

読むことの規制

——田山花袋『蒲団』と作者をめぐる思考の磁場¹⁾——

大東 和重

一 読みかえられる『蒲団』

田山花袋(一八七一—一九三〇)の『蒲団』は、『新小説』明治四十年九月号に掲載された。長い付き合いの島崎藤村や国木田独歩が、『破戒』と『運命』で作家として名声を獲得するのを横目に見て、「私は一人取残されたやうな気がした。(略)何か書かなくつちやならない」(『東京の三十年』博文館、大6)と焦りを感じていた花袋にとって、『新小説』巻頭は千載一遇の好機であったろう。花袋はもともと硯友社の江見水蔭の弟子格として、明治二十四年文壇に登場、海外の文学には詳しいが、美文調でつづられた紀行文、および「少女趣味」の可憐な小説の書き手という、冴えないレットルを貼られていた²⁾。それが明治四十年に至り、自然主義の論客として、その創作が期待される作家となりつつあった³⁾。『蒲団』が発表

されるや、明治四十年九月・十月以降の諸雑誌は、賛否はともかく『蒲団』を当時勃興しつつあった自然主義の代表作として取り上げ論評を加え、当時文壇に浮上していたさまざまな問題を『蒲団』と結びつけて論じる。「何だか手筈があつたやうな気がしたが、別にそれほど評判を惹き起さうなどとも思はなかつた」(『東京の三十年』)と、その反響は花袋にとつて予想以上であつたらしいが、「今や文壇の覇は殆ど花袋氏と風葉氏とに依り把握されて居るかの観がある」(守田有秋「小栗風葉論」『中央公論』明41・9)といわれるように、『蒲団』をもって花袋は自然主義を代表する作家の地位を獲得する。

「我国の自然主義文学とそれにつづいて文壇の主流をなした私小説の定型は花袋の『蒲団』によつてあたへられました」(中村光夫「風俗小説論」河出書房、一九五〇)といふように、『蒲団』はかつて文学史では私小説の源流と指定された。『蒲

「團」を私小説の嚆矢とする議論が現れるのは、大正末年に盛んとなった私小説論争で、「私小説」という用語が定着して以降、だが、『蒲団』が花袋自身の体験を、事実を再現する内面の告白という形で描いたものだという認識は、かなり早くから現れている。その一つに花袋自身の回想『東京の三十年』があり、『蒲団』執筆の頃を、「世間に対して戦ふと共に自己に対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」と回想している。この記述から遡及的に『蒲団』を振り返るとき、作家花袋は、作中人物竹中時雄を通じて、「かくして置いたもの」を「打明け」たのだと理解することは、なんら不思議ではない。だが、そもそも回想自体が過去からの操作の産物である上に、これは『蒲団』発表から十年を経た大正六年という時点で書かれている。この回想には、花袋が自身を『蒲団』のモデルとして、時雄⇌花袋を演じて見せている可能性がある。『蒲団』は本当に私小説だったのだろうか。

そもそも花袋についての文壇的・文学史的な知識を持ち合わせない読者にとって、『蒲団』は時雄⇌花袋の〈告白小説〉と読めるであろうか。最近の研究は、文学史的な認識はともかく、『蒲団』自体は事実再現・自己告白の私小説ではないこ

とを論証する点で一致している。『蒲団』が主人公を充分に客観化して造型された作品である証拠として、作品の終わり近い十章、父によって故郷へと連れ戻される女弟子横山芳子を、駅で時雄が見送るシーンの描写が挙げられる⁽⁵⁾。

運命、人生——曾て芳子に教へたツルゲーネフの『ブニンとバプリン』が時雄の胸に上つた。露西亞の卓れた作家の描いた人生の意味が今更のやうに胸を撲つた。

時雄の後に、一群の見送人が居た。其陰に、柱の傍に、何時来たか、一箇の古い中折帽を冠つた男が立っていた。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、空想に耽つて立尽した時雄は、其後に其男が居るのを夢にも知らなかつた。(傍線引用者)⁽⁶⁾

感傷にふける時雄が相対化されるこの描写にもとづき、「蒲団」という作品が、たんに事実の再現としての「告白」にとどまるのではなく、ある意図にもとづいた創作として仕組まれている」ことを証明しようとする棚田輝嘉「田山花袋「蒲団」——語り手の位置・覚書」(『国語国文』56・5、一九八七・五)は、「モデルであるかつての自分に対する自省的な批判をなし得るだけの時が経過した後の時点」が「語り手の現在」であるとしている。つまり、時雄⇌花袋ではない。

