

尾崎士郎『人生劇場』の位相

関

肇

股から見える風景

尾崎士郎は、晩年の回想『小説四十六年』（一九六四・五、講談社）において、『人生劇場』を書くまでの自己像と新しい小説の執筆に託した目論見について、次のように述べている。

〔…〕当時の私は短編作家という折り紙をつけられ、思想的にはストリンドベルヒの影響をもっとも強くうけていたせいか、批評家からは難解な作品として敬遠される場合が多かったので、自分でも一度、今までの習性と形式をたたきやぶる機会の来るのを待っていた。上泉は私にとっては友人であると同時に、もっとも理解のふかい批評家で、私の仕事の方向について以前からしばしば警告をあたえていたが、今度の場合は彼の懇請に根拠よいものがあり、私はむしろ彼の声をうけて立つ気持ちになったのである。

それまで尾崎の本領は、「ストリンドベルヒの影響」の色濃い「河鹿」〔新潮〕一九二七・九）や「鶴鴿の巢」〔同〕のような観想的な作風にあると見られていた。上泉秀信の依頼により『都新聞』に『人生劇場』を書くことによって、

そうした「今までの習性と形式をたたきやぶる」ことを目指したのである。

新たな作風への意欲は、『人生劇場』（青春篇）の連載開始に先立って、尾崎士郎と挿絵担当の中川一政の写真入りで掲げられた予告文（一九三三・三・一五）にもうかがうことができる。そこには、「作者の尾崎氏は、曾て本紙に『放浪街』を発表したことがあります、その後数年間に亘る精進が、益々円熟した芸術境を展開してみせるのは必定、充分期待して愛読して頂きたいものがあります」という触れ込みに続いて、「作者の言葉」がこう記されている。

私は股から人生を覗いてやらうと思つてゐる。すると案外妙なことが起りさうではないか。人生なぞといふものは正面から見ると、風景にしろ、人間の顔にしろどれもこれも似たりよつたりで大して變つてゐないが、股から覗くとまるで思ひがけなかつた生活があらはれてくる。さう言つたからといつて何も私は故意に現実のかたちを歪めやうなぞとは思つてゐない。「人生劇場」は私にとつての唯一のお伽話である。それ故、股から見える風景を私は自分勝手に一つの舞台に構成してみるつもりである。書きながら、楽しくて止められない。——さういふ小説を書いて見るつもりなのだが。とにかく僕はこの作品においては最後まで舞台監督であつても俳優ではない。

日常的に慣れ親しんだ風景や人物は、それを見ることが習慣化にしたがつて知覚が自動化し、ありふれたものにならざるをえないが、その見慣れた対象も、視点をずらすことによつて見慣れない新鮮なものとして立ち現すことができる。「股から人生を覗いてやらう」とは、「生活の感覚を取りもどし、ものを感じるために」「ものを自動化の状態から引きだす」という、〈異化〉の手法の試みにほかならない。では、そうした股から覗く試みによつて、いっ

たいどのような世界が示されることになるのだろうか。

『人生劇場』の「青春篇」および「愛欲篇」には、青成瓢吉の青年時代が描かれるが、すでにそれより十年以上さかのぼる文学活動の出発期に、尾崎はこれと共通する題材による自伝的な長篇小説を発表している。「低迷期の人々第一部」として一九二二年二月に改造社から刊行された『逃避行』がそれであり、翌年五月には続篇の『懐疑者の群——低迷期の人々 第二部——』が出されている。当時の尾崎は、『時事新報』の懸賞短篇小説に応募した「獄中より」（一九二一・一・四）で第二等当選になったばかりだったが、「島田清次郎が「地上」を書いて有名になつてゐた頃」のことで、改造社もそれに対抗する新人を探してゐた」（『逃避行』を書くまで、月刊文章編輯部編『わが小説修業』所収、一九三九・一〇、厚生閣）ため、社長の山本実彦が抜擢して執筆を勧めたのである。

しかし、『人生劇場』に表現された世界は、『逃避行』や『懐疑者の群』とは大きな隔たりがあり、「股から人生を覗いてやらう」とした前者に対して、後者はいわば現実をありのままに「正面から見ると」という自然主義的なりアリズムの手法にもとづいて書かれている²⁰。そこで、『逃避行』および『懐疑者の群』との相違点を具体的に検討しつつ、『人生劇場』における特質を明らかにしていきたい。

『逃避行』は、その前書きに「人間の懐疑的退廃と否定的享楽とが錯綜して造る混沌たる交響樂の上に浮かびあがる」『歴史的クライシス』の時代を描くとあるように、大正中頃の「低迷期」とされる社会を背景として、片山健一という青年が、一方で社会主義の活動家たちの見苦しい対立や分裂に引きずられ、他方で清光亭の給仕女お里をはじめとする女性たちとの関わりに行き詰まり、そのどちらからも逃避しようとしながら行き悩み、懐疑と焦燥を深めていくさまを中心に展開する。

新聞社の政治部記者である健一は、社会主義者たちが売文で生活するYS倶楽部に入入りしているが、創業した柴

村俊から野心家の大河内善三へと実権が移り、大河内は国家社会主義を掲げる強権社へと改組し、健一もその運動に巻き込まれていく。また、健一は、彼の子を妊娠してつきまとうお里が重荷になっているが、別れることもできないまま、女子大学生の川村幸江と関係を結び、遊郭にも通ったりする。そして続篇『懷疑者の群』においては、大河内の強権運動が同志の栗山との対立から一年あまりで崩壊し、健一は翻訳で生計を立てる大河内の居候となる。その怠惰な生活に退屈していたところに、分派活動をする栗山からロシア革命政府の幹部との密約に加担するように誘われ、健一は栗山がハルビンへ渡る密航の手助けをして門司まで行くが、東京に戻っても彼の空虚は満たされないままに終わる。

こうした物語の過程で、健一が回想する形式をとりながら、郷里の長兄の自殺、学生時代のW大学における創設者夫人の銅像問題、学長擁立騒動、中学時代の生活、父が夜ごとに発射したピストルの顛末などのエピソードが示されている。主人公である健一が、この小説を執筆した当時の尾崎士郎の等身大の自画像であり、そこに描かれた出来事の多くが、彼の一家をめぐる現実や早稲田の学生時代、堺利彦の売文社の分裂、高畠素之が創立した大衆社の内情などにもとづくものであるというまでもない。

この『逃避行』と『懷疑者の群』における物語世界の基調は、明るく軽妙な『人生劇場』とはまったく逆に、きわめて暗鬱な雰囲気支配されている。それはこの小説の叙述が、もっぱら主人公に寄り添い、あるいは内的に焦点化して語られることと不可分の関係にあると考えられる。

たとえば、『逃避行』の書き出しの一節を見てみよう。主人公の片山健一が、妊娠したお里の追及を逃れて、東北地方の寂れた温泉宿に滞在し、山深い滝の前に佇む場面である。

空は曇つてゐた。黒い空が低く地上に近づいて見えた。——さびれた惱ましさをおびき出すやうな虫の音が、山風の冷めたい底深い響の中から忍びよつてくる。

物凄い深山の 대기の中に自分といふ存在のすべてが溶ろけこんでゆく。静かな和らぎが胸一ぱいに流れ込んでくる。——そのすぐあとから、何処から来るのか知れないどす黒い憂愁が、ぢりぢりと腸を噛みしめる。それが胸の中に燃えひろがつて、あてもなく、くるくると動きます。その遺瀨ゆゑない慌たゞしさの中に魂の吸ひ込まれてゆくもどかしさを彼は力一ぱいにこらえてゐる自分を意識した。

