

「彼」のデカダンとは何か——佐藤春夫「田園の憂鬱」再考

暢 雁

1 はじめに

世捨て人のように都会生活から「田園」と思われる村落にドロップ・アウトし、社会的現実から逃避してきた「彼」の神経衰弱な日々を綿密に語る「田園の憂鬱」¹は、佐藤春夫かつ大正文学の代表的な作品と見なされる。世に問うて間もなく、この作品は早くも「新文学の古典の一つ」であると保田与重郎に激賞された²。それ以来、多様な視点によって分析がなされてきたが、中村光夫の批判³を除き、殆どこの作品に対して褒賞の意を表わす。60年代には、作品の持つ欧文直訳調に注目する文体論的方法が主流を占め、「田園の憂鬱」を「世紀末的な倦怠感をともなった感傷主義」と「近代耽美派風の伝統的美意識」との新たな結晶と評価する⁴。80年代以降、佐藤春夫の再評価が盛んになるにつれ、作品の時代背景に焦点を当て、大正前半における日常的・審美的感覚の変容に対する作家の迅速な文明批判を指摘する論があらわれる⁵。ただし、いずれのアプローチにせよ、「感傷」「耽美」や「世紀末」などをキーワードとする「田園の憂鬱」についての位置付けは共通している。つまり、西洋のデカダン派の影響の下に、本作品は日本における世紀末の感覚を表わすデカダン文学の系譜に連なる、という論調である⁶。

次の考察に進む前に、まず「デカダン」という用語の範囲を絞りたい。単純に「デカダン」と言えば、ユダヤ教やカトリックの末世論からローマ帝国の衰頽まで、またそれらに対する哀惜をも含み、歴史・文化の諸分野に及ぶほど幅が広い。だが、先行論が指し示す所謂「西洋のデカダン」は勿論そのような広範囲の概念ではない。ここで取り扱う「西洋のデカダン」とは先行論が指し示す概念と同じように、19世紀の後半からフランスを中心にヨーロッパ全土を風靡する、世紀末感覚を唱える文学運動、文化的現象を意味する。一方、明治末に萌芽し、大正中期まで日本の文壇に持続する耽美的で頹廢的な傾向を、本論では「日本のデカダン」と呼ぶことにする。

西洋のデカダンと日本のそれとの両者が持つ関係という問題になると、先行論が提示したように、後者は前者によって深遠な影響を受けた。しかし、ここで一つの疑問が生じる。日本のデカダンと言えば、最も代表的な例としての永井荷風、岩野泡鳴や谷崎潤一郎はともかくとして、なぜ先行研究は佐藤春夫の「田園の憂鬱」をもその系譜に入れたのかという問題である。これに関して、後に書かれた「風流論」の中で、佐藤春夫自身が一つの答えを与えている。

近代的デカダンの藝術が前述のごとく肉體的恍惚感がやがて同時に精神的恍惚感であり得た時の藝術と解した上で——全くこの解釈は私だけのものでは

1

1919年(大正八年)6月20日、「改作 田園の憂鬱」と題して新潮社より刊行。ただ、作品が刊行にいたるまで1916年(大正五年)から6回の改稿を経た。「定本 佐藤春夫全集 第3巻」(臨川書店、1998年)の解題を参照。

2

保田与重郎はさらに次のように「田園の憂鬱」を評価する。「何の結論ももたないで、これほど執拗に、自己を解析しつくした作は模倣時代の我が文壇では比類がない、たゞその美しい文章のしらべが、人を眩惑するばかりに、描いてゐる詩人は、かえつていつもある限界の危機線上彷徨してゐる」。保田与重郎『佐藤春夫』日本図書センター、1993年、92頁。

3

中村光夫「佐藤春夫論」日本図書センター、1990年、38-40頁。

4

山敷和男「田園の憂鬱」の文体」(『日本近代文学』1969年5月号)。他に文体論を中心とする例は中里弘子「『田園の憂鬱』の成立」(『言語と文藝』1966年5月号)、永尾章曹「佐藤春夫『田園の憂鬱』の文体について」(『国文学攷』1966年6月号)が挙げられる。

5

そのなかでとくに、川本三郎と菅野昭正の論は代表的である。川本三郎は「田園の憂鬱」を「廃園讃歌」と譬え、作品が反映するものを「生産性や効用性を重視する都市(文明)のノイズな論理からは身をはがしたい。『閑居』したい。『閑居』したい。そうした都市と自然の両極に引裂かれていくアンビバレントな近代人」の心象風景と論じる(川本三郎『大正幻影』、新潮社、1990年、183頁)。そして、菅野昭正は本作品における「憂鬱」感覚を内面に沈殿する「近代的憂鬱」と捉え、大正後半や昭和初期における「外向性、軽快さ」を持つ「モダンの憂鬱」との根本的な差、及びそれをもたらす時代的原因を分析し、本作品が作者の「人間の記録」と「文明批評」の成果と指摘する(菅野昭正「憂鬱とモダニズム——『田園の憂鬱』新考」(『新潮』2006年4月、5月、6月号))。一方、同時に近代化の影響に注目する論と言えば、高橋世織は照明技術の

