

## 小林秀雄の実験的心境小説

——初期小説にみる演劇的特性——

## 一、終局の形式

小林秀雄は第一高等学校在学中の同人活動期に三篇の小説、「一つの脳髓」(『青銅時代』大正13・7)、「飴」(『青銅時代』大正13・9)、「ボンキンの笑ひ」(『山繭』大正14・2)を発表している。そうした小説創作は、小林ののちの批評活動にどのように影響しているのだろうか。

これまで小林の初期小説と批評との関連を問題にする場合には(対象となったのはおもに「一つの脳髓」である)、自閉的な主人公(「私」)の精神構造に着目し、のちに小林が批評のなかで提示する創作家の(「自意識」との共通性を見出すというのが通例である。だが私見によれば、「私」の精神構造それ自体は、当時の小説中に表現された文学青年のものとして決して特別なものではなく、むしろ三篇のいずれの(「私」も典型的なインテリ青年として批判の対象となるべき人物である。逆にそうした青年の狭隘な精神構造を克服する成長の過程を示した点にこそ、小林の初期小説の新しさや同時代的な意味も認められるのである。そうした解釈の妥当性は、主人公(「私」)がある試みに挫折しその失望感を表わして結末となる三篇に共通した最終場面の捉え方如何にかかっている。子供じみた無自覚さを回避すべく自覚的であろうとする「一つの脳髓」の(「私」)、大人であることを平穏な態度で

岡田浩行

装おうとする「飴」の〈私〉<sup>1</sup>、女への恋愛感情を〈感傷〉として自分では認めようとしないう「ボンキンの笑ひ」の〈私〉、彼らはいずれもその試みの挫折を最後に経験している。ではそのことが〈私〉の成長という観点からも挫折を意味してしまうのか、〈私〉の失望感・虚脱感をもつて幕切れとなる形式のために、つねに解釈の困難なところではある。「一つの脳髓」がこれまで〈紀行文風な散文〉<sup>2</sup>とされ解釈が放棄されてきたのは、これに拠るところが大きい。しかし〈私〉の挫折の意味それ自体は、文学青年らしい自閉的な思考からの解放という点で、〈私〉の目論見とは異なつたかたちではあつても成長に違ひないのであり、〈私〉の失望感はあくまで成長への通過儀礼であつたと十分読みとり可能なのである。<sup>3</sup>

だが本稿でのちの批評との関係から特に問題としたのは、こうした成長の表現という以上に、解釈を困難にさせるにもかかわらず三篇にわたつて繰り返すだけの意味があつたに違ひない、挫折して終わる結末の形式それ自体の意味である。

具体的に「一つの脳髓」の結末をみてみる。湯河原への一日あまりの旅のさなか、憂鬱な〈私〉は、しかし「ヤイ／＼云つて旅行に出て来た癖に、もう帰つて来たのかと家で云はれるのを考へ」、帰ることも憚られる。家出同然の旅にあつて、〈私〉は自己の反抗心によつて自分自身を苦しめているのであり、したがつて〈私〉と同じく親に反抗しながら〈消気〉<sup>4</sup>てしまう〈子供の様な〉車掌の存在は、自分を顧みる契機となる。自閉的な〈私〉がより内向し自覚的にならうとすることからは、無自覚な反抗心のもたらす不幸を回避するということが、またさうしたかたちで〈私〉が成長を志向しているというこの小説の展開の動因を、読みとることが出来る。その結末はつぎのようである。

次の船は仲々出ない。私は赤い錆の様な汀に添ふて歩いた。下駄の歯が柔かい砂地に喰ひ込む毎に海水が下から静かに滲んだ。足元を見詰めて歩いて行く私の目にはそれは脳髓から滲み出る水の様に見える。狭い濱の汀は、やがて尽きた。私は引き返へ相と思つて振り返つた。と、砂地に一列に続いた下駄の跡が目映

つた。私はそれを脳髓についた下駄の跡と一つ一つ符合させる様に眺めた。私はもう一步も踏み出す事が出来なかつた。そのまゝ、丁度傍にあつた岩にへたばつた――。  
 松葉杖の男が私の下駄の跡を辿つてヒヨコ／＼と此方にやつて来るのが小さく見える。  
 私は、その蟲の様な姿を何か有難いもの、様に見守つた。

〔下駄の菌〕で〔脳髓〕から水が滲み出てるものと思ひながら歩いていた〔私〕は、この場面で、自分の行動がそうした自覚とは異なり、〔砂地に一列に続いた下駄の跡〕をつけるというまったく意想外なものだったことを発見する。そして失望感にくれながら〔私〕を辿ってくる〔松葉杖の男〕を見る。

従来先行研究ではこの最終場面に、〔視点自体の錯覚が証明され〕、〔ここまで小説を主宰して来たこの〔私〕が相対化された〕以上、以後〔この〔私〕〔自意識〕が再びはじめる、どのような〔話〕も〔無限定に事実としては読まれ得ない〕はずであるにもかかわらず、さらに〔最後の一行で、その意識の敗北を経験した〔私〕を描いてしまつていゝ〕というように、解釈以前にまず矛盾を指摘することとなつてゐる。それは一見〔私〕が〔意識の敗北を経験〕することとその経験を語ることとの究極的な不一致を指摘したもののである。

