

文学国語入門

大塚英志

ならば、

近代文学の出番

ではないか。

悪名高き

「文学国語」新指導要領を逆手に取り、
「他者」と生き「社会」と関わる文学を学ぶ。

文学国語入門

大塚英志

星海社

167



SEIKAISHA
SHINSHO

他者と生きる術を学ぶのが「文学国語」なら、

それは「近代文学」の出番ではないか

さて、本書は「文学国語」についての入門書です。

「文学国語」という奇妙な日本語は2018年に告示され、2022年から実施される予定の高等学校学習指導要領で新たに設置された科目の名称です。「指導要領」というものは実際に授業を受ける高校生である「あなた」には縁遠いものですが、そこには「あなた」を「教えようとする側」の論理が良くも悪くも示されています。「学ぶ側」がそれを知っておくことは悪いことではありません。

最初に結論から述べてしまうと、この新指導要領は素直に読む限り（無論、そうでない読み方もあります）全ての教科を通して高校生が学ぶ目的を、主権者としての政治社会参加に

求められる能力や資質を将来に渡って身につけることにおいて、としか取れない書き方をしています。意外ですが、そう読めます。将来に渡って、というのはこの国が民主主義を放棄しない限り「あなた」は有権者であり続けるからです。その詳細は「あとがき」で解説してありますが、タテマエ（当然、タテマエです）とはいえそう述べられています。その上で「国語科」は教科全体がその目標実現のため、「他者と社会の中での関わり方」を学ぶことを目的とすると記されています。

と、新指導要領を引用したところでさっぱり意味がわかりませんよね。

しかし、ぼくはこのことを知って少し驚きました。何故ならそれは「近代文学」と呼ばれるこの国で明治の半ば以降に出来上がった「文学」が一貫して行ってきた試行錯誤だからです。メディアの報道ではマニュアルや契約書といった「文学」とは対極にある文章を日常生活に役に立たせるために学ぶ「論理国語」設置が改革の目玉で、対して「文学国語」として括られた文学は軽視されると受け止められる報じ方をされていたのですが、理屈の上では「近代文学」が最も重要だ、ということになります。

何しろ、新指導要領は、いよいよ文学の出番だよ、と言っているのに等しいのです。

そこで、本書は「あなた」が「社会の中で他者と関わる」手立てを学ぶ教科として「近

代文学」の読み方を一度、整理してみようと思います。それが本書を「文学国語入門」と名付けた理由です。

さて、今、説明抜きで使った「他者」というやや聞き慣れないことば（これについては本文でおいおい説明します）、そして「社会」というこちらは何となくわかったような気になっっていることばは「文学」を読んでいく上ではいずれも重要です。そもそも「文学」は、というより私たちのことばや思考そのものが、「他者」と「社会」を理解するツールとしてあります。だからそれを理解する筋道として「近代文学」を読んでいくのが本書の目的です。

そのためには、この国の近代に成立した文学の中でも、一人称で書かれたものを問題とします。より、正確に言えば「一人称言文一致体」で書かれた小説です。それはこの国で「文学」が出来上がると同時に出来上がったものです。この「一人称」というのは小説の中に登場する「私」（別に「ぼく」でも「オレ」でも「あたし」でも構いません）であると同時に、「あなた」が日々の話しことば、書きことばの中で使う「私」です。SNSなどでは「私」という主語を直接使うことは少ないと思いますが、しかし、そこでは「私」という主

語はただ省略されているだけです。

ぼくは以前、『キャラクター小説の作り方』という本の中で、このような小説中の「私」という一人称は、それが文学であれラノベであれ「キャラクター」なのだよ、という話をしました。日常語の中の一人称の「私」も同様です。それはさして反発も呼ばず、そうだよ、と受け流された印象です。

確かに「私」など「キャラ」に過ぎない、ということは今や若い世代にとっては普通の感覚です。

しかし、この国は「キャラ」としての「私」というフィクションを「一人称言文一致体の文学」として明治期に誕生させ、しかしそこで書かれた「私」は本当の「私」だと多くの「作者」が言い、「読者」も長い間、信じ込んできました。そして、その約束ごとが現実生活では瓦解しながら、いざ、「文学」のこととなると、未だ、それは生きているわけです。だからこそ「私」が、「他者」や「社会」と関わりと改めて決めた時点で、その「私」をもう一度、懐疑することから始めなくてはいけません。ただ単に「私」などは「キャラ」に過ぎない、と一足飛びに結論だけ押さえるのではなく、そこに至る、あるいは、そこから始まる「文学」における思考の枠組を追うことで初めて理解できるわけです。その目的

のために「文学国語」は徹底してあるべきです。

とはいえ、近代の「文学」は「私」をつくり出し、そしてそれが「私」や「社会」といかに関わるかという問いに脇目も振らず邁進してきたわけではありません。そもそも、「一人称言文一致体」がつくり出した「私」は、世間知らずで独善的で承認欲求だけは強く自己愛に満ちています。中二病のようなものです。かなり始末に負えません。

そういう「私」に「他者」や「社会」と関われ、ということは、不適切な例えかもしれませんが、いわゆる「引きこもり」を強引に世の中に連れ出すに等しいのです。ですから、「文学」はそういう「私」を現実から隔離し、いかに甘やかすか、そのための様々な仕組みをつくり出してききました。そして、それに対して、また、その仕組みを疑う、ということを繰り返してきました。

面倒くさいですが、その「甘やかし」と「疑い」の歴史が「近代文学史」といっても過言ではありません。

本書はそのように「疑いながら文学を読む」という「読み方」の説明です。何だか楽しくなさそうだな、と思う人もおられるでしょうが、実際、楽しくはないです。しかしそういう「小説」の読み方があり、そういう「読み方」をすることで「小説」はようやく「文

「学」へと姿を変えます。ちなみに、そういう読み方を「批評」といいます。つまり「文学国語」で身につける技術は最終的には「批評」だということになります。「批評」とは読んだ本に☆をいくつか付けたり、ネタバラシに注意してレビューすることでも、わかつた気になってコメントすることでもありません。それは「文学」の中の「私」を疑い、かつ、甘やかさないことで「あなた」の「私」を疑い、甘やかさない態度をつくることを意味します。「文学」の「私」を疑うことはブーメランのように「あなた」の「私」に跳ね返る仕組みです。「楽しむ」以外にそういう「本」の読み方があるのです。

本当に面白くなさそうで面倒でしょう。

それでもはじめましょう。

目次

プロローグ 他者と生きる術を学ぶのが「文学国語」なら、それは「近代文学」の出番ではないか 3

第1章

「私」を疑う 13

第2章

「他者」を疑う 67

第3章

「物語」を疑う 115

第4章

「世界」を疑う
165

第5章

「作者」を疑う
201

第6章

「読者」を疑う
263

終章

結局、青葉真司はどんな小説を書けばよかったのか
289

少し長いあとがき 「文学国語」とは何か——新指導要領の読み方
308

第1章

私

を
疑
う

この章で疑うのは「私」です。

その場合、この本をたつた今、書いている著者である「ぼく」という「私」、そして同じようにたつた今、この本を読み始めた「あなた」という「私」はとりあえず脇に置きます。この二つの「私」については別の章で改めてじっくりと考えます。この章で問題とするのはこういう「私」です。まず、ある小説の書き出しを読んでもいただきます。

暗い。

真っ暗で何も見えない。

ここはどこだ？てか、どうなった。

確か、賢者だ、大賢者だと馬鹿にされたよーな……。

そこで、俺の意識は覚醒した。

俺の名前は、三上悟。37歳のナイスガイ。

路上で後輩を、通り魔らしき奴から庇って刺されたんだった。

よし、覚えてる。大丈夫だ、まだ慌てる時間じゃないようだ。

大体、クールな俺が慌てた事なんて、小学生の頃う〇こ漏らした時くらいのものだ。

周りを見回そうとして、気づく。目が開けられない。

まいったなと、頭をかこうとして……手が反応しない。それ以前にどこに頭があるのだろうか。

混乱する。

オイオイ、ちょっと待ってくれよ。

時間をくれ、落ち着くから。こういう時は素数を数えたらいいんだっけ？

1、2、3、ダァー!!!!

