



岐阜大学機関リポジトリ

Gifu University Institutional Repository

田山花袋「平面描写」再論：
「印象描写」へ至る語り手の問題

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2021-10-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 根岸, 泰子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12099/38042

田山花袋「平面描写」再論

—「印象描写」へ至る語り手の問題—

根 岸 泰 子

1

かつて相馬庸郎氏は、「今日の文学史的常識は、平面描写とは自然主義時代の花袋が実作の上で力をこめて実現させることを意図した方法であり、同時に日本自然主義の代表的『理論』の一つであったことを教えている」と述べている。そしてここでいう「文学史的常識」の述べる「平面描写」の定義といえは、周知のように花袋自身の談話筆記「『生』に於ける試み」中の、「単に作者の主観を加へないのみならず、客観の事象に対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触れたまゝの現象をさながらに描く。云はば平面的描写」ということばがおおむねそのまま引用されたものであったといつてよいだろう。

ところで、この定義を、「生」というテキストからも一連の花袋の描写論的発言からも切り離して受け取った場合、ふつう私たちがイメージする「平面描写」とは次のようなものだろう。すなわち、「作者」は客観の事象を描き出す場合、その対象の叙述を「作者」自らの感覚（見る・聴く・触れる）を介して認知しうる範囲に限定しなければならない。したがってそこから逸脱するような「（作中）人物」の内面の心理描写（これは同じ談話筆記の中で「内部的説明若しくは解剖を加へ」と表現されている）は作品から排除されてゆくべきである。

ところが「生」発表当時から指摘されてきたように、実は「生」テキスト中には、この定義上否定されているはずの作中人物の心理を描写した部分がしばしば登場する。この事情は、いわゆる「平面描写」を用いて最も成功した作品とされる「田舎教師」

(明42・10)においても同様である。この矛盾に着目し、当時の花袋が「平面描写」あるいは「外面描写」ばかりでなく、「作者」が作中人物の外部内部を観察する「立体描写」「説明的描写」、あるいは徹底して作中人物の内的独白のみで通す描写法といったさまざまな方向性を理論・実作の両面で模索していた事実を挙げ、「平面描写」という描写法は必ずしも花袋の描写意識のすべてをカバーしうるものではないことを指摘してきたのが、相馬庸郎氏や和田謹吾氏らの論であった。

先ほど述べたようないわゆる「平面描写」という概念における語りのイメージと、「生」テキストとのギャップを、たとえば相馬庸郎氏は、「花袋が本当にやりたかったのは、外面も内面もひくくめて人間を客観的に描き出すと同時にその意味をも分析する描写」であって、「生」テキストはこの方向性をめざした結果であり、「平面描写」という限定は、内面描写の際にとすれば主観的な説明に墮してしまう自己の傾向を知っていた花袋がいわば「次善の策」として打ち出した一種の努力目標であると説明する。以上のような氏の論は、実作を離れて、日本の自然主義文学における客観描写の一方の代名詞として神話化され続けている気味のある「平面描写」という概念を検証するという意味でのすぐれた論であったといえるが、私がひとつ気にかかるのは、氏の論

が花袋自身の「平面描写」定義の解釈に際して、これを「外面描写」とはほぼ同義のものとしている点である。すなわち、先にあげた、心理描写を排除し「作者」の感覚によって捉えられた部分のみに対象の描写を限定する、という「平面描写」観自体は、氏によっても受け入れられている。ここで私がこだわるのは、「生」に於ける試み」での花袋の「単に作者の主観を加へないのみならず、客観の事象に対しても少しもその内部に立入らず、又人物の内部精神にも立入らず、たゞ見たまゝ、聴いたまゝ、触れ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」(傍点稿者、以下同じ)中、傍点部分に主語として「作者」を補う従来の解釈に対し、これを「作者」だけに限定せず「人物」(作中人物)をも含めた両義的な叙述と見る解釈が可能なのではないかと考えるためである。

私がこのように考える根拠は二つある。まず、この部分の主体として「作中人物」をも含め得るとすれば、「生」テキスト中に頻出する作中人物の心理描写部分と、花袋による「平面描写」の定義とのギャップが解消される。以前この点に関しては拙稿⁴⁾で論じたが、「生」における複数の作中人物たちに対しほぼ均等にその視点を取った描写箇所を分け与えようとする語り手の志向性の強さは、これが作者花袋の強い意図とものとあることをうかがわ

