから新しい文化の發生をみようとしたのであるとするならば、それとつらなりをもつて、明治以來の日本の文學の一面は、確かに日本の文脈の上にさらに西洋の文脈を取り入れることであつたといつてよい。

泰西作家の文章苦心 次に泰西に於ける文豪の文章苦心談を思ひ出るまゝに記して参考に供すことにしよう。ゾラは小説作法の奥儀について次のやうに云つてゐる。

「私は小説を書かうとする時は篇中にどんな事件を起し、どんな人物を出しどんな風に終るべきかは考へないで、先づ主人公の性格をはつきりと胸裡に描き出すことに心を碎き、それが爲には、其人物の氣質と其生れたる家族と、其受けたる感化と其境遇とを深く考へ、次に主人公の交渉すべき人物の性格や、習慣や、職業や、境遇やを充分に研究する。此の研究によつて小説中に書くべきことは自ら定まる。そして、若し第一流の劇場の光景を描き、第一等の料理屋の有様を描かなければならない場合は、私は先づ是らの場所を熟知するに至るまで、實地に觀察することに力を注ぐ。斯くして二三ヶ月間熱心に研究觀察すれば、私は描かんとするところの生活状態を呑み込んでしまひ、その眞の色彩と眞の香氣とを、自分の小説に出すことが出来るやうになる。殊に私の描く社會は、私の生涯と密接なる關係を有する社會で、私はこれに活々とした私の記憶を、筆端に喚び起して描いたので、私の人生は眞實の人生であつて、空想の人生ではない。」

そして彼は、人間を科學者が解剖實驗するやうに、機械的に分析して、人間の研究をしようとした。いはゆる彼の「實驗小説」の提唱がそれである。が、この試みは却つて人間を劃一的にし、そこに個性の香りを失はしめ、類型的な人物しか描けない結果になつた。とはいへ、その主張するところには一應耳を傾くべき小説作法の眞理がある。

短篇小説の神様の如くいはれてゐるモウパッサンは、フロオベルの弟子だけあつて、その考へ方も似てゐる。

「いかなる事物にも、その中に或る物がある。たゞ、我等の眼が、先人の考へた方式を常に回顧するに慣れたるが故に、その隠れたる或る物を観ることが出来ないのである。如何に微細なる事物といへども、必ずそれには知られざる量を藏するものである。我等はそれを見出さねばならぬ。」

ゾラは、この「藏されたる或る物」を發見するために「分析」を似てしたが、モウパッサンは眼、耳、鼻、口、皮膚を通して——つまり官能の力によつて、直観したのであつた。

彼が或るとき

「自分には別にのぞみはないが小説家として、犬の鼻の如く鋭い鼻が欲しい。」

といつたのを見ても、いかに彼が感覺といふものを重視した作家であつたかがうかがへるであらう。

ストリンドベルヒは人も知る如く、偉大な自然主義作家の一人であるにちがひなかつた。しかし、彼の自然主義は、他の人々のその如く、眼に映るものすべてのもの、みなこれ藝術の對照とするやうなものではなかつた。彼は、小説になる題材、ならぬ題材、題材の取上げ方等の問題について次の如く語つてゐる。

「寫真は何でもかでも取り込むレンズの上の塵一つ見逃さない。さういふのがまた寫實主義の精神で、後には立派な藝術になつたが、それは個々の樹木を見て全體の森は見えないといふ風な藝術に過ぎない。つまり藝術とは、自然の一片を取つて、之を自然な遣り方で描くのだと信じてゐるので、誤つた自然主義である。決して本當の自然主義ではない。眞の、そして大なる自然主義と云へば、最大の葛藤を生ずるやうなさういふ人生のポイントを捜し出して書かねばならない。」

——彼のいふ人生のポイントとは、彼の小説の取材方法を見れば分るやうに、それは「最大の葛藤を生ず

るやうな」人生の異常時のことなのである。

トルストイほど、人生について、藝術について、愛について神について、悩み、悶え、苦しんだ作家は少くであらう。

- 一、怒る勿れ（出来るだけ汝の怒を抑へよ）
- 一、姦淫する勿れ（汝が一たび共棲した女を忠實に守れ、そして情慾を誘ふあらゆる事情を避けよ）
- 一、誓ふ勿れ（誓を以て汝の手を縛るな）
- 一、悪によつて悪に報ゆる勿れ
- 一、汝の敵を愛せよ（決して裁くなかれ、他人を法廷に立たせて責むるな。）

まるで、この僧院の戒律の如き所謂「五大戒律」は彼自らを戒むるために定めた掟であつた。文學者といへば、自墮落隨生活を送つてゐるものと決めてゐるやうな人や、或は、文學者たらんには酒池肉林の境に入し、優柔不斷、遊隨な生活に溺没せねばならぬが如く思ひ込んでゐる文學青年などに、せひこれを知らせたいものである。

文學が單に作家の小手先の産物でなく、心臓を以て書かれねばならぬものとすれば、作家志願者は、小説作法を學ぶ前に、まづ自分自身、人間をつくるために、全幅の努力をせねばならぬであらう。

トルストイが偉大な人道主義作家として、後世までも世界の全人類から神の如く仰がれる所以は、實に、この血の滲むやうな人間修業、熾烈な人道愛の實踐にあるのである。

最近、小説の表現の問題よりも、「小説以前」の問題が取上げられつゝあるのも注目し得ることだ。

現代の日本作家に一例をとるなら島木健作氏の如き、酒、煙草は勿論、趣味といへば散歩をするぐらゐのものである。

生活に對するこの眞摯、謹嚴な態度は、彼の描く小説に、一段の力と高さを添ふるものとなるであらう。ドストエフスキイは貧困のために書いて、書いて書きまくつた。彼は、生活に追はれ／＼て満足に小説の筋さへ立ててゐるひまがなかつた。

だから彼の描く人物のセリフは、みな彼自身の代言のやうに千遍一律であつた。彼——即彼の描く小説の人物であつた。しかも、彼の小説に多くの讀者があつたのは彼の病的心理に惹きつけられたのであつた。と同時に彼の捨身のひたすら藝術探究の熱意に動かされたからであつた。トルストイとは反對の意味で、彼もまたその全身を彼の藝術のまへにいけにえとして捧げた作家である。

フロオベルはその弟子モウパッサンが、文章の秘訣について尋ねたのに對し

「世の中に全く同様の二粒の砂、二疋の繩、二本の手、二個の鼻といふのはあり得ない。この一見全く同じが如き二つのものそれ／＼の個性を發見して表現することによつて文章は光りを放つてくるであらう。」

といふやうに教へてゐる。彼はおよそ物の真相を描くについては、如何なる方法、如何なる困難も厭はなかつた。彼は僅か六行の文章を書くのに、三卷の書を読み、専門學者に三通の書簡を發して教へを乞ひ、それで足りずに植物學者を訪問して詳細な研究を遂げたいといふマニア的努力である。

或るとき、彼の家を訪れると優雅なピアノの音が洩れてきた誰が弾いてゐるのだらう？ と訪問者は不思議に思ひながら玄關のベルを押した。まもなくピアノの音が止んで、フロオベルが出て來た。

「ピアノのお稽古をお始めになられたのですか？」

とその訪問者は訪ねた。彼はニコ／＼と笑ひながら、

「いや、文章の調子がどうしても、思ふやうにゆかないので、ピアノの音で、思ひ出さうしてゐるところだよ——」

といつた、この努力こそ、彼に「ボヴリイ夫人」の大作を生ませ、偉大な文豪としての名をなましめる結果になつたといつても、過言ではないと思ふたのである。

文章のために苦心したのは以上あげた作家のみに限らない。

およそ作品を世に問ふたことのあるほどの人々は、いづれも並並ならぬ苦心をしてゐるのである。

あのむつつりやの夏目漱石が「女の親友をもたない詩人にろくな詩の書ける人はない」

といふやうなことをいつてゐる。これは、簡単な言葉のやうであるが、創作のために、女性の友だちをつくるか、否かといふことは實際問題として一人の作家の身上では大問題なのである。作家は、創作のために是と信ずればいかに大きな犠牲をも拂ふのである。

「文章の中にある文字は辭書の中にあるときよりは美しくあらねばならぬ。」

——と、芥川龍之介は喝破してゐるが、この發見をするまでに、彼の傾けた努力はどんなであつたらう。或るとき、ブルウストが友人と散歩をしてゐた。彼は突然一本の薔薇の木の前に立ち止つたとき、その友人のことなど忘れてしまつたやうに、いつまでも、顔をしかめたまゝ、見つめ續けてゐたといふことである。物を視る——友人を忘れるほど熱心に物を視る——そのひた向きの努力こそ、傑作を生む尊い母胎だとい

ふべきであらう。

自然描寫について

自然を描くことは、文學に於ては人物を描寫し、會話を描寫する事と同様に重大な事であらう。
こゝに

「富士山は三七七六米もある高い山である。」

といふ文章があるとす。が、これは説明であり、概念であり、富士山そのものを何等我に眼前に見せ
てくれるものではない。謂はゞ科學的な文章とでもいふべきであるが、例へば

「麓の街はまだ暗く電燈がまたゝいてゐるのに富士山の頂きは、もう朝日が紅く染めてゐる。」

といふ文章を見るがいゝ。これは單なる説明に終つてゐない。うまい文章ではないが、我々に富士山を幾ら
か具體的に見せてくれる、謂はゞ生きた富士の或一面を見せてくれるであらう。

さて、それなら此の自然を眼に見える様に具體的に、生きた姿で描くのはどんなやり方をしたらよいか、
それをのべてみよう。

自然の描き方は寫真でいへば、つまりカットの仕方であり、構圖であるが、自然描寫だけ獨立して存在す
ることは少く、日記の中に描かれたり、隨筆の中にとり入れられたりすべて人間の心性を自然にかり、或は人
物を場所を浮び上らせるために用ひられるものであるから、美しい自然必ずしも描くを要せず、時と場合で

は、裏長屋の一本の青桐にオシメの繻つてゐることもあらう。

芥川龍之介は自然を描くのに大體遠景から近景に及ぼす行き方を用ひたが、これも一つの方法として重ん
ぜられてゐる。

「蒼暗い空に、凍てついた星の数はたんとでも無かつた。

風は風ぎ、大氣は冷え切つて轍の跡をそのまゝに往來が石になつてゐた。」(里見弴)

などはこの例である。これと反對に、近景から遠景に及ぼす方法がある。例へば、

「……ひとしほ陰氣で、暗さが増した様な氣がする。要は流しに出てゐると體ぢゆうを蚊蚊が喰ふので、さ
つとシャボンも使はずに湯の中に浸り切つてゐたが、さうしてゐても蚊は相變らず首の周りへ襲つて來る。

中はそんなに暗いんだけど、無双窓の櫺子の外はまだうす明るく、楓の青葉が日中より却つて冴えて織り物
の様な鮮やかな色を覗かせてゐる。」(谷崎潤一郎)

その他、眼にふれるものを遠景近景の別なく、印象の強いものから拾つて行く方法もある。

佐藤春夫氏は、田園道を背負つて通る女、その子供の瞳にうつる青空を描いても自然は寫せるといふこと
を或る後進に教へられたといふ話があるが、遠景といひ近景といひ、人各々工夫すればその人に應じて自然
は初めて生きるであらう。

然し遠景といひ近景といふも、その一々を描くことは意味のないことであり、事實不可能に屬する。そこ
に自から選擇、即ち、省略といふことが、行はれなければならぬ。

例へば今假に、一つの風景が一から十までの量と形を持つてゐると假定する。その場合、一から十までを

拾ふことは事實出来ない事だが、然し克明に一つ一つ描き得たとしても結果は、その外見を説明したに過ぎない。これは、人間の顔に例をとればすぐに分る。どんなに眉から口までを詳細に書いてもその人の顔は浮び上るものではない。