違う。そうじゃない。そもそも、1は素数ではないんだっけ？

いやいや、それもどうでもいい。

そんな馬鹿な事を言っている場合ではないぞ、ヤバイんじゃない？

あれ？ちよ、どうなってんだこれ？

もしかして……ひよっとすると、既に慌てないと駄目な時間なんじゃない？

俺は焦って、どこか痛むところはないか確認する。

痛みはない。快適だ。

寒さも暑さも感じない。実に居心地いい空間にいるようだ。

その事に少しだけ安心する。

(伏瀬「転生したらスライムだった件」)

言うまでもなく「転生したらスライムだった件」の書き出しの部分です。この小説がラノベに分類されることとか、あるいはそもそもラノベは文学なのかといったことはここでは問題ではありません。最初にこの作品をとり挙げるのは、この書き出しが本書が考える「文学」の書式(書き方の約束ごと)の基本に忠実だからです。それは「私」を読者にプレゼンする手続きのようなものです。小説の書き出しが「私」の「意識」から描写が始まっていることに注意して下さい。正確に言えばこの前に「第0話」という章があり、そこでこの文章中の主語である「俺」が不慮の事故で死んだくんだり描かれます。それは読者にとって親切な始まり方です。そこでは「俺」と表現される「私」が小説を語り始める以前に既に「私」としてあったことが説明されるからです。

しかし、後述するいわゆる「文学」はそこまで親切ではないので、大体、引用したような始まり方をします。

さて、この小説で「俺」という存在が最初に示すのは「暗い」という視覚への反応です。「真っ暗で何も見えない」という誰かの視覚情報が一人称で書かれます。

日本語は主語を省略しても成立する厄介な言語ですが、冒頭の数行で導入部の「死亡」そして転生」という章を読んでいなかっただとしても隠されている主語が「私」（「俺」か「ワイ」かそのバリエーションまでは特定し難いとしても）の一人称である、ということを読み違える人は恐らくいないでしょう。

何故ならそこには「主観」がまず存在しているからです。「暗い」「見えない」といった視覚情報に接した瞬間、あなたはそのように感じている誰かを当然、思い浮かべるはずで。

「俺」という一人称が登場し、事情説明を始めるのはその後です。軽くノリ突っ込みなどもしつつ、文章は再び「私」＝「俺」の「主観」を語ります。「痛みはない」こと、「快適」なこと、「寒さも暑さも感じない」こと、そしてここが「居心地いい空間」ではないかと続きます。

つまり導入で述べられているのは「私」が今、「私」のいる環境に初めて接した時の身体的、生理的感覚であることがわかります。

だから何なのだ、と思われるかもしれませんが。しかし小説はこのように「俺」だろうが「ワイ」だろうが「アタシ」だろうがその一人称の呼び名は何でもいいのですが、「私」と「私」の外の世界の接続によってしばしば始まるのです。そして「私」はその瞬間から「私」と「世界」との遭遇の実況中継を開始するのです。

例えばこんな小説を読んだことがあると思います。

吾輩^{わがはい}は猫である。名前はまだ無い。

ところで生まれたか頓^{とん}と見當^{けんとう}がつかぬ。何でも暗薄いじめじめした所でニャー／＼泣いて居た事^{だけ}文^{ぶん}は記憶して居る。吾輩はこゝで始めて人間といふものを見た。然もあとで聞くとそれは書生といふ人間で一番獯^{どうあく}惡な種族であつたさうだ。此^{この}書生といふのは時々我々を捕へて煮て食ふといふ話である。然し其^{しか}當時^{そのとうじ}は何といふ考もなかつたから別段恐しいとも思はなかつた。但^{ただ}彼^{かの}の掌^{てのひら}に載せられてスーと持ち上げられた時何だかフハフハした感じが有つた許^{ばか}りである。掌の上で少し落ち付いて書生の顔を見たが所謂人間といふものゝ見^み始^{はじめ}であらう。此の時妙なものだと思つた感じが今でも殘^{のこ}つて居る。

(夏目漱石「吾輩ハ猫デアル」)

あさ、眼をさますときの気持は、面白い。かくれんぼのとき、押入れの真っ暗い中に、じっと、しゃがんで隠れていて、突然、でこちゃんに、がらつと襖ふすまをあけられ、日の光がどつと来て、でこちゃんに、「見つけたー」と大声で言われて、まぶしさ、それから、へんな間の悪さ、それから、胸がどきどきして、着物のまえを合せたりして、ちよつと、てれくさく、押入れから出て来て、急にむかむか腹立たしく、あの感じ、いや、ちがう、あの感じでもない、なんだか、もっとやりきれない。箱をあけると、その中に、また小さい箱があつて、その小さい箱をあけると、またその中に、もっと小さい箱があつて、そいつをあけると、また、また、小さい箱があつて、その小さい箱をあけると、また箱があつて、そうして、七つも、八つも、あけていって、とうとうおしまいに、さいころくらいの小さい箱が出て来て、そいつをそつとあけてみて、何も無い、からっぽ、あの感じ、少し近い。パチツと眼がさめるなんて、あれは嘘だ。濁って濁って、そのうちに、だんだん澱粉でんぷんが下に沈み、少しずつ上澄うわすみが出来て、やっと疲れて眼がさめる。朝は、なんだか、しらじらしい。悲しいことが、たくさんたくさん胸に浮かんで、やりきれない。いやだ。いやだ。

朝の私は一ばん醜みにくい。

(太宰治「女生徒」)

言うまでもなく前者は夏目漱石なつめ そうせき「吾輩ハ猫デアル」、後者は太宰治だざいおさむ「女生徒」です。漱石の「猫」の第一章が雑誌掲載されたのは1905(明治38)年、太宰「女生徒」は1939(昭和14)年にやはり雑誌に発表されています。一方、「スライム」は2013年からwebサイト上で閲覧できるようになったようです。書かれた時代は当然ですが、全く異なります。しかし、意識の如きものが目覚め、そしてその意識とたつた今、接触している環境の様子が「私」(二人称)で語られている点で変わりはありません。猫としての「吾輩」は「薄暗いじめじめした所」が最初の記憶であり、太宰の「女生徒」の「私」は「あさ、眼をさますとき」の「押入れの真つ暗い中に、じつと、しゃがんで隠れていて」と、まず、「闇」のような状況から始まる点も偶然ではありません。「私」の意識が「私」という主観を発動させるには闇の中から始めるというのがいわば「約束ごと」になっています。

「約束ごと」とまで書くのは太宰と漱石以外にも山程の例があるからです。こういう言い方をすると脊髄反射的に「パクリ」という語を思い浮かべる人がいるかもしれませんが、小説、文学、物語とは「形式」そのものの名前です。そして一つ一つの作品はその繰り返し

しと、繰り返されている「約束ごと」への批判から成り立っています。この場合の「批判」というのは類似した形式を「パクリ」と批難することではなく、一つの書き方に無自覚なまま作者が囚われてしまったことへの問題提起を意味します。こういう表現を縛る「約束ごと」を「疑う」ことはプロローグで述べたように「批評」と呼ばれます。

とはいえ、webを検索していくと「猫」や「女生徒」について、「パクリ疑惑」といういささか物々しい文字列が目飛び込んできたりもします。

漱石の「猫」が19世紀初頭の作家E・T・A・ホフマンの小説「牡猫おすねこの人生観」の影響下にあることは文学研究の領域ではしばしば指摘されます。しかし、そもそも明治期の日本文学の多くは西欧の文学の翻案です。元の小説を下敷きにしつつ、幾許かのアレンジを加え、その度合によっては今のコンプライアンスからいえば「盗用」に近いものも含まれます。元の作者名を表示しなかったり、序文等でその旨を断りつつ奥付には翻案した本人の名しかないものもあります。しかし、それは書き換えや語り直しが「創作」の本質だからです。

例えばホフマンの「牡猫」はこう「私」を語ります。

余がこの世の光を眼にした場所が、(中略)いま憶いだそうとしてもまったく暗黒の追憶にしかすぎず、ただぼんやりと余のまわりで唸るような、鼻息のような音色がびびっていたことだけを記憶しているが、あれは長じてのち余じしん、憤怒に身を圧せられると、ほとんど我が意に反しておのずとわきおこってくる声とおなじものである。

(ホフマン著／深田甫訳「牡猫ムルの人生観」、『ホフマン全集』第七巻、創土社)

暗闇の中で猫である「余」の意識が動き出す、という点で漱石と重なります。「猫」に「私」を語らせるという趣向が何よりも一致します。

しかし「猫」には漱石が新たに付け加えたものがあります。それがあまりに有名な「吾輩は猫である。名前はまだ無い」の導入の一節です。その一文によって「猫」という「私」など存在しようのないものに「私」を代入してみるという思考実験にこの小説の主旨は変わります。つまり「猫」は「私」を疑う小説として目論まれているわけです。そして何故、そのような思考実験が必要かという点、この時、明治の若者は「私」というものに対して興味津々だったからです。本書を通じて説明していきますが、あなたが考えるよりもこの「私」という、あなたや私が使う一人称の主語のあり方は新しい習慣なのです。そのこと

