

# 佐藤春夫の西洋的詩美

——「青白い熱情」の再検討から——

有馬三冬 ARIMA Mifuyu

## 1. 「青白い熱情」の構造的不調和

佐藤春夫は大正期を代表する作家であり、探偵小説の興隆期に中核をなした存在であることは定説といえる。しかし、彼の作品に対する批判の一つとして、その構成の脆さが指摘される。「生涯を通じて、作品の全体的な有機的な構成という仕上げで成功したためしかない人<sup>1</sup>」とは、谷沢永一による佐藤春夫への評価であるが、とりわけ探偵小説を念頭においた際の春夫作品への所感として、概ね同意が得られるものであろう。原仁司もまた「前衛としての「探偵小説」」の中で、「指紋」（1918）を例として挙げながら、「科学が謎をすべて解き明かすその一歩手前の地点で、主人公を明証性の王国から放逐し、そして、エポケー（判断中止的）な心理状態の淵へと彼を陥らせている」とし、「人間の内面心理の描出を科学的な解析の手に委譲してしまうことを、ひそかに嫌忌していたふしがある」と指摘する<sup>2</sup>。つまり、春夫は探偵小説というジャンルを意識しながらも、整合性のある推理を披露することに重きを置いていなかったといえる。

このような態度は、探偵小説の祖と見なされるエドガー・アラン・ポオ（Edgar Allan Poe）に対する春夫の評価にも表れている。ポオは日本の文学に大きな影響を与えた作家のひとりである。翻訳文学が消化吸收された大正期、春夫も当然ながらポオの影響を色濃く受けている。春夫はポオについて、「彼の本質、本領は幽玄の詩人であつて、また批評家で、同時に優秀なジャーナリストでもあつた<sup>3</sup>」と指摘している。ポオ作品は散文詩のような形式のものが多く、物語構成以上に「専ら情趣を伝へるもの<sup>4</sup>」であると述べる春夫は、ポオ作品の構造よりも詩情に興味を惹かれたらしい。春夫はポオ作品を実際に翻訳してみて、ポオの「詩情」とは「余剰ならぬ余剰」、読者

自身に補わせる「表現力の隙間」であると評している。また、春夫は「気質もしくは体質的に相似たものがあつて愛読し、またそれによつて教へられるところがあつたもののような気がする<sup>5</sup>」と述懐する。つまり、彼にとってのポオとは、文体の形成や作風に影響を受けた相手というだけでなく、文学に対する思想を共有する存在であった。そのような春夫の文学観を示すひとつの例として、次のような短篇小说への所感を参照してみたい。

短篇小说になるとその長さの制約上、決して世間話は書けない。誤ってそれを書けばほんの筋書きに終わるだろう。同じく世相を描き風俗を映しても短篇では世間話は作品の背後にかくされて、その表面に出ているものはすべての種類の短篇小说と同じく常に一種の詩情の表現が目的となっている。短篇小说とは所詮人間の内面的、外面的両方面の日常生活のなかに片鱗を示した詩情を把握した散文作品だ、と定義しても間違いではあるまい<sup>6</sup>。

このような春夫の主張は、「真の短篇に於いては——其処で人物を性格的に発展させたり、色々な事件を起らせたりするだけの余裕がない<sup>7</sup>」というポオの見解と一致し、「構成の原理」の「詩作品の長さは作品の価値、言い換えると興奮や高揚、更に言い換えると作品が誘発し得る真の詩的効果の度合いと、数学的關係を保ち得るであろう。なぜなら、短さは明らかに目指す効果の強さに正比例するはずだからである<sup>8</sup>」という効果理論を想起させる。詩作への興味から文学の道を歩み始めた春夫は、ポオと同様に詩的情緒の表現手段として短篇小说を捉えている。

その一方で、二人の短篇小说への見解には大きな相違点もある。上述の通り、春夫はポオの作品を解釈する上で、構成の技巧と詩的情趣を切り離し、情趣の表現に力点を置いている。しかし、ポオはあくまで構成が詩的効果を生むと想定しており、制約の多い短篇小说で最も重要かつ目立つものであると述べている<sup>9</sup>。春夫がポオの創作理論に直接言及している記述は確認できないが、彼が原文もしくは翻訳などを通して見聞きしていたことは想像に難くない<sup>10</sup>。そのため、春夫はポオの「構成」へのこだわりを承知した上で、ポオ

の主張とは異なる「詩情」を見出していると考えられる。

このことを踏まえると、春夫の作品に対する「有機的ではない構成」という批判には一考の余地がある。つまり、春夫の構成が成功しなかった結果なのではなく、ポオにみられるような「構成」を避ける意図によっているのではないか。ゆえに、本論では「謎」と「推理」という構成要素を持つ「青白い熱情」(1919)を取り上げ、具体的に春夫の構成の弱さ——論理的解決の回避——と内容の相関関係を探り、その構成の意義を示す。「青白い熱情」は大正8年に「中央公論」で発表されたもので、ポオの詩「アナベル・リー」(Anabell Lee, 1849)を下敷き作られている。大正期に多くみられる幻想怪奇的な主題、また春夫の作品に度々指摘される構造的な弱さの両面を確認するのに、「青白い熱情」はうってつけの作品でもある。作品の筋は以下の通りである。

詩人である語り手は、ふた月ほどかけて完成させた詩作を聞かせようと友人A・Fの家を訪ねる。しかし、A・Fは「アナベル・リー」を誦んじながら、語り手にどうしても「妻」を会わせたいのだと部屋の奥へと案内する。寝台に横たわる「妻」を紹介された語り手は、一人の少女が眠るように死んでいるのを見る。その顔は、A・Fが「よく見る夢」と題して描いた少女のものであり、彼は芸術の世界において作り上げた妻の「模造」が横たわる少女なのだと説明する。A・Fは彼女が仮死状態にすぎず時折笑うのだと主張し、部屋の中心で狂ったように踊りながら事切れる。語り手は少女が微笑んでいるのを見て気を失うが、翌日妻と友人に助けられると、少女の姿はどこにもなかったことを知る。あの少女は一体何ものだったのかについて、語り手はA・Fの空想が生み出した存在であり、彼の意志が自分までも被催眠術者の状態に引き込んだのだらうと推測する。

