

織田作之助とスタンダール、 あるいは京都の織田作之助について

西川長夫

はじめに

この数年、織田作之助のことが何となく気になって時々本箱から取り出してきては読んでいます。気になる理由をいま考えてみるとおそらく二つあって、一つはいわゆる戦後文学とのかかわりです。実は二年ほど前にカナダのモントリオール大学で日本の戦後文学の講義をしたことがあります。帰ってからほぼ同じ内容の講義を今度は本務校の学生にしてみたのですが、どうもモントリオールの学生の方が熱心に聞いてくれて、下手なフランス語でしゃべっているにもかかわらず、こちらの言いたいことをよく理解してくれたような気がしました。日本は太平の世になって、戦後がますます遠くなり、戦後の文学者たちが作品にこめた思いが通じにくくなってしまったようですが、それだけに戦後文学者たちが当時、懸命に言おうとしていたことが何であり、またとりわけ無頼派と呼ばれた太宰治、坂口安吾、田中英光、あるいは織田作之助や林芙美子といった人たちが、なぜあのように死に急いだのかが僕としては妙に気になるのです。

もう一つはスタンダール研究とのかかわりにおいてです。最近、桑原武夫、鈴木昭一郎編の『スタンダール研究』（白水社）が出て、僕も少しかかわっているのですが、その大変立派な厚い本を眺めながらいろいろ感慨がありました。僕がはじめに考えたのはここに執筆しているスタンダール研究者たちの「初心」は何であったのだろうか、というようなことです。文学研究においては、研究が進めば進むほどわれわれは当の研究の対象である作家からますます遠ざかる、という奇妙な現象が起りがちです。そんなことを自己反省的に考えながらまっさきに頭に浮かんだのは織田作之助のことでした。最近のスタンダール研究者は織田作之助の存在をほとんど無視しているようですが、織田作之助ほどスタンダールに傾倒し、スタンダールに対する「初心」を貫いたスタンダリアンはいなかったのではないかと。またフランス語の全く読めない織田作の方が、フランス語の得意な、そして長年にわたって研究を進めてきたスタンダール研究者よりも、はるかに深く正確にスタンダールのテキストを理解しているというようなことが起こってはいないだろうか。——なんだか大げさな話になって恐縮ですが、僕自身にとって、織田作之助におけるスタンダールについて考えることは、スタンダール研究の原点に還ることを意味します。その視点のうちに

<特別講演>

一人の織田作を欠いたスタンダール研究は何か最も大切なものを欠いた、いわば魂を欠いた研究ではないか。そんなわけで、少なくともスタンダールに関心をもつ限り僕にとって織田作之助はつねに気になる存在であり続けるような気がします。

出会い

織田作之助がスタンダールを読みはじめたのは昭和十一年の秋のようですが、最初の決定的な出会いは昭和十三年の春であったようです。さいわい昭和十三年の三月と四月の日記が残されていて全集に収められています。それを読むと織田がいかにもスタンダールに熱中していたかがわかりますが、その熱中の仕方もかなり独特なものでした。第一に織田にとってスタンダールとはまず何よりも『赤と黒』であり、そして何よりもジュリアン・ソレルであった。「夜寝床でジュリアン・ソレルをよみ」などと書いています。第二に織田は自分をジュリアン・ソレルと同一視しようとしています。ジュリアンのなかに自分の気質と自分の階級を発見して共感しているのです。もっとも自分とジュリアンの違いにも敏感であって、ジュリアンの気の強さに対して自分の生来の気の弱さを気にしています。織田の気の弱さとは、もちろん勇気の欠如ではなく、反抗的な自己の貫徹をさまたげるある種の心の優しさ、嫌悪し否定すべき対象に対してさえもまぎれこむある種の同情と共感といったものであったように思われます。織田は結局悪人を描くことができない。またこの気の弱さが結局は作中人物の反抗を中途半端にして、最後には現実回帰をさせたのではないか。これは織田の文学の本質に深くかかわってくる問題なので時間があれば後で少しくわしく述べたいと思います。

