

## 「危機」の表象——「私」を語る機構と『歯車』

柴田勝二

一 「人情」としての「世態風俗」

作家はいつから、どのように〈自身〉を語り始めたのだろうか。

私小説の範疇に置かれる作品では、作者が自分自身の経験や心境を語り、ここでは主人公ないし語り手と作者自身の生活経験が極小化されているとされるが、私小説を作者自身の生活経験の再現として捉える見方は当初から明確であったわけではない。大正期に久米正雄が私小説を文学の「根本であり、本道であり、真髓」として称揚したのは、文学を自己表出の芸術とするロマン主義的な観点からであり、ここでは作家の生活経験自体が再現されることよりも、それを「コンデンス」した上で、その根底にある「腰の据わり」としての「心境」が表現されることが重視された（『私小説と心境小説』『文芸講座』一九二五・一、五）。この論を踏まえて書かれた小林秀雄の『私小説論』（『経済往来』一九三五・五〇八）においても、ルソーの『告白』が枕に振られていることからもうかがえるように、やはりロマン主義的な文学観を前提として私小説が眺められている。西洋文学の前提をなすという「社会化した「私」」の不在が指摘されつつも、「日常生活の芸術化」を遂行したときれる志賀直哉

の作品が示しているような「個人の明瞭な顔立ち」によってその価値が評価されているのである。

両者の論においては、作品に現れる〈作者自身〉はその生活や経験の具体性にあるというよりも、人生の様々な場をくぐり抜けてくることによって培われた、作者が内包した精神の強さや深さを指しており、久米が「心境」の内実として挙げる「腰の据わり」というやや曖昧な言葉も、そうした内面の落ち着きを意味している。戦後に登場した伊藤整の『小説の方法』（河出書房、一九四八）では、近代日本の特徴的な表現形式として私小説が論じられながらも、作者と作中人物との連関はさほど問題にされず、西洋文学の作者たちとの比較のなかで「現世放棄の実践精神」の主体として生きた私小説の作者たちの生の姿勢に力点が置かれている。作者と語り手、主人公が折り重なる同一性によって私小説を捉えたのは周知のように中村光夫の『風俗小説論』（『文藝』一九五〇・二〇五）で、とくに田山花袋の『蒲団』（『新小説』一九〇七・九）における作者と主人公との関係が、自己批評性を欠いたなし崩し的な同一化として批判的にあげつらわれていた。

その後私小説における作者と主人公、語り手の同一的な重なりに対しては、平野謙の論（『藝術家と実生活』講談社、

一九五八)などによって相対化される一方、作者が自身を語った告白の言説として私小説を捉える観点自体は、イルメラ・日地谷<sup>1</sup>キルシュネライトの『私小説 自己暴露の形式』(一九八一)やエドワード・ファウラーの『告白のレトリック』(一九八八)といった外国人研究者による著作<sup>1</sup>も含めて、むしろ近年に至るまで基本的には維持されてきている。けれども伊藤が小説一般について「小説というものが作者その人の内なるひそかな発言をその核として持つ」(『小説の方法』)と述べるように、虚構性の高い西洋文学の作品にも自己表出としての側面が備わっている以上、小説の告白性は文学の普遍的な条件をなすともいえる。私小説の出現以前における日本の近代文学の作品においても、当然「作者その人の内なるひそかな発言」は込められているが、そこでの自己表出性と私小説的な告白に託されたより直截な自己表出性との差違をあらためて確認しておくべきであろう。その差異の生成の過程にこそ私小説的表出の特質が見出されるはずだからだ。

たとえば近代文学の開拓者として挙げられる坪内逍遙のなかに、自分自身と主人公を重ね合わせて小説を構築するという着想が抱かれていなかったことはいままでもない。「人情」と「世態風俗」の描出を小説の本質として掲げる逍遙の『小説神髓』(松林堂、一八八五〜八六)では、「小説の主人公」は「全く作者の意匠に成たる虚空仮設の人物」であるとされ、そこで重んじられたものは第一にこの「虚空仮設の人物」を通して「心の中の内幕」を限なく描出し、「人情を灼然として見えしむる」ことであった。それによって江戸戯作の勧善懲悪的な描き方から脱却して、善悪をととも呑み込んだ「自然」の存在として

人間を描出することが目指されたときれるが、「人情」に重きを置く限りにおいて江戸文芸からの差別化は生じない。中村幸彦がいうように「人情」の描出はむしろ元禄期を中心とする江戸文芸を基底する主要な主題であるからだ。中村は儒教主導的であった江戸時代においても、基本的には文芸を「人情」の表現の世界とする価値観は維持されており、儒学者においても「人情を道ふ」ことを重んじる伊藤仁斎のような思想家がいたことを強調している<sup>2</sup>。逍遙が意識していた天保期の作者である為永春水の『春色梅曆』にも、丹治郎という零落した「色男」と彼をめぐる米八、お長、お由といった女たちの交わりが描かれ、「巻之二」に添えられた作者の自註には「この草紙は米八お長等らが人情を述ぶるを専らとす」と述べられている。

逍遙が反面教師的存在として挙げたのが曲亭馬琴の『八犬伝』であったが、この作品の登場者たちが、逍遙が「仁義八行の化物」と揶揄するような存在であったとは必ずしもいえない。犬塚信乃をはじめとする八人の犬士たちは、自分たちが担った「仁義八行」の理想をそれぞれに具現化していくわけではなく、この理念はむしろ里見家を再興するべき犬士たちが出揃うに至る枠組みとして機能している。また里見家再興に向かう過程で犬士たちの「人情」は犬士同士の友愛や、彼らの産みの親である伏姫の妹であることが終盤分かる浜路の犬塚信乃に寄せる思いなどとして発露されており、この長篇の物語に欠如しているわけではない。

反面『八犬伝』は伏姫が犬の子を身ごもることが犬士たちの物語の起点となっているように、現実世界のリアルな描出によって支えられているわけではなく、逆に「世態風俗」の側面

の方が希薄な世界である。そこから考えれば、見かけの議論に反して、逍遙が現実に近代の小説に求めていた条件は「世態風俗」の方であったと見ることもできる。現に「人情」の重要性が述べられた「小説の主眼」につづく「小説の種類」の節では「勸懲」と「模写」の二つのタイプが挙げられ、当然後者に軍配が揚げられている。逍遙は「模写小説」を「ひたすら世間にあるべきやうなる情景をのみ描きいだして、さながらの真物のごとく見えしむることを望み、(中略)読者をしてしらずく其仮作界に遊ばしめて、而して隠妙不可思議なる此人生の大機関をば察らしむるにいたるもの」として肯定しているが、この妥当な見解の趣旨を重んじれば、「人情」と「世態風俗」は序列関係にあるというよりも、後者が前者の条件をなしているといえよう。おそらく逍遙は「勸懲」によつては「人情」の充分な表出は無理であるところから、「世間にあるべきやうなる情景」としての「世態風俗」の描写を尊重したのである。

それは『小説神髓』の実作版として企図された『当世書生氣質』(晩青堂、一八八五〜八六)が、表題に含まれる「当世書生」たちの生態の叙述に大きな比重をかけていることにもうかがわれる。書生の小町田祭爾が、父母に生き別れて小町田の家に引き取られた後に田の次という名の芸妓となつていたお芳と親密になり、やがて彼女が小町田の朋友である守山の妹であることが分かり、兄妹の再会を遂げるに至るといふ展開をもつこの作品で、頁の多くを占めているのは、小町田とお芳の交情、あるいは守山とお芳の再会に至る情動の描出というよりも、遊郭通いやそのための金策をめぐつて英語混じりに交わされる書生たちの会話であり、そこに映し出される彼らの「氣質」で

ある。その「氣質」は『小説神髓』で述べられるような、市民としての外見とのズレをはらみつつその内側で渦巻いている烈しい情欲というよりも、もっぱら西洋の学問を学ぶエリートとしての矜持を持ちながら、遊郭通いや美食への執着といった形で現れる若い書生たちの欲望として描かれている。小町田についていえば、お芳に惹かれながらもその思いを成就させることのできない繊細さが前景化されているものの、そこに作品の叙述が焦点化されているわけではない。

作品の総体としては「まことや風俗は人情の表徴なり」(第十八回)と記されるように、「当世書生」たちの生態自体がその「人情」の具現化として意味づけられており、そこに逍遙が批判する馬琴的な観念性を超克する契機が見出されている。書生たちが金策に腐心するのは、端的に彼らが未だ職業を持っていないために金を融通することが困難なためだが、そのためもあつて小町田を含めて彼らの異性への思いはなかなか叶えられない。その一人である野々口が「娼妓でも芸妓でも。金のあつた方へ転ぶ世の中だ。余程古風な奇人かほりものでなければならぬ。いくら容姿ようすが佳いからと云ふて。寒書生にやア惚れはせぬぞう」(第六回)と言うような功利的な世相が彼らを取り囲んでいるのであり、主な登場者たちを書生に設定したのは、それを浮かび上がらせるためであつたと考えられるのである。

## 二 「虚相」を捉える眼差し

その点で逍遙が試みたものは、江戸時代において否定的に眺

められていた「人情」の取り戻しといったことではなく、前代の文芸には欠落しがちであった「世態風俗」のリアルな様相のなかに「人情」の発露を位置づけ、両者を有機的な一体感のなかに提示することであった。そして同時代の「世態風俗」を方向付けている力が、すでに「金」に象徴される功利性であることとは見逃せない。登場人物が金銭の自由の利かない書生たちに設定されているのはそのためであると同時に、彼らが西洋の学問を学び、英語混じりの会話を交わす〈知識人〉でもあったことは、その後の近代文学の潮流を予兆している。

