

## はじめに

### 一 文学史の〈零点〉

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「描写に対する今日の懷疑」(傍点原文)を表明した。たとえば「白いもの」を「白い」と描写するとする。このとき、「白いものを一様に白いとするかどうか、その社会的共感性に、安心がならない」と高見はいう。「客観描写と印象描写」(一九一〇「明治四三」年二月一日、「東京朝日新聞」)で夏目漱石が、ある花が赤いことを十人が十人一致すれば「即ち漱石の頭に映る花は赤いと断る必要がなくなつて、唯花が赤いと云へば済むから、それを客観の価値が生じた」と称するのである」と述べていたことを傍らに置いてみると、この「今日の懷疑」の切実さが伝わってくる。明治四十年代においては、すくなくとも「主観」に對置される形での「客観描写」については、懷疑を挟みこむ余地のない了解事項だったのだ。さらに高見順は続ける。「白いということ」を説き物語るためだけに、作家も登場せねばならぬのではないか。作家は作品のうしろに、枕を高くして寝ているという訳にもういかなくなつた」。この場合、漱石は常に「漱石の頭に映る花は赤いと断る必要」があることになる。

ところで、「描写のうしろに寝てゐられない」の批判の射程は、自然主義的な〈描写〉の理念まで遡ることができるものと認識されている。たとえば安藤宏は「描写のうしろに寝てゐられない」の解説をする際に、田山花袋の『生』に於ける試み」(一九〇八「明治四二」年九月、「早稲田文学」)を引用し、「語り手を実体として読み手に意識させず、事実を「あるがまま」に示そうとする写実の理念こそは、確かにわが国の近代文学が半世紀に及ぶ歳月をかけて作り上げてきた重要な選択肢の一つでもあった」と述べ、そうした素朴な〈描写〉への信頼の揺らぎの辿り着いた果てが「描写のうしろに寝てゐられない」であつたと位置づける。もちろん、こうした把握の仕方は、いわば文学史的な常識として認識されていることだからであるといつてよいだろう。<sup>[2]</sup>

さて、ここで問題にしたいのは、高見順の「描写に対する今日の懷疑」を、およそ三十年間遡つて理解しようとする私たちの文学史的なパスpekタイプである。なるほど、高見順自身が文中で「田山花袋一派の自然主義作家」と名指ししていることは確かである。ただし、高見はそうした「描写一般」と「今日の懷疑」を一応区別しているし、「十九世紀的小説形式そのものへの懷疑」とも言い換えていることは考慮に入れなくてはならない。さらにいえば、高見が花袋を名指したからといって、文学史記述がそれを修正してはいけないという道理はない。

「描写のうしろに寝てゐられない」と聞いて、田山花袋の描写論を思い浮かべるのは、私たち(高見順を含む)の文学史的想像力の問題である。注意したいのは、これらの文学史認識において、「今日の」な問題が往々にして「描写一般」に還元されるということであり、同時に、そこでほぼ例外なく花袋の描写論が召喚されるということである(つまり、他のありえる可能性としての、島崎藤村でも國木田独歩でも徳田秋聲でも武者小路実篤でも志賀直哉でも、ましてや二葉亭四迷でもないということである)。

先の安藤の叙述は「小説の新世代」というタイトルで書かれたものであるが、そこで安藤は「描写のうしろに寝てゐられない」の「今日の懷疑」が向けられた矛先について具体的に触れることなく、代わりに花袋の『生』に於ける試み」すなわち「平面描写」に換喩的に論点を轉移させながら(十九世紀的小説形式Ⅱ平面描写?)、

「新戯作派」の「新しさ」を論じる、というレトリックを用いていた。このような歴史的な見取図を採用するとき私たちは「平面描写」があたかも自明の文体として存在していたかのような錯覚をし、さらにそれを前提にしながら新／旧の線引きをし、文学史を組み立てている。

なぜこんなことにこだわっているかというと、のちにも述べるように、花袋の小説にも、また評論にも、私たちのイメージそのままの「平面描写」なるものは存在しないからだ。また、「平面描写」を『生』に於ける試みの主張の通りに受け止めたとしたら、花袋のあらゆる小説が「平面描写」の失敗作といえてしまうことは同時代から指摘されていた。だとしたら、この「平面描写」を座標軸のゼロの位置に据えつつ構想される文学史記述とはいったい何なのだろうか、ということになる。