近代化に関する考察を通し、作中における大正特有な明暗感覚を明らかにした(高橋世織「田園の憂鬱」論』(『日本近代文学』1982年10月号))。他はさらに中村三代司「田園の憂鬱」への階梯——作品形式と方法をめぐって』(『国語と国文学』1981年4月号)、磯田光一「鹿鳴館の系譜7——「田園の憂鬱」の周辺」(『文学界』1982年8月号)などが挙げられる。

6

例えば、川本三郎は次のように指摘したことがある。「佐藤春夫は、モダニストという以上に世紀末のデカダンスの作家である。(中略)西欧と若干の時代的ズレのある近代日本では、ヨーロッパの世紀末感覚は、明治末から大正にかけて輸入され受容されたと考えていいだろう。」(川本三郎『大正幻影』、新潮社、1990年、21頁)

7

佐藤春夫「風流」論』『定本 佐藤春夫全集 第19巻』、臨川書店、1998年、223頁。

8

竹村民郎『増補 大正文化 帝国のユートピア』(三元社、2010年)の補論「文化環境としての郊外の成立」を参照。

9

前掲6、226頁

10

例えば井村君江「佐藤春夫とオスカー＝ワイルド——「田園の憂鬱」を中心として」(成瀬正勝編『大正文学の比較文学的研究』明治書院、1968年)が挙げられる。

ない——、風流といふものをも感覚と見るところの私は、所謂近代のデカダンの徒、ボードレールの精神の青白い情熱と言はれてゐるものと風流の徒の心境とに一味の甚だ相通するものを感じるのである。⁷

引用部が示しているように、佐藤春夫にとって、彼が求める「風流」はデカダンと同じ理念である。郊外生活を享受するという大正期の時流⁸に乗り、元女優の妻を連れて田園村落での生活を描く「田園の憂鬱」は「風流」の表われと言えよう。そうであれば、先行研究が佐藤春夫のこの代表作をデカダンの系譜に取りこんだのは妥当といえる。

風流とデカダンとの同一視だけではなく、佐藤春夫が言う「肉體的恍惚感」と「精神的恍惚感」はまたこの作品の西洋のデカダンとの関わりを提示した。「田園の憂鬱」は身体に対する表現に満ち溢れている。ここでの身体とは、健康な身体ではなく、近代的な感覚に転換して初めて成り立つ病的なそれである。川本三郎によれば、「精神の病いという「世紀末の悪鬼」にとりつかれながらも、そこから逃げ出すのではなく「異常な好奇心」でそれを見つめようとした」⁹のである。このような病的な身体感覚は、ルネッサンスやロマン主義の時代においてはまだ明確に意識されていない問題であり、デカダンが切り開いた新たな地平である。こうして見れば、「田園の憂鬱」は確かにデカダンと親縁性を持っている。

しかし、西洋のデカダンを産んだ歴史的・社会的土台に対し、「田園の憂鬱」が書かれた大正日本の事情は言うまでもなく大差がある。佐藤春夫がオスカー・ワイルドやエドガー・アラン・ポーなどに刺激を受けたという影響論¹⁰や表象的類似性だけに頼り、東・西各自の世紀末感覚を混同することには十分な妥当性が見られない。したがって、「田園の憂鬱」が果たして西洋のデカダン派の延長線上にあるか否か、似たような趣旨を伝えるかどうかは、改めて考えるに値する。また、デカダンという枠組みを越え、作中に見られる「肉體的恍惚感」と「精神的恍惚感」に対する再検討は、この作品に新たな解説をもたらすだけでなく、大正日本の精神構造をより精確に把握することにも有効なアプローチを与えるであろう。

本論では大正文学の代表作である「田園の憂鬱」の背後にある大正前半の精神様態を明らかにしたい。まず、西洋のデカダンの代表作である「さかしま」を例として考察し、西洋が表わす世紀末感覚の表象と本質を捉え、日本のデカダンとの違いを把握する。それに基づき、「田園の憂鬱」に戻り、主人公「彼」の企てと変化の過程に沿って、「彼」が如何に憂鬱の解消を図るのか、またどのような結果をもたらすのかを考察することを通し、本論が抱く疑問に答えを示したい。

2 西洋のデカダンと日本のデカダン

「田園の憂鬱」のデカダンを解明するために、比較としてまずユイスマンスの「さかしま」(1884年)を参照したい。なぜ佐藤春夫や永井荷風に頻りに言及される

ボードレールの「悪の華」ではないかといえ、[さかしま]は19世紀末のデカダンのバイブルという美名を有し、西洋のデカダンをより全面的に捉え、人工花園に対する表現もより代表性を持つからだ。のみならず、社会から離れ、デカダンについての園芸、書物、身体感覚など多方面に跨りデカダンの感覚を断片的に表現する共通点も、二作の比較の有効性を保証するだろう。