だが末尾の自己説明は矛盾であろうか。〔私小説〕であつても、〔自己の二重化された構造〕、つまり回想される自己としての作中人物と回想する自己としての語り手によつて成立してゐるのである。「一つの脳髓」においても、真鶴港への帰路〔松葉杖の男〕に話しかけられた〔私〕の〔間抜けた様子で男の顔を眺めてゐた〕という姿からは、完全に自閉し人に応対もできない〔私〕を外在的に批判する回想する語り手の視点が実体化されてゐる。これと同様に、真鶴の砂浜で語り手の〔私〕が減退した意識下の自己を描くことは、そこで存在自体が無くなるわけではないのだから、少なくとも矛盾ではない。しかしながら矛盾した印象を与える理由はあつた。この最終場面、〔砂地に一列に続いた下駄の跡〕は、あくまで作中人物の〔私〕が発見するまでは隠されたままである。つまり明らかに語り手〔私〕は場面内の人物であるかのように構成され、回想されてゐるはずの作中の出来

事は、あたかも現在進行中のいま・この場面として展開される。したがって「一つの脳髓」には、作中人物としての〈私〉への同化を基調とした語りに、自己批判や自己説明といった客観的な語りが組み込まれているのであり、先行研究の矛盾という認識は、こうした二面的な語りのあり方が成立する経緯やその同時代的な意味が見失われたところに生じているのである。この語りの二面性は、小林の三篇の初期小説に共通した挫折で終わる結末の特徴となっている。

本稿では、特に「一つの脳髓」を対象として、この終局の形式を同時代の心境小説との比較から相対的に性格づけることを目的とする。そしてこのような初期小説の形式的特徴を把握する試みが、のちの批評の特徴を捉える前提作業となるという見通しを示すこととしたい。

## 二、成長という主題

小林秀雄の初期小説執筆の時期は、私小説をさらに〈救いの文学〉(平野謙<sup>10</sup>)として特化した心境小説という小説理念が形成された時期にあたっている。

心境小説は、立ち上げられて間もない新潮合評会のなかで、まず佐藤春夫「侘しすぎる」(『中央公論』大正12・4)や宇野浩二「四人ぐらし」(『中央公論』大正12・4)のような小説を指示する用語として用いられ(『創作合評』『新潮』大正12・5)、以後本格小説と対立的な小説理念として形成されていく。本格小説と心境小説は、中村武羅夫(『本格小説と心境小説』)『新小説』大正13・1)と久米正雄(『私』小説と「心境」小説)『文芸講座』大正14・1、5)をそれぞれの主唱者として、〈作者の心持や感情を直接書かないで、或る人間なり生活なりを描くことに依つて、そこにおのづから作者の人生観が現れて来るやうな小説〉に対し、〈作者が対象を描写する際に、(中略)それを眺むる人生観的感想を、主として表はさうとした小説〉として、対照的に位置づけられるのである。ただし心境小説の特質自体は、平野謙<sup>12</sup>によって宇野浩二「吉例年頭月評」(『時事新報』大正12・

1・1―7、9―14、17―21、23)に、そして小笠原克<sup>(13)</sup>によつて中村星湖「二月の文壇評」(『読売新聞』大正11・1・3、5―7、9、16―19、21、24)に、先駆的に示されている事実が指摘されている。それによれば、宇野浩二は正宗白鳥「人生五十」(『時事新報』大正12・1・1―7)、「東京」(『サンデー毎日』大正12・1)、徳田秋声「初冬の気分」(『中央公論』大正12・1)といった小説について、そこから読みとることのできる及び難い(作家の心境)を評価し、日本の伝統を受け継ぐ(枯野文学)と規定する。中村星湖も正宗白鳥「団菊死後」(『表現』大正11・1)について(この作者の心境が真の意味での解脱に到達した)と評価する。心境小説とは、こうした(心境)を創作の観点から特に中心化し主題とした特異な私小説と言へる。すなわち久米は心境小説を、(作家が自分を、最も直截にさらけ出した小説)であると定義した私小説のうちで、特に(其処からなら、何処をどう見ようと、常に間違ひなく自分であり得る)(腰の据わり)Ⅱ(心境)を表わした小説として定義するのである。心境小説とは、認識の正当性をめぐる競争や共感を促す情報の共有化といった私小説の特質とは異なり、語る時点の作家の人間性が評価の中心となる小説なのであった。そうした及び難い(作家の心境)の獲得が目的化されるにしたがい、心境小説は(作者一人の人格的完成のためにのみ書かれた修行的文学)(佐藤春夫「心境小説」と「本格小説」『中央公論』昭和2・5)、(行としての文学)(加藤武雄「長篇小説・通俗小説」『新潮』昭和3・2)として一般化されるに到るのである。このような心境小説理念の成立は、(発生時にさまざまなマイナス・イメージを背負っていた(私小説)が日本の文学の伝統を担うジャンルとして変貌していく)(山本芳明<sup>(15)</sup>)という役割を果たしたというのが、一般的な理解となつてゐる。

だがにもかかわらず作家の人間性が問われるという心境小説の倫理的特質に、これまで文学上の意義が認められてこなかった点に、ここでは注目したい。例えば(私小説論が、心境小説論という形で問題となったことについて、そこに私小説論自体の流産乃至は屈折があった)(小笠原克<sup>(17)</sup>)とし、また(「心境小説」は結局、文壇の方向を決定づける言説とはなりえなかつた)(山本芳明<sup>(18)</sup>)とされるのは、その倫理的特質があまりに個人的な問題であるからである。たしかに当時から批判の絶えなかつた心境小説理念は、特にプロレタリア文学論の(社会意

