

〈研究ノート〉

## 日本の小説話法の特殊性をめぐる

——曾根博義「小説の方法」批判

鈴木貞美

### 一 枯枝に鳥は何羽か、について

日本の文芸一般が、日本人の心性に深く根差しており、日本語のモードに拘束されていることは言をまたない。

しかし、日本人の心性とは何であろうか。日本語のモードとは何であろうか。それらに、時代や地域や階層を通じて変らぬ本質と呼べるようなもの、原理的なものがあるとしたら、それはどのようにして探られるべきものだろうか。

その原理的な追究は、各地域・各時代・各階層の文化諸現象のそれぞれの特徴の追究、あるいは地球上の他の地域の文化との比較追究などとの相互性においてしかなしえない。

文芸もまた、文化諸現象のひとつであり、言語現象のひとつである限り、文化に規定され、言語に規定されているのはもちろんであるが、逆に、文化の特徴や言語の特徴を照らし返す有力な手段でもある。この相互的な関係において、研究が、ま

もに行われた例を、寡聞にして知らない。

またともに、というのは、学問に必要な手続きを踏んで、という意味である。

たとえば、ドナルド・キーン氏の「日本人の美意識」（日本人の美意識、金関寿夫訳、一九九〇年三月、中央公論社）は、〈日本特有〉の〈美的理想〉として、「暗示、または余情」や「いびつき、ないし不規則性」「簡潔」「ほろび易さ」の四つをあげ、それらについて、西欧近代の観点から、あたう限りの理解を届けさせようとしたエッセイであるが、そのうちの「暗示、または余情」について、次のように述べられている。

「暗示、または余情」の高い美的理想である「幽玄」は、〈例のポーの「曖昧で、またそれゆえに靈的な効果をもし出す暗示的な不明確さ」という言葉を思い出させるかもしれない。いずれにしてもポーの気に入っていたこの曖昧性は、日本語という言語のおかげで、日本の詩人には容易に達成出来たのである。

単数と複数、及び限定と非限定との間に区別がないことが、日本の詩歌の曖昧さに貢献している。少なくともそのような区別に慣れている西洋人の読者には、そう思える。だが、日本の詩人には、言葉が精密だと、暗示の範囲が限定されてしまつて、面白くないのである」として、松尾芭蕉の有名な「かれ朶（枯枝）に鳥のとまりけり秋の暮」という句を例にあげ、この句の「曖昧性」を、鳥が何羽いるかわからない点、また「秋の暮」が、晩秋の意か、秋の暮れ方の意か明確でない点の二点に求めて説明している。

日本の美意識の大きな要素として暗示性、象徴性があることは、一般に言われてきており、西洋の一九世紀の象徴派の美学との類比において、理解を届けようとしたこのキーン氏の説明の意図を、私は否定するものではない。日本の美意識の暗示性や象徴性を、西洋の一九世紀の象徴派の美意識と類比することは、様々な可能性の前にわれわれを連れ出してくれる。また、〈単数と複数、及び限定と非限定との間に区別がないことが、日本の詩歌の曖昧さに貢献している。少なくともそのような区別に慣れている西洋人の読者には、そう思える〉というのも、その通りであろう。

しかし、このふたつの結びつけ方に、私は首を傾げざるをえない。ふたつを結びつけているのは、〈ポーの気に入っていたこの曖昧性は、日本語という言語のおかげで、日本の詩人には容易に達成出来たのである〉という一文である。この説明には

無理がないだろうか。〈ポーの気に入っていたこの曖昧性〉と、〈日本語という言語のおかげで、日本の詩人には容易に達成出来た〉「曖昧性」とは、果たして同じであろうか。

〈ポーの気に入っていたこの曖昧性〉とは、キーン氏の文章の中でも「霊的な効果をもし出す暗示的な不明確さ」とされており、曖昧性一般ではない。ポーは、スピリチャリズムの立場から、いわば「曖昧性」を狙っているのである。

松尾芭蕉の句の「曖昧性」としてあげられている「秋の暮」については、この句は『曠野』では仲秋の部に入れられているから、晩秋ではなく、秋の暮れ方と解釈を決めることも出来ないわけではない。が、鳥の数の方は、たしかに決めようがない。

もともと「寒鴉枯木」の水墨画の画題を、俳諧化するという新たな意匠に発した句といわれる。晩秋にしる仲秋にしる、寒鴉を秋へ転じた句であることはまちがいないだろう。当初は、「ひねり」もあり、おかしみの狙いもあったと思われる。そして、そもそも「寒鴉枯木」に題を採る画において、鴉の数は定まっていない。一羽の画もあれば、数羽描かれている画もある。画題は、画家を動かすモチーフであり、閑寂の意（モチーフ）がそこに出れば、鴉が何羽いようが、何の枯木であろうが、その枝振りがどのようなであろうが、選ぶところではない。いや、画家がそれを選ぶ。ここにキーン氏は、〈解釈の多様性〉を見出している。

果たして、解釈の多様性があることと、ここにいう「曖昧

性」とは同じであろうか。西欧の詩でも、解釈の多様性をもつものは、スピリチャリズムを背景にもつ象徴派に限らない。

キーン氏の言にある「単数と複数、及び限定と非限定との間に区別がない」という日本語の特殊性は、翻訳者が英語の文法に従って意味を一義的に決めようとする立場から生ずる「曖昧性」にすぎない。この基準からする「曖昧性」は、西欧象徴派に共通する「曖昧性」とは別様のものではある。

西欧象徴派に共通する「曖昧性」は、神秘の観念を伴っている。神秘的な世界を、言語や画材において実現するところからくる。その言語や画材が、神秘の「象徴」として、この世に物質として存在する。「象徴」であるから、それはそのものでなく、「象徴」を通じて開示されるはずの世界は、「曖昧」な霧の向こうに、ほの見えるてくる。

この文脈に沿って、「かれ朶に鳥のとまりけり秋の暮」の句を、「閑寂涸淡」の高雅の境地の「象徴」であるとするこゝも出来よう。しかし、そうした意味での象徴性は、鳥の数や季節の解釈の多様性とは関係がない。たとえば、鳥の数が決まっている、季節が特定出来るように書かれていたとしても、あるいは、鳥の数や季節を決めて翻訳しても、句の象徴性は失われる。い。

つまり、「かれ朶に」の句は、鳥の数や季節の両義性を超えたところに成立しており、それらに象徴性の根拠が求められるべきではないし、したがって、そこに日本の象徴の特徴が求め

られるわけではない。

ドナルド・キーン氏が、東洋的な象徴の在り方を、西洋一九世紀象徴派の窓から理解する道筋をつけたことは、それはそれで了解出来るし、その意義は否定すべきではない。しかし、両者から一旦「曖昧性」を共通するものとして括り出しておいて、翻訳者としての経験から、芭蕉の句の「曖昧性」を鳥の数や季節の両義性に求めるという論理操作には、手続き上の不備があると言わなければならない。

ドナルド・キーン氏に限らず、日本文芸の特殊性を抽出し、論じようとする際に、特殊性の根拠を、全く別の基準に求めて論ずることは、しばしば見受けられる傾向である。文芸に限らず、文化現象の特殊性のよってきたる所以を、あらかじめ思い描かれた日本人の心性の特殊性に求めるようなことも、頻繁に行われている。

たとえば、単数・複数を明示する文法をもつ言語と必ずしも明示しない文法をもつ言語とを比較して、その基準においてのみ生ずる「曖昧性」を、すなわちその言語の「曖昧性」と拡張するような論理操作は、厳に戒めるべきであろう。別の基準を用いれば、たとえば日本語と英語の間において、英語の方が「曖昧」となるようなことが容易に起こりうる。たとえば、敬語法の観点から見れば、話題の人物を扱う発話者の態度は、日本語の方がはるかに明瞭である。

しかし、それはあくまで文法論の枠内の話であって、実際の

発話の場面においては、どちらが明確であり、どちらが曖昧であるかは、一概には決められない。日本語におけるように細かく分節した敬語を用いない言語圏の人々においては、他者に対する心的態度が細かく分析できない、などとは誰もいうまい。一般に、言語の文法的特性から、直接その言語圏の人びとの心理的特性を論ずることは、それこそ文化的特徴の解明を「曖昧」にしてしまう。

これらには、学的解明としての、必要な手続きが欠けているといわねばならない。

## 二 なぜ、曾根博義「小説の方法」をとりあ げるのか

本稿で検討の対象とするのは、曾根博義氏の「昭和文学史Ⅱ 戦前・戦中の文学 第二章 小説の方法」（『昭和文学全集』別巻 一九九〇年九月刊）である。

「昭和文学史Ⅱ 戦前・戦中の文学」は、全体としては、小学館版『昭和文学全集』別巻として、いわば一般読者向けに編集された「昭和文学史」のうち、昭和十年前後から戦中の部分を曾根博義氏が担当したものである。（なお、昭和三十年―四十五年の部は、鈴木貞美が担当しており、執筆の経緯を氏との間に共有している。）

全体は、「第一章 文壇の再編成」、「第二章 小説の方法」、「第三章 ささまざまな収獲」、「第四章 戦争下の文学者たち」の

四章からなるが、その特徴は、該当する時期についての既存の文学史に対する批判的検討を加え、かつそこに今日の考察の到達点を織り込んだことが随所にうかがわれ、その意味で手堅い作業に支えられたものである。

そのうち、「第二章 小説の方法」は、他の章が文芸事象の概括という展開が表立っている中であって、昭和十年前後に見られる意識的な創作方法の問題を取り出して、とくに一章を割いて論じたものである。「第一章 文壇の再編成」において、いわゆる「文芸復興期」の文壇現象が総括されたのちに、「第二章 小説の方法」が置かれ、「第三章 ささまざまな収獲」において、いわば残された文芸事象を全般的に扱うという構成がとられているところから見ても、この問題に対する氏の力の入れ方が知れる。

そして、「第二章 小説の方法」（以下、「小説の方法」と略記する）は、昭和十年前後に浮上する小説方法の意識的追究の総体を概括する視点を提供した、今日までで最もまとまった論考となっている。

昭和十年前後に浮上する横光利一の「純粹小説論」やそれに基づく創作実験、また横光利一の「純粹小説論」を受けた小林秀雄の「私小説論」、そして太宰治や石川淳の創作方法の追究など、この時期の文芸表現史の核心を概括する視点を、はじめて提出しようとしたところに画期的な意義が認められるものである。



そして、そこには、その現象を、日本人の心性と日本語の特殊性と関連づけようとする姿勢が明確に現れている。

小説における話法と日本人の自意識及び日本語の関係の問題にアプローチする姿勢が示されており、昭和十年前後の小説方法の問題を近・現代小説の話法論として、より大きな視野に連れ出し、日本の小説全般に対するひとつのアプローチを開拓する意味をもっている。その意味でも、検討に十分に値するものであることは疑えない。