明治期の文学に特徴的な構図は、この時代の二つの潮流ともいうべき、西洋の文化・思想への強い憧憬と、「立身出世」的な自己実現を目指す功利主義が、二人の人物に分け持たれる、あるいは主人公一人の内的葛藤に託されることである。二葉亭四迷の『浮雲』（第一篇金港堂、一八八七、第二編金港堂、一八八八、第三編『都の花』一八八九・七・八）と森鷗外の『舞姫』（『国民之友』一八九〇・一）はそれぞれの代表をなす作品として挙げられる。なかでも物質的な富裕を獲得する条件としての功利主義的な「出世」を遂げようとすることへの欲求は男女を問わず瀾漫していき、そこから脱落ないし離反することが自己意識を陰画的に強く喚起する前提となる。そして明治文学における自我の感覚は多くの場合この形で浮上し、作品の主題を形成している。『当世書生気質』は登場人物の個人としての輪郭を浮き彫りにすることには成功していないものの、それ以降の作品群で様々に描き出される自我の様相を胚珠的にはらんでいる点では看過しえない重みをもっている。

そしてそれがより明確な形を取って現れるのが、逍遙の弟子

的存在であった二葉亭の『浮雲』であったが、ここで内省的な主人公内海文三は免官の処遇に遭うことで世話になつていゝ叔父夫婦の不興を買い、彼らの娘であるお勢との許嫁の關係も解消されてしまふ。彼は學問への愛着を持つ反面世知の乏しい青年として象られ、臆面もない出世主義者である本田昇との對比を形づくるとともに、その構図が同時代の社會の縮図を提示している。文三は上司への卑屈なへつらいによつて出世を遂げているように思われる昇を侮蔑しながらも、そうした処世術を評価する叔母のお政の眼差しが自分を見下している現実をいかんともしえないのである。

『当世書生気質』の書生たちが作者の分身をちりばめているとはいえないように、『浮雲』の主人公文三も作者二葉亭四迷とは距離のある存在であり、またツルゲーネフやゴンチャロフらのロシア文學に登場する「余計者」的な人物たちとの類縁が取り沙汰されてきた一方で、二葉亭自身は『予が半生の懺悔』(『文章世界』一九〇八・六)でこの作品では「自分の頭に、當時の日本の青年男女の傾向をぼんやりと抽象的に有つてゐる人物を描出しようとし、それを実現するために自身の知己を下敷きとして、具体的な人物を造型していつたと語つてゐる。すなわち逍遙と同じく「當時の日本の青年男女の傾向」という「世態風俗」を描き出そうとする企図が二葉亭のなかにあり、文三という内省的な青年と、彼の「氣質」に当初は共鳴していたものの、次第に離反していくことになる許嫁のお勢を中心とする人物たちが配されることになつたのはその具体化であつた。そしてこれは二葉亭が表明している創作の理念とも合致した方法である。二葉亭は『小説総論』(『中央學術雜誌』一八八六・四)で、

小説における「模写」を「小説の真面目」と位置づけたうえで、「模写といへることは実相を仮りて虚相を映し出すといふことなり」という規定を与え、つづけて次のように述べている。

前にも述べし如く実相界にある諸現象には自然の意なきにあらねど、夫の偶然の形に蔽はれて判然とは解らぬものなり。小説に模写せし現象も勿論偶然のものに相違なけれど、言葉の言廻し脚色の模様によりて此偶然の形の中に明白に自然の意を写し出さんこと、是れ模写小説の目的とする所なり。

この論で用いられている「虚相」と「意」はほぼ同義と見なされ、さらに逍遙が『小説神髓』で小説があぶり出す要素として挙げる「隠妙不可思議なる此人生の大機関」という言葉とも照応している。いずれも現実世界のあり方を特徴づけている焦点的な様相を指しており、二葉亭についていえば小説の書き手に「実相」つまり「世態風俗」を平板に「模写」するのではなく、そこには含まれているこの「虚相」あるいは「意」を抽出することを求めている。前田愛が『浮雲』について「つまらぬ事」  
「日常性の背後にかくされている深層の現実をどのようにして明るみに引きだしてみせるか」（二階の下宿）『都市空間のなかの文学』筑摩書房、一九八二、所収）が二葉亭の「課題」であったと述べているのは、こうした作法とも合致する確な把握であろう。前田が「深層の現実」として想定しているものは、主に「奇怪なエゴのかたち」を剥き出しにしていく登場人物たちの内面だが、人間の「エゴ」の抽出はその後の多くの近代作家が追尋することになる主題でもある。『小説総論』の趣旨と照

らし合わせれば、表層的な日常を活写しながらそこで生きていく人物たちの生の「深層」に横たわる社会の構造を垣間見せている点にこそこの作品の特質が見出される<sup>3</sup>。

「虚相」ないし「意」として意味づけられるその構造とは、西洋志向の教養主義と現実的、功利的な立身出世主義が共存しつつも、前者が後者を凌ぎえないという様相であり、文三やお勢、昇らの「模写」によってそれを抽出することには成功しているといえる。中村光夫がとくに作品の前半部分について「文三、昇、お勢、お政の主要人物が、それぞれ適宜に揶揄されながら、生き生きと描きだされ、活気をおびた真実性のある時代の戯画が展開します」（『二葉亭四迷伝』講談社、一九五八）と述べる<sup>4</sup>ように、『浮雲』が明治半ばの日本社会とそこに生きる人間の姿を捉えたものとしての評価を得ているのはそれゆえである。そしてそうした「時代の戯画」を映し出すところに作者二葉亭の自己表出があった。

一方同時代の表現者であった樋口一葉は、『浮雲』の文三のように二つの価値観の狭間で引き裂かれているのではなく、もともと功利主義的な世界のなかに身を置いた女性たちを描いた。『にこりえ』（『芸芸倶楽部』一八九五・九）のお力が苦悩するのは、自身を培ってきた価値観の通用しない世界に生きていくからではなく、生活者としてのあるべき自己像を満たせない境遇での生を強いられているからである。銘酒屋で客の歓心を買おうべく振舞いつつ、家産が潰えるほどの蕩尽をさせることで褒賞されるような仕事を彼女は嫌悪しており、座敷をつとめていくさなかにもその思いに駆られ、職場を放棄して街路に飛び出してしまふ。そこであらためて自身の境涯を反芻したうえで、

お力は「ゑ、何うなりとも勝手になれ、勝手になれ、私には以上考へたとて私の身の行き方は分らぬなれば、分らぬなりに菊の井のお力を通してゆかう」という認識に到達するが、こうした主人公の描出に一葉の近代作家としての面目が現れている。

『にぎりえ』が文体に加えて、主人公の境遇や、自分に入れてあげて家庭を破滅に追いやった男に無理心中させられる帰結などから、近松門左衛門の世話浄瑠璃を踏まえて構築されていることは明らかだが、近松の遊女たちが心中の前に口にするのは、もつぱら遺されることになる親たちの境遇への憂慮であり、自分が遊女を生業としていくこと自体ではない。前近代的な文体と着想を引き継ぎながら、自身の境遇に強い違和感を覚え、その感覚によつて陰画的な自我像を抱く女性を中心に置くことによつて、一葉は自己意識の主体としての〈近代人〉の姿を描出していている。そして文三が二葉亭とは異なる青年であつたように、お力も一葉とは隔たつた女性であり、やはりそこには「当世」の潮流を中心人物の描出に込めようとする企図が作動している。『たけくらべ』（『文學界』一八九五・一〜九六・二）にしても、少年少女の無垢な世界を描いていようように見えながら、遊女になることを宿命づけられた美登利をはじめとして、ほとんどの登場者たちが〈家業〉を継ぐ子供たちとして描かれることによつて、大人の世界の縮図がそこに現れている。美登利は姉の大巻がすでに人気花魁として仕事をしていることもあつて、決して遊女になることを嫌忌してはいないばかりか、むしろ大巻を自身の未来像として同一化しようとしている。また彼女たちはもともと紀州から上京して吉原に住み込んである一家であり、親も娘二人を花魁に仕立てることに何ら躊躇しな

い功利的な価値観の持ち主であつた。

もちろん作者の一葉はこうした世界が人間性に逆行する冷酷なものであることを認識しており、展開の終盤で美登利が突然の不機嫌に陥るのは、遊女の現実の一端に触れることによつてであつた<sup>5</sup>。また彼女が思いを寄せる信如が潔癖な少年として描かれ、学校を途中で辞めて僧になる修業を始めるのも、彼の父親が僧侶でありながら茶屋の経営に乗り出すような世俗的な人間であることへの反撥にほかならず、そこに功利的な世俗世界への作者の批判を見ることができるのである。

### 三 功利主義と自己意識

このように近代文学が成熟の道を辿ろうとする時期に現れた作品群は、いずれも逍遙が小説の二次的な要件として挙げた「世態風俗」を捉えようとしており、主人公に抱かれる「人情」は作者の内面を託したものであるというよりも、それを媒介として主人公が生きる現実世界の様相を映し出すための装置としての側面が色濃い。そしてその同時代の現実世界を方向付けているものは、いずれも「出世」に象徴される世俗的、物質的な達成を遂げようとする功利主義的な風潮であつた。それを相対化するべきものがキリスト教をはじめとする西洋思想に立脚する教養主義であつたが、『浮雲』の文三の帰趨は結局それが現実的な足場になることがいかに難しいかを物語っていた。

またこの西洋志向の教養主義と立身出世的な功利主義は相互に表裏をなす関係にあつた。近代日本の功利主義はベンサ

ムやJ・S・ミルらの「Utilitarianism」の導入によつて始まつており、もともとそれ自体が〈西洋思想〉の一環であつた。この思想は物事を判断する価値観を自身の生活感に求めることで、現実的な実感にそぐわない観念的な権威主義を相対化する意味をもつていたが、そこには生まれられていた民衆の「幸福」の探求という側面が日本では強調されることになる。そして「実学」を称揚する福沢諭吉の『学問のすすめ』（慶應義塾出版局、一八七二〜七六）や、自己実現を遂げた人物たちの智慧と生き方を紹介するスマイルズの『自助論』（中村敬宇訳『西国立志篇』同人社、一八七〇〜七一）がベストセラーとなるような状況が進行していくことで、身分制社会が終焉した社会において「学問」を修めることを手立てとして「立志」「立身」を遂げることが目指されるようになる。