「さかしま」の主人公・ゼッサントは貴族の末裔である。カトリックへの信仰心が薄弱である彼は家産を尽くし、郊外にフォントネエ・オー・ロオズ館という名の別荘を築く。絶えざる肉体的衰弱を痛烈に感じながら、彼は別荘のすべての細部まで自分の意志で飾り、この人工楽園に美と頹廢に満ちた生活を送る。そのなかで、次のような場面がある。

「たしかに」とデ・ゼッサントは推理の出発点にもどって、こう続けた、「たしかに自然は、一般にそれ自身では、こんなに不健康な、こんなに墮落した種類を生み出すことは不可能であるにちがいない。自然は原料と胚種と土壌、栄養を与える母胎と、植物の基本要素とを供給するにすぎないので、これを育成し、これに形を与え、色をつけ、思うままに彫り刻むのは、あくまで人間の手でなければならぬはずだ」

どんなに頑冥かつ偏狭であれ、自然は最後には人間に服従させられる。自然の支配者たる人間は、化学反応によって地質を変えたり、永いことかかって交配の種を実らせたり、気永に雑種形成を準備したり、巧妙な挿木や組織的な接木の方法を用いたりすることに成功しているのだ。同じ枝にさまざまな色の花を咲かせたり、自然のために新しい色を考案してやったり、何千年来の植物の形体を自由に修正したり、また、塊りを粗磨きして下拵えを終え、押型を付けてこれに芸術の印を刻みつけたりすることも、今では可能になっているのである。¹¹

11

J・K・ユイスマンス「さかしま」『滋澤龍彦翻訳全集7』滋澤龍彦訳、河出書房新社、1997年、113頁。

引用したのはデ・ゼッサントが温室に集められた多種多様な醜悪と怪奇を極めている植物を見廻し、思わず覚えた感慨である。彼の心は畸形の植物の群れによって「興奮」、「歓喜」、「愉悅」の気持ちで漲り、人工性の力に征服され、歪曲された自然に完全に魅了される。もはや彼がほしいのは、人工で自然を模した造花ではなく、人工を通して贗物の花を模して生きる花である。このような彼の趣味について、次の指摘が見られる。

『さかしま』で説かれる人工性の崇拜は、ひたすら否定的かつ破壊的な想像力に基づいている。デ・ゼッサントは、じつは自然からみずからを孤立させるといふのでなく、かれの態度は、自然を転倒し、譴責し、最終的には「侮辱」しようとする圧倒的な欲望によって支配されている。かれの審美主義は、自然からの逃避でなく、自然への終わりなき侵害なのだ。その人工性の崇拜は、倒錯の崇拜である。¹²

12

マテイ・カリネスク「モダンの五つの顔——モダン・アヴァンギャルド・デカダンス・キッシュ・ポストモダン」富山英俊／樽正行訳、せりか書房、1989年、239頁。

デ・ゼッサントの倒錯の人工崇拜は、「否定的かつ破壊的な想像力」に基づくことに見えるものの、革新的な衝動をも含んでいる。なぜならば、彼が求めるのは、

13

拙訳、原文は次を参照。“Now, falling away from an earlier standard may not necessarily be a disaster. It may even entail desirable new developments and the emergence of new values and qualities...With *A rebours*, as we shall see, decadent elements seem to predominate, although there are ambiguities throughout the novel and in the hero's character that raise problems of interpretation, and the ultimate influence of the book has been quite different from what one would expect.” Alfred G. Engstrom, *Darkness And Light: Lectures On Baudelaire, Flaubert, Nerval, Huysmans, Rachine, And Time And Its Images In Literature*. University, Mississippi, Romance Monographs, INC, 1975, p.85-86.

14

笹淵友一『永井荷風—「墮落」の美学者—』明治書院、1976年、2頁。

すでに自然の等価物を作り出し得るだけでなく、自然そのものを自由に駆使し変形させる人工の可能性なのである。言い換えれば、彼の人工崇拜は、すでに工業革命によって実現されたものを複製できる段階よりも先にある、世間のあらゆる事物を人間の意志で改造する領域に突入している。

また次のような、「さかしま」を積極的に評価する意見がある。

早期の基準から墮落するのは必ずしも災難とならない。それはかえって望ましい新たな発展や新たな価値と品質の出現をもたらすかもしれない。「さかしま」に見られるのは、両義性が小説の全篇と主人公の性格を貫き、解釈の問題を提起し、また私たちの予期と完全にずれた影響を及ぼしたにもかかわらず、デカダンの要素は卓越的なものに見えることだ。¹³

故に、頹廢的で墮落的な表象に包まれる西洋のデカダンは進歩の証というだけではなく、そもそも社会の前進を積極的に肯定していると考えられる。

一方、明治末の日本は近代化を急ぐと同時に西洋のデカダンに刺激を受け、独自のデカダンの展開を始めた。例えば、「さかしま」の趣旨に似た作品として、「妾宅」(1912年)をはじめとする永井荷風の一連の作品を連想することが可能であろう。しかし、ここで看過できないのは、日本のデカダンには、西洋のそれが持つ核心の一部が欠落していることである。

