

「灰色の月」を精読する-作品生成過程と主題描出方法を中心に-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学文学部文芸研究会 公開日: 2016-06-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 宮越, 勉 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/17873

「灰色の月」を精読する

——作品生成過程と主題描出方法を中心に——

宮 越 勉

はじめに

志賀直哉の「灰色の月」は、敗戦直後、岩波書店の総合雑誌『世界』の創刊号（昭21・1）の「創作」欄に発表された。発表当時から概ね好評で、今日でも志賀の代表的名作短篇の一つとなっている。が、本稿は、「灰色の月」をそのディテールに至るまでを事実ありのままの、しかも作中の「私」を作者志賀とする通例的な読み方に疑義を抱いたことから、主にその二種類の草稿から定稿作に至る生成過程を綿密に検討し、またその主題描出の

あり方を考察し、やはりこの作は名作に値するもの、いや、敗戦直後の日本をこれだけの超短篇（全集および文庫本で僅か四頁分程のもの）とでも言えるもので象徴的に表現しえた志賀直哉の小説家としての技量を改めて称揚しえる絶品であった、と結論づけるものであることを予め断っておきたい。

はじめに同時代評の主なものを紹介しておきたい。河上徹太郎は、「終戦後の省電でよく見かける平凡な一風景であるが、此の作者には正しく見逃し得ぬ、スツキリした珠玉の篇である」、「額縁から一分一厘の狂ひもなく明確に布かれたデッサンと、淡いが峻厳な氏一流の正義

派氣質の淡彩、——たゞそれだけだが、その限りに於て歳と共に一層峻厳になつてゐる」(「老作家の世界 文藝時評」、『文藝春秋』、昭21・2)と評している。「終戦後の省電でよく見かける平凡な風景である」ということはこの時代をよく知る人の評言であり肝に銘じておかなければならないが、志賀独自のリアリズムが「一層峻厳」になつてゐることで「灰色の月」を「珠玉の篇」としたのであった。平野謙は、「今日の問題」は「ヒューマニズムとエゴイズムとの怖るべき対立、そのなまなましい二律背反の裡にこそある」といい、『人間』創刊号の巻頭論文である西谷啓治の「国民文化とヒューマニズム」についてこのような「小綺麗な哲学的論文は無用の閑文字と思へた」とし、小説では永井荷風の「踊り子」を「出色の出来栄え」としながらも「腕くらべ」「つゆのあとさき」「墨東綺譚」の世界よりやはり色あせてみえたのをいかんともしがたい」とし、正宗白鳥、里見淳、林芙美子、丹羽文雄らも読んだが満足のいくものではなく、「たゞ志賀直哉の「灰色の月」だけが、わづかに終戦後の文学作品として心に残つた。ヒューマニズムとエゴイズムとの対立は、一個の文学作品としてここに簡潔に提起されてゐる」(「文藝時評(下)」、『文化新聞』、昭

21・3・11)としたのであった。「灰色の月」のポイントを「ヒューマニズムとエゴイズムとの対立」とする読み方は賛同できるものといえよう。この平野謙の文芸時評に関連して、二宮稔の「乗客は何故同情しなかつたか。与ふべき一個のパンも持ち合せてゐなかつたからだ。同情せんとして同情し能はざる痛恨に徹した大衆は敢へて餓死者を愚者だとも賢者だとも形容しないのである」(「文藝」、『潮流』、昭21・3)という評言が意味深いものと思えてくる。つまり、「ヒューマニズムとエゴイズムとの対立」の問題は「灰色の月」の「私」なる人物にだけあるのではなく、餓死寸前の少年工と乗り合わせた「乗客」たち、「大衆」の問題でもあった、としたところに注目しなければならぬ。福田恆存は、「灰色の月」について「敗戦日本の現実において何よりも見逃してはならぬものをはつきりと見てゐる」、「今日、他の多くの作品に接してきたあとでは、この数十行の短篇が意外な重さを加へてくるのを感じた」(「終戦後の小説」、『文明』、昭21・5)としている。この作品を「小説とはいへぬ、随筆にすぎぬではないか」と見たのは難があると思つが、高い評価を与えていることは確かである。ところが、小田切秀雄が、「栄養失調で死にかかつてゐる少年は、人

民の生活が戦争を通じて生存そのものまで脅かされるに至っている客観的現実の表現として文学的に意味があるのではない。そのような少年に自分の気持を動かして行く作者の主体の感動そのもの、しかしどうにもならぬとあっさり引返して来るその引返しかた、その引返し方の安易さに作者自身深くこだわったり苦痛を感じたりしていない二重となった安易さ、これが文学においてまず第一に問題となるのだ。自分を抜きにして社会問題としての現実をいくら論じ立てたってはじまらぬ、「作者がおしまいのところでどうにもならぬというところで安易に引返してしまう、あれでは仕方がないということだ」、「あっさり」と引返してしまっていることで作品が浅く出来上っている」(『新文学創造の主体——戦後の新しい段階のために——』、『新日本文学』、昭21・6)と批評したことで、「灰色の月」の読み方は変質したように思われる。ここで重要なのは、主体性の確立からの批判は理解できるものの、作中の「私」は作者志賀と明確にイコールとされ、志賀のヒューマニズムが批判されたことである。また、先の河上徹太郎さえも、「鈴木貫太郎大将」について「氏の生来の好悪の激しい感受性で直覚的に人間像を描き上げる素朴さが働いて」書かれたとしたこと、

また「敗戦の記念に東條大将の銅像を建てよ、とか、国語をフランス語にせよ、とかいつた提案」があったことを踏まえてのことだが、「灰色の月」については「冷徹な義憤に見つめられつゝも、所詮救ひのない、突つ放した見方である」(『作家魂の昂揚(文藝時評)』、『文藝春秋』、昭21・10)として、志賀直哉の「ヒューマニズムの限界」を指摘するまでになったのである。さらに、青山光二は、「灰色の月」の作中の「私」を作者志賀とイコールと見、少年工を「自分とおなじ意味での人間だとは相手を見てゐない人間の眼である」(傍点は青山)とし、「私」が少年工の身体を肩で突き返したことを「これは私の気持を全く裏切つた動作で、……」と書き継がしめたものは、「作者のなかに残されてゐる虚妄なヒューマニズムの亡霊であらう」(『敗戦と志賀直哉』、『文学会議』、昭24・4)とまで批判したのであった。

作品発表後の約十年後、志賀は「灰色の月」について、「灰色の月」はあの通りの経験をした。……(略)……批評で、私がこの子供の為めに何もしなかつた事を非難した人が何人かあつたが、私はその非難をした人達に同じ事を経験させて見たいと思つた。……(略)……何もしない人達だらうと思つた」(『続々創作余談』、『世界』、

