

無技巧主義者のレトリック

——田山花袋と「描写の時代」の再検討——

永井聖剛

はじめに

高見順は「描写のうしろに寝てゐられない」(一九三六年五月、「新潮」)において「描写に対する今日的な懷疑」を表明した。このときの高見が自然主義的な文体を念頭に置きながら論じていたことは、「田山花袋一派の自然主義作家が描写万能を唱へ、なんでもかんでも描写だと言つた」という言い方からしても明らかであるが、それにしてもどうしてこのときの「描写」あるいは「自然主義」が「田山花袋」によって代表されなくてはならないのだろうか。

これはあまりにも初歩的な疑問であるというべきかもしれない。なぜなら自然主義の代表的な描写論である「平面描写」を提唱したのが田山花袋だからである。周知のように花袋は、『生』における試み^{〔一〕}(一九〇八「明治四二」年九月、「早稲田文学」)で「客観の事象に対しても少しもその内部に立ち入らず、又人物の内部精神にも立ち入らず、たゞ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝの現象をさながらに描く」ことを提唱していた。ところが、花袋の発言を辿っていけばすぐに判るように、私たちの文学史的理解どおりの、いわゆる外的焦点化(あるいは内的焦点化の禁止)としての「平面描写」は、花袋の《描写》概念の核心ではけつてなかった。花袋によれば「立体を描き始めるには、卑近な平面描写から始めなければならぬ」^{〔二〕}。したがって「平面」は斥けられるべきものであつたはずであるが、この主張はほとんど顧みられることなく、分かりやすい「平面描写」というイメージだけが一人歩きし、いつしか自然主義の描写論を代表する花袋の描写論という安定した像を持つようになった、というのが実情であろう。自然主義の文学論はとかく単純な二項対立の枠組みの中で把握されやすい。曰く、技巧／排技巧、主観／客観、理想／事実、叙述／描写……。つまり「平面描写」とは、これらの前項を束ねるための役割を担ってきたわけで、であるがゆえにそれは、何よりも単純化されていて、安定した概念を提示するものでなくてはならなかったのだ。だがはたして、ここで自明視されているような安定した「自然主義」の文体、あるいは「平面描写」はほんとうに存在するのか。

たとえば、田山花袋は明治三十年代に一貫した写生文批判を行っている。そもそも花袋にとつて「平面的」という形容は写生文に付されるものであり、小杉天外らの「まるで画家が画を描くやうに只外面のみを描いて」^{〔三〕}いる写実主義と同じように、乗り越えられるべき対象だつた。しかし、従来の自然主義理解では、花袋が写生文を攻撃しなくてはならなかった理由や、「平面描写」と「写生」との本質的な差異を説明することはで

きなかった。それは、「只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写するを可とす」^[3]という「写生」の思想が、一見したところ、「平面描写」と何の相違もないように見えるからである。ちなみに江藤淳によると、この写生文こそ「一種透明な記号」を指摘した文章実践であり、「リアリズムの源流」にほかならなかった。^[4]だとしたら、執拗に写生文を批判する花袋の〈描写〉に、透明な媒体としての自然主義エクリチュールの成立を求めることは、はたして適当なのだろうか。

本研究に収めた論考の底流にあるのは、「自然主義」、ことに田山花袋の「平面描写」を、エクリチュールと文学史の〈零点〉に据えつつ文学史を構想してしまうような無意識への懷疑である。この問題意識を貫徹させるために本研究では、次の二つの方針を用いることにした。(1)座標の〈源流〱零点〉を「写生」にずらし、そこからの距離によって〈描写〉なる概念を測定する。(2)〈描写〉の生成経緯を、明治三十年代からの連綿としたリアリズム文体の推移の中で動態的に把握する。なお、(1)について補足しておけば、こうすることによって、自然主義を〈零点〉に置く文学史記述が陥りがちだった「自然主義の単純化」と同じ轍を踏む危険性を、本研究も抱えることになるが、このことによつて新たに見えてくるものの方を重んじたい。(2)は、〈描写〉を明治四十年代特有のトピックとして見做しがちな研究動向の外部に出るための方策である。従来『生』に於ける試み^[5]や「描写論」などの評論を中心として整理されることの多かった評価の軸を、意識的に小説の語り本位のものへとスライドさせることによって、新たに見えてくるものを拾い上げることを心掛けたつもりである。

第一章 歴史認識としての自然主義

——文学史の田山花袋／田山花袋の文学史——

第一章では、自然主義前夜の花袋の文学史観に焦点を当て、時代遅れの感傷的な浪漫詩人がいかにして文学史の最前線に登録され得る舞台を用意したのかを明らかにする。

「吾れ等は既に此の写実主義に飽きたり」と述べたのは長谷川天溪「幻滅時代の芸術」(一九〇六「明治三九」年一〇月、「太陽」)であったが、島村抱月も「小説界(小説界の俯瞰図)」(一九〇七「明治四〇」年三月、「早稲田文学」)の冒頭、「最近の新現象として一部の勢力となり来たりしもの」として「自然派を以て目せらるゝ一派」を挙げ、それが「在来の写実派の傾向に嫌らずして、その上に一步を進めんとするものであるはいふまでもない」という歴史認識を提示している。これらは「写実主義から自然主義へ」という欧州文学史が辿った進化の範型を用いての、自然派側からの明治文学史の分節^[6]意味付けにほかならなかった。

さて、田山花袋の文学史記述がもつとも盛んだったのは、日清戦争後の世界同時性を実感できる空気の中心、欧州文学史を普遍的なものとし、それに対置されるべき日本文学史を発見^[7]編纂しようとする気運の高まっていた時期のことであった。ただし、日本文学史の編纂はいまだ模索期で、欧州と日本の文学上の発展段階をイコールでつないでみせるような論理を見出せずにいた。そんな中、自然主義こそが欧州の現在と日本の現在とを無前提に結びつけて見せ、それが歓迎されたのだった。博文館の週刊雑誌「太平洋」に断続的に掲載された田山花袋の「西花余香」(一九〇一「明治三四」年九月^[8]翌年九月)は、まさにそうした役割を担った先駆的な文学史記述にほかならない。その影響力については、近松秋江の証言がある^[9]。

いわゆる『野の花』^{〔7〕}論争の時期の作家、田山花袋は、文壇の最新潮流とはまったく無縁であること（不器用だが誠実な美文作家、紀行文作家であること）によって、逆にその存在意義が確認されるような位置にいたようだ。しかし、花袋はこの文学史記述によって、日本ばかりか欧州の文壇情況すべてを掌握する超越的な視座を獲得し、さらに、自作『野の花』をも自然主義に収束する文学史の中に分節してみせたのであった。『野の花』論争は、そのような自己の歴史化＝権威化の営みとして読み直すことができる。

自然主義と歴史記述とを切り離して考えることはできない、というのが本研究を貫く基本的な考え方である。特に、田山花袋の場合、その文学史記述者としての影響力の大きさは折にふれて言及されこそすれ、その歴史記述の実態と、それによって「物語られる田山花袋」とがいかなる相補的関係にあったのかはほとんど論じられてこなかった。しかし、次章以降でも明らかに becoming していくように、〈写生・写真〉を批判し、それを超えた場所における立ち位置を設けようとする花袋の歴史記述のレトリックは徹底している。そして、彼の〈描写〉概念もまた、こうした歴史観と密接にかかわるかたちで形成されていくのである。

第二章 田山花袋における三人称文体の獲得

——江見水蔭「十人斬」と田山花袋『重右衛門の最後』——

田山花袋の回想によれば、『重右衛門の最後』（一九〇二〔明治三三〕年五月、新声社）の題材は、「明治廿七年の夏、彼自身が「目撃した事実」^{〔8〕}だった。それを、当時硯友社内でもっとも親しく交わっていた江見水蔭に話したところ、興味を持った水蔭が「十人斬」『春夏秋冬』一八九四〔明治二七〕年九月、博文館）という作品にした。ただし、花袋はそれに「満足が出来なかった」という。この不満が、花袋に後年『重右衛門の最後』を書かせたのだった。本章は、ともに探訪者の体験を介して語られる二つのテキストの、現地での物語の採集とその報告の仕方の相違、そしてそれによって現れてくる〈事実〉の質の違いを、同時代の〈事実〉をめぐる諸言説との関連のもとに俯瞰しようとするものである。

江見水蔭「十人斬」には、いまひとつのプレテキストが存在する。それは、一八九三〔明治二六〕年六月に河内・水村で起こった「河内の十人斬」と呼ばれる事件と、その事件をめぐる物語である。この事件報道のレトリックと水蔭の「十人斬」とを比較すると、水蔭のテキストの〈事実らしさ〉構築の特徴がはっきりと浮かび上がってくる。まず「河内の十人斬」をめぐる新聞記事の特徴であるが、それは、(1)十人の斬殺という結末を見据えたうえで、この残酷な結末を必然とするような「過去」が、噂・証言・推測・断定などあらゆる情報を総動員しつつ編成される。(2)噂・証言・推測・断言など、諸言説の間の信憑性の位相の違いはいったん等閑に付され、取捨選択され、しかるのちにもっともらしく地均しされた「ひとつの物語」が作られる、と要約される。これらが事件の「当事者の声」を抑圧しながら成立しているのに対し、水蔭の「十人斬」は、徹底的に「当事者の声」であることを貫くことを以て〈事実らしさ〉の担保とする。このとき探訪者は「十人斬」の主人公・平助の〈自己言及の物語〉を引き出し、相槌を打つ役割を担う。ただし、水蔭「十人斬」の悲劇とは、平助が〈自己言及の物語〉を紡ぎ出す過程でおのれの身体に染み付いた傷痕を呼び覚ましてしまい、そのことがきっかけで凶行に及んでしまったことだった。いわば、物語が身体に敗北したのだ。

