

DA02475
2000
HG

〈自己表象〉誕生の 文化史的研究

筑波大学 博士（文学）学位請求論文

+

文芸・言語研究科文学専攻

955022

日比 嘉高

寄	贈
日 比 嘉 高 氏	平 成 年 月 日

01003391

目次

凡例

序章 〈私小説起源論〉をこえて

0・1	〈自分を描く〉ということ	1
0・2	先行する評価群の整理	2
0・3	〈私小説起源論〉の諸種	3
0・3・1	古典的〈私小説起源論〉	3
0・3・2	「私小説」の歴史的条件を指摘するもの	6
0・4	批判と超克	7
0・5	内容の概観	10

第一部 〈自己表象〉の文化史

第一章 メディアと読書慣習の変容

1・1	作品・作家情報・モデル情報の相関——明治三〇年代——	15
1・1・1	『新声』と新声社の活動	16
1・1・2	作家情報と作品の交差	19
1・1・3	題材／モデル情報と作品の交差	21
1・1・4	作家情報と題材／モデル情報	23
1・2	「モデル問題」とメディア空間の変動——明治四〇年代——	26
1・2・1	はじめに	26
1・2・2	「モデル問題」の射程	26
1・2・3	「モデル問題」の顛末	28

1・2・4	「モデル問題」のもたらしたもの	31
第2章 「蒲団」の読まれ方と小説ジャンルの境界変動		
2・1	はじめに	36
2・2	〈身辺小説〉の流行と〈自己表象テキスト〉の登場	37
2・3	「蒲団」の読まれ方	40
2・4	小説ジャンルの境界変動	43
2・5	〈自己表象テキスト〉の発	45
2・6	まとめ	47
第3章 〈文芸と人生〉論議と青年層の動向——「人生観上の自然主義」という思想——		
3・1	はじめに	51
3・2	〈文芸と人生〉論議の推移	52
3・3	青年たちの〈文芸と人生〉	54
3・4	「人生観上の自然主義」という思想	56
3・5	まとめ	58
第4章 〈自己〉を語る枠組み		
4・1	〈自我実現説〉と中等修身科教育	61
4・1・1	はじめに	61
4・1・2	〈自我実現説〉とは何か	62
4・1・3	中等修身科教育と〈自我実現説〉	63
4・1・4	〈自己〉を語る枠組みの形成	66
4・1・5	まとめ	68
4・2	日露戦後の〈自己〉をめぐる言説	71

	4・2・1	「二潮交錯」	71
	4・2・2	〈自己〉論の三つの系統1 自己の文芸論	72
	4・2・3	〈自己〉論の三つの系統2 自己の描写論	73
	4・2・4	〈自己〉論の三つの系統3 自己の探求論	74
	4・2・5	〈自己〉論の隆盛と〈自己表象テキスト〉	76
第5章		小結——〈自己表象〉の誕生、その意味と機能	79
5・1		小結	79
5・2		〈自己表象〉の再評価へ向けて	81
5・3		〈自己表象〉の意味と機能	83
第II部		〈自己表象〉と明治末の文化空間	85
第6章		自画像の問題系——東京美術学校『校友会月報』と卒業製作制度から——	87
6・1		はじめに——自分を描く小説と絵画	87
6・2		東京美術学校西洋画科の卒業製作制度	88
6・3		絵画の読み方——作品と「人格」	89
6・4		〈自己〉への関心の広がり——校友会文学部と同時代の動向	92
6・5		おわりに——〈自画像の時代〉へ	95
第7章		帰国直後の永井荷風——「芸術家」像の形成——	100
7・1		はじめに	100
7・2		読書の慣習と新帰朝者	101
7・3		『あめりか物語』から『ふらんす物語』へ	102
7・4		『歓楽』	105

第八章	〈翻訳〉とテキスト生成——舟木重雄「ゴオホの死」をめぐって——	110
8・1	〈ゴッホ神話〉の形成	111
8・2	〈神経衰弱小説〉の系譜	114
8・3	「ゴオホの死」における〈翻訳〉	117
8・4	結び	120
結章		
9・1	〈自己表象〉の射程	123
9・2	積み残した課題	123
補論	文芸用語としての「モデル」・小考——新声社と无声会——	125
引用参考文献		
私小説研究 主要文献目録		138
各章その他参考文献		138
初出一覧		148

凡例

- 一次資料の引用は、特に断らない限り掲載誌(紙)またはその復刻によった。引用に際して漢字は新字体に改め、傍点・圈点などが必要でない限り省略した。用字あるいは意味上明らかな誤りと認められるものには(ママ)のルビを付して示し、特に改めなかった。
- 本文中の引用は「」で括った。引用文中の日比による補いは〔〕を用い、活字のポイントを落として表記した。引用文中の(…)は前中・後略を、／は原則として原文改行を示す。
- 作品名は「」で表記した(ただし書名を指す場合は『』が用いてある)。雑誌・新聞名は『』を用いた。
- へゝ内は概念語がキーワードを示し、引用・作品名以外の「」は強調か留保を示す。
- 年号は、一次資料は元号(明治・大正)を用い、(明40・10・1)などと略記した。二次資料に関しては西暦を用いた。当時の表記に西暦はほとんど用いられておらず、引用と本文との統一を図るための措置である。

序 章 〈私小説起源論〉をこえて

たとえば、私小説が本当の小説ではない、と多くの評者は、しばしば言う。しかし、日本のある時代の人間生活を、文芸の中で把握しようとした時に、私小説の形が一番妥当なやり方であったかも知れない。

——伊藤整

0・1 〈自分を描く〉ということ

〈作家が自分自身を登場人物として造形した小説〉は、どのようにして誕生したのだろうか。

本論文が追究しようとする問題を、端的に表現すればこうしたものになる。もちろんすぐさま想起されるように、筆者の念頭には「私小説」という言葉がある。「私小説」はどうしてできたのだろうか、ということである。

ところが、この言い換えには実は少々問題がある。「私小説」研究においては比較的よく知られていることだが、「私小説」という言葉が用いられ出した時期と、〈作家が自分自身を登場人物として造形した小説〉が増加し始めた時期の間には、十数年のずれがあるからである。「私小説」の語が現れたのが大正九年、こうした小説が頻繁に書かれ出したのが日露戦後の明治三九、四〇年あたりである。

それゆえ、冒頭の「作家が自分自身を登場人物として造形した小説」はどのようにして誕生したのか」という問いは、「私小説」はどのようにして誕生したのか」という問いに単純に置き換えることはできない。仮にも「私小説」は……と問うてしまったならば、その先でおこなわれる作業は、遡及的な〈起源〉論の趣きを不可避免的に帯びてしまうだろう。「私小説」という概念など影も形もなかった時代に、「私小説」の〈起源〉を探してしまう行為。〈私小説起源論〉である。

これまで書かれた多くの「私小説」論が、この陥穽に落ち込んできた。田山花袋の「蒲団」が、島崎藤村の「破戒」が、武者小路実篤が、徳田（近松）秋江が、その〈起源〉として論じられた。彼らの作品の中に、あるいは個人的経歴の中に、後に「私小説」を結果することになる〈理由〉が探し出されてきたのである。

そうした遡及的な視線には、単純に考えて、少なくとも二つの問題がある。後発の概念の祖型をさかのぼって探そうとするため、関係しそうな部分以外の同時代状況は見過ごされがちになること。そして、基準となる概念自体がニュートラルなものではないため——周知のように「私小説」は何より批判の対象としてあった——、どうしても対象となる作家・作品に否定的なまなざしが向けられてしまうこと、である。

本論文をはじめるにあたり、私はまずこの〈私小説起源論〉の罫を抜け出すところから出発しようと思う。遡及的な視点ではなく、できるだけ同時代のまなざしを失わないようにする。すなわち、「私小説」などという概念はまったく存在しなかった、しかしながら〈作家が自分自身を登場人物として造形した小説〉は急激に増加し始めていた。そうした状況にまずは身を置き、そこから、なぜどのようにしてそうした現象が起こったのだろうかと問うてみようと思うのである。

ここで、そうした立場をとるに際して、〈作家が自分自身を登場人物とし

て造形した小説」という回りくどい表現で呼んできた小説に、〈自己表象テクスト〉という名をひとまず与えておくことにしたい。

この言葉を用いるのにはいくつか理由があるが、まずこれによって〈私小説起源論〉の直接的な影響圏から離れることができること、さらに〈自己表象〉という比較的抽象度の高い言葉を用いることによって、小説ジャンルのみならず、美術・詩歌など他の領域も同時に射程に入れることができるようになること。第三には〈表象〉という言葉を導入することによって、〈描かれる自己〉と〈描く自己〉、およびそのコンテクストとの関係を考察する道が開けること。〈自己〉とそれを〈表象〉するテクストとの間に介在する、さまざまな変形や抑圧の過程、その過程で生じる相互的な成型作用、さらには〈表象〉と〈表象〉や、〈表象〉と他の文化的枠組みとの間の引用・翻訳のありさまも視野に入ってくる。

こうしたパースペクティブの取り方によって、従来のような「私小説」という窓からのぞいた世界とは、がらりと変わった文学・文化史の風景を目にすることができるだろう。

たとえば自画像である。あまり知られていないことだが、小説ジャンルにおいて〈自己表象〉が増加の一途をたどっていた明治末から大正期には、絵画（洋画）ジャンルにおいても、やはり自画像の描画数が増加していた。もちろん単純に引き比べるのは危険だが、別々のジャンルにおいて同様の傾向が共起していたという事実は、その時代、〈自分を描く〉という営為が何か特別な意味を担わされていたことを示している。〈自己表象〉は、文学という一領域の内にとどまる指向ではなく、その時代の表現者たちに広く訴える魅力をはらんでいたのである。

一つの時代に行われた表現行為には、その時代固有の意味がある。明治末からジャンルを超えて増加する〈自己表象〉という表現のかたちには、その時代にとりわけ期待されていた機能があつたはずであり、だからこそそ

れは流行ともいえる状況を生んだはずである。

〈私小説起源論〉の回顧的で否定的な枠取りを外せば、〈自己表象〉という新興の表現様式をめぐる、明治末の複雑だが豊かで活気のある風景が立ち現れてくるだろう。

0・2 先行する評価群の整理

以下、先行する研究を整理しつつ、いかに〈自己表象〉の誕生を記述するかという本論文の立場を明らかにしていきたい。

〈自分を描く〉小説についての先行研究は、やはり「私小説」論／「私小説」研究ということになる（自画像研究に関しては第6章で論ずる）。勝山功・谷沢永一によれば、「私小説」をめぐる議論は大まかに言って四期もしくは三期に分けられるという²⁾。第一期は「大正末年から昭和初年」で、久米正雄・中村武羅夫・佐藤春夫・宇野浩二ほか多くの人々による、「私小説」「心境小説」という形態に対する肯定否定の態度決定や価値判断が特徴となる。第二期は「昭和十年前後〜第二次大戦中」（勝山はさらに二分）。「その発生は大正末年である私小説という呼称が、しかし、それを使って直接日本文学の中核的な問題を俎上にのぼせるためのキメ手として意識されるようになった」（谷沢「私小説論の系譜」249頁）。第三期は「戦後」。「平野謙・中村光夫による史的源流追究と、福田恆存・中村光夫・平野謙・伊藤整による本質と現状とに対する分析と、この二方面に整理することも可能」（谷沢252頁）というわけである。

もちろん谷沢の整理から時代はすすんでいる。一九八五年に書かれた石阪幹将『私小説の理論——その方法と課題をめぐって——』（八十年代出版、一九八五年六月）は、「最近の私小説研究は、個別的な作家（作品）論の次元でなされるのが一般的」（8頁）であり、「通時批評」の後退と、それにとっ

てかわるべき「共時批評」の顕在化」（11頁）や「私」論の隆盛」（15頁）が観察されると指摘した。饗庭孝男『批評と表現——近代日本文学の「私」——』（文芸春秋社、一九七九年六月）、高橋英夫『元素としての「私」——私小説作家論——』（講談社、一九七六年六月）などの名が挙げられている。「共時批評」というならば、蓮實重彦『私小説』を読む』（中央公論社、一九七九年一〇月）をここに加えてもよいだろう。

この傾向は現在も跡を絶ったわけではないが、一方で、拡散しがちな「私小説」をめぐる議論に歯止めをかけるために、もしくはポストモダンの思想的転回に呼応する形で、「私小説」や「近代的自我」を歴史化しようという動きも出てきた。先駆的には前者に小笠原克の諸論考（後述）があり、後者の代表に柄谷行人『日本近代文学の起源』（講談社、一九八〇年八月）がある。最近翻訳が出た鈴木登美『語られた自己——日本近代の私小説言説——』（岩波書店、二〇〇〇年一月）も、国民国家論などを視野に入れつつ同様の歴史化を目指したものである。また石阪『私小説の理論』（前掲）、イルメラ・日地谷『キルシュネライト』『私小説——自己暴露の儀式——』（平凡社、一九九二年四月）のような、先行する論点を包括的に整理し、そこに自らの見解を付け加えようとする試みも出てきた³⁰。

概観してみれば「私小説」へのアプローチは、その可否をめぐる判定の言明を除いて、大きく言って成立の経緯や原因を考える歴史論、「私小説」とは何かを考える本質論、具体的な事例を分析する作品・作家論とに分けることができるだろう。〈自分を描く〉という表現形態の成立過程を考えようとする本論文は、このうちの歴史論に属することになる。

0・3 〈私小説起源論〉の諸種

この歴史論の領域に絞って、批判を加えながらより詳しく研究状況を確認しておく。

0・3・1 古典的〈私小説起源論〉

小林秀雄「私小説論」（一九三五年³¹）の影響下に出発し、中村光夫『風俗小説論』（一九五〇年³²）、福田恆存「近代日本文学の系譜」（『作家の態度』中央公論社、一九四七年九月）、平野謙「私小説の二律背反」（『芸術と実生活』講談社、一九五八年一月）などが示し、今なお文学史的な「常識」を形づくっているかに見える枠組みを古典的〈私小説起源論〉と呼んでおく。この議論は次の二つの柱によって支えられている。

0・3・1・1 「蒲団」史観

「私小説」的作品の〈起源〉を田山花袋「蒲団」（明40・9）におく系列の思考である³³。先行する小栗風葉「青春」（明38・明39）、島崎藤村「破戒」（明39・3）などと比較し、その断絶の中に「私小説」性の萌芽を見て取る。中村光夫『風俗小説論』の「破戒」と「蒲団」との決闘が行はれ、その闘ひは少くも同時代の文学に対する影響については、「蒲団」の完全な勝利に終わったのです」（54頁）という一節が著名だろう。こうした言明は自然主義文壇の回顧の形を取りながら大正期から存在している³⁴。

「蒲団」そのものを〈起源〉とする意見に対し、「破戒」も告白小説だった³⁵、白樺派の役割も付け加えるべき³⁶、本格的には近松秋江の「疑惑」を待つ³⁷、など修正意見が多く出されたが、それらの多くは基本的に「蒲団」起源論のバリエーションにすぎないと本論はみなす。藤村・花袋・近松秋江・白樺派あるいは「破戒」「蒲団」「疑惑」「お目出たき人」などの著名作

家／作品のみを対象としてその告白性や自己描写の直截性が検証され、その〈起源〉性が論じられる。それゆえ、どの作家、どの作品が〈起源〉と見なされるのかということが、史観の枠組みに本質的な差を生みだすことはないからである。告白性・直截性・暴露性などといった基準が同一であり、資料体が著名作家とその作品からのみ構成されるため、結論は各要素の組み合わせの範囲内からしか導かれない。「蒲団」史観として一括するゆえんである。

0・3・1・2 近代的自我史観

小林秀雄「私小説論」が著名である。「花袋がモオパッサンを発見した時、彼は全く文学の外から、自分の文学活動を否定する様に或は激励する様に強く働きかけて来る時代の思想の力を眺める事が出来なかつた。〔…〕社会との烈しい対決なしで事をすませた文学者の、自足した藤村の「破戒」に於ける革命も、秋声の「あらくれ」に於ける爛熟も、主観的にはどの様なものだったにせよ、技法上の革命であり爛熟であつたと形容するのが正しいのだ」(125頁)。〈近代的自我史観〉とは西欧の「理想的な」自我の発展形態を想定し、それを鏡として近代日本の自我の不完全さを批判する枠組みのことである。西欧においては資本主義・実証主義が十全に発達をみせ、個人を疎外すること甚だしく、作家はそれに立ち向うため強い自我を養った。そしてその強靱な実証主義精神に基づいたリアリズムの伝統を展開させた。それに対し日本の資本主義・実証主義は充分な成熟を見せず封建的な要素を多く残したため、作家たちは弱く不完全な自我をしか持つことができなかった。そのために彼らのリアリズムは西洋の自然主義のような完全さを持ち得ず、それが「私小説」という歪んだ形で現れた、というわけである。

二つの史観の問題点は今日では明白である。実証性の欠如、枠組みの遡

及性、検討対象の大家への限定、マルクス主義的な上部／下部構造モデルへの準拠など、問題点を数え尽くす方がむしろ難しい。

たとえば〈近代的自我史観〉だが、「西欧近代」「封建遺制」「近代的自我」「リアリズム」などといったキーワードのそれぞれが、あまりに抽象的かつ観念的で、分析概念としての有効性は現在では皆無に近い。鈴木貞美『日本の「文学」を考える』(角川書店、一九九四年一月、234-239頁)は平野謙の指摘を踏まえながら、日本の「封建制」の名残を糾弾しつつ近代化の歪みを指摘し、そのスケープゴートとして「私小説」を批判する図式が、コミンテルンの「三三三テーゼ」の枠組みを踏襲したものだとして述べている。つまり〈近代的自我史観〉にもとづく「私小説」誕生論が援用した諸概念は、マルクス主義にもとづいた日本社会の情勢分析を写像することによって仮構されたものだったのであり、そこで説かれる「私小説」の生まれた理由は、日本の近代化の「歪み」を批判するための図式から演繹されたものに他ならない。

「蒲団」史観に関しても、判断基準の遡及性は否定しがたい。その上、基準となる「私小説」性の規定と作家作品分析が互いに相互依存しあってもいい、それが分析の恣意性を生んでいる。「私小説」についての予断が先行し、「蒲団」や「破戒」の中にその要素や原因が探される。あるいは作家の経歴の中に求められる。逆に、「蒲団」がこうであったから、「私小説」を結果したと演繹もされるのである。

花袋・藤村などが特権化される一方で、それ以外の「群小の」作家や作品については完全に無視されるか、大作家の影響を見るために参照される役割にとどまるという大作家中心主義も問題である。第2章で確認するが、たとえば「作者が自分のことを描いた」とされるテキストは、「蒲団」発表の頃同時多発的に現れていたのだが、これはどう考えればよいのか。武者小路実篤が創始したとされる「自分小説」「自己小説」は、彼独特の自我尊

重主義に帰されているが、〈自己〉のこだわりを見せるのはむしろ明治後半期の青年として普通のことである。第4章で紹介する青年たちの声を聞かなくとも、武者小路を特権化するのとは当時の言説の水準について盲目でありすぎないか。そもそも〈私小説白樺起源説〉の鼻祖とされる宇野浩二の見解も、よく確認する必要がある。宇野はその問題の「私小説」私見」(『新潮』一九二五年一〇月一日)において「私小説」の元は私は白樺派ではないかと考へてゐる」といい、「今いふ白樺派の或小説では、はつきりとそれ等の一人称の人物が作者その人らしく書いてあるのに、私は驚かされたのである」と振り返った。平野謙など私小説論のうちの多くがこの見解を踏襲し、自然主義Ⅱ破滅型Ⅱ私小説／白樺Ⅱ調和型Ⅱ心境小説などという腑分けまで生み出したわけだが、問題はこの引用のあとの部分である。

もつとも、こんな風にいひ切つてしまふと、いろいろの言ひ過ぎや言ひ違ひがあるかも知れない。現にさういふ白樺派の或小説にしても、作者即ち「自分」と表現されてゐる人物が、当然文学者あるいは文学青年であるのを、それに近い画家或は画学生にされて、十分客観化されてゐるやうなものもあつたし、さういへば白樺派以前の小説にだつて、一人称小説の主人公が殆ど同じと思はれるやうな例もある。

宇野はこれにつづいて「さういふ例外は別として」と引き取り、やはり武者小路実篤が記憶に残ると展開するわけであるが、筆者の見るところ、これは断じて「例外」などではない。大正期以降の白樺派についてはおくとしても、出発当時に關するかぎり、自然主義作家、特に若い世代の自然派の作品と白樺派との距離は決して遠くない。当時の言説レベルの検討をなおざりにしたまま、特権的な作家の特徴を「突出」として理解するのは慎まねばならない。

0・3・1・3 日本的心性論

「私小説」が語られるときに必ずといってよいほど登場する「日本独特」という評価についても見ておく必要があるだろう。この評価は往々にして日本文学／文化の「伝統」の問題を召還する。こうした発想は「私小説」論が現れた大正期にすでに見られ¹⁹、根強く現代まで残っている考え方である。

たとえば村松定孝『新版 近代日本文学の軌跡』(右文書院、一九八八年四月)は、「彼(花袋)が自己の告白体形式をそのまま小説の名で発表するという非仮構的な、西欧の近代小説の発想には見当たらない我国独特の私小説形式を刊行した事実には、そこになにか根拠がなかったとはどうもいえない」(80頁)といい、その根拠に「日本文学の伝統的発想法」「文学理念」を措定する。そして「わが国の古典のなかで、平安朝の女流日記ぐらゐ告白体小説の祖として呼ばれるにふさわしく、また私小説の発想の母胎ともいえるものは他にあるまい」とし、「例えば『和泉式部日記』と『蒲団』とがともに私小説的文学精神によって貫かれている」(81頁)と主張する。同種の見解は実際枚挙にいとまがない。西田正好『私小説再発見』(桜楓社、一九七三年二月)もまた「土着精神としての伝統的宗教」に注目し、「要するに、キリスト教的告白の仏教的受容が、事実上、告白小説としての私小説を育成するに至る真相であった」(32頁)と述べているし、饗庭孝男『喚起する織物——私小説と日本の心性——』(小沢書店、一九八五年九月)も、「物語をしりぞけ「私」性の内面に執し、幻滅を培養土としながらもリアリスティックに日々の出来事をする中世のこうした日記を考えると、近代の「私小説」にもこの性格が十分に継承されていると言わずにはいられない」(9頁)と説いている。近年の成果である石阪『私小説の理論』(前掲)とキルシュネライト『私小説』も同様の方向を示していたことは、注3で見たとおりである。

こうした発想に対する批判は、すでに鈴木貞美「私小説」という問題—

—文芸表現史のための覚書—」（『日本近代文学』一九九〇年一〇月）や鈴木登美『語られた自己』（前掲）の序論において展開されているため繰り返すは避けるが、要は「伝統」の問題は、その「持続」としてではなく、その時々コンテクストにおける「再発見」なり「召還」として考えるべきだということに尽きる。

たしかに日本には『和泉式部日記』があり西行がおり仏教の「伝統」があったが、それら過去のテクストや人物と「私小説」との間にめんどめんど何百年にもわたる持続的な連鎖が存していたと想定するのは、どう考えても破天荒である。仏教が「土着の精神」と言うに足るほどの一貫性や同一性を、長期に渡って保持し続けていたのかどうかもまた疑わしいと言わざるをえない。

それよりは、「日記の中に文学性を見出すのは自然主義文学、さらにそれにつながる私小説を文学として重んずる文学観が影響し作用していたと見たい」という「日記文学」概念の起源をめぐる久松潜一の回想などに耳を傾け、それらを召還せずにはいられなかったコンテクストの分析に力を注いだ方が、誠実でありまた生産的であるはずだ。

0・3・2 「私小説」の歴史的条件を指摘するもの

先行論の中には数少ないながらも日本における「私小説」発生の経緯や歴史的条件を考えたものも存在する。〈自分を描く〉という表現行為を成り立たせていた装置を考えようという本論文の問題意識に関わってくるのは、こうした角度からアプローチを試みた先行諸論である。以下、伊藤整・小笠原克などの諸研究から重要な指摘を簡略に整理する。

伊藤整は『小説の方法』（一九四八年¹⁹）、『小説の認識』（河出書房、一九五五年七月初版）、『文芸読本』（新潮社、一九五六年一〇月初版）などの諸評論に結実する一連の追究で重要な考察を行ってきた。

主要なものとしては、（A）社会的に孤立した特殊な集団「文壇」の形成が、作家についての予備知識に依存し、ゆえに一般の読書社会と背馳する「私小説」を可能にした²⁰、（B）文壇についての噂話の広がり、（C）発表媒体による長さの規制、（D）作家の無気力・職人根性が「外から考へ」た場合の自伝的形式成立の原因である²¹、また（E）封建的師弟制度からの開放と出版機構の未成熟とから来る自由さが自然主義作家に「自己暴露小説」を可能にした²²、「自由」「芸」のために家を家族を棄てるという（F）芸術家像の系譜が知識人に感動を与えつづけた²³などが挙げられよう。

小笠原克は「大正期における「私」小説の論について——話題提供者久米正雄まで——」（『国語国文学研究』11、一九五八年五月）、「大正末期の私小説論とその終焉」（『国語国文学研究』12、一九五九年二月）、「私小説論の成立をめぐる」（『昭和文学史論』八木書店、一九七〇年二月、所収）ほかで「私小説」論の細密な分析を行ってきた。同氏が明治末期まで溯って「私小説」の成立条件を考えたのが「私小説の成立と変遷——注釈的覚書——」（『解釈と鑑賞』一九六二年二月）である²⁴。

同論が注目したものは（A）「〈私小説〉読者の質的成立」を促した「批評以前の噂話」の流布（35頁）と「〈純文学〉を興味本位で読む読者層の成立に作家もジャーナリズムも一致協力する雰囲気醸成された」「自然主義文壇の一側面」（35頁）、さらに「蒲団」を「文学」とし「楽屋落小説」を「文学」から締め出した（B）明治末の「批評主体」のありかたとその変化²⁵、自然主義が遠ざけた「書き方の〈私〉性」を『白樺』が行ったという（C）「描写論の屈折とその文壇的融解」（38・39頁）などである。

小笠原論文は、以上の指摘を踏まえた総合的な見取り図の提示と成立時期の認定を行っているが、これについては次節0・4で問題にする。

『日本近代文学の起源』において、「近代的自我」を「ある物質性によって、こういってよければ、制度」によってはじめて可能」（75・76頁、引用

は講談社文芸文庫)とした柄谷行人は、(A)「内面の発見」を可能にした言文一致運動²⁰⁾、(B)「告白という制度」を成立させたキリスト教²¹⁾に注目した。

鈴木貞美は「私小説」という問題²²⁾(前掲)、『日本の「文学」を考える』(前掲)などによって古典的「私小説」論の誤謬と新しい評価軸の必要性を訴えてきた。『日本の「文学」を考える』は自然主義から自己告白への流れを、「自己の真実」に迫ることを芸術の目的とする考え方を裏打ちする(A)「経験主義哲学の動力線」(131頁)と、それに接続された「生命主義」の隆盛から説明している。また近著『日本の「文学」概念』(作品社、一九九八年一〇月)では、「日本における「私小説」の淵源」として、(B)「自伝的回想の形態をとる一人称的作品」(…)の受容²³⁾(339頁)、トルストイ『我が懺悔』に触発された日露戦争前後の(C)「宗教的な懺悔録の流行」(340頁)、さらに(D)セルフ・パロディの流行——「日露戦争後の知識人の間に、自己卑下や自嘲、自己戯画化をよとする雰囲気の流れていた」(341頁)——を挙げた。

0・4 批判と超克

以上の指摘にその他の細かなものも加えてリストアップすれば、

- 偏狭な「文壇」の形成
- 作家の無気力・職人根性
- 発表媒体による長さの規制
- 文壇についての噂話の流布
- 師弟制／出版機構の小ささからの開放
- 芸術家像の系譜(以上伊藤整)
- 〈私小説〉読者の質的成立——噂話の流布と興味本位で読む読者——

- 「蒲団」／「楽屋落小説」の弁別とその基準の変化
- 描写論の屈折とその文壇的融解(以上小笠原克)
- 言文一致
- キリスト教(以上柄谷行人)
- 経験主義哲学と生命主義
- 自伝的回想の形態をとる一人称的作品の受容
- 宗教的な懺悔録の流行
- セルフ・パロディの流行(以上鈴木貞美)
- 日本(人)固有の心性や文学的伝統(村松定孝ほか)
- 自然主義による身辺描写への偏向の影響(中村武羅夫ほか²⁴⁾)
- 白樺派(武者小路実篤)の影響(宇野浩二、平野謙など)
- 作家の生能——多作・生活的狭隘・早老・摩滅せずに残っている才能の「混血児」(佐藤春夫²⁵⁾)

というところである。

もちろんここに箇条書きにした諸条件は、それぞれ元の文脈において別々の問題意識から導かれている。「私小説」の誕生を考えようとしたものもあれば、「自己告白」を成り立たせたものに焦点を当てた論考もある。そうした差異を承知した上で、〈自己表象〉の誕生を考察しようとする本論文の方向から検討を加えたい。

個々の指摘一つ一つを検証していく余裕はないが、疑問を感じるものも含まれているとはいえ、ほとんどの指摘がそれぞれ一定の説得力を保持しているのも確かである。〈自己表象テキスト〉の生産と享受のシステムは、「文壇」が小さな社会であったから機能したのかも知れないし、キリスト教の告白の枠組みが自己暴露小説になんらかの枠づけを果たしたことも考えられよう。自然主義文学で空白のままおかれた自己の「真実」を、生命主義に裏打ちされた「生命」概念が補填し、「心境小説」「私小説」への流れが

生まれたとする説明も、文芸思潮史のある側面を説明しているように思う。

しかし「自己表象テクスト」の誕生を考察しようとする本論文の立場からみた場合、これらの指摘をそのまま受け入れてよしとすることはできない。つまり、それぞれの指摘に一定の妥当性が認められるもの、ではそこから直線的直接的に「自己表象」が結果されたのかと考えると、やはり簡単には同意できないのである。たとえば空白であった「真実」を「生命」概念が補填し、そのことが「告白」に力を与えたとしても、そこから自分を描く小説の誕生を結論するまでには、まだまだ多くの要素と論理の付け加えが必要ははずだ。

「自己表象」の誕生を論証するには、複数の条件を考慮に入れ、その組み合わせと構成を考えていく必要がある。ところが、指摘されたような要因をつなぐ論理立ては、ほとんどの先行論において十分に展開されていない。伊藤整論にしても鈴木貞美論にしても、こういう現象があったと指摘はするものの、その個々の要素を組み上げることが積極的に試みようとしていないのである。いずれの論も、状況証拠の域を抜けていないのだ。むしろ、「こうだからこうなった」という因果論を歴史叙述で行うのは難しい。すべての要素を挙げ得べくもないし、偶然の作用も存在する。「結果」から「原因」を推定する転倒がつきまとうのも確かである。

だがそこに「自己表象テクスト」という小説群が確かに存在していた以上、そのテクストの性格とそれを取り囲む生産・流通・享受の形態に分析を加えていけば、ある程度の正確性をもって妥当かつ説得的な仮説が提示できるはずである。管見では、こうした姿勢から、明治末から登場する「自己表象テクスト」——むしろ論中でこう呼ばれるわけではないが——の誕生について十分な資料的実証に基づく史的論理を展開し得たのは、小笠原克ただ一人である²⁵。その「私小説の成立と変遷——注釈的覚書——」を要約する。

日露戦争後にジャーナリズムによる文壇的な噂話の「煽動的企画」が登場、「かかる風潮を生んだ『嚆矢』」は「並木」をめぐるモデル論議である。この「純文学」を興味本位で読む読者層の成立に作家もジャーナリズムも一致協力する雰囲気醸成されたところに、いわゆる自然主義文壇の「側面」が見られる。「私小説」読者の質的成立」である。一方、花袋や秋江の言明から分かるように、当時においては「楽屋落小説」は否定的に価値づけられる。「青葡萄」を非文学とした『雲中語』の一瞥は、自然主義時代における「楽屋落小説」を否定する批評主体に連結・結晶する。前者にはなかつた現象が、後者に至つてモデルへの興味に傾く悪風潮となつて顕現した。その際『蒲団』は「文学」として受容され（る必然性を備えていたが、「楽屋落小説」は「文学」から締め出され（る現象性をそなえていた。つまりそのいずれにも、文学理念としての「私小説」はまだ成立していなかつたのである。ところが『白樺』派的な書き方の「私」性が認可されて「描写論の屈折」が起り、「大正7年から9年の間に、「大部分は空想」である作品が「自伝の一節」として読まれる文壇常識が次第に成立し、そういう読み方を作者も読者も不思議としなくなつてくると、「私小説」は特殊な文壇文学としてではあるが、ともかく「文学」として成立した²⁶。ページ数にしてわずか9頁の、まさに「覚書」的なものであるにせよ、メディア・読者・批評主体（基準）・描写論に注目し、「私小説」の誕生へとつなげた図式の先駆性は疑いない。分析の方法と結論は異なるものの、その着眼点の確であり、本論文と共有するところも少なくない。当面におけるもっとも実証的な成果を示す小笠原論を乗り越えることによって、より本論文の議論を精緻にすることができるだろう。

論点を示そう。

作中に作家自身が登場する小説が成り立つには、いくつか条件が必要だ。まずメディアと読者の問題。登場人物が作者自身であるかどうかの判定は、

通常の読者には難しい。そのため作品についての附加情報が文芸メディア上に噂話・楽屋話として掲載されている必要がある。その情報にアクセスすることによって、初めて読者は作中の人物が作者その人であると認知することができる。ここで前提となっているのは、(1)文芸メディア上に作家の個人情報についての噂話や作品の成り立ちを明かす楽屋話が載っているということ、つまりそうしたメタ情報を載せる価値があると判定するようメディア状況、さらに(2)その種のメタ情報と作品とを交差させて読むような読書慣習が読者の間に形成されていなければならない。これを明らかにするには、文芸メディアの情報編成のようすと、それを読み込む読者たちの読書のありさまを検証する必要がある。

さらに、明治前半期の文学空間を見渡せば明らかのように、〈自分を描く〉ということは小説という表現形態のルールにおいては特異な事態である。小笠原論も触れていたように、たとえばそうした空間内においては、自身自身を登場させた尾崎紅葉『青葡萄』（初出は明治28）が、小説ではないと批判されたりする。つまり、〈自己表象〉が可能になるためには、(3)小説ジャンルのルールに変動が生じる必要があるのだ。いつ、何をきっかけに、小説作品に〈自分を描く〉いてもよい、というような変動が生じたのか、調べる必要があるだろう。

明治末から大正にかけて、〈自己表象〉はあたかも流行であるかのようにな絶え間なく書かれつづけた。それが簡単な小説作法だったから、というのはそれこそあまりに安易な理由付けである。それほど流行するには、それだけの魅力がそこにあったと考えるべきだろう。でなければ、この時期の絵画ジャンルにおける自画像の増加傾向も説明はできない。ここで問題になるのが、そうした作者たちが抱いていた〈自己〉観である。つまり、彼らは〈自己表象〉によって、いったいどのような〈自己〉を描き出そうとしたのかを問う必要がある。(4)当時の〈自己〉観、〈自己〉論の水準と

枠組みを明らかにせねばならない。

〈自己表象テクスト〉誕生の様相を考察するに際し、そのテクストのあり方から想定できるだけで、ざっと以上のような論点が浮かび上がる²⁶。こうした課題についての調査分析、さらにその相互の連関を追究していく必要があるのだ。

以上のような課題の所在を確認した今、先行論に対する本論文の位置は明確である。

古典的〈私小説起源論〉は、実証性の欠如、枠組みの遡及性、検討対象の大家への限定、マルクス主義的モデルへの準拠などといった問題点を抱えていた。本論文はまず「私小説」概念の明治末への投影を避け、〈自己表象〉という用語を導入する。これによってその時代固有に存していた表現の意味を明らかにする道が開ける。また(1)〜(4)に挙げた課題から明らかのように、大家のみに限定されていた調査対象を大幅に拡大する。美術をはじめとする隣接ジャンルに目を配る一方(水平方向)、若手文学者や投書青年などの動向も視野に入れていく(垂直方向)(5)。こちら、文学の歴史が、自律的なものでない、さまざまな領域との相互交渉のもとに推移する開放系であり、かつ内的にも複数の〈層〉から構成されていることが明らかになるだろう。

歴史的諸条件を考察した先行論に対しては、その体系性への志向の欠如が指摘できる。それぞれの指摘には一定の妥当性をもつものも多いが、その条件がどのように働き、いかなる他の条件との連動のもとで〈自己表象テクスト〉へと行き着いたのか、という論理立ての脆弱さが目立つ。〈自己表象テクスト〉は、作家・作品の〈外〉にある枠組みとの連関のなかでしか成り立ちえない。そうしたテクストのあり方と向き合えば、必然的に検討すべき課題は浮かんでくる。本論文は、そうした諸課題の所在を指摘し、それをある程度体系的に組み上げて論理化することを目指す。

最後に小笠原「私小説の成立と変遷」についてである。先の要約にあったように、小笠原論は本論の課題(1)〜(3)と論点を共有している。この点において、同論は以降の論議の批判的検討対象となるだろう。

ただし、それに先だって、小笠原論には一つ致命的な欠陥が存在する。そのタイトルが示すように、全体の論理が「私小説」の誕生へと収束するようにまとめ上げられてしまっているのである。明治末の文学空間を、「私小説」の語を導入して分析してしまうことの危うさは、すでに再三述べてきた。「私小説の成立」の語で明治末を論じてしまった小笠原論は、明治三〇、四〇年代のメディアの傾向、読書慣習の把握の正確さに欠ける(課題(1)〜(2))。また「私小説」批判の枠取りから自由であるとは言いがたく、どうしてもまなざしが遡及的か、よくて経過的である。大正七〜九年に「私小説」が「文学」として成立した」という把握からは、明治末に立ち上がったくる「自分を描く」文化の正当な評価は望めない。繰り返すが、ある時代に、ある表現がとりわけ選ばれ流行したとするならば、そこにはそれだけの理由がありまた魅力があったはずである。「私小説」への批判的姿勢が前提となっていた「私小説言説」の圏域からは、そうした同時代的な魅力への理解が決定的に抜け落ちてしまう。その時代に固有の表象の意味と機能、進行の表現形式にかけた作家たちの情熱は、こうしたパースペクティヴからはこぼれ落ちざるをえない。