これまで多くの『蒲団』評がこだわってきたのは、『蒲団』という小説自体よりも時雄⇨花袋という作家であったのに対し、昭和六十年代以降の研究は、作家花袋を一旦括弧にくくり、物語内容・言説の分析を進める。いわば、中村光夫に代表される〈告白小説〉としての読みに対抗する形で、花袋は自らを客観化した上で『蒲団』を意図的に造型しているという、〈客観小説〉としての読みが持ち出される。この嚆矢となつたのが内田道雄「『蒲団』」(『解釈と鑑賞』47・8、一九八二・七)で、「作品が明瞭な意図により構成されている」「花袋は思いの外意識的であって、竹中時雄に託した自己像をアイロニカルに把える視野を獲得していた」と論じた⁽¹⁾。高橋敏夫「『蒲団』——『暴風』に区切られた物語」(『国文学研究』87、一九八五・一〇)はより明確に、中村光夫「風俗小説論」の「作者即主人公という奇妙な定式」を作り出した『蒲団』、という説を批判し、前記描写にもとづき、「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、こっけい化」することで構成されていると論じる。さらに棚田は、「蒲団」という物語りは、事実の「再現」としての告白小説などではないし、また女弟子への生々しい感情の告白などでもない。若い二人の男女の肉体関係という「事実⇨犯罪」を物語るために創造された虚構の物語りなのだ」という読みから、「芳子の『告白』が『蒲団』のいわばすべて」

だいう物語言説・内容のレベルでの分析を展開する。これを受けて、林廣親「田山花袋『蒲団』を読む」(『成蹊大学文学部紀要』26、一九九〇・一二)は、『蒲団』は「時雄の観念的あるいは夢想的性格がある指向性のもとに典型化される構造」を持っており、また作中には「主人公であり作者自身とされる竹中時雄の告白の行為が作中にない」とした上で、「物語レベル」での「破戒」と『蒲団』の類似性を瀬川丑松と横山芳子の「作中人物の行為としての『告白』」に求めた。これがさらに藤森清「『蒲団』における二つの告白——誘惑としての告白行為」(『日本近代文学』48、一九九三・五)に受け継がれ、芳子の作中での告白と時雄の読者への告白の関係が分析されることになる。このように文学史ではなく作品だけを読み、告白を問題にするなら、告白しているのは恋人との「肉の関係」を師である時雄に白状するもう一方の主人公横山芳子であり、時雄⇨花袋の〈告白小説〉としては読めない。

だが、実はこのような〈客観小説〉としての『蒲団』という読みは、同時代評においても第二次大戦後の『蒲団』論でも、〈告白小説〉としての読みに拮抗して持ち出されている。最近の研究は、かつて持ち出された読みの変奏であり、我々の手元に残るのは、『蒲団』が実際に〈客観小説〉であるかどうかよりも、そのような議論が繰り返しなされてきたという事実である。つまり問題は、『蒲団』が実際に〈告白小説〉な

のか〈客観小説〉なかではなく、そのような二者択一のもとに『蒲団』を読むことを強いる読みの規制にある。

このような読みの規制は、相対立するものとして、『蒲団』が登場した明治四十年前後において導入され、その後『蒲団』だけでなく、作品を読む行為の規範として機能する。『蒲団』は本当に私小説なのか、あるいは〈告白小説〉なのか〈客観小説〉なのかと問う読みの規制は、他の読みの可能性を排除する形で機能し、読みの基盤に、作者をめぐる思考の磁場、文学作品とは作者の〈自己表現〉の賜物であるという思考を置くことになる。現在文学作品として文学史に登録されている作品は、かつてそれが生み出され読まれる際に、作者によって統括された表現として読まれたわけではない⁽⁸⁾。さまざまに読みの可能性の中から、文学作品が作家の告白によって直接支配されている、あるいは文学作品はそれ自体自律しながらも作品を通して作者の精神が現前する、という読みの対立によって、表現の中枢に作者を据える文学評価の基準である〈自己表現〉が、ありうる他の読みのあり方を排除しつつ、選び取られていくのである。〈告白小説〉なのか〈客観小説〉なのかという一見相対立する読みが無意識の前提とすることで、〈自己表現〉はもはや疑われることのない読みの基準として君臨する。

本論は、『蒲団』が一時代を画する作品として読まれること

の分析を通じて、ある作品を文学たらしめる力の磁場の成立を論じるが、これは『蒲団』のみにとどまらない。作品を文学へと昇華せしめ、文学を文学として自己同一化させるための、文学研究を含む作品の読みの成立を、『蒲団』をめぐる読みは示してくれる。

二 〈告白小説〉か〈客観小説〉か——『蒲団』同時代評

当時の代表的な雑誌の明治四十年十月号から、同時代評を取り出してみると次のようになる。ただし『新小説』は毎月一日発行なので、十五日を発行日とする『新潮』『文庫』では、九月号に最新の同時代評が掲載されることになる。