これを検討することは、われわれが、日本の小説話法と日本人の心性、もしくは日本語の特殊性とを関連づけて論じる際の手掛かりを与えてくれるはずである。その作業は、その後も曾根博義氏自身によって進められてきているが、ここでは、話題の拡散を避けるために、当該の論考に限って検討を加えることにする。

曾根氏が昭和十年前後の時期の「小説の方法」に見られる現象を論ずる際の論理の特徴は、それらが、西欧の二〇世紀小説と「外見上」一致していることを指摘した上で、しかし、「本質的」には異なった意識の上に発生していること、そして、その根拠を日本語の特性に求めるところにある。

これは、冒頭に見たドナルド・キーン氏の立場と、ちょうど裏返しの関係にある立場である。

ドナルド・キーン氏は、西欧一九世紀の象徴主義との類比の上で、日本の美意識の象徴性への理解に到達しようとし、その

象徴性の生み出される根拠を日本語の「曖昧性」という特徴に求めていた。しかし、西欧の象徴主義と日本の美意識における象徴性との差異には目をつぶり、また松尾芭蕉の句の象徴性の由来を日本語の「曖昧性」に直接求めるところに、論理的な手続きとしては不備があった。

それに対して、曾根博義氏は、西欧二〇世紀小説の方法と日本の昭和十年前後の小説の根本的差異を論じて、その根拠を日本的自意識と日本語の特性に求めている。

こうした曾根博義氏の議論にも、ドナルド・キーン氏と似たような論理手続き上の不備がひそんではいないだろうか。ひそんでいるとしたら、その不備はどこからくるのか。そしてどのように解決すべきであろうか。

以上を明確にするのが、本稿の目的である。

それに加えて、あらかじめ明らかにしておきたいと思うが、私が、曾根博義氏のこの仕事を検討の対象に選んだ理由は、もうひとつある。

曾根博義氏のこの仕事は、昭和期の小説とその理論について、この数年間の研究の進展が反映されている。いくつかの論議の上にたって、それらを氏の立場から独自にまとめたものという性格をもつものである。その議論の中には、この数年間、私がさまざまな形態において取り組んできた、石川淳や太宰治らの創作方法に関する考察も含まれていると判断される。

「小説の方法」のうち、特に「小説の自己意識化」の節に回収

の跡が認められるが、そうした私の作業は、といえ、もともと、昭和文学会における曾根博義氏の研究発表が契機となつて行われたものである。曾根氏のその発表はのち、「昭和十年前後の『現代小説』」（『昭和文学研究』第6集、一九八三年二月）にまとめられた。また、太宰治や石川淳の問題に関連していえば、鳥居邦朗氏が日本近代文学会で行った研究発表を受けて、私は同学会で研究発表を行うなどした。

曾根氏のいう「小説の自己意識化」の問題を、私は、作家主体と客体としての作品との間に生ずる意識の問題の先鋭化ととらえ、その前提として、主観の表出としての表現から客体としての表現へ、という表現概念の転換が不可欠であること、そしてそれが、大正末から昭和初頭にかけてのいわゆるモダニズムに起こっていること、横光利一にはその明確な認識があったことなどを指摘した。そして、石川淳「佳人」が、宇野浩二「蔵の中」や牧野信一の「私小説」に見られる饒舌体の系譜を引くものであること、太宰治における「前衛的私小説」とでもいうべき方法の発生とその真迫性の意味などについて論じた。またそれらには、第二の表現概念の転換が生じており、その内容は、書く行為自体を対象化することによって生じる精神の運動である、と理論化した。

曾根氏の「小説の方法」は、いわば一般向けの「文学史」として書かれたものであるから、いちいち回収の手続きが示される必要はないし、一定の論議の中で、私の仕事が果たした役割

があったとすれば、それは喜ぶべきことだと思う。論議を通じて、日本近・現代文学の研究者の中に、こうした対象領域に関心を寄せる人びとが増えつつあるのも事実である。

こうした経緯は、この問題に対する考察が、日本の小説の研究者の間の「知の共同作業」として前進する可能性を示している。私は、曾根博義氏との間に、あるいは関心を同じくする方々との間に、「知の共同作業」が保証されているという確信に立って、議論を行いたいと思う。

### 三 問題はどこにあるか

曾根博義「小説の方法」では、まず第一節にあたる「転向文学と私小説」において、いわゆる転向の季節における私小説の流行を概括し、その上で第二節にあたる「『純粹小説論』の射程」、第三節にあたる「小説の自己意識化」、第四節にあたる「自意識と日本語の話法」と三つの節が展開されている。

日本の小説話法の特殊性について直接論じられるのは、三節のうち、最後の「自意識と日本語の話法」である。が、それはそれ以前の二節を受けて展開されているものであるから、当然、前二節に立ち入ることが必要となる。

そこで、当該の三節の内容を、検討に必要な限りで紹介しておく。

まず、「小説の方法」の第二節にあたる「『純粹小説論』の射程」においては、横光利一の唱えた「純粹小説論」とそれを受

けた小林秀雄の「私小説論」を解説した上で、横光利一のいわゆる「四人称」の提唱の問題に入る。

横光利一のいわゆる「四人称」を、〈複数の個人の関係を、客観的に、かつリアリティをもって描くために〉必要な、しかも作中に具現する〈全知の視点人物〉と把握し、それに類した語り手「私」の設定が、豊島与志雄や堀辰雄、高見順、丸岡明、阿部知二らの長編小説における「私」、さらに川端康成「雪国」、永井荷風「遷東綺譚」、徳田秋声「仮想人物」などにも見られ、この時期の代表的な長編に共通する創作方法上の中心問題だったとさえいえる」と述べる。

個々の作品の細部に立ち入れば異論が生じないわけではないが、概括的な論述として、昭和十年前後の長編小説話法の特徴のひとつをよく取り出したものとして、十分意義をもつ、適切な指摘である。

そして、〈長編だけでなく、短編にも同じような問題がやや別のかたちで現れていた〉として、それについて、第三節にあたる「小説の自己意識化」が展開される。

「小説の自己意識化」では、まず、〈転向文学においてプロレタリア文学が私小説に逆戻りしたように、モダニズムの継承者たちの間にも私小説への傾斜が見られ〉ることの指摘がなされ、〈表現の主体であり対象である人間や、表現の形式そのものについて、それまで意識されることのなかったものを意識のなかに取り込んで表現することを考えた〉昭和初年代のモダニズム

が、〈私小説への接点〉をもつことによって、〈表現そのものが新しい表現の対象〉になる傾向が現れ、それが〈これまでに見られなかった新しい表現を生んだ〉とする。例として、あげられるのは、太宰治「道化の華」と石川淳「佳人」である。

ここに、昭和十年前後に見られる石川淳や太宰治の方法的追究の特徴と論理的・歴史的前提、また表現の系譜など、私が論じてきたことが組み込まれている。曽根氏は、それらを自身の観点から総合するとともに、〈モダニズムにおいて表現の対象や文体はたしかに意識化されたが、表現の主体や表現行為そのものは十分に意識化されないまま残った。それが昭和十年前後になって私小説的な一人称文体のなかで明瞭に意識化され、小説の自己意識化とでもいべき現象が現れてくる〉と、歴史的な展開として整理しなおしている。

第四節にあたる「自意識と日本語の話法」において、太宰治や石川淳の〈表現の革新〉や横光利一の「四人称」の提唱には、〈ジイド的な自意識の問題が深くかかわっている〉ものの、これをへたんに西欧的な自意識の運動の、小説への現れとのみ考えるわけにはいかない。一見そう見えながら、やはりそれとは決定的に異なっていたところに問題の本質があったと思われる」と問題が設定される。横光利一の「四人称」の提唱については、〈私小説的話法を克服し、西欧の言語と日本語との構造的な違いを自覚しながら、従来の日本語の話法を超え、しかもなお日本語としてのリアリティを失わない長編の方法〉への模

索であった、とする。

ここで、〈私小説的話法〉とは、〈表現における主体と客体、語り手と主人公の未分化、小説の語り手と主人公の相互浸透を特徴とする〉〈日本語的話法〉のことである。

横光利一の「四人称」の提唱は、このような主客の〈馴合いの關係〉の場に、超越的主体を打ち立てるためのものであった。太宰治や石川淳の〈表現の革新〉については、〈従来の日本の小説的話法を解体しただけではなく、日本的な自意識と日本語の構造にふさわしい新たな饒舌体の場を生み出したともいえるだろう〉と評価が下される。

太宰治「道化の華」は、そういう構造を逆手にとって〈際限のない主体探しとその対象化〉を可能にし、石川淳「佳人」は、〈主人公、語り手、書き手というレベルの異なる「わたし」をはっきり区別した上で、同一の虚構レベルに並べることによって、新しい表現の場を開いて〉おり、彼らは、〈日本的な自意識と日本語の構造にふさわしい新たな饒舌体の場を生み出した〉と、意義づけられる。太宰治や石川淳のこの追究に通じるところのある高見順の「描写のうしろに寝てゐられない」という主張、そこにおける一九世紀小説における「客観的共感性への不信」の表明もまた、横光利一のそれと同様、〈そのまま西欧二〇世紀小説の方法と重なるものでない〉と述べられる。

〈従来の話法〉もしくは〈私小説的話法〉を超える〈話法〉の開拓という観点から、太宰治や石川淳の〈表現の革新〉の問題

と、横光利一の「四人称」の問題が関連づけられ、その観点における両者の対照的性格が明らかにされようとしているのである。

昭和十年前後の小説シーンの核心点について、実に明確な構図を与えた叙述といえよう。

さて、問わなければならない。横光利一のいう「四人称」の問題と、太宰治や石川淳の「小説の自己意識化」による〈表現の革新〉の問題は、はたして、〈従来の話法〉もしくは〈私小説的話法〉を超える〈話法〉の開拓という観点から、対照的な性格として論ずべき問題であろうか。

そして、曾根氏が両者を評価する基準として設定している〈従来の話法〉、もしくは〈私小説的話法〉は、判断基準として正確なものであるか。

「自意識と日本語的話法」においては、〈西欧近代のような明確な主客意識のない〉〈我が国〉では〈自意識も独自の発現形態をとらざるを得ない〉ことが前提的に述べられている。この前提は成立するか。

曾根氏は、日本の小説話法の特徴を、明治以降の近代小説が新しく創り出した、「(彼は)悲しかった」という話法を取り上げて説明する。主語が省略しうる日本語の言語運用を〈三人称に適用した〉この話法は、〈一見客観的に見えながら、実は発話主体(語り手)と対象(主人公)の区別が曖昧な話法〉である。外形は、西欧二〇世紀における「自由間接話法」や、その

発展としての「内的独白」や「意識の流れ」に近いが、西欧と違って「超越的な主体の観念」のない日本においては、判断主体が明確でなく、主客の馴合い的な関係において成立している。両者は発生において全く異なっている、と強調する。

要するに、日本における二〇世紀小説的な方法の追究は、外見上のことであり、根本は全く異なる日本の特殊性を帯びているという主張である。

これが本稿で検討の対象とする中心的な問題である。

#### 四 横光利一の「四人称」の解釈は正しいか

曾根博義氏は横光利一の「四人称」の問題を、主客未分化の日本語の「話法」に「外国の神」に代わる方法的視点を打ち立てようとしたものとして論じていた。果たして、このようなものとして論じられるであろうか。