本研究に収めた論考に通底するものがあるとすれば、それは右のような、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（自戒を含めた）懐疑、といえはいいだろうか。先の文章で安藤は、いわゆる饒舌体が「示すこと（showing）」に対する「語ること（telling）」の復権、すなわち透明な媒体としての自然主義的エクリチュールに異議を唱えるものであると物語っていたわけであるが、これと同じように、たとえば泉鏡花の幻想的な文体も、柳田國男『遠野物語』の登場も、谷崎潤一郎の「文章」への執着も、モダニズム作家たちの言語実験も、これらすべてが自然主義的な素朴实在論、あるいは透明なエクリチュールを「零点」とする文学史的パースペクティブのうちに統辞される傾向があることは否定できないだろう。だがはたして、そ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、そこでは「語ること（telling）」の零度がほんとうに目指されていたのか、「客観的共感性」はほんとうに信じられていたのか——そんなささやかな疑問からすべては始まっている。もちろん、このような歴史叙述に伴う抽象化はどこにでも転がっている。しかし、あまりに物語られる、役回りを担われ続けてきた「描写」の側から同時代の状況を見直してみること、あるいは「描写」が有していたかもしれない多面性に着目してみること、これら自体に価値はなくてはならないはずである。

このような問題意識を持つようになったそもそものきっかけは、田山花袋が執拗な写生文批判を、おそらく戦略として展開していることに気付いたことだった。というのも、「只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写するを可とす」という「写生」の思想は、一見したところ、「平面描写」と何の相違もなさそうだからである。さらにいえば、江藤淳によると、その写生文こそ「一種透明な記号」を目指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。そこで花袋の主張を真に受けるとすれば、どうしても、その「描写」を「透明な記号」として見做すことをいったん括弧に括り、その「不透明さ」の度合いを測定しなくてはならなくなるのだ。

このような経緯のもと、花袋の「描写」概念を再検討する本研究においては、おもに次の二つの方針を用いることにした。(1)座標の「源流」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。そして、最初に白状しておけば、ここに収められた論考のいくつかは「写生文」をある程度まで単純化してしまっている。このことは、ひとえに論者の非力によるものとしきれないような気がするが、このことによって新たに見えてくるものの方を汲んでいただければ幸いである。(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』に於ける試みや「描写論」（二九一一「明治四四」）年四

月、「早稲田文学」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のへとスライドさせて考えてみたい。

## 二 田山花袋の平面描写、という物語

「平面描写」をもって田山花袋の〈描写〉理論とするような認識の枠組みは、同時代からあった。ここで、その様子を概観しておこう。

「田山君などよく平面描写といふことを言はれるが、私は平面ばかりではもの足りない。矢張り主観を加えたい」と述べたのは正宗白鳥である。つまり「平面(描写)」は「主観」に配置されるべきものとして認識され、また視点論的には、いわゆる外的焦点化(あるいは内的焦点化の禁止)によるものとして把握されていた。たしかに、「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」という主張は、そのように読める。また、たとえば漱石を評して、「此作者の文章の煩瑣な感じを与へる理由の一つは、作者が常に作中人物の心理を説明する処から起つて来る」と述べる<sup>[9]</sup>ときの花袋が、〈主観〓語ること〉による介入を否定しているように見えることもまた確かである。

しかし、主に第六章で詳しく考察するように、花袋の認識においては、対象世界の外面に表れているものだけを記そうとすることが「客観」を保証するものでは決してなかったし、「作者(あるいは語り手)の「主観」表現が述べられるか否かがテクストの性格としての「主観／客観」を区別する第一義的な要素ではなかった。和田謹吾が詳細に検証しているように、「平面描写」という概念について花袋が具体的に言及したのは『生』に於ける試み<sup>[10]</sup>ただ一編だけである。これは相馬御風による口述筆記であり、しかもそこには「云はゞ平面的描写」という言い方しか見ることができない。「平面描写」という言葉の早い使用例は、その約一年前、「蒲団」(一九〇七「明治四〇」年九月、「新小説」発表直前の「写生といふこと」(一九〇七「明治四〇」年七月、「文章世界」)に見ることができが、そこでは以下に掲げるように「平面描写」は否定的に捉えられていた。