この作品について、好意的な評価が多いとはいえない。池田美紀子は「佐藤春夫の作家としての出発」において、ポオの影響が明らかな「指紋」「青白い熱情」「海辺の望楼にて」(1919)といった作品は「中心主題と、それを実現する文体が分離しているためちぐはぐな感じが目につく<sup>1)</sup>」と指摘し、明らかな失敗作であるとしている。また、井上健は「佐藤春夫とエドガア・ポオ」の中で、「幻想的綺譚の結末にまことしやかな種明かしを付加するのは佐藤春夫のお気に入りの構成」であり、この「青白い熱情」は、「結末の説得力に欠け

る中途半端な合理説明が、それだけでなくも十分な言語表現が与えられているとは言い難い「永遠の世界」にまつわる幻想を瓦解させてしまう」と批判している<sup>12</sup>。

この二つの批判的な主張を、本論での「青白い熱情」の分析の手引きとしたい。池田の言うとおり、確かに作品の統一感という観点から「青白い熱情」は成功しているとは言い難い。彼女の「中心主題と、それを実現する文体が分離している」という主張に従い、具体的にどのような分離が不調和を生んでいるのか、またその不調和に春夫の創作意図がみいだせないのか、という二点について考察していく。その構成の特徴を明確にするため、ポオの構造的工夫を分かりやすく示している「ベレニス」(Berenice, 1835)、「お前が犯人だ」(Thou Art the Man, 1844)と適宜比較を行う。ただし、この比較は「ベレニス」や「お前が犯人だ」が「青白い熱情」に影響を与えたことを示すための比較ではない。春夫がポオに深い共感を抱いていたこと、そしてポオの作品が探偵小説の構造を分かりやすく示していることから、筆者が比較作品を恣意的に選択したことは明記しておく。さらに、井上の非難する「説得力に欠ける中途半端な合理説明」が、単純に作品の幻想性を台無しにする以上の意義を持たないのかという点について、大正13年に著された「『風流』論」(1924)と合わせて検証していきたい。つまり、ここでの目的とは、失敗作としてみなされた「青白い熱情」を構成・内容の両面から分析し直すことである。

---

## 2. 語りからみる作品構造

作品構造を分析する上で、まずは「語り」について考えてみたい。「語り」を考える際に欠かせない存在が「語り手」である。本論で参照する作品、「ベレニス」「お前が犯人だ」「青白い熱情」は、すべて一人称叙述形式を用いている。語り手の類型を考える上で、菅原克也の整理を参考にしたい。彼はまず、語り手を2種に分類する。「語り手が小説の語りのなかに『語り手』として姿をあらわすかどうか」「語り手が物語の作中人物となるかどうか」である。この基準の「～かどうか」に対する肯定と否定で、さらに4つに分類することが

できる。すなわち、「語りのなかに姿をあらわす語り手」「語りのなかに姿をあらわさない語り手」「物語の作中人物となる語り手」「物語の作中人物とはならない語り手」である。この4つの分類は、語り手の個性に基づいてさらに細分化することが出来るが(菅原はさらに下位区分を加えたかたちで考察している)、ここではひとまずこの4つを基準に考察を進めていきたい<sup>13</sup>。

ポオは物語内容をどのように語るかという問題を考える例としてふさわしい作家である。彼の作品は基本的に一人称叙述形式で語られている。分類としては「語りのなかに姿をあらわす語り手」であり、「物語の作中人物となる語り手」によって語られる作品が多い。この一貫性は、物語内容を「語り」の位相でどのように演出するかというポオの拘りを示している。そして、その語りの手法がポオの幻想怪奇性を生み出しているのである。ということなのか、具体的な例として「ベレニス」を参照してみよう。

まずは、「ベレニス」の内容を確認しておく。主人公のエグスは、偏執狂的症状を抱える阿片中毒者で、従妹のベレニスと婚約している。あるとき彼女の歯に魅入られたエグスは、それ以来ベレニスの歯のことしか考えられなくなる。病に冒されていたベレニスは、癩癩の症状を抱えており、生きたまま誤って埋葬されてしまう。ベレニスの歯に執着するエグスは、彼女の墓を暴きその歯を抜く。以上が話の筋である。時系列順に並べるとこのようになる筋を、ポオは語り方の工夫によって恐怖の効果を高めている。物語は語り手を担うエグスの自己紹介から始まる。彼は、物語冒頭で次のように自己紹介をする。

私の名はエグス、姓はあずかっておく。しかしとにかくこの地方でわが代々の陰気でくすんだ櫓ほど、時代の経たものはない。前から私の家は幻視者の血統だといわれていた。多くの目立った特色——屋敷の構造や、大居間の壁画、寝室の壁掛、武器室の支壁の彫刻、さらに古い絵の蒐集に、または図書館のつくり、特にその蔵書の内容が、このうわさがもっともだということ、充分証拠立てている<sup>14</sup>。

この挨拶から、エグスがこれから語る物語をどのように読ませた

いのかという、いくつかの意図をくみ取ることができる。まずは、エグスの語り手としての意識である。語られる物語の主人公でもあるエグスは、語り手として振る舞う自分を隠そうとはしない。物語世界と読者の間に、語り手が介在するのだと強調している。さらに、語り手は幻視者の血統であると噂されていると説明する。ともすれば不名誉なその見解を、エグスは否定するどころか、屋敷の構造、壁画や彫刻、図書館や蔵書が噂の真実性を示しているのだと語る。ここで、彼が「信頼できない語り手」であることが明示されている。噂の根拠として挙げられる図書館は、後に物語の舞台となることから分かるように、冒頭からエグスの狂気との連関が示唆されている。このように、読者はこれから語られる物語を注意深く受け取るように、語り手自身に注意を促されているのである。

このような指示性は、春夫の作品からも読み取ることができる。「青白い熱情」の語り手もまた、「語りのなかに姿をあらわす語り手」であり、「物語の作中人物となる語り手」である。しかし、「ベレニス」とは異なり病による錯乱の可能性は示していない。狂気的な主人公は友人A・Fであり、語り手は彼の記録者として物語を綴っている。ポオの作品でいうならば、「アッシャー家の崩壊」(*The Fall of the House of Usher*, 1839) と共通する語りの形式である。アッシャー家を訪れた語り手と同様に、ここでの語り手もまた、A・Fの家に入ると彼の雰囲気感に感化されていく。

