

自我意識の展開

—— 私人小説の変貌をめぐる ——

磯 貝 英 夫

「自我」の確立ということが近代人の合ことばになってからすでに久しい。しかし、その歴史のわりには、自我概念は意外なほどあいまいであつて、分析的には、ほとんど何ほどのことも語っていない

いと言つてよい。このあいまいさは、じつは、多分に対象の性格自体の困難性に原因しているのであつて、だからこそ、そのことばは雰囲気的な実体のままに、長く、生きてきたのだと言える。だが、現代においてなおこのあいまいさによりすぎることは、もはや、一種の惰性というよりほかなからう。現代の諸思想が、多く、この古

典型的な自我意識をうちくずしたところに立っていることはすでに周知のところである。

ところが、わが国では、このことばはなお強く人々の心をひきつけているように見える。志賀直哉の強い自我に対する礼讃というより一般的な傾向は、その一例と考えてよいであろう。こういう事態は、不具近代しか持ち合わせなかった者の見果てぬゆめといった、心理的必然性の上に説明できるが、しかし、このばくぜんたる尺度への信仰は、そのまゝの形では、すでに今日の文学にとって桎梏になっていると言わざるを得ない。自我の内部の開拓は、それが閉鎖的に行われるときは袋小路におちいる危険を持っているにしても、現代の文学の最も大きな課題であるし、文学における自己告白といわゆる典型論との相関性の問題、また、自我の内部にひらけてくる他者の課題など、すべて自我意識の再検討を要求している。

わが国の近代文学における自我意識の未成熟は格別目立つ現象であるが、と言ってもすべてが一樣であつたわけではない。いま必要なのはその歴史をまず確認することであろう。問題はいたるところにあるが、ここでは、いわゆる変形私小説を中心に、私小説をそのように内部からおしまげざるを得なかつた自我意識の変質のあとをたどつてみたいと思ふ。私としては、そこに一つの可能性の芽を考えているわけである。

二

「時雄は机の抽斗を明けて見た。古い油の染みたりボンが其の中に捨ててあつた。時雄はそれを取つて匂ひを嗅いだ。暫くして立上

つて襖を明けて見た。大きな柳行李が三箇細引で送るばかりに絡けてあつて、其向うに、芳子が常に用ひて居た蒲団——萌黄唐草の敷蒲団と、綿の厚く入つた同じ模様の夜着とが重ねられてあつた。時雄はそれを引出した。女のなつかしい油の匂ひと汗のにはひとが言ひも知らず時雄の胸をときめかした。夜着の襟の天鷲絨の際立つて汚れて居るのに顔を押附けて、心のゆくばかりなつかしい女の匂ひを嗅いだ。

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、冷たい汚れた天鷲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。」

言うまでもなく、これは、私小説の祖と言われる田山花袋の「蒲団」の最後の一節である。この素朴で、一途な文章を讀むと、何となく「はほえましい」とでも形容するよりほかにいろいろな感情にさそわれる。時雄の感情を何とかして納得させようとする作者の懸命さが目に見えてきて、すぎさつた情熱に接した時のような印象を受けるのである。「言ひも知らず」「胸をときめかし」たり、「心のゆくばかりなつかしい女の匂ひを嗅いだり」「性欲と悲哀と絶望とが忽ち」「胸を襲つ」たり、「顔を埋めて泣いた」ところで、「戸外には風が吹き暴れて居」たり、という風の表現が、私たちを作品の内部へ引きずりこむのでなく、かえつて外部にとどまらせてしまふのである。なまじつかひねりをきかせたつもり悪文などとの相対的な比較の上で言えば、この初心さはむしろ好ましくもあり、したがつて、それは私の場合「はほえましさ」の程度になるのであるが、一般的に言えば、こうした反予柳の隔離感を起させるのは、作者の誤算であつたと言えよう。累積を持たぬ部分の引用だからこ