正岡子規が十六歳であつた明治一六年（一八八三）に叔父に宛てた書簡で「学べば庶人の子も亦公卿となるべく私共は仮令公卿となるを欲せざるも社会の上流に立つを願ふ者に有之候へば学問勉強して其域に至るの手段を為さざるべからず」（加藤恒忠宛、一八八三・二・一三付）と記しているように、「学問」と「出世」が連結される潮流が明治期の青年たちを覆つていつた。そこから修学経験は次第に現実世界における大望を成就させるための条件というよりも、就職の具体的な手立てとして重視されるようになっていく。立身出世のための案内書も多く世に出るようになるが、明治二五年（一八九二）に出された『立身就業出世案内』（林松次郎著、須原屋）なる案内書には、序文で人間を蒸気船になぞらえて、「人間も職業と言ふ目的の地を踏み立身の途を開かんには学資と言ふ石炭を費し、修業と言ふ

運転に倦まず、宿望と言ふ針路を定めずんば能はず」と記され、以後の章で様々な職業に就くための方策が具体的に述べられている。ここですでに修学は職を得、「立身の途」を拓くための条件以上のものとしては見なされていない<sup>6</sup>。

一方当時の「学問」がもつばら西洋の言語、思想を学ぶことであつたことは、そこで吸収される理念的、観念的な言説が主体を現実世界の実相から遠ざけ、それに対する批判的な眼差しを付与することにもなる。『浮雲』の文三はその典型であつたが、それは彼が学問を世間に出るための手段として割り切ることでできず、その内実としての価値観を現実世界に援用しようとするためでもあつた。近代においても現実社会は儒教的な上下関係を軸とする「タテ社会」として営まれていくのであり、さらにそこに今眺めたような功利主義的な風潮が加わつてくる。そうした社会にあつて「真理」を盾に取つて自己主張するような自我は疎外の対象としかなりえない。西洋志向の価値観を内在化させればさせるほど、そうした齟齬のなかに生きることになりがちなのである。

『浮雲』や一葉の作品と同時期に生み出された鴎外の『舞姫』の主人公太田豊太郎の辿る帰趨はその好例を示している。豊太郎は文三と基本的には同型の人間であり、官吏という本来の身分も共通しているものの、豊太郎はベルリンでの日々を通して文三よりもはるかにロマン的な自我に目覚めていく。免職の因をなすことになる上官への大胆な進言はその現れであつたが、その直接的な呼び水となつたのはシラーやハイネといったロマン主義的な文学への親しみである。その点で西洋の思想、文学等の吸収によつて覚醒されていくとされるいわゆる「近代的

自我」の典型的な形を豊太郎は示していると同時に、この作品はそれを葬ることを代償として彼が官僚社会に復帰することを展開の主眼としていた。この二重性は鷗外自身の「近代的自我」への関わり方を物語っている。すなわち鷗外自身が西洋の思想、文学に親しむことによつて自我の存在に目覚めていった一方で、『妄想』（『三田文学』一九一・三〜四）に語られるようにそれを実感としては捉えることができず、少なくとも日本社会で生を営むために必要な要件であるとは思われなかつた。豊太郎の辿る軌跡は、当時二十代後半であつた鷗外がすでに明確化させていた自我観を映し出しており、それによつて『舞姫』は私小説の起点ともいえる性格を帯びていくことになつた。豊太郎の境遇や経歴が文三や『にぎりえ』のお力よりも強く作者自身との近似性を示していることに加えて、見逃すことができないのはこうした、主人公の営為を通して作者自身の自己や外界への認識が表出される側面である。

一方文三やお力に込められた陰画的な自我像は、彼らが経験する外界とのズレやきしみを媒介として、それを彼らにもたらしている現実世界のあり方を浮かび上がらせるための装置であつた。もちろん彼らは作者との距離をはらみながらもその分身的存在であり、彼らが現実世界に対して抱く怨嗟は、作者自身の社会に対する批判的認識と連続している。そこに彼らの「内なるひそかな発言」があつたが、そこから聞き取られる作者の「内なる声」は、伊藤が「自己の存在の罪と呻きとから発する真実さと美しさへの訴えの囁く声」と規定するような告白的な性格をつねに帯びるわけではなく、むしろ多くの場合主人公を中心とする人物たちの行動が映し出す現実世界の様相を

焦点化する価値観として現れる。その価値観は主人公自身の言動自体というよりも、彼ないし彼女と外部世界との違和をほらんだ交渉の姿に込められており、それを浮上させるべき輪郭が彼らに付与されている。

その作品に込められた価値観の内実は、これまで眺めてきたように、功利主義的な色合いを強めていく同時代の潮流への批判的意識であることが多く、その後登壇する国木田独歩にもそれが明瞭である。ロマン主義と自然主義の両方の側面を含み、文学史の結節点を内在させた作家としてしばしば言及される独歩について柄谷行人は「風景の発見」という観点から捉え、とくに『忘れえぬ人々』（『国民之友』一八九八・四）においては概念としての風景ではなく、風景と化してしまつた様々な人間の姿が「忘れえぬ人々」として描出されているという（『近代文学の起源』講談社、一九八〇）。それはこの作品で作家として登場する大津が「周囲の外的なものに無関心であるような『内的人間』inner man」であり、そうした内面に照らし合う存在として、自然のなかに埋もれるように生きる孤独な人びとの姿を捉えたからであるとされる。

独歩が伝統的な花鳥風月に還元されない自然の風景の表情を捉ええた起点に「内的人間」の眼差しがあることは事実である。けれども『忘れえぬ人々』の大津を「内的人間」にしている「周囲の外的なもの」への「無関心」が、「自我の角がぼきりと折れて了つて」というよく知られた文句に託されるように、立身出世的な自己実現の意欲を断念することによつてもたらされていることは見逃せない。だからこそ彼が同宿した秋山のような画家志望の野心を抱えた青年ではなく、この宿を細々と営む



主人の方が「忘れえぬ人」として大津の作品に登場することになるのだった。『武蔵野』（民友社、一九〇一）にしても、この地が独歩に描写の触手を動かさせたのは、それが二葉亭訳によるツルゲーネフの作品世界を想起させたからだけでなく、そこに含まれる「町外れの光景」が「何となく人をして社会といふものの縮図でも見るかのやうな思ひをなさしむる」からであった。武蔵野は東京の中心部と空間的に連続しているにもかかわらず、「農商務省の官衙が巍峨として聳えて」いるような区域とは対照をなす地域であり、立身出世的な欲望を吸収する都市社会からの差別化によつて括り出された空間としての自然が、独歩の眼差しによつて新たに捉えられているのである。

#### 四 対自的意識の表出

こうして眺めていくと、鷗外の『舞姫』が形式においても主題的内容においても、逍遙や二葉亭、一葉、独歩ら作品と異質な面をもつことが分かる。『舞姫』はまず近代日本において最初に一人称告白体によつて書かれた小説作品であり、それに加えて「世態風俗」の様相を浮かび上がらせる装置として主人公の輪郭が設定されるというよりも、自己の似姿としての主人公が辿る軌跡に、作者の抱く人間精神に関わる問題への追尋が込められている。その問題とは近代社会における個人の自我の可能性であり、ロマン的な情念に支えられた自我が日本社会と相容れうるかという可能性に対して、鷗外は悲観的な結論を与えねばならなかった。それを反映するように、それ以降に書かれ

た鷗外作品に現れる人物たちのほとんどが社会の制度、システムに対して受容的な人びとであり、その上でなお残滓として抱かれる自我の感触が、鷗外作品の味わいとして看取されることになる。

『舞姫』のこうした性格は、この作品自体がそう見なされてこなかったにもかかわらず、私小説の特質を様々な形で示唆している。すなわち、私小説は何よりも作者の対自的意識の所産であり、作者自身の生活経験や心境を作者との強い分身性を帯びた主人公、語り手の行動や内面に、作者が内に抱えた問題性が込められる。代表的な私小説の作家についていえば、それは田山花袋にとつては性欲に焦点化される内的な自然と、日常性を支える社会制度との対峙であり、志賀直哉にとつては自我に固執することと、父親として具体化される他者を受容することの葛藤であり、葛西善蔵においては表現者として自己を社会化することと、その動機をなす社会の拒絶をいかに共在させるかというアポリアであった。また梶井基次郎においては、結核による身体の崩壊を感じつつ、その身体を場とする感覚によつて昂揚を得ようとする危うい一致点の模索が、多くの作品には含まれている。私小説の書き手の内面はこうした問題性を抱えることによつて揺らいでおり、作品の執筆はそれを自身に対して定位させるための営為としての意味をもっている。

もちろんこれらは私小説という形を取らずとも追尋しうる普遍性を帯びた主題である。逆にいえば、私小説は作者自身に結びつけられる狭い世界を描いているように見えながら、人間性に関わる普遍的な問題性を含んでおり、表象される世界の局限と内在する問題性の拡がりという二面性を備えた作品が、私

小説の優品として記憶されることになるということでもある。けれどもこうした私小説作品がはらむ主題の普遍性については、これまで積極的に論究されてきたとはいえない。従来私小説は作者自身の経験の再現として眺められ、そこに思想性や現実世界への批判性の欠如を見る論が少なくなかった。その代表的なものが冒頭にも触れた中村光夫『風俗小説論』や、それに先駆けて書かれた「私小説について」(『文學界』一九三五・九)である。中村は後者で近代日本の私小説を『ボヴァリー夫人』や『アドルフ』といった西洋文学の作品と比較しつつ、社会への批判精神の不在や、自己愛的で無批判な自己提示をその否定的な特徴として挙げ、前者では島崎藤村の『破戒』(緑蔭叢書、一九〇六)と対比させつつ、『蒲団』における作者の自己表出性について「作者の自己陶醉の傀儡である主人公が作品一杯に拡がって、そのほかには誰もいないのです」と断言していた。一方平野謙は『藝術と実生活』でこうした中村の論に距離を取り、『蒲団』の主人公竹中が執着する芳子のモデルである岡田美知代の証言的な文章を視野に入れつつ、『蒲団』について「今日私どもが理解する私小説の性格ともそのまま一致しがたいだろう」と述べ、次のような評価を与えている。

しかし、またそれは「ほんの小説」の上だけのフィクションだともいいきれぬのである。そこにはたしかに花袋自身の血と汗が流されている。自己解剖による真実追求という作家の態度はやはり紙背に歴々としている。

