

## モダニズムとしての私小説

「仮装人物」の言説をめぐる

### SHISYŌSETSU AS A LITERARY MODERNISM THE CASE OF THE DISCOURSE OF “KASOUJINBUTSU”

中 川 成 美\*

‘Modernism’ is considered one of the most important terms for analyzing twentieth-century Western culture and art. According to Jeremy Hawthorn, “Modernism describes that art which sought to break with what had become the dominant and dominating conventions of nineteenth-century art and culture. The most important of these conventions is probably that of realism” (“A Concise Glossary of Literary Theory” 1992). However, the real significance of the influence of modernism on contemporary Japanese literature is not yet clear.

It is often said that modern Japanese literature, “nihon kindai bungaku”, began with the adoption of Western literary theory in the middle of the 19th century. And so in the early twentieth-century, we sought the style of modern novel in the form of “shizenshugi-bungaku”, translated as realism. Thus, we avoided, in advance the dominating conventions that Western literature had

\* NAKAGAWA Shigemi 同志社女子大学助教授。立教大学大学院修了。論文に『1930年代在欧知識人の一状況』『横光利一・その生成の構図』『林芙美子と其の時代』『幻影の大地－島木健作「満洲紀行」論－』などがある。

been trying to overcome. We can notice this inconsistency when examining the individuality of modern Japanese literature. I will consider this subject in my interpretation of “Kasoujinbutsu” (“A Masked Man”) which has been considered an extreme example of “shishosetsu”.

Isoda koichi commented “Modernism has also taken root by adding something to our convention.” (“The Lineage of Rokumeikan” 1983). We have to consider his opinion that contemporary Japanese literature has developed by retaining elements of our literary tradition which adapting recent Western ideology. I will discuss this contradictory apolia by comparing the style of shishosetsu, which is always criticized as old fashioned even though it continues to exist, with the definition of modernism in Western literature.

## はじめに

モダニズムは文学思潮上の用語として定義され二十世紀文学を示す特徴的な動向として認識されているが、その狭義の規定を越えて文化シフトの変換を指示する側面に注目すれば、そのタームを導入することによって日本現代文学 (Contemporary Japanese Literature) の出発をめぐる探究に新たな照射が可能なのではないだろうか。マティ・カリネスクは「モダンの観点から見ると、芸術家は一好むと好まざるとにかかわらず一確固たる基準をもつ規範的な過去から切り離されており、伝統は、芸術家に対し、模倣すべき手本あるいは従うべき指示を提示する権利をもたない。(中略) 即時性と抗しがたい瞬間性のなかで捉えられた、芸術家自身の現在に対する意識が、かれの靈感と創造性のおもな源泉となる。」(富山英俊・梅正行訳『モダンの五つの顔』せりか書房平成1)と述べ、歴史的時間の連続性に反抗し、身体的時間の発見とその超越性へ

の言及という方向に向かった二十世紀西欧芸術を解析した。二十世紀初頭のヨーロッパを覆った認識の受容は、日本にあってはまず風俗として取り込まれ、やがて1920年代の日本を特徴づける前衛芸術の運動、あるいはプロレタリア文学の台頭、新劇運動、前衛美術運動の勃興など多岐にわたる現象をもたらした。が一方に、いわば伝統性の模索といった側面を濃厚に有する私小説論が突然浮上し、ジャーナリズムの成熟を背景に新たな段階に踏み込んだ文壇という場で、或る実効的な制約力を持ち始めたのである。

複層的な西欧文化のコンテクストを受容する過程で生じたこの問題についてこれまで何回も論じられてきた。磯田光一は「モダニズムもまた伝統に何ものを付加するかたちで定着する」（『鹿鳴館の系譜』文藝春秋昭和58）と述べているが、モダニズムの受容と派生が単に「前衛」のみによって授受されるとするのではなく、むしろ既成の文学伝統にどうリンクしたかがその実相を探ることは確かに重要と思われる。風俗としてのモダニズムをとりこんだ形で受容されていった日本のモダニズムが、やがて文学形式への明らかな変容として現出するのは1920年代であるが、第一の近代化、即ち明治近代のパラダイムを捨象しながらもなお「私小説」形式の定型化という方向で「文学伝統性」を繰り入れた第二の近代化—二十世紀世界への参入—の重層性については、イルメラ・日地谷・キルシュネライト氏が「私小説という現象に歴史的＝批判的な評価を下すためには、数多くの個別例についての評価を手掛かりにしなくてはならないし、またそうした個々の作品例はそれぞれの時代との関係において考察されねばならない」（三島憲一他訳『私小説』平凡社平成4）と指摘するとおり、このパラダイムの混沌を解明するのは容易ではない。氏が剥出した私小説理論の多様性、恣意性はそのまま日本近代文学が担った特殊な側面を表出している。しかし誤解を恐れずに言えば、私小説論とは日本文化の伝統性というそれまで意識しなかった概念を、二十世紀世界に共時的に感応したモダニズムの衝撃によって発見し、それを日本近代文学に通時的に位置付けようという営為そのもののといえる。私小説とは発見された形式である。それはモダニズムの無意識化