「十人斬」に満足できなかった花袋が書いた『重右衛門の最後』は、逆に、新聞報道のレトリックを思わせ

る方法で自然児・重右衛門を物語っていく。探訪者である「なにがしといふ男」は、その気になりさえすれば本人から本心を聞くことができるにもかかわらず、徹底して重右衛門との間に隔たりを設け、傍観者であることを貫徹する。そしてその代わりに、「友の言葉やら、村の評判やらから総合して」重右衛門の物語を編成していくのだ。またその過程で、この「男」は、本来知り得ないはずの重右衛門の内面までも、さも「事実らしく」作り上げてしまう。徹底した重右衛門への隔たりが、逆に、重右衛門への同一化、すなわち心中思惟の代弁までも可能にするのだ。田山花袋における言文一致・三人称文体の獲得まではあと一歩である。

相手の立場を重んじ、親身になって話を聞く態度。そして、対象から距離をおき、自分の存在を悟られることなく、徹底して傍観者を決め込む態度。对其他者の倫理の点からいえば前者に理があるのは明白だが、どちらが「自分に納得できる物語」をドラマティックに仕立てることができるだろうか、と考えてみれば話は別である。あくまで傍観し、噂の収集や観察を重ねるからこそ、(いい意味で、無責任に)あたかも当事者が思っていること・語っていることであるかのような言葉を作り上げ、それを当事者のしぐさや表情、行動に関連づけ、ひとつながりの物語として編集し語ることができるのである。『重右衛門の最後』が「なにがしといふ男」に担わせた役割とはまさにそれだった。彼は、重右衛門から「声」の所有権を剥奪し、噂や伝聞、観察、推測といった「物語」からなる、イメージとしての重右衛門を自在に物語る任務を与えられ、それを遂行した。そして一方、それとはまったく対照的だったのが「十人斬」の「旅の者」フィールド・ワーカー「詩人」の方法だった。彼は平助の物語を尊重したために「自分の納得できる物語」を貫徹することができなかったのである。

このように、田山花袋の画期となる作品であり、また、「前期自然主義」の代表作ともいわれる『重右衛門の最後』が達成した境地とは、これまで文学史で指摘されてきたものとは違う意味での「傍観」——傍観すること以外側から描くのではなく、傍観すること以外側からも内側からも描く——がもたらしたものだ。ただし、《他者の物語》の抑圧に基づく『重右衛門の最後』的な物語行為は、「十人斬」の平助が垣間見せてくれたような《物語の干渉を拒む身体》の可能性を以後のテキストから封印してしまうことも意味していたはずである。

第三章 経験と伝聞

——『重右衛門の最後』と『遠野物語』における《事実》の語り方——

周知のように、柳田國男は『遠野物語』(一九一〇「明治四三」年六月、聚精堂)序文において「要するに此書は現在の事実なり」と述べ、同時代の経験主義的なリアリズムの風潮へのあからさまな疑義を呈した。本章の目的は、その《事実》構築の機構を、あえて「柳田の経験」という観点を導入し、さらに同時代のリアリズム・テキストと比較しながら再検討することである。主たる比較の対象は、当時多く用いられていた額縁小説(これは、まさに《経験》を担保にそのリアリティを獲得する方法である)の形式を用いた田山花袋『重右衛門の最後』である。

さて、前章でも考察したように、『重右衛門の最後』の方法とは、現地に赴いたおのれの足跡と体験を物語り、参与・観察の身振りをテキスト上に痕跡として振り撒くことでそれを《事実らしさ》の担保としつつも、一方で、そこで採集しえたはずの直接的な情報をあえて限定し、間接的な情報のパッチワークを通してひとつ

の物語を編成するというものだった。語り手である「なにがしといふ男」は、もともと「伝聞」でしかなかったものを「経験」の位相に限りなく近接させるようなレトリックを用いていたことになる。

いっぽうの『遠野物語』はどうか。「この類の書物は少なくとも現代の流行に非ず」(『遠野物語 序文』)と述べるときの柳田國男が、当時の文壇で主流だった素朴實在論的な「事実」認識に対して批判的であったことは間違いない。しかし、にもかかわらず、「現在の事実」を表象する『遠野物語』の文体は、ある物語を継承してきた何層にもわたる匿名の語り手たちの知覚(発見・気付き)が、あたかも物語の語り手自身の知覚であるかのように綴られたものであった。作中人物のものとも語り手のものとも取れる話法を多用することで、『遠野物語』は、佐々木喜善からの聞き書きというひとつの陳述のレベルを消し、さらに読者を作中人物の「いま・ここ」へと誘う。つまりここでもまた、もともと「伝聞」であったものを「経験」であるかのように装うレトリックが見出されるのだ。こうして『遠野物語』という孤高のテキストは、『重右衛門の最後』というきわめて近代的なリアリズム・テキストと近接することになる。

『遠野物語』と『重右衛門の最後』で二人が試みたことは、「経験」と「伝聞」という密度の異なる情報を、その密度の違いを気付かせないように埋めながら「事実」を構築する、ということにほかならなかった。そしてそれは、写生文に代表されるような、明治三十年代的なリアリズムの方法を乗り越えるための試みであったのではないか。この二人はともに写生文を(程度の差こそあれ)肯定的に評価していたが、リアリズムの手法としての写生文の要諦は、参与・観察する語り手(体験する者)と読者(追体験する者)とが均質に結ばれる点にあった、といえる。逆にいえば、写生文には「経験」はあるが「伝聞」はない。写生文は「伝聞」を排除することで、情報の密度を均一にすることができたのだ。

写生文的な「経験」が、生きられた空間と時間によって持続する物語世界を構築しやすいのに較べると、「伝聞」は無時間的で具体的な場を持たない点に特徴があるといえよう。おそらく、柳田は「山人」や「他界」を紹介して間接的に「日本」の同一性を物語るために、花袋は三人称によって語られる抽象的な物語空間を獲得するために、この「経験」と「伝聞」を接続させる技術が必要としていた。両者にとって重要だったのは、「経験」をテキスト上に顕在化させて「事実らしさ」の担保としつつも、実際はそれをほとんど機能させず、性質的には「伝聞」の時空に近い、無時間的で抽象的な世界を語りつつ創造していたということである。もちろん、本人たちがどれくらい意識的にこれにあたっていたのかを測定することは不可能だし、「事実」とはいってもそれぞれのテキストのめざす方向性は大きく異なっていた。言文一致と文語という大きな相違もある。しかし、「伝聞」を「経験」に接続するという表現上の課題を共有していたという点で、両者はやはりこの時期に現れるべきテキストだったのである。

第四章 〈美文〉と〈小説〉

——田山花袋の〈小説〉認識について——

自然主義作家としての位置を名実とも確かなものにするために、花袋は〈写生・写実〉を乗り越えるのと同じ時に、自らの〈美文〉的な資質と定評も克服していかなくてはならなかった。本章では、花袋のなかで〈美文〉がいかに相対化され、克服されていたのかを「蒲団」(一九〇七[明治四〇]年九月、新小説)に至るまでのい

くつかのテキストの分析を通して明らかにしてゆく。

『重右衛門の最後』の結末、語り終わった「なにがしといふ男」は感極まって「諸君、自然は竟に自然に帰った!」と叫んだ。これは、ツルゲーネフ『獵人日記』にちなんだ語られ出した物語が、結局、話者の感傷に収束してしまった、いかにも花袋的な結末であった。ちなみに、その前年に書かれた『野の花』の結末も「悲しいのは運命!」であった。つい「運命!」とか「あはれ!」と叫び、涙してしまふ、これが当時の花袋の限界であつたとしたら、「悲劇?」(一九〇四「明治三七」年四月、「文芸倶楽部」という題名のテキストに、そうした傾向からの脱却の傾向を読み取ることができよう。それは一言でいって、これまで決して付されることなかった「?」が「悲劇」という花袋的語彙に付されたことに現れている。花袋においてここではじめて、ある事件を「悲劇」として誇張的に表象・伝達しようとする主体と、同じ事件を「悲劇」であるとは思えない主体との、両者のアイロニカルな〈対話〉が明確なたちでテキスト化されたのである。

主人公の〈感傷癖〉を誇張し、滑稽化しようとする志向性は、〈美文〉の時代の終焉を宣言した『美文作法』(一九〇六「明治三九」年二月、博文館)に明確に示されている。たとえば花袋は、「煩悶と言ふことが、美文を作る上に甚だ必要である」と述べる。「煩悶と言ふことは、青年には必ず伴ふべきもので、大抵な人にはこれが無いものはな」い。しかし、この「情緒時代、憧憬時代」は長く続かない。「この時代には只々あこがれて、もだえて、恋して前のことも後のことも知らず、夢に夢を見て居るやうなものであるが、一たび此天地を出ると、常識の翼、智力の翼が逸早くその空地を占領して、今まで住んで居た境のいかに夢に似たるかに驚くのである」。これに続けて、花袋が「此の煩悶、空想、神経過敏を一步進めると、誇張になる」と述べていることに注目したい。おそらくこのとき、花袋は、おのれの感傷癖(悲哀・憂鬱・煩悶)を有効活用するための方法を見出していたであろう。それは、〈美文〉的な要素を「誇張」して〈小説〉にするという方法にほかならない。いわば〈美文〉のパロディ化である。

『美文作法』には、「嗅感と触感とは是非美文に入れて欲しい」というくだりもある。「手を握る(触感)といふことが甚しく、其恋を増さしむる動機になるし、衣服のかをり肉のかをりを嗅ぐ(嗅感)といふことが益々胸をときめかせる材料となる」からである。そういえば、「蒲団」の美文作家・竹中時雄はテキスト冒頭から「かをり」に胸をときめかせ、自己を統御できなくなっていた。「ハイカラな底髪、櫛、リボン、洋燈の光線が其半身を照して、一巻の書籍に顔を近く寄せると、言ふに言はれぬ香水のかをり、肉のかをり、女のかをり――書中の主人公が昔の恋人にファーストを読んで聞かせる段を講釈する時には男の声も烈しく戦へた」。また同様に「少女病」でも、「臭感、触感」は美文作家・杉田古城を「愉快」にし、前後の見境をつかなくさせていた。

