

第五章 「無技巧」の修辭学的考察

——田山花袋の文体練習と修辭学の動向をめぐって——

田山花袋に「憶梅記」（一九〇一「明治三四」年二月、「文芸俱樂部」）という短編小説がある。これまでほとんど論じられることのなかったテキストであるが、ゾライズムの顕著な影響が見られることや、感傷癖からの脱却の徴候が認められることなど、この時期の花袋を考察する上で興味深いテキストである。その「憶梅記」にここで注目するのは、花袋の新しい風景記述のスタディの痕跡が左のごとく見られるからにほかならない。

翌日の午後、自分はいつもの散歩に出て、戸山の原の射的場の障壁の後の林を、てく／＼と歩いて居た。早稲田の自分の家から、此所まで来るのには、少くとも三度立留つて、あゝ好い天気だなあ！と心から見惚れて、歌の一ツも考へるのが常であるが、今日は空の具合は殊に晴れやかで、をり／＼日影を隠す気まぐれの雲もなく、尾花の末を渡つて行く、薄ら寒い風もなく、遠い天末の黒い林の上に、画のやうに現れてゐる秩父の連山も、丸で手に取るやうに分明と見えて、それは／＼秋の日和の中でも、殊に珍らしい日和であつた。破れ懸けた戸山学校の竹垣に添つた、楢林の中の薄暗い小路を、晴れ／＼と広い野原に出ると、もう自分の心地は、丸で變つて、喧しい、忙しい、苦しい、煩さい都の俗事などは、頓と夢のやうに忘れて了ふ。そして、がらく／＼と向ふの森の陰に轟きわたる車の音や、後の森の中に、私語のやうに轉り渡る鳥の声や、何処とも知れぬ草刈唄の、微な調子などにすっかり耳を傾けて、身も心も丸で天地と一所に為つて仕舞ふ……。

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、がらがらという空車の音、そして、私語くような物音などの特徴的な言葉の用い方。これらはいずれも、國木田独歩「武蔵野」（初出「今の武蔵野」、一八九八「明治三二」年一二月、「国民之友」）、あるいは、その独歩が多大な影響を受けた二葉亭四迷訳・ツルゲーネフ「あひゞき」（一八八八「明治二二」年七月八月、「国民之友」）の文体の、露骨ともいえる模倣^{スタディ}文体練習である。また、先の引用に続く部分では「時の前後、空氣の具合で、いろいろ様々の色彩を呈する」富士山についての強い関心も述べられていて、これはすぐに島崎藤村「雲」（一九〇〇「明治三三」年八月、「民友社」）における湘南の風景を連想させよう。

明治三十年代前半における、微細な知覚世界の移ろいを記述しようとする文体上の試みというと、独歩、藤村、蘆花などの名が挙がり、花袋の名は挙がらないのが通例である。実際のところ、美文・紀行文作家としての資質もキャリアも評判も備えた花袋が、この時期に独歩らとまったく同じ問題意識を共有していたとはなかなか考えにくい（のちに検討するように、紀行文作家としての花袋には最初から風景を客観的にとらえる資質が備わっていた、とする向きもある）。大事なのは、花袋が、『ふる郷』（一八九九「明治三二」年九月、新声社）と『野の花』（一九〇一「明治三四」年六月、新声社）という、感傷的なロマンチストとしての名を世に知らしめたのと同時期に、それとは別志向の文体模倣^{スタディ}をあからさまにしていたということだ。もちろん、この素朴かつ稚拙ともいべき

模倣ぶりは、典型的な美文作家であり、またかつては「穎才新誌」への漢詩文などの投稿者であり、また、桂園派の歌人でもあった経歴を持つ表現者が抱えなくてはならなかった問題の複雑さを映し出しているというべきである。本章は、花袋が独歩ばりの文体に挑んだこと、この一見ささいな出来事を手がかりにしながら、この時期の花袋の文体変化がもつ表現史的な意味を再検討してみようとするものである。そのためには、少々遠回りにはなるが、まず最初に、これ以前の時期（便宜上「憶梅記」以前、と呼ぶことにする）の花袋の文体について考察することから始めなくてはならない。

一 隠喩的認識からの脱却

情趣（花袋の言葉を借りれば「詩趣」または「詩興」となる）は特定の場においてこそ喚起され、それはまた、ある特定の文体でこそ分節され得る、という認識。「憶梅記」以前の作品を性格づけるテクストの志向性のうちのひとつは、このような言い方で理解可能である。ちなみに、このような了解が前提としているのは、「詩趣」が発生する場の図式化・類型化された観念（プロトタイプ）が、テクストを取り囲む諸領域において共有化されているという状況である。ここでは「見立て」の概念を援用しながらその問題点を整理しておくことにしたい。

「見立て」とは、瀟湘八景に倣った近江八景に代表されるように、連想性や関連性に強く依拠した思考¹認識形式であり、また同時に解釈の形式でもある。いま・ここにおいて（この時間・空間の文脈をAとする）わたしの眼前にある事物が、連想や関連によつて、いま・こことは別の文脈に移しかえられ、別種の系をもつ文脈（これを文脈Bとする）の一構成要素になる（転義）。眼前の光景Aが意味をもつのは、Bと類比可能だからである。まわりくどい説明になったが、要するに「見立て」は、磯崎新がいうように、「形態の類似性を手がかりにして、意味を発生させてい」て、それは「多くの場合はメタフォアの連鎖となつて、自律的な展開がなされていく」ものであると定義づけられよう。このことを、ある記号組織を別の記号組織に翻訳・転移すること²、³と言ひ換えてもよい。ここであえて「隠喩」ではなく「見立て」という概念を用いているのは、隠喩と直喩の弁別などにとらわれずに、転義に基づいた認識様式の持つおおよその性格を把握しやすいからである（よつて、「見立て」を「隠喩的認識」と言い換えることもある）。これについては、その典型的な例を、田山花袋「かた帆」（一八九七「明治三〇」年二月、文芸倶楽部）に見てみるのが早い。ちなみに、ここで「かた帆」を参照するのは、のちに問題にするように、この作品が花袋の実際の紀行（銚子犬吠埼に静養中の柳田國男を花袋が訪問した体験を作品化したといわれている）をもとに書かれているからである。

参差たる松影を踏み、歩みがたき砂山を越え、路の赴くまゝに、右に折れて又左に曲れば、あな屈曲起伏したる磯山松の間より、渺々茫々たる太平洋は、驚くべき壯觀をわが眼前にひろげたり。
岸には乱礁怪岩の如く林立して、それに当つて激怒する波濤のさまのめずらしき、殆ど名状すべからず。或は岩の下に来て、濺々と纔かに声を立つるもあれば、或は岩の半に及びて、凄じき響を為すもあり。或は烈しき勢にて、小さき岩礁の間をくゞりつゝ、白玉の碎くるが如きさまを呈するもあれば、或は一度来り、二度来り、三度来りて、猶その高き岩の上を越すこと能はず、怨恨を呑んで蕭然として帰るときものもあり。その少しく左の海中に、大岩屹立して、高さ大凡二三丈もあらんと思はれたるが、今しも山の如き怒濤は、盛にそれに打寄せ来りたりと思ふ間もなく、難なくそれをも跳り越えて、鏘然として四面にみだれ落つるさま、只是水晶簾をかけたるが如し。