まず、横光利一そのひとの問題意識に沿って、検討してみよう。横光利一は、その「純粹小説論」の中で、このように言っている。

けれども、ここに、近代小説にとつては、ただそればかりでは赦されぬ面倒な怪物が、新しく発見せられて来たのである。その怪物は現実には、着々有力な事実となり、今までの心理を崩し、道徳を崩し、理智を破り、感情を歪め、しかもそれらの混乱が新しい現実となつて世間を動か

して来た。それは自意識といふ不安な精神だ。この「自分を見る自分」といふ新しい存在物としての人称が生じてからは、すでに役に立たなくなつた古いリアリズムでは、一層役に立たなくなつて来たのは、云ふまでもないことだが、不便はそれのみにはあらずして、この人々の内面を支配してゐる強力な自意識の表現の場合、幾らかでも真実に近づけてリアリティを与へようとするなら、作家はもはや、いかなる方法かで、自身の操作に適合した四人称の発明工夫をしない限り、表現の方法はないのである。

横光利一のことばは、例によつて直観的なもので、概念間の関係が不明確であるが、「四人称」が、「自意識といふ不安な精神」に「ヘリアリティ」を与えるために必要な「人称」とされていることは、了解される。三人称を超えたものという意味で、とりあえず、こう名づけたのであらう。

横光利一には、よく知られているように、他者との関係性の中で自意識が陥る泥沼を書いた「機械」のような作品がすでにある。その作家が、なぜ、ここに、「四人称」などという名称でしか言えないようなことを考え出したのか、ということについては、まだ定説を見ていない。

曾根氏は、『作品』昭和十年六月号の『「純粹小説」を語る』という座談会における横光利一の発言から「外国の神に代わる何か」という語を引き出し、「四人称」とは、作中に具現化する

べき〈全知の視点人物〉のように把握している。この把握は、それほど間違っているとは思えない。しかし、なぜ、それが「四人称」として作中に表現されなければならないのか、という問いには十分答えきっていないように思われる。

曾根氏は、〈全知の視点人物〉の導入など〈原理的に不可能〉であるが、それをしなければ、〈日本においては西欧近代小説のような客観的な長編、いわゆる本格小説は成立し得ず、たとえ成立したとしても真のリアリティを持ちえない、と横光は考えたのである〉としている。どうだろうか。

横光利一の意図に沿って読む限り、ここで問題にされているのは、自意識の問題を取り込んだ新しい客観的長編小説の追究というようなことである。つまり、自意識の問題が出てきた以上、超越的な視点からの客観小説はもう駄目で、それに代わる視点の確立が必要だ、ということなのである。そう考えれば、純文学にして通俗小説というような意味の「純粹小説」の提唱とも、十分通路はひらけていることが了解されよう。

横光利一のいう〈古典的リアリズム〉とは、超越的視点からの一九世紀的リアリズムのことである。この自意識の問題は、中村真一郎氏が「純粹小説論再読」(『文學界』、昭和三十四年八月号)で正しく指摘したように、〈新しい二十世紀小説の方法の問題〉であった。

横光利一は、私小説批判を、スタンダールの「バルムの僧院」など西欧一九世紀リアリズムを対置することをもってなし

ている。そうしておいて、自意識の問題に入る。横光利一は、まず、私小説を超える客観小説の必要性を述べ、しかるのちに、自意識の問題を取り込んだ新しい客観小説を提唱しているのである。この手続きを読み取らないと、曾根氏のように、〈西欧近代小説のような客観的な長編〉の特殊日本の実現の意図という方向で考えるひとが現れてくるのである。

そう読み取るのは、おそらく曾根氏自身の問題意識が、〈古典的リアリズム〉を超える方法の開拓という関心よりも、〈西欧近代小説のような客観的な長編〉の特殊日本の実現の方に傾いているからである。言い換えれば、横光利一の「四人称」の提言を、〈私小説〉対〈西欧近代小説〉のような客観的な長編というシェーマに還元しているのである。

曾根氏が、そうした問題意識をもつには、理由がある。

当時、西欧一九世紀の本格小説の追究が文学者たちの意識に上っていたという事実である。

転向の季節の中で、かつてのプロレタリア作家が「私小説」の小説に、いわば「回帰」する現象が起り、そうした中で、一方、いわば社会主義リアリズム精神の延命を考える人びとの中から「バルザックへ帰れ」というような掛け声が掛かったのは事実である。

しかし、横光利一の「四人称」の提言が相手としているのは、こういうシェーマに見合う問題意識ではなく、あくまで自意識の問題と偶然性や通俗性などまで含みこんだ、新しい「客観小



説」の可能性だったのである。そう考えた方が、「純粹小説論」全体を統一的に理解出来る。冒頭の「純文学にして通俗小説」という言辭は、決して大衆小説の隆盛に対する状況論的な提言にとどまるものではなく、方法論的問題意識とまっすぐにつながっている。

中村真一郎氏は、先にあげた「純粹小説論再読」の中で、横光利一の企てに、戦後派作家たちがとった「本格小説にして二十世紀小説」という二重の戦略の先駆を見ている。たぶん、このような二重性において解釈するのが、もっとも無理のない解釈だと私は判断する。

ただし、横光利一の「四人称」には、「自分を見る自分」という厄介な存在を作中につなぎとめると同時に、もうひとつ、それを確固たるものとして打ち立て、一切の価値判断の基準とするような意志も働いていたふしがある。それは、曾根氏もいうように、やがて「日本の神」に自己を同一化させようとする実体的主体に変じてゆくことになる。が、この問題は、小説話法の問題についての論議の対象からは外すことにする。

## 五 この小説の「書き手」の登場について

次に、「小説の自己意識化」の節で扱われている、昭和十年前後の太宰治や石川淳の短編小説の問題について検討しよう。小説を創作する「私」を、その小説の中に登場させる行為は、曾根氏が論理化するように、たしかに、作家の自意識が自身の

表現行為そのものに及んだ結果と言えよう。

曾根氏は、太宰治と石川淳の「小説の自意識化」を論じて、  
 「現実も、現実の表現も、表現の表現も、すべて作者の意識と言葉が生み出す運動としての同一の虚構レベルに並べられ、書き手としての「私」は絶対追いつけないその「私」をどこまでも言葉で追いかける運動全体を通じて「私」を表現するという場」を開いた、と同列に論じている。

しかし、これは、太宰治「道化の華」の方法の説明ではあっても、石川淳「佳人」のものではない。

枚数が限られた叙述であるから、似ていると判断されるものを一方で代表させて論じる便宜的な手段を講じることにはやむをえないにしても、どう考えても、石川淳の「佳人」における精神の運動は、「書き手としての「私」は絶対追いつけないその「私」をどこまでも言葉で追いかける運動」などではない。「佳人」のストーリーと重なって展開されるのは、「道化の華」のような虚構との戯れによる「私」探しゲームではない。

それは、ごく大ざっぱに言えば、書くことの自意識を書く、という自意識の極端な形にはじまり、精神の自意識からの脱出の過程を、小説を書くことによって果たす運動の軌跡である。

虚構の場を絶えず対象化しつつ行われる精神の運動、という意味では「道化の華」と同一ではあるが、太宰治の作品としては、むしろ「狂言の神」にちかい。そして、彼らの作品史をたどるならば、自意識の虚構化に出發して、虚構を精神の生きる



場としながら、そこからいわば生の裸身に至りつこうとする姿勢が共通して浮かび上がってくるのである。

曾根氏は、太宰治「道化の華」と石川淳「佳人」のふたつの作品のもつ決定的差異を無視し、また、彼らの作品史に如実に現れている、自意識の働きを対象とした記述からの脱却の過程を全く無視してしまっている。

ここで曾根氏は、自意識の問題に対する「小説の方法」を論じているはずなのに、実際はそれを取り落としてしまっている。取り落とすのは、曾根氏の関心が、小説の方法よりも、「話法」にあるからにはかならない。

曾根氏は、太宰治や石川淳の短編における「書き手」の登場について、こう言っている。

この新しい表現の場は私小説の場とははっきり区別されなければならない。その違いは、たんに、私小説が主人公語り手Ⅱ「私」という形式だったのに対して、新たに書き手を加えて、主人公Ⅱ語り手Ⅱ書き手Ⅱ「私」という形式になったことではない。書き手の登場は私小説の形式と構造の質的改変を含んでいる。そもそも書き手を登場させなければならなかったのは、主人公Ⅱ語り手Ⅱ「私」という前提が崩れかけて危機に瀕した私小説に、最終的なリアリティの拠りどころをあたえるためだった。だが皮肉なことにそのために登板させられた書き手は、主人公と語り手

を共通に支えていた私小説の場そのものが書き手によって作られた虚構、つまりテキストにすぎなかったことを顕在化させるだけでなく、書き手の「私」さえも、登場するや否や、虚構の人物と化してしまうことを暴露して、いやが上にも小説全体の虚構性、テキスト性を浮び上がらせる結果になってしまった。ところがそれを小説の行詰りでなく、むしろ表現の弾みにして新しい小説の場を開こうとしたところに、「道化の華」や「佳人」の決定的な新しさがあったのである。

曾根氏は、へたんに、私小説が主人公Ⅱ語り手Ⅱ「私」という形式だったのに対して、新たに書き手を加えて、主人公Ⅱ語り手Ⅱ書き手Ⅱ「私」という形式になったことではないと言っているが、曾根氏と私は、ここですれ違ってしまった。私は、小説の記述のうちに、へたんに「へ新たに書き手を加え」ただけのことが、いわば、記述自体の虚構性を顕在化させる、ということと言ってきたのである。少し説明しておこう。

書き手が書き手として、小説の記述に登場することはめったにない。語り手が自らの見解を表明することは普通に行われるが、その場合、読者は、語り手を、直接もしくは間接に、書き手つまり作者と感ずる。作者そのひとが主人公であると想わせるような作品ではなおさらである。そこでは、読者の意識の中で、語り手Ⅱ書き手Ⅱ作者という等式が成立している。そうい

う作品においては、記述の中に、書き手が書き手としては登場しない。創作主体の実践的意識の中に、その必要が生じないから当然である。

小説の記述の中に、語り手と書き手が分節化して登場するのは、創作主体の実践的意識の中に、分節させる必要が生まれたときだけである。

もっとも、いわゆる私小説の中で、語り手が「私はこの小説を、かくかくしかじかの理由で書いた」と、その小説のモチーフを露骨に明かすようなことがないではない。その場合、語り手が書き手として登場することになる。そういう場合について、曾根氏は、〈たんに〉のケースとして考えているのかも知れない。が、それは、身の上話のうちあげ理由が語られる場合とはとんど変わらない。その場合、「書く」ということばは、作品構造の上に何らの役割を果たしているわけではない。そのとき語り手と書き手の分節化は起こらないから、語り手＝書き手と記号化する必要はないのである。言い換えれば、「書き手」の書き手としての登場と、「語り手」の書き手としての登場とは、方法的意味が異なるのである。