まずここでは、曇つた空と山風の中から忍び寄る虫の音が、その物寂しい風景に対する主体の視覚と聴覚にそくして表現されている。暗雲が低くさまよう空の景色は、サブタイトルにある「低迷期」という時代の雰囲気を表象したものだろう。続いて、そうした情景に連なるかたちで、主人公の内面描写に移行していく。彼は「物凄い深山の 대기の中に自分といふ存在のすべてが溶ろけこんでゆく」ような感覚になり、「静かな和らぎ」を味わうが、それは自然と一体化することによって直面する苦境から抜け出そうとする、自殺への誘惑を含蓄している。現在の彼は、「何処から来るのか知れないどす黒い憂愁」に苦しめられ、どうしようもなく進退窮まった中であつて、その危機的な状況を「力一ぱいにこらえてゐる」のである。

こうして登場する健一は、「結局人間といふやつは自分を支配する運命の偶然に黙つてひきづられてゆくよりほかに仕様がななのだ」〔逃避行 一〇〕という暗い運命観にとらわれ、絶望と倦怠のおもむくままに生きる、虚無的な青年として設定されている。現在の健一が回想するかたちで、随所に差し挟まれる過去のエピソードは、いずれも彼を取りまく暗澹たる現実との関係性において示される。

一例を挙げれば、W 大学時代の学校騒動の回想は、「すべてが明るかつた。すべてが永遠の幸福の前に微笑ほえんでゐた」、「すべてが小児の如き純情によつて彩られてゐた」とされるが、それは現在における健一の空虚さを際立たせ、「痛ましい青春の惨虐せんごくだ（中略）——彼の心の中にはたゞ、廢墟の如き淋びしさが横はつてゐるばかりであつた」（同・一〇）というように語られる。また、長兄の自殺については、それによつて「彼のいま、で持てゐた人生觀が根こそぎにぐらぐらと動いた。彼は自分に絆まとはる運命の呪まじはしさを恐ろしいまでに感じたのであつた」とあり、現在の彼の人生觀を決定づけた「致命的な變動」（同・三三）として想起されている。すなわち、過去における出来事は、いずれも現在に収斂するかたちで取り込まれてるのであり、現在における健一の悲惨な状況を浮き彫りにするための要素として機能しているにすぎない。それらのエピソードは、固有のプロットをもつ物語としてではなく、単純で断片的な意味づけしか与えられていないのである。

また、健一の視点にそくして語られるこの小説においては、お里や社会主義者たちや家族などの内面は示されず、つねに彼らは健一の主観的な見方で彩られている。その登場人物たちの多くは実在のモデルがあり、尾崎は「その中にモデルとして扱はれたところの社会主義運動の先輩を怒らした為にわたしは対人関係の上に非常な危機を感じたことすらある」（『出世作を出すまで』『文章俱樂部』一九二八・六〇）というが、モデルにそのまま依拠して造型されたそれぞれの人物は、著しく精彩に乏しいといわざるをえない。

これに対して、『人生劇場』においては、先にふれた連載予告の「作者の言葉」に、「股から見える風景を私は自分勝手に一つの舞台に構成してみるつもりである。（中略）僕はこの作品においては最後まで舞台監督であつても俳優ではない」とあつたとおり、物語世界の外側から語る形式をとり、俳優としての主人公を他の登場人物と同じ舞台上に並び立たせ、彼らの人間関係を中心に描き出していく。『人生劇場』の青成瓢吉が『逃避行』の片山健一にあたること

は確かだが、「低迷期」とされる時代の苦悩を一身に体现した健一に焦点化した大きな物語は、ここでは全面的に解体され、小さな物語へと圧縮して組み換えられる。同時に、『逃避行』では断片的なエピソードにすぎなかった過去の出来事は、それぞれ個別のまとまりを持った別の小さな物語として再構成されている。つまり、『人生劇場』における「股から見える風景」とは、単一の大きな物語から複数の小さな物語へと物語世界の構図を反転させたものであるといつてよいだろう。

さらに注意したいのは、『逃避行』から『人生劇場』への書き換えによって、主人公のキャラクターが大きく変化していることである。『逃避行』の健一は、みずからの暗い運命を呪い、その圧迫に苦しむが、それは「自分といふ特別の存在」（『逃避行』二）、「天才」（同・一九）として自己を意識する高い自尊心と表裏一体になっている。一方、『人生劇場』においては、「青春篇」の新聞連載後に尾崎士郎が、「瓢吉の性格の動きには幾分作者自身の経験をとりにいるがこれはなるべく瓢吉を平凡な人間にしようとして努力した」（『続人生劇場』について「あらくれ」一九三四・一一）と述べているとおり、健一のような「特別の存在」ではなく、むしろその時代を生きた「平凡な人間」へと転じている。そのことが「かへつて實在性を稀薄にしてゐるやうに思ふ」（同前）ともされるが、こうした瓢吉とは裏腹に、鮮明なキャラクターを打ち出して生き生きと描かれているのが、父の青成瓢太郎や侠客の吉良常、親友の夏村大藏など、他の登場人物たちである。

とりわけ『人生劇場』における青成瓢太郎は、『逃避行』の健一の父とは懸け離れた、まったく新しい人物へと大きく変貌を遂げている。健一の父については、長兄の自殺に使われたピストルをめぐって断片的に語られる（『懐疑者の群』九）だけで、固有名さえも与えられていなかったが、『人生劇場』においては、ピストル自殺が瓢太郎の勇壮な最期を飾る出来事とされているように、實在したモデルに制約されることなく大胆に虚構化し、深みのある魅力的な

キャラクターが確立されているのである。「青春篇」の中心人物である青成瓢太郎は作者が幼少の頃から頭に描いてきたもつとも理想化された父親の典型であるが、青春篇の誇は瓢太郎の銅像を文字による实在性の中に築きあげたことだけにあると言つてもいい」（前掲「『続人生劇場』について」と尾崎自身も自負しているように、瓢太郎は主人公の瓢吉よりもはるかに鮮やかな存在感を示している。

また、『人生劇場』では、こうしたユニークな登場人物たちを相互に関係づけ、彼らが繰り広げる日常的なやり取りを場面ごとに精細に描いていることにも注目したい。それらの闊達自在な表現によって構成された各々の小さな物語が、『逃避行』の暗鬱で悲劇的な世界を反転させた、独特のユーモラスな雰囲気を満たした喜劇的な世界を支えているからである。

尾崎士郎は、短篇小説に力を注いでいた昭和初年、『逃避行』はわたしの処女作であるが、しかしこの作を今日においてはわたしはわたしの労作の中から抹殺したいと思つてゐる。それほどわたしはこの作の価値を信じてゐないのである。が、それにもかゝらず、『逃避行』によつてわたしの文学的生涯が決定したといふところに、この愚作をして十分に意味あらしめる理由が存在するのである」（前掲「出世作を出すまで」と記していた。『逃避行』で大きな挫折を味わつて以後、「わたしは機関銃のごとく無数の短篇を放射したいと思つてゐる。ほんたうの意味の「出世作」はそれから後のことだ。わたしは一作毎に古い殻をかなぐり捨て、ゆかねばならぬ」（同前）と、一転して尾崎は多くの短篇小説を書くようになる。しかし、やがてその短篇小説家としての作風も定着し固定化してきたとき、再び「古い殻をかなぐり捨て」るために取り組んだのが長篇小説の『人生劇場』であり、それが「ほんたうの意味の「出世作」へと結実していくのである。

「股から見える風景」は、あらかじめ正面から見慣れた風景が成立しているからこそ、新鮮なものとして見えるこ

とになる。そうだとするならば、失敗に終わったとはいえ、『逃避行』における試みが、後の『人生劇場』の成功に深く介在していることは間違いない。

新聞小説の構成力

『人生劇場』『青春篇』について、新聞小説という観点に立ち戻って検討してみることによろう。その物語世界は、いったいどのように紡ぎ出されているのだろうか。

「序章」から「明滅章」までの全十二章からなる「青春篇」は、主人公が中学を出て上京する第三章「花道」の末尾に、「(いよいよこれから三州の山猿、青成瓢吉の、花の都の芝居がはじまるのである)」とあり、さらに、瓢吉が早稲田の学長問題を契機として大学をやめる第五章「嵐」の末尾には、「幕間二十分」——(読者諸君ハコノ休憩時間ヲ利用シテ食堂ニオハイリ下サイ)——と記され、第六章は、それから一年が経過したところから始まるように、小説全体が芝居に見立てられ、登場人物の身振りや草草もしばしば役者になぞらえて表現される。その幕開けとなる「序章」は、やはり芝居の話題からはじまっている。

