

アジア文化との比較に見る日本の「私小説」：アジア諸言語、英語との翻訳比較を契機に

著者	勝又 浩, 彭 丹, 姜宇 源庸, 梅澤 亜由美, 魏 大海, 李 漢正, 楊 偉, 丁 ??, 大西 望, 安 英姫, 渡辺 賢治, 齋藤 秀昭, 山中 秀樹, 山根 知子, 李文茹, 松下 奈津美, 申 京淑, 楊 天曦, 尹 相仁, 金子 わこ, 伊藤 博
出版者	勝又浩 (研究代表者)
雑誌名	2006 (平成18) 年度 ~ 2007 (平成19) 年度 科学研究費補助金 (基盤研究(C)) 研究成果報告書
発行年	2008-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10114/1943

2006（平成 18）年度～2007（平成 19）年度科学研究費補助金
（基盤研究（C））研究成果報告書 18520138

アジア文化との比較に見る日本の「私小説」
——アジア諸言語、英語との翻訳比較を契機に

2006 年度～2007 年度科学研究費補助金（基礎研究（C））研究成果報告書

从亚洲文化的比较中看日本的“私小说”

——以亚洲诸言语及英语的比较为契机

2006 년도～2007 년도 과학연구비보조금（기반연구（C）） 연구성과보고서

아시아 문화와의 비교에서 발견하는

일본의 「와타쿠시쇼세츠／시쇼세츠」

——아시아 제 언어, 영어와 번역 비교를 계기로

2008（平成 20）年 3 月

研究代表者 勝又 浩（法政大学文学部教授）

研究協力 法政大学大学院私小説研究会

序

いま中国、韓国では「私小説」がトレンドである。「私小説」だと銘打った作品が出版されて評判になったりベストセラーとなったりしているだけではない、日本の私小説を研究した学術書が出版されてもいる。さらに、中国ではいま、全何巻かの日本の私小説のアンソロジーの出版計画があり、準備中であるとも聞いた。アジアではこんな情勢であるのに、西洋の私小説研究書ならすぐにも翻訳本を出す日本の出版社が、なぜか韓国中国のそれには何の注目もしてないようだ。そんなところにも、日本の文学界全体が永年、西洋ばかり見てアジアへの視線をなおざりにしている体質が現れているのではないか。

そんな認識に立ってわれわれの研究が始まった。共通する文化を持ち、不幸な歴史も含めて交流も深かった東アジア、そのなかで私小説を見直してみたらどうか。あるいはもっと端的に、西洋からの視線とは違ったところで文学を見直す必要があるだろう、というのが今回のわれわれの研究「アジア文化との比較に見る日本の〈私小説〉」である。幸いに科学研究費補助を得て、平成 18、19 年度の 2 年間、共同研究を続けることができた。

もとより考えるべき問題は限りなくあり、しかし時間には限りがあるから、実現できたことは当初目標の一部でしかないが、それでも、魏大海『私小説——20 世紀日本の「神話」』（2002 年、山東文藝出版社）、安英姫『日本の私小説』（2006 年、サルリム出版社）の二冊を完全邦訳できたこと、さらに部分訳ではあるが、E.ファウラー『告白のレトリック——20 世紀初期の日本の私小説』（1988 年、カリフォルニア大学）を、強調すれば本邦初訳としてここに収めることができたのは、紛れもない収穫であると自信をもっている。翻訳収載を快くお許しくださった上記三人の著者、またそれぞれの訳者に改めてお礼申し上げたい。

その他、個々のデータ、理論的分析の成果などは読者の判断を待つしかないが、幸いに「私小説研究会」のメンバーを中心に、内外の多くの方のご理解とご協力を得て、さまざまな新しい観点を集約できたことを喜んでいる。

2008 年 2 月 20 日

法政大学文学部

勝又 浩

研究組織 研究代表者：勝又 浩（法政大学文学部教授）

研究協力者：安英姫（韓国）、李漢正（韓国）、梅澤亜由美、姜宇源庸（韓国）
魏大海（中国）、楊偉（中国）、楊天曦、尹相仁（韓国）、李文茹（台湾）、法政大学大学院私小説研究会

交付決定額	平成 18（2006）年度	2,200,000 円
	平成 19（2007）年度	1,300,000 円
	総計	3,500,000 円

研究発表・論文

彭丹・姜宇源庸・梅澤亜由美「中国、韓国における「私小説」認識」

（「日本文学誌要」第 75 号、法政大学国文学会、2007. 3）

李 漢 正「韓国における「私小説」の認知と翻訳」

（「日本語文学」第 34 輯、韓国日本語文学会、2007. 9）

2006（平成18）年度～2007（平成19）年度科学研究費補助金（基盤研究（C））
研究成果報告書《内容一覧》

	(頁)
序	勝又浩 1
1、アジアにおける「私小説」——認識・実作・研究——	
中国、韓国における「私小説」認識	彭丹・姜宇源庸・梅澤亜由美 3
台湾における「私小説」認識——中・韓・台アンケート結果とあわせて——	梅澤亜由美 13
日・中「私小説」に関する緒論——「私」概念の差異問題を中心に——	魏大海 18
韓国における「私小説」の認知と翻訳	李漢正 32
韓国の私小説——解放後の道程——	姜宇源庸 43
2、言語比較から見る「私小説」	
日中「私小説」言語比較——『城の崎にて』を基点に——	楊偉 53
日韓言語比較から見る「私小説」——志賀直哉『城の崎にて』を視座として——	梅澤亜由美 78
3、アジアの〈私〉表現	
魯迅の自我小説における「私」	彭丹 103
中国の「個人化写作」——「告白」という手法を中心として——	丁妮娅 105
「衛慧私小説」の「私」表現——衛慧『上海ベイビー』——	大西望 107
安懷南の『香り』『故郷』——私小説と身辺小説のあいだ——	安英姫 109
〈私〉表現の夜明け前——楊逵「新聞配達夫」を視座として——	渡辺賢治 115
「皇民」としての狂信的な自己証明——陳火泉『道』における面従腹背の精神——	齋藤秀昭 117
台湾に生まれた者の苦悩——邱永漢「濁水溪」の場合——	山中秀樹 119
李昂『自伝の小説』について	山根知子 121
「私」はナショナリズムを超えられるか——「台湾文学」をめぐって——	李文茹 123
シンガポールの自伝	松下奈津美 131
4、言葉・文化・社会と「私小説」	
インタビュー 記憶と疎通	申京淑 133
ことばと遠近法	楊天曦 146
「私小説」というイデオロギー	尹相仁 151
アジアのなかの私小説	勝又浩 158
5、翻訳資料・海外における「私小説」研究書	
魏大海『私小説——20世紀日本文学の「神話」——』	金子わか訳 163
安英姫『日本の私小説』	梅澤亜由美訳 316
エドワード・ファウラー『告白のレトリック—20世紀初期の日本の私小説』	
序論 私小説における現象と表象	伊藤博訳 354
後記	梅澤亜由美 368
執筆者一覧	

1、アジアにおける「私小説」

——認識・実作・研究——

中国、韓国における「私小説」認識

彭丹・姜宇源庸・梅澤亜由美

本稿の目的

本稿は、2006（平成18）年度科学研究費補助金事業、基盤研究C「アジア文化との比較に見る日本の「私小説」——アジア諸言語、英語との翻訳比較を契機に」（研究代表者・勝又浩）の一環として行った調査を元にしたものである。当研究は、これまで主流となってきた西欧文学を基準とした「私小説」評価から抜け出し、西欧よりもより言語や風土、文化背景が類似する東アジアとの比較から「私小説」を捉え直そうとする試みであり、これまで法政大学大学院私小説研究会が「私小説研究」という研究誌を刊行しながら進めてきた「私小説」研究の延長でもある。今回はその端緒として、中国と韓国における「私小説」についての認識調査を行った。

周知のように、日本と中国、韓国との文化的交流、影響関係は長く古いものだが、こと近代だけに限ってみれば、両国に先駆けて近代化を遂げた日本からの文学的輸出（あるいは強制）という点が目に付く。近代における日本と中国、韓国との関係は、支配者と被支配者という不幸な時期があり、よい面だけを見ることはできない。それでも、中国においては魯迅、郁達夫などの日本への留学世代、韓国においては植民地時代の文学者と、日本の近代文学からの影響は西欧とは比べるまでもない。このような観点から、今回、特に中国、韓国に注目をする次第である。本論では、中国、韓国において行ったアンケート調査をもとに、中国、韓国における「私小説」についての認識とともに、アジアからの目線で見たい「私小説」に迫ってみたい。なお、アジアからの目線ということで、現在、台湾においても李文茹氏（慈濟大學）の協力のもと、アンケートを実施しているので次の機会に報告したい。

調査方法は主に学会での配布回収と、中国担当・彭丹、韓国担当・姜宇源庸両氏の知人に協力を得ての依頼回収を行った。そのため規模としては小さいものの、その分、誠実かつ率直な回答を得ることが可能となった。アンケートの集計結果は文章末に別表として付し、また、質問3、7において挙げた作品名については各国報告のあとに一覧とした。質問事項は、別表にある八つの項目の他、データ化できない質問事項として〈私小説は一般の小説と比較してどこが違うか〉と〈私小説についての自由な意見〉というものがあつた。これらの質問に対する回答、そして別表にある八つの質問事項に附随する意見は以下の分析において適宜取り入れてゆく。以下、アンケート調査を担当した彭丹氏（中国）、姜宇源庸氏（韓国）からそれぞれの国におけるアンケート結果の報告と分析を受け、その後、両国を視野に入れての考察を試みる。

（梅澤亜由美）

中国における「私小説」認知の状況

今回のアンケートは、主に2006年に中国成都四川大学で行われた中国の「日本文学研究会」の際、100人の中国の人々に依頼したものである（その他、知人を通しての依

頼回収分も含んでいる)。回収されたアンケート表の74人のうち、「私小説」を読んだことのある人は40人。なお、うち64人は日本文学、日本語関係の人で、10人は日本文学や日本語とは特に関係のない人たちである。左記は、基本的に、「私小説」を読んだことがあると答えた40人の意見をもとにしてまとめたものである。

まずは、「私小説」の定義についてである。つまりどのような作品を「私小説」と呼ぶのか？ 例えば、〈第一人称で書かれる小説、自分の日常生活を書くと、イコール私小説ですか？〉、〈主人公は「私」の立場に立っていること〉とのような返答もあるし、〈私小説と自伝との区別がはっきりしない〉、〈自分の日記をまとめてできる〉などのような返答もある。要するに、「私小説」を、日記および個人伝記と混同している。そして、森鷗外の「舞姫」、夏目漱石の「こゝろ」、「坊っちゃん」、芥川龍之介「河童」など、「私小説」として挙げられた作品を見ると、「私小説」すなわち日本文学である、という見方もあるのではないかと思われる。

「私小説」の価値および意義については、価値があると答えた人は50%以上。理由としては主に二つに分かれる。

一つは、〈日本作家および日本人の特有な考え方、精神構造をある方面から映す〉、〈日本人、日本文化を知る上で興味深い〉、〈日本文学の民族特徴〉、〈国民性、価値観などを垣間みることができる〉、〈日本人、日本文化を理解するのに大きな意義がある〉などの意見が大半を占める。

もう一つは、〈存在意義があると思う。現代社会は心理的病気が多いから〉、〈心理学と文化研究の資料〉、〈精神の奥底まで内視するところに価値がある〉などである。これは、〈内心世界をリアルに描く。心理描写が詳しい〉、〈心理描写は細かくて感動的である〉という心境小説のイメージの現れだと思う。

「私小説」から日本人を見る、「私小説」から心理学を研究する（日本国内の「私小説」研究にも同じような傾向がある？）は、面白い問題提示と言えるかもしれないが、しかし、「私小説」が日本文学の一ジャンルに過ぎないことは、無視されている傾向があるのではないかと思う。

さらに、〈ユニークな存在〉、〈非常に面白い体裁である。他人の私生活への興味を感覚的に満足させる〉、〈小説の一つのジャンルとして存在意味がある〉との返答も、必ずしも「私小説」を文学作品として鑑賞し、またその上での意見であるとは言えないかもしれない。

そして、〈文学は虚構性が命である。この点においては、私小説はあまり価値のない文学だと思う〉という回答から、中国と日本における文学観の違いを垣間見ることができるのではないかと思う。

次に、中国にも「私小説」、あるいはそれと類似したものが存在するかという質問である。存在はしているが、〈文体的に似ていても、その中核は大きく異なっている〉、〈類似のものがあるが、日本の私小説とはイメージが違う〉との意見もあるし、また挙げられた作品は、郁達夫と魯迅以外、ほとんど近年現れた〈新生代〉の若手作家である。

郁達夫と魯迅の作品が「私小説」かどうかは別として、この二人とも大正期日本の「私小説」の影響を受けたのは言うまでもない。

ここで、二一世紀の中国若い世代の女流作家に注目すると、「私小説」研究にとっては、

非常に面白いテーマが浮かび上がってくることに気づく。つまり、近年中国で大きな反響を呼んだ、若い世代の女流作家（例えば、後の一覧に挙がっている衛慧「上海ベイベー」など）の、自分の生活体験に基づき作り上げた作品は、日本の「私小説」研究の視点から、それらは「私小説」と呼べるかどうか、また、もし、「私小説」と呼べるなら、現代中国社会に生まれたこれらの「私小説」は、大正期に全盛を迎えた日本の「私小説」とは、どのような共通点および相違点があるのか、要するに、逆の立場から、「私小説」をより広い視野で見ることである。さらに言えば、平安時代の日記文学の作者は女性であった。大正期の「私小説」の作家は主に男性であった。そして、現代中国の「私小説」の作家は女性が多い、というのも面白い現象ではないだろうか。

この意味では、〈どの国にも私小説が存在する。また、私小説と社会背景の関係を考察すべき〉という返答のほうが、的を射た意見であるかもしれない。

最後に、「私小説」の将来についてである。これからも「私小説」が書かれると答えた人は30%を占める。挙げられた理由としては、〈現代社会における個人の孤独〉、〈ストレスの解消〉、〈現代人がコミュニケーションの場を失っている一方で、それを補うためにも私小説がどんどん増えていく。特にインターネットなど身近の手段もそれを可能にしている〉、〈社会がやかましくなっていくにつれ、人間の内心の静けさを追究しようとする〉、〈書きやすい〉、〈自分の日記をまとめてできる〉、〈blogのようなものが増えていく〉などがある。これは、村上春樹の作品がなぜ中国で大人気を博したのかということにも通じると思われる。

そして、〈人生の思い出の記録として書く〉、〈私小説の作者は読者ではなく、自分のために書く〉、〈読者より、作者自身にとっての意義がもっと大きい。自分を救い、或は自己成長の一つの方法である〉などの返答も、とても面白い「私小説」観だと思う。

以上をまとめてみると、まず一つ言えるのは、中国における「私小説」認識と、日本国内における「私小説」認識とは大きなズレがあることである。そして、このズレが生じた理由としては、いろいろ挙げられると思うが、〈暗い。進行が遅い〉、〈憂鬱〉、〈内容が狭い、個人の小さなことを書く〉というイメージを持つ「私小説」が、〈自分の日常生活より、この社会または世界のことがずっと大事。また、自分の生活を書くのは恥ずかしいことである〉という従来の中国人の文学観に、合わなかったことは、一つの大きな理由ではないかと考えられる。ただし、二一世紀の〈新生代〉女流作家たちの活躍により、この中国の従来の文学観も次第に変わっていくのかもしれない。

そして、もう一つ言えるのは、ズレがあるからこそ、違う視点を持つことができるのである。内向きがちの「私小説」を広い視野に置き、外から見ることができるのである。この意味では、今回のアンケート調査は、「私小説」研究に、たくさんの面白いテーマを提示してくれているのだと思う。

質問3において挙げられた日本の「私小説」

- ① 田山花袋「蒲団」9
- ② 志賀直哉「城の崎にて」7「暗夜行路」5「和解」1
- ③ 夏目漱石「こゝろ」4「坊つちやん」2

- ④ 島崎藤村「新生」3「家」2
- ⑤ 芥川龍之介「河童」1
- ⑥ 遠藤周作「男と九官鳥」1
- ⑦ 妊娠日暦 1 (小川洋子「妊娠カレンダー」——執筆者注)
- ⑧ 尾崎一雄「虫のいろいろ」1
- ⑨ 葛西善蔵「子をつれて」1
- ⑩ 川端康成「こころ」(ママ) 1
- ⑪ 太宰治「富岳百景」1
- ⑫ 近松秋江「黒髪」1
- ⑬ 正宗白鳥「戦災者の悲しみ」1
- ⑭ 村上春樹「羊をめぐる冒険」1
- ⑮ 森鷗外「舞姫」1

質問7において挙げられた「私小説」に類似する中国の小説

- ① 郁達夫「沈淪」6「春風沈酔の夜」1
- ② 巴金「家」2「春」1「秋」1
- ③ 魯迅「狂人日記」2「故郷」1
- ④ 衛慧「上海ベビー」2 (二一世紀の若い世代の女流作家、新生代の若手作家)
- ⑤ 陳染「私人生活」2
- ⑥ 林白「一人の戦争」2
- ⑦ 王朔「頑主」1
- ⑧ 王小波「黄金時代」1
- ⑨ 個人伝記、「周恩来伝記」1
- ⑩ 蘇青「結婚十年」1
- ⑪ 沈从文「辺城」1
- ⑫ 莫言「赤い高粱」1
- ⑬ 白先勇「遊園驚夢」1
- ⑭ 毕淑敏 1
- ⑮ 白雪 1
- ⑯ 老舍 1

(彭丹)

韓国における「私小説」認知の現状

今回のアンケートは70人以上の韓国人に依頼した。その中で回収され、有効な回答となったのは40枚にいたる。回答者は主に大学院に在籍するか、あるいは修了している人文学研究者である。そのため、このデータが一般の韓国人の普遍的な認知度を表しているとは言えないが、その代わりに、ここに示されたさまざまな意見や言及が韓国における「私小説」認識の本質に触れている点は大いに意義がある。

回答者の学歴状況は、学部生が4名、修士課程に在籍中か、修了した人が11名、そして博士課程以上の方が25名であった。これで回答者の過半数以上が本格的な研究者であることがわかる。40名のうちに、日本に関係のある学問、即ち日本文学・日本語学・日本文化などの研究に携わっている人が30名で、残りの10名は韓国文学・語学などの分野の研究者であった。

何より今回のアンケートの結果から注目すべき点は、日本関係の研究の有無を問わず「私小説」という用語を知っている人が90%を超えていることだ。40名のうち、〈全く知らない〉と答えた人はわずか3名だけで、ほとんどの回答者は少なくとも「私小説」という言葉を〈聞いたことがある〉のである。これを見ると、韓国での「私小説」の認知状況はかなり高いと言っている。ただし、用語を聞いたことがあるという経験と、用語の概念を理解しているという事実は、必ずしも一致しない。もし認知の基準を経験ではなく「理解」の水準に望むなら、分析結果の内容は違ってくるだろう。

つまり、用語は知っているが、その実体はよく分からない、という人が多いわけだが、これは「私小説」に関する情報をどこから得たのか、その取得経路の問題につながる。知っている人でも、そのほとんどのきっかけは実作を通してではなく、学校での授業や研究書・批評書から得た知識のほうが多い。答えた人の中で、実作を通して理解した人は6%にも満たず、90%以上は学校での授業や文芸書・研究書から知識を得ている。それは、あまりにも断片的なため、研究書の中だけでの「私小説」、ある意味で抽象性を帯びたものに留まってしまう。例えば、韓国の文学辞典には「私小説」の項目が載っている。その内容は、〈作家自身の内面を語る日本独特の近代文学の様式〉というふうに紹介されているが、これは一歩間違っ、「私小説」=〈日本の近代文学〉といった屈折した情報源にもなりかねない。「一人称小説」と「私小説」とを混同する誤解を招くおそれがあるのだ。実のところ、読んだことのある「私小説」として、夏目漱石の「こゝろ」や村上春樹の「ノルウェイの森」などがあげられる理由は、この概念の抽象性と断片性の所以ではないかと推測される。無論、同じ質問に対する答えとして30%を超える10名は田山花袋の「蒲団」をあげている。しかし、これもやはり、いかにも文学史の常識に従っているという感を否めない。

次に、「私小説」の読後の印象はどうだったかという質問に対し、約47%に近い人は〈興味深い、面白い〉と答えた。これは日本の読者の反応とはかなり違うかも知れない。この答えには海外読者ならではの〈興味〉が介在する。小説として作品そのものに対する面白さよりは、〈日本の小説〉、つまり〈日本の近代文学を代表する表現様式〉として、自国にはない希少性を持つものとしての〈面白さ〉がある。ここにも「私小説」=〈日本独特の近代文学の様式〉=〈だから面白い、興味がある〉といった図式が成立する。

一方で韓国の読者は「私小説」と一般の小説との違いは何だと思っているのか。この答えには、告白性、経験性、体験性、実生活の反映性、事実性、作者と主人公の一致性、内面性、心境性、自意識の投影などがあげられた。それぞれ短い内容ではあったが、ある程度「私小説」の性格を抑えていることがわかる。

次に「私小説」の存在意義、または価値について意見を求めた。これは質問自体の難解さも手伝ったせいか、答えは千差万別で、解し難い内容もいくつかあった。その中で、自然主義の出発点になっているところ、人間心理の深層を描いて究極のリアリティを成した

ところ、日本の近代性と密接な関係があるところ、具体的な日本人の生活像が窺われるところ、などは頷ける指摘であった。

韓国にも「私小説」のようなものがあるのかという質問に対し、まず「ある」と答えた人は30%に近く、またその大半は金東仁（キムドンイン）をあげている。金東仁は韓国の1920～30年代を代表する作家の一人で、韓国の自然主義文学者として知られている。彼の作品には告白体が多く、彼以外にも同時代の韓国文学は日本の影響を受けているが、特に金東仁には作法上の影響が強く見られるため、それらの事情が根拠となっていると思われる。現代の作家のうちには、孔枝泳（コンジヨン）李文烈（イムンヨル）などもあげられているが、一人の意見に終わったのでデータとしての意味はそれほどないと考えられる。

これとは反対の意見として、韓国には「私小説」がないという答えは10%あった。その理由は、作家の実生活に読者が興味を持たないから、韓国の小説には社会的なメッセージを含む素材が用いられるため、などとされている。

そして半分以上の意見としてもっとも多かったのは、「私小説」に似たようなものがあるかも知れないが、それが何なのかは判別できず、よく分からないという答えだった。前の質問項目で、「私小説」自体について、認識の不足、不明瞭さを訴えていたので、無理もないだろう。

最後に、将来韓国にも「私小説」のような作品が書かれると思うか、書かれるとしたら何故そう思うのか、についての質問に対して、20%の人が書かれると答え、10%の人が書かれることはないと答えた。まず、これから書かれると思う意見の場合、普遍的な人間性の問題として告白的なものを書く行為がなくなることはないと言及する一方、最近の韓国の文壇が、社会性を表出するよりは個人の内面問題を扱う身辺的で感覚的な作品傾向が多く登場している現象を根拠に、これから「私小説」ふうの作品がどんどん増えていくと述べる意見も多数あった。

反対の意見、書かれないとした理由には、韓国の文学土壌に日本の「私小説」は合わないの、新しく「韓国的な私小説」の新しい概念が生まれない限り「日本の私小説」は書かれないとしている。

韓国で回答されたアンケートのまとめは以上である。

質問3において挙げられた日本の「私小説」

- ① 田山花袋「蒲団」 10
- ② 志賀直哉「暗夜行路」 4 「和解」 1
- ③ 島崎藤村「破戒」 2
- ④ 村上春樹「ノルウェイの森」 2
- ⑤ 夏目漱石「こゝろ」 1 「吾輩は猫である」 1
- ⑥ 川端康成「雪国」 1
- ⑦ 太宰治「津軽」 1
- ⑧ 武者小路実篤「愛と死」 1

質問7において挙げられた「私小説」と類似する韓国の小説

- ① 似たような種類の形態はある
- ② 植民地時代の韓国の近代作家たち（1920～30年）
李光洙「幼い友へ」、金東仁、李箱「翼」など
- ③ 韓国文学は日本の影響を強く受けているのでかなりある
- ④ 金東仁「赤い山」
- ⑤ 有名な女流作家がいるがよく覚えていない、申京淑？
- ⑥ 金東仁の告白体小説
- ⑦ 金東仁を含む九人会の作家
- ⑧ 植民地時代に、日本の私小説と似たような作品があると聞いた
- ⑨ 李文烈、孔枝泳

（姜宇源庸）

中国、韓国における「私小説」認識と今後の課題

中国、韓国での現状をそれぞれ報告してもらった上で、私たちは、今回のアンケート結果から如何なる今後の具体的指針を得られたであろうか。今後の検証課題を探っていきたい。

まず、今回の目的でもあった「私小説」の認知状況であるが、〈知っている〉〈知らない〉といった単純な状況については、別表の数字の通り中国、韓国を合わせて85%を越えており、〈かなり高い〉と言ってよいだろう。が、中国、韓国を越えてモンゴルとなると、また状況は異なってくる。今回数が少なかったためデータには含めていないが、モンゴルの博士課程卒業、留学経験もある教員3名と大学生3名、計6名にもアンケートに答えてもらうことができた。場所はモンゴルで開かれた学会で、6名とも言語、歴史など日本について勉強している。ここでの認知、理解の状況は、おおむね〈聞いたことはある〉〈私小説なのかどうか分からないが、そう思われる作品を読んだことがある〉という程度に留まっている。ここからも、中国、韓国における「私小説」の認知状況は、とりわけ日本文学や日本語といったものを勉強している人々においては、かなりの高さであることが分かる。

さて、ここで特に注目したいのは、中国、韓国におけるその理解の内容である。中国、韓国ともに、読んだことのある「私小説」作品として、最も多く挙がっているのが田山花袋の「蒲団」であり、二番目に「城の崎にて」「暗夜行路」「和解」とばらつきがあるものの志賀直哉の諸作品、韓国では三番目、中国でも四番目に「新生」「家」「破戒」の島崎藤村の諸作品である。「暗夜行路」「破戒」が「私小説」と言えるかどうかはさておき、「私小説」を知ったきっかけの多くが学校の授業であり研究書であるということ、「私小説」と一般の小説との違いが〈自己曝露、自己告白〉〈作者の日常生活〉とその特徴が端的に指摘されていることから、文学史の日本での一般的理解がそのまま受容されているということを示している。翻って、文学史的な意味での「私小説」理解が比較的浸透していると考えてよいということだろう。ここから更に踏み込み文学史の一般理解を超えて、より厳密に「私

小説」とは何かを説明するとなると、途端に困難が生じてくるようだ。が、これらは、日本においても事情はさほど変わらないと思われ、いまだ「私小説」が十分に説明されていないということの表れでもあるだろう。

存在意義については、「私小説」が日本の近代文学に与えた影響の他、やはり日本独特のものであるという意見が目立つ。更に、中国、韓国ともに、「私小説」として夏目漱石、村上春樹が挙げられているのを考えると、「私小説」＝〈日本の小説〉〈日本の近代文学〉という認識があるのも否定できない。特に、漱石の作品として「吾輩は猫である」「坊っちゃん」が挙げられているのを考えればなおさらである。これらが日本の文学的現状を理解していない間違った認識と言ってしまうればそれまでだが、一方でこういう意見こそが日本国内での視点しか持ち得ない私たちに、示唆を与えてくれる面もある。村上春樹については、韓国で江國香織、吉本ばななとともに「私小説」の範疇に入るのではという意見があった。理由としては〈一人称の身辺的主題などの要件が私小説的だという印象を与えるし、いつも一人称で始まって、終わる、恋愛、日常生活が大部分を占める〉とされていた。ここには一人称小説と「私小説」の混同があることも否めないが、日本では「私小説」とは見なされない現代小説もまた〈日常性〉といった特徴があることを物語っている。つまり「私小説」＝〈日本の小説〉ではないが、個人の〈日常性〉は日本の小説の一つの特徴であり、それを最もラディカルに体现しているのが「私小説」だとするのは穿った見方であろうか。

それぞれの国に「私小説」、あるいは類似したものはあるかという問いに対する答えは一覧の通りである。傾向としては、中国であれば魯迅、郁達夫といった日本に留学経験を持つ作家、韓国であれば金東仁をはじめとする植民地時代の作家といった旧世代と、特に中国において多く挙げられている現代の女流作家の二つに分かれる。現代の女流作家については、少数意見ながら韓国でも、日本語訳された『離れ部屋』（2005、集英社）の作者・申京淑の名前が挙げられている。これら「私小説」として挙げられている、あるいは類似しているとされる中国、韓国の小説と「私小説」とは果たして同じなのか。あるいは、日本の「私小説」には、何か特徴があるのか。まずは、中国、韓国それぞれで今回挙げた作品を実際に読み比べ、検証することが必要であろう。

さて、挙げられている旧世代の作家と現代女流作家、それぞれから見出される問題もある。まずは、文学史的な意味での近代の「私小説」の影響についてである。

魯迅や郁達夫といった日本での留学経験を持つ作家達が、日本の近代文学、そして「私小説」の影響を受けていることはよく言われるが、翻って彼らが帰国し母国で文学活動をしてゆく過程でその影響は確実にもたらされたはずであるが、日本のように「私小説」が発展することはなかった。韓国においても事情は似ており、日本を経由しての近代、近代文学の輸入であったという背景がありながらも、韓国近代文学において日本のように「私小説」現象が起こることはなかった。この点をどう考えるべきか。「私小説」は西欧近代文学を輸入した結果生じた歪みとされることが多いが、中国、韓国においても事情は同じで、それぞれの国は外から入ってくるものを、その国にとって必要なものを受け入れる、あるいはその国流に受け入れるということである。これらを前提とした上で、あえて違いをもたらすものは何なのかと問うことは有効であろう。今後、各国の近代化と近代文学との関係、あるいは社会状況と文学との関係を検証することが必要であろう。

近代における影響関係が、もっぱら、なぜそうならなかったのかという問いに集約するのに対し、現在の状況はまた別の問題を提示している。中国報告ですでに指摘されているように、注目すべきは〈二一世紀の中国の若い世代の女流作家〉である。中国でのこのような傾向は、〈個人化した創作は中国九〇年代女性創作の一つの重要な傾向〉として、林祁「世紀末中国文学とジェンダー」（「アジア遊学」21、2000・11）でも指摘されている。中国でこのような作家が増えてきたのは何によるのか。また、日本で「私小説」が盛んに書かれた時代状況などと比較して何が言えるのか。

さて、もう一点、附随して〈将来「私小説」のような作品が書かれるか〉という質問に対し〈書かれる〉とした意見の理由が興味深い。というのも、韓国での意見で〈個人主義がもっと進展する〉、あるいは〈世の中（社会）に対する関心より、自分自身の問題に没頭する傾向が強くなる〉といった類の指摘があるからだ。後者の意見は続けて〈社会からの私〉より〈私からの社会〉という見方をする人が多くなったともしている。これらは、「私小説研究」第2号（2001・4）に掲載したインタビュー「連続的なアイデンティティの冒険」におけるリービ英雄氏の発言と極めて近いものがある。氏は〈プライベートなことによって世界を書こうとする〉ことを言い、自作『天安門』（1996、講談社）においても〈私的な問題を抱えた主人公〉である〈私〉と〈パブリックな空間である天安門広場〉とを同時に作品に持ち込むこと、言ってみればプライベートとパブリックの融合を試みたと言う。先の女流作家たちの傾向も、この流れにあるのかもしれない。プライベートな視点と、そこから見る社会、世界の問題、これらは今後の文学の流れとなり得るのか。なるとしたらその傾向は何によるのか。そして何より日本の「私小説」との関連はどうなのか、興味はつきない。

なお、「私小説」は〈書かれない〉とする意見としては、中国での〈自分の日常生活より、この社会または世界のことがずっと大事。また、自分の生活を書くのは恥ずかしいことである〉という意見が象徴的である。中国、韓国ともに、私生活の曝露は恥ずかしいという意識と、何より文学は社会的問題を扱うものであるという文学観の相違の問題が大きかった。

その社会的傾向の強かった中国、韓国の文学が、大きな問題よりも自分自身の問題へと向かう傾向、そして〈私からの社会〉という方法を持ちはじめた現在、同様に、今後の日本の「私小説」もまた、〈私からの社会〉という方向に向かうのだろうか。リービ氏は先のインタビューで、〈私小説の新しい流れが二一世紀に生まれるとしたら〉〈私小説が登場した時代には考えられなかった方向性を持って生きるしかないと思う〉とし、更に「私小説」を〈コンサバティブな状況〉にすべきでないということも述べていた。「私小説」は新たな方向へと向かい、国境を越えた存在となり得るのか、今後注目すべき点であろう。

また、今回、小説の日常化傾向に関してインターネット、ブログといったメディアの変化を挙げる意見も目立った。「私小説」とメディアという視点も近い将来必要になってくるかもしれない。今回のアンケート調査から得た指針については、今後の研究においてできるだけ多く取り組み、活かしてゆく所存である。（梅澤亜由美）

◆今回のアンケート調査にあたっては、報告者の他、中国・曾峻梅氏（上海外国語大学日本文化経済学院）、韓国・陳明順氏（靈山大學校）、両名にもご協力いただいた。

【付記】本稿は、「日本文学誌要」第75号（2007・3）に掲載されたものである。

別表 中国、韓国における「私小説」認識調査結果

質問項目	回答	中国		韓国		中韓合計	
		人数	割合	人数	割合	人数	割合
(質問1) 日本へ留学したことがありますか	有	31	41.89%	10	33.33%	41	39.42%
	無	43	58.11%	20	66.67%	63	60.58%
	小計(人)	74		30		104	
(質問2) 日本の私小説を知っていますか	よく知っている	18	24.32%	4	13.33%	22	21.15%
	聞いた事がある	43	58.11%	25	83.33%	68	65.38%
	全く知らない	13	17.57%	1	3.33%	14	13.46%
	小計(人)	74		30		104	
(質問3) 私小説を読んだことがありますか	有	40	54.05%	13	43.33%	53	50.96%
	私小説なのかどうか分からないが、そう思われる作品を読んだことがある。	6	8.11%	11	36.67%	17	16.35%
	無	28	37.84%	6	20.00%	34	32.69%
	小計(人)	74		30		104	
(質問4) 私小説を知るきっかけ	学校の授業	37	50.00%	16	47.06%	53	49.07%
	文学研究書・文学批評	14	18.92%	15	44.12%	29	26.85%
	小説などの作品	17	22.97%	2	5.88%	19	17.59%
	その他	6	8.11%	1	2.94%	7	6.48%
	小計(人)	74		34		108	
(質問5) 作品の印象はどうでしたか	興味深い・おもしろい	23	57.50%	14	46.67%	37	52.86%
	面白くない	5	12.50%	3	10.00%	8	11.43%
	何の感興もない(空欄含む)	8	20.00%	0	0.00%	8	11.43%
	その他	4	10.00%	13	43.33%	17	24.29%
	小計(人)	40		30		70	
(質問6) 私小説の存在する意義、また価値について、どう思いますか	有	20	50.00%	0		20	50.00%
	無	1	2.50%	0		1	2.50%
	わからない(空欄含む)	19	47.50%	0		19	47.50%
	小計(人)	40		0		40	
(質問7) 貴国にも私小説がありますか？類似のものがありますか。あれば、例をあげてください	有	23	57.50%	8	26.67%	31	44.29%
	無	3	7.50%	3	10.00%	6	8.57%
	わからない(空欄含む)	14	35.00%	19	63.33%	33	47.14%
	小計(人)	40		30		70	
(質問8) 将来私小説のような作品が書かれると思いますか	書かれる	12	30.00%	6	20.00%	18	25.71%
	書かれない	5	12.50%	2	6.67%	7	10.00%
	わからない(空欄含む)	23	57.50%	22	73.33%	45	64.29%
	小計(人)	40		30		70	

※1 中国調査結果表の質問5以下は、「私小説を読んだことがある」と答える40人の回答を対象としている。

※2 韓国調査結果表中の質問6については、回答のデータ化が不可能なため、報告分析の中で意見として取り入れている。

台湾における「私小説」認識
——中・韓・台アンケート結果とあわせて——

梅澤 亜由美

台湾における「私小説」認知の現状

私たちは今回の科学研究費補助金事業において、中国、韓国における「私小説」の認知状況を調査し、その結果を「中国、韓国における「私小説」認識」として「日本文学誌要」第75号（2007・3）に発表した。その際、李文茹氏（慈済大学）の協力のもと台湾でもアンケートを行っている旨を書いたのだが、今回、その結果がまとまったので、ここにアンケート結果とそこから見えてくることを報告する次第である。質問の内容は、中国、韓国と同じであるので、「中国、韓国における「私小説」認識」の付表を参照されたい。

まず、アンケートの対象は、李氏が授業を担当する慈済大学をはじめ、関係者の協力を得ての東呉大学、東海大学の大学生計232名である。このようなことから、研究者を主な調査の対象とした前記の中国、韓国の調査と全く同じ視点では捉えられないのだが、その分、別の特色も見出すことができた。232名の内訳は、まず大きく二つのグループに分類することができる。前者は、日本語学科（東呉大学と東海大学）3、4年生108名、東方語文学科日本語文学専攻（慈済大学）3年生38名の計146名、後者は、東方語文学科中国語文学専攻と教養科目「大学一年生向けの国文」の受講者（慈済大学）86名である。前者は、主に日本語や文学を含む日本文化について学んでいる学生であるため、アンケートは日本語のものを使用した。中には日本語のアンケートに中国語で答える学生も混じっていたが、基本的には日本語や日本文化への理解を持つ学生である。後者は、日本について特に勉強しているわけでもない学生達であり、日本語を読解することができない。これらの学生には、同じ質問を中国語訳したアンケートを使用している。なお、台湾において国文とは台湾文学ではなく中国文学を意味する。アンケート結果については、今回は必要なことのみを統計とし付表とした。

まず、台湾分アンケート結果の大きな特色としては、前者のグループと後者のグループとでは「私小説」の認知度に大きな違いがあることだ。〈日本の私小説を知っているか〉という質問に、前者は〈よく知っている〉〈聞いたことがある〉をあわせた〈知っている〉と答えた人が計98名（67%）、〈全く知らない〉が48名（33%）であった。これが後者のグループになると、〈よく知っている〉は0名で〈聞いたことがある〉でも10名（12%）、逆に〈全く知らない〉は74名（88%）にもなる。「中国、韓国における「私小説」認識」においてはあまり鮮明にはならなかったが、やはり「私小説」を知っているのは日本文化をふくめ日本について何かしら勉強している人が中心であることが分かる。この点が明確になったことが、台湾でのアンケートの収穫である。

ここからの報告は、「私小説」を知っている学生が多かった前者のグループ146名のアンケートを対象としている。台湾では、日本語は英語の次ではあるものの、学習の対象としてかなりの人気があるという。そして、日本語を学習する者は、多く3年あるいは4年次で、日本文学を必修選択科目として学ぶ傾向がある。今回アンケートの対象となった東呉大学と慈済大学でも、3年次から日本文学を必修選択科目として学んでいる。

「私小説」を〈知っている〉と答えた人の〈私小説を知るきっかけ〉については、〈学校の授業〉というのが82名(78%)にのぼり、他は〈小説などの作品〉が18名(17%)である。ところが「私小説」を読んだことがあるかという質問になると、〈ない〉と答えた人が90名(68%)で、〈そう思われる作品を読んだことがある〉でも28名(21%)、〈ある〉は14名(11%)にすぎない。なお、読んだことのある「私小説」は後の一覧の通りである。夏目漱石や村上春樹の作品が挙がっており、中・韓と同様、日本文学＝「私小説」という誤解もやはりある。また、「私小説」作家として考えられる作家としても、田山花袋、志賀直哉、太宰治と、台湾でもやはり日本文学を代表する作家の名前が多く挙がる事が分かる。津島佑子の作品が多く挙がっているのは、津島佑子自身が出席するシンポジウムが控えており事前勉強をしていたという事情がある。このことから台湾においても、中国、韓国同様「私小説」の理解は教科書、あるいは日本文学の知識としてにとどまっている事が分かる(この事情は日本でもさほど変わらないかもしれない)。

次に、「私小説」に対する理解、認識を、具体的な回答から見てゆく。まず、「私小説」と一般の小説の違いであるが、〈作者自身が自分の生活体験を描く〉〈作者が自分の心境を描く作品〉〈自分の感情を詳しく描写する〉など若干表現は異なるものの、そのほとんどの意見が「私小説」は自分の体験について書くというもので、やはり教科書的な意味での理解は浸透していると言えそうだ。その他としては、〈作者と読者の距離が一般的な小説より近い〉〈読者と作者が近くなった親切感がある〉という意見がいくつかあった。「私小説」の存在意義についても、似たような傾向で〈個人の思いを表現することができる〉〈人間の深い思いを表せる〉〈作者の心境が解放される一つの方法である〉〈こんな生き方もあると分かるのは読者にとって新鮮である〉ということであった。

「私小説」に類似した作品として挙がったのは、後の一覧の通りである。日本への留学世代、植民地時代の作家の作品が多く挙がった中国、韓国に比べ、今回の台湾でのアンケートでは陳火泉、周金波といったいわゆる「皇民文学」とされる作家の作品など、日本文学の影響を受けた(受けざるを得なかった)作家達の名前が挙がらなかった。これは台湾においても台湾文学の整理・研究が盛んになるのが1980年代以後と、その歴史が浅いことが影響していると思われる。一方、台湾で多く挙げられたのが、インターネット小説という極めて現代的な問題である。これらの作品の内容は確認出来ていないのだが、ブログの流行はじめ、今やインターネットを用いて個人が簡単に自己表現を発信できる時代である。中国、韓国におけるアンケートでも、小説の日常化の傾向とこれらの関係を指摘する意見が見られた。後のまとめにおいて触れるが、今回改めてツールの変化の影響を考えさせられた。

最後に、「私小説」が今後書かれるかについて、〈書かれる〉と思う理由については、〈自己を表現したい〉〈自分の考えや思いを書き残し人々に伝えたい〉の他、〈自己発声の時代が来ます。昔からいつも政治や歴史や経済などについて小説を書いていたが、今は自分の感情を表すことができる〉という、中・韓でも見られたような意見もあった。〈書かれない〉と思う理由については、〈小説は他の人のことを書くものである〉〈個人の私事を小説の素材としない方がよい〉〈国の事情が違う〉など、やはり小説観、文化観の差が挙がった。

「日本の私小説を知っていますか」という問いに対し挙げられた「私小説」

- ① 夏目漱石「吾輩は猫である」
- ② 田山花袋「少女病」
- ③ 志賀直哉「城の崎にて」
- ④ 太宰治「人間失格」その他の作品
- ⑤ 三島由紀夫「金閣寺」
- ⑥ 林芙美子「思い出の日」
- ⑦ 野坂昭如「火垂るの墓」
- ⑧ 津島佑子「葎の母」「寵児」「ナラ・レポート」
- ⑨ 村上春樹「国境の南、太陽の西」「海辺のカフカ」
- ⑩ 山田詠美、柳美里「命」など

「貴国にも私小説に類似する小説がありますか」という問いに対し挙げられた台湾の小説

- ① 魯迅「阿Q正伝」
- ② 琦君の「桂花雨」や朱自清の作品など
- ③ 李昂「北港香爐人人挿」
- ④ 侯文詠「大医院小医生」
- ⑤ 朱少麟
- ⑥ 朱少麟「傷心珈琲店之歌」
- ⑦ 台湾のインターネット恋愛小説と似ている。
- ⑧ インターネット小説

中・韓・台でのアンケートを終えて

最後に、「中国、韓国における「私小説」認識」での今後の課題と重なるのだが、中国、韓国、台湾でのアンケートを終えての展望を簡単に述べたい。今回の私たちの研究テーマは、中国、韓国そして台湾といった文化的にも西欧より類似が多く、近代においては日本からの文学的影響が強いはずのこれらの地域で、なぜ「私小説」がそれほど書かれないのか、という疑問から出発していた。それらを考える契機として、各地域での認知・認識の現状を知ろうと今回のアンケートを実施した。その結果、認知度と同時に見えてきたのは、質問に対する具体的な回答から浮かび挙がってくる「私小説」を考える上での、いくつかの観点であった。改めて振り返ると、それらは主に三つにまとめられ、やはり繋がっているという印象が強い。簡単に言えば「私」表現の過去・現在・未来となるだろうか。

まず、過去とは前でも書いているように、植民地化や留学によって日本の近代文学の影響を受け、各地域で文学活動をした世代のことである。その影響の中には、もちろん「私小説」も含まれている。現にこれらの地域では、どこの地域においてもそういう作品が描かれている。しかし、それらは日本ほどには一般性を帯びることはなかった。それは各地域で挙がっていたアンケートの回答からもヒントを得るに、これらの地域においては、個人の小さな問題より政治や社会といった大きな問題の方がずっと大事なことであり、言っ

てみれば「私」の問題は「私たち」の問題であったためだ。このような「社会」と「個人」の関係について、例えば韓国で『韓国の自伝的小説』（2004、ブックポリオ）という全2巻の小説集を編集した方珉昊（バン・ミンホ）はその前書きである「苦痛と悲哀と喪失の記録」において、〈植民地の状態に置かれた社会〉で小説を書いた作家達は、自伝的な作品においても〈時代の問題を自己の問題として設定した存在〉であったことを述べている（注：訳は引用者による）。これらは地域によってももちろん違いもあるものの、やはり共通しているように思える。

そういう時代を過ぎて、現在は「個人化」の時代となり、これらの地域でも「個」としての「私」に目が向きはじめている。これらの傾向は、〈個人化写作〉と言われる主に女性の新世代作家が活躍する中国では大変顕著であり、韓国でもその傾向がある。先にも挙げた〈自己発声の時代が来ます〉というアンケートの回答を見る限り、台湾でもその萌芽はあるのではないだろうか。実は、今回の研究での最も大きな収穫は、主に東アジア地域におけるこの現在の「個人化」の傾向についてであった。そして、〈社会からの私〉より〈私からの社会〉という見方をする人が多くなったという、韓国でのアンケートの回答が強く印象に残った。〈社会からの私〉から〈私からの社会〉へ、言い換えれば「私たち」から「私」へという方向に向かったこれらの地域の作品は、そういう過程を経ることのなかった日本の「私小説」、「私小説」の「私」とはやはり異なるのではないだろうか。そしてこれら過去と現在における「社会」と「個人」の関係は、とかく社会性がないと言われる日本の「私小説」を考える上での大きな指針となる。

そして最後は本当の意味での展望である。インターネットの普及により、個人表現の発信能力は大きく変化した。これまで問題となっていたのは、人間をとりまく社会状況の変化であり、「個人」と「社会」の関係であったが、これはツールの問題である。誰でもが簡単に自己表現を広く発信できる状況において、最も多くなるのはブログのような個人の日記のようなものであり、自分の体験を素材にした小説のようなものであろう。それが言語の壁はあるものの、世界的な規模となった場合「私」表現、「私」小説はどう変わっていくのだろうか。論者は、以前「中国、韓国での「私小説」認識」において、〈今後の日本の「私小説」もまた、〈私からの社会〉という方向に向かうのだろうか〉と述べた。また、〈「私小説」は新たな方向へと向かい、国境を越えた存在となり得るのか〉とも。「私」は、様々なものによって規定されるが、東アジアとの比較で見た場合「社会」状況の差異は大きな影響を持っている。しかし、今回のアンケートから垣間見えてきたのは、もう一つ先のこと、これらツールの変化によるグローバル化と同時の、ますますの「個人化」である。そうなった場合、各地域の「私」の質は均質化するのか。そうであるなら、アンケートからも見えた過去の「私たち」としての「私」、そして現在の〈社会からの私〉、それらの「私」と日本の「私小説」の「私」との差異はより確かな形で証明され、日本の「私小説」とは何であったかがより明確に見えてくるのかもしれない。

◆アンケートを実施してくださった李文茹氏には、台湾の文学状況のみならず、大学での日本語教育まで、多くの示唆を得た。そしてアンケートの集計に協力してくれた彭丹氏、両氏にこの場を借りて感謝したい。また、本稿は2006、2007（平成18、19）年度科学研究補助金事業における、3回のワークショップと3回の研究集会の成果（<http://www.i-novel-hosei.org/kaken.htm>）から様々な示唆を受け、書かれたものである。

付表 台湾における「私小説」認知の現状

※1日本語版アンケート統計

私小説を知っているか	よく知っている	聞いたことがある	全く知らない			合計
小計	8	89	48			145
	5.52%	61.38%	33.10%	0.00%	0.00%	100.00%
情報のきっかけ	学校の授業	文学研究書	文学批評	小説などの作品	その他	
小計	82	1	1	18	3	105
	78.10%	0.95%	0.95%	17.14%	2.86%	100.00%
私小説を読んだことがあるか	ある	私小説なのかどうか分からないが、そう思われる作品を読んだことがある	ない			合計
小計	14	28	90			132
	10.61%	21.21%	68.18%	0.00%	0.00%	100.00%

※2中国語版アンケート統計

私小説を知っているか	よく知っている	聞いたことがある	全く知らない			合計
小計		10	74			84
	0.00%	11.90%	88.10%	0.00%	0.00%	100.00%
情報のきっかけ	学校の授業	文学研究書	文学批評	小説などの作品	その他	
小計	6			8	4	18
	33.33%	0.00%	0.00%	44.44%	22.22%	100.00%
私小説を読んだことがあるか	ある	私小説なのかどうか分からないが、そう思われる作品を読んだことがある	ない			合計
小計	2	11	58			71
	2.82%	15.49%	81.69%	0.00%	0.00%	100.00%

※1 ①日本語版アンケート統計は、本文中の前者のグループの統計である。

※2 ②中国語版アンケート統計は、本文中の后者のグループの統計である。

日・中「私小説」に関する緒論
——「私」概念の差異問題を中心に——

魏 大 海

長い間、日本の文壇において、「私小説」について関心が持たれ続けてきた。例えば中村光夫の『日本の現代小説』（岩波書店、1968）の言説中には、日本の現代小説家の殆どは、少なくとも一つか二つ、「私小説」のような作品を書いた経験がある、と断言に近い言い方がある。また、臼井吉見も同じような言い方をしている。——「私小説のほかは書くまい、と頑固にきめこんでいるかのようなのが、上林暁（短編『小便小僧』）の中の描写が代表的で面白い）でしょう。もっとも、現代の作家中、私小説を書かない作家などおそらくひとりもいないと思います」。¹しかし、他方、日本文壇で公認された「私小説」についての定義もしくは理論的様式規定が、今でもないことも、周知のとおりであろう。

にもかかわらず、公認できる基本定義がなかったと言われると、——「一人称の語りで、意識や感覚の経験の断片を再構成する」ものだと言われることがある。しかし、このような「一人称告白体の小説、あるいは自伝的小説」だけによって、「私小説」を定義されるのにも疑問がある。

また違った言い方もあり、「私小説」と日記伝統との関係に関わった作品や論述も多い。たとえば、林芙美子と阿部昭のような十年か一年の日記で、作品を綴る作家もいたし、饗庭孝男のように、以下の論説を出す評論家もいた。

——いずれも、現実に深い幻滅を味わったものが、その身にそくしてつけたのが日記なのである。換言すれば生を深く、あるいは高く夢見たものたちの生活記録と呼んでいいのである。だからその基底には、生への苦さ、束の間、幻のごとくとおりすぎた甘美な過去の出来事への愛惜がただよっている。いうまでもなく、日記はあくまで「私」の世界に属する。本来、「公」的な記録に対して「私」的な記録があらわれるのは十世紀以後といわれるが、……物語をしりぞけ「私」性の内面に執し、幻滅を培養土としながらもリアリステックに日々の出来事をする中世のこうした日記を考えると、近代の「私小説」もこの性格を十分に継承されていると言わずにはいられない。「私の経験をいへば、私小説の起りは、遺書を書くのと同じ気持ちから書きはじめたものだ」（上林暁「私小説作法」）と考え、経験を書いても「自分にとって痛切に感じられることは、私の経験の中に含める」（庄野潤三「自分の羽根」）というような言葉にも端的にそれがあらわれていよう。²

しかし「私小説」を、伝統的な日記と完全に対等とすることもおかしいであろう。絵画の構図のように、背景が違ったら実質も変わるはずだ。饗庭孝男も続いて、「私小説」と日記との形式的差異について、分析し論じているのだが、同時に、日本の文学は、西欧的な文学スタイルとは違って、前述した日記文学の方が適しているとも、彼は断言している。このように、公認できる定義を下すのは難しい。

だが、その名称の「私」に関わる呼び方の違いが大切だと思う。臼井吉見の見方によれば、「私小説——シ小説はおかしい。ワタクシ小説と呼ぶのがほんとうでしょう。大正期以後、日本独特なものとしてされています。だが、ヨーロッパ近代小説の、そもそもの最後の姿は、正しい意味の私小説だったのです」。これは、臼井吉見の1962年の「小説の味わい

方」³から、抄録されたものである。また鈴木貞美の『日本の文学概念』（作品社、1998）によれば、稲垣達郎の「私小説と小説ジャンル」のまとめにより、「私小説」は大正期には、ほぼ「わたくししょうせつ」と呼ばれていたことが活字につけられたルビからわかるが、若い世代は昭和十年代（1935）ころになると「ししょうせつ」と呼びはじめたらしい。認識が変わると共に、呼び方も変わり始めたのである。そして敗戦後には、この「ししょうせつ」が一般的となる⁴とする見方もある。

とにかく、呼び方の変遷が、意味とも関連している。これは、日本文学に関わる問題だけでなく、中国の「私小説」現象あるいは概念規定とも関わっている。それゆえ、日本または中国の「私小説」現象および論説を探り、更に進めてその名称の「私」一字に関しての日中差異を、考えていきたい。

一、「私小説」概念の氾濫及び言説の難しさ

日本では、純粹なる「私小説」作家は多くいなかったが、ほとんどの現代作家が、一作か二作「私小説」を書いた経験があることは、面白いし重要なことであった。芥川龍之介も晩年になると、長い禁忌を破って自ら母の狂気を明かす哀切な私小説『点鬼簿』を書いた⁵。川端康成や三島由紀夫も（『椅子』といった小説だ）、「私小説」的な作品を持っている。伊藤信吉の「私小説」論で言及されていたことも、印象深かった。——明治以来、新しい作家の出現に随って、相継いで新しい文学的性格を形成しつつあったのに、その中で、広い意味での文学的性格を持っていたのは、「私小説」だけであった。それは、強くて長い生命力を持っているものである。

そして、これは、中国の現代文学および現在の中国の文壇状況とも、やや関わっている。殊に20世紀90年代以降の中国文壇で、ちょうど陳染、林白、衛慧などといった若い女性作家らが活躍していた時期だった。文壇では、「私小説」という言葉が流行っている。

じつは、20世紀の始めごろに、郁達夫という日本「私小説」と深く関わっている作家もいた。しかし、何かの原因でそういった形式あるいは言い方が、中国であまり使われていなかった。20世紀末の90年代になってくると、それが変わり、よく使われるようになってきたのだ。

そして、このような状況が、今でも続いている。勿論「私小説」といった名称は、日本の近・現代文学から来たことは、多くの中国文学読者もよく分かっている。しかし、名称あるいは概念の実質や文化的差異について、誰も追究してこなかったようである。

これは重要な問題である。文学現象の「命名」、或いは文学研究を含めた社会科学研究では、基礎概念が重要なことである。これまで日本では、「私小説」という名称は、あまりに多様な使い方がなされている。例えば「私戯曲」「私小説浄瑠璃」とかいった言い方もあって、いろいろな関連名称もどんどん出てきている状態である。「ミステリ私小説」「雑感私小説」「背徳私小説」「俳句私小説」「青春私小説」「官能私小説」「絵画私小説」「漫画私小説」「彫刻私小説」「映画私小説」「写真私小説」「造形私小説」「ロック私小説」「カラオケ私小説」「メキシコ私小説」乃至「フィクション私小説」など、数えられないほど奇妙な名称が出てくる。概念が氾濫している感じが強い。

また、あるネット小説の疑問形の結びが、象徴的で面白かった。

「最後に一言。どこが私小説だ？」

日本のこういった状況と相俟って、中国も同じような状況が出現している。例えば「私撮影」「私日記」とかいった言葉も出て、特に「“隱私”私小説」などは、変な言い方であろう。「同義重複」で、下品な感じの強い名称だった。

2005年の初めに、作家周瑟瑟によって、『曖昧大街』という初めての「男人私小説」が出版され、北京でシンポジウムも開催されていた。小説の主人公は胡春という男つまり「私」、離婚した孤独な敗北者で、暗く心理的な問題の持ち主でもある。「私」の身の回りの人たちも、滅茶苦茶な危機的生活を送っている。この作品では、主人公の男性の「愛情」に面した時の弱さや偽善を表現したばかりでなく、男の身体、情緒、家などの問題における秘密体験をも、真実に記録していた。ある意味で、陳染、林白、衛慧、綿綿といった若い女性作家と、似ているところもないわけではないが、違っていることも明らかである。

ここで、無視することの出来ないこととして、今現在の中国文壇あるいは中国社会において、「私」という言葉の意味あるいは感じが、依然として曖昧で暗い。とかく他人に公にすることのできないことを意味して、個人的な秘密やセックスに関する表現と結びつくということである。だから「私小説」というものが、流行ってきているとしても、「私小説」のイメージあるいは基本概念は、当然ながら曖昧で暗いまである。

一方、20世紀以来、日本文壇では、公認できるかどうかは別として、さまざまな「私小説」論が山ほどあった。しかし概念の問題に触れると、論者たちの論説方法がとかく問題になる。たとえば、初期の「私小説」論は、ほとんど作家たちの感懐的なものであった。——「心境小説」が極端になってくると、小説でなく、東洋の地方的芸術である俳句あるいは和歌になってしまう、といった田山花袋の所論もあった。彼から見ると、理想的状態は、小説を書く過程における主観と客観の合一である。

否定的な意見として、生田長江の言い方があった。——実質的には、「私小説」あるいは「心境小説」は、主体的な創作意欲の欠けたものだ。

また佐藤春夫の「私小説」の生成原因論、宇野浩二の「私小説」論、徳田秋声の「主観」「客観」の「心境小説」論及び豊島与志雄の相関理論など、それぞれ「私小説」の地位・役割あるいは特徴を、ある程度解明していた。しかし同時に、印象的で曖昧な論説方法を取っていた印象も、強かった。具体的な差異についての説明は、別論でしたいと思う。

小林秀雄⁶や中村光夫などの相関論説には、理論的な特徴があったが、やはり明晰な論説方法でなかった感じが強い。

小林秀雄の、昭和十年五——八月号の『経済往来』に載った「私小説論」は、日本の「私小説」論史で無視することのできないものだったと、よく言われている。次のような論述も有名だった。——「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。バレスがさうであり、つづくジイトもプルウストもさうである。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ったのは、彼等の〔私〕がその時既に十分に社会化した〔私〕であったからである」。⁷

明らかに、当時の小林秀雄も、「私小説」の第一特性と言われると、「私」に関わるとこ

ろにあると、考えていたようである。彼の「私小説論」の結び⁸もよく知られているが、「私」といった概念が、単に社会化したかしなかったかを基準にするのも、不充分であろう。

小林秀雄が「長く強い文学的伝統」に言及した点について、次のような批判もあった。——小林秀雄はものごとの歴史的な性格についての基本的な認識を欠いている。実証主義精神と社会意識の欠落ということもまた、歴史性の認識の欠如だ。……社会から脱落した己れの生を書くことは、マイナスの社会意識の現われではあっても、社会意識の欠落ではない。西欧近代文学にも、マイナスの社会意識の造形がみちている。⁹

同じように、中村光夫の「私小説」論も大雑把な感じである。田山花袋『蒲団』について、肯定論を出す場合、『蒲団』は日本自然主義文学の典型的作品だけでなく、日本近代文学の基盤的なものにもなっていたとは、中村光夫の断言であった。『蒲団』の文学についての思索形式が、じつはとっくの前に、日本文学の伝統の中にあった。それは都合よく、あらゆる「私小説」作家の根本的な思索方式になっていた。さらに、「私小説」といった素朴な方法が確立されてくると、速やかに強大で伝統的なものとなり、今でも日本文学の中では、支配的な地位を占めている、と言っているところもある。

また、「私小説」と「フィクション」との関係問題¹⁰を論ずるものもある。ゾラの自然主義文学理論は「私小説」の本質に近い感じもあろう——（今日の）作家としては、既存の観察および筆記によって、つぎつぎとそれを結びつけ、また人物の生活に関わる連鎖的な発展を付け加え、それで物語は出来上がってゆく。その物語は結局、自然的・必然的に出てきた結果であろう。明らかなものとして、想像といったものがここで占めている地位は、極く限られている。小説の趣は、新鮮・変異な物語でなく、反って物語が普通・一般になればなるほど、典型的で代表的なものになってくるわけであろう。真実味のある人物が、真実味のある環境の内に活動することによって、読者たちに人類の生活のある断片的な情景を提供してくれることは、自然主義小説のすべてである¹¹とは、ゾラの見解であった。こういった理念は、日本「私小説」の基本的特徴に相応しいところもある。

ゾラから見れば、自然主義小説とは、「観察」と「分析」の小説であり、その美学標準を説明すると、「真実」だというものである。日本でも事実、「私小説」と「自然主義」文学との関連¹²について論じた者が多かった。前述した「私小説」論に対して、以下のような反論が啓発的である。所謂「私小説」様式・ジャンルあるいは伝統とかいった言い方に、強い否定的観点を持つ言い方であるが、たとえば、イルメラ・日地谷が、「私小説」論を論じていた場合、その「私小説」論の負の面の効用は、日本近代文学のある「神話」——日本近代文学の主流が「私小説」に代表される「純文学」だったということを復活させ、すなわち、ここから何か虚しい傾向が出てくる。

日本の「私小説」を深く分析さえすれば、日本の近代文学、あるいは近代日本人の心象の特性を了解できるなどというのは、とんでもないことだと、鈴木貞美は批判している。同時に、鈴木貞美は、「私小説」が「自然主義」から出た自己の罪悪感や内面の醜悪さの暴露の形式だという論説を、ある程度認定しているようでもある。

——「自らの内なる醜悪を読者に向かって暴露・告白することは、当然にも自己批判の契機をうちにはらむ」¹³との言い方がある。しかし彼は、「私小説」の方法論とかいったものを始めから否定しようとしていた。「私小説」伝統とかいった観念からも解放すべきだと、鈴木貞美は強調していた。これらは、ほとんど1994年までの『日本の「文学」

を考へる』¹⁴ (角川選書) で展開されていた理論であったが、後の代表的論著『日本の「文学」概念』(1998年)の中には、更に「“私小説”の神話と実像」¹⁵といった最後の一節があるし、また鈴木貞美は、その後も研究を発展させている。

二、日・中「私小説」に関わる概念の差異

中国現代文学の中に、日本に留学して日本近・現代文学の影響を受け、有名な作家になった者は多かった。重要なのは魯迅、夏衍、茅盾、郭沫若、成仿吾、徐祖正、郁達夫、周作人などであった。確かに中国の現代文学は、日本から受けた影響が強かった。鈴木貞美が引用したように、——「文学」という言葉も実は、日本から輸入した英語「literature」に対する訳語なのだ(魯迅1935年『門外文談』)。

その中で日本のような「私小説」を書いたのは、前述したように、20世紀前半の郁達夫という小説家だけだった。面白いのは、これらの作家たちが日本に滞在していた当時は、ちょうど日本の自然主義文学が流行って、序でに「私小説」の出現・流行に入っていく時代に当たっていることである。また、よく言及されていたことは、郁氏の小説の日本「私小説」との親縁性あるいは近似性ということであった。

郁氏は意識的に日本「私小説」の小説方法を習ったこともあるし、「文学作品の殆どが、作家の自叙伝である」といった言い方もしている。彼の代表作は日本で書かれていた『沈淪』であったが、作者の実生活や精神状況を、真実に描いたものだった。しかし中国人としてのいわゆる「私小説」作家だったので、特別な国の事情のせいかもしれないが、郁氏の個人的な精神的苦痛も、当時の国や民族の境遇と、深く絡み合っている。それは、明らかな特徴の一つであったろう。反対に、日本の「私小説」作家の描いていたものは、よく言及されているように、もっと純粹に個人的なものだった。

実は、郁達夫のような「私小説」作家のほかに、もう一人無視することの出来ない蘇曼殊(1884—1918)という中国現代小説家がいた。蘇氏も中国現代文学史上で、重要な作家・詩人・翻訳者だったと言われている。しかし、蘇氏の日本或いは日本文学との緊密な関係については、最近、話題になってきたばかりである。石在中氏は論文——「日本“私小説”の蘇曼殊に対する影響」(『外国文学研究』1998)で、蘇氏の小説の西洋あるいは日本からの影響を、特に強調していた。しかし、それまでの研究は、蘇氏の小説の日本「私小説」からの影響を無視していた。蘇氏の代表作とされているのは、『断鸿零雁記』『绛紗記』などの六作で、ほとんど「私小説」的なもので、「自序伝」的な特徴も強かった。また『绛紗記』の二人の主人公「昙鸾と夢殊は、みな曼殊本人の変身である」と、友柳亜子が「蘇曼殊『绛紗記』之考証」という文章で、説明している。蘇曼殊の生母も、小説の中で書かれていた人物のように日本人だった。

しかし、もっと面白い文学現象としては、私見によれば、前述した20世紀90年代以降の、今日の中国文学で「私小説」の作品あるいは言い方が、流行してきていることである。流行の原因は、まず中国の文学研究者による郁達夫文学の研究からの影響であった。これは、「文革」が終わってからの中国文壇では、無視することのできない影響であった。郁達夫という作家が突然中国の文壇で、魯迅と比肩する作家になった。以下のような論文が代表的である。「魯迅日記と郁達夫日記の比較研究」、「魯迅の目覚め者と郁達夫の余計者」、

「魯迅の小説は絶対郁達夫に及ばないのか」および「“私小説”方法の移り変わり——郁達夫と陳染小説の比較研究」など。

こういった状況に触れるにあたって実は、中国の歴史や文化の状況を少し説明する必要がある。即ち、1949年から「文革」時代が終わるまで、中国の文学では、個人的なことについての表現は、基本的に禁止されていた。「文革」時代の10年間、中国文学では、ただ一つの長篇小説『金光大道』しか出版されていなかった。重要なのは、その時代が終わってから今までの30年ぐらい、例のような禁止は緩やかになり、20世紀90年代からだったろうか、文学創作の中での主題選定、個人的表現あるいは表現の方法など、殆ど禁止されることがなくなり、考えられないほど自由になった。言い換えれば、「文革」時代が終わり、個人的権利がますます尊重されるようになり、これこそ、「私小説」の流行する社会的・政治的・文化的雰囲気あるいは条件になったのであろう。こういった変化をとげてきた社会・文化雰囲気の中に、20世紀90年代以降の中国文壇では、「個人化写作」あるいは「私人写作」とかいった言い方が出てきたが、それは必然的な変化であったろう。そのような作家・作品について、日本の「私小説」みたいなものだったと、郁達夫文学の研究者許子東が、何回も言っていた。

しかしそういった言い方も、ある意味で誤読であったろう。つまり、中国側の「私小説」作家の作風の特徴から言うなら、明らかに違っている感じもあるからだ。たとえば、陳染の代表作と言われる『私人生活』の新版の扉に、「私小説」という文字が書かれている。しかし、小説の特徴について説明する場合、陳染本人もそれは、個人の暗い生活とほとんど無関係だったと強調した。『私人生活』の90%はフィクションだったので、小説の真実なるものは心理的な経験と変化する情緒だけであった。陳染の小説は、大江健三郎の小説と違っているが、フィクションの面では近似している。しかし、日本人論者の言い方によると、日本の「私小説」作家に関する基本認識としては、ある意味でのフィクション至上主義という文学的「制度」からの脱走者、反抗者だった¹⁶と言われる。これは陳染らの「私小説」と食い違っているところであろう。陳染自身もこういった差異をよく分かっている。彼女も、自分の書いたものは「私小説」ではないと断じて強調している。——「自分のあいつ表現は、ただ以前の小説方法に対して、ある形式の反抗だった」。

しかし、陳染らの小説のテーマや題材は、いつも個人的なものに拘っている。こういった点では、日本の「私小説」作家と似ている。違っているところは、陳染の方が自己の現実的な日常経験を重んじる一方、長い間、抽象的なものに深く興味を持ち、対処しているところであろう。彼女が一番興味を持っているのは、実は哲学や心理学だと言われ、好きな作家が誰かと聞かれた時に、断じてドイツのカフカだと、答えていた。小説の真実性について、論説された場合、それが段階的な人生態度或いは心理状態だと強調され、他のすべてはフィクションだと、されていた。

これらの現象を見ていると、中国文学の「私小説」は、どことなく日本の「私小説」作品あるいは認識と、ずれているところが多い。更に、日本人論者の次のような「私小説」論を考えてみよう。たとえばフランスの小説家バンジャマン・コンスタン¹⁷の心理小説『アドルフ』を評した時に、日本の「私小説」の基本的特徴について、佐伯彰一が論じた——こうした作品には、日本流の私小説的な読みこそがふさわしい¹⁸といった言い方である。しかし、日本流の私小説とは、どのようなものであったろう？

——「バンジャマン・コンスタン」は、やはり本質的な自我の人、私に憑かれた男であった。『アドルフ』は、自伝ジャンル進出の典型的な例、小説の領土の内深く自伝が侵入した先駆的な事例として、かくべつ注目を求めたかった次第だが、自伝史の側に立ち戻って考えるなら、彼にこそぜひとも本格的な自伝を書き残してほしかったという思いを禁じがたい。19 こういった論説から、いくつかの「私小説」の本質に関する基本概念を、見出すことが出来るようだ。所謂「自我」「自伝」「ジャンル」などである。

そこから、中国の「私小説」現象を分析するならば、「私」という一字の意味がまず「第一人称」ではなさそうだし、「自我」の意味が含まれていることは、事実であったが、(陳染の小説で言えば)「フィクション」の要素が多かったので、「自伝」的特徴もなくなってしまふ。多分これこそ日本の「私小説」ジャンルとの根本的な違いであろう。

さらに「日記」の性質も、弱すぎる。そういった中国式の「私小説」は、所謂「告白の構造」とも関係なかったようである。(告白の作品を)発表してしまえば社会から断罪され、あるいは嘲笑される。その後の自分の生活がどうなるかもわからない。それでも書き、発表するのは、単なる利己主義、エゴイズムではない。……是が非でも書いて発表しなければならないのは、そうしなければ自己欺瞞に陥るからだ。芯のところにあるのは「自己の真実」への潔癖さなのだ。……恥ずべき自己を隠している状態も自己欺瞞を生む。20 こういった性質が、小説ジャンルとしての、大正時代の日本「私小説」作家たちの理想あるいは姿勢であったろう。しかし、中国の陳染らの「私小説」も、告白の内容が違っているかもしれないが、「告白」とまったく無縁とも、言えないであろう。しかし、周瑟瑟といった所謂「男人私小説」作家は、自分に関わる醜悪を告白しているが、それだけでなく、展示もしているようである。

「告白」と「展示」が、違っている性質であろう。

鈴木貞美の次のような論述が大切である。——もちろんこれらの作品(田山花袋の『蒲団』、谷崎潤一郎の『刺青』、岩野泡鳴の『耽溺』)を、「告白」として読むこともできないわけではない。ここにも、『新生』(島崎藤村)と同様、己の醜悪や愚行を断罪しうる主体の在りかを示すしくみは貫かれている。己の愚かさを突き放して描き出す自己戯画化や愚行を承知で演じる自己演技の裏にも、もう一つの自己が示されている。……観客すなわち読者を意識した演技ぶりを示す筆にもうひとつの自己は示される。21 これこそ、日本の近代小説家あるいは「私小説」作家の本質に近い論説であろう。

言うまでもなく、日本の「私小説」論の中では、「自伝」と「私」の要素を非常に重要視しているほかの意見もある。佐伯彰一の所論が、その一つであったろう。

——かれらの出現と業績によって、自伝そのまま学問と化し、また「悩める現代人」に対する治療法ともなった。二十世紀は、まさに自伝ジャンルの世紀というぼくのテーゼをもっと強力に支え、裏づけしてくれるのは、彼らの自伝的表白であり、またその学問である。(更に)二十世紀は、まぎれもなく「私」の世紀ではあるまいか。「私」の衝動、欲望、「私」の肉体、行動、戯れ、演技が、げんに人々の関心の焦点を占めている。……「私」の公開は、もはや冒険ではなくて、大方の現代人の気楽な遊び、趣味となりかけている。まさしく「私」の大衆化時代であり、「私」のさまざまな分野へのくまなき浸透、「私」の遍満現象こそ、現代のまぎれもない特徴といえるかもしれない。22 これは、20世紀の歴史文化現象を鋭くとらえた意見であった。「私小説」の生命力に関わる歴史文化背景に關す

る大雑把な説明でもあったろう。

この観点から、中国の文壇事情を分析すると、20世紀90年代の中国文学にとっては、こういった「私」の大衆化時代の文化背景もあったといえる。疑問になるのは、日本の「私小説」の定義とは、況や中国の「私小説」認識をも含めて、こういった「日記」「自伝」「自我」などの概念で、はっきり説明できるだろうか？ 次のような言い方も、納得できるかどうかは別として、言説の一つではある。

——「私小説」と「自伝小説」とのちがいをいっても、はっきりした区別があるわけではありません。「私小説」は、身近囁目の出来事もしくは一情景をとらえて、「私」を語るものとすれば、「自伝小説」は、「私」の自己形成（もしくは自己崩壊）に決定的な意味をもつきさつめぐる、「私」がとりあげられる。おのずから前者は短編となり、後者は長編になりがちだ。そこにちがいがあというくらいに、考えてよかろうと思います。…その意味では、『仮装人物』『泡鳴五部作』『人間失格』『無限抱擁』『故旧忘れ得べき』など、一連の作品も、「自伝小説」と考えて、さしつかえがないでしょう。²³

三、「私」概念の日・中比較による視点の変換

日本で「私」という概念に言及する場合、たしかに、様々な論説がある。たとえば、「近代的自我と自我意識とは、少なくとも現実には、多弁なデカダンスに陥る危険をもっている」²⁴という、中野重治の近代「自我」についての言い方もあった。中国の近・現代文学も、勿論この「近代自我」や「自我意識」等の概念に、強く関わっている。しかし「私」という概念について、長く無視されていたことも事実であろう。その原因は、20世紀以来の政治状況からの影響だけでなく、中国の伝統文化とも強く結ばれていた。

中国の伝統文化の中では大変強力な文化要素が、千年も続いてきた。例えば「百善孝为先、万惡淫为首」と言われた観念であるが、簡単に言うと、多くの善のなかの、一番大切なのは親孝行だということ。あるいは、他人のために生きるべきだということであろう。ここで強調されていたのは、利益と精神的励ましだと言われている。次は、「万惡淫为首」といった言葉つまり「セックス」に関する社会的認識であり、それは個人的なことあるいは「私」に関わることでもあろう。古代中国では、このような「セックス」を夫妻の間に制限することによって、生育の器官を保護しながら、社会道徳を維持していたとよく言われてきた。こういった基本的な歴史・社会・文化事情があったので、20世紀90年代の、陳染らのいわゆる「私小説」の流行あるいは文学ブームは、実は、破壊的「建設」だったと言ってもいい。それは、無視することのできない文壇的事件でもあったろう。

勿論「私小説」の中の「私」という文字の語意に関する問題意識は、日本人評者たちの「私小説論」からの影響が強かった。例えば、——日本近代以来の文学発展史の中で、「自我」の的確な意義を表わしてきたのは、間違いなく「私小説」作家であり、それは「私小説」が存在できる前提あるいは根本的なものであろう、というのは伊藤信吉の肯定的な言い方であった。また相関的研究として、三枝博音の「私小説“私”の源」、山本成雄の「私・私小説・私性」、小笠原克の「私小説における“私”——問題の起点伊藤整の方法に絡めて」、高橋英夫の「元素としての“私”——私小説序論」、山県熙の「私小説における“私”の位置」及び佐伯彰一の著書『自伝の日記』の中の一節「“私”の彼方」など、多数あった。そ

これらの所論は別々な立場によったものであるが、問題意識の育成には啓発的だった。

大切なのは、日本文学の「私小説」の「私」は、「自我」のことに関わる一人称代名詞であるということである。中国でも、個人的な「自分」のことに関わる言葉であったが、最初の印象としては、日本のように、「第一人称」として使われていたことは、まずなかったということであろう。そうだとすれば、中国の「私小説」というものは、日本の「私小説」というものと、最初から根本的な違いが出てくるような感じがする。

日本学習研究社の『新漢和大辞典』を引いても分かることだが、「私」という漢字の自称の人称代名詞としての使い方が、国語つまり日本語に限られていること。また、安永寿延の『日本における「公」と「私」』により、——日本人にとって「私」の概念は、この「コロンブスの卵」の位置を占めている。一人称である「わたくし」が、同時に私的領域を意味する「私」とまったく同じ言葉で表現されるということは、世界にその例を見ない。さらに、わたしたち日本人にとっては、「個人的」という言葉は、「私的」という言葉とほとんど同義である²⁵と、始めから強調されていた。明らかに、日本人の学者もこういった現象に注目している。

もともとは、日本の「私」という漢字は、中国から伝来してきた文字だった。勿論、「ワタクシ」といった言葉の音声は日本由来のものだと、言われている。日本では、「公」と「私」についての研究が随分あった。ところが、日中「私小説」の概念に関わる「私」という文字の、意義の差異は、一体どこにあるのか。それについての研究はまだまだである。問題になるのは、解明し難い日本の「第一人称」としての音声「ワタクシ」が、何時伝来してきた漢字の「私」と合一し、また一人称の表現になっていったのか²⁶、ということであろう。これについては、一応の論説もあった。

ところが、中国での昔からの使い方は、次のような用例が多かった。

例えば「反公為私＝公に反するを私と為す」[賈子・道術]、「無信多私＝信なくして私多し」[左伝・昭二十]、「八家皆私百畝、同養公田＝八家みな百畝を私し、同じく公田を養ふ」[孟子・滕上]などと、実は多過ぎる。また現代的な普通用語のような使い方も、たくさんある。「隱私＝内緒事」、「私情」、「私語」、「私通」、「私営」、「私交」、「私見」など、日本でも使われている造語であろう。しかし、「第一人称」としての使い方は、やはり殆どなかった。

さらに、吉川寛の「私——外国人的/主語の省略/私度」²⁷といった文章で言及されていたように、……日本文化と西欧文化を対比させる時、「日本には自己がなく、西欧には自己の確立がある」とか、「日本文化は“私”より全体を優先させる文化であり、西欧ではその逆で個人主義の文化である」というのが、一般的な論のようである。ここで考えたいのは、この理論が正しいかどうかという問題ではなく、これが成立すると仮定すれば、日本の「私小説」の「私」に触れた時、よくこういった前提を想定するであろう。この第一人称「私」の西洋基準に向かう運動が、日本「私小説」の実質の一部に関わっていたと。中国の近代以来、「私」の第一人称としての使い方がなかったとしても、同じような運動が、近・現代文学の中にあっただけである。近代化＝西洋化は日本の戦後の分析の図式だったとしても、歴史的現実には、ああいった傾向が前からあったことは、事実であった。

中国の方では、勿論、「第一人称」は、「我」という漢字だった。近い表現としての一人称としては、方言としての「俺」「咱」、文章語としての「予」「吾」及び皇帝の自称として

の「朕」などがある。「近代自我」の成長あるいは確立といった言い方も、中国の近・現代文学の中でよくあるが、「私」という漢字の一人称の使い方は、やはりめったにない。こういったわけで、どんな名称が日本の「私小説」に合っているかと聞かれると、「自我小説」と「私小説」の両方だったという感じが強い。この両方により、一応、日本の「私小説」という一語の意味に合う。

しかし、「私小説」と書いた場合、中国では断じて「わたくししょうせつ」というのではなく、「ししょうせつ」というはずだ。中国では、「公」の反対としての「人欲＝私」と“天下為私”といった言い方も、古くからあったからである。「理＝公」の否定は「人欲＝私」の肯定と表裏になっている²⁸と、日本の近代史或いは思想史の中でも、中国の儒学あるいは宋学の影響を受け、「公」と「私」との対立概念の解明乃至再編を、試みていたことも事実のようである。間宮陽介の『丸山真男——日本近代における公と私』の中の表現だったが、政治の倫理化を否定した上で儒学の再政治化を図ろうとしたことは徂徠²⁹の「公」概念によく現れている。彼は仁斎³⁰のように天理＝公を否定して人欲＝私を解放しようとしたのではなく、天理＝公の結びつきを断ち切って、理から自由になった公を政治＝公として置き換えた。このことは、「[公]とは私の反対で、人びとがみな共にするものを[公]といい、自分一人がするものを[私]という」（『弁名』、日本の名著、尾藤正英編『荻生徂徠集』）、という彼の公私の定義によく示されている。公（＝理）は人の親縁・疎縁を区別しない杓子定規だから人性に反する、というのが仁斎の主張のようであったが、徂徠においては公は私の反つまり、個人個人の差異を問わない「均」であり「平」であるこそ、反って公なのである。かれは、「不偏不党、王道はどこまでもひろがり、不党不偏、王道平らかである」（『書経』）、「天下を平らかにする」（『大学』）、「少ないことを憂えず、均しくないことを憂える」（『論語』）などの章句を引いて、「公」は天下国家を治めるときの要諦、人のうえに立つものの道だ³¹と言っている。

長い引用になったのは、実は徂徠や仁斎などの理論の原典を、分析したいからではなく、一応現代の日本人研究者の視点によって、少しでも日本近代以前あるいは近代以来の、「公」と「私」についての認識を、覗こうと思ってのことである。明らかに中国からの影響も強かったし、反撥と批判も含まれていた。それは、後の日本近代文学の理念あるいは無視することのできない「私小説」様式の「私」に、何か影響を及ぼしていたか。一応、問題として提出したい。ともかく、いろいろな角度から、日・中両国の「私」に関しての一番の差異を、探してみたい意欲がある。

一応の調査としては、取りあえず中国ではそれは、長い間「第一人称」として使われていなかったようで、公に対立している意味上の言葉として、前述するように、昔からずっと使われていたわけである。最初の印象では、合致したような感じもあったが、つまり中国では、「第一人称」としての使い方が、やっぱり殆どなかったということであろう。しかし、「私」といった漢字についてよく調べてみると、中国の古代では実は、「第一人称」としての用法もあった。もちろん誤解した時もあるが、前述したように、とっくの前に、“天下為私”（天下を私と為す）といった言葉があり、「第一人称」といった感じも出てくる。つまり、ここでの「私」は、天子のことを言っているようである。しかし実は、そうではなかった。なぜなら「天下為私」のもともとの意味はそうではなかったからだ。

中国の古典『禮記（禮運篇）』の中に、こういった孔子の説法が、書かれている。——「大

道之行也、天下為公。……今大道既隱、天下為家。各親其親、各子其子、貨力為己。³²一
応の訳として、元々天下は公と為していたが、……今となって元々の大道がなくなったの
で、天下は家と為す。ここでは「天下為私」といった言葉が出ていないが、実際は、そう
いった意味が含まれている。すなわち、原始公社制度が解体してから、天下が一家の私産
になったという意味になるであろう。土地も、私有財産になってきたわけである。ここで
言われているのは、実は原始公有制度から、封建私有制度へ変化してきた状況であつたろ
う。

次に、明末清初の文化名人黄宗羲³³の『明夷待訪録』の中にも、「公」と「私」につい
て細かく言及したところがある。例えば、「有生之初人各自私也人各自利也天下有公利而莫
或……（さらに）使天下之人不敢自私不敢自利以我之大私為天下之公……人各得自私也人
各得自利也嗚呼……」³⁴云云。翻訳し難い文章であるが、とにかくここでの使い方も、「第
一人称」代名詞ではなかった。ここから分かったこととして、依然として中国の文化歴史
の中では、「私」という言葉は「公」との厳しい対立だったということである。ここでの「公」
が、勿論近代的・一般的な理解による「公衆」、「公共」、「公德」などの意味ではなく、い
わゆる君主や皇帝の「大私」で、「公」とも言われていた。よって、推論できることとして、
すなわち中国の長い歴史の中では、「私」と「公」とのああいっただ対立が厳しかったので、
「私」という文字の使い方が、自然に暗くて負の面の感じ、イメージが強くなったという
ことであろう。

最近の中国での関連研究として、劉志琴の「公私観念と人文啓蒙」³⁵といった文章があ
る。所論によって、中国思想史の中では、善と悪・道と器・禮と欲・理と性・義と利など、
合言葉のような相對観念についての研究が盛んにあったが、ひとつの立論としての「公」
と「私」に関する研究は、到底なかったという感じである。この現象は、面白いし大切で
ある。しかしなぜこういった研究がなかったかと言われると、劉志琴の一応の推論として
は、長い間中国の傳統社会では、「褒公貶私」「崇公滅私」（「公」を尊い、「私」を滅する）
といった人文観念に支配されていた、とのことである。例えば、次のような例証もある。

「以公滅私、民其允懷」（『尚書』）；「凡立公、所以棄私也」「法之功、莫大使私不行」（『慎
子』）；「兼覆無私謂之公、反公為私」（賈誼の『新書』）；「忠者、中也、至公無私。天無私、
四時行；地無私、万物生；人無私、大亨貞」（東漢馬融『忠經』）；「私不去則公道亡」（西晋
傅玄『傅子・問政篇』）など。

このようにして、中国の歴史傳統には「崇公滅私」（「公」を尊い、「私」を滅する）との
理念は、支配的で社会生活のあらゆる方面に影響を施していた。宋明理学はもっと厳しく、
「崇天理、滅人欲」（天理を尊い、人欲を滅する）とのことで、「私」という文字のイメー
ジは更に駄目になっていった。

また大変面白かったのは、劉志琴の考証により、「私」という語の最初の語意として、「第
一人称」というものが、実は「個體観念」から起源した語彙ではなかった、ということだ
である。これは、すごく大切なことだ。すなわち、言うまでもなく、「公」という言葉は、群
れ或いは団体的特徴のある言葉だったが、「私」という言葉も、本義から言えば、断じて個
人的なことを表現する言葉でもなかったというのである。字源から見れば、「私」という文
字の最初の使い方としては、右の方は「ム（む）」のように書かれていて、その文字の構造
から見れば、個人的な語の表現でもなさそうである。また左の方は「禾（ひいず）」の

ように書かれていて、「禾」の原意は、農夫の組合だったということである。更に、劉志琴の文章により、考古学者の考証では、中国の「甲骨文」の中では、「私」という文字が「携帯（携える）」という意味を表していた。つまり、「私」の本義としては家来あるいは臣下が上納品を、あるいは貢物を携えて、王室に奉るということを表していたわけである。劉志琴の一応の結論として、「私」という文字の出現は、最初は、人間の個体とは関係なさそうだった。劉志琴の研究は、勿論「私小説」から出発あるいは遡るのではなく、「私」という文字についての考証的研究であった。それは大変啓発的な研究で、確かに古代でも近代以降でも、「私」という文字の第一人称としての使い方は、中国ではなかったようである。

ところが、商務印書館『古代漢語詞典』と台湾商務印書館『修増・辞源』によれば、「私」という漢字の「第一人称」としての使い方が、実は中国で使われていたという証拠があった。めったにない例ではあるが、確実なものだ。

すなわち『晋書・荀勳伝』の中の言い方だったが、

曰く「若欲省官、私謂九寺可并于尚書」。³⁶つまり節約の為に、役人が少ないほうがいいから、「私」の考えによれば、九寺という役目は、尚書という役目の中に合併した方がいいとのことである。一句の意味は別として、この「私」という一字が、確かに、第一人称の「自分の謙称」として使われていたと言われる。こういった証拠が証明できたことから、もちろん中国の古代にも、「第一人称」としての「私」の使い方があったことと、日本の「第一人称」としての「私」の使い方も、古代中国から伝わってきた言葉と繋がっていたはずで、二つが関連した現象だったろうというのが一応の私見である。また、中国での「私」の「第一人称」としての使い方が明らかに、ごく限られていた場合と時代にだけ、使われていたのであり、且、だんだんと使われなくなって、近代以降の中国では、この「私」の第一人称としての使い方が、殆どなくなった。これについての問題を、比較文化あるいは比較文学の角度からもっと深く探ってみれば、「私小説」に関連する面白い問題が、また出てくるというのが、一応の問題意識であった。

結び

近代以降の中国で、第一人称としての「私」の使い方が、殆どなかったことと関連して、中国での「私小説」についての概念規定も、なかったかもしれない。あるいは、日本「私小説」の概念規定と、始めからあるいは根底から、違っている。例の「望文生義」の言い方にも示されていたように、中国では、日本の「私小説」の「私」に触れた時に、最初の感触としては、「第一人称」としての写実的な表現ではなく、個人の、秘密な暗い体験・心理・感覚あるいは行為などと、強く繋がっている。さらに言えば、日本・中国の「私小説」が似ているところもあるし、「私」という一字の違いによって、凄く大きな差異も出てくる。

一応の認識として、日本の場合、近代的個体あるいは「自我」の形成・成立と関わっていた小説様式であるかもしれないが、反対に中国では、「私小説」の「私」の角度から言えば、始めからそういった性質がなかったとは言えないが、やはり曖昧で薄かったという感じであろう。同時に、中国から伝来してきた「私」という一字が、第一人称という角度からの日・中差異が大きいので、日本の「私小説」研究にとって、無視することの出来ない問題あるいは対比にもなるであろう。

最後に、『日本文芸史』の言い方で、この緒論の結語としたい。——この「私小説」の不可思議とも言える力の解明こそ、これからの文学研究の大きな課題である。もちろん、これまでさまざまな研究があらゆる角度からなされているが、いまひとつ、その魅力を説得的に語っているとは言いがたい。「私は」という語りのメカニズムの力を解明すべきなのだが、現在のところ、必ずしも進んでいるとは言いがたいのである。「私小説」批判はたやすいのだが、そうした批判によっても「私小説」はいぜんとしてその力を失っていない。この「私小説」の魅力を説得的に解明した時、大正文学はより成熟したものとして私たちの眼前に現われるはずである。³⁷

¹ 白井吉見『近代の文学』（6）、主婦の友社1969年出版、第41-42頁。

² 饗庭孝男『喚起する織物』、小沢書店1985年出版、第8-9頁。

³ 白井吉見『近代の文学』（6）、主婦の友社1969年出版、第39頁。

⁴ 鈴木貞美『日本の「文学」概念』、作品社1998年出版、第348頁。

⁵ 『日本文芸史』——表現の流れ・第六巻「近代」、河出書房新社2005年出版、142頁。

⁶ 小林秀雄の『文芸評論（上）』、築摩書房1974年出版、小林秀雄の論文「私小説論」について紹介したが、冒頭が大切だ。第341頁。「……ただ私だけだ。私は自分の心を感じ、人々を知ってきた。私の人となりとは私の会った人々の誰とも似ていない、いや世のあらゆる人々と異なっていると敢えて信じようと思ふ。偉くないとしても、少なくとも違っている」。冒頭の一句だったが、日本「私小説」の第一の特徴は、何かと聞かれるならば、このような「第一人称」としての、近代意識を持っている個体あるいは個人と、まず関係があったことであろう。また次のような断言も、大切だった。第342頁。「……私小説といふものは、人間にとって個人といふものが重大な意味を持つに至るまで、文学史上に現れなかった」。

⁷ 同上、第343頁。

⁸ 同上、第362頁、「私小説は滅びたが、人々は〔私〕を征服したらうか。私小説は又新しい形で現れてくるだらう。“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だ」。

⁹ 鈴木貞美『日本の「文学」を考える』、1994年角川書店出版、第233頁。

¹⁰ 鈴木貞美『日本の「文学」概念』、作品社1998年出版、第342-343頁。宇野浩二『「私小説」私見』は、その「心境小説」の淵源を白樺派の〔自我哲学〕に求めているが、よりパースペクティブを広げるなら、語り手が自身の身分や風采などを作中に書かない随想そのものに求められるのは当然だろう。問題なのは、それが、いつ、なぜ、小説の一種として認められるようになったかである。言い換えると、小説（フィクション）というジャンルの規範意識が、いつ、なぜ、曖昧になったか、という点だ。（ここで鈴木貞美の所見により、随想と小説の区別が曖昧になっていった経緯を分析・推測しながら）もう一つ考えられるのは、「生命の表現」という「芸術論における生命主義」が、自由な表現の発露こそをよしとし、規範意識にこだわらない、規範意識を破るような、奔放な表現を生んでゆくことで、それは、たとえば武者小路実篤に顕著に見られる傾向である。

¹¹ 参考：柳鳴九監修『自然主義』、中国社会科学出版社、1988年出版。

¹² 鈴木貞美『日本の「文学」概念』、作品社1998年出版、第340頁。——懺悔の内容が人間の生物本能の一つとしての性欲に集中する傾向が「自然主義」の流行の中で認められるが、その典型は、むしろ文壇的には「自然主義」に属さない徳富蘆花のいくつかの自伝的作品に求められるだろう。

¹³ 同上、第339、340頁。

¹⁴ 鈴木貞美『日本の「文学」を考える』（1994年角川書店出版、第236頁）の中の批判ですが、——「たしかに小林秀雄『私小説論』の画期的意義はそこに認められる。〔文壇〕の内外に様々な潮流の渦巻く大正期の文芸のうちから〔私小説〕を抽出し、あたかも〔日本近代文学の一理念〕であるかのように普遍化し、その原因を〔封建的〕な風土に還元してみせたこと。これが、戦後に形成される日本の近代文学史観に大きな落とし穴を穿つ原因になったのは確かだ」。

¹⁵ 『日本の「文学」概念』（第337頁）の最後の部分で、「私小説」についての理論でこういった重要な立論があった。つまり、〔20世紀前半の日本に、様々な「近代の超克」思想が展開していたこと、そして、それに照らし返せば、これまで「反近代」に分類されてきた文芸思想の流れが、まったく別の様相を帯びて立ち現れることを明らかにすることとなった。残された課題は「西欧化」＝「近代化」の図式に立つ近代化主義の文化史観が、「日本近代文学」の至みとして摘発してきた「私小説」の検討である。〕

¹⁶ 佐伯彰一『自伝の世紀』、講談社1985年出版、第53頁。「……回想、自伝の権威にあやかりながら、新ジャンルの出発と地固めに懸命だったのである。そうした意味では、フィクション至上という文学

的〔制度〕からの最初の脱走者、反抗者は、やはり小説ジャンルとも言うる」。

17 バンジャマン・コンスタン (Benjamin Constant de Rebecque)、フランス作家政治家、心理小説『アドルフ』など。(1767-1830)

18 佐伯彰一『自伝の世紀』、講談社 1985 年出版、第 7 2 頁。

19 同上、第 7 4 頁。

20 鈴木貞美『日本の「文学」を考える』、1994 年角川書店出版、第 129-130 頁。

21 同上、第 145 頁。

22 佐伯彰一『自伝の世紀』、講談社 1985 年出版、第 324-325 頁。

23 臼井吉見『近代の文学』(6)、主婦の友社 1969 年出版、第 61-62 頁。

24 中野重治「身分・階級と自我」(小田切秀雄編『近代日本思想史講座、自我と環境 6』、筑摩書房 1960 年出版)、第 365-366 頁。

25 安永寿延『日本における「公」と「私』』、日本経済新聞社 1986 年出版、第 29 頁。

26 『語源由来辞典』により、「わたくし」は中世前期頃まで「公(おおやけ)」に対する「個人」の意味で用いられ、一人称の代名詞として用いられ始めたのは、中世後期以降である。

27 『比較文化キーワード』、竹内実・西川長夫編、サイマル出版社 1994 年出版、第 226 頁。

28 間宮陽介『丸山真男——日本近代における公と私』、筑摩書房 1999 年出版、第 116 頁。

29 荻生徂徠(1667-1728)、江戸元禄一享保期(1688-1736)の儒者、古文辞学派の祖。

30 伊藤仁斎(1627-1705)、江戸前期の儒学者、京都の人、古義学派の創始者。始め朱子学を修め、後離れ、古学を京都堀川の塾(古義堂)に教授。門弟三千。朱子らの注釈は孔孟の「古義」にそむくとして退け、直接原典『論語』『孟子』について聖人の道を求めよと出張し、日常の経験に立脚した倫理思想を説いて、全国から門人を集めた。荻生徂徠の古文辞学は、仁斎の古義学を批判しつつ形成されたといわれる。著『論語古義』、『孟子古義』、『童子問』、『古学先生詩文集』等。

31 間宮陽介『丸山真男——日本近代における公と私』、筑摩書房 1999 年出版、第 119-120 頁。

32 『漢文大系・禮記』(禮記卷九・禮運篇)、日本富山房大正二年十月十五日発行、昭和五十一年七月二十五日増補版発行。

33 黄宗羲(1610-1695)、中国清初の学者。反清復明運動に参加。1644 年明が滅びると、清朝に仕えず学問・著述に専念。浙東学派の祖、『明夷待訪録』は天下を私する君主、これにおもねる官僚、政治的腐敗を暴露し、夜明けとともに明君を待望する著作で、清末の改革運動の中で再評価された。

34 『四部備要』第五十九冊、「明夷待訪録」、中華書局 1989 年影印発行。

35 作者：劉志琴、中国社会科学院近代歴史研究所研究員、論文の刊行については後確認。

36 『四部備要』第一九冊、第 346 頁、「晋書・荀勗伝」、中華書局 1989 年影印発行。「晋書」は、二十四史の一つ。晋代の正史。唐の太宗の時、房玄齡らの奉勅撰(みつぐちょくせん)。紀元 648 年、帝紀 10 卷、志 20 卷、列伝 70 卷、載記 30 卷よりなる。

37 『日本文芸史』——表現の流れ・第六卷「近代」、河出書房新社 2005 年出版、第 12 頁。

韓国における「私小説」の認知と翻訳

李 漢 正

1. はじめに

本稿は日本文学の特有の小説形式と言われる「私小説」が、韓国でどのように認知され、私小説の作品を韓国語で翻訳する場合に、言語的にどのような問題が発生するかを考察することを目的としている。

日本で私小説という文学用語が登場したのは、1920年代ごろであり、1930年代には私小説の様式が韓国文学の中に流入され、私小説の様式を受け入れた創作が表われ始め、私小説を巡る議論が韓国文学の中で形成された¹。韓国で私小説という言葉は長い間、使われてきたものの、いままでこの言葉がどのように認識されたか、実際私小説作品を韓国語で翻訳する場合に発生する言語的問題が何であるのかに対する論議はまだされてない。日本特有の文学表現が韓国の文化状況のなかでどのように認識され、また韓国語で翻訳する過程のなかで、どのような私小説の言語表現が問題になるのかを考えてみる。

2. 「私小説」と韓国文学

韓国で「私小説」は特定の文学用語として通用している。韓国の読者が私小説の情報を得たい場合、一番調べやすいのがインターネット上の百科事典であり、ここでは私小説を次のように説明している。

自身の経験を虚構化することなく、ありのままのすがたを描く小説。日本特有の小説の形式であり、その原点は自然主義及び白樺派の文学である。(中略)日本文学の主流及び底流として現在に至っている。作品のなかで‘私’という一人称を使うことが多いが、その人物が三人称で書かれたとしてもその人物が作者自身であることが明らかであれば、私小説として認めた。²

読者はこの文章を通して私小説が「日本の特有の小説形式」であり、主に一人称の「私」という言葉で書かれ、作者の経験が物語の素材になることがわかる。私小説という言葉と共に「日本文学」「一人称」「作者自身」の話という言葉が連想されると思う。

このような百科事典の説明のみならず、私小説はほかの経路からも認知することができる。たとえば、筆者も参加した私小説に関するアンケートから、「私小説を知るきっかけは何ですか」という項目に対し「42.86%」の人々が「文学研究書と文学批評」の書物を通して知るようになったと答えた。その他、「40.82%」の人々が「学校の授業」を通して私小説を知るようになったと答えており、このなかで特記すべきことは、実際私小説の作品を読んで私小説を知るようになったとの答えは「6.12%」

にすぎなかったことである³。この結果から韓国の読者は私小説の作品を読んで私小説を認知したのではない、ほとんどが学校の授業か、研究書あるいは文学の批評を通して私小説というジャンルを知るようになったことがうかがえる。

日本の私小説に関する研究書と文学批評書のなかで、韓国語で書かれているものを調べることにする。

- (1) 伊藤整「逃亡奴隷と仮面紳士」、中村光夫「風俗小説論」、平野謙「私小説の二律背反」「私小説の動向」、三好行雄「戦後の私小説」（ユンオンギョン編訳『日本私小説の理解』小花、1997）
- (2) 柄谷行人『日本近代文学の起源』（朴ユハ訳、民音社、1997）
- (3) 小林秀雄「私小説論」（白鐵編訳『批評の理解』玄音社、1981、ユンオンギョン訳『小林秀雄初期評論集』小花、2002）
- (4) 鈴木登美『語られた自己—日本近代の私小説言説』（韓日文学研究会訳、ジョンガクのナム社、2004）

この中で最初に韓国語で翻訳された私小説に関する批評書は日本でも広く知られた、小林秀雄の「私小説論」である。この本の翻訳者である白鐵は「私小説論」を紹介する訳注の中で、次のように私小説について説明している。

私小説の私、即ち、私という言葉はもともとルソーがはじめて使用した言葉だというものの、私小説は日本文学のなかで、日本小説の特有のスタイルをつくりだしたものである。いわば、近代の西欧小説が日本に導入され生成した結果は、西欧の社会小説として発展はせず、それが作家個人の心境的な世界に帰着し、日本の私生児的な小説に変わったのである。しかし、私小説は日本的な特有の性格を表していると見るべきであり、特にこの私小説は韓国の現代文学にも影響を及ぼした。⁴

白鐵は私小説を「作家個人の心境的な世界」を表現した「日本的な」小説であると明確に断言している。これは前述の百科事典との記述と多くの差はない。また白鐵は根拠を提示しないまま私小説が韓国の現代文学に影響を及ぼしたと言及した。

白鐵が述べる韓国文学と私小説との相関関係については1958年に発表された朴榮濬の文章から見いだすことができる。朴榮濬は植民地時代の作家たちにより私小説が書かれたと言及し、その理由を「現実に対して批判または抵抗ができなかったから」といい、「自分自身の身辺的な話を書くことにより、無理なく作品を作ろうとする傾向」があったと述べている。彼は植民地時代の作家たちが「現実逃避のひとつの方法」として私小説を書いたと捉えた。韓国の「随筆」が身辺的で、詩情的な話で書かれることは「身辺的な私小説の影響」⁵を受けたからであると述べた。私小説と随筆との関連性を言及していることに注意して見ると、私小説を随筆類に比喩し、低く評価していることがうかがえる。

ところが、朴榮濬は私小説を説明する中で、1981年の時点で白鐵が私小説を日本的なものであると断言したのと異なり、日本文学との関わりを全く言及しなかった。彼

は私小説が日本文学に根ざしているということを認知していたことはいまでもない。朴栄濬が使った「現実逃避」という言葉は、すでに同じ時期に日本の私小説を「現実逃避」の一種として見ていた伊藤整の批評によるものである。伊藤整は1948年8月号の『新文学』に発表した「逃亡奴隷と仮面紳士」で、日本の私小説の特徴を説明するため「現実逃避」という言葉を使っていた。朴栄濬は伊藤整と同じ用語を使って私小説を説明しているが、私小説が日本で生まれてきたとは一切言及しなかった。彼は私小説というのは「個人の告白的で、身辺的な話」を書き、これが真実に迫る力を持つはずがないので、私小説を「警戒」すべきであると語った。

朴栄濬の意見が出た同年に安寿吉も私小説を取り上げた文章のなかで、「私小説的傾向が出始める最近の我々の文壇」で私小説をどこまで許容すべきかを問題視している。彼は私小説を「作家が裸身となり、自信のすがたを読者のまえにさらけ出す小説」であると定義し、ルソーの「懺悔録」とゲーテの「若きウェルテルの悩み」の「告白体」が私小説の最初の形態であったと見た。このような告白体は社会に対する個人の自覚から出たもので、19世紀の自然主義を経て、「その思想的な根拠を喪失したままで、日常生活の瑣末描写に偏ったあまり、身辺雑記や心境の述懐」の方向へ進んだと言った。安寿吉の私小説に対する認識は朴栄濬のそれと大きな差はない。ところで、安寿吉は19世紀の自然主義を云々する際に私小説が日本的な自然主義であるとは言及しなかった。私小説が西欧の自然主義とは異なる形で発展した日本的な自然主義の私生児だということは、前に引用した白鐵の文章からも出てくる。

このように安寿吉も朴栄濬と同じく私小説を論議する際に、日本文学とのかかわりを一切触れなかった。にもかかわらず、彼は「作者が作者個人の話を書き、それが読者にとって読者自身の話が書かれているようなものとして読まれれば、それは社会化された私であり、典型としての「私」になりきること」であるから、「社会化された私」を通し、私小説の可能性を述べている⁶。しかし安寿吉が使用した「社会化された私」という言葉はすでに1935年に発表された小林秀雄の「私小説論」のなかで使われた言葉である。安寿吉が私小説という言葉を使っていることと、また、安寿吉が文章の中で引用したルソーとゲーテのことが、同じく小林秀雄の文章からも出ていることから安寿吉が小林秀雄の「私小説論」から私小説という言葉を借り、使っていると思われる。小林秀雄は西欧の自然主義とは異なる日本の私小説がリアリズムの方向に進んでいる可能性として「社会化された『私』」⁷を説明している。朴栄濬と安寿吉とは、私小説に対する説明について日本文学から情報を得ており、私小説というのは日本文学がその根本であることに気付いていたのである。しかしながら、彼らは私小説が日本から生まれたことを話題しなかった。「現実逃避」の手段と作家の「身辺雑記」として私小説が日本で発生したことを明らかにしないことにより、韓国文学から出現した私小説を日本の私小説とは関連付けなかった。

1966年に尹柄魯は「位置付けられる私小説」という題の月評のなかで孫昌渉の作品が「身上と周辺をこまかく報告して」いる「身辺雑記のレベル」から「自身を中心とした現実に密着して」いる傾向として変わっていくと述べ、私小説に対して次のように説明している。

いままで私小説という無条件に排斥していた純粹の旧習から逃れ、大衆読者との共同広場をつくるため渾身の力をふりしぼっているのは幸いである。最近、ひとつのジャンルとして位置づけられた私小説がその流れと企てにより、高い芸術性が排除されれば望ましくないことだと思ふ。さらに通俗的な大衆読者の嗜好や、日本のそれをそのまま模倣するにとどまることはなおさら禁物である。⁸

韓国文学で私小説の傾向が起り続けていることを説明し、またその中で「芸術性」が存在しなければならないことを強調している。ここで尹柄魯は韓国から作られる私小説が避けるべきこととして通俗性と日本の私小説を模倣することを取り上げている。さらに「日本のそれ」という言葉を使い、日本の私小説を否定する立場を示す。ところが、尹柄魯が話している私小説において「芸術性」は、すでに1951年に平野謙が発表した「私小説の二律背反」という批評から取り扱っている問題であった。平野謙は伊藤整の小説を批評しながら「私小説流のむごたらしい人間認識をしかと踏まえながら、その生活的危機に直面することによつてその人間認識を文学的に光あらしめようとせず、しかし、危機克服のすえに生活と芸術をともども浄化し蟬脱する方向は最初から断念して、いわば芸術処理のなかにのみその人間認識を封じこめようとしたのである」⁹と話している。現実からの逃避や作家の身辺雑記を扱う日本的な私小説の克服を芸術性から見地から見るのである。尹柄魯が私小説において「芸術性」を言及するのは平野謙と同じ文脈であると言える。

尹柄魯の月評からの意見を引き継ぎ、韓国の私小説の新しい可能性をふたたび取り上げ論じたのは、金宇鐘の「私小説の方法論」の文章である。金宇鐘は私小説が「個人の自叙伝や経験談としてとどまらないために」「ひとつの個人としてではなく、それぞれ彼らの民族の雄大な運命を語るができる歴史的な位置に立ち、主人公である「私」の中に投影」すべきであると言っている¹⁰。私小説が「個人」の話を書く作業ではあるが、個人は民族や歴史と関係を結ばなければならないものである。私小説が作家個人の身辺雑記をするものとして理解され、一方では作家のイメージが薄れていきつつ、小説の中で書かれる一人の「個人」の物語を私小説として理解していることに留意しなければならない。

3. 個人と小説

前述のように、1958年と1966年に韓国文学において私小説の傾向を調べた文章のなかで、私小説の根本が日本文学であったという言及はなかった。とはいっても私小説が日本文学と何の関わりもないとは思われなかった。同じ時期である1968年に『世界文学全集』の一冊として日本文学が編集された。解説を担当した小説家である崔仁勳は文章の冒頭で私小説について次のように話している。

戦前までの日本文学のなかで、<私小説>として言われる傾向の作品が占める位置は相当重要であった。この傾向の作品は素材の範囲が作家の身辺と、虚構の場合にも小説家自身の経験の半径からさほど離れてないもので、一種の芸術家小説とも

いえる性格のものであった。（中略）＜私小説＞が作品のなかで扱っている範囲を作家の周辺に限定することは小説の本質的な地平をあきらめたといえる。また記述の面からもそうである。近代の作家たちの文体は＜私小説＞的禁欲性とはまた別のものである。¹¹

日本近代小説の主流が私小説であるということを明確にし、私小説は「作家の身边」を素材とする小説であると話している。私小説を説明する内容は1958年の朴栄濬のそれとさほど差は見られない。ただし、崔仁勳は私小説が「芸術家小説」だと前提した後、私小説の素材と記述は「小説の本質的な地平をあきらめた」ものだと断言している。私小説が日本文学の中で重要な位置を占めていれば、日本文学は小説の本質的な機能を喪失した作品を作り出したことになりかねない。朴栄濬が身边雑記を書いている点から随筆と私小説を同じ種類として見ているのと同じように、崔仁勳の観点から見ても私小説に対する韓国文学の認識は否定的であった。

1981年に小説家李浩哲も『世界文学全集』の「日本文学編」を直接担当しながら、日本の近現代文学の流れの中で私小説が占める割合を大きく取り扱っている。

明治維新後の日本の近現代文学の主流は小説であり、その特色を筆者は大まかに次の三つに概括してみる。一番目は私小説の要素、二番目は一番目と関係があることで日本民衆との乖離、三番目はエロチシズム、もちろん現在の日本小説全体を上この三つの特色で規定するのは多少の無理はあるだろうが、少なくとも我々が日本小説に接しようとする際には上のこの三点はまず前提として認識する必要があるようだ。¹²

日本文学を認識する際に「私小説の要素」は必修的であり、私小説は「民衆」とは遠く離れた時点から書かれるものであると述べている。こうして韓国で日本文学というのは、私小説であるとの等式が成立した。私小説の根幹をなしている日本小説は、韓国小説とは違い「民衆」に対し、個人の話に沈潜するきらいを見せる暗示を内包している。1992年に金春美により発表された現代日本文学を論じた文章においても、私小説の傾向が主要なテーマとして扱われ、「明治文学の帰結であり、大正期以後の日本近代文学の土台だと中村光夫が定義した日本的な自然主義文学が帰着した私小説の伝統が一番ファッショナブルでモダンな衣裳をまとっている私小説性で今日の日本に蔓延している」¹³という「私小説」についての言及が見られる。日本文学を論ずる場所では私小説がいつも取り上げられるということがわかる。

このように韓国で日本文学を論ずる際に私小説が必然的に論議される様相を考察してみたが、このような点が韓国の方から日本文学を眺める韓国の文学者や研究者の一方的な態度だけではない。たとえば韓国で日本文学が紹介される際、たとえ日本の評論家はその解説を担当しても私小説は例外なく、言及された。1993年に翻訳、紹介された『日本現代小説8選』の解説を書いた川村湊は日本近代文学において、西欧文学を受け入れながらも「作家の個人性に根を下ろした「私小説」という一種の心境小説として‘縮小’されてしまう」傾向を指摘している¹⁴。

また、『日本現代文学代表作家自選集』から韓国の読者たちに日本小説の現在を紹介する荒川洋治の解説においても、日本現代文学の「このような新しい動向のなかでも日本文学の昔からの特有の『私小説（私生活の肯定的な描写を通して生の微妙な様々な側面を描き出すこと）』の理念は面々に流れ続けている」と言及している¹⁵。韓国語で翻訳され紹介された日本文学を読む時には読者は例外なく「私小説」という言葉と出会うことになり、これは日本小説のなかで私小説が占める重要な位置を確認することでもある。川村湊と荒川洋治の解説は、日本文学を海外に紹介する際に私小説は必ず言及する前提として取り上げているとみられる。

このように「韓国のほとんどの小説読者たちは依然として私小説を典型的な‘日本的’文学形式として認識し」、ひいては「村上春樹小説の感想さえ作品の内容と関連し‘私小説的’という表現」¹⁶を使っている。実際、前述した私小説に関するアンケートの調査で、私小説の作家として田山花袋、志賀直哉、島崎藤村、太宰治と共に「村上春樹、夏目漱石、川端康成」のような韓国の国内で幅広く知られた日本文学を代表する作家たちがその名を連ねている。

読者のこのような反応を反映するように日本小説が韓国でたくさん読まれる要因を分析した文章で李ソンウクは、「日本の私小説に漂う個人主義の香気」（『シネ21』2006. 3. 9）とう文章のなかで「日本小説を言及する際によく言われる私小説的な傾向が現代的な個人主義と出会い、風変わりの雰囲気をつくりだしているといえるだろう。社会的関係とここから派生する問題より私と相手との感情と疎通とが大切に扱われている」¹⁷と、日本文学を私小説と関連付け批評している。つまり私小説を日本の「現代的な個人主義文化」とのかかわりとして見ている。ということは日本文化の現象として「私小説」を認識する現象が韓国の評論家と研究者の間で見られる。朴ヒョンスは2001年に刊行された『日本文化、その繊細さの裏側』の「はじめに」から次のように言っている。

この本は私小説を主要の素材として扱う。私小説は日本の特殊な小説の形式で慣れてきた対象である。私小説はその言葉の意味の通り私的な小説で、個人に焦点をあてその心理の変奏と日常の経験などを精細に描く特徴がある。このような私小説の特徴は日本文学の中心に繊細さを位置付けた重要なきっかけになる。この過程から発生し、登場した繊細さはその後、私小説が40年以上生き続け、ひとつの伝統を築いていく間、文学ひいては文化の主流として位置づけられる。¹⁸

私小説を、「私的な小説で、個人に焦点」をあてている小説として見ている。日本で私小説に言及する際に、その焦点になる作家の問題については触れてない。さらに私小説を文学の範疇として論ずるだけではなく、日本文化の特徴を表せるコードとして認識している。最近私小説を日本文化の要素としてみとめる傾向が韓国で見られる。韓国ではじめて日本の私小説を概括した『日本の私小説』で安ヨンヒは、「日本文学の特殊性を論ずる際に必ず登場するのが日本の私小説」であると前提した後、日本の禅思想で見られる「個人的人格」が変わりにくいという要素なり、読者たちの「覗き込み趣味」と関連し、私小説を日本文化の独特の現象として把握した¹⁹。韓国でも

私小説はただひとつの文学の様式であるのみならず、日本文化を理解するコードとして認識されているのである。

前に言及した韓国の私小説の認識に関するアンケート調査からも「私小説は一般的な小説と比較して、どこが違うと思うのか」の質問に「告白性があること、作家の実際の生活を反映したこと、個人の体験によること、社会全体に通用するのではなく自分自身に有用な範囲の小説であること」などの反応で、「私的な感覚」から書かれた小説が私小説であると答えた。

また、将来に私小説の作品が書かれる可能性についての質問には「これから個人主義が進むから私小説も書かれるはず」とか、「韓国は集団的な特殊性が強いが、個人の自由に対し、社会的に表現する方法が多様化されている」から私小説のかたちをとった小説が出てくるだろうと答えている。「告白性」と「作家の実生活」が反映したのが私小説という回答は日本で論議されたもので、韓国でもそのまま受け入れられた一般的な私小説の見解が表れているのである。

しかし、「個人主義」と「個人の自由」を私小説と関連づけることは、日本での私小説の認識と違う側面から答えていることと見るべきである。最近、韓国で私小説は「作家」の周辺を語るものであるというよりは、一人の「個人」の日常を書いた小説として認識されつつある。村上春樹が描いている社会と遊離された「個人」のすがたを描写した小説を私小説として認識するのはこのような理由があるからだと思われる。

4. 「私」の韓国語の翻訳

私小説は一人称のみならず、三人称でも書かれるが、韓国では主に一人称として書かれた小説として認識されている。たとえば、前で引用した李ソンウクの文章から日本小説の私小説的な性格は次のように言っている。

ロラン・バルトが指摘した通り、過去の時制はひとつの行為をほかの行為とつなげ、事実の領域にその位階を構築した。事件の連鎖、すなわち明確な語りを要求し、またこれは三人称の話し手と結合し、作家を世界を創造した神のレベルに位置づける韓国の小説と韓国の映画はこの範疇から大きく離脱しなかった。しかし日本の小説は一人称と現在時制を好んで使っている。人々は仮面をかぶらないでみずから語り、叙述し、自身の日常の聞かせてくれる。これがひとつの事件であり、プロットになる。²⁰

三人称と過去時制で書かれる小説に対し、私小説で代表される「日本の小説」は主として「一人称と現在時制」で書かれ、「自身の日常」が小説の「事件であり、プロットになる」という認識である。一人称小説こそ、作家身辺の話を聞かせてくれる私小説の性格にかなうものである。私小説の形式と意識的に距離をおき、小説を書き始めたと言う大江健三郎は「私は障害を持って生まれた長男をモデルとした短編、長編を書くようになってからはそれを語るナラティブに、あきらさまに「僕」「ぼく」を私小説の方式で用いることをした」²¹と述べていることから、一人称の「僕」ある

いは「私」が意味する私小説的な性格がうかがえる

それでは、一人称で書かれた私小説を韓国語で翻訳する際にどんな問題があるかを考えてみることにする。1920年代に日本で私小説という用語が登場したばかりに発表された志賀直哉の「城の崎にて」は「私小説、心境小説の代表作」²²として評価される作品である。その冒頭は次のようにはじまる。

山の手線の電車で跳飛ばされて怪我をした、その後養生に、一人で但馬の城の崎温泉へ出かけた。(中略) 頭はまだ何だか明瞭しない。物忘れが激しくなった。

(中略) 一人きりで誰も話相手はない。読むか書くか、ぼんやりと部屋の前の椅子に腰かけて山だの往来だのを見ているか、それでなければ散歩で暮らしていた。

(中略) 自分はよく怪我の事を考えた。一つ間違えば、今頃は青山の土の下に仰向けになって寝ているところだったなど思う。²³

この小説は下線の「自分」が主人公として3年前の事故により、城の崎の温泉に養生をしに出る時のことを回想する形式で書かれている。最初にこの作品の特徴として確認しておきたいのは、話が相当進んでも語り手である「自分」が下線のところまで、まだその姿をあらわしていないことである。また、3年前のことを書いているが小説の所々には現在の時点が使われおり、実際城の崎で逗留しているように描かれている。この二つの特徴が韓国語で翻訳されるとどのように変えられるのかを考えてみる。

前の引用部分は韓国語で次のように翻訳された。

야마노테선 전차에 치여 부상을 당한 후, 요양삼아 혼자 다지마의 기노사키 온천으로 향했다. (중략) (A) 머리는 아직도 뭔가 선명치 않았고 건망증도 심해졌다. (중략) (B) 이곳에서는 나 혼자 뿐 이야기 상대는 아무도 없었다. 책을 읽거나 글을 쓴다든가, 명칭히 방 앞 의자에 앉아 산을 둘러보거나 큰길을 내다본다든가 하지 않으면 산책을 하면서 지내는 것이 고작이었다. (중략) 나는 자주 부상에 대해 생각했다. 하마터면 지금쯤 청산의 땅 밑에 똑바로 누운 채 (C) 잠들어 있을 뻔했다.²⁴

<再和訳>

山の手線の電車で蹴飛ばされ、怪我をした後、養生のため一人で但馬の城の崎温泉に出かけた。(中略) (A) 頭はまだ何だか明瞭しなかったし、物忘れも激しくなった。(中略) (B) ここでは私一人だけ、話の相手は誰もいなかった。本を読んだり、書いたり、ぼんやり部屋の前の椅子に腰をかけて山を眺め、大通りを見、そうしないと散歩ですぐすのが精一杯であった。(中略)僕はよく怪我のことを考えた。ひょっとすれば今頃は青山の下に仰向けになって、(C) 眠っているところだった。

ここで(A)は「頭はまだ何だか明瞭しない。物忘れが烈しくなった。」を韓国語で置き換えたもので、二つの文章を一つの文章に翻訳するとき、前の文章の現在時制を過去の時制にかえた。

(B)においても「一人きりで誰も話し相手はない」の現在時制を過去時制にかえて訳した。とくにこの部分は韓国語の翻訳は日本語テキストの中でまだ登場していない「나 (私)」という一人称の語り手であり、登場人物が出ている。小説がはじまり、話が進んでも主語である話し手や登場人物がまだ出てこないことを気にして「나 (私)」を書き入れたのである。

韓国語では「文脈のなかで主語が明示されてなくてもその文章の主語が何であるかがわかる場合には主語を省略できる」。しかし、文章で何が主語であるかまったくわからない場合には、「文脈が成立されていない独立した文章では主語は絶対に省略できない」²⁵。まだ日本語のテキストからは登場しない「나 (私)」を韓国語の翻訳で追加しなければならなかったのは主語の必要性があったからである。

(C)の翻訳文は「～寝ているところだったなど思う」を翻訳したのである。日本語のテキストで使われた「～など思う」という文末の表現は現在時制であるが、翻訳文ではこの言葉は省略された。日本語のテキストの現在時制は韓国語の翻訳では大体過去時制で翻訳された。

『城の崎にて』では冒頭に「나 (私)」で翻訳される「自分」という言葉が登場しなかったが、小説が展開するにつれて「自分」の言葉は頻繁に出てくる。「自分」を韓国語で翻訳すれば「자기 (自己)」で対応される。しかし韓国語では「자기 (自己)」とは一人称代名詞として使えないので、「나 (私)」としてしか翻訳されない。

今 自分 にあの鼠のような事が起ったら (A) 自分 はどうするだろう。 自分 はやはり鼠と同じような努力をしはしまいか。(B) 自分 は 自分 の怪我の場合、それに近い (C) 自分 になった事を思わないではいられなかった。 自分 は出来るだけの事をしようとした。 自分 は自身で病院をきめた。それへ行く方法を指定した。

ここで「自分」の言葉は使いすぎている。たとえば、(A) (B) (C) の「自分」の言葉は省略されても意味を伝達するには問題がないのである。上の文章は韓国語でどのように翻訳されたのか。

지금 나 자신에게 저 쥐와 같은 일이 벌어졌다면 어떻게 했을까? 나 역시 쥐와 마찬가지로 필사의 노력을 기울이지 않았겠는가. 내 부상의 경우도 그 쥐와 다를 바가 전혀 없었다. 나는 할 수 있는 한 모든 것을 하려고 했다. 나는 스스로 병원을 지정해서 거기로 가는 길까지 알려 주었다.

<再和訳>

今 私 自身にあの鼠のような事が起ったら、どうしたのだろう。 私 も鼠と同じく必死の努力をしたのではなかつたらうか。 私 の怪我の場合もその鼠と違うところはなかつた。 私 は出来るだけのすべての事をしようとした。 私 は自ら病院を決めて、そこへの道も説明した。

日本語のテキストの (A) と (B) 、 (C) の「自分」の言葉が韓国語の翻訳文では省略されたのがわかる。前で引用した冒頭の韓国語の翻訳は、日本語のテキストには

ない「나(私)」を書き入れた。ここでは反対に日本語のテキストで頻繁に使われた「나(私)」にあたる「自分」を翻訳の過程から一部省略した。『城の崎にて』のような私小説は作家と作品との関係が重視される。作家と想定される一人称「나(私)」の言葉がほかの小説にくらべ、大きな役割を果たすが、韓国語の翻訳ではこのような役割は弱くなる。現在時制を使うことは作家の現在的な時点を連想させる。韓国語で翻訳される時日本語のテキストの一人称を通した作家の連想と、現在時制を活用した現在時点の性格が薄れていくのがわかった。

韓国語の翻訳本で「나(私)」の言葉で翻訳される日本語は、前で例として取り上げた「自分」をはじめ「私、わたし」「僕、ぼく」「俺、おれ」などがある。日本語で一人称のこのような言葉は省略もでき、まじえても使える。このような多様な日本語の一人称は「時、所に応じていくらでも変容して行く、関係性」²⁶をあらわしている。韓国語の翻訳で日本語の一人称の役割が「나(私)」の言葉で単純化されるのは避けられない。例えば日本の代表的な私小説の作家のひとりである葛西善蔵の次の文章を見てみよう。

わたしが、今更ららしく、自分のことを、自分から悪党だなぞと言つたとしたら、可笑しなおんでせう。それ程の悪党とは、自分では思つてゐないとしたところが、他人はさうは思やしない。だが、他人がさう思ふ、思はない。それは、それだけのことぢやないか。俺は何故そんなことまでが気になり出したか、そのことのほうが余つ程をかしい。²⁷

短い段落の中でもこのように多様な一人称を駆使するのは日本語の文章としてもやや極端な例だと言えるが、もしこの文章で使われた「わたし」「自分」「俺」を韓国語で置き換えたら「나(私)」で訳されるしかないと思われる。

5. 結論

韓国で「私小説」は日本文学を代表する小説の様式として認識されている。最近、私小説を通し、日本文学のみならず、日本文化を理解しようとする傾向が出てきた。韓国の読者は私小説を通し、日本文学と文化が理解できることを期待する。

村上春樹の作品を私小説としてみる傾向は日本小説は即ち、私小説という漠然とした認識からはじまったことである。しかも、次第に個人が重視される韓国における時代の変化の中で社会と遊離した個人を描いた小説が私小説であるという認識に拠るものである。本来日本からはじまった私小説は「作家」の周辺を書いたものであり、現実逃避の手段として書かれたと理解される。私小説が韓国語で翻訳されても作家の周辺を知る手段がない読者にその意味は大きいものではない。かえって、一人称として叙述される個人の物語に関心を傾け、韓国での私小説は「作家」という修飾語がなくなった「個人」の問題を取り扱った小説として認識された。したがって、私小説とは作家と関係ない一人の個人が一人称の「나(私)」の言葉で描かれる小説として理解されている。

日本語で使われる一人称の代名詞にあたる言葉は多様である。韓国語で訳されるとき、この多様な言葉が「나(私)」の言葉で単純化される。日本語で発達されている多様な一人称は状況により、変化しつつ、いろいろの「・(私)」をつくりだすが、韓国語で翻訳されるといろいろな関係のなかでの「・(私)」の多様な性格は減少する。日本語で「自分」というと韓国語で「・(私)」となるが、この言葉は作家自身の心境をもっと事実に表現するための「・・(自己)」を意味する。韓国語で翻訳されると「・(私)」の言葉で置き換えられ、作家の心境の響きが小さくなる。そのかわりに韓国語の翻訳で「・(私)」の言葉で一貫し、表現されたら匿名の個人の物語として読者の前にあらわれる。

韓国語で翻訳されるとき、私小説の発生において重要な要素であった「作家」の話という要素が薄れてきた。私小説とは社会から遊離された「個人」が重視される韓国の状況において、作家の身边とは関わりのない匿名の個人が営む少々の日常を淡々に描き出す小説として認識されている。

【付記】 本稿は『日本語文学』第34輯（韓国日本語文学会、2007. 9）に掲載されたものを日本語に訳したものである。

-
- ¹ 陳ヨンボク「韓国近代小説と私小説様式」『現代文学研究』韓国文学研究学会、2000. 8、p. 78
- ² <http://100.never.com>
- ³ 彭丹・姜宇源庸・梅澤亜由美「中国、韓国における『私小説』認識」『日本文学誌要』第75号、法政大学国文学会、2007. 3、p. 80～82、別表。
- ⁴ 白鐵編『批評の理解』玄音社、1981、p. 193
- ⁵ 朴栄濬「私小説の是非—この傾向は警戒すべきだ」『東亜日報』1958. 3. 20
- ⁶ 安寿吉「私小説の限界—個人としての『私』社会された『私』」『東亜日報』1958. 12. 28
- ⁷ 小林秀雄「私小説論」『新訂 小林秀雄全集』第三巻、新潮社、1978、p. 122
- ⁸ 尹柄魯「月評 位置付けられる私小説」『現代文学』1966. 2、p. 138
- ⁹ 平野謙「私小説の二律背反」『昭和批評体系』第3巻、番町書房、1963、p. 304
- ¹⁰ 金宇鐘「私小説の方法論」『現代文学』1966. 2、p. 233～234
- ¹¹ 崔仁勳「観念と風俗」『現代世界文学全集』12、新丘文化社、1968、p. 435～436
- ¹² 李浩哲「逃亡奴隷的属性としての日本小説」『ハンギル世界文学』6、日本小説選1、ハンギル社、1981、p. 5
- ¹³ 金春美「『モダン』という衣装を着ている日本小説の根幹—私小説性への回帰」『文学思想』1992. 4、p. 275
- ¹⁴ 川村湊/金ソクヒ訳「日本の現代文学を代表する作品」『日本の現代小説8選』宇石、1993、p. 256
- ¹⁵ 荒川洋治/権宅明訳「日本小説の新しい動向—韓国の読者へ」『日本現代文学代表作家自選集』新丘メディア、1996、p. 8
- ¹⁶ 尹相仁「『私小説の神話』と日本近代」『当代批評』2004. 秋、p. 310
- ¹⁷ http://www.cine21.com/Article/article_view.php?mm=005001001&article_id=36999
- ¹⁸ 朴ヒョンス『日本文化、その繊細さの裏側』チョクセサン、2001、p. 8～9
- ¹⁹ 安ヨンヒ『日本の私小説』サルリム、2006、p. 3、84
- ²⁰ http://www.cine21.com/Article/article_view.php?mm=005001001&article_id=36999
- ²¹ 大江健三郎『私という小説家の作り方』新潮社、1992、p. 48
- ²² 小林幸夫「『城の崎にて』における〈自分〉」『日本近代文学』第49集、1993. 10、p. 5
- ²³ 志賀直哉『城の崎にて・小僧の神様』新潮社、1985、p. 24
- ²⁴ 大江健三郎ほか/金ジョンミ訳『日本代表短編選』1、コリョウオン、1996、p. 56～57
- ²⁵ 南ギシム・高ヨンゴン『標準国語文法論』改訂版、塔出版社、1993、p. 244～245
- ²⁶ 勝又浩「私小説ノート」『日本近代文学』1990. 6、p. 80
- ²⁷ 葛西善蔵「酔狂者の独白」『編年体 大正文学全集 1926』第十五巻、ゆまに書房、2003、p. 269

韓国の私小説
——解放後の道程——

姜宇源庸

はじめに

1945年の敗戦によって、日本は文学を含むあらゆるものが戦後的に変ってしまった。ところが変わったのは日本だけではない。植民地だった韓国にとって日本の敗戦は「解放」であった。それは植民地時代に植えつけられたものの否定を、あるいは植民地以前の姿を回復することを意味する。ところが35年間の記憶は想像を超える重みを持つ。特に韓国の「近代」は植民地政策と共に始まったが故に、戻すべき固有の姿はほとんどなかった。日本と少しでも関ったことを捨てるには、「近代」を一度あきらめなければならない。しかし、イデオロギーの拮抗はそれをゆるさなかった。かろうじてできることは、日本との関係を絶ち、「日本」という文字だけを消して匂いをごまかすことだった。つまり韓国は日本の戦後よりもっと複雑に屈折した解放後を引きずっていたのである。最初のうち消されたのは文字だけで、匂いはそのまま残る。しかし時間が経つにつれ、匂いもだんだん薄れて行く。匂いは本質ではないが、日本が残して行ったものの本質は、匂いと共に韓国的に変りはじめる。

これは広く「近代」的な性質をもつものの現象で、文学も例外ではない。特に所謂近代文学の理論と方法はほとんど日本を経由し、ある時期には韓国の文学が日本語で書かれもした。植民地の韓国が内地である日本に同化することは当たり前で、そのなか、私小説が入ってきたのは自然な成り行きである。

しかし、日本が敗戦し、国交が断たれると状況は急変する。今まで自然に受け入れていたものが自然でなくなり、どう始末すればいいのか、その処置に困ってしまう。排斥して忘れればそれでいいのだが、排斥されずに残ったものは、韓国的に変えられたり、あるいはもともと韓国のもんとして隠蔽されたりする。言わば文学の残留孤児というわけだが、まさに私小説は残留孤児のように、時には日本的な匂いを隠蔽し、またある時は韓国的に形を変え、解放後の韓国に生き残る。

すると、少なくとも〈私小説は日本にしか存在しない〉という論は成立しない。むしろ日本の〈伝統的〉で〈正統的〉な私小説——そういうものがあるとすれば——とは違うだろうが、韓国にも私小説が厳然として存在しているからだ。日本にはあまり知られていないこの事実が〈どういうふう〉になっているのか、韓国での私小説の戦後をたどることが本稿の第一目的である。そしてそれが日本の場合と違うなら、どこがどう違うのか、隠蔽と屈折の過程を検証してみたい。

厳密には日本での私小説と韓国での私小説を（括弧）などをもって区別したほうがいいのかもわからない。しかし私小説は今考えられているよりは、はるかに幅が広く種類も多い。拡張していく私小説解釈の概念を狭める必要はないので、敢えて区別しないことにする。形式や場所の差は多少あっても、私小説は私小説として考えていただきたい。

1. 1950年代——私小説軽視と日本文学的性格の隠蔽

解放後、私小説は文学用語として韓国文壇に定着する。しかし、植民地時代の産物であることに触れたくないためか、日本で生まれ、日本から移入された事実に関する言及はない。普通に私小説として通用し、むしろ今より異質感がなく、韓国文学のなかで占める影響力が高かったとみえる。

〈私小説とは現実から逃避しようとするもので、それを想起すると私たちはそういう私小説をある程度警戒しなければいけないと思う。私たちが希求している文学でのヒューマニティーだとか真理だとかというのは、現実を直視することで得られるからである。〉（朴栄濬「私小説の是非—この傾向は警戒すべきである」）¹

〈単純な「私」の個人我ではなく、社会化された「私」の典型としての「私」の場合はいくらでも作者がモデルになって主体的に作中に登場することができる。簡単に言えば、作者が作家個人の話を書いても、それが読者には読者自身の話を書いたかのように読まれる時、それが社会化された私であり、典型としての「我」になれる。〉（安寿吉「私小説の限界—個人としての「私」社会化された「私」」）²

いずれも批判的な言説であるが、朴栄濬（パクヨンジュン）の文章からは伊藤整の「逃亡奴隷」を、安寿吉（アンスギル）の文章からは小林秀雄の「私小説論」を思い出すのは筆者ひとりではないだろう。これだけを見ても私小説理論が日本からの影響によることが証明できる。しかし朴栄濬にしても安寿吉にしても、伊藤や小林の名前はもちろん「日本」という言葉さえ記していない。解放後まもない時期だったので、「日本人」と「日本」を取り上げること自体禁忌に近かっただろうし、わざわざ言及しなくても私小説が日本から来たことは当たり前の事実として暗黙のうちに認識されていたと推測できる。

「警戒」や「限界」という批判は私小説、つまり日本で生まれた私小説、それを書いている韓国人文学者に対する警戒と限界の意味も含まれている。そして裏を返せば私小説を警戒し、その限界を指摘しなければならないほど、私小説が普通に書かれていたことも見逃すことができない。植民地時代に教育を受けた文学者・知識人は、その習慣、身体記憶を一日にして変えることは簡単ではなかったに違いない。戦後日本の文壇にも私小説放棄の声が高かったが、それを唱える放棄論者自身がひそかに私小説を楽しんでいたことにも似ている。ところが、韓国では簡単に「放棄」を口にすることができなかった。日本の戦後のように積極的な見直しと反省が伴わない、柔軟に与えられた解放と建て直しであったため、「放棄」より「隠蔽」の方が遣りやすかったのである。

日本の私小説が普遍的な私小説に取り替えられる奇妙な現象が、いまだ準備できていない解放によって起った。時々私小説は庶子的な存在に例えられるが、以上のような意味で韓国文学における存在感は、庶子よりはやはり残留孤児に近い。植民体制が

急に終焉してしまい、旧植民地に取り残され、血統を隠して生きなければならない状態に、だれの意思とも関係なく、置かれてしまったのである。

2. 1960年代——私小説克服と「新しい私小説」への期待

1950年代の私小説批判を経て、それから10年後になる60年代後半でも私小説は生き続ける。むしろ批判の声は静まり、新しい私小説のあり方を模索しようとする声さえ聞こえ始める。でも、私小説に関する消極的な評価、否定的な認識はなかなか変わらない。例えば今は韓国文学の大家となっている朴景利（パクキョンリ）が文壇に登場した当時、彼女の短編は小さな私小説論議を引き起こす。

〈「不信時代」³は身边に起った事件を素材にして書いた作品でした。その意味ではいわゆる私小説系列に属する作品かも知れません。…（略）…先ほど私は二つの作品が私小説に属するかも知れないと述べました。しかし私は言い直してそれは私小説ではないと言いたいです。私の意図は少なくともそうでありました。克明な事実を描いていたわけではないので、素材をどこからもってくるかは作家の自由です。その素材をどのように消化して扱ったかが問題になるでしょう。…（略）…ところが、素材が身边からきたからといって、とても狭い意味の私小説とされると私は抵抗を感じます。〉（朴景利「私小説異議」下線—引用者）⁴

何人かの評論家から私小説だと決め付けられたことに対する反論である。もちろん評論家は朴景利の小説をほめるつもりで私小説をもってきたわけではない。男性が主流をなして支配していた当時の文壇の、女性作家に対する評価は硬く厳しかった。女性作家にはいつも「繊細な感受性」「感覚的な文体」「内密な心理の世界」といった修飾語が付き勝ちであって、それは当時の文学界を代表する高い基準、「人間存在の探求」「廢墟的な状況下での人間愛とヒューマニズム」などには至っていない、低いレベルの評価にすぎなかった⁵。同じく私小説だという評語は、個人的で身辺的な狭い世界に留まっているという批判を含んでいる。

一方で、一部ではあるが、同じ時期に私小説のもつ内面性に共感を得て、芸術性を託そうとする声もあった。現実密着型の散文に表れる詩的な情緒には、一般読者の関心を導き出す魅力や、広く共感を持ちやすい利点などが指摘されている。

〈今まで私小説というと、わけもなく避けていた旧習から離れ、大衆読者との広い共同広場のために懸命になっているのは幸いなことである。だが一方で、やっと落ちてきてきた私小説の流れや意図が高い芸術性を無視してしまうのは御免だ。なお通俗的な大衆読者の趣味やそのまま日本の模倣にとどまっては駄目だ。〉（尹炳魯「落ち着いていく私小説」下線—引用者）⁶

ここではまず「日本」という言葉に注目したい。解放後約20年が経過していて、1965年に基本条約が結ばれるなど、韓国と日本の間は従来とは違う動きをみせていた。

その時代的な背景も手伝った所以か、今までは大きな声で言えなかった私小説の出自がようやく言われるようになった。「そのまま日本の模倣」になってはいけないという提言には、私小説の生まれた場所が日本であることが明らかになっている。ここに来て韓国の解放後が——日本で言うと戦後が——終焉に向かう境目に差し掛かったのであろう。隠してきた残留孤児の「残留」の事実を憚る必要はない。しかし残留孤児を抱えていた韓国文学が望むことは、残留する日本文学ではなく、新しく生まれ変わる——国籍を変える——ことであった。

上の尹炳魯（ユンビョンノ）の文章は1966年2月号の『現代文学』に載ったもので、その直後となる3月号には、私小説への懸念と期待が交差する、反論でも援護でもある文章が載る。

〈（尹炳魯の文章を指摘して一引用者）韓国の小説がみな「私の自叙伝」に終わったら大変だ。…（略）…自分自身により密着した体験世界に作品を限定するにしても、それを個人の自叙伝や体験談に終らせないためには、まず方法上の問題と作家の力量に支えられなければならない。…（略）…私小説が従来の庶子的な差別待遇に反旗を掲げる道、それはほかならず、このように私小説の空間的な限界性を乗り越えることにあるのではないか。〉（金宇鐘「私小説の方法論」下線一引用者）⁷

新しい私小説のための提案だが、良い例として、つまり「私小説の空間的な限界性を乗り越えた」作品が挙げられている。それは同雑誌の先月号に発表された宋媛熙（ソンヨンヒ）の「落雷」という作品である。金宇鐘（キムウジョン）自身もこれを私小説と言っているかどうか少し迷っているが、個人を中心に描いている点が私小説に近く、にもかかわらず一人の個人を越え、主人公「私」に投影される巨大な民族の運命と一緒に語られる点に、「庶民的な差別待遇に反旗を掲げる道」があると言っているのである。これを先ほどの比喩に言い変えるなら、庶子が反旗を掲げたというより、残留孤児が血筋ではない、生まれ育った土地の環境に適応する姿ではないかと考えられる。

〈韓国の私小説は小説の型として正常の発展を経験しないまま衰退に直面している。…（略）…数多い作家が私小説的作品をたくさん発表した。ところが私小説の典型的な道標となる作品があったとは考えられない。また作家はある善悪の意志による社会人間の現実を作品として客観描写するより、自身が目撃した体験感覚の結果として、私的な事柄が中心となる作品を書くのが大体の傾向である。毎月発表される小説の中にはこの今の実態を立証する作品が発表されている。しかし、私小説の新しい特徴がなく、現代私小説の感覚を喪失しているのではなかろうか。今日の私小説はその意味で文学の小説型としての価値と生命を失っていると思われる。〉（鄭奉来「私小説と作家の関係」下線一引用者）⁸

「私小説の典型的な道標となる作品」がどんなものなのか定かではないが、結局私小説が韓国社会の要求に答える方法はなかなか難しい。韓国社会は巨大な語り、民族

や国家のイデオロギー、社会の変革を先導する物語を要求する。しかしそれらを取り入れてしまうと、もはやそれは「私」の小説ではなくなる場合が多い。この「公」と「私」の二律が背反する場所に置かれている状況こそ、韓国に残留する私小説の運命だったのだ。でも私小説は絶えることなく、むしろ「数多く」書かれる。「公」や「社会」の問題を追及する韓国の作家も、「私」から発見できる「個」の魅力を感じたに違いない。実はそれが私小説の本場日本において、私小説の伝統を可能にした要素ではなかっただろうか。

3. 1970年代—持続する私小説

韓国において私小説が一般化している証拠は随所で確認できる。

〈10月号の雑誌に発表された小説を読んでいくうち、偶然なのかも知れないが長い間沈黙していた金東里氏をはじめ、安寿吉、李鳳九、呉永寿氏など、60年代の老大家が一斉に作品を発表した。それも、四人がそろって打ち合わせでもしたかのよう
に自らの周辺を描いた私小説を書いている。私小説が今まで色んな作家によって書かれてきたので、今回のことを特別大袈裟に取り上げる必要はないだろうが、文壇を代表する老壮の作家が作品の素材を自分の日常事に求めているということは、単純に見逃せるものではない。〉（申東漢「私小説4篇」下線一引用者）⁹

老作家だけでなく、私小説はいろいろな作家によって書かれていた。ひとつ日本と違うところは、私小説はあっても私小説家、つまり私小説だけを創作する作家はいないことである。

〈近年になって私の周辺事から素材をもってきた私小説類の作品を書くようになった。切実な内容は必ずしも客観的な三人称小説にだけ可能なわけではない。私の周辺事からも、真剣に求めればいくらでも探せる思いがした。…（略）…そんな私小説類のなかでも「某日素描」「ソウル蛙」「山道を走るバイク」この三つの作品がもっとも実際に近いのではないかと思う。〉（河瑾燦「私小説類の三作品」）¹⁰

この河瑾燦（ハグンチャン1931-2007）は韓国の戦後派作家に属しながら主に農村の現実を描く作家であった。本格的な私小説家ではなく、70年代この時期になって私小説を試みたのである。以降も似たような作品を時々発表するけれど、周辺事だけを書くことはない。これは他の作家の場合も同じく、韓国には尾崎一雄や川崎長太郎のような私小説家はいない。この点は韓国と日本における私小説の根深さの違いと関係があるかも知れない。いずれにせよ、1970年代にも私小説が意識され、書かれていたことは事実であり、むしろ日本文学での比重には及ばないまでも、このように永い間持続している私小説は韓国文学として認められるべきである。

4. 1980、1990年代—「自伝的私小説」の登場と消滅

1980年代には私小説という用語がほとんど見られない。私小説が書かれなかったわけではないが、私小説など問題視する余裕がなかったからだ。1980年代は軍政の抑圧と民主化運動の対置が極限にまで到った時期で、文学も第一線に立って戦っていた。「民衆文学」と言われる巨大なエネルギーのなかに、政治も、労働者も、学生も、文学も、個人も、全部吸い込まれた。私小説も民衆の語りに含まれ、それをわざわざ私小説と付言する必要はなかったのである。

ところが、1980年代が終わる頃、政治性に偏った民衆文学を反省する声が出てくる。民主化運動がある程度の結果を勝ち取り、文学が政治以前の人間に目を向ける余裕を持ち得たからであろう。この時、非常に独特な動きが韓国文壇に起る。『現代小説』¹¹という文芸誌が1989年の冬に創刊され、1992年の秋に休刊するまで、「自伝的私小説」という項目を設けて私小説を毎号載せたのだ。こういう試みは今までになく、後にもなかった。

