

小説・その『完結』と可能性・橋浦兵一 2

世界文学再考(1)

チエーホフ・新しい読みとりの試み・中本信幸 15

作品鑑賞による日本文学史・明治大正篇・10

性格破産と倫理的意志・広津和郎の『やもり』と『作者の感想』・小田切秀雄 32

詩の歴史 9・明治から現代まで・菅原克己 52

人間復権・闘い・豊穣をめざす文学(下)・労働者・文学・労働者文学論・黒古一夫 68

言語の体系性(下)・奥田靖雄 83

「ことさげば」「ことならば」「ことは」の歴史的展開・水野清 89

能力可能と認識可能をめぐる・非情物主語ということ・金子尚一 103



復古主義の国語政策と国語教育・「常用漢字」をめぐる・ゆもとし・うなん 113

こどものことばの発達(5)・イエ・イ・チヘエワ 118

よみ方指導の方法(9)・エス・ペー・レドズボフ 129

短文づくり・短歌の学習記録・そして娘の結婚・国語教師の日記(7)・

加藤光三 137

80年冬の合宿研報告

文の理解と二次読み(下)・中西淑 148

『文学作品の読み方指導』について(1)・宮崎典男 160

△読み方教材定期便・55V

古田足日作『チャッカリぼうず』(小学校三、四年生用) 173

『チャッカリぼうず』授業化のために・西宮国語サークル 177



教育 国語

教育科学研究会・国語部会編

季刊 1981・6 むぎ書房刊

65

小説・その『完結』と可能性



橋 浦 兵 一

(はじめに)

本稿は小説における「完結」の意味について考察することを目的としている。

ポール・ヴァン・テイーゲムが『近代ヨーロッパ・アメリカ文学史』で指摘するように、十九世紀に入ると、小説が文学の「王座」についたのは、小説が他の文学に較べて、多様な可能性を捉え、時代の要請に応えることができたからである。

小説における可能性が、最も緊張した姿で描かれるのは、その完結部分である。それが未来に可能性を夢見させるという意味でも、単なる完了ではない。

ところで、日本の近代小説を点検する場合、本来の「小説」の意味と意識とか、「小説」と「ノベル Novel」の出会いとかを、管見

する必要があるのである。さらに、ノベルとしての小説が、一方では日本独得のリアリズム文学として成長し、他方ではノベルの本義にかなう文学として誕生することになる。このような相違があるので、それぞれの小説における可能性の色調も変わっており、その完結部分で示唆される緊張度の高い可能性の意味もおのずから異なるようになる。

(上)の部では、「小説」や「ノベル」の問題に触れ、さらに日本独得のリアリズム文学として、後期自然主義の小説と心境小説とを選んでいる。その可能性の意味を求めて、本稿の主題の側面をおきなおとしたからである。

(下)の部では、本稿の主題を鮮明にし、(上)の部で述べたところと対照しながら、ノベル本来の意味に沿う小説を検討した。この小説における完結が、多様な可能性を告げていることに注目して

いるのである。

(上)

近代文学の特徴をジャンルでしめすとすれば、散文芸術の自覚にもなって台頭した、近代小説をまず第一にあげなければならないと思ふ。

もっとも小説という語は、中国から古く日本に伝わり、物語、冊(草)子、日記、随筆などという語のなかにとりまぎれてきたが、近世初期には、巷間に流布しはじめたと考えられる。

小説という語の定着の情況、そのとき生じた言語上の葛藤などについて述べることはさし控えるが、小説が担った言語意識に思い至ると、魯迅の『中国小説史』(増田涉訳)のことが想起される。

周知のとおり、彼は小説の語の源流を『莊子』に求め(『外物篇』)、その意味を瑣屑の言とし、『莊子』の行文に従って「太道の存するところではない」と述べている。このかぎりでは、きわめて非芸術的な語である。魯迅はそれが「後來のいわゆる小説とはもとより同じではない」とことわってはいる。しかし、「後來」なぜ小説という語が用いられたかということについては、判然と説くところがないように思われる。

魯迅『小説史』の冒頭のことばだけをとりあげて語るのは理にかなわぬことかもしれない。が、小説という語が「後來」その形のままで用いられたのは、この語によって呼ばれた作品に、その原義、瑣屑の言としての意識を、なおもとどめつづけてきたからであらうと考えられて、魯迅の指摘はやはり意味深い。

日本では近世になって、小説の語が普遍化した、殊に近世後半期

にさしかかって、黄表紙、洒落本、滑稽本、読本などがまとめられて狭義の戯作とされ、近世末期に、人情本などが加えられて広義の戯作とされたのである。さらに、いわゆる近世散文芸術の総体が、小説という語によってしめされたりもした。戯作の成立、範囲などについては論議も多いが、まずは以上のような見解に従っておく。

戯は実に対する虚であって、虚は娯楽的な読みものの意味で用いられた。戯作も戯作者も、表立った文明からみれば、無用の長物のようなものであった。これが当時の小説および小説家に対する社会的通念であったとすれば、魯迅の考証から推測される、小説の語に宿された意識の問題は、日本の場合、戯作によってもっとも判然と検証されたことになるであらう。

