

「蒲団」における告白言説

— 語りの視点と内面 —

安 英 姫

はじめに

日本の自然主義は、作家自身の私生活をモデルに「ありのまま」の事実を告白した文学が真の文学であるかのような風潮を作り出した。長谷川天溪（一八七六—一九四〇）の「現実暴露の悲哀」（『太陽』一九〇八・一）と田山花袋の「露骨なる描写」（『太陽』一九〇四・二）がその理念の表出であった。長谷川天溪は「現実暴露の悲哀」で、「偽なき現実を認めればこそ此れを描け、而も背景は深刻なる悲哀の苦海なり」と述べた。その表題と論旨は自然主義者たちに歓迎された。また、田山花袋は「露骨なる描写」で、「何事も露骨でなければならん、何事も真相でなければならん、何事も自然でなければならんと言う叫声」といい、事実の赤裸々な告白をせよと力説した。告白は語る主体の心情を吐露する文学の原点でもある。その自然主義者たちの欲望を満たすものとして現れた

のが「蒲団」であった。まさにそれを証明するかのように「蒲団」では田山花袋の実生活が至る所で告白されている。「蒲団」は、日本自然主義の方向を決定し、他の多くの自然主義作家たちに影響を与えることになった。「蒲団」の一〇年ほど後に出た岩野泡鳴の『五部作』にも主人公の大胆な行動が隠す所なく告白されており、「蒲団」の影響が強く感じられる。「蒲団」と『五部作』はともに妻子ある中年男が若い女性をめぐる自己の体験や内面をあからさまに打ち明けた告白小説である。

小林秀雄と中村光夫は、「蒲団」は日本リアリズムの道を歪める原因を提供した、と批判している。代表的な日本の近代リアリズム批判としては小林秀雄「私小説論」（一九三五）、中村光夫「風俗小説論」（一九五〇）がある。小林秀雄は西欧のリアリズムが充分に「社会化した「私」」であるのに対して、日本のリアリズムは表現技法や描写のみを受け入れ、「社会化

した「私」という新しい思想は受け入れなかったことを批判している。⁽²⁾ 中村光夫は「風俗小説論」で、「現実の日本自然主義が「破戒」の上にはではなく、「蒲団」の上に築かれたのは動かし難い事実であり、その影響は遠く現代にまで及んでゐる」と述べ、日本の「近代」「近代文学」の欠陥の源流になったのは「我国の近代リアリズムの蒙った特殊な歪み⁽⁴⁾」であることを指摘している。また、このことは日本の自然主義作家、即ち最初の私小説作家となった人々が西欧の近代文学を正しく理解しなかったということ、すなわち事実と真実を混同したことを示していると述べた。⁽⁵⁾ それ以来、「蒲団」にはヨーロッパ自然主義の誤訳とか、「私小説」の悪しき源流といった否定的レッテルが貼られてきた。これらの批判が前提としているのは、「蒲団」が作者田山花袋の私生活に基づいた事実の告白であるということである。すでに、田山花袋と同時代の島村抱月が「蒲団」合評(『早稲田文学』一九〇七・一〇)で、「此の一篇は肉の人、赤裸々の人間の大胆なる懺悔録である」と批評しており、それ以来、竹中時雄「語り手」作家田山花袋の告白という等式が成立するようになった。そして、このような等式の固定観念が、「蒲団」のテキストそれ自体の分析を妨げてきたと思われる。

日本の私小説は、「蒲団」のテキストの戦略とそれを取り巻く解釈共同体が協同して作り上げた相互関連的なものである

といえよう。なぜなら、読者が私小説として読まない限り私小説は私小説として成り立たないからである。和田謹吾は「蒲団」が「自己告白に結びつけられたのは全くの読者の側の問題であったと考えざるを得ない」と判断している。一方「蒲団」は文学テキストを作者の告白として読むという読みの体制を作り上げたテキストとして見なされて来た。しかし、それは田山花袋だけの責任ではなく、その当時の批評家と読者の責任が大きい。