『蒲団』の主人公の行動や内面を作者自身と同一化しえない

にもかかわらず、そこには自己を対象化しつつ人間性に関わる「真実追求」がおこなわれているという平野の趣旨は、『蒲団』の実体に即しているとともに、私小説の本質により接近した観点として評価しうるだろう。平野は『蒲団』が『破戒』と決して対照をなす関係にはなく、むしろ「日露戦争後の個人主義思潮の擡頭という共通の地盤」を分けもつ作品同士であることを指摘し、『蒲団』における「真実追求」の内実は明示されていないものの、「実行と藝術」という問題意識」が花袋にあったことが想定されている。

また平野の視点は、先に触れた伊藤整の『小説の方法』における私小説観を相対化する意味ももっている。ここで小説を、言語という媒体によつて「内なる声」を表出する形式として位置づけた伊藤は、西洋の作家たちがそれにとまなう社会的な恥と不都合を回避するために虚構という仮装をまとおうしたのに対して、文壇という特殊な世界に棲息する日本の私小説作家たちはもともと社会との調和を考慮しなかつたために、その「内なる声」に虚構をまといわせることなく表出したという対比を描いている。けれども貧困と病苦にあえぎがちであった葛西善蔵や嘉村磯多、藤澤清造といった私小説作家たちに、現実的な慰安を与える空間として文壇が存在したわけではなく、逆に彼らはその生活の低劣な条件によつて現実世界の苛酷さに直面しつづけた。そして葛西の初期作品に見られるように、そうした状況をあえてやり過ごそうとするとところに彼らの〈倫理性〉が発露されていた。彼らの「内なる声」は、自身をあえて貧困に追い込むような生活態度を保持することがもたらす外界とのきしみから発されており、彼らが伊藤がいうような、現実社

会から離脱した「逃亡奴隷」であつたことから生まれているのではない。

にもかかわらず、「内なる声」を外化するところに小説の本質を見ようとする伊藤の論は、この言葉の字義通りの意味に則るならば、小説一般というよりもむしろ私小説に対する視角としての重要性をもっていると思われる。すなわち、「内なる声」を表出するための仮装的な枠組みとして物語が求められるというのはきわめてロマン主義的な文学観である反面、この論の前半で眺めたように、明治二〇年前後から現実世界を特徴づける様相を自身の視点から描き出すという方法で多くの小説作品が生み出されていった。それらの基底にあるものが「ミメシス（模倣）」の理念、方法であつたことはいままでもない。逍遙が小説の本質として重きを置いた「世態風俗」の描写にしても、二葉亭が「実相を仮りて虚相を映し出すといふこと」と規定した「模写」にしてもミメシスの様態であつたが、とくに二葉亭が強調するように、その「実相」に潜む核心としての「虚相」を掴み出す眼差しと手つきに作家の個性が現出することになる<sup>7</sup>。

一方ロマン主義的な文学観においては外部世界を模倣することよりも、作者の内的な感情、情念を表出することが重視され、その内面を託された主人公が辿る軌跡が物語を構成していくことになる。M・H・エイブラムズは『鏡とランプ』（一九五三）で表題をなす「鏡とランプ」の比喻によつて、ミメシスを基調とする古典主義から作者の内面表出を尊重するロマン主義への移行を語り、芸術は自然に対して鏡を掲げるようなものというシェイクスピアの古典主義的な理念が、ロマン主義の時代

に至つて詩を「力強い感情の自然な発露」（水之江有一訳）であるとするとワーズワース的な理念が支配的になつていったと述べている<sup>8</sup>。ここでいわれる「ランプ」の比喻は当然伊藤整の「内なる声」という用語と照応する。そして私小説は明らかに「ランプ」の側に属する表現形式であり、「世態風俗」を写す「鏡」であるよりも、作者が自身の生活における振舞いや内面の感情、心境をみずから語る「ランプ」たるうとする営為の結果としてもたらされているのである。

その意味で私小説をルソーの『告白』に代表されるロマン主義文学の系譜に位置づけようとした小林秀雄の『私小説論』の議論は妥当性をもっているといえよう。実際ロマン主義には私小説と重ねられる属性がはさまれており、カール・シュミットが『政治的ロマン主義』（一九二五）で述べるように、本来主観的な気分を重視することで美的世界の領域で展開される性格をもっている。シュミットが「自分の経験から出られない、それでいて主体として何らかの意味を持っているという自負を捨てたくないが故に何らかの生産性を発揮しようとする」（大久保和郎訳）と規定する<sup>10</sup>ロマン主義の主体は、そのまま私小説の作者に当てはめることも可能である。反面小林の議論では「一人の人間を、全く本然の真理に於いて、人々に示したい。その人間とは、私である」という宣言で始まる『告白』に「私小説なるものの生れた所以」を見るとともに、そこに表出されている「私」が「充分に社会化した「私」」、「作品になるまえに一つペン死んだ事のある「私」であるという周知の規定を与えることで、西洋のロマン主義文学から私小説を差別化している。小林によれば、西洋文学の思想は日本に「技法的」にの

み受容され、私小説も「社会化した「私」」を描いているわけではないものの、「日常生活の芸術化」を遂行した志賀直哉に代表されるその名品には「個人の明瞭な顔立ち」が刻まれており、それを殺すことになったのがマルクス主義文学の「貧弱」なりアリズムであつたとされる。

小林が西洋文学に見て取っている「社会化した「私」」は、理性を重視する精神的営為と人間の生活を包摂する社会のシステムが、ともにキリスト教を基盤として形成されるところから、個人が自我を確立することと社会制度のなかに位置づけられることが齟齬を来さないところに成立するものである。エドワード・ファウラーは『告白のレトリック』で、個人主義が西洋においては本来他者との動的な相互交渉を前提として培われていくのに対して、日本においては「精神的な自律性と社会への無関心を等価的に見なす伝統もあつて、それとは反対の含意を帯びることになった。すなわち自然世界と個人的経験への引きこもりである」と述べている<sup>11</sup>。

こうした特質は確かにファウラーも取り上げている志賀直哉をはじめとする日本の私小説作家に認められるが、彼らも社会的存在として生きていく以上、「自然世界と個人的経験」に引きこもつたとしても、そこには何らかの他者との交渉や外部世界との接触が生じざるをえない。またそこで取られる距離自体に世俗社会への批判が込められていることも少なくない。西洋文学においても、ルソーから十九世紀のドイツ・ロマン派に至るロマン主義文学の系譜においては、現実の世俗世界に距離を取り、自身の内的世界を拠点としようとする姿勢が明確である<sup>12</sup>。ノヴァーリスやフリードリッヒ・シュレーゲルの作品に

顕著な「ロマン的流離」の主題は日本の私小説家には希少だが、多くの場合私小説の作家たちはいわば世俗の狭い世界にとどまりつつ精神的な流離を遂げる。葛西善蔵に典型的に見られるように、そこで彼らは世俗からの疎外を実感しながら、精神的には世俗世界を彼らが疎外しているのだった。

## 五 私小説の普遍性

図式的でない方をすれば、非私小説的な作品において、作者が外部世界に向けて眼差しによって捉えた時代社会の像を明確化する装置として、主人公をはじめとする人物たちが配されるのに対して、私小説作品においては、作者が自身の経験に直結する私的な問題をその分身的な人物に担わせる形で描くことで、そこにはらまれていく普遍的な人間性に関わる問題と、その背景をなす時代社会の像が前景化されるということである。私小説作品がその外側の領域の作品と差別化されるのは、基底にある作者の眼差しの強い対自性によつてである。イルメラ・日地谷Ⅱキルシュネライトが『私小説 自己暴露の形式』で「私小説において特に重要なのは、主体の経験を表現することなのである。この点において私小説は自己中心的発言に、そして同時に伝統的抒情詩に、接近してゆくのである」(三島憲一他訳、以下同じ)と述べ、やはり「主体の経験」を語りつつむしろ「抒情詩」にも接近する内面の表出を重視しているのは首肯される見解である。もつともその「自己」の内実としては「誠実さ、自発性」という一般的な次元にとどめられている。

私小説の作者が「自己中心的」であるのは、自己の価値観を確信をもつて語るからではなく、むしろ自己の内的な世界が定位を求めるだけの不安定さを抱えているゆえに現れる特質にほかならない。

ちなみにこの内的な不安定さも西洋のロマン主義を特徴づける側面であり、H・G・シエンクは『ロマン主義の精神』（二九六六）で、ロマン主義者の自我への志向が強すぎるあまりに精神の支柱を見失い、キリスト教に回帰していこうとするアイロニーが見られることを指摘している<sup>12</sup>。けれども西洋のロマン主義者が感情的な充溢を立脚点とし、しばしばその過剰さのなかで自己喪失の危機に導かれるのに対して、私小説の作者たちはむしろ逆に、多くの場合自我の欠損感を持っていて、それが主人公、語り手に託された内面の危うさとして表出されている。平野謙は私小説の作家たちを現実生活の破綻を創作行為によつて昇華しようとする「藝術処理」型と、あくまでも自己の問題を現実生活の次元において解決し、それがもたらす心境を描こうとする「現実処理」型の二つに分け、葛西善蔵、近松秋江、嘉村磯多、太宰治らを前者に、志賀直哉、瀧井孝作、尾崎一雄らを後者に属させている。そして「破滅者」による私小説、「調和者」による心境小説と区別された用語を用いて、平野は両者を通底する本質を次のように捉えている。

従来、私小説も心境小説も、その随筆的・日常茶飯的傾向を非難されるのが通説だが、そして、垂流的作品はたしかにその非難に値いする安易な傾向をはらんではいたが、やや逆説的にいえば、その本質はむしろその非日常性にこそある。家常茶飯的

