

第四章 〈美文〉と〈小説〉

——田山花袋の〈小説〉認識について——

一 悲劇？

『重石衛門の最後』(一九〇二「明治三五」年五月、新声社)の結末、塩山村でのエピソードを語り終わった「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。この結末は、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、な結末であったといえよう。ちなみに、その前年に書かれた『野の花』(一九〇一「明治三四」年六月、新声社)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ったということもできるが、これが花袋の限界だとしたら、「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見当違いではなからう。それは一言でいって、これまで決して付されることのなかった「？」が〈悲劇〉という花袋的語彙に付されたことに現れている。

ある日、小説の語り手でもある「自分」が、桜井仙造というかつて寄宿させていたこともある小学校教師から葉書を受け取る。書面は「厳寒の候御機嫌克御暮し被成候ことゝ存候、小生心にも無き御無沙汰仕り、まことに申訳これなく候、されどこれも小生が田舎の淋しき中にかゝる大なる悲劇(トラジエディ)に陥りつゝあるを御覧なされ候はゞ、勿論御宥免被下候ことゝ存候」といった調子で書き出され、いろいろと相談をしたいとの申し出がなされていた。

「自分」が桜井を訪ねてみると、なるほど彼の置かれた境遇は悲惨であり、「自分」は同情し憐れんでもみせるのだが、これまでだったら、たとえば「悲しいのは運命！」などと感嘆符付きで同情し涙に暮れてしまいうような桜井の〈悲劇〉を、「悲劇？」は以下のようにドライに対象化してみせるのである。

悲劇、悲劇。

先生また悲劇をつくつたかと自分は思った。そしてその悲劇の二字に括弧を為て、トラジエディなる英語を挿んだのを少なからず面白いと感じた。かれのやうな性質では、到る所悲劇を構成せずには置かぬので、また悲劇そのものが左程大したもので無くとも、かれには甚しく痛く苦しく堪へ難く感じらるゝのである。

のちに触れるように、共感・同情・感傷こそが〈美文〉の本領であるとすれば、ここには、そうした感性への揶揄が感じられる。『野の花』的な世界では「運命」を嘆くことはあっても、その悲運を招くことになった人間側の問題は決して問われることはなかった。たしかに「悲劇？」でも桜井の悲惨さは窺い知れるが、しかし、その悲運を嘆く主体の性格がまず滑稽化されて示される。これによって、「悲劇」がいかにして「構成」されるのか(「悲劇」はいかにしてつくられるのか)ということこそが前景化されるのである。先走つていえば、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〉が明確なかたちでテキスト化された

のである。本章では、花袋がおのれの感傷癖をいかに相対化していったのか、その過程を考察したい。

センチメンリズム

二 美文の作法さくほう

明治三十年代には、数多くの美文の文範・作法書の類が発行されたが、その中で、博文館の「通俗作文全書 第三編」として刊行された田山花袋『美文作法』（一九〇六〔明治三九〕年一月、博文館）は特異なテキストであるといえる。

それはなによりも、「今の美文と言ふものは、もう駄目であると私は信じて疑はぬ」（第式編「二今の美文」）という言葉に集約されて現れているように、この書が、いわば美文の時代の終焉を宣言したものだからである。また、本書の構成が「第壹編 総論」「第貳編 美文の本領」「第三編 美文作法」「第四編 小説作法略」となっていることにも見て取れるように、あきらかに「小説作法」に収束する形で整序され（三年後、同じ叢書の一冊として『小説作法』²）が刊行される、さらに、本文に続く巻末の「附録」として「事実の人生」（一九〇六〔明治三九〕年一〇月、「新潮」）、「露骨なる描写」（一九〇四〔明治三七〕年二月、「太陽」）、「抒情詩と自然主義」（一九〇二〔明治三五〕年二月、「太平洋」）といった、アンチ美文的な評論が収められているところにも、その性格が顕著に現れている。これらの評論に通底しているのは、ロマンチズムの時代の終焉と、それに代わる「新派」としての「自然主義」「新ロマンチズム」の台頭という歴史意識である。なかでもやはり、「露骨なる描写」の提唱が文壇内部だけではなく、「通俗」的なレベルであらためて強調されたことの意味を重く見ておきたい。あわせて、これが、当時の文学青年に圧倒的な影響を与えた「文章世界」の主筆によるものであることも思い起こしておきたい。花袋は美文入門者に対して、話しかけるような優しい口調で、大胆かつ残酷な言い渡しをしている。この書物は徹底的に〈美文〉のイメージダウンを謀ったものである。

「総論」の「一美文とは何ぞや」において、花袋は、「美文」なる語がさまざまな意味において用いられる広範な意味志向を担う言葉であることを説明しながらも、基本的には文章を大きく「叙事文」と「抒情文」とに分け、前者の代表格に「実用文」、後者に「美文」を挙げ、両者を対立概念として措定している。その上で、花袋は以下のように述べる。

小説は全体から言ふと、叙事文のかたちを為して居るが、その箇所々々は大抵抒情文で、作中人物の述懐、情緒、感想など皆な抒情文から出来て居る。ことに近頃の小説は、主観的になつて、この抒情的描写が割合に重んじられて居るから、一層抒情的美文の修養は肝心である。

