

# 山本有三におけるシュニッツレルの受容

清 田 文 武

Über die Aufnahmen vom Werke A. Schnitzlers in Yūzō Yamamoto

Fumitake SEITA

森鷗外の日記「委蛇録」大正十年六月のところを閲するに、「二十日。月。晴。参館。楠山正雄、山本有三来見。」の文字がある。有三が、楠山とともに鷗外を訪ねた理由を詳らかにしえないけれども、大正十一年九月、二人が新潮社からわが国では初めての『シュニッツレル選集』を刊行していることから推して、このことに触れるところがあつただろう。わが国へのいちはやいシュニッツレルの紹介者・移植者としての先達を訪れ、なにか参考になることでもうかがうことがあつたと想像するのもそれほど困難ではあるまい。

『日本の文学30 山本有三』（中央公論社、昭40）の「入付録」に、阿部知二と有三との対談が掲載されているが、若き日の外国文芸との接触について述べたあと、「それから忘れられないのは、森鷗外さんの翻訳ですね。毎号『歌舞伎』に翻訳脚本が出たし、本にもなつたし……。」と語っている。有三は、そういう感じを抱いていた人と膝を交えたわけであつたのだ。『歌舞伎』には、鷗外の多くの翻訳が載せられたが、シュニッツレルの戯曲も、「短剣を持ちたる女」（明40・11、12）「猛者」（明41・11）や「恋愛三昧」（明45・4）大元・9）が掲載され、このウィーンの作家を紹介した小文も、同じ雑誌に発表された。おそらく右の対談のことばに、シュニッツレルも含まれていたであろう。鷗外は有三らが訪問した翌十一年七月、土に還るが、時を経ないで、九月、前記の選集が上梓された。ここに、日本におけるシュニッツレルは、鷗外を経て有三にその文芸的運命を托すことになる。

それでは、シュニッツレルは有三にどのように受け容れられたのであろうか。はじめに彼のシュニッツレル観を調べることとする。

有三は、明治四十二年七月、一高文科に入學、四十五年九月に東京帝大独文科選科に入り、大正四年七月、Über die Form von Gerhart Hauptmanns

Drama „Die Weber“ なる論文を提出して同科を了えた。明治の末年にはイブセンがもてはやされ、マアテルリンクも多くの青年に読まれていたが、有三はこれらに接し、戯曲についてはかなりの知識見識を貯えたつもりであつた。そして、ストリンドベリイにも触れるなどし、前述のように卒業論文にハウプトマンを選んだのである。これらの作家とおして、戯曲については、よりいっそう造詣を深くしていったらしい。

有三の翻訳・評論活動をみると、ストリンドベリイの戯曲四篇（他に「青い本」から）、シュニッツレルの小説六篇、ツワイクの小説四篇の翻訳があり、外国作家で評論にとりあげられたものは、ハウプトマン・ゾーデルマン・ストリンドベリイ・シュニッツレルの諸家で、ゲーテ・シルレルおよびクライストもあげられる。しかし、これらの中で最も親近感を抱いていたのはシュニッツレルであつた。そして、このウィーンの作家の作品に触れることによつて新たな目を開かれるところもあつたのである。シュニッツレルに接したのは鷗外の訳とおしてであつただろうが、本格的に読むようになったのは大学を出てからというから、大正四年の終わり以降のことであつたらしい。この間の事情については、阿部知二との対談で明らかにされている。けれども、大正三年五月の「美術劇場と無名会」でかなり詳しくこの作家に触れた後、「シュニッツレルについてははいぶき多くの事を持つてゐる。」とも述べており、学生時代にも結構読んでいたのであろう。

大正十一年九月の『シュニッツレル選集』の序文において、その印税を「尊敬の一表示として」原著者に送つたとし、「平生私淑してゐる奥国の老文豪」と呼び、また、「アルトゥール・シュニッツレル」（昭5・10）でも、「日頃私淑」している作家としてあげている。有三におけるシュニッツレルへの傾倒がなみなみならぬものであることを、彼の書き残したもののなかに探ること

は、それほど困難ではない。

シュニッツレル文芸の世界や特色について有三の言を聞くことができるが、ほぼ妥当な見解を示していると思われる。「美術劇場と無名会」の一文では、「パラツェルズ」(Paracelsus)中の終幕に近いところで主人公が、「Wir spielen immer, wer es weis, ist klug.」と述べていることは周知の事実であるが、この個所を「吾等は何時も遊戯してゐる。これを知るものは賢人である。」と訳し、これが彼の全作の「モットー」であると捉え、「軽快、瀟洒、遊びの芸術」と観じている。そして、「近代劇作家中最も近代的な作家である。」としつつも、「他の近代劇に見るやうな、社会の欠陥を掘ちくり出して、之を厳しく論じ立てるやうな人間は出て来なく、そこに特色があるとみなす。

