

リアリズムへの悪意

—現実と小説の（無）関係—

栗原 丈和

はじめに

現実^イに近づけようとするにせよ、現実から遊離させようとするにせよ、小説^{フィクション}は現実との関係している、というのには自明の前提になっている。現実^イ（というものがあるとして）とは無関係に、小説テキストは一つの自立・自律した世界を作り出す、という立場もあるわけだが、その場合の「世界」というのも現実や事実と呼ばれているものを意識してイメージされている。

もっとも、これは小説に限ったことではなく、たとえば映画やテレビのドラマやビデオゲームなどのより新しいジャンル・メディアにおいても現実とどのような関係を持たせるか・持っているかは、作り手・受け手にとつての問題の一つになっている。まるで現実のようだとか、リアリティがあるとかいう言葉が評価のために使われることがあり、作り手の側が現実感を出すためにどのような工夫をしているかを語ったりもする。その一方で、現実の方が小説・映画・ビデオゲームといった現実^イではないもの^{グシモン}が作り出した枠組みを通して見られ語られるということも起こる。たとえば、思いがけないできごとが起こった時に、それを記録した映像が、まるで映画のようだと評されたりもする。

しかし、これらの言葉が実際には現実と作り出されたものとの関係について非常に素朴なとらえ方をしているのは少し考えればすぐわかる。最後の「まるで映画のようだ」という言葉を例に取れば、起こった出来事を撮影した映像には、映画の映像にあるようなカット割りやズームアップ・ズームダウンによる演出が行なわれておらず、実際には映画の映像とはかけ離れたものでしかない。

現実ではないものと現実とを比較してみると、フィクションにおける現実らしさを作り出すための方法、またはフィクションの中で作り出される現実めいたもの（「仮想現実」？）が持つ嘘をとがめだてないようにする暗黙の了解・ルールが明らかになってくる。言い換えると、現実感を出すための手法こそが現実と現実^イに似せたものの差異を最も強調することになる。

初めに戻って、小説を含めた表現と現実の間に密接な関係がある、または表現は現実と関係を持たなくてはならないという思考^{イデオロギー}、現実を表現によって再現する、または現実に近いものを創造することが可能であると考える立場^{イデオロギー}を、ここではリアリズムと総称することにする。たとえ、現実からかけ離れたような突飛な出来事を描いていたとしても、それをいかにもありそうなこと、言い方を変えたと適切な因果関係の元で起こった出来事として表現しなければならぬ、という前提で書き、また論じていけば、それも一つの枠組みに従ったリアリズムの思考のうちに含まれることになる。

このような思考・立場をイデオロギーと呼ぶのは、リアリズムによつてそれ以外の思考・立場の可能性が抑圧・隠蔽されていると考えることができるからである。表現が現実とは関係を持つ必要はない、そもそも表現が現実を再現したり、現実に近い世界を作り出す

ことはできない、表現と現実とは全く別のものである、と考える立場も可能性としてはありうるにもかかわらず、そのような思考はあたかも存在しないかのように扱われている（というより扱われていない）。表現と現実とは全く別のものであるとは、たとえば紙というものとの「紙」という言葉・文字は全く違っている、という当り前のことを言っている。

もつとも、表フィクション現を現実に似たものとしてとらえてはならない、ということではない。それは思考・立場の一つとして必要に応じて選択すればいいものである。たとえば、この後の本論の記述でも、取り上げた小説の言葉を、現実に存在するような人間や現実に起こっているような出来事を描いたものとしてとらえてもいる。ここではリアリズムではない思考・立場で小説を読んでいるわけではなく、その可能性を探ることにとどまっている。

現実に近いことが評価の基準の一つとなっているジャンルのうち、小説を取り上げていくのは、小説が「人生と隣り合せて位置を占めている」^②という見方が強いジャンルだからである（現在では映画やテレビの方が強いかもしれないが）。今では知っている者もほとんどいないこの言葉は、六十年前にそれを語った広津和郎の名前を知らない読者や、特別熱心な小説の読者とも言えない人々にとつても、疑う必要もないことになっているのである。