私が、石川淳「佳人」において、主人公＝語り手＝書き手の「三位一体」が成立していると論じてきたのは、あくまで、父と子と精霊という別々の「三位」が、「一体」として扱われることを比喩として用いた説明である。意味の異なる項を等価値においているからこそ、等号で結ぶのである。

また、たとえば、〈現実も、現実の表現も、表現の表現も、すべて作者の意識と言葉が生み出す運動としての同一の虚構レベルに並べられ〉というような曾根氏の理論化は、私のところどころではない。

彼らの表現を、表現の運動として私が理論化するのは、この小説、もしくはこの記述の書き手として登場する書き手、あるいは絶えず自分の語りの内容や語り方に言及する語り手を登場させることによって、虚構の場を対象化し、虚構の水準を転位させることで、語りそのものを前へ進めてゆくような語りの仕方が観察されるからである。語りが前進するためには、虚構の水準が絶えず転換されていることが不可欠の要因となっているからなのである。虚構の水準が同一ののっぺりしたものなら、書くことの運動は起こりようがないのである。

私はいま寝そべって、原稿用紙に向かって、この曾根氏に対する批判を書いているが、だいたい疲れてきたので、そろそろ立ち上がって体操でもすることにしよう。

と思ったが、ふと思いついて、体操の代わりに、こんな文章をここで差し挟んでみた。

こんな例は、どうだろうか。ここでは初めの一文で、本稿を書いている書き手である「私」が登場している。

このような文章が、突然テキストに登場すると、ここまで論述の内容を追ってきたあなたの意識は、そこから転換して、本稿を書いている「私」に向かってしまう。それまでは、私がど

んな用具を使って、どんな恰好で書いているかなど、全くあなたの意識にのぼっていなかったはずだ。この文章を書いている「私」は、さっきまで、「これは私がすでに指摘してきたことだ」と繰り返してばかりいて、なんだこいつは、結局自分の意見が通っていないのが不満で、こんな文章を書いているだけではないか、とあなたに思われていたにちがいない「私」とは、あきらかに水準のちがう「私」である。

そして次の、へと思ったがへにはじまる文は、その前のへ私はいまへにはじまる文が書かれた意図を述べており、その文を対象化している。

さらに、へこんな例は、どうだろうかへとあり、ここでこの二文は、本稿の文脈からの逸脱ではなく、あくまで文脈上に登場した例示であるということが了解されるという仕組みである。ここに至ると、へ寝そべって、原稿用紙に向かつてへというような記述の内容に疑いが生じるかもしれない。不謹慎のそしりを受けるといけないから、実際の私は、机に向かつて、ワードプロセッサのキーをたたいていることを明らかにしておくことにしよう。

しかし、このように書いたとしても、本当のところはへ寝そべってへ、ワードプロセッサのキーをたたいているへのかもしれない、と疑いの残るひともいよう。

虚構の水準に落差が生ずるとは、こういう類のことである。

曾根氏は、主人公Ⅱ語り手Ⅱ書き手Ⅱ「私」という記号の意

味をたぶん取り違えている。ここで書き手は、この小説を書いている書き手であって、それ以外ではない。曾根氏が、あたかも「私小説」に過程的に起こったかのように論じていることは、こういう形式が採用されたとたんに起こってしまうことなのである。というより、この小説の書き手を記述の中に登場させるのは、虚構の水準の落差を生じさせ、その落差をもって、小説を書き進めてゆく原動力にするようなスタイルが意識的に採られる場合だけなのである。

へそもそも書き手を登場させなければならなかったのは、主人公Ⅱ語り手Ⅱ「私」という前提が崩れかけて危機に瀕した私小説に、最終的なリアリティの拠りどころをあたえるためだったへ云々とあるが、いったいどんな私小説の中でこういうことが起こったのだろうか。へ主人公Ⅱ語り手Ⅱ「私」という前提が崩れかけて危機に瀕した私小説へなど、これまで存在したためしがあるだろうか。私小説が曾根氏のいうような経緯をたどった果てに、太宰治や石川淳の「この小説を書く小説」が登場したわけではないのである。

私は、「この小説を書く書き手」の登場の先駆的作品として、大正期の牧野信一の「父を売る子」などを論じてきたが、しかし、「父を売る子」で、へ主人公Ⅱ語り手Ⅱ「私」という前提が崩れかけていたわけではないし、そもそもそれは、私小説でありながら、私小説批判というモチーフを内在させている、ということも指摘してきた。

小説の形態、そしてそれを支える方法には、それ自体の意味があり、思想がある。それを方法の意味、表現の思想と私は呼ぶ。文芸の歴史の根幹をなすのは、この方法の歴史であり、表現の思想の歴史なのである。私はそれを、簡単に表現史と呼んでいる。

表現の方法の意味や、表現の思想について関心が薄いのは、曾根氏に限ったことではない。しかし、これが把握出来ないこと、文芸の歴史について、どのようなおかしな理論化が行われるかということとをここに明らかにすることで、このことのもつ意味の大きさについて示すことが出来るだろう。

曾根氏は、太宰治「道化の華」や石川淳「佳人」の底に、日本人の自意識過剰を見ている。その自意識過剰は、主客が曖昧であるがゆえの過剰と説明される。

もしそうだとするなら、いわば自意識の氾濫する冒頭部から次第に自意識を脱してゆく過程を書く「佳人」の記述の変化と、それにみあったストーリーの展開は、日本人の自意識からの脱出を意味することになる。その文学史の意味が考えられなくてはならないはずである。

曾根氏は、小説の方法を問題にしているように見えながら、実際は、太宰治の一部の作品と石川淳の作品の中のごく一部分にのみ観察される「話法」を、彼らの小説の方法的追究から切り離してとりあげ、それを直接、日本人の自意識や日本語の構造なるものと関連させて論じようとしているのである。

小説の話法は、その小説の虚構構成の方法の一部をなすものであり、その小説の話法のみ取り出して論じても、その小説の方法を論じたことにはならないのは、いうまでもなからう。

## 六 日本の「自意識」について

横光利一の「四人称」の問題は、横光利一自身にとっては、自意識の問題をふくんだ新たな客観小説の問題であった。また、太宰治や石川淳の「この小説の書き手」の登場は、虚構の水準を転換することを推進力にしながら、書くことの運動を引き起こし、それを精神の生の場へと化す方法的追究の問題であった。しかし、曾根博義氏は言う。

いうまでもなくそこにはジイド的な自意識の問題が深くかわっている。しかし、これをたんに西欧的な自意識の運動の、小説への現れとのみ考えるわけにはいかない。一見そう見えながら、やはりそれとは決定的に異なっていたところに問題の本質があったと思われるからである。西欧近代のような明確な主客意識のないわが国においては、自意識も独自の発現形態をとらざるを得ない。さらに、これはあまりに当然すぎてかえって忘れられやすいことだが、どうしてもここでは、西欧と日本の小説における言葉の違い、話法のちがいがいということを考えないわけにはいかない。とくに日本語では、言葉が話し手とその場から離れて自律

しにくいという事情を考えに入れる必要があると思われる。

ここに現れているのは、当該する小説理論と小説群の方法的意味を、まず「ジイド的な自意識」の問題に還元した上で、ジイドとの決定的相違を云々する論理操作である。

これは、アンドレ・ジイドの問題を「描写文学も告白文学も信じられない、ただ自意識といふ抽象的世界だけが仕事の中心になるやうな文学」ととらえた小林秀雄「私小説論」とまったく同じ構造をとっているといえよう。小林秀雄は、ジイドに「私を見る私」の問題を見ているだけである。それをいかに虚構において展開するか、という方法は、事実上排除されてしまう。小説の方法など意匠にすぎない、と曽根氏も考えるのだろうか。

曽根氏はいう。

「西欧近代のような明確な主客意識のないわが国においては、自意識も独自の発現形態をとらざるを得ないのである」と。

曽根氏は、小林秀雄が、アンドレ・ジイドと日本の「私小説」作家との間に横たわる空隙を、「私」の「社会化」の問題に見出そうとしたところを、「明確な主客意識」の有無に見出そうとしている。

小林秀雄の「社会化した私」とは、どうやら、近代市民社会を構成する主体意識の形成の問題であつたらしい。社会を契約社会として運用するために必要となる固定的人格という意味で

の「近代的自我」と言い換えてもよい。日本人の「私」が「社会化した私」ではない、というのは日本人の「自我」が、市民社会を形成する以前の状態である、というような意味であらう。資本主義の発展は、いやおうなく市民社会を進展させてしまふ。たとえば政治学で指摘されてきた、都会生活の只中に組織される農村共同体的なつながりは、市民社会における消耗や脱落を補償し、不適応の回避を行うやうな調節の機能といえよう。そのような形で補償と回避を必要とするのが、日本近代の「自我」の在り方だとしても、それこそが「私」の「社会化」の在り方なのである。日本人の「自我」が市民社会を形成する以前の状態にあると考え、それを前提にしてしまうことは、問題を曖昧にするばかりである。

たしかに、日本の私小説においては、たとえば葛西善蔵の「子を連れて」のように、市民社会に適応出来ず、脱落するしかない「自我」のありさまを書いた文芸が多くある。しかし、それは日本に限らず諸外国にも数多く残されている。むしろ、「私」と市民社会との異和のきしみから近代小説は生まれると言った方が早いかもしれない。「子を連れて」など、むしろ、明確な社会意識の産物であり、市民社会に対するデカダンスの姿勢を刻んだ作品群として評価しなおすべきである。

まして、問題となっているのは、昭和十年前後である。転向の季節に起こった「自我の壊乱」の問題である。

大正期には、すでに表現の課題として自意識の問題は浮上し

ていた。志賀直哉の初期短編など例にとれば、それはすぐ了解されるはずだ。秩序というものに対する異和のきしみが、身体性において露出してくるのが、志賀直哉の表現の特徴である。

そして、大正末には、そこから進んで、壊乱する自我の内景を丸彫りにするような試みが、梶井基次郎の習作などに見られる。横光利一の「機械」は、自意識を外的関係性に置くことで、その課題を突破しえた作品だった。その先に出てきたのが、横光利一の「四人称」の問題であり、また、太宰治や石川淳の表現だった。

この時代の「自意識」の問題を歴史性において考えることなく、日本的自我の前近代性のように論じたのが、小林秀雄の「私小説論」であった。曾根氏は、このような小林秀雄の「社会化した私」の議論を、意識してか無意識にか踏襲してしまい、その上で、「私」の「社会化」の水準ではなく、「自意識」の問題に置き直そうとしているのである。

そもそも「わが国において」〈明確な主客意識のない〉と論証抜きにいわれても、一体、どういう意味なのか、判然としな

い。よく言われるように、日本人は、西欧人たちがって、強烈な自己主張をせず、立場の対立をあからさまにすることをせずに、その場の雰囲気や調和的に保つことを大事にする、というような意味だろうか。それとも山川草木と心を通わせるような心情がいつの時代にもうかがわれる、というようなことだろうか。