「駄目」な美文を学ぶ必要があるのは、それが小説に引用される「作中人物の述懐、情緒、感想など」の文体であるからである。「全体」と「その箇所々々」というパースペクティブは、「叙事文としての全体」が「抒情的な作中人物の言葉」を引用し、統括したものこそが「小説」である、という花袋の〈小説〉観を披露したものであると把握しておきたい。こうした認識は、一人称的あるいは私小説的なものとは対照的であり、いわゆる三人称的な語りの枠組みについて花袋が充分に意識的であったことを意味している。

このように「美文の修養」はあくまで限定的な用途のために必要とされるものであった。この意味において、小説家・花袋が〈美文〉の終焉を言い渡しながらも、その「作法」^{さくほう}を教え諭してしまう、という一見矛盾に満ちたふるまいも筋は通ることになるのである。「駄目」な美文が、「全体」としては「叙事文」によって相対化される、この構造総体をもって花袋は〈小説〉と呼んでいるのである。

さらに花袋は「小説などの方面から言ふと（中略）この実用文なる研究と美文的なる態度とを両々相兼ね

なくてはならぬので、この両者の相違が時に大なる衝突の問題を起すことがある」(第壹編「美文と実用文」)ともいい、言述を主観的表現(あるいは主観的立場)と客観的表現(客観的立場)とに区別したうえで、その統一体、つまりその両者が〈対話〉する場として〈小説〉という場を認識している。叙事文としての「全体」と抒情文としての「箇所」、この相異なる志向がいかに交錯するのか。花袋の思い描いていた〈小説〉とはこのように「叙事」的な要素と「抒情」的な要素とが流動的に葛藤する場であつたはずである。したがって、「今の小説、これなどは純然たる叙事文の美文」であると述べるときの「叙事文の美文」という一見混乱した概念も、あくまで「全体と箇所」という遠近法を前提とした上で、「抒情」的な「箇所」を前景化したものとして理解すればよいだろう。

ところで、花袋が「価値が無い」と評する〈美文〉とはどういうものなのか。「理想式、空想式、——詳しく説明すれば、自分の主観または趣味好尚で、自分の見たものを自分の小さい型の中に入れて了ふもの、これが美文と言ふもの、最も多い範囲であり且つ領地である」、と花袋は〈美文〉を簡潔に定義づけている。常に、決定された自己イメージの枠内(花袋の用語でいえば「主観」)でしか思考・表象しない言表行為、モノローグ志向の表現³というように言い換えてもよいだろう。続けて花袋は以下のようにも述べている。

私はよく田舎少女を描いた。そしてそれを描くのに最大級の誇張法を用ゐて、其綺麗な側のみを書き実際の田舎少女の状態とは全く異つて居るのを問はなかつた。又、ハイネの詩を美しい恋の讚美者として崇拜して、其陰に苦しいにがい皮肉の情があるのを知らずに、人に笑はれたことがあつた。空想式、理想式は兎角かういふ弊に陥り易い。

すでに見てきたように、花袋はこうした〈美文〉が客体化されることなしに「全体」になってしまうことを排している。見方を変えれば、こうした〈美文〉が、テキストの語りの枠組みのなかで対象化されることが必要であり、その対象化の方法こそが〈小説〉の質を決定する、とも言えるだろう。花袋が発見した「苦しいにがい皮肉の情」とは、「美文」を相対化し得てはじめて見出されるものである。「誇張」を「皮肉」として客体化できるアイロニカルな距離の獲得こそが、花袋をして、「今の美文と言ふものは、もう駄目である」と言わせたのである。「センチメンタリズム」を「誇張」し、滑稽化するという方法は、当時の花袋の「小説」観からして自然なりゆきだったのである。本章冒頭で触れた「悲劇？」は、このような文脈において把握されるべきテキストである。

三 美文からの脱却

『ふる郷』(二八九九「明治三〇」年九月、新声社)は田山花袋の美文時代を象徴する作品である。これは花袋が執筆依頼を受けて書いた最初の作品であり、また、世評も概ね好評だったことから、彼が文壇人としての自信をもつことにもなった、という意味でも注目しておくべき作品である。しかし一方で彼は、この時期に次々こうした感傷的な作品を発表することによって、文壇内で美文作家としてのイメージを固めてしまうことにもなった。

『ふる郷』は『美文作法』が否定した、抒情文(美文的態度)が叙事文に相対化されることなく「全体」となってしまった「駄目」な〈美文〉の典型ともいうべき作品のように見える。語り手の「われ」は、物語行為のいま・ここを喪失し、自分が回想しつづける「過去のわれ」に追体験的に同化してしまい、「許せ、わが故郷!」「この光明と暗黒!」などと絶叫し、涙にくれる。あらゆるエピソードが「あはれわが運命の悲しさよ」

という主題のもとに整序され、その悲哀は、語り手「われ」の「涙」によって昇華されていくのである。

ここではすべての回想が、記述しつつある「われ」の「涙」のために奉仕しているといつてよい。こう言うてよければ、『ふる郷』における「書くこと」には「読者」は想定されていないのである。感傷的な「われ」や、その「涙」はけっして相対化されることなく、その感傷はただ大真面目に披瀝されるだけだ。「不自然と作為を脱して、素朴と自然なものを求める彼本来の志向は、必然的に有限な世相や社会を越えて、永遠なるもの、無限なるものにあこがれた。それらは冷酷な現実には見出されず、つねに期待のうちにしか存在しないところから、結果として、憂鬱と感傷の中にかきくれざるを得ない」と花袋初期の作風の基調を評したのは吉田精一⁴⁾であるが、次に挙げる同時代評にも、花袋の作品に形式化した「憂鬱と感傷」への皮肉を読み取ることができる。