「三州吉良港」みなと

一口にさう言はれてゐるが、吉良上野つげの本拠は三州横須賀村である。後年、伊勢の荒神山で、勇ましい喧嘩があつて、それが今は、はなやかな伝説になつた。そのときの若い博徒が、此処から一里ほどさきにある吉田港みなとから船をだしたといふので、港の方だけが有名になつてゐるが、しかし吉良といふ地名が現在何処にも残つてゐる

わけではない。

「三州吉良港」から船出して伊勢の荒神山での喧嘩に「はなやかな伝説」となった「若い博徒」とは、清水次郎長の弟分として芝居や映画、講談などで知られた吉良の仁吉をいう。引用部に続いて、吉良上野介が敵役を演じる「忠臣蔵」についても、「吉良上野の所領であつた横須賀村一円で「忠臣蔵」が長いあひだ禁制になつてゐたことは天下周知の事実である」と言及されていく。この吉良上野介の旧所領にちなみ、仁吉が出身地として名乗る「吉良」は、新聞連載当時の「現在」で言えば、愛知県幡豆郡横須賀村にあたるが、ここでは「三州吉良港」あるいは「三州横須賀村」と呼ばれていることに注意したい。

横須賀村は、明治初年の大区小区制を経て、一八七八年に上横須賀村および下横須賀村として発足した。一八八九年に町村制の施行を受けて横須賀村となり、三年後には横須賀町へと改称されたが、その後の近隣村落の合併により、一九〇六年に再び横須賀村と称するようになる。³⁾しかし、いったんは町になったのが、また村に戻るといふような、ねじれた変遷を遂げた近代の地方制度にもとづく行政区画の呼称は、この小説には用いられていない。旧国名の「三州」を冠して、「現在何処にも残つてゐるわけではない」が、芝居などで有名な「吉良港」という通称で示される。同じように「三州横須賀村」という呼び方も、吉良上野介の所領であつた前近代との結びつきを前提としたものだろう。その意味で、「三州吉良港」や「三州横須賀村」という呼称は、それが実在するとともに、なかば虚構化された場所であり、同時に、近代社会の時流に抗う反時代的な世界であることを表象していると考えられる。

そうした「吉良」の地に生き、「仁徳の高い政治家であつた」という上野介を敬慕し、世間からの孤立を余儀なくされた過去の人々が、「忠臣蔵」の芝居に抱いていた鬱積した心情は、小説では次のように思い描かれる。

まつたく、「あいつは「吉良」だ」といふことになると、旅に出てさへ肩身の狭い思ひをしなければならなかつた時代があるのだ。しかし、さうなれば、こつちの方にも、(忠臣蔵なんて高々芝居ぢやねえか)、——といふ氣持が湧いてくる。(うそかほんとかわかるものか、あんなものを一々真まにうけてさわいでゐるろくでなしどもから難癖をつけられてゐるうちのおとのさまの方がお気の毒だ)——

三州横須賀は肩をそびやかした。相手にしないならしなくてもいい。そのかはり、日本中の芝居小屋で「忠臣蔵」がどんなに繁昌しやうともこの村だけへは一足だつて踏み入れたら承知しねえぞ! (「序章」一)

この地の文の前半では、「あいつは「吉良」だ」という鉤括弧を付された世間の非難の言葉に対して、「吉良」の人々に身を寄せた「こつち」の位置から、彼らの内に秘めた思いがパーレンでくくつて示されているが、その氣負ひ立った反抗心は、後半部になると地の文へと開かれ、「三州横須賀」に一体化した語りが繰り広げられる。その威勢のいい痛快な語りに誘われるかたちで、読者は物語世界に引き込まれていくことになるだろう。「尾崎士郎のうまさは、こうした解きほぐすことのできなくなった錯雑した感情を、方言とべらんめえ調を巧みに組み合わせた会話術で表現したことにある」という紅野謙介の指摘のとおり、その融通無碍な語り口がこの小説の大きな魅力になっていることは間違いない。

虚構と実在が重なり合つた「吉良港」という舞台が整い、村の旦那衆である辰巳屋の青成瓢太郎が登場すること、おもむろに物語は動き始める。そして第三章「花道」の滑り出しまでは、主として瓢吉の成長を見守る瓢太郎に語りの焦点がおかれ、それから後は、上京して自活の道を歩き出す瓢吉に焦点が移っていく。しかし、語りの焦点は、この父と子だけに絞られているわけではない。横須賀村の場面では、吉良の仁吉の血統を引くやくざ稼業の吉良常、番

太小屋に住む渡り者の甚や息子の三平、夜這いの名人である床屋の肘鉄、吉良常のたった一人の子分で粗忽者の呑み込みの半助などにも焦点化した語りがあり、瓢吉が上京してからの場面においても、夏村大藏、横井安太、吹岡早雄、高見剛平といった学友たち、瓢吉とのもつれた恋から身を引いていくお袖、東京へ出て不忍キネマの事務員におさまる呑み込みの半助、瓢吉の中学時代の主任教諭で無銭飲食者に落ちぶれた黒馬先生など、折にふれて多彩な登場人物たちへと多元的に焦点が移り変わり、自在な語りが繰り広げられていくのである。

「青春篇」の連載予告文において、尾崎士郎は「書きながら、楽しくて止められない。——さういふ小説を書いて見るつもり」（前掲「作者の言葉」）だと述べていたが、後にその書き方を以下のように説いている。

「…」作者の人生認識や体験を一つの定型的な判断によつて統一しやうとしないで、浅いものは浅いまゝに深いものは深いまゝに感興のながれるにまかせて書いてゆきたいと思つたのである。かういふ作品の成否は作者の意欲がさかんであるかおとろへてゐるかといふことによつて現実性が濃厚になつたり稀薄になつたりするものである。全篇六百枚を超える作品の中で作者は必ずしも全体を感興のうごきにまかせて統一したとは言ひがたいが、おのづからにして出来あがつた遠近法が人物の動きをこゝろゆくまでに野放図な方向へみちびきながら、しかも客観的な距離をもつて描きあげることに成功した（と、すくなくとも作者は考へてゐる）のは作者が完全に自分のものになりきらぬ認識や判断を一つ一つ拒絶した結果によつてもたらされたものである。（中略）さういふ構へ方の中に作者は自分だけの認識の上にかびあがつてくる通俗性をあらかじめ予測しながら書いてゐたのである。（前掲「続人生劇場」について）

ここで「深いものは深いまゝに」とあるのが、瓢吉に対するひたむきで逞しい愛情を注ぐ瓢太郎、ならびに早稲田の銅像問題や学長擁立騒動に青春の情熱を傾けていく瓢吉をめぐる物語である。ことはいうまでもない。また、「浅いものは浅いまゝに」とは、辰巳屋の女中に夜這いを仕かけた床屋の肘鉄が瓢太郎の撃ったピストルの音に驚いて真っ裸で遁走する出来事、やくざの吉良常が難癖をつけにきた松ノ木村の杉源を刺し殺す事件、その十年後に横須賀村に立ち寄った彼が杉源の子分「がつてんの龍」に報復されかける顛末、無銭飲食の常習者となった黒馬先生の放埒な振舞いなど、所々にちりばめられた猥雑な物語を指しているだろう。尾崎はそれらについて、「通俗性をあらかじめ予測しながら書いてゐた」というのである。

