

## 幸田露伴『出廬』論

## はじめに

明治三十七年二月、日露の国交が断絶し両国間に戦争が始まった。幸田露伴は開戦を受け『読売新聞』に連載中の恋愛小説『天うつ浪』（明治36・9・21～明治37・2・10）を中断する。今後の展開に（甚しく媚かしき物語）が予定されているため、というのがその理由であった。小説内容が有事における読者の心情に鑑み適切ではない、と。こうして、『天うつ浪』に差し替わる形で明治詩における空前の長篇『出廬』（明治37・3・13～12・31）が発表される。

周知の通り、日露戦争に対する人々の意識は日清戦争時とは異なっていた。軍備拡大のための地租増徴に反対が多かったのも、戦争を厭う民意の表れであった。<sup>1</sup>主人公である詩人の独白を中心としつつ（船客の歌）（三篇四章）、（兒童の唱へる歌）（三篇十三章）、（若き人の歌）（四篇一章）など戦時下の複数の声部によって構成される『出廬』において、特に（船客の歌）では、人力を越えた（劫運の風）によって巻き起こされてしまった戦争を悲しむ一老人の心境が吐露されている。このような老人の声は、日露開戦に際した人々の思いを、汲み取り代弁するものでもあっただろう。一方に不平等

## 本 庄 あかね

条約撤廃という国家的な悲願があったとしても、（たゞ訳もなく生きて／性を遂げむと こひねがふのみ）の素朴な（民）にとつて、豊かで安息な生活こそが望ましいことに変わりはない。また、老人の歌が単に厭戦の思いを述べるに留まっていけない点も見逃すべきでない。老人はひとたび戦争となったからには平和を願う気持ちの内、心深くに潜め、（民をやしな）い（民をあはれ）む（君がため）（國のため）戦おうと決意する。このように、老人が自然で率直な心情を抑圧していくところに歌の哀感が生じていると考えられる。

注目されるのは、主人公の詩人が老人の歌の一方に聞く、里の幼童たちの歌う勇ましい軍歌である。主人公の詩人によって（誰が作りたる 軍歌）（誰が節つけし 軍歌）（三篇十二章）と問われているように、言うまでもなく、その歌は歌い手である子供たちによって創作されたものではない。戦争を押し進めようとする力があどけない声を借りて具現化されているという皮肉。子らの歌声は老人の歌に比べて悲しみが無い。主人公の詩人は、哀切な老人の歌よりも子らの歌声の無邪気さに、一層低く頭を垂れて、苦悩することになる。愛国の念により生じた歌を軍神に捧げようと声高に叫ぶ（若き人の歌）に対する詩人の反発から窺われる通り、詩人は戦争推進の動きを決して是とはしておらず、こうした立場は、述べたような、子ら

の歌う軍歌を聞き苦悩する姿に、暗示的且つ集約的に示されているように思われる。

ところで、十ヶ月にわたる『出廬』の連載が終了してみると、寄せられた評価の多くは消極的なものであった。全四篇中の三篇が終了した時点で網島梁川が声をあげる。主人公の詩人の（煩悶が未だ深大ではない、沈痛でない、白熱でない、どうも何となく旧式である）と。周知の通り、網島は、明治三十年代の精神運動高揚期に所謂煩悶青年たちに支持され活躍した宗教思想家である。その煩悶青年の一人に数えられる若き魚住折蘆も『校友会雑誌』で『出廬』について論じ、主人公の詩人に（自己の存在）に対する自覚がなく内的思索が浅いと批判した。続いて、『明星』を代表する理論家であった平出修も、露伴を（現時文壇の趨勢を知らざる人）として退けた。こうした、明治三十年代に個我の意識を高め国家と個人との分裂を明確に自覚化していった若い論者たちにとって、本作は飽き足りないものであった。彼らは、『出廬』において、国家体制に個として対立するという姿勢が明瞭な形で打ち出されない点を不満に思ったのだらう。主人公の詩人は人生の辛勞を十分に経験し老成した人物として設定されており、彼が個の憤りを留保なしに述べることはない。前述したような『出廬』に不満を抱く論者たちと作品との間には、埋めがたい溝が横たわっている。こうした両者の隔たりを考える上で示唆的なのが、次に引用する本間久雄氏の論評である。

主人公は、現世を厭離して詩に逃避した人である。風塵の外に高踏した人である。その意味で、彼れは、東洋式文人の好標本とも云ふべき人である。敢てこゝで東洋式文人と云ふ。それは、

東洋詩人と特に支那詩人の重要な特質をなしてゐるからである。しかし支那詩人の中に見る高踏思想或いは高踏趣味はその由つて来るところが極めて遠く、それは、常に繰りかへされる主権者の交代と、それに伴つておこる不断の社会的動乱の間にあつて、彼等が「如何に生くべきか」に迷つた果てに、その隠れ場所を山林に求めたところにある。（中略）支那文人の隠逸趣味は、それが深ければ深いほど、その根底には、対社会の憤りの深いものがあるのである。転じて『心のあと』の中の小廬の主人公を見よう。彼は陶淵明を以て、自ら任じてゐるが、その隠逸思想には、何等、實際的な、社会的な憤りがないのである。

自身も明治末に早稲田派の論客として活躍を始めていた本間氏は、『出廬』の主人公の詩人像に隠逸詩人と称される陶淵明の反映を認め、中国文学における隠逸の政治的性質に照らし合わせた上で、『出廬』には、隠逸文学に相応の社会批判の視点が欠けていると指摘している。本間氏の如上の言及に、同時代の論者たちがそれぞれに行った作品批評の要点は尽きているのではなからうか。

