

私小説における自伝的性格

佐々木涼子

(一)

私小説の「私」とはいったい如何なるものかという問いは、私小説における自伝的性格の問題⁽¹⁾へとわれわれを導く。すなわち、私小説はどの程度まで、またいかなる領域において自伝と重なり合うか、という問題である。私小説の名をもって呼ばれる文学作品のほとんどが作者の個人的な事柄を語るものである以上、自伝と共通の内容もしくは素材を持つものであることは、誰しも認めざるを得ないところであろう。しかし、それならば私小説は自伝そのものであろうか。答えは否である。また、自伝を即私小説と呼ぶことは可能であろうか。先の問いにもまして、答えは否である。たしかに私小説は自伝ときわめて近い関係にある。しかし、それにもかかわらず日本の文学的一般常識は、この二つをまったく別個のものとして扱っているように思われる。私小説以前に、まず小説一般と自伝について、佐伯彰一が『自伝の世紀』において、いささか苦々し気な口調で述べていることが興味深い。

(…) 自伝と小説両ジャンルをつなぐ血縁のきづなの深さは、まぎれもない。わが国の場合も、『源氏』の誕生のために、先行する日記という名の自伝ジャンル、とくに『蜻蛉日記』の寄与、影響の大ききには、まず疑問の余地がないと認めてよいし、『和泉式部日記』に至っては、一人称の自伝と三人称物語のけじめさえ、まぎらわしく、

つけ難いほどに両者が共有、混融し合っていたではないか。

しかし、(…)日記が、さりげなく、いやまことに自然な話といった具合に、文学と見なされ、受け入れられてきたわが国とは対照的に、ヨーロッパでは、古代ギリシャ以来、歴史と文学、事実とフィクションとの区別がうるさく言い立てられた上に、キリスト教の制覇以後は、聖と俗の弁別が、この他きびしく固執されることになったせいで、もともと近い血縁の自伝と小説(もしくは物語)両ジャンルすら、その交流は、いやが上にも高く厚い壁によってわけ隔てられることとなった。⁽²⁾

ここに引用した文章を前後の文脈のなかで考えれば、佐伯彰一が言わんとしていることの本音は、自伝はまだ文学の一ジャンルとしての市民権を獲得するにいたっていない、という不満である。それは、今日の文芸批評において、そもそもジャンル論が「不思議なほど閑却されている」⁽³⁾せいで、と彼は言うのだが、しかしその論法はいささか八つ当たりじみてはいないだろうか。ジャンル論が不備だから自伝が文学ジャンルとして成立しないのではあるまい。文学ジャンルを構成しえないのは、単にそれが文学ではないからだと見るのがもっとも妥当だろう。よしまた所属するジャンルが無かったにしても、一冊の書物は、それが文学になり得ていれば、単独の文学作品として存在を主張することが可能なはずである。そのこと自体は、「文学」の定義をするよりもなお容易なことであって、少なくとも、そうした意味での文学の自律性、言い変えるならば「文学」の生命力を信ずることが、文学に携わる者に要求される最後のオプティミズムではあるまいか。

それはさておき、アメリカ文学を始めとする欧米の文学を視野の中心に据えつつ自伝について考える佐伯彰一にとって、ここで問題になっているのは日本の小説ではない。平安朝の日記文学をふまえて、自伝と小説とが不分明に

融合している日本文学という場合は、彼の眼にとりわけて特権的な状況と映るのではあるが、しかしその状況そのものは、いささか特殊なものとして別格に置かれ、それゆえに論議の対象とは見なされていない。