不思議なことには、なぜ私小説を企画したのか、詳しい説明は何もない。ただ創刊号の編集後記に〈連載企画物に「韓国の作家」と「自伝的私小説」を準備した。…(略)…「自伝的私小説」は言葉通り作家自身の自伝的体験を素材にして一編の小説に仕上げたものだ。だからと言ってそれが純然たる体験の記録であるとは期待できない。なぜならそれもやはり一編の「小説」として機能するからだ。〉という短いコメントが付いているだけである。

創刊号から12号までの間、それぞれの作家によって、12編の「自伝的私小説」は続く。作家名と作品名を列挙すると、ソンヨン「遠くにある部屋」、ユンフミョン「簡易列車に関する報告書」、ジョヨンヒ「浮遊する部屋」、ムンスンテ「少年日記」、キムウォヌ「頭の中の都市」、ユスンハ「ある自由主義者の失踪」、ハムジョンイム「物語、落ちる仮面」、アンジョンヒョ「徒労の果て」、ファンチュンサン「灰色記」、イスンウォン「資本家よ、団結せよ」、ハゼボン「ブルースハウス」、ヒョンギルオン「死についてのいくつかの挿絵」、以上である。いずれも主人公は作家自身を思わせる小説家であり、語り手と視点人物が密着している点は、私小説となる要件を充足している。

私小説の本質を見定めるための要件として安藤宏は次の二点を挙げている。

- 〈・語り手と中心となるべき視点人物とが同一であるか、語りの視点はその人物の視点とかぎりなく密着した関係にあるということ。
- ・同時に右の人物が「小説家」として設定されており、自ら「小説家」たりうるかどうかを言葉によって問い返してゆく契機を潜在させていること。〉¹²

これは私小説が私小説たる最小条件だと思われるが、これに従うと「自伝的私小説」は私小説として遜色がないばかりか、全くその通りである。

例えば創刊号に載ったソンヨンの「遠くにある部屋」は、典型的な小説の書けない小説家の話である。原稿料の前借をした「私」はその金で下宿に入るが、二ヶ月が過ぎても小説がかけず、だんだん金がなくなり下宿を追われる。その後、後輩の部屋で

厄介になったり、知らない教会の片隅に入り込んだりして小説を書こうしても、なかなか進まない。〈小説一編を書くことは宇宙を一つ創造するくらい大変なことだ〉と「私」はつくづく思う。結局、何日間も何も食べない行き詰まった状態のなか、何とか小説を完成した「私」が雑誌社に電話をかけるところで、この小説は終わる。

さも葛西善蔵の作品を思わせる「私」の苦心ぶりだが、ユンフミョンの「簡易列車に関する報告書」にもそれに似た雰囲気が出る。一日に三回しか通らない簡易列車を「私」は待っている。冬休みになるとその列車に乗って娘が遊びにくるからだ。「詩」を書くために娘と離れている「私」は、その代わりに娘に童話を書いて読ませたりする。「哀しき父」の韓国版と言える趣を持ち、前に発表した自作が引用されたり、作中作が挿入されたりする小説家小説である。

この他にも少年時代に経験した戦争と父の記憶を書いたムンスンテの「少年日記」、貧しい故に妹二人と三人で賃貸部屋を転々としながら暮らした青年期を描いたジョヨンヒの「浮遊する部屋」、新聞社の依頼で取材のために日本を旅行する紀行文形式のキムウォヌの「頭の中の都市」などがある。

韓国の批評家金允植（キムユンシク）はこの「自伝的私小説」を企画した『現代文学』の意図を、既存の文学様式に対する批判や非難の意味合いを含んでいるとし、そしてここに発表された作品を、作家として韓国社会を直接告発する側面と、小説のために他の事を犠牲にする私小説特有の自滅的な側面が、包括的に入り混じっていると指摘した¹³。

確かにこの一連の作品群には「私」語りを通して社会を見ようとする意識された批判の目が働いている。だが一方では感興性の低い自身の思い出、昔話を綴ったものもある。内容面では親類や家族、友人の死を扱った作品が多く、文壇の逸話も時々語られる。日本と少し印象が異なる点は、自分自身の恥部を露にしたり、愚行を行ったりする、極端な告白や暴露がないことである。言い換えれば社会の常識から大きく離れた「私」の社会的な不適応性は低い。日本の私小説作家がかつて言われた、社会のアウトサイダー的な傾向がこの「自伝的私小説」には見られないのである。やはりこれは「社会」の動きや在り方に敏感な韓国文学の「社会人的告白」、つまり社会を語るためには社会の一員でなければならないという意識が、そのまま私小説に影響したからであろう。それに80年代末から90年代の初頭といった、民主化運動の勢いがまださめていないという時期的な関係性も無視できない。

〈この「自伝的私小説」とは何か。この連載物の編集企画者はこれを「文学的真面目さ」と言ったのではないか。ここにも自滅派と調和型の小説が奇妙に混じっていることが感じられる。これと日本の近代文学の私小説と異なる点は何か。ここでそれなりの歴史的解釈を加えることができる。これらの小説がまだ民衆文学と社会主義理念、すなわち「大きな物語」が残っている時点で創作されたが、「小さな物語」に向ける始発点になった点はそのひとつであり、もうひとつはこれらの小説が純粹・本格小説をモットーにかかげた小説専門誌『現代小説』と運命を共にした点である。この自伝的私小説は『現代小説』の発行中断と一緒に消え去った。〉（金マンス「私小説の韓国的変容とその意味」下線一引用者）¹⁴

「自伝的私小説」という用語は上の指摘のように『現代小説』の休刊以来今日まで使われたためしはない。だからといって私小説自体が消滅したわけではない。私小説と変らない小説——例えば「自伝的小説」など——は今も時々顔を出している。最近では孔枝泳（コンジョン）の『楽しい我が家』（2007年11月パランスプ）のような暴露に近い家庭小説も発表されたりする。しかし私小説はもはや特定の作品を指すジャンルとして直接用いられることはなく、新聞や雑誌の文芸欄などで敷衍説明のために使われるだけとなった。

おわりに

1990年代以降の私小説は、韓国文学ではなく、日本文学として強く認識されるようになる。文学辞典には「日本特有の小説形式」であると明記されており、一時的に韓国に影響はあっても論議の対象にする程度ではないと説明してある¹⁵。今はほとんど日本文学、つまり外国文学の一種という考え方が広まっているわけで、それに私小説というと個人に限定された社会性の乏しい「狭い文学」とする批判的なイメージが未だ強い。1950年代の傾向に戻ったかのように、まず作家自身がこの言われ方を忌避する。

しかし「自伝的私小説」という言葉は15年前まで使われていた。そればかりか1950年代からずっと続いてきた韓国文学としての足跡も認められねばならない。文学辞典の事実と違った常識が、実際ではない推論が一般化してしまう場合があるが、韓国で認識されている私小説受容に関する問題もまた、間違った誤謬の一例であろう。それは日本の私小説を間違って認識したという意味ではなく、解放後の韓国に私小説が存在しないかのように規定してしまう態度、同じく私小説を日本で創作されるだけの外国文学として限定する態度を言うのである。

本稿では1945年の解放後、韓国の文壇で私小説が言及された例を並べてみた。これはすべて日本文学での私小説を説明したものではなく、韓国文学の範疇に属する用語として私小説を直接取り上げた例である。1950年代から1990年代まで私小説は日本文学ではない韓国文学の一部として実在した。時には日本の私小説とまったく無関係に、そして場合によっては日本の私小説を意識してそれと差別化を図ろうとする努力もあった。こういった私小説を本文中では文学の残留孤児に例えたが、もともと日本籍であったとしても、その二世たる「自伝的私小説」を含めて韓国の私小説は韓国で育った韓国文学にほかならない。自分の素性はうすうす気づいていただろうが、使う言葉、考える思考、体験した内容はすべて韓国で生まれたからだ。

韓国に存在する私小説を通して、日本と違う点からは文学を形作る風土、形を変える環境の差が明らかになるだろう。逆に日本においても韓国においても変らない私小説の固有性があるなら、それによって私小説が持っている本質的な属性、根源的な性質の説明が可能になる。

-
- ¹ 朴栄濬「私小説の是非—この傾向は警戒すべきである」1958年3月20日、東亜日報 原文はハン
グル。本稿で引用するすべての韓国語文章、作家名、作品名は引用者の訳による。
 - ² 安寿吉「私小説の限界—個人としての「私」社会化された「私」」1958年12月28日、東亜日報
 - ³ 朴景利の短編小説。1957年『現代文学』に発表。
 - ⁴ 朴景利「私小説異議」『韓国戦後問題作品集』1964年、引用は『Qさんへ』ソル出版社 p. 184、
187
 - ⁵ ソヨンイン「朴景利初期短編研究」『語文学』第66号、1999年2月、韓国語文学会 p. 264
 - ⁶ 尹炳魯「落ち着いていく私小説」『現代文学』1966年2月 p. 138
 - ⁷ 金宇鐘「私小説の方法論」『現代文学』1966年3月 p. 233
 - ⁸ 鄭奉来「私小説と作家の関係」『文学の自由』1967年7月、ヒャンブンシヤ p. 117
 - ⁹ 申東漢「私小説4篇」『韓国文学』1976年11月 p. 299、300
 - ¹⁰ 河瑾燦「私小説類の三作品」『韓国文学』1980年1月 p. 218
 - ¹¹ 『現代小説』1989年11月創刊、1992年秋号（第12号）で休刊。季刊誌。
 - ¹² 安藤宏『自意識の昭和文学』1994年3月、至文堂 p. 35
 - ¹³ 金允植「自伝的私小説形式の創出」『韓国文学』1991年1月 p. 161~162
 - ¹⁴ 金マンス「私小説の韓国的変容とその意味」下線—引用者『作家世界』1995年秋号 p. 96
 - ¹⁵ 『斗山百科』1997年1月、東亜出版社

2、言語比較から見る「私小説」

日中「私小説」言語比較
——『城の崎にて』を基点に——

楊 偉

志賀直哉の『城の崎にて』は私小説の代表作で、日本的な言語の特色を多く見せているとされている。本研究は『城の崎にて』の原文と中国語の翻訳、それから中文訳から逆に日本語に直訳したものと言う三者の言語比較を通して、その日本語がいかにか訳されているのか、そして中国語に訳されることによって、どのような問題が生じ、言語構造と小説はどう関係しているのかを分析していく。

ここで使っている日本語テキストは『志賀直哉全集』第3巻（1999（平成11）年 岩波書店）に収録されている『城の崎にて』で、中国語のテキストは中国日語教学研究会機関誌の『日語学習と研究』1983年5号に掲載されている岳久安氏の訳文であるが、原文との比較をしやすいように、その訳文をまた筆者が日本語に直訳して、翻訳比較表を作ったわけである。（注：翻訳比較表の63-68は岳氏の訳文に脱落したもので、その中文訳は筆者が補ったものであることとお断りしておく。）

日本語はもともと発話者の主観性から切り離しがたいという言語的特徴を持っているが、これらの特徴がつよく現われているのが一人称の問題と文末表現であると思われる。これを手がかりにして、翻訳比較表を見て行きたいと思う。

一、主語の問題

- ◆ 1、「自分」という語の問題。日本語の「自分」に当たる中国語は「自身」、または「自己」となる。しかし、日本語の「自分」は「自身」、「自己」の意味のほか、「私」、「我」を表す一人称代名詞でもあるが、それに対して、中国語の「自己」、「自身」は一つの文章の中で主語と同じ言葉が繰り返しに使われる時、後に来る言葉が「自己」として現われるものである。つまり再帰代名詞である。それで、原文における主語としての「自分」は訳文では全部「我（＝日本語の“私”）」になっている。
- ◆ 2、翻訳における主語の補足。中国語の訳文で、主語を補っているものは22箇所あり、翻訳比較表における□で囲んでいるもの——私——がそれである。翻訳比較表をご参照いただきたい。たとえば、

例1：〔原文〕山の手線の電車に跳飛ばされて怪我をした、

→〔訳文〕私[□]は山手線の電車に跳ね飛ばされて、怪我をした。

そのほかに、3、4、14、19（二箇所）、66、68、72、95、97、108、110、114、118、119、123、149、152、157、187、191なども同じく、主語の補足は目立つ現象となっている。日本語では、ある文章の主語がしばしば書かれずに済まされているのはその文法上の人称、性、数とその文法的諸形式に対してなんら影響を及ぼさないからである。これに関しては、対照的な例として、いつもヨーロッパ諸言語が挙げられているが、中国語となると、むしろ日本語に近いと言えよう。因みに、中国語の主語は普通、必須の成分であるが、省略される場合もある。というのは文脈上に見て、主語が明示されなくても、その文章の主語が何か分かる場合、主語を省略することが出来るからである。ただし、日本語では、お互いの人間関係のあり方によって、

辞書的＝文法的な諸形式が規定されることになる。つまり、語り手から見た人間関係によって、述語としての動詞、助動詞などが色々な形に変わる。それに対して、中国語では、動詞などの変形がないので、日本語のように、動詞、助動詞の形から人間関係、または文章の主語は何であるかを判定することは難しい。もし日本語のようにやたらに省略すると、意味上の安定が崩れてしまう恐れがあるので、主語を補った方がいいとされることが多い。

二、文末表現の問題

- ◆ 1、時制の問題：日本語の動詞と形容詞はテンスがあり、その変形を用いて、時制を表すことが出来るが、中国語の動詞と形容詞はテンスがないので、時間を表す副詞か、「了」という助詞を使って、過去と完了を表すことしか出来ないで、日本語ほど厳密且つ豊富な時制表現はない。それで、原文における過去形の箇所に関して、中国語では「了」の形で対応しないこともある。中国語ではコンテキストによって、時制を判断するケースが多いからである。

例 8、〔原文〕 気候もよかったのだ。→〔訳文〕気候もとてもいい。

例 14、〔原文〕 夕方の食事前にはよくこの路を歩いてきた。

→〔訳文〕夕方、食事前にいつもこの路を散歩したりしている。

例 40、〔原文〕 植込みの八つ手の花が丁度咲きかけで蜂はそれに群がってゐた。

→〔訳文〕庭に植えてある八つ手の花がちょうど咲きかけで、蜂の群れがその上にかたまっている。

例 142、〔原文〕 向う側の斜めに水から出てゐる半畳敷程の石に黒い小さいものがゐた。

→〔訳文〕 河の向こうでは、水から斜めに出ている一つの凡そ畳半畳の大きさの石ころに、黒くて小さい何かがある。

- ◆ 2、詠嘆を表す「た」の問題：日本語の発話者の主観性と抒情性がいつも文末表現に現われていると言われるが、詠嘆を表す「た」もその例の一つである。「た」は助動詞として過去、完了を表す場合、中文訳では、過去と完了を表す中国語の「了」を用いて、対応しているが、詠嘆を表す「た」の場合は、ほとんど対応しなかったり、或いは文末表現ではなく、「とても」、「本当に」などの程度を表す副詞を用いて文の中ほどで対応させたりしている。つまり、中国の文末表現には日本語のような強い主観性と抒情性がないと思われる。たとえば、

例 16、〔原文〕 淋しい考だった、→〔訳文〕 孤独で、淋しい考えだ。

例 50、〔原文〕 淋しかった。→〔訳文〕 本当に人を淋しくさせる。

例 52、〔原文〕 しかし、それはいかにも静かだった。

→〔訳文〕 しかし、それは非常に静かだ。

例 60、〔原文〕 それにしろ、それは如何にも静かであった。

→〔訳文〕 それにしても、それはやはり非常に静かだ。

三、受身表現の問題

- ◆ 中国語では、受身表現があまり使われないため、中文訳もその種の表現を使っていない。

例 2、〔原文〕 (前略)そんなことはないと医者に云はれた。

→〔訳文〕(前略)そんなことはないと医者は私に云ってくれた。

また、翻訳比較表の3、54、87、112、119などもご参照いただきたい。

四、婉曲表現の問題

- ◆ 日本語において、はっきりした断定を避けて、婉曲表現が多用されているのに対して、中国語においては直接で、はっきりした表現が多い。中文訳にもこの差が現われている。たとえば、

例2、〔原文〕(前略)そんなことはあるまいと医者に云はれた。

→〔訳文〕(前略)そんなことはないと医者は私に云ってくれた。

例26、〔原文〕しかし、それが本統に何時かしれないやうな気がして来た。

→〔訳文〕しかし、いまは(それは) 本当に遠い何時かのことではないと思うようになった。

例36、〔原文〕(前略)朝から暮近くまで毎日忙しさうに働いてみた。

→〔訳文〕(前略)朝から夕方まで一日中忙しく働いていた。

例46、〔原文〕忙しく立ち働いてゐる蜂は如何にも生きてゐる物といふ感じを与へた。

→〔訳文〕忙しく働いている蜂は一種の生き生きとしている感じを人にあたえる。

例58、〔原文〕外界にそれを動かす次の変化が起るまでは屍骸は其処に凝然としているだらう。

→〔訳文〕外界にそれを動かす次の変化が起こるまで、死体はずっとそこにある(に違いない)。

例188、〔原文〕自分はそれに対して感謝しなければ済まぬやうな気もした。

→〔訳文〕これに対して、私は感謝すべきだと思った。

例191、〔原文〕(前略)それ程に差はないやうな気がした。

→〔訳文〕(前略)それ程差がないと私は思った。

五、指示代名詞の問題

- ◆ 1、日本語の指示代名詞「それ」「そう」などは中国語に訳す場合、それぞれ「これ」、「こう」に変更する時が有る。

例24、〔原文〕何時かはさうなる。

→〔訳文〕人生はどうせこうなるものだ。

例25、〔原文〕(前略)今迄はそんなことを思って、(後略)

→〔訳文〕(前略)今迄はこんなことを思うと、(後略)

例65、〔原文〕それは范の気持を主にして書いたが、(後略)

→〔訳文〕この小説は范の気持ちを主にして書いたが、(後略)

例68、〔原文〕其前からかかつてゐる長篇の主人公の考とは、それは大変異つて了つた気持だったので弱つた。

→〔訳文〕こんな心境はその前から取組んでいた長篇小説の主人公の考と、全く異なっているため、私はすごく困惑させられた。

例187、〔原文〕さう思った。→〔訳文〕私はこう思った。

例 188、〔原文〕自分はそれに対して感謝しなければ済まぬやうな気もした。

→〔訳文〕これに対して、私は感謝すべきだと思った。

例 196、〔原文〕それが一層さういふ気分自分を誘つて行つた。

→〔訳文〕これが私を一層こういう気分誘つていった。

例 197、〔原文〕三週間みて、自分は此処を去つた。

→〔訳文〕三週間泊まってから、私はここを去つた。

◆ 2、分かりやすくなるよう、指示代名詞の内容を補っている。

例 23、〔原文〕それは淋しいが、それ程に自分を恐怖させない考だった。

→〔訳文〕淋しいが、こう考えるのはそんなに自分を怖くさせなかった。

例 48、〔原文〕それは三日程その儘になってゐた。

→〔訳文〕死んだ蜂は三日ほどそのままにいた。

例 68、〔原文〕其前からかかつてゐる長篇の主人公の考とは、それは大変異つて了つた気持だつたので弱つた。

→〔訳文〕こんな心境はその前から取組んでいた長篇小説の主人公の考と、全く異なっているため、私はすごく困惑させられた。

例 119、〔原文〕そしてさういはれても尚、自分は助からうと思ひ、何かしら努力をしたらうといふ気がする。

→〔訳文〕そして、致命的だと言つてくれたとしても、自分は助かると考え、何らかの努力をしたらうと私は思う。

※以上の例文から分かるように、中国語では意味をはっきりさせ、明晰さを求める傾向がある。

六、文間の問題

◆原文では、「。」を使って、文を切っているが、訳文では「，」を用いて、文を切らずに、「て」、「から」、「が」などをつけて論理的に整理して、一つの長い複文にする傾向がある。

例 11, 12〔原文〕散歩する所は町から小さい流れについて少しづつ登りになつた路にいい所があつた。山の裾を廻つてゐるあたりの小さな潭になつた所に山女が沢山集まつてゐる。

→〔訳文〕散歩する場所は、町から小さい川に沿ってだんだん登っていく途中に一つの良い所があり、山すそを回っているまわりにできた小さい淵に、淡水マスがたくさん集まっている。

例 27、〔原文〕自分は死ぬはずだつたのを助かつた、何か自分が自分を殺さなかつた、自分には仕なければならない仕事があるのだ、(後略)

→〔訳文〕私は死に際に生き返つた、何かの力が私を殺さなかつたのだ、私はまだやらなければならない仕事があるからだ、(後略)

例 37, 38、〔原文〕蜂は羽目のあはひから摩抜けて出ると、一ト先づ玄関の屋根に下りた。其処で羽根や触角を前足や後足で叮嚀に調べると、少し歩きまはる奴もあるが、直ぐ細長い羽根を両方へしつかりと張つてぶーんと飛び立つ。

→〔訳文〕蜂は板壁の隙間からすり抜けて出ると、まず最初に正門の屋根に降りて来て、そこで前足と後足で羽根と触角を丹念に整え、あるものはあっちこ

ちを歩き回って、それからすぐ細長い羽根を左右に広げて、オンと飛び上がる。

例 69, 70, [原文] 蜂の死骸が流され、自分の眼界から消えて間もない時だった。ある午前、自分は円山川、それからその流れ出る日本海などの見える東山公園へ行くつもりで宿を出た。

→ [訳文] 蜂の死体が流されてゆき、私の視野から消えてしまってから、まもないある日の午前、私は宿を出て、円山川沿いに歩いて、それから東山公園へ行って、そこで、円山川の流れが日本海に注いでいる景色をながめようとしていた。

例 130, 131, 132, [原文] 自分は不思議に思った。多少怖い気もした。然し好奇心もあった。

→ [訳文] 私はどうも不思議に思って、多少怖くもあったが、好奇心も湧いてきた。

※上の例文からも分かるように、原文の場合は文を切って、お互いに独立している短い文を多用することによって、テンポを遅くし、文と文の間に十分な間を置いているのである。小林英夫氏が指摘されたように「表現上の流れは言語化されたいいくつかの点と点を読者自身がつなぐことによって、ようやくたどることができるのである。文間の意味上の真空を埋めるために読者はそういう行為をしいられる。(中略) その一つ一つの短文が多くの叙述を切り捨てて成立していることも、同時に見てとることができるだろう。」(小林英夫「志賀直哉の文体」『志賀直哉』有精堂昭和36年11月)つまり、間を持たせて、テンポを遅くすることによって、文章に余韻を持たせるし、また読者は文間の真空を埋めるために、作者の意識に追従し、作者の心境の変化に近づくように要求される。これこそ心境小説を読む楽しみであるように思われる。

七、字数の問題

◆原文と訳文を見比べると、字数の差が明らかになる。原文の字数は約 5260 であるのに対して、訳文の字数は約 4250 である。言い換えれば、中文訳の字数は日本語の字数の約 80%にしかない。ここから両国語の密度の違いが覗かれる。漢字だけの中国語は表す意味の密度が高いのに対して、漢字+仮名からなる日本語はその意味の密度が低いように思える。日本語そのものに間があると言えなくもない。これは上の六番で述べた日本語の文間における間の構造にも合致するところがあり、日本語表現の余韻、抒情性を生み出してきたように思えてならない。ヨーロッパ諸言語はもちろん、中国語と比べても、日本語はむしろ空白が多く、控えめで、淡々としている。点と点の空白から明晰さ、論理性及び体系だった記述が生まれにくい、心境のスナップショットとしての写生が生まれやすい。そして、点と点の転換によって、意識の飛躍を遂げ、主観性と抒情性の強い世界を作りだすのに適している。

日本語には関係代名詞がない。英語で言えば、Who, What, Where などが無い。そのため、主文にいくつかの従属文がつながった複文が書けない。西洋語のように体系だった記述が出来ないと養老孟司氏が『バカの壁』で指摘された。その故、

同じ心境を語るにしても、心境小説の場合は西洋の「心理小説」のようなただららとした心理描写がなく、むしろ日本語の言語構造を生かして、現実と自然の景色に対する直接的な写生を通して、心境の変化、乃至東洋的な無常観を象徴的に表すことが多い。

まとめ：

『城の崎にて』の翻訳比較表の例を用いて、主語の問題、文末表現の問題、受身表現の問題、婉曲表現の問題、指示代名詞の問題、文間の問題、字数の問題という七つの方面から日本語を中国語に訳す場合の相違点を見てきた。言語が異なることによって、同じ意味でも違う言語表現になったりしていることがある程度明らかになったと思う。深入り出来ず、平凡な結論になってしまうが、中国語と比べれば、日本語のほうが主観性が強く、婉曲表現が愛用され、文間における間と言葉そのもの間が多いことが指摘できる。日本語のこうした言語性質は私小説をはじめとする日本文学の性質に多大な影響を及ぼしたと言わざるを得ないが、詳しい研究はこれからの課題にしたい。

◆志賀直哉『城の崎にて』翻訳比較表（中国語）

『志賀直哉全集』第3巻（1999（平成11）年 岩波書店）、中国語テキスト『在城崎』（《日语学习与研究》1983年5号岳久安译）

	『城の崎にて』本文	中国語訳『城の崎にて』→直訳	《在城崎》
1	山の手線の電車で跳飛ばされて怪我をした、 <u>其後養生に</u> 、一人で但馬の城崎温泉へ出掛けた。	<u>私</u> は山手線の電車で跳ね飛ばされて、怪我をした。 <u>以後</u> 、一人で但馬地方の城の崎温泉へ療養に行った。	<u>我</u> 被山手线电车撞倒受了伤， <u>以后</u> ，独自一人去但马地方的城崎温泉疗养。
2	背中の傷が脊椎カリエスになれば致命傷になりかねないが、そんな事はあるまいと医者に云はれた。	もし背中の傷が脊椎カリエスになれば、致命傷になるかもしれない。が、そんなことはないと医者は <u>私</u> に言ってくれた。	若是后背的伤变成脊椎骨疡，说不定会成为致命伤。 <u>但</u> 医生对我说不会的。
3	二三年で出なければ後は心配はいらない、兎に角要心は肝心だからといはれて、それで来た。	二、三年内に大丈夫だったら、そのあとは心配しなくても良い。とにかく気をつけるのが肝心だと言ったので、 <u>私</u> はここに来たのだ。	<u>说</u> 是如果两三年内没事儿，以后就不用担心了。总之，重要的是要当心。所以， <u>我</u> 来到了这里。
4	三週間以上——我慢出来たら五週間位居たいものだとかへて来た。	三週間以上、——耐えられれば5週間ほども泊まろうと <u>私</u> は考えている。	<u>我</u> 希望住三个多星期，——要是能耐得住的话就住它五个星期左右。
5,6	頭は未だ <u>何</u> だか明瞭しない。物忘れが烈しくなつた。	頭は今だに <u>ち</u> よっとはっきりしていないし、物忘れがひどい。	头脑还有些不清楚，忘性特大。
7	然し気分は近年になく静まって、落ちつたいい気持がしてゐた。	しかし、気持ちは近年になく静まって、落ち着いていて、気分がいい。	但心情却近年来未曾有过地平静、稳定，情绪良好。
8	稲の穫入れの始まる頃で、気候もよかつたのだ。	もう取り入れのはじまる頃で、気候もとても <u>よ</u> い。	已经是开始收割稻谷的时节， <u>气候</u> 也很好。
9	一人きりで誰も話相手はない。	<u>私</u> 一人だけで話相手は誰もいない。	只 <u>我</u> 独自一人，没有任何谈话的伙伴。
10	読むか書くか、ぼんやりと部屋の前の椅子に腰かけて山だの往来だのを見てゐるか、それでなければ散歩で暮してゐた。	本を読むか書くか、部屋の前の椅子に腰掛けて、ぼうっと山と往来を眺めるか、それでなければ、 <u>時間</u> つぶしに出かけて散歩したりしていた。	或读书或写作，或者坐在屋前的椅子上呆呆地望山 <u>和</u> 大街，不然，便出外散步来消磨时光。

11	散歩する所は町から小さい流れについて少しづつ登りになった路に <u>いい所があつた</u> 。	散歩する場所は、町から小さい川に沿ってだんだん登っていく途中に <u>一つの</u> 良い所があり、	散歩の去处，从街里顺着小河流渐渐向上走去的路上有个好地方， <u>。</u>
12	山の裾を廻つてゐるあたりの小さな潭になつた所に山女が沢山集まつてゐる。	山すそを <u>回</u> っているまわりにできた小さい淵に、淡水マスがたくさん集まっている。	在 <u>围绕山脚</u> 的周围形成的小小水潭里，聚集着许多淡水鳟鱼。
13	そして尚よく見ると、足に毛の生えた大きな川蟹が石のやうに凝然として居のを見つかる事がある。	よくのぞき込むと足に毛の生えている大きい河蟹が小石みたいにじっとしている <u>も</u> 見ることができる。	仔细观看，有时 <u>还能</u> 看见腿上长着毛的大河蟹像石头似的呆着一动不动。
14	夕方の食事前にはよくこの路を歩いて来た。	夕方、食事前に <u>私</u> はいつもこの道を散歩したりして <u>いる</u> 。	傍晚，吃饭前， <u>我</u> 常在这条路上漫步。
15	冷々とした夕方、淋しい秋の山峡を小さい清い流れについて行く時考へる事は矢張り沈んだ事が多かつた。	冷え冷えした夕方、寂しい秋の山峡を清い川の流れて歩いて <u>いると</u> 、 <u>この時</u> 、心の中で思っていることはやはり暗いことが多い。	冷森森的傍晚，在寂静的秋天的山峡里沿着清澈的河流走去， <u>这时</u> 心里想的仍然多是阴郁的事。
16	淋しい考 <u>だつた</u> 。	孤独で、侘びしい考 <u>えだ</u> 。	是一些孤寂的想法。
17	然しそれには静かないい気持がある。	しかし、気持ちは落ち着いていて、のどかだ。	但心情平静而又恬适。
18	自分はよく怪我の事を考へた。	私はよく怪我のことについて考へた。	我时常想到受伤的事。
19	一つ間違へば、今頃は青山の土の下に仰向けになつて寝てゐる所だつたなど思ふ。	ちょっとでも間違へば、今、 <u>私</u> はもう青山の土の下で仰向けになつて、眠つて <u>いるところ</u> だつたと <u>私</u> は思う。	<u>我</u> 想，只要稍微一差错，现在 <u>我</u> 就在青山的土下仰面而卧了。
20	青い冷たい堅い顔をして、顔の傷も背中 <u>の</u> 傷も其儘で。	冷たくて真っ青で、堅い顔（をして）、顔と背中 <u>の</u> 傷はそのまま。	冰冷、发青、僵硬的脸，脸上的伤和后背的伤都原样不变。

21	祖父や母の死骸が傍にある。	祖父と母の死体が <u>私の</u> そばにある。	祖父和母亲的尸身在我身旁。
22	それももうお互に何の交渉もなく、——こんな事が想ひ浮ぶ。	しかし、お互いにもう何の関係もなく——このような光景が <u>私の</u> 脳裏に浮かんだ。	然而，相互已经毫无关系，——这些景象浮现在我脑海里。
23	<u>それは</u> 淋しいが、それ程に自分を恐怖させない考だつた。	寂しいが、 <u>こう考えるのは</u> 自分をそんなに怖くさせなかった。	虽然孤寂，可是这样想并不使自己感到怎么恐怖。
24	何時かは <u>さう</u> なる。	<u>人生は</u> どうせ <u>こう</u> なるものだ。	人生早晚如此。
25	それが何時か？——今迄は <u>そんな</u> 事を思つて、その「何時か」を知らず／＼ <u>遠い</u> 先の事にしてゐた。	しかし、それはいつなのだろうか？——今までは <u>こんな</u> ことを思うと、無意識にその〈いつか〉はひたすら遠い未来のことと考えてきた。	但那是多咱呢？——以前，想到这种事，无意中认为这个“多咱”乃是遥远的未来。
26	然し今は、それが本統に何時か知れないやうな気がして来た。	しかし、今は（それは）本当に遠い <u>いつか</u> のことではないと思うようになった。	而如今竟觉得真的不是多咱了。
27	自分は死ぬ筈だつたのを助かつた、何か自分が殺さなかつた、自分 <u>には</u> 仕なければならぬ仕事があるのだ、——中学で習つたロード・クライヴといふ本に、クライヴがさう思ふ事によつて激励される事が書いてあつた。	私は死に際に生きかへつた、何か <u>の</u> 力が私を殺さなかつたのだ、 <u>私は</u> まだやらなければならない仕事がある <u>から</u> だ、——中学校の時習つた《ロード クライバー》という本に、クライバーがこう考えたことによつて励まされたことが書いてあつた。	我在绝境中逢生了，是某种力量没有杀害我， <u>因为我</u> 还有必须做的工作，——在中学时学的一本名为“克莱布勋爵”的书里这样写道，克莱布就是由于这样想而得到了鼓舞。
28	実は自分もさういふ風に危ふかつた出来事を感じたかつた。	<u>実は、私も</u> そんなあやうい事件を感じたかつた。	<u>其实，我也</u> 愿意感到那么危险的事件。
29	そんな気もした。	確かにそんな感じもあつた。	也确实有了那样的感觉。

30	然し妙に自分の心は静まつて了つた。	しかし不思議なことに、私の心は非常に静かだ。	不过，奇妙的是我的心却非常平静。
31	自分の心には、何かしら死に対する親しみが起つてゐた。	私の心の中には、なぜか死に対する親近感が湧き起つてきた。	在我的心里，不知为什么产生了对于死的亲近感。
32	自分の部屋は二階で、隣の無い、割に静かな座敷だつた。	私の泊まっている部屋は二階にあり、隣がいなくて、割りに静かな <u>日本式な部屋</u> だ(つた)。	我住的屋子在二楼，没有隔壁邻居，是一个比较安静的 <u>日本式房间</u> 。
33	読み書きに疲れるとよく縁の椅子に出た。	読み書きに疲れると、よく縁の椅子に出て <u>座つたりした</u> 。	读书写作累了，常走出来坐在廊下的椅子上。
34	脇が玄関の屋根で、それが家へ接続する所が羽目になつてゐる。	横は住宅の <u>正門</u> の屋根で、屋根と家がつながっているところは、板の壁になっている。	旁边是 <u>住宅正門</u> 的屋顶，屋顶与房子接连的地方是板墙，
35	其羽目の中に蜂の巣があるらしい。	板の壁に蜂の巣があるようだ。	板墙里好像有个蜂窝。
36	虎斑の大きな肥つた蜂が天気さへよければ、朝から暮近くまで毎日 <u>忙し</u> さうに働いてゐた。	天気さえよければ、虎柄のぶっくりとした大きい蜂が朝から夕方まで一日 <u>中忙し</u> く働いている。	只要天气好，长着虎纹的、胖乎乎的大蜂子便从早晨到傍晚成天忙碌地劳动。
37	蜂は羽目のあはひから摩抜けて出ると、一ト先づ玄関の屋根に下りた。	蜂は板壁の隙間からすり抜けて出ると、まず最初に <u>正門</u> の屋根に降りて来て、	蜂子从板墙缝里挤出身来，先下到 <u>正門</u> 的屋顶来、
38	其処で羽根や触角を前足や後足で丁寧に調へると、少し歩きまはる奴もあるが、直ぐ細長い羽根を両方へしつかりと張つてぶーんと飛び立つ。	そこで前足と後足で羽根と触角を丹念に整え、あるものは <u>あっちこっち</u> を歩き回つて、それからすぐ細長い羽根を左右に広げて、 <u>オン</u> と飛び上がる。	在那儿用前腿和后腿把翅膀和触角精心地拨弄整齐，有的还各处走动走动，然后马上将细长的翅膀向左右伸开， <u>嗡</u> 地一声飞起来。
39	飛立つと急に早くなつて飛んで行く。	いったん、飛び上がるとすぐ速度をあげてさつと飛んで <u>いった</u> 。	一起飞，速度立刻加快，一下子 <u>飞走了</u> 。
40	植込みの八つ手の花が丁度咲きかけで蜂はそれに	庭に植えてある八つ手の花がちょうど咲きはじめて、蜂	院中栽植的八角金盆树丛恰好刚刚开花，群蜂便聚集在那

	群つてみた。	の群れがその上にかたまっている。	上面。
41	自分は退屈すると、よく欄干から蜂の出入りを眺めてみた。	私は倦怠を感じたときに、いつも欄干にもたれて <u>あいつら</u> の出入りを見守ったりした。	我感到倦怠的时候，常常凭栏观看 <u>他们</u> 进进出出。
42	或朝の事、自分は一匹の蜂が玄関の屋根で死んで居るのを見つけた。	ある日の朝、私は <u>正門</u> の屋根の上に、一匹の蜂が死んでいるのを発見した。	一天早晨，我发现一只蜂子死在 <u>正门</u> 的屋顶上。
43	足を腹の下にぴつたりとつけ、触角はだらしなく顔へたれ下がつてみた。	足を腹の下にべたっとくっつけて、触角は <u>みっともなく</u> （正体なく）顔に垂れていた。	腿儿紧贴在肚子下面，触角 <u>歪七扭八地</u> 搭拉在脸上。
44, 45	他の蜂は一向に冷淡だった。 <u>巣</u> の出入りに忙しくその傍を這ひまはるが全く拘泥する様子はなかった。	他の蜂たちはひたすら無関心で、 <u>忙し</u> そうに蜂の巣にぶんぶん出入りするだけで、死んだ蜂の横をはい回ったりして、ぜんぜんこだわる様子はない。	别的蜂子都完全不关心， <u>忙忙碌碌</u> 地从窝里进进出出，在死蜂旁边爬过去，毫无拘束的样子。
46	忙しく立働いてゐる蜂は如何にも生きてゐる物といふ感じを与へた。	忙しく働いている蜂は、 <u>一種</u> の生き生きしている感じを人に与える。	忙忙碌碌劳动的蜂子给人 <u>一种</u> 生气勃勃的感觉。
47	その傍に一匹、朝も昼も夕も、見る度に一つ所に全く動かずに俯向きに転つてゐるのを見ると、それが又如何にも死んだものといふ感じを与へるのだ。	その横に一匹の死んだ蜂は朝にしても、昼間にしても、夕方にしても、見るたびに依然として動きを止めたまま、同じ場所に俯いている（が）、それは確かに死んだ感じを人に与えている。	在旁边，一只死蜂，无论早晨、午间或傍晚每次看都是一动不动地俯伏在同一个地方，它给人一种确实是死了的感觉。
48	<u>それは</u> 三日程その儘になつてみた。	<u>死んだ蜂</u> は三日ほどそのままにいた。	<u>死蜂</u> 就那样呆了约莫三天。
49	それは見てみて、如何にも静かな感じを与へた。	見ていると、それは極めて静かな感じを人に与えた。	看着，它给人一种极其安静的感觉。
50	<u>淋</u> しかった。	<u>本当に</u> 人を淋しくさせる。	真令人觉得孤寂。
51	他の蜂が皆巣へ入つて仕舞つた日暮、冷たい瓦の	他の蜂たちが全て蜂の巣に入ってしまった夕暮れ、冷た	在别的蜂子都钻进蜂窝的日暮黄昏，看见冷冰冰的屋瓦上

	上に一つ残った死骸を見る事は <u>淋しかつた</u> 。	い瓦の上に一匹の蜂の死体がとり残されたのを見ると、 <u>本当に人を寂しくさせる</u> 。	剩下一只死蜂的尸体， <u>确实令人觉得孤寂</u> 。
52	然し、それは如何にも静か <u>だつた</u> 。	しかし、それは非常に静か <u>だ</u> 。	然而，它却非常安静。
53	夜の中にひどい雨が降つた。	夜、大雨が降つた。	夜里，下了大雨。
54	朝は晴れ、木の葉も地面も屋根も綺麗に洗はれて <u>みた</u> 。	朝、空が晴れて来て、木の葉やら土面やら、屋根やら、いずれも（雨に）綺麗さっぱりと洗淨して <u>ある</u> 。	早晨，天晴了，树叶、地面和屋顶都冲洗得干干净净。
55	蜂の死骸はもう其処になかつた。	蜂の死体はもうそこになかつた。	蜂子的尸体已经不在那里了。
56	今も巢の蜂共は元気に働いてゐるが、死んだ蜂は雨樋を伝つて地面へ流し出された事であらう。	蜂の巢の蜂たちは今活気一杯に働いているが、その死んだ蜂は雨樋につたって地面へ流れ落ちて <u>ゐる</u> 。	窝里的群蜂现在都精神十足地劳动着，而那只死蜂大概已经通过檐沟冲到地面上了，
57	足は縮めた儘、触角は顔へこびりついたまま、多分泥にまみれて何処かで凝然としてゐる事だらう。	足はやはり縮めたまま、触覚は相変わらず顔にべたつくつついたまま、体中泥水をかぶって、どこかにいるのだらう。	腿儿依旧蜷曲着，触角仍旧紧贴在脸上，全身裹着泥土呆在什么地方吧。
58	外界にそれを動かす次の変化が起るまでは死骸は其処に凝然としてゐるだらう。	外界にそれを動かす次の変化が起るまで、死体はずっとそこにある（ <u>に違いない</u> ）。	在外界发生使它挪动的下一个变化以前，尸体将一直呆在那里。
59	それとも蟻に曳かれて行くか。	<u>あるいは</u> 、蟻に引っ張られていくかだ。	<u>或许被蚂蚁拖走了</u> 。
60	それにしろ、それは如何にも静か <u>であつた</u> 。	それにしてもそれはやはり非常に静か <u>だ</u> 。	即使那样，它还是非常安静的。
61	忙しく働いてばかりゐた蜂が全く動く事がなくなつたのだから静かである。	いつも忙しく働いていた蜂が急に全く動かなくなつたので静かなのだ。	因为总是忙忙碌碌劳动的蜂子 <u>一旦完全不动了</u> ，所以是安静的。
62	自分はその静かさに親しみを感じた。	その静かさに私は親しみを感じた。	对于这种安静，我感到很亲。……

63	自分は「范の犯罪」といふ短篇小説をその少し前に書いた。	少し前に、私は〈范の犯罪〉という短篇小説を書いた。	不久前，我曾写过一篇名叫《范之犯罪》的短篇小说。
64	范といふ支那人が過去の出来事だつた結婚前の妻と自分の友達だつた男との関係に対する嫉妬から、そして自身の生理的圧迫もそれを助長し、その妻を殺すことを書いた。	物語はこうなっている：范という中国人が結婚前の妻と自分の友達だつた男との関係を嫉妬し、そして彼自身の生理的な圧迫もあって、妻を殺した。	故事讲的是，一个姓范的的中国人因嫉妒妻子婚前与一个曾是自己朋友的男人之间的关系，再加上他自身生理上的压迫感，从而杀害了他的妻子。
65	それは范の気持を主にして書いたが、然し今は范の妻の気持を主にし、仕舞に殺されて墓の下にゐる、その静かさを自分は書きたいと思つた。	この小説は范の気持ちを主にして書いたが、今の私は范の妻の心理状態を中心とし、仕舞いに夫に殺され、墓の中に寝ているその静かさを書きたいと思つた。	这篇小说主要刻画了范的心情，但如今我想以范妻的心理状态为主线，描写她最后遭到丈夫的杀害，躺在坟墓里的那种宁静。
66, 67	「殺されたる范の妻」を書かうと思つた。それはたうとう書かなかつたが、自分にはそんな要求が起つてゐた。	私は〈殺されたる范の妻〉を書くつもりだつた、結局は書くことが出来なかつたが、心の中にはそのような欲求が起つてゐた。	我打算写《被杀的范妻》，尽管最终没有写成，但心里却萌生了那样的欲望。
68	其前からかかつてゐる長篇の主人公の考とは、それは大變異つて了つた気持だつたので弱つた。	こんな心境はその前から取組んでいた長篇小説の主人公の考と、全く異なっているため、私はすごく困惑させられた。	这种心境与之前着手写作的长篇小说中的主人公完全不同，所以让我倍感困惑。
69, 70	蜂の死骸が流され、自分の眼界から消えて間もない時だつた。ある午前、自分は円山川、それからその流れ出る日本海などの見える東山公園へ行くつもりで宿を出た。	蜂の死体が流されてゆき、私の視野から消えてしまつてから、まもないある日の午前、私は宿を出て、円山川沿いに歩いて、それから東山公園へ行って、そこで、円山川の流れが日本海に注いでいる景色をながめようとしていた。	蜂子的尸体被冲走，从我的视野里消失后不久，一天上午，我走出住所，打算沿着圆山川走去，然后，去东山公园，在那里观赏圆山川流注日本海的风光。
71	「一の湯」の前から小川は往来の真中をゆるやかに流れ、円山川へ入る。	小さな川が「一の湯」という風呂屋の前から往来の真中を緩やかに流れ、それから円山川へ入っていく。	小河在“一汤”公共浴池前面缓缓流过大街的正当中，然后汇入圆山川。

72	或所迄来ると橋だの岸だのに人が立つて何か川の中のものを見ながら騒いでゐた。	<u>私</u> はあるところまで来ると、人々が橋の上とか岸边とかに立ち、川の中の何かをながめて騒いでいるのを見た。	当 <u>我</u> 来到了某一个地方，只见人们站在桥上和岸边，眼睛瞧着河里的什么东西在吵吵嚷嚷。
73	それは大きな鼠を川へなげ込んだのを見てゐるのだ。	川に投げ込まれた一匹の大きい鼠を見物していたのだ。	原来是在瞧着扔进河里的一只大老鼠。
74	鼠は一生懸命に泳いで逃げようとする。	鼠は必死に泳いで逃げようとしている。	老鼠拼命地游水企图逃跑。
75, 76	鼠には首の所に七寸ばかりの魚串が刺し貫してあつた。頭の上に三寸程、咽喉の下に三寸程それが出てゐる。	鼠は首のところに七寸ほどの魚串が挿されて、後ろの項と喉の下にそれぞれ三寸ぐらい露出されている。	老鼠的脖颈上插着一根长约七寸的鱼签子。后颈上和咽喉下各露出三寸左右。
77	鼠は石垣へ這上らうとする。	鼠は石作りの垣へはいあがろうとしている。	老鼠想要爬上石砌护岸墙。
78	子供が二三人、四十位の車夫が一人、それへ石を投げる。	<u>二、三人</u> の子どもと、 <u>一人</u> の四〇歳ぐらいの車夫がそれへ石を投じている。	<u>两三个</u> 孩子和 <u>一名</u> 四十岁上下的车夫朝它投石头。
79, 80	却々当らない。カチッ／＼と石垣に当つて跳ね返つた。	なかなかあたらない。石は <u>ぱたぱたと</u> 石垣にぶつかってははねてくる。	怎么也打不中。石头 <u>吧嗒吧嗒</u> 地击在石墙上迸回来。
81	見物人は大声で笑つた。	見物している人々が大声で笑つた。	看热闹的人大声喧笑。
82	鼠は石垣の間に漸く前足をかけた。	鼠はやつと石垣の間へ前足をかけて、	老鼠好不容易把前腿搭在石墙缝里，
83, 84	然し這入らうとすると魚串が直ぐにつかへた。そして又水へ落ちる。	這入ろうとしたが、すぐ魚串にひっかかってしまった。すると、また水の中に落ちてしまう。	想钻进去，可是马上被鱼签子卡住了。于是，又掉到水里。
85	鼠はどうかして助からうとしてゐる。	鼠はひたすら逃げようとしている。	老鼠一心在想逃命。

86	顔の表情は人間にわからなかつたが動作の表情に、それが一生懸命である事がよくわかつた。	人間は鼠の表情を知ることができないが、その動作から(ねずみが)必死に努力していることが充分分かる。	人虽然不明白它的面部表情,但从它的动作表现可以充分理解到它是在竭尽心力的。
87	鼠は何処かへ逃げ込む事が出来れば助かると思つてゐるやうに、長い串を刺された儘、又川の真中の方へ泳ぎ出た。	鼠はどこかへ逃げれば助かると思つたらしく、長い串を刺したまま、もう一度川の真ん中へ泳いでいった。	老鼠好像以为只要能逃进什么地方就能得救似的,插着长签子,又向河当中游去。
88	子供や車夫は益々面白がつて石を投げた。	子供らと車夫は一層面白くなって石を投げた。	孩子和车夫越发觉得有趣儿地投掷石头。
89	傍の洗場の前で餌を漁つてみた二三羽の家鴨が石が飛んで来るので吃驚し、首を延ばしてきよろ／＼とした。	その横の洗い場で餌を探している二、三羽のアヒルが急に石が飛んできたので、慌てて、首を伸ばしてきよろきよろ見ていた。	在旁边的洗物台前觅食儿的两三只鸭子因为石头飞来惊慌失措,伸长脖子东张西望。
90	スポッ、スポッと石が水へ投げ込まれた。	石がスポッ、スポッと水のなかに投げ込まれた。	石头嗖嗖地投进水里。
91	家鴨は頓狂な顔をして首を延ばした儘、鳴きながら、忙しく足を動かして上流の方へ泳いで行つた。	アヒルたちはすぐ狂つたように首を長く伸ばしたまま、鳴きながら、急いで足を動かして上流の方へ泳いでいった。	鸭子顿时发狂似的,伸着脖颈大叫着急忙摆动双脚朝上流游去。
92	自分は鼠の最期を見る気がしなかつた。	私は鼠の最期を見守る気はなかつた。	我不想观看老鼠的临死情景了。
93	鼠が殺されまいと、死ぬに極つた運命を担ひながら、全力を尽して逃げ廻つてゐる様子が妙に頭についた。	鼠が死ぬに決まっている運命にさらされているが、殺されまいとして、全力を尽くして逃げまわろうとしていた、その光景が、妙に私の頭に深くついた。	老鼠尽管处于注定死亡的命运,却仍想不受杀害而竭尽全力各处逃窜,那种情景奇妙地深深印入我脑海。
94	自分は淋しい嫌な気持になつた。	私は淋しくていやな気分になつた。	我产生了凄凉和厌烦的心情。
95	あれが本統なのだと思つた。	あれが本当だと私 ^は は思つた。	我 ^は 想,那是真实的。

96	自分が希つてゐる静かさの前に、ああいふ苦しみのある事は恐ろしい事だ。	自分が望む静かさの前に、あんな苦しみがあるということは恐ろしいことだ。	在自己所期望的安静的前面竟会有那样的痛苦，真是可怕。
97	死後の静寂に親しみを持つにしろ、死に到達するまでのああいふ動騷は恐ろしいと思つた。	死後の静かさに親しみを持っているといつても、死に至るまでのあんな騒動は恐ろしいと <u>私</u> は思つた。	<u>我</u> 觉得，即使对死后的寂静怀有亲密感，但在达到死亡之前的那番骚动是可怕的。
98	自殺を知らない動物はいよ／＼死に切るまではあの努力を続けなければならない。	<u>動物は自殺ということを知らない、死に際に、決まってあのようなもがきを続けるのだ。</u>	<u>动物不懂得自杀，在其临死之前必定继续一番那样的挣扎。</u>
99	今自分にあの鼠のやうな事が起つたら自分はどうするだらう。	今、もし私はあの鼠のやうなことが起きたら、私はどうなるのだろうか？	现在，我如果发生了像那只老鼠的情况，我将怎么样呢？
100	自分は矢張り鼠と同じやうな努力をしはしまいか。	私は鼠と同じように必死の努力をするのか。	我是否会和老鼠一样努力挣扎呢？
101	自分は自分の怪我の場合、それに近い自分になつた事を思はないではみられなかつた。	私は自分が怪我した時も鼠と似たことになつたと思わずにはいられない。	我不禁想到自己受伤时也曾经成了与老鼠相类似的情况。
102	自分は出来るだけの事をしようとした。	私はできる限りのことをすべてしようとした。	我曾努力做了所有能做到的一切。
103, 104	自分は自身で病院をきめた。それへ行く方法を指定した。	私は自分で病院を決めて、病院に行く方法まで指定した。	我自己决定了医院，指定了去医院的方法，
105	若し医者が留守で、行つて直ぐに手術の用意が出来ないと困ると思つて電話を先にかけて貰ふ事などを頼んだ。	そして、もし医者が留守だったら、私は行つてもすぐ手術を受ける用意が出来なければ間に合はないと考えて、まず電話をかけてくれと他の人をお願いしました。	并且想到如果医生不在家，我去了，不能做好立刻动手术的准备会误事，还求人先打了电话。
106	半分意識を失つた状態で、一番大切な事だけによ	意識がはっきりしない状態で、最も重要なことによくも	在意识模糊状态中脑子里竟清醒地想到最紧要的事，事后

	く頭の働いた事は自分でも後から不思議に思つた位である。	思い至った、 <u>その後</u> に自分も実に不思議に思われた。	连自己都感觉不可思议。
107	しかも此傷が致命的なものかどうかは自分の問題だつた。	しかも、傷が致命的であるかどうかは私の大問題だつた。	而且，伤势是不是致命的，是我的大问题。
108	然し、致命的のものかどうかを問題としながら、殆ど死の恐怖に襲はれなかつたのも自分では不思議であつた。	しかし、 <u>私</u> は致命的であるかどうかと気かけながらも、ほとんど死ぬことの恐怖に襲われなかつた、 <u>これも私</u> には不思議だつた。	<u>我</u> 虽然嘀咕着是不是致命的，却几乎没受到死亡的恐怖的袭击， <u>这一点</u> 我也感到不可思议。
109	「フェータルなものか、どうか？ 医者は何と云つてみた？」	「致命的なものか？ 医者は何と云つていた？」	“是不是致命的？ 医生怎么说的？”
110	かう側にゐた友に訊いた。	<u>私</u> は横にいた友人に聞いた。	<u>我</u> 问身边的一位朋友。
111, 112	「フェータルな傷ぢゃないさうだ」かう云はれた。	「致命的な傷ではないさうだ」と彼は私に教えてくれた。	他告诉我：“据说不是致命伤。”
113	かう云はれると自分は然し急に元気づいた。	彼にこう言われると、私は急に元気づいた。	经他这么一说，我马上精神振作起来了。
114	亢奮から自分は非常に快活になつた。	<u>私</u> は興奮から、非常に愉快的気分になつた。	<u>我</u> 由兴奋变得非常非常快活。
115	フェータルなものだと若し聞いたら自分はどうだつたらう。	もし致命的な傷だと聞いたら、私はどうなつたらうか？	假如听说是致命伤的话，我将变得怎样呢？
116	その自分は一寸想像出来ない。	その時の私はちょっと想像できない。	那时的我，真有些难以想象，
117	自分は弱つたらう。	私はその時、気抜けしたのだらう。	我那时会颓丧吧。

118	然し普段考へてゐる程、死の恐怖に自分は襲はれなかつたらうといふ気がする。	しかし、自分が日ごろ考えていたように死の恐怖に襲われることはない <u>私</u> は思う。	但是， <u>我</u> 觉得，自己并不会像平时想象的那样被死的恐怖所袭击。
119	そしてさういはれても尚、自分は助からうと思ひ、何かしら努力をしたらうといふ気がする。	そして、 <u>致命的だと言つてくれた</u> としても、自分は助かると考え、何らかの努力をしたらうと <u>私</u> は思う。	而且，即使告诉我 <u>是致命的</u> ， <u>我</u> 觉得自己也会认为能得救而去 <u>做某种努力的</u> 。
120	それは鼠の場合と、さう変らないものだつたに相違ない。	それはきっと鼠の場合と変らないに違いない。	那一定和老鼠的情况没有什么两样。
121	で、又それが今来たらどうかと思つて見て、猶且、余り変らない自分であらうと思ふと「あるがまま」で、気分で希ふ所が、さう実際に直ぐは影響はしないものに相違ない、しかも両方が本統で、影響した場合は、それでよく、しない場合でも、それでいいのだと思つた。	<u>それでまた、もしそのことが今発生したとすれば、どうなるのかと想像してみよう。おそらく自分はやはり別段変わる事なしに“依然として元のままでいる”（生きようという意志を失わぬ自然の状態）だろうと私は思う。それと同時に、心の中で望んでいるところ（その静かな死）はすぐには現実に影響を及ぼすことはないにちがいない。しかも死への望みと生への執着という）どちらも真実で、影響したら、それはそれでたいへんよいことだが、仮に影響しなくても、それでよい。</u>	<u>再试想一下，那种情况如果是现在发生的话又将如何呢？我认为，恐怕我自己仍将不会怎么改变而“依然如故”（不失求生的自然状态），同时心里所期盼的（那安静的死）必定不会那样对现实立刻产生影响；而且（对死的期望和求生的现实）两者都是真实的，产生影响，那很好，不产生影响，也可以。</u>
122	それは仕方のない事だ。	それは仕方のないことだ。	那是无可奈何的事情。
123	そんな事があつて、又暫くして、或夕方、町から小川に沿うて一人段々上へ歩いていった。	そんなことがあつて、またしばらくしたら、ある夕方、 <u>私</u> は一人で町から小川のほとりにそつて上の方へ歩いていった。	发生了那件事以后又过了不久，一天傍晚， <u>我</u> 从街里沿小河独自漫步向上方走去。
124	山陰線の隧道の前で線路を越すと道幅が狭くなつて路も急になる、流れも同様に急になつて、人家も全く見えなくなつた。	山陰線のトンネルの前の線路をわたると、道幅が狭くなつて、坂も急になった、水の流れも急になつて、人家も見えなくなつた。	在山阴线的隧道前面一跨过铁道线，道路就变窄了，坡度也陡了，水流也湍急了，并且也看不见人家了。

125	もう帰らうと思ひながら、あの見える所までといふ風に角を一つ／＼先へ／＼と歩いて行つた。	そろそろ帰ろうかと思ひながらも、 <u>あの見える遠いころまで行ってみようかとも考えて、道の角を一つ一つ前へ歩いていった。</u>	想要返回去，可是又想走到 <u>那远处能望见的地方</u> ，于是就顺着道路的一个个拐角不停地往前走。
126	物が総て青白く、空気の肌ざはりも冷々として、物静かさが却つて何となく自分をそは／＼とさせた。	<u>全ての景色は青白くなつていて、空気が皮膚に触れると、冷え冷えとした感じで、あたり一面の静寂は（あたり一面は静まり返つて）、むしろ私をちょっと不安にさせるぐらいだった。</u>	<u>一切景物变得苍白，空气触及皮肤感到冷嗖嗖的，一片寂静反而使我有些惴惴不安了。</u>
127、 128	大きな桑の木が路傍にある。彼方の、路へ差し出した桑の枝で、或一つの葉だけがヒラ／＼ヒラ／＼、同じリズムで動いてゐる。	道端には <u>一本</u> の高い桑の木がある。向かい側から道のこっちまで差し出した <u>一本</u> の木の枝には、一つ残つた葉っぱだけひらひら、ひらひらと全く同じリズムで動いていた。	路旁有 <u>棵</u> 大桑树。在对面儿 <u>一个</u> 向路这边伸过来的桑树枝上，只有一片叶子簌簌、簌簌、簌簌地以统一的旋律摆动着的。
129	風もなく流れの他は総て静寂の中にその葉だけがいつまでもヒラ／＼ヒラ／＼と忙しく動くのが見えた。	風もなく、水の流れのほかにも、 <u>全てのものは静寂の中に浸っていた。ただその一枚の葉っぱだけいつもひらひら、ひらひらと動いていた。</u>	没有风，除了流水以外，一切沉浸在寂静之中。只有那片叶子总是簌簌、簌簌、簌簌不停的摆动。
130	自分は不思議に思つた。	私はどうも不思議に思つて、	我觉得很奇怪，
131、 132	多少怖い気もした。然し好奇心もあつた。	多少恐くもあつたが、好奇心も沸いてきた。	也感到有些害怕，但是也起了好奇心。
133	自分は下へいつてそれを暫く見上げてみた。	私は下まで行って、しばらく見上げていた。	我往下边走去，抬头向上看了一会儿。
134	すると風が吹いて来た。	そのとき風が吹いてきた。	这时，风吹来了。
135	さうしたらその動く葉は動かなくなつた。	すると、その葉は動きを止めてしまった。	于是，那片摆动的叶子不动了。

136	原因は知れた。	原因は分かった。	原因明白了。
137	何かでかういふ場合を自分は <u>もっと</u> 知つてゐたと思つた。	何か偶然のきっかけでこんな場合を私は <u>もともと</u> よく知っていたのだつた。	由于偶然的机会对这种情况我 <u>本来</u> 是很晓得的。
138	段々と薄暗くなつて来た。	空がだんだん暗くなつてきた。	天渐渐暗下来。
139	いつまで往つても、先の角はあつた。	<u>前へ行つて、前はいつも曲がり角があつた。</u>	<u>往前走，前边总是拐角。</u>
140, 141	もうここで引きかへさうと思つた。自分は何気なく傍の流れを見た。	これで引き返そうかと思つた。わたしは何気なくわきの水の流れを見た。	心想就此折返吧。我无意中瞧了一下身旁的河流。
142	向う側の斜めに水から出てゐる半畳敷程の石に黒い小さいものが <u>ゐた</u> 。	河の向こうでは、水から斜めに出ている <u>一つの</u> 凡そ畳半畳の大きさの石ころに、黒くて小さい <u>何か</u> が <u>ゐる</u> 。	在河岸的对面 <u>一块</u> 斜着露出水面的大约半块草席大小的石头上有个黑色的小东西。
143	蟾蜍だ。	<u>一匹</u> のイモリだつた。	是 <u>一只</u> 蟾蜍。
144	未だ濡れてゐて、それはいい色をしてゐた。	体がまだ濡れていて、色がいい (いい色をしていた)。	身上还湿淋淋的，颜色很好看。
145	頭を下に傾斜から流れへ臨んで、凝然としてゐた。	その頭を傾斜沿いに川の水へうつむけたまま、ぴくりともしなかつた。	它的头顺着倾斜向下朝着河水，呆呆地不动。
146	体から滴れた水が黒く乾いた石へ一寸程流れてゐる。	体から滴つた水玉が <u>黒く乾いた</u> 石の上に流れて、一寸ほどの水跡を残していた。	从身上滴落的水黑乎乎地在干了的石头上流出约一寸长的湿印儿。
147	自分はそれを何気なく、踞んで見てゐた。	私はしゃがんで、何気なくそれを見ていた。	我蹲下身来无意地看着它。
148	自分は先程蟾蜍は嫌ひでなくなつた。	私は昔ほどイモリが嫌いではなくなつた。	我不像从前那样讨厌蟾蜍了。

149, 150	蜥蜴は多少好きだ。屋守は虫の中でも最も嫌ひだ。	<u>私</u> はトカゲは多少好きだったが、爬虫類の中ではヤモリが一番嫌いだった。	<u>我</u> 稍微喜爱蜥蜴。在虫类当中最厌恶壁虎。
151	蟻蛉は好きでも嫌ひでもない。	イモリは好きでも嫌ひでもない。	对蟻蛉是既不喜爱也不厌恶。
152	十年程前によく蘆の湖で蟻蛉が宿屋の流し水の出る所に集まつてゐるのを見て、自分が蟻蛉だったら堪らないといふ氣をよく起した。	凡そ一〇年ほど前、芦ノ湖でよく宿の流し水の出る所にイモリが集まっているのを見て、自分がイモリだったら耐えられないだろうと <u>私</u> はよく考えたりした。	大约十年前, 在芦湖, 常看见蟻蛉聚集在旅馆的污水口处, <u>我</u> 常想自己要是个蟻蛉可受不了。
153	蟻蛉に若し生れ変つたら自分はどうするだらう、そんな事を考へた。	来世、私はイモリに生まれかわつたとしたらどうしようか、と考えたりもした。	想到, 如果来世我转生为蟻蛉怎么办呢。
154	其頃蟻蛉を見るとそれが想ひ浮ぶので、蟻蛉を見る事を嫌つた。	その頃、イモリを見ると、いつもこう考えてしまうので、イモリを見るのが嫌になった。	那时节一看见蟻蛉便这样想, 所以不愿意看它。
155	然しもうそんな事を考へなくなつてゐた。	しかし、今はもうそんなことを考へなくなった。	然而, 现在不想那种事了。
156	自分は蟻蛉を驚かして水へ入れようと思つた。	私はイモリを驚かせて、水の中へ入れようと思つた。	我想吓唬一下蟻蛉叫它钻进水里去。
157	不器用からだを振りながら歩く形が想はれた。	<u>私</u> は、思わず、イモリが不器用に体を振りながら、歩く姿を思い浮かべた。	<u>我</u> 不由得想起了它那笨拙地晃动着身子走路的姿态。
158	自分は踞んだまま、傍の小鞠程の石を取上げ、それを投げてやつた。	私はそこにしゃがんで、横にあつた小さい毬ぐらいの石を拾つて、投げた。	我蹲在那里, 拾起身旁一个小皮球般大小的石头掷了过去。
159	自分は別に蟻蛉を狙はなかつた。	私はとくにイモリをねらうつもりはなかつた。	我并没特意向蟻蛉瞄准儿,
160	狙つても逆も当らない程、狙つて投げる事の手々な自分はそれが当る事などは全く考へなかつた。	<u>私</u> はねらつて投げるのが得意でない。仮にねらつても、あたらない。それにあたると思ひも寄らなかつた。	<u>我</u> 不善于瞄准儿投掷, 即使瞄准儿也打不中, 根本没想到会打中它。

161	石はこつといつてから流れに落ちた。	。 パタと音がして、石は川に落ちた。	石头吧嗒响了一下，然后落到河里了。
162	石の音と同時に蝾螈は四寸程横へ跳んだやうに見えた。	石の音と同時に、イモリが4寸ほど横へ飛び上がったのをみた。	和石头的响声的同时，只见蝾螈往旁蹦开了四寸左右。
163	蝾螈は尻尾を反らし、高く上げた。	イモリは尻尾を反らしたまま、高く持ち上げた。	蝾螈的尾巴向后一弯曲，高高抬了起来。
164	自分はどうしたのかしら、と思つて見てみた。	私はどういうことになったのか分からないまま、まだぼうっと見守っていた。	我没明白是怎么回事还在呆看。
165	最初石が当つたとは思はなかつた。	最初は、石が当たつたとは思わなかつた。	起初，没想到是石头打中了。
166	蝾螈の反らした尾が自然に静かに下りて来た。	いもりの反らした尻尾が自然に静かにもとに下りてきた。	蝾螈翘起的尾巴很自然地静悄悄落下来。
167	すると肘を張つたやうにして傾斜に堪へて、前へついてみた両の前足の指が内へまくれ込むと、いもりは力なく前へのめつて了つた。	すると、肘をのばすやうにして傾斜をつかんで、前へついていた両方の前足の指が今内の方にまくれ込むと、イモリは力無く前へのめつてしまった。	于是，原先像伸着臂肘似地掌住斜坡向前支撑着的两只前腿，现在趾爪往里一蜷曲，蝾螈无力地朝前扑倒了。
168	尾は全く石についた。	尻尾がしっかりと大石にくっついてた。	尾巴紧紧贴在大石上。
169	もう動かない。	それ以上動かなかつた。	再也不动了。
170	蝾螈は死んで了つた。	イモリは死んでしまった。	蝾螈死了。
171	自分は飛んだ事をしたと思つた。	私は実にとんでもないことをしでかしたと思つた。	我觉得自己干了一件万没料到的事。
172	虫を殺す事をよくする自分であるが、其気が全く		我常常弄死虫子，但是完全没有杀意而把它杀害了，却使

	ないのに殺して了つたのは自分に妙な嫌な気をさせた。	私は、しょっちゅう虫を殺すことはあったが、全く殺すつもりがないのに、結果的にイモリを殺してしまったのは自分に妙ないやな気をさせた。	自己产生了莫名奇妙的厌恶。
173	素より自分の仕た事ではあったが如何にも偶然だった。	確かに、私のやったことではあるが、実に偶然のことだった。	固然是我干的，然而，实在事出偶然。
174	蝾螈にとっては全く不意な死であった。	イモリにとっては本当に非命の死であった。	对蝾螈来说，真是死于非命。
175	自分は暫く其処に踞んでゐた。	私はしばらくそこにしゃがんでいた。	我在那里蹲了许久。
176	蝾螈と自分だけになつたやうな心持がして蝾螈の身に自分になつて其心持を感じた。	ここにただイモリと私だけがあるかのような気がして、私はイモリの身代わりになつてその心境を感じた。	觉得这里只有我和蝾螈了，我为蝾螈设身处地感到了它的心境。
177	可哀想と想ふと同時に、生き物の淋しさを一緒に感じた。	気の毒に思うと同時に、生き物の淋しさも一緒に感じた。	觉得可怜，同时又一起感到了有生之物的凄凉。
178	自分は偶然に死ななかつた。	私は偶然に死ななかつた。	我偶然地没有死。
179	蝾螈は偶然に死んだ。	イモリは偶然に死んでしまった。	蝾螈偶然地死去。
180	自分は淋しい気持になつて、漸く足元の見える路を温泉宿の方に帰つて来た。	私は寂しい気持ちになつて、ようやく足元の見える道に沿つて温泉宿への帰途についた。	我心情孤寂，顺着脚下刚刚能够辨认的道路，朝着温泉旅店踏上归途。
181	遠く町端れの灯が見え出した。	遠くに町はずれの明かりが見え始めた。	远处开始看见郊外的灯火。
182	死んだ蜂はどうなつたか。	死んだ蜂はどうなつただろうか？	死了的蜂子怎么样了？
183	其後の雨でもう土の下に入つて了つたらう。	あの後に降つた雨でもう土の中に入つてしまつただろ	由于以后落雨已经入土了吧？

184	あの鼠はどうしたらう。	う。	那只老鼠怎么样了？
185	海へ流されて、今頃は其水ぶくれのした体を塵芥と一緒に海岸へでも打ちあげられてゐる事だらう。	あの鼠はどうなっただろうか？ もう海へ流されて、今水ぶくれのしたその死体はゴミと一緒に海岸に打ち上げられたのだろうか。	已经流进海里，现在它那被水泡胀了的尸体，和垃圾一起冲到海岸上了吧。
186	そして死ななかつた自分は今かうして歩いてゐる。	が、死ななかつた私は今こうして歩いている。	而没死的我，现在在这样走着。
187	さう思つた。	<u>私</u> はこう思つた。	<u>我</u> 这样想。
188	自分は <u>それ</u> に対し、感謝しなければ済まぬやうな気もした。	<u>これ</u> に対して、私は感謝すべきだと思つた。	对此，我觉得应该感谢。
189	然し實際喜びの感じは湧き上つては来なかつた。	しかし、実は喜びの気持ちはしなかつた。	然而，实际上并没涌现喜悦的心情。
190	生きて居る事と死んで了つてゐる事と、それは両極ではなかつた。	生きていることと死んでしまったこととは、両極ではない。	活着和死去不是两个极端。
191	それ程に差はないやうな気がした。	それほど差がないと <u>私</u> は思つた。	<u>我</u> 觉得没有那么大的差别。
192	もうかなり暗かつた。	空はもう暗くなつた。	天已经黑了。
193	視覚は遠い灯を感ずるだけだつた。	視覚は遠い明かりを <u>見分ける</u> だけだつた。	视觉只能 <u>辨认</u> 远处的灯火。
194	足の踏む感覚も視覚を離れて、 <u>如何にも</u> 不確かだつた。	足を踏む感覚は視覚を離れ、不確かになつた。	脚下踏歩的感觉离开了视觉，恍惚不實了。

195	只頭だけが勝手に働く。	頭だけがやはり気ままに働いている。	只有头脑仍自由自在地活动。
196	<u>それが一層さういふ気分</u> に自分を誘って行つた。	<u>これが私を一層こういう気分</u> に誘っていった。	<u>这更诱使我产生了这种心情。</u>
197	三週間ゐて、自分は此処を去つた。	三週間泊まってから、わたしはここを去つた。	我住了三个星期，离开了这里。
198	それから、もう三年以上になる。	それから既に三年あまりが経ってしまった。	从那以后已经三年多了。
199	自分は脊椎カリエスになるだけは助かった。	<u>幸に、私はなんとか脊椎カリエスにかからずに済んだの</u> <u>だった。</u>	<u>我总算幸免没得脊椎骨痠。</u>

注：63-68 の部分は、岳久安の原中文訳にぬけているので、楊偉が補足したものである。

日韓言語比較から見る「私小説」
——志賀直哉『城の崎にて』を視座として——

梅澤 亜由美

はじめに

本稿は、「私小説」を日本語の特徴から分析し、「私小説」の成立に日本語の問題がいかに関わっているかを探ろうとする試みである。「私小説」は日本においては多く書かれてきたが、中国、韓国、台湾では留学の際や植民地時代に日本の近代文学の影響を受け、「私小説」を書いた作家達がいたものの、それらはさして根づかなかった。西欧よりも文化的背景がより近いこれらの国で、「私小説」が日本ほど隆盛にならなかったのはなぜか。その要因の一つとして、日本語という言語の特色が関わっているのではないか。こう考えたことから今回の論ははじまっている。日本語で書かれた「私小説」を韓国語や中国語に翻訳した際、どんな翻訳上、言語上の問題が出るのか。それらは「私小説」の問題といかに関わっているのか。本稿はそういう問題を考えるための第一歩である。

本稿では日本語と韓国語との比較から「私小説」について考える。中国語訳との比較については楊偉氏の論考「日中「私小説」言語比較——『城の崎にて』を起点に——」を参照されたい。比較の対象としては、今回、志賀直哉『城の崎にて』（『白樺』1917（大正6）.5）を選択した。周知のように、『城の崎にて』は「私小説」「心境小説」の代表と評価されてきた。また、作品は〈自分〉という一人称で、一見その語る〈自分〉と語られる〈自分〉との距離がないような印象を与え、作者と語り手、そして主人公との距離感がないとされる「私小説」「心境小説」の特徴を持っている。更には、全文が199文と短いため作品全体を検討の対象とすることができ、韓国語、中国語の両方に翻訳されているという外的な事情も考慮した結果の選択である。比較の方法は、韓国語訳『城の崎にて』（『日本代表短篇選1』1996（平成8）、コリョウオン）を再和訳し、原文と比較するという形をとっている。なお、再和訳にあたってはできるだけ直訳することを心がけ、後に付す翻訳比較表に原文、直訳、韓国語訳の原文の順に並べた。原文左の番号は文章の通し番号であり、本稿において例文を提示する際はこの番号に従うものとする。その他、翻訳比較表の詳しい説明については、表の最後に示している。以下、翻訳比較表の韓国語訳『城の崎にて』からの直訳部を再和訳という呼び方で統一する。

再和訳を見て気づくことは、主語の省略、心情表現の断定化、現在時制の過去形化、代名詞などへの意味の付け加えである。翻訳比較表では、後の論点を考慮しこれらを更に次の7種に分類している。1、再和訳において主語・〈自分〉が省略されているもの、2、原文で〈思つた〉〈気がする〉などの表現、3、2以外で知覚や心情表現が異なるもの、4、再和訳において現在形が過去形にされているもの、5、韓国語訳で過去形以外のもの、6、受身や自発・それに近い表現が変えられているもの、7、韓国語訳で意味が補われているもの、である。今回は、先行研究でも論じられ作品のテーマとも密接に関わっている3つの問題、主語の問題、文末の〈気もする〉といった表現の問題、時制の問題に焦点をあて分析をしていく。

〈自分〉という主語の省略

『城の崎にて』は、〈自分〉という語り手、主人公による一人称小説である。山の手線に跳ねとばされ負傷し生命は助かったものの〈二三年〉で発病すれば命の危険がある、そんな状況下、養生に城崎温泉にやって来た〈自分〉が、蜂の死骸、もがき苦しむ鼠、〈自分〉が殺してしまった蝶蝮と向き合うことで、〈生きて居る事と死んで了つてある事と、それは両極ではなかつた。それ程に差はないやうな気がした〉という感慨に至るまでを描いている。これらの出来事は、作品の末尾に〈それから、もう三年以上になる〉とあるように三年前のことなのだが、語りの視点が城崎滞在時にあるのか三年後にあるのかははっきりしない。『城の崎にて』が綿密な叙述構成がとられていることは、よく指摘されている。例えば、宮越勉の言葉を借りれば、〈時間的には朝から午前を経て夕方に、空間的には宿からより遠くに、そして死後のこと、死の直前、死の原因という配列で組み立てられて〉おり（『城の崎にて』の重層構造——変転する〈気分〉と〈頭〉の働き」「国文学解釈と鑑賞」2003（平成15）.8）、先に挙げた〈自分〉の最終的な感慨に向けて効果的に配列されているのである。三年前の語られる〈自分〉と語る〈自分〉は未分化のように見えるが、それでもそこにはやはり語る現在からの取捨選択があると考えられる。

これら構成もさることながら、『城の崎にて』においては文章もまた、最終的な〈自分〉の感慨に向けて重要な役割を持っている。まず、重要なのは〈自分〉という主語の問題である。『城の崎にて』において、主語の出現頻度が偏っていること、具体的には〈自分〉という主語が冒頭部には少なく、蜂、鼠、蝶蝮が出てくる場面において頻出することは、後に挙げる相原林司の論をはじめよく指摘されている。このような日本語における主語の省略、あるいは明示の問題について、宇津木愛子は『日本語の中の「私」』（2005（平成17）、創元社）において自己表出の差異の問題として説明している。〈主語を必ずしも必要としない構造をもつ〉日本語は、〈あえて「私」を明示しなくとも「私」を表出できる〉のであり、逆に〈「私」を顕在化させた場合〉は〈そこには何らかの意義が加わ〉る。主語である〈「私」を立てることによって言表主体としての自己を客体化〉するのである。例えば、〈おかしいなあ〉と〈私はおかしいなあと思った〉を例にした場合、前者は主語がなくても主語と解されるのは〈私〉であり〈なあ〉という助詞には〈話者の主観が直接的〉に表出されているのだが、後者の場合は主語の明示により〈「おかしい」と感じる話者の主観〉が客体化を伴って表出されているのである。相原は、このような主語の問題から『城の崎にて』を分析し、次のようにまとめている。〈頭初の箇所〉では〈作品中の〈自分〉はまだ語り手を離れて客体化されて〉おらず〈その段階では一つ一つの行動や心情の描写に〈自分は〉というような主語の補いを必要とする状態にはない〉が、〈その「自分」の生や死が、蜂や鼠や蝶蝮などの小動物の生や死と対比して考えられる段階〉になると〈「自分」は否応なしに客観的な存在として扱わなければならない〉ず〈蜂や鼠の動きにそれぞれ主語を補うのと同じく、客体化された「自分」の言動を描くにも、主語を補うことが必要になる〉のである。なお、相原はこれら『城の崎にて』における客体化の問題について、動物も〈自分〉も〈語り手の内面—主観を通しての客体化〉であり〈決して完全な客体化とは言えない〉とし、これらを〈半客体化のリアリズム〉だと述べている（「半客体化のリアリズム——志賀直哉『城の崎にて』の表現分析」「国文学 言語と文芸」107号、1991（平成3）.8）。

韓国語訳においては、〈自分〉は親しい間柄や目下の人に使う一人称〈나〉で訳されており、また再和訳を見ると省略が目立つ。詳しく見ていくと、原文において主語が頻出するのは、蜂の死骸を見て受けた〈静かさ〉に親しみを感じ『范の犯罪』で殺された妻の気持ち、〈静かさ〉を書きたいと思う部分 62、63、65 であるが、再和訳では 63、65 において省略されている。そして、死にかけてもがき苦しむ鼠を見て、〈自分〉は怪我の時どうだったかに思いを馳せる部分である。こちらは先行研究でもよく取り上げられるように、92 〈自分は鼠の最期を見る気がしなかった〉から 122 〈それは仕方のない事だ〉までの 31 文中、実に 15 文 (92、94、96、99、100、101、102、113、103、114、115、116、117、118、119) に「自分は(が)」という主語がある。が、再和訳では、傍線を引いた 99、101、114、115、116、117、118 の 7 文、そのうちの約半分が省略されている。これらは、どちらも蜂、鼠の姿からそれぞれ死の〈静かさ〉、死の前の苦しみを、〈自分〉の身に当てはめることで自己を客体化しようとしている場面である。

蠓蝨を殺してしまう場面においては、少し傾向が異なる。井土耕平は、「主語の分布」から見た「城の崎にて」(「解釈」44 巻、1998 (平成 10) .10) において、156 〈自分は蠓蝨を驚かして水へ入れようと思つた〉から 196 〈それが一層さういふ気分自分に誘つて行つた〉までの文を対象に、〈主語連鎖図〉を作成しその傾向を以下のように述べている。まず、井土は『城の崎にて』の主題を、蠓蝨を殺してしまう場面においては〈「自分」と「蠓蝨」という対立を超えて、大きな存在の中で一体となる〉ことだとする。そして、〈文章構造は主題を反映する〉と仮定し、〈「自分」という主語と「蠓蝨」という主語が、最初是对立する。その後その対立は消えていく〉という仮説を立て、〈主語連鎖図〉を分析する。それによれば、前半は〈自分は〉と〈蠓蝨は〉が対立しているがその対立は 174 で終わり、175 からは〈自分は〉だけになりそれも省略されることが多くなり、192 以降は完全に消えてしまうとする(井土は別の文章番号を使用しているが、分かりやすくするためここでは翻訳比較表の番号に置き換えた)。井土は最終的に、『城の崎にて』の蠓蝨の場面の構造を〈「自分」という主語と「蠓蝨」という主語が、最初是对立する〉が〈その後その対立は途切れ、「自分」だけになり〉〈その「自分」もやがて消えていく〉とし、それが先の主題を反映しているとする。ここからは、主語とテーマとの密接な関連が感じられる。『城の崎にて』においては自己の客体化によって主語が増え、最終的にはそれも消える。そして、〈自分〉は最終的な感慨にたどり着くことができるのである。

なお、蠓蝨の場面を再和訳との比較から考えると以下のようなになる。井土論とは異なるが、まずこの場面を段落全体 138 〈段々と薄暗くなつて来た〉～196 〈それが一層さういふ気分自分に誘つて行つた〉の 59 文とすると、〈自分は(が)〉という主語は 17 文で(141、147、148、152、153、156、158、159、160、164、171、175、176、178、180、186、188)、そのうち傍線を引いた 141、148、153、159、171、180 の 6 文は再和訳では省略されている。どちらかという、59 文の前半に省略は集中している。日本語の特徴であるとされる主語の省略・明示による客体化の問題は、基本的には韓国語に訳された時点で消えてしまうと考えられる。あるいは、日本語同様、主語の省略が可能な韓国語において、同じような機能があるとしても、再和訳では消されていることになる。自己の客体化も井土の指摘するような構造も、再和訳では成立し得ないことになる。

これら三つの場面を総合すると、再和訳では原文『城の崎にて』において重要な〈自分〉

の客体化の様子が文章からは感じられないということが分かる。なお、再和訳で主語が省略されるのは、韓国語が〈日本語と同様、一般的な文章のなかでは主語の頻出を嫌う性質〉を持っているからである（この点に関しては姜宇源庸氏から教示を得た）。訳者が原文よりも、韓国語としての自然さを優先した結果、これらの特徴をより鮮明に見ることができたわけである。

文末表現の問題

主語の問題同様、原文では文末表現からも〈自分〉が自己を客体化しようとする様子が見える。小林幸夫は、「『城の崎にて』における〈自分〉」（『日本近代文学』49集、1993（平成5）.10）において、〈気がして来た〉〈気もする〉〈思つた〉〈妙に〉〈不思議〉などが多用されていることを挙げ、これらの言辞は〈自らの心情が自分にもしかと把握されていないことを明示〉し、〈〈自分〉においては自らがまずもって他者なのであり、自らはこういう者であるとの認識を持てぬ者が、自らに生起する心情に聞き耳を立てて自らをつかまえようとしている〉と指摘している。主語の問題と同様、〈自分〉の客体化・対象化の問題に関わっている。

これら〈気がして来た〉〈気もする〉〈思つた〉〈不思議〉（〈妙に〉は対象から外している）に類似する表現として〈感じた〉〈考えた〉を加えると、19、26、29、62、65、95、97、106、108、118、119、121、130、153、156、171、176、177、187、188、191の21文である。119のように原文〈何かしら努力をしたらうといふ気がする〉が再和訳では〈何らかの努力をしたらうという気がする〉など内容が変わらない文もあるが、19、26、106、118、188などは再和訳では断定的表現に変えられている。例えば、19の原文〈一つ間違へば、今頃は青山の土の下に仰向けになつて寝てゐる所だつたなど思ふ〉は、再和訳では〈あやうく今頃、青山の土の下でまっすぐ横たわつたまま、眠っているところだった〉になっており、26の原文〈然し今は、それが本統に何時か知れないやうな気がして来た〉は、〈しかし、今は本当にその日がいつになるか分からなくなつてしまった〉となっている。また、188の原文〈自分はそれに対し、感謝しなければ済まぬやうな気もした〉は、〈私はこの事実に感謝しなければならない〉とかなり断定的な表現になっている。先にも述べたように『城の崎にて』においては、自身の心情の変化に向けて〈自分〉が〈自分〉自身を客体化してゆくこと、あるいは〈他者〉である〈自分〉を認識しようとするのが重要であった。しかし、断定的な判断が下される再和訳においては、〈自分〉にさほど迷いはない、従つて〈自分〉を対象化しようとする必要もまたそれほど生じない。

その他、上記の類以外でも17、23、46、47、49、101、116、121、189もまた、再和訳では原文より断定的な表現にされている。特に、そのうちの46〈感じを与へた〉、47〈感じを与へるのだ〉、49〈静かな感じを与へた〉について、下岡友加は、草稿「いのち」（推定1914（大正3））との比較から、〈定稿では蜂が「感じを与へた」とされている箇所〉が、〈草稿段階では「感じられた」或いは「感じがした」とあくまで「自分」を主体にして記述されており、定稿ほど蜂から「自分」へと及ぼされる心的作用のほどが強められていない〉と述べている（『志賀直哉の方法』2007（平成19）年、笠間書院）。韓国語訳においても同様で、再和訳を見ると〈与へた〉〈与へるのだ〉〈与へた〉という表現はすべて落とされ、

46〈感じがした〉47〈感じがした〉49〈寂寞な気分であった〉とやはり〈自分〉中心になっている。比較表にも再和訳の特徴として、6、受身や自発・それに近い表現が変えられているものを挙げているが、韓国語は日本語に比べて受身表現が少ない。また、「兄が私に勉強を教えてくださいました」という文は成立するが、「私は兄に勉強を教えてくださいました」という文は成立しない。韓国語では行為の主体が重視されるのであり、再和訳においても〈自分〉が対象である蜂の死骸に〈静かな感じ〉を与えられたのではなく、あくまで感情の主体である〈自分〉が〈静か〉に感じたのであり中心は〈自分〉なのである。結果的に、再和訳では蜂から受ける心的作用も、自らの〈他者〉性と向き合う様子も弱められていることになる。

時制の問題

ここまで述べてきた主語の省略、断定表現の多用は、ともに〈自分〉の客体化の問題に関わっていた。これから述べる三つ目の時制の問題は、作品が（文章が）読み手に与える臨場感に関わる。趙宣映は、「『城の崎にて』再考——客体性をめぐる表現方法を中心に——」（『広島大学大学院教育学研科会紀要』（第2部）51号、2002（平成14）.3）において、物語の文末は基本的には〈た〉形であるが、そこに現在形である〈る〉形を交えることによって〈読み手に臨場感を与える表現もある〉とし、『城の崎にて』にもそれが見られるとする。そして、〈その場の状況をそのまま感じられるように表現するという事は、読み手も主観的な立場に立ってもらいたいと作者が考えているといえるのではないかと〉としている。また、イルメラ・日地谷＝キルシュネライトは、〈私小説——ジャンル定義の試み〉（『私小説——自己暴露の儀式』1992（平成4）、平凡社）において、「私小説」の時間構造は、〈個人の発展の軌跡を描くことを目的とする多くの自伝とは異なる〉とした。そして、その要因として〈描かれているのがすでに過ぎ去った出来事の再展開でしかないと読者が知るなら叙述自体の直接性が失われてしまう〉ことを挙げ、〈日本の読者と作家が好むのは、あたかもそこに描かれた出来事と並行して作品が成立したかのような幻想、体験する主体と語る主体とが同一であるかのような幻想である〉と述べている。既に触れたように、『城の崎にて』における〈自分〉が体験した出来事は作品の現在時より三年前の事である。しかし、原文では過去のことと現在のことは特に区別されていない。三年前の出来事は、あたかもそれほど時間を経っていないように語られている。これによって、読み手は〈自分〉の体験を追体験するような仕組みになっており、更にその追体験の構図は蜂、鼠、蝶螈と〈自分〉、そして読み手まで繋がっている。読み手は、〈自分〉が感じた蜂や鼠や蝶螈との一体感、それに連なる生と死との調和を、〈自分〉とともに追体験できるようになっているのである。この三つ目の〈叙述自体の直接性〉〈体験する主体と語る主体とが同一であるかのような幻想〉は、「私小説」と日本語の問題を考える上でかなり重要だと思われる。

再和訳を見てみると、原文の現在形を過去形にしているのが目立ち、9、12、17、19、22、34、35、74、76、77、78、84、85、128、143、146、149、169、198の計19文ある（ちなみに、比較表には示していないが、逆に日本語の〈た〉形を韓国語が現在形にしているのは、37、40、64、157、188の計5文である）。日本語においては時制が必ずしも明確ではなく、文末詞〈た〉も必ずしも過去を意味するのではない。例えば、川端康成『雪国』の

英語、仏語、露語との言語比較から、田村充正は冒頭の〈国境の長いトンネルを抜けると雪国であった〉の〈た〉は主人公と一体化した語り手の感慨が含まれた詠嘆であると指摘している（『「雪国」は小説なのか——比較文学試論——』2002（平成14）、中央公論新社）。一方の韓国語は、時制の概念が日本語よりも明確である。再和訳『城の崎にて』においても、その特徴は明確に表れている。全文は199文であるが、その中で過去形以外の文は太字で示したように、計30文しかない（3、13、20、21、24、37、38、39、40、57、58、59、61、64、71、95、96、98、111、119、120、121、122、157、167、170、179、185、186、188）。他に、比較表には示していないが、単純な過去形ではなく過去形に推量や疑問を示す語尾がついた文が13文あるが（56、73、99、100、109、115、117、118、125、160、182、183、184）、これらを過去形と考えると実に169文が過去形になっている。また、ここでは詳しく分類しないが、先の過去形以外の文の中には現在形の他未来形も含まれ、そういう点にも韓国語と日本語の時制概念の差が垣間見える。過去形の169文は再和訳すると、日本語の〈た〉形になるので再和訳を見てもそれほど違和感はない。しかし、韓国語訳では、これら169文は明確な過去形の文章とされており、作品内の出来事はすでに過去のこととして、はっきりと明示されているのだ。これら過去形の問題は、韓国語ネイティブが不自然に感じようとも、作品の時制に合わせて現在形をそのまま訳すことは実は不可能なことではない。主語の省略の際にも記したが、これもまた訳者が韓国語としての自然さを優先したためと思われる。

結び

『城の崎にて』においては、〈生きて居る事と死んで了つてゐる事と、それは両極ではなかつた。それ程に差はないやうな気がした〉という〈自分〉の心情の変化、そして読み手に与える臨場感、これらの点において文章もまたやはり大きな役割を持っている。が、ここまで見てきたように、再和訳『城の崎にて』では、いずれもそのような特徴が排除されている。これは先にも触れたように、訳者が韓国語における自然さを重視した結果であろう。韓国語と日本語は、日本語と中国語、あるいは英語や独語、仏語などと比べて、文法的にはるかに近い構造を持っている。原文をそのまま韓国語に直訳することは、実はそれほど難しいことではない。問題は翻訳の際どこに重点を置くかで、原文を重視するか、あるいは韓国語としての自然さを重視するかである。それでも今回、作品のテーマにも関わるこれだけの違いが見受けられたということは、韓国語と日本語はたとえ文法構造が似ていても、やはりその言語、あるいは文化における差異があるということであろう。『城の崎にて』の言語比較から考えるに、やはり日本語の問題は日本において「私小説」が多く書かれることに関係していると言えるのではないだろうか。主語の省略、明示による「私」の感情表出の質や自己客体化の問題は、「私小説」における主人公と語り手、作者との距離の問題に深く関わっていると思われるし、時制の問題に関しては叙述の現在性の問題に関わっている。このような文章的な特徴が、志賀直哉のその他の作品、あるいは日本の「私小説」「心境小説」においても見いだせるのか。しかも、「私小説」には三人称も多く、今回の論を援用するにはいくつか乗り越えるべき課題もある。そういったことを含めて、「私小説」と日本語の問題を考えてゆくことが今後の課題である。

◆志賀直哉『城の崎にて』翻訳比較表（韓国語）

日本語テキスト『志賀直哉全集』第3巻（1999（平成11）年 岩波書店）、韓国語テキスト『日本代表短篇選1』（1996（平成8）年 고려원（코리요웁온））

	『城の崎にて』本文	韓国語訳『城の崎にて』→直訳（梅澤訳）	《기노사키에서》（『일본대표단편선1』）
1	山の手線の電車で跳飛ばされて怪我をした、其後養生に、一人で但馬の城崎温泉へ出掛けた。	山の手線の電車で轢かれ負傷をしたあと、療養しに一人で但馬の城崎温泉に向かった。	야마노테선 전차에 치여 부상을 당한 후, 요양삼아 혼자 다지마의 기노사키 온천으로 향했다.
2	背中の傷が脊椎カリエスになれば致命傷になりかねないが、そんな事はあるまいと <u>医者に云はれた</u> 。	背中の傷が脊椎カリエス（慢性骨炎で骨が腐り破戒される疾患）に発展すれば致命的な場合もあるが、そんなことはたぶんないという <u>医者の診断があった</u> 。	등의 상처가 척추 카리에스（만성 골염으로 뼈가 썩어 파괴되는 질환）로 발전하면 치명적인 경우도 있지만 그런 일은 아마 없을 거라는 <u>의사의 진단이 있었다</u> .
3	二三年で出なければ後は心配はいらない、兎に角要心は肝心だからといはれて、それで来た。	二、三年内にそんな症状が表れなければそのあとにはそれほど心配しなくても良いが、とにかく気をつけるのが第一だと言ってこの場所に来たのだ。	2, 3 년 안에 그런 증상이 나타나지 않으면 그후엔 그리 걱정하지 않아도 되지만 아무튼 조심하는 게 제일이라고 하여 이곳으로 온 것이다.
4	三週間以上——我慢出来たら五週間位居たいものだと考えて来た。	三週 [間] 以上、いや耐えられれば5週 [間] ほど泊まる作定して [心づもりで] 来た。	3주 이상, 아니 견딜 만하면 5주 정도 머무를 작정을 하고 왔다.
5,6	頭は未だ何だか明瞭しない。物忘れが烈しくなった。	頭は今だに何か鮮明でなかったし健忘症もひどくなった。	머리는 아직도 뭔가 선명치 않았고健忘증도 심해졌다.
7	然し気分は近年になく静まって、落ちつきたい気持ちかしてみた。	そうではあるがコンディションはずっと良くなり気持ちも静かになった [穏やかになった]。	그렇지만 컨디션은 훨씬 나아져 마음도 차분해졌다.
8	稲の穫入れの始まる頃で、気候もよかったのだ。	ちょうどその時期秋収穫 [秋の收穫] がはじまる頃なので天気も快晴だった。	때마침 추수철이 시작될 무렵이라 날씨도 쾌청했다.
9	一人きりで誰も話相手は <u>ない</u> 。	<u>この場所では私一人だけで話相手は誰もい</u> なかった。	<u>이곳에는 나 혼자뿐</u> 이야기 상대는 아무도 <u>없었다</u> .
10	読むか書くか、ぼんやりと部屋の前の椅子に腰かけて山だの往来だのを見てゐるか、それでなけれ	本を読んだり文章を書いたりとか、ぼうっと部屋の前の椅子に座って山を見回したり、大通りを眺めたりとかし	책을 읽거나 글을 쓴다든가, 멍청히 방 앞 의자에 앉아 산을 둘러보거나 큰길을 내다본다든가 하지

	ば散歩で暮してゐた。	なければ、散歩をしながら過ごすのがせいぜいだった。	많으면 산책을 하면서 지내는 것이 고작이었다.
11	散歩する所は町から小さい流れについて少しづつ登りになつた路にいい所があつた。	町から小さい川辺に従つて [沿つて] 登っていけば散歩するのに良い場所があつた。	마을에서 작은 냇가를 따라 조금 올라가면 산책하기에 좋은 장소가 있었다.
12	山の裾を廻つてゐるあたりの小さな潭になつた所に山女が沢山集まつてゐる。	山腹をぐるりと回るあたりに小さい池があるが、その場所には大きい小さい松魚 [マス] がぎっしり集まつていた。	산허리를 빙 돌아가는 부근에 자근 연못이 있는데, 그곳에는 크고 작은 송어들이 가득 <u>모여 있었다</u> .
13	そして尚よく見ると、足に毛の生えた大きな川蟹が石のやうに凝然として居るのを見つける事がある。	詳しくのぞき込むと小石みたいにしかめっ面をしている、足に毛がある大きい淡水のカニ [沢ガニ] も見ることが出来る。	자세히 들여다보면 돌맹이처럼 웅크리고 있는 다리에 털이 난 큰 민물 게도 볼 수 있다.
14	夕方の食事前にはよくこの路を歩いて来た。	夕食時間前にしょっちゅうこの道を歩いたりした。	저녁 식사 전에 자주 이 길을 걷곤 했다.
15	冷々とした夕方、淋しい秋の山峽を小さい清い流れについて行く時考へる事は矢張り沈んだ事が多かつた。	<u>思いのほか</u> 肌寒い夕暮れどき、荒涼とした[荒れ果てた] 秋の山の溪谷を流れる川の水に従つて歩いてみれば、気分まで沈着に静まった。	<u>제법</u> 쌀쌀한 저녁 무렵 황량한 가을산의 골짜기를 흐르는 시냇물을 따라 걷다 보면 기분까지 차분히 가라앉았다.
16	淋しい考だつた。	さびしい想念だつた。	쓸쓸한 상념이었다.
17	然しそれには静か <u>ない</u> <u>기持</u> 가 <u>ある</u> 。	しかし、 <u>落ち着いた愉快な気分</u> にもなつた。	그러나 <u>침착하고 유쾌한 기분</u> 도 들었다.
18	自分はよく怪我の事を考へた。	私はよく負傷について考へた。	나는 자주 부상에 대해 생각했다.
19	一つ間違へば、今頃は青山の土の下に仰向けになつて寝てゐる所だつたなど思ふ。	あやうく今頃、青山の土の下でまっすぐ横たわつたまま、 <u>眠っているところ</u> だつた。	하마터면 지금쯤 청산의 땅 밑에 똑바로 누운 채 <u>잠들어 있을 뻔</u> 했다.
20	青い冷たい堅い顔をして、顔の傷も背中 <u>の</u> 傷も其	冷たくて固い真っ青な顔をして、顔と背中に傷をそのま	차디차게 굳은 시퍼런 얼굴을 하고 얼굴과 등에

	儘で。	ま維持して。	상처를 그대로 간직한 채.
21	祖父や母の死骸が傍にある。	祖父と母の死身〔死体、亡骸〕が横にある。	할아버지와 어머니 시신이 옆에 있다.
22	それももう <u>お互</u> に何の交渉もなく、——こんな事が <u>想ひ浮ぶ</u> 。	<u>彼等</u> と何の交渉もなく……このような事々が <u>思い浮かんだ</u> 。	<u>그들과</u> 아무런 교섭도 없이…… 이런 일들이 <u>떠올랐다</u> .
23	それは淋しいが、それ程に <u>自分を恐怖させない考</u> <u>だつた</u> 。	そんなことを考えると侘びしくはなつたが、それほど <u>恐怖ではなかった</u> 〔 <u>恐ろしくはなかった</u> 〕。	그런 걸 생각하면 쓸쓸하긴 했지만 그다지 <u>공포스럽지는 않았다</u> .
24	何時かはさうなる。	いつかはそのようになるだろう。	언젠가는 그렇게 <u>되겠지</u> .
25	それが何時か? ——今迄はそんな事を思つて、その「何時か」を知らず／＼ <u>遠い先の事</u> にしてゐた。	それはいつなのだろうか? 〈今までは私の死を考える時、その〈いつか〉を知ることができないまま、ひたすら遠い後の日のこととだけ考えてきた。〉	그것이 언제일까? 〈지금까지는 나의 죽음을 생각할 때 그 〈언젠가〉를 알지 못한 채 그저 먼 훗날의 일로만 생각해 왔다.〉
26	然し今は、それが本統に <u>何時か知れないやうな気がして来た</u> 。	しかし、今は本当にその日が <u>いつになるか分からなくなつてしまった</u> 。	그렇지만 지금은 정말 그날이 언젠가 <u>될지 모르게 되어 버렸다</u> .
27	自分は死ぬ筈だつたのを助かつた、何か自分が殺さなかつた、自分には仕なければならぬ仕事があるのだ、——中学で習つたロード・クライヴといふ本に、クライヴがさう思ふ事によつて激励される事が書いてあつた。	私は死に損なつて生きかへつた。何か私を死なせなかつた。私には仕なければならぬことがある。〉中学校の時習つた《ロード クライバー》という本に、クライバーがこのように考えたことによつて激励を受けたことが〔 <u>励まされたことが</u> 〕書いてあつた。	나는 죽을 뻔했다가 살아났다. 무언가가 나를 죽이지 않았다. 나에게는 마무리해야 할 일이 있는 것이다.〉중학교 때 배웠던 《로드 크라이비》라는 책에 크라이비가 이렇게 생각한 것으로 인해 격려받은 일이 씌어 있었다.
28	実は自分もさういふ風に危ふかつた出来事を感じたかつた。	事実〔実は〕、私もそんなふうにあやうい事件に直面して〔 <u>出合つて</u> 〕 <u>みたかつた</u> 。	사실 나도 그런 식으로 위태로운 사건에 직면해 보고 싶었다.
29	<u>そんな気</u> もした。	<u>そんな考え</u> が起つたの <u>だつた</u> 。	<u>그런 생각</u> 이 들었었다.

30	然し妙に自分の心は静まつて了つた。	しかし不思議なことに、私の心はびたりと静まってしまった。	그렇지만 이상하게도 내 마음은 착 가라앉아 버렸다.
31	自分の心には、何かしら死に対する親しみが起つてゐた。	私の心の中には、なぜか死ぬことに対する親近感ももぞと湧き起こってきた。	내 마음속에는 웬지 죽음에 대한 친근감이 스멀스멀 피어 올랐다.
32	自分の部屋は二階で、隣のない、割に静かな座敷だつた。	二階にある私の部屋は横の部屋に人がいなくて、意外に静かだった。	이층에 있는 내 방은 옆방에 사람이 없어 의외로 조용했다.
33	読み書きに疲れるとよく縁の椅子に出た。	私は読んで書くことに疲れると、濡れ縁の椅子に出て座ったりした。	나는 읽고 쓰기에 지치면 곧잘 뒷마루의 의자에 나와 앉아 있곤 했다.
34	脇が玄関の屋根で、それが家へ接続する所が羽目になつてゐる。	横は玄関の屋根でその屋根と家がつながっているところに、板がしっかりとあたっていた [あてられていた]。	옆은 현관 지붕으로 그 지붕과 집이 이어지는 곳에 판자를 가지런히 댄다.
35	其羽目の中に蜂の巣があるらしい。	蜂の巣はすぐこの板の間にあるようだった。	벌집은 바로 이 판자 사이에 있는 것 같았다.
36	虎斑の大きな肥つた蜂が天気さへよければ、朝から暮近くまで毎日忙ししさに働いてゐた。	天気がよければ、大きくてぷっくりとした虎柄の蜂が現れ、朝から日暮れ時まで毎日忙しく動いていた。	날씨만 좋으면 크고 통통한 호랑이 줄무늬 벌이 나댕나 아침부터 해질 무렵까지 매일 바빠 움직였다.
37	蜂は羽目のあはひから摩抜けて出ると、一ト先づ玄関の屋根に下りた。	蜂は板と板の間に入って出て来るや、まず最初に玄関の屋根に降りてゆく。	벌은 판자와 판자 사이를 빠져 나오자마자 맨 먼저 현관의 지붕으로 내려간다.
38	其処で羽根や触角を前足や後足で叮嚀に調べると、少し歩きまはる奴もあるが、直ぐ細長い羽根を両方へしつかりと張つてぶんと飛び立つ。	屋根で羽根と触角を前後に丹念に整え、何歩か歩き回る奴もいたが、大部分はまっすぐ細く長い羽根を両方にまっすぐ広げて、ぶんと飛び上がる。	지붕에서 날개와 촉각을 앞뒷발로 정성껏 가다듬고는 몇 발자국 걸어 다니는 놈도 있지만, 대부분은 곧바로 가늘고 긴 날개를 양쪽으로 꽃꽂이 펴고 붕하고 날아오른다.
39	飛立つと急に早くなつて飛んで行く。	いったん、飛び上がるとより速い速度で飛んでいく。	일단 날아오르면 더욱더 빠른 속도로 날아간다.

40	植込みの八つ手の花が丁度咲きかけで蜂はそれに群つてゐた。	そうしては、八つ手の花がちょうど咲きはじめた庭に群れてとまっているのだ。	그리고는 팔손이꽃이 막 피기 시작한 뜰에 떼지어 앉는 것이다.
41	自分は退屈すると、よく欄干から蜂の出入りを眺めてゐた。	私は退屈なたびに、欄干から蜂たちの動きを見守ったりした。	나는 심심할 때마다 난간에서 이 벌들의 움직임을 바라보곤 했다.
42	或朝の事、自分は一疋の蜂が玄関の屋根で死んで居るのを見つけた。	ある日の朝、私は玄関の屋根の上に、死んでいる蜂、一匹を発見した。	어느 날 아침, 나는 현관 지붕 위에 죽어 있는 벌 한 마리를 발견했다.
43	足を腹の下にぴつたりとつけ、触角はだらしなく顔へたれ下がつてゐた。	足を腹の下にべたっとつけられて [くっつけて]、触角はみっともない顔にたらしめていた。	발을 배 아래에 바짝 붙이고 촉각은 꼴사납게 얼굴에 늘어뜨리고 있었다.
44, 45	他の蜂は一向に冷淡だった。巢の出入りに忙しくその傍を這ひまはるが全く拘泥する様子はなかった。	他の蜂たちはひたすら冷淡で、蜂の巣にぶんぶん出入りするのに忙しいだけで、横をはい回ったりしながらも <u>死んだ蜂には全く気がいって</u> いなきさそうだった。	다른 벌들은 한결같이 냉담하여 벌집으로 왕왕 드나들기에 바쁠 뿐, 그 옆을 기어 다니면서도 <u>죽은 벌에게는 전혀 신경 쓰는 것</u> 같지 않았다.
46	忙しく立働いてゐる蜂は如何にも生きてゐる物といふ <u>感じを与へた</u> 。	忙しく動いている蜂たちは、実に生きてゐるのだという <u>感じがした</u> 。	바빠 움직이고 있는 벌들은 참으로 살아 있는 것이라는 <u>느낌이 들었다</u> .
47	その傍に一疋、朝も昼も夕も、見る度に一つ所に全く動かずに俯向きに転つてゐるのを見ると、それが又如何にも死んだものといふ <u>感じを与へるのだ</u> 。	その横に一匹、見るたびに依然として動きを止めたまま、首をうなだれて倒れているのが、それは実に〈死んだもの〉だという <u>感じがした</u> 。	그 옆에 한 마리, 볼 때마다 여전히 움직임을 그친 채 고개를 숙이고 쓰러져 있으니 그것은 참으로 〈죽은 것〉이라는 <u>느낌이 들었다</u> .
48	それは三日程その儘になつてゐた。	その蜂は三日ほどもそのまま放置されていた。	그 벌은 사흘 정도 그대로 방치되어 있었다.
49	それは見てゐて、如何にも <u>静かな感じを与へた</u> 。	それを見ていると、実に <u>寂寥な気分であつた</u> 。	그것을 보고 있자니 참으로 <u>적막한 기분</u> 이었다.
50	淋しかった。	さびしかった。	쓸쓸했다.

51	他の蜂が皆巢へ入って仕舞った日暮、冷たい瓦の上の一つ残った死骸を見る事は淋しかった。	他の蜂たちが全て蜂の巣に帰ってしまった夕食どき、冷たい瓦の上に独り残された死体を見るのは虚しかった。	다른 벌들이 모두 벌집으로 들어가 버린 저녁나절, 차디찬 기왓장 위에 홀로 남겨진 사체를 보는 것은 허무했다.
52	然し、それは如何にも静かだった。	それはあまりにも静かだった。	그것은 너무나도 조용했다.
53	夜の間にひどい雨が降った。	夜通し雨が降り続いた。	밤새도록 비가 퍼부어댔다.
54	朝は晴れ、木の葉も地面も屋根も綺麗に洗はれてゐた。	しかし、朝にはすっかり晴れて、木の葉やら屋根やら土の上、全てのものがさっぱりとなった。	그러나 아침에는 맑게 개어 나뭇잎이며 지붕이며 땅 위의 모든 것이 말끔해졌다.
55	蜂の死骸はもう其処になかった。	蜂の死体はそのどこにもなかった。	벌의 시체는 이제 그어디에도 없었다.
56	今も巢の蜂共は元気に働いてゐるが、死んだ蜂は雨樋を伝つて地面へ流し出された事であらう。	今も蜂の巣の蜂たちは活気に満ちて動いているが、死んだ蜂は雨樋につたって地面へ流れ落ちたのだろう。	지금도 벌집의 벌들은 활기차게 움직이고 있지만 죽은 벌은 흙통을 따라 지면으로 흘러내려 갔을 것이다.
57	足は縮めた儘、触角は顔へこびりついたまま、多分泥にまみれて何処かで凝然としてゐる事だらう。	足は縮めて触覚を顔にべたっとくっつけたまま、おおかた泥水をかぶって、どこかに身動きもせずいるのだろう。	발은 오므리고 촉각을 얼굴에 바싹 붙인 채, 아마 흙탕물을 뒤집어쓰고 어딘가에 꼼짝 않고 있을 것이다.
58	外界にそれを動かす次の変化が起るまでは死骸は其処に凝然としてゐるだらう。	外の世界でそれを動くようにさせる変化が起こるときまで、死体はぴくりともせずそこにゐるのだろう。	바깥 세계에서 그것을 움직이게 하는 변화가 일어날 때까지 시체는 꼼짝 않고 그곳에 있겠지 .
59	それとも蟻に曳かれて行くか。	そうでなければ、蟻に引っ張られていくかだ。	그렇지 않으면 개미에게 끌려가든지 .
60	それにしろ、それは如何にも静かであつた。	そうは言ってもそれはあまりにも静かだった。	그렇다고는 해도 그것은 너무나 조용했다.

61	忙しく／＼働いてばかりゐた蜂が全く動く事がなくなつたのだから静かである。	忙しくぶんぶん飛び回った蜂が全く動かずにいるので静かなのだ。	바쁘게 왕왕 날아다니던 벌이 전혀 움직이지 않고 있으니 조용한 것이다.
62	<u>自分はその静かさに親しみを感じた。</u>	<u>私はその寂寞が親密に感じられた。</u>	<u>나는 그 적막함이 친밀하게 느껴졌다.</u>
63	<u>自分は「范の犯罪」といふ短篇小説をその少し前に書いた。</u>	少し前に〈范の犯罪〉という短篇小説を書いた。	조금 전에 〈범 (范) 의 범죄〉라는 단편 소설을 썼다.
64	范といふ支那人が過去の出来事だつた結婚前の妻と自分の友達だつた男との関係に対する嫉妬から、そして自身の生理的圧迫もそれを助長し、その妻を殺すことを書いた。	范という中国人が結婚前につきあっていた妻の男に対する嫉妬のために、そして自身の生理的な圧迫に耐えることができずに、妻を殺すという話だ。	범이라는 중국인이 결혼 전에 사귀었던 아내의 남자 친구에 대한 질투 때문에, 그리고 자신의 생리적인 압박을 견디지 못하고 아내를 죽인다는 줄거리다.
65	<u>それは范の気持を主にして書いたが、然し今は范の妻の気持を主にし、仕舞に殺されて墓の下にゐる、その静かさを自分は書きたいと思つた。</u>	<u>その文章は范の心理状態を中心として書いたが、今はその妻の心理状態を中心とし、結局は夫に殺害され墓の中に埋められる、その寂寞を書きたいという考えが浮かんだ。</u>	<u>그 글은 범의 심리 상태를 중심으로 썼지만, 지금은 그의 아내의 심리 상태를 중심으로, 결국에는 남편에게 살해되어 무덤 속에 묻히는 그 적막함을 쓰고 싶다는 생각이 들었다.</u>
66, 67	「殺されたる范の妻」を書かうと思つた。それはたうとう書かなかつたが、自分にはそんな要求が起つてゐた。	〈殺害された范の妻〉を書いてみようとしたが、結局は書くことが出来なかつた。しかし、私にはそのような欲求が起こっていた。	〈살해된 범의 아내〉를 써보려 했지만 결국에는 쓰지 못했다. 그러나 나에게는 그러한 욕구가 일고 있었다.
68	其前からかかつてゐる長篇の主人公の考とは、それは大變異つて了つた気持だつたので弱つた。	それでも以前から書いていた長篇小説の主人公の考えと、その欲求が全く異なる感情だつたために難しかった。	그래도 이전부터 쓰고 있던 장편 소설 주인공의 생각과 그 욕구가 전혀 다른 감정이었기 때문에 난처했다.
69	蜂の死骸が流され、自分の眼界から消えて間もない時だつた。	蜂の死体が押し流されてゆき私の視野から消えてしまつてから、何日もたたないときだつた。	벌의 시체가 떠내려가 나의 시야에서 사라진 지 며칠 되지 않은 때였다.

70	ある午前、自分は円山川、それからその流れ出る日本海などの見える東山公園へ行くつもりで宿を出た。	ある日の午後、円山川から流れてでてくる日本海が見える、東山公園へ行ってみるつもりで宿を出た。	어느 날 오후, 마루야마 강에서 흘러 나온 일본해가 보이는 히가시야마 공원에 가볼 생각으로 숙소를 나섰다.
71	「一の湯」の前から小川は往来の真中をゆるやかに流れ、円山川へ入る。	一の湯の前にある小さい水路 [小川] は、新作路 [新しい道] の真ん中を円満に流れ円山川へ入っていく。	이치노유 앞에 있는 작은 시내는 신작로의 한가운데를 완만히 흘러 마루야마 강으로 들어간다.
72	或所迄来ると橋だの岸だのに人が立つて何か川の中の物を見ながら騒いでゐた。	行ってみると、橋とか岸 [たもと] とかに人々が集まって立ち、川の水 [川] をながめて騒いでいた。	가다 보니 다리인지 기슭인지에 사람들이 모여 서서 강물을 쳐다보며 떠들고 있었다.
73	<u>それは大きな鼠を川へなげ込んだのを見てゐるのだ。</u>	<u>人々はかなり大きい鼠を川の水 [川] に放っておいて見物していたのだった。</u>	<u>사람들은 커다란 쥐를 강물에 던져 놓고 구경하고 있었던 것이다.</u>
74	鼠は一生懸命に泳いで <u>逃げようとする。</u>	鼠は必死に泳いで <u>逃げようと躍起になった。</u>	쥐는 필사적으로 헤엄쳐 <u>도망가려고 기를 썼다.</u>
75, 76	鼠には首の所に七寸ばかりの魚串が刺し貫してあつた。頭の上に三寸程、咽喉の下に三寸程それが <u>出てゐる。</u>	鼠は二一センチメートルほどの釣針が貫通して、頭の上と首の後ろにそれぞれ九センチぐらいぐんと <u>飛び出ていた。</u>	쥐의 목 부분에는 21 센티미터 정도의 낚싯바늘이 관통하여 머리 위와 목 아래로 각각 9 센티쯤 빠져 <u>튀어나와 있었다.</u>
77	鼠は石垣へ <u>這上らうとする。</u>	鼠は石の手すりの方へ <u>はいあがろうとした。</u>	쥐는 돌난간 쪽으로 <u>기어오르려고 했다.</u>
78	子供が二三人、四十位の車夫が一人、それへ <u>石を投げる。</u>	子どもら三、四人と、四〇歳ぐらいにもなって見える人力車引き一人がそこにしきりと <u>石投げをしていた。</u>	아이들 서너 명과 40 세 정도 돼 보이는 인력거꾼 하나가 거기에다 <u>돌팔매질을 해댔다.</u>
79, 80	却々当たらない。カチッ／＼と石垣に当つて跳ね返つた。	石は欄干にぶつかりぱっぱと投げる分、なかなか鼠にあてることができなかった [当たらなかった]。	돌은 난간에 부딪혀 탁탁 튕 뿔 쯤 처럼 쥐를 맞히지 못했다.

81	見物人は大声で笑った。	見物していた人々がひとしきり大きく笑った。	구경하던 사람들이 한바탕 크게 웃었다.
82	鼠は石垣の間に漸く前足をかけた。	鼠は石の欄干の間へしばらく前足をかけた。	쥐는 돌난간 사이로 잠시 앞발을 걸쳤다.
83, 84	然し這入らうとすると魚串が直ぐにつかへた。そして又水へ <u>落ちる</u> 。	しかし、はいあがろうとするとすぐ釣り針にひっかかって、また水の中に <u>落ちてしまった</u> 。	그러나 기어오르려고 하면 곧 낚싯바늘에 찢려 또다시 물 속으로 <u>빠져 버렸다</u> .
85	鼠はどうかして <u>助からうとしてゐる</u> 。	鼠はどうやってでも <u>生きようと、足をばたつかせていた</u> 。	쥐는 어떻게 해서든 <u>살려고 발버둥치고 있었다</u> .
86	<u>顔の表情は人間にわからなかつたが動作の表情に、それが一生懸命である事がよくわかつた</u> 。	<u>人間が鼠の表情を知ることができないが、動作から見てどんなに必死かは充分知ることができた</u> 。	<u>人間이 쥐의 표정을 알 순 없지만 동작으로 보아 얼마나 필사적인지 충분히 알 수 있었다</u> .
87	鼠は何処かへ逃げ込む事が出来れば助かると思つてゐるやうに、長い串を刺された儘、又川の真中の方へ泳ぎ出た。	鼠はどこかへ逃げれば生きることができると思つたのか長い針を刺したまま、もう一度川の真ん中へ泳いでいった。	쥐는 어디론가 도망치면 살 수 있다고 생각했는지 긴 바늘을 쫓은 채 다시 강 한가운테로 헤엄쳐 갔다.
88	子供や車夫は益々面白がつて石を投げた。	子供らと人力車引きは一層面白くなって石を投げた。	아이들과 인력거꾼은 한층 신이 나서 돌을 던져댔다.
89	傍の洗場の前で餌を漁つてゐた二三羽の家鴨が石が飛んで来るので吃驚し、首を延ばしてきよろ／＼とした。	その横で餌をつついてゐたアヒル二、三羽が急に飛んできた石に驚き、首を突きだしくえっくえっと頻りに鳴いた。	그 옆에서 모이를 쪼고 있던 집오리 두세 마리가 갑자기 날아든 돌에 놀라 목을 빼며 꺾꺾 울어댔다.
90	スポッ、スポッと石が水へ <u>投げ込まれた</u> 。	石がぼとんぼとん水面の上に <u>飛んできて入った</u> 。	돌이 퐁퐁퐁 수면 위로 <u>날아들었다</u> .
91	家鴨は頓狂な顔をして首を延ばした儘、鳴きながら、忙しく足を動かして上流の方へ泳いで行つた。	アヒルたちは仰天して首を長く突きだしたまま、急いで足を動かすと上流の方へ行ってしまった。	집오리들은 질겁을 하며 목을 길게 뻗 채 서둘러 발을 움직이더니 상류 쪽으로 가버렸다.
92	自分は鼠の最期を見る気がしなかつた。	私は鼠の最後をととも見守ることができなかつた。	나는 쥐의 최후를 차마 지켜볼 수가 없었다.

93	鼠が殺されまいと、死ぬに極つた運命を担ひながら、全力を尽して逃げ廻つてゐる様子が妙に頭についた。	しかし、明らかに死を運命として背負つていながらも、全力を尽くして逃げてみようとする鼠の姿が、不思議に頭から消えなかった。	하지만 분명히 죽을 운명을 짊어지고 있으면서도 전력을 다해 도망쳐 보려고 하는 쥐의 모습이 이상하게 머리에서 지워지지 않았다.
94	自分は淋しい嫌な気持ちになつた。	私は寂しくて不快な気分になつた。	난 쓸쓸하고 언짢은 기분이 들었다.
95	<u>あれが本統なのだと思つた。</u>	<u>あれが眞の姿なのか。</u>	<u>저것이 참모습이리라.</u>
96	自分が希つてゐる静かさの前に、ああいふ苦しみのある事は恐ろしい事だ。	私が望む寂しさの前に、あれほどの苦しいことがあるということは恐ろしいことだ。	내가 원하는 적막함 앞에 저토록 괴로운 일이 있다는 것은 <u>무서운 일이다.</u>
97	死後の静寂に親しみを持つにしろ、死に到達するまでのああいふ動騷は恐ろしいと思つた。	死後の寂しさに親しみを持っているといつても、死に至るまでのあのような騒動は恐ろしいことだ <u>という考えが浮かんだのだつた。</u>	사후의 적막함에 친숙함을 갖고 있다고는 해도, 죽음에 이르기까지의 저런 소동은 <u>무서운 것이라는 생각이 들었다.</u>
98	自殺を知らない動物はいよ／＼死に切るまではあの努力を続けなければならない。	自殺ということを知らない動物たちは結局息が止まる時まで、あのような努力を続けねばならない。	자살이란 걸 모르는 동물들은 결국 숨이 끊어질 때까지 저런 노력을 <u>계속해야 한다.</u>
99	今自分にあの鼠のやうな事が起つたら <u>自分は</u> どうするだらう。	今、私自身にあの鼠と同じことが起きたらば、どうしただろうか?	지금 나 자신에게 저 쥐와 같은 일이 벌어졌다면 어떻게 했을까?
100	自分は矢張り鼠と同じやうな努力をしはしまいか。	私 [も] やはり鼠と同じに必死の努力を傾けなかつたか。	나 역시 쥐와 마찬가지로 필사의 노력을 기울이지 않았겠는가.
101	<u>自分は自分の怪我の場合、それに近い自分になつた事を思はないではゐられなかつた。</u>	<u>私の負傷の場合もあの鼠と異なることが (は) 全くなかつた。</u>	<u>내 부상의 경우도 그 쥐와 다를 바가 전혀 없었다.</u>
102	自分は出来るだけの事をしようとした。	私はできる限り全てのことをしようとした。	나는 할 수 있는 한 모든 것을 하려고 했다.

103, 104	自分は自身で病院をきめた。それへ行く方法を指定した。	私は自分で病院を指定し、そこに行く道まで教えてやった。	나는 스스로 병원을 지정해서 거기로 가는 길까지 알려 주었다.
105	若し医者が留守で、行つて直ぐに手術の用意が出来ないと困ると思つて電話を先にかけて貰ふ事などを頼んだ。	万一、医者が不在であるとか、行くやいなや手術を受ける準備になっていなければ大変だと考えて、まず電話をかけてくれとお願いしました。	만약 의사가 부재중이라 가자마자 수술을 받을 준비가 되어 있지 않으면 곤란하다고 생각해 먼저 전화를 걸어 두라는 부탁까지 했다.
106	半分意識を失つた状態で、一番大切な事だけによく頭の働いた事は自分でも後から <u>不思議に思つた位である</u> 。	半分ぐらいの意識を失つた状態で、最も重要だと思うことだけは、よくも知力を動かした [働かせた] ということ、後に私が考えてみても実に <u>不思議だった</u> 。	반쯤 의식을 잃은 상태에서 가장 중요하다고 생각하는 것만큼은 용케도 지력을 움직였다는 것이 후에 내가 생각해 봐도 참으로 <u>신기했다</u> .
107	しかも此傷が致命的なものかどうかは自分の問題だつた。	その上、その傷が致命的であるか、どうなのかも私の問題だつた。	게다가 그 상처가 치명적인지 어떤지도 나의 문제였다.
108	然し、致命的のものかどうかを問題としながら、殆ど死の恐怖に襲はれなかつたのも <u>自分では不思議であつた</u> 。	しかし、致命的であるか、そうでないかを問題としながらも、ほとんど死ぬことの恐怖に取り囲まれなかつたということも <u>不思議だった</u> 。	그러나 치명적인지 그렇지 않은지를 문제삼으면서도 거의 죽음의 공포에 휩싸이지 않았다는 것도 <u>신기했다</u> .
109	「フェータルなものか、どうか？ 医者は何といつてみた？」	「致命的だって？ どうだって？ 医者は何と言つた？」	「치명적이래? 어떻게? 의사는 뭐라고 했지?」
110	かう側にみた友に訊いた。	横にいた友人にこのように尋ねた。	옆에 있던 친구에게 이렇게 물었다.
111	「フェータルな傷ぢゃないさうだ」	「致命的な傷ではないらしい」	「치명적인 상처는 아닌 것 같다더군」
112	<u>かう云はれた</u> 。	<u>友人の答えだった</u> 。	<u>친구의 대답이었다</u> .

113	かう云はれると自分は然し急に元気づいた。	この言葉を聞くやいなや、私は急に力がみなぎった。	이 말을 듣자마자 나는 갑자기 기운이 솟구쳤다.
114	亢奮から <u>自分は非常に快活</u> になった。	あまりにも興奮して、すぐに気分が愉快になった。	너무나 흥분하여 금세 기분이 유쾌해졌다.
115	フェータルなものだと若し聞いたら <u>自分は</u> どうだったらう。	万が一致命的な状態という言葉聞いたのだったら、果たしてどうなったろうか？	만약 치명적인 상태라는 말을 들었다면 과연 어떻게 됐을까？
116	その <u>自分は一寸想像</u> 出来ない。	とうてい <u>上々な気分</u> でいることはできなかった。	도저히 상상할 수가 없었다.
117	<u>自分は弱</u> つたらう。	たぶん辛かっただろう。	아마 난처해했을 것이다.
118	然し普段考へてゐる程、死の恐怖に <u>自分は襲</u> はれなかつたらうといふ気がする。	しかし、平常時考えたほど、死の恐怖が襲撃して「襲つて」こなかつたようだ。	그러나 평상시 생각한 만큼 죽음의 공포가 엄습해 오지는 않았던 것 같다.
119	そしてさういはれても尚、 <u>自分は助</u> からうと思ひ、何かしら努力をしたらうといふ気がする。	いざ致命的な状態だという言葉聞いていたとしても、私は生きることができると考えただろうし、何らかの努力をしたらうという気がする。	설사 치명적인 상태란 말을 들었어도 나는 살 수 있을 거라고 생각했을 것이며 무언가 노력을 했을 거라는 기분이 든다.
120	それは鼠の場合と、さう変らないものだつたに相違ない。	それは水にはまって、手足をばたつかせていた鼠の姿とそれほど変わりが無い。	그것은 물에 빠져 바둥거리던 쥐의 모습과 그리 다를 바가 없다.
121	で、又それが今来たらどうかと思つて見て、猶且、余り <u>変わらない自分</u> であらうと思ふと「あるがまま」で、気分で希ふ所が、さう実際に直ぐは影響はしないものに相違ない、しかも両方が本統で、影響した場合は、それでよく、しない場合でも、 <u>それでいいのだ</u> と思つた。	それでまた、その死が私に降りかかって来たとしたら、どうするかという考えに耽つてみたが、たぶん今と別段変わることはなさそうだった。望むことは確実には現実影響を及ぼさない。しかし、死のその日が私の生に何かしら影響を及ぼすなら、それに属し、そうではない場合も仕方ないと考えたのだった。	그런데 또다시 그 죽음이 나를 덮쳐 온다면 어떻게 될까 하는 생각에 잠겨 보지만 아마 지금과 별반 다를 게 없을 것 같았다. 바라는 바는 확실히 곧바로 현실에 영향을 미치지 않는다. 그러나 죽음이 그들이 내 삶에 어떠한 영향을 끼친다면 그것으로 족하고, 그렇지 않은 경우라도 할 수 없다고 생각했다.

122	それは仕方のない事だ。	どうなったとしても、それはどうしてみることもできないことだ。	어찌됐든 그것은 어떻게 해볼 수도 없는 것이다.
123	そんな事があつて、又暫くして、或夕方、町から小川に沿うて一人段々上へ歩いていった。	そんなことがあつて後、どのくらいか過ぎたある日の夕暮れどき、 <u>普段のときのように</u> 一人小川のほとりにそつて上の方に歩いていった。	그런 일이 있고 나서 얼마쯤 지난 어느 날 저녁나절, <u>어느 때처럼</u> 혼자 시냇가를 따라 위쪽으로 걷고 있었다.
124	山陰線の隧道の前で線路を越すと道幅が狭くなって路も急になる、流れも同様に急になつて、人家も全く見えなくなつた。	山陰線のトンネルの前の線路を越えると、道幅が狭くなつたと思つたら、道も急傾斜に上つていて、水の流れも粗く、人家も全く見えなかつた。	산음선 (山陰線) 터널 앞 선로를 넘자 노퍽이 좁아지더니 길도 급경사로 치닫고 물살도 거칠고 인가도 전혀 보이지 않았다.
125	もう帰らうと思ひながら、あの見える所までといふ風に角を一つ／＼先へ／＼と歩いて行つた。	そろそろ帰らねばならないと思ひながらも、あつちの方に見えるところまでも行ってみるかとする考えに、少しずつ少しずつ足を踏み出したのだった。	슬슬 돌아가야지 하면서도 저쪽 보이는 곳까지만이라도 가볼까 하는 생각에 조금씩 조금씩 발길을 내디뎠던 것이다.
126	物が総て青白く、空気の肌ざはりも冷々として、物静かさが却つて何となく自分をそは／＼とさせた。	<u>その周囲の全てのものは</u> 、青白く光りを帯びていて、皮膚に来て触れる [ふれる] 空気まで冷淡だった [冷たかった]。なぜか分からずに、その静けさがむしろ私をより浮き浮きさせたのだった。	<u>그 주위의 모든 것은</u> 창백한 빛을 띠고 있었고, 피부에 와 닿는 공기마저 냉랭했다. 웬지 모르게 이 고요함이 오히려 나를 더욱 들뜨게 만들었다.
127, 128	大きな桑の木が路傍にある。彼方の、路へ差し出した桑の枝で、或一つの葉だけがヒラ／＼ヒラ／＼、同じリズムで <u>動いてゐる</u> 。	道端には丈の高い桑の木一本がたっていたが、道の向かい側まで突き出た木の枝には、一つ残つた葉っぱだけひらひらと全く同じリズムで <u>動いていた</u> 。	길가에는 키 큰 뽕나무 한 그루가 서 있었는데, 길 건너편까지 뻗은 나뭇가지엔 하나 남은 잎사귀만 팔랑 팔랑 똑같은 리듬으로 <u>움직이고 있었다</u> .
129	風もなく流れの他は総て静寂の中にその葉だけがいつまでもヒラ／＼ヒラ／＼と忙しく動くのが見えた。	風もなく空気の流れから、他の全てのものは静寂(静肃)の中に閉じこめられているのに、ただ一つその葉っぱだけ忙しく動いていた。	바람도 없는 공기의 흐름에서 다른 모든 것은 정적 속에 갇혀 있는데, 유독 그 잎사귀만 바빠 움직였다.
130	<u>自分は不思議に思つた</u> 。	<u>不思議だった</u> 。	<u>이상했다</u> .

131, 132	多少怖い気もした。然し好奇心もあつた。	多少恐くもあつたが、好奇心がより発動した。	다소 무섭기도 했지만 호기심이 더 발동했다.
133	<u>自分</u> は下へいつて <u>それを</u> 暫く見上げてみた。	木の下まで行って、しばらく <u>その葉</u> を見上げていた。	나무 아래에까지 가서 잠시 <u>그 잎</u> 을 올려다보았다.
134	すると風が吹いて来た。	そのとき風が吹いてきた。	그때 바람이 불어왔다.
135	さうしたらその動く葉は動かなくなつた。	ところが風が吹くや、その葉は動きを止めてしまった。	그런데 바람이 불자 그 잎은 움직임을 멈춰 버렸다.
136	原因は <u>知れた</u> 。	原因は <u>分かった</u> 。	원인을 <u>알았다</u> .
137	何かでかういふ場合を自分はもっと知つてみたと思つた。	なぜかこんな場合を私は知っていたという考えが浮かん	웬지 이런 경우를 나는 벌써 알고 있었다는 생각이 들었다.
138	段々と薄暗くなつて来た。	徐々に薄い闇がしかれ始めた。	서서히 열은 어둠이 깔리기 시작했다.
139	いつまで往つても、先の角はあつた。	行つても行つても前には曲がり角があつた。	가도 가도 앞에는 모퉁이가 있었다.
140, 141	もうここで引きかへさうと思つた。 <u>自分</u> は何気なく傍の流れを見た。	最早これぐらいで帰ろうと思つて、何気なくわきに流れる水の流れに見入つた。	이제 이쯤에서 돌아가자 하며 무심코 곁에 흐르는 물줄기를 들여다보았다.
142	向う側の斜めに水から出てゐる半畳敷程の石に黒い小さいものがゐた。	向かい側に [の] 水の外へ斜めに出ている畳半畳の大きさの石ころに、黒くて小さい何かがかくついていた。	건너편에 물 밖으로 비스듬히 나와 있는 다다미 반첩 크기의 돌맹이에 검고 작은 무언가가 붙어 있었다.
143	<u>蝶蝨</u> だ。	<u>イモリ</u> だった。	<u>도롱뇽</u> 이었다.
144	未だ濡れてゐて、それはいい色をしてゐた。	水気に濡れた身体が美しく光りを帯びていた。	물기에 젖은 몸이 예쁜 빛을 띠고 있었다.
145	頭を下に傾斜から流れへ臨んで、凝然としてゐた。	頭を斜めに下に垂らしたまま、石ころにくっついてぴくりともしなかつた。	머리를 비스듬히 밑으로 숙인 채 돌맹이에 붙어 꼼짝하지 않았다.

146	体から滴れた水が黒く乾いた石へ一寸程 <u>流れてゐる</u> 。	身体から散り落ちた水玉が黒く乾いた石の上で <u>転がって散っていた</u> 。	몸에서 떨어져 내린 물방울이 까맣게 마른 돌 위로 <u>굴러 떨어졌다</u> .
147	自分はそれを何気なく、踞んで見てゐた。	私は身を縮めて座って、その姿を見守った。	나는 웅크리고 앉아 그 모습을 지켜보았다.
148	<u>自分は先程蟻蛭は嫌ひでなくなつた</u> 。	そのイモリが嫌ひではなかつた。	그 도롱뇽이 싫지 않았다.
149, 150	蛭蝨は多少好きだ。屋守は虫の中でも最も <u>嫌ひだ</u> 。	平素にもトカゲは多少好きだったが、ヤモリ(守宮、トカゲの一種類)は爬虫類の中でも一番 <u>嫌ひだ</u> 。	평소에도 도마뱀은 다소 좋아하지만, 수궁(守宮, 도마뱀의 한 종류)은 파충류 중에서도 제일 <u>싫어했다</u> .
151	蟻蛭は好きでも嫌ひでもない。	イモリは好きでも嫌ひでもなかつた。	도롱뇽은 특별히 좋아하지도 싫어하지도 않았다.
152	十年程前によく蘆の湖で蟻蛭が宿屋の流し水の出る所に集まつてゐるのを見て、自分が蟻蛭だったら堪らないといふ氣をよく起した。	一〇年ほど前、芦ノ湖で下水溝が流れ出てくるところに、イモリが集まっているのを見て、私がだイモリだったら本当に耐えられないだろうと考へたりした。	10년쯤 전에 아시 호수에서 하수구가 흘러 나오는 곳에 도롱뇽이 모여 있는 것을 보고 내가 도롱뇽이었다면 정말이지 견딜 수 없었을 거라는 생각을 하곤 했다.
153	蟻蛭に若し生れ変つたら <u>自分はどうするだらう、そんな事を考へた</u> 。	万が一、イモリとしてもう一度生まれたとしたら <u>どうか、</u> という考へもした [<u>とも考へた</u>]。	내가 만약 도롱뇽으로 다시 태어난다면 <u>어쩌나 하는 생각도 했었다</u> .
154	其頃蟻蛭を見るとそれが想ひ浮ぶので、蟻蛭を見る事を嫌つた。	その頃、イモリを見れば、 <u>その考へが思い浮かび、</u> なぜかイモリを見るのが嫌になつた。	그 무렵 도롱뇽을 보면 <u>그 생각이</u> 떠올라 웬지 도롱뇽을 보기가 싫었다.
155	然しもうそんな事を考へなくなつてゐた。	しかし、今はそれ以上そんな考へはしなくなつた。	하지만 이제는 더 이상 그런 생각은 하지 않게 되었다.
156	<u>自分は蟻蛭を驚かして水へ入れようと思つた</u> 。	私はふとこのイモリを驚かせて、水の中へ逃げるように	<u>나는 문득 이 도롱뇽을 놀라게 해서 물속으로</u>

		<u>させたかった。</u>	<u>도망치게 하고 싶었다.</u>
157	不器用にからだを振りながら歩く形が <u>想はれた。</u>	慣れない身ぶりでもぞもぞ逃げる姿を <u>想像してみる。</u>	서툰 몸짓으로 굼실굼실 도망치는 모습을 <u>상상해 본다.</u>
158	自分は踞んだまま、傍の小鞆程の石を取上げ、それを投げてやった。	私は身を縮めて座ったまま、横にあった小さいボールぐら이의石を拾って、イモリに投げた。	나는 웅크리고 앉은 채, 옆에 있던 작은 공만한 돌을 집어 도롱뇽에게 던졌다.
159	<u>自分は別に蟾蜍を狙はなかつた。</u>	はじめイモリに当てるつもりはなかつた。	애초에 도롱뇽을 맞힐 생각은 없었다.
160	狙つても逆も当らない程、狙つて投げる事の下手な自分はそれが当る事などは全く考へなかつた。	そういう気持ちがあつたとしても、狙いを定めて当てるのに不慣れな私がそれを当てるはずが絶対にないからだ。	그럴 마음이 있었다 한들 겨냥해 맞히는 데에 서툰 내가 그것을 맞힐 리가 만무했기 때문이다.
161	石はこつといつてから流れに落ちた。	ぽちゃんと音がして、石は水に落ちた。	퐁당 하며 돌은 물 속으로 떨어졌다.
162	石の音と同時に蟾蜍は四寸程横へ跳んだやうに見えた。	その音と同時に、イモリは一ニセンチメートルほど飛び上がったようだった。	그 소리와 동시에 도롱뇽은 12 센티미터 정도 튀어 오르는 것 같았다.
163	蟾蜍は尻尾を反らし、高く上げた。	イモリは尻尾の先を反らしたまま、高く浮かんだ。	도롱뇽은 꼬리 끝을 젖힌 채 높이 떴다.
164	自分はどうしたのかしら、と思つて見てみた。	私は瞬間どうなったのかじっと見守っていた。	나는 순간 어떻게 된 일인가 가만히 지켜보고 있었다.
165	最初石が当つたとは思はなかつた。	最初は、イモリが石に当たつたとは思えられなかつた。	처음에는 도롱뇽이 돌에 맞았다고는 생각지도 못했다.
166	蟾蜍の反らした尾が自然に静かに下りて来た。	後ろへ反つたイモリの尻尾が自然に静かにもとにもどつた。	뒤로 젖힌 도롱뇽의 꼬리가 저절로 조용히 내려왔다.

167	すると肘を張つたやうにして傾斜に堪へて、前へついてゐた両の前足の指が内へまくれ込むと蠓蠓は力なく前へのめつて了つた。	四肢をのばすようにしながらななめにこらえ、前を支えていた両方の足の指を中の方に引くうちに、力無く前へまっすぐ曲げてしまったようだった。	사지를 뻗는 것처럼 하며 비스듬히 버티더니, 앞을 받치고 있던 양 발가락을 안쪽으로 당기고는 이내 힘없이 앞으로 쪽 뻗어 버리고 마는 것이다.
168	尾は全く石についた。	尻尾は完全に石に触れていた。	꼬리는 완전히 돌에 대고 있었다.
169	もう動かない。	それからはそれ以上動かなかった。	그리고는 더 이상 움직이지 않았다.
170	蠓蠓は死んで了つた。	イモリは死んでしまったのだ。	도롱뇽은 죽어 버린 것이다.
171	<u>自分は飛んだ事をしたと思つた。</u>	<u>裏にとんでもないことをしてかした。</u>	<u>참으로 어처구니 없는 짓을 저질렀다.</u>
172	虫を殺す事をよくする自分であるが、其氣が全くないのに殺して了つたのは自分に妙な嫌な氣をさせた。	たまたま、虫を殺してみることはあつたが、全く殺すつもりがないのに、結果的に死なせた自分に妙な憎惡がこみあげた。	간혹 벌레를 죽여 본 적은 있었지만, 전혀 죽일 마음이 없었는데 결과적으로 죽게 만든 자신에게 묘한 증오감이 솟구쳤다.
173	素より自分の仕た事ではあつたが如何にも偶然だつた。	最初、私が犯したことではあるが、本当に偶然だつた。	애당초 내가 저지른 일이긴 하지만 정말이지 우연이었다.
174	蠓蠓にとっては全く不意な死であつた。	イモリには不意の死であつた。	도롱뇽에게는 불의의 죽음이였다.
175	自分は暫く其処に蹠んでゐた。	私はしばらくそこにぼんやりと立っていた。	나는 잠시 그곳에 우두커니 서 있었다.
176	蠓蠓と自分だけになつたやうな心持がして蠓蠓の <u>身に自分になつて其心持を感じた。</u>	イモリと私と石だけがあるかのような氣がして、まさに私がイモリになつたやうな感じがした。	도롱뇽과 나 둘만 있는 것 같은 기분이 들고, 마치 내가 도롱뇽이 된 듯한 느낌이 들었다.
177	可哀想と想ふと同時に、 <u>生き物の淋しさを一緒に感じた。</u>	哀れな思いがして、 <u>生きている生物の無常も加えて感じた。</u>	불쌍한 생각이 들면서 <u>살아 있는 생물의 무상함도 더불어 느꼈다.</u>

178	自分は偶然に死ななかつた。	私は偶然に死ななかつた。	나는 우연히 죽지 않았다.
179	蠨螂は偶然に死んだ。	イモリは偶然に命を失ったのだろう。	도롱뇽은 우연히 목숨을 잃은 것이다.
180	<u>自分は淋しい気持</u> になつて、漸く足元の見える路を温泉宿の方に帰つて来た。	知る <u>ことのできない虚無感</u> が押し寄せてきて、しばらくして足下に見える道に沿って温泉宿へ向かった。	<u>알 수 없는 허무감</u> 이 밀려와 잠시 후 발 밑에 보이는 길을 따라 온천 숙소로 향했다.
181	遠く町端れの灯が見え出した。	あの遠く町はずれの明かりが見え始めた。	저 멀리 변두리의 불빛이 보이기 시작했다.
182	死んだ蜂はどうなつたか。	死んだ蜂ははどうなつただろうか?	죽은 벌은 어떻게 되었을까?
183	其後の雨でもう土の下に入つて了つたらう。	あの後に降った雨で今は土の中に埋まってしまつただろう。	그후에 내린 비로 이제는 땅속에 묻혀 버렸을 것이다.
184	あの鼠はどうしたらう。	あの鼠はどうなつただろうか?	그 쥐는 어떻게 됐을까?
185	海へ流されて、今頃は其水ぶくれのした体を塵芥と一緒に海岸へでも打ちあげられてゐる事だらう。	海へ押し流されぶくぶくと腫れた死体になつて、海の中の何処かのゴミなどと一緒に消えてしまつただろう。	바다로 떠내려가 툭툭 불은 사체가 되어 해안 어느 곳의 쓰레기들과 함께 치워지겠지.
186	そして死ななかつた自分は今かうして歩いてゐる。	そして、死ななかつた私は今こうして歩いている。	그리고 죽지 않은 나는 지금 이렇게 걷고 있다.
187	<u>さう</u> 思つた。		
188	<u>自分はそれに対し、感謝しなければ濟まぬやうな</u> <u>氣</u> もした。	<u>私はこの事實に感謝しなければならぬ。</u>	<u>나는 이 사실에 감사하지 않으면 안 된다.</u>

189	然し <u>実際喜びの感じは湧き上つては来なかつた。</u>	しかし <u>うれしい気持ちはしなかつた。</u>	그렇지만 사실 <u>기쁜 마음이 들지 않았다.</u>
190	生きて居る事と死んで了つてゐる事と、それは兩極ではなかつた。	生きていることと死んでしまったことと、それは兩極ではない。	살아 있다는 것과 죽어 버렸다는 것, 그것은 양극이 아니다.
191	<u>それ程に差はないやうな気がした。</u>	<u>それほど差異がないという感じがした。</u>	<u>그다지 차이가 없다는 느낌이 들었다.</u>
192	もうかなり暗かつた。	非常に暗くなつた。	꽤나 어두워졌다.
193	視覚は遠い灯を感じるだけだつた。	視覚は遠い明かりに感知した [気づいた] だけだつた。	시각 (視覚) 은 먼 불빛을 감지할 따름이었다.
194	足の踏む感覚も視覚を離れて、如何にも不確だつた。	足を踏み出す感覚も視覚を離れ、実に不確実だつた。	발을 내디디는 감각도 시각을 떠나 참으로 불확실했다.
195	只頭だけが勝手に働く。	ひたすら頭の <u>中の考えだけが</u> 気ままに動いた。	단지 <u>머리 속의 생각만</u> 제멋대로 움직였다.
196	それが一層さういふ気分自分に誘つて行つた。	それが私を一層憂鬱な気分引きずっていった。	그것이 나를 한층 우울한 기분으로 끌고 갔다.
197	三週間みて、 <u>自分は</u> 此処を去つた。	三週間泊まってからそこを立ってきた。	3주일 머물다가 그곳을 떠나 왔다.
198	それから、もう <u>三年以上になる。</u>	それから既に <u>三年が過ぎた。</u>	그로부터 벌써 <u>3년이 지났다.</u>
199	自分は脊椎カリエスになるだけは助かつた。	私は脊椎カリエスにかかることだけは救済された。	나는 척추 카리에스에 걸리는 것만큼은 구제받았다.

