

坂口安吾「木枯の酒倉から」論

——サテイ、ドビュッシーとの関係を中心に——

岸 本 梨 沙

はじめに

「木枯の酒倉から」は一九三二年（昭和六）一月発行の『言葉』第二号（言葉発行所）に掲載された安吾の処女作である。先行論としては、ファルス作品として読まれるもの、インド哲学・仏教と関連させ読まれるもの、仏教対文学という安吾の内面での葛藤を描いていると読むものが主だとの指摘がある^①。

本稿では、発表当時安吾がアテネ・フランセに在学していたこと、また音楽に対する興味関心も有していたことを踏まえ、本作を音楽との関係で読み解いていきたい^②。そのために、作中人物の対立構造とエリック・サテイ、ドビュッシーとを関連付け、さらに「附記」を通して安吾の創作態度に繋げる方針をとる。

一 ヨーギンと狂人の「論戦」

「木枯の酒倉から」は「發端」と「蒼白なる狂人の獨白」（以下「獨白」という二部構成になっており、そこに「作者」（恐らく安吾自身のことであろう）による「附記」が添えられている。本作は

「發端」で「武藏野に居をトさう」とする「僕」なる人物が、「いやに僕によく似た」男（以下狂人）に出会い、この狂人から「笑ふべき物語」^③「獨白」を語られる形式を取っている。全体の分量は狂人が「禁酒の聲明」をすることから始まる「獨白」が大部分を占めており、さらにこの「獨白」の中でも核となっているのは「日本にたつた一人の瑜伽行者」（以下ヨーギン）と狂人との「論戦」だろう。少し長くなるが狂人とヨーギン、二人の「論戦」内容を引用する。

——愛する行者よ、（…）思ふに尊公等岩窟斷食の徒は人間能力の限界について厳正なる批判を下すべきことを忘却したがために、浅慮にも人間はつまり人間であることを忘れ恰も人間は何でもない如くに考へ或は亦人間は何でもある如くに考へるのぢやよ。さればこそ尊公は酒と人間との區別を失ひ、酒は尊公の肋骨であり尊公は酒の肋骨……うむうむ、であるなぞと考へるのぢや。げに恐るべき誤謬ぢやよ。かるが故に——（と二十石の酒樽より酒をなみなみと受けて呑みほし）

——（…）見よ。余の如きは理性の掟に厳として従ふが故に、

ここに酒は茨となり木枯はまた頭のゼンマイをピチリといはせるのだけれども、余は亦理性と共に人間の偉大なる想像能力を信ずるが故に、尊公の幻術をもつてしては及びもつかぬ摩訶不思議を行ひ古今東西一つとして欲して能はぬものはないのぢやよ。世に想像の力ほど幻々奇怪を極め神出鬼没なるものは見當らぬのぢや。さればこそ乃公の行く手はいつも茨だが、目をつむれば茨は茨ならずしてたちどころに虹となり、虹と見ゆれど茨は本来茨だから茨には違ひないけれど亦虹なんぢやあ。

以上は狂人のヨーギンに対する主張だが、この主張をまとめると、ヨーギン達瑜伽行者は「誤謬」を犯している。その「誤謬」とは人間が人間であることを忘れ、酒と人間との「區別」を失い、酒と自身の肋骨との「區別」をも失うというものだ。しかし理性の掟に従う狂人にとって酒は「茨」なのだが、「想像能力」で以て「茨」は「虹」になる、と主張するのである。それに対してヨーギンは次のように反論する。

——尊公は見下げ果てたる愚人ぢやよ。(とおもむろに暗涙を流した)。かつて人間が神を創造して以来ここに人間の生活に於ては詩と現実との差別を生じ、現實は常に地を這ふ人間の姿を飛躍する能はず、詩はまた常に天を走れども地上の現實とは何等の聯絡を持つことを得なかつたから、人間は徒に天と地の宙を漂ひ、せつばつまつて不幸なる尊公らは虚無と幸福とを混同するの錯覺におちいり、デオゲネスは樽へ走り、アキレスは龜を追ひかけ、小春治兵衛は天の網島、莊周は蝶となり、尊

公のゼンマイははづれさうになるんぢやよ。(…)されば我等の幻術は現實に於て詩を行ひ山師神神を放逐し賢ら人を猿となし酒呑めば酒となる眞實の人間を現示せんとするものであるわい。いで——

(と、行者は奇蹟的な丸顔をニタニタと笑はせながら立ちあがつたんだ)

——いで空々しく天駭ける尊公の想像力を打ちひしぎ、地を這ふ人間そのものを即座に詩と化す幻術の妙を事実に向つてお目にかけるよ。

ヨーギンの狂人に対する反論は、(おそらく狂人を含めた)人間は「錯覺」を起こしている。それは元來人間の生活において詩と現実、天と地上は交わることとはなかつた。だからこそ人間は徒に天と地の宙を漂ひ虚無と幸福とを「混同」している。しかし「幻術」は現實を詩と化すことができ、また賢ら人を猿に、酒呑めば酒となる人間を現示することができる、と主張する。

