慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	小説における<偶然> : 織田作之助、昭和二十一年の実践
Sub Title	Coincidence' within the novels of Sakunosuke Oda with focus on those of Showa 21(1946)
Author	尾崎, 名津子(Ozaki, Natsuko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2008
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.94, (2008. 6) ,p.44- 62
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西脇順三郎没後25周年記念号
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00940001-0044

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

小説における〈偶然〉

――織田作之助、昭和二十一年の実践――

尾崎　名津子

1

昭和二十年九月、敗戦後の世界を前にして織田作之助は、一つの宣言をする。[1] それは、大阪という土地にかこつけ、「風変わりな人人」や「国民学校の少年少女」といった「新人」のために、「骨董的存在の老朽、老獪、旧人は速かに退陣して、これらの新人に席を譲るべき」だという内容のものだった。「旧人よ去れ。親に似ぬ子は鬼子というが、新人は常に旧人に似ぬ鬼子だ。鬼子の新人を継子虐めさせぬためにも、旧人は退却して貰わねばならない。」――この宣言において、「大阪」は「文学」と置換可能である。それから一年後、織田が「私はまだ新人だ。いや、永久に新人でありたい。永久に小説以外のことしか考えない人間でありたい」[2]と述べるとき、「新人」はとりもなおさず自身の立ち位置の表明となるのである。「新人」が「旧人」との類同を拒む「鬼子」だとするならば、彼の指す「旧人」とは何者なのか。また「鬼子」たる織田は「旧人」と如何に似ていないのか。これらの問いに対する答えは、「改造」昭和二十一年十二月号で発表さ

れた彼の最後の文芸評論『可能性の文学』及び昭和二十一年の創作の中から得られるだろう。

織田作之助の代表作ともされる『可能性の文学』では、志賀直哉を頂点とする所謂心境小説的私小説が、「小説形式の退歩」、そして「近代小説の思想性からの逆行」を促したと規定されている。その上で「可能性の文学」自体に明確な理論はないとしつつも、「可能性の文学」が可能かを追究する、という態度を表明した。

この評論に対して大きく問題とされるのは、横光利一『純粋小説論』との関係である。本多秋五は、「「可能性の文学」は、ひと口にいえば、横光利一の「純粋小説論」を継承発展させ、それを坂口安吾の口調で語ったものだが、横光の議論よりは据わりもよく、割切れもいい。[3]」と評価したが、この発言は現在にあっても定論の一つである。この関係は織田自身が『可能性の文学』の中で「志賀直哉の文学の影響から脱すべく純粋小説論をものして、日本の伝統小説の日常性に反抗して虚構と偶然を説き、小説は芸術にあらずという主張を持つ新しい長篇小説に近代小説の思想性を獲得しようと奮闘した横光利一」と記したことから誘発された事態だろう。

『純粋小説論』は、昭和十年四月の「改造」に発表された。問題点は錯綜しているが、要約すれば、純粋小説とは何か、通俗小説で用いられる「偶然性と感傷性」とを純粋小説では如何に表出すべきか、純粋小説を成立せしめる四人称の創出、の三点に絞られる。

留意したいのは、『可能性の文学』と『純粋小説論』が、共に〈偶然〉を問題にしていることだが、横光の立論の場合は小説における〈偶然〉をめぐる議論を引き起こしたことが注目される。『純粋小説論』が発表された昭和十年前後における小説と〈偶然〉をめぐる論争では、大きく二つの議論が交わされていた。一つは中河与一らの偶然文学論争、そして横光らの純粋小説論争である。これらは個別の文学論争として扱われているが、日本の文学界において主流を占

めてきた、唯物論的なリアリズムへの異議を呈した点、そして〈偶然〉にこそリアリティを見る態度を提示した点で、根底は共通している。そこで取り上げられた〈偶然〉とは、日頃から遍在するものであり、日常性の本質とされた。この認識は、『純粋小説論』の言葉を借りれば「人は人間の行爲を觀察しただけでは、近代人の道德も分明せず、思考を追求しただけでは、思考といふ理智と、行爲の連結力も、洞察することは出来ない」というように、「近代人」としての自覚の下に、新たに獲得されたものだった。それを小説で如何に表現するか、という議論だったといえる。これらの論争当時、織田は旧制三高に在学中だったが、約十年後に書かれた『可能性の文学』もまた、『純粋小説論』に触れている以上この流れの上に布置できる。その〈偶然〉を織田が〈戦後〉に至って語り出したことが、「鬼子」であることをめぐる宣言と密接に繋がることは言うまでもない。