せ、それが何らかの形で「『生』に於ける試み」に反映していないとは考えにくいのである。

もうひとつは、明治三十年代からの花袋の描写意識のなかで、作品の中で「作者」が作中の事象に対して「説明」や「解剖」を行うという形で突出することを非常に警戒していたという点が上げられる。より正確にいうなら、読者にとって作中の「作者」の存在が明瞭に意識されることを、作家の「小主観」のあらわれとして花袋は常に嫌悪していた。したがって、「『生』に於ける試み」の該当部分も、重点は、客観の事象や人物の内部精神への立ち入りという形での「作者」のきわだちにおかれており、この部分の否定は、「作者」の突出を伴わない形での心理描写——すなわち、直接作中人物の視点の中に移入してしまうこと——への肯定に結びつくと考えられるのである。では、まずこの点に関して、次章で検討してゆくこととしよう。

2

明治三十四年に、花袋は中篇「野の花」およびその序文をめぐって、正宗白鳥といわゆる「大自然の主観」論争を行っている。

この論争自体は、二十年代の逍遙と鷗外の間にかわされた没理想論争の変奏ともいべきものであったが、ここで目下の論点に関

連する部分だけを抜き出してみよう。

花袋は作品における作者の主観を、小主観と大自然の主観とに二分する。前者は「作者の小主張、小感情、小理想、所謂自然（子チューア）の面影を比較的の有して居らぬ、偏狭な、抽象的な」ものであり、しばしば作品の「趣向」として読者に意識される。

それに対し後者は、ヨーロッパ自然主義文学に見られるように作家が問題意識をはっきりと持ちつつもそれが具体的な作中人物の心理の推移や事件展開そのものを通して読者に感得されるという形を取る。したがって、広津柳浪や小杉天外（「早稲田派の余風」）およびホトトギス派の写生文のような「所謂主観の情を全く没却したる純写実のもの」、すなわち作中人物（写生文の場合は作者によって写生される対象）の心理描写を全く含まない「純客観」の作品と後者とは明確に区別されうる。

それでは「偏狭な、抽象的な」形であらわれる作者の小主観とは具体的にどのような部分を指すか。白鳥はこれを花袋自身「野の花」末尾における「悲しいのは運命ノ」といった地の文における詠嘆的叙述の部分に見て批判し、これに対して花袋は、これは作者その人の生の主観ではなく、作中の主人公（「野の花」における一人称の語り手）の主観であるゆえに作者の小主観のあらわれといった白鳥の批判は的はずれであると述べている。白鳥の説

みは、「野の花」が主人公自身の語りによって成る一人称小説である点を取り落としているという花袋の抗議は、逆に、このような詠嘆的叙述が主人公を三人称とする客観小説の中に登場した場合、作者の直接的な主観のあらわれであり、作品世界への直接介入としての小主観と見なし得ることを示していると考えられるだろう。

同様の見解は、「美文作法」(明39・11)の「小説作法略」中の「描写」の項にも、「此の二つの描法(一人称の語りと三人称の語り)の区別を知って、さて次に念頭に置かなければならぬのは、小説にはいかなることがあっても、批評的文字を用ゐてはならんといふことだ。叙述が説明になることはそれは随分あるが、批評を下すと、もう作者の小主観の面影が出て、興味が索然となつて了ふものだ」(内稿考)という形で示される。これをより詳しく述べているのが「小主観の幽霊」(明40・8、「文章世界」の「文章講談」)である。彼はここで一例として、小品文で星月夜を描写してその情感を喚起しようとするものが出来た時、大抵の人間がこれに加えて「実に美しい」「噫美なるかな」「あはれ星月夜の美観」といった「自分の感想」をつけ加えると述べ、このような語句によって「読者はその一句に妨げられて、星月夜に対する作者を見ることは出来ようが、星月夜そのものとは全くの没交

