

葛西善蔵の方法

—「蠢く者」を中心に—

樫原修

かつて宇野浩二は、私小説について書いた有名な文章（「私小説」私見¹）の中で、葛西善蔵について「日本人の書いたどんな優れた本格小説でも、葛西善蔵が心境小説で到達した位置まで行つてゐるものは一つもないと思はれる」といい、「小説も此高さ、此境地に迄立つて見たなら、多くの他の小説は何等かの意味で通俗的だといへないだらうか」とまで述べていた。絶賛といつていい評価であるが、こうした評価はこの当時決して例外的なものではなかつた。一々の引用は控えるが、葛西善蔵の作品が、日本の作家の達し得た最高の作品の一つだと目された時代が、確かにあつたのである。

しかし、そのような評価は急速に薄らいでいき、今日では、歴史的存在として文学史に記述されることはあつても、論の対象として取り上げられることはきわめて稀になつてゐると思われ²。という点からすれば、葛西の同時代の評価と今日の評価との間には際だつた差があるといえそうだが、同時代にも辛辣な葛西評が存在しな

いわけではなかつた。正宗白鳥は「志賀直哉と葛西善蔵」（中央公論「昭3・10」）において、「葛西善蔵全集」を披いて、幾つかの短篇を続けて読んで、私はウンザリした。「暗鬱、孤独、貧乏」の生活記録の繰り返しであつて、それが外形的にも思想的にも単調を極めてある。（中略）氏の創作力の貧しさに、私は驚いた³。」と述べているのである。歴史は白鳥の批評眼の正しさを証明したともいえそうである。

ここで本稿が葛西善蔵を取り上げるのは、そこに、今日は見失われた卓越した文学性を見だし、再評価しようとするためではない。私的な感受をいえば、私自身の捉え方も、白鳥のそれにきわめて近いのであるが、そのように位置づける作家をここで取り上げるのは、それを、ある問題についての考察の素材とするためである。その問題とはもちろん、いわゆる私小説の問題である。

私がかつて、志賀直哉に関する論が、実生活と作品をめぐるト

トロジをなしており、實質的には何事をも証明し得ていないことを指摘したことがあるが、今日においてはそうした問題を、もつと組織的に、根本的に考察した海外の成果のいくつかも紹介されている。そうした成果の一つに、鈴木登美氏の「語られた自己——近代の私小説言説——」（大内和子・雲和子訳、岩波書店、平12）があるが、そこで鈴木氏は、「私小説」という語は、明確にこれと特定できる記号^{シニョ}内容^{コネ}をもたない、強力で流動的な記号^{シニョ}表現^{ヘン}として広く流通し、影響力の大きいひとつの批評言説を生み出した」と述べ、へ私小説は、これまでの通説に反し、対象指示上、主題上、形式上の何らかの客観的な特性によって定義できるようなジャンルではないのであり、へ私小説はひとつの読みのモードとして定義するのが最も妥当であることを指摘している。冒頭に引用した宇野浩二の論も、そうした読みのモードの形成に与つた論として引かれてはいるのだが、問題は、その後の葛西論の多くも、葛西作品の意味（人生的意味）や内在的特徴を探ろうとすることによって、そうした読みのモードを反復し、補強してきたことだろう。

したがって、今必要なのは、葛西論の方向を転換することだと思われる。その作品の内在的な意味を探ろうとするのではなく、なぜ当時の私小説論議の中で葛西が重視されたのか、鈴木氏のいわゆる私小説言説に、葛西の作品はなぜそれほどまでに適合的なのかを問うことが必要なのだと思う。その点を考えるには、当時の私

小説論を見、それとの関連で葛西を見、両者を往復する形で論ずることも一つの方法として考えられるが、ここでは、いわば意味を度外視して、もつぱら葛西の方法を客観的に考察することによって、それを試みる。