かうして我々は、この日の暮れてしまつた部屋のなかで、うすら寒い、暗い、怪しい沈黙の時間をつづけて居た。私はその時、何故に彼と同じやうにその不可思議な沈黙をつづけて居たのであろう。それが今どう考へて見てもわからない。思ふにその部屋のなかには、私にも沈黙を守らせるやうな何物かが、確かにあつたのである。……私は妙に戦慄を覚え初めた。それはストーブを焚かないこの広い画室のせいばかりではない。何か或る精神的な戦慄のやうであつた<sup>15</sup>。

冒頭から、語り手は言語化することのできない何かを感じ、身を震わせている。ポオの多くの作品に見られるように、閉鎖的な「場」の雰囲気が語り手に作用しており、語り手は自身に影響を及ぼす何

物かを特定することができないのである。

続いて、「一たい、私は二ヶ月程以前から熱中して居た或るロマンティックな叙事詩をやつとその日の夕方完成すると、もう家のなかにぢつとしては居られなくなつて、その新作を読んで聞かせるために、私の唯一の親友——特にロマンティズムに於ける唯一の親友A・Fをかうして訪れて来たのであつた<sup>16)</sup>」と訪問の経緯を語る。このロマンティックな気質の共通性というのは、後に語り手が怪奇現象をA・Fの意志に感化されて見たものと解釈する態度に繋がるだろう。詩人であるらしい語り手は、A・Fと共に芸術家であるという自負心を冒頭から覗かせている。誰も目にする事のなかった少女を目撃した経験は、自身がA・Fの芸術の理解者なのだという主張であると考えられる。つまり、友人A・Fの記録者である語り手は、客観性を保持する努力をするのではなく、多分に主観を反映させる語り手である。

さらに、語り手は少女との対面を振り返り、「私はその女の円い頬の上に落ちたものがあつて、それが頬の上で弾かれたやうに滑ると、美しいその頸を伝うて、盤上の真珠のやうに転つて消え落ちたのを見た。それがどうやら私の目から出た涙であつたらしい。実際、その死顔は崇高で、清麗で、涙を誘ふ程のものであつたかも知れないが、若し私がほんたうにその涙を流したのであつたとすれば、可なり激しい神経衰弱に陥入つて居たといふ証拠にはなるであらう<sup>17)</sup>」と語っている。語り手は、「どうやら私の目から出た涙であつたらしい」と認めながらも、「若し私がほんたうにその涙を流したのであつたとすれば」とすぐさま態度を翻す。曖昧な語り方は、語り手が冷静に物事を認識できていないことを示しているが、その態度を事後的に綴っていることを踏まえると、この曖昧さそのものに語り手の意図があるといえる。言い換えるならば、正常な精神状態ではなかった自身を強調することで、幻覚を見てしまったのだという言い分にも理があるのだと示唆している。

このように、語り手は記録者として事件の怪奇現象に説明をつけようとする一方で、「信頼できない語り手」としての側面を執拗に訴えかけてくる。語る行為の事後性を前景化させる語り手の態度は、「ベレニス」と同様に語り手のキャラクター性に根差した「語りの疑わしさ」を示し、「ベレニス」以上に「語り手」のもたらす恣意性を

明らかにしている。

---

### 3. 物語の分断と補完

次に、作品の構造的な特徴に注目する。「青白い熱情」は、語り手がA・Fの家で怪奇的な体験をする前半、その後の経緯と怪奇現象の理由について考察する後半の二つに分けることが出来る。実際にアスタリスクで区切られているため、物語の二分割は春夫も意識していただろう。その前半と後半の不調和が「ちぐはぐな感じが目につく」と評価される所以であり、特に後半は「説得力に欠ける中途半端な合理説明」と酷評されている。前述した通り、「青白い熱情」に限らず春夫が用いたこの構造は、どのような効果を狙っているのだろうか。引き続きポオの「ベレニス」、そして「お前が犯人だ」と比較しながら、その意図を探ってきたい。

---

#### 3-1. 「ベレニス」の空白

「ベレニス」の語りで最も目を惹く特徴は、物語中に二度挟まれる分断である。一度目は、語り手のエグスが図書館で思索に耽っているところへ現れたベレニス、変わり果てた姿で微笑んだ直後である。行間が空き、「ドアのしまる音で私は眼を挙げ、従妹が出て行ったことを知った<sup>18)</sup>」と続くことから、時の分断は短かったことが示されている。しかし、突然の場面転換によって、逆に不自然な印象を受ける場面でもある。微笑むベレニスの歯を目にしたエグスは、「その歯を見なければよかったのだ。見た以上、死んでしまえばよかった<sup>19)</sup>」と嘆くが、場面転換後の彼はもう歯のことしか考えられないほどに執着している。歯は彼にどんな影響を及ぼしたのか。読者は当然そのような疑問を抱くが、語り手は深く語ることなく淡々と話を進めていく。この語りの分断は、語り手と読者の内面的な共有を断絶している。語り手は、自身の思想や感情を読者へと開示する一方で、すべてを読者に明かさない一定の距離を保っている。言い換えるならば、読者は語り手の語りによって形成された物語を享受しているため、物語内の登場人物としての語り手を客観的に観察



することができない。ゆえに、読者は齒に魅せられたエグスの内面を知ること、その様子から推測することも、大胆に分断される彼の語りによって拒絶されている。

二度目の分断は、ベレニスに死に、埋葬の準備が整った場面から、エグスが再び図書館に座っている場面への転換である。ベレニスにすでに埋葬された後へと時間が飛んでおり、語り手は何かに怯えている。彼はテーブルの上の小箱をみて震えるが、その理由は読者に明かされない。そこへ青ざめた召使いがやって来て、ベレニスの墓が暴かれたことを告げる。我に返ったエグスが汚れた自分の身体をみて、箱をひっくり返し、齒が散らばったことで、読者は最後に墓を暴いた犯人がエグスであることを知る。一度目の分断とは反対に、ここでは明らかに時間の分断が行われている。エグスがあれだけ齒に魅せられたことを強調しておきながら、実際に墓を暴きベレニスの齒を抜くというこの話の核心的な場面は描かない。読者と語り手は、言語として語られた内容のすべてを共有するが、共有する内容が事件の全貌ではない。その空白が読者の理解を宙吊りにし、物語の不気味さを生み出している。

