

# 純文学の「私」

## ——私小説・心境小説・第二の自我——

小林 敦子

### はじめに 「私」の文学

純文学は、芸術としての文学と言われる。そしてまた、「私」の文学だと言われる。

「純文学」という言葉が日本にあらわれて、百年が過ぎた。百年、この言葉はさまざまに語られてきた。深い尊崇がこめられる時もあれば、厳しい非難が向けられる時もあった。しかし「純文学」にかなる理解が与えられようと、その文学はつねに「私」と不可分のものとして語られた。「私」を抜きに「純文学」が語られることはなかった。仮にその「私」が「純文学」という言葉の織りなす幻影であるとしても、「純文学」という幻は、必ず「私」という幻ともにあった。「純文学」を否定することは、「私」を否定することであり、「私」を否定することは、「純文学」を否定することであった。しかしでは、あらためて、純文学の「私」とは何であろうか。そ

の問いに我々は多くの場合、「私小説」を思い描く。「私小説で描かれるような私」——それは百年経ってなお、抜き難くある「純文学」の「私」へのイメージであろう。

実際幾度となく、純文学は私小説と同一視され、あるいは完全に同じとされなくとも、私小説は純文学の中心として語られてきた。だがその「私小説」とは何のことであろうか。

私小説は、自然主義文学者・田山花袋の「蒲団」（一九〇七）に始まる、作者の現実の経験を告白したりアリズムの小説——これが我々がまずもって共有している理解である。我が身に起こった事実の偽りない告白。その立脚点は、虚構、すなわち「本来の」小説の可能性を閉ざすものとして、これまで厳しい批判に晒されてきたのは周知の通りである。しかしながら翻って、明治末、大正、昭和と、文学者の間で「純文学」が語られた時、どれほどの作品が「事実の偽りない告白」で貫かれていただろうか。文学者同士が互いに「純

[Article]  
KOBAYASHI, Atsuko  
"I" of Jun-bungaku:  
I-Novel, Shinkyō-shōsetsu, The second self  
(Received 9 November 2016)

A Noon of Liberal Arts, No. 7, 2016

文学」と見なした作品の一体いくつが、「事実の偽りない告白」の作品であったろうか。そうした作品はごくわずかなのである。むしろ「純文学」と見なされていたほとんどの小説が、大きく虚構を含みこむか、明確に虚構の物語であった。これは純文学は「事実を告白」する私小説である、という了解からは極めて不思議なことになる。

仮に、一切の虚構を廃した私小説が最上の純文学で、虚構の度合いが多くなるにつれ、純文学としては低級になる、という理解だと言うなら一応の説明がつくが、虚構というものが程度問題でしかないのならば、「事実」にかくも執着した自然主義文学の意味を元より無に帰すことになる。問題はあくまで、虚構の「有無」でなければならぬ。

そのような視点からあらためて純文学の時代を見通すと、純文学作品の評価は虚構の有無に左右されていないことは明白である。「暗夜行路」(一九二〇―三七)の主人公の歩みは、志賀直哉の経験した「事実」ではない。だが「暗夜行路」は間違いなく純文学の最高峰の作品と見なされたのである。

「事実の告白」ではない作品が、純文学を代表する。一方で、私小説こそが純文学であると語られる。これらは矛盾した事象ということになるか。たとえば戸坂潤のように、「純文学」者自身は元々「純文学」に確たる定義を持っていなかったが、「大衆文学」の隆盛にあらがうために、「純文学」という概念を作りだしたのだ、<sup>★1</sup>としまえば、矛盾も何も無いかも知れない。この戸坂の議論は、「近

代文学」をそもそも「制度」と見なす一九八〇年代以降の議論と非常によく似ていることは留意すべきである。実体としての「文学」は存在せず、社会的諸関係の織りなす権力構造がある種の言説を生み出す——「文壇」が既存の「文学者」の権力を守るため、文壇外の文学を排斥するよう自認したのが「純文学」であるから、そこに論理的破綻があるのは何も怪しむべきことではない、と。

こういった戸坂の系譜を(無論マルクス主義の、と言うべきだが)引く制度論のそもそもの有効性については、当然問われるべきであるが、仮に「純文学」が幻であるにせよ、まずは純文学者が信じている「純文学」という幻に、一本筋の通った定義があるかないか、真摯に検証しないのは、あれほど大きな歴史的現象であった「純文学」の説明については片手落ちの感がある。

現在の我々は「純文学」の時代の外にいる。我々は戸坂のように、外から「純文学」を語ることに慣れている。それは「客観性」として、「純文学」の理解に優位な立場を与えるものだろうか? 「純文学者」が信じていた「純文学」とは果たして何だったのか。少なくとも我々は、外から眺める声とともに、「純文学」の内なる声を、等しく大切に聞く必要がある。

純文学とは何か。純文学の「私」とは何か。それは、「私小説」も虚構もともに純粋な文学として成立させる「私」とは何か、という問いに他ならない。自ら純文学を負った作家たちは、どのようにその「私」を示しているのだろうか。

## 一 純文学の中心

まず我々は何より、誰が「純文学者」であったか定める必要がある。正確には、文学者が、互いに誰を純文学者と見なしていたか、あるいはどの作品を純文学と見なしていたか、ということである。それをあらためて明らかにする必要があるだろう。

この問いを、「純文学者の文壇」に属していた、「純文学を名乗る有力文芸誌」に発表された、編集者・読者が「純文学者」として扱った、という制度論的アプローチで短絡的に片付けてはならない。少なくとも一九六〇年代頃まで、純文学者を自認する作家の多くが、「生活」のため不本意ながら「大衆小説」を書く苦悩を語っている。彼らは自覚的に、純文学と大衆文学を書き分けていた。同じ一人の作家の内に、「純文学」と「大衆文学」の差は明確に存在している。書かれた作品を、社会的制度が純文学、大衆文学と振り分けた、ということではない。作家自身が、書くにあたって、「純文学」という内なる理解を持っているのである。

無論それは社会的制度の内面化として、作家自身がある種の評価軸に合う作品を「純文学」と見なすようになっていた、と指摘することは可能である。たととしてもやはり、その評価軸とは何か、誰のどの作品が「純文学」の中心と見なされていたかを正しく検証する必要がある。その上でそれが文学にとって意味のある思想か、悪しき権威の幻か問えばよい。

(一) 純文学論の起源 中村武羅夫・久米正雄・宇野浩二

文学者自身が持つ、「純文学」という理念の始まりはどこであるうか。

「純文学」という語は、北村透谷が「内部生命論」(一八九三)において用いたのが嚆矢と言える。

内的生命の発露として、純文学的な仕事がある、と透谷は称揚する。

文芸は論議にあらざること、幾度言うとも同じ事なり。論議の範囲に於て、根本の生命を伝えんとするは、論議の筆を握れる者の任なり、文芸(純文学と言ふも宜し)の範囲に於て、根本の生命を伝えんとするは、文芸に従事するもの任なり。

純文学は論議をせず、故に純文学なるもの無し、と言わば誰か其の極端なるを笑わざらんや。論議の範囲に於て、善悪を説くは、正面に之を談ずるなり。文芸の範囲に於て善悪を説くは、裡面より之を談ずるなり。<sup>★2</sup>

この「内部生命論」における「純文学」の言葉は、大正期以降の純文学論の隆盛の際、引き合いに出されることは少なく、多くの場合、純文学論の直接的な起源とは見なされていない。しかし、「純文学」という言葉を印象深く響かせた透谷の思想が、自然、その後の純文学論に続く水脈となっている可能性もまた、念頭におかれるべきである。

純文学論の直接的な起源は、大正末期、中村武羅夫、久米正雄、宇野浩二らが「私小説」を語った言説にあるとみていいだろう。

まず、中村武羅夫が、「本格小説と心境小説」と（一九二四）において、当時の日本の小説のある種の傾向を「心境小説」とし、その対極にある小説を「本格小説」として、「心境小説」の隆盛に警句を放った。中村は「本格小説」こそ、小説が目指すべき本道だとする。