この光景は銚子犬吠埼のそれであるが、たとえばそれを「此時不意に我はわが前に横^{よこたは}れる奇景を觀て、殆んど自らか絶叫せんとしぬ。一大奇岩水の中央に屹立し、紅葉青松その間に点綴し、深碧なる水は之に當つて激怒し、飛散し、轟然として巨人の嘯^{うそぶ}くがとき響を為す。(中略) 一方は渺々限りなき那須野に落つる水の余流の恰も平板の如くなるを望み、一方は奇々怪々岩石蟬^いの如く集りたる間を激怒飛散して流來れる水の恰も水晶の如くなるを見、我は只羽化登仙したる昔の詩人のやうに、恍惚として橋上に佇立^{たたず}み」、といった鬼怒川の光景と並べ見較べるとき、彼らが見ているのが、眼前の光景ではなく、たとえば四条円山派の画家が描く水墨画的な美の典型^{プロトタイプ}にほかならなかつたことがわかる。「四條派の画に見たるやうなる松原」、「鹽風に捻れたる松さながら画けるものゝごとくいと面白く」、「さながら一幅の大画をひろげたらん如く見ゆ」といった言表はその傍証となるだろう。

花袋と柳田がモデルとされる「かた帆」の主人公二人は、折りにふれて西洋文学への心酔ぶりを口にし、また、ハイネの詩集を携えて海浜を散歩する傷心の主人公の姿が描かれていたりもするのであるが、この先進性を自負する彼らの眼が捉えるのは、じつのところ、峻厳なる巖上の松、渺々たる海原と碎け散る波濤、渦巻く水流というきわめて伝統的な美的感興の典型^{プロトタイプ}の反復にほかならないし、その細部についての記述も「乱礁怪岩劔の如く林立して」や「是水晶簾^{すいしやうれん}をかけたるが如し」などの「見立て」に完全に依拠している。

ここで大事なのは、修辞法としての「見立て」を確認することではなく、見立て＝隱喩的な認識形式が情緒の実体を決定しているという点を確認することであろう。主人公は眼前の犬吠埼を、それとは別の意味体系との参照可能性の度合いによつて評価し、また同時に彼らは、犬吠埼とは別のものを見ているともいえる。つまり、見立て＝隱喩的認識とは、尼ヶ崎⁵彬⁵がいうように「想像力によつて眼の前にあるものの意味を全て書き換えてしまうこと」であり、またそれは、「現実界よりもこの想像界を自分の居場所として振る舞う」ことを意味してもいたのである。ある場面で「犬吠埼附近の松原ほど、美しきものはあらじ」と述べた主人公「われ」が、その美しさの具体的な様子を説明する段になると、「その濃淡の具合、配合の位置などいづれもよく自然になかひて、その風情に富みたること譬ふるにもものなし」と詠嘆してしまう一幕があるが、要するに、この主人公は「見立て」がうまくできずに悶えているのである。

それでは、ここでもういちど「落梅記」に戻つて、「かた帆」的な認識様式と比較してみることしよう。これは、最初に引用した「武蔵野」を模倣した部分から少し後ろに位置する言述である。

林の尽きた所に、萱原が夕日の光を斜に受けて、がさ／＼と薄ら寒い夕暮の風に靡いて居た。細い路は、うね／＼と其中を横断して、それを少し下ると、真直な鉄道線路が通じてあつて、電信柱がところ／＼に一寸ばかりその頭を尾花の上に出して居る。

それを越えると、路は次第に草藪と深林の中へと入つて行く。草は半ば枯れて居るが、それでもまだ倒れ伏すまでには至らないから、深い所に行くと、殆ど肩も埋れて了ふばかりだ。栗の毬^い藁^がが口を開いて、今にも落ちさうにして居るのを、篠竹で二つ三つ落して、猶段々分けて行くと藪は愈深くなつて、盜賊草や荊棘などが、遠慮もなく自分の衣にへばり着く。でもかまはずに、篠や笹の繁つて居る間を分けて、一町程も行つたと思はれる頃、自分は傍に秋の残りの桔梗、女郎花などの美しく咲乱れて居る、一坪ばかりの芝地を認めた。

前も後も皆深い草藪である。

この引用文は、「見立て＝隱喩的な認識」を排除することによつてまったく新しい文体がもたらされ、それ

がそのまま『田舎教師』（一九〇九「明治四二」年一〇月、左久良書房）などのいかにも自然主義的な風景描写に直結することを分かりやすく示してくれている。

この言述の特徴は、「自分」が歩行している時間・空間の文脈Aから離脱しまいとする志向によって決定されているといつてよい。なるほどここには、電信柱が「その頭を尾花の上に出して居る」とあるように、隠喩的認識が皆無であるとはいえないかもしれない。がしかし、直立したものの頂を「頭」と見立てることは、引用文中の「栗の毬いぶが口を開く」という表現と同様、日常言語化した知覚的言表といふべきだろう（レトリック論で定義されるところの「直接的類似性」に基づいた隠喩である）。大事なのはやはり、右の引用文において、眼前の世界を捉える言表がある先験的な別の意味体系の中に回収されてしまうことがないということのほうである。先験的な意味体系への移行を排除するから、それとセットで扱われてきた懸詞・縁語・枕詞、対句、古事の引用などもおのずと不必要になるのだ。⁶こうして、統辞の側面でも明確な変化が現れることになる。

花袋の新しい文体は、見立て＝隠喩的なそれとくらべると、客体に柔軟かつ滑らかに絡みつきながら微細な変化を逃すまいとしているかのような印象を受ける。このような志向性によって、場面内に内在する「自分」の囁目の事物の記述が可能になり、結果としてカメラ・アイが捉えたかのような光景が点描されたのである。

従来、田山花袋の「ロマンチズムからリアリズムへ」の転身を促したものとして、彼の紀行文作家としての側面を重視する論調が少なくなかった。たとえば和田謹吾は、花袋の「客観描写」は「すでに紀行文から胚胎している」と述べていたし、宮内俊介も花袋の明治三十年代に「花袋自身の紀行文好きの資質及びそこから派生する事実性への傾斜」を読み取っているが、はたして「紀行文」と「事実への傾斜」との結びつきはそれほど自明なものといえるのだろうか。

まず、「かた帆」のような花袋の紀行を基盤とした小説作品が隠喩的認識抜きに成立し得なかったことについてはすでに見たとおりである。また、そもそも「近江八景」「日本三景」式の「見立て」を全国に広める一端を担ったのは紀行文作家たちにはかならなかつたはずである。小島烏水は、志賀重昂『日本風景論』（一九四「明治二七」年一〇月、政教社）が世に広まることで「従来の近江八景式や、日本三景式の如き、古典的風景美は、殆ど一蹴された観がある」と述べているが、各方面に多大な影響を与えた『日本風景論』が風景美の標準としたのが、富士山（富士山は全世界「名山」の標準なり）、桜、松（日本は「松国」なるべし、「桜花国」と相待たざるべからず）といういささか「古典的」なものだったことはよく知られている。また、大町桂月でも大橋乙羽でもだれでもよいが、同時代に活躍した紀行文作家の文章から「古典的風景美」が「一蹴され」ていたとどうい言い得ないだろう。彼らが明治三十年代前半に刊行した代表的な紀行文集は、大正期になつてもなお版を重ねているし、そこに披瀝されていたのは隠喩的認識に根ざした美文にかならなかつたからである。やはり、実際に自分の目で観察したものについて書けば、それで「客観描写」が成り立つという認識はあまりに素朴に過ぎる、というべきだろう。