このような観点から織田の著作を辿っていくと、一連の作品群を見出せる。それらを仮に〈偶然小説〉と名付けることにするが、[4] この作品群に言及する前提として、〈偶然小説〉自体を規定しておく必要があり、それは（一）作中の叙述レベルにおいて〈偶然〉の語が現れること。（二）プロット展開の要所において、〈偶然〉が重要な役割を果たしていること。（三）自覚的に〈偶然〉を用いていることが読者に示唆されるという構造になっていること、の三つの要素を持つといえる。この規定に即する〈偶然小説〉として、『それでも私は行く』（「京都日日新聞」昭和二十一年四月二十五日～七月二十五日）、『夜光虫』（「大阪日日新聞」昭和二十一年五月二十四日～八月九日）、『夜の構図』（「婦人画報」昭和二十一年五月～十二月）、『土曜夫人』（「読売新聞」昭和二十一年八月三十日～十二月八日（中絶））の四作が挙げられる。

『可能性の文学』が、先行するこれらの〈偶然小説〉という実作と相互補完の関係にあるとするならば、その関係を

跡づけるためには、そこで〈偶然〉がどのように用いられているのかを検討することが不可欠といえる。紙幅の関係でプロットの展開に具体的に論及することはできないが、〈偶然〉という語が出てくる箇所を中心に分析を試みたい。

2

第一に挙げた『それでも私は行く』は、はじめのうちは高校生の梶鶴雄を物語の中心に据えている。鶴雄は決断に迷うとサイコロを振り、目の数によって自らの行動を決める。このように偶然性を企図する人物を造型したにも拘らず、次第に彼は後景へと追いやられる。それは作家の小田策之助という作中人物が登場し、また、それ以外の作中人物を描くことに筆が割かれることになるからである。そして、この小田こそが、作中で唯一〈偶然〉を語る人物なのである。そもそも彼は「こんどの「それでも私は行く」という新聞小説で、本当にあったことを、そのまま、ルポルタージュ式に、出来るだけ小田自信の想像を加えずに書き、場所も人物も実在のまま使う」（「蛸薬師」）という試みを行っていた。しかし作品終盤での鶴雄との会話で、小田は次のように語ることになる。

「なるほど、ちゃんと小説になってるね。しかし、いやだね、こんなに偶然がつづいちゃ、こんどの小説はどう考えてみても、通俗小説だね」（中略）「じゃ、こんどのあなたの小説は通俗小説になるんですか」／と、鶴雄はきいた。／「残念だが、通俗小説だね。夕刊新聞小説は通俗小説でなくっちゃ読まれないし、だいいちこう偶然が多くっちゃね」（「高台寺」）

ここでの通俗小説とは、都合よく〈偶然〉が出てきて出来事をつないでいくという小説を意味している。その〈偶然〉を多用しつつ小田が書こうとしている『それでも私は行く』を、作中の小田自身が通俗小説であると認定することで、実在の織田が書く『それでも私は行く』は、そのメタレベルで自覚的に通俗小説として書かれていることの表明が可能になっている。

一方、『夜光虫』では、〈偶然〉を解説し、物語内の出来事に意味を付与する〈作者〉がはじめから現れる。〈偶然〉という語は常に作中人物の復員兵・小沢十吉を媒介にしている。

①作者はここでいささか註釈をはさみたい。／――偶然というものは、ユーモアと共に人生に欠くべからざる要素である。（中略）小沢十吉がたまたまはいった梅田の闇市の食堂で、刺青をした男が唖の浮浪少女と連立って出るところを目撃した――という偶然は、ただそれだけでは大したこともないと言えるが、やがて乗った市電の中に、その二人も乗り合わせていたという偶然と折重ってみると、既に何となくただごとでなくなって来る。（「大阪の憂鬱」）