私の言う本格小説というのは、形の上からだけで言えば、一人称小説に対する三人称小説のことである。主観的な行き方に対する、厳正に客観的な行き方の小説である。作者の心持や感情を直接書かないで、或る人間なり生活なりを描くことに依って、そこにおのずから作者の人生観が現れて来るような小説である。端的に作者の心持を書いてしまわないで、全円的に描かれた事象の奥に、作者の人生観がひそんで居る——若しくは作者の人生観などというものはどこに隠されて居るのか、ちよつとではわからないが、作品を読んだだけでは、円彫りにされた或る個性なり生活なりしか見えて来ないが、その万象を取りあつかって居る作者の態度で、その万象にはたらいで居る作者の批判で、作者の思想なり人生観なりを、うかがい知るといような小説である。『作者』は、『描かれたもの』の蔭に全くかくれてしまつて居る小説である。どこの誰が書いたかということに興味があるのではなく、どこの誰が書いたかわからなくても、『書かれてあるそのもの』に意

義のあるような小説である。<sup>★3</sup>

そして、「本格小説」と真逆の方向性を持つものが「心境小説」であるとして、

心境小説というのは、本格小説の全く正反対の立場に立つ小説である。作者がじかに作品の上に出て来る小説である。作品の上で作者が直接ものを言つて居る——というよりも作者が直接ものを言うことが作品になったような小説である。書かれてあることよりも、誰が書いたかということの方に、主として意義の力点が置かれて居るような小説である。或る人間なり、生活なり、社会なりを描こうとするよりも、そんなものは何うでも好い。ひたすら作者の心境を語ろうとするような小説である。<sup>★4</sup>

中村は、「本格小説」を作者が作品に直接出していない小説とし、「心境小説」を作者が直接出ている小説、とする。そしてその対では、迷わず「本格小説」を至上の小説とみなす、と主張する。

そこで、それでは私が本当の小説というのは、どんな作品であるかということを実例を以て示すならば、私は躊躇なくトルストイの「アンナ・カレニナ」を挙げる。これこそ小説中の小説である。私の言う本格小説の上乗である。<sup>★5</sup>

「本当の小説」とは、作者が作品の上にじかに出ていない小説である——これを受けて、久米正雄は「私小説と心境小説」（一九二五）を書き、逆に、「心境小説」こそ、芸術の本道である、とした。

私は第一に、芸術が真の意味で、別な人生の「創造」だとは、どうしても信じられない。そんな一時代前の、文学青年の誇張的至上感は、どうしても持てない。そして只私に取っては、芸術はたかが其の人々の踏んで来た、一人生の「再現」としか考えられない。

例えばバルザックのような男が居て、どんなにか浩瀚な『人生喜劇』を書き、高利貸や貴婦人や其の他の人物を、生けるが如く創造しようと、私には何だか、結局、作り物としか思われない。そして彼が自分の製作生活の苦しさを洩らした、片言隻語ほどにも信用が置けない。

「他」を描いて、飽く迄「自」を其の中に行き亘らせる。——そう云う偉い作家も、或いは古今東西の一二の天才には在るであろう。（トルストイ、ドストエフスキイ、それから更に其の代表的な作家として、フローベル。）それとして他人に仮託した其の瞬間に、私は何だか芸術として、一種の間接感が伴い、技巧と云うか凝り方と云うか、一種の都合のいい虚構感が伴って、読み物としては優っても、結局信用が置けない。そう云う意味から、私は此頃或る講演会で、こう云う暴言をすら吐いた。

トルストイの『戦争と平和』も、ドストエフスキイの『罪と罰』も、フローベルの『ボヴァリイ夫人』も、高級は高級だが、結局、偉大なる通俗小説に過ぎないと。結局、作り物であり、読み物であると。

結局、凡て芸術の基礎は『私』にある。それならば、其の私を、他の仮託なしに、率直に表現したものが、即ち散文芸術に於いては『私小説』が、明らかに芸術の本道であり、基礎であり、真髓であらねばならない。それに他を仮けると云う事は、結局、芸術を通俗ならしむる一手段であり、方法に過ぎない。<sup>★6</sup>

久米の論理は明快であって、芸術の基礎は「私」にあるのだから、芸術としての小説は、その「私」を直接的に出すことが真髓なのだとする。この久米の主張によって、作家個人の実人生を再現した「私小説」こそが芸術としての小説である、という図式が明確にあらわれる。芸術としての小説、すなわち純文学は「私小説」である、というテーゼの始まりである。その「私小説」の極致こそが「心境小説」だと久米はみなす。

この議論から、虚構を重視する「本格小説」と経験の告白を主眼とする「私小説」という対立軸が長く生まれていくこととなった。戦後になると、この対では「私小説」の方を純文学と結びつける議論が主流となっていくが、元より中村は、本格小説が芸術としての小説のふさわしいあり方であることを譲ってはいない。むしろ彼こ

そプロレタリア文学の時代に、「芸術」の牙城を主張続けた重要な評論家である。中村の主張を追えば、「純文学」の名は、「本格小説」の方にふさわしい、ということにもなる。しかしその後、「本格小説」は、純文学とイコールにはされなかった。「私小説」と「本格小説」の対ではつねに、「私小説」が純文学の代名詞とされていく。ここには、「私小説」的な文学を純粋な文学とみなす、同時代の文学者の賛意があった。その筆頭が宇野浩二である。

宇野は「私小説」という語の創始者とも見なされる、中村や久米よりも先に、大正期の日本に新しい小説が生まれていると感じとり、「私小説」と呼んだのである。

宇野は、中村と久米の主張を読み、「私小説」私見（一九三五）を書く。宇野は西欧の「本格小説」も高く評価しつつ、しかし日本特有の「私小説」にそれと並ぶ独自の価値があるとして、葛西善蔵らの私小説を深く支持した。久米、中村、宇野の一連の議論から、今日までの純文学＝私小説、というイメージの原型が出来上がっていることとなる。

## （二）心境小説の「私」 「私」は「書く私」である

しかし「純文学論」の始まりをなすこの議論には、不思議な要素がからみついている。それは「心境小説」という概念である。この議論は、単純に、小説家は自らが経験した事実を書くべきか、それとも虚構を書くべきか、という問いではない。「私」を書くというが、その「私」とは、自らが経験した——過去の「私」のことであろう

か？ 中村は「心境小説」についてこのように言う、

最近の小説界の傾向を見ると、この心境小説の勢力がなかなか盛んである。自然主義時代の作家の努力は、或る人間を描こうとするのであった。或る性格、若しくは或る生活を描こうとすることであった。それがだんだん近來では、『人』若しくは『生活』を描くことよりも、作者自身の見方、感じ方、即ち作者自身の「心の動き」を書くこととすることが主になって来た。つまり心境小説の盛んになって来た所以である。<sup>★</sup>

自然主義時代の作家は、ある人間、ある生活を書くとしていた、それが、今や、人間を書くよりも、作者がそれを見る自分の心境を書くようになってきた——作者は対象となる人間を書くよりも、それを見る「私」の心の方を書くことに専心しているというのである。「心境小説」についてのこの理解は、中村・久米・宇野にすべて共通している。久米も言う、

此頃文壇の一部に於いて、『心境小説』と云うものが唱導され、又それに対して、飽くまで『本格小説』を主張する人々が在って、両々譲らないと共に、それに付随して、『私小説』と云うものと、『三人称小説』との是非が、屢々論議された。

『心境小説』と云うのは、実はかく云う私が、仮りに命名したところのもので、其の深い趣意に就いては、いずれ章を改

めて述べるが、只茲に一言で云えば、作者が対象を描写する際に、其の対象を如実に浮ばせるよりも、いや、如実に浮ばせてもいいが、それと共に、平易に云えば其の時の『心持』、六ヶ敷く云えばそれを眺むる人生觀的感想を、主として表わそうとした小説である。心境と云うのは、実は私が俳句を作っていた時分、俳人の間で使われた言葉で、作を成す際の心的境地と、云う程の意味に当るであらう。<sup>★9</sup>

対象そのものが書かれているというより、対象を見る、対象を捉える作者の心境が書かれている——それが「作者が作品の上に出るに出て来る」、ということの意味である。そして久米は真の意味での私小説はこの心境小説でなければならぬとする。実はこの論理でゆけば、私小説とは、「私」の「告白」であつても、過去の「私」の經驗的事実の告白ではない、ということになる。

語られる「私」とは何か、それは対象化される過去の「私」ではなく、あくまで今、語る「私」のことなのである。

中村、久米の議論をふまえて、宇野は鋭く私小説の本質を説明している。

私は一応中村氏の説に賛成をするものである。もっともあの時の中村氏の説も「心境小説」というものの存在を一応認めたとすの「本格小説」の主張のようであつた。で、私はそれを真似る訳ではないが、「本格小説」を認めた上で、「心境