冒頭でエグスが「語り手としての自分」を読者に提示したように、分断によって事件の核心部を省く語りは、物語が語り手の回想であることを読者に意識させる。つまり、物語の作中人物として経験する語り手と、読者に対して経験を語る語り手の間には、時差や知識の差が生じている。語り手は物語世界から距離を置いた立場から、持ち得る情報を取捨選択しながら、あるいは補足を加えながら語りを構築する。そして、事件に対して語りがどの程度客観的に展開するのか、脚色を加えられるのかということは、語り手というキャラクターの性格から推測することが可能である。ゆえに、「ベレニス」において、エグスが冒頭から幻視者の家系であると説明することは、物語と読者の間のフィルターとして機能する語り手の性質を理解するための重要な証言である。読者は、正気の疑われる語り手の語りそのものへの不信感を前提としながら、二度の分断を繰り返す物語の聞き手となる。語り手によって意図的に生み出された空白は、物語世界の案内人であった語り手を理解不能な人物へと変容させる。物語の時系列は攪乱され、混乱する読者は、エグスが泥と血にまみれた自分の姿を認識し、箱の中身がベレニスの齒であることに気が

つく結末を見て、ようやく彼の身に何が起こったのかを了解する。空白によって生み出される恐怖と混乱は結末に収斂するのである。

### 3-2. 空白を埋める「お前が犯人だ」

「ベレニス」と同様に語りの演出が際立つ作品が、探偵小説に分類される「お前が犯人だ」である。この作品は、町随一の資産家バーナバス・シャトルワーズィが行方不明になった後に死体で発見された事件をめぐる物語である。被害者の親友であるオールド・チャーリー・グッドフェロウの先導のもと、事件の解明のために町中の人々が捜査を進め、嫌疑は甥のペニフェザーにかかる。彼が犯人で間違いないと誰もが信じた矢先、パーティーを催すグッドフェロウの元に届いた荷物を開くと、シャトルワーズィの死体が飛び出し、「お前が犯人だ」と告げる。事の真相は、グッドフェロウこそシャトルワーズィ殺しの犯人であり、その罪をペニフェザーになすりつけるための工作をしていた。グッドフェロウは自らの罪を大勢の前で告白し、そのまま息絶える。そして、この死体がグッドフェロウの元へ届くように仕向けた人物が語り手であり、語り手はいち早く事件の真相にたどり着いていたことを明かす。

構造としては二段階に分けることが出来る。語り手が事件のあらましを語る第1部、そして死体に関わる真相を明かす第2部である。明確に探偵役がいる物語では第2部が見せ場となるが、「お前が犯人だ」の場合、事件の真相自体は犯人の自白によって明かされるため、第2部はかなりコンパクトな分量ではある。ここで問題としたのは語り手の語る内容の分別である。語り手は時系列順に事件を語っていくが、その時々に関心を感じた不自然さや発見した証拠などは明かさない。また、グッドフェロウとペニフェザーの仲が陰悪であることは述べるが、過去にペニフェザーがグッドフェロウを殴った現場に語り手が居合わせたことは伏せている。この時のグッドフェロウの様子を、語り手が彼を疑った根拠として挙げており、語り手しか知り得ない情報をあえて先に共有しなかったことがわかる。真相に直結する部分の詳しい表記、主観的な描写を避ける語りは、「ベレニス」と共通する方法である。

語り手は鋭い観察眼を持ちながら、その推理の経過を読者と共有

しない。また、死体を発見し、ワインの箱に詰めて配送の手続きをする時間も割愛され、「お前が犯人だ」と死体がグッドフェロウに告げる場面も、実は語り手が腹話術で話しているにも関わらず、「その死体は、輝きを失った腐った眼で、じっと、悲しそうに、グッドフェロウ氏の顔をちょっとのあいだみつめていたが、ゆっくりと、しかしはっきりした印象的な声でこう言ったのである——『お前が犯人だ』と<sup>20</sup>」と客観的な描写をしている。このように、一人称叙述形式でありながら、読者とも事件とも一定の距離を保って語りを展開している。そして、「ベレニス」とは違い、その空白を埋める第2部を用意しているのが「お前が犯人だ」であり、ゆえに探偵小説の形式を取っているといえる。読者にあえてみせなかった空白を、探偵役は順序立てて説明する。「ベレニス」で作られた空白は、すべて結末に収斂するものであり、語り手自身の罪が暴かれることで補完される。補完はされるが具体的な説明はなく、その曖昧さが読者に対して恐怖の効果をもたらし、読みの多重性へとも繋がっていく。一方で、読み手の想像に任せる補完部を説明するのが探偵であり、推理小説において重要なのは理性に則った説得力である。事件の謎、語り手の空白、探偵の推理は論理的な整合性を持ち、矛盾なく解決される。このように、「ベレニス」と「お前が犯人だ」、ひいては幻想怪奇小説と探偵小説は、空白をどのように処理するかによって、作品の主題に合わせた効果を生み出していることが分かる。ポオの代表的な作品の多くは、このような表裏一体の語り手の構造で成り立っているといえる。

### 3-3. 「青白い熱情」の空白と解決

ここまで、「ベレニス」が物語の空白によって恐怖の効果を生み出していること、そして「お前が犯人だ」ではその空白を埋めることによって探偵小説の体を成していることを確認してきた。この空白がポオ作品の怪奇小説と探偵小説の構造的な共通点であり、その処理の仕方が両者を分ける差異である。このような特徴を踏まえて、「青白い熱情」の構成について分析していく。

「青白い熱情」の構成を考えると、前半と後半のちぐはぐさが指摘されることは、既に述べた通りである。しかし、「ベレニス」や

「お前が犯人だ」と比べてみると、前半の怪奇現象と後半の語り手による解説という構成は、物語における空白の提示とその謎に対する推理という体裁を取っているとみなすことができる。つまり、「青白い熱情」は探偵小説の形式で語られているのである。謎の少女とA・Fの死を描く前半部は、怪奇小説としての調和を保っている。少女が一体何者であったのか、A・Fと彼女は実際どのように出会ったのか、なぜ彼女は死んでいるのか、本当に死んでいるのだとしたら何故微笑んだのか、そしてA・Fを死へと至らしめたものは何なのか、読者が当然抱く疑問は解消されない。謎は謎のまま放り出され、物語の空白は気味悪さと神秘的な美しさを生み出している。