第三に、この時期のスタンダール、とりわけ『赤と黒』の読書が織田の文学の方向を変えた。織田はそれまで主として戯曲を書いていたのですがこの時期から小説への転換を図る。ところが小説がうまく書けなくて、再び戯曲を試みたり、そこらへんの揺れ動く気持がくりかえし記されています。戯曲にかんしては、同じ大阪出身で三高から京大の英文に進んだ森本薫がいて華々しい活躍を始めていましたから、ずっとライバル意識をもっていた織田の内心はかなり複雑であったようです。

文学的な方向転換でもう一つ興味深いのは、志賀直哉の全集を質に入れて築地小劇場で豊田正子の「綴方教室」を見たという記述（三月十二日）で、その同じ日に「河童路次のこと二枚ばかりやっと書くことが出来た」とあります。織田がジュリアン的な人物を主人公にして自伝的な小説を書くプラン（これは後に「雨」となる）を日記に記したのは、その一週間後のことでした。つまり『赤と黒』への傾倒が織田を志賀直哉的な私小説の伝統から引き離し、自分の生れ育った大阪の路地裏の貧しい人々の生活へ向かわせた経緯がそこに読みとれるのです。

後に書かれた「わが文学修業」（昭和十八年）には「大学に行かず本郷でうろうろしていた二十六の時、スタンダールの『赤と黒』を読み、いきなり小説を書きだした」とあります。織田作之助が『赤と黒』を読みふけた時期は、おそらくさまざまな意味で彼の生涯における最も悲惨で苦しい時期であったと思います。作之助が上京したのは、昭和十一年の三月に三高の卒業試験に三度目の失敗をして退学をよぎなくされ、学資を出してくれていた姉のたつや義兄の手前、退学を隠して東大入試失敗という嘘をつかねばならなかったからですが、この嘘もいつかは露顕せずにはおれない。さいわい青山光二、白崎礼三といった三高時代の文学仲間めぐまれ、同人雑誌「海風」という活躍の場も用意されていたが、発表した戯曲（「モダン・ランプ」）の評判もあまり良くなく、自分でも大きな壁につきあたって方向を失いかけていた。さらに恋人の宮田一枝とは遠く切り離されて嫉妬に苦しみ、健康状態も悪くて昭和十一年十月に二度目の咯血をした後も、しばしば血痰を吐きながらトロンボーンを愛用してかろうじて咯血をまぬがれている。『赤と黒』はそのような悲惨でみじめな青春のなかで読まれ理解された。織田の生涯にとって決定的な出会いでした。

「雨」から「青春の逆説」へ

織田の処女小説「ひとりすまう」（「海風」第三号、昭和十三年四月）と次作の「雨」（「海風」第五号、昭和十三年十一月）を読みくらべてみると、二つの作品の質的ながいの大きさに驚かされます。「ひとりすまう」にも織田作らしい青年が登場するのですが、ここでは織田はまだ自分の文体と自分のテーマを見出していない。これに対して「雨」はきわめて織田作らしい作品でそこにはすでに後の織田作（例えば「夫婦善哉」を考えてもよいわけですが）のすべてがほとんど完成した姿で含まれている、といった印象をうけます。

では「ひとりすまう」と「雨」との間に何があったか。一口で言えば、これまでに見てきたような形での昭和十三年春におけるスタンダールの発見と小説家織田作之助の誕生です。「雨」は『赤と黒』の強い影響下に書きあげられた小説です。まず主人公の豹一はジュリアンによく似た出身、容貌、性格、能力などを与えられています。父の死後は、裁縫の内職をする母親と、織田作之助と同じ上汐町のいわゆる河童路地の裏長屋で幼少期をすごしたこと。まれにみる美貌と虚弱な体質、それを補う敏捷さ、記憶力、自尊心、義務感、反抗心、貧しい人々に対する共感、こういったものが豹一のジュリアン的特質です。文体もまたスタンダールから多くを学んだ文体です。饒舌体と呼ばれる戯作者的な文体をスタンダール的と言えば、スタンダリアンから抗議が出そうですが、「雨」の冒頭の部分をコピーしておいたので読んで下さい。——意表をつく書きだし、句読点が多く省略の多い文章、会話や独白と地の文との微妙な呼応、形容詞よりも副詞に多くを期待