一

たとえば、小説と現実の関係（または無関係）を読者に意識させる小説として、太宰治の「猿面冠者」^③がある。「猿面冠者」は短

編集『晩年』^④の一編として、「小説の小説」、また自意識の問題をテーマにした小説として繰り返し論じられてきた。小説内小説の中にさらに小説内小説を持つという「三重の構造」^⑤が指摘され、またその「構造」、つまり「小説としての額縁」を「越境」^⑥する末尾の「便り」に注目が向けられてきた。

（風の便りはここで終らぬ。）

あなたは私をおだましました。あなたは私に、第二、第三の風の便りをも書かせると約束して置きながら、たつぷり葉書二枚ぶんのおかしな賀状の文句を書かせたきりで、私を死なせてしまうおつもりらしゅうございます。れいのご深遠なご吟味をまたおはじめになったのでございましょうか。私、こんなになるだろうということは、はじめから知っていました。（中略）あら、あなたはこの原稿を破るおつもり？ およしなさいませ。このような文学に毒された、もじり言葉の詩とでもいったような男が、もし小説を書いたとしたら、まずざっとこんなものだと素知らぬふりして書き加えてもして置くと、案外、世のなかのひとたちは、あなたの私の殺しつぷりがいいと言つて、喝采を送るかも知れません。あなたのよろめくおすがたがさだめし大受けでございましょう。そしておかげで私の指さきもそれから脚も、もう三秒とたたぬうちに、みるみる冷たくなるでございましょう。ほんとうは怒っていないの。だってあなたはわるくないし、いいえ、理窟はないんだ。ふっと好きなの。ああ。あなた、仕合わせは外から？ さようなら、坊ちゃん。

もつと悪人におなり。

男は書きかけの原稿用紙に眼を落としてしばらく考えてから、題を猿面冠者とした。それはどうにもならないほどじっくり合った墓標である、と思つたからであつた。

小説「風の便り」の登場人物（登場人物「彼」の元に届く手紙の中に出て来るので、正確には「登場」しているわけではないのだが）「私」の書いた言葉が、その途中「（風の便りはここで終らぬ。）」という注釈の後では、「風の便り」の書き手である「男」に向けたものになっている点が「越境」と呼ばれている。この「越境」が可能になるのはどういう前提の上でなのか、たとえば二通りの解釈が考えられる。

一つ目の解釈は、この手紙の言葉は結局は小説「風の便り」を書いている「男」が書いたものなのだから、「男」が自分で全部書いているにすぎない、という解釈である。つまり、「男」が小説の登場人物「私」の声色を借りて自分自身を批判していることになる。自分で自分に向かつて「さようなら、坊ちゃん。もつと悪人におなり」と呼びかけているというのはグロテスクな場面であるが、このように「私」の言葉を「男」の自意識と考えるのは、冒頭で語られている「男」の小説が書けない様子と共に、「猿面冠者」を自意識をテーマにした小説ととらえる見方を支えるものである。そして小説を現実の再現、現実と接近したもう一つの世界の創造ととらえる見方の範囲内におさまっている。

しかし、「猿面冠者」が言葉の物質性にふれた小説であるという

ことに注目すると別の解釈が可能になる。「猿面冠者」の冒頭では、「男」が「筆をとるまえに、もうその小説に謂わばおしまいの磨きまでかけてしまふ」、つまり思考の中では小説を完成させてしまふものの、その後自分で「自分の作品についてのおそらくはいちばん適確な評論を組み立てはじめ」てしまふために実際には書くことができないということが語られている。これは小説が言葉・文字というものによってできてくる物体であることと関係している。小説は読者にイメージ（それは現実の再現だったり、創造された別世界だったり、また現実とは全く関係のないものだったりする）を生み出させるジャンルであるが、そのためにはまず言葉（この場合は文字）というもの（それは紙の上のインクや黒鉛の粉でも、ディスプレイ上の光点でもいいわけだが）という形を取らなければならず、「男」が小説を書けないというのは、具体的なものを生み出すことができないということである。そして、その「男」自体も「猿面冠者」という小説の中では「男」という言葉・文字であり、彼が書いている小説の登場人物の「私」とその点では変らない。「男」も「私」も同じ言葉・文字として同じ紙の平面上に存在する以上、「私」が「男」に向けて言葉を発したとしてもおかしくはない。つまり「越境」しなればならない境界線自体が存在しないのである。一つ目の考え方のように小説の中に「世界」が存在するという前提の上に立たない限り、境界線があると考えることはできないのである。