右のような管見に従っても、本来の小説と、近代散文芸術としての小説とを、無反省に重ねて考えることはできなくなる。

明治十年代になると、その点の検討が行われたとみてよい。たとえば田口卯吉が『日本開化小史』(明治15)で「知の文章に類はるるものを論文と云ふ」として、それに学文、論説というジャンルを、また「情の文章に類はるるものを記事体と云ふ」として、それに歴史、小説というジャンルを認めた(第七章、日本文学の起源より千八百年代まで)。後に山路愛山は『明治文学史』(明治26)で、卯吉を高く評価した。彼は表現の自由と適正を修辭にまさる要件であることを説き、文章論を展開して、「思想的の文章」「美術的の文章」(筆者注、美術的とは芸術的の意で用いられている)に区分したのは、卯吉の主張を一步前進させるものであった。

卯吉の小説という語は近代小説の意だけに用いられているものでは

ない。しかし愛山の近代的な文章観をひきだす一つの契機になったのも事実である。

このような傾向から、坪内逍遙の『小説神髓』が誕生する。逍遙は明治十六年、すなわち『日本開化小史』の発表された翌年から、起稿し、十八年に九冊本『神髓』を完成している。卯吉や愛山が文章といったのは散文のことであるが、逍遙は散文表現の改良から着手し、その近代化の上に立って、小説を論じようとしている。

卯吉が小説の本質を「情」という語でしめしたが、逍遙は小説の主眼を「人情」においた。人情は人間固有の煩惱のことであり、別に「情欲」ともいわれた。彼が期待したのは、人情を表現の対象とする、リアルな小説であった。

他方、彼は時代の功利的な風潮を拒否して、芸術の自律性を求めている。宣長の「あはれ」の説が、人間の普遍的な感動に根ざす主張とみることによって、その論を導入したが、これと同時に、人情本などの戯作を認識し直していた。このことは、たとえば儒教的な人間像の否定だけではなく、その情的世界に傾斜した描写が、彼のいう人情に組みして、リアルな人間像を創出するのに役立つと考えられたのである。

かつて阿部次郎が『徳川時代の芸術と社会』（下篇48）で「当時の国学者の事業のうち最も深刻に俗文学に影響しうる苦のものが一つあった（傍点著者、以下同じ）」と述べ、宣長の「ものあはれの文学論」をあげている。『源氏物語』の解釈にとどまらず、「彼と同時代の俗文学に白信と規範とを同時に与ふべき原則的な力が窺つてゐる」と主張する一方で、国学者が「古（いにし）へ」に心酔したために、俗文学に同情しなかったことを指摘している。さらに「儒者（にようしや）ごろ」を否定する

あまり、「古（いにし）へ」に耽溺した国学者が、同様に儒教に背を向ける俗文学の意義を顧るいとまもなかったことを語り、ついに「ものあはれ」の説と俗文学とは「それぞれの異なる道」をたどることになったと書いている。

逍遙の立場は、宣長とも、また戯作者たちとも異っている。何よりも彼には近代リアリズムへの志向があった。前にも触れたように、人情が小説の主眼であると主張したとき、阿部次郎の考察を参照しているならば、宣長の説と戯作との画期的な統一が果たされたかのようにみえるのである。

逍遙の功績は正当に評価されなければならない。しかし、だからといって、彼の小説論の問題点を看過してもよいということにはならない。

彼の小説論の基調には、英文学から採用した近代リアリズムの片影がある。彼が「ノベル・ノヴェル」の考察に重点をおき、「模範」をもって方法としたことからみても明らかである。しかしリアリズムは彼のいう人情の模範だけで成立しない。人間関係とか、社会機構とかへの視点をリアリズムが欠くことのできないのは当然であるが、彼の理論は、この相対的、力動的な性格を不明確にしているため、人情の諸相を類型化して、作中の各人物に宿さざるをえないとする主張があらわれた。

ふりかえってみると、宣長の説と戯作とを統一しようとした視座は、逍遙の理解したリアリズムであったが、このリアリズムの不徹底さは、宣長の説が時代社会の枠組みを越える物語本質論にとどまった点、さらに戯作が情痴に傾斜する時代社会の拘束を持った点などに無

関心であり、無批判であつたことと重なるのである。従つて、先に統一と述べたところを折衷といふおすべきかもしれない。逍遙の選択した散文が雅俗折衷体と呼ばれるのも示唆深いのである。

二葉亭四迷が逍遙に対する批判者とされているのも周知のとおりであるが、その小説『浮城』（明治22）に用いられた「人情」を検討すると、そこに人間関係が重く宿っており、正当なリアリズムの摂取が、この語からも容易にうかがうことができる。たとえば第三篇、第十九回に、この語があり、自然という語と内面的に連繋している。自然という語を分析すると、二葉亭の時代社会に対する批判的な見解が明らかになる。このような内容を持つのが二葉亭の用いた「人情」であり、逍遙の場合とは異っている。なおこのことを念頭において、拙稿『近代文学と自然／＼覚え書き』（『教育国語』61号15ページ以下）を参照していただきたいと思う。詳細はそこにゆずりたい。

逍遙の折衷主義を、そのことばの扱い方から考えると、特に「ノベル」の訳語として「小説」を用いた点などに、よくうかがうことができる。しかもここから彼のリアリズムの性格も察知できるのである。

『神髓』の一章「小説の変遷」では「真成の物語」「真の小説神史」と並んで、「ノベル即ち真成の小説」「小説」「那ベル」がある。『小説の主眼』では「ノベル」の意味で、「小説」の用法が統一されている。また『小説の種類』では「模写小説（ア、チスチックノベル）」があらわれる（以上、テキストは柳田泉校訂本）。

右の経過をたどると、「小説」は「ノベル」の意味で新しく用いられ、その特質はリアリズムであつて、これこそが「ア、チスチック」なものだとされている。しかし「小説」はその歴史的な意味や意識の面