國木田独歩が二葉亭四迷訳のツルゲーネフの文体を筆写すること⁷で隠喩的認識とは異なる認識からなる風景記述の方法を体得したように、おそらく田山花袋も、「武蔵野」などの文体を模倣する行為を通じて、新たな世界の分節法を獲得したのである。ついでにいえば、日本の山岳美を論じ、「登山の気風を興作すべし」と訴えた『日本風景論』（一九四「明治二七」年一〇月、政教社）の志賀重昂は登山経験がまったくなかつたし、また、小島烏水の出世作「甲斐の白峯」（一九〇四「明治三七」年二月、「太陽」）は登つたことのない山への登山記録であつた。⁸それぞれ、前者はアーネスト・サトウ『日本旅行案内』やガルトン『旅行術』の、後者はウォルター・ウェストンの著作を翻訳したものを、あたかも自らが渉獵し、観察し、ありのままに記録したかの⁹ように書いたものにすぎない。しかし、それらは読者をその現実らしさの力¹⁰で魅了した。明治二十年代後半か

ら三十年代にかけての新たな風景記述の方法とは、まず文体の模倣から始まった。ここに挙げた人々の辿った足跡が物語っているように、外部から移入された新しい文体こそが、文章による新しい風景の分節を促したのだし、また、新しい文体が読み手の側に「歩行する観察者」を現前させたというべきなのである。そして、花袋「憶梅記」における「武蔵野」の文体模倣が意味を持つのは、このような見通しにおいてのことである。

二 隠喩から換喩へ

杉山康彦は、二葉亭四迷訳・ツルゲーネフ「あひびき」^{〔4〕}が、國木田独歩、島崎藤村、田山花袋らに与えた影響の核心を、表現位置としての「いま」「ここ」の発見にあつたとし、次のように述べている。

これは『あひびき』の冒頭であるが、たしかにここには譬喩や修辭が排除され、事実がありのままに模写されたという文章である。(中略)ここには小雨、晴れ間、日かげ、雲、雲間、蒼空という微妙な変化が、そういう瞬間々々が何気なくとらえられている。その表現が新鮮なのであり、その表現が譬喩や修辭にとつて代つたものであると思うが、その瞬間々々の変化の表現は、「自分がさる樺の林の中に座してゐた」「蒼空がのぞかれた」「自分は坐して、四顧して……」という表現する自己の位置、ここというものがはつきりしているということによつて始めて可能となつたものである。すべての外界はその位置から表現されており、そのことによつていまというものの表貌が可能になっている。言と文の一致、譬喩や修辭の排除、模写という主張のもとに獲得されたものはこの表現位置というものであつたろうと思う。

ここで杉山の認識を引用したのは、表現位置としての「いま」「ここ」の発見の意義をあらためて強調するためではなく、いま一つの要点のほう、すなわち、この新しい表現が「譬喩や修辭の排除」とひきかえにもたらされたという指摘を再検討したいからである。

見立て＝隠喩的な認識を払拭したところに花袋＝独歩＝二葉亭の新しい表現が獲得されたということは、すでに見てきたとおりである。ただし、隠喩的認識の排除がそのまま「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、「あひびき」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が換喩的なそれにはかならないからである(もうひと言付け加えれば、これらは換喩的な認識＝言表の列叙法的な配置と説明されるものである。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}隠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。

このことは同時代の修辭学の言説に照らし合わせて説明することができる。「憶梅記」と同年に刊行された佐々政一「醒雪『修辭学』(一九〇一「明治三四」)年四月、大日本図書」は、次の三要素によつて「言語文章の効果如何」が定まると述べている。

- (1) 言はんと欲する意味を其読者に伝ふるに、最も適切なる言語を選択すること
- (2) 其意を伝ふるに必要な限の言語を使用して、絶えて不用なる言語を挿入せざること
- (3) 語、句、節、段を、其意味を最もよく伝ふべき順序に配置すること

この三要素のうち、(1)(2)は言語選択の問題として括することができる。これは「Aの代わりにBを用いる＝AをBに見立てる」隠喩的な認識＝言語運用にかかわる問題である。島村抱月は『美辞学』^{〔5〕}の中で、言語選択にかかわるレトリックを「類似上の詞藻」と分節し、その下位項目に直喩と隠喩を位置づけた。なお、「詞藻」

とは、figureの訳語で「ことばのあや」、広義の「レトリック」に相当する語である。もう一方の(3)は、配置・統辞の問題である。同じく抱月の分類によれば「联接上の詞藻」がこれに相当するだろう。換喩や提喩や引喩がその下位に位置づけられる。

さて、この「(1)(2)／(3)」あるいは「類似／联接」という整理は、R・ヤコブソンが、失語症の二つのタイプの分析から導き出した言語構造における二つの軸、すなわち「隠喩(的構造)／換喩(的構造)」に対応している。ヤコブソンによれば、前者は「一定の言語存在体の選択 selection」や「代置」「範列」を基盤とした「相似性」の問題として、後者は「複雑性のヨリ高度な言語単位にまとめる結合 combination」や「統辞」に関する「隣接性」の問題として分類することができる。なお、このヤコブソンの二元論的認識については批判も多いが、ここでは問題の所在を明確にするために隠喩的／換喩的という二元論的把握をそのまま利用し、いわゆる「联接上の詞藻」にかかわるレトリックを「換喩」に代表させて考察していくことにする。^[18]

さて、隠喩(的認識)とは、すでに見てきたように、もともと結びつかないものを類似性の発見によつて結びつける認識である。一方の換喩(的認識)は、一般的には隣接性に基づく譬喩であるといわれるが、実際のところ、換喩についての統一的な定義づけはきわめて難しく、いくつかのパターンに分類・整理することができるといのが実情である。たとえば、野内良三によれば、換喩は七つのタイプ――①全体部分、②入れ物―中身、③産物―産地「主題―場所」、④原因―結果「前件―後件」、⑤主体―属性(特徴)、⑥作者―作品「能動―受動」、⑦所有者―物「主体―物」――に分類される。

これにしたがって考えると、一本の木や枝の様子を記述して武蔵野の落葉林全体の様子を言い表すのは「全体部分」または「入れ物―中身」の換喩(樺や楡などの種でもって落葉林という類を代表させるのは提喩)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(列叙法あるいは列挙法と呼ばれるレトリックである)というように説明できることになる。ちなみに、野内によれば、「メタファー認識が異質なカテゴリーに属する二つの事物の「類似性」を梃子に「抽象的な」次元に突き進むのに対してメトニミーは知覚と映像の次元に踏みとどまる。「メトニミー」認識はすぐれて「知覚的な」認識である」。したがって、メトニミー的表現は「感情の描写を排した写実主義的小説にはよく出てくる」し、それはまた、「映画のクローズアップの手法そのものである」ともいえるのだ。ここで、ヤコブソンが、ロマン主義の衰退と象徴主義の擡頭との中間段階に属し、両者に対立する写実主義的傾向の根底にあるのが「換喩の優位性」であると述べていたことを、併せて思い起こしておきたい。

ここまでは、田山花袋における、いわゆる「ロマンティズムからリアリズムへ」の転換を、隠喩的認識から換喩的認識への転換として読み替えてきたわけであるが、このような見取り図を手に入れることによって新たに現れてくる同時代的な問題の地平が、少なくとも二つあると思われる。それは、第一に、花袋の「露骨なる描写」(一九〇四「明治三七」年二月、「太陽」などにおけるいわゆる自然派の主張を、素朴な「排技巧・排修辞」の提唱と捉えるだけでよいのか、という問題であり、第二に、花袋の描写理論の展開において「象徴主義」への傾斜は本当に脈絡のない異質物であったのか、という問題である。