*

葛西善蔵の全作品を時系列的に眺めて、まず気づくのは、小説に使用される人称が執筆時期に対応して変化していくことである。すなわち、処女作の「哀しき父」（「奇蹟」大元・9）から「兄と弟」（「大学及大学生」大7・5）までの作品では、唯一の例外を除いて三人称が用いられ、「遁走」（「新小説」大7・11）でへ私」という一人称が用いられてからは三人称と一人称の併用の時期が続き（「十六房」——「小説倶楽部」大10・8——で三人称が用いられるまで）、その後はもつぱら一人称が使用されるという変化である。（さらにいえば、その一人称も、大正十二年の前半まではへ私）が用いられ、その後はへ自分）が主となる。）

これは、志賀直哉の場合と、著しい対照をなしている。志賀の場合には、いわゆる三つの処女作の一つである「網走まで」（「白樺」明43・4。執筆は明治四一年八月とされる）でへ自分）という一人称を用いているし、大正六年五月に発表された、代表作の一つである「城の崎にて」（「白樺」）も、同じへ自分）を用いて書かれているのである。志賀の場合には、一人称は出発当初から身に付いた手

法であつたわけだが、葛西の場合には、それはある種の選択の結果であつたかもしれないのである。

私小説が本格的に議論される中で、一人称小説であることは、必ずしも私小説であることの必要条件ではないとされ、三人称の私小説の存在も認められていくのだが、大正九年から十年にかけてその用語が用いられ始めた当初は、（所謂「私小説」、「私」小説、へ私小説）という用語に見られるように、そのタイプの小説と一人称とは強く関連づけて意識されていたのである。そのような、文壇での私小説の言挙げから本格的議論への道筋と、葛西の手法の変化とは、完全にリンクしているように私には見える。葛西の一人称は、私小説のそれとして意図的に選択されていったものではないか、ということである。

という意味では、今日のわれわれが、葛西善蔵を生まれながらの私小説作家のように思うのは、後年の私小説論の中で作られた葛西イメージを無意識に前提として、それを葛西の全作品に投影しているからかもしれないのである。白鳥のいうように、葛西の作品は「暗鬱、孤独、貧乏」の生活記録の繰り返しであつて、それが外形的にも思想的にも単調を極めてある）ように見えるのだが、その中にある手法の変化を見ることは、われわれの論の側の単調さを逆に明かすことになるのではないかと思われる。

ここで作品系列を追つてその変化を考へる余裕はないが、本稿の

主たる対象である「蠢く者」と対照するために、処女作の「哀しき父」に簡単に触れておくこととする。

「哀しき父」（「奇蹟」大元・9）では、都会での生活が成り立たず、子供を田舎に帰し、一人下宿住まいをしながら詩作を続けようとする主人公の、うらぶれた日々が描かれている。一家が離散して、子供は（彼の年よつたひとりの母に護られて成長してゐる）とか、（辛うじて医薬によつて支えられてゐた彼の父の三十幾年と云ふ短かい生涯）とか、主人公のこの時点での啜血など、細部での虚構はあるが、大筋では葛西の実生活を踏まえた、葛西の読者にはなじみのストーリーが展開している。

しかし、これが処女作であるからには、作者はすでに読者のあいだに存在している自分のイメージをあててはできないわけであり、主人公の客観的な造形を迫られるはずである。実際、冒頭の一節で作者は、（彼は疲れて、青い顔をして、眼色は病んだ獣のやうに鈍く光つてゐる。）というように、それを試みているのである。こうした自己を対象化する視点は、語り手と主人公を分離する三人称形式によつて容易に可能になるわけであり、その意味ではこの視点と語りの形式は適合的なのである。

しかし、この小説では、そのような視点が貫かれているわけではない。（彼は都会から、生活から、朋友から、あらゆる色彩、あら

ゆる音楽、その種のすべてから執拗に自己を封じて、ちつと自分の小さな世界に黙想してゐるやうな冷たい暗い詩人なのであつた。』
というように、〈冷たい暗い詩人〉という、内実の示されない主観的な自己規定がすぐになされるのである。自己を詩人と規定するロマンティズムが自己の対象化を妨げるわけだが、この自己規定はこの作品の主題と直結するよう思われる。