で、「ノベル」と同義語にはなりえない。

「ノベル」の語義は「新しい」（形容詞）である。近代の散文芸術が可能性としての世界を作品の上で求めようとし、またそのことで批評精神を確立しようとしたとき、こうした文学を「ノベル」と名づけたことは、その語義にふさわしいものであつた。

逍遙の模倣（写）は、すでに述べたように、人情（煩惱）の知覚的な表現を意味し、現状の世態風俗を、人情の操作によって描こうとするものであつた。しかしリアリズムが人間の生を表現しようとするとき、現状肯定につながる習慣的なものの見方を批判し、新鮮な現実を認識して、これを提示しなければならないのである。その方法でフィクションである。従つてフィクションは新鮮な現実の質的統一を作品にもたらし得るのである。これに対して素材の一部修正、想像による変形を加えることはディフォーメーションとして、フィクションと区別しなければならない。

逍遙が「小説」を「ノベル」の訳語とし、リアリズムを重視したことは、評価されなければならない。ただ彼の論理に折衷主義が働いているかぎり、それは誤訳であるとする批判も受けなければならないであろう。しかし近代小説への志向が顕著になったのは、この折衷主義にもとづく主張がなされたからでもある。問題は、「ノベル」を目標とした「小説」が、その本質たる可能性の追究にどのように対応したかということであろう。

逍遙の見解は、前に触れたとおり、フィクションによる新鮮な現実の提示を意識していない。むしろ現状肯定に赴く素材主義的なリアリズムの萌芽を宿していた。彼が『当世書生気質』（明治19）第四回で、

「つくりごと」ということは「フィクション」というルビをつけているのは、彼のフィクションについての理解度をしめしており、このことがどのようなアリズムにかかわってゆくのか、予測させるものがある。

さらに「書生気質」のこの部分を読むと、作中人物の一人が自分の身の上に及んだとき、相手から小説にありそうな話だといわれて、これを否定し、「つくりごととは毫末もなしサ」と応じてから、「是からが僕の懺悔（コンプレックス）（年若主、ルビは原文のまま）サ」と語る場面に出合う。

この懺悔はつくりごととしてのフィクションに対置され、身の上話の真実性を保証する方法として、肯定されていることがわかる。そして、ここでいわれている「小説」は、懺悔による新しい描法、直接的には、「当世書生気質」に対する道徳の自負、いいかえれば、彼のリアリズム小説の主張によって、否定されなければならないものである。小説による小説の批評が作中にどのような形であらわれようと、小説の歴史を語る場合、重要な意味を持つのである。

たとえば伊藤整の「小説の方法」（二）理論と実作との距離）には、三島氏のチポオデの「小説の美学」の中で、西ヨーロッパにおいては、小説は小説自体の芸術性の批判をその作品の内部に持つこととによって発展し生れかわって来たという意見が述べられてあるのを、私は興味あることだと考える。

とみえる。伊藤整は「小説の中における批評精神」の鋭さが「小説の中で行われた小説の批評」にもよくあらわれていることを語り、ブリュンチエールの見解を容れたティポオデの主張に賛成して、そこに小説の進化や歴史のあることを認めている。

一例として、すぐ思い起すのは、夏目漱石の場合である。彼は自己

の小説の区別なく、それが先行作品として問題を持つならば、いま創作している小説の中で、しばしば批評を加えながら、新境地を開こうとした。漱石の創作過程を考察すると、日本の近代小説もそれなりの成熟を遂げつつあったことがわかる。しかしこうした成熟期の作家だけでなく、近代初期の作家でさえ、小説における小説の批評一を意図したことは、「当世書生気質」をみてもうなずくことができよう。

『神髓』の人情模倣が、実作「書生気質」の懺悔意識によって補われたところに、道徳のリアリズムの特異があると考えられる。この視点から近代小説史を点検すると、すくなくとも二人の作家をのみがすることはできなくなる。一人は田山花袋であり、いま一人は志賀直哉である。

花袋は後期自然主義文学を小説「蒲団」（明治40）によって確立したとされている。彼は直接的には、前期自然主義文学を否定することで出発している。前期自然主義文学がゾラの方法を移入したとき、硯友社文学から育った風俗リアリズムを素地としていることに、花袋は気がついて団。こうした傾向の文学を彼は外装芸術として否定した。

「八蒲団合評」で島村抱月は、醜とはいっても「やみがたい人間の野性の声」をとらえた小説が近來描かれるようになったが「併しそれは多く醜なる事を書いて心を書かなかつた」と批判した。花袋が否定したのは「醜なる事」だけで終る「つくりごと」の文学であった。また抱月は「蒲団」に対し、「此の二編は肉の人、赤裸々の人間の大膽なる懺悔録である」といい、「醜なる心を書いて事を書かなかつた」とも批評した。要するに抱月の指摘は、『蒲団』が、花袋の否定した外装芸術の反動として登場したということである。抱月の批評は、以

上引用した部分に関するかぎり、フィクション論を基準にしているとみることできる。抱月は「事」と「心」との調和、すなわち新鮮な現実を作品として提示するために、すくなくとも「事」は「心」を宿し、「心」は「事」を映すべき技法を、花袋に求めていたように考えられる。

