

夏休み前の最後は二回をかけて、和田敦彦の「読むということ」のプリントを読んで、今私がここで「日本近代文学」についてあれこれ考えたり話したりしていることがどういう意味を持っているのか、という話をした。

つまり、

- ・一つの読みを提示しつつ、その読みが前提としている制度を暴き、突き崩す。
- ・ある時代・ある地域・ある階層において支配的だった読みの制度を明らかにする。

といったことが必要である、ということなのだが、とは言っても、夏休み明けの今回、急に今までと違う話をするわけではない。やはり、「日本近代文学」に関係した話をするのだが、聞くみんなの側が、前にした話をふまえて、批判的に聞いてもらいたい。つまり、なぜその小説が取り上げられるのか、なぜそのような方法で読まれるのか、ということに意識的になり、講義の内容、語り方などに違和感・圧迫感のようなものを感じつつ聞くことで、自分自身が何を取り上げるか、どのような方法で小説や小説以外のものを読んでいくか、を考えるきっかけにしてもらいたいと思っている。

さて、夏休み前の最後に読んだ小説は、1930年に発表された横光利一の「機械」だった。「機械」は非常に独特な小説ではあったが、横光利一は彼が最も活躍していた1920年代・30年代に特別突出していたものを書いていたわけではなかった。もちろん、「機械」のような小説をどんな小説家でも書いていた、ということではないが、横光利一の持っていた問題意識が他の小説家と隔絶していた、というわけではない。そして、この1920年代・30年代、1920年は大正9年で1939年は昭和14年だが、この時期は日本の現在の小説を準備する時代だったと言ってもおかしくない。少なくとも、日本の戦後の文学の基礎はこの時代に築かれている。果たして、今現在書かれている小説の多くといわゆる野間宏・椎名麟三・埴谷雄高・武田泰淳といった戦後派文学との間にどのような結びつきがあるのかは、かなり難しいところだが、直接ではなくても間接的な結びつきということであればおそらくそれほど小さくないと思う。少なくとも、表現・文体、小説の方法という点から言えば、1920・30年代の小説家たちによる開拓が無ければ、現在の日本の小説はもっと不自由なものになっていただろう。

この1920・30年代という時期が従来どのように語られてきたのか、つまりどのような物語が力を持っていたのかと言えば、大体15年くらい前までは、評論家の平野謙が「昭和文学史」の中で唱えた「三派鼎立説」に基づいて誰もがこの時期について考えていた。

（「鼎立」とは？）

では、「三派鼎立」の「三派」とは何と何と何なのか？

一つは、1900年代年代後半から日本の小説界の主流となってきた（と平野謙や彼の仲間の評論家たちが語っていた）

・自然主義—主流派・保守派

もう一つが、横光利一や川端康成を中心とする

・新感覚派—「文学の革命」

最後に、日本における共産主義の盛り上がりと共に力を発揮してきた

・プロレタリア文学—「革命の文学」

この三者がそれぞれに他の二者を批判しつつ、争っていた、というのが平野謙が提出した図式である。

実際、新感覚派にしろ、プロレタリア文学にせよ、自然主義を批判、否定するという立場に立っていたし、その新感覚派とプロレタリア文学の間でも様々な論争が行なわれた。自然主義の側も有名な中村武羅夫の「誰だ、花園を荒らすものは」という評論に代表されるように、日本の文学の伝統を壊すものとして、プロレタリア文学を批判したり、新感覚派の新奇な表現を嘲笑したりした。もっとも、新感覚派やプロレタリア文学が力を持つようになってからは、自然主義の既成作家たちは小説を発表する場所を失っていたわけで、実際にはほとんど新しく出てきた二つの勢力にやられていた、と見てもいいだろう。

だから、新感覚派が分裂し、プロレタリア文学が国家・警察によって弾圧されて崩壊した後、1935（昭和10）年は「文芸復興」と言われている。これは例えば、島崎藤村・徳田秋声といった自然主義の小説家が話題となるような長編を完結させた、というような現象を指しているのだが、こういう言われ方をするくらいに、それ以前の時期に旧世代の小説家たちが圧迫されていた、ということだろう。

以上のような「三派鼎立説」というのは、非常にわかりやすく、かつ時代の流れをダイナミックに語っていたので、これに影響されたものが書かれ続けたのだが、次第にこれに対する批判が起こってきた。その批判にはいくつかの立場があるのだが、例えば、この三派から有力な外れる小説家たちがいる、という批判がある。

その一つが「大衆文学」である。

いわゆる「文壇」、総合雑誌や文芸雑誌とは違う場所で小説を発表していた小説家たちが、「三派鼎立説」からは抜け落ちているというのである。

「大衆文学」一時代小説 中里介山「大菩薩峠」・白井喬二「富士に立つ影」
・国枝史郎「神州嶺嶺城」など
探偵小説 江戸川乱歩・小栗虫太郎・久生十蘭・夢野久作・海野十三など
このことを指摘したのは、評論家の鈴木貞美であるが、彼は「大衆文学」の重要性を説明するために、探偵小説が「戦後派文学」に対して持っている影響力を例に出している。

埴谷雄高「死霊」武田泰淳「富士」一精神病院を舞台にし、観念的な会話が続く。
……夢野久作「ドグラマグラ」1935年

戦後に登場した小説家・評論家に探偵小説の愛好者は多い。
実は、平野謙もその一人で、彼はいわゆる純文学に関する評論だけではなく、推理小説についての文芸時評をしていたり、推理小説関係の文学賞の審査員もしていた。にもかかわらず、「三派鼎立説」を唱えたのは、探偵小説・推理小説と、「純文学」の間に境界線を引いていたということで、彼の文学観の問題である。

しかし、「大衆文学」と「純文学」の間に強固な境界線を引こうとしないのであれば、この両者の間にある影響関係は重要なものになる。

また、プロレタリア文学と探偵小説の関係というのも面白いところである。
実はこの二つは、それらを書いた小説家の立場やそこに書かれてある主義主張以外の部分ではかなり似ているところが多い。それはなぜかという、プロレタリア文学の小説に登場してくる人物は、当時の法律（1925年の治安維持法）に照らせばみな犯罪者だからである。つまり、警察に追われながら、社会主義の運動のための仕事を続ける登場人物たちは、警察や探偵の捜査の手から逃れる探偵小説の犯人とを重ねることが出来るし、敵国に忍び込み自分の指名を果たそうとするスパイ小説の主人公のようでもある。