この小説の終わりに近い第五節で、この小説の主題はほとんどあらわに提示される。〈暗い宿命の影のやうに何処まで避けてもつき纏うて来る生活と云ふこと、また大きな黴菌のやうに彼の心に喰入らうとし、もう喰入つてゐる子供と云ふこと、さう云ふこと々もが、流れる霧のやうに、冷たい悲哀を彼の疲れた胸に吹きこむのであつた〉といい、彼は子供の許に帰ろうとも思うのだが、次のよう
に思い直すのである。

〈けれども偉大なる子は、決して直接の父を要しないであらう。彼は寧ろどこまでも自分の道を求めて、追うて、やがて斃るべきである。そしてまた彼の子供もやがては彼の年代に達するであらう、さうして彼の死から沢山の真実を学び得るであらう——〉

主人公が経験するのは、生活と詩の相克であり、生活は彼に悲哀をもたらすのだが、彼は生活・死を代償としての詩（真実）の永遠性に賭けようというのである。小説は、〈彼〉が嗜血をし、それによつてへ自分もこれでライフの洗礼も済んだと考へ（先に示した

ように、葛西の現実に戻れば、この時点でこの事実はない）、へ静かに詩作を続けやうとしてゐるところで終わる。詩に殉じようとする〈詩人〉の姿を描いて終わるわけで、嗜血もこの時点では詩人の宿命を彩るロマンティックな出来事として選ばれているともいえるよう。そのように見れば、〈哀しき父〉の悲哀を描くと見えるこの小説のテーマの、意外にロマンティックな観念性は鮮やかである。

しかし、いかに主観的であれ、こうした観念が存在していること自体が重要である。作者は、ありのままの自己像を提示するのではなく、自己をモナルとして〈詩人〉を描こうとしているわけであり、ここには、一個の人間典型を描こうとする意図が見られるのである。後の小説ではもっぱら生活の悲哀が描かれることになり、観念的テーマは影を潜めるが、こうした主題は、悲惨な生活に下降して書き続ける葛西の執筆の根柢を保証するものとして潜在し続けたいと思われる。もちろん、そうした観念性をあらわには見せない点に、作家としての葛西の成熟はあつたのであろうが……。

*

さて、ここから、先の時期区分に従えば、もっぱら一人称を用いるようになって以後の（それもへ自分）という呼称を使用するようになって以後の）「蠢く者」（中央公論）大13・4に検討を加えて行くことにする。

最初にその構造に注目して気づくのは、その時空の奇妙なゆがみ

である。小説は、へ父は一昨年の夏、六十五で、持病の脚気で、死んだ。』という一文で始まる。そこからその頃の父についての回想が続き、その部分はへ失敗と不幸の一代を送つて来て、殊に生の執着心を失つてゐたらしく見えた父の、最後に見せて呉れた根強い生への執着は、其後自分にいろ／＼なことを考へさせた。……』という文で閉じられてゐる。出来事が起こり、完結した過去の時間が、現在のへ自分』によつて回想されているわけで、これは安定した語りに見えるのだが、この回想には次のような一文が続くのである。

（が、こ、まで書いて来て、フツト、自分ながらひどく意気込んで書いて来たことにテレた気持になり、ペンを止めて、ついこの四五日前から始めた日課の散歩にと、下宿を出た。）」

エドワード・ファウラー氏は、このようなメタフィクションナルなものいいによつてストーリーを遮断することによつて、主人公は、彼が書いてゐること、語りが彼とともにあることを読者に想起させると述べてゐるが、さらに重要なものは、ここで小説の現在時だと見えるこの時点が、この先の記述によつて過去へと繰り込まれてゐる点である。この時点ではフィクションとメタフィクション、過去と現在が明確に区分されてゐるように見えるのだが、この小説においては、まるでメビウスの帯のように、両者はいつのまにかその位相を替へるのである。