花袋は懺悔による心情素材主義の道を指していたが、「書生氣質」と異なるところは、「蒲団」のヒーローを作者自身にできるだけ近づける試みがなされている点である。むしろこの意図が最も重視され、作者の心情が作中の「事」を覆いつくして、「事」自体の自律性や「心」への影響力を奪っているのである。従って作者の心情は「事」の規制をあまり受けず、その心情のわがままが目立つようになる。これは「蒲団」の内容にも深くかかわる。作品の構成上、重要なのは恋愛の経過である。ここに作者のエゴイズムが顕著なのは作者の心情のわがままと軌を一にする。岩永胖「田山花袋研究」(『八蒲団』から『八百友』まで)に「恋愛と制作とが天秤にかけられている」との指摘があるのは、この小説の趣向からすれば、恋愛の遂行が新しい生活を開くはずなのに、恋愛の放棄によって、旧い生活が守られ、社会的な妥協が成立していること、またその異常と思われる恋愛を勇敢に告白し、作家的な地歩を固めること、この二つを同時に手に入れようとした発想への批判である。

こうみてくると、花袋の小説は、後に私小説とか心境小説とかといわれるリアリズム文学の源流のようにも考えられる。また作者の心情がわがままに表白されるかぎり、素材の認定選択に際して、作者に都合のよい変形が施されることもありうるのである。芸術上のよしあしは別として、このような小説では、たとえばモデルを持つことで作中

人物の実在性が保証されて当然なのである。ところで、特に、作中の副人物を、そのモデルと比較してみると、人物はほとんどモデルより卑小に仕立てられており、間接的に、ヒーローとしての作者を弁護しているのに気がつく。「蒲団」は、以上のように、花袋の主観によって施されたディフォーメーションに頼っているところがある。この小説はけっして「ありのまま」書かれたものではない。

明治四十三年四月、白樺派が成立した。武者小路実篤「八白樺の運動」(昭和6、岩波講座「日本文学」)には、同人たちが「自己に忠実になること」、また「お互の立場と個性を尊重しあって、同色に」ならないこと、をこの文学運動の基本的な態度とすると書かれている。たとえば志賀直哉と実篤とはたがいに尊敬しあいながらも、文学では相容れないものがある。いま直哉について触れる段取りとなるので、直哉のことはあげることからはじめてみよう。

彼の日記(明治40・1・10)をみると、WholeとDetailということが述べてある。前者は抽象概念で、作者の思想、後者は具体現象で、細部の真実とでもいうべきものであるうか。直哉によると、Wholeは誤謬をよく含むが、「Detailは真理である」とい、「ともかくも今はLifeのDetailを正確に見得る事を望む」と書いている。

実篤は個性の自然の発展が「人類」に通じるものであると主張する。すなわちWholeに向って飛躍する文学である。直哉は具体的に実篤の文学を批判しているようにみられる。では直哉にWholeは関与しなかったのであらうか。一般的にいうと、抽象的な概念と具体的な現象とは、相互に批判的であり、しかもささえあって、それぞれの姿を明らかにするものであるとすれば、直哉のDetailにも、これ

と対応する Whole がなければならぬであらう。それは実術の場合のような「人類」などというものではなくて、直哉の身辺をとりまく、生活秩序のようなものであると思われる。彼はこの Whole によって Detail を発見し、これを厳密に描くことで、日常生活の秩序を批判し、自分の生き方を探ぐったと考えられる。

直哉和郎は『志賀直哉論』(スス)で直哉の本質に迫る批評をした。広津は「氏の人生観ないし思想を、氏の作品の中に生の形において見せてくれた事が無い。そのくせ氏は常に自己および自己に直接関係のある周囲のみを見つめている作家である」と書き、私小説という独特のリアリズムが成立していることを示唆している。このリアリズムをささえる Detail の扱い方については「随所に、正確なものによって全体を包圍する驚くべき技巧が光っている」と述べる。とともに、「前代に向つてひたすら突進する」理想主義ではなく、「後力を振り向いて、虚脱その人生から駆逐するところに」直哉の現実主義と「正しいものを求めよう」とがみられると述べている。

直哉の自我を批評する箇所は注目し値する。

不調和、不自然、不正、醜惡、そういうものと一歩も妥協すまいとする警戒の感覚を張りつめている氏は、一面において恐ろしいわがまま者(焦點者)である。それこそ手のつけられないわがまま者である。いや、このわがまま者の性格、女々しきの分子を少しも含まない烈しいわがまま者の性格が、そうした警戒の感覚を始終はりつめ続けていられる底力を氏に与えているのである。

直哉の自我は、わがまま者の性格を思わせるほどに強固であり、それが感覚に反映していることを指摘しているのである。

以上の評言は志賀文学の集大成である『暗夜行路』(大10・昭和12)に

もあてはまるものである。取材の範囲、Detail の鮮き、感情の潔癖さ、および作者の変形としてのヒーロー、時任謙作の「わがまま」な行動様式などを点検してみれば、うなずくことができるであらう。

直哉の小説では、不調和を克服して、調和に達する過程が構想の特徴となっている。不調和と暴騰し、心地を鍛練することで、ヒーローは危機を超えるのである。『暗夜行路』の構想も同様といつてよい。出生の秘密から生ずる葛藤を経て、時任謙作は出生前の因果が、現在の牛になんの関係も持ちえぬことを自覚し、自我の解放に成功する。彼は作家として自立し、貞子と結婚するが、妻の過失によって自己崩壊の新しい危機に直面する。やがて「自然」の中に自己を解放し、妻と和解できる心境に達するのである。——このようなまとめ方には問題があるが、謙作の直面した危機やその克服の実際を、ほぼ確認することができればよいということにしたい。謙作の判断基準を象徴するのは「快」「不快」という心情語である。ここにも直哉の感覚にこめられた強い月己がうかがわれる。広津和郎が「わがまま者」と批評した直哉の文学も、ある意味では花袋の文学と基盤を共通にしているように思われる。ただ直哉の場合には、心境小説として結晶し、作品の完成度、それにとりまなう自我の凝集度はいずれも高いものがあり、よかれあしかれ新時代の文学であることを証明していた。