②（作者はここで再び注釈をはさみたい。――即ち、偶然というものは、続き出すときりがない……と。）（「大阪の憂鬱」）

③「偶然というものは、続きだすときりがない」／と、作者はかつて書いた。／「偶然のない人生ほどつまらぬものはない」／とも書いた。／例えば、小沢十吉！（中略）深夜雨の四ツ辻で、裸の娘を拾ったという偶然は、次々に偶然を呼んで、まるで欠伸をする暇もないくらい、目まぐるしい一昼夜を過したのだ。（「朝の構図」）

④が、作者はこの二人にとっては、かなり重要だった一夜を描写する暇をもはやもたない。先を急ごう。／なぜなら、翌朝小沢と道子がS署へ行った時、二人を待ち受けていた偶然の方が、作者にとって興味が深いからだ。（「朝の構図」）

⑤伊部と雪子は知り合いだったのだ。／しかし、偶然はただそれだけではなかった。（「朝の構図」）

⑥（作者はここで最後の偶然を述べねばならない）（「朝の構図」）

以上の六箇所に『夜光虫』の〈偶然〉は現れている。小沢が〈偶然〉の重なりによって、①にあるように「ただごとでなくなって来る」、つまり展開の予測がつくという意味での通俗小説的な時間を逸脱していくことが、〈偶然〉によって示唆される。即ち〈偶然〉によって経常的な時間認識とは一線を画す物語が展開していく、という主張それ自体が可能になっているのだ。ただ、プロット自体は『それでも私は行く』で小田が提示した「通俗小説」の域を出ない。

続く『夜の構図』において〈偶然〉という語は、以下の二箇所に現れる。

①信吉が舞台から楽屋の裏口へ出て行くのと、冴子が楽屋のエレヴェーターで降りて来るのと殆んど同時でなくてはならない。その偶然を信吉はねらっているのだ。（中略）人生は信吉にとっては偶然の堆積だ。この偶然を作り出す運を、信吉は信じているのだ。（「第三章」）

②まるで、わざとのような偶然だった。――伊都子のことを想い出した途端に、伊都子がはいって来たのだ。（「第十一章」）

ここでの〈偶然〉は、須賀信吉という作中人物の信条である。但し須賀信吉には〈偶然〉以外にも「ダンディズム」や「ソレリアン」「反俗精神」など雑多な主義主張及び属性が付与されているため、〈偶然〉に身を委ねることが信条として語られるものの、〈偶然〉それ自体は物語にダイナミズムを与えない。この点は作品末部に現れた信吉の、「おれは毎日この女を追い出すことを考えるだろう。しかし、気の弱いおれはそれを口に出すことは出来ないだろう。そして、この女は一生おれの傍にいる」という自覚にあるように、終局に至って、未来を必然的なものとし、自ら想定してしまっていることとも重なるだろう。換言すれば、作中人物にとっての時間を大きく組み替える契機となる〈偶然〉がないのであれば、物語は経常的な時間認識から逸脱することはない、ということになるのである。

では、最後の〈偶然小説〉となった『土曜夫人』で、〈偶然〉はいかなる様相を呈しているのだろうか。この小説では〈偶然〉を語る存在が、作中人物の木文字章三と作中の〈作者〉とに分けられるが、このようにベクトルが二つ用意されることは、以前の〈偶然小説〉にはなかった。まず、章三の〈偶然〉が語られる場面は、以下の三箇所を指摘できる。

①章三は偶然というものを信じていた。（中略）考えようによっては、誰の一生も偶然の連続であろう。しかし、偶然に対する鈍感さと鋭敏さがあるわけだ。章三は絶えず偶然を感じ、それをキャッチして来たのである。しかもそれを自分にとっての必然に変えてしまうくらい、偶然を利用するのが巧かった。いや、利用するというより、偶然に賭けるのだ。そして、賭にはつねに勝って来た。（中略）章三にとって偶然を信ずるということは、自分は絶えず偶然によって試されて行く人間であり、しかもその時自分の頼るのは結局天よりも自分だけだと