続く場面を見てみよう。主人公は散歩を続けながら、自分のうら

ぶれた生活、おせいの様子などを想起し、へ斯うした生活が、もう半年から続いてゐる』と考えるのだが、ふと友人のTが休みであつたことを思い出し、おせいとのことを相談しに行くのである。そのTとの会話がかなり長く書かれた後、その夜の出来事が、次のような文によつて引き出されて来る。

（Tに忠告されて、すっかり疲れた暗い気持になつて、電車で帰つて来た。ところがまた、その晩遅く、酔つた揚句に飛んでもない浅ましい活劇を演じてしまつた。）」

（その晩』とは、この一連のシークエンスを見る限り、散歩に出た、その日のことに違ひないのだが、だとすると、へこ、まで書いて来て』テレてしまつたというその時点は、そのシークエンスに位置づけられることになり、フィクションの内部に取り込まれることになるのである。

（浅ましい活劇』とは、おせいととの喧嘩であり、この小説の中心をなす場面であるが（分量的にも全体の三分の二ほどを占める）、ここでも小説の時間は、主人公の想起にともなつて、めまぐるしく変化する。この場面でへ自分』は、田舎にゐる妻が、夜遅くまで受験勉強をしている子供たちにへせめて毎日玉子の一つ宛でもやりたと思ふがそれも自由にならない有様で不憫だ』といつて寄こしたことをいい、おせいに向かつてへ俺は子供たちに玉子喰はずさへ送れないのだ。帰つて呉れ！ 帰つて呉れ！ 俺は気が狂つちまふ

ぞ！ 気が狂つちまふぞ！と怒鳴るのだが、その「王子」ということをきつかけに過去の出来事が想起されるのである。

「今朝妻の手紙を読んだ時には左程にも強く感じなかつた王子といふ言葉が、斯う怒鳴り続けてゐるうち、酔払つた頭の中にふと閃くやうに喚びかへされた。(中略)あの九月一日の地震当時の思ひ出

——鬼門々々、あれが一切の破壊者だつたのだ。『だが王子？ 王子がどうしたと云ふんだつたつけない？……あ、さうか、俺はその王子で生命を助かつたと云ふわけなんだ』と、はつきり考へ浮んだ。

その日も自分は遅く起きて、宿酔の気分で朝飯を抜いて、机の上を鏡を立て、石鹸の泡を顔いっぱい塗りたくつて、右の揉上げから剃刀をスーッと一当て頬へと下ろしたところへ、丁度ドシンと来た。』

ここでいう「今朝」は、書いている時点から見た朝、書いているその日の朝を思わせるが、文脈からすれば、これはもちろん、この喧嘩の日の朝のことであり、フィクションの内と外を厳密に区別するとすれば、「この日の朝」とでもいへばよきところなのである。語り手としての「自分」は、あたかもフィクションの内側にいるかのように出来事の時点で下降し、この出来事を経験している「自分」の視点から見ているかのように「今朝」と語るのである。

「その日」以降で語られるのは、おせいとの腐れ縁の一因ともなつた、九月一日の大震災時の経験であるが、これは、本来この夜の

「自分」が想起している出来事のはずである。ところが、この経験は、まるで語り手が、その現在時から回想しているかのように物語られる。おせいとの喧嘩をしている「自分」から見て、さらに過去に位置づけられるはずの経験が、正当な遠近法を失つて、物語の表層に向かつて浮上してくるのである。