小説」を最良する文を一寸書いて見ようと思うのである。

「心境小説」即ち「私小説」のことである。或は「私小説」は「心境小説」の元であるともいえる。その「私小説」の元は私は白樺派ではないかと考えている。もっとも白樺派以前にも、或は西洋にも、「私小説」が断然なかつたなどというのではないが、大略にいつて。私は「白樺」という雑誌が出た時に、初めて「私小説」らしい「私小説」を見た気がするのである。：今はもうはつきりと誰と誰との作などということを感じていないが、この雑誌に出ている幾つかの小説の中で「自分」とか「俺」とかいつて、一人称で書いてあるものを読むと、これまでの自然主義派の小説で見た同じ一人称のものと、ひどく趣きが違っているのに私は驚かされた。つまり、これ迄の一人称小説では、その一人称の人物と作者との間が、その小説に出て来る他の人物と作者ほどではなくても、可成り離れていたし、作者も離れようと心がけていたようだった。でなければ、一人称は一人称でも作者とは全く別の人であったり、又は作者が構想上の都合で使っているという程度のものであった。詰り作者の態度は三人称の小説を書くのと同じ態度だった。所が、今いう白樺派の或小説では、はつきりとそれ等の一人称の人物が作者その人らしく書いてあるのに、私は驚かされたのである。<sup>★10</sup>

宇野は、私小説は白樺派から始まったと感じる。偽りない自らの

事実の告白を轟かせた自然主義作家ではなく、次の世代の白樺派の文学が、私小説の祖だと言うのである。宇野は、特にその嚆矢は武者小路実篤だとして、武者小路の文体への驚きを語る。

この武者小路実篤氏の小説は、当時にあつては、文壇の他の小説と比べると、まるで小説の体になっていなかったといえるのである。それは何のことはない、近頃流行している子供の自由画を文章で行ったようなものだった。…彼の小説はだから従来の小説と比べて読むよりも、私たちが小学校や中学校でやって来た作文を思わせるようなものだった。無論、一読して、文中に出て来る「自分」という主人公は作者その人であると思われた。そして、その「自分」がこう思った、「自分」がこう見た、「自分」がこういった、(自分は腹が立った、等、等)ということが、今迄の小説とは全く違った、自由画の作文のような書方で書いてあるのだった。…

この武者小路氏の驚くべき文体が、私は「私小説」の或意味での元祖だと考えるのである。<sup>★11</sup>

作中の「自分」は、今まさに書く作者その人と完全に一致している。一人称が、構成上の技巧で用いられるのではなく、本当に作者が「自分」としてじかに出ている。そうした境地は白樺派をもってはじめて達成されたと言うのである。自然主義小説では、一人称が用いられても、——「私」の過去の事実について語っていても、作

者はまだ完全に、現在の「私」を出せていなかった、という宇野の評価がそこにある。

作中の「私」と、「書く私」の完全な一致、それが心境小説の意味にほかならない。

ここで付言しておくが、戦後、私小説の定義において主流となったのは、以下のような説明である。「私小説にあつては、作者と作中の主人公が同一の人物だという了解が作者と読者のあいだにあり、それを前提としてすべての小説が鑑賞されますが、その結果、作中人物の行動にかんする批評がそのまま作者にたいする批評に通ずることになり、作品批評がいつも芸術批評より、倫理的批評の性格をおびることになります」(中村光夫「明治」)<sup>★12</sup>。

作者と読者の間の了解——ここを基礎に、私小説への制度論的説明が展開されていった。私小説というのは、作品外の文脈に依存して成立する小説である、という説明である。<sup>★13</sup>つまり、作中の「私」とは、あの作者であるという了解が読者になければ、その小説は到底理解され得ない。読者が作中の「私」は、有名な文学者であつて、その私生活を告白している、と見なす前提があつてはじめて成立するのが私小説である、ということである(それをふまえて近年では、「私小説」は「作者」を演じるパフォーマンス的な装置である、という分析も行われている)。だが宇野の言う、「作中の「私」と「書く私」の一致とはそのような意味だろうか。

初心な読者のためについておくが、「私小説」とはいうものの「私」という一人称で書いた小説に限らないのである。自叙伝的な小説という意味にとつてもいい。それに就いて嘗て中村武羅夫氏は、こういう「私小説」の流行は、文壇を酷く単調にしたといったのは尤もである。何故と云って、どの小説もどの小説も、悉く作者が「私」の生活ばかり書いているのでは、一般人には無論興味がなし、小説好きの読者にも飽きが来る。世の中は何も小説家ばかりの世界ではない、原稿の書けない苦みや、作家的な貧乏の苦みや、作家的な恋の苦みなどというものは、この世の極く片隅の現象であるのだから。そればかりでなく、多くの作家が余り「私小説」に没頭した果は、心境を語ることを急いで、その「私」と書かれてある人物がどういう容貌であるか、どういう境遇であるかさえ書かれていない。つまり「私」は作者その人なのであるから、作者の人となりや、境遇や、性質やを、直接なり、又はこれ迄の同じ作者の幾つかの作なりに依つて、読者が予め知っているのではないと、突然飛び入りに一つの作を読んだのでは、了解の出来ないような場合さえある。一つの小説が、その作者の人となりや境遇を知っているのでなければ理解しにくいなどというのは、決して完全なものではないともいえらる。★<sup>14</sup>

なるほどこの言葉は、戦後の批評家のように「心境小説」も「私

小説」も作品外の文脈に依存している、と一見読めるかも知れない。しかし宇野の表現をより精確に読むべきである。書き手がなぜ自分についての客観的な説明を書かずに小説を書きすすめてしまふか。読者の了解に甘えているのではない。彼らは自身の「心境を語ることを急いで」いるからである。心境とはまさしく、書く「私」の心境であつて、過去の「私」の精神ではない。だからこそ彼らは読者への説明など考へる暇もなく、今、生じる自らの心境を急いで捉えなければならぬ。書かれるべき「私」は、「観る私」、「感じる私」であり、「書く私」だからである。

我々が私小説の担い手を自然主義文学者とみなしてきた背景には、戦後の中村光夫の整理が大きい。中村は『風俗小説論』(一九五〇)において、田山花袋の「蒲団」が私小説の祖であり、西欧由来の自然主義の理解を歪めた源として強く主張する。★<sup>15</sup>だが見てきたように、私小説の語が生まれた時には、その起源は白樺派と理解されていたのであり、花袋が私小説の代表として述べられていないことは正しく目を留めるべきである。また平野謙は私小説作家と目されてきた大正昭和期の作家に、「滅び」と「救い」の両極を見て、自然主義文学の系譜を「破滅者」の私小説、白樺派の系譜を「調和者」の心境小説として、私小説と心境小説を引き離せるかのような視座を立ててしまった。★<sup>16</sup>結果として自然主義文学者が私小説を負う印象を生んでいくが、私小説の議論が生まれた当初は、この二つは一体のものとみなされていたのである。

むしろ白樺派が私小説の起源だと見る宇野浩二の視点に立ち返る

ことが、純文学というものを捉える上で大きな意味を持つだろう。

### (三) 白樺派の文学の意味

白樺派は、大正の短い一時期の文学運動として語られるのが特徴である。明治の近代化の苦悩と、昭和の思想運動の激化の狭間に花開いた、富裕者層の子弟の手による理想主義的文学、というのが文学史の基本的な説明とあってよい。こうした評論家的視点によれば、白樺派はかなり限定された条件で成立した、特殊な文学ということになる。しかしそれは、同時代の小説家の白樺派への畏怖をあまりに過小評価するものである。雑誌『白樺』は大正の終わりに幕を降ろすが、白樺派の作家の多くは戦前昭和を経て戦後まで長く活動し、そして文学の質を『白樺』の頃から変えることはなかった。その間、実に多くの小説家が、白樺派の作家に畏敬の念を抱き続け、時に乗り超えるべき対象として批判を向けている。

昭和初期の文学者は、新文学を生み出すために、大正期に確立した文学の王道と戦う必要があると感じる。その大正期の文学をなんと呼んでいたか、——「リアリズム」の文学である。のちに平野謙によって「既成リアリズム」という言葉で整理されていくが、高見順のような昭和作家は、それまでの文学を「リアリズム」と呼んで、自らの新文学を「反リアリズム」とみなしていた。高見によれば、リアリズムへの挑戦という意味では、新感覺派のようなモダニズムも、プロレタリア文学も共通の意志があると看做す。そのリアリズムの作家とは誰をさすか、明治以来の自然主義文学者であり、白樺派