*テキストは最初にしめた通りであるが、ルビは省略している。 *比較表内を横に区切る___は段落を示す。

*左の番号は文章番号を示す。韓国語訳で二文が一文にされている場合、5,6のように示している。 * [] 内は、日本語らしい表現に直した場合を示す。

※下線類は次の意味を表す。

- 1、再和訳において主語・〈自分〉が省略されているもの___
- 2、原文で〈思つた〉〈気がする〉などの表現___
- 3、2以外で知覚や心情表現が異なるもの___
- 4、再和訳において現在形が過去形にされているもの___
- 5、韓国語訳で過去形以外のもの **太字**
- 6、受身や自発・それに近い表現が変えられているもの_____
- 7、韓国語訳で意味が補われているもの___

3、アジアの〈私〉表現

魯迅の自我小説における「私」

彭 丹

「自我小説」とは日本文学の「私小説」の中国語訳である。それは、作者自身を主人公とし、実生活や実体験を描き、自らの心境や内面を追究するジャンルの小説であると、私は理解する。魯迅は生涯を通して33篇の小説を書いた。そのうち、「自我小説」と言われるのは9篇である。その9篇のうち、「私」という第一人称を使っているのは、『兄弟』を除く8篇である。

『故郷』では、二十年ぶりの故郷に帰る「私」が、自分の見聞と感想とか叙情的に述べる。『宮芝居』では、北京で京劇を見た時の不愉快から、「私」は少年時代の宮芝居を懐かしく思い出す。『兔と猫』では隣の三太太の飼った兔が猫に食べられた話を、『鴨の喜劇』ではロシア詩人エロシェンコの飼った鴨がおたまじゃくしを食べた話を、「私」は淡々と語る。『髪の話』では、弁髪に関する先輩N氏の話を「私」は聞く。以上の作品はいずれも第一人称の「私」を用い、身近な事柄を記し、個人の心情を綴る。この意味では、日本文学の私小説ともっとも近く、志賀直哉の心境小説の類に入るのではないかと思われる。残る『酒樓にて』、『孤独者』、『小さな出来事』の三篇は、第一人称「私」で書かれているが、いわゆる日本の私小説とは大きく異なる。

『酒樓にて』は1924年2月の作品である。真冬の季節に故地のS城を訪ね、旧友の訪問も叶わず、一人で酒樓に上がり酒で憂鬱を晴らそうとする「私」は、そこで偶然に旧友の呂緯甫と十年ぶりに再会する。「神像の鬚を抜いたり、毎日中国を改革する方法について議論し、しまいに喧嘩になったり」した、活発な青年だった呂緯甫が、今はやつれた顔で、目も精彩を失っている。「私」は傍観者として呂緯甫を観察し、専ら呂緯甫に語らせ、自分については多く語らない。そして、同じ教員である「私」の体験にも呂緯甫の体験にも、作者魯迅の影が潜んでいる。弟の墓を改葬する呂緯甫の姿は魯迅の実体験であり、「私」の呂緯甫を見る目差しも魯迅の社会を観察する視線と重なる。

『酒樓にて』と近似する作品『孤独者』にも、教員の「私」と魏連受が登場する。『酒樓にて』の「私」と同じように、『孤独者』の「私」も主人公の魏連受を傍観する。祖母の葬式で狼のように泣き叫ぶ姿から、無様な衣冠に包まれた棺の中の姿まで、「私」は魏連受の一部始終を見続ける。その生計に奔走する知識人の「私」から、当時の魯迅の面影が窺える。また、「小柄な痩せた男である。面長の顔の半分も、ぼうぼうに伸びた髪や、濃い眉や、真っ黒な鬚で埋めていて、ただ両眼だけが、黒く光っていた」と描写される魏連受も、魯迅にそっくりである。祖母の葬式での彼の行動も魯迅自身が経験したことだと言われる。

つまり、「私」、呂緯甫、魏連受、そのいずれもが魯迅の分身である。魯迅は、第一人称の「私」、第三人称の呂緯甫（魏連受）、の二人として作品に登場する。そして、その二人を対立する立場に立たせるのである。『酒樓にて』の「私」は、呂緯甫がいまだに「子曰く、詩に云う」を教えていることに不満を持ち、その消沈阻喪した生き方を批判する。『孤独者』の「私」は、魏連受の苦しみが自分の繭に籠る自縄自縛であり、もっと世間を明るく見ようと論ず。「私」は、勇ましく旧社会と戦い、積極的な生き方をする、魯迅の革命闘士の一

面を代表する。呂緯甫、魏連受は、生活に追われ戦う意欲を失った軟弱な知識人であり、魯迅の人間としての一面を代表する。

一文学者の立場から、魯迅は、生身の人間としての自分の内面を、強さも弱さも美しさも醜さも、隠さずに掘り下げようとした。しかし、五四新文化運動の旗手として、魯迅は文学者であると同時に、思想者、革命者でもあった。彼の「硬骨頭」精神は塗炭の苦しみの中にある大衆を大きく励まし、革命先駆者と褒め称えられたのである。その社会的立場は、彼をして徹底した内面追究の作品を書かせることを許さなかった。彼は、どんな時でも、中国知識人の代表として、勇敢な革命闘士でなければならなかった。一文学者と革命闘士の狭間で苦しむ魯迅は、第一人称の「私」、第三人称の人物に自分を託し、登場人物と作者との関係を複雑かつ曖昧にすることしかできなかったのである。

『小さな出来事』は、五四新文化運動の最中に書かれ、中国現代文学史上最初の自我小説だと言われる。「私」を乗せた車夫は、自分の車の前に倒れた老婆を助ける。「私」は彼が余計なことをしていると思い、止めようとする。しかし、車夫は自らの責任を取るために誠実に警察に届ける。「私」はそんな車夫の高大な姿に敬意を払い、自分の「小」を恥じる。「私」の職業については、作中で明記されていない。だが、「子曰く、詩に云う」を読み、「国家大事」に係わるなどの叙述から、知識人階級であることがわかる。知識人の「私」の内面のエゴを、労働者の車夫の無私精神と対比させることで、知識人を批判し、労働者を讃美する。言い換えれば、この作品は、「私」という個別の人間の内面ではなく、中国知識人の共通の弱さを追究した作品である。

魯迅の作品には知識人、即ち読書人がしばしば登場する。『孔乙己』の孔乙己、『白光』の陳士成のような伝統的な儒家読書人もいるし、『幸福の家庭』の「彼」、『傷逝』の涓生のような新時代の若い読書人もいる。そして、この儒家読書人と新式読書人の間に、新旧とも言えないタイプがある。それは、『小さな出来事』の「私」、『酒楼にて』の「私」と呂緯甫、『孤独者』の「私」と魏連受であり、魯迅自身である。幼少時代に受けた「子曰く、詩に云う」の儒教伝統の教育から、莊重、謹慎、勿我（我を張らず）を理想とし、面子を重んずる儒家読書人の伝統的な価値観は彼らの骨髄に徹している。一方、最新の西洋知識によって形成された、自我を重んずる新しい価値観も彼らの体内に溶け込んでいた。そのため、自我に目覚め、「私」という人間を深く掘り下げようとしても、魯迅にはそれができなかった。彼は、個人の「私」を、中国知識人としての「私」にすりかえたのである。

この点において、同じ日本私小説の影響を受けた郭沫若、郁達夫の自我小説とは大きく異なる。例えば、大きな話題を呼んだ『沈淪』を読むと、登場人物の「彼」は即ち作者の郁達夫であることが一目でわかる。性に関する大胆な暴露が、田山花袋の『蒲団』を思い出させる。それから、郭沫若の『未央』、『行路難』、『漂流三部曲』などの作品に登場する、貧困愛欲に苦しむ愛牟や「私」も、明らかに作者本人である。郭自らも、作中の愛牟が即ち自分自身であることを、『創造十年』で告白している。個人の弱さや醜さを堂々と曝け出す郭沫若、郁達夫の自由奔放と比べると、魯迅はあまりにも窮屈に見える。

結局のところ、魯迅は、日本私小説の作家たちのように、自我小説を通して、人間の自分の内面を深く追究することができなかった。彼の自我小説(心境小説の類を除いて)における「私」は、単なる彼個人ではなく、中国の知識人全体を代表するのである。それは、時代の裂け目に生きていた魯迅の宿命であったかもしれない。

中国の「個人化写作」
——「告白」という手法を中心として——

丁 妮 姪

日本の「私小説」とは、一般的に、作者自身が語り手と主人公を兼ね、自分の体験を素材にして文学的表現を実現しようとする作品を指す。その内実について必ずしも定説があるとは言えないが、少なくとも「告白」というのは、「私小説」の顕著な特性の一つだと言えよう。90年代に入り、中国も「個人化」的な創作の時代に入り、「告白」という手法を用いた作品が続々と発表された。その中で、特に『私人生活』、『一人の戦争』、『晃晃悠悠』、『上海宝贝』（日本名：『上海ベイベー』）、などが、典型的な「告白」小説である。

「個人化写作」の特徴とは、文字どおりに、外部の世界ではなく、自分の内面を観察し、自我を探究する上で告白するのである。面白いことに、1998年10月、麦田有限公司出版により出版された陳染『私人生活』の表紙には、はっきりと「私小説」という文字が書いてある。香港版の『上海宝贝』の表紙にも、「衛慧私小説」という副題が付いている。ほとんどの人は、「個人化写作」作品の世界は作者の実生活と一致すると考えている。

しかし、陳染は『新聞報晩刊』のインタビューを受けた時、こう語っている。「出版社は売りとして、『私小説』というラベルを貼ったが、文学ジャンル自体とはあまり関係がない。『私小説』の概念について追求するつもりがない。一つ言っておきたいのは、『私人生活』などの創作が、私自身の実生活と全然かかわりがないということだ。具体的な内容の90%ぐらいはすべてフィクションだ。心理的な体験や感情だけが真実である。『個人』或いは『個人的』という小さな元素こそ創作の立脚点であるべきだと思う。素材が小さいから、小説も迫力がないわけではないと思う。」

衛慧も、2000年8月の『文芸春秋』に、「自分の体験が『上海ベイベー』全体の10%である。でも、触れられないプライバシーもあるし、どちらもやっぱり、純然たる小説、フィクションよ」と語っている。

中国語には、「私」(si)という文字が入っている言葉として、「私人」(発音:si ren、個人的)、「隱私」(発音:yin si、プライバシー)、「私生活」(発音:si sheng huo)などあるが、いずれも人のプライバシーと連想しやすいのである。出版社のほうは日本の「私小説」という文学形式を理解したうえで、「個人化写作」作品をそういうふうに解釈したか判断できないが、一般民衆は「私小説」という言葉を見たら、作者のプライバシーを書く小説だと考える人がほとんどだろう。読者の覗き趣味をあおるため、出版社側の意図的な仕掛けがないとは言えない。

陳染の指摘したとおり、たとえみんな中国の「個人化写作」作品を「私小説」と呼んでも、簡単に日本の「私小説」だと理解してはいけないだろう。では、「個人化写作」作品の「告白」はどういう性格を持っているだろうか。

中国の「個人化写作」は三つの段階に分けられると思う。第一には、陳染を取り上げられるだろう。その後、林白、鉄凝、石康など60年代生まれの作者もどんどん出てきたのである。直接に文化大革命に影響されていなかったが、子供時代の記憶や親たちの経験が、やはり彼らの成長に痕を残している。改革開放に従い中国の消費時代の到来に伴って、一部の伝統が失われていく。現実と対面したくない彼らは、孤独であり、傲慢である態度を取って、内省状態に入り、外部の世界を捨ててしまう。この時代の「個人化写作」作品は、

散文化という特徴があると思う。その点において、「心境小説」と極めて近いと思う。

例えば、陳染の『私人生活』の中に、作者の心境についての描写が大量に入っている。思春期の少女の悩み、物事への反抗など、一人の少女の成長に従い、起こった心理変化を鋭く観察し、詳しく描いている。大したストーリーがないし、日常生活に対する描写も少ない。ほとんどは主人公のまわりの人々への観察と自分の感情によって、構成されている。林白の『一人の戦争』からも、同じ性格が見える。主人公が成長していく過程で突然挿入され思い出されるいろいろな人物、細部、感想がストーリーの中心を占めている。叙述する情景と叙述される情景、創作の時間とストーリーの時間を同一のテキストの中に置き、創作を「回想」に転化しながら、詩化されたイメージによって力強くのびのびと描き出すと共に、小説に一種の自省的で叙情的な風格ももたせている。

日常生活に対する様々な感想に対して、散文の「散」という書き方によって秩序づけられると、その世界は新たな魅力が見えるようになる。陳染たちは、小説と散文の境目で、散文の内省的な傾向と自由な天性を生かして、創作の澁刺とした生気を勝ち得ているのではないだろうかと思う。

その後の70年代生まれのアンニーベビーや衛慧たちは、改革開放後に育った中国人の第一世代である。70年代生まれの人は、文化大革命の記憶がなく、市場経済の発展の中で成長した世代である。新しい消費社会の文化を代表する中国の「新人類」とも言える。こういう人たちの「個人化写作」は、60年代の人と比べてみると、内面を観察しながら、その内面を積極的に外部に見せることをもっと重視する。たとえその内面が正常な倫理観に反して、異常であっても、社会に認めてもらいたいというのが特徴である。

「美的な物事は死亡、絶望ひいては罪悪と結んだとき、初めて確実な美になることが出来る」と、衛慧は大胆に主張している。自分の生活こそが一番いいものだと確信しており、「都会の変なロマンや本物の詩趣は私のような人間によって作り出されたものだ」と堂々とアピールする。もし、「私小説」作家達が、「これこそ真実だ」ということを伝えるため告白するとしたら、「個人化写作」作家達は、「私の生活こそ理想的だ」ということを信じていると考えてもよいのではないだろうか。

「個人化写作」の「内」から「外」へ変化していく傾向は、中国の今現在の文壇で活躍している80年代生まれの新生作家、所謂「80後」たちの作品の中に、更に明らかに見えるようになってきた。韓寒、郭敬明、張悦然などは代表的な作家である。「80後」たちは旧態依然とした社会体制に反逆し、親の世代が今も持っている保守的な価値観を否定し、プチブルの都会生活を持ち、やりたいことを自由にやる、というような特徴をもっている。

「80後」世代の多くは一人っ子で、目上の人を自分を中心に回っているのに慣れたため、常に自分が中心であることを要求する傾向がある。彼らの作品は、もちろん「個人化写作」と言えるが、ただ、自己アピールする意識が圧倒的に強くて、「告白」という表現形式から遠く離れていったのであり、当然「私小説」の精神と根本的な違いがあって、一緒に論じる必要がないと思う。

よく「中国の私小説」と呼ばれる「個人化写作」作品は、確かに「私小説」と通じるところが多いが、何のために告白するかという点では、大きな違いもある。それをよく理解することで、「私小説」の性格がより鮮明に見えてくるのではないだろうか。

「衛慧私小説」の「私」表現
——衛慧『上海ベイビー』——

大西 望

日本では 2001 年 3 月に出版された衛慧『上海ベイビー』（文春文庫 桑島道夫訳）は、中国での発禁処分もあり「ポルノか新人類文学か？」（文春文庫帯）と当初から話題作として扱われた。中国では 1999 年の出版で、初めは「新人類文学」と評価されていたが、社会的反響が増すにつれ「性体験を売り物にする恥知らず」などとマスコミからバッシングされ出し、2000 年 5 月に発売禁止となった。発禁処分は中国共産党中央宣伝部の指示で、出版社は三ヶ月の営業停止処分となり、社長と編集長が職を失ったという。以来、作者の作品すべてが書店から姿を消した時期があった。しかし、発禁処分が話題を呼び世界 50 カ国以上で翻訳出版され映画化もされた。衛慧はこの小説がきっかけとなり世界的に注目される中国若手作家の一人となった。

この小説は、25 歳の主人公倪可（通称ココ）がウェイトレスをしていた喫茶店で常連客の天天と恋に落ちるところから始まる。天天が亡くなるまでの約 1 年間の物語である。小説の設定は「世紀末の上海」で、主人公の「私」語りの形式だが回想が含まれる。

私が書きたかったのは、「私はだれ？」ということなの。自己表現よ。矛盾だらけのよく分からない自分を表現したかっただけ。（2000 年 5 月 4 日 朝日新聞朝刊「中国でベストセラーの「上海ベイビー」が発禁に」）

上海みたいな大都市は欲望と圧力、迷い、不安、焦燥感で一杯なの。世界で一番発展速度が速いからよ。（略）一夜にして大富豪になる幻想も抱ける。でも社会の歩幅についていけないんじゃないかって不安にもなる。（略）そんな文明の圧力に大都市では生存空間はますます小さくなって、人間関係は希薄なのに煩雑になって「私は誰？」って分からなくなっていく。人は世界や他人との関係を通じて、自分は何者なのか知るでしょ。でも大都会にはそれがない。（2004 年 11 月 24 日 産経新聞 朝刊「帰ってきた上海ベイビー（3）作家・衛慧さん」）

作者が言うように、『上海ベイビー』は「私は誰？」と自問自答する形で小説が終わる。それは、他人との関係性がものを言うこの小説の当然の結末とも言えそうである。

「愛との出会い」という 1 章でココは天天と出会う。ウェイトレスと常連客という関係から恋人へと発展しこの物語は始まる。ココは天天の幼なじみで唯一の友達だというマドンナを紹介され、次々と変わっていくマドンナの彼氏とも知り合ったり、マドンナと別れた彼氏がココの従姉と付き合い始めたりと他人との間にすぐに関係性が生じ、網を張り巡らすようにそこだけの世界が生まれる。その中でココはマークというドイツ人と出会う。マークはマドンナと元々知り合いだったようで、マドンナが開いたパーティーでココと出会うのだが、他の登場人物が誰とどういう関係なのかを説明している中でマークだけはマドンナとどんな知り合いなのか語られない。マークは物語上計算されて配置された人物

のように感じるが、それはともかく妻子あるマークと恋人のいるココは肉体関係をもつようになる。マークはマドンナの知人でありココの従姉の上司でもある。狭い関係の中での二人の秘密は天天を麻薬中毒へと追い込んでいき、ココと天天の関係は天天の死により終わりを告げる。「私、誰でしょう?」「ココだろ?」(P163)と電話ですぐに答えてくれる天天はいなくなった。マドンナともマークとも距離を置いたココは、今まで属していた人間関係が取り払われた時、ようやく「私は誰?」と自己対面することになる。

香港版は『上海寶貝 衛慧私小説』(shang hai bao bei :wei hui si xiao shuo) (2000年天地圖書)という題で出版された。香港版を手にし、書評を書いたリービ英雄は「スタイリッシュな表紙には乱れ髪、まだ若いのに何十年分の経験を積んだと思わせる目の女の顔の下に、「私小説」とある。巻末の広告ページを見ると、「私人生活」などと題する「中国当代女性自白書」というジャンルに入っていることに気づく。／『上海ベイベー』は、「ポルノ」でも「新人類文学」でもなく、大陸では長い間表現されなかった一つの「私」の爆発的な「自白書」で、それが「私小説」ということになっているようだ。」(2001年5月6日 朝日新聞朝刊)と述べている。中国で「私小説」と言えば「暴露」という意味が強いと言われる。日本版の文庫本表紙も含めて、この小説の表紙には作者の写が使われ、「衛慧私小説」のイメージを助長している。これは商業的な戦略でもあろうが、リービ英雄の言うように、「私小説」というよりは「私」の恋愛の体験と考え方、書くことへの思い、上海でのライフスタイル、フェミニズムについてなど、様々な「自白」に止まっている。

小説内容も、主人公の名や家族の職業、天天の死などはフィクションである(「中国で発禁『上海ベイベー』 私が書いた」「文芸春秋」2000年8月)が、主人公が書いた小説が衛慧の作品名と同じだったり、小説内で主人公が執筆中の作品の一節を読む場面においては、それが『上海ベイベー』の一節だったりしている(P62)。また、「このとき、わずかな自制心でも残っていたなら、(略)その後のいっさいは起こらなかったはずだ。」(P91)というような主人公の回想の語りは、告白の要素も含んでいる。

これらの要素から見れば、この小説が日本の私小説に近い構造をもっているように考えられるが、作者の「私」への向き合い方に違いがあるように思う。『上海ベイベー』の「私」は、「矛盾だらけのよく分からない自分」を掘り下げようとしたものではなく、その存在をそのままの形で広く知らしめようとした作品に読める。まさに作者が言ったように「表現したかっただけ」なのだ。「私は誰?」という自問は「私」の内面へは向かわない。主人公の自己顕示欲は強く、「絢爛たる花火みたい、自分が都会の空へばちばち打ち上げられる日が来ることを」(P8)期待して生きている。自分が「国際人」で「聡明」であることを自負し、「新人類」と自覚している。この「私」の自覚は、発展目覚しい現代の中国、その中でも特に上海という中国を牽引する大都市の一つであり、世界に開かれた地域が舞台であることが強く影響している。「私」の積極性や向上心は国や地域が醸し出す勢いを追い風としているように思える。またこの作品の「私」は、狭間の「私」を表現したともいえる。天天という「愛情」とマークという「情欲」の間で揺れる「私」、急速に発展する上海と旧き良き上海を行き来する「私」、小説が書ける日もあれば一行も進まない日もある「私」など——。それらの狭間で揺れる「私」の心情を描いている。そして図らずもこの小説の存在自体が、当局の発禁処分によって、開放の裏にある抑圧の体制という現代中国に横たわる狭間、それをも浮き彫りにしてしまったのである。

安懷南の『香り』『故郷』
——私小説と身辺小説のあいだ——

安 英 姫

はじめに

私小説は日本近代文学の独特な文学様式であると知られている。しかし、私小説の定義は研究者によってそれぞれ異なり、「これが私小説である」という明確な定義もない。筆者は、作家＝主人公という私小説の一般的な定義に従うことにする。ただし、読者は前もって、作家の私生活を知り、主人公を作家に代えて読まなければならない。私小説が成り立つには作家と読者の暗黙的な約束がある。それは、作家は自分の経験した事実をありのままに書くべきであり、読者もあらかじめ、作家の私生活を知り、小説の主人公と作家の実生活を比較して読むことである。もちろん、作家が自分の経験を小説にするということはどの国にもある文学様式である。が、読者が小説を読むとき、虚構を事実として読む解釈共同体が存在するという事は日本の読者にだけ限定されると思う。私小説が日本の独特な文学様式であるということは読者の問題に関わっている。主人公の話が作家の話であると、あらかじめ明らかにした自叙伝以外に、小説は虚構として読むのが一般的であるからだ。それにも関わらず、私小説の読者は小説を虚構ではない事実として読んだのである。

作家の経験した実生活をありのままに書くという私小説と、似たような文学様式が韓国の身辺小説である。身辺小説の代表的な作家は安懷南（1909. 11. 15 - ?、北朝鮮に行く）である。ここでは安懷南の『香り』『故郷』をとりあげ、日本の私小説と韓国の身辺小説の類似点と差異も見てみよう。

1. 安懷南の『香り』『故郷』

まず、安懷南の略歴を見よう。安懷南（アンフェナン）の本名は必勝（フィルソン）であり、1909年11月15日、ソウルで新小説『禽獸會議録』（1908. 2、動物を擬人化して現実を批判）を書いた安国善（アンクッソン）の一人息子として生まれる。スソン普通学校を終え、1924年フイムン高等学校に進学した。1926年、父が死亡し、月刊総合雑誌である『開闢』などで働く。1944年、強制的に徴用されて九州の炭坑で働き、1945年8月15日、日本の敗戦で、この年、9月26日に帰国し、左翼文学団体である朝鮮文学建設本部で活動し、朝鮮文学作家同盟の小説部の委員長として過ごす。1948年、北朝鮮に行き、『民主朝鮮』の文化部長になり、6. 25戦争の時、従軍作家としてソウルに来た。1953年、林和が肅清されるときに、近い間柄であるとされて、苦しめられ、1960年代の半ばくらいに結局、肅清されたと知られている。

安懷南は身辺小説作家として知られている。では、私小説と身辺小説の定義を見てみよう。私小説の定義¹をみると、「自分自身の経験を虚構化せずにあるままの姿

で描く小説」である。身辺小説は、「ヨーロッパの一人称小説、日本の私小説から由来している。現実生活の描写や豊かなフィクションが欠如した代わりに、素朴な日常事を印象的に描くのが特徴である。韓国からは1930年代、現実に絶望し、現実をありのままに描写することができなかつた作家たちが心理小説に関心を注ぐとき、一部作家たちは身辺小説に関心を注ぐようになった。(中略)1930年代の代表的な作家は安懷南である。」と書いている。ここから見ると、身辺小説は日本の私小説から由来しており、素朴な日常を描くことである。

1930年代、当時の韓国文壇では身辺小説、私小説、心境小説という用語が混在して使われていた。そして、このような小説は当時の韓国文壇の一つの流行りでもあった。多くの作家たちが身辺小説に没頭したにも関わらず、安懷南を代表的な作家として選ぶ理由は彼が多作の作家であることばかりではなく、積極的に身辺小説を擁護する発言をしたからだ。身辺小説を書いた彼の評論はよく自分の文学的嗜好のための弁明として扱われたが、安懷南は自分の文学的信念と我を切らなかつた²。このように、当時、韓国文壇では社会から断絶して自分の内面や心理、または身辺を描く私小説のような小説を、身辺小説、心理小説、心境小説、内省小説などの用語で表現した³。安懷南は自分の小説を身辺小説であるといい、当時代の批評家も彼の用語に従って、身辺小説と呼んでいた。

安懷南が私小説作家であるかどうかの先行研究を見ると、白鐵は「自己主観の世界に閉じこもった点から30年代の李泰俊(イテジュン)とともに安懷南を身辺的私小説作家」⁴として定義した。白鐵は安懷南の小説には客観性と社会性が欠如し、主観的な自分の考えだけを書いているから「身辺的私小説作家」として規定している。金允植は安懷南の身辺小説が「小市民的な自己中心主義の些細なことを描くことをいうのであり、心情告白的なこととは異なり、日本の私小説とは比較の根拠がない。」⁵と主張する。金允植は、彼の小説は社会と断絶し、生の本質を探る日本式私小説とは異なるものとして認識し、安懷南小説に現れた虚構と実際の混合をその根拠として提示する。金允植は私小説が自分の心情を吐露し、生の本質を探ろうとしたのに対して、安懷南の身辺小説は個人の些細な身辺だけを書いているので私小説ではないと述べている。

韓国では社会性が欠如した私小説と身辺小説に対する評価が高くない。また、身辺小説の代表的作家である安懷南の評価も高くない。彼は1930年代から1948年の春、北朝鮮に行く前まで、70編に近い作品を残した。この作品の数から見て多作であると言ってもいい。だが、安懷南は多作の作家であるが、作品性は高くないという評価である。安懷南は多様な素材で作品を書いた小説家ではない。彼の小説は特定の事件や人物、またある観念に執着する面が繰り返して現れる。従って、彼の小説を読むとまた、「その話、その人物だ」、という話が自然に出てくる。結局、初期小説は大きな事件もなしに、「私」の些細な問題を家族と友達の間を行き来して起った話として「私」の心理を追うことより記述した。その後、現実と社会の問題を扱って見ようとしたが、結果は初期小説から離れていないという評価である⁶。今までの彼に関する研究は現実に対する意識の欠如の側面に批判の目が注がれ、彼の身辺小説の持つ意味は殆んど、度外視されてきたと言ってもよいだろう。

2. 『香り』（『朝鮮文学続刊2』1936.6）

『香り』の内容は、主人公である「彼」が恋愛して結婚し、子供が生まれるまでの日常を書いている。以下の引用は、実生活と文学との道で煩悶しながら、結局、文学の方に行った主人公である「彼」の話を書いている。「彼」は作家自身である。

最近、彼は文学をさらに愛し、創作にさらに心と力を尽したいと思いました。先に妻に彼が就職している商社をやめ、車夫になるとか、ジゲクン（しょいこで荷物を運ぶことを業とするひと）になるということがすこしも冗談ではなく、本当に彼はそのような実生活を体で経験し、豊富な文学の素材を得てみたかったのです。彼は名もない作家として今日までひたすら自分自身だけを見、考え、所謂身边小説を書いてきたがこれからはこうべを巡らしていろいろ模様の社会を覗いてみようかとしたのです。⁷

ここでは、結婚して就職したが、経済的な安定を選ぶか、不安定な作家の道を歩むかについて悩む主人公の心境を描いている。安懷南の小説の変貌をいくつかの段階に分けて見ている。彼が1931年、文壇にデビューしてから1945年まで一貫して身边小説を書き、以後、一変して現実に対する告発と批判を階級意識を持って描いたと見る見解がある。もう一つの見解はデビューしてから1937年まで「私」を中心とした家族関係を書き、1938年「その夜に起ったこと」からは、ある程度現実に対する批判と抵抗を見せ、1945年以後、社会的な世界観に変貌すると見るものである⁸。安懷南も自ら身边小説から出発し、また身边小説に一貫したとよく述べている。彼は「身边的事実がさらに社会の表面にも出ず、内省的な心境に留まる時に、我々が文学から見て感じることは、強大な事実の世界が反映出来なかったことであります。そのため、作家は身边小説から離れて、本格的文学を目指すべきです。それにも関わらず、私はこの小さな孤を守るために私なりに最善を尽くしました。考えてみると、気の毒で下らないことであり、寂しいことでもありました。」⁹そして、彼は「『煙』から『瞑想』に至るまで私は私の恋愛の話をし、貧しい話をし、家内の話をし、男の子の出産の話をし、友達の話をし、なくなった私の父の話をしました。」¹⁰と回想している。

上の引用は、日本の私小説によく登場する作家自身の身边と経済的に苦しむ作家の生活を描いている。そして、今まで書いた身边小説とは違う社会的な側面の強い小説を書きたいという主人公の心境を書いている。当時、1930年から1945年までは植民地時代であり、韓国の作家と読者は社会的問題に関心が強かった。そのため、文学の厳しい検閲があっても、読者は社会性のみられる文学作品を好んだ。時代状況から、読者は社会的な側面を除き、もっぱら作家の身边のみに関心を注ぐ身边小説を好まなかったのであろう。日本のような平和な社会では私小説が受け入れられたが、韓国では社会的な状況が違うので作家と読者は社会的な側面が見られない身边小説を受け入れなかった。そのため、私小説と身边小説の種類の小説が発達できなかった。

次の引用は会社をやめ、作家の道を選んだ作家自身の話を書いている。

彼は妻の部屋に入る三日前に会社を退職し、新聞社を探しながら原稿を売る交渉をし、お金を得て、借金を返済し、いろいろなものも整えました。持っていた希望が何倍も大きく思え、なんでも成功できるような気がしました。¹¹

この部分は作家自身の経験と一致するところである。一般的に自分の話を書くときは一人称で書くのが普通であるが、この小説では自分のことを書きながら三人称「彼」を使っている。一人称小説は一人の個人の経験による叙述であるから、主人公の心理がよく分かる特徴がある。このような親密感から読者は一人称小説に出る主人公の内面によく共感する。しかし、その様式は事件を眺める視野が狭く幅広い小説的效果を期待するのが難しい。また、一人称小説は語り手「私」により、事件が展開されるので自然に私の内密な心理を表すことができる。そのため、自分の内面を告白したり、自分の身辺的なことを小説の素材にすると、当然一人称小説を好む。しかし、日本の私小説作家たちは自分の話をしながら三人称小説を好んで書く。この特徴が日本の私小説のもつ特徴ではないかと思われる。もちろん、作家が自己の実生活をその事件とともに叙述するなら、三人称でも、一人の人物に視点を固定するなら可能である。すなわち、主人公である「彼」に視点を固定するなら一人称小説と似たような効果を得る。ただし、この時、三人称小説は主人公と語り手との距離が維持され客観性を保つようになる。従って、自分の話を客観的に見せるためにこのような手法が使われる。自分の経験を三人称で描くという文学様式は日本の私小説と一致する所である。

3. 『故郷』（『朝光5』1936.3）

『故郷』の主人公は16年ぶりに故郷に行き、昔の幼馴染の友達に会い、失望する話である。安懐南はソウルに生まれ田舎で育ち、またソウルに住むようになる。『故郷』の主人公である「私」は作家として読まれる。

汽車に乗り、車に乗り、その後、町から20里も離れている私の昔の故郷を歩いて行った。16年、16年ぶりという考えが酒に酔ったように興奮した私の心をまた緊張させた。長年の記憶を辿り、微かに胸の中に描いた故郷の道の遠くまで曲がりくねった新道を通っていくとあそこに一つのケヤキがあるだろう。今もそれがそのままあるかと考えてみた。¹²

成人になった主人公が幼いとき住んでいた町に行く。様々な思い出が頭に浮かぶ。安懐南は都落ちした父である安国善を追っていき田舎で幼年期を送り、ソウルで高校に通い、妻と恋愛し、祖母の反対を克服し、結婚した。従って、作品の主人公と作家が同一な人物として読まれる。すなわち、作家の伝記的な記録と作品の記述が一致する。読者は彼の作品を読みながら作家の実生活の記録として読むのである。

次は、幼いときに住んでいた自分の家を訪ねる場面である。

二日の朝、私は私が住んでいた家に行って見た。そのときもこの家はこの町で一番大きく、かなり立派なものであると思ったが今は倒れ掛かっている、汚く、つまらなかつた。古くなって、崩れ落ちたこともあったがその家がそれほど貧弱に見えたのは、今の私の目が都会の建物たちの雄大さと華麗さに隠れていたためであると信じた。(中略)ここが私が育った昔の故郷であるが元々私はソウル生まれであった。ソウルで生まれ、ここに来て育ち、再びソウルに行ったのである。(中略)幼い時のことが成長した後の記憶に残ったものはすべて華やかなことばかりだろう。なるほど、空想より現実は醜いものであり、私は幼い時の昔の故郷を訪ねたいという気持ちは薄くなった。¹³

主人公が過去に住んだ故郷に行き、過去を回想し、過去の友達と会う場面である。彼が考えていた故郷は美化されていたものだったが実際はそうではないと実感する。

今まで見たように、安懷南は自分の実生活を小説にした。この問題に対して、彼は「私は過去十四年間、主に自己凝視の身辺小説を書いてきた。ここで収録したものは全てがそれらである。従って、最初の初期のものと、最近の作品が混じっていた。世の中に私が一番よく知っているのは自己の世界である。そのため、身辺小説を書いた。しかし、そればかりではない。日本帝国主義の野蛮的植民政策の下では我々は文学世界をもって客観世界に干渉できなかつたためである。それで私は貝が硬い殻を使ったように、意識的かつて無意識的に自己自身の中に深く入り込んでいったのではなかつたんだろう。」¹⁴と述べている。彼が身辺小説を書いた理由は、自己の世界を書くのは意味があるからである。もう一つは植民政策の下では検閲のために身辺小説を書いたと言っている。この作品以外にも、安懷南の作品は殆んど自分の世界を書いている。社会性の強い小説を書こうと試みたこともあるが、結局は自分の身辺を描くことから離れなかつた。

おわりに

今まで安懷南の身辺小説である『香り』『故郷』を見た。彼の身辺小説を私小説と同じような観点から見ると研究者もあるが筆者は、区別して使った。では、私小説と身辺小説の類似性と差異を整理してみよう。まず、類似性をみることにしよう。一番目、自分の身辺的な素材を採用し、その事件をありのままに描くことである。『香り』では自分の新婚生活を書き、『故郷』では自分の子供の時期を描いている。両方とも、作家の実生活を書いている。二番目、身辺小説には私小説のような社会的な側面が見られない。三番目、『香り』『謙虚』では作家が属していた文壇と作家たちの話をしている。『謙虚』では安懷南の友人である金裕貞(1908-1937)の生涯について話している。四番目、『香り』では、自分の話をしながら三人称を使っている。この部分は日本の私小説の影響であると思われる。

差異を見ると、一番目、私小説は読者の解釈共同体が存在する。主人公＝作家という等式は読者が作家の私生活のある程度、知っていることから始まる。しかし、韓国

にはそのような読者は極めて少なく、身辺小説の解釈共同体が存在することはまれである。二番目、『蒲団』『五部作』に見られるような赤裸々な告白が見られない。身辺小説は、社会から断絶して自分の心境を告白する切実さが無い。最初、私小説が社会的な現象になったのは作家の醜い私生活を赤裸々に告発したからである。そのような告白には作家の犠牲が伴っている。日本の読者は小説の作品性より、作家の芸術的な態度を高く評価した。しかし、安懷南の小説には、打ち明けてはならない秘密も告白もない。ただ、自分の日常を書いているだけである。三番目、時代的な背景がある。時代的な背景というのは、当時の植民政策の検閲のことである。もちろん、当時は植民地時代で作家が自分の思う存分に文学活動をするのは難しい。しかし、そのような時代でも社会性の強い作品がないことでもない。そのような小説を書く意志があるなら書かないわけでもない。

このように、韓国で私小説と似たような身辺小説という新しい様式が1930年代から始まったが、韓国で広まらなかった理由はその社会的状況や読者からその答えを探ることができる。日本は平和な国であるから政治や社会に対する関心より、個人の私生活の方に関心が移った。そのため、作家自身の内面に関心を注ぐ私小説を読者は好んだ。しかし、韓国は多くの外国の侵略と植民地時代、南北分断という激動の時代を送った。そのため、読者は社会に関心を持たないわけには行かないから、作家の身辺に関心を持った身辺小説を好まなかったのであろう。

¹ www.naver.comの百科事典参照。

² イジューミ「韓国リアリズム文学の時評」セミ出版社、2003、pp 44-45、参考

³ ジョンゾンヒョン「私的領域の台頭と『真の自己』の構築としての小説—安懷南の身辺小説を中心に—」『韓国近代文学研究』第2巻第2号（2001、10）p 136、参考

⁴ 白鐵「新思想の主体化の研究—李泰俊、安懷南、朴榮濬の作品に関して—」『新天地』27（1948、7）

⁵ 金允植「えせ進歩主義者としての論理」『韓国現代文学史』一之社、1976、p 142

⁶ 安懷南「安懷南の身辺小説」『わが言葉と文』17号（1999、1）p 189

⁷ 安懷南『香り』『韓国解禁文学全集』サンソン出版社、1988、p 60

⁸ 安懷南「安懷南の身辺小説」前掲書、p 180

⁹ 安懷南『自己凝視10年』『文章』2月号（1939、3）、p 14

¹⁰ 上掲書、p 14

¹¹ 安懷南『香り』『韓国解禁文学全集』サンソン出版社、1988、p 65

¹² 安懷南『故郷』、上掲書、p 38

¹³ 上掲書、pp 43-47

¹⁴ 安懷南「『田園』跋文」、高麗文化社、1946、3、6

〈私〉表現の夜明け前
——楊逵「新聞配達夫」を視座として——

渡辺 賢治

一九三二年五月、楊逵は『台湾新民報』第四四三～四五一号（五月十九～二十七日、但し四四七号は休載）に「新聞配達夫」を発表した。しかし「新聞配達夫」は、台湾総督府から掲載禁止処分を受け、中断する形となっている。その後、日本のプロレタリア文学系の雑誌『文学評論』（ナウカ社）に応募したところ第二位に当選し（第一位は該当作無し）、同誌第一卷第八号（一九三四年十月）に初めて「新聞配達夫」全編が掲載された。このことにより楊逵は日本文壇において、初めて登場した台湾人作家として一躍その名を広める契機となったのである。

「新聞配達夫」には、東京の新聞店で酷使される「私」と勧誘の成績不良を理由に保証金を巻き上げる新聞店主人、故郷での製糖会社の強硬な土地買収とそれに抵抗する村民（「私」の父など）、家族の貧困等が描かれ、労働者の悲惨な現状を脱却すべく「私」とその仲間たちが団結やストライキで待遇改善を勝ち取っていくという話である。こうした内容から、労働者と支配者という二項対立の構図はもとより日本プロレタリア文学との類似性（例えばマルキシズムに裏打ちされた社会変革の思想を内包している点等）や、当時の台湾総督府つまり日本の台湾植民地政策への批判（「製糖事業」等）が読み取れる。

なお「新聞配達夫」には伏せ字や削除があり、初出から約十年後に出版された『中日文対照 楊逵小説集』（一九四六年七月 台湾評論社、偶数頁中文・奇数頁日文）収録の「新聞配達夫」によってそれらが起こされている。作者楊逵も同書の「序文」において「この作品は、島内同胞の目にはあまり触れていないと思ふ。ここに『光復』して読者諸氏と会面することが出来たことは、作者の大きな喜びである。（中略）一部削除の分は務めて書き込むことにしたが、訳文の方は手をつけずにした」と述べている。ここには作者楊逵の「大きな喜び」が述べられており、それは戦中・戦後における言論の自由の有無に繋がっていることは言うまでもない。こうして、初出時「一部削除」で発表された「新聞配達夫」は、戦後になってようやく本来の姿で世に表されたのである。この伏せ字や削除を含めた異同問題については、塚本照和「楊逵作『新聞配達夫』（『送報伏』）の『テキスト』について一本文改潤による若干の相違例の比較を通じて一」（『天理大学学報』一九八六年三月 天理大学人文学会）が考察しているのでそちらを参照されたい。

ちなみに『文学評論』に当選した際の選評では、「非常にひきつける力をもっている」（徳永直）、「十分読者の心をとらえる力をもっている」（中條百合子）、「好感も持たれるし、訴えかけられる度合も大きい」（武田麟太郎）、「直情がにじみ出ております」（亀井勝一郎）、「情意の強み」（藤森成吉）、「作者のひたむきなものが読者にせまってくる」（窪川稲子）といった評価が成されている。同時にこれら選評者からは、概ね共通して作品構成や技術面における未熟さや未完成さも指摘されている。しかしいずれにせよ、当時の日本の左翼人士から好評を博した作品であったことは間違いないだろう。

このような評価を受けた「新聞配達夫」であるが、そこには〈私〉の表現、つまり私小説性というのは認められるのであろうか。

先に結論から述べると、「新聞配達夫」は私小説として認められないが、敢えて言うならば作者楊逵の自伝的要素が加味された社会小説と言えようか。このことは後年、楊逵自身、「一台湾作家の七十七年一五十年ぶりの来日を機に語る」（『文芸』一九八三年一月 河出書房新社）において「新聞配達所の描写は、私が実際に体験したものだ。主人公の母親が自殺するところは、農民運動をやる中で、私が目撃した事実を書いたものです」と述べていることから窺える。また作者の年譜（河原功編「楊逵略歴」参照、『日本統治期台湾文学 台湾人作家作品集 第一巻』所収 一九九九年七月 緑蔭書房）と作中の出来事との比較からも幾分か証左される。

例えば、作中において「私」が保証金を献上し新聞配達夫となるが、これは実際に楊逵が訪日間もない頃、新聞配達夫や土方等の日雇い夫となって働いていることと重なっている。また陰謀を働いたとされる余清風、林少猫等の人物は、余清芳、江定、羅俊らが台南で蜂棄した西来庵事件（一九一五年）を意識していることは明白である。さらには「私」の三人弟妹の内、阿蘭と阿鐵は死亡し弟のみ生き残るが、楊逵には実際姉一人妹二人弟一人がいて、数年の間に次々と全員死亡している。その他、作中終盤での新聞配達員による団結やストライキは、楊逵が日本滞在中に参加した労働運動や政治運動が影響していると考えられる。

こうした比較から、作者楊逵の自伝的要素が認められるのは言うまでもないが、それらを時系列的にはではなく、作中に散りばめた形で用いられていることが分かる。また作者の体験が直接作中に使用されているのではなく、それをもとに幾分か改めた形で用いられてもいる。なお河原功「楊逵 作品解説」（前掲『日本統治期台湾文学 台湾人作家作品集 第一巻』所収）においても「楊逵自身の体験と、見聞に基づいて書かれた作品」「総督府の糖業政策批判が前面に出ている社会小説」といった指摘が成されている。以上のことから、先述したように「新聞配達夫」は私小説には直結しないが、自伝的要素を取り入れた社会小説であることが認められるであろう。

ただし自伝的要素が認められても、そこには〈私〉の表現、例えば主人公のアイデンティティ等を巡る問題が稀薄であることには注意したい。このことは作中において「私」が渡日して日本人と共に生活することを通して、特にアイデンティティにこだわりを見せていない点等がそうである。むしろ「私」は伊藤の主導する団結やストライキといった手段に対し「脳底に響くほどの共鳴を覚えているのである。それは当時の時代背景や社会状況を考えると当然なのかも知れない。要するに楊逵の場合、自身のアイデンティティの問題以前に、いかに支配者に対して抵抗を試みるかという視点に力点が置かれているのである。いずれにせよ、作中での「私」の姿勢というのは、先に挙げた日本プロレタリア文学の主人公のような印象を読者に与えている。それはつまり「新聞配達夫」が日本のプロ文と類似していることの証左と言える。

楊逵が「新聞配達夫」を発表した時代というのは、いかにして日本の植民地政策に反抗するかという課題が中心であり、個人のアイデンティティの問題以前に、国家や民族がどう圧政に立ち向かい行動を起こしていくかということに作者の意識は傾注していたと考えられる。換言すると、常に社会への抵抗に視点が向けられている作品を発表（社会小説）し、その中に自らの境遇や体験などが加味されているのである。

「皇民」としての狂信的な自己証明
——陳火泉『道』における面従腹背の精神——

齋藤 秀昭

1940年10月の大政翼賛会結成に呼応する形で、台湾では1941年4月に「皇民奉公会」が作られ、「本島人」に対して「国語」の使用や改姓名等が半強制的に行われるようになった。台湾の作家たちは「皇民奉公会」の下部組織である「台湾文学奉公会」に組織されることで、戦意高揚・「皇民化運動」推進の路線に沿った形での創作を余儀なくされるに至った。「皇民化運動」とは言うまでもなく、台湾人を日本人化するという異常な暴力性を孕んだ植民地統治政策のことだが、その「皇民化」の過程を、登場人物の懊悩を交えつつ「肯定」的に描いたものが「皇民文学」と言われている。しかしながら「皇民化」を作家自身が肯定または否定しているかは、作品そのものから容易に判別できず、そしてそのことが深く文学作品としての評価に関わるだけに、未だもって「皇民文学」や「皇民作家」についての確かな見解が示されていないのが現実である。

そうした植民地文学の宿命的なアポリアは、陳火泉『道』の先行研究において如実に示されており、「当時の陳火泉は抗議文学として『道』を執筆したわけではなく、「作家としての名声と、職場での昇進を手に入れようとした」のであって、「黒を白と言いくるめる行為（「皇民文学」を「抗議文学」と見ること——筆者註）によって、汚してはならないものの尊厳を汚し続けてはならない」と勇ましく裁断する垂水千恵氏（註①）や、十分に台湾人の苦悶が描かれておらず、「天皇のために死ぬ」ことによって台湾人の矛盾が解決されるという方向性を持った『道』を描いた陳火泉は「自らのアイデンティティー＝台湾を喪失した後の、失格者」と言明する林端明氏（註②）、そして統治者の差別論理に付和し「国家、天皇のために志願兵の道を選択する理想的な「二等国民」の姿」を描いていると、やはり否定的に評価する陳培豊氏（註③）のように、やや作品分析の仕方に欠陥があると言わざるを得ないような倫理的裁断を安易にもたらしてしまっている。もちろん、その反面、「一視同仁」の虚偽を暴き、「皇民化」に賭けるしか自己の未来を展望し得ない」主人公の苦渋を描き出すことによって「単なる「皇民文学」の枠を超え、ある意味では「抗議文学」としても解釈可能な作品になった」とする星名宏修氏（註④）や、「陳のテキスト（『道』のこと——筆者註）に表れている不安、相反する欲求、追放感は、本物であり」、「魯迅の「阿Q正伝」（一九二一年）と同質とみなすことさえ可能かもしれない」とするフェイ・阮・クリーマン氏（註⑤）のような見解もあるわけだが、『道』の評価の積極性において腰が据わっていないという印象は否めない。つまり、『道』という作品を否定的に評価する場合はもちろんのこと、それを相対化する必要があると訴える側にも「皇民文学」というレッテルが作品の素直な読解を妨げる先入観として働いてしまっているのだ。

『道』を読解するに当たっては、「皇民文学」か「抗議文学」かといった二項対立は超えるべきだとする考え方も一方にはあるだろう。しかし、差別的圧政の下で支配と被支配とが入り組んだ状況を生きる人間を描いた植民地文学を分析・評価する場合には、作品における抵抗の精神を斟酌しないわけにはいかない。抵抗の精神を喪失した御用文学・迎合文学は、文学作品としての価値が著しく低下し、文化研究的にはその存在意義もあろうが文

学研究的には全く問題とならないからだ。

さて、陳火泉が自己をモデルとして描いた私小説的作品である『道』(註⑥)の評価に当たって一番問題となる点は、主人公が台湾陸軍特別志願兵に志願し、「皇民」への道を熱く語りつつ「血の歴史を創造する」という境地に至って作品が終わっているということだろう。先に挙げた垂水氏らによる倫理的裁断も、主に、この場面に支配者に対する主人公や作者の阿りを「読み取った」ことに原因があるわけだ。しかしこの最終場面を熟読すれば、主人公が理想的な「皇民」になる瞬間の狂信的な異常さが、作者によって巧みに描き込まれているということが見えて来るはずだ。例えば、「皇民」として天皇に命を捧げようとする主人公の激情的な決意表明を聞き手の稚月女が「……………」と何度も無言で受け止めていることや、墓碑銘には「皇民」として立派に死んだ自分を顕彰する文句を刻んでもらいたいと厚かましくも稚月女にねだる主人公の台詞が執拗に描き込まれていること等によって、実は主人公の異常な精神状態が暗に示されている。つまり、語り手たる作者によって主人公が相対的・批判的に描かれていることは明らかであり、理想的な「皇民」と化した主人公を、支配者に魂を売り渡して精神を荒廃させた悲惨な存在として作者は見ているのである(もちろんそれは、悲惨な状況に追い込まれていく主人公の慟哭の真実さを踏まえてのことだ)。これまでの、星名氏を除いた先行研究においては、作品内の出来事や台詞を表層においてのみ捉え、また作者の作品外の言及を援用する作家還元主義的な読みをすることによって、作者・陳火泉の面従腹背の精神が作品にどう表現されているかを完全に見逃して来てしまったと言える。植民地文学においてはストレートに抵抗の姿勢を作品に表現することは不可能なのだから、迎合しているように見せつつも実はそうではないところを作品から丁寧に読み取っていかねばならないはずなのに、だ。

ここではピンポイント的にしか分析できなかったが、陳火泉の『道』という作品は、天皇のために命を差し出すことによって初めて「皇民」として認められるという台湾戦時下の非人間的な状況を、「皇民」の徹底的模範生たらんとした台湾知識人の自己崩壊を通して告発した作品なのである。その意味で本作品は「抗議文学」に他ならず、日本帝国主義の植民地統治下における「皇民化政策」によって台湾人の「私」(自己)がいかに過酷な自己証明・自己改造を余儀なくされていたかを現代人の我々に鋭く突きつけると共に、植民地に生きる人間のアイデンティティーを問う真の問題作となっているのである。

註 ①「日本統治と皇民文学——陳火泉の場合」(『台湾の日本語文学 日本統治時代の作家たち』(1995年1月、五柳書院)所収)

②「決戦期台湾の作家と皇民文学——苦悶する魂の歷程——」(『岩波講座 近代日本と植民地 6』(1993年5月、岩波書店)所収)

③『「同化」の同床異夢 日本統治下台湾の国語教育史再考』(2001年2月、三元社)

④「大東亜共栄圏」の台湾作家——「皇民文学」のかたち・陳火泉(『野草』1990年8月)

⑤『大日本帝国のクレオール』(2007年11月、慶應義塾大学出版会)

⑥初出は『文芸台湾』夏季小説特別号、1943年7月。その私小説性についてはここに詳述できないが、註①の垂水論文によって示された複数のモデルの存在や、主人公の経歴・職業・生活とが陳のそれとほぼ重なること、三人称で書かれていても一人称的に主人公に密着した形で物語が語られていること等が挙げられよう。

台湾に生まれた者の苦悩
——邱永漢「濁水溪」の場合——

山中 秀樹

邱永漢といえば実業家、経済評論家などとして著名であるが、外国人初の直木賞受賞作家であることを知る人は、今ではあまりいないようだ。近年の丸川哲史氏（『台湾、ポストコロニアルの身体』2000・6、青土社）や垂水千恵氏（『台湾の日本語文学』1995・1、五柳書院）による再評価を除けば、ほとんど光を当てられることのない作家だといっている。邱永漢が直木賞を受賞したのは1955年下半期（第34回）、作品「香港」（『大衆文芸』1955・8～11）によってである。受賞に際し邱永漢は「今後、私は私なりに自分の背負った運命に忠実な作品を書いて行きたい」といい、それが「私に残された唯一の活路かも知れない」と述べている（『オール読物』1956・4）。「自分の背負った運命」とは、戦前の日本統治下の台湾で生まれ育ち、終戦（日本統治からの離脱）、「2・28事件」などを経験する中で、常に「私とはなにものであるのか」を問い続けてきた、自らの生のありようのことである。選考委員川口松太郎の「直木賞受賞作家は、職業作家として大成してほしい」（選評「議論をつくす」、『オール読物』1956・4）という言葉とは逆に、邱永漢はその後「職業作家として大成」することなく、次第に文学から遠ざかっていく。彼にとって文学活動は「残された唯一の活路」になりえなかったわけだが、精力的に小説を書いたこの前後数年間、彼は「自分の背負った運命に忠実な作品」を書き続けた。ここでは主に、第32回直木賞候補作となった「濁水溪」（『大衆文芸』1954・8～10）をとりあげ、戦前から戦後の激動期に台湾に生きた邱永漢の「私」のありよう、作家としてのありようについて考えたい。

「濁水溪」は、日本統治下の台湾に生まれ、皇民化教育を受けた主人公「私」（林）が、旧東京帝国大学で経済学を学ぶことによって政治に関心を持つようになり、さらに徴兵忌避の逃亡生活を経て、日本敗戦後は台湾へ帰るが、1947年に勃発した「2・28事件」に遭遇し、同胞が国民党の軍隊に虐殺されるのを目の当たりして台湾を出るに至るまでを描いた作品である。歴史的事実、作家邱永漢の年譜記述と、作中の登場人物をめぐる事件、「私」についての記述がほぼ一致することから、自伝的作品であるといえる。また、作中で邱永漢を思わせる人物は直接的には「私」であるが、劉徳明という登場人物にも、母親が日本人であること、旧東京帝国大学卒業後同大学院で財政学を専攻していることなど、邱永漢の年譜記述と重なるものが見られる。そして、邱永漢自身、「2・28事件」後に香港亡命という道を選択したが、作品の結末では、「私」にもそれと同じ選択をさせる一方で、台湾人と日本人の血をひく劉徳明には、台湾人として生きることを選択させている。邱永漢はこの二人の人物におのれを仮託し、合わせ鏡のように配したと考えられる。

台湾人医師の父と日本人の母を両親に持つ劉徳明は、混血児という自分の運命とこれまで嘗めてきた「台湾人としての民族的な苦痛」に基づいて、台湾人としてのアイデンティティを求め続ける。ここでいう台湾人とは民族を意味するのではなく、台湾という地に生まれ育った者ということである。そもそも台湾が先住民とその多くが漢人である移住民から成る地であることを考えれば、単一民族としての台湾人というものはありえない。だからこそ、劉にとって「血とは共同の地盤に生きているという意識」にすぎない。一方、台湾

人の両親のもとに生まれ育った「私」は、強制された国籍である日本との間に「越えられぬ宿命の一線がひかれている」と感じ、中国にアイデンティティを求めようとするが、日本敗戦後、それまで「憧憬の対象として」しか考えてこなかった中国社会の現実、「貪汚舞弊（汚職）」や国民党軍による同胞虐殺を目の当たりにして、「中国を自分たちの祖国と考えたわれわれは、結局、台湾人であったのだ」と気づく。しかし、「私」にとってはここが終着点ではない。「2・28事件」後、「人間のほうで生き方をかえていくよりほかない」という「私」には、国家や民族にアイデンティティを求めるといった考えはなくなっている。

「戦後の台湾を治めているものは軍閥であり権力であって、台湾はもはや「法律のある世界」ではないからだ。「もう私には国家もない。民族もない。私は永遠に地球をさまようユダヤ人になるのだ」と「私」はいい、香港亡命を決意する。そして、劉徳明に「民族も国家もない世界」でともに暮らすことを提案するが、劉徳明は台湾人として生きる決意を「私」に伝える。二人の生きる道が大きく分かれるところで作品は終わる。

台湾は17世紀以降、他民族の支配・統治が繰り返された地域である。統治主体とその社会のありようの変化の中で、アイデンティティの問題、「私とはなにものであるのか」という問題はそこに生きる人々にとって、必然的に背負わされた問題だったといえる。さらには、「私」や劉徳明のように日本統治下で高等教育を受けたエリート層の多数が、「2・28事件」以降、逮捕・投獄・拷問され、生きて帰ることがほとんどなかったとされているが、そうした状況下で、劉徳明のように台湾にとどまり台湾人として生きることは、ほとんど死を意味したといっても過言ではないだろう。とすれば、香港亡命という「私」の行動は、生き抜くために「人間のほうで生き方をかえ」た、ギリギリの選択だったのであり、それを選ばせた邱永漢の胸中には台湾人として生き得なかったことに対する負い目もあったに違いない。「濁水溪」という作品は、台湾の戦前から戦後にかけての激動期を生きた作者邱永漢の、アイデンティティをめぐる苦悩を描いたものなのである。

「濁水溪」が発表された「大衆文芸」（第3次、1939・3～、新小説社）は百頁足らずの雑誌であるが、戦前の台北高校時代に「文芸台湾」に参加し既に詩人として出発していた邱永漢の、日本における作家活動の最初となる作品「密入国者の手記」（1954・1）、その後の「客死」（1955・6）、「香港」なども同誌に掲載された。同誌には「(P・P)」なる者による「大衆文芸月評」欄があり、邱永漢の作品はその都度とりあげられている。「濁水溪」については「作者はこの労作をモノするに当って、大衆文学の自覚はなかったであろう」（1954・11）、「客死」については「この小説は、妙な言方をすれば、むしろ純文学的である」（1955・7）とあり、いずれの作品も「純文学」と規定されている。植民地台湾に生まれた者の運命と悲哀、アイデンティティの模索という題材自体が「純文学的」であるといえるが、逆にいえばそれゆえに彼は「職業作家として大成」しなかったのではないか。邱永漢自身、のちに「主人公に日本人が一人も出て来ないような小説は、茶の間には受け入れられない」

（『邱永漢 短篇小説傑作選 見えない国境線』「まえがき」1994・1、新潮社）とも語っている。戒厳令がしかれた台湾では作品を発表できないという当時の状況下で、かつての統治民である日本人に向けて、アイデンティティの問題に苦悩する台湾人を日本語で描き続けることは困難だったわけだ。「金さえあれば世の中で通用しないものはない」という「濁水溪」の「私」に既に暗示されていたように、その後の邱永漢が文学から遠ざかり、国家や民族を越えた実業家の世界へと転身していくことも肯けるのである。

李昂『自伝の小説』について

山根 知子

「自伝の小説」。このタイトルを読者はどう解釈するであろうか。特筆すべきは中国語で書かれた原著のタイトル『自傳の小説』(原題ママ)にも日本語が含まれていることである。タイトルの経緯については李昂自身が本書序文の中で述べているが、同時にこれに関連した疑問も投げかけている。「誰の自伝か、誰の小説か」。われわれ読者はこの問題に直面せざるを得ない。結論から言えば、台湾の同じ地を生きた女性二人の自伝であり、普遍的な女の小説である。ではその手法はどういったものであろうか。

李昂は一九五二年台湾の彰化県鹿港に生まれた。同じく鹿港の人々を主人公とした『夫殺し』、『迷いの園』とともに本作品は「鹿城物語」シリーズとされている。

物語は主人公である台湾共産党の女性指導者謝雪紅(一九〇一～七〇年)の人生を追うかたちで進められる。謝雪紅は日本統治下の台湾台中県彰化街で生まれ、経済的事情により一二才で「童養媳」(トンヤンシー:将来の嫁になるため他家へ下女として売られること)となったが、一六才のときに逃げ出し神戸へ遊学、日本語と漢文を習得する。その後上海での五三〇運動を経て一九二五年秋にモスクワ東方大学へ留学後、一九二八年から一九三一年まで台湾共産党の活動に携わった結果、日本の警察に一〇年以上拘束された。戦後中国共産党幹部へ上りつめるが、党内の反右派運動の煽りを受けて失脚、北京で病没した。

作品内部に目を向けたい。作品は主に三種の語りを持っている。史実の客観的事実を述べる部分、謝雪紅の女性としての内面に光を当てる部分、そして後に述べる「三伯父」の説話語りである。全体は語り手「わたし」によって語られている。謝雪紅よりも一世代下った同じく「鹿城」の生まれの女性である。この作品でまず特徴的なのはその語りの手法であろう。「わたし」「わたしたち」「あなた」「彼女」の人称は地の文においてくると立場を変える。「わたし」は語り手のみでなく、謝の一人称にも用いられる。人称の複雑性については先行研究や書評ですでに度々指摘されている。上野千鶴子氏は「李昂自身と謝雪紅とのあいだの同一化」(「李昂の新しい冒険」『東方中国図書情報 No.343』・二〇〇五年)、赤松美和子氏は「「私」という語る主体」が「様々な対立軸により分裂した差異を含有しせめぎ合う中で構築されたものとして多重的に描かれている」と述べ、「語り手「私」は「謝」に同一化」しているとする(「李昂『自伝の小説』における語り」『お茶の水女子大学中国文学会報・第二十三号』・二〇〇四年)。正しい指摘である。しかし付言すれば「わたし」が王昭君のような歴史上の女性を代弁する場面もある。また、「わたしたち」とは主に謝と語り手を表すが、語り手が読者を作中に呼び込んでいると思われる箇所もある。

こうして、彼女が自らの裸体を監獄の柵から室内に侵入してくる月光の下に広げる姿をわたしたちは見ることになる。(217頁)

つまり人称の問題は単に語り手と謝を往復しているのではない。女性性を体感したであろう者、また同感できるであろう読者を三次元的に巻き込む仕組みになっているのである。さらにこの手法が卓越している点は、人称の複雑さゆえに、誰の誰に対する行為かという厳密さが作品全体を通じて打ち消されている点である。各場面において「わたし」「わたしたち」「あなた」「彼女」は一、二、三人称以外の何者でもないのであって、固有名詞から

解放された女性性の体験は、普遍的なそれとして常に読者に再体験されるのである。この作品が女性への普遍的な小説であるといえる所以である。

「三伯父」という謝雪紅と同世代であり語り手「わたし」の親戚である人物が、口碑の語り手として登場する。謝雪紅への非難を含めた女性蔑視の因習と、台湾を脅かした「敵」に対する保守的な台湾民族の代弁者である。「三伯父」の語りは謝の時間の流れに即して、語り手「わたし」によって回想され反芻される。語り手「わたし」は謝の客観的な史実と、「三伯父」に作り上げられたイメージを相反する形で共有し、その間で女性の性を通じて生身の謝雪紅像を構築する。しかし「三伯父」の語りは単に謝雪紅の実像に対峙するものではない。謝自身も土着の因習の支配下にあるのである。それは語り手「わたし」のみが聞いたはずの口碑が、謝を含む「わたしたち」の意識に取り入れられているからである。

あの夷狄の女樊梨花のことは言うまでもなく、同じく呪文一言で、山を移し海をひっくり返せるのだ——／わたしたちが一番驚いたのは、あんなに短い言葉（一字か一句か）を言い足すだけで、重く広大な山と海とを動かせることだ。（179頁）

…わたしはわたし自身により、あの爽快感にうち満ちた性の大喜びが確かに存在することを知り尽くしているのだ。／わたしたち四人が絡み合う中でわたしは小さな声を上げるのだ——／梵塔那尼（ふたなり）。／だがあなたは全く気が付かない。（227頁）

「夷狄の女樊梨花」と「梵塔那尼」は女の脅威と奇怪さの例えとして「三伯父」が語ったものだが、謝の意識の一部としても用いられている。つまり、語り手「わたし」と謝雪紅は「鹿城」土着の固定観念を共有している点で、台湾の地から離れられない女たちなのである。その意味で台湾の同じ地を生きた女性二人の自伝であるといえるだろう。

さらに「三伯父」の説話中に、「狐」（女）が人間になりたがって化ける修行をし、最後に人間（男）に許しを乞うというものがある。「わたしは人らしく見えませんか？」と尋ねるのだが、語り手は「だがなぜだろう、千年来、狐がどのように人間の声と言葉を獲得（習得）するのかについては、何も言われてこなかったのは」と疑問を投げかける。文盲であった謝雪紅が男の肉体を通じて文字を学習する様子や、統治下台湾とその当時周辺国で使われていた言語について作中で具に言及されている点を考え合わせると、伝統的に卑下されていた女性像から謝雪紅が自らの力で社会的地位を築いた過程が見て取れる。その機動力となったものが「台湾の過去百年間に使われてきた二つの「国語」（本書序文）、日本語と中国語の習得であった。本作品は、儒教的観念の根付いた台湾社会から肉体としてしか見られず、それさえも忌まわしきものとされていた女性が、言語を獲得することによって自らの思想を得る過程を、謝雪紅という実在の政治家を通じて描いている。

しかし一方作者は決して男性社会に対して闘う女性として謝雪紅を描きたかったのではない。それは女性の「血」の描かれ方からも分かる。貧困による不可避な出産の場合には「悪血」、性の悦びとともにロシアの大地に染み込んだ「生理血」は「春の新緑の養分」、監獄の中で処置の仕様がなく拷問係の男の目にさらされる月経は「不潔」。女の血が「相手を求めて性交を願う臭い」であり、体内を流れていながら状況によってその価値を左右される繊細さも、女性の普遍的な生理的意識として描かれている。

現代台湾における女性の性に対する言論動向をも視野に入れた場合、本作品の社会的影響力について、さらなる研究の余地と必要性が考えられるだろう。

<私>はナショナリズムを超えられるか
——「台湾文学」をめぐる——

李文茹

はじめに

<私>はナショナリズムを超えられるか。年代順に私小説研究会（通算第103~5、107回）で取り上げられた四つの作品「新聞配達夫」（楊逵 1934『文学評論』）、「道」（陳火泉 1943『文藝台湾』）、「濁水溪」（邱永漢 1954『大衆文芸』）、『自伝の小説』（中国語書名『自傳の小説』、李昂 1999 台湾：皇冠）を眺めながら、そう思った。

実際、そのどれもが作者の実体験に基づいて書かれた作品なのである。私的な体験なら、他人と共有しがたい部分は必ずあるはずなのだが、私の場合、それらの作品で語られている<私>が、なぜか単数ではなく複数の「〇〇としての私たち」としか読み取れない。順番に並んだ各作品の時代背景と登場人物から、台湾が2000年まで歩んできた100年間の歴史が目に見えようと思ったのも、そのせいなのだろう。

以上のことはさておき、まず、作品の並び方からなる台湾百年史について見てみよう。30年代を背景とした「新聞配達夫」では、立身出世の夢を抱いて日本に渡った植民地出身者の悲惨な労働体験が描かれている。「道」は植民地的社会構造に身を置かれた青年の心的葛藤を描いている。その主人公は被植民者という理由で努力が報われず失意に沈むが、1943年に実施された志願兵への参加によって再び自らの道を発見する。

終戦後、政権は台湾総督府から「祖国」の国民党政府へと交替し、植民地からの解放を象徴する「光復」の二文字が唱えられた。だが、植民地の解放を夢描いた人たちを迎えたのは大量の犠牲者を出した二二八事件であった。「濁水溪」はその政権交代前後の、犠牲者・残存者を含めた青年たちを描いている。男性が中心となる以上の作品とは対照的に、『自伝の小説』は歴史上の人物の謝雪紅と「私」の体験から、ジェンダーの観点による台湾史の再構築を試みている。謝雪紅は1901年生まれで二二八事件も中国文化大革命も経験し、1970年に北京で他界した。謝の女性としての体験は、「私」が想起した子供時代からのセクシャルな体験と交錯しながら描出されている。もし時空間の複数の重複を縦糸とし、女性のセクシャルな体験を横糸とすれば、『自伝の小説』が織り出した台湾史というテキストには、従来男性的史観に隠蔽されがちだった女性たちの生きた証が現われてくるだろう。

80年代以降、台湾文学史関連の書籍が出版業界を賑わした。80年代後半の葉石濤が著した『台湾文学史綱』（台湾：文学界、1987）を皮切りに、90年代『台湾新文学運動四十年』（彭瑞金 1991 台湾：自立晚報社）また2000年以降、『台湾 従文学看歴史』（王德威編著 2005 台湾：麦田出版）、『台湾小説史論』（陳建忠等編著 2007 台湾：麦田出版）、『重写台湾文学史』（張錦忠 2007 台湾：麦田出版）などが続々と刊行される。『台湾文学史綱』と『台湾新文学運動四十年』の出版には、台湾文学史に本土意識が正式に注入されたという意味のほか、「中国文学」から離れた「台湾文学」の正典化を促進したという意味もある。出版が盛況となる中では、「従来の植民地支配への抵抗が主軸となる書き方では、女性作家の創

作が扱いにくいし、多様な台湾文学も記録できない¹という批判も出現している。そのため、『日抛以来台湾女性作家小説選読上・下』²（邱貴芳編 2001 台湾：女書文化）、『衆裏尋她 台湾女性小説縦論』（范銘如 2002 台湾：麦田出版）などの、ジェンダーに視点を据えた文学史も刊行されている。

今回の報告は二部からなる。第一部分は、近年台湾で刊行された台湾文学史における「新聞配達夫」、「道」、「濁水溪」、「自伝の小説」などの作品をめぐっての、またそれぞれの作者についての批評を、引用文そのまま引用し紹介する。第二部分では台湾原住民族女性の「私」について見てみる。最後に、第一、第二部分を踏まえた上で、台湾文学研究における〈私〉の言説から、〈私〉とナショナリズムとの関係についての問題提起を試みたい。

第一部分

一、楊逵（1905-1985）と「新聞配達夫」（『文学評論』1934.8）

1. 作家評価：

70年代後半台湾文学への注目が始まったころから、楊逵はすでに代表的な作家のひとりとしてとされていた。また台湾文学の父と呼ばれる頼和とともに『台湾百年人物誌 DVD 楊逵 吳三連 謝雪紅』（台湾：玉山社、2005）に収録されていることから、台湾史上における楊逵の重要な位置づけがうかがえる。戦前、日本語で文学活動を行っていた楊が、戦後再び文学の分野で花を咲かせたのは、中国語を学習してからほぼ10年後である。彼について2000年以降の台湾文学史ではつぎのように批評されている。

- 「プロレタリア文学の文芸思想が盛んになった時期において、楊逵は最も多作なプロレタリア作家だった。その多くの観点や実践は**台湾プロレタリア文学のモダニティに対する姿勢**をもっともよく説明できるものだ。」（陳建忠 2007：P.38。太字は引用者による。以下同じ。）
- 「50年代中葉、戦後第一世代の小説家たちが誕生した。彼らは**艱難辛苦の中で新しい文学の時代を切り開いただけではなく、精神的にも台湾新文学の前世代の伝統を引き継いだ**。彼等は戦後最も早く登場した台湾人作家ではなかったが、**第一世代として文学史的地位を獲得した**と言える。それは、楊逵の小説のタイトル「しぼまぬ薔薇の花」のようで、**第一世代作家は反共戦闘文学という強大な岩石の隙間を縫って成長した**。」（彭瑞金 2005：P.100）
- 「『台湾文芸』や『笠』等の本土派の文学雑誌を支えた作家」の一人だった。」（彭瑞金 2005：P.174）
- 「70年代後半、台湾文学はルネサンスの新時代を迎えた。『楊逵画像』（林梵（林瑞明）1979年）の出版は作家伝の創作に道をつけた。」（彭瑞金 2005：P.198）
- 「80年代になって、老年・中年・青年の三世代の作家たちが顔を揃えて活躍し始めた。（中略）**楊は日本統治時代の老作家なのだ**」（彭瑞金 2005：P.245）

¹ 邱貴芬『後殖民及其外』（台湾：麦田出版 2003）71頁

² 中に「台湾（女性）小説史学方法初探」、「従戦後初期女性作家的創作談台湾文学史的叙述」が収録されている。

2. 「新聞配達夫」

- 「『新聞配達夫』に出た、台湾人官吏商人と日本人資本主義者たちによる搾取への批判は、作者の植民地的モダニティへの強い批判を表現しているほか...台湾のモダニティの経験を、世界規模を有する反資本主義モダニティの思潮に連結させるためのものでもある。」(陳建忠 2007 : p39)
- 「私小説にせよ、自然主義や新感覚派またはモダニズムにせよ、それらの手法を作品に取り入れた作家たちは、ほとんど日本を仲介に学習したわけである。それらの手法を作品に取り入れることは、台湾文学の後進性を物語っている。だが、多く指摘されているように、たとえ作家たちが内面描写に関心があるとしても、それらの心理的問題はモダニティの問題、もしくは東京という国際都市に身をおく留学生たちの問題にも関連している。」(陳建忠 2007 : P.49)

二、 陳火泉 (1908-1999) と「道」(『文芸台湾』1943.7)

1. 作家評価

1908年、鹿港出身。36歳で「道」を発表した、戦後第一世代台湾人作家の一人である。戦後、38歳から、中国語の注音字母の学習を始めたが、最年長であるため、国語(中国語)の学習が大変困難だった。そのような陳の戦後最初の作品は、日本統治期の経験を小説化した「温柔的反抗」(「穏やかな反抗」1954)で、のちにその代表作ともなった。一方、60年代、テレビ放送開始後、陳もテレビドラマの創作に加わった。

陳の作品は皇民文学と批評され、また皇民作家とも呼ばれている。皇民文学の定義について陳建忠は次のように定義している。(1)皇民、日本国民に至るまでの心理的变化を描く作品、(2)志願兵への従軍を唱えるか、戦争の勝利を謳う作品、(3)南進、増産、団結を積極的に題材化した作品。(陳建忠 2004 : P.274-275)

2. 「道」(作家自身の翻訳による中国語版は『民衆日報』1979.7.7-8.16に掲載)

次に台湾における「道」の先行研究について紹介する。

- 「後の時代に「皇民文学」と言われた作品は、たとえ作者自らの本意で創作されたものではないにしても、大多数に作者自身が投影されている。小説を例にすると、多くの場合、作者と作品の主人公の造形とある程度重複しているため、自伝的色合いが濃厚なテキストになるわけである。」(許麗芳 2004 : P.348)
- 「知識人の精神と心理的な描写」からなる作品：
「日本文化を取り入れても完全には台湾人としての自己認識を捨てられない。そのような知識人の苦痛は日本人と平等にならないところから来たものだ。一方、日本が提供する教育と価値観以外の選択肢がない状況において、知識人は日本文化や、あらゆる日本関連物を追求する過程で、目標に到達できない焦燥と戸惑いから、自分を疑問視することに直面してしまう。知識人は自分たちの同胞の一部になっていない。主人公は庶民と一定の距離をもっている。」(許麗芳 2004 : P.363)
- 日本人学者と台湾人学者が持つ異なる論点：
「日本人学者は「皇民に至るまでの道」は、同化政策の虚構を暴くものだと認識している。それに対し、台湾人研究者は登場人物の青楠がいかにか自らの自己認識の方向性

を表現するか、あるいは彼が自らの皇民としての自己認識をいかに戦略的に選択するのかに注目する。」(王郁雯 1999 中国文化大学修士論文)

- 『光復前台湾文学全集』(遠景)と『台湾作家全集』(前衛)には周金波の「志願兵」「水瘡」と陳火泉の「道」が収録されていない。それらの作品は皇民文学の代表作と看做されているからだ。」(王学玲 2002.3 : P.173)
- (皇民文学の代表作「道」について)「同情はできるが、その責任を不問にすることはできない。」(林瑞明 1996 : P.322)

三、邱永漢 (1924-)、「濁水溪」(『大衆文芸』(1954.8~10))

1. 作家評価 :

邱は戦後、日本で日本語を使いながら台湾、台湾人を描き続けている。50年代、早い時期から国民党政府の腐敗と残酷、または二二八事件などを小説化したにも関わらず、邱に関して台湾の研究ではあまり注目されていないようで、今回取り上げられた、近年刊行された台湾文学史関連の書籍でも関連部分は未見だった。それに関しては垂水千恵(『台湾の日本語文学 日本統治時代の作家たち』1995 五柳書院)と岡崎郁子による指摘があるが、ここでは岡崎郁子を取り上げた理由を次の4点に整理する。1、彼は二二八事件を契機に逃亡先の日本で台湾独立運動に関与していたため、その小説は容易に台湾に持ち込まれなかった。2、作家活動の時期が短い。3、日本に渡り24年後の72年に台湾に帰国したが、その時、邱はすでに財産家となっていた。同時期、台湾の文壇では戦後の呉濁流や張文環の作品が中国語翻訳され、また戦後生まれの作家たちも台湾意識を積極的に作品に取り入れようとした。だが、彼は台湾文学や文化に協力する姿勢を示さなかった。(岡崎郁子 1997 (中国語版) : P.122)

2. 「濁水溪」:

「二・二八事件を本格的に作品に書いた最初の小説として注目に値する」(岡崎郁子)と評される「濁水溪」の特徴は、**半自伝小説的**(岡崎 P.102)であり、また、50年代の日本に生きた旧植民地者たちの生活と苦悩を描いているほか、日本人の引き揚げ後、国民党の独裁に苦しめられた台湾人の苦痛と犠牲を系統的に小説化するところにもある。(岡崎郁子 1997 (中国語版) : P.100)

四、李昂 (1952-)、『自伝の小説』(1999 台湾 : 皇冠)

李昂の登場には次のような背景がある。李が生まれた50年代は、ちょうど台湾が困難な戦後社会から抜け出そうとする時期でもあった。その作家活動が始まった80年代(美麗島事件)は政治小説が台湾文学の主流となり、それに1987年、戒厳令解除後のオーラルヒストリーへの注目、要するにジェンダーによる口述歴史の採集は、従来の台湾社会における二二八事件への認識を変えつつある。その時期について劉亮雅は次のような見解を示している。「80年代から戒厳令解除後に至るまで、エスニシティ問題、ジェンダー問題をめぐる衝突が増加していくなか、フェミニズム的意識と本土意識が高まり、抑圧されたトラウマを掘り起こす作業と歴史的記憶を再検討する作業は、自分を再構築する重要な手段となる。」(劉亮雅 2002 : P.134)。そうした背景の中で、「90年代以降に登場する女性表象は、

台湾文学史の版図を書き直している。特に、90年代の世紀末において、女性作家は性欲情愛からさらに一步を進め、男性による歴史的記憶に対して質疑と審問を行い始めている。」(陳芳明 2007 : P.171)

李昂の作品が時代的な意味を持ちえたことは、台湾の政治的環境と切り離しては語れないのである。以下、台湾の研究におけるその作家と作品の批評についてみてみよう。

1. 作家評価

- 「一、国家主義及び歴史的記憶に対して、李の女性としてのアイデンティティは、彼女に抵抗感を持たせる。要するに現在流布している普遍的な歴史記述、いわば主流となる台湾史を彼女は認めない。二、「彼女の「悪魔シリーズ」は台湾の主流的な歴史の論述との間に落差がある。主流的な論述は要するに「台湾愛」を主張する、大文字の男性的な語りであり、その支配のもとに悪魔シリーズは明らかに批判を受けずにいられない。」(陳芳明 2007 : P.119)
- 「男性作家が歴史の哀傷と政治的な苦痛を主張する時、李は完全に女性の政治的な身体性を描く世界に没入する。彼女が創出した美学は男性による歴史表象と完全に違い、女性の身体内部に入り込み、過去に忘却された感覚を掘り出すものだ。肉体的、心理的な苦痛は国民国家の哀傷より具体的で深刻なのである。台湾作家による歴史的記憶の構造は、女性の書き手の参与によって、より完全なものに近づくのだ。」「李の作品から見えるのは、まず従来の伝統的な美学が挑戦を受け始めたことと、新たな女性知識人論が形成されつつあることである。」(陳芳明 2007 : p.131)

2. 『自伝の小説』

- 「重複した語りを追う過程において、読者はそれが作者の経験なのか謝雪紅の経験なのか、あるいは両者の共通経験なのか、しばしば区別できない。(中略)二人の人物を交錯させるこの自伝は、従来の男性的な伝記文学の規則を破壊し、男性的歴史記憶の安定性をも揺るがしている。同時期にはほかの女性作家も、類似した方向で、男性的歴史記憶に対抗している。」(陳芳明 2007 : P.159)
- 「90年代から発展してきた女性トラウマ小説を引き継いだ作品『自伝の小説』は、「二二八事件の台湾共産党リーダーの謝雪紅を手本に、中国人でも日本人でもない彼女の、養女から、奔放な女性として看做されるまでの過程において生じた身体的トラウマを探求する。」「この作品は40年代から70年代までの昔話(特に謝雪紅関連話)を聞いて成長した台湾人女性が持つ集団的記憶を再構築し、それによって家父長的思惟の痕跡を崩す。」(劉雅亮 2002 : PP.154-155)
- 「『何日君再来(ホーリーチュンツァイライ)—いつの日きみ帰る ある大スターの死』(平路著、池上貞子訳 2004 風濤社)と異なる形ではあるが、両者とも「民族国家的な歴史記憶と女性の人生との絡み合いに注目する。」(劉亮雅 2002 : P. 155)
- 「李の自己認識は90年代以降、次第に鹿港から台湾人へと明白に変わってゆく。作家李昂は台湾の主体性を追い求める努力のなかで、自らの意思主張を表現する。その小説から読み取れる「政治性」は、その意思を反映するものである。」(張雪【女柔】2004.6 : P.104 『当代』)

「新聞配達夫」、「道」、「濁水溪」、『自伝の小説』は、それぞれ題材や発表の時期が異なっている。だが、上に取り上げられた先行研究を貫通する一点についていえば、植民・旧植民地者としての経験にせよ、女性としての経験にせよ、たとえそれらの作品は個としての実体験に基づいて書かれたとしても、集団的な物語に回収される傾向が見られる。さらにいえば、それらの作品が、台湾「国」という想像の共同体（ベネディクト・アンダーソン）の形成を助長した文学として位置づけられている印象もなくはない。集団的な言説に回収されることによって、作者も作中人物も含めた第一人称としての〈私〉の存在は、希薄にならざるを得なくなる。無論、共同体の物語からの読みは、植民地批判の点においては、ある程度有効性をもつことは否めないが、一方、ナショナリズム的な読みによって隠蔽されるものの存在も、看過すべきではなかろう

今回扱った4つの作品に限って言えば、90年代後半から現在に至るまでの多くの先行研究の論説は、たとえ作中人物の〈私〉への焦点から出発しても、最終的にその〈私〉がナショナリズム的な言説に帰結されてしまう場合が多い。もし私小説的なアプローチが、終始焦点を〈私〉に当てたものだとすれば、そのアプローチから導かれた論説と、台湾のナショナリズム的な読みからの論説、その両者の差異こそが、台湾文学研究における私小説的な読みを意味するものとなるのだ。

多民族社会からなる台湾で文学における〈私〉を考える際、エスニシティ観点の導入も重要なのである。第二部分では原住民族、特に女性の問題に焦点を当てながら、「台湾文学」におけるもう一つの〈私〉について考えてみたい。

第二部分³

2007年の時点で、憲法で認定された台湾原住民族は全部で13種族である。日本で言う「先住民」のことを、台湾では「原住民」もしくは「原住民族」と呼ぶのが一般的である。

「私」は台湾原住民女性だという「声」を発するのは容易なことではない。60年代生まれの女性作家リカラッ・アウイと立法議会議員のチワス・アリ（中国名：高金素梅）が原住民女性として自己認識するまでの心的葛藤が示唆する問題は、女性としての自己認識と原住民としての政治的自己認識、その両者の複雑で錯綜した絡み合いである。

60年代生まれの二人は、ともに外省人（戦後、中国から台湾に渡ってきた漢民族）の父と原住民の母を持っていた。外省人の集落（眷村）で育ち、父の訓練のもとで中国の古典に早くから接し、また標準的な北京語も使えるアウイは、18歳になるまで自分を外省人二世だと思っていた。肌が色黒のパイワン族出身の母を持つことで、同級生から「番婆の子」と蔑まれ、母を受け入れがたかったが、タイヤル族のワリス・ノカントとの結婚によって、パイワン族の女性というアイデンティティに目覚めたという⁴。

2003年2月、「台湾原住民族の戦没者の回顧祭祀に関する自己決定権を初めて主張する

³ この部分は『社会文学』第27号（2008.3）への掲載論文「台湾原住民女性の「声」として語ること」の一部を加筆・修正したものである。

⁴ リカラッ・アウイについては魚住悦子「原住民女性作家の誕生ーリカラッ・アウイのアイデンティティー」（山本春樹等編『台湾原住民族の現在』2004、草風館）を参照されたい。

裁判」である台湾靖国訴訟に参加した、唯一の台湾原住民立法議会議員チワス・アリは、母がタイヤル族である。歌手や女優を経て議会議員になったアリは、30代ごろ、胡坐座で地面に座り前屈みになった原住民が、日本軍に首を切られた写真を見た衝撃で、自らの原住民としての自己認識を獲得したと、2005年6月17日の大阪高裁で主張した。

タイヤル族の末裔として、私たちの先輩がこのような行為をされているということを見て、非常に苦痛に感じました。私の全身が震えるのを感じました。耐え切れずに涙が溢れてまいりました。(中略) 私は小さいときからタイヤル族の歴史というものを全く知らされておりました。しかし、私はこの写真を見て、私は、自分の民族の歴史というものを、先輩たちの歴史というものを是非とも知りたいというふうに思ったわけです。その瞬間から、私は、私自身が何者であるのかということをはっきり知りました⁵。

ここでアリは、歴史写真に写る原住民を自らの先輩だと感情移入し、「全身が震える」ほどの感動を受けたというが、原住民という理由で差別されてきた経験から、原住民犠牲者の写真を見て瞬間的な感動を得るまでの道のりは、容易なものではなかったと推測できよう。

外省人の父をもつ女性作家のアウイも立法議会議員のアリも、「私」は原住民だというの「声」を発するためには、政治的自己認識の「通過儀礼」を通らねばならなかった。例えばアリは、今でも父が外省人という理由で「ニセ原住民」という批判を受けている。要するに「原住民女性」になるためには、二重も三重も困難を克服する必要があるのである。

アウイは「漢民族社会におけるフェミニストたちは絶対的な女性性を優先させるが、原住民女性としてのあなたは優先順位をどう考えるのか」というインタビューに、「原住民の問題を無視すれば原住民の女性問題もなくなる」と返事した。換言すれば、たとえ原住民自己認識の獲得までに苦労するとしても、アウイの女性としての<私>は、原住民族を土台にしなければ存在しないものだ、ということであろう。

<わたし>はナショナリズムを超えられるか

東アジア 100 年の近代史を、ひとりの女性革命家の「自伝」をとおして書き変えた壮大な挑戦。民俗と世界史、ローカルとグローバル、ミクロとマクロが緊密に織りなされた、台湾「国」文学を超えた達成。わたしに即き、わたしから離れる複数の「わたし」と「わたしたち」からなる重層的な文体の実験。性と政治が結びついていることを、血と汗と体液の肉感をもって描き出す稀有な読書体験。だれからも忘れられたく島>の、だれからも忘れられたく女>の視点から、いま、世界文学が誕生する。

(上野千鶴子による『自伝の小説』の紹介)

一見矛盾したように思われる二つの言葉、「自伝」と「小説」からなるタイトル『自伝の

⁵ 引用は『還我祖靈 台湾原住民族靖国神社』(中島光孝 2006、白澤社)、p.42 より。チワス・アリに関しては『你願意聽我的聲音嗎—胡忠信、高金素梅対談録』(胡忠信 2005、台湾：智庫)を参照されたい。

小説』には、男性中心的史観を再構築する可能性が満ちている。だが、男性的史観からの脱出に成功したとしても、「台湾「国」文学を超えた達成」という射程はどれほど有効なのかを、慎重に再考する必要があると思う。上野はフェミニズムの最高の目標は「女性」の連帯にあるという。結論を先に言うと、「台湾「国」文学を超えた達成」だと安堵したら、そこには再び「台湾「国」文学」を形成する力が凝縮しかねない。理由は、それが多岐にわたる女性問題を過剰に単純化しかねないからだ。少なくとも李がいう「あなたの一生、私の一生…私たち女性の一生」と、漢民族中心社会におけるアウイの女性の一生とは同質的なものだとは思われない。むしろ、連帯を強調するにつれて、逆に両者の間に存在する力構造を強化しかねないのである。つまるところ、「だれからも忘れられた<女>の視点」を方法論とする以上、それに付随する問題点をも常に意識すべきなのである。

以上の論に沿って言えば、「新聞配達夫」、「道」、「濁水溪」、「自伝の小説」を<私たち>の台湾百年史として読むこと自体は、<私>としての個をナショナリズム言説に回収する行為と変わりがないかもしれない。「新聞配達夫」を<私>の話ではなく、植民地的構造に抑圧される<私たち>の史的記憶だと捉えるなら、おそらくナショナリズムを超える<私>が到来する日は遙かな彼方に遠のいて行くだろう。反対に言えば、<私>に重点をおく読み方にこそ、ナショナリズムを超える可能性は存在している。つまるところ、それが私小説研究法に、台湾植民地言説への新たな息吹を吹き込む期待をかける所以である。

参考文献：

陳建忠等編 2007『台湾小説史論』、台湾：麦田書店

彭瑞金、中島利郎訳 2005『台湾新文学運動四〇年』東方書店

許麗芳 2004「皇民文学における政治的想像」『文與哲』5

陳建忠 2004『日拠時期台湾作家論 現代性、本土性、植民性』、台湾：五南出版

王郁雯 1999「陳火泉の皇民に向かう「道」、中国文化大学修士論文『台湾作家の「皇民化文学」（自己認識文学）について』

<http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/o/ong-hiok-bun/sek-su/sek-su.htm> (2008.1.15 にアクセス)

王学玲 2002.3「日拠時期「皇民論述」におけるアイデンティティ・ポリティックス」、『中外文学』

岡崎郁子 1997『台湾文学—異端の系譜』中国語版、台湾：前衛

陳芳明 2007『ポスト植民地台湾—文学史論及びその周辺』、台湾：麦田出版

劉亮雅 2002「90年代女性トラウマ的記憶小説における新たな記憶ポリティックス」『中外文学』

蕭義玲 2004.6「欲望・流言及び語り—『夫殺し』から『自伝の小説』へ」、台湾：『中興中文學報』

張雪【女柔】 2004.6「李昂小説にある政治性—『人間世』から『自伝の小説』へ」、台湾：『当代』

林瑞明 1996「騒動的な靈魂—決戦時期の台湾人作家と皇民文学」『台湾文学の歴史的考察』、台湾：允晨文化

シンガポールの自伝

松下 奈津美

東南アジアに属するシンガポールにおいて書かれた自伝的作品について幾つか例を挙げながら紹介しよう。

まず、西村竹四郎（1871～1942）による、『在南三十五年』（1936年・非売品、後に『シンガポール三十五年』と改題、一部削除されて東水社より1941年に出版されている）について触れたい。西村は日本と中国で医学を学んだ後、シンガポールへ渡った移民である。彼は当時その多くが旅館や楼閣などで形成されていた日本人街の一角に「精通院」という名の病院を開業し、日本人よりも中国人を診察することが多い医者として知られていた。『在南三十五年』は移民としてシンガポールに渡る経緯から書き始められているのだが、西村自身の記録としてはもちろんのこと、日本人移民史、果ては近代国家として歩む日本史そのものの一記録としても読めるのだ。具体的に言うと、シンガポールに日本人街が形成されるほど移民が増えたのは、「からゆきさん」と呼ばれる貧農出身の少女らが殆んど人身売買としてシンガポールに連れて来られたためである。西村は少女らがどのように連れて来られ、彼女らの行く末がいかなるものかも詳細に伝える。シンガポール日本人移民にとっての転機が訪れるのは、1904年の日露戦争の勝利である。西村は、日本に敗北したのちロシアに帰港する途中シンガポール港に立ち寄った、ロシアの軍艦・バルチック艦隊を目の当たりにし、日本人としての「誇り」を感じる。これ以降更に日本が海外進出を遂げるに伴い、「正業」と見做されるゴム園主や商社社員の日本人が移民としてシンガポールに移住する。その結果これまで現地の住民にも虐げられてきた「からゆきさん」は「醜業婦」であるとして追放されることとなったのである。この時期を境に、現地での日本人の地位もこれまで見下されていた存在から、現地の人々を雇用する存在に変化していく。この変化には、日本が「近代国家」として対外的にも「成功」しつつあるプロセスが反映されているのであり、西村の自伝は、当時国内に居た大多数の日本国民よりも一層それを眼に見えるかたちで感じる事が出来た者によるひとつの証言である。さらに、日中関係が悪化の一途を辿ることになると、西村が開業する「精通院」には、中国系の患者が来なくなる。このことも中国本国での抗日運動の波がシンガポールにも波及し、日貨排斥運動につながる一例として見る事ができる。1930年代に突入すると、現地の日本人に生命の危機が訪れるほど、中国系住民の抗日運動が激化する。30年代から、日本人移民が減少し、西村も日本に帰国することとなるのである（詳しくは拙稿「一移民医師の立ち会ったもう一つの日本近代史——西村竹四郎『在南三十五年』からの証言——」『法政大学国際日本学研究』第2号、2006年を参照されたい）。

次に挙げる作品は、『シンガポール育ち——ある苦力の自伝』（白水繁彦訳、刀水書院、1981年）という作品である。原文は英文であり、1972年に出版されている。作者のタン・コクセン（陳国盛）は、父の代からシンガポールに移住した中国系シンガポリアンである。作品のタイトルにもある「苦力」とは、中国人下層労働者階級を示す言葉であり、苦力の人権・自由は全て雇用者に委ねられている。作者33歳頃に執筆されたものであり、シンガポールで単行本が販売された際のコピーには「苦力によって書かれたものでは最初の自伝」と記されていた。その後、労働法や人権が見直され、シンガポールには苦力はもは

や存在しなくなるので、苦力による唯一の自伝である可能性も高い。作者のタン・コクセンが、貧しい家に生まれながら父の理解を得て小学校へ進学し、その後市場などで働くも人権を無視され、不条理な扱われ方をされながら、最後にはマレーシアの首都であるクアラルンプールで会社役員のお抱え運転手として働くこととなり、苦力から「脱却」するところで自伝は終わっている。この自伝には、シンガポール特有の多民族性が色濃く書かれている。自ずとシンガポール社会の持つ特殊性に気付かされるが、民族の違いだけではなく、富裕層が住む地域を作者の目は鋭く捉えている。1965年の独立以降、資源に乏しい小国家であるシンガポールは、経済成長を国家の第一義と考え、現在も邁進し続けている国家である。経済優位的風潮が自伝のなかでも表現されているということがわかる。

最後に挙げる自伝は『ミセス陳（タン）と呼ばれて——華僑になった日本人』（文藝春秋、1995年）という自伝である。作者は陳儀文という中国名であるが、シンガポール華僑と結婚した日本人女性である。日本名は上田勢子という。1929年ごろに朝鮮・群山で生まれた。朝鮮での子供時代から自伝は始まる。日本が戦争に敗れ、苦勞して引き揚げ、東京に住むことになった。戦後間もない頃、夫となるシンガポール華人・陳共存と日本で出会う。夫の共存が、東京とシンガポールの間を往復する生活の一方、彼女は東京で長男を育てながらも、夫の不在により精神的不安に陥る。結果、一家はシンガポールで生活することとなる。しかしその移住生活において、習慣などに大変厳しい姑に華僑の「嫁」としての振る舞いを求められ、辛くも耐える姿を描いている。作者のシンガポール移住は1948年であるが、当時のシンガポールに日本人はほとんどおらず、シンガポールでの反日感情はすさまじいものがあった。

この反日感情は、1942年から3年半もの間、シンガポールが日本軍によって占領されたことに由来する。その際日本軍によって中国系住民は数箇所にとめて集められ、「検証」と呼ばれる簡単な思想検査で抗日分子とそうでない者に分けられ、抗日的と見做された者は虐殺された。シンガポールでの華僑粛清は日本において知られる機会が少ないが、シンガポールでは街の中心に「日本?領時期死難人民紀年碑」（1967年建立）と呼ばれる、高さ120メートルの尖塔が建てられていて、シンガポール国民にとって決して忘れられない事実となっている。そのため、作者は夫の親戚や周囲の者に「日本で育った華僑」と偽って生活することになる。夫の陳共存の叔父は、抗日運動で有名になった（中国祖国でも「愛国人」と言われている）陳嘉庚であり、日本軍が占領する以前はシンガポールの土地の半分以上が彼の土地であったと言われるほどの有力者であった。陳嘉庚の甥である共存も日本、香港、シンガポールでゴムの買い付けなどの会社を経営し、後年経済的な成功を収める。自伝の終盤には家族が増え、息子の家族に対しても中国の習慣である儒教・道教・仏教などの年中行事を教えるほどにまでなり、彼女の半生は日本人としてよりも中国人として生きてきたと述懐している。

今回は3作品を例として挙げたのみであるが、これらの自伝の主人公がシンガポールという、いち早く出現したコスモポリタンの、近代世界史の潮流が凝縮された場所のなかで生きてきた者たちであったことが窺える。シンガポールの多民族性・多次元性をおのおのの自伝が必然的に物語っている。いわば「個々の歴史」として綴られた自伝が、一見単なる個人の回想記と捉えられがちな自伝の安易なイメージを越えて、我々にとって有益な歴史の「証言者」足り得ることを示している。

4、言葉・文化・社会と「私小説」

インタビュー 記憶と疎通 申京淑

記憶が描く時代

——今日はこのインタビューに応じていただきありがとうございます。インタビュー内容は大きく二つに分かれます。一つは申京淑先生の作品に関してで、もう一つは一般的な文学や小説についての見解をお聞きしたいと思います。ではまず先生の作品についての質問です。先生の作品には自伝的な要素が強い作品とフィクション性の強い作品がありますが、執筆の際に方法上の違いはありますか。

申 立場の差は大きいです。まず共通なのは、どんな作品を書いても「私」から始まる、ということです。自伝的な要素が強い作品は私の記憶をベースにし、フィクション性の強い小説は当然のことでしょうが取材をベースにします。しかし結局、後から見ると、どちらの作品でも、別の語り手を通して何を言っても、その言葉は私の言葉ではないか、という気がします。今まで「自伝的小説」とは一度も言ったことはありませんが（笑）、私が会った人びと、私が生きてきた時代、それらが小説の中まで深く入る時には自伝的な要素を帯びることがあるようです。とても気をつけています。私の話を書く場合は取材をして書くより、私はこういうふうに見ただけで、相手は同じように見てないこともあって、私がその話を書くことで相手が傷つくんじゃないか、とそれをもっとも気にしています。

——作品中でも、記憶自体も実は私の主観によって作られた記憶に過ぎない、といった意味のことをおっしゃっていました。考えてみると、どんな方法で創作するにせよ、実は自伝と言える作品はほとんど存在しないということでしょうか。

申 そう思います。例えば自己の記憶というのも実はその状況に置かれている「私」、「私」が理解するコードみたいな、「私」が記憶したいふう記憶する、そんなところがあって同じ状況を三人が言うとみなそれぞれでしょう？ みな自分の立場によって、自分の状況によって見るからではないか、と思います。特に現実にあったことを書くとき、非常に慎重になります。私が見たことだけが全てではないので。でも、ものを書くということは、結局、歪曲しているにしても、ある記憶が糸口になってそこから出発して、その状況が発生するに到る色々な社会的な要素、または私の周りの人びとの反応、彼らはどのようにその状況を見たか、それらを客観的に見ようとはしまさずけど、結局は私の記憶がもっとも重要な役割を果たしている気がします。できれば私の文章のせいで他人が傷つかないように、というのが原則です（笑）。

——少し違う質問ですが、先程「自伝的小説」と言ったことは一度もないとおっしゃっていましたが、日本では『離れ部屋』はほとんどの場合自伝的な小説、或いは私小説と呼ばれています。それに対する拒否感などはありませんでしょうか。

申 あります（笑）。ですが、作品が私の手を離れてしまったら、それをどう読むかは読者の権利だと思います。こういうふうに読んでくれればいい、というのは私の希望に過ぎないと思います。ですが私は私の話だけを書こうとしたのではなくて、私を含む、その時代と一緒に生きた人びとの話がしたかった。それが作家の私にだけ焦点が合わせられるとまずいでしょう。それで自伝的な小説という言葉を使いませんでした。作品外の情報に関心が向けられると、その作品を書いた作家だけにポイントが合わせられますね。私はほんとうにそのままの文学作品として読まれることを願って、それを口にしませんでした。私が今まで発表したどの小説よりも自伝的な要素が強いのに、一度たりともこの小説を自伝的な要素が強いと言ったことがないばかりか、この小説はこういう小説だと、個人的に約十年近く披瀝したことはほとんどありません。小説について口を閉ざしました。そういう意味で異様な作品でもあります（笑）。

——ここで少し私たちの研究会の立場を申します。私小説というものは日本でも単に作家が自分だけのことを書くという狭い意味で、また否定的な意味で捉えられることが多いです。私たちの研究会は、それ以外にも人間の内面を掘り下げて、追究することは作家一人だけの悩みではない、それを越える何かが発見できるのではないか、という考え方をもって私小説を読み直そうと研究しているわけです。つまり、私たちが「私小説」と言うのは、単に狭い意味ではなく、より広く既存の評価を乗り越えて進む意味で使っていますので、その点は理解していただきたいと思います。

申 はい。もちろんです。だから韓国では日本の私小説に対して誤解があるようです。例えば、私小説的だと言われると、それほど肯定的な評価ではありません。私小説という、日本の私小説がどういうものなのか、それを研究する研究会があるくらいですから、もっとちゃんとした形で広げの必要があると思います。韓国では一般的に、特に私小説と言われると肯定的な意味ではないのが現状です。

——日本でも評論家や研究家が私小説と言っても、作者自身が「これは私小説です」とはほとんどの場合言わないと思います。そして誰かから「これは私小説ですか」と聞かれるとあまりいい気分ではないでしょうね。そういうことがあります。

申 そうだったんですね。似ていますね。この私小説という言葉自体が、実は日本だけの言葉でもありますね。でも九十年代に入ってから、その言葉が韓国に渡ってきました。そして巨大なイデオロギーが去ってしまってから書かれたある小説が、一部では私小説だと言われましたが、その言葉には少し蔑む意味が含まれていたりしました。それでたぶん私もそのように言ったわけです。

——この問題については後でまたお聞きしますので、次の質問です。『離れ部屋』は自伝的な小説として読まれやすいわけですが、実際に私たちのような一般の——一般読者というふうに普遍化してしまうとまた別の問題が生じますが——読者には、確か

に自伝的に受け取りやすいところがあると思います。登場人物の名前などを見ても、そんな誤解を招きやすいです。この作品で特に重点をおいた点は何ですか。

申 それはあるいは誤解ではないかも知れません。でも『離れ部屋』では形式の実験みたいなことを何回もやりました。ですから、ある視点からは労働小説として読まれ、また成長小説としても読まれ、小説家の小説、メタ小説としても読まれる、そんな要素があると思います。でも私が書きたかったのは、小説家として小説とは一体何なのか、というのを追跡していく作品に近いです。そこに異なる時期、私が青少年期に見た劣悪な状況の中で人間が生きていく姿、韓国では七十年代末から八十年代初めの時代状況、その中で私と一緒にすごした人びとを連れてきました。それでこの小説は、むしろ私も重要ですが、私が会った多くの人びと、社会問題の中にだけ記録された、そういう人びともたくさん入っています。その時代を一度きちんと再現できたらいい、という意図もありました。なぜなら私たちが産業時代を経てきているのに、あたかもそんな時代はなかったかのように全部忘れさられていますから。当時私と一緒に生きていた人びとを文学的な空間の中に連れもどして、まともに照明を当ててみたかったのです。

——つなげて言いますと、小説とは何なのかをこの作品を通して志向し追究したとのお話ですが、それはすごく感じられました。小説の中でこの小説とは何なのか。私が文章を書いている意味は何なのか。というふうに反問する箇所が多くあって非常に興味深かったです。先生にとって小説を書くことは、『離れ部屋』だけではなく、小説とは何なのかについていつも苦心する作業として理解しました。ここで小説を書いていく意義の解釈が二つ生じますが、例えば『離れ部屋』という小説を書くとき、この『離れ部屋』が何なのか、という思いがあるでしょうし、もしくは『離れ部屋』を書きながら「文学」としての「小説」とはいったい何なのか、という思いもあるだろうと考えます。どちらに近いですか。

申 それはとても難しい質問ですね。『離れ部屋』を書いていたのは、作家になってほぼ十年が経過した年でしたが、単純に文学が追究する美学的な側面などの方向ばかりに行くことができなかつたのです。また最初に言ったように、ある話を書いても言葉の弱さみたいなものもすごく感じました。言葉が、「生」と言っていていいのでしょうか、それについていけない感じが実はすごくします。私は「文学」に大きなメッセージを込めて何かを変化させたり、先駆者の役割をしたりする、そういった大きい期待はあまりありません。むしろ卑しく、醜く、何か解決されていない問題を目の前にたくさん積み上げている、そんな人間社会の中で彼らと一緒にあるという……。先導したりするのはなくて、彼らと哀歓を共にする、そんな思いが『離れ部屋』の執筆中にありました。その思いは今も変わりません。ですから小説家というのは、ある立派な仕事をする人ではなくて、人間を理解する人、そんな気がします。だから小説家が小説を書いて、それを讀んだある人の心が動いて、その小説の語り手の人生や生に動かされ、一緒に進むこと、同時に自分の人生もまた継続して自分なりの道を進むこと、そ

の隣にいる友みたいな役割、そういうものではないでしょうか。ですから近代文学というと、韓国での「近代」は七十年代まで、ほぼ八十年代まで、そうだったと思いますけど、小説に一種のメッセージがあって、そこに集中する現象がありました。人間の質なり社会状況なり、それらを変えることができるという、そんな考えがもたれていたようですが、私としてはそうではないという考えがあり、その壁にぶつかったときに選択したのが『離れ部屋』の方法でした。私と一緒に生きた人びと、私とある時代と一緒に経験した人びと、彼らが私に小説を書かせ、むしろ私を連れて行ってくれる。私が彼らを導いて行くことじゃなくて、私がその時代と一緒にだったおかげで、また一緒にだった人たちによって、私は小説を書くことができた。『離れ部屋』は私が彼らについて行くことだという考え、そんな思いがした作品でした。

『離れ部屋』の試みと私小説について

——今度は『離れ部屋』の形式的な面についてお聞きします。作品は過去と現在が交差しながら進行する形式をとっています。時間が交差したり、昔の「私」と現在の「私」、また中間的な「私」が重層的に行き交うスタイルがおもしろかったです。このスタイルはどうやって作られましたか。

申 『離れ部屋』を書く以前私は、非常に精巧な、今まで韓国の小説におけるある伝統的な書き方に従った、とても洗練された小説を書く小説家だったと思います。しかし『離れ部屋』ではどこからも制約されたくありませんでした。誰かが「これは小説ではない」と言ってもかまわない気持ち。その気持ちが自らある形式を探すように導く、そんな作業でもありました。まずは書く私が自由になる必要があった。それで一人称の「私」を、現在の「私」が過去の「私」を眺める形式にしました。十六歳の「私」、十七歳の「私」を、現在の「私」が見ているように。しかし、見られるその時間が過去のまま残ってはいけなないと考えました。それで、むしろ過去を書く時は現在形で、今行われているように書く。逆にこの現在は過去の中に入って、立場を逆転させました。私はこの二つが交わっていると、それが両方とも過去にならず、むやみに現在にもならず、互いに両方が完全に交わることを期待していました。実際に私は過去とか、未来とか、またこの現在が別々に区別されている気がしません。いつも私たちが現在というその視点から「私」という存在が何かを選択したり、生きていく際に、過去と言われる時間が、知らないうちに影響し、特に何か選択を強いられるとき、現在よりずっと強く作用すると思います。ですからその時間を全部過去とせず、一緒に交ぜた方がいいと思いました。それは私が十六から二十になるまで会った人たちを現在化する作業でもあって、そこで現在というものと過去が交わる形式を取りました。「私」の発見は、そのまま「彼」の発見でもある、そんな形式を選びました。「私」という人が私の立場で文章を書きますが、実はそこには無数の他人が登場しますね。また、家族といっても他の家族が生きてゆく姿、また私がその当時会った同僚など、彼らがどうやって生きてゆくのか……。また七十年代後半から八十年代初めの韓国的な状況も随時入って来たりします。それで現実破壊なしでは不可能でした

が、これを最初から決めたわけではありません。まず最初に〈この文章は事実でもフィクションでもないと思われる。この文章を通して当時を思い出してみる〉。そして、〈これを小説と言えるのか〉といったような質問を、小説を書き始めて取り敢えず投げかけておいたら、ずいぶん自由になりました。結局は最後まで様々なことを交差させて小説を探して行く小説になったようです。自由に書く、と思ったこと。それからこのように小説を書いている現在がそのまま小説化していく、妙な作業でした。そうなる何が起こったかという、小説を書いている全ての瞬間がものすごく敏感に作用しました。その当時私が読んだ新聞記事の一行、誰かと話した電話の一本、こんなものまで全部一緒に、現代美術でインタラクティブ・アートみたいに、そのまま小説のなかに入る状況、そのまま小説となる。だから小説と生活が別々に分離されてなくて、一緒に混ぜて全ての時間がみな小説の中に入る、そんな役割をしました。

——その部分を私たちは不思議に思っています。先生は私小説を意識せず、そのように読まれることさえ嫌っているのに、ある意味で私小説と言われる日本の作品ととても似ています。つまり現実と同化させて、それが現実なのか創作なのか、区別しにくい点も私小説のもつ特性の一つです。それと非常に似ていますね。それがとても印象的です。私たちは日本にだけ私小説が存在するのかと考えていましたが、韓国に限らず他の国でも、実際には「私小説」という言葉はなくても、私小説に似たものが存在する可能性はいくらでもあるかもしれません。

申 そうだと思います。現実とは関係のない、ある瞬間のある「もの」を見るとき想像力が働きますね。その想像力も全部この現在に含まれている瞬間ですから。フランスでも例えばデュラス（Duras）とかがそんな作業をたくさんしなかったかな。アンチ・ロマンの系列がむしろその作用を使っていたように思います。

——話は変わりますが、まず短編小説の『離れ部屋』が発表されています。もとの短編が核となって、長編小説へと結晶したと考えてよろしいでしょうか。

申 そうですね。短編の『離れ部屋』を書くときは、何かを書きたい気持ちでいっぱいでしたが、形式がうまく見つからなくて。一つの場面とか、一瞬をつかんで出したと見ればいいのですが結局はそれが核でしょうね。それを書いてから十年くらい経って『離れ部屋』の長編を書きましたが、その時ももちろん書きながら形式を探しました。でも一応私はこれを既存の小説の型に入れて完成したくはないという考えがありましたので……。自由に書く。十年という時間はその心の準備を整える時間でもありました。変な例かもしれませんが、画家の筆も同じですよ。ピカソだとすると……。ピカソを例にするのは大げさですが（笑）、私は驚きました。晩年のピカソの独特の筆遣い、線が、もともとからではなくて、子供のときにはとても精巧で繊細なものを描き、美術の記法のテクニックを全部身につけた後に出てきたものだったということ。私はピカソの美術館を訪ねて、子供のときに描いた絵から順番に、時代にそって観ながら、はじめて分かったのです。ああ、ピカソってほんとうにすごい画家だと。バルセロナ

のゴシック町にある、ピカソが幼いときから描いた絵を観ると、とても細かく、いつどの時代の画家より一生懸命描いていました。それを経て出てきたピカソの筆で、例えば余白、空間、単純に見える線など——、一線だけを引いても他の人とは違う説得力があって、そこに私も共感しました。この『離れ部屋』も、短編を経ずに直接長編に取りかかったとしたら、いろんな制約、それらに自ら閉じ込められて、自由に書くことはなかったと思います。その核と言える短編をまず書いて、十年という時間が過ぎた後、私にもある程度耐性ができて、持っていた負担からも抜け出して、これからはもう自由にやりたい、既存のある手法などに歩調を合わせることも少し離れたい、といった心の準備が完全にできました。その後に長編『離れ部屋』が書けて、それが自伝小説にも読まれ、労働小説にも読まれ、成長小説にも読まれる、様々に読まれる小説になり得たのかな、というふうに考えます。

——最初に発表されてから、いつかはまたこの作品を書くという思いをずっとお持ちでしたか。

申 作中にもありますが、私が十代後半に会った韓国のお姉さんたち、そのお姉さんの一人が「あなたが将来作家になったら私たちの話を書いてくれ」と言い、その言葉を常に記憶していました。当時の人たちと、小説を書いた現在も時々会っていたら、むしろこの小説を必ず書かなければという気持ちは薄れていたかもしれません。私一人がまるで当時のその世界から抜け出た人のような気がしましたから。あの人たちは今、どこで、何をしているか、何かの断絶、何かとても重い扉でぴたりと閉められたかのような……。あの人たちが今どう生きているかを分からないので、それについての負の責任感がありました。

——日本の私小説についてはどう考えられますか。

申 日本でどう考えられているかは、今聞いて分かりました。日本の私小説というのが韓国に渡ってきて概念的に肯定的な意味ではない、ということ。それを捉えなおす研究が少し必要ではないか、と思います。でも今やっけていらっしゃるようですね。

——日本でも意見が二つに分かれます。とても嫌がる人と、とても好きな人と。私たちは客観的に判断して評価しようという立場です。先程おっしゃった、現実と同化させて、それがそのままご自身の作品に影響を及ぼすのは実際に作中に見られますね。もちろんフィクションかもしれませんが、例えば電話がかかってきて、〈あなたの本読んでみたけど、私たちの話はないよね。私たちの話も書いてほしいな〉というような内容もそのまま残されていますね。他にも、作中のところどころに作者が顔を出す部分があります。

申 『離れ部屋』を書いていたころ会ってたら、このインタビューのことも入ったと思いますよ。

——まさにこれも日本の作品には実際に使われていますね。それがおもしろいところ
です。

申 代表的な私小説を紹介してください。読んでみます。

——韓国語で翻訳されたものが良いですね。太宰治だと初期に『晩年』という作品集
があります。

申 太宰治の作品は私好きです。

——太宰治の評価も曖昧ではあります。同じ作品でもある人は私小説だと言いますが、
ある人は私小説ではないと言います。

申 ああ、『離れ部屋』みたいですね。

——実はほとんどの私小説がそうです。だから私小説は形がないという人もいます。
用語だけがあって実体はなくイメージだけだという人もいるほどですので、判別は人
によって違います。古い小説だけを私小説だという人も多いです。個人的には大庭み
な子という作家の『オレゴン夢十夜』をお薦めします。

申 話を聞いていると、その境界がとても曖昧なようですね。実はどんな作品にも私
的感情や私的経験から出発しない作品はないと思います。さらには仮想小説というも
の、私がある仮想を夢見ているから始まったものでしょうね。そういう感じです。

——話は変わりますが『離れ部屋』を書く前と書いた後では、ご自身の「私」への捉
え方は変わりましたか。

申 はい、変わりました（笑）。秘密を隠しているような重い気持ちだったとすると、
今はその秘密が明るい陽の下に晒されて、気持ちが軽くなった感じです。またそれによ
って私という人間を少しは愛するようになったこと。以前は常に私なんか何ができ
るかな、という感覚でしたが、何となく私でもやれるんじゃないかな、というふう
に変わりました。

——その意味では、読者にはもちろんですが、先生ご自身にも意味のある作品だ
と言えますね。

申 はい。そうです。何と言ったらいいか、体の中の筋肉みたいな、そんなものが
できた感じでしょうかね。新しい筋肉。前は脆い筋肉だらけだったとすると、丈夫な筋
肉が作られたような感じです。人との関係においてもずいぶん柔らかくなった感じ
で

す。

——だからこのようにインタビューにも応じてくださったのですね（笑）。ほんとうにありがとうございます。

文学の共感と疎通

——先生の作品が最近日本語で多く翻訳されていますが、これについてどう思われますか。

申 とても嬉しいですね（笑）。私は今まで日本の読者を想定して書いたりはしませんでした。でも日本で作品が翻訳されて、日本に行って色々な人に出会って、そういう機会が与えられて、自分がずっと広がった気がします。ある側面では、私の作品を日本の方がより深く理解して下さるような感じを受けることも多かったんです。インタビューなどで質問されたとき、あるいはセミナーに参加したときに受けた感じなどからすると、何故かより共感を得ている、そんな気がします。もちろん韓国に比べて読者数は少ないですが、その少数の方の反応が悪くないことに私は満足します。そして互いに繋がるのが出来たのが嬉しいです。考えてみると、この『離れ部屋』という作品は結構複雑な構造で、韓国という社会を理解していないと難しい作品でもあるのに、この作品が一番最初に翻訳されて。日本人の立場からどうでしたか。作品の時代とか、文化とか。

——最近韓国語の小説、そして中国の小説を読んでいます。小説は翻訳される時に大事な事柄や時代も一緒に伝わると思います。翻訳なさる方の力で、それが伝わるようになっています。

申 そうですね。翻訳がとてもいいと聞きました。

——他の国の作品を読むことが、とても面白くて興味があります。もともとは日本文学を研究していますが、外国文学にも関心が強くなりました。

申 でしょう。小説というものがどれほどいいものなのか分かりますね。同じ空間に住んでいない人たちを、会わせてくれたり、感じさせてくれたりしますから。

——先生は文学や小説のどんなところが一番好きですか。

申 私は、自分が小説を書いていますから文学と言わずに、小説と言いますが、個人的に一人でできるから、それが一番好きなのですね（笑）。私一人で行う仕事なのに、それが人の心の中に入って静かな波のように広がる、それが好きですね。私が

感じたことを他の人も一緒に感じているということ。それを共感する瞬間が好きです。そして少し余韻のようなものがある点、小説には映像などより少し余韻みたいなものがありますね。本を読むこと自体がそうですが、自分の感性が反応しないとページをめくることができない。それと一緒に、私も自分の心とかが反応しないと一行でも進むことができませんので。

——一番好きな作品は何ですか。

申 私 の 作 品 の 中 で で す か 。 ま だ あ り ま せ ン (笑) 。 将 来 書 け ます 。 ま あ 『 オ ル ガ ン の あ っ た 場 所 』 と い う 本 と 、 『 離 れ 部 屋 』 と 、 最 近 発 表 し た 『 リ ジ ン 』 と い う 作 品 が 好 き で す 。 本 が 出 た と き 満 足 し ま し た (笑) 。 満 足 と い う 言 葉 は 変 か な 。 私 は 文 学 と い う も の が 、 先 程 言 っ た よ う に 、 韓 国 の 苦 し か っ た 時 代 、 4 ・ 19 (1960 年 4 月 19 日 に 行 わ れ た 反 不 正 、 反 政 府 革 命 —— 編 者 注) だ と か 、 5 ・ 16 (1961 年 5 月 18 日 に 朴 正 熙 が 起 こ し た 軍 事 ク ー デ タ ー —— 編 者 注) だ と か 、 七 十 、 八 十 年 代 の 軍 事 独 裁 な ど 、 そ の 苦 し い 状 況 の 先 頭 で 常 に や る べ き 仕 事 を や っ た と 思 い ます 。 文 学 と し て や る べ き 仕 事 を し た 過 去 の 人 が い た か ら 今 日 に 到 っ た と 思 い ます 。 現 在 は や は り ま た 時 代 が 変 わ り ま し た の で 、 人 の 意 識 な り 生 活 な り 人 生 を 変 え る も の と し て の 文 学 の 時 代 は も う 終 わ っ た の で は な い か と 思 い ます 。 そ の 代 わ り 、 一 緒 に 行 く こ と 、 一 緒 に 共 感 し 、 情 緒 的 に お 互 い 反 応 す る こ と 。 ま た 、 だ ん だ ん 現 代 化 し て 行 く に つ れ て 人 は だ ん だ ん 孤 独 に な り ます ね 。 そ の 間 で 、 文 学 が 昔 の 役 割 の 代 わ り に 、 相 互 を 疎 通 さ せ る 橋 の 役 割 が でき る ん じ ゃ な い か 、 そ れ を 私 が や っ て い る こ と に 喜 び を 感 じ ます 。

——韓国の文学についてはあまり詳しくないのですが、韓国文学は社会性が強いと聞きました。先生の作品には社会も個人もあります。先生が個人を大切に理由は何でしょうか。

申 先 程 言 っ た 話 の 延 長 に な り ます が 、 現 在 で は 、 国 家 や 人 種 よ り は 、 個 人 が 属 し て い る 小 さ な 研 究 会 、 ネ ッ ト ワ ー ク の 中 で 行 わ れ て い る こ と が も っ と 大 事 な 時 代 の よ う で す 。 い ち い ち 全 部 は でき ませ ン か ら 分 か れ て 一 つ 一 つ 研 究 し 、 見 て 、 聞 い て 、 感 じ た こ と 、 そ れ が 集 ま っ て 一 つ の 社 会 を 構 成 す る 、 そ の よ う な 時 代 に な っ て い る の で は な い か と 思 い ます 。 そ の 中 で 個 人 と い う の は 、 も は や そ の 個 人 に と ど ま ら ず 、 個 人 が 一 つ の 社 会 に な る 時 代 で は な い か 、 そ う 思 い ます 。 そ れ で 個 人 が 感 じ る 感 情 の 状 態 、 幸 福 の 指 数 、 そ れ ら が こ の 社 会 を 動 か し て い る と 思 い ます 。 昔 は 社 会 の 大 き な 論 点 が 個 人 の 人 生 の 中 に 入 っ て あ る 作 用 を し た と す る と 、 今 は 個 人 の 感 覚 、 個 人 が も っ て い る あ る 特 技 、 そ れ ら が 社 会 を 動 か す あ る 役 割 を す る 時 代 に な っ た よ う で す 。 個 人 個 人 、 一 人 一 人 の 内 面 、 一 人 一 人 の 絶 望 、 一 人 一 人 の 才 能 な ど が だ ん だ ん 重 要 に な っ て き て 、 私 の 中 で も 自 然 に そ ん な 小 説 が 出 て き た の で は な い か 、 そ う 思 い ます 。

——中国でも社会より個人とか自分自身に関する小説が流行していると聞きました。このようにアジアの小説が個人、「私」を重要にする傾向について、何かお考えは

ありますか。

申 単にある一国の変化ではなく、同時にみな変化しているのではないですか。昔みたいに巨大なイデオロギーが重要な時代ではなく、それぞれ個人の人生、個人が属している小さな社会の重要性と共に変化しているようです。日本はそれがもっとも進んでいるようで、韓国は最近そのように進行している状態で、私が見る限り中国の場合、いまだある検閲みたいなものがあるようです。もちろん小さなことまで全部ではないですが、とても大きな、上から見下ろすある検閲によって進んでいる気が時々します。その中で個々人の人生を表現するのはとても難しそうで、中国はまだ少しそこまでは行ってないような感じ。それが、文化革命時代のことなら可能なようですが。批判とか、女性の問題なり老弱者の問題、子供の問題なども扱うことは可能です。それでも今現在の中国で行われている事件を個々人の視点で取り扱うには、大きな検閲があるのではないかと思います。だからアメリカに出て行って活動する作家もいます。そんな作家たちは中国を離れたため書くことが可能になったような気がします。私は最近中国の本を読みまし、『離れ部屋』が翻訳されて実際に先月中国に行ってきました。中国ではインターネット小説が盛んになるような印象でした。韓国みたいに中間の過程を飛ばしてインターネットの方へ移るようです。古典からまっすぐインターネットへ入るような感じですね。中国はまだ個人が自由に、細かく自己表現ができるまでは到っていない感じですが、だんだんよくなっていくでしょう。

韓国文学、日本文学、そして世界文学

——韓国文学以外にはどんな小説を読まれますか。

申 私は自由にこなせる外国語がないので、結局翻訳された作品を読みます。本を読むのはとても好きで、色々なものを読みます。最近是中国文学も多く韓国語に翻訳されていて、それを探して読んだりしています。外国の小説、科学の本も好きです。私はもともと科学マインドではないので、均衡を保つために時々読みます(笑)。中国文学は何故か文化革命の時代が背景になっている小説が多く翻訳されています。とても良い小説がたくさんありました。もはや日本の作家だけでなく、中国の作家も一緒に行く時代になったのかなと考えましたが、不思議にも文化革命の部分だけ自由であって、中国の現代を読もうとすると、作品がそれほどありません。それで中国に行ったときに聞いてみると、文化革命の時代を扱うことについてはある程度自由で許容されるわけです。でも現在については制約があるのでその時代を多く書いているのだそうです。フランスの小説も好きです。具体的には先程引用したデュラス(Marguerite Duras)の作品が好きです。パトリック・モディアーノ(Patrick Modiano)も好きですし、最近はアメリー・ノートン(Amelie Nothomb)も好きです。韓国にはほぼ同時出版といっても良いほど外国の小説が活発に出ていますので、いくらでも読めます。アメリカだとレイモンド・カーヴァー(Raymond Carver)とか、ポール・オースター(Paul Auster)などの作品を読みます。

——レイモンド・カーヴァーは日本では村上春樹が翻訳して、とても人気があります。

申 そうなんですか。レイモンド・カーヴァーが日本でもそんなに人気がありますか。

——それは翻訳者の問題です。村上春樹が紹介したから、それならおもしろいだろうという期待があったのでしょうか。日本の文学はどうですか。

申 夏目漱石の『夢十夜』がとても良かったです。〈こんな夢を見た〉で始まるその作品。つい最近わざわざ探して読みました。若い作家では、星野智幸を読んでみましたし、やはり津島佑子先生。『笑いオオカミ』がもうすぐ出版されます。それを待っているところです。私が日本語を分かっていたらすぐ読むのになあと感じたりしますが。また島田雅彦の作品も翻訳された順番に読みました。少し残念なことは、私が韓日作家会議など、そこで会う作家たちの作品、純文学作家と言いますか、それが少ないことです。今韓国ではとても多くの日本の作品が翻訳されていますが、よく読まれる作品が中心です。正統の現代文学と言える作品が翻訳される機会が少ないのがとても残念です。津島佑子先生の作品だけを見ても、たくさん翻訳されて当然なのに、アイヌ説話の作品『私』の一つしかなく、今度『笑いオオカミ』が出ます。それだけです。溢れんばかりに日本の小説があるのに、重要と思われる作家の作品はない状況です。

——韓国の書店には日本の小説がたくさん置かれていてびっくりしました。でも、最近の推理小説とかファンタジーの種類が多かったです。出版社は主に若い読者向けの本を出しているようです。

申 日本の近代文学や、古典文学と言われる作品は幸いにも翻訳されていますし、最近再版したものもあります。それで読める作品はだいぶあります。でも現代文学になると、重要な作家はみんな抜けて、おもしろさを基準にしてしまっているようです。不均衡に翻訳されている感じ。それは日本文学のためにも良くないと思います。日本の現代文学を代表する作品の翻訳がたくさんされればいいかなと思っています。誤解がありますね。ある種の作品だけが翻訳され、その作品だけと接しているから、日本の文学が満足に伝わって来ない。日本の現代文学の水準はこの位かなと思っていたら、韓日作家会議などで会った作家の作品を読んでもみると、これは違うぞ、といったことを経験しました。そんな問題点があります。もちろん韓国文学はもともと日本に知られていませんので、それがもっと大きい問題点ですが。

——実際には日本でも純文学はあまり読まれていません。その影響もあると思います。

申 あるでしょうね。だから半分ずつ混ぜたらいいと思います。韓国に日本の小説が好きな若い人がたくさんいて、いつも話題になったりしますから。

——日本の小説は、他の外国文学と比べてどうですか。

申 距離が近いせいなのか、感情に訴えてくるのがとてもはやいです。私も同じように感じる事が、日本の小説に書かれていたことが多くありました。例をあげれば、津島佑子先生のアイヌ説話などの作品を読んだとき、あるときは私自身が書いたものを読む気がするほどです。読む人間と間隔がとても狭く、近くにいる。韓国よりもずっと近くにいる気がします。まだ韓国は作家と読者の間が少し離れている感じだとすると、そんな感じでした。ですから日本の現代文学というものを読むと、日本人の内面なり、生活なりが理解できるようになります。それが小説の役割でもあります。

——私はこれから韓国の小説がもっと読みたいです。どんな作品を読んだらいいですか。先生のお好きな作品は何ですか。

申 日本語になっているか分かりませんが、ウンヒギョンという若い作家がいます。その作家の『鳥のプレゼント』というのがあります。それを読んでみたらいいと思います。そしてユンデニョンの……。

——ユンデニョンはいくつか翻訳されています。

申 三冊くらい選びますと、若い世代ですね。二十代は分からないけど（笑）。ユンデニョンさんの作品の中で最近『燕を飼う』というのがあります。それとですね、キムヨンハという作家の『僕は僕を破壊する権利がある』を薦めます。それと、好きそうな作品でチョウギョクナンさんの『杓子の物語』があります。四人とも自己の世界が独特で、使っている言葉が多様です。韓国語を勉強する際にも役に立つと思うし、韓国文壇の現在の作家がどんな作品を書いているのか、いろいろ経験できて良いと思います。

——韓国文学を代表されて、韓国文学の魅力というか他の文学とは違う韓国文学だけの特徴など、普段感じていらっしゃる内容があればお話していただけますか。

申 これは世界文学とは逆方向のようですが、今韓国文学は短編小説にとっても良い作品が多いです。ですが、短編の量がとても長いんです。韓国は短編が二〇〇字原稿用紙で一五〇枚近くあります。韓国は短編小説の密度がとても高いです。ある長編が抱えている重さが、短編の中にほとんど入っている場合が多いです。それが魅力でもあり、逆に負担でもあります。

——韓国は、日本に比べて詩が盛んですが、そこからくる底力といえますか、その影響もありますか。含蓄に富んでいたり象徴的な表現など。

申 それもあるかもしれません。特にここで言ったユンデニョンという作家の短編はとてすぐれています。今も様々な世界を描く若い作家たちが無数に出現しています。それが韓国文学の未来かな。そのようにたくさんの若い作家が自分の個性をもって次から次へと出現していますから、他の国よりずっと数的に心強い感じがします。その作家の中の何人かが、何かを成し遂げるのではないかと、そんな思いがします。

——最後に私たちに、私小説を研究する者としての方向性、これからどういうふう
に研究を進めたらいいか、その助言をお願いします。

申 今まで話を聞いてみると、私小説の色々な意味が幅広く理解できるようになりました。それを他の人にも伝えて、大きくなってほしいと思います。前にも言いましたが、韓国で私小説が肯定的なイメージではないのは、そんな働きが弱かったからではないかと思えます。「あなたの小説は私小説ではないのか」と言われた時、「そう」と、とても嬉しい気持ちで「その通り。私の小説は私小説なんです」と胸を張って言えるようになったらいいですね。将来そうなるように、いろいろな作品の例もあげて、様々な方法で、深く扱っていくといいという気がします。

——認識の変化を与えることが出来る研究ということですね。今日は素敵なお話をどうもありがとうございました。
(文責＝編集部)

日時 二〇〇七年九月二七日 一六時～一八時
場所 韓国ソウル市 仁寺洞・ジデ房
聞き手 法政大学大学院私小説研究会
翻訳者 姜宇源庸

ことばと遠近法

楊 天 曦

谷崎潤一郎は『文章読本』の中で、時制や文法上の主語の漠然さや曖昧性をむしろ日本語の長所として見なし、その「テンス」（時制）、「主格」（人称）の自由さを褒め称えた。そして、そのよさは「悠久な生命」を授けられ、「特定の主語をもつ歴史的、個人的文脈を超越することができる」ところにあると説いた。さらに、日本語及び日本文のこういった長所は漢文にも見られると論じた。そこで思い起こされるのは絵画のことである。主語と時制の限定性は絵画における精密な幾何学遠近法に似ている。その遠近法にのっとって視点を定めて描出する世界は、出発点と消失点を持っている。平面に描かれていながら、視覚の原理を生かした遠近法により、光と陰の細部描写によって人物と景色が立体的に立ち上がる。しかし時制と主格は前後の文脈の中で読み手の読みに任される言語は、ある部分では伝統的な山水画と似てはいないか。動かない焦点を持たないことはかえって自由でいい、長所として見るべきだと谷崎は主張しているのだ。

西洋近代遠近法というのは唯一の視点からの眺め方で、東洋の伝統絵画は固定した唯一の視点から描かれない。その特徴を時間の観念に置き換えれば、こんなことが言えないだろうか。すなわち、山水画の中には時間は直線的に流れていなく、もっと多様なリズムを持っているのであろう、ということである。それが谷崎の語る「悠久な生命」の意味するところではないかとぼくは理解している。

日本と中国は、文化的、言語的な共通点を多く持っているにもかかわらず、日本語では私小説という表現形式をもつが、中国語にはないのはなぜだろうか。原因はおそらく歴史、社会環境の違いから来ているのだらうと思われる。中国の近代は日本のそれと共通点を持ちながらも、異なる点も多い。

大正時代、一人の中国人の若者が日本に留学し、日本とドイツの小説をむさぼるようにして読んだ。後に彼は「創造社」という文学グループの中心メンバーとなって上海で文筆活動を行った。中国現代文学史において、日本の私小説から影響を受けたと言われる作家、郁達夫である。彼の代表作に『沈淪』という小説がある。孤立感と金銭問題、感情の葛藤で悩み、ラストで水に身を投げるといふ悲劇の主人公の話である。小説の中で、郊外の自然風景の中にぼつりと立つ主人公が自らの不運な境遇を独り言で呟く。そして空から降ってくるような声がそれに応じ、青年を慰めた。その声で青年は生きてゆく糧となりえた。主人公の自己憐憫に応じる声が小説の中で唯一ほっとさせるような救いとなる。

郁達夫の孤立感は、新文化運動の中で表現された精神の代表的な感情スタイルの一つだった。孤立感の由来は、おそらく、新旧、西洋と東洋、具体的には近代以前と近代という二つの時間の間を揺れる心にあったのだらう。

おおよその現代作家と異なり、郁達夫は古典、とりわけ漢詩の素養の深い作家であった。彼は日本語またはドイツ語、英語を通じてモダン文化を吸収し、その中で日本の同時代の作家から受けた影響は大きいという。彼は中国の白話散文に、詩的な叙情性と、個人的な

弱さをそのままさらけ出してしまう情緒（これは中国の伝統的な士大夫の言葉のスタイルからかなり逸脱している）を溶け合わせた。

昔、遊女と深い関わりを持ち、その感情を詩文で表現する文人がいた。たとえば宋の柳永という詞人。おもしろくない現実を脱出して、遊女と一緒に遊ぶことで精神的なゆとりと自由を見つけ、自分自身を見つけた文人もいたのかもしれない。そこで遊女との間に感情的な絆ができていたというふうにも読める。

郁達夫の叙情性は柳永の詞の世界に似ていた。郁達夫の小説の主人公の繊細な感情と、そのときそのときに沸き起こる情緒が小説を形造ってゆく。その作風はひ弱な精神の所産と見なされ、後の戦争や建国運動の大きな荒波の中で長い間忘れ去られることになった。

郁達夫とほぼ同時代を生きた中国の新文化運動の代表者たち、たとえば胡適や郭沫若はそれまでにないスタイルの自伝を書いた。しかしそれらの試みも時代のラディカルな刻印を持ったまま、いまでは眺められる対象となっている。あまりにも多くの理由で新しい方式は受け継がれなかった。

私小説はいわゆる自伝文学というわけではないが、中国における「私小説」のあり方を探る際、どうしても自伝のことも考えにいれる必要がある。共通性はある。それは、第三人称の形をとるにせよ、私小説は作者自身の体験に限りなく近い素材を使って創作している、というところにあるのだろう。

自叙伝について、こんなエピソードがある。

かつてガンジーが自叙伝の執筆中に、友人から、そんな無謀なことはやめた方がいい。そんなものをこしらえるのは西洋人の特有の習慣で、まねることはない、というような勧告を受けたという。このエピソードから、どうやらその点ではインドも中国と似ているな、という印象をもった。ガンジーの友人は、自叙伝を書くという冒険行為に走らないほうがいい、と言っているように思えた。

中国には古くから近代西洋の自伝とは様子の異なる、作者が自分のことを文章で表すというスタイルは存在した。中国文学史の中では、たとえば自序、自伝的な散文、自伝的な詩文が多く見られる。『中国の自伝文学』（川合康三著）という書物によれば、士大夫的な文化の共同体の価値観が強く、または古典文学のスタイルの類型化のため、中国の自伝文学は、個人の内面の変化や、自己批判、自己否定などが書かれず、その代わり自己省察や自己弁明の特徴が著しいという。

さて、私小説が「自己暴露の儀式」であるとすれば、人はどういうときに、何のために自分自身をさらけ出すのだろうか。そしてそのような形式をとる内的、外的な動因はなにか。さらけ出す、という行為によってもたらすものをどのように想定しているのか。自らの私生活のディテール、恥ずかしいこと、社会的常識から逸脱してしまう行為、人から眉を顰められるようなこと、汚れと思われること、おおっぴらに口ににくいこと、そういったもろもろの事柄を文章に書き、社会に公表することは、表現者自身にとっていかなる意味をなすのか。またどんな意味を持ちうるのか。そのような表現はどのように理解されてきたのだろうか。

絵画における幾何学遠近法と同じ、ヨーロッパでも精神の自己解剖としての表現形式は近代のものだった。ゾラたちは進化論と科学に大きな信頼を置き、その信念のもとで自らを実験台に上げた、というふうにも見られよう。ヒューマニズムは、個人の複製不可能な

独自性の中にこそ人間の真実があり、普遍性があると考え。現代文化においてこの認識は大きな影響力を持っているように思う。そして、そのような近代的な認識と表現を実現させる時、主体の立つ場所を明確に限定する。つまり、「self」を文章で描き出すためには、自分を対象化、客体化しなければならない。そしてそこには定まった視点と距離が必要となる。その距離は常に冷徹さをもって保たれる必要がある。「個」の確立は、まずそのように自分の内面を凝視することから始まったと言ってもよいかもしれない。

私小説の成立の文化的な背景について、日記と手紙という伝統的な形式のもつ特別な意味がしばしば強調される。日記や手紙の文学の伝統が、私小説という新しい器の中で新たな命を得たわけである。また、私小説の隆盛は目指される「自我の確立」と密接な関係があるのだろう。

近代文学における「個」の確立の実践は、自画像を描くことと、その「自我」にもっとも近い関係性、家族からの自立から始まった。家族、とりわけ親を描くという表現は、やはり「個」の確立のためには欠かせないこととして考えられた。家族をモデルにした作品が大量に書かれるのはそのような背景と無関係ではない。そして、感情的、身体的にもっとも近い存在であり、生命を授かってくれた存在である母親をモデルにする小説は一つの重要な表現の素材となる。「ははもの」と言われる物語である。もっと言えば、母親への視線、母親についての叙述によって立ち上がる「個」は、その視線と語りの主体の息子（または娘）の姿なのである。

日本語の表現の特徴は歌曲にも現れる。日本語を学び始めたころ、日本の歌謡曲をたくさん聴いた。それらの歌のメロディや歌手の発声法は、それまで聴きなれた歌のように構えてはいなく、誰でも気軽に入ってゆき、浸ってられる世界を感じた。そのようなスタイルは、日本の歌謡曲の大きな特徴なのではないかと思う。また、歌詞に現れる素直な感情表現、その「私人性」にも大きな魅力を感じた。不在感、喪失感、虚無感がただよいながらも、何か励ましを得られるものが多かったような気がする。ぼくには大変新鮮なものだった。

改革開放が始まった八十年代の前期、大衆小説も含め、大量の日本の文芸作品が中国語に翻訳された。小説は大正以前のものや松本清張などの社会派推理ものが多かった。戦後の純文学の翻訳はなぜか少なかった。かわりにかなりの本数の映画とテレビドラマ、アニメが輸入されていた。たとえば『人間の証明』という映画がある。その主題歌である「麦わら帽子の歌」は大ヒットし、中国語によるカバーが何種類も出たほどだった。歌は母を歌うものだった。

アニメ「一休さん」は子供たちを釘付けにしていた。主題歌が大人気で、エンディングテーマの「母上さま」という手紙形式の歌も大変印象的だった。——「母上さま、お元気ですか。ゆうべ杉の梢で、明るく光る星一つ見つけました。星は見つめます。母上さまのようにとっても優しく。わたしは星に話します。くじけませんよ、男の子です。寂しくなったら、話に来ますね。いつかたぶん、それではまた。お便りします。母上さま 一休」

これほどに素直な感情表現は、長い間中国の歌ではあまり見られないものであった。

中国でいち早くコンサートを開いた日本の歌手がいた。いまや小説家としても知られるさだまさしさんである。北京のある有名な大会堂で行われたコンサートはテレビで全国放

送され、彼は「佐田雅志」と漢字表記で知られた。僕はそれをテープに録音し、日本語のヒアリングの教材として、落語風の愉快的な語りも繰り返し聴いた。

ほぼ同じ時期のある日、『中国青年報』（全国紙）で当時の新鋭作家の張承志が書いた日本についての文章の「無縁坂」という三文字のタイトルを見た。和服姿の年配の婦人を描いた挿絵がついていた。「無縁坂」は「佐田雅志」の歌のタイトルだった。張承志は歌に触発されてその文章を書いたという。歌詞の一部が抄録されていた。——「母がまだ若い頃 僕の手をひいて この坂を登る度 いつもため息をついた ため息つけば それで済む 後だけは見ちゃだめと 笑ってた白い手は とてもやわらかだった いつかしら僕よりも 母は小さくなった 知らぬまに白い手は とても小さくなった」

張承志という作家が訳した歌詞を、ぼくは歌を聴く前に読んだわけである。詠嘆的な歌詞と張承志文章から、ある母親の人生と運命を読むことができた。日本に来てから、カラオケで初めて「無縁坂」という曲を聴き、その穏やかでしんみりした調子にうっとりしたのを覚えている。そこで「ぼく」という語り手の母を見る視線がはっきりと浮かび、歌の中の時間を貫くその視線が、曲を物語にしていることに気づいた。

張承志は歴史学者として日本で研究生生活を送る経歴をもつ。彼は『中国青年報』に「無縁坂」という短い散文を書いてからまもなく、代表作である『黒駿馬』を発表した。青春時代を過ごしたモンゴル大草原に流れる「ガンガ・ハラ（黒駿馬）」という牧歌に誘発されてこの物語を書いたと作者は告白している。都会から草原にやってきた主人公の視線の中には、「モンゴルの母」がいたのである。

「母なる大地」、「心の故郷」への愛と、「故郷」の荒廃をテーマにした表現は、後の莫言の一連の一人称の、神話的な物語とも関連付けられることになる。そして、病で脚の自由を失った史鉄生という作家は身障者や少年を主人公にした小説を書いた。彼らはともに八十年代に出現した「新时期文学」の中で成長し、現代中国文学の代表的な作家となっている。

「恋愛の発見」とともに近代が訪れたと言われるが、この言い方を敷衍していけば、「家族の発見」、「母親の発見」、「父親の発見」、「子供の発見」、「故郷の発見」というのもそれと並べられよう。

日本語の作品に比べ、中国の近代文学には母親を描くものはそう多くはないのかもしれない。映画でも同じことが言える。中国映画で少年の視点から描く母親の物語とえば、まず思い出すのは中国の第五世代の映画監督田壮壮の代表作に『青い凧』（1993 東京国際映画祭グランプリ作品）という作品である。少年の目を通して家族、母親の姿を淡々と描いている。『青い凧』はまさに「ははもの」である。政治運動の中で苦しめられる悲運の母親像が描かれている。語り手は母親の姿を見つめる少年である。

日本映画では一つのジャンルと言ってもいいほど「ははもの」がたくさん撮られている。母親を中心に描く文芸作品は日本ではとても多く、素晴らしい作品が多い。『青い凧』が評価されるのは映画の質の良さの上、日本のそのような文化的な素地も一つの要素として働いているのかもしれない。

極めて非日常的な状況に置かれた母親の描写に驚いた読書体験がある。学生時代に安岡章太郎の『海辺の光景』を読んだ。読みすすめていくうち、アルベール・カミュの『異邦人』を思い出した。

