

# 志賀直哉の「上高畑の家」

日本近代における文学と住居

呉 谷 充 利

序

16世紀末の宣教師の渡来、明治の開国、敗戦という三つの局面をもって今日に至ったとはいえ、日本と西洋の関わりは、なおふたつの文化の関係として未解決の困難な課題を背負いこんだままである。それはとりわけ西洋の「個人主義」をめぐる問題である。

戦後日本に西欧的な「個人」が法的に明文化されたとはいえ、そのことは生活形式に原理的意味を与えるいわゆる文化としての西欧的「個人」の成立を意味してはいない。しかしながらこの法的「個人」は、そうした文化としての「個人」と一体であるはずであり、それなくして空文であることは明白である。この法的個人と生活習慣における個人の乖離こそ、われわれが今日心底取り組まなければならない重要な問題である。つまり、戦後日本は歴史上初めて、我が身の問題として日本文化を超える西欧精神の理解という困難な課題を取り込んだのである。

「個人の尊厳」は、「個人主義」を生んだ西欧文化の理解無くして成立しがたい。それは歴史的にみればキリスト教的原理を内にもっている。が、これこそ、宣教師の渡来以来日本が自らの文化をもってしりぞけ続けてきた当のものであり、日本は400年の歳月を経て改めてこれと根本的に向きあったことになる。西欧的デモクラシーの憲法における明文化は、歴史的に見てみると、実はこのようにもっとも困難な文化論的課題を日本が背負ったことを意味しているのである。

明治の文明開化が「富国強兵」を旗印にした和魂洋才における西洋技術の摂取であったことからいえば、それは、むしろ16世紀後半のキリスト教の伝来に還る西洋との新たな関係の構築であるといえる。16世紀以来いわば政治的に凌がれてきた西洋と日本の関係は、まさしく文化の根本問題として今日存在するのである。

ところでこのふたつの文化の冷たい関係を克服すべく道のは、人間の深い内面性に触れる精神の創造的営みをおいて他にない。筆者が日本近代における文学の意味を文化論からさぐるとするのは、この精神の営みを、文学がもっとも主題的に、前衛的に自ら問うていると考えるからである。

日本文化と西欧的個人主義が抱える根本的問題の一つは、原理的な人間関係の問題であ

る。それは個々の精神的な感情とその交換という、人間の存在の根本に関わる問題である。つまり、これを主観的に問う精神の営みがあるとすれば、それは、自分と他者との関係のむすびかたそれ自体を根本的に、主体的に、あるいは前衛的に問いながら、結ぼうとするその精神の営みに他ならない。日本近代の文学の歴史的意義は一つにはここに存在している。人間関係の原理的な意味と人間感情の表現という、ふたつの問題がそこに横たわっている。

ところで、人間関係の原理的な意味と人間感情の表現という、このふたつの問題を文化論的に問うとき、その問題は一つには「文学と住居」というテーマを浮き彫りにしてくるのではないだろうか。文学にとって、住居はそれが成立する一つの舞台であり、その人間劇の背景にはたらくこの住居の文化論こそ、日本近代が背負ったもっとも困難な問題を明瞭にするように思われる。

こうした文化論に捉える「住居」は、約言すれば習慣化される振舞いの一つの仕方であり、それは一つの身体論として機能していると見ることができる。ちょうど、陸上競技のランナーのスタート・ラインにおける姿勢がトラックでの彼の走法を決定づけるように、文学の背景としての住居は、その作品における人間のドラマの一つの仕方を決めている。日本近代の文化論的考察は、まさにこうした「背景」をも抱えこんで、それを主題化しなければならぬ。

こうした見方が成立するとすれば、それはまた日本近代における作家の作品に対する問題として、作品の成立する背景をも問う作家自身の一つの姿勢として現われてくるに違いない。自らの足場そのものを作りながら、そこに拠って立ち己れが肉体の妙技を見せんとする、あの「綱渡りの曲芸」のバランスをもって達成されるような精神の一つの営みがそこにあるにちがいないのである。このことこそが、西欧と日本のあいだに横たわる困難な問題を真に文化論的な意味において引き受けている。こうした意味で日本近代における一つの遺産をここに問うてみたいのである。