識》の要請に対し論理的に脆弱であつて、したがつてかつて（心境小説の最も代表的作家）（中村武羅夫）とされた佐藤春夫による、〈作者一人の人格的完成のためにのみ書かれた修行的文学〉という心境小説の規定にも、プロレタリア文学論の批判意識の反映が認められるようになる。だが心境小説には、その倫理的特質のために、實際的であるがゆえに根強い需要があつたことも事実なのである。例えば自作の評価が心境小説一辺倒に傾くことに反感を感じていたという徳田秋声は、〈それでやはり芸術修行としては心境から入つて大なる客観の世界に出て行くことが必要だ。つまり心境小説から始めた方が作者自身にとつても利益であり惻巧である〉（「心境から客観へ」『新潮』大正15・6）と指摘し、心境小説を作家としての修練の過程に位置づけているのである。

そうした見解は、心境小説理念の形成段階から、特に創作行為の作家自身に対してもつ意味を捉える観点において認めることができる。小島徳弥は（「私小説」を書かないやうでは、否、書けないやうでは、作家として未だ一本になり得ない半玉だと思つてゐる）（「印象と批評」『文芸春秋』大正13・9）とし、また川端康成は（一つの体験を書く場合に、その体験から完全に卒業すると云ふ程に、材料を執念く愛しながら書いてゐる）（「現代文芸の人生とその描き方」『都新聞』大正13・9・4—7、9—12）として、成長の観点から瀧井孝作を評価している。極端な（私小説党）（堀木克三「最近の感想」『読売新聞』大正15・4・16）であるはずの谷崎精二が、作家に対する小説の自律性を認めるのは、（エルテルは死んでも、ゲエテは死なない。或作品の主人公は悲劇役者として永遠に残つても、其作家は書いた後で案外さうした役割を振り棄て、けろりとして居るかも知れない）といった成長という心境小説の論理の結果なのである（「作家と私生活」『読売新聞』大正15・9・15、16）。逆に心境小説に批判的な細田民樹でさえ、〈作家の側から言はせると〉、心境小説は（人間の出来方を表す点で、結局作家の救はれる道）と認めている（「心境ものの危険性、その他」『新潮』大正15・5）。

共通しているのは、心境小説があくまで小説家自身の（修行）として意味のある小説形態と認められている点である。そう認められるのは、川端の瀧井評や久米正雄がいち早く（自叙伝小説）というものについて、（自分の過去の或る失敗が、当然の失敗だつたといふことを、立派に立証させて、それに纏はるすべての感情や、記憶

を浄化させ、卒業してしまひたいと考へてゐる）（『自叙伝小説と文明批評的の長篇』『新潮』大正11・1）と、言つてゐることから判断するに、心境小説創作は小説家に必須な現実認識能力とも見做された過去の正確な認識・批判の端的で簡易な実践となるとともに、その結果として気持ちの整理に伴う（卒業）という実感を得る契機にもなるからである。

心境小説は実際にはあくまで本格小説創作のための過去の事実の正確な認識・批判の訓練として必要とされた。したがつて秋声が指摘したように、小説家としてのキャリアの浅い青年作家には、（人生修行）ともなる適当な小説形態として認められたのである。青年作家らの語る、（私小説を書いた後に感ずる、誰とも顔を合せたくないやうな心）（牧野信一「悪筆」『新潮』大正15・1）、（本格小説もいいですが、先づ私小説で吐の中のもの洗ひざらひ吐き出すのも書き上げた後で気持ちがいいものですからね）（加宮貴一「歌舞伎を見る日」『文芸時代』大正15・2）といった心境小説を書く心持ちは、心境小説の実際的な有用性が率直に理解されていたことを示している。こうした同時代の小説創作の動向について、当時あえて一人称（私）の小説を書き続けていた青年作家小林秀雄も十分理解するところだつたと思ふのである。

### 三、心境小説の二つの形態

心境小説とされた小説をみると、成長の表現の仕方に大きく二つの形態があつたことが分かる。

まず中村星湖のあげる正宗白鳥「困窮死後」は、（私）にとつて二十年前になる日露戦争時分の（極めて暗鬱としてゐた）時期を象徴する、劇評での失敗を回想した小説であつた。（私）の失敗とは、大願かなつた役者からの（心祝い）を劇評への賄賂ととつてそれを一切記事にしてしまったことである。星湖の評価は、白鳥が（自己）を突き離して、突き離れたが故に立体的に自己の肖像を描出し得た）点にあつた。（私）が暴露記事を書いた原因には、当時自身がその帰國を出迎えた前途有望な先輩に対する劣等感が働いており、実際（私）は

「私は先生のお留守中に何もしないで暮しました。」と、安からぬ思ひをして云ふと、  
「どうしてですか？」と、氏は私を咎めるやうな語調で云つた。  
私は笑つて済ましたが、海外の新知識を頭一杯に詰め込んで、非常な抱負をもつてゐるらしい氏の前に、私自身は懶怠な詰まらない人間であるやうな気がした。