まして論議の対象は私小説ではないのだ。目次を見れば、「奇妙な『私小説』」「私小説論」再訪」「私」の彼方」など、私小説に関心を抱く者にとって刺激的な見出しの並んでいるこの『自伝の世紀』という書物は、しかしながら、「私小説とは何か」「何ををもって私小説の本質とするか」という、私小説に関するあらゆる考察のスタート・ラインを、いわば迂回するかたちでしか書かれてはいない。もちろん、そのことはこの書物の欠陥ではいささかもない。これは自伝に関する書物であって、私小説を論じたものではないからである。しかし、その点にとくに注目しないでいられないのは、まさにそこにこそ、私小説研究の最大の落とし穴が潜んでいると思うからに他ならない。コンスタンの『アドルフ』を「第一流の私小説」⁽⁴⁾とした小林秀雄の『私小説論』をはじめとして、蓮見重彦の『私小説』を読むにいたるまで、私小説を扱った論者のほとんどは、この「私小説とは何か」という最も根本的な問いに正面から取り組むことがなかった。まずは相手の論理的盲点を沙幕で絡めとることをもって密かなる悦びとしているかのような、この学者評論家は、「(…)」⁽⁵⁾ここでの意図は、この三人の世代を異にする小説家の書き残した作品がいわゆる「私小説」の伝統につらなるものであるが故に、それをことさら顕揚することにあるのではない。また、彼らを読みなおして見ること、「私小説」に新たな定義を下そうとすることにあるのではない。⁽⁵⁾と、まず序文に言い、「意識と無意識をとるに超えた言葉そのものの運動(…)」⁽⁶⁾その運動に同調しえた志賀や藤枝や安岡を「私小説」作家であるか否かと問うことは、もはや意味を失っているだろう」と結語に言う。とすれば、ここで『自伝の世紀』ばかりをあげつらうにもあたらないのではあるが、しかし、それならば蓮見重彦にしても佐伯彰一にしても、なぜことさらに「私小説」という語を、あるいはそのイメージを持ち出す必要があったのであろうか。それこそはおそらく、この私小説という現象

の隠微な秘密にかかわる事柄なのではあるまいか。つまり、私小説は、個々の作品としての実体よりもなお、そのよ
うなものが存在することによって生じる社会心理的波紋のゆえに意味のあるものなのかもしれないのである。ひとは
なぜか私小説について語らずにはいられない。もしかすると、もっとも大きな問題は、私小説のなかにあってそのよ
うな衝動へと人を駆り立てる何か、であるかもしれないのだ。

(二)

そこで再び問題は振り出しへ戻る。私小説とは何か。そして自伝と私小説はいかなる点で異なっているか。まずは
その考察の手はじめとして、各国の「自伝ジャンル」のありようをおおざっぱに概観してみよう。

「二十世紀に入って、自伝ジャンルは、まことに目ざましい急成長ぶりを示している」⁽⁸⁾と、佐伯彰一は言うが、それ
は主としてアメリカにおける実情である。ただし、「アメリカ人に根強い自伝愛好、アメリカ文学史において自伝ジャ
ンルの占めてきたかくべつ重要な位置と意味合い」⁽⁹⁾は、この国の、それ自体が立志伝的とも言える歴史からも容易に
想像のできることなので、彼も認めるごとく、これをもって世界に共通する現象とは考えるわけにはいかない。

日本に関しては、これまた佐伯によれば、自伝の数は「一万点とも二万点ともいわれ(…)、およその数量さえも、
まだつかめていないのが、正直な現状なのである」⁽¹⁰⁾。

(…) ぼく(佐伯彰一)の知る限り、日本人の自伝を系統的、総体的にとらえようという仕事は、ほとんどなされ
ていなかったに近い。国文学者の側にも、文芸批評家の側にも、この種の作業は、どうも見当たらない。思いが
けぬ穴といった形で、また何かの盲点みたいに、すっぱりと脱け落ちていく。不思議といえば不思議である⁽¹¹⁾。

明治維新という激動期、すなわち日本がアメリカ的な現象を呈した珍しい一時期には、一般に名を知られた自伝を多く産出したのは確かであるが、その傾向はむしろ切り花で、日本という土壌にしっかりと根を下ろすことはなかったと言ふべきではあるまいか。

フランスについても、残念ながら正確な情報をつかむことはできないが、きわめて一般的な言い方をすれば、正統的な自伝の数は前述の二国よりもなお少ないのではないかと思われる。中川久定の『自伝の文学』⁽¹²⁾にとりあげられたルソーの『告白』⁽¹³⁾、スタンダールの『エゴチスムの回想』⁽¹⁴⁾などといった稀れな例を除いては、文学史上に名を残す自伝がほとんど無いことから想像されるように、自伝のバックボーンをなす精神性がフランス人の気質とどこか相入れないせいではないだろうか。その代わり、と言えるかどうか分からないが、フランスには回想録、見聞記のたぐいは非常に多く、しかも古くから文学的に高い水準に達した傑作が枚挙に暇ない。また、たとえばマルセル・パニョルの自伝的作品群や、アンナ・ド・ノアイユの『わが人生の書』⁽¹⁶⁾などのように表題そのものからして『自伝』であるような書物も、その内容がいわゆる「自伝」とはどこか異なっていて、自分が出会った事件や人々にたいする観察眼、批評精神を働かせたり、これに私的感懐をこめたりすることによって、むしろ「思い出の記」とでも名付けたほうが相応しいと思われるものになっていることが多い。これに伝統的なモラリト文学⁽¹⁸⁾とを加えると、フランス文学史における主要な柱の一つを形成することになると思われ、そのことは「私小説」もしくは「私小説的なもの」が日本文学の底流として思いの外に大きなエネルギー源であることと、どこか似通っているようでもあるのだが、それについての考察はまたの機会に譲ることとしよう。