〈美文〉あるいは〈美文作家〉のパロディという見地からすると、「臭感、触感」をめぐるこれらの用例には、あきらかに一貫性が認められる。「少女病」と「蒲団」にうかがえるのは、時流から外れた美文作家たちの紋切型ともいうべき思考や行動のアクセントや無意識のイデオロギーの強調と反復である。そして、そのパロディ的な様式化の試みは間違いない同時代読者に対して通じていた形跡が認められる。しかし、これらの過剰さが喚起するはずのユーモアは、周知のように、赤裸々な告白を読もうとするモードによって完全に抑圧されてしまった。一九〇九「明治四二」年二月の「早稲田文学」の「推讀之辞」は、「痛切化」「深奥化」を新派の作品の鍵概念とし、そのもつとも進んだものとして花袋の「蒲団」を挙げ、同号の「明治四十年文藝史料」は『蒲団』は自己を大胆に告白せるものとして大いに文壇の視聴をあつむ」と史的な位置付けを行った。お

そらく花袋は、こうした評価のされかたに戸惑いを感じていたはずである。

さて、そこで花袋はどうしたのか。一方では、与えられた自然主義作家のイメージをみずから引き受け、『生』に始まる三部作を、藤村『春』がしたような〈自己の歴史化〉という方法で書き綴り、文壇内での地歩を固めることになるだろう。また一方では、『蒲団』で理解されなかった『離れた形』を、より明瞭な形でテキストに構造化する方法を模索し、それを『田舎教師』や『縁』などで具現させ、やがてそれは〈観照〉の境地と呼ばれることになるだろう。

第五章 「無技巧」の修辞学的考察

——田山花袋の文体練習と修辞学の動向をめぐって——

田山花袋『憶梅記』（二九〇一「明治三四」年二月、文芸倶楽部）には、場面に内在する視点人物の設定、郊外の秋の風景、楢林の中の小路、日差しを遮る気まぐれな雲、がらがらという空軍の音、そして、私語くような物音などの特徴的な言葉の用い方など、國木田独歩『武蔵野』（初出「今の武蔵野」、一八九八「明治三二」年一月、國民之友）・二葉亭四迷訳・ツルゲーネフ『あひゞき』（二八八八「明治二二」年七月八月、國民之友）の文体の、露骨ともいえる模倣^{スタディ}文体練習をみることができる。

一般に、二葉亭訳『あひゞき』が独歩・花袋らに与えた影響は、表現位置としての「いま」「ここ」の発見、そして「譬喩や修辭の排除」であるといわれている（杉山康彦『ことはの芸術』、一九七六年三月、大修館書店）。たしかに独歩や花袋の新しい文体からは、隱喩的な認識が排除されていることがつづさに確認できる。ただし、隱喩の排除がそのまま「譬喩や修辭の排除」や「ありのままの模写」につながるのかということに関しては留保が必要だろう。というのも、「あひゞき」も「武蔵野」も「憶梅記」も、これらいずれもが基調としている外界認識の形式は、換喩的なものにほかならないからである。つまり、独歩・花袋らは譬喩を排除したのではなく、^{メタファー}隱喩とは別の譬喩体系に移行した、と捉えるのが適当なのである。

たとえば、一本の木や枝の様子を記述して落葉林全体の様子を言い表すのは「全体一部分」または「入れ物―中身」の換喩であるし、木の葉がそよぐのは微細な風が動いたことを、林の中がぱつと明るくなるのは雲間から陽光が差したことを表す「原因―結果」の換喩であることになる。林の奥で物音がしたのを「多分葉が落ちたのであらう、武蔵野には栗樹も随分多いから」（『武蔵野』）と推理するのも同類の認識である。つまり、「武蔵野」や「憶梅記」の言述は、換喩的認識による言表を時間的順序にしたがって連ねたものであった。

今日の文学史把握では、「露骨なる描写」^{「10」}の訴えや「論理的遊戯を排す」^{「11」}といった声に圧されて、文飾を以て美となすような文学の潮流は（たとえば泉鏡花に代表されるように）壊滅的な打撃を受けたというように整理されるのが通例である。ただし、こうした見取り図は、自然主義文学者たちの声高な排技巧・因襲打破のスローガンがはたして同時代のレトリック研究の急所をきちんと撃ち得ていたのか、という大切な問題を等閑にしているといわねばならない。そして、結論をいえば、自然主義者たちのスローガンは同時代のレトリック研究を正當に斥けるだけの論理は持ち合わせていなかった、ということになる。本章では、そのことを同時代のレトリック研究の集大成である島村抱月『新美辞学』（二九〇二「明治三五」年五月、東京専門学校出版局）、および五十嵐力『新文章講話』（二九〇九「明治四二」年十月、早稲田大学出版部）などの言説を参照しながら検証した。

抱月は述べる。「言語と思想との相応する場合は、言語が章を成したる時に限る。此の場合にありては、思想即ち言語にして、言語即ち思想なり、内容と外形とは分かちて言ふべからず。是を辞と称す。つまり「辞」を構成するところの「人間の思想」と「声音若しくは字記」の二つの要素は分かちがたく結びついていて、「声音若しくは字記」以前の何ものかは存在しないというのだ。こうした形相一如の認識に立つとき、花袋らが大前提としていた「自然・ありのまま」と「鍍されたもの」という、言語化以前／以後の二元論に基づいた批判の矛盾がレトリックそのものに向けられることは不当であつたはずである。そして、抱月の主張を継承しつつ、排技巧を唱える自然派への攻撃の姿勢をさらに明確にしたのが五十嵐力『新文章講話』であつた。ただし、五十嵐が攻撃的な姿勢を取らなければならないほど、排技巧のムードはもはや動かしようのない支配的な認識になつていたのであつた。

さて、田山花袋のリアリズム観を「隠喩から換喩へ」という変節の中で捉えたとき、花袋の「象徴主義」「印象主義」への関心がたいへん理に適つたものであつたことが判る。たとえば花袋は、「印象主義は客観の文藝である」¹²、「主観を要することが客観を要するやうに重要であるにも拘らず、猶且つ客観の文藝である」という。純客観主義的な見地からすれば、これはいかにも晦渋な物言いであり、ほとんど矛盾にしか見えないが、同じ文章の次の箇所を見れば、その言わんとしていることが了解される。「ゴンクールの小説の省略に富んで居るのは有名である。眼に領略した処だけを、点でも打つやうに、ボツボツ書いてある。主人公のボンヤリ歩いて居る所などを十行ばかり書いて、それで一章になつて居るところなどもある。かと思ふと、ある行為を一寸刷毛で塗つたやうに粗く書いて済まして置くこともある」。要するにこれは、換喩による全体の暗示、すなわち「象徴」にはかならない。眼に見えるものを書くという位相においてこの表現は「客観」であるが、「全体」から「部分」を抽象する位相においてこの表現は「主観」的なのである。

このような地平に達したとき、あらためて当時の花袋にとつての「描写」理念が、単なる外面描写の提唱などではなく、花袋的な「象徴」的手法の説明であつたことが理解されよう。この時期の花袋の、自然主義の典型を示すような客観描写の提唱と象徴主義への傾倒は、一般に、矛盾あるいは対立・葛藤しているものと理解される向きがあつたが、彼にとつて、この両者を矛盾なく結びつけるものが〈描写〉だったのである。

第六章 写実から描写へ、平面から立体へ

——明治三十年代の写実表現と田山花袋——

一般に、田山花袋の〈描写〉は、素朴实在論の立場に立っているものと理解されている。もちろんそれは、彼が平面描写の提唱者として記憶されているからであろう。また、紀行文作家としての資質とキヤリアが花袋を客観描写に向かわせたのだとする論調にも、〈描写＝素朴实在論〉の定式は色濃く出ている。しかし、明治三十年代以来のリアリズムの水脈のうちに彼の思想を置いて眺め直してみると、そのような見方が必ずしも妥当なものとはいえないということが分かつてくる。本章は、〈写生〉〈写実〉〈スケッチ〉など、明治三十年代のリアリズムの試みの下流に田山花袋の〈描写〉を置き、この概念の生成過程を辿るものである。

明治三十年代は「写実」の時代であつた。この時代の一道標となる國木田独歩「武蔵野」の初出一八九八
〔明治三二〕年一月―二月、単行本の発刊は一九〇一〔明治三四〕年三月のことであつたが、まさにその同時代

において、同時発生的にいくつかの〈模写〉の試みがなされているということは注目に値する。正岡子規が「叙事文」（一九〇〇「明治三三」年一月―三月、「日本」）のなかで、「写生・写実」を提唱したのが一九〇〇「明治三三」年、小杉天外が「写実小説」^{〔13〕}を発表するのも、島崎藤村が小諸で「スケッチ」のスタディを始めるのも同年のことである。

ところで、これら「写生」「写実」「スケッチ」には、記述主体の位置の明示と、そこから知覚されるものの記述、という共通点がある。つまり〈写生・スケッチ〉は、まさにその名の通りに、画家の景物に対する身ぶりを文体上に顕在化させることによって、その記述の客観性を獲得しようとしていたのだ。そこで記述されたものは、観察者の（視覚を中心とした）認知のもとで編成される図像であり、その特質として、〈いま・ここ〉における一回的な観察行為の所産である風景が、まるで写真やリアリズム絵画のように、それとは異なる時空においても反復して、しかも均質的に受容可能なものとして受け止められるという役割も担っていた。要するに〈写生・スケッチ〉は、現実の複製としての機能を要請されていたのである。