いうことであろう。（「東京へ」）

②章三は今朝田村で見た新聞の売家広告を想い出した。／「売邸、東京近郊、某侯爵邸」とあったその広告を見て、大阪へ帰ると、章三は早速東京へ電話して、それが乗竹侯爵邸であることを調べ上げたのだ。そして、その偶然にスリルを感じていた。（中略）偶然は偶然を呼んで、章三を取り巻いている。更にいかなる偶然が降って湧くか――と、章三の眼は人生のサイコロの数を見つめる人間のように血走っていた。／いわば、偶然の糸を、章三は自分の人生のコマに巻いたのだ。そして、ぶっぱなせば、コマは廻って行く。それが章三にとっては、生き甲斐であり、章三の人生は絶えずコマのように回転している必要があるのだ。（「登場人物」）

③「おれがこの汽車に乗ったことは、ただでは済むまい」／と予感していたのは、実はこれだったのか。自分を取り巻くかずかずの偶然の重なりに、章三は挑戦して、サイコロを投げた。その返答がこれだったのか。／いわば人殺しという大きな偶然を、自分の宿命的な必然にするために、章三は最初の小さな偶然の襟首をつかんで、自分にひき寄せたといえよう。しかし、更に章三を襲った偶然は、その時その殺人行為を目撃していた者が一人いたということだ。（「登場人物」）

『夜の構図』の信吉と同様、章三の〈偶然〉も個人の信条として浮上する。しかし、①にある「賭ける」、「試されて行く」という言葉、③の「挑戦」するという表現から窺えるように、『土曜夫人』は単に通俗小説的に物語が展開しているのではなく、〈偶然〉に対する章三の能動性が加えられることで、徒に過ぎていくという時間への抵抗を見せる、更に言うなら解体を求める人物の物語、として成立していると言えるだろう。

一方、作中の〈作者〉が〈偶然〉を語る箇所は、一箇所のみである。

この物語もはや八十五回に及んだが、しかし、時間的には一昼夜の出来事をしか語っていず、げんに新しい事件と新しい登場人物を載(ママ)せた汽車が東京へ向って進行している間に、京都でもいかなる事件がいかなる人物によって進行させられているか、予測の限りではない。／そして、このことは結局、偶然というものの可能性を追求することによって、世相を泛び上らせようという作者の試みのしからしめるところであるが、同時にまた、偶然の網にひっ掛ったさまざまな人物が、それぞれ世相がうんだ人間の一人として、いや日本人の一人として、われわれもまた物語の主人公たり得るのだと要求することが、作者の足をいや応なしに彼等の周囲にひきとどめて、駈足で時間的に飛躍して行こうとする作者をさまたげるのだとも言えよう。（「登場人物」）

〈作者〉の〈偶然〉は、「世相を泛び上らせ」る方策として説明される。しかしまた「京都でもいかなる事件がいかなる人物によって進行させられているか、予測の限りではない」と言い、あるいは「偶然の網に引っ掛った様々な人物」である「われわれもまた物語の主人公たり得るのだと要求する」と述べることによって、〈作者〉がプロットの必然性を保証していない、という態度の表明もなされている。

〈作者〉は「世相を泛び上らせ」るため、〈偶然〉に注視し、等時性を保持しながら作中人物を追う、という姿勢をとっている。では、〈作者〉のいう「世相」とは何か。それは風潮と同義に解釈されるような、所謂社会的世相ではない。この〈作者〉にとって「世相」は「風変りな人物」を生むものである[5]と同時に、「多くの日本人」を変質させたもの[6]だとされる。

その本体を描出することこそが「作者の試み」であり、この目論見において〈偶然〉は、章三の唱えるレベルとは異なった、総体としての「世相」を俯瞰させ得るために必要な手立てなのだ。『土曜夫人』の作中の時間は、昭和二十一年の晩夏である。この設定の中で語られる「世相」とは、普遍的であるよりもきわめてアクチュアルな問題だといえよう。

『土曜夫人』において〈偶然〉は、はじめは章三だけのものとして表出していたが、やがて〈作者〉が姿を現し、「風変りな人物」や変質させられた「多くの日本人」を生んだ誘因である「世相」を描出するための方途となる。ここに至っては章三もまた「世相がうんだ人間の一人」となるが、そのことが章三という人物の志向を矮小化させるわけではない。章三が自覚的且つ積極的に、〈偶然〉に「試されて行く」限り、そして〈作者〉が章三を「世相がうんだ人間の一人」として追う限り、〈偶然〉は実際に物語にダイナミズムを与えるものとして機能し始めるのである。

