

# 保田與重郎の批評家小説

——「やぼん・まるち」——

李 京 僖

はじめに

保田の初期作品には、批評の問題や批評家の立場に関する文章が多く見受けられるが、彼の十五編の短篇小説もこの時期に発表されたものである。自伝的要素の多い保田の小説は、作品価値からするとさほどまでは注目されず、保田の批評家の立場の確立までの過渡期の所産として取り上げられることが多い。これらの小説に関しては、独白体と手記体の形をとった「アンニユイと自意識の錯乱」を主題にしたものと、「叙情的な青春小説の系譜」に属するものとの二つの系列に分ける見解がある。が、両系列のどちらにも分類し難い作品として、『コギト』の創刊号（昭七・三）に発表された「やぼん・まるち」がある。これは、保田の第一作目の小説である。この「やぼん・まるち」について、神谷忠孝は、「敗北

の美学」をそのテーマとして取り上げた。確かに、「やぼん・まるち」において「敗北の美学」は重要な比重をもって描かれている。だが、それは、作品全体のテーマとするにはやや不十分である。「敗北の美学」とは、「やぼん・まるち」の中に出てくるある行進曲の作曲過程に見受けられる芸術精神を表現した言葉だと解釈されるが、この「敗北の美学」を「やぼん・まるち」全体のテーマとすると、「やぼん・まるち」の批評家小説的な面が見落とされてしまう恐れがあるのである。「やぼん・まるち」は、保田の十五編の短篇小説の中で、その構成力の力量が評価され、第一等の佳作とされる作品である。のみならず、保田の批評の立場の小説化という試みという点で注目に値する作品である。「やぼん・まるち」は、一方では、ごく平凡な生活を送っていた主人公の「私」が、芸術作品に出会い、自らの潜在的な批評家としての資質に目覚め、批評家としての立場を確立させるプロセスを通して、

もう一方では、批評家としての「私」の批評行為を通して、それぞれ保田の批評の立場を虚構化している。本稿においては、そういった批評家小説という視点から、「私」の批評の立場に注目し、(一) 批評家の特権、(二) 潜在的な批評家としての内的資質、(三) 「私」の独自の批評の二つの特徴、の三点を取上げることにした。

## (一) 批評家の特権

「やぼん・まるち」の主人公(「私」)の潜在的な批評家としての資質の発見を語る前に、作品の内容を簡単に紹介する。一九二八年の秋、二十歳近くの「私」は、姉とともにフランス語を教えてもらったフランス人のカトリック牧師(ビルニロアーヌ氏)から、「えるはーるんぐ・です・があるとうむぜーぐらす」(「邊境搜綺録」)以下は「邊境搜綺録」と略記する——というドイツ人の匿名記者による旅行記(中には、日本の維新の挿話が三つ載せてある)をもらう。が、「私」は、その書物に何ら興味を示さず、そのまま数年も放っておくが、ある日、日常の僅かな出来事から「邊境搜綺録」との出会いに運命を感じ始める。一方、友人丁に招待された珍しい古典の演奏会にて、偶然「やぼん・まるち」という幕末の曲——以下、曲名を指す場合は「やぼん・まるち」と記す——を

聞いた「私」は、いい様のない畏怖と神秘の感に取り付かれる。それ以来、「やぼん・まるち」の不可解な神秘性によるある種の不安が続く中、再び偶然は、「私」を、「邊境搜綺録」の中の「やぼん・まるち」の作曲家に関する記事(第十四挿話)を発見するという運命の出来事へと導く。それを契機に、それまでの「邊境搜綺録」を未読のままにしていた「私」の怠惰と無自覚の状態は、突然、「邊境搜綺録」(第十四挿話)の耽読へと変えられる。そうして、「私」は、いよいよ「やぼん・まるち」の神秘を理解するに至る。以上が、「私」の批評家としての立場の発見までの梗概である。

ここから分ることは、「私」が批評家としての立場を自覚するまでに、いくつかの運命的出会いが介在しているということである。というより、「私」自身が、偶然の出会いを運命としてやや過剰に解釈していると言った方がより適切であろうが、その運命的出会いはいは二つの方向からやってくる。一つの方向は、「邊境搜綺録」、すなわち芸術作品の作者の方からのものである。「私」はその古風な装幀にやや心をひかれ、戸棚から「邊境搜綺録」を「偶然抜き出」すと、ビルニロアーヌ先生は、このドイツ人記者の記した洋書を「私」に何気なくくれる。それから、「邊境搜綺録」は、長い間、「私」の「郷里の家の戸棚の隈へ虐待を續けられ」ることになる。だが、その郷里にあった「邊境搜綺録」が、再び東京にいる