この、現実の複製としての〈写生・スケッチ〉は、事実らしさを支える要件として〈精細さ〉を重んじていた。たとえば子規は「叙事文」で次のように述べている。「作者若し須磨に在らば読者も共に須磨に在る如く感じ、作者若し眼前に美人を見居らば読者も亦眼前に美人を見居る如く感ずるは、此の如く事実を細叙したる文の長所にて、此文の目的も亦読者の同感を引くに外ならず」。こうした志向性は、「ホトトギス」の写生文募集の文章にも如実にうかがうことができる。また、「二葉亭四迷は写生文のことを、表現主体と対象との間にある「窓硝子に描るものを描く」^{〔14〕}ことに見立て、「何を描すにしても、目に映るものを、何もかも悉く書く必要はなかるう」という苦言を呈している。要するに〈写生〉においては、この「窓硝子＝平面」に投影される情報^{〔15〕}が細かければ細かいほど、また、情報量が多ければ多いほど、それはまるでキャンバスを細い筆致で埋め尽くす写実画のように、事実をありのままに写したものと認められるのだった。

* * * * *

田山花袋の〈描写〉が〈写生・スケッチ〉と異なるのは、この〈精細さ〉への信仰の度合いにおいてである。花袋は〈描写〉を定義して次のように述べている。「描写といふことは、観察したことに適当なる文字を当嵌め、その調子――軽いつか重いつか、可笑いつか、悲しいとか――をその事件人物に従つて顕す方法であるが、この調子を合せるといふことは実に至難中の至難である」^{〔16〕}。たとえば、「蒲団」の視点人物・竹中時雄を思い浮かべてみよう。彼の「視点＝調子」に合わせて描き出される物語世界は〈精細さ〉を欠き、時代遅れの美文作家の、明らかに偏向したまなざしに支えられている。つまりここには、リアリズムが対象の正確な複製でなくてはならないという観念がきわめて稀薄なのだ。そこでは、「精」「密」「細」に代わり「疎」「偏」「欠如」という主題が浮上してくるようになるだろう。かくして、〈描写〉は〈写生・スケッチ〉との関係性において、おのれを異化することになるのである。

「自己研究も甚だ必要であるが、世の中には自己のやうに生活して居ないさまさまの人間がある。一々違つた心持を持ち、一々違つた行為をして居る。これ等の人生の実に迫るには、一々細かい行為の観察、事象の研究から其の深い処に入つて行かねば駄目だと私は考へ出した」^{〔17〕}。花袋は、自らが傍観者の傾向を抱くようになった経緯を、右のように説明している。彼の傍観者の傾向は、一般に、反硯友社・反美文的な文脈で捉えられることが多いから、反写実主義的な立場としての傍観者の態度というのは意外に思われるかもしれない。しかし花袋にはまちがいないく、作者（語り手・作中人物・読者の三主体が共感することによって得られる〈写生・

スケッチ的な世界が平板きわまりないものに見えていたはずである。重要なのは共感ではなく感覚のズレの方にほかならない。その具体的な様相を「蒲団」を例に簡単に確認しておきたい。

夏の日はまだ暮れ懸かっていた。矢来の酒井の森には鳥の声が喧しく聞える。何の家でも夕飯が済んで、門口に若い娘の白い顔が見える。ベースボールを投げて居る少年もある。官吏らしい髭の紳士が庇髪の若い細君を伴れて、神楽坂に散歩に出懸けるのにも幾組か邂逅した。

これは「蒲団」および同時期の花袋テキストに頻出する描写の典型である。つまり、語り手のものか作中人物のものは判然としないが、ある主体の視覚によつて捉えられた事象が描出されていくという手法の言述である。見ての通り、この「発見・気付き」を重ねていく文体は〈写生・スケッチ〉のそれに酷似しているが、これを「主観か客観か」「描写か叙述か」という二者択一的な基準をもつて評価することはいちじるしく不都合である。

引用文は地の文であるから、これは、文法的には語り手による客観的な物語の場面状況の記述とみなすべきという理屈になるが、しかし、意味論上はこれを主人公竹中時雄の知覚の言表行為とすることもできる。なぜなら、すでに読者はここに至るまでの文脈において、竹中時雄が若い女性に対して「空想を逞う」する「調子」の持ち主であることを知っているからだ。しかもこの引用部分は、恋敵である田中の上京を知った竹中時雄が、酒に酔った勢いで横山芳子を姉の家から連れ戻そうと外出した場面であるから、その酔った視界に「若い娘」や「若い妻君」を連れた紳士の姿などが飛び込んでくるさまを記述しているものであると判断するのが自然であろう。時雄のまなざしは酩酊状態の混沌とした視覚世界のうちから若い女性ばかりを分節し、彼女らを中心に世界像を造形しているのだ。彼のまなざしに感じられるのは、透明さや精細さというよりはむしろ不透明さ、あるいは肌理の粗さである。

①中根坂を上つて、士官学校の裏門から佐内坂の上まで来た頃は、日はもうとつぷりと暮れた。白地の浴衣がぞろぞろと通る。煙草屋の前に若い細君が出て居る。氷屋の暖簾が涼しそうに夕風に靡く。②時雄はこの夏の夜景を臚げに眼には見ながら、電信柱に突当つて倒れそうにしたり、浅い溝に落ちて膝頭をこいたり、③職工体の男に、「酔漢奴！ しつかり歩け！」と罵られたりした。

語り手の目には中根坂から佐内坂に至る風景はどう映つたのだろうか。それはテキストからは知り得ない。なぜなら語り手はあえて自分の見方を示さないで、時雄というある一箇所に限定された視点から見た光景だけをテキストに示しているからである。テキストに展開される「この夏の夜景」は、「時雄」の「眼」に映つたものにほかならない。しかし、これを両者の癒着や感情移入ととるべきではない。あくまで「焦点化」の問題として捉えるべきであつて、ここには時雄の「調子」が刻み込まれているのだ。

《描写》では、たとえ語り手の視点と作中人物の視点が重なり、癒着しているかのように見えることがあつても、それはレトリックとしての情報限定の問題として考えるべきである。最初、語り手は、作中の竹中時雄の徘徊行為の「いま・ここ」にすり寄るかたちで、彼の知覚に準じた世界像をそのままテキスト上に「再現」していた（傍線部①）。しかし語り手は、その「作中人物Ⅱ語り手」という情報を限定した状況をいつまでも持続させておらずに、さりげなくそこから身を引き、竹中時雄を過去時制において対象化し（波線部②）、さらに作中他者（職工風の男）との関係性のうちで相対化してみせる（波線部③）。《描写》が企図するところは、おそらくこうした、同一状況をめぐつての作中人物と語り手（あるいは他の作中人物）の見方のズレを基盤とした作中人物相対化の機構を構築することであつた。

作中人物は物語内現在の「いま・ここ」において、現前しつつある知覚的体験を不可避的に主観的・感情的に捉え言語化してしまう。つまり、視点人物はそもそも不自由であり、なおかつ過ちや、すいのである。おのずとその観察行為は、そのつど瞬間的であり、そのつど情動的になる。そこに働くのは、狭さの原理であり、偏りの原理であり、有限性の原理である。そして、この一点において、花袋の〈描写〉観と、岩野泡鳴の一元描写論は、かなりの接近を見ることになるだろう。

* * * * *

技巧を排し、事実を外側からありのままに写すものと見做されてきた花袋のテキストの文体は、たしかに明治三十年代的な〈写生・スケッチ〉のそれと似通っている部分を持つ。しかし、この一見して〈写生・スケッチ〉と類似した花袋のテキストの文体は、ここまで見てきたように、じつはより多層的な対話構造を有しているのではないだろうか。作中人物による眼前の事象認知の行為が「平面」的であるとするならば、その平板さ、軽薄さを対象化する端緒を与えるのが語り手の醒めた視線である。これは作中人物の属する物語世界を俯瞰する、いわば「立体」的なまなざしである。写生の弊を説いた「写生といふこと」（一九〇七「明治四〇」七月、「文章世界」）のなかで、花袋は「一人称で書く場合と、三人称で書く場合を少し研究して見る必要がある」と前置きしながら、「一人称で書く長所と三人称で書く長所とが渾然と一致して、平面立体共に残すところがなくなる」ような文体を獲得することが大事だというように述べている。花袋の〈描写〉とは、一人称で綴られる〈写生・スケッチ〉の一元性・平面性を、その多声性・多層性において克服、あるいは相対化しようとする試みだったのではなからうか。

第七章 〈虚子の写生から小説へ〉の意味

——「文章世界」の「写生と写生文」特集から——

田山花袋が編集主任を務める「文章世界」は一九〇七「明治四〇」年三月に「写生と写生文」という特集を組んだ。「写生と写生文」とは、今の文壇を動かしつゝある一問題である」と特集の序文は敬意と親近感を表明しているが、その内実は「写生文」と「今の文壇」との間に横たわる断絶を強調するものであった。また同時に、その時期は、高浜虚子が「写生」に限界を感じ、それを「小説」において克服しようとしていたときでもあった。

この特集記事のなかで、柳田國男は「ほとゝぎす派の写生文は、全く客観的の描写のみが多く、やゝもすれば、散漫に陥らんとする弊もあった」（「写生と論文」）と述べているが、同じ「散漫」という語を用いながら、二葉亭四迷は「写生文に就いての工夫」で以下のように指摘している。「描写の仕方が散漫である。例へば、硝子窓に描るものを描くとすれば、庭前の樹木なり、石燈籠なり、鳥の影なりを、唯だ臚列するに止まるやうな気味がある。（中略）天然なり、人間なり、その他、何を描すにしても、目に映るものを、何もかも悉く書く必要はなからう」。

この「硝子窓に描るもの」という比喩は「写生」の特徴と欠点をたいへんうまく言い当てている。「硝子窓」を前にして私たちは、その手前にいることしか許されない。つまり、「硝子窓」を打ち破らない限り、「作者」読者」は対象に触れることはできない。これは自ずと写生文を、離れたところから見たまま、聞いたままのみ