昭30・6)としたのである。志賀の「創作余談」の類には慎重であらねばならぬ(一例を挙げれば「濁つた頭」は短時日で書いたとしているが実際は時間のかかった苦心作であった)と思うが、このいささか感情的とはいへ反論のしづらい記事で、「灰色の月」の「私」すなわち作者志賀とした場合でも、そのヒューマニズムを非難する論評は以後殆ど途絶えることとなったが、その反面、「灰色の月」は事実ありのままを書き、作中の「私」は作者志賀自身とする典型的な私小説とされてしまったのである。

その後の研究者サイドによる「灰色の月」に関する二十篇余りの論文^①に目を通したが、「灰色の月」は、基本的に、作中の「私」＝志賀、事実ありのままを書いた所謂私小説として読まれてきたように思える。が、今日では、この作に草稿(二種)が残されていることを先に述べた。逸早く、織田作之助が、志賀の心境小説の私小説は「あくまで傍流の小説であり、小説といふ大河の支流にすぎない」と批判しつつも、「灰色の月」について、「さすがに老大家の眼と腕が、日本の伝統的小説の限界の中では光つてをり、作者の体験談が「灰色の月」になるまでには、相当話術的工夫が試みられて、仕上げの努

力があつたものと想像される」(「可能性の文学」、『改造』昭21・12)としていたことは、同じ実作者としての直感めいた鋭いものが働いたものと見るべきであろう。「灰色の月」は、決してお手軽な「隨筆」的なものではなく、凄まじいまでの集注力のもとから生成された「創作」(現に『世界』の「創作欄」に里見淳の「短い糸」とともに掲載され、その目次には二人の作品名と作家名が特別に大きな活字で組んであったという)、いわば入魂の作だったと見ねばならぬ。後述するが、その草稿作と定稿作を綿密に比較検討すれば、そのディテールにおいて虚構や潤色、あるいはデフォルメがあり、「灰色の月」は、大筋では作者志賀の経験をベースとするものの、決して典型的な私小説とはいえず、作中の「私」も厳密には作者志賀自身と見ることが拒むような造形のあり方、配慮が施されており、その主題描出のあり方を分析すれば作者志賀の卓抜な技巧が認められるのである。かくして「灰色の月」は改めて敗戦後の最上級の名短篇だったと断言できる、と本稿では主張したい。

小説家は、長篇にしろ、短篇にしろ、その書き出し部分には細心かつ相当のエネルギーを用いるものといつていいだろう。掌篇ともいえる「灰色の月」の場合も同様であった。「灰色の月」の草稿というのは、或る手帳ていせきに主に鉛筆書きされたものである。先に草稿は二種あるとあった。一つ目は「山ノ手線の電車」に乗り込んだ「私」が「元氣さうな若い者」と「四十余りの男」がそれぞれを巡る謙虚な遣り取りを見て「氣持よく感じられた」とするまでが書かれたものである。これを草稿Aとする。もう一つは、定稿作とほぼ同じ筋の流れを辿るものである。これを草稿Bとする。「灰色の月」の肝心の書き出し部分といった場合、私は、作中の「私」が電車に乗り込むまでとする。

草稿A、草稿B、定稿作の書き出し部分を次に示しておきたい。

夜八時半頃だった。屋根のなくなつた東京駅のプラットフォームに立つてゐると風はなかつたが、冷えく

とし一重外套を着てゐて丁度よかつた。連れK氏さかとN氏は先に来た上野廻りの山ノ手線の電車に乗り私は一人残り品川廻はりの電車を待つてゐた。十日位の月は日本橋側の焼跡の上をぼんやり照らしてゐた。

遠く、電車の頭燈が見え、少時すると、それが急に近づいて来て、止まつたが、山ノ手かどうかわからず、人に訊いて急いで私もそれに乗込んだ。

(草稿A・傍線は引用者、以下も同じ)

東京駅の屋根のなくなつた山ノ手線の歩廊に立つてゐると、風はなかつたが、冷えくとし、着て来た一重外套で丁度よかつた。上野廻りが先に来て連れの二人が行つたあととは私一人品川廻はりを待つた。薄曇りのした空から十日位の白い月が低く、日本橋側の焼跡を照らしてゐた。八時半頃だが、人が少なく、広い歩廊が一層広々と感じられた。私の氣持は妙に疲れてゐた。速く電車の頭燈が見え、暫くすると急に近づいて来た。

それ程込んでゐず、私は反対側の入口に近くに腰かけられた。(以下省略)

(草稿B)

東京駅の屋根のなくなつた歩廊に立つてみると、風はなかつたが、冷えくとし、着て来た一重外套で丁度よかつた。連の二人は先に来た上野まはりに乗り、あとは一人、品川まはりを待つた。

薄曇りのした空から灰色の月が日本橋側の焼跡をほんやり照らしてゐた。月は十日位か、低く、それに何か近く見えた。八時半頃だが、人が少く、広い歩廊が一層広く感じられた。

遠く電車の頭ヘッドライト 燈が見え、暫くすると不意に近づいて来た。車内はそれ程込んでゐず、私は反対側の入口近くに腰かける事が出来た。(以下省略)

(定稿作)

草稿Aの書き出しの一文が「夜八時半頃だつた」としているのは、「私」が渋谷駅で降りるのが「夜九時」頃で、僅か三十分程の「私」の電車内での体験を時刻の首尾呼応で纏める意図があつたためかと想像される。これでは、スケールの拡がりのあるものにならない。草稿B以降、時刻の提示は少しあとに措辞されることになる。

次に、草稿Bの「連れの二人」および定稿作の「連の二人」が草稿Aで「K氏とN氏」とされているのは一体

どういふことなのかを考えてみたい。この出来事があつた日が定稿作末尾における「昭和二十年十月十六日」であつたとすれば、志賀日記には「十六日 火 丸の内会館」とあるのみだが、おそらく「丸の内会館」で何らかの会合があり、その帰りのこととなるのである。想像するに、「同心会」の会合がこの日であつたのではなからうか。『世界』の編輯兼発行者であつた吉野源三郎の回想によれば、「同心会」の顔ぶれば、「安倍能成、志賀直哉、武者小路実篤、山本有三、和辻哲郎、田中耕太郎、谷川徹三氏などが中心で、それに学者としては、文化科学において津田左右吉、鈴木大拙、小泉信三、大内兵衛、今井登志喜、高木八尺、横田喜三郎、務台理作、戸田貞三、児島喜久雄、柳宗悦の諸氏、自然科学において仁科芳雄、田宮猛雄、石館守三の諸氏が加わり、なおジャーナリズム関係で石橋湛山、関口泰、松本重治氏など、作家で広津和郎、長与善郎、里見淳の諸氏、画家では安田靉彦、小林古徑、梅原竜三郎、安井曾太郎の諸氏が会員となつていた」としている。これら錚々たる会員は同人雑誌『心』を出しているメンバーとほぼ同じであつたが、岩波茂雄に岩波書店から綜合雑誌を発売してもらおうという申し出をしていたのださうである。で、問題は、草