「私」の手元に届く時にも小さな「偶然」が介在する。すなわち、「邊境搜綺録」は、「私」の郷里の家の老婆がいつもの通り、「私」への荷物の中に「手当たり次第、思いつきのま、に」選び出して入れた書物の一冊として、「私」の手元に再び届くのである。「そんな理由でこの「邊境搜綺録」も老婆の手によつて初めて私の眼にふれる運命を荷つたわけだが、さういふ事実については私は「運命」といふより他のことばを繰ることは出来ない」（二〇頁）と、ここで「私」は、その偶然が運命であるという解釈をする。ただし、まだこの時点では、「邊境搜綺録」の第十四挿話の内容を発見する段階に至つていないため、この書物が真に意味するところは明らかにならぬままである。

もう一方からの運命は、友人Tに招待された珍しい古典の演奏会で訪れる。つまり、作品の方から訪れたもので、「私」は、演奏会で、偶然に「へやぼん・まるち」という曲を聴くようになる。この作品との偶然の出会いがあつた後、しばらく経つてから、先のもう一方の運命の出会いの意味、すなわち、「邊境搜綺録」の真の価値が判明することになる。「へやぼん・まるち」は、演奏会で演奏された多数の旧幕の時代の作品の中でも、最も「私」に深い感興を与えた曲であるが、その曲の提供者さえ、幕末のもので、西洋風の楽譜で作られた曲だということ以外は、「へやぼん・まるち」の来歴について何も

語らない。そのような「へやぼん・まるち」の作曲家に関する記事を、「邊境搜綺録」の中の第十四挿話から発見すること、「私」は、やつと「へやぼん・まるち」の不可解な神秘性への鍵をつかめるようになるのである。そういうわけで、迷宮の中で長い時間を送つた「私」のこの挿話の発見の悦びは戦慄に近いものであつた。

「――私は今年偶然この「へやぼん・まるち」といふ曲がある古典的な會合で聞いたのであつた。だから實をいふとこの本の中から記事を見出した時には、はつと戦慄に似た一種のときめきを感じて、その一章をむさばるやうに耽讀してしまつた。その結果、私はこの本の初めて並ならぬ眞價が如何に藝術的であるかと、さへも了解したわけだ。」（「へやぼん・まるち」<sup>(註)</sup>、十一頁）

このように、珍しい古典の演奏会での「へやぼん・まるち」鑑賞と、「邊境搜綺録」の中の「へやぼん・まるち」の作曲家に関する記事（第十四挿話）の発見は、長い年月の後の作品――作者の結合、すなわち批評対象の総合を意味する。言い換えれば、「私」が、「邊境搜綺録」にその芸術的価値を認めただのは、このドイツ人による旅行記が、「へやぼん・まるち」の作曲家に関する記事、すなわち、批評対象の総合を可能にす

る鍵を握っていたことにあった。

しかし、へやぼん・まるちの作曲家の作曲過程に関する唯一の情報源である「邊境搜綺録」の第十四挿話のことは、同じくへやぼん・まるちを鑑賞した友人Tには未知の存在である。友人Tには作品の享受の機会は与えられたものの、その作曲家については知り得る機会が十分に与えられない。一方、「私」の姉は「邊境搜綺録」の存在を知っているはずだが、その真価に目覚めさせるへやぼん・まるちの鑑賞体験を共有しない。「私」の姉には、作曲家について知り得る道は与えられていたものの、作品については未知のままである（それに、姉は、もはや「邊境搜綺録」の存在そのものさえ忘却している）。ここで、「邊境搜綺録」とへやぼん・まるちの両方に接近する経験が独占できるのは「私」のみとなる。

そのように、偶然によって総合された批評対象を独占する「私」は、「だが、こんなわけだったのに私はこの発見のことをつひにTには未だに語らうとはしない。さうすることが理由なく惜しい様だし、餘りにも軽々しく語ることでないと思つた」（十五頁）と述べたり、又、「もう姉さへあの書物のことを忘れたんだとあきれてしまつたり、それで安心したりした」（十五頁）と言つて、「私」は、総合された批評対象の独占に対する妙な快感、すなわち、他では知られていないこと