の受容、つまり身体的時間が歴史的時間の観念を超えたときに可動し始めたのである。存在への懷疑と不安という命題をその背景にたたえながら……。代表的な私小説作家として、または反近代的作家と目された「文壇老大家」として1920年代以降を生きなければならなかった徳田秋聲ですらその例外ではなかった。私小説の極北と称される、彼の晩年の代表作『仮装人物』を「例」にとり、現代文学への脱皮を図るメカニズムとして機能したモダニズムと私小説の連関・相補機能を以下考察したい。

### 一 私小説論の発生と徳田秋聲

私小説に関するエクリチュールが、ある文学的事象を理論づけようという純粹な欲望から逸脱し、往々にして新たな私小説論理なり作法なりを創造するメカニズムについて、寺田透は「『私小説』に関する省察から『私小説論』がはじまるのではなく、『私小説論』によって『私小説』にあれこれの性質が押しつけられて来た傾きが大きいといわなければならない」（「私小説および私小説論」『岩波文学講座五』昭和29・2）と考察している。ここで私小説論史を述べるための十分な時間を持たないので概略は避けるが、以後の論旨を明確にするためにこれまでの私小説論議に採り上げられなかったことを中心に、秋聲をここに脈絡づけながら簡単な整理を試みたい。

大正十三年一月の『新小説』に中村武羅夫は「本格小説と心境小説と」を発表、これが第一次の私小説論争の導火線となるのだが、ここで中村は本格小説＝三人称小説、心境小説＝一人称小説という実にシンプルな形式わけをして、本格小説とは「本当の小説」であり、心境小説については「ひたすら作者の心境を語らうとするやうな小説」とその内容を説明、結論として「心境小説にあらざれば小説にあらざるが如き、現在のやうな逆な小説界の現象は、殊に私などの如き本格小説を念とするものから見れば、一層残念なのである」としている。ここには勿論通俗小説作家として不当に位置付けられた中村の苛立ちが反映している。ジャーナリズムの熟成とともに出現した消費メディアとしての文学が、



物語的起伏に富んだ小説を要求しているものの、一方に支配的なまでに強固に芸術性と結んだ小説形式の既存観に中村は反発したのである。それを受けた形で生田長江は本格小説を「客観的なもの」として評価し（ただしそれは当時の通俗小説をまるごと是認しているわけではない）、心境小説を「自伝的、日記的、書簡的小説の形式を保存しながら、他面、あまりに改まった真剣な創作的衝動と創作的努力とから書かれてないやうな作品」（「日常生活を偏重する悪傾向」『新潮』大正13・7）と斥けた。しかしここで何故心境小説が評価されるのかという点について「しかも斯うした意味での心境小説が文壇一部の人々からして、勿論十分に欧羅巴的に新しい、けれどもまた、少なからず日本固有の趣味伝統をも回復した物であり、その点に於てかなり重要視するべき物であるといふ風に考へられてゐるらしい」と述べているのには注目する必要があるだろう。少なくとも生田は心境小説を西欧思潮の影響を受けた、十分に新しい文学形態と考えている。心境小説が日本独特の形態を持った文学ジャンルという論点は、その初期にあつては振幅があつたのである。

