

私小説作家の倫理

喜 多 川 恒 男

久米正雄は、中村武羅夫の『本格小説と心境小説と』における、〈本格小説こそ小説である〉との趣旨の文章に対して、大正十四年一月と五月の「文芸講座」に、『私』小説と「心境」小説と題する一文を載せて、

私はかの「私小説」なるものを以て、文学の、——と云つて余り広汎過ぎるならば、散文芸術の、真の意味での根本であり、本道であり、真髄であると思う。と述べ、さらに、「私小説」の定義を、

一言にして云えば、作家が、自分を、最も直截にさらけ出した小説、という程の意味である。

と言ひ、「こういう暴言すら吐いた」として、

トルストイの「戦争と平和」も、ドストエフスキイの「罪と罰」も、フロベールの「ボヴァリ夫人」も、高

級は高級だが、結局、偉大なる通俗小説に過ぎないと。結局、作り物であり、読み物であると。

と書いている。また、「心境小説」を、真の意味の「私小説」であるとして、

心境とは、是を最も俗に解り易く云えば、一個の「腰の据わり」である。(中略)要するに立脚地の確実さである。其処からなら何処をどう見ようと、常に間違はなく自分であり得る。(茲が大切だ。)心の据えようである。

と述べた。

この久米の言を借りるなら、私小説作家の倫理の根本は、「自分を直截にさらけ出し、しかも、その自分は、常に間違はなく自分であり得るという心のすわった自分」でなけ

ればならないことになる。

今日までの、「私小説」研究の成果は、個々の私小説作家の独自の個性——それはその作家の倫理に結びつくわけだが——を、文学史的に系統づけて、おおむね、自然主義系統を破滅型、白樺派系統を調和型とし、その系列の中で個々の作家の倫理、いにかえるならば、その作家の存在理由、自己証明を明らかにしようとするもののようである。

本稿においても、大筋としては、そのような方向を踏襲しながら、それぞれの作家の倫理の個性性と共通性に論及してみたいと思う。

なお、「私小説作家」という言葉は、「私小説」のみを書くような作家に限定するものでないことをお断りしておきたいと思う。

一

自然主義系統の破滅型と言われる作家の一例として、葛西善蔵の作品『哀しき父』を見てみよう。

この作品は、主人公、「彼」と「子」と「細君」三人の一家が離散し、「子」は「彼」の郷里で「彼の母」の手に預け、「細君」とも別居して、ひとり、都会の場末の下宿住まいを続けながら、「哀しき父」としての「子」への情

を捨ててまで、「詩人」として生きようとする主人公「彼」を描いた作品である。

もちろん、一部に虚構はあるものの、すでに、今日までの葛西研究家によって、葛西が妻の父、すなわち義父からの金の工面にたよりながら、小説一途に賭けていた葛西の当時の生活と、貧窮と一家離散の中でも、芸術への望みのみに生きた葛西の実生活があらわに描かれ、芸術のみに賭けて、生活上の破滅を厭わないという葛西の姿、いにかえるなら、その生きざまに葛西の倫理があると言えるのである。

この小説には、次のような一節がある。

けれども偉大なる子は、決して直接の父を要しないであろう。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、そうして父の死から沢山の真実を学び得るであらう——

要するに、「彼」が詩人として一途に生きることは、そのために「子」の側にあって、その養育にあたらなくても、将来、「子」は父としての「彼」を理解し、自分のやろうとする仕事に賭けた父の生き方に学ぶであらうとの思いによって、「子」への情を捨てるのである。

この「生活」の破滅、一家の離散を敢えてして、芸術に賭けようとする私小説家葛西善蔵の倫理は、意外に平板である。今日から見れば、親が自分の仕事に真面目に打ち込んでおれば、子供は良い子になるという、俗世間での常識というか、教育に関して、どこでも耳にするような言葉としての意味あいしかないのではなからうか。

伊藤整の『近代日本人の発想の諸形式』はすぐれた「私小説論」であるといってもよいものであるが、その中で、島崎藤村を調和型の作家として捉えている。伊藤は、藤村が姪とのスキャンダルを敢えて告白した形の小説、「新生」について論じているが、その中で、次のように述べている部分がある。

彼は近代人の自己表白法である告白というリアリズムの形において、小説を書くことで解決しようとした。これが「新生」事件の外形である。花袋はそのように認識した。しかし事實は、藤村は、告白小説を形において利用して、実質的にはそれを顔や圧力と似たようなものとして使ったのである。それは芥川が見破った所であった。しかしそのようなリアリズムの逆行的利用を「偽善」と考えるような芥川の明晰な考え方をする人間が、日本の社会で論理的な仕事をしながら生