「私小説」という色眼鏡を外し、「自分を描く」という表象行為が立ち上がってくる様相に眼を懲らそう。すると、明治末から大正にかけての文化空間の理解は、まったく様変わりしてみえるはずだ。投書雑誌が煽り立てる青年たちの文学への欲望。その糧となる作家情報や創作の楽屋裏を明かすモデル情報の配信。そうした諸情報の交錯から立ち上がる現実参照的な読書慣習。倫理学が鍛え上げた「自己」へ「人格」観念は教育制度を介して青年たちを成型していく。そこから、教育によって切り分けられる世代間の

差異が顕在化してくるし、一方、「自己」を論じることが青年の間でブームのようになり、「自己」へ「人格」が芸術を創作・批評する重要な基準として採用されてもいく。「自分を描く」小説と絵画は、そうした中で新しい意味をまとう。「自分を描く」行為はこの時、新しい自己、新しい作家を描くものとして積極的な意味を保持していたのである。

0・5 内容の概観

本論文は二部構成をとっている。第1部は「自己表象」の文化史」として、明治後半から大正初頭にかけての史的記述を試みる。この部は「第1章 メディアと読書慣習の変容」「第2章 「蒲団」の読まれ方と小説ジャンルの境界変動」「第3章 「文芸と人生」論議と青年層の動向——「人生観上の自然主義」という思想——」「第4章 「自己」を語る枠組み」「第5章 小結——「自己表象」の誕生、その意味と機能」の各章に分けられ、それぞれメディアと読書慣習、小説のジャンル編成、「文芸」と「人生」の関連づけの形、倫理学と「自己」論の枠組みという諸問題を追究、最後に小結を提示する。

「第1章 メディアと読書慣習の変容」では、投書雑誌メディア『新声』を視座とし、作家の個人情報や作品の由来を穿鑿する題材／モデル情報が、いかなる編集方針の下でなされていたのかを検討し、同時にそれらの情報に対する読者たちの反応を分析する(1・1)。また明治四〇年後半に起こった、小説のモデルをめぐる道義的論議「モデル問題」を取り上げ、読書慣習と文芸メディアにおける発言権、作家情報・モデル情報・作品三者の連関を検討する(1・2)。

「第2章 「蒲団」の読まれ方と小説ジャンルの境界変動」では、田山花袋「蒲団」に対する発表当時の読解のようすを追い、この小説が外部から

価値づけられていくありさまを分析する。この作業から、それまで「小説」として認証されていなかった「自己表象」による創作が、小説ジャンルの一員として認定されていく過程が明らかになる。「自己表象」という新しい表現形態をめぐって起きた、小説ジャンルの境界変動の分析が、ここでの課題である。

「第3章 〈文芸と人生〉論議と青年層の動向——「人生観上の自然主義」という思想——」では、「実行と芸術」「芸術と実生活」などと呼ばれてきた明治四一、二年の論争を再検討する。分析の軸になるのは、田山花袋や島村抱月ら著名文学者の陰に隠れて従来注目されることなかった文学青年たちの動向である。大作家と青年たちの間に存在した「文芸と人生」をめぐる指向性のギャップや温度差を検証しながら、青年たちにおける自然主義の意味を考察する。この「文芸と人生」論議の構図は、第4章の「自己」論（探求論）の構図と相似形をなし、「自己表象」をめぐる世代間の相違を明らかにする。

「第4章 〈自己〉を語る枠組み」では、明治二〇年代後半に移入されるのに中等修身科教育に導入されることになる倫理学説〈自我実現説〉を検証する。この学説の枠組みと流布を分析することにより、青年たちの「自己」をめぐる思考が成型されていった道筋の一つが明らかにされる。同時にそれは、「自己」への関心が形作られていく中で、この枠組みが芸術の表現法と接続されていく様相を分析することにもなる(4.1)。さらに日露戦後の文芸評論界に見られる「自己」論の隆盛に注目し、その特徴や背景について考察する。こうした評論壇の言説が、小説ジャンルにおける「自己表象テクスト」の形成過程と連動していく(4.2)。

「第5章 小結——〈自己表象〉の誕生、その意味と機能」では、以上の各領域の分析を踏まえ、相互の連動性を指摘しつつ、第I部の小結を提示する。また誕生の経緯から考えられる、「自己表象」の意味と機能について

指摘を行う。

第II部は「自己表象」と明治末の文化空間」と題し、具体的な作家・作品を対象として、微視的な視点からそれぞれの戦略や表象のあり方を考察する。

「第6章 自画像の問題系」では、自画像という画題が近代的な意味をまとうていくようすを分析する。検討対象としたのが、東京美術学校西洋画科における卒業製作制度(自画像制作)と同校の校友会文学部の活動である。具体的な学校関連資料に当たりつつ卒業製作制度の機能を明らかにし、校友会機関誌『校友会月報』から学生たちの心性の変化と絵画の読解枠の形成を浮き彫りにする。制度と心性、読解枠の連関のなから、近代的な自画像のありかたが立ち現れる。

第7章は「帰国直後の永井荷風——「芸術家」像の形成——」とし、一人の作家のイメージがどのように形成されたのか、永井荷風を例にとつて考える。アメリカ・フランスでの生活を終え明治四一年に帰国した荷風は、当初は無名の青年作家だった。その荷風が自然主義文壇の中で特異な位置を占める有望作家として立つまでの過程を、作品中に見られる芸術家像と、作者である彼自身のイメージのオーバラップから追う。

第8章は「〈翻訳〉とテクスト生成——舟木重雄「ゴオホの死」をめぐる——」とし、大正初期における後期印象派画家の移入と、そのイメージを借り受けた小説創作のありかたを、舟木重雄のテクストを例に検証する。明治末から活発になるゴッホの紹介と、その神話化。同時期の神経病理理解と青年表象。これらの要素を組み合わせながら、舟木は苦しみのなから創作に向かう作家像を「自己表象」の枠組みを借りながら提示したのである。

最後に「補論」として、「文芸用語としての「モデル」・小考——新声社と无声会——」を付した。「この小説のモデルになった人」などというように用いられる文芸用語としての「モデル」がどのようにして出現したのか。

その初期における使用と流通の一ケースを、明治三〇年代の出版社兼文学集団「新声社」と日本画の青年画家サークル「无声会」との交渉から浮き彫りにするものである。

注

- (1) 伊藤整「近代日本の作家の創作方法」(初出『文学7 文学の方法』岩波講座、一九五四年五月、引用は『伊藤整全集』第17巻、新潮社、一九七三年七月、161頁)。以下伊藤整の引用は同全集による。
- (2) 勝山功『大正・私小説研究』(明治書院、一九八〇年九月、第二編私小説論)、谷沢永一「私小説論の系譜」(初出『島田教授古稀記念国文学論集』関西大学国文学会、一九六〇年三月、引用は『近代文学史の構造』和泉書院、一九九四年一月)。
- (3) 双方の試みが、いずれも「日本的な精神風土や文化システムのなんらかの帰結」(石阪同書、200頁)、「文化コード」としての「へまこと―原則」(キルシュネライト同書第V部第四章以下)など、文化的な伝統性、固有性を見出ししていることは興味深い。
- (4) 小林秀雄「私小説論」(『経済往来』一九三五年五月十八日)。以降の引用は『小林秀雄全集』第三巻(新潮社、一九六八年一月)による。
- (5) 中村光夫「風俗小説論」(『文芸』一九五〇年二月六日)。引用は『中村光夫全集』第七巻(筑摩書房、一九七二年三月)による。
- (6) 「蒲団」史観の名は、すでに小笠原克「私小説論の成立をめぐって」(初出は『群像』一九六二年五月(大炊絶の筆名)、のち『昭和文学史論』八木書店、一九七〇年二月)が用いている。
- (7) たとえば正宗白鳥「田山徳田両氏について」(『文章世界』15・11、一九二〇年十一月一日)に「自伝小説肉欲小説が、矢鱈に書かれたのも田山氏がその源をなしてゐる」という言明がある。
- (8) 大久保典夫「自然主義文学の基点をめぐって——「破戒」と「蒲団」——」(『現代文学史の構造』高文堂、一九八八年九月)など。
- (9) 宇野浩二「私小説」私見(『新潮』一九二五年一〇月)の言及と、それを受け継いだ平野謙の一連の考察(たとえば「大正文学と現代小説」『明治大正文学研究』5、一九五二年四月)など。
- (10) 平野謙「私小説」(『増補改訂日本文学大辞典』別巻、新潮社、一九五二年四月)、和田謹吾「私小説の成立と展開」(『講座日本文学10近代編Ⅱ』三省堂、一九六九年五月)など。
- (11) たとえば生田長江「日常生活を偏重する悪傾向(を論じて随筆、心境小説などの諸問題に及ぶ)」(『新潮』一九二四年七月)は、批判的にはあるが、「創作時と日常時とを差別せぬやうに」という日本の芸術家の心がけを指摘し、心境小説作者と西行・芭蕉とを引き比べている。
- (12) 久松潜一「日記文学の本質」(『国文学』一九六五年一月)。これについては石川則夫「読まれる「私」の生成——作品・日記・作家——」(『日本文学論究』一九九六年三月)に教唆をうけた。
- (13) 伊藤整「小説の方法」(河出書房、一九四八年二月初版)。以下引用は『伊藤整全集』第16巻(新潮社、一九七三年六月)による。
- (14) 「秋声のような作品が成立したのは、日本の現実社会と融和し交渉し共感することを拒む思考者の狭い一群の中であった。文壇の中においてであった。その社会では秋声が庸三でも徳平でも構わなかった。秋声だと推定される人物でさへあればよかった。その推定がすぐに出来、秋声の過去について、恋愛について、生活の様式について、性質についての予備知識を、同じように社会から背いた一群の特殊人と、その中に加わることを志願する次の代の一群の若者たちは、十分に持っていた。そこに、書く方もまた、実社会の生活人に縁のない自分の読者への本能的な予期が働き、それに隆昌期の日本に残る封建思想を根とする功利的な社会人に読まれる気おくれや警戒もあって、また作者の日本人らしいものぐさや、無用なものを除くというタウトの指摘した潔癖さも伴って、結果としては、主人公を一つの符牒的なものとしてしか描かないという結果を生んだ」(『小説の方法』44・45頁)。
- (15) (B)から(D)については以下。「私小説という特殊な自伝形式が成立した要素の二三を考えて見ようと思う。私小説、そして今なお私たち同時代者の日本人の手になる小説の大多数はその性格を持っている。が、形づくられた原因は、外からも考えることが出来る。私小説が、作者についての文壇内の噂や知識の上に組み立てられることは、何度も私は書いた。日本の雑誌小説の長さへの制約と作家の無気力という、普通に考えられる原因は手近にある。文壇というギルド意識から抜け出せない職人根性のようなものにもそれは帰し得るようだ」(『小説の方法』50頁)。

- (16) 「……」文士たちが拘束されずに生きることができると感じ出したこの時期、彼等は自然主義文学という名称によって自己暴露小説を書きはじめたのである。現在の文壇や出版ジャーナリズムの強い力に較べて言えば、明治末年の文学者たちは、封建的徒弟制度から一応自由になり、しかもマス・コミュニケーションと言われるところの強大な大部数出版を持った出版企業の統制的秩序に巻き込まれないという、過渡期の自由の中に偶然生きることになったのである」(『近代日本の作家の創作方法』168頁)。
- (17) 「自由のために家を棄てるという考え方、芸のために世を棄てる青年、芸のために家族を、妻を子を苦悩の中に追いやる夫というものが、知識人に感動を与えるイメージとなって、反復して小説の中に登場することになり、明治末年にいたっては、その作中人物を、作者自らが主役として演じたとおりに書いたものが知識人の感動を呼ぶことになったのである。それ故、二十年代の露伴の理想主義的小説、三十年代の鏡花の芸人小説の当然の発展として、自然主義小説が、作家即主人公として出現するに至ったものである、と私は推定しているのである。このテーマの進化と変貌の骨組みが近代小説の本流であって、文壇問題等は、それに附随して起った所の、手段の変化と見てもいいであろう。」(『近代日本の作家の創作方法』168頁)。
- (18) 同氏に、「私小説」の成立条件を再説した「私小説・心境小説論の根太」(『講座日本文学の争点』5、明治書院、一九六九年四月)がある。若干の論点の異同もあるが、ここではより多くの条件を示した「私小説の成立と変遷」を取り上げる。
- (19) 『青葡萄』を非文学とした『雲中語』の一瞥は、自然主義時代における「楽屋落小説」を否定する批評主体に連結・結晶する。前者にはなかった現象が、後者に至ってモデルへの興味に傾く悪風潮となつて顕現した。その際「蒲団」は「文学」として受容され(る必然性を備えてい)たが、「楽屋落小説」は「文学」から締め出され(る現象性をそなえてい)た。つまりそのいづれにも、文学理念としての「私小説」はまだ成立していなかったのである。(37頁)
- (20) 「内面」がそれ自体として存在するかのような幻想こそ「言文一致」によって確立したということである(76頁)。「内面が内面として存在するということ、自分自身の声を聞くという現前性が確立するということである(90頁)。
- (21) 「隠すべきことがあって告白するのではない。告白するという義務が、隠すべきことを、あるいは「内面」を作り出すのである(98頁)。「田山花袋の『蒲団』が、もっと西洋的な小説の形態をとった島崎藤村の『破戒』よりも影響力をもちえた理由はここにある。すなわち、告白・真理・性の三つが結合されて現れたからである。これを西洋的な文学の歪曲ということができようか。そこには、西洋社会そのものを編成してきたある転倒力が、露骨に出現しているというべきである(103頁)。
- (22) 中村武羅夫「通俗小説の伝統とその発達過程」(『新潮』一九三〇年一月)ほか。
- (23) 佐藤春夫「心境小説」と「本格小説」(『中央公論』一九二七年三月)。
- (24) ここで論じているのは「私小説」概念の形成論ではない。へ自己表象テクストがいかにか可能になったのかを問う論のことである。「私小説」概念の形成論については、小久保実「私小説の成立(一)」(関西大学『国文学』一九五五年六月)、同「私小説の成立(二)」(同誌、一九五五年十二月)など詳細な論考がある。
- (25) 小笠原同論は、さらに加えて、『白樺』『新思潮』グループによって書かれた「交友録」小説が「文学的実質において」成立し、「文壇的承認」を受けることに注目している。最終的にここに「私小説」という文学ジャンル成立を見るのである。なお、同氏「私小説・心境小説論の根太」では、「自己内面の別袂に画期を見いだした文学論の定立によって、「蒲団」は、いわば私小説的文学の原型ないし源流となった(240頁、傍点原文)と、「蒲団」における「醜なる心」の描破」を評価する視座の登場を指摘している。
- (26) もちろん他にもいくつかの要件を挙げることも可能だが、それについては本論中で言及することにした。

第I部

〈自己表象〉の文化史

第1章 メディアと読書慣習の変容

1.1 作品・作家情報・モデル情報の相関——明

治三〇年代——

ある文章を読んで、書き手はどんな人なのかと考えることは、現在のわれわれにもよくあることだろう。そしてまた、日本の文学の枠組みのなかでは、作品を読んでその作者について思いをめぐらし、そこからその作家の像を構成していく、という受容のありようが、ある一定の力を持って存在していることも確かだろう。

明治二九年創刊の青年向け投書雑誌『新声』には、「文壇風聞記」（三二年創設）という人気欄があった。この欄は、新声社の社主である佐藤儀助が妖堂の筆名で連載していた作家・文壇情報欄であり、その人気のさまは、「妖堂さんの風聞記、中々面白い、これを止められたら大に困る」といった投書が、数多く寄せられていることから確認できる¹⁾。

新声社には、この欄と同名の単行本が存在する（内容には異同がある）。その広告の文章を読んでもみると、この本／欄が、どのような意図のもとで読者に向けて発信されていたのかがわかる。

文学は其作物を験して、敢へて作者を知るの要なきか如しと雖も、其文を読んで其人を想ひ、其人を想うて其風采を知り、逸話を知らんとするは人の常情、此書は実に読書社会の喝望を満たさんか為めに由で

たる也

（『文壇風聞記』三版広告『新声』明33・4）

ある作品を読むとき、その作者のことを必ずしも知っている必要はないとはいえ、文章を読んで作者の人物、風采、逸話を知ろうとするのは、「人の常情」だ、と広告は訴える。そしてそのような「読書社会の喝望を満た」²⁾するとして出すのが、『文壇風聞記』であるという。つまり、この企画の狙うところは、小説なり詩なり評論なりの文章そのものを組上に載せるのではなく、その背後に潜む作者たちについての情報ばかりを集めて提示する、というところにあるようである。紹介した「文壇風聞記」についての読者の声に立ち返ってみれば、新声社のねらいは、読者の要望にかなり沿ったものであったらしい。

ではこの「文壇風聞記」が狙いを定めていたような明治三〇年代の読者たちの間には、冒頭述べたような習慣は存在していたのだろうか。彼らのなかには、作品はさておいてその作家たちに特別の興味をもっていただけもいたようである。彼らは、彼らの知る作家についての情報と作品とを、関連させて思考していたのだろうか。いたのだとすれば、それはどのようなありようでなのか、現在のわれわれが知るような「私小説」的なそれなのか、それともっと別の形でなのか。そもそも、この「文壇風聞記」のような作家情報は、いつから登場するようになっていたのか。

さらに、作品の附加的情報——以下「メタ情報」と呼ぶ——としては、この作家情報の他に作品が取材した出来事や人物についての情報も存在する。この創作の舞台裏を明かす楽屋話的情報についてはどうだったのか。

このような問いから出発する本節では、まず作家情報や文壇の消息を伝える雑誌記事などが、いつから、どのように作家を取り上げていたかを見てゆき、その後、作品内に描かれた事件や登場人物の由来を穿鑿し伝達する題材／モデル情報についてはどうであったのかを検討する。その際、人物評論に重きをおいた編集方針に特徴のある第一期³⁾の『新声』と新声社の

活動を視座とし、適宜周囲のメディアにも目を配りながら考えてゆくことにする。

1・1・1 『新声』と新声社の活動

雑誌『新声』は明治二九年七月、すでに先年秋田から上京し校正係職工として働いていた青年佐藤儀助(義亮)が、弱冠一九才で独力創刊した青年向け投書雑誌である。『新声』創刊号は、一行も広告を出さなかったにもかかわらず、その全て(八百部)を売り切るといふ好調な滑り出しを見せ、以後大きく発展し、自他ともに認める青年向けの中堅誌としての位置を確立した。その発行部数は明治三五年頃には一万部にまで達していたというから³、同時期に出ていた『文庫』『明星』などと並んで、明治三〇年代の文学青年たちの標準的な購読雑誌のひとつとなっていたと考えてよい⁴。ではその『新声』という投書メディアの特徴は、どのようなものだったのだろうか。

『新声』の編集の特徴は、たとえば次のような言葉がよく表している。「先進新進の如何を問はず、風気の革新と、趣味の涵養とに、貢献するに足る可きものを公にせんのみ」(『新声』第二編第四号臨時増刊、明32・10、100頁)。もちろん時期によって傾向の変動はあるが、おおむね佐藤儀香、金子薫園、田口掬汀らが担う「文芸振興」と、同じく佐藤儀香、高須梅溪などを中心とする「風気革新」とが『新声』の売りであったと言ってよいだろう。そしてこの傾向は雑誌『新声』のみにとどまらず、出版社としての新声社の姿勢でもあった。前者としてアカツキ叢書などの文芸書の刊行があり、後者の任を帯びた『三十棒』や正岡芸陽『新聞社の裏面』なども出版していた。本章が焦点を当てようとしているもののひとつ、作家情報の編成は、この新声社の編集姿勢と密接に関係している。この二種の編集傾向の基調理念として存在し、積極的に鼓吹されていったのが、この社の「人物主義」と

でも言っていないイデオロギーであった。新声社は「風気革新」と「趣味の涵養」を掲げ、文士の品性問題などに積極的に関わってゆきながら、それと重ねるように作家の人物評や人物像を盛んに伝えてゆく。

具体的に跡をたどろう。創刊から三号目の第一巻第三号(明29・9)に「小観」という欄ができる。これは後に佐藤儀香の名で書き継がれてゆく「文界小観」の前身であるが、いわゆる時文であり時評・作品評と共に人物評も積極的にこなしている。たとえばこの号では次のようなことが述べられる。「彼等(硯友社)は世の所謂才子連なり、其多くは金満家なり、交際家なり。(…)茲に於てか其作、陽春三月百花爛漫の趣あれども、寒風怒号の裡猛虎嘯くの概なく(…)」。もうひとつ、この第三号では「少しく思ふ所あれば、次号より従来の「けふ此ころ」を一変して、重に文壇の消息を伝ふべし」「予しめ告ぐ」と編集の改革が告げられ、これまでは社会の雑報を載せていた「けふ此ころ」欄が、文壇の消息をも伝える旨が連絡されている。実際第四号からこの欄には記者の雑感や学界の消息と共に「◎紅葉」「◎二葉亭」などの見出しのもとに文士たちの消息が紹介されてゆき、第二巻第二号からは、その名も「文壇の消息」と改められることになる。しかし、実はこのような文壇の消息を伝える作業は、すでに「小観」がその任に当たっており、たとえば第三号では江見水蔭が「俗塵を避けて、片瀬村の仙境に居を構へ」という情報などを伝えていた。つまり、「けふ此ころ」の変革は異なったジャンルを担当する欄の新規創設という訳ではなく、同じ様な情報を漏らす欄の並存という状況を作り出している。当時経営に余裕があったとはいえない『新声』にこのような無駄があったとは考えにくいため、この重複は、作家・文壇情報が読者の間で好評であったためと考えた方がよいだろう。

この状況が作り出された背後には、次のような文芸メディア界の趨勢があった。「近頃文学趣味を帯べる雑誌に、時文の一欄を見ざるはなく、新聞

にては『万朝報』の『よろづ文学』の外に、『時事』は秋野生の『文壇所見』を掲げ出し、『読売』は『時文評論』の一欄を設けて盛んに批評を試んとし、赤門の俊児某之に当らんとすと伝ふ（「けふ此ころ」『新声』第一巻第六号、明29・12）。「時文」というものの、たとえば『よろづ文学』は、文芸批評から新刊紹介、出版・読書界の動向までを含んだ守備範囲の広いものであり、文壇消息的なものもそこには含んでいた。新聞メディアだけではなく、『文芸倶楽部』の「浪花文壇の消息」「文士消息」「文壇大向」、『新小説』の「文界の片影」、『太陽』の「文界雑俎」など雑誌メディアにも、その傾向は及んでいる。

ただし趨勢の中心を担っていたのは、なんといっても青年向けの投書雑誌であった。『文芸倶楽部』にせよ『新小説』『太陽』にせよ、作家消息欄は定期的なまとまった分量のものではない。それに対し、たとえば新詩社の『明星』では、その創刊（明33・4）から文壇・作家情報を載せる欄を設けており、「◎八月の中頃に晩翠氏が一週間ほど上京してゐた。氏の新作が十月の『帝国文学』に出るげな」（『文芸雑駁』『明星』第六号、明33・9・12）というような作家・詩人の消息や逸話が、同人たちの楽屋話とともに多数掲載されている。この号の『明星』では、全誌面六八頁中の、実に一割強をしめる七頁がこの欄に割かれており、その力の入れようがうかがわれる。『文庫』も、『新声』『明星』ほどではないにせよ、「文界雑報」「三寸舌」などの欄により、文芸界の動向を伝えようとする姿勢をみせている。

そしてさらに二つほど、これと交差していたらしい動きを付け加えることができる。『新声』第二巻第二号（明30・2）の「文壇の消息」が述べるのがそれである。

◎評伝の流行 世は漸く浮華輕薄の風に倦みて、偉人を追想するの論、現れ来るや、『偉人史叢』機に投して大に流行し、毎号再版以上を重ねざるなき様なり、機運已に斯くの如くなれば、例の民友社如何でか黙

し居る可き、渡辺修二郎氏を備うて「人物評伝」を発行し、其他百頁内外の小冊子出ること頻々たり。尚ほ他に同文館よりも同種のもの出づ。

◎新小説 新作家批評家等の肖像を掲げんとす。

日清戦争後には人物評論や回想録の類が流行を見せていたことが指摘されている。樹下石上人（横山源之助）「人物評家の変遷」⁵⁵は「現代人物に対して、精細なる筆を見たのは、日清戦役後であらう、最もその前にも（…）現代人物評を遣つたが猫も杓子も初めて来たのは、日清戦役後と仕た方が穩当だらうか」とし、岡保生「解説」（『日本近代文学大系60近代文学回想集』角川書店、一九七三年二月）も、回想集、回顧録の類について「明治以降、わが近代文学の進展にともない、その隆盛期を現出したのちの時点において、はじめてこの種のこころみが、ジャーナリズムに企画されることとなった」と判断される。これを年代的にいうと、明治三〇年前後がちょうどその時期に当たっていた」としている。投書雑誌が中心となった作家像の伝達は、明治二〇年代の伝記ブームに端を発し、この時期まで引きつづく、〈人物〉への関心の増大と、深く関連していたと考えるべきだろう。たとえばこのような傾向を文芸雑誌が受けたものとして、『新著月刊』の「作家苦心談」、『文芸倶楽部』の類似の欄「名家談海」などをあげることができる。『新声』（第三巻第一号）の「小観」はこの『新著月刊』の企画が世に喜ばれていることを紹介している。

それにおとらず、短いながら後者の引用記事の述べるところも、メディア史的にみて非常に重要である。紅野謙介『書物の近代』（筑摩書房、一九九二年一〇月、142頁―）も指摘するように、この明治二九年、三〇年という時期は、文芸雑誌が写真をその誌面に取り込みはじめた時期に当たる。『文芸倶楽部』が十二編（明28・12）に「閨秀小説」特集として若松賤子、樋口一葉などの写真を載せ、『新小説』も第二年第一巻（明30・1）に「作家画伯肖像

三十三氏写真版」を載せている。「新声」もこれに素早く反応し、第二巻第三号（明30・3）では両誌に掲載された写真に対するコメントを「小観」に載せ、続く四号には、明治二八年冬に富士山越冬を試みた野中至・千代子夫妻の肖像写真を巻頭にあげている。

この『新声』の肖像写真については後にくわしく触れることとして、『新声』の人物像・人物評の分析にひとまず戻る。「文壇の消息」は、その上位欄である「花片々」という雑報欄が消滅するのに伴っていったん姿を消し、しばらくへ人物主義は鳴りをひそめるかのようにみえる。だが、第四巻第六号（明31・6）において再び「花片々」欄とともに復活し、翌月には「けふ此ころ（其一 文壇瑣聞）」として定着する。そしてさらにこの復活に加え、同十一月（第五巻第五号）には妖堂の筆名で佐藤が「文壇風聞記」を連載しはじめた。これが読者の好評を呼ぶのは冒頭で確認したとおりである。そこではたとえば、泉鏡花は夜中に飛び起きて暗中を凝視する、神社仏閣には必ず跪拝する、という情報などが提示されたりする。そしてここで注意せねばならないのは、「是を以て彼が陰鬱深刻の作に連想し来れば、大に解し得るものある也」というように、ここでは単に作家の個人的な情報を読者へ伝えるだけではなく、彼の性向とその作品とを照応させて読むような読書法まで伝達されている点である。後に詳しく分析するが、メディアによる作家像の伝達はこのような形の読書慣習を形成してゆく。

この後、『新声』の人物主義はさらにエスカレートの様相を見せ、第三編第二号（明33・2）のあたりでは、時評を担当する「文界時評」「文芸小観」、作家の消息を伝える「文壇風聞記」「甘言苦語」、さらには人物評論「文士月旦」と計五つの欄が並立し、作家像や文壇情報を強力に編成伝達する体制が取られていく。むしろこの傾向は新声社の意識的な戦略であり、第三編第二号には目次に「人物」欄という領域を設置し、同七号（明33・6）の表紙では「人物に関する評論記伝の多きは本誌の特色なり」と標榜する。

こうした傾向をもつ『新声』が、ようやく印刷物の上にその姿を現し威力を発揮しつつあった新メディアII写真の力を利用しないはずはない⁶⁰。『新声』が本格的に写真を導入したのは第四編第四号（明33・9）の臨時増刊「秋風琴」号である。巻頭に紅葉、子規、一葉の筆跡を掲げるのを始め、魯庵、鏡花、藤村、桂月、蘆花、風葉、嶺雲、大野酒竹などの肖像写真を掲載しており、平素活字の向こうについて見えない文士たちの身体がのぞき見られるようになっていく。（この増刊号は、「宗教界の文士」「少壯論客」「広津柳浪」「文壇風聞記」「文士雅号譚」など人物に関する記事が多いのも特色となっている）。

この文士の写真を挿入する企画は反響が大きく、翌月翌々月の読者通信欄にもその反応が取り上げられている⁶¹。おそらくはこの増刊号の試みの成功により、翌三四年一月号（第五編第一号）から、一条成美や平福百穂の挿絵や風景写真、絵画・彫刻の写真版などが誌面の各所を占めるようになってゆき、文士たちの肖像写真も折にふれて掲載されてゆくことになる。

その多くが巻頭近くに掲載された作家の肖像写真は、その脇に「誰々」という個人名を伴いながら、一人の人間の身体イメージを浮かび上がらせる。彼／彼女の作品とは本来なんの関係もないはずであるその身体イメージは、脇に添えられた個人名の力によって、彼／彼女の「作品」とされる文字テキストと恣意的に関連づけられる。この恣意性にメディアの操作や読者の読みの欲望が介入する。文字テキストによってなされる作家像の伝播と踵を接するように現れたこの工程が象徴するのは、ひとりの人間II作家がある作品群の「作者」として身体イメージをまといつつ特権的に関連づけられてゆくとともに、その関連づけをずらしつつけるよう促される状況の出現に他ならない。作家は、「作者」として常に作品と相互に参照しあう存在であると同時に、その対応関係に亀裂を入れる新たな情報源として、メディア上に誕生させられる。それはまた、読者の側からみれば次のようにも言えるだろう。作家情報の享受は作家を可視的なものにしたと同時に、逆に

見えない部分を作りだした。新しい情報は、さらに新たな情報への欲望をかき立て、未だ伝達されない人々や部分への注目を高めてゆくのである。

新声社の〈人物主義〉もやはりこの機構のなかにあった。そこで発信されてゆく作家の情報は、既存のテキストと相互に参照関係を結び、その対応を補強するために働く。と同時に、「売り物」として販売されるそれは、必然的に、これまでの情報とはズレを有し、齟齬をきたす新情報をもつことが期待される。このような二重の位置に作家を巻き込みながら、新声社は、『新声』だけではなく、その出版活動でも同様の戦略を用いていった。めぼしいものを列挙すれば妖堂居士『文壇風聞記』（明32）、「新声」同人編『明治文学界評論』（明34）、佐藤橘香編『文壇楽屋観』（明34）、新声社編『創作苦心談』（明34）、新声社編『現代百人豪』（明35）などが挙げられる。これらの出版物の狙うところは、冒頭紹介した『文壇風聞記』の広告がよく語っているし、次の『創作苦心談』の広告からもうかがうことができる。「当代知名の文士に就いて親しく其苦心談を聞き、以て一書を成せるもの也。苦心談あり、或は批評家に対する気焰あり、文壇に対する抱負あり、作物中の人物に関する談話は興味最も深く、作者の経歴談亦深く味ふべし」〔『創作苦心談』広告『新声』明34・1、傍点日比〕。『新声』と新声社の出版物の読者たちにとって、作品はもはやそれ単独であるものではなかった。作品は、出版物から得た情報が形成した作家のイメージとともに読まれるよう、促されていたのである。そして次にくわしく見るように、新声社は、作家情報だけでなく、作家の創作の秘密を明かす情報——「作物中の人物に関する談話」——もまた取り上げ発信していた。

1・1・2 作家情報と作品の交差

とりいそぎ作家像の伝達に関する状況を概観してきたが、その際、作家像あるいは作家情報として名指しているものの内容は特に検討することも

なく使用してきた。ここでは、どのような作家像が、どのように伝播されていったのか、を検討してゆくことにしたい。

作品の批評のためなり、その評判を語るためなり、作家をその俎上に載せるテキストは、かなり早い時期から見られるようである。比較的早い時期のまとまったものとしては、吉田香雨『当世作者評判記』（太華堂、明治二四年）などがあげられようか。ただし、ここでは山田美妙、尾崎紅葉、森鷗外などがそれぞれ章をあてて論じられていくが、その書名の通り彼らの「評判」やその文章の特色などが述べられてゆくにすぎず、ここで注目されるべき意味での作家情報を伝達する意図は感じられない。

焦点を定めねばならないのは、作家についての情報それ自体が価値を持つとみなされ、楽屋話的な情報の開示自体が記事と化するような種類のテキストである。この種の情報はそれ以前からも散発的にはあったろうが、頭著に増加しはじめ情報としてまとまった量をもつのは、前述の通り、ほぼ日清戦争後とみてよい。ここでは作家は、彼自身についての情報がそれ自体で価値を持ち、また彼の創作の秘密などが積極的に明かされるような位置に立たされている。

それでは、そのような状況下で伝達される情報の質とは、いったいかなるものであったのか。まずは次の記事から見ていこう。

◎高浜虚子が俳句に巧妙にして、造詣する所、淵深なるは世皆知らざるものなし、而して未だ氏に面晤せざるものは其の風采を想見して歳齒四十、五十の宗匠なりとなすもの多しと聞く、焉ぞ知らん、氏は漸く妙齡二十三才の若宗匠（香川怪庵『文士政客風聞録』大学館、明32、5頁）

◎渠れを目して文壇の策士なりと云ふ、是れ蓋し渠れを誤れるの見到あらざるなき乎。渠れは風丰颯爽、而して沈重温籍の風あり、人に対して敵手を買はず、絶えて気焰を吐かず、桂月曾て彼れを評して曰く、

『樗牛は文章程悪き人物に非ず』と。

〔「新声」同人編『明治文学作家評論』新声社、明34・10、167頁〕

右にみられるような作家の個人情報、そこで伝えられる記事の代表的なものである。作家の書いた作品とは直接関係のない彼の年齢や風貌、人柄などが紹介されていく。むろんその情報は既知のものであっては価値がなく、それゆえに、よく「実は、彼は……」式の裏話の文法がひとつの話型ともなる。作家の個人情報、他、転居や、旅行などの文壇消息的な情報もさかんに伝達された。また、作家たちの人柄をほめかす逸話やゴシップなども、好まれる題材であった。

○森鷗外（林太郎）少年十四才の時、すでに読売新聞の投書家たるを託されしことありと、鷗外が文の洗練巧緻なる知るべき也彼毎日鶏卵二十個を喰ひ、鉄棒一百を揮ると。（前掲『文士政客風聞録』83頁）

◎〔露伴〕明治二十二年の冬『露伴』の一篇を金港堂に売るや、原稿を金に代へしは始めての事なれば、喜び抑ふる能はず。今日を限りぞと人々の足を空なる大晦日に、友を携へて野州に遊び、更に信州に赴き、〔……〕羽あらば飛び揚がらん程の大得意となりて京に帰れば、囊中一銭をとぐめず。自ら曰く、経済の妙を得たるに感ぜりと。

（前掲『文壇風聞記』4・5頁）

失敗談や、それらしき、意外な一面、その他さまざまな作家の人柄を窺わせる逸話やゴシップが、面白おかしく、あるいは秘密めかして語られてゆく。作家や文壇の消息それ自体に価値をおくこれらの情報群は、既述のように作品とは独立した形で伝達されてゆくのだが、その一方で、これらの情報により形成された作家像が、彼の作品とある種の照応関係を形成させられていることにも、注意を向けねばならない。先にすこし触れたよう

に、たとえば泉鏡花の奇癖を紹介しながら、「是を以て彼が陰鬱深刻の作に連想し来れば、大に解し得るものある也」とコメントが付されたり、江見水蔭を評して「吾人渠の小説を見るに失恋のもの多くして、円満なる恋を描きしもの無し、これ恐らくは渠自らその境に在るに因りて涌起せし思想に非ざるなき乎」（前掲『明治文学作家評論』210頁）としていたりする。

このような思考は、おそらく次のような認識にその祖型を求められよう。「今の作家往々評家の人身攻撃に渉るを咎む、吾人敢へて甚しく之を否とする者にあらず、蓋し作物は作家の影なり、作家大なれば、従て大に、作家濁れば亦従て濁る。作について望まんとせば、必ずや批判を作家の身に及ぼさざる可からず」（『小観』『新声』第二巻第二号、明30・2）。「作物は作家の影なり」という箇所からもわかるように、作家の性向・人柄が彼の作品に反映する、という発想が認められる。

『新声』などが積極的に行った作家像の伝達は、この種の発想に訴えることによつて読者を獲得していったと考えるべきだろう。そして「大」「濁る」といった漠然とした感想から、作家の生活や人物像に密着した、より具体的かつリアルタイムな情報にもとづく想像へと、読者たちを導いていったと考えられる。鏡花の奇癖と作品とを結びつけるような読書は、ここにおいて可能となる。

念のため確認しておけば、この種の読書は、作品と作家との交差ということでは想起されることの多い、「私小説」的な読書ではない。ここで言うのは、あくまで作家の人柄や生活態度などが作品に現れる（そして作品から読みとれる）というレベルの交差である。「私小説」的な読書が可能になるためには、作品中に作者その人が登場するタイプの小説が生まれていることが要件となる。そしてその種の作品は、この時代、皆無に近い。