しかし、春夫はその空白を埋めるため、語り手の推察がメインとなる後半部を続けている。語り手は「あの女が、どこから、どうして来たか。どうしてあの晩のうちに消え去ったか、それが私にも最初はよほど疑はしい神秘すぎる事実であつた。私はそれに就てあれ以来不断に考へつづけて来た。今日やつとそれを十分に了解した——さうして、その理由で今この記録をつくるのである<sup>21</sup>」という大層な断りをしてから、彼にとっての本題である「推理」を披露する。

それを文字で説明することは全く一つの困難事である。それはニイチェが或ることに言つた如く、「了解する人には立ちどころに了解され、然らざる人には遂に説得する方法がない。」私は思ふ。あの女は確かにA・Fの空想が生み出したものに相違ない。さうしてA・Fは実際、彼の寝台の上にあんな状態に居るところのあの女を、一週間以上も幻想しつづけて来たに相違ない。然も、彼自身それが幻影であつたといふ事を決して思ひ出さない結果、その異常な美を具へた青白い女は、A・Fにとつては実在そのものと全然同様であつたのである。その時、彼の部屋中には、彼の幻影と、彼の意志とが犇めきながら満ち充ちて居た。私は偶然さういふ状態のA・Fに逢遇した。私はあの時あの部屋に一歩足をふみ入れた刹那に、既に全く彼の意志に征服された。あの思ひつめて何等の疑うところもない彼の幻影が、彼の意志によつて征服されて居る私にまで感じられたのである<sup>22</sup>。

語り手はA・Fの意志の力によって、第三者であった自分までも彼の美しい幻想へと引き込まれてしまったのだと言う。説得力の如何はひとまず保留するとして、語り手が前半部において示してきた「語りの疑わしさ」と「恣意性」が、この推論の妥当性を補強する意図によることは明らかである。語り手は冒頭で、創作に没頭するあまり激しい神経衰弱に陥っていたと前置きしていた。つまり、語り手自身も正常ではなかったため、幻影を見てしまったと振り返る自分の考えにも一理あるのだと初めから示唆している。部屋の不気味さも、語り手がA・Fと共有するロマンティックな気質も、当時の彼の精神状態も、「あれ以来不断に考へつづけてきた」という「推理」を成立させるため、語り手の仕込んだ描写と見なすことができる。この意味で、春夫は「青白い熱情」を現実的に理解可能な「探偵小説」として成り立たせる意図を持っていたことが窺える。

ここまで、描写の引き算によって恐怖の効果を生み出す「ベレニス」、引いた分を足すことによって探偵小説として成り立つ「お前が犯人だ」と同様に、「青白い熱情」も引き算によって怪奇小説として演出される前半部、引かれた部分を補う後半部で構成されていることを確認してきた。しかし、「青白い熱情」が探偵小説であると言い切れない理由は、「推理」に相当する語り手の考察が「説得力に欠ける中途半端な合理説明」であることにある。その説得力の欠如の所以はどこにあるのか。今度はポオの2作品と「青白い熱情」の差異について考えてみたい。

「青白い熱情」が「ベレニス」や「お前が犯人だ」と決定的に異なる点は、「空白」を補完する「事実」が最後まで明かされないところにある。「ベレニス」において隠されているのは、語り手エグスがベレニスの歯に魅了された内面、そしてベレニスの墓を暴くというおぞましい行為である。「お前が犯人だ」では、語り手がグッドフェロウを疑う経緯とその犯罪を暴く過程が伏せられる。このように、ポオの作品では「語り手の経験する物語の一部」が意図的に隠されているため、語り手が何をどのように語るか、ひいては作者ポオが語り手に何を語らせるかという取捨選択が重要となる。

しかし、「青白い熱情」では、語り手の意図によって隠されている事実はないに等しい。語り手自身、揺るぎない真実として認識して

いることがないとも言い換えることができる。既に引用した通り、語り手は経験した現象に対して解釈を施すことしか出来ず、その妥当性は本人にも計ることはできない。なぜなら、彼は厳密には当事者でなく、記録者に過ぎないためである。語り手は友人の身に起きた不可思議を第三者として観察している。彼は、探偵小説的な語り形式を取りながら、探偵になりきることができない語り手である。さらに、探偵さながら饒舌に経緯を「推理」するのは、A・Fも同様である。少女とA・Fの出会いや少女の正体について、語り手はA・Fの芸術がこの世界に現れた存在であると聞かされ、物語においても本人の口から語らせている。A・Fもまた現実的な事の次第を了解していないため、彼の主観のみに基づいた解釈が語られている。彼の説明の根拠のなさは、「私はそれを聞きながら、怪しい事には彼の語ることを少しも不合理とも、無意味とも思はなかつた<sup>23</sup>」という語り手の言葉から明らかである。語り手は、事後的に語る中で彼の説明の荒唐無稽さを認め、その上で疑いを持たなかつた自身に言及している。「青白い熱情」は、怪奇に対して冗長な説明が二度も挟まれるにも関わらず、そこに物語を支える論理性があるとは言い難い。

ここまでの議論は、次のようにまとめることが出来る。「青白い熱情」とは前半部で怪奇的体験を描き、後半部で種明かしをする探偵小説的な形式を取りながら、その実、明解な論証は行われていない。また、怪奇的体験をより細かく分割するならば、語り手の体験する「死んだ少女の微笑みと消失」と、A・Fが体験する「夢で出会い絵に描いた少女との邂逅」の2つとなり、語り手の体験はA・Fの体験を包括することとなる。A・Fは自身の体験に論理的な説明をつけることが出来ず、それを受けた語り手もまた説得力に欠ける考察を披露している。しかし、語りの位相において、後半部の考察の説得力を持たせようとする語り手の配慮が窺えることから、論理的であることを一切放棄した作品であるとも言い難い。これが「青白い熱情」の「ちぐはぐさ」である。

以上のことから、探偵小説的な形式を取り、論理性への配慮を見せながら、「説得力に欠ける中途半端な合理説明」と評されるような後半部をわざわざ付け足したのは何故なのかという疑問が生じる。部屋の不気味さ、友人との気質的な共通性、神経衰弱に陥っていた自身の精神状態にわざわざ言及する語り手の態度は、この「記録」

