

「書く私」の文学

——臨場する自我・志賀直哉——

小林 敦子

はじめに 臨場する自我

「うむ」と父は首肯^{うなづ}いた。自分は冗番^{まろで}からそれらを宛然^{まろで}怒っているかのような調子で云っていた。最初から度々母に請^{うけ}合った穏やかに、或いは静かにと云う調子とは全く別だった。

然しそれはその場合に生れた、最も自然な調子で、これより父と自分との関係で適切な調子は他にないような気が今になればする。

「然し今迄もそれは仕方なかったんです。只、これから先までそれを続けて行くのは馬鹿^{ばか}気^きていると思うんです」

叔父が入^いつて来た。叔父は自分の背後^{うしろ}にあつた椅子に掛けた。

「よろしい。それで？ お前の云う意味はお祖母^{おばあ}さんが御丈夫^{ごぢゆう}な内^{うち}なだけの話か、それとも永久^{とこ}の心算^{しんざん}で云っているのか」

と父が云った。

「それは今お父さんにお会いするまでは永久の気ではありませんでした。お祖母さんが御丈夫な間だけ自由^{じゆう}に出入^{でいり}りを赦^{ゆる}して頂ければよかったです。然しそれ以上のことを真^まから望^{のぞ}めるなら理想的な事です」と自分は言いながら一寸泣きかけたが我慢[★]した。

志賀直哉の「和解」の一節である。

同時代を生きた小林秀雄は、志賀の偉大さについて言葉を尽くした。

先ず大抵の作家の作品は、久しく読まずにいて又読み返すと、意外に前と違った印象を、いい意味でも悪い意味でも受取るものだが、志賀氏^{しげ}の作品にはそういう事がない。例えば「和

[Article]
KOBAYASHI, Atsuko
Naoya Shiga:
"I" as a Novelist at the Moment
(Received 20 August 2014)

A Noon of Liberal Arts, No. 5, 2014

解」を読み返す。同じところで感動し、同じ性質の涙が出る。僕は其処にあるでしょうもない単純さに突き当る。僕が変ろうが変るまいが、そういう事には無関係で、じつとしている単純さに突き当る。^{★2} …

小林の評価は志賀の文学の本質を的確に突くものである。しかしここで提示されている志賀の偉大さは、もつと大きく展開されてもよいだろう。志賀を同時代の作家たちが小説の「神」とまで称賛したということは、志賀の偉大さとは、小説そのもの、あるべき理想に抜き差しならぬ形で関わっているということである。それは何か。読み返しても、同じところで泣く、という言葉が印象深い。読み返す——この物語の帰結を知っていても、出来事の一連の流れを知っていても、全く同じ感情が湧く。繰り返されても、その都度、それにふさわしい感情が起こる。これは異様なことである。我々の常識に照らし合わせれば、実に希有なことだと言える。繰り返されるのに、褪せない経験——同時代の小説家が渴望した成就是ここにあらうだろう。

では、なぜ志賀の作品はそのようなことが可能なのか。読者に徹するならば、志賀の仕事をそのまま享受すればよい、しかし書き手の立場になれば、やはりなぜ可能か、問いたくなるであらう。それは特殊なアプローチではない。書き手の立場、というのは、実は志賀の文学の理解の根幹に関わっているのである。

小林は、志賀の「和解」になぜ非凡な力があるか、このように述べる。

「和解」を読んで泣いたと書いたが、これは言うまでもなく、志賀氏の文章が、少しも感傷的なものを交えず、強い感動に貫かれている為だ。極く当り前な事なのだが、現代の夥しい小説に接しても、この当り前の経験は出来なくなってしまう。^{★3}

作者である志賀が強く感動しているから、この作品には力がある。平明な事実のようで、これもまた重大な真理である。

言うまでもなく、志賀は読者のために技巧を凝らすような作家ではない。何度読んでも感動する——例えば、そういう課題に応えようと、凡庸な書き手が考えるのは、複雑に多様な要素を盛り込むことである。何度読んでも、万華鏡めいて、新たな（別な）発見があるように……しかし小林がきちんと釘を刺している通り、志賀の作品にそのような複雑さはない。絶えず同じ一つのゆるぎない経験があるだけである。

特殊な技巧があるのではなく、書き手の感動だけが作品を推進していく。志賀自身、「和解」についてこのように述べている。

「和解」は事実そのまま書いた。

「或る男、其姉の死」は「和解」以前の事実を出来るだけ小説にして書いてみた。

前者は此事実を経験しつつある間に書き始め、十五日間で

書きあげた。作為もなく、そういう方の苦勞は少しもしなかつた。只、書く氣持には常に亢奮があつた。

「和解」は作中にも書いたように、其時約束の仕事をしていゝる最中だったが、父との和解が氣持よく出来、その喜びと亢奮で、和解の方を材料にして一ツ氣に書いて了つた。毎日十枚平均で半月間に書上げた。^{★4}

書き手自身の経験の直接的な感動の延長のままに、作品を仕上げた。ゲーテの「マリーエンバート悲歌」の成立についても、こちらは悲痛な感動であるが、非常によく似た狀況が語られている。

