

岩波  
講座

日本文学史 第十二卷 近代

私小説・心境小説

小田切秀雄

岩波書店

私小説・心境小説

小田切秀雄

目次

一 問題の輪廓	三
二 私小説・心境小説の成立	五
三 私小説の展開・私小説論	七
参考文献	七

## 一 問題の輪廓

論としての私小説論・心境小説論が成立したのは大正十年前後からのことで（くわしくは後述）、従って私小説・心境小説という文学的な自覚や觀念が成立したのもその時期であった。しかし、日本近代文学はすでに明治四十年代からこの文学傾向を濃厚に示しており、作品としての私小説・心境小説は大正十年以前にも実に多く発表されてきている。そしてその後、この論と作品とはさまざまな色あいの変化はつくりだしながらも決してとだえることなくこんにちにいたり、さいきんようやく理論的な一応の結着と作品上でのほぼ最後のな姿とを示しているが、まだすっかりケリがついたというわけではない。どういふ新しい命脈を示すかはまだわからないのである。明治四十年代からこんにちまでということ、日本近代文学の確立期らしいの全時期ということであって、私小説・心境小説というものが日本近代文学史のなかでどんなに持続的な力をもっているかを示している。

この持続力は、私小説・心境小説が近代日本においての作家の自我（制作態度上、また作品内容上の）の最も一般的な存在の仕方とかかわっているために生じたものである。一般的な存在の仕方、というのは、後述のような自己破滅的な演技を作家が重ねてゆく場合までをふくめて、つねにむしかえされる根強いパターンだという意味であって、日本近代文学史の内がわにいわば骨がらみになって生き続けてきているものであり、日本近代小説の基本的な特色の一つである。これがどんなに根強いかということは、日本近代文学の確立者であった自然主義文学自体が最初から私小説的な傾向を強く示していること、また私小説・心境小説の公然たる否定者として現れた昭和初年のプロレタリア文学さえが、小林多喜二の「党生活者」などに見られるように私小説的な描き方をした部分でだけ成功するというような例をもち、その文学運動の挫折後の転向文学においては一せいに私小説的方法に傾斜してしまっていること、新興

芸術派や戦後文学においてもこの方法との接合が意識的にまたは結果的に行われていること、等々として現れており、また文芸思潮や文学的意匠の交替の時期には必ず陰から出てきて独自な生命を示すという形でも現れている。

日本近代文学の基本的な性格の一つが私小説・心境小説の傾向だということは、敗戦までの日本近代文学の社会的な孤立・疎外という一貫した特色にそのまま重なりあっている。明治らしいの日本社会においての近代的人間の極度に疎外された状態の結果として生れたこの文学傾向は、そういう状態のなかで自己封鎖的に純粋な芸術性を実現しようとするきわめて特殊な文学的営為のゆえに、近代社会と人間との入り組んだ関係の人間の追及としては展開しえず、国民大衆のうちのごく一部の読者をしかもつことができなかった。このようにして文学は小市民的個人の日常性の上に膠着させられ、個人の内がわに深く立ち入って普遍的人間に達する道も、社会機構との対立関係の展開のなかで社会をも人間をもその本質的な面で照しだす道も、どちらもが不可能になった(日常性への膠着ということについては、平野謙によってべつの見解が示されているが、それについてはあとで触れる)。このような制約を根本的に打開することは、現代日本文学の最も重要な課題の一つであるが、すでに日本近代文学史はその成立当時からこれと対立する文学方向をもつねに示しており、作品上また理論上さまざまな達成をつくりだしてきてもいる。また、私小説的方法を逆用しあるいは転用して別個の新しい道をつくろうとし、かなりの成果をあげている場合もある。こうした達成や経験は、私小説・心境小説の傾向の根本的な克服にとつての確かな足場となっているものであるが、同時にまた、それらによってすっかり克服されてしまうにはあまりにも根強い存在としてこの傾向は日本近代の生活と文学伝統に癒着してしまっている。ただし戦後に作家と文学とをめぐる社会的精神的状況が大きく変化し、とくに商業的マス・コミが文学と文学者とにたいする支配を強めてきた実情は、私小説・心境小説をしないで片隅に追いやるようになり、それらの作者たちも私小説・心境小説の新たな深化なり展開なりによってそれに対抗しようという気迫を示していない。また戦後の十余年間にわたって、若い有能な私小説作家もほとんど登場しなくなっている。この意味では、私小