ならぬ生の危機感こそ、その産みだされる根源のモチーフにほかならなかった。生の危機意識に対する救済の希いが、私小説と心境小説をつらぬく最大の徴表といつていい。

（『藝術と実生活』）

この見解は、内面の危うさを抱えた作者が自己の定位を求めて書かれる表現形式として私小説を捉える本論の立場とも重なるが、こうした見方を取る限り平野が分類する二つの型のうち、やはり「藝術処理」の私小説の方に重きが置かれることになる。葛西善蔵に代表される〈破滅型〉の作家が私小説の書き手に少なくないのは、生活上の危機が「藝術処理」の動機を提示することによつて表現者としての自己を支える条件となるからである。心境小説の範疇に置かれる志賀直哉の作品にしても、少なくとも『和解』までは父親との葛藤がもたらす危機のなかに作者は生きており、そこから自己を救済することが作品のモチーフをなしている。また『城の崎にて』（『白樺』一九一七・五）のような心境小説にしても、山手線の電車にはねられたことによる生命の危機を残存させており、「自分」が蜂や鼠、蝶螈といった小動物に自己を重ねようとするのも、未だ人間の生者たちの世界にその意識が十分に帰還していないことを示唆していた<sup>13</sup>。

平野謙が「私小説と心境小説をつらぬく最大の徴表」として挙げる「生の危機意識に対する救済の希い」における、「危機」の内実として想定しているのは「あるいは女房に逃げられ、あるいは人妻と姦通し、あるいは家族と死別し、あるいは病氣や借金にせめられるたぐいのもの」であり、それらに対しては、

「形而上的な不安や絶望の意識からは遠くへだた」つていう否定的な評価が与えられている。しかし人間が日常生活の些事に心を砕くのは普遍的な意識作用であり、そこに込められている「生の危機意識」が「形而上的な不安や絶望」よりも（低級）であるわけではない。また四節でも指摘したように、日常生活からもたらされる「危機意識」がそれ自体としては卑小さを帯びていながらも、そこに人間の精神性に関わる問題性がはさまれ、あるいは背後にある時代社会の姿が映し出されていることは少なくない。しかもそれは決して創作行為が偶然生み出した結果ではなく、作者はその問題性を意識しつつ作品を意識的に構築している。

私小説は一見作者が自身の身边を平板に描いているように見えて、ほとんど場合そこには虚構化が施されており、その差違に主題を明瞭化しようとする作者の意識的な技巧が込められている。その主題はいいかえれば作者を「危機」に置いている所以としての問題性であり、創作によつてそこからの救拔が図られることと、主題を明瞭化するための技巧が施されることは並行関係をなしている。それはとりもなおさず、作者がひとつの自己像を作中でつくつていくということにほかならない。その典型である『仮面の告白』（河出書房、一九四九）では三島は自己を、異性を愛することのできない（異常者）として遡及的に造型しており、その自己像がもたらす否定的な存在感に同一化することで、自己を反語的に賦活しようとしていた。私小説の代表的な作品と見なされる葛西善蔵の『哀しき父』（『奇蹟』一九二・九）『子をつれて』（『早稲田文学』一九一八・三）でも、作者は世俗を拒む「芸術家」としての矜持と、社会に容れられ

ない「子」的な未成熟さを共存させた人間として自己を造型し、それによつて自己の是認と相対化を同時に遂行している。

もちろんこうした語りによる自己造型も、私小説のみを特徴づける手法ではなく、文学作品全般の生成の原理のなかに包摂される。とくに自己の経験を素材として、語ることによつて自己を捉え直しつつ遡及的な自己造型をおこなう機構についてはこれまで論考が重ねられている。語ることによつて自己の生を生き直し、直線的に過ぎ去っていく時間を人間化する機構として物語叙述を捉えたのはポール・リクルールの『時間と物語』（二九八三〜八五）であつたが、リクルールによれば物語の構築は、拡散した過去の事象や出来事をミメシス的に生き直しつつ、それらを統合形象化する行為である<sup>14</sup>。その冒頭に取り上げられているアウグステイヌスの『告白』は、周知のようにマニ教徒として過ごした青年期からいかにしてキリスト教への回心を遂げたかという自己の内的な変容を辿っている。そこにはマニ教を批判しつつ読み手をキリスト教にいざなうという政治的な企図も含まれているものの、起点をなすのは現在に批判的に眺めている宗派の理念をなぜかつての自己が信じていたのかという疑念である。回心を起こした後にもアウグステイヌスは「私は、久しく志していたように、いよいよ主なるわが神に仕える身になろうかなるまいかと思案していたとき、欲していたのは私ですが、いとつていたのも私であり、しかも欲する私といつた私は同じ私でした」（山田晶訳）<sup>15</sup>といった内的な分裂を自覚している。こうした内面の危うさを経たうえで、そこからの脱却に焦点化しつつ自身の軌跡が綴られているからこそ、『告白』が単なる信仰告白の書にとどまらない物語叙述として

の興趣をはらむことになったといえよう。

ジョルジュ・ギユスドルフは自伝文学の特質を論じた論考「自伝の条件と限界」で、自伝の書き手は「客観的で無私の追求ではなく、個的な自己正当化の営み」をおこなう点で、「自伝の役割は第一に自己救済にある」と結論づけている<sup>16</sup>が、これは平野謙が私小説の機能として挙げる「藝術処理」とも比される側面である。アウグステイヌスの『告白』がそうであるように、自伝は少年期から現在に至る自己の軌跡を綴りつつひとつの自己像をつくることによって内面の混沌に形を与え、それが「自己救済」としての機能を担うことになる。一方私小説の書き手はそうした危うさや混沌が凝縮して現れる時空における行動や出来事を語ることでそれらを外化し、自己の似姿を造型しつつ「救済」ないし慰安を得ようとするのだといえよう。

そして私小説が限定された狭い世界を描きながらそこに時代の社会の文脈が垣間見られるのも、内外的な危うさを作者が抱え、そこからの脱却ないし定位を図るというモチーフをもつて書かれるからである。すなわちその危うさは作者の生活空間における他者や外部世界との交渉によってもたらされており、それを定位させるためには、それらとの関係性の再認識が求められることになる。『仮面の告白』の背後には、異性愛への意欲が再燃する終戦後の状況があり、それが「地」となることによつて、語り手の同性愛への傾斜が陰画的な「図」としての明瞭さを獲得している。葛西善蔵の背後には二節で述べたような明治以降の功利社会の持続があり、『和解』の語り手を父との和解に導く動因のひとつには、大正期の生命主義的な潮流があった。生命主義への志向は梶井基次郎の『檸檬』（『青空』

一九二五・一）にも見られるが、ここでも語り手が抱えた結核による体調の不良は彼の気分を陰鬱に染めており、その「えたいの知れない不吉な塊」として意識される抑圧を一顆のレモンという〈自然〉がはらむ力によつて払拭しようとするところだった。

このように眺めると、私小説の特質が明確になつてくると思われる。それは作者自身の身边に限定された時空に展開していきながら、人間の成熟や生命の昂揚に関わる普遍的な主題性を含み、また作者が生きる時代社会の文脈がその狭い世界に入り込むことによつて、閉じられつつ開かれた二面性をはらむ世界として成り立っている。自身の帰郷体験を語りながら、「9・11」という世界を揺るがしたテロ事件を浮かび上がらせるリービ英雄の『千々にくだけで』（『群像』二〇〇四・九）は、この二面性を極大化する形で浮かび上がらせる事例をなしている。また障害を持った長男との共生を主題とする大江健三郎の作品群も、出来事の〈私〉性のなかに〈核〉の脅威に怯える現代世界の姿を透かし見せる構図をしばしばはらんでいる。

そしてこの私小説の特質はある意味では日本文化全体の性格と重ねられる性格をもっているといえるだろう<sup>17</sup>。すなわち十七文字によつて外部の事象を捉えながら、その背後に広がる世界をイメージさせる俳句に象徴されるように、限られた分量の言葉によつて構築される世界が小宇宙としての拡がりや深みをはらむというのは、日本文化・文学が古来帯びてきた特質であるからだ。古典物語においても、加藤周一が『日本文学史序説』（筑摩書房、上巻一九七五、下巻一九八〇）で指摘するように、全体の構想からそれを成立させる部分の展開、内容が演繹

的に割り出されてくるのではなく、『伊勢物語』に典型的に見られるように、自律性をもった断章が連ねられることによつて全体が成立に至る方が一般的である。それぞれの断章には断片的な限定性のなかに恋愛を主とする微妙な情感の動きが込められ、そこに普遍的な人間性が垣間見られるのは私小説との連続性を示唆している。また近代の長篇小説においても、谷崎潤一郎の『細雪』（中央公論社、上巻一九四六、中巻一九四七、下巻一九四八）や川端康成の『山の音』（筑摩書房、一九五四）がそうしたスタイルで成り立っていることはいうまでもない。とくに川端の作品は長篇の規模であっても断章の集積として成っているが、それは逆に見れば日本において私小説的な方法が虚構を軸とする長篇小説にも滲出してきていることの証左であるともいえるだろう。

## 六 せめぎ合う価値観のなかで

もちろん私小説がすべてそうした限定と拡がりの二面性を帯びた作品世界を提示しているわけではないが、少なくとも現在まで読み継がれるような重みをもった作品にはこの特質が見て取られるといつてよい。

反面作者が自身の生活経験綴ることに終始し、読み手をその具体性の外側に連れて行かない私小説作品は少なくない。たとえば私小説を形式的に完成させたとされる<sup>18</sup>近松秋江の作品が、現在一般読者にほとんど省みられないものとなつてきているのは、ここで眺めてきたような二面性の希薄さゆえと見られる。

『別れたる妻に送る手紙』（『早稲田文学』、一九一〇・四七）の表題に示されるように、秋江の作品では離別した内縁の妻のような距離のある女性への執着が繰り返し描かれ、続編の『疑惑』（『新小説』一九一三・九）では、自分の元を去つて若い情夫と生活を共にしているであろう元内縁の妻への猜疑と情夫への嫉妬を中心とする情動が綿々と綴られる。平野謙は秋江の人物について、「愚かしい男の執念」の「剔抉」の様相にその独自性を認めている<sup>19</sup>が、主人公の愚かしさの描出においては花袋の『蒲団』や葛西の一連の作品の方がはるかに勝るだけでなく、その過剰さがもたらす周囲との齟齬のなかに彼らが生きている時代社会の様相が浮上してくるのだった。一方秋江の作品は「情痴小説」と称されながら、焦点化されるのは女性との現実的な交渉ではなく、自身の傍らにいない女性に語り手が執着する心性である。語り手はもっぱらその情動のなかにとどまり、それを通して彼を位置づけている時代社会の様相が立ち現れてくるわけではないために、読み手は語り手が反芻しつつづけるその心性のなかに閉じ込められがちになるのである。