「この詩を書いたのは、マリーエンバートを発つた直後のことで、まだ体験の生々しい感情がいつぱい残っているときのことだつた。朝の八時に、最初の宿駅で第一節を書いた。それから馬車のなかで、さらに詩作を続けた。そうやって頭のなかでまとめたものを宿駅へ着くごとに書きおろしていったものだから、夕方にはもう出来上がり、紙の上に書きあげられていた。だから、この詩にはたしかな直接性があり、一氣呵成で鋳型に注ぎこんだようなもので、それが詩全体による結果をあたえているかもしれない。」

「それと、この詩には全体として独特なところが豊富にあつて、先生の他の詩とはどれとも似ていませんね」と私はいつた。

「それはね、こういうわけさ」とゲーテはいつた、「つまり私は、一枚のカルタに大枚のお金を賭けるように、現在というものに一切を賭けたのだ。そして、その現在を誇張なしにできるだけ高めようとしたのだ。」^{★5}

「現在」に賭ける。経験の直接的な延長線上の現在で描く、そのように捉えると、私たちが理解しやすい小説の方法になるかも知れない。しかしもう一段、この事態は踏み込む必要がある。

かえりみれば志賀は、このような経験の直接的な延長線上で書いていることは稀なのである。「暗夜行路」の最終場面は、二十数年前の大山登山の経験にあり、また「城の崎にて」も数年が経過している。むしろ「和解」のような書かれ方が突出していて独特である。にもかかわらず、「和解」はもつとも志賀らしきがあらわれた代表作であり、「暗夜行路」とも本質において隔たつていゝるといふ評価はなされない。では何が同じなのであろうか。さらに小林の言葉を借りる。

志賀氏の小説の骨組は非常に簡明なもので、描かれた世界は、いつもそれを直かに眺めて得心する作者の主観を通じて整然と現れているし、題材も殆ど作者の実生活上の経験を出ず、少くとも本質的な意味では、氏の作品の悉くが自伝だとさえ言える。^{★6}

描かれるもの、「それを直かに眺めて得心する作者の主観」——これこそが、志賀文学の本質である。

より紐解こう。志賀は何かを小説で描く、描くとき、描いている志賀自身が感心している、ということである。何かを描くとき、客観的に描こうとしたり、主観的に描こうとしたり、という腐心は誰しもある。客観的というが、一体そのようなものは可能なのか、といった疑惑等を含め。だが志賀はそうした水準の問いから主観的描写を選択した、ということではない。単純に過去の自身の出来事、過去の自己の主観的視点によって描写したということに、小林の言う「作者の主観」があるわけではない。むしろその現在性——今まさにその出来事を描いている「私」が、直接的にあらわれていることが、小林の驚嘆した「作者の主観」なのである。この作者は、この出来事を書きながら、感動している——。

志賀の文学に驚くとき、私たちはつねに、芸術作品から実は二つもの見ていることに気がつく。それは描かれた対象の真正性であり、描いている作者の真正性である。

「書かれたもの」とともに、「その瞬間、書いている私」を私たちは見ている。「書いている私」の真正さが、私たちが圧倒されるものの半分なのである。この人は本気で書いている、本気で感動している、ということに、私たちは拍手を送るのである。

志賀と並び、一時代を築いた盟友、武者小路実篤もまた、そうした「書いている私」の直接的な表出に長けていた。

自分のことをかくことは楽なようで楽ではない。第一に自惚れの強い所がなくては出来ない。この点で僕は資格があまりそうだ。第二に棄身の人間でなければ出来ない。体裁をかまったり、名誉心があったり、他人の思わくを気にしてはかけない。自分はこの通りの人間だ。見るように見てください。自分には資格がありそう。なぜかと云うと僕は他人の思わくをあまり大したものとは思っていないからだ。それから第三に自分を客観出来る人間でなければ駄目だ。一人わかったり、楽屋おちになりすぎては困る。この点も自分は用心したつもりだ。[★]

何の技巧もない、「話もない」、直接的な自己の表出に見える小説、そんな白樺派の一人を、同時代の作家たちは小説の頂点をみなした。「書く私の真正さ」、これは文学を理解する際に、ひどく忘却されがちで、しかし絶対的に必要なものである。

一 私小説の意味

「書く私の真正さ」、このように捉えると、私小説の文学的意味もわかりやすい。私小説で我々がより強く見ているのは、「告白された私」よりも、「告白する私」である。これほどの醜悪な事実を告白しようとする、書き手の強靱な姿にほかならない。告白された出来事が、読み手にとって、重大な意味をもったものであるかどうか

は問題ではない。私小説は「小説修業」であり、「人間修業」とも言われた。如何に作者が自分自身に切り込めるかが、問われているのである。

私小説に伴う大いなる誤解の一つに、事実（「小説外」の事実）をありのままに書いた否か、という視点がある。私小説は別段「小説外」の事実を偽りなく書くというのを目的としてはいない。「過去の私」を書くことで、「書く私」を強力に出そう、という意図が私小説の試みである。「書きづらいこと」を書くこうとするとき、「書く私」は悲痛な強さを持って出てくる。

ある夕方、節子は岸本に近く来た。突然彼女は思い屈したような調子で言出した。

「私の様子は、叔父さんには最早よくお解りでしょう」

新しい正月がめぐって来ていて、節子は二十一という歳を迎えたばかりの時であった。丁度二人の子供は揃って向いの家へ遊びに行き、婆やもその迎えがてら話し込みに行っていた。階下には外に誰も居なかった。節子は極く小さな声で、彼女が母になつたことを岸本に告げた。