ボードレールを含めて西欧耽美主義の世界観は形而上的性格をもち、樂園喪失の神話を原型とする墮落の観念によって代表される、とあってよいと思う。ボードレールの耽美主義の根本的性格はカトリシズムとサタニズムとの二極性、この二極間に成立する上昇本能と下降本能との同時性にある。しかし「悪の華」を福音書としながら、荷風の耽美主義は形而上性とは完全に無縁である。したがってボードレールの形而上学的二極性は荷風においては超越的貴族趣味と陋巷趣味という社会的二極性となり、その人間性の問題は専ら自然性の枠内に限られる。このことは荷風の快樂主義が生の全体的充実を意味するペイター的快樂主義とも異なり、精神性を欠如した官能主義に外ならないことを意味する。精神性の批判を受けない荷風の自然的自我は常に無傷であって、したがってその墮落の観念は、倫理性とも没交渉な、たんなる社会的落差の意識に近づく。¹⁴

カトリシズムに対する思索は「さかしま」においても見られる。そして荷風に対する引用部の指摘は谷崎潤一郎の初期作品にもあてはめられよう。この指摘が暴き出したのは、西洋のデカダンに影響され出発したが、宗教的形而上学の属性を欠いた日本のデカダンの特質である。しかしながら、「快樂主義」、「官能主義」と「社会的落差の意識」はほかでもなく、近代化の道に急ぐ日本社会の変化に対する積極的な反応である。永井荷風や谷崎潤一郎は無節操な西洋崇拜を批判しているが、社会の進歩そのものを証言し、また倒錯的な方法でそれを肯定している。この面から見れば、日本のデカダンは西洋のその延長線上にあると言っても過言ではないだろう。

だが、時の針がまわり、大正中期の「田園の憂鬱」になると、明治末の永井荷風、谷崎潤一郎などの作風を経て、また新たな変化を遂げている。「田園の憂鬱」に見られる「近代的な濃厚な憂鬱」について、改めて考察する必要がある。

3 廃園というユートピア

日本のデカダンと西洋のデカダンとの関係をふまえて、「田園の憂鬱」においてデカダンが如何に表れているのかを引き続き見ていきたい。

まず焦点を「彼」と田園が初めて衝突する場所、「彼」が住む屋敷の廃園に当てよう。「さかしま」に見られるデカダンの表徴的特徴—自然と人工との対立は、この廃園において徹底的に顕現し、「彼」が如何に現状を受け取るのかを仄めかす。

真夏の廃園は茂るがままであつた。

すべての樹は、土の中ふかく出来るだけ根を張つて、そこから土の力を汲み上げ、葉を彼等の体中一面に着けて、太陽の光を思ふ存分に吸ひ込んで居るのであつた—松は松として生き、桜は桜として、槿は槿として生きた。出来るだけ多く太陽の光を浴びて、己を大きくするために、彼等は枝を突き延した。互に各の意志を遂げて居る間に、各の枝は重り合ひ、ぶつつまり合ひ、絡み合ひ、犇き合つた。自分達ばかりが、太陽の寵遇を得るためには、他の何物をも顧慮しては居られなかつた。(中略)これが彼等の生きやうとする意志である。又、「夏」の万物に命ずる燃ゆるやうな姿である。かく繁りに茂つた枝と葉とを持つた雑多な草木は、庭全体として言へば、丁度、狂人の鉛色な額に垂れかかつた放埒な髪の毛を見るやうに陰鬱であつた。それ等の草木は或る不可見な重量をもつて、さほど広くない庭を上から圧し、その中央にある建物を周囲から遠巻きして押迫つて来るやうにも感じられた。(211頁)

生気が溢れる夏の庭園、それにねばり強く成長している植物の群れは「彼」の目に映ると、「狂人の鉛色な額に垂れかかつた放埒な髪の毛」のように見えてくる。それに対し、「彼」に尊く思われるのは、自然の暴力で無惨に荒廃する庭園のなかで散りばめた人工的要素である。

併し、凄く恐ろしい感じを彼に与へたものは、自然の持つて居るこの暴力的な意志ではなかつた。反つて、この混乱のなかに絶え絶えになつて残つて居る人工の一縷の典雅であつた。それは或る意志の幽霊である。あの抜目のない植木屋が、この廃園から殆んどその全部を奪ひ去つたとは言へ、今に未だ遺されて居るものななかにも、確かに、故人の花つくりの翁の道楽を偲はずには置かないものが一つながら目につくのである。自然の力も、未だそれを全く匿し去ることは出来なかつた。(中略)程よく按排され、人の手で愛まれて居たその当時の夢を、北方の蛮人よりももつと乱暴な自然の蹂躪に任されて顧る人とても

ない今日に、その夢を未だ見果てずに居るかと思へるのである。(211頁)

