

小説と生

—— 叙事文学論 ——

小林 敦子

序 書くことで生きる

書くことは私にとって生きるということである。だが生きるということとはまた私にとって書くということである。書くということとはどういうことか、—— 生きることだと言うだけでは答えにならない。答えを出せ。私がこの際出せる答えは、言いかえると、私にさしあたりはつきり分っていることは、書くということとはどういうことか、私には分らないということだ。そう言うことを私は恥とおもわない。恥を恥とおもわないのではないとおもっている。私にとってそれは（それも、と言うべきか）私が書くことによって考えるより他はない問題である。その問題を考えることがすなわち私にとっては書くということだとと言ってもいい。というのが、書くということとは生きる

ということだからに違いない。恐らくその問題に対する答えがはつきり私に分ってしまったら、私は何も書かないことになってしまうだろう。

（高見順「文学者の運命」^{★1}）

芸術は生命の表現である、という言い方を我々はよく受け入れて
いる。^{★2}

「作家の表現とは生命の燃焼」である—— 文学は生命の燃焼であり、
書くことで文学者は生きる。画家は絵を描くことで生き、踊り手は
踊りを踊ることで生きる。しかし我々がごく自然に受け入れている
この言い方は、純化された言葉の向こうに、どれほど深遠な世界を
示しているだろうか。

書くことは生きることである——それが単なる比喩の麗句にすぎ

[Article]
KOBAYASHI, Atsuko
Novel and Life:
Theory of Epic Literature
(Received 24 February 2016)

A Noon of Liberal Arts, No. 6, 2016

ないと言うのであれば、あらためて問う必要はない。しかし先の言葉は、終生を文学に捧げた文学者の強い実感から吐かれたものである。文学はそのものが生命になり得る、文学者はそうした確信を得ていることを、高見順の言葉は明かしている。

文学が生命になるとは、一体どういうことなのか。当の高見が、答えは書くことにしかない、とはっきりと述べている。書くことでしかわからない、それは高見の言葉を読む我々も、自身で書かねばわからないということである。

ここで高見が示している生とは、ある意味、書き手だけのものがある。我々は、芸術と言う時、芸術作品を作り出した側の精神の動きとともに、作品を享受した人間の側の精神の活動も同時に思い描いてしまう。しかし書くことでしかわからない、とする高見の姿勢は、ある意味そうした読者の活動を、芸術における生の問題から退けているとさえ言える。「怒っても笑っても、諸君は諸君であり他人であり、私ではない。実は諸君のことなどどうでもいいのだ。生きるということは私が生きるということであり、私の所有しうる生は私の生であって諸君の生ではない。諸君の生を私が生きることはできない」^{★3}。

芸術における生とは、孤独なものである。それはつきつめれば、書き手にとっても、書いている時にしか存在しないものだと言える。「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に死んでいるのだ」^{★4}。

かかる生とは、何なのであろうか。「私」だけの、書くときにだ

け生まれる生とは。

高見順は小説家であった。詩も大切にしたが、やはり小説が彼の文学の本分であった。彼が言う「書くこと」の中心にあるのは、小説である。彼は戦後、純文学を堅守する立場をとったが、その純文学とは「通俗小説」でも「中間小説」でもない、「私」を核とする小説のことであった。高見が言う「書くことで生きる」とは、第一に、小説を書くことで生きる、ということの意味している。ではあらためて、高見が生そのものと見なした小説とは何であろうか。

高見の死から半世紀、小説は複雑化し、その理解もますます多様化した感がある。大正・昭和期の私小説を念頭におく「純文学」観は大いに否定され、「作者の死」が語られて久しい。読者の「自由」は爛熟し、単独の「作者」がいるのではなく、読者との——社会的コンテクストとの相関によって小説のテクストは「生成」していき……文学の理解に対するこうした思潮は飽和していく一方である。その思潮が正しいのならば、書き手である高見の生への確信は、過去の一時代の幻影に過ぎないのであろうか。小説を書くということとは、「私」の生ではないのであろうか。

だが私はむしろ、この現代、古典的にみえる高見の作者としての生のあり方からもう一度、小説というものを捉え直してみたい。

現代の人間は、芸術を語る時、「生成」という概念を好んで使うが、二十世紀における生成という思想は本来、個人の内的な生を中心に据えることから始まっている。共有し得ない純粹な個我的内的時間の存在、そしてその発展こそが、生の意味であった。言うまで

もなくベルクソンがひらいた世界である。ベルクソンを、アナーキストの大杉栄はよく受容し、そして高見は大杉の思想から文学を考[★]える。生の哲学から生の拡充へ、生としての文学へ、生の意味を問う、まっすぐな水脈がそこにある。私はその流れの先において、小説と生の意味を考えたい。小説が、これから小説でないものになる可能性も含めて、如何なるものをめざしていくべきなのか、正面から追究したのである。

一 叙事と小説

(一) 人生と小説

純文学とは、芸術としての文学であることにほかならないが、長く「私小説」と同一視されてきた。久米正雄は芸術の条件を「一人生の『再現』でなければならぬ」として、私小説を最上の位置につける。ここから純文学は自然主義的私小説でなければいけないのか、という論争が始まっていくのだが、この場で考えたいのは、「私」の「人生」と強く結びつくと思なされたのが「小説」である、という点である。「私」の「人生」をあらわす言葉の営為は、小説が最もふさわしい、そうした了解が大正期には明確にあった。詩でもなく、評論でもなく、随筆でもなく。

無論、詩はこの時期、日本においても、小説とならぶ近代の文学の両翼として屹立しつつあった。その詩が純文学ではない、と言おうというのではない。詩が「書き手の生」ではないと言うつもりも

ない。だが、「人生の『再現』」をめぐる議論が闘わされる時、小説は何よりも先に来るものであった。それは小説の抜き難い本質に
関わるものと見るべきだろう。

もちろんジャンルを先行させて考えるやり方は、芸術の発展にとつては弊害となる場合もある。芸術家の自然な発露が、既存の分類に裁断されるのは決して良いことではない。としても、小説と詩の差については、我々は軽々に扱うべきではない。小説と詩については、小説家も詩人も、自らかなり意識的に差をみとめようとする。

二十世紀において、そして近代日本において、詩はすでに韻文であるという条件から解き放たれていた。詩と散文の違いは何か、何をもって詩と小説は分かれたのか、これは見事に現代まで決着のついていない議論である。詩が「象徴」で小説が「現実」なのか、ここで粗雑に結論を導き出そうとは思わないが、一つだけ明確に言えるのは、近代において、叙事を担ったのは小説であった、ということである。近代の詩の本流は、どうあっても、抒情詩の系譜にある。叙事詩ではない。叙事、すなわち物語は小説が担った。この事実を否定する人間はいないだろう。

小説と詩が、ともに書き手の生の表現だとしても、その生の表現の仕方は、あるいはその生自体は、少しか性格が異なるはずである。先に「人生」と同一視されるのは小説の方だと言ったが、実際日本語では、「生」と「人生」は少しか意味合いが異なる。生はどこか瞬間的な響きも湛えるのに対し、人生はある連続とした長さを感じさせる。人生を我々はどこか、瞬間を超えて、長く続く生と

して、思い描く。

ある長さ、続くもの、連続するもの。出来事を語ることに、すなわち物語は——叙事は、一つの出来事を語るとも言えるが、いくつもの出来事をつなげて語ることも言える。出来事のシークエンス。それが一つの出来事としてだけではなく、シークエンスとしても見えるということは、そこに変化があるということである。変化する事そのものをとらえること、それが叙事の根本的な性格と考えて、大きくは外れまい。^{★6}

「人生」という語には、大正期の求道的な文学の香りはある、しかし人間の生の連続性、連続する変化、という意味では、叙事たる小説と根本において相通じるものがあると見てよい。もちろん、抒情詩の瞬間的な凝縮のうちに、「人生」を表現する詩人も多く存在するだろう。長大な時間と変化を、短い一篇の詩の内に描ききることもあるかもしれない。だが我々が、ある長さを、長さをもって表現することを欲するのにもまた真実である。人生が一つの言葉で集約されるとしても、やはり人間には、歩みそのものを語りたがる不思議がある。生の変容と連続性は、やはり、叙事の方に近い。

(二) 小説と小説ではない叙事

小説が近代の叙事だとするならば、では小説と小説ではない叙事と何が異なるだろうか。同じく生という視点から考えてみる。

小説に先立つ叙事——その中心は叙事詩といって間違いない。叙事詩と小説との差については、無数の理論があるが、まずは基本

的な理解として、ヘーゲルの主張をふまえておく必要があるだろう。体系化された文学理論の一つの頂点である「美学講義」（一八二〇年代）は、叙事詩から小説へ、叙事の王座が移行する時期に書かれた書でもある。ヘーゲルと時代を共有したゲーテは、ある物語を叙事詩で書き、ある物語を小説で書く、という判断をしている（たとえば「若きウエルテルの悩み」（一七七四年）が小説であり、「ヘルマンとドロテア」（一七九八年）が叙事詩である）。叙事詩という選択を失った二十世紀以降と違い、ゲーテが筆を執る時には、自然と叙事詩か小説か、という問いが立ちあらわれていたのである（そして「ウエルテル」以降、爆発的な小説の時代が来る、と考えても間違いではあるまい）。その意味でヘーゲルの主張には、前後の時代には無い、双方への緊張感ある洞察が宿っていると見るべきだろう。