んな感じが起るといふのではなく、全体の中に置いて読んでみてもやはりこの隔離感はおかぬのである。この表現にそのままついてゆこうとしても、どうしても羞恥感が邪魔をしてしまう。羞恥感といっても、それは、花袋がそれを書くのに勇氣を要した醜感情の暴露があるからでは決してない。どんな醜行がえがかれていても、それがつねに羞恥感をあたえるものでないことを、私たちは多くの作品によって経験している。羞恥感の原因は、素材にあるのではなく、作者の書きかたそのものなかにあると言つてよいであらう。

それならば、その書きかたにいったいどんな欠陥があるのか。これについては、中村光夫氏が「風俗小説論」の中で、「作者と主人公と同じ平面にゐてしかも両者の距離がほとんど零に等しい」と述べ、そこに「滑稽感の欠如」のあることを指摘し、「元來作者と主人公との間にある管のアイロニーが、作品と読者の間に移つて来て、読者はこの純潔な観念家の狂態に、作者の意図したやうな『深い同感』または『無限の悲痛感』を与へられる代りに、非礼な微笑を余儀なく強ひられるのです。」と批評したとき、ほど正確に言ひあてられたと言つてよいであらう。

作者と主人公との間に距離がないということは、決して単なる技法上の問題ではなく、不徹底な日本の自我意識の自然の帰結にはかならず、そう考へれば問題は無限にひろがるように思われるが、それはともあれ、この場合、作者と主人公との重なりは、かならずしもつねに「作品と読者の間」のアイロニーに移行するわけではない。「蒲団」においては、私たちは作者の意識しない滑稽感を感じてしまい、しかもそれを作者が大まじめで演じているために、何とも

面はゆい感じをいやくことになるのであるが、もしここで、読者が作者と一緒に時雄の胸の鼓動に自分のそれを合わせてしまへば、それはそれで文句はないわけである。したがつて、この作品の滑稽感とは、作者と主人公との重なりという条件の上からだけ生まれているとは言えないことになる。もし、作者が、読者のよそ見を許さぬまでにきびしく主人公の真実を——すなわち自己の真実をえがきだしていれば、作者と主人公との一致の上においても、それなりの感動的な作品が生まれるにちがいないのである。もちろん、そういうきびしさは必然的に見る自己と見られる自己とを分離するという、己の生のきびしきになり、それがまた見る自己に反映するといった循環関係において、意識的にはこの両者が区別されぬやうな形で告白が行われて、すぐれた作品が作られるということもあり得るのである。つまり、自己と主人公との間に意識的な距離をおくという方法によらずに、「蒲団」的滑稽感をまぬがれる方向として、自己修練的な道がひとつ考えられるわけである。

そこで、「蒲団」の滑稽感のもう一つの原因は、作者の自己把握ならびに生意識の安易さにあるということになってくる。ここにあるやうな手放しの自己肯定が（もちろん、作者はそれを意識的に主張しているわけではなく、醜悪暴露の決意という出発には逆の情熱もはたらいているのであるが、作品としては自己存在の正当化に全力を尽すという結果になっている。）そのまま納得されるためには、よほどきびしい生の抵抗感の介在と、それを通して存在の核心をつかむ力が必要なのである。その意味では、ひとりよがりであり、しかも、中途半端なところで詠嘆してしまふ時雄はまったく肯定的

ヒーローたる資格を欠いている。時代通念は別として、決して醜悪というところまでも達していないのである。もっとも、こういう人物が作品の主人公になるということ自体については、別にはばからねばならぬ理由はない。ただその場合、それをそういうものとして作者がはっきり意識しているものでなければ、作品の救われようはないのである。中村氏の非難がここへ集中するのももっともなわけである。

ここでは、自己を客体化することがいかに困難な課題であるかということはほとんど意識されていない。時代的な、同時にまた自身自身のものでもあった通念に、生理的な情念体を対置するのがこの作品の主題であるが、もし前者が被抵抗体として強力な性格のものであったならば、後者もさらにふかいところから強化されざるを得なかつたであらう。しかし、ここで廃棄されようとした通念は、ひとつは少年期の単純な夢想であり、他は大人のやはり単純な体裁意識であつたにすぎず、もちろんそれも、その通念の社会的な根まで洗いだせばたちまち強固な実体に生まれかわるわけであるが、くみあげられたのは生活の利害と直接結びつかない観念の部分にすぎなかつたのであるから、自己認識もそういう弱体な通念にちようどつり合う程度のものでまに合つたのである。そして、対置概念の軟弱さは、自己への懐疑と否定におもむくべき情念を、実に簡単に、逆の自己主張に倒置させてしまつたのである。この作品がセンセーションナルであつたわりにたやすく受け入れられたのは、そういう自己主張の甘美さに負うところが多かつたように思われる。日本の自然主義は浪漫主義の一態にすぎぬとする定式はここに生まれる。