避けよう避けようとしたある瞬間が到頭やつて来たように、思わず岸本はそれを聞いて震えた。思い余つて途方に暮れてしまつて言わずにいられなくなつて出て来たようなその声は極く小さかつたけれども、実に恐ろしい力で岸本の耳の底に徹えた。それを聞くと、岸本は惨れた姪の側にも居られなかつた。

た。彼は節子を言い宥めて置いて、彼女の側を離れたが、胸の震えは如何ともすることが出来なかつた。すぐごとと暗い樓梯を上つて、自分の部屋へ行つてから両手で頭を押えて見た。[★]

この文章から、藤村が「書く私」を滅却したとは思わないだろう。冷徹なまでに「過去の私」を正確に書くこうとする、書き手の強烈な自我を私たちは感じる。

言葉を返せば、「告白する私」がしつかりとあらわれれば、「小説外」の事実であるかどうかは問題ではないのである。「私小説」と呼ばれるものは、むしろ「小説外」の事実と一致しないことの方が多い。明らかに作者の実体験と異なるものが、「私小説」と呼ばれるものの中には無数に混在している。「事実」の告白という視点で捉えると、私小説の試みはかえつてわかりにくい。

私小説と呼んでよいか否か、最もわかりにくかつたのは、白樺派であろう。

この憐な自分に本人の鶴がいささかの同情ももたないならば自分はこの縁談をこちらからお断りしたく思う。

縁談に冷淡なのは父であろう。しかし鶴がどうかしてくれらるならば鶴の父ももつとどうにかなつたらう。

鶴は自分のことなんか、なんとも思つていないのだろう。

鶴がなんとこの思つていないならば自分は鶴を妻にすること

を好まない、多くの人をわずらわしてまで鶴の夫になりたくない。それ程お目出度い男になりたくない。

勝手になれである。[★]

武者小路実篤の「お目出度き人」は、武者小路の実体験ではない。しかし、この主人公を誰もが武者小路に重ねて読むし、またそれで正しいと感じる。虚構の出来事でありながら、書き手が直接に何もかを語っているのを読み手は理解する。志賀も同様である。志賀には「和解」をはじめ「私小説」と呼ぶことが可能な作品が多くある。しかしそれらはすべて実体験そのままではない。虚構の度合いが高いものも存在する。にもかかわらず、読み手は志賀が直接に自己を語っていると感じる。虚構があっても、私たちは「悉くが自伝だとさえ言える」ように見なすのである。

二 反復される経験の直接性

「今まさに書いている私」を出す、素朴なようで、これは小説という芸術にとっては、非常に困難な相をもつ。

今まさに書いている「私」が、書いている事実に感動することができる。それは書き手自身にその出来事に対する、ある種の盲目性、忘却性とも言うべきものがなければできない。

例えば志賀は芥川龍之介の「奉教人の死」にこのような意見を言う。

そして私も芥川君のものを評したが、それはよく覚えてい
る。それは主に芥川君の技巧上の欠点——わざわざ言う必要
はなかったが、私は前にそれを他の人に云っていたので、蔭
で云い、前で口を閉じている事が何かの場合両方によくない
事が出来るのを恐れる気持だった。

芥川君の「奉教人の死」の主人公が死んで見たら実は女だつ
たという事を何故最初から読者に知らせて置かなかつた、と
云う事だった。今は忘れたが、あれは三度読者に思いがけな
い思いをさせるような筋だったと思う。筋としては面白く、
筋としてはいいと思うが、作中の他の人物同様、読者まで一
緒に知らさずに置いて、仕舞いで背負投げを食わずやり方は、
読者の鑑賞がその方で引張られるため、其所まで持つて行く
筋道の骨折りが無駄になり、損だと思ふと私は云つた。読者
を作者と同じ場所で見物させて置く方が私は好きだ。芥川君
のような一行々々苦心して行く人の物なら、読者はその道筋
のうまさを味わつて行く方がよく、そうしなければ勿体ない
話だというような意味を云つた。あれでは読者の頭得には筋
だけが残り、折角の筋道のうまさは忘れられる、それは惜し
い事だと云う意味だった。

一体芥川君のものには仕舞で読者に背負投げを食わずよう
なものがあつた。これは読後の感じからいっても好きでなく、
作品の上からいえば損だと思ふといった。氣質の異いかも知

れないが、私は夏目さんの物でも作者の腹にははつきりある事を何時までも読者に隠し、釣って行く所は、どうも好きになれなかった。私は無遠慮に只、自分の好みを云つていたかも知れないが、芥川君はそれらを素直にうけ入れてくれた。そして、

「芸術というものが本統に分かつていないんです」といつた。^{★10}

読者は「奉教人の死」の結末に驚くであろう。しかしそれは最初に読んだ時のみである。読み返して、彼らは同じようには驚かない。そして芥川もまたその結末を書いている時驚いているであろうか。驚いてはいない。芥川は、作品を書き始めた時から、結末で明らかになる事実を知っていた。知りながら読者のためにそれを隠していた。書き手に驚きは存在しない。この志賀の理論は、読者のための理論ではなく、作者のための理論である。