一々の引用は控えるが、震災の経験がそれなりの臨場感をもつて描かれた後、その部分は、「その時のおせいの顔を、自分は忘れることが出来ない。落ちて畳の上を流れた王子と、おせいの真剣な泣き顔——その印象が、恐らく一等強く自分の頭に焼きつけられてゐるかも知れない。」と云ふことは、それまで毎食に一個は生卵を飲んでいたのに、その時以来それができなくなつたのは「自分の健康があつた時以来ひどく損じられ、胃腸の弱つた為めには違ひないが、同時に自分の弱い神経が極度に傷つけられ、脅え、その為め斯うした病的な生理作用を来たしてゐるのではないかと、考へてゐる。」と云ふことは結ばれるのである。この、震災の影響を、読者に向かつてやや悠長な口調で説明しているかのような「自分」を、この経験を想起している、この夜の、喧嘩の最中の「自分」だと受け取れることは難しいだろう。このように説明している「自分」は、物語る「自分」の方だと考える方が、むしろ妥当だろう。

このような複雑な事態が起るのには、すべてが「自分」という一人称の中で語られ、まさにすべてが自分であるという理由で、作者

によつて区別されていないからである。実は、複雑だというのは、このような解析を行うからであつて、作者は、すべてを「自分」という一人称の中に溶かし込み、「自分」ということばの位相の変化も、場面相互の時間的位置づけも、それほどには意識していないのだと思われる。だからこそ、震災の場面が、喧嘩の夜の場面に回帰する前に、その夜よりさらに後の時点に接続されるということも可能になつてゐるのである。

しかし、物語は、以下のような形でいったんその夜に回帰する。

「がその、玉子、おせいの顔、田舎の妻の実家に食客としてある三人の子供——この三つのものが、この晩の自分の酔払つた頭の中に何かしらそぐはないばら／＼な感じ——それがふと妻の手紙に口を滑べらしてから、酔払の錯乱した神経が、更にカツと燃え立つて来た。それに、つい三四日前の日のことだが、自分のところに珍らしく三人ほど客がいつしよになつた。そんな場合、下宿から借りてゐる小さな茶器では随分不自由だつた。何しろ自分は震災後五日目に、汚れた単衣一枚で出て来たのだつた。」

ここでは「この晩」と書かれてゐる。語りの時点からすると、この夜の出来事が過去であることを明示するわけであり、それと対応するかのように、「酔払の錯乱した神経が、更にカツと燃え立つて来た」というような、主人公を外から描写したような表現も見られるのである。物語が正当な位置関係を回復したような安定感が生ま

れるのだが、それも束の間のことであり、引用の後半にあるように、語りは震災後五日目のことを語り始めるのである。

先に見たように、先の回想場面では、当夜の「自分」のものであるはずの回想が、いつの間にか語り手としての「自分」のそれにすりかわつてゐたわけだが、ここには、先にはあつたへはつきり考へ「浮んだ」というような、回想の入り口を明示することばもないのである。ここに掲げたように、この一つながりの文脈の中で、この夜について述べていた語りは、それ以前へと遡行するのである。

ここで、これ以上具体的にこの場面を検討することは、もう控えておこう。「自分」を追つておせいが十月初旬に上京して来たこと、「自分」が年末に郷里に妻子を見舞い、一週間ほど滞在してきたことなどが語られ、妻との対話の場面などが描かれるのだが、そこから物語は再び喧嘩の場面に回帰することになる。

「自分は斯う云つて、妻と別れて来た。が東京に引返して見ると、同じ斯うした日々だつた。自分は明けて十二になつた次女と約束して来た学校鞆さへ、送つてやれなかつた。……」

「次女はもう眠つてゐるだらうが（中略）さうさう、それからその玉子の話か……その玉子一つ喰はせられないと云ふ例の女房の愚痴手紙と来たんだな……」三月の上旬ながらまだ雪のどつさり積つてゐる遠い郷里の（中略）可憐げな子供たちの姿が、酔つた自分の頭にも描き出されて、自分はおせいに向けてゐた眼をふと瞑つて、斯

う心の中に呟いた。そして、それらを払い退けるべく、二三度激しく頭を振つた。が、すぐまた、自分はおせいに向つて叫んだ。)

