

博士論文審査要旨

2006年10月14日

論文提出者：永井聖剛（愛知淑徳大学助教授）

論文題目：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――

主査：	早稲田大学教授	東郷克美
副査：	早稲田大学教授	千葉俊二
副査：	早稲田大学教授	金井景子
副査：	早稲田大学教授	石原千秋
副査：	横浜市立大学教授	山田俊治

1 本論文の目的と構成

本論文の目的は、これまでの近代文学史の記述において、遠く同時代からほとんど疑いなく自然主義文学の中心的な主張である「無技巧主義」の代表とされてきた田山花袋の論理と小説とを再検討することにある。その再検討を通して、田山花袋がなぜ「無技巧主義者」と見なされたのか、また実際に田山花袋の小説が実際に無技巧であるかどうか、また技巧を用いていたとして、それはどのような技巧であったから無技巧に見えたのか、といった点を明らかにするところにある。

こうした目的のために、本論ははじめに同時代の他の小説と田山花袋の小説とを比較して、同時代的にトレンドとなっていた技巧の質を明らかにし、それと田山花袋がいかに関わっていたかを考察する。この考察を通して、一見無技巧主義者と思える田山花袋が実は同時代の技巧を巧に採用し、さらにはそれを自己流に相対化しようとしていたことが明らかにされる。次に、田山花袋が無技巧の中心的概念である描写との関わりを考察する。その結果、田山花袋は同時代的な描写を水準を超える描写を用いる試みを続けており、そのことで当時の「写生文」を近代的な小説らしい「小説」に作り替えることに貢献していたことが明らかにされる。最後に、田山花袋の代表作である『田舎教師』と『縁』とを精緻に分析し、田山花袋独自の小説の方法（技巧）の質が明らかにされる。

以上の考察を通して、これまで日本の近代文学に「見たまま、感じたままを書けばそれが小説になる」という安易な小説観を植え付けてしまったされてきた自然主義文学の代表者として、文学史上やや分の悪かった田山花袋が、実は小説の実験者だったことが明にされる。これは、これまでの田山花袋像の転換を迫り、近代文学史の記述に変更を求める意味において大きな意義を持つ。

論文全体の構成は以下の通りである。

はじめに

第一部 歴史認識としての自然主義

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 | |

第二部 〈事実〉を語る方法

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』 | |

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 | |

第四章 〈美文〉と〈小説〉 | | 田山花袋の〈小説〉認識について | |

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 | |

第三部 〈描写〉の時代と田山花袋

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 | |

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 | |

第八章 〈書くことと〉と〈忘れること〉 | | 「蒲団」、文学者の煩悶のゆくえ | |

第九章 『田舎教師』・三人称を生きる読者 | | ある同時代読者の読みをめぐって | |

第四部 感傷から観照へ

第十章 田山花袋の復讐 | | 『田舎教師』における自己肯定の方法 | |

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〉 | |

あとがき

2 各章の概要と論評

はじめに

文学史の記述をする際にはどこかに基準を設ける必要がある。そこで、これまで一般的には自然主義の中心的概念とされてきた「平面描写」からいかに離れているかによって近代文学が評価される傾向があった。そして、その「平面描写」の実践家として文学史家から名指されるのは常に田山花袋であった。しかし、田山花袋が「平面描写」の実践家だという認識は、同時代からすでに形成されてきた「物語」にすぎないのではないか。この「物語」（＝誤解）を解体するために、明治三十年代から明治末年に至る田山花袋の試みを再検討する。

第一部 歴史認識としての自然主義

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――

近代文学の元を作ったのは自然主義文学であって、その中心人物は田山花袋であったという評価が文学史上一般に行われている。この認識には、日本の近代文学を貧しくした元凶は田山花袋であるという含みがある。では、なぜそのような認識が形成されたのか。

それは、田山花袋自身が当時やっていた文学史記述を行っていたことが大きな要因となっていた。田山花袋の文学史記述は、欧州の文学が「ロオマテンチズム」から「写実主義（自然主義）」を経て「後自然主義」に至ったという認識を示しており、それを「日本の現在」と結びつけようとしていた。ちょうどその頃、田山花袋自身の小説『野の花』が「主観小説」と批判され、田山花袋がそれに応酬する論争があった。その過程で、田山花袋は先の文学史観を最大限に援用し、『野の花』は「後自然主義」が目標とした「大自然の主観」を書こうとしたものだとして反論した。このことが、田山花袋を西欧の「自然主義文学」を書く作家として、同時代的にも認知させることになったのではないかとする。