ところで、先の対談で、シュニッツレルを読むようになったのは大学を出てからであると語っている。「美術劇場と無名会」は、大正三年五月、第三次『新思潮』に掲げられたものであり、有三が大学を了えたのはその後のことであるから、これは回想にしばしばありがちな記憶がいと解されなくもない。しかし、この一文にみられる有三の批評態度には、シュニッツレルに対する後の言及と趣を異にする点が認められる。すなわち、シュニッツレル文芸への主観的言辭や評価あるいは親近感にかかわる有三の言が、昭和五年のものに比べ、それほど強く現われてはいないのである。こうしたことから考えるに、作家として自己の創作活動になにかを汲みとらうというやうな姿勢で本格的に読んだのは、やはり大学を出てからのことだったのである。学生時代でもかなりの知識はもっていたのであるから、逆に、「大学を出てから」読んだということには、シュニッツレルへの打ち込みのほどが示されていることにもなると思われる。

昭和五年十月、新潮社『世界文学講座』のため執筆された「アルトゥール・シュニッツレル」は、如上のシュニッツレル観と基本的には逕庭をみないけれども、傾倒する有三の内面が如実に示されている。「ヴェデキントのいふ通り、シュニッツレルの作は、きめが細かくて、肌ざはりが柔かくて、芸術品の中の芸術品といふ気がする。近代のドイツ文学に於いて、このくらゐ整つた作品は、ほかに類がない」と述べ、筆致の行きとどいてる点、洗練された調子等、完成された文芸として捉え、「彼は心理のたゆみない動搖を追ひつゝ、ほのかな情味を再現しようと努めてゐる。だから彼の作品は、その描いた人物をめぐつて起る事柄、そのものに興味があるのではなくつて、彼等の間から醸

し出される情趣が貴いのである。人生の飲物の香りをたのしみ、響きに聴き惚れようとするのであつて、その意味を執拗に追ひかけようとするものではない。」とし、その味をリキエールのそれにとえる。だから、「彼の作品は盃に一杯か二杯ぐらゐの少量がいゝので、従つて大きなグラス、大きな樹に盛るには適当な中身ではない。」ということにもなる。それゆゑ、小説・戯曲において、長篇はシュニッツレル本来のよさを表わすことができなく、失敗作が多くなりがちであると断ずる。こうした観点から、「日本では一般に戯曲作家として通つてゐるやうであるが、私は戯曲家としての彼をさう高く評価しない。」とし、「小説家として尊敬する」けれども、それも「短篇作家、中篇作家として頭を下げ」るのである。

このようなことを反映してか、有三の訳も、

盲目のシエロニコとその兄 Der blinde Geronimo und sein Bruder

(大10・8)

死人に口なし Die Toten schweigen

(大10・9)

わかれ Ein Abschied

(大11・3)

レデゴンダの日記 Das Tagebuch der Redegonda

(大11・6)

妙な女 Die Fremde

(大11・7)

情婦殺し Der Mörder

(大11・10)

と、すべて短中篇の小説に限られてゐる。戯曲で評価できるものとして、「ナターール」(Antol)「輪舞」(Reigen)「緑の雛鶏」(Der grüne Kakadu)

最後の仮面」(Die letzten Masken)「恋愛三昧」(Liebelei)と限定してゐるのに対し、中・短篇小説はどれも失望させるものはないといひ、特に、「新しい歌」(Das neue Lied)「情婦殺し」「盲目のシエロニコとその兄」や「グストル少尉」(Leutnant Gustle)をはじめとして七篇をあげる。いまこれらを瞥見するに、有三はこうした作品の底に潜む作者の思想に關心を示したと思われぬ。右に列挙した諸作は、有三のみたシュニッツレル文芸の特色をよく表わすものでなければならぬ。「彼はその箴言集(Buch der Sprüche und Bedenken, Aphorismen und Fragmente, 1927)の中『総ての答は偽りである。』といひつてゐるやうに、恐しく懐疑的な作家である。」「(「アルトゥール・シュニッツレル」)と述べており、一般にいわれるやうに、いわゆる向日性をもつ有三が、このようなシュニッツレルの思想に深い共感を覚えたとは考えられない。彼は、心理描写を中心とする小説の方法を学びとつたのである。同じ文でこう書いている。

シュニッツレルの小説を読まうとする程の人ならば、何をかいても「死」(Steben, 1894)を読まなくてはいけない。彼の作品はくどくもいふやうに、決して筋を語るべきものでないから、無用な説明は一切はぶくが、ドイツ語の読める人なら直接原書で、若し読めない人は、關外博士の訳した「みれん」(「死」を改題したもの)を是非とも再読、三読して欲しい。さうしたらシュニッツレルの味ばかりでなしに、小説そのものについても必ずや味得するところがあるであらうと信ずる。

「久米正雄に—戯曲『阿武隈心中』の跋—」(大10・5)で、「シュニッツレルなんかになると、小説では十分人間を浮き出させてゐながら、戯曲となると妙にイデーやテーマに捕へられて、拵へもの人間を書いてしまつてゐる。」と述べているが、こうしたところに有三のシュニッツレル受容の態度があつたのちがいない。有三は、先に触れた対談でも、阿部知二に、シュニッツレルから小説の書き方を学んだと話している。時かなり経てなお方法という点で有三の中に、このウィーンの作家は深く生きていたものようである。

## 二

それでは、実際、創作活動にどのように摂取されたのであろうか。高橋健二氏は、「『めくらのジェロニモとその兄』は、シュニッツラーとしては全く例外的に女気がなく、不幸な兄弟の心理のつれを描いて、珠玉の名篇をなしているのが、氏の心をひいたようである。山本氏自身の翻訳の後まもなく、兄弟の心理のつれを『兄弟』や『海彦山彦』などに描いているのは、偶然かも知れないが、興味ふかく感じられる。」と、示唆的な視点を提供してくれている。本節ではこの面に焦点を絞り観察することとした。