## 文学と住居

谷崎潤一郎の〈倚松庵〉は、小説『細雪』の舞台として知られている。また彼が自ら設計し、『蓼喰ふ虫』や『卍』を執筆した〈鎖瀾閣〉も関係者の努力で近く岡本の梅林に復元されることになった。文学と住居の関係を考えるうえで、こうした例は象徴的なものである。小説『細雪』は、〈倚松庵〉において生まれ、〈倚松庵〉はまた彼の文学的イメージの空間的結晶である。谷崎潤一郎の詩的宇宙は、片や「文学」において片や「建築」において担われて、混然一体とした一つの世界を築いている。

ところで文学と住居いわゆる建築空間とのこのような関係はけっして例外的なものではない。西欧においてこうした作品の一例をいえば、ヴィクトル・ユゴーの『ノートル＝ダ

ム・ド・パリ』がそうであるし、近代の浪漫主義において先駆的な小説、ホレス・ウォルポールの『オトランドの城』は、中世ゴシックの夢から生まれた作品として名高いものである。これらの文学作品はいわゆる建築空間を背景にして、それを母胎にしながら構成されている。

文学作品は、逆にいえば、ドラマを表現する舞台としての空間がその根底においてもつ意味を現わしているといえる。つまりこの舞台は、文学的ストーリーを成立させる一種の法的な枠組みであり、それはちょうど文法が文章に対するのと似たような関係をもつといえよう。このふたつの関係が以下に考察されている。したがって、ここにおいて文学そのものが問われているのでもなく、また住居そのものが問われているのでもない。問われているのは、文学と住居とが分かちがたく結ばれる、そこに見る根底的な精神の意味であり、またそうした精神性を明かす日本近代の一つの住居論なのである。

### 漱石における住居

日本の近代文学はめまぐるしくその様相を変えている。明治を迎えてわれわれ日本人は世界の数世紀にわたる文学の展開をわずか百年足らずのあいだに飲み込もうとしたのである。したがって個々の作品がいわば花火のようにその光彩を放ったとしても、真に歴史的な意味でのつながりを作品相互のあいだに見い出すことは容易ではない。当然のことながら、それがもつ真のオリジナリティー、そこに隠される文明論的な意味、こうしたことの追及は十分なものであったとはいえない。日本近代の再考は、一つにはそれらを問うことに求められよう。

日本の近代が引き受けなければならなかった第一の問題は、紛れもなく、それがいかにして成立するのかという、その当の問いである。日本の近代文学はこの問いに真正面から全精神をもって取り組んだ。漱石の作品の輝きはここにある。が、ここにおいて漱石の文学に対する筆者の見方があるとすれば、それは彼の文学作品そのものに対して向けられているのではなく、住居との根底的な関わりにおいて存在するその文学の成り立ちであることは上述した通りである。

森鷗外が明治23年に、夏目漱石が明治36年から39年まで住んだ旧居の一つが愛知県犬山市の「明治村」に保存されている（写真－1）。東京都文京区千駄木町に構えたこの住宅で、漱石は文壇のデビューを飾る「わが輩は猫である」を執筆している。彼は、この家の細部を小説のなかに書いている。なかでも、「猫のためのくぐり戸」などは、これを証明するユーモラスなものとしてガイドブックにも紹介されている。

「猫のためのくぐり戸」は、しかしながら漱石の文学と住居の関係をさぐる重要な鍵である。つまり、彼の実人生の場であるこの住宅が一つには小説の背景となっており、一般には小説の世界における文学としての住居がある分けであるが、この場合、虚構のその世

界と実人生における生活の姿がつながりあっている。筆者がここに取り上げてみたいのは、このような文学的フィクションと実人生にわたりあう、その「住居」である。それゆえにこの住居は二様の意味をもつことは明白である。

ところで漱石の小説を読んで、筆者が不思議に思うことが一つある。よしんば

無意識にせよ、意識的にせよ、いわゆる伝統的な住宅を彼が小説の舞台に設定することである。おそらく一つにはこのためにその文学の世界に展開するドラマのリズムは、心底日本的といえるものになっている。その心理描写、あるいはストーリーは、いわゆる伝統的な空間的秩序のなかに展開されている。