と、その心的要因を端的に冷静に回想している。宇野浩二・中村武羅夫が例とする、正宗白鳥「人生五十」も、「困窮死後」の前史にあたる過去の自分の異性に対する冷淡さを（あまりに生活難を恐れ過ぎた卑怯な考へ）だつたと指摘するやうな冷徹な語り手（私）を設定する同様の方法が用いられている。ともに過去の自己に対する批判的なまなざしが心境小説として高く評価されていた。

一方、伊藤永之介「心境、私小説に就いて」（『文芸日本』大正14・6）で取りあげられ、小笠原克によって「私小説と心境小説」の實踐と位置づけられた久米正雄「墓參」（『改造』大正14・1）は、それらとはまた異なつた心境小説であろう。（私）（久米正雄）は、（N先生）（夏目漱石）の令嬢（F子）（筆子）をめぐる三角關係のために、（M）（松岡讓）に対する（こだわり）とともに、（N家）とのあいだにわたかまりが生じ、年ごとの命日も、夜、人目を憚つて墓參りをしていた。だが、関東大震災や恋愛・結婚を経験するなかで、（私）は（M）に對しても、

「おい。どうだつた。君ん所は？ 皆さん無事だつたかい。」

私は自分の方から、かう訊ねた。もう此方からそんな親しげな口を切るのが、性格上の弱味だの、心持の上での敗者だのとは、考へもしなかつた。お互が共通に受けた、大自然の震火の洗禮が、二人から過去の蟠りを少くとも一時は全く忘れさせてゐた。それに私は恋を得てゐた。しかも其常人を連れてゐた。其連れてゐると云ふ事が、若干恥しいやうな、又兎角の批評をされさうな気がしたが、そんな事は今何でもなかつた。



と打ち解けるまでになる。「幕参」は、こうして〈私〉が獲得した、〈半生を被つてゐた、あの事件の終りに相応はしい〉(昼参りの心持)を描いた小説である。

ともに心境小説として一括されているが、「困菊死後」・「人生五十」と「幕参」とでは、作家の人間性を保証する(心境)の表現の仕方に、過去の未熟な自己を否定するか、現在の成熟した自己を肯定的に表わすかといった差が認められる。それは要するに語り手の特質の差として捉えることができる。「困菊死後」のように過去を冷静に認識・批判する心境小説の場合、語り手は作中人物に対し客観的な立場にある。この場合(客観化された気分)(田山花袋「新潮合評会」『新潮』大正14・3)をもつた心境小説となる。一方「幕参」のように清澄ないま現在の(心境)を描く心境小説の場合、語り手は作中人物に同化するかたちになる。この場合特に(主観的な行き方)(中村武羅夫)とされた典型的な心境小説となる。典型的な心境小説を形成するこの作中人物に同化する語りの小説作法が、心境小説の実作として「侘しすぎる」・「四人ぐらし」に引き続いて室生犀星「わが世」(『改造』大正12・7)が取りあげられた新潮合評会(『創作合評』『新潮』大正12・8)の場で問題となつたのは偶然ではないだろう。芥川龍之介は加能作次郎「二つの遺稿」(『新潮』大正12・7)について、

芥川 私はこの作を読んだ者として、この際諸先生の高説を伺ひたい。この作は一人称で書いてありますが、作中に、「私はその事自身が、恰も驚嘆すべき異常な事柄でもあるやうに一種の感激に打たれた調子で言つた。」といふやうなところがあります。「私は驚嘆した。」といふことを、「私はその事自身が、恰も驚嘆すべき何々の事柄でもあるやうな、——」と他からその事を見たやうに書いてゐる。自分自身になつて書いてゐる場合と、自分自身になつて書いてゐない場合とがある。かういふことはどうですか? どう処理されつつあるのですか?

という疑問を提示した。「二つの遺稿」は、以前文芸雑誌の編集をしていた〈私〉(加能作次郎)のもとに寄

せられるものの多忙なためついつい違約するかたちになっている持ち込み原稿のうち、すでに夭折した二人の文学青年の特に放置しておくことに（非常に心が責められる）思いをしている膨大な遺稿について、故人の遺志に何がしかでもむくいるべく、その人となりや創作の経緯、作品のごく一部を（私の創作の材料）というかたちで世に紹介した小説である。

芥川は作中人物（私）に対する外在的な語り手の説明を問題視した。その真意は加能に（自分自身になつて書）くべきことを求めることにある。（私）は不遇な文学青年に対し（涙ぐましくなるほどに深い同情）を抱き（私は逃げる気でもなんでもなかつた）と言いながらも、終始遺稿と向き合おうとしないところがあつた。そうした姿勢が文学青年の生前の話に感嘆する作中人物に対して客観的に距離をおいた語りに現れていると捉えられたに違いない。芥川の（自分自身になつて書）くことの提議は、不遇な文学青年の遺稿に接し同情を抱くことと、そうした同情を抱いた自分を書くこととの一致を求めたに等しい。この（自分自身になつて書）くことが心境小説に特徴的な創作意識であるため、その具体的な小説作法として、外在的で説明的な語りを捨象し、あくまでも場内的的な作中人物になりきつた語りというものが、芥川によつて確認されたのである。だがそうした小説作法が、厳密に合理的に可能であると信じられていたかは当時にあつても疑問である。それをもつとも合理的に実現するには、（第一人称現在小説）（三井光弥）（第一人称現在小説）『文芸春秋』大正14・3）、あるいは（内心独白）（堀口大学）『小説の新形式としての「内心独白」』『新潮』大正14・8）を要した。呼称に違いはあるが、どちらも同じく作中人物の心中思惟や独白をそのまま地の文として表現する小説形式である。