本格小説の対概念として心境小説を措定しようという目論みの中で、本格小説を西欧小説（ゲーテ、トルストイ、バルザックなど）にその規範を持つ正しい小説であると無批判に肯定したとき、心境小説は芭蕉や西行に連なる系譜の末裔として否定的に位置付けられた。しかし久米正雄はこれを脱構築するべく心境小説擁護の側に立ったとき、そこに出現した「真の意味の『私小説』は、同時に『心境小説』でなければならない。此の心境が加はる事に依つて、実に『私小説』は『告白』や『懺悔』と微妙な界線を画して、芸術の花冠を受くるものであつて、これなき『私小説』は、それこそ一時文壇で称呼された如く、人生の紙屑小説、糖味噌小説、乃至は単なる惚気、愚痴、管、に過ぎないであらう」（「私小説と心境小説」『文芸講座』大正14・1）という単純な私小説概念の提言は以後不気味な増殖を重ね、最も難解な文学用語へ発展したのである。ここで確認したいことは、この時点で久米は私小説と心境小説の境界を設定しておらず私小説の核心を構成する要素として心境小説を想起している点である。

宇野浩二は心境小説を私小説の「進歩した形」（「『私小説』私見」『新潮』大正14・10）とし、芥川龍之介は本質的に私小説は本格小説と少しも異なっていない、ただ「『私』小説は嘘ではないと言ふ保証のついた小説」（「私小説論小見」『新潮』大正14・11）という点でのみそれと違っていることを明快な論旨で述べている。つまり本格小説という豊潤な構想力をもった西欧小説の伝統性に対置する形で、心境小説という自伝的、告白的小説形態を設定し、その枠組み—形式—への名称として私小説というタームの導入があった訳である。私小説と心境小説はほとんど同義語でありながら、微妙な差異が仕込まれている。それは心境小説が入れ子型に私小説という小説形式の器に仕込まれていると言い換えてもよい。いうならば『私小説』をスタイル、テキスト、あるいはエクリチュール、『心境小説』をプロット、ナラチヴ、あるいはディスコースという対応関係で考えると、彼らの論点としたかったところが了解されるであろう。そして丁度この時期刊行され、この第一次私小説論の主要な舞台となった文藝春秋から出された『文芸講座』に芥川は小説の内容と形式の問題について連載し、秋聲は「描写論」（『文芸講座』五号・七号 大正13・12/14・2）と題して次のようなことを書いている。

今迄は是非善悪などと云ふ判断を抜きにして、或る対象の中に全然自己の主観を移入し切つて満足してゐたものが、今度は、静観や自己内省と云ふものが生じて来るにつれて、一度対象に移入された主観を、一歩しりぞいて眺めるやうになる。即ち客観視し得る余裕が生じて来るのである。その客観と云ふことがあらゆる描写の母なのである。

（中略）主観に盲目にされて、生の主観を出して了つてはいけなさと云ふ意味である。客観されたる主観、これが主観描写を産む所以なのである

この久米の私小説論と重なって発表された文章が殆ど私小説に興味を示さず、自然主義に根差した常識論に終始しているのに留意したい。秋聲はその作風からも論理面に弱い作家という印象を持たれがちだが、この時期『新潮』を中心に盛んに発言している。例えば第二十回の新潮合評会「大正十四年の文壇に就

て語る」(大正14・1)では

徳田「今は、大きな作家の出る時代ではないだらう。段々さうなるだらう。

生活が分裂し分解して来るんだ。違ふね。今の文壇の新しきと云ふものはやつぱりさういふ処から来てゐる。」(中略)

田山花袋「どの時代でも、いつも新しい描写や新しい感情を現したものでなければ、本当とは言はれない。既成作家の影響を受けても好いとは思ふがー。」

徳田「もう行きつくところまで行きつくしたから、新時代は別な方面へ展開しようとして悩んでゐる。それは若い作家に限つたことではない。」と花袋と取り交わし、秋聲自身の行き詰まりを表明して、新しい文学への期待が語られている。

また「徳田秋聲氏と文学と趣味を語る」(『新潮』大正14・12)では文学の現状について

印象主義から表現主義へ来たので、自然主義から新理想主義といったやうな、主観の強調のやうに思ふ。自分の仕事としては是から矢張今まで通りに追ふて、詰り漸進するより仕方がないと思つてゐる猫が虎になる訳にも行かない。わたしは小説ぢや大した仕事はできないやうに思ふ。僕に限らずこれで或る処まで行きついてゐるのぢやないかと思ふね。開拓する境地はドラマだと思ふ。

と語り、徐々に変質する文学を取り巻く環境への危惧を表明、既に彼なりの方法への模索が始まっていたことがこのやりとりから浮かび上がってくる。ところが客観小説への正当性を説いていた、それ以外の方法論に対して方策を持たなかった秋聲が妻の急死(大正15・1)、それに続く山田順子との恋愛事件という急速な変化を経て、身辺のことをそのままに作品化する傾向が顕著になっていった。宇野浩二は「小説の諸問題」(『新潮』大正15・5)で