だがこの二人の「論戦」は果たして「論戦」として成立しているのだろうか。改めて二人の主張を見ていきたい。狂人は、ヨーギン達は「區別」があるはずのもの(酒と人間)について「區別」を失っていることを批判し、それに対し自分は「想像能力」で元來は違うもの(茨と虹)を同じくすることができる、と主張する。それに対しヨーギンは、狂人達人間が「差別」あるもの(天と地、詩と人間、虚無と幸福)を「混同」していることを批判し、自分達は「幻術」の力によって本来「差別」あるもの(人間と詩)の「差別」を

失わせることができる」と主張する。

狂人とヨーギンは一見すると「想像能力」や「幻術」など、全く違うことを主張しているように見える。しかし、狂人もヨーギンも、互いに互いが「區別」や「差別」あるものの「區別」や「差別」を失わせていること、「混同」していることを批判し、それに対し互いに自分は「區別」や「差別」あるものを同じくすることができ力を持っている」と主張する。彼等は互いに異なるもの同士の間界を失わせていることを批判し、対して自分は異なるもの同士の境界を取り払うことができる」と主張しているのだ。そう考えると、二人はあたかも「論戦」をしているように表面上は見えても、実のところ全く同じ主張を違う言葉で述べているだけなのではないだろうか。

ところで本作中で重要な役割を担っている「酒」とはどのようなものなのか。作中、「酒」は「憎むべき灰色」と白でも黒でもない、曖昧な色として表現される。この「酒」に関して松浦一は『文学の本質』(大日本圖書株式会社、一九一五年一月)の中で、酒は自然と人間を一体化させる力のあるものと述べている。作中の「酒」の扱いかからも松浦の言うように、「酒」はあるものとあるものの境界を曖昧にさせる効果のある「灰色」の存在だと言えよう。ならば「酒」は「想像能力」や「幻術」が「區別」や「差別」を無くする境界を失わせることができるとする狂人とヨーギンの主張と繋がるものだと見えよう。また『文学の本質』内やコクトーの「エリック・サティ」内で一部ニーチェの『ツアラトウストラ』の引用が見られるが、「酒」というと同じくニーチェの『悲劇の誕生』で登場

する、酒や陶酔を司るディオニュソスを連想できはしまいか。ニーチェは『悲劇の誕生』において芸術をアポロ的芸術とディオニュソス的芸術とに分け、ディオニュソスを音楽と結びつけた。またディオニュソスが齎す陶酔は、主体的なものを滅却して忘我へと至る、分裂を超えた一体感へ誘うとある。⁽⁷⁾もし安吾がニーチェのディオニュソスの思想を織り交ぜ作品を完成させたのだとすれば、ヨーギンと狂人の主張は境界を無くすることだったがこれはニーチェの言う陶酔を想起させ、陶酔は「酒」と繋がり、「酒」はディオニュソスに象徴され、ディオニュソスは音楽と結びつき、音楽は安吾にとつてサティを意味する。つまり狂人とヨーギンの主張は、婉曲ながらサティへと辿り着く、とも考えられるのではないだろうか。

二 安吾と音楽

一九二六年に東洋大学印度哲学倫理学科へ入学した安吾は、在学中の一九二八年にアテネ・フランセへ入学する。このアテネ・フランセで知り合った友人達と『言葉』は作られるわけだが、その中には文学者だけではなく音楽家である伊藤昇や太田忠なども含まれていた。特に伊藤は「一九二九年(昭4)から一九三二年(昭7)にかけて」「さまざまな新しい技法や理論を研究」していたようで、その中には六人組で知られるダリウス・ミローや現代音楽の第一人者といわれるシエーンベルクがおり、またエリック・サティも含まれていた。⁽⁸⁾このような研究をしていた伊藤に当時の安吾は音楽に関する新傾向を尋ねていたようである。⁽⁹⁾伊藤から安吾がサティのこと

を聞かされていたとしても何ら不思議ではない。エリック・サティはフランスの作曲家で虚飾を取り去った純粹で客観的な音楽を書き続け、近代・現代音楽の預言者的存在とも言われるが、『言葉』創刊号（言葉発行所、一九三〇年十一月）の編集後記で安吾は次のように述べる。

しかし少くとも我々の論説は、その最初に於ては各分野それぞれ最も本質的な主張を述べた方がいいと思つた。たとへば音楽に於て我々は初め世界中から唯一人エリックサティを選び次号には葛巻の筆で之を推す筈だ。

実際は安吾の名でコクトー「エリック・サティ（コクトオの譯及び補註）」は発表されるが、何にせよ当時の安吾や『言葉』の同人にとつてサティは興味関心の内にあつたと言つていいだろう。一九三〇年の年末にはサティの歌曲を日本で初演した三瀧牧子宅を『言葉』同人で訪問し、サティの『Je te veux』を歌つてもらつてもいい。

