

日本文芸に関する二つの私考

Two views on japanese literature

1) *The existential thought of japanese literature*

2) *On the harmony of meaning and sentiment*

in the works of literature

juuro Inoue

井 上 寿 老

1) 日本文芸と実存的思考

実存主義という名称はサルトルから、実存哲学という名称はヤスパースから始まるのであるが、実存的思考を今日吾々が受けとっている意味即ち人間的現実存在の意味に解し初めたのはケルケゴールである。普通彼を以て実存主義の実際の祖と為すのは此に因る。しかし、実存主義とか実存哲学とかいうことでなければその祖は更に二・三世紀遡ってデカルトとパスカルとを之に当てねばならない。この二家はその祖に擬せられるべき所以は、それがともに人間を思考する主体として捉えているからである。とすればその源頭はもっとずっと遠いことになる。「汝自らを知れ」これはアポロン宮に掲げられてあったことば（アポロンの神託）だそうであるが、ソクラテスはこれを自分の学問道徳並びに教育のテーマとしている。「自ら知る」のは自我の自覚であり、それはやがて自我の確立となり、人間性尊重への発展が予約されている、とすればそれはヒューマンイズムであり、随って一の実存主義である。（実存主義はヒューマンイズムである—サルトル）「人間が考える輩である」ことにしても、命題としてはパスカルが喝破したものであるけれども、人間はパスカルの言を待って始めて考える輩になったのではない。パスカルはただ人間のそうした本質を発見したに過ぎない。人間は、大小深淺のちがいはあっても、要するに皆考える輩である。これと同じことが「実存」においても言える。即ち実存という概念への近代的意味づけは新しいにしても、人間の生き方としての内実を照らして考えればそれは遠い昔から存したのであり、上記の人人が「実存」を規定して之を説いたから実存哲

学や実存主義が生れたのではなく、かの人人はただそうした「人間の在り方」を発見し、それを形象して吾々の前に示したに過ぎず、その事実は人間の心に内在しているのである。即ち之を極言すればそれは、人間が自己存在を意識したときに遡るのであり、人間がその嬰兒の如き状態から脱して人間的知性を備え、「物おもう」ことを知ったとき実存思想は発芽したのである。勿論それは一般的には「自己自身の超越生成」といった近代的実存性の如き積極的、自動的なものではなくて消極的、受動的なものではあったろうが、かの求道者たちのそれは、広義においてはすべて皆実存主義であり、総じて之を言えば、人生を無意義、不条理とし、人間を孤独と観じてそこに不安を抱きそれに絶望した人人は、皆実存的な生活者であったのである。

筆者は哲学と文学との関係を次の如く規定している。即ち哲学は文学の抽象的理論であり、而して文学は哲学の具体的実際であると。実存思想は、要するに人間の生き方を追求するものであるが、この「人生いかに生きべきか」という問いを離れて哲学も文学もない。とすれば実存主義のテーマはそのまま文学のテーマである。かつ文芸作品が人間の純粋な創意によって造った人間の実存と内面的に結びついたものであることは言うまでもない。これは文芸作品がすべて実存的であることを意味する。

実存主義は、その思考にマルクシズムのような党派的統一性がある訳ではなく、自己実存を見詰めた思考と行動とは、皆実存主義の概念に含まれる。従ってその思考対象は人によって多少の出入があり、同一人においても、例えばカミュのそれが、人生の無意味、世界の不条

理の直観（異邦人）からレジスタンス（ペスト）へと進展して行ったように等次があり、実存概念自体もいろいろに規定されているが、その一般的なものは、孤独・不安・絶望・自由・疎外・不条理・二律背反等である。かく分れてもそれは皆互に相関連しており要は一に帰する。で以下「孤独」に中心をおいて日本文芸（主として詩歌）に見られる実存的思考と行動とを跡づけて見よう。

キェルケゴールは実存を「不安と孤独と絶望とによって規定されるもの」としている。所謂孤独は、サルトルによれば実存の自由即ち「自ら由って他に依頼せぬ」（他有化されない）ことに基づくのであるから、それは徹底的な自我の自覚から出るもの、つまり「自ら求めたもの」（積極的、自動的）である。日本文芸史上にはそうした近代的意味における孤独意識は見られない。（それに近いものは見られる。なお実存主義の洗礼を受けた所謂戦後派文学は勿論別である）しかし、それはたゞその出発点が異なるだけで、結果的現実的には孤独に二つはない。

春の野に霞たなびきうらがなしこの夕かげに鶯鳴くも
（万葉・一九）

うらうらに照れる春日に雲雀あがり情悲しも独しおもへば（同・同）

吾々はよく鶯鳴き雲雀あがる光のどけき春の日に、いわれ知らぬ孤独感に襲われる。所謂春愁がこれである。家持のこの二首の歌は正にこの春愁を訴えたもので、自然の悠久に対置された人間存在の悲しみが、三十一文字の小詩形に託されて切なく詠じ出されている。近代詩では三好達治の「贅のうへ」（測量船）の如き、これと同趣である。

わびぬれば身をうき草の根を絶えて誘ふ水あらばいなむとぞおもふ（古今・一八）

これは周知の如く小野小町の歌である。人間というものは、得意全盛の時代にはその実存の孤独をしばし忘れていたが、一旦落ちぶれて袖に涙のかかるときは、ひしひしとその孤独を感じるものである。ましてかよわい女はそれが一層切であろう。深川の少将にお百度を踏ませた程の小町も、さだすぎて「我が身世にふれ」ば、流石に昔の意地も張りも遠い空のあなたに消え失せて、「誘ふ水あらばいなむとぞおもふ」とまで、弱音を吐いてしまう。気位の高い女であっただけに、哀れが一層深い。九世紀ごろの世の中に生きた小町が、二十世紀の哲学者のそのような深刻な人生解釈を有していよう筈はないが、しかし生涯独り身で恋愛に終始したらしい彼女であるとすれば、やはり一応は実存的自由を生きたとはいえないことはない。とすればその孤独は一面又その自由の代償としても、おのれの責任において当然負わねばならな