このような作品と作家情報との交差が生ずることによつて、文士の品格問題が喧しく論議される状況が生まれてくる。明治三三年後半から三四年

にかけて、文芸と道徳の関係を論じようとする試みが相呼応して現れているが^⑩、この問題系のうちのひとつの主要な課題が、作品と作家との関係をめぐるものであった。たとえばそのうち無署名「作者と作物」(注10参照)は、作家の素行と作品の価値が別であることを認めつつも、「その詩に於て、高潔を説き、人道を論じ乍ら、実際その作者は、これと反対の性行を有して居る云ふことを知つた場合には、果してよく不快の観念を生ぜしめずして、止むことが出来るであらうか」と言う。記者はこの問題を一種の感情論として提出しているが、重要なのは傍点部である。すなわち、読者が作者の「性行」を知りうると仮定して議論がなされている点であり、その作家についての情報と作品の内容とが、切り離しえないものとして考えられている点である。

〈文壇照魔鏡事件〉(明治三四年)を〈事件〉として成り立たせたのは、実はこのような読書のあり方である。「強姦」「銃殺」「喰逃」「剽窃」、ありとあらゆる罪悪を列挙し、与謝野鉄幹の「背徳醜行」を暴く『文壇照魔鏡』は、そこに訴えた。「詩人を評価品臨するの標準は、単に其作物のみに依るべきもので、其性行動作の如きは論ずるの限りでないとは、多くの評家の一致するところであるが、予輩は性行動作を度外視して、単に其作品のみで詩人の価値を定むる事の類(類)の危険なるものである事を断言する」(第二詩人と品性)同頁16頁、原文は全文傍点)。歌人としての声望はいまだ高かった与謝野鉄幹に対する誹謗が、あれほどまでに——〈文壇照魔鏡事件〉後、『明星』の発行部数は激減する——効果を持ちえたのは、このような作家情報と作品との関連づけを、読者たちが広く共有し得たことを示している。

また作品と作家像との関連づけに關して言えば、三〇年代の半ばに注目を集めた「有主張小説」^⑪と呼ばれたりもする、一群の小説の問題を付け加えることもできるだろう。明治三五年前後から「或主義を以て描かれたる作物が、少数ながらも文壇に呈せらるゝに到」るようになったと考えられ

ており、菊池幽芳「己が罪」、中村春雨「無花果」などが「信仰の目を以て社会を描きたる」とされ、小栗風葉「梢の花」が「現時の想界の逆流する本能主義の思想を捉えたるもの」と捉えられていた^⑫。問題は、このような小説においては、「此篇『梢の花』の主人公波稜造と云ふのが、即ち作者の反影である」(「新刊短評」『新声』第七編第二号、明35・3)というように、作者のもつとされる理想が、その小説において主張されている、と見なされることである。このような認識からはたとえば次のような、極端とも思える見解も生まれてくる。「純客観の描写を以て立つ者と雖も全然自己の影を脱し得ることは出来ぬ者であるから、如何に社会を直写した者としても、其奥には必ず作者の理想の影が仄めいて居る可き筈だ」(黒眼「文壇の戯画」『新声』第八編第四号、明35・10)。このような形での作品と作家像との交差関係もあつたことは、無視することができないだろう。

1・1・3 題材／モデル情報と作品の交差

作品のメタ情報のもう一つの形である、題材／モデル情報に目を転じよう。前掲の新声社刊『創作苦心談』の広告は、その中で「作物中の人物に關する談話は興味最も深く」と、作品中の登場人物に關する種明かしを指して、最も興味深いものと訴えていた。これはのちの言い方でいえば、モデル明かしということになる。作品と作家情報とが関連づけられていることは確認できた。では作品と、その材料となつた事件・人物についての情報とは、どのように結びつけられていたのだろうか。

この問題を考えるときにまず検討せねばならないのが、雑誌『新著月刊』がその明治三〇年四月の創刊と同時に掲載した企画「作家苦心談」である。これは『新声』がリアルタイムに伝え、先行の論者も認めるように、非常に人気を呼んだ企画であつた。『文芸倶楽部』の「名家談海」という欄や『創作苦心談』(新声社、明34・7)は、実はこれをまねたものである^⑬。『新著月

刊」創刊号で取り上げられたのは広津柳浪で、内容は自作の題材を明かすものであった。彼は、「今戸心中」「河内屋」「信濃屋」の「由来」となった「材料の出所」を次々と明かし、自らの作品に向けられた模倣の疑惑⁵⁵に反駁してゆく。一方、『新著月刊』側の意図は、欄の冒頭で記者後藤宙外が述べるように、作家の「刻苦経営」を紹介し「世の軽薄なる読者、評者に三省を望」むこと、作家の創作の方法を紹介し「他日明治文学史を編まんとするもの、参考」とすること、「美学の制作論を研究」する人間への参考とすること、の三点であった。

だがしかし、この企画が喜ばれたのは、おそらくはこの両者の意図とは少々離れたレベルでのことだった。活字の向こうに隠されていた作家の創造の秘密を覗きこむ悦び、自らも作家を志す青年読者たちの技術習得のためのまなざし。宙外の真摯な言葉が語ることとは裏腹に、当時〈模倣疑惑〉渦中の人物であった柳浪にその談話を求めるという事自体にも、すぐれてジャーナリスティックな戦略がほの見える。柳浪の意図とは関係なく、メディアに載ったとたん、その題材／モデルの情報自体がゴシップ的な価値を持ってゆく。たとえばこの情報は、後に『新声』の「文壇風聞記」により次のように引き継がれる。

柳浪の作中の人物、多くはモデルあり。往年評壇を動かしたる『今戸心中』の材悉く拠る所ありしは人の知る所なるが、『紫披布』又然り、調布村^{マツ}に、貌艶にして、あばずれ女あり、所謂可憐の少年銀ちゃんあり、其他の人物、大抵實際なりといふ。(『新声』第四編第六号、明33 10)

モデルをめぐるこのようなメディアの文法は、柳浪に限って用いられたわけではない。「子」(花袋)令閨と共に此に住んで、琴瑟好和、春風部屋に満、令閨とは太田玉若子の妹、容貌醜ならずと雖、亦可憐の人、或人戯れて曰く、是宛然花袋小説中の題材に非ずや」(『文壇風聞記』『新声』第二編第

三号、明32 9)、あるいは「春陽堂頼りに小説の意匠に凝る(…)而して画中の少女は実は三崎座の花形愛子なりと云ふ、『檜舞台』の口絵中の自転車を後にせしハイカラは、○○○○(前田曙山)の写真、驚く可き也」(同欄、第六編第四号、明34 10)。挿絵についても同様の文法が働いているところは興味深い。

作品の題材となった人物・事件に興味を抱くということは、特にこの時期に新しいことではない。新聞の三面記事のつづき物は、その種の興味に訴えることにより読者を獲得してきたのだし、小説についても、逍遙『当世書生氣質』が発表当時から、誰が誰、という噂に取りまかれていたことは知られている。ただし、注意されねばならないのは、つづき物はさておき、『当世書生氣質』の時代には、「書生の多くはモデルがあつたので、一層内部の喝采の声を高うした」(『田山花袋』「明治名作解題」『文章世界』第二巻第四号、明40 4、傍点日比)という点である。つまり、このとき題材／モデルの情報は、限られた人々の間でしか広がることなく、だれもが参照できる形に開かれてはいなかった。三〇年代に入ってから徐々に変化しだすのは、この点である。題材／モデルについての情報が、作家の周囲にない一般の文学趣味を持った読者たちにまで、入手可能なものになったのである。これはおそらく作家情報の増大と無関係ではない。作家情報に価値が見いだされるという状況は、文学関係のメディア空間において、作品だけではなく、それに附随する情報にまで伝達価値が見いだされてきたことを意味している。題材やモデルの情報は、この需要によく応えたはずである。また、作家はどのような物に、いかにして目を向けるのか、という専門化した興味からもまなざしが向けられただろう。

もうひとつ、この題材／モデルを取りあげる言説の登場は、写実意識の高まりと密接な関わりを持っていたことも指摘しておこう。このことは、先の柳浪の弁明のなかに明確にうかがえる。「自分の考では、作家の影がいつ

れの作にも付いて廻はるやうでは、種々雑多の人物を活現する事は到底出来まいか、とおもつたのです。「……」其所で、人物と言語と挙動のみをかく主義を取りました。柳浪が主張するのは「我を脱して、人物を種々に描くこと」である。柳浪が並べ上げる「材料の出所」は、このような「我を脱して」いることの根拠として提出されていた。そもそも文芸用語としての「モデル」という語の出自自体、写実とは切っても切れない関係にあった。たとえば、おそらく日本で初めて書かれたモデル論である田口掬汀「もてる養成論」（『新声』第八卷第三号、明35・9）は、描写論の文脈で書かれている。注目に値するのは、この掬汀論にヒントを与えたのが、日本画の写実革新運動の担い手、无声会の活動だということである。〈自然主義〉を綱領として掲げ、円山四条派の写実の流れを近代化（＝西欧化）しようとした无声会の主要メンバーであった平福百穂（新声社社友で掬汀の親友）が、その知識をもたらしたと推定される。文芸用語としての「モデル」は、写実の意識を媒介として、絵画ジャンルから文学ジャンルへと移植されたのである（この点に関しては本論文所収の「補論」を参照）。

このように、作品に描かれた事件や登場人物などの取材源（つまり題材／モデル）を穿鑿するような言説は、作家情報と比べれば量的に劣るものの、三〇年代のメディアが開発していたものであった。モデルへの注目と言えば、明治四〇年の「モデル問題」が想起され易いが、「モデル問題」には、確認してきたような三〇年代の状況があつてはじめて成り立ったという面もある。問題はそれほど単純ではない。

1・1・4 作家情報と題材／モデル情報

作品と作家情報の間の交渉はすでに検討した。作品とそのモデル情報についても、いま見たとおりである。では作家情報とモデル情報との関係は、三〇年代のメディアにどのように扱われていたのだろうか。

作家情報とモデル情報が交差する地点というのは、すなわち、作家自身がモデルの問題に関わってゆく地点を指している。つまり、モデルをめぐるスキャンダルに作家が巻き込まれるということである。そこには二つの場合が考えられるだろう。モデルが作家自身である場合と、そうでない場合である。

前者においては、作家はそのテクストのモデルとして扱われ、直接的にそこに巻き込まれる。そこにおいて作家と作品とは、登場人物という項を介して、相互にそのイメージを貸与・参照しあうようになる。後者においては、作家が描いた作品が、何らかのモデル争議を巻き起こし、そこでその争議に対する作家の関与の仕方が問われることになる。ここでは作家は、その作品と内容のレベルで交渉することはなく、その「作者」として、責任や道義性が問われてゆくことになる。どちらの場合もともに作家像とモデル情報の交渉であつても、その関わり方はかなり異なる。

結論的に言えば、明治三〇年代半ばを越えて、さらにその後を見渡してゆこうとするとき、どうやらこの作家情報とモデル情報の間の変動こそが、真に注目されるべき変化であるようだ。というのも、三〇年代の半ばまでには、この問題系に関わってくるような記事・事件は非常に少ない。作家情報がある程度の規模で伝達され、題材／モデルも問題となつてきている時期においては、容易にその交渉が想像されてしかるべき近き位置しているように見えるのだが、実際はそうではないようである。この組の後者、つまりモデル問題に間接的に作家が関与する場合に言えれば、たとえば「文士の徳義」（『日本』明32・6・6）が、内田魯庵（不知庵）の「人物材料」の扱い方の道義性について問題提起をしている例——「不知庵の落紅なる一小説は作家知己の人物を其まゝに取りつゝ、而も其人物に侮辱を加ふべき事件を付着せりとの評あり」——などが挙げられる。しかし、これも三〇年代を通じての件数は多くない。

そして前者、つまり作家自身がモデルとなる場合に関しては、東海散士「佳人乃奇遇」（明18・30）や尾崎紅葉「青葡萄」（明28）の例が思い当たる程度で、ほとんど見あたらない¹⁰。明治四〇年前後には、作家が彼自身なり周囲の作家たちなりをモデルとして、作品の登場人物を造形するような状況が顕著になることを考えれば、そこになにかが起ったとせねばならない。明治三〇年代後半から四〇年代にかけての、作品の創作―受容関係の大きな屈曲点は、どうやらこの問題系の変移に存しているようである。

注

- (1) 引用は「落葉籠」（『新声』明32・6）の〈杉の村〉の投書。同様のものに、同二月の、〈湖州〉〈吉田生〉の投書、「記者と読者」（『新声』明33・9）などがある。
- (2) 明治一九年七月から明治三十六年八月まで。区分は岡野他家夫「雑誌『新声』」（復刻版『新声』ゆまに書房、一九八三年、解説）に従った。
- (3) 佐藤義亮、『新声』についてのデータは以下のものを参照した。前掲、岡野他家夫「雑誌『新声』」。佐藤義亮「出版おもひ出話」（新潮社出版部編『新潮社四十年』新潮社、一九三六年一月、所収）。天野雅司編『佐藤義亮伝』（新潮社、一九四三年八月）。「一万部」の言及は佐藤義亮「出版おもひ出話」（52頁）による。
- (4) 永嶺重敏「雑誌と読者の近代」（日本エディタースクール出版部、一九九七年七月）。特に第三章の『太陽』の読者層の分析が、『新声』『文庫』などの読者層も明らかにしている。
- (5) 『文章世界』第二卷第十三号（明40・11）。木村毅「解題」『明治文学全集』35 明治人物論集』（筑摩書房、一九六〇年五月）も同様の指摘をしている。
- (6) 日本における写真版印刷は、小川一真が明治二三年に実用化する。この技術革新が『日清戦争実記』などの写真雑誌に大成功をもたらしたことはよく知られている。川田久長『活版印刷史』（印刷学会出版部、一九八一年一月）などを参照。
- (7) 第四編第六号、七号の「記者と読者」欄参照。たとえば、「秋風琴非常に面白し。乞ふ記者閣下の肖像其他文士各位のも搭載有之ては如何。余程売口よきかと思ふ」（無名子、第六号）。
- (8) 『新声』が第六編に入ってから頻出する、一橋斎という筆名の寄稿者の名前を明かせという要望もこのような意味で興味深い。〈作者探し〉については、紅野謙介「戦争報道と〈作者探し〉の物語——『大阪朝日新聞』懸賞小説をめぐって——」（岩波『季刊文学』一九九四年夏）の論考がある。
- (9) たとえば①赤門出身の文士は、年毎に減してゆくやうだ。蝶二や、是囚や、これ等がまつ近頃新たに出た人の中で錚々たるものかと思へば情けなくなる。②「壺中放語」『新声』第四編第五卷、明33・10、あるいは③青柳有美「昨年の夏より暮秋迄秋田に遊び、『魁新報』の編輯を助く、傍ら例の芸者研究をなして、盛に之を発表す。同新聞為めに一時恋愛新聞と称せられき」（『文壇風聞記』『新声』第五編第一卷、明34・1）。
- (10) 後藤宙外「詩人を評価するの標準」（『新声』第四編第四号、明33・9、臨時増刊「秋風琴」号、後藤には同名の論文が同月の『新小説』にある）、高山樗牛「文明批評家としての文学者」（『太陽』明34・1、無署名「作者と作物」（『新声』第五編第五号、明34・5）、島村抱月「文芸と道徳」（『新声』第五編第六号、明34・6）など。
- (11) 小島吉雄「文壇照魔鏡」秘聞」（『山房雜記』桜楓社、一九七七年四月、192・199頁）は、『文壇照魔鏡』が実は一条成美の材料提供により、佐藤橋香と山口掬汀が書いたものであることを明かしている。谷沢永一「探照燈55照魔鏡前後余波」（『解釈と鑑賞』一九九一年一月）の示唆による。『文壇照魔鏡』の引用は、湖北社一九九〇年一月発行の復刻版によった。
- (12) 登坂北嶺「愛！ 恋！ 情！」を讀む」（『新声』第九編第五卷、明36・5）。文字どおり何かの主張のもとで書かれた小説、ほどの意味。
- (13) 「覚醒の機来たらんか」（『新声』第七編第二号、明35・2）。これらのテクストのいくつかは、現在では「家庭小説」と分類されることが多いが、当時にはこのような視点も存在していたことを指摘しておきたい。
- (14) 『新著月刊』にして、同誌の社会に飲ばるゝ所は、おもに『作家苦心談』に在りと云へば、吾人安んぞ嘆せざるを得んや」（『小観』『新声』第三卷第一号）。あるいは『新著月刊』の作家苦心談に対して、『文芸倶楽部』に作家気焔録とでも云ふべきも出でなんなどと噂ありしが、そは此名家談海のことや」（『小観』同誌第三卷第二号）。また、不二出版発行（一九八九年四月）の『新著月刊』復刻版所収の山本昌一氏の解説も参照。「作家苦心談」は、明治三十九年九月に春陽堂から『唾玉集』として再編・刊行されている。

(15) この柳浪の談話には、彼が当時巻き込まれていた〈模倣疑惑〉に反駁するという意図があった。岩波文庫『河内屋・黒蜥蜴他一篇』の本間久雄解説が要を得ている。

(16) 登場人物の職業が、小説家として設定されているという意味ではない。独歩や風葉のある種の作品が、彼ら自身を登場人物としていることは知られている。しかし、それらの作品も、発表当時にモデル情報という形で読者に知らされたわけではない。

1・2 「モデル問題」とメディア空間の変動—— 明治四〇年代——

1・2・1 はじめに

先節で確認してきたように、明治三〇年代を通じて、作品だけではなくその作者自身についての情報が、メディア上で伝達価値を持つという情勢が形成されてきた。また一方、『新著月刊』の企画「作家苦心談」に代表されるような、作品とその題材／モデルとを相互に参照する認知形式が存在し、主に文芸・投書雑誌を媒体として伝播されていたことも述べたとおりである。

注目した三項——作品・作家情報・題材／モデル情報——は、それぞれの言説を相互に関連づけが形成されていたが、ただ一つ作家情報と題材／モデル情報とを結びつける形式のものだけは、ほとんど現れてはいなかった。いわゆる「私小説」というテキストの認知形式を知っている今日の私たちに、なじみ深いとすら言ってもよい、作家とモデルというこの両者は、いまだその影を重なり合わせてはいなかったのである。

以下本節では、明治四〇年に起こった「モデル問題」という論議に注目し、この論議の全貌とそのままらしたものを分析する。作家とモデルとの関連づけの変容は、この作業の過程で明らかになるだろう。

1・2・2 「モデル問題」の射程

「モデル問題」は、通常、明治四〇年後半期に島崎藤村の短篇「並木」「水彩画家」をめぐって起こった、モデルの描き方・扱い方についての道義的な論議のことを指す¹⁹。この意味での「モデル問題」は、常に「藤村の」という限定をつけて論じられることが多く、その意味で、狭義の「モデル問題」といってよい。この系列の評価においては、「モデル問題が問題化した

ことは、一般には自然主義文学の進展と内的連関をもっているが、藤村のモデル問題は藤村の文学の独自の性格に伴う必然的事件であった」とする白井論文の下した評価から大きく出ることはない²⁰。

一方、序章で触れた小笠原克「私小説の成立と変遷——注釈的覚え書——」（『解釈と鑑賞』一九六二年二月）のように、この問題を読書慣習の変化と結びつけて考える論も存在する。最近の研究でも、藤村の「春」論の文脈から触れた高橋昌子「『春』論Ⅱ——読者による作品への介入——」や、明治四〇年前後における新聞メディアの短信欄の役割からこの問題に触れた中山昭彦「作家の肖像の再編成——『読売新聞』を中心とする文芸ゴシップ欄、消息欄の役割——」などがこれに当たる²¹。「そしてこのモデル問題は、作品を事実（モデル）との関係に於て読む、という受容態度を流布させた。（『』）文学は空想的読み物としてではなく、作品と事実の浸透具合を軸に読まれる、というこれ以後の文壇を支配する日本の読書がここに確立したといえよう。そのひとつの契機となったのは藤村が孤蝶秋骨に仕掛けたモデル論議だったのである」（高橋論文）。「そこで信じられているのは、作品の背後にはモデルⅡ人がいるという確信であって、それは先に紹介したような短信欄のモデル暴露が、その成立に深く関与している読書に他ならない。その上こうした読書のコードは、『春』に先立つ『蒲団』や『並木』などのモデル問題において、やはり短信欄のモデル暴露が大きく貢献して形成Ⅱ強化されたものだともいえるだろう」（中山論文）。高橋論文がその成立の要因として「モデル問題」を直接的に想定しているのに対して、中山論文はそのようには考えていない——「短信欄のモデル暴露」がその要因としてまずあり、「モデル問題」はそれを「形成Ⅱ強化」したとする——という違いはあるにせよ、小笠原論も含め、どの論も作品の背後に事実を読み込むような読書慣習の成立に、「モデル問題」がかかわったことを指摘している点において等しい。

「モデル問題」と読書慣習という一見妥当に見えるこの関連づけは、しかしながら実際には実状に即していないようだ。「モデル問題」は、先行諸論のいう意味での読書慣習の成立にはおそらくほとんど関与していない。

まず前節で確認したように、作品と「事実」とを交差させて読むという形の読書は、「モデル問題」の勃発以前に、すでに一定の規模で行われていたという事実がある。ある作品の由来となった事件・人物についての情報を、記事として掲載し伝えてゆく形式は、明治三〇年四月の創刊と同時に『新著月刊』が行った企画「作家苦心談」にまとまった形として見える。以後、三〇年代の半ば過ぎまで少しずつではあるが記事として現れており、三五年には田口掬汀が、作品を創る際にモデルを用いることの重要性を強調する「もてる養成論」（『新声』明35・9）を書いていたりもする。

日露戦後の三九年あたりになると、この種の記事は増えはじめる。任意に挙げれば、雑誌『新潮』が第五巻第四号（明39・10）の「諸家創作談」という特集で小栗風葉・田山花袋・田口掬汀などにモデル明かしをさせているし、『文章世界』も「当世書生氣質」のモデルに言及する他²⁰、漱石の「坊つちゃん」についてもその舞台とモデルの穿鑿を行っている（「時評」『文章世界』明39・4）。他にも『国民新聞』が登張竹風「島の聖」の題材の情報を流していたり²¹、先に触れた『新著月刊』の企画「作家苦心談」が、『唾玉集』として、三九年九月に春陽堂から再編・刊行されているということも注目される。

「モデル問題」が喧しく議論される前から、このようなモデル情報は、一定の伝達価値を付与され、享受されていた。そしてこのような情報をもとに、作品と「事実」とを交差させて読む読書慣習もできあがってきていた。ここでは、これをより具体的に確認しておくために、『文章世界』が三九年五月から四〇年一月にかけて行っていた一連の〈物語〉²²の試みを検討しよう²²。

このシリーズの最初を飾ったのが、『文章世界』第一巻第二号（明39・5）の「不如帰」物語である。記事の書き手は、「不如帰」の広範な普及度と影響力とを確認しつつ、「此書の原作其物に対する芸術的批評は既に世に尽くされて居るから、却て現実的影響を調べるのも興味が有らう」とその意図するところを述べる。以下記事は「不如帰の由来と蘆花氏」「不如帰と其出版方面の概況」「逗子の不動堂と伊香保温泉」などの小見出しのもとに、作品とその周辺のさまざまな逸話を紹介してゆく形をとる。

とりわけ、本節の文脈で注目されるのが、「不如帰の由来と蘆花氏」の章中で提示される作品のモデルの情報である。書き手はモデルにされた人物たちの周囲を紹介し、「多少大将の家庭を知つて居る者」からの情報として、年に二、三度大山大将が青山の墓地に墓参りに行っていること、大山邸には出入禁止とされる浪子に当たる令嬢の臨終の部屋があることなどを紹介する。その他、作中の医師や主人公武男ほかの「模範」^{モデル}の紹介、あるいは「浪子の粉本は作者の今は世に無い恋人だ」という異説など、巧妙に現実の固有な名を織り込みつつ、まことしやかに裏話を披瀝する。

「不如帰」を「芸術的批評」ではなく、その「現実的影響」の面から語ってみようというこの試みは、作品を単独で鑑賞するのではなく、作品をそれが拠つてた「事実」へと開く、あるいはその「事実」で作品を裏づけしつつ読もうとする読書形態を読者に提示する企画に他ならない。これらの言辭をどの程度信じるかで程度の違いは生まれようが、そこにおいてヒロイン浪子は、もはや単なる架空の悲劇の女ではなく、「大山大将」「ケール」「渋沢男爵」などの、当時濃密なりアリティを有したはずの固有名に取囲まれ、俄然その奥行きを増していっただろう。

この意味でさらに興味深いのが、「逗子の不動堂と伊香保温泉」の章である。書き手は作中の場面を喚起しつつ、その場面の舞台である逗子の不動堂が「実際にあり、伊香保温泉の宿も「真実にある」と紹介しながら、そ

これらの場所で見られる、奇妙な物語と現実との混淆の様子を語る。浪切不動では「避暑などに行つた男女学生、細君、紳士は必ず此処を訪れて、悲しき物語の面影を偲ぶ。中には悪戯者があつて、不動堂へ落書きをする」²³。伊香保温泉の旅館千明でも「これが二人の居た部屋ですなど、案内して居る」という。書き手はこれらの土地々々で繰り広げられる狂騒曲に対して「空想と実際とを混雑にする例を目前に見て、可笑しく思はれる」と一歩下がったコメントを付すのだが、もちろんこの狂騒曲は、彼自身が他ならぬその記事で演奏に加担しているものであることはいままでもない。

メタ物語二つめは『文章世界』第一巻第十号(明39.12)掲載の『坊ツちやん』物語である。『不如帰』物語での、作品を「事実」と相互参照させてゆこうとする姿勢は、ここではさらにラディカルなものとなっているようだ。

舞台となっている四国の中学校が、「愛媛県立松山中学校」であり当時は「愛媛県尋常中学校」であつたことにはじまり、「本文中の港屋といふ回漕店は無い」、「まさか「五分許り」で松山へは行けない」、「山城屋ではなくて城戸屋だらう」などと土地勘をのぞかせつつ、書き手は物語世界とそれに対応する事実とを逐一対照させていこうと試みる。さらにこの作業はモデルの穿鑿にまで及び、作者漱石が「当時松山中学唯一の文学士」で「囑託教師といつて別看板の一枚目」であつたことを紹介しながら、「古賀(うらなり)」が「西川といふ教師」、「堀田(山嵐)」は「渡辺」などと実在の人物と対応させ、それぞれ、後に北国の中学へ行って死んだとか、実は「野太鼓の真実の渾名(坊つちやん)」が主人公の坊つちやんの名になつてゐるのだとか、細部を織り混せて補強する。

こうして書き手は、「坊つちやん」の書かれた世界と、その背後(にあると想定された)世界とを対応させてその「虚構」と「事実」との境を画定していく。むろんこの作業は、そもそも必ずしも参照される必要のない「事実」

をことさらに取り込もうとする作業に他ならず、それゆえ境を画定する作業は、逆説的にその境を挟む二つの世界を向いあわすような読書行為を、読者に強いるものとなるだろう。このような「事実」参照的な読書行為への誘いは、「本舞台の松山では何しろ大した評判で、中学校では誰は某だ、いや某だといふ評判が盛んだつた。山嵐を以て擬せられる数学教師の変物渡辺は、「坊つちやん」を一読して、人に向ひ、「君これは大分事実に反してゐるな」と言つたとか」という、これらの読書慣習を實踐する人々のようすを付け加えることにより、より強力なお墨付きが与えられることになる。ここまで確認してきたように、このほぼ半年後に持ち上がる「モデル問題」を経る以前から、すでに作品とモデルとを密接に重ね合わせて享受する読書の慣習は、かなりの程度形成されていたと見てよいだろう。本節で検討したのは主に雑誌メディアだが、新聞紙上においても、同様の事態が進行していたことは、前掲の中山論文がすでに詳細に論じているとおりである。

1・2・3 「モデル問題」の顛末

「モデル問題」の経緯の詳細を紹介した論はないため、まず整理もかねて、この事件を継起順に、なるたけ幅広く目を配りながら追っておくことにする。

事のそもそのきっかけは、博文館が創業二〇周年を記念して明治四〇年六月発売した『文芸倶楽部』臨時増刊号「ふた昔」に、島崎藤村の短篇「並木」が掲載されたことにある。この小説は、壮年の二人の(元)文学界

係者が感じた、若い世代との間のギャップと時の流れの速さなどを描いたものだが、その登場人物たちにそれぞれモデルがいるとされたのである。

最も早い情報は、『趣味』六月号の「文芸界消息」に載った「△今度藤村氏が文壇知名の文士を主人公として小説を書いたので二文士はそれに就いて大に自分の意見を書くさうだ一寸東西に例のない珍話である」という記事であろう。この時点では詳細は不明となっているが、翌七月の三日、『読売新聞』「文芸風の便」がこう報告する。「△『ふた昔』所載の藤村氏の『並木』の主人公相川は馬場孤蝶氏を、副主人公の原は戸川秋骨氏を青木某は生田長江氏を高瀬は藤村氏自身を最も露骨に描写したものださうな。二日後、『国民新聞』の「文芸界消息」も同調し、馬場孤蝶が反論を書いていることを紹介する。

一方雑誌では、『帝国文学』七月号「新刊」が「此作中の人物にモデルがあるとか無いとかいふ穿鑿を措くとしても」と留保の姿勢を見せながらも、「社会の爲めに枝葉を切られて「並木」になつて仕舞うのではあるまいか、かういふ感を抱く者は相川一人ではあるまい」と、好意的な評を寄せている。天野逸人「六月の雑誌小説」(『明星』明40・7)もほぼ同様で、『文章世界』『新声』の二誌は、モデルについての言及をこの時点ではしていない。この発表翌月の七月の段階では、これらの情報や評言は基本的にはほぼこれまでのモデル情報や文芸時評のモードと変わりがない。作中の登場人物を実際の人物と対照し、モデルとして認定・伝達する。また、作品の内容に触れつつ、その描写巧拙や評価、影響力などを述べる。

八月に入り、いったん「並木」についての評言は鎮静化する。そのようなか中、『新声』八月号の「緩調急調」欄に次のような情報が掲載される。

×藤村氏の「春」は故人透谷氏を中心にして文学界の同人諸氏をかくのだ相だ、並木は云はゞ其一説とも見るべきものだ。／×藤村氏の従来の作物は殆んど事実を骨子にしたものだ、或人は、この故に、藤村

は空想が乏しい、作家としての技倆は疑はざるを得ないと云つてゐる相だ。／×花袋氏の『八年前』中の竹井と云ふ男は花袋氏の友人の事を書いたのださうだ。一部の人士間には、かう友人の事を書くのはいゝ事だらうかどうかと云ふ事が問題に成つて居る、但しこの問題の意味が、文芸上の事か道徳上の事かは聞きもらした。

『新声』の「緩調急調」欄は、文学関係をはじめ、美術や演劇などのゴシップや噂話を中心に掲載する雑報欄である。この引用のなかには、さまざまな指標が埋め込まれている。まず、孤蝶の発言が仄めかされていること、当時藤村が執筆中と噂される「春」と、「並木」がリンクされていること、藤村の「事実を骨子に」するという小説作法が紹介されていること、そして花袋の例も紹介しながら、モデルを知人に取るということが問題になりつつあり、それが「文芸上」「道徳上」それぞれのことと分けて考えられることが示されていることである。また引用はしなかったが、馬場孤蝶の発言が仄めかされていること。この欄に掲載された単独の情報がこの時期の文学空間に及ぼした影響は、さほど大きなものであるとは考えにくい。このような情報を生産させた趨勢というのは考えざるをえない。ここに掲載されたそれぞれの断片は、この後すぐ、ことごとく論議の的となるのである。

九月に入ると、すでに噂のあった孤蝶の「並木」についての反応が、「島崎氏の『並木』として『趣味』に掲載され、さらに戸川秋骨が『並木』の副主人公・原某の名で『並木』の続編とでもいう内容を持つ小説『金魚』を『中央公論』に発表する。両誌ともに九月一日発行である。内容については次小節で触れることにしたいが、かなり皮肉な筆致が交じっており、それが耳目をあつめる結果を呼んだようだ。

ここまで通常のモデル情報や文芸時評の枠を越えていなかった「並木」についての論評は、この九月に一気にその様相を変える。これまでモデル情

報とは、作品の登場人物の出身・由来を明らかにする形のものであったのだが、ここにおいて、そのモデルとなった人物に対して、文学関係のメディア上で発言する権利が付与されたのである。「モデル問題」のもたらしたメディア空間の変動の特徴の一つは、正にこの点にある。これについても次の小節で詳述することとして、とりあえず先を急ぐことにする。

さて、この「並木」の論議が巻き起こりはじめたまさにその時、さらにもう一つ騒動の種が現れる。「▲」新小説」の田山花袋の「蒲団」は自分の家庭にあつた事実を主人公として作つた物である」（『文芸界消息』『国民新聞』明40・9・8）。周知の通り「蒲団」（『新小説』明40・9）は、作者の花袋自身とその周囲の人物がモデルになつているとされる。「蒲団」が話題作となつた背景には、「自然主義派の代表的作物とも見るべきもの」²⁸という認識が働いたこともむろんあろうが、このモデル論議の渦中にそれが現れたという点も軽視されるべきではないだろう。

この九月という月は、「モデル問題」の議論の材料となるテキストがほぼ出そろふ月とみてよい。孤蝶・秋骨の批判的評論・小説、そして花袋の「蒲団」。また一五日に発行された『文章世界』が、諸家のモデル明かしの談話を集め、巻き起こりつつあるモデル争議に当て込んだ特集「事実と作品」を組んでいる。さらにこの情勢に便乗しようとするメディアの利害興味が露骨に現れた別の企画も、この月予告されている。「今度は更に鳥崎氏と丸山晚霞氏との間に面白くない現象が起つて来た」と云ふ、原因は藤村氏の『水彩画家』²⁹で、而も矢張り実際と作物の上との相違や矛盾を摘発して世上に訴ふべしと丸山氏が息まいて居る（『文芸風の便』『読売新聞』明40・9・15）。さらにもう一つ。「▲田山花袋氏の新作「蒲団」は事実談と云ふので八釜しくなつたが」³⁰一〇月の「新声」では当局の男女両人の書いた小説に其の眞事実を食つ付けた記事を掲げる相だ」（『文芸界消息』『国民新聞』明40・9・20）。前者は「並木」の事件ですでに「思ふに馬場君の皮肉なる文章は、人をし

て悶死せしむる底のものに候」³¹と嘆いた藤村を、さらに悩ませたであろう事件を告げるものだが、藤村の心持はともかくも、メディアがターゲットに定める読者たちにとっては、全く興味津々と成りゆきを見守らせる類のものであつたろう。後者には同類の報が『読売新聞』³²にある。これもまたモデルにされた人間の発言であり、さらにこの件には作者である花袋自身の私生活も関係していることが予想されるため、よりいっそうの読者の興味を駆り立てたはずである。

一〇月になると、論議は沸騰する。孤蝶・秋骨の書いたテキストに対する批評、短評が諸誌（紙）に一斉に掲載され³³、予告された「水彩画家」と「蒲団」のモデルやその関係者のコメントが、それぞれ『中央公論』³⁴と「新潮」『新声』³⁵に発表される。またここへ来て、この一連のモデル争議を正面から論じようとする評論が各誌に掲載されはじめ、それは新聞メディアにまでひろがりを見せる。一々挙げるのは煩瑣になるので、代表的なものを表1・1（35頁）に列挙しておいた。これらのなかには、正面から行われたものばかりではなく、ほかの問題と共に一言だけ触れたものもある。またここには挙げなかったが、平行して行われた「蒲団」についての批評は、この「モデル問題」と密接に関連しており、そこで一緒に触れられることも多い。

文芸批評の圏内での「モデル問題」はこの一〇月、十一月でほぼ意見は出つくし、終息に向かうようだ。一二月以降も出るには出るが、目新しいものもなく、数も少ない。しかし一方で、興味の先行するゴシップ的なモデル穿鑿は、衰えるどころか、ますますエスカレートしながらモデルを暴露し続け、作品と「事実」とを対照する読書の慣習を強固にしてゆく。

ここで「モデル問題」の伝達媒体の問題について少し触れておこう。新聞紙上においては、へモデル問題が起こっているへ誰々が文句を言っているへという短報以外の専門性の高い議論は、『読売新聞』日曜附録や『やまと新

聞」を除いて、おおむね一度しか行われていない。これは日刊である新聞の情報量を考えれば、多いとは言いがたい。「モデル問題」が喧しく論議されたのは、主に文芸雑誌上なのである。また、ここで紹介した議論の流れをある程度でも追っていた読者を想定したとき、彼／彼女はかなりの程度専門化した興味を保持していた人物として考えるのが妥当なはずである。とすれば、大部分の新聞購読者³²にとって「モデル問題」は、文壇で起こっているらしい一事件にとどまらずで、冒頭の中山論文の、「モデル問題」が彼らの読書慣習を「形成し強化」したとする意見に、同意することは難しい。細かいところで遺漏はあるかもしれないが、これがおおよその「モデル問題」の顛末である。以下次小節では、詳しい内容に踏み込んで分析しながら、では実際、「モデル問題」が明治四〇年の文芸メディア空間にもたらした変動とは何だったのかを明らかにしてみたい。

1・2・4 「モデル問題」のもたらしたもの

そもその馬場孤蝶の「島崎氏の『並木』」が「原と戸川氏との相違、相川と子との相違を書かう」というもくろみのもと、実際の自分や戸川秋骨と、作中の人物との違いを言い立て、藤村の小説表現の不適切さまで論評するものであったことに加え、続いて出た丸山晚霞の抗議文も、自分が蒙った迷惑を書き立てるものであったために、「モデル問題」の議論は必然的に作家のモデルの扱いに関する道義性の問題へと発展していった。問題のこの面に関しては、『早稲田文学』（明40・11）をはじめ、臼井吉見「モデル問題論争」（前掲）が整理しているし、最近では高橋昌子氏や金子明雄氏の優れた論考³³もあるため、詳述はしない。この面にのみ注意を払う場合、「モデル問題」の射程はさほど大きくはならない。せいぜいが、藤村の作品史において一転機をもたらした出来事としてか、自然主義の台頭にもなう文壇の一つのエピソードとして扱われるだけだろう³⁴。