説・心境小説はもはや末期的な症状に立ち至ったと断定していいかも知れない。だが私小説・心境小説の問題が重要なのは、もともとそれが日本近代文学確立期らしいの骨がらみの傾向として文学の内部を規制してきたために、近代日本の作家においての自我の性格の問題・日常性と想像力の自由との問題・リアリズムの問題・芸術と実生活の問題・政治と文学の問題等の集約点となっているからにほかならぬ。それだけに、私小説・心境小説の傾向は簡単に消え去ってしまう代りに、いつどういう仕方でもよみがえってくるかわからぬ面をもっているのである。そして、この傾向のなかに集約されてきた近代日本文学の基本的諸問題はいずれもすぐれて現代的な文学的課題であり、文学史の経験をつまえて打開に当ることが必要なのである。

以下、私小説・心境小説そのものの歴史を、私小説論・心境小説論の歴史とをあわせて概観しながら、その主要な問題点をとりあげてゆくことにする。

## 二 私小説・心境小説の成立

「私小説・心境小説」とつらねて書いてきたが、私小説と心境小説とは根本においては同じだとしても、具体的に両者の間に多少のちがいがあり、このちがいは無視することのできぬ性質のものである。心境小説はつねに私小説のなかにふくまれるが、私小説はつねに必しも心境小説とは限らない（嘉村礒多の場合などが代表的）ということがあり、この意味では両者は上位概念と下位概念という関係になる。この両者を区別することなく私小説ということばのなかに心境小説をもふくめていう場合が多かったのはそのことに関係しているが、他方また、私小説論・心境小説論が論としてはじまっていらしい漠然とながら両者を区別して一応の対等概念として見るやり方——つまり、私小説の方は、作者自身が自己の矛盾や醜悪やについての告白的な情熱ないし自己告発的な表現行為それ自体において芸術的自

己充足をつくりだそうとするもの（いわゆる「破滅型」。作者としての心境の安定などほとんどまたはまったくもちなない）を言い、心境小説の方は、そういう私小説とはちがった心境的に安定した作者の境地を静かに描いた作品を言う、こういう区別が行われており、戦後とくに伊藤整・平野謙らの私小説論がこのような区別をはっきりとおしだしている、現在ではこの用語法が広く使われるようになってきている。もちろんこの場合にも、私小説と心境小説との境目がはっきりとつけられぬ場合があり、もともと広義の私小説内部における二つの傾向でもあったのだから厳密には区別できぬ場合が多いが、二つの傾向が存在すること自体は事実なので、このような区別は有効なやり方だと思われる。

だが、初期にはこういう区別はまだ現れない。私小説の初期とは？ 従来、日本近代文学史においての私小説的傾向の最初の作品は、田山花袋（明治四年―昭和五年）の明治四十年の「蒲団」だということになっており、日本自然主義はその前年の島崎藤村（明治二年―昭和二年）の「破戒」に示されたフィクショナルな方法での客観追及のコースが「蒲団」によって私小説的方向に転換させられた、ということも常識になってきている。この常識自体に誤りはないが、常識だけで片付けてしまうことの出来る問題ではない。第一に、「蒲団」によって日本自然主義の方向決定が行われたということは、そういう方向決定を受け入れる文学的・社会的な地盤があったからそうなのである。その当時の文学者にはべつ方向を受け入れる可能性も混沌として実在していたのに、「蒲団」が現れてはっきりした方向決定の強烈な役割を果たしたということは一面の事実であるが、同時に、受け入れのための強い地盤が存在していなければやはりそれは不可能だったのである。昭和初年いろいろのさまざまな私小説論のなかで日本近代文学の私小説的な風土ということがしばしばいわれてきたが、「風土」的なものはいきなり「蒲団」によってつくられはじめたのではない。