けれども、「蒲団」自体が虚構を事実として読める手がかりを与えたこともまた、否定できない事実である。そうしたことをふまえて、「蒲団」が私小説として読まれるに至ったテキストの内在的要因を検討したい。私小説としての読みを巻き起こした内的要因、虚構を事実として読ませるためのテキストの内的装置を探り、それとともに、そのような読みによって疎外されてきたもう一つの読みも同時に検討する。その問題を、特にテキストにおける視点の問題に着目することで解決したい。

一 揺らぐ視点

多くの批評家は「蒲団」の描写の欠陥として、竹中時雄の視点のみが書かれ、他の人物の視点描写がないことを指摘している。その代表である中村光夫は、「登場人物はみな主人公

の主観的感慨を支へる道具にすぎないのです。彼等の心理描写がこの小説には一言もないことに注意しませう」と語っている。彼はこのような欠陥の原因を、「作者の主人公に対する態度」だと見ている。彼は「作者と主人公とが同じ平面にゐて、しかも両者の距離がほとんど零に等しいからです。作者は主人公の人物を少しも批評してゐないし、また主人公は作者にもっとも親近な存在だといふ事実にいふ事になつて甘えてゐるだけです」と述べる。

では具体的に、中村光夫によって、作者（語り手）と主人公が「零」になるとされてゐる箇所を引用しよう。

A 熱い主観の情と冷めたい客観の批判とが絡り合せた糸のやうに固く結び着けられて、一種異様の心の状態を呈した。

B 悲しい、實に痛切に悲しい。此の悲哀は華やかな青春の悲哀でもなく、單に男女の戀の上の悲哀でもなく、人生の最奥に秘んで居る大きな悲哀だ。

C 茫然として涙は時雄の鬚面を傳つた。(五四七—五四八頁)

ここでは、作中世界の外にある語り手は、作中世界の中にある時雄を焦点化している。語り手は、A、Bでは時雄の内面、

Cでは時雄の外面を見つめる視点から叙述している。いずれも作中人物である時雄を焦点化しているが、語り手と時雄の距離はそれぞれ異なる。例えば、Aで語り手は、時雄にほぼ同一化出来るほどの近距離に視点を置いている。Bは、時雄の独白が地の文になつてゐるため、時雄の独白と地の文が「融合し一体化」し、語り手と時雄の距離が零になるような言説となつてゐる。Cの場合、語り手は、時雄を客観的に対象化できるような距離で、彼の内面ではなく外面を見ている。このように「蒲団」では、A、B、Cに見られるように、主人公に視点を固定し、A、Bのように主にその内面を描いてゐる。

そのため、「蒲団」は三人称の「彼」小説でありながら、常に一人称「私」小説として読まれてきたのであり、それ自身が主人公竹中時雄という読みのコンテストを作り上げてきた。同時代批評を見ると、「写生といふこと」(『文章世界』一九〇七・七)の「一人称で書く長所と三人称で書く長所とが渾然と一致」するとか、「小説作法」(『文章世界』一九〇七・一〇)の「一人称に客観的描写を加え、三人称小説に主観的描写を加へて、打つて一丸と為したやうな文体」というような評価が認められる。三人称で語られる「蒲団」の中に、一人称の描写の手法が持ち込まれることによつて、「蒲団」の作風は斬新な作風として認められることになつた。このように

して「蒲団」の語りは、一人称的・告白的に受容されて来た。

上の引用部分を取り上げて中村光夫は、「この主人公が実生活に演じた事件の滑稽さがまったく作者の眼を逃れて、喜劇の材料が無理押しに悲劇的独白で表現されたところに、我國の私小説が誕生したのです」と述べる。また、川上美那子は「主人公竹中の独白に語り手が主情的に重なり(中略)竹中の内面世界を感傷的に肯定することにとどまった」と述べている。三人称で語られているにも関わらず一人称の告白小説として受容される仕組みについて、川上は「主人公を対象化して語るべき地の文の内在的な語り手が全く主人公と融合し一体化してしまうところにある」という。日比嘉高は「蒲団」の特徴的読みかたを「三人称でありながら視点を主人公に固定した叙述方法」であると述べる。そしてこのような指摘は、「蒲団」が一人称的・告白的に受容された要因を良く説明するものとして説得力を持ち、今日まで極めて大きな影響力を持ってきた。つまり、中村光夫のように語り手と主人公が「融合し一体化」すると読むか、日比嘉高のように「語り手が物語外の存在で、語りの視点が主人公時雄に固定されている」と読む読み方が一般的であったのである。