三 レトリックの死

正宗白鳥『何処へ』(一九〇八「明治四二」年一―四月、「早稲田文学」)の登場人物である箕浦は、主人公菅沼健

次から「紅葉や緑雨の小説の主人公」のような人物と見られている。健次は「箕浦の所謂真面目なる研究は五年前に過ぎ去つたのだ」といい、旧思想を引きずつた箕浦を「空論家」として距離をおこうとする。そんな箕浦が、健次と織田との会話の中で次のように揶揄されていることに注目してみたい。

「いや、箕浦にや困るよ、あゝいつた詩人肌の男は僕は虫が好かん、花の散るのを蝶々だと思つたり、木の葉が落ちるのを見て、万物凋落の秋が来たといつて涙を流す奴には信用して妹を托するに足らんと思ふ。」

「そりや尤もだ、君は箕浦を評する時には妙に名言を吐く、平生は平凡な涙臭い事ばかり云つてゐるのに、しかし君の妹は箕浦には釣合つた縁ぢやないか。」(七)

ここで話題になっているのは、「花」を「蝶々」に、「落葉」を「万物凋落」に転移させる箕浦の隠喩的な認識である。実際家の織田の眼には、隠喩は過剰で不必要なものに映るのだ。これは、典型的な、自然主義的発想に根ざしたレトリック批判の弁であるといえよう。普段は平凡なことしか口にしない織田の「名言」に健次が思わず膝を打った場面である。ちなみに、箕浦に似合ひだといわれている織田の妹は、「秋の日」だの「望の夜」だのといった短歌の詠み手として描かれている。

ところで、田山花袋が「露骨なる描写」で批判した「鍍文学」あるいは「白粉沢山の文章」についても、それが隠喩的な修辭を特に意識したものであることは間違いない。たとえば、技巧論者を批判して「自然を自然のまゝに書くことは甚しき誤謬で、いかなる事でも理想化則ち鍍せず書いてはならぬと言ふのである」と述べるあたりに、彼の基本的な姿勢をうかがうことができる。「鍍」も「白粉」も、「自然」とは別の意味体系における「美」を表す代替物として読者の目の前にある。これは、美辭による代置、いわゆる代置理論によるメタファー理解である。つまり花袋は、「鍍」や「白粉」を選択する代わりに、「自然のまゝ」の言葉を選ぶべきだと主張しているのだ。さらに花袋は次のように述べている。

翻へつてわが文壇を見るに、紅、露、逍、鷗の時代は少なくとも、老成文学の時代であつた。其証拠には審美の議論も中々盛んであつたし、理想小説、観念小説の目も屢々繰返されたし、文章の一字一句も容易に忽諸に附せられなかつた。否、文士は多く文章の妙を以て世に知られ、結構のすぐれたるを以て人に賞美せられた。其の結果として吾人は果して何んな作品を得たかと言ふに、多くは白粉沢山の文章、でなければ卑怯小心の描写を以て充たされた理想小説でなければ態と事件性格を誇大に描いて人をして強めて面白味を覚えしむる鍍文学。

ここで「紅、露、逍、鷗の時代」が「老成文学の時代」といわれていること、すなわち、文学が経験や年功を積んで獲得する円熟の境地として捉えられていることをまずおさえておきたい。円熟・熟練というのは、同時代の用語でいえば「典拠的、技巧的」であることを指すと思われる。「典拠的」とは「由来づきの雅言を用ゐ、昔風の句法、体制に據る」ことであり、「技巧的」とは「人工的裝飾を多く用ゐる」ことであるのだが、これらの口調からして、花袋による批判の対象が、慣用化され惰性化したレトリックであつたことがあらためて確認される。ということは、ありえた他の道として、彼は「生きた隠喩」⁽²¹⁾、すなわち新たな意味創造を可能にするレトリックを支持する態度表明もできたはずであるが、そうはならず、結果として、あらゆるレトリックが否定されるべきであるかのような認識の枠組づくりに大きく貢献することになった。

レトリックを本格的な研究対象としてはじめて定位したのはアリストテレスであるといわれている。^[22]ただし、よく知られているように、当初からレトリックは説得術・弁論術として認識されており、たとえばキケロによれば、それは「発想」「配置」「修辞」「記憶」「発表」という五要素に分類される（いわゆる古典レトリック）。今日一般に認識されているレトリックはこのうちの「修辞」を代表させたもの（近代レトリック）であるが、これはレトリックが口頭発表から次第に文章へと移行するにつれて生じた変化であるという。なお、近代におけるレトリックの歴史は「退却の歴史」であり、またその無益さゆえにレトリックは「一度死を宣告された」のだった。なぜなら、近代とは自己の内面のおもむくままにありのままを素直に表現することに何よりの価値を見出した時代だからだ。美辞麗句としてのレトリックは無益なものでしかない。西洋文学の状況に関心を抱いていた花袋が、こうした潮流を理解していた可能性は十分にある。

一方、日本のレトリック研究の嚆矢は、尾崎行雄訳『公会演説法』（一八七七「明治一〇」年二月、菊池大麓訳「修辞及華文」（一八七九「明治二二」年五月）、黒岩大訳述『雄弁美辞法』（一八八二「明治一五」年三月）などであるが、これらのタイトルが表しているように、その内実は「近代レトリック」を追求したものではなく、明治十年代という政治・弁論の時代の影響を色濃く反映させたものだった。この意味において、質量ともに本格的な近代レトリック研究の始まりは、一八八九「明治二二」年五月の高田早苗『美辞学』（金港堂）を待たなければならぬといわれている。また、西洋審美学の紹介には、フォルケルトの理論を紹介した森鷗外『審美新説』（二八九八「明治二二」年二月・翌九月、「めさまし草」）などがある。先ほどの引用文中、花袋が「審美の議論も中々盛んであつた」と述べているのは、おそらく、こうした時代の流れを意識したものを見てよいだろう。なお、高田早苗を水源とするレトリック研究の主たる流れは、その後、坪内逍遙「美辞論稿」（一八九三「明治二六」年一月・九月、「早稲田文学」）、島村抱月『新美辞学』（一九〇二「明治三五」年五月、東京専門学校校出版局）、五十嵐力『新文章講話』（一九〇九「明治四二」年十月、早稲田大学出版部）へと受け継がれ、集大成されてゆくのだが、やはり、この日本におけるレトリック研究の展開の途次にも、西洋レトリック研究がぶつかったのと同じ障壁が待ちかまえていた。すなわち「ありのまま」の表出を至上命題とする文章観の擡頭である。

五十嵐力は『新文章講話』の緒論で次のように述べている。「此の頃、我が国の文章、広くいへば文芸全体の上に一大革新が起つて来て居る。外ではない、在来の文章に附き物であつた、否、殆んどこれが無ければ文章でない」とまで信ぜられた、しつこい、持つて廻つた、ひねくれた、拵へたやうな、くツ附けたやうな、わざとらしい修飾を斥けて、素直に、自然に、あつさりと、巧まずに、平たく、事そのまゝ、物そのものを写すといふ傾向である」。つまり、日本の近代レトリック研究の水脈は、島村抱月『新美辞学』のあたりで一度途絶え（そうになつた）、ということになる。抱月と五十嵐の間にあつた「一大変革」が、自然主義文学運動による文壇の席卷であつたことはあらためていうまでもない。