ヘーゲルは明快に、叙事詩を「全体」の「統一」の原理に貫かれたものと論じる。

叙事詩のまとまりや形態は、特定の行動の特殊な内容のうちに見いだされるだけでなく、世界観の全体性のうちにも見いだされねばならず、それを客観的現実と描くのは、叙事詩の重要な課題の一つです。実際、叙事詩が完全な統一を達成できるのは、個々の行動がそれ自体で完結するとともに、その経過のなかで、行動のまわりに広がる世界の総体が全体として大きく立ちあらわれる場合に限られるので、この主要な二領域が生き生きと交流し、くもりなく統一されることがなによ

り重要です。★7

叙事詩が体现すべき全体とは、ヘーゲル理論の根幹に則り、個人にとつての外的な客観性、すなわち国民的・民族的共同体であることが、繰り返し強調されている。ホメロスを軌範とする叙事詩は、個人に先立つ共同体的全体の——時代の発露であつて、その内に個人の行動と精神を含みこむが、個人そのものが独立して立ちあらわれることはない。アキレウスは個人であるが、彼はあくまで全体性を体现する存在、言わば英雄でなければならない。そしてもちろん、書き手の姿勢もまた、個人を主張することはない。

しかし、叙事全体の客観性を保つために、主体としての詩人は、対象を立て、対象のうちに身を隠さねばなりません。詩人ではなく、作品だけがあらわれるので、しかも、詩に表現されるのはかれの世界です。詩人はその世界をイメージとして形象化し、そこに自分の全精神を注ぎこみます。が、詩人の作為ははつきりとおもてに出てこない。(…)話をそう作ったのは詩人ですが、叙事詩は詩人自身の内面世界を提示するものではなく、事柄を提示するものだから、制作主体はまったく背後に隠れているか、わたしたちの前に展開する世界のなかに完全に埋没しています。★8

これに対し、続く抒情詩は、たちあらわれてきた個人の精神に即

そうとする。主観性——全体性と本質において背理する自我意識、すなわち詩の目的は、この現在の「私」の表出となる。叙事詩と抒情詩の差異とは、単に語られるものが出来事か感情なのか、ということではなく、書き手が個としての「私」を出そうとしているかどうかに拠る。抒情は、その時の「私」の精神を語る。この「私」とは完全性とは程遠い、まさしく瞬間に消えていく「私」である。

(…)抒情詩では表現するのが主観だから、主観にとつては、さしあたり、ごくわずかの内容で十分です。となると、心情そのもの、主観性そのものが本来の内容となり、感情をもつ魂だけが問題で、その他の対象はどうでもいいことになる。瞬間にすぎざる気分、心のため息、すばやく通りすぎっていく屈託のない明朗さと冗談、憂愁と憂鬱、嘆き——要するに、あらゆる段階の感情が、ありとあらゆる対象をきっかけに瞬時に動いたり、ふといだかれたりするところをとらえられ、こゝばに定着されます。★9

(…)抒情詩は叙事詩とはまったくちがう統一性を——つまり、自分の内面におもむき、自分を外界に映しだし、自分を叙述し、書きとめ、また、なんらかの対象とかかわり、主観的な関心のままに、好きな所ではじめ、好きな所中で断断することもできるといふ、気分と思考の内面性を——獲得します。★10

抒情詩を歌える、というのは、ヘーゲルからすると、自我意識の萌芽であり、人間の進歩にほかならないが、当然それは身をゆだねていた全体からの離反を意味する。全体ではない「私」、民族的共同体ではない、この「私」のあらわれ。統一、とあっても、重要なのは、抒情詩は好きなどころではじめ、「申断」できる、とされるように、表現としての形が、叙事詩の描く全体像とは大きく異なるということである。消えていく感情としての統一性はあるかも知れないが、それは叙事詩のような全体的統一とは程遠い。全体とは民族的共同体にほかならないが、同時に、それは出来事としての完成形ということでもある。ヘーゲルにとって、民族とは、かぎりなく出来事——歴史と同一のものであることは忘れられるべきではない。叙事詩は、出来事を描くふさわしい完成形があり、抒情詩と違い、好きなどころではじめ、好きなどころで終わることは許されない。当然、このように抒情詩をまとめあげるヘーゲルには、根底にアリストテレスの叙事論への同意がある。

さて全体とは、初めと中間と終わりをもつものである。初めとは、それ自身は必ず他のものあとにあるものではないが、そのあとには本来他のものがあつたり生じたりするところのものである。反対に、終わりとは、本来それ自身は必ず、あるいはたいいてい、他のものあとにあるものだが、そのあとには何もほかにないところのものである。また中間とは、本来それ自身も他のものあとにあり、そのあとにも他の

ものがあるところのものである。

それゆえ、巧みに組み立てられた筋は、勝手なところからはじまることも、勝手なところで終わることも許されず、いまあげた形式（初め、中間、終わり）を守らなければならない。¹¹

筋とは——叙事との根幹にあるものとは、出来事の連鎖の必然的な、純化された結びつきである。出来事を捉えるとは、「事」を連鎖たる前後から切り取ることを意味する。ゆえに出来事の把握とは、「初め」と「終わり」を見抜くことが不可欠の条件となる。それによって全体が——一つの出来事が立ちあらわれる。ゆえに「初め」と「中間」と「終わり」は、すべてにおいて全体の中で必然的な構成をなしていなければならない。もつと言えば、完成形への洞察がなければ、つまりは「終わり」が見えていなければ、出来事を語りはじめることもできないということである。

ある種の有機的全体——部分がすべて全体と呼応し合つて展開される出来事——きわめて古典的な叙事への理解だが、我々はこの主張への批判をいくつか持っていて、「すぐれた物語」と言う時、無意識的にこうした物語観を期待していないかという点。どうあつても、構成という発想の根本にある思想だからである。

としても、ヘーゲルは、その全体から離反していく個我たちをみとめざるを得なかった。叙事詩に継ぐものとして、抒情詩をことさらにとりあげたのはロマン主義以降だという指摘（ジュネット）も¹²

あるように、彼は一大ロマン主義時代の哲学者として、個我を抜き難く重要なものとして扱う。この全体から、理念からどうしても散逸する不完全な存在を、その存在を認めつつどう回収するか、それがヘーゲルにとって切迫した課題であったと見てもよい。

ヘーゲルはその弁証法を、文学においては劇詩の理解で用いる。

ヘーゲルがアリストテレスとともに、叙事詩・抒情詩の展開ののちに来る劇詩を最高のものと見なすのは、叙事詩の客観性と抒情詩の主観性の統合をみるからである。

(…)ことばの芸術にふくまれる三種類のなかで、劇詩こそ、

叙事詩の客観性と抒情詩の主観的原理を内部で統一した芸術です。劇詩は内部で完結した行動を示すものですが、その行動は、実行者たる人物の内面から発するとともに、結果からすると、共同体精神につらぬかれた目的、個人、葛藤をくぐりぬけてきたような、そういう現実の行動として、そのま

★¹³

ま目の前に示されます。

なぜ劇詩が客観性と主観性の統合となるのか、ここは書き手の立場からは特に重要な点である。読者の——聞き手の立場では、この論理は実はわからない、劇詩に、叙事性があることは疑いない、劇の多くはある種の物語が軸となる。しかしでは何が主観性となるのだろうか？ これについてはあえてゲーテの理解を借りよう。

叙事詩人と劇詩人は、ともに文学の普遍的性格、とりわけ統一の法則と展開の法則に従っている。さらに両者とも似かよった対象を取り扱い、またあらゆる種類のモチーフを用いることができる。しかし、両者の大きな本質的相違は、叙事詩人は事件を完全に過去のものとして述べるのにないして、劇詩人のほうはこれを完全に、現在のものとして描く点にある。両者が従わなくてはならない法則の細目を人間の本性から導き出そうとするならば、われわれは吟誦者と役者とともに詩人と見なし、吟誦者は静かに傾聴する人々の群れに取り囲まれ、役者ははらはらしながら観たり聴いたりしている人々の群れに取り囲まれているという状況をつねに思い浮べる必要がある。^{★¹⁴}(…)

ゲーテは、劇詩人を役者として説明しようとする。役者としての劇詩人、つまり語り手が出来事の当事者である、ということだ。語り手は、出来事の担い手そのものであり、出来事の渦中にいて、その出来事の現在性において言葉を発する。ゲーテのこうした主張の根底にあるのは、詩人が上演の背後で劇を作り、役者がそれを演じる、という構造ではなく、詩人が当事者として、役者の如く語る、という理解である、これは古代の叙事詩から劇詩までの成立の歴史をふまえればよい。そもそも叙事詩から本来、詩人はその場で歌う者である。その成立期には当然、作品が書かれたものとして流布するということは想定されていない。詩人はつねに美しい吟誦者で

もある。ゲーテにしたがえば、叙事詩人は、過去の英雄たちを語り、抒情詩人は、この「私」の今の感情を歌い、劇詩人は、英雄たちになつて、英雄の「私」の今の感情を語る、ということになるろうか。

主観と客観を統合する劇詩の書き手が、役者にたとえられる、という指摘は実は極めて重要である。劇詩は叙事でありながら、主観性をそなえられる。詩人が登場人物になることによつて……。

このようにヘーゲルは「美学講義」において、叙事詩と抒情詩を統合する力のある劇詩を文学の頂点とみなしていくが、一方で、叙事詩・抒情詩に継ぐ、新しい文学の存在を目に留めている。その系譜は明確にされていない。劇詩から系譜が引けるのか、あるいは劇詩ともにもう一つの第三の文学の座となるのか、ヘーゲルが注意深くこれからの動きを見守っているもの、それこそが小説である。

近代市民の叙事詩たる小説については、事情がまったくちがいます。ここには、豊富で多彩な関心、状況、人物、生活様式や、全体的世界という広い背景や、さらには、事件の叙事詩的表現やが、完全に復活しています。^{★15}