かったであろう。少し降ってかの右大将道綱の母になると、その自由への自覚がやや積極性を帯びて来、それが人間の在り方として主張されており、一面そこには人間疎外への憤怒が見られる。

嘆きつつ独りぬる夜の明くる間はいかに久しきものとかは知る（拾遺・一四）

蜻蛉日記はこの歌の展開であり、この歌は逆にかの日記一篇の要約と見られる。歌の訴えている所は説くまでもなく「孤独の悲しみ」と「人間疎外へのいきどおり」である。つまり夫兼家のおのれへの「愛の不在」、「人間不信」を契機として触発された自我の主張であり、それを通しての、当時の女性の不幸の代弁であるとともに、また後世の女性への警告でもある。たゞこの歌が詠まれた時点ではまだ自由への選択は行われておらず、嘆きつつ恨みつつもなお夫の「おのれへの回帰」を暗に希求している。しかし彼女はいつまでもそこに安住してはいなかった。やがて夫にそむいて西山に退隠してかの日記が書かれる。つまり本朝三美人の一人としての容色の美も、そのたぐい稀な才気も、何ほどの値打ちもないと悟ったとき、その敗北の代償としてこの日記は誕生したのである。従ってそれは、ただその孤独疎外のわびしさつらさを耐えかねての退隠、という消極性に終始しており、二十世紀的な積極性の実存的自由追求と日を同じうして談ずることはできないけれども、男性の愛の不在やそれのおのれへの疎外に対して「泣き寝入り」に終始したであろう当時の一般女性の群像の中に在って『鶉群中の一鶴』的に堂々と自己を主張し、太刀先鋭く切りつけた所には、近代的な自我の目覚めに近いものの存在が認められる。つまり彼女の西山退隠は、ノラのその如き過激さはないにしても、やはり一の、女性の立場から男性専制的社会（男性中心の社会的風習）へ投じた不信任状であり、ボーヴォアール女史の「第二の性」の思考に通ずるものがある。

自由への超出は、中世に入ると仏教思想の浸透と世の争乱とに助成されて一層行動的となり本格的となり実存的となる。当時の隠遁者流の文芸、所謂自照文学は概ね皆此に属する。抑も実存主義の自由は、自然的な自由でないことは言うまでもなく、亦社会的政治的観念よりの自由でもなくて、哲学的自由即ち「内面的な自由」であり、真実の自己を生きる（それは「良心の声に従う」と言いかえてもよからう）ことである。つまりそれは東洋哲学の概念に翻すれば「克己」である。「己」とは「身の私欲」（論語・顔淵篇「克己復礼為仁」の朱注）である。王陽明が言っているように「山中の賊を破るは易く、心中の賊を破るは難し」（陽明全書・卷一）で、自己の自由を阻害するものは社会でも政治でもなく、動も

すれば事物存在化、道具存在化（他有化）せんとする「おのれ自身」（己）である。そうした「おのれ」に打ち克って何物にも束縛されることのない徹底的な自由を得ることは人間においては不可能に近い。がしかしそうならねば真に実存的に生きることはできない。吾が中世の求道者たちはこの至難の道に立ち向ったのであった。而してこうした実存的思考者行動者として、我々は、鴨長明（方丈記）に先ず第一指を屈するに躊躇しないであろう。彼と雖も亦もとより人生の無常を感じ社会の不安におびえ、「絶対の汝である神のペルソナと向い立つ交わり」（マルセル）を通じてそこからの脱出を志向している点においては、他の西行や兼好と同じであるけれども、その点を除けば今日の実存主義の哲学者と並べてもあまり遜色を見ないであろう。彼の主題は「自らをどう生きればよいか」という点への徹底的追求、つまり「人生いかに生くべきか」の志向そのものの中に在った。彼は自己自らの心を問い詰め、そこに横わる矛盾をえぐり出そうと努めた。言うなれば彼は、「濁世からの脱出」という否定の論理（消極性）を通じて「自己を凝視する」もう一つの、より深くより高次の自己を確立している（積極面への進出）のである。彼の如き、或は、当時在っては、真に実存的に生きた唯一の人間であったかも知れない。こうした生き方は、総じて之を言えば自照文学者流共通の生活テーマで、西行の如きも亦もとより同じであるが、その孤独志向には何か不徹底なものの混在が感ぜられる。

訪ふ人も思ひたえたる山里の寂しきなくば住みうからまし（山家集）

こう述懐している彼が一面においては

吉野山やがて出でじとおもふ身を花散りなばと人やまつらむ（新古・一七）

と詠じている。「人やまつらむ」の中には、なお「人」への「世」へのおもいが「後髪」としてからんでいる。

さびしさに堪へたる人のまたもあれな庵をならべむ冬の山里（同・六）

この歌の如き、それが露骨に訴えられている。「さびしさに堪へたる」と「庵をならべむ」とは矛盾である。つまり彼は孤独を求め自由を志向しつつ、なお孤独に徹し自由を守りとおすことができなかったのであるが、その矛盾に人間西行が顔をのぞかせており、吾々に深い親しみを覚えさせるのである。しかしこうした矛盾は何も西行にかぎったことではなく、かの長明の如きと雖も畢竟同じであり、之を極言すれば人間は所詮皆矛盾に生きているのである。若し全く世と独立たり待たすればそれは、所謂「古木寒巖に依り、三冬に暖気なき」所の木仏金仏石仏であって、既に血の通った人間でない。という