を記述するスタイルへと固定することになる。二葉亭は「硝子窓」の手前に居続けることを強いられる写生文の語り手に、取材範囲の不自由さや経験世界の広がり
の限界を見出していたのである。語り手は他者の心中を記すことはできないし、一時に複数の時間・空間を股に掛けて「写生」することはできない。こうした性格は写生文が本質的に現実世界の再現を志向するものであり、非日常的な時空の構築を志向する「小説」とは根本的に異質なものであることを示している。いわば「硝子窓」とは、「現実」と「虚構」の境界であり、したがって、表現主体がそれを打破して、自由に時空を移動できる非人間な存在と化した瞬間にそれは本質的な意味で「写生」ではなくなるのだ。ということは、いわゆる無人称の語り手を設定したときに、写生文は、そもそもその立脚地から大きな跳躍を果たしたことになる。

虚子の「小説」第一作である「丸の内」(一九〇〇「明治三二年六月」「ホトトギス」)は、こうした「写生」の困難を露呈したテクストであるといえる。これは、語り手「余」が仕事帰りに遭遇した電話交換手の女性に興味を覚え、彼女らを追跡しながら、その言動を写生的に現場中継的に描出していく形態の「小説」であるが、この「現在」性に重きを置いた物語行為は、できごとの過去「現在」未来と連なる因果関係を構築することにおいて著しい不都合を抱えている。「過去」時制で語られることが前提の「小説」では、結末を見据えた上で過去遡及的にエピソードを統辞することができるが、「現在」的な知覚的発見を積み重ねてゆくことを基調とした「写生」では、原理的にそれが不可能なのだ。被写体の言動を内面と関連づけて語ることができないことも、さらに事態を困難にしている。これらの障害を乗り越えるために「丸の内」は、不自然な偶然や無理のある推察を幾重にも重ねることでなんとか首尾一貫したドラマを作り得たのだった。本章では、こうした「写生」の制約を虚子が克服していくさまを、三疊と四疊半(一九〇九「明治四二年一月」「ホトトギス」)、「京のおもひで」(一九〇六「明治三九年一〇月」「ホトトギス」)、「畑打」(一九〇六「明治三九年四月」「ホトトギス」)などの具体的な分析を通じて確認した。「丸の内」が掲載された当初から、「ホトトギス」は虚子の小説を「小説」として扱い、目次にも「小説」と明記していたが、「写生」から「小説」への転化はそれほど容易なことではなかった。虚子は、狭義の「写生」を棄てなくてはならなかったのである。

「文章世界」の「写生と写生文」特集は、「写生文」をより開かれた場所へ紹介した、というよりも、その「歴史的意味」を確認する、歴史化の作業そのものであった。重要なのは、「写生」を歴史化しようとするこれらの言説が当時の文学青年たちに強力な規範となりうる自然主義側のメディアにおいて断続的に表れていたということである。

写生文は今後何うなるのでしょうか。写生文を書く人の心持も常に進歩してゐる。今日の写生文は最早昔日の写生文ではない。単なる客観描写では満足しないで、作者の主観に主きを置く。(中略)西洋の作物などとはこれを見ても客観描写は旨い。写生といふ事は皆卒業済だ。

虚子の「写生文と客観描写」(一九〇九「明治四二年一月」「文章世界」)の一部である。一見して明らかなように、この時期の虚子は、客観描写の形式としての「写生」を西洋的リアリズムに至るまでの進化の一過程として認識する文学史観を、自ら自明のことğらとして語っている。この史観は、虚子自身が、いままさにその内部にいて実感している文学史観にほかならないという点で説得力がある。虚子は、花袋らが打ち立てた「自然主義に収束する文学史」をなぞるかたちでおのれの主体性を確保し、それと同時に、所与の歴史観の妥当性を、自身が体験したこととして立証してもいるのである。虚子の「写生から小説へ」は、虚子一人の問題として片付けるべきではない。虚子の写生文から小説へは、自然主義の興隆というコンテクストのなかで改め

て位置づけされなくてはならないのである。

第八章 〈書くこと〉と〈忘れること〉

——「蒲団」、文学者の煩悶のゆくえ——

「蒲団」の主人公・竹中時雄のことばの重要な特徴は、〈書かないこと〉にある。このことは、もう一人の主人公・横山芳子が「書く主人公」であることと比較してみると際だつて見える。書きことばにも話しことばにもならない、どこにも届かないことばこそ竹中時雄のことばの本質なのである。

時雄が、まだ見ぬ芳子へ宛てた手紙に「写真を送れと言つて遣らうと思つて、手紙の隅に小さく書いて、そしてまたこれを黒々と塗つて了つた」という場面がある。おそらく〈書くこと〉とはこのような自己疎外とそこから再統合を内包した一連の営為であつたはずである。ここで時雄は「写真を送れ」という過去のおのれの筆跡を見、理性的な規制が働き、その結果、それを黒々と塗り、それをまた芳子に送るということをしている。これが〈書くこと〉を介在した相互の距離の均衡点だということになるし、このことによつて過去・現在・未来と連なる「竹中古城」時雄」の同一性が構築されたことにもなる。しかしこのあと、時雄が〈書くこと〉を機縁にしたこのような躊躇や後ずさりを見せる場面はほとんど見られない。

いっぽうの芳子はどうか。藤森清が「手紙という形式が、彼女によつて選ばとられたコミュニケーションの形式なのだ」と指摘するように、芳子は終始、「手紙の書き手」としての同一性を維持しながら物語世界を生きた。芳子の戦略とは、面と向かつての反駁や説得の危険性がなく、また虚実の断定が不可能な書簡を送り続けながら、物語としての事実を構築することにほかならなかつた。この意味において、芳子における〈書くこと〉とは、自己をめぐる統辞への執着とも言ひ換えられる性質のものである。統辞的に自己完結するために、彼女は二階へ上り、他者を謝絶し、机に向かい、〈書くこと〉が必要だつたのである。そして、受け手の反応まで想定して念入りに練られたに違いない書簡を読んだ時点で、すでに時雄は、芳子の用意したコンテキストに組み込まれていた。ただし、だからといって彼がただ不幸だつたわけでもない。というのは、時雄が欲していたのも手紙の文句によつて構築される「神聖なる芳子」にほかならなかつたからだ。

〈書くこと〉を禁じられた弱者としての女主人公は、弱者であるからこそ、たくましくも〈語る＝騙ること〉によつてのみ慣れない東京での自己を正当化できたのではなかつたか。もちろん、彼女の自己正当化には、その〈語り＝騙り〉を認めてくれる相手が必要であり、その意味では強者／弱者という単純な区分は不当だろう。ただし、興味深いのは、彼女の〈語り＝騙り〉を誤読し、相互補完的に彼女の存在を認めることになつたのが、彼女から〈書くこと〉を剥奪しようとした〈文学者〉にほかならなかつた、というアイロニカルな構図だ。この〈文学者〉は、最後まで芳子の物語を理解できなかった。彼は、その「師」としての振舞いとはうらはらに〈語り＝騙り〉を越える知を決して有してはいなかつたからである。

〈文学者〉という名付けをされて物語に登場してきた竹中時雄は、つまるところ、ことばの〈よそおう〉機能についてあまりに無自覚であつた。この点で、この〈文学者〉は最初から喜劇性を付与されている。彼にとつての騙ることとは、師を裏切ることといった程度のごくごく素朴な意味合いでしなかつた。芳子が〈書く＝騙る〉ことで次々と自己を多重化していることに気付かず、真／偽、裏／表といった皮相的次元から抜け出

ることがないのである。そのことを象徴的に表しているのが、作品中、彼がほとんど何も〈書かない文学者〉であるということだ。竹中時雄は〈書けない≡騙れない〉主体として語られている。〈書くこと〉から疎外されているのは、芳子ではなくむしろ時雄の方なのである。

第十章 田舎教師の復讐

——田山花袋『田舎教師』における自己肯定の方法——

『田舎教師』（一九〇九〔明治四二年一〇月、左久良書房〕は、理想と現実の乖離に苦悩する一青年の、田舎への埋没とひきかえにもたらされる「諦観・観照」の境地を主題にしたテキストとして読まれてきた。本章は、この一見非利己的で禁欲的な諦観を、むしろ利己的な自己肯定と読み替えることで新たに視野に入ってくる問題を論じたものである。

赴任先の三田ヶ谷村・弥勒への林清三の侮蔑的なまなざしは、彼が中学校卒業生であることを考え合わせると理解しやすい。彼と同世代の中学校卒業者の割合はわずか一・二%、そのうち、上級学校に進学する割合は、一九〇〇〔明治三三年で五九・四%、学校職員となるものは六・四%であった。^{〔18〕}清三が属するべきなのは三田ヶ谷村の高等尋常小学校などではなく、中学校生活を過ごした熊谷とその仲間、そして上級学校を介して連なる「東京」でなくてはならなかったのだ。

赴任後も、熊谷―行田―三田ヶ谷・弥勒の間を何度となく往復し、「公／私」の領域を画然と区別していた清三が、弥勒に移り住むことを勧められながらも結局、行田と弥勒のほぼ中間点である羽生に居を構えることにしたのは、現実的な選択として妥当なものであった。文学者・山形古城（モデルは太田玉茗）のいる羽生・成願寺は、意味論上もつとも「東京」に近い場所でもあったからである。清三は「弥勒あたりのくだらん処に下宿するよりいくらか好い」といい、勇んで転居するが、しかし、この転居は、結果的に清三の従来の自／他をめぐる空間把握の形態を変化させ、あらたな「自己」を更新させるきっかけとなった。

転機は、清三が成願寺に引越した、まさにその日に訪れることになった。主僧は清三にこう説く。

『世の中は蝸牛角上の争闘——私は東京に居る頃には、つくぐそれが厭になったですよ。人の弱点を利用したり、朋党を作つて人を陥れたり、一步でも人の先に出やう出やうとのみ齷齪して居る。実に浅間しく感じたですよ。（中略）何も名誉を逐つて一生を齷齪すにも当らない。それよりも、人間としての理想のライフを送る方が何れほど人間として豪いか知れない、何んなに零落して死んでもその方が意味がありますからなア』