き続けることは無理であった。花袋的な一重のリアリズムは文壇という日本の社会の実質から離れた修業者の団体の外では通用しないのである。芥川のように論理歪曲を偽善と見る人間はまた日本の社会では生きがたい。そして藤村の生き方は、偽善者たる危険を冒しながらも、その時の日本の社会の家族、親戚という構造に強く織り込まれた人間が、その非論理的な家族関係を破壊することなく、しかも自己の仕事と生活を貫徹するという、奇蹟に近いことを為した彼一流のやり方であった。

長々と引用したが、〈自己の仕事と生活とを貫徹する〉ためには、藤村は、どうしても姪との関係を告白形式で発表しなければならなかったのである。自己の破滅につながるような仕事を告白することによって、破滅を防ぎ、世間との調和をとりもどすことで、藤村は作家としての生命を保持しようとしたことになる。透谷と自分とを絶えず見据えながら生き、〈自分のようなものでもどうか生きたい〉という表現を通してきた藤村の「春」以来の生き方は、ここでも貫かれていたことになる。藤村は、現実に屈した透谷の後継者として、透谷の二ので、つは踏まなかったのである。芥川がその〈偽善〉を見抜いたその生き方こそ、〈偽

善」と言われようとも敢えて選んだ道であったと言いうるであろう。

二

白樺派の武者小路実篤・志賀直哉・有島武郎については、それぞれ、自己の性欲についての異常なまでのこだわりが見られる。しかし、共通して言える点は、自然主義者のように、痴情に陥ったり、醜なるものの暴露という扱い方をしなかった点である。有島の『或る女』は確かに、肉慾に滅んでいく女性、葉子を描いてはいるが、一面、新しい女性性としての葉子の敗北として描いているのであって、決して、自然主義的な暴露小説ではない。

武者小路の『お目出度き人』は、〈女に飢えている〉主人公が「鶴」という女学生に恋心を抱くが、主人公に好意を持ちながらも、「鶴」は、他に嫁に行ってしまう。主人公は、親や兄の言うがままに人妻になってしまったのだと思うという筋である。

志賀直哉や、有島ほどのこだわりはないにしても、武者小路のこの作品は、性的欲望が恋心に昇華し、しかも人妻になってしまったその女性へのいたわりの気持ちのようなものまでも含んでいて、欲望が精神的なものに昇華してい

くのが、素朴、率直に描かれていて、楽観主義的な、武者小路らしい特色を持った作品である。あくまでも、自己に徹することで、他者とも通じうるという哲学があり、それが、主人公の倫理になっている。

有島武郎が、森本厚吉との間に同性愛的な感情を持つほど性欲に悩んだ札幌時代は有名であるが、この二人は、『リビングストーン伝』の共訳という仕事の上にそれを昇華させていったと言えるであろう。

三人のうちで、志賀直哉の場合について、精しく論じてみようと思う。

志賀直哉の『暗夜行路』は、初期の『濁った頭』や『大津順吉』に見られると同様、性の欲望に悩む、時任謙作の姿が描かれている。後篇、第三の十二で、謙作が直子との見合の夜、南座で顔見世狂言を観劇に行く場面の一節である。

彼は努めて何気なくしていた。然し段々に今は一秒でもいい、一秒でも早くこの場を逃れ出たいと云う気分
に被われて来た。こう云う事は彼に珍らしい事ではな
かったが、場合が場合だけに彼は一層苦しい一人角力
を取っていた。お栄との結婚の予想が彼を一時的に放
蕩者にしたように、此度もまた、多少病的にそうなっ

た事が、彼を疲らし、彼の神経を弱らし切っていたのだ。

(中略)

結婚の第一歩がこんなにして始まった事は率先き悪い事のような気がした。然し何よりも悪いのはやはり自分だと思った、自制出来ない悪い習慣——そういつて自身責任を逃がれる気はないが、若しかしたら祖父からの醜い遺産から自分は毎時、裏切られるのだ、そんな気も彼はするのであった。何しろ慎重もう。今日の事は今日の事だ。これから本願に慎み深い生活に入らなければ結局自分は自分の生涯をその為め破滅に導くような事を仕かねない。そして結婚後は殊にこの事は慎重まねばならぬ。そう考えた彼はこの何度でも繰返す、そうしていつも破れて了う決心をこの時もまた繰返した。