日本の主客意識のあり方についてならば、たとえば、寺田透がかつて『わが中世』（一九六七年一〇月）において、『太平記』における下層武士団に見られる親兄弟と生死を懸けて戦うことを辞さない自己主張の強烈さや、雪舟の絵の人間の要素を拒絶するレアリズムの問題を論じたことがある。中世における肖像画のレアリズムの成立などの問題を含めて考えれば、時代ごとの変化が検討の対象となるだろう。もし、〈明確な主客意識のない〉ような状態が考えられるとしたら、いつ、いかにして、それが形成されたのかを明確にすることなしに一般化して断ずることなど、とうてい出来ないと思うが、どうだろうか。

〈明確な主客意識のない〉状態とは、私の考えうる範囲では、たとえば、母親と自分が分節しない幼児の意識段階を意味すると思う。曾根氏においては、〈明確な主客意識〉がないが故に〈自意識過剰〉になると考えられているが、そもそも〈明確な主客意識〉がないところに自意識が生じるとするのは、原理的に無理があろう。

曾根博義氏においてこの問題は、どうやら〈西欧と違って日本には〉〈客観的な判断を下し得る超越的な主体の観念がない〉という問題と、同じようなこととして考えられているらしい。そして、〈客観的な判断を下し得る超越的な主体の観念〉とは、キリスト教の神の観念とその神をも把握する理性が、西欧近代において成立したことを根拠にして言われるような文脈にあるらしい。



たしかに、絶対神さえ論理化する理性が成立するのは、西欧近代のことであろうが、これを、客観的判断主体一般と同一視することが出来ないことなどいうまでもなからう。一神教以外の宗教圏でも、そして神さえ把握する理性という觀念などなくとも、客観的判断主体一般は十分成立する。まして、これを文芸における場面超越的な語り手の存在の問題と同一視するのは、全くの誤謬である。

あくまで西欧的理性を基準にして、日本の近・現代文芸を論ずる立場そのものについては、後に検討を加えることにして、次に、日本語の「話法」の問題に即してこの問題を検討しておきたい。

## 七 日本語の「話法」について

曾根博義氏は言う。

例えば日本語の日常の言語運用で「悲しかった。」といえ、そういった人が「悲しい」に決っているから、「私」という主語を省いても十分に通じる。ところが明治以後の近代小説は、西欧の言語のようにこれを三人称にも適用して、「(文三は) 悲しかった。」「(彼は) 悲しかった。」という意味にも使える話法を創出した。驚くべきことに、どう考えても日本語として不自然なこの話法が、最初から小説だけには許されて、ごく短い間に、きわめて自然に定着し、

今日に及んでいる。何事にも適応性のある日本人が西欧語の客観的な話法をいち早く正確に理解して、それに慣れたわけではない。新しく創られた「(彼は) 悲しかった。」という話法は、語尾の「た」も含めて、例えば英語の“*He was sad*.”とはまったく異なる日本独自の小説言語だったからである。“*He was sad*.”があくまで「彼」の客観的状态を指示する表現であるのに対して、日本語の「(彼は) 悲しかった。」は、「(彼は) 悲しいと感じていた。」という「彼」自身の「主観」を、話し手(語り手)が第三者に「客観的」に伝える話法として使われてきた。一見客観的に見えながら、実は発話主体(語り手)と対象(主人公)の区別がきわめて曖昧な話法である。かたちだけからいえば、それは、日本の近代小説家が手本にしてきた十九世紀西欧の客観小説より、むしろ二十世紀に入ってからその主観化、内面化として現れた、自由間接話法とか体験話法とか呼ばれている新しい小説話法や、その発展として生れた「内的独白」や「意識の流れ」の文体に近い。日本の近代小説の歴史は、西欧十九世紀的な客観小説の段階を経ることなく、最初から西欧二十世紀小説における新しい主観的話法に似た、しかし当然それとも発生的に異なった、独特的話法の発展と、それへの抵抗の歴史だったということになる。

その結果、次のような問題が生じる。「(彼は) 悲しかっ



た。」というとき、たしかに「悲しい」のは「彼」だとしても、「彼」以外の誰が、どんな根拠と権威をもってそういう判断を下し得るのかという問題である。西欧と違って日本にはそういう客観的な判断を下し得る超越的な主体の観念がないからである。

まず、曾根氏は、「(文三は) 悲しかった」という表現を、  
 へどう考えても日本語として不自然なこの話法」としているが、  
 たしかに「(彼は) 悲しかった」を、これだけ読むと、なるほど不自然に思える。なぜだろう。

「彼は悲しかった」という表現は、単独では成立しにくいからである。「息子を失って、彼女はたいそう悲しかった」というように、状況を述べる言葉を設定してみると、不自然と感じるひとの数は、かなり減ると思われる。さらに「彼がそのとき泣いたのは、決して嬉し泣きではなかった。彼は心底悲しかった」というような例なら、かなり自然な表現となろう。

そして、「お父さんはあのとき泣いていたね、嬉し泣きだったのかな」「いや、あれは心底悲しかったんだ」というようなやりとりにおいてなら、日常的な言語運用としても不自然ではなからう。

これは曾根氏が、「(彼は) 悲しかった」と比較の対象としている、「He was sad.」にもある程度共通して言えることらしい。要するに、「(彼は) 悲しかった」は、熟した表現ではなく、

単独では不自然に感じられるということだけのことである。ここで問題にしているような「話法」の問題ではないのである。曾根氏のいう「話法」は、もっぱら客観判断の主体の成否にかかわるところの議論である。

「悲しかった」という表現は、たしかに、明治以降に成立したものである。しかし、それは、どのような主語をとろうとそうなのであり、「(彼は) 悲しかった」が、最初から小説だけに「は許され」たというような説も、疑わしい。

次に、「(文三、もしくは、彼は) 悲しかった」という語法は、日本の〈明治以後の近代小説〉が、〈私〉という主語を省いた「悲しかった」という「話法」を、〈三人称にも適用して〉〈創出した〉話法だという議論について。曾根氏の意識には、二葉亭四迷の『浮雲』が浮かんでいることと推測されるが、この議論は、あまりに日本の小説の文章の歴史を無視したものである。

思へば昔男の鬼一口の雨の夜の心地して、吉三郎あきれ果てて悲しかりき。

井原西鶴『好色五人女』巻四「恋草からげし八百屋物語」のうち、八百屋お七と吉三郎が密会し、命の限り愛しあおうと誓いあったのち、お七が母親に引立立てられた場面である。へ思えば昔男の業平が、雨の夜に女を鬼一口に喰われた時のような

心地がして、吉三郎はあつげにとられて悲しかった」と暉峻康隆氏の訳にある。「き」は、過去を事実として述べる結びであるから、三人称の人物に対する事実の判断の叙述である。

そのほか、〈お七……嬉し。〉などの用例もみられる。これを終止形に限ることなく、「三人称＋感情表現」と考えれば、数限りなく見出され、日本の明治以前の文芸の中に、極めて一般的な語法である。

決して、〈明治以後の近代小説〉が、〈主語を省いても十分に通じる〉「悲しかった」という表現を、〈西欧の言語のように〉〈三人称にも適用して、〈(文三は) 悲しかった。〉という意味にも使える語法を創出した〉わけではなかった。明治になって、「悲しかった」という表現が生まれたが、それは〈ごく短い間に、きわめて自然に定着し、今日に及んでいる〉のは、驚くに値しない。〈何事にも適応性のある日本人が西欧語の客観的な語法をいち早く正確に理解して、それに慣れたわけではない〉のである。

曾根氏は、〈「彼は悲しかった。」だけではなく「彼女も悲しかった。」というような表現が、発話者である「私」を離れて可能にならないかぎり、西欧的な客観小説は成立し得ない。そうかといってそれを強行して三人称の純客観的な語法で小説を書こうとすれば、表現はたちまち日本語としてのリアリティを失って、不自然で噁くさいものになってしまう〉と言っているが、こういう観点からするとどうだろうか。

井原西鶴『好色五人女』は巻一「姿姫路清十郎物語」第一段「恋は闇夜を昼の国」より引く。

皆川は身にしては悲しく、ひとり跡に残り、泪に沈みければ、清十郎も口惜しきとばかり、言葉も命はするにきはめしが、この女の同じ道といふべき事を悲しく、とやかく物思ふうちに皆川色を見すまし……

〈皆川は身にしては悲しく〉、〈清十郎も……悲しく〉とある。ちよつと微妙なところがあるが、語り手が直接登場することなく、両者の心理状態を、読者に対して説明している文章である。微妙なところは、〈皆川は身にしては〉について、語り手が遊女皆川の身になっており、客観的とは言えない、という議論もありうるからである。

しかし、その議論であれば、西欧の客観小説においてもよく行われる、誰々にとってそれは悲しい事態だった、というような表現も、超越的なはずの語り手が、その誰かの身になって発話しているとしなくてはならない。曾根氏は、西欧の客観小説の語法における、語り手の立場の転換を認めるであらうか。

認めるとするなら、〈清十郎も……とやかく物思ふうちに皆川色を見すまし……〉に類する西欧客観小説の主語の転換も、語り手の立場の転換となるにちがいない。とすれば、一体、場面超越的主体とは、何をいうのであろうか。

西鶴では時代が遠すぎるし、西鶴の特異性だと思われるかもしれないので、もうひとつ、上田秋成の『雨月物語』中「菊花の約」から引用しておく。

左門、歎びに堪ず、「母なる者、常に我が孤独を憂ふ。信ある言を告なば、齢も延なんに」と、伴ひて家に帰る。老母よろこび迎へて、「吾子不才にて、学ぶ所時にあはず、青雲の便りを失なふ。ねがふは捨てずして、伯氏たる教を施し給へ」。赤穴拝していふ。「大丈夫は義を重しとす。功名富貴はいふに足ず。吾いま母公の慈愛をかうむり、賢弟の敬を納むる、何の望かこれに過ぐべき」と、よろこびうれしみつつ、又日来をとどまりける。

ここでも、語り手は姿を現さず、左門、歎びに堪ず、へ老母よろこび迎へて、へ（赤穴）よろこびうれしみつつと、三者の感情が対等に、客観的に述べられている。

この井原西鶴の文章や上田秋成の文章を見る限り、曾根氏のいわゆる「西欧的な客観小説」の成立する話法的基礎は日本語にも存在していることになろう。こうした例を、語り手の立場の転換と理論化するのであれば、西欧近代小説におけるこうした場合とのちがいを明確にしなければならない。

おそらく曾根氏は、古代の物語における、語り手の立場が絶えず転換する話法という論理化を念頭において、明治の翻訳や

文体改良においてはじめて異なる話法が創られたにちがいない、と考えたのであろう。中世・近世の話法の研究の遅れが、この問題の背後にある。

そして、次のような例をみれば、場面超越的な主体が成立していることは、全く明らかとなろう。西鶴の八百屋お七より引く。

二世までの縁は朽ちまじと申し置きし、と様々申せども、中々吉三郎聞分けず、いよく思ひ極めて舌喰切る色めの時、母親耳近く寄りて、しばし小語き申されしは、何事にかあるやらん。吉三郎うなづきて、ともかくも、といへり。