もっとも、「蒲団」における自己把握の安易さは漸次きびしい疑

視に変移してゆくのであるが、しかし、自己客体化の困難性はいつぱら実践論の課題としてだけ意識されたのであり、ついに認識論そのものの課題となることはなかつたのである。たとへば、徳田秋声は、肯定、否定の判断を一切向うにあずけて、作者は純粹な目に化すといった修練を己れに課すことによつて、また、岩野泡鳴は、行動的な、強烈なエネルギーに自己のすべてをあずけることによつて、また、正宗白鳥は、独自の範圍内のことではあるが、既通通念の徹底的拒否の上に自己を載せることによつて、それぞれ、「蒲団」流の滑稽を抜け出しているが、何れも、素朴な、感覚的自我的容認の上に立つていて、認識論的な懐疑のかけは見られない。したがつて、そこには当然どんな方法意識もない。泡鳴の一元描写論はややそれに似ているが、そこに技術論以上のものを見出だすことは困難である。

それはそれとして、これらの作家にあらわれたそれぞれのニュアンスを究明することは興味のある課題であるが、いまは、「蒲団」の行先にあらわれた典型像に一筆に話を進めたいと思ふ。

三

さきに、「蒲団」的滑稽的方法的克服の道として、二つの方向のありうることを述べた。一つは、自己修練的な過程の上で作者と主人公との「蒲団」的重なりを絶対化する道であり、もう一つは、えがく自己とえがかれる自己とを切りはなし、その間に意識的な距離を設定する道である。

ところで、「蒲団」以来の私小説の歴史を大緻してみると、まず

前者の道を歩みつめ、やがて後者に道を開いていったように思われる。といつても、そこに截然たる時間的な区分があるわけではもちろんないが、この基本路線はほほ動かぬところだと言つてよいであらう。そして、私小説の根本的課題は前者のゆきつめたところにおいて最も鮮明にあらわれることになつたのである。

この自己修練的な方向の完成者は、言うまでもなく志賀直哉である。かれの自己肯定は、花袋の、いかにも受身的で、言わば万有肯定的な自己主張にくらべれば、はるかに強烈であり、自我をメスにして一切を腑分けしようとするにいたるが、そういう自我の強さが文学的定着を求めて、「蒲団」のあまさをふきつたのである。

「自分は偶然に死ななかつた。蠟燭は偶然に死んだ。自分は淋しい氣持になつて、漸く足元の見える路を温泉宿の方に帰つて来た。遠く町端れの灯が見え出した。死んだ蜂はどうなつたか。其の後の雨でもう土の下に入つて了つたらう。あの鼠はどうしたらう。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。そして死ななかつた自分は今からして歩いてゐる。さう思った。自分はそれに対し、感謝しなければ済まぬやうな氣もした。然し實際喜びの感じは湧き上つては来なかつた。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氣がした。もうかなり暗かつた。現覚は遠い灯を感じるだけだつた。足の踏む感覚も視覚も離れて、如何にも不確だつた。只頭だけが勝手に働く。それが一層さういふ氣分に自分を誘つて行つた。

三週間あつて、自分は脊椎カリエスになるだけは助かつた。」(傍点筆者)

これは名作「城崎にて」の末尾の部分である。この文章には、もちろん「蒲団」のときのような讀みづらさはない。そして、その理由はもちろん内容によるものではない。傍点をほどこしておいた部分に注意してもらおう。「氣持」とか「氣分」とか「氣がした。」などという用語は、志賀文学全体を通じて、特徴的な用語である。