その反對に、只其の中の二三の數を選んで描いただけで十の量を表示すると云ふことが謂はゞ自然描寫のコツだ。何となれば、その二、三の選ばれた數で描けば、あとは讀者が各自の心性の上でそれを勝手に補つてくれる。要はポイント、ポイント(重點)を生かして行くことだ。

省略と云ふ事は、だから特色を残し、ありふれたことを略し、消すことである。その結果として文章が浮彫的になつて来る。この場合、特色を描くと云ふこと、その前に特色を見出すことが必要になる謂はゆる觀察だ。此の觀察眼を養ふことが文章を書く一つの根本的なコツでもある。

「見る處百尺の斷崖がそゞり立つて、その裾は大きな海の方へ開けてゐる。」(岡本綺堂)

これなどは自然を最も簡潔に、必要以外の凡ゆるものを切取つて了つた文章である。

これは文章として、ある一つの長い文章の中に挿入された自然文で、こんな場合は自然を濃く出す事を避けたのでこんな時ほど、省略技術が必要なのである。

然し、風景描寫も、かなり重大に取扱ふ質の文章ではもつと克明に取扱つてもよい。

いくら克明に扱つたとしても、選擇はいつでも必要である。その實例として

「立ち上る時に、向ふを見ると路から左の方に、バケツを伏せた様な峯が聳えて居る。杉か檜か分らないが、根元から頂きまで悉く蒼黒い中に、山櫻が薄赤くだんだんに棚引いてつゞき目がしかと見えぬ位、霞が濃い。

少し手前に禿山が一つ、群をぬきんで、眉に逼る。禿げた側面は巨人の斧で削り去つたか、鋭き平面をやけに谷の底の底に埋めてゐる。天邊に一本見えるのは赤松だらう。枝の間の空さへはつきりしてゐる。行手は二丁程で切れてゐるが、高い所から赤い毛布が動いて来るのを見ると、登ればあそこに出るのだらう。路は頗る難儀だ。」(夏目漱石)

この一文は筆者がちつとして大自然の中の一隅で文章になる風景を一つのキャンパスの中に書き込んだ實例で、克明なもの。繪なら南畫、然も好きな風景の中から特に好きな處を浮彫にしたのである。

一寸讀むと省略は無い様であるが、よく讀んで見ると、一つ／＼特色だけ書いてあるから讀めるのである。目に寫つたものを悉く描いてある様に見える處に文章の上手さがある。選擇が行届いてゐるから美しいのである。

自然描寫だからと目で見える處しか書けないとは限らない。見えない處へでも筆を走らせてよい。

「富士山脈が信濃に入つて八ヶ嶽となり、立科山となり、霧ヶ峯となり、その末端が大小の丘陵になつて諏訪湖へ落ちる。その傾斜の最も低い處に私達の村落がある。傾斜地であるから、家々に石垣を築き、わづかに地をならして宅地をならして宅地とする。最高の家は丘陵の上であり最低所の家は湖に沿ひ、その間の傾斜地に百戸足らずの民家が散在してゐる。

山から丘陵、丘陵から村落へ、と續く木立が皆落葉樹であるから、冬に入ると傾斜の全面が皆あらはになつて、湖水から反射する夕日の光がこの村落を明るく寒くする。寒さが追々に加つて、十二月の末になると湖水は全く氷結する。」(島木赤彦)

この一文はある點に立つて一ヶ所を眺めただけでは見えない自然であるが、こんな處を寫せるのは文學の特色とも云へる。

筆者が乗物に乗つて移動して行く描寫文などになると、尙更、選擇が必要となる。むしろこんな文章こそ、その風景の特色の羅列でゆかねばならない。

「青一色で塗潰した様な恰好のよい島だと思ひ乍ら漕いでゆくと、その一色の中から違つた色彩の社殿や、堂塔が次第に著るしく浮出て来る。初めには木片を立てた様に見えた鳥居が、段々大きさを加へて来る。また漕ぐ程に鳥居も社殿も、益々大きき、鮮やかさを加へて来る。そのうちに次第に進んで大鳥居の下に来ると我等は覺えず驚ろきの目を見張るであらう。見よ、目の前には高さ九間、棟の長さ十三間、地軸とも天柱とも云ふべき朱塗の巨柱が海を壓して跨つてゐるではないか。」(五十風力)

以上で大體、風景描寫に必要なものを分解して來たが、これらは目に入るものを主として書いたのである。然し一つの風景を描くの目から、耳から、鼻からと、我々の感覺を通して、まだ／＼感ずるものが多い。色、香等の凡ゆる觸感を通して感じ、男が女を感じ、女が男を感じる様に感ずる。

要するに我々が自然に美を感じるのは、自然の中に我々人間の姿を、又心を感じるからであつてその他にない。

その意味に於て一つの自然描寫にもこの「こゝろ」が必要であり、この氣持が織込まれる事に於て文章と讀者との間に親しみを感じ、風景を我々のものにする事が出来る。

「潮氣を含んだ風の歎息が忍び寄る様にそよ／＼と息づいた。白いかもめが四、五羽、高く低く飛び交ひ乍

ら、汽船の周りで餌をあさつてゐる。かもめがさつと水面を掠めると、船の影や、塵埃や、きら／＼七彩にゆらめく油の斑紋がにいつと笑ふ、向岸の倉庫の列も紅く笑つた。」(長田幹彦)

この一文はさうした事を明白に示してゐる。風に歎息はなく、筆者が歎息の氣持なのである。

山や岩、川や谷に感覺はない。あるのは其れを眺める人の心である。いつか音楽家の間に、音に感覺があるか？と云ふ事が議論されたが、これと同じ意味になる。

美は至る處にある。總ては美だと云へるが新らしく生れて來る藝術の使命は新らしき美を發見し、それを自己の理想を形造る爲に創ることだ。

新らしき美とは何か？それはより一歩前進した、またより深い認識に依つて生れるものである。だから新らしい美に概念的な言葉や文學は許されない。

とは云へ、概念すら持たない處から新らしい美は生れない。概念の世界を通つて概念以上に出ることが必要だ。そしてこの概念を破り新しい自然を描き出すものはその筆者の意見でなければならぬ。

同じ風景でも春と夏、秋と冬は各々異つてゐる等と、今更書くまでもない様な事であり乍ら、事實に於ては案外さうではない。

この季節感を現はすのに、單に春とか冬とか云つて了つたのでは、これは悪い意味の概念的な言葉になつて了ふ。この際春の現像の特色を示す、この特色も概念的な特色であつてはならない。

ある夏の暑い日。冬の寒い朝、春の花ざかり、秋の月夜と云ふ表現は最も概念的で、避けなければならぬ事である。この場合、最も注意したい事は無意味な季節感の重複である。暑いのは夏である。夏は暑いに

決つてゐる。だから夏の暑い日、だとか、櫻の咲いてゐる春のおぼろ月夜に……などは重複である。

春と書かないで春の感を現はし、冬と云はずに冬らしさを表現する事が大切である。

これは俳句の句作の上では最もやかましく云はれ、殊に季節感の重複を季重りと呼んで避けてゐるが、注意すべき事である。

位置を明白に現すことも自然描寫には必要だ。これが前後したのでは、讀者の頭も混亂して意味不明瞭となる。遠景から近景へでも、近景から遠景へでも自由であるが、その風景を眺めてゐる位置、存在してゐる位置、と距離を解り易く書く事である。この事を思ふ時に、いつでも頭に浮ぶのは、芭蕉の名文「幻住庵」である。

今此處にその一節を、参考までに示さう。

「石山の奥、岩間の後ろに山あり國分山と云ふ。そのかみ國分寺の名を傳ふなるべし。麓に細き流れを渡りて翠微に登る事三曲、二百歩にして八幡官立たせ給ふ。神體は彌陀の尊像とかや。唯一の家には甚だ忌むなる事を兩部光を和げ、利益の塵を同じゆうし給ふも亦尊し。

日頃は人の詣でざりければいと神さび物靜かなる傍に住み捨てし草の戸あり、蓬、根笹軒を圍み、屋根漏り、壁落ちて狐狸臥處を得たり。幻住庵と云ふ。」

明治大正昭和小説史 Ⅰ

昭和の小説

プロレタリア文學 日本プロレタリア藝術聯盟、前衛藝術家同盟、勞農藝術家聯盟と三分して、しのぎを削つてゐたプロレタリア文學運動は昭和三年に至つて合同し、全日本無産者藝術聯盟（ナツプ）を成立させて、機關誌「戦旗」を創刊した。

「日本プロレタリア藝術聯盟及び前衛藝術家同盟はこゝに合同して、……全無産者藝術聯盟を結成する。今日以後、永く孤立分散して戦はれたわがプロレタリア藝術運動は、その一切の精銳を結束して、唯一のこの旗の下に戦はれるであらう。」

といふのが合同に關する聲明であつた。

ナツプが成立してから半年後、即ち昭和三年十月、日本プロレタリアートが新たに國際文化研究所なるも

のを創立した。これはプロレタリアートの文化を研究し、紹介、交換することを目的とするもので、藏原惟人、林房雄、片岡鐵兵、川口浩、村山知義などがメンバーだった。

昭和四年二月、この全日本無産者藝術聯盟は、再組織を行ひ、全日本無産者藝術協議會を結成した。これは、日本プロレタリア作家同盟、日本プロレタリア劇場同盟、日本プロレタリア藝術家同盟、日本プロレタリア音楽家同盟、日本プロレタリア映画同盟からなる大團體であつた。

かくて「戦旗」は創刊當時七千部だったものが昭和五年には二萬部に達した。この現象は當時のプロレタリア文學の異常な進展を示すバロメーターとして興味深い。

昭和六年、日本プロレタリア文化聯盟（コップ）が結成された。

この頃から、小林多喜二、徳永直、林房雄、武田麟太郎、鈴木清、窪川稻子、橋本英吉、立野信之、堀田昇一、松田解子、藤森成吉、中條百合子等の作家が響をならべて登場し、それ／＼の職場にあつて優れた創作を發表した。

なかでも小林の「蟹工船」「不地地主」徳永の「太陽のない街」「鉛の谷間」などは外國語にまで翻譯され、日本のプロレタリア文學は國際的水準にまで達するに至つた。

藤森成吉は「磯茂右衛門」「土堤の大會」等によつてプロレタリア文壇への再出發をすれば、林房雄はそのモダニテイのゆたかな文章で「都會双曲線」「鐵窓の花」等異色ある作品が續々と發表された。

「鐵窓」からんだ朝顔の蔓を發見して以來、正直なところ私はやゝ抒情的になつた。

地面に近い空氣窓をそつと開いて、土の上を這つて來る冷い空氣の流れを頬に感じながら、壁の奥から射

して來る微かな光のあたりに、若しや絹絲細工のやうな蔓の先きが、かすかに頭をあげて震へてゐはしないだらうかと、うかゞつて見たりした。

壁の外には、囚人の作つた花園がある。

鳳仙花や、鶏頭や、南瓜や、縞模様のあるちさの葉や、それから緑の朝顔や、さうした草花の數々が、赤い煉瓦の壁の根につましく盛りあがつてゐるのを、所長室に呼び出された時に、窓から見た。

花の種を蒔く囚人。その種が芽を吹き、葉を展げ、蔓をのばし、その蔓一本が壁を傳はつて獨房の空氣窓に迷ひこむ。或る朝、恐らく顔を洗はうとして、震える蔓の薄緑の指先きを、若い獨房囚がふと見つける。

……それがやがて、日毎に延び、とぼしい獨房の光の中で、その葉を青く咲き展げる。咲き展がつた葉の色を監房検査の看守が發見する。……看守と若い獨房囚が顔を見合せる。囚人がまばたきをする。看守がまばたきをする。看守が唇をゆがめる。囚人が唇をゆがめる。看守が微笑する。囚人が微笑む。……急に看守が眞面目な顔をする。囚人がはつとして眼をみはる。が、看守は眞面目な顔をくづさずに、だまつて出て行く。扉がしまり、カチリと鍵の音がする。……朝顔は無事にのびて、もう窓まで來てゐる。淀んだ空氣の中に、その葉を咲き展げた。やがて花をつけ始めるであらう。」