〈偶然小説〉中の〈偶然〉には、推定作者が語るものから、作中人物自身も語るものへ、という表層の位相の変化が認められる。そこには、あくまで通俗小説のプロットを用いつつ、経常的な時間認識の枠組みから逸れることを示唆する物語から、より積極的にそのような時間認識の解体を求める人物を描く物語へ、という変質が潜んでいる。この変質を招来したものが、まさに〈偶然小説〉の実践そのものであることは、四つのテクストが辿る変容からも確認できる。そして終局的には、昭和二十一年という共時性を明確に言語化し、「世相」を描出するという明確なモチーフを確立したことが、〈偶然〉の使用に本質的なパラダイム転換を導いたのだといえよう。〈偶然小説〉における〈偶然〉は、『土曜夫人』に至って小説の内容と叙述方法の両面に亘る言葉となったのである。

これらの特徴をふまえ、〈偶然小説〉執筆の末期に重なる時期に書かれた『可能性の文学』を、『純粋小説論』との比較において検討していきたい。

3

比較の前提として、『可能性の文学』と『純粋小説論』との共通点をまず確認しておきたい。織田は、

われわれが過去の日本の文学から受けた教養は、過不足なき描写とは小林秀雄のいわゆる「見ようとしないで見ている眼」の秩序であると、われわれに教える。（中略）過不足なき描写という約束を、なぜ疑わぬのだろう。いや「過不足なき」というが、果して日本の文学の人間描写にいかなる「過剰」があっただろうか。（中略）心境小説的私小説の過不足なき描写をノスタルジアとしなければならぬくらい、われわれは日本の伝統小説を遠くはなれて近代小説の異境に、さまよいすぎたとでもいうのか。

と問う。これは「見ようとしないで見ている眼」によって「過不足なき描写」が完遂されるという心境小説的私小説への批判となっており、「彼等は人間を描いているというかも知れないが、結局自分を描いているだけで、しかも、自分を描いても自分の可能性は描かず、身辺だけを描いているだけだ。他人を描いても、ありのまま自分が眺めた他人だけで、他人の可能性は描かない」とも述べている。

一方横光は、純文学を名指しつつ、それが「一番生活に感動を與へる偶然を取り捨てたり、そこを避けたりして、生活に懐疑と倦怠と疲勞と無力さとをばかり與へる日常性をのみ撰擇して、これこそリアリズムだと、レッテルを貼り廻して來た」という位置付けを施す。また、純文学が「事實の報告のみにリアリティを見出すといふ錯覺に落ち込んで來

た」ことにより、「物語を構成する小説本來の本格的なリアリズムの發展を、いちじるしく遲らせてしまつた」との批判を展開している。

即ち、織田と横光が配慮していたのはリアリズムの問題であり、心境小説的私小説や純文学が内包する、素朴実在論的なリアリズムへの疑義を呈している点で、両者は共通しているのだ。

では一体それらに代わって何を書くのか、という点が次の問題となるだろう。内容面から検討すると、織田は小説家が「大嘘つき」であるとし、同時に「嘘は小説の本能なのだ」と述べるように、「嘘」を書くということを主張している。織田が指針としたものは「近代小説」であり、それは「虚構の群像が描き出すロマンを人間の可能性の場としようという」もの、と定義されている。そうだとするならば「嘘」は結果的に「虚構の群像が描き出すロマン」を描くためのものだと考えられる。この場合の「嘘」は虚構の言い換えという意味だけではなく、心境小説的私小説のリアリズムを否定する意図も込められている。

一方、横光は何を書くべきだと捉えていただろうか。

> 今までの日本の純文學に現れた小説といふものは、作者が、おのれひとり物事を考へてゐると思つて生活してゐる小説である。（中略）多くの人々がめいめい勝手に物事を考へてゐるといふ世間の事實には、盲目同然であつた。

ここで横光は問題を、「世間の事實」を捉えるために作者はどうすべきか、という態度に関わるものとして一度定義している。しかし彼はまた、創出すべき純粋小説の内容を「われわれの眼は、理智と道徳の前まで來ると、何ぜふらつ