への安心感をひそかに楽しむ。このように、これらの二つの経路による運命の出会いによって総合された批評対象の独占によつて、「私」は、批評家としての自らの特権的な地位を自覚し、その地位が行使できるようになるわけである。ただし、「私」が感じているほど、これらの出会いが強い運命性を持つていようには考えがたい。それなのに、「私」が、その偶然な出会いを運命としか解釈できなかったことは、批評対象に対する「私」自身の情熱の如何を推察させることだと思われる。

## （二）潜在的批評家の内的資質

人智と人為を超えたところの運命の力によつて付与された批評家の資格は、言わば外から与えられた特権であつた。が、「やぼん・まるち」の著者は、「私」に、実は、もう一つの批評家の資格を付与している。すなわち、「私」が潜在的に持っている内的資質である。へやぼん・まるちを鑑賞し、まだ総合されたものとしての批評対象の独占を実現する前の段階、すなわち、まだ「邊境搜綺録」の第十四挿話を発見する前に、「私」の内的資質は見出される。その資質は、へやぼん・まるちの不可解な芸術性を満足に語り得ない内的渴きとして現われる。そして、その内的渴きは、私をして、へや

ぼん・まるち」の鑑賞の後、この曲の素晴らしさをめぐって繰り出される冗舌に対し軽蔑と不安を覚えさせる。

そして人々は互いにこの作品を激しい藝術上の天才の創作になる傑作であるとか、なんかと冗舌をくりかへした。「―」ただ悟りきつた様に私は思考を蔑しめつゝ、こんな場合多辭は反つて信念から感動や瀉泄を語つてゐるものでない、従つてその頃考へてゐたジンメルの藝術に對するお冗舌をにがにがしく思つたり、かと思ふとジンメルなど考へだしたことに自分の不安を感じたりした。がそんなことを考へつゝ、反つて私もいつかとシユーバートの「一八一二年の序曲」に似たところを感じたとか、むしろマルセーユの歌の俗な紅血が聯想されると語りだして、如何にも淺薄な自分の知識を恥しいとさへ思はなかつた。

(同、十三―十四頁)

「私」は周りの聴衆のみならず、そこに加担する形で繰り広げた自らの「冗舌」にも輕薄さを覚える。このように、「私」の抵抗を觸発させた「冗舌」の具体的内容は、西洋の様々な例を持ち出すことで、天才的芸術性に論理と明瞭性を与え、それに甘んじようとする窮屈な説明であつた。

さらに、そのような「私」の抵抗と輕蔑をより確固たるも

のとさせたのは、へやぼん・まるち」の天才的芸術性に取り付かれ、それを理解しようとする図書館に駆けつけた情熱も虚しく、挫折感を与えた近代西洋の学問の非天才的方法であつた。次に引用するのは、そのような西洋の哲学という学問からへやぼん・まるち」の芸術的天才性を解こうとした「私」の試みとその挫折の描かれる場面である。

その頃わたしは美学上で云ふ「天才」について考へるところがあつた。それで私はいく日もくる日も圖書館へ行つては廣く近代の哲學者の説をひらひ讀んでゐた。モースリ、ボンネ、ピュフォン等の古典から、シルレル、レーノールズ卿の美しい作品を、さらにレッツシングやカント、ジンメル等のアウトラインを覚え込みつゝ、結局學問といふものが如何に非天才的な方法論で「天才」を論じてゆくものかと、あきらめ得ただけだつた。しかも人はなほさら天才の存在を考へねばならない。ありやうは藝術觀の喰ひ違ひから「天才」の問題をこの上なく窮屈に曲げただけの話のやうだと考へつゝ、なほもわからぬ思案に沈んでゐたのであつた。それで私はツエルネル(1874―1882)が第四次元の援助によつて奇術師ステューデの世界を理解しようとした努力の根本の間違ひを了解しようとしてゐた。そしてつひに、「やぼん・まるち」

の作者は私をあれ以来ずっと理解できない暗黒世界へと  
ひきずり込み、いつも彼自體が私の不安となり、強迫と  
なつて、「やぼん・まるち」の旋律と盤動の交錯が、私  
の心機を應變させてゆくのだつた。まことに長い日だつ  
た。(同、十四頁)

引用としてはやや長いが、「やぼん・まるち」(全六章)の中  
ではもつとも短い章(第四章)でもあつて、省略なしにその  
全文を書きうつした。が、その長さからしても、内容の展開  
からしても、前の第三章の中に収めても良ささうなところを、  
「やぼん・まるち」の著者は、わざわざ一つの個別の章に仕  
上げてゐる。大勢の西洋の哲学者・文学者の名前が次々と登  
場していることからうかがえるように、「私」は、最初から  
西洋の学問の体系を否定したわけではなく、一時は、真剣に  
西洋の学問に取り組んでいたことが確認される。それ故にこ  
そ、一層大きく感じられる「私」の挫折感は、独自の批評家  
としての立場への自覺と確立の必要に「私」を目覚めさせる。  
つまり、「やぼん・まるち」の著者は、「私」が、潜在的批評  
家から独自の批評家へと跳躍する寸前のところに来てゐるこ  
とを浮き彫りにするために、この短い章を別途に仕上げる必  
要があつたと考えられる。