さて、ここまで粗描してきたような大局的な時代の見取り図はたいへん分かり易い。というのも、今日の文学史把握において、「露骨なる描写」の訴えや「論理的遊戯を排す」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一般的だからだ。ただし、こうした見取り図は、花袋・天溪らの声高な排技巧・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ぬだろう。そして、結論から先にいえば、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。次節では「およそ表現理論の書としては空前のものであつた」と評される島村抱月『新美辞学』を参照しながら、この問題を具体的に検証してみたい。

四 島村抱月『新美辞学』の思想

花袋「露骨なる描写」発表当時、レトリック研究の集大成といえ、島村抱月『新美辞学』であった。本書において抱月は、「美辞」とは何か、いやその前に、そもそも「辞」とは何か、という問いから書きはじめている。抱月はこう定義する。「辞とは人間の思想を声音若しくは字記に標せるものなり」。一見したところ、この定義には「声音若しくは字記」に先立って「人間の思想」があるという二元論的な発想がうかがえるが、抱月は慎重にこうした二元論に陥ることを避けている。「言語と思想との相応ずる場合は、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。原子朗によれば、この形相一如の思想は、高田早苗以来受け継がれてきたものであるという。そして、このような認識に立つとき、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先がレトリック研究に向けられることは不当であったと言わなくてはならない。少なくとも抱月はそのことに自覚的であった。反美辞学の論調の多くが偏見に満ちたものであることを充分に理解していた彼は次のように述べている。

世人が往々にして修辞上に懐ける一大偏見は、想を貴びて辞を後にすといふ名の上に、辞を想の必然不随意の発現とし、一は主の如く一は隸の如く説く点にあれども、これ一は凡て思想の実現に傾かんとすといふ事実を誤り認めたるもの、一は結体の度高き想が商量選択を要せずして比較的容易に実現すといふ事実を誇張したるものに過ぎざるなり。

(第一編第二章「美辞学とは何ぞ」)

抱月の立場は明快である。ただし、周到な抱月の論理につけ込む余地がなかったかといえ、そうでもない。抱月は「辞」の一要素たる「思想」には「抽象的想念」と「具象的想念」とがあるという。前者は純粹な思念を指すが、後者は、何らかの対象に反応して思念が発生する場合(たとえば風景を言語化する場合など)を指す。そしてこの場合、「言語あるに先立ちて、裸体なる思想の存立する」というのだ。つまりこれを時間軸上に置けば、まず「辞なき裸体の想」があつて、しかるのちに「之れに語の衣服を装着」し、これを以て「辞」をなすことになる。これは「裸体／衣服」の二元論だ。

辞と想との別は、服装せる身体と裸体との関係の如し。辞はたゞ装へる想のみ。裸体と之れを装ふべき衣服、乃至袷の裏と表との如き関係にはあらず。是等はむしろ思想と言語との対立に比すべきものなり。

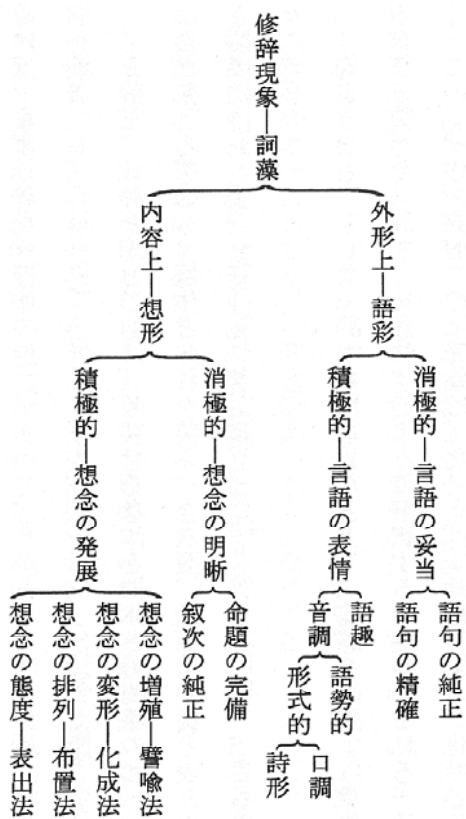
このようなものとして「辞」を措定したとき、「美辞・修辞」は華美なる衣装を装った「辞」、を意味するよう²⁷に解釈する余地が生まれる。そして、この「裸体／衣服」の二元論は、たとえば「吾れ等果して此の遊芸的分子に接して趣味を感じるや否や。金ピカの衣裳は祖先を喜ばしめたりと雖も、今は之れを見て、楽しく感ずる人有らざるべし」といった反レトリックの論調と、表面上、見事に噛み合つてしまひもするのだった。

とはいつても、このようなレトリックへの批難は抱月の主張の核心に届くものとはいえない。「具象的想念」はあくまで「思想」生成に至るまでの過程のひとつであつて、「思想」そのものでも「辞」そのものでもないからだ。また、次のように「美辞」について論じるくだりを読めば、抱月がやはり二元論的な認識から距離を

おいていたことが諒解できるだろう。

美とは修辭的過程の目的若しくは結果に外ならずといふことなり。精確にいへば美とは修辭的現象に對する時吾人が感ずる一種の状態ならざるべからず。

思想の自然の發現たる「辭」は、修辭的過程、すなわち「想」の「發展の経過」の程度に應じて「修辭的現象の最低標準」から「最高標準」にいたる外見上の差異をもつて「結体」する、というのが抱月の基本姿勢である。ここで「最低標準」とは、いわば修辭の零記号化された状態である。抱月は「文章を一の美術と見るものなり」と述べているが、すなわち、あらゆる「辭」は「美辭」なのである。「美辭」とは「ありのまま」を修飾するため故意に施される文彩・言い換えではなく、外界の内的な把握の過程そのものだ、ともいえる。言語表現としての「辭」には、方法・目的の差異と、程度（積極的／消極的）の差異があるのみで、美辭（修辭）の有無や、その肯定否定などはないのである。それを抱月は左のように示している。



切の技巧が文章に不要だといふのでは決してない。修辭無用論は幾世紀前からの古い思想であるが、いづれも、時弊矯正の対症療法として唱へられるか、或は奇激なる反抗論として現はれたものである。

見るからに皮肉たつぷりの文章であるが、その批判は要所をするごく衝くものであった。「試みに、自然主義の代表者として修辭無用論者に推重さるゝ人々の文章に就いて修辭の有無を調べて見やう」と、五十嵐は具體的に自然主義作家たちの作品の一部を俎上に載せながら、いちいち「是れは正しく従来の修辭家の直喩といつた譬喩の一種ではないか」、「是れが修辭家の謂はゆる隱喩ではないか」、「謂はゆる皮肉法の中に属するものである」、「謂はゆる提喩である」、「謂はゆる対句である」といった具合に論難していき、以下の引用のように結論した。

詮ずる所、旧式の文章と新式の文章との相違は趣味の相違、様式の相違で、技巧有無の相違ではない。昔の修飾のわざとらしかつたのに対して今の修辭は自然である。昔の文章に於いては文句が内容に離れて遊んで居たのに対して、今の文章は文句をば内容にしつくり調和させやうとする。畢竟、拵はぬ自然、有りのまゝの内容を活きくゝと見せやうといふのが新式文章の努力で、泰西修辭学者の謂はゆる「術を隠すは術の至れる也。」といふ修辭の三昧境が其の理想である。

前にもいうた如く、人間に興味といふものの在る限り、文章が一の術である限り、語句選択の必要のある限り、技巧の必要なる事は争はれぬ。従つて人間社会に思想伝通の必要ある限り、文章修辭の字は儼然して存在の權利を有して居る。