もう一つ、「三派鼎立説」に対する批判として、その中で対立ばかりが強調される新感覚派とプロレタリア文学の表現上の共通性である。

このことを最初に指摘したのは、評論家吉本隆明の「言語にとって美とは何か」（1961（昭和36）～196（昭和40）年）という評論である。もっとも、その指摘が注目されるようになったのは比較的最近のことで、やはり「三派鼎立説」が絶対のものではない、という見方がされるようになってからということになる。

そのあたり、今日はプロレタリア文学を代表する小説と新感覚派の中心人物横光利一の小説を取り上げたプリントを配って説明していこう。
（プリント配る）

日本文学講読Ⅴ 第十六回 10月4日

「群衆」を描いた1920年代の映画……「暴動」「パニック」

「戦艦ポチョムキン」1925年 ソ連映画
監督 セルゲイ・エイゼンシュテイン

○1	0 : 0 0 : 0 0	1 話	水兵たちの話し合い 民衆との協力に進むか否か
○2	0 : 0 4 : 5 4		腐った肉
○3	0 : 0 9 : 4 3		水兵たち、スープをボイコット
○4	0 : 1 5 : 2 3	2 話	後甲板に整列させられる水兵たち
○5	0 : 1 9 : 4 0		砲塔の回りに移動する水兵たち
○6	0 : 2 4 : 2 4		水兵たちによる暴動
○7	0 : 2 9 : 1 3		暴動の成功・最初の犠牲者
8	0 : 3 3 : 5 0	3 話	人々の同情
9			民衆の代表との協力
○10	0 : 4 5 : 2 0	4 話	民衆と水兵たち
○11	0 : 4 9 : 5 2		突然の発砲・逃げまどう民衆たち
12	0 : 5 7 : 1 0	5 話	艦隊迎撃のために出撃
13	1 : 0 2 : 3 0		艦隊発見・戦闘準備
14	1 : 0 7 : 5 6		勝利
終了	1 : 1 4 : 0 2		

「メトロポリス」1926年 ドイツ映画
監督 フリッツ・ラング

○1	0 : 0 0 : 0 0	未来都市・機械文明 支配者の息子、マリアと会う
2	0 : 0 7 : 2 8	息子、工場での事故を見る
3	0 : 1 2 : 4 6	支配者の仕事ぶり・息子のいうことを聞かず・「見取り図」発見
4	0 : 1 9 : 1 6	支配者怒る・ロトワングの許を訪ねる・息子、地下世界で労働
△5	0 : 2 6 : 0 4	アンドロイド登場・息子、労働を続ける
○6	0 : 3 3 : 0 6	支配者とロトワング地下に降りる。労働者たちの集会
7	0 : 4 0 : 3 0	支配者、策謀・息子とマリア再会・ロトワング、マリアを追う
8	0 : 4 7 : 1 7	マリア、ロトワングの家に連れこまれる・息子、閉じこめられる
9	0 : 5 3 : 3 4	アンドロイドにマリアになる・息子、父とマリアを見てショック
○10	0 : 5 9 : 3 4	偽マリア発表会・偽マリア、労働者を扇動
○11	1 : 0 6 : 2 2	暴動起こる
○12	1 : 1 3 : 3 1	マリア、脱出・労働者の街に水・子供たち、パニック
○13	1 : 2 0 : 2 0	労働者たちの怒り・偽マリア、火あぶりに
14	1 : 2 6 : 4 8	ロトワング、マリアを襲う・息子、マリアを救う・和解
終了	1 : 3 4 : 0 0	

前々回、夏休み明けの講義から、1920・30年代の小説家たちの問題意識を取り上げる、ということ、葉山嘉樹・小林多喜二・横光利一のプリントを配っておいた。葉山嘉樹・小林多喜二の二人はプロレタリア文学の小説家、横光利一は新感覚派の小説家、と従来の文学史では対立する派に分かれているものとして扱われてきたのだが、問題意識・そしてそこから生まれた表現に関しては、同時代を生きた小説家としての共通性を持っている、という話だった。そこで、前回、彼らが意識し、小説で実現しようとしていた他ジャンルの表現として、当時作られていた映画ドイツのフリッツ・ラング監督の「メトロポリス」とソ連のセルゲイ・エイゼンシュテイン監督の「戦艦ポチョムキン」の二つを見た。時間の関係上全部を見ることができなかったが、そこで実現されていた「群衆」の表現と、状況や人々の精神状況を伝えるための表現技巧は確認できたと思う。今回は、あのような映画の表現に対して、小説家がどのように対抗しようとしたか、小説という言葉を用いるジャンルの可能性を広げるべく、横光利一や小林多喜二たちがどのような表現に取り組んだか、ということを見ていく。

その前に、前回二つの映画について、時間の関係で説明できなかったことを述べておきたいと思う。

20世紀の初めにはヨーロッパを中心に新しい芸術運動が起こっていた。

イタリア未来派

ドイツ表現派……「メトロポリス」1926年（日本公開1929年）

フランスのダダ・シュールレアリスム

ロシア・アバンギャルド……「戦艦ポチョムキン」1925年（日本公開1967年）

新しい技術への注目・新しい表現の模索・新しいジャンルの発達

それらの情報や実作が日本に入ってきて、日本の表現者たちに刺戟を与えていた。

ただ、情報だけが入ってきて、特にソ連とは直接の国交が無かったので、ヨーロッパ経由で入ってくる情報や、直接ソ連まで行って来た人が伝える情報に限られていた。

実際、「メトロポリス」はドイツでの公開からそれほど遅れず、1929年に日本で公開されているが、「戦艦ポチョムキン」が日本で公開されたのは、戦後も20年以上たってからの1967年だった。しかし、「戦艦ポチョムキン」は公開当時世界中で傑作として名前がひびきわたっており、日本の作家たちは情報を得ていただろう。プロレタリア文学者である小林多喜二はもちろん、ヨーロッパの情報に詳しく横光利一も全く知らなかった、ということはないはずだ。

私も、昭和初期の評論などを読んでみると、「戦艦ポチョムキン」の名前が出て来るので、一時期その当時日本でも公開されていたんだろう、と勘違いしていたこともあったくらいで、長い間名ばかり高くて見られない映画になってたようだ。