『異邦人』は「ママンが死んだ」という一文から始まる物語だが、『海辺の光景』は「ママン」が死ぬまでの話を書いたものだと、読みながら思った。

母親が亡くなり、主人公の信太郎は「人が死んだときには泣くものだという習慣的な事例を憶い出すのに、思いがけなく手間取った」。伯母の泣き声が「ひどく奇妙な物音」、「肉感的な、それでいて不断きいたことのない音」と聞こえ、その嗚咽が「何故ともなく彼を脅かし」、そして「不愉快になってきた」。そして、「戸外の土を踏んだ瞬間、信太郎はふらふらとメマイの起こりそうな気がした。頭の真上からイキナリ強烈な日光が照りつけて、目をつむると、こんどは足元が揺らぐように思った」。

これはまさに『異邦人』の不条理な世界そのものではなからうか。

狂人が住む世界と「こちら側」の世界との境界が描かれているが、読み進むうちに、冷静な観察者であり評者であったはずの主人公の視線に狂気が湧き立つのを感じる。そこに予定されたものはなく、強烈なりアリティをもつ細部が、全編にわたって一つ一つ場面において、多様な形と、変わらぬ強度で不意に読者を襲う世界。混沌のようであり、構成が方法的であり、緻密さがある。

愛する者が肉体的に、精神的にこわれゆく様を静かに見つめながらの語りを成立させてゆく小説は、おそらく近代文学の一つの形であろう。危うくなるほどに精神を崖ぶちに押し進めて出現させた「個」と「自我」はそこにある。ただし、狂気と、それを眺める主体との転位は、近代に確立されてきた遠近法の失効の現れと言っては過言だろうか。

ドナルド・キーンは『日本文学史・近代、現代編』（中央公論）の中で次のように述べている。

「日本の自然主義はヨーロッパのそれとはきわめて異なった方向へと発展した。ヨーロッパの自然主義は、主として、それまでの浪漫主義文学における個の偏重への反応として起こったが、日本の自然主義文学の最大の特徴は個の探求にあった。個を追求しようとする努力は、独特の浪漫主義文学が短い開花期を過ぎたのちに強まり、やがて小説の中に著者の個性確立を試みる私小説として究極の表現を得た」

日本の私小説という表現は個の探求の実りであるのに対して、ヨーロッパの自然主義は個の偏重への反応、または反動として生まれたというのである。絵画の世界では、ヨーロッパでは近代遠近法の世界観による行き詰まった困窮状態から抜け出そうとしていたとき、日本では洗練された近代日本画が現れた、という現象と共通点をもつ。文学で「個」への追求がさらに深化され、独特な方向性を持つようになった結果が、私小説という究極の表現の獲得につながったとドナルド・キーンは語っているところが興味深い。

「個」の確立と「個」へのあくなき追求が、その時代の文化的状況、「国民の創出」の目標と関連する文脈で認識することもできる。また、日本の小説がヨーロッパの自然主義とは異なる道を歩むことを可能にした理由の一端は、あるいは言葉の特徴に隠されているのかもしれない。つまり、ヨーロッパとは異なる、独自の性格が鮮明な近代日本文学の代表的な表現スタイルの形成過程で、時制と主格の制約による「文の遠近法」から自由でありえた言葉の性格がもたらす余裕が、私小説の一つの声部をなしているのではなからうか。
(了)

「私小説」というイデオロギー

尹 相 仁

1. 韓国人と私小説

日本人作家の津島佑子は小説集『私』の韓国語版¹の序文のなかで、私小説についてつぎのように語っている。

近代の日本文学のなかで、作家が自分の生活をありのままに告白するスタイルの「私小説」が誕生しましたが、これは現在でもその正確な意味がわかりません。だが、日本社会においてこの言葉は意味が曖昧のまま、あるいはその曖昧さのために根強く生き残り、作家が自分に近い人物を設定して描きさえすれば、それは作家自身に違いない、と読者はもちろん評論家ですら思い込んでしまう傾向が未だに強く残っており、ある作品は「私小説」と言葉を冠することでその高い文学性を認められる場合もあります。その反面、自らの小説が「私小説」と見なされると、あたかも想像力の足りないという意味で受け取って憤る作家も多いのです。

私小説についての理解を得るためには、十分なくらい本質的でバランスのとれた説明とあってよい。ところで、津島がみずからの連作短編集の序文において、韓国の読者にたいする私小説についての丁寧な説明を施した理由は、一体なんだろうか。それは、おそらくその名もずばり「私」というタイトルを冠した自らの作品が私小説として読まれることを事前に遮断するためだろう。たしかに、これは理由なき危惧ではない。もっともひどい場合では、いまや韓国で最も読まれている村上春樹の小説についての読者レビューのなかに「私小説的」という表現が平然と混じっているくらいだからである。未だに、韓国では「私小説」にまつわる風説から生まれたある種の固定観念が一人歩きしていることを示す一例である。

周知の通り、1970年代後半に登場した村上龍と村上春樹は、日本文学の私小説の伝統に決定的な打撃を与えた張本人とされている。彼らは物語る才能のみで多くの読者を得た。村上春樹は私小説についてつぎのようにいっている。

ところで世間には作家に対するステレオタイプな思い込みのようなものがあって、今でも多くの方は、作家というものは毎日のように夜更かしをして、文壇バーに通って深酒を飲み、家庭なんかほとんど省みず、持病のひとつやふたつは抱えていて、締切が近くなるとホテルで缶詰になって髪を振り乱している人種だと信じているみたいだ。だから僕が「夜はだいたい十時に寝て、朝は六時に起きるし、毎日ランニングをして、一度も締切に遅れたことはない」と言ったら、しばしばがっかりされる（更に言えば、二日酔いと便秘と頭痛と肩こりは生まれてからほとんど一度も経験がない）。そんなことを言われると、その人の中にある作家の神話的イメージががらがらと壊れてしまうらしい。申しわけないとは思いますが、しかたないですね。

でも世間に流布しているそのような破滅的作家像は、「ベレー帽をかぶった画家」とか「葉巻をくわえた資本家」と同じくらいのレベルの、リアリティーを欠いた幻想であって、実際にみんながそんな自堕落な生活をしていたら、作家の平均年齢はたぶん五十代まで下がってしまっているはずだ。まあ中にはそういうタイプのワイルドかつカラフルな生き方を傾向的に好む方、あるいは果敢に実践なさっておられる方もいらっしゃるのかもしれないが、「私小説」という、実生活をいわば切り売りする小説スタイルが主流を占めていた昔のことはいざ知らず、僕の知っている昨今の大方の職業作家はそんな荒っぽい生活は送っていない。小説を書くというのは、だいたいにおいて地味で寡黙な仕事なのである。（村上春樹「不健全な魂のためのスポーツとしてのフル・マラソン」『うずまき猫のみつけかた』新潮社、1996）

案の定、村上春樹はいささか皮肉を混じえながら日本文学の私小説の遺産と自分が無縁であることを語っている。そればかりでなく、あえて専業作家としての自分の「健康さ」を主張することで、不健全な生活＝不健全な魂＝優れた文学という幻想を批判しているのである。

確かに村上春樹にとって、韓国の一部の読者によって「私小説風」と語られたことは、まさに濡れ衣を着せられたとしか言いようがない。しかし、別の見方をすれば、村上春樹としては「実生活を切り売りする」私小説の伝統との断絶をいくら強調しても、彼が「日本人小説家」というアイデンティティを捨てない限り、常に私小説との内縁の関係について疑いを持たれる宿命を持っているともいえる。

韓国の読者は長い間、「私小説」を日本文学の特質をあらゆる特権的なジャンルとして見なしてきた。日本小説＝私小説という固定観念は、それに相応する根拠も持たずに植民地時代から現在に至るまで一般の間で流布してきたのである。しかも、私小説は社会的にも、文芸美学的にも、負の意味が与えられている。

文学者としての生存の表現方式を、明治学院の近くのみすぼらしい下宿で読みふけていた私小説に局限していたならば、李光洙は啓蒙と親日という逆説の罟を避けて通ることもできた。だが、彼の大学先輩だった島崎藤村と李光洙との文学的立場を分けたのは、何よりも彼らを取り巻いた外部の条件であった。一人は成功した帝国の国家体制のなかで「同調の沈黙」を選び、もう一人は植民地統治に置かれた民族のために自らの「墓」になるかもしれない巨大言説を「掘る」ことを選んだ。李光洙は韓国人の「文士」の観念を守り、なおかつ日本の私小説から韓国の近代小説を防御した。²

作家の莊正一（ジャン・ジョンイル）の発言であるが、これが日本の私小説にたいする韓国人文学者の見方を代弁するとは言い切れない。そして、莊正一の発言には伊藤整や柄谷行人の私小説批判言説（例えば、文学の社会的機能を放棄した私小説は間接的に天皇制国家主義を幫助したという）が無造作に取り込まれていることも透けて見える。にもかかわらず、ここには韓国において私小説にたいする否定的な見方の根拠めいたものが含まれているのも事実である。したがって、それを土台にして私なり

に韓国文学と私小説の関係について敷衍してみることにしたい。

莊正一が上の引用のなかで明言こそしなかったものの、日本の私小説が「帝国の国家体制のなかで同調の沈黙」を選んだと言ったのは、私小説が国家主義あるいは帝国主義を支える補助的イデオロギー装置であったという意味として受け取ってよかろう。ところで、私小説が国家主義のイデオロギー装置であるとすれば、韓国における私小説言説も別の意味においてイデオロギー化しているのも否定できないと思う。つまり、韓国語で書かれた小説が「韓国文学」として自立性を保つためには、文化的系統の面で引け目のないことが求められる。

しかし、韓国の近代文学の歴史を辿れば、韓国は西欧文学からの手ほどきをほとんど受けていない状態で、日本語で書かれた文学作品（日本文学及び日本語で翻訳・翻案された西洋の文学作品）の圧倒的な影響を受けた³。言い換えれば、韓国文学の近代化に進む道程のほとんどが日本語で舗装されたといつてよかろう。こうした事態は仮に文化的な時差によるものであったにしても、その波及力はそれ以上のものとしてあらわれる。日本文学のもつ絶大な影響力が植民地支配のヘゲモニーと直接あるいは間接的に連携する、ということは言を要しない。

1910年以降、日本文学は翻訳という「中和装置」を経ずに、日本語のまま輸入されるようになった。西欧の文学作品も日本語訳を通して読まれることになった。日本語が高級言語/文化言語という地位を得ていくことに連動して、日本文学も植民地朝鮮の文化的権力秩序の上層部に位置づけられたのである。こういう状況だからこそ、朝鮮語で書かれる文学作品が朝鮮文学として自立する根拠を確保するためにも、日本文学の存在は括弧のなかに入れて曖昧にするしかなかったと考えられる。「30年の新文学運動の歴史——これは西洋文学を日本内地を通して輸入した経過に過ぎない。」

⁴ 植民地時代の詩人の金珖燮（キムクァンソプ）の発言だが、ここから読み取れることは、朝鮮文学—（日本文学）—海外文学という認識的配置が当時の朝鮮文学者たちに共通したものであり、こうした認識的配置によってこそ日本語の影響力を薄めると共に文化的な自立の理想を掲げることができた、ということであろう。

朝鮮の作家あるいは文学青年が日本の近代小説を本格的に受容するようになったのは、1920年代以降である。この時期はちょうど私小説の全盛期にあたる。ということは、近代的表現を競っていた当時の朝鮮の文学者たちは夏目漱石や森鷗外よりも、志賀直哉や葛西善蔵のような「いま現在」の小説を、好むと好まざるとにかかわらず読んでいた、という推測が可能になる。すなわち、私小説に代表される日本文学の磁場のなかでどこに身を置くか、という問いこそ当時の朝鮮人文人たちにとって自らのアイデンティティを示すリトマス試験紙だったのである。言い換えれば、私小説に身を染めないことこそ、自立した朝鮮文学の一員として参加できる基本条件だったのである。

さらに付け加えれば、国を奪われた被植民地の知識人として、階級や身分、貧富の差から生じる不条理に目を閉じ、私小説のように家族や男女関係から生まれる不和・葛藤を描くというのは、選択以前の問題だったといえよう⁵。日本と韓国における私小説の運命はそれぞれの置かれた歴史・社会的条件の違いによって自ずと分れたのである。

2. 私小説というイデオロギー

冒頭で現在の韓国において、〈日本小説=私小説〉という固定観念が深く根付いていることを述べた。ところで、こうした事態は歴史的背景に由来する韓国だけの特殊な事例だろうか。

ドイツの日本文学研究者イルメラ・日地谷＝キルシュネライトは、「現代の日本の作家で、（中略）私小説を書かなかったものはいない」と明言した瀬沼茂樹やハワード・ヒベットなど日本国内外の発言を紹介しつつ、私小説が20世紀の日本文学における「支配的な傾向」であったことを追認している⁶。

だが、21世紀の初頭の今現在、「私小説」といわれることが即「純文学」を意味するという時代からは、遠く離れている。しかしながら、私小説はいまも生き続けている。「私小説」のまま、あるいは私小説の変奏という形を借りて、私という自我をめぐる日本語表現の一角を占めている。

近代日本文学史は近代自我への絶え間ない志向の地平において展開されてきた。明治時代から自己・自我のような概念は、議論の中心を占めた。「個人主義」を標榜し、「自己本位」を力説した夏目漱石が近代日本文学の最高峰と崇められているのも、予定された結果といってよい。大正と昭和時代の多くの文学者たちは「私」と「小説」を、それぞれ近代精神を具現する装置と見なした。私小説論の立役者の一人であった久米正雄がいった「凡て芸術の基礎は、「私」にある」という発言は近代日本文学者たちの自我にたいする信仰の篤さを示してくれる。

「志賀は日本文学の故郷」（武田麟太郎）という言葉は、二葉亭四迷の『浮雲』を「近代日本文学の原点」と定めるのとは、別の脈絡でのイデオロギーを含んでいる。つまり、二葉亭が西欧近代小説の規範に沿った近代小説を最初に作ったことは認めるものの、日本民族と日本語と日本文化の伝統の同一性に基づいた「手作り」の小説形式としての私小説を完成した志賀直哉こそが「日本文学の（真の）原点」になる資格をもつと、いわば自文化中心主義のような発想がこの表現に圧縮されていると解してよかろう。さらに、最近出版された評論家秋山駿の『私小説という人生』（新潮社、2006年）の帯に掲げられた「私小説こそ、今読むべき日本人が誇る、ドラマに溢れた文学だ」という文句からも、私小説が自文化中心主義のイデオロギーに支えられて今に至った経緯が見えてくる。この短い言葉には、私小説というジャンルと、そして私小説を作り、私小説のなかに登場し、私小説を愛好してきた日本人たちへの矜持が滲みでているのではなかろうか。私小説のなかに登場する「私」は社会から孤立した個人である場合が多いが、私小説の流通の場には作者の「私」と読者の「私」たちが人生の意味と感情を交感する「感情共同体」が顕現する。つまり、私小説のなかの「私」は、つねに自我の連合体としての「われわれ日本人」に変換する属性をもっているのである。

『語られた自己—日本近代の私小説言説』で私小説神話の起源とその生成システムを明快に解いた鈴木登美によると、「私小説」という名称で呼ばれる個々のテキストを綿密に検討してみると、私小説についての包括的な定義に到達することは難しいと

いう。その代わりに、読者がテキストの作中人物と語り手、そして作者の同一性を期待し、また信ずることがそのテキストを私小説にするともいっている⁷。敷衍すれば、どんなテキストでもそれが継ぎ目のない声で作者の「自己」を「直接的」に表現したもので、なおかつそこに書かれた言葉は「透明」であると想定する読みのモードで読まれさえすれば、すべては私小説になれるということである。

私小説は日本近代化の特異性、日本社会の特性を体現する国民的文学様式として説いてきました。さらに、日本の文学伝統と文化伝統の系譜のなかで私小説の起源が探索されることによって、その「伝統」との連続性と民族的本質性が強調されてきました。⁸

私小説を伝統と民族性の系譜のなかに位置づける私小説言説は、自ずと西洋的価値との二項対立を内包する⁹。こうして、私小説のなかに登場して直截な語り口で「人生の真実」を追求するあらゆる「私」たちは、西洋的価値観からして独自の「自己（＝われわれ日本人）」を温存させるイデオロギー装置でもあったのだ。

私小説と私小説言説が外来文化との対立の構図を想像し、文化的独自性を自覚する限り、和漢や和洋のような二項関係に配置させられざるを得ない。ということは、私小説言説の基層において、私小説の担う文化地政学はとりもなおさず「和小説」としての機能が与えられているのではなかろうか。すなわち、外部からのヘゲモニーに対抗する形で、漢詩より和歌が、洋食から和食が抽出されてきたように、私小説は西洋小説を相対化することができる、「和小説」としての本性を持つと考えられよう。さらにいえば、日本近代文学において和魂洋才のイデオロギー的实践のもっとも代表的なものにほかならない。

3. 結びに代えて

夏目漱石の自己本位の思想は西洋の圧迫から自らを守るために、西洋に抵抗する形で近代を内面化しようとしたもので、それ自体は志のたかい、正当な議論である。しかし、夏目漱石が満州・韓国旅行をしてから書いた紀行文の行間に垣間見られる自己本位の言説（例えば、日本の植民地になろうとしていた満州と韓国の近代化の様子をみて「純日本式開化」として納得し、肯定するような記述など）が相対的に劣位に置かれた他者に向けられた場合には、ある種の暴力性に変質しかねない。これと同じことが、私小説言説にもいえるだろう。

そもそも私小説をめぐる言説には、西洋小説の規範に充足しないという自己認識からもたらされる劣等感と、その独創性にたいする優越感が同居している。しかし、私小説言説が劣位の他者に適用される場合には、自民族中心主義の暴力性を露呈することもあり得るのである。

私の小説の広告見出しの下には、佐藤春夫といふ作家の批評として、「私小説のうちに民族の悲痛な運命を存分に織り込んだ作品」といふ風な文字が、枠付きでは

ひつてゐるのです。

「これでいいだらうか、これでいいだらうか」

私は自分に云ひました。(中略)

愛する母上様 私は考へたのです。本当に私は佐藤春夫氏の云はれるやうなことを書いたのであらうかと。¹⁰

1940年芥川賞の候補に上がった金史良の『光の中に』についての佐藤春夫の批評にたいして、ある種の違和感を吐露していることがこの金史良の引用文から読み取れる。それは何よりも、自分の作品を「私小説」の枠に強引に押し込めてしまったことへの不満であつたらう。だからといって、佐藤春夫のこうした見方は金史良の作品を貶す意図によるものではない。むしろ、逆であらう。しかし「民族の悲痛な運命」に共感を示しながらも、被植民地の朝鮮人青年の叫びを安易に「われわれ日本人」（あるいは、私小説的感情共同体）という読みのモードに還元してしまうのは、結局自文化中毒のヘゲモニー言説として受け取られても仕方がない。

私小説が近代日本文学の歩みのなかで、西洋にたいする、またアジアの植民地にたいする日本文学の独自性や優越性を主張するイデオロギー装置として機能した側面は否めず、その限りにおいて私小説を「和小説」という概念に置き換えても差し支えないだらう。

1945年、解放を迎えた後も、しばらくの間私小説は韓国の作家たちにとってリトマス試験紙でありつづけた。李承晩政府は日本語を禁止し、「倭色」（和風）文化を排除した。私小説は当然の如く「日帝」の残滓とみなされた。「私小説風」という評言は「真摯ではあるが固陋」という否定的ニュアンスをも帯びていた。「新生・韓国文学」のアイデンティティ作りの第一歩は、日本文学を対立項に仕立てることであつた。和風小説の象徴といえる私小説が矢面に晒されたのは自然の成り行きであつた。韓国文学の独自性を主張する言説に、もっとも足繁く召喚されたのも私小説であつた。反私小説のイデオロギーは1945年以降の韓国文学の方向づけに介在していたのである。

¹ 『나(私)』 兪淑子訳、文学と知性社、2003年

² 莊正一 『공부(勉強)』 (ランダムハウス코리아、2006) 178ページ

³ 文明開化期から大韓帝国が日本に併合される1910年までに翻訳出版された文学関連の書物95種のうち54種が日本語からなるものであつた。(尹相仁「일본문학의 한국어번역에 관한 통사적 고찰(日本文学の韓国語翻訳に関する通史的考察)」『아시아문화연구(アジア文化研究)』12, 2007.5)

⁴ 金珖燮「我文壇歷史저음을嘆(我が文壇の歴史の短さを嘆ずる)」『三千里』1936年4月号

⁵ ただし、莊正一が言うように、韓国近代小説の草分けである李光洙が私小説を「選ばなかつた」という判断は疑わしい。同じ文脈において莊が取り上げている李光洙の長編小説『無情』(1917)は確かに民族啓蒙という社会言説をなしているのだが、問題は李光洙がこれを書いていた時点で「私小説」という個人言説が選択肢として存在していたとは思えないからである。なぜならば、「私小説」という概念

が現れ、流通されるのは、私小説論争が始まった大正末期以降だからである。

⁶ イルメラ・日地谷＝キルシュネライト『私小説—自己暴露の儀式』（平凡社、1992）122-125ページ

⁷ 鈴木登美『語られた自己—日本近代の私小説言説』（岩波書店、2000年）。引用は韓国語版（생각의나무考える樹木、2004）による。

⁸ 鈴木登美、韓国語版の「著者序文」

⁹ 「私小説言説は虚構で想像力による構築物と見なされた西洋小説と、作家の実生活をありのままに直截に表現したものとされた私小説との二項対立と両極対照を前提としていた。」（鈴木登美、上掲書、25ページ）

¹⁰ 金史良「母への手紙」『文芸首都』1940年4月、『金史良全集Ⅳ』河出書房新社、104ページ

アジアのなかの私小説

勝又 浩

1 小説の「時代性」と「顔立ち」

日本の「私小説」を訳して英語圏では「アイ・ノベル I novel」と言うが、だからといって一人称アイで英文小説を書いてもちっとも私小説にはならないのだ、とは、日本語で私小説を書いているアメリカ人、リービ英雄の言である（「私小説研究」2号、2001・4）。それを知って私はいろいろ思い当たること、考えることがあった。日本人が西歐的な近代小説「ノベル」の概念を知って既に130年余を経た現在、その面で西洋との認識の違いに大差はないであろうから、問題はやはり「アイ」のほうにあるに違いない。西洋の「I」と日本の「私」とでは、その性質がどこか根本的に違うのだ。そう考えると、すぐ思い出すのは、やはり小林秀雄の言った「社会化した『私』」ということばだ。西洋の「私」は、その市民社会の成熟に従って十分に「社会化」していたが、日本のそれはまだそこまで成熟していなかったのだという説だ。

わが国の自然主義文学の運動が、遂に独特な私小説を育て上げるに至ったのは……何を置いてもまず西歐に私小説が生れた外的な事情がわが国になかったことによる。自然主義文学は輸入されたが、この文学の背景たる実証主義思想を育てるためには、わが国の近代市民社会は狭隘であったのみならず、要らない古い肥料が多すぎたのである。

というわけである。そしてその結果として、次のようにも言う。

わが国の自然主義小説はブルジョア文学というより封建主義文学であり、西洋の自然主義文学の一流品が、その限界に時代性を持っているのに反して、わが国の私小説の傑作は個人の明瞭な顔立ちを示している。（『私小説論』）

文章はこの後、その「顔立ち」を「抹殺」しようとしたのがプロレタリア文学だったと続いている。今その方面に立ち入ることはしないが、小林秀雄がこのときプロレタリア文学の蛮勇によって、「私小説の伝統は決定的に死んだのである」と考えていたことは明らかである。彼がこの時点でプロレタリア文学をどんなふうに見ていたのか分からないが、今から見ればプロレタリア文学中の名作が、たとえば私小説としても優れた作品であった小林多喜二『党生活者』や中野重治『村の家』だったという事実からすると、彼の判断の半分は当たり、半分は外れたことになる。

ところで、私がいま問題にしたいのは『私小説論』そのものではない。考えたいと思うのは、ここで小林秀雄が言う、日本の私小説の性格、「個人の明瞭な顔立ち」という問題、その当否である。

「わが国の私小説の傑作は個人の明瞭な顔立ちを示している」——確かにそういっても誤りはないであろう。いまあげた『党生活者』にしても『村の家』にしても、むしろ私小説の「傑作」を代表する志賀直哉の作品にしても、その魅力はそれぞれの作品と分かちが

たく一体になった彼らの「顔立ち」にあることは否定できない。だが翻って、作品の背景に作家の「顔立ち」が見えるというのは私小説だけに限られた性格だろうか。たとえば当の小林秀雄自身の仕事、『ドストエフスキー』にしても『モーツアルト』にしても『本居宣長』にしても、それは彼らの仕事の向こうに彼らの強烈な個性が見える、見えるところまで、一人の批評家が読み込んだ、そういう記録ではないだろうか。言い換えれば、作家の仕事を通して作家自身の「明瞭な顔立ち」まで読み取ること、それが批評というものだ、とは私などが小林秀雄の仕事を通して教わってきたことに他ならない。

むろん批評自体はこうした作家論がすべてではない。作家の「顔立ち」ばかりを追いかける批評への反動として、テキスト論や記号論も言われてきた。だがそれも、つまりは作品のなかに「時代性」を、「社会」を読み取ろうとする作業に他ならないだろう。言い換えれば、「一流の作品」に、「その限界に時代性」が見えるのは、何も「西洋」の作品に限ったことではない。どんな凡庸な「わが国の私小説」にもそれなりに「時代性」はちゃんと刻印されている。ただ、凡庸な批評がそこまで届かないだけなのだ、と言うべきであろう。

こう考えてくると、「近代市民社会」が未成熟だから、日本には「作家の顔立ち」しか映さない私小説が生まれたという説はほとんど意味がないと言ってよいであろう。それは、ドストエフスキーが、充分成熟した「近代市民社会」に生きていたのかどうか大いに疑わしいことを考えてみるだけでも充分だ。だが、だとすれば、小林秀雄は何故そんなふうに考えてしまったのか。そう問うて見れば答えは決まっている。彼が小説というものを考えて、そこに「西洋」という基準しか持ち得なかったからだ。もちろん、このことは小林秀雄だけの、また文学だけの問題でもない。言うならば日本の近代そのものの性格なのだ。だから私はここに小林秀雄を責めるつもりはない。ただ小林秀雄を教訓として、われわれは先に進まなければならないだろう、と思うばかりである。

2 中国の私小説

小林秀雄が『私小説論』を書いた時代と、いまのわれわれの時代との決定的な違いは、そこにアジアという観点を持つことができる、また持たなければならないだろうということである。言い換えると、小説というものを考えるについて、「西洋」だけを尺度にしなくてもよい時代になったということである。近代小説という面では、日本を含めてアジアは後発地域であったが、そのなかでは日本は比較的早く西洋式近代小説に目覚め、それを取り入れて習熟させてきた。しかし、その習熟過程で私小説という、予想もしなかったスタイルを作り上げてしまい、その鬼子をどう認知するかで永いあいだ苦勞してきた。しかし最近になって、その鬼子を研究した書物が西洋にもアジアにも現れてきたばかりではない、東アジアでは私小説を謳う作品まで出現するようになった。これはまるで、本家に隠してきた庶子が、思いがけず外国で出世していたのを知るような驚きだが、そんな事実はまた、私小説というものの素性、その誕生の秘密や性格を考えるうえで大きなヒントを含んでいるに違いない。

といってもむろん、東アジア、韓国、中国、台湾に私小説が存在するのは、もともと日本との関係が深いからには違いない。それは中国で言えば魯迅や郭沫若のような日本に留学した人たちによって書かれ、伝わってもいた。台湾と韓国の場合は、その植民地時代に日本でデビューした作家もあるのだから、私小説の実質もある程度は伝わっているわけである。しかし、それらの歴史が一度断たれていることを忘れてはなるまい。中国では、た

たとえば郁達夫のように後に抗日運動に加わって日本軍によって殺害されたような人も出た。そして歴史はその後、中国が永いあいだ日本文学自体を封鎖してきたことは改めて言うまでもない。また反日、脱植民地化時代をもたざるを得なかった戦後の台湾と韓国が、日本文学とつながるようなものはすべて否定、抹殺せざるを得なかったことも。日本文学そのものが表面から消えたのだから、まして私小説などはことばとしても存在しなかったわけだ。そういう時代が東アジアでは、基本的には1970年代まで続いたが、70年代の末頃から、第二の開放時代を迎えることになる。

中国でいえば市場経済の導入と富裕層の増大、それに伴って「新時期」と言われるイデオロギーからの開放が急速に進み、表現の開放も獲得、実現してゆくようになる。小説では文革後の「傷痕文学」「尋根文学」「アバンギャルド文学」など、さまざまな傾向、様態が出現した。しかし、これらも多くは一時的文革反動の勢いととも衰退して、その後、主に女性たちの目覚しい進出、先導による「晩世代」作家たちの登場となる。その作品は「個人化写作」「私人化写作」と言われるような、脱イデオロギー、反社会を描く過激な傾向を持つが、そうしたなかで改めて日本の私小説ということばが注目されるようになった。陳染『私人生活』(1996、邦訳『プライベートライフ』2008、慶應義塾大学出版会)や衛慧『上海ベイベー』(1999、邦訳2001、文春文庫)などがその代表であるが、これらは女性たちの私生活を大胆に描きあげた作品である。特にその性的な表現が時代を破るものとして評判になったが、そのため『上海ベイベー』などは発禁処分になったという。しかし一度始まった流れはなかなか留め難いということなのであろう、『上海ベイベー』のあとには『上海キャンディー』(2001、棉棉)が続き、『私人生活』の後を追うように『私生活』(2003、海男)が現れた。この海男は女性作家だが、彼女の作品を含む『女性体験小説』(1999)なる作品集が「九十年代文学潮流大系」中の一冊として刊行されている。そこには女性たちの性体験から、同性愛までが大胆に描かれているが、その編者は陳染である。戦後の日本がそうであったように、表現の開放はどこでも、まず性的なそれに走るが、それに作者自身の体験暴露という要素が加われば評判にいつその拍車がかかることになる。『上海ベイベー』も『私人生活』も、たぶんに出版側の戦略から打ち出された「私小説」性の強調であったようで、どちらも作者自身は「90パーセントはフィクション」であることを、揃って主張しているのも面白い。たとえば『上海ベイベー』の作者はインタビューに答えてこんなふうには言っている。

天天にもマークにも実在のモデルがいます。実際の天天はいまスペインにいて、もう私たちの関係は終わっています。……彼が不能かどうかは言えないけれど、一般的に上海の男性たちはあまり男らしくないですね。……でも、だから性欲の象徴であるマークをドイツ人にしたわけではないんです。自伝的に書いたらそうっただけ。……自分の体験は『上海ベイベー』の10%だけ……(「文藝春秋」2000・8)

フィクションだと言いながら、しかし一方では読者の興味を挑発するような発言だが、小説では主人公も小説を書いている女性で、しかも解説によればそのタイトルは作者自身の著書でもあるというのだから、「私小説」性は出版政策だけではない、まず著者自身がそれを利用しているように見える。外国人である、そしてこれ一編しか読んでいない私には、

小説が実体験かフィクションかほとんど分からないし、また気にもならないのが実際だった。というのは、作品は要するに往年の『何となく、クリスタル』（田中康夫）をもう少し大人の話に移したような、だがその分だけ通俗臭の強くなったような風俗小説であって、かなり閉口したからである。しかし、私小説という面から考えれば、ここにはかつて田山花袋の『蒲団』が騒がれたのと同じく似た現象があると思われる。私小説はまず私生活暴露という要素から始まるのだ。

『上海ベビー』に比べれば陳染『私人生活』（『プライベートライフ』）はずっと「純文学」であった。女性の生理に根ざしたような感覚的な表現がごく自然に奔出しているのも新鮮である。小説全体は精神病院に通う女性の手記という形をとっているが、そうしたなかにも、「……それはわたしが、一切の政治にまつわる活動と関係することを毛嫌いしてきた人間だからだ。政治を嫌う理由は、私の人生で最も好んできた『誠実』という二文字に対して、政治は相当遠い距離にあるからだ」というような、痛烈な政治的なことばのあることに驚く。私の現代中国文学覗き読みの範囲では、莫言や残雪の登場に新鮮な驚きをもったが、それは言うてみればまだまだ中国的な色彩のなかでの感動であった。それに比べれば陳染の世界では中国色はほとんど問題にならないと言ってもよい。その分だけ都会的軽さに侵食されているのかもしれないが、しかしこの軽さは決して軽薄なのではない。ちなみに記しておく、現代中国での一人称は「我」「吾」であって、普通「私」は使われない。ことさら「私」と言ったときには、その反対側にある「公」が意識されているのだとは、今回確かめたことだ。

私小説は、日本では明治自然主義文学の「余計者」から派生し、その系譜という性格があるが、現代の中国ではその「余計者」を女性が代表したのであろう。「集団に溶け合う快楽、それはわたしにとって永久に欠落したものだ」とは『プライベートライフ』主人公の基本的な自己認識だが、それを自己のマイナス要件だとしていないところが彼女の強さである。そしてそれは、日本の「余計者」たちが多く、「あゝ、自分のやうなものでも、どうかして生きたい」（島崎藤村『春』）、あるいは「生まれてきてすいません」（太宰治）等々と、どこか自己否定的に自己主張して行くのとは大きな違いである。そのあたりには中国の「我」と日本の「私」との根本的な違い、歴史的社会的文化的な背景による違いがあると思うが、それはまた別のところで考えよう。

3 韓国の私小説

東アジアの私小説として今回読んだなかで私が最も驚いたのは韓国の、申京淑『離れ部屋』（1995、邦訳 2005、集英社）だった。これは韓国での飛びぬけた人気ばかりではない、日本でも話題になったし、津島佑子の熱心な紹介もあったから、知る人も多いであろう。16歳で中学卒業とともに兄を頼ってソウルに出、職業訓練学校のあと女工となって働きながら夜間の高等学校に通う、そんな苦学する少女の生活が中心だが、小説はその“おしん物語”を見せようとするのではない。主人公はその後作家となるが、その小説家として踏み出したころと、現在作家として悩み考えつつこの小説を書いている32歳の自分と、三つの時間が交差し響きあっている。そしてそのあいだを緩やかに流れているのは、生きることとは何なのか、書くこととはどういうことなのかという問である。1970年代末から80年代、90年代の韓国現代史が、その中を生きた一人の女性の姿を通してよく見えるし、見える現代史に負けない、柔軟で確かな「わたし」が描かれている。

中国の二作に比べれば韓国の『離れ部屋』は私生活の「暴露」性などは問題にならない。暴露ということは、やはり性的なこと、スキャンダル、タブー、社会規範とかかわるからであろう。そう考えれば、『離れ部屋』には、そういう方向で闘おう、訴えようとする意図がないからだと思う。こちらは貧しい庶民の必死で健気な生活が基本だからだ。人物たちは誰も、「集団に溶け合う快樂、それはわたしにとって永久に欠落したものだ」などという、大上段に構えたエリート意識などかけらもない。むしろ何とかして平均的な「集団に溶け合」いたいの、それが叶わない人たちだ。そして、だから、そこから抜け出してきた主人公が、自分が置いてきた世界と置いてきた人々のことを考えている。「離れ」ながら共棲して、そこがこの小説の私小説として立派なところだと言ってよいであろう。この小説が私小説であるかどうか、そんなことは、最終的にはどうでもよいことだが、しかし主人公自身がその小説を、「この作品は事実でもフィクションでもない、その中間くらいになったような気がする。それにしても、これを文学と言えるのかどうか。もの書きについて考えてみる。わたしにとってものを書くというのはどういうことか？」と、書くこと＝書いていないものへの自分の責任を、作中に書いているのだから、これは紛れもない私小説だと言うしかないであろう。

日本の私小説は、その自己認識の始まったころから数えてみても既に 90 年近い年月を経ているし、そのあいだに繰り返された議論は数えきれない。言い換えると、90 年のあいだには私小説もさまざまな模索を重ね“発展進化”して、極論すれば日本の最も前衛的な小説は私小説のなかにこそあると言ってもよいほどである。そして、これらの根本の性格は、書かれたものの真実性と、書くこと自体への責任との関係を追求しているということである。そういう意味で、私は『離れ部屋』の、私小説としての立派さに敬服し、驚きもしたのだが、そんな作品が、いまの韓国にどうして生まれたのか。

東アジアなどと大きな看板を掲げながら、結局三編の小説しか取りあげられなかったが、それでも、ここにはもう一つ大きな問題が見えている。それは、ここに上げた三人の作家がみな、日本の私小説など学んでもいないし、意識もしていないという事実である。日本の近代史と深い関わりのあった東アジアの私小説は日本のその影響なのだと、そう言えるものなら話は分かりやすい。しかし事実はそうではなかった。中国韓国とも、それぞれの現代文学の歴史のなかで、いわば自然発生的に、それぞれの形の私小説が生まれてきたのだ。その作品に付された私小説だという謳い文句は、日本の文学事情を知る人が多いために、外から、後から付けられたレッテルにすぎない。

だが、そうだとすると、日本の私小説とはなんだったのか。それも、西洋の近代小説を遅れて取り入れた国の一般的な現象だったとってよいのではないか。その現象には、歴史と社会と文学の関係において共通する地盤があるのだろう。言い換えれば、日本の私小説を、近代小説の日本的な歪み、恥ずかしい鬼子であると見る必要はないことになる。田山花袋は、彼が迂闊だから西洋の自然主義を誤解したわけではない。ただただ日本人に合ったように理解し、取り入れただけなのだ。夏目漱石は、日本では、西洋 100 年の歴史を 30 年でやらなければならないから大変だと言ったが、その日本が 100 年かけてやってきた文学の土着化を、中国や韓国の文学がこの 2、30 年のなかに見せてくれている、そう理解してよいであろう。

5、翻訳資料・海外における「私小説」研究書

魏大海『私小説——20世紀日本文学の「神話」——』（金子わこ訳）

- 目次
- 序文
- 第一章 19世紀末の文学背景と情況
 - 一 明治前後の社会文化的背景
 - 二 翻訳文学と政治小説
 - 三 『小説神髓』と『当世書生気質』
 - 四 二葉亭四迷の『小説総論』と『浮雲』
 - 五 硯友社と尾崎紅葉
 - 六 幸田露伴と日本のロマン主義文学
 - 七 森鷗外と夏目漱石
- 第二章 自然主義文学と「私小説」の成立
 - 一 フランス自然主義文学からの影響
 - 二 日本自然主義文学の基本的状況
 - 三 田山花袋の理論主張
 - 四 島崎藤村『破戒』の基本的定義づけ
 - 五 『蒲団』——日本の「私小説」の濫觴
 - 六 田山花袋のその他の作品
 - 七 その他の自然主義を代表する作家
- 第三章 早期の様々な「私小説」論
 - 一 久米正雄の「心境」理論
 - 二 多様化論説および観念の対立
 - 三 宇野浩二の「私小説」論
 - 四 徳田秋声などによる「私小説」論
 - 五 横光利一の「純粹小説論」
 - 六 小林秀雄の『私小説論』
 - 七 中村光夫の準理性詳述
 - 八 尾崎士郎などの論点について
- 第四章 代表的な「私小説」作家
 - 一 「天生の自然派」——徳田秋声
 - 二 広津和郎とその『神経病時代』
 - 三 宇野浩二の小説風景
 - 四 葛西善蔵と「私小説」の前近代性
 - 五 嘉村礒多の小説の特徴と文学界の評価
 - 六 短編小説の神様——志賀直哉
 - 七 林芙美子と『放浪記』
 - 八 太宰治——「破滅」及びその文体の特殊性

- 九 「第三の新人」およびその「日常性」
- 十 三浦哲郎『忍ぶ川』の抒情的文体
- 十一 「私小説」と中国の現代文学
- 第五章 多面的見解および定義づけの試み
 - 一 川端康成と三島由紀夫との相関的論説
 - 二 大江健三郎の対立性およびその「私小説」論
 - 三 勝山功の「私小説」論史
 - 四 第二次世界大戦以後の「私小説」定義と評論
 - 五 イルメラ・日地谷の「私小説」定義
 - 六 様式の衰退と「自我」の問題
 - 七 『語られた自己』—— 鈴木登美の「私小説」論
 - 八 鈴木貞美の批判的「私小説」論

結語

主要参考文献

序 文

このところ、中国の文学界ではしばしば「私小説」という文字を目にする。この文学的呼称はもともと日本近代文学の産物である。しかし、「私小説」の特定する意味をどのように理解するか、あるいは「私小説」をどのように定義するかというと、これは非常に難しい問題である。日本においても、長期にわたって難儀で厄介な問題となっている。「私小説」の本質とは結局何であろうか？一見簡単そうな問題だが、しかし多くの文学探求者が困惑させられてきた。表面的にみれば「私小説」は自伝、随筆、プライバシー暴露文学のようである。が、実際には、このように定義できるほど簡単なものではない。

日本の文学界では、早くからはっきりとした「私小説」観があり、「私小説」とは一般的意味の自伝、随筆、プライバシー暴露小説などだけではなく、実はもっと広範な文化的意味を持つ民族文学様式であると、みなすものだ。また同時に、否定的な見方もあり、「私小説」はなんら謎めいたものではなく、「私小説」を日本文学、文化、伝統に強引に関連づけるべきでないと考えている。

「私小説」は、確かに明言しがたい文化芸術的現象あるいは対象であると思う。だからこそ、多くの研究者が孜々として、辛抱強く、「私小説」の姿やその定義を探求し続けているのである。その結果についてはさておき、このような努力は間違いなく称賛に値すべきものである。

ごく素朴な初歩的印象に基づけば、「私小説」は19世紀末、20世紀初頭に西欧の自然主義文学が日本に入ってきてから生まれたもので、また日本の近代作家がおのずから探求し、最終的に実現した独特の小説形態である。「私小説」は近代日本文学独自の民族的特徴を持つシンボルであり、現代の日本の作家が集団として主観的に選び取った特異な成果である。あるいは、「私小説」は早くから日本現代文学史の上で、特異な客観的存在となっており、日本文学と文化の血脈に流れ込み、現代日本文学の伝統的小説形態や表現となっていた、といえる。また、「私小説」は日本民族の美意識を表現する独特な方法（俳句のよ

うな) とさえいえるであろう。

ひとつははっきりと認めねばならぬ事は、真に日本の近代、現代文学の本質的特徴を理解したいと思うなら、同時に日本の「私小説」の基本的歴史、評価、衆目の認めるところの様式特徴を理解せねばならないということだ。20世紀という時空において、「私小説」に関する評論と研究は、一貫して日本近代、現代文学研究の重要な対象、任務、課題であった。ここ数十年来、西側諸国の日本文学研究者も、日本の「私小説」についての紹介と研究に力を入れ、西側諸国の世界文学の視野の中でも、日本の「私小説」は、注目される文学的、文化的话题となっている。

同様に、前述したように、中国の文学界および中国の日本文学研究領域でも、この独特の日本文学様式は相当な注目を集めている。現代中国の文学創作、評論の視野・領域の中でも、かつて話題になったこともある。

しかし、中国の日本文学研究分野での「私小説」の紹介と研究は、まだ初歩段階にあるというべきだ。多くの場面で引き合いに出されることもあるし、少数の紹介文献や研究成果もあるが、全面的に深く掘り下げた整理研究は、まだ不足しているといわざるをえない。このような意義からも、本書のように概説的な整理と探求は、中国の読者が日本文学の中の、この独特な様式の存在を理解し、認識する手助けになると考える。

このような概説的な研究成果は、実証的研究の厳しさと学術性に欠けているかもしれない。しかし、当面の中国の日本文学研究分野においては、基礎的で、紹介の役割を担う研究は、やはり必要である。このような初歩的な研究が、さらに多くの研究者の注目と興味を引くことになり、「たたき台」の役割を果たせば幸いである。この概説的な研究成果である『私小説——20世紀日本文学の「神話」』は、「私小説」作家や作品の掘り下げた研究ではなく、専門的な理論的著作でもない。日本の「私小説」様式についての、一般的な研究成果であるから、本書の主な役割は、中国の幅広い文学読者に、日本の「私小説」の様々な基本的傾向と特徴を概略的に理解してもらうことである。総じていえば、筆者の意図した執筆構想に基づくと、本書の執筆目的と特徴は、詳細で具体的な作家、作品の考証ではなく、文学的、歴史的角度から、若干の代表的な「私小説」作家と作品を紹介し、評論することを通して、また時期の異なる様々な「私小説」論の考察と評論を通して、日本の「私小説」の基本的創作情況、文体の特徴と本質の様式形態を、広い視点から描き出すことに力点を置いている。本書により、中国の読者は、日本の現代文学の中にこのような特有の小説様式があること、その基本的定義、文学史的価値や文化学術的な意義などについて理解できることとおもう。

翻訳されるにあたっての説明

法政大学勝又浩教授のお蔭で、拙著『私小説——20世紀日本文学の神話』が、内部の参考資料として、日本語に訳されることになる。それは、大変幸いで光栄なことだ。しかし、今から省みるならば、中国語で書いた初めての「私小説」研究書といっても差支えがなく、著者として、常に心配を感じている。なぜなら、拙著の中でも言及していたことで、初歩的な書物で、誤解だらけかもしれないからだ。ただ、中国人日本文学研究者の特定時期の初歩的な見方として、御参考にしていただきたい。もちろん今後も、中日比較文学や

比較文化の視点により、もっと確実な「私小説」研究をやり続けたいと思うが、御参考になれば、幸いなことだと思う。)

第一章 19世紀末の文学背景と情況

日本の近、現代文学の中で、「私小説」は避けて通れない文学的現象である。あるいは、「私小説」は日本の近、現代文学史上で極めて重要な影響をもち、重要な位置を占めているといえる。それは歴史的に相当長い間、文学界の主流に位置したばかりでなく、一種の小説文化の精神的伝統として、長い間に融合され、日本の現代、当代小説の血脈に流れ込み、顕在的あるいは潜在的な文学の本質、特質になっている。多くの研究者は、真に日本の近、現代文学を理解し、日本の近代文学ないし日本の現代文学の精髓と本質を体得するには、日本の「私小説」の基本的歴史と特徴を、広く深く理解し、研究することが必要だと考えている。

20世紀の初頭以来、日本には多くの著名な「私小説」作家が出現し、「私小説」作品は枚挙に遑がない。しかし、この文学現象の基本的特徴や様式の本質を明瞭にまとめようとしても、それは簡単なことではない。「私小説」の作品の量が歴大で、判定の基準がまちまちで、確定が困難であるばかりでなく、作家および作品の存在形態も千差万別である。太宰治などは、典型的な「私小説」作家だという人もいるし、まったく「私小説」作家ではないという人もいる。諸説入り乱れ、確定することは難しい。そういう理由で、日本国内では、専門的で深く掘り下げた「私小説」の研究成果や理論的著作は、数えるほどしかない。限りがあり分散した研究資料に基づき分析・整理を重ねることは、あまり楽しい仕事ではない。このような矛盾を解決することは、確かに難しい。

このような状況ではあるが、可能な範囲において、日本の評論分野の過去、現在の主要な観点および代表的な作家と作品をおおまかに紹介し、同時に西欧諸国の日本文学研究者の「私小説」に関する論述を紹介する。このような基本的状況の歴史的分析・整理を通して、及ばずながら日本の「私小説」の基本認識を形づくることができたとおもっている。

まず、日本の「私小説」の創作と関連の評論に詳しく踏み込む前に、それが生み出される前の民族の文化土壌と当時の日本の社会的、政治的状況と文学界の状況を簡単に理解する必要がある。

簡単にいうと、日本の文学史研究者の一般的認識では、日本の「私小説」は19世紀末、20世紀初頭の日本自然主義文学から進展変化したということになっている。同時に、「私小説」は日本民族の風土的文化的伝統と密接な関係があるということ認めねばならない。「私小説」とそれ以前の日本の伝統的な文学形式あるいは様式も、当然ながら不可分の関連あるいは因果関係がある。そもそも、日本の自然主義文学も西欧の自然主義文学を源泉としている。面白い現象であるが、西欧の自然主義文学が日本に入ってきた時、西欧の自然主義文学は終末を迎えていたのである。どうして、このような衰退間近な文学様式が、はるばると日本にやってきて、しかも堂々と主流の文学様式となり、日本特有の伝統的意味をもつ小説様式「私小説」に変身したのだろうか？ この状況自体が、すでに文化土壌自体の重要性を物語っている。それでは、いわゆる民族の文化的伝統とはどのようなことなのだろうか？簡単にいえば、特定の社会、歴史、文化と地理人文環境を形づく

る特定民族の文化的共通性である。日本の文化的「共通性」はどのように形づくられたのであろうか？ またどのようなところに具体的に現れているのだろうか？

まず、日本は島国で、四方を海に囲まれている。それで文化歴史において、長きにわたって外界と隔絶された特異な状況におかれた。そこに生まれ育った日本の国民は、長期にわたり日本以外の様々な様相・事象を理解することができず、序々にある種の特異な文化的心理を形づくっていった。このような心理の基本的特徴は閉鎖的で、日本以外の社会の状況に関心がない、あるいは「自我」を封じ込めること以外の公共の状況にあまり関心がないといってもよい。

ここで言及しているのは総体としての文化心理的状态である。日本が最初に西欧に向けて門戸を開いたからといって、あるいは、日本の現代社会がアジアで最も西欧化しているからといって、日本民族の伝統心理の強い「閉鎖」性を否定することはできない。まさにこのような心理的「閉鎖」性が、「私小説」という文学様式の流行と伝統化を生み出した最も重要な内面的原因であるといえる。

また一方では、多くの学者が、「私小説」は東洋と西洋の文学および文化形式が混ざり合って生み出された産物だと考えている。周知の通り、日本の著名作家、文学評論家である加藤周一が中性的意義の上で、いわゆる「雑種」性文化の様々な特徴を詳述したことがある。彼は日本文化の特性にいわゆる「雑種」という言葉をあてた。加藤周一の論述の中のいわゆる「雑種」は、早くから言語学的意味の単純な貶義語ではなく、ある種の生命力に富んだ文化様式あるいは価値形態の明確化と肯定である。ときには、文化上の相対立する傾向が、かえって美しく融合し一つになることがある。たとえば「閉鎖性」と「開放性」は相和して日本文化の伝統の中に共存している。だから広義的にいえば、日本の「私小説」に対してもまた同様な文化概念の中でゆるやかに認識、理解することもできる。開放性という意義からいえば、日本の自然主義文学は西欧19世紀末のフランスの自然主義文化思潮あるいは文学の影響を源としている。しかし文化心理の「閉鎖性」という意義からいえば、日本の「私小説」は、西欧文学の影響を受けた日本の自然主義文学を源としているが、日本特有の民族文化の土壌に根を張り、深化し、広がりをもせたのである。このような関連も文化融合のある前提と必然を具現している。

「私小説」の縦方向の血縁をたどれば、紀元10世紀前後の「日記文学」（紀貫之の『土佐日記』など）に行き着くということだが、ここでは触れないことにする。

一 明治前後の社会文化的背景

周知のように、日本の文化ないし経済、科学が今日の様相を呈するにあたっては、まず1868年の「明治維新」を挙げねばならない。「明治維新」は不徹底なブルジョア階級革命だとよくいわれるが、しかし、日本の歴史上最も重要な政治的革新運動として、日本近代の新生ブルジョア階級政権が次第に確立されていったことを示している。これを機に、一連の重大な政治的改革が次々と実施された。日本の当時の改革活動の頻度は、日本の政治・文化史全体を通し、最多であるということだ。

明治初期、日本の国家政治改革の目標は立法権を抑制し、行政権を優先させ、行政権力を中心とした官僚政府体制を作り上げることだった。当時の政治生活分野における急激な

変化は、必然的に社会文化生活の多くの分野を直撃した。あるいは、社会文化生活分野の変化はもっと早くから始まっていて、明治維新という突然の政治的变化に先んじていたといえるのかもしれない。

たとえば、16、17世紀あるいはもう少し早くから、日本はすでに、医学、化学などの広範な領域を通して、西欧諸国の科学思想や文化形式との接触を開始していた。思想および文化分野の変革欲求は、明治維新政治改革の内在的起動力のひとつとなった。明治以降、新政府は号令をかけて産業を興し、資本主義経済を発展させた。同時に政府、民間はいちがんとなって、西欧諸国を手本とし、大学、高校、中学、小学校の教育改革を懸命に推進した。かれらは、教育体制、内容、形式について大いに西欧国家に学び、西欧各国から多くの外国人教員を招聘し、また出費を惜しまず大量の公費留学生を欧米へ派遣した。

重要なことは、明治前後の日本国民は上下みな共通の認識をもち、西欧の文明は日本ないし東方の文明に勝っている、と考えていたことである。当時は西洋の文化、芸術、社会風潮が崇拝された。よって、かれらが実行したのは、そっくりそのまま物真似の借用主義または西欧化政策に近かった。ある人の統計では、1871年頃の日本の知識人の中で、国学（日本学）の信奉者は漢学者のわずか十分の一で、漢学を信奉する日本人学者は洋学（西洋学）学者の半分であったという。（歴史学者・坂本太郎氏いわく）

疑いのないことだが、当時の西洋の工業文明は東方各国の農、漁、牧畜文明に優先していた。近代以降、東方各国はまさに西欧に学ぶ過程にあり、異なる形式の近代化のプロセスを開始あるいは完了したのかもしれない。しかし、他の東方国家と比較すれば、日本の状況はより特異である。日本は西欧文明の学習と模倣を最も積極的に、徹底的に推進したが、しかし唯一日本というこのアジアの一国家は植民地化という厄災を逃れ、長期間「単独専行」でのスピード発展の道を邁進した。20世紀前半の日本は歴史上に不面目な痕跡を残したが、文化融合と世界文化発展史の視点から見れば、日本は確実に西洋化の全過程において多くを得たといえる。日本は西洋の伝統と現代文化の中の多種多様で豊かな滋養をたくさん吸収したばかりでなく、同時に効率よく日本民族独自の文化遺産を留め、発展させたのである。

文化の受容と影響についていうならば、文化的書籍の翻訳は日本の文化的歴史の中で、一貫して重要な位置を占めていた。昔の日本でまず直面した翻訳課題は中国の古代漢文典籍だった。当時の翻訳作業はまだ真の翻訳とはいえるには至らず、いわゆる模倣や解釈であったのかもしれない。しかし、日本民族の外来文化を受容吸収する能力は驚くべきものである。昔の漢文化の受容吸収は日本最初の文字と文学を生み出した。風俗、宗教ひいては封建社会の政治制度など様々な分野で、漢文化は日本に極めて大きな影響を与えた。しかしながら明治前後には、日本の漢文化に対する認識は動揺をきたし、転じて西欧諸国の各種多量の重要書籍を翻訳するようになった。このことは日本が猛スピードで近代化、西欧式資本主義社会に突入するために、様々な分野での理論的根拠と指導を提供することになった。記録によると、明治初期の訳著は「自由民権」学説の伝播あるいは国家政体建設に関する学説が重視されていた。たとえばミルの『自由論』、スマイルスの『西国立志篇』および『英国憲法』『フランス憲法』『共和政治』などで、日本近代化の過程でみな重要な役割を果たした。そのほかに、当時の翻訳者自身が、社会変革進行過程での重要な文化啓蒙思想家であった。かれらは、日本近代国家の建設と発展に全身全霊を捧げ、書を著し説

を立て、新思想の宣揚に努めた。たとえば、当時の文化の勇将福沢諭吉は、多くの訳著の他に多種の重要な著作『西洋事情』『文明論之概略』や『分権論』などを出版した。それらの訳書、論文はすべて当時の日本社会が公に認める文化指針となった。福沢諭吉は日本の近、現代文化の発展において、失望を感じさせる負の側面があったと考える人もいるが、かれの積極的役割は否定できるものではない。

総じていえば、当時まだ完全には封建社会の制約と制限から抜けきっていない明治初期の社会文化生活の中で、日本国家の執政者と文化、思想啓蒙家は同じ認識をもち、一致団結して努力していたのである。彼らの基本的欲求は民族国家の経済と文化を振興し、日本の政治的地位と国家の実力を高めることだった。

まさにこのような社会、政治、文化状況の積極的な雰囲気の中で、坪内逍遙、二葉亭四迷などの文学先駆者が、日本近代文学を創設する重要な仕事をし始めたのだ。おおまかにいえば、まさにこの時期から、外来文化と民族文化の大融合の中で、20世紀前後の日本文化融合の果実の一つとしての文学様式「私小説」が、徐々に生育し胎動を始める時期に入ったのである。この時期の文学理念と創作状況は、後の「私小説」様式とは大きな隔りがあるが、しかし、この早期のいわゆる文化的基礎を離れては、後に出現する殆ど絶対的、民族化の文学形式についても想像不可能なのではないか。このような意図から、本書は試みとして明治維新後の文学状況から書き起こすことにした。

二 翻訳文学と政治小説

明治初期、日本文学は社会、政治、文化の大きな環境的影響を受け、また思想啓蒙を最も重要な文学の任務と見なしていた。当時、伝統的戯作文学はなお多くの読者をもっていたが、翻訳文学の隆盛がより大きなインパクトを与えるという特殊な様相を呈していた。一般的常識によると、日本初の翻訳文学は川島忠之助訳の『新説八十日間世界一周』(1878.7)であるという。また何かの記載によると、丹羽純一郎の『欧洲奇事・花柳春話』(1878-1879)が最初だという。

あきらかに、当時の翻訳文学はまだ未成熟で、作家、作品の選定も誠に気まぐれで、行き当たりばったりであった。しかし、ふたつの特徴は注意しておかねばならない。ひとつは、日本文化の特殊性格或いは位相の特徴に鑑みて日本文学界が選択した訳書の著者、作品は広汎であった。選択の対象としては西洋の古典作家ボッカチオ、シェークスピア、スコットなどの代表作品ばかりでなく、近代作家リットン、ユーゴー、デュマなどの名作もある。ふたつ目は、明治初期の日本の社会、政治、文化の必要性から、西洋の文学作品を選択して翻訳紹介するという動機であったが、当初は純粹に文学的分野の必要性に基づいてということよりも、むしろ、より影響力をもつ観点としては、文学を一種の教化手段とみなしていたといったほうがよい。そのねらいは、西洋社会の風俗人情を、形の上で紹介し、日本人に西洋人の政治、歴史と社会状況を理解させ、日本の社会、政治ひいては時代遅れの風俗を改良することだった。

このため、当時選択された小説の多くは政治的であった。——当時の日本では「政治小説」と呼ばれていた。典型的なものは、フランスの作家ユーゴーの長編小説『レ・ミゼラブル』である。

翻訳小説の啓蒙と影響のもとに、日本でも、矢野龍溪の『経国美談』(1883)などの独自の政治小説が生み出された。この類の小説は西洋の民主主義を宣伝、普及することを目的とし、当時の青年知識層にすこぶる好評だった。また人口に膾炙する同類の作品には東海散士の『佳人之奇遇』(1885)がある。東海散士はアメリカに留学したことがあり、かれは政治小説の文体と戯作小説の表現を見事に結合させ、新鮮な感覚をもたらした。かれの小説の多くは欧米を舞台とし、祖国の自主独立を渴望する日本青年や清朝中国、スペインなどの熱血青年を描いている。日本文学史の専門家の間では、これらの小説の文体はまだ多分に講談調小説の特徴をもっている、とみなされている。

従って、現実の社会風俗を表現する真に写実的風格をそなえた「政治小説」は、後に続く須藤南翠の『雨窓漫筆緑簑談』(1886-1888)、『新粧之佳人』(1886)及び末広鉄腸の『雪中梅』(1886)、『花間鶯』(1887—1888)などというべきだろう。面白いことに、この類の写実主義文学の風格をそなえた「政治小説」は、坪内逍遙など重要な作家の文学改良(写実主義文学と文学理論の確立)と大体同時期であり、多かれ少なかれ相互作用または影響をもっているというべきだ。

西洋の「政治小説」の翻訳、出版は、日本近代文学の定型、確立、発展に対する意義が重大であったことは疑いない。また一方で、当時の日本国民の資質と性格の傾向の変化もまた、直接に文学に作用しているのではないか。この時期の日本文学の状況は、後に隆盛になる「私小説」文学様式にまだそれほど大きな影響をもっていないのかもしれない。しかし、別の角度からみても完全にそうだとはいいきれない。明治以来の社会、政治の変化および文学状況の変化と発展は、日本国民の人格的特徴や注目点に変化を生み出し、自ずと後の文学変革とある種の汎文化意義的な基礎の発展を形づくることになったのだ。

このような大掴みな見方も、時には現実の歴史状況と符合することもある。翻訳文学の隆盛はのびやかな文学的気分を作り出した。文献によると、日本文学界の「翻訳熱」は明治20年代(1890年前後)が頂点であるという。まさにこのような状況の下で、ゾラの『居酒屋』、イプセンの『人形の家』、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』、モーパッサンの『女の一生』など一連の西洋名著が続々と翻訳、出版された。これらの訳書の登場と「私小説」の出現および特性には関連がある。なぜならば、これらの作品の日本での影響は大きく、日本近代小説の中の写実主義と自然主義文学の生成と発展に対し、また日本の作家の認識あるいは近代的「自我」の表現に対し、大変重要な影響と役割をはたした。同時に、日本の文学界には、早期の翻訳文学が日本の「私小説」に最も大きな影響を与えたという認識があり、ドストエフスキーのように個人の心理を子細に分析、観察した小説を含む。

日本の文学界の多くの論者は、また、日本の「私小説」に表現される「自我」と西洋文学の「自我」表現は同じでないといっている。西洋文学の中の「自我」表現は往々にして一種の触媒的作用にすぎない。しかし、明治以後の隆盛な翻訳文学がなかったら、西洋文学の大量の導入と紹介がなかったら、日本文学の中の近代的な「自我」意識も、この時この地で徹底的に覚醒させられることはなかっただろう。

もちろん、日本文学の中の「自我」の覚醒というのは、「私小説」的な「自我」表現を含んでいる、というべきであろう。多くの読者の目のなかでも、「私小説」の中の「自我」は閉ざされ、抑圧された印象と感触を表し、「私小説」はまだ一種の「前近代的」文学状況の

中にあると言う人さえいる。しかし、「私小説」式の「自我」表現とは、つまり「自我」覚醒後の自主性表現であることは否定できない。あるいは、20世紀という特定の文化的雰囲気の中で、日本文学がその伝統的象徴としてなぜ「私小説」というこの文学様式を選び取ったかという理由は、翻訳文学あるいは西洋文学の影響下で生まれた「私小説」が、日本近、現代社会文化のプロセスの中での個の解放の特異な方法と結果を体現したからである、ということができる。

三 『小説神髓』と『当世書生气質』

坪内逍遙（1859－1935）は日本近代文学史上、最も重要な代表人物のひとりである。かれは小説家、評論家であり、同時に演劇評論家、劇作家であり英文学研究者及び翻訳家でもあった。坪内逍遙の日本近代文学への最大の貢献は、かれの文学理論書『小説神髓』（1885－1886）である。『小説神髓』の重要な意義はまず、日本近、現代小説の中の写実主義文学の伝統（「私小説」も写実文学に属する）を論述、確立したことだ。次に、『小説神髓』の日本近、現代文学史上の重大な貢献のひとつに、小説を日本近、現代文学中の最も主要な芸術表現形態あるいは内容としたことだ。

『小説神髓』は文学の独自特性を強調し、伝統文学の中の勸善懲悪主義を否定し、近代的で新しい写実主義小説の文体と方法を提唱した。しかし、『小説神髓』は曖昧な感じを与え、多くの問題を徹底的に論じていないという見方もある。このような見解にも確かに道理がある。しかし『小説神髓』の歴史的意義は、坪内逍遙はこれによって、日本近代文学の理論的先駆者となったことである。かれは第一人者として、理論的に、体系的に、いわゆる近代文学がそなえもつべき基本的特徴と表現形式を思考し、論述したのである。

坪内逍遙は、日本近代文学改良運動の先導者であった。『小説神髓』の基本的構成は、上下二巻である。上巻は小説総論、小説の変遷、小説の主眼、小説の本質、小説の種類、小説の裨益、下巻は小説法則総論、文体論、小説脚色の法則、時代小説の脚色、主人公の設置、叙事法に分かれている。概括的に言えば、坪内逍遙はこのような論述を通して、日本の伝統文学あるいは戯作文学と西洋近代の新興小説との区別や差異を対比し、日本近代文学の発展の趨勢と発展方向に必要な分析と規定を試みようとしたのである。

創作にあたり、坪内逍遙が参考とした主要文献は：菊池大麓の訳した『修辞及華文』、フェノロサの『美術真説』、スコットの『小説理論』など。このほかに、日本国内の当時の文学評論（本居宣長の『源氏物語論』など）と英国の評論雑誌などもある。これらの文献は、完全な文学理論体系を構築するには不十分だったが、しかしこのことは、坪内逍遙の日本近代文学の創設者としての地位を危うくすることではなかった。当時の日本は、正に社会、政治、文化改良運動のまっただ中で、人々は日本の立ち後れた伝統を改革して、西洋先進国の文化に近づき、追い越そうと躍起になっていた。このような状況下で、坪内逍遙が政治家になりたいという理想をなげうって、自己の先駆的な飛躍的な力を文学改革への努力に投入したのである。

言うまでもないが、日本の伝統的文学観も中国の近代までの文学観と同じように、文学を宗教、道徳を普及させる道具としかみなしていない。このような観念は明らかに、「前近代」的な理論あるいは思考方法の特徴があるが、しかしそれは、当時の日本にはまだ影響

力があつた。坪内逍遙が『小説神髓』を著した目的はこのような古い文学観を否定し、文学本来の価値を人々に認識させるためである。

当時の日本の文学理論はまだ幼いよちよち歩きの段階にあり、坪内逍遙の『小説神髓』もまた不完全な理論著作である。重要なのは、坪内逍遙がその理論の中で、「勸善懲悪」のモデル文学に反対し、文学の理想はまず「真実」を表現することだと強調しようとしたことである。この意義の上で、坪内逍遙は、文学は人間の生活の中の醜さ、罪悪を含むすべての面を避けるべきでないとして強調した。このような観念は、疑いもなく日本近、現代写実主義文学（自然主義文学と「私小説」を含む）の成立と発展に、理論上の最初のより所を与えた。しかし、我々は『小説神髓』の論述の中に、坪内逍遙は芸術的主張の上で伝統的勸善懲悪主義を否定していても、自身の情感としては、逆に伝統文学のこの種の傾向に対しなるともいいたい近親観をいっていたことを容易にみてとることができる。別のいいかたをすれば、かれは文学の中の勸善懲悪の役割を徹底的には否定しきっていなかったのだ。かれはその論述の中でこのように述べていた。「小説家の指向する教導目的は、一般には‘勸善懲悪’を趣旨とし、この目的およびその他の目的も、小説技術の進歩によって、より高い段階に達するであろう」『小説神髓』の「小説の裨益」の一節中で、また坪内逍遙は言っている：

「小説に‘勸善懲悪’の役割がないという認識は誤りであると考える。」

あるいは、坪内逍遙の否定しようとしているのは、ただ単純な倫理的意味での「勸善懲悪」主義で、そのような文学効用の単一化は、小説の特殊意義や役割をおとしめてしまう観念と認識になるといえるだろう。かれは論述中に引き続き、西洋の学者の観点を援用して言っている。「小説は多くの訓戒を含む無限の宝蔵であり、その中から一切の訓戒を汲み取ることができる。……訓戒といったが、これは仁義道德に基づいて、人々の言行の善悪曲直を論じることだとおもわれている。しかし私がいう訓戒とはそのようなものではない。道德という主張は、人生に絶対に必要な規律で、極めて重要な原則だが、私がいう訓戒の範疇は広く、これらに限られたことだけではない。たとえ道德の範疇に入らなくても、人々を戒め、内面的、外面的に改善する力を持っていれば訓戒と総称することができる。」坪内逍遙が主張しているのは、新しい、広義的な「勸善懲悪」主義である。しかしある伝統的な文学研究者の目からは、このように道德の支えを取り払ってしまった小説定義は、文学的ないわゆる「無理想主義」であるのかもしれない。

もちろん、坪内逍遙と森鷗外の間で交わされた激烈な「没理想論争」は、上述した局面でのものではない。森鷗外との関連の論争の文中での、坪内逍遙の基本的観点は、シェークスピアの作品は極めて自然で、まるで造化のようだというものだ。「造化自体が無心である」ので、よって「没理想的」なのだ。

坪内逍遙が尊んだものが、まさにこのような「没理想」の自然的創作の妙で、作家が創作の中で哲学者のような深遠な理想的文学認識あるいは理念をもたねばならぬことを否定していた。このような概念は、時に坪内逍遙の『小説神髓』のなかに、はっきりと現れている。いわゆる無功利的な「傍観式の如実描写」が、坪内逍遙の徹底さを欠いた文学理論思想の土台となっている、といってもさしつかえない。

特定の歴史時期において、坪内逍遙の文学理論の合理性と進歩性が見えて取れることは肯定できる。かれの芸術主張は完全に伝統を排除したのではなく、伝統文学理論あ

るいは認識の基礎の上に改良を実行したのである。また、『小説神髓』中に提唱された多くの観念は、以後の日本の自然主義文学ないし日本の「私小説」に対し、疑いのない基礎的な、必要な下地となっている。

どのようにいっても、坪内逍遙のリアリズム小説理論のムードと体系造りは、日本近、現代文学の形成と発展に重大な影響をもたらした。日本近代文学の実験小説のひとつとして、逍遙は、殆ど時期を同じくして有名な小説『当世書生気質』（1885－1886）を書いた。この小説は同様に大変な注目を集めた。人々は、彼の提唱するいわゆる新しい小説とは、一体どんなものなのか読んでみたかったのだ。

『当世書生気質』は長編小説で、『小説神髓』の中で提唱された写実主義創作の方法を具現化するねらいがあった。しかし面白いのは、この小説は『小説神髓』よりも先に世に出たことである。小説の主人公は、十人余りの学生である。かれらの中には、勤勉な者も怠惰な者もあり、硬骨漢も意気地なしもあり、気ままで好色なプレイボーイもいる。小説には美貌の秀才小町田が妹のような芸者田の次と知り合い、二人の出逢いから恋仲になるまで……このため小町田は休学する……を描いている。行き来するうちに、小町田は田の次が親友守山の実の妹であることを知る。書き続けていくうちに、坪内逍遙は伝統的「戯作文学」の古い型に嵌ってってしまったようだ。本来、かれの初志は、新興の写実主義創作の技法を世に示すことだったが、しかし伝統文学の牽引力は誠に大きく、もともと不完全だった理論家を、いとも簡単に伝統文学の古巣の中に引き戻してしまったのである。かれは幾本かの糸口の展開の中で小町田と田の次のめぐり逢いを描いている。しかし、最後には父と娘、兄と妹が再会しハッピーエンドとなる結末は、善は善に報われ、悪は悪に報われるという、勧善懲悪的なお決まりのかたちである。

小説技法の上でも内容の上でも、『小説神髓』の理論主張とは大きな開きがあると言わざるをえない。

『当世書生気質』が失敗作とみなされた理由は、非常に表面的に当時の書生の生活情況を描写しただけにすぎないからである。その後、坪内逍遙自身も、自分のこの作品に不満を示し、「旧悪全書」と称した。

しかし、また別の面から見れば、『当世書生気質』は写実的な小説の一部の基本的特徴を備えており、当時の日本文学界に多かれ少なかれ、一定の影響を与えた。日本文学界の一般的な史論評価に基づくと、坪内逍遙は優秀な小説家ではない。理由は、かれの小説は常に過剰に抽象的言語に依存しているからである。彼の表現する表面的な写実は、徹底性を欠き、小説の中に作者（あるいは物語を主宰している語り手）の存在あるいは主宰の役割が無作為にみられる。このほか、坪内逍遙の文学的言語も「近代性」に欠けている。かれは伝統的な「言語」秩序から徹底的に踏み出すことはできなかつた。かれの主観的願望の中では、伝統を打ち破り新しい技術を作りたいという欲求に溢れていたのだが、実行する段になると、様々な困難が折り重なっていた。

公平に言って、『当世書生気質』がすべて間違っているというわけではない。坪内逍遙は多くの「戯作文学」作品を読んでおり、昔の多くの作家や作品を、かれはもともと非常に愛していた。よって、坪内逍遙は伝統文学の表現方法について熟知していた。この小説の中で、銭湯、芸者屋、すき焼き屋など多くの遊び場の描写は、適切で面白い印象を与える。

それらの描写の中で、最も成功している部分は会話である。「書生」言葉を織り交ぜた会

話は非常に魅力的である。

「この小説の最大の魅力は、書生同士の会話の中にある。なぜならば、会話の中で、語り手は思想と言語の秩序を抜け出して、視覚と嗅覚を人物の言行に密着させている。言葉を換えて言えば、語り手が一步退くと、人物は各々話す権利を獲得する。このような状況下であるからこそ、読者は語り手の制約から逃れて、真に作品中の人物と対話をするのである。逍遙自身もそうであった。このような状況下でのみ、かれは語り手のしがらみを抜け出し、人物のために代言する自由を獲得したのである。」(著者注：三好行雄編『日本の近代小説』、東京大学出版会 1986 年版、9 ページ)

日本文学評論家の三好行雄の以上の論述は適切かつ正確である。坪内逍遙の小説実験は、あきらかにある分野で予期していた理想と目標を実現した。そのほかに、三好の論述も部分的に写実主義文学の真実の光景と存在方式を描き出している。小説中の「会話」はもともと作者(あるいは「語り手」)があまり関与しない領域である。伝統文学の中の人物の対話が写実主義の創作標準に合わないけれど、とかく人物の自然な心理の論理あるいは真実にかなっている。ゆえに、坪内逍遙の『当世書生気質』は日本の伝統文学の桎梏から真に抜け出してはいないが、小説中の「会話」は後の写実主義文学創作にちょっとだけのモデルを示したことになるかもしれない。後の写実派の小説家たちがこの点を認め、明確に意識するかは別として、坪内逍遙の開拓的創作の影響は必ず存在している。

四 二葉亭四迷の『小説総論』と『浮雲』

明治初期のもう一人の重要な作家は二葉亭四迷(1864-1909)である。もし、日本近代小説の改良過程の中で、坪内逍遙の主要な功績がまず提出された写実主義の文学理論だとすれば、二葉亭四迷は創作実践の上で、比較的成功的な現実主義小説『浮雲』(1887)を世に出したことだ。

日本の近代文学史でも認められていることだが、二葉亭の文学活動は、坪内逍遙の理論改革の大きな影響を受けている。二葉亭は本名を長谷川辰之助といい、1864年に生まれた。十八歳のとき、二葉亭は東京外国語学校ロシア語科に入学した。学生の頃、文学に大きな興味を覚えた。しかし専攻語学の制約で、二葉亭が早期に触れたのは、ロシア作家ゴーゴリ、ゴンチャロフ、レールモントフ、ツルゲーネフやドストエフスキーなどの作品である。ロシア作家の小説作品を読むことのほか、かれは当時のロシア文学評論家ベリンスキー、ドブロリューホフなどの文学理論に興味を覚えた。さらに興味深いのは、二葉亭は同時に明末清初の中国作家魏叔子に傾倒し、魏叔子の小説の中に体現されている経国済民文学観と虚偽をみくだす人物観に大いに好感を示している。

二葉亭四迷の主要な業績は、小説の創作分野に体現されている。しかし、二葉亭も有名な理論書『小説総論』(1886)を世に出したことがある。この論書の日本近、現代文学への影響は、坪内逍遙の『小説神髓』に比べることはできない。しかし、『小説総論』の著作と『浮雲』の創作は、二葉亭と逍遙という文学界の両雄の交友を取り持つものとなった。1886年1月、二葉亭四迷は初めて坪内逍遙を訪ね、意気投合した。会ったばかりなのに、二葉亭は『小説神髓』の中のある問題について質問をした。坪内逍遙も二葉亭四迷のさっぱりした性格に屈服し、そのロシア文学の素養から出た、深い文芸への思いを称賛した。

二人はこの後終生の友誼を結んだ。この後、坪内逍遙の薦めにしたがって、二葉亭はかれの理論書『小説総論』を世に問うた。実際は、『小説総論』は評論文を拡張、充実させただけのものだが、『当代書生氣質』を評論する過程では、二葉亭は自己の写実主義小説観をはっきりと述べている。

『小説総論』の理論的基礎はベリンスキーの「芸術理念」である。これに基づき、二葉亭はまず、現実世界の構造および現象と本質の関係を詳述した。かれは写実主義芸術観の基本観点を強調した——芸術形成の基本方法もまた真実を認識する基本方法である。このような観点に依拠し、芸術家は感情という道具の助けを借りて、直接、様々な現象世界の中から、事物の本質と真実を感じ取る。つまり、二葉亭四迷は現実主義を批判するロシアの文学理論家の文芸観点を受け入れて、かれも同様に芸術というのは真理を直接感じとることだとみなした。よって、芸術のひとつの形態としての小説もまた、直接的に真理を表現し、伝達するべきである。これがすなわち、二葉亭四迷のベリンスキー文藝理論の精髓に対する理解だった。かれは、このような理論が提唱する小説方法は必然的に写実であると確信した。なぜならば、かれの目の中で、いわゆる「写実」とは諸般の現象を媒介として、直接に真実を描くことであるからだ。二葉亭四迷はその『小説総論』の中で、まず写実主義小説の根本原理をこのように述べ、それから人物造形の技巧方法などに論を推し進め、最後に写実的小説の評価基準としてまとめたのである。

『小説総論』の全体的印象はあまり体系的でなく、整合的でないことである。多くの問題に対し、著者自身の透徹した思考が不十分である。勿論、『小説総論』は完璧な理論著作ではないけれど、坪内逍遙の『小説神髓』で論述されていない内容にも言及している、という者もいる。『小説総論』の素朴な筆致は、基本的には純粋な写実主義文藝方法論を正確に紹介、論述している。こういう意味から、『小説総論』は特定の時代価値と役割をそなえている。また、二葉亭四迷の写実主義文学主張は、自身の文学創作および後のその他の写実主義文学創作ないし「私小説」の隆盛に対し、一定の対比、参考的役割を担ったということも認めなければならない。二葉亭四迷の語るいわゆる「写実」は、後の自然主義文学あるいは「私小説」表現の中の「写実」とは明らかに同じではない。『小説総論』は『小説神髓』のある種の補完ということができる。

創作の分野では、二葉亭四迷の長編小説『浮雲』は未完の作品として残されている。表面的に見れば、この小説の文体には矛盾が多く、主題も調和が保たれていない。これらは明らかに作品の欠陥である。しかし『浮雲』の文学史的な地位にゆるぎはない。『浮雲』は全部で三篇から成っている。第一篇は日本の近世文学の影響を受け、叙述の中に「戯作文学」の痕跡を留めている。第二篇と第三篇はゴンチャロフとドストエフスキーの文学技法の模倣が始められている。特筆すべきは第三篇で、作者は素朴な口語的表現を用い、人物観察、造形方式などに相応の変化が見られる。ドストエフスキーの『罪と罰』の影響を受け、二葉亭四迷は徐々に筆触を人物の内心に近づけ、いわゆる「心理的写実」を重視しはじめている。

日本の文学界では早くから、「私小説」はある程度ドストエフスキーの「自我真理表現」を踏襲しており、二者の間には、「自我」を表現する上で近似点がある、とみられていた。このような意味からいえば、二葉亭四迷は一定程度「私小説」の出現のために準備的な役割を担ったのではないか。『浮雲』の主人公文三は、日本近代文学の中で初めて「自我」意

識を強調して描かれた知識分子像だということだ。

『浮雲』の主な特徴は、現実を如実に再現し、さらけ出し、相対する人物の性格の典型を描き出すことによって、日本のある時代の庶民の理想的生活を提示している。作品中の主な人物はみな「三人称」で語られ、それぞれ際だった特徴をもっている。しかし、現在の文学的基準で判断すると、二葉亭の描く人物は、しばしば隈取りの感覚や印象をもたらす。主人公の文三はうだつが上がらない下っ端役人で、エリートの昇は世の中をみくびっており、お政は実利的にしか人を見ない功利主義者という、西洋でよくあるタイプの人物像が並べられている。このような平凡で類型化された市井の男女は、みな公式化、単純化された人物像をもっているが、しかしまた同時に生き生きと日本の近代文明の様々な成果と偏向を提示した。

もちろん、このように隈取り化された人物造形は、のちの「私小説」の芸術原則とはまったく相容れぬものである。

前述したように、日本の研究者は一般に、『浮雲』の前二篇と第三篇は差異が大きく、第三篇は殆ど「完全にドストエフスキーの模倣」であるとみなしている。重要なのは、作家二葉亭が内海文三の精神世界に溶け込んで、文三と一緒に懷疑し、苦悩し、躊躇し、錯乱し、為す術を知らず、ついには小説を未完の運命に陥れてしまったことである。一方で、作者が設定した人生の苦境と現実問題の中で、主人公文三は大きな現実的成長を遂げている。ゆえに、小説の中断は想定外の反面効果もあげている。(①桶谷秀昭『二葉亭四迷と明治日本』、文芸春秋社1986年版、120ページ) これはどういうことかという、『浮雲』は中断という形で記録されたが、その重要な文学史的地位は、如実に明治初期の社会状況を再現し、現実主義文学を批判する創作様式を樹立したということにある。これと同時に、前後矛盾する作品形態はある特定の意味で啓示性がある。「作者と登場人物が一緒に内面的混乱の中を右往左往することによって、結果的に作品を面白いものになっている。形式的に整った小説のみが成功作だと考えるのは、偏った見方だ。実際、この作品はまれにみる佳作だ。なぜならば、作者が登場人物と一体となつてともに生きることで、生命力に富んだ現実を展開している」(②:①=同上、121ページ) このように『浮雲』を解説する過程で、作品の中の「三人称」は、実質的な意味の「一人称」に置き換えることができる。このときの文三は、後の「私小説」中の「自我」形成に、十分密接な関連をもっている。まとめていうと、明治維新以後の西洋化運動の中で、文学者としての坪内逍遙と二葉亭四迷は、率先して自身の写実的小説創作の領域の中で、意識的にまたは無意識的に近代的「自我」の定義づけの問題に注目し、思索したのだ。後の「私小説」中の「自我」への関心と描写は、より純粹で、より感性的、直接的であり、それ以前の写実主義文学中の「自我」描写とは違うが、依然としていわゆる社会性、観念性の類とやはりあれこれの緊密な関係があったということは認めねばならない。

また、創始期の啓蒙作家として、まず「自我」の思索を、小説創作の特定登場人物と文体の中に融合させたのは二葉亭四迷である。二葉亭四迷の創作動機は多様複雑で、小説様式と文体の革新への希求であり、古きを除き新しいものを打ち立て、社会の時弊を改革したいという欲望と衝動でもあった。同時にかれも、近代的な雰囲気の中の「自我」という形を認識、表現することに対し、非常な情熱と興味を示した。二葉亭四迷本人もこのように言っている。「実は『浮雲』の中に、一貫した思想はない。最初は何を書こうと思ったの

か？今となつてはもう忘れてしまった。第三章を書くとき、私は日本の新思想と旧思想を描くべきだと思ったことだけ覚えている。お政に旧思想を代表させ、本田昇、文蔵、お勢に新思想を代表させた。旧思想は頑固で根が深く、新思想は居場所を求めて、協調せねばならなかった……」（①『作家苦心談』、桶谷秀昭『二葉亭四迷と明治日本』、文芸春秋社1986年版、121ページより再引用）このような創作に関する記述からみて、二葉亭四迷の小説創作と「私小説」との差は大きい。

しかし、国ごとの文学的な内在的特質は、どうしても捨てきれないものだ。よって、ある種の歴史的な回顧を通して、日本の「私小説」の特定する遺伝子とその姿を探し求めることができるかもしれない。

まず早期の作家を紹介し顕在的な特徴を比較対照することは、後の「私小説」の様式を認識する上でも、重要であることは疑いがない。

『浮雲』が開いたある可能性が、後の日本文学の連綿とした地下水脈となっていることは、日本の文学界でも認められている。『浮雲』の形成した文学様式は、まさに後のいわゆる「私小説」であるという。……つまり、実際には二葉亭の文学観念と創作は、「私小説」と必然的に切り離せない関係がある。（①『私小説研究』、日本法政大学大学院「私小説研究会」2001年版、37ページ）この関係というのは、「自我」に対する写実的な関心のほかに、どのような面を含むのか？

これは今後更に歩を進め深く探求すべき重要な課題というべきである。総じて、『浮雲』に対しては、また別の角度からの理解が可能である。たとえば後藤明生は、日本近代文学の中の「自我」の状況を論じたときに、明治時代の日本文学の一大変化は、いわゆる「和魂漢才」を「和魂洋才」に転化したことだ、と指摘した。これは日本の近代化の進展によって決定された。しかし「漢才（中華文化）」にしても「洋才（西洋文化）」にしても、どちらも外来の「異文化」である。昔から今に至るまで、日本の学問、文化あるいは文学の理想はみな前述の「異文化」とのいわゆる「混血」と密接に関連していると、かれは言った。「混血」は同時に一種の「分裂」でもあり、もっといえば、日本文化あるいは日本文学はまさに一種の混血＝分裂の楕円である、と後藤は考えている。後藤の観点と、日本文学の純粋性を強調する日本の研究者とは抵触している。後藤にとっては、日本近代文学の「キーワード」は「和魂洋才」だ。日本近代文学は西洋文学との混血＝分裂の楕円だ。近代文学中の「自我」はすなわち混血＝分裂の楕円「自我」である。面白いのは、後藤明生は二葉亭四迷の『浮雲』を考証の対象としている。かれは、もし『浮雲』が日本近代文学の始まりだとすれば、内海文三は日本近代文学中最初に描かれた主人公であり、また日本近代文学の中で最初の「自我」＝個体の典型的形象である、と言っている。（②中西進編『日本文学における「私」』、河出書房新社1993年版、128、129ページ）。後藤は論述の中で、二葉亭四迷の訳書『あひゞき』（〔ロシア〕ツルゲーネフ）について述べている。かれは、この翻訳は国木田独歩や田山花袋のような自然主義作家に、決定的な影響を与えたと述べている。

後藤明生もまた、二葉亭四迷の『浮雲』の中の主要な部分は、ロシア作家ドストエフスキーの文学様式の影響を受けていると考えている。日本近代文学の起源である『浮雲』の構成の中で、主人公文三はまさに混血＝分裂の楕円の形象で、「自我」分裂的な人格の特異な人物形象で、現代の真実の「自我」を実現し得ない架空の人物である。かれは遙か彼方

の目標が見えているのだが、笑顔で迎え入れることができず、快樂と苦悶との困惑の中で悶々と過ごすことしかできない。最後に後藤明生は、内海文三の人物形態は、消し去ることのできない特殊な系譜を構成していると強調している。関連の作家に、森鷗外、永井荷風、芥川龍之介、宇野浩二、牧野信一、横光利一、太宰治がいる。客観的かどうかは別として、後藤の理論は独特で説得力がある。

後藤明生の結論的論述はとても面白い。かれは、問題は、どのように内海文三の「自我」を読み解くかにある、と言う。(①中西進編『日本文学における「私』』、河出書房新社1993年版146ページ) 日本文学史の中で、内海文三の「自我」と対立するのは、いわゆる「私小説」の特殊化され、絶対化された「自我」だ。言ってみれば、これも対立関係の中の密接な関連である。後藤明生のこの観点は大変重要である。

もちろん、『浮雲』にはもう一つの重要な意義がある。周知の通り、日本語にも文語文と口語文があり、二葉亭四迷の『浮雲』以前は、文学の中の言語表現はまだ文語文で、当時の文章語と口頭語も同じではなかった。しかし『浮雲』(特に第三篇)では、率先して「言文一致」の口語文主張が実践された。よって、この意義上、二葉亭四迷は日本の近代文学あるいは近代文化史の上に、「不朽の功績を残した」(高田瑞穂いわく)と評価する者もいる。

五 硯友社と尾崎紅葉

1868年の明治維新から20世紀初頭は、日本文学史の上でも、十分に豊かで輝かしい重要な時期であった。この時期には文学の巨匠と称される夏目漱石、森鷗外を含む多くの著名な文学者が出現した。これら文学者の創作の中に体现された様々な思想内容と創作特徴は、疑いなく後の日本文学の発展ないし現代日本の文化形成に、軽視することのできない重要な影響を生み出した。

もちろん、この時期の文学状況も極めて豊富で、簡単に概括することは難しい。ここでは硯友社の代表作家について簡略に述べ、日本近、現代文学の連関性、およびこの種の文学と写実性文学との外在対立と内在的抵触について明らかにしたいとおもう。内在的関連という、牽強付会であるかもしれない。しかし、広義的に理解すれば、特定の国の文学的特徴は、種々の内在的、必然的結びつきを作り出す。

別の言い方をすれば、正しく日本の近代以来、「私小説」は最も前述の内在関連を体现し、最も民族特性をもった文学様式である。この種の文学の中の民族性あるいは特異性は、更に悠久の歴史的淵源をもっている。

硯友社は日本近代文学史上、初めての文学結社で、1885年に結成され、主な発起人は尾崎紅葉、石橋思案、丸岡九華、山田美妙などである。創立当初、結社の趣旨や目的は文学を通じて友好を深めるという程度のもので、文学と人生に対しある種の娯楽的態度をもっていた。しかし、後の硯友社は大きな発展をとげた。広津柳浪、泉鏡花、永井荷風、田山花袋、小杉天外など多くの明治文学界の著名作家が次々と硯友社の会員になった。その中でも田山花袋は後の日本自然主義文学の代表作家であるばかりか、傑出した短編小説の代表作『蒲団』は日本の「私小説」文学様式の先駆となった。このような不思議な関連は、十分に興味深い。

このほか、硯友社の成立した年に、坪内逍遙の『小説神髓』が出版されている。よって、これらの作家たちも写実主義文学理論の影響あるいは洗礼を受けていることは間違いない。

各自の文学理念が同じでないことと伝統文学の影響により、多くの硯友社の作家は写実主義の創作方法に、ただ表面的に賛同をしているだけだった。実際、かれらは『浮雲』のような現実批判の精神に欠けていたので、時代と現実の本質的関連と相互感触を真に把握し、表現することはできなかった。創作の上で、硯友社の作家が極めて重視したのは文章の彫琢、字句の練り上げであり、また小説のストーリー構成、語りの面白さを大いに重視した。かれらの筆になる華麗な文体の中には、奈何せん江戸時代の封建社会の旧道徳、旧思想が含まれていた。

これに対し、作家の国木田独歩は「硯友社」の文学を「洋装した元禄文学」と称している。つまり、これらの作家は表面的には迅速に変化していく社会の現実に関心を持っており、写実的手法で現実を表現しているようだが、実はかれらは人物の「自我」と現実の関係を処理する際に、しばしば真実から離れ、偶然のストーリー構成に向かってしまうのだ。

日本では、写実主義文学と現実主義文学を同等視する者もある。しかし、日本の近代文学の中には、西洋の文学的意味での現実主義文学は未だ出現したことがない。日本の写実主義文学は、19世紀末に西洋で流行した自然主義文学により近いというべきだ。それなら、当時の全体的文化動向の中で、明治時代の「硯友社」作家がもたらしたものは、後退感覚である。

どちらにせよ、このグループの作家は一時は隆盛で、後の日本文学界の重要な創作力量を構成していたのだ。それで、簡略にかれらに言及し、その基本的創作の特徴を分析しておく必要がある。

「硯友社」の文学の中で、真っ先にふれねばならない作家は尾崎紅葉だ。尾崎紅葉は「硯友社」文学の最も重要な創始者で、このグループの最も代表的な作家である。次は泉鏡花だ。面白いのは、同時期のどうしても取り上げねばならないもう一人の作家幸田露伴は硯友社の会員ではない。人々は、習慣的に露伴と紅葉を並べて論じ、当時の日本文学界を「紅露時代」と称している。二人の小説の風格ははっきりと異なるが、共通の特徴は、いわゆる「雅俗折衷体」である。つまり、尾崎紅葉と幸田露伴の小説創作においては、しばしば江戸時代の井原西鶴的な小説文体と江戸以降の写実主義文学の表現が融合一体となっている。

実質的に、反時代的復古思潮をもつ「紅露文学」が、なぜ新しい時代の明治文学の重要な内容を構成したのだろうか？ 理由の一つは、伝統的価値と懐古趣味の遺伝作用にあるのではないか。もう一つは、坪内逍遙などが力を入れて提唱した写実主義改良小説が、まだ後世に伝わる名作としての評価を獲得していなかったからではないか。反対に、尾崎紅葉の流れは、新時代の文学の代表と称することはできないが、「風俗的写実」の文体と技法で、小説のストーリーの魅力、構成の面白さを際立たせたのだ。

尾崎紅葉は、自らの創作の才能を最大限に発揮し、一代の文豪と称された。かれの出世作は『二人比丘尼色懺悔』（1889）である。代表作は『三人妻』（1892）、『多情多恨』（1896）、『金色夜叉』（1897）などである。その中で『三人妻』は最高の出来映えといわれている。小説は、主人公余五郎と三人の妾の間の複雑な葛藤をめぐり、類型化された性格描写を通して、封建的家庭関係における義理人情を描き出している。尾崎紅

葉の小説の題材、題材選定、人物造形およびストーリーの叙述方法などは、後の極端な写実を尊ぶ「私小説」様式とは大きくかけ離れていることは明かである。しかし、尾崎紅葉の特殊な意義は、このような文学が日本近、現代文学の形態に鮮やかな反面的比較対照を提供していることだといえるのではないか。作家、作品の関係からいうと、尾崎紅葉は冷静に対象を比較している。かれは作家と登場人物の単純同一化をはかったことはない。尾崎紅葉は常識人だったので、本の中の人物のように消極的に「自我」をもてあそぶ気にはならなかったのだと論じる人もいる。かれは微に入り細をうがった人物描写に熱中し、巧みに一枚一枚現実感覚と人情味に富む世の中の風景画を描き出した。このほか紅葉はまた、人物の心理分析描写が得意で、広範な読者の大衆的、通俗的文学嗜好に迎合した。

面白いのは、日本文学史の記載によると、尾崎紅葉は明治28年(1895)に『読売新聞』に十分に特異な小説『青葡萄』を掲載した。中村光夫はこれを「手記」といい、福田清人は「私小説」だとはっきりと述べた。『青葡萄』の粗筋は簡単で、尾崎の弟子・小栗風葉が尾崎の家の庭でブドウを採って食べ、疑似コレラに罹り、騒動を巻き起こしたという内容だ。小説には、二つの重要な特徴がある。ひとつは、登場人物はみな作者の身の回りにいる身近な人間であること、二つ目は病気に罹ったことと創作は共通の自態にある。

一般の文学史上で認められている「私小説」の起源は、田山花袋が10年後に発表した短編小説『蒲団』(1907)であることは疑いないが、「私小説」は前述した様式の特徴や要素以外に、なお触れねばならないその他多くの判定要素がある。しかしまた、少数の者は、田山花袋の小説の風格も、尾崎紅葉のある種の影響を受けているという。総じていえば、ある仮説がたてられるのかもしれない。『青葡萄』も「自我」について述べており、「自己暴露の儀式」を試みようとしていたのだ。『青葡萄』は後の「私小説」の前触れといえるのではないか。少なくとも『青葡萄』は「私小説」のいくつかの要素を含んでおり、「私小説」の起源、特質とも潜在的な関連がある。(①『私小説研究』、日本法政大学大学院、「私小説研究会」2001年版、42ページ。)いずれにせよ、当時の世界文学の潮流が重視していたのは、現象的な写実と「自我」の解放である。しかし「紅葉文学」の主流は、人に陳腐の感を与える。読者に楽しみをもたらすが、この種の作品は大衆の心を痺れさせる麻酔のような良くない作用をもっている。後の写実主義文学(自然主義と「私小説」を含む)の空前の隆盛は、ある意味からいえば、文学は社会的な文化良識をもつべきだということを強調するものだった。日本の写実主義文学もこのように古い文学様式に反発する努力の中で、徐々に新しい様式、人文範式を確立したのである。

尾崎紅葉の創作と『青葡萄』の特徴と評価について簡単に述べた目的は、「私小説」の根はやはり日本近代文学の土壌の中に埋められていたということを説明するためである。『青葡萄』と後の「私小説」様式の更なる関係については、ひとまず深く追求しないことにする。

六 幸田露伴と日本のロマン主義文学

日本ロマン主義文学の創作の特徴と思想傾向の考察は、自然主義文学が動き出す前の日本文学界の状況と社会文化発展のプロセスを理解する助けとなる。幸田露伴の小説は明らかにロマン主義の特徴を持っていたが、この著名な作家は硯友社のメンバーでもなかった

し、ロマン主義の作家グループにも属していなかった。

幸田露伴(1867-1947)が文学界に身を置いたのは尾崎紅葉の後で、創作の初期は坪内逍遙の影響を受けたが、のちに井原西鶴の旧体小説に傾倒した。しかし露伴の小説の主題、人物、内容、風格などは尾崎紅葉の小説とは違いが大きい。幸田露伴の代表作は『五重塔』(1891-1892)である。小説は全体的に明朗な印象を与え、個人の奮闘と信念の力を表現している。読者は作品の人物像とストーリーを通して、「観念性」が露伴のような作家の創作の中で重要な役割であることを理解することができる。「観念性」は「感受性」と対立する。「私小説」はまさに「感受性」をより強調する文学類型である。

しかし、前にも繰り返しのべたように、このような「対立」は完全に関係を抹殺することはできない。

『五重塔』の主人公は、すぐれた腕をもつ大工の十兵衛だ。十兵衛は優れた技術を持っているが、容貌が愚鈍なために、不遇をかこっている。かれは谷中の感応寺が五重塔を建てることになって、川越の源太親方が仕事を任されることになったことを耳にして、これは天下に名をあげる絶好の機会だと思った。かれはすぐに住職を訪ね、自分に五重塔を建てさせてくれと頼み込む。源太親方はさっぱりとした気のいい人で、即座に十兵衛を自分の助手とすることに同意した。しかし十兵衛はこの申し出を拒絶した。源太はさらに折れて、十兵衛が棟梁となり、自分は助手を務めると言った。十兵衛はそれでも同意しなかった。最後に、やむなく源太はすべてを十兵衛に譲り、その上建立技術の「秘伝」まで十兵衛に譲り渡した。頑固な十兵衛はこの申し出も受けず、あくまでも自分の力だけで五重塔を建立することに固執する。

源太はついに激怒し、その弟子たちもかれを恩を仇で返すとんでもない男とみなし、憎悪をつのらせた。かれらは、あれこれ十兵衛に危害を加えたが、彼は屈服しなかった。反対に血の滲むような努力を重ね、ついに五重塔の建立に成功した。落成式の前日、不幸にも暴風雨に襲われた。十兵衛は自分の力を信じ、暴風雨の中、塔のてっぺんに登った。かれは成功した。暴風雨のあと、五重塔は雄壮にそこに立っていた。

小説の内容と人物の志向はもちろん積極的であり、前向きだ。しかしこのような筋書きは、旧式文学の「観念先行」のきらいがある。実際、幸田露伴のこの作品は、明治初期にまだ根強かった封建的残滓から抜け出すために、福沢諭吉の提唱した独立と自尊を裏付けるねらいがあった。幸田露伴はまた、理想、理念派の作家と称せられ、かれの小説は日本の明治初期に盛んに興りはじめた「自我」中心思想をよどみなく表現していた。しかし当時の日本の思想、文化界は、「自我」の定義づけにたいし、まだ表層的で認識が浅かった。幸田露伴の小説設定は同様にぎこちない虚構の中でなされていた。比べてみるとやはり尾崎紅葉の風俗的写実は、より多く現実体験、主体的感覚に依拠している。

幸田露伴の「観念先行」は、一定程度小説の芸術的品位をおとしている。同時に小説は表面上は積極的、前進的な感覚を示しているが、実質的には当時の真実の時代精神から離反していた。かれの小説は、二葉亭四迷のような真の、近代的「自我」の苦悩には触れていない。

幸田露伴の文学理念と後の「私小説」の基本創作精神も根本的にあい反するものである。ここで特に紹介するのは、ひとつにはかれが日本近代文学草創期に十分注目された作家であることと、もうひとつは日本の「私小説」が生まれる前の特定の芸術的、文化的土壌に

ついて説明するためである。

同じ目的から、同時に同じ頃出現した日本ロマン主義文学についても簡単に触れておきたい。ロマン主義文学の主要な業績は詩の分野に現われ、重要な代表的人物には北村透谷、島崎藤村、平田杢木、戸川秋骨、星野天知などがいる。かれらの多くは文学雑誌『文学界』の創刊同人である。『文学界』はまさに日本ロマン主義文学の大本営である。ロマン主義前期の活動を紹介する理由は、同様に前述のロマン主義作家、詩人の様々な文学活動はかつて日本国民の近代「自我」の文化的造形、個性の解放と関連があったからだ。また一方かれらもまた自然主義文学の形成、発展に、必要な文化的地ならし、下準備をしたのだ。

『文学界』の発起人は北村透谷である。この象徴的意義に富むロマン主義詩人はちょうど明治元年(1868)に生まれている。北村透谷は傑出した詩人であるばかりでなく、批評家でもあった。かれとその他の日本ロマン主義詩人のグループは、キリスト教精神に基づく平民意識、欧米文学を元にするロマン主義精神と個人主義思想を大いに鼓吹した。このグループの作家たちは、自己の直感を通して人間の内在精神を把握することに努め、ある程度の精神解放に到達した。1893年、北村透谷は文学の専門書『内部生命論』を著し、当時の人類の生命を軽視する思想傾向を糾弾し、人間の内部生命力の重視を鼓吹し、文学の実質が「空の空なる事業」であり、文学は瞬間的なインスピレーションに依拠し、形象的に「内部生命」の極地を表現するべきだと強調した。かれは、文学の責任は、無形の自然力と向かい合い、魂の刃で絶対を指向することだと言った。当時の実用主義が主流の日本の社会文化的雰囲気の中で、このように「現実功用説」に反対する文学主張は、大きなインパクトがあった。

北村透谷などの開拓者の努力は、一定程度未来の文学的發展を方向づけていた。なぜならば、そのような個体生命力の自然な喧伝がなかったら、そのような無限を憧憬する精神の解放がなかったら、自然主義文学ないし「私小説」文学様式のような高度な写實的、絶対的な「自我」の凝視と暴露へ到達することは難しかったのではないか。日本ロマン主義文学が集団で作り上げた文化的前提は、日本文学の發展を促進する軽視できない歴史的的存在というべきだ。

北村透谷の主な詩作は長詩『楚囚の詩』(1889)と『蓬萊曲』(1891)である。これらの詩作はバイロン、ゲーテの影響が大きく、明らかに模倣の痕跡がある。このような個性化が未成熟な詩の形式を通して、北村透谷は現実社会に対し強い否定を表し、かれは苦しい体験の中で、近代日本の文化人特有の「自我」覚醒を明らかにした。北村透谷の苦闘と当時の日本社会の現実状況は大いに関連がある。

明治20年(1887)代頃、日本新政府は絶対的政治権力体制を確立し、当時の政治権力は、宗教、思想、芸術など各領域を含む国民の内在精神を統治していた。明治23年(1890)10月、日本の国家権力の頂点である天皇の名の下に、いわゆる「教育勅語」が發布され、核心は——「国家至上主義」であった。当時の普遍的観念として、政治権力は同時に思想的權威あるいは倫理的權威を代表していた。それで、国家政治とはあまり関係がなく、社会とかけ離れている文化芸術ないし個体意識は「倫理の悪」と見なされ、政府当局の抑制や否定に直面した。近代初頭の日本の主流社会は、幕開けと同時に、このような政治勢力の絶対化の過程に置かれた。よって、明治初年に福沢諭吉などが主導した啓蒙運動は非常に重要な文化歴史的意義がある。同様に、明治10年(1878)頃の自由民権運動もまた軽視

できない歴史的功績がある。

総じて、日本の近代文学は、正にこのような社会歴史的背景の中で生まれ、成長した。その前途は多難であり、同時に特定の存在理由と目的任務を担っていた。このような過程の中で、坪内逍遙、二葉亭四迷、森鷗外、夏目漱石などは、各々異なる歴史的役割を果たした。北村透谷もまたしかりである。彼は人心を揺り動かす自由民権運動に身を投じ、失敗の後に、転じて文学に身を投じた。北村透谷の特定の意義は、政治から文学に転向した直接の原因がただ運動の失敗にあったのではなく、人類に対するある種の絶望的認識と感覚にあった。つまり、北村透谷は「民権運動」の内部から、「前近代的な」文化の退廃を感じとったのである。この退廃はヒューマニズム或いは人類に背を向けるものであった。北村透谷は、近代文学の目的と意義は、そのような旧式なヒューマニズムを否定し、伝統的な審美感と倫理感に挑戦することである、と考えていた。かれは人間を尊重する「内部生命」を鼓吹し、恋愛をしているときの高尚な情感を「内部生命」の最高の表出として尊んだ。かれは、偏狭卑俗な実利主義文学に反対し、文学の効用は普遍の人間性を解放すること——「自我」の全面解放にあると強調した。

このような空想的「自我」形態は、もちろん実現困難だった。現実からくる様々なストレスと失望が、北村透谷が自殺を決意した根本的理由だったのだろう。北村透谷は日本近代以降初めて自殺した重要作家である。かれの自殺は象徴的意味をもっている。同様に、「私小説」も功利主義の文学に反対した。実は、その曲折した執拗な「自我」の追求は、理想崩壊のあとの必然的結果なのだ。このような意味からいうと、透谷の創作と後の「私小説」様式は関係がないわけではない。北村透谷は、後の自然主義を中心とした日本近代文学の方向と特質を予言していた。

日本民族の近代文化的「自我」の確立という意味から言えば、北村透谷は独自の歴史的役割を果たしたことは、疑いない。かれは常に茫漠たる状況に身を置いて、神性と人間性の永久的対立に苦しんでいた。かれはその長詩『蓬莱曲』のなかに書いている：

わたしは信じる、
わたしのこころの中に、
調和できないふたつの精神がある；
ひとつは神性、
ひとつは人性、
ふたつは永遠に戦い続ける。

七 森鷗外と夏目漱石

森鷗外と夏目漱石は日本の「近代文学の双璧」といわれる。このような文学の巨匠は、後の日本文学発展史の中ではあまり多くみられない。勿論、かれらと後の「私小説」様式に何らかの関連があるという人はあまりいない。しかし、かれらのある創作期間が、まさに盛んになりつつある日本の自然主義文学と重なり合っている。ある者は、本質的にいって、かれらの基本的創作方法は反自然主義だと考えている。それで、森鷗外と夏目漱石の基本的創作状況を簡単に紹介することは、読者がより立体的に日本の近代文学の状況を把握し、日本の自然主義文学あるいは「私小説」様式のために、より多くの現実が存在する

比較対象（反面的参考も含める）を設定するのに役立つだろう。

森鷗外と夏目漱石の経歴、創作の特徴は比較的大きな差異がある。比べてみると、明らかに共通する点は、ふたりとも幼少の頃から漢籍と日本の古典を研究し、大学時代にはふたりとも抜きんでたエリートだったことだけだ。卒業後、鷗外はドイツに、漱石はイギリスに留学する。ふたりは同じように書物から得た知識と自らの体験を通して、特定の西洋国家の文化思想と文学芸術を十分に理解し、作家であり同時に学者でもあった。また、ふたりとも、日本の近代文学史および近代文化史の中で、極めて重要な役割を担い、影響をもたらした。

森鷗外(1862-1922)は本名を林太郎といい、藩主の御殿医の家に生まれた。五歳で漢学を学び、九才でオランダ語を学び始めた。11才のとき、父について上京し、ドイツ語を学ぶ。後に東京医科学校予科（東京大学医学部の前身）に入学。1881年7月、わずか19才の鷗外は大学を卒業し、若くして志を得て、陸軍副軍医に任じられる。22才にして日本国公費留学生としてドイツに留学する。約5年間、鷗外はミュンヘン、ベルリンなどの多くの大学で学び、当時の西洋文化精神を身につけた。鷗外は自らの専攻する自然科学領域だけでは満足せず、余暇には多くの西洋の文学作品を読み、ショペンハウアー、ハルトマンなどの哲学思想に触れた。ハルトマンの美学はロマン主義的傾向があり理念と理想を重視した。このような特徴は明らかに鷗外の後の創作、評論に表現されている。

鷗外の処女作は1890年『国民之友』に掲載された『舞姫』である。この小説はある意味で、文化啓蒙的性質をそなえている。なぜならば当時の日本は未だ濃厚な封建残滓的な雰囲気から抜け出していなかった。そのなかで、『舞姫』は反封建的特徴と近代の個的「自我」意識の覚醒を表現している。——この作品と二葉亭四迷の『浮雲』はともに、日本近代文学史上の先駆の作と称されている。これらの作品は近代「自我」の問題に触れているが、しかしここでの「自我」意識、「自我」表現は、本質的に、後の「私小説」の中の殆ど絶対の「自我」写実とは大きな差異があることがわかる。以下の簡略な記述によって、この差異に触れたい。

日本文学界では、『舞姫』の主人公豊太郎は、鷗外の青年時代の内在精神の真実の姿だとみなされていた。ここでの作家の「自我」と登場人物はまた多くの「同一性」をもっている。このような視点からいうと、鷗外のロマン的風格のもとでの写実的筆法は、後の「私小説」様式が強調する絶対の「同一性」となぜか似通っているのである。鷗外がドイツ留学から帰ってきてから、同名のドイツの若い女性がかれを追って日本に来たといわれている。

本当のエリスと小説中のエリスは同一人物ではないが、豊太郎の苦悩は鷗外自身の切実な体験で、人物の「危機」感覚あるいは悲劇的運命は、鷗外の出身家庭が名をあげ家を興すことを人の道とみなしていたことに原因がある。勿論、それは当時の日本社会では正統的な道徳、倫理であった。面白いのは、『舞姫』の中の現実と「自我」の対立、人物と作者の同一性が、後の日本の「私小説」の判定指標にぴったりと合っていたことである。もちろん、それは表面的な近似であり、本質的には大きな差異があった。

『舞姫』の主人公太田豊太郎もドイツ留学生だった。ドイツで、かれは西洋の大学の自由な気風と薫陶を受け、徐々に近代人特有の自我意識に目覚めた。かれはまるで機械のように、ただひたすら上司の命令に従うことを望まなかった。ある日、豊太郎は父親の葬式

を出せない舞姫エリスを助けた。美しくチャーミングなエリスは豊太郎の親友になり、恋人になった。しかし当時の日本社会には多くのタブーがあり、公費留学生の異国の舞姫との交際は禁じられ、ある者が上司に密告し、豊太郎は免職になってしまう。

ちょうどこの時に、豊太郎は母親の訃報に接し精神的な打撃を受ける。精神的苦悩と苦痛の中で、豊太郎とエリスは同棲する。ふたりは、黒い瞳の赤子の誕生を待っていた。しかし折悪しく、このとき豊太郎の親友相沢謙吉がドイツにやってきて、エリスと別れ、いわゆる「立身出世」の正道に戻るべきだと、豊太郎に強く勧めた。豊太郎はついに前途への誘惑に負け、友人の勧めを受け入れ、エリスと別れる決心をした。しかしその後、豊太郎はエリスを捨てる事の良心的呵責に耐えられず、重大な病に罹ってしまう。このとき相沢はエリスに真実を告げる。エリスは発狂した。彼女は裏切られることのショックに耐えきれず、一日中、生まれてくる赤ん坊のために準備した産着をぼんやり見つめ、泣いてばかりいた。

エリスは廃人と化してしまった。豊太郎は後ろ髪を引かれる思いで、やむなく帰国の途について。彼は嘆いて言った：「ああ、相沢謙吉は得難い友人だが、わたしは彼を恨んでいる」。この小説を読んで、読者はいわゆる「同一性」の問題を強く意識することはないかもしれない。鷗外の小説理念の中では、後の「私小説」作家のように絶対的に作品と現実との「同一」に拘泥することはなかった。鷗外はただ偶然に自身の実体験を利用したにすぎず、作品の中で決定的作用を担っているのは、強い創作理念、ロマン主義的心情、道德観念というべきだ。『舞姫』の基本構想には実体験と実の背景があるが、その「同一性」も選択的で、限度のある「同一性」である。このような「同一性」と「私小説」の絶対的な「同一性」とは、必然的に大きな違いがある。森鷗外はいわゆる写実主義の観念、意識から出発して、『舞姫』を構想し、創作したのではない。『舞姫』のなかでより重要なのは、ほかでもなく時代風潮を表現したロマン主義的理想と精神である。かれは非常に理性的に、当時の日本の立ち後れた封建的な風習に向かい合い、登場人物の涙をさそう悲劇的運命の中に、理想と現実の対立が生み出す必然的結果を分析することに努めた。

読者は、森鷗外の『舞姫』を通し、「私小説」様式の誕生、形成以前の、日本の小説の中の「自我」の存在形態と特徴を十分に感じとることができることと思う。このとき、「自我」意識の覚醒は鷗外の小説の主題であった。しかし作品に表現された現実の内容と後の「私小説」に表された内容には、大きな違いがあった。前に繰り返して述べたように、森鷗外の現実体験の「同一性」は限りのある「同一性」で、かれは自己の創作の中で「虚構」を完全に退けてはいない。しかし「虚構」は、「私小説」創作の上では天敵と見なされている。

同様に、夏目漱石(1867-1916)も幼少の頃から漢学をたしなみ、森鷗外と同じように、漢学に精通し、西洋文化、文学をも熟知した文豪であった。1893年、漱石は東京帝大の英文科を卒業し、26才だった。1900年5月、漱石は英国に留学させられ、1902年12月までロンドンで英国文学を研修した。

夏目漱石の出世作『吾輩は猫である』(1904)は面白いタイトルだ。出だしはこのように始まる。

「吾輩は猫である。名前はまだ無い。

どこで生まれたかほとんど見当がつかぬ。何でも薄暗いじめじめした所でニャーニャー泣

いていた事だけは記憶している。吾輩はここで始めて人間というものを見た。しかもあとで聞くとそれは書生という人間中で一番穢悪な種族であったそうだ。この書生というのは時々我々を捕まえて煮て食うという話である。」

小説は「一人称」のユーモラスで風刺的な筆法で、偶然くしゃみ先生の家に住みついた一匹の猫について書いている。もちろん漱石の書いたこのような虚偽的な「一人称」と、「私小説」のように厳しく対象を特定する「一人称」には大きな違いがある。『吾輩は猫である』の基本的筆調は現実主義のものであり、「猫」は典型的人物の性格特徴をもっている。読者は猫の目からの観察を通して、まったく新しい特異な視点から、人間社会をよく見て、反省する。

夏目漱石は小説創作の中で、よく似たような「一人称」の表現形式を用いる。たとえば、もうひとつのかれの重要な作品『坊っちゃん』(1906)で、同様に率直な「一人称」の叙述を用い、小説では最後まで坊っちゃんの姓名は明かされない。ある論者はこのようにまとめた。漱石の小説は常に二つの基本的特徴をもっている：ひとつは、小説中の人物がいつも漱石自身を代表している。二つ目は、漱石の作品はおしなべて「虚構」である。ここでみられるのは、漱石文学の第一の特徴は「私小説」の基本的特徴と合致しているが、二つ目の特徴は「私小説」の様式と根本的に異なっている。夏目漱石の生涯の作品には、『草枕』(1906)、『野分』(1907)、『虞美人草』(1907)、『三四郎』(1908)、『それから』(1909)、『門』(1910)、『行人』(1912)および『心』(1914)、『道草』(1915)、『明暗』(1916)などがある。日本文学界では、『道草』は夏目漱石の「私小説」の代表作であるとみなす考え方もある。ここでは、ひとまず『道草』のストーリーの紹介は省略し、『道草』の独特な形式的特徴と文体の特徴を簡単に示しておく。表面的に見れば、この作品の文体は「私小説」様式の外在的表象と符合する。『道草』は長編小説で、102の短い章節に分かれており、長くて千字あまり、短いのは百字くらいである。大掴みにいえば、この作品は典型的なドキュメンタリー文学の文体を呈している。「日記体」ではないが、「日記体」小説のある特徴を具えている。

結論的には、夏目漱石もまた美学的理想と思想追求をそなえた現実主義作家である。しかし、かれの理想は、自然主義思潮がもてはやされた19世紀末20世紀初頭の日本文学界に、時代にそぐわない、立ち後れた印象を残した。かれの小説は多くができのよい作品だが、その求めて到達したかった境地はあたかも幻の世界だった。臨終の半年前、彼の文学の定義は「まず倫理性があって次に芸術性だ。真の芸術は必ず倫理性を具えている」と言ったという。現実主義の文学的基準をもってみれば、このような文学に関する観念は正しい。しかし当時の日本近代文学精神の方向とは逆向きである。なぜなら、後の日本文学界の時代的趨勢を体現する日本自然主義文学が、まず強調したのは「客観性」、「ドキュメンタリー性」あるいは「実証性」で、漱石のいわゆる「倫理性」ではないのである。

漱石は晩年、いわゆる東洋的な理想境地「則天去私」を追求し、現実的、利己主義的「自我」を忘れようとし、より広く無限の天道——「自然規律」に順応しようとしてつとめた。彼は、極力人間の主観あるいは客観的本性を取り除き、人間と自然の関係を調整し、自然との調和を求めることを主張した。漱石文学もその後に隆盛をみせる「白樺派」文学——理想主義文学運動に大きな影響を与えたといわれている。

総じて、異なる視点に基づき、近代「自我」の確立および「絶対真実」あるいは人物の真の心境を深く掘り下げ、表現するという意義からいえば、漱石文学は異なる様相を呈している。以上の記述は、肯定的、否定的価値判断を廃して、ただ「私小説」の文学様式に対し、参考とすべき重要な作家を提示した。

第二章 自然主義文学と「私小説」の成立

1870年前後、フランスにゾラなどを中心とした自然主義文学が興った。自然主義文学は当時の実験理性の潮流と合致し、すぐに世界的範囲の影響力をもった。

1870年は日本の明治3年にあたり、当時の国家と大衆の焦点は社会、政治分野の改革——「維新」運動だった。それで、当時の日本文学界は一部のフランスの作家、作品を紹介したが、フランスの自然主義文学には触れなかった。当時フランス文学名著の翻訳はユーゴー、大デュマなど少数の作家の作品に限られており、翻訳の意図は常に、表面的な政治目的だった。1888年になり、ある論者が一般的な紹介文献の中でゾラを持ち出した。日本で、まずゾラ的な自然主義文学の方法を用いて創作を進めた作家は小杉天外と永井荷風であった。小杉天外は後の創作活動に置いてそれほど大きな業績はない。永井荷風は後の創作の中で、徐々に日本の唯美主義文学の代表作家に転じていった。

真に日本の自然主義文学の代表作家となるのは、後に出現する島崎藤村と田山花袋である。

一 フランス自然主義文学からの影響

ゾラは自然主義文学理論の最初の提唱者であり創作実践者である。日本の自然主義文学の状況を紹介する前に、ゾラの理論の要点と創作の特徴を簡単にふり返り、基本的参考の対象としたい。まず、ゾラは自分と現実主義文学との関連を否定しているが、かれの文芸思想は旧態依然として伝統的現実主義文芸思想の基礎の上に成り立っていた。同時に、ゾラは自然科学の中のある理論成果を参考にし、独自の文学理論を打ち立てた。この理論の第一の特徴は真実を崇拝し、実験理性を崇拝することである。

ゾラは言っている。「今日、小説家の最高の品格は真実感である。……真実感というのはありのままに自然を感じとり、ありのままに自然を表現することである」(①柳鳴九主編『自然主義』、中国社会科学出版社1988年版、501ページ。) それならゾラの真実感と伝統的現実主義作家の現実感とはどのような違いがあったのだろうか？異なるところは、ゾラは事実の役割をより重視し、小説中の想像的要素を軽視したことにある。彼は、「想像」はもう小説家が最も重視する品格ではない、と言った。

言い換えれば、かれは小説の「虚構」を否定し、殆ど絶対の「写実」を崇拝したのだ。

ゾラの例証は、反駁を許さなかった。かれは、確かに時代の代弁者である。かれは言った。「大デュマとユージン・Sは想像を具えており、ビクトル・ユーゴーは『ノートルダム・ド・パリ』の中で、とても面白い人物とストーリーを想像の中から描き出し、ジョルジュ・サンドの『モープラ』は主人公の虚構の愛情で、同時代の人々を大いに感動させた。しかし、……人々はいつもかれらの素晴らしい観察力と分析力を話題にした。かれらの偉大さ

は、かれらの時代を描いたことで、作り事を語ったからではない。これらの進歩はかれらがもたらしたものだ。彼らの作品から、“想像”は小説の中で、重要性をもたなくなった。我々の時代の偉大な小説家をみてほしい。フローベール、ゴンクール兄弟、ドーズ、かれらの才能はかれらが想像力を持っていたことではなく、かれらが一生懸命自然を表現したことである。」(①柳鳴九主編『自然主義』、中国社会科学出版社1988年版、499ページ。)

もちろん、ゾラは小説にまったく虚構は必要ないと主張したのではない。小説家は虚構のストーリーとプロットを必要とするが、しかし非常に簡単なプロット、すぐに頭に浮かぶストーリーである。つまり、「虚構」は作品の中で取るに足りないものようだ。なぜならば、作家の全面的努力は想像を真実の下に隠すことだからだ。ゾラは、当時の著名な小説家の「全作品は、非常に詳細に準備されたメモに基づいて書かれた」(②柳鳴九主編『自然主義』、中国社会科学出版社1988年版、500ページ)と実証している。このような説明は、我々日本の「私小説」を探求する者にとって、大変重要だ。

ゾラの自然主義小説家の創作過程についての概括はとても興味深い。そして、フランス自然主義文学の代表作家は、まさに日本の自然主義文学の最初の模範対象だったのだ。

自然主義文学の具体化の操作過程と方式の中から、この種の文学が日本の「私小説」文学様式に与えた重大な影響を理解できるかもしれない。

ゾラはまた、当時の自然主義作家の創作における独特なありさまについて述べている。「小説家は自分たちが分け入っていく領域について仔細に研究し、あらゆる根源を調べ、必要とする大量の材料を手元に確保し、それでやっと創作開始を決定する。……作家の観察と記録が、互いに牽引し合い、さらに人物の生活の連鎖的發展を付け加え、ストーリーが作られる。ストーリーの結末は自然で、不可避な結果だ。このように見ると、想像の占める場所はなんと少ないことか。……小説の妙趣は目新しく奇抜なストーリーにあるのではない。反対に、ストーリーが平凡であればあるほど、より典型的である。真実の人物を真実の環境の中で活動させ、読者に人間生活の断片を提供する。これが自然主義小説の全てである。」(①柳鳴九主編『自然主義』、中国社会科学出版社1988年版、500ページ、501ページ。)

ゾラはかれの論述の中にも「典型」という言葉を使っている。しかしゾラの意識の中の典型は、おそらく現実主義文学の中の典型ではなく、いわゆる「典型化」の創作方法ともかなり隔たりがあるのだろう。ゾラの典型は自然の典型で、個々の体験の中で唯一無二という意味での典型だ。この意味からいえば、日本の自然主義文学はその真髄を得ているというべきである。

自然主義文学と現実主義文学も様々で微妙な継承関係をもっており、ロマン主義文学とも関係がないわけではない。ここで、ゾラがバルザックとスタンダールをどのように評価していたかを考察してみたい。これにより、自然主義作家が何に関心をもっていたかが理解できるだろう。かれはこのように言った。以前、人々が作家について語るとき、「かれは想像力がある」と言ったが、逆に今は「かれは真実感がある」という。この褒め言葉は崇高であり、より正しい。ゾラは、「観察」の才能は「創造」の才能よりより稀少だとみなしていた。人々が理解しやすいように、ゾラはバルザックとスタンダールを例に挙げた。二人とも文豪であるが、現在の読者は盲目的に忠実な信徒になる必要はない、ふたりの全て

の作品を判別せずにひれ伏す必要はない、とかれは言った。ゾラは、真に偉大で優れていると感じるのは、真実感のある文章に対してだけだと率直に述べた。『赤と黒』の愛情分析には驚嘆させられる。この作品の真に優れたところは、小説の創作がまさにロマン主義文学の最盛期にあたり、当時の作品中の男女の主人公が最も自由奔放な抒情的雰囲気の中で愛し合い、ロマン主義的色彩に溢れている。そして『赤と黒』は一人の青年と女性が、普通の人と同じように愛し合い、愚かしくまた真摯高邁に、現実の荒波にもてあそばれ浮き沈みする姿を描いている。なんと優れた描写であろう、とゾラは感嘆している。

ゾラの文芸思想を簡単にふり返ってみるによって、フランスの自然主義文学の基本的趨勢に対し、一定の理解を得ることができるであろう。自然主義小説は「観察」と「分析」の小説だ、とゾラは言った。自然主義の美的基準は「真実」の二文字に帰結する。ゾラは19世紀のフランス自然主義文学の提唱者かつ代表作家であることに恥じず、全力で自然主義文学の理論的、現実的根拠を探求するとともに、多くの作品を書いて自己の文学主張を実証した。ゾラの小説の量は驚くほど多い。最も代表的なのは『居酒屋』『ナナ』などの一連の佳作を含む「家族史」の大作『ルーゴン・マッカール叢書』である。

「家族史」系列の小説はゾラ文学の創作中期に出された。かれの前期の文芸観は、基本的には現実主義にぞくしている。中期以降、かれは新たに自然主義文学の理論体系を築いた。自らの受けたいくつかの影響について語るとき、ゾラは言った。「私は三つの影響を受けた。ミュッセの影響、フローベールの影響、テヌの影響だ。」このみっつの影響を分ければ、ロマン主義、現実主義、実証主義に帰属する。最終的には実証主義がゾラの自然主義美学の理論支柱を構成している。

では、ゾラの小説創作は、かれの自然主義芸術観を実証、実現したのだろうか？ 『ナナ』を通してざっと観察をしてみよう。『ナナ』を書き出す前に、ゾラは間違いなく時間をかけて素材と資料を集めた。『ナナ』のモチーフは特殊であり、攻撃を受けやすい上流社会の醜聞を回避しなかった。ナナは、『居酒屋』の主人公夫婦の娘で、15才で家を出て街をうろつき、下級娼婦に身を落とした。小説は終始、さまざまな上流社会の好色の徒がナナの美しさにひれ伏す様を描いている。ナナの最後は、惨めな死である。ゾラは真実のタッチで、第二帝国の社会生活の風俗絵図を描き出している。人々は、この小説は鋭い暴露性をもっており、成功した暴露小説の典型であると評した。なぜなら、ゾラはナナの浮沈盛衰を通して、第二帝政期の信じがたい墮落した状況を表現し、娼婦社会を成り立たせている淫靡腐敗したブルジョア上流社会を暴露している。ゾラが素材を扱った筆法は自然主義のものかもしれないが、かれは同時に極めて如実に典型的意味を持つ場面や人物形象を展開し、作品に現実主義を批判する文学的特徴をもたせている。ゾラの文学は、熱い思いで社会の現実の存在形態と発展に注目しているのである。それでなければかれは、あのように正確にびたりと特異な題材や描写を選定するはずがない。

ゾラのもうひとつの「家族史」代表作は『ジェルミナル』で、フランスのパリコミューンの後の社会主義労働者運動を題材にしている。この点では、わたしたちはフランスの自然主義文学と日本の自然主義文学ないし「私小説」との間には、はっきりとした違いがある、ということを理解するだろう。ゾラは、個人の運命に関心をもっただけでなく、題材、人物の選定と表現を通して、常に普遍性をもった社会主義の現実問題に触れている。例えば『ナナ』が触れているのは、まさに「カトリック国家の中産階級家庭の崩壊の問題

である。」(①柳鳴九主編『自然主義』、中国社会科学出版社1988年版、111ページ。)

二 日本自然主義文学の基本的状況

1888年、ゾラの文学が初めて日本に紹介された。日本の自然主義文学は、ここから始まったというべきだ。すぐに、当時の多くの日本の作家がそれぞれ文章を書き、西洋の自然主義文学理論に基づいたゾラ、モーパッサンなどの重要な作家の作品を紹介した。多くの作品も迅速に翻訳された。その中で、ゾラの小説『ナナ』は日本文学界に大きな波乱を巻き起こした。なぜならば、このような題材、人物類型の如実な表現は、日本の伝統的な小説の中にはあまり見られなかったからだ。その衝撃と影響は推して知るべしだ。

日本で初めての自然主義小説は小杉天外の『はつ姿』(1900)で、『はつ姿』はゾラの小説『ナナ』を模倣したものだという人がいる。しかし、創作分野で日本自然主義文学の最初の作品と見なされるのは、やはりその後の島崎藤村の代表的長編小説『破戒』(1906)と田山花袋の短編小説『蒲団』(1907)である。後のこれらの作品はより成熟しており、日本自然主義文学の方向性と特質をより代表しているといえる。

そのほか、日本の自然主義文学の理論分野で、代表的な評論家は、島村抱月、長谷川天溪、片上天弦、岩野泡鳴などである。かれらの著述は甚だ豊富で、日本の自然主義理論体系の創立を主張した。彼らの努力は、当時間違ひなく大きな影響力を発揮した。代表的な自然主義論文には島村抱月の『囚はれたる文芸』(1906)、『文芸上の自然主義』(1907)、長谷川天溪の『幻滅時代の芸術』と『論理的遊戯を排す』(1907)、および片上天弦の『無解決の文学』(1907)、岩野泡鳴の『新自然主義』(1908)などだ。

日本の自然主義文学が近代文学界に統治的地位を占めた時間は長くない。『破戒』を起点とすると、最盛期は4、5年だ。

「日本では、文学界の主役が頻繁に交替するのが、近、現代文学の特徴であり、自然主義文学も例外ではない。」(①相馬庸郎『日本自然主義論』、八木書店1982年版、3ページ。)しかし、面白いのは、日本の自然主義文学は、その他の文学流派のように、鳴りを潜めて姿を消してしまうことはなかった。盛りを過ぎた自然主義文学は「地下水となって地表深く流れ続け、その不思議な存在は今に至っている。例えば明治の硯友社文学、大正の唯美主義文学、昭和のプロレタリア文学は、今ではすべて歴史的な存在となっている。よしんば現代とまだある意味で関連があるとしても、わずかにある種の歴史的媒介作用にすぎない。しかし、自然主義の存在は、全く異なる性質をもっている。この差異の中に、自然主義の現代性を反映する特殊な意義が存在するのではないか。(①相馬庸郎『日本自然主義論』、八木書店1982年版、3、4ページ。)

相馬庸郎のこの見解は透徹しているというべきだ。かれは一言で日本近、現代文学に特有の現象を言い表し、文学運動としての自然主義の歴史は短かったが、自然主義文学の精神は日本の伝統文学あるいは伝統文化精神に符合するところがあり、そのため自然主義文学衰退の後も、自然主義の精神は長期にわたり日本文学の存在と発展に影響、制約を与えている、と述べている。「私小説」は自然主義文学の影響下での特定の小説様式である。あるいは、自然主義文学の変種である。

多くの自然主義文学の理論的論述の中で、島村抱月の評論『文芸上の自然主義』は、日

本の自然主義の全盛期の理論的支柱と称されている。日本の自然主義の思想内部は、じつは各種各様のあい矛盾する思想を含んでおり、ロマン主義、象徴主義、個人主義、社会主義、科学理性主義、印象主義、表象主義などで、まったくごった煮である、と文章は指摘している。しかし、ひとつの文学の創作方法としては、その基本主張はフランスの自然主義とあい通じている。日本の自然主義文学も殆ど同様に自然と真実の重大な意義を強調している。たとえば、日本自然主義の最も重要な提唱者田山花袋は指摘したことがある：小説はまちががなく自然の縮図である。その次はやはり自然である。道徳もなく、倫理もなく、社会もなく、風俗習慣もない。しかし、社会、道徳、倫理、風俗習慣を正確に観察しなければならない。(②相馬庸郎『日本自然主義論』、八木書店1982年版、14ページ) 田山花袋の自然に対する認識は、明らかに西欧自然主義文学の中の「自然」と概念は異なる。相馬庸郎も、西洋の自然観は発達した自然科学の基礎のうえに立っていて、割合に合理的な自然観、人間観であるが、田山花袋などの自然観は純粋な感性的、本能的な顕現である、と考えている。

田山花袋はこう考えていた。「本能の囁きは自然の囁きであり、本能の力は自然の力で、本能の現れは自然の現れである。本能は一切を征服する。」(①相馬庸郎『日本自然主義論』、八木書店1982年版、15ページ。) 田山花袋のいわゆる「自然」は、性欲の類の原初的な欲望が強く支配する形而下の存在であることが分かる。このような「自然」観の作用のもと、花袋は『蒲団』という日本の特性に富んだ自然主義小説を著した。このような「自然」観はまた、日本の現代小説を偏狭にし、現代日本の小説作品からより広い社会的視点あるいは関連を常に欠落させている、といえるかもしれない。もちろん、別の意義からいえば、このような「自然」観はまた、東洋的な封建伝統に対する特殊な反抗——動物性に富む人物とストーリーの助けを借り、古い、人間性を束縛する伝統意識を破壊することである。評論家の岩野泡鳴もいったことがある。いわゆる「自然」の概念は、「自然人学あるいは人間の動物性を基礎としている。」(②相馬庸郎『日本自然主義論』、八木書店1982年版、16ページ。)

このほか、相馬庸郎は田山花袋の「自然」観と日本の古典の『古今集』の中の「自然」観もまた似たところがあると、いつている。花袋の小説作品の中には時に、古代日本の「汎神論」、あるいは仏教思想との微妙な関連を感じとることができる。

最後に提示しておくべき事は、日本の文学史論研究者は、日本の自然主義文学は前期、後期に分かれると認識していることだ。前期の代表作家は小杉天外と永井荷風だ。かれらは主にフランスの自然主義代表作家のゾラの影響を受け、西洋自然主義理論の中で最も単純で、人々が広く認識している観点を受け継いでいる。後期の自然主義代表作家は、島崎藤村、田山花袋など一群の作家である。かれらは作品を読むのと同時に、フランスの自然主義の科学精神あるいは科学方法論に関心を持ち始めた。かれらが、西洋自然主義文学理論と作品について述べる時、しばしば「誤解」あるいは「歪曲」があったのかもしれない。しかし、かれらには意外な発見があり、何も得るところがなかったのでも、もっぱら単純に模倣しただけだったのでもない。

日本の後期自然主義文学には、評論家島村抱月と長谷川天溪も含まれる。かれらの評論は、科学の近代文学における役割と影響にも言及した。しかし、かれらの論述は多くが偏向していた……論述の重点は相変わらず、文学の科学化のもたらした結果を述べるだけで、

文学の科学化そのものについてではなかった。

当時の日本の自然主義作家の「因襲を取り除く」や「形式を打ち破る」が依拠したのは、科学的精神ではなく、ロマン主義の「自我」解放の欲求だった。後期の日本自然主義文学の最も重要な境界標識は、山田花袋が1904年に発表した著名な評論『露骨なる描写』だった。

三 田山花袋の理論主張

田山花袋は、日本自然主義文学の主要な提唱者で実践者である。かれが自然主義理論を提示する前に、作家小杉天外と永井荷風がフランス自然主義の文学理論を紹介、評論したことがある。かれらの基になっていたのは自らの必要と興味で、選択的な紹介と提唱だった。田山花袋を含め、日本の自然主義信奉者はおしなべて真実の表現を尊ぶという基礎の基に、小説創作中の「絶対」自由を主張した。また、つまり作家に対していえば、真実が唯一の審美基準だった。善悪美醜いかなる素材も創作の対象になり得た。たとえば、小杉天外はその『はやり唄』(1902)の序言でいっている。「自然は自然で、善悪美醜は関係がない。……(なぜならば)小説が指向する思想領域のなかの自然は、善悪美醜みな描くことができ、いかなる戒律ももつべきではない。」このような主張は、当時の日本において一定の衝撃力と革命性を具えていた。しかし、全体の芸術規律からいえば、小杉天外のこのような主張は明らかに偏りがある。田山花袋の理論叙述の中にも同様の問題があったというべきであろう。

田山花袋は、1904年『露骨なる描写』のなかでいっている。「自然の本来の形態に基づいて自然を描くことは正しくない。どんなものも理想化せねばならず、金メッキをほどこさねばならない。……古典主義は言うに及ばず、ロマン主義もまたこの原則に依拠している。……19世紀以降、そのような金メッキの文学はすでに粉碎されてしまった。ヨーロッパ大陸を席卷する文学スローガンは、一切が真実で自然でなければならない。この思想は疾風が落ち葉を吹き飛ばす勢いでロマン主義を圧倒した。新興の革新派は、血でなければ汗だ、と大声で叫んだ。」(①『田山花袋集』、筑摩書房1983年版、201ページ。)田山花袋は真実と自然を尊ぶという意味で、イプセン、トルストイ、ゾラ、ドストエフスキーを尊敬した。反対に、かれは日本の文学の多くは紅(べに)おしろいの作、あるいは臆病で慎ましい理想小説とみなしていた。日本文学の中には故意に誇張された「金メッキ文学」が氾濫していると思っていた。これら劣悪な作品は、無理に読者の低級な趣味に迎合しているのだ。このような状況では、どうしても改革が必用である。

田山花袋は、当時の日本の小説に必用なのは、まさに「露骨なる描写」だと考えた。かれの眼中で、モデルとなる三部の作品はそれぞれ：ドストエフスキーの『罪と罰』、イプセンの『野鴨』、ダヌンツィオ(②イタリアの詩人、作家、1863年生まれ。唯美主義的傾向をもつ)の『快樂』であった。

現在では、これらの作家は最も代表的な自然主義作家とはみなされていない。当初の日本自然主義文学運動の中には、相当の情緒性、随意性、盲目性がふくまれていたことが分かる。相馬庸郎はその『日本自然主義論』のなかで指摘している。田山花袋は早期にはゾラ、モーパッサンの影響を受け、後期はイプセン、メーテルリンク、ハルトマンなどの影

響を受けたので、かれの芸術的主張は一致しない——早期には科学主義的特徴があり、後期は象徴派的特徴と要素がある。

明らかに田山花袋あるいは日本の自然主義文学も、ロマン主義的芸術課題——「自我」の解放に直面していた。

前にも述べたように、田山花袋の重要な評論は『露骨なる描写』である。この論文はわずか三千文字たらずのものだが、日本の自然主義文学の宣言となっている。文章の中にはこう述べられている。当時の日本文学は「技巧時代」の文学で、字句を重んじ、華美を重んじ、構成を重んじ、人物を重んじる。このような文学の流行のもとでは、天衣無縫で流れる雲や水のような自然の趣のある丸みを帯びた作品は生まれるわけがない。かれは、文学は虚飾の作風を廃し、より鮮明に「自我」を表現するべきだ、と主張した。

実は田山花袋は、文学から完全に修飾を取り去ることができると思ったのではなく、かれは華美に反対し、思想の表現は必ず審美的な基準に依拠することに反対したのだ。つまり、かれは理想化した文学表現に反対し、真に自然を崇敬することを主張したのだ。かれの露骨で大胆な描写に関する主張は読者を震撼させた。田山花袋は断言した。「技巧論者の目には、‘露骨なる描写’あるいは‘大胆な描写’は拙劣で支離滅裂かもしれない。しかし、実際にこれは日本文学の進歩であり、生命力躍動の体現である。否定的意見をもって評論家たちは、すでにひどく時代遅れなのだ。」(①『田山花袋集』、筑摩書房1983年版、202ページ。)

小説家として田山花袋は自分の評論が体系的で完成されたものであるとは思っていなかった。かれはただ創作の合間に、形式に拘らず自己の文芸思想や創作の方法を表現しようと思っただけだ。かれの理論的文章には限界がある。しかし文中のいくつかの観点は、当時の何人かの文学理論家島村抱月、長谷川天溪などに対し、影響あるいは啓示的役割を果たした。その他、評論と創作は密接な関係をもっており、これも花袋の文学の重要な特徴のひとつである。『露骨なる描写』の中で繰り返し詳述された観点以外に、花袋の最も影響のあった文学論述に「平面描写論」がある。

これに関して、花袋の叙述は以下の通りである。「いわゆる平面描写とは、趣旨は作者の主観を排し、主観が客観事象の内部に入り込むこと、あるいは人物の精神内部に入り込むことを避けることにある。作者はもとの形を変えることなく自分が見て、聞いて、触れたところを描くべきだ。自己の現実の経験に対し、いかなる主観も、内部的説明や分析も加えるべきではない。作者は自己の見聞に忠実であるべきだ。このような描写は、おのずからある印象を生み出してくるだろう。」(①相馬庸郎『日本自然主義論』、八木書店1982年版、68ページ。)

花袋が自分の創作の中で真にこの種の主張を実現できたかどうかは別として、これらの論旨自体、まちがいなく当時の日本文学界を奮い立たせ、耳目を一新したことだろう。「平面描写論」は、当時の日本自然主義文学の代表的、基礎的理論観点のひとつとなった。しかし「平面描写論」理論の根拠となるのは、1908年の「小説『生』での試み」についての談話筆記だけだということだ。この論拠は、田山花袋の小説理論を構成するには不十分だと思われる。また、この理論は実際は評論家の相馬御風が肉付けをした理論だという観点もある。それではいったいどの程度、花袋自身の文学観点を代表するのだろうか？ここでは触れないことにする。

総じて、田山花袋がかつて「平面描写」を提唱したという史実は疑いないことだ。問題は、田山花袋が、自身で懂れていた基本理論にどの程度の補修と修正を加えたかということである。1909年花袋は『小説作法』の中に「外在描写」と「内在描写」という一章を書き加えた。「外在描写」は人生の表面的現象に拘泥する描写で、「内在描写」は人物の心の奥底に注目する、と花袋は考えていた。花袋の人物の内在心理に関する叙述から見ると、かれは外在行為の「平面描写的再現」には満足せず、かれの「平面描写論」はより深い部分の意味を含んでいるようである。もし、ただ簡単に作家が見て、聞いて、触れたものを描写するなら、作家は完全に消極的、受動的な創作状態に置かれる。いわゆる「平面描写」は実は「立体描写」の門前に位置すると考える者もいる。田山花袋は「平面描写」を基礎的な創作訓練あるいは芸術観念の基礎と見ていたのだ。

「写生について」という文の中で、田山花袋は説明している：「写生……単純な写生は描写的で、絵画のようで、見ると平面描写的再現のようだ。だからこのときの作家（観察者）は幾ばくかの情感を持つが、対象人物の心の中に入り込んではいけない。入り込むと、自然の感覚が失われる。一定の距離を保っていても、ある創作態度に依拠すれば同様に表現に訴えることができると、わたしは確信している。……これは、やはり文章中の技巧であろう。人間として、必ず平面と立体の両面が存在する。……もしも諸君が多少なりとも平面描写の経験があるなら、更に立体的観察を試みてもよいだろう。」（①『田山花袋集』、筑摩書房1983年版、379ページ。）

ここで見られるように、いわゆる「平面描写」と写生文は大体同じである。しかし後に、花袋は、かれの主張する純客観的表現は単純な写生文ではないと再三強調している。かれは、いかなる作品も作家の心を基礎としており、そうでなければ価値を失ってしまう、と考えている。和田謹吾が「平面描写」に言及したときも言ったことがある。「平面描写」は田山花袋がかつて力を入れて提唱した文学方法であるが、かれは段々に「主観の喪失」のため息をもらし始め、後に真実表現と「平面描写」の基礎の上に、積極的に「立体の描写」を提唱し始めた。

つきつめれば、田山花袋は文学理論家ではなく、かれは敏感に時代の基本的な脈拍を把握していたが、綿密で、正確な理論語句をもって、自分の理論的思考を明晰に処理することができなかったのだ。このため、人がかれの小説は写生文だと批評したとき、かれはこのように釈明するだけだった。「同じ写生文でも、作者の主観が異なれば、形態は何百何千とおりにもなる。作者が意図的に平面的再現をしたとしても、その再現の背後に必ず作者の主観が隠されている。これは無視できない事実だ。」（①『田山花袋集』筑摩書房1983年版、379ページ。）田山花袋は絶対客観的自然主義描写を否定しているようだ。もちろん、花袋の創作と認識上の転向あるいは昇華は、当時の文学界の雰囲気とは無関係ではなかった。「平面描写論」に対しては、当時の文学界では様々な批評的観点が出現した。たとえば正宗白鳥、徳田秋声、岩野泡鳴などの作家はみな「平面描写論」に否定的、懐疑的態度を持っていた。……

徳田秋声はその『小説形式論』（1909）の類の文章の中で指摘している：「……小説の創作は果たして‘平面的描写’を実現することであろうか？わたしはこれに懐疑的である。……いわゆる「平面的描写」は、すなわちただ事実の表象に依拠して創作を進めるだけだ。……それでは作者が事実の中から発見した意味と命は、どのように理解するのか？」

(②『田山花袋集』筑摩書房1983年版、380ページ。)

徳田秋声がこのような見解を出したことは、興味深い。なぜなら徳田秋声はより典型的な自然主義作家あるいは「私小説」作家であるからだ。徳田秋声は芸術自由の本性を強調した後、自己の文学主張「立体描写法」を提示したこともある。

四 島崎藤村『破戒』の基本的定義づけ

島崎藤村の『破戒』(1906)は、日本文学史上最初の真の自然主義小説といわれている。この作品の基本的特徴は、作者がいわゆる「客観化」された真実を描くことを通して、強烈な社会問題意識をもって、日本社会の封建的部落民差別および近代的「個」の覚醒に触れたことだ。島崎藤村(1872-1943)は日本近代ロマン主義文学の重要な詩人の一人だった。しかし、藤村の作家的地位を確立したのは、この自然主義文学の初めての作品——長編小説『破戒』だ。『破戒』は自然主義文学の確立を示すシンボルとしてだけでなく、日本近代小説の真の第一歩という意味ももっている。