高山樗牛「紅葉露伴を葬れよ」（『太陽』明治35・1）を持ち出すまでもなく、日露戦争期に紅葉の時代は既に終焉を迎えている。日露戦争以後の露伴文学を、同時代の文学から離反したところに位置づけるのが文学史の常である。本作も、日露戦争以後の時代を新たに導く論者たちから集中的に批判を受けており、この点を受け止めれば、『出廬』は時代に後れた作だったという他はない。しかし、『出廬』において露伴は、本来に同時代の問題を取り落としてしまつて

の詩人が、戦争を推進する動きに率直に異を唱える訳ではないものの、婉曲的でありながら鋭く批判の眼差しを向けていることを確認できるからである。露伴は、新時代を率いる文壇や論壇の主要な流れとは距離を置き、独自の視点から同時代へ目を向けて文学創作を行っていた可能性がある。このように、本稿では、『出廬』を批判する論者らと露伴との間の相違に着目し、『出廬』における試みの独自性について明らかにしていきたいと考える。先ずは、作品の読解から考察を始めよう。

# 一、色即是空と観念主義<sup>イデアリスム</sup>

『出廬』の注釈書として、露伴の門弟、神谷鶴伴による『出廬抄注』（明治38・10 春陽堂）がある。当時、〈外国の詩は、注釈もあるし、又評論も多いから、それを見れば、意味もよくわかる（中略）自国の新詩には、まだ注解も付かぬ〉（『白百合』明治37・12）と述べられていたような日本の詩壇において、『出廬抄注』は画期的なものであった。この注釈書には作中の語句の出典が網羅的に記されており、露伴の学殖が注がれた具体的な諸相を確認することができる。露伴の和漢の素養には定評があり改めて言うまでもないが、『出廬』にも、仏典や、中国文学及び日本文学の古典が縦横に用いられている。中でも、前掲の本間氏の指摘にあるように、主人公の詩人像には六朝時代の漢詩人である陶淵明の反映が色濃く、作中陶淵明に関係する詩文を典拠としている箇所が多い。例えば、第一篇の末尾十四章である。

われ現世に 眼をば背向けて／我たゞ睡る 吾が廬の中。／廬に友あり、其の名は柳。／柳客あり、其姓は陶。／／酒濁りあり、濁れるもよし、／濁れる酒を 且つ酌みて、／琴に弦無し 弦無きも好き、／弦無き琴を かい撫でつ、／陶氏の翁 酔ふて歌ふて、／「鼎々たりや 百年の内、／これをば持して、何成さまぐす。／呵々」と笑うて 長く嘯く／聲おもしろう 我が耳をうつ！。

ここには、三つの典拠が用いられている。先ず、淵明の自伝的作とされる『五柳先生伝』からで、廬のそばに柳があるとされている点。第二に、『宋書』『隱逸伝』中の、弦の無い琴を酒の興がのつてくることに弄んで、胸の中で琴の音色を楽しんでいたという、淵明についての故事。第三は、世間での浮名を気にせずに飲酒を肯定する、淵明『飲酒二十首 其三』から詩句が抜粋されている点である。

前掲の引用部に〈われ現世に 眼をば背向けて／我たゞ睡る 吾が廬の中〉とあるように、全四篇で構成されている『出廬』の前半にあたる一篇と二篇では、日常現実の世界と主人公の詩人が閉じこもる庵とが明確に対置されている。前掲引用部では、日常現実から隔離された庵で見る詩人の夢の中に、弦の無い琴を撫で酒を楽しみ寛ぐ陶淵明が現れるという場面が描かれているが、他方、そうした内なる桃源郷の外側には、〈隣家の嬰兒 泣き叫ぶ時、／我が酒不美く みづくさく／對戸の妻の 鯛焼く暮、／我が梅薫る ゆかしさも無し〉（二篇第四章）とされる〈人の世の 煩さき〉が広がっているとされる。作品冒頭が、秋の夜の〈たゞ一ト色に 枯る、〉（二篇二章）花や〈氷輪 高く懸りても、／満つればやがて 缺く〉

(一篇三章) 月の描写から始められているのも、極めて象徴的である。即ち、日常現実の世界は無常として認識されており、煩雑で価値の低いものと看做されているのである。

このように現世が描写される際に底流している無常観は、作品冒頭に続き、『古事記』中の引田部赤猪子の和歌を典拠に用いながら人間もまた老や死を迎える存在であると述べられている箇所からも読み取れる。こうした人の生存を含め全ては移ろいゆくという仏教の根本的な観想が、さらに、『淮南子』『覽冥訓』に記される女媧氏の蒼天補修の所伝を典拠としつつ、はるか昔(宇宙 破れて) こととはに、／闇とならんとしたりし(一篇六章) 時、女媧氏が五色の石を用いて(天を補) ったのだが、六色目の(永久) の石を忘れたために無常の世となったと、原典にはない六色目の石という露伴の創意を加えることによって、その理由を説明されている。

無常なる現世と庵とが対置される図式において、一篇では専ら現世の価値の低さが述べられていたのだが、二篇では庵に閉じこもる詩人が一心に詩を追求する様が描かれる。ここで詩人は、(実在実か?)。実在は空(一篇五章)と現実的存在を(空)であると断じるに至っている。仏教の無常観が主人公の詩人の現実認識の根本を成していることは既述したが、ここにも、形あるもの(色)は実体が無い(空)という、仏教の色即是空の哲理が踏まえられている。仏教では、全ての事物は因縁の離合によって存在するのであり一定不変の実体はないと説かれる。主人公の詩人はそうした理を会得し、(皆これ無字の 詩巻なり、／神われに資ふ 詩巻なり)(二篇二十章)と、夢に現れた詩神から(無字の、詩巻)を賜ることに