では安吾が見たサティとはどのような作曲家だつたのか。コクトーの「エリック・サティ（コクトオの譯及び補註）」では、「独創」は距離の中のみ存在し、「新精神は反撥精神の最高の形である」として次のように言う。

サティは印象派の音楽を考へてゐた。が今それが已に解決されたのを見て、尚それをいぢり廻す同輩等を見棄て、彼は方向を変へる。彼は自分に沈黙を強制する。彼はスコラに閉ぢ籠もる。洗練された和声に矛盾する唯一の方法は、文字であること

を彼は知る。(…)

今、サティはもうファースを必要としない。(…) 彼等は昔、ファースの故に出版を拒絶した——そして今、ファースを棄てるサティを喜ばないだらう、目下ファースの売行は熾んだからサティの音楽は「独創」的であり、それは「反撥精神」から生まれ出たものだつた。サティはこのようにして生まれる「独創」的音楽として印象派の音楽を考へていた。しかしそれが解決されたのを見て、印象派の音楽から離れ別の方向へ向かう。それが「文字」であり「ファース」でもあつた。しかし「ファース」の売行が盛になつた頃、既にサティは「ファース」を必要としなくなつていた。

つまりコクトーに言わせれば、サティの音楽は常に先へ先へ、今という時代で盛んになつたものへの「反撥」から生まれ出たものである。そしてこのような音楽を生み出すサティは、いじり廻されるようになつてしまつた音楽を捨て、新たな音楽を作る、それを生涯繰り返していた作曲家だつた、と読み取ることが出来るだろう。

このようなサティの創作態度に対し、安吾は一定の興味を抱いていたのではないかと推測できる。なぜなら、このことに関し多くの補註を「エリック・サティ（コクトオの譯及び補註）」内で付け加えているからだ。

安吾はまず六人組の一人であるジョルジュ・オーリックの『L'inc de la voix』を引用し、ドビュッシーの音楽は「完成した形」を示すが、それに対しサティの音楽は「表皮」を持たない音楽であり、それゆえ人々はその中身にサティの思想（音楽と言つてもいいだろ

う)を見いだす。だからこそ「サティとコクトオを取りまく六人組の人々は、全く別々の道を歩く人」であり「彼等の表現は少しも似てゐない」ものだった。「しかし彼等はただ一つの点に於て——そして最も重大な点に於て、同じ道を歩いてゐた。それはオオリックのいはゆる「サティの教訓が必要であつた」ことである」と紹介する⁽¹⁴⁾。それを受け、ダリウス・ミローの『エチュード』内、「新フランス音楽家の傾向」をさらに引用し、サティの音楽は「永遠に青年である音楽」であり、この「音楽」とはサティの「外表」(「表皮」)ではなく「中味の教訓」あるいは「サンプリシテのサティの教訓」であつた。青年達は「外表」ではなくこのような「サンプリシテのサティの教訓」を自身の教訓にした、と紹介する。

先で述べたようにサティは新しい音楽⁽¹⁵⁾「明日の音楽」を志向していた。それが具体的には印象派の音楽であり、「ファース」でもあつた。しかしそれが「明日」から「今日」に移らうとする⁽¹⁶⁾時——世間や作曲家達に広く流通し始めた時に言い換えることも出来よう——、サティはそれらを捨て去り、再び「明日の音楽」を考え始める。これがサティの創作態度であつた。このような「明日の音楽」を志向する創作態度はサティの死後、若い音楽家たち(青年達)に引き継がれていくことになる。サティから「外表」⁽¹⁷⁾「サティの作曲技法ではなく、「中味」⁽¹⁸⁾「サンプリシテの教訓」を学んだ若い音楽家たちが、サティと同じような創作態度で音楽を生み出していく。だからこそサティの音楽は「永遠に青年である音楽」⁽¹⁹⁾常に「明日の音楽」を生み出していく「サンプリシテの教訓」と

しての音楽である、と評されたのだろう。

以上のことから安吾の関心がサティの創作態度に向けられていたとは言えるが、大原祐治が指摘するように⁽²⁰⁾、音楽に関してサティと安吾のみの関係では語り尽くせないものがある。特にドビュッシーに関しては安吾自身の口からこの名が出ており、安吾が「エリック・サティ(コクトオの譯及び補註)」の中でわざわざサティとドビュッシーの交友関係について、その末路を「補註」として付け加えている。クロード・ドビュッシーもサティ同様フランスの作曲家で、使い続けられ飽和状態にあつた和声から音楽を解放し印象主義の技法を確立した人物とされている。そんなドビュッシーとサティの交友関係はどのようなものだったのか。

ドビュッシーが一生涯頭の中に隠しておいたただ一人の敵はサティであつたのだ。落伍者サティの真価を、一番早く、一番よく知つてゐたのは、成功者ドビュッシーであつた⁽²¹⁾。