自然を嫌悪し、人工性に心酔する。デカダンの最大の特徴は、「田園の憂鬱」のなかにおいても核心的な場面として登場する。しかし、「さかしま」のデ・ゼッサントが温室に惹かれる前向きな姿勢であることと比較すると、夏の廃園に恐怖を見出す「彼」の反応は全く違う。「彼」にとっての自然は、人工の改造を受動的に待つものではなく、煩雑に茂り乱れ、征服しがたい暴力的な存在である。そのような自然のなかで、「彼」があえて見つける「人工の一縷の典雅」は、自然に圧迫され、残されたものである。しかも、「重り合ひ、ぶつつかり合ひ、絡み合ひ、犇き合つた」自然の硬直な力に対し、「程よく按排され、人の手で愛まれて居た」人工の痕跡こそ「彼」に柔らかな感じを伝える。そこで「彼」は人工性を懐かしく思いながら、「故人の花づくりの翁の道楽を偲ばずには置かな」くなり、またこれを「或る意志の幽霊」と「当時の夢」として受け取る。

「或る意志の幽霊」と「当時の夢」という表現は興味深い。前文の挿話によると、「彼」が住んでいる屋敷は本来、「豪家N家の老主人」(207頁)のものである。数年前に、老人は都会から若い女を妾として連れ戻し、隠居の生活を過ごすつもりだったが、結局妾に逃げられ、仕方なく植木の道楽に没頭する。園芸三昧だった老人の苦心は、結局廃園における僅かな人工の痕跡となる。複数の先行論が提示したように、本作品は佐藤春夫が大正五年に、神奈川県都筑郡中里村(現、横浜市青葉区鉄町)に転居した際の田園生活に基づいて書かれたものであるから、作中の時間観念は作者本人の経歴に一致すると思われる。それならば、「数年前」とは明治の末か大正の始めのころだと推測でき、老人は明治時代の人と判断を下してもよいだろう。したがって、「彼」が廃園の荒れ狂う自然の下に出会った人工性とは明治人の跡形である。つまり「彼」に「一縷の典雅」を思わせた「或る意志の幽霊」と「当時の夢」とは、まさしく明治人の意志と夢にはかならない。それに対し、「彼」に「陰鬱」な感覚を与え、廃園たらしめる暴力的な自然は、作中における現在の環境や社会を意味し、「彼」が生きている大正日本と言えよう。明治には、目覚ましい革新を背景に、人々は国家という枠組みの下に「程よく按排され、人の手で愛まれ」、より強大な日本となるために爆発的な勢いで努力した。しかし、大正時代に入ると、情況は変わった。「自分達ばかりが、太陽の寵遇を得るためには、他の何物をも顧慮しては居られなかった」。明治の功績を基盤とする大正には、国家意識の衰弱とともに、個人主義の風が強く吹き渡るようになる。それでも大正日本は進歩し続けていくのだが、「彼等の生きやうとする意志」と「夏」の万物に命ずる燃ゆるやうな姿は、「彼」にとって歓迎すべきことではなく、むしろ、古き良きそして美しい明治の伝承を無惨に破壊していく暴力となる。

さらに、ここで看過できないのは、「彼」—作者佐藤春夫とも言えるが—はそもそも明治に生まれ、明治時代に二十年の歳月を送ってきたという事実である。明治日本は強固な国民国家ではあるが、事実としては断じて「彼」が憧れる理想的な社会ではない。現実の明治は「程よく按排され、人の手で愛まれて居た」という理想的

な状態とはやはり大きな距離があると、「彼」に分らないわけがないのだが、一方的に「或る意志の幽霊」と「当時の夢」に懐かしさを唱える。菅野昭正によると、それは作者が「深刻な事態」に直面し、「近代的な濃厚な憂鬱」を表わしている¹⁵からだ。ここでの「深刻な事態」とは、大正文学の成立を語る時にしばしば言及される大逆事件と乃木希典の殉死という二つの事件及びその影響¹⁶を指す。二つの事件は文明開化の「夏」を迎えるはずの大正に影を落とし、当時の人々に莫大な衝撃を与えた。事件の影響は数年間の発酵を経て、国家や家の集団意識が強固な明治時代と比べ個人と社会との間に大きな距離感をもたらし、「田園の憂鬱」が書かれた大正中期の一面となる。結果として、この作品では、従来のデカダンの官能重視と社会的落差の意識が保持されているとは言え、彷徨う感情が色濃く、快樂主義の要素が消失している。

「田園の憂鬱」においては人工によって自然を恣意的に破壊する欲望もなければ、意識的な墮落のなかで歓喜を味わう傾向も見られない。換言すると、たとえ「田園の憂鬱」をデカダンの系譜に位置付けることが妥当だとしても、そのデカダンは社会の進歩を積極的に認めるものではない。日本のデカダンは西洋のそれに刺激され、明治末の永井荷風、谷崎潤一郎などの作風を経て、また変化を遂げた。人の力で恣意的にそれを変形させ、世界をどんどん打破していくデ・ゼッサントの人工—自然観とは裏腹に、夏の廃園を凝視する「彼」の反応は、現況を認めておらず、それを乗り越える意欲も欠いている。一方、「彼」は自分が無意識のうちに美化/浄化した明治に憧れている。つまり、「田園の憂鬱」に見られるのは、後退的な姿勢と言っても過言ではないだろう。