志賀は太宰治の作品に対しても同質の評価を下している。

今年になつて私は本屋から「斜陽」を貰い、評判ものゆえ、読みかけたが、話している貴族の娘の言葉が如何にも変なので、読み続けられず、初めの方でやめて了つた。続いて、「中興論」に出た、「犯人」という短いものを読んだが、読んでいるうちに話のオチが分つて了つたので、中村真一郎、佐々木基一両君との「文芸」の座談会で、「斜陽」の言葉と、このオ

チの分つた話とをした。寧ろオチは最初に書いて、其所までの道程に力を入れた方がいいと話した。二度読んで、二度目に興味の薄らぐようなものは書かない方がいいとも云つたのである。^{★11}

二度読んで、二度目も薄らがない、同じところで同じ感動がある、志賀が自覚的にそうした文学を目指していることが明確となるわけだが、それを導くのは、小林が指摘するよう、作者自身の直接的な感動なのである。

芥川や太宰の作品が、小説として特殊な構成を持つていた、という訳ではない。これは小説の構成そのものに関わる問題である。出来事を語る小説、叙事の文学である小説は、少なからず構成が要求される。主題の展開と帰結を書き手はあらかじめ構想する。しかしそれを言葉に引き写した時、書き手の経験としては単に反復となり、書き手は最初の感動を失つてしまふのである。書き手が書き手でありながら、なお読者と同じような、清新な最初の経験を持つ、というのは、尋常なことではない。

志賀は、そうした直接性を、「小僧の神様」で何の衞いもなくやつてのける。

作者は此処で筆を擱くことにする。実は小僧が「あの客」の本体を確かめた要求から、番頭に番地と名前を教えて貰つて其処を尋ねて行く事を書こうと思つた。小僧は其処へ行つ

て見た。ところが、その番地には人の住いがなくて、小さい稲荷の祠があった。小僧はびっくりした。——とこう云う風に書こうと思った。然しそう書く事は小僧に対して少し残酷な気がして来た。それ故作者は前の所で擱筆する事にした。¹²

「今まさに書いている私」を何より大切にしているからこそ、このような文章が自然にあらわれるのである。

志賀以外に「書いている私」が自然と出た例を挙げておこう。

「第一、私たちは、肉体を売る資本家かもしれない！ だが、要するに、私たちは生きています。おまけにまだこの上も、生きて行きたいと思っているんだ。生きて行きたくなげや、こんな船になんぞだれが乗るもんか、畜生！」波田は、まだまだ言わなければならないことが、山のようにあった。あまり言うことが多くて、彼の言葉がスラスラと出なかつたために、畜生！ で爆発してしまつた。

「だれが畜生だ！ 失敬な」船長は、夢中になつて立ち上がった。

扉口の外からは、罵声と足踏みとが聞こえた。「燃やしちゃうぞ！」と聞こえた。

私はこの「燃やしちゃうぞ」と言う言葉の来歴を話したいが、ごらんの通り今はとても忙しくて。

「そうではないか！」波田は立ち上がった。

「尊い人間の生命を等閑にしたのは、どいつだ！ ポーイ長でも、父と母とから生まれて、人間としての一切の条件を、貴様らとすこしも異なることなく、具備しているんだ！ それなのに、どうだ！ ポーイ長が負傷してから、一度でも、貴様は、彼のことを考えたことがあつたか、貴様に、人間の生命を軽蔑することをだれが許したんだ！」¹³

これは葉山嘉樹の「海に生くる人々」の高潮した場面であるが、書き手の「私」がつい、今はそれどころではなく、という感慨を述べている。書き手が描写に感動していることがよく伝わってくる文章である。

「書いている私」を出すとは、単にメタフィクションというのではない。メタフィクションの手法をとつても、「書く私」が必ずしも出るとは限らない。経験の直接性という観点を理解せず用いれば、単に一重外に、「小説を書く私」を書くだけに終わる可能性の方が高くなる。その場合、「小説を書く私」の虚構性、といった、猜疑に満ちた循環が発生する。「小僧の神様」がメタフィクションと呼ばれるのは、構成の一手法としての、作者の登場ではないからである。志賀の他の文学との強力な同質性のもとに、「小僧の神様」の作者の登場はある。

しかしここで付言すべきことだが、志賀に構成が無いということではない。志賀は芥川のような作家と比較して、理知を廃した感覚の人の如く言われがちである。志賀は「話らしい話のない」と評さ

れたように、ある種の構成を拒絶していたとは言える。だが志賀の作品には確固たる始めと終わりがある。頭も尾もない出来事の羅列では決してない。然るべき終止符を打てる小説家は、構成が出来ているということである。ただ、構成が先行しない。絶えず即興性がありなら、なおかつ全体の構成を見誤ることをしない、そうした希有な能力を志賀はそなえている。

こうした志賀に代表される書き方の本質は演劇に似ている。戯曲ではなく、俳優の演技がである。奇異に思えるかもしれないが、二十世紀の演劇論の祖となったスタニスラフスキーの取り組みの本質は、演技における直接性の奪還にあった。

役者はすでにその戯曲を読み、その役の人物にこれから何が起こるか知っている。毎夜毎夜同じ戯曲を繰り返し演じる場合にもある。にもかかわらず、俳優はそのつど同じ感情を、新しく、本当の自己の経験として実行しなければならない。