なる。こうした夢告の場面を通して示されるのは、主人公の詩人が詩作を追求することで高度な精神位に達したという事態である。詩人の解脱は、前掲の引用部にあった陶淵明が弦の無い琴の音色を楽しんだというのと同様、(達人の碁は、石子無くて済み、／高士の釣は、鉤に魚餌無し)(二篇九章)という碁の達人である王積薪や釣りの達人である張志和の故事に見られるような、それぞれの道の境地に達した人物が具象から自由であった事例に重ねられている。

以上見てくると、作品の前半部における、詩人が一人世間から離れて詩作に耽るという筋書きは、無常や色即是空という仏教の哲理を骨組みとし、陶淵明をはじめとする中国文学、または日本文学の古典によって、肉付けがなされているということが分かる。しかし、これが東洋的な哲理や古典からのみ成り立っているのではない点に注意しておかねばならない。以下で確認していこう。

二篇二、三章に、次のような記述がある。

現世は まことにあらず、／現身は 我にもあらず。／現世は 影にも似たり、／捉へんに、捉へ処も無く、／現身は 隣敵の如く、／いたづらに、我を苦しむ。／／浮世は 廻る 廻り燈籠！／はじめをはりも 無く動く影、／動きて動く 火の消えぬ間は！。(中略)／造物人に 戯れて、／人を五尺の 身に封ず。／五尺の此の身 何か好き？、／此の身は鉄の 圀圀ならずや。／／圀圀たゞ有り 窓五つ。(中略)その窓の／中より外を 眺めては、／腰の鎖の 千斤の／重さに堪へて 泣きながら、／苦み躍り 跳ね狂ふ／瘠せ猿猴 ひとり呼はつて／「我は人ぞ」と誇りいふ。

と。人間は（腰の鎖）につながれた状態で（鉄の 圀圖）に閉じ込められその窓から外界を眺めている存在にすぎず、また現世に見えているものは、（圀圖）の窓を通して人の目に映った単なる影であることが記されている。こうした記述が、有名なプラトンの洞窟の住人の比喩に基づいていることは明らかであろう。「出廬」が連載された明治三十七年は、（近來希臘を呼ぶの声を屢々耳にする）（希臘を呼ぶの声）『帝國文学』明治37・3）と言われるように、日本の思想界でギリシア哲学に注目が集められており、『プラトーン全集』（明治36・10、明治44・10 富山房）発刊の時期に当たっている。『プラトーン全集 第二冊』（明治39・9 真善美協会）中の「理想国」の章には、

人間を以つて地下の洞窟中に住せるものに譬えんか。其洞窟は一方光線に面して開き、以つて全洞窟に広まれり。こゝに彼等人の幼時より棲息し而も其脚及び頸は鉄鎖に繫縛されて動く能はず、又た其の頭部は鉄鎖の爲めに自由に回転すること能はざるが故に、ただ前面のみを見得るに止まる。彼等の上部及び後方に当つて火光遙かに輝き、火と其等囚人との中間に小高き道路あり、其道路に沿ひて低き壁ありて、宛も人形役者が其前面に屏風を立て、其の上にて人形を操る如きなり。（中略）彼等は実に吾等に似て、たゞ火光の爲めに、洞窟内反対の壁面にうつれる所の自己及び他人の陰影を見るものにあらざるか。（中略）彼等は其目前に実在せる所のものに命名せり（中略）彼等に在つては、真理は全く何物にてもあることなく、たゞ種々の形像の影たるに過ぎざるべし。

と、人間の視覚によつて捉えられる事物が觀念の影に過ぎないことが明記されている。即ち、主人公の詩人が唯心論を深めていく様は、色即是空という東洋の哲学思想だけでなく西欧の觀念主義（イデアリスム）の哲学思想が複合されて描かれていると言えるのである。

また、西欧哲学に伝統的な觀念主義は、主人公の詩人のプラトニクな恋愛観においても認めることができる。

恋慕は性慾に 伴へば、／慾を離れて 恋も無し。／たゞ乳汁  
いまだ ふるびずて／儼えざる時に 価値あり。／恋 嫩く  
幼くて／清らなる時 愛すべし。／／牛乳を煉り煉る 黄金の  
鉢、／鉢あたゝかに 牛乳乾く！。／乾き／／水 分去りて  
／乳汁は其名を 蘇と呼ぶ。／（中略）／／蘇を煉り煉るや  
玉の鉢、（中略）終に實き 醍醐成る。（中略）／／醍醐となり  
て 乳汁は貴く、／詩に入つて後ち 恋価値あり！。／（中略）  
現世の恋 何を値す？（二篇二十二章）

牛乳から蘇、蘇から醍醐へという精製過程に例えながら、肉欲の伴う恋愛から詩化された觀念的恋愛へと次第に浄化される、恋愛の発展段階が説かれている。主人公の詩人は恋愛の醍醐味を肉体から離れたところに認めている訳だが、こうした恋愛の階梯は、明治二十年代前半の初期露伴文学を髣髴とさせるだろう。初期の露伴文学から強い影響を受けたことで知られる『文学界』同人らは、しばしば露伴の『風流』について論じており、例えば露伴の『風流悟』（『国民之友』明治24・8）を取り上げ、