「自分はそれに対し、感謝しなければ済まぬやうな氣もした。」といった表現は、一見、あいまいで、粗雑な表現のように見えるが、しかし、実はそこにこそ、すこしでも浮きあがつた表現は徹底的に排除する作者の潔癖な神経がはたらいているのである。感情という、元來不定で、あいまいな存在を正確に写せようとすれば、こつこつあいまいな表現法をとらざるを得ないのである。もつとわり切つた形で断定すれば、文意は明瞭になるが、おそらくそれは微妙な感情のゆらぎをうらぎることになる。

「性欲と悲哀と絶望とが忽ち時雄の胸を襲つた。」という「蒲団」の中の表現と比較してみれば、このことはさらに明瞭であらう。花袋のこの文には、感情のデリカシーに対する拘泥はない。きわめて抽象的な叙述で、それだけ明晰ではあるが、反面、微妙な苦悩の奥意はこの表現からこぼれおちている。だから、読者もここでつい、時雄を向うがわへ置いてながめてしまふことになるのである。だが、志賀直哉の文章には、そういう欠陥はない。作者の心理状態が、状景のなかに過不足なく定着されていて、そのため、読者を最後までひっぱつてゆくのである。こつこつ、作者の、自己の感情に對するきびしい忠実さが、生の真実をみごとに掘りあてているから、この作品は、傑作として長く愛賞のまとなつてきたと考えられるのである。

志賀文学は、この意味で「蒲団」的手法の極限だと言うことができるであろう。作者が主人公にびたりと重なって、そのまま作品が一箇の自然と化しているような文学がこうして生まれたのである。これは、言わば私小説の理想でもあるだろう。しかし、それが同時に限界線になっていることを私たちは知らねばならぬ。

それは、さきほどの「……やうな気もした。」という表現の限界性に端的にあらわれている。志賀の自己描写は、あくまで、表面にあらわれ、意識された感情の線にきびしく限定せられている。「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。」というおもしろい自覚も、それは、「それ程に差はないやうな気がした。」というところで抑えられてしまつて、そこから奥へは思考が進んでゆかない。感情の描写としては、それはそれでよく、その正確な定着はみごとであるとも言える。しかし、その感情をさらに論理的に分析し、その奥へ進んでゆくことばはしないのである。

つまり、自我意識の表層を正確に紙にひき写し、それによつて、その奥にある生の真実を暗示させることはするが、その表層の奥へ入りこんで、直接生の実質をさぐるということはしないのである。と同時に、また、感覚描写にすべてを限定する結果、その直接感覚をさらにひろげて——ということばは、つまり、知性による抽象作業を媒介にして——それを感覚よりもさらに広い世界に結びつける、という仕事も全然かれの関知しないところである。それは、かれの方法の必然によつて、拍象という非実体的なものを潔癖に拒否する結果にほかならないが、しかし、それがために、象徴的な高みには達し得ても、その基底が異常にせまいという文学的欠陥があらわれざ

るを得なかつたのである。

結局、表層的な自我意識がはじめであると同時に、おわりである、その奥へも、また外へも向かわないというのが、志賀的私小説の限界であると言えるわけである。だから、作品の深化とか發展とかいうことは、結局、その感受され、意識された「心境」自体の深化、發展と運命をもにするのである。心境が硬化すれば、たちまち何も書けなくなつてしまふ。書けばくりかえしになるだけである。しかも、日本の文学者の常で、その生活は実社会と離れて固定しているのだから、心境が動くこともはなはだすくない。旅が、しばしば私小説作家の救いになるのはそのせいだが、しかしそれにも限界がある。志賀直哉がいつか沈黙がちになり、また、かれの心境小説が一応頂点をつくと、そのあとの心境小説作家がそれを抜くことがむずかしいのも、この理由によるだろう。