渉に終る」とし、これを以て「小主観の卑しむべき所以」とする。以上のような花袋のリアリズム観は、彼がヨーロッパの自然主義から象徴主義にかけての文学作品を典拠とおおいだこと、すなわち読者に対し語り、かけるという顕在的な語り手を消し去り、一定の観察の立場を足場に素材を対象化・客観化して叙述するというリアリズムの影響下になつていてのを見てとるのはたやすいだろう。しかしながら花袋のリアリズム意識の問題点は、作中の事象に対する語り手の詠嘆的批評のようないわゆる語り手の読者に対する語りかけのレベルには達しない部分にまで、「作者」の存在を見失つてしまふ点にある。前述の『美文作法』での引用にすでにその傾向が見られるが、そこでいう「叙述」「説明」「批評」という三つのレベルの概念規定はきわめてあいまいである。事実、後の「描写と説明」(明42・9、「文章世界」の「インキ壺」)になると、「説明」のレベルすら、花袋にとっては顕在的作者像を感じさせうるものとなつてゐる。

ふ。
　　何うか説明でなしに、描写で総ての感じを顕はしたいと思ふ。

けれど説明もまた時としては一種の描写になることがある。そして説明的描写が手に入ると、作者の心がけた主観が割合に有効に出て来る場合が多い。描写では何うしても出ない奴

がテキパキ出て来る。例を挙げて見れば、トルストイの「ク
ロイツェルソナタ」などがさうだ。けれどあれをあゝ書かず
に、描写一方で行って、そしてあの強い主観が出るやうに出
来ないだらうか。

何うも難かしいやうにも思はれる。

かれはかう思つて居るとかあゝ思つてゐるとかいふ風に書
きたくない。作者が作中の人物を人形つかひが人形をつかふ
やうにつかつて動かして居るのを見ると、興味が索然として
了ふ。作者は説明しても好いが、少くとも其説明は作者の説
明であつてはならない。

ここで問題の作中人物の心理描写が登場する。全体を見るかぎ
り、ここで花袋が心理描写の作中での採用を否定していないこ
とは明らかである。彼が拒否しているのは、「説明」による心理
描写であり（それとて『フロイツェルソナタ』におけるその有効性は充
分認めている）、「描写」による心理描写、または「作者の説明」
ではない説明的描写による心理描写はむしろ積極的に求められて
いるといえる。

ここで、「かれはかう思つてゐる」という表現が花袋にとつて
「作者の説明」であるとして否定される理由は、文中の人形つか
ひという比喻によるかぎり、次のように考えられるだろう。人形

つかひが人形に対し、それを自由に支配できるような圧倒的な優
位に立っている。同様に語り手が作中人物の心理を「説明」する
というのは、語り手が作中人物の心理を見通した上で、語り手独
自の判断や批評基準に従つてこれを読者に向かつて表現し直すとい
う、作中人物を独自の立場から批評・裁断できるという一種の
優位性を語り手が持っていることを意味する。「説明」という形
であらわれる、語り手の独自の判断基準の存在を、花袋は語り手
の顕在性（これは作者の「小主観」へと結びついて意識される）そのも
のとして認知してしまふわけである。したがって、「描写」とは、
語り手が独自の判断基準によつて作中人物の心理を「説明」する
作業以前の段階を示している。比喩的になら「描写」におけ
る語り手は、作中人物の上方から批評するのでなく、その内側に
いて彼自身を演じる機能といえよう。それでは、このような「描
写」とは具体的にはどのようなものなのか。

3

この具体例は、花袋が「平面描写」に統一するために非常に苦
心したとする「藁」（明42・1）に見ることが出来る。これは、女
房に逃げられた指物師が、女の婚礼の晩に衝動的にその家に放火
するという内容の短篇であるが、作中の男と女の心理描写はたと

えば次のようなものである。

今から十日ほど前、女が裸足で（中略）畑の大根を抜いて居ると、おいおいと呼ぶものがある。振返つて見ると、（中略）前の夫の指物師が見すばらしい姿をして立つて、手招をして居る。話は聞かずとも解つて居る。

簡潔でぶっきらぼうな語りであるが、注意したいのは、呼ばれて振り返った女のまなざしが最初に示され、以下はその女の視点を通して男が見つめられてゆくという手法である。そして章が変わると、「カンカンカンーダブダブダブダブ」という鉦と念仏の擬音語にはさまって、（一）内に男の心中独白が語られ、地の文をはずさずに擬音語と独白の二者が交互に続いてゆく。すなわち、ここで語り手は、双方の心理を、女と男の視点描写によって表現している訳である。