これは「鐵窓の花」の優れた一節であるが、かうした刑務所ものや留置場ものも當時の一つの流行でさへあつた。

それと平行して「文化集團」「文學評論」「文學建設者」などの雑誌が相次いで創刊され、ます／＼活潑な活動を示して來た。

新興藝術派 しかしながら、藝術派の作家がプロレタリア文學の壓力によつて窒息してゐたかといふと決してさうはいへなかつた。横光利一、川端康成等を中心とするいはゆる新感覺派は、この時代の嵐を避けてひそやかに「藝術」の芽をまもり育んでゐたのであつた。

プロレタリア運動に相續いて彈壓の鐵槌が下され、これに伴ふプロレタリア文學にやゝ衰ひの影がしのびよるに及んで、ひそんでゐた藝術小説は次第に擡頭のきざしを見せるに至つた。「改造」の創作募集で「放浪時代」が一等當選し世に出た龍膽寺雄らが藝術派の同志十數人を糾合して新興藝術派なるものを結んだのもこの頃であつた。

その顔觸れをあげると、中村武羅夫、加藤武雄、淺原六朗、尾崎士郎、佐々木俊郎、嘉村磯多、岡田三郎、檜崎勤、飯島正、翁久允、久野豊彦らがゐる。

この中で、岡田三郎は自然主義的色彩を帯び、中村、加藤は通俗小説に新生面を開き、その他の作家はモダニズムに立脚し、表現に新鮮さを持つた。

しかし、プロレタリア文學が一つの確固たるイデオロギーのもとに結合してゐるのに反し、このグループは進むべき目標をもつてゐなかつた。それ／＼の才能によつて豊富な創作活動はしたものの、二年足らずの短期間で自然に解消した。その頃、やはり「改造」の懸賞創作で世に出た中村正常はルナアル的諧謔によつて近代人の生活を巧みに諷刺した。が、何事にもレッテルを張らずに濟まされぬわが國の文壇はこれにナンセンス文學の名稱を冠したのであつた。

當時世評にのぼつた「放浪時代」を紹介しよう。龍膽寺雄の「放浪時代」は、モダニズムといふ言葉を文

壇に、普遍化したほど當時いはゆるモダンな作品として驚異の眼をみはらせた作品である。

* 曾我が機械をゴツン／＼と階段へぶツつけながら、上つて来て、ヨオロッパの詩人のやうな姿を戸口へ見せたのはそれから暫くしてだつた。彼は大腿に部屋を突ツ切つて卓子のそばまで來ると、ゴトンとそれを卓子の上へ載せて、

「やれやれ。」

と、肩のあたりを撫でた。さうして、手を延ばして僕の隠しから眞を出して、一本抜いて指の間で揉みながら、

「どうたつたい、今日は。」

と、椅子を動かした。——二つ三つ仕事の話を仕合つてから、彼は椅子へ落付いて正しく卓子へ向かつて、さうして、懐ろから自慢の苧蒲革の財布を出して、白銅を一握みほどザクザクと卓子の上へ積んだ。——僕のと合はせて勘定すると十九圓と八十二錢あつた。

「剛氣だな！」

さう、僕たちは一つことを一緒に云つた。と、——だまつて口を動かして居た魔子が袂から銀紙にくるんだ。コレトボンポンを一つ出し、財布のわきへもつともらしい顔をして置いた。

「隠しといたよ。」

「ううん。」

と彼女は頭を振つて、——もつれた髪を搔いて、

「識らない。這入つてたんだ。……」

と簡単に辯駁した。——曾我が半分喰ツかいて中味をすゝつたあとを、僕はつまんで口へ入れた。

「十日こいつが續いたらブルジョワだなア。」

「どうして！ 三日でもだ。」

「これだけだつてブルジョワだわ。」

彼女が白銅を愛撫しながら、まじめに詠歌的な口吻を洩らしたので、一緒に二人は噴飲した。僕たちはそのうち十五圓を「豫算箱」の中へ入れ、残りを三分して三人で同額ほどづつ分けた。これは僕たちの小遣ひだ。
「多謝」

と、魔子は分前の、彼女にとつては一週間分の小遣ひである一圓五十錢を、チャラチャラと白木綿の軍隊手袋の中へ落とし込むと、丁寧に口をくゞりながら云つた。風變りな彼女の財布は、かうして蛾がとまつた様に、寢臺の頭の壁のところへ釘にかゝつて居るのだ。

夜更けとともに幾分づつ気温が高まつたが、それでもいつもとはずつと涼しかったので、僕たちは、寢冷えを恐れて毛布を一枚よけいに寢床へ持ち込んだ。

「靴下のまゝかい？」

不作法に伸ばして来た彼女の脚をつかまへてみると、靴下をつけたまゝなので、僕は膝のところまで務下止の金具をはずして、先へこかしてとつてやつた。と、彼女はくるりと寢返つて、こゝんでもうかたかたを自分でとつた。さうして、僕の頭のところへむしやくしやくに髪をたわめたまま、すぐに無心な寢息を洩らしはじめた。

現代日本代表作研究 Ⅱ

昭和の名作

昭和に於ける代表作を少い枚數に於て研究するといふことは困難なわざであるばかりでなく、この講座を座右にせられる讀者の多くは殆んどこれを手にしてゐられるのではないかと思ふ。したがつて、こゝにその一々を拉し來つてくゞりと内容を説明することは無用の長物であるやうな氣がする。だから、ここでは、現在第一線に活躍しつゝある作家の作品の中から、その代表的作品の一つ宛選り、短い解説を加へるにとゞめた。

紋章 昭和九年一月から九月まで「改造」に連載された横光利一の代表作。作者は、登場人物久内によつて近代人の惱みの一つである自意識の悲劇を描き、これをよりよく浮び上げるために發明に没頭する行爲の人の雁金を拉し來つて對照させた。新しき倫理の書として若きインテリゲンチヤアに喧傳され、一時文壇には紋

章時代を現出した。

雪國 川端康成の代表作。雪ふかき北國の温泉宿に描き出される文士と美妓の純情物語。この作家独自の感覺と神經により近代精神と純粹美の交流する抒情の世界を掘り上げて完璧の作。

銀座八丁 「東京朝日新聞」に連載された武田麟太郎のいはゆる市井小説の代表的作品。銀座八丁のうら表に絢爛と花咲く昭和人情風俗の繪巻物。

生活の探求・續生活の探求 島木健作の代表作。新しき時代の生活の指標を底深く掘り下げたもの。

麥と兵隊・土と兵隊・花と兵隊 ともに火野葦平の戦争小説。小説といふよりはむしろ彼の戦記ともいふべきもの。火野葦平は「糞尿譚」によつて芥川賞を授與され、出征中「麥と兵隊」を「改造」に寄せて一躍戦争文學の第一人者となつた。「麥と兵隊」は徐州合戦記、「土と兵隊」は杭州灣上陸記、「花と兵隊」は杭州警備記であるが、この「——と兵隊」なる題名は普く人々に膾炙され「涙と兵隊」「チ・コレットと兵隊」等々、「——と兵隊」時代を招來した。

蒼氓 芥川賞の第一回受賞作、間もなく映画化されこの一作によつて石川達三は花々しく文壇にデビューした。土を追はれる東北農民達の移住船の中の數日間を丹念に描寫したもの。

多甚古村 多甚古村といふ空想の部落の駐在巡查をめぐつて村に起る珍事件をスケッチした井伏鱒二の風格ある長篇。

放浪記 林芙美子の無名時代の自叙傳。中間讀物の形式で「改造」に發表されたが、その詩情に富んだ日記風の文章は讀書階級の絶讃を浴び、彼女を小説家として立たしめる起因をつくつた。

花嫁學校 片岡鐵兵の轉向後の名作。若き世代の女性心理を華やかに描きつくして遺憾がない。しかし、この一作は作者をすぐれた通俗作家のジャンルに加へた。

薔薇合戦 丹羽文雄の代表作。愛慾描寫にかけては當代一といはれる彼の新聞連載長篇小説。

兄いもうと 室生犀星の新しい再出發を記念する作品。素朴な兄妹愛をねばり強い筆致で砥め廻すやうに描いた。

建設戦記 上田廣の戦争小説。火野葦平に比してより小説的にすぐれてゐるといはれるすぐれた戦争文學の一つ。鐵道隊の苦難を描いたもの。

壯年 林房雄の歴史小説。プロ文學から歴史小説家に轉じた作者の代表作。明治維新の混沌期を題材に雄渾な筆を自由にふるつたもの。姉妹作に「青年」がある。

如何なる星の下に 高見順の淺草を描いた長篇。「文藝」に連載される好評を博した。新時代の風俗と人情をあますところなく描破してゐる。

人生劇場 尾崎士郎が「都新聞」に連載して好評を博した彼の代表作。仁俠吉良常の波瀾な生涯を通じて人生の流轉を暗示したもの。劇に映畫にラヂオに一世を風靡した作。

若い人・續若い人 「三田文學」に連載中評判になり、のち上梓されて數百版を重ねた石坂洋次郎の出世作。家庭と環境の犠牲江波恵子なる一女學生と教師間崎をめぐり展開される學園ロマンス。ひとり文壇に限らず教育界にも大きなセンセーションを捲起した。

お化の世界 坪田讓治を返り咲かせた三平善太物の第一作。「改造」に掲載され、菊池寛が折紙をつけた。

父の留守に三平、善太の兄弟がお化けごっこをする童心の世界が風格ある筆致で描寫されてゐる。

鷲 伊藤永之介の出世作。東北の田舎町の警察署に於ける一日の出来事を丹念にスケッチした方言の多い説話體の小説だが、東京發聲で映畫化され絶讃を博した。昭和農民文學の先驅をなした代表的作品。

あらがね 間宮茂輔の返り咲き作品。歐洲大戰による經濟好況が下り坂になつた當時の一鑛山を主題にして描いた鑛山小説。

津輕の野づら 深田久彌の代表作で、冬枯れの野づらに展開する漁村風景をうたつた抒情的作品。

沃土 和田傳の農民小説。第一回新潮賞受賞作。最近に於ける農民小説隆盛に烽火の役割を果した作。

吳淞クリーク 日比野士朗の吳淞クリーク激戰記。火野芦平、上田廣と共に戰爭文學の三羽鳥といはれる作者の身を以て描いた代表的作品。

素足の娘 窪川稻子の書き下ろし長篇。神経質なくせに無責任で、きれいな事に納まりさうに見えて不安をもつてゐる下級サラリーマンの生活と、性に目ざめかける少女の一途な生活意欲とを描いた都會小説。

暢氣眼鏡 尾崎一雄の芥川賞受賞作。風變りな作家自身の私小説。

太陽のない街 徳永直の出世作。貧民街の太陽にめぐまれぬ人々の生活をえがいて、當時の讀書界を席捲した。

いのちの初夜 北條民雄の代表作。癩患者の心理を描いて人の胸に迫る特異な文學的自傳小説。わが國癩文學の先驅をなした作品。

小島の春 或る癩療養所の女醫の手記。作者は小川正子。

續綴方教室 わが國綴方文學の先驅をなした豊田正子の代表作品集。

色ざんげ 宇野千代の愛慾小説。幽麗な才筆で描いた美しい告白文學。けだし愛情文學として當代一といふべきものであらう。

空想家とシナリオ 中野重治の最近に於ける傑作。空想に生きる人間の流轉を描いて人生問題の深奥を究めんとしたもの。

生々流轉 岡本かの子作。燃えるやうな情熱とあふれる生命力によつて、咽ぶやうに肉感的に書かれた靈知の苦惱の書ともいふべき作。この作家は故人となつてから次々に傑作が發表されてゐる。短歌から創作に轉向した作家の精進の記録としても一讀に價するものがある。