私がここで論じようとしているのはそのようなレベルでのことではない。問題にしたいのは、「モデル問題」という出来事によりもたらされた、明治四〇年の文芸メディア空間の変動である。

まず一つめは、本節「1・2・3」（30頁）でも少し触れたように、馬場・戸川の批判的テキストの発表と、それによって巻き起こった大きな反響とにより、モデルにされた人物に文学関係のメディア空間のなかで発言する権利が与えられたことである。つまり、これまで一方的に描かれるだけであったモデルに、発話の場が与えられた。これには、このあとの二点でも述べるように、モデルが文学関係者である場合が増加したという理由もある。前掲金子論文もこの点に触れ、「孤蝶らにとって、直接的な文芸批評とは距離をおきながら読者にモデル情報を提供する文筆活動を示唆した」としている。ただしこれは、モデルたちが発言をはじめたと考えるよりもむしろ、彼らはその権利を与えられたというように考えたほうがよい。つまり、言説編成の変移が生じたのは、主に言説を生産する主体たちの上においてではなく、それらを編集するメディアの側において起こったこととである。

それゆえこの変移の影響は、モデルたちだけにではなく、モデルを使った作家たちにも及ぶ。彼らがいかにモデルを使ったか、という点を語らせるような記事もまた増加するのである。このことは雑誌『趣味』の「モデル問題」勃発後の編集方針が端的に示唆しているし³⁵、秋骨「金魚」に引き続き、晚霞の抗議文を載せた『中央公論』や、花袋「蒲団」関連のモデルやその関係者のテキストを載せた『新声』『新潮』『文章世界』の組んだ作家たちのモデル明かし特集「事実と作品」など、この傾向に流れたメディアは枚挙にいとまがない。紅蓮洞「文壇垣覗き（十）」『読売新聞』明41・7・27）は「今ならばモデル問題」として「当世書生氣質」当時を振り返り「そんな事を書かして、作者とモデルに宴会費を与るといふ雑誌もなくつてそれなり

けりで、あたら傍観者に面白いことを見せずに仕舞った」というが、まさにこの点にメディアの興味利害の推移を見てとれよう。

二点目を考えたい。そもそも「モデル問題」が「意外の余波を起し」（前掲藤村神津猛宛書簡）、「思ひも掛け無かつた」（前掲馬場「燈下漫録（二）」）程の規模で広がりを見せるには、それなりの下地が準備されていなければならぬはずである。その下地の一つの要素が、「近來小説家が自分の経験を書いたり、其友人をモデルに使ふことが非常に流行する」といった類の証言群³⁶にみられるような「身边小説」——この時期に流行が噂された作家の身边に材を取った小説作品のことをこう呼んでおく——の流行であった。前掲高橋昌子「『春』論Ⅱ」は「モデル問題」のおよぼした効果を分析するなかで、「議論の中でモデル小説への認識が固められたこと」を指摘している。この指摘は藤村個人についてのものなのか、広く言説空間についてのものなのか明確ではないが、後者だとすればここで言おうとするところに近い。たしかにこの時期「モデル小説」に対する注目は高まる、がしかし、それだけでは少々足りない。すでに何度も確認したとおり、この時点でモデルが穿鑿、暴露される小説というものはそれほど珍しくはなくなっており、そのことを前提として読む読書慣習も出来上がっていたからである。やはりここで真に注目すべきなのは、「自分の経験を書いたり、其友人をモデルに使ふ」（傍点日比）というタイプの小説が流行しているということである。すなわち「身边小説」の興隆こそがここでは強調すべき出来事なのである。注36に列挙した証言が語るべきこの流行が前提となつてはじめて、「モデル問題」はかくも非常な広がりを持つことができた。

むしろ、「モデル問題」がそのような小説を産み出したということを言っているのではない。問題は、あくまでメディアの指向にかかわる。つまり、作品としては増加の兆しを見せていたらしい作者の周囲を描く類の小説を、「モデル問題」を経由してその志向をずらしたメディアが、「身边小説」とし

て目に見える形で読者の前に提示したのである。文壇の内部者ではない一般の読者には、小説を単独で読むだけではそれが本当に作家の身边を描いているものかどうかを判断することはほぼ不可能である。この意味で、メディアは、作品としては出現していた作家の身边を描く類の小説を、「身边小説」として読書空間に再誕生させたといえるだろう。（この「身边小説」についての詳細は第2章を参照）

そしてさらに、この「身边小説」の流行が「モデル問題」を経由して確認され、表面化したことによつて、「楽屋落」的批評が出現することになる。たとえば以下のようなものだ。「村山烏遼の『恋不足』（『文芸倶楽部』）は軽くて面白い。作者を熟知してゐる私には特に其の面目が惚ばれる。結末に近く「隣の真似だい」の一句のごとき、作者を其処に、目の前に見るやうだ。いや、こんなことは勿論楽屋落だが、作中の人物芳秋は作者自身だと思つて見給へと、私は広く読者に告げてよいと信ずる」（『七月の雑誌』『文章世界』第三卷第九号、明41・7）。このような著しく予備知識に訴える類の批評をされても、ほとんどの読者は間違いなく作者の面影など浮かべられるはずがない。しかしながらこのような批評はまかり通り、あまつさえ増加の様相を見せまでする。このタイプの批評が読者に要求しているのは、まさしく引用が語る「作中の人物芳秋は作者自身だと思つて見給へ」という類の作業に他ならない。

そしてこのような要求のもとで産み出されたものが最後の第三点目の変移である。それは、「作家」と「モデル」という二項の關係の再編成にかかわる。前節で論じたとおり、三〇年代の文芸雑誌メディアは、作家情報・モデル情報それぞれに伝達価値を付与し、積極的に掲載してきた。この時期においてこれらの情報は、作品と作家情報、作品とモデル情報、というようにそれぞれ関連づけて流通させられてはいたが、作家情報とモデル情報という形での結びつきはいまだ形成されてはいなかった。「作家」と「モデ

ル」という二項の関係の再編成、というのは、この点の変移を指している。端的に言えば、変移とは「作家」と「モデル」とが重なりあってくる状況の出現である。〈身辺小説〉が流行の様相を見せ、「作家自身の直接の履歴直接の実感を書くに限る、といふやうな傾向が進んだなら、〔…〕小説の主人公は千篇一律、いづれも作者肌のものに限られるであらう〔…〕」近頃は既に其の傾向が幾分見えて来た」（『随感録』『新小説』明40・10）という後藤宙外の憂慮が現実化しはじめる。さらにはこの風潮にそのまま寄りかかった「楽屋落」的批評まで登場する。そのようなメディア空間の趨勢に巻き込まれ、読者は作品の登場人物とその作者とを重ね合わせることを要求されて行く。おそらく三〇年代から四〇年前後にかけてのこの点の変移には、〈身辺小説〉の増加が大きく関与している。作家とモデルが重なりを見せるという考え、あるいは作家自身が作品内に登場しているとみなす考えが力を持ちはじめたことを意味しているだろう。これは作家の見聞した出来事に材を取ったり、作家自身の体験を書いたりする〈身辺小説〉が目立って増加してきていることを前提としなければ、成立しにくい考えのほうである。

たとえばこのような傾向は、『読売新聞』が明治四二年一月五日から企画した「作物より見たる作家の人物」に端的に窺うことができる。これは「▲作物より見たる作家の人物　これ臆測ながら作物といふ種あり八卦より当たるべくして然らざる処もある妙言ふべからず」³⁷と謳う、作品のイメージをそのまま作者へと投影しようという企画であった。そこではたとえば直接の面識はない正宗白鳥に対し「△頭脳は癩に障る程ひやつこく、時に余り皮肉、冷酷だと怨まれる。概して理性に富み、彼の独歩杯とは正反対。〔…〕以上作物を通じての吾が白鳥観」などというように、まったくの空想と、彼の作中に描かれた人物や彼の文芸時評の傾向などが、ない交ぜになって語られて行く。

『読売新聞』の文芸欄担当であった当の白鳥が、この一連の記事を読まなかった可能性は考えにくいだが、これに対する直接の反応かどうかは別としても、次の正宗白鳥の指摘は、この時期のメディア空間のありようを正確に描いているとみてよいだろう。

◎戯作者時代には小説で自分の惚気を語つた人もあつたが、此頃は楽屋落小説が多い。〔…〕日記か随筆なら兎に角、小説として吾人はかゝる楽屋落小説の価値を求め得ない。これに反して一方では矢鱈に作品中の人物を作者自身と見做して彼此云ふ読者批評家がある。無理に楽屋の穿鑿をする。〔…〕予等の如く描写が未熟で、且つ態度の冷静を望んでそれを得ざる者には、自然に片寄つた主観の現はれてゐるのであらうが、作の筋までも予自身の経験だとされるのは間違ひだ。

（白鳥「随感録」『読売新聞』明42・3・3）

白鳥が指摘し批判しているのは、メディアが伝えるモデル情報・作家情報を越えてしまう地点まで作品の付随情報の量を想定し、読者とそれを共有しているという架空のコンセンサスに寄りかかって書かれてしまっている作品、すなわち「楽屋落小説」³⁸であり、そしてそのようにして書かれた作品の内容を無自覚に事実として信じ込み、その小説世界を逆に現実へと持ち込む読書慣習の保持者たちである。この寄りかかりによって、〈身辺小説〉は「楽屋落小説」となり、それを無自覚に受け入れて「矢鱈に作品中の人物を作者自身と見做」す読者も出現した。作者とモデルの交錯はここに始まった。作家が登場人物⇨モデルとなったのである。

モデルをもち、そしてそのことがメディアを通じて読者にまで知らされているような小説はかなり早い時期から存在し、明治四〇年代に近づくにつれ徐々に増加の様相を見せていた。作家の個人情報や文壇の内部情報も早くから、頻々とメディアに取りあげられていた。だがしかし、すでに指摘

したように、それら作家情報とモデル情報とはいまだリンクしてメディア上で取りあげられていなかった。強いて見いだそうとしてもせいぜい、あの作家はモデルをよく使うそうだ、という意味でのものに過ぎなかった。この点を一気に変化させたのがこの「モデル問題」だったのである。

以上まとめてみたい。「モデル問題」が、作品と「事実」を交差させる形をもつ読書慣習の形成に与えた影響は、ほとんどと言ってよいほどなかった。問題はむしろ、より深く、文芸メディア空間における参加資格やある種の概念群の前景化・再配置などに関わっていた。つまり、1 モデルにメディア空間での発言資格が与えられたこと、2 〈身边小説〉の流行が表面化したこと、3 モデルと作者の交錯が生じたこと、この三点が「モデル問題」のメディア空間にもたらしたものであると結論できよう。

注

- (17) 「モデル問題」は中村星湖、島村抱月「モデル問題の意味及び其の解決」(『早稲田文学』明40・11)が用いた用語。明治四〇年の九、一〇、一一月が最盛。
 (18) 白井吉見「モデル問題論争——近代文学論争(四)——」(『文学界』一九五四年四月)をはじめ、伊藤整「藤村のモデル事件——日本文壇史第百九回——」(『群像』一九六二年五月)、高橋新太郎「モデル問題論議」(長谷川泉編『近代文学論争事典』至文堂、一九六二年一二月、所収)、瀬沼茂樹「並木」をめぐるモデル問題」(『明治文学研究』法政大学出版局、一九七四年五月、所収)など、論述の展開こそ違え、おおむねこの系統に属する。
 (19) それぞれ、『名古屋近代文学研究』(10、一九九二年二月)、岩波『季刊文学』(一九九三年春、第四卷第二号)に掲載。
 (20) 「洛陽の市価を高めたる明治の著作」(『文章世界』第一卷第一号、明39・4)。「当世書生氣質」はこの時期のテキストではないが、四〇年前後には、特にそのモデルについて頻繁に言及がなされる。ここで引いたものほか、『文章世界』(明40・4)の「明治名作解題」、河漢子「文芸時評」(『日本及日本人』第四六九号、明40・10・15)、長谷川天溪「文芸雑感」(『文芸倶楽部』第拾三卷第拾六号、明40・12)、紅蓮洞「文壇垣覗き(十)」(『読売新聞』明41・7・27)など、そ

れぞれモデルについてコメントを見せている。

- (21) 「小説「島の聖」の由来」(『国民新聞』明40・1・19)。
 (22) 本節で取り上げるもの他に、風葉「青春」についてのものがある。「青春物語」(『文章世界』第二卷第一号、明40・1)。
 (23) 「新公論」第三二年第六号(明40・6)の、湫龍子「逗子の浪切不動」にはこれらの落書きが紹介されている。
 (24) それぞれ鱗生「文芸月評」(『文章世界』第二卷第八号)、石秋生「近時の創作界「ふた昔」」(『新声』第十七編第一号)。
 (25) これに対する『読売新聞』同月八日の反応は次のとおりである。XYZ(正宗白鳥)「随感録」(『読売新聞』日曜附録、明40・9・8)、白雲子「吞吐録」(同日、日曜附録)。
 (26) 「時評 自然主義派の作物 花袋氏の「蒲団」」(『帝国文学』第十三卷第十、第一五五号、明40・10)。
 (27) 藤村の九月一〇日付、神津猛宛書簡。引用は『藤村全集』第一七卷(筑摩書房、一九六八年一月)による。書簡番号は【214】。
 (28) 「△田山花袋氏の「蒲団」のモデルとされた早稲田大学生某と、岡田道代子とは名を連ねて「モデル不平録」を来月の新潮に掲載する相だ、妙な事が流行したものだ」(『文芸風の便』『読売新聞』明40・9・23)。
 (29) たとえば「緩調急調」(『新声』第十七編第四号)、旋風子「文芸問語」(『趣味』第二卷第十号)など。
 (30) 一〇月号掲載、丸山晚霞「島崎藤村著『水彩画家』主人公に就て」。
 (31) 蒲団のヒロイン横山よし子と署名された「蒲団」について(『新潮』明40・10)。中山路峰「花袋氏の作『蒲団』に現はれたる事実」(『新声』第十七編第四号、明40・10)。
 (32) この時期の新聞読者層に関しては、山本武利「近代日本の新聞読者層」(法政大学出版局、一九八一年六月)、特に第二部第二、三章の議論を参照。
 (33) 前掲、高橋昌子「春論Ⅱ」、金子明雄「並木」をめぐるモデル問題と人物語の外部——島崎藤村の小説表現Ⅲ——(『流通経済大学社会学部論叢』一九九五年三月)。
 (34) 問題の道義性の面に関しては、この「モデル問題」の時期が、文展審査委員の問題などで「芸術家」の人格問題についてメディアが敏感な時期であったことを付け加えるにとどめたい。(中村)星湖「文芸上的人格問題」(『早稲田文

学」明40・11)などを参照

(35) 『趣味』はその九月号に孤蝶の「島崎氏の『並木』」を掲載する。これが非常な当たりを取ったことは確認済みである。面白いのはその後の『趣味』の記事の顔ぶれである。徳田秋声「事実と想像」、独歩「病床雑記」、孤蝶「燈下漫録(一)」、(以上一月号)、平田禿木『文学界』時代、戸川秋骨「明治学院」時代、馬場孤蝶「燈下漫録(二)」、(以上二月号)と藤村周辺の人物(秋声は少し違うが)にねらいを絞ってモデル論議や身辺の話をさせている。この時期、藤村の「春」はまだ掲載が開始されていない(翌年四月開始)が、すでに新聞や雑誌上でそのモデル穿鑿が始まってもいる。『趣味』の狙うところは明らかであろう。

(36) 引用は鶴鴿子「小説の材料(上)」(『東京二六新聞』明40・10・2)。同種の証言に、柳川春葉「事実と人物」(『文章世界』特集「事実と作品」第二巻第十号、明40・9)、宙外「自然派とモデル」(『新小説』第十二号、明40・10)、△□△「蒲団を読む」(『新声』第十七編第四号、明40・10)などがある。

(37) 「本日以後の新しき載物」(『読売新聞』明42・1・5)。開設日である五日は小杉天外、六日徳田秋声、七日正宗白鳥、八日秋声・天外、九日白鳥、一〇日白鳥・秋声、一二日秋声、一四日天外で、一二日には「投書を歓迎す」という言葉も見える。

(38) 小笠原克「私小説の成立と変遷」(前掲)もこれに注目している。

表1・1 明治四〇年一〇月以降の「モデル問題」関連記事

明治四〇年一〇月	明治四〇年一〇月以降の「モデル問題」関連記事
一〇月二、九日	(後藤)宙外「自然派とモデル」と「随感録」(『新小説』第十二号)
一〇月九、一〇、一三、一五、二二日	鶴鴿子「小説の材料(上)(下)」(『東京二六新聞』)
一〇月一四日	桜芳「主人公問題(一)」「(五)」「(やまと新聞)」
一〇月一四日	素堂「モデル事件」(『万朝報』)
一〇月一五日	天壇「所謂自然主義の道義的価値」(『東京日日新聞』)
一〇月二〇日	河漢子「文芸時評」(『日本及日本人』第四六九号)
十一月	白雲子「無題録」(『読売新聞』日曜附録)
	「時評 作品と模倣」(『帝國文学』第十三卷第十一、第一五六号)
	「文芸叢報」(『明星』未歳十一号)
	「叢報 文芸界」(『早稲田文学』)
十一月一日	中村星湖、島村抱月「モデル問題の意味及び其の解決」(『早稲田文学』同号)
	徳田秋声「事実と想像」(『趣味』第二巻第十一号)
	柳葉「文界時事」△作家と材料問題」(『文芸倶楽部』第拾参卷第拾五号)
	塚原濂柿「自然派に対する注文」(『太陽』第十三卷第十四号)
	長谷川天溪「余白録」(『太陽』同号)
十一月三日	岩野泡鳴「文界の私議」(『読売新聞』日曜附録)
十二月	戸川秋骨「モデル問題」(『中央公論』)

第2章 「蒲団」の読まれ方と小説 ジャンルの境界変動

2・1 はじめに

明治四〇年の九月、一〇月、文学関係の諸メディアに、ある種奇妙な作品についての情報が掲載された。それも、一つではなく、複数の情報が、複数のメディア上に現れたのである。それは、いかなる情報だったのか。

△正宗白鳥氏は目下「落日」と題する長篇を起稿中で、既に四五十枚ばかり脱稿して居ると。主人公は白鳥氏自身で、飽まで其の面目を發揮するんださうだ。
〔文芸界消息〕『趣味』明40・9

▲「新小説」の田山花袋の「蒲団」は自分の家庭にあつた事実を自分を主人公として作つた物である青年文士であるハイカラ女学生に紹介された人も随分あつた相だ此頃は自分を小説に作る事が大分流行する
〔文芸界消息〕『国民新聞』明40・9・8

これ「空知川の岸辺」は小説とは言ひ難からんも、紀行文の積で書きしには非ず。若しトルストイ翁のコーカサスの囚人を小説と言ひ得べくんば、これも同類に近し。／此編の主人公は余自身にして其事件は皆な事実なり。主人公の感想は余の感想なり。〔…〕

此編「あの時分」は全く余が早稲田に在りし頃を思ひ出し、懐かしさ

に堪へずして書いたもので、事実が八分ならば多少の附加が二分。しかし心持は少しも変へて書いてない。「私は」は則ち余自身なり。

〔国木田独歩「子が作品と事実」『文章世界』明40・9・1〕

○風葉のおと娘が自分と自分の弟との事を描いたことは、隠れない事実であるが、同氏が此の春文章世界へかいた、好奇心も、自分の事ださうだ、あり金を用意して、奸通した女を呼びつけて、案外ブザマな女なのに興をさましたのは風葉氏自身で、奸通した男と云ふのは、弟子の某だといふ。〔…〕

▲『新小説』に出た花袋の『蒲団』は自分を主人公にしたものだという。『趣味』に出た風葉の『おと娘』は自分を主人公にしたものだという。友人や知己を材料に採るのもソロ／＼古くなつてこれからは自分を描くのが流行るのだ。とは兎角サキの事を知つたか振りに予言したがる。○○子の言なり。
〔緩調急調』『新声』明40・10〕

これらの情報が語っているのは、「自分を主人公として作つた」作品の出現である。実際には明治四二年まで書かれることはなかった正宗白鳥「落日」の予告や、風葉「おと娘」「好奇心」、花袋「蒲団」についての噂。そして自作を振り返りその「主人公は余自身」であると告げる独歩のテキスト。さらに、もしつけ加えようと思ふならば、藤村「並木」に登場人物のモデルとしてとられた戸川秋骨が、そこに登場した自分の後日談を書いた小説「金魚」も、同種の作品としてここに数えることができるだろう。これもこの九月、『中央公論』に書かれている。

自分自身を登場人物として作品を書いたものとしては、田山花袋の「蒲団」〔『新小説』明40・9〕がつとに名高い。この作品はかつて「私小説」の〈起源〉と見なされたりもし、現在に至るまで注目を集めることの多い作品であるわけだが、しかしながら、この花袋「蒲団」と同時期に、同様の傾

向の作品が複数出現し、当時「此頃は自分を小説に作る事が大分流行する」(前掲「文芸界消息」とまで認識されていたという事実には、これまで目が向けられてはいない。

明治四〇年後半以降、たしかに作家が自分自身を登場人物として描いた作品は増加の様相を見せるのだが、その理由を考える際に、このような文学空間の趨勢を看過したまま、単純に「蒲団」のみに注意を向けることは不用意のそしりを免れえないだろう。もちろん、「蒲団」が発表直後非常な注目を集めた作品であり、影響力を持った作品であることは否めないが、なにか「蒲団」に力を与えたのかということを考えないままに、その影響力を「蒲団」というテクストそのものの力に帰してしまうことは、そこで起こっていた事態を把握し損ねることにつながりかねない。

本章は、日本の小説ジャンルに、〈自己表象〉というある特異な表象形式が登場し、認可されてゆくようすの記述を試みる。明治四〇年後半期当時、作家と作品との関係はどのように読者たちに認知されていたのか、そしてそこに「蒲団」他の、作者自身を描いたとされる作品群——〈自己表象テクスト〉——は、どのように登場し、どのように読まれ、そしてどのような変化をもたらしていったのか。作家の姿があらゆるさまざまな形で作中に描かれる小説が、それまで決して「普通の小説」ではなかった以上、そうした作品の群をなしての登場は、〈小説ジャンル〉というものの輪郭になんらかの変動が起こったことを意味している。その変動とはいかなるものであったのか。以下順に検討してゆきたい。

2・2 〈身边小説〉の流行と〈自己表象テクスト〉の登場

明治三〇年代から四〇年代にかけての文芸メディアの情報編成の変化と、それにとまなう読書慣習の形成についてはすでに論じてきた。本章の文脈に接続させるために確認するならば、「モデル問題」がメディア空間にもたらしたもののうち次の点が重要である。すなわち、作家の周囲を描く類の小説——〈身边小説〉と呼ぶことにしたい——が増加していることが確認されたこと、そしてそれにとまなう文学者が小説作品の登場人物となる事例が増え、作家情報とモデル情報が重なり合うような事態が発生してきたことである。たとえばそれは次のような指摘からも見てとれる。

この頃は小説の主人公若くは副主人公に、自分の知己朋友などをモデルにする事が流行する。(柳川春葉「事実と人物」『文章世界』明40・9)

此の種の作(「並木」を想定)は類々として出やうとする勢ひがあり、既に出てゐるものも少なからず在るらしい。世間にその事実が発表せられぬ故問題とならぬのみである。(…)今日この派(「自然派」)多数の作は作者自身の圈内に限られるかもししくは親しく交際する少数の知人をモデルに取るといふ窮屈な有様に陥つて来た。(…)

(後藤宙外「自然派とモデル」『新小説』第十二号、明40)

想ふに此の如く實際生活の経験を卒直に、忌憚なく細叙せんとする傾向は実写主義、自然主義の大勢と共に今後弥よ其の甚だしきを加ふべく(…)

(△□△「蒲団」を読む」『新声』第十七編第四号、明40・10)

近來小説家が自分の経験を書いたり、其友人をモデルに使ふことが非常に流行する。一般の傾向が、自分の経験或は自分が親しく見たり聞いたりして実際に感じたことを、精細に且つ深刻に書く様になつて来

た(…)

(鶴崎子)「小説の材料(上)」『東京二六新聞』明40・10・2

引用が等しく語っているのは、近頃の作品においては題材の取り方が「作者自身の圏内」か、その親しい知人・友人たちの範囲に限られる傾向があるということである。本論文のいう「身近小説」の流行である。

もちろん文壇の内部者ではない当時の一般的な読者にとって、この「自分の経験を書いたり、其友人をモデルに使ふ」という「身近小説」が、果たして本当に作家の周辺を描いたものであったのかどうか同定することは難しい。それゆえ、同時代の読者たちにとって、作品に描かれていることが作家の身の周りの出来事と対応しているのかどうかということの判定は、その大部分が作品の外からなされるその作品についての附加言説(「メタ情報」)に大幅に依存することになる。この意味で「身近小説」の「流行」は、「▲「親」のモデルは既に書かれたが今月の小説の中で水野葉舟氏の「再会」の仇役のモデルは与謝野鉄幹氏である相な」³などといった新聞の消息欄ほか頻々と伝えるメタ情報の流通に負うところも大きい。

この「身近小説」の流行については、文芸メディアの短報だけではなく、作家たちの側からも証言が出されていた。たとえば小栗風葉は「創作をする時には、私は無論モデルを取る、兎に角一篇の小説では、思想と人物との二者は必要条件であつて、且つ相離る可らざるものであるから、私は必ずモデルを探す、それに拠つて趣向も立てる」⁴と語る。このような作家による作品のモデル明かしは、『新潮』第五巻第四号(明39・10)が「諸家創作談」と銘打った特集を行っているのをはじめ、『文章世界』の「事実と作品」(この風葉の発言が掲載された)などがあり、またほかに単発的に作家が自身の作品の取材源をあかす記事なども見られた⁵。この種の記事は、作家の側から、彼らが時には自らの見聞を題材にして作品を書いているということを教唆し、作品に事実を読み込もうとする読者たちに認可を与える役割を果たしていた。

なぜ「身近小説」は「流行」していたのか。その原因を明確に指摘しつくすことは難しいが、一つには前章から述べてきた、作品の楽屋情報に価値を見出す文芸メディアの傾向がある。また一方で、作家の側にもそれなりの理由があった。後藤宙外「自然派とモデル」(前掲)の、「今日この派(自然派)多数の作は作者自身の圏内に限られるかもしくは親しく交際する少数の知人をモデルに取るといふ窮屈な有様に陥つて来た。これは寧ろ自然の経路と云はねばならぬ。(…)目睹実感の区域に材を限つて最も鮮明な印象を読者に与へやうとすれば、至極便利なのは自分を主人公とすること(或「欠か」は親友を主人公に取る以上のことには無い筈である)」という指摘がそれをよく語っている。「真」を標榜した自然主義文芸の思潮のなかで、より確実に、しかも容易に作品の「真」性を得ようとしたならば、作家が自らの「身近」の題材に眼を向けるということは、宙外も言うとおり「自然の経路」と言わねばならない。

ところで、宙外の引用の中には「自分を主人公とすること」という一節が見える。あらためて指摘しておけば、「身近」の中にはむしろ「自分」も含まれている。流行が噂される「身近小説」の中には、一定程度の割合で「自分を描く小説」も含まれていたのである。

これらのテキストもまた、作家の「身近」を材料にしているという意味で「身近小説」の一種ではある。しかしそれが他ならぬ自分自身を作中に描き出しているテキストだという点において、他の「知己朋友」などを描く「身近小説」と、大きくその性格を異にしているのである。

作家が自己の「身近」に取材するとはいっても、種明かしを読めばわかるように、彼らとてやみくもに題材を取ってきていたわけではなく、やはり「小説」として話になりそうな事件や人物をもってきている。ところが自分自身を描くときにこのような物語的起伏に富んだ作品を作るのは、おそらくそれほどやすくはないはずだ。そして、あまり物語性のないよう

な作家個人の生活を作品に描いた場合、この後見るように、その作品は評者によって紀行文や写生文などの形式的親近性を見いだされ、「小説」とは言い難いという論評を受けてしまう。〈お話を語るという、ストーリー指向が支配的であるような小説観の内部では、自分をそのまま表象の主たる対象とする事態は生じにくい。それゆえ、新たにメディア空間に登場してきたこれらの「自己表象テクスト」は、この時まで「小説」というジャンルの境界領域に位置づけられていたことになる。

たとえばこのことは、冒頭で引用した独歩の言葉からもうかがうことができる。彼は「空知川の岸辺」について次のようにいう。「これは小説とは言ひ難からんも、紀行文の積で書きしには非ず。〔…〕此編の主人公は余自身にして其事件は皆な事実なり。主人公の感想は余の感想なり」。同じテクスト内で独歩がこれまでに書いてきた作品を分類して「第一、全く空想から人物も事件も出来上がれる者、第二、実際の人物若しくは事件にヒントを得たる者、第三、事実の人物と事件が其小説の主要部を成せる者、第四、実際の人物及び事件を其儘描写したる者」と分類しているのはよく知られているが、これから考えて「空知川の岸辺」は、実際それがどうであったかは別として、作者独歩の位置づけとしては自分自身を「其儘描写した」作品であったと考えることができる。

ところが注目せねばならないのは、独歩がここで「これは小説とは言ひ難からんも」と留保の姿勢を見せ、「若しトルストイ翁のコーカサスの囚人を小説と言ひ得べくんば、これも同類に近し」と、自身の作品を「小説」と見なすことに対し躊躇していることである。弟子風葉の入院騒ぎの顛末を描いた尾崎紅葉「青葡萄」が、発表当時（初出、明治二八年）、「小説として評する勇氣の出ないのは、争はれぬ事実である」と評されたことはよく知られているが⁶、作家の身辺に取材した〈身辺小説〉の流行がささやかれる明治四〇年の九月という時期に至ってさえ、独歩はこのような境界意識を

持たずにはいらなかった。

同様のことは木下尚江「懺悔」（金尾文淵堂、明39・12）について『新潮』が行った批評⁷からもうかがうことができる。そこでは「懺悔」は「其名の如く同土半生の懺悔なり」と紹介されており、それが作者尚江自身の経歴と重なるものであることが認識されていたことは確認が取れる。しかしこの後批評者は、「最も売りにくき自分と云ふものを売り物とせるまでの事なり。〔…〕氏は如何なる動機よりして懺悔せられしやは別とし、兎に角自分を売るは総て也、最後也、よくせきの事也、眞の懺悔に言葉なしとやら、要なき懺悔よりは寧ろあさましき極也、芸術品として論ずる価値を見ず」と判断を下し、この作品を「芸術品」としてみなすことを拒否していたのである。『懺悔』を「芸術品」としてみるのを拒むこの批評が、作者が自身自身を書いたということのみを判断の根拠としているのかどうか疑問は残るが、「自分を売るは総て也、最後也、よくせきの事也」と、自分自身を作品化する（「売る」）ことを評者が疑問視していることは明確にうかがえる。

さて、少しこの後のことを先取りしておけば、この明治四〇年九月以降、先に引用したような「自分を主人公にした」作品についての情報が複数掲載され、その「流行」がささやかれると共に、花袋の「蒲団」が話題を集めはじめると、事態は変化してくる。物語的結構が稀薄なまま作家が自分を描く作品が増加して来、それに対する評価にもゆれが見られはじめである。花袋の「蒲団」を「その芸術上の出来栄へは暫らく措いて問はず、むしろその勇氣が実に文学史上の功業だと存じます」⁸と評する徳田秋江の発言のような、自分を作品に描くことについての肯定的な意見が現れるとともに、逆に「伊藤銀月の『断腸記』は愛児を亡くした一伍一什の記録である。場所も日時も人名も、そっくり其の儘であるので、読んで小説のやうな気がしない」⁹、「徳田秋声の『さびれ』は酒を飲んで女郎買に行くことを書いたものだが、どういふものだらう。これでもやはり小説と云へるだ

らうか。写生文派が避けて捨てる方面をただ写生したばかりのやうに思はれるが……」^⑩と、作者自身の出来事をそのまま書くことに対して批判的である時評も、やはりかわらず存在していることが指摘できるのである。^⑪

自分を描いた作品がメディア空間のなかで台頭してくるという出来事は、「小説」とは何か、それはどのような対象をどのような形式で書くものなのか、という小説ジャンルの境界画定の問題と深く連関している。

2.3 「蒲団」の読まれ方

具体的にこの小説ジャンルの境界を再画定していった言説空間の変動のようすを探っていく。先節の引用群が語っていたように、明治四〇年九月には「自己表象テキスト」についての情報が、複数掲載されていた。ただし、これらの情報とそれが言及するテキストは、それぞれがメディア空間において等しい力を持ったわけではなかった。当然ながら、注目を集め言及されることの多い作品と、そうでない作品とがある。この意味では、「蒲団」をめぐって産出された多数の言説と、それがもたらした効果とを検討せずおくことはできない。

「蒲団」が注目を集めたのは、大きく言って二つの理由がある。まず「近來喧ましい自然派の傾向が、或度までは代表的に出て居る。加之近時の此派の小説には片々たる短編が大部分を占めて居るのに比して、量に於ても内容に於ても、立ちすぐれて著しい所がある」^⑫とされたという点の一つ。それから「評判になったのは其真価以外モデル問題が喧しく持上つてゐるのが一つの原因であらう」^⑬という点がもう一つである。

噂のあった白鳥「落日」は実際には明治四二年まで書かれることはなかったし、風葉の「おと娘」「好奇心」は短い作品であった。独歩の作品はすでに発表されてから時間が経っている。その中で花袋の「蒲団」のみが「自

然主義派の代表的作物」^⑭として批評に耐えうる分量と内容とを持っていると見なされたのだ。もちろんこれには「田山花袋氏は或る意味に於て目今文壇の一方面に教者とでもいふほどの潜勢力を有する人」^⑮であるという認識の後押しがあったことは確かだろう。自然主義の主唱者として「露骨なる描写」をはじめとする描写論を唱え、『文章世界』の編集者としても積極的にこれを読者たちに発信していった、その花袋の書いた力作が「蒲団」であるとされたのである。

また「モデル問題」に言及する後者の指摘が明らかにするように、「蒲団」の発表と機を同じくして、馬場狐蝶、戸川秋骨による「モデル問題」の火蓋を切るテキストが発表されていたことも、「蒲団」に注目が集まる原因となった。この「モデル問題」を経ることにより、文学関係メディアが、モデルにされた当事者の発言を許すようになったため、藤村「並木」「水彩画家」の場合と同様、「蒲団」のモデルとされた岡田ミチヨが、「蒲団」のヒロイン横山よし子の署名で『蒲団』についてという花袋弁護の文を『新潮』（明40・10）に寄せたり、中山路峰「花袋氏の作『蒲団』に現はれたる事実」という、モデルたちの友人の立場からなされたモデル弁護と花袋非難の文章が、『新声』（明40・10）に掲載されたりしていた。これら当事者たちの内幕明かしは、さきにも指摘した花袋の文学青年たちに対する指導者的ポジションと、「蒲団」というテキスト自体のもつスキャンダラスな内容と相まって、「田山花袋ともある可き者が」^⑯……という好奇のまなざしと失笑の入り交じった注目を吸い寄せることになった。

ともあれ、「蒲団」に対しては、『早稲田文学』一〇月号の合評、『明星』一〇月号の合評ほか、『帝国文学』や『新声』『趣味』『新潮』などの諸雑誌もそれぞれ一〇月号で大きく取りあげ、論評やメタ情報の提供を試みており、非常に注目が集まったといつてよい。

では、問題の「蒲団」は発表直後どのように読まれたのだろうか。「蒲団」

に対してなされた読みのなかで、特徴的と思われる点を整理してみる。

- 一、三人称でありながら視点を主人公に固定した叙述方法への注目
- 二、事件ではなく心理を描いた事への注目
- 三、作家と作品との距離の測定
- 四、告白の大胆さ、勇気への賛辞

一点目に関しては、「作者の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はしてゐる」(片上天弦、前掲早稲田合評)、「従来の三人称の書き方とは、余程異つた技巧の新工夫を見ぬでもなく、描写法の主人公の心理的生活のみを速進したに付ても意見はあるが(…)」(松原至文、同前)、「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」(相馬御風、同前)などの評が挙げられる。「蒲団」は周知のとおり語り手が物語外存在で、語りの視点が主人公時雄に固定されている。この手法が花袋の独創であるとはいいがたいだろうが、「心理的生活のみを速進した」という松原至文の指摘に見られるように、第二点以降の「蒲団」が持つとされた他の特徴とあいまって、おそらくこの描写法に特に注目が向いたものと思われる¹⁷⁾。

二点目に関しては、「筋は単純で唯主人公の心裡を説明したのに過ぎぬ」(正宗白鳥、早稲田合評)、「『蒲団』の作者は之に反し醜なる心を書いて事を書かなかつた」(星月夜、島村抱月、同前)、「実に此小説は先づ事件を書かうとしたのか、性格を書かうとしたのが不明瞭である」(平出修¹⁸⁾)などの評言が見られた。これは「蒲団」が、若い女弟子に対する師の恋慕の情を描き出してゆく濃度に比して、女弟子の不品行が発覚して親元に帰るというストーリーの展開に重きを置いていなかったことについての評価だろう。これは第一点目のような、主人公時雄に焦点化するという叙述の特徴

が、その効果をあげているとも考えられる。表面的には確かにこのとおりなのだが、この点は次の作者と作品との距離の問題や作品の「告白」性との関連において考えられるべきだろう。またこの二点目は後続の他の作家たちの作品に及ぼした影響の面でも重要である(この点は後にふれる)。

三点目については次のようなものがある。

唯如何なる場合にも、作者の感情と作中の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、一旦作中に接種せる人物事件は、あくまでもそれ等の人物乃至事件をして己自か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云ふ態度が、花袋氏の所謂大主観を含める客観的態度であらう。(…)この作のプレゼーリング、トーンを作つてゐる主人公と作者その人との間には殆んど距離がない。主人公が作者自からを描いたものたる否とは問ふ必要がないが、兎も角も作中の人物乃至事件に対する作者自身の実感情、現実的興味が生のまゝで作に出てゐる趣きがある。(天弦、早稲田合評)