くのであらう。純粋小説の内容は、このふらつく眼の、どこを眼ざしてふらつくか、何が故にふらつくかを索ることだ」と規定している。この「ふらつく眼」を横光は、「人としての眼」「個人としての眼」「自分を見る自分の眼」と三つに分けているが、総じて人間の自意識を指している。「ロマン」を描くか自意識を描くか、この点で既に両者の視線は位相を異にする。

ではどのように書くか、という点では如何なることが提案されているのだろうか。まず織田は、純粋小説という横光利一の用語を用いつつ、

純粋小説とは純粋になればなるほど形式が不純になり、複雑になり、構成は何重にも織り重って遠近法は無視され、登場人物と作者の距離は、映画のカメラアングルのように動いて、眼と手は互いに裏切り、一元描写や造形美術的な秩序からますます遠ざかるものであると考えていた。

と説明し、形式や構成の複層性や、作中人物と作者双方の自在に動く距離を方法として強調する。一方横光は、四人称の創出を挙げている。

横光が自意識に続いて四人称を取り上げたことは、従来の私小説／純文学の流れの中でよしとされてきた、部分的という意味で実はリアルでないものをリアリズムとする偏向から、脱却せんとする掛け声と等しかった。彼が批判するリアリズムを強固に支えてきたのが、絶対的な観察者としての見る眼、その眼を持った主体の絶対性だった。田口律男(7)は四人称を視点の位置という点から考察し、「〈四人称〉の〝眼〟は、新感覚派時代に横光が駆使した〝眼〟のリアリズム

――表現者の〝眼〟を日常性から奪い取り、そこに構成的・力学的・能動的なエネルギーを持たせることにより、秩序動揺の本質を剔抉しようとするもの――の延長上に位置するもの」と意味付けている。偏狭なリアリズムを構成する眼の絶対性を是とせぬところに横光の創作観があり、そのための新感覚派的な複眼の技法というものも、以前はあった。しかし四人称ではその頃よりも一層自意識が問題にされている。だが、具体的なヴィジョンは挙がらず、「人間をいかに書くかといふ最後の項には、触れることをやめよう」と、いかに書くかという問題を述べずに終えている。(8)

このように見ていくと、両者の差異が浮上する。織田の志向するリアリティとは、心境小説的私小説のような、実態としての実生活との相似に支えられるものではなく、フィクションであることを前提として成り立つ仮象だと一先ずいえるだろう。かつ複雑で視点の動きも自在な見せ方が提案されている。一方横光は、「世間」に一度目を向けつつ、「ふらつく眼」即ち自意識の表現という問題に収斂しており、方法論として四人称というタームが示されている。

この差異は両者の〈偶然〉認識の相違にこそ現れていると考えられる。では二つの評論の中で、〈偶然〉は何のために用いられる、とされているのだろうか。織田はサルトルへの評価からそれを導き出している。

> 日本もフランスも共に病体であり、不安と混乱の渦中にあり、ことに若きジェネレーションはもはや伝統というヴェールに包まれた既成の観念に、疑義を抱いて、虚無に陥っている。そのような状態がフランスではエグジスタンシアリスムという一つの思想的必然をうみ、人間というものを包んでいた「伝統」的必然のヴェールをひきさくことによって、無に沈潜し、人間を醜怪と見、必然に代えるに偶然を以てし、ここに自由の極限を見るのである。

この箇所は具体的にはサルトル『水いらず』への評言だが、ここでは織田がサルトルの小説の内容に、「伝統」的必然を脱中心化するための〈偶然〉を見出し、その性質に価値を置いていることが確認できる。また、「必然に代えるに偶然を以て」すると述べるように、方途としての〈偶然〉も明確に示されている。但し、具体的な用法は記されていない。だが、少なくとも方法と内容、両面の革新を可能にするものとして、〈偶然〉が捉えられていることがわかる。