ことは、「神の死」どころでなく「人間の死」である。実存主義もへちまもない。人間あつての実存主義である。それはともかく、吾が中世の自照文学者たちのそれは、そこに深淺高下の分はあるにしても、之を要するに皆、世間を厭離して「現実の自己存在」としての実存から「真実の自己存在」としての実存、即ちその本来の面目へ回帰しようとする意志並びに行動であり、消極的ながらも亦ヤスパースの所謂「自己自身になることができるような一つの思考の道」（現代の精神的状況）を歩いていたのであって、そこには自ら時空を超えた人間実存の生き方が語られており、そのかぎりにおいて近代実存主義思想との切点が見られるのである。ただその「神との交り」（仏への帰依）が志向されている点がハイデッカー、サルトル等無神論の実存主義者と異なるだけである。即ち西行を借りて之を説けば、その名が自ら語っている如く西方浄土がその内界に描かれており、その心には神が生きているとともに、その神との共存における死後の生、最後の身があつたのである。故に彼らは現実存在としての実存の孤独を意識せる一面又神との「同行二人」を意識していたのであり、そこに「神々を死なしめた」近代人の孤独との根本的相異がある。このことは随って又この両者の不安の異質を意味する。神々を死なしめた所の現代人においては、サルトルが規定している如く「人間の運命は人間の手中にある」のであり、それは自由であるとともに不安である。加之、「人生は絶望の向う側から始まる」（サルトル・「蠅」）ことに甘んぜねばならないから、終生絶望感から脱出することができない。吾がかの求道者たちは神をもっているのだから絶対的自由はない代りに、そこ（神）に安心立命することができるとともに、現世我の延長としての未来我（最後の身・死後の生＝往生）をもっていたのだから、最終的な絶望はなかった。

近世における実存的生活者としては、吾々は先ず芭蕉を挙げねばならない。

此道や行人なしに秋の暮（笈日記）

サルトルは実存の中心を自由においている。自由とは自分で自分の道を選ぶことであるから、その道を行く者のもとより自分一人である。即ち自由即孤独である。芭蕉はしかしそれとは別に孤独を実存の本質として捉えた。「前を見ても後ろを見ても、行くのはただ自分一人」芭蕉はここまで歩いて来た過去の自分の姿と、そしてこれから歩いて行くであろう未来の自分の姿とを頭に描いていたであろう。その孤影悄然たる自分の姿を「秋の暮」という色さびた紙上に素描したのが、この十七音律である。地球上には三十六七億ほどの人間が住んでいるらしいが、しかし人間は所詮「我一人」である。知己という

概念が生れたのも、人間が孤独だからである。孤独でなかったら知己なんか必要ない。神から追放されたアダムとイブは「手に手をととりて、漂浪の歩みも遅く、エデンを分けて寂しき道をたどりゆく（ミルトン・「失樂園」）。これは寂しくとも二人の恋の道行であるが、この二人とて畢竟一人である。ポーヴォアール（招かれた女）によれば、人間は結局孤独ないきものであり、他人は誰にせよ自分への挑戦、もしくは無視であり、恋人さえも他人である。彼だけは、彼らだけは、と信じ切っていたものが「ブルータス、お前もか」で、実はやはり他人であつたことを知って幻滅を感じるのが人の世で、「武士は相見互い」などということは、少なくとも、機械文明の波に翻弄されて生命的な愛を喪失した今日の人間社会においては、一般的には、通用せぬかびの生えた世迷言である。人間社会の人間的な運行の原動力は、政治といわず教育といわず、別に孔夫子の教えを持ち出すまでもなく忠恕即ちおもいやりの精神であるが、そのおもいやりと訣別した後の人間世界に残ったものは、不信の念と孤独とのみである。とすれば「此道」は我一人寂しく歩いて行く外はない。まして神々が既に死んだ現代においては、人間はいやおうなしに「此道」は一人で行かねばならない。「此道」は今やすべての人にとって「行く人なし」の道である。

芭蕉はかく実存の本質を孤独と観じており、それは東洋的な諦観に根ざすものであるが、しかしそれは翁に在っては、消極的な逃避ではなく、そこには自ら孤独の中へ飛び込んで行こうとする積極的な意志が見られる。

うき我をさびしがらせよかんと鳥（嵯峨日記）

この句はそれを端的に語っている。つまり翁は、自ら孤独にとけ込み、孤独に生きることにその美学（芭蕉にあっては俳諧理念はやがて生活美学である）を見出し、その美学に徹することによって自己に忠実であろうとしたのである。このように見て来ると、そこにはサルトル流の実存把握と相通するものが見えて来る。即ちそれはおのれの自由において孤独を選択し、しかる後おのれの責任においておのれの実存を貫こうとしたのである。ただその異なる所は、近代的実存主義においてはその孤独が、おのれの選んだ所のものの結果（自由→孤独）なるに対し、翁においては孤独がおのれの道自体（自由=孤独）である点である。

此秋は何で年よる雲と鳥（笈日記）

翁一代の絶唱である。僅か十七音の短詩において、これほど切実に人間実存を喝破せるエピグラムは他にないのではあるまいか。翁は大空に浮動せる雲とその雲間に消え行くよるべなき孤飛の鳥とに孤独な自己実存の姿を見ている。翁の「人生逆旅」の感懐はこの十七音に象徴さ

れて余蘊がない。翁が旅を愛し旅に徹しようとしていたことは、笈の小文や奥の細道の巻頭で自ら述べている通りであり、それは東洋における伝統的な人生観（夫天地者、万物之逆旅、光陰者、百代之過客—李太白・人生如逆旅、我亦是行人—蘇東坡）であるが、旅と孤独とは内面的には同義語であり、旅人は即ち「異邦人」（カミュ）である。人間は畢竟孤往の客であり異邦人である。漱石は人間不信と孤独感にさいなまれる主人公を「行人」と呼んでいる。行人は旅人である。

旅人と我名よばれん初しぐれ（笈の小文）

旅に病んで夢は枯野をかけ廻る（笈日記）

極論すれば芭蕉の句は皆旅の句であり孤独の吟である。

旅の詩人と言えよ吾々は近代においては「今西行」と呼ばれた若山牧水を先ず想起する。

幾山河越えさりゆかばさびしさのはてなむ国ぞ今日も
旅行く（海の声）

山々のせまりしあひに流れたる川といふもののさびしくもあるかな（路上）

前者はあまりにも有名である。恐らく旅の歌としてこれに並び得るものはあまりあるまい。後者はあまり愛唱されていないようだが、孤高の象徴詩として、筆者は前者よりむしろこの歌を推す。黙々とさびしくひとり流れて行く山川（やまがわ）に作者は自己実存の孤独を見ているのであろう。内容と声調と内外一致した古今の絶唱である。