さてこの作を読んだについて、第一に感じたのは、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と言ふ事である。(水野葉舟、早稲田合評)

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(…)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って居ると云ふ事である。自然と我とが渾融して、更にそれに向つて加へた苦しい自意識の捺印が見える。

(御風、早稲田合評)

「蒲団」が作者花袋自身をモデルとしているという噂が立ち、それが広

まる。これら第三点めの評言が前提としているのは、このような噂の流通と密接な関係を持っていた、作品内に現実を読みうるという読書慣習である。これらの評言は、一応花袋自身が主張していた描写論、すなわち「其人々の持った小主観でなく、自然と同じやうな大きい主観」^⑩をもって描くというものをふまえた論旨を見せてはいる。この描写論に沿って作品を解釈し、それを否定的に読みとれば、「作者との距離の余りに密接して居る」(葉舟)、つまり「小主観」的になっているという評価が導き出され、肯定的に捉えれば「知識で離れて感情で合すると謂ふ自然主義の本領を発揮して見せた」(御風)、つまり花袋のいう「大主観」的ということになる。先の第二番目の、事件ではなく心理を描いたという評価がここで花袋の描写論と整合的に捉えられようとしている点に注目しておきたい。

さてしかしながらやはり考えねばならないのは、これら一見花袋的な枠のなかでなされている作品の読みは、じつは無自覚にはあろうが「作者その人」や「自意識」という項を、把握しうる前提として作品外から参照しており、そこから逆にそれと作品とをつき合わせるという作業をしているということである。もちろん文壇の内部において作家花袋を直に知っている人間にとっては、ある程度これは可能ではあったろうが、しかし「蒲団」という作品の背後にあった「蒲団事件」の細部を彼らが知りうるはずはない。それゆえ彼らが行う「参照」という作業は、「蒲団」という作品内部の出来事から作家花袋の「現実」を捏造し、それを「作者その人」として前提した上で、おもむろに作品との距離を測るといふ転倒したものにならざるをえない。このような作業はたとえば前掲『明星』の「蒲団」合評における「聞く所によれば、中には田山氏の実感が混つてゐるとのことだが、その実感らしいと思ふ所は、流石に成程と思はしめたが、然し、その実感に途方もない想像のつき木をやられたに至つては、多年作家としての経験ある田山氏の作とも受取れぬ次第だ」という天野逸人の感想に見ることができる。

彼の感想は「実感らしいと思ふ所」と「その実感に途方もない想像のつき木をやられた」部分との対比の上に成り立っているのだが、実のところその「実感らしいと思ふ所」も「……とのこと」という伝聞から想像し構成された虚構の産物であり、つまるところこの二つは双方とも「蒲団」という作品それ自体のなかから導き出されてきた架空の対立項に過ぎないのである。この架空の対立は現在のわれわれにとつてはまさに恣意的に捏造されたものとしか考えられないのだが、しかし問題とせねばならないのは、このような対立が当時の読者にとつてはリアルなものとして受け取られ、そして実践されたというその側面である。第四点目の評価——告白の大胆さ、勇氣への賛辞——において起きていることも実は同様の事態である。

『蒲団』を読んで、作家として最感心するのは、材料が事実であると否とは兎に角、作者の心的閱歴または情生涯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。此真率な態度は、至極羨ましい。而して此事がやがて自然派作家が文芸上に成功すべき重要な条件なのであるまいか。(……)而して、此作の力は自分の閱歴を真率に告白した処にあるのだと思ふ。

(小栗風葉、早稲田合評)

感情の自然を描け／自己に最も直接なる経験を描け／流石に田山花袋氏の『蒲団』はこれを実際に試みられたものでありませう。その芸術上の出来栄へは暫らく措ひて問はず、むしろその勇氣が実に文学史上の功業だと存じます。

(徳田秋江、早稲田合評)

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、早く二葉亭風葉藤村など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。

(星月夜、早稲田合評)

「心的閱歴または情生涯をいつはらず飾らず告白し発表し得られた」とする

風葉、「感情の自然」「直截なる経験」の描写を「実際に試みられた」とみる秋江、そして「蒲団」を「大胆なる懺悔録」として認定する抱月（星月夜）。これらの評言などを根拠として日本の自然主義が告白へと路線を転じたとする見解は多く、ほぼ文学史的「定説」と化している感すらある。たとえば小笠原克「私小説・心境小説論の根太」（注6）も、尾崎紅葉「青葡萄」への「雲中語」評と「蒲団」への抱月評とを比べつつ、「自己内面の別袂に画期を見いだした文学論の定立によって、「蒲団」は、いわば私小説的文学の原型ないし源流となった」（240頁、傍点原文）としている。しかしながら、本論はこの「告白」の「勇氣」にあまり重要性を認めない。次節で述べるように、この時期に「自己表象テクスト」が増加したのは、その「勇氣」を皆が模倣したためではないと考えるからである。それゆえここでは、作者自身の「心的履歴」や「経験」が、何の疑問もなく作品から読みとられるという彼らの指定した前提の存在に、視線を向けておくにとどめておきたい。作中の心理描写を「告白」「懺悔」として受けとめるという作業は、基本的に、登場人物を作者とみなす読書の、一つの変異型にすぎないと考えられるのである。

またつけ加えておけば、「蒲団」に対する当時の文芸批評的アプローチは、それがモデルを有し、現在興味本位の読者たちの関心を呼んでいるということを知っていることをほのめかしつつも、表面的にはそれを棄却するという立場からなされたり——「主人公が作者自からを描いたものたる」とは問ふ必要がない²⁰——、あるいは完全にその方面を無視するという態度からなされることも多かった。しかしながらここまで見てみたように、実際には彼らの大部分が立脚していた認識の基盤は、作品の中に作者の「現実」が読みうるのだという地点に、気づかぬうちにずれ込んでしまっているのである。

一〇月に一斉に掲載されたこのような評家たちの読みは、たとえばその

翌月の『新声』に寄せられた「■田山花袋ともある可き者が、情人のある女に惚れて、其揚句が脂くさい蒲団を被つて寝るといふに至つてはアマリに驚かざるを得ない」。△「新潮」で横山よし子が書いた花袋の弁解きれぬきかれぬ「蒲団」に現はれた田山花袋はたしかに一種の色情狂だ²¹などといった完全に作者と主人公を同一視するような一般の読者たちの読みを誘発していっただろう。

整理してみれば、「蒲団」についての評家たちの読みがメディア空間内に提示したのは、主人公に固定した視点からその心理を主に描くという描写法が、注目に値する新しい手法であるという見解であり、さらに、主人公のモデルが作者自身であると見なされた場合、その心理は作者のものとして——実際これは往々にして作家自身のものでなく作品中のそれである——考えてもよいのだという作品の読み方であった。

「蒲団」の評者たちの読みは、メディア上に掲載されることによって、その彼らの読みの受容者である読者たちに範を示し、その読者たちの読解に規制をかける役割を果たす。次節で確認するような自分を作品中に描くことに対する花袋や風葉、秋声など微妙な態度とは別個のところ、その作品に対する（評者たちを含め）大部分の読者たちの読みは、かなり安易に作者と作中人物とを重ねあわせていたようだ。そして一方でまたその評者たちの読みは、作品とそのメタ情報の読者でもあり、かつまたテクストの生産者でもあった作家たちの間に、作品の送受に関する一定の了解の枠組みを形成する役割も果たしていたことが想定できるだろう。

2・4 小説ジャンルの境界変動

正宗白鳥は後年「自分の日常生活をそのまゝに醜悪汚穢の行為をも見のがさず描けといふ氏（花袋）の議論には盛んに反対者もあつたが、時勢が

その気運に向つてゐたのか、知らず／＼皆んながかぶれて、多くの作家が我勝ちに自己の持つてゐる『蒲団』式の小説を書き出した²²と振り返って証言している。実際の文学関係のメディアの様相と照らし合わせた上で考えても、この白鳥の証言は事態の一面を捉えているようだ。明治四〇年九月の「蒲団」発表後から翌四一年二月までに発表された作品で、へ自己表象テクストである、あるいはそう読みうるとメタ情報によって告知された主な作品を列挙してみれば、真山青果「茗荷畑」、小栗風葉「恋ざめ」、真山青果「妹」、高浜虚子「俳諧師」、真山青果「鎌倉まで」、島崎藤村「春」、田山花袋「生」、村山鳥遼「恋不足」、伊藤銀月「断腸記」、徳田秋声「さびれ」、竹内政女「平凡ざらひ」、徳田秋江「八月の末」、真山青果「六月廿三日」などが挙げられる²³。より詳しく調査を進めればこの数はさらに増えるだろう。明治三〇年代以前に作家が自分自身のことを書いたものだとされる作品が非常に稀であったことを考えれば、この激増といつてもよい変化は、まさに明治四〇年の後半期に日本の小説ジャンルのルールに大きな変動が起きていたことを確認させずにはいない。

この変化は、おそらくは二種類の変化が連動してなされたものである。作家という創作主体における小説ジャンルのルール認識の変化と、文学関係メディアの情報編制の変化がそれである。前者は、作家が、自分自身を登場人物とした作品でも「小説」になりうるのだと考えはじめたということであり、後者は「蒲団」が話題を呼んだことを契機に、メディアが同種の情報——たとえば「▲「俳諧師」は虚子氏自身を少しの偽りも無く書いたもの」²⁴——に価値を付与しはじめたということを指している。

後者の変化については、その増加の様相の一端が先に挙げた作品のリストとそれについてのメタ情報のリスト（注23に記載）からもうかがえると思う。問題は前者、すなわち作家の側のルール認識の変化である。これを考える手がかりとしては、「蒲団」の読まれ方を検討した先節の結果が参考に

なるだろう。とりわけ、主人公に固定した視点から、事件ではなくその心理を主に描くという「蒲団」の描写法が新しい手法であると喧伝されたこと、さらに、主人公のモデルが作者であると見なされた場合、その心理は作者自身のものとして考えてもよいのだという作品の読み方が、メディア上で実践されたことが重要であった。「蒲団」が「自然主義派の代表的作物」²⁵とみなされ評価を受けたことにより、「蒲団」のような、作者が自分自身のことを書いたとされる作品が文学空間内の存在権を獲得する。これは視点を変えれば、「蒲団」を、登場人物の心理を主に描いた作品であると認め、その心理を作者花袋のものとして一致していると見なした作家・批評家たちが、小説というものは作家自身の心理を作品の主たる描写対象として選んでもよいのだ、というように彼らの小説観を変更したことを意味している。より重要なのは、こうした小説ジャンルの境界変動であり、「蒲団」に倣うといった自己暴露への勇氣ではないはずだ。

たとえば「蒲団」発表直後の小栗風葉・徳田秋声の言葉は次のようなものだ。

『蒲団』を読んで、作家として最感心するのは、材料が事実であると否とは兎に角、作者の心的閱歴または情生涯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。此真率な態度は、至極羨ましい。而して此事がやがて自然派作家が文芸上に成功すべき重要な条件なのであるまいか。(…)今一度本気でそれ(「中年の恋」)を書かうと思つて、書き出したのが、『恋醒』(まだ発表しないが)である。之れは、自分の煩悶なり、情の閱歴なりを充分に出したつもりで居たが、今度『蒲団』を読んで見ると、自分のそれすらも尚拵らへ物の域を出て居ないと云ふ事をつく／＼覺つた。(小栗風葉、早稲田合評)

そこへ発表されたのが田山君の新小説の「蒲団」である。世間では非常

にやかましく兎や角云つたやうであるが、私はあの作を読むに及んで、なるほど、あゝ行つたならば好からうといふことを会得して、私の作風の上に尚ほ一転化を来したのである。 風葉「覚醒せる明治四十年」(26)

読売新聞に書いてある「凋落」の主人公は自分ではなくて、唯自分の感じを出して見る積りです。出て来る主人公は勿論其性格が弱い男に出来てゐるんですが、生活や家庭などの外界の圧迫が動機で非常に悲観してゐるんですね。「……」どうもだいたい自分が出さうだと思つてゐます。 (徳田秋声「事実と想像」『趣味』明40・11)

「材料が事実であるか否とは兎に角」と、風葉は「事実」に重きを置かないことを言明しつつ、花袋の「作者の心的履歴または情生涯をいつはらず飾らず告白し発表し得られたと云ふ態度」に感服のようすを見せ、「自分の煩悶なり、情の履歴なりを充分に出したつもり」であつた自らの作品についての反省を見せる。この後風葉が、よりいっそう作品に「自分の煩悶なり、情の履歴なり」を描き込もうとするだろうことをうかがわせる論旨となつてゐる。実際、この二ヶ月後に発表された二つ目の引用では、彼は自分が「蒲団」を読んで「作風の上には尚ほ一転化を来した」と述べてゐるのである。秋声もまた、自らの作品の主人公が「自分ではな」と言い、同一視を拒みながらも、作品には「だいたい自分が出さうだ」と述べる(27)。

「事実」を作品から読みとられることを拒否すること、しかしながら、自らの「心的履歴または情生涯」や、「自分の感じ」を描きこもうと試みること。風葉・秋声らの言葉に、共通してうかがえるのはこのような傾向である——とりわけ、「情の履歴」「情生涯」といった風葉の言葉からは、この時期新しく試みられようとした心理描写の主要なテーマが、やはり「性」に あつたことがわかる——。注27で述べた花袋自身の言葉ともあわせて考えれば、このあたりに、初発期の「自己表象テクスト」を書いた作家たちの姿

勢の特質があると見ることが出来る。

2・5 「自己表象テクスト」の出發

明治四〇年末のあたりから、一部の作家たちは自分自身の体験した出来事を意識的に作品に書き込み、登場人物と自身とを同一視されるのを拒みながらも、一方でそこに自らの「心的履歴」や「自分の感じ」を表現しようとする努力はじめていた。そしてここから、「近頃は自然主義とか云つて、何でも作者の経験した愚にも付かぬ事を、聊かも技巧を加へず、有りの儘に、だら／＼と、牛の涎のやうに書くのが流行るさうだ。好い事が流行る。私も矢張り其で行く」(28)と、このような表象法を風刺する二葉亭四迷『平凡』のような「サタイヤ」(29)が生まれてきたりもする。

実際、これ以降に発表された作家自身を描いたとされる作品とその読まれ方を検討してみると、この小説ジャンルのルール変動の様相は如実に浮かび上がる。

▲鎌倉まで(趣味所載)真山青果 余りに自己を語りすぎてゐる。作者が真剣で自己を語つてゐるやうだ。余裕がない。

(鯨生「小説月評」『文章世界』第三卷第五号、明41・4)

徳田秋声の『さびれ』は酒を飲んで女郎買に行くことを書いたものだが、どういふものだらう。これでもやはり小説と云へるだらうか。写生文派が避けて捨て、る方面をただ写生したばかりのやうに思はれるが…… (『十月の雑誌』『文章世界』第三卷第十三号、明41・10)

徳田秋江の『八月の末』は極端に無技巧の小説である。主人公の気分はいかにもよく出てゐるが同時にそれが余りに作者と密接し過ぎてゐるやうに思はれる。僕らのやうに作者を熟知してゐる者には興味が多

いが、全くの読者にはどうであらうか。此の頃の『読売』の日曜附録で、この作者は、デカダンといはれたことをいたく憤つて居られたが、もし此の作中の『彼』を作者其の人とすれば、余りデカダンでなくもなささう也。(十一月の雑誌)『文章世界』第三卷第十五号、明41・11)

巻頭は真山青果の『六月廿三日』で、国木田独歩が遂に世を去つた日の記事である。これが小説ならば世の中に小説でない記事といふものは無くなるだらうと思はれるほどに、生地まるだしである。

(十二月の雑誌)『文章世界』第三卷第十六号、明41・12)

徳田秋声「さびれ」(『趣味』明41・10)を除く、こゝで言及されたすべての作品が、テキストが日付の記述によって区切られて進行する準日記体といつていい体裁をとっており、それにつれてか題材も主人公をめぐる日常の断片をスケッチしたものがほとんどである。さらに、事件そのものよりも主人公たちの心理過程の叙述を目指したものが多くなっていることも指摘できる。

準日記体でない秋声の「さびれ」にしても、語り手と視点人物は共に一人称の「僕」であり、引用が述べるとおりその「僕」が単に誘われて酒を飲みに出たというだけの話で、事件らしい事件は何もない。また「僕」についての説明もまったくいいいほどなく、ただストーリーの展開に沿って、彼の抱く陰鬱な心象が叙述されてゆくだけである。当の秋声自身が自分を「僕」として造形したのかどうかは確証がないが、テキストの形式として事件を描かず主人公の人物描写もないまま主人公の心理を前置化して書きつづる形式は、小説よりもむしろ随筆的なものにより近く、それゆえその叙述者が作者その人と一致しているのだと読みとる欲望を読者に対し喚起することになる。事実このテキストに対する評は、「写生文派が避けて捨て、る方面をただ写生したばかりのやうに思はれる」というもので

あり、視点人物と叙述者と作者であるということが基本的に前提となっているジャンルである「写生文」に、作品が擬されているところから、この評の書き手が「さびれ」の主人公かつ視点人物かつ語り手である「僕」を作者秋声自身であると見なしていることが確認できる。

秋江の「八月の末」(『早稲田文学』明41・11)は主人公の履歴が書き込まれている。主人公「彼れ」は「ある私立学校の文学科を、既う七八年前に出た男で、つい一二年後までは、雑誌記者にもなつたり、流行の辞書物の編輯係にもなつたりして来た」、「友人の關係してゐる新聞だの雑誌だのに時々内心の悶々を洩す「不平録」のやうな雑録物を書き棄て、はそれからも雀が餌を拾ひ集めるやうにわずかばかしの収入を計つてゐる」とされている。むろん周知のとおりこれらは現在知られる秋江自身の経歴と一致している部分が多く、ここから秋江の側にも自分自身を描くという意識が存在しており、またそう読まれることを想定して描いていたことが推察できる。また当然同時代の読者たちのうちのいくらかにとつてもこのことはわかつたはずで、引用の評のよう「此の作中の『彼』を作者其の人とす」ることは容易なことであつたらう。たとえば正宗白鳥は「秋江氏の「八月の末」は細かく描かれ、心持ちをよく現した文句も多いが、「彼れ」は「私」としなければ折り合はぬ所がある」と感想を述べている³⁰。

ストーリーも、八月の末までに返さねばならぬ借金を負つた「彼れ」が、前借り新聞社へ行つたり翻訳の仕事に手を着けてみたり、仕事をはかどらせるために避暑に出てみたりするといふもので、まったく大きな事件が起こるわけでもない。そのかわりにテキストには、返済期限が迫りながらも倦怠のためにろくろく仕事もしない「彼れ」の心境が、いいわけがましく連ねられてゆくのである。

青果「鎌倉まで」(『趣味』明41・4)は冒頭から

昨夜また徹夜して独歩集を読んだ。富岡先生、女難、少年の悲哀、夫

婦どれを読んでも面白い、胸を刺される。あゝなれば最う単なる芸術品とは云はれぬ。活きた人生その物だ。(…)泣くも叫ぶも悶えるも咀ふも、その何れにしても総べて他の声ぢやない。慥かに自分の声だ。独歩民自身の痛切なる声である。(…)

第三者の江間君は慥かに僕だ。僕の他の人では無い。作者は独歩自身を書いたと云ふかも知れないが読者たる僕は又僕自身を書いた者だと思つて読んだ。然し僕の江間君、僕のお鶴は第三者にある如き詩的な大円団を取らなかつた。(…)

僕は甚麼場合にも真面目になれない男なのかも知れぬ。何時も下らぬ芝居ばかり打つて居る男なのかも知れない。——まア好い、兎に角書くんだ。書くだけが僕の職業なんだ。

と視点人物であり語り手であり主人公である「僕」が宣言する。独歩の作品を「独歩民自身の痛切なる声」として受けとめる読書習慣を保持する「僕」は、みずからもまた「書くだけが僕の職業なんだ」という小説家らしき人物として造形されている。彼は独歩の作品に作者独歩の声を聞くのみならず、その登場人物たちとその関係を自らとその周囲へと投射しなぞらえる。ここには自身をハウプトマンの戯曲中の人物「ヨハンネス・フオケラート」に重ねた「蒲団」の主人公時雄の姿を見透かすこともできるのかも知れない。ともあれ作品と現実とを織りあわせる地点から語り起こされた「僕」の物語——さきにも述べたようにこれは日記体をとっている——は、読者に対しその交差の枠組を、「鎌倉まで」という現在読者が読みつつある作品と、作者青果との間の関係へと敷衍し、「僕」の物語Ⅱ日記を、作者青果の物語Ⅱ日記として読むことを要請する。この作品の評としてなされた「余りに自己を語りすぎてゐる。作者が真剣で自己を語つてゐるやうだ」という評価は、このテキストの戦略に乗せられた結果のものといえるだろう。

2・6 まとめ

以上見てきたように、「蒲団」以降、作家が自らの経験や心情を作品化したテキストは急速にその位置を小説ジャンルのなかに固めつつあった。へ身辺小説が流行を見せ、題材を自らの周囲に取る作品が増え、作家自身のことを書き込んだものも姿を見せはじめたところに、「蒲団」は出現した。その影響力は大きなものであつたかもしれないが、それは「蒲団」というテキストそれ自体の力のみによつてはなかつた。作者花袋の文学空間内の地位や、「モデル問題」との时期的な一致、そしてその時期形成されていた現実参照的な読書習慣の力がそこに流れ込んでいたのである。それら文化的コンテキストと交渉することによって、「蒲団」は読み替へられ、小説ジャンルに変革をもたらすほどの力を付与されて、その出来事の符牒として流通することになったのであつた。

自分を小説に書いてもよいのだという、「蒲団」をめぐって産出された言説群の起こした小説ジャンルの変動は、すみやかに他の作家たちの共有するところとなり、彼らはそれぞれの形で、それぞれの「自己表象」を行つてゆくことになる。先にも引用した正宗白鳥の「知らずく、皆んながかぶれて、多くの作家が我勝ちに自己の持つてゐる『蒲団』式の小説を書き出した」(前掲「文芸批評」という回想からは、「自己表象」へと傾斜していった文学空間の趨勢がよくうかがえる。次の引用は、そうした変化に対してなされた同時代の批評である。

「所謂自然派の作品」と小題して「第一、どれも取材の範囲が似通ひ過ぎてゐる(…)第二、どうも書き方が似通ひ過ぎて居る(…)第三、何うも模倣らしいと思ふ作品が多い(…)第四、これを読むと、小説は誰にも書ける、訳のないものだ」と云ふ考を持たせる。

今の所謂自然派側の在る論者の説に従ひ、作家自身の直接の履歴直接の実感を書くに限る、といふやうな傾向が進んだなら、その結果は如何なるであらう。多く考へるまでも無く、小説の主人公は千篇一律、いづれも作者肌のものに限られるであらうし、事柄も大抵似たり寄たりの小衝突小波乱で、甚だ寂しいことにならう。「…」近頃は既に其の傾向が幾分見えて来たのである。(後藤宙外「随感録」『新小説』明40・10)

二葉亭先生の「平凡」を始め此節は文学者を材に取る事が大流行だ。是も作家自身の最も切実に触れた事を率直に描かんとする自然主義のせいであらう。(小栗風葉「一月の小説壇」『新潮』明41・1³³)

自然主義が作家たちに小説の書き易さを示唆したのであり、そのように濫造された小説がステレオタイプ化してしまつていくという指摘である。へ自己表象は予想を超えた勢いで拡がりつつあった。文壇では、こうした方向の安易さへの非難さえ、すでに現れていたのである。

しかしこうした批判的言説の数々は、逆にそれだけ当時の作家たちにとってこの表象法が魅力的だったことを証言しているとも言える。新しく登場したへ自分を描くという手法を非常に魅力のある表現の形式として認め、積極的に利用しようとしていた者たちが数多くいたからこそ、それだけ批評もされたのである³⁴。

明治四〇年前後には、小説を書きたがる青年たちの数が増加していることが『文章世界』の編集をしていた花袋の口から伝えられている³⁵。また岩佐壮四郎「雅号」の終焉³⁶の指摘する、雅号を棄て本名をもって作品を執筆しはじめる「新しい芸術家」たちの登場も、やはりこの時期である。自分自身を描くということの積極性を、本名を名のってへ自己表象テキストを発表していった若い作家たちは認めていたようなのだ。

自分を描くという方法に対して微妙な態度を見せていた花袋や風葉、秋

声たちに対し、彼らよりも若い世代に属する青年たちは、より積極的かつ直接的にへ自己表象を行いつつあったらしい。次章からはこの点について、へ世代の問題を意識しながら、へ自己表象という新しい表現形式にかかわる態度差のありかたやその背景となる思潮を考えてみたい。

注

- (1) 『文章世界』第二巻第十号の「事実と作品」という企画に寄せられたもの。他にも「牛肉と馬鈴薯」について「彼の演説は余の演説である。而して北海道は余自身の実歴にして、空知川の岸辺は此実歴の実証である」という言及がある。
- (2) 柳川春葉「事実と人物」(『文章世界』第二巻第十号、明40・9、「事実と作品」という企画中)。
- (3) 「文芸界消息」(『国民新聞』明41・1・19)。
- (4) 小栗風葉「青春」と「天才」(『文章世界』第二巻第十号、明40・9、特集「事実と作品」)。
- (5) たとえば徳田秋声「事実と想像」(『趣味』明40・11)。
- (6) 「雲中語」(『めざまし草』明29・11)。稲垣達郎「私小説と小説ジャンル」(『文学』21、一九五三年一月)、小笠原克「私小説・心境小説論の根柢」(『講座日本文学の争点5近代編』(明治書院、一九六九年四月)に指摘がある。引用は『鷗外全集』第二四巻(岩波書店、一九七三年一月、144頁)による。八面楼主人(宮崎湖処子)「紅葉山人の『青葡萄』」(『国民之友』269号、明28・11・9)も「青葡萄」は小説にあらず」とい、「一篇の紀事文」「渠の生伝の一片」と評している。
- (7) 引用は「前月文芸史」(『新潮』第六巻第二号、明40・2)。
- (8) 「蒲団」合評(『早稲田文学』明40・10)。以下「早稲田文学」同号の「蒲団」合評は、早稲田合評と略す。
- (9) 「九月の雑誌」(『文章世界』第三巻第十二号、明41・9)。
- (10) 「十月の雑誌」(『文章世界』第三巻第十三号、明41・10)。
- (11) 小笠原克「私小説の成立と変遷——注釈的覚書——」(『解釈と鑑賞』一九六二年二月)の言う、「蒲団」を「文学」とし「楽屋落小説」を「文学」から

締め出した明治末の「批評主体」とはこうした状況を指しているだろう（序章6頁参照）。

- (12) 前掲早稲田合評の緒言部分より。また同様の指摘は同合評中の小栗風葉、星月夜（島村抱月）の評言中や、衣水生「自然主義派の作物花袋氏の『蒲団』」（『帝国文学』明40・10）、「『蒲団』を読む」（『新声』明40・10）にもみられる。
- (13) 「先月の小説界」（『趣味』明40・10）。
- (14) 前掲『帝国文学』（明40・10）の「蒲団」時評。
- (15) 徳田秋江の早稲田合評における評言。
- (16) 「緩調急調」（『新声』明40・11）。
- (17) この点については、和田謹吾「事実への傾斜——『蒲団』前後——」（『描写の時代——ひとつの自然主義文学論——』北海道大学図書刊行会、一九七五年一月、所収）、五井信「花袋小説における〈人称〉の問題——明治40年前後の短編の分析——」（『立教大学日本文学』66、一九九一年七月）を参照。また本章であげた四点の他にも、相馬庸郎『日本自然主義文学再考』（八木書店、一九八一年二月、112頁）は、「蒲団」が「時代」の思潮と関連づけて捉えられていることを指摘している。
- (18) 「田山花袋氏の『蒲団』」（『明星』未歳十号、明40・10）。
- (19) 無署名（田山花袋）「小説作法」（『文章世界』第二卷第十一号、明40・10、増刊号）。
- (20) 前掲片上天弦、早稲田合評。また同様のものに、「今日に於て作者が赤裸々なる現在の事実を以て其作の主材としたらといふ事由を以て其文芸的価値を疑ひ、道義問題を云々するが如きは蓋し想はざるの甚しきものといふべし」（『蒲団』を読む）『新声』明40・10）という評言もある。
- (21) 両者とも「緩調急調」（『新声』明40・11）。
- (22) 正宗白鳥「文芸時評」（『中央公論』一九一五年二月）。引用は『正宗白鳥全集』第二三卷（福武書店、一九八四年二月）によった。
- (23) 以下初出↓メタ情報掲載誌（紙）とする。
真山青果「茗荷畑」（『中央公論』明40・11）
↓「甘言苦語」（『新潮』第七卷第五号、明40・11）
小栗風葉「恋ざめ」（『日本』明40・11・18）明41・1・4
↓「蒲団」合評（『早稲田文学』明40・10）
真山青果「妹」（『趣味』明41・1）
- ↓「二月の小説壇」（『新潮』第八卷第一号明41・1）
高浜虚子「俳諧師」（『国民新聞』明41・2・18）7・28）
↓「文芸界消息」（『国民新聞』明41・2・23）
真山青果「鎌倉まで」（『趣味』明41・4）
↓藤生「小説月評」（『文章世界』第三卷第五号、明41・4）
島崎藤村「春」（『東京朝日新聞』明41・4・7）8・19）
↓町の人「春」の中の人物——『文学界』当時の状態——（『文章世界』第三卷第九号明41・7など）
田山花袋「生」（『読売新聞』明41・4・13）7・9）
↓田山花袋「生」に於ける試み（『早稲田文学』明41・9）
村山鳥遯「恋不足」（『文芸俱樂部』第十四卷第九号、明41・7・1）
↓「七月の雑誌」（『文章世界』第三卷第九号、明41・7）
伊藤銀月「断腸記」（『新小説』明41・9）
↓「九月の雑誌」（『文章世界』第三卷第十二号、明41・9）
徳田秋声「さびれ」（『趣味』明41・10）
↓「十月の雑誌」（『文章世界』第三卷第十三号、明41・10）
竹内政女「平凡きらひ」（『文芸俱樂部』明41・11）
↓「十一月の雑誌」（『文章世界』第三卷第十五号、明41・11）
徳田秋江「八月の末」（『早稲田文学』明41・11）
↓「十一月の雑誌」（『文章世界』第三卷第十五号、明41・11）
真山青果「六月廿三日」（『趣味』明41・12）
↓「十二月の雑誌」（『文章世界』第三卷第十六号、明41・12）
(24) 「文芸界消息」（『国民新聞』明41・2・23）。
- (25) 前掲『帝国文学』（明40・10）の「蒲団」時評。
- (26) 小栗風葉「覚醒せる明治四十年」（『文章世界』第二卷第十四号、明40・12・15）の「明治四〇年文壇の回顧」中。
- (27) 当の花袋も「蒲団」発表の一年すこし後、「私が『蒲団』を書いた当時、いろいろな批評を受けたが、作者の懺悔録だとして見た人が大分多かつた。（……）尊い作者の心などといふものを其中から発見しやうとしたって、それは駄目だ。作者は無懺悔などをしたのではない。作者にもしあゝいふ境遇に邂逅したことがあつて、あゝいふ心理の状態に居る事があつたとしても、作者はあれを好い事とも悪いこととも思つて居ない。要するに、現象である。ある事件に逢着してそれから起つた心理現象である。」と語っている（田山花袋「小説作法」博

文館、明42・6。引用は『定本花袋全集』第二六卷、225頁（臨川書店、一九九五年六月）を用いた。付したページ数もこれによる。花袋はこの「心」を読む「懺悔録」的読み方を拒否する一方で、また作品から作家の「実歴」を過度に読みとろうとしない読書法を嫌っていた。同じ『小説作法』のなかの彼の主張（同書「第六編 読者と作者」の章）に「かういふ読者は、又次のやうなことを言つて面白がつて居る。『この作は事実を書いたのだ相だ。作者の実歴ださうだ。成程、こんなことがあつたかナア』』という部分がある。花袋は「三 面記事と同じやうな心持で小説を読む読者」を忌避しているのである。彼もまた、主人公と自らを同一視されることを拒みながら、そこに「心理現象」を書き込んだことを読者に示唆しているのだ。

(28) 引用は『二葉亭四迷全集』第一卷（筑摩書房、一九八四年十一月、420頁）による。

(29) 二葉亭四迷『平凡』物語（『談話』、『趣味』明41・2）で、二葉亭は『平凡』が期せずしてそれが「サタイヤ」になってしまったことを述べている。ただし一方読者の側では、実際にこれを二葉亭と同一視してしまうやうな解釈も存在した。たとえば「▲六号漫言」（『新潮』第八卷第一号、明41・1）など。

(30) 白鳥「机上雑感」（『読売新聞』日曜附録、明41・11・8）。作中の新聞社に勤めている友人「M君」は、白鳥を思わせるものとなっている。

(31) 「告白的小説の系列」に注目しつつ、前掲和田「事実への傾斜」も、「日本の自然主義文学の性格」について「蒲団」以前から、読者の要求によって決せられていたと考えられる。」と論じている。

(32) この点から考えて、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、一九九三年五月、後に『語りの近代』有精堂、一九九六年四月に所収）の示した、芳子の「誘惑」に力点を置く見解には、検討の余地があるように思う。「蒲団」が提示したものについて、同論文は、「蒲団」が抱月らの解釈共同体によって告白と認定されたとき、告白に関する、それ以後慣習化されたものとなる読みのコードが成立したわけだが、そのとき同時に、抱月らはこの誘惑の身振りに反応したのだと考えられる。（……）「蒲団」というテクストにそうした読みの体制を引き起こす力があつたのだとすれば、その力の源泉は、「……」つまり他者であつた「新しい女」として芳子にあつたのだといわなければならないだろう」としている。「蒲団」というテクストそのものに力点を置きすぎているという点と、芳子の果たした役割

について過大評価をしすぎているという点の、二点について疑問が残る。「蒲団」の影響力はそれを取り巻くコンテクストの力によるものも大きかつたことは確認したとおりである。また、第二節末で述べたように、作品を「告白」として読むという作業は、登場人物を作者とみなす読書の変異型の一つであり、この読書慣習は明治三〇年代から継続して行われてきたメディアの情報編成の産物である。ゆえに「蒲団」というテクストにそうした読みの体制を引き起こす力があつた」とみなすことはできないし、芳子の「誘惑」にそれを帰することもできないのではないか。「蒲団」が変化させたのは、「読みの体制」であるよりもむしろ、小説ジャンルの境界意識であると考えられる。

(33) 風葉は早稲田合評でも、「或る批評家が自然派の起つたために、素人が皆小説に手を出すやうになつたと言つたのは、一面真理であると共に、今の所謂自然派小説なるものゝ一般に誤解されてゐるのみならず、自ら自然派と称して書きつゝある作家にも、充分其意味が解されて無い事が分る」と、類似の見解を見せている。

(34) のちに批判的な口吻を漏らした正宗白鳥も、実はその一人であつた。真山青果「爐傍」、徳田秋江「八月の末」ほかの作品を評して彼は次のように述べていた。「此等の作は如何にも新しい天地に、何の繁榮もなく自由に自分の特徴を發揮してゐるやうだ。「自然主義が起つてから、勝手な自分の実験を書けばいゝとなつて、誰でも小説が書けるやうになつた。」と、或る大家が冷笑的に云つたことがあるが、さう云つた大家は四畳半で鍵を造つたり、口で筆を持つて書いたりするのを芸術の極意と思つてゐるのだらう」（『机上雑感』『読売新聞』日曜附録、明41・11・8）

(35) 「文章世界の投書に小説が非常に多い。百五十通から二百通位來ることがある。何うしてかう今の青年は小説が作り度いたらうかと驚かれる。また碌な字も書けないやうな人が小説を作る。何ういふ氣で、かういふ風に小説を作るか鳥渡弁らん位だ」（前掲、花袋「小説作法」『文章世界』）。

(36) 岩佐壯四郎「雅号」の終焉（『日本文学』一九九六年十一月）。

第3章 〈文芸と人生〉論議と青年

層の動向——「人生観上の自然主義」という思想——

3・1 はじめに

東京府下青山に住む杉原迂生青年は、明治末のとある早春、その友人の鶴藤君、小倉徂峰君と、「理知と本能の極端に離れたる時代」に生きる「現代青年の煩悶」について議論した。鶴藤君は「無計画なる追欲的自己発展」を唱え、徂峰君は「自我主義的思想は空想であらう」と難する。迂生青年はこの時自分の考えを述べなかったが、その後『中学世界』一三巻五号（明治41）の「読者倶楽部」に、以上の経緯を述べつつ自らの見解を発表した。「態度の宣告（近代的青年の賛助を求む）」と題されたそれは、「計画的本能の盲動的発展」を諷い、「理知を本能の梶として盲動する」という立場に立つものであった。迂生青年はこれを唱えつつ、「日本全国、いやしくも青年のある所は大演説会を起し、又機関雑誌を発行し、来る可き世に確定する新道徳の下地を作りたい」と抱負を述べ賛助を乞うたのである。

岩野泡鳴の「新自然主義」「刹那主義」、あるいは遠く高山樗牛の「美的生活論」の響きも聞きとれる府下の投書青年たちの一幕は、百年後の我々に明治末の思想的雰囲気をよく語ってくれる。こうした青年たちの活動を拾

上げていくことも、それはそれで興味は尽きないが、本章の課題はそうしたややノスタルジックな作業ではない。

この「態度の宣告」の発表された翌月、同欄に中村天涯による「杉原迂生君足下」という反応が寄せられた。迂生青年が直接天涯青年を訪れて話し込んだ夜に約束したものだというその記事は、かなり手厳しい迂生論への批判となっているのだが、その記事中で迂生青年の言として紹介された「僕は文芸即実行です」という一文こそ、目を留める必要がある。いわゆる「実行と芸術」論争である。府下の投書青年たちのサークルが交わしていた議論は、単なる岩野泡鳴や高山樗牛の思想の咀嚼だったのではなく、しばらく前から「中央文壇」で闘わされていた大論争に連なる論議だったのである。