「我々の芸術では、諸君は、それを演じている、いついかなる瞬間でも、しかも、それを演ずる度毎に、役を生きなければならぬのである。それが再創造される度毎に、それはあらためて生き直され、あらためて体現し直されなければならない。^{★14}」

この困難さは、小説においても同じことなのである。「和解」が

如何に実際の経験の直後に書かれたとしても、その出来事そのものではない。それは出来事の再構成であり、反復である。小説で書くということは、さらに言えば文字で書くことは、必ず実際の出来事から遅れたところで生じる。しかしにもかかわらず、書き手は新しく、その出来事に出会い、新しく、同じ感情を抱く。

反復されているはずのものに新しさが宿り、直接性を欠いているはずのものに直接性が宿る、という不思議な現象は、小説のみならず、文学という芸術全般の本質とも言えよう。

言語こそは人間の身体感覚から切り離された抽象であり、社会によって共有される場所に成立するそれは、決して個々人の一回限りの、固有のものにはなり得ない。抛って立つべき言語が、具象性の代わりに抽象性を、一回性の代わりに反復性を、直接性の代わりに間接性をもたらすことに文学者は悲痛な思いを抱き、そしてその限界を超えようとする。

しかし彼らは、自身の恣意によってそれをあやつり、思いのままにすることはできない。彼らはそれを天恵としてアポロンから受けるのであり、そして、私たちの人間の手段によってそれを自分の内に呼び出すことは、どうもできないように思われる。

だが、それにもかかわらず、私は一つの疑問をかかげる、「創造的自己感覚をつくり出すためには何らかの技術的な方途は存在していないのだろうか?」と。これは、もちろん、イン

スピレーションそのものを人為的な方法によってつくり出そうとしているのではない。否、それは不可能事だ！ 私がほしいままに自分のうちにつくることを習得したいとのぞむのは、インスピレーションそのものではなくて、ただそれにとつての好適な土壌である。私たちの心にインスピレーションがよりしげく、そしてより好んで降ってくるような、そういう雰囲気である。俳優が、「今日は気持ちのがつている！ うまく行くぞ！」とか、「演るのが楽しい！」とか、「今日は役を生きている」とかいうとき——これは、つまり、彼が偶然、創造的狀態にあることである。

けれど、この状態が偶然的なものではなくなつて、俳優自身の意志によつて、彼の「注文によつて」つくられるためには、どうすればよいのだろうか。^{★15}

スタニスラフスキーは、そうした「役を生きる」感覚は、最終的には靈感の領域であつて、方法として説明できるものではないとする。しかし彼は、より多く靈感を呼び起こすための土壌を作ることができるとして、かの有名なシステムを作り上げた。志賀が天才であることに間違いはないが、スタニスラフスキーの取り組みを思えば、我々も志賀の境地を実現するために、まだやれることは沢山あるだろう。

三 芸術は何処にあるのか

こうした靈感の成就については、一般においても、理解されていないわけではない。「小説家は書きながら世界を掴む」、「書きながら発見していく」、といった通念がそれである。書く前から全てを理解し、何の新たな発見無く創作を遂行した小説家を、私たちは一流とは見なさない。こういった言葉は人口に膾炙しているが、志賀のような小説家の本質をよく言い当てるものだろう。だがこの論理は、突き詰めれば芸術の定義の根幹に関わる問題につながる。

「書いている私」に小説の核心があるということは、芸術の核心もまた作る最中にある、ということである。ゲーテは言う、

「マンネリズムは」とゲーテはいつた、「いつでも仕上げることばかり考えて、仕事そのものに喜びがすこしもないものだ。」

しかし、純粹の、真に偉大な才能ならば、制作することによる幸福を見いだすはずだ。ロースは、山羊や羊の髪の毛をねばり強く描いて飽きることがなく、あの際限もない精密描写を見れば、彼が仕事をしながら、世にも純粹な幸福を楽しみ、完成することなど考えてもみなかったことがわかるのだよ。」

「比較的才能のとばしい連中というのは、芸術そのものに満足しないものだ。彼らは、制作中も、作品の完成によって手に入れたいと望む利益のことばかり、いつも目の前に思い浮

かべている。だが、そんな世俗的な目的や志向をもつようでは、偉大な作品は生れるはずがないさ。」^{★16}

マンネリズムはなぜ起こるか。作り手はすでに作品の着地点を知っている。そして一度達成した着地点がもたらした称賛と利益を彼は知っている。だからその利益を再び求めて、すでに着地点を知っているものを繰り返す。発見のない反復である。作品の完成によってもたらされるさまざまな利益を目的とする作り手は、芸術の喜びを知らない。本当の芸術家は、作っているまさにその時に芸術の喜びを感じる。

白樺派から深く影響を受けた高見順は言う。

愛の恍惚には、つねに死の影がただよっている。真の愛はその極致において、死と接している。愛は生命の表現であり主張である。そして生命の拡充である愛なのに、生命の燃焼としての愛の恍惚には、かならず生命の否定としての死の感覚がともなっている。