戯曲についてかなり知識を貯えていたと自ら考えていた有三ではあつたけれども、シュニッツレルを読み、あらためて文芸そのものについて考えさせられたのであつた。そして、大正十年あたりから、ようやくそれは深められ新たな出発ともいふべきものを始めるにいたる。「芸術は『あらはれ』なり」(はじめ「文芸雑誌」と題した)「表現主義雑感」「久米正雄に」等、この年に発表されたものにその跡をたどることができよう。こうした歩みへの過程に、シュニッツレルに親しみ、その小説を翻訳しただし時期を位置づけることができよう。「久米正雄に」の一文には、シュニッツレルについての言及が窺われる。「芸術は『あらはれ』なり」も「表現主義雑感」も、内容的にはその根柢は一つと考えられるから、これら一連の主張は、シュニッツレル文芸との心算のもとに生まれたという面をもつものであつたと解されないこととみないであらう。

大正十年八月「盲目のジェロニモとその兄」を訳し、十一年九月「シュニッツレル選集」を共編して印行した翌月、「兄弟」を発表した。戯曲を書いていた有三が、小説家として尊敬するというシュニッツレルのものの翻訳の後に、戯曲形式に似てはいるが、はじめて小説として「兄弟」を執筆したわけである。「盲目のジェロニモとその兄」を有三はどのように捉えたのであろうか。

有三がこの短篇小説に惹かれたのは、彼自身いつているように、これを佳品と認めたからに外ならないが、シュニッツレルの中でも「毛色の変つた」作品であつたということも見逃せない。それは「女気のないもの」というにとどまらなかつたであらう。作家として題材そのものに執るような態度を難じる有三ではあるが、第一はやはり兄弟を描いたという素材そのものにあつたのではなからうか。いわゆる向日性という点でおそらくシュニッツレルとはかなり懸隔のある作家だつたに相違ないが、この作品に関しては、有三好みの性格を備えていたということも与つていたと思われる。しかもこの短篇には、有三のいうテーマ性とかイデーがあらわであるという点は認められず、「芸術は『あらはれ』なり」の精神を具現した作品といえるのである。「芸術は『あらはれ』なり」の一文では、「よい題材と見ゆるものは、実は題材がよいのでなくつて、作家がその事実をすつかり自分に取入れてしまつて、改めてそれを自分のものとして吐き出してゐるからである。」とし、題材が「自己に転入して来たとき、芸術は始めて躍動する。」と述べ、したがって文芸の本質は表わすというより現われるものであるとする。有三がシュニッツレルをかうのは、作るより生まれてくる、表わそうとするより現われてくる——そうした点であらう。このウィーンの作家の戯曲を概してさけるのも「こしらえもの」と観じるからである。こうしたことは次のことと不離の關係にあると思われる。

第一は、ごつごつしたドイツ語を流麗な言語として、作品世界の展開のなかに定着させ、陰影に富む心理を巧みに描きすすめているということであらう。その点、文体においても有三は学ぶところがあつたにちがいない。ジェロニモの内面は、次のような筆致でわれわれの想像に委ねられ、直接描かずして真を描くという妙を發揮しており、兄の心理も細やかに叙されている。

Und plötzlich blieb Geronimo stehen, so dag auch Carlo innehaten muhte.

「Nun, was ist denn?」 sagte der Gendarm ärgerlich. «Vorwärts, vorwärts!» Aber da sah er mit Verwunderung, dag der Blinde

die Gitarre auf den Boden fallen ließ, seine Arme erhob und mit beiden Händen nach den Wangen des Bruders tastete. Dann näherte er seine Lippen dem Munde Carlos, der zuerst nicht wußte, wie ihm geschah und küßte ihn.

「Seid ihr verrückt?」 fragte der Gendarm. «Vorwärts! Vorwärts! Ich habe keine Lust, zu braten.»

Geronimo hob die Gitarre vom Boden auf, ohne ein Wort zu sprechen. ① Carlo atmete tief auf und legte die Hand wieder auf den Arm des Blinden. War es denn möglich? Der Bruder zürnte ihm nicht mehr?

Er begriff am Ende——? Und zweifelnd sah er ihn von der Seite an.

«Vorwärts!」 schrie der Gendarm. «Wollt ihr endlich——!」 Und er gab Carlo eins zwischen die Rippen.

Und Carlo, mit festem Druck den Arm des Blinden leitend, ging wieder vorwärts. Er schlug einen viel rascheren Schritt ein als früher.

Denn er sah Geronimo lächelnd in einer milden glückseligen Art, wie er es seit den Kinderjahren nicht mehr an ihm gesehen hatte. Und Carlo lächelte auch. Ihm war, als könnte ihm jetzt nichts Schlimmers mehr geschehen, — weder vor Gericht, noch sonst irgendwo auf der Welt.