人生風流多し。しかも風流の恋に越へたるはあらず。雷音洞主（露伴の雅号、引用者注）はこれを以て風流悟とはよびけむ（中

略) 骸あれば形あり、形あれば別あり、この故に嫉妬といふもの  
 のその間に起り、欲情といふものその間に高し。大微笑界は則  
 ち然らず。まことの無限なるものは始めなく終りなし、歳月を  
 以て断つべからず、時間を以て制すべからず、霊は無形なり無  
 形なるが故に彼我の別なし。(中略) これを指して天恋の境と  
 いふ。(島崎藤村「人生の風流を懐ふ」『文学界』明治26・4)  
 と、(形骸の恋) から(霊界に進みたるの恋)へと至る階梯的恋愛  
 論に言及している。

ここに、露伴から『文学界』へと連なる明治二十年代の観念主義  
 の系譜を認めるならば、本作の主人公の詩人像が、日常現実の秘奥  
 に横たわる観念を重んじそれを表現する者が詩人だとした北村透谷  
 ら『文学界』同人の詩人観に、沿うものであるという類似が浮かび  
 上がるだろう。このような『文学界』の詩人観を、平田秃木は、

彼が精霊は遠く夢幻の大霊地に逍遙して宇宙の秘奥をさぐる、  
 此時塵世を顧みて陶然として微かに笑ふ、此一笑真に玄の玄な  
 るもの道の至にして詩の極なり(「吉田兼好」『文学界』明治  
 26・1)

と、吉田兼好に当てはめて論じており、ここに端的なように、『文  
 学界』同人らは頻繁に、実在した東洋の通世者に彼らが理想とする  
 詩人像を具現化させていた。(露伴の「文学界」同人への最大の遺  
 産はプラトニズムと超俗的風流との間に実現した、東西をつなぐ架  
 橋であったと思う。それは露伴文学史の一つの、そして貴重な文  
 脈である<sup>(9)</sup>)との笹淵友一氏の指摘を踏まえると、『出廬』において、  
 観念界即ち《風流》の境地に通じる隠逸詩人の造形に、具体的な陶

淵明像が借りられており、『文学界』同人が露伴から影響を受けた  
 明治二十年代から三十年代へと至って、さらに露伴が『文学界』を  
 踏まえようとした連続性を見出せる。そうであるとなると、次に考  
 えなければならぬのは、なぜ明治三十年代後半に『文学界』を強  
 く想起させるような詩人像を改めて呼び返す必要があったのかとい  
 う問題である。この点について、次に考察を加えたい。

上述の問いを考える上で注目されるのが、明治三十六年、華嚴の  
 滝に投身した当時一高生であつた藤村操の自死である。周知の通り  
 この事件は社会的に大きく波紋を広げ、藤村操個人の問題ではなく  
 この時代の青年問題を代表するものとして受け止められた。当時の  
 青年問題とは、若い世代が、我とは何か、何の為に我は存在するか、  
 懷疑し煩悶した時代の風潮を指す。明治三十年代、所謂煩悶青年た  
 ちは、国家の一員たる以上に個我の尊厳を重視し、自我について思  
 索を深めるようになっていた。哲学的な研究を通して自我とは何か  
 を探求する自我論が活発化されたが、やがて、そうした学問的なア  
 プローチでは、自己を知ろうとして自己を対象化しても、対象化し  
 ている当の自己そのものを知ることとはできないとの否定的な見解を  
 生み、宗教的な解決こそが求められるようになる。こうして煩悶青  
 年達は、宗教思想家である網島梁川らのもとに集うようになってい  
 く。このような精神運動高揚期にあたる明治三十年代の時代相と、  
 これまで確認してきたような、(我は我たゞひとり居て、我が  
 いづはらず 欺かぬ／心の奥の 深きより／詩を汲み得んと 願ひ  
 たり)(四篇十九章)と、自らの心奥を内観し、そこに、詩作の契  
 機を掴み取ろうとした詩人像とは、重なる部分があるのではなかろ

うか。作品前半部において、唯心論が偏重された時代の典型型として主人公の詩人が造形されている点を看過するべきでない。

以上考えてみると、明治三十年代の本作で『文学界』の詩人観が強く呼び戻されている事態についても、この時期に特有の問題として理解され得るだろう。なぜなら、藤村操は、同様に若くして自死した北村透谷と結びつけて論じられることが多く、当時、〈操の死を契機として透谷を想起するような、想像力のフィードバックという現象<sup>[1]</sup>〉が起っていたためである。このような文脈を踏まえて露伴は、『出廬』前半部で、明治三十年代の青年の問題に明治二十年代の『文学界』における観念主義を透かして、最新の時代の傾向を辿ってみせたと解釈できるのである。さらに、こうした問題の対策を講じているのが、作品後半部であったと考えられる。次章で、作品後半部の展開を見ていこう。

## 二、観念主義の行方―色即是空から空即是色へ

形「我若しこゝを 立出で、／地の人とのみ なりも果てなば、／我は汝と 長く別れん。／お、いとほしの 吾が友よ！／我は地より 生り出でぬ。」／影「お、いとほしの 我が友よ！／我は天より 来れる身。」／形「我と汝と 長く別れん／その悲みに 我悩むなり。」／影「我は大地には 属かぬ身の。」／形「虚空に遊ぶ 大自在。」影「此の現世に 縛られで」／形「詩神のあとを 追うて飛ぶ。」／影「心宇宙を 狭しとし、」／形「おもひ古今を 打忘れ、」／影「飄々として