サティとドビュッシーは確かに「落伍者」と「成功者」だつたらう⁽²²⁾。その意味で彼等は正反対の立場に立たされていた。音楽に対する考え方にも違いはあつたよう⁽²³⁾で、ドビュッシーはサティに「もつと形式を考えるべきだ。」と告げ、サティはそれに対し連弾曲《梨の形をした3つの小品》を書く。「梨」には「ばかな奴」「まぬけ」という世俗の意味もあり、ドビュッシーに対する皮肉も込められた作品だつたよう⁽²⁴⁾だ。技法に関しては、後に安吾がエッセイの中で和声を確立した人⁽²⁵⁾ドビュッシーと、和声を眼中に置かなかつた⁽²⁶⁾サティという違いを指摘している。

このように一見、違うものを目指し音楽を作り続けたように見える二人だが、その実、彼等が目指していたものに違いはあったのだろうか。先で述べた通り、サティは「明日の音楽」を求める作曲家だった。それはサティがまだ印象主義的手法が確立されていない時代にその萌芽が見られる曲を作ったり、小節線を除去した楽譜を書いたり、「家具の音楽」²¹を作曲したことから言えるだろう。対してドビュッシーは「その新しさによってそれまでの音楽の歴史に挑戦し、その挑戦によって過去の音楽的遺産の秩序を改変しつつ、しかもその秩序のなかに自らの位置を見いだしているのではないか」²²とも言われ、当時誰もがワグナーに追随し、それに付随して使用されていた機能的和声に迎合していた中で、ワグナーから脱し、機能的和声捨て印象主義の技法を確立させた。そのことからわかるように、ドビュッシーもまた新しい音楽²³。「明日の音楽」を生み出していった作曲家とすることができよう。そう考えると、サティもドビュッシーも方法は違えど「明日の音楽」を求め続けた作曲家と言えるのではないだろうか。そしてだからこそ、彼等は「敵」であり友人でもあったのだろう。

三 ヨーギンと狂人／ドビュッシーとサティ

本作においてヨーギンと狂人は一見「論戦」をしているように見えるながら実のところ同じことを主張しているというのは先で述べた通りだが、この点はドビュッシーとサティとの関係に重ねることができのではないだろうか。つまり、結局ヨーギンと狂人、ド

ビュッシーとサティともに、表面上は違うこと（「想像能力」や「幻術」／印象主義の音楽や「ファース」）を言いながら、それこそ対立すらしているように見えながら、その実、根本的な主張（「區別」あるものの「區別」を無くする／「明日の音楽」を創造する）は双方ともに全く同じではないか、ということである。

とはいえ、ヨーギンと狂人の「論戦」は狂人が飲酒をしてしまうことにより、狂人のとりあえずの敗北で幕を閉じる。こうして狂人は「もとの酔つ拂ひ」に還元してしまうわけだが、その後の様子が作中で描かれている。

と、尚も俺はフラフラと、ひどく陽氣に歩き出し、クサを踏みわけて幾度も轉げながらあのバゴダ——行者の御尻です——に辿りつくと、呪はれたる尻よ、とこれを平手でピシャピシャと叩いたのだ。すると行者は尚も幻術に無念無想で、股にもぐした丸顔には例の脂汗とニタニタが命懸けにフウフウと調息してゐるのだつた。

——余は斷じて尊公の尻を好まんよ。

と、俺も詮方なくニヤニヤと空しい尻に笑ひかけながら尚ほ暫く叩いてゐたが、やがて退屈して酒樽へ戻らうと足のフラフラを踏みしめて叢の中へわけ入つたのだが——（ああ、これも呪ふべき行者の幻術であらうか）叢に秘められた階段に足踏みはずして、酒倉の罅へ實つ逆様に轉り込むと、何のたわいもなく、俺は氣絶してしまつたのだ——。

狂人がピシャピシャ叩くヨーギンの「御尻」を「バゴダ」と表現

しているところなど、ドビュッシーをからかうサティの画が今にも浮かんできそうな、実に皮肉めいた滑稽な描写のように思われる。ドビュッシーは一八八九年に開催されたパリ万国博でガムラン音楽など東洋の音楽に興味を持ち、一九〇三年に三曲で構成される《版画》⁽²⁵⁾を作曲した。この第一曲目が《塔 Pagodes》だ。作中狂人は、ヨーギンの「御尻」を、ドビュッシーの作曲した曲名にもなっているパゴダと見間違え、さらには「ニヤニヤ」しながら叩く。まるで《梨の形をした3つの小品》でサティがドビュッシーをからかったような印象を受ける。