近松秋江を含めて、こうした作家が自身の経験や生活を素材としてそれを物語化する私小説が成立していったのが、冒頭に触れたように明治四〇年代から大正一〇年前後にかけてである。日比嘉高の『自己表象の文学史』（翰林書房、二〇〇二）や山口直孝の『私』を語る小説の誕生（翰林書房、二〇一一）といった研究者の著作では、現在ではほとんど読者の記憶にとどまっていな無名の作者の作品をも含む形で、その事情について探求されている。前者によれば、『蒲団』の登場した明治四〇年（二九〇七）前後に作者の〈私〉を語る小説が数多く現れてお



な社会層に広められたのである。

り、『蒲団』はその一環をなしながらも世評に上った例であった。後者も同様の見方を取りながら、自己を語る作品においても『蒲団』や平塚らいてうとの情死未遂行事件を描いた森田草平の『煤煙』（『東京朝日新聞』一九〇九・一〜五）のように三人称の語りが主であったものから、次第に一人称が増加していくという変化があることが指摘されている。

この時期に〈自己語り〉の小説作品が簇生した文脈として、日比は「作品の楽屋情報に価値を見出す文芸メディアの傾向」を挙げ、山口は雑誌『太陽』などに多く掲載された旅行記的な作品に示される「都会に暮らす文学者が観光地を訪れ、滞在することで内面を獲得していったこと」を挙げている。これらはいくつ問題も限定することによって導かれた見解だが、より巨視的に眺めれば、鈴木登美が『語られた自己——日本近代の私小説言説』（大内和子・雲和子訳、岩波書店、二〇〇〇）で指摘するように、明治後期から大正期における個人主義思想の台頭が基底的な潮流として想定される。鈴木はこの時期に現れた変化について次のように述べている。

私小説言説が現れたのは、文学作品を何よりもまず、作家が自分の「真の自己」を忠実に明かしてゆくプロセスと見なす時代であった。私小説は、大正デモクラシーと呼ばれる自由主義的・人道主義的な運動が日本中を駆け抜けた大正中中期から後期にかけて、つまり一九二〇年代に批評言説のトピックとなったのだが、これは偶然ではない。一八九〇年代の初頭から表面化し、大正デモクラシーの基盤ともなった「近代的個人」「自己」への関心が、この自由主義的・人道主義的な運動を通して広範

大正デモクラシーに言及されているものの、こうした「自由主義的・人道主義的」な傾向が白樺派や『青鞥』の女性たちに代表される明治四〇年代の思潮と連続していることはいまでもない。宇野浩二が白樺派とくに武者小路実篤の表現を私小説の起点として提起した<sup>20</sup>ことはよく知られているが、武者小路が目指したのも異性への欲求という形で露呈される「真の自己」の率直な表出であった。

けれどもこれまで眺めてきた私小説の実態を考慮すれば、大正デモクラシーのイメージとも重なる向目的な自己表出性によって私小説を括ることは妥当であるとはいえない。私小説の主人公、語り手に託された作者の自己はむしろ不安定に揺らいでいる危うさをはらんでおり、書くことによってそれを定位させることが作品の動機をなすことが多いからだ。山崎正和の『不機嫌の時代』（新潮社、一九七六）は、この作家たちが抱えていた危うい揺らぎの意識を分析した論考として捉えられる。ここでは志賀、漱石、鷗外、荷風らの作品を通して、日露戦争後から大正期にかけての時期に社会を覆っていた気分としての「不機嫌」の表出が探求されている。山崎は私小説が成立してくる時代とも重なる日露戦争終結から大正初期の時代を特徴づける要素として「不機嫌」を挙げ、日露戦争が終わることによって「国家」や「公」の存在感がわからに縮小していくことで、自己の感情を位置づけるべき地平を見失った国民がこの心的状況に陥っていった変容を論じている。

国家の存在感が縮小していったことで、内実の不明な〈私〉

が相対的に浮上してきたという指摘は傾聴に値するが、現実にはそれほど明快に状況が図式化されるわけではない。日露戦争後に個人主義が台頭してきたのは事実であるにしても、国家の存在感は大逆事件や韓国併合などによって、政治思想への抑圧や隣国への暴力をもたらす主体としてあらためて国民の前に顕在化されてくる。大正期においても日本は第一次世界大戦への参戦によって、辛亥革命時に清国政府の支援に失敗して以降、国際的に後退していたと感ぜられていた存在感を取り戻そうとするのであり、そうした国家の動きと拮抗しつつ個人主義への傾斜が進行していった。

その傾斜の基底には前節でも触れたような生命主義的な潮流がある。日露戦争前に高山樗牛の『美的生活を論ず』（『太陽』一九〇一・八）で唱えられた、内在的生命に従って生きることへの傾斜が戦後再び浮上してくるのであり、鈴木貞美が指摘する<sup>21</sup>ように明治四〇年から大正初年代にかけて、「生命」をめぐる言説がおびただしく姿を現すことになる。たとえば「本源的生命」に発する道徳を説く哲学者の三並良の『生命中心の哲学』（警醒社書店、一九一五）では、個人主義を超越した形における自我の昂揚が称揚され、同じく哲学者の金子筑水の「生命の力」（『太陽』一九一三・六）では、ニーチェの論を祖述しつつ「神秘な力」「不可思議な力」としての生命に立脚した自我のあり方が説かれている。重要なのは、三並がいうように生命主義的な自我観が逆説をはらむことで、生命の力に自己を委ねようとするれば、その個的な輪郭は溶解していかざるをえない。生命という概念自体への直接的な論及はないものの、西田幾多郎の『善の研究』（弘道館、一九〇一）においては「見る主観もなければ

見らるる客観もない」という、よく知られた自他一如的な自我観が提示され、それが後に語られる生命論の基底をなすことになる。白樺派をはじめとしてこの時代の青年たちもこうした主客の峻別を排した形における自我を志向していた。自我肯定的といわれる志賀直哉の初期作品においても、妻にナイフを打ち込んで殺してしまった芸人の所行に「無罪」の判断が下される（『范の犯罪』、『白樺』一九一三・一〇）ように、意識と無意識の境界が溶解したカオスとして自我が把握されているのである。

逆にいえば、そうしたカオス的な昂揚として自我が意識されていたゆえに、内的な生命感が低下することは自我の希薄化として捉えられることになる。そしてその低下をもたらす要因となるものが、家庭から社会にわたる外部世界からの抑圧であり、それを強く意識する人間が不機嫌の彩りをもって現れるのだといえよう。山崎正和が不機嫌の典型として取り上げる志賀の人物たちの心的状況にしても、強い主体であろうとする主人公が、それに見合った社会的達成を成しえていないという自覚からもたらされている。そして平々凡々として送られる日常における生命の蘇生を企図しながら、半ばはそれをみずから封じてしまうのが田山花袋の『蒲団』の主人公であったが、その情動のなかに彼の〈道徳観〉が作動しているのであり、そこに国家、社会の秩序と個人の欲求の狭間で生きる人間の姿が垣間見られる。

『舞姫』の太田豊太郎も同様に、自身が覚醒させたロマン的な自我意識と社会の体制に帰属しようとする希求の間で苦悩すが、先に述べた私小説の人物たちを特徴づける内的な「危機」はおおむねこうしたアンビヴァレンスとして生まれているが、

その背景をなすものが、異質な価値観を共存させた時代の過渡性であった。私小説という用語が流通し始め、私小説作品が簇生するようになる大正十〇年前後から昭和初期にかけてもやはり過渡性を強く帯びた時代として眺められる。

この時代を特徴づけるものとして大正デモクラシーの風潮や生命主義的な志向の勃興に加えて看過しえないのは、都市化現象の進行である。日露戦争後の明治四一年（一九〇八）には新潟、兵庫に次いで第三位の人口をもつ都道府県でしかなかった東京が、第一回国勢調査のおこなわれた大正九年（一九二〇）には第一位に上がっており、その間に人口は一八七万人から三六九万人へと倍近くに増加している。大阪も第七位から第二位へと上昇しており、一方首位であった新潟の人口は一九五万人から一七七万人へと減少し、第七位へと下落している。大都市圏への人口の流入は明確で、それに応じてカフェー、シネマ、ダンスホールといった都市文化が隆盛し、都市の街路を「モガ」「モボ」たちが闊歩する時代となる。

反面地方から大都市圏に大量の人間が移住することは、独自のムラの共同体を離れて単独者として生活する人びとが増加することでもあり、そこで孤独な心性や憂鬱な気分を抱えて日々が送られることも珍しくなかった。菅野昭正『憂鬱の文学』（新潮社、二〇〇九）では、萩原朔太郎、山村暮鳥の詩や、佐藤春夫、梶井基次郎らの小説を論じながらこの時代に瀰漫していた憂鬱という気分が分析されている。中心的に論じられている『田園の憂鬱』（『黒潮』一九一七・六）はやはり自身の経験を下敷きにした私小説的作品であり、ここでは「息苦しい都会」への嫌悪と「柔かに優しいそれ故に平凡な自然」への愛着が動機

をなしていることが明示されていた。『檸檬』においても、京都という都市空間を舞台とし、その近代性を象徴しているともいえる丸善という西洋文化の窓口に惹かれながら、同時にそこからの抑圧を蒙っている「私」が、レモンという自然の所産をそれに対置することによってその圧迫を払う幻想を描こうとするのだった。

大正末期に書かれた川端康成の『伊豆の踊子』（『文芸時代』一九二六・一〜二）にしても、作者の青年期の経験を下敷きとする私小説的作品である<sup>22</sup>とともに、東京での生活に孤独感を募らせた一高生の主人公が伊豆での旅芸人の一行と出会いと交わりによって癒されるという構図をもっている。ヒロインの薫はその肢体が「若桐のやうに足のよく伸びた」と形容され、「花のやうに笑ふ」と描写されるように、自然の暗喩としての瑞々しさが強調され、彼女を含む旅芸人たちは作者自身の境遇を映して「孤児」として設定される「私」にとつては疎遠な〈家族〉の幻影を与えると同時に、「野の匂ひを失はない」と記されるようにやはり自然のイメージを強くまとっている。もつともこの旅の経験で「私」が得た癒しの感覚は恒常的なものではなく、ロイ・スターズが「ひとたび大都市に戻って自己の孤独を見出せば、彼はまたすぐに現在の「頂点」から暗い「谷」へと下降するだろう」とやや皮肉に評する<sup>23</sup>ような状態に戻る可能性が高い。自然の比喩をなす少女との交わりが美しく彩られるほど、本来の生活空間としての都市での生活が、彼に孤独と憂鬱を与えるものであることが浮かび上がってくるのである。