生命の表現としての芸術にも、つねに死が訪れているはずだ。芸術は生命の拡充なのに、生命の燃焼としての表現は生命の否定としての死がともなっているのだ。

ひとつの表現が完成したとき、その芸術家の生命はほんとは死んでいるのだ。からっぽを感じるのはそのために違いはない。そしてまた、充実を感じるのもそのためだろう。愛が死

の影とともにありながら、新しい生命の誕生を約束するのと同じように、芸術における死は、新たな生の回復を約束する。それが充実感を与えるのだ。

画家も俳優も演出家もこの点では同じなのだ。だが私は俳優の表現というような、人々の記憶のなかにだけ生きる芸は、はかないようで幸福であると思う。ルオーは旧作を集めて破棄した。画家にはそれができるが、小説となると、そうはいかない。すると、のちのち恥にならないような仕事だけするように心掛けねばならないのか。残そうと思つて書いた仕事は案外残らない。大切なことは残す残さないではない。残そう、残したいのではない。死の影の下で仕事をする。残そう、残したいのではなく、芸術家にとつてもそれが——大切なことでではなく、芸術家にとつてもそれがもつとも恍惚の時である。私自身幾度生きたか。^{★17}

作品の完成は作者にとつては死である。作品を書いている時のみ、彼は生きていたと感ずる。作品が残らない芸術は不幸なようで、どんなに幸福か、と。

高見の言葉は非常に重要である。芸術というのは作品ではなく、あくまで作るという行為にある、と高見は言っているのである。

作品を破棄したいときえ願う芸術家。作品が残ることによって、不幸になる芸術家。作品が残るといふことは、彼の芸術に対する大いなる誤解の源となる。芸術は作り手の、作るあの瞬間にこそあったのに、人は残された作品を芸術と見なす。その錯誤が作り手を苦

しめる。

私たちは芸術というものを、作品と見なしすぎて嫌いだがある。芸術活動の半身は作品の鑑賞である——芸術は作品の他者による鑑賞があつて初めて成立する、そのような論法を無批判に受け容れている。しかし当の作り手たちは、芸術はあの作るといふ行為の、瞬間にしかなかつた、と洩らしている。私たちはもつと重く受けとめなければならぬ。

作品そのものに芸術性が無いということではない。しかしそれは、優れた作り手の創作行為の、美しい残響なのである。真の芸術の成就是、作り手自身が、あの瞬間に味つたものでしかない。最高の瞬間は、享受者にはついに知り得るものではない。私はそうした定義が必要だと思ふのである。私たちは作品から何を見るか。それは作り手が、どんなに激しく、全てを賭けて、芸術の成就に向かつていったか、その経験を見るのである。そこに感動するということ、は、享受者の内にも少なからず同じ行為の動機があるということである。私たちは作品を見ると、自己も達成したい、という動機を極き立てられる。だから鑑賞することは少しも否定しない。ただ余韻の遠い向こうに、作り手の孤独な瞬間があつたことを、決して忘れてはならない。

ゲーテが古代ローマの芸術作品を「第二の自然」と呼んだように、我々は見事な作品を、それ自体成就された芸術＝自然と感じる。しかしそれはもちろん、第二の、とゲーテが加えるよう、人間が作つた、という事実が重要なのである。これほど完成された作品にも、

作り手という存在があつた、その驚きである。

四 「書く私」と「書かれたもの」

ゲーテの「第二の自然」という言葉は、深遠であつて、最高の芸術は人間が作つたものでありながら、その事実を忘れさせるほどの力を持つている、という理解も含む。

この忘却は、ある意味靈感というものの、最後の地点をよく示すものだ。芸術は「作る私」の直接的な表出である。では、「作られたもの」とは？　ここまで、芸術という問題をあえて「作る私」から捉えてきた。私小説においても、「書く私」と「書かれた私」をあえて分けることで論じてきた。しかしこの二つが本質的に隔たると見なすわけではない。むしろ「書く私」というものが存外簡単に見落とされてしまうように、この二つは不可分なものとして展開されることが多いのである。では「書かれるもの」、「作られるもの」とは何か。

高見は戦後、芸術としての文学は、作家の私生活を描くという、狭義の私小説で終わつてはいけない、しかし「私ならざるもの」を書くときにもそれは「私」でなければならぬ、という主張を強くした。虚構であつても、作家の自我の表出の無い作品は芸術ではない、高見はさらに進める、むしろ、「私ならざるもの」になれなければ、「私」にはなれない、と。^{★18}

：ジムメルはゲーテ論の中で、ゲーテにおける「主観的衝動と客観的要求との不思議な統一」ということを言い、ゲーテの仕事は「自己内から生長した内面必然の純粹表現で、而も客観的要求と理念的要求から構成されたかの観を有する」とも言っている。ゲーテを「進歩的」とするかどうか別として、

私はこのジムメルの言葉そのものを、真の文学者の運命として見るのである。主観的衝動と客観的要求の不思議な統一、書くということは正にそういうことにちがいない。日本の所謂小説の多くはまだ、書くということのうちに入っていないのである。そして所謂虚構小説の多くも「自己内から生長した内面的必然の純粹表現」でないことを知らねばならぬ。文学者の運命を経験した人はいたであろうが、その運命を果たして実現した人は何人いるか。実現とは理解であり所有である。^{★19}