以上の説明は、田山花袋にも同じくあてはまるのであるが、こういふ、花袋から志賀にいたる線は、一応ゆきつくところまでゆきついて、その先に多くの可能性はのこされていまいやうに思う。私小説否定論も多くこの実感から生まれているのにちがいない。そして、その原因と言へば、感覚される自我を絶対的なものと信じ、それを受身にうつすという文学方法自体にあるわけだから、この一連の信条をゆるがすのでなければ、あたらしい展開は望めないわけである。とすれば、志賀直哉の、あの分裂を知らぬ絶対的な自我信頼にただ頭を下げるという姿勢に可能性を見いだすことはむずかしいということになる。この統一像がどんなにうらやむべきものであるにしても、私たちはここから踏みでるよりほかない。現代文学はおそらくそこからはじまるのだ。その道は今のところ失敗作に埋めら

れているように見えるが、だからと言って、無用な卑下感におちいらぬ意識の確立の必要を私は思うのである。

四

以上に述べたような私小説の停滞性をうち破るために、自己を絶えず生活的な危機にさらすことによって、心境の弛緩を防ごうとする方法があらわれたことは周知のところである。破滅的私小説とか、下降的私小説とか呼ばれるものがこれである。(といっても、もちろん両者が継起的にあらわれたわけではない。ただ、志賀以後の私小説の注目すべきものが多くこの型のものであることを留意すべきである。)そして、それらがほとんど自己破滅に終っていることも、文学史の示す通りである。とすれば、これは結局私小説のゆきづまりにはかならぬと考えられるわけであるが、私が注目したいのは、そういう苛辣な自己虐使のうちに、さしも根強かった自我の一元性にゆるぎがあらわれはじめた点である。「蒲団」流の作者と主人公との重なりがずれはじめたのである。それがやがて意識的に方法化されるにいたって、「蒲団」の滑稽はあたらしい形で克服されることになったのである。前に述べた、私小説の第二の方向がすなわちこれである。だが、それがただ単に技法的な問題にすぎぬのであれば、特別のこともない。重要なのは、そこに自我の内部分裂があらわれはじめたことである。また、否定を媒介にするあたらしい視点があらわれはじめたことである。とだけ言っても、私たちに、昭和期の不幸な人間像しか浮かんでこないが、また、だからこそ、すべてを否定的に評価する通念にも理由はあるが、そのため

に、そこに内在する現代的課題を見落してはならぬと私は思うのである。

だが、それはまた先の話として、「蒲団」的一元性のずれがまずあらわれるのは葛西善藏においてであらう。

「それから二人は飲んで、感激し合って、また飲んで、また感激し合って、さうしてさうして続けて行った。無論二人は酔って来た。そこにはK——の牡鹿のやうにゼントルな、そしてあらうい睫毛の眼、クラシカルな、しかし男らしい顔の輪廓、彫刻品のやうに整った鼻、短かく刈込んだ鼻下の薄鬚、それらとは不似合に因循氣に、ルーズに、多情的に縋りなげの唇、すべてが酒と感激とに燃えて、美しく輝いて居る。が良吉の顔色は反対に、だんだんと蒼醒めて、沈鬱になって、眼ばかりが異様な、殺氣立った気味悪い光りに、赤く燃えてゐた。彼は黒く染った牙のやうな歯をむき出して、唾を飛ばして、むちゃくちゃに喋り立て、むちゃくちゃに仰飲^{あは}つてゐる。……」

これは、葛西の第二作「悪魔」の一節であるが、文中、良吉とあるのは作者自身である。ずいぶん形容の多い文章であるが、この形容に意識的な誇張のあることは誰の目にも明瞭であらう。もし實際のK——がこの文を読んだならば、最初腹を立て、それから笑い出してしまふのではないか、と思われるような、そんな性質の誇張がここにある。むろん、この表現は作者によって意識されているもので、花袋の、無意識に気張った表現とはちがうのである。はじめの、「感激し合って」ということばにしても、それをまともに受けとっては、この文章は鑑賞しきれない。これは、皮肉な戯画表現である。

そういう意地のわるい、あるいはいたずらな眼がほかならぬ自分自身にも向けられているという点で、花袋や志賀の自我意識とはかなりちがった自我意識がここにあらわれていることを私たちは見出す。