しかしそんな狂人はやがて尻を叩くことに退屈し、酒樽へ戻ろうとして転倒し気絶してしまうのである。「パゴダ」に「退屈」する狂人、それはサティが印象主義の音楽に決別した姿を現しているとも考えられよう。《塔 Pagodes》⁽²⁶⁾ひいては《版画》は「印象主義技法をピアノ曲の上に明瞭に表現した」作品と評価されている。それに対してサティは印象主義の音楽がドビュッシーにより解決されたのを見て、印象主義の音楽を止め、方向を変える。

一つの傑作は何も開かない。前触もしない。それは一つの時代を閉ぢる。(…) サティは印象派の音楽を考へてゐた。が今それが已に解決されたのを見て、(…) 彼は方向を變へる。⁽²⁷⁾

サティが考えていた「明日の音楽」であるはずだった印象主義の音楽はドビュッシーの手により解決され、サティは方向を変える。ヨーギンの尻に退屈してしまう。ドビュッシーによる解決は、サティ側から見れば自分が考えていた印象主義の音楽の完成であると

当時に、前触なく一つの時代を閉じられてしまう。叢に秘められた階段から突然酒倉の窖に転がり込み気絶してしまうものであった。作中で狂人が尻に退屈して気絶する一連の流れは、サティがドビュッシーの印象主義の音楽である《塔 Pagodes》などの外的要因により、考えていた印象主義の音楽から永遠に方向を変えざるを得なくなつた関係と重なり合うのではないだろうか。

とはいえ、音楽という観点から本作を読み解こうとすればサティやドビュッシーが狂人とヨーギンの関係の中で浮かび上がってくるものの、本来本作はインド哲学の影響、また従来指摘されてきたポーの「BON-BON」などの外国文学の影響も無視はできない。滝沢馬琴の「酒茶論」の影響を読む山根龍一の指摘もある。⁽²⁸⁾ヨーギンと狂人の関係性はどの視点から読むかにより、その対立が表すものを変化させる側面を持つていることは否めない。ただ裏を返せば、このどこにでもあるような関係性こそが安吾の描きたかつたことのためには必要な間柄だつたとも言えよう。そこで「附記」が問題になる。

四 「附記」について

初出には「作者白」と署名のある「附記」⁽³⁰⁾が記されており、それは次のようなものだ。

この小説は筋もなく人物も所も模糊として、ただ永遠に續くべきものの一節であります。僕の手が悲鳴をあげて酒樽にしがみつくやうに、僕の手が悲鳴をあげて原稿紙を鷲づかみとする折に、僕の生涯のところどころに於てこの小説は續けらるべ

きものと御承知下さい。僕は悲鳴をあげたくはないのです。しかし精根ここにつきて餘儀なければしやあしやあととして悲鳴を唄ふ曲藝も演じます。(作者白)

「この小説は筋もなく人物も所も模倣として、ただ永遠に続くべきものの一節」とあるが、本作は様々なものが模倣としている。例えば、「人物」に関しては狂人と「武蔵野に居を卜さう」とする「僕」が似ていると設定されていたり、狂人の肉体が時に周囲の風景や空気と一体化してしまうような描写が見られる。「所」に関しても武蔵野という場所は「行政区分はその地理的な範囲が左右されず、「絶えず更新される概念」³³⁾を有しており、「武蔵野」は人によって解釈が変わる境界の曖昧な場だったようだ。さらに季節や時間も、「發端」がそもそもいつの出来事なのか曖昧であるし作中の出来事がどの時間軸で起こった出来事なのかがいまいち判然としない。またペンペン草は夏に枯れて冬にはロゼットの形で越冬する植物だが、作中では夏に「無から有の出た奇蹟」と感じる程に勢いよく伸び、冬には枯れ果ててしまい、植物の生える季節、時期を一切無視している。このように様々なものが模倣とした舞台の中で作中人物達が繰り返す「論戦」もまた「區別」、境界の有無についてだった。安吾が「附記」で言うように本作は多くの点で模倣としており、この点は印象主義の特徴に通じる部分があるように思われる。³⁴⁾

この「附記」は後に削除されるとはいえ、本作執筆当時の安吾にとっては意味があるから書かれたものであるはずだ。「附記」の僕

るべきもの」という記述から、本作を安吾の創作態度を示す作品として読むことはできないだろうか。

まず「永遠に続くべきもの」という部分に着目したい。作中で狂人は禁酒——「禁酒の聲明」——「論戦」——飲酒という経緯を辿っている。それに対しヨーギンは「木枯が吹いたら又おいでよ」と言うが、この言葉から禁酒から飲酒までの一連の流れは毎年繰り返されていることが予想される。繰り返す行為、これは先で述べたサティの創作態度が想起されよう。サティは「明日の音楽」を求め、それが「明日」から「今日」に移らうとする」とその音楽を捨て、次の「明日の音楽」を考え、またそれが「明日」から「今日」に移らうとする」とその音楽を捨て、次の……と、この一連の流れを繰り返している。これは音楽に対する態度ではあったが、若い音楽家たちがサティの「中味」を受け継いだように、安吾も既存のものに迎合してそれを受け入れたり、ある一点で立ち止まるのではなく、永遠に新しいものを求め続ける創作態度をサティから受容したのでろう。また「言葉」創刊号の編集後記で安吾は「我々の最も重大な主張は、芸術は文学も美術も音楽も常に聯絡をとるべきだといふことだ。どの一つを単独に歩ませることも不可だ。」と述べ、芸術とは本来「區別」されるようなものではなく、「區別」を取り払い創作すべきものだと考えていた。これは本作内でのヨーギンと狂人の共通した主張（「區別」を無くする）に繋がるのではないだろうか。文学という枠の中だけでなく、「區別」を無くし様々な分野に横断的に、ということが執筆当時の安吾の主張の一端だったのでろう。このよ