の作家である。

リアリズムという言葉は、自然主義作家にはふさわしい言葉である。だがその自然主義文学に対し批判をもって登場してきた白樺派にも、「リアリズム」という認識が与えられていることはより深く考えられるべきである。

白樺派の文学は、周知のように「自我の文学」と呼ばれる。自我への強い自信と肯定感が彼らの文学の本質であると語られる。その自我意識の強さに、中村光夫などは、近代的自我の進展として、明治ロマン主義の直系の系譜をみた。自我の追究という意味では、自然主義文学の批判としてあらわれた白樺派と、田山花袋ら告白的小説は必然的つながりがあるとも中村は論じている。私小説と白樺派に不可分の関係性があることは先に述べた通りである。だが問題は、なぜ白樺派に「リアリズム」の語が与えられるのか、ということである。少なくとも、自我の——主観の称揚を謳うロマン主義文学には、リアリズムの語は与えられはしない。科学的客観性を求めた自然主義とともに、主観の強力な肯定とも言える白樺派がなぜ大正期リアリズムの双璧をなすのか、これは不思議なことである。

当時、志賀直哉をリアリストと称賛した菊池寛の文章がある。

志賀氏は、その小説の手法に於ても、その人生の見方に於ても、根柢に於てリアリストである。此の事は、充分確信を以て云つてもいいと思う。が、氏のリアリズムは、文壇に於ける自然派系統の老少幾多の作家の持つて居るリアリズムと

は、似ても似つかぬように自分に思われる。<sup>★17</sup>

菊池は、真に描かねばならないものを描く、という志賀の表現に、自然主義作家よりもはるかに厳肅な選択の力強さがあるとして、「城の崎にて」（一九一七）の一節を引き、

殺されたいもりと、いもりを殺した心持とが、完璧と云つ

ても偽ではない程本当に表現されて居る。客観と主観とが、少しも混乱しないで、両方とも、何処迄も本当に表現されて居る。何の文句一つも抜いてはならない。また如何なる文句を加えても蛇足になるような完全した表現である。此の表現を見ても分る事だが、志賀氏の物の観照は、如何にも正確で、澄み切つて居ると思う。此の澄み切つた観照は志賀氏が真のリアリストである一つの有力な証拠だが、氏は此の観照を如何なる悲しみの時にも、欣びの時にも、必死の場合にも、眩まされはしないようである。之は誰かが云つたように記憶するが、「和解」の中、和解の場面で

「『ええ』と自分は首肯いた。それを見ると母は急に起上つて来て自分の手を堅く握りしめて、泣きながら『ありがとう。順吉、ありがとう』と云つて自分の胸の所で幾度か頭を下げた。

自分は仕方がなかったから其頭の上でお辞儀をすると丁度頭を上げた母の束髪へ口をぶつけた。」

と、描いてある所など、氏が如何なる場合にも、そのリア

リストとしての観照を曇らせない事を充分に語つて居る。<sup>★18</sup>

菊池は志賀において、主観と客観の両方が「何処までも本当に表現されている」と感じる。志賀の作品には、主観だけではなく、客観が同じほど強く達成されていると言うのである。

同じく「和解」を高く評価する小林秀雄は何と言っているか。

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す、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。<sup>★19</sup>

小林は志賀の小説が作者の主観によって整然と描かれているとす。一見すると菊池は志賀に主観と客観の書き分けがあり、小林は無いと言っているかのようだが、両者の意見は同じものと見るべきである。菊池が「澄み切つた観照」という語であらわしたように、志賀の小説は、主観にまっすぐ立ちながら、主観を超えたものを正しく把握しているという評価である。

先の久米の心境小説の論理では、久米は「心境」についてこのような言い方をしている。

心境とは、是を最も俗に解り易く云えば、一個の『腰の据

わり』である。それは人生観上から来て、芸術観上から来て、乃至は昨今のプロレタリア文学の主張の如き、社会観から来ていい。が、要するに立脚地の確実さである。其処からなら、何処をどう見ようと、常に間違いなく自分であり得る。(茲が大切な)心の据えようである。<sup>★20</sup>

菊池が観照という言葉を使い、久米も心境の語は俳句の境地より取った、と言うよう、——それが東洋的な精神であるかはまた措くとして——そこには「私」が観るということから発する、主観と客観を不思議に貫くものが示唆されている。

武者小路実篤は、このような詩を読んでいた。

其処は

其処は客観的世界

事実ありのままに見る世界

人間の姿そのまま見る世界

そして其処に面白みを見出す世界

私は主観の峠をこしたら其処へ出た

眼界の広いその世界。<sup>★21</sup>

白樺派は自らを観ることによって、客観に至るという道筋を示したのである。主観にして客観、ある意味での主客の一致。それが「リ

アリズムの到達点」という志賀への評価の本質に他ならない。明治ロマン主義の自我の表出も、自然主義文学の客観への希求も、告白への意志も、白樺派にいたって、一つのものとして果たされていくのである。

志賀が如何にその後の昭和作家、戦後作家の前に大きな壁として立ちほだかったか、敗戦後すぐの織田作之助の言葉を借りよう。

日本の文壇というものは、一刀三拜式の心境小説的私小説の発達に数十年間の努力を集中して来たことによって、小説形式の退歩に大いなる貢献をし、近代小説の思想性から逆行することに於ては、見事な成功を収めた。

人間の努力というものは奇妙なもので、努力するという限りでは、ここ数年間の軍官民はそれぞれ莫迦は莫迦なりに努力して来たのだが、その努力が日本を敗戦に導くための努力であった如く、日本の文壇の努力は日本の小説を貧困に導くための努力であった。悪意はなかったろうが、心境的私小説——例えば志賀直哉の小説を最高のものとする定説の権威が、必要以上に神聖視されると、もはや志賀直哉の文学を論ずるということは即ち志賀直哉礼讃論であるという従来常識には、悪意なき罪が存在していたと、言わねばなるまい。

私はことさらに奇矯な言を弄して、志賀直哉の文学を否定しようというのではない。私は志賀直哉の新しさも、その稟質<sup>し</sup>も、小説の気品を美術品の如く観賞し得る高さにまで引き

あげた努力も、口語文で成し得る簡潔な文章の一つの見本として、素人にも文章勉強の便宜を与えた文才も、大いに認める。この点では志賀直哉の功を認めるに吝かではない。しかし、志賀直哉の小説が日本の小説のオルソドックスとなり、主流となったことに、罪はあると、断言して憚らない。心境小説的私小説はあくまで傍流の小説であり、小説という大河の支流にすぎない。人間の可能性という大きな舟を泛べるには、余りに小河すぎるのだ。<sup>★22</sup>

織田は、「志賀直哉の小説は、小説の要素としての完成を示したかも知れないが、小説の可能性は展開しなかった」として、自身ら若い世代は、志賀的な心境小説を絶対と見なさず、「可能性」を書きたい、と訴える。織田の志賀批判の有効性についてはまた大きな問いとなるが、まずは我々は、志賀直哉が戦後文学まで、近代日本の小説のゆるぎのない中心であった事実を受けとめる必要がある。

白樺派が——志賀直哉が、近代日本の小説の中心であり、私小説の中心であった。このことはすなわち、純文学の中心は、白樺派であった、と目されていたことを意味する。同時代の作家たちのこの認識を抜きに、純文学というものを考えることはできない。

「純文学」が、その言葉をもって、論議されるようになるのは、昭和初期からである。そこには確かに隆盛を誇る大衆文学との差別化を図ろうとする純文学者の側の意志がある。しかしそれは決して戸坂の言うような理念無き既成作家の権威維持の動きではない。私小

説と純文学が幾度となく等号で結ばれるように、志賀の心境小説を芸術としての文学の頂点におく認識が同時代の作家たちには明確にあった。だからこそ、純文学の語の広がりとともに——その言葉の登場する以前の作品にも遡りながら——、志賀がその存在を代表していくこととなる。