・『国民新聞』明40・9・13 霹靂火「九月の小説界一

「蒲団」

・『読売新聞』明40・9・22 迷羊「小説の主人公」

・『太陽』明40・10 記事なし、翌月に内田不知庵「近時の小説について」他あり

・『中央公論』明40・10 記事なし、明41・1に樽蔭生「丁未文壇概観」あり

・『新小説』明40・10 戸張竹風「我観録 厭妻的

小説」

・『文芸倶楽部』明40・10 記事なし

・『趣味』明40・10 雲外生「彙報 先月の小説界」

・『新声』明40・10 記者「蒲団」を読む、「緩

調急調」・中山路峰「花袋氏の『蒲団』に現はれたる事実」

・『新潮』明40・9・15 「前月文芸史」・「甘言苦言」

・『文章世界』明40・9・15 記事なし

・『文庫』明40・9・15 「九月の雑誌」・「六号活

字」

・『明星』明40・10 太田正雄・平出修・天野逸

人・与謝野寛「田山花袋氏の『蒲団』(批評)」

・『ホトトギス』明40・10 記事なし

・『帝国文学』明40・10 衣水生「時評 自然主義の

作物 花袋氏の「蒲団」

・『早稲田文学』明40・10 小栗風葉・正宗白鳥・徳田

秋江・片上天弦・水野葉舟・松原至文・中村星湖・相馬御

風・星月夜(＝島村抱月)「『蒲団』合評」

・『ハガキ文学』明40・10 「文芸界時報」

『蒲団』についての評は、当時の文壇の中心的な雑誌をほぼ網羅しており、いかに反響が大きかったか分かるが、数が多いだけでなく、その論じ方のパターンや評価において見事な分岐を見せている。文学史的に自然主義の牙城とされる『早

稲田文学』でもその分岐は顕著にうかがえる。

『蒲団』評価の代表として繰り返し取り上げられてきたのは、『早稲田文学』に「星月夜」という署名で掲載された島村抱月(一八七一一一九一八)のそれである。抱月の同時代評は、「僕は自然主義賛成だ」という支持表明とともに、「所謂自然派の特色所を明白に説示してゐる」と、『蒲団』を自然主義の代表作として取り扱う宣言から始まる。

読んだ後の全体の感は、まづ『芸術品らしくない』といふことである。(略)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。此の一面に於いては、明治に小説あつて以来、早く二葉亭風葉島崎等の諸家に端緒を見んとしたものを、此の作に至つて最も明白に且意識的に露呈した趣がある。(略)醜とはいふ條、己みがない人間の野生の声である、それに理性の反面を照らし合はせて自意識的な現代性格の見本を、正視するに堪へぬまで赤裸にして公衆に示した。之れが此の作の生命でまた価値である。(傍線引用者)

抱月の論は、『蒲団』が「赤裸々の人間の大胆なる懺悔録」であることを強調し賞賛することに全編を費し、構成など作品の技術的な批評はほとんど見られない。唯一細君の描写に

不満足を呈するのみで、時雄Ⅱ花袋という公式にもとづき『蒲団』の告白性について論及する。「肉の人」「赤裸々の人間」の「野生の声」、作品を通して生の作家の「声」が直接に聞こえるから、『蒲団』という作品が価値を持つというのである。

同様の指摘は、巻頭に置かれた小栗栗葉（一八七五—一九二六）の論でも、「作家として最感心するのは、材料が事実であるとは兎に角、作者の心的閱歷または情生活をいつはらず飾らず告白し発表し得られたと云ふ態度である」とされており、また徳田（近松）秋江（一八七六—一九四四）も同様に、「自己」に最も直接なる経験を描け（略）その芸術上の出来栄へは暫らく措ひて問はず、むしろその勇氣が突に文学史上の功業だと存じます」としている。正宗白鳥（一八七九—一九六二）の、「思切つて突込んで描いてある。飾りつ気なく腹の中を見せてある」という評もこれに近い。四論に共通するのは、時雄Ⅱ花袋という公式をもとにした、作家花袋の「懺悔」「告白」の「大胆」「勇氣」を讃える（告白小説）としての読みである。この読みがやがて『蒲団』の支配的な読みとなり、事実再現・自己告白を要素とする私小説の源流としての『蒲団』像を作つてゆくが、しかしこのような読みは、のちに『蒲団』に「推讀の辞」を送り（明41・2）、盛んに自然主義支持の評論を掲載する『早稲田文学』においても、支配的だったというわけではない。

対照的なのが、抱月を助けて『早稲田文学』の編集に携わっていた片上天弦（一八八四—一九二八）の評である。年齢的にも花袋や抱月からは一回り下であり、のちに大正末年の私小説論争では反私小説の論陣を張り、またマルクス主義批評に先鞭をつけることにもなる天弦の論調は、抱月のそれとはかなり異なる。

作中の事件人物と作者の實際生活との關係の如きは、作品の高下に対して論外の沙汰といつてよい。（略）作者は作中の人物悉くを三人称によつて描きながら、主人公を表面にして、その他の人物事件は殆んど主人公の眼に映り主人公の感情を浴びたものとして現してゐる。形の上には客観的描写式で、作者の態度は主人公の主観的説話形式である。而も余裕のない、逼迫した調子である。（略）作者の感情と作中の事件人物との間に一定の距離を持つることが大切である。作中の事件人物の根底には作者の同感が布かれてあり、またあらねばならぬと信ずるが、一旦作中に撰取せる人物事件は、あくまでもそれ等の人物乃至事件をして己れ自らの展開を試みしめ、作者はそれ以上に接近して干渉せぬといふ態度が、花袋氏の所謂大主観を含める客観的態度であらう。（略）主人公と作者その人との間には殆んど距離がない。（略）その実感情乃至現實的興味を作者自ら向うへ突き

離して描いてない。客観化が不充分である。自己抽出が不充分である。(傍線引用者)