だが実は「蒲団」には主人公以外の登場人物の視点も入っており、また鳥瞰的立場から主人公を見る語り手の視点もそこにはある。

A' 芳子は戀人に別れるのが辛かった。成らうことなら一緒に東京に居て、時々顔をも見、言葉をも交へたかった。けれど今の際それは出来難いこと、知つて居た。二年、三年、男が同志社を卒業する迄は、たまさかの雁の音信をたよりに、一心不乱に勉強しなければならぬと思つた。(五五九頁)

B' 時雄は夜などをりく／＼芳子を自分の書齋に呼んで、文學の話、小説の話、それから戀の話をするところがある。そして芳子の爲めに其の將來の注意を與へた。其の時の態度は公平で、率直で、同情に富んで居て、決して泥酔して厠に寝たり、地上に横はつたりした人とは思はれない。(五五九頁)

C' 時雄の後に、一群の見送人が居た。其の蔭に、柱の傍に、いつ来たか、一箇の古い中折帽を冠つた男が立つて居た。芳子は此を認めて胸を轟かした。父親は不快な感を抱いた。けれど、空想に耽つて立盡した時雄は、其の後に其の男が居るのを夢にも知らなかつた。(六〇五頁)

A' で語り手は芳子の視点に寄り添っており、B' では時雄に対する語り手の解釈が見られる。C' では語り手は全ての作中人物の内面と外面を見る全知的視点を持っている。それぞれで

焦点化されている内容を細かく見ると、A'で、語り手は、恋人といっしょにいたいと思う芳子の内面を見ている。B'の、時雄が芳子に文学を教える場面では、語り手は時雄の「其の時の態度は公平で、率直で、同情に富んで居て、決して泥酔して厠に寝たり、地上に横はつたりした人とは思はれない」かのように語り、師としての顔と女弟子に欲望を持っている醜い中年男という二つの顔を持つ主人公を皮肉る語り手の解釈がそこには入っている。最後の場面、C'の芳子を田舎に帰す部分では、語り手は「時雄の後ろに、一群の見送人」と、時雄には見えない「古い中折帽を冠った男」の存在を見ている。そして語り手は、その男、すなわち恋人を発見した時の芳子の内面を、「芳子はこれを認めて胸を轟かした」と語っている。その後、芳子の父親の内面に入り、「父親は不快な感を抱いた」と彼の内面を覗き見ている。最後の「けれど、空想に耽って立盡した時雄は、その後その男がいるのを夢にも知らなかつた」という部分では、その男の存在を全く知らない時雄を描いている。この部分で、語り手は時雄以外にも、細君、細君の姉、芳子の内面に触れており、遠いところから時雄を観察している。つまり、A'、B'、C'で語り手は時雄だけでなく、芳子をも焦点化したり、ほかの登場人物の内面に入ったり、また、語り手が客観的に対象化出来る距離から時雄を見つめたと、自由に揺れ動いている。

これらのことから分かるように、「蒲団」批判の最も堅固な定式でもある中村光夫の「作者即ち主人公」で「両者の距離がほとんど零に等しい」という見解や、作家は主人公に対して「彼を超えた立場から批判する自由を奪われ、絶えず主人公の内部に縛られてゐなければならぬ」という説を全面的に認めるわけにはいかない。高橋敏夫はこれらの説を全面的な誤認であるといい、「物語の語り手は、その書き手である花袋に似た主人公時雄を、ある場合には観念化し、そして物語のおわり近くで「批評する自由」の行使などというなまやさしさをはるかにこえた残酷さでひっくりかえしている」と述べている。

今までの研究では、中村光夫の説に全面的に賛成するか、あるいは全面的に否定するかの立場が取られてきた。しかし、「蒲団」に関する限り、どちらが正しいと言い切ることは出来ない。なぜなら、「蒲団」という作品はA、B、Cのような時雄のみに当てられた視点と同時に、A'、B'、C'のように揺らぐ視点を両方持ちあわせているからである。この二つの視点を共に認めない限り、「蒲団」テクストの正しい解釈は出来ない。基本的には主人公に視点が定められているが、語り手は、場合によっては他の作中人物の内面にも視点を配している。「蒲団」の視点は全ての権利が作者にある全知的な視点でもなく、厳しく制限され、主人公一人だけに定められた「一元描