ということと、「私」の、近代西洋の学問の方法への強い

失望感は、そこにへやぼん・まるちの天才性の謎の手掛か  
りを探し求めていた「私」に、近代西洋的なものの払拭への  
意志を与える結果となる。繰り返すが、そういう「私」の、  
いわゆる西洋を払拭する作業は、「ずっと理解できない暗黒  
世界」にいる間の「私」をして、独自の批評家の立場に踏み  
切らせる内的条件として作用する。へやぼん・まるちの不  
可解な神秘性に対してへ西洋を取り入れ、言葉を費やすよ  
うな説明に安心する他の聴衆と違つて、「私」は、そういう  
た西洋の知の介在の浅薄さと無力さに気づき、批評のための  
独自の言葉が見つからない暗黒の時間に閉じ込められ、自ら  
の立場を明確に見つめるのである。言い換えれば、そこで  
「私」は、「邊境搜綺録」の第十四挿話との出会いという運命  
に相應しい内的資質を整えたわけである。要するに、不可解  
な神秘性に覆われたへやぼん・まるちとその作曲家の天才  
性を認めるのに誰も異存はなかつたものの、その真の意味が  
理解できるのは真の批評家としての「私」に限るのである。

### (三)「私」の独自の批評の二つの特徴

批評家として西洋の学問の介入を払拭することで自立を目  
指す内的資質と、運命による批評対象の独占という外的特権  
にめぐまれ、批評家としての自覺とその立場を確立し得た

「私」は、やがて批評行為を始める。へやぼん・まるちの匿名の天才的作曲家（幕末の下層武士）は、渡来したフランス人使節に紹介された西洋のマーチに魅了され、日本の音楽芸術の新領域の開拓を夢見て、鼓のみをもってへやぼん・まるちを作ることに「途方もない天才の熱情」を注ぎ込む。しかしながら、そのような彼の作曲への情熱は、いつまでも修正を繰り返すという徒勞に近い猛烈な創作熱を燃やすことに費やされるばかりである。

「私」は、音楽的技法を語るなど専門的知識を披露するような解説はしない。「私」が曲そのものに対する専門的解説を指していたのであれば、「邊境搜綺録」の第十四挿話との出会いが、「私」の批評の最も決定的条件となることはそもそもなかったはずである。演奏会でへやぼん・まるちを聴いた時の感想を「私」は次のように語った。

「一」その曲節はある時は心持の深みへおち込み、あるひは直走りに氣想の端尾を押し壓して、むしろ呼吸をこらさせる様に、反省を求めめる様に、しかしそれは誰の葬禮の曲よりも慰安を與へることなく、悲しみを與へることなく、恐ろしい精神の苦闘をまざまざと見せつけて進んだ。たゞ私は深み込んでゆく死の影といった様なものを悪心してゐるのをはつきりと知つた。（同、十二頁）

このような感想は、演奏楽器やメロディやリズム等、極めて初歩的にさえも専門的情報を伝えない故、それらによって曲の再現を想像することには無理がある。ここに語られているのは、「私」の個人的印象のみである。なお、「邊境搜綺録」の第十四挿話の中には、へやぼん・まるちの作曲者である武士の打つ鼓の音について、「ただこのどいつ人の旅行記々者は彼のうつ鼓は土間の湯を沸えらせてゐる鐵瓶の響に反響した、と書いてゐる點から見ても、私らの傳統的な形容詞の使ひ方を回顧して、確かに名人藝の領地に入つてゐたのである」（同、十六頁）とふれてある。鼓の音に関するこのドイツ人記者の記録も比喩を借りて書かれているが、「私」は、その記述が主観的であることなどは問わず、そこで、言葉のイメージからくる想像をもつて、武士の鼓が「名人芸」であることを躊躇なく確信する。