うに「區別」を無くし境界を取り払いながら「明日の音楽」を創作し続けるという創作態度の受容、それを「獨白」や狂人とヨーギンを通し、描こうとしたのではないだろうか。

次に「一節」について、「この小説」が「永遠に續くべきものの一節」と述べられている以上、「獨白」だけではなく「發端」も含めて「一節」とするのが適當だろう。「獨白」がサティの創作態度、ひいては安吾の考える創作態度の表れだとすれば、「發端」はそんな創作態度に対する疑問を投げかける役割を担っているのではないだろうか。「發端」で狂人と出会う「武藏野に居を卜さう」とする「僕」は、「物覚えが悪く「根が無神経」と設定されている。この設定を受け、山根が「彼が〈狂人〉の話を正確に憶えている保証のないことを示唆しており、実は《独白》が〈狂人〉の談話の正確な「聞き書き」かどうかは、甚だおぼつかない事柄なのである」と指摘しているように、「獨白」が信憑性の疑われる「僕」の聞き書きであるとするれば、「獨白」の内容もまた信憑性が疑われる。これを音楽の話と重ね合わせると、「獨白」はサティの「明日の音楽」を永遠に繰り返す求め続ける創作態度を示していたが、「發端」はその創作態度への懐疑、創作態度に疑問を投げかける態度を示しているといえよう。さらに、この疑いは「永遠に續くべきもの」である。創作態度を常に疑い続けるべきである。つまり「發端」はサティから受容した創作態度を常に疑い続けること、疑問を投げかけることを暗示していると考えられよう。

このような疑問を投げかける内容を描いた理由はドビュッシーと

サティの関係にあったと言えよう。サティは「明日の音楽」を考え、それを創るために印象主義の音楽や「ファース」など、様々な手法（「外表」と言ってもいいだろう）を採用していた。この内、印象主義の音楽はドビュッシーにより解決されることになる。同時期にサティも「明日の音楽」として印象主義の音楽を考えていたが、ドビュッシーにより解決されてしまい、サティにとつて考えていた音楽が「明日の音楽」ではなくなってしまう結果となった。このような、サティとドビュッシーの関係から、創作態度を暗示する内容（「獨白」）に対する疑問——本当にそれは「明日の音楽」たり得るのか、本当にそれは自身が追い求めているものであるのか——を持ち、それを常に自分に問いかけ続けることを予期した内容（「發端」）を書き、「附記」でそれを明言したのではないだろうか。

おわりに

音楽には楽譜というものが存在する。そして西洋の楽譜——日本の楽譜はまた別問題だが——には基本的に五線譜が使用される。その五線譜に音符を描き、一つの曲を作っていく。その際、作曲家達の多くは小節ごとに楽譜を区切っていくが、この小節の中には決まった量の音符しか入れることができない。多く、それに則り作曲家は楽譜を書いていく。しかし安吾にサティを紹介したといわれる伊藤昇はそれを捨て去っている⁽³⁶⁾。伊藤昇は楽譜を小節で区切ることを止めた作品を作り上げたのだ。そんな伊藤昇が興味関心を持っていたサティも、またグノシエンヌ等の曲で楽譜を小節で区切るのを

止め、そこに安吾のファルスと関りがあるだろう短い文を付け加えた(37)。小節で区切られていない楽譜は、どこにも区切りがないためにあたかもその音楽が永遠に続いていくような錯覚を覚える。もしかししたら「永遠に続く」様子はそのようなサテイの楽譜から着想を得たのかもしれない。

「木枯の酒倉から」は当時の安吾の創作態度を著した作品だった。漠然とした印象主義の音楽のように全てが模糊とした作品、その中でヨーギンと狂人が「區別」についての「論戦」にもならない「論戦」を練り広げる。しかし狂人は足を踏みはずし気絶し、強制的に終わりを迎えさせられる。それはまたサテイの印象主義の音楽に対する終わり方と同じだった。そして「附記」は言う、本作は「永遠に續けらるべき物語」だと。サテイがそうであったように「明日の音楽」を求め続けなくてはならない。しかしその時に、自分の事を監視する、もう一人の自己が必要になる。永遠に創作し続けながら疑い続ける、本作はそのような創作態度を著している作品ではないだろうか。