白鳥はかなしからずや空の青海のあをにも染まずただよふ（海の声）

日向の都井の岬の青潮に入りゆく端に独り海見る（旅とふる郷）

この二首は旅の歌という訳ではないが、前者は水天の青に染まずただよ白鳥（かもめ）に世と相容れぬ孤独な自己存在の姿を見、後者は大洋の岸にぽつんと一地点せられた「我」の孤影（大自然に対置された卑小な人間存在）を客観している。それは伊藤左千夫の

天地の四方の寄合を垣にせる九十九里の浜に玉ひろひ
居り（伊藤左千夫歌集）

とそのモチーフを一にする。要するに皆内実的には亦天涯孤客の深いためいきである。

孤独は人間の本質である、とすれば人間存在にして孤独と無縁なる者はあり得ず、人生は孤独との二人三脚である。ただそれには自ら亦深淺厚薄があり、所謂オプティミストは、その現実は一応孤独から独立である。詩人という人種は概してペシミストであるが、中には楽天的な詩人もある。血を啜りて自ら子規（ほととぎす）と号した正岡子規の如きは、夫（か）の天命を楽しむ者に属するかも知れない。しかし筆者はその子規にもなお孤独の

影を見る者である。

瓶さす藤の花房短かければ畳の上にとどかざりけり
(竹の里歌)

この歌は彼の写生の理論を自ら実演して見せた例としてよくとりあげられるが、筆者はその四・五に、はかばかしくない病勢の中に春が暮れようとしているそのいらだち(感情移入)を読みとる者である。即ちこの「藤」は感覚的な存在の仕方を取りながらも、実は観念的な意味の背景を現前するための、いわば媒介の役を演ぜるに過ぎないのである。

鶉頭の十五本もありぬべし(俳句稿)

これは転居の句であるが、その新居のささやかな庭に入った瞬間、詩人子規の美意識はひっそりとした鶉頭の一叢を捉えたのである。「がらんとした庭/ただ十四五本の鶉頭/」新居の所与の感覚(素材)を「十四五本の鶉頭」にしぼって形象したのがこの句である。今少し詳しく之を説けば「十五本もありぬべし」という作者の直観は、同時にその奥に象徴的な深い意味内容(人生の孤独)を見、それを五七五十七音のリズムにのせたのがこの句である。つまり子規は鶉題(藤においても)を描くというよりは、その中に感懐を投影してそれを描いたのであり、謂うなればそれは一幅の象徴的な自画像である。子規は蕪村を喜び芭蕉には批判的であったけれども、彼も人の子、流石に「さび」からのがれることはできなかった。

母と二人いもうとを待つ夜寒かな(俳句稿)

首をあげて折々見るや庭の萩 (同)

これらの句の如き「寂色よく顛れたる句」と評することができよう。人多くは、この鶉頭の句への筆者のこうした享受を以て鑑賞過剰と為すであろうが、しかしこれが病子規の人生把握の一端であることは否定できまい。少なくとも筆者は、このからかうような淡々たる、まるで吐き捨てたような口吻の中に、その故にこそ一層、人間実存の、どうしようもない孤独感の脈々として鼓動せるを聞くのである。若しこれが単なる写生句なら、それは破りて捨つべき十七音の散文である。実相に観入し、感情が移入され、素材と作者とが合して一となったとき、真実の意味における詩は始めて誕生するのである。

夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ(みだれ髪)

サルトルによれば実存の中核は自由である。自由とは要するに、事物存在化、道具存在化(他有化)されることなく、既にそうした状態に在る場合はそこから脱出して真実存在としての自己を生きることを志向する人間存在の在り方である。晶子は蓋しそれを敢行した近代女流詩人の領袖である。筆者は上、右大将道綱の母を語るに際

して、彼女がその最終段階において、よく自己の真実を生きたことを述べたが、彼女の場合それは、夫からの人間疎外に堪えがたいあまりに出た自由への志向であって、なお受動的消極的なを免れない。晶子は則ち敢然外部の規制に抗して他有化を拒否し、よく自ら由っておのれの当に行くべき道を選択した。それはボーヴォアールの「女は生れるものではなく、作られるものである」(第二の性)という命題を半世紀以上前に実践したものであると言ったら言い過ぎかも知れないが、しかし少なくともそれと同一線上に在るものであることは誰も否定できないであろう。それは姑く措き、サルトルによれば、自由は責任と表裏一体で、責任の強度は自由の強度に比例して増大する。おのれの選択した道に全責任を負うてこそ、真の自由者、真の実存者である。現代の若い世代の多くは、自己の実存を生かすべき自由の尊さは知っているが、その反面たる責任は之を忘却しているように見受けられる。責任なき自由は実存の冒瀆であり、偽自由、偽実存である。実存主義の倫理は主一無適(一を守って他に移らず)の節操である。晶子の場合、「鬢のほつれ」の苦悩はその最初の責任の負荷であり、その後もあらゆる苦悩と闘ってその自由への責めを一身に負うた。

晶子の実存性には更に一の特筆すべきものがある。かの「君死にたまふこと勿れ」がそれである。対露挙国一致の戦闘体制の真直中に在って、堂々と非戦反戦的精神を詠いあげている。正に世に同調せず他有化せられざる真実存主張の、女ながらの雄叫びである。

自由に対置されるものには孤独の外に疎外がある。この三者は謂うなれば互に順次因果を為す。即ち疎外の意識は疎外の事実の反映であり(疎外の事実なき所には疎外の意識は生じ得ない)、而して疎外の意識は疎外を克服して自由なる人間たらんことへの志向を誘発し、自由には孤独が内在する。