長い迂路を辿り、物語はへ玉子の話へに回帰し、おせいとの喧嘩の場面が再開されるわけである。ロシア・フォルマリストのいわゆるへ妨害へやへ遅延を思わせる語り口であるが、このようにして、これは、フィクションとして安定性が、常に解体され続ける小説となつていたのである。ともすれば支離滅裂にもなりかねない構成であるが、それを支え中心に向かつてつなぎとめているのが、へ自分へという一人称なのだと思われる。これを、実際に経験したのへ自分へであり、それを書いているのもへ自分へであるという前提がそれを許しているのであり、そこではフィクションを解体し続けることが、この小説のへ現実性へとかへ真実性へとかを構成していくことになつているのである。

この喧嘩の場面は、へ自分へとおせいの、互いを罵る台詞によつて大部分が構成されており、現実の声を採録したかのように描かれていゝる。ここまでこの小説は、へ自分への語りによつて運ばれて来たわけだが、ここで描かれるおせいのことは、あたかも現実の声を再録したかのように、へ自分への身勝手な想念に突き刺さる他者性を帯びている。後で見るように、このことばがそのまま現実のことばであったということはあり得ないのだが、ここでのおせいのことばが、当夜の主人公の想念だけではなく、語りの指向性をも相対化

していることは注目されていい。

へ自分へはおせいが居座ることの理不尽さをいい、帰れといつて罵るわけだが、頑として動かなかつたおせいは、最後に次のように述べるのである。

へこん畜生！ こん畜生！ お前はおたいのあれを忘れたね。あたいのあの、大事なあのことを、忘れてゐるんだね、お前さんに見せこそしなかつたが、もう形ちがやんと出来てゐたんだよ。丁度セルロイドのキューピーさん見たいに、形ちがやんと出来てゐたんだよ。あたいが誰にも気付かれないやうに、そつと裏の桃の樹の下に埋めて、命日には屹度水などやつてゐたんだよ。(中略)それを貴様は何だ！(中略)そんな薄情者だから、田舎のあんない、子供さんたちのことだつて、見てやれないんぢやないか。手前の薄情から、あたいのあれを、咀ひ殺したも同様ぢやないか。あたいはね、あたいはね、黙つて他所へは嫁にも行けない身体なんだよ。(後略)

この場面は、へ自分へが謝り、へ斯う云つた自分も、知らず／＼、泣いてゐた。へというやうに、おせいの語る事実の重さに主人公が屈する形で終わつていゝる。ここまで物語られて来たのはへ自分へから見られた経緯であり、それが一方的なものであつたことを、おせいのことばは見事に明かすのであり、こうして双方向から物語が描かれることにより、追いつめられた男女の真実は、あたかも現実レ

ベルでの事実であるかのように読者に印象されるのだと思われる。

一応、小説全体を締めくくる一節も見ておこう。へ自分も、知らず／＼、泣いてゐた。へに続く部分である。

〔鴨居の取れた黄色い壁の部屋を出て、午前と午後との二度、父の姿、おせいの所謂キュービーさんのこと、郷里の子供たちのことなどを思い描きながら、日課の散歩を続けた。本郷通りの銀杏の並木の芽生えはまだ見られなかつたが、空の色はすっかり春だつた。〕おせいの家の、その桃と云ふのが、もう咲いてるか知ら。近いうちおせいの問題旁々出かけて行つて、見て来ようかな……」斯んなことを思つたりしては、一日々々と散歩区域を拡げること、努めた。へ

暗い部屋の中での葛藤から舞台が転じて、外の情景が描かれることによつて、読者は一種の開放感を得る。散歩ということ、冒頭の散歩の場面に接続されるようだが、二つの時点はもちろん別である。冒頭には、三月上旬だというのに、へ厭な寒い風の吹く日だつた。へとあつたのだが、これは、いつとは確定できないものの、それとは別の日のことであることは確かである。小説中のへ現実のへ時間はずかしか動いていないようだし、事態も少しも動いてはいないにもかかわらず、春の訪れをいうことで、ここにはそこはかとなつてい明るさが漂うのである。小説中で一番新しい時点はここであり、その点で小説に描かれたすべては、へ自分への心事、心境に収斂す