さて、前々回配ったプリントを見てもらいたい。

このプリントを配ったのは、文学史上では対立するグループと見られているプロレタリア文学の葉山嘉樹・小林多喜二と、新感覚派の横光利一とが、表現に関して二つの点で、共通している、同じような問題意識に立っている、ということを見るためである。

二つのうちの一つは、前回映画を見ながら説明した。

・群衆の表現

であり、もう一つはそれとも関わるが、

・動的な表現のための技巧……擬人法

これもやはり映画を意識した表現だろう。映画は実際に映像が動くわけだが、文字を使った小説では、それはできない。だから、読み手の頭の中で映像化して動かしてもらうしかないわけだが、より動的な映像・イメージを作り出すための新しい工夫として特に擬人法を多用した。無生物を生物として表現することで動きを作り出そうとしている。

ちなみに、擬人法、というのはこの当時それほど普通の表現ではなく、やはり大正後半、1920年代（大正11年＝1920年）の頃から意識的に、元々はヨーロッパの小説、英語・フランス語などの翻訳の文体から取り入れられるようになったものである。

（プリントを読んで解説）

（まず擬人法から……）

前回は

1920・30年代の小説家たちが持っていた新しい問題意識を取り上げる、ということで、葉山嘉樹の「海に生きる人々」・小林多喜二「蟹工船」・横光利一「上海」のプリントを使って、彼らの作り出した表現の新しさについて説明した。

また、彼らの問題意識が20世紀初めのヨーロッパ各地で起こっていた新しい芸術の動きと関連しているということ、また「映画」という20世紀になって強力な影響力を持ちだした新しいジャンル・メディアを意識して、「映画」で可能な表現を小説でどのように実現するか、つまり、文字を使った小説では、どうしても限界がある動的な映像・イメージを作り出すための新しい工夫とというのがテーマになっていた、という話もした。

そして、前回は

・動的な表現のための技巧……擬人法

無生物＝生物……生物の無生物化と無生物の生物化

という話をしたところで時間切れになっていたが、今回はもう一つの1920・1930年代の小説のテーマである

・群衆の表現

について話をする。もちろん、「群衆」の表現のためにも動的な表現が用いられているので、この二つは結びついている。

まず、葉山嘉樹の「海に生きる人々」から見ていくが、これはまだ「群衆」の表現が十分になされていないものとして取り上げる。

(プリント1枚目3段目)

集団が描かれるが、すぐに一対一の会話の場面になってしまう(もちろん直接の暴動が小説のストーリーの中に出て来るわけではないのだが、それを十分に表現することができなかったのも、出せなかったのかもしれない)

もう一つ、「群衆」の表現が実現できていないものとして、横光利一の書いた「海に生きる人々」と同時期の小説のプリントを新しく配ることにする。

これは横光利一も初めから「上海」のような表現を行っていた、というわけではないことを示すためである。

横光利一「静かなる羅列」1925(大正14)年

新感覚派としての横光利一の代表作の一つ

人間を個人として描かない一人間社会の動きを無機質に描く

生物・人間の無生物化＝唯物論的(プロレタリア文学との類縁性)

ただし、

形式主義文学論争 1927(昭和2)年

プロレタリア文学←→新感覚派

「内容」中心 「形式」中心

(プロレタリア・リアリズム) (フォルマリズム)

(同時期のソ連で起こっていた対立と近いもの)

しかし、形式主義文学論争以後、両者は新たな「群衆」を描写するための表現を実現する。おそらく「文学」の「内容」／「形式」をめぐる議論を続ける中でそれぞれに新たな問題意識を強めていったのだろう。

(再びプリントへ)

「蟹工船」

「上海」

次回からは全く違う問題に話を変える。テキストとしては、太宰治の『新ハムレット』の文庫本を使うので、持ってくるように。大学祭の間にでも読んでおいてもらいたい。

前回は

日本の1920年代・30年代の小説における「群衆」の表現について、それが未だ十分に
なされていない例として、葉山嘉樹の「海に生くる人々」と新しいプリントとして配っ
た横光利一の「静かなる羅列」を取り上げた。

その二つでは、「海に生くる人々」のように、集団・群衆が描かれるが、すぐに一対一の
会話の場面になってしまっていたり、ほとんど「詩」のような表現になっていたり、小説
の散文の中で「群衆」が描かれる、という形にはなっていなかった。

「静かなる羅列」が発表されたのは、1925（大正14）年だが、前回の最後に触れた
ように、その直後に横光利一とプロレタリア文学のグループの間で形式主義文学論争19
28（昭和3）年が起こった。それは、文学における内容と形式の関係をめぐっての論争
で、

プロレタリア文学 ↔ 新感覚派

「内容」中心 「形式」中心

という形での議論が行われた。彼らの使っている言葉をそのまま借りると、

（プ・蔵原惟人）「内容」＝「人間の生活」

「形式」＝「新しき内容に決定される過去の形式の発展」

—「内容と形式は相互に発生し合う」

←→

（横）「形式」＝「リズムを持った文字の羅列」「容積を持った物体」

「内容」＝「形式を通じて見たる読者の幻想」≠「作者の材料」

—「形式が内容を決定する」「フォルマリズム」

プロレタリア・リアリズム ↔ ロシア・フォルマリズム

（同時期のソ連で起こっていた対立と近いもの）

（この対立は、よく考えると完全にすれ違っている。どうすれ違っているかというと、「形
式」と「内容」をめぐって争っているようだが、実際はそれぞれに語っている「形式」と
「内容」というのが全く違うものである。

（プ）

「内容」 → 「形式」……反映論・リアリズム

（「人間の生活」） ？

（横）

同時

「形式」

→ 「内容」……非反映論・ノミナリズム

（「連続する文字の羅列」） （「読者の幻想」）

長い間、この論争を評価する研究者・評論家は反映論の立場からこの論争を捉えていたの
で、横光利一の言っていることは全く理解されなかった。

（横光利一の勇み足—形式は内容に先行する……「読者」が読む以前には「形式」ではな
い。読まれて「幻想」が生じると同時にそれは「形式」になる。文字が読めない人の例）