15

菅野昭正「憂鬱とモダニズム——「田園の憂鬱」新考」(『新潮』2006年4月、5月、6月号)。

16

これについて最も早い論として、白井吉見の『大正文学史』(筑摩書房、1963年)がある。

4 ユートピアの絶えない失敗と縮小

「彼」は都会の憂鬱を晴らすために田園に親しもうとするが、夏の廃園を代表とする実際の田園生活に失望し、田園で憂鬱を解消しようとすればするほど、憂鬱になる一方である。このように見れば、作品の題目は「田園の憂鬱」であるものの、総体的には「田園の脱憂鬱」という伏線も張られているといえる。物語はこのような憂鬱—脱憂鬱の対関係の中で展開していく。田園にドロップ・アウトするのは彼の最初の脱憂鬱であるが、夏の廃園は再び彼を憂鬱の状態に引き込む。これからは、「彼」が如何に憂鬱と脱憂鬱との循環のうちに田園生活を送るのかを考察し、「彼」の憂鬱を解消する打開策の本質を把握する。

作品の冒頭部において、「彼」は村落に転居して田園に接近する原因を提示する。息苦しい都市で喘いだ「彼」が田園生活に憧憬する理由は、「矢も楯もたまらない、郷愁に似たやうな名づけやうのない心が、その何処とも知れない場所へ、自分自身を連れて行けとせがむのであつた」(202頁)からである。また、後に彼はこの「何処とも知れない場所」について次のように解釈を下す。

何か一人間を、彼自身を、すべての物がこの世界とは全く違つたものから出来上つてゐる別世界へ引きずり上げて行くやうな、或はただ彼の目の前へだらしなく展げられてゐるこの古い古い世界を全然別箇のものにして見せるやうな、或はそれを全く根底から覆してめちやめちやにするやうな、それは何でもいい、ただもう非常な、素晴らしい何ものかが、どうかして、何処かにありさうなものだ。(218頁)

まとめれば、「彼」の所謂「何処とも知れない場所」は三つの形態において満たされる。すなわち、すべての物が違った別世界、目の前へ広げられる別世界、そして現世をひっくりかえす別世界である。それは一見三つの形態に分けて語られているとは言え、具体像を欠き、把握できない空想にすぎない。「何処とも知れない場所」はユートピアと読み替えても良いだろう。なぜならば、「彼」の思い描いた「何処とも知れない場所」は、ユートピアの概念に十分に合致するばかりでなく、ユートピアの字面的意味——何処にもない場所——が容易に連想されるからである。「何処かにありさうなもの」であれば、同時に何処にもありはしないかもしれない。したがって、「彼」の打開策は、突き詰めれば、田園で脱憂鬱を遂げるといふより、むしろユートピアによって憂鬱を断ち切ることとなる。

だが、不在の状態であり続けているからこそ、ユートピアはユートピアたりうる。田園はユートピアでない／なれないにもかかわらず、「彼」は田園へのドロップ・アウトを通し、「何処とも知れない場所」に辿りつきたいと考える。ここで「彼」の行動は次のような論理回路の下に進む。つまり、「彼」は実現不可能なユートピア願望を叶えるために、代替物を選び出し、ユートピアそのものを置き換える。言い換えれば、「彼」はある種の代償行為を通し、ユートピアの代替物としての田園を消費することによって、ユートピア感覚を体験するのである。

付け加えて言うと、「彼」の田園はユートピアの代替物というだけでなく、最初から便宜上のものである。というのは、「彼」がほしいのは、「息苦しい都会の真中にある」(202頁)の自然であり、都会と完全に離れていない中途半端な田園であるからだ。「TとYとHとの大きな都市をすぐ六七里の隣にして、譬へば三つの劇しい旋風の境目に出来た真空のやうに、世紀からは置きつ放しにされ、世界からは忘れられ、文明からは押し流されて、しよんぼりと置かれているのであつた」(202頁)という説明から見れば、それはどうにも「旋風の境目に出来た真空」に見えず、農村の安らぎを伝えるどころか、「大きな都市」、「世紀」、「世界」と「文明」を強調する逆効果しかもたらさない。このような田園は、便宜的に選ばれたユートピアの代替物である以上、「都会から逃れよう」とする心持ちとまだ都会と通じ合っていたい心持ちとの中途な意志のカクテル¹⁷である。

「彼」は早くもユートピアの代替物において壁に突き当たる。「その家」に落ち着いてから「彼」が初めて見たのはほかでもない、夏の廃園である。大正日本の縮図として姿を現わす廃園は、ユートピア願望を退け、「彼」の憂鬱の情緒を激化させる。「彼」は日かげの薔薇と出会い、廃園の自然と悪戦苦闘したあげく、ようやく一輪の