日光を見ても、鬼怒川を涉りても、大王崎を過ぎても、たゞ徒らに一様所謂「天地の美に撲たれ」、ハイネの詩集を手にしては、至る処の山陰水涯神聖(？)なる恋に泣くもの、之を田山花袋となす。頃日子の近作「ふる郷」を読み、我はあまりにその思想の薄弱なるに驚く、子は到底有為の青年の仲間には置かれぬ男なり。⁵⁾

一九〇六「明治三九」年の段階においても「直言を許せ、氏は小なる詩人にして、(二面より見て)小説家の才に非ざる也」⁶⁾と評される花袋にとって、この「美文」的な資質をどう克服していくかが、「露骨なる描写」を標榜して新勢力として文壇に立ち上がつていこうとするときの課題であつたはずである。その「美文」の相対化の端緒としてまず注目されるのが、『ふる郷』第六版(一九〇一「明治三四」年四月、新声社)にあらたに加えられた「序」である。⁷⁾

爾の思想は単調にして爾の感情は幼稚なりき、宜なり、爾が世の人に婦女子の涙として一笑に付し去られたるや。爾の胸は平和を望むこと渴したる人の泉を求むが如く、詩神を懷ふこと美人を天の一涯に望むがごとし。宜なり、爾が志薄く力足らざるの徒として大人君子に誤り解せられたるや。されど爾は限りなきの清怨と限りなきの希望とを抱ける一箇可憐なる空想児にてはあらざりしか。われ今此処にありて爾を思ふ、恰も上天の色彩ある雲を望むがごとく殆ど隔世の情に堪へず、此処には戦争あれとも平和なく、反抗あれども同情なく、階級、習慣等の情力の標準に因りて、人間本来の真性を測度し、甚しきは人間をして無意無価の域に陥らしめずんばやまさらんとす。(中略) 爾空想の児よ、爾と別れたる爾の主の為に、せめては長く青年の友たれ。

ここで花袋が、過去のおのれを「爾」と対象化し、さらに「爾の思想は単調にして爾の感情は幼稚なりき」であるとか、「一箇可憐なる空想児」とさえ言い得ていることは重要である。そして、こうした「美文」の相対化の傾向は、この『ふる郷』第六版刊行と重なる時期に、いわゆる「粹小説」の採用というかたちでも認めることができる。引用するのは『野の花』冒頭である。

大学に居たころだから最早余程昔のことだが……と、なにがしといふ男が話しだした。年齢は二十三で、学問が好く出来て、優に儕輩の上に一頭地を擡ぐ居て、平生死や小説などばかり読んで居ながら、いざ試験といふ時にはいつも優等を占めるといふほどの元気な勢いであつた。

正宗白鳥に「至る所（中略）よるとさわると運命をかつぎ出してゐる、『あゝ本当に悲しいのハ運命である』と主人公が絶叫したあたりなど我等ハむしろ可笑く感じた」と評された『野の花』であるが、その「運命」を「絶叫」する発話主体は小説全体を統括する語り手から「なにがしといふ男」として対象化して描かれている。さらにこの「なにがしといふ男」は次のように述べ、自分の語りが（自己内部で完結したものではなく）あくまで聞き手への伝達を旨としたものであることを強調している。

自分は唯此処に自分の今話さうとして居る話を成たけ他人の事を観察したやうな心で詳しく話して見ようと思ふ。それにしても何処から話したら一番筋が通つて一番よく解るであらうか。さうだ、彼処から話さう。彼処から話せば一直線で、単純で、其上運命が嵐の様に來て、まだ咲かぬ蕾や、咲き懸けた花を散して行く醜い様が好く顫れて見えやうから――

『野の花』は、物語世界内に内在する語り手を「なにがしといふ男」として対象化し、またさらに、その「男」は過去の自分を「他人の事」として語ろうとする。つまり二重の距離化が意識的に図られている。また、「何処から話したら一番筋が通つて一番よく解るであらうか」という発話には、この「男」による語りが、時間軸と因果関係とを明らかにしつつなされる過去構成的なものになるであろうことが宣言されている。しかも、この「男」はあきらかに「聞き手」を想定しながら語っており、この点において、聞き手不在だった（というより不要だった）『ふる郷』とは決定的に異なるのである。さらに付け加えれば、「彼処から話せば（中略）咲き懸けた花を散して行く醜い様が好く顫れて見えやう」という言葉は、〈写生・写真〉派の書き手の論理を髣髴とさせ、この語り手が「詠嘆」などではなく、あくまで「再現」を試みようとしていることが看取されよう。しかし、やはり白鳥が正確に読み取っているように、『野の花』の語りには、実際のところ、過去の自己を「他人」と見做せるような理性的で客観的な記述はあまりみられない。先に引用した『ふる郷』第六版の「序」にも、自分の試みが読者に理解されないことへの自嘲と焦燥が表れていたが、花袋の〈小説〉への志向は読み手に伝わらないのだ。それはどうしてか。

自分は気が澄んで、何となく詩中の人物となつたやうな心地がして、娘の今言つた言葉が、耳に入つて居りながら、しかもそれに答へやうとも為らないで、どつとこの一場の取合せの好いのに見惚れてゐた。夏の暁、松原、利根川、少女、涼しさうな単衣、結び直した島田――そつくり画だ。