さて、以上のことから分かるのは、日米仏いずれの三国の場合にも、自伝と分類される書物は、文学とは別個に存在していて、故に文学史の網にはかからないものだと言ふことである。自伝は、そこに述べられている内容、すなわ

ちその生涯を埋めた事柄によって意味を持つ。とすれば、これがたとえば政治家のものであるならば、政治に関心を持つ人々にとってこそ最も興味深いものであるはずで、それゆえに政治に関する書物の一部とみなされるべきである。また、もし著者が経済人であるならば、その生涯について語る書物は、経済人の興味を引き、経済人に読まれ、ゆえに経済関係となる。佐伯彰一の言う「自伝ジャンル」がジャンルとして成立しがたいのは、これが各分野に分散しているためであると思われるし、総冊数すら把握しがたいという実情もまた、同じ理由によるのではあるまいか。

(二)

ここでわれわれは、また一步問題の核心へと踏み込んだ。すなわち、自伝の実質がその素材そのものにあって、ゆえに文学ではないのだとすれば、では一体「文学」とは何なのか、何が「文学」の本質なのか、ということである。これについて語ることは難しくもあり、また易しくもあるが、しかしかつて同じ問題を考察したことがあるので、それをここで繰り返すのは避けたいと思う。ただ、その際の要点だけを抜き出せば、おおよそ次の様なものとなる。

(…)(言うまでもなく)と、ことあらためて言わねばならない状況に、今われわれはいるのだが)文学は言葉によつてのみ成立するもの、そしてその言葉は大小さまざまな意味を担う物である。言葉というものの持つ働きや役割のなかで、文学などほんの片隅の片隅であつて、文学でない言葉があたり一面を飛びかっている。そのどの言葉もそれぞれに意味を担っていて、その額面通りの意味ではない、ねじ曲げられ歪められたものであるにしろ、少なくともその意味によつて存在が価値付けられている。

ところが文学の言葉はそうではない。文学の言葉は気泡を含んでいる。その気泡は言葉の意味とは全く無関係

である。その気泡のことを美と呼んでも良いかもしれないが、美という言葉は、少なくとも今の私にはあまりに薄っぺらで骨も肉もないものに思われる、それはそのようにも充実したエネルギーである。その気泡が、エネルギーが昂まる。と、これが言葉の意味を圧するようになる。(…)

つまり文学の言葉とは、内空を指すものなのである。⁽¹⁹⁾

文学の本質は、内容よりも言葉それ自体の「美」を重んじること、語るべき何もものをも持たないこと、であるとなれば、自伝はその内容であるところの自己の生に執着しているという、まさにその点において、文学になり切れないものだということもできるかもしれない。逆の言い方をすれば、自伝が文学になり得たとき、その中に描かれる生は、文学というものの発散する気泡に押しつぶされて影の薄いものにならざるをえない。つまり、「文学」と「自伝」とは、ある意味で二律背反の関係にあることが分かるのである。

しかしそれならば、「私小説」という文学はなにゆえに自伝的な素材を求めたのであろうか。「自伝」という非文学的なジャンルと踵を接するような領域において何故、「私小説」は日本近代文学の主流ともいわれるような地位を占めることになったのだろうか。その問題はおそらく、完全な解答を得ることの不可能なものではないかという思いが、既にして色濃くある。ほんの僅か解明の光を得るためにも、「文学的なるもの」「小説的なるもの」、そして「日本的なるもの」の原始林に分け入らねばならず、五里夢中の彷徨の果てが、結局は同じ場所を堂々巡りしてただけ、ということにもなりかねない。

(四)