あさくさの子供 淺草といふ特殊地域に育つ子供たちの生活を教師の眼を通じて見た記録。第九回芥川賞の長谷健の作品。

コシヤメイン記 鶴田知也の芥川賞受賞作。アイヌの生活に北海道開拓の挿話を織り込んだ小説。

密獵者 寒川光太郎の芥川賞受賞作。密獵者の生涯を雄勁な筆致で描いた特色ある作品。芥川賞制定以來最も優秀な短篇だと噂された。

幽鬼の街 伊藤整の代表作。物語は小樽を舞臺にくりひろげられるが、芥川龍之介の思想にヒントを得たといふ知性の勝つた作品だ。

歴史 奥州二本松落城を描いた維新小説。榊山潤の新潮受賞作品。

石狩川 本庄陸男の北海道開拓小説。

少年歳時記 泉本三樹の出世作。南國の一小學校を舞臺にカもし出される青春小説。

颯 眞船豊の出世作。農村に起つた一挿話を戯曲化したもの。

放浪時代 「改造」の第一回創作募集に一等當選を獲た龍膽寺雄の小説。わが國モダニズム文學の先驅をなした都會小説の代表的作品。

夜明け前 島崎藤村の昭和に於ける代表作。昭和四年から十年まで、「中央公論」に發表したもので、大正十五年「嵐」を書いて以來沈黙を守つてゐた藤村の健在を示した勞作であつた。木曾山中の一小驛、馬籠を舞臺に維新前の動搖と變化とを暗示し、封建社會が崩壊して、新たにブルジョア社會が出來上る事情を描いてゐる。

—完—

時代物の考證

播物を書く場合、初心者のもつとも心細く思ふことは、筋や運びだけでなく、その背景をなすところの、時代の習慣とか風俗等の智識に乏しいといふ點であらう。さうしたものを不要だといふ人もあるが、しかし闇の中に手探りで繪を描くやうな不安な氣持で書くよりは、多少なり灯があれば大體の見當もつき安心も出來ると云ふ譯で、時代物の考證といふことは或程度必要なことである。それを知るには、先輩作家の作品を読むこともよからうし、参考書を見ることがよからう。しかし往々にして作家は嘘を書いてゐることがある。かつて三田村鳶魚氏が、吉川英治、大佛次郎氏等の定評ある大家連を撫斬りに片つ端から作品の誤謬を指摘し、痛快な程、作家の史的知識の貧困を暴露したことがあつたが、その誤謬を看破することが出來なくては、先輩の作品を讀んでも到底手本として満足することは出來ないであらう。さうした初心者が、常識として知つてゐな

時代物の考證

ければならぬやうな事柄を、許された範圍内のべてみようと思ふ。

しかし時代物といつてもその範圍は非常に廣く且つ深いので、こゝでは最も書かれてをり、また手をつけ易い江戸時代、殊にその末期を主として出來るだけ簡單に述べることとする。

先づ絶対に知らねばならぬ時間(刻)から述べよう。これは殆ど常識的なことでありながら、誤られてゐるのをしばしば見受ける。當時に於ける「時」は一晝夜を十二に割り眞夜中を九ツ時と稱し、八ツ時、七ツ時、六ツ時、五ツ時、四ツ時と眞晝までを六分してゐる。眞晝をまた九ツ時と云ひ、眞夜中迄前のやうに六分する。即ち現在の時間と對照すれば、

〇午前

一時(九ツ半時)

二時(夜八ツ時)

一四一

三時(八時半時) 四時(曉七時)
 五時(七時半時) 六時(朝六時)
 七時(六時半時) 八時(朝五時)
 九時(五時半時) 十時(晝四時)
 十一時(四時半時) 十二時(晝九時)
 ○午後

一時(晝八時)
 二時(晝八時半時)
 三時(八時半時) 四時(夕七時)
 五時(七時半時) 六時(暮六時)
 七時(六時半時) 八時(暮五時)
 九時(五時半時) 十時(夜四時)
 十一時(四時半時) 十二時(夜九時)

である。明六ツと云へば午前六時であり暮六ツと云へば午後六時を指す。又十二支を時刻に配してみると左の如くである。

午前
 二時(丑) 四時(寅) 六時(卯)
 八時(辰) 十時(巳) 十二時(午)
 午後
 二時(未) 四時(申) 六時(酉)
 八時(戌) 十時(亥) 十二時(子)

よく使はれてゐる丑の刻参りと云ふのは夜中の二時を指すのである。

次に服装。羽織は江戸中期頃から袴と一緒に一般民間の禮装と認められたもので、それ以前は殆ど着用しなかつた。布地は羅紗、縮緬、天鷲絨、絹、木綿、麻、絹等を用ひ、色は白、黒、紺、淺黄等の、無地染色のもの、又は小紋、縞等があつた。其の種類には、単衣羽織、袷羽織、綿入羽織、夏羽織、薄羽織、革羽織(又は火事羽織)廣袖羽織、袖無羽織、長羽織、短羽織、背割羽織、紋付羽織等の多くの種類がある。羽織の紐の太く長くなつたのは元文頃からで、その以前は切れでくけたものである。羽織の紋には一つ紋、二つ紋、三つ紋、五つ紋の別があり、五つ紋を正式とし、武士、醫者、又は富豪の名主などは、黒縮緬の五つ紋を着用した。中以下の士民は、禮服の時は小紋、龍紋縮略服の時は小紋、縞などを用ひたのである。女子は殆ど羽織は用ひなかつたが、賈曆の頃、深川の藝者が着始めてから急に世間に行はれ出し、天保の頃からは中以下の女が多くこれを着用するやうになつた。布地は御召縮緬、南部縮緬、銘仙等。それに黒襦子の半襟をかけ、多く黒または紺などの無地或は縞物等を使用したものである。女の髪になくてならぬ櫛、この起原は遠いが蒔繪櫛は貞享の頃、大阪

の湯女の間流行し、享保の頃になつて江戸に流行り出したものである。朱塗櫛は賈曆の頃に流行し、明治に至つた。

其他象牙、鼈甲、青貝、塗、角、金銀、花櫛等があつて、女子に喜ばれた。

また頭に被る頭巾で、最も流行つたのは宗十郎頭巾である。寛延の頃役者澤村宗十郎が用ひたので、この名が起つた。顔を隠すに都合よく、黒縮緬で四角な筒形に、一尺位の細い短冊のやうな布をつけ、耳と顔を包むやうにして後に垂れ下げたもの。後には悪人が面ていを包む爲めに用ひたので幕府ではこれを禁止した。其ほか流行つたものに袖頭巾がある。衣の袖に似てゐるのでこの名が起つたが、江戸中期以後から明治に至る迄用ひられた。又の名をお高祖頭巾と云ひ、最初は男女共に用ひてゐたが、顔をかくすのに便利なので、遊客が多く用ひるやうになつた。しかし幕末から明治にかけては女のみが用ひた。

笠には、菅笠、藁笠、竹笠、綾蓑笠、綱代笠、檜笠、杉笠、塗笠、陣笠、編笠、或はまた六部笠、つらら笠、一文字笠、花笠等の種類がある。股旅物に出てくる三度笠と云ふのは菅笠の一種で、始め婦人用の夏笠として、寛延年間頃迄用ひられた。毎月三度江戸を往復した三度飛脚がこれを用ひたので三度笠といふ名前がつき、文化頃から男笠に

移つたものである。

江戸時代に於ける唯一の室内照明器であつた行燈は、室町時代より出現したもので、廬地行燈、遠州行燈、聖行燈、地口行燈、丸行燈等があり、他に廊下に用ひた金網行燈、門口の掛行燈、花街に並列した街頭照明の誰哉行燈等がある。

街頭照明として提燈の用ひられるやうになつたのは、永録の頃からである。普通たたまねば置くことが出来なかつたので、賈永の頃からは棒をさし込んだ「箱提燈」が用ひられるやうになり、儀式用としてのみならず、遊里に於ける客の送迎用としても使用された。又その種類には細く筒状をなし伸縮自由になつてゐる「小田原提燈」籠燈に擬して發明された「籠燈提燈」武家が使用した「弓張提燈」等あり、幕末頃からは全て提燈に合印を附して用ひた。其他高張提燈、ほうづき提燈、ぶら提燈等が使用された。

いまの喫茶店である水茶屋は、掛茶屋とも云ひ休息所である。江戸では上野山下、兩國廣小路を始め参詣人の集る神社や寺院の附近にあり、淺草觀音境内傳法院の傍には二十軒の茶屋が軒をならべてゐた。水茶屋の女で有名なのは明和年間に谷中笠森稻荷境内の鍵屋おせん、寛政に淺草隨神門前の難波屋おきた、兩國薬研堀の高島おひさ等。水茶

屋女の風俗は「丈長で、髪あげして、はげて落るやうに口紅をこくつけ、黄揚の水桶おちるやうに横つちよの方へチヨイトさし、頭痛の咒とみえて不審紙のやうにちひさき紙を丸くして兩方の小續さきへ貼り藍立縞の青梅の着物に、尻の方まで廻る幅廣のセイラツのかはり縞の前垂れに、蛇口にした緋縮緬の紐をかけ」と云つてゐるのをみても、その様子の一端が判る。

當時の娯樂であつた見世物は、一定の場所か、又は不定の場所に小屋を立て、木戸錢をとつて觀せたもので、文化文政頃から盛になつた。最もにぎやかなところは、江戸では兩國橋東西、淺草奥山、京都は團條河原、大阪は難波新地等で、見世物には、木偶或は紙細工、絲細工、硝子細工竹細工等を錢をとつて見せ、また足藝、力持、輕業、獨樂廻し、綱引、南京操り、猿芝居、水藝等があり女子供に喜ばれた。

また、講談、落語、義太夫、音曲、手品等の演藝で人を集めた寄席は、元祿時代に始めて出現したもので、文化十二年には江戸にだけ七十五軒、その十年後には百二十五軒となつた。如何に大衆を引つけたかが判る。天保以前の寄席は大抵三人で勤め、落語、講談ならば前坐、中坐、眞打。義太夫なら口語り、切前、切と定つてゐた。木戸料は一人

四十八文で百人も客が来れば充分生活が出来た。其後藝人を増し席料を値上げしたが、百文以下に制限され、八十八文を限度とされるに至つた。

江戸に於ける行事は一年中次々とあつたが、その年中行事中主なるものを擧げてみると、元旦には堺町、葦町、木挽町の三座で芝居の初興行式が行はれ、三番翁渡をつとめ子供達が羽子、紙鳶、萬歳等に喜ぶ様は今も昔も變らぬが其他道中双六の呼賣、白酒を賣る者、初夢吉かれと寶船を賣る者、大神樂を囃すもの、烏追等賑かであつた。梅の名所は向島の梅屋敷、龜井戸の臥龍梅、蒲田村、今戸八幡宮後園、増上寺、雜司ヶ谷畑町、四谷新町、龜井戸天満宮、谷中梅園等の名所多く、二月二十五日から三月二日まで十軒店、本町、尾張町、人形町、淺草茅町、池ノ端仲町、牛込神樂坂上、麴町三丁目、芝神明前で雜市が行はれ、櫻は上野、日暮里、飛鳥山、御殿山等が有名で花見の客で雜踏した。五月二十八日から兩國の川開きで、七月下旬まで水上に河畔に涼を追ふ人で雜踏した。納涼の催は慶長の頃から行はれたが、萬治年間になると七八間の屋形船が現はれ豪盛を極めた。江戸祭禮の最も最大のもの六月十五日の山王祭と九月十五日の神田祭で、天下祭又は御用祭と稱した。これは隔年に互ひに祭禮を行つた。即ち山王祭は子