— Er hatte seinen Bruder wieder... Nein, er hatte ihn zum erstenmal... <sup>(9)</sup>

人の恵みで生計を支えているあわれな盲目の弟シエロニコとその兄は、心ない人のため不和が生じ、これが昂じて、ために兄は弟の猜疑を取り除こうと盗みをし、それがあらわれてしまうというところに続く、作品最後の場面である。有三は、生きんとする意志をもつ人物をよく描いた。この兄弟も、そういう意味で生きんとする人である。これからも彼らの生は続くであろう。そうしたところに有三の心は向けられたにちがいないが、兄弟の内面心理に深く入りこみ、細やかに、しかも心を入れてこれを訳している。その間の事情は何よりも訳文そのものが示してくれるはずである。

と、ぱたりとシエロニコが立ち止った。それにつれてカルローもまた、立止まらなければならなかつた。

「おい、どうしたんだ。」と憲兵が怒気を含んで言った。「先へ行くんだ、先へ。」けれどもその時憲兵は、盲人がギターを地上におっこことして、腕をさし延べながら、両手で兄の頬をさぐつてゐるのを見てびびくりした。それから弟は、どうしたのかははじめは分らないであつたカルローの脛に自分の脛を

近づけて、兄に接吻した。

「おまへたちは気が違つたのか。」と憲兵がいつた。「先へ行くんだ、先へ。已はざり〜焼をつけられるのは真平だ。」

シエロニコは一言もいはずに、地上からギターを取り上げた。①カルローは甦つたやうに深くほうと息をした。そしてまた盲人の腕の上に手を置いた。一体こんなことがあり得ることだらうか。弟はもう自分のことを怒つてゐないのかしら。弟はたうとう分かつたのかしら? ②疑ひを抱きながらも彼は弟を傍からぞつと見た。

「行くんだ。」と憲兵が怒鳴つた。「貴様等は結局これを食べたいのか——」やういひながらも彼はカルローの肋骨の間とところを一つき突いた。

そこでカルローは盲人の腕をぎゅつと握つて手を引きながら、また先へ歩いて行つた。彼は前よりもすつと早足に歩いた。それは子供の折以來つひぞ弟の顔にあらはれたことのないやうな、柔和な幸福さうな様子をして、シエロニコはほく笑んでゐるのを見たからである。で、カルローも亦ほく笑んだ。裁判所へ出ようと、或はその外世界中のどんなところに引張られようと、彼には今はもう何にも辛いことなんかないやうな気がした。——彼は弟を再び持つた……いや、彼は今始めて弟を持つた。

有三の訳は、特に傍線の箇所を他の人の訳と比較するとき明らかになるう。

① 番匠谷 カルローは深い溜息をついて、再び盲人の腕に手をかけた。

藤原 カルローはホツといきをついて、また片手をめくらの腕の上に置いた。

② 番匠谷 なほも疑ひながら、彼は脇から弟を眺めた。

藤原 そして疑わしそくに彼は弟をわきから眺めた。

③ 番匠谷 そこでカルローはぎゅつと盲人の腕を引きよせて、再び先の方へ歩きつづけた。

藤原 こうしてカルローは、めくらの腕をしっかとおさえて、また先へ先へと歩いて行つた。

「書かうとか表はさうとかいふ巧らみを絶して、書かざるを得ざるに至つた時始めて尊い。それは腹のなかで醜酔してすつかりその人のものになつてしまひ、奔流が自然の勢で堰を押破るやうに、だうと流れ出るものでなくてはならない。」「否でも応でも表現に高まつて行くその真実心をいふのである。」「芸術は『あらはれ』なり」と述べるが、こうしたことは翻訳のうえでは問題があるかもしれないけれども、右の訳は、シエロニコの作品の中の人間

心理の呼吸を、たしかに彼自身のいうとおり訳し立てている。Carlo attinete "let aut" を、「甦つたやうに」という語を入れて、「深くはうと息をした。」と訳したことは、そのような一端を如実に示す例であろう。有三はこうしてシュニツレルのものを読み、訳し、その内面に深く入って、小説家としての自己を磨きつづつたのである。

いったい有三には、兄弟ものが多い。彼自身このことについて説明もしており、もともとからの傾向であるが、この「盲目のジェロニモとその兄」は深く心に残ったようである。これを訳した一年後に、「兄弟」を書いたことについてはすでに触れたが、心理描写をはじめとする小説の手法がそこに活かされるところもあつたであろう。

小品「兄弟」は、その様式において戯曲的小説といえるものであるが、キノコトりにいったときの幼い兄弟の様子や、山番に叱られて帰る姿を描いたもので、特別の問題を扱ったものでもなく、いわゆるテーマ性は薄い。高橋健二氏も述べるように、小品ながら陰影に富むすぐれた作品といえるべく、「味」の文芸ともいえる詩味をたたえている。最後の場面は次のように描かれる。山番に叱られた後、キノコを入れていた帽子を渡そうとした弟が、兄に擲られたところで、「年下の者なんぞから親切にされると、何か知らないが兄には一層堪らなかつたのである。」とする部分に続く箇所である。

弟は不意に擲られたので、前よりも烈しく泣き出した。と、その声につれて、今まで泣かずにゐた兄も、弟を擲つておきながら、またわあつと泣き出してしまつた。

それから二人は長いこと泣いてゐた。はじめは声を立てて泣いてゐたけれど、しまひにはたゞ機械的に涙が出るだけだつた。そして温かい水玉がしつかりなしに流れてゐるうちに二人は頬の上に触覚のある快感を覚えて来た。

