

近代文学における「狂」  
—石川淳と大田蜀山人—

狩野啓子\*

Ishikawa Jun made his debut as a novelist in 1935 with “The Beauty”, having already forged his own literary methods from the works of such writers as Valéry, Alain and Gide. Ever since, he has been known for his acute explorations at the frontiers of modern literature. An outline of Ishikawa’s literary views and methodologies can be found in his 1942 *Notes on Literature*. In 1941 he published the study *Mori Ogai*, another representative work of the prewar years. In fiction, his “Fugen” of 1937 won the fourth Akutagawa Prize, establishing his fame as a novelist.

It was around this time that Ishikawa developed a strong interest in Ota Nampo, and devised his own original interpretation to the “Temmei (1781-1789) Kyōka Movement.” Nampo’s name comes up first in “The Song of Mars” of 1938. In this short story, famous for having been banned on account of its war-weary tone, Ishikawa has the “I” narrator relate his intense feelings of envy for Neboke Sensei (Nampo), who was able to cloak his public capacities while engaging in elegant pursuits. In

---

\* 筑紫女学園短期大学助教授

his 1943 essay “Styles of Thought of the Edoite,” Ishikawa places the Temmei Kyōka Movement in the context of so-called “*haikai*-ization,” to him the most significant literary process of the entire Edo period. He interprets *kyōka* (“mad waka”), the most typical example of this process, as a “*haikai*-ization” of the *Kokin Wakashū*. And on the other hand, if *kyōka* represents a “*haikai*-ized” *Kokinshū*, he writes, *kyōshi* (“mad” Chinese verse) makes up a “*haikai*-ized, *T’ang Shih-hsuan*.<sup>1</sup> In both cases he claims Ota Nampo to be at the center of the “movement.”

Excellent studies by Noguchi Takehiko, Yoshida Seiichi and others have appeared on the connection between Temmei *kyōka* and Ishikawa Jun around the time of “The Song of Mars”. Here I would suggest that external circumstances alone did not bring Ishikawa to Nampo, but that he possessed within him from the start, as a firm cultural grounding, the literatus (*bunjin*) consciousness of “madness” (*kyō*). We can find manifestations of this spirit of “madness” already in his statements from the late Taishō period. In the context of the transition from early-modern to modern literature, Ishikawa’s sense of “madness” became melted with the imported movements of Anarchism and Dadaism.

How might we consider his strong interest in Temmei *kyōka* through the second decade of Shōwa? One finds repeated in the early works, from *Fugen*, efforts to maintain a lofty perspective from within one’s position in the vulgar world, rather acrobatic attempts of the spirit to fly at low levels just above the ground. These experiments in exploration set out to perform the heaven-

ly progress of *Fugen*, moving freely between the vulgar world and the sublime one, in words. I have suggested elsewhere that Ishikawa aimed at an unemotive, anti-lyrical prose style, erasing the “I”-ness within him. I would point out here, however, that the problem of the elimination of “I”-ness is related to his appreciation of the posed anonymity of the Temmei *kyōka* movement. Beyond this, Ishikawa may have been drawn to Nampo as the creator of a fictional *topos* joining the lofty and the popular; Ishikawa stood firmly on a tradition of literatus spirit supported by “*kyō*.” As the writing of *gesaku* passed from the hands of *bushi* authors down to townsmen, the “popular” gradually shaded into the vulgar. Temmei *kyōka* established a fictional world, located in a separate dimension from real life, just one step before this “vulgarness”. Certainly it is no surprise that Ishikawa should have befriended Ota Nampo.

The most pressing problem for Ishikawa Jun at the end of Taishō, when he had revealed his penchant for absolute freedom, was the “movement of the spirit”. Hence he declined to consider Nampo, or specific works of Temmei *kyōka*, individually, proposing rather a “movement” *in toto*. Nampo, close in cultural grounding to Ishikawa, was to be discovered as part of the active process of “realising a yearning for the past.” “*Kyō*”, which worked as an opportunity to fix the direction of the self in the late Taishō years, came to surface dynamically in this period, as a movement or literary function.

1. a late Ming *shih* anthology, read widely in Japan in the mid and late eighteenth century.