寅、辰、午、甲、戌の年には行はれるのである。春は三月、冬は十月下旬と春冬二季には勸進相撲があつた。夏は京都秋は大阪、年に四度晴天十日間の興行で、場所は本所回向院を第一とし、其他茅場町の薬師、深川八幡、芝愛宕社地等で行はれた。十一月一日からは三座芝居顔見せ狂言の興行が始まり、十二月十三日には草市が吉原仲町を始め各所に行はれた。雪見で最も賑つたのは隅田川兩岸で、其他上野、湯島臺、神田明神、お茶水、道觀山、飛鳥山、愛宕山である。

次に當時の風俗として離縁狀即ち三行半について一寸述べてみよう。これは江戸時代に於ける庶民間の通用語で、夫から妻へ出すものを云ひ、其他には使はなかつた。即ち聲が出る時は去狀、また暇の狀と云つた。三行半の形式は次のやうに三行半に書くのが習慣であつた。

りえん狀

一、其方事我等勝手に付此度
離縁致し候。然る上者向
後何方之縁付候共差構無
之仍如件。

月日 男の名(捺印)
妻 某殿

時代物の考證

次に江戸時代に於ける交通とそれに附随した人物器具等を述べよう。驛と云ふのは驛馬、驛船のあるところを云ひウマヤと呼んだ。主な街道には日本橋を基點とし東海道、甲州街道、奥州街道、中仙道、日光街道の五街道があるが中でも有名なのは東海道五十三次である。江戸から京都迄五十三宿あるところからこの名が起り、普通十三泊の十四日入りで歩いたものである。里程にして百二十四里八丁。参考迄に少し長いがその距離を擧げれば、

- 日本橋より品川(二里)——川崎(二里半)——神奈川(二里半)——程ヶ谷(一里九丁)——戸塚(二里九丁)——藤澤(二里三十丁)——平塚(三里半)——大磯(二十七丁)——小田原(四里)——箱根(四里八丁)——三島(三里二十八丁)——沼津(一里半)——原(一里半)——吉原(三里六丁)——蒲原(二里三十丁)——由井(一里)——興津(二里十二丁)——岡部(二里二十九丁)——藤枝(二里二十九丁)——島田(二里八丁)——金谷(一里)——日坂(一里二十四丁)——掛川(一里十九丁)——袋井(二里十六丁)——見付(一里半)——濱松(四里七丁)——舞坂(二里三十丁)——新井(二里海上)——自須賀(一里二十四丁)——二川(二里十六丁)——吉田(二里二十丁)——御油(二里二十二丁)——赤坂(十六丁)——藤川(二里九丁)——岡崎(一里

二十五丁) — 池鯉鮒(三里三十丁) — 鳴海(二里三十丁) — 宮(二里半) 以下四驛は佐屋廻り桑名海上七里) — 岩塚(二里) — 萬場(十八丁) — 神守(一里二十七丁) — 佐屋(二里二十七丁) — 桑名(三里川舟) — 四日市(三里八丁) — 石薬師(二里二十七丁) — 庄野(二十七丁) — 龜山(二里) — 關(一里半) — 坂の下(一里二十四丁) — 土山(二里半) — 水口(二里二十五丁) — 石部(三里十二丁) — 草津(二里二十五丁) — 大津(三里二十四丁) — 京(三里) 以上である。

甲州街道は甲斐の府中(甲府)に至る街道で、その道中三十五宿あり、中仙道は木曾路を経て京都に至る街道で、所謂木曾街道がこれであり六十八驛ある。

街道と關聯して關所がある。平時はこゝで通行人を検査し、戦時には防備にあてたもので、要路の地點や所領の境界線に設けた。關所の守衛を關守、關役人、と云ひ、通行人は手形が必要であつた。又陸上のみでなく、渡船場や、三崎、下田、浦賀等の繋船場にも番所が設けてあつた。關所手形は所謂關所通行の許可證で、男子は手負、亂心、病人及び鐵砲携帶者以外の一般人には不要であつた。然し女子には必ず必要とした。女手形、それで、武士の女はその領主から、町人百姓は名主、五人組、町奉行等の連署で願

ひ出、これを受けなければならなかつた。

又當時の乗物である駕籠には種々種類があつて、誰でもどんな駕籠にも乗れるといふ事は出来なかつた。即ち將軍家は網代溜塗、棒黒塗。公卿も同じ。官僧は朱塗、その下は腰網代、腰黒、次に惣莫塗卷、又小祿の者は長棒に乗ると云ふ譯である。女の乗物は、惣黒塗に金蒔繪、白覆猩猩、次に天鷲絨卷、次に網代朱塗、次に青漆塗、次に莫塗打がある。武家、家老以下重臣用のものは留守居籠と云ひ民間用の乗物では法仙寺籠が最上のものであり、富豪などが用いた。この外打揚、腰板、山駕籠等があり、軍鶏籠、網乗物は罪人を乗せるものである。

陸路の交通に際し、風雨により出水し又は洪水になつた場合、旅人の渡河を止めた。これを川止と云ふ。東海道では酒匂、興津、安倍、大井川の四川は、橋及び渡船がなく運臺や肩車で渡つたので梅雨期の如き増水に際しては、しばしば川止があり、東西の驛は旅人で充滿した。又減水して渡河を許す事を川明けと云つた。

當時の唯一の通信機關であつた飛脚には、幕府の設けた總飛脚、諸侯専用の大名飛脚、及び民間營業の町飛脚の三種があつた。總飛脚は各宿驛で人馬を繼ぎ代へて書信を送るを云ひ、その携帶すべき官狀は、御老中證文と稱した。

同人雜誌の新編輯 (Ⅲ)

最近のジャナリズムの傾向を見てみるとコンマアッシュリズムが同人雜誌に頭を下げたかたちである。營利雜誌の懸賞募集などではロクな小説が集らなくなつたのを營利雜誌自身が悟つたもののやうだ。某文藝雜誌の如きも同人雜誌に掲載した作品の推薦制度を發表してゐる。従來は、大雜誌の懸賞當選それ自身が繪舞臺だつたから、どんなに立派な作品を書いてゐても、その懸賞で世に出ない限り認められることは困難だつたが、現在のやうに活字になつてゐる作品なら、どこかの隅にこゝろがあつても遮二無二繪舞臺に引ッ張り上げられるやうな時勢になつて來てゐる。無名作家、大いに同人雜誌を起すべしである。

さて、懸賞といふ門をくぐらずに文壇に出た人はいへば、古くは菊池、久米、山本、武者小路、里見、谷崎、佐藤、徳田、宇野、志賀などの大先輩をはじめ、中堅では横光川端、阿部、林(芙)、片岡、深田、井伏、中野、石川、

尾崎(一)高見などを擧げることが出来よう。

五、六年前の同人雜誌華やかなりしころを回顧すると、「日本浪曼派」に太宰治、中谷孝雄あり、「翰林」に衣巻省三、吉村貞司あり、「木靴」に外村繁あり、「日曆」に高見順、澁川驍、新田潤、那珂孝平あり、「麵麴」に石光葆、仲町貞子、東一郎、永瀬清子あり、「文陣」に神戸雄一、庭與吉、佐藤寅雄あり、「作家群」に宮西豊逸あり、「早稻田文科」に久丸叟助、水守麟太郎、中務保二、佐藤竹介、桑原至あり、「荒地」に秋澤三郎、森本忠あり、「星座」に石川達三あり、「旗」に中岡宏夫あり、「現實」に平林英子あり、絢爛たるものであつた。この中で、現在、新人として活躍しつゝある作家も少くない。興亡つねならざる同人雜誌の起き伏しではあるが、この波のうねりから絶えず新しい作家を文壇に送りつゝある事實は見逃せない。三號雜誌と人は嘲ふけれどもこの三號の小波も、大きなうねりの一部分

としてあなたがら輕蔑さるべきものではないのである。
半同人雑誌としての「三田文學」の文壇につくした効績も高く買はれねばなるまい。倉島竹二郎、石坂洋次郎、美川きよ、南川潤など、こゝで育くまれたといふべきであらう。

以上同人雑誌について語つたが、要するに同人雑誌は編輯の上手下手でその價值が決るものではない。それを構成する同人の素質と勉強の態度である。どんなに形式の立派に備はつた雑誌でも書いたものが一行讀んで見くびられるやうな程度のもものでは萬事休矣である。いたづらに活字にすることを焦らず、まづ同人相互に嚴しい檢討を行つた上で、それを世に問ふべきである。

同人雑誌と關係の深いことなので、ちよつとふれて置きたいのは、新人としての文壇に出る道、或はその出方である。これについて、かつて大宅壯一氏が次のやうなことを云つてゐる。肯ける點が多いので、こゝにその大意を記しておかう。

それによると、まづ、その「新人」の才能や技術の程度が問題であるといふのである。いろ／＼な情實があるといつてもジャアナリズム界は、政界や實業界や官界など比べれば、ずつと實力本位である。どんなに金があつても、ば

らまいても、この世界ばかりはそれで「名」をなすといふわけにはゆかない。いや、そんなことをすれば、かへつて輕蔑される。名門の子弟などだと、一時は評判にもなるが實力が伴はなければ、結局長つゞきがしない。さういふハシデキヤップを拒否し、排撃するいはゞデモクラチックな空氣が文壇ジャアナリズムを支配してゐるのである。

さういへば、優れた作家にして父が大家だつたといふ例は少いやうである。フランスにジュウマ父子があるが、これはフランスのことで日本ではない。文學青年が文藝雑誌の編輯者を希望するのは、文藝雑誌の文壇的威力に眩惑されるからだ、これは害あつて益なきことである。イギリスの或る諷刺詩人は、批評家とは作家を志望して作家になれなかつた人の謂ひであり、雑誌新聞の編輯者とは作家にも批評家にもなれなかつた人の謂ひであると悪口をたゝいてゐるが、かくいふ筆者などは淺學非才いたづらに馬蹄を加へるのみで編輯者にさへなれぬ哀れな存在である。そんなわけで、自分の雑誌だからとて、下手な小説を卷冊にのせたところで、それが傑作でない限り長つゞきがするものではない。却つて反感をかつてベチャンコにされるのが例である。この言を疑ふ者あれば、現在の文壇を見渡すがいゝ、文藝雑誌を編輯してゐる作家で第一線に立つてゐる

人は絶無と云つてもいゝくらいである。

さて、話はふたゝび前に戻るが、その代り實力のあるものは、うなぎのぼりの官界などに比べて認められるのも早い。今日の無名作家、一夜明くれば花形作家などといふ例も少くない。この點はスポーツと同じでどんな貧民の伴が打つてもヒットはヒットである。どんな權力をもつてしても、おかれてゴール・インしたものを一着にするわけにはいかない。文學には讀者や批評家があるから、彼等の眼をごまかすことはできない。一時はうまくごまかしてもすぐ見破られるのである。どんなに田舎にゐても百マイルを十秒フラットで走れたら日本の代表選手になるのは難作がないのである。

同様に内容的にも表現技巧の上でも、今の文壇的レベルを遙かにぬいた新人なら「文壇に出る」くらゐのことは、大して苦勞することはない。それどころか、今のジャアナリズムは新人を見つけることに血眼になつてゐると云つていゝのである。すばぬけた新人なら、少々未完成でも引つ張つてしまふのが現在のやりかたである。だから、さういふすばぬけた新人なら文句はないわけだが、問題はまだそこまで行つてゐない新人や、また天分の上でどうしてもそこまでゆく可能性のない新人は、いつたいどうすればいゝか

といふことになる。

これは中學校の出來の悪い子供が入學考査をうけるよりはよほどむづかしい問題である。

元來ジャアナリズムの機能は群集心理の一領域で、總じて群集心理といふものは、個人心理に比して非常に敏感なやうに見えてその實甚だ鈍感である。かなり強い刺戟を與へるか、それとも同じ刺戟を幾度も反復するかしなければその存在を認めない。従つて新人が現れた場合でも、よほど問題になる作品を提供するか、或は同じ名前がどこにもかしこにもしば／＼現れるといふ風でないとその存在が強く印象されない。近年ジャアナリズムの尖鋭化と同時にこの傾向はますます甚だしくなつて來てゐる。