写生を私の鼓吹したのは、平面ばかりを撫でゝ書いて居るやうなものを進めた訳ではない。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ので、それで先ず眼に見るものから御書きなさいと言ったのだ。それなのに平面的写生文と言ふやうな一種の型に入るなどは情けないことだ。

このとき、花袋にとって「平面的」とは「写生文」に付されるべき形容であり、しかもそれは「二種の型」に陥っていて、退けられるべき概念であった。「だから、諸君は平面の描写が少しは出来るやうになつたら、大に立体の観察を試み給へ」という叙述にも現れているように「平面描写」は「立体の観察」に至るために必要な文体練習として位置づけられていたのである。

『生』の特異な素材に対する処理法として述べ<sup>[11]</sup>られたのかもしれない「平面描写」が、「田山花袋の平面描写」として自然主義を代表する描写論となるのは、本人が積極的に啓蒙したからでは決してなく、むしろ、彼の周囲が自然主義の描写法の(分かりやすい)定義付けを欲していたからにほかならない。和田は「平面描写」が「いつとはなしに自然主義時代の描写論を代表する花袋の描写論としてそのまま理解されて来た」と述べているが、より正確にいうならば、「平面描写」をめぐる文壇総体の言説のネットワークこそが「田山花袋の平面描写」というキャッチコピーを創出したのであった。

たとえば、正宗白鳥は『田舎教師』合評(一九〇八「明治四二」年一月七日、「読売新聞」)において「此編

は彼の平生称へたる平面描写が何処までやれるかの試験となつた」といつている。ここに「田山花袋の平面描写」をめぐる言説の典型型を見ることが出来るだろう。つまり、花袋が一回きり唱えた（あるいは一度も唱えてはいない）「平面描写」を「平生唱へてる」ものとし、これを準拠棒としながら「花袋」あるいは『田舎教師』を評価しようというのである。次の徳田秋聲「此頃の感想」（一九二一「明治四四」年六月、「早稲田文学」）にもそれがうかがえよう。

田山さんの『描写論』は面白く読むだ。平面描写の主張もよい。然し内容材料の如何に拘らずあれを適用するのは如何かと思はれる。芸術は自由である材料の如何に依つて書き方を異えて宜しいものでは無からうか？ 寧ろ異えなければなるまいと思ふ。

花袋の「描写論」に「平面描写」に直接つながる主張は読み取ることができない。というよりも、「描写論」における花袋は、これまで自らが積極的に用いてきた平面／立体の二分法を避けているように見えるし、さらに、視点描写という方法の観点においては、あきらかに『生』に於ける試みの頃との間に変節が認められる。しかし、秋聲はそれを「平面描写の主張」の一言で要約してしまう。

花袋の文章が、真意のつかみにくいものであつたという理由があることも斟酌しなくてはならないだろうが、ともかく、評者たちは花袋の「描写」に関する主張をつねに「平面描写」の名のもとに収斂させ、「平面描写」という概念を共有しながら「田山花袋」を批評していったのである。そしてそれは、いわゆる反自然派の人々にとつても格好のつけ込みどころとなつた。

非平面を平面的に描写するといふ無理な非自然な態度は、果して自家自然主義の自然に副ふや否や疑問だ。人生の俯瞰図を描くことは、逆も通り一編の測量技師的技術の能ふところでない、固く信じて疑はぬところである。之は平面描写主張の作家自らも合点すべきものだ。

（梁田晴嵐「平面描写の謬妄を論ず」、一九二〇「明治四三」二月、「新小説」）

花袋氏が平面描写論の為に自縛自縛の窮地に陥つて居るのを見れば情なく思はれる。

（岩城準太郎「文壇に生きんとする努力」、同四月、「帝国文学」）

これらの評言に共通していることは、物語化された「田山花袋の平面描写」のイメージのみを巡つてなされているという点である。そして、このイメージは「平面描写」に對置する形で定式化された岩野泡鳴の「一元描写」論が表明されることで決定的なものになつたといえよう。たとえば『日本近代文学大事典』（第四巻事項）の「描写論」の項目（和田謹吾）の結末部分は「花袋の平面描写論と、それに対立する形で成熟した泡鳴の一元描写論とは、自然主義における客観描写の方法論として、近代文学史上に注目すべき方法論であつた」とまとめられている。

