

篠田浩一郎 著

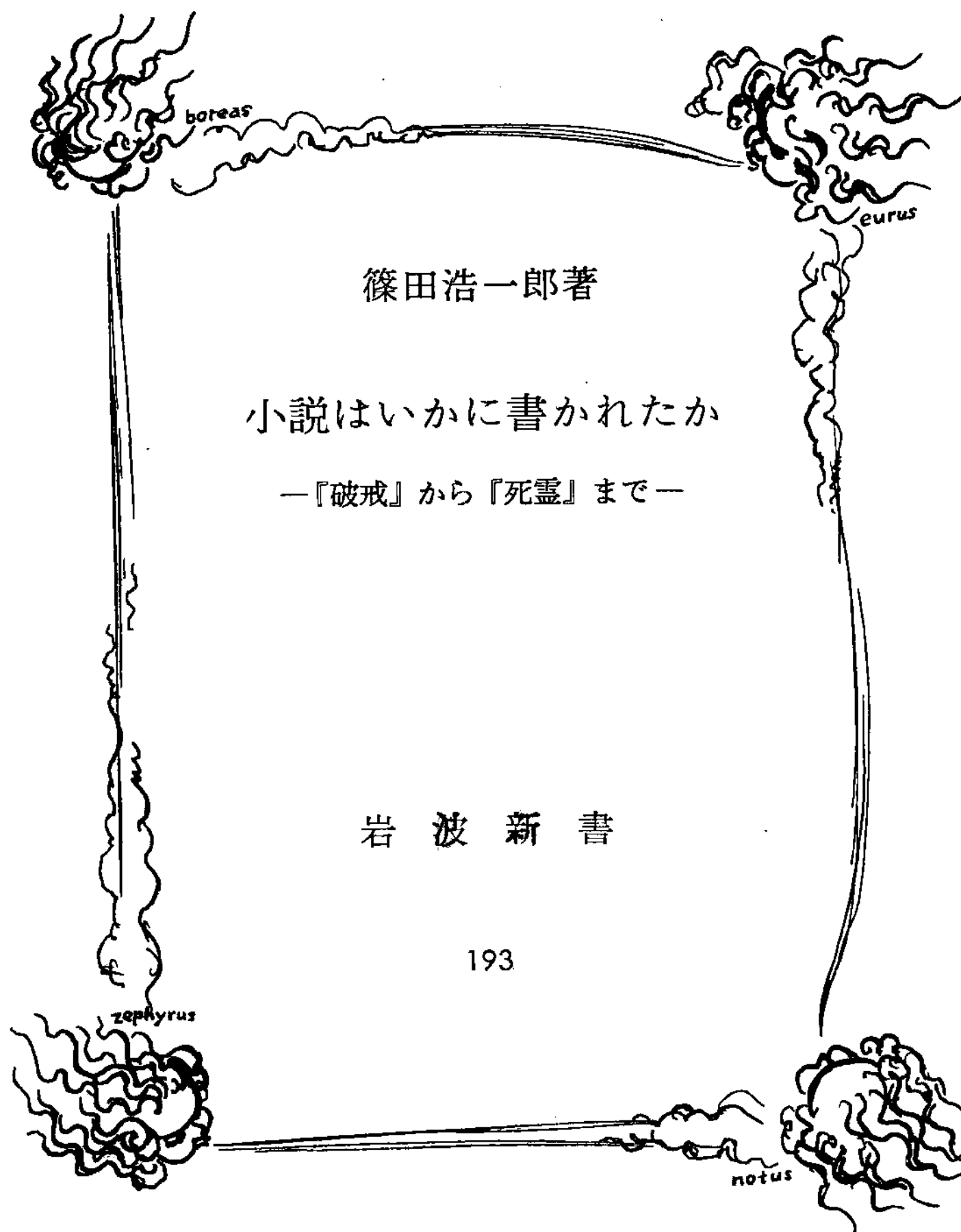
小説はいかに書かれたか

—『破戒』から『死霊』まで—



岩 波 新 書

193



篠田浩一郎著

小説はいかに書かれたか

—『破戒』から『死霊』まで—

岩波新書

193

篠田浩一郎

1928年東京に生まれる

1954年東京大学文学部卒業

専攻—フランス文学，文芸評論，記号学

現在—東京外国語大学教授

著書—「空間のコスモロジー」(岩波書店)