私小説が成立しその後根強く生き続けるにいたった事情は、古代いろいろ日本にすぐれた叙事詩的な文学が発展せず、中世には「平家物語」のようなすぐれた例外があるにしても、日本文学史全体としては抒情詩（短歌・俳句）が支配的で、散文作品にも抒情的な効果を追及したものが多く、という伝統的な事情につながっている。自己を客観的な対象

のなかに投入してフィクションナルな追及を行う文学伝統もむろんないわけではないが、それよりも、社会的・客観的な現実から疎外された個人が、自己を中心として抒情することのなかに自我充足を見出す文学者が多かった。紫式部の「源氏物語」の場合でも、作者自身としては物語の展開のなかに独自の「ものあはれ」の抒情的気分をかもし出すことに力点をおいていた。ただ彼女は、宮廷の人間の現実の立入った追及の上にその抒情的効果をつくりだそうとしたために鋭いリアリズムに達していったのであるが、第一帖「桐壺」からすでに明らかのように、彼女自身としては桐壺と帝との不幸な恋愛の経過の掘り下げよりも、桐壺の死による帝の傷心の場面の抒情的表現の方に力をこめて描いたのであった。こうした抒情性とは性質を異にするように見える中世・近世の随筆や小説にも、散文的追及というよりも心境の自在さや静かな諦念による味わいを主としたものが多く、すべてこれらは短歌・俳句の盛行ということとあわせて日本文学の伝統のうちの「私」への膠着という傾向の強さを示している。社会から疎外された（自ら進んでそうなったのではあるが）文人隠士たちによる風流という日本文学伝統の基本的な特色の一つもこれに関連して生れたものである。こうした事情は、日本においての人間性の自由が伝統的にどういう仕方であるのなかに実現されてきたか、海で周囲をとざされた国での専制権力の伝統的な強大さが日本人を重くとらえてきたなかで、自由への人間的要求と努力とが美的にどういうものとして実現されたかという問題と結びついている。そして、疎外された孤独な個人がその「私」の感情や印象を歌いまたは描く場合に、疎外された状態の客観的な追及や、疎外したものへの復讐としての批判的追及やには向うこと少なく、自己をいたわりまたはささやかな心境の安定のなかに自己を保とうとする傾向が著しかった。こうした文学伝統を必然的としたような社会条件は、明治社会に入っても決して消え去りはしなかった。明治絶対主義の支配体制は、近代的な経済関係・社会関係の発展とともにしだいに制度的・思想的にも近代化された側面を多くしていったが、自由民権運動を屈服させた天皇制機構がそれらしい圧倒的な力で国民の上のしかかっていた事情は



根本的には敗戦時まで変らず、ことに明治期には、近代的・人間的な要求にめざめた一部の知識人は、絶対主義政府・軍隊・警察・地主小作制・全国的な完備した教育網等々によって思想的心理的にまで重くとざされていた国民大衆からまったく切りはなされ、下からの民衆的な運動の未成熟のままに社会的にはまったく孤独な場所で、日本近代文学の形成を行ってこねばならなかった。すでに多くの日本近代文学史叙述が明らかにしているように、明治三十年代後半までにいたる明治期の文学者の営為は、つきつめれば深い孤絶感・ペシミズムに陥るか、または、与謝野晶子よしかのあきこ（明治二年―昭和七年）の歌集「みだれ髪」や高山樗牛たかぎもとやぶ（明治四年―明治三五年）の評論「美的生活を論ず」（ともに明治三十四年の）ように、もっぱら愛慾や本能を中心としてそのワク内での大胆な自我主義の主張を行うか――という状態を破り出にくかった。人間と状況との關係をその本質的な諸側面にまで掘り下げてゆくことによって、人間性をも社会をもそれまで知られていなかった深部からこじ開けるにいたるというような客観的追及は、いくらかそういうものに近い性質を示した二葉亭四迷ふたばていしめい（元治元年―明治四年）の「浮雲」・森鷗外もりおろがい（文久二年―大正二年）の「舞姫」・樋口一葉ひぐちいちよう（明治五年―明治九年）の「にぎりえ」・国木田独步くにぎただ（明治四年―明治四年）の諸短篇・徳富芦花とくふあしはな（明治元年―昭和二年）の「思出の記」その他若干を除けばほとんど実現されたことがなく、風俗的なリアリズムによる通俗・半通俗の作品が文壇の表面を支配してきた。多くの作家の場合、近代的人間としての自覚や要求は、明治社会の重い秩序と半封建的な概念との支配にたいする漠然とした違和感・孤独・疑惑という形でしだいに内面的に形成されはじめてはいたが、そのアイマイさのゆえに、作者の「私」が作品制作の全過程のなかで人間と社会への立ち入った切実な追及や打開の試みのバネないし根拠として文学的に機能することなく、その時々々の新時代粧を風俗小説的に追いかけるという状態を出られなかったのであった。明治三十年代末に現れた小栗風葉の長篇「青春」は、そういうたぐいのものの一応の見事な仕上げを意味するものであった。