実存主義における疎外概念は、マルキシズムにおけるそれが「労働疎外」なるに対して「人格疎外」である。それは人間疎外の事実を、例えば社会とか政治とかいったような外的な問題としてでなく、おのれ自身の人間としての在り方、即ち「自己内面の問題」として受けとめるからである。この実存主義的疎外につながる思考の事例を、吾が日本文芸史上に求めれば、中世においては上述の鴨長明のその如きが此に属するが、近代では、筆者の管見に入った所では、駆外の「舞姫」や漱石の「道草」の如きが此に属するとおもう。

独逸に來し初に、自ら我本領を悟りきと思ひて、また器械的人物とはならじと誓ひしが、こは足を縛して放たれし鳥の暫し羽を動かして自由を得たりと誇りしに

はあらずや（舞姫）

これは自我解放への端緒的行動をふみにじられた苦痛の訴えである。「本領」と曰い、「器械的人物とはならじ」と曰い、「自由」と曰い、皆実存的自覚、実存的反省であり、人格疎外の問題提起である。

漱石の「道草」は彼の自伝小説であるというが、日本的な家族制度の枠の中にかんじからみになっている主人公は、人生を道草と観ずる。道草は即ち実存希求への人格疎外である。この作品のテーマは、目覚めた知性の、実存のむつかしさへの絶望の訴えであり、謂うなればカフカの「変身」の前半である。ただその絶望の中に諦観が見えるところ、やはり漱石的であり東洋的である。最後に主人公が「世の中に片付くなんてものは殆どありやしない」と呟くのがそれで、之を要するに鷗外とともに「疎外への敗北」であるが、しかし実存への回帰を志向し、真実の自己を生きようとしているところは実存主義と異なる所はない。

以上筆者は詩歌を中心として日本文芸史上における実存的思考乃至行動を見て来たのであるが、日本文芸史上にはこうした謂うなれば否定的な苦悩の訴えとは、対照的な肯定的なポエム・デクスターズ（歓喜の歌）がある。大伴旅人の讃酒歌（万葉・三）を始め

吾はもや安見兒得たり皆人の得難てにすとふ安見兒得たり（万葉・二）

石ばしる垂水の上のさわらびのもえいづる春になりけるかも（同・八）

等は皆此に属すると見てよく、上で取りあげた諸作と全く次元を異にし、そこには実存の孤独も不安も絶望もその一かけらさえなく、得意の情感を高らかに詠い上げ、吾が世の春を謳歌している。しかしこれらが果して実存の苦悩と無縁のものであろうか。結論から先に述べれば、筆者は之を、作者の意志や意識とは独立に、実存の孤独・不安・絶望等の逆説、つまりパスカルの所謂「気ばらし」と見る者である。「気ばらし」を求めるのは人間が孤独であり、人の世が不安であり絶望的であるからである。つまりそれはこのきびしい現実からのしばしの逃避である。若し人間が孤独でなく人の世が不安でなくて、常にその希望を満たしてくれているのだったら何の「気ばらし」ぞである。大伴卿の讃酒歌十三首は、その表面は現世享樂の太平樂であるが、しかし読者が愛妻に死なれた悲しみを酒に逃避した作者の事情を知って之を読めば、その太平無事なしらべの底にやるせない悲しみの鼓動が聞かれるであろう。たといそうした事情をぬきにしても「酒にうかれる」ということ自体が既に「人間が悲しい存在」だからである。つまり「気ばらし」は気ばらしでも、「悲しい気ばらし」である。上で引いた家

持の雲雀の歌の如き「悽惻の意、歌に非ざれば拵ひ難きなり。仍りて此の歌を作りて締緒を展ぶ」と後書し、歌が「気ばらし」なることを明言している。とすれば鎌足が安見兒を得て有頂天になっているのも、真に意中の女というものは得がたいものであるからであり、志貴皇子が何か願いごとでもかなった喜びを、「さわびの萌え出ずる春」で象徴的に表出しているのも、「人世難逢開口笑」（杜牧）を暗示しているのであって、本源的には亦皆「気ばらし」である。かの道長がおのれの人生を望月になぞらえて自己陶醉にひたっているが若きは、満つれば欠ける望月の人の世の悲哀を無意識裏に語っているのであり、若し大哲人があの歌を読んだら必ずその明るくのびのびとした軽快なしらべの中に嗚咽の声を聞くことであろう。要するに甘い自己陶醉も、裏にまわって視れば切ない訴えであり、顔でおどけて心で泣く、かのピエロのそれがポエム・デクスターズの正体である。それが分らずに額面をそのまま受け取るようでは、未だ与に文学を語るに足らない。スタンダールが幸福哲学（ベイルスム）を唱えたのも、彼が不幸だったからの気ばらしで、現実で満たされぬことを作品の世界で満たそうというのである。「スタンダールがおおとこでなかったら「赤と黒」（主人公ジュリアン・ソレルは大いに色男ぶりを発揮している）は書かれなかったであろう」と謂われている所以はここに在る。

われわれの心のそこからの笑いも

なにか苦しみを満たしている

われわれの甘美そのものの歌が

悲しみそのものの思いを語る

シェリーのこの詩句（ヒバリに）は端的に詩の気ばらし性を物語っている。詩は悲しい。詩は本質的には皆エレジーである。それは人間が悲しい存在だからである。人間には真の全円なる幸福人など一人もありはしない。ただその蒙昧未開で嬰兒の心のままなる人が、しばらく幸福人の仮相を呈しているに過ぎない。蘇東坡が「人生識字憂患始」と詠じているのは此の意味である。ワグネル曰く

若し吾々が生をもったら、芸術なぞは要らなくなるのだ。芸術は丁度生の終るところで始まる。生が吾々に何も与えなくなった時に、吾々は芸術品によって「私は斯くの如く望む」と叫ぶのだ。芸術は吾々の無力の告白である