そこで、探索をまずはもっとも身近なところ、すなわちわれわれ読者の好み、もしくは心の動きを虚心にみつめるところから始めよう。つまり、問題はこういうことである。ある種の小説作品を読んだとき、日本人であるわれわれは、その作品の内容が具体的な事実に基づいていることを、無意識に求めはしないだろうか。私自身に関するかぎり、残念ながらそうであることを認めないわけにはいかない。何故残念ならなのかと問えば、その理由はかなりアムビヴァレントであって、ひとつには、小説作品にあって、事実在即しているということが本当に価値あることだとはいえられないという判断があるからだ。後にも見るように、これは主としてヨーロッパの文学理論によってつくられた理性的見解である。もうひとつには、それにもかかわらず、小説に書かれていることがいかに惨めなことであろうとも、いや惨めであればあるほど、事実であってほしいという願望があつて、そこには広言するもはばかられるほど、隠微なまでに切実なものを自覚するからである。何たることだ、と私はそういう私自身を嫌悪しないでいられない。これはひよっとすると、他人の不幸を喜ぶよこしまな性根であろうか。あるいはまた、他人のプライヴァシーに対する覗き見根性であろうか。そういうことも確かにあるのかもしれない。しかし、ただそれだけではなく、これはほとんど感情の領域、もっと言えば精神安定の領域に属する問題でもあるようなのだ。つまり、小説に書かれていることが事実であるということが、その小説に関わる私の精神作用の安定度を増すように思われるのである。おそらくこの問題は、この場においてよりは、後に論ずるはずの「私小説における事実の矮小性」とでも言うべき議論の場において本格的に取り扱われることになるだろう。今のところは、あくまでひとつの例として、私個人の心理的傾向を述べるととどめよう。ただ、それが決して例外的、個人的なものではない、むしろ日本の一般読者に共通するものではない

いかと思うのは、たとえば中村光夫と水上勉の私小説をめぐる対談に、次のような公的批評とも私的感想ともつかないものを見るからである。

中村 (….) 私小説の特質は、作者が自分を主人公にして書くことだけではないですよ。それならルソーもコンスタンもやっているし、世界中どこにもあるわけです、ロマン派時代というのは。だけど日本の私小説はちょっと違う。どこが違うかっていうとね、田山花袋の「蒲団」とか「少女病」なんていうものは、そこに書いてることは自分が実際にやったことだということ。したがって主人公が実行しているモラルは作者自身が信じているモラルであり、主人公との間に隔たりはない。主人公との間に距離もウソもないという形です。つまり、国木田独歩が言ったそうですが、田山花袋の「蒲団」は恋愛として甘くって読むに耐えないという批評を友人たちがしたが、独歩がそれを弁護して、甘くても何でも仕方がない、田山君というのはそういう恋愛しかない人と(笑)

水上 なるほど、なるほど。

中村 普通はこれでは弁護にならないですよ。花袋自身がいくら甘くったって「蒲団」を辛く書くことはできるわけですから。しかし、そうすると私小説のモラルに反してしまふ。

水上 そういう見方が日本にはあるんですね。

中村 どういうわけか知らないけど、昔からあるんだね。つまり、作者は主人公の行動について全面的に責任を負う、ウソは書かない、と。⁽²⁰⁾

おもしろいのは、ことが「モラル」と「ウソ」という倫理の問題になっていることだ。

さて、そのような日本の小説読者の反応に対して、フランスの読者は小説と作者との関係をどのようにとらえるのだろうか。フランソワーズ・サガンが、幼年時代の思い出から作家としての創作態度、母としての感情にいたるまで、その生涯と内面生活を率直に語ったインタヴュー記録のなかで、出世作『悲しみよこんにちは』の出版のいきさつに触れた部分は、その意味で、ほとんど衝撃的でさえある。

(…) ジュリヤール社が私に電報を送ってきた。と言うのは、うちの電話がこわれていたものだから。こういう時って、いつもそう。「至急ジュリヤール社にお電話下され足し」って。午後の二時にやっと連絡がついて、彼が言うには、私の本を出版したいのだと。私はすごくショックを受けた。今でも思い出すけど、大きなグラスにコニャックを飲んだわ。五時にその人に会いに行った。彼はとても感じが良くて、私の本が大変気に入った、これが自伝的なものではないと良いのだが、って言うの。何故なら、そういう場合は、大体において他の作品は書かないからですって。私は彼に、だいじょうぶ違うと言った。私の私生活には、こういった種類の悲惨な話はありません。それで彼は喜んで、本をおさえたことを確認し、私も同じくらい喜んで、そこを出たというわけ。⁽²¹⁾

日本の編集者であつたら、決してこのようには言わなかったに違いない。たとえ事実でなくても、あたかも事実であるかのような触れ込みで出版しようとするのではあるまいか。その裏には、一般読者のひそやかな期待がある。また、サガンの家族の反応も、なかなか面白い。