（七）

三人称過去の的に自己を相対化しようとするが、「語られる自分」が「詩中の人物となつたやうな心地」になつたのと同様、自身も回想していくうちに一人称現在の的に語つてしまふ、そんなジレンマに語り手は陥っている。花袋の〈小説〉が理解されないのは、語り手の「自分」が、いたるところで「語られる自分」に対して追体験的同化をしてしまい、結局、お決まりの感傷性をテキストに振りまくことになっているからである。

「序」で客観小説を標榜しておきながら、中身が従来通りの感傷的なものになつてしまつたのは、作中の人物造形の問題というよりも、作者田山花袋の性癖の問題である、というのが、いわゆる『野の花』論争における正宗白鳥の指摘であつた。この指摘は正鵠を射ていたといえるだろう。しかしここであらためて強調しておきたいのは、それが未熟で不十分なものであれ、『野の花』には『ふる郷』的な感傷性を相対化しようとする語りの構造上の変化が見て取れるということだ。この時期に書かれた『重右衛門の最後』や「梅屋の梅」（二

九〇二「明治三五」年八月、「小天地」が、こうした粹小説の形式を採用していることが、この時期の意識のありようを物語っているだろう。ちなみに同時期、國木田独歩もやはり、粹小説の構造を多用し、一人称で語る主体を相対化しようとしていた。^{〔9〕}また、「独語」（一九〇一「明治三四」年九月、「明星」）の冒頭で独歩は、日記『欺かざるの記』の一端を公表することになった経緯を、「他なし、昔日の『余』は今日の『彼』にして、今日の余よりして彼の告白を見る、要するに亦幾編の叙情詩なればなり」と述べた。つまり、かつて「欺かざる」日記を書いていた「余」は、いまや「彼」として距離化され、対象化されることになったのだった。ここに花袋との共通点を見出すことは難しくない。

物語を一人称で作中人物の立場から語る過程を経て、三人称で視点人物を用いる段階へと移行していく、というように小説の技法の変遷を構想したのはP・ラボックであつたが、この時期の花袋の〈小説〉はまさにその過渡期ともいえる様相を見せている。実際のところ、作中の一人称の言説を引用することで、花袋は安定した口語体の文体をこの時期に得ることができているし、また、それを発話者のアクセントで満たすことも可能にした。また、「粹」の採用は「語る私」と「それを引用する主体」との分別を明確にし、「三人称・過去」による対象把握の確立を促したに相違ない。

何よりも大事なのは、「粹」を設定し、作中に語り手を顕在化させることで、これまで「空想」や「感傷」にただ浸つてさえいればよかつた観念的な語り手が、〈對話〉の場所に引きずり出され、そこで「身体」と「聞き手」を獲得したことである。語られる過去の自己像を「爾」あるいは「彼」と疎外できるようになったこの時期にこそ、花袋のテキストでいま・ここにおいて語る「語り手」という存在が意識化されていったものと考えられる。そして、おそらくこのことは、語り手はいかにして他者を表象しうるのか（誰に向かつて・どういう言葉で、という問題意識を掻き立てたことだろう。これこそがすなわち、田山花袋の〈美文〉から〈小説〉への移行なのであつた。具体的な聞き手「君」を設定しながら、聞き手にとって未知の地「樺太」の光景を想像させようと試行錯誤しながら語る「アリユウシヤ」（一九〇六「明治三九」年二月、「太陽」）にその傾向ははっきりと現れている。

このさびしい道路の長い両側には、何ういふ光景が眼に映ると思ふ。白樺、山毛樺などの寒帯林が殆ど斧をも入れる隙がない位に密生して居る。けれど誤解し給ふな。其密林は内地で見るやうな丈の高い幹の太い立派なものではない。樺太の樹林は皆な根元から縦横に枝葉が張つて居て、幹も太いので漸つと径八寸位、寒気が強いのと風雪に圧つせられるのとで、充分発達することが出来ぬのだ。そして其林の下草には、野地躑躅が一面に叢生して居るから、何の事はない丁度目の細い網でも張つたやうで、一歩も容易に其中に分け入ることはむづかしい。

正岡子規は〈写生〉の効用を、「只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写」すれば「読者をして作者と同一の地位に立たしむる」ことが出来る点に求めていたが、ここには、言語による再現行為に聞き手の参与（想像）が欠かせないものであり、しかもこの「想像」が必ずしも語り手と共感的であるとは限らないことを自覚しつつ語る語り手が確固として存在している。むしろここで念頭に置かれているのは、言語を媒介した再現行為の限界であろう。〈写生〉が、その基盤に、普遍的で均質的な空間を想定しつつ定理されていたとすれば、「アリユウシヤ」の語り手は、空間把握が個人個人によつて質的違いがあるということを前提に語っているように見える。ともあれ、花袋の〈小説〉は、「伝達」「再現」の自覚と意志を持つことによつて、〈美文〉から脱却しえたのである。

四 パロディ化される〈美文〉

「煩悶と言ふことが、美文を作る上に甚だ必要である」と花袋は『美文作法』の中で記している。「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。翻つて其当時作つた文章を見ると、徒に剪裁彫琢、何の為にこんな色彩を濃くし、感情を銜つたかさつぱり分らない。けれど分らないでも好い。そういう境が美文の領分だ。

(第貳編「一 情緒と煩悶」)