作者の「私」の不在ないし微弱な存在がこの時期までの明治小説の支配的な特色であった。もちろん、どんな小説

にも作者の「私」が全然存在しないということはない。存在はしたのだが、空疎な感傷か小説職人としての技術主義的な関心か著しく傾斜した「私」がいただけなのであった。一般に、すぐれた作品であればあるほど、作中の人物たちは作者の「私」の血をかけた分身たちとして作者によって内がわから濃密に支えられつつ、フィクショナルな世界で自由に行動する。フィクショナルな想像力の自由な豊かな展開には、その手がかりや材料として、それまでに作者の内部に蓄積された印象や経験やの深さ鮮かさまたは広さや確かさが必要であり、またそれらの印象や経験を再構成・変形・結合・分解・展開して実在そのものとは一応別個の独自の独自の想像的世界の秩序に形成する力をもたねばならぬが、印象や経験から想像的世界の形成にいたるこれらすべての営為の活気と個性的な鋭さと意味深さとを衝迫し保障するのは、作者の「私」の切実な人間的要求や苦悩や打開のための全人的な追及である。作者の「私」にこういうものが欠けていれば、想像力だけが荒唐無稽なまたは小説職人的なものになってしまふ。そして「私」の不在または微弱ということになる。——近代以前の日本文学には、疎外された「私」の個人的・私的な領域への膠着が伝統的であったということをさきに述べたが、そのいわば裏返しとして、明治中期までの近代文学には「私」の不在ないし微弱ということが支配的になっていたのである。両者は、現象としては対立的だが、本質的には相通している。そして、「私」の不在ないし微弱ということは、作品の形象性を風俗小説的にぎやかにはしたが文学的な力そのものは乏しく、前掲の若干の作品のほかに明治三十年代末までには古典として数うべき作品はきわめて少ない。

明治三十九年に島崎藤村の「破戒」が現れたことは日本近代文学の劃期的転換を意味していた。この長篇は、社会的に極度の非人間的な抑圧を受けていた部落民の一知識人を主人公にとり、主人公が傷つき苦悩しながら自己の解放を求めて進む経過のなかに、作者自身の近代的人間としての苦悩を濃厚に重ねあわせたものであるが、半封建的な重圧のなかで自我を北村透谷のような破滅に至る危険から守りつつなんとかして実世界のなかに実現してゆこうという作者の「私」のはげしいエネルギーとそれに伴う肉面的な苦悩は、主人公の姿や口をかりてほとんど告白的に描きだ