稿Aの「K氏とN氏」である。のちの「続々創作余談」で志賀は、「連の二人」は、和辻哲郎と仁科芳雄であったことを明らかにした。「N氏」は仁科芳雄でよいが、和辻哲郎なら「W氏」となるのに「K氏」となっているのはどういうわけだろう。何らかの事情で和辻哲郎ではなく、「K氏」に繋がる小泉信三や児島喜久雄、小林古径のいずれか、あるいは「同心会」の前身に当たる「三年会」（昭和十九年暮れから昭和二十年一月頃に組織された会）の山本有三とともに中心となっていた加瀬俊一が充て込まれたのではなかったか。となれば、すでに草稿A段階で事実とは異なる潤色があったことになる。が、「同心会」のメンバーを連想させるものは、多くの知人たちが知識人読者たちが志賀の久し振りの「創作」を読むであろうとして、「連れの二人」、「連の二人」と抽象化されたのだと思う。つまりこの点からも「灰色の月」は、微妙な虚構化、事実からのズレを生じさせているとみるのである。

さらに、草稿Aで「十日位の月」とされていたのが、定稿作で「灰色の月」となるまでを考察したい。草稿Aの欄外には「白いつき 白い月 しろい月 しろいつき」と書き込まれていた。それが草稿Bで「十日位の白い月」

となっており、これが実際上のものに類する近いものであったと想定される。そして定稿作に至り、「灰色の月」となった。これは明らかにデフォルメである。また絶妙な表現である。敗戦直後の「日本橋側の焼跡」を照らす月の色は、「白」（あるいは「しろ」）では明るさがありすぎ、荒廃した東京駅周辺の状況にはマッチせず、「灰色」であってこそ相応しいものとなるのである。

定稿作の文章表現については、宇野浩二が「灰色の月」の冒頭部分を引用し、「おそらく作者が目に見て感じた事実をそのまま書いたものであらうが」（宇野は志賀の「目に見て感じた事実」としていて所謂事実ありのままの描写ではないことを直観的に見抜いていただろう）としながらも、「屋根のなくなった歩廊」といふ言葉だけで、実はつきり終戦直後の東京駅が現されてをり、つきに直ぐ、「灰色の月が日本橋側の焼跡をぼんやり照らした。」といふ文句だけでその頃の東京の焼け跡をありありと書かれてある。それから、すぐ次ぎの「遠く電車の頭（ヘッドライト） 燈が見え、暫くすると不意に近づいて来た。」などといふ書き方は文字どほり無類である」と絶賛しているのである。ところが、それより以前に太宰治は、「……風はなかつたが、冷えくとし、着て来た一重外套で丁

度よかつた」という冒頭の一文につき、「冷え冷えとし、だからふるへてゐるのかと思ふと、着て来た一重外套で丁度よかつた、これはどういふことだらう。まるで滅茶苦茶である」(『如是我聞』、『新潮』、昭23・7)と批判していた。太宰の指摘は、指摘されて初めてこの一文が破格のものであったと思わせるものがある。だが、志賀は、「文の構造が文法に合はないといふ事は文の約束を無視する事ではなく、頭脳の構造を無視する事だ。邪道だ。自分は文法を少しも知らないが、頭脳の構造には忠実に書かうとする」(『青臭帖』、『中央公論』、昭12・4)としていた。それは草稿A、Bから変わらぬ表現で、志賀の「頭脳の構造」に「忠実」な文で何ら咎めるべきこととは思えない、というのが多くの読み手の感想ではなからうか。ともあれ、宇野浩二の賛辞を多とすべきである。

ところが、「灰色の月」を草稿段階から定稿作を精読するうちに、「連の二人は先に来た上野まはりに乗り、あとは一人、品川まはりを待った」という一文の「あとは一人」という表現のあり方にかかなりの違和感を覚えたのである。なぜ草稿段階のようにここで「私」という語を用いなかったのだろうかということである。この一文

は、「あとは一人」と突き放したことで、俯瞰的なものとなっている。その「あとは一人」とは後出の「私」と判明するのは後の文章を読んでからである。この一文により、作中の「私」が語り手ではなく、もう一人の真の語り手によるものといえないか、と思えてくるのである。もし仮に、後出の「私」を「彼」という三人称に代替してみると、「彼」は「歩廊」に立っていたが、冷え冷えしていているものの風はなかったので「着て来た一重外套で丁度よかつた」、「彼」には「月」は「十日位か、低く、それに何故か近く見えた」、「彼」には周囲に人が少ないせいとか、「広い歩廊が一層広く感じられた」と読めてしまうのである。これで行くと、「薄曇りのした空から灰色の月が日本橋の焼跡をぼんやり照らしてゐた」という一文も、真の語り手(これこそ作者志賀としていい)によるものと思われてくるのである。つまり、作中の「私」は厳密には作者志賀ではなく、真の語り手により相対化された「私」なる人物ということになりはしまいか、ということになるのだ。なぜ「私」として「彼」としなかったのかは、この人物の実感を表現するのに「彼」では弱い、「私」という語を用いることでその実感が読者に強く、ビビッドに伝わりとされたためではなか

ろうか。

なお些細なことだが、草稿A段階からあった「頭燈」は志賀の造語であり、定稿作で「ヘッドライト」とルビがつけられ、草稿A段階の「プラットフォーム」は草稿B段階以降「歩廊」と改変されていることに気づく。とりわけ、周囲の暗さのなか、ひときわ目立つ電車の「ヘッドライト」（当時はモハ63形の山手線電車で文字通り先頭車両の頭部に一つだけ円形の電燈が取り付けられていた。なお、当時の山手線は京浜東北線と線路を共有していた。）は「前照灯」と表記するよりも「頭燈」がふさわしく、志賀の造語による表現の卓拔さが認められるのである。^⑤

志賀は「随想」〔『新日本文学』、昭21・4〕において、絵画芸術でも小説芸術でも、優れたものは「丸味」や「立体感」、「トーン」が出ている、「材料が実際の経験」だと、「意識的でなく、要、不要が自然に取捨出来る。兎に角はつきり頭に浮べて書く事は大切だ」とし、暗に、事実の改変、デフォルメさえあり得ることを匂わせ、そして「作者は謙虚な気持で一生涯に書く、そして働くのはその出来た作品が、勝手に働いてくれるといふ方がいい」としたのであった。この発言は「材料が実際の経

験」である「灰色の月」の「創作」の奥義を語っているようにも思えてならない。定稿作「灰色の月」の書き出し部分は、かなり後になって出て来る「私」（電車内のシーンから）の語りのように見えながら、実は「私」なる人物とは異なる真の語り手によると思われる語りによる文が混在し、東京駅周辺の敗戦後の状況が「立体感」「薄曇りのした空」の様子や「遠く電車の頭燈が見えたことなど」、ある種の「トーン」〔「灰色」の暗いもの〕をもって描写されていたのである。

問題は、これ以降の小説の展開で、いかに「私」志賀とはならない配慮が施されていたか、また、事実の改変は場合によっては起こったであろうが、それは作者が「一生涯に書く」、すなわち「はつきり頭に浮べて書いた結果にすぎない、こういうことを次に見ていきたいと思う。」