直哉について最後に付言すべきは、デフォーメーションの問題である。たとえば『暗夜行路』の祖父の設定について、直哉は『続創作余談』の中で触れている。彼が尾道でこの小説にとりかかったころ「もしかしたら自分は父の子ではなく、祖父の子ではないかしらと想像した」と述べており、この想像は、家族に対する彼の立場や感情が背景にあって、思ひつかぶのであった。いまは和解した父でも、幼いこ

ろから疎遠だった父への感情が、まず、ここにこめられていた。祖父を尊敬していた直哉は思いついて祖父を作中の悪役に仕立てなおし、かつての父への感情をそこに移すことで変形をはかり、不調和な情況を作りだしたと考えられる。直哉は『暗夜行路』の主人公の祖父にはこの祖父と思いきり類似点のない人間を書かねば気がすまなかったと書き、またモデルとして、出入りの植木屋を選んだことも述べてある。事実を変形するときの「想像」については、詳細な検討が必要であるが、別の機会にゆずることとする。ただ注意すべきは、想像された境遇に生きる諷刺の責任を直接とらなくてはならないのが直哉であるという意味で、諷刺と直哉とが相似形的に重なっていることである。「自分はそういう場合にはそう行動するだろう、或いはそう行動したいと思うだろう、或いは実際そう行動した、というような事の集成」として、「主人公諷刺は大体作者自身」であると、直哉の語ることは重要である。従って、ディフォーメーションが施され、想像が加わっても、諷刺は直哉自身という定式を破るものではなかった。「暗夜行路」は心境小説として、ディフォーメーションを用いながら描かれたが、ディフォーメーションによる作品ではないことは、先に触れた「蒲団」と同様である。

（下）

クロード・ヘルナールが『実験医学小説』（第1編第1巻）で、芸術と科学を比較しているところがある。「文学或いは芸術上の作品は、人間本来の不変の感情の表現である」こと、過去の作品も「今日なお我々の模範とする点が少なくない」といった。「これに反して人間が学び識ったことを表わしている科学は、その表現におい

ても本質的にも変化し易い」と述べ、「知識が増してゆくにしたがって変化し、完全になってゆく」とも語った。ゾラの『実験小説論』に強い影響力を發揮したベルナルの明快な意見は、今にしても興味深い。

小説も文学として「不変の感情の表現」を持てよう。だが小説はその一面において科学の仮説性を冠して發達し、それゆえに批評性の強い芸術となった。近代小説の歴史が、小説における小説の批評によって作られることはすでに触れたが、これも小説の特質によるのである。

小説の完結とは、形として完了し、内容としても完成することである。しかしこの完了や完成を越え、その小説のテーマが本来の可能性について語りかけてくるのを明確にすること、完結の余味であると考え、傑作の語りかけが多様で、真実味があるのは、その完結が見事だからであると思う。

こうした語りかけは、習慣化した現状になすむのではなく、可能性の発見を促す現実にかかわりながら、作品が形成されてゆくうちに、用意されるのである。作者はその完結の時点で、力強いこの上ない高まりを、自然の姿でしめすとともに、その限界をも明らかにするのである。この高まりと限界との同時認識から将来への希望の語りかけを聴くことができる。小説が仮説性を帯びる理由の一つがここにもみられるし、その仮説性が批評を呼びおこす根拠になるのも当然である。こうみえてくると、小説の完結は、その作品の持つ真実が、けつして完結しないことをしめすものだといえる。そして、

先に触れた近代初期の小説『当世書生気質』の「後（第24回）」は「大団円」とされる一章である。章中「本編の終りに終りぬ」と触

の趣向は已に尽きぬ。また説きいださん要なけれど、僅に説洩せし条を拾ひて、こゝに顛末を結了すべし」とみえる。このように「大団円」には、作品の「眼目」「趣向」の完結を強調して、可能性を無視する態度があるように思われる。従って「大団円」をめざす作品には、現実との正当な対応がみられない。これは近代小説にふさわしい完結ではない。ただし「書生気質」には、人物たちのその後の動静を聞き書きふうに付記した部分があって、「大団円」の枠を越えようとする作者の意図が感じられる。前に指摘したように、この作品には「小説における小説の批評」の萌芽がみえるが、微弱ながらも、この批評力が作者のその意図に働いていたと思われる。

小説における完結の意味を考察することは、小説の近代的な性格を検討するにも等しい。従って日本の近代小説を対象としてこの課題をとりあつかうとすれば、日本の近代小説の性格を理解しておく必要があると思われる。この性格は、近代小説成立の事情、その歴史の展開なども考慮に入れて点検されなければならないであろう。

さて(上)の部では、小説という語の本来の意味と意識、また特に江戸期の戯作からみた小説観、さらに戯作と物語論とのかわりあい、折衷主義で処理しながら、西欧リアリズムの影響のもとで成立する小説論などを管見した。道達はノベルの訳語として小説の語を選んだが、この小説は近代小説を意味したものの、西欧リアリズムを変質させ、人情の模範を主張するものであった。

たまたま「書生気質」には、懺悔することの真実さを強調する一節があり、フィクションを誤解して、「つくりごと」とした、そのことに対置させられている。これは人情模範の土壌とあまり異なるものでは