されている。だが、これがいわゆる「告白文学」でないのは、部落民の一知識人が日本社会の現実のなかで実際に自己を解放してゆくその現実的な筋道の追及という形をとっているからであり、そういう形で作者の「私」が自己と社会との対決を作品世界のなかで展開し追及しているからである。この作品には、すでに多くのひとに指摘されているようにいくつかの欠点があるが、作者の「私」が右のような仕方で作成過程のなかに機能するようになったという点ではまったく劃期的であって、作者の「私」によって深く裏打ちされた主人公を一つの典型的な社会的状況のなかに設定し、社会の本質的な矛盾に衝突させることによって、近代的人間性の新しい内容自体をも、それを解体させようとする社会的な諸力の実態と意味をも、葛藤を通して鋭く照しだす全過程のなかにまた作者の「私」が生き生きと機能させられているのである。「破戒」の芸術的な形象性はこのような仕方を実現されたものであって、それまでの小説においてのような「私」の不在ないし微弱という状態は、この作品の登場によって根本的には破り去られ、いご田山花袋の「田舎教師」・有島武郎(明治二年—大正二年)の「或る女」・長塚節(明治二年—大正四年)の「土」・徳田秋声(明治四年—昭和八年)の「足跡」・森鷗外や夏目漱石(慶応三年—大正五年)や石川啄木(明治九年—明治四五年)の小説等々、作者の「私」がフィクションによる客観的追及をしつかりと支えている近代的な文学作品が生まれてくることを可能にした。

だが、これらの作品は「破戒」後の文学の主流になったのではなかった。周知のように、「破戒」の翌年の明治四十年に出た「蒲団」が方向づけた私小説的傾向がその後の日本文学の基礎的な流れになっていったのである。そしてそれは「破戒」じたいのうちに、すでに可能性としてはひそめられていたことでもあった。その一つは、さきに触れた告白的な傾向という仕方での作者の「私」のむきだしな投影であって、その「私」は、平野謙の説明をかりれば

……運命と生の悒鬱に苦悩する情熱、それは虐げられたものが虐げられつともいかにかして生きてゆきたいと希ふ、あの熄みがたい情熱にまつすぐにつながるものである。「破戒」には恐怖、哀傷、哀憐などの言葉とならんで、眺め入る、泣くといふ言葉が、随所につかはれてゐるが、すべて藤村流の含みを持つた一聯のヴォキャブラリイ

にはかならない。すなはち、藤村は一部落民の子の悶えを決して上からの同情者として眺めてはゐないのである。藤村は丑松に眺め入り、眺め入りつつ泣くことによつて、その運命の烈しさに黙つて抗議してゐるのである。(河出文庫「島崎藤村」)

という形で主人公に重ねあわせられ、「眺め入り、眺め入りつつ泣く」という「藤村詩集」らしい抒情的主観性が濃厚に塗りつけられている部分がすくなくないのである。小説のなかに作者の「私」の切実な実感や情熱が濃厚に塗りつけられるということは、二葉亭や一葉や独歩にもなかったわけではないが、この作品ほどに存分に行われたことはなく、これ自体として一つの新しい文学的な出来事であった。しかしそれは同時に、作者の「私」がフィクショナルな追及の客観性のなかに十分に投げこまれていないということであり、リアリズムの客体追及における主体として想像力・表現力の自由な展開のなかに十分に機能していないことを示すものである。作品の真实性の保証を、作者の直接の経験や体験の直接的な表現ということに見出す私小説的な態度にこれはつながってゆく。次に、「破戒」のなかに部落解放の闘士として献身する猪子蓮太郎というような人物も出てくるが、主人公はむしろ、「虐げられつつも、いかに生きて生きてゆきたいと希ふ、あの熄みがたい情熱」という説明通りの藤村型の人物であつて、作の末尾の告白の場面などにとくに著しく示されているように、一方で極度に慎重・インギン・控え目な態度と、他方に、抑えに抑えたあげくのバクハツと——この両者の組み合わせによるねばり強い自己貫徹のやり方は実は藤村自身の生き方そのものにほかならなかつた。藤村のこういう態度は、少青年時代に他人や親戚の世話になつて育つてきたところから生じた実生活上のよぎらない知恵や、それと結びついていた非政治主義(なお、政治にふりまわされて死んだ父の悲劇を知つていたということもあつて、最初から藤村は非政治主義的であり、透谷や独歩とちがつていた)に由来しているが、同時に、この「破戒」が制作された日露戦中から戦後の時期は、一方で戦後的な解放の時期として絶対主義体制下での近代的・民主主義的關係の側面が急激に比重を増大し、労働者運動も新たな高揚をもちはじめた時でありながら、他