視点描写は、直接その人物の内部に語り手もぐり込んで、その人物の耳目を通じてその固有の感情と認識を通して外界を見る手法であるから、外部からその人物を語り手が対象化して描いているという印象を与えることなく、しかも読者に対してはストレートにその人物の心理状態を示すことができる。これはまさに先の「描写と説明」中の「描写」としての心理描写に該当するといえよう。

以上述べてきた論拠から、「平面描写」の定義が作中人物の視点描写を含み得る可能性および、語り手の顕在性に対し独特の判断基準をもつ花袋のリアリズム観はおおよその概略を示し得たと考える。以下、「生」（明41・4・13〜7・19）・「妻」（明41・10・14〜明42・2・14）・「田舎教師」（明42・10）・「縁」（明43・3・29〜8・8）に渉る花袋の長篇中で、「平面描写」的語りの諸相はどのような形で変化してゆくかをたどってみることにしよう。

4

「生」での語りの特徴については以前拙論で述べたが、垂死の老母を中心にその家族達がそのまわりを取りかこみつつ、おのおのの人物が交互に視点人物となりあってゆくというのがその構造である。この視点人物としての比重は最も多く花袋自身をモデルとする次男の剣之介に片寄りをするものの、他の人物も視点人物としての十分な叙述を与えられている。この点が、語り手自身がきわめて主情的であり、かつ主人公以外の人物の視点描写がよく例外的・断片的にしか存在しなかった「蒲田」（明40・9）の語りとの大きな相違点である。

先に私は、「平面描写」における「見る・聴く・触れる」主体を、語り手と作中人物の両方に当てることができると解釈したが、

「生」テキストにおいては、語り手自身を感^カ覚^カ的主体とみなし得る語りの部分は、後者に比較するとその比重は小さいといえる。結論を先走っていうならば、この比重は後の作品になるほど逆転の様相を見せ始める点が注目される。

ところで、先に述べた「生」の語りを、そのモチーフに即して考察してみることになろう。私は、先に、老母を中心に家族がそのまわりを取りかこみつつ、おのおのが自身の視点をな^ナってゆく構図と述べたが、ここでおのおのが他の作中人物を△見る▽と[△]きのあり方は比喩的になら^ナきわめて浅彫りの表現であるといえる。すなわち、おのおのの人物が独自の立場から他の作中人物を見、また自己自身について思いをいたすわけだが、そこには相互の関連系（対目・対他認識の全体図）の不一致・矛盾から生ずる劇的（ドラマチカル）な認識上の葛藤は、作中人物相互にとっても読者にとってもほとんど存在しない。これは各人物がもつセルフイメージおよび他者像、あるいは読者が語りを通して知りうる作中人物個々の関連系が、互いに視点をとり合^アって向かい合う作中人物相互の間でほとんど食い違うことなく一致しているためである。したがって作中人物は、たとえば老母の片身分けをめぐってつかみ合いの乱闘を演じる嫁と小姑といった動的な場面ですら、双方の対目・対他意識そのものは全く揺れ動かないのである。唯一の

例外は、家族から情^{コト}の強いやかまし家と見られている老母が、新婚の時期を回想し、夫と一緒に梟を飼ったことを思い出すといったきわめて可憐な場面であり、これは読者の彼女への予断を動揺させる強さを持つてはいるものの、老母ひとりの回想であって作中人物の誰に対しても語られないイメージであるため、家族の老母に対するイメージを変えうる可能性は最初から断たれている。

作者の小主観の介入というイメージを避けるため採用された作中人物たちの視点描写という技法自体は、個々の作中人物たちの異なった関連系を描き得た場合には劇（ドラマ）を成立させうる可能性をもった技法である。しかしながら花袋は、核（主人公）ともなり得る老母の内面を家族の中で孤立させ、家族全員が老母の病気を悲しみつつもその死によって桎梏から逃れることを無意識に願っているという状況を選択することで、劇的可能性を自ら封じてしまったといえる。老母以外の家族たちが老母に対する意識は多少の濃淡はあれは一致しており、そのおのおのが相互に視点人物となることで、この作品においては特権的な主人公という存在は溶解し消滅する。このような構造は、特定の人物に焦点をおかず、時の経過そのものを描き出す場合には最もふさわしいといえよう。「生」に於ける試み」で彼がこの作のモチーフとして述べた「一家、親と云ひ子と云ひ兄弟と云ひ、とにかく