繰り返しになるが、ここで確認されるのは、総合された批評対象を獲得した「私」の批評が、音楽の専門家の立場を借りて、できあがつたものとしての作品のみを語ろうとはしないということである。それは、「私」の二つの批評態度のうちの一つの特徴に起因している。すなわち、作品の発想を語るといふ批評態度である。よつて、「私」にとつて、へやぼん・まるちの作曲家とその作曲の背景の状況を伝える「邊境搜綺録」の第十四挿話の価値は、決してへやぼん・まるち

の曲そのものの価値に劣るものではなかった。そして、「邊境搜綺録」の第十四挿話を発見する前から自覚されていた「私」の批評の困難、特にそれを文字化することの困難は、「私の心持の中にこの曲が呼び起こしたある種の神秘的な鬼氣に似た、心的象徴が非常に頻りとそれを邪魔だてるのにながひない」(十二頁)とあるように、曲の技巧等の音楽専門の知識の習得やその説明で解消され得るようなものではなかった。次の引用においても、「私」の批評の主な関心は、切迫し徹底したへやぼん・まるちの作曲家の芸術精神の方へ向けられていることが示されている。

彼は完成といふことを知らなかつた。彼は作り上げた日から、まったく宿命の様に、どうしてもその作品の生命の動きを固定させることが出来ない。「――」樂譜は何度もかき換へられつゝ、その何度目かさへも殆んど讀むことも不可能に、加筆され、訂正され、抹殺された。そして憑かれた者の姿で自作にすがりついてゐた。

(同、十七、十八頁)

このように、旧幕府側の敗北の運命という悲愴な雰囲気の中、日本らしい芸術を開拓しようとする志を貫く情熱を、へやぼん・まるちの天才的作曲家の中に確認した「私」

は、批評の焦点を、できあがった結果としての作品そのものではなく、その天才的芸術家の徹底した創作ぶりの方に当てている。

ちなみに、「私」の批評態度は、このように作品の発想の段階を語ろうとする故、既製のものとしての作品そのものから自由になつて、想像力を伴う。「私」の批評には、必ずしも客観的で論理的根拠が見出されるわけでもなく、その批評が正確な事実に基づいているかどうかもさほど重要ではない。例えば、フランス人使節とへやぼん・まるちの作曲家との関係について抱く「私」の確信は、次のように語られている。

この物語家のドイツ人は「やぼん・まるち」を佛蘭西人の助言づきの作曲だと記してあるが、私にはそれを例へ記録にたよつてもはつきり根據づける様な方法はない。しかしそれではあるが、「やぼん・まるち」演奏會時の様子などから、或ひは幕府の佛蘭西人の往來した事實などを考慮して、この記事は一概に排斥されぬ誘惑を與へる様だ。

(傍点筆者、同、十一頁)

フランス人使節の名前も、へやぼん・まるちの作曲家の名前も分らない故、二人の間の影響関係を明かす証拠は事実上

皆無である。しかし、その事実関係の証明よりも、そのあり得る可能性と、それを信じた誘惑を認めることで「私」の批評の根拠が成立しているのが確認される。なお、この引用文には、「私」のそのような批評の立場を端的に示す箇所がもう一つある。つまり、「私」は、今まで「邊境搜綺録」の著者を指して使ってきた「記者」という言葉に代わり、ここでは、「物語家」という言葉を用いているということである。言い換えれば、「私」自身、「邊境搜綺録」を、いつの間にか、記録物というノンフィクションとしてではなく、物語というフィクションとして取り扱っているわけである。「私」の批評は、それを承知しつつ、すなわち、想像の要素を取り入れつつ、作品の発想を語ろうとしているのである。

次に注目する「私」の批評態度の二つ目の特徴は、批評家自身を語る批評である。これは、すなわち、批評対象を通して、より正確に言えば、自らの姿の投影された批評対象を通して批評家自身を語る批評である。批評家である「私」が注目している「へやばん・まるち」の作曲家の姿には、どこか「私」を連想させるところが垣間見られる。「私」と「へやばん・まるち」の作曲家のそれぞれの批評や作曲に注ぐ情熱ぶりもそうであるが、他に際立つ共通点は、西洋的なものから自立を決意する姿である。前節において、西洋の学問から自立し独自の批評の立場を確立することへの試みを、「私」の

内的資質として確認したつもりであるが、それと同じような試みと決意の姿が、「へやばん・まるち」の創作過程においても見受けられる。

芸術精神のみを徹底して追求するあまり孤立し、もはや国家の運命への認識などなくなったかのようにであったこの作曲家は、ある日、一つの決断に迫られ、一瞬、意識の中へ芸術以外の世界への認識を取り戻した。上野での彰義隊の陥落の宿命が差し迫ってくる最中、例のフランス人使節からフランスへの同行を勧誘された時、「へやばん・まるち」の作曲家の西洋からの自立への決意は次のように描かれる。