は、この小説の書かれた当時は「私とは何か」と悩むことが明治青年の流行であったことからもうかがえます。

そもそも「猫」の書かれる2年前の1903（明治36）年、藤村操ふじむらみさおという16歳の青年が日光の華厳けごんの滝の傍らにあるミズナラの木に以下のような遺書を刻み、自死します。

巖頭之感

悠々たる哉かなてんじょう天壤、遼々たる哉りょうりょう古今、五尺の小軀を以て

此大をはからむとす。ホレーショの哲學ついで竟に何等の

オーソリチーを價あたするものぞ。萬有の

眞相は唯だ一言にして悉つくす、曰く、「不可解」。

我この恨うらみを懐いて煩悶、終ついに死を決するに至る。

既に巖頭に立つに及んで、胸中何等の

不安あるなし。始めて知る、大なる悲観は

大なる樂觀に一致するを。

その死の真相は哲学的なものから失恋まで諸説ありますが、「萬有の真相」、つまり世界の成り立ちが「不可解」、さっぱりわからないので「我この恨を懐いて煩悶」、つまり「私」は悩み悶絶した、と自殺の動機めいたことが書いてあります。

「萬有の真相」が何であるかはさておき、そこには「煩悶」し「死を決する」私があからさまにいます。「萬有」とは「我」をとり巻くものです。「私」をとり巻くものとの関わり方を「猫」に限らず、「文学」が語り始める時にまず描写しようとしたことを思い出してみて下さい。つまり「近代文学」とは「私」のこのような自殺志願者の如き問いと密接に関わって成立したということです。

そう考えると、藤村操は「私」について語ろうとし語りあぐね死んだ、ということになります。実はこの藤村は第一高等学校（今の東京大学教養学部などの前身です）の生徒で彼の英語教師が漱石その人でした。漱石は藤村の自死前に彼を些細なことで叱責したことを悔やんでいた、とも言われます。

だから、というわけではありませんが、ホフマンの翻案としての「猫」が書かれたそのタイミングは偶然とは言い難いように思います。事実、「猫」には以下のくだりがあります。

武右衛門君は悄然^{しょうぜん}然^{ぜん}として薩摩下駄を引きずつて門を出た。可愛想^{かわいそう}に。打ちやつて置くと巖頭^{がんとう}の吟^{ぎん}でも書いて華嚴^{けごんのたき}瀧^{たき}から飛び込むかも知れない。(夏目漱石「吾輩ハ猫デアル」)

「猫」の飼い主の作家の学生が恋愛に煩悶する様を「猫」が描写したくだけりです。青年は頭部が大きい「毬栗頭」に設定してあつて、事件をカリカチュアライズしたとまでは言えません。少なくとも「猫」が藤村の自死と無縁でないことを物語っています。個人的には藤村の死に落ち込みつつ、しかし彼が拘泥^{こうでい}した「私」を「猫」に代入することで漱石はそれを一方では疑つてみせているわけです。

漱石はしかし藤村の「問い」を全く無意味だとまで言っているではありません。「猫」に「私」を与える一方で、「名前はまだ無い」と「名前」よりも以前に「私」があると語っています。つまり「私」という問いの主体を漱石は世界の始まりにあるものとして捉えていることがわかります。漱石なりの答えとも言えます。

一方、太宰の「女生徒」にも下敷きとなった文章が存在します。太宰の女性一人称小説としては「燈籠」(1937年)の方が早いのですが、そこで用いられる一人称は「女生徒」ほ

どには生き生きとしていないという印象なのです。文章からだけ受ける印象だと男性一人称として読んでも可能な気がします。

対して「女生徒」が生き生きとしているのは、恐らくそれはこの小説に「下敷き」があるからです。その所在は以前から知られていましたが、現在では太宰の資料を多く所蔵する青森県近代文学館より公刊されていて誰でも入手できます。下敷きとなったのは有明淑ありあけしずという当時、洋裁学校に通っていた1919（大正8）年生まれ女性の女性の日記です。日記は1938年4月から8月にかけて市販の日記帳に書かれたと見られ、ノートにこれ以上書く余白が無くなった時、太宰宛に郵送されたようです。両者の綿密な比較によって「女生徒」の「冒頭・結末・中間のエピソード以外」は有明淑の日記にアレンジを加えた再構成というのが研究者の一致した見方となっています。

日記の書き出しは以下のようなものです。

此の雑記帳、昨日買ってきたのだけれど、それから、始終、何んだか嬉しくてたまらない。お掃除するのも、御飯の後片附する時も、電車に乗っている時も、楽しい気持ちでいっぱいだ。おかしいけど、誇りを持つ事が出来た様なとくくとした気

持。働く事が楽しく元気に溢れる。

何か書きたいと思つていた事が、この雑記帳一冊で、やっと解決出来た様で、このノート見ていると、笑ひたくなる。日記の他に、書く事は、女學校時代綴方の他には無い。

一体、ペチャペチャこんなに書いてどうするのだろう。こんなおかしな事を空想している時がある。これをうんと書いて、安つばい雑誌でもいい、

(青森県立図書館・青森県近代文学館編『有明淑の日記』)

ここで語られるのは日記を書くための「雑記帳」を買った喜びです。注意すべきなのは日記帳を手に入れて書くことを想像するだけで彼女の中に「誇り」が芽生えることです。「私」という一人称はここでは隠れています。これから「書くこと」で彼女が彼女である根拠が生まれたように感じていることがわかります。この「書く」ことで「私」が現われるような感覚はとても重要です。

しかし「日記」にあるような、書くことで「私」が現われるという有明の感覚は、太宰によって、既に見た目覚めから始まる文学の約束ごとに従い書き換えられています。

つまり、太宰の「女生徒」は有明の四ヶ月間の日記を「私」が朝目覚め、月夜の夜、眠りにつくまでの一日の出来事として並べ変えているのです。太宰が冒頭で有明の日記ではなく闇から目覚める私の意識を以て始めることにしたのはこの時既に成立していた「文学の様式」に忠実であったからです。言い換えると「近代文学」に日記をつくり変えるためにはこのような加工が必要だったわけです。

このような改変の結果、有明の「私」はどう姿を変えてしまったのかは次章で触れます。さて、このような様式がその後の近代文学でも続いていることについてはいくつもの例が示せます。

どう説き聞かされても、また、どう笑い去られても、私には自分の生れた光景を見たという体験が信じられるばかりだった。おそらくはその場に居合わせた人が私に話してきかせた記憶からか、私の勝手な空想からか、どちらかだった。が、私には一箇所だけありありと自分の目で見たとしか思われないところがあった。産湯うぶゆを使わされた盥たらいのふちのところである。下したての爽やかな木肌の盥で、内がわから見ていると、ふちのところにほんのりと光りがさしていた。(中略)

——この記憶にとって、いちばん有力だと思われた反駁は、私の生れたのが昼間ではないということだった。午後九時に私は生れたのであった。射してくる日光のあろう筈はなかった。では電燈の光りだったのか、そうからかわれても、私はいかに夜中だろうとその盥の一箇所にだけは日光が射していなかったでもあるまいと考える背理のうちへ、さしたる難儀もなく歩み入ることができた。そして盥のゆらめく光りの縁は、何度となく、たしかに私の見た私自身の産湯の時のものとして、記憶のなかに揺曳ようえいした。

(三島由紀夫「仮面の告白」)

これもよく知られる書き出しで三島由紀夫みしまゆきおの「仮面の告白」ですね。

ここでも生まれ落ちたその瞬間から、まるで「猫」のように「私」が始まっていることがわかります。やはり「名」より前に「私」があるわけです。「猫」と三島を一緒にするな、と言われそうですが、次の例は「犬」です。

「はつきり してはゐないが なんでも覚えて ゐるのは 箱の蓋に のつて 川に流されて むたことです」

「お母さんの ことも兄弟のこと も、今となつては どうしても思ひ出 せない。目に浮か ぶのはあの冷た い川 の水の色だけ」

「鼠の死んだのや 大根の尻尾 そんなものと一緒にとこまでもとこまでも 流されて行く ひつくり返つたら 僕も犬の死んだのに なつてやつぱり 流されて行くのです 心細いかぎり です」

(田河水泡「のらくろ小犬時代」)

これは「小説」ではなく「まんが」からの引用です。田河水泡の「のらくろ小犬時代」(1935年)〈**図1**〉という作品です。

「のらくろ」は戦時下に描かれたまんが作品ですが、作者・田河水泡は実は大正期新興美術運動に参加した、今で言う「現代アート」の人です。しかも彼と私生活上の交流があったのは文芸批評家の小林 秀雄や詩人の中原中也といった人々で、田河は小林の妹と結婚します。昭和初頭の時代は「まんが」と「アート」と「文学」が今考えるほど人脈でも仕事