17

原仁司「『田園の憂鬱』論」(『日本文学』1991年5月号)。

薔薇を開花させる。言うまでもなく、薔薇は人工性の結晶でもあれば、「彼」の分身でもある。ユートピア願望の一時的壊滅の下に、「彼」は薔薇を開花させることを通して人工性を保ち、心の癒しを獲得する。しかし、そのような満足感は長続きしない。短い間に、連日の長雨、猛り狂う蚤や慢性の胃病、また隣人との揉め事、妻との齟齬などの些細な物事が、「彼」の心の平静を打ち破る。ユートピアと見なされる田園に裏切られた後、咲いた薔薇に支えられる脱憂鬱の努力も無効になる。「彼」は憂鬱の日々に戻り、打開策を新たな方法で試さなければならない。そして、不意か無意識の作用か、「彼」は田園より小規模なユートピアの代替物を発見する。それは田園風景の一部である、ある丘の眺めである。

ここに一つの丘があつた。

彼の家の縁側から見るとき、庭の松の枝と桜の枝とは互いに両方から突き出して交り合つて、そこに穹窿形の空間が出来て、その樹と樹との枝と葉とが形作るアアチ形の曲線は、生垣の頭の真直ぐな曲線で下から受け支へられて居た。言はばそれらが緑の枠をつくつて居た。額縁であつた。さうしてその額縁の空間のずつと底から、その丘は、程遠くの方に見えるのであつた。彼は、何時初めてこの丘を見出したのであらう？とにたく、この丘が彼の目をひいた。さうして彼はこの丘を非常に好きになつて居た。(中略)その丘は、わけても、彼の庭の樹樹の枝と葉とが形作つたあの穹窿形の額縁を通して見るときに、自づと一つの別天地のやうな趣があつた。ちやうどいいくらゐに程遠くで、さうして現実よりは夢幻的で、夢幻よりは現実的で、その上雨の濃淡によって、或る時にはそれが彼の方へ稍近づいて、或る時にははずつと遠退いて感じられた。或る時には擦りガラスを透かして見るやうにほのかであつた。(中略)唯、この丘をかくまでに絵画的に、装飾風に見せているのには、この自然のなかの些細な人工性が、期せずして、その為にも最も著しい効果を与へられて居るのであつた。ちやうど林のなかに家の屋根が見えて居ると同じやうに。さうして、この場合どこからどこまでが自然その儘のもので、どこが人間の造つたものであるかは、もう区別出来ないことである。自然の上に働いた人間の労作が、自然のなかへ工合よく溶け入つてしまつて居る。何といふ美しさであらう！それは見て居て、優しく懐しかつた。おれの住みたい芸術の世界はあんなところなのだが……

(233-234頁)

「彼」は後に眼鏡のレンズを通して再びこの丘を観察し、それを「フェアリー・ランド」と絶賛する。丘は「或る時にはそれが彼の方へ稍近づいて、或る時にははずつと遠退いて感じられ」、遠近の間に絶えずに浮遊し、家の縁側から見る「彼」にとって、まさしく「何処とも知れない場所」である。そればかりでなく、「絵画的に、装飾風」の丘は、「どこからどこまでが自然その儘のもので、どこが人間の造つたものであるかは、もう区別出来ない」のであり、自然と人工の調和した理想状態を保っている。そこで「彼」が願ったユートピアの三形態の一つ目、「すべての物がこの世界とは全く違つたものから出来上つてゐる別世界へ引きずり上げて行くやうな」

ユートピアが実現したように見えてくる。こうして、「フェアリー・ランド」と名付けられた新たなユートピアの代替物が成立する。

しかしながら、「フェアリー・ランド」の出現は、「彼」が自然の暴力に屈服することを前提としており、田園におけるユートピア願望の失敗をも仄めかす。それは「フェアリー・ランド」を取り囲んでいる「額縁」に暗示されている。「樹と樹との枝と葉とが形作るアアチ形の曲線」というような緑の枠は、「庭の松の枝と桜の枝とは互いに両方から突き出して交り合つて」形成したものである。その「庭の松の枝と桜の枝」こそ、「彼」に嫌悪される、廃園のなかで「自分達ばかりが、太陽の寵恩を得るためには、他の何物をも顧慮しては居られなかつた」自然である。最初のユートピアの代替物がすでに機能しないと認識した上で、「彼」は改めて「フェアリー・ランド」を田園に置き換え、ユートピアとして体験したわけだが、この新たな代替物は規模が縮小したものであり、元来の代替物の一部にすぎない。田園風景の一隅である「フェアリー・ランド」の調和状態は、当然なことに田園総体のそれより容易に実現できる。ただ、田園と異なり、「フェアリー・ランド」は田園風景と「彼」の意識作用との両方が混ぜ合ったものなので、代償行為がまた新たな代償行為を派生する過程のなかで、「彼」はすでに現実の田園という脱憂鬱の枠から逸脱している。