ここには、性的欲望を自制出来ない主人公の悩みと、〈島毛立屏風の美人〉と高井が言った、母性的なイメージを持つ直子という婚約者を得て、劣情を高い精神的なものに昇華させていこうとする決心が、〈また自ら破る〉不安を藏しながらも、ある。

このように、白樺派に共通に見られるのは、自らの欲望を率直に欲望として見据え、しかも、その解決を、より精

神的なものへの昇華を通して(恋愛・結婚など)自らの意志や感情を大事にしながら、他者との調和をはかろうとする特質が見られるのである。

しかしながら、志賀直哉の場合、いつもこういう形で、自らの倫理を一貫させておけたのであろうか。この点については、すでに中村光夫が、『志賀直哉論』の中で、説いているように、「山科の記憶」など一連の作品(祇園の茶屋の仲居のとの恋というより浮気を扱ったこれら作品)の場合には、『暗夜行路』の場合と違って、明らかに、直哉の家庭における危機をもたらずにはおかなかったわけで、そういう意味合いから申せば、それらの告白作品の発表は、さらに、その危機を長びかせ、あるいは再発させることにならかねないことになってくる。〈妻に対する愛情は変はらなかった〉といっても、容易に妻を納得させることはできない。つまりは、〈祇園の茶屋の仲居〉と別れるということを約束しないわけにはいかない。しかも、同列の作品を書きつづる結果、妻の疑惑は解消しないということになってくる。ここでは、直哉流の、自己の意志や好悪の感情に基づいて、自己と対象との関係を、間違いなく捉えていくことはきわめて困難なことになる。いいかえれば、白樺派流の調和型とは違った形をとらざるを得なくな

る。

三

さて、転じて、明治以来、問題になった「モデル小説」について考えてみよう。思いつくままに挙げてみると。田山花袋『蒲団』、島崎藤村『並木』、宇野浩二『蔵の中』、谷崎潤一郎『蓼喰ふ虫』……あげていけばきりが無い有様だ。

これら「モデル小説」の作者は、やはり、「私小説」を書いている作家に圧倒的に多いという事実である。「モデル小説」であり、同時に「私小説」でもあるものもあるのだが、ここでは、「私小説」を書く作家が、むしろ、自己は、観察者にまわって、対象としているのは、モデルとした他人の場合を考えてみよう。

その典型的な一例として、島崎藤村の『並木』を取りあげてみると、「高瀬」が藤村自身、「相川」が馬場孤蝶、「原」が戸川秋骨をモデルにしているといわれている。

『並木』の発表は、明治四十年六月の「文芸倶楽部」臨時増刊号であったが、孤蝶は、同年九月に、「趣味」第二巻第九号に『島崎氏の並木』という文を、秋骨は、同年同月「中央公論」に、『金魚』という小説を、『並木』の副主人公原某」という署名でのせている。なお、藤村は、明治

三十七年には、『水彩画家』で、洋画家、丸山晚霞をモデルにして、きびしい抗議を晚霞から受け、また、それより先、明治三十五年には『旧主人』で、キリスト教徒になった時、洗礼を授けられた、小諸塾の塾長でもあった木村熊二の妻華子をモデルにしたとの理由で発売禁止にされた前歴がある。

また、田山花袋の『蒲団』のモデルは、その扱いに、師、花袋への不快を隠していないのは、今日までの研究で明らかになっている。では、こういう「モデル小説」の問題をどう考えるべきであろうか。

「私小説」を多く書いている作家に「モデル小説」が多いことは、作品を創る方法が、自分自身ないしは身辺的なことを題材にすることから来ていると考えられる。そして、自分が主人公となる「私小説」にあつては、作中の一登場人物として、また、自分を登場させない作品では、身近の人物もしくは身近におこった事件を題材として、身近な知人をモデルにするということになる。創作のための素材としては、身近なものであることに変わりはないが、作者のその作品を創るとき倫理というものはきわめて不明確なものにならざるを得ない。

一方、モデルにされた側から言えば、奇妙なことに、作

中の虚構面は問題とせず、事実との異同と、作中に扱われたことでの、実生活に蒙る被害、影響が抗議の対象となってくる。

志賀直哉の「暗夜行路」の場合でも、前篇に登場する「坂口」が里見弴をモデルにしたものといわれ、両者の友情にそごを来たしたが、直哉はあくまでも、弴をモデルにしていないと言いつ切っている。直哉はそのことによって、作品の倫理性と実生活上の友情の保持を企図したのであらう。