その時弟は小さい声でいつた。

——兄さん、勸弁してね。

——うん。

兄はたゞ一語涙声で肯いた。

やがて兄は泥だらけになつてゐる帽子を拾つて、膝の上で五六度叩いた。彼はそれを被らないで片手に持つたまゝ、別の手で弟の手をとつた。そしてうちの方へ歩き出した。しかし二人は途々おもひ出したやうに泣きじやくつてゐた。

ここには、幼い兄弟のほほえましい姿が巧みに描写され、そのころを窺

わせるにふさわしい筆づかひがなされ、子供そのものが描かれている。有三はシュニツレルの作品の雰囲気、童話的なものを感じ取っているようであるから（「美術劇場と無名会」）、特に「盲目のジェロニモとその兄」と「兄弟」が無関係の作品ではありえないことを思うのである。今村忠純氏は、この作品について、有三の初期の戯曲に触れた後、「目には見えぬころころのうごきを手にとるやうに活写することによつて、いままでのいろいろな制約をこえた感動を表白させたのである。ハツタケ山にキノコ狩りにはいった幼いふたりが、『みち／＼おもひだしたやうに、なほ、泣きじやく／＼りながら、山をおりる。別に筋らしい筋があるわけではない。しかし、この優しいいたわりあう兄弟は、『海彦山彦』にながしこまれ、いままでの戯曲にはなかつたころをえがいて名作なのだ。」とし、「兄弟」を書いたことによつて彼の芸術観は、はじめて定着したと述べる。まさしくそうにちがいない。

大正十二年五月の戯曲「海彦山彦」（後、「ウミヒコ ヤマヒコ」と改題）については作者自身語つているとおり『古事記』に素材を求めつつ、原話のつあらわなテーマ性を避け、在来のいわゆる海彦・山彦の話しがたつたものを書きあげたのである。兄弟の心理のもつれに中心はあり、前作を發展させた作品とみなすことができよう。上の「兄弟」からの引用と併せ読むとき、そこに一脈相通じるものがあることが感得できるはずである。

山彦。（突つ伏したまゝである）

海彦。おい。寝ろ。……寝ろといふのに。（弟を引き立てる）

山彦。（急に泣き出す）

海彦。何を泣くんのだ。馬鹿、寝ろといふのに。

海彦は弟を叩き伏せるやうにして無理に寝かせる。山彦は床の中では泣きつゞけてゐる。

海彦はちよつとそこらを片付けて寝床にはひる。二人は背中あはせになつて別々の方を見て寝る。

（中略）

山彦はまた眼を覚ます。そして寝たまゝ消えかゝつた火をぼんやり眺めてゐる。やがて思ひ切つて土間に下りて焚火を見る。

弟がかさこそしてゐると、海彦もふと眼を覚ます。

海彦。（寝床の中から、眠むさうな声で）火が消えたのか。

山彦。うむ。

海彦。どうした。……つかないか。

山彦。いゝよ、起きないでも。——

海彦。さうか。

山彦。もう大丈夫だ。

海彦。ぢや、うんとくべといてくれ。今夜は寒いから。

山彦。うん。

海彦はそれなりにまたぐらく寝入ってしまった。

美しい火花が飛んで、火がまた盛に燃えさがる。

山彦。兄さん。――

海彦。……

山彦。兄さん。

もう一度声をかけたけれど、兄はすやくと眠つてゐるので山彦もすぐ床にはひも。そして兄の方を向いて寝る。

幕

山彦の性格がもとで、釣鉤をなくしたことから兄弟に緊張・対立が生じ、ついに兄は弟のいじさを難じて打擲する。そういう劇の頂点を経て、二人が自然と和解に向かう部分である。「盲目のシュエロニモとその兄」には、猜疑という契機が入っていたけれども「兄弟」やこの戯曲にはそれが無い。「兄弟」は後にかなり補筆訂正され、「兄はただ一語涙声で背いた。」という個所は、「兄はただ『うん』といっただけだった。声はうるんでいるが、明るい響きを持つていた。」(傍点稿者)とされた。主人公が、作品の終わりの部分で、ある種の平安ともいふべき境地に入る場面はシュエニツレルにもしばしばあるけれども、それはほの暗く決して明るいものとはいえない。そこには深く憂愁の趣がただよい、静かな諦念の境にひたろうとする感もあるのである。しかし有三のそれはこれと対照的であることが多い。それは両者の資質の相違や、有三がシュエニツレルに私淑しつつも、*„Wir spielen immer, wer es weiß, ist König.“*に集約して示される思想的・文藝的基盤を、自己のものとして受け容れなかつたためと思われる。上の例に有三の特色は窺われるであろう。しかし、心理描写、作品の結構等でこのウィーン作家に示唆される点のあったことも否定できなく、以上の観察にその一端は感得できるにちがいない。

有三は尾上菊五郎の依頼によってであったが、訳した「盲目のシュエロニモとその兄」を翻案脚色し、昭和四年十月「盲目の弟」として発表した。翻案のゆえをもって全集に入れることを望まなかつたけれども、なかには、有三らじさを現わして、独創的である個所もなくはない。原作では、吹矢でシュエロニモが過つて眼を射られる部分が、兄カルロの回想の中で描かれるのである。翻案では幕開けの場を次のように書き、兄弟を描いてすぐれている。弟シュエロニモを

準吉、カルロを角蔵としたのは、その音によつたのであろう。

準吉。(草笛を止めて)兄さん、違ふよ。

角蔵。何が?