二

定稿作では、電車内の「私」は「反対側の入口近くに腰かける事が出来た。右には五十近いもんべ姿の女がゐた。左には少年工と思はれる十七八歳の子供が私の方を

背にし、座席の端の袖板そでいたがないので、入口の方へ真横を向いて腰かけてゐた」とされている。「私」の座席の右隣りには、草稿Aでは「モンペ姿の四十余りの女の人」がかけていて、「年はとつてゐても、右手の女の人に不自然に接近するのも変なので、頭合ひの所に位置をきめ、眼をつぶつて了つた」となっていた。ここの「年はとつてゐても」は、草稿Bでカットされるが、「灰色の月」執筆時の志賀直哉は六十三歳であった。老齢であり、「年はとつてゐても」という表現は、「私」が作者志賀とイコールと見做される根拠となる。遠藤祐は、「実は、「灰色の月」の〈私〉を作者から切り離して読んだ場合、はたして〈私〉は読者に〈古い〉を感じさせる人物、あるいは自身〈古い〉を意識している存在と受けとられるだろうか、という疑問がある」といい、そして電車内の乗客について大抵その年齢が示されているが、「にもかわらず〈私〉は、みずからの年齢にはなにも触れていない。のみならず読者にそれを予測させる徴候さえ、直接には示していないのである」としている。が、遠藤祐は「続々創作余談」の存在で作中の「私」＝作者志賀とするのだが、先に引用した部分の遠藤祐の見解は実に必要なで、作中の「私」は老齢を感じさせず、若くはないだ

ろうが年齢不詳、さらにその職業さえ分からない存在となっているのである。これは、志賀の意識的か無意識的かの判断はできないが、大きな改変部分（「年はとつてゐても」をカットしたこと）とすることができる。なお、「私」の座席の右隣りは、草稿Bでは「五十近い小ざつぱりしたモンペ姿の女の人」となっていた。草稿Aより若干年齢がつまり上がっているが、草稿Aも草稿Bも「女の人」とされていたことに注意したい。草稿作における「女の人」と定稿作の「女」、この差異は大きい。「女の人」とした場合、女性性を感じさせ、「女」とした場合、女性性はあまり感じさせないものとなるのである。現に、草稿AとBには、「女の人に不自然に接近するのも変なので」という同じ文脈があるが、定稿作は「右には五十近いもんペ姿の女がゐた」の一文しかなく（草稿Bの「小ざつぱりした」もカットされた）、女性性を殆ど感じさせないものとなっていて、右隣りの女性への顧慮はないもののように改変されたのである。

こうして定稿作では、「私」の関心、顧慮は「少年工」と思はれる十七八歳の子供」に焦点化されるのである。「私」の一瞥した少年工は、「眼をつぶり、口はだらしなく開けたまま、上体を前後に大きく揺ゆつてゐた」のだっ

た。草稿Aでは少年工は「眠つてゐて」とされ、「私」は「うるさく感じ」ていたのだが、草稿Bでは「うるさく感じ」ていたはカットされ、「居眠りにしてはあまり連続的なので、私は何か気味悪い気がした」と改変され、定稿作では「居睡にしては連続的なのが不気味に感じられた」となっている。その上体が前に倒れ、起こしては、また倒れる、その繰り返しの動作の理由が分からず、「私」には「不気味に感じられた」と私は読みたい。といて、「私」が少年工に嫌悪や不快を感じていたと読むべきではないと思う。現に、草稿Aにあった読み手に嫌悪や不快を誘発させる「きたない工具服」は草稿Bではカットされ、定稿作では「地の悪い工具服」と改変されているのである。いわば異様な者の存在が電車内の左隣りにいる。「私」なる人物でなくてもその間を空けたくもなるだろう。こうして「私」は「不自然でない程度に子供との間を空けて腰かけてゐた」のである。さらに、「私」が少年工に嫌悪や不快を抱いていないことは、「有楽町、新橋では大分込んで来た」で始まる次の段落で、少年工の存在に殆ど注意の目が向けられず、もっぱら「二十五六の血色のいい丸顔の若者」と「四十位の男」とのそれぞれの荷を巡る遣り取り、それぞれの態度に

「私」の目が向けられていることでその証左が得られると思う。「私」が少年工を「不気味」としたのは一過性のものとしたい。

三

電車は「有楽町、新橋では大分込んで来た」のであった。「買出しの帰りらしい人も何人かゐた」とされる。「買出し」の帰りらしいという表現は、草稿Aにはなく、草稿Bで初めて出されたもので、これも敗戦後の状況の一端を示している。暫くは新橋以降の車内の情景を「私」が「見てゐて」のものとする事が出来るが、先にも述べたように、少年工の存在には殆ど「私」の注意の目が注がれることはなかったのである。ここでは、少年工の前に立っている「二十五六の血色のいい丸顔の若者」とその後ろにいる「四十位の男」とのそれぞれの荷（「若者」は「特別大きなリュックサック」を所持し「四十位の男」は「リュックサック」を背負っていた）を巡る互に相手を思いやる謙虚な遣り取りが細部に至るまで描写されている。

ところで、「二十五六の血色のいい丸顔の若者」は、

草稿Aでは「元氣さうな若い者」とされているだけで、その年齢の頃合いの明確な記述はなく、しかも「リュックサックのやうな大きな袋」を「私」の前に置いて立っていたとされていた。草稿Bになると、「二十三四の丸い顔した若者」と表記され、座席に横向きに座っている少年工の前に、「大きなリュックサック」を置いてそれを跨ぐように立っていたとされている。一方の「四十位の男」は草稿Aでは「若い者」の「その横」に立っていて、草稿Bでも、「荷の事で話合った横の男」(次の段落)とされていたのが、定稿作では、「背後から」、「前の若者」を覗くようにして、自分の荷を「載せてもかまひませんか」と言ったのである。何故、「四十位の男」が「丸顔の若者」の「背後」に位置取ることに改変されたのだろうか。あまりにも細部に拘るようだが、それは後述するが、「四十位の男」に少年工の様子が分からないとするためのものだったと思われる。その前に、「二十五六の血色のいい丸顔の若者」の存在、その意味するものを考えてみたい。

作中の乗客である「丸顔の若者」は、定稿作で「血色のいい」という形容がなされ、しかも草稿A、Bを経るうちにその所持する荷が大きさを増した表現に変化して

いることが擱める。長谷川英司は、「血色のいい丸顔」になっているのは「栄養が足りている証拠であり、おそらく「特別大きなリュックサック」には食糧が入っていたのだと想像される」、「どこかに必ず食糧の得られるあてがあり(闇市ではないだろうか)、そのため「血色のいい丸顔」になっていると考えられる」とし、この「丸顔の若者」は「少年工と対照的な存在」と意味づけたのである。高口智史は「闇屋の運び屋らしい」「丸顔の若者」としている。^⑧「闇市」からの「買出し」か「闇屋の運び屋」かはいずれも慎重を要する憶測のようで、厳密に言えばその「特別大きなリュックサック」の中身のものは不明とせねばならぬだろうが、^⑨定稿作で「血色のいい」という形容がなされたことで、「栄養が足りている」とは確かであり、少年工(ただしこの段階では「私」は少年工の顔を見られない位置にあり、餓死寸前とも認識していないとせねばならない)と「対照的な存在」に造形化が進んだことは間違いないように思われる。