(…) 校正刷を読んで、みんなはこう言った、「どうしてこんなことを書こうと思いついたの?——ずいぶん良く書けているじゃないの。」⁽²²⁾

「私たちの家では、お互いどうし礼儀正しいの」⁽²³⁾と、サガンはつけくわえる。初めて形になった作品を褒めてくれたことについて言ってるのだろうが、しかし、そんなことはまったく別に、この家族の感想は、われわれ日本人の眼には、やはり一種変わった精神性と感じられないだろうか。文学作品を、作者の実人生とは完全に切り離された「拵えごと」と見る考え方が、いかにも無理なく徹底しているのである。

しかし、それならばフランスにおいては文学は作者の私生活とは無関係なものに見做されるのかと言えば、決してそうではない。芸術作品は、なべてそのもっとも重要な部分を作者の生命から汲みとるものである。プルーストの『失われた時を求めて』の最終巻にある感動的な文章に言うごとく、

文学作品のそうしたすべての素材は、私の過ぎさった生活であった。⁽²⁴⁾ (井上究一郎訳)

また

(…) 大作家は、あの本質的な書物、真実な唯一の書物を、一般に通用している意味で、「発明する」必要はない、なぜなら、それはわれわれ各人のなかに、すでに存在しているのであるから。⁽²⁵⁾ (井上 訳)

それだけを通り一遍に読めば、まさに「私小説」の理論を説いているかとも読まれかねない言葉である。しかし、プルーストの言葉が「現実」^{レアリテ}の領域に触れ始めると、それは私小説の常識範囲を大きくはみだす。

(…)もし現実が各人にとってほぼ同一の経験の残り滓、たとえば、われわれが日常の会話で口にしていて、誰も我々の言う意味がわかる、あいにくな天気とか、戦争とか、バスの停留所とか、灯のあかるいレストランとか、花の咲いている庭とかいった、そういった種類のものが現実だとすれば、むしろそれらのものを撮影した一種の映画フィルムだけで十分だろうし、「文体」だの、「文学」だのは、それらの物が提供する手軽なデータからますます遠ざけられ、技巧を凝らした、よけいなつけたしになってしまいうだろう。しかし、それらの物が、はたして現実であったか?⁽²⁶⁾ (井上 訳)

ここであらためて確認しておくべきだと思われるのは、プルーストはフランスの小説家のなかでは、ある意味で日本の私小説作家にもっとも近い場所にいる、ということである。名前すら持たない茫漠たる「私」の思考を中心存在として、彼の作家たらしとする意思、すなわち「天職」⁽²⁷⁾「vocation」を主題とするこの『失われた時を求めて』という長編は、考えようでは、あの「無闇に『私』という訳の分らない人物が出て来て、その人間の容貌は無論のこと、職業にしても、性質にしても一向書かれなくて、そんなら何が書いてあるかといふと、妙な感想の様なものばかりが綴られている」⁽²⁸⁾ (宇野浩二『甘き世の話』)という私小説の否定的イメージそのものと、言って言えないことはない。

しかし、いったん「現実」について語り始めると、われわれはそれがいわゆる「私小説」の道義的規範ともいうべき「真実」とまったく掛け離れたものであることに気付かざるをえないのだ。つまり、私小説のある作品のうたい文

句の、「二分一厘もゆがめずこしらえずに作者の体験を写して成った」⁽²⁹⁾という言い方に見られるような写実主義。それと、先の対談に頻繁に出てきた「ウン」という言葉。これらを並べてみると、私小説の本質という問題は、もう一段レベルを異にして、「真実」と「虚偽」にかかわるものとしての様相を呈することになるのである。

(五)

「真実」というものは、一見したところ、議論の余地のまったくない明白な事柄であるように思われる。すでに「私小説について——序章 問題の提起」において、少々時間をかけて考察したように、ほとんどすべてのものごとは、洋の東西で、その外観も、また内容も、いちじるしく趣を変えるのであるが、しかし、こと「真実」に関しては、時代や場所にかかわりなく、「真実」はまぎれもない「真実」としてあまねく通用するもの、と思いがちである。