この「折鮑」こそ徳田氏の心境小説の説を裏づけるよい見本であるのだ。これはしばしば感想文に擬せられたり、身辺雑記文と間違へられたりする

ところの心境小説が、如何に立派な小説であり得るかといふ手本でもある。として、秋聲のこの期の短編を心境小説の代表的達成として高く評価しているが、一般に老境にさしかかった秋聲の私生活の変化が、彼の作風を心境小説、あるいは私小説的空間に立ち入らせたという解釈を説明するものとなっている。しかし、秋聲の次の発言、

どこまでが心境小説でどこまでが客観小説であると云ふことは却々はつきり決められるものではない。主観があつて初めて客観することが出来るんだし、それから、客観によつてやはり自分の心境が変わつて行くのであつて、それを一つのものに決めることは出来ない。

（「心境から客観に」『新潮』大正15・6）

に見られるとおり、私小説論争の経緯の中で理論的成長を図っている秋聲の姿も仄見えるわけで、時代の変換を敏感に感じ取った秋聲の同時代観がこの私小説理論に将来性を見いだしたともいえるのである。現在という時間的制約の中でのみ存在を実感する共時性、バルトに従えばデノテーションに比べコノテーションの機能が低いディスクールが批判的にせよ日本の現代文学に登録を果たしたことは、秋聲ら後に私小説作家と呼称された一群の作家にとって大きなエポックとなったのは疑いない。文学的タームのモダニズムと違った土壤でのモダン化（Modernization）がこの時期に進行していたのである。そしてそれは<私小説>という、新たに発見された<日本的>エクリチュールの枠組みに収斂されることによって、狭義のモダニズム文学や、プロレタリア文学の生命をはるかに凌駕して、その後の日本文学の場面に影響を与え続けることとなった。

## 二 「順子もの」と「仮装人物」

「仮装人物」が、秋聲と山田順子との恋愛事件を描いた代表的私小説として評価されてきたのは、一番新しい評言である古井由吉の

私小説は主観のまさるものと通常は考えられているようだが、客観の過剰がそのいちじるしい特徴をなす場合がある。この小説は、形はともあれ

その内実において、そのような私小説の客観性をきわめたものではないか。

（「空虚感を汲み尽くそうとする情熱」講談社文芸文庫「仮装人物」解説  
平成4・9）

を見ても明らかだが、秋聲が昭和初頭にほとんど実生活と同時進行で発表した  
いわゆる「順子もの」における「私小説」の方法と、「仮装人物」のそれとの  
間には転換、あるいは変換が試みられている。この点については既に前者を完  
成度の低い作品、後者を高い傑作とする多くの指摘がなされているが、例えば  
野口富士男の

現実と平行しながら、いわば「現場主義」的に新鮮な感覚で執筆された  
はずの一連の「順子もの」は、『元の枝へ』を除いてその他の殆どことごとく  
が凡作に終始しているのに反して、十年の時を置いて追体験という形で書  
かれた『仮装人物』は、彼の生涯を代表する生き生きとした傑作の一つとな  
っている。

（『徳田秋聲伝』筑摩書房昭和40・1）

は、その代表的なものであろう。が、和田謹吾の整理にあるように「順子もの」  
の『仮装人物』に対応する箇所は、同じ文章表現が必ず出て来る」（「秋聲  
『仮装人物』の性格」『明治大正文学研究』21昭和32・3）のであり、乱暴な言  
い方をすれば短編連作と長編の違いこそあれ、叙述のレベルは同位に設定され  
ている。和田はこの評価の差異を「『仮装人物』は事件そのものの再現ではなく、  
つまり単なる『順子もの』の集大成ではなく、昭和十年代において到達した秋  
聲の表現である」と上述した論文の結論に書いている。「順子もの」が正宗  
白鳥に代表される嫌悪感に満ちた「芸術に対する冒涇」という批評（「徳田  
秋聲論」『中央公論』昭和2・2）で排され、「仮装人物」が小林秀雄の「『仮  
装人物』について」（長編小説評『東京朝日新聞』昭和14・1・19-21）にお  
ける「徳田氏の私小説は、尋常な体験文学のレベルを遥かに抜いて了まつた」  
という極め付けの評言で迎えられた、この距離こそが方法としての私小説を探  
る上に重要なファクターになるだろう。この評価の断層に水準を合わせて「仮