二つ目の解釈からすると、「猿面冠者」は小説が言葉・文字というモノで書かれているということを読者に意識させる小説だということになる。その考え方に立った時、小説を現実と関係づける必要はなくなる。

「猿面冠者」だけではなく、『晩年』という短編集自体が小説と現実の関係の再検討を読者に要請する（かつ読者を養成する）ものである。この地点からそれ以前に書かれている小説を見直すことで、従来関係づけてこられなかった小説の間にリアリズムの思考への悪意という共通性を見出すことが可能になってくる。

二

日本においてリアリズムの思考が強く主張され始めた時期として、いわゆる自然主義の立場に立った批評が書かれ、自然主義の立場に立っていることを自ら標榜する小説家が書いた小説が話題になった一九〇〇年代をあげることができる。これより以前、たとえば一八八〇年代にリアリズムの起源を見出すことも可能かもしれないし、さらにその前の時期にまで遡行することもできるかもしれない。ただ、一九〇〇年代とはそのようなリアリズムの起源の再編成（または捏造）が行われた時期でもあり、この時期よりも前に遡ることには慎重でいた方がいいだろう。

自然主義が「論争」の対象となっていたこの時期に、自然主義への悪意そのものとして読める小説が書かれている。それは一八八〇年代に「浮雲」（一八八七〜一八八九年）を書き、この当時写実主義リアリズムの先駆者として（再）評価されていた二葉亭四迷の「平凡」⁽²⁾である。

次には書き方だが、これは工夫するものはない。近頃は自然主義とか云って、何でも作者の経験した愚にも附かぬ事を、

聊いさかも技巧を加えず、有ありの儘に、だらくと、牛の涎よだれのよう
に書くのが流行はやるそうだ。好い事が流行はやる。私も矢張り其で行
く。（二二）

「自然主義」に対して名指しで「愚にも附かぬ事を」「だらくと、牛の涎のように」書いたものだという皮肉を向けているわけである。二葉亭四迷自身は「平凡」について「サタイヤになって了ったと語っているが⁽³⁾、最近では「自然主義的な告白小説のパロディーを宣言し」ているとか⁽⁴⁾、「日露戦争後、大文字の「文学」となった、近代小説に対するあからさまなパロディとなっている」⁽⁵⁾というような積極的な評価がなされるようになっていく。

実際これ以外にも「平凡」では、新聞連載の直前に発表されて「自然主義」に関する論争を引き起こすきっかけになっていった田山花袋の「蒲団」⁽⁶⁾と関係する表現が見られるし（「どうも素人の面白い女に撞ぶつかってみたい。今なら直ぐ女学生という所だが」「四十九」⁽⁷⁾）、また「平凡」の語り手「私」が小説を書くこうとする動機も自然主義に対する皮肉になっている。「私」の言葉をそのまま借りれば「原稿を何処かの本屋に嫁かたうけて、若干なにかしかに仕て呉れる人が無いとは限らぬ。そうすりや、今年の暮れは去年のような事もあるまい。何も可愛かわゆい妻子つまこの為だ。私は兎に角書いて見よう」。「自然主義」においては嫌悪される⁽⁸⁾小説や文学を商品としてとらえる発想を前面に出して、小説を売った収入を家計の足しにすることを「私」は書く動機として挙げている⁽⁹⁾。たとえ「自然主義」を標榜する小説家や評論家であっても、書いた小説や評論を売ることでの収入を得ているわけであり、それだけに自己表現としての小説という立場に

立つ人間にとつては、商品としての小説というのは、隠蔽・黙殺せざるを得ない側面だったわけである。

さて、あらためてこの節の初めの「平凡」の引用に戻ると、ここでは「自然主義」の「書方」が「聊かも技巧を加えず、有のまま、だらくと、牛の涎のように書く」ことだと語られている。しかし、実際に「私」はこのような「書方」で書いているわけではない。既に指摘されているように、「平凡」は「技巧をつくして描こうとした作品」^⑤として書かれている。