「実行と芸術」「芸術と実生活」などと呼ばれる論争は、「私小説」や「政治と文学」の問題を考える過程で脚光を浴び、早くから論究されてきた論題である。この議論の代表的な達成である平野謙『芸術と実生活』（講談社、一九五八年一月）は、たとえば次のようにまとめている。「岩野泡鳴の芸術即実行論とそれにつづく石川啄木の積極的自然主義論との挾撃にあつて、『天溪・花袋・抱月らが結論した』芸術の観照性はゆるがぬわけにはゆかなかつた。自然主義文学はたじろきつつ後退し、その間隙をねらつて、永井荷風・谷崎潤一郎らの耽美主義文学や武者小路実篤・志賀直哉らの理想主義文学が台頭してきた」（10頁）。「この「実行と芸術」問題の流産が屈折し、白樺派に媒介されて、心境小説の一母胎となるのである」（109頁）。自然主義の観照性が批判され、その「屈折」を白樺派が「媒介」して「心境小説」が生まれ、また「私小説」を結果していく、というわけである。もちろんこの平野の図式は正確とはいえず、個別作家論の形を取った後続の論によって、すでにその恣意性が明らかにされてきている。島村抱月を例にとりながら、「実行と芸術」の問題の出発点が、いわゆる私小説論に直結する

ような性質のものとは全く異質の、もっと明治的な問題意識であった」とした和田謹吾『描写の時代』（北海道大学図書刊行会、一九七五年二月、87頁）の指摘などがそれである¹⁾。

平野の図式の恣意性は明らかとなり、個別の作家研究も深化した。しかし一方で、ではこの明治後半期最大の論争の一つと云ってよい議論が、一体何であったのかは、依然明瞭とはいいがたい。

本章では、この〈文芸と人生〉論議——後述の理由から本論ではこう呼称する——を、これまでとは少しちがった角度から再考する。筆者の考えでは、平野謙をはじめとする先行の論者たちは、論議のある重要な構成要素を見逃してきた。他ならぬ、冒頭のような青年たちの動向である。検討の対象を田山花袋や島村抱月などといった著名な文学者の言説のみに限定してきた先行論は、この方面を完全に視野の外に置いてきた。だが、当時の投稿論文や六号活字を通覧していくと、〈文芸と人生〉論議の裾野の広がりには驚くべき規模に達していたことが見てくる。著名文学者たちの論戦の横で、その「読者」である青年たちもまた、活発な議論を繰り広げていたのである。

この視角から、本章は次の二点を明らかにしようとしている。一つは、大作家中心の文学史叙述に異議を唱え、彼ら以外の存在——ここでは青年文学者とその予備軍——を、〈世代〉あるいは〈層〉という概念を仮設することによって可視化し、複数の〈層〉間の交渉と相互葛藤を考察しようという方法的なもくろみである

具体的に本論の対象に即して言えば、筆者は、若い世代の動向と「中央文壇」の動向との間には、切っても切れない有機的で相互交渉的な連関が形成されていたと考えている。抱月・花袋・天溪・啄木などの著名作家たちを点でつないでゆく文学史叙述では、〈世代〉や〈層〉の間の差異と交渉がもたらす文化的変動のダイナミズムを把握しきれない。著名作家と青年

層の動向を同時に視野に入れる地点に立たなければ、〈文芸と人生〉論議の構造と意味を総体的に捉えることはできないと考えるのである。

もう一つは〈自己表象〉の誕生に際する、〈文芸と人生〉論議の経緯と行方の重要さを明らかにすることである。この論議と「私小説」成立の連関を説いたのは先の平野謙であったが、平野論は自然主義文芸論の限界と、岩野泡鳴、石川啄木による反論をしか視野に入れず、そこへ自然主義とは別種の傾向としての白樺派を対置するという構図を取った。これに対し本論は、より広い青年層の動向——そこには啄木も若き白樺派も含まれうる——を把握することの重要性を主張し、彼らの拠ってたっていた「人生観上の自然主義」に注目する。〈文芸〉と〈人生〉を一体に捉えるべく志向するこの理念の構成を明らかにすることにより、なぜ青年層が〈自分を描く〉ことを積極的に価値づけたのかが見えてくるはずである。

3・2 〈文芸と人生〉論議の推移

〈文芸と人生〉論議は明治四一年から四二年にかけて行われた論争で、その名の通り「文芸」とその担い手の「人生」「生活」との距離や密着性、あるいは文芸に「実行」が伴うべきか、などが主たる焦点となったものである。この論争勃発のそもその起因には、自然主義文学とその担い手たちに対する社会的なバッシングがあったといえる。「都会」裁判・出歯亀事件・煤煙事件などといった世間の耳目をそばだてる出来事によって、社会的性的な乱れや青年の風紀問題と自然主義文学との関連づけが顕著に見られていたことは周知のところである。こうした社会的な批判に答える形で、長谷川天溪や島村抱月が発言をはじめたのが明治四一年の四月から五月頃だった。

◎近頃の新聞では、自然主義と本能満足主義とを、全然同一義に使用してゐるのみならず、一部の有識者間にも、両者一なりといふ見解を

抱いてゐる人もある。

◎先づ第一に差別すべき点は、自然主義は、文芸上の問題であつて、本能満足主義とは、人生上の実行問題であることである。

(天溪「自然主義と本能満足主義との別」『文章世界』明41・4)

同様に抱月も『教育時論』(明41・5)に寄せた「文芸上の自然主義」という談話で、「数年前流行した本能満足主義と、混同せられ易い」、「両者の相異点は、本能主義は実行の主義であるが、自然主義は文芸上の一傾向で、これは実行と直接の関係を有つておらぬ」と述べていた。問題の発端にあつたのは、古くからある「文芸対道徳」の図式であつた。

ここへ批判的に介入してきたのが岩野泡鳴である。泡鳴はすでに『万朝報』の素堂(「社論」明40・11・11)と論争をするなかで「僕は外界の存在を許さない唯一自己を主張するのである」(「文界私議」『読売新聞』明40・11・17)などと述べており、天溪・抱月の姿勢を見て批判を始める。

一体、僕等の新自然主義は人生観であり、同時にまた芸術観でもあり、人生と芸術とに何等の区別を置かない程切実であるべき筈だが、花袋氏を初め、天溪氏も抱月氏もただ区別された芸術の範囲でこれを考へてゐるらしい。^②

「文芸上」と「人生上」の分別を説いた天溪・抱月に対し、泡鳴はその一体性を主張したのである。ここに「文芸と人生」論議が始まる。ただし論議といつても、実際にこの時期に活発に応酬を繰り広げたのは泡鳴と天溪ぐらいであり、そこに抱月が自然主義の美学的価値づけをしてゆくかわらコメントを述べ、外には徳田秋江や『文章世界』の六号活字が反応を見せる程度であつた。諸雑誌・新聞に掲載された記事を見てゆくと、この一連の議論は大体一〇月頃で一旦の終息を見せるようである。これを第一期とする^③。

論争第二期の開始は、田山花袋の評論が契機と考えられる。

実行上と芸術上と、自然主義に区別はないといふ説が大分多いやうだ。(…)けれど自分は実行上の自然主義といふものは意味を成さぬと思ふ。自然主義の傍観的態度は既に始めから芸術的学問的である。

(「評論の評論」『文章世界』明42・1・15)

この一月の評論のあと、同欄二月の記事で花袋は「実行上自然主義と芸術上自然主義とに就いて、大分前号の「評論の評論」が物議を醸したやうだ」とその反響を述べるが、実際この花袋論を機に四二年に入ってから論争は活発化しはじめる。

花袋「評論の評論」は、社会問題としての「文芸対道徳」からは完全に切れたところで提起されたところに特徴があつた。そのため、論争は第一期より問題の範囲も参加者も広汎になり、その分議論は錯綜する。『読売新聞』日曜附録「文壇無駄話」を定位置とする徳田秋江の積極的参加が目立つほか、金子筑水や田中王堂、後藤宙外・樋口龍峽ら文芸革新会のメンバーなどさまざまな人間が発言するようになる。

これにともなつて「実行」概念も多義化する。第一期において「実行」は「本能満足主義」の「実行」という文脈を保持していた。第二期ではこの限定性が薄まり、問題は人生と文芸との関係一般や、行動というほどの意味における現実生活の「実行」と文芸創作時の「観照」との関係などに開かれてゆく^④。

論争の行方としては、明治四二年の第二期に入った途中から、天溪・花袋・抱月という「観照派」とまとめられる文学者たちがその態度を微妙に変えていくことが見てとれる。当初四二年一月の段階で「自分は実行上の自然主義といふものは意味を成さぬと思ふ」(前掲引用)と述べていた花袋が、「実行と観照との距離に就いて」、「私は成るだけこの距離の近いところにあ

たいものだと思ふ」(『評論の評論』『文章世界』明42.6.15)と、「実行」を認めた上での「距離」を論じはじめ。長谷川天溪も「無解決と解決」(『太陽』明41.5)で「自然主義なる語は、飽く迄も芸術上に用ゐねばならぬ」としていたのを、三ヶ月後には「例へば無理想無解決の態度を以つて芸術を製作するとせば、作家其の人の日常生活も亦、無理想無解決である。(…)芸術と実行が一致すとは、此の意味に於て言ひ得るであらう」(『芸術と実行』『太陽』明42.8)と、限定を付しながらも「芸術と実行」の「一致」の地点を認めるに至っている。

天溪・花袋がこうして分離の姿勢を軟化させていったのに対し、島村抱月はあくまで「観照派」の立場を崩さなかつたようである。しかし、「実行」と「芸術」の区別は守つたものの、四二年の六月、評論集『近代文芸之研究』を刊行したその「序に代へて人生観上の自然主義を論ず」において「人生観」論へと足を踏み入れる。『観照派』の主軸であつた抱月によるこの論の発表は波紋を呼び、〈文芸と人生〉論議の着地点を物語るものともなっていく。この点の詳しい分析は後に譲り、ひとまずここではこの抱月の「序に代へて人生観上の自然主義を論ず」をもつて第二期が終わるということとを述べるにとどめておく。

こう見ていくと、「観照派」とされる花袋・天溪・抱月らが、そろってその主張を変化させてゆくようすがうかがえる。いったいなぜ彼ら「観照派」は、立場の「後退」とも見える変化を見せねばならなかつたのか。

「はじめに」で触れたように、この時期の自然主義の作家・評論家たちの変化については、それぞれ文脈は違うものささまに分析がなされている。相馬庸郎「田山花袋の『実行と芸術』」(注1)は、花袋の「積極的挑戦の論理」が「無差別的肯定の論理」へと転換した原因に「対道德意識やモデル問題の存在を指摘する。同じく相馬「島村抱月」「問題的文芸」と「観照」(注1)は、抱月の転機を「『建前』が強い矛盾」と「虚構論の不在」

に帰す。谷沢永一「自然主義文芸批評の屈折」^⑤も、抱月の転身を「テーマとモチーフの喪失」に求めている。それぞれに一定の説得力を持つ議論だが、こうした議論のほとんどが、それぞれの作家の論理の内部で説明されているところに問題がある。このため、結論は彼らの論説の系譜における矛盾や、伝記的な事実の参照からのみ導き出されてしまう。

筆者は、「観照派」とされる側の文学者たちがそろって譲歩をみせたという事実には、そうした個人的文脈の他に、なんらかの理由にもとづいた連関性、運動性を想定するべきではないかと考えている。そこにこそ、〈文芸と人生〉論議を推移させた動因が存在するだろう。

3・3 青年たちの〈文芸と人生〉

ヒントを与えてくれるのは、〈文芸と芸術〉論議のさなかに書かれた一つの同時代文学史の記述である。岩城準太郎『増補 明治文学史』第九章「新興の文学」の第一節「思想界の新潮」は、次のように述べている。

樗牛等の予言的運動は、今日始めて鮮明なる色彩と重要な意義を有せる一般的運動となれりと言ふべし。されば自然主義は、単に文芸上の新主義たるに止らずして、又人生観上の新主義たり。此の主義や、所有伝統を破壊して後に起りし新自我の所生なれば、即ち解放せられたる新人の人生観にして、物心合一靈肉一致、自己は唯全一体として存するのみ、心性は知に非ず情意に非ず、又全一体として存するのみ、現実の外に理想なく真の外に善美なしと称する一元的新見地に立てる者なり。^⑥

注目しておきたいのは三点である。自然主義を「文芸上」に止まらない「人生観上」のものとしていること、その人生観が「新自我の所生」であり

「新人の人生観」としてのこと、そしてその人生観は「一致」説に従うとし、それを岩野泡鳴の用語で語っていることである。

「新興の文学」として自然主義文芸の特長を整理するこの文章は、執筆時まさに係争中であつた〈文芸と人生〉論議の用語系を明らかに参照して語られている。序にある明治四二年三月欄筆の日付からわかるように、岩城の文章が書かれたのはまだ「観照派」の勢いが衰えていない時期である。とすれば、明白に岩野泡鳴の論理の側に立つ岩城の記述は、かなり偏つたまとめ方であるといわねばならない。しかし仮にも『明治文学史』を名のる書物であり、岩城の主観一方で書かれているとも思えない。この立場をとるのには、なにかそれなりの理由があるはずである。

先の引用で、岩城は自然主義を「新自我の所生」であり、「解放せられたる新人の人生観」であると述べていた。なんらかの新しい動向の台頭を捉えての論述のようだ。彼が見ていたのは、どういった存在たちだったのだろうか。

「同じく自然主義にかぶれて居ても、私は先生から教へられた通り、芸術と実行とを別々に考え度いと思ひ、佐伯はまたK先生の態度を——つまり自分に勝手な都合の好い事は之を実行し、反対に不利益と見るときは芸術は絶対に観照だと称へる、さうしたやりくちは嫌だ卑怯だと云つて、芸術と実生活とをびつたり一つに行かうとする(……)。(76頁)。引用は花袋の女弟子であり「蒲団」の芳子のモデルとされた永代美知代の「ある女の手紙」(『スバル』明43・9)の一節である。テキストが自ら示すように「私」は美知代自身、「佐伯」は永代静雄、むろん「K先生」は田山花袋が前提されている。三者がかつて起こした衝突の主因として示されたのが、「芸術と実行(実生活)」問題に対するそれぞれの態度の不一致である。「ある女の手紙」というテキスト自体は、こうした断絶を掘り下げていく方向をもつてはいない。しかし、ここに示された佐伯の指向は興味深い。彼の主張する

ところは、単なる彼個人の思想的立場として片づけられるものではないよ
うなのだ。佐伯の背後には、同じように「芸術と実生活とをびつたり一つ
に行かうとする」青年たちの群が控えていた。言うまでもなく、冒頭の迂
生青年もその一人である。

岩城の文学史が念頭に置いていたのはおそらくこうした青年層の動向で
ある。もちろん岩城の言う「新人」をそのまま年齢的な若さに直結させる
ことは慎まねばならないが、〈文芸と人生〉論議に対する青年たちの発言を
拾っていく限り、岩城の評言が彼らの方向性を踏まえていたと考えること
は、それほどはずれではないように見える。彼らの言うところを、引い
てみよう。

▲早稲田文学 島村抱月の「芸術と実生活との界に横はる一線」が巻
頭の論文で、大分長い。嘯んでくゝめるやうによく説いてあるので、誰
にでも解るであらう。けれどもこの説の如きものが芸術ならばどうも
芸術は生温いものゝやうに思はれる。芸術はもう少し自我に痛切のも
のではなからうか。(『九月の雑誌』『文章世界』明41・9・15)

それ文芸は或る意味に於て人格の発表である。吾人は文芸上の主義と実
際生活の行為とを区別する天溪氏や抱月氏の説に服する事は出(来)な
い。かゝる手緩き事で果して立派な作物が得られようか、苟も真面目に
文芸上の主義を奉ずる限り、その行為もこれと軌を一にするのが当然で
あるまいか。(青木健作「真実なる人生と文芸の対境」『帝國文学』明41・12)

戦慄すべき人生の真相、それが今自己人生の当面であると知つた時、人
は尚ほ能くかゝる態度を持続し得るであらうか。由来人生を客観視す
といふは、他面全然自己を人生より離さんとするのである。然し此の
態度は、決して自己人生の当面に対する吾等の態度ではない。

実行論者のいふところは、唯だ人生の生活者として、事ごとに、はた時ごとに、常に全力的であれ、全人格的であれといふのである。〔…〕斯處に於て我即人生、人生即我である。我と人生との間に、何らの隙間もなく、ギャップもない。 (松原至文「傍觀と実行」『新潮』明427)

人生のための芸術と云ふが如き言葉は、我等の心の直現ではない、自己の生活即ち芸術の生活である、われは生きんがために生きるが如く、先天的衝動の発現によつて芸術品をなさざらんとするも得ないのである、芸術と実行とに二致あるものでなく実行即ち芸術、実行の表現は即ち芸術と云ふことになつて来た。

(井上豊果「芸術とは何ぞや」『新声』明431)

発表の日付からも明らかのように、花袋、抱月、天溪らが盛んに文芸と実人生との区別を説いていたところから、青年たちはすでにそれとは違う立場をとりつつあった。もちろん、「觀照派」的な立場の青年たちもいるにはいたが、管見では「一致」説に立つ論者たちが多数派である。著名作家の論説のみを眺めていった場合、「一致(実行)派」の岩野泡鳴の立場は、独特の、孤立したものに見えるが、実際は全くそうではない。若い世代の論を丹念に拾っていけば、「觀照派」を探す方がむしろ難しいほどなのだ。

花袋らの「讓歩」を生み出したのは、こうした青年たちの傾向だと筆者は考える。先行論ではそれぞれの論者における論理的破綻や道德意識からくる限界などが理由とされてきたが、それだけでは花袋・天溪・抱月がそろつてほぼ同時期に変化した理由が十分に説明できない。やはりそれは、青年たちの論説群から浮かび上がるような時代的な思潮を、彼らが意識したからこその変化だったのではないだろうか。

もちろん個々の青年の発言は小さなものだったろう。だがこの日露戦後という時代が、新聞の文芸欄が急激に増殖し、新しい青年雑誌も数多く創

刊された時代であったことを忘れてはならない。青年たちが発言する場は、以前よりも格段に増加していた。さらに田山花袋・島村抱月・長谷川天溪らに関して言えば、彼らがそれぞれ『文章世界』『早稲田文学』『太陽』文芸欄の編集の責任を負う立場にあったことは重要である。特に花袋や天溪は、しばしば『文章世界』の「文叢」欄に寄せられる投稿論文の選評者の任にあたっている。非掲載論文も合わせれば、彼らは当時の文壇でも、最も青年たちの意見に向き合っていた文学者たちだったのである。「鑑賞派」の論者たちが、日露戦後のメディア状況の中にどっぷりと浸かった——浸からざるを得なかった——者たちだったことを忘れてはならない。

強調しておきたいのは、大作家たちと青年たちの間に見られる相互的な交渉作用である。予想されるように、青年たちは大作家たちと立場を異にするとは言え、使用言葉や論理を大作家たちのそれから借り受けていることも多い。たとえば、岩野泡鳴の「剽那(主義)」「肉靈合致」や島村抱月の「懷疑」と「告白」の語が顕著である。大作家たちから青年への影響はむしろ見やすい。ところがその一方で、今見たように、青年たちの傾向も花袋たちの論争のゆくえに見逃すわけにはいかない影響を与えていた。積極的に論争に参加し、総量として無視できない規模に達した青年たちの発言もまた、大家の側へ働きかける力を持ち得ていたのである。それぞれの〈層〉は、その〈層〉独自の論理をもってはいるものの、独立して自律的に動いているわけではなく、相互の交渉作用の中で推移したと考えるべきである。

3・4 「人生観上の自然主義」という思想

では以上確認してきた青年たちの傾向は、どのようなところから生まれきたのだろうか。彼らが大家たちとは異なった立場を選択した、その理由を考えてみたい。

鍵は先の岩城の文学史にも出てきた「人生観（上）」という言葉にある。一致説と「人生観」を繋ぐ論理を示してくれるのが、次の『文章世界』の投稿評論である。

自然主義は、その発頭時に於て、単に芸術上の主義として唱へられた。その後とても、その論議は主として芸術観上の論議であつた。けれども、我が国青年多数の頭は、その人生観の中に自然主義を受納すべく用意されてあつたのである。青年の清新にして固まらざる頭は、漸やく従来の道徳習慣なるものを懐疑の眼を以て見やうとしてゐた。人生問題を取り扱つて疲れやうとしてゐた。無理想無解決の思想は、枯草を焼くが如く、煽々として心から心へ燃え広がつた。即ち自然主義を単に、芸術観上に止まらしめず、之れを人生上に移し、はては、実行上に於ても、この主義的気分を以て行ふやうになつたのである。

（谷口源吉「芸術と実行」〔投稿〕『文章世界』明42・8・1）

谷口の評論は、当時の「自然主義」が、青年たちにとって「芸術上」の領域に限定しえない、深く彼らの「人生」そのものに相渉つた問題であつたことを教えてくれる。自然主義がこうしたいわば思想的な衝撃力を持ち得た理由を、谷口は「我が国青年多数の頭は、その人生観の中に自然主義を受納すべく用意されてあつた」からだと言う。その「用意」として彼が挙げるのが道徳習慣への「懐疑」と「人生問題」である。

自然主義と一致説と青年思潮とが交差を見せるのは、この「人生」の問題系においてである。金子筑水「文芸と実人生（自然主義と思想界の新調）」〔中央公論〕明42・5は次のように指摘している。「実人生の真相如何、人生の真義如何。これ思想界の新傾向の裡面に横はる根本の意識的又は無意識的疑惑である。……斯くの如き思想界の新傾向と、文芸上の自然主義、少なくとも高義の自然主義文芸との間には、極めて密接な関係が有る」。こ

でも「実人生の真相如何、人生の真義如何」という「人生問題」が論旨の鍵となつている。筑水もやはり、思想界における「人生」論的な風潮と「文芸上の自然主義」との間に、「極めて密接な関係が有る」というのである。

「人生問題」は明治後半の青年思潮のキーワードであり、哲学、宗教に深い関心を寄せていた知識青年たちの懐疑的思想課題を名指す言葉である。谷口の引用が語つたように、青年たちにとって「自然主義」は「文芸上」の問題に限定しえない広がりや衝撃力をもつていた。そうしたいわば現代思想としての「自然主義」の性格がここでの鍵である。これは、小説ジャンルとの繋がりでのみ評論を考えたり、抱月・花袋たちの論説だけを読んでいてはつかめない、青年思想に深く根ざした問題である。それは三〇年代後半から自然主義以後へと貫いて流れる大きな潮流と関連している。高山樗牛や綱島梁川らの影響を受け、宗教熱と修養論の時代を生きながら、あるいは中学校の修身科の授業で「人格」や「自我」といった観念を刷り込まれながら、青年たちは「人生」についての問題や「自己」というものの扱いを模索していく。彼らが自然主義を受容したのはこうした受け皿の上のことであつたのだ。それゆえにこそ自然主義は、彼らにとって「人生観上」のものでありえた。

青年たちと花袋らの傾向の間に横たわつていたギャップは、この「人生観」〈「人生問題」〉の系譜から説明できる。たとえば、島村抱月がいよいよ「人生観」へと踏み込み、「それでも尚人生の目的如何といふ問題は少しも解けて居ない。我等が營々として追ひ行く現在の第二義人生は、何を究極の指揮者とするか。是れが人生観論である」¹³と述懐したとき、徳田秋江は次のように嘲笑つた。「吾等とても、左様な問題に就いては藤村操くらの年輩には、相応に頭を痛めたることあれども、今は其様な空想には耽り不申候。然るに抱月氏が、年既に四十、西洋まで行つて文芸哲学などの奥義を極めて帰られながら、今尚ほ藤村操と同じ智識的程度の空想に耽り、

それが分らねば何物でも疑ふなど、いきまかれるは稍物笑ひの種と相成可申候」¹⁹。四〇にもなる西洋帰りが、藤村操式の煩悶を語るのはお笑いぐさだというわけである。〈人生問題〉に関心を払わなくなった〈層〉が示す反応の、顕著な例と見てよいだろう。

しかし一方で、これに対する青年たちの立場は次のようであった。

生田長江は先の秋江の嘲弄に対し、「人生の問題が全然分らないなぞと云ふのは、藤村操同然の幼稚なる懷疑であるとかなど、気焰の俄かに恐ろしくなつたには驚く。何しろ吾々は、今以つて藤村操同然の疑惑を抱いてゐるのであるからして、何だか自分達も叱られたやうに感ぜられる」(『無題録』『新潮』明42・9)と自身の現在を述べ懐する。三井甲之もまた抱月の『近代文芸之研究』を論じて「抱月氏が自然主義を説きつゝ遂に文芸上の自然主義に止まつて、人生の悲哀を説かなかつたのは同氏の議論に力を与へなかつた所以である。けれども自家の芸術論に一段落を附けやうといつて最後に人生観上の自然主義を説いたのは、吾々をして同氏の評論の将来に對して期待の緊張を禁ずる能はざらしむるものがある」と歓迎の意を表した(『アカネ』明42・7)。こうした傾向を受けて、片上天弦は明治四二年の文壇を「人生問題中心の年」と題してまとめたほどである(『文章世界』明42・12・15)。

近頃の文壇に於いて、いろいろのやり口で人間としての自分を考へ、自分を見出して、それをいろいろの形によつて表白し、又それが為めに苦しみそれが為めに悶えてゐると思はれる、ライフの問題、ハウ、トウ、リヴの問題、要するに自分自身の生活をどうして行くかの問題に、いくらかでも密接な関係のある現象ほど、僕には最も興味が深い。これは純然たる文学上の問題ではないと言はれるかも知れぬ。しかしながら、今の僕の心持ちでは、文学上の問題と、一般人生の問題とを、二つに區別して考へることを不満足に思ふ。

〈人生観〉論をめぐる態度には、あきらかに年齢差があった。この背景にあるのは、明治三〇年代より引き続く〈人生観〉〈人生問題〉の系譜であり、その思想的枠組みに接合される形で受容された自然主義のあり方である。「無理想無解決」「幻滅時代」といった言葉が語るように、一種の社会観・世界観としてありえた自然主義は、青年層にとっては文芸の領域を超えた思想運動としてあったのである。〈文芸と人生〉論議において自然主義が「文芸上」のものに限定されようとしたとき、彼らが不満の声を挙げたのは当然であろう。〈人生〉という言葉が吸い寄せてしまふ問題系にこそ、青年たちが「文芸」と「実行」の「合致」にシンパシーを感じ、「人生観上の自然主義」にこだわって積極的に論議に参加した秘密があったのである。

3・5 まとめ

再び〈文芸と人生〉論議の行方に戻ろう。島村抱月が発表した「序に代へて人生観上の自然主義を論ず」「懐疑と告白」²⁰など一連の〈人生観論〉の評価は、実はさほど高くなかった。恵美光山「文芸上の第一義欲」(『新小説』明42・10)が「苟も近代人文の一面を窺つた程の輩は何れも皆知る所の寧ろ陳腐な人生観」であると述べたように、それは彼の論が時代の水準を超ええなかつたためである。

しかし自然主義の理論的支柱の転身は「観照派」の敗退の印象を残し、結果的に「人生観上の自然主義」がいわば「公認」される結節点となつてしまふ。XYZ「現文壇の鳥瞰図」(『文章世界』明42・11・1)は、抱月の「序に代へて人生観上の自然主義を論ず」「懐疑と告白」を評価しつつ、「爾来、懺悔、告白、懐疑等の文字が所在に用ゐられたら論じられたりするのを見ても其の影響が少くなかつたが分るであらう。(…)文壇全体が一種真摯な色を帯びて、自己告白の意義を考へるやうになつたことは争ふべからざる

事実である」とその余波を語る。抱月による〈人生観論〉の発表は、青年思潮を体現する象徴的な言葉であった。〈人生観〉〈人生問題〉という問題系に、論議の表舞台に立つだけの正統性を与え、かつそうした「懐疑」を「告白」として発表する道をも開いたのである。

ここまでの流れを整理すれば次のようになる。

(1) 三〇年代から顕著になった煩悶青年的な〈人生問題〉の系譜は、日露戦後の自然主義時代にまでその命脈がずっと続いてきた。(2) そこに日露戦後の新潮流として自然主義が現れた。青年たちは自分たちの気分を代弁するものとして関心・支持を寄せる。(3) ところが、社会的な批判におされて自然主義が「文芸上」のものへと後退する気配が現れ、「観照派」／「実行(一致)派」の対立が出現する。(4) もともとが〈人生問題〉を基調として自然主義を受容していた青年たちは文芸と人生との一致を説く「実行派」を支持し、論争に乗じて発言をはじめるといふようにまとめられるだろう。

〈文芸と人生〉論議は、論破という形を採らなかつたにせよ、「観照派」側の軟化・譲歩と青年たちの発言の増加によって、一致側優勢の雰囲気のうち終息した。ただ皮肉なことに、「人生観上の自然主義」が前景化されるとともに、「文芸上の自然主義」は急激にその新しさを失っていき、文壇では「自然主義以後」が語られるようになっていく。自然主義の時代は、終わりを迎えるのである。

しかし注意せねばならないのは、「文芸上の自然主義」は終息したが、「人生観上の自然主義」は終わらなかつたということである。「人生観上の自然主義」は〈人生問題〉を引き継ぎ、〈文芸〉と〈人生〉を一体に考えようとする思想的な枠組みとしてあった。文学運動として理解されることのない知の枠組みとしてのそれは、以降明示的に問題化されることなく、名前を伏せたまま自然主義以降の文学空間を生き延びていくように見えるのである。

*

〈文芸と人生〉論議の構成とその結果を考えるのに際し、著名文学者たちだけを分析していても不十分である。文学空間の構成員には、青年層がかなり大きな割合で含まれており、彼らの中に流れていた論理やメンタリティは、上の世代の大家たちのそれとは別の構成になっている部分がある。文学史の流れは、そうした複数の層の間の相互葛藤を動力として含み込んでいる。

本章ではその例として〈文芸と人生〉論議の行方を分析してみた。「観照派」と称される大家たちが対世間的な弁明に回ることを強いられ、これに対して、青年たちは三〇年代から継承した〈人生観論〉を後ろだてとして、積極的に文芸と人生との合一、合致を唱えていく。そこには花袋らの自然主義とは違った、もう一つの自然主義文化があったと見るべきだろう。

この〈文芸〉と〈人生〉を一体に考えようとするパラダイムにおいては、描こうとする作品と自らの生が一致する(かのように見える)表象法が、独特の意味を獲得するはずである。自分自身の体験や思想をそのまま作品化するならば、〈文芸〉と〈人生〉の一体性はもっとも容易な形で形象化でき、また読者・批評家の前にも提示しうるからである。〈自己表象テキスト〉誕生期の青年たちの心性を特徴づけていたのは、こうした一体性への渴望であったのである。

では、彼らが表象を試みた〈文芸〉と〈人生〉を合致させて生きる〈自己〉とはいかなるものであったのか。次はその構成を探る必要がある。

注

(1) 他に相馬庸郎「田山花袋の『実行と芸術』」(『日本自然主義論』八木書店、一九七〇年一月、所収)、同「島村抱月」「問題的文芸」と「観照」(『石川啄木の啄木の『実行と芸術』』(『日本自然主義再考』八木書店、一九八一年二月、

- 所収)など。
- (2) 岩野泡鳴「文界私議(中島氏の「自然主義の理論的根拠」)」「読売新聞」明41・4・26日曜附録)。
- (3) 論争第一期においては、1.「本能満足主義」との差異化——文芸対道德の文脈、2.「観照」論と「無理想無解決」理念との密接さ、3.抱月による自然主義的美学的追求、4.泡鳴の「肉霊合致」「刹那主義」論の提示、5.二葉亭の提起した「文芸は男子一生の事業とするに足ざる乎」との関連などが主要な関連する論題として存在した。論争の時期区分や経緯については今井素子「実行と芸術」(三好行雄・竹盛天雄編『近代文学3文学的近代の成立』有斐閣、一九七七年六月、所収)が詳細であり示唆に富む。
- (4) 「文芸と人生」の呼び名も多様を極める。「芸術と実人生」「観照と実行」「文芸対人生」「観照対実行」「文芸と人生」(以上「明治四十二年文芸史料」『早稲田文学』明43・2)、「実生活と文芸」「文芸と実人生」(金子筑水)、「傍観と実行」(松原至文)、「人生と文芸」(後藤宙外)、「文芸と実行」(徳田秋声)、「実行と芸術」(田山花袋)、「芸術と実生活」(島村抱月)。本論はこの論争と後述の「人生観論」との接続を重視しているため、「文芸と人生」の総称を採った。
- (5) 「人生観上の自然主義」を論じることは、すでに明治四一年九月発表の「芸術と実生活の境に横はる一線」の末尾で予告しており、抱月にとっては折り込み済の予定であった。
- (6) 谷沢永一「自然主義文芸批評の屈折」(初出、関西大学国文学会『国文学』一九六二年三月、のち『近代評論の構造』和泉書院、一九九五年七月に所収)。
- (7) 岩城準太郎『増補 明治文学史』(育英舎、明42・6、復刻修文館、一九二七年一〇月、476・477頁)。初版は明治三九年である。
- (8) 「ある女の手紙」については光石亜由美「自然主義の女——永与美知代「ある女の手紙」をめぐる——」(『名古屋近代文学研究』17、一九九九年一二月)があり、テクストの織り込んだ「芸術と実行」問題へも分析を加えている。
- (9) 「青年」を判断するに際して、年齢が判明する者については年齢を、不明の者について発表欄の性格(投稿、月評欄)などから推定した。
- (10) 泡鳴の思想の受容については、たとえば石川啄木におけるそれを明らかにした鎌倉芳信「石川啄木「時代閉塞の現状」の青年像——内からの目、外からの目——」(『岩野泡鳴研究』有精堂、一九九四年六月)などがある。
- (11) 石川啄木「弓町より(食ふべき詩)」(『東京毎日新聞』明42・11・30〜12・7)

も、次のように述べている。「私は最近数年間の自然主義の運動を、明治の日本人が四十年間の生活から編み出した最初の哲学の萌芽であると思ふ。さうしてそれが凡ての方面に実行を伴つてゐた事を多とする。哲学の実行といふ以外に我々の生存には意義がない」。

- (12) 修身教育との関連については本論文第4章を参照。
- (13) 島村抱月「第一義と第二義」(『読売新聞』明42・6・6日曜附録)。
- (14) 徳田秋江「文壇無駄話(何故に文芸の内容は実生活と一致するか)(二)」(『読売新聞』明42・6・13日曜附録)。
- (15) 島村抱月「懐疑と告白」(『早稲田文学』明42・9)。

第4章 〈自己〉を語る枠組み

4・1 〈自我実現説〉と中等修身科教育

4・1・1 はじめに

日露戦後の自然主義思潮、なかでも片上天弦、相馬御風、松原至文などといった若い世代の発言を通覧していくと、「我」や「自我」「自己」という言葉が一種のキーワードのようになっていたことが見てとれる。自然主義文壇の理論的支援者としてあった島村抱月は、明治四〇年の一月「梁川、樗牛、時勢、新自我」(『早稲田文学』24号)において、三〇年代の樗牛らの運動の成果を認めつつ次のように文壇の行方を予想する。「蓋し今後のあらゆる努力は如何にして新自我を建設し展開するかといふ一題に集中するのであらう」。

本論はこうした「自我」「自己」などといった言葉が広く流通した、明治三〇年代半ばから四〇年代にかけての思想状況を考える。こうした言葉にとりわけ顕著な反応を見せたのは、高等教育を受けた青年たちである。彼ら青年たちを〈自己〉——この表記で一連のキーワードを代表させる——への関心に向かわしめたものは何なのか。社会の「進歩」に伴って自然発生的に〈自己〉観念も確立していくという近代的自我史観がすでに説得力を失った今、こうした関心の形成をどのように捉えればよいのだろうか。

筆者の考えでは、〈自己〉は自然に、関心の対象となり、それをめぐって言

説が生み出されていったのではない。なんらかの知的枠組みが先に与えられてはじめて、そこに語るべき〈自己〉が現れた。関心が広がりをみせるにはそれなりの素地の存在が条件となるうが、関心の対象を明視させる知的枠組みがなければ、人々はその関心と情報を共有することはできない。片上天弦と安倍能成というこの時期の若い世代を代表する鋭敏な批評家は、こうした知的枠組みの存在を意識していたようだ。

智識は吾等に強烈なる自己の意識をよびさました、自意識は経験智識の産物である。経験を嘗め智識を味つた吾等の心の真唯中に、湧き出でたる自意識は、最も尊き経験の賜ものであると共に、また最も哀しき所産である。前代の少数人が、僅かに有したる自意識を、今の吾等は殆んど皆有してゐる。(片上天弦「新興文学の意義」『太陽』明41・3)

自分は古い時分の文壇や思想界のことを知らないが、兎に角自分達は氏(樗牛)によって粗笨ながらも「我」といふものを教へられ、「我」の自覚を有するに至つたと思ふ。我等は恰も恋するものゝ如く、このロマンチックな心持を、極めて華やかに涙多く、熱き血のめぐりもて経験した。

(安倍能成「自己の問題として見たる自然主義的思想」『ホトトギス』明43・1)

〈自己〉は自然に立ち現れてくるのではない。〈自己〉を〈自己〉として「教へ」る、「智識」が先行する。とすれば、問題となるのはその知の枠組みがいかなるものであり、どのように現れたのか、そしてそれがどのように流通したのかである。

明治三〇年代では、高山樗牛とニーチェ主義、あるいは綱島梁川に代表される宗教熱の問題が、時代の自我的傾向の動因としてすでに指摘されてきている¹⁾。複数の存在が想定されるこうした同時代の枠組みのうち、本章では従来文学界との関係がまったく問われてこなかった倫理学の言説が