## 一 純文学の拡大 第二の自我と虚構

大正末期、「純文学」の意識が出来上がっていく過程は次のように概括することができる。中村武羅夫は、作者が他の人物になって語る小説を本格小説とし、作者が直接に感じ語る小説を心境小説と見なした。心境小説への中村の批判を受けて、久米正雄は、芸術は「私」の表現でなければならず、もっとも直接に「私」を表現した私小説⇨心境小説が純粹な芸術としての文学だと主張する。そして宇野浩二が、そのように直接的に「私」を表現したのは白樺派の文学からだとして、私小説の「私」を「書く私」にさだめていく。そして「心境」は、その最も優れた実践者である志賀直哉の小説によって、主客を超える高度な「観照」と見なされ、「書く私」・「観る私」は、リアリズムの体現ともなっていく。志賀直哉のような、書き手の小説の王道の座を占めていくこととなるが、この志賀的な心境小説が、やがて「純文学」として語られるようになるのである。

この純文学のあり方は、オーソリテイとなっていくがゆえに、

当初から強い批判が向けられていった。現在まで「私小説の限界」として述べられる大きな二点である。「本格小説」のような、作者が直接にあらわれない小説の可能性、すなわち「虚構」の可能性を閉ざしているという批判、そしてあくまで作家個人を起点にする論理は、個人の生活経験を超えた「社会」全体の描写を喪失させる、という批判である。後者の批判はまずもって、大正末期から昭和初期に隆盛するプロレタリア文学から始まるが、続く戦中、戦後においても、形を変えながら、「社会」を重視せよという主張によって、「私小説」の糾弾は激しく行われていくことになる。

虚構と社会、この二つの批判は、小説の論理をかえりみると、一つの批判とみることもできる。一人の人間の抒情性（生の瞬間性）に収束しえない出来事の完全性——全体性（叙事）を満たすのは虚構だからである。<sup>23</sup>一人の人間の心境は描けても、自分とは異なる人間を描くことは出来ない、バルザックのような社会的出来事の全体像を描くことは出来ない、中村光夫のような近代的自我論においては、社会に目をそむけた未成熟な日本の近代的自我の限界、八〇年代以降の批評家の言葉で要約すれば「他者のない」自閉的な回路、ということになる。共通して「私」に籠もったがゆえに、「私」以上のものを純文学作家は書けなくなった、とする主張である。純文学には「社会」がない、純文学には「他者」がない——「社会」と純文学の論理の衝突については、別稿で詳細に述べるとするが、ここではまず、心境小説を核とする純文学が、本当に「私」に籠もる「他者のない」小説なのか、正しく確認しておきたい。

## （一）心境小説と虚構

くりかえすが、我々が心境小説の論理で、とりわけ注意を払わなければならないのは、心境小説≡私小説は、「私」の経験的事実の告白ではなく、「私」の直接的表出を意味している、ということである。

先の志賀の評価で小林は、「題材も殆ど作者の実生活上の経験を出す、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」と述べている。実際志賀の作品は彼の実生活上の経験に多く負っている、しかし一方で、完全に経験だけで構成された作品はかなり少ない。「和解」（一九一七）は経験かも知れないが、「暗夜行路」は明確に虚構の作品である。小林は当然虚構の作品が志賀にあることを知った上で、志賀の作品をすべて、本質的な意味では「自伝」として同列に扱う。これは小林に限った話ではなく、同時代の作家たちは、白樺派の作品を皆、虚構があらうとなかろうと、それをもって特に分類せず、「自我の直接的な表出」と見なしている。これは「私小説」≡事実という先入観からは不思議な現象とみえようが、心境小説の原点が、久米の言う「何処をどう見ようと、常に間違いなく自分であり得る。…心の据えようである」だとすれば、実は大きな問題とはならない。作者である「私」が直接的に出ていれば、描かれている出来事が自身の経験的事実でなくともよいのである。たとえば志賀直哉の「暗夜行路」の一節、

汽車は静かに動き始めた。彼は片手で赤児をしつかり抱きしめながら乗った。

「危い危い！」 駅夫に声をかけられながら、直子が馳けて来た。汽車は丁度人の歩く位の速さで動いていた。

「馬鹿！ お前はもう帰れ！」

「乗れてよ、一寸掴まえて下されば大丈夫乗れてよ」 段々早くなるのについて小走りに馳けながら、直子は憐みを乞うような眼つきをした。

「危いからよせ。もう帰れ！」

「赤ちゃんのお乳があるから……」

「よせ！」

直子は無理に乗ろうとした。そして半分引きずられるような恰好をしながら漸く片足を踏台へかけ、それへ立ったと思う瞬間、殆ど発作的に、彼は片手でどんと強く直子の胸を突いて了った。直子は歩廊へ仰向けに倒れ、情性で一つ転がり又仰向けになった。<sup>★24</sup>

これらの作品に、単純に実生活上の志賀の経験を我々は投影させて読むことはできない。描かれる物語は、人物はあくまで、彼の構想した「出来事」である。しかしそれらの出来事は、明晰に彼の「直かに」眺められた自我によって捉えられている。——少なくとも、同時代の作家たちはそのように捉える。謙作の経験する虚構の事件

を、作者が自らを隠さず直接に観ているからこそ、本質的には心境小説となるのである。

形式論で分類することに慣れた現代の我々には、同時代の作家たちのように先の文章に直接的な自我の表出をみることは難しいかも知れない。ならば、次の重要な一節はどうであろうか。

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こうと思った。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。<sup>★25</sup>

虚構的事実が描かれている流れて、自然に書き手の志賀が「書く私」の心境を述べて終わる。この結末が、作為的なメタフィクションであれば、志賀が徹底して無作為の、「自然」な作家と賞賛されていた事実と反することになる。我々は同時代の作家たちと同じく、「書く私」・「観る私」の一連の連続性を認めるべきなのである。虚構的事実が描かれていても、それを観る「私」が直接的に出ていればよい——この一点を理解しない限り、その後が続く「純文学」の作家たちの思想を捉えることは難しくなるだろう。あらためて、久米の「心境小説」論の表現を追ってみよう。

…私が、昨今謂う所の『私小説』と云うのは、…それはイヒ・ロマンの訳でなくて、寧ろ、別な、「自叙」小説とも云うべきものである。一言にして言えば、作家が自分を、最も直截にさらけ出した小説、と云う程の意味である。

然らば、『自叙伝』とか『告白』とかと同じか、と云うと、それはそうではない。それは飽く迄、小説でなければならぬ。芸術でなければならぬ。此の微妙な一線こそ、後に説く心境問題と相俟って、所謂芸術非芸術の境を成すものであるが、単なる自叙伝、乃至告白は、最も私の『私小説』に近い、原型に似たものではあるが、その表現が芸術でない以上、私の『私小説』には入らないのである。<sup>★26</sup>

久米は、他の人物に仮託して「私」を表現する「本格小説」のようなあり方を芸術として純粹ではないとする一方、「私」を小説で表現するとは、「単なる自叙伝」、「単なる告白」で終わってはいけないと言う。

…私は、『私小説』の本体たる『私』が、如何にツマラヌ、平凡な人間であつても、いいと極言したい。そして問題とすべきは、只その『私』なるものが、果たして如実に表現されているか否か、にかかると。本ものの『私』か、偽ものの『私』にかかると。そして本ものの『私』なら、その『私』が表現

したい意欲を感じた限り、きつと一個の存在価値を持つ事を信ずる。

だから、私は此処に繰り返して云う。凡ゆる人は、みんな『私小説』の材料を持っている。そして、誰でもが、表現力に於いて恵まれていたならば、一つ一つ私小説を書き残して、死んで行くのが本当なのだ。が、其の中で、自己の中なる『私』を真に認識し、それを再び文字を以て如実に表現し得るもののみが、芸術家と仮りに称せられて、私小説の堆積を残して行くのである。

その「如実に」とは、併し決して写実的な意味で、其儘の形で、との謂ではない。歪みなく、過不及なき形ではあるが、素材のまま、との謂ではない。

其処には必ず一つの、あるコンデンサーを要する。『私』をコンデンスし、——融和し、濾過し、集中し、攪拌し、そして渾然と再生せしめて、しかも誤りなき心境を要する。是が私の第二段の「心境小説」の主張である。

茲に於いて、真の意味の『私小説』は、同時に『心境小説』でなければならない。此の心境が加わる事に依つて、実に『私小説』は『告白』や『懺悔』と微妙な界線を画して、芸術の花冠を受くるものであつて、これなき『私小説』は、それこそ一時文壇で称呼された如く、人生の紙屑小説、糠味噌小説、乃至は単なる惚気、愚痴、管、に過ぎないであらう。<sup>★27</sup>