「聊かも技巧を加えず、有のまま」とは、「自然主義」の立場に引きつけて言い直すと、ストーリーや描写を誇張せず、読者の興味を引くためにありそうな展開のストーリーを作り出したり大きな描写をしたりはしない、ということであり、それは同時に書き手・作り手の存在を意識させない、あたかも現実起こった出来事のように初めから存在していたように書くということである。しかし、実際のところ「有のまま」に書くというのは、この「私」のように「有のまま」に書いているかのような書き方を選ぶということにすぎない。実際のところ、後の個所で「私」は「有のまま」に書くことが無理であるということにも言及している。

……が、待てよ。何ぼ自然主義だと云って、斯う如何もだらくと書いていた日には、三十九年の半生を語るに、三十九年掛かるかも知れない。も少し省略ろう。

で、唐突ながら、祖母は病死した。(「七」)

たとえ「自然主義」の小説であろうとも、そこにはたとえば何を

書き何を書かないかという出来事の取捨選択があるし、また書く出来事の中にも描写の仕方に差がある。また、その出来事の書き方にしても、起こった順番と書く順番を変えらるというのも小説の基本的な技巧として用いられている^⑥。引用した部分では、「省略」を行った結果子供の頃に「私」をかわいがってくれていた祖母は「唐突」に病死させられ、この後の個所では、祖母の葬式の記憶の記述が続くことになる。その後も、愛犬ポチの死・上京後の雪江さんへの恋・小説家としての活動・下宿のお糸さんとの関係等、「私」が

「省略」できないと判断したことだけが、選択され記述されることになる。また、その記述の間にも、どの程度詳しく語るかの差があり、たとえば高橋修が指摘するようにお糸さんとの関係について記述した部分が「描写」的なるものへの傾斜^⑦が見られる^⑧。

つまり「二」で提示された「聊かも技巧を加えず、有の儘に」書くという「書方」は、「七」でそれが実際は不可能であることを指摘された放棄されていることになる。

そもそも、自然主義の小説の語り方の傾向・方向が、たとえば金子明雄が島崎藤村の「春」(一九〇八年)について論じたように語り手の存在を顕在化させないように書くことにあるとすれば^⑨、「作中の時間」を「過去と現在を交錯させつつ進行」^⑩させる「書方」は、逆に読者に語り手の存在を意識させるものである。時に語り手の体調までも記述して(「今日は如何したのか頭が重くて薩張り書けん。徒書でもしよう」(「二十一」)語り手の存在を強調し、顕在化させてしまう「平凡」は初めから「自然主義」的である資格を持たない小説であることになる。

もちろん「春」の地の文を統御しているものとして擬似的に想定

される「語り手」と、自ら小説を書いていることを言明する「平凡」の「私」を同じように扱うことはできないと考える立場もあるわけだが、本論では「私」もまた擬似的に想定されているものにすぎない、という見方をしている。「技巧」を用いつつ小説を書き、また小説を書いている時の意識・感情まで書く「私」は、誰かが作り出しているものであることを示すような記述を忌避し、「自然」にあるかのように存在する小説を尊重するイデオロギーに対する悪意となっている。

三

「自然主義」の（「平凡」の言葉を借りれば）「聊かも技巧を加えず、有のまま」に書かなければならないという「書方」・命題は、（日本）文学における「告白」の尊重という状況と簡単に結びつくわけではない。ただ、そのどちらもが、現実の再現または現実と区別の出来ないほどよく似た世界の創造こそが小説・文学であるというイデオロギーに基づいていることは確かである。

「かくして置いたもの、壅蔽して置いたもの、それと打明けてはては自己の精神も破壊されるかと思われようなもの」^⑤をあえて書くということ特別な行為として評価するのは、小説家・文学者・芸術家を小説・文学・芸術と関わっていない人々に対して差別化・卓越化しようとする動きもからまりつつ、現在においても表現に関する見方を拘束・抑制している。これらの一連の動きが顕在化し始めた時期に、「告白」を重視する、時には「告白」こそが（日本）文学の正統であるという立場に立つ小説家・評論家たちから、強く