お七の死を吉三郎が知って、自害を決意した場面である。

へ（お七は）最期に「来世までも夫婦の縁は絶えますまい、と言い置きました」と色々言葉を尽くしても、なかなか吉三郎は聞きわけず、いよいよ思い切つて舌をかみ切ろうとする様子が見えた時、お七の母親が吉三郎の耳ちかく寄つて、しばらく何かささやかれたが、何をいわれたのであろう、吉三郎うなづいて、「ではともかくも」と思ひとどまつた（暉峻康隆訳）。

ここで、「何事があるやらん」と語る語り手の立場は、いったいどこにあるのか。お七の母親にも、吉三郎にも転換しているわけではない。この場に登場しているのは、他にお七の父親くらいであろうが、父親の立場は露わになっていない。これを場

面超越的主体の語りと呼ばずに、いったい何を、そう呼ぶのか。問題の核心は、このような話法的基礎ではなく、近代小説の話法そのものであり、へそれを強行して三人称の純客観的な話法で小説を書こうとすれば、表現はたちまち日本語としてのリアリティを失って、不自然で嘘くさいものになってしまうという点にあるのだ、と曾根氏はいうかもしれない。それならば、近代小説から引用しておこう。

「難有う。ぢやアね、姉さん、少時お目に掛りませんから……。」と、お志米は又ほろりと涙を溢した。

お八重は態と莞爾して、「後で又、私が逢ひに行つてよ。何れ明日お立ちなんだらう。」

「いゝえ、今夜汽車に乗るんだつてね、先刻の人が夕刻迎に来る筈なの。」

「えッ、今夜、まア。」と、お八重は何か賤別をと思ふけれども、差当つて思付いた物も無いので、聊か当惑しながら、「志米ちゃんに何か形見を上げたいんだけど……あらッ、おほほ……。形見だなんて、志米ちゃんの事ばかりも云へないわ。ほゝほ……。何れ後刻に行つてよ。其時何か上げたいと思ふけども……。」

「姉さん、其様事はよくつてよ。」と、お志米はお八重の顔を見飽す凝視めて、「ぢやアね……少時御目に掛れないんだわねえ。姉さん……煩はない様にお為なさいよ。」

「あゝ！ 難有う。志米ちゃんも氣をお付けよ。」と、お八重は何とも云へない程に悲しくなつて、「志米ちゃん、私はお前さんに別れるのが実に辛くつてよ。真実の姉妹の様な氣がするんだものねえ。」

お志米は又其処に泣伏して了つた。

お八重は声に力を籠めて、「志米ちゃん、勘忍してお呉れよ。私が此様事を云つて、お前さんを泣かしては悪かつたわねえ。もうお泣きでない。ねッ志米ちゃん、さッ、ね。」

お志米は僅かに顔を上げてお八重を見成つたが、「姉さん、私はもう何にも云はなくつてよ。」

お志米はもう全く口を利き得ぬ。口を利けば涙が突掛けるので、袖に顔を押し立て上がつた。

お八重も立上がつて、お志米の後から上口の二畳に尾いて行きながら、「私は後刻で屹度行つてよ。」

お志米は其挙止に辞別の意を告げて、情なさうに片足づゝの古下駄を穿き、破蛇目傘を取上げた。

(廣津柳浪「雨」)

このような例はいくらでもあげることが出来る。場面超越的主体の「語り」は、日本の文芸のうちに極めて一般的に成立しているのである。

「(彼は) 悲しかった。」的語法そのものは、日本的語法が明治

になって西欧の文脈と衝突することによって生じたわけではない。場面超越の主体の「語り手」の設定もまたそうである。ともに日本語にすでに構造的にそなわっていたものなのである。

## 八 文学史観における近代化主義

しかし、今日のわれわれは、童話的な話法を除けば、小説の中で、「(彼は) 悲しかった。」というような表現に出会うと、やはり不自然な感じに因われるだろう。そこに状況の説明などが、いくら重ねられようと、その感じは否めないと思う。

先に日常的な言語運用の場面として例示した、「お父さんはあのと泣いていたね、嬉し泣きだったのかな」「いや、心底悲しかったんだ」というようなやりとりが不自然ではないのは、判断対象が第三者である「お父さん」の内面の感情であるにもかかわらず、その判断を下している主体が明確であるからであろう。そう判断するなにがしかの根拠を、彼がもっていることが想像される。

しかし、小説の中で、「彼がそのとき泣いたのは、決して嬉し泣きではなかった。彼は心底悲しかった」というような例に出会い、その判断根拠が示されない場合、読者は語り手の一方的判断に不満を持つかもしれない。なぜ、そのように言えるのか、と。

曽根氏は、日本語の「話法」について、こうも言っている。「彼が悲しかった」というときへたしかに「悲しい」のは「彼」

だとしても、「彼」以外の誰が、どんな根拠と権威をもってそういう判断を下し得るのかという問題があるのだ、と。

しかし、それは日本語の「話法」に限らず、成立する疑問であらう。

西欧の小説においても、「He was sad」と書かれた文章に対して、「He」以外の誰が、どんな根拠と権威をもってそういう判断を下し得るのか、という疑問が発生しても、まったく不思議ではない。

疑問となるのは、第三者の内面感情に対する外部からの判断の場合だけではない。理性による客観判断自体に疑いが生じてくるのである。それを一九世紀レアリスムへの懐疑という。

西欧では、一九世紀後半から二〇世紀にかけて、場面超越的語りの主体を廃して、人間の意識の働きに、より即した話法の開拓が次第に行われるようになった。いわゆる神の視点の放棄である。超越的な判断の表示は、人間の意識の働きにとって、不自然と感じられるようになったのである。

西欧一九世紀にも、いわゆる客観小説が圧倒的だったわけではない。引き続き一人称及び一人称的視点の語り手をもつ小説も書かれていたから、よく言われるように、これを客観小説から、主観小説へとというように定式化するわけにもいかない。逆に一人称及び一人称的視点の語り手を設定しても、必ずしも人間の意識の働きに、より即した話法をとっていたとも言えない。要するに一九世紀後半には、人間の意識の働きにより即した話

法の開拓が行われてきた、と考えるべきだろう。

横光利一が「純粹小説論」のなかで正しく指摘しているように、私小説の源は、日記や隨筆にある。しかし、そのように發生論的に考えるなら、西欧近代の、ゲーテの「若きウェルテルの悩み」や、セナンクールの「オーベルマン」やバンジャマン・コンスタンの「アドルフ」やシャトブリアンの「ルネ」などなど、みな「私小説」として扱うべきであろう。

日本の明治期の「平面描写論」にしろ「一元描写論」にしろ、人間の意識の働きに、より即した表現の開拓だと言ってよいだろう。「写実」は、すでにそういうところへ向かおうとしていた。これに近代的な「文は人なり」の人格主義的文章觀が重なるところに、日本の「私小説」が隆盛となる。志賀直哉のような正の方向にしろ、葛西善藏のような負の方向にしろ、私小説は、人格本位の小説觀の産物である。

これが社会主義レアリズムの破産ののち、バルザックのような本格的客觀小説が日本の近代小説には育たなかった、と言われる歴史的な原因である。

その主張は、一国文学史觀による、段階發展論的な近代化主義である。その立場には、日本が帝国主義的侵略を展開しているそのときに、社会制度を封建制だとか、半封建制だとか言っていた。文化的風土も封建的であり、谷崎潤一郎の小説は封建文学だとしていた。かのコミンテルンの日本革命戦略が**大根**のところに働いていることはいうまでもない。

曾根氏は、さすがにそこまでは言わない。けれども、一九三五年前後の小説の「話法」を論じて、同時代的なジイドの自意識と比較しながら、類似性は外見にすぎないとし、横光利一の「四人称」や太宰治や石川淳の「表現の革新」の問題を、日本的な「話法」や日本的自意識の特殊性に還元してしまふ。日本人の心性や日本語の特殊性をアプリアリに設定し、普遍的な「西欧近代」と対比するという点では、それと同じ構造にある。ここには、もうひとつ問題が存在する。「西欧近代」のモデル化の問題である。

曾根氏は、自己と客体が画然と区別された西欧近代的思考法を基準にして、日本の特殊性を論じているが、その基準そのものは果たして成立するのだろうか。近代西欧の精神文化において、いわばデカルト的なそのような思考法が、果たして主流だったのだろうか。

トニー・リチャードソンやジャン・ジャック・ルソーやヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテは、そうした精神の持ち主だったであろうか。ルソーの「告白録」やゲーテの「若きウェルテルの悩み」に見られる、自然と融合する自己を書く一人称表現において、自己と客体が画然と区別されているだろうか。エドガー・アラン・ポーの狙った神秘的象徴主義の「曖昧性」を狙った表現はどうだろうか。ランボーやロートレアモンは？ ネルヴァールは？ ボードレールは？ マラルメは？

日本では、よく一九世紀レアリズムの代表格にあげられるバ



ルザックの文章にすら、今日では分析のメスが入られ、オーラの表現として「空間の歪み」が指摘されている。ボードレーがヴィジョネールと規定していたバルザックの、その神秘主義とレアリズムの技法との関連にかかわる問題である。

西欧近代を、いわゆる近代的理性に代表させて考える思考枠においては、ロマン主義的な精神の働きは、反近代という位置におかれる。が、物質文明の発展を支えた近代合理主義に対して、一九世紀の精神文化においては、ロマン主義の方が主流であったといえる。

日本の精神文化を論ずる際に、にもかかわらず、西欧近代的理性を基準に云々し、それが本格的に日本にもたらされたのは、マルクス主義を通じてであるとか、結局不十分であったとか、そういう議論ばかり行われてきた。そして、それと癒着したかたちで、「近代的自我」の成立や不成立が論議されてきた。

こういう思考枠では、この日本において、近代文明の反省にたつてこれを超えようとする思考が様ざまに展開されてきたことが把握できないのも無理はない。

近代文明の反省にたつてこれを超えようとする思考の芽は、ロマン主義のうちに様ざまに認められるが、ロマン主義の展開が、近代都市の文化と近代科学に背をむける一方ではなく、それらを内在化させてゆく過程を、私は、とりあえずネオ・ロマン主義と名づけている。そしてそのネオ・ロマン主義を階梯として、ヨーロッパ近代の帰着としての第一次大戦を、「近代の

破産宣告」と受けとめるところに発する精神の諸形態を、脱近代的と呼ぶ。

第一次大戦を前後して、世界史がまさに世界史として展開する時代に入ります。それまでの状態がどうであれ、世界のほとんどの地域が世界史の展開の中に巻き込まれてゆく。精神文化の展開もまたこれと同じである。