ヘーゲルは、小説を勃興してきた新しい近代の叙事とみなしている。物語性をはらみつつも、抒情詩でしかないロマンスやバラードとも違い、叙事詩の復活を小説に見る。しかしもちろん、小説は叙事「詩」ではない。

が、欠けているものもあって、本来の叙事詩が生じてくるおのずからなる詩的時代状況がそれです。近代的な意味での小説は、すでに散文と化した秩序ある現実を前提とし、それを土台として、その領域内で——生き生きとした事件という点でも、個人とその運命にかんしても——この前提のもとで可能なかぎりにおいて、失われた詩の権利を回復しようとするものです。^{★16}

ここでヘーゲルは詩と散文の差異を重視せざるを得ない。ヘーゲルは詩か散文か、という問いには明確に詩を取る理論家である。古代の叙事詩の時代には、歴史との対で叙事詩を論じ、そして散文的現実に即く歴史よりも、理念として歴史を描く叙事詩を上位におく。ヘーゲルの信念からは、アリストテレスの「詩学」における「筋」とは、明確に理念的出来事として純化されたものと捉えられるだろう。何一つ偶発的なもの無い、過不足の無い、完結された総体としての出来事。これに対し歴史とは、散文的な「現実」を純化されない雑多な姿で含みこむ。ヘーゲルの詩と散文を分かち線は、典型的な「理念」と「現実」を分かち線にはかならない。

しかしあらためて、理念からはぐれる現実とはなんのことであるうか。それはこの世の個物であり、人という意味では、個人、さらに言えば目覚めた個我というものに他ならない。「この私」は、理念では到底なく、全体でもなく、不完全なこの世の消えゆく存在である。ヘーゲルにはこの個我にとどまることは、理念に背くという

危機意識がある。しかし時代は、まさしく「近代市民」に——近代的個人に極めて大きな力を与えようとしていた。だからこそヘーゲルは、その上で全体（国家）への道程を描く。だからこそ、小説が散文的状况にとどまることをヘーゲルは良しとしない。

したがって、もっとも日常的な、小説にもっともふさわしい葛藤は、詩的な心情と散文的な状況ないし偶発的な外部事情との対立です。こうした分裂は、悲劇的もしくは喜劇的に解決されるか、さもなければ、最初は日常の世界秩序に反抗していた人物たちがそこに真の共同体精神を認め、その四圍の状況と和解し、積極的にそこに参画するというかたちをとるか、自分の活動や実行の成果から散文的要素を削除し、散文的現実のかわりに美と芸術に近しく親しい現実を作りあげるか、というかたちをとって解決を見ます。^{★17}

小説は散文的要素を削除し、叙事詩をめざさなければならぬ。しかしそれは小説というもののひらいた世界が行き着くべきところなのであるか？ 進むのでありながら、叙事詩への——理念——の回帰が小説の歩むべき道程なのであるか。

ゲーテは小説を「主観的叙事詩」であるとはっきり言う。ヘーゲルの理論からは矛盾を孕んだ言葉となる。しかしそれを止揚できるものとすばやく見なす前に、我々はもう少しその言葉の重さに向き合うべきである。「この私」が叙事をなすとはどういうことである

か。なぜ「この私」が出来事を語る事ができるのであるか。完全性というものと不可分なはずの出来事を、不完全な「この私」が語るとはどういうことなのであるか。小説時代の幕開けにあったこの問いは、百年の爛熟を経て、大きく文学の内に広がることになる。ついに今日まで、ヘーゲルの言う理念的な叙事詩への回帰は起こらなかった。もちろん、いまだ我々は、ヘーゲルの思い描いた「歴史」の途上にあるということのかも知れない、しかし、やはり回帰し得ないものを小説が孕んでいることも、その後の文学の歩みからは肯けるのである。

（三）未完成の叙事

小説を「主観的叙事詩」と見なすゲーテは、ヘーゲルのように小説を不完全なものとする視点はない。有数の人間存在の過渡期を生きた精神であるゲーテには、不思議な「調和」がある。まさしく二十世紀になって、ヘーゲルとの対比が行われるように、ゲーテは個我を打ち立てるにもかかわらず充足がある。これはゲーテ思想の根幹、今まさに、あらゆる個の内に全体が宿するという確信が、人間の個我の理解においても果たされているからである。だからこそ、英雄ではない一人の人間の人生が、物語として完成形をそなえるということがあり得る。ヴィルヘルム・マイスターのようなビルドゥングス・ロマン——一人の人間の人生は、物語として完成される、個我は個我として、一人そこに全体性を持ちうるのである。こうした理解は続くロマン主義時代においても、個我への絶大なる信頼の

後押しとなっている面があるであろう。個我が個我でありながら十分に生きることで全体が実現される、そうした神秘的な信頼があるともみることできる。

としても、ヘーゲルが決してそこに安住できなかったように、個我がある種の未完成性をそなえる、というのもまた手放されない間いとなる。晩年のゲーテには調和があったが、ゲーテの生は完成されたのか、ゲーテの示した人間たちの生は本当に完了されているのか、「終わった *Es ist vollbracht*」ではなく、「過ぎ去った! *Es ist vorbei*」のではないのか)、我々はゲーテの示す完成性とともにも、また未完成性を生きるゲーテの歩みにも引きつけられる。生涯をかけて求め続けるゲーテに、我々が近代の文学を見ることも事実なのだ。

実際、ゲーテののち、文学は、小説は大きく未完成性の特質をのばしていく。ロマン主義ののち、おとずれるのは自然主義の文学であるが、我々は、ロマン主義の小説と自然主義の小説を比べ、ロマン主義の小説に「詩」を、自然主義の小説に「散文」をあてがう。我々の小説のイメージの直系の親は、自然主義リアリズムにほかならないが、本来、ロマン主義であっても小説に詩をかきねるのは、ヘーゲルの段階では奇妙なことのはずである。リアリズムによるロマン主義小説批判の根幹は、「より」こちらの方が小説の本質にふさわしい、という主張だとみるべきであろう。散文精神、すなわち理念性を廃した現実の称揚——それはまさしく散文的な、未完成な散逸的存在であるこの世の個へのまなざしである。自然主義はロマン主義批判として登場するが、個の未完成性という意味では、かぎ

りなく同一線上の発展にほかならない。

(ちなみに詩においても、十九世紀末以降、叙事詩の終わりとともに、急速に理念性の主張は失われていって、象徴という理解がその座に着くことになる。象徴詩人たる W・B・イェーツが、叙事詩人の最後の代であったことは、それを明かしている。もちろん、象徴は理念に通じている、という期待はあるだろう。しかし象徴は理念のものにはなれない。)

自然主義リアリズムは、なるほど客観性と言う。合理的な科学的方法論に依拠すると言う、しかし世界把握の原理が自然科学的視点に統一されていても、その文学において沸き立つのは、存在の理念的統合ではなく、散逸である。「現実」そのままに、すべての存在が同等に存在を主張する。英雄ではないこの「私」だけではなく、あなたも、他人も、あの凡夫も、すべて書かれなくてはならない。その存在は理念でまとめあげられることがないから、「目的」を持たない。「文芸としての自然主義は、内容の上には全く無条件主義である。在りのまま主義である。現実界が首もなく尾もなくあらわな結論の無いのと同じく無解決無理想主義である。斯ような意味での現実主義である」——島村抱月のこうした理解は、正当である。^{★18}

「首」も「尾」も「結論」もない——「始め」も「終わり」もない——と言う言葉が象徴するように、理念的物語の拒絶に小説は進んでいく運命がある。

自然主義以降、二十世紀に入って、さらにその道は加速する。

小説の構成は、異質的で分立的なさまざまな構成要素が、

たえず解体を予告されている有機性へと、逆説的に融合することである。抽象的な構成要素たちの結合して行く関係は、抽象的な純粹さにおいて形式的であるから、究極の統合原理は、創造的な主観性の、内容の明白となった倫理においてほかにない。ところが、この創造的な主観性は、ふたたび自己自身を止揚して、叙事詩の作者の規範的な客観性を実現しなければならぬので、そしてしかも、この創造的な主観性はその形象化の対象にけっして完全には浸透できず、それゆえその主観性を完全に棄て去って、客観世界の内在的な意味として現われることはけっしてできないので、均衡を作り出す手練を会得するには、それ自らが、新たな、ふたたび内容的に規定された、倫理的な自己修正を必要とする。二つの倫理的な複合体のこのような協同作業、すなわち形式においては両者が二つに分かれ、形式を生み出す仕事では一致協力するということが、イロニーの内容であり、小説の規範的な志向の内容である。(…)^{★19}

ルカーチはヘーゲルを踏襲しながら、叙事詩の全体性を失い、解体と統合を繰り返す小説に、個と全体との相克をみる。ルカーチにとっては、小説は理念に到達できるものではない。小説は「イロニー」としての運動となる。

そしてバフチンの段階となると、その未完成性が小説の優れた特性として、むしろ誇らしげに主張されるようになる。

小説は生成しつつある唯一のジャンルであり、それゆえに深く、本質的に、敏感に、速やかに現実そのものの生成を反映するのである。自ら生成しつつあるものののみが生成を理解し得る。小説が新時代の文学発展のドラマの指導の主人公となったのは、まさに小説が何ものにも増して新しい世界の生成の諸傾向を反映しているからである。何と言っても小説はこの新しい世界から生れ、あらゆる点で新しい共通の性質をもっている唯一のジャンルだからである。(…)^{★20}

小説は未完成の現在にひしめいている諸現象と接触を保っていて、そのために小説ジャンルは凝固することがない。小説家はまだ出来上がっていないものすべてに引かれる。(…)^{★21}