装人物」を考えたい。

第四十六回新潮合評会「四月の創作評」（『新潮』昭和2・5）で中村武羅夫は

中村「私生活だつたらどうでもいい。どういふやうな気持ちで生活しようが事実どんな生活をしてゐようが、それはちつとも構はずにゐられるけれども、作品として、斯うして一つのものに纏めて出された場合は、それに就て、物足りないとか、斯うして欲しいとかいふことを言つていゝと思ふ。で、これは（註・秋聲の「女流作家」を指す）僕なんかから見ると、随分浮はつた……つまり作品としての気持ちか浮はつた、偏よつたものゝやうな気がしますね。さういふことに、全体としては不満を感じるのです。」

と、その当時話題の渦中にあった秋聲に投げかけたが、秋聲は「題材を端的に、忠実に、憂鬱な気分を書いたものだから、それが詳しく書け過ぎて、全体的に大きなものがないかも知れんね。」と思ひの他あっさりと応じている。ここにはもちろん話題の恋愛事件の中にある照れもあったろうが、一方に投げ出された素材を「材料がないから書」いたと告白する老獪さも示されている。情景をそのままに書くといった方向が、徒手徒拳で行われてはいなかったのは前述した秋聲自身の方法的模索からもわかるが、それを論理的熟成をさせた彼の言葉、第五十一回新潮合評会「徳田秋聲氏との恋愛、芸術問答」（『新潮』昭和2・10）での発言は注目する必要がある。

徳田「（中略）矢張り心境は心境として置いて、必しも心境にいつも併行して行かなくちや作品ぢやないとは考へられない。随分突つ放して行つてもいゝと思ふ。さういふ作品が余り出来過ぎたんで、ちつと此方の見方が違つたと思ふのだが、わたしの生活なりにいろいろなものがついて来るのですから、差う云ふことに随分興味を感じるのでつひ書かなければならぬと思つて居る。」

ここには語りが次の語りへと波及する効果、言い換えれば瑣末な事象を支える

求心的な構造を持つ語りの本質への興味が吐露されている。中村が挙げた「女流作家」（『新潮』昭和2・4）という作品は、田村俊子を仰ぎ見る先輩女性作家として賛美する愛人栄子（順子）へ曾て俊子と交際のあった作家小森（秋聲）が彼女の思い出を語り聞かせるという内容だが、何かそれが「空恐ろしい不思議な廻り合せ」と思う小森の感慨が描かれている。しかしこの作品はその事を語るためには仕掛けられておらず、二人でその当時話題になったモダニズム映画「彼をめぐる五人の女」（昭和2年日活大將軍作品・田中栄三原作、阿部豊監督、主演・岡田時彦・岡田嘉子・梅村蓉子）の招待券を贈られ、栄子と出かける経緯が骨子となっている。恐らくはそれまでそうした新しい風俗に疎かった小森が、栄子を介在して時代の最先端の部分に触れる喜びが語られる筈であった構想が、田村俊子が話題となって別のコンテクストへとさ迷いこんで行く境目は、結局何の中仕切りもないままに放置され、前出の中村の不満を誘発している。こうした自在さが一種の秋聲の語りの魅力でもあるのだが、コノテーションの位相が低くしか了解されない語り、文壇大家の当時にあっては痴情としか思えない、ジャーナリズムに連動した年下の女弟子との恋愛は作中人物を作家とその愛人に等身大にしか写さず、作品としての自立性に極めて乏しいことが、この作品評価を引き出したといえよう。それは「順子もの」の諸作が共通に持つ特徴であり、それだからこそ「仮装人物」では周到なレトリック、即ちシンタックスの組み替えが図られているというのが私の考えである。（例えば「女流作家」は余分な語りとして「仮装人物」には取り込まれていない）。そしてそこに語りの統御を突き破り、現象の現在性を統辞的に響き合わせる「小説の方法」を、秋聲が獲得していたことが察せられるのである。この身体的時間の抑制が一方に通時性を否定したどこまでも延びていく、＜意識の流れ＞的叙述を生み出した。秋聲のモダニズム理解は風俗のレベルを超えて「仮装人物」に深く刻印された。一見そうした周到さとは遠い、どこまでも伸展していく無秩序な語りの堆積と解されてきたものは、ある意味では縦横に「現代」を読み解くテキストとして、ある操作が試みられていたのである。