高見は「書く私」と「書かれるもの」の、ある種の合一を言っているのである。非常に不思議な話のようだが、先のスタニスラフスキの取り組みとは、直接的にそれである。

役者は「私そのもの」を演じるわけではない。「私ならざるもの」を演じる。「私ならざるもの」を、「私」が直接的に生きる。他者を描く、対象を捉えて作ることで、自己を表出する。小説家も同じである。仮に「私小説」だとしても、構造は全く変わらない。「私小説」で描かれる「私」とは、限りなく「過去の私」である。「あの時の

私」に、「今まさに書く私」がなるのである。「過去の私」とて、「私ならざるもの」なのだ。

この「私ならざるもの」と「私」をつなぐ論理はむしろ、西田幾多郎の言葉から適切に説明することができる。

自己の内面的必然とか天真の要求とかいうのは往々誤解を免れない。或人は放縦無頼社会の規律を顧みず自己の情欲を検束せぬのが天真であると考えておる。しかし人格の内面的必然即ち至誠というのは知情意合一の上の要求である。知識の判断、人情の要求に反して単に盲目的衝動に従うの謂ではない。自己の知を尽し情を尽した上において始めて真の人格的要求即ち至誠が現れてくるのである。自己の全力を尽しきり、殆ど自己の意識が無くなり、自己が自己を意識せざる所に、始めて真の人格の活動を見るのである。試に芸術の作品について見よ。画家の真の人格即ちオリジナリティは如何なる場合に現れるか。画家が意識の上において種々の企図をなす間は未だ真に画家の人格を見ることはできない。多年苦心の結果、技芸内に熟して意到り筆自ら随う所に至つて始めてこれを見ることができるのである。道徳上における人格の発現もこれと異ならぬのである。人格を発現するのは一時の情欲に従うのではなく、最も厳肅なる内面的要求に従うのである。^{★20}

芸術は人の考える如く無意識的に成立するのではない。それは常人を越えた明かな意識によるものでなければならぬ。

画は眼の自覚であり、音楽は耳の自覚である。併しそこでは我々の自己が作られた物となるのである。それは絶対現在の自己限定として、作られた物の方向に、自己自身を失い行く方向である。此故に我々はそこに永遠なるものを見と考える。芸術は単に直観的と考えられる所以である。自己が自己自身を失い行く方向なるが故に、墮落の方向でもあるのである。無論、真の芸術は唯自己が自己自身を失い行く方向ではない。それは我々の自己を動かすものでなければならぬ。

作られたものから作るものへである。併しそれは我々の自己の存在を問うものではない、当為的ではない。矛盾的自己同一的に作られたものから作るものへという世界は、行為的直観的に自己自身を形成する世界でなければならぬ。行為的直観とは物と我との矛盾的自己同一と云うことである。行為的直観的に自己が何処までも物となる、我から物への方向に於て芸術と云うものが成立し、之に反し物が何処までも自己となる、物から我へ、即ち自己が物から生れるという方向に於て実践の立場と云うものが成立するのである（主観から客観へに反し、客観から主観へ）。^{★21}

「私」を自己目的化した場合、「私」は出てこない。「書かれるもの」「作られるもの」に向かつて、芸術家が「私」を忘れる瞬間こそ「私」

が生みだされるのである。

ゆえに志賀は自己が目指す芸術の境地をこのように考える。

夢殿の救世観音をみてみると、その作者というようなものは全く浮かんで来ない。それは作者というものからそれが完全に遊離した存在となつてゐるからで、これは又格別な事である。文芸の上で若し私にそんな仕事でも出来ることがあつたら、私は勿論それに自分の名などを冠せようとは思わなう。^{★22} だろう。

「書かれたもの」と「書く私」が完全に一つになる、だからこそ書き手の名はいらない。

その作者が全く浮かばぬほど、独立した完璧の文章である。文章の個性そのものに作者の刻印があるので、名文とは作者から独立したこのような文章をいうのであろう。^{★23}

川端康成が、志賀の文体をこのように言うよう、彼の願いは正しく成就している。

「私ならざるもの」になれなければ、「私」にはなれない。「何ものか」を書きまぎにその時に、「書く私」は表出される。それが芸術である。

おわりに

芸術にともなう、不思議な「作る私」は、西田が言うところの絶対矛盾自己同一とひどく近いものと考えることができ。作家たちの言葉を追えば、書くその時、ある種の主客を超えた合一が起こることは間違いがない。ならばどのようにして、と誰もが問うであろう。

スタニスラフスキーは、靈感はアポロンの領域として、そこには踏み込めないと言った。しかしその土壤は作ることができる、と。小説におけるその土壤作りは、十分に今後思考されねばならぬであろう。ここでは紙幅がないが、その一端を示しておきたい。

作り手は、つねに何もかも作れるわけではない。書き手は何もかもを書けるわけではない。芸術家がつかむことができる対象、小説家が書くことのできる対象、つまりは彼らなることの出来る対象、それは彼らが「作る私」を最大限表出できる対象のことなのである。彼らはそれを探し求める。ゲーテは言う、

彼は、有名な動物画家のロースのエッチングを二、三枚見せてくれた。みんな羊ばかりで、これがいろんな姿勢やさまじまな状態で描かれている。顔つきの単純さ、毛の醜いところや、もじやもじやしたところなど、どれもまったく真に迫っており、自然そのままのようである。