写」の制限された視点でもない。「蒲団」は時雄に固定化される視点と、時雄から離れ自由に揺れ動く視点を同時に持っており、それはこの作品の内容をも決定することになる。さらに、この揺れ動く視点の導入は、主人公の内面にのみ着目し、他の登場人物の内面を排除する結果を回避させる。つまり、この小説において時雄と対を成す重要な人物である芳子の内面も排除されずに入ることになるのである。

二 告白と抑えられた欲望

今まで見てきたとおり、「蒲団」では、A、B、Cのように時雄に固定される視点とA、B、Cのように揺らぐ視点の二つの様態があることが分かった。この節では、前者のA、B、Cのように、時雄を焦点化している箇所注目し、それにより告白された内容を検討する。

「蒲団」は竹中時雄という中年作家の自宅に寄宿する女弟子に対するひそかな愛欲を描いている。田山花袋は「蒲団」を書いた後、「東京の三十年」の「私のアンナ・マール」の中で「私も苦しい道を歩きたいと思つた。世間に對して戦ふと共に自己に對しても勇敢に戦はうと思つた。かくして置いたもの、壅蔽して置いたもの、それを打明けては自己の精神も破壊されるかと思はれるやうなもの、さういふものをも開いて出して見やうと思つた。」と述べている。では一体「蒲団」では何

が告白されているのか。まず、時雄の告白を見よう。

次に引用するのは時雄が自分の女弟子に恋人が出来たのを知り、苦悶する場面である。

何をしたか解らん。(中略)手を握つたらう。胸と胸とが相觸れたらう。人が見て居ぬ旅籠屋の二階、何を爲て居るか解らぬ。汚れる汚れぬのも刹那の間だ。かう思ふと時雄は堪らなくなつた。『監督者の責任にも關する！』と腹の中で絶叫した。(五四二頁)

ここでは視点を時雄の内面に合致することにより、芳子と田中が何をしたかについて、気にしている時雄が描かれる。ここでの「何」は肉體關係を示すのであり、時雄は芳子の肉體關係に非常に拘っていることが分かる。ここには主體的な存在として行動をおこす事ができず、周辺的な存在になって見守る事しかできない中年男の悲哀が書かれている。「蒲団」の全編に書かれているのは時雄自身の行動ではなく、彼の抑えきれない内面の欲望の声である。

次は芳子の不在に、隠れて手紙を探し、読んだことを暴露する場面である。

餘り其の文通の頻繁なのに時雄は芳子の不在を窺つて、監

督といふ口實の下に其の良心を抑へて、こつそり机の抽
出やら文箱やらをさがした。捜し出した二三通の男の手
簡を走り讀みに讀んだ。

戀人のするやうな甘つたるい言葉は到る處に滿ちて居た。
けれど時雄はそれ以上にある秘密を捜し出さうと苦心し
た。接吻の痕、性慾の痕が何處かに顯はれて居りはせぬ
か。(五六〇—五六二頁)

ここでは、芳子の手紙を盗み読む時雄の外、それから芳子
とその恋人との肉体關係を知ろうとする時雄の内面が描かれ
ている。この部分こそ、恋に溺れた中年男の愚かしくも悲し
い嫉妬の告白である。「監督といふ口實の下に其の良心を抑へ
て」、こつそり隠れて手紙を盗み読んだという行動を、また、
二人の肉体關係について知りたいという欲望を抱いていたこ
とを、「書く」ことこそが自己暴露である。「蒲団」の最大の
目的は、主人公自身の行動でもなく、社会との葛藤でもなく、
主人公の醜い内面を讀者にあげすけに見せることであつた。
「蒲団」の面白さは、卑劣な主人公の内面や行動を讀者だけが
知っており、他の作中人物には気づかれないことである。外
面はいい夫、いい父親、いい師として役割を果たしているが
ら、時雄は内面では絶え間なく欲望を抱いている情けない一
介の中年男なのである。