意に任ず、」／形「汝が上の 好ましや。」／影「汝は天の人ならで、」／形「みづほの国の 国人と、」／影「他による、」／形「神の末裔！」／影「春の蘆芽 汚れなく、」／形「生ひて出でたる 其日より、」／影「をのころじまの 潮風の、」／形「めぐみを受けて」／影「育ちつゝ、」／形「根は移さざる 此の心、」／影「飽まで国を」／形「離れざる、」／影「汝のおもひ また嘉みすべし。」／形「たゞ我憾む 我と汝と、」／影「その生り出でし 最初異なり、」／形「その生ひたてる 今も異なり、」／影「手を分つべき 心地する今日、」／形「離れんとして離れ難きに、」／影「互に悩む 我と汝と。」

### (三篇二十章)

引用部には、〈形〉と〈影〉の内的な二つの声が対話するという特異な形式によって、相反する志向に引き裂かれる詩人の苦悩が描写されている。地上的存在でありながら、観念に最善の価値を置こうとする詩人の困難さが、裂け目として露出され始めることとなる。

この〈形〉と〈影〉の対話形式は、陶淵明の漢詩「形影神三首並序」に基づくものである。典拠となった「形影神」では、一首目「形影に贈る」、二首目「影形に答ふ」、三首目「神釈す」と、一人の人間の肉体とその影と精神の三者によって、一首ごとに詩作の主体が交代されるという体裁<sup>[2]</sup>が取られ、一首目と二首目では、〈形〉と〈影〉の対話が行われている。本作において、〈形〉と〈影〉の二者は、〈地の人〉と〈天より来たる身〉と対置されており、〈形〉が肉体を持った地上的存在であるのに対して、〈影〉は、〈此の現世に 縛られで、／詩神のあとを 追うて飛ぶ〉と、完全に観念の産物となっている。

また、この引用部には割台詞が用いられている。割台詞とは、

二人の俳優が、一つの連絡ある長い文句を交互に言い合う演出。最後には同音を斉唱するのが定型である。この長い文句は、

たいてい二人がおのおの別の思いを述べるのが普通で、しかも一貫した感じにまとまっているような効果を出すといった技巧を持っている。渡り台詞の一種ともいわれ、歌舞伎の台詞の音楽的な効果を發揮させる技法の一つである。（早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大辞典』昭和37・5 平凡社）

と説明されるような、劇の手法である。前掲引用部では、主人公の詩人の内的対話として、〈形〉と〈影〉が互いに対立する立場で一つの台詞を交互に掛け合いながら述べており、矛盾する志向が二つながら同時に存していることが表されている。

このように、三篇で〈形〉と〈影〉が個別の人格をもつて描かれたのを受けて、四篇では、詩人が隠遁する庵を通りかかった客詩人によって、主人公の詩人の影が、

客「こゝに庵あり 庵に人あり、／人何をおもふ 灯火の下。

／灯火揺れて 影は動けど／人は動かず ものをのみおもふ。

／柳も睡り 水も寝し／中に覚めたる たゞ一人、（四篇九章）と、捉えられる。主人公の詩人の独白を中心に展開されてきた本作で、末尾の四篇において始めて、主人公の詩人が客観的に眺められることになるのだが、そこで照らし出された詩人像とは、人気のない山中、真夜中になつた一人覚醒し、肉体の方に動きがなく、影の方に動きがあるというものであった。本来生がある筈の肉体と、本来生が宿っていない筈の影とが、逆転されて示されており、これは

生身の人間として異様な姿であると言わねばなるまい。三篇から四篇へかけて、主人公の詩人の観念主義的な生が極めて不自然なものであることが、浮き彫りにされてくる。

このように主人公の詩人を相対化させてみせた客詩人は、さらに、世の中に〈独り成るもの 更にあるなし〉（四篇十八章）と、個体は独立しているのではなく因縁によって存在していると全体の中に個を位置づけた上で、例え庵にこもり独居しても、他との関係性を離れたところに長く安住できはしないと、主人公の詩人を説得する。むしろ、自然や他者との繋がりこそを重視し、移り行く季節の花鳥風月や、激動する時代状況に即した人間の多様な感情を、全て詩の創作に反映させるべきだと主張する。主人公の詩人は、こうした客詩人の説得に耳を傾けることによって、〈今我知りぬ 我悟りたり〉（四篇十九章）と新たな認識を得ることになる。それは、自らの内奥に沈潜し不変の観念世界を一方的に求めるといったこれまでの個に閉塞されたあり方を覆すものであった。〈詩は我が胸の奥の奥より、／湧きて涌き出で 成るばかりかは、／天の四時に人の七情、／浮世のすがた すがたさま／ 詩ならぬものも 少かるべし〉（四篇十九章）と、現実世界に目を開いて行く詩人の心機一転が果たされるのである。

これまで主人公の詩人は、無常を悟り物質や肉体は結局空無に帰するという色即是空の認識で現世から超越し、孤立していた。しかし、客詩人から示唆を与えられ、もとは空無であっても物質や肉体は、因縁を結ぶことによって現に存在するという、空即是色の側面を重視することになる。そうした見方で現世を再び眺める時、〈天



地いづくに 歌の御神の／おはさぬところ そもやあるべき（四篇十九章）とあるような、生きて動いている事物の全てに（歌の御神）が内包されているという認識に至る。ここには、あらゆる存在はすべて仏としての本性を具備しているという、仏教における（一切衆生悉有仏性 如来常住無有变易）（『一切衆生、悉く仏性有り。如来常住ニシテ、变易有ルコト無シ。』）の考えが援用されているのであろう。変転して留まることのない全ての事物に常住の原形が宿っているという主人公の詩人の最終的な認識を、作品全体の中で見てみると、作品前半部から後半部へかけて、色即是空から空即是色へと推移されたのを受け、本作の冒頭で提示されていた秋の夜の枯れた花や欠けた月に象徴される無常観が、末尾においては、一切のものに常住が認められるという見方へと変化していく、大きな反転を読み取ることができる。