「私小説」作家が、安易に、知人をモデルにし、モデル小説を描くことは、中村武羅夫のいう、「本格小説」には至らず、しかも「私小説」としての自己存在の確立もないわけであって、すぐれた「私小説」でもなく、「本格小説」にもなり得ないのである。ちなみに中村武羅夫は、「本格小説」について、

作者の心持や感情を直接書かないで、或る人間なり生活なりを描くことに依って、そこにおのずから作者の人生観が現れて来るような小説である。端的に作者の心持を書いてしまわないで、全局的に描かれた事象の奥に、作者の人生観がひそんでいる

と言ひ、さらに、

『作者』は、『描かれたものの』の蔭に全くかくれてしまつて居る小説である。どこの誰が書いたかということに興味があるのではなく、どこの誰が書いたかわからなくても、『書かれてあるもの』に意義のあるような小説である。

と述べている。大正十三年一月の「新小説」にのせた文であるが、当時としては十分に首肯しうる内容を持っている。

四

このように見てくると、私小説作家の立脚点なるものは、実は、久米正雄のいうような「間違いなく自分であり得る」のは、まさに、その作品執筆の瞬間にすぎず、また、自分の交友や見聞の範囲を越えないことは明らかであらう。いいかえれば、実生活に依拠した故に、実生活の枠を越えて、空間的にも、時間的にも拡がりを持ち得ないものになつてしまふ。例えば、近松秋江という、いわゆる破滅型の作家では、「女に入れあげる」ことをつづける以外に、その痴愚の中の純粹さでもない生き方は貰かれないわけで、「女に入れあげる」生活の変更がない限り、新たな方向への脱皮もはかることができないのということになる。

自分自身のことを直接に描いて、それで生計も立ててい

くというのは、至難の業である。秋江・善藏・磯多だけでなく、調和型の直哉でも、「山科の記憶」一連のものを公にしなければならなかったわけで、藤村が、一族の中にあつて、収入を増やす必要があつたとき、身边や知人をモデルにしながら、作品を公にしなければならかつた事情も明らかになつてくるであらう。

しかし、こういった実生活上の理由もあつて、自己もしくは、身边の知人をモデルに描くことは、そのために、他人に迷惑を与え、同時に、自己の作家としての倫理性を一貫できないことを意味するわけになる。

したがつて実生活にとらわれた私小説家の運命は、系譜的には、破滅型の私小説を、巧みな道化と虚構で、現代人の内面の活写に迫り得た太宰治でさえ免れ得なかつたといつていいと思われる。

それは、逆に、小山初代との結婚という、いわば、実生活上の一番安定した時期において、それが作風にまともに反映し、太宰らしさを、そのかげに隠してしまうことになる。

このように、いわゆる破滅型系統の作家では、大筋としては、芸術（文学）に賭けることが——それがための自己の貧窮を描こうが、女への痴情を描こうが——生活の破滅

や危機の中にあつて、唯一の目標であり、そこに自己の生きる倫理があるということになる。

一方、調和型の作家では、実生活における自己確立と他との調和を如何にはかるかが、中心主題となると同時に、そこに生活の安心立命の境地が開けてくる。それ故、生活と芸術はきわめて接近してくるわけである。

しかし、それは、実生活を基として描かれている以上、ともに確固としたものにはなり得ないので、破滅型の場合は、自己の破滅にまで追いやられる危険を常に内包し、事実、自らを死に追いやっていく場合が多くなつていく。

（自殺・心中だけでなく、病死が早い時期に訪れる場合もある。）

調和型の作家の場合は、長命の作家が多いようであるのは、その調和的傾向が実生活にまともに還ってくるからと考えられるが、それも必ずしも確固としたものではないので、白樺派における有島武郎のような場合もある。（有島は、「私小説」性が、直哉ほどでなく、社会主義とのジレンマがあつた。）

したがつて、生活の重視をはかる調和型も、生活を犠牲にして芸術に賭ける破滅型も、どちらも、実生活の枠を出ることができない点同じだ。それを越えようとすれば、た

ちまち自己の倫理、いいかえれば存在理由が霧散する危機に陥るわけで、また、その枠の中に閉じこもらざるを得ないという悪循環を繰り返す以外に無いともいえよう。

そこに少なくとも、大正期、私小説の袋小路は存在したと言つてよからうと思われる。このように見てくるとき、

〈自己を直截に出〉さない〈虚構〉への想像力の開花なしには、自然主義的リアリズムや志賀直哉的リアリズムのままでは、少なくとも、作家の倫理は、常に不安にさらされていたといえるのではなからうか。

(本学講師 国文学)