客観的な立場から振り返ると「徒に剪裁彫琢、何の為にこんな色彩を濃くし、感情を銜つたかさつぱり分らない」ようなものが〈美文〉の領分である。さらに、「情緒時代、憧憬時代」を経て、「そういう境」を俯瞰できるところから記述されるものが花袋にとつての〈小説〉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」といい、それが「現今欧州大陸で行はるゝところの象徴派」の特色と共通点があると述べていることに注目したい(同様の見解は、一九〇九「明治四二」年五月の「文章世界」所収の「文章講話」¹²⁾にも見ることが出来る)。花袋の理解によれば、この「象徴派」のうち、極端なものは「肉欲などを誇張して書いて居るものもあれば、倦厭倦怠の情を特更に書いて居るものもある。そしてそれが一種象徴見たやうなものになつて居る」という。この「象徴派」の理解(マラルメやヴェルレーヌの名前も挙げられている)についてはかなりの誤解といつか思い込みがあるようだが、重要なのは、彼のいう欧州文壇の最新傾向が「悲劇?」などの自作の評価につながつてしまふという牽強附会ぶりにある。もちろん花袋はここで自作解説をしているわけではないが、「悲哀を食物にしたり、憂鬱を玩弄したりするもの」「こそがもつとも新しい方法であり、「臭いのが却つて面白い」とも説く花袋が、やがて「少女病」(二九〇七「明治四〇」年五月、「太陽」や「蒲団」(同九月、「新小説」)を書くまでに、さほどの飛躍を必要としないはずである。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はかならない。いわば〈美文〉のパロディ化である。

年のころ三十七、八、猫背で、獅子鼻で、反歯で、色が浅黒くツて、頬髭が煩ささうに顔の半面を蔽つて、ちよつと見ると恐しい容貌。若い女などは昼間出逢つても気味悪く思ふほどだが、それにも似合はず、眼には柔和なやさしいところがあつて、絶へず何物かをか見て懂れているかのやうに見えた。足のコンパスは思い切つて広く、トットと小さきみに歩くその早さ！ 演習に朝出る兵隊さんもこれにはいつも三舎を避けた。

(一)

容貌の異様さと、日常的な価値基準からの逸脱性。「少女病」の美文作家・杉田古城は現実社会と途絶した異形としてのキャラクター・イメージを徹底的に付与され、徹底的に〈美文〉の紋切型を反復することを要求される。ここでは、主人公と世間とのズレは、かつてのように主人公側の悲哀や涙に昇華されるのではなく、

外側から〈美文〉を相対化する場として機能している。

此男は昔から左様だが、何うも若い女に憧れるといふ悪い癖がある。若い美しい女を見ると、平生は割合に鋭い観察眼もすっかり權威を失つて了ふ。若い時分、盛に所謂少女小説を書いて、一時は随分青年を魅せしめたものだが、観察も思想もないあくがれ小説がさういつまで人に飽きられずに居ることが出来よう。遂には此男と少女と謂ふことが文壇の笑草の種となつて、書く小説も文章も皆な笑ひ声の中に没却されて了つた。

(二)

「少女病」と「蒲団」で有効に活用されている〈美文〉的要素とは、「若い美しい女を見ると(中略)權威を失つて了ふ」という主人公たちの「観察眼」、つまり視野の狭さである(方法としての「視野の狭さ」については、第六章で詳しく述べる)。特に「少女病」の場合は、甲武線の車内で「眼を令嬢の姿から離さず、恍惚として自からわれを忘れるといふ風」のところで電車が揺れ、車外に放り出されトンボ返りを打った杉田古城はあつてなく轢死してしまふ。¹³まさに〈美文〉イメージに忠実な形で死んでいくわけだが、これを作家田山花袋の「社会的体面の自己抹殺」¹⁴と呼ぶのは適切ではない。これは、〈美文〉を「誇張」しつつ「玩弄」するという方法に適っているし、また、花袋が用意した「ロマンチズム・写実主義を経て自然主義へ」¹⁵というコンテキスト(第一章を参照)からすれば、これは〈美文〉的なものの終焉をこそ意味するからだ。そしてそれは花袋によればロマンチズムそのものの歴史的相対化と等価であり、同時にそれは自然主義が時代の主流になろうとしていることを印象づけるものでもあるはずである。

五 臭感と触感

「蒲団」といえば、真つ先に思い浮かぶのが、女弟子が去った後の二階の部屋で、主人公が蒲団に顔を押し付け、その匂いを嗅ぐ場面だろう。「女のなつかしい油の匂ひと汗のほひとが言ひも知らず時雄の胸をとぎめかした。夜着の襟の天鷲絨の際立つて汚れて居るのに顔を押付けて、心のゆくばかりなつかしい女の匂ひを嗅いだ」(十一)。

ところで、島崎藤村『春』(一九〇八「明治四二」年四月〜八月、「東京朝日新聞」)で、岸本捨吉が最初に登場する次の場面は、「蒲団」の最後のエピソードへの何らかの返答なのだろうか。

三十分許り経つて、斯の宿へ来て草鞋を脱いだ一人の青年がある。久留米飛白の単衣に角帯を巻付け、夏帽子、脚絆、尻端折といふ風体で、肩へ掛けるやうにした風呂敷包二つ、他には大和の檜木傘も携へて来た――斯の男が岸本だ。彼は二階へ案内され、そこで脚絆の紐を解いた。さあ、友達は容易に帰つて来ない。青木や市川やそれから菅の置いて行つたもの、洋傘だの、手拭など、其他手荷物類が室内に散乱つて居る。急に熱い涙が岸本の頬を伝つて流れて来た。彼は自分の汗臭い風呂敷包に顔を押宛て、激しく泣いた。