このように理論的な側面に関しては両者は全く違う立場に立っていた。

しかし、形式主義文学論争以後、両者は新たな「群衆」を描写するための表現を実現する。
おそらく「文学」の「内容」／「形式」をめぐる議論を続ける中でそれぞれに新たな問題
意識を強めていったのだろう。

（再びプリントへ）

「蟹工船」

「上海」

次回からは全く違う問題に話を変える。テキストとしては、これから配るプリント「懶惰
の歌留多」と後藤明生『小説—いかに読み、いかに書くか』それに太宰治の『新ハムレッ
ト』の文庫本を使うので、持ってくるように。

前回で、日本の1920年代・30年代の小説において志向されていた新しい表現についての話を終えた。「海に生きる人々」「蟹工船」「上海」のプリントで話をしたが、かなりそれ以外のいろいろな話にもすることになった。例えば、前回話したりアリズムとフォルマリズム、リアリズムとノミナリズムの話などであるが、ああいういづれか抽象的な理論的な話はこれからみなさんが自分でものを考えていく上で必要になってくるものなので、あらためて自分で関係する本を読むなどして確認していったほしい。

今回からは全く違う問題に話を変える。前回までの話は夏休み前の話の続き、つまり横光利一についての話という面を持っていたが、今回からは、今日も含めて6回しか残っていないのだが、その6回をかけて太宰治の小説について話をする。テキストとしては、前回配ったプリントにとっている「懶惰の歌留多」という小説と後藤明生『小説一いかに読み、いかに書くか』それに太宰治の『新ハムレット』の新潮文庫を使うので、持ってくるように、と前回予告しておいた。

おそらく、太宰治という小説家を知らない、また太宰治の書いた小説を読んだことがない、という人はここにはいないのではないかと、思われるくらいに有名な小説家であり、また様々な有名な小説を書いている。例えば、「人間失格」とか「斜陽」あたりが太宰治の中でも特に有名なものだろう。この二つは第二次世界大戦後に発表されたものだが、太宰治は実際には1933（昭和8）年頃に小説家として出発している。そして、敗戦まで10年以上小説家として生きているのだが、現在よく読まれているのは敗戦から自殺するまでの3年間の間に書いた小説ばかりである。

こういう状況になっているのは、敗戦後のものがそれ以前の小説よりも優れている、面白い小説であるから、というよりも（異論のある人もいるかもしれないが）、敗戦後に書かれたものがそれ以前に書かれたものよりもずっとわかりやすくなっているから、言い換えれば通俗的であるから、ということだと思われる。もちろん、通俗的であることそれ自体は否定されることではないが、結果として、太宰治が敗戦以前に書いていたわかりにくい、つまり実験的な小説が持っている面白さが知られないでいるとすれば、それはいいことではないだろう。

実際、太宰治はかなり偏った読まれ方をされてきた小説家である。

例えば……

※無頼派＝なにもものも頼りにしない

社会的な権威に従わない（生家との断絶） 文学のためだけに生きる。

家庭を省みない

（p 174 L 1～4）（p 175→7～p 176 L 3・L 9～→3）

※下降志向（奥野健男『太宰治論』）

社会の中で上昇しようとせず、日陰者として生きようとする。

……マルクス主義の経験—民衆と共に生きる、という意識

（後藤新書 p 180→2～p 182→6）

※破滅型私小説作家（平野謙「私小説の二律背反」）

←→調和型（志賀直哉など）

（葛西善蔵・嘉村礒多・田中英光・川崎長太郎など）

（後藤新書 p 188 L 3～L 7）

⇒太宰治＝暗い、深刻というイメージ

一行きづまって自殺した

しかし、このような見方から抜け落ちているのは、最近強調されるようになってきた見方である、様々な小説の方法に挑んでいった実験小説家としての太宰治という見方である。今読んだ後藤新書の部分でも、横光利一と太宰治の小説上の関係が暗示されているが、太宰治は横光利一の後発者として、横光利一の問題意識、特に「機械」に出ていた自意識をというテーマを受け継いでいた。

特にp 183に名前が挙がっている『晩年』という最初の単行本・短編小説集はすべてが違った方法で書かれている。p 183からp 184にかけて『晩年』に収められている「葉」と「道化の華」という二つの小説が引用されていて、それぞれ後の個所でどういう小説なのかが説明されているが、やはり実際に読んでみなければ、この二つがどのように

実験的であるのかよくわからないと思うので、プリントを作っておいた。

(プリント配る・それぞれ説明)

(「葉」について P 1 8 5 L 7 ~ → 5)

1 - 2 - 3 P 9 9 - 1 0 - 1 1 - 1 2 - 1 3

(話題の関連性・連想によるつながりなど)

全体の流れ

1 「死のうと……」 死

↓

3 4 「生活」

3 5 「よい仕事」

3 6 「どうにか、なる」

読み手が注意深くつながりを見出していく「小説」

小説における読み手の積極性・創造性を要求

これ以降の『晩年』に収められた小説を読む上で必要な態度

太宰治……読み手を読み巧者に教育しようとする小説家

(ただし、第2次大戦後の代表作といわれる小説では、そういう教育性がなりをひそめてしまう)

(「道化の華」について P 1 8 6 L 5 ~ → 1)

・女性と海で心中し損ねた無名の画家大庭葉蔵を主人公とする物語 (1929年)

……小説「海」を分割したもの(太宰治の手紙による)

+

・葉蔵を主人公とする小説を書いている「僕」の意識

(もちろん、この

「僕」≠太宰治

である。あくまで「僕」は太宰治が作り出した、小説の書き手、という小説の中の登場人物なのである。太宰治は「僕」のさらに上位にいてこの小説をコントロールしている。

……自分が今書いている小説やその書き方を解説する＝書くことについての自意識

(p 1 1 6 もう一度)

読み手に呼びかける—自分の書いたものがどのように読まれるかを強く意識

……相手の反応を先回りする (p 1 2 9) (自意識過剰かもしれない)