日本の著名な現実主義作家夏目漱石さえも、『破戒』は「明治以来の初めての小説」であると言った。しかし島崎藤村は『破戒』が自然主義小説だとは思っていなかった。ただフランスの自然主義文学の影響を受けているだけなのかもしれない。藤村の小説創作は、ロシアの有名作家ドストエフスキーの『罪と罰』の影響も受けており、作品の中に社会の不公平、不平等に対する強い義憤と抗議を表現している。『破戒』の中で特色をなす「客観化」された写実は、田山花袋がかつて提唱した「平面描写論」とは大きな隔たりがある。なぜならば『破戒』は、小説の主題が社会的関心に満ちているばかりでなく、人物造形の上でも典型的な効果があった。『破戒』はゾラの自然主義小説と同様に、ある程度まだ現実主義文学のある表現と内容的特徴を現している。

『破戒』の主人公は小学校教師瀬川丑松である。この人物は正に島崎藤村自身の縮図である。瀬川丑松はいまだ未開化な日本の村落(人種的差別を受ける部落民地区)の出身である。かれは父から繰り返し聞かされた教えを心に刻み込み、ずっと自分の出身を隠していた。師範学校を卒業した丑松は信州飯山町の小学校に着任し、生徒と同僚から尊敬されていたが、校長は追い出そうと機会を伺っていた。丑松の父は善良な老人だが、息子に累が及ぶことを心配し、一人で遠い山村で隠れるように暮らし、牛飼いの寂しい暮らしをしていた。父は臨終にあたり丑松に遺言を残し、「どんなことがあっても自らの出自を口にすな」と戒めた。なぜならば自分が部落民だと口にした途端、社会から捨て去られ、生活の糧である仕事も失ってしまうからだ。丑松は当時の不合理な社会状況を変える力がないので、父親に言われたとおり、長い間自分の悲しい出自を隠し続けねばならなかった。

小説の中に藤村は丑松がとても尊敬する知識人としての先輩猪子蓮太郎——かれも部落民、を書いている。蓮太郎は部落民出身だということを隠さず、社会の悪、不公平、偏見と断固と戦っている。丑松は、蓮太郎の多くの著作を読み、かれの講演をよく聞きに行った。丑松は段々と、自分の生活は虚偽の中にあり、隠しているのは人間の基本的真実であると感じるようになった。

丑松は自分の心の中の真実をさらけ出す勇気がなかった。間もなくかれが尊敬してやまない社会活動家の猪子蓮太郎は殺されてしまった。蓮太郎の死は丑松を悲しみのどん底へ

突き落とした。同時に彼は今までになかった強い励ましを受けた。ついにかれは父の「戒め」を破り、世の中に、人々に自分の身分を告白した。

丑松は学校に向かう途中で思った。「ああ！戒めを破る……なんと悲壮な思いだろう！」かれは自分のクラスの子どもたちに毅然と自分の全てを話して聞かせた。このとき丑松は心中の疑いや恨みがすっかり消え、将来が光明に満ちているように感じた。かれは学校を辞め、友人が経営するアメリカテキサス州の農場で新天地を切り開こうとする。旅立ちの場面はとても感動的である。恋人志保と親友銀之助、多くの子どもたちがかれを見送る。

ここから分かるように、『破戒』という所謂自然主義の客観的写実は、当時の日本国民が社会の公平、平等を求め、個性の解放を求める普遍的な欲求と願望を表現している。作品の全体的格調は、明るく前向きだ。では、『破戒』の文体的特徴はどのようなところに表されているのか？まず、小説が与える第一印象から見ると、『破戒』の叙事は質朴でのびやかで、完全に作者の主観を排しているようだ。次に、作品は長い対話を用い、時には数千字にも及ぶことがある。このように彫琢を加えない長い対話は『破戒』のある文体特徴を現しているだけでなく、自然主義小説の客観的写実の美学的追求と一致している。つまり、『破戒』の叙事は客観的、直接的特徴をもっており、作品中に基本的に作者の視点からの心理分析はない。特定の場面の中の生き生きした一枚一枚の画面が、まるで自然につながり合わされているようだ。

島崎藤村の客観的自然文体は伝統的日本小説とは異なっている。これは『破戒』が好評を博した根本的理由のひとつだ。

そのほか、作者と作品の関係について言えば、『破戒』はむしろ島崎藤村の青春修行史といったほうがよい。評論家瀬沼茂樹は『島崎藤村』文集の「解説」の中で指摘している。「島崎藤村の筆になる主人公丑松は、作者の若い頃の‘自我’生活の経験と情感——例えば『若菜集』の中の『初恋』という詩に表された情感あるいは亡父を懐かしむ尽きせぬ郷愁を盛り込んでいる。丑松の志保への愛情は、藤村の内向的な性格の特徴を反映している。そのほか、『千曲川のスケッチ』から屠牛場の光景や風雪飯山行のような情景もそのまま作品の中に持ち込まれている。……これらの例は、『破戒』が作者の全精力を注ぎ込んだ、全生活体験の集大成であることを示している。もちろん、我々はこのことで『破戒』は‘自我’の告白小説だということとはできない。しかし虚構の小説ともいえない。むしろ『破戒』は近代小説の象徴で、客体化された小説の構想の中に‘自我’という主体的問題を展開したといえるだろう。表現の核心は近代的な‘自我’の要求を表すことにあった。」(①『島崎藤村集1』、角川書店1971年版、27ページ。) 瀬沼茂樹のこの解説は、疑いなく藤村文学の実質を示している。まさにこのような創作上の基本的特徴により、『破戒』は日本近代文学史上の重要な位置を確立することになったのだ。作家、作品の関係ないし作品の文体から見ると、『破戒』は日本自然主義文学の創始の作あるいは代表的作品と見なされている。これと同時に、多くの関連論文が精神発展史の角度から、現実主義の評価基準をもって、『破戒』の歴史価値あるいは意義に対し適切な評価を試みている。——島崎藤村は人物の「自我」の錬磨と覚醒を通し、伝統文学のものではない特異な文体を用い、自身の社会問題に対する責任と関心を表現した。

前にも述べたが、日本近代文学の重要な現象であるが、自然主義文学の創作活動はほんの短い期間維持されたただけだが、その精神の実質は長い生命力を持ち続けた。面白いこと

は、自然主義の代表的作家田山花袋は、後の創作の中では異なる創作特徴を現した。田山花袋は日本の近代文学界において、より大きな主導的役割と影響をもたらしたといったほうがよい。藤村の代表作を紹介した目的は、花袋を引き出すために、「私小説」の歴史性の上で参考になる作家と作品を取り上げておくことにあった。

日本の早期の自然主義作家と作品は、後の極端に社会と現実を逸脱した個人の「プライバシー化」傾向はまだ現していなかった。むしろ、早期の日本自然主義文学は、まだフランスの自然主義文学の様々な影響を現しており、しばしば現実主義文学者特有の社会的関心や社会的責任感さえ感じさせた。田山花袋の小説は大きな変化を示したが、しかし田山花袋はまだ徹底的に対極的な方向に向かってはいなかった。田山花袋の過渡的小説の力作『蒲団』は、個人の「プライバシー的」特徴をもっており、日本式の自然主義文学——「私小説」の最初の様式で手本といわれるが、しかし田山花袋は尚も社会的、文化的な普遍心理と情感を重視していた。

五 『蒲団』——日本の「私小説」の濫觴

自然主義文学以前の小説創作に触れるにあたり、島崎藤村の『破戒』の文体変化について言及した。田山花袋(1871-1930)は、その『近代の小説』という一文の中で以下のような興味深い記述をしている。日本の早期の自然主義文学は、その根本的特徴は文章や文体にあったのではなく、意志の運動——古い日本の習慣、道徳、形式、思想、審美観であったとかれはいつている。

ある文学史、文化史上の価値判断として、このような解釈は正しい。島崎藤村の『破戒』もまたこの点を証明している。

しかし、日本式の自然主義文学運動の発展の過程で、文体上の追求と特徴もまた、この類の文学の無視できない特徴の一つである。田山花袋は自分の重要な作品『蒲団』(1907)を通し、よりはっきりとした文体の特徴を試みはじめた。『蒲団』は日本自然主義文学のもうひとつの創始の作といわれている。異なることは、島崎藤村の『破戒』と比べて、『蒲団』の社会問題への関心ははるかに薄れている。田山花袋のこの作品がより重視したのは、いわゆる「個人的」「プライバシー的」精神世界で、そのため、社会の文化的状況に対する総体的関心が薄くなっているようである。これではじめて、いわゆる「私小説」の文学様式が具わったのだ。

前にも述べたように、「私小説」はあるいは日本自然主義文学の変種であり、あるいは日本式の自然主義文学といえるのかもしれない。語義の上からいうと、「私」(訳注:原文[私])はすなわち「自我」(訳注:原文[自我])である。日本自然主義文学と日本伝統文学、文化精神の融合を源とした「私小説」のその顕在化した重要な特徴のひとつは、常に小説の基本表現を、写実的な「自我」暴露面にかたくなに限定し、ほとんど絶対的に小説世界と経験世界の等値の「同一」を追求していることである。しかし、「自我」を語ると、必ず作者の主観に触れ、絶対に事実のとりこになることは、大きな難しさがあるに違いない。なぜならいくら客観的になっても、得られるのは「近似値」である。田山花袋の『蒲団』もまた例外ではない。

田山花袋は群馬県館林町の士族の家庭に生まれ、学歴はなかった。しかし1899年、

花袋は破天荒にも博文館の編集部にも身を置き、ここで約10年仕事をした。時代の風潮のもとに、田山花袋はニーチェ、ツルゲーネフ、ゾラ、ドストエフスキーなどの類型を異にする外国の思想家、作家の影響を受けた。1902年、早くも自然主義文学の傾向をもつ短編小説『重右衛門の最後』を発表した。1904年、かれはまた雑誌『太陽』に『露骨なる描写』を載せ、各種の媒体のなかで理想が無く、技巧が無く、現実の美醜もないいわゆる「平面的描写」を力強く提唱した。『蒲団』もその偏った理論の証である。

『蒲団』の主人公は中年になってもまだ名の上がらぬ小説家竹中時雄だ。時雄は文学界では無名であるが、横山芳子を弟子にしている。三人の子どもの父親でもある時雄は19才の芳子に恋心を抱いている。田山花袋は中年作家の鬱々として志を得ない心境あるいは心理に、深い同情、認識、共鳴をもっていることは容易に想像できる。これはかれが現実に身をもって体験した心理と情感なのかもしれない。『蒲団』の中で、花袋は自然主義の極めて如実な写實的筆法で、竹中時雄の「プライベート」な性心理と性的欲望を痛切に暴き出している。かれは、芳子が家に来てから、時雄が放心状態になってしまったと書いている。芳子は明らかに時雄の孤独、寂寞、平静な生活を打ち破ったのだ。

時雄についていえば、妻は昔の恋人だが、時も状況も変わり、時雄は若い頃の情熱を失っている。仕事に希望はなく、生活はもっと味気ない。今の妻は昔風のひつつめ髪、アヒルのような歩き方、おだやかさ、貞節以外何もない。このような妻は夫の小説すら読まないし、どうして夫の悩みなど理解できよう？このような潜在意識の中の痛切な感覚は、芳子に来てから特に強くなった。若くて美しい女弟子はモダンな新しい女性で、「先生、先生」と呼んでは時雄を動揺させる。

以上が田山花袋の主人公の心理に対する基本位相づけだ。

時雄はすでに芳子を新しい恋人と見なしていた。当時の日本社会では、男は一家の主として、妻や家族に遠慮する必用はなかった。しかし、芳子と時雄の関係は明らかに親しすぎて、師と弟子の境界を越えており、端で見ていた女も見かねて、時雄の妻に言った。「芳子さんが来てから、時雄さんはまったく人が変わったわ。二人で話していると、腑抜けのようよ。奥さん、本当に気を付けなければだめよ。」(①『田山花袋集』角川書店1972年版、134ページ。)

しかし田山花袋の目の中では、道徳的な外在規約と真実の内在動向は調和できない矛盾だった。かれは、これはどうしようもないことだと考えていた。あちらを立てればこちらが立たずである。

かれは『蒲団』の時雄に心の中で何度も叫ばせた。「事実だ！事実だ！これは事実なのだから、矛盾していてもしかたがない。徳を欠いていてもしかたがない。」(②『田山花袋集』角川書店1972年版、147ページ。)

時雄は田山花袋の自然主義文学の主張を口にしてしているのだ。ここでは、時雄は加害者ではなく、普遍的意味の上での運命的被害者のようだ。『蒲団』の中で、花袋は少しも憚ることなく、人物の心理感覚と情感活動を示している。

「悲しみ、身を切られる痛さのような悲しみ。この悲しみは美しい青春の悲しみではない。恋の悲しみでもない。人生の奥底に潜む大きな悲しみだ。雲は行き、水は流れる。花は咲き、花は散る。わたしたちが自然の奥深くに蟠れる、抗うことのできない力に触れるとき、人間はなんと虚しく無情であることか。」(③『田山花袋集』角川書店1972年版、

146ページ。)

『蒲団』は時雄と妻の争いに紙幅を割いているのでないことは見て取ることができる。時雄がどうにもできないのは、潜在意識の中の大きな悲しみである。また、芳子がすぐに田中という恋人をもったことも、かれには耐え難かった。田中と芳子は年齢も近く、一目惚れだった。二人は自分たちの努力で、自分たちの新しい生活を作る決心をする。時雄はいろいろ難癖をつけて妨害し、二人の仲をぶちこわし、芳子を手中に「奪還」しようと努める。彼は、田中を京都の田舎に追い帰し、二人を引き離して、自分が芳子を「占有」する時間を長引かせようとした。面白いのは、時雄は芳子と一線を越えようとはせず、ただ心の中で芳子を美しい恋人と見なしていたのである。あらゆる努力が失敗に終わった後、かれは最後の手を用い、芳子を両親のもとに帰してしまう。

芳子は去っていった。時雄は芳子の部屋で芳子が使っていた蒲団を見ると、「いきなり性欲、悲しみ、絶望などがいっきよに時雄の心に襲いかかった。時雄は蒲団をめくり、寝間着を着て、汚れて冷たい掛け布団の隅に顔を埋めて泣いた。室内はほの暗かった。窓の外では、突風が吹き荒れていた。」(①『田山花袋集』角川書店1972年版、194ページ。)これが『蒲団』の周到な結末である。

多くの読者は道德倫理的な角度から、時雄の反道徳的行為を責めるかもしれない。しかし実際に、花袋は時雄をまったくかけ離れた方向に行かせたのではなく、小説の中に過剰な肉体的描写もない。田山花袋は、ただ人物の真実の生物的本能あるいは人間の中の暗い部分を赤裸々に書いただけである。小説のいわゆる芸術的要素はさておき、田山花袋の特定の芸術観念の下でさらけ出された人物の心理のみを考察すれば、自然主義文学の特異な魅力、力量を感じとることができる。それが、まさに極端に痛切な真実性あるいは真実感である。

『蒲団』は個人の「自我」的心理表現の上で独特の特徴をもっていたために、極めて大きな注目を集めた。明治維新の新文学から島崎藤村の『破戒』までの間、このように真摯に赤裸々に個人の「自我」の深層心理を表現した作家は誰もいない、ともいえるのではないか。

田山花袋の『蒲団』は始めから終わりまで社会的背景との関連と揭示を強調せず、作家の「自我」と同等の、個人的なプライベートな暗い心理と感触に限定された感性的描写を貫き通している。これが、田山花袋の島崎藤村とは異なる特異な文体を形成している。『破戒』と『蒲団』を読んでみると、この違いは明かである。重要なのは、当時の日本文学界も、田山花袋のこのようなプライベートな心理を告白する描写方法を、とても斬新だと感じ、それで「私小説」と命名したのである。

評論家の島村抱月は、これを日本自然主義文学の最も代表的作品だと称賛した。

同時に、「これは肉体的な人間、赤裸々な人間の大胆な懺悔だ」と評している。

多くの作家、評論家の高い評価のもとに、「私小説」はやっと日本の現代文学の中で最も重要な代表的小説様式になったのである。

六 田山花袋のその他の作品

実は、田山花袋の早期の創作は、ある種の感傷的空想に耽溺していた。花袋文学の観念

の変化は、一方では西洋の自然主義文学の影響がもとで、もう一方では日本のある作家の影響と啓発を受けたのだといわれている。花袋本人は、国木田独歩の影響が大きいと、率直に認めている。独歩の文学理念の中では、作家は「事実と直面せねばならず、事実を描き空想を捨てねばならない」(①『田山花袋集』角川書店1972年版、27ページ)と花袋は認めている。「独歩の勧めで、わたしは徹底的で、なに憚ることもない告白を実現し始めたのだ」(②『田山花袋集』角川書店1972年版、27ページ)。『蒲団』の出版は、当時の日本文学界の常識を打ち破った——世間に公開された個人的「自我」の真実は、当時の一般的社会道徳理念には反していた。これには作者の勇気と覚醒が必要だ。花袋が人間的な真実をさらけ出す決意をした直接の原因は、フランスの作家モーパッサンの影響と日露戦争のときの従軍記者体験によるものだという見方がある。田山花袋は『東京の三十年』の中で、『蒲団』は予想外の大きな反響と、不可思議な社会的評価を得たと認めている。作品出版の一ヶ月後、小栗風葉、正宗白鳥、徳田秋江、片上天弦、水野葉舟、松原至文、中村星湖、相馬御風、島村抱月、与謝野鉄幹などの多くの作家、評論家がほとんど同時に評論を発表し、『蒲団』の「反響は空前のもので、この作品は花袋の作家的地位を確立したばかりか、日本の近代文学史のひとつの方向を決定した」と公認した。(①『田山花袋集』“解説”、角川書店1972年版、35ページ。)

当時の多くの日本作家、評論家の目には、「私小説」の出現と発展は、日本の近、現代文学史の上に、必ず重要な役割と影響をもたらす、と捉えられたことがわかる。

『蒲団』の後、花袋は自分の家庭生活の体験をめぐって、長編小説三部作『生』、『妻』、『縁』およびその他多くの作品を書いた。これらの作品の大部分は花袋的な自然主義文学の風格を具えていた。簡単にいえば、ふり返るに耐えられないぶざまな生活の中に真実を発見し、ほとんど完全に主観を捨てて、できる限り客観的に、もとの形のままたまに事物の真の姿を描いた。「三部作」は同様に、日本の「私小説」の先駆の作といわれている。

取りあげるに値するのは、1909年花袋はまた「平面描写」の創作方法を用いて、もうひとつの代表的な長編小説『田舎教師』を発表した。この小説は素材の性質からいっても、「私小説」の範疇の外にある作品のようである。なぜなら作品の素材と作者の間に、経歴上、直接関係がないからである。『田舎教師』の主人公林清三は埼玉県の青年教師で、中学卒業後、友だちのように上京し進学することを夢見ていた。しかし家が貧しく、夢は実現しなかった。それで清三は小学校の教師になり、自分の未来の夢を文学への憧憬に託した。清三は強い劣等感を抱いていた。教師になってから、友人北川の妹美穂子に密かな恋心を抱くようになった。しかしもう一人の親友加藤も美穂子に恋していることを知り、苦痛のうち清三は自分の愛を諦める決心をする。決心してからも清三は思いを断ち切ることができず、紛らわすことのできない孤独と苦悩に沈み込む。沈淪のうち、清三は利根川の中田遊郭に入り浸る。目的は、美穂子によく似た娼婦を探すことだった。清三は精神的にも経済的にも破滅の道を歩むことになる。

しかし作品の筋の展開が奇妙で、唐突な感がある。実際の原型も、このようだったのだろうか？

田山花袋の小説の結末はこうだ。ある日、清三は偶然美穂子に再会した。それからかれは娼婦宿に行かなくなった。一年後、かれは日記にこう書いた。「運命に従うことができる者のみが強者である」。

清三は真面目に田舎教師として生き、この仕事の中で生命の価値を体得する決心をする。最後に、清三は肺病を患い、体は日々衰弱していく。臨終に立ち会ったのは、高齢の父母だけだった。耳元に響くのは、戦勝時の行列の狂ったような叫び声「万歳！日本万歳！」であった。

日本の近、現代文学史から知ることができることだったが、この時期に、田山花袋と島崎藤村はすでに日本文学界の風雲児であった。しかし面白い現象だが、何作かの代表的「私小説」作品を世に出した後の、田山花袋の『田舎教師』は、はっきりとした「私小説」の特徴を具えていない。『蒲団』成功の後、花袋の創作の中には「自伝的」作品の比重が増したと考えられているが、『田舎教師』はこの例ではない。『田舎教師』の主人公は「三人称」である。作品の構想は、『蒲団』以前に形を成していたといわれている。

そのほか、『田舎教師』には現実のモデルが存在した。花袋はその田舎教師を訪ね、その日記を借りて、教師が関連するさまざまな状況を調査した。花袋は田舎教師がかつて歩いた小道を歩き、できるだけ客観的にこのような方法で人物に接近した。しかし、いわゆる「客観性」は限りのあるものだった。田舎教師の日記は不完全で、間に一年間の空白があり、花袋は自らの「虚構」で補填せねばならなかった、と指摘する者もいる。例えば、清三と娼婦との関わりの場面は、虚構の部分だ。根本的に、「虚構」と「私小説」はまったく相容れない。しかしここでの虚構は、明らかに花袋自身の苦悩あるいは「告白」である。

岩永胖は『田山花袋研究』の中で指摘している。清三がひいきにしていた中田遊郭の静枝は「眉毛の間が広い」女だった。この容貌の特徴は、当時花袋がつきあっていた飯田代子に似ている。(①『田山花袋集』“解説”角川書店1972年版、38ページ。) 田山花袋は「他人」の経験と「自我」の経験と感覚を無理やり一緒くたにするきらいがある。かれの「平面描写」は表現の客観性を強調するが、「私小説」のように厳しすぎるほどに、「自我」の経験と感覚との絶対的「同一性」の表現を求めている。『田舎教師』の中の他人の経験と「虚構」は、この小説の表現の中で必須であるのかもしれない。実は、このような「虚構」の筋や心境描写は、客観的な自然主義表現を基礎とし、同様に「私小説」式の「自我」の関心を表現しているが、ただ『蒲団』のような表現とはいささか異なるだけである。

ある者は、『田舎教師』は自然主義の表現手法の衰退を具現している、と考えている。しかし実は、自然主義文体様式の延長と発展ということができる。田山花袋のこの小説の中の、真実の「心理」あるいは「心境」表現は、最も重視しているのが、やはり真実性あるいは心理物証といった客観的基礎で、まったく根拠がない純粋な虚構ではない。

一時隆盛を極めた日本自然主義文学運動にはすぐに退潮現象が現れ始めた。これは田山花袋に突然の倦怠、単調、不安を感じさせた。同時に、かれと飯田代子は深い恋の泥沼に足をとられた。田山花袋の目から見ると、芸妓も女性であった。花袋は女性の愛、しかも「自分が独占する」という意味での愛を得ることを強く希求した。

しかし実際は、芸妓は一人の男だけに愛をそそぐことはできず、花袋はひどく苦悩した。このような真実の体験をふまえて、田山花袋は次々と良い作品を世に出した。——『四十嶺』、『陥穽』、『心の扉を開いて』、『一握の藁』、『ある山の寺』など。

七 その他の自然主義を代表する作家

日本の自然主義文学の開拓者としては、島崎藤村と田山花袋のほかに、もうひとり取りあげる価値のある重要な作家国木田独歩(1871-1908)がいる。国木田独歩が自然主義文学の先駆者的作家の地位を確立した作品主なものは『富岡先生』、『牛肉と馬鈴薯』、『少年の悲哀』、『春の鳥』などである。

このほか、徳田秋声(1871-1943)も明治の自然主義文学の代表作家の一人で、同時に日本で最も代表的な「私小説」作家でもある。では、そのほかの日本の「自然派」作家と比べて、秋声の小説の基本的評価は何であろうか？ある論者は、徳田秋声の小説中の自然主義文体の特徴は、より鮮明であると考えている。ある論者はかれを「天生の自然派」と称した(生田長江語る)——すなわち、秋声は生まれながらにして、もともと自然主義の創作精神に符合する自然の素質を具えているということだ。

徳田秋声の小説代表作は『懺』(1913)で、特有の文体的風格があり、明治の日本近代文学史上、画期的な意義をもつといわれているようだ。なぜならば、この小説の中には、島崎藤村が懸命に追求した人道主義もなく、田山花袋が振り切れなかった感傷的ムードもなく、かれが生活の中で体験した苦しみに対するいかなる反応さえも見られない。作品全体にわたり完全に主観を除去し、徹底した客観描写に貫かれている。

別の観点からみれば、実際徳田秋声の創作活動を経て、「私小説」の文学様式は真に確立したのである。このような日本式の自然主義文学は、ここに至ってはじめて、完全な意味での「無理想あるいは無解決」を表現したのだ。日本の評論界では、徳田秋声の代表作『懺』と『あらくれ』(1915)も日本自然主義文学の頂点の作品だと、考える者もいる。

徳田秋声は多作である。かれの小説世界はほとんどみな市井陋巷を背景に、描かれた人物は道徳心と思想のない下層の民である。前にも述べたように、徳田秋声の小説は大部分が「私小説」様式の範疇に入る。かれの晩年も田山花袋のようではなかった。——かれは自らの一貫した風格と題材を変えることはなく、自分の風格となった文体特徴を堅持した。後期の重要作品は主なものは長編小説『仮装人物』(1935)と『縮図』(1941)などである。かれのいわゆる「無方法の方法」論は、ここに至ってついに完成した。かれの最後の小説『縮図』は、川端康成によって「日本の近代小説の中の最高傑作」と称賛された。その簡明直截、純客観的描写から、徳田秋声特有の文体風格を直接味わうことができる。かれは均平と銀子の葛藤を通し、平静に、自然に銀子の不遇なおいたちと心の移り変わりを叙述している。遺憾なことは、作品が未完となっていることだ。

徳田秋声の作品の特徴については、後の文章でさらに探求したい。最後に取りあげる価値のある日本自然主義作家は、正宗白鳥(1879—1962)、真山青果、岩野泡鳴などがある。正宗白鳥の代表作には、『寂寞』(1904)、『塵埃』(1907)、『泥人形』(1911)および『文学界人物評論』(1932)などである。白鳥が真に自然主義作家の地位を確立した作品は、1908年『早稲田文学』に掲載された『何処へ』だ。この時期の代表的作品はほかに『地獄』(1909)、『徒労』(1910)と『微光』(1910)などがある。『泥人形』もこの時期に発表された。『泥人形』は、自然主義の写実筆法をもって、独身男性守屋重吉の結婚問題を語っている。作品は作者本人の現実の人生に対する特有な観念を反映し、白鳥の目の中の「人生の倦怠」を描いている。日本自然主義文学の作家グループの中で、白鳥もまた極めて特異な存在だと考える者もいる。かれは国木田独歩、田山花袋、

徳田秋声、島崎藤村などよりも6才か7才若い。それでかれが文学界に歩み入ったとき、前述の作家たちのように硯友社文学の巨大な圧力を感じることはなかった。明治の初期、日本のあらゆる新文学の出現には、対立面的存在があった。坪内逍遙、二葉亭四迷が否定したのは江戸時代の戯作文学だ。田山花袋らは硯友社文学に反発する基点のもとに、新文学の創立、確立の可能性を求めている。しかし正宗白鳥が文学界に登場したとき、このような問題にはぶつからなかった。

また、日本の自然主義作家の大多数は明治30年代（1900年前後）のロマン主義文学の影響を受けていた。それでかれらの文学の詠嘆あるいは芸術表現の中には、常に現世の生命に対する積極的肯定が潜んでいる。正宗白鳥は例外だった。かれは「自我」の希求を他世に託している。かれは自然主義代表作家に分類されるが、創作中の「日常性」を否定していた。作品の中で多くの、現実から遊離し、空想にとらわれる人物を設定している。——たとえば『微光』、『泥人形』など。素材については、かれのこれらの作品は徳田秋声の作品に近いが、人物の性格はまったく異なる。正宗白鳥は結局傍観者であり、完全な意味での自然主義作家ではない。

同様に自然主義作家に分類される岩野泡鳴(1873-1920)は、代表作に1909年発表された中編小説『耽溺』があり、その後次々に小説五部作『放浪』、『断橋』、『発展』、『毒薬を飲む女』、『憑き物』がある。『耽溺』の主人公田村義雄は、まさに泡鳴自身の化身だ。この作品は明らかに、田山花袋の『蒲団』の影響を受けており、同時に泡鳴自身の「一元描写論」の検証でもある。作品中で、泡鳴が主人公に自由に自己の思想、観点をさらけ出させている。たとえば『耽溺』の主人公——劇作家の田村義雄が国府津で脚本を書いていたとき、料理屋の芸妓吉弥に熱中し、吉弥を自分の劇に出演させようとする。二人は片時も離れず、耽溺した墮落生活をおくる。しかし吉弥には夫がいて、そのため様々な葛藤が巻き起こる。最後に吉弥は梅毒性の眼病に罹るが、義雄は冷酷にも彼女を捨ててしまう。小説中の人物の運命は、読者の疲れた神経に強烈な刺激を与える。勿論泡鳴の目の中で、このような内容の描写はまず真実と自然の定律に符合せねばならない。こういう意味からいえば、『耽溺』も「私小説」に近いといえるのではないか。

岩野泡鳴は自然主義小説家であるばかりでなく、有名な詩人、文学評論家でもあった。かれは多くの評論を書き、重要な評論集には『神秘的半獣主義』(1906)などがある。岩野泡鳴は田山花袋の「平面描写」論に賛成していなかった。かれが提唱した自然主義的創作方法はいわゆる「一元描写論」である。簡単にいうと、岩野泡鳴は「存在は無目的で、盲目的だ」、だから作家は一瞬ごとの充実を追求しなければならない、と考えていた。かれは、文芸は人生と同一でなければならない、と主張し、「芸術すなわち実行、現象すなわち神秘」と考えていた。作品中に、泡鳴は花袋とは異なる創作基準を採り、主人公が他人の思想や心理活動を表現することを許し、同時に文学表現を現実生活と一元化しひとつにした。岩野泡鳴の自然主義はある種の主観性を強化し、かれは一方では現象世界の難しい解読性を認め、また一方では、文学表現と現象世界の一元同一をほとんど絶対的に強調していた。かれは明らかに自家撞着に陥っている。当時の日本文学界は岩野泡鳴の理論を「新自然主義」と称した。

まとめると、日本の自然主義文学は一枚岩ではなく、様々な表現形態を有していた。ここで自然主義の代表作家を簡単に紹介した目的は、日本の「私小説」文学様式が真に文学

界の主流位置を占める前の、日本自然主義文学の基本的存在状況を説明しておくためである。

第三章 早期の様々な「私小説論」

『蒲団』が世に出てから、「私小説」は大いに注目される話題となった。多くの著名な作家、評論家、たとえば久米正雄、佐藤春夫、小林秀雄、中村光夫、尾崎士郎、岩上順一などが、この新しく台頭した小説様式に大きな興味と関心を示し、それぞれ自らの観点を発表した。

かれらの論述は異なる年代に発表され、各々の視点、論点も同じではない。しかし共通しているところは、かれらの「私小説」に関する様々な論述は、しばしば総体的、理論的詳述と概括を欠き、多くの論述がただ、「私小説」様式の諸般の表象あるいは単一面に触れるだけで、往々にして感性的、表象的一般的な説明に止まっている。

このような状況で、一、二の論者の理論観点にだけ注目すると、日本の「私小説」の根本的特徴を適切に把握し、説明することはできないかもしれない。反対に、かれらの理論要点を逐一紹介し、スポット的に表層をふり返ることで思索を加えれば、日本文学のこのような特有の小説様式に対し、その歴史的位相と本質特徴に対し、初歩的な理解と認識を生むことができるのではないか。

一 久米正雄の「心境」理論

「私小説」の早期の論述は諸説紛々であるといえる。比較していえば、「私小説」研究史の上で、比較的影響力がある多くの論述のなかで、久米正雄の観点は非常に重要な役割と位置をもっている。

久米正雄(1891-1952)は日本の著名な小説家、劇作家、俳人である。1925年、かれは文芸春秋社の『文芸講座』という雑誌に重要な評論文——『私小説と心境小説』を発表した。文章は、当時の日本文学界に大きな影響を与え、日本評論界の後の「私小説」観念と「私小説」論にも深い影響をもたらした。久米正雄は「私小説」を重要な位置に置いている。かれは文章の中でほとんど絶対的に強調して述べている。「私小説」こそ、作家が安心して取り組める事業だ。かれはいつている。「私小説」は、告白と懺悔の間に微妙な境界線を引いた。同時に「心境」という要素を加えて、「私小説」ははじめて芸術の冠を戴くことになった。久米正雄の判定基準によると、真の「私小説」は必ず「心境小説」でなければならない、ということにもなる。

久米正雄は、最初に「私小説」の定義を試みた重要な作家である。かれの観点も曖昧な感じを与えるが、しかしかれの日本現代文学史における歴史的地位は軽視することはできない。

久米正雄はまた、『私の「私小説」論』という一文の中で説明している。日本の「私小説」は西洋の「一人称」小説とは同じではない。表面的に見れば、たしかに「一種の自伝体小説」、あるいは「作家が最も直接的に‘自己’をさらけ出した小説」のようだ。しかし実際は、その間には大きな違いがある。久米正雄はさらに強調する。最も重要な問題は、小説

は芸術でなければならず、通常の意味での「告白小説」や「自伝」とは異なる、というところにある。彼はいつている。「最も信頼できるのは‘自我’の中に起伏する情緒だ。このような情緒にかなる虚構もない。正にこの一観点で、「私小説」の基礎は構成された。表面的に見れば、それは自然主義の真実への歩みととても似ている。実際、「私小説」が強調したのはある種の主観——「自我」の心を「自我」の感慨に化し、直接叙述を加えたのだ」（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、167ページ）。これは非常に面白い説明で、日本の早期の「私小説」論のなかでは極めて代表的だ。

しかし奇妙な感じがするのは、「私小説」が客観的、消極的な小説形態なのに、どうして久米正雄の目の中では「主観」を強調するように変化してしまったのだろうか？明らかに久米正雄のここでの「主観」はかれが再三強調している「心境」を指している。「心境」は動いて定まらない性質をもっている。客観的体験の描写は、一定の考証と調査を経て、事実かどうかを確認することができる。「心境」はそうではない。私が描写したのは現実に存在した本当の心理状態で、少しの誇張も虚構もないと、小説家が言ったとする。しかし他人にこう言っても、このような個人の心の中の真実性をどうして判断できるだろうか？これは実証できない状況と対象だ。まさにこの意味で、「私小説」は西洋の「自我」小説と異なるのかもしれない。西洋の「自我」小説は、表現の絶対真実あるいは作品と現実の状況ないし現実の「心境」の極端な対応性を強調しなかったのかもしれない。この一点で、日本の「私小説」は独特である。日本の「私小説」の絶対真実は実証不可能な真実性だが、しかし日本の「私小説作家」は、かれらの心理描写は絶対の真実で、少しの嘘も虚構もないと、声を大にして称える。

このような日本独特の小説様式についていうと、いったん「虚構」に入ると、そのすべての土台に動揺がおきる。多分「心境」が絶対の真実を描くという意味において、「私小説」あるいは「心境小説」ははじめて独自の特殊な含意をもつといえる。同時に、この様式は日本の近代主義文学とも異なることを証明し、『蒲団』が発表されてから20年後に、久米正雄は初めてこの定義に近い観点を示したといわれている。よって人々は権威ある「私小説」論と見なしている。

このような曖昧な観点を明晰にするためであろうか、久米正雄は「私小説」についてさらに解釈を加えている。かれは、いわゆる「心境小説」の命題を示した。久米正雄は懸命に解釈して言った。いわゆる「心境小説」は、「‘私小説’中の‘自我’を凝縮、濾過、集中、攪拌して、その後その渾然一体の中から再生する。」言葉を変えて言えば、「作者が対象を描写するとき、対象を如実に浮かびあがらせ、同時に表現に訴えるのは、対象に触れたときの気持と人生観に基づく感想である。」

久米正雄はさらに言っている。いわゆる「心境」とは、作家の「創作根拠」あるいは「確かな立脚点」である。かれは、この「心境」を失った「私小説」は、文学界で愛想をつかされた「紙屑小説」「ぬかみそ小説」だ、と断言している。

久米正雄のこれらの説明は、一定の意味の上で「私小説」という特定様式の必然的根拠を実証した。

久米正雄の上述の観点に対し、おのずと賛成も反対もあった。代表的な反対意見は、近代の有名作家芥川龍之介が示した観点だ。芥川は、小説あるいは芸術の名の下に区分された「私小説」「告白小説」「自伝」は、人に滑稽な感じを与える、といった。「私小説」と呼

ばれる理由は、その自伝的「告白小説」の特徴からだ。芥川は、「私小説」、「心境小説」の諸般の考察は、曖昧な感じを与える、といった。なぜなら、それらの定義は粗雑な言語の組み合わせにすぎない。この観点に基づき、芥川は近松秋江、葛西善蔵の作品を「私小説」と「心境小説」からはずした。理由は、かれらの作品は「自伝的」要素を欠いているからである。芥川龍之介の上述の批評は道理にかなっているのかもしれない。久米正雄の多くの概念は的確な含意がなく、人にはっきりしない混乱した印象を与えやすい。しかし、芥川龍之介の批評は、やはり「私小説」の的確な定義については、踏み込んだ積極的な努力はされていない。

田山花袋は久米正雄の「心境」理論に対しては、もともと一致する意見をもつべきだったが、しかし、花袋は当たり障りなく述べただけだ。——「小説の定義は、作者が手を入れずに‘自我’の体験を描写することだ。」

勝山功も、早期の作家の「私小説」定義に関する様々な企図を原点に引き戻した。かれはいう。「まとめてみると、上述の論者はみな‘私小説’描写の対象は基本的には作家の‘自我’と‘自我’周辺の体験だとみなしている」(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、177ページ)。このような説明は少しも建設的でなく、新しい「私小説」認識の根拠とは成りえない。

どのように論じられようと、久米正雄の積極的努力は開拓的であった。ある論者は、久米正雄の観点は先輩作家菊池寛の影響を受けていると考えている。しかしこのことは、久米正雄の日本現代文学批評史の上での特殊な意義あるいは地位に影響を与えるものではない。久米正雄の「私小説」の定義は不確実であるが、かれは努力を重ね根源を求めようとしたのだ。もっと重要なことは、久米正雄は力を尽くし「私小説」の文学界での地位を高めたのだ。かれは作家のさらに多くが「私小説」の創作に身を投じることを提唱し、「私小説」を「散文芸術(小説)の根本、正道、真髓」と崇めた。かれは芸術の基礎は必ず「自我」にあると強調した。

総じて同時期の何種類かの「私小説」を肯定する観点の中で、久米正雄の観点はもっとも注目を引く。かれが肯定したのは「自我」もまた個人の存在価値だということだ。かれは、「どんなに凡庸な‘自己’でも、如実に表現すれば、存在の価値がある」と強調した。さらに言えば、かれは、ただ「‘自己’を表現する‘私小説’と‘心境小説’のみが、散文芸術の正道だ。この散文芸術は、一時の浮ついた気分や特定の時代の文学傾向の影響を受けず、そこで生まれそこに帰る小説の故郷である」(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、177ページ)。久米正雄の様々な観点は、ついに公認の文学界の定式となり、ある時期「私小説」イコール「純文学」という基本理念を意味していた。

もう一つ取りあげる価値があるのは、久米正雄が『「私小説」と「心境小説」』という権威ある論文の中で、西洋の権威ある作家の創作の例証を援用し、一步踏み込んで自分の独特の「私小説」類型区分について説明していることだ。かれはいう。「もちろん、トルストイの『吾が懺悔』が芸術的要素がないということではできない。しかしそれは‘私小説’ではない。ルソーの『懺悔録』には様々な小説的場面がある。しかしこれも決して‘私小説’ではない。反対に、ストリンドベリの『痴人の懺悔』は生粋の‘私小説’だ」(②『近代文学評論体系6』、角川書店1982年版、50ページ)。

続いてかれは日本文学の状況を列挙した。最初に取りあげられたのは夏目漱石の名作『吾

輩は猫である』だ。「……（表面的に見れば）、‘わたし’——猫の主人苦沙弥先生は、基本的に漱石先生自身にイコールなので、作品は、私が定義した‘私小説’には符合するようだ。しかし実際にはそうではない。……なぜなのか？なぜなら結局、主人公としての‘自我’が‘直接的に’現れていないから。……猫は確かに大きな役割を發揮したが、ただ通俗的な面白さを増しただけで、夏目漱石先生の技巧欲を満足させたにすぎない」（③『近代文学評論体系6』、角川書店1982年版、52ページ）。

とてもはっきりとしているが、久米正雄にとっては、作家の「自我」が作品の中で直接に展開されていることが、「私小説」としての特性を判断する最も重要な基準であった。かれの言い方によれば、「私小説」作品の中の人物は「一人称」でなければならない。そうでなければ、どうして直接性を表せるだろうか？我々がさらに深くかれの理論観点を理解したとき、久米正雄の主張はこのようではないということを発見する。久米正雄は、菊池寛の「三人称」小説の代表作『啓吉物語』を「私小説」の代表作品と称している。その理由は、啓吉という人物が直接に作者の「自我」を現し、語り、描写しているからである。この意味からいえば、田山花袋の『蒲団』は自ずと規定に符合している。『蒲団』もまた「三人称」小説である。

その他この基準に照らし、久米正雄は一系列の「私小説」作家と作品を挙げている。かれが第一に強調したいのは、当時日本のほとんど全ての作家が「私小説」を創作しているということではないか——島崎藤村の『新生』、田山花袋の『残雪』、徳田秋声の『徼』と『風呂桶』など。ほかに、久米正雄は日本自然主義文学衰退後の、20世紀初頭以後に出現した純粋な「私小説」作家——正宗白鳥、近松秋江、葛西善蔵など、を取りあげている。かれは、葛西善蔵を徹頭徹尾の「私小説」作家と称している。これは、芥川龍之介の観点とはまったく反対である。

疑いなく、久米正雄は「私小説」に大きな肯定を与えた。彼は、理由は、自分のもっているある芸術的観念にある、と述べている。まず芸術の真実性という意味からいうと、芸術は絶対に他人の人生の創造ではなく、芸術は作家本人が体験した、独自の人生の「再現」でしかない。勿論、久米正雄は同時にひとつ極端的な方向を向いていた。かれはほとんど絶対的に小説創作の中の技巧的要素あるいは「虚構」を否定していた。かれは、トルストイの『戦争と平和』、ドストエフスキーの『罪と罰』、フローベルの『ボヴァリー夫人』などをすべて、高級で偉大な「通俗小説」だ述べている。

このような観点は、日本の近、現代文学の中に、一時大きな影響力をもっていた。おそらく似たような観念の影響のためか、日本特有の「私小説」は日増しにより狭隘な、逼塞の境地に入り込んでいった。久米正雄の芸術区分は絶対的で、かれは、「私小説」以外はみな通俗小説である、といった。

二 多様化論説および観念の対立

久米正雄の「私小説」論は積極的で、肯定的態度をもっていた。かれは割合に、客観的に、雄弁に、「私小説」がよって来たある芸術的要素あるいは内在的形態と基礎について説明した。実は、久米正雄と同時代の若干の作家、評論家が、「私小説」に対して各自異なる見解を發表していた。この中には肯定も否定もあり、基本的概念については、今では

すでに多くの人々が認める事実である。たとえばある一致した観点をもつ者は、「私小説」が描写する対象は、基本的にはみな作家の「自我」の等値物象、あるいは「自我」の周辺の極度に真実な各種の体験だ、とみなしている。

記載によると、当時の日本の著名作家佐藤春夫、芥川龍之介、宇野浩二などは、みな直接、間接的に「私小説」に対し、肯定的な意見を述べている。佐藤春夫も「私小説」は「心境小説」とイコールだ、という観点に賛成のようである。かれは『「心境小説」と「本格小説」』という一文の中でいっている。「心境小説」は人に散文詩のような趣、あるいは曇天のような美感を与え、それは人間の生活に取材し、簡素な筆致で日常生活の心理的陰翳を捕らえる。佐藤春夫のこのような観点はもちろん純粋な感性的なものである。かれは客観化を認めると同時に、「私小説」の作者の「自我」心理あるいは「心境」表現の上での特質と優勢を強調している。

著名作家芥川龍之介はまたよく似た見方を発表している。かれが『話らしい話しのない小説』という一文の中で主張したのは、小説の価値を決定するのは物語の奇抜さや、筋の長短ではなく、詩的精神の深淺有無である、ということだ。小説の中の詩的精神の強調は、佐藤春夫と芥川龍之介の観点の上で共通するところだ。かれらは、真の意味での「私小説」あるいは「心境小説」は、必ずかれらのいうところの「詩的精神」を具えていなければならない、と考えていた。

「私小説」作家宇野浩二は、「私小説」が探求するのは人生と人間の深層意義で、作家が人間性を探求するという意義の上で「私小説」を理解せねばならない、と考えた。これがまさに「心境小説」といわれる由来で、松尾芭蕉後の日本文学が脈々と受け継いできた伝統で、日本特有の物あるいは日本文学界の貴重な産物であると、かれはいった。宇野浩二は、「心境小説」の極上品は、葛西善蔵の書いた小説だと、みなしていた。

宇野浩二のこの観点も、日本文学界では代表的なものである。日本の多くの作家が葛西善蔵のように、「私小説」の創作を「自我」の芸術人格の完全さと完成にしっかりと関連づけていた。

一方、多くの作家の見るところでは、「私小説」あるいは「心境小説」は、同時に先天的な弱点あるいは弊害をもっていた。たとえば日本の著名な耽美主義作家谷崎潤一郎は、小説は表現の中のストーリー、構成と筋を軽視することはできない、と考えた。「言葉を換えていえば、筋の趣旨はストーリーの組み合わせ方法、構成の巧妙さあるいは建築的な美感にある。……文学の中で、構成的美感をもった様式は小説だ。……よって筋の趣旨を除いてしまったら、小説形式がもつ特権を放棄したに等しい。」(②勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、178、179ページ。)谷崎潤一郎のこの批評は鋭い。

「私小説」に親近感をもっていた多くの作家も、様々な否定的観点をもち、意見を述べた。

たとえば、佐藤春夫は「心境小説」の詩的精神を称揚すると同時に、いわゆる「本格小説」——より立体的な、より全面的な人間生活の各面の描写を、作家に要求する、をより重視した。かれは、「心境小説」は人に変態の感を与え、読者に訴えるのはある変形した美感である、といった。このような言い方は、否定的なものである。佐藤春夫は続けて指摘した。「私小説」は個人的すぎて、作者の「日常的」生活に耽溺しすぎていて、作品の世界を非常に狭くしている。

面白いのは、さまざまな鋭い否定的な観点を示すのは、まさに代表的な「私小説」作家

だ。たとえば、田山花袋は「私小説」の開祖と呼ばれ、その名作『蒲団』は人々が認める最初の「私小説」の名作（創始の作）である。しかし花袋本人は、自分のこの種の小説を本当に良いとは思っていないようだ。「心境小説」が極上であるのは、それはすでに小説ではなく、日本の伝統的産物である俳句芸術あるいは和歌に近いからだ、とかれは考えていた。かれは、小説創作の中では、「主観と客観を相互に溶け合わせる」べきだ、と考えていた。

同時にかれは指摘した。当時の日本文学界の「優秀な作品は、多くは‘心境小説’で正統（本格）の伝統小説ではない」、大正時代の小説の名作の中では、「私小説」が大半を占めている。（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、180、181ページ。）

確かに、日本の現代文学史の上で多くの作家がみなこのようだった。一方では非常に熱心に「私小説」を創作し、一方では「私小説」が必然的にある時代の意識、社会性ないし批判精神を欠いていると認めていた。徳田秋声もかつて指摘した。「私小説」あるいは「私小説」作家はもっぱら日本的な孤独の境地に身を置き、その結果、必然的にある偏狭に陥っている。かれは、「‘心境’から客観の世界に踏み込むべきだ」といつている。作家の創作行為とその芸術観念はしばしば完全には一致していないということを、ここから見て取ることができる。

早期の「私小説」に関する否定的な観点の中で、評論家生田長江の批評は、最も尖鋭だというべきである。生田長江は根本的にこのような小説類型を否定した。かれは、「私小説」は反芸術、風俗化の特徴があり、作家精神は希薄である、と考えた。生田長江は「私小説」の流行を悪い傾向だと称した。かれは、「‘私小説’は、日常の低俗な生活を創作時の高尚な生活に高めるのではなく、逆に創作時の高級な生活を日常の低級な生活に低めてしまっている」と考えた。これらの観点は同じ事を表している。当時の否定的観点の中で、代表的だ。生田長江はまた批評の中で、当時の文学界の「私小説」イコール純文学という固有観念を攻撃し、菊池寛、久米正雄などの「作家凡庸主義」を批判した。「作家凡庸主義」とは、いかなるものか？ある消極的な観点で、おおよそ作家が体験した現実生活あるいは精神生活は、作品の中に書き込まれれば、その存在価値をもつ、とみなす。このような観点と、生田長江の基本的観点は、明らかに対立するものだ。

生田長江はさらに批評の中で、「心境小説」と「本格小説」のいわゆる差異について論及している。彼は、「心境小説」の重要な特徴は、日本の伝統的自伝、日記、書簡の類の文体形式を残していることのみである、といった。実質的に「心境小説」は、主体的な創作欲望を欠いている。「心境小説」は日本固有の伝統的味わいを回復したなどという言い方は、芸術ないし日本の尊厳をおおいに損なうものである、と生田長江は考えていた。（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、181ページ。）

最後に、日本の「私小説」の成因については、生田長江のほかに、何人かの論者が、日本人の精神的特徴と日本文学の特定の伝統に帰す、としている。徳田秋声は、「心境」芸術の手本は、松尾芭蕉的な「自我の孤独生活の感懐」だと、考えた。この説明は一定の道理があり、ふかく探求する価値のある面白い課題である。遺憾なことにこの類の評論は皮相的なものが多く、総体的にまだ重厚な研究成果に乏しい。しかし佐藤春夫のある種の観点はより直接明瞭であろう。佐藤春夫の観点は濃厚な主観的色彩を帯びているが、また強い

説得力がある。

佐藤は、「私小説」の生成は、文学界、メディアの特定状況及び文学者の生活、性格と密接な関係がある。かれは指摘している。当時の日本の多数の作家は中産階級の出身で、比較的良い学校を卒業しているが、かれらが体験した現実世界は相対的に狭い。……学校生活、家庭と恋愛も同様だ。ただそれだけである。佐藤は断言した。「私小説」の発生、流行の外部原因は、青年作家たちが内向的で、空想的な性質をもち、彼らの作品は個人の心理描写が多く、いったん名を成せば、ひっきりなしに原稿依頼が来る。実際、そうなるからのかれらはさらに勉強したりあるいは自己を充実（いわゆる「充電」）したりする時間はまったくない。つまるところ、「私小説」は一種の「早老」の芸術である——佐藤春夫の目の中で、「私小説」はまさに「どうしようもない多産、狭隘な生活、無意識の早期老衰、怠惰と、まだ磨滅していない才能の混血児」であった。

中村武羅夫と谷崎潤一郎は、「私小説」の出現あるいは生成は、自然主義文学のひとしきりの隆盛と関係があると考えた。これは割合普遍的な観点である。中村武羅夫はいった。自然主義の取材範囲はもともととても狭くて、枝葉末節に拘泥する。「心境小説」の完成は、まさに自然主義文学の技巧の完成である。中村武羅夫は断言した。「心境小説」はまさに「自然主義文学の最後の直系である」 谷崎潤一郎も『饒舌録』のなかで、「当今、日本には自然主義時代の良くない影響が残っている。作者も読者も、安っぽい告白小説をより高尚に、より深刻に思っている」（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、183ページ） 谷崎潤一郎は明らかに「私小説」を「告白小説」と同等にみている。

当時の日本文学界の「私小説」に対する認定基準は、人によって異なることが分かる。「私小説」の成因について、宇野浩二は「当今の文学で、自然主義文学の影響を受けていないものはない」といっている。

三 宇野浩二の「私小説」論

前の記述の中で、宇野浩二のいくらかの観点にはすでに触れた。ここで、より詳細に宇野浩二の「私小説」論について、述べてみる必要がある。大正14年(1925)、宇野浩二は雑誌『新潮』に『「私小説」私見』を発表した。文中で、まず、かれは中村武羅夫の観点到賛成することを表明し、「心境小説」は「私小説」であるといった。あるいは「私小説」が「心境小説」の基礎で、「心境小説」は「私小説」の高級形態である、といえる。宇野浩二の次の言い方も大切であるが、「私小説」は常に「一人称」小説の印象を与えるが、実際伝統的意味の上での「一人称」小説とは同じではない。なぜなら、伝統的「一人称」小説は、作品中の人物と作者の関係が、小説の中のその他の人物のように遠くないが、しかしなお相当の距離感がある。作者の主観は人物と相互に分離している。この時の「一人称」は、作者の創作中の構想の必要を、満足させるためだけのものだった。本質的にいえば、この時の「一人称」あるいは「三人称」は、作者にいわせればどちらも同じで、なんら根本的区別はない。

しかし「私小説」の中の「一人称」は、完全に異なる意義をもっている。宇野浩二は強調していつている。かれが驚かされたのは、この時作品中の「一人称」人物は、明らかに作者の精神状態と同一に向かっていた。このような方向性はまず「白樺派」（理想主義）作

家の創作の中に見られた。宇野浩二も、「私小説」の起源は「白樺派」文学となんらかの内
在的関連がある、といている。具体的にいうと、武者小路実篤の創作は、まず「私小説」
に特有な創作の特徴を現している。宇野浩二は、武者小路実篤の創作の特徴をこのように
述べている。かれはいった。「当時の文学界のその他の小説と比べ、武者小路実篤氏の小説
はまるで小説のようではない。かれの小説は人に空虚感を与え、最近流行している子ども
の自由画のようだ。今までの小説と比べて、かれの小説は読むに耐えず、小学生や中学生
の作文練習のようだ。もちろん、読んでいくうちに、わたしたちは、小説の中の‘一人称’
で表される主人公は実は作者本人であることを発見する。作者は、自由画の筆法あるいは
作文の筆法で、伝統小説とはまったく異なる方式で、‘私’の思想、‘私’の見聞、‘私’の
語ることを表現した……」(①『近代日本文学評論大系6』、角川書店1982年版、62
ページ)。

宇野浩二のこのような評論は感覚的で、印象に頼ったものであるが、しかしかれの感覚
は直截で正確である、というべきだ。わずか数語で、新興様式の根本的特徴を十分明晰に
概括した。かれの論説は再度証明していたが、田山花袋の『蒲団』が世に出る前に、日本
の伝統文学はすでに適切な様式の土壌を育てており、ある重要作家が発表した作品に、「私
小説」が後に現すある特徴と方向を具現していたのだ。勿論、宇野浩二は、自然主義文学
の「私小説」に対する主要な影響を否定したのではなく、かれはただ、武者小路実篤の人
を驚かせる文体が、ある意味で「私小説」の最初の形態だといえる、と認めただけだ。

文章中で、宇野浩二はまた、「私小説」はある意味で、確かに一種の「自伝体」の小説で
あることを指摘している。かれは中村武羅夫の説明に同意している。もし文学界に「私小
説」だけが氾濫するのなら、単調というほかはないと、かれはいている。小説の読者か
らしてみれば、もしあらゆる作家が個人的な「私」生活を描いたら、人は小説にうんざり
させられてしまう。

宇野浩二は、なぜならば、世界は豊多彩で、小説家の世界はほんの小さな片隅にすぎ
ないからだ、と説明している。

宇野浩二はさらに小説を二種類に分けている。一方は客観小説、もう一方は主観小説で
ある。「心境小説」はかれの目の中では主観小説に属する。この説明は前にも触れたが、少
しおかしく思える。なぜならば、このような言い方は、前の説明に抵触するところがある
からだ。「私小説」と「心境小説」はどちらも自然主義小説と文体類型の上で緊密な関連が
あるが、どうして主観的な小説に変わってしまったのであろうか？

以前にすでに理解したように、宇野浩二の目の中では、「心境小説」は「私小説」と同じ
で、「私小説」は「自伝体小説」と同じである。「自伝体」は客観性を具えていなければな
らない。どうしてまた「心境小説」を主観的だというのだろうか。このような説明は、いく
ぶん不可解である。

実際、宇野浩二の論述の中でより目を引くのは、かれの「私小説」様式への肯定的記述
だ。かれは、「私小説」の興趣は、作者が人間性を掘り下げる深さに体现され、これが「私
小説」が「心境小説」といわれる所以である、といている。……伝統小説も同様に人物
の「心境」を描くが、「私小説」ほど直接で真実ではない。「私小説」は日本の作家あるい
は日本人の際だった天分を体现している。このような天分は松尾芭蕉から脈々と受け継が
れている。

宇野浩二はまた、「私小説」作品は様々で、一概に論じることはできないことを認めている。前にも述べたとおり、彼が最も推賞していた「私小説」作家は葛西善蔵である。葛西善蔵の「心境小説」は日本の小説のある種の極致を現している。

宇野浩二はまた、小説を書くことは作家の素質、天賦の才と密接に関わっている、と認めている。かれは、日本人は生まれながらに「心境小説」を書く才能に恵まれているという。日本人はバルザックのような現実主義小説を書くことはできない。同様に西洋人もまた松尾芭蕉や葛西善蔵のような芸術を創造することはできない。これは両極端である。バルザックは二十年一日のごとくコーヒーを飲んでおり、葛西善蔵は酒を飲んでいて、バルザックはややもすれば万言を用い、葛西善蔵はどれもわずか10ページくらいだ。これは詭弁ではなく、差異である。

宇野浩二の上述の説明は、あるいは偏りがあるかもしれないが、しかし時々核心に触れている。宇野浩二は日本文学というこの領域の中で、「私小説」だけが作家の創作と生活をひとつに帰することが可能なのだ、と認めている。このような方法は唯一無二である。

かれは再度バルザックとシェークスピアの創作を例に挙げている。——かれらの人々を賛嘆させるところは、これらの西洋の作家は「自我」をもって千差万別の精神……田舎医師のブナシス、男爵ユウロウ、リヤ王、ハムレットなど、を創作した。逆に、日本人は自ずから「深奥の‘自我’から‘私小説’を創作した」。宇野浩二は、日本人の創造は、同様の称賛を得るべきだと考えた。なぜなら、かれらは「自我」生活の探求に専心し、「私小説」様式を日々深化させたのだ。

かれらの「私小説」に対する専心は、驚くべきものであった。多くの日本作家は一生「私小説」のみを書きつづけ、その他のいかなる風格や様式の創作もかえりみななかったのだ。

四 徳田秋声などによる「心境小説」論

1926年6月、徳田秋声、豊島与志雄、田山花袋の三名の作家は、雑誌『新潮』に『「心境小説」と「本格小説」の問題』を發表した。文中、徳田秋声は、「心境」から客観に向かう問題を論述した。徳田秋声のある観点は、宇野浩二に対立するものである。しかし、「私小説」は主観的色彩を帯びているという問題のうえでは、両者は共通していた。

対立性については、徳田秋声は、「心境小説」と「客観小説」の境界線はもともと不明確だとしている。もともと、まず主観がありのちに客観があるべきだが、客観の条件のもとでは、「自我」の「心境」には様々な変化が生じる、とかれは考えた。つまり、徳田秋声の理論自体にも相反するところがあるようだ。「心境小説」とは結局主観的なのだろうか、客観的なのだろうか？いろいろ述べているうちに、かれは「心境」とは主観的だと考えるようになった。いわゆる「心境」は静止状態のなかにはあり得ず、始終変化の中にある。これは間違いがないようだ。しかし徳田秋声は、過去のいわゆる「心境」は主観であるべきなのか客観であるべきなのかについては、はっきりと説明していない。かれもまた「主観性」「客観性」の小説二分法を回避している。

このような前提のもとで、徳田秋声は「心境」芸術の手本は松尾芭蕉などの俳句作品だと考えている。この類の作品の作用は、「自我」の孤独な生活の感懐を表現することだ。徳田秋声はいつている。井原西鶴などの小説もまた「客観性」の芸術と称されるが、しかし

かれらの人物主観に対する、個性に対する、また世の中や人情に対する観察も、同様に「自我」の主観から出発している。

総じて、徳田秋声の観点に依ると、「客観性」は常に喪失の可能性がある。徳田秋声のこれらの懸念や視点はいささか混乱しているが、しかし十分に興味深い。かれの「私小説」「心境小説」の本質が混淆しやすい問題について、自らの説明を提示している。しかしこれらの説明は、人に主観的で、漠然としたあいまいな認識を与える。

徳田秋声もその論述の中で東洋芸術と西洋芸術の差異に触れている。彼は、西洋芸術は生活を源にし、ロマン的作品であろうと、空想的作品あるいは客観的作品であろうと、すべて生活の基礎を具えている。その中では、芸術は生活と乖離することがない。しかし、人間は芸術の基礎で、人間を離れたら、また西洋の芸術を語ることはできない。肝心なことは、西洋芸術の構成が大きくとも小さくとも、「心境小説」とは呼べないことだ。なぜなら西洋の芸術の中では、いわゆる作家の個性、主観、思想などは、多くは一体となっており、作品の芸術構造が大きくても小さくても、あるいは表現が客観的であろうとなかろうと、作者の姿は容易に見出せるのだ。よって、徳田秋声は、西洋芸術の中で体現された「自我」は、「客観化」を経て変形した後の「主観」だと考えた。逆に、秋声は、中国の小説と近代日本の小説を含む東洋の作品は、大方は異なると考えた。

徳田秋声は、東洋芸術はそれ自身の特色があり、それは西洋芸術のように生活とぴったりと合致していない、あるいは一般的な状況の下では、人々の感覚は明らかに異なるといえるのではないかと考えた。一般の世界自体が変異的であり、感じ取れる世界には属していない。よって、東洋の芸術が描写のタッチの上でどんなにきめ細かくても、真の人生とは距離ができてしまう。言葉を換えれば、秋声は東洋芸術の生活神経は麻痺しているといっている。この種の差異は、古典芸術に現れているだけでなく、現代の芸術のなかにも現れている。東洋の芸術は、往々にして偏狭に流れ、ひとつの思想あるいはひとつの概念に拘泥する。それで多くの作品は、真実の人物像を作り出すことができない。これらの差異は、東洋と西洋の彫刻芸術の中に特にはっきりと表れている。昔から、日本の彫刻芸術は端麗な感じを与える。現代の東洋の彫塑はより粗っぽい。かれは、ロダンのような個性が深い作品は、東洋の彫塑の中にはほとんど見られないといっている。ロダンの作品は人を震撼させる力があり、荒々しく、深刻で、真に迫り、力強い。同じように、徳田秋声はトルストイの小説もこのような特徴をもっているといっている。(①『近代日本文学大系6』、角川書店1982年版、67、68ページ。)

徳田秋声が東西について長々と述べ立て、東洋、西洋の芸術の本質の差異を列挙した目的は、東洋芸術の特徴を説明すること、あるいは日本の作家と日本の「私小説」のある種の欠点を説明することにあつた。日本の「私小説」を含む東洋芸術は、表面上は極端に「客観化」した作品のようでも、内部では「主観化」を現している傾向がある、とかれはいう。なぜならば、そのような表面的な「客観性」は、主観的考えあるいは観念の強烈な作用のもとに現された「客観性」であるから。作品の中の主観、客観は一種の均衡を保っているともいえる。徳田秋声は、当時の日本文学界の芸術修行として、「心境」から広い客観世界に歩み出す必要がある、と強調した。

豊島与志雄の評論のタイトルは『動的心境へ』だ。かれは「心境小説」と「本格小説」の様々な論争は意義がないと考えた。なぜなら、近代小説の重要な特徴の一つは自由な発

展で、どんな単一的な形式にも拘泥することとでないと考えた。同時に、感想、小説、随筆を比較すると、理解が容易であるといった。もし昔をしのぶスタイルの小説が感想文に近いなら、「心境」的な小説は随筆に近い。豊島与志雄は「心境小説」は小説の正統（本格）とはみなさず、「心境小説」はやがては衰退するだろうと考えた。

また、豊島与志雄は、小説中の「心境」表現は無視することはできない、といった。たとえば、フローベールの小説『素純な心』、ドストエフスキーの『白痴』などは、明解に作家の心理描写を含んでいる。（豊島は小説中の「心理」と「心境」の境を混同しているようだ）。これは問題の一面である。もう一方は、豊島は優秀な作家だけが筋を離脱して創作をすることができると考えている。かれは、物語から離れたら創作ができない小説家は、優秀な小説家ではないと考えている。このような認識に基づいて、豊島与志雄は日本の近代以前の文学界は悲惨であると考えた。なぜなら当時は「心境小説」はなく、書店に溢れていたのは各種の伝奇小説だったからだ。だから「私小説」と「心境小説」の出現は、確かに日本文学界あるいは日本作家全体としての一大進歩であった。この類の小説家の最大の特徴の一つは、物語がなくても「心境」だけあれば、小説が書けるということだ。

豊島与志雄は引き続き自己の観点を発展させた。彼は上述のことを断言する過程で、実は十分な理解がなかったのかもしれない。まちがいがなく、優秀な小説家は「心境」だけあれば小説が書けると断言した。しかし、彼はまた同時に、更に傑出した芸術家は、そのような「心境」のみの小説を優れた作品と見なさないかもしれない、ともいった。彼は、芸術についていえば、主観と客観の一致が非常に重要だといった。物語と「心境」は、ある程度のうで一致に達するべきである。ここまでいうと、前述の「心境小説」はまるであってなくてもよいことになる。豊島は自ら混乱に陥り、中庸主義者に転じた。かれはさらに強調した。現在の「心境小説」中のいわゆる「心境」は、人に静的な「心境」を感じさせる。しかし実際には、かれは、現代はすでに鑑賞の時代ではなく、実行の時代だと考えた。言葉を換えていえば、静的ではなく動的な時代である。そのため、静的な「心境小説」は時代の必然的な排斥を受ける。動的な「心境」とはすなわち静的な「心境」に対していうものだ。あるいは「心境小説」の衰退の理由はここにあるのではないか。彼は、新しい「心境小説」は情熱に満ちた生活の欲求であると考えた。（①『近代日本文学評論大系 6』、角川書店1982年版、69-71ページ。）

以上が豊島与志雄の論証の後に得られた結論である。残念なのは、日本現代作家、評論家の多くの理論的観点は、矛盾だらけ、すきだらけであることだ。人に、明晰で、理性的で、完成された印象あるいは解釈を与えるのは難しい。かれらの理論は体系的でなく、感性的、感覚的で恣意的特徴がある。しかし、豊島与志雄の以上の論述はいくらかの啓示を与える。かれは、我々の「私小説」と「心境小説」の理解と認識を、一步深化させた。実は、日本のこの種の小説様式の総体的な総合認識は、多数の論者の様々な異なる観点と論述を通して、徐々に関知され、獲得されたのだ。

同様に、田山花袋の「本格小説」と「心境小説」の観点も、十分に興味深い。田山花袋は、非常に重要なことは二者がいかに一致を達成するか、だと考えた。……言葉を換えれば、主観と客観をいかに融合するかという問題だ。まずかれは、以下の説明はあるいは成立しないかもしれないということをも認めた。「心境」的な芸術形式は東洋に属し、「本格小説」の形式は西洋に属すると彼は考えた。同時に、「心境」的な表現が極致に達すると、詩

歌、俳句、和歌の形式になる。田山花袋はいわゆる新しい和歌が、小説のような客観的形式に変化すると思っているのではない。しかし当時の小説の中には、すでに伝統和歌に近い特徴——作家の「心境」本位主義、が現れていた。田山花袋は、和歌と比べれば、俳句は更に客観的だと考えた。よって、寺院のような場所では、俳句は「本格小説」特有のあるおもむきを現している。つまるところ俳句の基礎は東洋の思想——ややもすれば松尾芭蕉の美学理念「わび・さび」に行きつく、である。比較していえば、田山花袋は、小林一茶の俳句はいわゆる「本格小説」により接近しており、最終的な落ちつき先はやはり「自我」の「心境」の本位である、と考えた。

非常に明瞭であるが、以上何人かの日本作家の目の中の共通の観点は、いわゆる「本格小説」は主観と客観の相互融合の所産で、同時に「本格小説」とは「心境小説」に対していわれたもので、それは後者の高級形態である。引き続き田山花袋の関連論述を観察すると、よりはっきりとした理解が得られると思う。

田山花袋は引き続き中国の古代詩人白居易と杜甫を例に挙げ、彼らの多くの詩は「本格小説」の特質を具えている、といった。特に杜甫の名作『石壕吏』である。彼は比較していった。日本を除いて、その他の国の文学はわりあい「主客合一」を重んじる。特に西洋文学はそうで、日本式の孤独の落とし穴は存在しない。かれらは常に他人に対し、社会に対しより多くの肯定を与える。たとえ幾人かの極端な「自我主義」作家でさえ、日本式の「孤独」とは全く異なる。田山花袋のこのような発見は鋭敏で興味深い。かれは、非常に重要なことは、西洋作家は常に「他者」の中に「自我」を発見する、と考えている。東洋、西洋の個人主義者も本質的にはある種の差異がある。まさにこういう理由で、東洋の詩、和歌、俳句は比較的発達し、西洋は小説と演劇が比較的発達した。西洋小説は一方で「自我」の中に「他人」を発見するのに成功し、もう一方で「他人」の中に「自我」を発見した。西洋小説は「自我」、「他人」の表現の上で、人に調和を感じさせた。勿論西洋にも通俗小説はあるが、しかし西洋の通俗小説と日本の通俗小説は同じではない。(①『近代日本文学評論大系6』、角川書店1982年版、71-73ページ。) 奇妙なことは、日本の論者のおかしな小説基準に依ると、ドストエフスキーやユーゴーなどの小説は意外にも「優秀な通俗小説」になる。

田山花袋は日本の文学の進歩を望んでいた。彼は日本の「私小説」文学様式の創始者であり先導者であったが、日本の作家が俳句式の狭い心境を超越し、現実の人生を十分に描くように変わることが望んでいた。以上の日本作家の様々な記述のなかから見て取ることができるが、日本の作家は西洋文学と同族の文学の差異に直面して、常に劣るところがあると感じていたのである。このような状況は小林秀雄の『「私小説」論』の中に、より明確に反映されている。勿論、日本作家の自己卑下は、消極的な効果ばかりではない。まさにこのような人に劣っているという反省と定義づけのなかで、日本現代文学の内在的品質は引き上げられたのだ。

五 横光利一の「純粋小説」論

横光利一は日本のノーベル文学賞受賞者川端康成と同様に、日本「新感覚派」文学の最も重要な代表作家の一人である。横光利一の評論『純粋小説論』(1935) (①『近代日本文

学大系6』、角川書店1982年版、143-145ページ)は、日本の現代文学批評史のなかでしかるべき地位をしめている。この論文は「私小説」あるいは「心境小説」について多くは言及しておらず、いわゆる「純粋小説」と「通俗小説」の様々な差異について大いに論じている。しかし論文は間接的に「私小説」と密接に関わる重要な問題に触れている。

たとえば、かれは論文の中で「私小説」様式に非常に重要な「日常性」の問題に触れている。彼の『純粋小説論』の一文の中で、かれは、当時の日本文学界は文学の存在様式を五つに分類し、純文学、芸術文学、純粋小説、大衆小説、通俗小説、だと述べている。横光はこの分類には混乱があるといっている。この分類方法に基づくと、当時の日本文学界は普遍的に、最も高級な文学は純文学でもなく、芸術文学でもなく、純粋小説と見なしていることになる。この訳の分からぬ分類の中で、横光利一が興味をもったのは「純粋小説」という呼称だけである。それで「純粋小説」の基本概念を説明するために、横光利一はまず「純文学」と「通俗小説」の根本的差異を詳しく説明した。

当時の日本の文学界では、この問題に足を踏み込んでいる者は甚だ多かった。思考の結果は大体次のようである。

その一、「純文学」は「偶然性」を避ける。その二、「純文学」には「通俗小説」のような「感傷性」がない。当時の日本文学界では、上述の「偶然性」と「感傷性」の定義にまだ明確な説明をしていないのかもしれない。人々は、「偶然性」とは「一時性」で、その逆は「必然性」あるいは「日常性」だと見なしていた。「感傷性」については、直感に依るのみで規定するのは難しいようだ。このような論述過程のなかで、横光利一のある西洋作家に対する分類と分析は、十分に興味深い。横光利一は最初にまず、ドストエフスキーの小説『罪と罰』には、「通俗小説」のような「偶然性」(あるいは「一時性」)の要素が含まれていると感じた。同時に、ドストエフスキーの作品はある種のいわゆる「感傷性」で読者の歓心を買っている。つまり、「通俗小説」の大きな二つの要素を具えている。しかし、西洋の文学観念に大きな影響を受けていた、当時の日本の一般的文学認識の中では、『罪と罰』は「純文学」よりもさらに高級な「純粋小説」であった。理由は、作品が「思想性」と相応の「現実性」を具えていたからだ。

横光利一はそのようなことには頓着せず、更に定義した。ドストエフスキーの『悪霊』、トルストイの『戦争と平和』およびスタンダール、バルザックなどの文豪の作品も、すべて大量の「偶然性」的要素を含むので、みな「通俗小説」である。このような言い方は偏屈で過激であり、明らかに日本人の特殊な文学理念の作用のもとに生まれたものだ。これ以前にも、その他の日本作家の似たような観点と評論に触れてきたとおもう。

それから、横光利一は「私小説」の深い影響を受けた日本の文学界についても論述を始めた。作者としていえば、同時に「通俗小説」と「純文学」のふたつの特徴を具え持つことはとても困難だと、彼はいった。なぜならば、ある「現実性」は、「偶然性」と「感傷性」の基礎の上に成り立っているからだ。「純粋小説」のもつ様々な特徴を論証することは、同様に非常に困難になっている。横光利一は「純粋小説」に論及するとき、「私小説」と密接に関連する「日常性」の問題を、間接的に持ち出している。かれは疑問を投げかけた。「純粋小説」の「偶然性」(「一時性」あるいは「特殊性」)は、どこから来たのだろうか?かれは、この類の小説を構成する主要な成分は、相変わらずいわゆる「日常性」(「必然性」あ

るいは「普遍性」と考えた。横光利一は問いかけた。「純粋小説」のなかの前に述べた「偶然性」は、「日常性」を集めた、特異な運動形態を源としているとでもいうのだろうか？あるいは、「偶然性」は「純粋小説」本来の可能性から出て、「日常性」を強化したのだろうか？横光利一は、このふたつの起こり得る状況しかない、と考えている。さもなければ小説中の「偶然性」はたちどころに「感傷」に変わってしまう。横光利一のこれらの叙述概念は曖昧で、はっきりとした形にまとめ上げることは難しい。

しかし、かれの結論的叙述は比較的明晰である。小説表現の上で最も困難なのは、「現実性」の中に「偶然」を含むことであると、かれはいった。横光利一の芸術観念の中では、「偶然性」は「通俗小説」の専有物と考えるのではなく、むしろかれは「偶然性」の重大な役割を肯定しているといったほうがよいのではないか。かれはまた、日常生活の中で最も多く感動を含むのは、この「偶然性」である、といった。しかし、日本の「純文学」（日本の現代文学の中で一時期「私小説」はその代名詞であった）は、生活の中に最も多くの感動を与える「偶然」を放棄し、これを避け恐れていた。日本作家が尊び崇めたのは、生活の中の懐疑、倦怠、疲労困憊した「日常性」を表すことだったのだ。かれらは至る所にマークをつけ、「日常性」と写実性の間に等号を記した。

横光利一の「偶然性」と「日常性」の相関論述が成立するかどうかはべつにして、またかれの論述が、明晰明瞭であるかどうかもべつにして、かれの日本現代文学に対する基本的認識あるいは断言には、一定の現実根拠があるというべきだ。横光利一は、日本の作家の「日常性」への偏愛と選択とを簡単に否定したのではない。しかしかれは、この選択は人々の判断に影響を与えたと、考えた。なぜならば、このために身近の日常体験を描いた作品だけが、真実の表現と見なされたからだ。それで、創作の中に「偶然性」がありさえすれば、すぐに「通俗小説」あるいは「感傷性」を連想した。このような偏った認識の作用のもとに、日本の「純文学」は自ずから「大衆文学」あるいは「通俗文学」の攻撃、圧迫を受け、衰亡間近の苦難を体験したのである。横光利一はこのような結末は必然的だと考えた。これはまた、横光利一が「純粋小説」の重要性を強調した理由でもある。かれの目の中では、もし根本的に見方を変えなかったら、「純文学」の復興の願望と努力は水泡と帰す、であった。横光利一は日本の「純文学」が衰退に向かった原因は、「通俗小説」に対する軽蔑にもある、と考えた。「純文学」作家がこの点を意識したときには、時すでにおそし、だった。

横光利一はまた述べている。当時の日本作家は、多くが自意識過剰の傾向にあった。そのうえ、それは対応の難しい、現代の特性をもつ新しい「自我」意識だった。

このような「自我」は主に20世紀以来日増しに勢いを得た「私小説」あるいは「心境小説」の中に表現されたと、かれはいつている。横光利一は、日本のドキュメンタリー的写実作品の中の、作家の多くの表現は、多くの読者の共鳴を得ることはなかった、と考えた。事実上、読者大衆はそれぞれ異なる、恣意的な思考方式をもっていた。作家は万難を排して、一部の読者と意識の共有を達成することに努力を払った。この類の最も困難な小説構築の中で、作者に対し最も大きな役割を發揮したのは観察ではなく、インスピレーションではなく、想像力でもなく、音符とかわらない「文体」（この「文体」の定義もまた非常に困難な仕事だ）だった。横光利一は、この音符をつなぎ合わせる力量が作家の思想だと考えた。かれは、近代小説の中のおかしな物、それは不安な精神——自意識だと、か

れはいつている。このおかしな物は現実の中で日増しに力を増し、伝統的な心理と道徳を動揺させ、人々の理性と情感を破壊し、ねじ曲げている。しかし、「自我」を観察する「自我」は、まだ伝統的な「写実主義」に活力を回復させていなかった。表現方法の上で、それはいかなる可能性ももたらさず、日本の短篇小説作家は瀕死の状態だった。このような不安な状況のもとで、横光利一はいわゆる「純粋小説」を提唱したのだ。

横光利一は、現代文学の中に三種の作家の視点があると考えた。一つは、普遍的な人間の本質に基づく作家の視点、一つは特定の個体を表す作家の視点、最後は前述の個体を観察する作家の視点、だ。これらの異なる視点は、作家が長期にわたり依拠していた道徳と理性を再度分解する。ロマン主義作家のいわゆる善美を尽くす、ということは、既に存在していない。横光利一は、道徳と理性は人間の活動の中で最高の位置に置かれ、美に対する人間の強い関心から乖離したら、美は何処にも求められなくなってしまうと考えた。行動主義者はいった。「我々は何をすべきか？」横光利一もいった。近代個人の道徳と理性の探求を放棄して、我々は何をすべきか？

横光利一の以上の様々な論述は、「私小説」の現代日本文学の中での地位と役割を理解する助けとなる。いわゆる「四人称」と「純粋小説」の提唱は、一方ではこの先鋒作家の認識と責任を体現し、もう一方では一種の権益に対する配慮——「純文学」の偏りと日増しに悪化する形成に直面し、いったいどうしたらよいのか、でもあった。横光利一は明らかに「私小説」に対して否定的な態度をもっていたが、しかし彼のこの論述のなかでは、ひとことも触れていない。

横光利一の「純粋小説論」の雲を掴むような説明を通して、我々は一定程度、日本の作家の目の中の日本現代文学の状況は、確かに混乱していて、正確な認識を欠いていたということが理解できる。また同時に、彼らの目の中の「純文学」あるいは「私小説」は、同様に一種の感覚的で印象を重んじる基本形態あるいは特徴であったことが理解できる。定義の欠落と概念の曖昧性は、関連の論述を通して、「私小説」の類の文学様式について、さらに深く正確な認識あるいは理解を生むことを困難にし、それらをまとめて一種の相関的、段階的定義あるいは認知と見なすことしかできない。

六 小林秀雄の『私小説論』

小林秀雄は1935年5月から8月まで雑誌『経済往来』に『私小説論』を発表した。(①『近代日本文学大系7』、角川書店1982年版、181-202ページ。)これは「私小説」評論史の上で画期的な重要な論述と称されている。論述の核心は、「自我」論である。小林秀雄は、西洋文学の「自我」の形態を比較対照するという基礎の上で、日本近、現代文学あるいは日本の「私小説」の中の「自我」の位相の問題を探求した。小林秀雄はまずルソーの「自我」論を紹介した。かれは、西洋の一流の「私(自我)小説」はすべてルソーの『告白録』の影響のもとに生まれたと考えた。

西洋の文学中には「私小説」という呼称はないので、小林秀雄は作品中の人物の「自我」の角度から、日本特有の文学呼称を借用しただけである。小林秀雄の論文の中から、かれは簡単に全般的に「私小説」を否定したのではないことを知ることができる。表面的に見れば、「私小説」は小説の形式で「自我」を繋ぎ合わせた誠実な告白にすぎないが、小説の

幼年時代から、作家はすでにこの種の方法を掌握しており、「自我」の告白は、実はあらゆる文学創作のひとつの基礎であると、かれはいつている。しかし、小林秀雄はまた、歴史は人に奇異の感を与えるが、文学の歴史の上では、いわゆる「私小説」は実はまた、個人が重大意義をもってからの産物である、と考えた。ルソーが生活していたのは18世紀である。それでは日本の「私小説」が生まれた背景は結局何であろうか？小林秀雄は、日本の「私小説」の誕生と日本のロマン主義文学運動とは無関係ではない、と考えた。なぜならば、日本のロマン主義文学と重要な特徴のひとつはまさに個人の権利、役割、理想を強調することである。もちろん、文学様式としての「私小説」が本当に文学界のホットな話題になったのは、自然主義小説運動が成熟期に入った後である。

小林秀雄はかつて久米正雄の「私小説」に関する論述の一部を引用したことがある。かれは久米正雄の観点に賛成したのではないが、引用はただ当時の文学界がもつ普遍的な「私小説」観を説明するためである。小林秀雄は、「いわゆる『私小説』論は、当時の『純粋小説』論である」と実証していった。この説明は、明らかに横光利一の「純粋小説論」中で強調された「純粋小説」の定義とは符合しない。重要なのは、小林秀雄は久米正雄の述べたある事実——「私小説」の誕生を導いた触媒は西洋文学であり、そして「私小説」誕生の真の背景は日本自然文学思潮の隆盛と創作面での成熟である、に賛同を示したのだ。かれは、例を挙げてフランス文学の状況における共通点を説明した。フランスでは、同じように、自然主義文学が爛熟期に達してから、いわゆる「自我小説」運動が出現した。西洋文学においてはこの類の様式の完成を「自我心理小説」と称し、代表作家はバレス、ジード、プルーストなどである。ここで、比較的重要な観点は、小林秀雄は、西洋式の「私小説」作家は創作動機において日本の「私小説」作家と同じでない、と考えた。当時の西洋作家の共通の憧れは、19世紀の自然主義思想の重圧のもとから、すでに解体されたいわゆる人性を救いだし、再建することだった。かれらが「自我」を探求した目的はここにあった。さらに取りあげるに値することは、小林秀雄は、肝心なのは西洋の作家のこの時の「自我」は、すでに十分社会化した「自我」だったと考えていたことだ。ルソーの『告白録』の創作目的は、自分の現実生活を描くだけにあったのではなく、また巧妙な表現方式の追従を許さぬ成果を目指すためだけだったのではない。創作に駆り立てる力を構成するのは、実は個人の社会における意義と自然の中の人間の位置であった。よって、小林秀雄は、『告白録』が「私小説」に属すか否かは緊要ではなく、重要なのはルソーの思想がすでにゲーテなどの創作の中にしみ通っていたことだ、と述べている。西洋の「私小説」中の主人公は、かりに自分の現実生活の意義に懐疑を抱いていても、かれらの頭の中には依然として個人、自然、社会の間の的確な対応と関係が存在している。小林秀雄の上述の説明は間違いがないが、しかし、日本の「私小説」様式、定義の理解の上では、まだ様々な混乱を招きやすい。

どのようにいったとしても、小林秀雄は日本特有の「私小説」文学様式に、西洋の「自我小説」との比較対照を設定した。これは明らかに、日本の「私小説」の一般認識を一掃する手助けとなった。自然主義文学運動の中で生まれた日本の「私小説」は、世界文学の小説類型の中では極端な特別な文学現象というべきだ。西洋の「自我小説」との根本的差異がどのようであろうと、日本の作家のこの様式に対する長い間にわたる広範な熱意のほどは、驚くべきものである。このような状況はすでに、「私小説」式の創作方法が、まちが

いなく日本民族特有の文化心理伝統あるいは芸術的な嗜好と合致していることを証明している。

もちろん、これと同時に、小林秀雄は単純に原因を日本人の精神気質という単一な主観的要素だけに帰すことはできないと、いっている。かれは、自然主義文学の様式が入ってきたことは明らかに重要な契機だといっている。かれはまた、自然主義文学の背景を構成する西洋の実証主義思想に直面し、日本の近代市民社会は明らかに狭小すぎて、多くの無用な古くさい肥料を残すことになった、とはっきりと述べている。かれが「肥料」と称した物は、完全に無用な物ではないことを表している。

また一方で、当時の日本人は新思想の衝撃に陶醉していたが、実際は、新思想を育むのに必要な土壌を欠いていた。日本の文化と文学は、すでに悠久で強大な伝統を形成しており、現代作家の生活は、すでに定型化された審美感の中にあった。ゆえに、かれらは西洋のものを完全にそのまま取り入れたのではなく、西洋の各種の思想文化（文学作品を含む）を大量に取り入れると同時に、必要な「改良」あるいは変形を加えた。

よって、同様に、日本文化の特殊性は日本作家の受容性を決定づけることとなった。日本の作家は頑固に自家の領地を死守したのではない。かれらは、外からの物の自然の進入を許し、これらを頑なに拒む、ということにはなかった。小林秀雄は肯定的にいった。当時の日本作家についていえば、創作技法の中に新思想を溶け込ませることは、かれらにとっては自然で迷うことのない簡単な選択だった。これが当時の日本の自然主義作家の立場と姿勢であった。

小林秀雄はまた、かれの『私小説論』の中で、田山花袋の感嘆の一言を引用した。田山花袋はいった。「以前、私は一途に虚妄の天空に憧れていた。それ以外になにも知らなかった。私は浅薄な理想主義者だった。……」この感嘆は、花袋がモーパッサンの短編小説集を読んだ後の精神覚醒が基になっている、ということだ。花袋を動揺させたのはモーパッサンの新意に富んだ写実技法であって、かれの悲惨な生涯あるいは絶望や孤独ではなかった。小林秀雄は、当時の西洋作家の中で新しく興った写実は、作家の「自我」の人生の絶望、あるいは現実生活と訣別する決心を現している、と説明している。彼らの「自我」は作品に入り込む前に、既に一度「自我」の死亡を経ている。かれらの「自我」は、作品の中で頗る生命力をもっているが、しかし現実の中ではすでに死んでいるのだ。つまり、フランスのブルジョア階級はかつて貪欲な夢——科学的な方法で全てを計り、全てを利用する、を抱いていた。しかし、このような夢は、フルーベルなどの人生の絶望を味わった者に、現実と訣別する決心を生み出させた。

小林秀雄は、日本の作家が自然主義文学を取り入れてから、もっとも理解が難しかったのは、西洋作家の思想上のそのような苦闘であった、と考えた。日本の作家は西洋作家の創作技法を取り入れ、同時にかれらの思想を取り入れたが、しかし、これらの思想はただ日本の作家にそれぞれ異なる夢をもたらしたただけだった。結論的には、早期の日本の現代作家は、創作技法の意義の上でのみ外来の思想、あるいは各々が必要としていた個人的なもの、を受け入れたが、しかしその思想に日本の土壌の中で社会的な普遍的意義をもたせることには困難をきたした。

小林秀雄は、これこそが、自然主義文学が日本に根を下ろした後、西洋の「自我」心理小説の文学様式と異なるものを生み出した根本的原因だと考えた。

七 中村光夫の準理性詳述

中村光夫は、第二次世界大戦前後の著名な文学評論家で、日本ペンクラブの会長を務めたことがある。かれは昭和10年(1935)雑誌『文学界』に重要な評論『「私小説」について』を発表した。

中村光夫はまず、これまでの文学運動の伝統的性格を反省した。同時に、かれは指摘した。これまでの「私小説論」はその他多々の文学論述と同様に、常に批評家の過度に恣意的な議論に基づいていて、これらの評論は人をして容易に概念の混乱の境地に陥れる。中村光夫は、「私小説」創作の中に生じる問題について述べる中でいった。近代以来、実は「私小説」は、日本文学の大きな伝統を支えるもののひとつだった。そして、その誕生と形成は、少数の文学先駆者が、外国文学及びそこから生まれた近代文学運動を、意識的に模倣することから始まった。「私小説」様式の成熟は、下に述べる三種の要素の微妙な調和の中で決定された。「一つは、江戸時代の強大な封建的文学の伝統を源にしている。一つは、明治以来の日本社会の状況。もう一つは、作家の観念を左右した(当時)外国文学。」中村は「三つのうち一つを捨てたら、『私小説』の性質は把握できない」と断言した。

中村光夫は、田山花袋の『蒲団』の重要な文学史的意義を十分に肯定している。かれは、この小説は日本自然主義文学の典型的な作品で、日本近代文学の基盤のひとつを構成している、といった。中村光夫は同時に、『蒲団』の中に現れている特異な文学思索形式は、早くから日本文学の伝統の中に深々と植え込まれていて、それは、あらゆる「私小説」作家の根本的思索方式とも合致していた、と考えた。田山花袋は、自分の現実生活体験の中の苦痛と煩悶を、直接的に文学の中で表現しただけで、根本的に、それらの表現が本当に価値あるものかどうかは考えなかった。日本の多くのこの類の作家はみな同様で、表面的には大きな志を抱いていないようだが、かたくな信念をもっていた。かれらは「自我」の現実生活の芸術化は、必ずや読者を感動させる力を生み出すと信じていた。同時に、自分の経験した苦痛の体験に対し、分析を加え客観化する必要はないと考えていた。日本作家の苦悩は気楽で、表現上は狭隘であるという者もいる。中村光夫も、これは日本の「私小説」の独特の特徴のひとつだと考えていた。

中村光夫はまたその文章の中で、田山花袋とフランス作家フローベル、モーパッサンとの間の差異を対比した。かれは、一歩進めて日本の「私小説」のある特殊性を説明し、まず「私小説」式の創作手法は幼稚だと指摘した。かれはいった。「しかし、凡そ文学は、みな作者の心を読者に施す方術である。しかしそうであっても『蒲団』の素朴な形態は、読者を同化することができ、日本の『私小説』の特有な性質である。ここでは、作品の力量が読者を作家に同化させたのではない。最初から、読者は作者の感情と心理の中に同化されたといってもよい。作家の生活の情感と社会生活の情感が、相互に調和した外部環境の影響のもとに、『私小説』という素朴な手法が生まれた。このような手法は、『私小説』運動を経て、確かな地歩を確立し、大きな伝統を構成し、今にいたっても、なお日本文学の中で支配的な地位を占めている」(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、198ページ)。中村光夫が「私小説」に対して、肯定的な態度をとろうと否定的な態度をとろうと、この部分の論述はより明確に「私小説」の日本現代文学史の中の重要な地

位を説明している。

それでは、日本の「私小説」の特殊性に関して、中村光夫はさらにどのような表述をしているのであろうか？中村光夫は指摘した。日本の「私小説」作家は、現実生活の中で多くの苦難を体験した。かれらは常に社会と戦わねばならなかったが、しかし誰一人自分たちと読者との間に存在する対立を意識した者はいない。ことばを換えていえば、我々がかれらの現実生活を源にする生活情感を解析するとき、真に社会的感覚を客観化した作家は稀少であることを発見する。これは日本の「私小説」の終始一貫した、最も根本的な特徴で、同時に最大の弱点でもある。中村光夫もまた、日本の「私小説」と西欧の「自我小説」の根本的差異は、信念が異なることだと、いつている。西欧の「自我小説」作家は、「自我」を通して主観的に社会を認識し、個人を再建することができる、と考えた。しかし、日本の「私小説」作家は一方では現実を尊重することを強調し、もう一方ではロマン主義文学のある性格を具現しようとした。「かれらは、時には道徳を打破することもあったが、ただそれは反抗する‘自我’を社会に示すという目的のためだけだった。このとき、かれらは観衆の面前で演技をする役者と、本質的な違いはなかった。かりに、道徳を打破した結果は苦痛がもたらされたとしても、かれらは疑いをもたなかった。なぜならば、かれらはそのような素朴な苦痛の表現が社会を動かすに足ると信じていたからだ。ここには我が国(日本)の‘私小説’様式を貫く伝統的ロマン派的性格を含んでいる。それは世界に類をみない、「写実性」に対する尊重である」(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、199ページ)。

中村光夫は非常に正確に「私小説」様式のある根本的特徴を論述している。しかし、「私小説」研究家の勝山功は、中村光夫は堂々巡りをして、日本の「私小説」生成の三つの要因——封建的な社会の伝統、明治時代の社会状況および外国文学の影響、を提示したにすぎないと、いった。勝山功は、中村光夫の論述は、より多くの人を信服させる例証を挙げておらず、多くの読者に「私小説」に関する本質的な、より全面的な認識を与えるには不十分である、といった。この問題を説明するのは、確かにとても困難なことだ。日本の「私小説」は今に至っても、はっきりとした定義をもたない小説様式だ、ともいえる。それは単に日本近、現代文学の特定の環境の中で成長し、ある汎文化的な文学存在あるいは精神特質の反映にすぎない。どのようにいおうと、横光利一、小林秀雄、中村光夫などの「私小説」に関する論述は、なお感性的で、基礎的な一般の議論であるが、しかし一定程度は人々のこの小説様式に対する理性的な認識を深めることになったと、日本文学界は普遍的に認めている。当時の「私小説」批評の中で、かれらの観点は代表的なものである。20世紀の30年代前後、「私小説」に関する評論は当時の日本文学評論界の中心課題のひとつとなっていた。

八 尾崎士郎などの論点について

現代日本の「私小説」研究の領域の中で、勝山功の『大正——私小説研究』は比較的完全で、精確な専門的著述というべきだ。かれの論述は同時に、多くの日本の現代作家、評論家が、日本の「私小説」式の創作方法に賛成していないことを、証明している。たとえば、作家尾崎士郎も日本自然主義文学の後に出現した日本の「私小説」に対し、否定的な

態度をもっていた。

尾崎士郎は、このような古い形態の写実主義は、日常生活の平板な記録にすぎない、と考えた。

もちろん、尾崎士郎の否定的な態度は、無差別におしなべて、ということではない。かれは一部の「私小説」作家には肯定的な態度をもっていた。かれは、著名な「私小説」作家徳田秋声に言及したとき、徳田秋声の創作方式は肯定に値すると指摘した。なぜならば徳田秋声が創作の中で尊重したのは「自我の土台をもった」小説類型だったからだ。疑いもなく、徳田秋声が考えるには、「私小説」は小説芸術の極致で、かれはきっぱりとこのようにさえいつている。あらゆる小説創作の中で、「もし‘私小説’でなかったら、小説創作としての意味を失ってしまう」、「自我の土台のない昔ながらの物語のような作品は、味もそっけもない客観小説と言うしかない」。徳田秋声は、「自我」の小説の中の位置に着目したら、「私小説」は二重の意義をもっている、と考えた。表現の上でいえば、それはできるだけ写実的で、できるだけ客観的でなければならない。内容の面からいえば、それは「自我」をめぐる強烈な主観性だ。徳田秋声は、つぎのようにはっきりと述べた。もし「私小説」には生命感がないと思う者がいたら、それは少数の作家の素質の低下が原因で、これらの「作家は、時代、社会の琴線に触れることはない」、あるいは「作家の自我精神の弛み」によるものである。(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、200ページ。) 総じて、徳田秋声は、生命感、時代性、社会性の欠乏は、「私小説」が本来もつ特質ではない、と考えた。徳田秋声のこのような説明と、その他の論者の観点及び「私小説」が人に与える総体的な印象とは、明らかに一定の隔りがある。

尾崎士郎は徳田秋声の上のような観点に賛同した。徳田秋声の積極的な唱導の基礎のもとに、尾崎士郎は自身の「私小説」に関する以下のような認識を表明した。「いわゆる‘私小説’は、実はもう形式の問題ではない。‘私小説’の存在を決定するのは、作家が切実に新しい社会の現実の問題に切り込んでいるかどうかである。ここでは、個人の体験は表現上客観的統一性を保持することはできない。現在、ここでのひとつの特質は、‘自我’の意識を決定する中では、いかなる個人主義の要素も含まないということを認めねばならない。結論的には、‘私小説’と‘本格小説’は背馳しないということだ。‘私小説’は基礎的な表現形式であるべきで、作者の創作の熱意を正統な表現に導く。作者の生活態度あるいは人生観が作品中の‘自我’に変化するかどうかは、たいして緊要なことではない」(②勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、201ページ)。

尾崎士郎は、自分自身の理解に基づいて、「私小説」について相対的に広範な定義を作った。簡単に述べると、かれは、「私小説」の根本的特徴は作品本体を支える作家の精神にあると考えていた。一家の言として、この定論のあら探しをすることはできない。しかし「私小説」評論家勝山功は、尾崎士郎の「私小説論」には大きな誤謬がある、としている。なぜなら、かれのこの「私小説」定義に基づけば、作品の中に「自我」を反映してさえいれば、昔から今までのあらゆる優秀な小説は、全て「私小説」になってしまう。トルストイの『復活』、バルザックの『絶対の探求』などを含む。尾崎士郎はもともと作家である。代表作は長編小説『人生劇場』(1933)など。日本の20世紀上半期の多くの「私小説」に関する論述は、みな尾崎のような作家の評論に基づいている、というべきだ。早い時期に「私小説」に関する様々な評論を発表していたのは、多くは専門的に文学の研究に従事

する学者や評論家ではなかったので、読者はその評論が多くの理論性や実証性を具えているかどうか追求することができなかつた、といってもよい。

しかし、この類の作家の関連評論・意見を紹介することは、われわれが日本文学界の最初の「私小説」定義と概念を理解する助けになる。言葉を換えていえば、多くの作家の感覚的評論や叙述は、それぞれ偏りがあるが、しかし全体としては後の「私小説」研究あるいは定義の諸般の基礎を作り出した。それで、幾人かの作家の早期の「私小説論」中の基本観点をまとめておくことが必要だ。

まず、作家村山知義の「私小説」の特徴に関するいくつかのまとめを見てみよう。村山は、「私小説」には以下の幾つかのはっきりした特徴があると考えた。

1. 「私小説」の中の部分的、表面的描写は、同様に、「空想性」ではなく「現実性」に基づく。

2. 「私小説」作家の描くものは自分の熟知した題材で、創作の過程で、その熟知の程度は益々深化、細緻化する。

3. 「私小説」作家は、「偶然的」事件と事情に疎い人物には興味をもたず、現実的な人物の性格、心理を深く探求することに熱意をそそぎ、あるいは、微妙な心理と性格描写の技巧の進歩発展に力を入れる。

4. この種類の小説は読者に対してもある要求をもっている。「私小説」は読者にも同様に作者の題材を熟知し、非常に身近な感覚を抱くよう要求する。

総体的にいうと、村山知義は「私小説」に対して基本的に否定的な態度をもっている。「私小説」の重大な欠陥は、いわゆる「私小説」は、部分的な写実主義にすぎず、これらの「部分」を離れたら、孤立した狭隘な「自我」と重要ではない身の些事が残るだけだと、かれは考えた。村山知義のこの観点は、比較的尖鋭で、また比較的現実の状況に符合している。確かに、多くの「私小説」作品はこのような欠陥と弊害をもっている。

「私小説」が日本で盛んになった理由についての言及で、村山知義は、まずは地理的な原因だと、締めくくっていつている。日本は島国で、地理的に完全に隔離され、閉鎖された状態に置かれている。同時に、日本の言語も一種の孤立的特徴を持った方言である。このため、日本文化、文学ないし日本人の文化視点の中で、欠けているのはある種の世界性と社会性である。このような状況がまさに、「私小説」の特定様式の本質が形成された原因のひとつである。上述の原因の作用のもとに、日本文化は強烈な独特性あるいは特異性をもった。また一面では、常時相対的に孤立の状態に置かれていた。村山知義は、日本文化の伝統のある影響も加わり、日本人はまた先天的にある種の相対的に強い観念性と非現実性をもっている、と考えた。村山知義は、引き続きどうでもいいような理由を挙げているが、ここでは省略する。

「断章取義」的な紹介を通して、我々は日本の早期の作家の「私小説」論および「私小説」のある特質に対し、大体の認識を得たと思う。

以下には、詩人伊藤信吉の評論『私小説の途』と評論家岩上順一の評論『主体の喪失』について簡単に紹介する。伊藤信吉の『「私小説」の途』は1935年雑誌『新潮』に掲載された。伊藤は、日本の自然主義文学は二つの遺産をのこした、と考えた。一つはいわゆる近代的「自我」で、もう一つは創作手法としての写実主義である。前者の代表は、正宗白鳥で、後者は徳田秋声である。正宗白鳥は、日本人の近代的「自我」意識を定型化させ

た。徳田秋声の文学の特徴は、「作品の細部の叙述美にある」。特に、徳田秋声は「技法上の写実主義を以て、作品特有の客観性を編み出しており、‘自我’の現実形態が作品の構成を組み立てている」。伊藤信吉は、「私小説」の魅力は「‘自我’の容貌と体温」にあるといっている。同時に、かれもまた、最も典型的な「私小説」作家は葛西善蔵であるといっている。葛西善蔵は「私小説」を「肉体の呻吟に変え」、さらに自分の作品をして「詩と同質の密度」をもたせている。

伊藤信吉は文中で、以下の現象はより強い説得力をもつようだ、と述べている。明治以来、「新興作家の登場にともなって、不断に新興的文学の性格が形成されたが、私小説のように広汎な意義の上で、文学の性格を確立し、生命力を持ち続けたものは、非常に珍しいと、かれはいつている。伊藤信吉は、「私小説」に対しては肯定的な態度をもっている。かれはいつている。「近代文学の過程の中で、‘自我’の真の意味を現してみせたのは‘私小説’作家である。……‘私小説’作家は主体の真実を確信し、この確信の中に命を賭けて創造した」。これも「‘私小説’存在の前提と根本である」。伊藤信吉の観点は30年代の日本文学界でまた代表的なものであった。かれは、詩人の鋭敏な感覚をもって、とても正確に「私小説」の精神的実質を把握し、文中の多くの表述あるいは断言は、はっとするような覚醒感を与えられる。

かれは更にいつている。「いわゆる‘私小説’は、‘自我’の覚醒が‘自我’の言説に転化したもので、そうして作家精神の陶冶を実現する。‘私小説’作家は‘自我’真実の確信の中で作家精神を磨かねばならず、そうして作家の主体性世界が完成される」(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、210ページ)。かれのこれらの言説は、「私小説」のために高い文学史的定義づけを提示した。

同様に、岩上順一の『主体の喪失』も「私小説」に対して肯定的態度をもっている。田山花袋の評価に関して、彼の観点は、小林秀雄や中村光夫とは異なる。これ以前の多くの観点は、『蒲団』の主旨は日本国民の現実生活を探求することではなく、「努めて個人の生活の実際感覚と心境をめざす」ということを真に再現することだった。これに対し、岩上順一は少し違った観点をもっていた。田山花袋が、『蒲団』からはじまる小説三部作の中で、努力して表現しようとしたのは「旧時代の意識観念の変革ではなく、特定の知識階層の‘自我’破滅の歴史生活の葛藤」である、と、かれはいつている。しかし、ここで作者は、「我関せずという客観的描写を採ったのではなく、自らを投じて知識分子の不安と動揺を表現したのだ。」

岩上順一は続けて強調した。「私小説」の後の発展は志賀直哉、芥川龍之介、葛西善蔵などを輩出させた。しかし、これらの作家の「小説の探求は、すでにより多くが個人生活の内部に限定され」、田山花袋のように「自分の個人生活を国民の生活の中に含める」といったものではない。周知のように、田山花袋が描いたのは、芸術家の生活の困苦と「知識階層の精神が粉々に打ち砕かれるような破滅」(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、210、211ページ)であった。岩上順一は、田山花袋はそのような描写の中で、特定の時代のもっとも特徴的なある種の真実を書き表した、といっている。明らかに、岩上順一の芸術理念の中の真の「私小説」は、時代の精神に矛盾しないものであった。とすると、作家の「自我」にせよ、小説中に表現する個人生活にせよ、どちらも時代、社会を離脱し、孤立に存在すべきではない。そうでなければ、いわゆる主体性を喪失

した「私小説」である。岩上順一の「主体性」とは社会的時代感を含む主体性である。かれは、花袋以後の「私小説」は、良くない傾向を生み出したと述べている。当時の戦争状況下では、多くの作家が狭隘で、平穏な小市民習性の中で暮らし、作家がもたねばならない「自我」批判の精神の追求を怠った。

しかし、評論家山本健吉は岩上順一の観点を真っ向から否定している。彼は、日本の「私小説」は、近代「自我」覚醒式の「自我」表現の欲望を源にしたものではなく、「私小説」の本質は、最終的には日本人の生活伝統と結びついている、と考えた。「近代的観念は始まってすぐに軽視あるいは否定される地位に置かれた」といったほうがよい。「私小説」作家の創作のよりどころは、実はただ「自我」の肉体だ。そのような生活の伝統を極致まで発揚し、純粋な文学——日本の「私小説」を生んだ（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、211ページ）。

これらすべての観点はみな表面的なものである。しかし、読者が日本の「私小説」様式の特異性を感じとり理解するのに役立つと思う。粗くまとまりがなく、初歩的な叙述であるが、理解あるいは認識の基礎となることだろう。

第四章 代表的な「私小説」作家

日本の現代文学史の中で、純粋な「私小説」作家は数えるほどしかいない。しかし、このことは「私小説」様式の特異な文学史的地位に影響を与えることはなく、「私小説」が誰にでも分かる読みやすい小説形式であることを表しているのでもない。前章中でも繰り返し述べたが、「私小説」は日本の現代文学史の中で非常に特殊な地位と性質を具えている。このような特殊性は更に、すべての「私小説」の創作様態或いは形式の特徴について、的確で信頼できる総括と叙述をするのは、非常に困難で骨の折れる仕事であることを、表している。

前にも述べたように、殆ど全ての日本近、現代作家は、多かれ少なかれ「私小説」の創作実践にかかわった。これは日本の「私小説」が大いに文学的意義をもつ理由のひとつである。著名な作家大江健三郎も典型的な例だ。1994年ノーベル文学賞を受賞した日本の作家大江健三郎は、現代文学における、皆が認める特異な存在である。多くの読者の印象の中で、かれは、抽象的で作品の象徴的意味を強調する「観念派」の作家である。しかし、大江健三郎の作品の中には、「私小説」様式の顕著な特性も含まれている。あるいは、かれの一部の作品は、典型的な「私小説」性をもっている、といってもよい。

大江健三郎は多くの日本の近、現代文学に関する言説の中で、「私小説」に対し非常に高い評価と定義づけを与えている。彼は何度も「私小説」は日本の近、現代文学の大きな伝統である、と述べている。このような説が大江の口からでたことは、人に奇妙な感じを与える。同時に奇妙に思われたことは、彼の創作の中のある私小説とは対立する文体で、どのように調和を保ち、まとめ上げるのだろうか？大江はこれについては、それ以上多くの説明はしていない。

繰り返しになるが、あらゆる「私小説」作家の創作を評述し、すべての「私小説」現象に説得力のある理性的叙述をするのは、ほとんど無理な仕事だ。よって概括的、概観的に偏った記述も、力の及ばぬ事を引き受ける認識方法だと言うべきである。簡単に一部の典

型的「私小説」作家の主な創作を紹介し、かれらの一部の作品の主な構成や基本的特徴を紹介することを通して、日本の「私小説」様式に接することの少ない中国の読者に、基本的な、感性的な初歩の認識を与えることができれば、と思う。

一 「天生の自然派」——徳田秋声

日本の近、現代文学史上、徳田秋声(1871-1943)は自然主義文学の集大成者といわれる。同時に最も典型的な「私小説」作家の一人でもある。かれは金沢の没落士族の家庭に生まれ、早くに家が没落し、そのうえ虚弱体質で、病気がちで、性格は内向的、幼い頃から自己卑下、自己憐憫の傾向があった。

作家個人の経歴は作家の創作にいろいろな影響を及ぼすことはよく知られている。しかし、個人体験は「私小説」作家にとっては、より重要な役割をもっている。この点に関しては、これ以降、若干の作家の創作状況を通して検証することができる。徳田秋声の内向的、自己卑下の傾向も、おのずとかれの文学創作に大きな影響をもたらした。徳田秋声は大学教育を受けておらず、文学に対し異常なまでの執着を示した。かれは日本の古典文学を熱愛し、また英国のディケンズ、スコットなどの作品を好んだ。

徳田秋声が文学界に足を踏み込んだ頃は生活が苦しく、師につくこともできなかった。3年経って再度東京に戻った時、やっと博文館の編集雑務の仕事を得ることができた。これがかれの文学人生の真の始まりである。泉鏡花の援助のもとに、徳田秋声はついに当時名望の高かった硯友派の作家尾崎紅葉の門下に入った。たゆまぬ努力の末、秋声は徐々に紅葉門下の「四天王」の一人になった。

もうひとつ面白い現象は、尾崎紅葉は硯友社の代表作家で、19世紀末の日本文学界での影響は非常に大きかったが、基本的な文学資質からいうと、尾崎紅葉と徳田秋声は根本的に異なっていた。もちろん、高弟の誉れを得てから、徳田秋声の創作の道は平坦で歩きやすくなった。では、秋声が尾崎紅葉を最初の師とした意図はなんであったか？立身出世のためだけだったのだろうか？このような疑問が生じる理由は、徳田秋声の個人的特徴と文学的資質は、華麗、洒脱、物語の奇異を重視する硯友社文学との差異が非常に大きいことによる。かれが紅葉門下に身を投じたのは、打算的な理由であったかもしれない。

秋声は早期には多くの通俗的小説も書いた。しかし、処女作『藪柑子』(1896)と後に好評を博す『雲のゆくへ』(1900)などを含むそれらの風俗的な写実の作品は、徳田秋声の創作風格を真に代表するものとはいえない。

1901年、秋声は『読売新聞』社の仕事を辞し、専業作家としての作家人生に入った。当時の創作は依然として類型化、通俗化に流れる客観小説だった。1907年頃日本の自然主義文学が文学界を支配するようになって、徳田秋声はやっと自分の天生にぴたりと合った創作方法と小説文体を探し当てたようだ。小説『新世帯』(1908)の発表は、彼の自然主義小説の最初の試みである。『新世帯』は彼のそれまでの小説とはまったく異なり、ここにはもう偶然性に満ちた通俗的プロットはなく、それに取って代わったのは、自然で真実の生活の再現であった。徳田秋声は容易に、自然主義の創作の精髓を自分の創作の中に溶け込ませた。かれは更に努力して「人生の事実を把握し、その意味を忠実に探求した」。

周知のように、日本の20世紀初頭の自然主義文学運動の中で、最初の自然主義小説は

島崎藤村の『破戒』(1906)で、それに続いたのは田山花袋の両方の意義を具えた『蒲団』(1907)だ。この二つの作品を契機に、日本の自然主義文学は日露戦争後の全盛期を迎えた。この時期、徳田秋声はいかなる文学に関する理論や見方も発表せず、作家としての自己の才能に基づいて、黙々と一連の創作実践を進め、ついに日本自然主義文学の中で最も典型的な代表作家となった。生田長江はかれを「天生の自然派」と称した。

『新世帯』創作の時期、徳田秋声はまだ明確な創作意識を持った真の自然主義作家ではなかった。前に述べたように、この創作でかれが依拠していたのは、やはり天生である。

『新世帯』発表の3年後、徳田秋声の重要な作品『懺』(1911)が出版された。ここに至り、かれの自然主義文学の大家としての文学界の地位が確立した。『懺』のストーリーは複雑ではなく、暗い沈んだ雰囲気の中に、秋声は煩瑣で煩わしい家庭生活を描き、夫婦の感情が通い合わない状況のもとでの抑圧と苦渋を表現した。日本文学界の常識として、『懺』と『足跡』の二作は文体の上で典型的な「私小説」の特徴を現しており、女主人公のモデルは、秋声の妻小沢はまでである。このモデルの存在は、徳田秋声の自然主義小説への転換と展開に大きな役割を果たした。作品の中で、秋声は独自の冷徹な筆致で、夫婦間の「プライバシー」を緻密に描いている。小説『懺』は作家の前進の道標となっただけでなく、日本の明治の文学史の上で、画期的な意義をもつ名作と論じている者もいる。

この作品を皮切りに、徳田秋声の創作はかつてない特殊な意義を持ち始めた。簡単にいえば、かれはこの時、すでに「島崎藤村のような人道主義を廃し、田山花袋特有の感傷的ムードを消し去り、自分の苦しい生活から漏れたため息すらも聞こえなかった」。徳田秋声は徹底的な写実主義あるいは自然主義者になっていったのだ。……絶対的に近い「客観性」描写が、まるで完全に小説の主観を扼殺したようだ。小説の中にはドラマティックな筋の起伏はなく、とても自然な雰囲気で簡明直截である。

しかし、徳田秋声の創作方法は田山花袋が提唱した「平面描写」とは、やはり少し差異がある。表面的には、二者の文体特徴は似通っているようだが、実際にははっきりした違いがある。

田山花袋が強調したのは、描写の平面性のほかに、表現の客観性もある。しかし『蒲団』のような小説は、前にも述べたがやはり当時の社会歴史的背景と密接な関わりをもっていた。『蒲団』が踏み込んだ人物心理や苦悩の雰囲気は、依然として強い社会典型化の意味をもっていた。少なくとも、『蒲団』は、20世紀初期の日本国民の個人心理と精神状況が、あのように普遍的な存在形式であったことを、読者に理解させる。田山花袋特有の価値判断と傾向性も作品の中に常に表されている。

徳田秋声はこれと異なる。秋声も花袋のように、小説の中で客観的に、如実に平凡な人物の平凡な瑣事を描いたが、本質的には、徳田秋声はもっと先に歩を進めた。かれは作品の表す陰鬱な生活の中に、主人公の消極的な生活の追求と態度を分析してみせた。あきらかに、それはより極端化——「無理想と無解決」、に向かうものだった。徳田秋声のこのような創作傾向は、以後の「私小説」様式の最終的確立のために、基礎固めの、規範的な役割を果たした。「私小説」の伝統も、日本の新文学運動の発展の中で、不断に継承と変化を生み続けていった、といってもよい。この過程の中で、『懺』の影響はとても大きい。これは日本文学界の認める事実でもある。

この独自の特徴をもった『懺』に関し、徳田秋声はかつて自分のある本のあとがきでこ

う書いた。「……これ以前には中編小説『新世帯』を発表し、『読売新聞』に長編小説『足跡』を書いた。同時にこの前後に、若干の自然主義文学の傾向をもった短編小説を世に問うた。しかし、前のこれらの作品と比べると、私の文学的風格には変化が生じた。観念的特徴が著しい写実の境地からだんだんといわゆる現実と生活に確実に接近してきた。私の個性についていえば、私は現実性が強い人間ではない。ロマンチストとはいえないが、ぼんやりした、怠惰な空想家である。これは、中国の古典文学の影響によるものかもしれない。もっと多くは生まれつきの気の弱さにある。要するに、私の生活態度は現実主義的ではなく、そのため何度も無駄足をし、危険を冒したが、未だに地に足がついていない。私はずっとこのままではいけないと感じ、苦悩した。ちょうどこの時、私は家庭をもち、子どもをもち、真剣に人生に向き合う必要があると悟った。このような心理状態が、私が以前の多くの長、短編作品を創作した動機だ。しかし、直接自分の生活から題材をとった作品は、『懺』が初めての試みである」(①『日本近代文学大系 2 1・徳田秋声集』、角川書店 1973年版、27ページ)。この表述の中から、徳田秋声の創作態度およびかれの個人生活の作品中の特殊な地位について、おおよそ理解することができるだろう。

実は、『懺』の発表の前に、多くの「私小説」作品を書いていた。『某夜』、『丸薬』、『手術』などである。また『懺』の創作と同時に、もう一部の「私小説」作品『能絵』も書いていた。

しかし、なんといっても、徳田秋声の文学的風格の変化の道標として、『懺』は、疑いなく、作者が名を成す前の個人生活体験と感覚に取材した代表作である。

同時期の作家と比べて、徳田秋声は多作である。日本の自然主義文学が文学界で劣勢になった後も、かれは相変わらず自然主義の創作分野を堅守していた、とのことである。この前後のかれの重要作品には『爛』(1913)のほかに、『蒼白い月』(1920)、『町の踊り場』(1933)、『仮装人物』(1935-1938)、『勲章』(1935)と『縮図』(1941)などがある。評論家生田長江は『徳田秋声論』という論文の中で、徳田秋声を「天生の自然派」と称している。

「天生の自然派」とはなんであろうか？秋声が自然主義文学あるいは「私小説」の文学様式に対し、生まれながらの親和感、親近感をもっていることを指している。徳田秋声は自身の一連の創作の中で、繰り返し自己特有の「自然」個性を磨き、かれが強調した「無技巧の技巧」の創作論を、当然のような境地にまで高めた。

徳田秋声の創作は日本自然主義文学の極致を体現した。徳田秋声の特異性は、視野の狭い、感覚的で、社会性の欠けている文学様式・「私小説」に、基本的に定型を与えることができたことである、ともいえる。かれは自己の創作に依拠し、最も典型的な、代表的な「私小説」作家と称された。西洋小説の判定基準に基づく、「私小説」という日本的な自然主義小説様式は、読者に一種の「非小説」という特別な印象を与えるかもしれない。しかしより多くの日本の論者は、この差異こそがまさに「私小説」の特有な価値と意味を証明していると、考えている。日本の学者は、日本文学の根本的特徴はこのような一種の「絵巻物形式」だと考えている。そして西洋の小説は、より「構成的な特徴」をもっている。このような前提のもとで、徳田秋声の小説は、日本文学の民族的特徴を現している。

もちろん、このような状況は徳田秋声という作家個人の身に具現されたのではなく、日本文学、日本文化の中に具わった普遍的な重要な問題である。

日本学者加藤周一は、その『日本文学の特徴』という文中で指摘している。「日本文化の

ひとつの傾向は、叙述言語が具体的で、非体系的で、喜怒哀楽に満ちた人生の特殊場面に向き合っていることである。これに反し、対立するもう一つの傾向は、抽象的で、体系的かつ理性的な言語秩序を懸命に構築しようとしていたことだ」(①『日本近代文学大系21・徳田秋声集』、角川書店1973年版、25ページ)。加藤周一のこの断定は現実的根拠があり、また説得力がある。この理論は、日本の「私小説」様式が長期にわたり隆盛を維持したことを説明する、文化的因素、背景、基礎に用いることができる。

疑いなく、『懺』は徳田秋声の非常に重要な長編「私小説」の力作である。この他に長編小説『仮装人物』(1934-1937)と『縮図』(1941)などが、かれの代表的な「私小説」の名作といわれる。これらの作品は内容、表現上に必然的に違いがある。しかし、より研究者の興味を引くのは、ある共通の条件と基礎である。「私小説」作家として、この類の小説の創作理念を認める以外に、作家自身の条件との兼ね合いを考える必要がある。これは偶然のもので、求めようとして求められるものではなく、ある自然な符合と偶然の合致が必然である。評論家相馬御風は、『懺』に関する評論文のなかで述べている。「……この男の生活上の最大の障害は、体が弱いことである。このような状況が、徳田の生活に多くの陰鬱な影を投げかけている」。相馬御風のほかに、三木清も文章中で、徳田の健康問題に論及している。ここから見られるように、日本の論者は、「私小説」作家の天賦の物の構成要素に対し、一致した見方をもっている。三木は述べた。「作家の風格、気質、才能などの面で、それぞれが異なる個性をもっているということを、我々は認める。しかし健康の役割に関する問題には、必ずしも十分な認識をもっているとは限らない。実は健康問題は、作家の個性に大きな影響を与えるものだ」(①『日本近代文学大系21・徳田秋声集』、角川書店1973年版、34、35ページ)。三木がここでこの問題を強調する理由は、すなわち徳田秋声の健康状態が、かれの創作の個性に重要な影響を与えていたことを証明するためである。同時に、二人の評論家の言説はともどもどちらも次のことを証明している。極端に個人化した問題、条件は、まぎれもなく、この種の小説様式の前提となる、

最後に、『仮装人物』と『縮図』についての基本評価を簡単に紹介しておく。この二編の長編は、徳田秋声の晩期の作品で、『仮装人物』は徳田秋声の集大成の作といわれ、『縮図』は当時の日本軍によって禁書——(後に未完の形を以て世に知られる)、に指定された。しかし『縮図』は発表されてから、多くの賞賛を得て、「未完の傑作」と称され、人々の記憶に残った。広津和郎は「小説の中には朧な美しさがある」と評した。また、徳田秋声は生命を文学に託し、簡潔な文には深い対象への凝視を表している、と言った。徳田秋声は常に自分は不器用で怠惰な作家であるといったが、しかし、かれは不断の進歩により、晩期の創作の中で「近代日本文学の最高傑作」と称されたものを、世に送り出した。

二 広津和郎とその『神経病時代』

広津和郎は明治24年(1891)生まれで、日本の近、現代文学史上重要な小説家でまた評論家である。青年時代、広津和郎が好んだ作家は二葉亭四迷と正宗白鳥だった。二葉亭四迷については前章ですでに簡単に述べた。二葉亭四迷は日本の近代写実主義文学の創始者のひとりで、後の作家に様々な影響を与えた。正宗白鳥も非常に重要な「私小説」作家の代表者である。

このような直接の関連からも、「私小説」と写実主義文学の間のちょっとした因縁を理解することができる。大正元年(1912)9月、広津和郎と舟木重雄、葛西善蔵、相馬泰三、谷崎精二などの作家は、共同で雑誌『奇蹟』を創刊し、『夜』、『握手』、『疲れたる死』などの短篇を発表した。しかし早期の広津和郎は、主に評論家として知られていた。かれは「個性」の自由を提唱する多くの重要な文章を発表した。大正6年(1917)10月、かれは『中央公論』に最初の短篇小説『神経病時代』を発表し、これにより、誰もが認める「新進」作家となった。

『神経病時代』は広津和郎の出世作で、同時にまた重要な作品の一つである。この短篇を通し、広津和郎の基本的創作の特徴および「私小説」様式との様々な関連を理解することもできる。この作品の当時の日本文学界での影響は大きく、ひとしきり人々の注目の的あるいは研究対象となった。『神経病時代』は19世紀後半のロシア「世紀末」文学の影響を受け、作家の先見性に富んだ文明批判を現しているという。同時に、広津和郎は自身の性格認識を基礎とし、いわゆる「性格破綻者」の人物の典型を登場させた。小説が主に描いたのは、日本の近代的な人格崩壊で、そこから生じる危機や悲哀を表現している。広津和郎の目の中で、当時日本で最も憂慮されねばならなかったのは、いわゆる「性格破綻者」の致命的な主体性喪失だった。

『神経病時代』の創作特徴を探求することは、多くの研究者の研究課題である。このような研究は、作者と当時の文化背景、文化的ムードとの必然的関係を具現した。また一方では、『神経病時代』は、広津和郎の後の「私小説」創作の基礎にもなっている。なぜならば、その後好評を博した三部の「私小説」名作——『師崎行き』、『やもり』、『波の上』、の中で、作者はより一歩踏み込み、泥沼のような結婚生活をもたらす煩悶と苦悩を表現し、別の類の「性格破綻者」を書いた。

広津和郎の著述は非常に多い。かれは多くの精力を文学評論に傾けたが、創作の中にも独自の特徵に富んだ多くの作品を残した。かれの重要な評論集は『作者の感想』(1920)、後期の長編小説の代表作は『風雨強かるべし』(1933)と『青麦』(1936)など。かれの後期の代表作品の中にも、依然として『神経病時代』の特有な文化的関心が引き継がれている。

以下に『神経病時代』の大体の物語の筋を紹介する。『神経病時代』の主人公は、S新聞社の社会部の記者鈴木定吉。定吉は、新聞メディア界と会社内部の暗い状況に憤りを感じているが、なんともしがたい。なぜならかれは精神的弱者であるからだ。かれはいつも生活のために切羽詰まった言い訳をし、自分の弱者的行為を合理化する。かれの行為は大きな問題を小さくし、小さな問題をもみ消してしまうことになる。しかし外面の事柄は、かれが予想するようにはいかず、かれは始終わけのわからぬ精神的苦悩に沈み込む。かれはいつも自分の性格の中に生まれながらの欠陥、例えば軟弱であるとか、優柔不断であるとか、を意識しているが、どうしても自己変革ができず、非常な苦痛の中で悪性循環を繰り返す。かれは、どのようにして外の世界と、他人の無理な要求を拒絶していいかわからない。友人が酒を飲むと(かれは酒を飲まない)、かれは理由もなく先を争って勘定をする。友だちの借金のため、親戚や友人の間を駆け回る。非常に無理をして友人河野の恋の仲立ちを引き受ける。定吉は、自分がこのような度胸や知識、能力がまったくないことを自分でよく分かっている。結果は予想通りだった。自らを励まして、河野の意中の美女に会うと、一言も話をするができなかったのだ。

鈴木定吉は明らかに屈折した人物だ。かれは正常で、健康な家庭生活をすることができず、結婚生活は苦痛で、夫婦の間に愛情の基礎がないと感じている。極言すれば、かれと良子との同棲、結婚、出産育児は、すべて望まぬどうにもならない状況におかれていた。かれは問題を考え、決断する能力と勇気を、極端に欠いていた。かれは折につけ強い羞恥心を感じている。かれは自分に反問する。「これが生活というものか？……私の生活目的はいったい何だろう？私の家庭の理想とはなんだろう？」子供は日に日に成長し、このような事実は定吉に恐怖を感じさせる。彼は眼前に訳の分からぬ空洞があるように思え、パニックを起こす（①『日本文学全集29・菊池寛、広津和郎集』、集英社1974年版、220ページ）。

作品の中で、『神経病時代』の中の重要人物は、遠山であることがわかる。これは対立的人物の設定だが、しかし同様に、心理的に異常な精神病患者に属する。遠山は、表面的には人に爽快な感じを与え、細かいことにはこだわらず、思い切ったことをする。実質的には、かれの思惟、言語、人生観と現実行為は、常に極端な幼稚さと混乱を見せる。不思議なことには、収入も少なく、男の魅力に乏しいこの人物に、広津はわざわざ穏やかで、賢く、日本の伝統的な美しさに合致する女性を、妻として設定する。鈴木定吉はこれに嫉妬することしきりである。広津和郎は遠山という定見のない人物を借りて、より明らかに定吉の意気地のない生活を浮き立たせて見せようとしたのだろうか。

ある意味でいえば、「私小説」も、このような人物類型あるいは性格描写を借りて、極端な真実感覚と心理再現を強化して表現する。しかし本質的にいえば、遠山のような人物の設定は、典型的な「私小説」の人物形態とは合致しない。一般的な「私小説」様式の規範に照らせば、わざわざある種の人物の対照を設定して、主人公の真実の人物性格あるいは心理状態を突出させる必用はないはずだ。

単純に人物の個性の角度から見れば、遠山が思ったことを率直に言う病的性格はかわいげがある。かれが定吉に対して、容赦なく意見する様は、かなり徹底的だ。かれはこう罵る。「おまえは男か？ あんな女に一生を踏みにじられたいと思っているのか？ バカな奴だ！ ……なにを恐れているんだ？ 永遠にこんな人生の奴隷になりたいのか？ おまえは善人になりたいのか？ 屁もひれないような意気地なし！ 化け物だって、よりつきやしない！ ……ええ！ おまえってやつは自分の願望ってのがないのか？ 自分の願望に基づいて事ができないのか？ 本当に救いようがない。おまえは最も不道德な人間だ！」（①『日本文学全集29・菊池寛、広津和郎集』、集英社1974年版、231ページ）。遠山はこう言って溜飲を下げた。定吉は、もしかしたらほんの少し自尊心と自己憐憫があれば、このような刺激に耐えることができないだろう。しかし、この意見は定吉にとっては、まったく効き目がなかった。

広津和郎自身も、鈴木定吉のような軟弱な性格をひどく嫌っている。しかし、早期の「私小説」作家は、葛西善蔵、嘉村礒多のような後の「私小説」定型期の多くの作家とは、実は類型の上で大きな違いがあった。前にも述べたが、田山花袋、広津和郎のような早期の作家は、「私小説」的な表現様式を選択し、いろいろな性格変異者を小説描写の対象として選択して、人に嫌悪感を与える人物の描画や表現の中に、極端な真実を求め、人間の本质に迫る表現をした。しかし、早期作家の心の中には、終始いろいろな文化的関心が存在していた。広津和郎も典型的な例である。日本文学界では、鈴木定吉という人物類型はドス

トエフスキーの書いた「余計者」の形象を模倣したものだと考えられている。また、「性格破綻者」の類型命名は、ロシア作家チェーホフの関連の論述に基づく、と証明した者もある。いずれにせよ、広津和郎の創作は、二つの面の顕在要素を含んでいる。一つは、「私小説」的人物、表現、様式追求で、もう一つはしっかりとした文化的関心と社会的責任感である。

疑いなく、鈴木定吉という否定人物の性格の中には、常に広津和郎の性格が反映されている。またこのために、『神経病時代』は「私小説」の經典の作の一つになっているのだ。もちろん、主人公定吉の特異性格は作者広津和郎の性格と同じではないと考えるむきもある。作者と作品中の人物がまったくイコールであることは不可能だ。しかし、読者は否定できないと思う。この血の滴るような誠意の作と広津和郎本人は、確かに緊密な精神の結びつきをもっており、極度にありのままの作家の内在気質は、作品ないし作品人物の精神の中に深く溶け込んでいる。

一方、鈴木定吉はまったく自分の主観的願望をもっていなかったわけでもない。広津和郎はそのふがいなさに憤ると同時に、また十分に興味深く人物の理想あるいは幻想を描き出した。それは実現しがたい幻想的光景で、当時の時代的雰囲気には合わないが、しかし霧のような美感があり、遮られることなく流れ出ている。それは人物の憧れでもあり、広津和郎の憧れでもあった。どちらも主体的に、自ら願って「性格破綻者」になったのだろう。どうしようもない時代錯誤が、このような特別な類型の「犠牲」を造り出してしまったのかもしれない。広津和郎は書いている。「彼は東京生まれで東京育ち。実際にかれが田舎暮らしをした体験は三、四日だ。だから、いわゆるかれの田舎は、現実中には存在しない。しかし、かれが想像する山村は美しい。……小川が流れ、かれは釣り糸を垂れる。森は生い茂り、かれは鳥を撃つ。広い田畑があり、かれはそこを縫って散歩する。人はみな純朴で、かれは誰からも尊敬される。そうだ、そこで小学校の教師をしたら、子どもたちにトルストイの小説の話をしてやるかもしれない。子どもたちは楽しそうに周りに寄ってきて、子どもたちのおじいさんや、おばあさんが大根やキュウリを届けに来て、かれの家の廊下に置いていく……」。

これがどうして現代生活の風景なのだろうか？当時の特定の文化的ムードにおける「性格破綻者」の廃人が、内在精神の中にこのように美しい世界を潜めているのか？これは当然、単に人物の心中の幻想的風景だけではない。作者の内心の理想的表出でもある。要するに、読者は作品中の人物と作者の緊密な関係を感じ、人物のはっきりとした明暗面を感じることもできるだろう。また一方では、「私小説」の典型的特徴としての人物形象の「自閉性」、「晦暗性」が、時には十分に明らかに体现されていないのでは、という疑念も生まれる。

多くの日本の論者の分析によれば、広津和郎は『神経病時代』の中で、当時の日本社会或いは共通の社会問題と心理に対し、大きな関心と情熱を表現した、といわれている。かれは真剣に自身の性格上の致命的な弱点を反省したばかりではなく、同時に形象的に当時の日本で最も焦慮されていた国民的性格の問題を呈示した。広津和郎本人はこの処女作を失敗作とみなし、後悔の念を告白した、といわれている。しかし、日本文学界の普遍的観点では、『神経病時代』は日本の大正期文学の独特な収穫とみなしている。文学評論家の荒正人は、『神経病時代』は二葉亭四迷の『浮雲』に次いで、日本人の近代「自我」意識を

現した先駆的文学作品」だと、述べた。荒正人のここでのいわゆる「自我意識」は、『神経病時代』が否定しようとした「弱者」意識のようだ。広津和郎はかつて『「弱者」と「強者」』という一文の中でこう述べた。「文学者の心臓は弱い。どんなに小さな人間性への傷も、心中に大きな波を巻き起こす。かれらは人類を侵犯する一切の非人間的行為に反対する。なぜならば、かれらは弱者だからだ。かれらは反逆の道の上で文学を選択した……」(①『日本文学研究資料叢書・私小説』、有精堂1983年版、1ページ)。広津和郎は「弱者」の形象典型としての「性格破綻者」を通して、時代性、社会性に富んだ「自我」意識を表現した。この種の「自我」意識と作者自身は、相当程度の「同一性」を具えているというべきだろう。それに、広津和郎が弱者の形象を否定したというよりも、かれが矛盾した心理を十分に表現したというべきだろう。

それに、広津和郎の『神経病時代』は、小説の様式あるいは形式面に過剰に関心をもたれてはいないようだ。「私小説」の代表作の一つに列挙されたのは、偶然かもしれない。なぜならば、広津和郎の様々な文学についての表明において、かれはそんなに単純に、個人化の「自我」の心境だけに拘泥した作家ではなく、強い社会的責任感をもっていた、ということも理解できる。彼は人間性の問題を語ったとき言った。「今日、日本で最も重要なのは思想そのものではなく、思想強固で、重厚な性格を形成することだ。本当の意味での強者、弱者は簡単には区別できない。積極的に語る者が強者で、消極的な言説の者が弱者であるとはいえない。人は皆生まれたときからそれぞれ異なる重い運命を背負っている。ある者は楽しく過ごし、ある者は悲しみのうちに過ごす。考えられないことだが、彼らの生活力は時には等しい。表面的に人に積極的な感じを与える人は、本当の強者である可能性がある。しかし、その反対もしばしば見られる。ある者は表面的には消極的な感じを与えるが、実は堅忍不拔であることもある……」(①『日本文学研究資料叢書・私小説』、有精堂1983年版、2ページ)。

これらの議論は、広津和郎の批評家的な思惟に基づくもので、それは社会的、文化的で総体にわたる理性的思惟であり、「私小説」作家特有の感性類型、様式の偏愛にのみ制限されものではない。

また、広津和郎は『神経病時代』を発表して間もなく、書いたものだが、「私は現代の日本に多くの‘性格破綻者’がいることを知っている。性格の健全な者は二つのものに直面している。一つは戦争の誘惑に救いを得ること、一つは誘惑の中で墮落に向かうこと。しかし、‘性格破綻者’についての状況は、こうではない。かれらが対峙しているのは、このような問題ではない。かれらの致命的欠陥は、かれらがトルストイの道徳とイプセンの社会問題を理解できなかったことにある。かれらについては、現実の状況がどのように変化しようとも、救いを得る望みはない。……私は、かれらを愛し、深く同情する。同時にかれらの現状に非常な失望を感じる。どのような方法に依ったら、かれらに救いをもたらすことができるのか？わたしには為すすべがない。その事に、深い憂慮を覚える」(②『日本文学研究資料叢書・私小説』、有精堂1983年版、7ページ)。

広津和郎のこれらの表述は、彼が『神経病時代』を創作した時の思想と心理状態を理解するのに役立つ。同時に、いわゆる「私小説」の当初の表現形態が、多くの評論家がいのようにそんなに消極的でなかったことを理解させてくれる。評論家山田昭夫は、『神経病時代』は広津和郎の「第一主題」系列に属すると述べている。いわゆる「第一主題」とは、

「性格破綻」の問題に関連する作品だ。山田昭夫はその『広津和郎論』の巻頭序言で、広津の作品は五類に細分される。すなわち、「第一主題系列は30年代知識人の生存状態の同行者を描いた作品で、「私小説」あるいは小品、通俗小説、風俗小説、若干の戯曲作品」(①『日本文学研究資料叢書・私小説』、有精堂1983年版、21ページ)だといっている。この分類は『神経病時代』を「私小説」様式の外に排除しているようだ。しかし山田昭夫は同時にまた、「性格破綻」の問題は、同様に広津和郎のその他の系列の作品の主題をも構成している、と強調している。かれは、「第一主題」に関する研究は、広津の後の他の多くの作品を解釈する鍵である、ともいっている。山田昭夫の目の中では、『神経病時代』は本当の意味での「私小説」ではないのかもしれない。しかし、かれは十分肯定的にこう述べた。「私小説」というこの特殊な小説様式の形成は、大正年間(20世紀10、20年代)の社会的精神習性の変化と、また、『神経病時代』が触れている知識階層の性格破綻の問題などと、切っても切り離せない必然的な関係がある(②『日本文学研究資料叢書・私小説』、有精堂1983年版、25ページ)。

そのほか、広津和郎がこのような時代的特徴に富み、文学史的意義に富んだ作品を世に出した所以は、本人の精神的な天生とも密接な関連がある。この点は、繰り返し強調してきた「私小説」作家のある種の精神的共通性を現している。山田昭夫は述べた。理性的な面からいえば、広津和郎は理想家的な、健康な「自我」意識を示したが、感性面からいえば、精神的に病んでいて、傷つきやすく、脆い特徴をもっていた。このような特徴は、明らかに「私小説」作家に不可欠な精神気質だ。宇野浩二もかつて、広津和郎が自分に残した印象を述べるのは難しいことだ、と述べた。

広津和郎は複雑で興味深い作家の一人だ。日本人は多く文化、思想の面でかれの創作を探求している。ここでは、かれと「私小説」の関連を説明するために、かれの早期のひとつの力作に着手し、簡単な説明と紹介を加えた。

三 宇野浩二の小説風景

宇野浩二も(1891-1961)の日本現代文学史の著名な「私小説」代表作家で、早くに早稲田大学英文科予科を中退した。宇野浩二の処女作は、ロマン的散文詩調の作品集『清二郎 夢見る子』である。宇野浩二と広津和郎は同い年、文学界の親友で、二人の友情は死ぬまでかわらなかった。宇野浩二が発表した一作目の小説は『蔵の中』(1919)で、中国語に訳すと『倉庫』。広津和郎の仲介があって、世に問うことができた。同年9月、浩二はまた雑誌『解放』に小説『苦の世界』を発表し、文学界での新進作家としての地位を築いた。この小説の女主人公は、作者と同棲していたことがあり、苦しい体験は浩二の後の多くの作品の主題を構成している。

文学界の記載によると、宇野浩二の結婚生活は不幸で、夫婦間に真の愛情はなかったという。浩二は銀座のカフェで星野玉子という女性と知り合い、息子をもうけ、守道と名付けた。その後、宇野浩二は『思ひ川』の女主人公八重子と知り合い、プラトニックな精神的愛は、かれの晩年まで続いた。この頃の宇野浩二の作風はユーモアをともなった特徴があり、叙事技巧も一流と称された。この間、かれは『若者』『夢見る部屋』、『山恋ひ』、『高天ヶ原』、『軍港行進曲』などの評判の高い作品を完成させた。しかし、創作上の過度の疲

労と激動する時代の様々な不安により、宇野浩二は精神に異常をきたした。個人の内在精神が脆弱であるという特徴は、「私小説」作家の共通の症状であることを裏付けている。かれは広津和郎、芥川龍之介、長瀬義郎などのはからいで、青山脳病院斎藤茂吉院長の関係を頼って、小峰医院へ入院したという。病状の回復は早く、70日後に退院した。不思議なことは、かれの入院に手を貸した芥川龍之介が、かれの入院中に強度の神経衰弱で自殺したことだ。芥川龍之介は、日本の現代文学の中で最も重要な代表的作家の一人で、今日まで続いている純文学の大賞「芥川文学賞」は彼の名が冠されている。

昭和8年(1933)1月、宇野浩二は雑誌『改造』に小林秀雄が絶賛した『枯木のある風景』を発表した。この力作は、宇野浩二の後期の創作の特殊な作風を確立したという見方もある。確かに、この作品は宇野浩二が以前得意とした饒舌な叙述を廃して、簡潔素朴で現実的な物語的手法を採っている。この時の描写は、叙述の過程の中に練りこまれ、以前の言語方言の中のユーモア的特徴は見られなくなり、冷静な観察者としての眼光だけが残されている。

『枯木のある風景』の後、宇野浩二は『枯野の夢』、『子の来歴』、『終の栖』、『夢の通ひ路』、『器用貧乏』など一連の作品を次々と発表した。昭和23年(1948)春、宇野浩二は東京文京区森川町に転居した。戦争の間、彼は、たとえば『浮沈』、『思ひ草』、『思ひ川』、『うつりかはり』など、主に自伝体長編小説の創作に従事した。晩年、宇野浩二は日本芸術院会員「芥川賞」選考委員を務めた。古参の文学の巨匠として、彼は多くの社会活動、国際文化交流活動にも携わった。昭和36年(1961)、宇野浩二は肺結核で世を去った。死の前には明らかに創作上に変化があり、この時期の殆どの作品は「私小説」である。それらの文体は、明らかにいわゆる「客観小説」の表現の特徴に近づき、作品中の人物は大部分みな「自我」生活の中によく知っている人たちだ。

宇野浩二は多作である。ここでは中期以後の二つの作品を紹介する。そのうちの一つは1933年発表の小説『枯木のある風景』だ。宇野浩二の全創作過程の中で、この作品は段階的な重要な意義がある。小説の主人公は島木新吉だ。かれは奈良に写生旅行に出かける途中、以前友人古泉圭造のもとを訪れたときのことを思い出した。古泉圭造は島木の親しい画家で、非常に優れた芸術的才能と精神力をもつが、体はとても衰弱している。このような状態を見て、島木新吉は疑問を感じた。古泉は仮病を使っているのだろうか？島木は、自分も古泉も雄弁なことを知っている。異なるところは、古泉の雄弁さは彼の吃音の中に現れる。不思議なことに島木は古泉と向かい合っていると、いつも聞く側にしかたない。島木は、古泉の話はユーモアに富んでいることを認めざるを得ない。だから、古泉のところで聞いた話は、ずっと覚えていた。『枯木のある風景』という小説の題名も、古泉圭造の自分の絵の構想と命名に関連していた。この絵の中には一人の裸婦がいるが、4本か5本の枯木の丸太を横たえて描こうと思っている、とかれは言った。古泉はこの絵の中に松尾芭蕉的な融合——写実と空想の「カクテル」、を試みようと思っている。古泉のこの表現は、島木にとっては強烈な刺激で、その日は一睡もできなかった。

実際に、古泉が話をするときの眼光は、島木に不安感を覚えさせた。かれは、古泉がしきりに目をしょぼしょぼさせるのに気づいた。その眼差しの中には極度の睡眠不足と神経衰弱がみてとれ、昔の澄んだ聡明さはまったくなかった。反対に、古泉の健康状態が衰えていくにしたがって、かれの作品は、驚くことに日増しに増え、絵の質も益々精巧になっ

た。かれのユーモアに満ちた面白い話は、もともと人にいくらか不真面目な感じを与えたが、今ではそれが奇異に感じるほど深刻になっている。

島木は、自分の創作と古泉とは道は違うが行きつくところは同じで、意識の上でも近いものがあると感じた。当然心の奥底で陰鬱な憶測が生まれた。「古泉の創作は妻の刺激に依存している、そして自分は古泉の刺激を抛り所にしているのか？」

この小説は「一人称」の表現形式を使っていないが、しかし主人公島木新吉には、明らかに作家宇野の影がある。それでは、「芭蕉的」という表現をどのように解釈するのか？宇野浩二は島木の口を借りていった。いわゆる「芭蕉の趣」とは過剰に实景に拘ってはならず、絵は悠然自在を表現し、対象（タブロー）の線はできるだけ省略し、かたまりとしての表現の中に重厚感を表現する。かれはまた言った。いわゆる「芭蕉の趣」とは「質朴な悠閑、何ともいえぬのびやかさ、あるいは遠くできれいな楽の音を聞くような不思議な感覚だ」（①『日本文学全集・宇野浩二』、集英社1978年版、329ページ）。島木は自分の画家人生の中で、ずっとこのような境地を追い求めてきた。しかし、かれは古泉の創作と芸術理念を思うと、心中慚愧にたえない。かれは古泉が4、5年前にモネの名画と同名の『雪景』を描いたことを思いだし、その絵の構図と色彩を思い出した。かれはその『雪景』の構図が簡潔で、色彩も枯れていたのに気づいた。かれは、古泉の絵は芭蕉の境地を越えて、更に上質の芸術でさえあることに気づいた。古泉はずっと以前からその独特な作風を追求しはじめ、『枯木のある風景』で成熟に至ったのだ。島木のこのような個人的な秘密、暗い心理についての描述は、明らかに宇野浩二のこの作の重要な特徴のひとつだ。