田山花袋＝自然主義文学の中心的存在という図式は後に文学史を整理して作られたものだという認識が一般的だが、実は田山花袋自身が同時代的にそういった認識を作り上げる要因を作り出していたという「事実」を発掘した功績は大きい。いわば、「田山花袋神話」解体の第一歩である。

第二部 〈事実〉を語る方法

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『重右衛門の最後』はモデルとなった藤田重右衛門の溺死を目撃したことが契機となって書かれた小説である。ただし、田山花袋からこの話を聞いた江見水蔭が小説に仕立てた「十人斬」に「満足」がいかなかったという理由で書かれたものだった。そこで、田山花袋が江見水蔭の「十人斬」のどこに満足がいかなかったのかということを分析するところから、田山花袋の方法意識を探ろうとする。

江見水蔭の「十人斬」は新聞報道を利用していたが、当時の新聞報道は先入観によって一つの「物語」を作って「事実らしさ」を装うところに特徴があった。一方、江見水蔭の「十人斬」は主人公が旅のものに自分の過去を物語る形式を採用している。すなわち、一人称語りによって「事実らしさ」を作ろうとしたのである。しかし、「十人斬」は「話す＝聞く」という「物語」に不可欠な「場」の形成に失敗していた。

そこで、田山花袋は『重右衛門の最後』においてはある人物がすべてを語る形式を採用した。つまり、作中人物間における「話す＝聞く」という関係の否定である。「聞く」という「場」の否定の上に成り立つ『重右衛門の最後』における口語文体の採用は、「書かれたもの」による「事実らしさ」の構築に成功していた。このことの意味は、田山花袋の採用した一人称語り、当時まだ確立していなかった三人称の文体へあと半歩というところまで来ていると考えることができる。ここに、小説の方法家としての田山花袋を見ることができる。

田山花袋が「無技巧主義」だという見方は、彼が方法に自覚的でなかったという偏見を生んでいる。この論考は、これまで文学史から忘れられてきた江見水蔭「十人斬」を改めて取り上げ、補助線として分析することで、そうした偏見を批判的に乗り越えていると言えよう。

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――

柳田国男の代表作『遠野物語』は田山花袋の『重右衛門の最後』とほぼ同時期の作品だが、これまでそのことが意識されたことはほとんどなかった。論者は、この一見傾向を異にする二つの作品の共通点について分析することで、田山花袋『重右衛門の最後』が採用した方法の質をさらに明らかにしようとする。

『遠野物語』はわずか四日という柳田国男の短い滞在期間にも関わらず、「事実らしさ」を構築することに成功している。それは、直接伝聞したことのみに頼らず、むしろ伝聞した断片を遠く離れた東京でつなぎ合わせることで、それらに一定の時間・空間的秩序を与え、その結果書き手があたかも経験したかのように読ませる方法となり得ている。田山花袋の『重右衛門の最後』も同様に、語り手の体験や観察をちりばめることで「事実らしさ」を醸し出しながらも、一方で、語り手と語る対象との距離を露呈させているのである。

このことの意味は、語る対象を向こう側の世界に押しやることで、語る対象のこちら側に語る主体が統一的に形成されるところにある。当時それに似たジャンルに直接見たことだけを書く写生文があったが、田山花袋のやろうとしたことは、伝聞にさえも「事実らしさ」を与えるような方法の構築にあった。それは、三人称小説に必要な抽象的で安定した書く主体の形成に一步近づくことであった。

柳田国男の『遠野物語』と田山花袋の『重右衛門の最後』との比較検討は、これまでの田山花袋研究の意表をつく方法である。しかしそれは奇をてらったものではなく、伝聞を経験に変換する方法が同時代的に模索されていたという発見をもたらすためには、是非必要な方法であった。そして、こういうプロセスを経て「小説」が作り出されていた歴史に気づかせてくれる貴重な論考である。

第四章 〈美文〉と〈小説〉――田山花袋の〈小説〉認識について――

明治期には美文というジャンルがあった。美文は単に実用文の対立概念として用いられることもあったが、文学というジャンルの内部の一ジャンルとして用いられることもあった。その名の通り、極端に言えば美しく飾り立てられた文章という意味である。この章では後者の美文概念をもとに、田山花袋がいかにして「感傷癖」を乗り越えていったのが論じられている。それは、小説の歴史は一人称から三人称へと発展するという「成長史観」に基づいているが、繰り返しているように、事実明治期の小説家にとって安定した三人称小説はまだ手に入っていなかったのである。