## 一、問題提起の視点

石川淳は、昭和10年に「佳人<sup>かじん</sup>」という作品でデビューし、昭和12年には、「普賢<sup>ふげん</sup>」によって第4回芥川賞を受賞、以後現在までずっと文学活動をしている息の長い作家です。和漢洋にわたる学識教養に裏打ちされた独自の小説方法論を持っていることで知られています。その石川淳が、戦争中特に傾倒したのが大田南畝であり、天明狂歌でした。石川淳は天明狂歌から何を汲み取ったのでしょうか。かつて中村幸彦氏は、「西歐的なものの受容にも、この日本の近世が用意したものの上にのせて、言わば日本化した処のものもあるのではないか。これを無視することは、事の真実を誤りはしないか<sup>(1)</sup>」と指摘されましたが、本日は私もそのような視点をもって、近世的「狂」の意識の近代的転換の一例として、石川淳のことを考えてみたいと思います。

## 二、近世の文人精神における「狂」とは何か

石川淳の伝記は非常に少ないのですが、その一つに河上徹太郎氏の「石川淳<sup>(2)</sup>伝」があります。その中で、石川淳の知人海老名雄二氏の文を引用した箇所、次のような言葉があります。（資料1）

（資料）

1. 彼の生まれたところは浅草の三好町ときいている。父は斯波<sup>しば</sup>氏。それほど大きくない銀行の経営者であった。彼は末っ子で、同族の石川家を継ぐことになり、石川姓を名乗ったのである。 —中略—

石川家は代々幕臣である。（註、オレのジイサマは昌平<sup>しょうへいこう</sup>翼の下っぼだった、と石川君は私に語ったことがある。そのジイサマに6歳の彼は毎日漢文の素読を習った。） —中略— 彼には、本人がどんなに知らぬ顔をしていても、幕臣のなりかたちが染め上がっている。そんなところから彼の面貌には大田南畝や朱楽菅江が、なんとなくつきまとい、為永春水の面貌とはおよそ遠い。

以上のような所から、石川淳に表われている文人精神は、家庭環境の中で自ずと育まれたものであることが察せられます。

それでは、近世の文人精神とは何でしょうか。又、その支えとなった「狂」の意識とはどういうもののでしょうか。この問題については、野々村勝英氏の「文人精神と儒学思想—『狂』をめぐって—」<sup>(3)</sup>や、中野三敏氏の「狂文意識の背景」<sup>(4)</sup>「狂文論」<sup>(5)</sup>などのすぐれた御論考の中で、詳しく論じられています。詩書画のいずれにも通じ、文雅の世界に遊ぶ脱俗の姿勢を、積極的に評価する所に、近世の文人精神が成立する所以があるのですが、そのような考え方の源流には、『論語』があるとされています。

子曰、不得中行而与之、必也狂狷乎、狂者進取、狷者有所不為也。(子路)  
—子在陳曰、歸与歸与、吾党之小子、狂簡—、斐然成章、不知所以裁之。  
(公冶長)

のような箇所に表われている、「狂」の価値づけが、儒学思想という枠の中で文人精神が成立し成長する支えになったというのですが、近世文人的「狂」の意識は、先に述べたように、教養の中に含まれたものとして石川淳には身につけていたと考えてよいでしょう。

### 三. 大正末期の石川淳における「狂」の発現

大正末期、関東大震災前後に、石川淳は「日本詩人」誌上にいくつかのエッセーを発表しています。それらからは、20代前半の石川淳の心境がよく窺われます。(資料2,3,4)

(資料)

2. シャルル・ルイ・フィリップの「青春の手紙」(Letters de jeunesse)の中に、次のやうな一節がある。

「アナトール・フランスは、めでたき作者である。彼は、何でも知って居て、何でも明示する。彼は博識家である。だが、其故に、彼は終熄文人系統に属する者であり、且、其に依って、19世紀文学の終結を為す者である。今

は、野蛮人の出づべき時だ。」 —中略—

今の世に生れ合せたわれわれ青年の胸の中には、百年、二百年に亘った歴史的变化が、一時に展開されるやうに思はれる。此のrecreationの先頭に走った人々の中に、シャルル・ルイ・フィリップが数へられるのだ。

あの小さなシャルル・ルイ・フィリップが踊って居る新しい土地の下には、あの大きなアナトール・フランスが埋草になって居る。—これは、われわれの誰でもが、見逃してはならないことだ。（「シャルル・ルイ・フィリップの一語」「日本詩人」大11・12）