＜特別講演＞

した、描写よりも動きと物語性を狙うダイナミックで回転の早い即物的で感覚的な文体。……こうした文体上の特色を列挙すればいわゆる饒舌体がスタンダールの文体（厳密に言えば生島遼一、桑原武夫訳の「赤と黒」の文体）から何を学んでいたかは明らかだと思います。

織田はジュリアン・ソレルを自己の作中人物として大阪の風土のなかで現実化しようと試みると同時に、スタンダールの文体を自己の文体として日本近代の散文の伝統のなかで実現しようとしたのだと思います。当然この試みはそうした反抗をねじふせ同化させようとする日本的な伝統との対立葛藤を含んでいました。そしてこの伝統は単なる外界の問題ではなく織田作之助の内面をも支配しているのだからスタンダールを受け入れることは自分自身との葛藤をも意味していたはずです。

「雨」が『赤と黒』と最も異なる部分は、豹一の母親のお君の存在によってもたらされると思います。『赤と黒』は主人公ジュリアンの母の存在が不思議に全く欠如した奇妙な小説ですが、「雨」は逆に、主人公の母の存在がすべてを決定するほどに大きな役割を荷わされた、いわば母—子小説です。じっさい豹一の階級意識は母親への同情と共感に由来するところが大きく、また豹一の性的なものに対する嫌悪感も、義父に母を奪われた少年期の心の傷にかかわっているようです。お君の描き方には十七歳で母を失った作者自身の母性への渴望のようなものが強く表われているように思われますが、その母性への愛着は織田作にとっては同時に自分が生れ育った大阪の下町、河童路地への愛着を意味していた。こうして豹一のジュリアン的な反抗と冒険の物語は、生れ故郷である路次裏への回帰となって終る。これはジュリアンであればどこまでも拒否したことであり、「雨」と『赤と黒』の最後のページほど対照がはげしく異質なのも少ないでしょう。

織田は「雨」を書きあげてから二年ほど後に、この作品を長篇として書き改めようと試みます。しかしその前半にあたる『二十歳』は昭和十六年の二月に出版されたのですが、後半にあたる『青春の逆説』は同じ年の七月に出て直ちに発売禁止処分をうけます。現在われわれの手に入る『青春の逆説』はこの二冊を第一部と第二部にまとめて戦後出版されたもので、戦後の出版にさいしてもかなり手が加えられています。織田は「雨」をどのように展開させて『青春の逆説』を書きあげたか。ここでその改変のくわしい経緯を述べる時間はありませんが、新たに書き加えられた部分には『赤と黒』の直接的な影響がいっそう顕著であると言ってよいと思います。つまり書き加えられた部分の大半は豹一がジュリアン的に振舞うことを許された部分（それは同時に作者自身の伝記的な事実がしばしば透いて見える部分）ですが、作者は自己の分身である豹一をジュリアンに擬して大いに活躍させその冒険を楽しんでいるように見受けられます。あの有名な百を数えて女給の手をにぎる場面——これは明らかに『赤と黒』の、ジュリアンが菩提樹の巨木の下椅子で十時を打つ時計の音に合わせてレナール夫人の手を握る場面（八・九章）と、もう一つは神学校に入学するためにブザンソンに出たジュリアンがはじめて入ったカフェーでの冒険（二十四章）を下敷にしています——は、「雨」にはなく『青春の逆説』で書き加えられたものです。ま

た「雨」の豹一と水原紀代子とのやりとり——これはジュリアンとマチルドのやりとりを思わせる部分が多い——と対になる部分として書き加えられた女優村口多鶴子と豹一とのエピソードには、明らかにジュリアンとレナール夫人にかんする記述から多くがとられています。その他、『赤と黒』からの借用や類似の部分は枚挙にいとまがありません。

この非常識とも言えるスタンダールへの傾倒をどう考えたらよいのでしょうか。もう二十年ほど昔にこの小説を読んだとき、僕は『赤と黒』からのあまりに軽薄な模倣が次々と出てくるのに一人のスタンダリアンとして大いに腹を立てたものです。これが織田の意識的な剽窃であり、織田はパロディーを楽しんでいるのだということに気がついたのは、残念ながらごく最近に『西鶴新論』を再読してからでした。