実は、田山花袋自身がこの時期『美文作法』という美文の入門書を書いているのだが、これは美文の入門書としては異例な作りになっていて、美文のイメージダウンをねらったものだと言っている。田山花袋がこの本で美文の練習を進めるのは、作中人物の内面を書くのに便利だからという理由だからである。つまり、小説全体を書くことができる文体と

は考えていないのである。しかし、それまでの田山花袋自身の小説は「感傷癖」が強く、まさに美文作家であった。そこで、田山花袋は本格的な三人称小説を書くために、美文を捨てなければならなかった。それが、たとえば『少女病』という小説で行われたことであって、主人公の美文作家を徹底的にからかい、美文のパロディに仕立て上げたのである。『蒲団』でも同じ手法が使われている。田山花袋の不幸は、それが同時代には理解されなかったことにある。

この論考の成果は、これまであまり顧みられることのなかった『美文作法』を取り上げ、そこにアンチ美文的な性格を見出し、そのこととこの時期の田山花袋の小説上の試みとをつなげて理解できることに気づかせてくれたことにある。田山花袋の活動の総体を理解する数少ない論考として、高く評価できる。

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 | |

美文家の田山花袋がいかにして「無技巧」を手に入れたのか、この章ではこの点について論じている。

この時代の修辞学的見地からすれば、美文とは「見立て」を多用する文体だと言っている。つまり、書く対象をもっと美しい別のあるもの（美しいとされる典型物）に見立てて書く技法である。ただし、それは単なる技法ではなく、認識をも規定していたと考えるべきである。したがって、新しい表現技法の開発は新しい認識のしかたの発見でなければならなかった。それは、事物をカメラアイのように見ることに価値があるというパラダイムの構築でもあった。

見立てを隠喩的表現と考えれば、カメラアイのように見ることは換喩的と言える。この場合の換喩的というのは、現在の修辞学のそれとは少し異なっている。事物を見立てによらずに時間的な隣接によって次々に表現しているような技法を言う。この時期に田山花袋が試みていた文体をこのように捉えると、一つのパラダイムからもう一つのパラダイムへのシフトチェンジを見て取ることができる以上、田山花袋を表現上の工夫をまったく排したという意味で「無技巧」と呼ぶことはできないだろう。すなわち、田山花袋の「無技巧」とはパラダイムのシフトチェンジのことだったのである。

「無技巧」は技巧がまったく用いられていない表現ではなく、「無技巧」に見える表現にすぎないと言えば単純なことだが、その方法は個々のケースで異なってくる。田山花袋の「無技巧」は実はパラダイムのシフトチェンジであって単なる「無技巧」ではないということを明らかにした点で、田山花袋固有の「無技巧」の特質を明らかにした、大きな意味を持つ論考である。

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 | |

この章では、まず国木田独歩の「武蔵野」によって花鳥風月ではない、目の前の日常が風景そのものであるような「新しい風景観」が作り出されたこと、そしてそれが「ほんとうの自分」という内面を持った主体の確立と対応していることを確認される。しかし、こういった「武蔵野らしさ」や「自分らしさ」は実はイメージでしかない。なぜなら、「武蔵野」は、二葉亭四迷訳「あひゞき」（ツルゲーネフ）を下敷きにしており、その描写の

向こうにロシヤの風景を見てしまっているからである。これは先に論じた隠喩的な見立てと本質的には何ら変わらない。

描写の時代の少し前には写生の時代があったが、写生においては、文字言語を無色透明な媒介と信じることで、目の前の事物の一回性を読者と間主観的に共有できるという「幻想」が成り立っていた。それは西洋画に導かれて、ますます「精細」になることよって〈いま・ここ〉にあるものとしてのリアリティーを確保する傾向を持ったが、その根底には「素朴実在論」があった。