一つの例を挙げてみよう。「それから」のなかで、主人公が次のようにふるまうところがある。

兄の家の門を這入ると、客間でピアノの音がした。代助は一寸立ち留ったが、すぐ左へ切れて勝手口の方へ廻った。

この場面の顛末は、次のようなものである。主人公代助は兄の家を尋ねる。彼は、友人の金策にやってきたのであるが、それは実は友人のためではなく、この友人の妻となった三千代のためにである。代助は彼女に未練を残していた。嫂（あによめ）を目当てにやって来たのであるが、彼が兄の家の門に這入ると、このとき客間からピアノの音が聞こえてきた。こういうことである。その場にそぐわない代助の用向きが、「代助は一寸立ち留ったが、すぐ左へ切れて勝手口の方へ廻った」という一瞬のためらいを帰結している。ピアノの音を聞いた「とまどい」はこのとき主人公に生じた心理の見事な描写であろう。

そのピアノは嫂（あによめ）である梅子が弾いていた。ピアノに興じる嫂と姪を前に、代助はしばし、「三千代の事も金を借りる事も殆ど忘れていた」のである。このあと、晩食を済ませ、彼は嫂に金策の直談判に及ぶ。

この場面に見られる主人公の振舞は、いわゆる門から玄関に這入り客間に通じる生活の「表舞台」と（左へ切れて）勝手口に至る「裏の舞台」を背景とした、まさに日本的というべき一つの心理劇といえる。ここにおいて日本的な空間の秩序が主人公の心理と相即不離



写真-1：森鷗外・夏目漱石住宅（明治20年ころ）  
明治村（平成8年撮影）

の関係をもっている。したがってこの場面は漱石の文学に果たす住居の意味をよく現している。

もつといえは漱石の文学はこうした空間に示される日本的特質を超えては存在していない。漱石の文学の文化論的宿命がここにある。漱石の文学における限界は、こうした見方に立てば、一つには背景に成立する空間の問題になってくる。戯画的にいつてしまえば、漱石は、雪駄にゆかたの帯を締め、テニスをしようとしたのである。

しかしながら、実はこのことこそが漱石の文学の偉大さを語っていることを忘れてはならない。日本文化の固有性という、その根底的足場無くして、西洋への真の思惟はあり得ない。この至難の精神の作業を彼は自分に課した。日本にとっての西洋は、西洋にとっての西洋ではなかった。

漱石の作品に「甘え」の人間関係があることを土居健郎は指摘している。人間関係における「甘え」を指摘した土居健郎の視点は、日本文化の深層を鋭く照らし出す。

「それから」に設定される住居の意味は、具体的にいえば、根本的な人間関係の枠組であり、それは文化論的な習慣を現わす空間的秩序のことになる。こうしたことを考えてみると、「甘え」は住居における精神的秩序の原理的な意味としても機能していよう。つまり、伝統的住居における表と裏は、「甘え」の精神性と平行する一つの意味をもっている。それは、「オモテ」には出せない「ウラ」の場で、ウラム、ウラヤム、ウラガナシイ……気持ちが見れるのであり、こうした感情の表現の場がまた住宅のいわゆる表と裏として空間的に構造化されるのである。それゆえ「それから」のなかで、主人公はオモテの客間から聞こえてきたピアノの音をまえに一寸立ち留って、すぐ左へ切れてウラの勝手口の方へ廻ったのである。

「甘え」から「表-裏」にわたるこうした日本的といえる一つの精神性を明瞭にすると、このことは改めて西欧の個人主義に対するその人間関係の違いを明白にする。西欧は、神のまえに存在する個人の内面というその精神の意味を自らに問うた。こうした意味で、人里離れ、世俗の交わりを断った修道院の静謐こそが西欧文明の最も深い一つの起源なのである。この人間関係の問題を漱石は問わなかった。