(二)

「蒲団」と較べてみると、ここでは、二階・一人・汚れ・匂い・涙以外の肝心なものが転倒されている(異性への性欲から同性愛的な連帯へ)。これを藤村なりの「蒲団」への批評的なスタンスととると、谷崎潤一郎「悪魔」(一九二二「明治四五」年一月、「中央公論」)は、藤村的不是な「蒲団」のパロディに見える。「……此れが涙の味なんだ。何だかむつとした生臭い匂を舐めるやうで、淡い、塩辛い味が、舌の先に残るばかりだ。しか

し、不思議に辛辣な、怪しからぬ程面白い事を、己は見付け出したものだ。人間の歡樂世界の裏面にこんな秘密な、奇妙な樂園が潜んで居るんだ」。

「際立つて汚れて居る」部位の「女の匂ひ」が「性欲」に結びつくというフェティシズムは、文学青年たちの群像を描いた『春』ではなく、同じ二階の部屋で「鼻感冒に特有な臭気が発散」する「どす黒い」手巾を舐める行為に「快樂」を得る「悪魔」にむしろ近接しているように思われる。つまり「蒲団」の匂いを嗅ぐ場面には、ある過剰が書き込まれているのだ。¹⁶⁾

そこで思い浮かぶのは、花袋が『美文作法』で、美文の書き手を志す読者に与える十カ条からなる「座右銘」のうち、五番目に「臭感、触感」を挙げているということだ。「嗅感と触感とは是非美文に入れて欲しい」と花袋はいう。それは、与謝野晶子の例などを見ても分かるように、「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。ちなみに六番目は「聯想」で、その刹那に人間は、「追懷の情胸に迫り、記憶の情心頭を圧して、涙が自然と迸りさうになる」。つまり前後の見境がつかなくなるといふのだが、これこそが「人間の性情中、最も面白く意味深いもの」で「美文の大なる目的」であると花袋は述べている。

そういえば、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。

ハイカラな庇髪、櫛、リボン、洋燈の光線が其半身を照して、一卷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。

(二)

「少女病」でも、「臭感、触感」は次のように美文作家を「愉快」にしていた。

込合つた電車の中の美しい娘、これほどかれに興味深くうれしく感ぜられるものはないので、今迄にも既に幾度となく其の嬉しさを経験した。柔かい着物が触る。得られぬ香水のかほりがする。温かい肉の感触が言ふに言はれぬ思ひをそゝる。ことに、女の髪の毛の匂いと謂ふものは、一種の烈しい望を男に起させるもので、それが何とも名状せられぬ愉快をかれに與へるのであつた。

(四)

〈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ふ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。もう一度確認しておけば、それら〈美文〉的なものは、テキストの語り手によつて誇張され、皮肉的・嘲笑的な突きはなしに遭っている。そして、そのパロディ的な様式化の試みは間違ひなく同時代読者に対して通じていたはずである。

相馬御風は、「早稲田文学」の『蒲団』合評（一九〇七「明治四〇」年一〇月）において、「絶望」とか「性欲」とか「悲哀」とか「煩悶」とか云ふ抽象的なそして大攫みな言葉の多い事」に注文をつけ、さらに、「終りのリボンの臭を嗅いだり、夜具をかいだりする所」は「強いて臭ばかりを嗅がせ」たやうで「あまりにわざとらしい」と述べている。つまりこれらの過剰性は充分に通じていたのだ。ただしそれは、少なくとも「早稲田文学」という読みの場においては、そのようには受容されなかった。同じ合評における、小栗風葉の「結末

の二階へ上つて夜具の臭を嗅いだまではないが、その後少は々誇張、滑稽の感がある」という評にも、「誇張」を読み取りながらも笑わない、禁欲的(?)な同時代読者の姿が透かして見えるようである。

ところが、同時代には次のような資料もある。『蒲団』は近來の傑作だ、感情を偽らずに率直に、描写したのがエライと風葉が云つてゐる(傍点原文)。これは、『蒲団』合評¹⁸が世に出るより前に書かれたものと思われる「新声」の六号記事「緩調急調」(署名「僕」、一九〇七「明治四〇」年一〇月)の一節である。ここには「蒲団」を大真面目に読んでしまった小栗風葉への揶揄がいちはやく披露されている。つまり、風葉は抱月的な読みは必ずしも絶対ではなかったのだ。その可能性は、「趣味」に掲載された蒲原有明の評にも見出せるように思う。

『花袋集』に就て余り人が言はぬ方面を言つて見たい気持がする、さらばといつて奇抜な感想でもなく、極く平凡な一事——それは花袋氏の前後の作物を通じて、ユーモアの趣に富んでゐることである、(中略)表に滑稽の感を起さしむると同時にその底に一種言ふべからざる人生の悲^{かなしみ}が籠つてゐる。人生の、殊に平凡な日常の事象は、見様によつては、大概コメディだ。また然う観るのが至当であらう。喜劇の底に波瀾ある、——寂し^{さび}みがある、悲し^{かな}みがある。また其処に広い人生に冥々の裡に行きわたつてゐる自然の力を認めることが出来る。

花袋氏の作物がこのユーモアの趣に富んでゐるといふことは特に現今の小説界に於て観過すべからざる一特色である。作者の主観から言へば、これは情操の美である。

この意味から、『キス以前』や、『姉』や、『少女病』やが無理なく読まれ得ることと思ふ。『隣室』の脚氣患者も、樺太の少女アリウシヤも、単に死の苦悶や、流離の非運を現はしたものと見えぬ。——其処が一読者としての予に非常な感興を催さしめた。自然派としての花袋氏を論ずるに止まらず、直ちに花袋氏の作物の本質を公平に評して見たならば何うであらう。