の本題が彼の推察を読者に納得させること、延いては彼自身が納得させられてしまったというA・Fの少女にまつわる「芸術論」を読者に示すことにありそうだ。つまり、この作品が読者に促すのは、A・Fや語り手の考察の妥当性や論理的整合性の検証ではなく、芸術論として彼らの主張を受け止めることである。

#### 4. 芸術論としての「青白い熱情」

ここからは、春夫の芸術論である「風流」論を交えながら、A・Fと語り手それぞれの考察の内容について詳しく分析していく。まずはA・Fが少女の正体について語る部分を取り上げる。語り手を少女の眠る寝室へと招き入れた後、A・Fは語り手に自分が描いた絵をみせる。語り手は、寝台で眠ったように死んでいる少女と瓜二つの顔が描かれた絵をみて、少女の面影に見覚えがあった理由を理解する。A・Fが「よく見る夢」という題をつけて以前から制作していたことを、語り手は知っていたのだという。語り手はA・Fが「よく見る夢だのその外の幾多のエチュドのモデルに使った少女と結婚したのだ。さうしてその少女が死んだと、さう私は思った<sup>24</sup>」と語り、彼にいつ結婚したのかと問うと、A・Fは「この少女が極くおぼろに私の幻に現はれ出した時から、私はこの少女と婚約をしたのであつたかも知れない。この少女、私のアナベル、リイはその時以来、度々私に現はれて来た。さうしてそれが現はれる度毎に、私は必ず見ることが出来ただけ、覚えて居ることが出来ただけづつ、それを描き出した<sup>25</sup>」と答える。さらに、「去年の晩春のある夜」に小路与少女と出会って以来、「その幻の少女はだんだん所謂現実的に私に実現せられた」ことで、「私のブラッシュが芸術の世界であれを実現しつつあるのを感じた<sup>26</sup>」とも続ける。

A・Fの証言によると、始めは幻の中で眺めるだけであった少女が、次第に現実的な様相を帯びている。同時に、少女を描くA・Fの筆にも変化が生じている。少女の存在とA・Fの芸術は連動している。彼が達成しつつある「あれ」については次のように語られている。

この現実世界以外に、どこにとは知らないが——多分高いところに、未だもう一つ本当の世界があることを私は信じて居た。そこには美の法則に適つたものばかりが存在して居る。我々が懸命で制作するところのものが全く完成された時には、その高いところにある芸術の世界に、永遠の世界に、我々の努力そのままの形をとつたそれぞれのものが、ぽつかりとそこに生れ出す。その永遠の世界の形が、かすかに、おぼろに、はかなくこの我々の世界の方へ影を落す。我々のすべては、我々が現実と呼んで居るもののすべては、悉く影だ。さうして幻影といふものは、永遠の世界でまだ完成されて居ないもの我々の世界にうつる影だ。さうして永遠の世界はその完成の努力を芸術家に求める。ああ今こそ私はひとりの女を、その永遠の世界へ私の妻としてつくり出した<sup>27</sup>。

A・Fの考えによると、少女は「芸術の世界で私が創造したものの模造」であり、語り手は「彼はふだんからそんな風なもの考へ方をして居る人の一人」であつたと語る。つまり、A・Fは自身の芸術観を實踐してみせた芸術家であるといえる。画家として理想の少女を描くA・Fは、描き続けることで「完成された美」に近づいてゆき、その到達の証として「少女」が現実世界に姿を現している。現実世界で美を形成する行為は、芸術の世界において実を結ぶ。A・Fの前に死んだ姿で横たわる少女の本質は芸術の世界にある。このような芸術世界の影として現実世界が存在するという考えは、まさしく春夫が「風流」論で語っていた内容と重なり合う。

この論文の中で、春夫は我々の現実が決して完全なものではないと考える。彼の考えでは、あらゆるものが断片的な状態にあり、その完全体を我々は想像するしかない。そして、その想像される高次元の世界こそ、まさしくA・Fが「芸術の世界」、あるいは「永遠の世界」と呼んでいる存在である。「この纒に与へられた断片によつてより大きな或物を解かうとして、人間の各自は、各自の生活を最も力強く支配する点を捉へて、その一点を中心として各自の生をそこに開展させる——或は無意識に、或は強烈な意識の下に<sup>28</sup>」という春夫の言葉は、A・Fの芸術家としての態度の端的な説明とみなし得る。現実世界において芸術を極めることは、「芸術の世界」に接続



するための唯一の手段である。さらに、ここでは物質的な作品ではなく創造的意志の完成がA・Fの芸術の完成として描かれている。その証拠に、A・Fが描いた少女の絵は、彼や語り手が以前から少女の顔を知っていた理由を示す以外に触れられない。

つまり、A・Fの語る少女との関係は、春夫自身が持つ芸術観を反映している。ここで春夫の言による風流とデカダンについて確認しておきたい。彼は風流の本質を「あれ」と呼び<sup>29</sup>、普遍的に人間の感ずるもので、その表れ方は東洋と西洋の文化に違いに因ると考える。

風流といふものを感覚と見るところの私は、所謂近代のデカダンの徒、ボードレル的精神の青白い情熱と言はれてゐるものと風流の徒の心境とに一味の甚だ相通ずるものを感ずるのである。さうして彼を青白い情熱と呼ぶなら、これを仮りに真白い情熱と呼んで見ようかとも思ふ。但、この二者の相異なる点は、どこまでもそれが各、東洋文化の所産と西洋文化の所産とだといふことである——かすかな人間の匂と、強烈な人間の匂と<sup>30</sup>。

このように、春夫は風流——とりわけ彼の拘る感覚的風流と近代のデカダンとの類似を認めている。「あれ」が人類に普遍的であると述べているように、「あれ」を感じる心持ちには共通するものがあり、その表れ方として東洋と西洋の差異が生まれているとみなす。春夫は、デカダンの徒が一種の宗教的暗示を持つ芸術の徒であるように、風流の徒にも東洋的宗教の要素は認められるが、「意志的な鍛錬」や「座禅のような努力的修行」ではないのだと言う。あくまで彼らは芸術の徒であり、意志ではなく陶酔的追求に突き動かされている。風流の徒は「芸術のための芸術の徒とさへ言ひたい」という春夫の言葉からも、彼がデカダンと風流をかなり近いものとして想定していたことが分かる。