しかし、本当に「真実」は歴史上どの時代でも、また世界のどの地域でも、異なるところのない「真実」であるかとなると、それが疑わしいように思うのである。言い方を変えると、たしかに「真実」は「真実」に他ならないにしても、それをいかに表現するか、どの点に力点をおいてアピールするかによって、同じ一つの「真実」の、その真実性の度合いが、より多くも、より少なくもなるのではないか、ということでもある。そして、その表現方式や力点には、国ごとに文化ごとに、それに属する人々の間に共通の暗黙の了解があって、その方式に則った「真実」のほうがより「真実」であると映るのではないだろうか。結論を先に言ってしまうえば、そうした意味での「真実」のありようが、日本とフランスで異なっていて、それが両国の小説というものの概念に影響を及ぼしているように思われるのだ。小説というのはおかしなもので、人はそれが所詮は「拵えもの」「作りもの」であることを知っている。小説を読むのは事実を知りたいからではない。しかし、「作りもの」であるからといって、その「拵え」に、あるいは「見せかけ」

に手抜きがあったり、整合性に欠けたりしていることは許せない。小説であるから、すなわち事実そのものではないから、なおのこと許しがたい。簡単に「嘘」と見破れるような小説は、読むに耐えないのだ。かくして小説は、「真実」と「虚偽」の間を揺れ動くもの、「真実」と「虚偽」が表裏一体となって出来上がるもの、その両者の緊張によって成立するものだと言えるであろう。小説は、どこかで「真実」という杭に結ばれている必要がある。しかも同時に、「拵えごと」「絵空ごと」というゆとりが無くてはならない。まるで長い綱という自由部分によって杭につながれた犬のようなものである。それがたとえばサイエンス・フィクションであるならば、時空を越えた人間性の真実という杭。歴史小説であるならば、年代記的事実という杭。そしてフランスの伝統的な心理分析小説の場合は……、また日本の私小説ならば……。

さて、そのように小説を見直してみると、「虚偽」以前に、支えとしての「真実」のありようが国によって、また時代によってさまざまであって、それがそれぞれの小説理念の形成に大きく作用していることと見ることができる。

日本の（すべての、とは言わない）ある種の文芸において、抽象より具象を重んじる傾向、想像力の産物よりは具体的事実により多く安堵するきらいのあることは否めない。平安朝の日記文学から近代以降の俳句文学というところの「写生」「即物具象」にいたるまで、いたずらに想像力の羽を広げたり、論理（＝理屈）に爪先だつことなく、この手のとどく範囲で、この目に見えるかぎりのものをしっかりと掴まえて、あらぬ揺れを防ごうとする精神の構えは、考えてみれば、文学の分野ばかりではない、日本文化の全域を覆う精神性でもあるのである。

それに対して、ヨーロッパ文化において主導的な「真実」とは、躍動的な思考の、その動きそのものの整合性にある。言い換えれば、「真実」というものを「言葉」と「論理」のなかに見出すのだ。まずは新約聖書の「ヨハネ伝」の

冒頭、

はじめに言あり、言は神と偕にあり、言は神なりき。この言は太初に神とともに在り、萬の物これに因りて、成りたる物に一つとして之によらで成りたるはなし。之に生命あり、この生命は人の光なりき。

ついでデカルトの『方法序説』の「我思う、故に我在り」から、サルトルの哲学的芸術論考『想像力について』へと向かう流れを辿れば、そこにおいて主流をなしているものの本質はおのずと明らかである。

こうした流れに沿って、フランス小説はプルーストの『失われた時を求めて』で、一つの頂点を極める。先に引用した「現実」に関する迷いの後で、次のような断言を読むとき、彼プルーストがいずれに与する人間であるか、もはや疑いの余地はない。

人生がわれわれにさしだす一つの映像は、(…)さまざまにまじりあったいくつもの感覚をわれわれにもたらすのだ。たとえば、以前に読んだある本の表紙は、それを目にしたとたんに、その表題の文字のなかに、夏の遠い一夜の月光をさっと織りこんだ。朝のカフェ・オ・レの味は、われわれに晴天への漠とした希望をもたらす。(…)一時間は一時間でしかないのではない、それは、句と、音と、計画と、気候に満たされた瓶である。われわれが現実と称するものは、われわれを同時的にとりまいてそれらの回想とのあいだの一種の関係なのだ——単なる映画の視像からはオミットされる関係であって、映画の視像は、真実なものだけにとどめようとするから、よけいに真実なものから遠ざかることになる——それは作家が、自分の文章のなかで、二つの異なる名辞をそれで

もってつなぐために見出さなくてはならぬ唯一の関係なのだ。われわれは、あるときある特定の場所に出てきた対象の数々を、一つの描写のなかで、つぎつぎに際限なく書き連ねることができる、しかし眞実はつぎの瞬間にしかはじまらないだろう、その瞬間とは、作家が二つの異なる対象を取り上げ、その二者の関係を設定するであろうときである。芸術の世界では、その関係は、因果律という科学の世界における唯一の關係に類似している。⁽³⁰⁾