注1 萩久保泰幸、島田昭男、矢島道弘編『国文学解釈と鑑賞別冊 坂口安吾事典(作品編)』(至文堂、二〇〇一年九月)や山根龍一「坂口安吾「木枯の酒倉から」論—安吾文学と仏教のかかわりについて—」(『国語と国文学』至文堂、二〇〇六年一月)で指摘されている。

2 大原祐治「文学と音楽の交錯—出発期における坂口安吾」(『千葉大学人文社会科学研究所』千葉大学大学院人文社会科学研究所、二〇一〇年三月)、秋山邦晴「エリック・サテイと坂口安吾—または落伍者のファ

ルスの方法」(『ユリイカ』十月号 青土社、一九八六年一〇月)など、安吾と音楽やサテイとの関係を論じた論文はいくつも存在している。

3 この「附記」は初刊(『黒谷村』竹村書房、一九三六年六月)では削除されている。

4 松浦一「文学の本質」に関しては、安吾の「処女作前後の思ひ出」内で書名が挙げられており、恐らくは松浦一の著作であろうと言われている。(七七根人「評伝 坂口安吾 魂の事件簿」(集英社、二〇〇二年六月)や山根龍一「坂口安吾「木枯の酒倉から」論—安吾文学と仏教のかかわりについて—」(『国語と国文学』至文堂、二〇〇六年一月)において言及されている)。

5 大原祐治は「坂口安吾初期短篇小説についての考察—不安定な身体をめぐる—」(『学習院大学国語国文学會誌』第三十九号 学習院大学文学部国語国文学會、一九九六年三月)において「酒に酔ふのは自分ではなく何か自分をとりまく空気みたいなものが酔つちまふんだ」に傍線を引き、「つまり(酔い)とは傍線部に見るように、酒によって身体の内/外の境界が曖昧になり、いわば身体が皮膚の外にまで拡張されている状態なのである。」と指摘している。

6 作中、「酒」が重要な役割を担っていることもあるが、狂人が飲酒から禁酒を毎年繰り返し返すことが示唆される。永遠帰郷の思想を安吾が小説に織り交せていった、とは考えられないだろうか。

7 「二一チエ事典」(弘文堂、一九九五年二月)

8 秋山邦晴「日本の未来派音楽その(5) 伊藤昇の場合③」(『音楽芸術』音楽之友社、一九七五年五月)

9 伊藤昇に対し安吾は「音楽でも何にか新しいものはあるのかい」と聞いていたようである。(秋山邦晴「日本の未来派音楽その(4) 伊藤昇の場合②」(『音楽芸術』音楽之友社、一九七五年四月))

10 「新訂 標準音楽辞典」音楽之友社、一九九一年一〇月

11 「青い馬」創刊号(岩波書店、一九三二年五月)