これに対して清三は「本当にさうですとも」と首肯き、「主僧の言葉に引込まれるやうな気がした」。また、数日後にも、主僧はこう言う。「名誉を逐つて、都会の塵に塗れたつて、仕方がありません……何んなに得意になったつて、死が一度来れば、人人から一滴の涙をそゝがれるばかりぢやありませんか」。

モデルとなった小林秀三の日記には、太田玉茗が功名心や文壇・徒党の無価値を嘆き、それが小林秀三に何らかの改心を促す、といった一連のプロットがどこにも見当たらない。また、失意のうちに仙台に下った島崎藤村の『若菜集』や、國木田独歩の「武蔵野」などが、それに関連づけられながら効果的に配置されるということも日記にはない要素である。つまり、『田舎教師』では、主人公の脱中心化（脱・立身出世）しようとする

志向性が、明確な原因を伴った因果関係のもとに編成され、しかもそれがある程度まで本人の主体的な選択として物語られているのだ。

林清三のこの価値転換は、ニーチェの復讐ルサンチマンの概念で把握することが可能である。ルサンチマンとは、「行為による反撃が不可能なとき、単に想像上の復讐によってその埋め合わせをしようとする者が心に抱き続ける反復感情」である。ただし、ニーチェのルサンチマン概念の特徴は、それが「価値転倒」と結びつくところにある。「手が届かなかった葡萄を狐が恨んだとしても、それはまたルサンチマンではない。酸っぱい葡萄だったのだ、と自分に言い聞かせたとしても、それもまたルサンチマンとはいえない。しかし、狐がもし、そもそも甘いものは健康によくないという思想を持ったとすれば、あるいは、甘いものを食べない生き方こそが本当の生き方なのだという価値を信じたとすれば、そのとき彼は、紛れもなくルサンチマンにとらわれたのである」。

強者から弱者の立場へと転落した清三にとって、もはや、遊学・立身出世という同じ土俵でかつての同級生たちと競い、勝つことはできない。だから彼は、彼が縋ってきた価値基準そのものを変更する必要があったのだ。清三は、自己のこの一年の心境変化をこう慨嘆する。「去年の冬はまだ世の中はかうしたものだとは知らなかった。美しい派手やかな希望も前途に輝いて居た。(中略) 親しい友達の胸に利己のさびしい影を認めるほど眼も心も覚めて居らなかつた」。

「眼も心も覚め」という清三は、平然と負け続けることによって逆に、利己心にかんじがらめになった友人たちを哀れみ、そこにおのれの高貴さを見出し、またそのことによって強者の立場に立つ手法を身に付けた。いまの彼は「非利己的」であること——外物に囚われず、おのずからあるがままに、内的平静を保ち、家のため、生徒のために生きることによってしか、ライバルたちに復讐できないのである。

*

*

*

*

*

花袋が『田舎教師』の構想を最初に胸に抱いたのは、一九〇四「明治三七」年九月、彼が日露戦争の従軍から帰国し、モデルである小林秀三の墓を見たときだといわれる。しかし、この小説が実際に書かれるのは、約五年後の一九〇九「明治四二」年六月のこと。どうして田山花袋は明治四十年代になつてようやく『田舎教師』を書くことができたようになったのか。

おそらくそれは、疎外された「自己」を正当化する新しい道徳を花袋が再発見し、それこそが「新しい解決」であると実感したことに求められるのではないだろうか。たとえば、花袋が主宰していた「文章世界」の投稿欄や読者通信欄には、林清三的な価値転換に通底する論理を数多く見出すことができる。明治三十年代から四十年代は、一方で受験雑誌が上昇志向を煽り、他方で中学の代替物としての講義録が満たされない野心を満たしつつも同時に冷却させる機能を担っていた時期であつたといわれるが、「文章世界」は、これとは別の、後ろ向きではない冷却回路を提供していたといえよう。そこでは、かつて花袋が『ふる郷』(一八九九「明治三二」年九月、新声社)で描いていたような「名利の境」への「突進」が無価値であることが自明視され、功名心に囚われない地方生活にこそ「理想のライフ」が存することが了解され、さらにその道徳に価値観を共有できる者たちの共同体が排他的な力を行使しさえしているのである。注目すべきは、主人公の林清三が読んでいた、明治三十年代半ばの「中学世界」に充ちていたのは、むしろ立身出世の理想を自明視した素朴な上昇欲そのものであつたということだ。つまり花袋は、日露戦前の青年・小林秀三の日記を、戦後の「文章世界」世代の内面へと編み直したのである。そしてそれは、いうまでもなく、「文章世界」世代に好意的に受け入れられたのだ

った。

自然主義文学の代表作『田舎教師』の主人公の生き方は、日露戦後という「幻滅時代」における人生観として少なくない影響力を持ったことだろう。しかし、それが「時代閉塞の現状」（石川啄木）に対して無力であったことも確かである。長谷川天溪は、「自然派に対する誤解」（一九〇八）[明治四二]年四月、「太陽」など、いくつかの評論のなかで弱者道徳批判を展開していたが、それは、この評論のタイトルどおり反自然派への反駁にしか適用されなかった。しかしもし、このルサンチマン批判が『田舎教師』的あるいは自然主義的な〈観照〉の概念に向けられていたら……。少なくとも、『田舎教師』を自然主義文学の代表的作品とするような文学史記述に何らかの影響を及ぼしたはずである。

第十一章 『縁』、方法としての〈観照〉

——書き直される「蒲団」、作り直される〈家〉——

対象を主観を交えずに冷静に見つめることを意味する〈観照〉という語が、自然主義文学の描写態度を言い表す術語として注目を浴びるのは、島村抱月の「芸術と実生活の界に横たはる一線」（一九〇八）[明治四二]年九月、「早稲田文学」などに端を発する、一般的に自然主義の退潮期と評されるころのことである。本章では、田山花袋の『縁』（一九一〇）[明治四三]年三月～八月、「毎日電報」を扱うが、それは、このテキストが〈観照〉を重要な鍵概念としているからにはかならない。この分析を通して、〈観照〉がいかにしてテキストに具現するかを明らかにし、さらに、そのことによつて照射される同時代的な課題の所在を整理する。そこから浮かび上がってくるものは、文字通り明鏡止水の心境でものごとの真相を見極めようとする観察者の態度、などではけつしてない。むしろ、見るべきもの・見えるべきものさえも見えなくしてしまうような転倒した〈見る〉ことの機構こそが、その本質として現出してくるはずである。

「蒲団」発表後の田山花袋が、モデルとなった岡田美知代について語ることの困難にぶつかった苦衷を推測することはさほど難しくない。しかし、だとしたら、『縁』において、その「蒲団」をあからさまにちらつかせながら、花袋がふたたび物語ることの意味があつたはずである。花袋には、あえてこの問題をふたたび物語ることの意味があつたはずである。

さて、『縁』の冒頭、主人公・服部清は、田舎寺に隠居する旧友・山崎雍之助（太田玉茗がモデル）を訪問して「もう我々には、青年といふ心持が全くなつたねえ」と語る。そして、「蒲団」のライティングという観点に立つてみたとき、この〈田舎寺〉という場が重要な意味を持つことが分かる。清は「このさびしい寺の境内を歩きながら、いつも都の活動を思」う。それは、「活動の巴渦の中に居ては解らない活動の状態が此処では分明と眼に浮んで来るやうに思はれる」^{〔21〕}からである。

「蒲団」的な「セツパ詰つた」「余裕のない」^{〔22〕}言表の現場を、時間的にも空間的にも相対化するメタレヴェルの陳述が機能する場所、それがこの〈田舎寺〉というトポスである。清がここを訪れるのは、「都の活動」の「巴渦」に溺れずに、そこから超然とした暮らしを営む旧友と自己を重ね合わせるためである（前章で考察した、成願寺の山形古城とよく似た機能が、この寺と住職に仮託されている）。また、この田舎寺の山崎雍之助という人物をキー・パーソンとして浮上させることによって、ひとつの重要な「蒲団」との差異が明示されているこ

とに注目しよう。それは、服部清の妻が雍之助の妹であるという事実である。清と雍之助の間柄について、語り手は次のように語る。「二人は若い頃からびつたりと心を合せて来た。互ひの境遇の相違から、考へも心の持方も大分違つて居たが、その親しい間柄はつひぞ今まで破れたためしがなかった。都から来た男は寺にかくれた方の男の妹を妻にして居た」。

「蒲団」において、新派の女性・横山芳子に対置されていた旧弊で無個性な細君は、こうして新たな属性をまとつて再登場することになった。彼女は清の妻であると同時に、いやそれ以上に、清と兄Ⅱ雍之助との友情を保証する象徴としての機能を担っている。そして、ここに露見しているのは、『縁』の世界を根底から支えるホモソーシャルな連帯の構図である。

『縁』で反復されて描かれるのは、女性の贈与・交換というモチーフである。「蒲団」のヒロインは敏子という名で登場するが、彼女は、名家である実家の名譽を失墜させないために養子として服部清の家に送籍され、さらに今度は、彼女は清の思惑によつて馬橋（蒲団）の田中）に譲り渡される。服部清は敏子を譲り渡すことによつて意志疎通がかなわなかった馬橋を馴致し、お互いの権力関係を確認し、他方、その抑圧に適応しつつある馬橋は「父」である清に同一化しようという欲望を隠すことをしない。このようにして、服部清は失墜しかかっていた「自己」を再構築するのだった。その際の彼が、明治民法が裏付ける家父長制の論理に完全に依拠していたことは、この自然主義作家を思わせる主人公の「因襲打破」の実態をうかがう上で重要な要素であるといえよう。