バフチンを一つの祖とみなす、一九七〇年代以降瀾漫するポストモダニズムの文学理論は、小説の生成性をことさらに新しい理論として強調する。しかし小説の生成——つまり未完成という宿命は、ヘーゲルの段階から明確に指摘されていた。ポストモダニズムは、「物語」批判として、アリストテレス・ヘーゲルのなテロスを解体しようとし、その実践として「新たに」小説を用いようとするが、ヘーゲルが当初から小説のそうした本質を理解していたことは軽々しく忘れられるべきではない。「主観的叙事詩」たる小説には、もともと未完成性が宿っているのである。その意味では当初の理解を押し広げたにすぎない。「大きな物語」を描くマルクス主義運動の

終焉があったからと言って、小説に未完成や生成ということを描くだけで、特段新しいことにはならないのである。問題は、その上で、我々はどう小説をすすめるべきか、である。当初にあった問い——「主観的叙事詩」は可能なのか、ということだ。この「私」の、未完成の叙事とは本当に可能なのであるだろうか？

一 生成する叙事・小説

(一) 生成の担い手と「終わり」について

小説とは未完成性を孕むものである——こう定義づける時、その未完成性を「読み」の可能性として捉えると、小説の本質を見失うことになる。読者によって、新しい「読み」の可能性が、新しい意味が生成していく、解釈に完成はない——そうした理解がテクスト論の流行以降激しくなったが、読者による意味の「生成」は、小説が本来持つ生成性のことではない。解釈による意味の「生成」は、小説に対してだけ行われることではないからである。読者の立場からは、叙事詩とて可能である。小説のみが、特別自由に、読者において新しい意味の生成を許されているという論拠は何もない。

先のバフチンは、叙事詩と小説の差として、作者が出来事に絶対的な距離感があるか、距離感が無いか、をあげている。叙事詩人は出来事と距離感があるが、小説家は無い。小説家は小説で語られる出来事の渦中にある。まさに生成していく出来事の渦中にある、と

いうことである。

彼は作者としてどんなポーズでも、描写の場に姿を現わすことができ、自分の生涯のリアルな要素を描き出したり、そのことをほのめかしてみることでもでき、主人公たちの話に入りこんだりすることもでき、自分の文学上の敵と公然と論争すること等もできる。描写・表現の場の作者が姿を現わすことだけが問題なのではない——真の、正式の、本源的な作者（作者らしい形姿の作者）が、描写される世界と新しい相互関係にあるということが問題なのである。つまり、作者と描写対象が今や同一の価値的・時間的次元にあるということ、描写する作者の言葉が、描写される主人公の言葉と同一平面にあり、共に対話的な関係、混成的結合関係の中に入りこみ得る（より正確には入りこまざるを得ない）^{★22}ということである。

この言い方は、実はゲーテの言う、劇詩の理解を思わせる。詩人が役者の如く、出来事の当事者として語ること。叙事詩・抒情詩ののちに來るものとして、劇詩と小説は同じものを孕んでいると、ここでも言える。作者は終わった出来事を局外者として語るのではない、今まさに進行していく出来事に直面しながら語ることに、小説の生成性がある。生成性——未完成性とは言うまでもなく、作者にとつての問題なのである。

もちろん、小説は抒情詩の如く、明確に「私」の独白でつらぬか

れるとは限らない。複数の人物が語り、その人物の個我也、出来事も刻々と変化する。しかしにもかかわらず、主観的叙事詩として、作者は複数の人物になり、複数の出来事を今まさに当事者として引き起こしていく。作者は徹底して、語るものの内部に個我を浸透させながら、ある種の盲目性のままに、うつろいゆく現在にいななければならない。

しかし複数の出来事、としたが、では小説が語る出来事とは、当然複数と言うことになるのだろうか。小説が語る出来事とは、複数の出来事と言ってしまってもよいのだろうか。そもそも叙事とは、——出来事を捉えるとは、ある意味出来事を結びつけること、もっと正確に言えば、無数に見える散発的な出来事を、一つの出来事として結びつけることを本質的に意味してはいなかったか。世界にはなるほど、「首」もなく「尾」も無い、ならばなぜ、小説は小説として一つのまとまりをつかむのであろうか。小説は未完成の出来事を扱う、ならばなぜ、終わってもいないものとともに生きながら、一つの物語として、一つの出来事として世界を描き出すことができるのであろうか？

より問いを具体的にすれば、小説家は、「はじめ」「中」「終わり」という出来事の全体像をあらかじめ知らず、なぜ出来事をまとめられるのか、ということである。小説であるかぎり、出来事は実際まとまってはいない——そういう理解も可能かも知れない。ではなぜ、小説は作品としての「完結」があるのか？ 未完の小説こそ

小説の本質にふさわしく、「終わり」を迎えた小説はその段階で小説性を失ってしまうと言えるのではないか。

だが、実際は我々はやはり、「首」も「尾」もついた多くの小説に深い感銘を受けている。小説がテロスへの道程ではない、と言うなら、我々は同時に小説の「終わり」の意味——小説の「全体」の意味を本気で考えなければならない。

(二) 「話」らしい話のない小説・流れとしての叙事

小説家は書き始めた時に、その「終わり」を知っているのか？ 近代の小説家の内にも、立場は二派にわかれるかも知れない。「終わり」を知って、その帰結に向けてすべてを構成する。「終わり」を知らず、書きながら探究していく。二十世紀を経た我々は、——構成の重要性を一方では感じつつも——本質的には後者を小説家らしいと考える。冒頭の高見順のような姿勢が、小説家のありようにされるわけである。

「終わり」をめぐる対は、芥川龍之介と志賀直哉との姿勢が象徴している。芥川が「話」らしい話のない^{★23}志賀の小説を、「最も純粹」と評したこと、また少なからず芥川が自身の文学上の限界を志賀との対比でみていたことはあまりにも有名な事実である。虚構と構成に主眼におく芥川は、まさしく「終わり」を先んじて感得して物語を作りあげる。これに対して志賀は自然な自我の過不足無い発露に従う。「小僧の神様」は、その典型である。叙事として、志賀はあらかじめ一つの出来事を構想はする、しかし物語を書き上げようと

するとき、作者を捉える気持ちは、当初全く知らない感慨である、志賀は自然にその感慨に従って書く。

作者は此処で筆を擱くことにする。実は小僧が「あの客」の本体を確かめたい要求から、番頭に番地と名前を教えて貰って其処を尋ねて行く事を書くことと思った。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。——とこう云う風に書くことと思った。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。^{★24}

小僧と「彼」の物語の終幕の代わりに、作者が出て来る「附記」は、構成の完全性という視点からは、破綻ともみえる。しかし作品の最大の力は、この「書く私」が銜いもなく出てくる場面にある。芥川もこの場面を極めて高く評価する。

志賀直哉氏の「小僧の神様」を面白く読んだ。あの小説には作者の附記がついている。しかし附記は単に附記ではない。小説その物の一部として、立派な成功を取めている。ロダンのぞの彫刻に、大きな大理石のブロックへ半分人間を彫ったのがある。志賀氏のこの手法は、あの未完成に似た完成を彷彿させる趣がある。内容も新しい。技巧も新しい。推奨するに足りると思う。^{★25}

未完成に似た完成。これは小説という未完成の叙事を考える上で極めて重要な点である。実際、「小説の神様」は芥川ではなく、志賀となるのである。

しかし「話」らしい話のない小説」というものが小説の最上あり方とされるならば、それは一体何を意味しているだろうか。志賀の小説は時として、「詩」的とも、「随筆」的とも評されるが、その言いようには、物語性——叙事性が少ないという意味がこめられている。「話」をめぐる、芥川と論争で対立した谷崎潤一郎は、日本の小説の構成力の弱さを問題視し、「話」を作ることの重要性を同時代の小説家に強く訴えかけた。谷崎が批判の念頭においたのは、志賀と言うより当時主流を担った自然主義文学系の私小説である。「首」もなく「尾」もない現実に即け、という私小説のあり方は、本質において、叙事の否定になると危惧されたのである。「話」らしい話のない小説——論争は、その後芥川の死とプロレタリア文学の隆盛の中で、十分に追究されずに終わった感があるが、そこに生じている疑念は小説の根幹にかかわる、至極正常なものである。「私」に即けば即くほど、小説は「話」を失っていく。「話」の無くなった小説は、そもそも小説なのであるか、ということだ。

しかし芥川も、「話」らしい話のない小説」という慎重な言葉を使って、志賀の小説に、「話」が完全に無い、とは決して言い切らなかった。また志賀自身、自分で小説と書いて小説に、随筆と書いて書けば随筆になる、と明確な意識の差があると述べてい

る。そしてどれほど「詩的」と評されても、志賀を詩人と考える人はいなかった。志賀はつねに「小説の神様」であった。

つまり我々はある程度、小説に特有の叙事性をみとめている。それは実際、芥川が言うよう、叙事らしくない叙事なのである。言わば書き手が叙事詩のように全体を把握していない、にもかかわらず、瞬間で終わるのではない、何かしら、あるまじまりをもって続いていく流れの描出を小説と考えているのだ。

小説が「はじめ」と「終わり」をどう見なしているかはまず措いて、少なくとも小説は、その発展の、どの段階においても、「続く」ということは決して放棄していない。連続性がある限り、それは出来事の連鎖であり、叙事であり、話なのである。

未完成の「私」を軸に、叙事詩からはぐれてきた小説が、ロマン主義になり、自然主義になり、そうして二十世紀の初めに「意識の流れ」のようなあり方になっていくのは、こうした小説的叙事の本質を明かすものだろう。逆に言えば、我々は、叙事というものを、完結した全体、という理解を先立てて捉えるのではなく、連続性という理解を先立てて捉えるほうがいいと言ふことだ。小説とはまず何より、流れを意味している。