しかしながら、漱石において明瞭にされてゆく日本文化と西欧の精神とのこの深層における隔たりこそ、日本の近代が真の意味で出発点としなければならぬものであった。漱石の文学は、この点においてまさに日本近代における金字塔なのである。

#### 志賀直哉

志賀直哉は、漱石の門下にはなかった。直哉と漱石の関係を知る手がかりの一つに直哉の「続創作余談」がある。これを読むと、漱石が朝日新聞に連載した小説「こころ」の終了のあと、彼がこの欄を引き継いで「時任謙作」を書くことになった。彼は漱石からこの

ことを勧められていたのである。彼もまたその気でこの作品に臨んでいた。ところが、「暗夜行路」へとつながるその小説は直哉にはなかなか書けなかった。彼は漱石を訪ねて、結局これを断っている。漱石はこの申し出を慰留し、「書けないのなら、書けない気持ちを小説に書けないものか」と彼に言う。直哉は翌日断りの手紙を出す分けであるが、それでも漱石は書けた時には必ず『朝日新聞』に出すようにという返事を送っている。直哉は感謝の気持ちを込めてこの始終を書いている。

ここに見られる漱石と直哉の関係は深い。漱石には彼に期するものがあつたのであろう。そうだとすれば、直哉の文学的資質は、漱石の文学に深く通ずるものがあつたことになる。『現代日本文学史』によれば、「彼（漱石）の作品の底辺にある倫理的、道徳的な生き方が、次の白樺派を中心とする理想主義的な文芸思潮に強く影響した」<sup>1)</sup>のである。が、それだけでは漱石と直哉の関係を説明するには不十分であろう。

漱石は「こころ」の一つの展開を密かに直哉に見ていたのではないだろうか。「こころ」は主人公の「私」が「先生」と呼ぶ一人の人物をめぐる書かれており、その「先生」の「私」への遺書で閉じられている。漱石のこの作品は、親友Kの恋の告白、「先生」の彼に対する裏切りと結婚、そしてKの自殺、「先生」の消えることの無いKへの罪の意識、最後に「先生」の自殺を書いている。

「暗夜行路」について、直哉は、前半で母の不義の子であるゆえの苦しみを、後半で自身の妻の不義によって苦しむ主人公を書くつもりだったと言っており<sup>2)</sup>、小説も実際そのような筋書をもっている。彼は、「暗夜行路」は事件の外的な発展よりも、事件によって主人公の気持が動く、その気持の中の発展を書いたと述べている<sup>3)</sup>。罪に対する人間の内面の葛藤という点で漱石と直哉のテーマは似ている。

こうしたことからいえば、漱石の文学と直哉の文学には深く通じるものがあると考えてよい。おそらく、漱石はこうした直哉の文学的資質を見抜いていたと思われる。新聞の連載小説をめぐる二人のあいだのやりとりや二つの作品を比較して、見てみると、漱石から直哉へと展開された近代文学における一つの主題を設定してみることができるのではないだろうか。これは、文学の専門家ではない者の見方とはいえ、あながち穿った考え方でないように思われるのである。漱石から直哉へのこの展開について、筆者は文学と住居の関係から考えてみたいのである。漱石の精神を超える一步を直哉は歩んでいたのではなかったか。

筆者の研究はこれをめぐる日本近代の考察である。

#### 小説「暗夜行路」

文学における人間感情の表現をその背景から見るこのような視点に立ってみると、決定的な意味をもつと考えられる場面が「暗夜行路」にある。それは、主人公がしばらく妻と

別れ、大山へと旅立つところである。小説のこの部分とこれに至る展開を少し長くなるが大事な箇所なのでここに引いてみたい。

主人公は妻に問い詰めている。

「一俺は何の為に、こんなにお前を責めているか自分でも分らない。何を云わそうとしてるか少しも分らないんだ。だから、お前も何にもないんなら、ないと、それだけ、はっきり云っていいんだ。一それだけの事ならばはっきり云えるだろう？ どうだい。ないのか？ 一ええ？ 何にもないのか？」