同じ血を連ねた多くの者が一家を成して居る、而もその深い関係を有して集つて居る者と雖、結構親は親、子は子、兄は兄、弟は弟、姉は姉、妹は妹で、別々に自分の生をどうかして完全に営まうとして離れ々々になつて居る、集めて見れば骨肉の一家、しかも個々に見れば自己の生存を本位にした個人である——そのやうな観念」は、まさにそれに最もふさわしい形式を選びとり、かつ視点描写の導入によって「徒らに自分の小さい主観で濃薄をつけたり、或は直接わからない内部的現象の説明や解剖やをする」といった語り手の顕在性をも避け得たという点で、「生」は花袋にとつての成功作であつたといえよう。

しかしながら私は、「生」における「平面描写」がもたらした劇（ドラマ）性の溶解・消失という一面は、結果的にこれ以降の花袋の作品を規制し、限定してゆく役割りをになつたと考える。「生」での「平面描写」が、浅彫りとはいへ多元視点性に重点が置かれていたのに対し、以降の作では、語り自体の感覚描写性という特質に比重がかかつてくる。これは、劇（ドラマ）性を作品から排除し、作中人物間の関連系のぶつかりあいを統括的に読者に対して指し示す「説明」的語りが排除された結果、統括性・概念性とは対極にある感覚的リアリティーが急速に浮上してきた結果といえよう。

『妻』において、その視点は前半はお光（花袋の妻リサがモデル）に、後半は主として勤（花袋がモデル、「生」の剣之介に該当）に於かれ、わずかな例外はあるものの、ほぼこの二つの視点によって作品は構成されてゆく。この二つの関連系はいくつかの食い違ひは見せるものの「諦め」という形によって、相互に揺るがし合うほどの葛藤は引きおこらない。その点で「生」と基本的に同じ構造をもつが、花袋自身この作品の段階では、中心人物も背景も眼中に置かず、どの人物も平面的に発展させた作品（「妻について」明42・9、「早稲田文学」と称しており、ここでは「平面的」という言葉が決して相互に葛藤をまきおこさず静的に並列する（劇（ドラマ）性の排除）複数の視点描写というニュアンスで用いられている。「平面的」という言葉が私のいう浅彫り性とはば同義に用いられるわけである。

多元視点性の意義が後退したと平行して『妻』においては、固有の感覚性をそなえ物語の時空の中に直接身を置く語り手の語り比重を増してくる。

四月の麗かな日に、山手から濠端に通ふ同じ路を、新しい一箇の乳母車を押されて通つた。

黄格子の唐棧の綿入に、袴色がかつた緇子の帯を緊めた肥つた小婢の姿は、柴垣、要垣、枳殻垣、板塀、冠木門などの

ある小路から賑やかな町の通りに際立つて鮮かに見られた。

車には咲子が色の褪めた肩掛に包まれたまゝ、寝かせてある。

(中略)

小刻に運ぶ足に連れて、乳母車はガラガラと動いてゆく。

小婢の心は、押して居る車よりも(中略)遠く田舎の藁葺の小屋にあった。藁葺の小屋には昨年生れた妹に乳を含ませて、母親が笑つてゐた。(中略)町の漬物屋で杏の漬けたのを売つて居るのを母親にせびつて、一銭貰つて、自分が買つて食つてゐる——ふと前にめづらしいものがあつたので、思はず立留つた。垣の傍にしんこ細工をする爺さんが荷を卸して居て、子供が五六人其周囲を取巻いて居るのが眼に入つた。

(中略)

小娘は久しく立つて見て居た。

車の中の児は、眼をあけて、まじ／＼とあたりを見廻した。晴れた大空が其の小さな明かな瞳に映つた。花の影やら木の影やらが微かに顔、衣、車の上に動く。児は時々思ひ出すやうにスパスパと乳を吸つた。

山手の春の路は絵のやうであつた。小路の到る処に花が明かに咲いて、鶯の声が竹藪の中から聞えた。

この部分は全体が独立した一章となつてゐるが、場面自体はスト

ーリー展開には直接関わらないあるひとコマの情景描写である。

ここで興味深いのは、この部分の語りが小婢の心中に移入した視点描写を取つた部分と、小婢にも赤ん坊にも該当しないいわば語り手本人の感覚的視点の併存によつて成り立っている点だ。傍点部の感覚的器官の媒介を指し示すことばや、赤ん坊を光と影のうつろいの中に描写する印象性などがそれに当たる。