次の場面には、芳子と田中が京都旅行に行ったことを知り、
煩悶する主人公の内面が描かれている。

あの男に身を任せて居た位なら、何も其の處女の節操を
尊ぶには當らなかつた。自分も大膽に手を出して、性慾
の満足を買へば好かつた。かう思ふと、今迄上天の境に
置いた美しい芳子は、賣女か何ぞのやうに思はれて、其
の體は愚か、美しい態度も表情も卑しむ氣になつた。で、
其の夜は悶え悶えて殆ど眠られなかつた。(中略)其の弱
點を利用して、自分の自由になしようかと思つた。(五九
四—五九五頁)

ここでは時雄の内面を焦点化している。外面的には芳子の恋
の監督者になっているにも関わらず、時雄の内面は、芳子を
美しい女弟子と思わず、自分の性欲を満たす対象である売女
として見ている。「自分も大膽に手を出して、性慾の満足を買
へば好かつた」というように、芳子の弱点(田中との肉体關
係)を利用して彼女を自分のものにするという、いかにもあ
げすけな醜い気持ちの卑俗で大胆で露骨な描写がなされてい
る。これは島村抱月の「肉の人、赤裸々な人間の大胆な懺悔
録」を思わせる代表的な部分でもある。しかし、外面的には、
自分の欲望に関してはいかなる行動も起こさない。懺悔しな

ければならないのは、自分の行動の反省ではなく、専ら内面の罪である。「蒲団」の全編には時雄の抑えられた欲望が告白されている。ここまでは、時雄の内面を描いているが、最後の場面になると、語り手の視点は彼の内面から離れていく。

時雄が芳子の蒲団を敷き、夜着に顔を埋めて泣く「蒲団」の最後の場面は、露骨なる描写の頂点をなしている。

性慾と悲哀と絶望とが忽ち時雄の胸を襲つた。時雄は其の蒲団を敷き、夜着をかけ、冷めたい汚れた天鵝絨の襟に顔を埋めて泣いた。

薄暗い一室、戸外には風が吹き暴れて居た。(六〇六一—六〇七頁)

語り手は「性慾と悲哀と絶望とが忽ち時雄の胸を襲つた」では、時雄の内面を見ているが、次の「時雄は……泣いた」では、時雄の外面を見ており、最後の「薄暗い一室、戸外には風が吹暴れて居た」では部屋と戸外を見ている。語り手の視点は時雄の内面から外面へ、時雄から部屋へ、部屋から部屋の外へと、時雄から離れていく。「蒲団」は当初、時雄の内面にあった視点が、最後には時雄の内面から完全に離れていくことになる。このような視点の移動、即ち、語り手が時雄の内面から外面に視点を移動することによって、時雄を客観化

することが出来、彼の行動が滑稽に描写されている。

この部分で初めて、芳子が帰った後、彼女の部屋の中で、芳子の蒲団の臭いを嗅ぎ、泣いている主人公の行動（芳子に対する愛欲表現）が現れる。時雄は、女弟子に愛欲を感じながらも、彼女に対する恋の表現は勿論、手を握ることさえ出来ない人間である。時雄は外面的には芳子に対して師であると同時に「温情なる保護者」であり、芳子の父に対しては分別のある、信頼すべき監督者の姿勢を一貫して守っている。しかし、内面的には芳子の恋人である田中への嫉妬を感じ、女弟子である芳子に性欲を感じ、苦悩している人間である。この涙は、自分の内面を隠し、最後まで外面的に師としての「温情なる保護者」の位置を守り続けた時雄の煩悶の爆発の表現である。

ここで興味深いのは、時雄の告白が終わり、彼という人間の全てがさらけだされつくした小説の最後の場面が、芳子の部屋での情景となっていることである。社会から区切られた「部屋」の中には、肉体は不在であり、臭いだけが浮上している。芳子が帰った後、彼女の部屋で流す時雄の涙は、対象のない「性慾と悲哀と絶望」であり、決して充足することのない男の欲望が表出したものである。⁽¹⁶⁾ 社会から遮断された部屋の中に閉じこめられ、対象のない肉体への愛欲が渦巻く中で、泣いている時雄の姿は、後の自然主義にも影響を及ぼす。こ