小説の結末は、古泉の突然の死だ。島木は駅の待合室で古泉の随筆集を読んだ。

——「今、どう言おうと、私の自由な世界はキャンパスの上にはしかない。ここでは、私は何も放棄する必用はない。心の欲するままの境地が得られる。絵描きとして、どんな不幸に出会っても、悪運から逃れるように絵を放棄することはないだろう」（②『日本文学全集・宇野浩二』、集英社1978年版、336ページ）。島木新吉は、古泉の絵には、かれの言論や文章のなかに見られるようなユーモアや風刺がまったく見られないことに気づいた。風刺とユーモアは、古泉の「仮面」にすぎないのだ。島木は、陰鬱な気持ちで古泉の一切を思い出した。同時に、とても明るく、爽やかな古泉の妻を思い出した。かれは、古泉は実は幸せで、かれは家庭では同様に二つの仮面——（「父親と息子」）、をかぶっているのだと思った。妻はかれのために絵以外の一切を引き受け、かれの絵画芸術を左右してさえいるのだ。

小説の中で、島木は二人の弟子と一緒に古泉の家に行った。古泉の遺体はかれが最も好んでいた中国式（？）ベッドに安置してあった。枕元には、故人のフランス人形が置かれていた。島木の目に、ベッドの上の痩せ細った身体は、仏像のように映った。島木は巨大な精神と瘦小な身体の対立を見たような気がし、心中驚嘆を覚えた。そのほか、弔問者すべては、特に島木は、古泉の遺体の上方の壁に掛けられているのは、油絵の最後の作品『枯木のある風景』であることに気づいた。ほかに、下には未完の作品『裸婦写生図』があった。島木は亡き友の遺骸の前で深々と黙禱し、長い間じっと二枚の絵を見つめた……

小説『枯木のある風景』の物語の内容はそんなに複雑ではない。文学界の注目を集めた理由はたぶん、作品が宇野の一貫した作風を変えたことにある。この作品の中で、かれはより写実的な筆法を用いはじめ、身の人物とストーリーを描き、同時に自分の心理、感

覚、思想、情感を如実に分析し、以後の本当の「私小説」代表作家のために、地ならし或いは準備をしたのだ。

これについては、評論家中島健蔵の関連論説が重要である。中島健蔵は、日本文学界の様々な「宇野浩二論」に真っ向から対立し、まず宇野浩二は「私小説」作家ではないとはっきり否定した。これは非常に面白い。かれの理由は、もし「私小説」作家であれば、作品の主人公はいわゆる「足場」的性質を具えていなければならない。一言では、作家から言えば「自我」こそが最も堅固な足場の材料である。「自我」を書くことは、当然勇気が必要だ。しかし、かれはまた述べた。ほかにもう一種類の「私小説」があり、最初、足場を必用とせず、足場の材料を直接建築の中に用いてしまう。このような言い方はいささか不明瞭である。論者は、自家撞着に陥っているようである。かれははじめに「私小説」中の主人公は、作家自身である必用はないと述べているが、しかしだんだんと言うことが変わっている。宇野浩二の作品の中の現実の人物が、結局足場なのか、処理を経た建築用材なのか、かれは自分でも正しく把握していないようだ（①『日本文学研究資料叢書・私小説』有精堂1983年版、147ページ）。

しかしどうあろうと、中島健蔵の見方は一家の言をなしている。宇野浩二の作品が「私小説」に属するのかどうかは別にして、中島健蔵の宇野浩二への関心は注目に値する。中島はまた『懐疑と象徴』の中で、特に、宇野の小説『子の来歴』と『枯木のある風景』に論及し、二冊は蔵書として持って良い本だ、と述べている。中島が特に褒めているのは宇野の小説の中の人物心理と人間の動きについての描写で、小説中の「死」の描写に対しては、大いに賞賛している。彼は述べている。「死を以て背景とする感傷と激情を描くことは難しいことではない。しかし死を前提とした叙情は困難だ。私は、真に人に深く生を感じさせるのは、前提としての死であると思う。死亡の陰影が濃くなればなるほど、生命の叙情はより高揚する……」（②『日本文学研究資料叢書・私小説』有精堂1983年版、148ページ）。このような論説は真の「私小説」論とはあまり関連がないが、しかし我々に宇野の小説の優れた切り口を示してくれる。

前述の重要作品のほかに、『思ひ川』（1948）は、宇野浩二の後期の長編小説の代表作として、比較的典型的な「私小説」の名作のひとつだ。小説は「自伝的」色彩をもち、不可思議で、純潔な精神的恋愛を主軸とし、作者の異常なまでの、あるがままの精神面を表現している。『思ひ川』は浩二の晩年の流動感、量感に富んだ力作である。

このほかに、短篇小説『続軍港行進曲』も「私小説」の特徴が著しい代表作といわれている。この作品の主人公は、勿論「一人称」で、小説は依然として、宇野浩二の深邃、枯淡、叡智に満ちた眼差しを十分に感じさせる。過剰に個人化した現実生活は、本来読者を感動させるには至らない。しかし、宇野浩二の魅力ある筆のもとに、一種の類いまれな叙情が、写実的な文体の中に融合して、一つとなっている。そのため、小説中の生活の記述に、別のある「私小説」作品のように味気ない退屈がなく、特有な趣の中に普遍的意義をもった精神生活の情景が現されている。主人公と恋人の絶望、苦悶あるいはヒステリーは、現実根拠に乏しい修辞ではなく、作者自身の深い感銘、思考と観察に基づいた精神の血の滴りである。宇野浩二の文体の風格は大家の風采を示している。しかし、探求に値するのは、「私小説」様式の文体特徴の中には、抒情的特質を含まないと考える者がいることである。

「私小説」の純粋的定義からいうと、宇野浩二の創作には異論がある。しかし、かれが魅力的作家であることは否定できない。同時に、中期以降の創作は、多くの重要な文体特徴の上で公が認める「私小説」の判定基準に符合しているといえる。たとえば『続軍港行進曲』の中の「私」も小説家で、小説創作の種々の問題と苦悩を抱えており、同時に二年の苦しい生活を体験し、『苦の世界』という表題の未完の長編小説を書いた。現実でも、宇野浩二にはこれと同名の長編小説『苦の世界』(1919)がある。この小説中の人物と作家宇野浩二は、多くの面で基本的に「同一」の特徴がある。

『続軍港行進曲』は本物の「私小説」作品といわれている。作品は写実と回想という異なる形式を通し、名門の出身だが、矛盾だらけの、不幸な女性真理子を描いている。真理子と主人公「私」は、離れられない深い恋愛関係にある。しかし関係は不即不離で、変化が絶えない。真理子は常にどうしようもない精神的興奮と自殺衝動の中であって、「私小説」様式特有のどうしても解けない「かた結び」のようである。真理子は「私」と分かれて数年後に、ついに自殺を遂げた。小説の筆触は平淡だが、静謐で恬淡な哀愁の中に、「私小説」作品の写実的魅力が現れている。読者は作品を通して、現実生活の本当の様子がこうだったと感じとることができる。このほか、宇野浩二が苦しみながら追求したのは、あるいは内面的、精神的酷似の境地で、簡単な表面的な類似を求めるだけではなかったのかもしれない。真理子のすべての描述は、実際、主人公「私」、すなわち作家自身の内在精神の歩んできた道と苦悩を表現するためだったのだ。

四 葛西善蔵と「私小説」の前近代性

葛西善蔵(1887-1928)は徹頭徹尾の「私小説」作家といわれ、日本の近、現代文学史上特殊な地位を占めている。葛西善蔵の処女作は、1912年刊行雑誌『奇蹟』創刊号に載った『哀しき父』である。以後、彼は同じ雑誌上に『悪魔』、『池の女』などの作品を発表した。1923年、葛西善蔵は関東大震災に遭い、翌年9月、日光の湯元温泉に避難し、この時期に咯血が始まった。

葛西善蔵の一生は、ほとんどずっと病苦と貧困の中にあり、世間の考え方、倫理などとはほとんど関わりがないようだった。日々の暮らしの中で、狂ったように「自我」虐待を繰り返し、生活の犠牲の中で、作家が表現しようとする特殊な感懐を求めた。ある論者は葛西善蔵の小説を破滅型「私小説」と分類する。「破滅型」に相對するのは、いわゆる調和型の「私小説」だ。では、破滅型の「私小説」の主な特徴は何か？簡単にいうと、日本のあらゆる「私小説」作家はある共通点をもっているというべきで、それは即ちその「個人化」の現実生活の中で、不可避に生活上、精神上あるいは心理上の「危機感」に直面していることだ。この危機感は異常に強烈で、あらゆる「私小説」作家あるいは作品を似通った暗い雰囲気覆った。周知の通り、「私小説」作家の極めて重要な判別標識の一つは、作品の中に表した「自我」を確保し、できるだけ絶対的に現実の中の作家の「自我」と等しくすることだ。このような追求には可能性があるかどうかは別にして、「私小説」作家は極力これに近づくよう努力している。そして一方では、一般の状況では、常にまたある特殊な判定基準があり、異なる風格の「私小説」区分を二種類の主要な類型——いわゆる「破滅型」は、作家自身と作品中の人物が、どうにもならない現実生活の苦境、苦痛と危機の

中で絡みつき、かれらは自虐して「自我」を零落させ、破滅させる意外に、道はない。反対に、調和型「私小説」の基本的特徴は簡単にいうと、前述の生活の苦境、精神的「危機」感が、作家ないし作品人物の正常な生活を完全に破滅させるには至らない。かれらは常々ある種の独自の解決方法探し出すことができ、暗い「危機」感を、リラックスした、明るくのびやかな心境、ムードに転換する。

面白いのは、このような様式の限定の中で、葛西善蔵は相変わらず「私小説」以前の日本伝統文学に特有の約束を守り、創作の中では依然として日本伝統文学における特有の超然、従容、飄逸を保ち続けた。日本の現代文学界の一般的認知に依ると、葛西善蔵は強烈な自虐と懺悔の境地の中で、重厚な詩情と写実を保ち続け、「私小説」あるいは「心境小説」という、日本民族の精神文化気質に関わる小説様式を、現実的な文学界での存在へと変えていった、ということだ。葛西善蔵は、日本大正期の最も代表的な「私小説」作家のひとりである。後日、ある人はかれをもう一人の代表的「私小説」大家の志賀直哉と比較して論じた。志賀直哉は調和型「私小説」の典型的代表である。

葛西善蔵の作品の数は、あまり多くない。以上の作品のほかに、比較的重要なのは『遁走』(1918)、『暗い部屋にて』(1920)、『父の葬式』(1923)、『酔狂者の独白』(1927)などである。重要なのは、葛西善蔵の作品の全てが、自己の身をもった生活から題材をとっている。彼の処女作は、前述した『哀しき父』で、この作品は僅か六千字余りであるが、とても興味深い作品だ。この小説は葛西善蔵の全ての小説創作の中でも、特別重要な地位を占める。小説の筆触は細やかで、鋭敏で、静謐で叙事的な散文を思わせる。小説の主人公は三人称で「かれ」——「哀しき父」である。この「哀しき父」は寂しく惨めな詩人だ。自分自身の事情で、かれは頑なに自分を閉ざし、都会、生活、友人、音楽、色彩、およびあらゆる事柄の外に隔離する。あるいは、頑固に「自我」の陰鬱、狭小な世界に閉じこもるといってもよい。貧困、病気がち、困窮のためやむなく自分の子どもを田舎の母親に預ける。かれは片時も子どものことを忘れたことがなく、耐え難い孤独を体験する。かれは酒によって憂さをはらし、辛い病苦と不眠と不安を追い払おうとする。かれは悪夢の中で子どもの将来を垣間見る。子どもの将来も、同じように「暗い運命の陰影」に覆われているのではないか？

間もなく、かれは咯血するようになった。しかし、かれはおかしな意識の中で、このような病苦を「命の洗礼」と見なす。かれは天涯孤独の寂しい生活を続ける。かれは哀しい父であり、またあわれな夫である。

この作品を書いている時、葛西善蔵は自分の将来の文学の質と方向を定めたと、述べている者がいる。作品人物の悲しい離散生活の中で、人の父としての様々な煩惱は暗く、身を切るようである。この孤独な父親は、子どもの元へ戻って、子どもの友となり、子どもの教育の責任を担いたいと思う。しかし結局彼はこういう思いを捨て去り、「永遠に、死ぬまで自らの道を追おう」と決心する。この短編小説の筋はこれだけだ。読者がここから読み取る「破滅」は、余分なあるいは過剰な、はらはらするような要素はなく、極めて自然で、平静な過程でだんだんと実現してゆく。作品の描述の中から、この類の「私小説」が精いっぱい追求するのは、静かな自然のうちに緩っくりと実現される生活の真実、心理の真実であることを、読み取れるのではないか。この「破滅」はいつも自然で、様式に対する、苦しい追求である。

では、葛西善蔵の「私小説」の代表作——『湖畔手記』はどのような主要な特徴があるのだろうか？この作品はもともと完成したストーリーとプロットはない。かれが小説の結びに書いているように、『湖畔手記』は糟糠の妻のために書いた雑記で、創作の目的は妻への贖罪で、自分とお静の間のもめ事のいきさつを説明したにすぎない。しかし、知らぬ間にこのような「無聊の小説」（葛西善蔵いわく）になってしまった。小説の中では主に「自分」のお静に対する感じと見方を書き、主人公「私」の交友生活をも書き込んでいる。小説は幾人かの、似たような運命をたどる友人KとSなどを通して、「一人称」人物の生活境遇と心理状態を浮き立たせている。典型的な「私小説」の名作として、作品中の「私」と作者葛西善蔵は、明らかに「同一性」をもっている。葛西善蔵は小説の中で、滅茶苦茶にたくさん書いてしまったが、妻に自分の孤独の苦しさを感じとってほしかった、と説明している。同時に、ほかにも思うところがあったのではないかと自分は、こんなにも落ちぶれていて、息子の学費さえ負担できない。小説を書けば、なにがしかの実入りがあるのではないかと小説中に書いている。「四月以来、妻と私の間は更に疎遠になった。亡父の三周忌の日に、お静を連れて妻に会いに行ったが、妻は来なかった。私はこの手記によって妻の許しが得られることを期待した。しかし、やはりうまくいかなかった。それでやむを得ず成り行きに任せるしかなかった」（①『日本文学全集31・葛西善蔵』集英社1975年版、160ページ）。このような心境表現は、非常に典型的に、破滅型「私小説」作家の特殊な文体と境地を現している。

葛西善蔵は彼の小説の中でまた書いている。十五年の結婚生活が残した物は、ただの苦い滓だけで、妻の髪は真っ白になってしまったが、今になってもまともな家さえない。「私」がこの中で積み重ねたのは、ただ本能的なあやまちだけだ。「私」は家庭生活の苦楽が分からず、家庭生活が私にもたらしたものは、ただ幻滅だけで、「私」を廃人同様にしてしまった。「私」の生活の土台は暗く、悲劇的だ。当然、「私」は自分とお静の関係を呪った。自分の過ちは、何といおうと過ちだ。そのような愛情もなく、魂もない関係は続けていく必要はまったくない。しかしお静はそう思っておらず、わけも分からず「私」の子を身籠もってしまい、本当に執拗だ。小説の登場人物に対し、常識的な道徳心を以て批判してはならないことは明らかだ。人物の存在に、それ自身のロジックがある。このように、煩瑣で理に反する現実模写の中に、「私小説」の名作特有の真実情況とまぎれもない感懐と心境を現している。小説の中に取り入れられ、表現された全ての素材は、泥沼に落ち込んだような、墮落した男女関係を含めて、みな人物の極端で強烈な「破滅」の感覚を表現するためのものである。言葉を変えていえば、読者がもしこの類の「私小説」を読んで、より大きな感動を得たいと思うなら、似た経験を持っていることは、常に作品閲読あるいは解説の必要条件である。

次は、「私」の病床での呻吟である——「一切が妄想だったのだろうか？ 私が時に絶望し、時にまた希望、憎悪、深い愛、占有感、虚脱感を描いた。これら全ては、みな‘自我’の虫眼鏡を透して見た妄想だったのか？ 山上の木、緑の湖水は私の存在に対し、見て見ぬふりをする。自分は社会、世間、周囲と一切関わることができないとでもいうのか？ 私は生命の中の溺愛と虚脱を正確に区別することができない。では、どうしたら生活の真の意味を味わうことができるのか？……」（①『日本文学全集31・葛西善蔵』集英社1975年版、145ページ）。葛西善蔵が小説の中で描き出したのは、典型的な生活敗北者だ。か

れは作品の中で、自分は「活きた屍」だと哀嘆した。葛西善蔵の文学の根本的特徴は、閉鎖的「自我」に対する凝視あるいは表現だ、とある人はいっている。この評価は説得力がある。葛西善蔵は「破滅」から出発しようとして決意した。彼のその「破滅」の決心は、世俗の倫理と愛情を美しい詩情に変えた、ということだ。一般の読者の印象の中で、『湖畔手記』の詩情は、現実の重圧に粉々に砕かれてしまった。その手記は臨終の呻吟のようで、地獄や、錯乱し混濁した「酔狂者の独白」を連想させる。

評論家山室静は、かつて1939年『早稲田文学』一月号上に『葛西善蔵と「私小説」』という文章を発表した。文中、かれの葛西善蔵に対する評価は、たいへん高い。かれは言った。疑いをさしはさむ余地もなく、葛西善蔵は私よりも好きな作家の一人だ。特定の意味からいえば、わたしは、葛西善蔵は才能溢れ、輝いているどんな作家と比べても遜色がないと思っている。また誇張ではなく、かれを文豪夏目漱石、島崎藤村と並べて語るができる」(①『日本文学研究資料叢書・私小説』有精堂1983年版、172ページ)。

このような評論の根拠はどこにあるのか？山室静はまず、文章中で必要な定義づけをした。葛西善蔵は疑いなく自然主義文学の源流の「私小説」作家だ。山室静は、「自然主義文学はただの技法運動にすぎない」という言い方には賛成しなかった。日本では自然主義文学運動の作家を育成したが、むしろ理想主義の特質を具えたというべきだろう、とかれは述べた。なぜならば、かれらの作家精神と文学作品の中には、ロマン的熱情と才能が現れている。日本の自然主義文学は当時人々が誤解していたような、いわゆる「無理想、無倫理」のもの、僅かに技法の面に限られた一種の実験ではなかった。

山室静はまた述べた。「私小説」と日本の自然主義文学は分けるに分けられない淵源の関係があり、自然主義文学は写実主義文学の支流のひとつとして、またそれ自身に対する挑戦、探求である。このように見ると、「私小説」はまさに日本自然主義文学の必然的に帰結するところ、或いは方向である。山室静は「私小説」を否定する気はなく、彼はこのような文学状況の発生理由は十分であると考えた。自然状態の人類社会である以上、個人は同じ、等しい権利を具えた存在であるから、なにも他人を描かねばならない理由はない。次に、もし作家の描写が最大の誠実を求められていたなら、「自我」の体験はきっと最も信頼できる根拠になる。山室静はまた、実は創作中の「自我」体験を過剰に強調すると、時には小説の否定を具現してしまうかもしれない、ともいっている。本来的な人類の生活には小説性は具わっていないのだ。

しかし葛西善蔵はこれらを気にかけなかった。かれはただひたすら作品の表現中の「謙遜、誠実、正直」を追求した。山室静は、日本作家がこのように猥雑で狭隘な「自我」に固執するのも、理由は社会的「自我」を拡充する道が早くも塞がれてしまったためだ、と考えた。

葛西善蔵はかつてこのようにも書いた。「自分はなぜこんなに無力になってしまったのだ？こんなに弱々しくなってしまったのだ？間違いなく病と飲酒が原因の大半を占めている。しかし最近もっと重要な理由があることに思い至った。一言でいえば、私は日本的な古典伝統主義者で、また家庭主義者でもある。その亡霊が永遠に私を脅迫する。亡霊の責めの前では、自分は抵抗できない弱者になってしまう。そいつは長年私に取り憑いて、私を、生活の上でも、芸術の上でも陰鬱な妄想狂にってしまった」(①『日本文学研究資料叢書・私小説』有精堂1983年版、171ページ)。

かれの叙述の中から次のことを発見できる。日本の旧式文化社会の多くの伝統が、現代社会の個体「自我」の人間の成長にとって、脚を引っ張る役割を担っている。同時に読者は連想することができるだろう。日本の「私小説」作家は非常に執拗に、煩わしさを厭わず「自我」を追求、表現するが、實際上、その「自我」は現代文化の意図からの、いわゆる「自我」ではない。

葛西善蔵は前で述べたように、かれはまさに日本の伝統の「脅迫」のもとに、外部世界に対する一切の抵抗を放棄した。かれが擁していたものは貧困、病、飲酒癖だけだ。これらはかれの恨みの対象であり、またかれ特有の慰めでもあった。たとえば『湖畔手記』は作者の無限の絶望を表現しているが、もがきの中に温かさ、健やかさ、澄清さが滲み出ている。山室静は、その底からゆっくりと滲み出てくる物は、彼の暗い人生の特異な甘美さである、と述べている。山室静はその論文の結語でまた述べている。「完璧な形式で人の真実探求あるいは客観表現を統一することは、とりわけ困難な仕事だ。その上、日本の通俗読み物の伝統は重厚だ。では葛西善蔵が体現した近代小説の伝統は、どのような形態だったのか？バルザックの壮大とメリメの簡潔は、我々からは相当距離がある。真摯な人間の探求が形式を壊してしまったけれど、しかし豊麗な外表の下に包み隠されている通俗な魂と比較すると、やはり前者の表現はなんとか満足できる」(①『日本文学研究資料叢書・私小説』有精堂1983年版、173ページ)。

葛西善蔵は肺病の悪化で、1928年7月他界した。享年41才。かれがこのように相対的に純粋な「私小説」の名手になった理由は、その出身、経歴、性格と非常に密接な関係がある。そのほか、葛西善蔵は徳田秋声を師としていた。当時の秋声はまだ有名な自然主義の代表作家ではなかったが、かれの自然主義文学的意識と傾向は、葛西善蔵に大きな影響をあたえた。結局のところ、葛西善蔵の文学の中に時々現れる社会的「余計者」の形象は、先輩作家の特定の影響と無関係ではなく、それにかれ個人の特殊な体験とも密接な因果関係がある、という。葛西善蔵は田舎の地主の家に生まれ、身ひとつで東京に出てきた後、内心の分からぬ反時代意識を抱いていた。葛西善蔵は、日本社会の異常に速い資本主義化が、自分の家の没落をまねいた、と直感した、といえる。ゆえに、かれは潜在意識の中で、早くから本能的に時代への嫌悪を抱いていた。都会の人間に対して、劣等感を抱いていた。かれはまた、日増しに発達していく資本主義社会をおもしろく思っていなかった。加えて、作家になってから、「かれの人間としての生活状態は、百姓や車夫よりも劣悪だった」。かれには真の友もほとんどなく、本当の社会の「のけ者」だった。

田中保隆は『葛西善蔵「仮説」』の文の中で書いている。「葛西善蔵にとって、文学と生活は一つだった。彼はいわゆる文学は生活に接近しているという分離意識を排斥した、ともいえる。よって、葛西の文学の中には、演技意識を含むことはない。一般的には演技の中で、他者の意識はある前提を構成する。しかし、葛西善蔵の文学世界では、他者意識は非常に希薄である。そこで支配的地位を占めるのは、ただ禅的、直感主義的中世の求道精神のみである。この意味からいえばかれは非常に健康的で、演技的な創作基礎を必要としない」(①『日本文学研究資料叢書・私小説』有精堂1983年版、178ページ)。田中保隆はさらに詳述している。葛西善蔵の文学は、実は、ある種の背徳の中で燃焼していたが、しかし彼は懐疑を示したことはない。生活の「不如意」は、その意志を消し去り、屈服させることはできなかった。

この意味からいえば、葛西善蔵はまた精神的に健康な作家である。もちろん田中保隆のいわゆる「健康」はこれとは異なる面のことだが。葛西善蔵はその悲惨で苦痛な生活情況の中で、不思議な楽天的態度を持ち続けた。「私小説」的な創作理念と実践は、「破滅」の中で、彼に平静な心理状態と楽天性を持ち続けさせた。

本質的にいうと、葛西善蔵の文学は「近代性」を欠いており、時代遅れの感を与える。田中保隆は問いを発している。このような文学が、どうして大正末期の20世紀20年代前半期に大いに好まれ、支持を得たのだろうか？田中保隆は改めて、いわゆる「近代」の定義を考察した。いわゆる「近代」にまず付随したのは「自我意識」の覚醒である。かれは、「自我意識」の深化は必然的に「他者」意識をともなった、という。「他者」の対象化の中でこそ、「自我」の存在が意識できる。「他者」意識と離れた「自我」意識は存在し得ない。この時、田中保隆は、「自、他」は対立的な関係にあり、「他者」との対立関係の中で、「自我」は孤立の存在になる。しかも孤立した「自我」はまた、第二、第三……極度に微小な「自我」の中の対象化、さらに一歩進んで、新しく生まれた対立関係の中で、これを新しい「他者」とする。一方、このような「自、他」関係は永遠に対立の関係にあるわけではない。時には融合的関係である。強烈に自我の孤立を意識すればするほど、「自、他」の融合も益々不可欠になる、とかれは述べた。一方では、「自、他」の対立を前提とし、もう一方ではまた「自、他」の融合を可能にした、ともいえる。

ここから、いわゆる近代契約社会の根本理念が出現した。この契約社会の中で、「自、他」融合に関する希求は、一定程度実現を得ることができる」(①『日本文学研究資料叢書・私小説』有精堂1983年版、179ページ)。田中保隆の以上のような論述は、確かに重要で、かれが煩瑣をいとわず「近代」を解釈した目的は、近代作家が具えるべき基本的特徴を説明するためである。

彼は、近代の特徴の微小な「自我」を持つことは、近代作家の文学の拠り所で、「自、他」を融合する意志は、近代作家の創作活動の原動力である、と考えている。近代作家は自己の創作活動を借りて、「自、他」の間の橋梁にしている。この目的を実現するためには、当然普遍性を必要とし、普遍性を得るために、作品の構成、虚構を重視せねばならない。かれはまた強調した。近代社会の中で、主語のない対話は成立しがたい。近代社会はまた未曾有の、対話を必要とする社会である。

繰り返し述べると、葛西善蔵が読者の歓迎を受けたのは、はっきりとした前近代的な文学意識で、いわゆる近代作家が必ず具えるべき素質ではなかったのかもしれない。また、「私小説」というこのような日本特有の小説形式自体が、実質的に前近代的精神の内包を具現する文学様式といえるのではないか。「私小説」が流行し、歓迎されたのは、おそらく、日本の文化界の、ある特定の時期の全体的趨勢、読者大衆の伝統的な閲読心理あるいは社会心理と密接な関わりがあったのかもしれない。要するに、日本社会の迅速な近代化の過程で、前近代的な感情、心理、思想意識が、対立的な、尚まだ残存している重要な存在を構成していたのだ。

五 嘉村礒多の小説の特徴と文学界の評価

嘉村礒多は1897年に生まれ、1933年に夭逝した「私小説」の代表作家である。

嘉村礒多の青年時代の家庭生活も、同じように人にとっても暗い生存感覚を与える、ということだ。彼は両親とよく衝突した。以前に結婚経験のある藤木静子と結婚したが、長い間不和が続いた。傷ついた心を慰めるために、かれは宗教にのめりこんだ。嘉村礒多は葛西善蔵に師事し、ふたりはいわゆる文学界の師弟だった。ふたりは志と信念を同じくし、運命とその最後もよく似ていた。

29才のとき、嘉村は妻の藤木を捨てて、裁縫助手の小川千歳と東京へ駆け落ちし、赤貧の生活をおくった。

嘉村の処女作は、昭和3年(1928)雑誌『不同調』に発表された短編小説『業苦』だ。同年またこの雑誌に、小説『崖の下』が掲載された。ふたつの作品は、「無名の傑作」と褒め称えられ、有名作家宇野浩二の高い賞賛を得た。1932年、嘉村礒多は『中央公論』に代表作『途上』を発表し、不動の作家の地位を確立した。そのときかれは、僅か36才だった。嘉村の重要な作品には、『曇り日』、『牡丹雪』、『秋立つまで』、『神前結婚』などがある。その短い作家生涯において、嘉村礒多はあまり多くの作品を残すことはできなかった。作品は、30編足らずで、すべて作家の「自我」身の日常生活から題材をとった「私小説」である。嘉村礒多は、現実生活の中で発生した平凡な事件と「自我」生活の言語挙動を執着的に描いた。描写の中で、かれが終始逃れられなかったのは、強い羞恥心と罪の意識だった。かれの「自我」暴露は、非常に徹底的で、何もかも余すところなく、さらけ出していた。それで、人々は嘉村の小説を自虐的告白の懺悔録と称した。作品は自ら作家の「自我」の自尊心ないし人間の自尊心を奪い取った。

かれについていえば、主要な問題はいかに自らを救うかということだ。これはかれの一生の祈願でもあった。しかし、真にかれに幻想的希望をもたらしたのは文学ではなく、宗教と形而上学的方法論だった。嘉村礒多の、その他の「私小説」作家との違いは、ここにある。

嘉村の理想の中のいわゆる佳作は、「宗教と文学の融合」した作品である。

しかし、嘉村礒多の宗教観念はかれの現実の人生と、緊密に相関連していた。かれは、本当の信仰は暗い、重苦しい人生のなかにのみ自然に形成される、と考えていた。人の肉体、魂が直接発する音は何よりも貴重だ。かれはまたこのようにいった。人々が救いを得たいと欲する大前提は、自分が絶対に望みのない境地に身を置いて自己を認識することである。そのような境地の中で自己の深く重い罪業を分析せねばならない。嘉村文学の中心あるいは要点は、前述の「自我」懺悔の土台の上で、少しも隠すことなく赤裸々に、「自我」の心中に潜在する一切の虚栄と一切の罪悪を告白することである、といえる。このような状況の下で、「私小説」作家の「自我」告白式の創作傾向は、嘉村の文学の中で、おのずから極致まで発揮された。彼は作品の中で、伊藤整（文学評論家、作家）のいう「現世を捨てた者」の典型的形象を描いた。同時に、前に述べたように、嘉村礒多は葛西善蔵と同様に、破滅型の私小説作家に属する。異なるところは、嘉村礒多は葛西善蔵の後輩で、彼が文学界で名をあげたときは、ちょうど葛西善蔵が病気で死ぬ昭和3年(1928)前後だった。

日本文学界の定論では、嘉村礒多は、田山花袋、葛西善蔵などが一步一步築いた日本的な自然主義文学の伝統を受け継ぎ、昭和初期の特定の文学、文化ムードの中で、独自に「伝統的写実主義の砦」を固守した。

面白い偶然の現象がある。田山花袋の創始の作『蒲団』、葛西善蔵の『湖畔手記』および

前述の幾人かの「私小説」の代表作家の作品は、ほとんどすべてが短編小説だ。嘉村礒多の処女作『業苦』と代表作『途上』も、非常に洗練された短篇の佳作だ。葛西善蔵と比べて、嘉村礒多は同じ破滅型の「私小説」作家に属するが、かれの小説はより重く、より奥深い。なぜなら、ここには宗教的な要素が加わっているからである。

『業苦』が読者に与えるものは、相対的にいえば、軽い解脱感のようなものである。

『業苦』はやはり「三人称」の叙述方式をとる。主人公は圭一郎といい、家には妻子がある。たいした根拠のない理由から、彼は病的なまでに、妻が結婚した時処女ではなかったとの疑いをもつ。夫婦の間にいつも諍いが絶えず、家庭生活は苦痛に満ちていた。ちょうどそんな時、圭一郎は縫い子の千歳と知り合い、愛し合うようになり、妻を捨てて、家を出た。ふたりは知り合いのない東京で、貧しく、逼迫した現実生活をおくる。これは小説の表面的な粗筋だ。

『業苦』の筋は、嘉村の現実生活と完全に一致すると、ある者は考証して言った。間違いなく、これは「私小説」の最も重要な様式要求のひとつである。嘉村の小説のほうがより徹底している。かれはある特定の状況の中に、人物の内心のあがき、苦悩、後悔を如実に描き出している。小説の中にはより便利な「自我」の心理告白は全般的には用いられておらず、「私小説」が好み慣用する、もうひとつの手紙形式を用い、これによって詳細にわたった背景説明を実現している。

小説の始まりに近い部分は、圭一郎の実妹春子から来た手紙だ。手紙は三千字余りで、圭一郎が家を出たあとのことを詳述している。春子は圭一郎に言う。「ねえさんとうまくいかないのなら、正式に離婚して千歳さんを連れていけばいいのに。今のままだと、問題をより複雑にしているわ。両親、一家全員が辛い思いをしている。春子のいうことは道理にかなっている」。春子は、父親がこれによって受けた様々な苦労や圧力について伝え、甥の敏雄が父親を思う悲しげな様子を伝えた。これらはすべて、圭一郎の心に深い陰影を残した。後悔の中で、圭一郎は自分の中学時代と青年時代を振り返った。自分は幼少の頃から反抗心が強く、自分の青年時代は悲しかった、と痛感する。同年齢の青年の青年期特有の輝きや自由、幸福を享受しなかった。妻との結婚は、伝統的で保守的だった。ふたりは仲人の引き合わせですぐに結婚し、妻はかれよりも二つ年上だった。結婚早々は、圭一郎はまあ満足していた。なぜならばかれは母性愛のような愛情を必要としていたからだ。しかし、良い時間は長く続かず、かれは押さえがたい疑念にかられた。圭一郎の心理は非常に病的で、何度も何度も繰り返し妻に貞操の問題を問いただした。

ことここに至っては、圭一郎は限りない後悔に沈むばかりで、自分は不肖の息子で、同時に父と妹が千歳を責めないよう、彼女を悪い女だと思わないよう願うばかりであった。さもないと、自分の罪がもっと深く重くなり、地獄に落ちねばならないように感じた。かれは千歳が自分を愛していて、自分は彼女に対し責任を負わねばならないことを痛感した。かれは自分を愚かな「飛んで火にいる夏の虫」に喩えた。父の財産を放棄して、千歳だけを得たのだ。また、自分が、か弱い千歳を苦闘の生活の渦の中に巻き込んでしまったと感じた。あれこれ言いつのるが、圭一郎は「駆け落ち」が妻子にもたらした痛手についてはあまり語っていない。嘉村礒多は人物の苦しみ、後悔を描いた後、浄土宗のG法師が圭一郎にした説法をもって来る。法師は圭一郎に、幻滅と破滅がすぐ間近にあるので、必ずや一時の妄想を捨てて、千歳と手を切れと勧める。小説には結末はない。圭一郎がより深く

重い罪の意識に沈み込むまでを書いている。圭一郎は千歳の寝姿を見て、美しさの中に透けて見える病的な青白さを感じる。圭一郎の心の中には強い憐憫の情が湧き上がる。寝返りを打つと、かれは突然恍惚の落とし穴に落ち込んだような気がした。

前にも述べたように、典型的な破滅型の「私小説」作家として、嘉村礒多は葛西善蔵の後継者である。二人の性格と文体の特徴は一脈相通じており、同時に自然に似通った罪業的個性は人の目をそむけさせる。かれらも、この独特な個性を、複雑な絶望的感觉とともに、巧みにかれらの文学表現の中に運用している。悲惨な体験は悲劇的ではあるが、彼らの文学創作にとっては非常に重要なものだ。

宇野浩二は『文学眺望』という文の中で、嘉村礒多の『業苦』と『崖の下』に論及し、おしみなく賞賛し、「無名の傑作」と褒め称えた。平野謙も嘉村文学を論じて言った。当時の日本文学界はすでに新しい文学類型或いは象徴を確立しはじめていた。——象徴芸術と現実生活の相互関係に悪循環が生まれた。このような類型あるいは象徴のもとに、「現実生活喪失」に密接に関わる芸術的反論が生まれた。破綻に満ちた現実生活の償いとして、作家は必然的に、徐々に芸術の尊厳と芸術家の矜持の問題に関わっていき、生活の挫折もまた作家の兄弟、妻子、あらゆる親族に波及する。ここには奇妙な定式が出現するともいえる。前近代的芸術特徴をもった日本の「私小説」作家として、自分の芸術的夢を成就しようと思えば、自分の肉親の共同犠牲に依拠せねばならない（①『日本文学全集31・嘉村礒多』集英社1985年版、435ページ）。平野謙のこの説明は重要で興味深い。

この定式は、後輩作家太宰治、大江健三郎などの文学人生にも裏付けられる。また一方、このような状況は、作家と文学の関係からいえば、ある種の人生修行、修道的な性質を幾分かは具えていることを、日本特有の文学様式「私小説」は、証明した。

同様に、評論家伊藤整はその著名な論作『近代日本人の発想の諸形式』の文中で、いわゆる芸術至上主義と日本人の立身出世思想について述べている。

日本の芸術家は、いわゆる優秀な芸術の創造のためには、自己ないし妻子と家庭の幸福を犠牲にしてもいい、あるいは、犠牲にせねばならないと考えている、とかかれは述べている。このような観念は日本の「私小説」作家たちに対し、意外にも生活と芸術の精神支柱だった。伊藤整はこれを「日本的な芸術至上主義」と称した。

伊藤整の目の中では、葛西善蔵と嘉村礒多はふたりとも日本的な芸術至上主義者であった。もちろん伊藤整は、日本の芸術至上主義とヨーロッパ文学の中の「芸術のための芸術」思潮とは大きな隔たりがあることも感じとっていた。それで、彼は日本の「私小説」作家を「芸術家至上主義」者と称した。なぜならば、日本の「私小説」作家の目の中では、最も優先的に考慮する問題は、まだ、最初の志としての「優秀な作品を創作する」ことではなく、まずかれらの意識の中の芸術家の概念を保つことであった。その口実は、現実生活中のいわゆる「破綻」を埋めることだった。また、現実生活の中の解決できない危機や矛盾は、ある種の特別な創作意識あるいは準則に頼り、特殊な創作行為に依拠し完成、実現せねばならなかった。このようにすれば、芸術の尊厳あるいは理念に背くことはなくなると、伊藤整は考えていた。それはただの償いであるだけで、現世での立身出世の基本理念に対し、絶望を抱いてからの心理的補償、精神的補償である、といえる。よって、成熟期の「私小説」作家においては、「白樺派」作家のような近代市民の社会理想はまったく見られない。前に述べた「白樺派」は、これ以前の日本理想主義文学流派——（芸術を通して

人類の進歩を推進すること)である(①『日本文学全集31・嘉村礒多』集英社1985年版、438-439ページ)。

平野謙と伊藤整はともに日本の20世紀中葉の屈指の文学批評家であり、かれらは、日本の「私小説」作家の分析と評論に対し、力と説得力を持っていた。かれら批評家の文芸視野の中で、「私小説」は疑いなく非常に重要な文学界の現象で、このような現象はより深遠な文化心理的伝統と関わっている。かれらの分析と評論がまだ十分に深くはなく、全面的でないので、時には人に批判の感触を与える。しかし、かれらの「私小説」に対する基本的見方は、大きな影響力をもっていた。ときにはまた、非常に正確でもあった。

平野謙の基本的結論は、葛西善蔵と嘉村礒多の創作体験と特徴は、読者が、「私小説」作家というこの日本文学特有の独特の存在或いは概念を確認する手助けとなる。同時に平野謙は強調した。肉親の犠牲を前提とした破滅型「私小説」作家は、明らかに日本現代文学の中の前近代的桎梏を打ち破れなかった、というものである(①『日本文学全集31・嘉村礒多』集英社1985年版、441ページ)。

六 短編小説の神様——志賀直哉

志賀直哉(1883)は、日本の「短編小説の神様」と称えられている。この賞賛は空前といえる。直哉に関する賛辞の中には、「傑出し、徹底した現実主義者」という者もいれば、日本の「純文学の最高峰」を築いたという者、かれの小説は「日本文学の故郷の景色」を示しているというもの、また、志賀文学は「日本的人格美学の典型」であるというものもある。

しかし、われわれがここでまず注目するのは、やはり、かれの「私小説」作家としての典型的特徴である。もし、葛西善蔵と嘉村礒多を日本の破滅型「私小説」の代表作家というなら、志賀直哉は調和型「私小説」作家の典型的代表である。簡単にいえば、調和型「私小説」の基本的特徴は、作家と作中人物が、現実あるいは心理的危機に満ちた苦闘の中で「自我」を破壊するのではなく、和解を求める過程で、努力して妥協的な調和状態に達する、というところにある。志賀直哉の小説作品はあまり多くなく、一部の長編と百余編の中、短編である。重要なことは、その中の多くの作品は、非常に典型的な「私小説」の名作である。たとえば1908年の『網走まで』、1912年の中編小説代表作『大津順吉』、およびその後の『和解』(1916)、『城の崎にて』(1917)と『暗夜行路』(1921)などである。

志賀直哉は新興の資産階級家庭に生まれ、1906年東京帝国大学英文科に入学した。彼は18才から7年間、有名な宗教家内村鑑三に師事した。この間彼は、正義、人道、合理、自由を追求する特殊な世界観を形成した。しかし現実生活の中では、かれは常に父親との緊張した衝突と対立の中に身を置き、ついには親子関係を断ち切るに至った。かれの思想体験と生活体験は、その「私小説」作品の主要な表述基礎、内容を構成した。

周知の通り、『網走まで』は志賀直哉が初めて公に発表した小説で、作品は「一人称」の表述形式で、初めて志賀直哉特有の文体風格と写実の手腕を人々に示した。この小説は質朴な叙述、対話、連想で、主人公が汽車に乗ったときの一時の見聞ないし思想活動をありのままに示している。面白い物語の面を追求する考えがないが、意識的に、平凡で簡単な物事の中に、星の煌めきのような人間の誠実さ、価値観を探求することが基本的な特徴で

ある。小説は、主人公が雑踏の中で汽車に乗り込み、二人の子供を連れた女主人公に出会ったことを書いた。かれらは座席に向かい合って座り、話をするうちに女主人公の家庭の状況を知るにいたる。もともと、これらの話題は「私」とは何の関わりもない。しかし、「私」は自分で悩みの種を作り、あれこれ考え、若い女の家庭を思い描き、彼女の行く末などを思い描く。「私」は、彼女が夫と知的障害がある子どものために死んでしまうのでは、と心配する。ここから「私」の無限の同情が生まれる。これに関して、志賀直哉は『創作余談』の中で書いている。——「一人で東北線に乗って帰郷するとき、子どもを連れた女性に出会った。あれこれ頭に浮かんだことを小説として書いた」。志賀直哉のこの初めての創作の中には、かれの「私小説」創作様式に対する自然な親しみと好みが見られている。

日本の文学研究の史料の中に、志賀直哉の使用人の女性との恋愛、武者小路実篤の従妹康子との結婚が、父親との衝突の原因のひとつだと記載されている。これらの内容は、みなかれの「私小説」の代表作の中に書かれている。たとえば、小説『和解』の主人公「私」は、父親の反対をも顧みず、康子と結婚し、父子の関係はひどく悪化した。祖母は生まれただばかりの初孫を利用して、父子の間の緊張関係を和らげようと考えたが、赤ん坊は流行病に罹って死んでしまった。苦悶する「私」は死んだ赤ん坊を東京に連れ帰り、祖先の墓に埋葬しようとしたが、父親は懸命にこれを阻止する。父子間の衝突はより激しくなる。

小説の最後は、「私」の父に対する譲歩を描く。主人公は父親に憐憫の情を抱き、継母の取りなしを受け入れて、父に謝る。志賀直哉の「私小説」は、このようにいつも、ある特定の精神的対立や矛盾を取り扱っている。彼は常に、人間の生物的本能と精神、理性、道徳との間には、激しい闘争が存在する、と強く感じていた。かれは人と人の間にはある種の調和的犠牲精神が欠けており、雌鶏、雄鶏の間のような「道徳的、調和的一面」が羨ましい、と感じる。『和解』は典型的な「私小説」作品である。作品の中で取り扱っている内容は、志賀直哉の実際の生活状況や心理状態とかなり合致、接近している。もう一方で、『和解』は、志賀直哉特有の妥協状況を典型的に強調し、志賀直哉が青年時代から封建家父長制に抗い、段々と中年の知識分子特有の思想的妥協と退歩に転化したことを反映している。ある意味からいえば、ここでは日本の知識分子の共通の弱点を現している。

ある者は、『和解』はまた転換点でもあり、ここから、志賀直哉は「心境小説」の創作に転向したと言っている。日本では、志賀直哉を日本の「心境小説」の重要な開拓者と見なす者もいる。1917年に発表された、小説『城の崎にて』は、志賀直哉の一作目の「心境小説」というべきだ。同時に、『城の崎にて』は、また洗練された短編小説の名作でもある。小説は主に、1913年交通事故に遭って負傷した志賀直哉が城ノ崎に療養に行った体験と心境を描いている。前にも述べたように、いわゆる「心境小説」と「私小説」の主な差異あるいは基本定義は、新思潮派の代表作家久米正雄の評論『「私小説」と「心境小説」』から来ている。簡単にいえば、「心境小説」は作品の写実の中の、真実で確かな心理と心情をより強調する。

このほか、日本の現代文学の中で、『暗夜行路』(1921-1937)は、志賀直哉の唯一の長編「心境小説」の代表作と称されている。『暗夜行路』は、序章と上・下二冊からなる。小説の題名は、暗く重い運命を暗示し、また、主人公時任謙作の自分の運命との粘り強い苦闘を象徴している。志賀直哉が、苦しみながら探求したものは、「自我」生存中の極めつけの「真実」だった。——この真実は、暗い色調の中に築き上げられている。あるいは、生ま

れながらの悲劇的運命といってもよい。いかんせん、資料などの客観条件に制限があり、小説中の人物が志賀直哉の現実状況と同値なのかどうか、かれの生活体験ないし現実の心境が完全に一致しているのかどうか、より詳細に考証するのは難しい。日本の学界の関連の研究は、小説中の多くの描写は、志賀直哉の実際の生活と異なることが多いことを証明している。しかし、小説中の人物の境遇および人物の特定心理と心境は、志賀直哉が自ら体験し作り上げたのだということは断言できるようだ。

少しの疑いもなく、この長編小説は典型的な調和型の「私小説」の名作ともいわれる。結局のところ、「心境小説」と「私小説」は異なるものではなく、同一様式のレベルの違いである。

「調和型」には二つの必要な前提がある。一つは、作品は最大限度の真実性を保証せねばならない。作者と作品は可能な限り「同一性」をもつべきである。二つには、作者の観念の特徴が、この類の小説の基本的要求にぴったりと符合していなければならない。作者と人物は必ずとその暗く陰鬱な運命と心のブラックボックスから逃げ出し、真の意味でのいわゆる「解脱」を得なければならない。そして単純に外在的な生活理念に依拠するのではなく、かたくなに、いわゆる「和解」の結末に辿り着く。

『暗夜行路』の主要な筋は非常に明解である。しかし「私小説」や「心境小説」が最も重視するのは、小説の中の物語的、プロットの要素ではない。前にも述べたように、日本人はしばしば「物語性」を小説の「通俗性」の根本的特徴の一つとみなす。反対に、「私小説」作家が特に重視するのは、いわゆる「事実性」で「物語性」ではない。もちろん、「事実性」や「写実性」は、本来小説中の物語的要素を完全に排除するべきではない。完全に排除することは、愚かなことでもある。なぜならば、自然状況の「事実性」の中には、もともと、可能な「物語性」要素を含んでいる。自明のことであるが、志賀直哉の『暗夜行路』の物語的特徴は、はっきりしている。この小説は35万字もの長さに及び、小説は終始、時任謙作をめぐる展開する。志賀直哉は人物の幼年時代を書き、謙作の母親の不平等な待遇が謙作にとって深く重い心理的圧力となっていたことを書いた。同時に、謙作の父と祖父の記憶について書いた。祖父に対し、謙作は好感をもっていなかった。宿命の暗い引き合わせか、潜在意識の中の原始的欲望と性的本能のめざめなのか、謙作は祖父の妾お栄に奇妙な恋心を抱き、お栄と正式に結婚しようとさえ思う。さらに奇妙な感じをするのは、このとき謙作は兄信行の所で、自分は祖父と母親との間の不義の子であることを知る。このような異常な環境は、未熟な謙作に致命的な心の傷を与え、このため「自我」破滅の頽廢の中へ陥ってゆく。

しかし志賀直哉はよくある筋書きのように人物の運命を設定したのではない。謙作はごくあたりまえに暮らし、それから直子と結婚した。『暗夜行路』の下は全編にわたって、謙作と直子の結婚後の日常生活と、突然の出来事が謙作に与えた打撃を描いている。謙作はやさしく温かい妻が、彼女の従兄弟と「過ち」を犯すなどということは、想像もできなかった。謙作はこのため大きな悩みをいだき、自暴自棄になり、自分の不幸は運命で定められたものだと感じた。彼は伯耆大山に分け入り、心身の解脱を求める。小説の結末は、いささか唐突の感を与える。謙作はついに、自然の懐の奥深さを感じる。かれは直子の犯した過ちを許し、現実のすべてを受け入れる。直子も深く感謝し、末永く夫に仕えることを決意する。

主人公謙作は生命あるいは生存の危機に直面したとき、あまり真実みのない、奇妙な生活態度を示す、と読者は感じる。ここには反論的仮説が存在しているのかもしれない。志賀直哉のこの小説が典型的な「私小説」あるいは「心境小説」なら、人物に現されたゆがみ感覚は、読者の一方的な印象にすぎないのかもしれない。なぜならこの様式の原則あるいは判定基準は、読者の感覚に真実みがあるかどうかではなく、物語と事実の関係(いわゆる「事実性」)である。志賀直哉がまず重視したのは外在的な物語の進展ではなく、事件の中の主人公の心情ないし心理的活動と変化で、この活動と変化は、「事実性」の上で確証を得ればよく、社会通念と合っているかどうかを過剰に考慮する必要はない。

あるいはこのようにいうことができる。作者、人物が生命の危機に直面したときの基本的態度は一致しているという理由に基づいてのみ、小説は成立するので、過多の現実離脱と観念先行の印象と感触を読者に与えることはない。

この小説の中のメモや手紙もとても重要な導入の役割を果たしていることを認めねばならない。周知のように、「書簡体」は、日本の「私小説」では重要な外在的特徴のひとつである。小説の発展方向、人物の心理定義づけないし作者の創作理念は、しばしば手紙形式を通して、最も徹底した表現を得る。たとえば、『暗夜行路』の冒頭の部分には、謙作の数千字に及ぶ日記がある。——その中には自分の重い運命に対する想いと感慨が書かれ、また謙作のより広い人類の運命に対する思考が書かれている。かれは述べた。人類の運命は地球の運命のために殉死しなければならない。動物は、こんなことは分らない。ただ人類だけが、このような受け身の運命に抗おうとする。しかし人類は結局滅亡するのだ。すべての生物は必然的に死亡へと向かい、冷たい氷の下に埋められる。これは故意に大げさに言っているのではなく、人類および一切の生物が必ず直面する恐ろしい運命なのだ。問題は、人類はおとなしくこの運命を受け入れないだろうと、謙作が思っているところにある。我々は人類が必ず滅亡することが分かっているが、しかし、絶望の中で暮らしているのではない、と謙作は書いている。我々は人類の滅亡が必然的であることは認めるが、しかし、感情の上でいえば、この問題は考えたくない(①『日本近代文学大系31・志賀直哉集』、角川書店1971年版、135-137ページ)。

このような思索は、理性主義というよりは、非理性主義といったほうがよい。問題は、謙作の日記中の人類の運命に関するこのような叙述は、まさに、志賀直哉の調和型「私小説」の注釈であると見なすことができるところにある。つまり、志賀直哉およびその作中人物は、自分の運命が悲惨で陰鬱なことをはっきり知っていて、そこに調和不可能な矛盾があり、そのような運命を無視、甘受、黙認するよりは、渾然とした願望に依拠する方がよい、ということだ。『暗夜行路』の物語の結末は、必然的に、自ずと奇妙な「和解」へ向かった。さもなければ、作品は「私小説」作家の創作信条に違背する。

日本の学者は、かつて、いわゆる「志賀直哉作品の構成原型」の問題を取り上げたことがある。この原型の基本パターンは「反発、葛藤、和解、調和」であると、指摘する見方がある(②『日本近代文学3・志賀直哉』、有精堂1982年版、24ページ)。このような言い方は、志賀直哉の基本的創作特徴を明らかにしている。広津和郎はまた、「私小説」の文体について、『志賀直哉論』という論文を発表した。小林秀雄はこれを基礎に、『志賀直哉』と題する重要な論文を発表した。小林秀雄の「志賀直哉論」は、二項対立の特徴がある。いわゆる「肉体」は、人間の中の自然で、「意識」に相對するのは「身体」で、「思

索」に相對するのは「行動」であり、そして「關係」に相對するのは「原初性の存在」である、と彼は言った。もし、意識、思索、關係が近代の象徴というなら、自然、行動、原初性存在は、原始、古典あるいは日本の象徴である。

明らかに、志賀直哉の『暗夜行路』の類の作品の中では、確かに小林秀雄が提出した二組の對立に關連がある。小林秀雄はまた言った。志賀直哉は二者を合わせて一と成し、直哉について言えば——「思索は行為で、行為はまた思索である」「かれの神経は肉体から遊離しようと試み、しかし肉体は逆にかれの神経をしっかりと掴む。かれの神経はすでに肉体を遊離したが、しかし理知は逆にいかなる觀念の映像をも提供しようとしなない。このため、神経はただ苦痛の下降の中、現実の生活の中で懸命にその映像を探し求める。志賀直哉は、このような神経の獨立運動の中で、最も現実的な理想世界を構築する」(①『日本近代文学3・志賀直哉』、有精堂1982年版、32ページ)。

小林秀雄の評論は、いささか雲を掴むようだ。しかし少なくとも、小林秀雄の目の中の志賀の小説は、非理性、非觀念の情況の苦闘の中に置かれている、ということの説明している。一步進めると、志賀直哉の小説の中に表された近代的「自我」は、西洋文学の中の理性的な「自我」とは、確かに大きな差異、落差がある。このような觀念は、小林秀雄の有名な論文『私小説論』の中に繰り返して強調される核心的觀點である。小林秀雄は、志賀直哉文学の視線は、行動的な「個体」と調和的な「自然」をできる限り一緒に組み立てることだ、と考へた。しかし、それは「單一的」な視点である。

小林秀雄の西洋文化の視点に基づいた評論家の目では、志賀直哉の作品を眞の小説と稱することはできないかもしれない、と考へる者もいる。

小林秀雄はかつて、志賀直哉の創作とチェーホフの創作を比較したことがある。西洋文学の価値判断に基づいているので、彼の目の中では、志賀直哉の創作は小説と詩の基準に達していない、という。しかしまた、別な批評的觀點は、小林秀雄の説は誤りだ、としている。理由は、志賀文学が直面しているのは日本の文学読者と日本の文学基準であることにあり、的確に当時の「私小説」問題を語っている。志賀文学が表現しているのは、日本人特有の伝統的感受性でもある(①『日本近代文学3・志賀直哉』、有精堂1982年版、34ページ)。こうしてみると、ある日本の論者は『暗夜行路』の類の作品に否定的見方と態度を持つが、しかし反対に、この類の文学は世界文学の中で唯一無二の特異な存在であると、考へている論者あるいは日本以外の日本文学研究者もいる。

したがって、小林秀雄の類の批評的觀點に注目すると同時に、また作品の批評の中で別の着眼点や視点を探す必要がある。特異な文化、文学の特異な結果について、その文学の品位が西洋あるいはその他の国の判定基準に到達しているかどうかは別にして、探求に値するより面白い別の一面をもっている。それは、この類の文学と民族文化、民族心理の密接な關連である。この点で、葛西善藏、嘉村礒多も志賀直哉も同様な認識価値あるいは意義をもっている。

七 林芙美子と『放浪記』

林芙美子(1903-1951)は、日本の20世紀前半の特異な女性作家であり、代表的な「私小説」の名手である。最も有名な作品は、長編小説の代表作『放浪記』(1930)である。この

作品は、林芙美子の10年にわたる日記をつなぎ合わせたもので、非常に典型的な「私小説」の名作といえる。『放浪記』創作の上での基本的特徴を理解する上で役立つように、林芙美子が名を成す前の家庭状況、困窮と不遇な生活体験に目を向けてみることも必要だ。

林芙美子は、山口県に生まれ、実父は宮田麻太郎という商人だった。母のお菊は父と結婚する前に三度離婚し、3人の父の違う子をかかえていた。芙美子が生まれたとき、父は22才、母は36才だった。父と母のこのような婚姻状況は、芙美子誕生のその瞬間から不幸の種となった。

気の毒なのは、実父が芙美子をお菊の不義の子だと思っていたことだ。このことで芙美子は小さいときから学校で級友たちにバカにされ、侮辱され、心に恥辱の痕跡を刻み込まれた。多くの「私小説」作家を包括した、後の「無頼派」作家太宰治でも、この創作方法に接近した理由は、おそらく早期の生活の中によく似た特殊な体験を持っているからに違いない。そのような体験は、かれらに特殊な精神気質と性格の特徴を形成させた。

林芙美子を生んだ家庭と幼児体験は、彼女の一生の命運ないし文学創作に、無視できない重要な影響を与えた。七歳の時、父は若松に行き、商売で大金を手にし、恋仲だった芸者を家へ入れていた。このときから、芙美子と母の悪夢が始まった。母親と芙美子は、父親のこのような行為にいたたまれず、二人で家を出て、故郷の鹿児島へ帰った。故郷へ帰って間もなく、母親はまた岡山県の農民の長男と結婚した。この継父は、母親より20才も若かった。

林芙美子の不幸は、半分以上はこのような信頼の欠乏と家庭環境によるものだった。彼女はこの不幸と悲しみから逃れることはできなかった。

養父の名は、澤井喜三郎といい、住所不定、さすらいの行商人で、芙美子と母親はかれと一緒に諸国を放浪せねばならなかった。明治44年(1901)、芙美子は長崎の勝山小学校に入った。しかし、年の瀬には、また佐世保の八幡小学校に転校した。その後、佐賀、鹿児島、熊本、若松、久留米、直方、折尾、門司、下関、尾道など十数カ所を転々とし、頻りに学校を換えた。このような体験は、芙美子の子ども時代に明るい思い出を残すことはなかったにちがいない。彼女と母親、養父は長期にわたって、社会のどん底を這い回り、諸国放浪の行商生活をした。雨の日には、両親は商売に出られないので、カボチャ飯を食べた。ときにはこのような粗末な食事にもありつかなかった。

このような生活環境のなかで、芙美子は寝食を忘れて読書に夢中になった。芙美子は幼い頃から文学を好んだ。幼い頃、芙美子が読んだのは、大部分は大人向けの様々な本だった。例えば徳富蘆花の『不如帰』、柳川春葉の『生さぬ仲』、小杉天外の『魔風恋風』と『水戸黄門』などである。彼女が広く渉猟した読み物の中には、通俗小説の様々な類型さえ含まれている。

大正7年(1918)、尾道高等女学校で学んでいる時期、芙美子の家の経済状況は、一時的に少し好転したが、しかし、彼女はやはり常に仕事に出なければならなかった。彼女は女中や、帆布縫製工場の臨時工として働いた。この頃も、暇を見ては図書館に行き、いろいろな文学書を読みあさった。

彼女の詩人としての才能がゆっくりと開花しはじめた。彼女が好んだ近代詩人は石川啄木、北原白秋、佐藤春夫などで、外国の詩人はプーシキン、ボードレー、ランボー、バ

レリーなどである。尾道女学校を卒業してから、林芙美子はすぐに東京に出て、女学校時代の恋人岡野軍一と同棲生活を始めた。この時から、林芙美子のいわゆる『放浪記』時代が始まるというよい。このような生活は、約10年も続くことになる。

しかし、いくらもたたないうち、岡野軍一は林芙美子を捨ててしまった。社会経験が乏しかった芙美子は、真の人間の苦しみを味わう。惨めな心境で、芙美子は自活していかなければならなかった。生活を維持するため、彼女はどんな仕事でもした。小学新報社で雑務をしたことがあり、近松秋江の家で女中をしたことがあり、神楽坂、成子坂、道玄坂で露天を広げたこともあり、日立商会で事務員をしたこともある。

この間、彼女の読書の欲望は、より強くなった。これも彼女の全ての仕事が長続きしなかった理由のひとつである。

大正12年(1923)9月、東京で大地震が発生した。どうしようもなくなった芙美子は、しばらくの間、尾道に帰郷した。彼女は、少女時代の多くの記憶を留める持光寺の石段を歩き、青磁のような大海原を眺めながら、「風琴と魚の町」の創作を始めた。この年から、彼女は日記を書くようになった。それらの日記は、彼女が後に『放浪記』を書く重要な素材と基礎になった。

長編小説『放浪記』は初めから即、「私小説」様式の既定基準に合致していた。それらの現実の体験、印象、心境は、その他の作家がとうてい敵わないほど、彼女の小説創作と緊密な関係を持っていた。大正13年(1924)、林芙美子は東京に舞い戻り、やはり住所不定の放浪生活を送り、様々な人生の苦難を体験する。彼女は、また引き続き、セロファン工場の女工、毛糸屋の売り子、及び寿司屋の給仕をした。

これと同時に、林芙美子は次々と倦まず弛まず創作に従事し、重要な詩歌と童話作品を書き上げた。しかし彼女の作品は、たびたび、出版社に突き返された。

20世紀の前半、全世界は戦争の暗い影に覆われ、不安な世の中だった。興味深いことに、第一次世界大戦のアナーキズム思潮の影響のもとで、林芙美子はアナーキズム詩人の岡本潤、壺井繁治等と交流をもつ。かれらを引き合わせたのは、同棲していた演劇俳優田辺若男だった。これらの内容は、すべて『放浪記』の中に「対応」した表現がある。林芙美子の小説は、彼女の現実体験とほとんど完全に一致している。林芙美子と田辺若男との関係もまた悲劇だった。田辺若男も、林芙美子を幻滅と離別の精神的苦痛に陥れた。別れた理由は、田辺若男の慎みのないバイセクシャル行為によるものだ。二度目の結婚の夢が破れた後、林芙美子は暫し父母の住んでいる高松に帰った。

間もなく、彼女は、また東京に引き返して、苦難の放浪生活を続ける。この時期、彼女は『女性新聞』の記者やすき焼き屋の給仕をした。

別れてから半年後、林芙美子は、その詩人としての才能に憧れていた野村吉哉と同棲した。林芙美子の個人生活は、いつもながらに乱脈を極めた。悲劇的家庭の悲劇的な性格遺伝子が、早くから彼女の血の中に入り込み、自分でもどうしても抜け出すことはできなかった。野村と同棲していた頃、林芙美子は世田谷太子堂の雑居アパートに引っ越した。ここで、彼女は偶然、隣人となった壺井繁治夫妻と平林たい子夫妻と親しく交流する。

この後、林芙美子は画家手塚緑敏と出会う。1926年12月、芙美子は緑敏と結婚した。長い放浪生活で疲れ切った芙美子は、初めて愛の温もりを感じた。二人は高円寺に移り住んだ。

昭和3年(1928)、林芙美子に変化の兆しが見え始めた。ある大衆作家の推薦により、『女人芸術』2月号に、彼女の日記体小説『放浪記』が連載され始めた。作品が発表されると、文学界から絶賛の声があがった。1930年、改造社は『放浪記』の単行本を出版し、この作品を「新鋭文学叢書」におさめた。長編小説『放浪記』は予想外のベストセラーになり、2、3年で、販売部数60万に達した。これで、林芙美子の10年に及ぶ放浪生活に終止符が打たれた。彼女は暗い、冷たい夜の路地から、一気に陽が燦々と輝く大通りに躍り出た。

長々と林芙美子の10年間の生活体験と心の流れに言及したのは、林芙美子の個人体験と作品の間には密接な関係があるということ、説明するためである。林芙美子の10年にわたる苦難の生活およびこの生活が残した記憶と記録を理解すれば、これらの生活の体験と記録が、彼女の「私小説」の代表作『放浪記』に対しいかに重要な役割を担ったかを理解できるということである。ある者は『放浪記』を「日記体」小説と称する。なぜならば、林芙美子の放浪日記に基づいた長編小説『放浪記』は、文体、様式の上で直接に「私小説」の様式特徴に近いというだけでなく、日記素材の絶対の運用としては、未曾有である。この作品以前の伝統文学からいうと、このように完全に日記体を繋ぎ合わせた新形式の小説は、尚まだあれこれの不備や問題をかかえているが、しかし、このような「日記小説」は、特異な真実と信頼度を具えているだけでなく、また、強い感動も具えていることは、すぐに分かる。感動は「私小説」の中では、一般的には見られない。その他の「私小説」作家紹介の中でも繰り返し述べたが、作家の体験が人を感動させるかどうかは別として、「私小説」の重要な特徴の一つは、作家の体験と心理と小説文体、表現の絶対意義の上の「同一性」である。そのほか、上で述べたが、「私小説」のもう一つの重要な特徴は、まさに常に用いる、日記体の表現形式である。

林芙美子の『放浪記』は、自然に「私小説」の特定の規約と要求を実現している。作品の感動をいかに位置づけるかは、もう一つの重要な問題だ。

取り上げるに値することは、林芙美子は『放浪記』の創作の中で、自分の出世や名誉、名声を高めるのに有利な素材内容を単に選んでいるのではない。芸術理論と追求を尊重する原則の下に、芙美子は可能な限り、「自我」生活の真実に近づき、性風俗街に身を落とした屈辱的な体験を含んでいる。

日本文学界は、『放浪記』は林芙美子の天生の詩情と敏感な感覚に依拠し、日記体の文学特性をいかんなく発揮していると認識している。作品が特に人を感動させる理由は、小説の主人公は不如意、苦難、屈辱を舐め尽くすが、積極的に向上したいという姿勢を持ち続ける、というところにある。林芙美子が人々に向けて表現した誠実と善意は、自ずと、作品におおらかなユーモアをもたせている。

最後に、ドイツの日本文学研究者イルメラ・日地谷も、林芙美子の『放浪記』に特別な注目と評価を与えている。彼女は「私小説」の抽象的な構造モデルから出発し、「日記」と「私小説」ははっきりとした一致点と接点があると、考えた。日記と「私小説」は同じように、事実性を前提とし、同時にいわゆる「焦点人物」要素の問題を持っている、ともいえる。一般的にいて、日本の日記がもつ傾向は、いわゆる「焦点人物モデル」に向かい合わねばならない、と彼女はいつている。この点では、図らずも「私小説」と合致する。彼女は、日本の幾人かの評論家の説を認め、両者の区別はただ、「私小説」は、「日時を省略

し、会話を入れた日記」である、と述べている（①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、335ページ）。しかし、この表述は、「私小説」の表面構造上の最も重要とはいえない差異について、細かく述べたにすぎないのではないか。イルメラ・日地谷は、林芙美子がこの記述形式を用いた理由に論及する時、林芙美子本人の言葉を援用した。——『放浪記』の創作は、実をいうと、最初は目的がはっきりしていませんでした。心の避難所とし、創作の中で心を慰めていたのです。当時、わたしは頻りに職業を換え、生きるためだけにあくせくしていました。だから、机の前に座ってゆったりと書く時間はほとんどありませんでした。日記の形式は、ゆっくりと書きためることができ、時間があるときに、少しずつ書きました。このようにして、昭和4年(1929)、改造社は私の『放浪記』第一部、第二部を出版しました」（②イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、336ページ）と、林芙美子は言った。

「私小説」の様式特徴からいって、「私小説」は「事実性」、「同一性」の類の形式規約がある、ということがこの部分から見て取れる。しかし作家の技巧という点からは、「私小説」はあまり多くの形式的要求はない。時には、自然発生的体験と情感をありのままに表現しさえすれば後世に伝わる代表的佳作になる可能性がある。もちろん、作家自身の才能、体験、教養はやはり重要な役割を担う。しかし、ここにはやはり大きな利便性がある。これは、さまざまな形式、技巧に執着する小説家に、不公平感を抱かせた。

実は、早くに、「私小説」を「廉価で低級な告白小説、会話を加え期日を消した日記、実質的な用途のない人生記録」（佐々木味津三いわく）と称する論者もいた。独特の国別文学様式を深く理解するという意義からいうと、「私小説」に関する様々な否定的評価を理解する必要があるのは、明らかだ。目的は、典型的作家の典型的創作を通して、「私小説」特定の様式規約を認知することにある。林芙美子の創作は、我々が「私小説」の根本的特徴を理解することに対し、「私小説」様式の創作過程を理解することに対して、重要な認識作用と意義を具えていることは、明らかだ。林芙美子の文学の成功は大いに偶然性、打算を具えているけれど、しかし實際上、このような状況は、日本文学の伝統的審美観、および特定時期の日本文学界の様々な理念の変化と、争えない必然的關係をもっている。いずれにせよ、イルメラ・日地谷は、林芙美子の『放浪記』は日本の「私小説」様式の中で最も典型的な代表作だと強調している。

八 太宰治——「破滅」及びその文体の特殊性

20世紀中葉、第二次世界大戦の後、「無頼派」文学の基本的特徴は、当時の時代感覚と時代の観念にぴったりと合っているということだった。この派の文学は、その多様、独特な文体風格をもって、世人の注目を集めた。「無頼派」文学は、一時は、第二次世界大戦後の日本文学界の寵児でもあった。また「新戯作派」文学とも呼ばれる。

いわゆる「戯作」文学は、江戸時代(1603-1867)の通俗小説の呼称で、多くは、遊戯的色彩に富んだ作品を指す。

では、「無頼派」文学はどうして「新戯作派」文学といわれるのだろうか？理由は、このグループの現代作家の創作の中には、「戯作」文学に似た遊戯的世俗性及び自嘲と反逆があるからだ。「無頼派」作家の共通性は、かれらがまるで心から願って、戦後社会の虚無と類

廃の泥沼の中に身を浸し、このようにしてはじめて、いわゆる人間の「真実性」を確保できると考えていたところにある。

「無頼派」作家は常々、昔の社会的権威と秩序を、虚偽の物とみなしていた。それで、評論家小田切秀雄は、かれらを「反秩序派」と称した。結局のところ、「無頼派」文学が隆盛を誇ったのは、当時の日本社会の文化的ムードと不可分であった、ということだ。第二次世界大戦後の、日本社会の基本的文化特徴の一つは、徹底的な虚脱感と道徳の崩壊、及び精神の「解放」と呼ばれるものであった。重要なのは、このような特徴と「無頼派」作家の個体的精神気質がぴったりと合ったことだ。

「無頼派」文学という呼称は、当時の文学界の概括と印象にすぎない。この派の作家はもともと、完成された真の理論主張をもった文学流派ではない。「無頼派」文学と呼ばれる理由は、認知上のわかりやすさと特殊な必要からである。

では、「無頼派」文学の代表作家とは誰であろうか？日本の戦後文学史で分かるように、「無頼派」文学の主要作家は坂口安吾、太宰治、織田作之助、石川淳、伊藤整などである。かれらの創作の中から次のことが見て取れる。この派の作家は、「自我」否定と破壊の面でのみ、また自覚的に自発的に墮落と破滅の感覚に向かうという面でのみ、僅かな共通性もっている。もし真摯にかれらの作品を読めば、このグループの現代作家の差異性は共通性より遙かに大きいことがわかるだろう。

その中で、特に差異が顕著な例は、絶えず「破滅」感覚を強化、吟詠する太宰治だ。

全体的に言えば、「無頼派」文学は「私小説」様式とはあまり関連がない。しかし、もし歴史の視角から「私小説」の基本的発展の歷程を思い返せば、太宰治は避けて通れない特異な存在だ。

太宰治(1909-1948)は日本現代文学史の上で、特異な魅力をもつ作家の一人だ。かれを重要で典型的な「私小説」の代表作家に数える者もいるが、「私小説」作家であることを根本から否定する。どちらにしても、変わらないことは、民族文化心理あるいは日本の読者の審美意識からいって、彼は日本の読者が非常に好む重要な作家の一人で、ある論者は、かれを「芸術と生活の殉教者」と称している。

太宰文学と「私小説」は、実は、いくらかの内在的関係がある。この作家の内在精神の特質、創作体験、文体の風格から見て、かれは確かに典型的な破滅型「私小説」作家である。読者は、太宰治の生活体験、心理感覚、幾分狭小でこせこせした小説作品に触れるたびに、多少不愉快な、絶対的美学への追求を感じる。つまり、訳の分からぬ極端に消極的な精神気質は、かれの小説形式に波及しているだけでなく、更に緊密に太宰治特有の心理状態と美意識に関連している。太宰治の目の中には、永遠に希望と新生がないようだ。ある意味でいうと、第二次世界大戦後の特殊な歴史的ムードの中で、このような絶対的「破滅」の感覚を認めることは、歴史的な偶然の一致かもしれない——戦後日本の社会的文化心理にちょうどぴったり合っており、また日本の「私小説」様式特定の審美基準にぴったり合致している。

しかし、太宰治のような作家は、創作における作家の社会的責任などは考えていないようだ。かれの責任は、真実の「自我」体験を、「絶対」ありのままに自分の作品の中に表現することだ。

太宰治の代表的な主要作品は、戦後に出版されたものだ。すぐにわかるように、それら

小説の中に氾濫しているのは、依然として、かれが戦前の小説の中で繰り返し表現した破滅、罪、死、それに「人間失格」であった。面白いのは、多くの戦後の日本作家は「無頼派」文学の多くの作家が含まれる。かれらの「破滅」感覚、「絶望」意識は、常に国の敗戦に源があり、「死」の中でかれらが渴望したのは、常にある意味でのいわゆる「新生」を得ることであった。しかし、太宰治の状況はまったく異なっていた。太宰治の「破滅」感覚は、早くから、かれ特有の「自我」内在精神の遺伝子の中に、しっかりと植え込まれ、永遠にそれから逃れることはできなかった。かれ自身も、脱却する意識が無く、無理をして形を変える意識もなかった。すなわち、太宰治の戦前の早期の作品の中には、すでにしばしば、生まれながらの生存の苦しみ、頑なな「死」への思いが現れていた。例えば、彼の戦前の重要な作品『魚服記』、『道化の華』、『思ひ出』などは、小説のプロット、作風、心理傾向において、かれの戦後の代表作と近似している。

太宰治の小説創作は、大まかに三期に分けることができる。つまり第二次世界大戦前、戦時中、戦後だ。説明する必要があるのは、戦時中の『走れメロス』や『津軽』などの作品は、太宰治特有の個性の軌跡とは少しかけ離れている、ということだ。この時期の作品は、予想外に、健康、明朗な文体特徴を示している。例えば『走れメロス』は古代ギリシャの神話伝説に題材をとり、メロスが死の危険を冒して、暴君のディオニソスに人間の信義の存在を信じさせるという内容だ。小説の最後で、暴君は、「信実とは、決して空虚な妄想ではなかった」と信じるようになった。しかし、太宰治の全体の創作傾向から見て、中期の創作のこのような変化はあまり正常ではない。このような状況を造り出した理由は何であろうか？

評論家高橋和巳は、時代全体の不幸がきっかけを作り出し、一時この不幸な魂を救済した、と考えた。つまり、戦争期の巨大な外在的抑圧が、太宰治に、個の心に纏い付く精神的苦痛は、取るに足りない個人的煩悩にすぎない、と感じさせた、ということだ。このように偶然に獲得された直感が、太宰治の生まれつきもっていた「傷つきやすさ」を和らげるようになったのかもしれない。しかし、間もなく、日本の敗戦がもたらした社会的衝撃は、この精神的弱者である作家を、あっという間に「幻境」から現実に戻し、太宰治はまた更に深い「絶望」と「破滅」の感覚の中に落ち込んでいった。

前にも述べたが、太宰治の「破滅」傾向は必然的で、彼の生まれつきの個人としての精神気質に源がある。しかし、この「破滅」感覚は戦後社会の凋落感覚とちょうど合致したが、しかし前に述べたように偶然の一致による。敗戦、ないし新しい社会的な触媒は、太宰を「深い罪を負った自我」に回帰させた。もし、かれの「破滅」に外在のいわゆる指向性が存在するとしても、ただいたずらにある種の抽象的「権威的」伝統に抗っているにすぎない。かれは、小説を書くことは、このような伝統的現実に対する「復讐」だといっている。

戦後、太宰治が発表した一作目の小説は「パンドラの匣」(1945-1946)である。この作品のなかには、このような分かりやすい記述がある。「人間の完成は死に帰結する。生きているということは、未完成に属する」。ここでのいわゆる「死」は、肉体の意味での消滅を指すばかりでなく、文学創作の中の美学的意義上での究極的実現をも含んでいる。戦後の太宰治は、一方でこのように、執拗に、現実の中の肉体の「破滅」(心中の繰り返し)、をはかった。また一方で、独特の優雅で静謐な文体を用い、彼の戦後の代表的三部作『ヴィヨ

ンの妻』(1947)、『斜陽』(1947)、『人間失格』(1948)を完成した。これらの作品は、太宰治の変えることのできない「破滅願望」に貫かれており、同時に「無頼派」文学共通の文体革新意識——現実、虚構、日常性と非日常性の合一、を具現している。

太宰治の小説は、多くは「一人称」の告白形式を採っている。この特徴は、「私小説」の形式面での基本要件と一致している。表面的には、『斜陽』およびその重要作品の基本叙事と心理傾向は、葛西善蔵などの小説文体とよく似ている。しかし、実際には、似て非なる物である。これもまた、太宰文学が特殊な文学史的地位をもつ所以である。

『斜陽』は、太宰の小説作品の中で、成功作と考えられる。しかし、小説の形式からみると完璧とはいえないようである。作品は没落貴族の家庭を中心に、日記、手紙の類の「無技巧」に近い重苦しい文体を用い、繰り返し、かれ特有の四重奏的「破滅」楽章を奏でている。簡単に説明すると、『斜陽』の中の主要人物は、かず子、母親、弟直治と作家の上原で、かれらは異なる「破滅」形式を通して、「自我」存在の深層的寓意と荒唐虚妄の戦後社会に直面している。小説の中には、筋の上での乱れもつれ、人物の性格の鋭いぶつかり合いはなく、四人の人物は、道は異なるが、皆同様に「破滅」に向かう。違いはただ、「破滅」の形式が異なるというだけである。

例えば、かず子は自己の背徳行為の中で、「自我」の「破滅」願望を体現し、自身の名誉と心身を破壊することを通して、いわゆる道徳革命の偽りの理想を実現しようとする。具体的にいえば、彼女の「破滅」は、作家上原のいわゆる愛情のない私生児を生もうとすることである。かず子が小説『斜陽』の第一パートを表現していることはまちがいない。小説の第二パートは、かず子の母親の静かな死である。かず子の母親の生活は、世間と争わない、優雅で上品な、没落貴族の暮らしだった。彼女の死、破滅は、「挽歌的な文化伝統の美をとまなっている」。ここには同様に、太宰治の日本伝統文化に対する認識と理解が含まれている。

残りの二つの「パート」は、述べる必要はない。太宰治の直治と上原に関する形象構造の中に、どのように同じ創作傾向と様式特徴が含まれているかを、理解する必要があるだけだ。太宰治は苦心惨憺して、特殊な精神的ムードを造りだし、力の限りありのままの「破滅」願望を表現している。このような状況は、『人間失格』の中でより極端になっており、小説の題名さえ、鮮明な意図を示している。日本の評論界のある論者は、この作品を、太宰治の文学の「集大成」と見ている。

これと同時に、『人間失格』は根本的にいって、「私小説」特定の様式基準に合っていない、という者もいる。比較的典型的な見方は、評論家奥野健男の関連論文である。『人間失格』は太宰治の内在精神的自伝である、とかれは述べている。しかし、この作品は「私小説」とは違う。この作品は、いわゆる体験事実に拘泥しているのではなく、「虚構」の方法に依拠して、更に深い原初体験を表現している」(①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社版1992年版、348ページ)。ここでは、読者がテキストの中で単独には発見できない問題があるのかもしれない。それは前文で繰り返し強調した。「私小説」作品と「私小説」作家の体験世界の間には、「絶対的」な対応関係がある。「私小説」の基本的様式的前提は、作家の「自我」は作品の中に表現された「自我」と可能な限り同一方向に向かわねばならない、というところにある。このような同一は更にほかの基本的要件をもっている。自然、真実の原則に、できるだけ合致しなければならないことだ。一般の

情況は、即ち、先に体験有り後に表現有りだが、太宰治の情況は、多少異なるようである。

一般的にいて、作家の「自我」の现实生活と現実心理は、「第一性」の特殊意義を具えている。作品中に如実に現される人物の生活と心理の自然は、いわゆる「第二性」の存在にすぎない。もし、このような条件の制限が存在するとすれば、太宰文学と、その他の「私小説」作家の差異の所在を、比較的容易に理解できるだろう。イルメラ・日地谷は、『人間失格』を「私小説」ではないとする多くの見方の中で、一部の見方と伝統的見方の矛盾は大きいと、述べている。もちろん、特異的な「私小説」の存在様態を分析して述べる見方もある。例えば高橋英夫は、正統な「私小説」の中では、作者は背景と融合し、なおかつ外在世界の関係の中に常に身を置かねばならない、と述べている。これとは反対に、太宰治の作品は作者の自画像にすぎず、作者と他人との間の関係をまったく現していない。そのため、高橋は太宰治に非「私小説」作家のラベルを貼った（②イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社版1992年版、348、349ページ）。

イルメラ・日地谷は、このような否定的見方に賛成しなかった。彼女は、『人間失格』は少なくとも主題の上では、「私小説」が常に表現しているものだと、述べた。このほか、テキストの特徴から、太宰治の『人間失格』などの作品は、「私小説」の意義の上でのみ解釈ができる。彼女は、太宰治の文学創造は個性に富み、太宰治特有の精神病気質を具現していると述べた。重要なのは、いわゆる考察の結果である……個人の問題の克服として、太宰治は自身の芸術的創造を推し進め、彼は芸術を「自我」表現、「自我」表示、「自我」弁明の媒体に用いた。よって、日地谷は、太宰治と文学の関係から、彼は「私小説」作家に加えるべきだ、と述べた、日地谷は『人間失格』は典型的な「私小説」作品であると、再度強調した。なぜならば、小説中の主人公は、実際のいわゆる叙事者——「自我」の自画像、であるからだ。この特徴は、「私小説」の本質的要素の一つである。

彼女はまた、こう言っている。太宰治は、その他の「私小説」作家と実質的に違いはなく、かれらは殆ど同じように発展過程の描写を放棄した。一説によると、日地谷のこの見方は谷沢永一の評述に基づくものだという。

要するに、ここには、終始変わらない構図があるようだ。一方は、ピエロにされる哀しい「自我」と、もう一方は腐敗し、欺瞞に満ちた俗世である。多くの「私小説」作家において、叙事者の「自我」の人生経験の両極性は決定的な意義をもつ。そして、この一点上で、太宰治とかれらは根本的にいかなる区別もない（①イルメダ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社版1992年版、361ページ）。

実際には、多くの日本の論者は、太宰治を、「私小説」作家、文学様式の外に排除していない。しかしまた、多数の論者は、太宰文学は伝統的意義の上で「私小説」様式と異なると考えている。イルメラ・日地谷は、『人間失格』は文体上独特であると繰り返し強調している。その他の「私小説」作家の創作と比べて、『人間失格』は更に鮮明な理性的色彩を具えている、と彼女は述べている。

そのためにであろうか、この作品を「私小説」文学様式の外に排除する者がいる。太宰治のこの重要な作品の中で、かれは殆ど完全に日常の些事の描写を放棄している。イルメラ・日地谷は評価、説明を重視し、『人間失格』は新しい形式手段を用い、作品に未曾有の理性的要素をもたせている。これに対し、評論家臼井吉見は、より高い次元の説明と評価を提示した。「日本の『私小説』の伝統は、ここに至り、やっと最も現代的性格の上で花開

き実を結んだ」(①イルメダ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社版1992年版、368ページ)。

太宰治は、一定の意義の上での「私小説」の文体革新を実現した。つまり、作品そのものから見ると、かれと伝統的「私小説」様式にどんな区別があるのかは、まったく見出せないかもしれないが、しかし前提に変化が発生すると、作品は突然うって変わって「第一性」の存在になり、作家は反対に「第二性」の特異な存在となる。日本の学者は、太宰文学の中の等式は逆方向だと考えている。作品が作家の生活、心理とイコールでなければならないのではなく、作家が作品の完璧な実現に向けて、現実の犠牲を払わねばならないのである。太宰治の文学世界においては、文学本体がより神聖な存在になるようだ。作品本体の完璧な実現のために、小説家は、人為的に「自我」を変革することができ、文学形式、様式上の諸般の要求に合致、迎合するよう努力する。よって、この意味で、太宰文学は常に「演技」的性質を具えている。太宰治の現実世界の中の「破滅願望」、不可解で嫌悪を感じる繰り返される情死はいつも、創作の中の独自の美学的意味をもった「演技」あるいは芝居の実現のためだったのかもしれない。

もちろん、このような演技は、太宰治本人にとって、その代価が重いと見える。なぜなら、かれが絶えず繰り返すのは、一種の死亡遊戯で、支払っているのは生命の代価だ。

要するに、表面的に見ると、太宰文学は初めは、「私小説」の伝統基準に合致していた。実際には、この合致は「逆方向的」な人為的結果だった。この面で、太宰治は日本の「私小説」発展史上特別な役割と意義をもっている。

九 「第三の新人」およびその「日常性」

いわゆる「第三の新人」は、日本「戦後派」文学の特定の呼称である。この呼称に相對するのは、「第一次戦後派」と「第二次戦後派」の類の文学界の線引きである。「第三の新人」という文学史概念の最初の発生は、評論家山本健吉の1953年1月の評論『第三の新人』を源とする。山本健吉の視野の中では、「第三の新人」の代表作家は主には、井上光晴、長谷川四郎、伊藤桂一、吉行淳之介、安岡章太郎、小島信夫、庄野潤三、三浦朱門などだ。

ここで「第三の新人」作家の問題を取り上げる目的もこの戦後日本文学の中の特定の作家グループ、流派と、伝統文学様式(「私小説」がもつ顕在的関係あるいは関連)、について説明するためである。非常に顕著な文学界の現象、「私小説」という伝統的な文学様式は第二次世界大戦後、徐々に衰退した。今日、「私小説」様式を以て創作に従事している作家は極めて少ない。

評論家本多秋五は、日本の「戦後派」文学の観念と創作においては、実は、伝統的写実主義あるいは「私小説」文学様式を止揚したいという願望、欲望を含んでいた、と述べている。本多秋五の説の「止揚」は、徹底的な否定ではない。この「止揚」は、戦後「無頼派」文学の代表作家石川淳、太宰治などの重要作家の創作の中に現れていた。いずれにせよ、戦後日本文学界の全体のムードは、疑いなく「私小説」の文学様式を否定していた。多くの作家、評論家は皆、伝統的「私小説」様式は、実は「自我」を喪失した形式、あるいは「卑小な崇拜、醜い礼拝」だと考えた。「無頼派」の代表作家織田作之助を含めて、み

な、伝統的「私小説」に対し、否定的な見解を表明した。本多秋五は、戦後「私小説」様式に対する「止揚」は、最初「第三の新人」作家によって始められた、と述べている（①本多秋五『物語戦後文学史』、岩波書店1992年版、下巻259ページ）。

本多秋五の見方は、大いに権威性を具えている。「第三の新人」については、正統的様式という意義では、かれらを「私小説」作家と称することはできない。かれらの創作に論及する本意は、本多秋五が指摘したように、かれらの小説創作の中で体現した「止揚」あるいは伝統復帰の形跡と特徴を、簡単に説明するためである。

ある論者は、日本文学史論の帰納に基づき、「第三の新人」の文学的特徴を、三つの面で表現した。一は、「第三の新人」作家の多くは戦争の中で青春を送った。二は、それ以前の「戦後派」作家とは、鮮明な対照を成し、創作の中の観念の低調な特徴を現している。三は、伝統的「私小説」の創作方法への回帰傾向である（②高慧勤主編『東洋現代文学史』、海峡文芸出版社1994年版、上巻第296、297ページ）。よって、まず年齢からいって、「第三の新人」はこれ以前の「戦後派」作家と本来は同時代人ではない。「戦後派」作家の青年時代は、二三十年代の日本のプロレタリア文学運動の洗礼を受け、近代主義文学運動の隆盛と輝きを目の当たりにして、自然にこれ以前に形成された伝統的日本の「私小説」について十分に理解していた。戦争は、かれらにとっては、降って湧いたような災難だった。この点では、「戦後派」作家と「第三の新人」作家の立脚点は明らかに異なる。

「第三の新人」の作家グループの大多数は戦中に生まれ、かれらは、戦争環境を自然の生存空間と見なした。同時に、かれらには生まれながらに、前者のような、運命の逆境に挑戦する自覚意識がなかった。眼前の残酷な戦争の現実直面し、かれらは、戦争が終わる日が来るとは、想像もしなかったのかもしれない。これらの若い作家たちの観念上の低調な特徴は、ある種の自己卑下、引け目の意識と感覚から出ているといってもよい。

「戦後派」文学の先輩たちに向き合い、かれらは、自らの劣った地位、平凡さ、矮小さを認めていた。かれらはまた、戦前の大多数の「私小説」作家のように、常に奥深く計り知れない、苦心惨憺のもったいぶった様子をするこもなかった。しかし、話はもとに戻るが、前述した諸般の点により、「第三の新人」は、素材、感覚、文体上で、「私小説」の伝統様式に近づく傾向と特徴を現している。

日本の文学界は普遍的に次のように認識している。「第三の新人」作家は多くは、家庭、個人の体験を素材とし、同時に生活の中の日常性に対する観察と描写を強調し、現実感覚的な描写を強調し、かつ、「自我」の位相を相対的に低レベルな「弱勢」の者の位置に定めた。このような特徴は、代表作家安岡章太郎の観念と作品の中から、実証を得ることができる。安岡章太郎も、かつて、自分が直面している任務は、「戦後派」のトラクターが走り去ったあとに残った溝をならしていくだけだ、と言い切っている。「戦後派」の文学任務は相対的に広大な工事であった。かれらは、一方で精一杯戦争の罪悪と悲惨さを攻撃、暴露し、もう一方で、戦後文学の再建と復興に力を尽くした、といえる。この過程で、「戦後派」作家は、生活の中の「日常性」、および「自我」心理の陰翳の類の、相対的に狭小な問題或いは面を顧みる暇がなかった。

反対に「第三の新人」作家は、「戦後派」作家の偉業を受け継ぐ可能性はなかった。安岡章太郎の作品からは、この類の作家の多くの面が、自然に伝統的「私小説」作家に近いということを見て取ることができる。たとえば、安岡章太郎の作品も、常に自分の人生体

験に題材をとり、かれの人生行路は挫折の連続であった。このため、この類の作品の中には、常に「自虐的」ユーモアの感覚を含んでいた。

安岡章太郎の代表作品は、「芥川賞」をとった『悪い仲間』(1953)である。この作品中に表現された内容は、伝統的「私小説」の文学様式に接近している。『悪い仲間』は、不良グループの中で孤立無援になった弱い「自我」に基づき、主人公が劣悪な環境に直面したときの、どうしようもなさや逃避を表現している。これはまた、「第三の新人」作家が戦争と戦後の世の中の有様に直面した、消極的態度である。『悪い仲間』の主人公も一人称の「私」である。小説は、主に、「私」と学校の不良少年グループの交流と対立を表現している。「悪ガキ」たちの中で、「私」は当然、弱者にすぎない。しかし、安岡章太郎が表現したかったのは、戦時中の少年たちの悲哀と反抗である。このような反抗は、別の変異的形式を以て示されている。同時に、危険に満ち、「自我」が閉ざされた状況の中で、安岡章太郎は、主要人物の卑小な心理と劣等意識を表現した。

安岡章太郎は不良少年の異常な表現を通し、特異な方式で、既に喪失してしまった、あるいは喪失されようとしている人間性と「自我」の救済を試みている、と日本文学界は見なしている。作品中の「悪ガキ」たちはひたすら悪ふざけを繰り返す。彼らの行為は、人物の時代への無意識な反抗を表している。しかし、「私」の感覚はみんなと同じではなかった。小説の中の「私」は、安岡章太郎本人であるというべきだろう。「第三の新人」の作家の中で、安岡の小説は、最も、「私小説」の様式規約に近い。かれの小説の多くは、強い「自伝体」の色彩を帯び、かつての「私小説」作家のように、繰り返し、同一素材を用いる傾向的特徴がある。かれは同様に、家族、家庭の膠着した感情の中で、「自我」の卑しさ、嫌悪、苦痛を表現した。例えば、小説『剣舞』(1953)の中の父親は、いやらしい下品な様子で、小説の目的は、主人公の「自我」内心の劣等感と羞恥心を表すことにある。このような感覚は、かつての多くの「私小説」作家が十分に関心を持ち、繰り返し表現してきたものだ。一言でいえば、「私小説」作家の人物、感覚、文体ないし「自我」の形態特徴は、ずっと以前に伝統的特定モデルが作られていた。現実中の作家が同様の環境や体験をもちさえすれば、またかれらが伝統的審美原則を感じさえすれば、創作の中で、伝統モデルのありきたりの形式や落とし穴に、簡単に落ち込んでしまう。

安岡章太郎の小説『海辺の光景』(1959)もまた、家庭生活の「日常性」を描写対象とした重要な作品である。『海辺の光景』の主人公は「三人称」の女性である。しかし、これは作品の持つ前述の「私小説」の特徴を妨げるものではない。すでに述べてきたように、「私小説」中の主人公は、絶対的に「一人称」を要求されるわけではない。肝心なことは、人物を通して、できる限りありのままに作家の「自我」の内在感情と危機意識を表現することである。安岡章太郎の『海辺の光景』は、いつも自分の薄幸の身を嘆く女性を通して、安岡章太郎の前期の作品の中で扱われる精神の変異と心理問題を表現している。

安岡章太郎は人物と父親、他人との対立の中で、「弱者」の姿と影を揺らめかせた。

重要なのは、「第三の新人」のもう一人の代表作家吉行淳之介もまたこれに似た創作傾向と特徴をもっていることだ。かれの重要な作品『焔の中』(1955)は、日本文学界公認のこの類の作品である。小説は相対的に正統な「私小説」手法で、作者の「自我」の戦時中のありのままの生活と体験を記述している。ここには、「戦後派」作家が最も重視した主義と思想（吉行淳之介の目には無意味な心理的固執と映った）はなかった。かれが表現し追求

したのは、観念から離れた、触れることのできる現実である。

吉行淳之介の代表作『驟雨』(1956)もまた、「芥川賞」受賞作である。

最後に取り上げるに値するのは庄野潤三だ。庄野潤三の小説の特徴は、生活の中の「日常性」を書くこと、および家庭の中の様々な波風を表現することにある。庄野潤三の芥川賞受賞作は『プールサイド小景』(1954)である。この作品は、家庭生活の題材の表現を特徴とし、小人もののははれで悲しく、救いのない運命を描いている。このほかに、もう一つの重要な作品『静物』(1960)もまた、小人物を注目の対象とし、プライベートで不安な心理状態と日常生活の中の暗い影を表現している。庄野潤三の70年代の佳作は『野鴨』(1973)と『水の都』(1978)などで、作品は同様に庄野の家庭生活体験に題材をとり、前の佳作『静物』と同工異曲である。

要するに、「第三の新人」作家の文学創作は、多くの面で伝統的「私小説」様式傾向と特徴への回帰を現した。これらの状況は、同時に、日本の「私小説」発展史上の重要な現象を現している。

十 三浦哲郎『忍ぶ川』の抒情的文体

三浦哲郎は、第二次世界大戦後、最も知名度の高い「私小説」の代表作家の一人である。かれの代表作は1960年に発表された短編小説『忍ぶ川』である。『忍ぶ川』はその年の雑誌『新潮』10月号に掲載され、同年の第44回「芥川賞」を受賞した。以前に何度もこの名称を出したが、「芥川賞」は日本現代文学の中で最も権威のある「純文学」の文学賞である。「芥川賞」を受賞するという事は、作家が大出世したということにほかならない。

戦後、日本の多くの文学批評家の目の中で、『忍ぶ川』は正統な「私小説」の代表作である。三浦哲郎に関して、作家瀧井孝作は、三浦哲郎の『忍ぶ川』は素朴な風格に富み、日本伝統の詩歌形式「俳句」を連想させる、と述べている。しかし、第二次世界大戦前後の伝統的「私小説」作家と比べて、三浦哲郎の「私小説」は異なる作風をもっている。まず『忍ぶ川』の文体が人に与える印象は、昔特有の煩雑で重苦しいものではなく、短く洗練された言葉の中に、三浦特有の「明るさ、のびやかさ」が現れている。次に、以前の「私小説」的な心境表現の中では、取り除くことのできない心の重荷と危機意識が、常に読者を息苦しいまでに圧迫する。たとえいわゆる調和型「私小説」作家であっても、薄暗い色調の心理感覚を反復強化し、それらは徹底的な域にまで達している。三浦哲郎の『忍ぶ川』は、このような面において、はっきりとした差異がある。

小説『忍ぶ川』の一人称の「私」は、ただ、自分と恋人志乃の感情体験の中で、取るに足りない現実の障碍と挫折を感じるだけである。このような小さな感情の波は、以前の「私小説」のような絶対的な「危機」感覚とは比べられない。同時に、三浦哲郎の小説の結末はまた完璧で、美しい抒情的散文を彷彿とさせる。

イルメラ・日地谷はその著名な論著の中でこれを取りあげ、三浦哲郎の文学的特徴に言及している。日本文学界の評価と殆ど一致し、論証の核心は、次の二つの面に集中している。一つは三浦の小説の「純粋性」、もう一つはいわゆる「叙情性」である。日本の評論家河内光治も、三浦哲郎の文学資質と小説技巧に高い評価を与えた。三浦は作品を「純粋な

抒情に昇華している」(①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式、平凡社1992年版、369ページ』と、かれは言った。

しかし、また別の評論家は、三浦哲郎は自分の小説の特質を出すために、結局『忍ぶ川』の芸術価値を大いに損なってしまった、と述べている。かれらは、『忍ぶ川』の中に現れた「虚構性」に、厳しい疑義を示している。たとえば、評論家奥野健男は『忍ぶ川』に論及して言った。この作品の「描いたものは、果たして作者の真実の体験であろうか？私は必ずしもそうではないと思う。幾つかの事実と細部の上からいうと、かれの体験は確かに真実かもしれない。しかし、小説全体が人に与える感覚はそうではない。それは写真というより、虚構といったほうがよい。この作品は、作者の美意識に基づいて作り出された‘架空’の作品だと感じる。それは現実の原則に背き、別の側面に昇華し、人為的に美化された童話物語りになっている。作者が筆をもって触れようとしたのは事実だが、しかし、実際に完成した作品は、かれの夢の中の童話である」。奥野健男は更に説明した。『忍ぶ川』は人々が思う「私小説」ではなく、三浦哲郎は「私小説」の形式を借用しただけだ(①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、376ページ)。

奥野健男のこの説は、一定の根拠と雄弁性がある。しかし疑いなく、かれは、伝統様式は変わることがないという意味で、上述の判断をしたのだ。もし判定基準に変化が生じれば、太宰治や三浦哲郎の類の様式を変化させた作家に対して、あら探しをするように過剰に否定することはないはずだ。

事実上、時間経過的な角度からいうと、様式の変化こそが絶対である。

三浦哲郎の小説世界は、確かにかれの先輩たちとは大いに異なる。しかし、三浦哲郎が好んだ太宰治と比べても、いわゆる系譜的な影響は、絶対的に変化を排除することは不可能である。

三浦哲郎は言ったことがある。文学方向を確立した初期に、三人の作家の影響を受けた。それは太宰治、井伏鱒二、上林暁だ。もし太宰治が「私小説」作家だと認めるならば、全く疑いなく、かれは特異な破滅型の「私小説」作家である。なぜならば、前に述べたように、太宰治の小説の中には、逆説的で特殊な様式「同一性」を含んでいるからである。従って、多くの論者は、太宰治は明確な意識の中の「死」を以て、芸術面での「生」を完成した、と見ている。

しかし、井伏鱒二はいわゆる公認の「私小説」作家ではなく、小説文体と言語特徴の上で、極めて研鑽を積んだ作家にすぎない。井伏鱒二の小説構想は、巧みで味わいがあることで知られており、言葉の運用の上では巨匠の風格がある。小説中の文章の組み立ては簡潔明瞭でユーモアに富んでいる。井伏鱒二の多くの創作特徴は、三浦哲郎の小説の中に、その痕跡を見出せる、といえるかもしれない。三浦哲郎の小説言語も洗練されて、趣があり、咀嚼に耐えるものだ。

では、上林暁の基本的文学特徴とは、どこに現れているのだろうか？多くの論者の目の中で、上林暁は純粹で、高潔な「私小説」作家である。同時に、上林暁は深い愛情をひめて、陰鬱な視線で、郷土と家族の間の絆と関係を直視し、表現した。かれは深い苦悩の中から、澄みきった光沢に富んだ小説言語を紡ぎ出した。

昭和期の日本の作家について考察する中で、ある論者は、このようないわゆる作家系譜をまとめた。三浦哲郎の小説系譜は、前述の井伏鱒二——太宰治——三浦哲郎——津島祐

子（太宰治の娘）である。その他の系譜は、志賀直哉——滝井孝作——尾崎一雄——藤枝静男と芥川龍之介——中野重治——佐多稲子——大江健三郎など（①『昭和文学全集23』、小学館1987年版、1009ページ）この系譜の紹介にはたいした意義はなく、ただ先輩作家と後輩作家の間の縦の関連と影響関係を説明しただけだ。

勿論、「私小説」の発展、沿革の上からみると、この帰納は興味深い。志賀直哉の系譜上の四名の作家はすべて、極めて代表的な「私小説」作家である。そして、三浦の系譜中の何人かの作家は、逆にすべて変異的特性を具えている。ここでは、系譜の角度からは、更なる深い帰納と探求は進めない。しかし、これは少なくとも、「私小説」が早くに様式的な継承関係を形成したことを説明できる。変化もあったが、また継承もあった。

前に述べたが、『忍ぶ川』は三浦哲郎の最も有名な代表作である。このほかに、早期の代表作には短編小説『十五歳の周囲』、『幻燈画集』、『初夜』、『恥の譜』などがある。これらの作品は『忍ぶ川』と似た文体特徴をもっている。すべてが、幸せへの願望と再生を語る「物語」小説だ、と川西政明はまとめて述べた。

紙幅の関係で、『忍ぶ川』という一つの作品のみで、戦後日本の「私小説」様式と理念の分岐と変化を説明した。非常にはっきりとした現象は、中野重治のいわゆる革命的「私小説」であれ、太宰治の逆向、演技的「私小説」であれ、三浦哲郎の抒情的、虚構的な散文調「私小説」であれ、伝統様式あるいは定義とのある程度の対立、抵触が発生した。

このような対立、抵触の発生は、必然的というべきだろう。イルメラ・日地谷は概括して言った。『忍ぶ川』には「私小説」のラベルを貼るべきではない。なぜならば、このようなやり方は余りに単純化し過ぎで、しかも「私小説」という小説形式は、明らかに、もう時代遅れである。彼女は三好行雄の説に同意している。三好行雄の見方では、戦後の「私小説」は、本来の素朴、自然な「私小説」様式と同じではなく、これにかわり、より反省意識を具えた創作方法である（①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、383ページから転用）。

十一 「私小説」と中国の現代文学

日本の近、現代文学は、中国の現、当代文学に影響をあたえたということは、常識といってもよい。しかし、中国の多くの文学読者は、日本の「私小説」と、中国の現、当代文学との間には、非常に密接な関連と関係があることは、あまり理解していない。比較文学の角度から、この現象を考察、研究することは、疑いなくたいへん重要で、面白い課題である。本節ではこの関係における、いささかの表象を取りあげ、簡単に説明するにとどめる。つまり、魯迅と郁達夫という二人の現代文学の巨匠の体験と創作を通して、日本の「私小説」が中国作家にあたえた影響を簡単に述べるのみとする。

我々が特に注目するのは、中国作家の「私小説」に似た小説作品は、究極的に「私小説」と呼んでいいものか、ということである。初歩的探求を通して、中国作家のいくつかの作品中の特徴と、日本のこの類の作家、作品の近似性と差異性を、理解していただきたいと思う。中国において、日本近、現代文学の影響が、比較的大きい現代文学の巨匠には、魯迅、夏衍、茅盾、郭沫若などの一連の重要な作家の名前を挙げることができるのは周知のことだ。これ以外には、成傲吾、張資平、馮沅君、徐祖正、郁達夫、周作人などだ。ほ

かにもまだ、たくさんいる。

これらの作家は、すべて日本に留学した体験がある。例外なく、多かれ少なかれ、日本近、現代文学の影響を受けているというべきだろう。当然、日本の「私小説」の影響も含まれる。理由は以下のようである。これらの中国現代文学創設者としての現代作家が日本に留学した当時は、まさに日本自然主義文学隆盛期で、これに続きいわゆる「私小説」が生まれ、そして次第にこの小説様式が日増しに流行する時代を迎えた。

中国現代史の常識として、郁達夫の創作の中での状況と作風は、特に注目を引く。郁達夫の小説が日本の「私小説」から受けた影響は、最も深く、大きいということを、人々にはっきり認めている。研究者が繰り返し論じる作品の例は、すでに語り尽くされている代表作品『沈淪』である。実をいうと、筆者は中国現代作家と日本文学の関係を総体的に論じる力はない。よって、二、三人の代表作家の文学体験と傾向の特徴について考察し、初歩的な結論を得るしかない。筆者は、一部で全体を評価し、むやみに結論づけることはできない。よって、日本近、現代文学ないし「私小説」の文学様式が、中国の現代作家に対し、影響を与えたかもしれない可能性と必然性を強調するために、一つ問題提起をする。そして、中国作家の類似作品の特異性質を理解する過程で、日本の「私小説」様式の特殊性と固有の性質を逆の角度から見てみたい。

上で述べたように、非常にはっきりした事実は、中国の現代作家の中でひととき重要な代表的人物の大多数は、みな日本に留学した経験があることだ。成倣吾は、1924年、『呐喊』に関する評論の中で、魯迅が日本に留学していた頃、日本文学界で隆盛を誇っていたのは自然主義文学だ、と述べた。ゆえに、中国の現代文学者は疑いなく、日本自然主義文学から多くの影響を受けている。同様に、日本自然主義文学が隆盛の頃、あるいはその後すぐ続いて、いわゆる「私小説」文学様式が出現した。それで、ちょうど日本へ学問の探究に来ていた中国の現代作家たちは、好むと好まざるとに関わらず、この自然主義文学から生まれた日本伝統文学の特有な小説様式に必然的に接触し、自覚無自覚にはかわりなく、その影響を受けた。

成倣吾は、自分と魯迅などの一連の現代作家は、当時みな同じような境遇にあり、且つ大体同じような影響を受けた、と述べている。この影響の中で、とても重要なのは、明らかに、日本自然主義文学の影響と日本の「私小説」の影響だ。成倣吾は魯迅の小説『端午節』を取りあげ、『端午節』中の「自我表現」はまさに「私小説」的な特有の表現だといっている。この評論が正しいかどうかは別問題である。しかし、少なくともある観点を証明している。すなわち、魯迅のような、中国の現実主義文学の大家も、その早期の創作の中では、同じように現代日本文学における主流様式の様々な影響を受けた。

成倣吾は、また、魯迅のもう一つの作品『不周山』を、同様に「私小説」傾向特徴が非常にはっきりとした特異な作品に挙げている。

魯迅は、成倣吾の上述の観点を理解したとき、怒りを露わにしたということだ。それで、自分の小説集を編纂、出版したとき、魯迅は故意に、成倣吾が高く評価した『不周山』を落とし、これを『故事新編』に入れた。このことでわかるように、作家の創作と他者の評論は常に共通の一致点をもつことは難しい。

周作人はこれに対し、異なる見方を発表した。実際に魯迅は日本に留学した当時、日本の文学に対し、特に自然主義文学系統に対し、まったく興味を示していなかった、と述べ

た。その後の、魯迅の文学観念と全体的作風から見て、周作人の断定には道理がある。しかし、魯迅のその後の文学著述を考察すると、この断定は適切ではないようだ。

魯迅は、日本の「白樺派」作家、武者小路実篤と有島武郎などに、ある程度の興味を示した。そして日本では、「白樺派」文学は日本の「私小説」様式の先駆的存在を成した、と早くから言われていた。また、「白樺派」作家の小説創作の中で、いくつかの作品は、すでに「私小説」様式の部分的特徴を示していた。魯迅と周作人は、また、重要作家芥川龍之介の代表作『羅生門』と『鼻』などを、翻訳、紹介した。しかも、芥川龍之介の『蜜柑』(1919)というタイトルの「私小説」作品は、魯迅が1920年に発表した小説『一件小事』とよく似ており、二作品とも「一人称」の小説叙事を採り、狭小な題材を取り扱っている(①何徳功『中日啓蒙文学論』、東洋出版社1995年版、193～234ページ)。

何徳功は、著書『中日啓蒙文学論』の中で、専ら魯迅と日本の「私小説」の興味深い関連を論述している。このような関心と努力は重要であり、視点は、また創始性を具えている。しかし、まさに何徳功本人が述べているように、この研究はまだ初歩の段階で、さらに深い論証と研究が待たれる。

反対に、郁達夫の小説創作の中の「私小説」性は、周知の常識だ。郁達夫の日本留学の時期は、魯迅よりあとだ。魯迅は明治末年(1912年を境にして前)、郁達夫は、大正年間(1912年を境にしての後)である。時間的差はそれほど無いが、日本文学界の状況と創作ムードはすっかり変わっていた。郁達夫が日本に留学した時期は、ちょうど、日本の「私小説」が流行し始めた時期だった。その上、郁達夫本人の個人的性格、生まれつきの気質のため、かれの文学の初期の段階に、「私小説」描写方式の大きな影響を与えることとなった。

自分の創作態度について、郁達夫はかつてこのように述べたことがある。「『文学作品はみな作家の自叙伝である』とわたしは思う。この言葉は、絶対に間違いない。……作者の生活は、作者の芸術としっかりと抱き合うべきだと、わたしは思う。作品の中の個性は決して失われることはない」。郁達夫は、幼い頃から孤独で、抑鬱的な性格で、これもかれが最終的に「私小説」式の文学表現を認め、受け入れた重要な原因である。

かれは自伝の中で述べている。「……幼い頃から孤独に慣れていて、暮らし向きが楽でなかったため、羞恥心と性の萎縮で、わたしは異常なほどに臆病だった」。日本留学時代、彼は自分の精神状態を「奇形」で「神経質」だ、と言った(①何徳功『中日啓蒙文学論』、東洋出版社1995年版、236, 237, 244ページ)。

郁達夫と日本の「私小説」の間の関連は非常に明らかだと分かる。郁達夫の当時の精神状況は、日本の「私小説」とすぐにぴったり合致した。彼のひどく敏感で、孤独で、陰鬱な心理あるいは心境は、まさに日本の「私小説」作家のなくてはならない素養の一つだ。

「私小説」様式の文学創作方法は、独特の種のように、適宜な土壌、気候環境に播いて、はじめて根を出し、芽を出し、実を結ぶことができるのだ。

郁達夫が日本の「私小説」文学様式の影響を受けた歴史的事実は、もう証明する必要はない。ここでは、郁達夫の代表作『沈淪』がどんな作品であるか考察してみたい。疑いなく、重要な事実は、この小説の主人公は、作者自身の化身である。『沈淪』は、ある抑鬱症の中国青年を生き生きと描き、彼が日本留學生活の中で、当時の青年に共通する精神の苦悩を体験し、性の抑圧と、心と肉体の衝突を感じていたことを書いている。この肉体と精

神の苦痛は、個体化した特殊体験である。郁達夫は、日本の「私小説」作家を模倣し、この日常の個体化体験を、直接作品の中に融合させた。

この意味からいうと、郁達夫の『沈淪』と日本の典型的「私小説」作品に違いはない。

しかし、『沈淪』を読んだ後の、我々の明らかで強烈な感触は、これは日本の伝統的「私小説」とは異なるということだ。日本の「私小説」の中では、殆ど郁達夫のこのような告白は見るができない。——「……中国よ！おまえはどうして強くなれないのだ。わたしはもう耐えられなくなった。故郷に美しい山河はないというのか？故郷に花のような美女はいないというのか？わたしは、こんな東海の島国に来る理由は何だったのか。」

郁達夫のこの類の「個人化」の精神的苦痛は、明らかに当時の祖国の深刻な災難と一体になっている。作者は小説の中で、主人公が「売春宿に泊まった」感想と事後の自責の念を、細かく描写しているけれど、しかし、小説の結末は、やはりこのような叫びだった。

「祖国よ、祖国！わたしの死はおまえのせいだ。早く発展して、強くなってくれ！おまえの沢山の息子、娘たちが苦しんでいるのだ」（①桑遭康『郁達夫——生非容易死非甘（生は容易ならず、死は甘からず）』、四川文芸出版社1995年版、255ページ）。

このような率直な結末に向かい合い、ありもしない絵空事とは言い難い。もし、郁達夫のこのような記述が絶対に真実なら、『沈淪』は日本の「私小説」文学様式と、少なくとも一つ合致点がある。

しかし、我々はここから同時に、中国作家と日本作家の根本的「差異点」を発見した。つまり、日本の「私小説」作家が描いたものは、往々にして、純粋な個体化の精神苦痛である。かれらは、国家、民族、大衆の危機と苦痛を、自身の極端に狭隘な個体的苦痛と融合させることは、ほとんどなかったようだ。これもまた、日本の「私小説」が、中国の文学愛好家の共感を得られない理由の一つであろう。

これに反して、郁達夫の「私小説」『沈淪』は何代にもわたって中国の読者を深く感動させてきた。中国文学の中の「詩は志」の伝統は、揺るぎないものだ。いわゆる「家事国事共に榮辱」は、中国の作家が永遠に逃れられない、また逃れようとも思わない精神的桎梏なのかもしれない。ここでは、筆者は大ざっぱに郁達夫の小説の中の創作特徴を観察することを通し、このように得難い参照テキストを通し、日本の「私小説」が具え持っている狭隘性、閉鎖性、変異的な「純粋性」を取りあげ、説明した。

ここで、郭沫若の『郁達夫を論ず』の中の、評述の一部を引用し、本節と本章の最後とする。「かれ（郁達夫）の清新な筆致は、中国の疲れ果てた社会の中に、春風を吹かせ、即座に当時の無数の青年の心を目覚めさせた。かれの大胆な自己暴露は、千年万年の鎧に深く隠された士大夫の虚偽に対し、暴風雨的な打撃となり、一切の偽君子、偽才子たちを震撼させ、激怒させた。なぜか？なぜならば、このような露骨な率直性が、かれらに偽であることの難しさを感じさせたからである」（①桑遭康『郁達夫——生非容易死非甘〔生は容易ならず、死は甘からず〕』、四川文芸出版社1995年版、229、230ページ）。中国の現代文学が、日本の「私小説」の絶対的な真実、積極面の諸般の影響を受けたといってもよいということを、郭沫若の論述では更に進めて証明した。

第五章 多面的見解および定義づけの試み

「私小説」が生まれて以来、日本国内の文学界は、一貫してこれに大きな関心を示してきた。これ以前の章節の中に、「私小説」が生まれた背景、第二次世界大戦以前の多くの論述及び創作面での重要な状況について、簡単に紹介してきた。本章では、著名作家の「私小説」論、様式の文化心理基礎、第二次世界大戦後の日本国外、国内の関連論述について再度簡単な紹介と評述をしたいと思う。

ここでも、さらに、前に取りあげたドイツのイルメラ・日地谷の重要な見地を紹介する。彼女の重要な専門著書『私小説——自己暴露の儀式』に関し、日本の学者、評論家の幾人かは、尚多くの不足と常識的な誤謬があると、考えている。しかし実際、日本の外にいる日本文学研究者にとって、そのかかわった研究の範囲の広さ、その深さが肯定されるかどうかは別にして、一部の「誤読」の発生は避けることができない。よって、国外の学者が日本文学の特定様式に関する研究著作に注目する主な目的は、単に、その文学考証の技量と論証の緻密さと正確さにあるということではない。最も重要なのは、第三者の特別な視角と視点を理解することだ、と行って差し支えない。また、第三者の目の中で、「私小説」を含む日本文学の様々な特異現象は、どのような存在様式、存在形態を示しているのだろうか？その基本的特質は何か？それに、日本の学者は常に方法論の面で比較的欠けるところがあり、西洋の学者はこの面では優れている。よって、同時的な、西洋の学者の理論方法と見解についての紹介は、日本の「私小説」認識の上での、不足を補う手助けになることと思う。実際に、第三の国の学者の特別な視点、観点は、必ずしも、とてつもなく大きな誤りとはいえない。このような特別な視点についての観察を通して、また、より新たな結論を得られるかもしれない。

前に述べたように、西洋の学者の文学理論、文化学、方法論の意義上での文学の分析と概括面では、日本の学者より勝っているような感じがある。日本の学界が与える印象は、「アリが群れて骨を囓る」的なうっとうしい考証である。地道で、精緻な学術考証を否定する気はないし、このような研究の権威的意義と価値を否定することもできない。しかし、別の非常にはっきりとした印象は、日本の学者の研究成果は常に、人に完璧な概括と印象を与えることができない、ということだ。かれらは、このことに関しては余り関心がないらしく、或いは、先天的に、西洋の学者のように理論的概括能力が欠乏しているようだ。したがって、イルメラ・日地谷の、西洋の現代文芸学に基づく「私小説」分析と概括は、独自の価値と意義を具えている。

もちろん、同じように、はっきりとした対照をなすことは、西洋の学者の往々にして的確ではない印象的、理論的な論述である。これに関する論著はまたたくさん列挙することができる。日地谷の「私小説」論著のほか、アメリカの学者ルース・ベネディクトの『菊と刀』とフランスの文化学者ロラン・バルトの『記号の帝国』などがある。

これらの論著の創作過程自体が非常に興味深い。たとえば、ロラン・バルトの『記号の帝国』は僅か十五日の訪日の印象に頼っている。おかしなことに、このような「我、六経に注する」([我注六経])的な突飛な論著が、西洋文学界の理論的經典になっていることである。バルトの日本文化に対する悟りと理解が誤っている、皮相的であると、誰が言えるであろうか？

一 川端康成と三島由紀夫の相関性

まず、二人の著名な日本の現代作家の「私小説」の評価と認識について理解してみるとしよう。川端康成と三島由紀夫は、個人の天生と文学理念の上で、どちらも「私小説」とはほど遠い、ということをお認めねばならない。かれらが見た「私小説」、かれらと「私小説」との関連は格別に面白く、重要であると言える。川端康成と三島由紀夫は、日本の「写実派」系統の作家ではない。あるいはこの二人の現代作家は、総じて、日本の古典文学の伝統と西洋の現代文学の様々な影響を具えている、と言える。では、二人の目の中の「私小説」、或いは「私小説」がこの類の作家の作品、観念の中で現す特殊な様態をひととおり理解することは、間違いなく、我々がより立体的、全面的に「私小説」を認識する一助となるだろう。なんと、川端康成の小説の中にも「私小説」的な表現、影響がある、と認識する者もある！

この説は成立するのだろうか？まず、川端康成の、「私小説」の代表作家志賀直哉についての論説を見てみよう。ふたりは同類の作家ではないが、しかし川端康成は志賀の小説に惜しめない賛辞をおくっている。川端の論説の中には、「私小説」様式の志賀文学の特別な役割を特に強調してはいないが、しかし実際、その論説は「私小説」様式に対する部分的肯定をすでに含んでいた。

川端康成は『現代作家の文章』という文の中で述べている。——「現在の小説界が信奉しているという意義での現実主義文学の中で、志賀直哉の表現は、最高の模範と尊ばれているといってもよい。志賀の文章は、文法上は正統的規範で、言葉、文字の運用もいささかもおろそかなところがなく、人に言語の含蓄する正確な意義、及び生命に対する理解を連想させる。……志賀直哉の文体は、菊池寛のように簡潔で、センテンスも短い。……（もちろんこれと同時に）志賀の構文、語形（figure of speech）欠乏の変化と豊富な色彩、躍動、流動、自由感の不十分さ、文章の抑揚も不明瞭である。（なぜならば）かれは、知らぬものは何もないという方法を嫌い、修辞学上のいわゆる余白原理を十分に運用した」（①『川端康成十卷集・10』、魏大海訳、河北教育出版社2000年版、359ページ）。

ここでは、川端康成は主に、小説表現の技法論的角度から、志賀直哉に対し、印象的観察と論説を加えているのかもしれない。

しかし、火を見るよりも明らかであるが、川端康成の志賀文学に対する評価は、とても高い。別の意義から言うと、この評価も、「私小説」様式に対する肯定である。総体的にいうと、日本の「私小説」も、読者の鑑賞と判断を、作者の表現する事実と真実性に託し、「私小説」作家も、川端康成のいわゆる「知らぬものは何もない」という態度に反対した。かれらは、作者の芸術理念と事実判断を読者に強制することに反対した。

いわゆる「余白原理」は同時に、志賀直哉のこのような代表的「私小説」作家が同様に、様々な事実に基づく素材の中で選択をしている、ことを証明している。そして、取捨選択が本当に分かっている作家こそが、優秀な「私小説」作家である。これもまた、久米正雄のいわゆる「私小説」の第一条件——（やはり、小説は芸術であるべきだ）であり、まったく選択の余地のない事実の羅列と簡単な告白ではあり得ない。

このほか、川端康成はまた『三月文学界—印象』の中で徳田秋声の創作及び評価問題にも論及した。川端がこの話題を提起した理由は、徳田秋声に関する不満からだが、しかしこれは、川端康成が強調する、ある前提には影響をあたえなかった。かれは言った。「……

現代の大家のなかで、徳田秋声の芸術には最も敬服させられる」。続いて、川端康成は、その論文の中で、徳田氏の小説『町の踊り場』を論評した。川端は言った。『町の踊り場』は自らを描いた絶品である。小説は二、三日の日記形式にすぎなかった。その時、登場人物は姉の死をきっかけに、しばらくぶりに故郷に帰った。姉はすでに七十に近く、故郷に戻った弟もすでに老人になっていた。……確かに、かれ（徳田秋声）は、作家の観察眼をすっかり捨てて、すでに息をひきとった姉の枕元で、長い時間立っていたので脚が痛み出し、お腹がすいて刺身が食べたくなかったなどということまで、心の欲するままに書いた。このような描写は、自覚的な愉悦感さえもたらした。これは作者にとって想定外の効果なのかもしれない。趣の所在は、いわゆる‘努力は怠惰に如かず’（無為）であるにかもされない。巨匠、島崎藤村、泉鏡花のような意識を強化する思惟方式は浅薄な独断を現している。反対に、徳田秋声の作品はいかなる意識の強化もなく、何とはなしに人を感服させる。……もし、徳田秋声の作風が日本の伝統的芸術の美を現しているというなら、あるいは軽率の嫌いがあるかもしれないが、しかし二者はまったく無縁ということはできない。『町の踊り場』は何の伏線もなく、事前に効果を計算できる一行一句の表現もなく、小説の特徴を示すいかなる表現も探し出すことはできない」（①『川端康成十卷集・10』、魏大海訳、河北教育出版社2000年版、391, 392ページ）。

上述の論文は、川端康成の「私小説」作家、作品に対するある認識を示すのに十分である。このような認識はあきらかに肯定的なものだ。このような評論は、同時に、その他の「私小説」作家、作品論に用いることはできない。しかし、このような見解は日本の一流作家のもので、非常に重要な証拠である。それは、我々が、日本の「私小説」の様式特徴と文学史的地位を理解、評価するのに役立っている。川端康成はまた同じ文章の中で、その他二名の著名な「私小説」作家、宇野浩二と広津和郎の評論をしている。

もちろん、川端康成の主要な業績は創作の方面に具現されている。以上の論述は、真の理論的文章ではなく、一人の著名作家の感想、随想でしかない。

時には、川端本人の認識も矛盾に満ちていた。たとえば、かれは同じ論文の終わりの部分でまたこう述べている。「徳田秋声の芸術の力に対して高望みはできない。なぜなら、それは消極的だからである」（①『川端康成十卷集・10』、魏大海訳、河北教育出版社2000年版、394ページ）。作家の作品論と芸術論に対し、理論的な正確性と一致性を過剰に求めることはできない。しかし、時には、作家の感覚と批判は、なぜか不思議に、より直接的で深みがある。

川端康成と比べて、三島由紀夫は更に日本現代文学の中でセンセーショナルな作家である。ひとまず、かれの軍国思想と切腹自殺については論じないこととし、三島の文学創作についてのみ論じるならば、さすがに、文学の奇才だということができる。

三島も、「私小説」に近い少数の作品を書いた、ということだ。しかし、三島の文学的観念及び代表的小説の特色は、「私小説」とはあまり関連がない。三島由紀夫は、自身が『椅子』という題名の「私小説」を書いたことを認めている。この作品は、幼年時代の感傷的な記憶、追憶を表現している。三島はこれを「連続性」の体現だと解釈している。

日本の芸術的基礎について、三島由紀夫は、日本人は改めることのできない共同性を持っている、即ち日本人は永遠に理論的或いは理性的なものを信じない、と考えていた。それで、芸術の上で終始新しいものを想像することに執着していた三島は、このような良く

ない立ち後れた伝統を打ち破ろうとした。三島は次のように言った。「日本人は、まず、自己の体内の‘動物的’要素を満足させることを好み、それからゆっくりと事後の‘もの悲しさ’の類の情緒に移っていく。……日本人の‘動物的’要素の解放と満足は、トンボの交尾のように、ただ青い空の上で一瞬停止し、軽くひと揺すりして終わりとなる。疑いなく、これは淡泊で清らかである」(②三島由紀夫『残酷の美』、中国文聯出版社2000年版、305ページ)。一見したところ、三島由紀夫のこの言葉は否定的で、民族文化の普遍的角度、意義から、日本の「私小説」様式の文化学意義上の様々な欠点に触れている。しかし、細かく見ると、三島のこの議論は単に否定しているのではない。

三島由紀夫は『芝居と私』という雑文の中で、「日本の自然主義の奇形的発達の高所は、描写万能に陥らなかったことだ。……煩瑣な事柄が重要なのか、それとも強烈な感情が重要なのか？小説家はいつもこの二つの要求の間で戸惑う。いわゆる「真実感」は、一種の体験としては恐らく後者に属する。そして、一種の表現としては前者に属する。このような総合の方法は矛盾に満ちている。……強烈な感情はいつも瑣事を犠牲にし、瑣事を蹂躪しながら不断に前進する」(②三島由紀夫『残酷の美』、中国文聯出版社2000年版、378、379ページ)。ここでは、三島は「私小説」に論及していない。しかし、日本の「私小説」は、日本の自然主義の奇形的発展の結果であるといってもよい、ということを我々は了解している。それで、三島のこのような観念の中から、我々は二つの面の認識を得ることができるかもしれない。ひとつは、三島は「私小説」について、まったく分析することなしに全面的に否定したのではない。もう一方は、この論述が、三島由紀夫の「厚情薄事」の芸術傾向をはっきりと表現していることだ。

日本の「私小説」はまた、いわゆる「情感的」表現がまったくないのではなく、ただ、ここでの情感表現は、単純な写實的描写にすぎず、三島のあのような現実性制限の薄い人物の情感表現と心理表現には、実際、相当かけ離れている。

三島由紀夫の情感表現は永遠に積極的かつ主動的であった。これに反し、「私小説」の中の情感表現は往々にして消極的かつ受動的だ。

つづいて、三島由紀夫の小説「文体」に関する論述を、もう一度考察してみる。三島由紀夫は、作品の中の「文体」の役割を非常に重視した。かれは言った。「……私が偏愛するのは、強靱な知性をもった作家である。……文体の特徴は、精神と知性の向かう方向の特徴と等しい。それは個体的というより、むしろ普遍的であるといった方がよい。一部の作品のなかに取り入れられた文体は、かれの義務的表現で、いまだ到達していない目標に向かう知性的努力の表現である。このような理由でこそはじめて、この作品の主題と関連をもつことが可能である。どうしてか？なぜならば、いわゆる文学作品の主題は、常にまだ目標に達していないのだ。このような考え方に基づき、私の‘文体’は、私が如実に表現しようと試みた、その時その場での意図とは無関係だ。‘文体’そのものが、私の意志、憧憬、自我改造の試みの中で生まれたのだ(①三島由紀夫『残酷の美』、中国文聯出版社2000年版、415ページ)。我々はここから三島由紀夫と日本の「私小説」作家の間の重大な区別を見ることができる。「私小説」が強調するのは常に、どのような素材、思想であったとしても、あるがままに作品の中に表現すれば、その存在の価値と意義がある、ということである。「私小説」作家が強調するのはいわゆる「個性」であり、かれらは「普遍性」には興味がないし、「普遍性」のいわゆる義務を引き受けることを望まず、更にいわゆる目

標あるいは知性の努力がない。では、三島の芸術観念をもって見ると、「私小説」には「文体」の様式がないのであろうか？

疑うべくもなく、三島由紀夫は絶対的芸術理念をもった作家だ。彼は読者の歓心を買うために、心にもない言説を發表するはずはない。かれの恩師の川端康成に対しても、かれは遠慮なく直言して憚らなかった。かれは言ったことがある。「世間は、川端氏を有名な‘文体’家と評するが、私にいわせれば、かれは最終的には‘文体’をもたぬ作家だった。なぜなのか？なぜなら、小説家のいわゆる‘文体’は、ほかでもなく作家が世界を解釈する意志だからである。これが肝要だ。混沌と不安に対処し、世界を整理し、区分けし、狭い枠組みの内に導き入れるために、作家の道具は唯一‘文体’である。……しかし、わたしは、川端氏のあれらの傑作をどのように理解するのか分からない。かれの芸術作品は完璧であるが、世界を解釈する意志を完全に放棄している」（①三島由紀夫『残酷の美』、中国文聯出版社2000年版、423ページ）。

川端に対するこの評価は、多くの写実派の作家、特に「私小説」を創作する作家により適用できる。比較すれば、三島由紀夫の「私小説」様式に対する否定的態度はよりはっきりとしているようだ。

三島由紀夫の芸術理念を簡単に紹介しておくことも十分に重要だと、筆者は考える。なぜならば、このように尋常ではない絶対化、ずばぬけた芸術観念の対照のもとでのみ、真にいわゆる芸術の「差異」性を示すことができるからだ。三島由紀夫はもともと強者を気取り、傲慢きわまりなかった。彼は、太宰治のような特異的な「私小説」特徴をもつ偶像的作家を、顔も上げられぬほどにけなした。かれは、太宰は田舎者で、意気地がなく、まったくの気質型の作家だといった。

気質について、三島は論述した。「思想の発展にもし発展性がないのなら、気質はただの気質にすぎない。……気質がもし個別性を代表するなら、思想は非個別性と普遍性を持たねばならない」（①三島由紀夫『太陽と鉄』、中国文聯出版社2000年版、61ページ）。これらの論述はまた、三島由紀夫の見下していたものは、そのような純粋気質型の作家と作品であった。偶然の一致でないのは、多くの「私小説」作家はみな太宰治と同じで、まぎれもなく、思想的に淡泊で、気質が濃厚な作家であることだ。三島由紀夫のこのような観念は必ずしも正しいとはいえないが、しかし少なくとも一家の言を現しており、且つ正確に「写実的」文学の特徴と弊害に触れている。

最後に特に、三島由紀夫の代表作のひとつ『仮面の告白』に触れることにする。しかし実際に、この作品は「私小説」様式の中に常用される「告白式」文体とは大きくかけ離れている。小説のタイトルが示すように、三島のこの小説の目的は、「告白」がでたらめで、みせかけであることを証明している。かれは言った。「小説という体裁は、‘自白’にとっては、最も不便な体裁だ。この偽物の記録の中では、‘自白’の信頼性を保証する可能性は少しもない。‘自白’と小説の相互結合は、ロマンチストの偏見、人種の偏見、或いは不名誉な愚かな考え方だ」（①三島由紀夫『太陽と鉄』、中国文聯出版社2000年版、135ページ）。

三島由紀夫は小説の中での記述を利用し断言している。「‘自白’の本質は、‘自白’の可能性がないところにある」。三島由紀夫の多くのこの類の文学理念は、「私小説」の典型的特徴と相反する。

二 大江健三郎の対立性およびその「私小説」論

1994年、ノーベル文学賞を受賞した大江健三郎も、前に述べたように、文学界では特異な存在である。かれの文学創作は、一貫して西洋の現代主義（モダニズム）文学の大きな影響を受けており、その結果、かれの多くの作品には、常に抽象的な理念的特徴が現れている。かれの小説は、多量に象徴、寓意の類の文学手法を用い、超然とした高尚な思想、思考の特殊性を感じさせる、といってもよい。しかし別の面で、大江健三郎はその歴大な小説作品の中で、不思議にも日本の伝統的「写實的」文学のある要素を、執拗にその神秘に満ちた表現あるいは描写の中に溶け込ませている。大江健三郎は、二種類の対立的創作要素を、粘り強く融合させている、といって差し支えない。このためか、大江健三郎の多くの小説は冗長、奇怪、晦渋な感をも与える。

相対的にいって、日本で大江健三郎の小説の忠実な読者はあまり多くない。いささか奇怪に感じられることは、なぜ西洋現代主義（モダニズム）文学思想と文学方法をあんなに崇拝する大江健三郎が、創作の中で絶対的に伝統を排除しないのか、ということだ。

ここでは、大江健三郎の日本の文学伝統に関する重要な言説を強調する必要がある。大江健三郎はいろいろな場に於いて、「私小説」は日本文学の極めて重要な伝統であると、幾度も表明している。このような評価態度が、大江健三郎のような「観念派」作家から出ると、非常に興味深く、より説得力がある。なぜならば、大江健三郎の創作理念と作品の特徴からいって、かれは本来極力「私小説」的な写実伝統を排除すべきであるからだ。

大江健三郎の文学のスタートは、象徴的意義に満ちていた。日本では、多くの戦後の作家は「芥川賞」をとることを最初の成長の契機としていた。大江健三郎もまた例外ではない。1958年、大江健三郎の小説『飼育』が、その年の「芥川賞」を受賞した。大江健三郎は1935年に生まれた。文学の上で頭角を現した大江にとって、少し前に終わった戦争は、疑いなく幼少時の記憶にすぎない。敗戦後、かれはまだ学生であったが、かれの文学はスタート時に、日本の「戦後派」作家から多くの影響を受けた。年齢と専攻の影響により、大江健三郎は必然的に、当時流行っていた西洋モダニズム文学思潮の多くの影響を受けていた。彼は大学時代、すでにサルトルの実存主義思想と文学表現に大きな興味を抱いていた。かれの初期の若干の代表作品は、みな実存主義の文体特徴を具えていた。それらの作品は、『奇妙な仕事』（1957）、『死者の奢り』（1957）、『飼育』（1958）、『人間の羊』（1958）などである。

注意に値するのは、大江健三郎の創作主題は1963年前後に、明かに変化を生じたことだ。この時期から、かれは人類の疾病、核武器、核戦争など現実の問題に大きな興味を抱き始めた。その理由は、ひとつは、この時期かれは「広島への取材旅行」に出かけ、核兵器の巨大な破壊力を実際に見聞したこと。もうひとつは、大江の不幸な家庭生活の体験および個人としての精神的苦痛である。血縁関係がもとの精神的苦痛は、以降大江健三郎の揺るぐことのない創作の理由となった。大江の小説の中の、いわゆる「私小説」性の由来は、切っても切り離すことができずこれと関連しているのかもしれない。

大江健三郎はいわゆる正統な「私小説」作家ではない。かれの小説は、日本現代文学における伝統的「私小説」とは、本質的に大きくかけ離れている。大江健三郎は、ただ、小

説の素材、主題、文体特徴の上で、不思議にも「私小説」特定の創作様式に接近しているともいえる。かれが、それ以前の「私小説」作家と異なる理由は、かれが典型的で、西洋文学の思惟方式と創作技法に傾倒するモダニズム作家であることばかりでなく、大江健三郎の小説の中の「自我」に対する独自の理解と定義づけによるものである。はっきりとした違いは以下のことにある。伝統的「私小説」作家の和らぐことのない個人の苦痛は、往々にして直接、純粹に作者自身の心理的、精神的危機に関連している。作者の家族あるいは他人と過剰に緊密な因果関係はないか、よしんば関連があろうと、「私小説」作家の家族が演じるのはまた「殉葬」の役割であり、受動的であって主導的ではない。それに反し、大江健三郎の家族はある種の積極的要素の触媒だ。大江健三郎は、社会、人類、家庭、家族の苦痛から出発し、かれ独自の深い「自我」の問題に分け入った。伝統的「私小説」作家は「ナルシズム」的な暗い傾向があるが、大江健三郎は完全な世界大同主義、家族主義者である。かれの精神的苦痛と内的憂慮は、常に間接的に、個人の「自我」の世界平和と人類の運命に対する明るい希望から出、或いは家族、特に先天性知能障害の息子——大江光に対する尽きることのない憂患と心配から出ている。当然、小説が触れる「危機性」の角度からいって、大江健三郎と伝統「私小説」には面白い接点がある。しかし、この「危機性」は、本質的には同じではない。

大江健三郎の「私小説」様式の特徴をもった何作かの代表作品の中に、1964年「新潮文学賞」を受賞した長編小説『個人的な体験』があり、また、1973年発表された重要作品『洪水はわが魂に及び』がある。これらの小説の主題は、大江健三郎の家庭内の苦痛な体験と大江個人の精神的抑圧に、密接な関連、関係がある。前者は主人公「鳥（バード）」が先天性脳ヘルニアの障害児をもうける。後者は、主人公は白痴の子供と一緒に核避難所の跡の廃墟に閉じこもり、何人かの少年少女たちと、特別な人間的交流がうまれたことを語っている。

この類型の小説作品を創作すると同時に、大江健三郎はふたつの面の技法の問題を思考した。ひとつは、やはりかれが長い間こだわってきた寓意と象徴で、これはかれが十分重視した小説の意義を示す評述方式で、もうひとつは、かれの独得で、完全に個人化した「個人体験」——（その小説『個人的な体験』の表題が示すのと同じように）である。大江健三郎の「個人体験」は非常に奇妙で、それは、「観念派」作家特有の奇異な体験である。例えば、その小説『個人体験』の中で、かれは主人公——バードを通し、言った。「これは絶対に個人の体験だ。この体験のなかで、‘自我’が展開される。私は徐々にその‘自我’の洞穴にもぐり込む。間もなく、私は真実の通路を抜けることができ、一般大衆と密接に結びつく。しかし、わたしは本当にそのような体験をすることができるのか？その時、わたしは苦勞をし尽くして甘い果実を摘むことができるかどうか、トムのように暗い洞窟の中で辛酸をなめ尽くし、地面に出て金貨の詰まった袋を得ることができるのか。今、わたしが体験している苦役は、絶望的に‘自我’独自の孤立した堅穴を掘るようで、それは私をあらゆる他人の世界と切り離す。同様に、私は真つ暗な洞窟の中で汗水を流すが、私の体験の中には、少しの人間的意味もない。わたしは益々羞恥を感じるのみで、何も得る物のない洞窟人間で、人に嫌悪を感じさせる。わたしのトムソーヤの冒険は、深い穴の中で発狂することかもしれない」（①大江健三郎『個人的な体験』、中国文聯出版公司1995年版、153ページ）。このような体験は、大江健三郎の現実の生活の中で最も真実な体験、

心理、印象のようだ。即ち、より「写実」に接近し、「象徴」或いは「虚構」ではない（もちろん、事実上は、大江の作品は象徴と虚構に満ちているが）。大江健三郎本人も、また言っている。かれの多くの受賞作品は全て、脳疾患児の父親になった後に書き上げたものである。

かれは言った。「頭部に異常がある長男が生まれ、私は未曾有の震撼を受けることになった。わたしは、自分を支えられないと感じた。わたしは新たに立ち上がろうと努力し、‘仕事療法’を試みた。わたしは『個人的な体験』を書き始めた」（①大江健三郎『個人的な体験』、中国文聯出版公司1995年版、266ページ）。

大江健三郎の一部の表現から見ると、大江は現実的な真実の体験を重視していた。問題は、作品の全体的構想、構成などの面からの考察から、アレゴリ的、象徴的特徴に満ちてきた、というところにある。『個人的な体験』もまた例外ではない。

1973年、大江健三郎は『洪水はわが魂に及び』を発表した後、文化人類学に対し大きな興味を抱くようになった。よって、これ以降の多くの作品は、人文風土に対して特別な関心を現すようになる。同時に、大江はこの時期、西洋の構造主義とロシアのフォルマリズム文学理論の影響も受けはじめた。かれは、人類、世界などの宏大な主題に注目すると同時に、障害者の題材と現実的個人の主題に対し、より強く時間的に長い関心を示している。このように、大江文学の異なる側面を具現した。すなわち、これらの側面は、本節が強調しようとした大江文学と伝統「私小説」様式の一定の相関性である。

大江健三郎は、多くの障害者に関する題材と主題の作品を創作した。この中には、1967年のもう一作の長篇小説の代表作『万延元年のフットボール』を含む。

この小説は、非常に特異で、ここから大江健三郎の唯一無二の「森林」寓話或いは「神話」が始まった。彼は象徴性に満ちた「森林」を背景として、自己の現実的精神体験を日本文学の伝統的想像力と、いささかぎこちなく結びつけたのだ。そして、ノーベル文学賞受賞後書き上げた小説三部作『燃えあがる緑の木』は、同じように我々に二種の要素の緊密な関連を見させてくれる。この長篇の大作は、彼の「森林」神話を継続し、さらに一貫した小説人物と主題を引き継いだ。『燃えあがる緑の木』は長男大江光を主人公とし、作品は宗教的色彩豊かに現実に存在する伝奇物語を語った。大江健三郎は飽きることなく、重い脳障害を負った息子が、どのような状況下であれ、ついに個性的な作曲家に成長し、尊厳ある自立の道を歩んだことを描いた。

少しの疑いもなく、大江健三郎の「個人体験」は独得で真実である。もしそれらの特殊な生活体験と精神的苦痛がなかったなら、大江はあのように反復的に殆ど同様の精神体験を繰り返し表現できなかつただろう。このような「危機性」の個体体験と個人化心理の反復的感觸と表現は、従来の伝統的「私小説」様式における重要な判別標識に近い。

1994年、大江健三郎の「ノーベル文学賞」授賞式で、選考委員長シール・ヤスマチ（訳者：未確認）は「賞状授与スピーチ」で、大江文学の主題は二つの面に及び、ひとつは脳機能に障害がある息子の問題で、もうひとつは核兵器製造の悲惨な結果である、と述べた。「人生の不条理、逃げられない責任と人間の尊厳など、これらサルトル哲学から得た要素が創作の最後まで貫き通されている。これは大江文学のひとつの特徴である。それに、答えの見つからない混沌とした現実を認識すべきで、しかも現実的原型を具える必要がある、と大江自身も言っている」（①大江健三郎『個人的な体験』、中国文聯出版公司

1995年版、283ページ)。これらの表述は非常に正確である。

大江健三郎本人は、自分の創作の中で八割の筋は虚構であると認めている。それが何であろうか？「幻想的自伝を創作するために、大江は日本的な‘一人称’の創作技法を採用した」(①大江健三郎『個人的な体験』、中国文聯出版公司1995年版、284ページ)。大江健三郎の受賞後の「答礼スピーチ」の中から、大江は実は日本「戦後派」文学の多くの優良な伝統を受け継いだことが見て取れる。かれは、その文学的視野の中で、終始、世界、民族と人類の未来に対する深い思いを抱いていた。これと同時に、かれははっきりと表明した。——「わたしは、引き続き苦難を体験していく。これらの苦難は生活の各方面からもたらされ、家庭の内部からもたらされ、日本社会の諸般の関係からもたらされ、ひいては20世紀後半のすべての生活方式からもたらされる。わたしは、自分の体験を小説に書き、このような方式を通してこの世に生きている。……ご在席の多くの紳士淑女の皆様は、これらくどくどとした‘私事’は、わたしが今いる場所と時間には不釣り合いだとお考えになっているかもしれない。しかしわたしの文学の上での最も基本的な風格は、まさに‘個人’の具体性から出発し、懸命にそれを社会、国家、世界と結びつけることである」(①大江健三郎『個人的な体験』、中国文聯出版公司1995年版、291, 292ページ)。これらの告白は、既に大江健三郎の文学の特性を非常にはっきりと表している。ここで見てみたいのは、大江文学の伝統的「私小説」との、完全な意義上での一致と類似ではない。コントラストが大きい対比の中で、わずかな類似、或いは切り離すことのできない潜在的関係を見ることができれば、期待した観測目的は達成されたといえる。

最後に、大江健三郎本人の「私小説」に関する、ある論述を考察してみよう。大江健三郎の小説理論に関する論述の中からも、大江健三郎の文学表現の中の晦渋な特徴は、実は大江の文学芸術における特異な観念性と密接な関連があるということが、理解できる。