京都の軍勢は三道から殺倒してきた。佛國人はこの幕史に自分の故國へ連行しようといくたびか誘ひ、ついにはさとしてりした。南歐の明朗な風土と豊穡な藝術の世界を、南歐人の語る世界は驚異的に廣く、未知の土地は誘惑に満ちてゐた。が彼は默然と聞いてゐた。そしてふと彼は將軍慶喜が佛國の援助をはつきりと拒絶したことを思ひだした。そんな俗世のことを作曲を初めて、あれ位に専心しだした後の自己の意識のどこに残つてゐたのかと不思議と感ずる有様であつた。(同、十八、十九頁)

「私」は、自分の西洋の介在を払拭することへのプロセスを

詳細に語ったように、將軍慶喜の逸話の突然の記憶とともに西洋の援助を断わったへやぼん・まるちの作曲家の決意の瞬間の場面に殊更焦点を当てている。よってそこから、批評家としての「私」が、西洋の影響から自立しようとするへやぼん・まるちの作曲家の姿に魅入っている様子を窺うことができる。そして、批評家の「私」が、西洋の学問から自立を試みた自分の独自の批評態度を、それまでのフランス人の勧誘を断わると決意するへやぼん・まるちの作曲家の独自の芸術精神と重複したイメージとして浮かび上がってくるような印象を受ける。

以上、「私」の独自の批評態度の二つの特徴として、作品の発想を語る批評と批評家自身を語る批評とを確認した。なおこれらの特徴は、一つの共通の方法に支えられている。すでにふれたように、それは、芸術作品そのものから距離をおきつつ、事実や客観性に拘らぬ想像の力を寛容する批評法である。さらに、そのように想像の力を用いる二つの批評態度からは、批評行為そのものを一つの独立した創造行為、すなわち、芸術行為と見なす「私」の批評観をも窺い知ることができるのである。こうした「私」の批評、すなわち、創造に近い芸術としての「私」の独自の批評の態度は、論理・分析・事実に根拠などに頼りすぎ、かえって批評対象を「窮屈に曲げる」ような「非天才的」なものとして捉えられた近代

西洋の学問とは、そもそも両立しがたいものであることを改めて確かめることができる。

おわりに

保田與重郎は、『コギト』創刊号の「編輯後記」において、「何の爲に」「なにを」書くかと、新しい角度から問ふ以前に、つまり文學の效用といふか、それ以前に、「なぜ文學をする」、「文學を شدした」とその生の意識を問はうとする情熱を感じる」と、その文學的立場を打ち立てた。結果としての作品ではなく、作品の発想における作家精神を問うという保田の文學的立場が明示されている。ひきつづき、この編集後記で、「コギト」の高踏的響きを否定しつつ、「デカルトからフツサルにいたる體系の貧しい知識を並べる程高踏的(?)でもない」と、西洋の知の體系の踏襲を否定する態度も示した。のみならず、「私らは最も深く古典を愛する。私らはこの國の省みられぬ古典を愛する」と、その古典愛をも宣言しているが、ちょうどこういった二つの立場は「へやぼん・まるち」において確認され得たと思われる。本文において特別ふれはしなかつたものの、西洋的なものの私拭という内的資質を持つていたへ私も、自らの古典時代への嗜好を自覚し、古典の演奏会への友人の誘いに応じたわけである。

このように、「やぼん・まるち」は、独自の批評家としての立場を固めた「私」という人物を通して、こうした保田の批評の立場を虚構化した。そこで試みられているのは、へやぼん・まるちを作品そのものとして理解し語ることに満足せず、その作曲家の芸術的創作態度を通して作品の作られた背景を追求し、そこに批評の多くの部分を割り当てるといった批評態度であった。保田は、昭和八年四月の『コギト』に発表した「作家の危機意識と内在の文學」という文章においても、こうした作品の発想を問う文学的立場を、新しいロマン主義文學の課題として論じている。

なお、保田は『コギト』の創刊号に、「やぼん・まるち」の他に「印象批評」という批評に関する文章も寄せ、自らの批評及び批評家としての立場を語っている。この評論は、「やぼん・まるち」の「私」の批評態度との対応関係からも注目すべき文章である。左の引用文は、「印象批評」からの一ヶ所であるが、批評対象を語る以前の重要な問題として批評家の資質が語られている。