(井上 訳、傍点筆者)

「眞実」に反する、もしくは「眞実」が欠如しているという意味での「虚偽」についても、同じ關係が成立する。西洋の思考体系においては、「虚偽」の実体は、何よりもまず論理的な不整合として現れる。だから、『失われた時を求めて』において、主人公の「私」はアルベルチヌの「嘘」に悩み、彼女を「嘘」の化身でもあるかのように思いこむのであるが、しかし、いかに分析してみても、「私」が追及する「嘘」は反証の見出せるものではない。それというのも、詰まるところプルーストにとって「嘘」とは、話の辻褄が合わないこと、秩序ある内的宇宙が「未知なるもの」の接近によって動揺すること、言い換えれば、論理が整合性を欠くことと同義であったからである。⁽³¹⁾ その結果、彼は次のように言わざるを得ない。

(…) 私たち二人が気づかなかった奥深い現実の手前にあったのが、うそ、あやまりであり、かなたにあったのが、眞実、私たちの性格の眞実であったのだ、私たちはその眞実の根本原則を見のがしていたのであり、その法則が見えるようになるには時が必要なのであって、そのことは私たちの運命についても同様なのである。⁽³²⁾

(井上 訳)

現実の「手前」から「かなた」へとわれわれを導くもの、それは「理知」や「感受性」や「想像力」などの躍動的精神力である。芸術は、まさに画家パプロ・ピカソの言うごとく「嘘を真実へと変質させるもの」なのである。

それに対して、「私小説」の「ウソ」とは、事実でないこと。たとえば先の中村＝水上対談で、宇野浩二に関連してこんなことが言われる。

水上　こっけいどころか怖しい人でした。またあの人も、事実どおりを書いているかというところ、そうでもない。何か不可解なものが小説にもでてくるんです。あれは自分の体験ばかりじゃないですね。作るリズムみたいなものが、とつとつとした文体にあって……

中村　それはぼくは考えたことなかったけど、そうかもしれないですね。

水上　まあ、晩年の作品はそうでもないですけど、調子に乗った時代はずいぶんウソが多いです。そのとおりだと思って行ってみましたら、そんなものなかったりね。だまされてます。

中村　私小説流に考えるとだまされたことになるけど、あれでいいんですよ（笑）。

水上　「蔵の中」は近松秋江の話をお聞きになってああなんですけど、「枯れ野の人」ではおばあちゃんの墓の裏に芭蕉のあれが刻んであるって書いてあるんで、行ってみたら何も刻んでありゃしない（笑）。いまでは、そんなすぐわかるウソ、書けないね。このごろ文学史が発達してるからこわいです。

水上　新幹線ですぐ見に行けるしね（笑）³³。

念のために言えば、日本とフランスのどちらが良い、どちらが悪い、ということではない。ものの考えかたの体系

が、どこか根本で違っているのだということである。そのことを考慮に入れないで、どちらか一方のものの見方で他方を裁断してもどうなるというものではない。まして、小説が面白くなりほしくない。

(六)

さて、話を私小説そのものに戻すことにしよう。前段での考察によって、日本の小説がなぜ自伝的事実の再現へと引き寄せられるか、その引力にも似た力の一端を理解することができたように思う。飛翔する想像力の対極にある即物的な「真実」偏重に加えて、大正から昭和にかけての文壇という狭い社会を思い起こせば、小説作品が自伝的なものになるのはほとんど必然的なことであるように思われる。あの『富獄百景』の後半に、何の断りもなく、「井伏鱒二氏」が登場する所以⁽³⁴⁾でもあろう。つまりこの作品は、ある限られた社会に属する人々によって読まれることを想定して書かれており、その人々は「井伏鱒二氏」がどういう人物であるかということも、作者とどう関係にあるかということも、ほぼ知り抜いているのである。問題は文学史でも新幹線でもない。人間関係の閉鎖性である。こうした状況に一種の社会儀礼としての謙虚さを加味すると、そこに表現されるのは卑少な「私」ということになり、作品そのものに束縛感や狭隘さといった印象を与え、全体を「甘え」の色調で彩ることになる。つまりは「私小説」の出来上がりだ。しかし、そのこと自体がいけないというのでは決してなく、そこにはそれなりの魅力があるということなのであって、問題があるとすれば、作者の側の精神性よりはなお、読者の側の精神性、すなわち両者のあいだに存在する暗黙の了解、もしくはなれあいなのである。