準吉。(軽く歌ふ)

春が来た

春が来た

何処に来た。

ぢやないか。

角蔵。さうさ。

準吉。だつて、兄さんのおかしいんだもの。

角蔵。そんなことがあるもんか、ぢや、もう一度一緒にやつて見よう。

準吉。うん。

二人また草の葉を唇に当て、同じ曲を吹きはじめる。暫くすると、

準吉。ほら、そこそこだよ。

角蔵。今のどつ? 今のどつならこれでいいぢやないか。

(自分だけ葉を当て、吹いて見せる。)

準吉。違ふよ、兄さん。違ふつてばそれぢや。

角蔵。さうかな。そんなにおかしいかな。――ぢや、準ちゃんひとりですつてご覧。

準吉。(唇に葉をあて、吹く)

(傍点稿者)

「兄弟」におけるハツタケ狩りの次の個所を想起させ、草笛とハツタケ、それに幼長の関係が入れかわつただけの観さえあり、傍点個所を支える文脈のこの種の類似性が認められよう。

――兄さん、これさうだらう。

――どれ。

兄はそばに居る弟の方をふり向いた。そして弟の差し出した歯を見た。併しすぐいつた。

――それは違ふよ。こういふんでなくつちや。

彼は自分で今採つたばかりの初茸を弟に示した。

――これ駄目!

弟は残り惜しさうに採つた菌をながめてゐた。

(傍点稿者)

高橋氏は、「兄弟」は、影絵のように切りぬかれた童話の感じであるが、こうした童話的なあらわれ方は、『ウミヒコ ヤマヒコ』以外にも見い出され

る。」と述べ、戯曲「スサノヲの命」(大13・9、10)シナリオ「雪」(大14・3)さらに「女の一生」(昭7・10~8・8)の書き出し「糸きり歯」の章にもそのような趣が看取されるとする。

ところで有三は、「一体、兄とか弟とか、姉とか妹とか、(中略)美と醜、或は永遠と瞬間、或は剛と柔といったやうに、人生に於いては対立といふことは重要な現象であり、契機である。殊に戯曲にあつては、これなしには殆ど成立しないといつてもいゝくらゐのものである」(『海彦山彦』に就いて「昭10・2」と述べ、「兄弟」もそうした点の与るところがあつたことを示唆している。もともと戯曲は対立的契機が文芸の他のジャンル以上に明らかに現われ、重要なはたらきをするものであるが、特に有三のそれは著しいであろう。その点、早川正信氏が、対立という契機に触れつつ、「兄弟」以前の作にかかる戯曲「津村教授」(大7・12)「生命の冠」(大9・1)を検討し、これらが構成・主題に関しては緊密であるけれども、作者自らのいう「イデーやテーマがまさっている」戯曲として、ようやく熟しつつあつたその芸術観の志向するところと相容れない面のあることを指摘していることが注意される。<sup>(10)</sup>

もちろん「兄弟」においても早川氏の指摘するとおり、海と山、貸と借、兄と弟、さらにはその性格の面等における対立的契機はあるのである。しかしそれは、次第に内面に沈められ潜められていこうとする相として捉えられよう。大正十四年七月「坐り」の一文を有三は公にした。こまの坐るといふことを例に出し次のように述べている。

「坐る」といふことは動かないことではない。一見動かないやうに見えるけれども、実は最も烈しく動いてゐることである。最も烈しく回転すればこそ、独楽ははじめて坐るのであつて、「坐り」は活動の絶頂である。

どんなに素晴らしく活動してゐるやうに見えても、「動き」が見えるといふことは、力が弱い証拠である。動いてゐるといふことはたしかに「動いてゐる」ことであつて、まだ「坐り」に達しない状態である。そして回転が弱いほど動きは一層よく見える。

越智治雄氏はこの一文に注目し、「有三の戯曲は対立の戯曲であつた。しかるに、すわりは争闘や対立と次元を異にする。したがつて、すわりの思想の成熟とはば時期を重ねて、戯曲から小説への移行がみられるのは偶然ではあるまい。」と示唆的な見解を述べている。そして、具体的例につき、「たとえば、『西郷と大久保』(昭二・四)は「同志の人々」と同様資料の精査の上に成つた歴史劇だが、ここで作者はその戯曲観にふさわしい対立を二人の人物のうち

にみいだしながら、決定的な対立よりは、そののちのたがいの心理の許しに力点を置いてゐるよう思われる。」とこれを裏づける。

このように観じてくるとき、岸田国士の一文を想起する。「同志の人々」(大15・3以前、初出不明)で、概して有三の前期の戯曲は、「主題として所謂『戯曲的境界』が選ばれてをり、後期の諸作は、少くとも表面的に『波瀾の少い場面』が選ばれてゐる。」とし、心理の動きという点に注目して、「作者は、つまり外面的の『劇』から内面的の『劇』へ足を踏み込んだと云へる。」とするが、時間的には幾分ずれるところがあつたとしても、先に引いた諸論の内容と契合するところがある。自己の主観的戯曲論を展開するきらいがあるかもしれないことを断わりながらも、岸田はさらに、戯曲の本質的「美」は、「人生の真理を物語る活きた魂の最も諧調に満ちた声と姿、最も韻律的な動き(響きといつてもいい)の中」や「語られる言葉」と「行われる動作」の「最も直接的な、最も暗示的な表現、そこからのみ生まれる心理的詩味のうちにあり」とは云へないだらうか。」ともいい、こうした観点から「海彦山彦」を有三の最もすぐれた戯曲であるとす。ただ、「西郷と大久保」「米百俵」(昭18・1、2)等、この後に書かれたものもある。