(三) 持続と小説

「私」であり、生成するものであり、未完成であり、にもかかわらずあるまじまった流れであり——こうした小説の複数の顔立ちには、

その理解を拡散させていくようだが、ある哲学者の力を借りると実によくつながりがみえてくる。それは冒頭でふれた、ベルクソンの生の理解である。

ベルクソンの生命の理論は、直接的には文学のために向けられたものではない。ベルクソンが内的な生命の本質を失わせるものとして、言語に苦悩していたことは、小林秀雄らがよく注視したところである。しかしベルクソンが芸術を生命と重ねたように、芸術となる言語活動としての文学を、彼は否定してはいない。実際、ベルクソンの理論は、多くの優れた二十世紀文学を導いた。先に述べたように、高見順の生の主張は、大杉栄を通じたベルクソンの思想の系譜にある。

ベルクソンは「内的持続」、すなわち内なる連続性を人間のありようとして描き出す。「私」にしかついに感じられることのない、徹底的に内的な意識こそ自我であり、それこそが生命である。意識は——生命は、生きていくかぎり、つねに生成変化していく。変化と生は不可分のものである。変化するという時間の流れにおいて、生命はその姿をあらわす。

ベルクソンの「私」の理解は、「私」を流れるもの、変化するものとして捉えようとするものである。変化する「私」は、まさしく内的なものであるが、ヘーゲルのように主観・客観という対で論じられてきた「私」とは異なった相を見せる。「私」は主観の所有者として、あらかじめ存在するのではなく、また時をとどめても存在できるのではなく、絶えず動き、変化するかぎりにおいて「私」

は存する。「私」は決して固定的に同定できるものではないのである。まず主観を持つ「私」があり、他の主観を持つ他者があり、その上に君臨する総体として客観があり、というヘーゲルの哲学の基本前提をくつがえす世界観がそこには提示されている。これは主客を先んじて立てる伝統的西欧哲学への反論に他ならないが、一方で、近代以降勃興した自我というものをより徹底して注視した一つの論理的結果とみることもできる。「私」が瞬間的なものであり、うつろいゆくものである、という「不完全さ」は、ヘーゲルが抒情詩の理解の中で示した通りである（もちろん、カント以来の自己認識の課題と言ってもよい）。ベルクソンはもっとはつきりと、そのうつろいゆく「私」を押しすすめる。

ベルクソンはある意味極限化された主観——他者には（「社会」には・空間的には）感じられない、自我の意識を徹底して問題としようとするのだが、彼がそれを時間の流れにおいて捉えたことが何より重要である。「私」は、「うつろいゆくもの」に他ならないのであるが、瞬間・瞬間で断ち切られるものではなく、あくまで持続するものとしてある。本来散逸しているものを、超越論的統覚によって、外部から反省的にまとめあげているのではなく、そもそも自我には内的に持続の意識がある。内なる統いていくという意識をなくして、「私」は考えられない、とベルクソンはするのだ。

続いていく、という意識には、当然、過去・現在・未来という時間の流れが含みこまれる。

(…) 意識とはまず記憶を意味します。(…) もしも記憶が存在しないならば、意識もまた存在しません。自分の過去を何も保存しない意識、自分自身をたえず忘れる意識は、瞬間ごとになくなってまた生ずる意識だということになります。これこそまさに無意識の定義ではないでしょうか。(…) 意識というものは記憶であり、つまり、現在における過去の保存と蓄積なのであります。

しかしながら、意識というものは未来の予期でもありません。みなさんの精神の方向を、任意の瞬間でよろしいから考えてみてください。そうなさるなら、みなさんの精神は現在あるものにかかわっています。しかし、それは何よりもまずあるうとするもののためであることがおわかりになるでしょう。注意とは期待であり、生への何らかの注意をとまわらない意識はありません。そこに未来があります。未来は私たちに呼びかけます。あるいはむしろ、私たちが未来へとひっぱりまします。この不断の牽引によって、私たちは時間という道を進まされるのですし、この牽引はまた、私たちがたえず行動を続ける原因なのであります。行動とは未来への侵入なのであります。

だからして、すでに過ぎ去ったものをとどめておき、まだ存在していないものを予期すること、これこそ意識の第一の機能であります。もしも、現在が数学的な瞬間に還元されるとしたら、意識にとつて現在はないことになりましょう。この数学的な瞬間は、過去から未来を区別する、単に理論上の

境界点にすぎません。厳密に言えば、この瞬間は考えられるかもしれないが、決して知覚されはしません。私たちがこの瞬間をつかまえたと思つたときには、この瞬間は私たちがすでに離れてしまつていたのであります。私たちが実際に知覚するものは、二つの部分から成りたつている持続の、ある厚みであります。その二つの部分というのは、過ぎ去つたばかりの過去とまぢかに迫つた未来であります。私たちはこの過去によりかかり、この未来に傾いています。このよりかかることと傾くことは、意識を持つている存在にだけあることであります。したがつて、意識は、あつたこととあるだろうこととの間を結ぶ連結線であり、過去と未来をつなぐかけ橋であるとも言ふことができます。^{★26}

こうした生のあり方は、ベルクソンは、外的にはあらわしきれない、とはしているが、やはり我々はその間に小説を期待してしまふ。過去、現在、未来の持続する流れとは、まさしく続いていく叙事たる小説が担うものではないか、ということだ。持続する「私」が生なのであれば、続いていく「私」に立脚する小説も、生の名にふさわしいのではないか。

(四) 選択の現在 一筋の流れ

ベルクソンは生命を、本質において、「目的」のない、偶発的な活動とみなす。弁証法的統合のような、最終的に目指すべき目的を

生命は知らない。生命は過去、現在、未来の流れにおいて存在する。しかし生命の活動の中心はつねに現在である。生命には必ず未来があるが、生命は未来をある意味知らない。その偶発的な生命の活動こそ、創造とベルクソンは言う。

必然性の伴わない偶発的な活動、という発想は、多くの場合、複数の選択可能性という理解で受け取られがちである。こちらに行けるかも知れないが、そちらにも行ける。目的は、必然的な終わりには存在しないのだから、存在は自由に道を選ぶことができる。無数の選択肢を持つことの「自由」さ。こうした安易な「自由」の発想が、生成の意味と捉えられる傾向がある。しかしこれは小説におきなおしてみればいい。物語が「自由」にどうとも変えられる小説を、我々は小説と考えるだろうか。答えは否である。出来事を選択肢がどうともなる小説を我々は高度なものとは考えない。我々は「生成」と言つて、読みの「自由さ」を振りかざすが、実はそこには大きな誤謬があることを理解しておくべきである。^{★27}

ベルクソンは、偶発性を生命とみなしても、彼が徹底的にこだわつたのは、生命の「選択」という力である。むしろ選択決定していくことに、真に自由をみた。無数の選択可能性を保持していることが生命の力なのではなくて、そのつと現在に立つて進む道を選択することこそが生命の力であるとする。その選択においてのみ自由は存在する。

(…) 私たちの意識がもつとも鮮明さを持つのはどんな瞬間で

ありましようか。その瞬間とは、二つあるいはそれ以上のとるべき道を前にして、いずれを選ぶべきかをためらったり、自分の未来が自分のすることによって決まると感ずるような、内的危機の瞬間ではないでしょうか。だから、私たちの意識の強さの度は、まったく、私たちが行動に際してどれだけの数の選択をしているかということ——どれだけの大きさの創造をしているかと言ってもよいのですが——に対応している、私には思われるのであります。そうしてこれらすべてのことは、意識一般もまた、このようなものであるという考えを私たちに持たせてくれます。意識が記憶と予期を意味するといふのは、意識が選択と同意語だということでありま^{★28}す。

創造するとは、選択するということである。そしてその選択の間にあるのは、もはや可能性ではなくて、ただ行為だけがある。行為、つまり、生命本人にとってはその時、それを行うしかないものなのである。

今や、自由とは何かという問いに、わたしは答えることができるように思う。

自由と呼ばれるものは、具体的な一つの自我と、その自我が遂行する行為との関係である。この関係を定義することはできない。なぜなら、まさにわれわれが自由であるからである。ある事物を分析することはできる。しかし、進展するものは

分析できない。延長あるものは分解することができるが、持続は分解できない。あるいはこう言ってもよい。それでもあえて分析しようとするならば、それと意識しなくとも、進展を事物に、内的持続を外的延長に変えてしまうことになる^{★29}と。

生命も選択も行為も、過去ー現在ー未来という時間の流れにおいてある。それらは流れていても、生命にとっては、ある意味ずっと、選択の（持続的）現在だけがあるとも言える。未来は予見されるが、その未来は、「帰結」として、流れをとどめて捉えられるものではない。過去も現在も、未来から振り返って分析できるものではない。ヘーゲルのように、終わりという目的から、現在をプロセスとして捉えるということは、生きている限り、本来できないのである。

このような持続は、小説家の「書く」ときの独特な現在性と重ねてみるとよい。志賀の小説を芥川が賛嘆するのは、志賀の自然な自我の発露である。虚構に対する「書く私」の自然さ、ということであるが、より正確に言えば、やはり志賀が書きながら、どこか自分で帰結を知らない、書くときの創造に身をゆだねて、そのつど現在として、選択をしていることに芥川は打たれていると言える。当初の構成を先立たせる書き方を志賀は嫌う。帰結まで書きすすめる途上の現在が、本当の意味で現在ではなくなるからである。白樺派から大いに影響を受けた高見が、書くことでしかわからない、と言うのは、書くことを現在の生成と捉えているからである（志賀の十七

年に及ぶ「暗夜行路」の完成に際して、かくも長い期間作品への共鳴を「持続」させるのは凄いことだ、と高見は賞賛しているが、この「持続」という表現には当然ベルクソンが意識されているとみるべきだろう。^{★30}