ここには、「花袋氏の前後の作物」の「ユーモア」について、少なくとも人が思つてゐることであるにもかかわらず、それを口に出しがたい状況にあることが、婉曲的に語られている。『花袋集』¹⁹が刊行されたころまでは、「蒲団」を読んで笑つてはならないような抑圧が蔓延していたのだ。先の「新声」の六号記事や、蒲原有明の「余り人が言はぬ方面を言つて見たい」という細やかな異議申し立ての姿勢は、かならずしも一枚岩でなかった「蒲団」受容の雰囲気²⁰を伝えてくれている。そしてそこには、花袋の作品を「芸術的生活の全面が名残なく我々の面前に展開され」たものとして称揚してゆくことになる文壇の風潮を相対化しうる皮肉が込められているようにも思う。しかしやはり、こうした少数意見は文学史で語られることはまずないのである。

六 おわりに

『小説作法』に「第二編 私の経験」という章がある。そこで花袋は、一八九五「明治二八」年頃から一八九九「明治三二」年までの間を「例の少女小説、憧憬小説をよく書いた時代」と回顧し、その後の、ゾラとモーパッサンの感化を受けた時期を「センチメンタリズムの破壊」の時代と呼び、さらにそれを「敗北の悲惨なる状態」と述べた。

其の転換期がなか／＼辛かった、今まで意味ありと見た人生が無意味で、空虚で、盲目的自然力にドシン征服されて行くのを見ると、何だかかう自分の身が深い奈落の底に落ちて行くやうな暗い暗い気がし

た。居ても立つても居られないやうな心地がした。

花袋のこの手の回顧は珍しくないが、それは、彼にとつて〈美文〉との訣別が格別の意味を持つているからであり、なおかつ、それこそが明治三十年代に貫通するテーマであつたからである。それは「悲劇?」「少女病」などに結実し、「蒲団」に辿り着いた、というのが本章の見取り図である。「蒲団」に「センチメンタリズムの破壊」を読み取ってもらいたい、それが花袋の期待するところだつたのではないか。しかし、読者の読みはそうではなかつた。

「作者には、読者を眼中に置くのと置かないのと二種ある」と田山花袋は『小説作法』の「第六編 読者と作者」で述べている。彼は自分の小説の読者に対して満足していなかつたのだ。

多数の読者は、講談物、新聞の続物を愛読する。『この事件はどうなるだらう?』『この女は何ういふことになつて行くだらう?』といふ言葉を至る処で聞く。『浪子が可愛相だ』『寛一が可愛相だ』かういふ会話をよく繰返すのを私は聞く。

新聞の三面雑報を読むと同じやうな心持で小説を読んで居る。そして是非褒貶を下して泣いたり笑つたりしている。一層明瞭に言つて見れば、人生に触れて居るのである。その癖、かういふ読者に限つて、小説といふものが解らぬと共に、人生といふことが矢張解らない。触れて、巴渦の中に入つて、まごまごして居ては、人生が何ういふ風に存在して居るか少しも解らない。(中略)

かういふ読者は、又次のやうなことを言つて面白がつて居る。『この作は事実を書いたのだ相だ。作者の実歴ださうだ。成程、こんなことがあつたかナア』

これも矢張、形は違ふが、前の三面記事と同じやうな心持で小説を読む読者の部類である。

読者の部類にも、だから、矢張、作者の部類と即つた作者と離れた作者とがあるやうに、即いた読者と離れた読者がある。

人生の艱難困苦を通過して、そしてその上に一種『離れた形』を生じたといふ処に、芸術があるとは、前に、私は幾度も言つたが、矢張この『離れた形』が読者にも必要である。

ここで花袋が嘆いている読者のありようとは、作中人物と作者とを無前提に結びつけ、「人生に触れて」しまふやうな読者である。この発言を読む限り、花袋は「蒲団」の受け止められかたに満足していなかつたといふことになる。彼は、「改善された読者が欲しい」。(中略) 確かに欲しい。作者と同じやうな心地を以て作品に向つて呉れる読者が確かに欲しい」とも述べている。

この不満は、「離れた形」すなわち〈美文〉の相対化が読者側に認められなかつたことに起因するものではなかつたか。もちろん、同時代には先に挙げたやうな「人生に触れ」てしまわない読み方もあつたし、「一方から見ればエモーショナルでもありセンチメンタルでもあり、否寧ろリ、カルであるとまで云ひたい作風の上に、今一重自意識の影が蔽ひかぶさつて居る」という言い方で「離れた形」に肉薄した評価をするものもあつた。しかし、そうした可能性の芽が摘まれた形でその後の花袋の一般的な評価が推移していったことは周知の通りである。一九〇九「明治四二年二月の「早稲田文学」の「推讃之辞」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。

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』（一九〇九）『明治四二年一〇月、左久良書房』や『縁』（一九一〇）『明治四三年三月〜八月、「毎日電報」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。これらの問題は第十章、第十一章で扱うことにしたい。