〈**図1**〉 田河水泡「のらくろ小犬時代」(『少年俱樂部二十二巻第七號附録』昭和10年、大日本雄弁会講談社)

のあり方でも遠い存在ではありませんでした。「のらくろ」というキャラクターは当時流行していたミッキーマウスやフィリックス・ザ・キャットといったハリウッド産のトーキーアニメーションのキャラクターの類型的な描き方を踏まえてつくったものです。それは出版社の人のアイデアで、ヒット作のキャラクターパターンを真似ようぜ、ぐらいの感覚です。しかし戦後になってからです、小林秀雄がこの類型としてのキャラクターと「私」の関係についてこう述べているのはよく知られます。

人間の類型しか描けていないと小説で非難される、その類型が、漫画家には必要である。この類型に、命を吹き込めばよいのであるから、話ははつきりして来る。例えば、横山君が、「フクちゃん」に、自己の全部を賭ける、その賭け方もはつきりしたものになる。漫画家は、自己をなし崩しに語るわけにはいかないのである。

（小林秀雄「考えるヒント」）

「フクちゃん」も「のらくろ」と並ぶ戦前を代表するまんがのキャラクターです。

キャラクターとはそもそも「類型」の表現です。それはビジュアルに於おいても行動様式

に於いてもです。まんがの「のらくろ」は当初は小犬です。その小犬が軍隊に拾われて軍人になりますが、子供っぽい悪戯を繰り返します。「軍人」なので主人公が出世をする、つまり成長する、ということが実は「のらくろ」とミッキーの違う点ですが、少し出世した「のらくろ」は戦争で機転や頓知とんちで困難を乗り越えます。それもミッキーやフィリックスなどまんがやアニメのキャラクターの「類型」的な属性です。

ところが、田河の義兄・小林秀雄は「まんが」に類型が不可欠であり、その類型に「命を吹き込む」のが「漫画家」の仕事だと言います。この場合、「命を吹き込む」とは「自己を語る」ことになるわけです。「自己をなし崩しに語るわけにはいかない」と小林が語るのは彼が文学がしばしば「なし崩し」に自己を語っていると批判的に考えているからです。つまり、「私」をだらしなく垂れ流している「文学」があることに小林は批判的なわけです。しかし「漫画」の類型に「私」を代入するとそういう失敗を逃れる、と小林は言います。田河は日本の近代小説の歴史に於いて様々な「私」から語り始めた文芸の書き手の中でも、漱石と同様に「私」には容れ物が必要である、ということに自覚的です。容れ物とは言うまでもなく「名前もまだない猫」や「のらくろ」という犬です。そこに「私」を語る意識のようなものを代入した時、生まれるのが「キャラクター」です。中でも外見を絵で表現

した存在に「私」を代入した瞬間に「キャラクター」が生まれます。

日本のまんが・アニメの「キャラクター」がミッキー・マウスなどのキャラクターと違って見えるのは、このキャラクターに代入される「私」がかなり強固に、言うなれば「文学」が描く「私」に匹敵するほどの力があるからです。よくぼくはミッキーは人生悩んでリストカットしたりしないが、日本のまんがやアニメのキャラクターは「中二病」と揶揄されるほどにあれこれと悩むよね、という話をします。それも同じことです。

このように「私」を「キャラクター」に代入してしまうという手法を「のらくろ小犬時代」はいささか極端な形で行いましたが、絵で描かれた愛らしい小犬と彼が語る壮絶な生い立ちの間に思いの外、^{ほか}齟齬は生じません。

だから「近代文学」もまんが・アニメと同じようにキャラクターに代入される「私」を描く点で「同じ」なんだよ、というところまでは、ぼくがずいぶん昔、『キャラクター小説の作り方』で主張したところです。

しかし今回は「キャラクター小説」ではなく「文学国語」の入門です。

ですから、この「私」というものの語られ方についてもう少し深く考えてみましょう。何故なら「近代文学」はこの「私」なしには存在し得ないからです。

小林秀雄が「自己をなし崩しに語る」と皮肉めいて言うように、「私」という一人称はこれを使って文章を書き始める人をいささか冗舌にします。実際、これまで引用した一人称の「私」は書かれた時代は違いますが、いったん語り出したら止まらない、という印象です。

では、そもそもこれまで見てきた「私」が冗舌に語るこの「日本語」はいつどのような出来上がったのでしょうか。この「日本語」という場合に実は二つの要素があります。ひとつはいままでみてきた「私」という発話の主体のあり方。もう一つはそこで用いられる文章の口語的な形式です。今、この本の文章も含め私たちが書き話す後者の意味での「日本語」は恐らく江戸時代の終わりぐらいには出来上がっていたと考えられます。

このことを指摘した文芸批評家の江藤淳えとうじゅんは後に勝海舟かつかいしゅうの父親が1843（天保14年）に書いた文章を引用しています。

おれほどの馬鹿な者は世の中にもあんまり有るまいとおもふ。故に孫やひこの為にはなしてきかせるが、能く不法もの、馬鹿者のいましめにするがいゝぜ。おれは妾の子で、はは親がおやちの氣にちがつて、おふくろの内で生まれた。夫それを本とふ

のおふくろが引とつて、うばでそだててくれたが、がきのじぶんよりわるさぼかりして、おふくろもこまつたといふことだと。夫それにおやちがにう日きんの勤め故に、内にはいなるから、毎日くわがまま計りいふて、強情故みんながもてあつかつた、と用人の利平次と云いふぢいがはなした。

(勝小吉「夢酔独言」)

この人物もまた「おれ」を一人称にして自分の生い立ちについて話します。少し意味のとりにくい言い回しがあるにせよ、180年前の文章ですが「古文」の教科書に出てくる仮名交じりの文章に比べるとはるかに読みやすいでしょう。

この勝の父親なる人物は「無学」で「むづかしい事」を知らなかったと自分でも言います。にもかかわらず、この人の文章が今のあなたたちに理解することができるのは、彼が自分の話しことばをそのままに文章に書いたからです。

それに対して、あなたたちにとってはひどく読みにくい「古文」の仮名交じり文は「候文そうろう」と言います。幾許いくばくかの教養があれば手紙や日記の類は「候文」で書かれました。役人たちの記録、公文書もそうです。和歌や近世の劇作の類、つまりフィクションも候文よりはくだけていますが「古文」です。「話す」のではなく「語る」のに近い形式化されたこと

ばで書かれています。もう一つ、やはり「古典」として学校で学ぶ「漢文」はといえは、歴史書や漢詩といった文学を書くのに用いました。

つまり「話しことば」とは違う形式の「書きことば」が存在したわけです。しかし「書きことば」を知らなかった勝の父は「話しことば」をそのままに文章に書いたのです。

こういう文章のあり方を「言文一致体」と言います。

もちろん、最初に誤解のないように記しておけば、勝小吉は言文一致体の発案者ではありません。話しことばの書きことばへの置き換えが、小説のための新しいことばをつくり変えようとする文学運動となるのはもう少し後のことです。しかし、その一方で話しことばを文字化するという発想は「文学」的動機によって始まったわけではありません。

1890（明治23）年に帝国議会の開設をする旨が明らかになると、国会議事録の製作のため「速記術」が注目を浴びます。速記者という新しい職業が誕生し、その新しい技能を学ぶテキストや講習会が企画されます。その時、講習会で速記術を身につけた若林 珪蔵^{わかばやし かんぞう}という人が当時の人気落語家・三遊亭円朝^{さんゆうてい えんちよう}の『怪談牡丹燈籠』^{ばんたんとうろう}を速記した冊子を刊行しました。円朝の話は十五日でひとまとまりの形であり、その一席を一回分として週刊ペースで出版、これが大いに人気を集めたのです。ですから、この冊子の表紙には「三遊亭円朝演術」「若

林珣蔵筆記」とあります。「筆記」、つまり速記者の名前が書かれています。明治17（1884）年のことです。

翌年には社会派の講談師で後に人気を集める松林伯田が『安政三組盃』も速記本として刊行、この「速記」による講談や落語は新聞雑誌でも人気を博して、一方では講談の語り口に似せて書く「立川文庫」シリーズなど「書き講談」も人気を集めます。ここに目をつけて1911（明治44）年に創刊されたのが『講談倶楽部』という速記の講談に特化した雑誌です。この出版社は「講談社」と名付けられます。講談社の創始者・野間清治は国会設立に向けて弁論が世の中に定着することを見込んで講談を速記する雑誌『雄弁』を既に大日本雄弁会弁論というレベルで発行していました。その結果、「講談（フィクション）」と「演談（言論）」の双方の速記を扱う雑誌を刊行する大日本雄弁会講談社、つまり現在の『少年マガジン』などの刊行元である講談社がスタートするのは余談となります。