「西鶴新論」

昭和十七年、太平洋戦争の開戦一年後に書きおろし評論として出版された『西鶴新論』は、スタンダール論として読んでも大へん面白く、刺戟的な本です。むしろ僕としてはいささか挑発的に、かつてわが国ではこれほど問題提起的で面白いスタンダール論が出ただろうか、と言いたい。織田が西鶴を本格的に読みだしたのはスタンダールとの出会いの数年後、「雨」や「夫婦善哉」を書きあげてから、『二十歳』を書き始める前であったようです。織田の西鶴傾倒はたいへんなもので主な文献をたちまち読み漁ると同時に、自ら西鶴の現代語訳を試みています。だがここで忘れてならないのは織田の西鶴発見はスタンダールとの出会いの後であり、織田はスタンダールの光に照らして西鶴を読み、そして西鶴のなかに日本におけるスタンダールを発見したという事実です。織田は『西鶴新論』のなかで、西鶴の大阪町人的な性格を強調しつつ「上昇期の元禄」における近代的な文学としての小説の誕生を跡づけ、その可能性を現代につなごうとしているのですが、この評論の導きの糸はスタンダールの人間と文学、もう少し限定してアランとヴァレリーのスタンダール論の次の一節です。織田が引用したままの文章で次に引用しておきましょう。最初はアランの『スタンダール』の冒頭の文章、織田は続けて「この文章におけるスタンダールはそのまま西鶴と置きかえられる」と記しています。

「何事も信じない人」は稀れだ。何事も信じないのがむずかしいからではない。欺かれずしかも人間を信じるのがむずかしいのである。これは自分で見たままの人間を愛することだ。この盲目ならぬ全的な友愛といふ点で、スタンダールは彼の時代恐らく唯一の人間であった。
(大岡昇平訳)

<特別講演>

もう一つはチャンピオン版の『ルシアン・ルーヴェン』に付された序文で後に『ヴァリエテII』に収められたヴァレリーの文章の一節です。

スタンダールの頁の中で、最も人を驚かすもの、立所に彼を知らしめ、人の精神を惹きつけ、或は怒らせるもの、——それは「調子」である。彼は文学中で、最も個人的な調子を持つてをり、更にそれを銜つてゐる。この調子は極めて顕著なもので、人をありありと現前せしめる底のものであるから、スタンダリヤンには次の二点をこれが弁護するやうに見える。即ち、第一、粗略、粗略であらうとする意志、文体上の正式な性質すべてに対する軽蔑、第二、様々の剽竊、夥しい剽竊文。(中略)彼は見栄えのしない他人の財物から、読まれる作品を造り出す。それは彼がそこに一種の調子を混ぜるからである。(傍点原文) (安土・寺田訳)

「何事も信じない人」には観念よりも数字や物を大切にする大阪人のリアリズムに通じるものがある。「何事も信じない」とは神道や仏教やあるいは儒教といった既成の宗教やイデオロギーにとらわれず、人間をありのままに見、そのあるがままの人間を全面的に受け入れる態度です。「大阪人は虚飾をきらい、気取りや気障な態度を避けて、露骨なまでに自然を尊ぶという性格をもっているが、西鶴もそうだった」と織田は書いています。織田はこうしてスタンダールの自然(naturel)という概念を最大限に拡大解釈して西鶴に適用しているのですが、その自然らしさの最高の表現をユーモアに見るといふのがいかにも織田作らしい解釈だと思います。「写実の極点にユーモアが現われる。西鶴はその意味で高度の写実家であった。文化が進むと、その倫理はユーモアになる。」この素晴らしい言葉はスタンダールがなぜ naturel と同時に comique という言葉に執着したか、そして織田がなぜあれほど駄洒落と笑いに執着したかを説明してくれます。織田はスタンダールの(そして西鶴の)あらゆる文学的な工夫が精神の自由、あるいは自由な精神の保持にむけられていたことを、あの道徳主義的な時代に、明確に見抜いていたのではないのでしょうか。