直子は急に眼を強く閉じ、首を曲げ、息をつめて顔中を皺にした。そしてそれを被うと、いきなり突伏し、声をあげて烈しく泣き出した。謙作は不意に自分の顔の冷たくなるのを感じた。

妻の不義が主人公の前にあばかれて、ふたりのあいだに心の隙間ができる。スムーズには流れない感情の膠着が続く。ふたりの会話である。

「それだから、どうしたいと云うんだ」

「どうしたいと云う事はないのよ。私、どうしたら貴方に本統に赦して頂けるか、それを考えてるの」

「お前は実家に帰りたいとは思わないか」

「そんな事。又どうして貴方はそんな事を仰有るの？」

(中略)

「もういい。実際お前の云う事は或る程度には本統だろう。然し俺から云うと総ては純粋に俺一人の問題なんだ。今、お前がいったように寛大な俺の考と、寛大でない俺の感情とが、ピッタリ一つになって呉れさえすれば、何もかも問題はないんだ。イゴイスティックな考え方だよ。同時に功利的な考え方かも知れない。そういう性質だから仕方がない。お前というものを認めていない事になるが、認めたって認めなくたって、俺自身結局其所へ落ちつくより仕方がないんだ。何時だって俺はそうなのだから……。それにつけても生活をもう少し変えなければ駄目だと思う。若しかしたら暫く別居してもいいんだ」

「……………」直子は一つ所を見詰めたまま考え込んでいた。そして二人は暫く黙った。

「……………」別居と云うと大袈裟に聞こえるが」謙作は幾らか和らいだ気持で続けた。「半年程俺だけ何所か山へでも行って静かにして見たい。……………」(中略)……………」

半年というが或は三月でもいいかも知れない。一寸した旅行程度にお前の方は考えてていい事なのだ」

「それは少しも僻まなくていい事なのね」

「勿論そうだ」

「本統に僻まなくていい事ね」直子はもう一度確かめてから、「そんならいいわ」と云った。

こうして主人公は大山へと旅立つ。彼が妻に云う「別居」は、彼女とのあいだに物理的な距離を置くことであるが、しかしながらそれは別離それ自体を目的としたものではない。

「俺から云うと総ては純粹に俺一人の問題なんだ」という言葉を考えてみると、それは、まったく一人になってみて自身の氣持を内面において観ようとする主人公の意思の現われである。つまり、しづかに自らの内面に向かってみたいというその心持が妻直子とのしばしの別れに優る意味をもっていよう。

大山への旅は、主人公のこうした心理に対するものである。このストーリーの展開において、われわれは主人公に託した直哉の人間関係の根本的な一つの態度を読み取る。それは、自身への内面へと突き進んでゆく一つの心理的ダイナミズムである。

直哉が持つこのようなダイナミズムを漱石は持たなかった。漱石の文学に見い出される人間関係の「甘え」は、言ってみれば自身の内面の氣持を相手が掬ってくれることを願う無言の心理劇であり、相手の氣持のなかに自身の心理そのものが包み込まれることを期待しながら、同時に自身の内面に相手の感情を包み込んで一つになる、いわば自分と相手とがそこで相互貫入するようなかたちで一体の心的世界を築いている。こうした態度は相手の内面に自らの氣持を投影し、虚像的に存在するこの心理を相手を取り込んで実体化してくれることをたのむ一種の心持である。要するに、一人の人間の内面に自己と他己とが心理的に同居して、その心理を二人の人間が分かちあうようにして結ばれるのである。

直哉は、これを断ち切っている。主人公の大山への旅立ちには、このことを明瞭にしている。その旅立ちに交わされる主人公の言葉に漱石におけるような人間関係の「甘え」を見い出すことはできない<sup>4)</sup>。内面でもたれあって一つになるような心理的關係はそこには存在していない。主人公において、「総ては純粹に俺一人の問題」となっている。

#### 志賀直哉の「上高畑の家」

直哉は、一時期奈良に居を構えている。このとき、彼自らが設計の労を取ったとされる旧居がそこに残されている。この家を彼は、「上高畑の家」と言っている。現在の地名は奈良市高畑大道町である。彼は奈良に13年住み、この家で「暗夜行路」を書いている。