後藤明生『小説—いかに読み、いかに書くか』で取り上げられている前回プリントを配った「懶惰の歌留多」は「葉」と「道化の華」の両方の方法に関係のある小説である。

ということで、今回は「懶惰の歌留多」を読んでいく。

前回から新たに太宰治の小説についての話を始めたのだが、実際に小説を読むところまで行かずに終わってしまった。前は今までの太宰治の小説の読まれ方、論じられ方について、つまりかなり大きな偏りを持って読まれてきている、ということを含めて説明した。まず、太宰治の小説では、よく読まれ、よく論じられる小説と、それに比べるとあまり読まれない小説、あまり論じられない小説との差が大きかった、または今でも大きいということは改めて強調しなければならぬところである。それは、従来の太宰治についてのとらえ方、つまり前回話した無頼派・下降志向・破滅型私小説作家という暗い、深刻というイメージによって作り出された傾向であり、その読まれ方の傾向によって、さらにそのイメージが強められ広まっていく、という循環になっている。

最近では、この傾向に対して、今まであまり読まれず論じられなかった小説が改めて注目されるようになってきている。そういう動きが出てきたのは、1920年代から1930年代、元号で言うと大正後半から昭和10年代前半にかけての時期における新しい芸術・文学の動き、新感覚派をその先駆として「日本のモダニズム」という風に呼ばれることがあるが、その動きの再評価の中で太宰治が1935年前後から1940年頃にかけて書いた小説をモダニズムの一つとしてとらえるようになった、ということがある。これは、前に話した横光利一の形式主義文学論争での発言をフォルマリズムとしてとらえ直す、という変化も含めたものである。

(「日本の前衛1900-1940」京都国立近代美術館で23日から
古賀春江という新感覚派とも親交のあった画家の「海」という有名な絵も展示)

今回は前回配って置いたプリントに取ってある小説について見るところから話を始めることにする。この「葉」「道化の華」という二つの小説はどちらも『晩年』という短編集に収められている。

『晩年』1936(昭和11)年6月(「虚構の春」はこのすぐ後)

(プリント配る・それぞれ説明)

「葉」1934(昭和9)年

(「葉」について 後藤新書P185L7~→5) 36個の断片

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11

(話題の関連性・連想によるつながりなど)

全体の流れ

1「死のうと……」死

↓

34「生活」

35「よい仕事」

36「どうにか、なる」

読み手が注意深くつながりを見出していく「小説」

小説における読み手の積極性・創造性を要求

これ以降の『晩年』に収められた小説を読む上で必要な態度

太宰治……読み手を読み巧者に教育しようとする小説家

(ただし、第2次大戦後の代表作といわれる小説では、そういう教育性がなりをひそめてしまう)

「道化の華」1935(昭和10)年

(「道化の華」について 後藤新書P186L5~→1 プリント読む)

・女性と海で心中し損ねた無名の画家大庭葉蔵を主人公とする物語(1929年)

……小説「海」を分割したもの(太宰治の手紙による)

+

・葉蔵を主人公とする小説を書いている「僕」の意識

(もちろん、この「僕」≠太宰治である。あくまで「僕」は太宰治が作り出した、小説の書き手、という小説の中の登場人物なのである。太宰治は「僕」のさらに上位にいてこの小説をコントロールしている。)

……自分が今書いている小説やその書き方を解説する=書くことについての自意識

(「笑われてもしかたがない」)

「君」=読み手に呼びかける一自分の書いたものがどのように読まれるかを強く意識

……相手の反応を先回りする(自意識過剰かもしれない)

前に配ったプリントに取っておいた「懶惰の歌留多」は「葉」と「道化の華」の両方の方法に関係のある小説である。しかも同時にこの二つとは違う方法を用いた小説でもある。

(後藤新書 P 190 → 4 ~ 192 L 2)

(もちろん、「葉」にしても「道化の華」にしても、小説というのはこういうものだ、または小説というのはこういうものでなければならない、という思いこみから自由な形で書かれていたわけだが、「懶惰の歌留多」にあったのは、どのような「自由」さか?)

「懶惰の歌留多」1939(昭和14)年

前半 小説家「私」の「怠惰」さを伝える……太宰治本人?

後半 「私」が書いた「歌留多」?

(太宰治の妻津島美智子の書いたものによると、元々2年前に書かれた旧稿はいきなり「歌留多」部分「い 生くることにも心せき、感ずることも急がるる」始まっていたらしい。しかし、ここではあくまでも現在われわれの読むことができるものを見ていく))

「私」が「私」について書く……自意識

↳「この男」

「怠惰」=書けない・書かない、ということについて書く

小説を書くこと以外の「怠惰」さについても書く

「……ようである」「……所存と見える」—自分のことなのに不明確

→「私」/「この男」のずれ・分裂(横光利一「機械」)

では、この「私」が書く「歌留多」とはどういうものなのか、については次回見ることにする。そして、その後は同じように小説家の「私」が登場する『新ハムレット』に収められている「女の決闘」について話すことにする。

前回は実際に太宰治の一番初期のかなり実験的・前衛的な小説について、実際にプリントを使って説明した。

短編集『晩年』の冒頭に置かれている「葉」という小説は、36個の断片が並べられて一つの小説になっている、というもので、断片と入っても、6・7字の一文から、掌編小説のようなものまで長さはばらばらなのだが、この小説はいわば読み手の小説観を試す、試金石のような役割を持っている、という話をした。こういうものを小説として受け入れるか、それとも小説とは言えないといって拒絶するか、また初めはこれが小説と言えるのだろうか、ととまどいながらも、逆に小説というものに対する見方を緩やかなものに変えていくなど、他にも様々な受けとめ方があると思うが、「葉」という小説は小説というジャンル、後藤明生の言葉を借りれば「縦横無尽の自由自在さ」に目を開かせてくれる小説だと思う。同時に、自分がどういうものを小説だと思っているのか、ということをあらためて考えるきっかけを与えてくれる小説でもある。

また、同時に「葉」は、読み手が注意深く読むことで、それぞれの断片の間につながりを見出していく「小説」でもある。つまり、小説における読み手の積極性・創造性を要求するものであり、読み手を読み巧者に教育しようとする小説なのである。

前回は、ここまで話した後、もう一つ『晩年』からプリントにとっている「道化の華」について説明しかけたところで時間になった。

「道化の華」1935（昭和10）年

・女性と海で心中し損ねた無名の画家大庭葉蔵を主人公とする物語

（後藤新書P186L5～→1）……小説「海」を分割したもの（太宰治の手紙による）

+

・葉蔵を主人公とする小説を書いている「僕」の意識

（もちろん、この「僕」≠太宰治である。あくまで「僕」は太宰治が作り出した、小説の書き手、という小説の中の登場人物なのである。太宰治は「僕」のさらに上位にいてこの小説をコントロールしている。）