天弦の論点は、作品の「根底」に「作者の同感」という形で「作者の感情」が窺えるのは構わないが、『蒲団』の場合作品と作者の「距離」が近すぎて、「客観化」ができていない、だから『蒲団』は作品としては評価できない、というものである。同様の指摘は、水野葉舟(一八八三—一九四七)の論にも、「此作の事実と、作をすると言ふについての作者との距離の余りに密接して居る」、「花袋氏がこの材料に対して静かに首尾をまとめられる時の余裕が不足して居たと見たい」、「事実から離れて自己を見る(略)と言ふ、批判の態度が不足し、実感にすぎて居る」と繰り返されて居る。

抱月たちと天弦たちの『蒲団』評の最大の相違は、一見評価するしないにあるようだが、実はそれ以前にある。抱月にとって『蒲団』は、『芸術品らしくない』『懺悔録』、つまり〈告白小説〉としてあったが、天弦はこの〈告白小説〉としての見方を、「作中の事件人物と作者の實際生活との関係の如きは、作品の高下に対して論外の沙汰」というように真っ向から否定している。だがもちろん、天弦は作品を論じる際に、作品と作者を全く切り離し、作品だけを見るべきだといっているのではない。「作中の事件人物の根底には作者の同感が布か

れてあり、またあらねばならぬ」というように、作者は作品にとつて欠くことのできない要素である。だが、その作者は、作品と「一定の距離」を持ち、あくまで「突き離」され、「客観化」され、「自己抽出」されておらねばならず、作品を通してうかがえるものであっても、作中に直接顔をのぞかせてはならない。

抱月にとって『蒲団』が〈告白小説〉としてあったのに対し、天弦にとって『蒲団』は、まず〈客観小説〉としてある。抱月の論の出発点は、「肉の人、赤裸々の人間の大胆なる懺悔録」というように、「人間」花袋、作家花袋に置かれたが、天弦にとって『蒲団』は、作家の生活からは切り離された地点、つまり作品として自律した地点にあり、出発点はあくまで作品であつて作家ではない。天弦の読みは、作品を通してうかがえる作者、作品内部における作者の位置を問題にしているのである。いわば彼らは生身の作家から作品を読むか、作品から抽出された作家を読むかという、読みのベクトルにおいて異なっている。

以上六論以外に、相馬御風(一八八三—一九五〇)は読後感として、『蒲団』では「人生の或狭い一面のうちに映じ來つた広い人生の前景がおほろげながらも窺ふ事が出来る」と、作品がその背後に人生をのぞかせていることを論じ、松原至文(一八八四—一九四五)の評は、「人間を時代といふものに、切

実に結び着けて描くといふ、新しい傾向を発見した」と同様の感想を述べている。このような感想は、『蒲団』の前月に発表された花袋の「現時の小説に就いて」(『太陽』明40・8)の、「其国の時代の描写—明治の今日ならば、私共が一緒に同じ空気を呼吸し、同じ地上を歩いて居る人間を活写するやうになつて、始めて小説と謂ふもの、真面目な目的が達せらるゝこととせう」にもとづいておられると思われるが、両者は共通して、抱月らに対し、いづれも作家花袋の告白として読んではいまい上に、花袋の余裕のなさや未熟さを指摘する天弦や水野に対しては、そろって『蒲団』の描写の達成を賞賛している⁽⁹⁾。例えば御風は、「技巧の方面」について天弦に並ぶ詳細な批評を行う。

先づ第一に気のついた事は、今迄自叙体に用ひて居た描写の手法を巧に客観の描写に利用して、一種清新な作風を見せた事である。(略)主人公の外的または内的生活を中心として之れに接触せる外界の映像を集めるのを目的としたものとすれば、真に成功の作と云ふべきである。(略)自然主義を写実主義と混同して、事象の冷やかな客観的描写が其本領であるやうにのみ思つて居る人の多い今の文壇に向かつて、此作が知識で離れて感情で合すると謂ふ自然主義の本領を發揮して見せた点である。此作の全体に亘つて發揮

された新自然主義の特色とも見るべきは、客観の事象に対して既に主客両体の見界を没して、観察と云ふよりは寧ろ自意識の態度を持して居ると云ふ事である⁽¹⁰⁾。(傍線引用者)

『蒲団』を〈客観小説〉であるという前提のもとに読んでゐるのは天弦らと同じだが、「知識で離れて」、つまり〈客観小説〉でありながら、「感情で合する」「自意識の態度を持して居る」点、つまり作者の主観が作品に埋め込まれている度合いについての評価は大きく異なる。松原の論も同様に、「作者に予めそんな成心あつて然るか否かは別問題」と作家を括弧に入れた上で、「在来の三人称の書き方とは、余然異つた技巧の新工夫」を誉めている。彼らは〈告白小説〉としての読みを採らず、作品を通して作者の「感情」や「自意識」を読み込む、つまり〈客観小説〉としての読むことにおいては天弦らと共通するが、評価においては、主観が突出しているわけではなく、充分客観化ができていふように肯定的となる。

このように見てくると、『早稲田文学』合評では、抱月のような時雄「花袋という公式にもとづく〈告白小説〉」としての読みは、決して支配的であつたとはいえない。むしろ、天弦や御風のように、作家花袋と主人公時雄の対応関係を一旦括弧に入れ、あるいはそのような要素をはじめから除外して、〈客

