

当世書生氣質

浮雲

舞姫

三人妻

に
ご
り
え

不
如
帰

高
野
聖

日本の近代小説 I

作品論の現在

三好行雄編

東京大学出版会

日本の近代小説 I

作品論の現在

三好行雄 編

東京大学出版会

編者略歴

1926年 福岡県に生れる
1950年 東京大学文学部国文学科卒業
1972年 東京大学文学部教授
現在 東京大学名誉教授、大妻女子大学文学部教授

主要著書

「作品論の試み」(1967年, 至文堂)
「日本の近代文学」(1972年, 塙書房)
「日本文学の近代と反近代」(1972年, 東京大学出版会)
「芥川龍之介論」(1976年, 筑摩書房)
「鷗外と漱石——明治のエートス」(1983年, 力富書房)
「島崎藤村論」(1984年, 筑摩書房)

現住所

東京都杉並区本天沼 2-42-5

日本の近代小説 I

1986年6月25日 初版

[検印廃止]

編者 みよしゆきお 三好行雄◎

発行所 財団法人 東京大学出版会

代表者 田中英夫

113 東京都文京区本郷 7-3-1 東大構内
電話 (811) 8814・振替東京 6-59964

印刷所 株式会社理想社印刷所
製本所 島崎製本所

ISBN 4-13-083016-3

83167

作品論をめぐる断章——序に代えて

三好行雄

序文に代えて、〈作品論〉について書けというのは、この本の企画・編集・製作を推進してくれた若い友人たちの要請である。作品論という、わたしにとってもはやいい尽した感のあるテリトリーについて書くことは、本音をいえば、なんで今更という気がしないでもない。しかし、この本が現実に編まれ、(名義上の) 編者として名を連ねた以上、ことの首尾はやはり、私自身でととのえておかねばならないのであろう。

*

回想風な文章などあまり書きたくはないのだが、この本の性質上、多少わたくしごとからはじめることも許されてよいかと思う。作品論についてなにかを語るとしたら、目下、『作品論の試み』というわたし自身の著書についてふりかえる以外に、さしあたってのモチーフを持ちあわせていない。

ことの発端は「解釈と鑑賞」の編集部から、「現代文学鑑賞」というタイトルでの連載を依頼されたことにある。先蹤として長谷川泉氏の『近代名作鑑賞』があったわけだが、この連載稿を『作品論の試み』（昭42）として上梓したことから、わたしは不幸にも、作品論の提唱者と見做されることになる。もとより本人に、それほど明確な自覚があつてのことではない。ただ、序文がわりに添えた「鑑賞と批評」の稿に、つぎのような一節のあつたのは確かである。

……かりにその（鑑賞という方法の）有効性が発見できるとしたら——鑑賞と批評の領域を区別する有効性であり、同時に、批評や研究と区別して鑑賞の独自の領域を発見することの有効性でもあるが——それはおそらく鑑賞という享受の手段が具体的な作品の存在とともに はじまり、作品の表現構造の外側へ鑑賞者の逸脱をゆるさないという根本の性格にかかわっている。美学上の問題ではなく、文学研究の実践上の問題なのである。批評や研究の名のもとに行なわれる一種の頽廢、つまり作品の世界を無視ないし輕視し、作品の事実を捨象してなりたつ世界外認識の横行に対して、すくなくとも作品世界を一次的かつ最終の対象として終始する鑑賞作品の一元的自立は、文学研究における作品論の復権のためにもっとも有力な根拠、もしくは実践の成果を提供するはずである。鑑賞という享受作用の有効性の確認および要請は、作品論のあるべき方向の確認および要請とともに現われねばならぬのである。だから、やや詭弁に聞えるかもしれないが、重要なのは鑑賞の必要ではなく、鑑賞の方法を通路として可能な作品論の復権なのである。

どう見ても舌足らずないかただが、当時、瑣末な事実への拘泥がめだちはじめていた伝記研究とい

う実証主義と、作品をその全体性の解明を抜きにして、作家の点と線にまで還元するもうひとつの実証主義とに対して、ささやかなアンチテーゼをたててみたつもりだった。ただ、それだけのことである。