批判を受けかつそれに抵抗していたのが、「告白につきまとうエゴイステイックなウソ」^⑥からなる「藪の中」^⑦を書いた芥川龍之介である。

今引用した駒尺喜美以来、すべてを隠し立てせず明かすはずの「告白」が、「自分を主役」つまりは殺人（自分で自分を殺すことも含めて）という罪を犯した人間「に仕立てたいという自己劇化」^⑧に結びついていくことを暴いたものとして「藪の中」を評価する際の軸の一つになっている。たとえば「多襄丸の白状」は「その上わたしもこうなれば、卑怯な隠し立てはしないつもりです」という言葉で始まっており、「隠し立て」をするのが卑怯、すべてを「白状」するのは正しい、という価値基準が確かに提示されている。多襄丸の言葉はこの他にも自己肯定・自己顕示・自己弁護めいた言葉が多く見られるのだが（「わたしはその上にも、男を殺すつもりはなかったのです」「しかし、男を殺すにしても、卑怯な殺し方はしたくありません」）、彼だけではなく三人の「告白」「懺悔」「物語」には、自らの行った殺人が自分の意志によるものではなく、自分は他人によって動かされたのであるということを主張する言葉が含まれている。

既に高木まさきが指摘しているように^⑨、自分を追いこんだのが相手の「瞳」「眼」「目」であると同様に語っていることを^⑩、たとえば金子明雄が指摘する自然主義の小説に頻出する「（目）」にまつわる表現^⑪と結びつけるなら、彼らの「告白」「懺悔」「物語」は自然主義の小説の方法によって行われていることになる。そして、自然主義の小説めいた「告白」「懺悔」「物語」によって三人は、自身の罪を自ら語り、その罪の自覚から自らの認識の正しき、自己の

正当性（自分は悪いことをしたとわかっているのだから、その点では悪くない）を語っている。

自己肯定・自己弁護のために発せられる語りは、現実を再現したりせず、現実とは無関係な別な言葉を生み出していく。さらに、その言葉を通して「告白」の優越性を標榜していた自然主義の小説も実は同様のものであるということが見えてくる。

さらに芥川龍之介は、小説の作り出す（物語）世界だけではなく、その中に登場する人物も実際には作者が書いた言葉であって、現実の人間と同じように考えることはできない、また考える必要もないということにふれている小説「葱」^⑧を書いている。

「葱」については、既に西原千博による分析があり^⑨、そこでのとらえ方、たとえば「この「おれ」は書いていると共に語っている」であり、物語世界の視点人物にもなっているのである。「本文」中で、この「おれ」をあたかも芥川と思わせるような書き方がされているのである。単に読者の錯覚というよりは、その様な方向で読まれることを作品自体が志向しているのである」といった指摘は十分首肯できるものである。ただ、本論は今まで述べてきたように、現実と小説をあえて無関係のものに見なす立場を取っており、それからすると「作品自体が志向している」「おれ」を「作品の外にいる生身の作者である芥川龍之介と同一視」するのとらえ方とは違う見方をすることになる^⑩。

おれは締切日を明日に控えた今夜、一気呵成にこの小説を書こうと思う。いや、書こうと思うのではない。書かなければならなくなってしまうたのである。では何を書くかと云うと、

——それは次の本文を読んで頂くより外に仕方はない。

「葱」はこのような言葉で始まるが、この「おれ」が「書こう」としている「小説」の「本文」は神田神保町の女給仕お君さんの二日間を描いている。お君さんについて、「おれ」は「寸毫の悪意もないと言いつつ、恋愛をテーマにした小説ばかりを読み、「不如帰」の主人公に「慰問の手紙」を書くような彼女の「芸術的色彩に富んでいる」「趣味生活」を皮肉ったり茶化したりしながら書いているのだが、「葱」でふれておきたいのは次のような記述である。

だからこの上明瞭な田中君の肖像が欲しければ、そう云う場所へ行つて見るが好い。おれが書くのは真平御免だ。第一おれが田中君の紹介の労を執っている間に、お君さんは何時か立上つて、障子を開けた窓の外の寒い月夜を眺めているのだから。

それから翌日の午後六時まで、お君さんが何をしていたか、その間の詳しい消息は、残念ながらおれも知っていない。何故作者たるおれが知っていないかと云うと——正直に云つてしまえ。おれは今夜中にこの小説を書き上げなければならぬからである。