観小説」としての『蒲団』に主観がどのように表れているか論じているものの方が大勢を占めているといえる。このような傾向は、『明星』の「田山花袋氏の『蒲団』」という合評においてさらに鮮明となる。⁽¹⁾ 寄稿した四者いずれも、『蒲団』を時雄ハナヒコ花袋の告白小説として扱っているものではなく、四論すべてが『蒲団』の不出来を批判する描写論となっており、なかでも太田正雄（木下李太郎、一八八五—一九四五）は、『蒲団』の描写があまりに「公平」「客観」すぎ、主人公への「同情」がわかない、とさえいつている。これは今迄見てきた中では御風の、作者と作中人物との距離がとれた客観小説としての読みに近いとはいえ、作者の主観が全く見られないとす点では〈客観小説〉としての読みをより押し進めている。このように、同時代評も『蒲団』が〈告白小説〉であるか〈客観小説〉であるかで揺れている。

三 作者をめぐる思考の磁場——〈自己表現〉導入の力学

『新声』に掲載された記者「『蒲団』を読む」は、抱月や風葉の評のように『蒲団』を全面的に支持し、その根拠を「作者が此小説に於て自己及某々青年男女の私事を主材として、忌憚なき描写と卒直なる自白とを試みたる事是也」としている。時雄ハナヒコ花袋が事実をそのままに告白したこと、つまり『蒲団』の事実再現・自己告白性に価値が見いだされており、そのた

めに次のような文学史的記述を行う。

十九世紀後半に於ける大作の多くは、作者の自叙伝とも見るべきもの多し、各自が切実に自己の生活を内観し、反省して、人生に対する感興油然而して流露し来る時、作者は『全自己』を傾注して其作に對す、茲に於てか生命あり、真実あり、(略) 読者は今や作を通じて作者の『全生命』を聴かん」とす、作者も亦其真摯なる反省と内観とより来るヒューマニチーの影を尤も卒直に、尤も忌憚なく表白せんとす、此意味に於て今は自白の時代也、懺悔の時代也、(略) わが徒は『蒲団』に於ていたく著者の『誠実』にうたれたり(傍線引用者)

文学理念の必然的な到着点として『蒲団』を位置づける試みは、すでに抱月の評にも見られたが、ここでは作者が「『全自己』を傾注」したかどうかによって作品が「生命」や「真実」を獲得するというように、文学表現の中枢に作者の「『全自己』」を置くという、〈自己表現〉性の有無を据えた「十九世紀後半」の文学観が持ち出され、それにながう作品として『蒲団』が称揚される。このように〈自己表現〉が『蒲団』に適用され、作者の「『全自己』」が文学表現の起源として実質化されるとともに、「読者は今や作を通じて作者の『全生命』

を聴かんとす」、「わが徒は『蒲団』に於ていたく著者の『誠実』にうたれたり」といように、作者の声に耳を傾ける「読者」、作品を通じて作者の『誠実』に打たれる「わが徒」が顔をのぞかせる。作品を通して向こう側に作者を表現の起源として設定するとともに、作品を積極的に読みとる主体としての読者が、作品のこちら側に実質化されている⁽¹²⁾。

だがこの記事は、『蒲団』の告白性だけを強調しているのではない。記事の大半は、「尤も多くの感興を以て窺い得るものは、其の背景として現されたる過去数十年間に於ける活社会の変遷史也」というように、その社会小説としての広がり⁽¹³⁾に費やされている。中年の男性が、家庭に納まった古いタイプの女性である妻から愛情を移し、新しい女性である芳子に恋するという「自然の過程」に、「時代推移の急調を偲はしめたる」点において、『蒲団』は尤も好き意味に於ける社会小説也」というのだが、ことに登場人物の設定において、作者の用意を読みとっていく。例えば、出勤途上で出会う女教師について時雄が漏らす、「其時細君が懐妊して居つたらか、不図難産して死ぬ、其後に其女を入れるとして何うであらう」という感想に対しては、

如何に大胆なる内的生活の自白にあらずや、されど是恐らくは『個人』の限りなき発展を望む新知識の夫と、『家族』

の犠牲として鑄出されたる旧時代の妻との間に於て免れ得ざる破綻にして、是明かに時代の苦痛也、世紀の煩悶也

と解釈しているように、感想は単純に時雄「花袋に帰属されるのではない。花袋がこのような破廉恥な妄想を抱いており、それを大胆に告白したことだけが問題ではなく、それが『時代』や『世紀の煩悶』を描くことにつながっているから価値を持つのである。つまり、生身の作家の身振りだけが問題なのではない。「作者は此の如くにして時代を語り、作者は此の如くして社会を描けり、作者は此の如くにして人生を見たり」とも言っているように、作者が作品と完全に同一化してしまふのではなく、作品を通して作者の見た「時代」「社会」「人生」がうかがえるからこそ、『蒲団』は価値を持つ。記者はこのように、『蒲団』に自己告白性と社会小説性の両方の特質を同時に見ているのであり、末尾で「わが徒は尤も好き意味に解釈されたる写実主義の模型を『蒲団』に於て認るもの也」というとき、この「写実主義」には、作品における〈告白小説〉性と〈客観小説〉性の両方の意味が込められている。このように同一の評論に、『蒲団』の〈告白小説〉性と〈客観小説〉性の両方の特徴が矛盾することなく同居していることは、『早稲田文学』及び『明星』の多様性が、実は同一の前提をもとにしていることを示唆している。つまり、それらの