ともあれ、新橋から浜松町の間を走る電車内では、「丸顔の若者」と「四十位の男」との譲り合う謙虚な遣り取りを「見てゐて、私は気持よく思った。一ト頃とは人の気持も大分変つて来たと思つた」のである。ただし

「私」一個人の心のなかに「明」とも「爽」ともいえるものが生じた、芽生えたと読まねばならない。翻って、東京駅における「私」は暗鬱ともいえる周囲の状況下であり、一層広く感じられる歩廊で「冷えつく」と感じられたのは、「暗」とも「鬱」ともいえる心的状態であったであろうことも暗示していただろう。が、「遠く電車の頭ヘッドライト」が見えたことで、「頭ヘッドライト」すなわち「光」ゆえに遠く見えたとしても「私」の心内に「明」なるものが灯ったに相違ない。ところが、電車は「不意」に近づいて来たのだった。「不意」とは、突然のこと、だしぬけのことである。「光」の走行は一瞬のこと、電車の頭ヘッドライト「灯」で灯った心内の「明」とも「爽」ともいえるものはすぐに掻き消されてしまったのである。こうして電車内のシーンとなり、座席は得られたが、左の少年工と思われる子供の動作に「不気味」なものを感じ、その心内にも「暗」とも「鬱」ともいえるものが兆していただろう。このように「灰色の月」では、時間軸に従い、「私」なる人物の「明」「爽」と「暗」「鬱」ともいえる心的状況が抑揚感のあるものとして描かれていることを読み取らねばならない。また、作品の空間内においては、「二十五六の血色のいい丸顔の若者」の登場により、ま

だ餓死寸前という少年工の状態は明らかではないものの、それと「対照的」に描写するという志賀得意の対照描法がなされていることも読み取らねばならない。本多秋五の二度の志賀訪問（昭20・11・2と11・9）で、志賀が「丸の内会館から帰る途中でみた、その対照で書こうと思っている」とした「その対照」とは、作品の時空間上に「立体感」や「丸味」などをつける描写法を指していたとしていいだろう。本多に改造社版全集所収の随筆「リズム」（『読売新聞』、昭6・1・13、14）を志賀が見せたのは、「精神のリズムの強弱」が仕事の上で一番大切なのだ、『世界』創刊号への「創作」の執筆にあたり、今は、精神のリズムの強さ、集注力、精神のハリを思っている、ということをお伝えしたものでなかったかと思う。

四

電車は、「浜松町、それから品川に来て、降る人もあつたが、乗る人の方が多かつた」とされる。そしてこれ以降、新たな展開を見せることとなる。「少年工はその中でも依然身体を大きく揺ゆつてゐた」のだが、「会社員

といふやうな四五人」がおそらく品川から乗り込んだの
だろう、そのうちの「一人」が少年工の顔を見て、「ま
あ、なんて面おもてをしてやがんだ」と「可笑おかしい」「云ひか
た」をし、「連みなの皆」も一緒に笑い出したのであった。
「私」は少年工の顔を見られる位置にいないので「少年
工の顔も恐らく可笑おかしかったのだらう」とする。ここで、
「車内には一寸快活な空気が出来た」のだった。電車の
走行、時間軸に即し、ここに至り「明」や「爽」の状態
が起こったのである。先の「丸顔の若者」と「四十位の
男」のそれぞれの荷を気遣うるように「私」の心内には
「明」とも「爽」ともいえる思いが灯ともったのだが、そ
れはあくまで個人的なものに過ぎなかった。しかるに今、
「会社員といふやうな四五人」が登場し、少年工の顔を
揶揄えげすることで、集団的な「明」とも「爽」ともいえる
雰囲気ふんいきが瞬間的にしても車内に醸成されたのである。
しかしながら、それは長続きしなかった。「丸顔の若
者」が「うしろの男」を顧み、「指先で自分の胃の所を
叩たたきながら」、「一歩手前ですよ」と小声で言ったのであ
る。草稿Aでは、「元氣さうな若い者」は「四十余りの
男」との荷を巡る遣り取りで、「私」への顧慮もあつた
が、「又少年工の様子を初めて注意する風にじつと眺め

てゐた」と叙述していた。これは草稿Bでカットされ、
定稿作にも書かれなかった。が、少年工の様子をよく見
られる位置にいたのは「丸顔の若者」である。作者志賀
により草稿Aの叙述は無駄と判断されたのだと思う。で
は、「うしろの男」とは誰を指すのか。草稿Bでは「丸
顔の若者」が「荷の事で話合つた横の男」を顧み、「一
歩手前ですよ」と小声でいったことになっていた。が、
定稿作では「荷の事で話合つた横の男」は「丸顔の若者」
の「背後うしろ」に立つ者と改変された。もし「うしろの男」
が先の草稿Bでの「荷の事で話合つた横の男」すなわち
「四十位の男」ならば、そう表記したはずである。では、
「四十位の男」はどうだったのであろう。たとえまだ電
車内にいたとしても描く必要性がなくなり後景化、消去
されたのだらう。こうして、「丸顔の若者」による叙述
されなかった少年工の観察の末に、何の事情も知らない
「会社員といふやうな四五人」の「一人」すなわち「う
しろの男」（まあ、なんて面おもてをしてやがんだ」と「可笑おか
しい」「云ひかた」をした男を指すとしたい）に身振り
まじりて「一歩手前ですよ」と少年工の真実の状態を教
えるように小声で囁いたのではあるまいか。安岡章太郎
は、この「一歩手前ですよ」を「いったい何が一歩手前

なのか？ 具体的には何のことかわからない」とし、「餓死の一步手前、癡狂の一步手前、嘔吐の一步手前、人間が動物に墮ちる一步手前」などとし、「灰色の月」という作品は、「そういう危機感の象徴」で、「敗戦の記念碑」だったのであった。なるほど「灰色の月」という作品全体は「敗戦の記念碑」たるものであったには相違ないが、作品の文脈に即す限り、「丸顔の若者」は「指先で自分の胃の所を叩きながら、少年工が「一步手前ですよ」としたのであるから、これは具体的には、食糧問題、飢餓問題が浮上し、餓死の「一步手前」にあるとされたのだと読むべきである。それで「うしろの男」は「一寸驚いた風で、黙つて少年工を見てゐたが、「さうですか」と云つた」のであり、これはほぼ同感したと読み取らねばならないだろう。さらに、「笑つた仲間も」少し変に思い、やがて少年工が餓死寸前だと「皆」にも通じたらしく、「急に黙つて了つた」のである。電車内は、一転して、「暗」とも「鬱」ともいえる状態になつてしまつたのである。これも志賀特有の対照描写であり、併せて食糧問題、飢餓問題が呈示されたのである。