「竹取と浮雲——説話はいかに書かれるか」

「閉ざされた時空——ナチ強制収容所の文学」

「中世への旅——歴史の深層をたずねて」

「形象と文明——書くことの歴史」

訳書—ニザン「アデン アラビア」

ミシュレ「魔女」(上・下)

パルト「サド，フォーリエ，ロヨラ」

小説はいかに書かれたか

岩波新書(黄版) 193

1982年5月20日 第1刷発行 ©

定価 380 円

著 者 篠 田 浩 一 郎

発 行 者 緑 川 亨

〒101 東京都千代田区一ツ橋 2-5-5
発 行 所 岩 波 書 店

電話 03-265-4111

振替 東京 6-26240

印刷・理想社 製本・田中製本

落丁本・乱丁本はお取替いたします

Printed in Japan

はじめに

この本は二葉亭四迷の『浮雲』（明治二十一―二十二年）の発表後、日本の近代小説がどのような言語的素材により、とりわけどのような言語変革を惹き起こしながら書かれたかを、実際の作品に即して跡づけてみようとしたものである。『浮雲』と翻訳『あひびき』などによって曲りなりにも「言文一致」の文体を創りだした四迷のあとを受けて、明治から昭和中期にいたる作家は新しい文学を志すかぎり、新しい表現を求め、新しい文章言語の創出にみちびかれざるをえなかった。本書はまず、彼らがどのようなところに、どのようにして新しい言語素材を求め、これを作品のなかに結晶させていったかを探究することを課題としている。

ところでこの本には島崎藤村の『破戒』から埴谷雄高の『死霊』まで合計八篇の長篇小説が選ばれている。その選択の基準となったのは右に述べたとおり、明治から昭和にかけての長篇小説における言語変革の企ての有無を第一の点としている。しかし言うまでもなくこの百年はわが国の近代化の時期を背景としており、この近代化の社会的・政治的・精神的変革の必要があるからこそ小説に新しい言語表現が要請されたともいえるであろう。その意味において私は

いわゆる形式と内容の二元論を排するものであるが、形式の変革はおのずから小説のいわゆる内容の変革をもたらししているはずであり、作品選択の第一の基準が正しければ、その言語によって表現されたものは新しい時代の歴史的問題性を内に胎んでいるはずだという確信があった。

しかしほぼ同じ時代に生まれ、ほぼ同じ時代を生き、作家活動に従った者は、当然類似した歴史的意識をもち、同類の歴史的問題に直面せざるをえなかったであろう。彼らが鋭い感覚をもち深く思索する作家であればあるほどそうだったにちがいない。そこで私はこの本で、『破戒』と『明暗』、『暗夜行路』と『或る女』、『海に生くる人々』と『上海』、『真空地帯』と『死霊』といったように、ほぼ同時代を生きた人びとの作品を一对ずつまとめとりあげている。その理由は、音楽の対位法にならって、独立に進行する二つの旋律が同時に結合する技法を援用し、ここではとりわけ何らかの意味で、同時代性的対立性にもかかわらず、二篇の小説作品の語りかける説話^{レシ}が読者のうちに共鳴し、最終的にいくつもの不協和音をこえて一種の和音を残してくれることを願うのである。

たとえば最初の『破戒』は被差別部落の出生に苦悩する青年の説話^{レシ}であり、これと対をなす『明暗』はおよそ社会的には対蹠的な高等遊民的知識人のエゴをその深層心理において描いた説話^{レシ}であって、一見したところ社会的にはまったく対蹠的な主人公を登場させている。しかしこの外見的背反にもかかわらず、この二篇はその言語表現の斬新さと追求の深さにおいて通

底するところがあり、またふたりの主人公の向き合ったそれぞれの問題は今日においてもまだ解決していない。『暗夜行路』は『明暗』の問題をひきついで、当時ようやく成立した、自己に目覚めた上層の知識階級の青年が古い思想・風俗に反抗し、いかに敗れていったかを描いているが、これと『或る女』とを一对としたのは、言うまでもなく同じ問題に若い女性が立ち向かった場合どういう運命が待っているかを対照させるためであつた、ということもできる。

以下、『海に生くる人々』以降は読者の判断にまかせたいが、この作品を境として日本の近代化は大きな屈折を見せてくることは読まれるとおりでである。著者として読者に願いたいのは以上で略述した「対位法」を活用して、一对のうちの前作を読まれた印象を活用して、つづく作品の上に鏡のようにその印象を反映させつつ、両者の相異点から共通点へと思索をすすめられることである。