雑誌での対立は、他の読みの選択を排除する形で成り立っている多様性なのであり、同一の前提を基盤に据える対立となつている。

『蒲団』同時代評では、時雄Ⅱ花袋の公式にもとづく〈告白小説〉としての読みは共通の前提とされておらず、大きく〈告白小説〉としての読みと、〈客観小説〉としての読みに分かれ、両者は作家と作品といずれかを出発点として論を始めていた。抱月らが賛嘆を惜しまないのは、作家花袋の「懺悔」「告白」の「大胆」「勇氣」であり、そこには作品の描写技術についての批評は一切見られない。これに対し、天弦以下がひとしなみに描写論から始まるのは、彼らの起点がつねに作品であることによつていられる。まず作品があつて、その上で作者の位置が問題になるのであつて、生身の作家がいかに「大胆」で「勇氣」に溢れているかが、それは一旦括弧に括られる。もちろん、天弦と御風では評価に差はあるものの、その対立は、作品を通して作者の位置を探るといふ前提においては共通しており、『蒲団』がそれ自体で自律した作品であることは当然視されている。そしてさらに、作者を通して作品を見ている抱月らと天弦・御風らは対立するが、この抱月らと天弦らの対立も、実は根本的な対立のではなく、その前提を見えなくさせていることにおいて相互補完的な役割を果たしている。作家から作品を見ようと、作品から作者を見よう

と、『蒲団』という作品の表現の中心は、生身の作家や「抽出」された作者の自己にあり、作品と作家・作者は〈自己表現〉において有機的に結ばれている、という前提において、何ら異なることはない。いわば両者は共謀して作者と作品の実体化・自律化を目指している。

『蒲団』をめぐる同時代評は、このように表面上対立する議論を闘わせることで、生身であれ作品を通した像であれ、作品を統括する表現の中心としての作者を想定する〈自己表現〉という文学評価の座標軸を持ち出す。文学作品を論じる土台として、生身の作家と作品を通してみた作者像という、二つの極によつて自律した、作家をめぐる思考の磁場を導入する。この『蒲団』論のそれぞれのベクトルは、近代文学研究の二本の柱である、作家論と作品論として、やがて大きな実を結ぶことになる。作家の事実を重視する方向から、作家の生涯を詳細に追跡することで作品の意味を読み取つていこうとする作品論が背後にしのばせるのは、作家の告白としての作品という信念であり、作品の意味を読み取ることで作者の精神に肉薄しようとする作品論が背後にしているものは、作品は作者の内面生活の結晶であるという信念である。

『蒲団』同時代評は、明治三十九年から四十年にかけての、〈自己表現〉を採用することで、文学が文学として自己同一化し境界線を画定する再編成の、集約的なイベントとなつてい

る⁽¹³⁾。『蒲団』をめぐるさまざまな言説は、『蒲団』だけを求心的に論じているのではない。文学作品を論じるための読みの規制の設定、文学を論じるということの制度化として機能しているのである。

四 文学再考と『蒲団』

花袋の『蒲団』そのものが、果たして時雄^{II}花袋の〈告白小説〉であるのか否かを、当時の花袋の文学論を史料とし、花袋の意図の有無として論じるなら、〈告白小説〉としての読みは退けられることになる。『蒲団』発表の前月に発表された「現時の小説に就いて」(『太陽』明40・8)からうかがえる花袋の創作観は、これまでの「日本の文芸は今迄余りに社会と人間とに没交渉であつた」から、「明治の作者は明治の時代と人間とが如何なる状態にあるかといふことを考える必要があるが、間とが如何なる状態にあるかといふことを考える必要があるが、ませう」というもので、明治という「時代」の「人間」を描くことを志向してはいても、それは自らを書くべきだという信念の表明ではない。『蒲団』以前の花袋の文章は、「事実」を書かなくてはならないという描写上の信念を繰り返して述べてはいても、自己の私生活や内面生活を告白せねばならないという決断を見ることはできな⁽¹⁴⁾。だが、『蒲団』評以降、花袋は積極的に『蒲団』が告白であることを認めていく。例えば「国木田独歩論」(『早稲田文学』明41・8)では、明治三

十年の独歩との日光滞在を回想し、独歩が「事実を書かなければ駄目だ、空想を棄て、事実を書け、と云ふ事を頻りに忠告して呉れた」ことを感謝しながら、「僕が今日兎も角も、自家の腹中をぶちまけて、忌憚ない告白をし得るに至つたはこれが為め」だという。このように評論で『蒲団』の読みを外側から方向付けてゆくだけでなく、衆目の集まる中『蒲団』に続いて書かれた『生』(『読売新聞』明41・4・7)『妻』(『日本』明41・10・1明42・2)『縁』(『毎日電報』明43・3・8)の三部作は、『蒲団』を事実再現・内面告白の小説として読むべく、『蒲団』には描かれなかった時雄の来歴や生活、抱月に指摘された妻の反応の不充分さが埋められ、時雄の友人たち(太田玉茗・柳田国男・独歩など)がそれと分かる指標を帯びて登場する。やがて『東京の三十年』が、告白性を完成することになる。