## 七 転換する時代と『齒車』

こうした自然への憧憬を生活者に抱かせることになる都市の成長は、近代の潮流として個人に齟齬や違和の感覚をもたらす源泉ともなり、それがこうした大正中頃から昭和初期にかけての私小説的作品の動機を提供している。さらにこの時期は先に挙げた西洋から移入された大衆文化の浸透に加えて、菊池寛による『文藝春秋』の創刊や円本の流行などによって文芸の大衆化が進行していった。菊池自身が芥川龍之介らとともに『新思潮』を営み、技巧的な短篇の作品を書いていた出発時とはうって変わって、『真珠夫人』（『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』一九二〇・六〇・一二）をはじめとする大衆小説の作家へと転じていくのであり、『新思潮』を含んで『早稲田文学』『白樺』『奇蹟』『青空』といった同人誌に集う仲間が、切磋琢磨のなかで互いの自己を晒しつつ作品を生み出していった、明治後期から大正期にかけての流れは昭和期に入ると次第に創作の主流ではなくなっていく。川端康成とともに『文芸時代』という同人誌から出発した横光利一も、実験的、前衛的な手法を取り入れつつ『上海』（『改造』一九二八・一一〇・三二・一一）や『機械』（『改造』一九三〇・九）といった画期的な作品をもたらしていた地点から、みずから「純文学にして大衆小説」と規定する「純粹小説」を企図し、『寢園』（『東京日日新聞』一九三〇・五〇・一一）、『文藝春秋』（一九三二・五〇・一一）や『家族会議』（『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』一九三五・八〇・一二）のような、表現の技巧を抑えて表層的な社会現象とあえて交わろうとする作品の書き手となっていた。

こうした揺れ動く時代のなかにあつて、教養主義的な「純文

学」の書き手でありつづけようとして時流に逆行する存在となっていく、みずから命を閉じることになったのが芥川龍之介であつた。芥川が技巧を凝らした物語的短篇小説を構築することから次第に、筋を重視しない「詩的」な小説を書こうとする地点に移行していったことは周知である。それは先に触れた久米正雄らの唱えた「心境小説」的世界の取り込みであつたが、なかでも遺稿の『齒車』はほぼ作者自身に重ねられる語り手が、郊外の避暑地と東京の間を歩き来しつつ、『蜃気楼』（『婦人公論』一九二七・一）や『河童』（『改造』一九二七・三）に相当する作品を書いていく過程で様々な表象や幻影に脅かされる経験が語られる、私小説的性格の強い作品である。

ここで語り手の「僕」が鶴沼に相当する避暑地と東京の間を往還する構図も、自然と都市の対比を形作っているが、東京の都市空間を移動するさ中にも、「僕」は「緑いろの笠をかけて、背の高いスタンド」に「平和な感じ」を受けたり、「薔薇色の壁」に「何か平和なもの」を感じたりする。それは「緑いろ」や「薔薇色」という色彩が自然を喚起させるからであり、やはり自然に癒しを求める抑圧をはらんだ心性を彼が抱えていることが示唆されている。その抑圧のなかに「僕」ないし芥川を表現者として実現させると同時に、衰滅に導くことになる二面性を帯びた資質としての自己の姿が現れている。

すなわち都市空間を移動する語り手の「僕」を特徴づけているのは、耳に入った「イライラするね」という言葉が直ちに「イライラする、——tantalizing——Tantalus——Inferno」という脈絡を召喚したり、電話から聞こえた「モオル」という言葉が「la mort」すなわち「死」というフランス語に置き換えられたりす

るように、感覚が受容した外界の情報に対して、地獄や死へと結びつく連想をほとんど無意識のうちにおこなってしまふことである。こうした連想の基底にある機構が、「僕」の右目の視界に現れる「絶えずまはつてゐる半透明の歯車」のイメージに照応している。「閃輝暗点」という病理現象に同定されるこの回りつづける歯車のイメージは、芥川が少青年期から吸収してきた知識、教養を原動力として培われた内的な機構の比喩にほかならない。それが彼を知的作家にする条件となつたと同時に、現在の彼の生存を衰滅の領域に方向付ける力として作用しているのである。そしてこの作品の基底にはられた、少数の読み手を想定した教養主義的な創作の時代の終焉は、何よりも鶴沼と東京の間を往還し、東京の都市空間を移動する「僕」の身体的営為に映し出されている。

『歯車』が盛り込まれた話題からギリシヤ神話や聖書との連関を強くもつことは明らかだが、それに加えて見逃せないのはダンテ『神曲』の投影である<sup>24</sup>。「僕」は迷い込んだホテルの調理場に「僕の堕ちた地獄」を見て取り、カフェーの客である親子の男女に「現世を地獄にする」契機である「親和力」を直感し、さらにバーでフランス語で会話をしていた新聞記者らしき男たちは「僕」のことを指して「Le diable est mort!」「Oui, oui, d'enfer……」（「悪魔は死んだ！」「そう、そう、地獄の……」）といった会話を交わす。こうした「地獄」の点綴はこの作品が東京の都市空間という「地獄」をさまよう「僕」の物語でもあることを示唆している。先に挙げた「僕」が「イライラする」という言葉から連想する「Inferno」が『神曲』の「地獄篇」のことでもあるように、それを綴っている作者が『神曲』を意識

していることは疑いない。

『神曲』ではダンテが師のウエルギリウスに導かれて地獄、煉獄の世界をくぐり、天国界に到達するが、『歯車』の「僕」は自身の意識が作り出した都市の「地獄」にとどまりつづける。彼がこの「地獄」を歩行者として経巡りつづけるのは、端的にはそこから彼を脱させるウエルギリウスに相当する導き手がないからであり、『歯車』にはその導き手の不在が刻み込まれている。その導き手とは芥川を表現者として押し上げてくれた夏目漱石にほかならず、「二 復讐」の節には、「僕」が精神病院に赴こうとして青山斎場の前に出てしまひ、そこで漱石の葬儀がおこなわれたことを追想して、「僕は砂利を敷いた門の中を眺め、「漱石山房」の芭蕉を思ひ出しながら、何か僕の一生も一段落ついたことを感じない訣には行かなかつた」という感慨を覚える場面が出てくる。漱石は「自然其儘の可笑味がおつとり出てゐる所に上品な趣があります」（一九一六・二）を称賛したのだったが、そうした「上品な趣」は次第に時代の好尚が求めるものではなくなつていった。

芥川が理想とした読み手は漱石のような高い知性と洗練された趣味の持ち主であつただろうが、すでに小説の読者は気ままに作品を享受し、作家のゴシップを話題にする大衆になりつつあつた。『歯車』にはそうした大衆社会の姿も点描されている。バーで自分の噂をしている記者らしき男たちもそのひとつをなすが、「二 復讐」には「Aさんではいらつしやいませんか？」と話しかけてくる通りすがりの青年を「僕」が忌避する場面が現れる。青年が「僕も先生の愛読者の……」と言うや否

や、「僕」は「ちよつと帽をとつたがり、彼を後ろに歩き出して」しまうのである。彼が東京の都市空間を歩行しつづけるのは、こうした不特定の大衆読者との遭遇に自分を晒すことでもあり、だからこそ彼は「薔薇色の壁」のあるカフェーに「避難」しなくてはならなくなるのである。

こうした大衆読者の姿を含めて、『歯車』に時代の転換が意識的に表象されていることは否定しえない。「一 レエン・コオト」の節で列車内の光景として描写される、女性教師の膝の上に乗る、「可愛いわね、先生は。可愛い目をしてゐらつしやるわね」という親しげな言葉を口にする女生徒の姿も、新しい時代の点景としての意味をもつだろう。皮肉なのは「僕」が必ずしも新時代に反感を覚える人間ではなく、結婚式場で出会った漢学者の老人に「病的な破壊慾」を抱くように、逆に硬直した旧時代的な価値観に対して攻撃的であることだ。芥川自身も、自分を否定するプロレタリア文学に対して「作品の中に石炭のやうに黒光りのする詩的莊嚴を与へるものは畢竟プロレタリア的魂だけである」（『文芸的な、余りに文芸的な』『改造』一九二七・四〇六、八）と述べるようにその価値を認めていた。むしろこうした異質な新しい価値を認めうる知的な許容力が芥川の立ち位置を危うくしていた。私小説が作者の内的な「危機」を表現によつて定位させることによつて超克しようとする形式であるとすれば、『歯車』は明らかにその範疇に含まれる作品である。

確かに『歯車』を書くことは生活者としての芥川を救うことにはならなかったものの、表現者としてのひとつの自己像を定着させようとする試みがここから汲み取られる。教養

主義的な時代が終わりつつあることを自覚しつつも、ここでなされている作者の自己表出は、今眺めた『神曲』を含む様々な西洋古典との連携のなかでなされており、教養主義の破綻が教養主義の彩りのなかで表現されるというアイロニカルな構造をこの作品はもっている。『或る阿呆の一生』（遺稿、『改造』一九二七・一〇）に現れる「人工の翼」としても象られている、自己を表現者へと羽ばたかせると同時に衰滅へと追いやることになる知的教養の両義性は、『歯車』の「六 飛行機」の節で「僕」の義弟が語る「高空の空気ばかり吸つてゐるものだから、だんだんこの地面の上の空気に堪えられないやうになつてしまふ」という「飛行機病」にも込められている。この「病」が西洋の文学、思想によつて高い水準の知的教養を獲得することと、かえつて世俗への適応力を低減させてしまうことの比喩であることはいうまでもない。