と。これも芸術が気ばらしの道具なることを言ったのである。生の敵は台風や豪雨や地震などの天変地異ではなくて、人間の知恵が生んだ機械文明と、その機械文明に便乗して利益追及に手段を選ばない資本主義と、その資本主義と手を握っている官僚主義とであるが、この三大

敵には一本の葦は到底太刀打できない、とすれば人間は永遠に生をもち得ない、とすれば人間は永遠に詩から縁を切ることができずとも終に芸術のご厄介にならなければならない、ということになる。

パスカルは氣ばらしを以て人間の最大の悲慘と為している。それはそれが、真の自由への障害であるからであるが、筆者によればこの最大の悲慘に依るにあらざればその悲慘を慰めることのできないことが人間の最大の悲慘である。悲慘と知りつつもそれへ入って行く、それ以外に生きる道はない、この矛盾が人間の悲慘である。人間は所詮頼りない一本の葦である。氣ばらしはその弱い莖の支えである。

うたたねに恋しき人を見てしより夢てふ物はたのみそめてき（古今・一二）

かなわぬ恋の悲しさ切なさは、夢にさえその望みを託する。何というはかない支えであろう。しかし吾々は決して小町のこの稚い情痴を愚かしい女心と笑ってはならない。えらそうなことを口では言っても、人間は所詮皆同じことなのである。

日本人の美意識の中で成立した美的範疇の代表的なものといえば、あはれ・幽玄・さび（わび）であるが、あはれ・さびは言うまでもなく、幽玄としてその内実をあはれを離れない。あはれは人間のためいきである。若し人間が常に満悦全円存在であり、社会が完善で何の不安もなく、理想と現実が一致せるものであったらためいきのつかれる理由がないから、実存的思考など生れ出る余地がない。第一「実存としての人間」そのものが誕生しない。人間実存が生れなければ、孤独も不安も絶望も有り得ない、ということは之を裏から言えば、人間が実存的に存在するのは孤独・不安・絶望に因るということになる。人間が生を愛するのは生が悲しいが故である。「生への絶望なしに、生への愛はあり得ない」（カミュ・「裏と表」）のである。悲しさこそ人間生命の源泉で、「人間は悲しいから生きる」のである。一大否定の一大肯定、これが人間実存の姿であり、詩歌だけでなくすべての文芸が、文芸だけでなくすべての芸術が、芸術だけでなくすべての文化が、宗教も哲学も政治も教育も、この矛盾を母体として生れ出るのである。

2) 文芸作品と照応について

イ) 作品と「人」及び「時代」

文芸作品が人間の創作である以上、それがその作者の「人」と結びついていることは説くまでもない。

焚くほどは風がくれたるおち葉哉
焚くほどは風がもてくるおち葉かな

前者は一茶の句、後者は良寛の句であるが、この両句はそれぞれその自画像で、そこにははっきりとこの二人の「人」のちがいが語られている。「くれたる」（一茶）は下から出ていて哀れっぽく、そこに愛情に飢えた一茶の人間像が浮彫りされている。この句は彼の五十三歳の時の作で、五十六歳の時の上五・中七が「入る程は手でかいて来る」になっていて、哀れっぽさから多少脱しているが、しかしなお虐げられた人間の運命に甘んぜざる姿はくっきりと描き出されている。良寛（もてくる）は一茶が、下から出ているのに対して上から見おろしており、一茶が自然を自分に引きつけて解釈し、その我への芳志を意識しているのに対して自然を突き放している。つまり自然なんか相手にしていない。風が落葉をもって来れば恩恵を受けることはたしかだが、彼はその恩恵を計算に入れていない。自分は自分、自然は自然である。だれもくれとは言わぬ。もって来る来ぬは風の勝手だ、もって来りゃ焚くよ、もって来にゃ焚かんだだけだ、といったところがある。別に威張っている訳ではないが、やはりそこには、一生俗世間から脱出できなかった一茶に対する悟り切った人間の姿（超然性）が見られる。之を子供がこけたときに譬えれば、一茶は母親かだれか来て起こしてくれるのを待っており、良寛は自分でくると起き上がりさっさと行ってしまふ、といった所である。だから境地から言えば良寛が高いが、しかし一茶の人間味も捨てがたい。仮りに良寛が前者を、一茶が後者を作ったとしたら、それはともに内外不照応の非論理（ウソ）となるであろう。

さみだれや大河を前に家二軒

牡丹散って打かさなりぬ二三片

これはともに蕪村の句であるが、いずれも全く一幅の絵である。それは蕪村が元来画家だったからではあるまいか。とすればこれ亦作品と「人」との合即ち内外照応である。前者、「大河」という大にして多なるものと「二軒」という小にして少なるものとの対照的な取り合わせが見事で、ために両方ともくっきりと写し出されており、読者は濁流滔々たる大河と、さみだれに降りこめられた頼りなげな家とをさながらに眼前に描き出さしめられる。同じ「さみだれ」の句でも、芭蕉の

五月雨をあつめて早し最上川（奥の細道）

は、その水勢は見事に写し得ているけれども、絵画性においては蕪村の句には及ばない。画家なると否との「人」のちがいはあるまいか。後者、これは画家俳人としての蕪村の特質の最もよく現われた句である。「打かさなりぬ」が句眼であるが、牡丹の落花の性格を的確に捉えている。桜などでもその落花にはかさなっているのが少なくないが、あんな小さい花卉に「打かさなりぬ」な

どと言っはひやくしになる。動かしがたい「画家の眼」である。

水を阻遏して奮躍波動せしめることを激と謂う。人には各々個性があるから、その激への反応（奮躍波動）の相は人によって異なる。人はその時代の所産であるから、その反応の表象には自らその時代が投影される。