もたらしたものを検討する。具体的には明治二〇年代後半から紹介が始まり、後に中等学校修身科教育のカリキュラムへと組み込まれる〈自我実現説〉という学説が分析の対象となる。この倫理学の示した枠組みとその流通のありようを確認しながら、三〇年代から四〇年代に向かって青年たちの〈自己〉をめぐる思考が成型されていった道筋の一つの例を検証する。そしてそれは同時に、〈自己〉への関心が形作られていく中で、その〈自己〉を理解し語る方途と、小説や絵画、その評論といった芸術の表現法とが接続され、新たな表象の形が編み出されてゆく過程を分析する手がかりともなるだろう。

4・1・2 〈自我実現説〉とは何か

次に挙げる二つの証言を読むことから始めることとしたい。一つめは明治四年に発表された樋口龍峽の「自然主義論」²⁾である。「我現代の自然主義の主張」の「史的及び学理的意義と価値」を論じた第四点目において、龍峽は次のように指摘している。

第四は、自我実現の思想の反映たる事これなり。〔…〕自我実現説の根本思想は、小我と大我との融合統一を求むるにあり。大小我の相即不二を実証するにあり。近世科学の産物たる進化論の思想の上に、大小我の契合を説くにあり。現代の倫理学がたとひその立説の経路に於て異なるありとも、根本に於て自我実現説と密接の關係あるは争ふべからず。自然派が自然の事象に情生命を見出でむとするの傾向は、其の意義に於て頗る異なるものありといへども、其根柢に於ては、進化論に基づける此新思想と相通するものなくんばあらず。

さらにもう一つ。こちらは『文章世界』の特集「四二年思想界の收穫」に寄せられた恵美光山の文章である。

統一されたる自我、大なる主観と言ふやうな言葉と今日の倫理学界に用ひられてゐる『自我の發展』とか『人格実現説』とかいふ言葉との間には、頗る密接の思想上の交渉があるらしい。文学者の方では倫理界の方の思想上の運動を少しも見ることなく、道徳家は理想主義の人であると独断的に解釈してゐるやうであるが、今日の倫理思想は、やはり自然主義を生んだと同時に新しい精神から生れて、次第に進歩発達したるもので、同じく科学的であり、現実といふことを重んじ、超絶的思想は夙くに打棄てられてある。(恵美光山「自然主義、儒教の復興」³⁾)

「小我と大我との融合統一」、「統一されたる自我」を鍵としながら、樋口龍峽と恵美光山がともに自然主義との関連性、相似性を指摘している思想、それが〈自我(人格)実現説〉である。同時代においても文学界の資料のみに目を配ってはいは視野に入らず、今日の文学史からも忘れ去られているこの倫理学説に注目しよう。

〈自我実現説 self-realization theory〉は、イギリスの新理想主義学派の代表的哲学者 T・H・グリーン(Thomas Hill Green (1836-1882))の影響のもとに広がった倫理学説で、〈完全説〉と呼ばれることもある。詳細は後に譲ることにして取り急ぎ事典の記述から紹介しておく。「グリーンによれば、自我とは、経験関係をふくむ統一が経験的個我において実現されるかぎりにおける絶対我(絶対意識)であり、この絶対我への接近が人格の形成であり、その実現が自己の善であり、公共の善にはかならない」(『哲学事典』平凡社、一九七二年四月)。この学説の日本における移入者は、東京帝国大学の倫理学講座初代教授、中島力造(1858-1918)であった。

中島力造は、明治一三年二二歳で渡米、イェール大学の哲学科で博士の学位を取得、同大で講師までした俊英で、同大学でグリーンとも交流のあったラッド George Turnbull Ladd に学んでいる。明治二三年に帰国、帝国大学文科大学倫理学講師の後、二五年に同大学教授となり、倫理学及び倫

理学史を講義した。日本の倫理学とくにイギリス倫理学研究の草分け的存在といえよう。三年には修身教科書調査委員となり、修身の教科書も多数著述・校閲している。とりわけ本論は、彼がこの修身（倫理）教育の方針決定に深く関わった点に注目する（次節）。

中島が紹介したグリーンを筆頭とするイギリス新理想主義学派は、当時の英米系倫理学界においてはまさにリアルタイムで広がりとつある最新思潮であった。グリーンの主著『倫理学序説 *Prolegomena to Ethics*』（1883）の全訳（明35）に際して『哲学雑誌』彙報は「グリーン氏の原書は実に近來の傑作にして倫理学史上に及ぼせる勢力の大なることは苟も斯学に志すものは何人も否認し能はざる処ろなり、我邦に於て輒近倫理学研究の日に月に盛大となるに従ひ、グリーンなる名は真の意義に於ての村学究の口にもでも膾炙せらるゝに至」っていることを言い、「斯る学術界に權威を有する大著が我邦語に訳せられたことを祝っている。中島も啓蒙的な著述『倫理学説十回講義』（富山房、明31）において、「此グリーンといふ人の説が此頃非常に亞米利加や英吉利で尊敬される」、「此説は最新説で、目下多くの学者が唱ふる説であります」（第七回）と紹介している。

この学派は二三年に帝大で中島が講義をはじめ以降、桑木嚴翼・中島徳蔵らの丁酉倫理会、西田幾多郎、吉田静致といった門下生、受講生に大きな影響を与えた。樗牛、梁川、長谷川天溪、坪内逍遙なども読んでいたことが確認できる。むろん門下生や受講生の間だけでなく、関心をもつ読者たちに向けても続々と関連図書が刊行されていたし、雑誌記事も少なくなない。『哲学雑誌』には〈自我実現説〉関連の論文・記事が比較的多く掲載されており、石原千秋「自我の記号学」（『漱石の記号学』講談社選書メチエ156、一九九九年四月、127頁）が紹介した一連の記事は、実はそのほとんどが〈自我実現説〉系のものである。また教育専門誌『教育学術界』には中島によるグリーン倫理学説の入門が連載されていたし、先の丁酉倫理会も雑誌

『丁酉倫理会倫理講演集』を出していた。専門の書籍に対するレファレンスも、洋書を中心としては中島による紹介が『輒近の倫理学書』（富山房、明29）でされ、国内の書籍についても『教育学術界』が明治三六年一月の附録「教育学書研究指針」の「倫理学書 自己実現説に関する者」で、桑木沢録「倫理学」以下八冊の書籍を示唆している。帝大倫理学講座系の講師たちが行った講演会や、夏期講習会という浸透の経路も想定していいだろう。一九三二年の時点でグリーン *Prolegomena to Ethics* を訳すにあたって、この倫理学説の広がりについて訳者らはこう回顧した。「苟くも倫理学を口にするもので自我実現説を知らぬものはなからう。同時に自我実現説を語つて、直ちにグリーンを想起しないものはあるまい。〔学説が紹介されて〕爾來倫理学説といへば自我実現説が極致であるかのやうに考へられるに至つた」（友枝高彦、近藤兵庫共訳『グリーンとその倫理学』培風館、一九三三年五月、序）。

4・1・3 中等修身科教育と〈自我実現説〉

このように日本に紹介されつつあった〈自我実現説〉の流通経路は、大学の講義、哲学・教育系雑誌の記事、単行専門書、講演会など数系統確認できるが、とりわけ本論の注目したいのが中等教育のカリキュラムにそれが取り込まれていった点である。先に触れたように、中島力造は日本の修身教科の再整備に深く関わっていた。この教育制度への組み込みの観点から〈自我実現説〉に注目すると、〈層〉として青年たちを成型・再生産する社会的な構成過程が視野に入ってくる。

儒教系のものであったにせよ西洋系のものであったにせよ、明治一三年の改正教育令以降、一貫して首位教科として「修身」に力を入れるのが明治政府の方針であった。このうち、小学校教育が「忠君」「孝行」「友愛」といった徳目の反復教育に重点を置いたのに対し、明治中期以降の中等修身

教育では倫理学説に基づく記述が増えていた。これは三〇年代前半に見られる教育・倫理熱の社会的な高まり¹⁰と密接な連関を持っているだろう。この中学の修身教育の傾向を押し進めた一人が中島力造であると推定される。彼は三〇年代から、制度内部の組織に深く関わってゆく。

明治三十一年には教科教育の指針「尋常中学校教科細目調査報告」（以下「報告」）の作成に「倫理」部門で関わり、三三年には修身教科書調査委員となる。「報告」は三五年に「中学校教授要目」として結実するが、この動きの中で「倫理」科¹¹の示した方向性は注意しておいた方がいいだろう。「第四学年ヨリ第五学年ニ及ヒテハ国家ノ要義ヲ明ニシトシテ将来中等以上ノ社会ニ立ツヘキ者ノ心得ヲ講シ又倫理学ノ一班ヲ授クヘシ」（「報告」）。これ以降、「中等以上ノ社会」の未来の担い手たる中学生に対し、第五学年で「倫理学ノ一班」が課されることになる。そしてこの「倫理学」とは、とりもなおさず帝大中島講座系のもの、すなわち「自我実現説」を採る立場だった。中学の教科書は検定制で当初必ずしも制約は強くなかったが、三五年の「中学校教授要目」制定以降、ほぼ「自我実現説」系の記述に足並みを揃えてゆく¹²。

では当時の中学校教科書に取り込まれることになった「自我実現説」は、どのような形を取っていたのだろうか。ここでは「最も長命な教科書であり、その影響力も大きかった」¹³という井上哲次郎『中学修身教科書』（金港堂、明35、引用は明36訂正再版）をみておく。

まずは第三学年で学習する予定であった第三卷第一章「自己に対する責務」第五節「人格」の記述である。「各人一切の道徳は、人格の発表なれば、人格なき人には、道徳亦見るべからず、故に人格を陶冶するは、即ち人の徳性を涵養するに外ならざるなり。是を以て人の人格に対する責務は、自己に対する責務中、最も高尚なるものたることを知るべし。」「一切の道徳」の基底に存在するものとして「人格」が位置づけられていることに注意し

ておきたい。この人格は「陶冶」可能であり、またすべきもので、それが「自己」に対する責務中、最も高尚」とされる。

さらに第五学年で学習予定の第五卷第三章「理想論」第四節「実現説」を見る。ここは「人生の目的」を考察する章にあたり、感情、知性の満足をそれぞれ目的とする「快樂説」、「克己説」を否定した後、教科書は「実現説」を支持するよう促す。

必ずや、智・情・意を一体としたる人性其のものの満足を以て、目的とせざるべからず。換言すれば、吾人は、自己の本性を實現し、之を完成するを以て、究竟の目的とせざるべからずと主張するもの、之を實現説と云ふ。吾人が、以て道徳主義とすべしと思惟するものは、即ち此の説なり。

人性の完成とは、何を意味するか。曰はく、人格の發展是なり。然らば人格とは如何ん。人格とは、智・情・意を備へて、之を統一し、之を自覚するものを云ふ。

人格の貴重なること、此くの如し。人生究竟の目的は、人格を實現し、人格を發展することを措いて、他に求むるべからざるなり。されば此の目的を達するが為めには、如何なる事物を犠牲とするも、固より意に介すべき所に非ず

「智・情・意」一体となった人性の満足・完成¹⁴自己の本性の實現が、ここでは人生の目的とされ、それがすなわち人格の發展とされる。先に「自己」に対する責務中、最も高尚」とされた人格の陶冶は、ここでは「實現説」として「人生究竟の目的」に置かれるのである。そしてこの「發展」には限りはない。教科書は続けていう。「人格は、吾人の努力に依りて、無限に進化發展するものにして、又無限の生命を有するものなり。吾人の生理上の生命は、肉体の破滅と共に、雲散霧消して、復痕跡を留めずと雖も、人格は、

毫も之が為めに影響を受けず、未来永遠に存続して、窮りなきものなり」。

井上の記述はやや「人格」に力点を置いた記述となっている。「人格」は前掲佐古『近代日本思想史における人格観念の成立』が明らかにしたように、井上と中島によって Personality の訳語として明治二〇年代に登場した言葉だが、当初の倫理・哲学の専門用語としての枠を超え、早くも明治三〇年代には日常語として定着を見せはじめる。この言葉が文芸用語にも入り込み、また人格主義などといった言葉を生み出してゆくことは周知の通りだが、その根幹に〈自我（人格）実現説〉系の思想があったことは注意されてよい。

ただ、明治四四年の「中学校教授要目改正」以前の他の教科書においては「自己」の実現は、社会共通の善、即ち治善たると共に、「自己」の最高善（A）、「此の如き円満なる状態を名づけて、自我の実現といひ、此状態に到達するを以て、人生究竟の目的、即ち道德的理想となす」（B）以上傍点日比」といったように「自己」「自我」を「実現する」とされるものが多いことは指摘しておきたい。むろんどちらも実現説を採用している点では変わりがない。

ここでグリーンの説と中等修身教科書との異同を押さえておこう。主に注目しておきたいのは二点、1 絶対的「永久意識」の抹消、2 「自己」の空白である。グリーンは倫理学説においては、神的な「永久意識」が人間の意識に再現されるとされ、個人の責務はそれを十全に実現することであると論じられる。まず、教科書においてはこの神的な統括点が抹消される。もう一つ、「自己」の実現が強調されたにもかかわらず、その「自己」の内容がまったく充填されていなかったことに注意したい。これは実はグリーンの説からしてそうであり、中島力造が「グリーンが使用する所の自我実現なる語の意味が甚だ不明である」（前掲中島『グリーン氏倫理学説』362頁）と不満を漏らした点でもあった。つまり事態としては、達成されるべき目標

が不明瞭なまま、それが「自己の本務」なのだからと、生徒たちはいたずらに「自己」の「拡充」「実現」「発展」へと駆り立てられていたことになる。これが「人生の究竟目的」であるとされても、生徒は戸惑うはずである。あるいは当時の青年たちの煩悶の原因は、このあたりにもその一端があったかもしれない。

さらになぜ中学の修身教育において〈自我実現説〉が選択されたのか、という点について興味深い指摘があるので参照しておく。小柳司気太「自我実現説と儒教の倫理」（『哲学雑誌』第20巻第22号、明38 10）は〈自我実現説〉を論じて「我儒教の倫理と対照し又之を我帝国の国風に徴して少なからざる興味を覚ふる」といい、「宋儒等が太極説」にその論旨が似ていることを指摘している。同様の指摘は深作安文も行い、「この主義は我国民の多数の道德意識の背景となつてゐる儒教倫理と左右逢原の点が少くない」と述べる。「永久心」／「天」、「自我実現」／「致良知」の対照、さらには人格の重視など「朱子学そのものと酷似してゐる」という。こうした点が西洋的教育制度と儒教的な忠孝観念を折衷した「教育勅語」以来の理念に、うまく合致したようだ。先のグリーンの説と教科書との異同を踏まえて言えば、「中等以上ノ社会」の未来の担い手として中学生を想定した中等修身科教育は、最新の英米系倫理学説であると同時に儒教的な修身観とも接続可能だった〈自我実現説〉を採用したのだともいえるだろう。その際に、天皇や国家に対する忠誠心の教育と齟齬をきたすであろうキリスト教的な「永久意識」——すべての自我・人格の根源とされる——は抹消された（神的統括点に天皇をすべり込ませてはいない）。

こうした中等修身科教育の再整備は、三〇年代以降社会問題化した青年の「乱れ」に対応しようとするものだったと考えられる。教育制度はこうした「乱れ」を規制で押さえつけようとすると同時に、その対策の理論的柱として期待された倫理学の道德論そのものを、授業を通じて青年たちに

内面化させようと目論んだのである¹⁵⁾。

しかしそこには少なくとも一つの問題があった。青年の「乱れ」とされた代表的なもの一つが個人主義的傾向であるが、〈自我實現説〉はそうした傾向をもちはじめた彼らに向かつて、人生の本務とは自己（人格）の限りなき実現にはかならない、と説いたのである。おそらくこれは逆効果だった。曖昧模糊とした〈自己〉を明視させ、あるいは〈自己〉尊重の気分を理論づけてしまっただけでなく、それに限りなき実現・発展という力動性をも与えてしまった。さらにこの〈自己〉には明確な内実は示されず、もともとの倫理学説には存在した〈自己〉の究極的な根源かつ終極点すら抹消されていたのである。〈自我實現説〉は、青年の煩悶に解答を与えるかに見えて、その実、盲目的な自己発展の欲望のみをもたらしてしまったのかもしれない。

4・1・4 〈自己〉を語る枠組みの形成

当時の中学校卒業者の満二〇歳人口に占める割合は、明治三三年で0.4%、四四年で2.3%という（天野郁夫『学歴の社会史』新潮選書、一九九二年一月、155頁）。比率ではこの数字だが、それでも卒業人数で同年それぞれ八千人弱、一万七千人、生徒総数ではそれぞれ八万人弱、一二万人超である。「修身（倫理）」教科書の編集方針がほぼ変わらなかつたという高等女学校、実業学校をあわせれば、それぞれ生徒総数一四万人、二二万人超となり¹⁶⁾、かなりの規模の層が生産されつつあったことは確かだろう。もちろん中学教育のほかに、先に触れた教育・哲学系の雑誌や講演会、あるいは倫理学の単行図書の出版などによる、一般の知識人層への広がりも想定できる。

ともあれ、明治三〇年代の半ば頃に明確な中等学校修身科教育の内容として姿を現した〈自我實現説〉は、その教育課程を経てきた四〇年代以降の青年たちに、一定の成型作用を及ぼしたと考えるよいだろう。文学に携

わることを選んだ若い批評家や文学青年たちにおいても、それは例外ではない。

元來人格の表現は其の場所と形式とを扱ばぬものである。或は言語に、或は体度に、或はまた客体（人をも含む）取扱ひの上に。しかも如上の芸術の間に、我等は其の最も切実なる、而して比較的永遠の表現を見得ると信ずる。更に此の人格の表現、それは芸術の主眼ではなく、むしろ真なる事象の描写に伴ふ事情ではあるが、やがてまた自己拡張の主要部分と見らるゝのである、換言すれば長く且つ広く生きんと欲する人類欲求の発露である。（中村星湖「文芸上の人格問題」『早稲田文学』明40・11）

己に作物が個性の表現である限りは、個性の大小深浅等は、直ちに真の作物の面に現はれて来ねばならぬ。それ故に、作家の個性を拡充し発展せしめるといふことが、やがて作物の味ひ意味、即ち価値を、高く深く且つ広からしめることとなるのである。抑も自己の真実であるといふことは、自己に倣するの意ではない。自己に真実であれといふは、自己に還れといふ意である。再び自己に立ち還つた上は、その自己を展開し拡大し、而してまた深くしてゆくのが、作家自からの発展である。（片上天弦「自己の爲めの文学（六）」『東京二六新聞』明41・11・17）

中村星湖の中学卒業年が明治三五年、片上天弦が三三年。明治一七年、一八年生まれの彼らが、〈自我實現説〉系の修身教科書で教育を受けたか否かの境となる世代と見てよいだろう¹⁷⁾。この世代は、安倍能成、武者小路実篤、石川啄木などの世代である。

青年たちの関心は〈自己〉に向かつていた。その証左となる資料は数多いが、これについては次節で詳説する¹⁸⁾。ひとまずここで指摘しておきたいのは、彼らがただ単にその関心を〈自己〉へと振り向けていたのではなく、彼らが見ていた〈自己〉にはゆるやかではあるが一定の型があったと

いうことである。すなわち、「発展」する／させるべきへ自己である。星湖・天弦の文章に見られた「自己拡張」「自己を展開し拡大し」といった文句は、この時期の青年たちの常套句のようになっていた。

改めて確認すれば、こうした指向性は社会の「進歩」に従って自然に醸成されたのではなく、明治三〇年代の「自己」へのまなざしを形成した言説に負っている。むしろ関心の高まりそのものを「自我實現説」のみに帰するのは誤りで、これまで指摘されてきた高山樗牛や綱島梁川などといった影響力のある批評家・宗教家²⁵の思想や、広くこの時期の社会に浸透しつつあった修養論の枠組みとの複合的な節合を見定めねばならないだろう。また「自我實現説」・樗牛・梁川らの枠組みを四〇年代の青年思潮が引き継いだとしても、それらを一律にならして考えてしまうべきではない。いうまでもなく、それらの間には相互に大きな異なりがあり、そうした異なりも含めてすべて青年たちが受容してしまっていたわけではないからである。そうした複数存在し、相互に異なっていた枠組みのなから、四〇年代の文学青年たちが、どういった部分を引き継ぎ、どういった部分を抹消していったのか、その主要な部分についてまとめてみよう。

1 「発展」「完成」する「自己」という発想 星湖・天弦の言説にうかがわれるように、四〇年代の青年思潮において「自己」は単に特権的に価値付与されるだけではなく、それを「発展」「拡充」という発想のもとに考えられることが多い。こうした社会進化論的な「自己」の捉え方²⁶はおそらく「自我實現説」の考え方を継いだ発想である。グリーンなどの影響下で卒業論文を書いたことのある梁川にはこの指向が確認できるが、樗牛には「自己発展」的な発想はほとんど見られない²⁷。

2 芸術への価値づけ 文学青年たちの検討ゆえ当然だが、彼らの芸術への価値評価は高い。これはニーチェを「詩人」として顕彰した樗牛や、宗教体験における「詩」の重要性を説いた梁川²⁸の系統の考えである。グリーン、

中島の「自我實現説」には芸術の重視は存在しない。また先の星湖文に端的に見られるように、彼らにおいては芸術と「人格」「自己」とが非常に密接に考えられていたことにも注意しておきたい。

3 社会の進歩との一致（の抹消） 「自我（人格）實現説」に特徴的なのが、個人と社会の発展は一致するという思想である。この特色ゆえに修身教育という国家的制度がこの学説を採用するところとなったとも言えよう。前掲した井上哲次郎『中学修身教科書』（第五卷第三章第四節）を参照しておく。

尚一言すべきことは、個人と社会との関係なり、社会は、個人の有機的団体に於て、個人は、社会を離れて生存し得べきものに非ざるが故に、人格の進化発展は、社会の進化発展と相離れて成就し得べきものに非ず。この関係を了知せざるときは、動もすれば、己を完うして、他を顧みざる個人主義の弊害に陥らざるを保し難し。要するに人格は、社会に於ける個人としての品性なり、社会を離れては、人格も意味なく、発展も望みなし。

「4.1.3」で整理したように、グリーンにあった「永久意識」は教科書では抹消され、天皇と国家への責務が最上位に存在した。「中等以上ノ社会ニ立ツヘキ者ノ心得」を取得させることを「尋常中学校教科細目調査報告」（前掲）が目的として掲げていたことを思い起こせば、中等修身教育はたしかに明治社会の構成とその成員とを再生産するべく機能していたことが露骨にわかってくる。

だが四〇年代の文学青年が語った「自己」においては、この實現説的な「個人と社会との関係」が完全に抹消されていた。自然主義が「幻滅時代」をキャッチフレーズとしたように、彼らの文芸に対する態度とこの発想は相容れなかったようだ。

4・1・5 まとめ

以上の作業で、中等教育という制度や雑誌・書籍などの媒体を通して流布した、三〇年代から四〇年代にかけての〈自我実現説〉の広がりが確認できただろう。

興味深いのは、いみじくも井上が他ならぬ教科書の記述で危惧していたように、〈自我実現説〉は「己を完うして、他を顧みざる個人主義」にと転じる危険を常にはらむ思想であったということである。だからこそ、その後〈自我実現説〉は〈人格実現説〉へと力点をずらしたのだと井上はのちに述べている²⁹。そして文学青年たちの言説を例にとって見てゆく限り、まさに井上の憂慮した事態が瀰漫しつつあったといつてよい。「道德」的な身の処し方を教え込む「修身」「倫理」の授業が、かえって〈自己〉を絶対化する心性を養ってしまうという逆説的な事態がそこで起こっていた。日露戦後の言論界を騒がせた自然主義に対する教育界の反発や「戊申詔書」(明41・10・13)に代表される危険思想への締め付けは、こうした事態に対応しようとするものでもあったはずである。

しかし一方で文学青年たちの側に目を転ずれば別の局面も見えてくる。彼らの〈自己〉への処し方は、巧妙に種々の傾向を組み合わせた枠組みとなっており、〈自我実現説〉・樗牛・梁川といった先行する言説群から引き継ぐべきところを引き継ぎ、消し去るべきところは消し去ったものと考えられるのである。

修身教育が意図した個人と社会の「発展」の幸福な一致には目を向けることなく、むしろ文学青年たちは、〈自己〉の「発展」という図式を芸術の方面へ振り向けた。自然主義以降の芸術の担い手たちは、三〇年代諸思想のもとらした先行枠を巧妙に取捨選択しながら、それぞれの〈自己〉を語る枠組みを手に入れてゆく。〈自我実現説〉はそうした参照枠のうちの一つとしてあり、その何とでも解釈のきく空白の〈自己〉観念と、際限のない

「実現」「発展」の図式をもって、〈自己表象〉の一つの枠組みを提供したと考えられるのである。

注

- (1) たとえば吉田精一『自然主義の研究』上(東京堂、一九五五年二月、第一部第三章)。
- (2) 樋口龍峽「自然主義論」は、初出『明星』明41・4・5、のち『時代と文芸』(博文館、明42・3)に所収。引用は『明治文学全集』41(筑摩書房、一九七一年三月、340頁)によった。
- (3) 惠美光山「自然主義、儒教の復興」(『文章世界』5・1、明43・1・15)。惠美文に見られる「人格実現説」は基本的に〈自我実現説〉と同じ思想である。68頁「まとめ」参照。
- (4) 中島力造については、『丁酉倫理会倫理講演集』第43輯(一九三九年二月)の特集「故中島力造博士歿後二十周年に際して」、山田孝雄編『近代日本の倫理想』(大明堂、一九八一年二月、96頁)、佐古純一郎『近代日本思想史における人格観念の成立』(朝文社、一九九五年一〇月、第三部)、北村三子『青年と近代』(世織書房、一九九八年二月、第三章)を参照。
- (5) 葉報「〇グリーン氏倫理学の和訳」(『哲学雑誌』第17巻第18号、明35・5・10)。この訳書は、西晋一郎『グリーン氏倫理学』(金港堂)を指す。
- (6) 高山林次郎「道德の理想を論ず」(『哲学雑誌』明28・6・9、特に「本論(一)」)、梁川についてはグリーンの影響を受けた東京専門学校文科の卒業論文「道德的理想論」(明28)がその証左となる(前掲佐古論による)。天溪については「自然主義とは何ぞや」(『明星』明35・9)に、逍遙には「牛のよたれ」(『新小説』明38・9)にグリーン、〈自我実現説〉への言及がある。
- (7) 中島の連載は『教育学術界』16巻5号(明41・2)から18巻5号(明42・2)まで。のち中島「グリーン氏倫理学説」(同文館)として明治四二年に出版された。同誌所載の主要な関係論文としては深作安文「自我実現説評論」(『教育学術界』13・2、明39・4・15)などがある。
- (8) 以上の資料などから知られる〈自我実現説〉関連の明治期主要図書を挙げておく。中島力造『晩近の倫理学書』(富山房、明29)、ミユイアーヘツド原著・桑木巖翼補訳『倫理学』(富山房、明30)、中島力造『倫理学』(山本良吉編『倫理学史』

(富山房、明30)、中島徳蔵『倫理学講義』(富山房、明32)、渡辺龍聖『倫理学序論一名批評的倫理学』(開発社、明33)、藤井健治郎編著『倫理撮要』(普及舎、明34)、マッケンジー原著・野口援太郎訳『倫理学精義』(富山房、明34)、中島力造『現今の倫理学問題』(普及舎、明34)、西晋一郎『グリーン氏倫理学』(金港堂、明35)、パウルゼン著・蟹江義丸訳『倫理学大系』(博文館、明37)、西晋一郎『グリーン氏倫理学序説』(『倫理学書解説』育成会編集・刊行、明38増補改訂)、中島力造『グリーン氏倫理学説』(同文館、明42)。

(9) 夏期講習会は、夏期休暇を利用して教師などを相手に当時盛んに開催されていた。その主要な開設科目が倫理学であった。たとえば加藤玄智「夏期講習会の学科に就いて」(『教育学術界』3・6、明34・10)などを参照。

(10) 「最近数年間に於ける本邦思想界の趨勢が倫理的、教育的に傾きつゝあるは争ふべからざる事実なり。帝国大学が年々出どころの卒業生中、その最多数を占むる者の一は常に倫理、教育の学士也。精神科学の研究を目的とする会合、団体内に於て最も多数を占むるも亦常に倫理、教育の学会也。新刊雑誌、著訳書に就いて見るも、倫理宗教に関するもの最も多きに居る。夏期講習会に於て村夫子の間に最も歓迎せらるゝものも亦常に倫理、教育の講師也。」(高山樗牛「姉崎嘲風に与ふる書」『太陽』明34・6)。同様の指摘は藤井健治郎「人生の理想と世界の根柢」(『丁酉倫理会倫理講演集』明37・4)にも見られる。

(11) 修身科は明治一九年から三四年の間は「倫理」科とされていた。

(12) 筑波大学付属図書館(体育・芸術図書館)所蔵の教育課程文庫教科書の調査に基づいている。たとえば井上円了撰の教科書は、明治三二年の『中等倫理書』(集英堂)と明治三八年の『中学修身書』(海学指針社)とを比べた場合、〈自我実現説〉への修正を行っていることが明瞭にわかる。また、〈自我実現説〉系の内容に収斂する以前の教科書にも、「自己」を大項目として立て、「衛生」「明智」「修徳」「自制」などといった配慮を教える記述があったことも指摘しておく。秋山四郎編『中学倫理書』(金港堂、明32)、井上哲次郎・高山林次郎『新編倫理教科書』(金港堂、明30)、岡田良平編述『中等教育倫理学教科書』(内田老鶴圃、明24)など。

ただし実際の教育の現場では、説明の粗密の差や曲解があったことも想像される。『教育学術界』第九卷四一六号(明37・7・9)には、校長金田橋太郎により「大阪府立北野中学修身科細目」が寄せられており、第三学年で「自己の完全を期し其の幸福を計るべきこと」などが教授されていると報告されている。

(13) 教科書研究センター編『旧制中等学校教科内容の変遷』(ぎょうせい、一九八四年三月、249頁)。

(14) A 渡辺龍聖・中島半次郎『倫理学教科書』第三版(成美堂・日黒書房合梓、明37、77頁)、B 中島力造校閲・山辺知春編纂『中学修身教科書』第四版(大日本図書株式会社、明36、巻五、78頁裏)。なお、四四年以降でも坪内雄蔵・森慎一郎『新訂中学修身訓』(三省堂書店、明45修正再版、巻五76頁)などは「我等ハ総テノ理想ニ於ケル自己ノ生活ヲ完全ニセシコトヲ念ヒテ、〔…〕日夜奮勵シテ其ノ理想ヲ実現センコトヲ務メザルベカラズ」としている。

(15) 北村『青年と近代』(前掲)は中島力造のカント、グリーン理解について、中島は「彼らから実体に関する議論や宗教的と感じられる部分をまったく排除してしまつた。つまり、すでにそれまでの日本に受け入れられていた、経験論や実証科学的な枠組みの中で受容したにすぎないのである」(79頁)と指摘している。

(16) グリーンの学説については当時の全訳、西『グリーン氏倫理学』(前掲)によつた。当該箇所の論述は特に第一編第二章。

(17) 深作安文「恩師中島力造先生を偲びまつる」(『丁酉倫理会倫理講演集』第43輯、一九三九年二月)。同様の指摘に、井上哲次郎「中島力造博士を追憶す」(同講演集同輯)、行安茂・藤原保信編『イギリス思想研究叢書10 T・H・グリーン研究』(御茶の水書房、一九八二年四月、320頁)などがある。

(18) 日清戦後の中学校の「生徒管理」に関しては斉藤利彦『競争と管理の学校史』(東京大学出版会、一九九五年一月)の第二部に詳しい。同書第六章では生徒の「操行査定」が「倫理」の成績評価と関連づけて実践されていた学校の例も示されている(268―269頁)。

(19) 前掲『旧制中等学校教科内容の変遷』。高等女学校、実業学校の教科書編集方針については25―255頁。生徒数については20、25頁、斉藤利彦『競争と管理の学校史』(前掲)37頁。ただしこの人数の中には、当時からかなりの割合を占めた半途退学者も含まれているようである。当時の半途退学に関しては斉藤同書第一部第一章を参照。

(20) むろん「4・1・2」で述べたように、学校教育以外でも教育・哲学系雑誌や倫理学の単行図書、講演会などで〈自我実現説〉にふれるチャンスは十分にあり、教育制度的な世代論のみで影響の有無が測れるわけではない。

(21) たとえば以下。安倍能成「自己の問題として見たる自然主義的思想」(『ホト

トギス」(明43・1)。魚住折蘆「自己主張の思想としての自然主義」(『東京朝日新聞』明43・8・22)。助川徳是「一高の青春——折蘆を中心に——」(『日本近代文学』第10集、一九六九年五月)は、一高の『校友会雑誌』などの調査をもとに、明治期後半の学生たちの「個人主義」の諸相を論じている。

(22) 樗牛と梁川の「自己」の扱いに関しては、たとえば以下。樗牛「感慨一束」(『太陽』明35・9)「畢竟デカールトの哲学の如く、吾等は先づ自己の存在に關する自覚を呼び起こして茲に其立脚の地盤を確かめざるべからず」。綱島梁川「応心録(「自己」の实在、「自己」と神)」(『病問録』金尾文淵堂、明38・10)「吾人の「自己」には「自己」みづからの擅まゝに左右する能はざる客観的權威の儼存するを見る、真善美の觀念、是れなり」。

(23) この点は既に中島力造が指摘している。「進化と云ふことは、常に生物のみならず。精神界にも道德界にも存する所のものである」(…)現にグリーンの自我實現説なるものは、一種の進化論である。(中島『グリーン氏倫理学説』115―116頁)。

(24) 樗牛も初期の「道德の理想を論ず」(前掲)にグリーンの引用・言及があり、「平清盛論」(『太陽』7・13、明34・11)に「自我の實現」の語が現れたりするが、後年その主張のほとんどは「自我の満足」に力点が置かれ、「発展」が指向されることはない。

(25) 樗牛「文明批評家としての文学者」(『太陽』7・1、明34・1)。梁川『病問録』(金尾文淵堂、明38・9)の「基督の詩」「一家言」など。

(26) 「自我實現といつても真に自我を實現するには之を社会に實現するより外ないが、あまり自我を力説すると個人主義のやうに聞え、個人主義者に利用される嫌がないではないから、寧ろ改めて人格實現とすればその心配はない。」(井上哲次郎「中島力造博士を追憶す」『丁西倫理會倫理講演集』第436輯、一九三九年二月)。たとえば中島も関わった教科書、中島校閲・山辺編纂『中学修身教科書』(前掲)でも、明治三六年四版の「人格を完全にするとは、徳性を涵養し、人の踐むべき道德を實行するにあり。之を称して自我を實現すといふ」(26頁裏)の記述が、「新撰」となった四一年三版では「之を称して人格を實現すといふ」(54頁)に修正されている。

4・2 日露戦後の〈自己〉をめぐる言説

4・2・1 「二潮交錯」

島村抱月に「二潮交錯」(『早稲田文学』明42・4)という評論がある。自然主義の立場に立ちつつも、その理論的考究者としての一步退いた地点から行われたこの評論は、当時の文壇に流れる二つの「潮流」を見きわめようとした興味深い分析を示している。

簡単に内容を紹介すれば、高山樗牛などが唱えた「極端なる本能満足主義」が「先づ其の影響を及ぼしたのは青年の一部であるが、今日といへども未だ全社会を漂はすといふまでには至つて居ない」としながらも、抱月は「今の我が文壇に流れてゐる大潮流の一つが、此の根本的、道徳的、精神的な革命運動であることは尠々を要すまい」と指摘する。さらに「是れと相並んで日露戦役以後即ち四十年期の文壇に横たはる大潮流は言ふまでもなく芸術上の自然主義運動である」と認め、続けて言う。

自己覚醒の嵐が一たび鋭敏な青壮年の心海に起つて以来、その波瀾はおのづから溢れて内面悲劇の大文芸をなすに足るものであつた。(……)此に於てか芸術そのもの、態度に根元的革新を企てやうとした。それが即ち自然主義である、而してそれらの文人は多く右の如き自己覚醒の嵐に漂はされてゐる人々であつた。斯やうな順序で文芸上の自然主義と其の材料の上に存する自己覚醒の道徳的革新主義とは相連合した。

抱月の言う「二潮交錯」の意味は、この「道徳的地盤に立つ所の自己覚醒運動」と「芸術的地盤に立つ所の自然主義運動」の「交錯」である²⁷⁾。それは「道徳／思想」と「芸術」との「交錯」であると同時に、三〇年代思潮と四〇年代思潮の「交錯」でもあるという点において、二重の「交錯」である。

ここまでの考察において〈人生問題〉の系譜(第3章)と〈自己〉の問題系(前節)を扱ってきた本論にとって、この抱月の分析はその裏付けを示す興味深い評論となっている。三〇年代から続く〈人生問題〉が、四〇年代においても文学青年たちの大きな関心の対象としてあり続け、〈文芸〉と〈人生〉を合致させる方向へと論争を導いたことはすでに論じた。〈自我実現説〉という〈自己〉を語る枠組みが、教育制度を介して青年層へ植え込まれつつあったことも前節で見たとおりである。四〇年代の思潮は、まさに抱月の言うとおり、先行する枠組みとの「交錯」のなかで理解せねばならないのである。

ただし〈自己〉の問題系については、とりわけその日露戦後の文芸論との接合のようすの分析が、いまだ不十分である。本章ではこの課題に答えるべく、〈自己〉をキーワードとして見渡した日露戦後文学界の言説布置を相描する。

日露戦後の文芸評論界では、〈自己〉というものを論じることが隆盛を見せている。矢崎弾『近代自我の日本的形成』(鎌倉書房、一九四三年七月)をはじめとする、いわゆる〈近代的自我史観〉にもついた著名な考察が多いため、この問題に対する研究の蓄積は進んでいるようにも思われるが、実際はそうではない。〈近代的自我史観〉が考察したのは主として藤村や花袋などといった自然主義の著名作家たちの「自我」²⁸⁾であり、評壇や文学界以外の動向までも含めた日露戦後の〈自己〉の問題系の見取り図は、ほとんど描けていない状況にあると言つてよい²⁹⁾。