一体まだどの位かゝるんだらう？ 時計を見度いんだけれど……みんなが真面目くさつて謹聴してゐるコンサートの最中ではいけないかも知れないよ。だが、おれが時計を見たからつて、それを見てゐる奴も無い。有つたにしたら、そんな奴はどうせ此おれと同様、不真面目な奴に定つてゐる、そんな奴には見られたつて、恥かしくも何ともありやあししない。（シュニツツラー）『グストル少尉』『甦れる春』三井光弥訳、大正12・4）

このように心中思惟を地の文とすることによって、堀口大学が「内心独白」の特長は、それが、作中人物と読者との間の介在人物を全然無用にして、二者の間に直接な交渉を持たせることにある」と指摘したように、語り手はあたかも作中人物そのものであるかのように演出されることになる。<sup>22)</sup>

こうした「内心独白」・「二人称現在小説」に拠るのでなければ、語り手の実体化・「自己の二重化された構造」は不可避である。<sup>23)</sup>したがって「自分自身になつて書」くことは、語り手としての回想する「私」が作中人物「私」になりきる擬態によつてはじめて成り立つのだと言える。芥川は心境小説の「自分自身になつて書」く形式を拒んだが、現在の「心境」の切実さを表現するにはその擬態に拠るより方法は無かつたのである。<sup>24)</sup>

以上のように及び難い「作家の心境」を表わす心境小説には、過去の自己を否定する「客観化された気分」を示す小説と、いま現在の肯定すべき「自分自身になつて書」く「主観的な行き方」の小説との、二つの傾向が指摘できるのである。

#### 四、小林秀雄の実験的心境小説

「一つの脳髓」は第一人称であるとともに「私」が湯河原の宿屋で書こうとした小説の内容が作者情報と合致することから、従来私小説として認められている。だがそれ以上に、「一つの脳髓」には「私」の成長の足跡を認めることができることから、より端的に同時代の心境小説理念に基づいて成立した小説と捉えることができる。だが、「一つの脳髓」の「私」の挫折の経験は、単に批判すべき過去の出来事でもなければ、久米の「昼参り」のような「卒業」後の平穏な出来事でもない。完全に自己の情意・行動に自覚的であることの不可能なことを思い知ることが、あくまで文学青年らしい自閉的な思考からの解放を意味するのであれば、「一つの脳髓」とは、まさに「卒業」の瞬間そのものを描いた小説だと言える。こうした形式がとられたのは、それが自己の成長の表現としてきわめて合理的な方法であつたからだと考ええる。

まず現在の自己肯定に拠る方法が、安易な自己満足を結果しかねないことは、久米「墓参」が（随分いい気なもの）（伊藤永之介）と批判された事実が示している。一方、過去の自己が否定の対象であることが疑いないほどに、いま現在の成長が確実であるならば、それを語ることの意味は自己顯示と紙一重と言わざるをえない。「團菊死後」・「人生五十」や菊池寛「肉親」（『新潮』大正12・1）が評価されたのは、過去の欠点は一面いま現在の自己のものであるという自覚を失わない、そうした冷靜さが彼らの（心境）の裡に読まれるからである。<sup>25</sup>心境小説とは、及び難い（作家の心境）を主題とするその性格ゆえに、内容とそれを語ることとのあいだに矛盾（自己欺瞞）が生じやすい小説理念なのであった。

「一つの脳髓」は、心境小説と認められた小説中でも、宇野「四人ぐらし」や室生犀星「わが世」、中村武羅夫「心中の身代り」（『文章俱樂部』大正14・5）のように、ある転機を経ていま現在の肯定すべき自己の（心境）へ到るといふ枠組みをもった心境小説に分類できる。「四人ぐらし」では、毎年老母に雛人形を買おうと約束しながら果たさずにいる（私）が、深更に家族が作った紙人形を見つけることが、家族の存在を無視してきた自分を反省し小春日和の（陽気）な（心境）を得る契機となる。「創作合評」のほか中村武羅夫「本格小説と心境小説」とでも取りあげられた「わが世」では、湯治場で三組もの男女の（不合理な姿）を見て、（一人前分の生活さへできないやうな不幸な生活者）であつた亡父を思い出すことが、（私）が（何も彼もよい）という寛い（心境）を得る契機となる。また宇野浩二「私小説」私見」（『新潮』大正14・10）で心境小説として例示された「心中の身代り」では、すべてのことを（堪へ難い煩累）と感じ盡者と箱根へ逃避した（私）にとつて、入れ違いにやつて来た（若い男女）の心中する事件が（健全な世界）に回帰する（心境）を得る契機となる。

そのなかでもさらに（卒業）の瞬間を描いた「一つの脳髓」の独自性は、ある転機が（私）にとつて明確に挫折であること、また転機以後の自己の到達した（心境）までは明示せずに挫折による失望感をもって結末としてある点である。つまり「一つの脳髓」の語りは、（私）を（卒業）の必要な人物として造型するために（客観化された気分）をもつと同時に、（私）の（卒業）の瞬間の表現として（私）に同化する（主観的な行き方）を合