なかった。しかし懺悔が必然の方法として意識されたのは、後期自然主義文学が台頭したところである。花袋が「醜なる心」の告白に徹底しようとした態度は、作者と作中人物の混同さえひきおこして、日本独自のリアリズムが定着しはじめたが、フィクションのかわりにディファメーションによる作法が行われるようになった。その一つの歴史的な結論として直説の文学が考えられる。心境小説として結晶した彼の文学は作者自身の生活を先行させていた。危機をともなう不調和を心境の鍛錬によって克服し、その生活を事後報告のような形で描くのである。Debutを扱う直説の表現力は抜群であるが、その根底には強烈な自我が据えられており、ディファメーションも、自我による積極的な想像をささえるものとして使われていたのである。

以上の概括でも明らかなように、(上)の部では、近代小説の自覚が生じた情況と、日本独自のリアリズム小説が展開しはじめた実態とを軸として述べてきたが、小説における「意味」について、直接的にはまだほとんど触れるところがなかった。しかしすでにしるしたように、自然主義文学から心境小説へとたどる経過は、作者自身が常に作中のヒーローであろうとし、作品が作者の存在を証明するものとして作られることを語っており、それ自体、本稿の主題に、直接かわる視点をしめすものである。

作者が作中のヒーロー自身であろうとすることで、作者の自己が肯定され、主我的に作品全体を支配しようとする傾向があらわれた。これは、一方で、近代作家の自我確立の意欲を思わせたが、他方では、他者との関係において探求される自我が手放されているのを感じさせたのである。従って、作品に描かれる新しい現実が常に作者個人の生活に限定されるばかりでなく、他者との関係において確認される

必然的な事件は「つくりごと」として当然受けられるのである。こうした小説が完結すれば、その可能性は、作者の主我的な傾向を媒介として、内面的な世界に求められるようになる。しかし小説の可能性は、そこにとどまるものでもない。

次に、しばしば触れてきた「小説における小説の批評」という観点に立ってみると、『蒲団』や『暗夜行路』の場合には、基本的にこうした批評を必要としないように考えられる。もっとも『暗夜行路』（前篇、第一）をみると、『阪』の小説に「不真面目」な「偽悪者根性」しか感じられない謙作が、「不愉快」な気持をつのらせ、厳しい批評をする場面がある。すくなくとも、作家の謙作、ひいては作者の直裁の小説観と相容れないものがここに説明されておき、「小説における小説の批評」と考えられないこともない。しかし『蒲団』や『暗夜行路』が批評性に責任を負うのは、第一に作者自身の生活に対してであって、先行小説に対してではない。これらの小説が文学史上、個性的な存在でありうるのは、作者の生活、または生活の変革と強く結びついて書かれたためであって、その結果、先行小説と類を異にする作品として認められたものである。このような小説の完結は、作者の生活の範囲内で、その可能性を示唆するであろう。しかし小説の可能性はその観点からだけ求められるものでもない。

日本の近代小説の歴史が発見してから、日本独自のリアリズムを掲げ、その主流を占めた文学については要点を考えてきたが、それは道達（みちた）が触目したノベル本来の性格からみて、かなり異なるものであった。その違いを、先に述べたところと対照させる気持で、以下、小説の完結性に焦点をあわせながら考察してみたいと思う。

トルストイの『復活』の末尾には重々しいほどの緊張がある。ロマン・ローランが「トルストイの芸術的聖書」（柳田泉編『世界名著解題』Ⅱ）と呼んだように、福音書マタイ伝の引用が五か条並び、ネフリュードフの新しい生涯が厳しく暗示されている。完結のことばは次のとおりである。

『福音書』先ず神の国とその正義とを求めよ。さらば、他のものは悉く爾（なんじ）に附（つ）いて来るべし。』と言われているのに、われわれはその他のものばかりを求めている。それが見出せないのは当然である。』

『そうだ、これだ、これが自分の學生の事業だ。やっと、一つ終ったと思うと、もうつぎの一つがはじまっている。』

この夜からネフリュードフには、まったく新しい生活がはじまった、それは、彼が新しい生活条件にはいったからというばかりでなく、その時以来彼に起った一切のことが、彼にとって以前とはぜんぜん違った意義をもつようになったからであった。

彼の生活のこの新しい時期がどんな風な結末を告げるか、それは未来が示すであろう。（第三編 二八。中村白葉訳、傍点原文のまま、以下同じ。）

これを読むと、小説の世界に属することばというよりも、小説における完結の意味を、直接論じたことばのように思われてくる。

ネフリュードフのたどった人生を、筋書きに沿って説明することばやめよう。ただ彼の魂の復活が、彼個人の生活だけにかかわるのではなく、達成されたものでないことを思い起す必要がある。カチューシャとペリヤが流罪に自分もつき従い、彼女に奉仕する生活を送った、彼女と政治犯シモンソンの清浄な恋愛を心から祝福すること、ネフリュードフは新しい人生を迎えようとしていた。カチューシャの

モンソンに託したネフリュードフは、苦しんでいる多くの人々のために、自分のすべてを捧げようとするのである。この決意と可能性について、トルストイが敬虔に書いたのが、この完結の部分である。ここでは偵測したい未来への思いが静かに語られているのを感じる。同時に、熱い祈りが捧げられているのを覚える。作者のこの思いと祈りの中で、ネフリュードフの可能性は、社会の矛盾や不幸をさらに追究批判しようとする意欲としてあらわれる。