このように、「書きことば」の文字化の動機は、一つは速記技術の誕生、もう一つは「話しことば」の文字化で近世に成立した口述文芸を速記という近代の記述で明治社会に延命させることでした。

その一方で文学史の教科書などではしばしばこの三遊亭円朝が日本近代文学の始まりに

掲げられます。近代文学全集の中に円朝の速記本を収録しているシリーズさえあります。それは何故かという、こういう証言が残っているからです。

言文一致に就いての意見、と、そんな大した研究はまだしてないから、寧ろ一つ懺悔話をしよう。それは、自分が初めて言文一致を書いた由來——も凄まじいが、つまり、文章が書けないから始まつたといふ一伍一仕の顛末さ。

もう何年ばかりになるか知らん、余程前のことだ。何か一つ書いて見たいとは思つたが、元來の文章下手で皆目方角が分らぬ。そこで、坪内先生の許へ行つて、何うしたらよからうかと話して見ると、君は圓朝の落語を知つてゐよう、あの圓朝の落語通りに書いて見たら何うかといふ。

で、仰せの儘ままにやつて見た。所ところが自分は東京者であるからいふ迄もなく東京辯べんだ。即ち東京辯の作物が一つ出來た譯わけだ。早速、先生の許へ持つて行くと、篤と目を通して居られたが、忽ち碯はたと膝を打つて、これでいゝ、その儘でいゝ、生じつか直したりなんぞせぬ方がいゝ、とかう仰有おっしゃる。

(二葉亭四迷「余が言文一致の由來」)

「坪内先生」とは坪内逍遙、明治時代にこの国の文学をつくつたとされる一人です。彼が四迷に円朝の「落語通り」の文章形式を勧めたわけです。講談速記本は今で言うエンタメ、四迷の小説は文学というそれぞれこの国での黎明期のあり方ですが、ともにその起源は円朝の落語が体現していた日本語ということになります。さて、逍遙は「小説神髓」（1885）というこの時代を代表する小説入門書を刊行します。

そこで逍遙は「小説の主脳は人情なり、世態風俗これに次ぐ」と「小説」を定義します。「人情」とは何か理屈では捉え難い情緒的なものではなく、「心理学の道理に基づいて」「其人物をば仮作るべき」と主張しました。つまり、心理描写にリアリズムの正確さを導入しろ、ということです。ポキャブラリーは古風ですが、言わんとすることは新しいのです。

しかし、坪内逍遙は自らの理論の実践者としてはいささかおぼつかない印象でした。その坪内の小説「当世書生氣質」の冒頭を引用しましょう。

さまざまに移れば変る浮世かな。幕府さかえし時勢には、武士のみ時に大江戸の、
都もいつか東京と、名もあらたまの年ごとに、開けゆく世の余沢なれや。貴賤上下
の差別もなく、才あるものは用ひられ、名を挙げ身さへたちまちに、黒塗馬車にの

り売うりの、息子も鬚ひげを貯たくわふれば、何なんの小路こうじといかめしき、名前なながらに大通路おとおどを、走はる公家衆くげしゆの車夫くるまやあり。栄枯盛衰えいこせいすいいろいろに、定めなき世も智慧ちゐあれば、どうか生活くらしはたつか弓ゆみ、春めくあれば霜枯しもがれの、不景氣ふけいきに泣く商人あきびとあり。十人集れば十色いろなる、心づくしや陸奥人みちのくびとも、慾ほあればこそ都路みやこじへ、栄利えいりもとめて集つどひ来る、富も才智ちゐも輻ふく湊そうの、大都會たいとわいとして四方いりより、入いこむ人もさまざまなる、中にも別わかて数多かずきは、人力じんりき車夫くるまやと学生がくせいなり。おのおのその数六万ななとせとは、七年ななとせ以前の推測おしあて計算かんじ方しよう。今はそれにも越こえたるべし。

(坪内逍遙「当世書生氣質」)

「あり」とか「かな」とか「なれや」とか、文末は「古文」のようです。明治に入つて東京に人が集まつてくる様が描かれていたことは何となくわかりますが、勝海舟の父親の文章と比すと、とつつきにくいものがあります。

しかも心理学に基づき「人情」を描けと言う割には人物描写には以下のように落語や講談のようなリズムの会話が続きます。

やうやうに頭かしらをあげ、小「さう言はれると実に君に對して言訳いいわけがないが、何も別に隠

してゐる訳ぢやアないが、ちかごろまた脳髓ブレインが不健わるくて。」守「それやアいけないヨ。僕はその脳髓の不健わるくなつた原因が聞きたいのサ。君は強情に隠してゐるが、我輩は已までに君の内実をしつてゐるヨ。しつてゐながら聞くといふは、何だか解らない仕打のやうだが、マア氣を静めて聞たまへヨ。君は全体謹慎家きんしんかの方で、いはゆる神経質の人間だから、いくら思案ぼかの外だからツて、あの継原や倉瀬のやうな、向う見むこずをする人ではない。その謹慎な性質でゐながら、五日と尻がすわらないで、とかく外泊をしたがるのは、あんまり不審な訳ぢやアないか。

(同)

これは友人の問いに書生が悩みを打ち明ける場面ですが、「脳髓が不健」と精神状態の不調を形容するものの、この後も冗舌な会話が続きます。その上、「人情」を描くはずのこの小説は実際には主人公と生き別れの妹が更に他人と入れ替わっていて、彼女が自分の出自を発見するという「物語」です。

実は小説が「物語」である、ということとはひどく厄介な問題です。何故なら「物語」であることはその小説が「文学」であることとしばしば相反するからです。

本書が小説の周辺にある当たり前のものを逐一、「疑う」ことで「文学」の輪廓りんかくを明らか

にするのだ、とプロログで記しました。その際に疑うべきものの一つが「物語」です。「物語」については改めて問題としますが、この場合の「物語」とは何かというと「私は何者なのか」という問いを「みなしごの主人公が本当の両親と再会する」という自分の出生の秘密をめぐるストーリーラインで購^{あがな}つてしまうことを意味します。それは神話や昔話と近代以前の「物語」の役割です。その意味で坪内逍遙は「物語」を捨てることができているのです（「物語」の問題は第3章以降で詳しく説明します）。

このように「当世書生氣質」の時点では「小説」は「脳髓が不健」（私とは何か）という煩悶）な状況を記述する方法を「物語」以外に持ち得ていないこととなります。それは同時に言文一致体という文章形式が「私」の「心理」と未だうまく出会っていないことを意味します。

円朝の速記本と「当世書生氣質」に共通なのは、導入で延々と舞台となる市井^{しせい}の状景描写が続く、しかる後、人物の会話に入るという構成です。状景は映画のスニークインのように俯瞰的描写からの導入で始まります。しかる後に会話が今のラノベにしばしば見られるように延々と続きます。会話を脚本のように「」の冒頭に人物名を略号で入れて表現します。「会話」という日常語がそのまま「会話」として書き留められている一方、地の文

は候文に近いわけです。つまりこの小説は未だ「私」の一人称からなる言文一致ではないのです。

では、小説全体を俯瞰する「主観」はどこにあるのか。実はこの小説には「作者」が繰り返して登場するのです。

まず、本文が始まる前の「はしがき」で「作者」は登場し、これが「小説神髓」の理論の実践の書であること、しかしそれが不十分であるという弁明も語られます。このように冒頭で「作者」の文学的意図が語られるのは明治30年代始めまではよく見られました。「蒲団」(1907)以前の田山たやま花袋かたいの小説などはしばしば本文よりまえがきの理屈が先走っているのです。更に一章の終わりには「作者曰く。」というこの章のあとがきめいたものがあり、最後の章も途中から「作者」が前に出て実質的なあとがきで終わります。いわゆる「なろう系」の小説投稿サイトでは規定の文字数が書けず、章ごとに「あとがき」を付すという荒技を見た記憶がありますが、同じようなものですね。

注意すべきは本文中に「作者が岡眼の評判なかりし」「作者が傍観の独断なり」と繰り返して「作者」が出てくることです。岡眼、傍観はいずれも「おかめ」とルビを振ってありますが、少し意味が違います。ともに作者の主観的な価値判断の意味ですが「岡眼」の方に