しかし、この点をあまり強調することは葛西の場合ゆるされな。他面、かれは自己の心情にはきわめて忠実であつて、浮き上つた表現はいっさいしないのである。私小説の神妙あつかいにされたり、詩人だと言われたりするはそのゆえである。ただ、かれの場合、花袋的な現実至上主義はすでに一義的なものではなくなつていように見える。かれの友人関係のえがきかたにかなり歪曲のあることは、すでによく知られているところであるが、かれは、自己の心情のうたのためには、現実を意識的に改変することをもあえていとわなかつたものと思われる。と言えば、また奔放な主情性が想像されてくるが、その一方、そういう自己を意地悪く監視する眼も同時にそこにはたらいっていたのである。言わば、強烈な主情性と同時に、自分を徹底的に洗ひ上げる苛辣な現実意識を併存させていたのであつて、かれの作品からじみ出るユーモラスな味わいは、この両者の破れめから生まれるものと言つてよいであらう。

実際、かれの作品では、自己に辛辣な目が向けられているかと思ふと、たちまちそれが独断的な歌に転化したりする。「悪魔」においても、この戯画的な主人公が酔っぱらつてしゃべりだすと、その、強烈で、哀切なひびきがたちまち人の心を打つのである。結局、かれにあつては、強い自己執着と自己嫌悪とがたたかひ合つていて、それが、あの、悲哀と滑稽のないまぜられているような、微妙にコグのある独白体小説を生んだと考へてよさそうである。ま

た、かれが異常に寡作な作家であつたことについても、この両者の相殺的なはたらきかけをその大きな理由として教へることができらであらう。

こういふわけで、自他の戯画的な誇張化や歪曲という興味ある方法も、葛西においては当然小さい限界の中に止まることになつたのである。しかし、ともあれ、私小説の権化と目されている葛西の中に、すでに一元的現実信仰(自他両面にわたる)のくずれが見えはじめていることは面白い現象である。そして、この延長線上に、いわゆる変形私小説群が登場するのである。

五

葛西の直接の継承者は言うまでもなく嘉村礪多であるが、これについては特になれない。なぜなら、かれの意識、方法は葛西のそれをそのまま踏襲しており、描く自己まで描くという有名な徹底性も、葛西的方法の自然の延長だと思ふから。また佐藤春夫についても、別の理由で今はふれない。

葛西において萌芽的にあらわれた、私小説における言わば「自我ばなれ」を最初に方法化したのは宇野浩二である。ここまでくると、いままでも多少とも息苦しかった私小説の世界が、にわかにとほけたようなおかしさをたたえてくる。そして、何となく肩のこりのとれるようなくろぎをそこに感じるのである。実体的には、葛西とはほとんど交らぬくらさでありながら。

「さて、私は倉(註、質屋の)の二階の箆箆の前から離れて、先に下宿を出る時に羽織の腰の蔭に下げて来た麻繩を取出して、それ

を夏の虫干の時のやうに、窓格子から支柱や掛釘に縦横に渡して、第一の引出しの分の着物を干しました。第一の引出しの分だけで、殆ど麻縄の全部を占めてしまひました。(中略)それから私は小僧を呼んで、例の蒲団を出させました。久し振りで敷いて見ると、何となくこの身体をその中に入れるのが、蒲団のために惜しいやうな気がしました。けれども着物の干し上るのを待つ間、安閑と坐つてもゐられませんし、それに、これこそ彼女(註、質屋の娘)に見られても決して恥づべきものではありません。寧ろ今の着物を着て坐つてゐるよりも、この蒲団の中に入って寝てゐる方が、遙に見られてほしい光景だと私は考へました。私はこの日夜賃蒲団に入つてゐましたので、長繻絆一枚でその中に入つぱりと入ると、身体がばかに小さくなつたやうな気がしました。ふくふくしたその蒲団の中から出してゐる自分の首が妙に小さく思はれるのです。私はその中から、読むつもりで家から持つて来た雑誌などはそつちのけにして、頭の上になぶら下つてゐる着物どもを眺めました。」