死んだ本庄陸男が「あの作家にはあの作品がある」といふ作品を書かぬと作家として立てない——と云つたのも、そのへんの事情を物語つてゐると見ていゝ。また、尾崎一雄の著作集「暢氣眼鏡」の中の諸作品のやうに、どの作品もどの作品も同じ系統色彩の作品だといふこともその作家を文壇に印象づけるにはいゝことである。俳句の慣れた技書家が、同じ季題を選んで五句、十句と並べ投稿するのもそれと同じ目的からである。

丹羽文雄の戀愛小説、坪田讓治の子供の小説、三角寛の

山窩物など、獨壇場のある作家は一つ一つが傑作ではなくとも目次面のいろどりとして引つ張り出される率が多い。この意味で自分の専賣特許物を一定しておくことも必要であらう。最近、素材主義といふことが叫ばれてゐるが、素材の珍奇のみを求めてゐると、素材の周囲を堂々めぐりしてゐるだけで、案外自分のものが空つぽだつたといふことになる。何れにしても、自分の文學を築き上げるといふことが肝要であらう。

ゾラは自分の作品を匿名で大いにけなしたさうだが、これなども「印象づける」といふ點では一つの方法にならう。悪口でも云はれた方は云はれないよりはましである。

しかし、自分の作品が雑誌に出たとき、自分や自分の周囲の人間を動員してほめたりするのは、よした方がよい。これは、そのみちの玄人が見れば、すぐにわかることである。わかつたら最後、却つて逆効果を興へることになる。これをやつて失敗した例もいくつか知つてゐる。とにかく、文壇といふところは廣いやうで狭いところだ

からインチキだけはやらぬ方がいゝ。人の悪口をいふための目たかの目で探し廻つてゐるゴシップ・メーカーなる存在がうちや／＼してゐるのである。

少し、長い辛抱をするつもりなら、自分の姿を全然隠して、作品だけをペンネームで發表するといふのも面白からう。死んだ探偵作家の夢野久作といふ人は、死んでからはじめて本人の何者たるかを判明した。こんな方法も、後くされがなくていゝ。

何んと云つても、「策」よりも「實力」である。作家志願者は、お茶をのんで文學論をたゞかばすひまがあつたら、本を讀むことだ。そして書くことだ。書いて／＼書きまくるうちに、自分の本質が——金儲けがあらはれて來るだらう。それがたとへ鐵であつても、それが本當の自分であるとするれば、「何んにもない」よりはまだまだましである。自分が空つぽで他人のことはかり批評してゐるのは、繰臺政談が、一國の政治とは何んのかよりはるかないのと同じことである。

—完—

懸賞文學の研究 (III)

懸賞文學のうち、狙はねばならぬ性質の募集物に就てはどんな心構へが必要かを大體述べたつもりである。作品さへ傑れておれば心構へなどはこの次だといふ人が若しあつたら、それは其の言葉そのものが少し可笑しい。

小説なり戯曲なり書く場合の心構へは、劍道なら身構へである。身構へも出来ないのに敵を打つことがどうして出來やう。古來すぐれた劍客は、靜かに身構へると相手の眼を見る。心を見抜く。劍技については相手の長所や短所まで看破するのみならず、敵が何を欲し、何を狙つてゐるかを見極めて臨機の動作に移るのである。

野球に於てすら、バッテリ間の策戦はあり、打者は又その策戦に陥つたかと思つて逆に安打を放たねばならぬ。廣義には社會生活の、一切がそれであるとも謂へやう。

だから此の事は、三段論法をもつてすれば、狙はねばならぬ懸賞物以外の募集にも當て嵌まるのである。

世に短文藝と稱されてゐる短歌、俳句などの投書家には「當てこみ」といふ作り方をしてゐる者がある。これは短歌作者にもあるが、就中俳句作家に多いやうである。つまり選者は誰だといふことをイの一番に氣にする。そして其の選者の流派に添ふて、選者の好きそふな句を作つて投書するのであるが、ほんとうに俳句を學ぼうとしないで、専らそんな小細工にだけ憂き身をやつす結果は、小器用にはなるが決して大成はしないであらう。ちよい／＼と若干かの賞金にはありつけるが、決して頭角を抜いた俳人にはなれない。

狙はねばならぬものを狙ふのはいゝが、狙はねばならぬものゝ途は、徒らに選者の歡心を買へといふのと少し意味が違ふ。狙はねばならぬものを狙ひ過ぎると、其處に却つて逆効果を生じること考へねば不可ない。狙ひ過ぎは行過ぎであり、ものも行過ぎると邪道に陥る處れがあるから

その、すれ／＼の線を越さぬやうに注意すべきである。其のことに就て愉快な實例があるから、参考のために記しておく。

かつて或る教化團體で兒童愛護宣傳の映畫脚本を募集したことがあつた。その募集目的として廣告された文章は、人的資源ノ確保ハ現下ノ重要問題タルハ論ヲ俟タザル處ナルモ、經濟上又ハ外來思想ノ影響ニ依リ、人口ノ自然増加ハ漸次遞減シツ、アリ、一面經濟上ノ必然的要求ハ幼年ヲシテ（あゝ讀者よ、もう少しの辛棒だ）不衛生ナル強度ノ勞働ニ從事セシムルノ結果、コハ保健上由々數キ問題タリ。故ニ多産家庭ヲ保護シ、況ク兒童愛護ノ精神ヲ普及シ、以テ國家百年ノ大計ヲ樹立セムトス。

といったひどく讀む氣のない片假名まじりのものであつた。是れは前巻に述べた通り、狙はねばならぬ懸賞文學の多くの對象となるところの官廳、また官廳の延長である各種團體や自治體などで好んで書く文章のスタイルである。此の役人臭に満ちた募集文は、團體の幹部職員が官吏出身であることに基因するのである。團體や自治體でも、稀にはジャーナリスト出身のエキスパートを宣傳や出版關係の部門に招聘してゐるところもあるが、それは精々一名か二名囑託してゐるのであつて、殊に或る責任ある位置を容易

に與へないから、存分に手腕を發揮することが出來ず、前記の映畫脚本募集文だつて、最後には官吏上りの幹部職員が加筆訂正するために、ごつ／＼した文語體になるのである。

話が一寸横道に外れたが、然かも此の募集文には、虚弱兒童の問題とか、農村季節託兒所のことも取上げる。或ひは分科的立法になつてゐる兒童保護關係の現行法制に就ても意見を加へていゝなど、いやもう、何んとも堪らない條件（應募要項）がつけられてゐたものである。

此の募集をメ切つてみて、さて其の結果はどうであつたか？ 數百篇集つた投書の大部分が愚作であつたことは當然で、節にかけられた作品といふのが、貧弱なストオリイの登場人物が座敷で、電車内で、子供を真ん中に置いて兒童保護問題の議論をしてゐるのである。だん／＼分つたことであるが、應募者の多くが下級官吏か、似たやうな立場にある青年で、投書摺れた人々でさへ、募集廣告文の堅苦しさと條件が多過ぎるので、さてこそとばかり役人好み

に書き上げて投書してゐたのだつた。此の募集元では、固苦しい文章の廣告は出したが、作品にはそつ／＼議論を會話で表現したものを望んでゐたわけではなかつたのだ。従つて一等、二等に該當するものなく

映畫製作も無期延期となつてしまつたのである。或る縁故

で夫等の投書數篇を讀む機會を得たが、悉くが役人好みの當て込み作品だと分るのには呆れてしまつた。ほんとうに役人に好まれるものは、彼等が毎日喋つてゐる議論の世界と違ふ觀點から描かれたもので、尙かつ募集目的に添ふたテーマでなければ不可ない。狙ひ過ぎは絶対に禁物である。此の懸賞募集は、募集元の失敗であり、同時に狙ひ過ぎた應募者の失敗である。

要は何を求めてゐるかを探求すればよいのである。

このことは、謂ふところの「狙はねばならぬ募集物」以外にも當て飯まると云つたが、此の心懸こそは作家として一家を成してからだつて必要なものであるから、狙ふといふことに捉はれて行過ぎぬやうに心掛けつゝ、我を書く練習を重ねるべきだ。

抽象的な話になりかけたやうだから、手近かな實例を示さう。それは最近の芥川賞獲得者寒川光太郎氏の「密獵者」を何んと見るか。此の作品は、本講で云ふ「狙ふもの」とは領域は違ふが、右の作品と共に候補に擧げられたのは、朝鮮民族のことを書いたものだ。この二篇の題材の特異さは、果して狙つたものでないと云ひ切れるかどうか。芥川賞の作品が發表されて間もなく、報知新聞の學藝欄では何

んと皮肉つてゐたか。

曰く「今後芥川賞を狙ふ文學青年は、よろしく北極を書け、南洋を書け」といふことだつた。如何にも新聞ジャーナルの云ひそふ言葉だが、何か一概に否定出來ないものがあるではないか。

標語とか詩歌については別に／＼と書くまい。類型的な作品がいけないのは、獨り標語や、詩歌ばかりではない。同句だつたら先着採用なんてのは、郵便物遞送に時間のかゝる土地にゐる者が一割も二割も損であることは當然だが、だからといつて、諦めて出さないのも考へものである。募集元の樂屋漸になるが、應募者が九州からもあつた臺灣からもあつたといふことを世間に示すために、先着でないものでも佳作に名前を出すといふやうな手心は、多少どこの募集元でもやるものである。よく考へ物などで、先着五十名當選なんてのに、北海道から滿洲國に至るまでの當選者の名前が發表になつてゐるものがある。しかもよせばいゝのに應募者實に五千六百通に達しなど、書いてゐるが、若し其の募集元が東京であると假定し、同じ日の全國主要新聞に募集課題を發表したとしても、先着の五十名は東京府市のものを除いてない筈である。こんな見えずいた嘘も氣がつかずに通るのだから、其處に狙ふべきスキ

があるといふものだ。狙ふべきスキとは競馬でいへば穴だ。應募者の誰れも肢體の美しい、よく調教された、そして騎手とタイムのいゝ馬の馬券を買ふやうな作品を書く。それは本命馬といつて、過去の成績から見てもどう転んでも入賞確實の馬である。そんな馬券は無難な代りに投票者が多いから配當は二十一圓五十錢位であることは、少し競馬を知つてゐる者なら誰れにも分る馬券戦術ABCである。

文壇人では、馬主としても馬券ファンとしても、菊池寛氏が餘りにも有名であるが、菊池氏は第一人氣の馬、即ち本命馬の馬券は決して買はない。穴馬を狙ふか、勝つても負けても自分の馬か。若しくは二番人氣、つまり本命の對抗馬を單勝式で買ふ。この態度は實に立派なものであるが懸賞文學の狙ひもそうなくてはならないと思ふ。

當選してもしなくても、自分の持味を生かした作品を書いてゐる人は、それは別の意味で尊い仕事だと思ふが、人の氣づかぬ穴馬狙ひと、先頭を切るものと激しい競争合ひをする對抗馬でゆくか。それはまあ、時と場合の情勢に応じてどつちでもいゝが、狙ひ撃ちなら二百圓の大穴を獲りたいではないか。

さて、種々と書き連ねたが、第一巻以後の此の研究に於て具體的に示唆するものが尠なかつたかも知れない。しか

し、通讀して何も得るところがなかつたと云はせないと自惚れてゐるが、どうであらうか。

今日、懸賞小説・映畫ストオリイなどの募集現象は、既に或る一部の獨占的領域を離れ、ラヂオや新聞と緊密に提携して、これが募集廣告の相次ぐのは何を意味してゐるのだらうか。

日本の文壇が、いま大きな波動を受けてゐることは、綴り方教室の豊田正子以來、病院船の大嶽康子に至るまで、素人文筆家の登場が文學の疲勞を意味するといふのではない。それには時局の影響其他種々理由もあるけれども、我等お互ひが文筆の一戰士として、相次ぐ懸賞募集の廣告に呼びかけられ、斯くも誇らしげに要望されてゐるとき、手を拱いて見過していゝだらうか。