ところで、彼は住居について仔細に述べてはいないが、「衣食住」と題した短い文章の中で、「住」は何所までも自分たちの住む所で、客に見せるためのものではないと語っている<sup>5)</sup>。直哉の住居観がここにある。彼が住居について鋭い感覚をもっていたことは『上高畑の家』を見るかぎり間違いない。そのディテールは高い精神性を滲ませている。この家は、彼が京都の宮大工に依頼して建てたものであるが、彼が細部にまで細かい指示を出したことは見てとれる。

直哉は、「大体、私の家は昔から客の多い家であるが、私は客のための特別な設備を何もしない事にした。奈良上高畑の家にも、世田谷新町の家にも客間はあったが、客が来ても殆ど其所に通さず、直ぐに自分のいる居間兼食堂に通していた。その方が自分にも落ちつきがいいし、客の方も落ちつくらしかった」と書いている<sup>6)</sup>。「上高畑の家」で注目したい

のは食堂・娯楽室と続きになっているサン・ルームの部屋で、ここが彼の交友のサロンになった（写真-2）。直哉の胸像が置かれているこのサン・ルームは石張りの黒色の土間と数寄屋風の造りになっている。一見すれば大きな茶室のようである。

直哉の文学と住居はいかに関わっているのであろうか。彼の文学の私小説的成り立ちは、実人生における住居に対してもこれを生活の仕方として反映させていると見ることができる。筆者の視点である。こうした文学における精神性がまさに直哉の住居における生活の仕方、具体的な身体の仕方として表明されている。日本近代の深層に存在した一つの精神の意味がここに現われよう。

この点について詳しく述べてみたい。「暗夜行路」のなかで、主人公は妻の直子に問い詰め、その内面に深く切り込んでいく。二人の人間の心理が互いに貫入しあって一つになるような関係はそこには無い。一つの心理を二人が分かち合うようなそんな関係は切断されている。

それゆえにこそ、主人公はこの逸れて隙間のできた二人の心を繋ごうと問いただす訳である。この場面における主人公の心理のなかにわれわれは絶壁に立って深淵を覗き込むような一つの絶望感があることを垣間見る。「謙作は不意に自分の顔の冷たくなるのを感じた」ことがそれを明瞭にしている。

大山への旅立ちはこの絶望感を自身のうちに引き受けようとするある悲惨さをもっておこなわれたことは明白であろう。しかしながらそこにはどこまでも、純粹に自身ひとりの問題として、これに向かっていこうとする主人公の強靱な精神が隠されている。ここに存在する自らの内面への力強い足取りこそ、まさに志賀文学の生命というべきものであろう<sup>7)</sup>。表も裏ももはやそこにはない。自身の内面へと遡及し、ここに淵源する一つの精神の営みがあるだけである。おそらく、直哉はこの点において漱石を凌いでいる。こうしたことを考えてみると、志賀直哉はもっとも創造的な精神の一つの営みを日本近代に築いたとはいえないだろうか。

文学に見るこのような精神を実人生へと展開する一つのものに直哉の住居がある。この見方に立つとき、「上高畑の家」は文学における精神を生活に実践する側面をもっている。

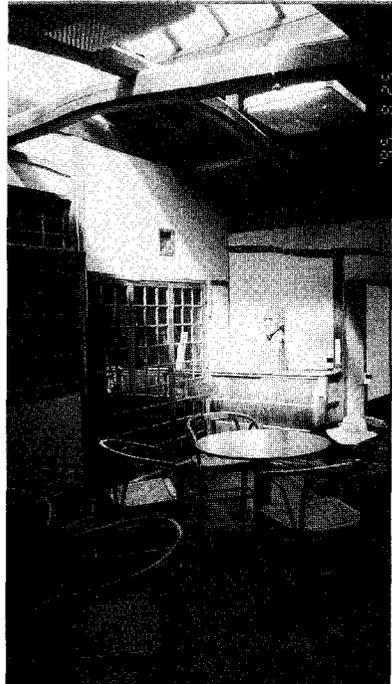


写真-2：志賀直哉 上高畑の家、サロン（昭和4年）  
奈良市高畑大道町（平成7年撮影）

そこにはこのような人間関係の意味を根本的に問う彼の精神が現われる。もはやオモテもウラもない住居における生活の仕方、これに対する身体の一つの仕方がそこに示されていると見ることができるのである。