「フェアリー・ランド」から慰めを得て間もなく、自炊の骨折りや手癖のある隣人の子などの原因によって、「彼」は極度の神経衰弱にとりつかれ、いっそう憂鬱の淵に落ちていく。これ以上のユートピア願望を叶えようとしたら、「彼」は幻のなかで代替物を構築するしかない。幻視の街はこのようにして「彼」の意識の表に浮び上がる。

その一つは極く微細な、併し極く明瞭な市街である。その一部分である。ミニアチュアの大きさと細かさとの、仰臥して居る彼の目の前へ、ちやうど鼻の上あたりへ、そのミニアチュアの街が築かれて、ありありと浮び出るのであつた。それは現実には無いやうな立派な街なので、けれども、彼はそれを未だ見たことはないけれども、東京の何処かにこれと全く同じ場所がきつとありさうに想像され、信じられた。(248頁)

結局、ユートピアの三形態の二つ目、「ただ彼の目の前へだらしく^{ひら}展げられてゐるこの古い古い世界を全然別箇のものにして見せるやうな」形態は、脱憂鬱が相次いで頓挫したあげく、「彼」の鼻の上から降りてくる。幻視の街は、最も便利なユートピアの代替物であると言えよう。それは現実世界における田園でもなければ、田園風景の上に意識作用が加わった「フェアリー・ランド」でもなく、「彼」の意識だけで成り立つものである。そこで、幻視の街はさらに「フェアリー・ランド」に置き換わり、第三段階のユートピアの代替物として、僅かな一瞬でも「彼」にユートピア感覚を与える。しかし、「フェアリー・ランド」の存在が田園——最初のユートピアの代替物——の失敗に基づいているように、幻視の街もまた「フェアリー・ランド」の失効及び代替物の逐次矮小化を示している。そして、看過できないのは、幻視の街にいたるまで、脱憂鬱を求める「彼」は、打開策としてのユートピア願望に掻き立て

られ、遂に「田園」の枠から完全に離脱してしまうことである。田園生活でユートピアを置き換える試みは実現できず、「彼」の願望は完全な失敗を告げる。その結果、「彼」は憂鬱と脱憂鬱の循環からこぼれ落ち、憂鬱の淵に急速に傾斜していく。

5 おわりに

本論では、「田園の憂鬱」における大正前半の精神構造の一面がどのようなものかを考察した。

まず、この作品に関する先行研究の位置付けに疑問を投げ、西洋のデカダンとの関連性を切口として「田園の憂鬱」に対する思索を始めた。「さかしま」との比較からわかるように、大正中期に書かれた本作品は西洋のデカダンや明治末のそれと類似した頹廢的表象を持つものの、歴史的・社会的基盤の差異によって、むしろ逆方向のモチーフを有している。西洋と明治末のデカダンは社会の前進を積極的に肯定しているが、「田園の憂鬱」に見られるデカダンには畏縮と彷徨の感傷が溢れ、社会の進み方を認めていないからである。

次に、作品に対する分析を通し、作中のデカダンはどのように表れているのかを解明した。時代の変化に直面する主人公の「彼」は、無惨と恐怖の感情を表わしながら、美化した古き良き時代に戻りたい姿勢を構え、後退的な見方しか取らない。憂鬱を晴らすための「彼」の打開策はただ空想のユートピアに訴えることである。自分の願望が実現不可能であると認識する「彼」は、絶えずユートピアの代替品を求めるが、自己欺瞞が失敗し続けたあげく、「彼」はついに憂鬱の淵に落ちてゆく。

総じて言えば、本作品におけるデカダンは、後退の姿勢しか持たず、消極的なものである。ただ、ここで付け加えて言いたいことが一つ残っている。作中において、「彼」が言った「何処とも知れない場所」の三形態のなかで、「すべての物がこの世界とは全く違つたものから出来上つてゐる別世界」と「ただ彼の目の前へだらしなく展げられてゐるこの古い古い世界を全然別箇のもの」はそれぞれ、「フェアリー・ランド」と幻視の街とのかたちをもって現れたが、「それを全く根底から覆してめちやめちやにするような」形態は作中には何処にも見られないということだ。「根底から覆してめちやめちやにする」こととは、「革命」と読み替えることができるだろう。大正前期の日本には革命の空気が漂っていた。1918年(大正七年)に勃発した最も有名な米騒動以外、その延長の色彩が濃い労働争議やストライキは各地に点在する¹⁸。そのような闘争は何れも「根底から覆してめちやめちやにする」努力である。とは言え、本作品にはこの形態のユートピアが不在であり、他の二つにしか訴えていない。つまり、「さかしま」に見られるような徹底的な改造意欲と異なり、革命的な道を選ぶ可能性が排除されているといえる。革命的ユートピアの欠落はまた大正中期のデカダンの性質を暗示しているのである。

18

『大正文化 1905-1927』(南博編、勁草書房、1965年)の「III 革命と頹廢」と『増補 大正文化 帝国のユートピア』(竹村民郎、三元社、2010年)の「第3章成金の輩出」を参照。