「この動物たちと見ていると」ゲーテは言った。「いつも不安になる。このかたくなな、魯鈍な、夢でも見ているような、あくびでもしているような、羊のありさまをみると、自分までその動物に対する共感にひきこまれてしまい、自分も同じ動物になってしまふのではないかと、恐ろしくなり、この芸術家その人も、一匹の羊であつたかもしれないとさえ信じなくなるのだ。いずれにしても、彼が外皮につつまれた内部の性格をこのように迫真的に表わそうして、この生物の魂の中心まで入りこんで考察したり、感じたりすることができたのは、まったく驚嘆に値いすることだ。しかし、これで、偉大な才能というものが、自分の性質にふさわしい対象についているとき、どんなものをつくり出せるかということがよくわかる。^{★24}

あるいは高見順の言葉、

作家は対象と己との間に（音楽の表現をかりれば）共鳴を感じた時、初めてその対象を文学的につかむことが出来、それを文学的現実にもまで高めることが出来る。：

…さような共鳴が作家に独創を与えるのだ。志賀直哉氏が「暗夜行路」を書いて十何年か経つた後、以前と変らぬ独創の輝きを以って書きつづけたというのは、共鳴が氏のうちに十何年持続していたことを語る。^{★25}

自身が世界と分け持つものを、よく見定め、よく自分が共鳴する対象を探すことから芸術は始まる。こうした文学のあり方は、我々に自他の問題の生きた答えを指し示してくれているだろう。

- ★1 志賀直哉「和解」『黒潮』一九一七年一〇月、『志賀直哉全集』第三卷、岩波書店、一九九九年、一五八頁。
- ★2 小林秀雄「志賀直哉論」『改造』一九三八年二月、『小林秀雄全作品』第十卷、新潮社、二〇〇三年、八九〜九〇頁。
- ★3 前掲小林、「志賀直哉論」、九五頁。
- ★4 志賀直哉「岩波文庫「和解 或る男、其姉の死」跋」『和解 或る男、其姉の死』岩波文庫、一九二七年、『志賀直哉全集』第六卷、岩波書店、一九九九年、三六八頁。
- ★5 エッカーマン『ゲーテとの対話』上、岩波文庫、二〇一二年、一〇九〜一〇頁。
- ★6 前掲小林、「志賀直哉論」、九一頁。
- ★7 武者小路実篤「或る男」新潮社、一九二二年、『武者小路実篤全集』第五卷、小学館、一九八七年、六一頁。
- ★8 島崎藤村「新生」春陽堂、一九一九年、『藤村全集』第七卷 筑摩書房、四一頁。
- ★9 武者小路実篤「お目出度き人」洛陽堂、一九二一年、『武者小路実篤全集』第一卷、小学館、一九八七年、九七頁。
- ★10 志賀直哉「沓掛にて」『中央公論』一九二七年九月、『志賀直哉全集』第六卷、岩波書店、一九九九年、一二頁。
- ★11 志賀直哉「天竺治の死」『文藝』一九四八年一〇月、『志賀直哉全集』第八卷、岩波書店、一九九九年、二五八頁。
- ★12 志賀直哉「小僧の神様」『白樺』一九二〇年一月、『志賀直哉全集』第三卷、岩波書店、一九九九年、二七九頁。
- ★13 葉山嘉樹「海に生くる人々」改造社、一九二六年、『葉山嘉樹全集』第一卷、筑摩書房、一九七五年、一三〇頁。
- ★14 スタニスラフスキ『俳優修業』山田肇訳 未来社、一九七五年、三二頁。
- ★15 スタニスラフスキ『芸術に於ける我が生涯』下、蔵原惟人・江川卓訳、岩波文庫、二〇〇八年、二三〜二四頁。
- ★16 前掲『ゲーテとの対話』上、一四七〜一四八頁。
- ★17 高見順「文学的現代紀行」『群像』一九六〇年一〜二月、『高見順全集』第十五卷、勁草書房、一九七二年、四八〇〜四八一頁。
- ★18 拙著「生としての文学——高見順論」笠間書院、二〇一〇年。
- ★19 高見順「文学者の運命」『新潮』（原題「文学者の運命について」）一九四七年八月、『高見順全集』第十三卷、勁草書房、一九七二年、四五二頁。
- ★20 西田幾多郎「善の研究」岩波書店、一九三三年、『善の研究』岩波文庫、一九五〇年、二〇三〜二〇四頁。
- ★21 西田幾多郎「実践哲学序論」『哲学論文集第四』岩波書店、一九四一年、『西田幾多郎全集』第十卷、岩波書店、一九六五年、一一〇頁。
- ★22 志賀直哉「現代日本文学全集・志賀直哉集」序、現代日本文学全集『志賀直哉集』改造社、一九二八年、『志賀直哉全集』第六卷、

岩波書店、一九九九年、三六九頁。

★23 川端康成『新文章読本』あかね書房 一九五〇年、『川端康成全集』

第三十二卷 新潮社、一九八二年、二三〇～二三一頁。

★24 前掲『ゲーテとの対話』上、一二〇頁。

★25 高見順「文学に於ける独創と順応」『都新聞』一九三八年一月、

前掲『高見順全集』第十三卷、二五三～二五五頁。

こはやし・あつこ（就実大学講師）