かくばかり恋ひむものぞと知らませばその夜はゆたに
あらましものを（万葉・一二）

今宵さへあらばかくこそ思ほえめ今日暮れぬ間の命と
もがな（後拾遺・一二）

春みじかし何に不滅の命ぞとちからある乳を手にしぐ
らせぬ（みだれ髪）

この三首、上から順に奈良・平安・明治であるが、ともに時代性の顕然たるものがある。万葉のは素朴そのもので何の道具立てもない。後拾遺（和泉式部）のもその思う所をそのまま打ち出したものであるが、しかし万葉のに比べてその発想が複雑であり、かつやはりそこに「今日暮れぬ間」といった警句が含まれており、平安朝の知性はおおうことができない。それに全篇をおおう女性らしい「しおらしさ」と消極性。彼女は当時の歌壇を代表する情熱的の歌人ではあるが、その情熱の表象はやはり平安朝的であり、要するに優にやさしい平安京の空気を呼吸し、「もののあはれ」の美学にはぐくまれた人間存在以上ではあり得なかった。そこにゆくと晶子は女ながらに雄々しく、人生を割り切り、人間性を肯定し、自由奔放に人間解放を叫んでいる。「みだれ髪」は、封建的な因襲と旧道徳への挑戦であり、恋愛至上主義謳歌の象徴である。勿論これは彼女の個性に本づくのもであるが、それよりはむしろ、明治中期という浪漫主義時代の時代思潮の投影と見るべきであろう。仮りに彼女が平安時代に生れていたとしたら、恐らくやはり和泉式部風な情熱表象を取っていたであろう。

ロ) 内容と用辞及び用辞相互の照応

右に述べた所の作品と「人」及び「時代」との一致は作品の自然であり、表現と言うよりは顕現であるから、本来の意味においてはそれは技術を超えたものであり、随って鑑賞上は極めて重要であるけれども表現の技術上の問題としては、謂わば第二次的なものである。表現の技術上の問題としての照応は、その内容と用辞及び用辞相互の一致調和に在る。これは小説戯曲などその形の長大なるものにおいては、その全体構成やプロットにおおわれてあまり表面に立たないが、俳句とか短歌とかいった短小詩形においては極めて切実で、往々にして一句一首の死活に関する。（随って小説戯曲等においても、その人物とその言葉づかい等においては切実である）俳句

特に蕉門のそれにおいては句（に）といふことがや
かましいが、句とはつまり意味気分の照応のことである。これはもと付合上の美学で、前句と付句とがよく
うつり合う（映）ことを謂うのであるが、それは一句の上（上中下三句間）にも移して言えることである。

此秋は何で年よる雲と鳥（笈日記）

この句は上でも取り揚げたが、「此句はその朝より心に籠てねんじ申されしに、下の五文字、寸々の腸をさかれける也」と笈日記の編者支考が言っているように翁苦心の作である。萩原朔太郎はこの句を評して、その響きに「如何にも力なく投げ出してしまったやうな嘆息があり、老を悲しむ情が切々と迫ってくる」と曰っているが、それは「年よる」の一語が含む意味合いであり、それが上五の「此秋は」との映りによって一層強化されている。しかしこの句の中心（句眼）は何と言っても下五の「雲と鳥」に在り、それが上五・中七を不動に受け止め、この比類稀なる一大ポエムを作り上げているのである。

蚤風馬の尿する枕もと（奥の細道）

佐保姫の春立ちながら尿をして（新撰犬筑波集）

前者の「尿」は、奥の細道では「しと」と読ませてあるが、これはやはり泊船集や曾良自筆本に従って「ばり」と読むべきである。後者は勿論「しと」である。その理由は、馬という粗大な動物と佐保姫という優にやさしい女神との物性（内面論理）と尿（ニョウ）との関係の論理（内外一致）の相異である。馬に「しと」をさせ佐保姫に「ばり」をさせたのではともに非論理（内外不一致）である。

鳥羽殿へ五六騎いそぐ野分かな（蕪村）

内外一致という点から視た場合、この句くらいその要求にかなっている句は少ないであろう。これは言うまでもなく保元の乱直前の情景を写したものであるが、各句がその表象に向ってしっかりと手を握り合っている。つまり完全に句い合っているのである。鳥羽殿にはこの乱の首謀たる謂わば黒い影の崇徳上皇がこもっている。それは正にすさまじい野分に象徴せられるべき事象である。作者はその野分の中を、ただ五六騎にいそがせている（句眼—それは何か大事あるべきを暗示するに十分である）。五六騎は「数の少」である。多くては暴露して鳥羽殿のこの場合の性格（造反の本拠）に合致しない。

妹が垣根三味線草の花咲きぬ（蕪村）

この「妹」は馴染の芸妓か二号かそういった女性であろう。—それは下の三味線草が之を規定している—とすれば「三味線草」はぴったりで、その「妹」のあだ姿が髣髴するだけでなく、作者とその女性との交渉までが読者の想像の世界に色っぽく描き出される。俳句ではこうい

うのを「取り合わせ」という。取り合わせとは配合物のことであるが、この取り合わせにおいては、蕪村は芭蕉よりうまかった。これも彼が画家であったことの一利点であろう。しかし取り合わせもあまり巧みであると作り物めく。この「妹が垣根」の句の如きも、一寸上下がつき過ぎている嫌いがなくもない。

草臥て宿かる比や藤の花(笈の小文)

藤の花は眼前即ちその時たまたま眼に入ったものの一つであり、他にもいろいろの物象があったにちがいないが、それら多くの物象の中から他は、皆択捨して「藤の花」一つを選取したのは、その色に、ぐったりと草臥れた作者の身と心即ち内的リズムとの一致を見出したからであろう。内外から言えば内外照応、上下から言えば上下照応のすぐれた取り合わせであり、弄巧の痕跡が全くない。

鎌倉や御仏なれど釈迦牟尼は美男におはす夏木立かな(恋衣)

「美男におはす」が字眼で、かく仏を人間界にまで引きおろした所が明星派的自由奔放のロマンチズムであるが、そのみずみずしい美男釈迦牟尼と、緑したたる夏木立とは、不動の取り合せである。蟬も鳴いていたであろうが、「蟬時雨かな」などではその視覚美が没してしまうとともに、一首のテーマたる「美男仏」との内外の照応をも失ってしまう。