ところで、作中の「私」は少年工が餓死寸前だと気づいていたのであろうか。草稿Bでは、「皆は急に黙つて

了つた」としたあと、「私は前からさうではないかと妙な不安を感じながら、なるべく子供の方を見ないやうにしてゐたが、此時初めて子供の方を見た」としていた。草稿Bでの「私」は、少年工を背後からしか見られない位置にいながらも、すでに餓死寸前であると察していたのである。が、この部分はカットされた。定稿作の「私」は、草稿作との比較において、その心中の描写、感情表現は必要最低限に抑制されている。「丸顔の若者」の指摘により、やがて周囲の人々にも少年工が餓死寸前であることが認識されるとほぼ同時に「私」もそう認識したと読むべきではなからうか。次の段落で少年工への集中的描写がなされていることでその証左が得られると思う。

「私」の観察によると、少年工は「地の悪い工員服の肩は破れ、裏から手拭で継が当ててある。後前に被つた戦闘帽の廂の下のごれた細い首筋が淋しかつた」とされる。先にも述べたように草稿Aにあった「きたない工員服」は草稿B段階でカットされ、草稿Bにおける少年工の顔をからかい「皆」が一緒に笑つた際の「見下し」の文言もカットされていたのである。「よごれた細い首筋が淋しかつた」は少年工を憐れに思う「私」の同情心からのものとなる。「私」が少年工を嫌悪し不快に感じ

ているとはとても読めないのだ。そして「少年工は身体を揺らなくなつた」とされる。これ以降、少年工の身体を揺らす描写シーンはない。しかるに草稿Bには、そのおしまいの方で、「目黒、えびす、渋谷、その間子供は又前のやうに大きく揺つてゐた」という叙述部がある。

これを定稿作でカットしたのはいかなる事情によるものか。後述するが、少年工の衰弱の度合は、草稿Bより定稿作では増大しているのであって、文字通りの餓死寸前に改変された、その表れの一つと私は読み取りたい。こうして、少年工は、「窓と入口の間にある一尺程の板張にしきりに頬を擦りつけてゐた」、「その様子が如何にも子供らしく、ぼんやりした頭で板張を誰かに仮想し、甘えてゐるのだといふ風に思はれた」とされるのである。私は、後出の「硝子」とこの「板張」が対照を成し、後出の「額」とこの「頬」が対照を成すと読み取るこゝができるように思う。ここでの少年工は、温か味のある「板張」に「子供らしく」、「誰か」（おそらく母親か）に「甘えてゐる」ように「頬」を擦りつけている。哀れである。餓死寸前と目された少年工は「私」の憐憫の情を掻き立てずにはおかない。それならば、草稿Bにあった「如何にも可哀想に思はれた」という主情的な一文は

もう無駄なものとされ、カットされたのである。

五

車内で、前に立っている「大きな男」が少年工の「肩」に「手」をかけ、「オイ」、「何所まで行くんだ」と訊いたところから新たな展開を見せる。二度言われて、少年工は、やっと「上野へ行くんだ」と物憂そうに答えたのだった。「上野」という場所が出て来たことで、少年工が戦災孤児であることがほぼ確定的となった。敗戦後の当時、「上野」には多くの浮浪児が集まっていたからである。少年工は、工場の閉鎖からか職を失い、さらに肉親ともはぐれ、あるいはその死にも遭っていたのではなからうか、そして今や食糧不足から餓死寸前の状態に追い込まれていた、という想像が容易となるのである。こうして、「大きな男」は「そりやあ、いけねえ。あべこべに乗つちやつたよ。こりやあ、渋谷の方へ行く電車だ」と言ったのだった。それを知らされ、少年工は、身体を起こし、窓外を見ようとしたが、身体の「重心を失ひ」、いきなり、「不意」に、「私」に寄り掛かって来たのだった。これを「車の動揺」のせいとする見解があるがこれ

は誤読である。少年工は、そのあまりもの空腹のため、身体を起こした際、その重心を失い、背後の「私」に「不意」に寄り掛かって来たと解釈すべきである。が、「私」は「私の気持」を全く裏切った動作」で反応してしまふ。少年工の身体を「肩」で突き返してしまったのである。「私の気持」とはむしろその前段にあった少年工を憐れむ気持ちである。自分でも驚き、後で不思議に思う咄嗟の反応だったが、身体と身体の触れ合いで、少年工の身体の抵抗の余りにも少なすぎ、減っている今の「私の体重」（十三貫三百匁は50kgあるかないかのもので、「私」も幾分か食糧難に遭っていたことを表わしている）よりも遙かに軽かったのを感じ取り、「一層気の毒な想ひ」をしたのだった。草稿Bで「可哀相だと思つてゐる気持」を全く裏切つたこの働作には自分でも驚いたが、その倚りかゝられた時の子供の身体の抵抗が非常に軽かつた事で私は尚子供が可哀相になつた」と主情的な表現となつていたので、定稿作では「私」の心情を簡潔に抑制したものととして表現していることが揃めるのである。

この場面について、吉田正信は、「行き先を尋ねた「大きな男」が、「少年工の肩に手をかけ」てスキンシップ

で接する」という厚意を表していただけに、「肩で突返した」ことは、それと対照されて、一層、残酷さを増している」といい、それに加えて「私」は「思いがけない意識下の自分」を知らされ、「それはエゴイズムといつてよく、連帯感と背反するものである」と指摘している。これまた年齢および職業不詳の「大きな男」とそれと同様の表記の配慮にある「私」なる人物の少年工に対する接し方は、まさしく「対照」を形成するものだったのである。が、先行論では、吉田正信のいう「思いがけない意識下の自分」が問題視されてきたのだった。岩上順一は、作中の「私」＝作者志賀と見、「飢えた少年工にたいするふかい関心と憐れみがある。だが同時に、惨めな少年工にたいする生理的ともいうべき嫌悪がある」、「作家の肉体的なかに、生理的なかに、ふかく滲みこんだ潔癖性ではないか」としたのだった。¹⁶三好行雄は、「灰色の月」を作中の「私」＝作者志賀と見る「典型的な私小説」とする立場で、「うす汚れた少年工へのほとんど生理的な嫌悪をかくそうとしない身のこなし」（傍点、ルビは三好）によって「感覚的な直観を信じてきたこの作家の健在」は証明された、と称揚したのである。¹⁷鷺只雄も基本的に三好説に賛同している。そして岩上、

三好らは「灰色の月」の核心部はここにあるとしているのである。が、私は「灰色の月」の核心部はもっと先にあるという立場に立つ。これまで再三述べて来たように、草稿作では「私」の少年工に対する嫌悪感、不快感は読み取れないことはないが、いざ定稿作になると、作中の「私」に少年工への不快感、嫌悪感¹⁸は殆ど読み取れないのである。伊沢元美は、「私」が肩で少年工を突き返したシーンについて、「純粹に反射的、な行為であり、心理学的に言えば自己防禦本能の無意識的発現であろう」（傍点は伊沢）とした。私はこの伊沢説に賛同する。が、伊沢が岩上順一の説を「不穩当」としたのはよいとしても、「灰色の月」が「凡そ「手のこまない」作である」としたことはむろん同意しかねるのである。ともあれ、「大きな男」の初登場で、その「大きな男」と「私」との少年工に対する接し方は、「対照」的なものとなり、場面に「立体感」や「丸味」を感じさせることができているのである。