### 三 「仮装人物」と「私小説論」

私小説論が浮上するとは、必ずその否定にあったのは私小説の構造を考える上に重要である。そもそも定式化した論理がないとも言及されるし、また私小説の解釈ではなく、日本人の小説概念が違うという場合もある。その発端をなす初めての論理化された私小説論は小林秀雄の「私小説論」（『経済往来』昭和10・5～8）である。ここで小林はなぜ日本文学が「自我の問題、個人と社会の問題を抽象する力を欠いてゐた」かを、「描写と告白とを信じ、思想上の戦ひには全く不馴れであつた私小説の伝統が身内に生きてゐた」からと説明する。著名な社会化された内面という概念を基本に置いた小林の私小説否定の文言であるが、ここに続けて「新感覚派や新興芸術派の文学運動」を「私小説の最後の変種」としているのは注目しなければならない。前年彼は「文学批評論」（『新文芸講座』文藝春秋昭和9・5）で「私小説の正当な本道はルッソー的なものでありますが、日本にはルッソーのやうに、深刻な道を辿る天才はなかつたのです。」と語っているが、この西欧の方法を基盤とする私小説解釈があつて初めて日本の小説批評が成立しているのである。いわば日本における文学的モダニズムの受容を私小説に収斂させる視点と並行して、前述の「『仮装人物』について」での秋聲の＜小説の方法＞への絶賛があつたことは押さえるべきポイントであろう。つまり極私的なディスクールを小説というエクリチュールに変換させる＜叙述の客観化＞の位相の高低、コノテーションのレベル設定の段階が、小説の優劣、あるいは好悪を決定づけていたといえる。その意味で小林にとっては新感覚派や新興芸術派の文体、風俗レベルといった表層でのモダニズム受容は評価できなかったものであり、それに続く新心理主義に代表される＜意識の流れ＞にはある共感を示すことが可能であつたのである。

ここで私はそうした二十世紀文学の方法を意識的に秋聲が獲得したなどと言うつもりは全くない。事実彼はその動向に興味を感じてはいなかったし、理解もしていなかったと思う。ただ、日常への不安や懷疑、あるいは存在を疎外する力への認知、通時的な意識、歴史観を希薄にする時間の現在性など、共時的



に感知される二十世紀が秋聲の前に投げ出されていたのは事実である。彼はそれを十年前の恋愛事件をクロニカルに語る装いで、回想が次の回想を倒叙的に連鎖させる掌中の技法を駆使して、その現在を語った。ここには既に色褪せた嘗てのスカンダルが、「順子もの」に見られた制動的表現を脱却して、同時代を総体化した意識の領域の開示に到達していることが読み取れる。それはまさしく小林が指摘する高次のコノテーションを招致するエクリチュールに成り得ているのである。極致的な私小説という呼称がなされながらも、そこには明らかな方法への意識が介在し、同時代を感知する欲求が示されている。その強靱な作品の牽引力が今もなお我々を圧倒してやまないのは、実のところ久米から小林に至る私小説論の増殖的成長を共に歩んだ秋聲の眼が働いていたのであり、敏感にその真意を探る職業作家の態度が「順子もの」から「仮装人物」への道を開いたといえよう。「仮装人物」連載途上の秋聲が、執拗な白鳥の秋聲批判に対して書いた文章の一節は示唆的だ。

私などは自分の身の日常茶飯事でさへも、完全に解つてゐるか何うか疑はしい。況して書くこととなれば、尚更である。ただ尤もよく解つてゐると思はれる事から書くより外はない。

（「文芸雑感－正宗氏へお願い－」『東京朝日新聞』昭和12・2・6）

この逆説的な口吻には、むしろ私小説という方法に自己的方法的拠点の有効性を獲得した秋聲の姿が見いだされる。私小説という方法で発見された秋聲の身体と意識の探究は、結果においてモダニティ―＜現代性＞の相貌をあらわにした。「仮装人物」はそこにおいて二十世紀の＜小説＞と成り得たのである。

#### 討議要旨

ミコワイ・メラノヴィチ氏から、結局『仮装人物』は私小説なのかどうか、もう一度発表者の考えを聞かせて欲しい、との要請があった。発表者は「私小説というものが、私小説論で決定された定義によるものであり、その中で『仮装人物』は私小説の最高傑作とされてきた。自分としてはそういった枠組みをはずして考えたい。この作品を私小説という形で言うて行くのは無理があるのではないかと考えている」と答えられた。