ウェイン・C・ブースは、多くの作者や批評家が、古い型の修辞法を否定した写実的な方法について論じる過程で「芸術的である（示すこと）」と「芸術的ではない（語ること）」という単純な対立を定式化してしまつたという主旨の指摘をしている。これと同じことが「平面描写」をめぐる論議においてもいえないだろうか。すなわち、肯定否定いずれの立場をとるにせよ、〈示すこと〉と〈語ること〉について論じることこそが「小説の客観性」を評価するための正当な手続きである、という認識が「平面描写」をめぐる議論を通じて形成

されたのではないかということである。この単純化された〈示すこと／語ること〉あるいは〈客観／主観〉や〈描写／叙述〉という二項対立は、分かりやすいがゆえに濫用され、通俗化し、それと同時に、両者があたかも相互排他的な関係であるかのような観念を植えつけたと考えられる。いうまでもなく、自然主義の描写法と聞いて〈示すこと〉による〈語ること〉の放逐を思い描く私たちの想像力は、この枠組みの内部にある。

しかし、〈示すこと〉と〈語ること〉とを相互排他的な二項対立として捉えていては、明治三十年代から四十年代にかけての〈描写〉をめぐる問題は読み解けないのではない。いや、そもそも両者を二項対立的に把握する思考自体が、きわめて歴史的なものだったのである。詳しくは本編に譲るが、〈語ること〉を排除することではなく、むしろ〈示すこと〉に〈語ること〉の要素をいかに組み込むかが、明治四十年前後の花袋の課題だったはずであり、この問題を考えるためには、「平面描写」が担ってしまっている固形化したイメージからできるかぎり自由であることが求められよう。『生』に於ける試み<sup>14</sup>にも「描写論」にも頼ることのない〈描写〉の語り方、それを追求してみたい。

### 三 本研究の構成

「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慊らずして、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」という西欧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＝意味付けにほかならなかった。

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、というのが本研究のひとつの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關係にあったのかはほとんど論じられてこなかった。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。そこに見出せるのは、〈写生・写実〉を徹底的に批判し、それを超えた場所におけるの立ち位置を設けようとする歴史記述のレトリックである。ここでの考察は、のちの第四章、第六章、第七章にも密接につながってくる。

従来、花袋テキストの〈事実らしき〉を支えているのは、作者の実体験であると認識されてきた。もちろん、それは間違っていないが、あまりにもそれに依拠しすぎてこなかったろうか。第二章では、そのような経験主義的なリアリズム観を相対化するために、あるひとつの事件をめぐる複数のテキストの分析と比較を通して、『重右衛門の最後』（一九〇二「明三三」年五月、新声社）における〈事実〉を語る方法を対象化する。ここでは、素朴實在論的なリアリズム観が捨象しがちな物語行為（telling）の側面がまざまざと浮上してくるはずであり、さらにその〈語り〉を介して『重右衛門の最後』は柳田國男の『遠野物語』（一九一〇「明治四三」年六月、聚精堂）との親和的な間柄を指摘することさえできるのである（第三章）。花袋と柳田が向かい合っていたのは、テキストにおける二つの知覚・経験（語り手と作中人物との）を、いかに接続し、物語としての同一性を確保するのか、ということであった。花袋におけるこの問題は、三人称文体の獲得のために解消しなくてはならない課題であったのと同時に、のちの〈描写〉の核心につながる問題でもあった。

さて、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時に、自らの〈美文〉的な資質と定評も克服していかななくてはならなかった。第四章では、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」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た。さらに、第五章では、明治三十年代の花袋の文体の変化を同時代の修辭学の動向を参照しながら分析し、「排技巧」「無技巧」の掛け声が、実際は新しい修辭法の肯定とその積極的な利用にほかならなかったことを論じた。これらは、従来「感傷癖の払拭」や「事実への傾斜」といった単純な図式で捉えられ、ることの多かった軌跡を、より花袋の戦略性に着目して読み替えようとしたものである。

第六章は、私なりに花袋の《描写》という方法を定位させようとした論であり、その意味で本研究全体の柱となるべきものである。第一章で確認した、《写生・写実》を超えるものとしての《描写》という花袋の文学史的フォーマットが、その文学テキストにどう具現しているのかを、明治三十年代のリアリズム史を辿りながらあとづけてみた。第七章から第九章は、そこで得られた新しい見取り図の応用によるテキスト分析の実践と、いつてよい。