露伴は、『般若心経第二義注』（明治23・8執筆<sup>(15)</sup>）において、『般若心経』に記されている色即是空という現実認識が、物質や肉体に捕らわれ、苦悩する人々に効用を与える反面、

むやみに此般若の利剣をふりまはす時は、親の恩を忘れ朋友の情をみだり、夫婦の愛を無茶苦茶にして無法三昧となるべし。是れ般若の利剣なる証拠にて、鳩毒は即ち菜精にして人參は能く人を殺すが如く、利剣なる故自殺にも妙ななり

と、人を自殺に導くような、誤った解釈をも引き出すとして、夙に警告を発していた。さらに、

本文にも色不異空として色を破したるあとは、空不異色としてまた空を破してあり。即ち、色をも成就してあり。前の例にあ

げし虹を虹と見るだけにては凡人なり、然し又虹を見て虹にあらずと云はば無茶悟りなり、否、魔見なり迷ひなり。（中略）菩薩は色不異空と観じ又空不異色と観ず。一トまはりくるりとむだ道をまはるやうなれど、中々むだ道にはあらず。恰も湯に入りて出て来てもやはりものと人なれど、垢は落ちて清きが如し。

と、空即是色を欠いて色即是空だけを採用することは（魔見）であると厳しく諫め、色即是空と空即是色は一体不離のものであると強調している。

『出廬』において露伴は、先ず作品前半部で、唯心論に傾き肉体を軽んじて自らでその死を選ぶような同時代の深刻な問題を詩人を一典型として辿ってみせた。その上で、作品後半部では、色即是空から空即是色へと（一トまはり）させる仏教の哲理を用いることによって、解決の糸口を提示しようとしたと解釈できる。個我と非我とを分割していくことで個我を規定しようとする自我論などに對して、自然や他者との関係性において個我が存在するのであり、そうした因縁によって生じている今まさに生きて動いている現世にこそ目を向けるべきだとする。このように、露伴は、自らが精通する東洋の哲理を基軸としながら、同時代の病理をこそ分析し示しているのである。東洋の仏典や古典を創作に活かすという姿勢は露伴文学に常套的に認められるが、時代の最新の社会問題にまで切り込まれているところに、『出廬』を新しい試みとして評価すべき一つの契機があるのではなからうか。ここまで行ってきた作品内容の考察を十分に踏まえ、次章に、本作の詩形式について述べてみたい。

### 三、《ドラマ》の可能性

これまで小説家として知られていた露伴をして『出廬』という長篇詩を書かしたものは、一体何であったのだろうか。以前から露伴が小説よりも詩を志し、〈仏書を読み、万葉集を研究し、和讃俗謡の類に至るまで研究し尽くし〉(緒方流水『塵影録』明治34・4新声社)詩を著す計画を持っていたと、世評に上つてはいた。しかし、突如詩を書くことになった理由が、ここに述べられているような、研究が十分に熟したので詩を創作したというだけに留まるものとは思われない。以下では、明治三十年代半ばの詩壇の状況を確認しながら、露伴が詩の創作に乗り出したその意図について探ってきたい。

明治三十年代の代表的詩人が、薄田泣菫と蒲原有明であることは論を俟たないだろう。『出廬』が連載された明治三十七年の詩壇は、既に主流となっていた泣菫や有明の抒情詩から、新たに象徴詩の創作が行われ始めるまでの過渡的状况にあり、現状の打開が声高に叫ばれていた。

只今の作物は或る一種類の詩のみの到達で有つて形式より云ふも着想より云ふも、どうも狭隘なる感がある。(中略)何事でも歌つて見やうと云ふ、如何にも元氣の熾んな、慾の多かつた時代の心もちに復りたい。(中略)短詩以外、他の詩形の作をも益々盛んに実行したい(与謝野鉄幹『文芸雑誌』『明星』

明36・10)

と、詩の多様化が強く求められ、

我が詩界は一昨年の秋頃までは、作家大概純抒情詩を半ば倦怠の姿で歌つて居つたが、雑誌の方では、一たび前田林外氏が『源九郎義経』と題する叙事長詩を主唱して、之を白星、鉄幹の二氏と合作し、新春世に発表せんと、唱へ出してより以来、岩野泡鳴氏が十年前から其作に従事し来つたと云ふ『夢幻史詩鳴門姫』を右に前後して、之れまた公にせんと弘告してより以来、詩界は何となく色めいて来た。(中略)これよりして詩界の詩題が従来とは、余程区域が廣くなつて来たやうに思はれる。例へば、従来抒情詩ばかりで持ち切つて居た泣菫氏は半叙事詩『金剛山の歌』を新小説に掲げる。又同じく抒情詩ばかりを歌つて居た有明氏は、『国土創生賦』を太陽に掲げた。(三十六年の詩界『白百合』明37・2)

と、幅広い試みが行われるに至る。このように抒情詩だけではなく、長篇の叙事詩や劇詩の可能性が探られていた詩壇の潮流に沿う形で、非抒情詩たる『出廬』が発表されていることは疑いない。

ただし『出廬』は、発表後数年を経て、河井醉茗『新体詩作法』(明41・6 博文館)に、〈史詩でもなく、神話伝説に典拠あるでもなく、作者が独創の意を構へて起つた物語詩は、未だ甚だ其数が乏しい〉と言われる当時極めて例の少なかつた創作的物語詩と分類されている点に注意する必要がある。『新体詩作法』には、

作者自らが仮作物語を構成して歌ふも、此は未だ例が少ないけれど、今後の詩人に拠りて新しい試みをやつて貰ひたい、作家が一篇の筋を立て、新しく物語詩を作るのであるが、一方