田山花袋こそがこの「素朴実在論」の立場にあつて、言語は透明な媒介であると信じていたと位置づけられてきたが、田山花袋の描写論の特徴は「観察」と「描写」とは別物と考えており、両者の間にあつては「調子」に重きを置いたところにある。この立場は透明な言語を信じる立場ではなく、「精細さ」とも遠いところにある。それは、田山花袋が読者と解釈コードを共有しているような幸福な状況を想定していなかったからである。田山花袋は透明な言をという媒介を通して作者と読者が一体化するとは考えていなかったのである。語り手が自己の語る時空を失ってはならないということでもある。すなわち、田山花袋の描写論は語り手の主体を前提としているのである。

この章では、描写と近似している写生文という補助線を引くことによって、田山花袋の描写が写生のような主客が合一する立場にはなく、語り手の主体を重視するものであることが明らかにされている。これは、一般に混同されやすい写生と描写の違いをはっきりさせただけでなく、田山花袋が一貫して語る主体の確立を目指していたことが示されたことで、田山花袋の描写論のとらえ方に変更を迫るものだと言えよう。

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――

明治・大正期に田山花袋が編集した『文章世界』という当時相当な影響力を持った雑誌があった。その『文章世界』は明治40年3月に「写生と写生文」という特集を組んだが、この章ではこの特集の意味を考察することで、当時「写生」というジャンルがどういう状況にあったのかを明らかにする。

従来、この特集は「写生文」が「自然主義文学」に抵抗なく移行する手助けをしたものと理解されていたが、そうではなく、「写生文」を歴史化（つまり、「すでに過去のもの」と位置づけ）し、否定することで、いわば「写生文」に引導を渡す役割を果たした。田山花袋自身が、「写生文」は「自然主義文学」にとってなくてはならないものだったが、それは「泰西のリアリズム」に比べればごく「初歩」のものにすぎないと位置づけていたのである。

この特集で「写生文」には限界があるので「小説」を書きたいと宣言した文学者に、それまで「写生文」において中心的な役割を果たしてきた高浜虚子がいたことも、この時代の「写生文」の位置を象徴している。「写生文」というジャンルにおいては、語り手は常に一人称で直接見たもの聞いたものを書かなければならない。高浜虚子はその点に「写生文」の限界を感じ始めていたのである。そこで、彼は徐々に推量表現を多くしたり、過去の時間軸を導入したりして、一人称の語り手には見えないことを書き込んでいった。それは、端的に一人称にとっての「他者」を書き込める三人称小説への憧れと言ってい

「写生文」は「自然主義文学」に抵抗なく接ぎ木されたのではなく、「写生文」の中心的技法であり、かつ文学の近代化にも貢献した一人称の否定という大きな代償を払って、はじめて可能だったことが理解できるのである。

この章では『文章世界』の「写生と写生文」という近代文学史上有名な特集を取り上げ、そこに高浜虚子の「写生文」から「小説」へという試みを補助線を引くことで、この特集が従来の文学史の常識とは違って、むしろ「写生文」を生かしたのではなく、葬ったことを明らかにした点で、この特集の読み直しを迫るものとなっている。

第八章 〈書くことと〉と〈忘れること〉――「蒲団」、文学者の煩悶のゆくえ――

この章では、田山花袋の代表作『蒲団』を考察し、この小説が単なる告白小説ではなく、実は書かない小説家を登場させることで、逆に書くことの意味を浮かび上がらせた実験作だとする。

『蒲団』はすでに売れなくなった中年の小説家竹中時雄を主人公とするが、彼はもう書かない小説家になっている。そこへ女弟子として入門した横山芳子の方が、むしろ「書くこと」によって主体を確立しようとしているとさえ言える。なぜなら、書かれた言説の中にしか「主体」はあり得ないからである。しかもこの小説は残酷なことに、竹中時雄の意識に沿って彼の内面を叙述することで、彼が意識化していない（忘れてしまっている）横山芳子への「煩悶」を読者には読めるようにしている。また、竹中時雄が横山芳子を「他者」として理解できていないことも、読者には読める仕掛けになっている。さらに、この時代には「無意識」を統御して書くところこそが文学者の資格だというパラダイムが形成されつつあった。そう考えると、書かないだけでなく、こうした自分の「無意識」にさえ気づかない竹中時雄は、二重の意味で「文学者」から疎外されているということになる。

この論の成果は、書けない「文学者」を主人公にすることで、逆にこの時代にあって「書くこと」の意味と、何を書くことが「文学者」に求められていたのかを浮かび上がらせたところにある。それは、『蒲団』にがほとんど三人称小説として成功していたことを意味する。つまり、『蒲団』は「告白小説」だから意味があったのではなく、三人称小説の可能性を開いたところに意味があったと考えるべきなのである。そのことに気づかせてくれる、貴重な論考だと言えよう。