『復活』を芸術的にどう評価しようと、近代小説における完結の意味を鮮明にしている典型的な事例として、この小説を挙げるのに、ためらいを感じる人は誰もいないであろう。

トルストイはフィクションによって、新鮮な現実をいたるところで描きたが、殊に主要人物たちの人生の転機と、それを契機とし展開する新しい生涯とを鋭くとらえた表現は、フィクションの意味自体を解明してくれているようにさえ思われたりする。「神聖で貴重なものは(中略)彼等が互に他を支配し合うために自分勝手に考え出した事柄なのであった」(第一編 一)と書かれたことは、哀れなカチューシャを審問する法廷においてもあてはまるのであった。社会の現状からすれば「神聖で貴重なもの」であっても、作者の現実観からすれば、価値は全く顛倒してしまうのである。これは一例であるが、こうした現実発見の新鮮な表現が積み重ねられて、あの緊張した完結部分へ高まってゆき、さらに作品の世界を越える地点に、新たな可能性をイメージさせることになる。

習慣的な現状観を否定して、新鮮な現実観を提示する批評精神は、「小説における小説の批評」とも結びついていると考えられる。たと

えば漱石が、藤村の『春』(明41)を批判することで、『三四郎』(明44)の発想をきめたり、また森田草平の『煤煙』(明42)を『それから』(明42)のヒーロー、代助に批評させ、その立場で『それから』の創作態度を整えたりしたことなどが思い起される。『三四郎』では、知識人の青春が、市民生活を基盤として追究されており、小規模ながら、教養小説のような特色が感じられる。また『それから』では、時代社会と知識人の重い関係がとらえられており、その中においてヒーロー、代助が恐怖にも近い恋愛を経験し、退廃から離脱する物語が展開する。時代を覆うニル・アドミタリ(無感動)克服の意志が、ダヌンツィオ『死の勝利』の影響を受けて観念的に退廃を描こうとした『煤煙』に對し、否定的に働くのも当然である。この事例をみても、漱石の根本的な倫理観と、それにもとづく批評精神が、「小説における小説の批評」を一つの現象として生みだしているのに気づかせられる。また漱石の倫理観が漱石の自己批評によって深められたので、その反映としての創作にも停滞がなかったということが出来る。従って漱石にとっては、他の作家の小説を自作の小説の中で批評することよりも、いっそう重要なのが、先行した自作小説を、たとえその名称の明示がなくても、小説の中で批評することであると考えられる。

批評精神は、批評する者の主体自身に働きかけることを第一義としている。作家の場合でも全く同じである。漱石の批評が誠実なのは、それがまず彼の主体的な倫理観にさしむけられていたからである。従って「小説における小説の批評」も、また小説による現状批判と現実発見も、すべて批評精神の第一義に沿わなくてはならない。トルストイがネフリュードフを、何度か自己否定の境に厳しく立たせ、作品の完結部分では、いっそう飛躍的な課題の前につれたしたのは、トルス

トイ自身の自己批評を反映させたからであらう。ここには自己肯定に傾くような余地がない。

たまたま事例としたトルストイや漱石の場合、その批評精神は自己肯定をめぐしていない。しかし、これも事例としてあげた花袋や直哉の場合、自己肯定がねらいなのである。自己を批評し、その肯定を避けようとする小説からは、作者の姿が消去される。誰もネフリュードフとトルストイの接近のしかたとか、三四郎や代助と漱石の重なりかたとかを問題にすまいと思う。だが時雄と花袋がどのよう一致するのか、謙作と直哉がいかに結びつくのか、という探索は『蒲団』や『暗夜行路』の主題と方法に深く関係するのである。作者自身が作品にその姿をとどめまいとするのか、とどめようとするのか、その違いは作品の性格を決定する。

日本の近代小説が早くから注目した懺悔とか告白とかは、近代文学の方法として、西欧でもさまざまに論じられてきた。青野季吉が『現代文学論』（小説について―歴史との関連について）で「文学は、その存在がもともと告白的なものに基いている」と述べ、アランの「……ところで小説的なものは、すなわち告白である。……（ルソーの）懺悔録はかくて小説の典型ともいうべきであらう」ということは引用している。懺悔とか告白とかが近代文学に殊に意義を深めたのは、作品の真实性を保障するためであった。そしてこれが個人の生活や心情に求められ、作品が作者の存在を証明するものとして書かれるときには、作者の自己肯定が目立った。日本のリアリズム小説によくみられる特徴である。

懺悔、告白は作品の真实性を保障するものであるが、その内容は本来、作者が離脱すべき世界なのである。どのように離脱し、どこへ向

雨の日文庫 5

現代日本文学・昭和戦前篇

- (1) セメント樽の中の手紙／葉山嘉樹・電報／黒島伝治他
- (2) 蝶・天城／横光利一・雨傘／川端康成
- (3) 城のある町にて／梶井基次郎
- (4) 村のストリア派／牧野信一・風博士／坂口安吾
- (5) 風琴と魚の町／林美美子
- (6) 一袋の駄菓子／佐多稲子
- (7) 大根の葉／壺井栄
- (8) 途上／嘉村礒多
- (9) 雪の話／武田麟太郎・蒲団／島木健作
- (10) 白い壁／本庄陸男
- (11) うけとり／木山捷平・煙管／新田潤
- (12) 猫町／萩原朔太郎・信濃路／堀辰雄
- (13) 心臓の話／広津和郎・往くもの帰るもの／阿部知二
- (14) 光の中に／金史良
- (15) 汽車の鐘焚き／中野重治
- (16) 燕／伊藤永之介・鐘供養の日／井伏鱒二
- (17) 薔薇盗人／上林暁・鵲の物語／外村繁
- (18) お伽草紙／太宰治
- (19) オリンポスの果実／田中英光