これは宇野浩二の出世作「藏の中」の一節である。この文章と、最初にあげた「蒲団」の文章とを讀みくらべてみると、一種の感慨にさえさされる。この「私」はいかにも滑稽であるが、この滑稽は、時雄が滑稽であるのとはまったく性質がちがう。「蒲団」では、作者は全くまじめなのである。「蒲団」で笑うのはつらいが、ここでは、作者が笑つてゐるのだから、安心して笑える。肩のこりがとれるのはそのせいである。

もはやここでは、作者はまったく「私」ではない。宇野浩二によれば、この作品は、「近松秋江先生の或る時代の生活と、その愛読してゐる彼の小説の材料と(このところ又意あいまい、筆者)、彼

に就いてのゴシップと、自分自身の経験とで作りに上げたもの」(明治大正文学全集自作解説)である。だが、そういうことを知らなくても、この作品における、作者と「私」との距離は、誰の目にも明瞭であらう。当時の文壇通念としては、作中の「私」はずなわち作者と解されるのが普通であるが、かれは、ある意味でその通念を利用しながら、思い切つて自己を變形し、そうすることによつて、一つの特異な文学的世界を築きあげたのである。ある程度、本當の自己に材料をとつた「苦の世界」や「軍港行進曲」などでも、同じ手法が用いられている。戦後、「友垣」で、久米正雄の晩年をえがいて、その根本的事実の相違を指摘されたとき、かれは、事実そのままは小説にならぬから困ると言い、「これから先は、小説らしくするために、はつきり覚えてゐる事でも、わざと事実をまちがへて書くことが多分にあるかも知れない。いや大いにあるにちがひない。」と後篇に書きこんで問題になつたが、およそさういつた、自在な、虚実とりませた空想性によつて、私小説は大きく変貌する兆候を見せはじめたのである。

この変化は、決して単なる亜流の登場といつたものではあるまい。私小説的自我概念の破壊の必要についてはさきに述べたが、その方向を分析的に考えると、二つの道があるように思われる。一つは、私小説的自我を上位に、また外部に、引上げ、拡充してゆく方向であり、もう一つは、それを下位に、内部に、くずしてゆく方向である。

前者は、ありのままの自己存在に満足できない者が、さらに高く、さらに充實した自己を求めて、その生を作品の上に創造しようとするやりかたである。小説は可能性の探求であるとする理論は当

然この立場のものである。それはまた、外的諸徴象と結びついて、いわゆる典型論になる。現実の自己は一度死んで、純粋なる虚構のなかに、典型的な形をとってよみがえるのである。こうした方向の主眼は当然私小説の全否定にゆきつく。現在の私小説攻撃論が多くこの立場をとっていることは言ひまでもなからう。

これに対し、後者は、自我を下につきくずすことにより、言わばかくれた真実を現出させる方法である。宇野浩二のコミックはあきらかにこちらに属するが、たとえば、「藏の中」の笑いは、ある高さからする現実への刺笑ではなく、現実の自己を一段低めるところにかもしだされる笑いである。そして、そこには、低められたところにあらわれる真実感に共鳴することによって、間接に、つくるわれた現実の自己の非真実性を批評し、融解する作用がある。この作品の中の「私」の滑稽なすがたに、私たちは、無意識の、自分の内部の欲求表現を発見して、おとがいを解くのである。普通、対社会的な願慮によって秘められている、着物や蒲団への願望が、笑いによって抑圧をとかれてすなおに心におちる。くつろぎの感じはそこにあるのであろう。こうして、笑いは、大きな抵抗感なく、自我のもう一つ内部へ入る一方法だと考えられるわけである。

ここまで言えば、もうかならずしもそれを「下」だと規定する必要はなく、それはそのまま本質的な高さに転位して、さきの上向的指向とも結びつきうるのであるが、私としては、一般的に開却されているこの方向の可能性を今は強調したのである。さらに言えば、前者の上向的欲求も、こういう否定的な沈落を媒介にすることなしには決して成就しないだろうと考えているのである。そういうところでは、私小説の形態批判などは、もはや無意味になつてく

る。要は、自己を描いているかどうかにあるのではなく、どう自己を描いているかにあるのである。

こう見てくれば、この型の変形私小説を私小説の衰弱過程とだけ見る文学史の常識は、実は、正統私小説的自我意識を絶対とする、古い文学観の残像にすぎないということになる。多くの私小説否定論も、同じく私小説的自我意識を多く抜け出していないように思う。