……自分が今書いている小説やその書き方を解説する＝書くことについての自意識

（「笑われてもしかたがない」）

「君」＝読み手に呼びかける＝自分の書いたものがどのように読まれるかを強く意識

……相手の反応を先回りする（自意識過剰かもしれない）

前に配ったプリントに取っておいた「懶惰の歌留多」は「葉」と「道化の華」の両方の方法に関係のある小説である。しかも同時にこの二つとは違う方法を用いた小説でもある。

（後藤新書 P190→4～192L2）

（もちろん、「葉」にしても「道化の華」にしても、小説というのはこういうものだ、または小説というのはこういうものでなければならない、という思いこみから自由な形で書かれていたわけだが、「懶惰の歌留多」にあったのは、どのような「自由」さか？）

「懶惰の歌留多」1939（昭和14）年

前半 小説家「私」の「怠惰」さを伝える……太宰治本人？

後半 「私」が書いた「歌留多」？

（太宰治の妻津島美智子の書いたものによると、元々2年前に書かれた旧稿はいきなり「歌留多」部分「い 生くることにも心せき、感ずることも急がる」始まっていたらしい。しかし、ここではあくまでも現在われわれの読むことができるものを見ていく）

「私」が「私」について書く……自意識

↳「この男」

「怠惰」＝書けない・書かない、ということについて書く

小説家の書く現場を実況中継（太宰治はよくやる。本当の実況中継ではない）

小説を書くこと以外の「怠惰」さについても書く

「……ようである」「……所存と見える」＝自分のことなのに不明確

→「私」／「この男」のずれ・分裂……横光利一「機械」

では、この「私」が書く「歌留多」とはどういうものなのか。

「歌留多」＋「歌留多」の言葉についての解説・まつわる物語

例：「い」→この言葉にまつわる「ヴィナス」の物語

「ろ」→牢屋についての感想

「は」→「子のために怒る」「母」の実例・言葉

「に」→自分が回り（文壇？）からどう見られているか、これからについての決意
「むかしの話」—以前の「魔窟」（遊郭）での一夜の経験について

全く関係のない話が並んでいる

いろは四十七文字

い→ろ→は→に……という順番に法則はない←→一つの意味を持つ言葉・文になっている
（読まれる時には順番バラバラに読まれる。他にもある「あめつちほしそら……」）

↓

ばらばらの断片が並んでいる

↓

一つの小説になっている

「葉」と同じように、一つ一つの断片として読む（面白がる・楽しむ）こともできるし、
読み手が積極的に結びつけて読む（遊ぶ）ことも可能。

例：・「歌留多」部分だけのつながり

・「物語」部分のつながり・対比（美・母・老人＝死・月）

次回は「懶惰の歌留多」と同じように小説家の「私」（「D A Z A I」と名乗っている）
が登場する「女の決闘」（『新ハムレット』に収められている）について話すことにする。
これも、「懶惰の歌留多」とは別の意味で、小説家の小説を書く現場を伝えるものである。
また、「女の決闘」についての話は以前の田山花袋の「蒲団」とゲルハルト・ハウプトマン
「寂しき人々」との関係を思い出したり、そのあたりのノートを読み直すなりしておい
てほしい。

前回は、日本の近代文学を代表する実験的・前衛的な小説である「道化の華」、それにその「道化の華」と前々回扱った「葉」という小説の方法を受け継いでいる「懶惰の歌留多」について説明した。

「道化の華」でも「懶惰の歌留多」でも小説の書き手、「道化の華」では「僕」、「懶惰の歌留多」では「私」が主人公になっている。もっとも、「道化の華」は「僕」と、「僕」の書いている小説の登場人物である大庭葉蔵の二人が主人公と見ることができるのに対して、「懶惰の歌留多」の方は登場人物と言えるのは、「私」一人だけ、という違いを持っている。そういう違いがある一方で、どちらも共通して小説の書き手の自意識をテーマにしている、ということが重要である。また、どちらも小説というのはこういうものだ、という常識すなわち思いこみにとらわれず書かれている。

太宰治「懶惰の歌留多」1939年

前半 小説家「私」の「怠惰」さを伝える……太宰治本人？

後半 「私」が書いた「歌留多」？

「私」が「私」について書く……自意識

↳「この男」

「怠惰」＝書けない・書かない、ということについて書く

小説家の書く現場を実況中継（太宰治はよくやる。本当の実況中継ではない）

小説を書くこと以外の「怠惰」さについても書く

「……ようである」「……所存と見える」—自分のことなのに不明確

→「私」／「この男」のずれ・分裂……横光利一「機械」

では、この「私」が書く「歌留多」とはどういうものなのか。

「歌留多」＋「歌留多」の言葉についての解説・まつわる物語

例：「い」→この言葉にまつわる「ヴィナス」の物語

「ろ」→牢屋についての感想

「は」→「子のために怒」る「母」の実例・言葉

「に」→自分が回り（文壇？）からどう見られているか、これからについての決意

「むかしの話」—以前の「魔窟」（遊郭）での一夜の経験について

全く関係のない話が並んでいる

いろは四十七文字

い→ろ→は→に……という順番に法則はない←→一つの意味を持つ言葉・文になっている
（読まれる時には順番バラバラに読まれる。他にもある「あめつちほしそら……」）

↓
ばらばらの断片が並んでいる

↓
一つの小説になっている

「葉」と同じように、一つ一つの断片として読む（面白がる・楽しむ）こともできるし、読み手が積極的に結びつけて読む（遊ぶ）ことも可能。

例：・「歌留多」部分だけのつながり

・「物語」部分のつながり・対比（美・母・老人＝死・月）

「葉」とも共通（「葉」のプリント参照）

「懶惰の歌留多」では、「私」が書いているのが、今われわれが読んでいる「懶惰の歌留多」という小説だと言うことがわかるような書き方になっていたが、同じように、小説家の「私」が読み手に手の内をさらしながら小説を書いている、という小説に新潮文庫の『新ハムレット』に収められている「女の決闘」がある。この小説の「私」は小説の中で「D A Z A I」と名乗っており、当然読んだ人の多くは太宰治本人を「私」と重ねるような畏がしかけてある。