「僕」が都市空間をさまよいつづける姿も、この「僕」の知的な過剰さを示唆しているが、ここではそうした輪郭によつて自己の像を提示しようとする造形の手つきが明瞭である。『歯車』は「一 レエン・コオト」に話題として出てくる義兄の西川豊が自殺した昭和二年（一九二七）一月六日から、「五 赤光」に記される『河童』を脱稿する二月一三日までの一ヶ月余りを時間的な舞台としているが、その間芥川は保険金詐欺の疑いをかけられていた義兄の自殺の後始末に奔走を余儀なくされていた。けれども『歯車』にはそうした「僕」の奔走する姿は語られず、もっぱら身体的統合を失調しつつさまよう姿の描出に力点が置かれている。それによつて今眺めたやうな「僕」の輪郭が明確化されるのであり、虚構を交えつつ自身の生活経験を

語ることでひとつの自己像を打ち出しながら、そこに包摂する時代社会の姿が前景化されるという、私小説の典型的な機構が認められる。大正期という〈私〉の時代を生き、技巧的な物語に自己を込めつづけた芥川は、最後にその〈私〉が破産する姿を描くことによって表現者としての自己を刻みつけることになった。そのアイロニーに、内的な「危機」を表象することによって生み出されてきた私小説の極限的な形を見ることがもできるのである。

## 註

1 I・日地谷＝キルシュネライト『私小説 自己暴露の形式』(三島憲一・山本尤・鈴木直・相澤啓一訳、平凡社、一九九二、原著は一九八一)、エドワード・ファウラー『告白のレトリック』(Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession: Shishosetsu in early twentieth-century Japanese fiction*, University of California Press, 1988)。もっともファウラーは葛西善蔵を中心として経験を虚構化する修辭的表現に作家の個性を見出し、表題に反して私小説の〈告白性〉を相対化している点では、本論の立場に近い。

2 中村幸彦『近世小説史の研究』(桜楓社、一九六一)、『近世文学思潮』(岩波書店、一九七五)による。

3 二葉亭が「虚相」や「意」という用語によって、現実世界を方向付けている様相を捉えることを重視しているのは、七節で言及している漱石が講演「作家の態度」(於・東京、一九〇八)で「我」を通して「非我」としての外部世界を捉えることと照応している。漱石が『文学論』(大倉書店、一九〇七)などで語る「F」は表現における観念的焦点を指す

とともに、「非我」の焦点でもあり、そこで第一に想定される内実はやはり近代の功利主義であった。

4 中村はこの著作で「人の性質を写す」とこと、「一国の大勢を描く」とが一体であったことを二葉亭の創作理念として挙げているが、妥当な把握であろう。ちなみにこの重なりは夏目漱石の創作理念とも共通している。紙数の都合もあつてここでは漱石についての論及を避けたが、漱石も功利主義の色合いを強める社会への強い嫌悪感を持つ作家の一人であり、それが彼の自我の基底を形成している。その心性は金満家の金田一党が揶揄的に描出される「吾輩は猫である」(『ホトトギス』一九〇五・一〇六・八)をはじめとして『二百十日』(『中央公論』一九〇六・二〇)、『野分』(『ホトトギス』一九〇七・二)といった初期作品に色濃く現れており、とくに豆腐屋の男に「華族と金持」への嫌悪を語らせつづける『二百十日』などは自身の心性を露わにした〈私小説〉として見ることもできる。けれども明治四〇年(一九〇七)の東京朝日新聞社入社を契機として、漱石はこうした自己の心性のあからさまな表白を抑制し、自身の「我」を外部世界を捉える起点として位置づけ直すことになる。朝日入社後におこなわれた講演「作家の態度」(於・東京、一九〇八・二)で語られるように、自己の価値観、心性である「我」を通して外部世界に相当する「非我」を表現するという理念に沿った創作が漱石の主軸をなすようになるのである。その姿勢のもとで、近代の趨勢となる物質至上的な功利主義に加えて、満州や韓国・朝鮮に版図を拡張していく帝国主義という「非我」の動向を、作中人物同士の関係に託して批判的に表象する作品が晩年の『明暗』(『東京/大阪朝日新聞』一九一六・五・一一)まで書き継がれていくことになる。

5 終盤の美登利の変貌については主に「初潮」説と「初店」説の間で多くの議論が重ねられているが、展開の必然性から考えれば、美登利が幻想を抱いていた遊女という職業の現実に触れることで幻滅を味わわれたと

考えるのが自然であろう。ただその段階に美登利が進んだのは、おそらく彼女の身体が初潮を迎えることで大人の域に近づいたからであり、その意味では両者の説は前者が後者を補完する関係にあると思われる。

6 明治二、三十年代には他に辻忠郎平衛『立身虎之巻』（赤川孫平衛、一八九〇）、渡辺修二郎『青年と立身処世』（大学館、一九〇〇）、獲麟野史『立身処世百話』（東新堂、一九〇二）など、立身出世のための指南書的な書籍が多く刊行されている。評論家の山路愛山も『青年立身録』（民友社、一九〇一）なる書を著し、多くの西洋の偉人たちの行跡から立身出世の智慧を汲み取らせようとしている。総じて時代の展開を映す形で、立身の要諦が上位の人間に誠実に仕えるといった儒教的な姿勢の重視から、愛山の書にも語られるように、自主独立の才覚によって人生の局面をみずから切り拓くという方向に変わっていつている。なお立身出世の社会的文脈については竹内洋『立身出世主義——近代日本のロマンと欲望』（NHKライブラリー、一九九七）を参照した。

7 アウエルバッハが『ミメーシス』（一九四六）で述べるように、作家は現実世界を修辞を駆使した「比喩形象」によって描出しようとするのであり、それによつてもたらされる感覚的な鮮明さが人物や出来事の輪郭を明瞭に浮かび上がらせることになる。またウエイン・C・ブースはこうした対象の存在を読み手に効果的に印象づける修辞の主体を「内在する作者」として位置づけ、その自律性を重んじている（『フィクションの修辞学』一九六二）。アウエルバッハやブースの論においては、作者の個性はもっぱら人物や出来事を読み手に鮮明に印象づける修辞的な技巧の駆使に現れ、その技巧的な主体と生活者としての作者との間にしばしば距離を生じさせるとされる。私小説においてはこうした修辞的技法の主体としての作者像が見えにくい面があるもの、やはり明確に存在している。

8 M・H・エイブラムズ『鏡とランプ』（水之江有一訳、研究社、

一九七六、原著は一九五三）。

10 K・シュミット『政治的ロマン主義』（大久保和郎訳、みすず書房、一九七〇、原著は一九二五）。

11 E. Fowler, *The Rhetoric of Confession*.

12 H・G・シェンク『ロマン主義の精神』（生松敬三・塚本明子訳、みすず書房、一九七五、原著は一九六六）。

13 一条孝夫は『大江健三郎・志賀直哉・ノンフィクション——虚実の往還』（和泉書院、二〇一一）で、『城の崎にて』を「PTSD（心的外傷後ストレス障害）」の事例として眺め、風がないはずなのに一部の桑の葉が揺れ動いていることに強く感応するような「自分」の心性にその現れを見ている。

14 P・リクール『時間と物語』（I、久米博訳、新曜社、一九八七、原著は一九八三）。

15 アウグスチヌス『告白』の引用は『アウグスティヌス』（中央公論社世界の名著14、山田晶訳、一九七〇）による。

16 Georges Gusdorf, *Conditions and limits of autobiography*, p. 39. In J. Olney (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical*, Princeton University Press, 1980.

17 私小説と古典文学との関係については、山本健吉は『古典と現代文学』（講談社、一九五七）で中世隠者文学との連関を指摘し、勝又浩は『私小説千年史』（勉誠出版、二〇一五）で平安時代以降の日記文学にその淵源を求め論を提示している。確かに私小説の書き手には世俗世界に距離を取ろうとする姿勢が明確にあり、また日記文学を特徴づける日常の些事への拘泥とその細密な叙述は私小説との共通性をなしている。本論ではそれらとは異なる観点から私小説と古典との繋がりを捉えようとしている。

18 平野謙は『疑惑』によつて「わが国独特の私小説形式はほぼ完璧に樹立されたのである」という評価を与えている（『藝術と実生活』前出）。



19 平野謙『藝術と実生活』（前出）。

20 宇野浩二「私小説」私見（『新潮』一九二五・一〇）。

21 鈴木貞美「〈問題提起〉一九一〇年代の思潮と「生命」の氾濫」（『文芸』一九九二・二）。周知のように鈴木は「大正生命主義」という用語を流布させた中心的な研究者である。鈴木はここで永井潜『生命論』（落陽堂、一九一三）、小酒井不木『生命神秘論』（落陽堂、一九一五）といった著作をあげ、こうした生命主義の展開について「工業化、国家主義の肥大化、都会化、要するに近代化の進展に対するリアクションとして総括される」と述べている。

22 I・日地谷＝キルシュネライトは「私小説 自己暴露の儀式」（前出）で『伊豆の踊子』を、語り手と主人公が「ともに歩む」語りの典型的な例であり、その点私小説と同じである」と規定している。

23 Roy Starrs, *Soundings in Time: The fictive art of Kawabata Yasunari*, Japan Library, 1978. コムデスターズは『伊豆の踊子』の「私」が「頂点」と「谷」の間を行き来する感情の波のなかを生きており、旅芸人との接触、薫との交わりによってその「頂点」に達していたという見方を示している。

24 『歯車』が『神曲』に触発された面があることは、『芥川龍之介新辞典』（関口安義編、翰林書房、二〇〇三）における剣持武彦の「ダンテ」の項で指摘されている。論考としては丸橋由美子「芥川龍之介「歯車」——〈地獄〉にみる外国文学の影響とその意義——その（二）」（『ノートルダム清心女子大学紀要』、『国語・国文学編』九巻一号、一九八五）、堀竜一「芥川龍之介とダンテ「神曲」——「歯車」における「樹木になった魂」をめぐって」（『キリスト教文学研究』二二二号、二〇〇五）などがあり、いずれも『僕』が辿る東京という都市の「地獄」と『神曲』においてダンテが経験する地獄、煉獄の描写におけるイメージ的な照応が分析されているが、ダンテにとつてのウェルギリウスに相当する、「僕」の導き手であった漱石の意味について

て考察した論考はないようである。