ここで五十嵐が強調しているのは、修辭が認識の形態と不可分のものであり、かつ、あらゆる言表に語句選択の必要がある以上、無技巧などということは原理上ありえないということである。なお、引用前半に見られるような認識は、排技巧の主張を「意到りて筆隨はざる作品」への批判に限定して認める角田浩々歌客「露骨なる描写」とは何ぞや⁽²⁰⁾などにすでに見られるものだが、五十嵐の不満はこうした声が汲み取られることなく、排技巧のムードのみがひとり歩きしてきたことへ向けられていると見るべきだろう。

五 「ありのまま」のレトリック

田山花袋の『美文作法』（二九〇六「明治三九」年一月、博文館）という書物は、そのタイトルとは裏腹に「美文」の時代の終焉を宣言したものである。四編と附録からなる全体構成のうち、第一編から第三編はそれぞれ「総論」「美文の本領」「美文作法」となっており、全体のまとめの位置に置かれた第四編は「小説作法略」と題されている。この第四編は、かなりまとまった分量の、花袋の自然主義小説觀の披露といった性格が強いのだが、こうした構成が、ロマンチズムから自然主義へという花袋の文学史觀と対応したものであるとして読めることについては、前章で詳しく考察している。

さて、この第四編「小説作法略」の第三章は「描写」についての説明に充てられている。ここで花袋は「描写の方法」として次の五つを挙げている。それぞれ、(1) 正写法、(2) 側写法、(3) 曲写法、(4) 反写法、(5) 対照法、と呼ばれる「方法」は、この名称からおおよそ予測がつくように、技巧＝修辭法の解説にほかならない。参考までに「正写法」を引用する。

(一) 正写法 即ち読んで字の如く、正しく写す——正面から真向に描写するのである。例へば庭を描く

とする。先づ踏石を写し、松を写し、池を写し、池の畔の築山を写し、池に遊べる鯉を写し、次いで其後景の森木を写し、最後に庭全体の匂ひとか心地とか写して局を結ぶといった風の描写、これが即ち正写法である。正しいが、何うかすると平凡に墮して了ふ恐がある。小説にまとめて、総て正写法で行くと、何うも面白みが無い。けれどこれが必要な場合はいくらでもあるので、正写に曲写、側写などを交えて描くと趣味が出て来る。

五十嵐力なら、この説明を読んでこう言っただろう。「是れは修辭家の謂はゆる換喩ではないか」。

ちなみに、これに続いて説明されている「側写法」とは「側からこつそり写す」ことで、たとえば横顔の女性を描く場合、それは、「後髪が二三本、白い襟にかゝつて、髪の半面が美しく……」となり、要するにこれも「部分」で「全体」を表す換喩的言表のことであるから、このことから自然主義的な描写法における換喩的認識の重要性はあらためて理解できよう。なお余談だが、この「側写法」という修辭法の名付け親は、『文章講話』(二九〇五「明治三八」)年六月、早稲田大学出版部における五十嵐力であるという。

さて、次に問われなくてはならないのは、この換喩的言表が「正しく」ものごとのありのままを写しているという同時代認識の様態である。というのも、右の引用から明らかなように、「部分―全体」の換喩的言表をいくら丁寧を重ねたとしても、それは「部分」の線状的な集積にほかならず、したがって、観察者による恣意から自由であることはきわめて困難だからである。

この問題をさらに本章の関心事に近づけてみよう。樋口桂子^[3.2]は映像における換喩表現と言語表現とを較べながら次のように述べている。

つまり換喩が、事物のもつ特徴的で偏差のある部分に注目するものであるとすれば、他方、作家たちもまた同様に、情景や人物を物語るのに、眼に訴えかけて己の文体を練る。従つて、これこそは言わざるを得ないという、かけがえない部分を描く作家の叙述と、ものの特徴的部分を取り出して、言うべき表現を代行する換喩の行き方とは、お互い接近し合わざるを得ない。「筆を執る」や「髪を剃る」といった換喩表現は、物事の知覚的な特徴を述べる。一方、トルストイや藤村の用いた、頬の動きや草履の位置や白い制帽を捉える印象的な表現もまた、登場人物の行動や心の動きを、外的・映像的な記述によつて代替している。それゆえ、もし換喩成立の方程式を単純にここに当てはめるならば、両者はお互いに極めて相似通つたものになつて来ざるを得ないのである。

換喩的認識と映像による世界把握との類縁性がきわめて明瞭に説明されている右の引用が示唆するところは、まず、換喩的言表は原理的に「現実」の一部分を分節するということ、つまりそのかぎりにおいて言表は「ありのまま」を反映したものであるといえる、ということである。ただし、重要なのは、その言表の連鎖が決して「ありのまま」そのものにはなり代わり得ない、ということのほうである。自然主義論者に限らず、明治三十年代以来のリアリズムの思想は、「部分」による「全体」の代替という換喩的な意味生成のダイナミズムを捨象し、一足飛びに両者を等価なものと見做すところに成り立っていたということをもう一度確認しておく。

ここで思いだされるのが、先ほど引用した五十嵐力の「文章が一の術である限り、語句選択の必要のある限り、技巧の必要なる事は争はれぬ」という指摘である。この見解は、明治三十年代以来のリアリズムの潮流と自然主義文学運動が一大勢力として動かし難いものになったあとに世に出たものであるが、同時代の人々の大

部分が見逃しがちだった問題の核心部分を見事に衝いている。^{〔33〕}

それにしても、どうして隠喩に代表されるような文彩の排除が、「ありのまま」の記述にこうも無媒介に結びついてしまうのだろうか。この説明は一筋縄にはいかないだろうが、少なくともその理由のひとつは「描写」「写生」「スケッチ」「模写」などということばの運用、すなわち見立て^{〔34〕}の隠喩的認識そのものに求められるだろう。なぜなら、言語表現を絵画表現に見立てた瞬間に、言語の問題は絵画という別種の系をもつ文脈の一構成要素として語りはじめられることが必定だからである。おのずからそこでは、言語表現の特質・宿命ともいべき線状性と、それに伴う「範列」と「統辞」という二つの位相における「選択」の問題が、あつさり看過されてしまう傾向をみせることになる。この意味において、批判的な立場に立つことが充分に可能だったはずの島村抱月その人が、「描写」であるとか「自然を忠実に描く」といった言葉を自明の概念として用いたとき、言語表現における「ありのまま」や「真」をめぐる議論がきわめて平板かつ曖昧なものになっていく運命は決定的になったといえるだろう。「自然主義の三昧境は、この我意私心を削つた、弱い、優しい、謙遜な感じの奥に存するのではないか。此の時自然の事象は始めて鏡中の影の如く、朗かに其全景を暴露して、我れと相感応するのではないか」。これは抱月の「今の文壇と新自然主義」（一九〇七〔明治四〇〕年六月、「早稲田文学」）からの引用だが、このときの抱月が、言語表現が避けて通ることの出来ないはずの「範列」と「統辞」という要件を捨象しつつ語っていることは明らかである。

六 おわりに——象徴主義の修辭学的背景

最後に、花袋における主観的傾向・象徴主義への志向性について考察することにした。

田山花袋の「描写」理論を論じる際の厄介な問題として、描写における「主観」の尊重やそこから派生する「象徴主義」への強い志向性があることは先行研究が^{〔35〕}つとに指摘するところである。たとえば、花袋の「主観的描法」に関する主張として、次のようなものが例示できる。