誰もが私小説を書く材料を持っている。そこで「偽物の「私」」ではなく、「本ものの「私」」を描くことができる者、「自己の中なる「私」」を「真に認識」して、文学にあらわすことが出来る者、それが、久米の言う私小説家である。「告白」があれば、「懺悔」があれば、私小説になるわけではない。大切なことは「本ものの「私」」があらわれているかどうかである。そして久米は、心境小説を、事実「そのまま」の、「如実」な描写で実現できるとは決して考えていない。「私」をコンデンスし、「再生」せしめる時に、文学において「本ものの私」があらわれる——描かれていることが「そのまま」か虚構かが問題なのではない、「私」が真に直接的にあらわれているれば、それは「心境小説」であり、「私小説」なのである。

## (二) 「作」と「私」 創造的な「私」

「常に間違いなく自分であり得る」ために、「そのまま」を描かない、——このように、「心境小説」の、直接的に「私」を表現せよ、という主張は、当初から不思議にもある種の虚構を認める論理になっっている。「私小説」を問う現代の我々が最もあらためなければならぬのは、やはり「私小説」を作家の経験的事実の告白、と見なす視座である。「私小説」は作家の経験的事実の告白ではない。あくまで「観る私」・「書く私」の表出である。私小説の議論は続く昭和、プロレタリア文学、モダニズム文学の展開を経て、小林秀雄の「私小説論」(一九三五)で大きく進むが、そこで小林は「私小説理論の究極」を何と言うか。

「夢殿の救世観音を見てみると、その作者というような事は全く浮んで来ない。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っているからで、これは又別格な事である。文芸の上で若し私にそんな仕事でも出来ることがあったら、私は勿論それに自分の名などを冠せようとは思わないだろう。」これは志賀直哉氏が昭和三年の創作集の為に書いた序言であるが、私小説理論の究極が、これ程美しい言葉で要約された事は嘗て無かつたのである。<sup>★28</sup>

この「夢殿の観音」の言葉は、志賀の「境地」を象徴するものとして、小林のみならず、多くの作家たちに強い印象を与えている。自我の表出を創作の中心においていた志賀が、作者から完全に独立した作品を望む、と言う。この言葉はどのように理解すべきであろうか。もちろんこれは、構造主義者の「作者の死」という意味ではない——何より大切なのは、なぜ小林がこの言葉を「私小説理論の究極」と見なすか、ということだ。

川端康成は、志賀の「城の崎にて」の文章を引き、このように言う。

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。<sup>★29</sup>

作者の「個性」を、その文章があらわしきっているから、作品だけがあれはよい。作品以外に「本当の作者」を探す必要がない。それは作品にこそ真に「私」が生きている、ということである。

宇野浩二は、私小説家・葛西善藏について、このように語る。

私も、葛西も、(彼の同人仲間も)、当時皆その日その日の衣食に困る境遇だった。私も訪問記者で、彼も訪問記者だった。私も訪問記者さえ勤まらず、彼も訪問記者さえ勤まらなかった。が、私も何かしなければ食う途がなかったし、彼も同じ境遇だった。現に彼の傑作「子をつれて」にある通り、彼は食い倒すか、遁走するしかない程切迫つまった状態にある時だった。それにも拘らず「パンを」という代りに「作を」というているのは、何という芸術過尊重家だろうと私は思っただけで反感を抱いたのだった。或日耳寄りな訪問記者の口があったので、私はそれを彼に周旋するために、彼がもう一兩日中に立退きを迫られている家を訪問したところが、何一つ道具のない空家のような家の中で、部屋のまん中に机一つ切り置いて、一人の子を傍らに坐らして、夏のことだったが、彼は襦袢のよくな白いもの一枚で、例の一行も書いていない、題と名前だけ書いた原稿紙の前に端然と坐っているのを見た。：私はこの時ほど動かされたことはなかった。彼はそういう中で、私の顔を見ると、「口があったか」と聞く前に、「どうも作がね、」といった。彼にとって「作すること」がつまり「生活すること」

だということだと初めて知った。作することと生活することが、こんなに一つ事であるということ私を目の前に見た。<sup>★30</sup>

生活すること、すなわち生きることとは、作家にとっては作品を書くこととはかたにない。彼には作品外の「経験的事実」を、作品にしよう、という生活と作品の距離などない。作品外の本当の「私」を、作品で表現しようなどという隔たりはない。書くことが彼にとって生きることであり、「私」なのだ。

小林もまた、志賀を生活と芸術を完全に一致させた作家とみなす。

花袋が、モオパッサンに、日常実生活の尊厳を学んで以来、志賀直哉氏ほど、強烈に且つ堂々と己れの日常生活の芸術化を実行した人はない。氏ほど日常生活の理論がそのまま創作上の理論である私小説の道を潔癖に一途に辿った作家はいなかった。氏が夢殿観音を前にして感慨に耽る時、氏の仕事は行く処まで行きついたのである。純化された日常生活は、嘗て孕んでいたその危機や問題を解消してしまった。氏は自分の実生活を相手には、はやがす事はない、為す必要がない。<sup>★31</sup>

作品と自己の隔たりを限りなく無くしていく。私小説の作家にとっては、観ることが、書くことが生きることである。志賀にとっては、生きることが観ることであり、書くことである。芸術が生活

であることは、志賀に至って、「生活の芸術化」になるのである。

この完全なる一致は、小林が指摘するよう、到達したがゆえの作家的危機であり、ひとつの文学の終焉にもなりうる。それを乗りこえるために、小林は「私小説論」の主旨を展開させていくわけだが、決して小林は志賀から遠いところに行くわけではない。

フランスでも自然主義小説が爛熟期に達した時に、私小説の運動があらわれた。パレスがそうであり、つづくジイドもブルウストもそうである。彼等が各自遂にいかなる頂に達したとしても、その創作の動因には、同じ憧憬、つまり十九世紀自然主義思想の重圧の為に形式化した人間性を再建しようとする焦燥があった。彼等がこの仕事の為に、「私」を研究して誤らなかつたのは、彼等の「私」がその時既に充分に社会化した「私」であつたからである。<sup>★32</sup>

「社会」との対決なしに生活の芸術化に邁進した日本の私小説と、一度「社会」によって蹂躪された末に、苦しみ抜いて考えられた西欧文学——小林の「私小説論」は、西欧文学と比較して、日本の私小説の「社会性」の欠如を指摘したものと、短絡的に捉えられがちである。フローベールの「私」は、「社会」の前に一度死ぬ。だからこそ、フローベールは、「私」を直接出すことはできなかったし、逆説的に志賀と同じく自分の作品に自分の名を冠したくないとする。それが「社会化した「私」」の姿だと小林は言う。だが小林は、

日本文学に「社会化」せよ、と求めているわけではない。「社会化する」ということは、本質において個我的否定を意味する。小林は「私」を否定しようというのか。「私小説論」の主旨は明確である。

私小説は亡びたが、人々は『私』を征服したろうか。私小説は又新しい形で現れて来るだろう。フロオベルの「マダム・ボヴァリイは私だ」という有名な圖式が亡びないかぎりは。<sup>★33</sup>

小林はもちろん、「私」を文学の否定しきれない動因としてみる。小林からすると、少しもフローベール自身が語っているかに見えるい、「ボヴァリイ夫人」も一つの私小説のあらわれなのである。

小林は、「作家の顔」(一九三六)においてこのように書く。

人間とは何物でもない、作品がすべてだ。そして書簡を書けば、書簡がすべてだ。僕等は書簡中を探して、どこにも実在のフロオベル氏の姿に出会う事が出来ない。クロワツセの書斎から、ジオルジュ・サンドに手紙を書いたという事実がわかるだけである。渦巻いているものは、文学の夢だけだ。もはや、人間の手で書かれた書簡とは言い難い。何んという強靱な作家の顔か。而も訓練によって仮構されたこの第二の自我が、鮮血淋漓たるは何故だらう。<sup>★34</sup>

そこにあるのは作品であり、文章だけである。「実在」のフロ

ペールという人物はいない。これもまたテクストの独立、という意味ではない。小林が「実在」の書き手を拒絶しながらも、そこに認めるのはあくまで「強靱な作家の顔」であり、「第二の自我」である。小林が言いたいのは、川端と同じく、作家の存在が、完全に作品に収斂している、ということである。