どちらの個所でも、「おれ」は自分が小説を「書」いていると言っているが、その一方であたかも「おれ」が書いているのとは無関係にお君さんが何かをしているかのように語っている。もちろん、後の引用では、「正直に」「今夜中にこの小説を書き上げなければならぬからである。」

らない」という都合によりストーリーの進行上書く必要のない部分は省略している、という本音？を書いており、これは前節の「平凡」と同じような出来事の取捨選択（書かれないものは初めから存在しない以上、捨てるというのは不適切なだが）が小説の記述を支えている、ということ明らかにしている。

西原千博は後の方の引用について、「物語世界に本来その外にいないはずの作者である「おれ」が介入することによって「お君さん」のリアリティが単なる作中人物を超えた存在として読者に読まれるような構造になっている」と語っているが、これは「作中人物」には「リアリティ」、つまり現実の人間に近いことが要求されている、という立場からのとらえ方である。しかし、本論の流れからすると、この個所は「猿面冠者」の「男」と「私」のように、「おれ」も「お君さん」も同じ小説を構成する言葉であり対等だということを示す記述としてとらえることになる。「おれ」は「お君さん」の「趣味生活」を笑ったり皮肉ったりしているのでまるで高見から見下ろしているようであるが、しかし同時に「お君さん」は「おれ」のことを終始黙殺してもいる。お君さんが所有している本の中には「おれ」の小説集などは、唯の一冊も見当らず、また「猿面冠者」の「私」のように「おれ」に「便り」をよこすこともない。「お君さん」が手紙を書くのは、同じ小説の登場人物と言っても「おれ」ではなく「不如帰」の「浪子」なのである。

末尾で「おれ」は小説を「書き上げた」のに「いやに気がふさぐのはどうしたものか」と語っている。たとえば、これは「お君さん」の「感動」「幸福」が「実生活」つまり「一束四銭」の「葱」によって壊れたのと、自分が原稿料のために小説を書き上げなければなら

なかったことを結びつけているため、という解釈ができる。これも「平凡」の「私」の小説を書く動機を連想させる。しかし、また同時に小説を「書き上げた」時が言葉・文字である「おれ」が消える時であり、「此処からいそいそ出て行って」「批評家に退治される」というのは「お君さん」だけではなく「おれ」にも当てはまるからだ、という解釈も可能なのである。

四

最初に取り上げた太宰治にも「葱」と同じように、書き手が地の文の中で自分の書いている小説にコメントをつけていく小説があるし、翌日に締め切りが迫った状態で一晩で小説を書かなければならない状態にいる小説家が登場する小説もある。前者は「道化の華」⁽²⁰⁾、後者は「めくら草紙」⁽²¹⁾であるが、どちらも「猿面冠者」と同じ短編集『晩年』に収録されている。これらは三つ共に「小説の小説」として今まで論じられてきているが、最も取り上げられる機会が多いのは「道化の華」であり、既に様々な解釈・意味づけがなされているのだが、本論のこれまでの流れに従っていくつかの点に言及しておこう。

「道化の華」は、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小説を書いている「僕」の意識が、大庭葉蔵が登場する場面・ストーリーの後に記述された小説というようにとらえることができる。「葱」の「おれ」のコメントが「お君さん」という登場人物をまるで実在の人間であるかのように扱っていたのに比べると、「僕」のコメントはあくまでも自分の書いている小説に関する

ものである、という点で違っている。小説の描写やストーリーの進行、また時間操作や場面転換などの方法に対する批判が多く、その点では「平凡」と共通するところがある。ここでは、小説の書き方について「自然」に書かれてあるように書いて実は小説家の手が入っている、いかにも現実でありそうなことのように書くための小説のテクニクを使っていることへの批判がなされている。これは同時に、そのようなテクニクを使うことを疑わない小説の書き手（古い大家）や、使われていることに気づかないふりをして（または本当に気づかずに）小説を現実の似姿としてだけ読もうとする読者に対する批判でもある。