*

たとえば、つぎのような文章がわたしをとまどわせる。

著者のもくろみは、作品の背後の作家や時代、文学史に相渉ることをストイックに拒んで、作品にのみ従う作品論の自律の提唱であり……

『作品論の試み』に与えられた、もっとも好意的な解説の一節である。確かに、いわれているような自律は作品論のあるべき理想かもしれないが、わたし自身はかならずしも、そこまで「ストイック」には考えていなかった。というより、そうした作品論自体が、私小説^{*}をふくむ日本の近代小説を対象にして、実現可能だとは思えなかったのである。『作品論の試み』に収めた論にしても、「暗夜行路」や「業苦」では作家の実生活がほいほい導入され、「檸檬」論は草稿の検討からはじまっていたはずである。作品論の方法は一定不易ではない、対象に即応して個々に発見されるはずだ、とわたしは考えていた。だから、「作品論の試み」とは、作品の性格に応じて組みかえられる方法論の試みでもあったわけだが、そうした方法のひとつとして、作家や文学史の事実を、作品の構造や表現の意味を解く鍵ないし情報として利用することを、わたしは避けなかった。ただ、それはあくまでも、作品についての結論をみちびく手続きのレベルにとどめられ、作品のコンテキストを離れて独り歩きすべきではない、という

程度にはストイックであった。結果として、所収論文のどれをとっても、作品の背後に、いわば作品の〈尻尾〉として、書き手としての作者の存在性を暗示する作家の影は消されていない。作品論の自律がもしありえたとしても、作品はつねに作家の所有として認知されていた。これはわたしの関心の真の所在が作品よりも、作品の生産者としての作家にあったからである。ただ困難は、作品論を閉じることと作家への通路を開くことの背反にあった。プロットを介して現われるテーマを、作品を書く作家の状況にまで還元することで作品形成の動因（モチーフ）を求めるといふ、いわば動機づけの手続きに固執したゆえんでもある。作品を論じることの究極はそれがなぜ書かれたかを問うこと、〈作家の姿勢〉を明らかにすることにあるという考えかたが根強くあり、それなしに、作品論による作家像（いうまでもなく、虚像としての作家像）の構築は不可能だと信じていた。作品を論じること、文学や芸術、あるいは美や快楽にかかわる抽象論・原理論を構築することに、わたしはいちども興味をもたなかった。くりかえしになるが、わたしにとっての作品はつねに、それを書いた作家の〈生〉もしくは〈私〉の表象としてあったのである。

*

わたしがロラン・バルトをはじめて見たのは、かれが東京大学で〈現代における文芸批評の諸問題〉について講演したときである。当時、仏文研究室の助手だった蓮実重彦氏による手ぎわのよい要約と紹介が「東京大学新聞」（二七五八号）に出ているが、それによると昭和四十一年の六月である。一九六六

年は「物語の構造分析序説」が書かれた年らしいが、この講演でもへ伝統的な批評家の誤謬を鋭く指摘する。本質論が展開されている。蓮実氏の要約にしたがえば、つぎのようなことになる。

彼にとって、批評とは、文学作品における意味の多様性を十分認識した上で、作品にあえて一つの意味を与えんとする行為にはかならない。批評家は、世界それ自体に等しい一つの作品と対決する。その時、彼は創作の瞬間に小説家が言語について行うのと同じ畸型化（アナモルフォーズ）の作業を対象となる作品に関して行う事になる。それはあたかも、一つの物体を歪曲した鏡の前に据えて、その変型された映像を眺めるのに似ている。では、この畸型化の作業には一定の規則があるのか？

バルトは言う。まず第一に、一つの作品においてはすべてが意味を持つ。従ってあらゆる要素をくまなく変型させるべきであるという事。次に、批評家が対象に刻みつけるべき畸型性は、常に一定の方向を指している必要がある。それは如何なる方向であるか？バルトはここで小説家と言葉との関係は内容と表現とのそれに等しいと信じている伝統的な批評家の誤謬を鋭く指摘する。批評家が直面すべき真の対象とは、実は作品ではなく自らの言葉そのものなのだ。そして作家であれ、批評家であれ、主体とは豊富な思想を内蔵した充実せる個体でなく、逆に無限に変貌する一連の言葉が織りなす空虚それ自体にはかならない。そこで、自己の言葉を作家のそれに重ねあわせる事によって、批評家は主体と言葉との融合そのものについて語るのである。確かに批評は、作品の中の知覚可能（アンテリジビリティ）な要素を提出するという意味で一つの解釈に参与しはするが、そこ

に彼が見出すものは作品の真実でなく、それは多様な意味を示しうる言葉の連続、即ち一連の象徴（サンボル）にほかならない。批評が作品に与えることができる意味とは、結局、作品を構成している諸々の象徴（サンボル）を、新たに花開かせる事によって得られるものだとはバルトは考えるのである。