彼は理論著書『小説の方法』(1978)の中で、全面的に、徹底的に、かれの小説観と芸術観を解説した。著書の中で、大江は自分の西洋文学及びその理論的要素についての理解を繰り返し表述した。特に文学言語の特殊な意味と文学の「異化作用」問題、文体、想像力、読者、アレゴリー及び荒唐な現実主義のアレゴリー体系などの諸問題に対し、大江は詳しい説明と論述を与えた。本質的に言って、大江健三郎は、「小説を書くことは、想像力を喚起する言語媒体を創造する行為である。小説の実質は、読者の言語的想像力を呼び覚まし、これを構成化することである」(①大江健三郎『小説の方法』、河北教育出版社2001年版、51ページ)と考えていた。疑いなく、大江健三郎の文学或いは小説の本質に関する様々な論述は、大江の見る現代小説の準則を表明しており、それは日本伝統の「私小説」式のリアリズムとは、明らかに相当な距離がある。前に述べたように、大江健三郎は、自分の小説の中の八割は虚構だと強調した。同時に、大江健三郎が極めて尊重しているのは文学言語の特殊性及び芸術的想像力である。かれは言った。「文学言語の想像力は、ひとつの古いアレゴリーを破壊し、新しいアレゴリーを創造する過程で、生き生きと現れてくるものだ。それは荒唐な現実主義が表現する両極の変化現象と相呼応している。荒唐な現実主義はすなわち二重の価値の意義の上で、新と旧、死亡と誕生、変化の開始と終わりを表現した」(②大江健三郎『小説の方法』、河北教育出版社2001年版、128ページ)。

これらの理論はみな、大江健三郎が確かに現代小説形式或いは言語張力と特徴を重視する小説家だということを現している。かれの様々な理論は、かれと日本文学の伝統的リア

リズム或いは現代日本文学の伝統を構成する「私小説」様式とは、まったく無関係であるように示していたが、しかし奇妙なのは、大江の「異化作用」の追求を通し、読者は依然として伝統様式の影を感じとることができる。大江が、外国の学者が提出したこの類の問題に対峙したとき、かれはこのように認めねばならなかった。「若いとき、雑誌上に発表された‘私小説’に反対した。……しかし、わたしは自分の過去の無知を反省し、それらの優秀な‘私小説’における‘自我’の表現全てが鮮明で、生き生きとしていることを改めて発見した。わたしが当初先天的に障害のある長男を原型にして短篇・長篇小説を創作していた時、叙事方式の上で明らかに‘私小説’中の‘自我’を取り入れていた。……そのため、創作の中で、わたしは‘私小説’の影響を受けていたことを認めねばならない。しかし、また一方では、‘私小説’作家が避けるべきである理論的意義上の‘虚構’を、わたしは十分に、自由に利用した。それらの作品の中の‘わたし’或いは‘俺’は、現実の中の‘わたし’の再現ではない」(②大江健三郎『小説の方法』、河北教育出版社2001年版、168ページ)。

ここから次のように断言することができる。大江健三郎がかれの論述の中で我々に言いたかったのは、以下の特異な観点かもしれない。—— 実は、創作の中には、純粋な上にもさらに純粋な方法はなく、表面的に完全に対立する様式、方法は、十分に自然に特定の創作に融合することが可能である。

三 勝山功の「私小説」論史

これまでに何度も触れた『大正——私小説研究』(1980)は、今日に至るまで、日本国内の文学界中で最も権威のある「私小説」研究のひとつであるのかもしれない。この重要な研究著作の中で、勝山功は、広津和郎、志賀直哉などの代表的「私小説」作家について、比較的適切な評論をしている。さらに重要なことは、かれは「私小説」論史の角度から、日本の第二次世界大戦前後の様々な代表的「私小説」論について、割合に客観的なまとめと評論をしている。

このような仕事は疑いなく非常に重要である。このような相対の歴史性、学術性をもった客観的総括と観察を通してこそ、真に「私小説」創作、研究の歴史的発展を理解することができ、さらに進んで、来歴や経過をより理解するという基礎の上で、様式の基本存在状況と本質的特徴を識別することができる。勝山功は、その論作の中で、「私小説」の日本現代文学史上の重要な地位を繰り返し強調した。同時にまた、観念が様々な「私小説」論に対し、比較的客観的な評価を示した。かれは、論著の中で言っている。「……大正の末(20世紀20年代前後)以後の文学評論は、多かれ少なかれいつも‘私小説’の克服の問題を論争していた。これも一つの証拠である。すなわち‘私小説’の精神と方法は、すでに、日本の近代文学(日本文学における近代と現代の区分はつねにはっきりとしない)の中に深く根をはっている。‘私小説’研究の立場から見ると、日本の‘私小説’論は二つの面の内容を包括している。ひとつは客観的、歴史的研究。もうひとつは、主観的、創造的ないし随意的な評論である。(もちろん勝山功は考えている)……いわゆる研究は、自ずとできる限り具体的で、実証的研究でなければならない。まず、以前の様々な「私小説」論に整理と審査を加え、しかる後に自身の研究方法と態度を確定することができる」(①勝

山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、174、175ページ)。

勝山功は、日本の早期の「私小説」論は主に以下の数人の作家——(主に久米正雄、中村武羅夫、佐藤春夫、宇野浩二など)によるものだと考えている。その中で、久米正雄と宇野浩二の観点は、すでに前の章節で言及した。ここでは、更に一步踏み込んで勝山功の前述の論者についての相関的論点の叙述を理解し、同時にかれの文学史評価と総括を理解しておきたい。

勝山功の文学史に関する記憶の中で、最も早く「私小説」という観念の用語を用いたのは、近松秋江と中村武羅夫である。しかし「私小説」の初期の定義に触れるにあたり、挙げるに値するのは、まず久米正雄の重要な観点である。久米正雄は、日本の「私小説」と西洋の「一人称」小説を比較し、とりわけ重要な差異はいわゆる「一人称」にあるのではないと考えた。——このような観点は、始めから斬新であり、且つ以降の「私小説」論に長期の影響を与えた。久米正雄は、日本の「私小説」の最も重要な本質的特徴は、それが「一種の自伝的小説とみなされた」或いは「最も直接的に‘自我’を究明した小説」であることにあった、と考えた。

もちろん、久米正雄は同時に、この小説形式の芸術的前提を強調し、それは一般的意味での「告白小説」と「自伝」とは異なるものであるべきだ、と強調した。かれは、最も重要なものは、実は「自我」心中に起伏して定まらない心情——(かれは、これこそが最も真実の物だと言った)である、と言った。「私小説」はこのような意味の上で、往時の自然主義文学と区別され、さらに自然主義文学の客観性と相対することで、「私小説」もまたある種の主観的性質を具えることになった。

このような観念の基礎の上に、久米正雄は「私小説」の高級形態は「心境小説」であるという著名な論点を提示した。勝山功は、久米正雄の「私小説」定義は当時は独創的であると認め、同時にその他の作家の「私小説」に関する異なる定義を列挙した。例えば、正宗白鳥が提示した定義は「‘私小説’の描述は、すなわち作家自身の日常生活である。且つ小説中の人物は、言わずとも知れた現実の人物である。」田山花袋は、より簡明に定義している。「作家は、原型と変わることなく、自分の生身の体験を描写している」(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、177ページ)。

勝山功は、初期の様々な「私小説」論の基本観点を簡潔に整理した後、批判的に当時の様々な基本的特徴を以下のようにまとめた。

一、当時の「私小説」の用語の概念ははっきりしていない。「私小説」と「心境小説」の関係、差異を論じる際に、人によって違いがあり、さらに「心境小説」と「本格小説」の差異は、より曖昧模糊としている。

二、当時の理論は、多くは観念的、形式論的性質を具えている。たとえば、ある者は「本格小説」は実際に存在するかどうかという懐疑論の基礎の上に、「私小説」の定義を探求した。またある者は、観念の定式の上から、「私小説」は「純文学」とイコールだと強調していた。

三、以後の様々な「私小説」論を対比すると、共通の特徴は、当時のそれらの論述自体が、適切な実証的性質を欠いており、多くの評論が恣意性をもっており、且つ多くの論者は(肯定的観念を持とうと、否定的観点であろうと)、最も代表的な「私小説」作家志賀直哉と葛西善蔵を見落とし、論説の中でも「私小説」と自然主義文学、「白樺派」文学の密接

な関係に深く探求しなかったことにある。

四、当時の「私小説」論は、形式は素朴だが、伝統小説の観念に対する反省、批判、懐疑を含んでいた。しかし、当時の反省と懐疑から出発したのだが、論者はまだ小説革新の具体的方法上へは発展していなかった。それらの反省と懐疑は漠然として、粗略で、明確な時代認識と社会批判の精神を具えていなかった。

(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、184、185ページ)。

勝山功のこれらの概括は明らかに否定的傾向があるが、しかし、比較的客観的である。しかし一方で、このような評価は疑いなく後の人間の反省と回顧であり、文学批評の共時性の意義からいうと、歴史的状況が後世の理論、視点、観念と合致することを強いて求めることはできない。一定の歴史条件下での理性的思索は、人々がある特定の文学現象を認識し、且つ後のより高次元文学探究と基礎を構成する手助けとなれば、特定の歴史、文化価値を必ず具えている、ということをも認めるべきである。勝山功の早期「私小説」論の観念の帰納と評論の主旨と目的もまたここにある、というべきだろう。

この他に、勝山功は、当時の日本文学界の基礎、文学環境と精神状況について、必要な分析を行い、当時の「私小説」論はどのような状態のもとで展開したのか説明した。かれが、当時の「私小説」論の基礎を構成するものとして特に取りあげたのは、極めて表面的な関知方法にすぎない。或いは僅かに第二義的性質を具えているにすぎない。当時、より主流的な現象を具えていたのは、実は、人生観、社会観変化をもたらすという意義に於いて、かつての個人主義或いは個人主義に立脚する大正文学——（この時期の文学の典型的代表となった「私小説」を含む）を批判することだった。

文学者は個人主義を脱却し、社会性を強調すべきだと、強調するものがある。このような観点は、明らかに20世紀20年代前後の日本の政治社会文化環境と密接に関わっている。このような批判は、当然、すでに伝統となった「私小説」様式を消滅させることはなかった。「私小説」は形を変えて延命したのだ。

続いて、勝山功は昭和10年代(1926-1935)前後の「私小説」論に論及した。この時期は二期の「私小説」論とも呼ばれる。代表人物は前述の横光利一、小林秀雄、中村光夫、尾崎士郎などだ。昭和初年の日本文学界は、日本のファシストが日増しに猛威をふるうようになった歴史的時期にあり、当時の社会、政治状況下で、一時隆盛を極めたプロレタリア文学が突然残酷な弾圧を受けた。最も顕著な現象、象徴は、昭和8年(1933)2月、作家小林多喜二が惨殺された事件だ。当時、日本のプロレタリア文学は重大な打撃を受け、多くの作家は「転向」させられた。これと同時に、個人主義文学の陣営の作家たちも、似たような不安、苦悩、絶望と傍観的無力の境地に陥った、ということだ。勝山功は、このような社会政治的状況下で、「私小説」問題がまた議事日程にあがってきた、と強調した。理由の一つは、「転向」した作家の中に、比較的多くの「私小説」作品が出現したことだ。勝山功はその論作中で、横光利一の『純粹小説論』、小林秀雄の『私小説論』、中村光夫の『私小説について』、尾崎士郎の批判的観点などを重視して紹介した。

かれは、文中、横光利一の観念に論及している。横光は、日本の「純文学」は真の現実主義を自認していると考えていた。なぜならば、それは現実生活の中で最も多くの感動を現す「偶然性」を放り出し、忌避し、単に生活に懐疑、倦怠、疲労、無力感を与える日常性を選択したからだ。日本の「純文学」作家は、自分の身の周りのいわゆる「日常的」経験を

繋ぎ合わせる事が、最もありのままの表現だと考えている、とかれは言っている。いわゆる現実主義とは、まさにこのような素朴な存在論に基づく「日常的」表現である。結果としては、創作の中での「偶然性」に対する、はっきりとした拒絶であった。

勝山功はまた言った。横光利一の目の中では、小説は、最初二つの面の意志を生み出す。一つはいわゆる「物語を編み出す意志」、もう一つは「日記を書く意志」である。前者の創造的精神は、通俗小説の中で発展し、後者は日記を書く随筆的な趣味に向かう。まさにこのような随筆趣味が、いわゆる「純文学」を構成した。これと同時に、横光利一の目の中で、日本人のいわゆる「純文学」はまた、「小説の中の最も重要な可能性世界の創造を忘却した；それゆえに、物語を編み出すという、小説本来の意義の上で、現実主義もまた、顕著な立ち後れを示した。」人々が上に述べたような事実を反省している時に、日本には「自我」意識過剰のこのような「現代の特徴を表した新しい‘自我’」が出現し、そのため「純文学」をしてより十分にはその小説に本来具わっている役割を発揮させなかった、とかれは言った。勝山功は横光利一のこの観点に賛成し、かれは論著の中で横光利一の「私小説」に関するこの類の批判的観点を十分正確に描き出した。

それから、勝山功はまた、その他数人の論者の基本的観点を論理的にまとめた。小林秀雄の『私小説論』に関し、勝山功は、小林秀雄の観点は三つの面にまとめられると考えた。一つは、日本の近代「私小説」は、近代の個人意識の覚醒と共生している。二つに、フランスの「自我」小説と比較するという土台の上で、日本の「私小説」は個人の具体的生活に拘泥しすぎ、「自我」の社会的位置の考察、或いは「自我」と社会の様々な関係に踏み込んでいない、と指摘した。第三に、日本の「私小説」が探究する「自我」は、社会性の欠乏した、狭隘な個人生活の範囲に限定されるが、その原因は、「私小説」が日本自然主義文学が生み出された頃の特異な影響にある、と小林秀雄は強調した。この特殊性とは、日本の近代市民社会は狭隘で、実証的科学精神、思想の土壌を受け入れることの欠乏である。小林秀雄はこの意義の上から、「私小説」に一定の批判と否定を提出した。しかし、勝山功は、小林秀雄の理論中の「私小説」に対する否定は、実は依然として徹底を欠いていると考えた。実際、小林秀雄もまた、日常生活に対する芸術化に疑問をいだいていた。また同時に、小林秀雄は日常生活は依然として「純文学」の欠くことのできない食料であることを否定しなかった。

勝山功は当時、「私小説」表現に対し、より徹底した否定的態度を示したのは、20世紀20、30年代の日本のマルクス主義文学である、と強調した。マルクス主義文学は絶対普遍の思想性を強調し、且つ日本文学の伝統の中の「日常性」に対する過度の尊重を、歴史に対する尊重に転換した。日本のマルクス主義文学は、日常生活の中の形態的消極性の様々な陰翳とムードを徹底的に否定し、それを純粋な低レベルで小市民的反映とみなした（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、195ページ）。このほか、勝山功は小林秀雄のいくつかの論点に対し、異なる意見をもっていた。中村光夫などの「私小説」論に言及し、勝山功は、そこには多くの概念の混乱が存在すると考えた。かれは数人の論者の重要な観点を簡単に描述したあと、二期の「私小説」論のいくつかの特徴まとめた。

1. 前に述べたように、初期の評論は多くは作家の感懐で、これに反し、二期の評論は、作家の様々な論説を含むが、しかし同時に、評論家の比較的厳しい論述を示している。

2. 初期の「私小説」論は観念の上で、相対的に偏狭で、二期の評論は、小説の本質面の探究と結びつき、小説の存在方式に注目し始めた。初期の評論は、主要には、小説の技巧、真実性表現に注目し、二期の評論は西洋の「自我」小説との比較、対照を開始し、更に踏みこむかたちで、日本の「私小説」の本質的特徴の究明をこころみた。

3. 前述の比較文学的な探究に相關連して、二期の評論は、歴史的、客観的研究方法の運用を開始した。つまり、この時期に、自然主義文学と「私小説」の関係を相当深く踏みこんで探究することが始まった。

もちろん、勝山功は同時にまた、二期「私小説」論の論証面での不足するところも指摘した。「私小説」概念の把握の上で、この時期の論説はまだ以前の一般的な固有観念に従っており、ときに解釈の上で範囲が広すぎる傾向があると、彼は言っている。その次に、西洋の「自我」小説と比較をする論述の中では、具体的作家、作品論証が不足しており、また同様に、具体的な実証性論証と検討が不足している。また、「私小説」作家と作品は実際上も様々な類型と特徴を具えており、一概に論じることはできない。最後に、「私小説」に対する不備、欠陥を論じるとき、誇張しすぎる嫌いがあり、なおかつ、日本近代文学の多くの不備、欠陥を、不適切に全て「私小説」に転嫁した(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、207, 208ページ)。

では、戦前の第三期「私小説」論はどのような特徴を具えていたであろうか? 時間の限定の面からいえば、三期「私小説」論は、第二次世界大戦の戦争期間に限定される。この時期の日本文学は、全体として極度に荒廃した低迷期にあった。勝山功は文中で、主に伊藤信吉、岩上順一と山本健吉の三人の観点を取りあげている。たとえば、伊藤信吉は、かれの重要な論作『私小説の途』(1935)の中で、日本文学界の一般的定論に基づき、「私小説」は日本の自然主義文学の嫡子であると述べた。しかし、この嫡子は、ひとつの概念で概括することはできない。伊藤は、実は自然主義文学の遺産は二つに分けられると考えた。ひとつは、「自我」に関しての近代意識である。もう一つは、写実主義の創作方法である。前者の代表作家は正宗白鳥で、後者は徳田秋声だ。正宗白鳥の小説は、「自我」の基本構造を確立し、徳田秋声の主要な特徴は「細部の叙述の美」にある、とかれは言った。

徳田秋声は、写実主義の技法で、小説の客観性を編み出す作家で、その上で、「自我」の現実形態を以て、作品の構成を完成させた。伊藤はまた、実は、「私小説の形態化を肉体の呻吟とし、その上で、詩と同質の密度のものに変換した」のは、葛西善蔵である、と言った。明治以来、「新しい作家が出現するにしたがって、不断に新しい文学の性格が形成された。しかし、唯一‘私小説’のみが、広汎な意義の上で文学の性格を具え持っている。‘私小説’は安定して、持久力のある生命力をもっている」とも言った。伊藤信吉のこれらの観点は、明らかに強烈な啓示性をもっている。一方で、伊藤はまた、「私小説」は実際、傾向、性格の異なる作家と作品を有しており、「私小説」現象は一言では表現できない、と指摘した。

岩上順一の相關評論は『主体の喪失』である。評論の中で、岩上もまた「私小説」に対し、肯定的な観点をもっていた。かれが否定し、批判したのは、戦争時期の小市民性を体現した「私小説」の類、或いは「自我」批判精神を欠き、主体性を喪失した「私小説」の類である。

山本健吉は、『「家」の文学』という文章の中で、「私小説」の本質は、日本人の生活伝統

と結びついている、と強調した。日本の「私小説」は「近代『自我』覚醒から発した『自我』表現の欲望」などではなく、「『私小説』は生まれるとすぐに、近代観念を無視、否定し、『私小説』作家が基盤とみなしたものは唯一自らの肉体のみで、それは一種の純粋な文学で、その拠って立つところのものは、生活伝統を極限まで発揮した」欲求といってもよい、とかれは言った。山本健吉の観点は、「私小説」は人間の修行と「自我」の鍛錬に関連する、と強調したところにある。この観点は、大正の時期(1912-1926)に、「私小説」を日本人の生活伝統に帰結させた「私小説」論と相通じるものをもっている。

時間・空間の特殊な限定による、第二次世界大戦以前の三つの時期の「私小説」論についての帰納において、勝山功は明らかに、重点を一期と二期に置いている。第三期の「私小説」論について、勝山功はわずかに一筆で済ませている。

肯定するに値することは、勝山功の第二次世界大戦以前の「私小説」論史の三つの時期に関する描述は、我々に相対的に整った総合的認識を与えてくれる。日本の「私小説」様式は、多くの作家、評論家のこのような不断の探究の中で、徐々に漠としたものからはっきりとしたものへ移行していった。もちろん、「私小説」自体の特殊性及び日本の論者の理論的思惟が相対的に貧困であることの制約があり、我々はこれらの論者の描述と評述を通して、「私小説」の本質的特徴について、最終的に明確な認識、理解を得ることは、いまなお不可能なようだ。

四 第二次世界大戦以後の「私小説」定義と評論

本節で重点的に紹介するのは、やはり勝山功の文学史論の著作の重要な論点である。目的は、勝山功の史論的総括の仕事を通して、第二次世界大戦以後の日本の評論界の「私小説」についての新たな観察と評価を更に踏みこんで詳述することにある。勝山功は、大正期以降（20世紀20年代以後）の日本文学は、かつて数度危機あるいは停滞状態に直面した、と述べている。その度ごとに、「私小説」は、問題の中心となった。これは非常に面白い現象だ。日本の作家、評論家は、常に、このような伝統文学の反省と批判の中で、自分のいわゆる新しい文学を確立しようと思っていたようだ。しかし、勝山功は、このような状況は、ときには問題の限度を超えていると考えた。人々は、「私小説」の地位と役割に過度の関心をもっている。かれは続けて述べた。昭和の初年（1930年前後）から、「私小説」は確かにすでに、日本文学の発展を阻害していた。このような言い方は、日本文学界の常識でもある。しかし、勝山功はこのような言い方に完全に賛成していたわけではない。日本文学の停滞、後退の原因を、すべて伝統的「私小説」のせいにするにはできないと、かれは考えていた。評論家寺田透もまた、第二次世界大戦以後により顕著になったこのような現象に対し、批判的観点を示していた（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、214ページ）。

寺田透は、「私小説」は定義の角度からいうと、実は、非常に消極的だと考えていた。つまり、作家は常に自分の表現が理性に合っているかどうか感じとることができず、自分の作品が擬態的特徴を持っているかどうか、或いは抽象的理想性を持っているかどうか判断できず、また精巧な言語は読者の目を攪乱しないかどうか分からない、ということだ。あらゆる特定の言語の意義の上で、作家の特定の資質や方法に基づいて、人類の愚劣な意図

地さを脱却できるかどうか、なお判断が必要であると、かれは考えた。上述の様々な面から、作家が「私小説」を書いたのかどうか判断できる、と感じた。

勝山功は、寺田透のこのような判定方式に依拠すると、「私小説」に対する判定は粗雑なものになると考えた。こうすると、作家と登場人物（多くは‘一人称’）の距離に基づいてのみ、或いは作家が観察した登場人物の位置＝視点の方法に基づいてのみ確定できることになる。一言でいえば、唯一の根拠はせいぜい読者あるいは批評家の肉眼に基づく観察であるといったところだ。勝山功は、このような見方は問題があると考えた。なぜならば、寺田透のこのような見方に依拠すると、日本の近代以降、「私小説」の創作様式と無関係の作家は、僅かに幸田露伴、夏目漱石、泉鏡花の3人だけになってしまうからだ。寺田透の見方では、表面的にでさえ、「私小説」とまったく関係のないプロレタリア文学の作家たちも、「私小説」或いは類似の作品を書いたことになる、ということだ。勝山功は、寺田透の上述の判定基準に同意しなかった。

確かに、基準化は手に余る問題だ。しかし基準がなければ、何をもって判定するのか？

第二次世界大戦以後の多くの日本プロレタリア作家は、確かにかつて、類似の「私小説」を書いたことがある。ここでの時間の境界は、あるいは、前に移行させることができるかもしれない。日本の著名な現代文学評論家小田切秀雄は、1958年の論作『私小説・心境小説』の中で、特に日本の戦前のプロレタリア作家小林多喜二およびその代表作『党生活者』に論及した。小田切秀雄は、この作品を「私小説」の特例とみなし、分析した。文中、小田切秀雄はまず、自然主義文学自体がもっている「私小説」の傾向について強調した。続いて、かれは、昭和初期の日本プロレタリア作家は、もともと皆「私小説」と「心境小説」の強烈な否定者だが、しかしプロレタリア文学以降に出現したいわゆる「転向文学」の中で、多くの以前の「私小説」否定者が、なんとこぞって「私小説」的な創作方法に傾いた、と指摘した。小田切秀雄は、小林多喜二が最も典型的な例証で、『党生活者』は「私小説」の描写方法を成功裏に運用した、と考えた。小田切秀雄のこの観点は、「私小説」の普遍的文学史的地位と意義を強調するにあたって、とても重要である。

この他、勝山功は、評論家荒正人の『私小説論』も注目に値する重要な論作であると考えた。なぜなら、荒正人のいくつかの観点は、戦前の「私小説」論の中で未曾有のものであるからだ。まず、荒正人は、平野謙が最も早くに提示した、いわゆる「破滅型」、「調和型」の「私小説」の二分法に対し、自らの批判的観点を示した。荒正人は、平野謙のその観点を否定する際に述べたが、——「‘私小説’作家は、市民社会の中で正常な職業人ではない。……純文学としては、‘私小説’は、一つの特種な意義上での余暇の趣味にすぎない。……かれらは現実の人生の敗北者であり、罪の意識を反芻している。」荒正人は、平野謙のいわゆる「危機意識」の判定方法を否定した。彼は、一般市民の文学の視野の中では、「私小説」の「危機意識」は極めて些細なことだと考えた。

更に言えば、荒正人は「私小説」の危機意識を認めるという土台の上で、このような「危機意識」は「家庭」の重い束縛を受けており、いわゆる「民族、階級、人類などとは、なんら関係がない」、と考えた。この概括は正確である。荒正人は「私小説」作家の家庭の「破滅」を否定し、真の「私小説」は「調和型」に属するべきで、「破滅型」にはではない、と考えた。このような観念の作用のもとで、荒正人の目の中で、「破滅型」に属する代表作家は、平野謙が名指した小林多喜二ではなく、原民喜、田中英光、太宰治などで、「調和型」に

属する者も北条民雄ではなく、主には志賀直哉、瀧井孝作と尾崎一雄などである。

上述のような観点を簡単に示したが、十分明晰で完璧な印象を与えることはもちろんできない。しかし、いわゆる完璧な印象というのは、このような段階の異なる観点の叙述の中で、徐々に完璧さに向かい、それを形成していくものである。平野謙の観点にせよ、荒正人の観点にせよ、かれらの「私小説」に対する分析と区分は、疑いもなく、実は重要な段階的意義をもっている。なぜならば、以前の日本文学界は、二種類の差異がはっきりとした「私小説」を一様に「私小説」と称していた。これでは、認識或いは判断の中で疑念と混沌を生むことになる。

荒正人は、こう解説した。破滅型「私小説」は、自然主義文学系統を源にしている。そして、「調和型」は、日本の「白樺派」文学（理想主義的文学傾向をもつ）を源とする。重要なのは、荒正人はこの基礎の上に、第三類の「発展型」の「私小説」を提示したことだ。なにを「発展型」というのか？このような言い方は、牽強附会の嫌いがある。その実、荒正人のいわゆる「発展型」は、常に「私小説」様式の外に排除された。それは、西洋の「自我」小説の影響を受けた作品群、或いは「自伝的」な作品である。一定の総括を進めてから、荒正人は狭義の「私小説」とは特に「破滅型」を指すと考えた。荒正人もまた、寺田透と同様の観点を表明した。それは狭義の「私小説」に対するある種の否定である。かれはまた、「調和型」の「私小説」は、つまり「心境小説」であり、これこそ「私小説」の正道である」とも考えた。

荒正人は平野謙のある論点に反駁したが、しかし「私小説」分類の問題の上で、二人は共通点をもっている、と勝山功は特に述べている。平野謙は、その『大正文学と現代小説』という文の中で、「私小説」（破滅型）と「心境小説」（調和型）の差異について、十分に興味深い論述を行った。平野謙は述べた。もし「私小説」が破滅の文学なら、「心境小説」は救済・贖罪の文学である。「もし『私小説』が無限混沌の危機の説明なら、『心境小説』は重困突破の危機克服或いは清澄な結論である。前者は、外界と『自我』の対立と失調に根をはり、後者は困難をくぐり抜け探し求める調和的感覚である」（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、219、220ページ）。

平野謙のこの解説は、簡明で要点を押さえており、説得力のある判定基準を示した。しかし、勝山功は、ある面においては異なる意見を示した。かれは、二人の評論家の異なる観点或いは同じ観点の中の、多くの問題は議論が尽くされていない、と考えた。かれは続いて、評論家伊藤整の論作『小説の方法』を取りあげ、伊藤整の「私小説」定義を紹介した。伊藤整は言った。「『私小説』は日本の自伝的環境描写の形式であり」、それは「特殊な自伝形式」である。実質的にいうと、この形式の「小説は表現の中で『一人称』を使おうと『三人称』を使おうと、本質的にはみな『一人称』に属する」。伊藤整は、方法と形式の面から出発し、以下の定義を導き出した。かれは述べた。「前述の原因に基づき、『私小説』作家は創作以前に、すでにある約束事をもっている、というべきだ。すなわち、描写の中で、主人公の立場や環境などを説明する必要がない。あるいは、読者は事前に、作者＝主人公の一般的経歴を知っておかねばならない」。明らかに、これもまた、多くの論者が反復強調する前提である。伊藤整は更に踏みこんで説明した。「よって、作品の主人公の造形上には空白がある。或いはこの類の描写は欠如をとまなう。」そうであれば、読者は作者に対し、予知的に理解することを余儀なくされる。例えば、作者の「私生活報告的な作品の中

から、ある知識の断片を得る。文学界の様々な伝聞を加えることにより、作品の主人公の立場と性格を推定することができる。」この意義から言えば、「私小説」は半自伝的なエッセイの性質を具えている」（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、221ページ）。

伊藤整のこのような論述は、少なくとも、作品の「私小説」属性を判定する面で、より多くの指導的意義をもっている。しかし事実上、この判定方式は、極めて混沌としており、信頼性を欠いたものでもある。読者のどこに、作者の現実体験や心理的経過を理解する余裕があるだろうか？それに、たとえ時間があつたとしても、自分の理解が正しいかどうか証明する自信があるだろうか？

よって、このような要求や条件は、実はある特定の研究者に向けて語られている。しかし、たとえそうであっても、ここから得られる結論もまた、ひとつの近似値でしかない。

勝山功は多くの論者の様々な意見をまとめ、一節を割き、日本の「私小説」の特質の問題を論じた。もちろん、主要には第二次世界大戦以後の代表的な理論観点を紹介、伝達している。

1. 「私小説」は日本的な近代小説精神を体現した、と考える者がいる。では、「どんな理由が、日本の近代小説の虚構的面の弱体化と喪失をもたらしたのか？」勝山功は、高見順の著名な論点を挙げている。——「本質的に、日本文学に対して、支配的役割を担った短歌或いは俳句の精神」、言い換えれば、いわゆる「写生主義」が、日本の近代小説の前述した弊害を導き出した。高見順は、実際に、日本の「私小説」は、「非近代性」或いは「前近代性」を同時に具えている、と考えた。そして、日本の近代文学の前述した状況を形作った根本原因を、完全に「私小説」のせいにしてしまうことはできない。前述の状況を生み出した原因は、日本近代文学自身の発育不良にあるということもできる。

2. 「私小説」は、「非日常」（危機意識）的特質を同時に具えている。あきらかに、これは比較的特異な説だ。勝山は平野謙の論述の一部を援用した。平野謙は、「一般の通論に基づき、人々は『私小説』或いは『心境小説』の随筆的性質と煩瑣な『日常的』傾向を非難する。しかし、実際は、二流の『私小説』だけが、批判のなかで指摘された低レベル傾向をもっている。反対に、『私小説』の本質は『日常性』を排除するといえるのかもしれない。『日常性』の危機意識を排除することが、『私小説』の根元的な主題である。生命の危機意識に対する救援的願望こそが、『私小説』と『心境小説』を貫く最大の特徴である」（①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、232ページ）とあって差しつかえない。ここでの「危機意識」は荒正人がかつて論じたことがある。しかし、平野謙のこの観点は、確かに、一般的な「私小説」通論とはいくらかの差異がある。肝心なことは、かれが、「私小説」の「日常的」特徴を否定したことにある。

3. 異質的要素の共存は困難だ。勝山功は、寺田透の著名な論点を援用した。かれは、「私小説」と呼ばれる作品を観察し、これらの作品がなぜ「私小説」と呼ばれるのかを研究した、と寺田透は述べた。その結果、一般に「私小説」と呼ばれる作品は、実は、つまるところ皆、極めて似たところをもっている、ということ、かれは発見した。極言すれば、「私小説」は実は、いわゆる「心境小説」である。寺田透も、破滅型の「私小説」は純粋な「私小説」と称することはできないと考えた。かれは、更に、「私小説」＝「心境小説」であるという有名な論点を説明した。

実はこの類の作品の中で、頻繁に語られるのは、小動物に対するある関心である、とかれは言った。しかし、暗示されているのは、人生の状態と人類の命運だ。主体の生存方式の造形上からいっても、素材の種類からいっても、語る内容はみな静態的、非動態的傾向がある。ここでの「わたし」は、いわゆる事件とはまったく関わりがないようである。それは、「異質的」要素の共存は困難であることを証明した。これは必然的な現象である。なぜならば、まだ抽象化していない「心象」(心理状態或いは内心景象)が一つの画面を作るならば、それはただの画面、つまり平面の制作だからだ。以後、「自我」の感性の中では、逆行的感覚を留めることができない。創作上のこのような考慮は、「心境小説」の主要な性質を体現した(①勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版、234ページ)。

以上が、勝山功が論作中に述べた部分的内容である。この他にも、彼は多くの論者の「私小説」に対する批判的観点を取りあげた。結論的な観点として、勝山功は、戦後「私小説論」の主要な特徴に言及した。戦後の「私小説論」は戦前の「私小説論」に比べ取り扱う範囲がより広範で、且つ基礎は総体的な観念にある。戦後の多くの論者は皆、「私小説」の定義、性質、成立、批判などについて論及した。つぎに、多くの論者はまた、「私小説」は否定、克服せねばならない対象であると強調した。当然、もう一方では、「私小説」は日本文学史上大きな役割をもった特異な存在で、存在する十分な理由があると、公認した。

勝山功が取りあげたその他の重要な特徴は、これ以上一つ一つ述べないことにする。総じて、勝山功のこのような史論的研究の紹介と描述を通し、戦前、戦後の様々な「私小説論」の大ざっぱな回顧の助けを借りて、日本の「私小説」の特殊な歴史的地位、その特殊な文学的本質に対し、あるいは更に踏みこんだ理解を生むことができるかもしれない。

五 イルメラ・日地谷の「私小説」定義

前にも取りあげたが、ドイツ女性イルメラ・日地谷(Irmela-Hijiya)の「私小説」研究は、海外の日本文学研究の中で非常に高い地位を占めている。彼女の著書『私小説——自己暴露の儀式』は、1992年日本の平凡社で日本語版が刊行され、日本文学界も彼女にかなり興味をもち、注目していることがわかる。日地谷以外にも、多くの西洋の学者が「私小説」に興味をいだいてきた。繰り返しになるが、「私小説」は確実に20世紀日本文学の中で、最も民族的で代表的な文学形式だ。

しかし、前にも述べたように、「私小説」作品が数も多く、錯綜していることと、定義の難しさから、本家本元の日本の文学評論界、研究界でも力作が少ないが、日本以外の日本文学者となると、真に理論的で概括的な「私小説」研究の専門著作は、更に少ない。日地谷の「私小説」の著作も、出版後、毀誉相半ばしていた。しかし、それは日本以外の文学研究者(あるいは日本の「私小説」論者を含めてさえ)の最も重要とする「私小説」研究の専門著作のひとつである。

この点では、何も異論はない。聞くところによると、何人かの日本の学者は、この論作は多くの論点と論拠の上で成立しないとみなしている、ということだ。しかし、国外の学者は、かれら自身の文化的背景、学術感覚と視角に基づいて、理解し判断している。かれらは、日本の学者の観点あるいは研究方法に追随することはできないし、そうする必要もない。

以下に於いて、具体的な観察を通し、日地谷の論著の中で注目に値する独得の箇所を、簡明に解説していきたい。ここでは、まず、イルメラ・日地谷自身の上述の問題に対する見方を述べることにする。日地谷はその論作の「序論」の中で、もし我々が研究の対象としての「何か」に関心をもっただけで、研究方法の「どのように」を軽視するなら、学術研究の方向を逸脱することを免れない、と鋭く指摘した。彼女の目の中では、「方法」の存在は明らかに「対象」が生まれる基礎である。これは西洋の文芸学のずっと昔から公認された常識である、と彼女は言った。参考文献を検索するとき、その研究成果的なもののみを査証することはできず、研究の方法論の前提、研究背景の認識、注目する焦点及びそれらの研究方法を同時にチェックするべきだ、と日地谷は考えた。このような認識の基礎の上で、日地谷は、日本の学問に対し、彼女独自の見方をもっていた。結局のところ、日本の学問は変異な感を与え、言い換えれば、自身の確立を対照とする基準の上で、理解を加える必要がある、と彼女は述べた。日本人の学問に対する理解、及び文学研究という学問が社会で担う役割について、ヨーロッパの状況とははっきりとした差異がある、と彼女は言った。まさにこのような認識に基づいて、日地谷は自らの、日本的な学術研究とは異なる、独自の研究方法を定めた。つまり、彼女は日本の研究を以て前提、基礎とし、日本的な研究に対し必要な批判を加えると同時に、日本的な学問の諸般の前提とヨーロッパの学問の間の齟齬が、研究の中の負の要素にならないよう、努力をはらった。逆に、彼女はこれを、研究をより豊かで積極的にする要素になるよう、腐心した。彼女は、自分の研究を明確な意識的理論説明と実証分析を具えた混合体である、と称した(①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、33、34ページ)。

正にこのような明確な方法意識の作用のもとに、日地谷はその論文の第三部の中で、いわゆる「私小説」様式論の仮説的構造モデルを確立した。イルメラ・日地谷の論著はおのずと大量の日本語の原作と研究資料にも触れた。彼女の論著は五つの部分に分かれ、各部分ごとに若干の章節を有する。全体で45万字に近く、大著といえることができる。初めてこの書に接した際の第一印象は、西洋の学者の理論的視点上の強さといったものである。かれらは一定の素材を掌握し、一定の理論感覚を抱いたら、自分の注目する対象を、何が何でも、かれら特有の理論的思惟の枠の中に納め、思惟定式のなかに納めてしまう。この状況の優劣については、読者の判断にお任せする。

実際、イルメラ・日地谷は真の意味での文学理論家ではない。しかし、彼女のこの日本文学の特定期の研究著書の中で、そこにわれわれは、日本文学界と日本の学術界とは異なる、力強い西洋学術の特徴と方法意識を感じとることができる。『私小説——自己暴露の儀式』は、同じように詳細な研究資料を重視するが、しかし、その主要な特徴は資料の詳細さ、論証の信憑性にあるのではないことは、はっきりしている。日地谷の最も称賛に値する研究成果は、まさに、それらのあまり信憑性のない定義と理論的概括の試みの上にあるとあって差しつかえない。日本人の「私小説」作家、作品に関する論述は諸説ふんぷんだが、しかし、真に系統的な理論概括あるいは定義に関する試みは極めて稀少である。よって、日地谷の努力は特別な価値と意義がある。

もちろん、日地谷は研究の中で、日本の作家、学者の長期的な研究成果についても、多くの論述あるいは描述的な仕事をした。彼女は、同じように日本の文学界の研究成果の手を借り、その土台の上に、日本の「私小説」の誕生、発展、異なる形態あるいは代表的な

論説と観点をまとめ上げ、描述した。より重要なのは、彼女の西洋文化理論の視野に基づく、試みの概括と定義である。

簡単にいえば、イルメラ・日地谷の論述の中では、第一部は日本の「私小説」の生成条件を、詳しく紹介した。第二部は、日本の「私小説」研究史を理論的にまとめている。第四部は、「私小説」の変質という題名が与えられ、主に風格がまったく異なる志賀直哉、葛西善蔵、林芙美子、太宰治などの多くの「私小説」作家を紹介し、かれらの重要な作品と創造の特色を紹介した。筆者がより興味と価値を感じるのは、第三部の「様式論」と第五部の「文学の交流系統の中の‘私小説’」である。このような題名自体が、耳目一新の感を与える。明らかに、日地谷はまったく別の高く、独得の面と視点から、新しい観察と探究を推し進めた。

イルメラ・日地谷の「様式論」中の「私小説」定義は非常に面白い。この定義は、読者が「私小説」の基本的形態と実質をより明確にするのに役立つ。論述の中で、日地谷はまず、日本の「私小説」の概念の歴史を振り返り、日本のこれ以前の「私小説」に対する様々な定義について述べた。この基礎の上に、日地谷は、自己のいわゆる「様式論」の定義を示した。「私小説」の定義は、とても困難な仕事で、よって日地谷は自己の「私小説」様式論を提出する前に、日本の「様式論」について簡単な分析と叙述を行った。いわゆる「様式」の概念は、日本の文学研究の中で冷遇されている、と彼女は考えている。日本人の「様式」についての理解は、実は、単にある種の「類型」あるいは「種類」に対する理解にすぎない。さらに言えば、日本人は「様式論」を設定するというテーマを余計なことだと考えている。なぜならば、かれらが研究の中で採用しているのは旧態依然とした「実用本位」の態度である。これが日地谷の日本の「様式論」に対する基本的印象と理解である。このような状況のもとで、日本的な「私小説」研究を超越するために、日地谷は自己の「様式論」を提出した。このような「様式論」研究を設定した目的は、科学的な態度を以て、「私小説」という重要なその国独得の文学、民俗文学形式について定義を行うことにある、と日地谷は強調した。このような開拓的意義のある仕事において、日地谷は、彼女の研究が同様に日本人の歴史考察と価値判断を基礎とせねばならないことを、認めた。このような基礎の上で、はじめて「私小説」の諸般の要素、側面に対し、特別で、正確で、説得力のある説明と規定を行うことができる。これは重要な前提だ。そのほかに、「私小説」をその他の文学様式と区別するには、判断基準としての多くの要素を確定する必要がある。

重要なのは、日本文学の血脈の中のどのような要素あるいは側面が、「私小説」様式の直接の基礎あるいは同時代作品の特徴を構成しているのだろうか、と日地谷は考えた。さらに言えば、これと相異なる観点は、認可を得ることができるのであろうか？前にも述べたが、日地谷の最終目的は、西洋の現代理論と研究方法を利用し、日本の「私小説」に対し、独自の解釈と定義を作り出す、ということだ。

彼女は、その論著の第三部第五章第二節の中で、いわゆる「私小説」構造モデルの表題のもとに、「私小説」の肝心の要素に対し、以下の概括を行った。

1. 「私小説」は、まず「事実性」の要素を具えている。いわゆる「事実性」とは、すなわち、日本の読者の視点中の文学作品と実際の現実との特定関係である。つまり、「作品は作家の自らの経験の現実を表現しなければならない」。いわゆる「事実性」とは、文学・作品の中に反映された現実、或いは文学と現実二者間の実際関係を指すものではない、と

日地谷は述べた。「事実性」とはそれらの関係を、文学交流の過程の中に置いて、理解を加える、といったほうがよい。つまり、作家は特定の文体信号に依拠し、自己の理解するある形式を以て、作品の「現実依拠性」を表す。これに相對し、読者はまず、前述の現実依拠に対するある種の「信頼」を前もって持つ必要がある。更に言えば、テキストは情報を読者のもとに留める。それから、読者は自分の探索を開始し、且つ探索の中で、作者と「一人称」叙事者の「同一性」を発見する。この時、読者と作品ないし作者間の契約は成立した、とみなすべきだろう。読者はテキストのなかに潜在する信号に基づき、或いは同類作品の中で得た経験に基づき、テキストと現実の対応を判断する、ということもできる。実際、読者はこの時逆方向的な推論をすることができる。——もしかりに、作品の主人公としての「一人称」の叙事者と作者が同一ならば、彼の職業もまたかならず作家であり、彼はまた同じ経歴と性格をもっている、云々（①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、241ページ）。重要なのは、日地谷は「私小説」と日本の自伝的文学の伝統との直接の関係を否定した。

2. 「私小説」の成立は特定の歴史的条件を具えている。「私小説」が成立し得る前提は、文学界の存在である。日本のいわゆる文学界は、詩人、小説家、批評家が共同して構成する閉鎖的な文学者の世界だ。「私小説」誕生の初期段階では、作家、登場人物、読者は一体となっている。よって、新しい作品が発表されたとき、読者の最大の関心は、作家本人のほかに、誰がモデルとして作品に登場するかということと、そこでの描写が適切かどうかということだ。日地谷はかつて宇野浩二の作品を通して、「事実に忠実である」という様式の強制力を強調した。総じて、このドイツ人の女性である日本文学研究者は、日本の「私小説」のなかでは、読者についても作家についても、「現実」が最高の判断基準であると考えた。様式としての「私小説」の発展過程においては、必ず作者、読者間の「事実的契約」関係を成立させねばならない。これがまさに、いわゆる条件の形成である。日地谷は、前述の、「私小説」の構造要素としてのいわゆる「事実性」が、様式固有の叙述形式を形成した、と強調した。

3. 「私小説」は、いわゆる「焦点人物」をもつ必要がある。もし「事実性」が第一の要素なら、「焦点人物」は、この様式の第二の要素である。二者が互いに前提となって、作品の中で緊密に相関連している、と日地谷は言った。「焦点人物」の構成要素は、「共有の視点」を保持するという前提の中に体現される、といえるかもしれない。つまり、作者がわれわれに対し掲示したものは、ただ主人公の内在世界で、その他のあらゆる登場人物に対しては、いわゆる「外部」描写にすぎない。このような見方が実際の創作状況とぴったり合致しているかどうかは別にして、日地谷のこのテキスト分析は非常に面白い。前述の状況は、「共有」の視点を遵守する理想的形態だと、彼女は言った。

当然、このようないわゆる「共有」の視点は、また常に打ち破られることにもなる。日地谷は志賀直哉の代表作『暗夜行路』の中のこの類の状況を例に挙げた。ここで例に挙げられた『暗夜行路』は、実際には「三人称」小説だ。この時の「一人称」あるいは「三人称」は、様式を区別する固有の基準ではない。なぜならば、意義を決定するのは、人称代名詞ではなく、叙事の視点であるからだ。全体的に言って、「私小説」の中で圧倒的な優勢を占めるのは、もちろん「一人称」形式なので、いわゆる「自伝性質的」見方が生まれた。しかし、様式の定義では、このようなことはないようだ。「三人称」を採ろうと、「一

人称」の叙事方式を採ろうと、前提は「私小説」の作品構成と本質にあり、いかなる変化も生じなかった。

日地谷は本節の中で、時間の構造の問題に更に論及した。「私小説」が「自伝」と区別される理由もまた、「自伝」の目的は個人の発展の軌跡を描くところにのみあり、一般の「私小説」は物語の現実的終点からは始まらない、というところにある、と彼女は言った。実際上は、日本の読者と作家が好むのはある種の幻想——（体験の主体と叙述の主体があたかも「同一」であるという幻想）のみである。このような「私小説」の理想形態は「私小説」様式の時間の構造を決定した。つまり、「私小説」はもともと作家の人生の中で、相対的に短いエピソードである。このエピソードの始まりはそれほど昔のことではなく、その終わりは可能な限り叙事の現在に設定される（①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、255ページ）。

4. 日地谷はまた、「私小説」のプロットの側面にも論及した。これは「私小説」の描写対象に関わる重要な問題だ、と彼女は言った。「私小説」が描く対象は、実はある程度限定される。つまり、「私小説」描写の対象は、一般的に、日常の中の単調な生活、金銭問題、婚姻問題及び「自我」が自然の幸福と調和する瞬間などに限定される。しかし、人々は、「私小説」のこのような描写対象が、陳腐で単調な印象を与え、作家の想像力の貧困と局限を現していると常々感じている。日地谷は、これは誤りだと強調している。なぜならば、このような観点に基づく、「私小説」のもつ典型的特徴を説明できないからだ。「焦点人物」と強い対応関係を作るのは、ある種の特殊な体験方式で、即ち、世界に対するある種の特定の情緒的傾向である、と日地谷はより踏みこんで説明した。「私小説」の描写対象は、決して「自我」の観察と「自我」の批判などではなく、決して、意義の探究あるいは「自我」と世界間の様々な葛藤に対する理性的克服等ではない、と述べた。「私小説」は、主観的文学と記述的文学の混合形態であるか、あるいは、主観的功能すなわち表現的功能は、優勢な混合形態にある。この意義から、プロットの面に基づく事件は、「私小説」の中では、ほんの「表面的」な要素であるにすぎない。

日地谷のこの見方は、割合に客観的で、「私小説」の要点、真髓に触れている。「私小説」の意義は、生活の断面を描いた後、そこに示された「典型的性格」を標榜することではない、と彼女は断言した。その意義は、作家個人の典型的性格を表現することでもない。よって、「私小説」作家の創作の目的は、社会を教化すること、あるいは、読者の好奇心を満足させることにあるのではない。また、「自我」解釈のため、「自我」の正当化のためでもない。なぜならば、「自我」の解釈、あるいは「自我」の正当化は、主体と自身が一定程度の距離を保つことを必要とし、あるいは理性的な思考過程を経ることを必要とするからだ。しかし、「私小説」について言えば、特に重要なことは主体のいわゆる経験を表現することだ。前述の理由に基づき、「私小説」のプロットの面からいえば、作者は苦心して読者の趣味的需要を満足させることはない。このような状況は、徳田秋声の『儼』の中に突出して現れている（①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、261、262ページ）。

5. 日地谷は「私小説」のもつ「哲学」的基礎に論及している。「私小説」中の「自我」を特徴あるものにしてしているのは、非理性主義の人生態度である、と日地谷は考えた。ここでの「自我」は、永遠に被害者として作品のなかに現れる。どんなに苦しい生活状況であ

ろうとも、完全に彼ら自身の理由によってもたらされたものである。「私小説」作家の描写の中で、「貧困」は破壊的な天災として扱われた。しかし、「自我」自身の様々な不満、あるいは満たされることのない虚栄心に関しては、個人が直面するある種の運命の力とみなされた。この時、「自我」は救いのない環境の中に置かれ、小説の全体的基調を決定するのは、主人公の独得の方式下での前述の状況に対する反応——（主人公の感傷的な反応）、である。

実際、日地谷がここで取りあげた哲学的基礎は、やはり感覚中の多くの表象に基づいている。彼女はまた、日本の伝統芸術論の中のふたつの中心的概念は、「私小説」のいくつかの特性の解釈には慎重に適用されるべきである、と言った。この中心概念は、いわゆる「無常観」と「物のあわれ」（‘自然の悲哀’などと訳すことができる）の美学観だ。日本の「私小説」は、これら伝統的哲学観念あるいは美学観念とは抵触するところがなく、一脈の相継承する重要な特徴を具えている（①イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版、265、266ページ）。「無常」にしても、「自然の悲哀」にしても、どちらも東洋哲学・美学の肝心な要素だ。これに対し、日地谷は、より詳細な解釈は試みていない。

いずれにせよ、イルメラ・日地谷は、「様式論」の中での、日本の「私小説」の基本定義に関して、われわれのために、明晰な様式図景を描いてくれた。これらの理性的な総括的詳述は、日本の研究状況・視点と方法とは、明らかに大きな差異がある。より多くのこのような異質な理論的試みを通して、読者は徐々により多くの明晰な印象と認識をもつようになることと思う。

六 様式の衰退と「自我」の問題

20世紀の第二次世界大戦終結から現在に至るまでの間、日本の「私小説」創作は確かに、徐々に衰退の道を辿り、純粹「私小説」的な創作方法で創作する作家は少なくなったことは、認めざるをえない。現在、活躍している有名な「私小説」作家は、日野啓三、佐伯一麦など幾人かの中年作家と、柳美里など少数の若い女性作家だ。このような場合は、「私小説」総体の存在の勢いが、下降傾向を現していることを証明しているが、しかし、日本の「私小説」創作の火種が無くなってしまったわけではない。前にも述べたように、少数の作家とは、若い中堅作家までも含み込み、この創作領域をしっかりと守っている。同時に、これに類しない作家の創作の中にも、明らかに「私小説」様式の精神的実質が含まれている（例えば、大江健三郎）。20世紀後半の日本の「私小説」様式の存在、発展のあり様を簡単に考察してみたい。

第二次世界大戦後の日本文学界の全体的歴史状況からみると、戦後初期の「私小説」創作は、一時隆盛な時期があった。たとえば、終戦後の日本文学の先導者——太宰治、伊藤整、高見順などは、依然として「私小説」的な文学告白で創作を始めた。これらの作家の「私小説」作品は、本来の意味での「私小説」とは大きな違いが現れていたが、しかしこのような伝統の復活は重要な意義があった。そのことは、戦後の日本文学あるいは文化環境が、「私小説」という文化の象徴的意義をもった特有の様式を完全には排斥しなかったことを証明している。

重要なのは、前に述べたが、戦後の若干の代表的な「私小説」作家、作品の中で、「無頼派」作家の太宰治の小説創作は、特異な魅力と論争の余地を具えている。太宰治の生まれながらもった個人的要素——破滅、罪の意識、「人間としての資格の喪失」、繰り返される自殺衝動などは、破滅型「私小説」作家の典型的特徴を十分に現している。また一方、かれの創作は、はっきりとした「虚構」的要素を含んでいる。つまり、この天生の「私小説」作家は、また同時に様式を超越した変異性、異質さを兼ね備えていた。

伝統的「私小説」作家は、ほとんど絶対的に「虚構」を排除すると、繰り返し強調してきた。しかし、様式の絶対化は早くから日本の小説芸術発展の桎梏となっており、多くの作家がこの桎梏から逃れようと懸命に努力を続けた。しかし、多くの作家が、依然として、「私小説」様式、あるいは伝統的で重たい観念の束縛と影響を受けている、とあってよい。このような束縛は潜在的、文化的、強制的であり、自覚しようと自覚しまいと、作家は様々な制約、制限を受けている。まさにこの意味において、太宰治の戦後の創作は、「私小説」に対し、特別な象徴的意義をもっていたのかもしれない。かれの創作は、おのずから、ある種の様式革新の欲求と役割を具えており、同時に「私小説」の必然的衰退の歴史的趨勢を予兆していた。

勿論、その他の幾人かの作家が、第二次世界大戦後、創作の中で、「私小説」がかつて誇っていた隆盛を証明した。特に興味深いのは、戦前・戦中の日本プロレタリア文学が、根っから「私小説」的な創作方法を排斥、否定したことだが、しかし戦後、その中の代表作家宮本百合子、佐多稲子、中野重治などは、意外にも優秀な「私小説」作品——（中村光夫はこれを「社会主義的‘私小説’」と称した）を書き続けた。このような見解には少し矛盾がある。しかし、これらの状況は、同時にまた、「私小説」の伝統の根深さを物語っている。

このような変化の原因は、戦時中の社会状況と思想状況が、プロレタリア作家の生活と創作を抑圧し、ねじ曲げ、彼らの個人生活と感覚を、いい具合に社会的、文化的伝統心理の趨勢に重ね合わせたことにある。つまり、戦時中特有の悪化した心理と状況のもとで、「私小説」は、いつとき、かれらの思想、心境を表現する最良の方法となった、ということだ。

また、戦後には、何人かの伝統的意味における「私小説」作家がおり、重要な作品が発表された。たとえば、上林暁の『聖ヨハネ病院にて』、尾崎一雄の『虫のいろいろ』、外村繁の『夢幻泡影』など。戦後の世の移り変わり、社会的心理の変化、文学界自体の変化にともない、「私小説」作品も減っていった。しかし、「伝統」は強固な文化的伝承の特徴を具えもっていた。「私小説」というこの20世紀の日本文学の中で、最も民族的性格をもった文学の伝統も、すぐに跡形もなく消え去ってしまう、ということにはなかった。日本文学界のその後の創作状況も、「私小説」が顕在的な文学界の現象として、徐々に舞台前面から楽屋裏に後退しただけで、20世紀後半の日本文学の創作の中で、それは依然として重要な影響と作用を発揮してたことを証明している。

実は、多くの戦後文学中の重要作家も、内心とても愛着を持っている伝統小説の表現様式を捨てきれずにいる。三浦哲郎もその特異な創作により、戦後日本文学中で、最も代表的な「私小説」作家といわれている。大江健三郎の多くの作品もまた、明らかに「私小説」の諸般の要素を含んでいる。

同時に、「私小説」現象は依然として、当代の日本作家、評論家が最も関心をもち、常に議論を繰り返す焦点問題のひとつである。1993年8月号の日本の雑誌『群像』は、評論家三浦雅士と前述の二名の「私小説」作家日野啓三と佐伯一麦の文学「鼎談」を載せている。

この「鼎談」はとても興味深いもので、日本の「私小説」創作の中でとても重要な「自我」の問題について、踏みこんだ探究を展開しており、示唆に富んだものである。鼎談の中で、三浦雅士は、まず強調している。「私小説」は疑いなく、日本近・現代文学の中で最も重要な要素と伝統であると見なされ、第二次世界大戦以後の「私小説」の創作上での中心的地位は、動揺させられたが、しかし、前述の認識に大きな変化はなく、ただ、当節では「自我」の探究を離れて「私小説」を論じるむきもある。原因について述べれば、20世紀六、七十年代以降、「自我」が一つの謎になったことだ。——「自我」の意味が明らかに曖昧さを増し、なされるべき研究も観念の泥沼に落ち込んでいる。いわゆる「自我」の曖昧化は同様に、全体的な社会の状況と観念の変化を源とし、社会の加速発展により、現実が多面化した、と三浦は述べている。この時期の「自我」は、もはや20世紀初頭のように社会の感覚の中心をなしてはいなかった。ここでは、三浦雅士は、「私小説」研究と評論の角度から出発し、様式の要因について、独自の観点を提出した。

極言すれば、かれは、「自我」の曖昧化こそが「私小説」創作の衰退の根本的な原因だと言っているのだ。この説は確固としたものだと言べきだろう。少なくとも、三浦雅士のいわゆる相対的に明確な「自我」感知と描述を逸脱したので、「私小説」は存在の基盤を失ってしまったのだ。

一方、「私小説」自体が、「自我」意識過剰な産物である。基本的前提を構成する「自我」が、小林秀雄のいう前近代の「自我」に属するか、その他の側面の「自我」のようなものであるかは、時には、あまり重要ではないようだ。では、三浦雅士の言う「自我の曖昧化」は、結局「私小説」の継続発展を抑制したのだろうか？鼎談に臨んだ二人の「私小説」作家は、三浦の筋に従って、自らの観点を表明してはいない。しかし二人は同様に、「私小説」作家の「自我」の特殊認識に関しては、三浦雅士のいわゆる「自我」認識とは同じでないだけだ、と強調している。

日野啓三は、創作行為それ自体の特徴から出発し、「自我」の存在あるいは表現の意味を考察すべきだ、と述べている。日野啓三の目の中では、「自我」は「私小説」にのみ有るものではなく、いわゆる「自我の曖昧化」も必ずしも創作を圧殺することはない、ということだ。作家の一般的な認識論に基づけば、創作にまず必要なのは、自身の体験である。小説の中では、「自我」を書くことができ、他人を書くことができ、物体を書くことができ、樹木を書くことができ、夕日を書くことができる……一生の中では、何回となく夕日をめでることができるが、しかし「自我」が真に夕日を心に向け、夕日に遭遇し、夕日によって観られる体験は、一生の中で非常に少ない、と日野啓三は述べている。このような体験こそが、文学の核心的存在である。日野のこのような評述は一般的で、文学化され、広くあらゆる文学創作を指し、もちろん「私小説」様式も含まれる。

しかしこのような評述は、三浦雅士の理論的詳述とは明らかに対話が成り立たない。日野啓三が探究しているのは、「自我」の歴史的存在自体に止まるのみではなく、また「自我」の形態と認知方式の変化が、「私小説」様式にもたらした重大な影響でもない。

日野啓三が言ったのは、ただ文学創作の中の「自我」体験の一般的、特殊的な表征（訳者：中国語のママ）にすぎない。実際に、これは、第二次世界大戦後の「私小説」創作における下降傾向についての解釈には、あまり認識的意味をもっていない。

同様に、佐伯一麦の「自我」意識も、作家の独特な感覚に基づいている。彼は、創作する時は、常に一気に20ページ、30ページ書く、と言っている。しかし翌日には棄ててしまう。なぜなら、「私」は不断に変化するからだ。探求される対象としての「私」は、現実中の「私」と同一とは限らない。佐伯一麦も「自我」の創作に対しての意味に極めて関心をもっている。あるいは彼は、「私小説」様式の絶対的真実性について、ある種の懐疑を表明しているのかもしれない。日野啓三は、最も難しい問題は、どの面に基づく自我を考察するか、あるいは、いかに複合的に「自我」を把握するかだ、と述べている。言葉を換えて言えば、対応するものとしての「非我」が何かということだ。答えは様々である。

しかし、対応するものは常にある。他人と「私」、世界と「私」、虚無と「私」などで、みな「自我」の対立的問題にかかわっている。

日野啓三はまた、実は「自我」は、初めは閉ざされたモナドではなかったと強調した。現実と「自我」の関係の中で、二者は「互損性」、即ち相互作用と相互変化を持つ。これら「自我」の相対理性に関する認識は、当代の日本の「私小説」作家の認知方式を反映している。伝統的「私小説」作家が、この「自我」あるいは「自我」と外界の前述した関連を同様に取り扱うかは別として、この認識そのものは、誤っていないということを、認めるべきである。

前述の三人の「鼎談」の中で、評論家三浦雅士の観点には、理論性がある。三浦雅士は、二人の作家の、創作中における「自我」形態に関する認識には同意する、と述べている。

しかし、かれは、いわゆる「自我」は生まれるとすぐに他者との関係の中に置かれると強調している。「私」の概念はもともと他人の注視を含んでいる。他人の眼差しを方程式とすると、まずかならずXがあり、Xの変化値は無限大である。こうであれば、「自我」はひとつの不確定値となる。では、どのようにこの不確定の「自我」を、伝統「私小説」の特定の意味の中に限定するのか？あきらかに三浦雅士も、伝統「私小説」様式上の、そのような純粋性に懐疑をいだいている。

「私」が「私小説」に触れると、常に混乱が生じる。いわゆる「自我」は、つきつめれば人間の存在である、とかれは言っている。しかし、おかしなことに、一般的に「私小説」に論及すると、状況はこのようではない。伝統「私小説」は、ある意味で、前述の人間の存在をゆがめている。

伝統的意味の上での「私小説」の周知の基準、すなわち小説中の人物ないし人物の諸般の経歴は、必ず読者が前もって知っておくべきである、とも三浦雅士は言っている。つまり、ここでの現実と作品は、常に一つ一つ対応する関係を捜している。それは、創作と批評の上で共通に認定したモデルで、第二次世界大戦以前の大正と昭和を貫き通しているのかもしれない。では、本来の意味の上での「私小説」作品を読む際には、相対する関連作家の様々な知識を持っておく必要がある。例えば、大江健三郎の作品を読むには、閲読の前提（前もって、大江健三郎というこの作家の過去の生活方式と経歴および特定の小説とは無関係のその他の小説、その他の行為、思想、心理状況を理解しておくこと）を具えておく必要がある。三浦雅士は極めて婉曲的に指摘している。日野、佐伯両名の作家の「私

小説」の定義は、人に広範すぎる印象を与え、それで自分の指す感覚的な「私小説」とは異なっている。

明らかなことであるが、日本の当代作家、評論家は、「私小説」様式と対峙し苦心惨憺する時、常に大きな認識の違いをもっている。実は三浦雅士は根本的に、作家の「自我」と作品人物の「同一性」に懐疑を抱いている。つきつめて言えば、人類の奇怪な現象は、自分自身に対し嘘をつくことである、と三浦は言っている。「自我」について言えば、自分に関する物語を紡ぐとき、一種の嘘をも紡ぎ出している。しかし、体験は後になればなるほど、異なる様々な解釈の共存を許すことができる。

以上、日本の当代評論家、作家の「自我」に関する論述を簡单的に紹介した。これにより、一步踏みこんで、「自我」問題は「私小説」に対し非常に重要な役割を担っていることを理解いただいたと思う。もちろん、「私小説」のための定義は依然として極めて困難な仕事である。時には、いくつかの問題については、純粋な理性的方法に基づくだけでは、はっきりと説明できないかもしれない。とても奇妙なことは、時にははっきりとしない文学の描述が、かえって、より様式の本義に近づくことがある。例えば佐伯一麦の前述の「鼎談」の中に、極めて示唆的な見解が述べられている。かれは、人間の「自慰」行為の象徴について述べ、すなわちある意味から言うと、「自慰」こそが「私小説」様式の原型であると述べている。このとき、そのような想像において、観念は、絶対的に「自我」を離脱している。「自我」は、この時点ですでに客観化されたか、あるいは突然に大きな変化を生じている。「自我」は生存の過程において、体験的な痛みを、誇張されたエネルギーに転化する、とかれは述べた。

かれのこのような見解に基づくと、「私小説」は作家にとって、一種の「自傷的」享楽であるといえるのかもしれない。作家は、精神の「リビドー」の解放過程において、自己満足的に、「自我」の客観化がもたらす奇妙な快感を享受している。この説は、正確かどうかは別として、とても興味深く、考えさせられる。

七 『語られた自己』——鈴木登美の「私小説」論

20世紀末、日本文学には汎国際的な傾向が現れ、多くの若い作家の作品は、プロット、構想、小説背景、人物形象などの面で、人を困惑させるような状況を生み出した。作品の特定する国、あるいは民族的環境と背景が、しばしば判別、確認を困難にさせた。

最も典型的な例が、20世紀80年代に日本文学の旗手と称された村上春樹である。ある者は、村上春樹を日本の「後現代」(ポストモダン)文学の代表作家と称する。かれの小説の発行部数は驚異的で、伝統作家の追随を許さない。かれの文学的虚構と現実的存在の境界が完全に混ざり合った創作観念と方法は、伝統文学、特に伝統の「私小説」的創作方法にとって、強烈な衝撃であり、否定であった。ここでは、村上春樹の創作上の基本的特徴については、ひとまずは論じないことにする。同様に興味深い現象は、日本文学の学術研究界にも類似した状況と傾向が出現したことだ。伝統的な研究の一枚岩を打ち砕いた者がおり、積極的に国外、特に西洋国家の研究方法来に接近した。

言語媒体の役割は極めて重要だ。ここで触れる中年の学者鈴木登美は、強烈な代表性を具えている。実は、日本の作家、文学研究者は西洋を尊び、あるいは西洋に留学すること

は、19世紀の後半からすでに始まっており、それは特に珍しいことではなかった。しかし、日本の「私小説」研究の領域に限定されるということで、鈴木登美の状況は特に注目に値する。最近、鈴木登美は日本語版の著書『語られた自己』（原著は英文で書かれ、大内和子、雲和子の共同翻訳により日本語で出版された）を世に問うた。

鈴木登美は、1951年東京に生まれ、東京大学大学院で博士課程を修了し、アメリカのエール大学大学院で博士の学位を取得し、アメリカの多くの大学で講師、助教授を歴任し、現在コロンビア大学の東南アジア言語、文化学部の教授を務めている。鈴木登美が主に携わっているのは、比較文学、比較文化、日本近代文学の研究で、彼女は英語で書いた著書を多く出版している。よって、ある意味からいえば、鈴木登美は純粋な日本の学者ということではできず、彼女の研究視点は混合的、総合的要素をもっており、その重要な任務は西洋の文学の受け手に向かって、日本文学を説明・解説することなので、受け取る対象が異なっている。このほか、彼女はアメリカでの学問、研究、仕事の時間が長く、すでに日本の学術研究界とは異なる、新しい文化的ムードあるいは研究環境の中に歩み込んでいたというべきだろう。それで、彼女は純粋な日本の目線と方法で、文学研究を継続することはなかったのだ。

以上の前提のもとで、鈴木登美の重要な象徴的意義は、彼女がすでに異文化混合後の新しい文学研究者となり、彼女の研究視点あるいは文化的視角にすでに大きな変化が生じていることである。当然、日本文化の主体様態性は非常に堅固で、彼女が国外の異文化の中で成長したのでなければ、日本的に頑固な民族的性格を完全に変えることは難しかったであろう。

鈴木登美は、日本の文学界と、時間的・空間的に相当の距離をとったのち、はじめて異なる文化の総合的立つことができ、日本の「私小説」の特殊な歴史、意義について、興味を新たにし、新しい認識を加えることができたのだ。同時に、彼女はまた精一杯、西洋的な研究方法を道具として、前述の民族的小説様式を見直そうと試みた。彼女はその論著の中で、「自我」、キリスト教と言語の関係を探究し、典型的な「私小説」作家の作品及び日本国内の重要な「私小説」論を振り返った。そして、第三部の幾つかの章節の中で新しい視点を提示した。彼女は、新機軸を打ち出すように二人の最も典型的な日本の唯美主義作家、永井荷風と谷崎潤一郎を取りあげ、「自我」、「自伝体」、「告白性」の角度から、彼らは「私小説」様式とは切っても切り離せない特異な関係があることを証明した。つまり、鈴木登美は特殊な文化環境と距離感覚の中で、「私小説」の伝統の強大な様式の影響を感じとったのだ。

鈴木登美は、その著作の冒頭で、日本の近代文学の評論と関連の論述を取り扱うなら、必ず「私小説」に触れないわけにはいかない、と言っている。最近、どうしたわけか、日本の各級の文学研究史はにわかに活気づき、英語を主にした海外の日本文学研究界にも多くの重要な研究著書や紹介の類の書籍が現れた。このような状況はいささか立ち遅れの感があるが、しかし共通の認識は、「私小説」は近代以来の日本文学の唯一で、独自性を具えた様式、あるいは形態であると認めたことである（①鈴木登美『語られた自己』、岩波書店2000年版、1ページ）。

続けて、鈴木登美は「序論」の中で述べている。「私小説」は、現在、すでに日本の文学史において安定した位置を占めており、「私小説」という言葉も広く知られているが、しか

し、「私小説」の概念は依然として曖昧で把握が難しい。このような状況は、周知の事実である。鈴木登美は、自分の、日本国内の学者とは異なる視点と研究を通して、「私小説」の基本概念をさらに明確にしたいと望んでいる。

鈴木登美は、また、その「序論」の中で、西洋の学者の「私小説」論を重点的に取りあげている。たとえば、イルメラ・日地谷の『私小説——自己暴露の儀式』(1981)、エドワード・ファウラー『告白のレトリック』(1988)など。彼女は、これらの論著は、西洋的批判意識の産物だと言っている。彼女の日地谷の研究成果に対する評価は最も高い。彼女は、日地谷の努力は卓越している、と述べている。なぜならば、その論著の中には、日本の文学研究界に対する批判的観点が含まれているからである。彼女は、日地谷の鋭い批判を取りあげている。日本人が「私小説」を論じる際には、必要な批評的基準を欠いている、と日地谷は考えている。同時に日地谷は、テキストから得た断言を、「私小説」の概念の中に無理に押しつけてはならない、と西洋の文学批評家に警告を与えた。これとは反対に、日地谷本人は、独自にある「理想的形態」を構築し、「様式」の定義と成すことを試みた。

鈴木登美の『語られた自己』のより興味深い特徴は、二人の非「私小説」系統の作家永井荷風と谷崎潤一郎の特殊な文体に対する注目と評価である。

唯美主義作家永井荷風を論じる際、鈴木登美が用いたのは「越境」あるいは「異化」という言葉である。これらの言葉の運用は、本来の意味上での「私小説」におけるこの類の使い方と同じではない。一方で、永井荷風と谷崎潤一郎は「私小説」のパターンがもたらす影響から完全に抜け出してはいなかった。また一方では、かれらの創作は、ある様式上の変異性を示していた。日本では、たぶん、いかなる批評家も永井荷風を「私小説」作家と称したことはないだろうと、鈴木登美は認めている。しかし話しをもとに戻すと、多くの人が、永井荷風の『墨東綺譚』の類の作品を「私小説」として読んでいる。その人たちは、永井荷風の『墨東綺譚』はテキストを暗に作家の「自我」と見なすか、あるいは「私小説」の閲読と創作の実践を芝居化し、この異化の形式を以て、巧みに「私小説」の現象を利用している、と考えている。永井荷風は一方で文学的、文化的制度としての「私小説」を浸食し、破壊している。もう一方では、かれは結局このような文学的、文化的制度の中に深く参与し、巧みにその補充となった(①鈴木登美『語られた自己』、岩波書店2000年版、180ページ)。

鈴木登美が指摘するこのような現象は、とても重要で、興味深く、人の耳目を一新する感がある。このほか、谷崎潤一郎を論じ、鈴木登美は同様に強調した。日本の文学史の中で、谷崎潤一郎は、日本自然主義文学あるいは、自伝的「私小説」の敵対者として描かれた。この定義づけは、谷崎と芥川龍之介の「小説の筋」をめぐる有名な論争(1927年2月から6月)を通し、さらに強化された。論争の火種は、谷崎の連載随筆『饒舌録』中のある記述である、と言われている。かれは、述べている。最近変な癖がついて、自分自身の創作の中でも、他人の作品を読むときでも、文学の「虚構」に対し興味を覚える。わたしは、過度に事実材料に拘泥した作品を読みたくもないし、書きたくもない。一言でいえば、わたしは、写実的な作品には興味がない。わたしが、月刊雑誌に発表された現代作家(20世紀20年代前後)の作品を読むことを拒絶している原因は、ここにある。なぜならば、作品を開いて五、六行読むと、すぐ嫌悪をもよおすからだ。「なんと、書かれているのはみんな身の回りのどうでもいい事ではないか。」芥川龍之介との論争の中で、谷崎潤

一郎が特に強調したのは、「プロットの面白さ」と「構成の力強さ」である。かれが尊んだのは、スタンダールの『パルムの僧院』で、それは「構成に僅かな欠点もない」小説の典型だ、とかれは述べた。

これにより、谷崎潤一郎は、反「私小説」作家の代表と見なされている、と鈴木登美は解説している。しかし、とても面白いことは、谷崎潤一郎はまた、『饒舌録』の中で、西洋作家のいくつかの「自伝的」作品に対し大変な興味を示し、1910年から20世紀20年代初めの時期に、谷崎潤一郎自身も、若干の自伝的色彩の濃厚な作品を書いている（①鈴木登美『語られた自己』、岩波書店2000年版、203-206ページ）。

換言すれば、非常に面白い情況は、反自然主義作家あるいは反「私小説」作家と見なされる谷崎潤一郎が、実際には、日本の自然主義作家の基本的前提と目的性との間に多くの共通点をもっていることだと、鈴木登美はこう考えた。例えば、谷崎潤一郎は、真実性の鍵としての人間の性欲を重視し、人生と芸術の一致性を重視し、自伝的「自我」描写を重視した。この点において、谷崎潤一郎と日本の「白樺派」文学あるいは日本の自然主義文学の実際距離は、人々が想像するよりずっと近い。かれは、口ではいつも「私小説」はいやだと言っている、事実上は当時の文学界の大きな影響を受けており、多くの自伝的作品を書いている。これらの作品の中で、代表的なのは『神童』、『異端者の悲しみ』、『神と人との間』などである。

鈴木登美のこれらの論述は、非常に重要で面白い。彼女はより多くの眼差しと筆を、伝統「私小説」作家とは最も距離がある（少なくとも、多くの論者から見て）二人の作家に集中させた。これは並大抵のことではない。なぜならば、このように強く「私小説」の創作方法に反対した作家でさえ、「私小説」と関係を断ち切ることができないのだから、その他の近・現代作家については、言わずもがなである。明らかに、ここには論理的倒置性も存在する。鈴木登美のそれら論述は、まず先行する印象・感覚があり、そのうえで様々な根拠を探しているのだ。

もちろん、疑いのない問題は、「私小説」は間違いなく日本民族特有の小説様式である。つまり、ある文化心理上の要素は正に、この小説様式の欠くことのできない存在基礎である。そうである以上、「私小説」以外の対立的な作家から示されるいくつかの共通性は、根本的問題を何も説明できないとしても、「私小説」様式の広い意味での美学的特徴を説明することはできる。同時に、この種の特殊な小説様式の問題あるいは実質を詳述することに対し、いくらかの手助けにもなるであろう。

ここでは一歩踏みこんで、鈴木登美の結論的論述を考察してみる。彼女の最後の章節においては、やはり谷崎潤一郎を主な研究対象としており、同時に、日本の近代言語の変遷と特徴の上から、「私小説」様式が形成する伝統的必然性を分析した。谷崎潤一郎の後期の小説『鍵』（1956）、『夢の浮橋』（1959）、『瘋癲老人日記』（1961,1962）の中では、語る行為と書く行為をせいっぱい芝居化している、と彼女は述べている。同時に、谷崎は自分の人生体験ないし「自我」の主体性の問題に終始注目していた。1955年、谷崎潤一郎は自伝的長篇随筆『幼年時代』を連載した。このような努力は、谷崎潤一郎の「私小説」様式の表面上のある相関性を現している。明治時代の中期以後、日本の小説家は、小説中の作者、叙事者、登場人物の差違ないし地位、関係の問題にずっと関心を怠いてきた、と鈴木登美は言っている。しかし、とどのつまり、西洋文学のような規定性を得ることはな

かった。いわゆる「西洋文学の規定性」とは、すなわち、叙事の層次性（訳者：中国語のママ）あるいは叙事の水準に対応する、あるいは現実世界の遠近距離に対応するということができ、さらには「虚構」と「現実」の両極間で位置を確定し、叙事水準の層次性を明確にするということである。

鈴木登美のこのような説は、一応伝えておくにとどめる。彼女のこれらの言説は、基本的には西洋文学の論説基準を参照している。現在に至るまで、日本の近代小説は強い傾向性をもっており、テキストの中に存在する様々な差異を作者の「自我」（ある種の単一の「同一性」）に還元している、と鈴木登美は説明している。「私小説」の基礎は、まさにこのような「同一性」である。そして作品の分析と解釈においても、同様にこのような「私小説」閲読のパターン化に束縛されている。しかし、現代西洋の叙事法則において、有力な手段を提供し、われわれのために前述の作品のテキスト上の特徴を解き明かしてくれ、特に作品の中で作用をもたらし、複数の異なった声として現される。鈴木登美のこれらの説は明らかに的を得たもので、彼女自身の西洋的学術観点と研究方法に対する深い理解に基づいている。

しかし、人びとは早くからこのような状況を認識していても、常々ある種のどうにもならない状況に置かれている。鈴木登美も前述の状況を示した後、強調して述べている。叙事法則と或いは分析パターンの不当な運用は、常に人を同様の落とし穴に落とさせる、即ち、テキストを、意味の起源としての「主体」というイデオロギーの中に限定させる。多数の日本の近代小説は、みな西洋の近代性の原型の中にあり、前述の意味の起源としての主体を追い求めている、と彼女は言っている。しかし、この過程で、それは得られない幻影であることを認め、それゆえ、新しい問題認識の中で、「神話化」を離脱する（①鈴木登美『語られた自己』、岩波書店2000年版、252-254ページ）。

疑いなく、鈴木登美の研究著書は啓示性をもっている。彼女は、新しい視角から「私小説」様式の特異性を説明し、同時に、文化的意義を具えた研究方法論の問題に触れている。

八 鈴木貞美の批判的「私小説」論

文学研究者の風土的文化背景は、研究者の特別な研究方法と視点に対し、非常に重要な役割を果たす。鈴木貞美と鈴木登美は、僅か一文字の違いだけだが、前者は、日本国内での文学研究、批評分野で活躍している学者・評論家で、後者は国際的文化視野を具えた文学研究家・文学者である。当然、鈴木貞美は日本の文学創作、文学批評史について、西洋及び中国の文学創作ないし理論、批評の基本状況について、相当に深い探究と理解をもっている。ただ鈴木登美の状況とは、少し異なっているのみだ。

これに基づき、日本の「私小説」の多くの肝要な理念、観念あるいは認識を論じる過程で、鈴木貞美は異なる見解をもつ。かれは、日本のいわゆる「私小説」様式あるいは伝統的見解に対し、基本的には否定的な観念をもっている。また一方で、かれは例外なしに日本の「私小説」現象あるいは「私小説」に関する様々な論述に、大いに注目し重視している。日本の「私小説」の認識、観念の線引きの面に関して、鈴木貞美の観念は、当代日本文学理論界・評論界の最先端の理性的思惟を体現している、というべきだ。

鈴木貞美は、文学研究の領域において、思想史、文化史の意味上での「新たな見直し」

(彼自身はこれを「再編」と称している)を唱道するべきだ、という観念を常に強調している。作家、作品の評価の面で、時代の価値観と批評角度の変遷は、まちがいなく大きな影響力をもっている、とかれは考えている。同様に、日本文学の中で常に取り交わされる重要な話題である「私小説」についても、鈴木貞美は、新たな見直しと整理を行うべきだと主張している。

このような考え方は、一般的理性認識としては、極めて正しい。しかし、ここにはある曖昧さが存在しているようだ。すなわち、歴史上、日本文学の創作に関するいくつかの定説は、同様に一定の時間・場合において、特定の文学観念、特定の時代価値ないし批評の角度に基づいて、出されるものだ、というところだ。これらの定説は、必然的に時代の局限性を含んでいるが、しかし、同時にまた、時代の合理性をも含んでいる。ただ、現在の価値観、批評角度のみに依拠して、歴史上の価値観・批評角度を完全に否定することはできない。

現在の価値・角度は、時代的観念の誤りと偏りを含んでいる可能性がある。通り一遍の説明はさておき、具体的に、鈴木貞美の日本の「私小説」ないし「私小説」論のいくつかの論説を具体的に理解していただきたい。かつての多くの日本の作家、評論家の目の中では、「私小説」は日本の現代文学の伝統を構成していた。このような日本文化特有の民族文学様式の中には、当然のことながら、日本文化の重要な特質も含まれている。このような観念は、長い間ずっと反問されることのない定理だった。しかし、鈴木貞美は、しばしばこの定理を否定した。かつて重要だった文学現象あるいは関連の評価について、新たな見直しを行う際、このような反問的態度は自然な合理性をもつ。再認識と反省は、文学研究の進歩と発展にとって十分に必要なものだ。しかし、このような努力は、またもうひとつの極端な可能性に向かっている。鈴木貞美がまず設定した問題は、「私小説」は日本文化の特徴、特質を体現することができるかどうか、ということである。この問題はとても面白い。もし答えが否定的であれば、これまでの多くの定説はすべて覆されてしまう。もし答えが肯定的であったら？鈴木貞美の反論は、立論の基礎を失ってしまう。どのようであろうとも、この問題の提示と探究は重視するに値する。

かれのこのような関心と思考を触発したのは、ドイツの日本文学研究者イルメラ・日地谷の関連研究と成果だった可能性がある、ということを経験した。鈴木貞美の関連論説の中で見取ることができる。鈴木貞美の、日地谷の研究成果についての見方には、根本からの否定的態度が見られる。自分は文芸と文化の間の関連について憂慮している、と鈴木貞美は率直に述べている。歴史上で流行している「顕論」は、「私小説」は日本の「純文学」とイコールであり、日本文学、文化のある特質を集中的に体現している。この「顕論」は一度はなりを潜めたが、現在また復活しつつある、とかれは言っている。

鈴木貞美は、1992年発表された日地谷の日本版研究著書『私小説——自己暴露の儀式』を取りあげ、この著作には、重大な誤謬があると指摘した。著書の中で、日地谷は小林秀雄、伊藤整、中村光夫、平野謙などの「私小説」論を重視し、「私小説」は日本において、まだ満足な定義を与えられていない小説様式だ、と指摘している。日地谷は自身の著作の中で、独自の理解と総括に基づいていわゆる様式の「定義」を導きだし、この「定義」に従い、日本近代文学と現代文学の中の代表的「私小説」の名作を分析した。日地谷は論述の中で、「私小説」を日本文化の特殊性と関連づけた。

日地谷の論作は、20世紀70年代末、ドイツで出版され、後に欧米の日本文学研究界に大きな影響力を与えた。鈴木貞美も、この著作に大きな関心を示した。しかし、かれがいただいたのは否定的態度だったと言えるだろう。この書物のマイナス的効用は、日本近代文学（＝実は「現代」と称すべき）の「神話」——日本近代（＝現代）文学の主流は「‘私小説’が代表する純文学だ」、を復活させたことにある、とかれは述べている。これは、虚偽的傾向——（日本の「私小説」を深く分析すれば、近代＝現代日本人の心的特徴を理解することができる）、を生み出した。鈴木貞美は、この観点に対し疑問を呈した。

しかし、鈴木貞美の理論的観点にもおかしな点がある。彼が前述の説を呈示した際、日本国外の日本文学研究者に、必要な区別、区分、考慮を与えなかった。イルメラ・日地谷が当時西欧で新しく興った研究方法を用い、鋭敏な視線で多くの作品の分析を行ったことを認めていると、鈴木貞美は述べている。彼はまた、イルメラ・日地谷のこの論著が、海外の日本文学研究者の優秀な研究成果を現していることも認めている。鈴木貞美は、日地谷の努力に称賛を示しているが、また一方では、彼女の研究あるいは努力を根本的に否定している。この理由は、実は1960年以前に、日本の文学批評界は早くも疑問（「私小説」を文学の様式として考察することへの反対）を示していた、というものである。そして1970年になると、日本の文学批評界はこの問題の設定自体に対し、懐疑を示した（①鈴木貞美『日本の「文学」を考える』角川書店1995年版、21ページ）。論者は明確に、十分な否定の根拠をもっているようである。しかし、鈴木貞美のこのような否定の根拠は説得力に欠けている。

そのほかに面白いことは、鈴木貞美が日本の「私小説」の伝統の問題について論じるとき、特殊な言葉——「発明」を繰り返し用いたことである。かれは、「私小説」に関する重要な論断・判断を、伝統の「発明」だ、と称した。「発明」は、当然「発見」と同じではない。「発明」とはもともと無かったもの、存在しなかったものを、人為的努力を通して、創り出すことだ。たとえば、電灯の発明、コンピュータの発明等々である。しかし人文科学の領域において、もし、ある方法を発明したと言ったら、まあなんとか理屈が通る。かりにもし、文学の伝統を「発明」したと言ったら、でっちあげの偽科学の嫌疑を受ける。鈴木貞美は言い過ぎたのか、考え方の上でまったく異なる判断基準を持っているのかと考えられる。

いずれにせよ、鈴木貞美は「私小説」伝統の類の説は認めていない。しかし、「私小説」と「心境小説」を論じる際、彼も極めて大きな関心を払った。この類の小説の中では、いわゆる「醜悪な告白」が最も重要な特徴の一つだと、かれは言っている。特に代表的なものは、田山花袋の創始的意義をもつ重要作品『蒲団』である。島崎藤村の『新生』（1919）も「‘自我’の醜悪な告白」であるが、『蒲団』のように主人公の内在的精神の中の「醜悪な告白」とは同じではない、と鈴木貞美は言っている。ここでの重要な差異は、作家＝主人公の内在的な、マイナスの「醜悪な心理告白」に関わっているか否かにある。かれの目の中では、もしもその「告白」が、現実的な社会行為、あるいは人物の行為の中の道徳倫理に触れるだけであれば、「私小説」あるいは「心境小説」の類型あるいは表現には属さない。

鈴木貞美のこのような提示は、また重要な意義がある。鈴木貞美は、「私小説」、「心境小説」における告白の重要性を強調した。しかし、日本の現代文学史において、唯美主義文

学は、まばゆい輝きを放ち、独特の美意識を具えた文学様式であると言われている。興味深いことは、唯美主義文学で知名度のある代表的作家永井荷風、谷崎潤一郎、三島由紀夫などの作品の中には、飽きもせず繰り返しの心理あるいは気持の「告白」があり、その描写は同様に「自我」内心の様々な「醜悪」に触れている。このような状況と前述の「私小説」中の「醜悪な告白」とはどのような関連、区別があるのだろうか？もちろん、鈴木貞美はここでの論述の中では、「私小説」と唯美派作家の「自我」告白の中の異なる特徴を対照、分析していない。しかし、このような対照——唯美主義文学と「私小説」の間の共通性、あるいは共通性の中の異質性、はとても面白いというべきだ。「唯美」的な内在傾向もまた、日本現代文学の伝統の中の「要素」のひとつである。

関連の論述の中で、鈴木貞美は「私小説」作家の顕在的な創作傾向を肯定した。すなわち、日本の「私小説」作家は、往々にして極端に「‘自我’の真実」を強調する、ということだ。——このような追求は絶対的で、いかなる相談の余地もないようだ。

重要なのは、鈴木貞美は、このような追求においては、往々にして他人や家族を傷つけることがある、と強調した。これは、昔から取りあげられてきた古い話題である。このような理由で、かれらが単純な利己主義者あるいは「自我」主義者である、ということではできない、とかれは言っている。なぜならば、これは創作における、あるいは芸術上の必然的な制限で、善であろうと悪であろうと、必ずあるがままに書き、世に問わなければ、いわゆる「自己欺瞞」になってしまうから。ここに存在するいわゆる「核心」は、「自我真実」に向かう「潔癖」——（鈴木貞美はそれを「潔癖」と称している）、である。この「潔癖」は、唯美派作家の主観的、抽象的意識の追求と、明らかに近いところにある。

前の章節で取りあげたが、日本の「私小説」は20世紀初頭の大正年間に始まった。これについて、鈴木貞美は、日本の大正期の文芸において、いわゆる「真実」と「自我」の本義は、実際は顕在化していない、と指摘している。当時のいわゆる「真実」は、「自己欺瞞」を逃れる努力にすぎない。あるいは、鈴木貞美の眼の中では、このような意欲は唯一で、最高至上のもので、「真実」の反面は「自我」の生命に置き換えることができる、ないしは、生命の中の耐え難い煩悩——（煩悩を引き起こすものは「自我」の欺瞞）、である。よって、最も肝要な問題は「自我」に忠実であらねばならない、ということだ。

鈴木貞美はさらに、当時の「真実」とは、「自我」に忠実な態勢の中に貫かれねばならない、と言っている。もし抑圧に遭遇すれば、必然的に強い反抗が生まれる。抑圧状態に屈服せねばならないので、それがまさに、いわゆる「自我」欺瞞の状態である。反抗は必然的な結末である。また一方、もし「自我」の忠実を貫き通すなら、「自我」の欺瞞は存在せず、自らが恥辱を感じる「自我」を隠すことは、疑いなく「欺瞞」の状態を生じる。よって、「真実」の「自我」を外界に向かって公開せねばならない（①鈴木貞美『日本の「文学」を考える』角川書店1995年版、130ページ）。

鈴木貞美のこの論述は、当時の文化的雰囲気、文化環境の視点から、「私小説」の生まれた根本的理由を描き出した。つまり、当時の日本作家は、西洋文学の中の「真実」あるいは「自我」の意味を深い理解のもとに受け取るのではなく、自分の認識・理解のみに基づいて、西洋自然主義の概念と方法を借用し、かれらの眼の中での独自の「自我」実現、あるいは「真実」の表現を始めたのである。

鈴木貞美のこの説は、作品の具体的分析から得たものである。日本の「私小説」作家が

さらけ出した「真実」は、その時その場所で、かれらが信じていたいわゆる「真実」にすぎない、とかれは指摘した。実際、ここでの「真実」自体、空虚なものである。前に述べたように、鈴木貞美はまた、このような「真実」の追求を、作家の「自我」の「潔癖」と称している。ここでの、いわゆる「自我」も実は空虚なものである、とかれは言っている。なぜなら、このような「自我」はほとんど信仰の対象に近いからである。

鈴木貞美は、一步進めて詳述している。この意味の上で、その空虚な「自我」は青年期の「自我」、あるいは反抗期の少年少女の異質な「自我」に似ている。重要なのは、このような未熟な「自我」に似ている作家の「自我」が、実はまた浪漫的な精神を内包していることである。近代市民社会の原理は、一方では「自由」、「平等」、「博愛」を追求することであり、もう一方ではまた自ずといわゆる「功利」性を追求することにある、と鈴木貞美は強調している。反対に、浪漫的な理想主義は、「功利」条件の下での自由競争の市民社会を軽蔑している。もし、「功利」的な競争社会は規則を設けねばならず、それから、契約社会の生存方式に適合した「自我」意識を形成せねばならない。このような「自我」意識の形成があって、はじめて、いわゆる成熟した個人主義が存在する。しかし、浪漫主義はこのことにおかまいなしに、前述の成熟した「個人主義」を排除し、超越する（①鈴木貞美『日本の「文学」を考える』角川書店1995年版、131ページ）。ここでは、多くの紙幅を使って、鈴木貞美の様々な論述を紹介したが、目的は、異なる文化視角から日本の「私小説」の基本認識を深めることであった。

鈴木貞美の一部の関連論述は、尖鋭で突出しているが、しかし多くの観点が現実の状況と符合している。以前にも、少数の作家、批評家が「私小説」と日本浪漫主義文学の関連を論じたが、しかしその論述の中では、最後の一枚の障子紙は破られていない。

鈴木貞美の論述はまた、いわゆる大正の「生命主義」と日本「自然主義」文学、あるいは「私小説」の必然的関連にも触れている。前述の空虚な「自我」と「真実」は、普遍的意義を具えた「生命」観念の中に埋められている、とかれは言っている。

それで、「自我」の人生は、芸術または文学とイコールということになる。日本の近・現代文学がこのように異様な態勢を示した理由は、いわゆる「芸術論」、「人生論」の一元化傾向とも、密接な関連をもっている。鈴木貞美は更に、自らの「私小説」に関する最も肝心の認識について論じた。かれは、昔の「私小説」の名作を分析する際、自ずと前人の種々の論説を引用した。かれはまた、田山花袋の『蒲団』に描かれた性欲は、人物の「内心の醜悪」を現している、と述べている。かれは4年後に、武者小路実篤（日本ロマン主義文学の代表作家）について語った際、これは、『幸福者』の中では肯定的要素である、と言っている。つまり、明治の末年（1908年前後）から大正初頭（1912年前後）のほんの数年の内に、日本文学中の性愛表現には急激な変化が発生したとも言える。

このとき、いわゆる原始生命力は解放を勝ち取った。典型的例証は有島武郎の小説『或る女』だ。もう一方では、性愛の陶醉は個体の意識を超越し、性の解放は、統治的地位にある社会道徳に対する反抗を意味していた。「自我」の醜悪を暴露するという意義からいえば、『蒲団』と『新生』には共通点があると、鈴木貞美は指摘している。しかし、大正期の日本の小説界においては、もう一つの脈絡あるいは関連を導き出すことができる。——すなわち、田山花袋の『蒲団』を起点とし、谷崎潤一郎の『刺青』を経過する発展の脈絡あるいは手がかり。鈴木貞美は「私小説」と唯美派文学の内在的関連に着目している。

鈴木貞美は、自身の独特の視点に基づき、第二次世界大戦後の「私小説」創作の中の代表的作家と作品にも、論及している。この論述の前提は、依然として、いわゆる「私小説」の伝統をいかに見るべきか、ということである。

鈴木貞美の観察スパンは非常に大きい。かれは、早期の『蒲団』と『新生』から、いっしょに大江健三郎の近作長編小説『懐かしい年への手紙』(1990)等までを語っている。かれはまた、志賀直哉の『和解』、近松秋江の『黒髪』、宇野浩二の『枯木のある風景』及び徳田秋声の『町の踊り場』等に論及し、同時に太宰治、石川淳、永井荷風などの大いに個人的な創作についても論じている。しかし、かれは日本の「私小説」関連における伝統的影響の存在については否定している。

なぜならば、鈴木貞美の眼の中では、真のいわゆる日本文学の伝統あるいは特殊性は、徳川後期(明治維新以前)の「戯作」文学あるいは伝統的「語り物」文芸の中に現れた特定の文体であるからだ。

鈴木貞美の論作『日本の「文学」を考える』の中で、かれはまた、第二次世界大戦以後の重要作家について触れ、それら作家の創作の大多数は、戦争体験の中の自我に触れ、あるいは戦後に精神喪失状態に置かれたときの「自我」、及び価値観の急激な変化の中で誰のいうことに従ったらよいか分からない「自我」について触れている。かれが列挙した戦後の作家と作品の主なものは: 太宰治『パンドラの匣』、島尾敏雄『孤島夢』、坂口安吾『白痴』、梅崎春生の『桜島』、石川淳の『焼跡のイエス』、豊島与志雄の『白蛾』、椎名麟三の『深夜の酒宴』、野間宏の『顔の中の赤い月』、武田泰淳の『蝮のすゑ』、安部公房の『終わりし道の標に』、大岡昇平の『俘虜記』、埴谷雄高の『意識』、三島由紀夫の『仮面の告白』、田宮虎彦の『足摺岬』と井上靖の『闘牛』など。これらの作品の多くは、1945年から1949年の間に発表された。鈴木貞美の考えは、これらの作品は全て、いわゆる「自我」の問題に触れているが、しかし、いわゆる「私小説」の伝統とはあまり関連がない、ということだ。これ以後現れた「第三の新人」作家グループは、創作文体の上で、「私小説」に近いものだと、かれは認めている。しかし、鈴木貞美の観点に基づくと、戦時中ないし戦後の大量の小説創作の中で、どれが「私小説」で、どれが「私小説」の創作方法を用いているか、どれが「私小説」様式外の作品かを識別することは、まったく意味のないことである。なぜなら、かれは「私小説」の方法化のようなことを否定し、いわゆる「私小説」の伝統の類の観念の桎梏から解き放たれるべきだと考えているからだ。

鈴木貞美の結論的叙述はたいへん説得力がある。結局のところ、いわゆる「私小説」の伝統云々は、日本の現代化の相対的遅れを強調する立場から言うと、日本の小説の近代的歪みの思想的産物を攻撃するにすぎない。「私小説」という言葉は、二つの方面の内容を含んでいるというべきだ。一つは、想像力の欠乏、政治的・思想的欠乏を強調するいわゆる批判的意味、もう一つは素朴な体験主義あるいは実感主義を指す。否定すべきは、素朴な二分法——(「虚構」にせよ「事実」にせよ、「思想」にせよ「実感」にせよ)である、とかれは述べた。このような二分法は、必然的に、読者の異なる作品の豊富な表現方法に対する理解——(異なる作品は異なる個性ないし方法の開拓を含んでいる)、を阻害する、と鈴木貞美は考えている。もし、この現実を無視し、方法の多様化を単純に「私小説」の伝統に帰結するならば、それは、明らかに妥当性を欠くことになる。鈴木貞美は、このような状況は、否定するにしても肯定するにしても、小説の新しい発展に対しては、疑いなく停

滞・抑制力になる、と断言している。

結 語

日本の私小説は、20世紀の「神話」的特徴に富んだ日本だけの独自の文学形式であり、研究者の毀誉褒貶は別として、その日本現代文化史・文学史の中の特異の存在、及び文化学の意義の上での特殊な地位を否定することはできない。鈴木貞美もこの種の文学の客観的存在を、まったく帳消しにしたいと考えたのではないと思う。彼の目的は、日本文学界あるいは文学研究者に、凝り固まった怠惰なパターンあるいはお決まりの思惟方法で、文学の想像力・思惟能力を抹殺消滅させることのないよう、警告を発することにあつたのだ。

筆者は、本書の冒頭と文中に、日本の「私小説」作家と作品は非常に多く、それは日本の近・現代文学という特定の文化系統の中で、必然的に極めて一般的な現象、存在となっていることを繰り返し述べた。このような状況は、人々の認識力と概括力に一定の制限を加えることになり、作家・作品が極めて多いことにより、多くの研究者の「私小説」研究は、全面的、総体的な結論・定義を不可能にしている。このため、筆者は、まだ十分に「私小説」全体の創作状況を理解、説明できないという状況のもとで、信頼度の欠けた印象のみの定義・結論を出すよりは、一部の代表的な「私小説」作家と作品を紹介し、選択の余地を残しつつ、比較的重要な「私小説」論述・論著を評価し、おおまかで基礎的な論述と総合的論述を通し、なお散乱のきらいがある重要な研究成果の紹介と評説を通し、読者に自らの初歩的結論を出してもらえたらと考えたのだ。この基礎的研究を通じて、国内の文学読者が20世紀日本文学の中で最も代表的な小説の、現象或いは様式について、相対的に明確な印象と認識をもつことができるかもしれない。これが達成されれば、本作の意図した目的は果たせたことになる。本作は、あきらかに基礎的、導入的な研究成果である。しかし、現在の状況のもとでは、このような研究成果はやはり必要だと思う。なぜならば、前に述べてきたように、中国の多数の文学読者が、この特定の日本の文学様式に対し、歴史的、感性的、理性的認識を欠いている状況下で、考証的でミクロな研究あるいは純粹理論的分析研究は徒勞無効であるにちがいない。読者は、相応の反応を生むことができず、さらに必要な共鳴と理解を生むことはできない。このような研究も当然必要だ。筆者はこの機会を借りてある印象を述べたい。——中国のいわゆる日本文学研究で、現在より重要なのは、そのような考証的なあるいは文化学、比較文化学的意義の上での文学研究ではなく、より必要なのは、やはり黙々として顧みられない基礎的な文学史研究だといって差しつかえない。これは実用主義の態度であるのかもしれない。そして、なんと言っても、古い世代の日本文学研究者の、基礎的研究面での功績は無視できない。若い世代の研究者はよりしっかりと、着実な理論素養を具え持ち、新しい世代の研究者は、研究の方法論の上で、より、当今の潮流に適合しているのだろう。しかし、正に古い世代の日本文学研究者の弛まぬ努力と献身のもとに、中国の現代文学界は、日本文化の昔から今までの文学歴史の上で、活躍した多くの重要な代表作家およびかれらの作品様態に対し、比較的広範で深い認識と理解をもつに至った。

周知のように、日本の近・現代の国家としての政治・歴史の中で、日本は消し去ることのできない汚れをもっている。日本の文学者も当然、責任と影響を完全に断ち切ることは

できない。しかし、日本の大多数の文学者は、歴史性と社会的責任感に富んでいるというべきだろう。かれらの創作には、様々な民族的、歴史的面での限界があるが、しかし、同時に、かれらの中の絶対多数は、社会の進歩と人類の平和を追求している。文学芸術の上で、かれらは常に絶対的執着と献身の精神を体現した。彼らは、特定の、個体的な近代「自我」に対し、常に恒久的な途切れることのない注目と弛まぬ探究を体現してきた。

それに、日本の近・現代文学は、中国の現代文学の生成と発展に、間違いなく、非常に重要な影響と効果をもたらした。よって、日本の近・現代文学の基礎的研究は、中国の現代文学あるいは別の角度から見た中国の当代文学の創作を一步進んで認識することに対しても、一定の啓示的作用をもった。

結びの言葉として、筆者は、この十万字余りの「私小説」概観は、わずかに一部を見て全体を評価する初歩的な要求を実現したにすぎない、ということが言えるのみである。主な理由は、筆者がもともとこの著作を基礎的、概観的初歩的な研究と位置づけたところにある。その目的は、まず、読者に基本的な印象を与え、「私小説」は20世紀の日本文学の中の伝統的文学様式であると称するに堪えうることを、理解させることにある。その創作面での基本的特徴および関連する重要な評述を理解することを通して、中国の読者に、この種の文学様式の文学的地位、背後に存在する、ある文化学的背景およびその基本定義などを認識させことになる。

このような評価を確立する理由は、中国の多くの文学読者が、日本の「私小説」作品に触れた時、閲読習慣或いは興味から、単純にこのような作家と作品を常に否定、排除することにもあるからだ。たとえば、ある者は、日本の「私小説」の代表的作家林芙美子の代表作『放浪記』を、読むに値しない作品で、日記形式で20世紀前半の普通の日本の女の貧しい生活を記述したにすぎない、云々と称した。当然、読者のこのような基本的印象は間違っていないのかもしれない。しかし、単純で、徹底的な否定は、国内の読者の排他性を示している。このような状況を生む根本的な原因は、まずそれぞれの国の文化の違いにあり、同時にまた、中国の日本文学研究界にある——長年にわたって、この種の日本の近・現代文学の中での極めて重要な文学様式は、有効で、全面的な基礎研究を通じて、中国の文学の受け手に、未だ客観的な基本認識を生じさせてはいない。

話しはもとにもどるが、「私小説」というこの種の日本民族特有の文学様式は、当今の若い世代の日本の文学者の視野の中では、あるいは「古い胡麻粒、腐った粟」（訳注：どうでもいい、些細な物、の意）であるのかもしれない。このような状況の下では、自ずと、他の国あるいは他民族の青年読者層に賛同と愛好を得ることは難しくなる。

総じて、様々な主観的・客観的制限により、日本の学術研究界ないし西洋の日本文学研究界における、「私小説」に対する研究、評価は、なお不確定な、統一見解のない模糊とした状況に置かれている。よって、この独特な日本の文学様式を理解、認識する前に、またはその過程で、どうしてもいくつかの基本的前提を理解しておく必要がある。

1. 一国の文学の特定意義、あるいは特定の文学・文化背景を認識する側面から言うと、公平に、適正にこの種の文学現象を認識すべきである。単純に否定あるいは排除することは、世界の文化遺産の享受あるいは交流に利をもたらさない。自国、自民族の文学ないし文化の多元的発展に対しても、有害無益であり、特定の文学現象・文化現象には、必ずその存在と発展の特定の理由があるものだ。積極的な態度とは、客観認識を兼ね備えたも

のである。それに、好きか嫌いかは、対象価値の判定基準にはなり得ない。たとえば、ある読者が否定、排除する日記体、紀実体文学（全て「私小説」の重要な特徴に属する）について、幾人かの著名な文学理論家は、完全に異なる見解と考えをもっている。例を挙げれば、日本の「私小説」も、同様にジャック・デリダのいわゆる「臆説」（デリダはあらゆる文学が、みな「虚構」の体裁に属するのではなく、あらゆる文学はみな「虚構性」を具えている、と述べている）、に属する。実は、絶対的写実を主張する「私小説」も、例外ではない。理由は分からぬが、デリダはたまたま「自伝類」の文体に対し、好感をいだいている（ようである）。かれは、「最も簡単な‘自伝’の中に、歴史、理論、言語学、哲学などの文化的な最大の潜在能力を蒐集することができ、これは私にとって興味深いことである、と言っている。私は、ただこのメカニズムに興味をもっているだけではない。私はその法則を理解することに努め、境界を定めたいと考えている。どんな原因が、これらの法則の形成を、永遠に収束できず、完成できなくしているのか？」（①ジャック・デリダ『文学行動』、趙興国など訳、中国社会科学出版社1998年版、10ページ）。それは、ある偶然なのか、純粋な誤読なのか分からない。どちらにしても、ジャック・デリダの不思議な論述は、日本の「私小説」様式について述べたものであるのは確かなようだ。この言説は明らかに、肯定的観点をもつ研究者に対し、深い考察をもった励ましとなっている。

2. 一方、このような様式が特定の文化的価値あるいは意義を具えていることを認めると同時に、この類の文学が具えもつ先天的な欠陥を正しく認識することも必要だ。欠陥の承認は、日本文学の評論家を含めた共通認識であるべきだ。当然、日本以外の読者あるいは評論家の見方では、このような欠陥は誇張され過ぎるきらいがあるのかもしれない。

疑いなく、「私小説」という奇妙な文学様式が、日本という国に伝統として形成された理由は、日本の文化地理的環境、日本の文学・文化の伝統ないし日本民族特有の文化心理的特徴と、非常に密接な関連がある。この方面の研究に関し、以後の更なる研究が待たれるし、また国内の同士の更なる注目及びより高度な研究成果が期待される。

ここでは、「私小説」のもつ先天的欠点を説明するために、アメリカ人で日本で活躍している作家リービ・英雄の関連論説を理解してみたい。リービ英雄は長きにわたり日本に滞在し、現在は日本の法政大学国際文化学部の教授を務めている。かれは、日本の文学・文化に、より多く、より強いアイデンティティを抱いている、といってもよい。しかし、彼は最近『連続的なアイデンティティの冒険』と題する談話の中で、日本の「私小説」の類の伝統に対し、多くの否定的見解を公表した。かれは言っている。「日本の‘私小説’は自伝ではなく、自伝的な虚構作品である。一般の西洋作家と比較して、日本人はいわゆる‘自我’により強く拘泥する。これは、想像力を欠いた表現なのかもしれない。このため、かれらは現実の中の枝葉末節を拾い上げ、ほんの僅かに変化をつけるだけにすぎない。いわゆる日本の‘私小説’は、西欧の19世紀写実主義文学のアンチテーゼにすぎない。つまり、西欧の文学は‘自我’を斥け、非常に客観的に社会を描写した。たとえば、バルザック、ドストエフスキーなどである。‘私小説’はアンチテーゼ的な存在を成す。この基礎の上に、‘自我’と世界の伝奇を構築したのである。ここには精密に構築された古典主義的面白さは現れておらず、随筆創作のようであり、作者の思ったこと、感じたことを、そのままに‘自我’と世界の関係の中に書き込んでいる。もしこれが、日本の独特の様式だとしたら、問題は比較的複雑である。」

明らかに、リービ・英雄は、本質的にやはり西洋式の文化的背景、思惟方式をもっている。かれはきっぱりと日本の「私小説」の創作様式を否定したのだ。かれの目の中で、「私小説」式の創作方法は非常に消極的で、文学的想像力を欠いた表現なのだ。

リービ・英雄の大江健三郎に関するある評述も大変興味深い。彼は言っている。大江健三郎は、ノーベル文学賞を受賞した時、評論家柄谷行人と対談をしたことがある。柄谷行人は、大江健三郎が長期にわたり「自我」の描写にこだわり続けており、これは称賛に値する創作方法である、と語っている。しかし、リービ英雄は言った。「柄谷行人のこのような言い方は、ある種の比較がもとになっているのであろう。三島由紀夫と安部公房の作風を比較してみよう。戦後、この両名の作家がノーベル文学賞を受賞すると予測をした者がいた。柄谷行人の前述の説の意味するところは、大江健三郎の小説は、三島由紀夫と安部公房の作品と異なり、大江は‘自我’の存在から出発し、個人化した世界を描き続け、そして、この描写の中で常にいわゆる地球問題に重大な注意が払われた。しかし、かれが描いたのは真の個人の体験であろうか？もちろん、かれの描いたのは、まさに個人の体験である。大江は、このような個人的な体験に基づき、二、三十年にわたり自分の知能障害の息子を描き続け、同時に、いわゆる地球問題に触れてきた。……これがかれの常套方法であり、非常に個人的な視角から世界を書いている。……正直に言って、私が好むのは大江の初期の作品で、戦後青年を描いたあの時代である。当時の作品は、濃い陰翳を宿しており、性、暴力、米軍占領下の緊張した情景に満ちていた。当時の作品は、ドラマチックで、より面白みがあったといってよい。それ以後、大江は長きにわたり、家庭を題材とした創作に身を投じ始める。長男誕生以前と以後は、作品の世界がはっきりと変わった。現代の日本の現実が、味気ないものになってしまったのかどうかは分からないが、それは別の問題だ。ここでは、私はただ、日本の現代を代表する大作家が前述の問題を生み出したという、確かな現象を強調するのみだ」(①《私小説研究》、日本法政大学大学院「私小説」研究会2001年4月版、51, 52ページ)。

ここで、おびただしい紙幅を用い、リービ・英雄の上述の論点を引用したが、目的は「私小説」という、日本の近・現代文学の中で、長期間わたり汎文化的影響、作用をもったこの文学様式を説明するためであった。「私小説」の、日本の現代文学に対する影響は消し去ることができない。大江健三郎の創作は、ひとつの例証である。同時に、リービ・英雄による論説の中で、「私小説」様式はまた、その誕生と同時にもっていた文化的偏向あるいは様式の限界を具えている、ということを理解することができた。

3. 日本の「私小説」の基本的歴史、作家・作品と一般的特徴について、ざっと輪郭をのべたあとで、動態的な文学界の事件を転借し、本著の結語とする。このような形象的で、生々しい現実の事件は、理論的な概括や総括よりも、さらに具体的に「私小説」の歴史的地位と現状を説明している。

2001年9月、中・日両国の女性作家が、中国の北京で、新境地を切り開く国際文学シンポジウムを開催した。その前に、この会議の開催の準備のために、中国文聯出版社は20巻の日本女性作家系列叢書を出版した。叢書は、両国の最も代表的な当代女性作家の中から、各自10名あまりの主要作家を選び出し、各人一作を発表した。日本の女性作家のいわゆる「日本勢」の10巻の中には、日本の在日韓国人女性作家柳美里(1968年生まれ)の主要な作品『女学生の友』が含まれている。

『女学生の友』は長編小説で、息子、娘の尊敬を受けていない定年退職した老人と、家庭の崩壊により売春にはした女子高校生との奇妙な交流を描いている。この作品が、生粋の「私小説」であるかどうかは別として、非常に重要で面白く感じさせられるのは、日本の文学評論家川村湊の観点である。かれは言っている。「日本の（現代の）女性作家たちは‘私小説’を利用して、新しい文学の創作のための、別の実験をしているようだ。……この実験は大きな成功を勝ち取っている」（①柳美里『女学生の友』、中国文聯出版社2001年版、412ページ）。川村湊のこの結論的な言説は、最近の柳美里の小説創作傾向あるいは特徴についての観察と評価を含むだけでなく、現代日本文学界の全体的状況についての印象的論述でもある。川村湊の観点は、代表性と説得力をもっていることを認めるべきであろう。かれは、現代日本文学の創作状況に、特に関心を示している中堅の評論家である。

重要なのは、若い女性作家柳美里は、現在の日本の文学界で非常に有名であることだ。彼女は、現代の日本の若手作家（男性作家も含む）の中の成功者であり、創作中で相次いで、『魚の祭』で岸田国土戯曲賞、『フルハウス』で野間宏新人賞と泉鏡花文学賞、『家族シネマ』で日本で最も重要な文学大賞“芥川”文学賞を受賞した。このほかに、彼女は次々と、小説『ゴールドラッシュ』、『女学生の友』、『命』、『魂』、『ルージュ』とエッセイ『魚が見た夢』、『言葉は静かに踊る』など影響のある作品を発表した。

しかし、柳美里が文学界でもてはやされるのは、ある特殊な理由によるものとも思われる。——1994年、日本の雑誌『新潮』9月号に発表した小説処女作『石に泳ぐ魚』のため、彼女は、人びとの注目を集めた長期にわたる法廷闘争に巻き込まれたからだ。

彼女を告訴したのは、韓国人の彼女の昔からの女友達——（『石に泳ぐ魚』の中の女主人公のモデル）、である。実は、女友達は、当初は柳美里が小説を書くことを知っており、小説の中に自分が登場するのも知っていたが、その時彼女は、特に反対の意志を示さなかった。しかし、小説が発表されると、女友達は小説が個人のプライバシー（顔の瘤など）に触れているとして、柳美里と出版元の新潮社を訴えた。女友達は、この小説を発禁にするよう求め、法廷は柳美里にいわゆる「損害賠償」を命じた。

1999年、東京地裁は判決を下し、原告の提訴を認め、作者に『石に泳ぐ魚』の発行停止を命じ、被害者に対する経済的賠償の支払いを命じた。柳美里は、判決に不服で、この法廷闘争の場は後に東京高裁に移された。2000年2月15日、東京高裁は、柳美里側の控訴を棄却し、東京地裁の一審判決を支持した。東京高裁の棄却理由は、作家は「自己の作品を公に発表するに当たり、他人の尊厳を傷つけてはならない。このように他人を傷つけることは、芸術の名のもとにおいても、容認することはできない」ということだった。棄却後も、柳美里と新潮社はこれを不服とし、2000年3月再度上訴した。

明らかに、裁判所は現今の日本社会、文化、政治状況を考慮し、いわゆる「プライバシー」問題を重視せざるをえなかったのだ。しかし、もう一方の状況は、注意に値する。この現象は、被告、原告がともに純粋な日本人ではなかったことに関連がないだろうか？時には、異なる側面の問題が、非常に緊密に溶け合っていることも十分にあり得る。

文芸評論家福田和也は、法律がこのように、文学の「創作の自由」に関与することは有害無益だと述べている。柳美里と福田和也の「対談」の中で、二人は、文学創作と法律の関係、法律基準の判定問題にまで、話しを進め、人びとがより一層関心をもつことになっ

た「私小説」にまで言及した。まず、「表現の自由」と「個人のプライバシー」が対立関係をもった。これがキーポイントだった。「プライバシー」といえば、基準と限度がある。いったい、どのような状況が「表現の自由」の限界を越えることになるのか？もし、東京高裁の現在の説に基づくなら、伝統的「私小説」中の多くの表現は、法律の問題に触れることになる。これは不思議なことだ。非常に重要で象徴的意義をもつことは、文学作品が「発禁」の類の強行的な措置に遭うことは、第二次世界大戦以後、日本で初めてのことだということだ、と柳美里は述べた。福田もまた「対談」の中で、世の中には、絶対的な「表現の自由」はなく、同様に絶対的な「人権尊重」もない。そのような天国は、もともと存在しないのだ。「表現の自由」あるいは作家の様々な意志は、いつも特定の人権状況と摩擦をおこす。あるいは矛盾・相克の状態の中で、ある種の部分的一致あるいは完全な一致を実現している、とかれは言った。

「私小説」に触れ、評論家福田は、文学の世界は、完全に現実世界と対応することは不可能で、文学の中にはまた絶対の「現場」と絶対の正義はない。そうでなければ、作家は一行も書くことはできない、と述べている。逆に、相対的な世界の中でのみ、文学の中の取って代わることのできない真実と善悪を判別することができるのだ。福田和也は、事物存在の普遍的規律の上から、文学創作の一般的規則を強調した。ある意味からいえば、かれのこの観点も、また日本の伝統「私小説」を的確に語っている。伝統的「私小説」作家が必ずかれの観点到賛同するとは限らないが。

柳美里は、更に語っている。「どんな時代でも、‘表現の自由’に敵対する力は常に存在し、無制限の自由は存在しない。私はこのことに過分の望みはもっていない。しかし、自由は自分の力で勝ち取るもので、自由の範囲もまた、表現の中の独自の発見である。何の規制もなく書きたいことは何でも書けるといふ、そのような聖域はないし、あるべきでない、と私は認める。しかし、私が法廷の俎上に乗せられたとき、私が言いたいことは、ただ一つ、‘表現の自由’は、憲法で保障された前提だということだ。」明らかに分かるように、若手「私小説」作家としての柳美里と高等裁判所との間には、「表現の自由」の原則と尺度の上で、大きな観念的差異が存在している。この差異は、おのずから「私小説」様式の中の真実の幅にかかわり、同時に、「私小説」の現代日本文化社会の中の特殊な地位を現している。

対談の中で、柳美里は高等裁判所の判決（『石に泳ぐ魚』は「現実との間の関係が断ち切れて」いない）に触れた。柳美里は、この説はまったく成立していないと述べている。福田和也も疑問を呈している。「表現の自由」の限度の問題はさておいて、小説創作は、どうして現実との間の関係を完全に断ち切ることができるだろうか？それに、日本の現代文学の歴史の中では、もともと「私小説」の類の極端な写実的文学の伝統がある。「私小説」が特に強調しているのは、小説と現実存在の絶対にも近い「同一」ではないのか？伝統的「私小説」作家は、小説中の人物、事件、筋、人物の心理あるいは情感は、可能な限り現実中の実際の状況と合致していなければならない、と考える。このような小説こそが、より高い芸術価値をもっている、とかれらは考えた。

日本の社会文化環境と日本文学の基本的存在状況を見ると、明らかに大きな変化が起こっている。現在、「私小説」の理想的な創作環境は実現可能なかどうか、すでに、疑問を持ち、考察するに値する問題になっている。

上で述べたように、両者の「対談」の話題は自ずと「私小説」に触れている。柳美里は、自分は日本ペンクラブ言論表現委員会委員長の猪瀬氏の考えに同意する、と表明した。猪瀬氏は、現在の日本文学界の全体的趨勢は「私小説」の表現様式を否定している、とのべた。この判断に誤りはない。しかし、柳美里は、そうであっても、彼女が最も好む文学様式はやはり「私小説」である、と述べている。柳美里は、「私小説」の隆盛を期待し、彼女自身も努力を続けている。彼女はくじけるように言った。書くに値する「自我」を失うことは、日本の小説の真の衰退を意味している。

このような様々な表明は、非常に興味深いものである。なぜならば、このような現役作家の創作観念の表明は、我々が日本の「私小説」の存在状況を認識することに対し、あるいは日本の現在の文学界の基本的特徴を認識することに対し、特に重要な左証的役割と意義をもつものである。

柳美里はまた指摘している。猪瀬氏の『朝日新聞』上でのもう一つの見解は事実に根拠を欠いたものである。猪瀬氏はこのように述べていた。日本の「近代の（日本文学中、しばしば近代、現代は時期的に混乱している）‘私小説’は、発行部数は一千部か二千部で、読者も閉鎖的な循環の中に限定されている。‘私小説’の様式的前提は、人物モデルの容認にある。広範な読者をもつ大衆メディアに登場する前には、‘私小説’は、一時的な方法論を構成していた」。

猪瀬氏の、日本の「私小説」作家と作品の量の判断に関しては、偏りがあるかもしれないが、しかしかれの「私小説」の文学界に対する影響についての基本的評価、日本の「私小説」が生存あるいは発展の拠り所としている社会文化環境とムードに関する説明は、正確である。

最後に述べておくに値することは、福田和也も、前述の問題に注目するという観点で、日本の著名な俳人正岡子規の画論「写生と理想」を挙げている。日本には、早くから、俳句芸術と「私小説」の間には、血縁的な「近親性」がある、という見方がある。

よって、福田和也の「正岡子規論」は、話題から外れているのではない。かれは言った。子規のいわゆる「理想」は、頭の中での「虚構」を指しており、「写生」は目の前の「現実」の描写を指している。正岡子規の眼の中では、「理想は単純で、平板的なもの」で、「写生」は、多種多様で変化に富んでいる。正岡子規は、考えていた。相対的に言って、「写生」はより吸引力をもつ。なぜならば、目の前に現れた現実とは、頭の中の虚構に比べ、より複雑で、より面白いからだ。こう述べた後、福田和也は強調した。正岡子規の前述の芸術に対する考えは、疑いなく近代以来の日本の現実主義文芸の基礎で、同時に、日本近代社会の複雑怪奇な本質を体現している。このような認識を離れては、現実の中の真実の景象を表現することはできない。かれは、また述べた。このような認識もまた、日本近代小説あるいは近代文学の進歩を体現している。

このような様々な論説はみな、日本の現代文学の中の「私小説」創作、観念、伝統、影響と非常に密接な関連をもっている。正岡子規の文学理念および福田和也のいわゆる「進歩」は、ある意味の上で、また日本の「私小説」文学様式に焦点を合わせたものである。

柳美里の小説裁判を通し、かつては日本の現代文学の伝統と崇められた「私小説」は、第二次世界大戦後の創作の中で日々衰退していった、ということ、理解することができる。このような趨勢は、戦後の日本社会、文化の状況と密接に関連していた。呈示するに

値することは、福田和也はまた、「表現の自由」と「個人のプライバシー」の関係をさらに説明し、「私小説」特有の象徴的意義を、再度強調した。より重要なのは、『石に泳ぐ魚』の発禁がもたらした社会的な負の影響あるいは象徴意義である、とかれは述べた。このほか、日本文学あるいは日本文化というこの特定な芸術環境あるいは文化的文脈の中で、「私小説」は、すでに往時のようではないが、依然として脈々として、途絶えることのない影響力と生命力を持ち続けていることを、われわれは感じとることができる。いわゆる「柳美里現象」は、極めて実力のある現代の日本の若手作家が、不利な社会・文化的ムードの中で、しっかりと伝統的文学の領土を守っている、ということを実証している。

柳美里は、談話の最後に述べている。「私は反対意見を聞きたいと思っている。読者が、これをつまらない作品だと言っても構わない。しかし、すべての読者が、私に答えてくれることを望んでいる。『石に泳ぐ魚』は本当に偏った小説でしょうか？戦後、初めて発売禁止に追い込まれるような作品なのではないでしょうか？」。傍観者として、我々は、裁判の理非曲直について正しく判定を下すことはできない。しかし、上述の状況は、日本の当代文学界の興味深い動向を示しており、このような動向は、我々が大きな関心をもっている、「私小説」に関する状況と内容を包含している。

主要参考書籍目録

- 坪内逍遙『小説神髓』、劉振瀛訳、人民文学出版社1991年版。
桶谷秀昭『二葉亭四迷と明治日本』、文藝春秋社1986年版。
柳鳴九主編『自然主義』、中国社会科学出版社1988年版。
相馬庸郎『日本自然主義文学論』八木書店1982年版。
田山花袋『田山花袋集』、筑摩書房1983年版。
田山花袋『田山花袋集』、角川書店1972年版。
勝山功『大正——私小説研究』、明治書院1980年版。
『近代日本文学評論大系6』、角川書店1982年版。
『近代日本文学評論大系7』、角川書店1982年版。
『日本文学全集29・菊池寛、広津和郎集』、集英社1974年版。
『日本文学研究資料叢書——私小説』、有精堂1983年版。
『日本文学全集・宇野浩二』、集英社1978年版。
『日本近代文学大系21・徳田秋声集』、角川書店1973年版。
『日本文学全集31・葛西善蔵』、集英社1975年版。
『日本文学全集31・嘉村礒多』、集英社1985年版。
『日本近代文学大系31・志賀直哉集』、角川書店1971年版。
『日本近代文学3・志賀直哉』、有精堂1982年版。
イルメラ・日地谷『私小説——自己暴露の儀式』、平凡社1992年版。
高慧勤主編『東洋現代文学史』、海峡文学出版社1994年版。
鈴木登美『語られた自己——日本近代の私小説言説』、岩波書店2000年版。
『私小説研究——創刊号』、日本法政大学大学院2000年版。
『私小説研究——第二号』、日本法政大学大学院2001年版。

本多秋五『物語戦後文学史』、岩波書店1992年版。

中西進編『日本文学における「私」』、河出書房出版社1993年版。

鈴木貞美『日本の「文学」を考える』、角川書店1995年版。

著者紹介

魏大海。男。1953年生まれ。1982年西安外国語学院（日本語専攻）を卒業。1987年中国社会科学院研究生院（大学院）日本文学専攻課程を修了。現在、中国社会科学院外国文学研究所研究員。中国日本文学研究会秘書長、副会長。主要な著作は『日本文学簡史』、『「私小説」の中の自我形態』、『川端康成の虚空と実在』、『日本当代文学考察』など。

編集部後記

・本著は、2002年9月中国の山東文藝出版社より刊行されたものを、金子わか氏（中央大学、法政大学講師、訳書に『シー・ウルフ海狼』（小学館）、『じゃがいも』（小学館スクエア））に依頼し翻訳したものである。翻訳を快く許可してくださった魏大海氏、ご専門外にもかかわらず翻訳を引き受けてくださった金子わか氏、訳にあたって様々なアドバイスをくださった趙暉氏に、この場を借りて感謝の意を表したい。

・序文の後にある説明は、今回の訳を掲載するにあたって著者である魏大海氏が新たに付け加えたものである。

・訳中の引用文については、著者の中国語をそのまま日本語訳している。

安英姫『日本の私小説』（梅澤亜由美訳）

目次

現実と虚構の境界を消すフィクション
ありのままという幻想
私小説の誕生と『蒲団』
岩野泡鳴の『五部作』
私小説に見る日本人の精神構造
現実を回避した逃亡奴隷

翻訳されるにあたっての説明

去年の夏休みに、法政大学の勝又浩先生が主管する私小説研究会で発表し、勝又浩先生とその研究会の人々に出会ったことは私にとって大きな収穫でした。私小説という同じテーマで発表し、議論することを見て、非常に羨ましく思いました。拙著『日本の私小説』を翻訳するように許可して下さった勝又浩先生と、それを翻訳して下さった梅澤亜由美さんに感謝します。日本では私小説に関する研究がよく行われていますが、意外にも韓国では著書としては私のこの薄い本しかないほど、研究は少ないです。この本は私小説を分からない一般の韓国人に私小説を紹介する入門書のようなものです。私小説の研究者が見たらあまりにも当たり前のことであるかもしれません。その点、了解してください。これからは私小説というテーマをもって、韓国人に日本の私小説を知らせる作業を続けるつもりです。

現実と虚構の境界を消すフィクション

日本文学の特殊性を論じる時、必ず登場するのが日本の私小説である。1920年9月『中央公論』に発表された宇野浩二『甘き世の話』の次のような一節は、日本の独特な文学ジャンルである私小説の性格を正確に把握したものだ。

近頃の日本の小説界の一部には不思議な現象があることを賢明な諸君は知つて居らるゝであらう。それは無暗に「私」といふ訳の分らない人物が出て来て、その人間の容貌は無論のこと、職業にしても、性質にしても一向書かれなくて、そんなら何が書いてあるかといふと、妙な感想の様なものばかりが綴られてゐるのだ。気を付けて見ると、どうやらその小説を作つた作者自身が即ちその「私」らしいのである。大抵さう定つてゐるのである。だから「私」の職業は小説家なのである。そして「私」と書いたら小説の署名人を指すことになるのである。といふ不思議な現象を読者も作者も少しも怪しまない。小説家を主人公に使ふことも、「私」を主人公にすることも、悉く少しも排斥すべき事柄ではないが、その為に小説の主人公の「私」は皆作者その人のことであつて、従つてその小説は悉く実際の出来事のやうに、読者がいつとなく考へるやうになつた事は嘆かほしい次第である。

1920年、作中に〈私〉という人物が登場しさえすれば、その〈私〉は作品を書いた作家と同一の小説家で、その小説の話は全部実際の事件であるかのように誤解される風潮が一般化されたという事実は注目に値する点だ。このような現象について、伊藤整は《編集者が〈作中の主人公は作家自身であることを了解してくださるよう願う〉という但し書きを、表題の下に書かねばならないのを忘れていた点が実に遺憾である。》と皮肉な言いまわしで言った。これと全く同じ現象が、1907年田山花袋の『蒲団』以来、多くの自然主義作家の作品にも表れているという事実は、私小説が一つの揺るぎない文学伝統として地位を得ていることを物語ってくれる。

日本の近代文学は、数世紀に渡るヨーロッパ文学の歴史を短い時間で消化せねばならなかったため、短期間に多くの文芸思潮の盛衰がおこることは避けられなかった。このような複雑な文芸思潮の変遷の中で、日本の私小説は生命を延長させ今日に至っている。日本近代文学を一貫して流れる内的論理に光りをあてようとする時、私小説の伝統を無視しては何も論じることができない要因はここにある。日本近代文学を最もよく批判した代表的な論文である、小林秀雄の「私小説論」(1935)、中村光夫の「風俗小説論」(1950)、伊藤整の「小説の方法」(1970)のような壮大な論文も、私小説に関する周到で綿密な理論的反省を主軸に据えている。近代日本文学論として考えることができる理論的展開は、ほとんど全部ここからはじまったと言ってもいいだろう。日本文学を論じる時、私小説を置いておくことはできないし、その私小説的伝統を中心に現代文学を眺望する作業は必要不可欠である。

〈私小説〉という名称での〈私〉は、日本語で〈わたくし〉と読ませる。〈わたくし〉は1人称で〈I〉を意味する。つまり、〈わたくし小説〉という名称では、〈1人称形式の語り手〉の意味が強調される。しかし必ずしも、1人称がこのジャンルを規定するのではない。私小説は、一般的に作家が自身の私生活をほとんど虚構を混じえずに、忠実に再現した自伝的な散文作品だと言うことができる。

私小説は20世紀初頭、日本自然主義を母体として成立した文学ジャンルである。日本自然主義はヨーロッパ自然主義を模範として、真実の忠実な再現と露骨な描写を宣伝文句とした。西欧自然主義は醜悪な社会現実を隠すことなく、あるがままに描く文芸思潮だ。しかし、日本の自然主義では、価値観を排除した無条件の現実描写があるがままの自分を表出するのだという独特な方向に解釈された。西欧自然主義が社会との関係の中で他人と個人をとらえたとすれば、日本の自然主義は社会と遮断された狭い空間で作家の私生活だけを描いた。故に、日本自然主義は政治に対しては徹底して無関心だった。文学の対象は私生活であったし、自然主義の潮流である告白文学が流入するのにしたがって、ジャンルとしての私小説が成立した。告白文学の美的価値は〈どれほど正直に告白したか〉によって測定された。

日本の私小説は、フィクションを前提とする西洋の小説とは、完全に異なる小説の概念から成立した。私小説は日本の文学者からも、海外の文学研究者からも、近代日本が作り出した独特な文学形態と考えられている。特に、西欧の研究者達は西洋で見ることのできない独特な文学形態が、どのようにして生まれ、根深く生き残っているのかについて、不思議に思っている。そのため、近代日本のリアリズムは日本文学の特殊な性格だという観

点から、日本及び世界の多くの評論家達によって論議されてきた。このような私小説は、日本文学、文化、伝統、社会構造の中で解明されねばならない。

自身の私生活を忠実に描いた告白小説は一般的な文学様式で、日本文学だけが持つ独特なものではない。それにもかかわらず、なぜ多くの研究者達及び日本に関心を持つ人々が私小説に注目するのか？ これは私小説が他のどんな国でも見つけることができない独特な文学形態を取っているためだ。日本の私小説はドイツのイッヒロマン、フランスのロマンパーソナル、英国の自伝小説や懺悔録とも違う、日本だけが持つ独特な文学形式だ。

本を書いた作家と作品世界の主人公を同一人物として読むという点で、私小説と自叙伝は同じだと言うことができる。しかし、私小説はフィクションが前提になり、自叙伝は事実を根拠として叙述される。自叙伝には本を書いた作家と主人公が同一人物だということが、本の最初にはっきり示されているが、私小説ではこのような前提がない。このような点で、自叙伝と私小説を区別することができる。

一般的に小説はフィクションを前提とする。読者たちは小説を読む時、虚構を前提として読む。小説が嘘だということは、作家と読者の間の暗黙的な前提であり約束である。言い換えれば、作家が自身の話を書いたとしても、読者たちはそれが自叙伝でなければフィクションと考えて読む。小説を読む時、作家を小説から排除するのは一般的な小説の読み方であるのに、日本の私小説を読む読者たちは絶えず作家を小説の中で主人公と一致させて読む。これは日本の私小説だけの独特な読み方である。つまり、私小説は〈小説はフィクション〉であるという概念を転倒させてしまったのであり、私小説の読者は〈小説はフィクションではなく事実〉だという新しい小説のパラダイムを作った。

現実と虚構の境界を消すフィクションの登場は、私小説作家達をして現実と虚構を錯覚せしめた。私小説作家は現実を文字にうつし換えれば、そのまま小説になると考えたが、現実はいまのまに文字にうつし換えることができる、というのは彼等の錯覚である。ジュネットによれば、言語が完全に模倣することができるのは事物ではなくて、その言語と同一な言語だけである。完全な模倣は小説ではなく事物それ自体で、模倣が可能だとしてもそれは不完全な模倣になるしかない。完全な模倣という概念自体が妄想で、小説にあって完全な模倣というのはあり得ないのである。しかし、日本のリアリズムと自然主義によって〈現実そのままの完全な再現は可能だ〉という認識が形成されたために、日本の私小説というジャンルは成立することができた。

有名な私小説の大部分の素材は、作家自身が経験した実際生活であった。田山花袋(1872～1943)の『蒲団』は花袋の家に寄宿した女弟子に対する愛欲を、島崎藤村(1872～1943)の『新生』は藤村が姪を妊娠させてフランスへ逃避した藤村自身の経験を、太宰治(1909～1948)の『人間失格』『斜陽』等の作品は名家から義絶された息子の、酒とコカイン中毒、途切れることのない女達との恋愛、自殺未遂と綴られているが、結局、自殺した彼の生を描いたものだ。彼等の日常生活は決して幸せとは言えなかった。平凡な日常生活から彼等は小説の素材を求めることができなかつたため、故意に非日常的な現実を作るしかなかつたからだ。そんな作家の非日常性の演出が私小説の材料となつたのである。

ありのままという幻想

模倣の現実描写方法が私小説を誕生させた

どうすれば非言語的なものを言語的なものに変換することができるか？ どうすれば現実を言語で表象することができるか？ このように〈小説をどんな方法で書くか〉を論じるのが描写方法である。ミメーシスはプラトンが提起して、アリストテレスによって完成した文学理論の根底にある現実描写方法で、現実を反映するリアリズム論だ。プラトンは、芸術家が《一方では人々に実在の形象を見せながら、もう一方で人々に幻想を持たせる。》と言った。同時に彼は芸術家を《一方では実在認識に関連させながら、またもう一方では自分の心のままに実在を歪曲する》模倣者だと認識した。プラトンは芸術家の性格が本質的に二元的だと考えたので、模倣者である芸術家を評価しなかった。この後、理論家達はこれとは異なり、芸術家を実在の形象を忠実に描き出す鏡の役割をするものとして、肯定的に評価した。プラトンが《芸術創造の原理は模倣》であると言って以来、模倣は文芸創作の基本的な原理として見なされ繰り返し論議されてきた。

芸術家は現実と直接向き合うのではなく、ある社会的勢力の構図の中から現実を再構成する。芸術家の再構成を通し、読者は私達が直面している現実を確かに見ることができるし、このような再構成はその時代の言語とスタイルの特徴に依存している。偉大な芸術家はその時代の言語習慣とスタイルを超越するが、その超越はその時代の慣習の上で可能である。

一時代の生の方式は長い歳月に渡って作られるもので、一時代のスタイルは勝手に作られるわけではない。それにもかかわらず、芸術家はこのような時代的制約を飛び越えようとする。彼等は既存の現実の中から、それを足がかりに新しい現実を創造しようとする。つまり文学とは言語の文脈と歴史社会的な脈絡を重視し、文学的再現と模倣をもって現実を解析することだ。

文学についての現実描写方法は模倣論に依存する。ランサムは模倣論がギリシャ美学の土台であったし、同様に美学のための最上の土台だったと言った。現実の模倣的再現は、テキストと現実の間に置かれた必然的関係を認定する、西欧批評理論の創始者であるプラトンとアリストテレスの修辞法から由来するものだ。プラトンとアリストテレスは、テキストと現実認識から来る、とてつもなく大きい陥穽を掘っておいたのかもしれない。二人の哲学者は文学は模倣的なものだと言い、ひとえに模倣の構成要素を分析した。二人は自分達の仮説によって幻想をよく認識したが、同時にそれを非難した。アリストテレスは事件と人物の蓋然性をもって文学を判断し、幻想的装置を使用した演劇より事実主義の演劇を望ましいものとして取り扱った。同じく、プラトンは自身の主張を明白にするために幻想的な神話を使用した。それもやはり文学の模倣性を強調した。

〈現実の全てのものをあるがままに描写する〉という模倣の描写方法は、とうとう日本のリアリズム文学でも〈あるがままに〉という錯覚を作り出した。そして、このような描写方法が私小説を誕生させた。

西欧自然主義小説から日本自然主義小説へ

歴史的概念から見れば、ヨーロッパ、特にフランスの文芸思潮は古典主義 - ロマン主義

- リアリズム - 自然主義の順序で発展してきた。ヨーロッパで発生したリアリズムは、現実から逃避したり、美化・理想化するロマン主義に対立する形態として現れた。リアリズムは現実を尊重し、主観に基づく改革ではなく、あるがままの現実を描写する方法であった。近代小説の場合、非現実的なものの排除は実証主義と科学の発達に関連がある。リアリズムの次に現れた自然主義は科学的精神に立脚し、事実に資料を重視した。特に、自然主義の小説家達は、実証主義に基礎を置いた科学を重視した。彼等は人間が徹底して〈遺伝〉と〈環境〉によって支配されると考えた。自然主義文学は人間の実際的な生を尊重して、平凡な庶民生活の現状を小説の中心テーマとしながら冷酷な現実を見せようとした。

19世紀末に登場した自然主義は、様々な国の多様な社会的、文学的土台にしたがっているいろいろな形態として表れた。自然主義は、特に19世紀末から20世紀初めに近代文学を確立した文化圏で重要な意味を持つ。

日本の場合を見れば、広義の事実主義は明治10年(1877)末に現れ、明治40年(1907)前後には自然主義が主流になった。日本の自然主義は、西欧の自然主義の独特な解釈によって日本独自のものに発展してきた。代表的な自然主義作家、田山花袋と島崎藤村は内面の欲望に忠実で、自分の私生活だけを問題視して、どこまでも自身に真実であることだけを書こうとした。したがって、多くの自然主義小説は、性欲と煩悩に忠実な人間を描くのに没頭し、積極的な社会批判は見えない。結局、日本の自然主義は主人公の内面と煩悩を告白したり、平凡な人生を描写する方法を選ぶようになった。日本において、前者は作家の内面を吐露する告白小説、後者はある事実を忠実に書く客観小説、その二種類に発展した。

日本の自然主義、つまり田山花袋の『蒲団』をはじめ、岩野泡鳴(1873~1920)等の作品では社会との関係の中で闘うのではなく、密閉された部屋で苦悩する人間が描かれる。つまり、日本では現実を描くリアリズム小説ではない、私生活を題材にしながら内面を描く告白小説に発展する。加えて、日本の自然主義は、自身の醜悪な一面を正直に告白し、人間性の真実に忠実であろうとする私小説に発展する。

一方、自然主義小説は韓国に入ってくると、個人の暗い内面世界を告白する小説と植民地時代の困難な生活ぶりを描く、二種類の小説として現れる。前者は個人の内面を刻み込んだ告白小説、後者は社会性が強く現れたリアリズム小説である。韓国で初めて、西欧の自然主義及び日本の自然主義を受け入れた金東仁は、内面を曝けだす告白小説を書いた。彼は「カムジャ [じゃがいも]」で、植民地という当時の貧しい時代状況を客観的に描く作品世界に到達するようになった。「カムジャ [じゃがいも]」以後、金東仁は内面に全く入っていかない、社会性が強いリアリズム小説を書きだす。韓国では私生活を描いた私小説はほとんど登場しなかったし、現実を描いたリアリズム小説が表れた。つまり、韓国での自然主義及びリアリズムは、個人が暗い内面世界を描く告白小説から、社会現実をリアルに描くリアリズム小説に変化してきたのだ。

3 人称で告白することは可能か

韓・日の近代は、自身の内面を赤裸々に告白する告白小説から始まった、とすることができる。近代的告白の起源となったルソーの『告白』の冒頭には、「あなたに見えるそのま

まに私の内部を開いて見せました。永遠の存在よ、私の告白を彼等が聞く方がよいのです。》と書かれている。つまり、作品が隠すものがない告白だということを述べている。西洋で告白は、神に対する人間の信仰心を示すキリスト教の制度だった。西洋の文学は総体的に告白という制度によって形成されたし、キリスト教の影響を受けて成立した。

韓・日の近代の小説家は、自身の内面を曝けだす新しい形式の告白小説を誕生させた。小林秀雄は《近代小説はまず告白をもって誕生した。》と言い、柄谷行人は《日本の近代文学は告白の形式と一緒に始まった。》と述べている。彼等は、近代文学が告白という内容と形式から始まったということをはっきり言っている。

作家の体験と内面を叙述する告白文学は、日記と手紙の形態で以前からすでにあつた。それにもかかわらず、近代に入ってきて告白小説が始まったというのは何を意味するのか？ それは新しい告白形式と作品世界の誕生を意味する。代表的な例として『蒲団』をあげることができる。『蒲団』では絶えず内面を注視している。人間の内面を問題にするこのようなものこそ、近代小説の新しい作品世界だと言うことができる。

秘密であったはずの自身の内面を曝露する告白小説は、私自身について叙述する小説であるため通常1人称で現れた。告白小説は1人称が最も自然であった。なぜなら、《1人称言説は元来自身の体験を表出するものだから通常事実性が置かれている》のである故、虚構性が稀薄であるためだ(1)。しかし、近代の西欧及び韓国と日本の自然主義小説家達は、以前には不可能に見えた〈3人称で自分を叙述する告白言説〉に陥った。自然主義及びリアリズム文学は、人生の真実を追究し内面の自我を告白しようとするために、告白と深い関連をもっているが、彼等はそれを3人称で行ったのだ。3人称で告白することは可能だろうか？

その答えはキリスト教の告解聖事という制度を見れば分かる。告白と懺悔は、悪いことをした過去の自身と、過去から遠く離れたところで反省する現在の自身が存在している。したがって、罪を犯した過去の自身とその罪を反省し許しを請う現在の自身は、明らかに異なる存在である。例をあげれば、罪を犯した人間において、神に向かって許しを請う現在の私は許されるが、罪を犯した過去の私は許されない。自身の罪を告白する瞬間、過去の自身はすでに客観化され、3人称となった〈彼〉になっているのだ。神に告白された〈私〉はすでに〈彼〉だ。3人称による告白体小説を試みた近代草創期の文学者達は、このような告白の原理を理解していたのだ。

言文一致は錯覚であり妄想である

私小説論議が現れた時期は文学作品が作家の経験的な、または真実の自己表現であると考えられた時であり、小説言語が作家自身を直接表象することができる透明な媒体だと認識された時であった。言文一致の理念と実践が標準化され、制度化された1920年代中ごろまで、一般的に言語は現実を直接小説に写すことができる透明な媒体として想定されたのだった。私小説作家のテキストは、作家が実際経験した〈事実〉を〈透明な言文一致の言語〉で写したものだという立場が強かった。しかし、〈言葉と文字が一致する〉という言文一致は、実は不可能だというのが今日の立場だ。日常言語と文章言語は明らかに異なっているため、現実を〈透明な〉言語で文章の中に写すというのは錯覚であり妄想だからだ。

しかし、当時のリアリズム作家と私小説作家は、〈現実をあるがままに小説の中につし換えることができる〉と錯覚していた。

言葉と文字が一致するならば、近代初期の多くの作家達は言と文が一致する文章を作るために努力しなくてもよかっただろう。しかし、近代初期の韓・日の作家達は、言文一致文を作るために多くの苦痛を味わった。例をあげれば、最初の言文一致体小説である『浮雲』(1887～1889)を書いた二葉亭四迷は《言文一致文を作るために、ロシア語で書いて日本語に翻訳した。》と告白したのだったし、言文一致体の完成者として知られている金東仁も《日本語で考えて韓国語で文章を書いた。》と言った。彼等は自国にない言文一致体を作るために、言文一致が完成された他の国の言語を参考にせねばならなかった。そして、新しい文章を作るための新しい装置を必要とした。近代の文体である言文一致体は、近代自然主義の作家達によって完成されたのだった。