ここにあるのは、社会から背を向けて、閉じこめられた部屋の
中で悩みつつける人間像である。「蒲団」においては、全て社
会との関係の中で戦うことなく、社会への広がりを見せず、閉
ざされた部屋の中で悩む人間が描かれる。即ち、日本自然主
義は、「蒲団」により、 \wedge 現実 \vee を描くりアリズム小説ではな
く、 \wedge 私生活 \vee を題材にしながら \wedge 内面 \vee を描く告白小説を
発展させていくことになるのである。

三 手紙と内面

しかし、先述したとおり、「蒲団」では、A'、B'、C'のよう
に、語り手が時雄のみを焦点化することなく、時雄から離れ
て自由に揺らいでいる場面もある。揺らぐ視点により、芳子
の内面に入り、彼女の告白を聞くことが出来るのである。特
に芳子の内面の表出、告白の手段として手紙が使われる。こ
の節では手紙を通じた芳子の告白を聞くことで、手紙による
芳子の戦略及びテクストの戦略を考えて見る。

芳子が時雄に出した手紙の中では、視点は芳子にあり、読
者は彼女の手紙を通して芳子の内面をより赤裸々に知ること
が出来る。「神戸の女學院の生徒で、生れは備中の新見町で、
渠の著作の崇拜者で、名を横山芳子といふ女から崇拜の情を
以て充された一通目の手紙を受取つたのは其の頃であつた」

(五二六頁)とあるように、最初に時雄と師弟関係を結んだの
も手紙を通してである。芳子は一通の手紙で断られた後も、二
通目、三通目の手紙を出して、「いかなることがあつても先生
の門下生になつて、一生文學に従事したいとの切なる願望」(五
二六頁)を訴えたので、ついに時雄は彼女を弟子にする。芳
子は手紙を通して自分の主張を貫く女性として描かれている。
また、注目されることは、芳子の場合、告白は、主に手紙に
よっていることである。この場合、手紙の引用という形で彼
女の内面が表現されるので、語り手は、手紙に關しては責任
を負わなくてもいいという利点がある。「書簡という他者に語
らせることで、物語を支配する語り手は巧妙に、自分に向け
られるかも知れない非難を回避している」⁽¹⁷⁾。そのようにして、
芳子の手紙は物語の語り手から独立している。

芳子が時雄の弟子になつて以後、時雄に彼女の内面を吐露
した手紙は、三通ある。一通目は芳子の恋人田中が上京した
ことの相談、二通目は田中との関係を認めるためのもの、三
通目は田中との肉体関係を告白したものである。

まず、一回目の手紙で芳子は、田中との肉体関係がないこ
とを書いていいる。

萬一の時にはあの時嵯峨と一緒に參つた友人を證人にし
て、二人の間が決して汚れた關係の無いことを辯明し、別

れて後互ひに感じた二人の戀愛を打明けて、先生にお縫り申して郷里の父母の方へも逐一言つて頂かうと決心して参りました相です。(中略)他人から誤解されるやうなことは致しません。誓つて、決して致しません。(五四一—五四二頁)

この手紙では、田中を迎えに新橋に行ったことについて、「先生、許して下さい、私は其時刻に迎へに参りましたのです」(五四〇頁)というように自分の行為を告白している。その後、上の引用のように「二人の間が決して汚れた関係の無いことを辨明」し、田中との関係が潔白であることを主張する。しかし、それは嘘であったことが三回目の手紙で明かされる。実際、肉体関係がすでに存在しているが、主人公がそれに気づくのは、三回目の手紙にまで引き延ばされることになる。この手紙は「他者の言葉を引用という方法を通して二人の肉体関係の不在というテキストを形成している」と⁽¹⁸⁾とされているように、ここでは語り手は書簡というテキストとは異なった地点に立っており、真実を知らないままに在る。ここに、手紙というテキストの戦略がある。この芳子の手紙は、二人の関係を時雄に、父親に、そして読者に対して隠蔽する手段である。具体的には、この戦略は、自分の師である時雄に、「神聖な真面目な恋の証人」となってもらうため、手紙で「打明け