「マダム・ボヴァリイは私だ」、というフローベールの言葉と、「夢殿の観音」を望む志賀の言葉は、本質において何が異なっているであろうか。たしかに前者は社会に蹂躪された苦衷の末に創出された「私」の姿である。後者は社会の蹂躪をくぐらずまっすぐ生活が純化された「私」の姿である。だがともに、作品にしか真の「私」がない、ということを示している。その意味では、「ボヴァリイ夫人」も、事実を書いたと言う「和解」も、虚構の「暗夜行路」も、すべて同じなのである。

小林は、「私小説論」のち、「新人Xへ」（一九三五）において、「私小説論」の主旨を再度確認している。

最近の「私小説論」の結末で、僕はこう書いた。「私小説は亡びたが、私小説は又新しい形で現われて来るだろう。フロオベルの『マダム・ボヴァリイは私だ』といふ有名な図式が亡びないかぎり」と。…君は私小説に興味を失ったのではない、書こうにも書けないのだ。つまり君は表現するに足るだけの青春を実際に持っていないのだ。先輩達の私小説を読んで、彼等の私生活の健康な肉感性に目を附けないで、その

狭さや古さばかりに目を附ける。僕等には新しい解釈がある、と、いかにも新しい解釈だらけなんだ。新しい生活はありやしない、新しい解釈で反逆している様な気がしているだけだ。人生何々気がしている主義というものはずい分多いものだ。生きている気がしている男だっているわけさ。始末に悪いのは、自意識の過剰どころか自意識そのものだ。

…

インテリゲンチヤの顔が蒼白いのが確かなら、その確かなところから始めてくれ。鏡の前で、代表者の様な表情をして、顔を作るのはやめてくれ。君の自我がどんなに語り難いものにせよ、又語る事を君がどんなに軽蔑しようと、僕は依然として君の自我を尊敬するし、僕の欲しいものは君の自己証明なのだ。君のみじめな亡霊に関する君の一片の抒情である。成る程こういう事は、君の颯爽たる文学上の希望に比べれば、一種のデカダンスに違いない。併し、君が実際に心得ているのは希望より寧ろデカダンスの方なのだ。

君が自己告白に堪えられない、或はこれを軽蔑するのは、君がそれだけ外部の社会に傷ついた事を意味する。即ち、君の自我が社会化する為に自我の混乱というデカダンスを必要としたのではないか。このデカダンスだけが、君に原物の印象を与え得る唯一のものだ、君が手で触って形が確かめられる唯一の品物なのだ。<sup>★35</sup>

志賀たちの私小説を乗りこえようとして、私小説の「狭さ」を糾弾する若い世代に、小林は自らが私小説を否定していかないことははっきりと示す。そして「私」の前に、社会がたちあられていく世代だとしても、やはり描くべき根本は「私」なのだ小林は主張する。

坂口安吾が戦後、「わが教祖、小林氏も芸術は自我の創造発見だ」と言うのである。紙に向った時には何もない。書くことによつて、創造され、見出されて行くものだ、と言うのだ<sup>★36</sup>と概括しているように（安吾のこの評論は、そこに賛同しつつ、近年の小林の姿勢を批判するものだが）、小林は終生、「創造的自我」をゆるぎのない思想の基幹にしている。

### (三) 私小説の拡大としての純文学

このように、昭和初期までに示された「私小説」の「私」とは、決して、単純に「私生活」の経験的事実を作品において告白するだけの「私」ではない。「私」は、経験的事実以上のことを観て、書くことがある。「私」は作品外の経験的事実に存在するのではなく、作品そのものに存在する。「私」は作品になる。「ボヴァリー夫人」のように、「私」は他者になる。創造される自我こそが、「私」である。そこにあらわれているのは、まるで「私」の事実の告白に限定される視座とは、全く真逆の大きな「私」の広がりである。この点にこそ、戦後から現代まで続く、純文学の定義が錯綜して写る現象の源がある。だが、決して純文学というものが、混乱しているわけ

ではない。

白樺派の影響を強く受け、昭和の新文学の旗手として大正期の文学に挑んだ高見順は、戦後、純文学を堅守する立場を貫く。高見は「私小説」を擁護し、「虚構」の重要性を説き、「純文学」を絶対に失ってはならないものとして、強く主張する。

私は自己からの出発のない小説というものには全面的な気持である。自己からの出発のない「虚構小説」に私は賛成するものではない。（「虚構小説」はすべて本来、自己からの出発のない小説だと言うのではない。「虚構小説」も真の小説はすべて自己から出発している。）私が私小説擁護論者であるのは、そのためであるが、しかし、出発ということのない私小説、「腕をみがく」だけの私小説には賛成できない。私が私小説擁護論者であるのは、出発のために「腕をみがく」ことを重んじたからである。<sup>★37</sup>

高見がここで言う「私小説」とは、経験的事実の告白で終わる小説のことである。高見は、自己から出発して、それ以上のものを実現すること——虚構を実現してこそ、「真の小説」であるとす。

「自己ならざるもの (not-self) になれなければ完全に自分自身になれない」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は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。<sup>★38</sup>

文学の原点は「私」にある。しかしその「私」が、経験的事実の「私」に固着している限り、それは「真の小説」にはならない。一方で「私」というものから切れて飛び回るのも、「真の小説」にはならない。「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」のが、「純文学」である、と高見は言うのである。<sup>★39</sup>ここに、北村透谷の「内部生命論」と呼応するものを見出してよい。内的生命の発露としての「純文学」。そして、そこからの飛翔。経験的事実の告白でいいと思いついて低次の「私小説」は純文学ではない。そして「私」を完全に忘れた「本格小説」も純文学ではない。

高見の視座では、当然、心境小説は純文学であるし、また、それらの乗りこえとして登場してきたモダニズム文学や、プロレタリア文学も、続く新文学も、正しく「私」から出発している限り、純文学の名に値するものとなるのである（だからこそ、高見は純文学論争

において、平野謙が純文学を、大正期末から昭和初期までの私小説、と限定したことを激しく批判する）。

本章の最初の問いに返るが、このような純文学への理解というのは、果たして「他者の無い」、「私」に籠もる」だけの、未熟な文学と言うことになろうか？ 高見が問題視するよう、低次の私小説的取り組みにはそのような批判もあてはまろう、だがずっと純文学の中心にいた文学者の仕事は絶えず、「私」であって、「私」でないものを示し続けている。他者というものを不可知のものとして置いておき、存在だけを意識するようなことが、文学における他者の表現というなら、文学者に大して苦心はいらないであろう。純文学者の「私」を否定しようというなら、「マダム・ボザアライは私だ」という言葉をも正しく滅ぼす必要がある。

### おわりにかえて

私小説は戦後長く、日本の近代文学の「未成熟」の証として語られてきた。現代における私小説への否定的見解は、その間の歩みを負っている。そこには先に述べた他者性の欠如、ということと共に、言うまでもなくマルクス主義以来の「社会」の重視、という思潮が大きい。一九八〇年代以降の他者論の背景には、社会的諸関係において、「純文学者」が象徴する「近代的自我」を解体しようという営為がある。だが本稿で述べてきたように、純文学と共にある「私」は、主客の問題についても、高度な理論的到達をみせている。それ

は決して個我に籠もるようなものではない。彼らが挑む「創造的自我」とは、果たして「近代的自我」という觀念で滅ぼし尽くせるのであろうか。純文学者の「私」と、二十世紀以降の「社会」概念との闘いについては、次の場で述べるとし、ここでは、戦後一九五〇年代の高見の言葉を引きたい。

高見 …一種の風潮として、私小説みたいなものを撲滅しさえすれば、文学が広い所へ出られるんじゃないかっていう、そういうものがあるけど、その出た時には、文学っていう港から出ていって、また身体を休めようと思っても、港がどこかわからない、みたいなことになるのを心配してるんですよ。余計な心配ですけどね。それじゃ元も子もなくっちゃうんじゃないかっていう気がするんですよ。<sup>40</sup>

また小林秀雄は、当時の思潮にどのような言葉を残しているか。

個人主義の時代は去ったと言う。そうかも知れない。個人主義思想の欠陥を突く考え方は、いくらでも出来よう。だが誰も實際生活の上で、個人という或る統一体の形でしか生きようがないという基本の事実には齒が立つわけがない。個人主義の問題と個人の問題は別であるが、両者の関係を論じていけば、知らず識らずのうちに、両者を混同して了うのである。人権の平等を主張しているうちに、人間の顔が、皆のつ