花袋が《描写》の方法について自覚的でありえたのは「蒲団」から『生』（一九〇八「明治四二」年四月〜七月、「読売新聞」）にかけての時期だったのではないかと思う。やがて彼は宗教的な達観の境地を志すことになるが、そこに至る徴候とそれが孕む同時代的な問題を『田舎教師』（一九〇九「明治四二」年一〇月、左久良書房）と『縁』（一九一〇「明治四三」年三月〜八月、「毎日電報」）とに読み取ったのが、第十章と第十一章である。これらのテキストが書かれた明治四二〜四三年の段階では「傍観的態度」「観照」と呼ばれたその態度は、「無理想無解決」の延長線上にあるがゆえに無垢なもの、あるいは、その傍観性ゆえに「現実の無差別的肯定」<sup>15)</sup>につながるものと見做されてきたが、実態としてはむしろ因襲の積極的な擁護者ともいえる場所に辿り着いてしまっているのではないか。表面上はきわめて穏やかな「人生観照」の境地がいかに反動的たり得るかを考察した、いわば《描写》の顛末を追跡する考察である。

なお、本研究が扱うのは、明治三十年代前半から、花袋をはじめとする自然主義者たちが「文壇上の前衛的な意味を喪失してしまっていた文学世代に墮」<sup>16)</sup>してしまった明治末期に至る、いわゆる自然主義期の田山花袋の足跡である。大正期については「あとがき」で若干言及するのみにとどまったが、歴史小説や回想体の小説や随筆など、本研究を礎にしてさらに追究すべき余地があることも明らかである。これらは今後の課題としたい。

## 〔注〕

1 「小説の新世代」『岩波講座 日本文学史』第13巻 二〇世紀の文学2、一九九六年六月、岩波書店

2 高橋敏夫は、『描写』の出自を『小説神髓』に見出した上で、『描写』論史を以下の三段階に分類している。「①『ありのまま』の再現という理念獲得の段階の象徴であった田山花袋の平面描写論（明治末期）、②『ありのまま』をさらに追求していく時、それがどのような方法的規範と時代の言語状況に媒介されるものであるかを思い知らねばならなかった岩野泡鳴の一元描写論（成立は大正中期）、③『ありのまま』の成立が社会的共感性として対応していること、そしてその共感性の崩壊のなかでの小説のあり方自体を問うた高見順の描写批判（昭和一〇年代）」（『花袋描写論 覚書——『描写』論史のために——』、一九八〇年三月、「早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊」）。また、比較的最近に刊行された『日本近代文学評論選 昭和篇』（千葉俊二・坪内祐三編、二〇〇四年三月、岩波文庫）の「描写のうしろに寝てゐられない」の解説も、やはり田山花袋を参照しながら、つまり安藤と同じ枠組みで、その文学史的意義を説いている。

3 ジェラルド・ジュネットの定義によれば、ミメーシスとは「最大限の情報と最小限の情報提供者」となる『物語のデイスクール』（花輪光・和泉涼一訳、一九八五年八月、書肆風の薔薇）。

4 例をひとつ挙げる。「花袋が求めたのは、外的な自然であれ内的な心理であれ、描くべき対象をそのまま写し取る

透明な媒体としての文章だった。つまり花袋は、古い「文章」を破壊することで近代作家になったのである。／一方柳田は、花袋らの仕事によって言文一致体が近代小説の文体として定着したのちに、あえて文語体によって『遠野物語』を書いたのである」（井口時男『文学の隣人』、『柳田國男文学論集』、二〇〇五年一〇月、講談社文芸文庫）。

5 中村真一郎『近代文学への疑問』（一九七〇年七月、勁草書房）は、「描写のうしろに寝てゐられない」を「自然主義的小説観に対する深い疑惑に根ざすもの」で、「客観的共感性への不信」、現象が万人によって同一に眺められるということへの疑惑、なのである」と述べている。