は鼻頂目というニュアンスがあり、「なかりし」ということは客観的な判断だという意味になります。他方、「傍観」は漢字のイメージ通り客観的な観察で、「観察する作者」がちらちらと一方では顔を出しています。

この「観察」というのが「作者」が小説を描く作法なのですが（この問題は次章で扱います）、まだまだこの時点では未熟以外の何ものでもありません。

ですから、今は「私」の所在に注意しましょう。

実は「小説」に於いて「作者」とは違う「私」は言文一致以前に「文学」に登場していません。

石炭をば早はや積み果てつ。中等室つぐの卓つくのほとりはいと静しづにて、熾熱燈しねつとうの光の晴れがましきも徒いたづらなり。今宵は夜毎よごとにこゝに集あひ来る骨牌カルタ仲間も「ホテル」に宿りて、舟に残れるは余一人ひとりのみなれば。

五年前いっとせまへの事なりしが、平生ひころの望足りて、洋行の官命かうむを蒙り、このセイゴンの港まで来こし頃は、目に見るもの、耳に聞くもの、一つとして新あらたならぬはなく、筆に任せしるて書き記しつる紀行文日ごとに幾千言をかなしけむ、当時の新聞に載せられて、世

の人にもてはやされしかど、今日けふになりておもへば、穉をさなき思想、身の程知らぬ放言、さらぬも尋常よつねの動植金石、さては風俗などをさへ珍しげにするしゝを、心ある人はいかに見かけむ。こたびは途に上りしとき、日記にきものせむとて買ひし冊子さうしもまだ白紙のまゝなるは、独逸ドイツにて物学ぶつがくびせし間まに、一種の「ニル、アドミラリイ」の氣象をや養ひ得たりけむ、あらず、これには別に故あり。

げげに東ひんがしに還かへる今の我は、西に航せし昔の我ならず、学問こそ猶心なほに飽き足らぬところも多かれ、浮世のうきふしをも知りたり、人の心の頼たのみがたきは言ふも更なり、われとわが心さへ変り易きをも悟り得たり。きのふの是はけふの非なるわが瞬間の感触を、筆に写して誰たれにか見せむ。これや日記の成らぬ縁故なる、あらず、これには別に故あり。

(森鷗外「舞姫」)

森鷗外もりおうがい「舞姫」(1890)の冒頭です。「小説神髓」より後に書かれました。

熾熱燈、つまりランプの明かりの描写から入り、「余」の心情が語られる。そして、西洋に渡り戻ってくる旅の中で自分が昔の自分でない、といういわば「世界」への違和感を表明する。

闇から光への認識の推移、そして、「私」の感じる世界との感觸と言及の仕方はこれまで繰り返して見てきた形式が既にあることがわかります。御存知のように鷗外のこの小説は作中でエリスと名付けられている女性との異国での恋の顛末てんまつを描いたものです。エリスには、帰国後の鷗外を追って来日したモデルとなったともいわれる女性がいることはよく知られています。小説の発表された時点では伏せられていました。鷗外はこの時期、ヨーロッパの留学などを通して触れた小説の翻案作品や翻訳を発表していて、「舞姫」にも下敷きの小説がある旨を示唆する発言も残しています。具体的にはホーデレシユテットという作家の「エルンスト・ブライプトロイ」やハックスレイの「欧州の奴隷生活」などであったとされているほか、多くの「種本」とされる存在が研究者によって指摘されています。例えば鷗外自身が翻訳したシュビン「埋木」(1890年・92年訳)もそうです。この場合はプロットの重複が指摘されています。

では「舞姫」は「パクリ」なのかという愚かな論争を始める必要は当然ですがありません。鷗外は「舞姫」冒頭にあるように洋行で西欧の文学という未知のものに触れ、その様式を鷗外なりに理解した、というべきでしょう。具体的には主人公の意識が目前の光を捉えることから語り始められる様式や悲劇的な結末に至る構成のあり方など「舞姫」の特徴

の多くが「西欧の文学」の様式そのものだ、と考える方が適切です。

一方、エリスのモデルとされるのはエリーゼ・ヴィーゲルトという女性です。鷗外が帰国した1888（明治21）年9月8日の4日後にこの名の女性を乗せた客船が横浜港に着きます。鷗外とエリーゼの間に「舞姫」で描かれたような出来事があったのか、そもそもエリスとエリーゼがどこまで一致しているかは確かめようがありません。エリーゼが恋人だった鷗外を思うあまり後を追って船に飛び乗ったというのもドラマチックですが、エリーゼの船は鷗外の乗った船より先に出航しています。

ただエリーゼがこの後、日本に一時期滞在し、鷗外と会ったことは事実です。この一件は周囲を巻き込む騒動になったようです。

そして鷗外はこのエリーゼ来日をモチーフにした作品を描いていると言われます。それが「我百首」（1909）という短歌だという指摘があります。「我百首」はいささか難解な短歌です。

斑駒むちこまの骸むくろをはたと抛なげちぬ Olympus なる神のまとるに

もろ神のゑらぎ遊ぶに釣り込まれ白き歯見せつ Nazareth の子も

（森鷗外「我百首」）

「斑駒の骸」とは「古事記」でスサノオが皮をはいだ馬をアマテラスの許もとに投げ入れるく
だりである一方、「Olymposなる神」とあり、いきなり日本神話とギリシャ神話の混合し
た世界から始まります。しかしその中にエリーゼ来日の折りのくだりと一致する短歌があ
る、と言われます。

例えば――。

今来ぬと呼べばくるりとこち向きぬ回転椅子に掛けたるままに

(同)

これは築地のホテルに滞在していたエリーゼを訪ねた時の様子ではないかとも指摘され
ます。鷗外が扉を開け、「今、来たよ」と声を掛けるやエリーゼが回転椅子に腰かけたまま
振り返る。確かにそういう様が目に浮びます。

ここでは5・7・5・7・7の短歌の文字数はかろうじて守られていますが、それ以外
の和歌の約束ごとが殆ど守られていません。そもそも和歌は「本歌取り」といつて「万葉
集」以降、積み重ねられてきた和歌をお手本にして表現も語彙も選択されます。しかし「我

百首」にはそういう古典の参照がありません。「古事記」への言及も西欧の詩が神話を題材にするのに倣ならったものです。

和歌が古典の参照から成り、そこに歌われる恋も与えられた「お題」に過ぎず、そうやって歌を訓練することを「題詠」と言います。

しかし明治に入るとそういう「題詠」というあり方が根本的に変わった、と柳田國男やなぎたくにおは言います。柳田國男は「遠野物語」などで知られる民俗学者ですが、実は明治30年代には歌人・詩人でした。桂園派けいえんはと言つて、皇室に和歌を教授する役職にとり立てられる人材を輩出した流派に属していました。その柳田の回想です。

歌や文學のもつ両面を私は身をもつて経験させられたと思つてゐる。すなはち一つはいはゆるロマンチックなフィクションで、自分で空想して何の戀の歌でも詠めるといふやうな側と、もう一つ、自分の経験したことでなければ詠めない、あるいはありのまゝのことを書く眞摯が文學だといふ近ごろの人々のいふやうな側との二つで、この對立を私はかなりはつきり経験させられた。

私などの作つた新體詩はその前者の方であつた。

和歌がロマンチックなフィクションを歌にする「題詠」という約束ごとでなく「自分の経験したこと」「ありのまま」を歌うものへと変化が求められたことを語っています。事実、与謝野鉄幹は「万葉集古今等の系統」から短歌を解放し、「我」つまり「私」を歌う短歌を標榜して『明星』を創刊（1900）することにもなります。

柳田は実は十代の頃、鷗外邸に出入りして西欧の文学を学びますが、鷗外が「我百首」で歌ったのは「題詠」というフィクションでなく、短歌の形式を借用した「我」||「私」の「心理」を歌う詩だったといえます。

これまで見てきた明治期の事例からわかるように、「私」という意識のあり方そのものが年号で言えば明治30年代の初め、西欧で言えば1900年の少し前（つまり19世紀の終わり）から「表現すべきもの」として明治の青年たちの心の中に浮上した、といえます。それ以前の前若者たちに「私」がなかったとは言いませんが、西欧の文学や哲学が一貫して主題とした「私」というもののあり方が翻訳を通じて未知のものとして日本に入り込み、こう書く国語の先生から叱られそうですが、明治30年代は青年たち（無論、女性たちも）に中二

病が蔓延した時代と言っていていいでしょう。煩悶青年の自殺もこういう「時代の病」の中の出来事だといえます。

更に身も蓋もないことをいえば、この時の「私」の「心理」とは早い話がほぼ恋愛限定です。若者たちは「私」を表現したいと言いつつ、西欧の小説や詩に書かれたような恋がしたいと煩悶していたと理解した方が正確です。