へらばうに見えて来る、そういう賢者は、現代何処にもころがっている。こういう時勢になって、さしあたり困ったのは文学者や芸術家である。個人的なものは、社会的なものの下位につかねばならぬとする時流に処する為に、仕事の上での個性をどう始末したらよいか。幸いにして、制作の漠然たる内的動機の偏重は、ローマン派文学の凋落とともに、すでに時代遅れのものになっている。反省による個性の分析的な処理を、今や何がまたげるか。そこで、作品は適当に批判的に、適当に人道的に、歴史社会の要望に答えるとともに、常識を驚かす新風も備え、と言うように、薬の効能書でも書くような頭の廻転が見られるようになった。これは、あまり注意されない現代知識人の奇妙な自負であるが、この自負は、一体、どんな土台の上に立っているのだろうか。

誰も彼も、個人という統一した形で生きている。これを疑うものはないのだし、一方、生命と言おうと心と言おうと、それはどうでもよいが、もっと大きな或る名付け難い実体のうちに、私達が在るのを誰でも感じている。この万人に共有な実体は、各人の内的経験を通じ、各人各様に現れざるを得ないし、逆に、この実体自身からすれば、その全的経験を、出来る限り各人各様にして欲しいと言っているだろう。私はこの仮定に何の不自然も不合理も認める事が出来ない。世人の智慧が変り者を許す場合に感じているものは、同じ極

めて自然な生の法則である。人格主義が纏う人為的な特権と、人格が形成される必然とは別の事だ。現代の思い上った教養だけが両者を混同する。<sup>★41</sup>

- ★1 「わが国の文壇はかつてジャーナリズムの近代的な聖殿を以て自他共に許していた。処が最近になって、所謂大衆文学——通俗小説・探偵小説・科学小説・政治小説・小唄その他——がジャーナリズムを圧倒的に席卷するようになって、文壇はジャーナリズムに対する特権ばかりでなく、これに対する一般的な権利をさえ失わねばならないようになって来た。これは今では否定出来ない事実であるが、そこで文壇人はこうした大衆文学に対して、自分の文壇文学をば、文学の名において改めて特権化せざるを得なくなった。純文学（又は純粋文学）という概念は、そうやって出来上ったのである」。戸坂潤『思想としての文学』（三笠書房、一九三六年）、『戸坂潤全集』第四卷（勁草書房、一九六六年）、九六。
- ★2 北村透谷「内部生命論」『文学界』（一八九三年五月）、『透谷全集』第二卷（岩波書店、一九七四年）、二四四。
- ★3 中村武羅夫「本格小説と心境小説と」『新小説』（一九二四年一月）、三好行雄・祖父江昭二編『近代文学評論大系』第六卷（角川書店、一九七三年）、一一。
- ★4 同前、一一。
- ★5 同前、一四。
- ★6 久米正雄「私小説と心境小説」『文芸講座』（一九二五年一、五月）、『久米正雄全集』復刻版第一三卷（本の友社、一九九三年）、五四七～五四八。
- ★7 平野謙が中心となった戦後の「純文学論争」（一九六一～六二年）に典型的にあらわれる。
- ★8 前掲中村、「本格小説と心境小説と」、一一。
- ★9 前掲久米、「私小説と心境小説」、五四三。
- ★10 宇野浩二「私小説」私見『新潮』（一九二五年一〇月）、前掲三好・祖父江編、『近代文学評論大系』第六卷、六一。
- ★11 同前、六二。
- ★12 中村光夫「明治」、中村光夫・白井吉見・平野謙編『現代日本文学史』（筑摩書房、一九五九年）、一三〇。
- ★13 「厳密に定義すれば、私小説とは、作品外の文脈に依存しなければ成立しない小説を指します」。柄谷行人『倫理2』（平凡社、二〇〇〇年）、二五。
- ★14 前掲宇野、「私小説」私見、六三。
- ★15 中村光夫『風俗小説論』（河出書房、一九五〇年）。またここにはすでに、作者が「自分の文学を演技」している、という私小説の理解があらわれている。
- ★16 平野謙「私小説の二律背反」『芸術と実生活』講談社、一九五八年、『平野謙全集』第二卷（新潮社、一九七五年）、一五〇。
- ★17 菊池寛「志賀直哉氏の作品」『わが文芸陣』（新潮社、一九二三年）、『菊池寛全集』（文藝春秋新社、一九六〇年）、三七。
- ★18 同前、三八～三九。
- ★19 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』第一〇卷（新潮社、二〇〇三年）、九一。

★20 前掲久米、「私小説と心境小説」、五五三。

★21 武者小路実篤「其処は」(一九二三年三月執筆)、『武者小路実篤全集』第一巻(小学館、一九八九年)、三三八。

★22 織田作之助「可能性の文学」『改造』(一九四六年二月)、『定本織田作之助全集』第八巻(文泉堂書店、一九七六年)一一二—一二二。

★23 拙稿「小説と生——叙事文学論」『人文学の正午』(二〇一六年三月)参照。

★24 志賀直哉「暗夜行路」『改造』(一九二一年一月—三七年四月)、『志賀直哉全集』第四巻(岩波書店、一九九九年)、四七四—四七五。  
以下のような高見順とのやりとりがある。高見順「対談 現代文壇史」(中央公論社、一九五七年)、一四。

(高見)——：戦場で読んでまして、もう十何年前になります、やっぱり今でも鮮やかにおぼえておられますのは、人によっておぼえてる所が、いろいろちがうんでしょうけれども、実に不思議な所をおぼえておられますね。ぼくは吉原の引手茶屋へ主人公が遊びにいった、電信柱がやけに多い町だということに気づく、そういう細かい所が頭に残っております。それから汽車に乗ろうとして、思わず無意識に……。

志賀 ああ、あれね。

—— とても凄いと思って。

志賀 あれなんか、完全にこしらえものだけでも。

—— あれは凄いですね。

志賀 ぼくの友達の木下というのが、藤川勇造の所へ行ったらね、栄子っていう細君が、志賀さんという人はひどい人だって怒ってたって。

—— ああ、藤川栄子さんがですね。

志賀 あれに書いたことを、ぼくが細君に対してやった経験だと思ってたんだね。(笑) 今気になるのは、落したらコロコロところがった、とやっただけだね。あれは倒れたら情性でスツといくだけで、ころがることはないだろうと思っただよ。あの時の想像は少しちがってたんだと思うんだけどね。

★25 志賀直哉「小僧の神様」『白樺』(一九二〇年一月)、『志賀直哉全集』第三巻(岩波書店、一九九九年)、二七九。

★26 前掲久米、「私小説と心境小説」、五四五。

★27 前掲久米、「私小説と心境小説」、五五二—五五三。

★28 小林秀雄「私小説論」『経済往来』(一九三五年五月—八月)、『小林秀雄全作品』第六巻(新潮社、二〇〇三年)、一六六。

★29 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』第三二巻(新潮社、一九八二年)、二三〇—二三一。

★30 前掲宇野、「私小説」私見」、六五。

★31 前掲小林、「私小説論」、一六七。

★32 前掲小林、「私小説論」、一六一。

★33 前掲小林、「私小説論」、一九〇。

★34 小林秀雄「作家の顔」『読売新聞』(一九三六年一月二四日—二五日)、『小林秀雄全作品』第七巻(新潮社、二〇〇三年)、一三。

★35 小林秀雄「新人Xへ」『芸芸春秋』(一九三五年九月)、前掲『小林秀雄全作品』第六巻、二一四—二一五。

★36 坂口安吾「教祖の文学」『新潮』(一九四七年六月)、『坂口安吾全集』第五巻(筑摩書房、一九九八年)、二三八。

★37 高見順「悲劇の周囲」『文藝時代』(一九四八年三月)、『高見順全集』第一三巻(勁草書房、一九七一年)、四五九。

- ★ 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）、前掲『高見順全集』第一三卷、四三一。
- ★ 39 高見順「純文学と昭和文学」『新潮』一九六二年三月、前掲『高見順全集』第一三卷、七一四。
- ★ 40 対談「高見順・平野謙「文学は虚業か」『早稲田文学』（一九五九年五月）、一三六。
- ★ 41 小林秀雄「歴史」『文芸春秋』（一九六〇年一月）、『小林秀雄全作品』第二三卷（新潮社、二〇〇四年）、九一〜九七。

こばやし・あつこ（就実大学准教授）