て願う方が得策」だと思つた芳子の戦略である。時雄が二人の恋の証人となることによつて、その戦略は成功するのだが、それは芳子が真実を欺いて打ち明けることによつて成功したのである。

二通目の手紙では芳子が田中に従おうとする強い意志が現れている。

先生、私は決心致しました。聖書にも女は親に離れて夫に従ふと御座います通り、私は田中に従はうと存じます。(五七七頁)

「私は決心致しました」のように、芳子の手紙には「私」という主語が多く見られ、親の反対を押し切つても自分の好きな人との関係を続けたいという強い意志が見られる。また、「先生」と頻繁に呼びかけており、「私」「先生」の二人の関係が緊密であることを強調する。そして、「私」「先生」の二人の特別な関係を利用して、時雄を自分の味方にしようとする。しかし、三つ目の手紙では自分と田中との肉体関係を告白している。

先生

私は墮落女學生です。私は先生の御厚意を利用して、先

生を欺きました。其の罪はいくらお詫びしても許されませぬほど大きいと思ひます。(五九七頁)

最初の手紙では嘘をついてでも自分たちの関係を認めてもらおうとし、一度は成功したわけだが、三度目の手紙では眞実を告白してしまう。眞実を告白しなければならなくなったのは、時雄の二人の間には神聖の靈の戀のみ成立つて居て、汚い関係は無いであらう(五八七頁)という発言に対する、芳子の父親の「『でもまア、其方の関係もあるものとして見なければなりませんまい、』(五八七頁)」という発言が発端になる。父親の言葉は、時雄の認識に影響を与え、具体的な行動を起させる契機になる力を持つ。父親の言葉はこのテキストにおいて、たんなる「物語世界内での発言以上の働き」⁽¹⁹⁾をしていゝる。父親との会話の後、時雄は「其の身の潔白を證する爲めに、其の前後の手紙を見せ給へと迫」(五九三頁)るのである。それを聞いた芳子は顔が赤くなり、手紙を「焼いた」と弁明するのであるが、強引に迫る時雄に、右の手紙を書き、眞実を告白する。結局、芳子は自分と田中の肉体関係を手紙で告白してしまうのである。つまり、父親の言葉を契機にして時雄はさらに疑惑を深め、芳子に告白を強い、彼女を肉体関係の告白に追い込むという行為が生じるのである。芳子の肉体関係に関する眞相は、他者の言葉である芳子の父親の言葉に

よって事實が開示されるに至る。彼女は「先生に教へて頂いた新しい明治の女子としての務め、それを私は行つて居りませんでした。矢張、私は舊派の女、新しい思想を行ふ勇氣を持つて居りませんでした」(五九七頁)といい、眞実を告白することにより自分の夢を諦めなければならなくなる。このような眞実の告白によって、芳子の夢は途絶え、芳子は失敗と挫折を味わう。

芳子の手紙は、自分と田中との肉体関係を隠蔽する手段であると同時に、眞実の告白の手段としても使われている。手紙の視点は芳子にある。芳子の手紙は、芳子と田中との肉体関係の露呈という物語を生産した。そこで読者は芳子の物語を読み、彼女の内面を見ることが出来る。

おわりに

「蒲団」では、語り手が時雄を焦点化することによって時雄の内面を描くと同時に、芳子の視点を取り入れることによって、芳子の内面も表現することになった。それは芳子の内面を描くことで、女性の物語を排除しないという結果をもたらす。「蒲団」の揺らぐ視点によって、男性の視点だけではなく、女性の視点も取り入れられ、女性の物語が描かれることになった。近代物語の始どが男性の視点による男性中心の物語であったのに対して、「蒲団」は女性の視点が入った女性の物語