鷗外や鉄幹、あるいは田山花袋や島崎藤村しまざきとうせんら明治の同年代の文学者となっていく青年から恋の詩人としてこの時期、一目置かれていた松岡まつおか（柳田）國男などは、「私」という西欧文学が描く自意識を形式上は短歌で表現することができました。柳田は自分には本当の恋の歌をつくれなかったと回想しますが、それは謙遜です。彼らは「我」を一人称とする短歌で恋を歌います。

他方で口演の落語や講談から言文一致体、つまり話しことばの書きことば化が起きていたわけです。

その二つが出会って「一人称言文一致体」が生まれます。

つまり、私たちが今、書いているこの日本語が出来上がるのです。

その時の印象を言文一致体が立ち上がる様を目撃し、自らその書き手ともなった水野葉みずのよう

舟しゅうという作家はこう回想します。

それは一面で、一方には物集高見の文章を読んでも感じられる事だが、口語体の文章を書くといふ事と、口語をそのまま文字に移すといふ事との間に、一つ重要な差別のある事が、まだ実験ずみになつてゐなかつた時代なので、自分の意見に従つて文章を書いて見ると、無駄が多く、だら〜と長く、まどろっこしく、いかにも「文章になつてゐない」——つまり読んで見て、心持がすつきりと通らないのを自分でもよく感じる、といふ自家撞着に堕ちたといふ点も考へられる。そこで自分でもあきれてしまひ、手がつけられなかつた苦しい経験を、その人達は味はつて居はしなかつたらうか。かういふ想像は決して架空ではないと信じられる。

(水野葉舟「言文一致」『明治文学の潮流』1944年、紀元社)

これは「言文一致」という題名で書かれた物集高見もずめたかみという人の文章(1886)に言及したものです。葉舟は言文一致の理論と実践を一体化した先駆者として物集を評価します。実際、物集の文章は「言文一致」という語の使用例としては最も古い一つです。

葉舟は物集ら先人の、ことばにしよんとする事柄が従来の文章形式（候文、漢文）では表現できず、言葉にすべきことが言葉にならないことへの憤りが言文一致体を産んだと考えているようです。先の題詠で心のうちは表現できないという柳田の回想と重なるものです。では彼らが表現しようと思いつつ、従来のことばで表現できなかったものとは何か。

これら先覚の考慮の跡を見る時に、私どもは切実な感銘をもつてその時代の「心の悩み」に触れるのである。何か一面に汪洋として新しい眼界が展げ、そこからの未知の新しい流れが流れこみ、心がそれに向つて激しい鼓動をして——さぞ黎明の初々しい勇ましさが有つた事であらう——ゐる時に、自分たちの表現は古い殻の中に閉ざされて、唾のやうな口しか持つてゐない——この矛盾から来る苦悩が時を隔てた今日でも明かに感じられるのである。

(同)

西欧に触れ、心が揺れ動きながらそれを表現しようとしても表現できない「心の悩み」があつたといひます。つまり言語化できない心とその心を抱えたもどかしさが言文一致体の動機となつていふと葉舟は言ひます。それは「私」を表出したいということに尽きます。

しかし一方、葉舟はこの「言文一致」で何かを書くこうにも実は自分は書きあぐねた、と言います。

そしてこう指摘するのです。

主張はありながら、誰も手をつけにくかった言文一致の文体が、小説の製作に限つて、すらすら書けたといふ事はちよつと奇異の感がする。
(同)

「言文一致」そのものは小説以外の文章でも使われます。しかし小説の實踐に於いてそれはためらいなく採用されたことを葉舟は書き残しているわけです。この「小説」という様式と言文一致体が出会った時、小説が何故かすらすらと書けるのだという同時代の証言はとても重要です。

ぼくは一人称言文一致体を「私」と書き出せばたちまち小説がそこに生まれる魔法の文体だとよく言いますが、それは葉舟のまさに実感だとわかります。これはリアルタイムで明治文学の成立を見、そして実際に「書いた」人間のリアリティでしょう。

「言文一致体」はこのように明治20年前後に提唱され、西欧から入ってきた「私」という

思考の普及とともにその表出を動機としました。そしてそれが「小説」という形式と結びついたわけです。

その瞬間、つまり「私」と言文一致体で私の悩みについて書き始めた時、すらすらと皆「小説」を書き始めてしまうのです。

そのことを葉舟が「小説」の形で正確に書き留めていることはやはり紹介しておくべきでしょう。

これはぼくが何度となく引用してきた例ですが、初めて「文学」に触れる読者のために再度、紹介することにします。小説は「ある女の手紙」といって、三人の少女が「お兄さま」と慕う青年の気を引こうとそれぞれが送る手紙を並べたものです。恐らくこれも実際に下敷きになった手紙があったと思われる。三人の「妹」が一人の「お兄さま」をとり合うなんて少し前の美少女ゲームカラノベの定番ですが、実はその「形式」さえも明治の世からありました。

しかし興味深いのは、その手紙の「書き方」です。具体的に見てみましょう。一人めの少女・滯子のお兄さまへの手紙をまず引用します。

お別れを申まをし候さてより、日々淋ちちしく過すこし居おり候ころところ、只今は、はからずも御手紙
いたゞき、誠まことに面白おく、御おなつかしく拝見はいけん致いたし候ころ。

(中略)

あまり長ながき文ふみにて、實まことに下手あやうに御座候おんへば、誰たれれにも御見おんせ下くださるまじく候ころやう、
くれぐれも願ねがひ上げ候ころ。何なにとぞ幾度いくたびも御おんたよりあらん事を願ねがひ上げ候ころ。かしこ

七月一日夜

滯み子こ

御おんなつかしき

御兄上様御許おんに

二白はく

私わたしは日記にっぴを書かき次第しだい差さ上げます。姉あねさまもおしげさんも、明日あした物理ぶつりと外國地理こくわくちりの
試験しけんがありますから、御返事ごへんじを上げようと思おもひましたが、試験しけんの方が心配しんぱいですから
やめました、すみ次第すみだい必ず差さ上げると申まをして居おりました。さようなら。

これをきつと、誰たれにも見みせてはいけませんよ。その爲ためめにチャンと書いてあります
よ。

(水野葉舟「ある女の手紙」)

手紙の前半と後半で文章の書き方が異なるのはわかりますね。前半は「候文」、「二白」以降の後半は「言文一致体」です。お兄さまへの堅苦しい文章はやめて「二白」、つまり「追伸」で滯子は「私」が主語の言文一致体で親し気に話しかけ、今度、ワタシの「日記」を送るね、とまで言い出します。

いきなり「日記」を送るなんて思うかもしれませんが、この小説の書かれた明治30年代の文芸誌では「小品」と呼ばれる短文や詩、短歌、小説に加えて日記、手紙の投稿が募集されています。つまり手紙も日記も「私」を「言文一致」で書く「文学」の形式の一つだったのです。

さて、この一番年下の滯子の抜け駆けに二人の「お姉さま」（正確には一人同居する従姉妹か何かのようですが）も黙ってはいません。

一寸返事まで申します。私は文を作るのが下手ですから、お話で書きますよ。

（中略）

あゝ、さうくあなたの處の御伯母様は御病氣のよし、實に驚き御案じ申します。祖母からも、母からも、くれぐれよろしくと申しました。母の病氣も別に病氣と言

ふのでも無いので、ただ吐氣はきけがするだけだったさうです。御安心下さい。匆々さうく

七月十日

あ き

清之助様御許に

もうくくくきつと、皆さんに見せては、いやあよ。あなた一人よ、願ひます。
(同)

兄さん、これからは言文一致げんぶんいつちで書きますから其つもりで見て下さい。

兄さん昨晚はお手紙を誠に有難う御座いました。丁度、私が何處ちやうどからか手紙が来て居ないかと思つて郵便箱を開けに行つたらば入つて居ました。すぐ伯父様おじさまにお目に懸けて渡して戴いたのよ。

(中略)

私、今夜はほんとに一人ツきりで居るやうです。兄さんは休暇になつたらば遊びに行くつて約束して置いてちツとも来てくれないのね。さようなら。

七月廿日

し げ 子

兄上様お許に

この手紙、誰れにも見せてはいやよ。秋さんには尚ほ、話してはいやよ。(同)

このように二人のお姉さまも負けていません。それぞれ「お話」で書く、「言文一致」で書くと言い出します。「お話」も言文一致のことです。「私」の話をお兄さま一人にだけするね、とばかりに三人が言文一致でお兄さまに語りかけます。このように三人揃って候文から一人称言文一致体にシフトしたわけです。