志賀は筋道の面白さ、ということを言う。

芥川君の「奉教人の死」の主人公が死んで見たら実は女だっ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想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為め、其所まで持つて行く筋道の骨折りが無駄になり、損だと思つたと私は云つた。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や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。^{★31}

この「筋道」を物語展開の面白さ、という意味でとると曖昧になってしまう。そのつどそのつど人物によって——作者によって、選択され、選択が一つの流れを作っていく、小説の真髓はそこにある、

という意味である。選択する人間は現在にあって、帰結を知らない。しかし彼は選択をしなければならない。抜き差しならない選択が生み出す道筋こそ、生の歩みであり、小説なのである。

頭ですっかりでき上つた話は書いて面白くない。流れるのではなく、強引でものにするからだ。^{★32}

(五) 生の方向性 自と他

持続、「私」の内的な流れそのものに即すことが、小説という叙事の特徴と言つてよい。「心境小説」(志賀の小説)は、文字通り作者の「心境」の自然な流れを示す典型的な小説と言えるだろう。小説に多くの作家が小説としての純粹さをみたのは、作家の自我の流れの表出が豊かであるからだ。「告白」になぜかくも価値をおくか。何を告白したか、は大きな問題ではない、告白という行為に伴う書き手の現在の強度を純文学の作家達はみるのだ。重要なのは、「書く私」が自然に、確実に、強さをもって出ているかどうかなのである。たとえば、宇野浩二は高見の私小説の甘さをこのような言い方で批評する。かつて高見は自身の作品を書いたとき、「ゲロ」を吐いた、と言つていた、——「ところが、高見の、最近の作であり高見が抱負をもって書いているらしい、自叙伝らしい、長篇小説、『我が胸の底のここには』では、その「ゲロ」をすこしもはいていない」、さらに「私」の語る文章をあげ、「この文章をよめば、『ゲロ』どころか、「きれいごと」になりすぎている。そのうえ、この小説は、

主人公をあまやかしてきていたところに、「致命傷」ともいうべき欠点がある。^{★34} 書かれたもの以前に、書き手の「私」に甘えがないが、そこが何より重要なのである。

そして「書く私」は、小説の進展によって、流れていく、変化していくものでなければならぬ。その変化の豊かさもまた優れた純文学の指標なのである。

しかし、生にせよ小説にせよ、「流れ」とした場合、その流れを促すものとは何であろうか？ 流れは変化である、と言えば間違いないが、どんな変化でも同列に流れと見なしてよいのであろうか。小説の観点からは否であろう。そこには志賀が言うよう、ふさわしい「筋道」がある。どこにでも行けるような、その選択に「ふさわしさ」がない変化は筋道にはならない。選択する「私」の筋道のふさわしき、たしなさを競うのが小説の優劣となるだろう。

ふさわしい流れ、筋道とは、選択が生み出す歩みであり、一つのすすみゆくものである。一つの「道」なのだ、と言えば、ヘルクソンの批判する時間の空間化を思わせてしまうが、何かしら、どちらかに向かって、すすみゆくものであることは間違いない。

たとえば大杉は、目的論的思考を否定する際に、このように言う。

運動には方向はある。しかし所謂最後の目的はない。一運動の理想は、其の所謂最後の中の目的に自らを見出すものではない。理想は常に其の運動に伴い、其の運動と共に進んで行く。理想が運動の前方にあるのではない。運動其者の中に

在るのだ。運動其者の中に其の型を刻んで行くのだ。^{★35}

運動に「目的はない」、しかし「方向はある」——ここで大杉がおいている焦点は無論「目的」の否定だとしても、生とは、活動とは、方向性があるのである。ある方向性をもった流れ、それこそが流れの強さとなる。筋道の強さ、ふさわしきである。方向性が混乱している流れは弱い。どうとでもなり得る小説は強度のない小説である。

生の活動には——大杉の言葉では自我の拡充には——方向性がある。ある方向に向かって変化していく生、大杉の思想では現在の自我の超出という意味となるであろうし、武者小路実篤の言葉では、「自己の生長」ということとなる。だが、よりふみこんでいけば、方向性には、「何か」に向かって行く、という性格は拭いがたくある。つまり何らかの〈対象〉に向かって行くという相がそなわる場合もある。

ヘルクソンの後継とも言えるトゥルーズは、文学における「生成変化」を説く。

書くことは、つねに未完成でつねにみずからを生み出しつつある生成変化にかかわる事柄であり、それはあらゆる生き得るあるいは生きられた素材から溢れ出す。それは一つのプロセス、つまり生き得るものと生きられたものを横断する〈生〉の移行なのである。エクリチュールは生成変化と分かち得ない。書くことによって、人は女になり、動物あるいは植物

に、なり、分子に、なり、知覚し得ぬものに、なるに至る。^{★36}(…)

生成変化とは、何ものかに「なる」ことである。トゥルーズは、文学は他者とも言えるものに「なる」運動であるとする。そしてもちろん、生成変化——生の移行とは、それ自体が生ということである。言い直せば、たとえば、文学において女になろうとする、その活動そのものが生であると言うこととなろうか。自我であると言うこととなろうか。

他を求めていくような活動こそを、自我と見なす論理は、また、ヘルクソンに大きく影響を受けていた西田幾多郎にも顕著にみられる。

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ると考える。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ない。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、我から物へと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）。^{★37}

「自」が最初から「自」としてあるのではなく、他を求める活動において「自」が生まれると見なす西田の論理は、自と他の不思議な「合一」の姿を示す。「私」が生を得るためには、他を目指す活動が不可分なのである。

高度ではあるが、芸術における自他の関係を的確に説明する理解である。特に高見は大杉の「生の拡充」の論理を、そのまま小説を書くことに引きつけて捉えている。

「自己ならざるものもの (j'esprou) になれなければ完全に自身になれない」とハックスレイは言う。ここに日本の私小説的精神との画然たる別れ道がある。だが、「自己ならざるもの」の客観的世界へと飛翔することを知らぬ私小説の、その近代小説的な翼の喪失は、私小説の罪というより、日本文学の近

代的未成育の罪である。(…)「自己ならざるもの」への飛翔
 ができないで自己の世界にのみ執している私小説の悲劇と、
 自己からの出発ということでもなく初めから外的現象のなかを
 ただ飛び廻っている(それは「自己ならざるもの」への飛翔とは
 本質的に異った事柄である)いわゆる本格小説の悲劇と、果し
 てどっちが、より悲劇的であるが、いな、喜劇的であるか。^{★38}

「生の拡充」とは自我の拡充であり、拡充的な自己主張である。
 社会悪をアクチュアルに書くことは、作家においては自己主
 張の仕事なのである。それを書くことが客観的に重要なこと
 だからとか、あるいは読者にとって面白いからというより、
 内発的な自己要求として書くのが文学である。それが純文学
 である。内部の要求から外部を書くことで、内発的エネルギー
 が創造的エネルギーとして発揮されるのだ。^{★39}

高見は私小説を擁護し、しかし狭義の私小説にとどまることを批
 判した。芸術は「私」から出発しなければならないが、ただ「私」
 であれば良いのではない。「私」の拡充がなければならないと言
 うのである。「私ならざるもの」にならないければ、「私」にはなれない。
 「私」が、「私ならざるもの」を指摘することにおいて、「私」は、拡
 充してゆく。「私ならざるもの」になることが、高見にとって、真
 の小説——虚構の意味であった。

志賀の言い方ではこのようにならう。

小説の要素には作者から遊離した存在がなければならぬ。
 隅から隅まで作者が出ていることは自慢話をきくような感じ
 がする。作者から独立、あるいは遊離したものがあり、それ
 を確実に作者が捕えて書く、その時その小説は作者だけのも
 のではない存在となる。

一方にまた、これと反対の場合もある。作者の材料に対す
 る批判が過ぎ過ぎて、いかにも頼りないものがある。いかに
 もうまく事柄が書かれていて、しかも作者の人間というもの
 はどこにも感じられない。こういう小説も面白くないもの
 だ。^{★40}

(六) なりゆくものの文学

方向性、すなわち自他の関係の問題を含み込むと、やや論理は晦
 渋な相を帯びてくる。ここであらためて整理して考えよう。小説に
 おける生の活動には、同時に発生するいくつかの性格の共存がある。

I 根幹にあるのは、「書く私」の変化である。書き手が現在性に
 立って、その帰結を知らずに選択していく持続の流れである。

II そこにさらに、「書く私」を発揮するために、何を書くか、と
 いう対象の問題が付随する。それはある「出来事」かも知れない。
 それは自分ではない他者(無論人間だけでなく、自然などもあり得る)
 かも知れない。それは「過去の自分」かも知れない。(私小説が必ず

しも「私」を書いているとは限らないのである。過去の「私」と現在の「私」の距離感を重要である。「書く私」にとつて、隔たりのある他なる「何か」、それに向かつて活動することもまた、一つの流れになる。

Ⅲ つかまれた対象は、それ自体が変化していく力を持つ。出来事は変化していくし、他なるものもただちに生をそなえて変化し始める。他なる対象になった時点で終わる、というものではないのが、叙事の文学たる所以であつて、対象たちの変化にも「私」は合流して変化していくのである。叙事と「私」が一体となつていふと言つて良い。

こうした変化の活動の総体が、小説の活動である。

ここでとりわけ丁寧に扱うべきは、Ⅱの活動である。他なるものに向かいゆく運動は、西田が言うよう、本来、すべての芸術（学問）が遂行するものだ。小説に特権的に認められるものではない。作り手が「他」になつたと感じられる作品は、無数に存在すると言ええる。しかし「他」になることについて、小説にある種の独自の性格を見出すことも可能である。例えば詩人をゆるぎなく自認していた草野心平は、詩において「蛙になる」（正確にはドゥルーズの言うよう、「私」と「蛙」の間に新しいゾーンを作り出すことを意味する）。