ヴァレリーが指摘しているスタンダールの文体上の特色——「個人的な調子」——は、すべてこの「何事も信じない人」の精神の自由を保持するための工夫であり、あるいはその精神の自由の表現であった。正統性と道徳主義に対するあらゆる侵犯、嘘と剽窃の愛好、そこに由来する物語性。「彼はリアリストの目をもっていたが、書く手はリアリストのそれではなかった」というのが『新西鶴論』の一つの結論ですが、それと並んで「虚実の境で芸の独楽をまわした作家」という言葉がくりかえされています。

もう一つ『新西鶴論』で忘れてならないのは、織田が俳諧師西鶴を重視して、貞門から蕉風そしておそらくは私小説や志賀直哉に至る日本近代文学の正統に対して、談林から西鶴をへて実現すべき近代文学のべつの系譜の可能性を想定し、そこに自己を位置づけたということです。これ

は江戸—東京的なものに対する大阪的なもの、あるいはマジメ文学に対するフマジメ文学の対立と言いかえることができるかもしれません。スタンダールをこうした文脈において理解するのは独創的でわれわれの意表をつくものですが、説得力があると思います。

日本軽佻派

太平洋戦争の末期に織田は、『清楚』を映画化した（「還ってきた男」）新進の映画監督、川島雄三——小児麻痺で体が不自由だったこともあって一風変わった大変面白い人物だったようです。この人にかんしては藤本義一が実に良い文章（「生きいそぎの記」）を書いています——と日本軽佻派宣言をやっています。これはむしろ川島の方から言い出したことでジメルの「大多数の人々にとっては軽佻か退屈か何れか一方に陥ることなくして他方を避けることは全く不可能である」、云々をふまえており、「戦争末期の何ともいわれぬもっともらしい雰囲気反撥を感じて行われたようです。昭和二十年に放送賞を与えられた「猿飛佐助」などがとりわけこの派にふさわしい作品かもしれませんが、考えてみれば、「軽佻浮薄」とは三高時代からの織田作の一種の自己韜晦の形であり、『新西鶴論』の帰結でもあるわけで、川島は織田の文学と生き方に逆説的ではあるがきわめて適切な名称を与えることになったのだと思います。

織田作と言えば読者の多くは戦後の織田作のイメージを抱いているのではないのでしょうか。だが織田は昭和二十一年末「土曜夫人」連載中に東京で大咯血をして昭和二十二年の一月十日、三十四歳でこの世を去ったのですから、戦後一年五ヵ月も生きていなかった。それでいてわれわれが織田を戦後作家と見なしがちなのは彼の戦後の印象がよほど強烈だったからでしょう。織田作之助ほど戦中と戦後の変化の少ない作家はまれだと思います。しかし彼の生活のリズムは昭和十九年の八月に妻を失ってから急速に乱れはじめ（ヒロポンを始めたのも戦争末期——もっともはじめは錠剤であったようですが——からでした）、それが戦後、一挙に加速された。死に急いだと言っても生き急いだと言っても良いと思いますが、この一年半足らずの短い期間は乱脈ではあるが実に充実していてそれなりの成熟もある——実は今日は戦後の織田作の話を中心にしたかったのですが前半に時間を使ってしまったので以下は要約的に話を進めます。

戦後の京都——「世界文学」と織田作之助

戦後の織田作については、まず第一に彼が京都に移り住んだこと（移り住むというより市中を放浪していたと云うべきかもしれません）、そしてその京都には「世界文学」があったということ

<特別講演>

を指摘すべきでしょう。今は亡き妻一枝との出会い、三高の文学仲間（そのなかには今は亡き白崎礼三の他に青山光二、あるいは田宮虎彦、野間宏や富士正晴がいました、また伊吹武彦、山本修二、といった織田に好意的であった教授たちの存在も忘れてはならないと思います）とすごした日々の思い出、五年にわたる三高在学と退学。戦後の京都は織田にとっても「第二の青春」にふさわしい場所でした。その京都に織田は今や連載小説を数本も掛け持ちするような流行作家として来ている。そしてその京都の町には織田をむかえる温かい雰囲気があったようです。