3. 私は、我々の上に遍照して我々の心を明るみに浮み上らせる光の歌を求め、人間の純情も、草木の芽生も、すべてよきものは光に育まれる。沮まれた光を求めて叫ぶ者は、常に叛逆者である。叛逆とは、不当に闇の底に沈められた生命の撥ね上らうとする努力である。故に、叛逆者は光を求める権利を持って居る。（「詩に関する一考察」「日本詩人」大12・10）
4. 一方、我々は、現代に生活する一員として、神を離れて別に進展して行かうとする同時代の思想の流れに眼をそむけることは出来ぬ。むしろ、このうちにこそ、我々に共通な近代的苦悩が潜んで居るのではあるまいか。そこには争闘の二重相が渦をなして居る。即、悩みの捌口を何処にか見出さうとする努力と、神に対する否定の抗争とが相打って居るのである。この渦を突き抜けて進もうとする心の動きに、我々は、我々自身のうちに存する不安の影を認めることが出来やう。そして、この渦の上に立って、神を前にして、我々の立場を決すべきであらう。この理を以て、私は、かのダダの主張とその将来にも、常に留意しようと思ふ。—ダダも亦、或は我々が落ちて行くかも知れぬ運命の一つとして、少くとも当来の詩に約束されているかも知れぬ前景の一つとして、我々の前に提出されて居るではないか。（「詩に関する一考察 其三」「日本詩人」大13・3）

資料4に現われたダダについては、四十数年を隔てて書かれた次の文章があります。（資料5）

（資料）

5. ちかごろ「ダダ展」といふのがあって、その会場をあちこち見わたしてゐるうちに、わたしは四十余年前、大正癸亥の地震のころの東京をおもひ出した。これより早く、第一次大戦中、ダダは西欧に発してゐるが、それが日本

に渡来して、ほんの一時の現象にしろ、ムード的に小型の花火を打ちあげたのは、こちら側に地震といふ炎が燃えたせみだらう。ただこの熱狂を迎へた漠然たる虚無観の底に、明治以来のアナーキー思想がながれてゐたことは見のがしがたい。しかし、当時ダダはつい消えるべき泡沫にはをった。—中略—人間の生活はすべての哲学概念から自由である。いや、他からあたへられ課せられたものの一切は、制度でも律法でも道德でも美学でも、自由にとってはじゃまな仕掛である。自由につける条件はない。このはしにも棒にもかからぬもの。それは根本に於て絶対なるべきものである。絶対自由の精神は古今ダダをつらぬいて折れない。そのかぎりでは、ダダは旧に依つてアナーキズムと縁がある。アナーキズムはしばらく措く。さしあたって、ゲイジユツといふ遺伝的に定着するものはダダにとって不潔なものところえておけばよい。（「ダダについて」「朝日新聞」昭43・7・1）

ここでダダを「明治以来のアナーキー思想」の流れとして捉えていることは注意すべきでしょう。近世伝来の「狂」の精神に、西洋渡来のアナーキズムが合体した所にそれは成立したものと考えられるからです。「光を求める叛逆」が「絶対自由の精神」というような語に置き換えられてはいますが、この作家の姿勢は四十数年を隔ててもほとんど変わっておりません。大正末期の頃の石川淳にとっては、近代的知識人としての自己を否定し、新しく「野蛮人」に生まれ変わることが切実な問題だったので、彼の中にあつた「狂」意識が、その方向を、アナーキズム、ダダイズムに向かわせたと考えられます。

#### 四．南畝発見

大田南畝の名前が初めて石川淳の作品に登場するのは、昭和13年の「マルスの歌」です。（資料6）

（資料）

6. 寐惚先生が銅脈先生に応酬する五言古詩ぶりの戯詠に、「暮春十日書。卯月五日届。委細拝見処。益<sub>ニ</sub>御風流……」ああ、益<sub>ニ</sub>御風流……この畏るべ

き達人のたましひはいかなる時世に生れあはせて、一番いいところは内証にしておき、二番目の才能で花を撒き散らし、地上の塵の中でぬけぬけと遊んでゐられたのか。花の中に作者の正体が見えない。今は遠き花かな。益 = 御風流……だんだん小説と縁が遠くなって来た。熱海で買ったつぎの二合壇はすぐからになった。たしかにこの車内の季節では『マルスの歌』に声を合はせるのが正気の沙汰なのだらう。わたしの正気とは狂気のことであつたのか。窓の日ざしが急に強くなり、ひとの飛ばす唾がほこりに浮き立った。カーキ色がちらちらする。たれかが網棚の上からゲートルを落した。向うで子供がおもちゃの軍刀を抜いてゐる。それにしても、ああ、益 = 御風流……いよいよ、きちがひじみて来た。（「文学界」昭13・1）