『蒲団』は、花袋や、周りのモデルたちの環境整備の努力の甲斐あって〈告白小説〉となるのだが、もはやモデルたちの実演が忘れ去られた第二次大戦後、『風俗小説論』に端を発する『蒲団』論で、私小説の起源として議論の的とされた『蒲団』は、再び〈告白小説〉なのか〈客観小説〉なのかと争議される。中村光夫『風俗小説論』が、作品自体を分析することなしに時雄^{II}花袋という公式から、現実と虚構の地続きな私小説としての『蒲団』の〈告白小説〉性を非難したのに対

して、和田謹吾は、『蒲団』は「主人公は自己である必要もなかったし、告白を意図したものでない」として、〈客観小説〉であることを論じた（『蒲団』前後）『国語国文研究』一九五一・一二）。この反論につづいて、平野謙も「実行と芸術」（『群像』一九五六・六）で、作品の内容および花袋から岡田美知代への手紙をもとにその虚構性を指摘し、「骨太のリアリズム」として反論する。

『蒲団』を中心とした私小説をめぐる論争は、大正十三年・昭和十年・昭和二十五年と山を迎えるのだが、文学年表をめぐれば気づくように、これらはいずれも大衆文学の興隆・隆盛期に当たっている⁽¹⁵⁾。ことに昭和二十四年前後は、戦前の「純文学」にして通俗小説たる「純粹小説」（横光利一）『純粹小説論』『改造』昭10・4）の戦後版として、〈中間小説〉という、「自己表現」を当てはめて読むことのできない、それまでの〈自己表現〉を自己同一化の論理とする文学の境界線を無化するジャンルが勃興する。中村は、せっかく「近代の文学者がその人生観や思想を表現するの一番適した形式として拾ひあげて、これだけの大芸術にしてきた」文学を、「純文学と大衆文学の区別があいまいになって来た」時代に、「手軽な娯楽として」量産化したのが〈風俗小説〉であり、それは「小説であつても文学ぢやない」と危機感を表明する（『中間小説』『文芸往来』昭24・1）。

この中村と同時期に、文学の本質をめぐって考察をめぐらすことになる伊藤整は、『小説の方法』（河出書房、一九四八）において私小説を論じるとき、私小説自体の形式よりも、「日本のジャーナリズムが作家に課する作品発表方法」、つまり新聞に掲載するか文芸雑誌に掲載するかの違い、および「文壇ギルド」に私小説成立の原因を見る。だが伊藤整が、〈私小説〉と〈本格小説〉の対立という形式で文学の是非を論ずることは意味がない、「小説にとつて、作者の私がどうあるかといふ問題は、私小説が日本だけの問題だと日本の文壇人が思つてゐるとちがつて、ほとんど現代の世界の文学いな、文学そのものの根本の問題である」とした上で、文学の本質に「作者の私」を据えるとき、この第二次大戦後における文学の本質をめぐる論争の性質も明らかになる。問題なのは、依然として作者の位置なのであり、作者をめぐって議論は展開しているのである。文学が同一化の原理を喪失しそうになったときの、〈文学〉を本質的な定義から建て直そうとする健気な努力の結実が、『小説の方法』であり、『風俗小説論』であつたといえる。

『蒲団』同時代評が、対立する議論の中で〈自己表現〉を導入し、文学の境界線を画定するイベントだったとすると、近代文学とは何なのかを根源的に問い直す〈文学〉再考として戦わされた戦後の『蒲団』論は、文学が文学であることの同

一性が疑われる中で、再び文学を文学として自己同一化するための儀式であったといえる。『風俗小説論』に端を発する一連の『蒲団』論の、『蒲団』は〈本格小説〉か〈私小説〉かという議論は、生身の作家と作品を通して作者の精神とを二項対立にすることで、その前提である〈自己表現〉を導入した同時代評の読みの規制を、そっくりそのまま反復している。『蒲団』がくり返し召喚される時、そこに見出されるのは、本来あるべき〈文学〉の姿を探ろうとする試みであり、それは作者をめぐる思考なのである。

註

(1) 『蒲団』同時代評の整理には、先行研究として、小林一郎『田
山花袋研究——博文館時代』(桜楓社、一九七九)があるが、
同時代評自体の分析ではない。日比嘉高「蒲団」の読まれ方、
あるいは自己表象テクスト誕生期のメディア史」(『文学研究
論集』14、一九九七・三)は、「蒲団」というテクストそのも
のの力」のみではなく「メディア空間の趨勢」を重視し、『蒲
団』のような「自己表象テクスト」が評判になったのは、「(現
実参照的)ともいうべき読書慣習の形成」にもとづくとする。
モデルの記事や作家主体を目指す花袋による選択が、やがて
日比のような作品世界と現実を同一視した読みをもたら

すとはいえ、後述するように天弦の非「(現実参照的)」な読
みがある以上、本論では拮抗する読みの対の一方に過ぎない
と考える。

(2) 「彙報 小説界」(『早稲田文学』明39・2)では、「田山花袋
氏現今小説作家中の欧州文学通なるに似ず、故の可憐文学以
外に尚ほ其の本領を發揮せざる」とされ、生田長江「風葉論」
(『芸苑』明39・3)では、海外文学の有名な読書家でありな
がらその影響感化が見られぬ、「甚だ気の毒な人」と呼ばれて
いる。