織田と親しかった世界文学社社長の柴野方彦は三高出身で「海風」の同人でした。また「世界文学」の編集室に集ってきた京都の文化人の多くは編集長の伊吹武彦をはじめ、山本修二、深瀬基寛など三高時代に織田が教えをうけた教授、あるいは吉村正一郎、生島遼一、桑原武夫、河盛好藏、大山定一などの先輩にあたる主として外国文学者たちでした。「世界文学」は京都の外国文学研究者を中心に、戦後の世界の新しい正確な文化情報を伝える一方で、東京からも小林秀雄や中野好夫などを招いたり、あるいは織田作之助、野間宏、中村真一郎、加藤周一、坂口安吾、三島由紀夫といった特色ある新進作家にも誌面を提供するなど、戦後の文化運動に独得の地位を占めた雑誌です。織田は創刊号から「夫婦善哉後日」を連載、これは二回で中断されましたが、日本で最初のサルトル紹介として記念すべき「水いらず」（吉村道夫訳）が掲載された昭和二十一年十月号に「ジュリアン・ソレル」を書き、また翌年の正月号（つまり織田の死んだ月ですが）には吉村正一郎との対談「可能性の文学」が出ています。

織田のスタンダール論としてはすでに戦争中に「わが名作鑑賞・赤と黒」（「現代文学」昭和十八年十二月）がありますが、織田にとって『赤と黒』とは結局はジュリアンですから、この「ジュリアン・ソレル」によって織田のスタンダール論を代表させることができると思います。ここで述べられた織田のスタンダール観は『西鶴新論』の場合とほとんど変わっていません。ただ『赤と黒』という作品に即して二、三つけ加えさせていただきますと、『赤と黒』のなかで織田が最も好んだページは、すでに述べたあのジュリオンがレナール夫人の手をにぎる部分を除くと次の二つであったようです。その一つはジュリアンがレナール夫人をピストルで射つ場面とそれに続く獄中のジュリアン。ジュリアンがなぜレナール夫人を射ったかというのは研究者の間でも大いに議論のあるところですが。織田はこの場面をスタンダールの情熱のロマネスクの最高の表現として愛していたようで、僕自身はこの解釈が一番正しいと思っています。織田はまたこの部分の文体論にまで踏み込んで、「……た」とずっと「た」止めで続くなかに「あたらない」と一箇所現在形を挿入しているところが見事だ、と言っています。訳者の生島先生も書いておられるように、原文は——Julien ne la connaissait plus aussi bien ; il tira sur elle un coup de pistolet et la manqua ; il tira un second coup, elle tomba.—と単純過去形で、それを現在形に訳したのは訳者の創意ですから、これは織田の勇み足ですが、名誉ある勇み足ではないでしょうか。

もう一つ織田がくりかえし引用しているのは、例の大空に弧を描く隼の飛翔をジュリアンが巨

岩に立って眺める第十章の最後のページです。織田はそこに「何事も信じない男」の孤独と生の輝きを読みとって共感しているのですが、一つ不思議なことがあります。この一節は、「彼はその力を羨んだ。その孤独を羨んだ。それはナポレオンの運命だった。いつの日かそれはまた彼自身の運命となるであろうか？」で終わっているのですが、織田はこのナポレオンの存在を完全に無視している。ジュリアンは終始ナポレオンをモデルにして行動しているのだからジュリアンを自称する織田は当然ナポレオンを問題にしなければならないのに、彼はナポレオンにかんしては終始、頑強に口をつぐんでいる。おそらく織田のリベラリズムはナポレオンを受け入れない。しかしナポレオンを無視することは『赤と黒』の背後にあるフランス革命を無視することであり、作品の存在理由を無視することになりかねない。それにスタンダール自身、ナポレオンへの愛着を言明しているのではないか。——この矛盾を織田は意識していたのでしょうか。織田は矛盾を感じながらもそれを明確に意識化することを自らに禁じていたような気がします。