解説／和泉あき

中学・高校生と大学生用・A5・40ページ平均・21冊入り・
定価三五〇〇円
むぎ書房刊

いて進むべきか、このことについて、小説は多様な可能性を持っていないなければならないであろう。ティボーデが、作品は作者のアリバイ（不在証明）であるという意味のことを述べている（『小説の美学』生島遼一訳、以下同じ）とおりである。

作者が自己肯定のもとに、小説を書くことは、自分の生活や心情などを基準として、他人の生活や心情などを判断してしまふことになりかねない。他者の存在の重みを消滅させた小説は、作者が人間、社会、自然など、自己と対立したり、または自己を超えたりする観念とかわりあいながら、ノベルとして創作する小説に較べて、異質なものであることがわかる。自己と対立したり、自己を超えたりするものが、作者の主体を刺激するとき、それらが対象となつて、作者の観察を促すのである。この観察は必然的に、広義の実験、いいかえれば、創作行為を生むことになる。ティボーデが「観察の精神と創造の才能」とをあげ、その調和が小説を作る活力になると語つたのは印象深い。

さて、自己の存在証明をねらう小説は、孤独な、誇り高い自己と、その自己をささえている生活から、可能性をひきだすばかりではない。小説の完結は、一つの可能性を証明することで緊張するが、自己批評によつて求めるべき新しい可能性を否定してしまうのである。これに対して、自己の不在証明をめざす小説は、他者とのかわりあいにおいて、批評的に自己を扱い、絶えず自己を更新しようとする意図するのである。このとき小説の完結は、形の上の完了を超えて、多様な可能性を未来に思い描かせるであろう。

文学の構造は、質的時間（九鬼周造『文芸論』）を軸としており、そ

の時間を過去から未来へ展開することで、小説が形成される。戯曲の時間的な原理は小説と反対に、未来中心となつて、過去を整えるように構想されるのである。ティボーデによれば、小説はすくなくとも戯曲的な構想と対抗して作られた証拠があるとされている。戯曲は未来の目的をめざして、整然と進行し、「急ぐべきもの」であり、「能動的」であらねばならないものであるとは、ゲーテのことばである（『ヴァイルヘルム・マイスター、修業時代』高橋義孝、近藤圭一訳）。これに対して、小説は「徐々に進行し」「受動的」であるべきだと、ゲーテは語っている。すなわち戯曲は可能性を選択する意志に、小説は多様な可能性を追究する自由に、それぞれ依存しているといつてよいであろう。

小説が十九世紀の初めから、文学の王座を占める勢力を見せたが、小説の可能性は、時代社会の移行に従つて、その色調を変化させた。このことが小説における完結の意味に、具体的な影響を与えたが、小説の獲得した時間だけは、常に未来をめざして展開しつづけたのである。時間を河にたとえる人は、大河の流域性を想定し、小説の可能性を語りはじめた。小説はこのような空間性を拡大しながら、時間を未来に向けて展開しているといつてよい。日本の小説は十九世紀末に近代を自覚した。以来、西欧の小説のあり方を学んだが、いままでも述べてきたような課題を抱えながら、その歴史を作ってきたのである。その課題、殊に可能性の問題を検討するためには、それぞれの小説における完結の意味を考察する必要があると考える。

世界文学再考 (1)

チェーホフ

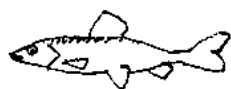
— 新しい読みとりの試み —

ロシアの作家アントン・パヴロヴィチ・チェーホフが、アゾフ海にのぞむ南ロシアの港町タガンログに生まれたのは、一八六〇年一月二十九日である。一八六〇年は、日本の年号になおせば、万延元年（安政七年）にあたる。

その年に日本では、幕末の大老井伊直弼が、水戸と薩摩の浪士に桜田門外で暗殺された。その翌年の一八六一年一月、ロシアの皇帝アレクサンドル二世は、農奴解放令を発せざるをえなくなった。レーニンがいうように、農奴制の廃止によって、「農奴制ロシアにかわって、資本主義ロシアがあらわれた。」

チェーホフが、南ドイツの保養地バーデンワイラーで亡くなったのは、一九〇四年七月十五日（旧暦の七月三日）である。

一九〇四年は、明治三十七年にあたり、日露戦争がはじまった年である。その翌年には、ロシアで第一革命が起こっている。



中 本 信 幸

チェーホフは、ロシアの歴史の大きな転換期に生きた。日本近代文学を作った森鷗外、夏目漱石、二葉亭四迷らと同時代の空気を吸ったロシア作家のひとり、チェーホフである。

チェーホフは、日本で最もひろく知られている外国の作家のひとり、ロシアの作家のひとりである。とりわけ、新劇の歴史と深くかわって来たチェーホフは、今日でも日本の演劇界のレパートリーのなかで最も人気のある作家である。

チェーホフの名前と作品は、すでに生前から日本で知られていた。一九〇三年（明治三十六年）に、『新小説』誌にチェーホフの初期の短篇『別荘の人びと』と『アルバム』が訳載されたのが、チェーホフ紹介のはじまりである。それ以後、チェーホフの作品は相次いで翻訳紹介されたり、上演されたりして、日本の近代文学と演劇に多大の影響を与えてきている。