多くの無名作家たちよ。もり／＼と起ち上つて、穴を狙御ん身達の逞しい負けじ魂と努力が凝つた時、愛馬は風を切つてゴールインするであらう。

懸賞で出た作家 もし「日本懸賞小説史」を書くとするば第一頁に記さるべき小説の名は「瀧口入道」だ。作者の高山樗牛は當時一高の學生であつたが讀賣新聞で歴史小説

を募集してゐるのを知るや、弱冠なれどもこの榮冠、何んぞ他人の手に渡さるべきぞとあり餘る自分、日頃の研究を、この「瀧口入道」の一作に傾倒し自信を以て應募した。果然「瀧口入道」は一等に當選、一度同紙上に發表せられるや、その流麗、絢爛、莊重なる文章と、平家滅亡の秋に終る悲話を題材にしたロマンティックなその内容は、相俟つて當時の讀者からやんやの喝采を博したのであつた。これが、そもそもわが文壇に於ける懸賞小説の濫觴といふべきで、明治二十七年一月のことである。その後、高山樗牛は幾多の小説、評論を發表し、明治文壇に押しも押されぬ存在となつたが、その動機といへば、懸賞小説「瀧口入道」の當選にあつたといふべきであらう。

それから幾年か後に降つて、村上浪六が報知新聞の懸賞募集に「三日月」といふ俠客物を應募して當選した。村上浪六はそのとき大阪から上京してきて職がなく、ブラブラ遊んでゐたが、丁度、報知新聞社の前を通ると同紙の懸賞小説募集が目にとまつたので應募した。それが見事當選して、彼もまたこれをきつかけに俠客物で賣出し文壇の一角に奇怪な入道雲のやうな存在となつてしまつたが、彼が上京するときの野望は小説家などではなく、實に「日本一の實業家」だつたのである。大阪を發つとき僅かの間に千圓

を費ひ果たし祇園の名妓と意氣相投した素晴らしいロマンスもあるが、それは懸賞物語とは直接關係ないから止すことにする。

さて、次の代になると、中村吉藏の「無花果」が大坂毎日で當選してゐるし、久保田万太郎の「プロローグ」が、そのころ羽振りのよかつた綜合雜誌「太陽」に當選してゐる。が、この二人は、果してこの當選作ゆゑに文壇進出の機會を掴んだのか進出しつゝある途すがら、これ等の作品が當選したのかはつきりとは分らない。

加藤武雄が投書家だつたことは餘りにも有名な話である。彼は郷里の神奈川縣某村で代用教員をしながらせつせと文學書を読み、傍ら農村生活を題材にした珠玉のやうな短篇を、文章世界や太陽などに投書してたびたび入選した。これに刺戟されて、作家志望の念うつぼたるものあり上京して新潮社に入社した。記者の職務に精出す傍ら、幾多の短篇、長篇を發表して今日の地位を築き上げたのである。その文壇進出は華やかとはいはれなかつたかも知れぬが、どこまでも地味、賢實、ひたむきな精進道であつた。

その頃、今、女流文壇の隱居株である長谷川時雨も戯曲、「櫻吹雪」が某誌に懸賞當選し、直ちに上演されて一躍聞秀作家として名を成した。

野村愛正が「明けゆく道」を白石實三が「返へらぬ過去」を大阪朝日の懸賞小説にそれぞれ入選したのは大正七年頃のこと御兩人とも、今や大衆小説や實話文學に隱退してゐるが、當時は華やかなものであつた。

降つて同十年、懸賞物語といへばすぐに引き出されてさぞ迷惑であらうが、尾崎士郎、宇野千代、横光利一（その時は匿名）達、お揃ひで時事新報の懸賞小説に當選し、やうやく文壇が文壇らしい存在として他の社會と肩を並べつたある時、新人として華々しく紹介された三人は眞に懸賞小説の有がたさを感じたらうし、傍の無名作家達も、どんなにかこの人々を羨望の的として眺めたか知れない。當時藤村千代だつた宇野千代が、北海道を捨て、はるばる上京したのも、今になつて思へば決して彼女の認識不足ではなく、機を見るに敏なる處置であつたかも知れない。「女の友情」で、吉屋信子の存在も今や確固たるものとはなつたが彼女も亦、大阪朝日に「地の果てまで」を應募して當選した懸賞出組の一人なのである。故池谷信三郎が時事新報の懸賞長篇小説に「望郷」の一篇を投じて一等に當選し、久米正雄に激賞されたのも有名だ。

文藝春秋でも一時、小説を懸賞募集したことがある。その時の當選組が、窪川鶴次郎、林房雄、阿部知二、田島準

子等である。この人々が投書などしたかと思ふと何れもちよつと異様に感ぜられる。

昭和二年、文藝欄の權威と豪華を誇る改造が創作の懸賞募集を發表したときは、全國の文學青年は極度に興奮した。當時、投書雜誌としては僅かに文章俱樂部があつたばかり、新聞のジャーナリスチックな懸賞募集に飽き足らずにゐた多くの文學青年、無名作家群は、この發表を恰も天來の聲の如く嚴かに、歡喜と共に聞いたのであつた。何れもわれこそは當選發表の日の新進作家だと、夜な夜な寢言にまでもそれを呟き洩らす程であつたのである。そして、翌三年四月、サイコロはふられた。一等（千五百圓）放浪時代、龍齋寺雄。二等（七百五十圓）泥潭、保高德藏。およそ、文學に興味をもつほどの者は、齊しくこの活字の上に瞳を吸ひつけられた。これが自分であつたなら。——應募してふり落された人々は、兩手で雀の巢のやうな長髪をかきむしりながら、落膽し、羨望し、そして、その當選作に強い好奇心をそゝられたのである。「放浪時代」は四月號に發表されたが、果然、大きなセンセーションを巻き起し、しかもそれは新語「モダニズム」の名を冠せられて賞讃をほしいますにした。「放浪時代」は印象的な筆致で描き上げた夕映えのやうに明るく哀しくそして紀世末的都會生活者の感

情を浮彫りした。かつて、わが文壇に見られなかつたモダン小説であつた。「泥潭」は大阪商人の愛慾の世界を描いたいはゞ自然主義的な小説で技巧は優れてゐたが、何等新生面を開いたものといふことは出来なかつた。とまれ、この二人の作家は今や年中行事の一つとなつた改造懸賞創作の先陣を切つたおかげで忘れられない人となつた。その翌年は、中村正常、高橋丈雄、明石鐵也の三人が二等として當選した。中村の「マカロニ」高橋の「死なす」は共に戯曲で中村はこの一篇によつてナンセンス文學の先祖に祭りあげられこれまたわが文壇に文學の一形式を生み出した恩人となつた。明石の小説「故郷」はプロリタリア小説だが、ごく甘いものであつた。彼は現在小説に精進してゐるやうである。さて、その後改造からは毎年二名乃至三名の新人が輩出してゐるのだが文壇の水平線に頭を出してゐる人といへば「ブルジョア」を書いて一等に當選した芹澤光治良、シベリヤの大江賢次「印度」の田郷虎雄「馬」の阪中正夫、荒木鏡等で、その他は姿を見せぬやうである。

二三年來の文壇行詰りの聲、或は文壇復興の聲等に刺戟されてか新人紹介の機運が濃厚になり改造の外、中央公論、新潮等もまた懸賞創作募集の企てを發表した。新潮からは

未だ有望な作家を出してゐないやうであるが中央公論からは、エロティック作家として一代の賣れツ子となつた丹羽文雄が華々しく紹介された外、小山いと子等の女流作家が當選者として頭角を現したが、丹羽といひ、大谷、小山といひ、何れも多少の文名があつた人たちである。詩人の大鹿卓も「野蠻人」が當選發表された。とまれ改造と中央公論と、果して、どちらから出た作家が大成するか見ものである。

大衆文學の方では、懸賞の機會がはるかに多いのにもかゝらず、當選後文壇的進出をしてゐる人が少い。

サンデー毎日では毎年春秋二回募集してゐるが、これが出たのは海音寺潮五郎と清谷閑子の二人ぐらゐのものである。しかも、之は長篇小説を募集した時の當選者であるから、特別組だ。

中央公論でアンデパンダンを試みたとき入選した三人の中、残つて活躍してゐる人に北林透馬がある。群司次郎正が世界の動きとかいふ雜誌で「ミス・ニッポン」が當選し、カタカナニッポンの元祖となつて賣り出したのは人の知るところだが、彼氏今はどうしてゐるのかさつぱり姿を見せなくなつた。時代物の濠邦三も大衆文藝といふ平山蘆江の主筆した雑誌に發表した懸賞小説を認められたのが動機で

ある。さういへば、大衆文壇の立物吉川英治も滿洲あたり
のホテルにゐて書いた大衆小説がキングに當選したのがそ
もその出發點である。

だから、かうしてみると懸賞で出たからといって一概に
押出してゆけるといふものではないが、また懸賞で出たか
らといって侮蔑さるべきものでもない。要するに實力であ
る。實力は常に運を征服する。

懸賞で出た作家が永もちしないといふ非難は、懸賞小説
にはアテコミ小説が多いことに由来してゐる。アテコミ小
説の通弊は、所謂「小説以前」の面白さのみ追ふてゐる點
にある。だから、素晴らしい體驗とか、二つとないやうな素
材をもつてゐる場合は小説が書けるがかういふ特種の持合
はせのないときは全然小説が書けないといふ體のいゝ實話
作家が尠くない。

が、小説は斷じて、素材の面白さや、キャラクターの面白さ
ではない。作家の「物の觀方」の面白さである。この「物
の觀方」といふものは、作家の唯一の身上で、これを獲得
したが最後、その作家は永久に滅びるものではない。懸賞
で出ようとする人々の心すべきことである。

次に「改造」の創作募集で「新兵群像」（小倉龍男）と

「蝦夷松を焚く」（竹本賢三）の二篇が當選したとき窪川鶴
次郎氏が、「懸賞文學をめぐるもの」と題して書かれた文章
の一部に耳を傾けることにしよう。

「今度の「改造」の懸賞當選作は近來にない不評判だつた。
不評判だつて構はないが、同じ不評判にもいろ／＼ある。
かう不評判であれば、どんな風に不評判であつたかなど、
いふことはもはやとるに足らぬことであらう。たゞ、こゝ
に考へられることは、それらの作品がどこかに少しでも如
何なる不評判にも堪へ得るものをひそめてゐるかどうかと
いふことである。不評判などいふものはそれに根づよく
堪へ得るものを作品が何らかの形で持つてゐるならば、そ
の作品にとつてひとつの意義を持ちこそすれ、作者も、また
讀者もあへてそれに引きずられる必要はないわけである。

ところで私はこの懸賞當選作を読んで、どう批評してい
ゝかに全く迷つてしまつた。私に先づ強く感じられたもの
は、これらの作品をめぐる周囲の状況がどういふものかと
いふことだつた。それからそれらの作品を生み出した現實
の地盤と作者その人に對する好奇心であつた。

文學作品が、その讀後、かういふ作品の周囲や根底につ
いての關心や興味をそゝる場合は、大體その作品が非常に
優れたものであるか、でなければ、文學と非文學との境に

あるやうなものであるにちがひない。このことは説明する
までもなからうが、文學作品はそれが優れたものであれば
あるほど、金剛石の輝きの如く、私たちが日常生活におい
て實感し、經驗してゐるところの私たちの住むこの現實世
界、即ち金剛石の原鑽の如きものとはあまりにもへだたつ
たものとして私たちを感動せしめる。然しまた感動せしめ
るのは、その日常の經驗的な世界とのへた／＼りがあり、
もこの世界の現實をはつきりと曇りなく私たちの心に灼き
つけるからである。何となればそのへだ／＼りとは、ひとつ
のより高い世界を示す高さであり、私たちの經驗的な世界
の本質を開き示す度合ひに他ならないからである。そこで