ともかくここに選択した八篇はいずれもそれぞれに優れた作品として評価も定まり、小説としての完成度、そこに胎まれる問題性の重要度、歴史的・社会的影響力等々も計量したものであり、できることなら一对を合せてひとつの時代を代表し象徴するような作品であるとしたところでのこの本に収められた評論は「近代小説はいかに書かれたか」という標題のもとに季刊雑誌「使者」の五号（一九八〇年春）より一回の休載をはさんで九号（一九八一年春）までのあいだに連載されたものである。そのまえの一年間私は同じ雑誌に「竹取と浮雲」と題してわが国

最初の物語と最初の近代小説の発生と異同について論じ、同時に私の年来のテーマである、私の呼ぶ「内在的天皇制」、すなわちこの日本人の集団的深層心理がやはり言語のレベルから出發してどのようなにして作品化され、その作品のなかに内在化しているかを考察した（『竹取と浮雲』一九八一年、集英社）。本書にも当然同じテーマは踏襲されているが、『浮雲』以後わが（近代）の展開とともに問題はより複雑化し、ただちに「内在的天皇制」と呼びうるか否か疑問となる分野にも探究の筆が及ぶ場面のあったことに言及しておかねばならない。

ただ「竹取と浮雲」がいかなる言語素材を出発点としていかに書かれたかを探究した点は、『破戒』を端緒に選んだ本書でも、すでに述べたとおり方法論として一貫して守られている。そしてその一貫性を貫くうえでのいわば要^{かなめ}となったのが、すでにこの序論でも用いた説話^{レシ}の概念である。

フランス語の *récit*^{レシ} は英語の *narrative* に当り、その一般的定義によれば「（真実のまたは想像上の事実についての）口述のまたは書かれた話」のことである。そこには、小説、物語、歴史、記録文^{ルポルタージュ}から、コント、寓話、神話、伝説、年代記など多種多様な叙述を含めることができて、まことに便利な言葉である。古くは古伝承の口承、再引用の意味を含んでいたと考えられ、『竹取物語』を扱うに当っては大いにその意味を活用したが、近代とともに引用さるべき源泉はまったく多数のものとなって、狭い意味での引用源をつきとめる手だてはほとんど失われた。

わが国ではレシは物語と訳されることが多いが、この国の物語の物には物忌、物怪などの物の意が付着して特有のジャンルを本来なしているので、それを避けるため、より含意性の少ないと判断できる説話という訳語をこれに当てているまでである。レシというフランス語は古くからあり、さまざまの意味で用いられてきたが、口述のものにせよ、書かれたものにせよ、およそナレーションのある叙述を指してこのように呼ぶようになったのは、とくに一九六〇年代中頃に欧米に台頭したいわゆる構造主義の渦中で、説話に関する記号学（ないし記号論）が開拓され始めてからのことである。その理由はこの一語を共通の術語とすることによって、アメリカ・インディアン神話から劇画のなかのセリフや解説までも同列に説話の記号学（論）の対象とすることが可能になるからであった。

現在説話の記号学は構造（化）分析、読解、またナラトロジーなどに分化しながら未開の分野として開拓されているが、私が本書で用いた方法はこのいずれもの発想をとりいれながら、しかし専門用語の使用などをできるだけ排しつつ、こうした発想にも慣れていないごく一般の読者に十分理解できしかも興味をもって読めるよう配慮したつもりである。そのためには、読者がここにとりあげる八篇の長篇小説のいずれにもまだ親しんでいない場合を想定し、読者が未読の場合にもなお文芸評論として成立しうるように記述の苦心を重ねた。

しかしもとより作品の選択からはじまって、小説全体および細部についての評価は私の判断

によるものであることはいうまでもない。この本はいわば説話^{レシ}の記号学を援用しつつ書かれた、作品による近代小説史の側面と、私個人による作品評価の両面を兼ね備えているはずである。ただし繰り返しになるが、その基本にあるのは言語芸術としての小説が言語という素材から出発していかに書かれ、それが成功し、あるいは失敗していくか、その構造化の成否を評定していくことにあった。