方、日本資本主義がまさに独占資本段階に入りはじめた時期であり、また帝国主義的侵略国として強化化しはじめた時期に当たっていて、戦後の解放的な運動の高揚にたいしては新たなはげしい弾圧をもって対しはじめていたのである。そういう時代だったから、もはや近代的自我の解放要求は近代的な共和国の体制の実現・天皇制絶対主義の改革というような社会生活上の理想や見通しをもつことができず、戦後世代として反体制的ないし反秩序的なエネルギーをひそめつつ登場した石川啄木・木下杢太郎・高村光太郎・北原白秋らのグループ（『明星』『スバル』の系列）の場合などは、やがてデカダンスという形で感覺的・官能的・情緒的な限りでの大胆な解放のなかに自我の自由を陶酔的に実現しようとしたのであった。——藤村は、このような時代の社会的重圧を批判的に追及しながら対決は回避して、たとえば主人公の『破戒』（封建的差別観の因習にたいする真実の告白）後の新しい生活を、当時まだ自由の国としての側面を多く残していたアメリカに求めさせ、日本で部落解放のために働くというふうにはしめくくらなかった。

時代と藤村自身とがこういうふうであった上に、さらに、「破戒」を迎えた当時の文学界の反応の仕方そのものが次のようなものであった。平野謙は前掲の本のなかで、「破戒」刊行直後に新聞雑誌に出た三十余りの書評を調査した結果、その主要な傾向として、「……『金色夜叉』などのプロット中心の小説構成に判然対立するものとして、『破戒』が真率に『生活問題』——『碌々たる者の酸苦』にまで肉薄し得たことは、漱石、花袋、烏水、羚羊子らのひとしく推奨するところであつた」、また「……『破戒』を目して独歩は丑松個人の『思想の変遷史』と眺め、白鳥は『自覚心の煩悶』と呼び、抱月またそこに『ヴェルトシヌメルツの香』を嗅いだ。……当時の文学界における最良最新の分子によつて与へられたこれらの評価の意味は単に『破戒』一篇に対してのみならず、日本自然主義全体の方向にかかわる重要性を担つてゐる。……彼らが『破戒』の主題を『新しき個人』の自意識上の葛藤と規定したことは、たしかに問題をひとつの普遍的な高さにまで昇華したものであると同時に、『破戒』の孕む混沌も一緒に洗ひ浄めてしまつた憾みがある」と概括している。「混沌」のうちの、社会的抑圧とのたたかいの側面が「洗ひ浄め」られはざされてしまつ

たのだ。「破戒」は刊行直後から一般にきわめて高い評価をうけたが、その評価の内容はそういう方向のものだったのである。藤村が「破戒」の次の長篇「春」（明治四十一年）いご自伝的傾向の強い作品に転じたのは、「破戒」の翌年に「蒲団」が出てそれにひきずられたということもあるが、それより前にまず右のような文壇的与論によって特定の方向づけを与えられていた。そしてこのことは、藤村だけのことでなく、この作品から強い衝撃を受けて新しく文学的に進み出ようとしていたひとたちの多くにとってもあるていど同様であったにそういない。花袋もそうであった。