「浅いもの」と「深いもの」とが緩やかに接続され、「感興のながれるにまかせて書」かれたこの小説は、作者自身が認めるとおり、「一つの定型的な判断によつて統一」することで成立するはずの全体としての構構性が弛緩していることは否めない。有名な谷崎潤一郎の言葉を借りれば、「構構的美観」(『饒舌録』『改造』一九二七・三)が不足していることになる。小説の「筋の面白さ」を重視する谷崎は、「筋の面白さは、云ひ換へれば物の組み立て方、構構の面白さ、建築的の美しさである。(中略)日本の小説に最も欠けてゐるところは、此の構構する力、いろいろ入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる才能、に在ると思ふ」と論じていた。そこで理想とされているのは、緻密に組み立てられたプロットにもとづく西洋的な長篇小説ロマンにほかならないが、尾崎士郎の『人生劇場』は、そうした「構構的美観」とはおおよそ懸け離れた小説といわざるをえない。しかし、新聞小説という観点に立つとするなら、それとはまったく別の局面が浮かび上がってくるだろう。

「構構的美観」とは異なる新聞小説のあり方についての示唆は、尾崎に『都新聞』への連載を慫慂し、『人生劇場』誕生の産婆役をつとめた上泉秀信の評言に見出すことができる。単行本『人生劇場 青春篇』が竹村書房から刊行さ

れた直後、上泉は「産婆の讚辞——人生劇場について——」（『あらくれ』一九三五・五）の中で、「甲は屹度、尾崎の、今までの何の作品よりも先づ作者自身の姿を、はつきり浮彫りに味ははせるだらうと、そのことを問題にする。乙はまた、此作品の持つてゐるユーモアが意識的な揶りや何かでは決してなく、極めて自然に、人生の涙の半面をも随伴して現はれてゐることを指摘して、これこそ純文学的なユーモア小説だと推賞する」というように、予想される賞讃の批評を次々に列挙しているが、最後に新聞小説としての観点から評価する読者を想定して、「新聞といふ独自の発表機関を最大限に活用して効果づけた、その絵物語式の表現法を見遁さず、作者の慧眼に驚胆する」ことに期待を示すのである。

ここで上泉のいう新聞小説の「絵物語式の表現法」については、その少し前に『都新聞』に掲載された勝本清一郎の「長篇小説と連載小説」（一九三五・三・三〇六）が詳しく論じている。谷崎と同様に長篇小説の規範を西洋的なロマンに仰ぐ勝本は、「人生劇場」（青春篇）および「続人生劇場」を含む最近の雑誌や新聞の連載小説を取りあげ、「五百枚、千枚、二千枚と云ふ大作を始めから仕舞ひまで三枚半づつ乃至四枚づつ等分出来るやうに書き、その一回づつが一つづつの焦点なり何らかのまとまりなりを持ち、しかもまた全体を通して読む時には、全体としての大きな筋のうねりや構造上の釣合ひがあり、一つの基本的な焦点にまとまつてゐると云つた風に仕上げる事は困難であらう」と指摘し、つねに「全体的効果」と「連載的效果」とはせめぎ合わざるをえず、「極端に云へば全体的効果を犠牲にしてしまつても、連載的效果を主眼にした作品の方が成功する」としたうえで、「しかしかうなるとそこに出来てくるものは我々が求めた長篇小説でない事は勿論である。つまりそれが本当の長篇小説とはもう一つ種類の別な、絵巻物式の小説になる危険がどうしてもある」と批判する。ロマンと連載小説との本質的な違いは、「作家の芸術思想の根柢にあるもの」が、「一点に統一された全篇的效果を目標にしてゆくロマン意識」か、あるいは「もつと多元的效果

に注意をうばはれてゐる絵巻物式小説意識」かに求められる。そして日本的な「絵巻物式の小説」の伝統は、『源氏物語』や西鶴の短篇小説から発展してきたものであるとし、その表現法の特徴についてこう記している。

〔…〕各帖、各章が半ば独立して短篇的に味はれるものでもあり、またさうかと云つて全篇を貫ぬく連絡も利いてゐないこともなく——と云つた所に絵巻物形式の小説の独特の境地がある。その構成は建築的であるよりも何処までも並置的である。小説の全内容が一定の距離をへだてた単眼観によつて統一・集注的に射照されて居らずに、時の移り変り事物の流れに従つて、対象に常に接近した位置で、多元的に移動して行く視点のもとに——則ち多眼観のもとにある。これらはすべて連載小説にはもつて来いの芸術的条件に違ひない。

「浅いものは浅いまゝに深いものは深いまゝに感興のながれるにまかせて書い」たという『人生劇場』にそのまま適用できそうな見解だが、日本における本格的なロマンの出現を待望する勝本の立場からすれば、こうした連載形式による「絵巻物式の小説」は批判されるべきものでしかなく、長篇小説における「全体的効果」を發揮するために単行本主義の必要性を提唱していくことになる。一方、上泉秀信はそれとは逆に、「連載的效果」に主眼を置いて「絵巻物式の表現法」を肯定的に捉え、『人生劇場』が「新聞といふ独自の発表機関を最大限に活用して効果づけた」と賞讃するのである。

こうした上泉の評価が、勝本も言及している大熊信行の新聞小説論に依拠したものであることは間違いない。⁵⁾「新聞文学の存在形式」(「思想」一九三五・二)において、大熊は「新聞小説の在外的条件(時には不可避免的な悪とさへ考へられてゐた分載ないし連載といふ一見してひどく非本質的なこと)をば、逆に、新聞文学に内容的独自性をあ

たへなければやまないところの積極的な存在形式として」捉え返し、それを断続的に享受する読者にもたらされる独自の心理的な効果の問題として論じる。新聞小説の連載形式という特殊性は、そこではもはや「否定的制約」ではなく、「むしろ芸術の結晶」として不可欠な触媒的存在ですらあるのではないか？ それどころではない。そのやうな制約が、およそ外部的拘束たることから、内部的な表現形式たることに転化する瞬間にこそ、芸術表現の契機があるのではないかと、新しい芸術の創造につながることを強調されている。

しかも、『人生劇場』に関して注意が必要なのは、決して長篇小説における「全体的効果」が犠牲になっているわけではなく、むしろきわめて重視されていることである。ただし、尾崎士郎にとつての長篇小説の「全体的効果」とは、勝本のいうやうな「全体としての大きな筋のうねりや構造上の釣合ひがあり、一つの基本的な焦点にまとまつてゐる」とはまつたく異なつてゐる。次に掲げるのは、尾崎の長篇小説についての見解である。

長篇小説にとつて何よりも必要なことは、意識による雰囲氣の連続である。短篇小説は部分だけをもつて終つても差支へない場合が多い。しかし、長篇小説はいかなる場合においても部分のうしろに全体がなければならぬ。今まで長篇小説を書いた作者の意見を聴いてみると、作中人物が作者の企図した限界を飛び越えて自由に活躍するやうになると、もう作者の力ではどう処理することも出来なくなるといふ。かういふ雰囲氣をつくりあげることが出来たら占めたものであらう。(中略)

極端に理想的な言ひ方をすれば、長篇小説における構成力とは、筋を組立てる能力ではなくて、意欲と肉体力である。作者の社会認識や時代的批判に囚はれてゐると、如何に全体の雰囲氣をつかんだつもりでも、肝心の作中人物が行動の自由を失つて、右向け、左向けといふやうな作者の掛け声がなければ動くことが出来ない