さらに、「猿面冠者」の「男」と同様に大庭葉蔵について書いていることになっている「僕」もまた小説の登場人物であり、つまり言葉・文字である。

なにもかもさらけ出す。ほんとうは、僕はこの小説の一齣一齣の描写の間に、僕という男の顔を出させて、言わでものごとをひとくさり述べさせたのにも、ずるい考えがあつてのことなのだ。僕は、それを読者に気づかせずに、あの僕でもって、こつさり特異なニュアンスを作品にもりたかつたのである。

「あの僕」というのは、「僕という顔を出させて」とあるようにまずは「あの」登場人物の小説の書き手としてふるまう登場人物の「僕」ということである。また同時に、これまでの言葉・文字の集合・連なりの中にあつた「あの」言葉・文字の「僕」ということもある。あの「僕」を文字の中に配置することを「もって、こつそ

り特異なニュアンス」を作り出そうとしていたわけである。

もちろん、このように語っている「僕」もまた言葉・文字であり、それ以前の個所にあつた「僕」との間に区別・階層の違いがあるわけではない。実際に、この後の個所は「ああ、もう僕を信ずるな。僕の言うことをひとことも信ずるな」という書く「僕」を相対化する記述が続いている。もつとも、これらの記述は自己言及のパラドクスとなっているので、読者は「信じ」る・「信じ」ない、どちらの態度も選ぶことも求められていないことになる。しかし、一方で「僕」を言葉・文字ととらえる立場に立てば、「僕を信ずるな」というのは「僕」が現実や現実を生きている人間とは無関係なものであるとして存在している、現実に基づいた認識では理解しかねるものであるということと言っていることになる。

太宰治は小説や言葉を現実と関係ないものとして扱うような小説を書きつつ、小説で現実に関わろうとしているところがあり、小説も様々な思考・立場からの読解を必要とする。しかし、実際にはそれは太宰治に限らず、あらゆる小説家のあらゆる小説（もちろん自然主義も含む）に言えることであり。それはその小説家がどのように小説と現実との関係を見ているか、にはかかわらない。

これまで扱ってきた小説は、それ自体としては小説と現実との関係を否定しているわけではない。たとえば「猿面冠者」は最初に述べたとおり、現実とよく似た世界を作り出しているものとして読むことも可能であるし、実際にはそういう読み方をする（お君さんのような）読者の方が圧倒的に多いのだろう。それは本論の冒頭で述べておいたとおりなのだが、だからこそそれ以外の可能性について