後述の理由によって、私は『死霊』第三章までをいちおう近代小説とし、その前後からあとを現代小説と呼びたいと思っている。現代小説においても文章言語の変革とそれにもなう形式Ⅱ内容の更新がおこなわれていることを私は知らぬわけではない。しかし私は、『浮雲』から『破戒』へ、最終的には『真空地帯』までの文学的系列を追い、『死霊』にいたってそれまでのリアリズムを主軸とする長篇小説とはまったく別種の文学に逢着したような印象を受けた。

『死霊』は「維新以後」の文章言語に対立するばかりでなく、いままでの系列とは別の道筋をたどった観念的幻想小説である。そこで私は「近代小説はいかに書かれたか」の完稿ののち、わが国における幻想文学の流れをたどり直して、日本人における広い意味での幻想的想像力の質と種類をさぐる探針となって、いまなおその作業をつづけている。『竹取物語』の昔に改めて戻ったわけだが、いつの日か近・現代小説についてもふたたびより広い視野から論じられる日のくることを期待している。(一九八二年一月)

目次

はじめに

I 『破戒』と『明暗』……………一

- 1 『浮雲』と藤村・漱石(三)
- 2 『破戒』という標題(九)
- 3 藤村の方法——写生(二四)
- 4 読者との共犯関係(三〇)
- 5 『明暗』の方法——個別・構造・発展(三七)
- 6 『文学論』——連想論から暗示論へ(三三)
- 7 心身相関論としての説話(三八)
- 8 小林の登場と有産階級の成立(四四)

II 『暗夜行路』と『或る女』…………… 九

- 9 近代口語体の完成(五〇)
- 10 「序詞」における人称の変更とその結果(五五)
- 11 「草稿」から決定稿へ(六〇)
- 12 〈作者〉の消去(六七)
- 13 『或る女』前篇の自然把握——擬人法(七三)
- 14 『或る女』の構想——理想と現実(七九)
- 15 葉子をめぐる男たち(八六)
- 16 帰国と感覚の変化——「近代化」の矛盾(九二)

III 『海に生くる人々』と『上海』…………… 九

- 17 「書くように書く」と「肉体の声」(一〇〇)
- 18 獄中での幻影現象(二〇七)
- 19 運動感覚とユーモア(二二三)
- 20 作中人物とストライキ(二二九)

21	小説の新しさ(二三)	
22	ホモ・エコノミクス(二三)	
23	汚穢のなかで(二四)	
IV	『真空地帯』と『死霊』……………	一四
24	なぜ両篇をとりあげるか(二五)	
25	野間宏の理論形成(二五)	
26	二重の説話(二六)	
27	軍隊という犯罪組織(二七)	
28	『死霊』の言語(二八)	
29	岸／与志／矢場と首猛夫(二八)	
30	ありうべき『死霊』の構造(二九)	
	あとがき……………	二七

I
『破戒』と『明暗』

1 『浮雲』と藤村・漱石

『飯倉だより』のなかの「昨日、一昨日」(大正八年一月)という一文に藤村が次のように書いているところがある。ここから出発したい。

「はじめて長谷川氏の『浮雲』が出てから最早二十八九年の月日が経つ。二十八九年といふ月日は随分いろいろに私の生活を変へ私の境遇を変へたが、しかし長谷川氏を愛する心は『浮雲』が出た当時からずっと今日まで同じやうに私に続いて来て居る。これは畢竟自分の青年時代に氏の作から喚起された清新なセンセーションとも言ふべきものが忘れられないで、それが自分の心の奥に深く刻みつけられて居るからであらう」

小説『浮雲』は第一篇が明治二十年、第二篇が翌二十一年の出版であり、最後の第三篇が雑誌に発表されたのち全篇の合本が成ったのは明治二十四年であった。『浮雲』が出てから」と書きながら藤村がこれらのうちのいずれを思い浮かべているか不明だが、ここに一点おもしろいことがある。「最早二十八九年の月日が経つ」というところから逆算して回想するのが明治二十一、二年のこととすれば、『新生』を書きつつある四十八歳の藤村の脳裏に浮かぶ彼自身の