「兄弟」や「海彦山彦」が、以上観察してきたやうな時期において執筆され、しかもそれが、シュニッツレル文芸に深く入りこみ、この私淑するウィーソンの作家の作品を味得しつつあつた時とほぼ一致していることがわかるのである。そしてそれは、表わすよりも現われる文芸でありたいとする芸術観を抱懐するにいたつたころとも重なつてゐるのである。

### 三

有三は「アルトゥール・シュニッツレル」のなかで、『テレーゼ、ある女の生涯の記録』(Therese, Chronik eines Frauenlebens)に触れ、「『理解の書』(Buch des Verstehens)とよばれる程老来、彼の見方がしみじみと落ちて来て」と述べ、この作品に関心を示している。それは「女の一生」執筆の二年前であるから、このころまだシュニッツレルの作は「女の一生」という題で訳されていなかったけれども、板垣直子氏が指摘するように、そこにいくらかの示唆を受けるところもあつたであらう。平田邦夫氏は有三の「女の一生」に、筋の意図的展開のためになされたと思われる偶然性の多くあることをあげ、シュニッツレルから取り入れたであらうとする。その主人公テレーゼと尤子を比較してもわかるとおり、有三のそれは、様々な困難や幽暗な情況のなかに置かれても、明るい方に向かおうとし、意志的な面において特色が著し

い。多くを学んだではあろうが、しかし、自らの作品には独自の世界を創りあげているのである。

戦後の『無事の人』(昭24・4)は、そのなかに「坐り」の思想も取り入れられており、筆づかいその他様々な点でやはり有三の文芸活動が集約されたものではないかと思われる。いわゆる枠構造をもった小説で、主人公は為さんと目されるが、彼は大工であつたけれども、光を失いあんまとなる。その為さんが、「風眼かなんかにかゝつたのかね。」と問われるところは、翻案の「盲目の弟」で準吉が「不自由なこつたね。風眼でもわづらつたのかい。」と聴かれる場面を想起させる。もとよりわずか一つの語彙にすぎないけれども、『無事の人』の筆をすすめつつ、強くその脳裡に残っていたシュニッツレルの短篇を思い浮かべるところもあつたであらう。有三が独文科を選ぶきっかけを作った友人三井光弥は、シュニッツレルの独白体の小説「グストル少尉」になみなみならぬ関心を寄せているが、独白体を織りこみ枠構造を用いた『無事の人』の為さんにもかかわるところがあつたかもしれない。もちろん有三もこの独白体という珍しい作品には注目していたのである。

いったい、近代日本の文芸は、伝統を受け継ぎつつも西欧文芸に負うところが大きかつた。このことが、西欧文芸絶対崇拜という態度をとらせる作家を出すにいたらせた点もなくはなかつたが、有三は、「今の日本の文学は世界の文壇に出してさう劣等なものだとは思はれない。」(『文学の輸出入』大13・8)と考えていたから、模倣とかそうしたことを行なう作家ではなかつた。彼自身出ているように、桑を食べつつそれとはおよそ無関係と思われるまゆを創り出すこともできるのであり、有三はそうした作家のひとりであつたのだ。しかし、彼が西欧作家のひとりとしてのシュニッツレルから学ぼうとする姿勢のあつたことも否定しえないのである。

ところで鵬外は、シュニッツレル文芸の文体あるいは心理描写等のすぐれている点に注意していたけれども、関心の中心はやはり思想的方面にあつた。有三が期待しなかつた社会的問題の剔抉という方向に関心を示すところがあつたのである。「ヘルン・ハルディ教授」(Professor Bernhardt)を読み、小山内薫に、「シュニッツレルには大きな未来があるね。」といい、来日したハアゲマンと大正三年四月に次のような語を交えている。

「Schützer は読みましたか。好いでせう。」

「大抵皆読みました。」

「Professor Bernhardt は大したものですね。」

「あれは医者だから書けたのではないでせうか。」

ハアゲマンの問いに鵬外は応えているが、この戯曲の医学的面に注目していることがわかる。それは、作品中にとりあげられたユウタナジイの問題であつただろう。大正四年二月に、右の会話の収められている一文「ハアゲマン」は『妾人妄語』に入れられて出版された。その一年後に主題の一つとして安楽死の問題を扱つた「高瀬舟」(大5・1)を発表しているのである。周知のとおり、鵬外は、娘たちが百日咳にかかり、見込みがないというので、モルヒネの注射をさせようとし、戒められた経験があつた。また、ベルリン大学教授M・メンデルスゾーンの述べたものをもとに書いたとする「甘隕の説」を明治三十一年六月「公衆医事」に掲載したこともあり、この問題にはかなりの関心を抱いていたのである。「高瀬舟」では、この安楽死の問題を、剔抉的態度ではなく、抒情のオブラートに包んで提出したのであるが、おそらく作品成立の一契機として、シュニッツレルに触発されるところがあつたであらう。また、自ら「あそび」(明43・8)なる小品を書いたけれども、彼の「Wir spielen inner, wer es weis, ist klug.」という思想的方面にも自ずと興味を覚えたはずである。