第九章 『田舎教師』・三人称を生きる読者――ある同時代読者の読みをめぐる――

この章では、三人称小説である田山花袋の『田舎教師』を、あたかも一人称小説であるかのように読んでしまった同時代読者の投稿を分析することで、田山花袋の「描写論」が三人称小説論でもあったことを明らかにする。

田山花袋の『田舎教師』は三人称小説であるが、彼の「平面描写」というタームがあまりに有名になってしまっていたために、池田清という一読者は『田舎教師』をあたかも一人称小説であるかのように読んでしまった。それは、作中人物が見聞きしたものをそのまま読者も追体験するのが読書行為だと信じられていた、この時代特有のパラダイムによっている。それは「写生文」のあるべき読者像ではあったが、田山花袋が小説の読者に求めたものではない。田山花袋自身は「平面描写」を「立体描写」に至る位置プロセスとしか捉えていなかったが、「写生文」と「平面描写」が結びつけられることで、田山花袋自身

があたかも小説にもそれを求めているかのような誤解が生じていたのである。

実は、先の投稿者池田清は『田舎教師』の叙述にうまく感情移入できないと、違和感も表明していた。なぜなら、池田清は主人公に寄り添って小説内の世界を読んでいたからである。しかし、『田舎教師』は主人公林清三の感性をも相対化する叙述が用いられていた。それこそが、田山花袋の目指した三人称小説とくゆうの叙述そのものであった。

これまで、池田清の投稿は田山花袋の「平面描写」を補強する資料として読まれてきたが、論者はむしろ池田清の違和感に注目することで、この違和感は田山花袋が三人称小説に必要なとしている作中人物から一步「離れた形」を浮かび上がらせているという点に注目し、『田舎教師』が田山花袋が本格的に試み、成功した三人称小説であることを明らかにした。

第十章 田山花袋の復讐――『田舎教師』における自己肯定の方法――

この章では、田山花袋が『田舎教師』を書き得た理由について、小説の読みをもとに考察する。

『田舎教師』は、これまで現実と理想の乖離に悩む一青年教師が、田舎に埋もれることと引き替えに「諦観」の境地を手に入れることを主題にした小説と読まれてきた。しかし、実際のところ、彼は「諦観」などしておらず、彼の抱えているルサンチマンは自己の弱さを肯定し、その弱さを他者に理解してほしいと願うものだと言える。つまり、自己の弱さを逆手に取った自己肯定なのである。このような自己からも疎外された主人公を書くためには、当時まだ十分に確立していなかった三人称小説を試みるしかなかったのである。また、それが成功したからこそ主人公林清三の自己疎外が書けたのである。

田山花袋の『田舎教師』にはモデルがいて、そのモデルの日記をもとに書かれたものである。そうであれば、一人称小説に仕立て上げるのが自然だったと言えるが、この論考は、田山花袋が『田舎教師』をなぜ三人称小説で書かなければならなかったのかという理由を、小説の読みから明らかにした点で、ユニークな位置を占めると言えよう。

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〉――

この章では、一度本格的な三人称小説を書き得た田山花袋が、再び文学史上に一般に言われる「平面描写」的な叙述に戻ってしまった理由を考察する。

取り上げられているのは『縁』という小説で、これは『蒲団』の書き直しとも言える小説である。田山花袋は『縁』において『蒲団』に書いたような秩序の崩壊を回復させようと考えていたようだ。そのために「田舎寺」という「観照」の場を用意したが、それはあたかも物事を「傍観」するに等しく、見るべきものを見ず、書くべきものを書けなくしてしまった。

この章はやや後ろ向きの田山花袋を描いているが、それはこの時代の文学者にとって「三人称小説」がいかに過大な課題だったかを明らかにしている。

あとがき

「田山花袋の文学史、その後」というサブタイトルが付されている。

大正期に入ってから田山花袋はさかんに文学史を書いたが、それは明治文学の潮流に自己を位置づける試みでもあった。彼の明治文学に関する記述には、明治文学を「空疎な文字の多い文学」だったと書いているが、それは明治文学を振り返っている地点の田山花袋自身の疎外感が反映されているのであって、そういう記述をそのまま信じて、田山花袋が実践したことの評価を誤るべきではない。

本論文の総体的評価