しかし、こう言つても、多くの人は、たとえば宇野浩二の実際の作品を思い浮かべて首をかしげるであらう。かしげるのを正当だと私も思う。たとえば、「藏の中」において、そこにどんな現実が否定され、どんなあたらしい像が生まれ出ているかと問えば、かなりとりとめなくなるし、それが作者のどんな欲求に導かれているかと言えば、さらにあいまいで、ただ作者の嗜好のようなものだけ大きく浮かび出ているのである。つまり、あたらしい技法の可能的な意義は作者によって充分認識されておらず、したがって、何らかの内的必然性の上にこの技法がたしかに根を下ろしているとは言えないのである。言いかえれば、この新技法は、かれにとって、単なる文学技法の革新であつて、人間意識そのものの革新ではかならずしもなかつたと考えられるのである。かれが文学に異常なほどの愛着を持つていることはあまりにも有名であるが、かれの思考は実際あまりにも文学的に形成されすぎた。かれの初期戯作を導いた手本は明らかに、かれの愛読したゴーゴリであり、かれの戯画手法の目的はゴーゴリ的な面白さを創造することにあつて、かならずしも現実の中からゴーゴリ的な眼を獲得していったのではなかつたのである。だから、そこには、あのゴーゴリのきびしい現実拒否の視点はすっかり脱落してしまふことになつたのである。

こういふわけで、宇野浩二においては、このおもしろい新技法も、一度成立すると、たちまち類型化していったのである。「苦の世界」のあの「軍港行進曲」ではすでにその犠牲化になやんで、古いリアリズムにすがろうとするかたむきがかいま見られる。また、例の、長い大患から再起したのちは、こういう戯画手法はほとんどかげをひそめ、古い正統的私小説にもどるが（他者をえがくときは風俗小説になった。）、これは、内質をとまわず、装飾化した技法の危険が意識された上のことにちがいない。こうして、切角の新技法も、かれにおいてはその真の意味を開顕せず終ってしまったのである。かれの文学にとつては、結局、その文学至上主義が限界であつたわけである。

しかし、ここに注目すべき現象がひとつある。それは、かれが氣張つた一元的自我観をくずしたところにおのずからあらわれた都会的庶民性である。（かれは大阪の商家街に育っている。）さきにゴリの影響を言つたが、かれに、ほかならぬゴリをえらばせたものは、うす暗い現実の中でくらしながら落語的な諧謔性を失わぬこの庶民性であつたにちがいないし、それが思弁につながらなかつたのも、この質的特質として理解することができる。「文学の鬼」の皮の中味は「中戸丈助」にほかならなかつたのである。もは

や詳説する余裕を失つたが、やはり一種の観念形態だと考えられる私小説精神のゆるいだところに、こういふ、かなり自由な、とらわれぬ庶民の顔が出てきたということを私は重視するのである。そしてそれは、かなりゆたかなバイタリテイを持ちながら、言わば一種の混沌であり、前近代的、非合理的の色彩を特徴としている。だから人間の合理的救済をねがう文学論がこの種の文学を認めたがらぬのは理由があるのである。

しかし、とにかくこれが、宇野浩二のみならず、近代人の観念的自己統一の、あるいは自己欺慢の一つの基底の醜であることはたしかであらう。私たちにとつていま重要なのは、上すべりする論理ではなく、この基底の顔である。私が、一般に見捨てられがちな俗文学の矛盾に関心を持つのはその意味であるが、そこに、やむを得ざる容認という以上の、見すべられた可能性がひそんでいるように感じるのである。

といつても、これは無条件に言ひうることではもちろんなく、これだけでは話は終らぬのであるが、宇野浩二について出た、さらに本格的な変形私小説作家群によって、問題の長短はさらに明晰にあらわれてくるように思う。

（広島女子短期大学講師）

△後記、拙稿「変形私小説論」（文学、本年八月号）は本稿に続く性格を持つている。併読ねがえれば幸いである。V