批評をさまざまに意匠づけけるとしても、純粹な批評の根底に於て藝術する情熱——作者と供に——換言すると享受以前の愛があり、それより出發するものであらう。「――」ともかくも印象批評といふ名が語感や、もしくは

語の陰影により批評といふ活動の氣分に最もなつかしいものに見える。その場合批評は主觀批評といへよう。／＼「――」つねに批評を貫くものは批評家の情熱のみだ。

（傍点原文、「印象批評」、二二二―二三頁）

ここでは何よりも芸術的精神への情熱が、作者とともに批評家にも要求されているが、このような保田の要求は、「やぼん・まるち」において、「私」の批評への情熱と、へやぼん・まるちの作曲家の芸術的情熱を通して充たされているわけである。さらに、保田の認識は、「従つて私は正しい意味で超越批評に迄回顧してゆく。批評は限定された意味で獨斷批評にまで戻らねばならない」（傍点原文、同、二三頁）と、芸術的情熱のみならず、批評の超越と獨斷をも許容する姿勢を示している。「正しい」、「限定された」などと、条件はあるものの、その正しさと限定性の基準における恣意性を消し去ることは難しい。それに、保田は、論理・客觀・分析といった方法を拒む故、彼独自の批評の恣意的面を支えているはずの内的原理を汲み取ることとは決して容易なことではない。こうして、保田の文体には難解性が生じ、悪文というレッテルが貼られる一方、その新鮮さが認められることもある。いずれにせよ、保田の多くの晦渋な文体は、彼の自覺的批評觀と緊密に関わっている場合が多い。

このように、『コギト』創刊とともに、批評家として本格的な文壇活動を新たに始めるにあたって、保田は、評論のみならず、小説の創作を通して自らの批評態度を明示しようとした。そのような意味で、「やぼん・まるち」は、保田の批評家としての特権的意識や彼の独自の批評、すなわち、作品の発想を語る批評と、批評家自身を語る批評とを虚構化する試みとして理解することができるとであろう。

- (一) 十五編の題名は次のようである。「やぼん・まるち」(昭七・三)、「いんてれくちゆえれ・かたすところおふあ」(昭七・四)、「全無智上人伝」(昭七・五)、「問答師の憂鬱」(昭七・六)、「花と形而上学と」(昭七・七)、「佐渡へ」(昭七・一〇)、「發足の論理」(昭七・十二)、「蝸牛の角」(昭八・一)、「桐畑」(昭八・二)、「第三の手紙」(昭八・六)、「叔母たち」(昭和八・七)、「自首」(昭和九・八)、「悖徳者の記録」(昭八・九/昭九・二/昭一〇・二)、「青空の花」(昭和一〇・三)、「新版西域記」(昭一〇・四)、「等身」(昭一〇・六)以上の小説は全編『コギト』に掲載された。

(二) 桶谷秀昭『保田與重郎』、新潮社、昭和五十八年、十七〜十八頁。

(三) 神谷忠孝『保田與重郎論』、雁書館、一九七九年、三十九〜四〇頁。

(四) 奥出健『保田與重郎の初期世界——小説を中心に』、『解釈』、教育出版センター、昭和五十二年五月、一二頁。]

(五) 桶谷秀昭、前掲書、十七頁。

(六) 保田の「印象批評」には、ワイルドの「芸術家としての批評家」(*The Critic as Artist*)との関わりが特に看取れるが、その関わりは「やぼん・まるち」に対しても言える。例えば、ワイルドは、「芸術家としての批評家」において、ごく平凡な日常を送っていたひとりの人間が偶然にある不思議な音楽に出会いその感興で起きる急激な変化への想像を語るが、そこに、珍しい幕末の行進曲を聞いて、恍惚とした不可思議な力を切掛けに批評家となるという「やぼん・まるち」の青年主人公の設定の発想のモチーフへの示唆性を見て取るのは強引な連想ではあるが、「I can fancy a man who had led a perfectly commonplace life, hearing by chance some curious piece of music, and suddenly discovering that his soul, without his being conscious of it, had passed through terrible experiences, and known fearful joy, or wild romantic loves, or great renunciations. (僕は、まったく平凡な日常を送っていた人間が、偶然にある不思議な音楽を聞いて、意識もしないうちに、急に自分の魂が恐るべき経験を経て、猛烈な喜びを覚えたり、放埒でロマンチックな恋を感じたり、偉大なる断念を悟ったりすることを想像することができるのだ。—拙訳) (*Intentions: The Critic as Artist* (London: Methuen, 1919, 12th ed., p.100))