韓・日近代自然主義作家達は、それまで試したことがなかった3人称というものを使用し自身の内面を話した。3人称で叙述する新しい告白言説を作るために、新しい装置が必要だった。3人称による告白小説を制度として定着させるために、近代の小説家達は推し量ることのできない苦痛を味わった。そして、近代に成立した近代文体は中央集権と国民国家を可能にさせた。言文一致運動によって完成された近代文体である言文一致体は、強力な中央集権と近代国家の成立を可能にさせたのだ。それと同時に、言文一致体は近代的な文体として、新しい思想を表す機能を担うようになった。このような近代文体は、既存の多用な文体を統一することによって可能になったのだった。

韓国語と日本語の伝統的な文章では、主語と人称を表す単語を省略することができて、むしろそのような文体がより自然であった。なぜなら、動詞には発話状況を表す話し手と請け手の人称性が現れるからだ。例をあげると、韓国語や日本語のように尊敬語が発達した言語では、年上と年下に対する動詞が異なってくる。このような言語圏では、動詞と形容詞の活用を最大限にいかしているため、主語と人称を表す単語を省略しても何の支障もない。結局、伝統的な韓国語と日本語の小説では、動詞の語尾を豊富に活用することによって主語を省略することが可能であった。近代の韓国と日本の小説は、このような動詞と形容詞の多用な変化と活用をなくし、3人称代名詞を補充して終結語尾を統一する過程を通して近代化された。そして、このような文体が言文一致体という新しい近代文体として誕生することになる。近代以前までは、各地方で使用されていた方言によって意思疎通が難しかったが、近代文体が完成されるや全国的に使用する標準語が生まれ、中央集権が円滑になった。円滑な中央集権のために、近代国家では全国的に共通した言語が要求されたのだが、このような過程から中央の権力は強化され、支配者と被支配者の位置がより鮮明に現れた。結果的に、近代文体の成立によって、支配者と被支配者、標準語と方言、男性と女性、主体と客体の差異は明白に現れた。

私小説の誕生と『蒲団』

自然主義から私小説へ

日本で特異なリアリズムの骨格が形成され、文学という観念それ自体が確かな形態を持

つようになるのは自然主義の運動からだった。

日本近代文学の成立期は、露日戦争（1904～1905）の翌年から大正（1912～1926）初期までだが、その先駆的な活動をしたのが自然主義だった。日本自然主義（Japanese Naturalism）は、青年時代に浪漫的な詩を書いた経験をもつ 30 代の作家達を中心に起こった文学運動である。この自然主義の運動は、封建的な伝統に対する反抗を基礎に、既存の小説伝統を否定し、〈無技巧〉〈無理想〉という客観描写の主張と厳しい自己告白という二つの要素が当初から内在していた。

しかし、当時は天皇制国家権力が徐々に強大になった時期だった。したがって、日本自然主義は旧時代の風習に対する批判が社会との対決という方向に進まず、逆に初期に見えた反抗の情熱が短時間になくなり、作家の身边にだけ視野を狭める観照（あるがまま、見るがまま）のリアリズムが主流になった。そして、このようなリアリズムは事実偏重の方法論と相応して、自然主義の文学運動につながり、ついには私小説への道を開いたのだった。

文学史的に見れば、社会性が強い島崎藤村の『破戒』（1906）が、日本自然主義の幕を開いた。しかし、1年後にセンセーショナルを起こした田山花袋の『蒲団』（1907）が、日本自然主義の方向を決定し、私小説のジャンルを切り開いたというのが通説である。『蒲団』を始めとした日本の自然主義は、事実の忠実な再現と〈露骨な描写〉を原則としたのだった。それは個人の真実な価値観を反映した小説であるというより、むしろ現実を描写する小説であったし、後に〈あるがままの自己表出〉という方向へ発展していった。文学を対象として私生活を重視する自然主義の潮流は、日本の独特な告白文学を誕生させジャンルとしての私小説が成立する。

現実曝露の悲哀

日本の自然主義は、作家自身の私生活をモデルとして〈あるがままの事実を告白した文学が本当の文学〉だという風潮を作り出した。長谷川天溪（1876～1940）の「現実曝露の悲哀」（『太陽』、1908.1）と、田山花袋の「露骨なる描写」（『太陽』、1904.2）がその理念の表出であった。長谷川天溪は「現実曝露の悲哀」で、「嘘のない現実を認めたらそれを描け。その上、背景はいたって切実な悲哀と苦悩がある俗世でなければならない。」と言ったし、自然主義者達はその標題と論旨を喜んで受け入れたのだった。また、田山花袋は「露骨なる描写」で、「どんなことも露骨でなければだめだ。どんなことも真実でなければだめだ。どんなことも自然でなければならない。」と叫んで、事実を赤裸々に告白することを力説したのだった。告白は話す主体の心情を吐露する文学の原点でもある。その自然主義者達の意図に、ぴたりとあてはまって現れたのが『蒲団』であった。まるで自身の言葉を証明するかのように、田山花袋の実生活がところどころに曝けだされている『蒲団』は、日本の自然主義の方向を決定し、他の多くの自然主義作家達に影響を及ぼすことになった。『破戒』で社会性が強く表れた小説を書いた島崎藤村は、やはり『蒲団』の影響を受け自伝的な小説を書くようになる。

『蒲団』より 10 年後に出てくる岩野泡鳴の『五部作』も、主人公の大胆な行動を隠すことなく告白している点で『蒲団』の影響が強く感じられる。『蒲団』と『五部作』はともに、

妻子ある中年男が若い女性を巡る自分の体験と内面を露骨に曝露した告白小説である。

『破戒』と『蒲団』の決闘

『若菜集』（早春に芽生える青菜）という詩集を出版し、抒情詩人としてよく知られていた島崎藤村は小説に方向を転換した。自然主義作家としての彼の誕生を知らせる、記念碑的な作品は『破戒』である。『破戒』は被差別部落出身の青年教師、瀬川丑松が出身の秘密を隠せと言う父親の警告と、自身の出身を堂々と明かし差別と闘っている先輩猪子連太郎の生き方の間で葛藤しながらも、同僚と教え子の前で出生の秘密を告白するまでの過程を描いた作品だ。この小説には、部落民差別という重い現実を取り扱った社会小説的な要素と、自己告白的な要素が併存している。

『破戒』以後、部落民に関する問題を解決できないまま、藤村は『春』『家』『新生』のような自伝的作品を発表する。『春』は文学仲間の哀歓を自伝的に描いた作品で、『家』は日本の伝統的な家族制度の問題を暴き血統に束縛されて生きていく人間を描いた。『新生』は、自身の姪との恋愛問題を大胆に暴き見せたことによって反響を呼び起こした。

『破戒』が発表された翌年に田山花袋が『蒲団』を書き、その翌年に島崎藤村が『春』を書いたのであるが、この2年間の文学界の動きが日本の近代文学史を決定したのだった。つまり、この期間に出来あがった『破戒』と『蒲団』の決闘で、『蒲団』が完全に勝利したのだった。『春』とそれ以後の作品群は、田山花袋に対しての島崎藤村の降伏状だった。田山花袋の勝利は無慈悲だった。社会的性格が強かった『破戒』の系列は途絶え、作家自身にさえ捨てられ文壇から完全に抹殺されたのだった。反面、社会性を排除し作家の私生活ばかりが描かれた『蒲団』の系列が繁栄し、文壇の主流を形成したのだった。

『蒲団』のテキストの特異性——固定された視点

多くの批評家達は『蒲団』の描写の欠陥について、主人公の竹中時雄の視点だけが描かれ他の人物の視点描写がないことを指摘している。その代表である中村光夫は『風俗小説論』で、「登場人物はみな主人公の主観的感慨を支える道具にすぎない。彼等の心理描写はこの小説には一言もないという点に注意する。」と言っている。彼はこのような欠陥の要因を、「主人公に対する作家の態度」だと見ている。彼は、「作者と主人公とが同じ平面にいて、しかも両者の距離がほとんどゼロに等しい。作者は主人公を少しも批評せず、また主人公は作者にもっとも近親な存在だという事実がいい気になって甘えているのだ。」と言う。

ここから具体的に中村光夫が、作家（語り手）と主人公がゼロに近いと指摘した部分を引用してみる。

- A. 熱い主観の情と冷めたい客観の批判とが絡り合せた糸のやうに固く結び着けられて、一種異様の心の状態を呈した。
- B. 悲しい、実に痛切に悲しい。此の悲哀は華やかな青春の悲哀でもなく、単に男女の恋の上の悲哀でもなく、人生の最奥に秘んで居るある大きな悲哀だ。
- C. 茫然として涙は時雄の鬚面を伝った。（2）

語り手はA、Bでは時雄の内面を、Cでは時雄の外面を見ている視点で叙述している。つまり、語り手の視線が全て時雄に固定されているが、語り手と時雄の距離はおのおの異なる。例をあげると、Aで語り手は時雄とほとんど同一化するほどの近い距離で叙述している。Bは時雄の独白が地の文となっているため、時雄の独白と地の文が融合し一体であるかのように感じられ、語り手と時雄の距離がゼロであるかのような言説になっている。Cの場合、語り手は時雄を客観的に対象化することができる距離で、彼の内面ではない外面を見ている。このように『蒲団』では、A、B、Cから分かるように主人公に視点を固定し、A、Bのように主にその内面を描いている。

したがって、『蒲団』は3人称小説でありながらも、常に1人称小説（1人称の主人公の視点）で読まれてきて、それが〈主人公（竹中時雄）＝田山花袋〉だという読みのコンテクストを作ってきた。これに対して同時代の批評家達は《1人称で描いた長所と三人称で描いた長所が完全に一致したもの》（「写生というもの」、『文章世界』、1907.7）、あるいは《1人称に客観的描写を加え、3人称小説に主観的描写を加えて一つになったような文体》（「小説作法」、『文章世界』、1907.10）のような評価を下した。3人称で叙述される『蒲団』の中に、1人称描写の手法が加味された『蒲団』の作風は斬新なものとして認められるようになったのだ。このように『蒲団』は3人称小説であるにもかかわらず、1人称告白小説として受容されてきた。

上の引用部分を例にして中村光夫は、《主人公が実生活に演じた事件の滑稽さがまったく作者の眼を逃れて、喜劇の材料が無理に悲劇的独白で、表現されたところに日本の私小説が誕生した》と述べる。また、川上美那子は《主人公竹中の独白に語り手が主情的に重なって、（中略）竹中の内面世界を感傷的で肯定的なところに終わらせた。》と書く。3人称で叙述するのにもかかわらず、1人称告白小説として受容された装置について、川上は《主人公を対象化して叙述しなければならない地の文の内在的語り手は、全的に主人公と融合し一体化してしまうところにある。》と言う。日比嘉高は『蒲団』の叙述方法について、《3人称でありながら視点を主人公に固定した方法》と言ったが、このような指摘は『蒲団』が1人称・告白的に受容された要因を説得力をもって説明するものとして、今まで非常に大きな影響力を持ってきた。結局、中村光夫のような語り手と主人公が《融合し一体化》するという読み方であれ、日比嘉高のように《話者が作品の外に存在しながら、叙述視点が主人公の時雄に固定されている。》という読み方であれ、『蒲団』の発表後から現在まで一般的である。

揺れる視点

実際に『蒲団』には、主人公（時雄）ではない他の登場人物の視点も入っているし、また全知的な立場から主人公を見る語り手の視点もある。

a. 芳子は恋人に別れるのが辛かった。成らうことなら一緒に東京に居て、時々顔をも見、言葉も交へたかった。けれど今の際それは出来難いことと知って居た。二年、三年、男が同志社を卒業する迄は、たまさかの雁の音信をたよりに、一心不乱に勉強し

なければならぬと思つた。(p. 559)

b. 時雄は夜などをりをりを芳子を自分の書齋に呼んで、文学の話、小説の話、それから恋の話をすることがある。そして芳子のために其の将来の注意を与へた。其の時の態度は公平で、率直で、同情に富んで居て、決して泥酔して厠に寝たり、地上に横はつたりした人とは思はれない。(p. 559)

c. 時雄の後に、一群の見送人が居た。其の蔭に、柱の傍に、いつ来たか、一箇の古い中折帽を冠つた男が立つて居た。芳子は此を認めて胸が轟かした。父親は不快な感を抱いた。けれど、空想に耽つて立盡した時雄は、其の後に其の男が居るのを夢にも知らなかつた。(p. 605)

a で語り手と芳子の視点は、ほとんど一致している。b では芳子に対する語り手の解釈。c で語り手は、全ての作中人物の内が見える面と外面を見る全知的視点を持っている。詳しく見ると、a で語り手は恋人と一緒にいたいと思う芳子の内面を見ている。

b の時雄が芳子に文学を教える場面で、語り手は時雄の《其の時の態度は公平で、率直で、同情に富んで居て、決して泥酔して厠に寝たり、地上に横はつたりした人とは思はれない。》のように叙述している。ここには師としての顔と、女弟子に欲望を持つ醜い中年男という、二つの顔を持つ主人公を嘲笑する語り手の解釈が入っている。

最後の場面cの芳子を田舎に送り返す部分で、語り手は時雄の後ろにいる《一群の見送人》と、時雄に見えない《一箇の古い中折帽を冠つた男》の存在を見ている。あるいはその男、つまり恋人を発見した時の芳子の内面については、《芳子は此を認めて胸が轟かした。》と叙述して、その後芳子の父については《父親は不快な感を抱いた。》と叙述し、父親の内面をのぞいている。最後の場面《けれど、空想に耽つて立盡した時雄は、其の後に其の男が居るのを夢にも知らなかつた。》という部分で、その男の存在を知らない時雄を描いている。つまり、語り手は時雄以外にも妻、妻の姉、芳子の内面にも入っていき、また語り手は客観的に対象化することができる距離から時雄を眺めたり自由に動かしたりしている。

固定された視点と揺れる視点

『蒲団』は固定された視点と揺れる視点を同時に持っている。したがって、『蒲団』を批判するにおいて、最も堅固な公式である中村光夫が言った作家と主人公の関係で《両者の距離がほとんどゼロに等しい。》という見解や、作家は主人公に対して《彼を越えた立場から批判する自由を奪われ、絶えず主人公の内部に縛られていなければならない》という説を全面的には認めることはできない。高橋敏雄はこれらの説を全面的な誤認だとし、《話の語り手はその作者である花袋と似ている主人公時雄を、どんな場合にも観念化し話の終わりではとても自由な批評をしている》と述べている。

今までの研究では、中村光夫の説に全面的に賛成したり、または全面的に否定したりする立場を取ってきた。『蒲団』に関して一つのあることが正当であるか、断定して言うことはできない。なぜなら『蒲団』という作品は、A、B、Cのように時雄にだけ固定された視点、そしてそれと同時にa、b、cのように揺れる視点を同時に持っているからである。

この二種類の視点を同時に認めない限り、『蒲団』について正当に分析することはできない。基本的に主人公に視点が固定されているが、語り手は場合によって他の作中人物の内面にも視点を割り当てている。『蒲団』の視点は全て権利が作者にある全知的視点でもなく、厳しく制限されて主人公一人にだけ固定された視点でもない。『蒲団』は時雄に固定された視点と、時雄から離れ自由に動く視点を同時に持って、このような視点が作品内容を決定するようになっている。その上、この揺れる視点の導入は主人公の内面だけを描き、他の登場人物の内面を排除する結果を回避している。結局、この小説において時雄と一対をなす、重要な人物である芳子の内面も排除されずに入ることになっている。

中年男の寂しい嫉妬の告白

『蒲団』は、竹中時雄という中年作家の、家に寄宿する女弟子に対する秘密の愛欲を描いている。田山花袋は『蒲団』を書いた後、『東京の三十年』の「私のアンナ・マール」の中で、「私も苦しい道を歩きたいと思つた。世の中に対して闘ふのと同時に隠しておいたもの、隠蔽していたもの、それを明らかにして後は自分の精神も破壊されると考えるもの、そのやうなことを暴き出して見やふと思つた。」と陳述している。それなら『蒲団』では、何が告白されているのか？ まず時雄の告白を見るようにする。

時雄が自身の女弟子に恋人ができたというのを知り、悩む場面だ。

何をしたか解らん。(中略)手を握つたらう。胸と胸とが相触れたらう。人が見て居ぬ旅籠屋の二階、何を為て居るか解らぬ。汚れる汚れぬのも刹那の間だ。かう思ふと時雄は堪まらなくなつた。『監督者の責任にも関する！』と腹の中で絶叫した。(p. 542)

上の引用では、芳子と田中が何をしたのかについて、関心を持っている時雄を描いている。ここで〈何〉は肉体関係を指し、時雄は芳子の肉体関係について非常にこだわっている。つまり、『蒲団』では時雄が主体的な存在として行動をするのではなく、周辺的存在になり監督するしかない中年男の悲哀を描いている。『蒲団』の全編に描かれているのは、時雄自身の行動ではなく、彼の抑制することができない内面から湧きあがる彼の欲望の声だ。次は、時雄が芳子の不在中に隠しておいた手紙を見つけて、読むことを曝露する場面だ。

余り其の文通の頻繁なのに時雄は芳子の不在を窺つて、監督といふ口実の下に、其の良心を抑へて、こっそり机の抽出やら文箱やらをさがした。捜し出した二三通の男の手簡を走り読みに読んだ。

恋人のするやうな甘つたるい言葉は到る処に満ちて居た。けれど時雄はそれ以上にある秘密を捜し出さうと苦心した。接吻の痕、性欲の痕が何処かに頭はれて居りはせぬか。(p. 560-p. 561)

ここでは芳子の手紙を隠れて読む時雄、そして芳子とその恋人との肉体関係を知ろうとする時雄の内面が描かれている。この部分こそ恋に落ちた中年男の馬鹿みたいな寂しい嫉妬の告白だ。《監督といふ口実の下に、其の良心を抑へて》こっそり隠れて手紙を読むとい

う行動、また二人の肉体関係について知ろうとする欲望を持って書くことは自己曝露だ。『蒲団』の最大の目的は主人公自身の行動や社会との葛藤でもなく、主人公の醜い内面を読者に隠すことなく見せることだ。『蒲団』の面白さは卑怯な主人公の内面で、彼の行動を読者だけが知っていて、他の作中人物達には分からないようにしていることだ。表面的には、良き夫、良き父、良き師匠としての役割を遂行している時雄は、内面的に絶えず欲望を持っている情けない中年男である。

次の場面は芳子と田中が京都に旅行に行ったのを知り、煩悶する主人公の内面を描いている。

あの男に身を任せて居た位なら——何もその処女の節操を尊ぶには当らなかつた。自分も大胆に手を出して、性欲の満足を買へば好かつた。かう思ふと、今迄上天の境に置いた美しい芳子は、売女か何ぞのやうに思はれて、其の体は愚か、美しい態度も表情も卑しむ気になつた。で、其の夜は悶え悶えて殆ど眠られなかつた。(中略) 其の弱点を利用して、自分の自由にしようかと思つた。(p. 594-p. 595)

外面的に芳子の愛の監督者であるにもかかわらず、時雄は芳子を美しい女弟子として考えているのではなく、自身の性欲の対象である売春婦として見ている。《自分も大胆に手を出して、性欲の満足を買へば好かつた。》というのと同様、芳子の弱点、つまり田中との肉体関係を利用して、彼女を自分の女にしようかというありのままの醜い気持ちを、卑俗に大胆に露骨な描写で表している。これは島村抱月の《肉の人、赤裸々な人間の大胆な懺悔録》を思いださせる代表的な部分だ。しかし、外面的には自身の欲望に関して、何の行動も起こさない。懺悔しなければならないことは、自身がした行動に対する反省ではなく、ひとえに内面の罪である。『蒲団』の全編には時雄の抑圧することのできない欲望が告白されている。

遮断された部屋で流す悲哀の涙

『蒲団』の最後の場面、芳子の蒲団を広げ、彼女の寝間着に顔を埋め泣く時雄の姿は〈露骨な描写〉の頂点をなしている。

性欲と悲哀と絶望とが忽ち時雄の胸を襲つた。時雄は其の蒲団を敷き、夜着をかけ、冷めたい汚れた天鵞絨の襟に顔を埋めて泣いた。

薄暗い一室、戸外には風が吹き暴れて居た。

(p. 606-p. 607)

語り手は《性欲と悲哀と絶望とが忽ち時雄の胸を襲つた。》で時雄の内面を見ているが、次の《時雄は～泣いた》では時雄の外面を、《薄暗い一室、戸外には風が吹き暴れて居た。》では部屋と部屋の外を見ている。語り手の視点は時雄の内面から時雄の部屋へ、部屋から部屋の外へ、じょじょに時雄から遠くなっていく。『蒲団』では、初め時雄の内面にあった視点が最後には時雄の内面から完全に遠くなっていく。このような視点の移動、つまり語

り手が時雄の内面から外面に視点を移動することによって、時雄は客観化され、彼の行動は諧謔的に描写される。

この部分、つまり芳子が帰った後、彼女の部屋で芳子の蒲団の香りをかいで泣いている主人公の行動から初めて、芳子に対する愛欲の表現が現れる。時雄は女弟子に愛欲を感じていながらも、彼女に対して愛の表現はもちろん、手を握ることさえできない人間なのだ。時雄は外面的には芳子の師匠であると同時に、温情ある保護者で、芳子の父に対しては分別があり信頼にたる監督者の姿勢を一貫して守っている。内面的には、芳子の恋人である田中に嫉妬を感じ、女弟子である芳子に性欲を感じて苦悩する人間である。この涙は自身の内面を隠し、最後まで外面的な師匠としての、温情がある保護者の位置を守り続けた時雄の煩悶が爆発した感情表現であるのだ。

ここで興味あることは、時雄の告白が終わり〈彼〉という人間が隠すことなく曝け出されるこの小説の最後の部分が、芳子の部屋の風景になっていることだ。社会から遮断された部屋で、肉体は不在で香りだけが浮かびあがっている。芳子が帰った後、彼女の部屋で流す時雄の涙は対象がない性欲と悲哀と絶望の涙で、決して充たすことのできない男の欲望が表出されている。社会から遮断された部屋の中に閉じ籠もり、対象がない肉体への愛欲が渦巻く中で泣いている時雄の姿は後に自然主義に影響を与えた。ここにあるのは、社会から背を向け遮断された部屋で煩悩する人間像だ。『蒲団』では全て社会との関係の中で、闘わず社会に進出せず、遮断された部屋の中で煩悩する人間が描かれる。つまり、日本自然主義は『蒲団』によって現実を描くリアリズム小説ではなく、私生活を素材としながら内面を描く小説に発展していった。

真実の隠蔽手段としての手紙

『蒲団』では、a、b、cのように語り手が時雄にだけ固定されずに、時雄から遠く離れて自由に動く場面もある。揺れて動く視点によって、芳子の内面を見て彼女の告白を聞くことができる。特に、芳子の内面表出、告白の手段として手紙が使用される。芳子が時雄に送った手紙での視点は芳子にあり、読者はそれによって芳子の内面を見、赤裸々に知ることができる。《神戸の女学院の生徒、生れは備中の新見町で、彼の著作の崇拝者で、名を横山芳子といふ女から崇拝の情を以て充された一通の手紙を受取つたのは其の頃であつた。》(p. 526)のように、彼女が最初に時雄と師弟関係を結んだのも手紙を通してだった。芳子は一番目の手紙が拒絶されるや、二通目、三通目の手紙を送り《いかなることがあつても先生の門下生になつて、一生文学に従事したとの切なる願望》(p. 526)を訴えたので、結局時雄は彼女を弟子にする。これを通して、芳子は手紙で自身の主張を貫く女性として描かれる。

また、注目する点は芳子の場合、告白は主に手紙によってなされている点だ。この場合、手紙の引用という形態で彼女の内面が表現され、語り手は手紙に関しては責任を負わなくてもよいという利点がある。手紙という芳子の立場から叙述することによって、話を支配する語り手はたくみに自分に来るかもしれない非難を回避している。このように芳子の手紙は作品世界の語り手から独立させられている。

芳子が時雄の弟子になって以後、時雄に彼女が内面を吐露した手紙は三通ある。一番目

の手紙は芳子の恋人田中が上京したことについて、二番目は田中との関係を認めてくれということ、三番目は田中との肉体関係について書いている。

万一の時にはあの時嵯峨と一緒に参つた友人を証人にして、二人の間が決して汚れた関係の無いことを弁明し、別れて後互ひに感じた二人の恋愛を打明けて、先生にお縊り申して郷里の父母の方へも逐一言つて頂かうと決心して参りました相です。(中略) 他人から誤解されるやうなことは致しません。誓つて、決して致しません。(p. 541-p. 542)

この手紙では田中を迎えようと新橋に行ったことに対して、「先生、許して下さい、私は其時刻に迎へに参りましたのです。」(p. 540)のように、自分の行為を告白している。その後、上の引用のように、「二人の間が決して汚れた関係の無いことを弁明し」、田中との関係が潔白だと主張する。しかし、それが嘘だったということは、三通目の手紙で明らかになる。実際に肉体関係はすでに存在していたが、主人公がそれに気づくのは三番目の手紙に至ってだ。この手紙は他の人の言葉を引用する方法を通して、二人の肉体関係が不在であるというテキストを形成している。語り手は手紙という形式を通して、テキストとは異なる視点に立っていて真実を知らない振りをする。ここに手紙というテキストの戦略がある。芳子の手紙は二人の関係を時雄に、父に、そして読者に対して隠蔽する手段でもある。具体的にこの戦略は自身の師匠である時雄を《神聖な真面目な恋の証人》にさせるため、手紙で《告白しお願いすることが有利な計略》だと考えた芳子の策略だ。時雄が二人の愛の証人になることによってその戦略は成功するが、それは芳子が真実を歪曲したことによって成功したのだ。

告白の手段としての手紙

二番目の手紙で、芳子は田中について行きたいという強い意志を表現している。

先生、私は決心致しました。聖書にも女は親に離れて夫に従ふと御座います通り、私は田中に従はうと存じます。(p. 577)

《私は決心致しました。》のように、芳子の手紙では、〈私〉の主張が多く見え、父母の反対をはねつけ、自身の愛する人との関係を続けていこうという強い意志が見える。また、《先生》と頻繁に呼ぶことによって、〈私〉と〈先生〉という二人の特別な関係を利用して、時雄を自分の身方になっている。三番目の手紙では、自身と田中との肉体関係を告白している。

先生。

私は墮落女学生です。

私は先生の御厚意を利用して、先生を欺きました。其の罪はいくらお詫びしても許されませぬほど大きいと思ひます。(p. 597)

最初の手紙で芳子は嘘をついても、自分達の関係を認めてもらおうと思っていて、それが二番目の手紙までは成功していたが、結局芳子は三番目の手紙で真実を告白してしまう。真実を告白しなければならなかったのは、時雄の《二人の間には神聖の霊の恋のみ成立つて居て、汚い関係は無いであらう》(p. 587) と時雄が言うや、芳子の父親が《でもまア、其方の関係もあるものとして見なければなりませんまい、》(p. 587) と言ったのが発端になったからだ。父親の言葉は時雄の認識に影響を及ぼし、具体的な行動を起こす契機となる。父親の言葉は、このテキストにおいて単純な作品世界内での発言以上の作用をしている。父親のセリフの後に、時雄は《其の身の潔白を証する為めに、其の前後の手紙を見せ給へ》(p. 593) と言うのだ。その言葉を聞いた芳子は顔が赤くなり手紙を燃やしたと弁明するが、強力に要求する時雄に上の手紙を書き真実を告白する。結局、父親の言葉を契機に、時雄は彼女を更に疑い、告白を強要することによって彼女の肉体関係について告白を聞く、という行為が発生するのだ。芳子の肉体関係に関する真実は、他者である父の言葉によって事実どおりにさらけ出るに至る。彼女は《先生に教へて頂いた新しい明治の女子としての務め、それを私は行つて居りませんでした。》(p. 597) と言い、真実を告白することによって自身の夢をあきらめなければならなかった。このように告白によって、芳子の夢は挫折し芳子は失敗と挫折を味わう。

芳子の手紙は自身と田中との肉体関係を隠蔽する手段であると同時に、真実の告白手段として使用される。手紙の視点は芳子にある。読者は芳子の話を読み、彼女の内面を見ることになる。ここで芳子の手紙は、芳子と田中の肉体関係を曝露する機能をする。

私小説の誕生は作家と読者の責任である

『蒲団』はA、B、Cの視点、つまり時雄にだけ置いた視点と同時に、a、b、cのような視点、つまり時雄以外の人物に置いた視点を同時に持っている。今まではa、b、cの視点を黙殺し、A、B、Cの視点だけを利用してきた。そして、このような批評家と読者の読みの方法が、『蒲団』を私小説として読む契機になった。a、b、cのような視点によって、『蒲団』では芳子の視点に入っていく芳子の内面も表現することになった。それは芳子の内面を描くことによって、女性の話を排除しないという結果をもたらす。『蒲団』の揺れる視点によって、男性視点だけでなく女性視点にも入っていく、女性の話を描くことができるようになった。近代の話の大部分が男性視点による男性中心の話であるのに比べ、『蒲団』は女性の視点に入っていく女性の話を排除しなかった。それは語り手の揺れる視点によって得られたものだ。

〈告白の場にもたれる作家＝主人公〉という『蒲団』、及び私小説の読み方は虚構を前提とした小説の概念を転倒していると言われてきて、その転倒の原因は『蒲団』だと批判されてきた。しかしそれは『蒲団』だけの責任だろうか？ 田山花袋は『蒲団』で自分をモデルとして主人公を描いているが、主に主人公の内面に焦点があてられていて、田山花袋とその女弟子の関係を事実として証明する根拠はどこにもない。つまり、『蒲団』が田山花袋の経験をそのまま告白した作品だ、と言える根拠はどこにもないのだ。それにもかかわらず、『蒲団』がいつも〈竹中時雄の話＝田山花袋の話〉という私小説の議論を作った要因としては、A、B、Cのような語り手の特異性を指摘することができる。結局、〈三人称の

それ)でありながらも、いつも〈一人称小説(一人称の主人公視点)〉の手法が加わっていること、つまり叙述の視点が時雄に固定されていることだ。

しかし、もう一方では一人称ではなく、三人称で書きながら客観性を維持しようというのと、a、b、cで見たような語り手が主人公以外の人物の視点、つまり芳子に固定し彼女の内面を描いていること等は私小説として読むことができない根拠になる。それにもかかわらず、『蒲団』が単に事実の告白として読まれてきたことは、A、B、Cのような叙述それ自体の問題であると同時に、当時の批評家達の読み方にも問題があったためだ。彼等はa、b、cの読みを排除し、A、B、Cのような読みだけを利用し、実際には田山花袋を主人公に代えて読んだのであったが、このような読みの方法でなかったなら私小説は成立しなかっただろう。同じように『蒲団』の奇妙な叙述がなかったなら、批評家達はそのような読み方をしなかっただろう。結局、私小説論議は、『蒲団』の叙述方法と批評家達の読みの方法の合致によって生まれたのであり、それは一人の女性の話という読みの解釈を排除することによって可能になったことなのだ。

岩野泡鳴の『五部作』

『五部作』の作品世界

『蒲団』は日本自然主義の方向を決定し、他の多くの自然主義作家達に影響を与えた。『蒲団』の約10年後に出た岩野泡鳴(1873~1920)の『五部作』(1920)にも、主人公の大胆な行動が隠すことなく告白され、『蒲団』の影響が強く感じられる。『五部作』というのは、「発展」「毒薬を飲む女」「放浪」「断橋」「憑き物」である。『蒲団』は『五部作』のように、妻子がいる中年男の若い女性をめぐる自分の体験と内面を、露骨に打ち明けた告白小説だ。

岩野泡鳴は、第一短篇小説集『耽溺』(1910.5)の「序に代ふ」に、田山花袋から受けた影響を次のように告白している。

花袋君よ、君に僕の最初の小説集『耽溺』を献じたい。(中略)君によって新傾向に就いたものは、故独歩氏もさうだらう。藤村氏もさうだらう。僕もその一人たるを否まないものである。君は年齢に於て、僕の長たと同時に、新しい学識に於て僕の兄である。君の『露骨なる描写』(太陽掲載)は、僕の『神秘的半獣主義』(単行)に先立つこと二、三年、この間に僕は君を知った。(中略)不幸にして君と僕とは文芸の実行的性質に就て意見を同じくすることが出来ないが、君とても、主観の力を全没して昔の浅薄な没理想論の程度にとどまるつもりではなからうし、(中略)私が(——引用者注)『耽溺』に至り、計らずも君の『蒲団』と等しい私の第二の恋を取り扱ったことになり、君も僕の小説における態度を認めて呉れたが、『篠原先生』を君はどう見るか、僕はそれを知りたいのだ。

この序文の題目は「小樽にて船出を待ちながら」(1909.6.23)だ。岩野泡鳴が詩人から小説家に転向する時書いたこの序文は、田山花袋の影響を強く受けた彼がその感化を土台

に、小説家として出発した理由を説明している。しかし、一方では《文芸の実行的性質に就て意見を同じくすることが出来ない》として、二人の異なる点をはっきり明かしている。

『五部作』は岩野泡鳴が自身の私生活をモデルとして、妻と愛人との闘い、事業の失敗等、泡鳴が抱えていた問題の真相を隠さずに描いた〈告白的〉で〈赤裸々〉な作品世界であるのだ。『蒲団』を意識しなかったなら、岩野泡鳴の全面的な告白が作品世界である『五部作』は現れなかったのだ。

「発展」

『五部作』は、実際岩野泡鳴が、父の死後（1908. 5. 10）愛人を作って放浪生活をし東京に戻ってくるまでの1年半の間の自己体験を素材にした作品だ。「発展」と「毒薬を飲む女」は東京を舞台にした話で、「放浪」「断橋」「憑き物」は北海道を舞台にした話である。

田村義雄は遺産として譲り受けた父親の下宿屋の仕事を妻の千代子に任せ、自分は家に拘束されずに自由に生きてがっている。商業学校の英語教師でありながら、創作活動もしている義雄は妻と16年間一緒に暮らし6人の子女もいるが、妻と子どもをかえりみず家に対する愛着もまた全くない。そんな状況で、紀州から来た清水お鳥という女性が下宿をするようになる。妻の千代子とその子ども達を嫌う義雄はお鳥と深い関係を持つようになり、千代子と離婚しようとするが千代子はこれに応じない。家業を全部妻に任せた義雄は、若い愛人お鳥との関係に耽溺する。義雄とお鳥は東京から遠く離れた温泉に旅行に行く。義雄は小説を書き、単調な生活に厭きたお鳥は先に東京に帰る。一人残った義雄が原稿料をもらい東京に帰ってきた時、お鳥は性病にかかり苦しみながら治療を受けている。お鳥と妻との面倒な関係から逃げだしたい義雄は、新しい事業に対する夢を持ちサハリンに行こうと決心する。

「毒薬を飲む女」

義雄から性病を移されたお鳥が、妻の千代子に脅迫を受け悪夢にうなされる。この話を聞いた義雄は、執念深い妻の呪詛だと思い妻をだんだん嫌いになる。最初の子どもと三番目の子どもを病気で失った千代子は、また違う子どもが病気にかかり危篤になるや義雄とお鳥の新しい家庭を訪問する。子どもに愛着を持っていない義雄が病院に行った時、子どもはすでに死んでいた。義雄は子どもの死は自分と関係ないと言い、子どもの死を悲しみもしない。

ある日、義雄が愛人のお鳥を連れて、音楽鑑賞に行った時、突然千代子が現れ騒動を起こす。事態が大きくなるのが恐れ、仕方なく妻と一緒に家に帰ってきた義雄は義母の前で千代子を罵倒し、次の日お鳥のそばに帰ってくる。しかし、ある夜、眠った振りをする自分に包丁を突きつけて、妻として迎えてくれなければ殺すというお鳥の言葉を聞いた義雄は、小学校の友人である加集に頼み別れようとする。が、加集とお鳥との関係が次第に深くなるにつれて、嫉妬心が燃え上がった義雄は加集に自分がお鳥と関係を絶つと言い、お鳥に訣別を宣言する。彼はお鳥がすぎるのも振り切り家へ帰ってくるが、彼女が気にかかりもう一度お鳥のもとに戻る。義雄が心配していたように、お鳥は毒薬を飲もうとしていて、義雄はお鳥がまだ自分を愛しているというのを確認する。そして、お鳥の白い皮膚が惜しいという考えが起こり、後に来た加集と争いお鳥との関係を回復し、彼女を看護する。

義雄がサハリンに行く日、お鳥が上野で彼を見送る場面で作品は終わる。

「放浪」

3ヶ月間、サハリンで手がけた事業の失敗ですっからかんになった義雄は、一人札幌駅に到着し放浪生活を始める。義雄は小樽で他の事業の活路を探せば、事業回復の資金を調達し、サハリンでの失敗を回復できるかもしれないと考えた。

彼が泊まったところは、明治学院の友人でもあり、札幌女学校の国語と漢文の教師である有馬勇の家だった。一方、東京にある義雄の家は事業資金として抵当にとられ、お鳥からは金を送ってくれないのを怨んでいる手紙が来る。その時、義雄は北海道実業雑誌の主幹を受け持っている独身の氷峰の家に世話になり、生活費を稼ぐために氷峰から依頼された雑誌の原稿を書いたりもする。しかし、サハリンでの残りの事業も失敗し、氷峰が引越さねばならなくなったため、結局義雄は有馬の家に行き彼の世話になるしかなかった。

北海道の事業に失敗し、有馬との関係も悪くなった義雄は帰郷する決心をする。しかし、事業の失敗で心を傷めた義雄は孤独な心をなぐさめてくれ、温かく迎えてくれた飲み屋の女、敷島におぼれる。彼は彼女との愛によって自分の思想を実現できるのだと思い、よって東京に帰って行かずに放浪を続けてもよいと考える。しかし、ある日、敷島は金持ちの他の客達の部屋に行ってしまう、義雄は部屋に一人残ることになる。横の部屋で客達と芸者が遊ぶ声を聞きながら、義雄は眠りにつけずに深い孤独を感じる。

「断橋」

北海道の遊郭の遊女、敷島との恋愛とその結末が描かれる「断橋」は、「放浪」と「憑き物」の中間の話に該当する。「断橋」は「放浪」後半の余韻が残っている続編で、特に敷島が先に来た客に接待することに関する義雄の不満とこれによる孤独、北海道巡礼から来る孤独な放浪者の悲哀が写實的に描かれている。「断橋」は北海道にある神居古潭の絶壁にかかっている橋で、〈橋を支えている針がねが切れるのではないか〉と言って不安になる義雄の姿と、北海道で難関に行きあたった義雄の姿が重なっている。

札幌での義雄の生活も秋に差しかかり、敷島との愛も終わろうとしている。彼は芸術と事業の全てのことを失った自分の状況を思い涙を流して、そのような自己憐憫を振り切るために道庁から支援された公費で北海道旅行をすることになる。北海道旅行は、全て計画が挫折に終わった彼の最後の希望だった。彼は北海道の原始林へ向かって旅行を続けた。途中でお鳥から青森へ迎えに来てくれという連絡が来る。一緒に旅行に立った一行は先に北海道に戻っていき、一人旅をする義雄の孤独感は雄大な北海道の原始林を旅行しながら極に達した。旅行を終え、札幌にある有馬の家に戻っていくとお鳥が待っていた。お鳥は入院費用をくれとせがむ。彼は友である遠藤に借りた金で彼女を入院させ、病院の近くの下宿部屋に移る。札幌まで来て入院したお鳥は、経済的にも精神的にも義雄を苦しめる。義雄は敷島に会いに行ったが、お鳥と同様、愛がなくなったのを確認する。義雄は孤独な放浪者になったのを痛切に感じる。

「憑き物」

「憑き物」は、『五部作』の終わりに該当する。義雄は、事業の失敗と自分の後を追って

きた愛人との終わりのない闘いに疲れていた。その時、伊藤博文がハルピンで韓国人に暗殺されたという号外に接する。義雄は自分の独尊自我説の体現者として、伊藤を尊敬した。義雄は友人が教えていた中学校で、演説する機会を得、伊藤の略歴でもって始め自身の思想を話す。しかし、演説は失敗し義雄は笑いものになる。怒った義雄は演説をやめ飛び出す。お鳥は、義雄は精神がおかしいという噂を氷峰に聞いて泣く。義雄は、彼女に自分に対する最後の愛情が残っているのを確認する。10月末に雪が降り、慢性化しよくならないお鳥の病は彼女をヒステリックにさせる。一緒に死のうという彼女の提案に、二人は死ぬ場所を探す。二人は橋の一つを死ぬ場所に決め一緒に抱き合い闇の中へ飛びこむが、橋の下は水の代わりに固くなった雪だけだった。死ぬことができずに家に帰ってきた義雄は、夜通し自身の生の哲学を書く。義雄はお鳥と別れることを憑き物が落ちて出ていったのであって、気楽に思う。

『五部作』の改作過程

「発展」は父の死から来る孤独な義雄の内面と崩壊する家の姿を、「毒薬を飲む女」は妻と愛人との三角関係及び愛憎関係に苦悩する義雄の内面を、「放浪」は札幌を背景に事業に失敗した放浪者の不安、苦痛、寂しさを描いている。また、「断橋」には雄大な北海道を旅行しながら、人間世界から遠くなり自然の奥地で感じる孤独な悲哀が、「憑き物」では情婦お鳥と自殺未遂に至るまでの義雄の内面が表れている。つまり、『五部作』では、東京からサハリン、北海道に渡りもう一度東京に戻ってくるまでの義雄の内面で起こった変化が主に扱われている。

『五部作』初出は、「放浪」(1910)、「断橋」(1911)、「発展」(1911)、「毒薬を飲む女」(1914)、「憑き物」(1918)の順序で発表された。これらの短篇は1911年7月新潮社から改作版『五部作』として出版され、「発展」「毒薬を飲む女」「放浪」「断橋」「憑き物」の順序で整理された。

次は『五部作』の成立過程である。

1. 「放浪」：1910年7月に初出発表、1919年7月に改訂版出版
2. 「断橋」：1911年1月「毎日電報」に連載したが、同年3月1日新聞社が「東京日日新聞」に買収されたことによって3月2日から「東京日日新聞」に連載、3月16日に60回で終了。1919年9月単行本出版。
3. 「発展」：1911年12月16日から「大阪新報」に掲載され、1912年3月25日100回で終了。1912年7月に出版されるが販売禁止。1920年7月に改作・削除され出版。
4. 「毒薬を飲む女」：1914年6月『中央公論』に発表、12月に単行本上巻、翌年2月下巻出版。
5. 「憑き物」：「断橋」の最後の部分を添加し「寝雪」(『新小説』、1912.5～1912.7.)「川本氏」(『趣味』、1910.1.)「憑き物」(『新潮』1918.5.)の三篇を順序通り集め補完・改訂。1920年5月出版。

岩野泡鳴は、1910年「放浪」を書いた以後、1919年『五部作』を完成するまで10年ほ

どの長い時間を費やした。初出から改訂版『五部作』として整理するまで長い改作過程を経ており、泡鳴はこの作品に非常に多くの情熱を注いだのである。

視点の移動

初出は、改訂版『五部作』として、改作される間多くの視点の変化が見える。この変化は初出の作品全体が『五部作』として改訂される時、一貫して表れた現象だ。ここでは初出と『五部作』の改作過程を通し、視点がどのように変化するのか、そして視点がどのように削除されるのかを比較し、それによって作品世界がどのように変化するのか見ていくことにする。

初出と改訂版『五部作』の間には視点の変化が多いが、いくつかの部分为例としてあげてみる。次は「断橋」からで、義雄が北海道で会った遊女敷島の描写である。

『ぢやア、花子さんのところへ行くのでしょうか』と、女は恨めしさうに念を押す。(初出、p. 126-p. 127)

『ぢやア、花子さんのところへ行くのでしょうか』女の声は恨めしさうにも聴えた。(改訂版、p. 313)

初出の〈女は恨めしさうに念を押す。〉で、語り手の視点は女（敷島）に向かっている、この文章の行為主体は女である。しかし、改訂版の〈女の声は恨めしさうにも聴えた。〉という部分で、語り手の視点は女の声が〈聴えた〉という義雄の方へ移動し、語り行為主体もまた女の声を聞く義雄の方に移動している。『五部作』で女にあった視点が義雄に移動し、女は叙述の行為主体から排除されるのだ。

次はお鳥についての描写である。

お鳥は漸く八時頃に目をさました。して、義雄のみないのを見て、飛び起きた。『逃げたのだらう。』かう考へたので、胸がどきまぎする。(中略) 病院に帰った。ゆふべ以来、どうせまたひどくなつたに違ひないと思つてゐたのが、まだけふの診察と治療とを受けないのに、多少いい気持ちになつた。と云ふのは自分の留守に一つの手紙が来ていた。(中略) これをしほに、お鳥も帰京することに決心した。(初出、p. 491)

お鳥はやつと八時頃に目をさました。そして、義雄のみないのを見て、飛び起きて、『逃げたのだらう』と考へたさうだ。(中略) 病院に帰つたと、かの女が再びやつて来た時にこちらへ笑ひながら打ち明けた。そしてなほ続けて、相談らしく語るによると、かの女の留守に一つの手紙が来てゐた。(中略) これをしほに、お鳥も帰京することに決心したらしい。(改訂版、p. 443-p. 444)

初出では、《～考へたので、胸がどきまぎする。》と叙述されていたお鳥の内面が、改訂版では《～と考へたさうだ》のように、義雄の目に映つたお鳥の描写として変わった。ここで主体はお鳥から義雄へ変化している。また、《病院に帰った。》という部分は、《病院に

帰つたと（中略）打ち明けた。》と変化し、お鳥は語り手によって直接描写されない代わりに、彼女が義雄に告白したことによって、彼女が病院に行ったということを知る義雄の視点を通し描写される。また、初出の《ゆふべ以来（中略）多少いい気持ちになつた。》は、義雄の内面が改訂版では削除され、手紙が来たことも彼女が彼に〈言う〉ことによって確かなことになる。初出の《これをしほに、お鳥も帰京することに決心した。》が、《これをしほに、お鳥も帰京することに決心したらしい。》と変化することによって、お鳥が〈決心した〉ことも義雄に〈決心したように〉見える方式が変わっている。語り手の視点は、初出ではお鳥にあったが、改訂版では義雄に変わっている。それにより叙述の主体はお鳥から義雄に変わり、お鳥の内面に代わって義雄の内面が描かれるようになった。

視点の変化と作品世界の変化

次は、初出で敷島に向かっていた視点が、改訂版『五部作』では義雄に移動した部分だ。

顔をあげて、女がじつと男の方を見ると、男はただ無言で、にこにこしてゐる。女はそれが非常に可愛くなつた。あの執念深い而も冷酷な男も、かう情愛があるのかと思ふと、女は新しい所帯持ちの様なあツたかい心持ちになつて、遠方に行つてゐた所天が今帰つて来た様だ。

男はまた今夜切りで、この後は来られるか、どうか分らないと考へてゐるのだから、女が実際に自分を思つてゐるか、どうか、最後の試をするつもりだ。（中略）男の心は思つてゐた通り、矢ツ張り移つてゐるのだ。移つてゐるのに、こちらばかりがまだ熱い様に思はれるのはいやだと云ふ警戒心を起す。（初出、p. 221）

そして女が顔をあげて、じつとこちらを見てゐるところで義雄はただ無言で、にこにこしながら考へた——今夜切りで、この後は来られるか、どうか分らない。が、女がこれまでに見せた通り、実際に自分を思つてゐるか、どうか、最後の試しをしてやらうと。（改訂版、p. 380）

まず、初出の文章を見よう。《顔をあげて、女がじつと男の方を見ると、（中略）今帰つて来た様だ。》という文章を見ると、確かに女の方から男を見ている。ここで女の目に映つた男は《ただ無言で、にこにこしてゐる。》のように叙述され、男の顔を見るのは敷島で見えるのは義雄である。その次の文章である《男はまた今夜切りで、（中略）女が実際に自分を思っているのか最後の試験をするつもりである。》では、女の内面を推測しようとする男の内面が描かれる。ここで叙述の主体が女から男に変わっていることを知ることができる。最後の文章《男の心は（中略）嫌だった。》では、また女の方から男の内面をのぞき、叙述の主体は男から女へ変わる。このように初出では女から男へ、男から女へ等、男と女の視点が混ざっている。

だが、改訂版を見よう。《女が顔をあげてしばらくこちらを見ているのに、義雄はただ何も言わずに笑つて考へた。》で、〈義雄は（中略）考へた〉が追加され、語り手は義雄に固定し見守っている。初出の例にあげた最初の文章では、敷島の内面を見守っていたが、改

訂版では義雄の内面に固定する視点に変わり、叙述の主体は敷島から義雄に変化したのだ。改訂版の《女が今まで見せたように、実際に自分を思っているのか最後の試験をしようと考えた。》の部分では視点の移動はないが、義雄の方から敷島が自分をどんなふうと考えているのか試そうとする強い意志を表現する彼の内面が描かれている。初出で《女はそれがとてもかわいかった。(中略) 遠いところに行った夫が今戻ってきたようである。》と表された女の内面が改訂版では全て削除される。同時に、初出の《男の心は(中略)思われるのは嫌だった。》で、義雄が自分を愛しているのか疑う敷島の内面も改訂版からは削除された。

初出で視点は統一されていなくて、ほとんど敷島を中心にした作品世界が展開される。改訂版で視点は義雄に移動し、彼を中心にした作品世界が展開される。結局、泡鳴は彼女にあった視点を彼の視点に移動させ、彼女の内面を排除することによって女性の作品世界を男性の作品世界に変えたのだ。

排除される登場人物の内面

初出「断橋」の多くの部分は、『五部作』で改作されると同時に削除された。次は、初出から『五部作』へ改作された時、削除されたお鳥の内面である。

お鳥は義雄の昨年末まで某商業学校の英語教師をもしてみたことを思ひ出す。(初出、p. 199)

次は、敷島の内面だ。

かの女は実際恋しくつて、溜まらなくなつたのだ。(中略) 女は男の胸に泣き泣きつきたいのを我慢する。して、これで心が解けなければ、もう、それまでだと思ふ。(初出、p. 126)

次は女の内面だ。

女は男の案外に冷酷なのを感じ余地が出来たらしい。(初出、p. 129-p. 130)

順序通り見れば、『五部作』には初出にあったお鳥、敷島など女達の視点、つまり彼女達の内面が削除されている。このように『五部作』は、主人公義雄以外の人物視点で描かれた部分を削除することによって作られた作品だ。初出にあった主人公以外の全ての人物の内面描写が削除されることによって、『五部作』では全的に義雄の内面だけが描かれている。初出に見えた視点の移動はなくなり、改訂版では義雄にだけ視点が固定され、彼以外の他人の視点が入る余地はない。

初出から改訂版『五部作』の変化は、義雄の描写が主観的に、お鳥の描写が客観的に変わるということだ。改訂版では主観的感情が強い表現が追加されるため、読者は主人公義雄の内面を深く理解することができる。改訂版で語り手は、義雄に近くなりお鳥から遠く

なる。このようにしたのは、義雄だけの主観的感情を表現しようとする作者の意図によるものように見える。初出と改訂版を比較して分かることは、改訂版では義雄の主観的感情を追加することによって、主人公義雄のその瞬間の心情をより強く表そうとしたことだ。一方、お鳥の行動は客観化されて表れていて、それによって義雄とお鳥の間には距離が生じることになり主体と客体の区別が明確になる。

こうしたことは、作者と義雄の距離をゼロに近くしようとする著者の意図であり、厳格な視点制限だと言うことができる。『五部作』の主人公義雄にだけ固定された人称と視点は、義雄だけの内面を描き他の作中人物の内面を排除する結果となる。そのため改訂版『五部作』では、義雄の内面、つまり彼だけの世界を見ることができる。

愛人との自殺騒動

『五部作』でも、『蒲団』のように妻子ある男と愛人との関係が赤裸々に告白され、露骨な遍歴と恋愛の終わりまでもが隠すことなく大胆に描かれる。この作品には事実と幻想の融合が人生であるという泡鳴の主張が表現されている。

初出の視点を統一し、削除するなど、改訂版『五部作』で改作することによってその作品世界はどのように変わったのか？

『五部作』のクライマックスは、義雄とお鳥の自殺未遂事件である。この自殺事件の場面も『五部作』では相当の部分が改作された。この場面は「憑き物」の頂点をなす部分で、泡鳴が力を注いだ部分であると推測される。

それでは、改訂版での二人の自殺事件の場面を見ることにしよう。

『一緒に死なう』と云つてから初めての声を出して、

『どこにしよう？』

『豊平川の鉄橋がよからう。』（中略）

渠は、今や、突然招集の命令を受けて、死の寝床から起き出でた青鬼の様に身づから思へた。生きてみて面倒な女が渠から無関係に遠ざかつて行くのを、これ幸ひと、その死に場所まで案内するつもりである。途々考へて見ると、自分がかの女を棄てて逃げようとしたのも、自分の思想的生活に無関係になつて来たからである。それがおのれから逃げて呉れるのだ。これほど都合のいいことはない。それだけにまたこちらの顔も、雲間を漏れる月の光りに照らされると、真ツ青になつてるのだらうと思はれる。（改訂版、p. 436-p. 437）

二人が橋から落ちて死のうとする場面を見ると、二人は薄暗い闇の中で互いを抱き、昔関係した異性を思いながら川へ飛びこむ。二人は川に水が流れていると思い飛びこんだのだが、彼等が落ちたところはずっと前に降って固くなった雪の中だった。抱いた手を放し起きあがった二人は雪を払い落とす。お鳥は東京でもらった櫛がなくなったのを知り、泣き声をあげる。それで部屋に戻ってみると、櫛は蒲団の横に転がっていた。恋愛が終わった男と女と一緒に死のうとするのと、死のうとする女が櫛を探す場面などは非常に矛盾していて滑稽に思える。同様に、義雄がお鳥と別れようとする理由は、《自分の思想的生活に

無関係になつて来たからである。》というところから知ることができる。彼の恋愛は全て自身の思想と関係があるのだ。

主人公、田村義雄において、文学・思想・恋愛はどんな関係にあるのか？ 愛人お鳥はどんな存在なのか？ 彼女は義雄の自己発展のために必要な存在でしかない。義雄がお鳥を愛人とした理由については、《この二三年來、渠は人生の殆ど素ツ裸な現実にぶつかつてゐて、もとは何となく奥ゆかしさのあつた幻影など云ふものは全く消滅してしまつた。そんな生活をしてゐると考へると、やがて四十歳に近い新時代者の自分が哀れな様にも思はれて、迫めては若い女の熱い血に触れて、過ぎ去つた心の海の洋々たる響きを今一度取り返して見たいのである。》(改訂版、p. 39) と出ている。彼はお鳥という若い女の熱い血に触れることによって、去ってしまった心の潤沢を取り戻したいのだ。主人公において、恋愛はもっぱら自分の空虚を埋めるものにすぎない。また、恋愛はその孤独な自我をなぐさめてくれて、自身の発展に必要なものだ。『五部作』全体を通して表された義雄とお鳥との恋愛は、「憑き物」で終わる。ここでは恋愛の美化ではなく、恋愛の幻滅が描かれているとすることができる。このような叙述方式は女の視点を排除し、女にあった視点を義雄に移すことによって強化された。例をあげると、妻千代子と愛人お鳥は非常に、醜い女として描かれている。

毒薬のような女お鳥

次は、お鳥についての描写である。

義雄が直接に向ひ合つたその顔を見ると、円ツこく太つて、色は雪のやうに白いが、平べつたい面積がどことなく締りなく、出過ぎたひさし髪や(前髪をぬつと突きだしてゆつたもの——引用者注)、衣物の着つけがどうしても田舎じみてゐる。その目つきがそこ意地のありさう見えるのも、ひさしの奥から見つめるから、たださう見えるのだと考へれば考へられないこともない。また、そのしろ目が少しそら色がかつてゐるのも義雄が見て余りいい感じはしない。(改訂版、p. 32-p. 33)

義雄の顔に写つたお鳥の顔の描写だ。『五部作』のヒロインお鳥ほど、醜く描かれた女も少ない。「毒薬を飲む女」の彼女は、義雄の妾になつて彼からうつつた性病にかかつた女、毒薬・亜ヒサンを飲む毒薬のような女として描かれる。また、顔の観察は非常にリアルだが、美しい女ではなく、洗練されない野暮つたい女として描かれる。義雄はお鳥によい印象を持っていないにもかかわらず、お鳥と恋に落ち情婦関係になる。それは彼女が彼の思想的な発展に力をくれるためだ。彼の正直な内面がよりよく描かれている部分は、《たとへ田舎じみてゐても、たとへ拙い顔でも、このふつくりと肥えた色の白い女を、むぎむぎと友人の秋夢に渡してしまふのが急に惜しくなつた。》(改訂版、p. 36) という部分である。自分はそれほど彼女に愛情を待っていないくて、友人に彼女を譲ろうと約束したにもかかわらず、その約束を破る正直で露骨な内面を描いている。

醜い妻千代子

次は愛がなくなってしまった夫を探すのに、必死な妻の描写である。

義雄はじつと妻の方を見た。そして、直ぐにでも得意の平手打ちを喰らはせようと待ちかまへてゐた張り合ひがなくなつた。かの女の顔が馬鹿馬鹿しいほど凄——と云ふのは、こちらから手でも挙げれば、直ぐ飛びかからうと意地意地してゐる癖に、堅く横に引き結んだ口のびくびく動く口びるから、いやに勝ち誇つた様子が漏れてゐる。

鬼女の笑ひ——執念深い呪ひの女——深夜、髪を乱したあたまに蠟燭を三本立て、口に髪剃りを喰はへ、片手に藁人形、片手ににかな槌を持つた丑満参りをを想像して、義雄はぞつとした。このやうにヒステリの高ぶつて来た女なら、それくらゐのことは田舎なら仕かねまいと。(改訂版、p. 83)

ここでは夫を奪われた妻が、妾であるお鳥を呪詛する姿を描いている。妻である千代子を表す描写は、〈累〉(怪談の女主人公。嫉妬深く醜い妻で、夫に川で殺害され、その怨霊が一族に災難を与えた。)が恨みに思つて死んだ顔、執念深く呪詛する女、ヒステリーが絶頂に達した女である。このようなことから分かるように『五部作』では、普通の恋愛小説や、好色小説のように女を美しく描写したり理想化しない。結局、『五部作』全体を通して恋人との大胆な行動と恋愛を描いたが、女を見る作者の視線は一貫して冷淡である。自分が愛した女であるにもかかわらず、妻は嫌悪感を起こすほどのヒステリックな女として描かれていて、お鳥は性病にかかつて毒薬を飲む醜い女として描かれる。

日本のドン・キホーテ

改訂版は、〈一つの作品世界の中で二つ以上の主観を持つのはいけない〉という、岩野泡鳴の描写方法を実現したものであった。改作によって、女性を見る視線はより冷たくなり、彼女達はより一層醜くヒステリックに描かれる。このような女の描写方法は義雄がもっぱら見る主体で、彼女達はもっぱら見られる対象であるためだ。これは女性の内面を排除し、もっぱら義雄にだけ視点を固定したために生じた結果である。初出にあった多数の作中人物の視点が『五部作』では排除され、視点は全て義雄に集中された。『五部作』は敷島とお鳥の視点を主人公義雄の視点に変えて彼女達の内面を排除し、もっぱら義雄だけの視点、義雄だけの内面の露出を許している。改訂版では、義雄が主体的な地位を占めていて、自分の思い通りに行動に移す人物として描かれている。義雄にだけ視点を置いた厳しい視点の制限は、たった一人の人間だけの内面の露出を許し、彼だけの内面を表すことによって作品をより男性的なものにさせたのだ。

『蒲団』は、泡鳴自身の私生活があるがままに曝露した『五部作』を誕生させた。『蒲団』では告白に見合う行動がまったくなく、ひたすら欲望を抑制する主人公だけが描かれる。むしろ告白という行動をするのは、恋人との肉体的な関係をもった後、それを隠すことができずに告白してしまう女弟子の芳子である。芳子の大胆な行動と告白、そして芳子が家に帰っていった後、狭い部屋で隠れて泣くセンチメンタルな時雄の人間性は女と男の立場を逆転させている。したがって『蒲団』は自由な視点の移動によって、女性的な作品世界

を誕生させた。反面、『五部作』の主人公義雄は社会の倫理と常識に縛られず、自身の欲望を抑制せず、それを行動に移す人間として描かれる。義雄のこのような大胆な行動は、1910年代を代表する日本のドン・キホーテと呼ばれる。『五部作』には、『蒲団』において見える懺悔、後悔、反省がなく抑制する欲望もない。このような率直な義雄の人間性は、男性的な話を作る。これは徹底して、義雄にだけ視点が与えられたために可能になった。

作品の自伝的要素と社会性の排除

『五部作』の主人公である義雄の波瀾万丈な生活は、実際岩野泡鳴の生活でもある。作品において文学者であり思想家でもあった田村義雄、妻千代子、愛人清水お鳥のモデルは、岩野泡鳴と彼の妻、愛人増田しも江である。実際、『五部作』の女主人公である島津お鳥のモデル、増田しも江は泡鳴の家に下宿していた。泡鳴としも江の関係が深くなるや、二人は他に所帯をもった。泡鳴は金が必要になるや、自分の家を抵当に入れサハリンで食品加工事業に立ち入る。しかし、事業には全く経験がなかった弟に仕事をまかせたことと、弟の発病が原因になって、泡鳴が現地に行った時は事業が再起不能な状態だった。彼は事業復興の資金を準備するために北海道に渡り、放浪生活をするが失敗し東京に戻ってくる。このような背景のために、『五部作』は作家の私生活を描いた私小説だと評価されたのだった。

『五部作』は実際の人物をモデルとして、また自身の私生活を描いたために私小説だと受け取られてきた。平野謙は《私は岩野泡鳴と田村義雄を同一人物として見て、少しの差異も認めなかった。結局、『五部作』は偉大な私小説、または私小説の原型であると見る。》と言う。川村二郎は《『五部作』は言うまでもなく、作家自身の女性関係に関与した家庭内の不和と、惨憺たる失敗に終わった食品加工事業の始めと終わりを、時間順序にしたがって書いた連作である。部分的に少しフィクションがあっても、全体が作家生活のほとんど忠実な再現記録であるのは疑う余地もない。》と言う。

私小説として発展した日本のリアリズム小説は、社会性の欠如という側面及び現実と虚構の同一視という側面から多くの批判を受けた。そうであるなら、『五部作』には社会性と関連させた問題がどのように扱われているか見てみよう。

『五部作』では、伊藤博文の死という同時代の事件が問題にされているが、義雄というキャラクターが滑稽なため社会性は浅くなってしまふ。彼自身は、自分の思想に真摯であるが他の人に理解してもらおうとはしない。義雄は同時代の現実を自分と社会の問題として拡大しようとせず、いつも自分の思想に還元している。荒正人は《泡鳴は闘わねばならない社会の実体を、もっと誠意をもって書かねばならなかったが、それをしなかった。》と述べる。結局、『五部作』から社会的な問題として拡大される要素は、見つけることができない。

実生活と芸術と思想の一致

『五部作』は、岩野泡鳴が自分をモデルとした私小説でなくても関係がなかった。それではなぜ、泡鳴が忠実に自身の私生活を小説にしたのか？ 彼が自分の私生活をモデルに

した理由は、〈生活と芸術そして思想が合致しなければいけない〉という信念を持っていたためだ。彼は自分の生活がそのまま芸術になることを望んでいたし、自身の思想と文学を日常生活で具現しようとした。岩野泡鳴は、自分の思想、文学、行動全てを一致させようとした日本最初の作家だった。泡鳴は思想と現実が一致しさえすれば、北海道、女性、肉欲、思想を描くことができると考えた。彼が言う《刹那に忠実であろう。》という思想によれば、彼には永遠の美しい女性も、永遠の甘い愛もなく、そんなものは真実ではなくインチキにすぎない。永遠のものはなく、刹那だけが真に大事であるという彼の考えから、彼の文学と思想が生まれたのだ。そして、彼はそれを生命的な発展だと考えたのだった。

『五部作』中の「発展」は発売を禁止されたこともあり、エロティックな小説だと認識された。『五部作』はお鳥という女性をめぐる恋愛と性を大胆に描写したが、普通の恋愛小説でもなく好色小説でもない。同様に『五部作』は、泡鳴自身の結婚生活と愛人関係等、実生活をモデルにした赤裸々な自己告白であるが、一般的な恋愛小説や好色小説に見える恋愛とは異なる。なぜなら、彼の恋愛や性欲は全て彼の思想的必要によって成されたものであるからだ。

彼は文学者として独自の思想で、生活と文学を一元的に統一しようとしたのであり、それを文学だけでなく実生活実行とも一致させようとした。彼は日常生活の中に、自己の感性を修練する日本の作家に反感を持った。『五部作』の主人公は実行する思想家であり、彼の小説はその実行する思想家の思想と行動を、芸術的に具現しようとしたのだった。愛情がなくなった結婚を認めない自分の思想によって、彼は愛人増田しも江と別れ、妻こうとも別居した後、新しく知るようになった遠藤清子と同居する。彼は後年、妻を三度も変えたことについて批判されたが、その理由を《私自身の発展のための》だと言って抗議した。泡鳴のこのような行動の裏には、〈生活、文学、思想はいつも共存する〉という態度があった。泡鳴の独特な思想による創作観は、〈自身の生活が芸術を作る〉という『五部作』の独特な作品世界を作ったのだった。

私小説に見る日本人の精神構造

日本自然主義は〈事実〉と〈真実〉を混同した

私小説の元祖となった『蒲団』は、日本リアリズムの道を歪曲した小説としてかなり批判されてきた。西欧リアリズムをモデルとした日本のリアリズムは、社会的な小説『破戒』ではなく、社会性が排除されもっぱら作家個人の私生活を問題にした『蒲団』によって、その方向が決定された。したがって、日本リアリズムは西欧リアリズムとは、全く異なる方向へ発展した。

日本の近代リアリズムに対する代表的な批判としては、小林秀雄の『私小説論』(1935)、中村光夫の『風俗小説論』(1950)がある。小林秀雄は《西欧リアリズムが十分に社会化された〈私〉を描いたのに反して、日本のリアリズムはその表現技法や描写方法を受け入れただけで、社会化された〈私〉という新しい思想は受け入れなかった。》と批判している。中村光夫は『風俗小説論』で、日本の近代、近代文学の欠陥の源流となったのは《日本の近代リアリズムがまとった特殊な歪み》だと指摘した。このような批判は、日本自然主義

作家、つまり最初の私小説作家と言われる人々が西欧の近代文学を正確に理解できずに、〈事実〉と〈真実〉を混同したことを示唆している。よって、西欧リアリズムを間違っ受けた作家に、私小説発生の責任があるというのだ。

しかし、最近、既存の批判と異なる見解が出てきた。鈴木登美は私小説を《作家の私生活に忠実なあるがままの描写または告白》だと定義して、テキストに内在する特質として私小説を糾明するのではないと言う。つまり、鈴木登美は、私小説の誕生に対する責任を作家ではなく読者にあると主張する。それによると、私小説の核心は《歴史的に構築された支配的な読みと解析のパラダイム》であり、《そのうえ即時に生成力がある文化言説となってしまったパラダイム》である。結局、彼女は私小説と定義される言説の場、標準的な文化史が生まれた言説の場の歴史的生成に力点を置き、私小説言説の位置を日本の近代化という歴史的なプロセスの中に置こうとしたのだ。鈴木登美は《私小説は特定の文学様式、またはジャンルというより、大多数の文学作品がそれによって判定・記述される一つの文学的・イデオロギーのパラダイムである。結局、どんなテキストもこのようなモードで読めば私小説になるのだ。》と言った。

このような論は、私小説が作家と読者との相互関連的な関係から起こる文学ジャンルだということを証明してくれた。

著者の死は読者の誕生である

現代批評では、著者を作品と分離させる。著者が作品を終わらせた瞬間から、作品は著者とは独立して動く。しかし、私小説はこれとは異なり、絶えず作家と作品を連結させる。このような点から、私小説は現代批評に退行する文学様式だと見ることができる。

著者というのは、中世を過ぎ英国の経験主義、フランスの合理主義、宗教改革に伴い人格というものを発見した後に、生産された現代的な人物である。文学の中で著者の人間(persona)に最大の重要性を附与したのが、資本主義イデオロギーの要約であり、帰結である実証主義である。著者は、文学史、教科書、作家の伝記、雑誌の対談や、自身の内的日記等に基づいて、それらの人間と作品を連結させようとする文学者達の意識の中で、依然として支配的な位置にある。一般的な文化の中で発見される文学は、著者や彼の生涯に集中されている。批評もまた同様だ。ゴッホの作品を彼の狂気と、ボードレールの作品を人間ボードレールと、チャイコフスキーの作品を彼の悪徳と説明する等、作品に対する説明はいつも作品を創りだした人間の方から模索されてきたのだ。

作品の中で著者の権威は非常に強力だが、ずっと前から少数の作家達はそれを壊そうと試みてきた。フランスのマラルメがその先頭走者になる。マラルメは《話すのは言語であって著者ではない》と言い、書くことのために著者を除去しようとしたのだ。著者は文章を書く人以外の何者でもない。著者が遠くなったことは、現代の書くことを完全に変貌させた。

バルザックによれば、誰もその感情を語りはしない。作品の訴えた声を聞くことができる場合は、書くことではなく読むことである。テキストは起源ではなく目的地、つまり著者ではなく読者にあるのだ。古典批評では決して読者を扱うことはない。古典批評では、文章を書く者以外に、文学においてどんな人も考慮しなかった。もはや書くことの神話を転

覆させねばならない。著者の死はすなわち読者の誕生である（3）。

作品からテキストへ

作品からテキストへの移行は、何を意味するのだろうか？ そして、作品とテキストの差異は何か？ ラカンの区別によれば、作品は《本の空間を占める文字の断片》である。テキストは方法論的な領域で何かを導き出す。作品は書店や図書館に見えるものだが、テキストは証明されるものだ。作品は手の中で扱えるが、テキストは言語の中で維持される。テキストは作業や生産によって体験することができるし、その結果物を導き出すことができる。作品は著者の帰属を前提とする。著者は作品の父、または母であり、その所有者として見なされる。文学は作品の中の文字と著者の意図を尊重しろと教え、社会は作品と著者の合理的な関係を認める。これが著者の権利である。しかし、テキストは父と母の関係という保証なしでも読まれる。言い換えれば、作品は消費の対象とすることができるが、テキストは作品を消費から救い出し、生産と実践で受容しようとする。

今日では批評が作品を再生産する。テキストに対する言説は、それ事態がテキストであると同時に、テキストに対する研究作業である。なぜならテキストは、どんな言語も放置せずに書くことの実践とともに成立するためだ（4）。

事実を重視する日本人

私小説は作家と読者の相互関連的な関係からなる。なぜなら、私小説の前提になるのは、作家は自身の私生活があるがままに記録せねばならないであり、一方の読者は私小説作家の身辺的な要素を知っていなければならない。つまり、私小説においては〈作家＝主人公〉という等式が前提になる。そうであるなら、このような私小説の背後にはどんな社会的、文学的な要素が内在しているのか？ これについては、日本の独特な文学ジャンルに属する私小説を分析することによって、日本人の精神構造を社会的な脈絡から再解析することができる。

まず、私小説の事実性の問題を取りあげないわけにはいかない。私小説の事実性というのは、〈作家の実際の現実と文学作品の関係〉を言う。作品は、作家が実際に経験した現実を、直接再現するということを想定している。つまり、文学と文学の中に反映される現実との実際関係が事実でなければならないという私小説の前提を読者が納得してこそ私小説というジャンルが成立するのである。このように私小説において〈事実性〉という基本的な条件は、作家と読者の間に置かれた一種の暗黙の約束である。

私小説の正体は、読者の観点から見た読書の過程から作られる。つまり、読者はテキストに潜在している信号、言い換えれば主人公と作家の間の類似性を根拠とし、該当作品を私小説だと判断する。例をあげると、主人公と作家が同一人物であれば、職業は小説家であるのだ。また、小説の事件をよく把握するためには、作品の背景、作品が現実とどのように関連しているのか等についての知識を得なければならないので、このため読者は同じ作家の他の作品を読んだり、作家についての書評や記事等を通して作家についてのたくさんの知識を持たねばならない。このように事実性とは、読者による作品で叙述された現実

と実際の現実の間に呼応関係を想定することである（5）。

私小説作家の〈書きたがる病〉

現実曝露の悲哀を感受しながらも、私小説作家をして自身を曝露させる理由は何であろうか？ 三浦哲郎はその理由を次のように説明する。《私が初めて小説を書こうと思った時、まず最初に思い浮かんだ材料は、その時までの長い歳月、私が人知れず胸を痛め悩み、早く吐露してしまいたくてむずむずしていたことだった。私は躊躇せずにそれを書いた》。また、彼は自身についてのことを一般的なことに発展させ、次のように述べる。《誰でも小説を書き始める時、書きたいことが喉までぎっしり満ちている。〈誰かこの話をちょっと聞いてくれ〉という気分が強いのである。作家自身が言いたいことをまず人々に伝えやすいスタイル、読んで容易に理解できるスタイルは、やはり手紙と日記のような文の文章である。（中略）最初、小説は手紙文として書かれ、批評家達はそれが私小説だと考えたのだった》。

文章を書く行為は、何かを読者に伝達したいという押さえることのできない欲求、すべてのことを吐きだしてしまいたい衝動から発現されるのだが、このような欲求を充足させてくれる最も適切な表現手段がまず日記と手紙である。自分自身を表現するために作られたこれらの様式は、他のどんなことより、それ自体を最優先にするために美的な機能は後退してしまう。日本社会でこのように自分を表現したい文学的伝達意欲が根深い以上、私小説は決してなくならないのだ。

自分を表現することによって慰めを得る

自分を表現する行為は、一人の個人である作家にどんな効果を持っているのだろうか？ 『放浪記』の林芙美子は〈著者の言葉〉で、《『放浪記』を書き始める時、何かを書くこと自体が一種の避難所だったのであり、書くことによって慰めを得た。》と述べる。

文章を書く行為は作家の精神衛生に力になり、人生の克服の有効な手段として機能する。自身の問題を文学にすることができるのは、作家自身の持つ長所である。彼等は文章を書くことによって、辛さから救済され、辛さを克服することができる。文章を書く行為は自己慰労、または自己治癒の効果があるためだ。これによって土居健郎は、《大人の日本人は、書くことによるコミュニケーションの方が話すことよりたやすいと考える。そして、精神医学の方面で日記を利用した現象は、日本の私小説の育成と関係が深い。》と指摘する。

私小説の排出口機能と精神衛生性の効果は、日本人作家の精神分析的な面を垣間見ることができる。宮城音弥は『私小説の心理学』で、私小説作家全体についての心理の同質的構造を発見しようとした。その例として、葛西善蔵を研究対象とした彼は、日本の芸術家、特に私小説作家達には精神分裂の傾向があり、思考と行動と感情の不調和、自閉症等、程度の差異はあるが、ある程度の狂気の行動を見ることができるとした。これは作家のような同質的構造を、読者の側でも同様に探すことができることを強調したものである。

私小説作家達から表れる共通的な要素の例として、ナルシズムをあげることができる。自己陶醉に陥った作家の特徴は、全ての客観化能力の欠如と自己行動への自負心である。このようなことも、日本社会と文学全体の特徴的な振る舞いである〈甘え〉の構造と関連

がある。甘えは小児の口唇期の特徴で、〈対象に対する受動的な愛情〉と対応する。しかし、この口唇期が通常、人格の形成過程で克服される西洋とは異なり、甘えの欲求は日本の人格の形成過程で弱くなることなく継続して維持される。強いナルシズムの要素は、甘えの構造と直接関係がある。このように私小説作家は、日本人の典型的な人格構造を示す。

自己曝露は読者達の称讃の対象である

私小説作家が自己の恥部を曝露しながら得ることができるものは、私的な性質のものではない。彼等の自己曝露は、読者達の称讃の対象である。無条件に、自己曝露は高い道徳的、倫理的評価を獲得する。平野謙は《あらゆる身体のもっとも痛いところ、人々の目に曝けだしたくない恥ずかしい部分を偽ることなく明らかにすることによって、文学的リアリティーを保証する》と述べる。

私小説作家に送る読者の賛辞は、作家の自己犠牲である。作家は、私小説の核心になる〈あるがままの真実〉を小説の中で明らかにしながら、自己犠牲を感受する。私小説作家は、自身の存在を芸術に捧げ、芸術のために人生を犠牲にする選択をした人だというイメージを持つ。しかし、彼等は決して社会を対象に闘うことはしない。

道徳的価値は告白行為、それ自体にあるのであって、周囲の人間に対する作家や主人公の態度にあるのではない。一般的に日本において告白行為は道徳的に高く評価されるため、その中に隠れている重大な問題は自己告発者としての公的な行為として許される。荒正人は《芸術家が実生活の苦悩を作品で表現し、そうすることによって昇華して吐き出すという一般的な原則が存在しないことはない。しかし、反則ということはある。書くことによって破滅する作家達もいる。近い例として、原民喜、田中英光、太宰治等も、全て書くことによって破滅していった作家達である。》と述べる。

彼等は文章を書くことによって、不幸な境遇を自ら招いた。言いかえれば、不幸な境遇を表現することによって昇華したのではなく、文章を書くことによって不幸な境遇を必要としたのである。私小説を書く資格がある人は、健康、経済、家庭、思想等で不幸な要素を持っていなければならない。しかし、結局、彼等が書く対象は日常の単調さだけであるため、結局は素材の枯渇という事態に直面することになる。このような不安感を克服しようとする作家達には〈不幸な生活〉という自己演出をすることによって、新しい素材を確保すること以上のよい方法はなかった。日常生活で危機の状況を探すということは、私小説作家達が決して私的な生活領域の外へ出ていかなかったということを示す。

そのため、私小説において、社会的重要性を持った一般的な問題は少しの役割も持たない。私小説作家達は、自分達を〈社会とは関係のない社会の外にいる非政治的な性格を持つ人間〉として認識した。つまり、彼等は自身を〈制度化されたアウトサイダー〉だと認識したのだった。そして、彼らはそれを〈社会を敵とし闘う〉ことと同一視したのだった。

もちろん、初期の私小説作家達において、私的な告白を公的な場所でするということは勇気ある行動だった。しかし懺悔の行動は徐々に固定化され、懺悔の内容は婚姻外の情事、自分の家族に対する冷淡な行動、金銭的な問題等に限定され、読者も小説の終わりをうっすらと知っていたのだった。道家忠道の指摘を見ると、《即物的な既存道徳に対し、わざと反道徳的な自己曝露をすることは作家の勇気を必要とする行動であった。赤裸々な自己曝

露の誠実さは、私小説の最高のエートスの中の一つだった。芸者と遊ぶこと、女を買うこと、妻子を捨てた自由恋愛、借金と夜逃げ等、普通の人の前で公開することができない話を、公的な場所で曝露することは作家の誠実さの証拠とされたためだ》。

このように私小説作家という存在は、初期私小説作家が狭い私的生活の領域だけを扱ったため、社会を敵とし闘う芸術家という認識とは距離がほど遠い。故に、〈私小説作家や私小説研究家達は社会を敵とし闘う〉芸術家だという神話は自己弁明にすぎないのである。

主人公に変化がない

主観的文学として私小説ジャンルが持つ特徴は、小説の語り手と主人公、そして作家の一体性である。作品世界は、社会の外的な影響から隔離された一人称の語り手の世界と同一である。社会という基本的な要素も、私小説の主人公の世界の中に入っている。私小説で決定的なことは、主人公と作家の見解が他の誰かによっても、どんな経験によっても相対化されないということだ。このような意味で、構造的に私小説は自閉症的な要素を持っている。私小説は過去に経験したある事件と、それを書いている現在の距離を一致させようとする。

私小説では、主人公を客観化することができないため、一人の個人の成熟過程を主題とすることができない。一般的な小説の叙述では主体が自身について距離を持つことが前提になるが、私小説ジャンルでこのような条件は必要ない。私小説の時間的叙述はある事件を経験した主人公（作家）と、その事件を書いている現在の作家の距離を意識的に消す。作家は自身の体験した状況に深く没入し文章を書き出すために、私小説では純粹に作家自身が体験した場面と状況が時間順に羅列される。それらを客観的に分析したり、解析する観点はない。私小説の主人公は同じ状況に対して、自身の過去を反省し学ぶ姿勢を見せない。自身の間違った行動を認識するためには自分に距離を置かねばならないが、自分に距離を置くことさえ不可能な状態で自身の過去から学ぶことは望みにくいためだ。反省がないため、主人公は変化がない。この意味でテキストの構成と主人公に変化がないことは、日本の文学コードと関連している。

三島由紀夫はこの問題について、《いわゆる日本のリアリズムは、積極的な人間性を描きにくいよう（中略）最初から終わりまで発展がない。》とする。三島が言った〈小説の中の主人公に発展がないということ〉は、テキストに描かれた主人公に変化が起こらないことだけを意味するのではなく、主人公の思想や考えに本質的な変化が起こらないことを言う。私小説の主人公達においては、入っていく時と出てくる時の行動が全く同じに持続するためだ。

日本での人格形成の目標は、〈自由な人格の発展〉あるいは〈自身が責任を負う自律的な個人の人格形成〉ではなく、むしろ〈自身と世界との調和的な同一、その中で世界と人生をあるがままに受け入れるということ〉である。したがって、西洋的な意味の人格形成と発展を私小説からは考えることができない。日本の精神療法（森田療法）の目標は、禪の悟りの境地、つまりあるがままと称される自我と世界の調和状態であるが、これは私小説でも現れる。悟りの体験は思考の変化とはどんな関連もない。本質的に変化しない主人公の性格、それに対応する日本人の人間性、作家個人の人格でも同質の構造を発見すること

ができる。言い換えれば、私小説には、発展がなくもっぱら変化があるだけである。

読者の覗き趣味

私小説には、作家個人に対する読者の関心呼び起こす多くの要素が含まれている。これらの要素は作家の私的な要素が一目瞭然に示されることもあるが、作家についての伝記的な知識をあらかじめ持っていなければ理解されないこともある。

このような私小説は、読者の独特な読みの方法によって形成される。私小説ジャンルが人気を得る理由が、私小説と関連してある公認された〈覗き趣味〉にあることは言うまでもない。このような覗き趣味は日本で大きな意味を持つ。日本のように、テレビ、新聞、雑誌で、噂や有名人の私生活を多く話題にする国も少ない。話題の大部分は人々の噂である。人々は有名人の私生活に独特な意味を付与し、公的なことではないという前提の下、私的なことに互いに強い関心を見せる。

日本での私的、公的という概念はヨーロッパでのそれとは異なる。日本では生活の多くの領域が公的なことから私的なことに還元され、このようなことが私小説を支持する重要な基盤になった。宇野浩二は《私小説の魅力はその作家の人間性を暴き出す深みである。》と述べる。他人に対する覗き趣味は、私小説という制度を通して公認された性格を獲得したし、まさにこのようなことが私小説ジャンルの人気の秘訣である。外山滋彦によれば、《他人の〈私〉を覗くことは浅薄だが、私が自分についてよく分からない時は他人である〈私〉が鏡の役割をしてくれる。自分という〈私〉は人々に見てもらいたくないが、他人である私がそれをこっそり覗き見ることによって、自身の行動を正しく直したいという気分が、文学作品を読む読者の心に多少潜在している。私小説が面白い理由の中のひとつも〈覗き見が公然として許される〉ということである》。

外山は文学作品に対して、人々がそれを自分の人生設計のための行動指針と考え、そこから助言を得るために読むのだと考えた。しかし、もう一方では、著者の私生活についての好奇心だけではなく、一種の類似した親密感を持つために作品を読んだりもする。読者は作家の家族達についてよく知っていて、小説の中で彼と初めて会った時、《あ、誰々ね!》と気づく。このような私的な人間関係が作家と読者の間にあると、私小説は決まっている。

主人公との自己同一化

私小説の読みに読者が簡単に陥る理由は、作品の語り手やその中に現れる著者の中に、たやすく自己を同一化するためである。私小説作家、主人公、読者は同質的な構造を持っていて、その中に読者はたやすく入り込める。しかし、自己を同一化するのにも条件がある。読者に同一化する状態を選択する権利がある、というのがそれである。私小説の主人公は自身と似た立場にあるが、自分より不幸でなければならない。読者は自己と同じ問題を持った人間と出会ったという感情、そして似たような運命の主人公に自己同一化が可能のために私小説にはまりこむ。

このような自己同一化が可能なのは、私小説にその根拠がある。私小説の条件は〈作者が本当を書かねばならない〉ということである。私小説の最も重要な判断基準のうちの一

つは、〈私小説があるがままの真実を書かねばならないという原則を守ったか〉である。この時の真実は、構成要素である事実性に起因するのであって、読者が前提とする現実と文学的現実の間の模倣的關係から定義される。日本の読者にとって事実性というのは、〈小説の中に描かれた事件が実際に起きたこと〉である。読者達は〈作家が事実忠実に忠実であること〉という点を非常に信頼する。

私小説の芸術的価値とその事実性の間には、密接な関連がある。偶然、作品が実際の事件に依拠していることを知った後、それに対し好感を持つようになったという受容者の発言がそれを裏づけている。

私小説伝統は日記と随筆文学から見つけることができる

私小説と日本文学の伝統について、加藤周一は次のように述べる。

日本文学の伝統で代表的な二つの潮流が、『万葉集』に始まる短歌と、『蜻蛉日記』に始まり江戸時代の日記と文学にまで続く日記文学によって作られたということについては、論議の余地がない。それなら明治維新以後に、この二つの潮流はどのようなようになったのか？（中略）自然主義の小説家達は私小説を書くことによって、無意識のうちに『蜻蛉日記』に逆戻りしてしまう。むしろ彼等の存在は、『万葉集』『蜻蛉日記』の時代以後の日本文学に、外国の影響がほとんど消滅した事態になっていることを示唆した。

加藤は私小説文学の伝統を、それが日記文学の最も古い形態、千年前の平安時代の貴族女性が書いた『蜻蛉日記』とつながる関係から探っている。そして、私小説作家は無意識のうちに日記文学に逆戻りしてきたということを示唆する。

私小説の伝統性は単純な文学の内的現象で説明できる問題ではなく、文学的なコードから時代を乗り越え、妥当性を持ついくつかの要素を関連させてこそ説明が可能である。そうであれば、なぜ私小説と日記文学を関連づけるのか？ 日本で日記文学は、いろいろな個人的体験を続けて記録する形態の文学ジャンルである。〈日記〉という言葉の通常的作用から分かるように、著者は日付と時間を記録し自分の生活を規則的にメモする。有名な日記文学作家の特徴は、非常に私的な生活領域の叙述の中に限定される。同様に、随筆文学は、日記に比べ構造的には緩やかだ。随筆文学の特徴は身辺的であるという点であり、このような点は日記文学でも同じである。

私的な生活領域で重要であると考えられることは、結婚より恋愛であり、公共の生活より家庭生活である。したがって、日記文学と随筆文学、私小説との共通点は、社会に背を向け隠者のような態度をとった点である。私小説、随筆文学、日記文学は、〈真実ではないこと〉と〈虚構〉を排除し、〈真実〉と〈事実〉を追求した。このような真実を重視し虚構を度外視した、千年前の日記文学の伝統が私小説に継承されたのである。

現実を回避した逃亡奴隷

明治末期から大正時代までに渡って、日本近代文学が完成に到達した時、私小説は文学

の王座を占めていた。当時私小説は最高の理想的な文学様式であり、同時に最も多く傑作を生んだ文学形式だった。《私は、その私小説というものを文学、つまり散文芸術の真正な意味での根本であり本道であって真髓だと考える。》と言った、久米正雄の文章が当時の文壇を代弁している。明治時代に、田山花袋が書いた『蒲団』が多くの欠陥を持っていたにもかかわらず、大正の作家達はその形式を踏襲したり、その延長線上で作品を書いたということは奇異な現象である。同様に、『蒲団』が近代小説をねじ曲げ日本文壇の大きな不幸であった等、多くの批判を受けたにもかかわらず、私小説は同時代人の関心と模倣を呼び、今日までその命脈を維持して日本文壇において大きな比重を占めている文学ジャンルである。

作家の実生活があるがままに、事実に表現するという日本の私小説は、小説が虚構や想像力の構築物であると受けとられた西欧とは完全に異なる概念から成立した。したがって、〈現実がすぐ小説になる〉という私小説はたくさんの論難を呼び起こした。フィクションが小説の骨格であるにもかかわらず、私小説は自ら小説の武器を捨てたという批判や、日本の独特なジャンルだと文壇が自画自賛した私小説が小説形態としては弱点だらけだという批判もあったし、また、滅亡の文学、破滅者の文学とも呼ばれた。このような多くの論難は私小説を好きであろうとなくとも、私小説が日本の文学伝統の核であり、原型であるため発生したのだ。

日本の私小説は、事実をあがめて虚構を排斥する日本という特殊な社会の中で誕生した。私小説の自伝的性格、物語式の造型に対する反撥は小説技法が後進的だからではなく、現実の生活基盤を重視する日本人達の本能的な感情から出たのだと見なければならぬ。つまり、フィクションを表面とする作品の背後には現実の基盤がなく、現実を再現するのは不可能だということを感じた作家の本能的な回避があったのだ。そして、日本的な読者達が感動する文学は、原則的に作為したことや観念化されたものから出てくるのではなく、経験した生活、事実と確認されたことから出てくると考えられる。

私小説作家の政治的無関心も、隷属を強要する現実の力のために可能だったのだ。伊藤整が、私小説作家を〈社会から文壇へ逃亡した日本の逃亡奴隷〉だと言ったことは説得力を持つ。彼は、現実から逃げて現実の自己の立場を無にして行動する文学をこの上もなく日本的な方法であると言った。日本の作家の中には無産者出身が多かったし、文士は俳優などと同じ低俗で卑賤な存在だった。特に、日本の私小説作家達の中には貧しい地方出身が多かった。有産階級だった夏目漱石や森鷗外は、比較的よい生活条件と社会で紳士という地位を維持するため、告白的な自伝を抑制しなければならなかった。ようやく食べて暮らすことができたような私小説作家は仮面も必要なかったし、執着する俗世も持つことができなかった。彼等は出発時点から失ってしまうものが何もない〈生活失格者〉だった。フィクションは滑稽なものだった。フィクションは、紳士達が外出する時着る燕尾服のようなものだったが、逃亡奴隷にはよそ行きは必要なかった。

現実と社会に闘争しない者は、現実に屈服する通俗作家になるか無関心派になる。日本文学から社会的性格と政治的な関心は、不思議なほどに現れない。近代文学のこのような性格は、日本文学の伝統の中からも見つけることができる。過去に現実を放棄した実践的作家達、出家して小さい庵で生活した和歌（日本固有の定型詩——筆者注）作家鴨長明、全国各地を遊覧しながら詩を書いた松尾芭蕉がそうだ。彼等は日本の社会制度の中から脱

出して現実の権力と連結している社会を捨て、遊覧したり山の中に隠れて暮らしたのだった。日本の私小説作家の現実社会逃避も、これらの聖人と無関係ではないだろう。

田山花袋の『蒲団』の影響から排出した多くの私小説は、全て作家の自伝的な要素をその素材としていた。『蒲団』のモデルが実際花袋と花袋の家に寄宿した女弟子だったように、島崎藤村の『新生』は妻と死別し姪を妊娠させるようになった前後の話を吐露した告白小説であり、岩野泡鳴の『五部作』は家庭の破壊という現実の上で成立した。大正時代の私小説的伝統の最後を飾る人として見なされる太宰治の『人間失格』も、人間としての資格を失っていく自分をモデルに書いたのだとすることができる。

彼等は私小説を書くために、実生活で作中人物として変身しなければならなかった。〈現実が即芸術〉という私小説の方式は芸術を貫徹するために、現実を犠牲にするしかなかった。一方、作品を完成するために、作家はその生活を題材にして日常生活から作中人物として変身しなければならない、という価値転倒が形成されるのだ。これが私小説方式の限界点だった。私小説作家の場合、芸術家生活の持続と平和な家庭生活は一致しない。家庭の平和は芸術家の情熱を沈静させ、家庭の危機という犠牲物あってこそ飛び抜けた作品を完成させることができた。田山花袋、島崎藤村、岩野泡鳴、太宰治は、芸術と家庭の二者択一から前者を選んだ。太宰治はまさにその犠牲者だった。薬物中毒と四度の自殺を試みた太宰治にとって、正常な生活はおかしなものだった。結局、太宰治は死ぬことによって、その矛盾を解決したのだった。

[注]

- (1) 三谷邦明編『近代小説の「語り」と言説』有精堂 1996. p. 28
- (2) 田山花袋『定本花袋全集』第1巻 臨川書店 1993. p. 547 - p. 548
以下、『蒲団』の引用はこの全集からしたものとする。
- (3) ロラン・バルト著 キム・ヒヨン訳『テキストの快楽』
- (4) 前に同じ
- (5) イルメラ・日地谷・キルシュネライト著 三島憲一訳『私小説—自己曝露の儀式—』平凡社 1992 参照。以下の部分はこの本を参照した。

[参考文献]

- ロラン・バルト著 キム・ヒヨン訳『テキストの快楽』トナムンソン 1997
- 安英姫「韓日近代小説に現れた告白体小説の展開—田山花袋・岩野泡鳴・金東仁」『韓国近代文学と日本』ソミョン出版 2003
- 岩野泡鳴「岩野泡鳴「断橋」の改作」『日本語文学』23 2003. 10
- 安英姫「『蒲団』と日本自然主義」『日本語文学』24 2004. 2
- 安英姫「韓日近代小説に現れた小説言説と描写理論—田山花袋・岩野泡鳴・金東仁」（日韓近代小説に現れた小説言説と描写理論—田山花袋・岩野泡鳴・金東仁）東京大学大学院博士学位論文 2005. 5
- エーリッヒ・アウエルバッハ著 金禹昌他訳『ミメーシス』民音社 1979
- 伊藤整他著 ユ・ウンギョン訳『日本私小説の理解』小花 1997
- 小林秀雄「私小説論」『小林秀雄全集』第3巻 新潮社 1968

中村光夫「風俗小説論—近代リアリズム批判」『中村光夫全集』第7巻 筑摩書房 1972
イルメラ・日地谷・キルシュネライト著 三島憲一訳『私小説—自己曝露の儀式—』平凡社 1992
鈴木登美著 大内和子・雲和子訳『語られた自己—日本近代の私小説言説』岩波書店 2000

〔著者紹介〕

安英姫

嶺南大学校講師。

啓明大学校日本学科卒業。日本、東京大学大学院で比較文学修士取得。同大学院で「韓日近代小説の小説言説と描写理論」で博士学位を得る。博士論文で金素雲賞受賞。

〔訳者後記〕

・本訳は、2006年5月22日、韓国のサルリム出版社よりサルリム知識叢書232として刊行されたものを、私小説の研究を専門とする梅澤亜由美（法政大学兼任講師）が研究の一環として翻訳したものである。本著を翻訳することを快く承諾してくださった安英姫氏、そして訳にあたって様々なアドバイスをくれた姜宇源庸氏にこの場を借りて感謝の意を表したい。

・目次の後にある説明は、今回の訳を掲載するにあたって著者である安英姫氏が新たに付け加えたものである。

・引用については、田山花袋、岩野泡鳴など主に原本において全集のページ数が記されているものと、宇野浩二、岩野泡鳴の長文引用の箇所のみ引用確認をしている（引用の際、ルビは省略し、二字の繰り返しを表す大がえしの記号は文字に置き換えている）。残りは著者の韓国語をそのまま日本語訳している。

・ハンゲルで表記された人名、出版社名については、分かるものは漢字で表記し、分からないものについてはカタカナ表記とした。

・原本に掲載されている写真とその説明については省略した。

エドワード・ファウラー『告白のレトリック—20世紀初期の日本の私小説』

序論 ^{ししょうせつ} 私小説における現象と表象 (伊藤博訳)

あらゆる書物は読者によって書き換えられる。そして、一般に読者は責任を負うものではなくて、文化や時代から、要するに別の言説^{ディスコース}から生じる新しい解釈格子を自己主張するものである。言い換えれば、あらゆる理解というのは二つの言説^{ディスコース}の出会い、つまり対話なのである。他の何者かになるために自分自身を捨てようとするのは、無駄であり愚かなことである。もし成功したとしても、(最初の言説^{ディスコース}のまったくの再生産になるであろうから)、その結果はまったく有益ではない。民族学の存在が証明しているように、もし必要である場合は、私たちが理解しようとしているものと異なるものになることで、得るものがある。このような解釈は(翻訳と理解という欠くことのできない二重の意味において)、先行するテキストが普及する条件であり、同時代の言説^{ディスコース}が普及する条件であることはいうまでもない。それゆえ、解釈というのは、もはや真実か虚偽かというのではなくて、豊富か貧弱か、啓発的か無効か、刺激的か愚鈍かということなのだ。

ツヴェタン・トドロフ『詩学序説』

小説は書かれただけで存在し得るものではない。読む術と力によって存在している。

伊藤整『小説の方法』

本書は文芸作品における作家の位置と、散文芸術におけるフィクションの役割が、近代日本の場合どのように把握されているかを考察するものである。私小説という、大正期に流行した自伝的形式に焦点を合わせているのであるが、作家自身の実生活をありの儘表象することを誇るこの一人称、もしくは三人称で語れる小説形式には実に様々なパラドクスが内臓している。私小説は虚構的語りであるはずなのであるが、しばしば、その小説は個人の日記のようにさえ思われるのである。極端ではあるが、私小説が描いた「実生活」は事実であるという評判があるけれども、しかし、伝えられているところでは、しばしば、私小説は作家の経験を建前である、正確に描くことから逸脱することがある。その個人的な志向は私小説を完全に近代的な形式にしている。しかし、それは西洋の個人主義とはまったく異なる日本固有の知的伝統の産物なのである。進歩主義的な批評家たちは、長い間、私小説を西洋の小説を改悪したものとしてばかりしてきた。しかし、その一方で、伝統主義者たちはその差異を大いに楽しんできたのである。しかし、その差異は、根本的に(日本文学の権威、すなわち文壇が私たちに信じ込ませようとした)自伝的な「純粹さ」というよりは、むしろ非常に多くの点で、借りてきたとされる現実を表象する西洋のスタイルをまったく信じないという点に存在する。賛否両論あるにも拘わらず、私小説は多くの重要な作家たちによって擁護されてきたし、近代日本文学の中心的な位置を占めている。私小説と折り合うということは純文学と多くの方法において折り合うことを意味している。

今、議論している私小説の時代は大体、一般的には私小説の典型的な作品であると見做されている田山花袋の『蒲団』(明治40年)の刊行に始まり、1920年代中頃に、その形式が文学界における批評意識にはっきりと現われた時までである。私小説の出現によっ

て影響を受けたとされるすべての作家に言及することは、その形式についてほとんど何もいっていないことになるだろう。なぜなら、私小説は事実上、すべての文学の流派によって取り入れられたからである。その影響を正確に推測することはおそらく不可能であろう。しかし、寺田透という批評家は昭和25年に、おもな後期復古調の作家（夏目漱石、幸田露伴、そして泉鏡花）の三人だけはまったく私小説を書かなかったと述べているが、それは誇張ではなかった⁽²⁾。言い換えると、ほとんどすべての20世紀初期の日本の作家たちは私小説という形式をその作品のどこかで試みているのであり、個々の作家は私小説の遺産や魅力、そしてその誘惑に直面しなければならなかったということにほかならない。谷崎潤一郎や菊池寛のような数名の作家はその形式に少し手を出したが、別の形式に移っていった。芥川龍之介のように、そのうち、私小説という形式それ自体を用いることさえ見縊るものもいたのである。徳田秋声、島崎藤村、そして本書で取り扱っている作家たちのようにその全仕事を通して私小説を書いた人々もいたのである。

私小説に関心を寄せる作家たちによって表明された様々なアプローチやその志向は、一様にははっきりしないので、不可能ではないにしても、精緻な考察のために「代表的な」作家を選び出すことは困難である。本書は三人の作家、近松秋江(明治9年～昭和19年)、志賀直哉(明治16年～昭和46年)、そして葛西善蔵(明治20年～昭和3年)を取り上げている。志賀は著名な作家であるが、一方、秋江と葛西⁽³⁾はここアメリカや日本においてはあまり知られてはいない。彼らよりも有名な同時代の数名の作家を差し置いて、とりわけ優れた私小説作家として秋江と葛西を選んだのは、よく知られてはいるが、私小説の形式がはっきりと現われていない事例よりは、その形式の特徴をより簡単に論証できるという信念によるものである。しかし、彼らが余り有名ではないということで、近代日本文学における私小説の重要さを不明確なものにしてはならない。

どのように私小説を解釈するのかということは、日本文学をどのように解釈するのかということと大いに関係があり、そして実際、あらゆる日本文化をどのように解釈するのかということに懸かっている。正統派の人々は私小説をヨーロッパ自然主義の日本版だといっている。しかし、私小説を読むと、西洋から輸入された文学的自然主義の単なる歪曲というよりは、むしろそれはまったく日本固有の産物であり、(より正確に言い換えれば、文学についての伝統的思考方法)であると思われるのである。事実、私小説が伝統的であり、ユニークだと考えられる限り、ひとつの全体として、日本文学がいかに西洋の文学と異なっているのかということを理解しなければならない。しかし、私小説が想定した従来の読者よりもそれ以外の読者層にもそれが読まれ、普遍性を主張する限り、読んでいくうえで、いったい何が含まれているのかということも問わなければならない。慣れ親しんでいない文学を理解することは、偶然、それが自分自身と重なり、文学作品に独自の文化を想定したり、期待をかけることによって可能になるのであろうか。あるいは研究を通じて無意識に期待が形づくられることによって可能になるのであろうか。あるいは結局のところ、単に熟知した解釈学的実践がテキストにある種の解釈上の攻撃をしかけること、すなわち、故意に誤読することで可能になるのであろうか。しかし、他の国の文学を「理解」する手助けとなる総合的な要因がいかに漠然としたものであっても、それは元来の読者の問題というよりは、かなり異なった知的理念をもった読者として、私たちがつねに注意すべき問題である。私たちが西洋のフィクションが「もっている」と確信している領域に基づいて

議論を展開させるのであれば、西洋の伝統の外側にある文学に対して、「もっていない」ということで否定的に議論することは避けなければならない。同様に、慣れ親しんでいない用語や概念に必要な解説は西洋の読者が気にする問題点から外れないように注意しなければならない。あるいは、他の国の文学に触れる時には、その国の文学への共感と批判を同時に持ち合わせるためには、作品への過剰な一体化とそれに無神経になることのバランスを取らなければならない。

要するに私たちの研究を当然のこととして受け取ることがほとんどできないのである。表面上、単純な分類の問題でさえ、難しい問題が山積している。慣れ親しんでいる文学用語やカテゴリーは不十分であるように思われる。私小説の名称をことば通りに受け取ったり、私小説をフィクション（小説）として読むべきなのであろうか。日本の大多数の批評家を取り扱うのと同じように、私小説を本質的にノンフィクションとして取り扱うべきなのであろうか。さまざまなアプローチの仕方にはそれぞれ魅力があり、おそらくそれ自体の読みを生み出すであろう。しかし、これまで述べてきたことは、事実上、別の可能性を否定するものではない。

私小説についての最も一般的なアプローチはそれをノンフィクションと見做すことである、というのは一般の批評的な理解からすれば、定義上当然のことではあるが、それはひとつの自立したテキストとして分析することへの抵抗なのである。すぐ頭に思い浮かぶのは、西洋の「純文学」というのはフローベールやジョイスの方法以後、作品から作家が自立しているということである。（私小説が属しているカテゴリー）である日本の「純文学」は本質的に作品そのものが作家を示唆している。その意味は、文学以外の原因、つまり作家の生活から作品が導き出されるということである。日本の私小説の読者は私小説を描かれた作品としてではなく、それを結局、批評的な評価に支えられた最も権威ある「テキスト」として、そして人生を描く限りにおいてのみ、その作品には意味があるものと見做すのである。日本の読者は文学の「内部」的データと「外部の」自伝的データが明らかに混在していることをまったく無視して、物語っているテキストと物語られた文学以外の作家の生活に「象徴」を思い描くのである。「純粹」ではない文学（すなわち、作家の生活の窓として取り扱わない文学）は「大衆」小説の領域に追いやられ、批評の対象としてはあまり価値がないものと見做される。

しかし、そのようなアプローチの仕方は深刻な問題を引き起こす。たいていの日本の批評家たちが見做すように、私小説には強い自伝的傾向があるということをノンフィクション性と同一視しなくてはならないのであろうか。西洋における自伝的フィクションの伝統は反対のことを指し示しているように思われる⁽⁴⁾。一般的に、私小説はそれ自体に十分な根拠があるのでノンフィクション性があると思われることに、疑いを深くさせるのである。なるほど確かに、近松秋江、志賀直哉、そして葛西善蔵の作品は作家自身の生活に基づいている。しかし、日本の批評家たちが、しばしばするように、私小説のテキストを文学以外の生活を「記録」するために用いたり、批評の「真の」対象として、そのテキストを用いたりすることは、どう鼻屑目にみても危険な試みなのである。たとえば、秋江は何度も「実生活」の同じ出来事について、一連の物語を書くことで、自分の人生をたったひとつだけの視点で解釈するといった正しさというものをひっくり返す効果があるような様々な「作品」を巧みに描いている。一方、志賀は虚飾的に書き換えることに批判的な立場を取

り、控え目な感じで自分自身の体験に言及している。そして、葛西は明らかに、物語や次に書くテキストを通じて、前の物語をひっくり返しておきながら、物語を自伝的に読むことに主眼をおいている。以上の三人の作家の例はすべて表面上、自伝的であろうがなかろうが、テキストにおける作家と登場人物のあいだに用心深く差異をつくる必要性を強調しているのである。

もしそうしたいのであれば、人は私小説をフィクションとして読むことができる。そしてこのアプローチに照らすと、私小説はひとつの文学的現象というよりはむしろ文化的現象であり、そしてある有効な形式的な分類というよりは、むしろある特別な批評的な態度だと結論づけたい。しかし、このアプローチの仕方でさえまったく満足することはできない。つまり、それは特別で一般的な分類、あるいはユニークさに対するクレームであるにも拘わらず、(そしてこれは潜在的には文化的な範囲を超える普遍的なアピールのための議論なのであるが) 多くの私小説は最初に読んだ時には理解することができないという事実を見落としている。この不透明性は作品の内容というよりは作品の形式に関係しているといわねばならない。つまり、西洋の読者は近松秋江や志賀直哉、葛西善蔵の生活についてかなりの情報を知っていても、彼らとその著書のなかでいったい何を主張したいのかがよく分からないのである。しばしば、私小説の形式には不満を覚える。なぜなら、私小説は西洋のフィクションに支配的である語りの習慣に従っていないからである。

この点を誇張すると始末に負えないことになるだろう。形式が内容から区別されうる程度にまで私小説の書き方の様式(そして、おそらく他の日本文学のテキストも同じであろうが)は表現された特別な情報よりも文化に根ざしているように思われるのである。西洋のフィクションから私小説を区別するものは、それがいかに「実生活」に近いかということではなくて、いかにディスコースの様式として奇妙に機能しているかということなのである。告白という面では、私小説はいつも対照される西洋の小説を前にしては見劣りがする。ストリングベルグやトルストイからミラーやメイラーに至る数多くの作家の小説は、私小説に見受けられるよりもはるかに見え透いたショッキングなことを「暴露」している。しかし、西洋におけるたいていほとんどの伝統的フィクションのように告白的自伝は世俗的な目的論として記述されたものに満ちている。それによって、個人的な暴露は心象における特定の道徳的かつ形式的な側面を現している。償いや自己分析、自己肥大化のための告白は形式と方向性に働きを与え、ある決意や行為のための触媒となるのである。要するに西洋におけるフィクションと自伝は運動と目的に向う伝統的な特性のひとつの要素なのである。

もちろん、作者が読者にこの運動を意識づけるという文学の働きはプロット化されたナラティブによるものである。(今後、「ナラティブ」はこの特別な意味で使用するであろう)そして、私小説や多くの日本のフィクションにおいて弱体化していると思われるのは、まさにこの働きなのである。日本の批評家たちが一般に私小説をフィクションと呼ぶことを躊躇しているのはなにも驚くべきことではない。西洋のディスコースの様式であるフィクションは歴史や自伝から解説的なエッセイに至るまで語りの力を含んでいる。そして語りの力は音楽におけるハーモニーと対位法による旋律のように、直進するプロットを生み出し、主題を結末にむかって展開させていくのである。少なくとも18世紀以来、西洋のナラティブは主人公の成長、あるいは制度としてのフィクション、自伝、歴史は発展すると

いう信念のもとに基礎づけられてきたが、それはただ単に存在論的な可能性というだけでなく、正しく表象され得たのであった⁽⁵⁾。しかし、日本文学は伝統的にプロセスよりも状況を問題にしてきたのでここで定義した意味でのナラティブは制限された役割を演じてきた。西洋の作家たちは自分の描く主人公を自らの世界を創り上げる力をもった自律的な人物だと見做した。つまり西洋の作家はひとつのプロットによって、達成可能な目的に向かって主人公が努力することで結末に至る経過を表象するのである。一方、日本の作家は主人公が社会や自然に直面した時には実際には無力であるを見做し、そして主人公が社会とは無関係である場合や自然の力と対決するよりは、むしろ服従させられる場合の方が気が休まると見做したのである。同時代の私小説作家である森敦は生老病死という仏教の四つの局面をもつ自然の力に服従させられる人々を描いている。この生れること、老いること、病むこと、そして死ぬことというのは人が避けることができない試練であり、あらゆる人間がこの地上で人生のサイクルを通して経験しなければならない⁽⁶⁾。その結果、状況を変えることよりも状況を受け入れ、調和させるのが文学なのである。

さらに、ノエル・バーチによれば西洋のナラティブは「現実的な」表象⁽⁷⁾を重要視する一方で、そのナラティブは歴史を通じてさまざまな文学や演技モデルは日本の方がより自己言及的なスタイルが強いという。(つまり、和歌、俳諧、日記、随筆、能、浄瑠璃、そして物語や浮世草子でさえも)、それらは一般的ではあるが、正しく、ナラティブ中心の形式と見做されてきた。これらすべての形式における直線的なナラティブの流れは暗示や多義性、そしてとりとめのない瞑想によって次第に混ざり合ってきている。そしてそれは語りの対象に読者の焦点が合うことを妨げ、あるいは語りのプロセスを強制的に書き換える。古典的な西洋のナラティブを日本文学の視点から見ると、特に関係のない分野である(歴史、伝記、フィクションなど)は西洋特有で同じ質の形式なのである。反対に日本文学の伝統は明確なたちでまったく独特の様相を示している。私小説は日本文学の伝統の一翼をしっかりと担っているのである。

しかし、もし日本の批評家たちがナラティブの観点から見て、私小説をフィクションと呼ぶことに躊躇するなら、彼ら批評家は私小説を自伝と呼ぶことにも躊躇するだろう。というのは、自伝は私小説と同じような力を含んでいるからであり、それは伝統的な日本の美意識とはあまりにも懸け離れているからである。結局、日本で西洋の文学用語を用いることを勧めるということは、全体として明治時代のはじめから親しんできた西洋の文化を不当にも特権化してきたからにはほかならない。日本人は西洋の政治学、経済学、法学、科学そして社会学を学んで、その後、それと同じように文学を学んできた。そして外国の作家を文学の基準として意識してきたのであった。やがて日本の批評家は日本固有の文学形式に、特に、イギリス、フランス、ドイツ、さらにロシアの批評の分類を適応しはじめた。そして、日本の批評家たちは適応することがうまくいかないことに気づいた時に、彼らは大体において西洋の分類よりむしろ日本の文学に欠陥があると主張したのだった。

私小説というジャンルが1920年代に批評の対象として現れた時から、私小説は一般的になにか雑種あるいは偽物として見做されてきた。私小説は西洋の文学ジャンルと同じようなジャンルの創作を目標としたが、それは進化的な志向を大切にする文学世界に生まれた⁽⁸⁾。近代日本文学の完全な歴史を図示することはまったく可能である。坪内逍遙の有名な小冊子『小説神髓』明治18年～明治19年)は江戸時代のフィクションを非難し、

西洋の「リアリズム」を賞賛した。「リアリズム」は韻文、短編、小説といった新たに発達した形式を意味するが、それらの存在価値はまさに西洋のカノンがあがめた位置にあった。事実、ある歴史家が指摘したように、そのような目に見える影響というのは、たいていは表面的である。文学的影響というものは、おそらくあらゆる異文化間の接触をいうにはもっとも易しいが、それを評価することはさらに難しいのである⁽⁹⁾。しかし、最近までは文学上の「恩師」と「学生」の両方ともめったにその輸入されたものを疑わなかった。そして、彼らは一般に、(特に「ファンタジー」に比較されるが、存在論的に絶対的な実在よりもむしろ西洋の支配的なナラティブの様式を意味する) 19世紀の「リアリズム」をモデルの尺度にして、近代日本のフィクションを評価した。当然のことではあるけれども、「恩師」と「学生」は近代日本のフィクションが安っぽい偽物であることが分かったし、彼らはとくに私小説が変な方向に文学的に影響を与えている例と見做したのであった。

ヨーロッパの文学で数多くの重要なテーマを追求している間でさえ、日本には伝統的語りのシステムから逸れてしまうような作家はほとんどいなかった。彼らは古典的な西洋のナラティブのシステムとはまったく違う志向をもっていた。今まで論じてきたように、日本の作家はプロセスが完全に表象でき、各々の行為や出来事は読者が知ることができる結末に関わるものであるという信念に基づいていた。表象はナラティブの試みすべてが統合されたものであった。つまり一種の世俗の神である語り手は全知の創造者の権限を付与されていたのである。語り手が創造的な権限を利用している芸術的世界で何が一番重要かという、「リアリズム」の強制に唯一、応じられるフィクショナルな状況や登場人物たちを生み出すことである。そして、そのリアリズムというのは力強く説得的ではあるが、にも拘らず、幻想を産む作家の記述方法は表象の構造をはっきりさせることを避けるものである⁽¹⁰⁾。

一方、日本の作家は西洋の作家にある表象の権限を決して信用はしなかった。目の前の環境を超越するようなフィクショナルな世界を創造することを試みないで、作家はナラティブの意匠全体をほとんど気にすることなく、自分自身が経験したように世界を写実しようとしたのである。日本の作家は始まりと終わりをもつ小説の概念を熟知していなかったため、彼らはプロットを不自然な偽物と見做したのである。そのため、日本の作家は個人的な範囲に自らの権限の範囲を限定した。その描写は作家が生きた経験に従って書き写されたものであった。そして、作家のおもな試みは自分自身の考えや行動の記録から成り立っていた。それは作家が自分自身を最も大切な存在として見做したからではなく、他者の経験は完璧に記録することはできないという不信によるものであった。(この懐疑主義は本書の第一章で検討するように、話者／語り手が世界を理解する西洋の言語よりもはるかに文脈的な日本語によって強化され、より厳密に方向づけられていた)。「完璧な信頼」というものは、必ずしも公平無私と同じ意味ではない。しかし、もちろん、私小説に対する批評家の議論というのは作家の個人的な生活については誰もその事実を否定することができないので破綻する。後に検討するように、日本の作家の手法は忠実に記録することを試みているが、その試みはすでに運命づけられていたのだった。そこには記録したいという衝動はなにもなかった。「リアリズム」は一種の文学主義となり、それはドキュメント化とドラマ化のあいだで矛盾するようなものとなって緊張状態を生み出すのである。このような個人の歴史と想像の闘いでは歴史の方が優越する。けれども歴史は決して完全な勝利を

つかむことはできない。

普遍的な経験よりはむしろ非常に密接に個人的かつ特定の経験に関連づける日本の「リアリズム」は、たとえ個人主義的な西洋の基盤とはまるで異なる伝統の反映だとしても、私小説が自画像をきちんと取り込み、急速に発展してきたということはなにも驚くべきことではない。自分自身を権威づけることは、ひとつの有効な社会単位として個人主義的であると認めがたい社会においてはまったく難しい仕事であった。私たちが見出すように、私小説における自己は社会と明らかに衝突することよりは、むしろ普段は社会のメンバーに厳しい忠誠を要求するような社会から距離を取り、一步引き下がることによって典型的に定義づけられる。古典的な西洋のフィクションにおいては自己と社会との衝突が普通の筋書きである。西洋のリアリズムを見習うような懐疑主義的な志向さえも受容することは、おそらく日本の作家は無意識に伝統的文学の影響を受けたのであって、その文学は表象であったというよりは「現象」と呼ぶものに方向づけられるものであった⁽¹¹⁾。もし、リアリズムが表象の仕組みを隠蔽するようなものとして定義されるのであれば、その場合、現象というのはその仕組みをごく自然に自己暴露することなのである。確かに、私小説作家は自らの作品を高度に様式化したものとは考えていなかった。実際、私小説作家は自らの著作から江戸時代（慶長5年～慶応3年）と明治初期の著作に見出した表現上の過剰さのようなものを剥奪することに没頭した。一般的に、私小説作家は明らかに近代日本の作家が取り組んだように、叙述する際には詩学に取り組もうとはしなかったのである。たとえば、私小説作家は平安時代以前の和歌から江戸時代の浮世草子に至る文学に浸透しているような多義的にことばと戯れ、それに耽ることはめったになかった。そしてまた、特に象徴的な描写に夢中になったり、古典的なカノンを取り巻く知の共同体によって数世紀以上にわたって形づくられてきた微妙な知的結びつきにも夢中になることはなかった。しかし、私小説作家は叙述する際には以下に述べることを非常に意識していた。それは俳優と観客の関係に喩えて述べるのが一番良いのかも知れない。特に、近代になる直前の数世紀において、たとえば古典的な詩歌や演劇は、たいていは両者お互いの産物であると主張したいのだが、テキストを詠む場合には、観客が参加することが伝統的に強かったことがよく知られている。芭蕉や一茶のような俳諧歌人は経験的にも本質的にも名人芸的なことばのパフォーマンスに基づいていたとしても、誰が見ても彼らが出現したことで、詩歌という舞台を活気づけたのだ。読者は詩歌と同じくらいその人物に魅了され、各自が詩を詠み、コーパスから作り上げられたより大きな歌人のイメージに照らして歌を詠んだり描写したりしたのである。話題は変るが、歌舞伎の観客は重要な場面や舞台の山場になると最員の役者を屋号で呼んで歓喜の声で迎える。しかし、観客は彼らが役者であることを決して忘れていないわけではないのである。このような役者と観客の親密な関係は実際の西洋の劇場で演じられるのとは明らかに異なっている。西洋の劇場ではわざとらしさがなく、俳優は実際に生きている人物であって、その舞台は実際の生活を表現していることを観客に納得させようとするのである。

また、俳優と観客の親密な関係を糧にした私小説は均質で少数の読者によって存在することが可能になった。最盛期（1920年代と1930年代）においても私小説の読者はわずか数千人に過ぎなかった。主な登場人物（あるいは語り手）の名前や立場に関係なく、物語のなかでは作家に似た人物が誰であるのかが分かるものである。主人公を演じた俳優

が作家であるという約束事は読者に語り手、つまり主人公をしばしば強く身近な存在として感じさせる効果があった。そしてひとつの絆を作る効果もあったのである。そして、その絆はどのようなテキストに対しても読者が抱く感情よりも時に強いものがあった。このような関係から単なる文学的なサークルを意味する文壇という制度が現われた。それは大正時代には特に作家と批評家、そして文学に興味がある読者の親密な関係を示唆していた。その読者というのは作品と作家のプライベートな生活を同一視することを感情的にも知的にも非常に重要視する読者であった。作家も読者もどちらも本気で匿名の現実的な約束事を作らなかつたし、作家が作り上げた作中人物の背後には全知の語り手がずっと隠されていた。両者にとって文学上のリアリティは主に語り手が主人公と同じ声で、そしてそれゆえに、読者に同一化をもたらすといった文学的に話す語り手の能力に由来していた。

すべての文壇の流派は表象の慣例は理解していたが、現象の同じような慣例は概して分からなかつた。かくして作者の存在は誠実だという神話が誕生した。ありのままの現実を理解したり、描写したり、仲介なしに自己を表現する作家の能力に文壇が信頼を置くことを考えれば、作家と作中人物との間の、自伝とフィクションとの間の差異はその意味がなくなつたのである。後に検討するが、日本の知的伝統に数多くの影響を与えたこの信念が、おそらく何よりも物語るのは「虚構」が一般的に私小説や日本文学にあまり重要ではない役割を演じさせたことである。独創性というものは18世紀に小説が登場して以来、西洋の文学だけが基準であつたわけではない。なぜなら、作家はリアリティの創造に光を当てることが必要であるというよりは、むしろみんなに見えるようにそこにある現実を忠実に描写することが自らの仕事だと見做したからである。事実、創造と虚構は同じコインの裏表だと見做されていた。つまり、現実を「写す」試みというのは描写を行う場合に、小説家を苦境に追い込むだけである。独創性は決して日本の支配的な文化価値ではなかつたからといって、それは作家の芸術的感性を否定するものではないし、ある創造的なセンスを否定することでさえない。なぜなら読者と作家はいつも芸術的なプロジェクトに関わっていて、作家が読者の期待に沿うように書かなければならないからである。作家に求められた芸術的要求は西洋とは単に異なる性質のものであつたし、こういう要望から別種の文学が導き出されるのはとても自然であつた。

西洋のフィクションが私小説に匹敵しないと言っているわけではない。たとえば「叙情的小説」は実り多い比較の場を提供している。私小説と叙情的小説はともにそのディスコースは物語全体にいきわたっている。はっきりと描いた「時空間」に合わせ、直線的に叙述されている主人公の行動は主人公の観念に従属させられている。この場合、主人公の観念はイメージが積み込まれている連続的な時間のなかに空間的に並べられている。私小説のように叙情的小説は「フィクションという枠組みの範囲内で、原因と瞬間的な語りの身振りを超越し」、そして、叙情的世界を日記をつけたり、告白したりする人や一人称の語り手の世界と同じような視点にまで引き下げている⁽¹²⁾。

しかし、これらの非常に現実的な類似によっていくつかの重要な差異を見失うべきではない。20世紀初期の抒情的小説はロマンティズムの所産であり、流行していた現実主義者や自然主義者の伝統への反動なのである。私小説はまったく異なつた文学の歴史の産物であり、特に現実的な伝統になにも反対はしなかつた。日本の文脈における「ロマン主義」や「自然主義」のような用語は相互作用を伴って日本固有のカテゴリーと一緒にある

場合にのみ有効だと見做されるのである。確かに、私小説と抒情的小説の形式は月並みな小説が特徴づけて描いている人間関係の型を抑制的に描いている。しかし、一方、象徴性が強い叙情的小説は「読者の注意を人間や出来事から形式的意匠に移し変え」⁽¹³⁾、強固に具体的な私小説は歴史が想像力とは相容れないというやり方で意匠を超えてすでに構成された出来事や概念を読者につねに想起させるのである。外面的な時間の作用に形を与えるナラティブの衝動や詩人のこころの風景といった内面の作用に形を与える叙情的な衝動よりもより重要なのは、人生のあり方はそれ自体に任せておいて、生きた経験を描写するような日記をつける人や告白する人の衝動なのである。

公式的な分類問題はしばしば日本文学を探究している外国人を困らせている。小説それ自体がヴィクトリア朝時代の三部作から瞑想的なエッセイ、短編に至るすべてを描写することに慣れている「ノベルやフィクション」よりも遥かに広い文学的領域を包含している。というのも私たちが当然のことと考えている分類は日本の用語の分類では大体重複しているに過ぎないからであって、本書では私小説はジャンルやサブジャンルとしてよりは、むしろひとつの形式として言及されている。というのは、まず第一に、私小説はジャンルを超えているためであり、次に、近代日本の散文に対してノベルあるいは短い物語というよりはむしろ小説という用語が使用されているので、私小説は小説と質的に区別されないからである。この問題は大きな問題である。なぜなら、本書の第三章で検討するように、私小説を何と呼ぶかという決定が日本の批評が如何に私小説を価値づけるかという重要性を決定づけるからである。

分類問題と特にノンフィクションとフィクションの差異はどうやら非西洋の文学に共通の問題であるらしい。もしそうであれば、西洋で確信をもって用いられている的確な区別というのは通例というよりは、むしろ例外であるのかも知れない⁽¹⁴⁾。アメリカ合衆国における1960年代からの「新しいジャーナリズム」と「ノンフィクションノベル」の出現はこの区別に対する西洋で進行中のひとつの反抗の徴候である。しかし、これらの新しいジャンルは現実の出来事をプロットにする古典的な語りの技法を用いる。私小説はエッセイ、日記、告白という技法を用い、そして、忠実に年代順の経験というフィクションを描くために、別のノンフィクションの形式を用いる。

近代日本文学への私たち自身の期待が当時の読者の期待と同じようになることは出来ないにしても、特に、私たち自身の見通しの正当性を否定する必要はない。その場合、私小説の読者としての仕事とはいったい何であろうか？ それは三つの部分から成り立っているように思われる。まず第一に、私小説の形式の根拠というものが日本固有の文学的、知的伝統に深く刻み込まれているので、「高度な」文明という威光を帯びているフィクション、リアリズム、自然主義、そして他の多くの西洋の文学概念に関しては、20世紀初期の作家の思考が伝統によってどのように作られたのかということ細部にわたって検討しなければならない。第二に、私小説の発展というのは、近代において日本人が文学の発展に気付いたことと密接に関連しているので、始まってから何十年と続いている私小説的形式に対する批判的評論をその細部にわたって追究することを避けるわけにはいかないということである。要するに、私たちは私小説の解釈者を再解釈しなければならないということなのである。第三に、私たちは研究という限られた領域で、出来る限り、数多くの私小説の事例を検討しなければならない。それは何のためかといえば、事例を選ぶ段階で、注目に値

する多様な形式を見逃さないためである。というのも、とりわけ翻訳として活用できる例がほとんどなく、あまりにも少ないからである。

事例を選ぶ段階でひとつの明白な結果を得る。その結果というのは、議論がただひとつのジェンダーにだけ拘わっているということである。この結論は一見、いい加減のように思えるが、実はそうではない。なぜなら、この私小説の研究は時代を通じて、二、三人の主要な作家以外はすべて男性なのだ。明治中頃に才能があり、一時的に華々しい活躍をした樋口一葉は世紀が変わる前に亡くなってしまったし、(与謝野晶子や平塚雷鳥のように) 1910年代と1920年代にエネルギーに目立つ活躍をした女流作家たちは文学作品を書くのと同じくフェミニストの理念にその身を捧げたのであった。野上弥生子はその師である夏目漱石と同じように私小説を書かなかった。1930年代になって初めてフェミニスト運動それ自体はプロレタリア運動と手を組んだ。そしてその運動は宮本百合子や林芙美子、佐多稲子、さらに平林たい子を含む数多くの作家たちに影響を与え、主な媒体として私小説を用いながら文学場に足跡をしるした。

作家にとってどのような著作⁽¹⁵⁾よりも見事でより重要であるのは実行できることだという議論は私小説にあてはまるのかも知れない。つまり、私小説の形式そのものが出来あがったただひとつのテキストや作品よりも、夢中にさせるし、そのことの方がはるかにより重要なのである。それゆえ、本書で取り扱っている数人の作家たちは広い世界を提示することや個々の作家のナラティブのプロジェクトや全体的な私小説らしさを普通はあいまいにするようなやや拡大解釈した自伝的批評を避けることを望んでいる。これらの作家を理解する鍵はただ彼らの生活や時代だけではなくて、むしろ全体として私小説を形づくっている語りの表現といったシステムを数名の作家の著作を調べることにのみ評価することができるのである。従って、私たちは何よりもまず、私小説の形式そのものに焦点化し、さらに個々の作家が私小説をどのように描いているのかということに焦点化するであろう。

原注

1. 両方の用語とも私小説の読み方である。最初の文字を音読みにした用語の方が簡略であるので、より一般的に使用されている。時折、両方の用語に関して、議論されている意味論的区別はきちんとした議論として成り立っていないので、ここでは無視することにする。
2. 「心境小説、私小説^{わたくししょうせつ}」、p.145. 寺田は漱石の『道草』と鏡花の『国貞えがく』は自伝的フィクションの例であって、真の私小説ではないと考えている。
3. 本書は作家に言及する時にその作家がペンネームを使用しない限り、名字をもって称する日本の慣習に従う。従って、志賀直哉と葛西善蔵は志賀と葛西に、夏目漱石と島崎藤村は漱石と藤村をもって称する。フルネームをペンネームにする作家たちは(例えば、二葉亭四迷)名字をもって称する。近松秋江(徳田浩司)は近松という名字が江戸時代の著名な劇作家と混同しやすいため、例外とする。すべての事例において日本の伝統的な慣例に従う。
4. 日本における自伝的フィクションの変形が西欧モデルの影響をかなり受けていることは確かであろう。例えば、徳富蘆花の『思い出の記』(明治35年)は『デイヴィッド・コッパーフィールド』を日本語のコンテキストの中にかなり成功的に取り入れた作品である。しかし、ケネス・ストロングが『思い出の記』の翻訳(*Footprints in the Snow*)についての序説で記述しているように、蘆花でさえ、広範囲

- にわたるディケンズの社会描写を企てるには「いわば、いかにも日本的である、自分と自分を密接に取り巻く関係の網の目に心を捉われ」すぎていた (p. 30 注 40)。
5. ここでの考察はエドワード・W・サイードの作品に負うものである。例えば、氏の *Beginnings* (山形和美・小林昌夫訳『始まりの現象——意図と方法』法政大学出版局、1992年)、特に第三章(「The Novel as Beginning Intention」)(邦訳「始まりを目指すものとしての小説」)の概説である、ナラティブ・フィクションに関する項 (p. 81-94) とエッセイ *The Text, the World, the Critic* (山形和美訳『世界・テクスト・批評』(法政大学出版局、1995年))を参照されたい。
 6. 森敦と高野悦子、『対談：文学と映画』(p. 15-16)。
 7. *To The Distant Observer* p. 98. 日本の映画に関する注目すべきこの本は、私の日本文学観を大きく転回させた触媒である。特に序文と第1章を参照されたい。ここでバーチは日本人のナラティブの形式における現象的志向と、しっかりと繋がっている表象および「創造性」、「独創性」のような神聖化された西洋の価値に対する日本人の伝統的な無関心さについて議論している。
 8. この観点における典型的な例は中村光夫の『風俗小説論』、特に第1章に見ることができる。また、近代日本のフィクションとその衰退における伝統的な西洋の小説手法の簡略な応用については竹山道雄の『本格小説の生まれぬわけ』を参照されたい。この批判的な見解に関しては第三章で詳しく議論する。
 9. George B. Sansom, *The Western World and Japan* p. 404
 10. たとえ西洋の芸術的伝統が一般的に表象を「模倣」(ミメシス)と見做すアリストテレスの肯定的な見解を吸収してきたとしても、私たちは表象を「幻想」と見做したプラトンの否定的な見解を想起すべきである。なぜならプラトンの見解は詩人たちや画家たちが「実体」を描写する際に採用する技術とすべての立派な表象の根底をなす伝統的な手法と仮定を連想させるからである。『国家』、特に第10章を参照されたい。ここでプラトンは神、大工、画家それぞれによって作られたベッドを例に挙げているが、大工と画家によって作られたベッドのほうが実体(リアリティ)からさらに離れている。表象における模倣的な見解をめぐるパロディは、無論、小説の伝統が始まって以来、実質的に存在していたが(イギリス文学 *Tristram Shandy* (邦訳:『トリストラム・シャンディ』)をすぐに思い出すだろう)、模倣的な見解は今世紀に入るまではまだ優勢であった。表象の伝統的手法と固有の種類における現代的分析は、例えば、ヘイドン・ホワイトの *The Fictions of Factual Representation* を参照されたい。ホワイトの論拠に関しては本書の第1章でさらに詳しく論じている。
 11. 私はこの用語をノエル・バーチが *To The Distant Observer* で用いている意味において使用する(特に p. 68-70 を参照されたい。ここでバーチはこのコンセプトを歌舞伎劇場に当て嵌めている)。本論の考察はバーチの分析に負う。
 12. Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, 1 p. 8
 13. 前掲書, p. 1
 14. 例えば、*The Anatomy of an Egyptian Intellectual* における Miriam Cooke の概説を参照されたい。ここでは重要なアラブの作家(この場合は Yahya Haqqi) の物語を単一のカテゴリーに割り当てることへの難しさを指摘している。Cooke 特有の用例である *The Saint's Lamp* (1945) は、思想の型だけでなく、思想自体を究極的に規定するジャンルのような、「形式上付与された分類基準によって、不明瞭であってはならないという世界観を提案している(前掲書, p. 2-3)。従って、物語は自伝的物語・・・長短編物語、歴史的記録、教養物語として使われ得る(前掲書, p. 3)。西洋の文学観に仕込まれていることは疑う余地のないエジプトの批評家が物語の性質をフィクションとして認めなかったのは興味深い。

前掲書. p. 147 注 4 を参照されたい。

15. Edward Seidensticker, *Kafu the Scribbler*, v

* 訳者注 原注に 5 おけるゴシック体は邦訳があることを示している。

著者紹介

1947 年生れ。1964 年に AFS (アメリカン・フィールド・サービス) の交換留学生として初来日して以来、延べ 10 年間、日本に滞在する。博士号 (近代日本文学、カリフォルニア大学バークレー校) を取得し、デューク大学で文学、映画、社会問題を講じる。現在、カリフォルニア大学アーバイン校教授。著書には、*The Rhetoric of Confession* (The University of California Press, 1998) の他に *San'ya Blues: Laboring Life in Contemporary Tokyo* (Cornell University Press, 1998) (川島めぐみ訳『山谷ブルース 寄せ場の文化人類学』洋泉社、1998、後に新潮OH!文庫、2002) 『山谷崖つぶち日記』(大山史朗著、TBSブリタニカ、2000) の翻訳、*A Man with No Talents: Memoirs of a Tokyo Day Laborer* (Cornell University Press, 2005) などがある。

訳者附記

本論は 1988 年にカリフォルニア大学より出版された *THE RHETORIC OF CONFESSION—Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction, Introduction Presentation and Representation in the Shishosetsu* を訳出したものである。この私小説に関する研究書は我が国の私小説を分析・検討するためには無視することができない画期的な内容の大著である。しかし、残念ながらいまだに完訳された日本語版は刊行されてはいない。ただ管見に触れた限りでは、第八章 (「志賀直哉：人格者としての主人公」) だけが安藤文人氏によって訳されている (『早稲田文学』1991・5～6)。

「序論」を訳すに際しては、著者エドワード・ファウラー教授の了解を得ている。その際、訳者の友人、マイケル・クローニン氏 (カリフォルニア大学アーバイン校博士課程) に著者へ翻訳の許可を取っていただいた。翻訳を快諾されたファウラー教授に感謝申し上げます。また、マイケル氏にも御礼申し上げます。申恵蘭氏 (法政大学国際日本学専攻博士課程) とサッグ・グルジンダー氏 (法政大学大学院国際文化専攻博士課程) の友人には訳稿を見ていただき、貴重なご教示やご意見を頂いた。原注の訳出に関しては申氏に拠っている。氏が訳出したものを訳者と検討し成り立ったものである。なお、原注 (5)、(6)、(10) に記載した邦訳の書名は訳者に拠る。従って、厳密に言えば、本論は訳者単独の翻訳というよりは申、サッグ両氏をも加えた共訳とすべきだと思われる。訳文に大きな誤りがないとすれば、それはふたりの友人のお陰である。ここに記して深謝する次第である。

2006（平成18）年度～2007（平成19）年度科学研究费补助金（基盘研究（C））

研究成果报告书 《内容一览》

序

胜又浩

1 亚洲的〈私小说〉——认识·实作·研究——

中国·韩国的〈私小说〉认识

彭丹·姜宇源庸·梅泽亚由美

台湾的〈私小说〉认识——结合中·韩·台的调查结果

梅泽亚由美

关于日中〈私小说〉的绪论——以〈私〉的概念差异问题为核心

魏大海

韩国〈私小说〉的认知和翻译

李汉正

韩国的私小说——解放后的历程

姜宇源庸

2 从言语比较中看〈私小说〉

日中〈私小说〉言语比较——以《在城崎》为基点

杨伟

从日韩言语比较看〈私小说〉——以志贺直哉的《在城崎》为视点

梅泽亚由美

3 亚洲的〈我〉的表达方式

鲁迅自我小说中的〈我〉

彭丹

中国的〈个人化写作〉——以〈告白〉的手法为核心

丁妮娅

〈卫慧私小说〉中的〈我〉的表达方式——卫慧《上海宝贝》

大西望

安怀南的《香》《故乡》——私小说和身边小说之间

安英姬

〈我〉这一表达方式的黎明——以杨逵的《送报人》为视点

渡边贤治

作为〈皇民〉的狂信的自我证明——陈火泉《道》的口是心非的精神

齐藤秀昭

台湾出生者的苦恼——邱永汉《浊水溪》的场合

山中秀树

关于李昂的《自传的小说》

山根知子

〈我〉能超越国家主义吗——围绕《台湾文学》——

李文茹

新加坡的自传

松下奈津美

4 语言·文化·社会与〈私小说〉

访谈 记忆和沟通

申京淑

语言与远近法

杨天曦

〈私小说〉这一意识形态

尹相仁

亚洲的〈私小说〉

胜又浩

5 翻译资料·海外的〈私小说〉研究著作

魏大海《私小说——20世纪日本文学的〈神话〉》

金子和子译

安英姬《日本的私小说》

梅泽亚由美译

EDWARD FOWLER《告白的修辞学——20世纪初期的日本私小说》

绪论 私小说的现象和表象

伊藤博译

后记

梅泽亚由美

执笔者一览

서문

가즈마타 히로시

1. 아시아에서의 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」 ——인식·실작·연구——

중국과 한국에서의 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」 인식	피엔단·강우원용·우메자와 아유미
타이완에서의 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」 인식	
——중국, 한국, 타이완 앙케트 결과를 종합하며——	우메자와 아유미
일본, 중국의 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」에 관한 제론	
——「와타시」 개념의 차이 문제를 중심으로——	웨이다하이
한국에서의 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」 인지와 번역	이한정
한국의 와타쿠시쇼세츠 ——해방 후의 도정——	강우원용

2. 언어 비교로 보는 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」

중·일 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」 언어 비교——『기노사키에서』를 기점으로——	양웨이
한·일 언어 비교로 보는 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」	
——시가 나오야『기노사키에서』를 시좌로——	우메자와 아유미

3. 아시아의 <와타시> 표현

루윈의 자아 소설 속의 「와타시」	피엔단
중국의 「개인화 사작」 ——「고백」이라는 수법을 중심으로——	딩니야
「웨이훤 와타쿠시쇼세츠」의 「와타시」 표현——웨이훤『상하이 베이비』——	오니시 노조미
안영희 『향기』 『고향』 ——와타쿠시쇼세츠와 신변소설의 사이——	안영희
<와타시> 표현의 여명기——양쿠이 「신문배달부」를 시좌로——	와타나베 겐지
「황민」으로서의 광신적 자기 증명	
——천취취엔『길』에서의 면중복배 정신——	사이토 히데아키
타이완에서 태어난 자의 고뇌——규에이칸 「탁수계」의 경우——	야마나카 히데키
리앙의 『자전 소설』에 대하여	야마네 도모코
「와타시」는 내셔널리즘을 넘을 수 있을까? ——「타이완문학」을 둘러싸고——	리웬주
싱가포르의 자전	마르시타 나즈미

4. 언어·문화·사회와 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」

인터뷰 기억과 소통	신경숙
말과 원근법	양텐씨
「와타쿠시쇼세츠」라는 이데올로기	윤상인
아시아 속의 와타쿠시쇼세츠	가즈마타 히로시

5. 번역자료·해외의 「와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠」 연구서

웨이다하이 『와타쿠시쇼세츠/시쇼세츠——20세기 일본문학의 「신화」』	가네코 와코 역
안영희 『일본의 사소설』	우메자와 아유미 역
에드워드 파울러 『고백이라는 레토릭——20세기 초기 일본의 시쇼세츠』	
서론 : 시쇼세츠에서의 현상과 표상	이토 히로시 역

후기

우메자와 아유미

집필자 일람

* “사소설”을 일본어로는 “와타쿠시쇼세츠” 혹은 “시쇼세츠”로 읽는다. 때문에 본 잡지에서는 이 두 가지를 병기하고, 각 논문 제목은 집필자의 의견을 따랐다.

後 記

この度、科学研究費補助金を受けての共同研究「アジア文化との比較に見る日本の「私小説」——アジア諸言語、英語との翻訳比較を契機に」の「研究成果報告書」を無事に上梓することとなった。2006（平成18）、2007（平成19）年度の2年間に渡る今回の共同研究は、申請書作成の計画期間を含めれば2年半に渡るものとなった。2年間の研究実施期間には、3回のワークショップと3回の研究集会を開催した。これらの活動を経て上梓された「研究成果報告書」は、2年半という時間に恥じない充実した内容となった。

「1、アジアにおける「私小説」——認識・実作・研究——」では、研究の第一歩としてはじめた中国、韓国、台湾での「私小説」の認知状況のアンケート調査結果がまとめられている。アンケート結果は、当初予定していた〈認知〉状況を超えて各地域での「私小説」についての〈認識〉を提示してくれ、研究を推進する上での大きな指針となった。また、中国、韓国において、「私小説」が実作・研究を含めこれまで、そして現在どんな状況にあるのかを論じた各論では、新たな発見が多い。

「2、言語比較から見る「私小説」」では、今回の研究の副題ともなっている「私小説」の中国語訳、韓国語訳との翻訳比較を試みた。志賀直哉『城の崎にて』をテキストとしての翻訳比較は、「私小説」と言語の問題を考える上での第一歩である。中国語訳と韓国語訳との翻訳比較表を全文掲載できたことも、一つの成果である。

「3、アジアの〈私〉表現」では、多彩な論考が出揃った。各論から見えてくることはもちろんだが、個としての〈私〉の問題から各地域、そしてアジアの〈私〉表現について、章全体を通して見えてくることを期待したい。また、発表段階での充実した内容を、スペースの関係から原稿化にあたって短くまとめてくれた方々には感謝したい。

「4、言葉・文化・社会と「私小説」」では、韓国の作家・申京淑氏のインタビューをはじめ、内容・文章表現ともに洗練された論考が並び本書の華となっている。また、インタビューに快く応じてくださった申京淑氏には改めて御礼申しあげたい。

「5、翻訳資料・海外における「私小説」研究書」では、中国、韓国、そして一部ではあるがアメリカで出版されている「私小説」研究書を翻訳・紹介することができ、今回の研究の大きな成果となっている。

これら原稿を寄せてくださった方々の他、今回の研究は本当に多くの方々のご協力を得て成立した。ウェブサイトの英・中・韓の多言語表示という試みに応じてくれた藤田知浩氏をはじめ、ウェブサイトの翻訳やアンケート調査に協力してくださった方々、またワークショップに足を運んでくださった方々、そして何より運営を全面的にサポートしてくれた法政大学大学院私小説研究会の方々に、この場を借りて心より深謝申しあげる次第である。研究を通しての海を越えた人と人のつながりは、本書に負けない大きな財産である。

梅澤 亜由美

ウェブサイト案内

[URL] <http://www.i-novel-hosei.org/kaken.htm> (科学研究費補助金・基盤研究(C))

[URL] <http://www.i-novel-hosei.org> (法政大学大学院私小説研究会)

[メールアドレス] info@i-novel-hosei.org

執筆一覧 (掲載順)

勝又浩	法政大学教授
彭丹	法政大学大学院博士課程
姜宇源庸	漢陽大学 (韓国) 非常勤講師
梅澤亜由美	法政大学非常勤講師
魏大海	中国社会科学院外国文学研究所教授
李漢正	漢陽大学 (韓国) 非常勤講師
楊偉	四川外語学院 (中国) 教授
丁妮娅	法政大学大学院修士課程
大西望	法政大学大学院修士課程修了、学芸員
安英姬	嶺南大学 (韓国) 非常勤講師
渡辺賢治	大正大学大学院博士課程
齋藤秀昭	法政大学大学院博士課程修了
山中秀樹	京華女子中学高等学校教諭
山根知子	法政大学大学院修士課程修了
李文茹	慈濟大学 (台湾) 助理教授
松下奈津美	法政大学大学院博士課程
申京淑	作家 (韓国)
楊天曦	弘前大学外国人教師、作家
尹相仁	漢陽大学 (韓国) 教授
金子わか	中央大学、法政大学非常勤講師
伊藤博	法政大学大学院博士課程

2006 (平成 18) 年度～2007 (平成 19) 年度科学研究費補助金 (基盤研究 (C)) 18520138

アジア文化との比較に見る日本の「私小説」——アジア諸言語、英語との翻訳比較を契機に

研究成果報告書 2008 年 3 月 31 日発行

編集人 梅澤亜由美

発行人 勝又 浩

住所 〒102-8445 東京都千代田区富士見 2-17-1 法政大学 80 年館

勝又 浩研究室

HPアドレス <http://www.i-novel-hosei.org/kaken.htm>

電子メール info@i-novel-hosei.org

印刷 岩城印刷株式会社