汽車の中で「二大家風雅」（寛政二年）を読む主人公の姿が描かれている箇所です。ここには、時代が全体的狂気に陥った時、わずかに個人が内面の正気を守ろうとすると、それは「きちがひじみて」見えざるを得ないというパロックスが語られています。確かにそれは、内面の正気を守る安全弁になっており、戦争中、石川淳を天明狂歌に赴かせたきっかけはそこに認められます。

しかし、それは蜀山探究の過程で、さらに深まっていきます。昭和17年に発表された「雪のはて」の主人公が、蜀山に取り憑かれている姿は、そのまま当時の石川淳の姿に重なると考えられます。（資料7）

（資料）

7. わたしは柄にもないことを考へるくせがあつて、そのころ蜀山人の生活を書き併せて蜀山文学を論じたいといふ念願に憑かれてゐた。わたしは長いあひだこの江戸第一等の作者のことが気になって、ほかのことが手につかずにゐた。しかし、わたしは学者でもなく研究家でもないのだから、ものごとを七くどく調査搜索することは苦手である。まあ、わたしはわたしなりに、蜀山の詩文を相手にするほかに、当分は生活のほうを全然見ないかのごとく、もっぱら文学にのみ迫って行かうと思った。そして、まづばか正直に敵の術中に落ちてみるつもりで、この人物が不逞にも影のない紳士として一世をたぶらかした偏角的位置を、一介の狂詩人たる仮装を、せつせと追ひつめて行



くことに依って、蜀山精神の運動量を測定しようと思った。そのとき、ふつと、ある考がわたしのうちに湧いて出て、たちまちその考のままに身を流して行くほかにうごきがとれなくなった。それは蜀山の狂文学の技術を、操作を、わたしみづから体得しようといふことである。すなはち、わたしはみづから蜀山銅脈の風に倣って、唐山の詩に一泡ふかせるやうな狂詩を作らなくてはならない。また万葉古今を踏まへつつ、俳諧の精神を顛倒させつつ、天明調の狂歌を詠まなくてはならない。これはたしかにきちがひ沙汰ではあろうが、ひとは多少とも自分をきちがひにすることなしには蜀山精神の真諦に参ずることはできないだらう。（「文学界」昭17・3）

この時期の蜀山探究の成果は、昭和18年に「江戸人の発想法について」として発表され、その中で石川淳は「俳諧化」という概念を打ち出しました。ここに始まった彼の江戸文学研究は、『江戸文学掌記』（昭和55年）などに至るまで意欲的に続けられています。一見伝統主義的に見えるこれらの仕事の底に流れているのは、大正末期に言った「懐古は積極の道へ進む一旋回路」（「詩に関する一考察 其三」）という考え方です。

さて、「蜀山精神の真諦に参ずる」ことは、天明調の狂歌を詠むことには止まりません。現代作家石川淳の真意は別の所にあると思われれます。石川淳が散文小説家の道を選んだのは、「絶対自由」をめざす精神の運動を可能にするのは散文であるという理由からでした。彼は「詩」から「散文」へという文学史観を示しましたが、<sup>(6)</sup>これはある意味で現代的俳諧化とも言えるでしょう。正統的「雅」の世界の固定化にゆさぶりをかけるのが「狂」の意識なので、文学者としての自己変革を若い頃から願っていた石川淳が、狂文学の第一人者である大田南畝に知己を見出し、その創造上の機微を体得しようとしたのは必然であったと思われれます。しかもその時期、石川淳が最も捉われていたのは「言葉」の問題でした。「雅」の精神は失わずに「俗」の世界に言葉を解き放った南畝の「狂」の精神こそ、まさに石川淳にとって「真諦」であり、いわば言葉の錬金術を授けられたと言えましょう。それは、文

人的精神構造をそもそも備えていた石川淳の、潜在的な部分の掘り起こしてもあった筈です。ここで、近世的「狂」の意識は新しい現代的意味を持って、再び生まれ出てきます。それが、「散文の方法」或いは「精神の運動」という言葉で表わされるものの実体だったのではないのでしょうか。勿論、従来から言われているように、フランスのサンボリスムの受容は大きな意味がありますが、それを受け入れる準備は石川淳の内部で為されていたので、大田南畝との出会いは、これまで考えられている以上に大きな意味があると私は考えます。なぜならば、南畝から授かった錬金術は、言葉以外のものまで含むあらゆる精神の運動に応用できるものだったからです。

註(1) 「近世的なるものの否定の様相」(「国文学」昭51・8)