バルトという〈テキスト〉の原型を確認できそうである。作者から読者へという志向の萌芽も、すでに明瞭に認めることができる。この記事の切抜きが手もとに残っていたところを見ると、わたし自身にも感銘が深かったはずだが、他方では——理解の浅薄さは棚にあげて——トバ口にたっただけで、この種の理論はわたしには不要だという不遜な感想も消せなかった。

*

周知のように、バルトはその後「作者の死」や「作品からテキストへ」などで、固有のテキスト理論の構築にむかうわけだが、最近、バルト自身が〈テキスト〉を新しいドクサと見なしはじめたかに見える時期[※]になって、近代文学研究の領域では、一部の（とくに若い世代の）研究者に〈テキスト論〉への支持がめだちはじめている。いかにも文明開化期らしい現象だが、やがて、テキスト論の花ざかりの時期を迎えることになるのであろうか。

定義や概念規定による明晰化を嫌うバルトの難解な理論（その難解さは時に誤訳をうたがいたくなるほどだが）を、わたしが正しく理解しているという自信は、もとよりない。しかし、あえていえば、バ

ルトの説く「引用の織物」としてのテキストという観念は、確かに、素朴に信じられていた「作品」を相対化した。しかし、作者を「作品の父であり、所有者である」と見なし、閉じた一箇の記号内容を文献学と解釈学とにゆだねることのできる（と、バルトのいう）「作品」という観念に、まったく死がもたらされたわけではない。現象的には「作品／テキスト」という二項対立が、作家の所産にむかう研究者の視座に生じたというにすぎない。バルト自身が（厳密に言えば、翻訳されたバルト自身が）、なおつぎのようにいつている。

非常に古い作品のなかにも「テキスト」はありうるし、また、現代文学の多くの産物は少しもテキストではない。（作品からテキストへ、引用は花輪光氏の訳による）

かれはまた「あますところなく象徴的な性質が、想像され、認められ、引き出せる作品は、テキストである」ともいうのだが、わたしは、日本の近代文学の多くの産物は少しもテキストではない、という魅力的な認知を与えることに、いささかもためらわない。

いずれにしても、「作者の死」という観念ほど、わたしの保守固陋な作品論と折れあいがないものはない。わたしはまた、「テキスト」ごっこをして「遊ぶ」つもりも毛頭ない。バルトの理論はわたしには不要だという不遜な感想を、わたしは依然として持ちつづけることになるう。

* 私小説では、作家自身が、作品以前に作者に関する情報が読者に与えられていることを期待する。読者は行間の書かれぬ空白を、それらの作者に属する事実によって埋めながら読む、という默契が成立しているのである。

** バルトは「彼自身によるロラン・バルト」の一節で、つぎのように書いている。

……しかし、さらにその“テキスト”が、また凝固の危険にさらされている。それは反復され、数々の光沢のないテキスト群として鑄造される。そういうテキストの群は、読書の需要を証拠だてているのであって、快楽を感じてもらいたいという欲望のあかしではない。“テキスト”は墮落して“おしゃべり”になろうとしている。どこへ向かって進めばいいのか。私はいまそういう段階にいる。(佐藤信夫氏の訳による)

日本の近代小説 I
目次

作品論をめぐる断章―序に代えて

三好行雄

当世書生氣質〔坪内逍遙〕

山田有策

1

浮雲〔二葉亭四迷〕

高田知波

16

舞姫〔森鷗外〕

助川徳是

33

三人妻〔尾崎紅葉〕

前田愛

49

にぎりえ〔樋口一葉〕

石丸晶子

66

不如帰〔徳富蘆花〕

滝藤満義

89

高野聖〔泉鏡花〕

松原康子

104

吾輩は猫である〔夏目漱石〕

和解〔志賀直哉〕

或る女〔有島武郎〕

幼年時代〔室生犀星〕

蔵の中〔宇野浩二〕

田園の憂鬱〔佐藤春夫〕

伸子〔宮本百合子〕

銀河鉄道の夜〔宮沢賢治〕

玄鶴山房〔芥川龍之介〕

大野淳一

西垣 勤

田中 榮一

宮澤賢治

野山嘉正

林 廣 親

吉川 豊子

大塚常樹

鈴木 秀子

118

134

150

168

183

197

217

237

251

Ⅱ 卷目次

冬の蠅〔梶井基次郎〕
 真知子〔野上弥生子〕
 放浪記（第一部）〔林美美子〕
 卅〔谷崎潤一郎〕
 蟹工船〔小林多喜二〕
 浅草紅団〔川端康成〕
 風博士〔坂口安吾〕
 夜明け前〔島崎藤村〕
 家族会議〔横光利二〕
 故旧忘れ得べき〔高見順〕
 普賢〔石川淳〕