戦後小説におけるジュリアンの人物性格

世界文学社に出入りしていたころ織田は数本の連載小説を書いていましたが、それらの小説の主人公たちはほとんどすべてジュリアン・ソレル的人物です。列举してみますと、まず、焼跡の大阪を舞台にした『夜光虫』（大阪日日新聞）の豹吉少年。十八歳で掏摸の集団、青蛇団の主領ですが、この少年が『青春の逆説』の豹一と精神上的の兄弟であることはその名前からも明らかでしょう。戦後の京都を舞台にして「世界文学」の教授たちを仮名で登場させ作者も小田策之助の名で活躍して評判になった『それでも私は行く』（「京都日日新聞」）の主人公の鶴雄は先斗町のお茶屋の息子ですが、『赤と黒』を愛読し自分をジュリアンに擬するような美貌の三高生です。『夜の構図』（「婦人画報」）の信吉、この小説の第十四章には「『赤と黒』の歪められた読み方について、信吉がにせジュリアンとなること……」といった副題がつけられていて主人公が相手の女性に『赤と黒』についての講釈をえんえんと続けたりしています。

こうして戦後の織田の長篇小説は、主人公がみな若くて美貌で自尊心が強く（これが織田のジュリアン的人物の必要条件のようです）、若い女性が赤と黒のドレスを着たり、『赤と黒』の岩波文庫が小道具に使われたり、一から十まで数えてピストルが撃たれたり、『赤と黒』が風俗化され、いささか乱用されているようです。ただ最後の二作品は少し違った印象を与えます。つまり絶筆となった『土曜夫人』（「読売新聞」）にもジュリアン的人物として、爪楊枝けずりの職人の息子であることを隠さずに、強烈な階級意識をもちながら傲然と胸を張って戦後社会を成り上げてゆく青年実業家、木文字章三がおり、他方ナイーヴな感受性と放浪者性格をそなえた、多分にファブリス的な、京吉という天才的にダンスのうまい青年が登場するのですが、作中にジュリアン

<特別講演>

とか『赤と黒』という文字がほとんど出てこない、ということです。もう一つ、これはまだ誰も気がついていないようですが、やはり未完に終わった『怖るべき女』（「りべらる」）は明らかにスタンダールの『ラミエル』を意識して書かれています。御承知のとおり、ラミエルはスカートをはいたジュリアンと言われているように女性のジュリアン的人物ですが、女性のジュリアンは男性のジュリアンよりも社会的にはいっそう過激になる。女性をとかく生理的な弱さという面から見がちであった、その点では古風な女性観の持主である織田が和製ラミエルをどう導いていったか、和製ラミエルを書くというのは織田自身も変りはじめたことを意味するように僕には思えるのですが、未完に終ってその変貌のあとがたどれないのは残念です。

可能性の文学

評論「可能性の文学」は『土曜夫人』執筆中の東京で咯血の少し前にヒロポンの助けをかりながら徹夜で書かれた、織田作之助のほとんど遺言書と言ってもよい文章だと思います。これが書かれる前に「世界文学」のための対談「可能性の文学」が行われていたことはすでに述べました。織田はこの評論のなかで自分の文学の理念についてほとんど言いたいことを言いつくしたのではないかと僕は考えています。「可能性の文学」は、〈坂田三吉が死んだ〉という言葉で始っています。一生一代の対局に、二度も九三の端の歩を突いて負けた坂田三吉に対する共感は今までも様々な形で述べられてきましたが、ここでは「この手は将棋の定跡というオルソドクスに対する坂田の挑戦であった」という形で述べられています。ところが「定跡へのアンチテゼは現在の日本の文壇では殆んど皆無に等しい」。——坂田三吉のエピソードから始めていることからわかるように、「可能性の文学」は戦後になってもいぜんとして心境小説的な私小説が主流で志賀直哉の権威が支配している東京文壇に対する捨身の攻撃を織田は仕掛けたわけです。その場合、織田が拠所とする文学はスタンダール、バルザック、ドストエフスキーといった十九世紀西欧の本格小説、あるいはその後継者としてのジッド、サルトルですから、こうした批判はある意味では戦後イデオロギーとしての近代主義の枠内にあります。しかしこうした批判は織田にとってはとりわけ二つの意味で大きな冒険でした。一つはこの発言によって織田は文壇から追放されるであろうということ。第二に、織田の作品は本来、私小説的な側面が強いものですから、小説における例えば虚構性を主張することは自己否定になりかねない。実際織田はそのことを十分自覚した上で、自分には「可能性の文学」の確とした勝算もないままに、一つの自己破壊的な覚悟として、「可能性の文学」を主張しているのです。そこでこの評論をもう一度読みなおしてみると、表面の猛ましい正論とは裏腹に、もう一つべつの暗い虚無的なトーンがあることに気付きます。それは最後の文章に出てくる「虚無の強さよりの『可能性の文学』」といった表現によく示されています。