ほど萎縮してしまふ場合が多いのである。（『長篇小説』『風雲文章』所収、一九三七・一一、雄風館書房）

長篇小説の「全体」としての統一性は、尾崎においても不可欠とされる。「部分の失敗を恐れては全体を描く作者にはなり得ない」（同前）とも述べているが、しかしここでの「全体」とは、作中人物が物語世界を自由に活躍できるような「雰囲気」を連続的に作りあげることであつて、長篇小説の構成力とは、一般に考えられているような「筋を組み立てる能力」をいうのではない。作者には、その「雰囲気」をつかみとるための旺盛な「意欲と肉体の力」が求められる。また、「作者の社会認識や時代的批判に囚はれ」ることは、作中人物の行動の自由を阻害する要因になる場合が多いとして退ける。つまり、長篇小説の物語世界を支えているのは、「雰囲気」の一貫性とその中に生きる作中人物の行動や性格の生き生きとした表現なのであり、プロットの論理でも思想の表現でもないと言つるのである。

そのような長篇小説の描き方について、同じ文章には『人生劇場』の瓢太郎の例が挙げられている。尾崎は、「瓢太郎が如何に倅の瓢吉を愛してゐるかといふことを描かうとする場合に、作者は瓢太郎が何によつて没落したかといふことについて時代的認識を加へる必要を屢々感じたが、しかしそれにも拘はらず、彼の性格を時代との関係において描くことを進んで避けねばならない程、彼の性格の動きの中に没入するよりほかに仕方のない感情に捉へられた」といふ。瓢太郎の没落の要因を「時代的認識」として提示しようとするれば、いったん対象を突き放して傍観的に叙述することが必要となる。だが、瓢太郎に没入した感情の流れを途切れさせないために、あえてそれをしなかつたのである。「今にして思ふと、あの場合もし作者が外から来る批判によつて感情の流れを停止しなければならなくなつたとしたら、私は恐らく、あの作品を完成することは出来なかつたかも知れぬ」とも尾崎は述べている。こうした作中人物に作者の感情を没入させた力強い表現によつて、「此の作に於て最も感動的な部分は、父親瓢太郎の登場する諸々

の場面であつた。その或る場面は、涙なくしては読み能はざるものであつた、「作者は此の作中で最も心を單めて此の「父親」を愛惜して居るのだ」(江間道助「文學的表現と民衆的表現——尾崎士郎氏の「人生劇場」を讀みて——」『早稲田文學』一九三五・六)とあるように、讀者は深い感動を喚起されることになるだらう。

もちろん全体の「雰囲氣」に応じた作中人物の動きを表現することに力が注がれているのは、瓢太郎が登場する場面だけではない。たとえば、瓢吉が早稲田の学長問題で活躍する場面でも、西野派と白川派の対立の経緯や時代背景などはほとんど描かれていない。後年、尾崎士郎がこの事件を客観的に描いた小説「学校騒動」(別冊文芸春秋)一九五三・三)では、学内対立の事情、学校改革運動の経過、ケレンスキーによるロシア二月革命や国内の政治情勢などの社会的背景、マスコミや警察の動向に詳しくふれているが、『人生劇場』においては、もっぱら騒動の「湧きたつやうな雰囲氣」(嵐)七)の渦中にあつて高調する瓢吉や学友たちの感情にそくして事態は展開していく。西野派が学校の講堂を占領し、校友代表を気取る丘部小次郎が演説する場面では、まず夏村が敢然と異を唱え、「学の独立」(同・九)を守るべきことを吹岡が主張し、それを武断派が強引に威圧しにかかる。しかし、「無言の反抗が満堂の空氣を見えざる感情の中であふりたて」(同・一〇)るのに促されるかたちで、瓢吉が言論による解決を迫って立ちあがり、それに呼応して横井が武断派を厳しく批判することになるのである。また、学校をやめることにした瓢吉が、「どうするつて——どうなるかわかるもんか、飄々乎たり青成瓢吉だ、君知るや、われはこれ人生に舞ひ落つる一片の木の葉に似たりだ!」(同・一三)と言い放つように、ときおり差し挟まれる漢文調の表現が、その場の「雰囲氣」に適度な律動をもたらしている。

「雰囲氣」とそれによつて生み出される作中人物の動きを中心とする展開は、最終章まで貫かれ、みずからの進むべき道を思いあぐねる瓢吉が、素人下宿で貧乏な生活に甘んじている吹岡と横井を訪ね、その「昔ながらの雰囲氣の

中で気安い落ちつきをかんじ」〔明滅章〕一〇〕て屈託から解放されていくところで幕を閉じる。「長篇小説の場合における人間とは、切り離された個人ではなくて、一定の脈絡を保つ雰囲気の中に生かされた個人である。人間ではなくて、人間関係が即ち人間だといふことになる」(前掲「長篇小説」と尾崎がいうとおり、この小説における作中人物たちは、それぞれ個別に切り離された存在としてではなく、「一定の脈絡を保つ雰囲気の中に生かされた個人」として相互に人間関係を結び、まさに「人と人のあいだで動く感情の力学」⁶⁾によって物語が推し進められるのである。

新聞小説の連載形式の独自性を追求する大熊信行は、「完結後に単行本として成立した文学的価値は問はるべきでない。(中略)一巻の著作として世におくられたとき、いかに美装をこらしてゐようと、それはもう一塊の遺物にすぎない」(前掲「新聞文学の存在形式」と述べ、逆に単行本主義を標榜する勝本清一郎は、「単行本の形で競争する限りはロマンが絵巻物小説に打勝つ」(前掲「長篇小説と連載小説」としている。しかし、その「連載的効果」と「全体的効果」とは、必ずしも相容れないわけではない。『人生劇場』『青春篇』は、『都新聞』への連載中、「一般の評判は悪い方ではなかつたが、湧き立つやうな人気はな」⁷⁾かつたというが、「絵物語式の表現法」をとりながらも、全体としての「雰囲気」の連続性を形成しえたことによつて、単行本化された後の高い評価と多くの読者の獲得につながつたのではないだろうか。

文芸復興期の言説空間

『人生劇場 青春篇』が竹村書房から刊行された一九三五年前後の文学状況は、いわゆる文芸復興期にあつてゐる。新興芸術派のモダニズム文学やマルクス主義の指導理論にもとづくプロレタリア文学運動が退潮する一方、通俗小説

や大衆小説が勢力を伸ばし、既成作家たちの復活や新人作家の輩出なども相俟って、一見にぎやかな様相を呈したが、その先行きは不透明であつて、混乱する文学の方途を問い直すようなさまざまな議論が巻き起こつた。そうした当時の言説空間の中で、尾崎士郎の『人生劇場』はどのように位置づけられるだろうか。

周知のとおり、川端康成は『人生劇場 青春篇』を賞讃した批評の末尾において、「長編小説の問題、新聞小説の問題、純文学と通俗文学との問題、大人が読むに価する小説の問題、リアリズムとロマンスの問題、私小説の問題等にも、灯台となる名作である」と結論づけた（『文学・映画・舞踊』③『人生劇場』「読売新聞」一九三五・四・一六）。ここに挙げられた六つの問題は、いずれも文芸復興期の主要なトピックとなつたものであり、『人生劇場』にはそれらすべて内包されていることになる。以下では、その六つの問題をめぐる尾崎士郎の立場について順を追つて検討することにより、『人生劇場』の同時代文学における位相を明らかにしたい。

長篇小説および新聞小説それ自体としての『人生劇場』の特質はすでに見てきたが、川端のいう「長編小説の問題、新聞小説の問題、純文学と通俗文学との問題」の三つは、文芸復興期においてはメディア論的な観点から相互に関連する議論として提起されている。⁸⁾

たとえば、広津和郎が「文芸雑感」(『改造』一九三五・二)の中で、「純文芸的長篇小説の発表機関」として、「新聞の連載小説欄」を通俗小説や大衆小説から「陣地回復」することを提唱したのはよく知られている。総合雑誌や文芸雑誌の誌面は限られ、また同人雑誌では原稿料を得られないため、どちらも長篇小説を連載することは難しい。そこで利用すべきなのが、新聞メディアである。かつて夏目漱石、徳田秋声、島崎藤村、長塚節などの「日本文壇に記念すべき傑作長篇小説は、総て堂々と新聞に連載されたものである」が、「新聞の大資本主義化と共に、多数の読者を獲得しなければならぬ必要上、純文芸的作品をだんだん退け」ることになった。しかし、「一般の読者に或程度ま