わせもっている。それは前節に述べた心境小説の二傾向を兼ね備えているとも言えるし、現在の自己を肯定するに於ては自己批判が勝ち、過去の自己を否定したにしてはいま現在のことでもあるという点で、どちらにもあてはまらないとも言える。そもそも「一つの脳髓」の末尾の二行で、挫折した〈私〉を描写しその〈心境〉を説明することは、一般的には危険であった。ある転機を描くことは心境小説をより現実感のあるものとする方法と認められるが、結局「四人ぐらし」は小春日和の〈陽気〉な〈心境〉の自己説明のために、〈いやに殊勝さを衒つてゐる〉（中村武羅夫）、〈殊勝さを感じれば感ずるだけ、不純なやうな気がする〉（菊池寛）と批判され（『創作合評』『新潮』大正12・5）、「わが世」も〈私は（中略）この狭苦しい山の奥にもある人生の朝ぼらけを人なみに新鮮らしげな顔つきで歩き出したのである〉といった末尾の自己表現の客観性が要因となつて（作者のさういふ感想と人物との間に必然な連絡がない）（菊池寛）と寛大な〈心境〉の眞実性が疑われる結果となる（『創作合評』『新潮』大正12・8）。ある転機を描いても、依然として心境小説にありがちな自己の成長を表現しながら言外に自己欺瞞を語つてしまふという矛盾は残るのである。たしかに〈私〉の視角への限定や挫折と同時の結末といった〈卒業〉の瞬間の表現技巧にも、客観的な語りの視点が不可避ではあるが、「一つの脳髓」の同時代的な評価の高さを考えると、少なくとも「一つの脳髓」の二面的な語りは自己欺瞞としては見なされず、逆に〈私〉の挫折感の深さをなわちそれを代償とした成長の眞実性を表わすものと捉えられたのだと言える。このように評価を分けた原因は、〈卒業〉の瞬間の表現すなわち成長後の自己説明を制限した「一つの脳髓」の独自性に求めべきであろう。

語りの二面性がかえつて（主観的な行き方）を表わして有効である場合として、演劇が想起される。自閉的な精神構造を非とする語り手〈私〉が、〈卒業〉以前の自閉的な〈私〉の視角へと同化することは、自作自演のように思える。実際のところ、心境小説の創作には演技的な側面がある。「佯しすぎる」の最後、〈自働車〉の車内で〈清吉〉が泣く場面が心境小説として評価された理由は、そこでの佐藤春夫の〈独り芝居が巧い〉というものだった（菊池寛「創作合評」『新潮』大正12・5）。また同時代にあつては、倉田百三の私小説「病む青年と待す

る女」(『生命の用』大正6・4)が自演され(大正11・10・11、12、有楽座)、久米正雄によって(『独白』による戯曲が(『私の戯曲作法』『演劇新潮』大正15・9)、武野藤介によって(『作者自身が同時に俳優として而も一人の舞台としても戯曲形式の成り立たないことはない』という(『自作自演』が(『異議あり矣』『読売新聞』大正15・5・30)、林癸未夫によって(『俳優が自身の私生活を舞台の上に再現する』(『私芝居』『文壇劇壇漫想』『文芸春秋』大正15・8)が提案されていた事実が指摘できる。私小説および心境小説という小説理念はともに基本的な部分で自己の経験を題材とする。Ⅱ反復するという特性をもつため、したがって必然的に(『私』の演技という側面を派生させやすい。そのため何の支障もなく演劇への応用という発想が論理的には成立しえたのである。

だが自己欺瞞も無意識的な自己演出の結果に違いない。問題は自己を演じる意識の質である。

『演劇新潮』誌上で(俳優として泣くのがい、か、泣かないのがい、か)アンケートがとられたことがあった(『舞臺上の涙』大正13・6)。まず共通して(『其役の人物に成りきれません』という(『最初悲』から進んで(『其役の人に成る為め頻りに悲しくなつて泣く』(『森律子』)、同化の演技が求められる。そしてさらにそのうえに、俳優としての役の意識的支配ということが、やはり共通して想定されているのである。それは(『俳優として技が進むと、俳優自身は別に居て更に其役の人物を支配しつ、本当に自分が泣く以上に見物に感じさせる』(『森律子』)といったものである。守田勘弥は(泣きながら、泣いてゐる事を考へるとし、(『結局涙を越した涙でなければいけないのでせう』)と言う。俳優としての自意識は、役への同化を阻害することなく超越的に機能するものなのである。「二つの脳髓」の二面的な語りのうち、作中人物に同化する語りは役に足りる俳優の意識に、自己を客観化する語りは俳優としての自意識に照応した創作意識を、示していると言える。結末における必要最小限の自己説明には、克服されるべき作中人物に同化しながら俳優としての自意識を働かせる創作意識が認められる。だからこそ(『私』の自己表現は、欺瞞的な自己露白ではなく、必要な(『説明』(『菊池寛「戯曲研究」『文芸講座』大正13・9—14・5)となりえたのであり、ひいてはいわば失望感を越した失望感を表わすことができたのである。

「一つの脳髓」は、自己の〈成長の経路〉を示しつつ、同時に語り手〈私〉がそれを自演したものと捉えらる。その〈自分自身になつて書く形式〉により、〈卒業〉の瞬間の眞実性を表現するとともに、成長の経路とその経路を書くことのあいだに整合性を見出すことで自己欺瞞を回避してもいるのである。「一つの脳髓」は、一文学青年である小林秀雄が前衛的に成長の表現を試みた、実験的な心境小説なのであった。