る構造になつてゐる。

物語が自己から離れて自律しそうになる契機を常に奪ひ続けることによつて、その虚構性を拒否し続けてきた小説は、このような自己像を最終的な真実として提示するのである。これもまた、文学的真実であることは明らかだが、へ自分へということばの位相をほとんど無意識に変化させてきた作者にとつても、それが現実の自己と区別できていたかどうかは不明である。

*

ところで、「蠢く者」の要をなすおせいの流産は、モデルの浅見ハナの身に起こつた事実であろうか？ こう問うことは、これが小説（フィクション）であるかぎり無意味なことであり、作者がこの小説の事実性を保証する責任を負うことはないはずなのだが、作者自身は、この後に書いた小説で、これが事実とは違つていたことを述べるのである。

「死児を産む」（中央公論）大14・4）で作者は、へ「蠢くもの」では、おせいは一度流産したことになつてゐる。へと書き、それを明かすのである。さらに、「蠢く者」への感動を伝える青年囚徒からの手紙を受け取つたことをいい、へモグラモチのやうに蠢めきながらも生きて行かなければならぬ、罪業の重さに打ちわな、きながらも明るみを求めて自棄してはならぬ」といつた彼の心持ちの真実は自分にもよく分かると述べた上で、へ自分へは次のように書くの

である。

「自分のあの作が、それだけの感動に値ひするものだと決して考へはしないのだが、第一にあの作には非常な誇張がある、決して事実そのもの、記録ではないのだが、それがこの青年囚徒氏に単純な記録として読まれて、作品としての価値以上の一種の感激を与へてゐたと云ふことになると、自分は人間としての良心の疚しさを感じない訳には行かないのだ。」

手紙を受け取ったのが事実であるとすれば、受け取ったのは、「蠢く者」を書いた（作品の外にいる）作者の葛西善蔵であつたはずだが、「死児を産む」では、それが作品内の語り手である「自分」として現れるのである。そのレベルでも、作品の内と外は入れ替わるのだが、語り手は、自分が現実の出来事に忠実でなかつたことを明かすことによつて、逆に、現在の語りの誠実性を高めるのである。

三好英雄氏は、久米正雄の心境小説論を論じて、そこには作中の「私」と作家の「私」の混同があることをいい、^⑧「文学のイロハからいえば、私小説の「私」も作家の「私」とは別人格である。小説の世界を日常の世界から切断し、作品の内部で、他のひとつの人格に化身して他人の生を生きる——その試みのなかでのみ、ひととはじめて小説家でありうる。」と述べているが、その両者を混同する論に應じる形で、それを助長するように、葛西の小説も両者の境界を崩していくのである。

この小説でもおせいの妊娠が大きな問題となっているのだが、その最後で読者は、^⑨「四月二日朝、おせいは小石川のある産科院で死児を分娩した」と告げられる。先の流産が事実と相違していた事を「告白」された読者は、これこそは「真実」だと思ひこむだろうが、「われと遊ぶ子」（「中央公論」大15・1）は、「死児を産む——斯うした題の短篇を、自分は彼女の産まれた翌くる月の四月のある雑誌に発表してゐるが、実は、自分がそれを書きあげた三四日後に、彼女——ユミ子は、小石川のある産科院で健全な産声を揚げたのだ」といふことばで始まるのである。

まったく念の入つた、ひねくれた工夫というべきだが、読者の事実性への期待の存在こそが、こうした書き方を可能にしているのだといえよう。実際、「死児を産む」に触れた合評会^⑩で、加能作次郎は、「僕はまだ読んで居ないが、本当に死児を産んだのですか」という質問を發しているし、それに「嘘ですよ」と答える広津和郎も、^⑪「兎に角葛西の小説だから事実を書いて居るのだけれども、締切が三月幾日の雑誌に、子供が四月三日に産れたと書いてある」といつている。読者もまた、小説と現実の間をさまようのである。