こうして、「蒲団」スキヤンダルに端を発するさまざまな混沌を、女性の交換や贈与によつて解消した服部清であるが、最後にそれらの剰余とも呼ぶべき馬橋と敏子の私生子が残されることになった。そして、ここでふたたび「女性の贈与」と「田舎寺」というふたつの主題が物語に現れることになる。それは私生子・静の山崎雍之助への譲渡である。静は清の実子の代わりに雍之助に贈与され（「家」の外側に排除され）、これでこのテキストにおける「女性の交換」はひとまず完結する。そして同時に、テキストから、清に拮抗あるいは彼を脅かすような他者の言葉は一掃されてしまった。清を中心とした擬制の「家」の完成である。要するに、『縁』は、東京郊外の服部家を中心に渦巻く愛憎入り乱れた混沌（秩序の危機）を、〈田舎寺〉というメタレヴェルを介在させることでクール・ダウンし、もういちど秩序（家父長制）の内部へと回復させるテキストだったのである。

*

*

*

*

*

私生子である静の譲渡が男同士によつて取り決められ、まさに「家」が完成した当日、清と雍之助との間で〈観照〉の重要性についての会話がなされていたことに注意しておこう。同時代評以来、『縁』はその主情性ゆえに、作者の客観的態度の後退を指摘されてきたが、主観的な言述の有無が客観的描写の出来・不出来を決めるという判断の仕方は生産的でない。いやむしろ、世評において主観的と断じられた『縁』こそ、もつとも明確に花袋的な〈観照〉の機構を体现している、とさえ思われるのである。

さて、無二の親友であり、義理の兄弟でもある二人は、「新時代」の人々のことを噂する。馬橋や敏子らの生き方は「刹那を重んずる」もので、「刹那の快楽なり悲痛なりに意味があるので、それから来る結果などとは何うでも好いといふ」盲目的なものである。しかし、「自然」はそのように盲目的なものではなく、「ちゃんと未来が平凡に定つて居ると言へば定つて居るのだ」。だから「恋だとか何とか言つて、大騒ぎをした処で、それは何にもなりはしないのさ。時は忽ちにして過ぎて行つて了ふのさ……」。

「刹那」なり「悲痛」という術語が岩野泡鳴を意識して選択されたものであることは間違いない。清シヅメ雍之助と敏子トシコ馬橋ウマハシらを隔てるのは、刹那的な快樂や悲痛を時間的・空間的に相対化しうる、三人称・過去のな観照の視座（つまり〈田舎寺〉的な視座メタレヴェル）の有無であり、ここで花袋と泡鳴の志向性の乖離は決定的なものとして確認できる。そして、ここで『縁』は、テキスト外の「実行と芸術」をめぐる同時代の議論に、ほぼそのまま接続させることが可能になる。

「事実実行を其のまゝ保留して同時に観照するといふことは、其実行が全力的であればあるほど困難になる、人力では殆ど全く不可能になる。だから観照は是非とも実行の手を休めて過ぎ去つたものに回顧する瞬間の外起こらなくなる、此事実を芸術の客観化といふに外ならない」とは、島村抱月「第一義と第二義」（一九〇九「明治四二年六月六日、読売新聞」）の主張であるが、田山花袋は同じ問題を次のように論じている。

泡鳴君の靈肉一致、無理想無解決、殊に刹那主義は甚だ賛成である。私も主観と客観とを分けて論じたくはない。けれど私は其作者の心持を実行する処に至つて泡鳴君と少し考へが違つて居る。泡鳴君に言はすれば実行しなければ其作者の心持が充分に出て来ないと言ふに相違ない。それは事実だ。けれど其実行の巴渦の中に身を没入して、普通の人々が遣つて居るやうに、眼も開かず其実行の中に居ては、其実際の真相が解らないのもまた事実である。吾々は鋭敏な感覚を持つて居つても、猶ほ且つある時日を経過するか、ある説明を待たなければ、其時の心的状態乃至外面事実を即座に明かに知り得ることの出来ないものである。^{〔22〕}

抱月・花袋らの〈観照〉論者が、そろつて「本能」的なものを相対化する審級として「経験」と、その「経験」を相対化する「意識」「知識」を指定し、重要視していることに注目しておこう。つまり、彼らの主張によつていみじくも明らかにされているのは、字義通りの〈観照〉は不可能であるということなのである。要するに、〈観照〉とは、先入見を排した「無私念無執着」^{〔23〕}な対象把握などではなく、ある特定の社会的・文化的経験から導き出された知を、世の中の出来事に対して演繹法的に適用し、把握することだったのである。そしてここに、『縁』に具現していたやうな、あきらかに偏向した〈観照〉が成り立つだけの隙間があったことになる。

ここで批判されるべきなのが、〈観照〉という題目の欺瞞性であることは明らかであるが、重要なのは、かつて花袋がこだわっていたはずの方法、すなわち、六章などで考察したやうな、主人公の限定的なまなざしに内的焦点化しながら物語世界を構造化する方法が、『縁』に至つて、ほとんど見る影もなくなっているという事実と、まぎれもなくそれが〈観照〉の導入と不即不離の關係にあるということである。

二人が寺に居る間に、清も一度東京から訪ねて行つた。

其時も久喜あたりで乗客は大抵下りて了つて、二等室には清の他に足利あたりの商人らしい男が一人乗つて居るばかりであつた。夕日が車内に一杯にさし通つて、遠くに碧い山を見せた平野は、村やら林やら川やらを段々其前に展いて見せた。其日は何故か清の胸は微かな顫動を感じて居た。敏子に就いての追懷が漣のやうに静かに綾をなして打寄せて来た。

物語の中の一章を一頁々と翻して居るやうな気がして仕方がなかつた。かれはこれから先の一章を考へた。また最後の一章のいかに結ばれて行くかをも想像した。青年からの親友で且つ妻の兄なる山崎が、かうして敏子の子を養育することになつたといふことも一種不可思議の縁のやうに思はれた。

『縁』の主調をなしているのは、右のような主人公の感慨であるが、要するに『縁』において、意味なきこととは、本質的に過去に属するものからなっている。つまりここには、不意に主体を脅かすやうな「眼前

焦眉」のできごと(の「描写」)は存在しない。その代わりに、過ぎ去ったものの堆積の中からいくつかの断片が抽出され、並べられ、そこに「物語」が作り出されるのだ。そこでは、記憶や想起が重要な役割を果たし、想起と同等に忘却され、「物語」から排除されたものもまた堆積する。これが『縁』における〈観照〉の実態である。ただしこのとき、有意義であることはいったいどういうことなのか、想起⇨忘却する主体はいったい誰なのか、どんな資格があつて有意義／無意味の間に一線を引くのか、忘却されたものはいったいどこへ行くのか。こういった問題についての花袋の意識は、明らかに「蒲団」の頃から後退している。

これまでみてきたように、〈田舎寺〉に象徴される〈観照〉の場は、このテキストにおけるいわば超自我として、刹那的に放散しようとするエネルギーを去勢するために機能していたが、同時にそれは、常に超然的たらんとするゆえに、ある見過ごしがたい錯覚を許してしまうような場所でもあつた。この問題を確認するために、もういちど『縁』のこの一節を見てみよう。「十三四年の歳月は短くはなかつた。さまざまの世態や事件が其前に展けた。明治の思想もいろいろの変遷を見せて、社会主義が起つたり、日露戦争があつたり、自然主義が其萌芽を出し始めたりした。友達の群にも栄達したものもあれば、零落したものもある。しかしかくれた人に取つては、そんなことは何うでもないやうに見えた。」

ここで問題にしたい錯覚とは、それぞれの当事者の声が発生する固有の経験の現場を無視し、一括りにし、「そんなことは何うでもない」と言い退けてしまうような「忘却」という名の暴力である。そして、それは大正期の花袋が辿り着いたといわれる宗教的境地とさほどの隔たりがない地点だつたように思われる。「欧州戦に於ける無数の人間の死傷は、人類主義から云へば非常に恐ろしいことである。又飽まで平和運動をすべきである。しかし、現象、自然と云ふ方から見、又は深い不可思議な心理から見ると、そんなことは小さなことである。一木一草の枯れたのときう大した違ひはない。日は矢張かゞやきつつある。人間は矢張り棲息しつゝある」。

つまり、『縁』の〈田舎寺〉とは、「宗教」の名を借りた デタツチメント 傍観 (触れないこと) を胚胎し予告するトposにほかならなかつたわけだ。そして見過ごせないのは、この〈傍観⇨観照〉が、「欧州戦に於ける無数の人間の死傷」という出来事の忘却を正当化する思考回路を提供していることである。しかしそもそも花袋にとつて、〈観照〉とは〈事実の真相〉を解するための方法ではなかつたのか。現実を直視するためのリアリズム理論としての〈傍観⇨観照〉は、やはり根本的な欠陥を抱えていたのである。

あとがき — 田山花袋の文学史、その後 —

「一握の蘂」(一九一四「大正三」年一月、「中央公論」)の主人公の述懐に次のようなものがある。「過去も将来も現在すらも、意味のない虚しいBlank pageになつて了つたのにかれは驚かずには居られなかつた」——この一節は、人生の危機を乗り越えた田山花袋の倦怠と不安の苦々しい表白として認識されているが、このような述懐を花袋の人生観に直結させるのではなく、歴史認識の転換と捉えてみよう。

第一章で取り上げた花袋の歴史叙述が、つねに先行する派閥や潮流に対する自己差異化の欲望に貫かれていたことをここで思い出しておきたい。ただし、かつて自分が時代の最先端を走っていると言いつつ、時代の推移にしたがつて、みずから用いたのと同じ歴史叙述のレトリックで今度は自分が時代遅れにされてし