に小説と云ふ有力なものがあつて、自由自在に人生を語つてゐる。此なかから詩歌の領分を発見しても、それが散文で書いた方が結果が好いと云ふやうな訳であつたら徒勞に属する、何うしても散文とはゆきかたが違はねばならぬ。

と、作者自らによつて物語が作られる創作的物語詩と小説とが極めて近い関係にある故に、創作的物語詩の成功には小説との差異の創出が鍵となると指摘されている。これは、『出廬』がなぜ小説ではなく詩でなければならなかつたのかという問いかけへとつながるために、重要な言及だと言える。

この問題について、『出廬』の作品内容に戻つて考えたい。前章までで全四章の展開を見てきたが、露伴自身、『出廬』の「引」において、

出廬一部四篇、其の第一篇は世の悦ぶに足らぬをいひ、第二篇は詩の愛す可きを叙し、第三篇に至つて、空想に遊ぶもまた竟に実在の累するところとなるを免れざるを述べ、第四篇に於て、詩と世と共に悦び愛すべく、実在と空想と相即き相容るべきを詠じたり。

と、作の構成を明らかにしている。ここで述べられているように、露伴の意図が〈空想〉（＝観念<sup>イデア</sup>）と〈実在〉（＝日常現実の存在）の対立を統合するという弁証法にあつたとすると、強く想起されるのは、明治二十年代に盛んに議論された《ドラマ》という形式である。明治二十年代の《ドラマ》をめぐる言説を丹念に調査された十川信介氏は、当時《ドラマ》に深い関心を寄せていたのは、坪内逍遙や石橋忍月や二葉亭四迷らの〈現実の世界と観念の世界を統一的に

把握しようとした文学者たちであつた〉と述べている。十川氏は、当時の《ドラマ》論が、叙事詩、抒情詩、劇詩という西欧詩の伝統的な三分法の図式に基づいていたことに着目し、叙事詩（＝事実を述べることを主とする詩の形式）と抒情詩（＝感情を述べることを主とする詩の形式）が弁証法的に止揚されたところに詩の最も進化した形式である劇詩（＝ドラマ）が位置づけられるという西欧詩学に説かれる詩の発展過程を、実と想との統合という別の図式にスライドしたところに、明治二十年代の《ドラマ》の理念が成立していることを明らかにしている。即ち、

彼らは想実調和の理念をみたすものとして、ジャンルとしての戯曲、または作品の内実としての「ドラマ」を発見したのである。

と。

このような、想実論者たちの〈想実調和の理念〉が具現化されたものが《ドラマ》であつたという指摘を踏まえると、『出廬』の内容は、まさに、『ドラマ』にふさわしいものとして構想されていると言えるのではなからうか。本作は、主人公の詩人の独白を中心としつつ複数の声部から成立しており、作品の体裁も《ドラマ》に近い。特に、一二篇の作品前半部は、主人公の詩人の〈空想〉（＝観念）が述べられる部分であるため主人公の詩人の独白体が取られ、三、四篇の作品後半部では、〈空想〉と〈実在〉との対立が統合されていく部分であるために、老いた〈船客の歌〉や〈若き人の歌〉、〈児童の唱へる歌〉などの巷間の老若の声や、影と形の対話、客詩人と主人公の詩人との対話といった《ドラマ》の体裁が選ばれているので

あつて、前半部と後半部は、各々内容に即した形式が注意深く選択されていることが分かる。明治二十年代から文学活動を開始していた露伴は、『ドラマ』をめぐる議論を通過してきたのであり、こうした言説を踏まえて、『出處』を創作したと考えられる。

明治四十一年の『新体詩作法』が、『出處』を『ドラマ』ではなく、創作的物語詩に分類したのは、明治二十年代に盛んであった『ドラマ』論がもはや風化され、忘れ去られてしまっていたからであろう。よく知られているように、明治三十年に入ると、『ドラマ』論は持続困難な事態へ陥つてしまう。というのは、論の前提となっている詩の三分法が、あくまでも西欧の詩の伝統から導き出されたものであったためである。日本の詩の現状において、それは具体的な内実を持つものではなかった。ドラマ論では、西欧詩のような伝統を持たない日本の詩に、西欧詩学の三分法が当てはめられて詩の理想が論じられていたのであり、明治三十年代には、そのような演繹的な議論よりも、日本の伝統的な韻文形式である短歌を發展させ詩の実作を積み重ねたところにこそ、将来の詩を見出そうとする方向性の方がより現実味のある行き方として受け入れられていた。かくして、『ドラマ』論は撤退を余儀なくされていたのだ。こうした中、露伴は、明治三十年代の唯心論へ傾いて行く時代相に対し、現実社会へと引き戻そうとする作品内容を盛り込むにふさわしい形式として、再び、『ドラマ』を呼び戻し採用したと言えるだろう。

## おわりに

はじめにも述べたように、庵に閉じこもった詩人は、『船客の歌』や『児童の唱へる歌』、『若き人の歌』を庵の中で聞く。有事における巷間の声を聞き苦悩するという詩人の姿から見えてきたのは、国家の戦争推進の動きに決して同一化しない人物像であった、と同時に詩人は、自らに内面化されている愛国心を捨て去ることもしない。『我は地の人 国の人、／国に事あり、国のため／我太刀執りて立たんず』と／おもはぬことは なければとも（第三篇二十章）と述べられている。即ち、彼の厭戦の思いは、愛国心から切り離されたものではあり得ない。作品の外側ではまさに日露戦争が戦われており、この戦争以後、日本が軍国主義へと大きく傾いていくことに鑑みれば、国家について深く切実に考える故に、開戦に対する懸念が強まるという詩人の論理は、よく理解できよう。