挫折の瞬間をもつて結末とする終局の形式は三篇の初期小説で繰り返される。小林にとって〈卒業〉の瞬間を〈自分自身になつて書く〉ことが、成長の眞実性の表現を求めただけではなく、俳優にとつて演技が戯曲の反復でないように、一回一回に眞実性をもつた行為だったのであろう。書くことと経路することを一致させることは、すなわち書くことで自己も成長することであり、實際をそういう意味あいがあったからこそ、この形式にこだわつたとみるべきである。

後年の批評への小説創作の影響としては、初期小説のこの終局の形式を批評にも援用していった展開が想定される。「からくり」(『文学』昭和5・2)には、批評主体〈俺〉が、読んでみるまではその価値に懐疑的であつたレーモン・ラディゲ『ドルジェル伯の舞踏会』(一九二三)に対し、あたかもそれまで隠されていた〈沙地に一列に続いた下駄の跡〉を発見するかのようになり、批評対象に魅了され凌駕されるといふ展開が読める。小林秀雄の批評の同時代的な新しさとは、こうした〈自分自身になつて書く〉実験的な心境小説の形式を援用し、あたかも批評を書くなかで対象の価値を認識する、いわば〈行為遂行的〉に批評対象の価値を顕彰する点に認められると考える。こうした特徴の把握は、「様々なる意匠」(『改造』昭和4・9)中、各文学運動や批評を批判するに先立って示される、理想的な批評体験の性格理解にあつても考慮すべきものとなるであらう。

注

(一) 例えは、「一つの脳髓」の主人公〈私〉の精神構造として、〈主客分離〉の意識(村松剛「小林秀雄の小説」『解釈と鑑賞』昭和36・11)や、〈純粋な自己認識〉(亀井秀雄「小林秀雄論」昭和47・11)あるいは対象認識の二重構造(佐

藤悦子「小林秀雄」『国文』昭和50・12）などが抽出されるのは、明らかに「芥川龍之介の美神と宿命」（『大調和』昭和2・9）などにおける芸術家の認識についての理解の起源を見出そうとするねらいがある。

(2) 以下、本稿における「一つの脳髓」についての解釈は、拙稿「成長の経路——一つの脳髓」にみる小林秀雄の（青銅時代）ゾロニクシエン——」（『日本語と日本文学』平成15・8）に基づく。

(3) 拙稿「情気」の（私）、（俺）——小林秀雄・滑稽本小説「飴」という創作——」（『稿本近代文学』平成15・12）参照。

(4) 「ボンキンの笑ひ」の焦点は、狂女とボンキンという名の（狸）と（私）の三角関係に認められる。だがボンキンを本気で愛する女に惹かれた（私）には、それゆえにもともと争う余地は無かった。そこで（私）は自己の愛情を認めまいとする。（私）が自己を、（雨に漂白された粟の穂）、（海胆の針）といった、しめつけてふやけた殻のイメージに替えることからは、自己の屈折した恋愛感情によって（私）が内向的になっていく弱さと同時に、それに対する自己批判を読みとることができる。

(5) 河上徹太郎「友情と人嫌ひ」（『新潮』昭和28・3）。

(6) 「一つの脳髓」については、結果的な（私）の（松葉杖の男）に対する謙讓な心境と、「青銅時代」同人木村庄三郎の「或る病院の生活」（大正13・4）の結末との類似、および『青銅時代』という誌名から喚起される同人間の成長についての認識を根拠として、「飴」については、ゴーゴリの作中人物のような（性格破産者）という自己認識、（微笑芸術）の否定を意味する用語使用を根拠として、いずれの（私）の挫折も逆説的に成長の要件であると認められる。注（2）、（3）参照。

(7) 檜原修「小林秀雄の（私）小説——一つの脳髓」をめぐって——」（『国語と国文学』昭和53・6）。ただし（下駄の跡）によって檜原修の言うように（（私）の認識能力）自体が疑われた）のではなく、あくまで自閉的な精神構造が相対化されたのだと解釈しようとする。注（2）参照。

(8) あえてこの自己説明を評価しようとする、（決して目を閉じてはいない）（佐藤昭夫「一つの脳髓」試論）『実践国文学』昭和48・7）のような（私）の（一切を相対化する自意識）（清水孝純「小林秀雄」『比較文学講座4』昭和49・2）というように、やはり小説の文脈を離れ主人公（私）の認識の特性を読むこととなる。

(9) 小森陽一「構造としての語り」（『昭和63・4』）。

(10) 「私小説の二律背反」（『文学読本・理論篇』昭和26・10）。

(11) 「心境小説」という用語の用例およびその小説理念の起源については、小笠原克「大正期における「私」小説の論について」（『国語国文研究』昭和33・5）、「大正末期の私小説論とその終焉」（『国語国文研究』昭和34・2）、「久米正雄の心境小説論・その周辺」（『国文学雑誌』昭和45・4）、「山本芳明「心境小説」の発生」（『学習院大学文学部研



「究年報」平成11・3) ほか参照。

(12) 「私小説の二律背反」(注10)。

(13) 「大正期における「私」小説の論について」(注11)。

(14) 心境小説と私小説という用語が、一般的にこのように正確に使い分けられていたわけではないため、私小説という用語であっても成熟した「心境」を要件とした心境小説理念の意味で使用されると判断できる場合、本稿ではすべて心境小説と言い換えて、論述の整理をはかっている。