「奈良上高畑の家にも、世田谷新町の家にも客間はあったが、客が来ても殆ど其所に通さず、直ぐに自分のいる居間兼食堂に通していた。その方が自分にも落ちつきがいいし、客の方も落ちつくらしかった」、この直哉の言葉は「上高畑の家」における人間関係のしかたを端的に語っている。

ここに見る一つの「住居論」は、日本近代の新たな生活における人間関係を創造的に担う一歩ではなかったか。個人主義に対する創造的な歩みがここに果たされていたのではあるまいか。人間が人間に対して何であるのかというこの日本近代における新たな問いに対して、それは一つの答えを用意したのではなかったか。

いかにもくつろいで、衒いのないこのうち解けた「サロン」の日溜まり、しかしそこには直哉の文学に見るこのような精神の意味が深く流れている。「上高畑の家」の日本近代における意味を筆者はここに見たいのである。

注

1) 吉田精一：現代日本文学史 pp.75-76 筑摩書房 平成7

2) 高橋英夫編：志賀直哉随筆集 「創作余談」〔昭和3年〕p.120 岩波文庫  
1995

3) 同書 「続創作余談」〔昭和13年〕p.130

4) 土居健郎が「坊っちゃん」に指摘する「甘え」の人間関係は例えば次の箇所に示されている。この部分はまさに心理的に一体となった二人の人間関係を明白にしている。

「おれは、清から三円借りている。その三円は五年たった今日でもまだ返さない。返せないんじゃない、返さないんだ。清は今に返すだろうなどと、かりそめにもおれの懐中をあてにしていない。おれも今に返そうなどと他人がましい義理立てはしないつもりだ。こっちがこんな心配をすればするほど清の心を疑ぐるようなもので、清の美しい心にけちをつけると同じことになる。返さないのは清を踏みつけるのじゃない。清をおれの片破れと思うからだ」

5) 高橋英夫編：志賀直哉随筆集 前掲書「衣食住」〔昭和30年〕p.340

6) 同書 「今度のすまい」〔昭和30年〕p.342

7) 彼は自分が影響を受けた三人の人物を挙げている。内村鑑三、武者小路実篤、祖父志賀直道である。このなかで特に内村鑑三については内村鑑三先生と敬称し、「内村鑑三先生の想い出」と題してこうしたことを語っているのである。彼が内村鑑三に抱いた敬愛の深さを知ることができる。

しかしながら、内村鑑三がそうであるように、直哉は自らキリスト教徒に改心したのではない。「暗夜行路」におい

ていえば、そのことは例えば直子が謙作の言葉を繰り返す次の言葉からわかる。「懺悔と云う事は結局一遍こっきりのものだ、それで罪が消えた気になっている人間よりは懺悔せず一人苦んで、張のある気持で居る人間の方がどれだけ気持がいいか分らない（後略）」。

また、主人公が最後に達着したものは大山の大自然であって神の救済ではなかったということにおいて、むしろ直哉の精神に存在した日本的なものを窺うことができよう。

#### 参考文献

アーロン・グレーヴィチ：中世文化のカテゴリー 岩波書店 1992

阿部謹也：西洋中世の愛と人格 朝日新聞社 1992

作田啓一：個人 三省堂 1996

土居健郎：「甘え」の構造 弘文堂 昭和47

土居健郎：表と裏 弘文堂 平成4

M.メルロ＝ポンティ：行動の構造 みすず書房 1983

オルテガ：個人と社会 白水社 1994

吉田精一：現代日本文学史 筑摩書房

市古貞次：日本文学史概説 秀英出版 1996

作品別 近代文学研究事典 学燈社 1990

博物館 明治村 ガイドブック 昭和60

#### 作品出典

夏目漱石：それから 新潮文庫 平成2

志賀直哉：暗夜行路 新潮文庫 平成7