6 正岡子規「叙事文」（一九〇〇「明治三三」年一月一五日、「日本」）

7 『リアリズムの源流』（一九八九年四月、河出書房新社）

8 「静的に物を観る」（一九〇八「明治四二」年一〇月、「文章世界」）

9 「明治の作品研究」（一九二一「明治四四」年四月、「文章世界」）

10 「平面描写」論の周辺——田山花袋の歪み——『描写の時代——ひとつの自然主義文学論——』（一九七五年一月、北海道大学図書刊行会）。

11 「平面描写」論の周辺——田山花袋の歪み——（注10と同じ）。和田も指摘しているように、同時代における「平面描写」についての言及は、『小説作法』（一九〇九「明治四二」年六月、博文館）の「抒情と心理解剖」の項にも見ることが出来る。なお、この項は一部分「評論の評論」（同年四月、「文章世界」）の記述を用いているが、こちらには「平面描写」という語を見ることはできず、単行本収録の際に加筆されたものであることが判る。なお、花袋による「平面描写」についてのまとまった言及は『近代の小説』（一九二三「大正一二」年二月、近代文明社）に見られるが、これは定期的にかなり隔たったものであるため、考察の対象とはしなかった。

12 「二元描写」がまとまったかたちで提出されたのは、「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論」（一九一八「大正七」年一〇月、「新潮」）。

13 『フィクションの修辭学』（米本弘一ほか訳、一九九一年一月、書肆風の薔薇）

14 従来の〈描写〉研究は、まず座標の中心に『生』に於ける試みであるいは「描写論」を置き、それと実作との齟齬、あるいは他の評論との齟齬から、その一貫性のなさや論理の脆弱さを指摘するものがほとんどであった。そんななかで、和田謹吾「『平面描写』論の周辺——田山花袋の歪み——」（前出『描写の時代——ひとつの自然主義文学論——』）は、「平面描写」論の提唱前後の時期に花袋が内面描写を試みていたことや、花袋が「立体描写」の必要性を説いていたことなどを取り上げ、「要するに『平面的』とは『仮構を加えない』という程度の意味であって、むしろやはり花袋個人の主観の比重がかなり大きいものであった」と述べた。この論は、同時代以来の『生』に於ける試みに偏重した〈描写〉研究全体を相対化するものであったが、では花袋が試みた〈描写〉とはどういうものだったのか、という問いに対しては明確な答えを提供するまでには至っていない。むしろ、和田の言いたかったのは、この論文が単行本に収められる際に「田山花袋の歪み」というサブタイトルが付されたことにも現れているように、花袋の〈描写〉論の一貫性のなさを指摘することだったようにも思える。

一方、相馬庸郎「田山花袋の『平面描写』」（『日本自然主義論』、一九七〇年一月、八木書店）は、明治三十～四十年代の花袋の描写観に貫流する問題を「主観、客観の二要素がいかにかみあうか」という緊張関係のうちに読み取ろうとした。花袋の志向が「客観」に傾いていたときに提唱されたのが「平面描写」なのであり、花袋のいう〈描写〉は必ずしも「平面描写」を意味しない、というのが相馬の考えであり、「描写＝平面描写」という定式化に対して疑問を投げかけた。また、榎本隆司「田山花袋『小説作法』」（一九七六年四月、「国文学解釈と鑑賞」）も同様に「平面描写」が「文字どおり『生』に於ける試みとして限定的に扱われるべき」であると述べている。これらの先行研究が論じているように、おそらく、花袋に一枚岩の〈描写〉論があったと想定することは無理であろう。しかし、だからといって、田山花袋には一貫した〈描写〉論はなかった、という結論でいいとも思われない。必要なのは、「一貫性がない」という負の評価を「動的なもの」という評価に置き換え、その動的なものを（可能な限り）動的に捉え、それを汲み取っていく作業なのではないかと思う。その点で〈描写〉研究に新しい観点をもたらしたのは根岸泰子「田山花袋『平面描

写」再論——「印象描写」へ至る語り手の問題——（一九八七年三月、「国語国文学」である。根岸は、「平面描写」に関する花袋の定義つけと実作との間の矛盾を整合化するために、「平面描写」の再定義こそ必要と説き、「平面描写」解釈に「作中人物の視点描写」の視点を導入した。

15 相馬庸郎「田山花袋の「実行と芸術」『日本自然主義論』、注14参照

16 注15と同じ。

#### 【凡例】

\* 田山花袋のテキスト引用は、基本的に最初の刊本の記述によった。なお、評論に関しては、発表前後の文脈を考慮し、初出雑誌によったものも多い。

\* 引用にあたっては、旧漢字を新漢字に適宜直し、ルビも多く省略した。引用文中の傍点・傍線は断りのない限りいずれも引用者によるものである。

\* 参照した文献の表記において、書名は『……』を、雑誌名・新聞名は「……」を用いた。