横光もまた、西欧の小説に目配りする点で織田と同じ論法を用いているが、その中に見ているものは異なる。

（『罪と罰』の偶然性は―稿者注）一見世人の妥當な理智の批判に耐え得ぬやうな、いはゆる感傷性を備へた現れ方をして、われわれ讀者を喜ばす。（中略）それが單に通俗小説であるばかりではなく、純文學にして、しかも純粋小説であるといふ定評のある原因は、それらの作品に一般妥當とされる理智の批判に耐へ得て來た思想性と、それに適當したリアリティがあるからだ。

彼は『罪と罰』に現れている〈偶然〉性に、純粋小説の見本としての価値を見出している。つまり「読者を喜ばす」が、物事の筋に適い得て、そのことを不自然と思わせないようなリアリティのために、通俗小説とはなっていないと述べるのである。読者の受容に焦点化している点で、横光は〈偶然〉によって影響を受ける作品の内部を見ている。続いて、

純粋小説に於ける偶然（一時性もしくは特殊性）といふものは、その小説の構造の大部分であるところの、日常性（必然性もしくは普遍性）の集中から、當然起つて來るある特殊な運動の奇形部であるか、あるいは、その偶然の起る

可能が、その偶然の起つたがために、一層それまでの日常性を強度にするかどちらかである。この二つの中の一つを脱れて偶然が作中に現れるなら、そこに現れた偶然はたちまち感傷に變化してしまふ。このため、偶然の持つリアリティといふものほど表現するに困難なものはない。

というように、〈偶然〉の表現の容易ならざることが訴えられている。容易でないのは〈偶然〉が「感傷に變化」し易いからだと説明されているが、この「感傷」にはこの上なく同時代的な背景がみえてくる。

『純粋小説論』において「感傷」とは、通俗小説にあるものと規定されている。通俗小説は「そのときに最も好都合な事件を、矢庭に何らの理由も必然性もなくくつつけ、變化と色彩とで讀者を釣り歩いて行く感傷を用いる」ものである。それは彼にとって称揚すべきものではない。しかし、通俗小説には「自己身邊の經驗事實をのみ書きつらねることはなく、いかに安手であらうと、創造がある」と述べる横光の視線の先にあるのは、「通俗小説に壓倒せられた純文學の衰亡」なのである。これらの発言は全て、昭和十年前後という時期にあって盛んに言及された、文藝復興という文壇内の問題と連動している。このことは『純粋小説論』に「文壇全體の眼が、純粋小説に向つて開かれたら、恐らく急流のごとき勢ひで純文學が發展し、眞の文藝復興もそのとき初めて、完成されるにちがひない」と書き込まれていることからも保証される。このように、横光は既存のリアリズムに疑義を呈しながらも、純文学の「衰亡」に足を取られ、〈偶然〉を効果あるものとしながらも、具体的な実践への言及をし難い状態に追い込まれている。

上記のような両者の〈偶然〉観の差異が、「書くべき小説」像の差異とも連関していることが確認できるだろう。

4

織田において見られた、内容と方法両面にわたる変革への志向性は、『可能性の文学』以外の評論でも確認できる。『ジュリアン・ソレル』（「世界文学」昭和二十一年九月号）で語られているのはスタンダールへの評価である。

スタンダールはロマネスクな事件をこしらえる。平気で偶然をばらまく。スリルとサスペンスも見ようによっては、息もつかせぬくらいばらまかれている。しかし、事件を描くことが、目的ではない。（中略）ジュリアンを行動させながら、スタンダールが見ているのは、ジュリアンの内部だ。

織田はスタンダールの作意に目を向けるが、その際に「平気で偶然をばらまく」と、『赤と黒』が孕む〈偶然〉性を指摘している。しかしそれは、話の筋を運ぶためのものではなく、主人公・ジュリアンの内面を描くための手段と認識されている。この評論の発表の後、織田は『土曜夫人』という実作のストーリーにおいて、主体的に〈偶然〉を選ぶ章三という人物を登場させ、経常的な時間認識の解体を求める人物の物語を描こうとしていく。

他の点でも、『可能性の文学』での主張は、〈偶然小説〉という実作で既に実践されたことを、ふまえていることがわかる。例えば「小説家というものはいつもモデルがあって実際の話をありのままに書くもの」と心境小説的私小説の創作態度に言及する箇所がある。この点は『それでも私は行く』において、小田策之助の「本当にあったことを、そのまま」書くという目論見が、〈偶然〉の連続によって完遂されないという点によって、既にそのような創作態度の不可能