12 「エリック・サテイ(コクトオの譯及補註)」

13 関井光男は「坂口安吾におけるエリック・サテイ—二十世紀文学と

- してのファルスの発見——」(『國文學—解釈と教材の研究—』學燈社、一九九〇年二月)の中で「坂口安吾がコクトーの『エリック・サティ』の原文に触れ、その影響を受けるのは、この『コクトオ抄』が刊行された翌年の一九三〇年(昭和五年)である。」と述べている。『言葉』創刊号でサティの名が出ていることから、本作発表以前からコクトーの『エリック・サティ』を読んでいることからも、本作発表以前からコクトーの「サティの教訓」はオオリックの引用の中では「簡潔さ」の教訓とされている。(『エリック・サティ(コクトオの譯と補註)』)
- 15 大原祐治は「モダンリズムからの訣別—坂口安吾と同時代芸術—」(『千葉大学人文研究・人文学部紀要』第40号 千葉大学人文学部、二〇一一年三月)において「安吾におけるサティへの関心という問題系のコンテクストとしては、雑誌同人たちの間で共有されていた、同時代の芸術的前衛としての現代フランス音楽全般への浅からざる関心について確認する必要がある。」としている。
- 16 一九三〇年一月末頃に葛巻義敏宛書簡の中で安吾は「僕は今、ドビュッシイのやうな小説を書くと思つてゐます。」と書いている。
- 17 「エリック・サティ(コクトオの譯及び補註)内「補註」より
- 18 ドビュッシイは音楽院でも成績優秀であり、『牧神の午後への前奏曲』(一九九四年)でその地位を決定的名ものとしていた。それに対しサティは「一八九四年当時は無名であり、徐々に名声があがってきたのは一九一一年頃からであった。(『新訂 標準音楽辞典』音楽之友社、一九九一年一〇月)そんな二人が出会つたのは一八九一年のことだった。
- 19 とは言え、ドビュッシイとサティは後年訣別するまで、非常に仲がよく家族ぐるみでの付き合いをしていた。この曲も本気で皮肉を言っているわけではなく、友人に対する軽口内の曲であらう、という主旨のことも述べられている。(『名曲事典 ピアノ・オルガン編』(音楽之友社、一九七一年五月))
- 20 安吾は一九三一年八月『L'ESPRIT NOUVEAU』第二年第三号に「現代仏蘭西音楽の話」を発表し、その中で和声に関して「ドビュッシイといふ人は独特の印象派風な和声を完成した人ですし、サティといふ人は、全く和声を眼中に置かなかつた人です。」と述べている。ただサティは和声を眼中に置かなかつた(和声を「表皮」として扱っていた)だけで、自身の作曲した曲中では和声を取り入れた作曲もしている。
- 21 「家具の音楽」とは沈黙や集中力を要求する伝統的な音楽に対して、座りこちのよい椅子のように人の注意をひかず、そこにあるだけで人にやすらぎやくつろぎを与えるものであり、規制の音楽概念を根底からくつがえす思想だつた。(『音楽大事典』第2巻 平凡社、一九八二年一一月)
- 22 『音楽大事典』第2巻(平凡社、一九八二年一月)
- 23 「現代仏蘭西音楽の話」では「落伍者サティと成功者ドビュッシイとは、互に相手の才能を恐れ、敵視し合つてゐた不思議な親友でした。」とある。
- 24 この時の万国博ではサティもガムラン音楽やルーマニア、ハンガリーの音楽を聴き、強い関心を抱いている。(秋山邦晴『エリック・サティ覚え書き』青土社、一九九〇年六月)
- 25 『名曲事典』ピアノ・オルガン編(音楽之友社、一九七一年五月)
- 26 『名曲事典』ピアノ・オルガン編(音楽之友社、一九七一年五月)
- 27 「エリック・サティ(コクトオの譯及び補註)内「補註」より
- 28 塚越和夫「木枯の酒倉から」(久保田芳太郎、矢島道弘編『坂口安吾研究講座II』三弥井書店、一九八四年七月)など
- 29 山根は「坂口安吾—木枯の酒倉から—論—安吾文学と仏教のかかわりについて」(『国語と国文学』至文堂、二〇〇六年一月)において、松浦一『文学の本質』ひいては松浦が引用した滝沢馬琴の「酒茶論」と「木枯の酒倉から」の類似点を挙げている。
- 30 「附記」に関する論文は少ないが、花田俊典氏が「安吾ファルスの可能性と限界—初期安吾文学論稿—」(『近代文学考』近代文学考同人会、一九七九年一月)で論じている。
- 31 山根龍一「坂口安吾—木枯の酒倉から—論—安吾文学と仏教のかかわりについて」(『国語と国文学』至文堂、二〇〇六年一月)
- 32 この曖昧さについては大原祐治が「坂口安吾初期短篇小説についての考察—不安定な身体をめぐって—」(『學習院大學國語國文學會誌』第三

十九号 学習院大學文學部國語國文學會、一九九六年三月)において言及している。

33 山路敦史「坂口安吾の〈武蔵野〉」(『武蔵野文化を学ぶ人のために』世界思想社、二〇一四年七月)

34 元々印象主義はドビュッシー作曲の作品に対して音楽の色彩にたいする感覚が認められる。デッサンの正確さと形式が大切であることを、あつさり忘れてしまう。この漠然とした印象主義、という評価が下されたところから出発している。(『新訂 標準音楽辞典』音楽之友社、一九九一年一〇月) 結果、彼が完成させた印象主義は感覚主義に貫かれており、これは論理的構造の否定と、他方において感情への没入の否定とを示しているとされる。またその世界は、「光と影、その繊細なきらめき、において、ただようもの、それらがかもし出す繊細な雰囲気などへの陶醉であって、量的・力的な造形性ではなかった。」と述べられる。(『音楽事典』第1巻 平凡社、一九八〇年一〇月)

35 山根龍一「坂口安吾「木枯の酒倉から」論—安吾文学と仏教のかかわりについて—」(『国語と国文学』至文堂、二〇〇六年一月)

36 例えば一九三〇年の作品、歌曲〈題のない歌〉(萩原朔太郎作詞)(秋山邦晴著・林淑姫編『昭和の作曲家たち 太平洋戦争と音楽』みすず書房、二〇〇三年四月)

37 このことに関しては秋山邦晴『エリック・サティ覚え書』(青土社、一九九〇年六月)において言及されている。また伊藤昇は「新音楽を展覧する——しかして明日の音楽は?——」(『月刊楽譜』東京音楽協会、一九三三年十二月)において、「變つた音楽」として小節線の無いサティの音楽を楽譜付きで紹介している。

「木枯の酒倉から」の本文は全て初出、またそれ以外の坂口安吾作品に関しては『決定版坂口安吾全集』(筑摩書房、一九九五年五月〜二〇一二年十二月)に依った。

(さ)しもと・りさ 大学院博士後期課程在学)