「蒲団」が、「破戒」によってせっかく開かれた近代小説的な進路を私小説的な方向にねじまげてしまったという事情については、すでに中村光夫「風俗小説論」（角川文庫）その他に詳しい説明がある。それはその通りなのだが、さてそれではどれだけの決定的な力をもって「蒲団」がその役割を果たしたかということになれば、そこにはなお多くの問題がある。これについても平野謙が「講座・日本近代文学史」（昭和三十二年 大月書店第二巻の「蒲団」の項で書いたことは注目にあたいする。かれは、昭和十四年六月号の『中央公論』に発表された「花袋」「蒲団」のモデルを繞る手簡」という花袋書簡十九通を材料にして、この書簡が示す事実関係からはとうてい「作者イコール主人公という私小説の定式を、そのまま『蒲団』にあてはめることはできない」ことを論証している。そのモデルにされた女性の両親と花袋とは「蒲団」発表後も依然として文通があり、また両親あての手紙のなかでその娘の再上京をすすめてもおり、全体として「師匠の体面をしっかりと保持している」、等の事実があるが、このことは、花袋が「蒲団」発表後に「やましき」で文通もできぬという状態にはなっていないこと、おそらくそれは「性的交渉」をすぐ卑しいものと考えてしまう古風な花袋が、その点での「清浄潔白」であったことによる自恃からであろう、そしてともと、「現実には女弟子と性的交渉がなかったからこそ、思いきって花袋はうみよんだ『醜なる心』を文学化する『皮剥ぎの苦痛』にもよくたええたのではなかったか」、というのが平野の論の中心だが、これは正当だと思われる。そしてこれが正当ならば、「フィクションになる可能性も私小説となる可能性も十分はらみながら、そのいずれにも直線的にはつながらない、

という一点に『蒲団』の誤解されやすい劃期の意味をよみとらねばならぬと思う」という平野の結論をもうけいれねばならぬことになる。だが、いずれにも直線的にはつながらぬにしても、どちらにより多くつながる可能性をもつかといえば私小説の方向であることはいうをまつまい。平野自身が同じ場所で、『蒲団』は性の衝動に根ざすエゴの別扶という視点から、自己の社会的体面を完膚なきまでに剝奪しようとした劃期の作品であり、それをよく敢行したのは花袋のやみがたい文学的野望であった」と書いているように、花袋は主人公を作者自身だと世間がすっかり思いこむであろうほどに自己に密着させて描きだし、またそのことよって「自己の社会的体面を完膚なきまでに剝奪」という場合の「自己」とは花袋自身のことなのだから、お他人さまの社会的体面の剝奪などとはまったく話がちがうのである。そしてこのことはその後の私小説(心境小説と区別した場合の)の基本的な性格となるものにはかならぬ。

こんにち「蒲団」を読めば、このていどの「性の発動に根ざすエゴの別扶」などというものはやきわめてありふれたものにはすぎぬ。伊藤整のさいきんの長篇『氾濫』(『新潮』昭和三十一年十一月—三十三年七月)と読みくらべてみるまでもない。だが、「蒲団」はその発表当時としていえば文字通りに「劃期の作品であり、それをよく敢行したのは花袋のやみがたい文学的野望であつた」といわれるにふさわしい作品であつた。それほどに「エゴの別扶」は行われなかつたのである。エゴの立入つた別扶をこのていどのにもフィクションのなかで行つたものは少なかつたし、「破戒」も「性の発動に根ざ」したエゴの別扶という部分はほとんどふくんでいなかった。もちろん、どんな作家もエゴを完全に裸かにして示すということはできない。裸かなエゴを底まで「別扶」するためにペンを紙につけると、たちまち紙が燃え上ってしまうということも伊藤整がどこかで書いていたことがある。裸かのエゴの本当のすさまじい力を紙の上にとらえようとすればフィクショナルな設定による以外に方法はない。だが、花袋は「蒲団」ではそういうところからまだ遙かに遠い場所で、ようやくこれだけの「別扶」を行うのにはげしい内的努力を行わねばならなかつたのであつた。それは成功し、エゴ——作者の「私」の体面の陰にかくされていた自然主義的人間としての真実がそのまま

の形で直接に作品中に描きだされ、読者のエゴと直接に顔をつき合すことになり、それまで長い間にわたって作者の「私」不在の小説、風俗や趣向や脚色や思いつきなどのおもしろさを中心として書かれていた小説類とちがって、生の内的な関心そのものに正面からあいかかわって行く、近代的な文学の登場を強く印象づけることになった。作者の「私」の直接に経験し体験していることが描きだされるくらいに真実の文学はない——という考え方、近代前的な重い習俗によってつくられた体面をかなぐりすてて、その下にある人間性の真実をひき出すことは人間関係を合理的な真実の關係にするであらう——という考え方、また、ヨーロッパの自然主義の場合でも自然科学的な世界観や方法の必然的な影響または撮取によって経験的に正確な事実を尊重するが、「蒲団」のように作者の「私」の経験がそのまま直接に描き出されているのは（といっても平野謙が指摘したような隠された限定があるわけだが）、ヨーロッパの自然主義に通ずる——という考え方、これらの考え方が「蒲団」を通してひきだされてきたのである（『早稲田文学』明治四十年十月の「蒲団」批評特集の諸家の論等。この特集の主要な筆者のは全部「現代文学論大系」第二巻 河出書房刊に収録されている）。