彼の詩は、蛙の声であり、彼が蛙になつた瞬間に発せられる声である。そこに出現しているのは、なつた存在である。なりゆく存在ではない。抒情詩から成長してきた詩としての、ある種の瞬間において完成した姿である。だが見方を変えれば、草野心平の内部には、

蛙になるまでの道のりも必ず存在する。詩人はなつた瞬間において書くため、その道のりを書くことはない（我々は詩人の詩論などにおいて、それを知る）。瞬間にそれまでの生成変化が内包されているとは言えるだろう、だが歩みそのものが書かれるわけではない。しながら小説は、なりゆく歩みそのものを書くことができる。書き手が求める、人物が、出来事が、次第に書き手と一体になつて生動していく、そうした歩みそのものを小説は書くことができる。ある長さを、長さをもつて描く、そうした欲望もあると先に書いたが、小説はその欲望を果たすのである。

詩は到達の瞬間、しかし詩人が蛙になるまでの道のりそのものは、物語であるし、神的に完成された存在ではない我々は、誰もがその物語を持ちあわせる。グアレリーは詩を舞踏、小説を歩行、と言っているが（詩と抽象的思考）^{★41}、ある意味ではそうとも言える。グアレリーの言葉には、小説よりも詩を高く評価しようとする意志があるが、小説が魯鈍なのではなくて、我々が変化そのものと歩みを沿わせたいという欲望があるから、小説は詩とは違って、存在するのである。

たとえば志賀直哉は、優れた美術をこのように見る。

選は総て私の役目であつた。選ぶ基準はその物によつて如何に自分の心が震い動かされたかという事にある。そして作者がそれを作る時の気持が如実に映ってくる場合、私は格別の喜びと興奮とを感じた。

前には現されたものに同化して行く喜びだったが、今は作者の心地に同化して行く喜びとなった。共に主観的な観方であるが、自分としては前よりましな観方と考えた。^{★42}

それから美術のもととは矢張り自然なのだから、美術の鑑賞は美術だけを見ていず、そのもとである自然を絶えず注意して見ている事が肝要である。自分は画家ではないから、それを画面に表現する事は出来ないが、画家が表現したものを見て、そのもとが何であるかを勘づく事で、その画が一層よく解るといふ事はある。^{★43}

完成された作品を前にして、それを作り出していく人間の模索を感じ取るといふのは、実に小説家らしい感慨なのである。

しかし対象に向かう、対象になる、ということとは、一方で大きな課題を発生させる。その対象は「目的」になりはしないか、ということである。つまり、我々にとつて、すでに与えられている「帰結」を意味しないか、ということである。その「帰結」とは大杉がことさらに拒絶した目的論的思考と一致してしまう。生とは、未来を予見しても、つねに予見でなければならぬ、我々は本質的には、自らの流れゆく帰結を知らないからこそ、この生の現在性があるのである。我々の流れゆく帰結がすでにわかつているのならば、我々の生は、一挙に目的への「過程」となってしまう。我々の活動のすべ

ては、目的^{ジレンマ}へと統合されゆく道である——それはまさしくヘーゲルの論理の範疇に入ることとなる。まして我々は、「他」なるものを思い描く時、必ずと言っていいほど、その対象が、「私」ならざるもの「全て」を想定するきらいがある。つまり対象としての、全存在、全宇宙を思い描く時、それはすでに与えられた「帰結」と同一のものを意味する。帰結としての最高の主客の合一——その時、全存在は「私」に与えられるのかもしれないが、蛙を指指していた緊張ある生の歩みは、実は消え失せていることだろう。それはこの世の芸術として生成してきた小説の無効性を意味する。

ヴァレリーは先の言葉のニュアンスでは小説に「目的」があり、詩にはないということを含ませる。だが理念から離反してきた小説こそ、本来、目的はあつてはいけいはずだ。むしろ、詩人が「舞踏」と言うことで、ある種、「対象との合一」をあつさり果たせると考えているのだとしたら、実はこの世の生に対する理解がないことになってしまふ。ヴァレリーの「舞踏」は持続的な活動そのもの、という意味で取る方が正しいであろうが、小説の立場からは、声はあけておくべきである。

西田哲学とヘーゲル哲学の接近、あるいはベルクソンの最晩年の世界観は、ある種の活動する生命の帰結をどこか、全存在に振り向けるところから生じていると言える。それはそうならざるを得ないものなのかも知れない、しかしその合一が成立するとき、芸術の仕事は消滅してしまう。この世の具象性はどこにもその影がない。

志賀直哉の「暗夜行路」は、全宇宙との合一が帰結ではない。主

人公はそれを見た後、どこに帰ってくるか。我々はあの作品の終わりを、何度となく思い返すべきなのである。

(七) 小説の終わり

昨晚野間賞の会があり誰も反対するものなく広津氏にきまりましたが、ただ川端康成氏のみは終始強く「いやな感じ」を推し、他の銚衡委員も「いやな感じ」は立派な作品であるけれども、難をいえば終り方がばたばたと終っているのが……という、川端氏は「小説はあのように終るものですが、今の人の小説はみな間違っている、小説はあのように終るのが本当です、今の小説はみな間違っている」と二度繰り返し返していわれました。^{★44}

では生そのものとも言える、小説の終わりとは、何であろうか。小説にとって、帰結は目的ではない。小説家は書くときに、その終りを知らない。

「完成された物語」を否定し、テロスを拒絶するならば、小説には「終わり」がないと言う方が、たやすいことであろう。終わりなき生成、永遠の未完成、物語はどこまでも続いていく——しかし、そういう答えもまた再び、形而上学を招来しているとも言える。この世の生として始まった小説の本質を手放すものである。

生には終わりがある。新たなものに流転するのも知れない。しかし、やはり個の生には一つの終わりがある。生成には消滅があ

る。ほぼすべての小説家が、自らの小説に「終わり」をつける。永遠の流れを願った小説家はいないのである。

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はずの愛なのに、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に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。^{★45}

次なる創造のために死が必要となる。創造と死はつねに不可分のものである。だから小説家は未完を悲しむ。

ではその死とは、流れの消滅とは、小説の終わりとは、どのように起こるのであるか。それはおそらく、人間の最奥の場所にある力である。最も秘められた力であり、事実、どの小説家も語ろうと

していなかった。先に川端が言うよう、小説を書く人間が深く共有している何かである。

小説の終わりを、アリストテレス的な、主題の過不足ない展開、問いの解決、とすれば終わりの意味はよく説明できる。近代小説家であっても、ある程度は構成という発想において、その思想を用いる作家は少なくない。しかし、やはり小説は、小説家にとって、思いもかけぬ終わり方をするものである。

小説の終わりは、先に知る終わりのことではない。「小僧の神様」のような、作者自身も思いもかけぬ終わり方が正しい。そしてそれは単なる偶発的な中絶であってはいけないのである。芥川の言葉を思い出せば、その帰結が打たれたとき、「未完成にも似た完成」を実現するものでなければならぬ。生はどこで死を迎えるかわからない、しかし、死を迎えたとき、その生は、まぎれもなく一つの確かな流れをなしている。一つの流れの生成と消滅を、たしかに我々はみる。

(…)よく訊かれることだが、「暗夜行路」の最後で、主人公が死んでしまうのか、助かるのか、という事だが、それは僕も定めていない。助かれば申分ないが、助からなくてもよしという程の気持ちに夫婦ともになったので、あそこで筆を止めた。そういう落ちつきに到達したとすればそれから先はどうなってもいいという風に思っ⁴⁶て、終りにした。

暗い夜の中を歩いてきた、主人公の気持ちであり、妻の気持ちであり、そして書き手の志賀の気持ちの、一つの静かな終わりである。主人公は、これからも生きていくかも知れない、妻も生きていくかも知れない、書き終えた志賀もこれからも生きていくかも知れない。それでも、一つの生は、一つの流れは、ここで終わるのである。終わりを自ら悟り、自ら選ぶのである。

小説家は自らの生と同じく、小説においても「終わり」を退けることは許されない。終わりを知らない個我が、自ら向き合い認める「終わり」。しかしそれが生としての小説の力である。

結

構造主義の流入以降、日本において志賀直哉を頂点とするような小説の評価は失われていった。「私」は近代の同一性信仰の元凶として、ことさらに否定された。「私」は「個」ではない、「個」であるべきではない——そのスローガンは正しいか、否か。

小説は近代的な個我から出発している。しかしその個我は当初から散文性を、——つまりは散逸性をもちあわせている。その散逸性こそが、この世の生ということであった。だから、個体としての同一的な「私」を描くのが近代小説だというのはもとより正しくない。志賀も高見も、——純文学の小説家たちはみな、そのような「私」にとどまっていなければならない。小説が描いてきた、生成する「私」、未完成の「私」、うつろいゆく「私」——これらは、近代的な個我

から生まれて、それ以上のものを示している。

志賀直哉らの小説が、構造主義以降の思想に耐えられるということを言いたいのではない。むしろ構造主義以降失われた小説の本源的な力が、かつての小説家にはあるのではないのか、と言いたいのである。生成の思想は、本来、決して他者と共有し得ない、「私」の内的な時間の追究から始まった。しかし構造主義以降の思想は、マルクス主義とからみあいながら、「社会」によって、文学を意味づけようとした。文学は社会の文学現象の輪の中で、誰のものでもない、テクストとコンテクストの合間からめとられるものになった。あるのは個我ではなく、誰もが自ら変革することの叶わない、網の目である。小説はコンセプチュアル・アートと同じく、せいぜい、既存の網の目の破れ目を探すものに類落した観がある。そして見つけた破れ目は、ただちに新たなコンテクストとなって、埋められていく。見つけた「私」は結構な仕事をしたような気がしたが、それを行ったのは「私」ではなく社会である。その論理からゆくと、個人名的小説家というのも語義矛盾だろう。作品は社会が生み出す巨大なコラージュであり、パロディであり、個人としての芸術家は存在しない。巨大な社会構造は、誰にも手綱をとられることなく、ふくれあがり、構造が望むままに、小説家は物語を書く。自身の望みではなく、そこには歴史という期待さえ、奪われている。

だが繰り返すように、ヘルクソンは社会で決して共有され得ない内的な流れを生成の思想の基点においた。社会を導入するとき、墮落し、失われる生の時間である。我々はそこに、もう一度立ち帰っ

て始めることは許されなだろうか？ かつて小説家たちが、彼らだけで味わっていた、この世の生の所有があるのかも知れないのである。

MEPHISTOPHELES

Er fällt es ist vollbracht.