語り手に感覚器官を暗示することで、ここで語り手は先述したように物語の中の時間と空間を作中人物と共有する立場に立ちうる。作品のテーマが劇(ドラマ)性を排除したことで、統括的・説明的語りが駆逐され、替わつてそれと対極的な、固有の感覚的器官を備えた語りが前面に押し出されるわけである。

この語りが固有の感覚的足場を持っているといつても、いうまでもなくこれは写生文における語り手とは異質であり、あくまでも作品形式上は虚構性を志向した語りである。すなわち、作家花袋の特定の感性をになうわけではなく、あくまでも抽象的な感覚性そのものがこの語りの本質であり、それが物語の時空間の中に足場——位置を持つという点にこの語りの独自性がある。

もう一つの特徴は、この語りの持つリアリティーはいうまでもなく感覚性——一種の臨場感——にあるのであつて、これは人間の内面をえぐるのではなく、むしろ人間を眼前の光景の構成要素

の一部として見なすような方向性を持っている点である。これは人間存在そのものへの相対的見方にもつながってゆくと考えられるが、これはいったん花袋自身の過去という素材から離れた「田舎教師」の中では、独特の意味を持つことになる。

「田舎教師」についてはすでに別のところで述べたことがあるが、作中人物への視点移入および感覚的な語り手は独自の様相を示す。まず視点移動の点では、主人公清三をとりまく周囲の人々の視点によって清三が八見られるV場面が非常に多くなっている点である。「生」と比較した場合、このまわりの人々は独自の個性は全く付与されず、ただ単に清三の姿を写し出す鏡であるにすぎない。しかしながら「生」と決定的に違うのは、「生」においては各作中人物のもつセルフイメージはほとんど視点の交換によっても変容しないのに対し、「田舎教師」の作中人物達は、自己の関連系の中に位置づけられた清三のイメージを映し出す点である。たとえば、清三に移入し、清三の関連系によって切り取られていった作中世界が、他の人物の視点に切りかわった時、清三は別種の認識主体によって自己を意味づけられる。たとえば、小学校の教師という職業にあきたらず、文学的野心をもって「雲」のスケッチを行おうと戸外に出た清三の視点から関東平野の雲の変化を見た語り手は、急に視点を野良仕事をおえた百姓のそれに切り替えて、

彼は「いつも白地の単衣を着て頭の髪を長くした成願寺の教員さんが手帳を持ちながらぶらぶら歩いていく」のにゆき会うのである。また始めての職場に緊張する清三は生徒たちの視点によって「校長のそばに立つて、少しうつむきかげんに、顔を赤くしてゐる新しい先生は、なんとなく困つたやうな恥ずかしそうな様子」に見られ、「髪の伸びた、額の広い眉の濃いその顔には一種の努力」が見えると捉えられる。

このような視点描写の特徴は、清三の内面の野心と、それを裏切ってゆく肉体の肺疾という設定に呼応すると共に、花袋が自身の過去を素材とすることからひとまず離れ、その意味でのフィクションである「田舎教師」を手がけたことによって、心理的に主人公の客観化がより可能だったことから考えておられるだろう。

テーマ的にも描写的にも、自然の中の一事物としての人間の生のはかさなを扱った「田舎教師」を経た「縁」においては、花袋は自己をモデルとする清の描写において、その客観化を以前の諸作と比較して一段と進展させている。

次の引用場面は熊本県にある父の墓に詣でた清が追憶の情にふける彼の視点描写に続く部分である。

清は墓前に跪いた。

やがて立上つて、隣の墓石の上に置いた夏帽子を取つてかぶつた。夏の日はもう暑くなり出した。かれは門の処で草をむしつて居る爺の処に来て、何か二言三言言つて居たが、それもほんの僅かの間であつた。やがて笠松の間から街道の方へ出て行く其の姿が見えた。