「女の決闘」1940（昭和15）年

↳森鷗外の訳したドイツの小説家 Herbert Eulenberg の小説のタイトル

—これを小説家の「私」（D A Z A I）が読み手（「諸君」）と一緒に「読んで」「語」る
→新しい小説「女の決闘」にする

（P 30－31－32－34－37）

(これも、「懶惰の歌留多」とは別の意味で、)

小説家の小説を書く現場を伝える小説

(つまり、後藤明生が、『小説—いかに読み、いかに書くか』で語っている、読んで書く、読んだものを書き換える、ということ (P 13→5～14 L 1) を読み手の目の前で行っているのである。)

掲載誌『月刊文章』1月号～6月号

└小説家になることを目指している人向けの雑誌……小説講座などもあり
(安藤宏)

=小説の書き方の見本を示して見せた小説

同時に小説家・芸術家を戯画化している (自己戯画化?)

これは、この授業で最初に扱ったことだが、田山花袋が「蒲団」を書くときにゲルハルト・ハウプトマン「寂しき人々」を読み、変形させた、というのと同じことである。

では、実際にどのように変形させているのか、という点は次回で述べる。

今回も太宰治の小説についての話の続きで、前回の「懶惰の歌留多」に続いて小説家の「私」が読み手に手の内をさらしながら小説を書くという設定になっている小説、新潮文庫の『新ハムレット』に収められている「女の決闘」をよんでいくことにする。
この小説の「私」は小説の中で「D A Z A I」(P 4 2)と名乗っており、当然これを読んだ人の多くは太宰治本人を「私」と重ねるような畏がしかけてある。しかし、今畏と言ったように、「太宰」ではなく「D A Z A I」となっているところがくせ者で、これもまた素直に小説家本人と思わない方がいいだろう。もっとも、「女の決闘」のP 3 2～3 7にかけて、外国の小説家の名前がアルファベットであげられているので、「D A Z A I」という表記はこれの真似をして冗談なのかもしれないし、また「E U L E N B E R G」という名前と対等な位置を「私」に与えるためのものなのかもしれないし、もしくは両方が理由なのかもしれない。

「女の決闘」1940(昭和15)年(「懶惰の歌留多」の翌年)
↳ 森鷗外の訳したドイツの小説家 Herbert Eulenberg の小説のタイトル
(P 3 0 - 3 1 - 3 2 - 3 4 - 3 7)
→ これを小説家の「私」(D A Z A I)が読み手(「諸君」と一緒に「読んで」「語る」
→ 新しい小説「女の決闘」にする
(P 3 8)『女の決闘』の全文を分割(本当に『森鷗外全集』にある)
+
「私」の書き足した部分……感想・補足(捏造)
(「道化の華」と似ているし、また「懶惰の歌留多」とは別の意味で)
小説家の小説を書く現場を伝える小説
ロシア・フォリマリズム—手法の露呈
その小説が書かれている理由・成立事情などを読み手の前に明かす
……それ自体がフィクション

(ここで「私」やっている「手法の露呈」は、後藤明生が、『小説—いかに読み、いかに書くか』で語っている、読んで書く、読んだものを書き換える、ということ(P 1 3 → 5 ~ 1 4 L 1)を読み手の目の前で行っているのである。)

(文庫解説 P 3 0 4)
掲載誌『月刊文章』1月号～6月号(本当に六回連載)
↳ 小説家になることを目指している人向けの雑誌……小説講座
などもあり

(安藤宏)(小説家の回顧談などが載っている)
= 小説の書き方の見本を示して見せた小説
同時に小説家・芸術家を戯画化している(自己戯画化?)

これは、この授業で最初に扱ったことだが、田山花袋が「蒲団」を書くときにゲルハルト・ハウプトマン「寂しき人々」を読み、変形させた、というのと同じことである。

(では、実際にどのように変形させているのか)
(P 3 5 「不思議な作品」P 3 7 「不思議は作品の中にある」)
『女の決闘』に隠された謎を「私」が明らかにしていく
(どんな「不思議」なのか→ P 3 9 ~ 4 2)
→ 描写の「冷淡さ」「素っ気なさ」の理由は?
(このあたりの発想は、田山花袋が「寂しき人々」がきれい事すぎると考えて、その本音の部分を「蒲団」の主人公に持たせた、というのとやはり似ている)
(P 4 3 ・ P 4 4 L 9 ~ → 1)
『女の決闘』は原作者の体験した事実であり、原作者オイレンベルクこそが、小説の中の夫である=「私小説」(主人公=作者)的な読み—皮肉・批判・パロディ
(P 4 5 L 1 ~ 7 ・ → 8 ~ 4 6 L 2)
……「嘘」→「別な物語」「ロマンス」に変形

過去の小説 → 小説家 → 新しい小説
読む 疑問 書きかえる
不満

『女の決闘』 → D A Z A I → 「別な物語」「ロマンス」

描写の冷淡さ

(普通はこれだけが読み手の目にふれる)

「女の決闘」

では、どのような「ロマンス」に変形したのか、ということについては、また次回。

今回は太宰治の「女の決闘」の話の続きである。今回は、この一風変わった小説の設定を確認したところで終わった。この小説は、小説中の「私(DAZAI)」(アルファベットで表記されているのがくせ者だ、ということを確認したが)が、森鷗外が翻訳したドイツの小説家ヘルベルト・オイレンベルグの小説『女の決闘』のことを「不思議な作品」と呼び、「私」に「不思議」さを感じさせるという描写の「冷淡さ」「素っ気なさ」の理由を考え、そこから新たな「別な物語」「ロマンス」を作り出していく、という設定になっている。

これは、小説家が小説を書く、過去の小説を読んで新たな小説を生み出す、というメカニズム、つまり小説家の楽屋を小説化したものだと言える。これは、後藤明生のいう「パロディ」の方法、また別の用語を使うとインターテクスチュアリティ(間テクスト性)という手法を露呈(これはロシア・フォルマリズムの用語)したものだということもできる。

『女の決闘』 → 「女の決闘」
→ 「私(DAZAI)」 → 「別な物語」「ロマンス」
→ 「不思議」 (普通はこれだけが読み手の目にふれる)
→ 「冷淡」な描写