(2) 『現代日本文学館31 石川淳』昭44・1 文芸春秋刊

(3) 「言語と文芸」51 昭42・3

(4) 「文学・語学」54 昭44・12 『戯作研究』所収 昭56・2 中央公論社刊

(5) 『近世文学論叢 中村俊定先生記念論集』昭45・4 桜楓社刊 『戯作研究』所収

(6) 『文学大概』参照 昭17・8 小学館刊

※発表に際して、九州大学の中野三敏先生をはじめ、多くの方から貴重な御教示を頂きました。

※この発表に基づき、「近代における狂意識の変容 —石川淳の南畝発見まで—」と題する論文を、『原景と写像 近代日本文学論攷』(昭61・1刊行予定)に掲載する予定です。

## 討議要旨

本田康雄氏と発表者の間で次のような質疑応答と意見の交換があった。

本田氏—石川淳は、大田南畝の、あるいは近世狂歌のどのような作品を特に好み、受けとろうとしたと考えられるのか。

発表者—石川淳の「江戸人の発想法について」の中で『萬載狂歌集』というものが「古今集」に対置されており、古今集の一つ一つの歌を鑑賞するようではなく、『萬載狂歌集』という歌集全体が古今集の「俳諧化」であるという図式を描いています。つまり無名狂歌人達が仮構の場で自由にことばをやりとりした精神の運動としての狂歌というものを享受するというのが石川淳の天明狂歌の受容の特徴だと思います。

本田氏—知識人としての自己を否定し、「野蛮人」に生れ変るとおっしゃったことと、その受け取り方は重なるわけですね。

発表者—そうと思います。

本田氏—蜀山人よりも少し後になると、鹿都部真顔などが、狂歌を真面目に読まなければならないと主張していますが、石川淳の受け取り方はそれとは異なりますか。

発表者—石川淳の見方はあくまでも近代作家としての精神に根差した見方で、近世文学の研究者の中には、蜀山人は才気にまかせて遊びで狂歌を詠んでいたのであるから、石川淳の意識と結びつけるのはむづかしいと言う方もありますが、しかし才気にまかせた遊びであっても、それを支え、誘い出したものは文人精神としての「狂」であったと思います。

本田氏—たしかに蜀山人や平賀源内の戯作などは遊びでやっていたと思いますが遊びの中に今から見れば、「狂」の意識があったと思います。したがって石川淳の見方は決して無理な見方ではないという御意見は、私もそのように思います。

発表者—大田南畝は戯作が卑俗なものに流れて行く一步手前に踏み溜っている最後の人ではないかと考えますので、俗に遊びながら高邁を目指すといった石川淳の姿勢に大田南畝は非常によく重なるのではないかと思います。

次いで西洋の前衛芸術の受容について長谷川泉座長から、前衛芸術の流れが日本に最初に現れたのは、明治42年スバル5月号に森鷗外が紹介したマリネッティの「未来派宣言」です。原文がル・フィガロに発表されたのは同じ

年の2月20日ですから、随分早いわけですが、それにもかかわらず石川淳などによってダダなどを含む前衛芸術がとりあげられるのは大正13年位です。新感覚派の拠点となった「文藝時代」が創刊されたのが大正13年10月で、しかもこの時はまだ主な同人達にそういう意識はありませんでした。一方世界では、未来派宣言以来ひとり詩や文学にとどまらず、演劇、映画、建築等あらゆる芸術分野に前衛芸術が燎原の火のごとく広がっていったのですから、当時の日本は世界となおかなりな落差があったと認めなければなりませんとコメントがあった。

西勝氏から「狂」について、何か性格や体質的なものとの関係があるかと質問があり、

発表者から、石川淳はヴァレリーのような明晰をめざしていたので、体質的というよりかなり意識的なものと思うと答があり、

長谷川座長から、石川淳の「狂」と体質あるいは精神病理的なものとの関係についてデータはないが、戦後彼が『黄金傳説』という短篇集を刊行する際に、進駐軍の検閲で「黄金傳説」という作品を削除することになったが「黄金傳説」という作品のないまま敢えて『黄金傳説』という題の本を刊行した、当時の事情は今後より詳しく明らかにされると思うがこれも意識的な「狂」の精神にもとづくものと思われるとコメントがあり、

発表者から、それはやはり「狂」の意識によるものと考えられ、そのような例はほかにも、例えば戦前『白猫』という作品で、日本ではまだ誰もとりあげていない時にスターリンの粛清を批判しており、戦後は文革に反対する声明をだしています。もちろん日本の国粹主義に対する反撥は非常に強いわけですがその中でもスターリンの問題を見逃していないのは、やはり「狂」の精神がはたらいているものと思うと補促コメントがあった。