こうやって三人が言文一致体でお兄さまの関心を引く競争をしているうちに、三人のうち一人と「お兄さま」は現実に関係を持ちます。

するとその手紙はこんなふうに変化します。

今、^{かえ}歸り着きました。私^{わたし}は、歸ると自分の机の前に坐つて、ちツとして居ます。身體中^{からだぢゅう}ががたがた^{ふる}慄えて仕様^{しやう}が無いのよ。

兄^{にい}さん、「私^{わたし}もう處女では無いわね。私はもう人の妻になる資格が無くなつてしまつたのね。」

兄^{にい}さんは恐^{こは}い人だわね。今日兄^{にい}さんが言ふて居たやうに惡魔^{あくま}のやうな人だわね。

兄さん、「私忘れ無い事よ。如何しても忘れない事よ。私の身體はもう斯うなつてしまつたのですもの。」
(同)

「お兄さま」との経験が生々しく、かつ、切々と語られます。「」の中は当時、過激な描写過ぎて削除されたくだりです。

「私」の冗舌さに拍車がかかっていることがわかります。

すると、それを見てもう一人はお兄さまに愛想を尽かし、別れの手紙を送ります。

こんな手紙です。文体にだけ、注目して下さい。

一筆^{ひとふで}申上げ候^{そろ}。度々^{たびく}お手紙を有難く存じ奉り候^{たてまつ}。返書^{へんじ}をとの仰せには候^{さふら}へども、

母が度々手紙を差上ぐる事を許^{ゆる}しくれず候故^{そろゆゑ}、何卒御ゆるし下され度^{なにとぞ}候^{そろ}。

本日は據^{よんどころ}なき用事の候^{さふらふ}まゝ一筆差出し候^{ひとふでさしだ}。そは先月、御許^{おんちとさま}様に差し出し候^{いだ}處^{そろとこ}の手

紙は、母にも妹にも言はずに書きたるものに候^{そろあひだ}間、その事を誰^{どなた}方様にもお話^な下され

ぬやう、御許^{おんちとさま}様の御胸に深く秘め置き下され候^{さふらふ}やう偏^{ひとへ}に願^{ねが}ひ上げ候^{そろ}。でないと、それ

がもし母に知^しれ候^{そろ}ては、私^{わたくし}が何か怪^{あや}しき事^{こと}にても致^{いた}し居^ゐり候^{さふらふ}やうにて困^{こま}り候^{そろ}故^{ゆゑ}、何^{なに}

卒、人にお話下され候はぬやう御願ひ申し上げ候。右取り急ぎ御願ひ申し上げます。か
しこ

八月二十二日

秋子

清之助様御許に

(同)

つまり別れの手紙は「候文」の手紙です。このことから「言文一致」の「私」は特別な男性にしか見せない秘密の「私」だということが改めてわかりますね。

しかしこの小説が秀逸なのは、この二人の迷走する「姉」たちを見て一番最初に言文一致の「私」で「お兄さま」にちよっかいを出すことを思いついた一番下の「妹」がこう書くことです。

私は毎日雑誌を読んで楽しんで居ます。ですが毎日あんまり家にばかり居るのでつ
まりません。

(中略)

この頃は暑いので庭になんか出ず、椅子に腰を掛けたり、又縁側に出て遊んで居

ます。私は何時か『少女』に作文を出します。その爲めに毎日稽古をして居るので
す。私は學問の中で作文と習字とが一番好きです。いつも朝は習字をして居ます。

(同)

つまり、滯子は言文一致で「作文」、つまり「文学作品」を書いて「投稿」しようかし
ら、と言い出すのです。

このように「ある女の手紙」は「言文一致」という文章の書き方が彼女たちの「私」を
「お兄さま」に見せるための文章としてまず使われたことがわかります。そして一人は「恋
愛」する「私」の煩悶を描く文章に言文一致を用い、もう一人はそういう戯れに飽きて旧
制度の「候文」に戻り、そして三人めは言文一致で「私」を表現する「文学」に興味を持
ちます。それは明治期の言文一致体のたどったそれぞれの途を正確に書き留めています。

そのような「言文一致」と女性たちを含む若者たちとの出会いが明治30年代に起きて、
その文体は「焼原の火」のように広がっていったと高浜虚子書いています。

例えば田山花袋の「蒲団」という小説を女性の弟子の残した布団の匂いを嗅ぐ変質者と
いう先入観を捨て読んでみると、作家に弟子入りする際、彼女が言文一致体で手紙を書き

籠絡ろうらくしたことが書かれています。そしてこのヒロインは実に「私」という主語が使われる手紙の中でのみ奔放なのです。しかし、結局、作家の逆鱗げきりんに触れ、故郷に帰されます。最後に彼女から送られてくるのは「私」という主語のない候文の手紙です。葉舟の小説に描かれた「言文一致」と「候文」の使い分けとよく似ています。

この「蒲団」のヒロインにもやはりモデルがいました。岡田美知代おかだ みちよといって、花袋の勤めていた出版社に小説を投稿してきた「女学生」です。彼女が花袋を「落とした」時の手紙が残っています。候文で手紙を出しても反応がないので言文一致の手紙を送ったのです。

これまで度々新聲社へあて、お送りいたし

ました手紙がもしと、きませんでしたのかも

知れませんかからいまいち度こゝに大畧を

記します

私は目下神戸女学院の三年生でして

文学好きな女で御座います勿論何も

存じませんのですが下手の横好きなので

御座いますがどうかして私は詩的な
生涯を送り度いので御座います

(中略)

先生此あはれな少女をあはれと

思召さばお助け下さいませんか

先生の御宅ニ置いて浅学な女ですが

お教え下さいませんでせうか　どうかよろしく

お願致します

(岡田美知代「書簡」)

この手紙を読んで花袋は彼女、岡田美知代を弟子入りさせるどころか、日露戦争に従軍した先から押し花やリボンを彼女宛に送るなど、迷走します。

それほどに「言文一致」は普及したての写真や本人以上にその人の「私」を生々しく見せたのでしょうか。SNSなどで相手の顔や素性も知らぬ間に恋に落ちるのと同じようなものです。

美知代は小説と違い、大人しく「候文」の世界には戻りませんでした。再び上京し、「蒲

「団」のモデルであることを「売り」にしてちょっとした文壇の人気者になり、小説もいくつか書きます。

そんなふうには「言文一致」は誰にでも使える文章として明治の若者に共有され、彼らはそれを使って「日記」や「手紙」や「小説」として「私」を発語します。今のSNSほどではありませんが、それが明治の始まりの「文学」の光景です。

しかし既に明らか通り、その一人称の「私」はすらすらと小説は書ける一方で、その「私」はあくまでも「言文一致」がつくり出した仮想の「私」です。葉舟や花袋の小説は女性たちが言文一致体で男を落とすための「私」、つまり「キャラ」をつくっている様を正確に描き出しました。柳田は明治以降の文学が「本当の自分」を表現することを求められたと言いましたが、しかし、実際にはそれもまた「つくられたもの」であつたわけです。柳田が自分の短歌は所詮「題詠」だと言つたのは、そういう意味なのかもしれません。

水野葉舟はそのことに関連してこんな回想をしています。

それを思ひ出してゆくと、言文一致体の文章が「変つた文体」と、奇異の感をもつて見られたのは初期の一時で、その間は割合短かかつたのではなからうか。既に

三十年代にはいつた頃には二様の文体が併び行はれながら、それを誰もが気に止めない時になつてゐるのではなからうか。

(水野葉舟「言文一致」)

つまり明治30年代の言文一致が普及していく時期、ことばは候文と言文一致の二層からなつていたという実感が改めて語られています。「蒲団」のヒロインが「言文一致」で「私」を語りながら「候文」の世界に帰され、「ある女の手紙」の末妹が「候文」から飛び出し「言文一致」で「文学」を書き始めるように、そこには二様の世界からなる二層の世界が成立していました。「文体」をスイッチして二つの世界を行き来していたわけです。彼女たちを含む若者たちは「候文」の旧世界とは違う新しいリアル(どこかで聞いたことがありますね)を求めて「言文一致」の世界を生きようとなりました。

その二層の世界のうち、「一人称言文一致体」からなる上澄みを「近代」と呼び、そこに成立した「文学」を「近代文学」、そして言文一致体が魔法のように輪廓を与えた「私」を「近代的自我」と呼びます。すると「私」を始め「近代」も「文学」も随分と砂上の楼閣に見えてきます。

それが「私」を「疑う」ということの第一歩です。