こうして、「私」は、少年工を「気の毒」と思いながらもそれに反した行為を無意識的にも取ったことを反省してか、その後から「東京駅でゐたから、乗越して来たんだ。——何所から乗ったんだ」と訊いて見た。少年

工は、向こう向きのままでが素直に、「渋谷から乗った」と言った。すると誰かが「渋谷からちや一トまはりしちやつたよ」と少年工に教えるように言ったのである。草稿Bでは「渋谷からちやあ、一ト廻りしちやつたよ。可哀想に……」となっていた。「可哀想」「可哀相」は草稿Bでは四回書かれているが、四回目のそれは「私」の心情表現ではなく、乗客の一人のものであることに注意したい。つまり、少年工への同情、憐憫の情は電車に乗り合わせた乗客たちが共有するものであったのである。それを定稿作では、自明のものとして一切省いたのだと考えられる。また、「私」が声を発したのはこの一ヶ所のみである。作中の「私」に焦点化されることが多いが、「私」は電車の一乗客に過ぎないという見方でこの作品を享受すべきだと思うのだ。

少年工は、事情を知り、「硝子」に「額」をつけ、「窓外」を見ようとしますが、すぐやめて、「漸く聴きとれる低い声」で、「どうでも、かまはねえや」と言ったのであった。私は、この場面がこの作品のクライマックスを形成していると主張したい。少年工は、冷たい感触の「硝子」にいったんは「額」をつけて窓外を見ようとするが、やめてしまう。これは諦めである。そして、草稿

Bで「どうでもかまわねえや」としていたのを、定稿作では、読点を入れ、「どうでも、かまはねえや」と表記したのである。これは、少年工の、息も絶え絶えでの独り言であり、その衰弱ぶりも示したものと理解されよう。読点一つ入れただけで餓死寸前の少年工を表す卓抜な描写部分となったのである。また、草稿Bでは「それは並んでゐる私だけ聞こえたが、此「どうでもかまわねえや」は私に強く響いた」となっていたものを、定稿作では、「それは並んでゐる私だけ聞こえた」はカットされ、「少年工のこの独語は後まで私の心に残った」とされたのである。この改変は重要である。少年工の捨て鉢な「どうでも、かまはねえや」という諦めの独り言は、「私」だけでなく少年工の近くにいる乗客たちにも聴き取れたものになったのである。だから「近くの乗客達も、もう少年工の事には触れなかつた。どうする事も出来ないと思ふのだらう。私もその一人で、どうする事も出来ない気持だつた」という部分が読み手に重くのしかかってくるのだ。すなわち、餓死寸前の少年工を目前にして、「私」一人ではなく近くの「乗客達」全員のヒューマニズムの非力、無力さが顕現されたのである。電車内はより深い「暗」なり「鬱」に沈み込む。紅野敏郎は、志

賀全集の「後記」で草稿の「「どうでもかまわねえや」という少年工の一句は、「どうでも」「かまわねえや」と二行にしてそれだけ一頁の隅に書いてあり、心に残った重いことばであったことがよくわかる」とし、「この一句と灰色の月、これで作品のわく組みは出来あがつた」といい、「敗戦後の、すべてにわたって空虚な、暗い、暗い気分、それは食物も不十分、住居も不如意、これから先の日本についても、まったく五里霧中、といった気分、それが「灰色の月」であり、少年工のいった独語「どうでも、かまはねえや」なのである」と論じたのである。私はこの紅野敏郎の言説に賛同する。少年工の独語「どうでも、かまはねえや」は、拡大するもの、遠心力のあるものになっていたとすべきである。今後の日本の将来、食糧問題を中心とする政治や経済、教育、風紀、等等すべてのことは「どうでも、かまはねえや」となるものだったのである。だから「私」は、「暗澹たる気持のまま」渋谷で下車したのであった。むろんこの「暗澹たる気持」は、作品冒頭部の「灰色の月」がかかった荒廃した東京駅の歩廊の様子と度合を増した暗さで首尾呼应するのである。

そして草稿Bでは「十月十六日夜の事であつた」とし

ていたものを、定稿作では、改行して「昭和二十年十月十六日の事である」と一行だけを独立させている。この語り手は、作中の「私」ではなく、すべてを俯瞰する真の語り手によるものとすべきであろう。

むすび

敗戦後の志賀直哉の約四年ぶりの「創作」である「灰色の月」は、掲載誌である『世界』の読者が「大多数はインテリゲンチアであるに相違なかった」⁽²⁾こともあって、志賀は「精神のリズム」(「リズム」)を強く持ち、力を込めて書いたのである。これは、作者志賀によって「その出来た作品が、勝手に働いてくれるといふ方がいい」(「随想」)と期待されたもの、つまり作中の「私」＝文壇の老大家の一人とされる志賀直哉とはせず、焦点化という点では主人公となるが、「私」なる人物はあくまで作者志賀から切り離された存在、敗戦後の日付を持つ或る夜の電車の乗客の一人に過ぎないという読みを高度な読み手に要請していたように思えてならないのである。

志賀は、「灰色の月」の草稿が収められている「手帳」に時局に関わる多くの問題をメモとして書き込んでいた。

「問題が多すぎる。天皇制、財バツ歴史、政治、食糧、インフレ、賠償、教育、国語、住宅、交通、世相不安、衛生、衣料、燃料、戦争犯罪、民主化争議、まだ沢山あるだらう。」(文字の横に○印やルビを付けているのは志賀)などとし、「……その一番必要な、一番急を要する問題といへば矢張り食糧問題だ……」としていたのである。また、「灰色の月」の草稿Bの「余白書入れ」には、「竹槍」「ガンチャロフ」「東条」「近衛辞表」「鈴木貫太郎」などの語句が見られる。

敗戦後の志賀直哉が時局の諸問題に直接的な提言や発言をした「銅像」「改造」復刊第一号、昭21・1)、「鈴木貫太郎」(「展望」、昭21・3)、初出原題は「新町随筆」)、「天皇制」(「婦人公論」、昭21・4)、「国語問題」(「改造」、昭21・4)などについては別稿で論じたいと思う。

注

(1) 「灰色の月」に関する研究者サイドによる主な論考をほぼ時代順に列挙しておく。

① 高田瑞穂「灰色の月」(『志賀直哉』学燈社、学燈文庫、一九五五(昭30)・三)