社会の構造やそのありようは、決して芸術と無関係なものではない。また、芸術もその土壌としての社会と別個に生まれるものではない。社会構造と言ひ、精神構造と言ひ、芸術の規範と言ひ、はたまた個々の作品の内的構造と言

うも、結局は軸を一にした同心円のようなもので、浮かび上がる図式は同じだということができるだろう。私小説において問題にされるべきことも、単に私小説だけの規範や道義、構造と図式であるにとどまらず、それを取り巻く人と社会の特性によって決定されるものなのではあるまいか。そうした観点から、次の機会には、私小説にひそむ精神エネルギーと、その運動性のありかたについて考えてみたいと思っている。

注

- (1) 本稿は小論『私小説について——第一章 一人称小説の問題』(東京女子大学紀要「論集」第三十八卷第二号、一九八八)において述べた計画案に従うものであり、後日「私小説について 第二章」として改められるべきものである。
- (2) 佐伯彰一『自伝の世紀』(講談社 一九八五)、二四頁
- (3) (同右) 七頁
- (4) 小林秀雄『私小説論』「昭和文学全集」小林秀雄 河上徹太郎集 七三頁
- (5) 蓮見重彦『私小説を読む』(中央公論社 一九七九) 八頁
- (6) (同右) 二四二頁
- (7) 「自伝ジャンル」という用語は佐伯彰一のものである。私自身は、自伝が文学として読まれ得ることは認めるが、文学だとは考えていない。書かれる動機が文学と異質のものだと思うからである。ただし、文学とは何か、これこそは容易に解答の出せる問題ではないが。
- (8) 佐伯彰一『自伝の世紀』、一二頁
- (9) (同右) 二二頁
- (10) (同右) 二〇頁
- (11) 佐伯彰一『日本人の自伝』(講談社 一九七四)、九頁
- (12) 中川久定著、岩波新書71

- (13) (14) 以下に述べる理由によって、これは「文学」性が過多であって、ゆえに純粹な自伝ではないと私は思う。
- (15) たとえば代表的なものに cardinal de RETZ の *Les Mémoires* (1671) や SAINT-SIMON の 同 *Les Mémoires* (1740) など。
- (16) Marcel PAGNOL (1895-1974), *la Gloire de mon père, le Château de ma mère, le temps des secrets, le Temps des amours*
- (17) Anna de NOAILLE (1880-1944), *Le livre de ma vie*
- (18) モンテーニュやラ・ロッシュフーコーを始めとするモラリスト文学がフランス文学史上きわめて重要な地位を占めていることは常識であり、既に小論「私小説について」の「第一章 一人称小説の問題」においてもそのことに触れた。一一一―一二頁
- (19) 佐々木涼子『オニオン・ロマネスク』、「ふらんす手帖」8号、1979
- (20) 日本ペンクラブ編、中村光夫・選「私小説名作選」集英社文庫、四三八、四三九頁
- (21) Françoise SAGAN, *réponses* 1954-1974, Jean-Jacques Pauvert, 1974, pp. 42, 43
- (22) *ibid.*, p. 43
- (23) *ibid.*, p. 43
- (24) Marcel PROUST, *A la Recherche du Temps Perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, Proust, 1989, tome IV, p. 478 井上亮一郎訳は「プルースト全集」10、筑摩書房、一九八九、三〇八頁
- (25) *ibid.*, IV, 469. 筑摩版10、二九五頁
- (26) *ibid.*, IV, 468. 筑摩版10、二九四、二九五頁
- (27) *ibid.*, IV, 478. 筑摩版10、三〇八頁
- (28) 平野謙の『私小説の二律背反』を始めとして、私小説論考にしばしば引用される文章である。
- (29) 「ある作品」とは瀧井孝作『無限抱擁』であるが、これはもともと作者自身がこの作品に付した「解説」のなかに見出される言葉でもある。
- (30) *A la Recherche du Temps Perdu*, IV, 468. 筑摩版10、二九五頁
- (31) Ryoho SASAKI, *Le Mensonge dans la Recherche du Temps Perdu in Etudes de Langue et Littérature Françaises* No. 28

(La Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 1976 参照)

(32) *A la Recherche du Temps Perdu*, III, 507. 筑摩版 9' 一三〇頁

(33) 日本ペンクラブ編、中村光夫・選「私小説名作選」集英社文庫、四四七頁

(34) 『私小説について 第一章 一人称小説の問題』抜刷二四頁参照