まう、これは必定である。この公理から逃れるためにはどうすればよいか。あらゆる現象には甲乙の差はなくしかも、あらゆるものは生滅するという脱歴史的な視点に立てばよいのである。ちようど、『時は過ぎゆく』(一九一六「大正五」年九月、新潮社)で、抗すことのできない過ぎゆく時の流れに對置される青山良太のように。

生滅の刻んでゐるリズム、これほど確とした大きな立派なものはない。細は何処までも細で、大は何処までも大である。我々は一日乃至一秒時間の中にもこの生滅のリズムの刻んでゐるのを認めることが出来ると共に、無窮の人生と宇宙の間にもその波の起伏してゐるのを認める。文芸上ロマンチイズムの次に自然主義が起り、自然主義の次に理想的民衆主義が起りつゝあるのも、実はその一起一伏の大きな「あらはれ」である。生滅のリズムである。⁽²⁵⁾

こうして、大正期の花袋は、西洋文学史を絶対的な範型とした決定論的な文学史観と訣別することになるが、この心境が次のように展開されたとき、これを素朴な無常觀の表白として見過ごすわけにはいかないだろう。「学者も思想家も創作家も、西洋の著作からその思想と問題と様式と着想とを得て来て、そしてそれを今の實際に当てはめようとしてゐる。従つて、明治の文学は先に進み過ぎた文学、国民性にかけ離れた文学、切実の度のない文学、更に進んで空疎な文字の多い文学であつた」——これは元号が大正に改まつた直後に書かれた「明治文学の概観」(一九二二「大正五」年一〇月、「文章世界」と題された文章である。一見して分かるように、ここで、花袋の文学史観は大きく転回しているが、これは自家撞着以外の何ものでもない。

もし「明治の文学」が「先に進み過ぎた」がゆえに「空疎」であつたとすれば、その責任の一端は、明治文壇隨一の急進的欧化主義者であつた自分自身に間違はなくあるはずで、彼はそのことを恥じるか、あるいは、誤つた方向に導いたことを謝罪しなくてはならないだろう。また、彼は、自分の用意した文学史によつて文壇のトップに君臨したようなものだから、その土台が崩れた以上、現在の文壇的立場はまったくの虚像にすぎないと潔く告白すべきではないのか。しかし、「明治文学の概観」をする花袋が、意識的にそうした記憶を忘却しようとしていることは明らかである。

「経験したことの上に立脚して、そして善い善いではない、わるいがるいではないと言ふことを私は証明したのだ。貧富とか、名譽とか、さういふことは人間には何でもないことだ。人間にはもつと大切なことがある。根本のことがある。実生活なんかよりもつと大切な、考へなければならぬことがある」⁽²⁶⁾と花袋は力説するが、人生の危機を乗り越えたところで手に入れたという人生訓が、一九〇九「明治四二」年に書かれた『田舎教師』の成願寺の主僧の言葉とはからず酷似してしまつてゐることは重要である(第十章を参照)。主人公・林清三はこの主僧の言葉を身をもって実践し、自己肯定することに成功したが、それが弱者道徳に立脚した^{ルサンチマン}復讐に過ぎなかつたことはすでに論じた通りである。研究史では、『東京の三十年』(一九一七「大正六」年六月、博文館)所収の「四十の峠」「廃寺の半年」などの記述を追認するかたちで、明治末から大正初めにかけての花袋が「人生の危機」に直面し、人生觀の転回を経験したことになっているが、この「峠」に過剰な意味を読み取ることに慎重であるべきだと思う。なぜなら、これもすでに論じたように、ルサンチマンとは自己保身・自己更新のための有効な手法であり、同時にまた、他者を輕蔑するための手段でもあり、その点において「峠」の前／後の花袋に、おそらく本質的な変化はないからである。

かつて花袋は、明治文壇に対して「西洋文壇を見習え、追いつけ」と急かし、女性たちも家庭も「変わらなくちやならん」と教唆した。そして實際、少なからず花袋の周囲の山々は動き、それによつて彼が恩恵に与つたことは動かしようのない事実である。ただし、そんなことはまったく意味がなかつたのだとひとりで悟り、し

かも、絶えず移り変わる世相を眼前にして「過ぎて行くものに対して、何うすることも出来ないのがこの人生の習である」『時は過ぎゆく』などと言つてのけてしまふ、それが大正期の花袋にほかならなかった。どうやら彼にとって、この記憶と歴史の書き換えは何でもないことだったらしい。しかし、花袋がいくら巧妙に自身の記憶を操作し得たとしても、けつして過去は死んでいない。花袋は、堆積しうるものまでも、一様に流れゆき、無に帰してゆくものと錯覚（しよう）している。そうすれば、現実のあらゆる矛盾は氷解し、それに対する面倒はなくなるからだ。つまり彼に欠如しているのは、歴史的連関の結果あるいは産物としての現在の存在^{（2）} という観点であり、また、おのれがそれに関与する、まぎれもない当事者であるという自覚である。

責任回避——このこそが明治末期から大正期にかけての花袋の文学活動の本質だったように思えてならない。周知のように、その臭いをいち早く感じ取ったのは石川啄木だったが、彼は花袋の文学史の書き換えを目にすることなく、一九一二「明治四五」年四月に没した。花袋がその後まもなく博文館を追われ、かつてのような影響力のある地位から退くことになったのは、時代の見えない糸が作用したためかもしれない。また、すでに時代は白樺派や教養派に代表されるような世界同時進行の傾向を強め、海外情報流入のチャネルも一世代前とくらべ激変した。「何でも今（注Ⅱフランス）は新進作家の擡頭時代で、段々新しい人が各派から出て行つてゐるといふことである。しかしさうした新しい傾向の研究は諸君に任せる方が本当である」という『長編小説の研究』（一九二五「大正一五」年一月、新詩壇社）結末の一文は、まぎれもない花袋の本音だったと思われるが、「抜群の記憶力^{（2）}」を頼みに彼の明治期の回想や文学史叙述が盛んになるのはむしろ大正中期以降のことであるといつてよい。その意味で、田山花袋は明治から大正にかけての文学史編纂に途切れることなく参与し続けた物語主体としてさらに分析の対象になりえるのだ。そこで大事なのは、出来事^{（3）}の存在を排除したり、忘却したりするときに用いられているレトリックを検証し続けることである。『東京の三十年』や『近代の小説』（一九二三「大正一二」年二月、近代文明社）などの文学史記述は、「空疎」な時代の〈物語Ⅱ記憶の再編〉として読み直される必要があるだろう。

[注]

- 1 田山花袋「写生といふこと」（一九〇七「明治四〇」年七月、「文章世界」）
- 2 田山花袋『はやり唄』合評（一九〇二「明治三五」一月、「太平洋」）
- 3 正岡子規「叙事文」（一九〇〇「明治三三」年一月二十九日、「日本」）
- 4 江藤淳『リアリズムの源流』（一九八九年四月、河出書房新社）
- 5 田山花袋「描写論」（一九一一「明治四四」年四月、「早稲田文学」）
- 6 近松秋江「田山花袋氏」（一九〇八「明治四二」年五月、「中央公論」）
- 7 『野の花』は一九〇一「明治三四」年六月、新声社刊。これを評した正宗白鳥「月曜文学（第十九）花袋氏に与ふ」（一九〇一「明治三四」年九月一日、「読売新聞」）に対し、花袋が「作者の主観（野の花の批評につき）」（一九〇一「明治三四」年八月、「新声」）で反論、両者の間に数度の応酬があった。
- 8 田山花袋『小説作法』（一九〇九「明治四二」年六月、博文館。ただし、この事件との遭遇は、年譜によるかぎり、その前年（一九〇九「明治四二」年）のできごとである。
- 9 たとえば、『蒲団』合評（一九〇七「明治四〇」年一〇月、「早稲田文学」）の相馬御風の評。あるいは、『花袋集』合評（一九〇八「明治四二」年五月、「趣味」）の蒲原有明の評。

- 10 田山花袋「露骨なる描写」(一九〇四「明治三七」年二月、「太陽」)
- 11 長谷川天溪「論理的遊戯を排す——所謂自然主義の立脚地を論ず」(一九〇七「明治四〇」年十月、「太陽」)
- 12 田山花袋「印象派」(『インキ壺』一九〇九「明治四二」年一月、左久良書房)
- 13 小杉天外『はつ姿』(一九〇〇「明治三三」年八月、春陽堂、『夫夫星』(同十月、春陽堂)はともに「写実小説」という角書が付されている。
- 14 二葉亭四迷「写生文に就いての工夫」(一九〇七「明治四〇」三月、「文章世界」)
- 15 田山花袋『美文作法』(一九〇六「明治三九」年二月、博文館)
- 16 田山花袋「傍觀的傾向」『小説作法』注8参照
- 17 藤森清「蒲団」における二つの告白——誘惑としての告白行為——(一九九三年五月、「日本近代文学」)
- 18 天野郁夫『学歴の社会史 教育と日本の近代』(二〇〇五年一月、平凡社ライブラリー)
- 19 永井均『ルサンチマンの哲学 シリーズ・道德の系譜』(一九九七年五月、河出書房新社)
- 20 竹内洋『立志・苦学・出世——受験生の社会史』(一九九二年二月、講談社現代新書)
- 21 夏目漱石『鶏頭』「序」(一九〇八「明治四二」年一月、春陽堂)
- 22 田山花袋「心持と書き方」『インキ壺』一九〇九「明治四二」年二月、左久良書房
- 23 田山花袋『小説作法』(注8参照)
- 24 田山花袋「自らを信ぜよ」『毒と薬』一九一八「大正七」年一月、耕文堂
- 25 田山花袋「生滅の心理」(一九一七「大正六」年七月、「文章世界」のち『毒と薬』注24参照)
- 26 田山花袋「脱却の工夫」(一九一八「大正七」年一月、「文章世界」のち『毒と薬』注24参照)
- 27 坪内祐三「解説 田山花袋の頭の良さ」(田山花袋『東京の三十年』一九九八年九月、講談社文芸文庫)