しかし有三はすでに検討し、しばしば述べたとおり、人間をいかに描くか、いかに心理描写をすすめるかといった手法にかかわる面に範を求め、思想そのものには意を払わなかつた。シュニッツレルを懐疑の強い思想の持主と捉えるが、早川氏は、このウィーンの作家のとる遊戯的態度が、その「懐疑」を「情調」に変質させているとする。有三もこうしたところに目を注いだのであつた。いわゆる向日性が強く道義的・倫理的な有三は、シュニッツレルを受容するにあたり、この作家の作品に特有とされる類廃的・享樂的な気分やまたそこに底流する思想を捨て、広く文芸の方法を学び、自己の作品に独自の詩味をつけていく面があつたわけで、ここに鵬外とは異なつた特色が現われることにならう。

シュニッツレルの作品は大正末期から急激に多くの人によつて翻訳され、広く読まれることになる。堀辰雄もこれを繙き、立原道雄は軽井沢で鵬外訳「みれん」を読み、創作意欲をかきたてられていた。そして林芙美子は相当心を寄せるところがあつたのだろう、『放浪記』(昭5・7)の一節でこう書いている。

うらぶれた思ひの日、チェホフよ、アルツイバアゼフよ、シュニッツラア、私の心の古里を読みたいものだと思ふ。



附記 Schitzler はシュニッツラーと表記されることが多いが、ここでは有三人に従い、また他の外国作家もそう扱ったものが多い。(四五・一〇・三二)

注

(四五・一〇・三二)

(一) 二人からの影響については、越智治雄「山本有三の戯曲・断想」(『言語と文芸』第四五号、昭40・3)に触れるところがある。

(二) 有三人とウンターマンについては、佐藤善世「山本有三の社会劇—その成立と主題—」(『日本近代文学』第六集、昭42・5)に少し触れてある。

(三) Th. C. van Stockum: Schitzlers Paracelsus als „homo ludens“ (In: Von Friedrich Nicolai bis Thomas Mann. Aufsätze zur deutschen und vergleichenden Literaturgeschichte. Groningen 1962. S. 274)に次のようにある。

Im Jahre 1899 veröffentlichte Arthur Schnitzler unter dem Titel *Der grüne Kakadu, Paracelsus, Die Gefährtin, Drei Einakter* drei Kurze, stark komprimierte Dramen, die alle ein für diesen Autor besonders charakteristisches Thema, „das Erwachen aus der Illusion sicheren Besitzes“ (Soergel), behandeln.

なお、Paracelsus “の終幕”で主人公が次のように言うところがある。

Vielleicht mit Sonnen, sternem irgendwer, —  
Mit Menschenseelen spiele ich. Ein Sinn  
Wird nur von dem gefunden, der ihn sucht.

Es fließen ineinander Traum und Wachen,  
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.

Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;  
Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.

(Der grüne Kakadu, Paracelsus, Die Gefährtin. 3. Aufl., Berlin, S. Fischer. 1900. S. 52)

(4) 山本有三訳『情婦(ハムレット)』(新潮文庫、昭29)「解説」

(5) Der blinde Geronimo und sein Bruder, Die Hirtenflöte. Zwei Erzählungen. (S. Fischer. 1953) S. 33

(6) 作者の意欲に従えば、補筆し、表記を新たにしたものによるべきであるが、本稿では、発表当時に近いものと考え、全面的に、改造社版『山本有三全集』(昭6)を使い、また岩波書店版『山本有三全集』(昭14~16)を

参考にした。両者には本文の異同が少しある。

(7) 番匠谷英一「盲のシュロニモとその兄」(岩波文庫『花』△昭14▽所収)藤原肇「めくらのシュロニモとその兄」(第三書房、昭43)

(8) 高橋健二編『近代文学鑑賞講座12 山本有三』(角川書店、昭34)。以下の氏の論の引用もこれによる。

(9) 福田清人編『山本有三—人と作品—』(清水書院、昭42)

(10) 早川正信「Arthur Schnitzler と山本有三」(『秋田高専研究紀要』第五号、昭45・1)。氏の以下の論もこれによる。

(11) (一)参照。

(12) 板垣直子「山本有三の文学についての比較文学的考察」(『近代文学鑑賞講座12 山本有三』所収)

(13) 平田邦夫「山本有三『女の一生』第一部—比較文学の立場より—」(『杉並高校研究紀要』第五集、昭39・12)

(14) 拙論「鵬外とシュニッツレル—戯曲「仮面」を中心に—」(『比較文学』第二二巻、昭44・10)「鵬外におけるシュニッツレル受容の一面」(『日本比較文学会会報』第六〇号、昭45・1)参照。なお、シュニッツレル受容の態度に鵬外・有三人の一面が現われていると思われるので、本稿ではこのことを念頭において稿をすすめたところがあり、鵬外については上の論を補う点がある。