(15) 「心境小説」の発生」(注11)。

(16) 小笠原克「久米正雄の心境小説論・その周辺」(注11)にも、同一の見解が示されている。

(17) 「大正末期の私小説論とその終焉」(注11)。

(18) 「心境小説」の発生」(注11)。

(19) 小笠原克はもともと心境小説論は久米正雄の失恋事件の落着きといった個人生活の充足感に根ざしたものでしかなく、山本芳明は正宗白鳥・徳田秋声という「有力なモデル」を失ったことという、ともに個人的な動向を根拠に心境小説論の文学的意義を認めない。

(20) 近松秋江「僕の客観小説について広津和郎君に与ふ」(『読売新聞』大正15・4・8)。

(21) 佐藤春夫が個人的・内面的な心境小説の成立条件を「青年作家」の狭隘な生活環境に求めたように、「心境小説」と「本格小説」は、心境小説とはまさしく青年の課題に即した小説形態に違いなかった。既成作家たちのなかでも、久米正雄や広津和郎、谷崎精二ら心境小説を支持する世代に対し、それより上の徳田秋声、近松秋江、中村武羅夫、加藤武雄らの世代は、むしろ本格小説およびその具体例でもあった通俗小説を目標とし支持するという傾向があった。これにより心境小説の実効性を要する世代というものが想定される。当時心境小説が日本の伝統や老境に適った文学形式とされたのは、戦略以外の何ものでもなかったと言える。

(22) 「内心独白」(『第一人称現在小説』)の例として、三井光弥はシュニッツラー、堀口大学はデュジャルダン、ジョイス、モーランらを例にあげ、その一部は日本にも、三井光弥訳「シュニッツラー」堀口大学訳「モーラン」『パピロンの夜』(『夜とさす』大正14・6)として翻訳・紹介されてもいた。

(23) 「内心独白」といった表現も、心中思惟のリアリステイックな表現では決していない。それは「人間の思想及感情経過は、驚くべき迅速さを以て進行する」(田中総一郎「独白」に就いての「考察」『劇と評論』大正12・2)ことをもって、自然主義演劇が内面表現としての「独白を否定したことと同様である」(『第一人称現在小説』)でも、地の文が明らかに説明的機能を果たしている以上、あくまで語り手を排したようにみせる虚構以上のものではないことは明白で

ある。

(24) 自身が《私小説に近づいて行く》、『新潮合評会』『新潮』大正15・2)と認めた「年末の一日」(『新潮』大正15・1)を、芥川は《僕はかう言ふ薄暗がりの中に妙な興奮を感じながら、まるで僕自身と闘ふやうに一心に箱車を押しつけて行つた。……》(傍線、稿者)という文で結んでゐる。芥川は、自作を私小説(心境小説)そのものとは認めず、意図的に《自分自身になつて書いてゐない》に違ひない。

作中人物への語り手の同化という擬態は、《三人称客観》が成立する要件でもある抽象化と、同様の操作と言える。《三人称客観》の虚構性を疑つた芥川は、心境小説の方法についても、その論理は理解できても、リアリティーまでは感じられなかつたのではないか。

(25) 「人生五十」の《私》は過去の異性への冷淡さを《あまりに生活難を恐れ過ぎた卑怯な考へ》によるものであつたと批判的に回想するが、その回想する《私》も《我々人間に何の眞の幸福があらうぞ》と思つてゐるのである。「閉菊死後」の《私》の、《昔見た芝居のみが、明晰に記憶に残つてゐる》という結末の認識も、批判対象である新聞記者時代と変わらない。中村武羅夫(『本格小説と心境小説と』)が心境小説として例示した「肉親」の《私にとつて、(肉親の負担)は《私ひ除けることの出来ない羈絆》であり、特に夭折した次兄はそうであつた。次兄が貧しい家政にあつて病弱で怠惰であること、《私の外貌なり性格なりの欠陥の見本》であるなど、名を得たいまの《私》の冷淡さにも十分理由があるとも言えるが、それは次兄が死ぬ間際に示したと聞く《私》への好意によつて相対化されてある。横光利一は「肉親」を高く評価した『新らしき三つの焦点』『文芸春秋』大正12・3)。いずれの《心境》も、自己にとつて何がしかの批判を受けるべきものとしてあるのである。

(26) 「一つの脳髓」については、無署名「芥川龍之介二態」彼と小林秀雄(『文芸通信』昭和9・3)によれば芥川龍之介が、また同記事の筆者を永井龍男と推測する郡司勝義「小林秀雄の思ひ出」(平成5・9)によれば他に志賀直哉や堀辰雄も評価してゐたようである。特に富永太郎が「一つの脳髓」に《Illusion》の《intensive》を見出したのは、《卒業》の瞬間の表現に眞実性を読みとつたことを意味するように思われる。富永の言ふ《intensive》とは、《現実の時間の中》に対する《作中の中に移調された意識》の強度のことを指している。富永の「一つの脳髓」評からは、富永がその最終場面に《現実の時間の中》の《卒業》以上の、以降述べるような書くことによる演技的効果を見出したことを意味するのではないだろうか。富永太郎、大正一四年二月二一日付、小林秀雄宛書簡(大岡昇平「富永太郎」昭和49・9)。

※本稿は平成一七年度人文社会科学科学研究科プロジェクト奨励研究による研究成果の一部である。