『はやり唄』は作者の間違った意見のため、大いに影響を蒙つてゐる。作者は何でも見たままを描きさへすれば好いと云つて居るが、成程この作などはまるで画家が画を描くやうに只外面のみを描いて、読者をしてその内部を想像せしめようとしてゐる。それが為に簡潔に書ける所がぐだぐだしくなつたり、無用の会話をだらだらのぼしたり、新しい写實的描法から云つても、大いにフランスあたりのものとは趣をことにしてゐる。つまりはその弊は描法があまり客観に傾き過ぎてゐるからで、今少し主観的描法を用ゐたら、深く人性を解剖する事も出来たであらうし、一層面白く読ませたであらうに、惜しむべき限りである。^{〔36〕}

田山花袋は、小杉天外の作品に対して常に厳しい批判を浴びせ続けた。その態度は右のように、天外の「写真」が往々にして外面的な部分部分の逐一的な羅列に陥つてしまうことを難じるものだった。

ここで問題になっている天外の「写真」の方法とは、換喩表現の列叙法的な行使、というように言い換えられよう。それは、花袋が「まるで画家が画を描くやうに只外面のみを描いて」「簡潔に書ける所がぐだぐだしくなつたり」と述べていることから判断できる。「描法があまり客観に傾き過ぎてゐる」とは、この列叙の過剰性を難じたものであると理解される。要するに、「部分」を「全体」に近づけるために、それを列挙するという傾向が強すぎるのだ。

ところで、「主観的描法」、ならびに「象徴主義」への強い志向性、これらがどうして難問なのかというと、それは、花袋のいわゆる「平面描写」論との整合性がつきにくいからにはかならない。

私があの『生』を作するに当つて自ら取つた作の方針といふやうなものを云つて見ると、それは今迄にも主張した事のある通り、聊かの主観を交へず、結構を加へず、たゞ客観の材料を材料として書き表はすと云ふ遣り方、それをやつて見やうと試みたのです。単に作者の主観を加へないのみならず、客観の事象に對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の現象をさながらに描く。云はば平面的描写、それが主眼なのです。現実^{イムプレッション}に於ける自己の経験を、聊かの主観を加へず又内部的説明若くは解剖を加へずに、たゞたゞ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝに描く、さう云ふ風に書かうとするにはおのづからそれは印象的にならざるを得ない。随て私の試みた描写の仕方を印象的であるとも云へませう。³⁶

花袋の「描写」理論における象徴主義的な傾向を理解する際に大事だと思われるのは、たとえば先の『はやり唄』合評^{イムプレッション}に見られた換喩表現の列叙法への批判的態度と、この『生』に於ける試み³⁷に見られた、換喩表現が「印象的」な描写につながるという認識である。そこで、これらをつなぎあわせ考えようとするとき思い起こされるのが、『生』における試みの直後に刊行された評論集『インキ壺』（一九〇九「明治四二」年一月、左久良書房）の巻頭に掲げられた「印象派」と題された文章である。この文章で花袋は「印象主義」のことを「印象主義は客観の文藝である」といつつも、「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「主観」の介在について強調する。「印象主義に於ては、主観は裏面であり、背景であり、透明なるレンズでなければならぬ」といふのが花袋の認識であるが、その上で注目してみたいのは、次の説明である。

絵画の方では、印象派はよく省略するさうだが、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。

おそらくこういうことだろう。花袋の考える「印象主義」的な手法とは、「眼に領略した処だけを」列叙するのではなく「点でも打つやうに」、むしろ「省略」して書く方法である。これはつまり、換喩による全体の暗示、すなわち「象徴」（可視的・現象的なものにそくしながらその背後にある神秘的・形而上的な意義を暗示しようとする志向³⁸）にほかならない。島村抱月は、「俳句的標象³⁹」と題する文章の中で、日本における象徴主義について触れ、「俳句には標象の極意がある」と述べている。抱月によれば、「客観はたゞ一の合図であつて、主観の深さを想はうとする」ものであり、俳句は「大幅の全局が一つの標示となつて更に広大な天地をのぞかしむる」ものである。このような「客観」と「象徴」との結びつけ方は、花袋の「象徴」認識とかなり似通っている。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」的である。

それにしても、「換喩による全体の暗示」とはなんとも素朴な「象徴」概念のように思えるが、それが同時代的な認識のレベルにおいて決定的外れなものでなかったことは、たとえば和辻哲郎の「象徴」認識と較べることでも了解できるだろう。荻部直によれば、アーサー・シモンズの文芸評論やメーテルランクの戯曲など、ヨーロッパの象徴主義文芸から「象徴」概念を受容していた和辻は、次のように「象徴」を把握していた。「あ

る生命を表現するに就て、それがいかに微細なものであつても、もしこれを現実主義的に代現せしめやうとするならば、その描写はいかに精緻であつても充分でない。機械的となれる描写はいかに積み重ねても有機的のものたることが出来ない^{〔40〕}。だから、「象徴」は「非常に単化せられたる部分的の表現でありながら、有機的の全体を現はすに充分である^{〔40〕}」。このようにして、選ばれたただ一つの「部分」が、受け手に「全体」を暗示・啓示するのである。

「全体」部分」という遠近法、あるいは、部分部分の精緻な積み重ねが決して「全体」に肉迫しないという認識など、花袋と和辻という立場の異なる二人の「象徴」認識に共通点が多い。「複雑の中から来た単純」であるとか、「眼に領略したものだけを描いて、そして心理に触れしめやうとする努力^{〔41〕}」（印象派）といった花袋の言い方にもこうした傾向が顕れていると見てよからう。そして、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るのである。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。

「人生の一角には必らず人生の全体が見え透くものだ^{〔43〕}」、とは岩野泡鳴の田山花袋批判の文章に見える言葉である。「一粒づゝ拾つて行けば、海浜の全景が出ると思ふ様な表面的、間接的な行き方は、いゝ加減に旧来の小説家等に委して置いていいではないか？」という泡鳴の花袋への注文は、先ほど見た花袋の小杉天外批判の論理と酷似している^{〔44〕}。しかし、にもかかわらず、花袋と泡鳴とが相対立しているように見えるのはどうしてなのか、これについてはのちの章で考察したい。

〔注〕

- 1 山本正秀『言文一致の歴史論考続篇』（一九八一年二月、桜楓社）の指摘するところによれば、花袋はすでに「落花村」（一八九二〔明治二五〕年三月二七日―六月一九日、国民新聞）において、「あひゞき」の文体模倣を試みている。ただし、その後の花袋が「あひゞき」「武蔵野」的なリズムに傾かなかつたことは、その小説文体の展開から見ても明らかであろう。
- 2 磯崎新『見立ての手法——日本の空間の読解』（一九九〇年八月、鹿島出版会）
- 3 立川健二「見立て」としての「記号論」『現代・見立て百景』、一九九四年六月、INAX BOOKLET
- 4 田山花袋『南船北馬』（一八九九〔明治三二〕年九月、博文館）より、「日光山の奥」（初出は、一八九六〔明治一九〕年一月の「太陽」の一節）
- 5 尼ヶ崎彬『日本のレトリック』（一九八八年一月、筑摩書房）
- 6 ほぼこれに対応するような経験談を、田山花袋『美文作法』（一九〇六〔明治三九〕年一月、博文館）に見ることができ。彼は自身がかつて盛んに美文を作つていた時期を振り返りながらこう述べる。「美文には文調が必要、対句が必要、綺言麗句が必要、それを効^{いた}はるので、遂い思ひもつかぬことを書く。で、折角書かうとした思想が傍に外れて了つて、再び其れに戻るには中々容易でない。（中略）何処まで曲つて行くか知れぬもので、面白い洒落を発見してはそれに傾き、奇抜な対句を思出してはそれに意を注ぎ、彼方に行つたり此方に行つたりして、丸で思想でなくて文章に操られて居るやうな始末になる」。彼が棄却しなかったのは、意味体系Bからいっこうに体系Aに戻つて来られない自身の性癖だつたようだ。