危機に発する脱近代的な精神は、ほとんど闇雲な展開を示し、実に様ざまな様相を呈する。それゆえ、様ざまな角度からの慎重な検証を必要とする。われわれが立っているのは、精神史の上においては、この時代の延長にある。そう判断するからこそ、この検討が是非とも必要なのである。

こうした観点から見るとき、脱近代的な精神が、自身の伝統的な文化の要素を意識的に活性化することは極めて見えやすい現象である。そのとき、それが、どのような方法において行われているか、ということが、検証の対象となる。

とりわけ一九二〇年代以降の日本文学を論ずる際に、西欧近代を基準にとつて、日本はまだそこに追いついていないという角度から論ずる思想の傾向を、私は「近代化主義」と名づけている。しかも、西欧近代の文芸の主流にあったロマン主義的精神を除外して、西欧近代を「近代的理性」に一元化する操作を行うことは、文化史や文学史の考察においてまったく無効であるというよりほかない。

こういう思考法にたつ文学史観が、日本で制度的に成立する



のは、昭和三十年代のことである。敗戦後の政府と反体制勢力の主流派が、ともに「近代化の出直し」的政策をとったことに規定された思考法である。これはいまだ根深く残存している。

私は、曾根氏に、是非とも、かかる「近代化主義」的偏向から脱して、もう一度、昭和十年前後の日本の小説の方法、及び方法的理念のもつ意味を再把握してもらいたいと思う。

この章を終えるにあたって、曾根氏の論理操作が典型的に現れている箇所を引用し、それを批判することで、まとめをつけて置きたい。

「(彼は)悲しかった。」というとき、たしかに「悲しい」のは「彼」だとしても、「彼」以外の誰が、どんな根拠と權威をもってそういう判断を下し得るのかという問題である。西欧と違って日本にはそういう客観的な判断を下し得る超越的な主体の觀念がないからである。「彼」を「彼」と呼ぶ語り手は存在する。しかしその語り手は「彼」と自己、「彼」の内と外とのいわば中間に身を置いている。というよりも、両者が明確に区別されない主客未分の場合で語っている。そこから、「悲しい」のはたしかに「彼」だが、同時にそう語っている「私」でもあり、そう語っているのはたしかに「私」だが、同時にそう感じている「彼」でもあるという主客相互の滲透と混淆が生じる。にもかかわらずわれわれはそれを少しもおかしいと思わず、むしろきわ

めて自然なこととして受けとめてきた。昭和十年代の小説でいえば、「暗夜行路」の最後で、視点が突然主人公の謙作から直子に移るのもその現れだろうし、「仮装人物」では、冒頭から、三人称の主人公庸三と、彼について語り出そうとしている語り手との区別がつかない。これは作者の不注意ではなく、それが自然だと思われたからそうしたままで、読者の方でもほとんど気にならない。三人称の「彼」にしてこうなのだから、一人称の「私」の場合はいうまでもないだろう。

「(彼は)悲しかった。」というとき、たしかに「悲しい」のは彼だとしても、「彼」以外の誰が、どんな根拠と權威をもってそういう判断を下し得るのかという問題」は、人間の意識に対する自覚的追究とともに、西欧においても一九世紀後半から生じており、それを受け止めた明治の作家たちの叙述に対する努力のうちに、すでに現れていた。決して「西欧と違って日本にはそういう客観的な判断を下し得る超越的な主体の觀念がないから」なのではない。

明治以後もむしろ一般的な日本語の運用に目をつむって、日本では小説の語りにおける場面超越の主体が成立しないとするのは、小説の語りにおける場面超越の主体を、絶対神さえ把握する西欧近代理性の最高形態と同一視し、そうした近代理性が持ち込まれる明治以前には、語りにおける場面超越の主体など

成立するはずがないと思ひ込んでしまうからである。ひたすら観念的に思ひ込まれた日本的な語りの〈主客未分の場〉に、その根柢を求めようとするからである。

〈悲しい〉のはたしかに「彼」だが、同時にそう語っている「私」でもあり、云々というような問題は、〈主客相互の滲透と混淆〉とするべきではない。語り手の感情移入、読者の感情移入の問題の水準で考えれば、西欧客観小説でもその問題は成立する。そうではなくて、語り手の立場の転換の問題の水準ならば、そのように論じればよい。物語系の語りにおいて顕著な、語り手の立場の転換する話法は、たしかに日本の語りの特徴のひとつをなして、日本の小説史のうちに滲透している。しかしそれはあくまで語り手の立場の転換の問題であって、その語りの場が〈主客未分の場〉であらうはずはない。そもそも、〈主客未分の場〉であれば、立場の転換は起こりえない。

曾根氏が基本的な問題としているのは、「話法」というより、小説における場面超越的な主体の問題である。その説明にあたって採用している「(彼は) 悲しかった。」の語法は、西欧的話法とぶつかって明治になって〈創出〉されたものではなく、「吉三郎悲しかりき」の語法を成立させる話法として、少なくとも井原西鶴においては成立していたし、場面超越的な主体による「語り」は、日本の小説史のうちに一般的に認められるものである。

「暗夜行路」の最後で、〈視点が突然主人公の謙作から直子に

移る〉のは、視点を主人公の謙作に限定しようとしてきた語り手の立場が、直子に転換していると把握すべきである。なぜ、転換しなければならぬか。なにも語り手が〈主客相互の滲透と混淆〉を引き起こしているからではない。この場面で意識を失っている謙作の立場においては、語れないからである。志賀直哉が、この場面でも、視点人物の内側から語るという方法を放棄しなかったからである。語りの問題の水準でいえば、そうなる。

そして、長編の最後の場面で、謙作に連れ添って生きてきた、そして謙作の煩悶のもととなった直子の立場に視点を転換することは、直子の内面の落ち着きを示すことにもなる。直子の心理に読者の疑問をかき立てるようなことを封じる完結性を作品にもたらしめているのである。

この視点の転換は、破綻ではない。ここで与えられている完結性をどう評価するかは別にして、視点の転換のもっている方法上の意味を考えることなしに、曾根氏は、自身の一方的な基準から、語りにおける〈主客相互の滲透と混淆〉の現れと考えてしまっている。そこには曾根氏が小説の方法を論じようとしながら、それを取り落としてしまう欠陥が、のぞいているといえよう。

## 九 二〇世紀的方法、その日本の特殊性をどうとらえるべきか

うとらえるべきか

横光利一や永井荷風や石川淳や太宰治らが、ジイドが問題にしていたことから受け取ったのは、果たして自意識の問題だけだったのか。曾根氏は、永井荷風の「澤東綺譚」がジイドの「贗金づくり」のパロディのような形態をとっているのも、創作行為にまで自意識が及んだことの証明として論ずべきだと考えているのであろうか。

また、〈西欧近代のような明確な主客意識のないわが国においては、自意識も独自の発現形態をとらざるを得ない〉というなら、なぜ、この時期に、ジイドの自意識と外見上極めて似たような問題が生じたのか。

曾根氏は、太宰治や石川淳の「話法」の底に、〈日本の自意識〉を見ることをもって、この説明に替えてしまっている。

そして、「日本的自意識」なるものについて曾根氏の言がもっと正確に言い換えられ、十分な説明が成立したとしても、石川淳の「佳人」や太宰治の作品史は、むしろ、そこに言われている自意識の過剰からの脱出の方途を描いているので、曾根氏がこれらの作品の方法を取り落としていることの穴埋めにはならない。

記述のうちに書き手が登場することや、絶えず語りそのものを対象化して語る語り手の行為は、ジイドの問題、すなわち

「自分を見る自分」をことばの運動と化して展開することであった。それが可能だったのは、彼らが戯作の語り口や落語的語りを採用したからそのことである。

方法の意味や表現の思想という媒介項を抜かした論理操作は、必然的に、表現の時代性について論じることをも曾根氏の手から奪ってしまっている。

太宰治「道化の華」や石川淳「佳人」のもつ小説方法上の意味は、単に、創作行為にまで及ぶ自意識をそこに表現した、ということにあるのではない。太宰治のこれに類する小説の真性は、記述中に書き手として登場する主体の心情的レアリテに求められる。が、石川淳の作品においては、書き手、もしくは語り手の心情的レアリテはそれほど問題にならない。

これらの方法のもつ表現史上の意味は、小説を書くことによって、虚構の中へ転生し、書くことによって運動する精神の姿を、直接的に実現してみせたことにあった。

ちなみにこれに類する表現がフランス文学史の上に登場するのは、私の知っている限り、第二次大戦後のヌーヴォー・ロマンを経て、フィリップ・ソレルスの『ドラマ』（二九六七年）を待たねばならない。

これ自体は、いわば小説の極北の姿に近く、一般の小説読者にとっては、ほとんど読むことの快楽をもたらさないような小説の形であるが、二〇世紀という芸術の自己反省の時代が必然的に生んだ形態であったと言える。

太宰治の「道化の華」や石川淳の「佳人」が、アンドレ・ジイドの「パリュード」や「贖金づくり」などから影響を受けていることは明らかであるし、永井荷風「遷東綺譚」もまたそうである。

アンドレ・ジイドのこれらの試みは、小説を書く行為自体を相対化する試みであり、小説の自己反省として意義をもつものである。そしてそれは、ジイドに固有の問題意識ではなく、様々な形態で行われてきたことである。

そうした問題意識は、日本においては、中野重治の「空想家とシナリオ」など、創造的行為を社会的観点から相対化するものとして別の形で現れもした。

この観点から見れば、石川淳や太宰治のこれらの作品は、明らかに西欧二〇世紀小説の方法と同一のレヴェルに立つものであり、しかも、極めて突出した方法であったと論ずるべきである。

そうであればこそ、私は、それを「モダニズム」における表現概念の転換に引きつづき、第二の転換として論じてきたのである。

なぜ、このようなことが日本において、この時期に行われたのか。転向の季節や時代の悪気流からの圧力に吹き上げられて作家が自らを虚構の場に転生するしかなくなるような外的条件があり、「戯作的話法」や「話芸」の語りの構造の意識的な採用があった。ここに日本的な特殊性は紛れもない。

「戯作的話法」や「話芸」の語りの構造の採用は、昭和十年代における小説方法上の「伝統回帰」のひとつとして考えることが出来る。方法上の「伝統回帰」は多く、戦時下にある種の抵抗精神を発揮した作家にみられるものであり、決して軍国主義に同調する「伝統回帰」ではなかった。

そしてこれは、二〇世紀小説のもうひとつの特徴、神話や物語や口承芸能など、小説成立以前の伝統的文芸を内に抱くことによって近代小説形態から脱却を計ろうとする衝動、の日本的な発現としての意義をもっている。

これが、太宰治や石川淳の「この小説を書く小説」形態の日本の特殊性と時代性を刻印された表現史的意味なのである。

また、横光利一が「花花」において、人間や自然を、固定した統一体として把握するのではなく、飛躍と動揺の運動の相においてとらえると言っていることなども、西欧近代的な自我に対する二〇世紀的な人間観や自然観といえる。ベルグソンのエラン・ヴィタールなどの生命観の影も認められよう。