小野 隆
 根岸泰子
 藤澤るり
 前田久徳
 国岡彬一
 吉田 麿生
 鳥居邦朗
 岩見照代
 檜原 修
 関谷一郎
 満田郁夫

＊
 さざなみ軍記〔井伏鱒二〕
 風立ちぬ〔堀辰雄〕
 ダス・ゲマイネ〔太宰治〕
 濯東綺譚〔永井荷風〕
 母子叙情〔岡本かの子〕
 歌のわかれ〔中野重治〕
 連環記〔幸田露伴〕
 花ざかりの森〔三島由紀夫〕
 李陵〔中島敦〕
 あとがき

羽鳥徹哉
 藤澤成光
 渡部芳紀
 柘植光彦
 杉井和子
 高橋博史
 登尾 豊
 白石喜彦
 重岡 徹

当世書生氣質「坪内逍遙」〈語り手〉をめぐって

山田有策

①初刊『三載当世書生氣質』は明治十八年六月から十九年一月まで、第一号から第十七号までの全十七冊として、湯島の晩青堂から分冊刊行された。各号とも和紙・和装・仮綴・半紙判で、清朝四号活字総ルビというスタイルであった。②テクスト 岩波文庫（昭12）。

「当世」「書生」「気質」

題名に明示される通り、この小説を執筆するにあたっての坪内逍遙の意図は確かに「当世」の「書生」の「気質」を描出することにあった。いま、ここに題名を「当世」「書生」「気質」の三つに分解したが、逍遙の最も中心的な意図は「書生」の「気質」を描くことにあつたはずである。いや、より限定すれば必ずしも「書生」でなくてもよかったはずなのではないか。ここでいう「気質」は確かに近世の気質物のタームをふまえてはいるが、内容的には『小説神髓』で言うところの「人情」に他ならない。その点にこそ〈近代〉の〈小説〉を明示しようとした改良主義者逍遙の夢が潜んでいたはずなのである。だから『小説神髓』の「小説の主眼」の冒頭にかかけられた「小説の主脳は人情なり」を想起すれば、逍遙にとって描出すべき最も肝要な点が人間

の「氣質」すなわち「人情」に他ならなかったことは明らかなのである。

もちろん、ここで問題になるのは「人情」そのものの内容なのだが、その検証は別としても、少なくとも逍遙が『小説神髓』で登場人物を「人間世界」で生きているように描くべきだと主張していることは確かである。彼はしきりに「心理学」の援用を説いてやまないが、その当否は別として、彼が小説を書くにあたってまず「人間世界」で呼吸をしている人物を登場させることを念頭に置いたであろうことは明らかである。この場合、逍遙にとって最も身近に感じ取れた「人間世界」が「書生」世界であったことは言うまでもなからう。彼自身が体験し得た「書生」世界を描けば、「人情」の描出は最もスムーズになしとげられるのではないか。恐らく人間の「氣質」すなわち「人情」を描くにあたって「書生」が選択されたのは一つにはこうした心理が作用していたと言つてよからう。もちろん「書生」の世界を描くことはいまだ形状の定まらない〈近代〉にある輪郭を与えることに他ならず、それは〈近代〉への改良をねがってやまない逍遙の夢を誘う魅力的な試みでもあった。「書生」世界はその意味からも積極的に選択さるべき領域だったのである。

こうして「書生」の世界が選ばれた時、逍遙にとって同時代を意味する「当世」というタームがごく自然に冠されたわけだが、ここで逍遙は現実自らが生息し呼吸している〈社会〉そのものをいかに描き出すべきかという近代文学が後にかかえこまざるを得なかった課題そのものと直面することになった。逍遙の中心の意図はもちろん「人情」すなわち「書生」の「氣質」にあったのだが、その前に彼はまず「当世」の「書生」を、いや、「書生」の生きている「当世」そのものに眼を向けなければならなかった。『小説神髓』で「小説の主脳は人情なり、世態風俗これに次ぐ」と記しつつも、逍遙はまず「世態風俗」すなわち「書生」の生きている〈現実〉そのものに眼を向け、言葉を与えていかなければならなかった。そうでない限り「氣質」はおろか「書生」も描き出せないように思われたのである。