- 7 和田謹吾「事実への傾斜」『描写の時代——ひとつの自然主義文学論——』（一九七五年二月、北海道大学図書刊行会）
- 8 宮内俊介「初期田山花袋論——紀行文と小説との谷間——」『田山花袋論攷』（二〇〇三年一〇月、双文社出版）。なお、持田叙子「『紀行文の時代』と近代小説の生成——習作期の田山花袋を中心に——」（一九八六年七月、『国学院雑誌』）

も同様の見解を示している。

9 小島烏水「解説」(志賀重昂『日本風景論』一九三七年一月、岩波文庫)

10 國木田独歩『欺かざるの記』に、ツルゲーネフ「めぐりあひ」を筆写した旨の記述があるのは、一八九三「明治二六」年六月八日のことである。「数日前よりツルゲーネフの「めぐりあひ」(「葉亭訳」)を筆写しつつあり、大に大家の用意を知るを得たり、如何にツルゲーネフの觀察が自然にして、而して之を叙する筆の神に入れるかを多少学び得たり。要するに觀察と叙事は詩文の最要件なるを知り得たり」。

11 小森陽一『〈ゆらぎ〉の日本文学』(一九八九年九月、NHKブックス)

12 黒岩健『登山の黎明』(一九七九年六月、ペリカン社)

13 近藤信行『小島烏水 山の風流使者伝』(一九七八年一月、創文社)

14 杉山康彦『ことばの芸術』(一九七六年三月、大修館書店)

15 大杉重男「描写・写生文・美文」(一九九五年九月、「論樹」)は、自然主義的な視覚的描写を「実質的には換喩的な書き換え」であると指摘している。また、亀井秀雄「散文のレトリック」(一九九一年一〇月、「日本近代文学」)も、対象指示的な描写における喩的な修辭について指摘していて、ともにたいへん示唆的である。

16 東京専門学校文文学科の講義録。発行年月未詳。ここでは早大中央図書館の蔵書を用いた。

17 ローマン・ヤーコブソン『一般言語学』(川本茂雄監修・田村すゞ子ほか訳、一九七三年三月、みすず書房)

18 五十嵐力『新文章講話』(一九〇九「明治四二」年十月、早稲田大学出版部)は換喩と提喩との区別を設けず、これらを総称して「挙隅法」とした。なお、五十嵐の提喩把握は今日の分類からすると換喩に属するものを取り上げてなされていることを付け加えておく。

19 野内良三『レトリックと認識』(二〇〇〇年八月、NHKブックス)

20 五十嵐力『新文章講話』(注18参照)

21 ポール・リクール『生きた隠喩』(久米博訳、一九九八年七月、岩波書店)

22 以下、レトリックの概略についての記述は、佐藤信夫『レトリック感覚』(一九九二年六月、講談社学術文庫)、野内良三『レトリック入門——修辭と論証——』(二〇〇二年二月、世界思想社)、原子朗『修辭学の史的研究』(一九九四年一月、早稲田大学出版部)、速水博司『近代日本修辭学史——西洋修辭学の導入から挫折まで——』(一九八八年九月、有朋堂)を適宜参照したものである。

23 野内良三『レトリック入門』(注22参照)

24 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」)

25 原子朗『修辭学の史的研究』(注22参照)

26 注25と同じ。

27 長谷川天溪「幻滅時代の芸術」(一九〇六「明治三九」年十月、「太陽」)

28 この点において、抱月の『新美辞学』は、本質的に「旧修辭学」(R・バルト『旧修辭学』、沢崎浩平訳、一九七九年四月、みすず書房)であった。

29 一九〇四「明治三七」年二月二日、読売新聞。署名は劍南。

30 このときの花袋が、五十嵐力の修辭学を読んでいた可能性は十分にある。なぜなら、花袋の主宰する「文章世界」は、創刊号(一九〇六「明治三九」年三月)から五十嵐のレトリックに関する講話「通俗修辭」を一回にわたって連載しているからである。

31 藤森清「平面の精神史 花袋「平面描写」をめぐる」『語りの近代』一九九六年四月、有精堂)は、「平面」をめぐる同時代の知覚の様態を探りながら、花袋の「描写」の理念に、フランス印象派に認められる「選択的描写としての遠近法」に通じるものを読み解いているが、ここで本稿が辿り着いた地点も「俯瞰的から局所的へ」あるいは「選択的描写」という点において藤森の認識と重なるものである。

32 樋口桂子『イソップのレトリック メタファーからメトニミーへ』(一九九五年一月、勁草書房)

- 33 こうした「選択」「取捨」に関する修辭観、そしてそれに基づいた自然主義批判は、夏目漱石「創作家の態度」（一九〇八「明治四二」年四月、「ホトトギス」）にもつながるものである。
- 34 たとえば、吉田精一『自然主義の研究』下巻（一九五八年一月、東京堂）は「客観描写」と「印象描写」とを両立させようとした自然派の論調を「イデオとして矛盾してゐないか」という言葉で難じている。また、夏目漱石「客観描写と印象描写」（一九二〇「明治四三」年二月一日、「東京朝日新聞」）は、その論理的矛盾についての同時代における批判である。なお、相馬庸郎「日本自然主義史論」「鷗外と自然主義」「日本自然主義再考」、一九八一年二月、八木書店）は、花袋の理論的背景に森鷗外訳・フォルケルト『審美新説』があり、また、その志向性が一時的なものでなく、明治三十年代前半から明治四十年代に連なるものであることを論じている。ただし、小説の実作者としての花袋が「象徴的な方法に自覚的になったのは、おそらく明治四十年前後のことだったのではないかと思われる。
- 35 田山花袋『はやり唄』合評（一九〇二「明治三五」一月、「太平洋」）
- 36 田山花袋『生』に於ける試み（一九〇八「明治四二」年九月、「早稲田文学」）
- 37 相馬庸郎「日本自然主義の「象徴派」的性格」（『日本自然主義論』一九七〇年一月、八木書店）
- 38 島村抱月「俳句的標象」（一九〇六「明治三九」年一〇月、東京日日新聞）
- 39 荻部直『光の領国 和辻哲郎』（一九九五年五月、創文社）
- 40 和辻哲郎「メモランダム」（『和辻哲郎全集』別巻二、一九九二年四月、岩波書店）
- 41 ただし、ここでの議論は、いわゆる「視点」の問題を度外視している。「視点」の問題は、主に第六章で考察している。
- 42 たとえば、日搭美代子は『インキ壺』について、「いわゆる日本自然主義の典型を示すような理解を掲げている一方で、そこに現れる語彙や、葛藤のありさまは、象徴主義との同時代性や近接を強く感じさせる」と述べている（木股知史編『近代日本の象徴主義』二〇〇四年三月、おうふう）。
- 43 岩野泡鳴「現代小説の描写法」（一九二二「明治四四」年二月、「文章世界」）
- 44 両者の類似を「象徴主義とレアリスムとの合致の上に、自己の自然主義を建設しようとした」と指摘したのは、吉田精一『自然主義の研究』上巻（一九五五年一月、東京堂）である。