そして、ここで言う「青白い情熱」という言葉が、「青白い熱情」という題名と呼応することは明らかである。この物語はボードレル的なデカダン芸術が念頭に置かれている。デカダンと風流が通じ合うと春夫が述べている以上、「風流論」の芸術観が「青白い熱情」の解釈に有効であるといえる。

しかし、上記の引用の通り、春夫は風流を感覚的なものとして見なしており、一見すると意志的なものとは正反対であるようにもみえる。「青白い熱情」では、少女の出現をA・Fの芸術的意志の産物であると語り手は解釈する。この意志的芸術に着目し、今度は語り手の考察、そして春夫の思想を比較してみたい。すでに確認した通り、語り手は寝台に眠る少女をA・Fの空想が生み出したものであると断じ、同時にA・Fにとって少女は現実に違いなかつただろうと考える。語り手はここで明確にA・Fの意志によって少女の姿が形成されたのだと述べている。幻影を現実と信じ込むA・Fにとって、少女の姿は現実そのものである。語り手自身は、少女を確かに見たとしながらも、芸術家A・Fによる「自己の最大限度の意志を集中することによつて彼の命を賭した人間の精神作用<sup>31</sup>」に見せられた幻想であると解釈する。A・Fはどのように少女と出会ったのか、つまりは彼がどのように彼女を作り出したのかについて言葉を尽くしているが、語り手はA・Fの内面、そして自身の受けた精神的影響に注目していることが分かる。少女を芸術作品とみなすならば、A・Fは作者、語り手は鑑賞者に置き換えることが出来る。つまり、A・Fの考察は芸術家としての自己表明であり、語り手の考察は鑑賞者という立場からの芸術体験の記録である。

大正13年の「風流」論に先立ち、「青白い熱情」が大正8年の作品であることを考えると、「風流」論で展開された芸術観の方がより洗練されたものであるといえるだろう。風流が感覚的であるか、意志的であるかという二項対立で問いを立てるならば、春夫は繰り返し「感覚的であること」の重要性を説いていることは確認した通りであり、「青白い熱情」の芸術観とはそぐわない。しかし、彼は「風流」論において意志的／感覚的内実をより詳しく定義しながら考察を進めている。ゆえに、「青白い熱情」で用いられる「意志」と、「風流」論で否定される概念が同じものを示すか否か、慎重に検討する必要がある。

そもそも、意志的／感覚的風流の対立は、「新潮」主宰の雑談会において、久米正雄が春夫に「風流という心境はどちらかと言えば意志的なものである」と主張し、春夫がそれに反論したことに端を発する。久米の意見では、風流を感覚として捉えるまでには意志的な鍛錬が必要であり、そうして達成されたものが古来の風流なのだと

いう。しかし、春夫は道程と極致を区別する久米の意見に反対し、極致そのものを否定する。

極致などといふものは決して無い。それは一つの理想だからである。——しかしそのどんな刻々の道程をとつてみても、たとひそれが渥味のないものであつたらうとも極致と通ずる物を感じることがあればこそ、不断に何ものかの道程にある我々も亦その理想を理想することも出来るのではないか。それ故、風流がもしその道程に於て意志的なものであるならばその究極境、極致も亦、意志的なものであるといふ方が正当ではないだらうか<sup>32</sup>。

春夫の主張の要点は、何かしらの鍛錬を積み重ねることにより、最終的に到達するものが風流であるわけではないということにある。春夫にとって風流は到達しようとして出来るものではない。永遠に理想を追い求める姿勢こそが風流なのである。「風流」論における「意志」が、久米の「風流」を示すことを踏まえると、感覚的と意志的を相反しているとする春夫の主張も納得がいく。春夫は感覚的の説明として次のように述べている。

さうして感覚的といふ言葉が意志的といふことは相反してゐても、もつと広い意味の心的なものとは決して何の抵触をも私は感じないのである。感覚が——いやもつと肉体を聯想させる官能といふ言葉であつてもいい、それが決して心的なものであり得ないと若し誰かが言ふならば、一切の芸術、就中、端的に感覚を通してのみ存在し得るところの美術や音楽上の制作には人の心に訴へるところの傑作は絶無であるべき筈だ！凡そすべての芸術は、感覚が心的なものである——肉体感が同時に精神感であり得る乃至は精神感が同時に肉体感であり得る事のこの神秘の上に築かれてゐるのである<sup>33</sup>。

春夫にとって、芸術と官能が決して切り離すことの出来ないものであり、最重要であったことが明示されている箇所である。そして、芸術による精神的作用は肉体的作用であり、その逆もあり得る。

「肉体の恍惚感が精神の恍惚感と交錯すること<sup>34</sup>」に近代デカダンの意味があり、その意味で風流とも相通ずると春夫は述べる。この考えは、精緻な内面描写へと意識を向けた春夫の文学的姿勢とも合致する。作用するのが肉体であれ精神であれ、「感じる」ことに変わりはない。ゆえに、「感覚」を描くことが彼にとって人間を描くことであつたはずだ。だからこそ、春夫にとって肉体と精神の二項対立は意味を持たないのである。

つまり、「肉体感」と「精神感」を併せたものとして春夫は「感覚的」という言葉を用いており、風流に限らず芸術に対する官能性を示している。それでは、「青白い熱情」における「意志」はどのように理解するべきなのだろうか。語り手は少女の横たわる部屋に足を踏み入れた時、「彼の意志に征服された」と振り返り、「あの思ひつめて何等の疑うところもない彼の幻影が、彼の意志によつて征服されて居る私にまで感じられたのである」と考察している。ここでの「意志」とは、A・Fの芸術への希求であることは明白である。次の引用は、「風流論」における春夫の芸術観と語り手の解釈が矛盾しないことを示している。