「蒲団」には、平野のいうようにフィクションに進む可能性自体がかくされていたことも事実であるが、それよりは、いま挙げたような考え方にそのまま支持され結びついて私小説的方向に固着してゆく可能性の方がはるかに大きかったし、実際にそうなっていたのである。右に挙げたような考え方自体は、もともと近代的な文学観念の基本的な諸側面をなすものであり、それとして徹底的に進むならばフィクションを通しての追及ということにならずにはいない性質のものであるが、それらが「蒲団」という特殊な実現形態にそのまま結びつき固着していったところに、作品的にも理論的にも日本自然主義文学の大きな制約が生れたのであった。そして、こういう状態になるについては、さきに「破戒」刊行当時の文壇の批評の傾向として挙げておいたようなものの規制力があり、また、ひよわだった近代的自我が日露戦後の新たな高揚にむかおうとしたらそのときはすでに抑圧的な独占資本段階の成立期になっていたという事情があり、さらにまたそうした強力支配の下では、自由への要求は、社会から疎外された一部の知識人たち



によって自己封鎖的な狭い私的領域で辛うじて守られるということが近代以前からの社会的・文学的な伝統となっていたのである。もっぱら愛・死・別離・風物・諦念・日常生活等々の私的領域(個人の主体のがわからずは、一応これらは非社会的・非歴史的なものとして現れる)における人間性の真実に限って、その範囲内で卒直に歌い上げ、またはありのままに描き、または自らを慰めるために書きつける——こういう心理上また発想上のパターンは、日本人のなかからその当時まだ根深く続いていたのである。なお、近代的人間としての要求や自覚をもつがゆえに社会の支配的秩序からはみ出されていた作家たちにとって、自己または作中人物をとりまくところの状況を、社会的・政治的な矛盾にまで掘り下げてゆくことは二つの危険をもっていた。一つは、かれらをはみ出させた支配的秩序の本質と機構とを鋭くとらえうるほどにはかれらの近代的自覚は思想的に明晰でもなく感受性においても本質的な鋭さをもっていないかつたこと(かれらの思想的な弱さは、たとえば花袋の「生」においてさえ、主人公——作者自身——の弟である陸軍将校の「出世」と単純な人がらとが手ばなしな讃嘆の気持をもって描きだされていることなどに示される。石川啄木のいくつかの評論は、この期の作家批評家の思想的な弱みを実にさまざま側面からつき出し批判している)、そこで、もしも社会的・政治的な領域を作品の中にとりあげようとすれば、内田魯庵(明治元年—昭和四年)の「社会百面相」(明治三十五年刊、岩波文庫)等の社会小説がなかなか表面的な社会批判からつきぬけられず、また木下尚江(明治二年—昭和二年)の「火の柱」(同三十七年)等の社会主義小説が通俗小説の設定を免れえなかつたような文学的危険にたちまち直面するようになる。かれら自身の狭い生活ぶりのゆえによく知ってもおらず、つねひごろ批判的な鋭い関心を向けてきているわけでもなく、調査するのむむつかしい社会的・政治的領域を、作品中にとりあげるといふことは冒険であるばかりでなく真実性ある表現にまでもたすことがきわめて困難であった。藤村は「破戒」でこれを破り出たのであるが、これをさらに深めるということは日本近代の作家にとって極度に困難な仕事であった。——もう一つの危険は、明治初年いらいの政府の酷薄な検閲制度がつくっていたワクに衝突する危険であり、作家が真実の追及や冒険を進めて或