(七) 『保田與重郎全集』、第一巻、講談社、一九八五年、以下の

本文引用のときは、引用箇所の頁数のみ表記す。

(八) 幕末から明治における文明開化期に、西洋の移入は音楽も例外ではなく、洋楽の受容史の発端は、その多くを軍隊行進曲に負った。日本の最初の軍楽隊(三十名の薩摩藩軍楽隊)は、明治三年、イギリス人フェントンの指導によって組織されたという。以上の背景は、樋口寛の「やばねまるち」―萩原朔太郎と保田與重郎の行進曲論」に詳しい。この論文には、日本の文明開化期における西洋の軍楽の受容史の観点から、萩原朔太郎「太平洋行進曲論」と保田與重郎(「やばん・まるち」)の行進曲論が検討されている。(『國文学 解釈と教材の研究』、第四十四卷十三号、一九九九年十一月号、四十四―五十二頁。)

(九) 『全集』、第四十卷、講談社、一九八九年、一五九頁。

(一〇) 大岡信は、この宣言の飛躍に疑問を抱きながら、そこに近代の終焉への移動の兆しを指摘している。(保田與重郎ノ「ト」、『大岡信著作集』、青土社、昭和五十二年、三十九頁。初出は、一九五八年八月から十二月にかけて『ユリイカ』に発表。)

(一一) 大岡信は、悪文という保田の文章の戦略的側面について次のように語っている。「保田氏の〈悪文〉はつとに有名だが、この〈悪文〉は、現実の同時的多面性を、その荒々しい抵抗感をむしろ支えとしながら、言葉の秩序の中に転換し甦らせるために文章がとらざるを得ない詰屈、凝縮、飛躍といった美徳ゆえの悪文ではない。逆にそれは、現実の同時的多面性をばらばらに分解し、読者の視像を攪乱させ

ながら、保田氏のあらかじめ企図した方向へ読者の精神をさそいこんでゆくための方便のごとき感がある時さえある。」(前掲書、七十八頁。)

(一二) 例えば、保田の文体を論じた野口武彦の「日本の近代主義が作り出し、軍人言葉が荒らしつくした不毛の荒野に、かつて沃野を夢みようとする抒情の灌漑である」という言葉もそういった事情の一面を窺わせる。(『魔性の日本語について―保田與重郎のメタプリティク』(『ユリイカ』、一九八一年、第十三卷第二号、一四二頁。)

(一三) 想像を用いながら作品の発想を語る批評は、その後も、保田の評論に基本軸として見受けられる。それを端的に示す一例に、昭和二十七年の「藤村の詩」という作品史論がある。保田は、藤村の『落梅集』に対し「この集の意圖とその時の條件、状態の、想像を絶したやうなものさへある」と述べ、中就「鼠をあはれむ」という作品を取りあげ、保田もその想像に苦しむ様子で、「余は誰人か藤村の傳記作家に乞うて、この作の背景についての見解を知り得たいと思ふ。この背景となつた特殊な事件、もしくは心境を知りたい」(『三五五頁。』)と述べている。といいつつも、保田は、この詩についても、「余はこれをよんで寒氣を味つた。即ち被害を外に歸して、何んともいへぬ嫌悪が、ことごとく終了した好ましい感情である。これほどにひや、かに人を憎み、人をあざけつた歌は、数少ない」と、やや突飛な感じのする感想を、彼の得意の感性による想像力を述べている。(『全集』第一〇卷、昭和六十一年、三六五―三六七頁、初

出は、『祖國』（昭和二十七年二月）に発表。）

（二四）

「やぼん・まるち」においては、批評対象に自らの感性を  
読み取ることに、「私」の躊躇は見当たらないが、そこに、

「私」の批評家としての立場の確立を言うことができる。

批評家としての立場の確立を示さない場合は、このような

特有の享受の感性は戸惑いと躊躇とを伴って描かれる。例

えば、昭和七年六月の『コギト』に発表された小説「問答

師の憂鬱」において、主人公の「僕」は、批評対象の享受

において、帰納的論理を常に遮る自分の演繹的感性を不安

気に見つめる姿が見かけられる。「問答師の憂鬱？」――

又も僕は作品を享けられるより、自分の気分の中で作品を

素材として別の新しい作品を創り出さう、作品を通じて他

の作品を再び生産しようとしてゐるのだつた。「――」いつ

かそれに反発する意志も失つて、そのまゝ、僕は問答師の憂

鬱を叔母に聯關させて自身の憂鬱に浄化しようとして企て、ゐ

た。』（『全集』、第二卷、七十七―七十八頁。）