ると思いますが、自己の内なる既成の秩序をすべて取り払ったあとにはたして何が現われるか、そうした虚無からの創造がはたして可能であるかという不安、あるいは虚無をかいま見た者の恐怖といった性質のものではないでしょうか。

織田の文学はたしかに死の直前に変りはじめていたと思います。その一つの徴候は織田が「世相」を書きあげた直後に心境小説的な作品「郷愁」のなかで、「落ち」が書けなくなったことを深刻に悩んでいることです。「落ち」とは織田の場合、既成の秩序、即ち路地裏的世界への回帰を意味することはすでに申し上げました。「落ち」がつかないことは、織田が真の危機に直面していたこと、したがってスタンダールの飛翔の可能性について改めて思いをめぐらす時期に織田が来ていたことを意味するのではないかと思います。なお、「可能性の文学」を書いたあとで織田が書きたいと言っていた小説のタイトルは「ジュリアン・ソレル」でした。そのことは「文学的饒舌」にも記されていますが、大谷晃一氏によれば、織田は「ジュリアン・ソレルがレナール夫人を射って断頭台に上がるまでの心理を百枚に書きたい」（『織田作之助伝』）と最後の病床で語っていたとのことでした。

以上で「織田作之助とスタンダール」にかんする報告を終わりますが、最後に二つだけ私的な感想をつけ加えさせていただきたいと思います。

第一に、織田作之助の生涯は以上述べたようにスタンダール一筋であったわけですが、織田作之助がこれだけスタンダールに傾倒できたのは、その背後にフランスとわが国におけるスタンダール研究の高揚期であったという事実を忘れてはならないと思います。生島遼一、桑原武夫訳の『赤と黒』が出ていないければ織田作の生涯は非常に変わったものになっていたはずで、そしてこの『赤と黒』の出る前後は、フランスではディヴァン本とチャンピオン版の全集の刊行がスタンダール研究の水準とスタンダールへの関心を一挙に高めた時代、わが国では英語からの重訳の時代が終り、大学の仏文科を出てスタンダールに取り組んだ山田珠樹、前川堅市、桑原武夫、生島遼一、大岡昇平、小林正といった研究者が輩出した時代で、織田のスタンダールにかんする知識はすべてこれらの人々の翻訳や評論に依っている。これはわれわれ研究者をいささか勇気づける事実であるかもしれませんが。ではそういうなかで織田が独自のスタンダール解釈をなしたのとはなぜか。すでに述べたように、織田自身がなによりもジュリアンであることに徹しようとしたこと、そしてジュリアン的人物を日本社会のなかでいかに実現するか、またスタンダールの文体を伝統的な日本語のなかでいかに実現するかに心を砕いたその実践的な態度のなかにもその理由を求めべきだと思えます。

第二に、これはわが仏文科の伝統にもいささかかわることでありますが、戦後の京都には織田のような無頼派作家とアカデミーに属する学者とのあいだに良き出会いの場所があり、あるいは好ましい人間関係があったということです。そのことは最近、織田の作品を読みかえし、あるいは伊

<特別講演>

吹武彦，吉村正一郎，生島遼一，桑原武夫，大山定一といった方々の織田にかんする文章を読みかえしてみても改めて痛感しました。それがなぜ失われたか，あるいはそれが失われることによってアカデミーの側がいかに貴重なものを失ってしまったかについて，われわれはもう少し自覚的であってよいのではないのでしょうか。

どうやら予定の二倍以上の時間をとってしまったようです。御清聴ありがとうございました。

(立命館大学教授)

(この論文は，五月十七日の総会において発表された原稿に基づいて書かれたものです。)