での興味を持たせながら、在来の通俗小説ではないものの方へ、少しづつ少しづつでも読者を引上げて行かうといふやうなところに、開拓すべき境地が全然ないとは云へないと思ふ」と広津は述べる。なぜなら、「新聞は一般の読者に受けるといふ事が、一番の目的であり、さういふ意味での注文を連載小説に対して持つてゐるが、併し私が見るところでは、果して何が受けるかといふ事は、新聞当事者にも今や見当がつかなくなつて来てゐる。いつでも美男美女を出し、通俗的正義者が勝利を占めて、めでたく大団円になれば、それで受けるといふ事も、云ひ切れなくなつて来てゐる」とあるとおり、新聞メディアが多数の読者を獲得し、巨大化すればするほど、大量かつ多様な読者の志向をつかむことは困難になるからである。ただし、純文学作家が読者に受ける新聞小説を書くためには、「或程度までの潔癖を捨ててゐる」ことによつて、高踏的な狭い境地を出て「横の拡がり」を加える冒険が必要であり、「濁つた現世的渦巻の中に、自分を打ちこんで、穢れにでも何でも染まつて見ようと云つた気持がなければ、行けるものではない」ともいう。

このように「純文芸的長篇小説の発表機関」を「新聞の連載小説欄」に求め、「不潔癖な冒険を敢てする」という広津の主張は、純文学の行き詰まりを打開するための現実的な見地からの通俗文学との妥協案にほかならない。一方、尾崎士郎においても、長篇小説の発表機関として新聞メディアを重視する点は共通しているが、その新聞小説に対する見方は広津と異なり、あくまで理想的な意義を追求しようとする。

この当時、「純文学の諸豪が相繼いで新聞小説に進出しはじめた」のを受けて、『日本学芸新聞』創刊号（一九三五・一一・五）に掲げられた「新聞小説を斯うする——純文学作家の意見と抱負」というアンケートに、尾崎はこう回答している。

新聞小説だけが純文芸作家の開拓に任ずべき領土であると考へます。これは現在の大眾雜誌の方向を決定するところの所謂講談社ジャーナリズムに対抗するだけのものではなく、あたらしい大眾性をつくりあげるための唯一の手段であります。手段といふのはおかしいが要するに新聞ジャーナリズムにはわれわれの理想をうけ入れるだけの自由さがあると考へます。

ここでの新聞ジャーナリズムは、講談社ジャーナリズムとは対抗的な関係にあるとされる。そして新聞小説を書く「純文芸作家」の使命は、『キング』などの大眾雜誌がもたらす商品性を享受する量的な意味での一般的な大眾性と異なる、「あたらしい大眾性をつくりあげる」ことにあるというのである。同じように尾崎は、「長篇と中篇と短篇と」(前掲『風雲文章』所収)においても、「今や純文学の作家が新聞小説に進出することを合理化するものは、在来の通俗性をいかにして打ち破るかといふことのほかにはないのだ。それがためにいかに多くの失敗がくりかへされ、いかに多くのミイラとりが通俗性のミイラに成り果てるとしても、その試みの中にあたらしい効果の予想されることは充分期待されるべきである」というように、「純文学の作家が新聞小説に進出」することによって、「在来の通俗性」を打破し、「あたらしい効果」をもたらすことへの期待を示している。

このような尾崎の新聞小説観は、『都新聞』文芸欄の編集者である上泉秀信の見解と密接に対応したものと見ることができる。上泉は「純文芸作家と新聞小説」(『新潮』一九三五・一一)において、次のように論じている。

「……純文芸作家には同じ機会を捉へるのにも自づと独自の捉へ方がある筈である。新聞が求めてゐるのは、——といふことをもう一歩進めて言ふならば、新聞の読者の求めてゐるのは、高い文学や芸術ではなく、単に新

しい魅力、興味であるかも知れないが、さうかと言つて、文学や芸術を拒否しようとするのではない。新しい魅力や興味が新しい文学、芸術と全然相容れないものと決定的になつてゐるならば別だが、これは反対に最も緊密な関係にあるものなのである。新しい文学は新しい魅力と興味とを伴つて来る。この関係において、純文芸作家は彼等の前に開かれかけてゐる新聞小説への機会を捉へられぬものであらうか？

こうした上泉の新聞小説への見識に支えられて成立した『人生劇場』は、前述のとおり、物語世界の「雰囲気」と人物の性格や感情の動きを表現するにあたり、「浅いものは浅いまゝ、に（中略）感興のながれにまかせて」、「通俗性をあらかじめ予測しながら書いてゐた」（前掲「続人生劇場」について）とされるが、そこに示された「通俗性」とは、決して大衆的な読者の受けをねらつたものではなく、奔放自在な物語から巧まらずして生起したものであることに留意したい。⁹⁾

では、続いて川端の『人生劇場』評に挙げられている「大人が読むに価する小説の問題」とは、いったいどのようなことだらうか。この問題は、谷崎潤一郎のエッセイ「芸」について（『改造』一九三三・三、四）に端を発している。

〔…〕現代の日本には大人の読む文学、或は老人の読む文学と云ふものが殆んどないと云つてよい。日本の政治家は概して文芸の素養に乏しく、文壇の情勢に暗いと云ふ諷りを受けるが、それは文壇の方にも幾分の罪がありはしないか。と云ふのは、彼等と雖も必ずしも文芸に冷淡なのではない、（中略）ただ彼等の嗜むものは多く漢文学、でなければ日本の古典類であつて、毫も現代の文学に及ばない。日本の現代文学、——殊に所謂純文学を読むのは十八九から三十前後に至る間の文学青年共であつて、極端に云へば作家もしくは作家志望の人たちのみ

である。(中略) 自分を読者の側に置いてみて、古典より外に読むに堪へるものがないと云ふことは、何かしら現代の文学に欠陥があるやうに思へてならない。なぜなら、青年期から老年期に至るまで、ときどき燈下に繙いては慰安を求め、一生の伴侶として飽きないやうな書物こそ、眞の文学と云へるからである。

ここで「大人」とは、もはや青年期を過ぎた、世情に通じた広汎な読者をいう。「元來われわれの持つ文学の職分は、俗世間の労苦を忘れさせることにあつた」とする谷崎は、「心の糧」となるような「しみじみと滋味のある読み物」が「大人の読む文学」であると述べ、それを「心の故郷を見出だす文学」とも呼ぶのである。

この谷崎のエッセイを受けて、小林秀雄は「故郷を失つた文学——文芸時評——」(『文芸春秋』一九三三・五)の中で、急激な近代化と西洋思想の移入によって「私達は生れた国の性格的なものを失ひ個性的なものを失ひ」きつたのである。「私達が故郷を失つた文学を抱いた、青春を失つた青年達である事に間違ひはない」と論じた。そのうえで小林は、「歴史はいつも否応なく伝統を壊す様に動く。個人はつねに否応なく伝統のほんとうの発見に近づくやうに成熟する」と、大人の読者に親しまれる魅力ある文学への展開の方向性を示唆しているが、『人生劇場』には、そうした文学の失われた故郷が垣間見られるのではないだろうか。たとえば、江間道助は「文学的表現と民衆的表現——尾崎士郎氏の「人生劇場」を讀みて——」(前掲)において、この小説が多くの読者に幅広く親しまれる要素をもつことを次のように説いている。

〔…〕此の作に於て作者は、描写すべきものを益々其の複雑性に於て捉へようと志すが故の表現の苦心を意味するていの凡ゆる「文学修業」を逆戻りして、明治中期生れの普通の教養を持つ民衆の一個としての作者自身に