性が示唆されている。

〈偶然小説〉中の〈偶然〉が本質的に変質する、『土曜夫人』で〈作者〉が〈偶然〉を講釈する箇所は、「読売新聞」昭和二十一年十一月二十四日に掲載された。そして『可能性の文学』が執筆されたのは、翌二十五日の深夜であることが、元改造社社員・西田義郎によって証言されている。[9] このように至極近い期間に思考されていた織田の〈偶然小説〉論は、戦後に至っても未だ日本の文学上の権威であり続ける、心境小説的私小説のリアリズムを解体するという志向を含有していた。しかしそれだけではなく、敗戦後の世界にあって新たに産み出された人々の、いわば母胎である「世相」を総体として描出させるための方法論として、成熟していったといえる。それにより、多くの人物たちがどのように行動していくのか、また、その人物たちのタペストリーを織り上げることで如何なる「ロマン」が現出するのか、という二つの可能性を積極的に志向することになる。

昭和二十一年八月十五日付の「毎日新聞（大阪）」に掲載された、敗戦以降一年間の文壇展望に対し、織田は感想を三点述べている。その最後に挙げられたのが「新しい文学思想や、スタイルの改革が殆んど見られなかったことである。作家は言論の自由という恵まれた条件を与えられながら、この好条件を彼等の作品の飛躍の機会となすだけの野心も意慾も見せなかった[10]」という述懐である。ここから「鬼子」たる自覚を新たにし、先述の志向を遂行しようとした。そのための方法論的実践が、〈偶然小説〉だったといえる。

横光が訴えた〈偶然〉の実践を、約十年後の戦後という時期に至って引き受け、自ら「鬼子」を名乗った織田は、昭和二十一年に入りきわめて自覚的に創作を続けた。その実践を可能にしたものの一翼を、戦後そのものが担っていることは言うまでもない。

注

（1）『永遠の新人』（「週刊朝日」昭和二十年九月九日）

（2）『私の文学』（「夕刊新大阪」昭和二十一年九月二十四、二十五日）

（3）本多秋五『物語戦後文学史（上）』（新潮社、昭和四十一年）

（4）〈偶然小説〉という呼称に関しては関根和行が「織田作之助論――私小説を中心に織田の周辺をめぐって――」（「國學院雑誌」昭和四十九年十一月）において、本論で扱う作品に『青春の逆説』を加えた五作を〈偶然小説〉としているが、稿者は『青春の逆説』を〈偶然小説〉とは捉えず、従って本論での考察にも含めない。

（5）「アコーディオン弾きの坂野も、その細君の芳子も、その情夫のグッドモーニングの銀ちゃんも（中略）芸者の千代若も、仏壇お春も何（ママ）じ世相がうんだ風変りな人物である以上、主人公たり得ることを要求する権利を持っているのだ。」（「登場人物」）

（6）「げんにいま二等車と三等車の間のデッキに立って、章三と向き合っている新しい登場人物が主人公としての資格を、最も多く持っているといえるかも知れない。／なぜなら、彼女は世相が変らせた多くの日本人の中で、その変り方の最も鮮やかな女であり、かつての日本には殆んど見られなかった人物であるからだ。」（「登場人物」）

（7）「横光利一「紋章」論――「純粋小説論」を光源として――」（「山口国文」昭和五十八年三月）

（8）横光研究においては『紋章』（「改造」昭和九年一―九月）や『家族会議』（「東京日日新聞」及び「大阪毎日新聞」昭和十年八月九日―十二月三十一日）に『純粋小説論』の実践や論理が胚胎しているとみて、諸氏の論及が試みられている。

（9）大谷晃一『織田作之助』（沖積舎、平成十年）

（10）『最近の日本文学』（初出不詳、但し内容から昭和二十一年中に書かれたものと推定できる。）

附記

本論における織田作之助著作の引用は、全て『織田作之助全集』（講談社、昭和四十五年）によった。『純粋小説論』からの引用は『定本横光利一全集　第十三巻』（河出書房新社、昭和五十七年）による。また、引用の傍線及び囲み線は全て稿者による。