そのような意味で、横光利一の「四人称」の問題も、客観的リアリズムに対する懐疑、人間の認識に対する認識の進展として、二〇世紀的な特徴をもつものと言えるのである。

横光利一の「四人称」のもっていた二重性を、曾根氏のように一九世紀的客観小説の日本的実現という方向ではなく、「自分を見る自分」の問題、つまり自意識の問題の方へ一元化する論理操作をしてみると、その位置も明らかになるろう。

横光利一の「四人称」の問題は、自意識と客観的レアリズムを接合しようとする問題意識に発していた。「機械」で他者との関係性の只中に自意識を置いてみせた横光利一が、なぜ、日本の私小説に一九世紀の本格小説を対置してからでなければ、「四人称」の問題に入れなかったのか。そのように問うならば、この時期における小説理念の日本の特殊性が浮上してくるであろう。一九世紀的レアリズムを目標にする層と二〇世紀的方法を目標にする層とが併存していたことが、現実的根拠である。

「私小説」対「近代的本格小説」という問題設定は、もちろん大正期後半に成立する。しかし、たとえば、谷崎潤一郎が、西欧の一九世紀的レアリズムは、大佛次郎などによって実現されていると、すでに昭和初年代に語っていることなど、その気になってよく検討してみれば、この問題設定の枠組み自体が相対化されるはずだ。

そして、実際、昭和十年前後から十年代に書かれた長編小説の多くは、何らかの意味で二〇世紀的な手法に立っていることに思いいたるはずである。何らかの意味で二〇世紀的な、というのは、横光利一が問題にしている自意識とかかわりがあるのだが、超越的視点をもつレアリズムの虚偽を廃して、視点人物の感覚や意識において現実を把握するレアリズム、人間の意識の実際に即したレアリズム、という虚構構成への方法的意識が、方法的コードとして定着をみていることの証左である。

根本的には文学史観の問題であるが、どうして曾根氏は、時

代超越的な日本の特殊性に固執して、西欧現代との共通性を見ようとしなのだろう。同位に置くことによってしか、差異も測りようがないのである。

人間の意識の実際に即したレアリズムは、西欧の小説においてはフロベールの「マダム・ボヴァリー」などに見られるように、一九世紀後半から追究が見られ、周知のように、いわゆる「意識の流れ」の方法を生み出してゆく。

日本においては、「意識の流れ」的な方法的追究は、堀辰雄や伊藤整らによって昭和初年代に行われたが、それは単に新しい意匠の試みだったのではなく、背後に、客観的レアリズムへの懐疑、すなわち、人間の意識や認識に関する二〇世紀的な認識の深まりがあつたことなのである。

曾根氏の指摘のとおり、昭和十年前後の長編において、一樣に、横光の「四人称」的「私」を視点人物にした小説ばかりが出回った。それらに、「私小説」と「意識のレアリズム」との混合的な方法を指摘することは容易であるが、意識のレアリズムの方法的コードが働いていることは、否定しようのないことである。

こうした傾向は、エンタテインメントの領域においても、ある程度起こっていたことである。私が論じてきた範囲のことではないが、たとえば、橘外男の「酒場ルーレット紛擾記」（昭和十二年、『文藝春秋』実話原稿募集入選）や「ナリン殿下への回想」（昭和十三年、直木賞受賞）のような饒舌体の「実話小説」を例

にあげることが出来る。それは、体験談のかたちをとったフィクションであり、私の知っているすべてのこと、という枠組みによってレアリスムを保証しつつ、饒舌体による脱線や逸脱の魅力を展開するものである。

これを単に、素朴な体験談の発展的形態と論ずることは出来ない。

昭和初年代から、昭和十年代の、特に戦場を舞台にした長編小説などへ流れ込んでゆく傾向として、ドキュメンタリーの手法が認められる。これにはプロレタリア文学のレアリスムの一部にあった傾向や、レマルク『西部戦線異状なし』などのノイエ・ザッハリヒカイト的傾向など様々な要素の働きが考えられるが、いわば物質感覚の表現を伴う事実主義とでもいうべき傾向である。それらの混交のうちに、ドキュメンタリーが求められる傾向がある。

そうしてみると、ドキュメンタリーの意識的採用にも、一九世紀的な客観的レアリスムへの懐疑が認められよう。橋外男の作品群には、そうしたドキュメンタリー志向に饒舌体を結合させたものとして表現史上の位置を与えることが出来るのである。

そして橋外男の饒舌体が、日本の落語や戯作を現代に生かすものであることを想起するとき、ここに石川淳や太宰治の文章とも接点が生じてくる。

橋外男の饒舌体は、系譜的には、アメリカのボードビルの口語文体の翻訳にあたって、大正期の末に、谷譲次が日本の落語

や戯作の話法や文体を用いたこと、そして谷譲次自身それを「メリケンジャップ」ものに転用していったことに発するものである。

また、こうした落語的な文体や話法は、すでに宇野浩二の「蔵の中」において採用されていた。私小説の流れのうち志賀直哉系ではない、いわゆる「破滅型」に分類されてきた作家たちの、自己戯画化の系譜のうちに認められるものである。

石川淳は、宇野浩二の「蔵の中」に、「運動する表現」の先駆を見ていたが、落語や戯作の話法には、いま語ったことをすぐに対象化してみせたり、その語り自体を対象化する「ことばがことばに自己言及する」現象が見られる。石川淳の「佳人」はその方法化であった。

小説の方法にも歴史があり、表現の思想にも歴史がある。「話法」にももちろんある。こうした歴史性を捨象して、曾根氏は彼らの営みの底に、日本的自意識の特異性のみを探っていた。

外見は似ているが、本質はちがうという論理操作は、どのような観点から論じたときに同一性が現れ、どのような観点から論じたときに差異が現れるのか、という判断基準の設定についての自覚の欠如を示している。曾根氏の行ったことは、重さをメジャーカップで測ってみたり、量を天秤で測るのに似ている。

曾根氏が行ったのは、石川淳や太宰治が、〈従来の話法〉や〈私小説的話法〉をどう超えようとしたか、また超え出たか、



を論ずることであつた。これは曾根氏が、彼らの営みを評価する際に、日本語の《私小説的話法》からの脱却という基準を設定したことを意味するにすぎない。

自分が評価基準を設定していることを忘れて、それこそが彼らの行為に内在している《本質》だ、という論じ方、それこそ主客の混同以外の何ものでもないのである。

## 十 終わりに

問題は、立て替えられねばなるまい。小説の「話法」において、一九世紀後半に西欧に起こった問題が、日本に取り込まれたとき、どのような特殊性を帯びて展開されたのか。また一九二〇年代における同時的展開において、どのような特殊性が刻印されているのか、と。

私は、日本語の「話法」について、それを日本人の心性や日本語の文法構造と関連させて説明する糸口を切断しようとしているのではない。

曾根氏が、小説話法の特殊性を日本人の心性や言語的観点から説明しようとした姿勢そのものは否定されるべくもない。

影響が生ずるのは、待ち構えているものがあるときだけである。そして、待ち構えているものによって、影響は、改造されて出現する。そこにこそ特殊性が現れる。

日本人の心性ならば、日本人の心性一般のようなものを想定するのではなく、まさしく昭和十年前後の転向の季節における

彼らの心性を問題にすべきであると思うし、転向が大量に発生したという事態についても、日本人の心性一般に還元することなく、彼らの意識の実際に立って説明すべきだと思う。その上でなければ、歴史を貫く一般性など説明されようはずはない。

もちろん、仮説的に一般性を措定して論ずることは否定されようはずもないが、それは、あくまで個別的具体的に検証するための手続きである。逆に個別的具体的事象を、仮定された一般性に還元してしまうことは、学問的手続きとして不当であらう。

小説話法と心性との関連にしても、同じような手続きが必要であらう。

ここで曾根氏の論を批判の対象にしたのは、たまたま、私のこれまでの仕事の範囲と重なっていたからにすぎない。文学史観の問題にしても、表現の方法や表現の思想に対する閑却にしても、今日の日本の文芸研究に、極めて一般的に指摘出来ることである。本稿冒頭にあげたドナルド・キーン氏の立場と曾根氏の立場とは、対極にあるように見えながら、特殊性還元主義という点では同じであつた。

曾根氏が、《かたちだけからいえば》と断って指摘している、「彼は」悲しかった」と西欧の二〇世紀的な《自由間接話法》などの問題は、日本の小説話法としては、ずっと遡って、戯作の話法との比較や、あるいはもっと遡って検討すべきことかもしれない。

私は、「彼は」悲しかった」的な話法が、井原西鶴において、



すでに成立していると言ったが、作業は、曾根氏の立論に対する反証の範囲を出ていない。

井原西鶴においてはじめて、物語系の話法とは異なる語法が成立したかどうかは即断出来ない。もし、成立したとするなら、中国の白話小説からの影響なども想定されるだろうが、いわゆる説話など、中世文芸の中で形成されている可能性もあろう。

たとえば、一七世紀の浄瑠璃には、「地謡」の部分に、「女房、悲しく」などの語法も見えて、この場合は、演劇の「地謡」の部分であることを考えると場面超越的主体の語りであると判断されるが、中世の謡曲の「地謡」の場合には、立場の転換かどうか、判然としないところも見える。

江戸の小説史の中に、物語系の、語り手の立場の転換する話法が混在しているのはたしかである。がそこに、語りの構造を極めて複雑なものにしてゆく浄瑠璃や、また落語などの話芸との関連も含めて考えると、問題は錯綜として、容易なことでは解けそうもない。

なお、私が、日本の小説史を、井原西鶴以降として考えるのは、稗史と志怪を源流にもつ「物語」のうち、印刷媒体によって不特定多数の読者を想定することで口誦的流動状態から切り離され、それ自体に固有性をもつものとして成立するものを、「小説」と定義するからである。

曾根氏の提出した問題に刺激されて、私はここで、日本の小説の「話法史」の全体的展望を説明する勉強のそば口に立つこ

とが出来た。これは感謝に値することである。

論議の対象とした曾根博義氏の論は、あくまで一般向けの「文学史」の中の展開であり、枚数も限られ、また展開も分析的ではなく、結論的なものであることは十分承知している。曾根氏の論に回収された私のこれまでの論考とて、枚数が限られた中で結論的なものばかりであるし、欠陥もまだまだある。互いに疑問は生じようし、論議を重ねれば私の誤りも見つかるう。

この批判に曾根氏が答えて下さり、論議が深まり、また各時代の研究を深めている研究者がこれに加わって、いろいろと教示してくれるならば、日本の小説の研究に新たな窓が開かれるであろう。「知の共同作業」を保証する方向で論議が続行されるならば、日本の小説の研究にとって、大きな進展が期待出来るよう。

注 なお、本稿における積極的な展開の部分について、より具体的な内容は、拙著『人間の零度、もしくは表現の脱近代』（一九八七年、河出書房新社）及び『昭和文学』のために——フィクションの領略』（一九八九年、思潮社）などを参照されたい。