② 岩上順「網走まで、その他」(『志賀直哉』三笠書

- 房、三笠新書、一九五五(昭30)・八)
- ③ 遠藤祐 a「灰色の月」(『解釈と鑑賞』、至文堂、一九五七(昭32)・八) b「灰色の月」(『志賀直哉』、『解釈と鑑賞』、至文堂、一九八九(平元)・四)
- ④ 伊沢元美 a「志賀直哉の短篇小説——灰色の月」を中心として——(『島根大学論集(人文科学)』第11号、一九六二(昭37)・三) b「志賀直哉『灰色の月』」(『志賀直哉・有島武郎の文学』、解釈学会編集、一九七三(昭48)・五) c「灰色の月」(『解釈と鑑賞』、至文堂、一九八七(昭62)・一)
- ⑤ 三好行雄 a「灰色の月」(『作品論の試み』、至文堂、一九六七(昭42)・六) b「鑑賞 灰色の月」(『現代日本文学アルバム第6巻志賀直哉』、学習研究社、一九七四(昭49)・一一)
- ⑥ 重田保志・下沢勝井「灰色の月」(西尾実監修『作品研究 志賀直哉の短編』、古今書院、一九六八(昭43)・一一)
- ⑦ 重友毅『灰色の月』(『志賀直哉研究』、笠間書院、一九七九(昭54)・八)
- ⑧ 鷺只雄「灰色の月」私見(『現代国語研究シリーズ10 志賀直哉』、尚学図書、一九八〇(昭55)・五)
- ⑨ 紅野敏郎『鑑賞』灰色の月(『鑑賞 日本現代文学 第7巻 志賀直哉』、角川書店、一九八一(昭56)・五)
- ⑩ 須藤松雄『志賀直哉——その自然の展開』(明治書院、一九八五(昭60)・三)
- ⑪ 中島国彦「持続する文学精神」(『講座昭和文学史 第三巻 抑圧と解放(戦中から戦後へ)』、有精堂出版、一九八八(昭63)・六)
- ⑫ 高口智史 a「灰色の月」論——志賀直哉と(『戦後』——『近代文学研究』、第10号、日本文学協会近代部会、一九九三(平5)・四) b「置き去りにされた孤児たちの物語——志賀直哉『灰色の月』、石川淳「焼跡のイエス」、野坂昭如「火垂るの墓」(『試想』第2号、二〇〇三(平15)・二、のち『歴史』に对峙する文学——物語の復権に向けて』、双文社出版、二〇〇七(平19)・一一、所収)
- ⑬ 吉田正信「『灰色の月』序説——リアリズムとヒューマニズムをめぐって——」(『愛知教育大学大学院 国語研究』第4号、一九九六(平8)・二二)
- ⑭ 長谷川英司「志賀直哉『灰色の月』における描写の方法——草稿と決定稿の対比を通して——」(『福岡大学 日本語日本文学』第9号、一九九九(平11)・一一)
- ⑮ 下岡友加「志賀直哉のリアリズム、その真相——『灰色の月』を中心に——」(『国文学攷』第172号、二〇〇一(平13)・一一、のち『志賀直哉の方法』、笠間書院、二〇〇七(平19)・二二、所収)
- ⑯ 加藤三重子「志賀直哉『灰色の月』のポリテクス」(『成城国文学』第18号、二〇〇二(平14)・三)
- ⑰ 「手帳16」(『志賀直哉全集』第八巻、岩波書店、一九七四(昭49)・六) または「手帳28」(『志賀直哉全集』補巻六、岩波書店、二〇〇二(平14)・三)

(3) 吉野源三郎「創刊まで——『世界』編集二十年(一)——」
『世界』創刊二十周年記念、岩波書店、一九六六(昭41)・

一)

(4) 中島國彦は、注(1)の⑩論文で、永井荷風の『断腸亭日乗』で昭和二十年十月十六日の「天気乍晴、雲霧なし……」などを引用し、『灰色の月』の表題の初案はとうやら『白い月』のようだが、荷風日記によると月明が鮮やかなのに、それを「灰色」と描くことによつて不思議な情感が生み出されていることは見落とせない」としている。

(5) 宇野浩二「志賀直哉の文章」(『世界』、岩波書店、昭31・3)は、志賀の「母の死と新しい母」から幾つかの場面の文章を引用し、「おそらく、誇張と無駄をはぶき、簡潔で的確な文章を書く点では、大形にいふと、日本に、(あるひは外国にも)、志賀の右に出るものはないであらう」といい、「好人物の夫婦」と「灰色の月」についてはその書き出し部分を引用し、その簡潔な書き方を絶賛している。

(6) 志賀はその初期から造語をよく用いることがあり、『大津順吉』(『中央公論』、大元・9)では「第二」の「痴情」に狂った「猪武者」ふりに対応するように「第一」では「痴考」(これは造語)に耽る「開けない男」ふりを描いており、また、『出来事』(『白樺』、大2・9)では、電車にひかれかかってうまく救助網にすくわれた子供が小便をひょくったシーン(のち「続々創作余談」でここだけは「自転車」における川崎での古い経験を挿

入したものとされている)で「似指」という造語を使用し、「ちんぼこ」というルビを付けていて、語句表現の巧みさを發揮していたのである。

(7) 遠藤祐、注(1)の③b論文

(8) 長谷川英司、注(1)の⑭論文

(9) 高口智史、注(1)の⑫b論文

(10) 松平誠『戦後史大事典 増補新版』(佐々木毅・鶴見俊輔・富永健一・中村政則・正村公宏・村上陽一郎編、三省堂、二〇〇五(平17)・七、「ヤミいち」の項)は、

敗戦後のヤミ市で当初大急ぎで求められたのは意外なことに食料ではなく、厨房用品と日用雑貨とであったこと、本格的な食料不足が日本の都市をおそうのは、昭和二十年秋の末以降で、焼け跡となった広場にヤミ市ができあがるのもこの時期である、としている。また、梶井功(前掲『戦後史大事典 増補新版』「食糧危機」の項)は、昭和二十年は陸海軍の貯蔵食糧があったので食糧危機はまだ決定的な状態ではなく、昭和二十年が大凶作であったため昭和二十一年が食糧危機のピークとなり、同年五月十九日には皇居前広場が二十五万人でうずまる飯米獲得人民大会(食糧メーデー)などがあつた、としている。

(11) 本多秋五『物語戦後文学史』(新潮社、一九六〇(昭35)・二二)

(12) 安岡章太郎『志賀直哉私論』(文芸春秋、一九六八(昭43)・一一)

(13) 重友毅、注(1)の⑦論文

- (14) 吉田正信、注(1)の⑬論文
- (15) 岩上順一、注(1)の②論文
- (16) 三好行雄、注(1)の⑤ a b論文
- (17) 鷺只雄、注(1)の③論文
- (18) 伊沢元美、注(1)の④ b論文
- (19) 伊沢元美、注(1)の④ a論文
- (20) 紅野敏郎「後記」、『志賀直哉全集第四巻』、岩波書店、
一九七三(昭48)・一〇
- (21) 紅野敏郎、注(1)の⑨論文
- (22) 吉野源三郎、注(3)の随想文