このような、作品内での他作品に対する言及、訂正の繰り返しを、われわれはどう考えるべきだろうか。一つ一つの作品の完結性を、作者は揺り動かそうとし続けるわけだが、そのことについてフアウラー氏は、葛西のそれぞれの作品は、それ自体では完結してお

らず、全体のユニットみたいなものと述べて、佐藤春夫のへ葛西君の作品は、それらの作品がつながって、他の中に活かし合ふものであつて、全集となつてから初めて作者の姿がはつきりするのだと思ふ。一つく見ると、きれいな感じのものでも……という発言を追認している。が、しかし、すでに書かれてしまった小説の空間の完結性を過及的にこわすことは不可能である。あの青年囚徒が、「蠢く者」に感動したように、作品はすでに読者に手渡されており、彼が勝手にそれに感動することを修正することはできない。それができるのは、作者自身と、これらを一連の私小説として読み続ける読者に対してだけである。すなわち、私小説の読みのモードの中でだけ可能である。

したがって、こうした、ある作品から他作品への言及が生み出すものは、むしろ、その作品の事実への忠実さの印象、読者を私小説読みへと強力に誘う、作品内外のへ自分の混同の創出であらう。(広津和郎が作品のへ嘘を指摘しながら、へ兎に角葛西の小説だから事実を書いて居る)と述べていたことを思い出しておきたい。)先に「蠢く者」の内部から取り出した、その時空のゆがみをもたらしただ方法を、これは、作品間にまで拡大したものだといえよう。その意味でこの方法は、「哀しき父」などは異なり、私小説の読み方の成立を前提としており、それを補強するものであったといえるのである。

〔注〕

(1) 「新潮」大14・10。ただし、ここでの引用は、三好行雄・祖父江昭二編『近代文学評論大系6』（角川書店、昭48）による。

(2) 試みに『国文学年鑑』の「雑誌紀要単行本論文目録」を見て、葛西晋蔵論として採録されている論文の数は、平成九年が一本、十年が三本、十一年が二本（これは分載されたもので、実質一本）である。ただし、十二年は、『国文学解釈と鑑賞』（四月号）が特集を組んだため、例外的に論が多くなっている。ただ、これが葛西の再評価の機運によるものかどうかは不明である。

(3) 引用は『正宗白鳥全集第二十卷』（福武書店、昭58）による。

(4) 「志賀直哉の方法に関する覚書―「濠洲の住まひ」をめぐる―」（『日本研究』二、昭61・8）

(5) ここでの作品配列は、津軽書房版の『葛西晋蔵全集』第一、二巻（昭49、50）によっている。同全集は制作順の配列になっているが、執筆時期を確定できない作品もある。唯一の例外というのは「雪をんな」（『処女文壇』大6・7）であるが、これは「雪女房」の伝説をふまえた虚構性の高い作品であり、この作品で用いられるへ私」が、私小説のへ私」とは異質のものであることはいうまでもない。なお、以下での葛西作品からの引用は、すべて同全集によっている。

(6) 例外は、「追憶」（『女性』大12・4）、「温泉村にて」（『週間朝日』大14・7・1）、「彼等の日曜日」（『サンデー毎日』大14・7・1）の三作であるが、「追憶」は「出奔」（『第一義』大9・7）を改稿・改題した作品であり、他の二作も発表誌の性格から他の作品と同列に扱えないものである。

(7) Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, University of California Press, 1998.

(8) 「遺されたもの―死とその時代―」〔芥川龍之介論〕筑摩書房、昭51)

(9) 「新潮合評会第二十四回―四月の創作―」〔新潮〕大14・5。ただし、引用は『葛西善威全集別巻』(津軽書房、昭50)による。

(10) 注(7)に同じ。

(11) 「新潮合評会第十回―二月の創作―」〔新潮〕大13・3。ただし、引用は『葛西善威全集別巻』(津軽書房、昭50)による。

―かしはら・おさむ、本学総合科学部教授―