とつて、最も深く身に沁み込んで居る、従つて最も楽な表現法に立ちかへり、そこで実に羨やむべく楽しげに遊んで居るやうに見えるのである。さればそのやうな民衆的表現法が、民衆的国民性的存在たる「父親」の描写に於て最も光彩を放つ仕儀となつたのは故なしとしないのである。(中略)此の作品が単に民衆的読者ばかりをでなく引きつける所以は、差し当つて第一には、かゝる国民性的存在の描写が、他の近代的複雑性を具へたるもの描写に精力を傾けつゝ、ある現代創作家達に対して、忙しさに取り紛れて忘れて居た一つの隠れたる要求を覚醒せしめたからであらう。それは正に一服の清涼剤のやうに作用した。(中略)もう何度も心を打たれた覚えのあるものを、再びそれに心を打たれなほす事を樂しみにして描き出すと云ふ事は、まさしく我々がよく親しんで居る戯曲の上演を、其の作者の精神の振幅を民衆と共に心に感ずる事を樂しみにして見に行く場合と同じやうに、一種の健康なる精神の遊戯なのである。

こうした特別な文学的教養がなくても読み味わうことができ、「民衆的国民性的存在」に対する愛惜の念を呼び起こし、「一服の清涼剤のやうに作用」する健全な物語としての要素は、「近代的複雑性を具へたるものの描写に精力を傾けつゝ、ある現代創作家達」が置き去りにしてきたものであり、それが『人生劇場』によつてはじめて表現をみたといふのである。もつとも、青成瓢太郎をはじめとする『人生劇場』の登場人物たちのキャラクターが、やや類型的であることは疑いない。しかし、「かういふ風に「型」によつて生きる人間の効用を見出すことも、批評家の一つの任務であり、何故に彼が或る型を選び、或は創造するかを考へてみるのも必要なことである」とする杉山平助が、「この小説は面白いと同時にいくぶん菌瘵いのであるが、人生を豊富にするものは、理性と行動のみにとゞまらず、各種の感情のニユアンスがあつて、生活は愈々多彩なることを知るが故に、かうした作品をも強く肯定するものなのであ

る」(『最近の長篇小説(二)』『人生劇場』の型——リアリティとの距離——)『東京朝日新聞』一九三五・五・二七)と述べているように、この小説に「人生を豊富にするもの」が多分に含まれているとすれば、「大人が読むに価する小説」の条件を確かに備えていることになるだろう。

さて、残された「リアリズムとロマンチズムの問題、私小説の問題」については、二つをまとめて見ていくことにしよう。のちに尾崎士郎が、こう回想しているからである。

私は最初から私小説と本格小説(当時の用語)とを区別していなかった。私の私小説論は、リアリズムとロマンチズムとの区別を認めないところに介在する作家的精神の高邁さに根拠を持つものであり、低俗な本格小説はもちろん「さび」とか「風格」とかいうものに日本的な感情の流れを限定して考える私小説論や、ただ、日常生活をたんねんに写しだすというだけの意見に対しては絶対反対の立ち場をとっていた。(前掲『小説四十六年』)

リアリズムとロマンチズムの問題は、文学にかぎらず芸術全般においてしばしば論議されるが、一九三五年前後においては、いわゆる文芸復興の実質を検討する過程で浮上していくことになる。

たとえば、雑誌『新潮』には、「リアリズム文学の提唱に就いて」(一九三四・二)という特集が生まれ、中村武羅夫は、「リアリズム文学が、新らしく提唱されるのも、帰するところは、行き詰つた文学のために、新しい行き方を打開せんとする要望の一つの現はれに、ほかならないだらう」(『リアリズム文学提唱の意義』)と述べ、座談会「文芸界の諸問題を批判する」(一九三四・七)でも、リアリズム論が主要な話題として取りあげられている。また、雑誌『文学界』にも、「リアリズムに関する座談会」(一九三四・九)があり、その中で青野季吉は、「最近非常にリアリズムと云ふこ

とが皆から言はれるのは、新しい批判の精神とか、懐疑的な精神と云ふものが生れたんぢやないかと思ふ。(中略)今プロレタリアの方もブルジョアジーの方ももう一遍省みて出直して見やうと云ふ気持があるんぢやないか、その為にリアリズムが問題にされたのぢやないかと思ふ」と説いている。¹⁰⁾

一方、既成リアリズムやプロレタリア文学とは一線を画する横光利一は、「もし文芸復興といふべきことがあるものなら、純文学にして通俗小説、このこと以外に、文芸復興は絶対に有り得ない」とはじまる「純粹小説論」(『改造』一九三五・四)の中で、「リアリズムと浪漫主義の問題の根柢」には、「物語を書くことこそ文学だとして来て迷はなかつた創造的な精神」から発展した通俗小説と、「物語にうつつをぬかすがごとき野鄙な文学ではないと高くとまり、最も肝要な可能の世界の創造といふことを忘れてしまつ」た純文学との対立があるとし、「私などは初めから浪漫主義の立場を守り、小説は可能の世界の創造でなければ、純粹小説とはなり得ない」と主張している。さらに、マルクス主義から転向した林房雄は、二度目の入獄中に書いた「獄中信」(『改造』一九三五・二)の中で、「古い「現実」の泥沼に四つばひになりながら、リアリズムのお経をよんでゐる「現実主義作家」たちが文壇に充満してゐるとき、新しい「現実」の大地に足をつけて、高く大空と太陽を仰ぐ作家たちの浪漫運動は起らざるをえないのです」、「純文学の衰微」の真因は、実は浪漫精神の欠除にあつたことに、僕たちは、今気がつくのです」と、ロマンチズム擁護の立場を鮮明にし、一九三五年三月には、平俗低調なリアリズム文学に異を唱える雑誌『日本浪漫派』が創刊されるなど、ロマンチズムの思潮も擡頭しつつあつた。

こうしたリアリズムとロマンチズムの対立構図において、作者の身の傍の経験的な事実や心境をそのまま書いていく私小説は、一般にはリアリズム文学に分類されるが、閑寂な境地や狭隘な日常生活を描くだけの私小説には「絶対反対の立ち場」をとる尾崎士郎が、「私小説と本格小説とを区別」せず、「リアリズムとロマンチズムとの区別を認

めないところに介在する作家的精神の高邁さに根拠を持つ」とする、その独自の私小説論とはどのようなものか。

尾崎は、一九三五年半ばの『新潮』で三ヶ月にわたって担当した「文芸時評」に、それぞれ「私小説の発展性」（六月）、「私小説について」（七月）、「再び、三度び」、「私小説」について（八月）と題する一節を掲げ、また「私小説と本格小説」（『新潮』一九三五・一〇）などにおいても自説を展開している。

それによれば、「私は今日の純文学に一つの方向をあたへるものは私小説のほかには無いと思ふ」（『私小説の発展性』）というように、私小説こそがこれからの純文学の核心を構成するものであるとされる。この尾崎の立場は、代表的な私小説作家である徳田秋声の意見に支えられている。秋声は「私小説是認——阿部氏に対する答へ——」（『読売新聞』一九三五・五・二六）において、「私小説でなければ、小説として意味がないと私は思ふんです。私の裏づけのない昔風の物語などは、それが客観小説であればあるだけ怠屈だと思へるのです。（中略）私小説に生命がないとしたら、それは其の作家が時代的社会的な琴線に乗つてゐないからで、底づけのない私だからでせう」と述べているが、この言葉に依拠するかたちで、尾崎は私小説の本質を作者の主体性の問題として捉え直していく。

「私小説が今日の時代的感情の中でその存在を強調し得る理由はもはや作品が「私」を描くことに終始してゐるかどうかといふ問題を超越してゐる。作品の中に私がゐてもゐなくてもいい」（『私小説について』）とあるように、尾崎は私小説における形式の問題をまったく度外視する。重要なのは作家が「もつとも純粹な創作意慾」（同前）をもつこととであつて、「個人の経験が表現の上に客観的統制を保つ余裕のないほど切実にあたらしい（といふのは主観的な認識ではない）社会的現實に斬りこんでゐるか否かといふことだけが私小説の存在を決定する。今日においては「私」を決定する想念は個人主義的要素をいささかも含んでゐないといふことが一つの特質として認められねばならぬ」（『再び、三度び、「私小説」について』）というのである。