一方に、国家と個人とが分裂し、個我の拡大が図られていくという時代の動向があった。前章までで確認してきた当時の青年問題は、こうした風潮を端的に示すものでもある。注目したいのは、『出處』の詩人が、作中で、他から離れた個の観念的なあり方を、文学の問題として問い直し、結末において、より広い現実社会へと目を向けるような文学観へと変更を加えている点である。これは前述したような時代の風潮に沿って、個我の文学が偏重された明治三十年代の文壇の現状に対する、反立ともなっているのではないだろうか。前章で言及した明治二十年代の『ドラマ』論も、十川氏が正しく指摘

されているように、個人の小世界を描くことと、政治や社会というより大きな主題を描くこととの、文学的な両立を目指すところに本来の目的があったのである。その試みは結局のところ頓挫したが、時代を経て、『出廬』は新しい《ドラマ》として創作されており、このことは、個我の文学へと流れていくように見える明治三十年代の文壇に対する、露伴の提言と受け取られるだろう。

紅露の時代が終焉を迎えた、明治三十年代半ば以後の露伴文学は、同時代と切り離されたところに位置づけられることが多い。これを跡づけるように、新時代のイデオログたちが皆、『出廬』に消極的評価を与えていたということは、本稿のはじめに述べた。しかし、ここまでのように、『出廬』を見てくると、こうした図式とは反対に、露伴の方から、彼らに問題を突き付けていたことが明瞭となる。国作家と個人とを切り離し個の自覚を深めていくという風潮の中、個我の文学へと収束していくとする文壇の一つの方向性に対する露伴の独立した立場を、『出廬』からは確認することができる。

注

- (1) 坂野潤治『大系日本の歴史 十三巻 近代日本の出発』（平成元小学館）
- (2) 西川貴子「煩悶、格闘」する「詩人」たち―日露戦争前後の「詩」及び「詩人」の考察（『同志社国文』平成16・11）は、本作を、同時代の戦争の正当性が補強されるような「詩人」言説とは一線を画す作品として捉えている。
- (3) 網島梁川「露伴詩評」（『白百合』明治37・7）
- (4) 魚住影雄「露伴の「心のあと」を評す」（『校友会雑誌』明治38・2）
- (5) 平出修「与幸田露伴氏書」（『明星』明治38・3）
- (6) 本間久雄『統明治文学史 中巻』（昭和33・3 東京堂）
- (7) 例えば、登尾豊氏『幸田露伴論考』（平成18・10 学術出版会）には、『天うつ浪』の中絶以後、幸田露伴はいちおう文壇を退いたかたちになり、また〈近代〉の支配が確立した結果、彼は文学史に〈生き埋め〉にされた」とある。
- (8) 『古事記』中に記されている。雄略天皇の行幸の際、引田部赤猪子（天皇から見初められたがその後音沙汰がなかった。八十年後再会した時に、赤猪子は既に老いており、〈日下江の 入江の蓮 花蓮 身の盛り人 羨しきろかも〉と、自らの老を歎く歌を詠んだ。
- (9) 『文学界』同人らは、現象の奥に、永遠の宇宙が横たわっており、詩人は、その宇宙の観念を通して現象界を捉えて表現する者である、という詩人観を有していた。五十里文映（An Human）の心情を説く―明治二十六年における『文学界』の論調（『稿本近代文学』平成

16・12)に詳しい。

(10) 笹淵友一「幸田露伴と『文学界』」(『文学』昭和53・11)

(11) 西悠哉「網島梁川の宗教観」(『仏教大学大学院紀要』平成19・3)に詳細な研究がある。

(12) (11)と同様。

(13) 黒田俊太郎「成型される透谷表象——明治後期、〈エルテリズム〉の編成とその地場——」(『日本近代文学』平成19・5)

(14) 大地武雄「陶淵明の分身化(二)」(『松学舎大学東アジア学術総合研究所集刊』平成17・3)に、(人)は貴賤賢愚を問わず長生を願うが、それは迷いであつてどんなに心砕いても人には必ず死がやってくる。そこで、死への苦悩を形と影に述べさせ、精神にその苦悩からの解放を語らせることが述べられている」とした上で、こうした〈分身化の手法は、人間の多面的複雑な内面を描き出すには有効な手法である」とされている。

(15) 『涅槃経』に記されており、中国仏教思想の大きな問題の一つとなっている。

(16) 生前未発表、『文学』(昭和22・10)「露伴追悼号」に掲載された。

(17) 西欧象徴詩を先駆的に紹介した上田敏の訳詩集『海潮音』(明治38・10 本郷書院)の出版の後、日本の詩壇においても象徴詩が多く創作され始める。

(18) 十川信介「ドラマ」・「他界」——明治二十年代の文学状況(昭和62・11 筑摩書房)

(19) 与謝野鉄幹「文芸の迫害に關し、余の態度を明かにして、末松博士に質し、併せて読者諸君に訴ふ」(『明星』明治33・12)に、(われら

は先づ我が在來の短歌の上に於て、更に一段の研究をつみ、一段の進歩をはかり、漸を以て長詩の上に進まんことを企てたりき」とある。『明星』は明治三十年代の詩壇を中心的に率いていたことは周知の通りである。

付記 本文は『露伴全集 十三卷』(昭和26・1 岩波書店)に拠る。適宜、ルビは省略し、「／」は改行を、「／／」は連が改まることを示す。また、引用文中の傍線は稿者による。