姿は十七、八歳、相手の二葉亭もまた二十四、五歳の若さであった。

「月日は……私の生活を変へ私の境遇を変へ……」というすでに五十に手のとどころという男にしてはやや大時代な感傷と対比された、二葉亭への変らぬ愛というこの恋愛の告白のような響きは、背景が遠い時間のへだたりのなかに置かれているからばかりでなく、清新な感動をあたえてくれた相手もまた青年であったところに由来するにちがいない。もしもそのとき二葉亭が三十四歳の人であつたなら、洗礼を受けたばかりの春樹青年の傾倒ぶりはもっと距離を置いたものになつたのではなからうか。

ところで藤村の二葉亭に対する態度とおよそ対蹠的とも言えるのが夏目漱石のものである。もっとも藤村の回想は二葉亭の没後十年以上もたつてからのものであり、漱石の談話は二葉亭がインド洋上で客死したという報道が伝わった直後のものであるから、同じ回想といつてもそこにおのずからニュアンスの異なるところがあろう。しかしそれにしても漱石がインタビューにこたえた内容はまことにそっけないものだ。

「私は唯同じ朝日新聞社に居たといふ丈けで、殆んど親交がなかつたから、長谷川君に就ては何の話も持たない。尤も私が朝日に入つて以来両三度会つた事がある。又私も以前は本郷西片町に居たし、長谷川君も同じ所に居たのだから、入社後に、訪ねて往つて、大に語らうと思つて居た事があるが、ちやうど恰度この時分長谷川君は頭が悪いので、近頃は誰にも会

はないといふ事だから、遠慮して訪ねもしないで居たのだが、その後暫らくして、銭湯で会った事があつたので、頭の方は何うかねと聞いて見たら、まだ悪いといふ事だし、……」

（「感じのいい人」）

「一寸ちよいとした話をしたばかりでも、感じのいい、立派な紳士で、誠に上品な人」のなかから談話のタイトルはひきだされたものだが、漱石自身のことを世間で何と言っていたかを知つか知らずか、すでに故人となつた人について「頭が悪い」病いをわざわざ口にしなくてもよさそうに思われる。同じ談話集には「文芸は男子一生の事業とするに足らざる乎」（明治四十一年十一月）が収められてあり、そこで漱石があらゆる職業に優劣なく、大工と文学者に優劣がないように文学者と政治家にも優劣はないと語っているのは、当時ロシアの首都にあつて文学に代る政治に奔走しているとみなされた二葉亭に対する反論であつた。漱石はこの有名な二葉亭のことば（……足らず）でおわる）を一種の捨てりふと聞いていたのであろう。

藤村と二葉亭との年齢のへだたりが遠からず近からず、しかも文章をつうじて同時代の空気を呼吸するにもつともふさわしいものであつたとすれば、漱石は二葉亭の三年後の生まれであり、ともに主として東京で育つて明治初年の下町風の雰囲気を身につけ、ともに文筆家として同じ新聞社の同僚となり、すくなくとも漱石からみれば二葉亭は、共感と同時にライバル意識を感じさせることのある相手でもあつたのであろう。ともかく「感じのいい人」という回想は

もっぱら長谷川辰之助の人柄について語って、二葉亭四迷の文学についてはまったく語らず、口述筆記をした記者の筆になる、「其翻譯に創作に、縦横の才筆を揮ひ、言文一致体の創始者として仰がれ、明治文学に多大の貢獻をなしたる長谷川二葉亭氏」という冒頭の紹介文が宙に浮いている。

漱石は別のところでその二葉亭の創始についても手厳しい意見をのべている。——「今の言文一致は細かい処まで書き現はされる点はあらうけれども、唯語尾が變化したまでで何も擬古文と相違はない。であるから会話の込入つたものなどは到底書きあらはす事は不可能である」(『将来の文章』明治四十年)。

そういう漱石自身の文章も初期の小説と比べてみればそのころにはもっぱら言文一致体を用いているはずだが、それはひとまずおき、ふたたび藤村に戻るなら、彼はこの問題について何と言っているであろうか。先ほど引用した「昨日、一昨日」のすぐ先に次のようにある。

「大きな作家なり批評家なりには言葉といふものに対する純直な愛情と鋭敏な感覚とがある。その点に於て当時長谷川氏に比すべき人はなかつたと思ふ。言文一致体の文章を書きはじめて作家として当時長谷川氏と並び称された人に山田美妙齋氏がある。けれども山田氏其他の作家が多く言ひまはしといふことに苦心した中で、独り長谷川氏のみは言葉そのものから出發したやうなところがある。『浮雲』と前後して氏はツルゲネエフの小品の訳