CHOR

Es ist vorbei!

MEPHISTOPHELES

Vorbei ein dummes Wort.

Warum vorbei?

Vorbei und reines Nichts, vollkommenes Einetel!

Was soll uns denn das ewige Schaffen!

Geschaffenes zu Nichts hinwegzuraffen?

»Da isst vorbei!« Was ist daran zu lesen?

Es ist so gut, als wär es nicht gewesen.

Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wärel!

Ich lichte mir dafür das Ewigleere.

メフィスト

針は落ちた。終わった。

合唱

過ぎ去った。

メフィスト

過ぎ去った！ 馬鹿な言葉だ。

なぜ過ぎ去った？

過ぎ去ったのと純粹に無いのは全く同じだ。

永遠の創造とは一体なんだ。

創造しては無に消し去る？

「過ぎ去った！」 何の意味があらう。

最初から無かったのと同じだ。

なにに何かあるかのようにまわりつづける。

おれは永遠の虚無の方が好きだ。

過ぎ去るものは、無ではないのか。一大小説時代の幕開けに立つ、メフィストフェレスの叫びに、我々は何と答えるべきであらうか。過ぎ去るもの、変化するもの、生まれては続き、消えるもの、それこそがこの世の人間の生である。そしてそれは、決して無と同じではない。小説は無と同じではない。

- ★1 高見順「文学者の運命」『新潮』一九四七年八月、『高見順全集』十三巻、勁草書房、一九七一年、四四七。
- ★2 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』十五巻、勁草書房、一九七二年、四七七。
- ★3 前掲高見、「文学者の運命」『高見順全集』十三巻、四四六。
- ★4 前掲高見、「文学的現代紀行」『高見順全集』十五巻、四八〇。
- ★5 高見順におけるアナキズムの影響、大杉栄の思想的影響については、拙著『生としての文学 高見順論』（笠間書院、二〇一〇年）にまとめている。
- ★6 ブロップは、物語を人物の行為の連鎖と理解する。ウラジミール・ブロップ『昔話の形態学』（原著一九二八年）北岡誠司・福田美智代（訳）白馬書房、一九八七年。
- ★7 G・W・F・ヘーゲル『美学講義』下巻（原著一八三五〜三八年）長谷川宏（訳）作品社、一九九六年、三二〇。
- ★8 前掲ヘーゲル、『美学講義』下巻、二七三。
- ★9 前掲ヘーゲル、『美学講義』下巻、三四六。
- ★10 前掲ヘーゲル、『美学講義』下巻、三四七。
- ★11 アリストテレス「詩学」『アリストテレス詩学』ホラーティウス詩論』松本仁助・岡道男（訳）岩波文庫、一九九七年、三九〜四〇。
- ★12 ジェラルド・ジュネット『アルシテクスト序説』（原著一九七九年）和泉涼一（訳）星雲社、一九八六年。
- ★13 前掲ヘーゲル、『美学講義』下巻、三九二。
- ★14 ゲーテ「叙事文芸と劇文芸について」（原著一八二七年）、小岸昭（訳）『ゲーテ全集』十三巻、潮出版、一九八〇年、三五。
- ★15 前掲ヘーゲル、『美学講義』下巻、三二二。

- ★16 前掲ヘーゲル、『美学講義』下巻、三二二〜三二三。
- ★17 前掲ヘーゲル、『美学講義』下巻、三二三。
- ★18 島村抱月「自然主義の価値」『早稲田文学』一九〇八年五月。
- ★19 ジェルジ・ルカーチ「小説の理論」(原著一九二〇年)、原田義人・佐々木基一(訳)『小説の理論』ちくま学芸文庫、一九九四年、一〇一〜一〇二。
- ★20 ミハイル・パフチン「叙事詩と長編小説」(原著一九三八年)川端香男里(訳)『世界批評大系7 現代の小説論』筑摩書房、一九七五年、六。
- ★21 前掲パフチン、「叙事詩と長編小説」、一九二〇。
- ★22 前掲パフチン、「叙事詩と長編小説」、二〇。
- ★23 芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」『改造』一九二七年四月〜八月。
- ★24 志賀直哉「小僧の神様」『白樺』一九二〇年一月、『志賀直哉全集』三巻、岩波書店、一九九九年、二七九。
- ★25 芥川龍之介「大正九年度文壇上半期決算」『秀才文壇』一九二〇年七月、『芥川龍之介全集』四巻、岩波書店、一九八二年、一七五。
- ★26 アンリ・ベルクソン「意識と生命」(原著一九一一年)池辺義教(訳)『哲学的直観ほか』中公クラシックス、二〇〇二年、一二〇〜一二二。
- ★27 クロード・ブレモンは『物語のメッセージ』(原著一九六四年)阪上脩(訳)『審美文庫』一九七五年)において、プロップの目的論的志向を批判して、選択の複数性を説くが、本稿ではもちろんその姿勢はとらない。
- ★28 前掲ベルクソン、「意識と生命」、一二九。
- ★29 アンリ・ベルクソン『意識に直接与えられているものについての試論』(原著一八八九年)竹内信夫(訳)白水社、二〇一〇年、二一〇〜二一一。
- ★30 高見順「文学に於ける独創と順応」『都新聞』一九三八年一月。
- ★31 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』六巻、岩波書店、一九九九年、一一。
- ★32 志賀直哉「革文函」『文藝春秋』一九二六年一月、『志賀直哉全集』五巻、岩波書店、二八四。
- ★33 宇野浩二「高見順」『小説の文章』創芸社、一九四八年、『高見順全集』別巻、四六一。
- ★34 前掲宇野、「高見順」、別巻、四六二。
- ★35 大杉栄「生の創造」『近代思想』一九一四年一月、『大杉栄全集』二巻、ばる出版、二〇一四年、一六三。
- ★36 ジル・ドゥルーズ『批評と臨床』(原著一九九三年)守中高明・谷政親(訳)河出文庫、二〇一〇年、一一。
- ★37 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』十巻、岩波書店、一九六五年、一一〇。
- ★38 高見順「日本の近代小説と私小説的精神」『芸術』第三号、一九四七年四月、『高見順全集』十三巻、勁草書房、一九七一年、四三一。
- ★39 高見順「純文学と昭和文学」『新潮』一九六二年三月、『高見順全集』十三巻、勁草書房、一九七一年、七一四。
- ★40 志賀直哉「青臭帖」『中央公論』一九三七年四月、『志賀直哉全集』六巻、岩波書店、一九九九年、二六四。
- ★41 「歩行は散文と同じく、明確な一対象を指します。それは或るものに向って進められる一行為であり、われわれの目的はそのも

のにたどり着くに在ります。歩行にその歩き方を命じ、その方向、速度を指定し、これに一つの有限の終点を与えるのは、現在の諸事情、例えば一対象の要求とか、私の欲求の衝動とか、私の身体や私の視覚や土地やの状態等、こういったものであります。歩行のあらゆる特質はこれらの瞬間的にして、且つそのつと互いに個々に結合する諸条件から演繹されます。歩行による移動で、特殊な適応でないものはなく、しかしそれはそのつと、行為の成就、到達された目的によって廃棄せられて、いわば吸収されてしまうのであります。

舞踊と言えば全く別物です。それはいかにも一行為体系にはちがいないが、しかしそれらの行為自体の裡に己が窮極を有するものであります。舞踊はどこにも行きはしません。もし何かの対象を追求するとしても、それは一つの観念的对象、一の状態、一の花の幻影、一の生命の極点、一の微笑——虚空に微笑を求めている者の面上に浮かぶ微笑に、すぎませぬ。ポール・グアレリー「詩と抽象的思考」(原著一九三九年)佐藤正彰(訳)『ザレリー全集』六卷、筑摩書房、一九六七年、八四。

★42 志賀直哉「座右宝」序、「座右宝」座右宝刊行会、一九二六年、『志賀直哉全集』第五卷、岩波書店、一九九九年、三八〇。

★43 志賀直哉「美術の鑑賞について——「少年美術館」の為に——」『圖書』一九五〇年十月、『志賀直哉全集』八卷、岩波書店、一九九九年、三〇八。

★44 大久保房男 高見順宛書簡 昭和三八年十一月十六日 『日本近代文学館資料叢書 文学者の手紙6』博文館新社、二〇〇四年、二二五。

★45 前掲高見、「文学的現代紀行」『高見順全集』十五卷、四八〇、

四八一。

★46 志賀直哉「中村真一郎君の疑問について」『文芸』一九四八年五月、『志賀直哉全集』八卷、岩波書店、一九九九年、三三六。

こばやし・あつこ(就実大学准教授)