思考することには価値があるはずである。

- 注(1) ここでいう「現実」とは、人間の前に現れ消えていき続ける事象の総称・総合のことであり、どのように定義づけても必ずそれが持っている様々な側面・性質を取り落とすことになってしまふものである。
- (2) 広津和郎「散文芸術の位置」『新潮』一九二四年九月号。引用は『広津和郎全集第八巻』(中央公論社、一九七四年二月)による。
- (3) 『鷗』第二輯、一九三四年七月。引用は『太宰治全集第一巻』(筑摩書房、一九七五年六月)による。
- (4) 砂子屋書房、一九三六年六月。
- (5) 渡部芳紀『猿面冠者』——作品の構造』『立正大学教養部紀要』八号、一九七四年十二月。引用は『太宰治 心の王者』(洋々社、一九八四年五月)による。
- (6) 山崎正純「越境する文学・自意識の処方」『女子大文学』四五号、一九九四年三月。引用は『転形期の太宰治』(洋々社、一九九八年一月)による。
- (7) 以下で述べるのと違う解釈として、山崎正純(前出)や花田俊典『猿面冠者』——メタフィクションの幾何学——(『解釈と鑑賞』六四巻九号、一九九九年九月)のように、「便り」の続きの部分を「語り手」の言葉ととらえるものがあるが、これは本論の二つの解釈の中間の立場から考えたものと言える。
- (8) 『東京朝日新聞』一九〇七年十月三十日〜十二月三十一日。引用は『二葉亭四迷全集第一巻』(筑摩書房、一九八四年十一月)による。
- (9) 『平凡』物語』『趣味』第三巻第二号、一九〇八年二月。引用は『二葉亭四迷全集第四巻』(筑摩書房、一九八五年七月)による。
- (10) 高橋修「非凡」なる語り手——二葉亭四迷『平凡』のディスクロール——『日本文学』四二巻十一号、一九九三年十一月
- (11) 小森陽一「二葉亭四迷『平凡』——交通する主客」『国文学』第三九巻七号、一九九四年六月
- (12) 『新小説』一九〇七年九月号。
- (13) 他にも「蒲団」のキーワードの一つである「性欲」という言葉が「四十一」で繰り返して使われていたり、「三十六」で「私」が雪江の部屋で二人きりで焼き芋を食べる場面が「蒲団」の「六」で横山芳子と田中秀夫が芳子の部屋で焼き芋を食べている(ことが苦笑まじりに竹中時雄の妻の言葉で伝えられる)場面を連想させるなど、「蒲団」との関係を示唆する個所がある。
- (14) 高橋修「非凡」なる語り手(前出)でも「文学を必要以上に人格化する不特定の文学享受者たち」が「念頭に置かれていた」という指摘をしている。
- (15) 島崎藤村の「破戒」(一九〇六年)執筆時のよく知られた逸話と対比をなしている。
- (16) 十川信介「いやといふ声」——『平凡』について——『文学』三六巻十一号、一九六八年十一月。ただし、この論文の中で「描こうとした」のは二葉亭四迷であり、本論とは視点が異なっている。
- (17) たとえば「蒲団」の冒頭は、芳子に田中という恋人がいることを知った竹中時雄が煩悶しながら坂を下りてくる場面から始まり、その後で芳子が弟子になる経緯が語られるという順番になっている。
- (18) 高橋修「非凡」なる語り手(前出)。
- (19) 「沈黙する語り手——島崎藤村「春」の描写と語り——」『日本文学』四二巻十一号、一九九三年十一月。
- (20) 十川信介「いやといふ声」(前出)。
- (21) 田山花袋「東京の三十年」博文館、一九一七年六月。引用は『田山花袋全集第十五巻』(文泉堂書店、一九七四年七月)による。「蒲団」執筆時を回想した「私のアンナ・マール」という章からの引用であるが、この記述の前提になっているのは「東京の三十年」が発表された時期の「告白」尊重の傾向であ

る。

(22) 駒尺喜美「芥川龍之介『藪の中』」『解釈と鑑賞』三四巻四号、一九六九年四月

(23) 『新潮』一九二二年一月号、引用は『芥川龍之介全集第五卷』（筑摩書房、一九七七年十二月）による。

(24) 福田恆存「公開日誌（4）——『藪の中』について——」『文学界』一九七〇年十月号。

(25) 「藪の中」試論——その構造的側面に注目して——『上越教育大学研究紀要』第十巻第一号、一九九〇年十月。

(26) 同じように二つの「独白」からなる「袈裟と盛遠」（『中央公論』一九一八年四月号）でも、それぞれ相手の眼が自分を動かしたという動機づけがなされており、言葉が語っている人間にとって自分を免責するものとなっていく状況が描かれている。

(27) 「表情や目へのこだわりは日本自然主義だけの特徴ではないが、明治四十年代の自然主義系のテクストの（目）への、とりわけ（眼つき）を外側から示すことへの偏愛にはただならぬものがある。」「沈黙する語り手——島崎藤村「春」の描写と語り——」『日本文学』四二巻十一号、一九九三年十一月。

(28) 『新小説』一九二〇年一月号、引用は『芥川龍之介全集第三巻』（筑摩書房、一九七七年十月）による。

(29) 『葱』試解——作品を飛び出す作中人物——『稿本近代文学』二二集、一九九六年十一月

(30) ただ西原千博は「この「おれ」もあくまでも作者・小説家として設定された虚構の一作中人物としても捉えられる」という留保を行っており、本論の以下のとらえ方も視野に入っているはずである。

(31) 『日本浪漫派』第一巻第三号、一九三五年三月。引用は『太宰治全集第一巻』による。

(32)

『新潮』第三三巻第一号、一九三六年一月。ただし、「葱」と違って誰かを主人公とする小説を書いているのではなく、小説を書いている「私」の意識が時間を追って実況されている、という設定になっている。

引用に際して、旧漢字・旧かなづかいは新漢字・新かなづかいに改めた。