(3) 『文章世界』の創刊(明39・3)と旺盛な評論活動、首相西
園寺公望の文士招待会への出席(明40・6)など、作品とは
「別の力関係が、かなり強力に作用した結果」生み出された花
袋への期待については、五井信「固有名の空白、から——田
山花袋『蒲団』前後」(『日本近代文学』53、一九九五・一〇)
参照。

(4) 宇野浩二「私小説」私見」(『新潮』大14・10)が、「私小説
の元祖」を白樺派、ことに武者小路実篤に設定し、遡れば「田
山花袋氏の主張した自然主義文学の起つた時分に源を発して
ゐると見られぬことはない」としているのが、最初期のもの
だと思われる。『蒲団』源流説は、昭和十年前後の私小説論争
では、小林秀雄「私小説論」(『経済往来』昭10・5・8)が
「我が国の近代私小説の始まりである『蒲団』の成立に関する
奇怪な事情に、後世私小説論の起つた秘密がある」とするよ

うに当然視され、中村の「私小説について」(『文学界』昭10・9)に受け継がれる。

(5) このシーンの指摘は、山本昌一「蒲団ノート」(『東京工業大学附属高校研究報告』3、一九七二)に始まる。

(6) 引用は初出(『新小説』明40・9)による。

(7) ほぼ同時期に、後藤明生の『小説——いかに読み、いかに書くか』(講談社現代新書、一九八三)は、中村の『風俗小説論』の読みに反発する形で、「この作品がはたして『事実』の『告白』だろうか」という疑問から出発し、「作者は時雄のホネの『単純幼稚さ』を、充分に意識している」、「作者は時雄を完全な『道化』として描いている」という読みを展開している。

(8) 高木元「江戸読本の新刊予告と〈作者〉」(『日本文学』43・10、一九九四・一〇)は、「江戸読本というジャンルを構成しているのは、じつはその形式的体裁」であり、「多くの読者たちが読んだのは書式そのものだった」として、近世文芸では〈作者〉が交換可能な一要素に過ぎなかったことを論証している。

(9) 中村星湖(一八八四—一九七四)は、「一口に三十五六の男の性欲を書いたものである」と、中年男性の肉欲に注目するにおいて抱月に近いが、花袋と時雄を同一視せず、描写の達成を「苦心の程は十分に見る事が出来る」と賞賛することにおいて、御風や松原に近い。

(10) このような「新自然主義」についての見解は、先行する「自

然主義論に因みて」(『早稲田文学』明40・7)や「文芸上主客両体の融会」(同明40・10)にも見られる。

(11) 他に比較的長文のものとしては、戸張竹風「我観録 厭妻的小説」(『新小説』)、「前月文芸史」(『新潮』)、衣水生「時評 自然主義の作物 花袋氏の『蒲団』」(『帝国文学』)も同様に時雄「花袋の告白として読んでいない。

(12) 日露戦後の明治三十九年、「自己表現」という座標軸が、国木田独歩「運命」をめぐって設定される過程、ことに読者の主体化については、拙稿「自己表現」の時代—(国木田独歩)を読む(私私)』(『超域文化科学紀要』4、一九九九・七)参照。

(13) 〈自己表現〉による文学の自己同一化に際し〈文学〉とされる『蒲団』に対して、〈文学〉としての荣誉を剥奪され文学史から消去される作品に小栗風葉の『青春』がある。拙稿「文学の〈裏切り〉——小栗風葉をめぐる文学をめぐる物語」(『日本文学』48・一九九九・九)参照。

(14) 「小説を書くには、実際自分が遭遇した事とか、親しく関係した事とか、モデルがある方が好いでせう。其方が書いて書きよばかりでなく、深い価値のある作品が出来る」(『事実の人生』『新潮』明39・10・15)、「末技だけで小説を書く時代は過ぎました事実見聞した事を事実のまゝ書くのが何よりです」(『文壇名家 初対面録 田山花袋先生』『新潮』明40・1・15)と言っているが、自身をモデルにすべきだとはいっていない。事実再現を主眼とする小説も、別段花袋だけが提唱

したのではなく、小栗風葉も「作物とモデル」(『新潮』明
39・10)で提唱しているし、また「自分を中心とした作品が多
い、詰り私のインナアライフを書いて見たもの」ともいつて
いる。風葉のこの作風は周りからも認められている(生田長
江「風葉論」『芸苑』明39・3)。

(15) 例えは年表の会(中島国彦他)『近代文学年表』(双文社出版、
一九九四)の大正十三年の項には、「私小説議論が活発となる」
のすぐ隣に「大衆小説が隆盛を示す」とある。吉田精一編『現
代日本文学年表 改訂増補版』(筑摩書房、一九六五)では、
昭和十年の項に「私小説論再燃」、翌十一年には「純文学作家
の新聞小説への進出目立つ」、昭和二十四年の項では「風俗文
学・記録文学・実名小説流行」の横に「風俗小説論争起る」と
ある。