私たちはそのために、その高い世界からこの日常の經驗的
な世界を照し出す輝きによつて、必然的にその作品をめぐ
る日常の經驗的な世界としての周圍に、目を向けざるを得
ないだらう。またかゝる作品をつくり出した作者その人及
びその作者をしてつくらしめたものに關心を持たざるを得
ないであらう。

近代の小説は、人間社會が私たち自身の目に見えるもの、
耳に聞えるもの、實際に時々刻々經驗しつゝあるものに、
私たち自身の世界の姿として、在りのまゝの目を向け始め
た歴史的時代、即ち、中世期から近代の文化が生れ始めた

時期に、世相の種々様々な姿や、現にそこに起りつゝある
事柄を古くからの物語形式をかりて、人々に傳へ始めた。
といふことにその起源があるとされてゐる。よく言へば、
現在の社會の三面記事に類するものから、近代の小説は發
達したとも言へよう。これは勿論、話を簡單にするための
譬へにすぎないが、近代小説が幼稚な時代に、かういふ要
素を多分に持つてゐたとすれば、私たちが文學になり切ら
ない作品に對して、それがあまりに私たちの日常の經驗的
な世界そのまゝのものに近いために、前に言つたやうな關
心や興味を持たざるを得ないこともまた、謂はれなきこと
ではなからう。

こゝで斷つておきたいことは、私たちの日常の經驗的な
世界と、文學作品になり切らない小説が近いといふ事は、
決してその經驗的な世界が文學としてはつまらぬ作品と同
じやうなものだといふ意味ではない、といふことである。
敢へて文學作品に限らず私たちは何人も、私たちの日常の
見聞や經驗をそのまゝ信じてゐないし、またその見聞や
經驗は、決してその見聞や經驗そのまゝの意味をもつてゐ
るものではない。人々の知識や思考や他のもの／＼の
の經驗や事實に基いて現在見聞したことや經驗したことを
考へつゝあるものであり、そこからより深い意味を學ぼうと

してゐるのである。さういふ意味で文學作品になり切らない作品が日常の經驗的な世界に近いといふことは つまり

私たちの現實にとつて低いといふことなのであり、安易であるといふことである。」
—完—

新文藝創作講座
第三卷

昭和十五年三月十六日印刷
昭和十五年三月十九日發行

預約原價 一圓

編輯者 新文藝創作講座編輯部

東京市麹町區六番町六番地

發行者 岡本正一

東京市麹町區五番町十二番地

印刷者 谷口熊之助

東京市麹町區五番町十二番地

印刷所 合資 谷口印刷所

東京・麴町・六番町

發行所 厚生閣

電話九段三二一八番
振替東京五九六〇〇番

添削指導規定

- 一、作品の種類 文藝作品一般（但、短歌・俳句を除く）
- 一、原稿の枚数 四百字詰原稿紙五枚以内につき添削券一枚を（原稿第一頁に）貼付のこと。従つて十枚の原稿には添削券二枚、十五枚の原稿には同三枚を要するわけです。（添削券は毎巻一枚づつ添付・全六巻にて六枚）。なほ原稿と同時に必ず返送用として一回毎に三錢切手二枚を送付のこと。原稿第一頁に住所姓名明記。
- 一、作家の指導 原稿を作家に直接送付すること及び指導作家の指定その他の要求には應じ兼ねます。尙作家の添削を受けるレベルに達しない作品に對しては當編輯部に於て添削指導を行ふことがあります。
- 一、作品の返送 添削作品は出来るだけ早く返戻致しますが、場合によつては到着日から十五日乃至一ヶ月を要することがありますから御諒承願ひます。
- 一、有効期間 添削券の有効期間は第一回會員配付分に限り本年七月末日迄と定めます。
- 一、添削作品 の成績は適宜附録月報紙上で發表します。なほ推薦作品、懸賞募集作品は適宜「月刊文章」誌上で

發表致しますから、絶えず同誌に御注意を願ひます。

質問規定

- 一、質問券は一枚一項に限り有効。
- 一、質問の内容は文藝一般の創作上の事柄に限り、見易い場所に質問券を貼付の上通信料として四錢切手一枚を封入すること。

原稿の送り先 東京市麹町區六番町厚生閣「新文藝創作講座」係宛のこと。
規定違反のものには責任を負ひ兼ねます。

添削・質問等に關し、直接發行所へ電話其他によるお問合せは事務の繁雜を避けるためお断り申し上げます。

新文藝創作講座編輯部

新文藝創作講座會員 第三卷

添削指導券

- ×作品の第一頁に貼つて下さい。
- ×返送料三錢切手二枚を送附のこと。
- ×有効期間昭和十五年七月末日迄。
- ×送先は必ず厚生閣「新文藝創作講座係」宛。

新文藝創作講座會員 第三卷

質問券

- ×一枚一問、質問用紙に貼つて下さい。
- ×返送料四錢切手を封入して下さい。
- ×有効期間昭和十五年七月末日迄。
- ×送先は厚生閣「新文藝創作講座係」宛。

御注意

- 添削原稿、質問用紙には必ず住所姓名を明記して下さい。（封筒に書いただけでは返送不能なる虞れがあります）
- 別面「規定」を御熟讀の上御送稿下さい。

新文藝創作講座全項目

- | | |
|-----------------|----------------|
| 文學と教養(1-2) | 現代文學の展望(1-6) |
| 近代世界文學(1-3) | 隨筆の研究(5-6) |
| 概説日本文學(4-6) | 詩の明日(4-6) |
| 明治・正昭和小説史(1-3) | 綴方の新傾向(1-3) |
| 現代文學評論(3-4) | 現代映畫の諸問題(1-2) |
| 現代世界代表作研究(4-6) | 新劇縦横談(5-6) |
| 現代日本代表作研究(1-3) | 脚色の仕方(3-4) |
| 現代作家研究(4-6) | 戰爭文學研究(1-2) |
| 評論文構成法(4-6) | 農村文學の將來(3-4) |
| 短篇作法(1-6) | 現代口語文法の研究(1-6) |
| 長篇技法(1-4) | 現代作家表現一覽(4-6) |
| 大衆物の書き方(1-9) | 懸賞文學の研究(1-3) |
| 戯曲の技術(5-6) | 新聞雜誌編輯の技術(4-6) |
| シナリオABC(1-3) | 同人雜誌の新編輯(1-3) |
| ラヂオドラマの作り方(5-6) | |
- （講座題目下の数字は掲載卷数を示す）

伊藤整著

私の小説研究

小説の本當の読み方 作家がわかる物語

小説作法の第一話は、死んだ梶井基次郎が志賀直哉の文章を書き寫しながら活字になつたのを讀むのと大變な違ひだ。書く時の苦心や行間みはつきり解ると話したといふことから始まつてゐる。著者はラクに對談風に書いて行つてゐるが、興味から吊られて讀んでゐる中、裏側から見た作家の生活や、小説の組立てや小説の文章の書き方がわかつて行く。面白くて、文學勉強・小説作法の眞骨髄に通曉するちよつと比類のない本

作家の心理・小説の心理・文章の心理を説いて他に比類のないあたらしい小説作法が遂に生れたと好評嘖々

内容
小説作法 自第一話——至第九話
體験と教養 1 體験と教養 2 創
の抽象性 3 書かうとする心 4 小説
文章の生理的研究 5 文章道のこと
格調の生理的研究 1 現代の文章 2
現代作家とその作品 3 川端康成 4
治部二つの「街」 5 本川端康成 6
伊藤品 6 阿部知二の「街」 7 尾崎士郎 8
田三郎論 9 小田島武郎の「或る女から」

價一圓四角 送料四角

わが小説修業

作家修業の虎の巻

文壇五十三家共執筆

■ 自作を語る
■ わが小説修業
■ 創作態度と技術の研究
どうして書いたか。どうして世に出たか。或は取材の苦心を語り、或はノットを公開し處女作以來の荆棘の道を辿つて、作者としての生活態度・技術の研究を現地報告した現役五十三作家の生きた文章修業記で文壇苦行記。

執筆五十三作家

藤森成一 中河與治 坪田譲二 伊藤永之介 井伏鱒二 阿部知二 和野三郎 丹羽文雄 伊藤三郎 石川達三 福山潤三 福田清樹 泉本三樹
尾崎士郎 日比野武彦 北原三郎 久野豊夫 岡田三郎 鶴田知子 窪川順子 高見順子 太田幸三 新川善江 美川善江 本庄克衛 湯浅克衛
南川治 打木村治 平川虎臣 張赫宙 中村地子 小山いと子 大田洋子 徳田一徳 眞船徳子 保高徳子 中里恒子 宮里恒子 眞杉茂枝 藤澤桓夫
徳永直 村山知義 富澤有爲男 荒澤有爲男 十和田操 榑崎一雄 尾崎一雄 寺崎一雄 大谷嶽子 小田嶽子 矢田嶽子 附各作家 現歴各作家 現歴各作家

月刊文章 編輯部編 四六判三 百頁美裝 價一圓五十錢 送料十四錢

日本文章講座

項目三百餘篇
全八卷完成

原理篇 方法篇 組織篇 構成篇 技術篇 指導篇 研究篇 鑑賞篇

執筆者

佐藤春夫 北村小松 尾崎士郎 藤森成吉 吉田松子 長谷川徹三 谷川俊太郎 賀川三彦 倉田三郎 岡田三彦 久野三郎 武田麟太郎 小島政二 野口米次郎 武者小路實篤 中村武羅夫 (其の他二百餘名)

各卷判四百頁以上 各卷貳圓 全八卷 十六圓 送料一冊十四錢 四百三十頁美裝函入

文章の基本的知識の研究から制作方法の具體的指導と現代文學思潮の解説

泉本 少年

歲時記

別名花ある雜草 (松竹大船映畫化)

泉本氏は現職の教師である。茲に収録した「少女の空氣銃」「火宅曼陀羅」「少年歲時記」の三篇何れも百枚の長篇であり、然も一貫して波白き兩國海邊の小學校を描き生懸断の如き女教師とを扱ふ少女サユミと、酒杯の中に生きて孤高き人生を追ふ一小學教師等をめぐる明るい愛戀の世界を貫いて些の教員小説臭を感じしめず、あくまで近代小説の大道を行つて潤く豊かな官能とイデの世界を提供してゐる。吾等が願望の新人は遂に教壇人の間から現れた

推薦

伊藤 整

泉本氏は近來稀な優れた力をもつた作家でそのスタイルは美しく明るい。誰にも自分の事を書いてあるやうな愛情を覺えさせる作品である。

窪川 稻子

男の先生も女の先生も兒童も皆兩國の性格を躍動させてゐる。この一冊の魅力もそこにあるのだからうか。

井伏 鱒二

文學に對して讀者が渴望してゐたものが茲にある。讀者はこの小説で文學を樂しみ同時に生きる樂しさをも發見出来るであらう。

映畫原作 是作はトッヒは 原四六判二頁 壹圓 送料九錢

現代文章事典

文章家不可缺の
日常座右の寶典

沖野岩三郎編著
一冊二圓 送料十四錢

日本現代文章講座

本邦唯一の文章
講座各部門網羅

全八冊 內容見本進呈
定價二圓 送料十四錢

名文鑑賞讀本

名文の鑑賞は文
章上達の最捷徑

全八冊 內容見本進呈
一冊一圓五十錢 送料十四錢

編輯著述便覽

原稿の書方から
編輯知識全解説

編輯研究會編
定價一圓五十錢 送料十四錢

全日本子供の文章

綴方普及の一原
因を成した名著

綴方學校編
定價一圓二十錢 送料十四錢

和漢辭典

字の用ひ方一切
一目瞭然の字典

堀江與一著
定價一圓六十錢 送料十四錢

同訓
異義

終