私は今も時々、あの長い睫毛のある、柔かに閉ぢられた目と鼻との間に青い蔭のある広い額と短い頤をもつて、全体に貝殻のやうな青白い或る輝しさのある、あの異常な魅力と美とを具へた若い女が、心持開かれてあつた上唇を軽く閉ぢて口を結んだ時、その降格に漂うてリット・アップした笑をありありと思ひ起して恍惚とすることがある。その女の不思議な美しさこそ、それはA・Fの青白い熱情が創造し得たものであると言はなければならない。然もそれを完全に創造するために彼は彼の命を捧げた。芸術家といふものは彼自身の持つて居る一切のものを擲つて、それから永遠な何物かをクリエートしやうとする苦行者であり、錬金術者である以上、A・Fは正しいことを行つたと言はなければならない<sup>35</sup>。

A・Fは「永遠の世界」という理想を追い求めて、芸術的空想に没頭した。デカダンの風流の相違を「西洋文明の所産」と「東洋文明の所産」、そして「強烈な人間の匂」と「かすかな人間の匂」とした

春夫の言葉を踏まえると、ここで強調されるA・Fの「意志」とは人工的な美の創造を含意する。この作品は冒頭から「アナベル・リー」が引用されているように、根幹に他者の手で作られた詩の存在がある。詩の内容を引いて、作中の「美」は少女に仮託されており、さらにその少女はA・Fの想像によって生み出されている。このように、「青白い熱情」は「人間の匂」に充ちた作品である。最終的にA・Fは命を落とすが、「永遠の世界」に芸術を生み出した証を語り手に認めさせたことだけは、芸術家としての成功を意味しているといえるだろう。「青白い熱情」とは、春夫のデカダンの芸術観を反映した作品である<sup>36</sup>。

【注】

- 1 谷沢永一「文章読本」浦西和彦編『谷沢永一 二巻選集上 精撰文学論』言視舎、2016年、276頁
- 2 吉田司雄編著『探偵小説と日本近代』青弓社、2004年、43-44頁
- 3 佐藤春夫『定本 佐藤春夫全集』35巻、臨川書店、1998-2001年、490頁
- 4 佐藤春夫、前掲書35巻、490頁
- 5 佐藤春夫、前掲書35巻、489頁
- 6 佐藤春夫、前掲書24巻、177頁
- 7 エドガー・アラン・ポオ（阿部知二他訳）『ポオ全集』3巻、創元社、1974年、692頁
- 8 エドガー・アラン・ポオ、前掲書3巻、415頁
- 9 エドガー・アラン・ポオ、前掲書3巻、692頁
- 10 春夫は谷崎潤一郎や芥川龍之介とポオについて論じ合うのを楽しんだと回想している。芥川は「ポーの片影」で「構成の原理」の効果理論に言及し、「尾生の信」（1920）でリフレインの手法を実践している。彼らがポオの創作理論について論じなかったとは考えにくい。
- 11 池田美紀子「佐藤春夫の作家としての出発」『東京女子大学紀要論集』30（2）、1980年、109-110頁
- 12 井上健「佐藤春夫とエドガア・ポオ」『大谷女子大学紀要』12（1）、1977年、38頁
- 13 菅原克也「小説のしくみ：近代文学の「語り」と物語分析」東京大学出版会、2017年、87-88頁
- 14 エドガー・アラン・ポオ、前掲書1巻、16-17頁
- 15 佐藤春夫、前掲書3巻、147頁
- 16 佐藤春夫、前掲書3巻、147頁
- 17 佐藤春夫、前掲書3巻、150頁
- 18 エドガー・アラン・ポオ、前掲書1巻、31頁
- 19 エドガー・アラン・ポオ、前掲書1巻、22頁
- 20 エドガー・アラン・ポオ、前掲書2巻、395頁
- 21 佐藤春夫、前掲書3巻、156頁
- 22 佐藤春夫、前掲書3巻、156頁

- 23 佐藤春夫、前掲書3巻、152頁
- 24 佐藤春夫、前掲書3巻、151頁
- 25 佐藤春夫、前掲書3巻、151頁
- 26 佐藤春夫、前掲書3巻、151頁
- 27 佐藤春夫、前掲書3巻、151-152頁
- 28 佐藤春夫、前掲書19巻、217頁
- 29 春夫は詩や風流の本質を問う中で、「何ものか」や「あれ」という曖昧な言葉を用いる。その具現化が芸術表現であり、A・Fの「あれ」も同様である。
- 30 佐藤春夫、前掲書19巻、223頁
- 31 佐藤春夫、前掲書3巻、156頁
- 32 佐藤春夫、前掲書19巻、221頁
- 33 佐藤春夫、前掲書19巻、222頁、傍点筆者
- 34 佐藤春夫、前掲書19巻、222頁
- 35 佐藤春夫、前掲書3巻、156頁
- 36 ただの芸術論ではなく、フィクションとして展開する「青白い熱情」では、A・Fの捉えた「あれ」が少女の肉体として可視化され、彼の陶酔的追求が成就している。ただし、A・Fはその結果命を落とし、少女の存在も語り手以外に認められていないことから、あくまで「極致などといふものは決して無い」という春夫の考えに沿った物語展開をしていることが分かる。

#### [文献]

- 芥川龍之介『芥川龍之介全集』岩波書店、1995-98年
- 池田美紀子「佐藤春夫の作家としての出発」『東京女子大学紀要論集』30(2)、1980年、105-141頁
- 井上健「佐藤春夫とエドガー・ポオ」『大谷女子大学紀要』12(1)、1977年、34-62頁
- 佐藤春夫『定本 佐藤春夫全集』臨川書店、1998-2001年
- 菅原克也『小説のしくみ：近代文学の「語り」と物語分析』東京大学出版会、2017年
- 谷沢永一「文章読本」浦西和彦編『谷沢永一 二巻選集上 精撰文学論』言視舎、2016年
- 辻本雄一監・河野龍也編『佐藤春夫読本』勉誠出版、2015年
- 原仁司「前衛としての「探偵小説」」吉田司雄編著『探偵小説と日本近代』青弓社、2004年
- ポオ, エドガー アラン (阿部知二他訳)『ポオ全集』創元社、1974年
- 宮永孝『ポーと日本 その需要の歴史』彩流社、2000年
- 山中千春『佐藤春夫と大逆事件』論創社、2016年
- Bal, Mieke, Christine van Boheemen trans., *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Tronto: University of Toronto Press, 2009.
- Genette, Gérard, Jane E. Lewin trans., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York: Cornell University Press, 1980.
- Poe, Edgar Allan, James Albert Harrison ed., *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York: AMS Press, 1965.