を排除しなかった。それは語り手の揺らぐ視点により、得られたものなのである。

告白の場に寄り掛かった作家Ⅱ主人公という「蒲団」及び私小説の読みは、虚構を前提とするという小説の概念を転覆したと言われてきた。そして、その転覆の原因として、「蒲団」は批判されて来た。しかし、それは「蒲団」だけの責任であろうか。田山花袋は「蒲団」で、自分自身をモデルにして主人公を描いてはいるものの、そこにおいては、主人公の内面に主に焦点が当てられているのみであり、田山花袋とその女弟子との間柄を事実として証明するような根拠は何処にもない。つまり、「蒲団」を田山花袋の経験のありのままの告白であるという根拠は、何処にもないのである。それにも関わらず、「蒲団」が常に、竹中時雄の物語Ⅱ田山花袋の物語であるという私小説言説を作り上げた原因としては、A、B、Cのような語りの特異性を指摘することが出来る。つまり、主語が三人称「彼」でありながら、常に「私」小説の手法を取り入れたこと、即ち、語りの視点が時雄に固定されていることである。しかし、他方で一人称ではなく三人称で書いて客観性を維持しようとしていることや、A、B、Cに見たように、語り手が主人公以外の人物の視点即ち、芳子を焦点化し、彼女の内面を描くことも行なっていることなどは、私小説として読めない根拠にもなる。それにも関わらず、「蒲団」がたんに事実の

告白として読まれて来たのは、A、B、Cのような語りそのものの問題であると同時に、当時の批評者たちの読みの問題でもあると考えられる。当時の批評家たちは、A、B、Cの読みを排除し、A、B、Cの読みのみを浮き彫りにし、実際には田山花袋が主人公であると読み変えた。このような読みがなかったならば、私小説は成り立たない。そして、「蒲団」の奇妙な語りがなかったならば、批評家たちは、そのような読みはしなかったであろう。結局、私小説言説は「蒲団」の語りと批評家たちの読みの合致によって生まれたのである。そして、それはもう一つの女性の物語という読みの解釈を排除することによって可能となっていたのである。

註

- (1)「露骨なる描写」『定本花袋全集』第二六卷（京都、臨川書店、一九九五）一五六頁。
- (2)「私小説論」『小林秀雄全集』第三卷（東京、新潮社、一九六八）一一一—一二二頁。
- (3)中村光夫『風俗小説論——近代リアリズム批判』『中村光夫全集』第七卷（東京、筑摩書房、一九七二）五四四頁。
- (4)同書、五四四頁。
- (5)同書、五二五—六一五頁。

(6) 和田謹吾「『蒲団』前後」『自然主義文学』（東京、至文堂、一九六六）一八一頁。同じような見解が鈴木登美の論文にも見られる。

鈴木登美は「私小説は特定の文学形式あるいはジャンルというより、大多数の文学作品がそれによって判定・記述された、一つの文学的、イデオロギー的なパラダイムなのである。つまりどんなテキストも、このモードで読まれれば、私小説になりうるのである」と述べている。鈴木登美著、大内和子・雲和子訳『語られた自己——日本近代の私小説言説』（東京、岩波書店、二〇〇〇）一〇頁。

(7) 中村光夫、前掲書、五五三頁。

(8) 同書、五五三頁。

(9) 田山花袋『定本花袋全集』第一卷（京都、臨川書店、一九九三）。以下、「蒲団」の引用はこの全集本から行ない、以後は本文中に頁数のみを記す。

(10) 中村光夫、前掲書、五五九頁。

(11) 川上美那子「自然主義文学の表現構造——田山花袋・重右衛門の最後」から「生」へ——『人文学報』二〇七（一九八九・三）五七頁。

(12) 同書、五四—五五頁。

(13) 日比嘉高「『蒲団』の読まれ方、あるいは自己表象テキスト誕生期のメディア史」『文学研究論集』一四（筑波大学比較理論文学会、一九九七）一六九頁。

(14) 高橋敏夫『蒲団』——「爆風」に区切られた物語——『国

文学研究』八七巻（一九八五・一〇）五〇頁。

(15) 田山花袋『東京の三十年』『定本花袋全集』第一五巻（京都、臨川書店、一九九五）六〇—一頁。

(16) 高橋敏夫、前掲書、五五頁参考。

(17) 棚田輝嘉「田山花袋『蒲団』——語り手の位置・覚え書——」『国語国文』五六巻五号（一九八七・五）八頁。

(18) 同書、九頁。

(19) 藤森清「語る」と読むことの間——田山花袋『蒲団』の物語言説——『国文学』（解釈と鑑賞）第五九巻四号（一九九四・四）八五頁。