尾崎のいう私小説においては、「個人主義的要素」としての主観的あるいは自意識的な「私」は否定すべきものでしかない。「あたらしい社会的現実に斬りこんで」いくためには、安易に「自意識をまもりとほさうとする」「私」ではなく、むしろ「自意識の殻を踏み砕かうとしてゐる」「私」(「私小説と本格小説」)の主体性こそが求められる。しかも注意が必要なのは、ここに「社会的現実」とあるのが、それまでの狭隘な表現世界を脱して、幅広くさまざまな社会的な出来事を対象にすることとは意味が異なる点である。たんなる現実の皮相な観察にすぎないなら、ことさら文学によって表現するまでもない。「何の苦勞もなく中途半端な自意識を」「社会的現実」に置かかへることのできる作家の能力は唯、時代的な変装術に巧みだといふことだけに終る」(同前)しかないのである。それに対して、尾崎が追求しようとする「あたらしい社会的現実」とは、文学だけが見ることを可能にするような「現実」をいう。そうした「現実」の現れ出る局面を、尾崎はしばしば「絶対面」という言葉で呼んでいる。

「…」僕は一つの何といふのか、人生に絶対面といふものがあるのだ、その絶対面にぶつつかつた時に、それを破らうとする要求が出て来る。それが政治的の認識の中では政治的のイデオロギーの解決が出来るやつがあるけれども、どうしても解決が付けきれないものがある、そこに初めて現実を感じる、文学だけがぶつつかつて行く現実を感じる。そこで、現実にはぶつつかつて行く場合に自分の中に一つの存在を示して来る訳だ。(座談会「文芸界の諸問題を批判する」)

人生の「絶対面」とは、「どうにも身動きのできなくなつてしまつた境地」(「文芸雑感」『あらくれ』一九三四・九)のことであり、その抜き差しならない状況に直面したとき、人間の感情は頂点に達する。そして「絶対面」を乗り越え

ようと必死にもがいていくうちに不可思議な力が生起し、予想もつかないような動きをもたらしことになる。それは、政治的な認識の中では解決がつけきれないだけでなく、「平面的な人生認識によつてらくらくとほりぬけるやうなりアリズムの文学」にも捉えることのできないものであり、「平面主義にとつてはかういふ境地がどんなに複雑で命がけなものであるかといふことを理解してもらふわけにはゆくまい」（同前）とされる。つまり、この「絶対面」において、文学はリアリズムからロマンチズムへと飛躍するのであり、そこに立ち現れる「現実」を見据えることに私小説の本領はかかっているのである。先の座談会に参加した徳田秋声にも、「文学の場合には、普通人が認められない現実といふものを捲つて見るといふことが、それが文学の現実なんだ」という発言があり、それを受けて尾崎は、「その現実を離れたら文学の現実はない訳だ。普通人の見ることの出来ない現実が文学の現実でせう、現象と現実とが、そこで初めて区別される」とも述べている。

このように見るなら、「作者が完全に自分のものになりきらぬ認識や判断を一つ一つ拒絶した」小説であり、「ある部分が自叙伝的な現実にも重きを置いて書かれたかと思ふと、ある部分がまったく空想的な幻影によつて終始してゐる」（前掲「続人生劇場」について）と尾崎のいう『人生劇場』には、その独自の私小説論が確かに脈打っているといえるだろう。

「私小説とは何ぞやといふ問題を追ひつめてゆくと「文学とは何ぞや」といふ疑問につきあたる」（『私小説と本格小説』）とし、純文学の核心に私小説があると論じる尾崎は、同じ頃たびたび横光利一の「純粹小説論」に批判的に言及している。文芸復興の可能性を「純文学にして通俗小説」に見出そうとする横光に対して、尾崎は「純文学の中において当然問題とされねばならぬ通俗性は通俗小説の通俗性から完全に区別されたものでなければならぬと考へる」（『純粹小説論について』『三田文学』一九三五・五）と説き、さらに「純文学にとつて通俗性への関心がぬきざしのならぬ時

代的認識となつてあらはれつつある」が、「純粹小説」は「通俗小説」への関心に赴く前に「私小説」の上にあたりしい根を下すべきではないか（「再び、「私小説」について」という問いを投げかける。その意味でいえば、文芸復興期のさまざまな問題の結節点に位置する『人生劇場』は、尾崎士郎における「純粹小説」のひとつの実践だったのである。

注

- (1) ヴィクトル・シクロフスキー「手法としての芸術」（新谷敬三郎・磯谷孝編訳『ロシア・フォルマリズム論集——詩的言語の分析——』所収、一九七二・九、現代思潮社）
- (2) 尾崎士郎「逃避行」を書いた頃（『月刊文章講座』一九三五・七）には、「志賀直哉氏の『暗夜行路』が『改造』に連載されてゐた頃のこと、私もまた当時の文学青年並に志賀的リアリズムの手法に強い影響を受けてゐた」とある。
- (3) 『吉良町史 近代・現代』（一九九四・三、吉良町）。なお、横須賀村は、一九五五年に吉田町と合併して吉良町と改称、二〇一一年に西尾市に編入された。
- (4) 「解説」（尾崎士郎『人生劇場 青春篇』所収、二〇〇八・一二、角川文庫）。
- (5) 大熊信行は、「新聞文学の存在形式」を「非常に熱心に読んでくれた友人」として上泉秀信を挙げている（『新聞文学ノート——その第一年の経過について——』『早稲田大学新聞』一九三六・二・一二）。
- (6) 注（4）に同じ。
- (7) 尾崎士郎「あとがき」（『人生劇場 青春篇』所収、一九五一・二、六興出版社）。
- (8) 当時の文学状況については、「文芸上の諸問題（一九三五年）」（『文芸家協会編『文芸年鑑 1936』所収、一九三六・三、第一書房、掛野剛史「新聞小説の可能性——横光利一「天使」から「家族会議」へ」（『論樹』二〇〇六・一二）、松本和也「昭和一九年代の新聞小説論——通俗性・芸術性・社会性」（『立教大学日本学研究所年報』二〇一八・七）に詳しい。
- (9) 新聞小説において読者の興味をつなぐことについて、尾崎がまったく考慮しなかつたわけではない。ただ、それを意識的に仕掛けることには否定的だった。「新聞小説のヤマ」について、彼は「創作の実験」（『風雲文章』所収）の中で次のように語っている。

一日々々にヤマはあると思ふ。唯、それは常にかくれてゐなければならぬ。読者をアツと云はせるため、表にアリくと見えるヤマと云ふものは避けるべきである。効果を意識したものでなしに、最初の五十回と、次の五十回を結ぶ為のものであることを要する。(中略)感情の起伏を自然にそのまゝもつてきたものが、本当のヤマと云ふものだと思ふ。

(10) リアリズムをめぐる『新潮』(一九三四・七)と『文学界』(一九三四・九)の二つの座談会に参加した尾崎は、前者では、「リアリズムといふことは、一つの生活態度とか、生活意欲の方法とかいふことの別名で、表現上のロマンチズムとか、リアリズムとかいふことになつて来れば、リアリズムとロマンチズムとを切離して、リアリズムといふものがあるかないか、どうか、分らんと思ふ」と、表現上のリアリズムとロマンチズムの区別に否定的な見方を示し、後者では、川端康成が「僕は現実と云ふものがどこまでが現実で、どこからが非現実か解らない。特にリアリズムと云ふのはなんだか分らない」と発言したのに賛意を示し、「一体リアリズムなんか要りやしねえや。無くつたつて宜いぢやないか」とも述べている。