〔注〕

- 1 時枝誠記『日本文法口語篇』（一九五〇年九月、岩波書店）は「犬！」という表現について、「二単語のやうに見えるが、ここには語として表現されない話主の感情が、抑揚、強調の形式を以て表現されて居り、文字言語としての！の記号を以て表現されて居るのである」と述べたが、ここでも「？」には語り手の「零記号の主体的表現」が表れているものと見てよいだろう。「悲劇」（詞||桜井の言葉）と「？」（辞||語り手の言葉）とは〈対話〉の關係にあるのだ。
- 2 『小説作法』は、一九〇九（明治四二年六月、博文館より）『通俗作文全書 第二十四編』として刊行された。
- 3 「モノローグは、一人きりの台詞のうち、内世界的地平を越えず、しかも非コミュニケーションの言葉として発せられるものである」（佐々木健一『せりふの構造』、一九九四年三月、講談社学術文庫）。
- 4 『自然主義の研究』上巻（一九五五年一月、東京堂）
- 5 指玉『翔雲放語』（一八九九（明治三二年一〇月、「文庫」）
- 6 『帝国文学』（一九〇六（明治三九年九月、雑報欄）
- 7 この「序」の重要性については、すでに瀬沼茂樹「作家と作品」『日本文学全集7 田山花袋集』、一九六七年八月、集英社）による指摘がある。
- 8 「月曜文学（第十二）（一九〇二（明治三四年七月一日、「読売新聞」）
- 9 独歩の粹小説については、後藤康二『愛弟通信』と独歩の粹小説（一九九三年五月、「日本近代文学」）、および、拙稿「明治三十年代の國木田独歩——「欺かざるの記」から「独語」へ——」（一九九九年七月、「早稲田——研究と実践——」）を参照。
- 10 『小説の技術』（佐伯彰一訳、一九五七年一〇月、ダヴィッド社）
- 11 「叙事文」（一九〇〇（明治三三年一月一九日、「日本」）
- 12 のち、「情緒」と改題され、『インキ壺』（一九〇九（明治四二年二月、左久良書房）に収録。この文章で花袋は、「誇張したデカダン、誇張した皮肉、誇張した反抗、これ皆往年のセンチメンタリズムの変形である」と述べ、そうした「センチメントを離れて描くといふやうな態度の作品」を「神秘主義とか象徴主義」と結びつけている。なお、こうした花袋の志向性が同時代の文壇において一定の理解を得ていた可能性を、生田長江「花袋氏の小説」（一九二二（明治四四年三月、「新小説」）が示している。「花袋氏自らも言つて居る通り、『誇張したデカダン、誇張した皮肉、誇張した反抗、これみな、往年のセンチメンタリズムの変形である。』雑誌「文章世界」の創刊以来、氏が専ら自らを鞭つた人なるを忘れてはならぬ。／氏の所謂『芸術家の冷酷』にも、未だ十分に冷酷になり得るところと、冷酷を誇張するところがあつたのである」。
- 13 花袋は、『美文作法』にも収録されている「所謂新派に就きて」（初出は一九〇二（明治三五年九月、「太平洋」）において、象徴主義について触れ、以下のように述べている。「かれ等は冥搜煩悶の結果、その主観の情を逞うし、その神経をいよいよ過敏ならしめ、狂に至らざるば止まざるのである」。この象徴主義についての理解と「少女病」の筋書が似ているように思えてならない。だとしたら、花袋は一九〇二（明治三五年）の段階における象徴主義に関する思い込みをそのまま「少女病」や『美文作法』の時期まで引きずっていたことになるう。
- 14 平野謙『芸術と実生活』（一九五八年一月、講談社）
- 15 光石亜由美は、「少女病」の主人公の死を「蒲団」への「イニシエーション」と位置付け、さらに、「彼の死後の

空白には、「詩人」から「小説家」へ、「恋愛」から「性欲」へといった自然主義作家として〈成長〉する新たな要素が見出せる」と指摘している（田山花袋「少女病」——恋する詩人の死と再生——、一九九八年二月、『名古屋近代文学研究』）。

16 千葉俊二は「蒲団」の主人公にうかがえる喜劇性を、『痴人の愛』（一九二四〔大正一三〕年三月六日、『大阪朝日新聞』）の河合譲治に通じるものとして論じている（花袋『蒲団』断想、一九七六年一月、『文藝と批評』）。なお千葉は、この喜劇性について作者が十分に自覚し得ていない点に、この作品の最大の悲劇があると論じている。

17 花袋が意識的に主人公を滑稽な人物として描こうとしていたのかどうかについては、それを肯定する立場の論考に、重松泰雄『『蒲団』管見——その喜劇性に触れて』（一九七六年三月、『文学論輯』）、高橋敏夫『『蒲団』——“暴風”に区切られた物語——』（一九八五年一〇月、『国文学研究』）など、否定的な論考に、大里恭三郎『近代小説の解体』（一九八六年三月、桜楓社）などがあり、賛否が分かれている。

18 『花袋集』合評（一九〇八〔明治四一〕年五月）。なお、この合評では「蒲団」よりも「ネギ一束」や「隣室」などの短編の方が好評である、ということを付け加えておく。「早稲田文学」との温度差に注意したい。

19 『花袋集』は、一九〇八〔明治四一〕年三月に易風社から刊行された。

20 徳田秋聲「花袋氏」（一九〇八〔明治四一〕年五月、『中央公論』）

21 相馬御風『『蒲団』合評』（前出）

22 この間の経緯については、日比嘉高『自己表象』の文学史——自分を書く小説の登場——（二〇〇二年五月、翰林書房）が詳細にあとづけている。