ところでこの「内容と用辞」の問題は作品とその題名との間にも考えられる。題名は、その作品の主人公の名をそのまま取ったものを除き、他は概ね皆その作品の内容テーマの象徴である。上田秋成の「雨月物語」、スタンダールの「赤と黒」、モームの「月と六ペンス」、紅葉の「金色夜叉」、蘆花の「不如帰」等皆適切な象徴であり、即ち内外一致の佳名である。総じて之を言えば古今東西の名作とその題名とは殆んど皆然りである。ところが往々にして名家の作品にしてその題名のその内容に即せざるものを見る。漱石の「虞美人草」の如き蓋しそれである。漱石の他の作品、例えば「行人」、「道草」の如きは内容象徴の佳名であるが、ただこの虞美人草一つは失敗であった。彼は夜店でひなげし(虞美人草)の鉢植を買い、あの紫色の花に主人公「藤尾」(藤もその紫から来たのであろう)のような女性のイメージを描いたと云うが、筆者には、あの自意識強く謂わば「我」の固まりであるエゴイチックなお高い女性のイメージは、あの可憐な花からはどうしても浮かばない。抑も虞美人草の名は、楚の将項羽の愛妾虞美人に取ったもので、彼女は項羽が漢の沛公(後の高祖)に敗れた時自ら刎ねて死んだ(その墓の上に生えたのが虞美人草である)しおらしい女性、つまり可憐な東洋的な悲劇の主人公

であって、西欧の新思想かぶれの驕慢な藤尾とは対照的である。筆者は吾が漱石のために之を惜しむ者である。

ハ) 内容と声調

本題に入る前に簡単に吾が日本語音の音性を述べておく。ア行は純韻(音頭を声と謂い、音尾を韻と謂う。カ行以下は声韻の合である)であるから一般的に柔らかであるが、その中アは明るく、エは甘く、イは冷やかに、オは重く、ウは暗い。声においては、カ行は固く、サ行は寂しく、タ行は剛く、ナ行は艶しく、ハ行は軽く、マ行は実やかに、ヤ行は優しく、ラ行は滑らかに、ワ行はウを声とするから暗い。五韻中ではアエ(陽性)とオウ(陰性)が各々相近く、声調を論ずるに方っては一類(通韻)として之を取扱ってよい。

音性はやがて音感であり、音感は声調の基本で、短歌俳句の如き短詩形においては、その配音の如何がその詩の佳否決定に関する。而して最も重大なことはその声調がその詩の内容に一致しているか否かである。

石ばしる垂水の上のさわらびのもえいづる春になりにけるかも(万葉、八)

これは上でも引いた志貴皇子の「權びの歌」である。一首の声調が明るくのびのびとしていて、一読そのよこびの情のあふれているのが感じ取られる。而してそのこうしたしらべを作り出しているものは、ア韻を主調としエ韻を合せて十一の陽性韻と、艶しいナ行音六つという音構成である。この歌の如き、その作者の内在律(心のリズム)と表現のリズムとぴったり一致した歌の適例であろう。

水門の潮のくだり海くだり後も暗に置きてし行かむ(日本書記)

これは齊明天皇が白浜の湯崎へ行幸の途上、舟中で建王(たけるのおおきみ一皇孫)の夭折(八歳)を悲しんで作られた御製であるが、その暗い気持がオウ主調のしらべに現われている。

淡海の家夕浪千鳥汝が鳴けば心もしぬにいにしへ思ほゆ(万葉、三)

人麿の懐古の詠である。イ韻が主調となり、それをオウ両韻が助けて淋しく暗いしらべを作り上げている。「作り上げている」といっても、それは作者の内在律が、自然に表象されたのであって(これは上引二首も同じであり、すべての秀歌に通じて言えることである)作者が意識してこういう形をとらせたのではない。即ち所謂天衣無縫なるもので、無技巧の技巧である。千古の絶句たる所以である。

右は全体的声調であるが、詩はもと詠ずるものであり、詠とは「言を永くする」即ち「ながす」ことである

から、勢い句尾の語音が一首の内容との一致調和に関することが大であることになる。

ほのぼのと、明石の浦の、朝霧に、鳥がくれゆく、ふねをしぞおもふ（古今、九）

伝人麿の「舟の別れ」の歌である。全体的にオウが、主調となっていることは一読便明であるが、それは今は措き、専らその句尾を論ずれば、一、二句はオ、四、五句はウで自然の押韻になっている（押韻は意識的なそれより自然のそれの方が価値高いことは言うまでもない）オウは陰性であるから、離別の結ばおれた感情の表出に極めて切である。第三句の句尾がイ韻で踏み落とされている点も見逃すことができない。元来踏み落としは変化を取るためであるが、第三句は上の句の終りであり、イ韻は音性が緊っているので声調を緊めるのに効果的である外、この歌の場合その淋しさの表出にも役立っている。

春雨に、ぬれて届けば、見すまじき、手紙の糊も、はげで居にけり（長塚節）

この歌は一、三、五の三句がイ韻で押されており（第五句は一首の終りだから言うまでもないが、第三句に次いで声調に大きく関与するものは第一句である）作者の淋しい感情が自然にそこに托されている。一体に節の歌には、句尾だけでなく全体的にイ韻主調の歌が多く目につく。

白埴の瓶こそよけれ霧ながら朝はつめたき水くみにけり

ひたすらに病癒えなとおもへども悲しきときは飯へりにけり

ころよき刺身の皿の紫蘇の実に秋は俄かに冷えいでにけり

節の一生はイ韻の如く冷え冴え澄んで寂しかった。とすればこれにはその人生も手伝っているかも知れない。晩年の病中吟は「鍼の如く」と名づけられているが、この題名の如きにもその性や生が象徴されているような気がする。彼も亦最も孤独な実存を背負って人生を生きただ一人であつたらう。