清の視点描写からなだらかに接続しつゝ、語り手は徐々に独自の位置を確保しだし、やがてその目によって清は完全に対象化されてしまふ。しかも語り手は物語の時空内にある松の木によってさえぎられる自己の視界を示すことによつて、自己の位置を物語内の時空に確定し、きわめて感覚的な臨場感を獲得し得ているといえる。

今年の秋は染々とさびしかつた。今まで経て来たライフがそれとなく頭に繰返された。(略)

墓場を抜けて、葉の枯々になつた桑畑の傍を通つて、ひろい野に行く路があつた。野には林があつたり、村があつたり、白壁のところ／＼に見えたりした。電信柱の並んだレール路には、をり／＼汽車が白い烟を立て、通つた。夕日が秩父の山に静かに落ちる頃、清は一人でよく其道を通つて野へ行つた。夕暮の空気の中にくつきりと出て居る其姿は、時にはレール路の上に長い間立つて居ることなどもあつた。

夕焼に其顔が明るく見えた。

この部分も先の引用部分と同一の構造を持っているといえよう。人物を形態としてよりも陰影と明暗によつて捉える描写はやはり印象的・感覚的といえる。感覚的な語り手は、花袋自身の過去の自己である清を、完全に風景中の一構成要素として客観化して描写することに成功している。「蒲団」における主情的語り手が、視点移動および感覚的語り手の分離という技法や、「田舎教師」という虚構作品を経ることによつて、自己の過去を素材としつゝ、いわゆる私小説的語りを超克し、その意味でのフィクショナルな方向性を示す語り手を「縁」に至つて獲得したといえよう。

しかしながら、このような場面は、清をめぐる細君や敏子(「蒲田」の芳子の後身)、馬橋(同、田中の後身)らの葛藤から清が一人逃れ出た、紀行的部分にのみ見られる、という点は、この作品における感覚的描写が対象を人事から離れた自然を背景とした場合にしか成立し得ないという限界を示している。「生」以降の花袋作品を特徴づける劇(ドラマ)性の消失は、「縁」における清の客観描写にも影響を及ぼし続けているといえよう。

5

以上、「平面描写」という花袋の定義づけと実作の間の矛盾を

花袋の定義づけ自体を解釈しなおすことで解消する作業に始まって、花袋の長篇における視点描写・感覚的語り手の分離とその変化をたどってみた。この稿では、「平面描写」論に続く「描写論」（『早稲田文学』明44・4）に触れるいとまが無かったが、徹底した感覚・印象描写を提唱する「描写論」への重点の移動の理由の一端は、『生』における劇（ドラマ）性の溶解を論じた部分によって示し得たと考える。

ここで扱った以降の花袋の作風については、象徴的な描写法への転換、宗教的レアリズムへの移行等との定義づけが吉田精一氏によってなされているが、私は本質的に「生」における技法とモチーフの完璧な合致が、後の花袋の方向性を決定していたのではないかと考える。象徴的描写・宗教的レアリズムともに「生」以降の三部作の中で花袋が獲得していったもののヴァリエーションにほかならないのだ。

ともあれ、自然主義文学における客観描写という文学史的定説は、相馬氏もいうようにあまりにも一面的な神話といえよう。今回私なりに分析してきた花袋の描写方法と意識については、これと同時代の読者の意識によって（特にいわゆる私小説の概念の確立期において）どのように捉えられ、どのように評されていたかを、同

時代の表出史の中で位置づける作業を次の課題として、この稿を終えたい。

注

- (1) 「田山花袋の平面描写」（『文学・語学』昭38・3 『日本自然主義論』八木書店 昭45 所収）
- (2) 「早稲田文学」明41・9
- (3) 「『平面描写』論の周辺」（『国語と国文学』昭38・4 『明治文学全集67』所収）
- (4) 「田山花袋の『平面描写』論——明治文学における作中人物相対化の一樣相——」（『国文（お茶の水女子大学）』昭60・1）
- (5) これに加えて、メーテルリンク等の象徴派にも言及、彼らを「神秘的な人性の蘊奥を捉へんとせり」と評している。
- (6) (4) ではこれを「蒲団」と大自然の主観という意識との矛盾によって論じた。
- (7) ただし同じ談話筆記の中で花袋は、部分的に語り手本人の主情性が突出した箇所があることを認めている。
- (8) 『吉田精一著作集 8 花袋・秋声』（桜楓社、昭55・6）