今回は、では、「私(DAZAI)」は『女の決闘』をどのような「ロマンス」に変形したのか、ということについて見ていくことにする。

『女の決闘』…妻コンスタンチェ中心—「冷酷」に描写されている
(「DAZAI」の読み。本当にそうかはわからない。人によってはそうは思わないかも)
→ 「亭主」=小説家と「女学生」について「補筆」
……視点人物の複数化
(田山花袋の「蒲団」とハウプトマンの「寂しき人々」の関係でいうと、「寂しき人々」は戯曲なので主人公ヨハンネスの内面が語られなかった、つまりヨハンネスが口にする言葉以外に何を考えているかがわからなかったが、「蒲団」は主人公竹中時雄の内面つまりホンネを伝えるという形で彼のエゴイズムを明らかにする、というように書きかえられていた。)
(P46L10～/P47→4～)
—「女学生」と「亭主」との立場から彼らのホンネを伝える＝「DAZAI」が捏造する
 (P47)
 ↳『女の決闘』の「言ったり、問うてみたい」という言葉
 →「女学生」の問いを書き足す
(P49→6～→2 と P40→3～41L2 との比較)
(さらに、)
「亭主」の「あさまし」さを描く
—『女の決闘』の「女」についての描写
→「亭主」の視点からのものに書きかえる
(P49→2～50→1)
「亭主」が小説家＝「芸術家」であることが強調される
(P54L10～ (P47→4の場面に戻る))
(P47と55の比較)
(P56→4～)
⇒決闘を見ている「芸術家の心懷」
＝「好奇心」「虚栄」＝「プライド」
(具体的には、P59L10～→5/P61L1～→8)
—「冷静な写真師」→『女の決闘』の描写の「冷淡さ」
—芸術家小説
芥川龍之介「地獄変」(1918年) 好奇心とエゴイズム
菊池寛「藤十郎の恋」(1919年) (芸術のためなら人を犠牲にもする)
……「地獄変」の画家は自殺—「女の決闘」の芸術家は？
(P61→7～ 決闘の結果—女学生が死ぬ—さて、「芸術家」はどうするのか)

(P68L7～→1/P79L7～→5)
(決闘の結果・女房の死・女房の遺書について)
→体験を元に小説を書く＝『女の決闘』(DAZAIのでっちあげ)
—「ロマンチック」に死んだりせず、その後も生き続ける

……「地獄変」の画家の「ロマンチック」さを皮肉る

「芸術」が「現実」に敗北？

「芸術家」が特殊な安全地帯にいることはできないということ（１９４０年）

—太宰治の現代性

今回でこの講義も終わりであるが、今回は夏休み前の最後の講義で読んだのと同じ和田敦彦の『読むということ』という本を通して、これまでこの講義で話したことについての反省、または自己批判を行なうことにする。

前回のこの『読むということ』についての話については、夏休み明けのレポートで、話の次元が違うのではないかと、というような感想・批判を書いてきた人もいて、確かにそれはそのとおりで、今回もこの最後の講義で、今まで説明してきた小説についての読み方や、文学史的な知識などについて確認するような話をする方が自然だとも思うのだが、その一方で、自分がこれまで話してきたことがどこまで正しいのか、ということについては、いくらかの自信のようなものも持っている一方で、いくつかの疑いを持ってもある。

今までの話では、小説を読んだり、それを文学史の中で位置づける、ということについて積極的に語ってきたが、その裏側の話として、消極的な見方というのを最後に付け加えておきたいのである。

(プリントを配る)

(一枚目書き出し～前半)

「～と私は読んだ」

田山花袋「蒲団」・志賀直哉「網走まで」・横光利一「機械」「上海」・太宰治「懶惰の歌留多」「女の決闘」についての説明

……客観的な誰もがそう読めるかのようなものとして語ってきたが実際は、「私」＝栗原がそう読んだ、ということ。

教師の「権威を保証」(教師が一方的に話す「講義」という形式が持つ問題)

(講義の後やレポートなどで異議を唱えることが出来る)

……実際には難しい一演習・ゼミという形式ならいくらかは違う、しかし中には権威的に振る舞う教師というのものもあるのだろう。私がそうではないという風には自信を持つては言えない)

このことは、もちろん講義という場所だけではなく、小説などについて文章として論じたり評したりするものにもあてはまる。

(一枚目上段左側)

講義であるか、論文や評論であるか、ということに関係なく、どのような読みが提示されているのか、ではなく、それらの読みはどのように得ることができたのか、つまり、ここで言われている読みの「過程」、ということを考え直してみると、「読むということ」それ自体が持っている偏見・イデオロギーを明らかにしていける、ということである。

(1枚目上段最終行～)

言葉を読む、ということをもどのように表現するか

用いられる比喻(メタファー)の問題

A「活字記号を通じて私たち読者が生産する世界」

B「多様な情報を通じて私たちが生産する世界」

Aについて語る時に、Bについて用いる言葉(「語る」「見える」「鮮やかな」など)を用いる
(「語り手」・「話者」)

(1枚目下段左側)

客観的な「現実」というものは存在せず、「現実」自体が様々な知覚から得た情報を通して、一人一人が生産するもの

……どのような情報をどのように組み合わせて作り出したものなのかが見失われがち

例:

読むことから得られる「イメージ」を実際の映像が存在しているかのように語ってしまい、またそれを自明のものとして疑わなくなってしまう。

(二枚目上段左側 読みから得られる「イメージ」が様々な分析されてきたこと)

(2枚目上段後ろから2行目から)

読むこと、また自分の読みを言葉にする、というのは、読んでいる言葉に「枠」を当てはめる
(「枠組み」)

(2枚目下段中略部分)

=注目すべき部分としなくていい部分との間に「境界」を区切ることである。

(「枠」とか「境界」自体がBに基づく比喻である、ということはいうまでもない)

☆比喻(メタファー)に頼らずにものを書いたり、論じたり、批評することは出来ない

……二つの選択肢

―何もしない

└自分の用いる比喻の可能性と問題点を考えながら書き、論じ、批評する。

☆読むということは、ある「境界」で区切られた「枠」からだけ、読む対象をとらえる、ということである。

……二つの選択肢

―今の自分が用いている「枠」を信じる

└できる限り様々な「枠」の可能性を考える