ここでは具体的な批評・論説が、どのように〈自己〉という概念を用いて構成しているのか検討しながら、なるだけ広い範囲に目をくぼけて当時の〈自己〉論の系統を分類してゆく。そしてこの分類の中から、とりわけ青年たちの論説に注目しようとする。

というのも、先の抱月「二潮交錯」は次のようにも述べていたからであ

る。「○斯う見て来ると、今の文壇に動々もすれば相混じ相撲つて流れてゐる二大潮流は、道徳的地盤に立つ所の自己覚醒運動（延いて其の続きとして生じたる種々の近代思想）と芸術的地盤に立つ所の自然主義運動とであつて、新鋭の作家等が自己胸中の鬱勃から、此の両面を一つに緬ひ交ぜやうとするとは、その人の自由であるが、傍から之れを観察し説明せんとするものが両者を混同するのは許すべからざる誤謬である」。抱月の立場は、分析者として二つの「潮流」を分けて考えねばならないとするものであつた。しかし一方で、この立場は、逆説的にそれら二つを分けずに「緬ひ交ぜ」てしまう者たちがいたことも示唆している。とりもなおさず、それが「自己胸中の鬱勃」の要請に突き動かされた「青壮年」¹¹「自己覚醒の嵐に漂はされてゐる人々」¹²「新鋭の作家等」であつたのだ。樗牛が点火した「自己覚醒」を我が事として引き受けている集団は、「四十年期」現在の自然主義文芸の担い手と重なり合っていると抱月は言う。この「緬ひ交ぜ」「連合」の蝶番の一つとなつたのが、〈自己〉論であり、それを担つたのが青年層だと本論は考へてゐるのである。

4・2・2 〈自己〉論の三つの系統 1 自己の文芸論

まずは明治四〇年代に現れた種々の〈自己〉論を概観するため、大きく三つの系統に分類して整理しておくことにする。文芸（小説・評論・詩など）の性格や役割・目的と〈自己〉とのかかわりを追求しようとする自己の文芸論の系統（4・2・2）と、〈自己〉をいかに描くべきかという自己の描写論の系統（4・2・3）、〈自己〉というもののそのもの（理想的な）あり方を論じる自己の探求論の系統（4・2・4）である。「1」と「2」は基本的に文芸評論として括れ、「3」は文学者——とりわけ若い文学者——たちの心性を窺ふことのできる一種の精神論と位置づけることも可能だが、この時期が自然主義描写論の隆盛期であることも踏まえて、「2」を別に立てることと

した。

*

自己の文芸論の系統でまず見ておかねばならないのが、島村抱月の自然主義論である。とりわけ彼の一連の著述のなかでも注目されるのが、「芸術と実生活の界に横たはる一線」（『早稲田文学』明41・9）で展開した「芸術本能」論である。抱月は、「芸術は何の為に此の世に存するか」という「外在目的」の論を越えるために芸術の「内在目的」の考察を始め、その根拠を据えるために「芸術本能（又芸術衝動 Art-impulse）」の存在を説く。「摸倣本能」をはじめとする八つの説¹³を数え上げたうえで、彼は次のように言う。

吾人の結論のみを言へば、（…）自己表現本能の説である。人間は自己を表白せんとする本能的衝動を有してゐる。芸術の成る動機が即ち是れである。斯う見る説は比較的よく芸術本能の実状に適合する。唯一図に其の品を其の品らしく作らうとする努力は、他面から言へば自己中に所有してゐる感想を其のまゝ減殺する所なく直写しやうとする努力に外ならない。即ち自己表現の衝動であらう。

抱月によれば、芸術は人間の持つ「自己表現本能」を充たすためにあるもの、ということになる。この論文における彼の最終的な論旨は、「自己表現」の芸術を超えて「生の為の芸術」にまで達せねばならぬというところにあつたが、人間は〈自己〉の表現を欲するものだという論を、「本能」「衝動」という「科学」の意匠を用いながら説いたことは注意されてよいだろう。

大東和重「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』一九九九年九月）は、小栗風葉の価値評価が高下する過程を検証しながら「自己表現」性が日露戦後の〈文学性〉の評価軸になってゆくことを明らかにしているが、実際この時期、文芸の意義を「自己表現」におく論説はほかに多い。「文学成立の源を尋ねても、またその究極する

ところを考へても、所詮文学は自己を語り自己を表白するものである」とする抱月門下の片上天弦「自己の為めの文学」³¹をはじめ、相馬御風も文章一般について論を拡張しながら、「此頃の文章と云はれるものは、既に言文一致の時代を通り越して、厳密な意味での自己表現となつた」（『雑感数則』『読売新聞』明42・8・1日曜附録）と言う。

また、明治四一年の半ば以降流行語のようになる「（自己）告白」という言葉もこの系統に接ぎ足されていく。「自己告白」は文芸作家の当然取るべき態度で、「作家が文芸上の作品を製作するにあつての第一の要件」と衣水「自覚の境に入れ」（『帝国文学』明43・5）が主張し、倫理学者藤井健治郎の談話「自己告白」が「真の文学、真の芸術は「自己告白」であり又あらなければならぬと思ひます」（『新小説』明42・7）と述べるのが典型的である。

「自己表現」という言葉ではないにしても、同時代の文芸の特徴を説明する鍵概念として「自己」を設定する論説は多い。白柳秀湖の「肉情細叙の傾向」（『読売新聞』明40・9・15日曜附録）は、「文壇は竟に作者の『全自己』を窺ふ可き創作を要求するに至れり」と語り起こされていたし、後藤宙外「自己内観の不透徹」（『新小説』明42・11）も「最近文壇の重要な問題は、概ね自己内観に係して居ないものは少ない。此の自己の内観又は自己の批判といふことを中枢として、幾多の小問題が分派し、廻転して、評論界を賑かして居る」と指摘している。

当然こうした現状認識は、当時話題の中心であった自然主義と関連づけられても展開された。岩城準太郎『増補 明治文学史』（育英舎、明42・6）は自然主義以前の文芸との差異を指摘しながら、「逍遙紅葉時代の文学に在りては、作者と作物との間に多少の間隔あり、作者は自己の経験せる事象を閉却して故らに材料を他の世界に求め」ていたけれども、「今の文学は作者が直接経験せる人生の一片を赤裸々に表白する者」で、「作者と作物、事実と

文学」が密着した「偽らざる自己の告白或は一人格の自然なる表現」³²「厳肅なる主観の所産」（473頁）であると論ずる。徳田秋江「文学者の心の閱歴、経験」も同様の趣旨を述べた箇所をもつが³³、秋江、岩城いずれもが自然主義文芸とそれ以前の文芸との差異を述べるにあつて「自己」という概念を鍵とし、「自己」と作品との連関性や告白性を重視している。

この自己の文芸論の系統では、抱月とやらんで岩野泡鳴にも注目したい。彼が唱えた新自然主義（刹那主義ともいう）は大略次のようなものである。「新自然主義は実に徹頭徹尾自己発展の態度である。すべての伝習思想を打破して、大我小我論の遊戯物ではない自己その物の刹那に發揮する態度である」（『諸評家の自然主義を評す』³⁴）。彼の言う「新自然主義」は「自己」の絶対的な尊重と一元性を基調とするものだが、おもしろいのは彼の主張が「芸術の本志は、帰するところ、自己描写である」（『肉靈合致 自我独存』長谷川天溪氏に答ふ³⁵）というように、ここでいう自己の文芸論としての側面をもつと同時に、このあと述べる自己の描写論でもありまた自己の探求論の性格をも兼ね備えていた点である。むしろこれらの分類は本論の筆者が便宜的に立てたものゆえ、それを横断していることに不思議はないわけだが、泡鳴の「自己」論がこの時期の「自己」をめぐる問題系の非常に広い部分をカバーしていたことは確かである。

4・2・3 〈自己〉論の三つの系統 2 自己の描写論

自己の描写論の系統で「自己」が問題となるときには、その「見方」が話題となる。この文脈で比較的良好に発言しているのが徳田秋江である。『読売新聞』紙上に連載した「文壇無駄話」の書き手として知られていた秋江は、一方で「八月の末」（『早稲田文学』明41・11）などいくつかの短篇小説も発表しつつあり、それらの作品の一部に関して彼は自ら自分のことを書いたと言つてはばからなかつた³⁶。

「縁」の作者（花袋）が、久振りにインキ壺を書いた。その中に、「吾々の作は自己告白なぞを遣つて居るのではない云々。」と言つてゐるのは頗る賛成である。私自身に就いて言へば、これまであまり小説などいふものを書いてゐないが、唯今の処、自分を書くのが、最もよく知つてゐるから書き易い。けれども私は、それによつて、自己を、道徳的或は社会的に弁護しやうなどと、する卑怯な態度に陥ることを力めて避けるつもりだ。（…）唯、自己の現実を忌憚なく書くのだ。其場合、自己を竹杖木石と等しく客観界に発見してゐるのである。

（徳田秋江「思つたまゝ」『読売新聞』明43・5・13―15）

この秋江の引用からは、作家自身のことを描いたとされるへ自己表象テクストが「自己告白」や「懺悔」として受け取られることがまあり、秋江がそれに対して警戒感を持っていたことがわかる。こうした警戒感に基づく花袋らの微妙な姿勢については「2・4」（45頁）で論じたが、要は経験的心情的〈真〉を描くために自己の経験・見聞を重要視する一方で、作品と現実との混同のもたらす世間の誤解を避けたいという、一種の板挟みの状況であった。

また次の小杉天外の例のように、〈自己〉の客観視が芸術家・小説家としての条件として挙げられることもある。「普通の人々は唯漫然と其日／＼を生活して行つても、作家は其生活を自ら顧み、反省して、其実生活の中より何物かを捉へ来つて作品の材料とする。即ち自己の実生活を冷かに感味し、批判して行くと行かないとで、作家としての吾々と、普通の人々との実生活に対する心持が違つて来るのである」（小杉天外「自己の今為せる事旋て大なる芸術の材料也」『新潮』明42・11・1）。花袋も同様の趣旨で「自分を絶えず批判しつつ、コンベンションな倫理に囚はれず、又さうかと云つて惑溺もせず、一方自己を現実の行動の中に沈めつつ一方自己の理智性に依つて観察しつつ行く」（田山花袋「自然主義の前途」『新潮』明41・3・15）と述べて

いる。いかに〈自己〉を描くかの議論は、いかに〈自己〉を「観察する」かという議論と一体であるかのようになっており、この論はそのままに「作家」はあるべきかの規範論としても流用された。

さらに、先の秋江の引用に見たような客観視論が「モデル問題」的な事態を回避するための対世間意識を根底に持つものだとすれば、文学界内部における対旧派の意識からも自己の描写論は展開される。

自然主義はいふまでもなく直接経験の世界即ち客観の事象そのものを重視するに於いて、写真主義と異ならぬ。唯異なるところは、その直接経験の世界が経験の主体たる「我」に対し、若しくは「我」が経験の世界に対して、動かされ若しくは動く主観の動揺を、客観の事象と同等に若しくはそれ以上に重視するの点である。

（天弦「人生観上の自然主義」『早稲田文学』明40・12）

抱月「文芸上の自然主義」（『早稲田文学』明41・1）が自然主義をすでに前期と後期に分けていたように、日露戦前から客観描写を謳う小杉天外ら写真派が存在した。花袋たちの日露戦後の自然主義は、これを理論的に乗り越えねばならなかった。その時に重視されたのが「我」だったのである。すでに「4・2・2 自己の文芸論」で触れたように、この点は自然主義文芸において〈自己〉を重視することが特徴とされ、「自己表現」に評価軸が移り始めていたこと（大東論）と連動している。

4・2・4 〈自己〉論の三つの系統 3 自己の探求論

ここでいう自己の探求論とは、〈自己〉というものの規定やその理想的なあり方を追求しようというタイプの言説である。これは文学者たちによつて論じられるものの、前二者と異なり、必ずしも文学と関わらないところで論じられることも多い。

この時期の自己の探求論には、一つの大きな特徴があるといつてよいであろうである。それは中島孤島の論説の題名「己を大にせんとするの悶え」(『読売新聞』明40・1・6日曜附録)が端的に表現しているような、〈自己〉を「拡充」「発展」していこうという欲求である。孤島の語るところによれば、「吾人を以つて之れを見れば現代の煩悶の最も大なるものは実に「己れを大にせんとするの悶え」なり、現代青年の煩悶は実に此の一語に尽く、誰れか今の世に於て己れを大にせんがために悶えざるものありや」ということになる。この自己発展の希求が、第三の系統の大きな基調となる。

もう一つ、探求論そのものからは少しずれるが、孤島は「己を大にせんとするの悶え」が「現代青年の煩悶」であると指摘していることにも注目しておきたい。関係論説を見渡した筆者の印象から言っても、彼の言葉は正しいように思われる。金子筑水³⁸や先に触れた岩野泡鳴など少数の例外を除いて、ある程度の年齢に達した既成作家・評論家たちが、現在の思潮状況の分析という作業以外で「己を大にせんとするの悶え」に踏み込んで論じることは少ない。〈自己〉の「発展」を我が事として論究するのは、もっぱら青年文学者たちである。

こうした傾向を代表すると思われるのが、『早稲田文学』の片上天弦と『新潮』の松原至文である。天弦についてはすでに「4・2・2 自己の文芸論」でも触れたが、師である抱月が「自己表現」を説きはするものの「観照派的な自己客観視の立場を出なかつたのに対し、天弦はより積極的に〈自己〉の「拡充」を述べたところに注目すべき特徴がある³⁹。

「近代の文学は、作者の懺悔告白であると謂はれる」と始められた天弦「自己改革者の心事」(『読売新聞』明42・3・15)では、「今の文壇には謂はゆる自己の告白者が少なくない。凡そ真実の生活に入らんとする欲求は、先づ人をして自己に革命を行はしめる。告白者は自己の改革者である」と述べ、同時代の自己告白的な文芸の作者たちに対し「自己の改革者」たるこ

との必要性を説いていた。また前掲の「自己の為めの文学」でも、「己に作物が個性の表現である限りは、個性の大小深淺等は、直ちに真の作物の面に現はれて来ねばならぬ。それ故に、作家の個性を拡充し発展せしめるといふことが、やがて作物の味ひ意味、即ち価値を、高く深く且つ広からしめることとなるのである」と、作品と作家の「個性」の即応性から「個性を拡充し発展」させるべきだと強調していた⁴⁰。この時期の天弦の文芸論は「自己改革」論的な色彩を強く帯びている。

松原至文はこの〈自己〉の「発展」「改革」という面においてはさらに一歩踏み込んでおり、文学という限定を外した〈自己〉そのものの改革論を展開する。先の天弦「自己改革者の心事」に直接呼応すると見られる「自己告白者の心事」(『新潮』明42・11・1)において、至文は次のように言う。

然れば謂ふところの自己告白とは何ぞや。一言にして之れを云へば、自己告白とは、少なくとも旧自己を破壊し、旧自己より擺脫して、新らしき自己に行かんとするものが、旧自己を懺悔する言葉でなければならぬ。言葉を変えて言へば自己に対する自己革命の宣言、他人に対する旧自己破壊の懺悔、これではなければならぬ。

むろん至文は文芸批評も行っており、たとえば「明治の批評家(透谷と樗牛とを憶ふ)」(『新潮』明42・3・1)では「最も多量の『自己』と、最も積極的な『自己』とを有した」という点から透谷と樗牛を評価したり、〈文芸と人生〉論議を受けつつ「思想上の自己革命、新生命は、やがて又文芸上の新生命、自己革命である」として「北村透谷の苦悶」「高山樗牛の苦悶」「田山花袋が、センチメンタリズムから脱したのも此の自己革命」「正宗白鳥の虚無主義的思想」「岩野泡鳴の心熱主義利那主義」「片上天弦、小川未明の最近の諸論」(至文「文芸の新生命とは何ぞや」『新潮』明42・6・1)などと列挙し、「自己革命」を基準として文学者たちを論じていたりしている。

天弦、至文に見たような「自己発展」あるいは「自己改革」の欲求は、その他の青年文学者たちにも共通のものである。太田みづほ「我論四題」(『読売新聞』明41・7・19日曜附録)が自己の発展段階を三期に分けて分析して示しているのはじめ⁴⁾、安倍能成「自己の問題として見たる自然主義的思想」(『ホトトギス』明43・1)も「我等は我等の現実をどうにかせねばならぬ。この要求を外にして人の生くる道はあるまい。かゝる要求におされて、そこに深さもあり張りもある自己の内観といひ、自己の批評といふこともある。自己を改革し、懺悔し、自己を造るといふことも、に至つて始まるのであらう」と論じているし⁵⁾、『帝國文学』の時評、正雪「最近文芸概観評論」(192号、明43・11)も小山鼎浦「最新最奥の要求」に対し「何処までも自己発展といふ一語こそ吾人が希望し困難し実現せんとする大目的の代表者である」とコメントしている。「真の詩人」の条件として「自己」の「改善」をはじめとするいくつかの条件を挙げて見せた啄木「弓町より(食ふべき詩)」(『東京毎日新聞』明42・11・30、12・2・7)もこの系統に位置づけることができるだろう。武者小路実篤を代表とする初期『白樺』同人たちの自己尊重の傾向も、この地平で理解すべきである⁶⁾。

こうした「改革」を伴う「自己発展」の指向は、理想的文学者像の変容を促す。すなわち天弦や至文に顕著だが、たとえばよりよい文芸を創り出すためには「自己」そのものの変革・発展が必要であるというように、作家の実践行為の変化をこの枠組みは要請するのである。

4・2・5 〈自己〉論の隆盛と〈自己表象テクスト〉

まずはなにより、日露戦後の文学界には、これだけの規模の〈自己〉論が存在したことを知らねばならない。従来の〈私小説起源論〉は、作家の「自我」のありかたを論じ、封建制の残存に起因するとされるその「歪み」を追究したものの、同時代の〈自己〉論の水準についてはほとんど眼を向

けてこなかった。だが、〈自己表象テクスト〉の誕生を考えるに際し、同時期の評論界にこれほどの規模の動きがあったことは、やはり見過ごされるべきではないだろう。

日露戦後の〈自己〉論の展開は、まさに多彩である。文芸論・描写論・探求論としてここに仮に分類してみたが、そのそれぞれが、隣接する問題群とも論点を共有しつつ幅広い展開を見せていたことが見てとれる。自己の文芸論は、第5章で考察した〈自己表象テクスト〉の増加と連動しながら相互に保証しあっていたし、自己の描写論は、むしろ自然主義文芸論の描写的〈真〉性を支える有力な論拠として機能していた。そしてとりわけ、本論文の視角からは自己の探求論の展開が興味深い。前節での議論で明らかにしたように、「己を大にせんとする」青年たちの「悶え」は、三〇年代から続く知的傾向——特に〈自我実現説〉の枠組みと密接な関係があったのである。

この探求論の主たる担い手である青年たちに焦点を絞って考えれば、抱月が指摘した「交錯」「緇ひ交ぜ」は、より明確に捉えることができる。倫理的な枠付けによって形取られた「自己拡充」への志向性が、「自己表現」重視の趨勢と組み合ひ、先端的な描写論とも符合しながら、小説テクストによる表現を見出していく——というルートが見えてくるのである。

自然主義の〈身边小説〉の中から生まれつつあった〈自己表象テクスト〉と、〈自己〉を語る枠組みは、明治末へ向けて流れを速めていく潮流のなかで合流し、大きなうねりとなっていくだろう。

注

(27) 林原純生「美的生活論、自然主義、私小説——ひとつの史的見取図の試み——」(『日本文学』一九七八年六月)は、自然主義と私小説双方が美的生活論の射程の中に含まれていたと論じている。樗牛の評論活動と自然主義運動との連関については首肯できるが、同論の最終的な見取り図には「私小説」的な枠組み

(28) 当時の「自我」と「自己」の意味的な差異について私見を交えて触れておく。「自我」が比較的抽象度が高く概念的な言葉であったのに対し、「自己」はそうした概念性を保ちつつも同時に一人称的な指呼性を備えた言葉だったようである。文芸批評にはこの「自己」や「我」が目立ち、「自我」は哲学や倫理学・心理学の文脈で多く用いられていたようである。本論では「自我」という言葉も、括弧をつけた「自己」の問題として扱うこととする。

(29) 「生の哲学」の視点から、主観的傾向の強い片上天弦や相馬御風などの自然主義評論を大正期の思潮へつなげる試みもなされている。しかし以下詳述するよう、〈自己〉の問題をめぐる言説は明治三〇年代から非常に幅広い領域で積み上げられてきており、それを〈生〉あるいは〈生命〉の語の中で包括してしまふのは、少々危険すぎる。天弦・御風らと〈生の哲学〉の関連を説いたものとしては、森山重雄「芸術と実行」の問題——「生の哲学」の方向——（『実行と芸術』塙書房、一九六九年六月）、田中保隆「近代評論集Ⅱ解説」（『日本近代文学大系近代評論集Ⅱ』58巻、角川書店、一九七二年一月）など。

(30) 「(1) 模倣本能」「(2) 自己表現の本能」「(3) 遊戯衝動」「(4) 秩序本能」「(5) 吸引本能」「(6) 威嚇本能」「(7) 交通衝動」「(8) 心霊具体本能」の八つ。抱月の重視する「自己表現」の具体的な記述は以下。「(2) 自己表現 (Instinct for Self-Expression) の本能が芸術本能である。自分を向ふへ突き出して見たいといふ本能が芸術を成す。アメリカの心理学者ポールドゥキン氏等の唱説する所が是れである。此の説などが本論の研究には最もよく適合する」。ただし抱月の論拠となっている原著では、BaldwinではなくBosanquetの著作が紹介されていることを指摘しておく。Charles Mills Gayley and Fred Newton Scott, *An Introduction to The Methods and Materials of Literary Criticism: The Bases in Aesthetics and Poetics*, Ginn & Company Publishers, 1901, Boston. 当該部分は同書172頁以下。

(31) 片上天弦「自己のための文学」（『東京二六新聞』明41.11.13-17）、引用は『明治文学全集43』筑摩書房、一九六七年一月、240頁）。

(32) 島村抱月の「序に代へて人生観上の自然主義を論ず」（『近代文芸之研究』早大出版部、明42・6）、「懷疑と告白」（『早稲田文学』明42・9）が話題を呼んで以降、「告白」は一時文芸評壇の流行語のようになっていた。

(33) 「今の自然主義が起る以前の頃は〔中略〕自己を遠くに離れた種々な社会の

人事を描く事が専ら行はれた。自然主義が起るやうになって、自己を作中に仄めかすと云ふやうな事が行はれて来た」（徳田秋江「文学者の心の履歴、経験」『秀才文壇』明43・1・1）。

(34) 泡鳴「諸評家の自然主義を評す」（『新自然主義』日高有倫堂、明41・10、初出『読売新聞』明40・10・13）。引用は日本図書センターからの復刻版（一九九〇年一〇月）200頁による。

(35) 泡鳴「肉霊合致Ⅱ自我独存（長谷川天溪氏に答ふ）」前掲『新自然主義』346頁、初出『読売新聞』明41・5・24）。

(36) 紅野謙介「読書行為の変容と文学」（『学燈』一九九三年四月）は、文学者をめぐる雑報欄が流す文壇のうわさ話とそれが形成した読解習慣に触れつつ、秋江の「別れたる妻」連作の小説はむしろそこで作り上げられた「うわさ」の言説の後に生まれた」としている。

(37) もちろんこの「我」への注目も、無根拠になされたものではないだろう。第二節で詳述するが、花袋や天弦の目には、〈自己表象テクスト〉の増加と三〇年代からこの時期までを貫流する「自己覚醒運動」（抱月）とが映っていたはずである。「我」・〈自己〉は、これらの動向群をつなぐ論理を構築するための鍵語として選ばれ、機能していた。

(38) 金子筑水はこの時期「自己発展」を積極的に論じていた。たとえば筑水「我れを如何に造るべきか」（『新小説』明42・11）は「即ち自己人格の構成、又は新しい自我を造出すこと、これが結局我々の生活乃至真満足の成立つ領域で、此の外に我々の真の生活は無いと思ふ」と述べている。

(39) 抱月・天溪らの世代との差異の指摘も含め、この時期の天弦については助川徳是「片上天弦の変貌」（『日本近代文学』17、一九七二年一〇月）に詳しい。

(40) 天弦は「批評論」（早稲田文学社『文芸百科全書』隆文館、明42・2、所収）でも批評家の「人生観」や「人格」が「直ちに批評の標準となる」と述べ、それゆえに批評家は「自己の人格全体を、最も深き広き意味に於いて豊富にすることを怠つてはならぬ」と論じている。この時期は天弦や徳田秋江を中心として「印象批評」論が戦わされるが、そこで議題となった批評の基準の問題においても〈自己〉は重視されていた。

(41) 第一期は「自己が肉と肉に囚れた自己を引つくるめて、それを認識し批判する状態」。「今の青年者又文壇の一角」。第二期は第一期がますます展開し「自我は益々寂寞を感じて行く」。第三期は「此の分離した自我が肉に還元する時

だと思ふ。霊肉の一致——岩野さんの云ふ様な力の漲つた全熱全盲動の時期が如何しても来ざるを得ない。「霊肉は遂に一致の者で相抱き相擁するのが自我の本色である。否や其処で人間の匂が出て来るのである」。

(42) 川副国基「近代評論集」解説（『日本近代文学大系近代評論集1』57巻、角川書店、一九七二年九月）は相馬御風、片上天弦、安倍能成、阿部次郎などが「同時代の、同年配の知識人」としての同じ志向性を持つてゐることを、「主観的」「理想主義的」「ベルグソン流の生命の燃えた文学」という言葉で説明しているが、〈自己〉を鍵語とした場合、この近親性はとりわけ顕著だと思われる。

また余吾—真田育信「近世的精神」としての〈自然主義〉——魚住折蘆の「文明史」的視点と主体的「懐疑」——（『日本近代文学』53、一九九五年一月）は、折蘆の思想の同時代状況における独自性と意義を説いて示唆に富む。ただ本論で見た周囲の青年たちの傾向と照らし合わせる限り、「自然主義」に「自己主張」を見ようとすると「折蘆の発想を「コペルニクスの転換」とまで評するには当たらないように思う。

(43) 猪野謙二『明治文学史』下（講談社、一九八五年七月）も「初期」に関する限り、この「白樺」派を「反自然主義」の有力な一翼などとみるよりも、むしろこれを、成立当初の自然主義文学が敷いた透谷以来の自我中心の日本近代文学の路線の延長上に、ただその後のこれが後退のあとを受けつぐものとしてはじめて結実した一つの成果（482頁）と見るべきだと指摘している。

第5章 小結——〈自己表象〉の誕生、その意味と機能

5・1 小結

本論文冒頭の問いかけ——「作家が自分自身を登場人物として造形した小説」は、どのようにして誕生したのだろうか——に再び戻ろう。

日露戦後になって徐々に増加のようすを見せはじめたこの種の小説を、「私小説」の〈起源〉として捉える発想には問題が多い。その種の作業は、往々にして予断に縛られたものになりがちであり、その表現形態が持っていた時代的な固有性や積極的な意味は見過ごされやすくなる。そうした〈起源探し〉の試みは、結局まなざす自分自身の似姿を過去に探すことにしかならず、そのためにそこで起こる事態は合わせ鏡のような堂々めぐりでしかない。ここでは、異なった相貌をもって立ち現れる過去の姿と向き合うことによって、現在の自分たちの姿を逆照射しようという応答的な営為が起ころうべくもないのである。

本論は、〈私小説起源論〉の陥穽から逃れるために、ひとまず〈自己表象〉という代替概念を提出した。このやや抽象度の高い言葉を用いることにより、論の射程を幅広くするとともに、より細緻で理論的な分析を指し指そうとしたわけである。

作家が自分自身を小説に描くという〈自己表象テクスト〉のあり方を、そ

れがどのようにして可能になったのかという観点から考えると、いくつかのポイントとなる条件が見えてくる。本論文序章が提示した論点は、次の5点であった。

- (1) 噂話・楽屋話などのメタ情報の掲載が恒常化するメディア状況
- (2) メタ情報と作品とを交差させて読む読書慣習
- (3) 小説ジャンルの境界意識の変化——〈自分を描く〉ことの認可
- (4) 同時代の〈自己〉論の水準、枠組みの分析
- (5) 隣接ジャンル・青年層の動向——大作家中心主義の棄却

小笠原克をはじめとする先行の論者がメディア状況・読書慣習の問題に触れるとき、ほとんど明治四〇年代初頭の「モデル問題」を象徴的事件として語る。藤村の「並木」や「春」のように、友人をモデルとして用いる小説が現れ、その舞台裏を明かすような批評、さらにはその楽屋話を享受する読者が誕生した、というわけである。これに対し本論文は、投書雑誌『新声』を中心に分析しつつ、明治三〇年代の状況を明らかにした。作品とは直接関係のない作家個人の情報〈作家情報〉、作品の由来を明かす〈題材／モデル情報〉は、すでにこの時代から青年向けの文芸メディアを中心にさかんに発信されており、それを作品と交差させて享受する読者たちも存在したことが確認できた。またこの〈作家情報〉・〈題材／モデル情報〉・作品の三項間の関係の変化に注目すると、三〇年代から四〇年代への変化も明確に把握することができる。三〇年代においては、作品と〈作家情報〉、作品と〈題材／モデル情報〉、といった組み合わせでのテクスト享受しか存在しなかった。ところが四〇年代にはいると〈作家情報〉と〈題材／モデル情報〉という組み合わせのテクスト享受が可能になる。

情報がこの形で結びつくようになった背後には、作家の身辺が題材になる、という自然主義文芸の台頭があった。自然主義が勢力を得ていくのに伴

い、小説の取材源が作者自身の体験や見聞、知己のようすなどといった作家の身辺に狭まってゆく傾向が現れる。これによって〈題材／モデル情報〉を提供することが、〈作家情報〉を提供することと重なる状況が出現したのである。(1)(2)

本論文が〈身辺小説〉と呼んだこの種の作品の中には、「蒲団」に代表されるような、作者自身が作中に登場し、モデル情報によって読者もそのことを承知しているという〈自己表象テクスト〉も含まれていた。「蒲団」発表後、自然主義的傾向の代表としてその意義が論じられていくのに伴い、作家が自分自身のことを作品に描いてもよいのだというように、小説ジャンルの境界意識に変化が起ってくる。〈真〉を描けという自然主義の理念を受け入れた作家たちにとって、この変化が小説を書きやすくする方向へ働いたことは、おそらく確かである。自分やその身の回りのことを描くことが、〈真〉という理念下——とりわけ描写のリアリティが尊重される状況下では、もっとも容易な道の一つであることは想像に難くない。藤村「春」、花袋「生」、森田草平「煤煙」など文学史に名を残す優れた作品はここから生まれたのであるし、また丹念に同時代の文学空間を眺めていけば、月々に刊行されては消えていく「小さな」作品たちの間にも、やはり〈自己表象テクスト〉の数々を見出していくことができるのである。(3)

生まれて間もない〈自己表象テクスト〉に対する作家たちの意識は、やや複雑であったようである。自分自身の経験をもとに作品を創作した場合、その読者たちはメディアの流す噂話・楽屋話を参照しつつ、作者にまつわる〈事実〉を作中に見出していく。花袋や小栗風葉、正宗白鳥らに共通して見いだされたのは、こうした読書慣習をエスカレートさせ、〈事実〉にばかり興味を示す者たち——「矢鱈に作品中の人物を作者自身と見做して彼此云ふ読者批評家」(白鳥)——への戸惑いと苛立ちであった。

ところが、こうしたある程度文壇で名をなした作家たちとは別の考えを

もつ者たちも声を上げつつあった。より若い、青年文学者とその予備軍の文学青年たちである。明治末から大正にかけての〈自己表象テクスト〉の隆盛を現出したのは、実はこうした青年層の動向だった。

この世代的な差異が端的にあらわれたのが、明治四一、二年に闘わされた〈文芸と人生〉論議である。文芸とそとの担い手たる文学者の人生・生活とは一体であるべきか、距離を保つべきかをめぐってなされたこの論争において、青年層とその上の世代とは、取る立場が異なる傾向にあることが確認できる。自然主義的な客観描写の立場を守り、実人生から一步離れた距離の必要性を説く花袋たち「観照派」に対し、青年たちの立場は〈文芸〉と〈人生〉の不可分性を訴える「合致派・一致派」と呼ばれるようなものだったのである。

さらに、こうした差異は〈文芸と人生〉論議においてのみならず、日露戦後の〈自己〉論の展開のなかにも見出せる。とりわけ、〈自己〉というもののあり方を考えようとする「探求論」の文脈においては、その差異が著しいようである。〈自己〉について思考をめぐらし、その「拡充」「発展」への指向を語った青年層に対し、より上の世代は岩野泡鳴や金子筑水などの例を除き、ほとんど関心を示さない。(4)

こうした世代的な差異は、三〇年代思潮との距離から説明できるだろう。三〇年代四〇年代と言っても、青年思想に関して言えば、日露戦争を挟んだというだけで実質的に等質な部分も多い。安倍能成や石川啄木の回想からわかるように²⁾、三〇年代半ばに煩悶青年などと呼ばれた懐疑的傾向をもつ青年たちの一部は、そのまま自然主義時代の青年文学者たちでもあるのだ。彼らの思想的キーワードである〈人生問題〉、あるいは倫理学説〈自我実現説〉によって植え付けられたと考えられる「自己発展」への指向が、彼らが文壇的な発言をはじめた四〇年代に差異として顕現したと考えられる。(5)

5・2 〈自己表象〉の再評価へ向けて

後年正宗白鳥は「蒲団」や「生」などが、日本の青年作家に、新しい人生鑑賞の態度を教へるとともに、小説の書き易さをも暗示した。「かういふ調子でいゝのなら、小説は雑作なく書けるものだ。」と思はせた」（田山花袋氏について『週刊朝日』一九三〇年五月二十五日）と指摘している。花袋の示した道が亜流を輩出し、安易な「私小説」の風潮を生んだというのは後によく言われることであるが、自然主義当時においても同様のことは指摘されていた。たとえば岩城準太郎「文壇に生きんとする努力」（『帝國文学』明43・4）は、「前年自然主義勃興の当時、有力なる文士が無技巧写実を唱道し何等の修辭的技術を用ゐずして自己経験を偽ることなく描き出でたる者即ち優秀なる文学であると論じたのを聞き風を望んで蹶起した駆け出しの青年文士は雨後の筍の如くであつた」と指摘している。

実際、この時期は「文学の時代」³とも呼ばれるほど、文芸の価値——もしくはそのイメージ——が上昇した時期であつた。西園寺公望、小松原英太郎という政府の高官が文士招待会を開催し、文芸院の設立が取りざたされ、のち文芸委員会が設置されるといったように、「文芸」の価値を高めるかのような出来事がメディアを賑わす。新聞紙上では懸賞小説が大々的に募集され、賞金もつり上がっていく。こうしたなか文学青年向けの投書雑誌『文章世界』の編集を担当していた田山花袋によれば、同誌への小説の投書は月に「百五十通から二百通位来ることがある」（花袋「小説作法」⁴）程であつたという。

文芸の社会的イメージの上昇の一方、青年たちを取り囲んでいたのは就職難である。勤め口が見つからぬまま、華やかに見える文学界へ安易に身を投じようとする文学青年たちは多かつたらしく、彼らを諷める論説がこの時期しばしば発表される。その中の一つ後藤宙外「文学志望と処世難」

〔新小説〕明41・10）は、「青年の思考が文学に傾き易き所以」を、彼らが夢見がちであることと、そこが「比較的功名の爲し易き舞台である」と思われていることから説明する。そして宙外によれば、こうした青年たちの「文学志望」熱に油を注いでしまったのが自然主義文芸であつた。彼は「自然主義が文学者、——特に小説家の速成に一大動機を与へたのは、疑ひの無いところである」といい、「自然主義に惑はされて、実験実感を其の儘に書きさへすれば立派な文学である、小説であるといふやうに、何の雑作もなく文学者になれると思つて踏み込んだ青年も静に自己の前途を考へて見る必要がある」と苦言を呈したのである。自分の体験・感情をそのまま書けば小説になるという「自然主義」の主張が、小説家を「速成」したという批判である。のちに繰り返されることになる「私小説」批判の一つの原型ともいえる形がここにはある。

宙外がこの記事で言うところは、おそらく当時において一つの正論であつたろう。だがしかし、現在の我々が、今述べてきたような時代の雰囲気の中でこぞって小説を書こうと試みた文士予備軍たちの衝動を、否定的のみ捉えるべきなのだろうか。彼らの傾向を安易だと却下することは、当時の批評を単純に反復する結果にとどまるだろうし、ましてや後の「私小説」のはしりとして否定するのは錯時的に過ぎる。いま必要とされているのは、否定し黙殺することではなく、彼らの衝動とその背景にあつた条件を理解しようとするのではないだろうか。

白柳秀湖は「自然主義と虚無的思想」との関連性を論じる過程で、自然主義時代の文学のありかたについて次のように述べている。

嘗ては国家とか、教会とか、君主とか、制度とか、習慣とか、乃至は組織とか云ふもの、前に何等の苦痛もなく自我を忘れて服従して居た人類は、今や自己批評の時期に入つた、切実に自己を批評する、内省する、自己を批評し、内省し、解剖した結果は之をヒューマニチーに問

ふ、ヒューマニチーに参照する処に忌憚なき自白がある、懺悔がある。

此の如くにして瞑想の時代は来た、沈思の時代は来た、彼らの捉へて来る所は、忌憚なき自己の解剖、懺悔でなければ親しい友人や知己の事ばかりだ、彼等は好んで自己の周囲に実在する人をモデルとして、喜ぶのではない、彼等が人生の真実を描かんとする創作的情熱は、自然に彼等を駆つて其日常生活に近い人物をモデルにとらしめるのだ、決して浅薄な好奇心から旧主人や、知己の私事を評発しやうといふのではない。

(白柳秀湖「自然主義と虚無的思想」『新声』明40・12)

白柳の主張は、反自然主義的な立場の論者たちが、自然主義文芸の弊害として小説の取材源の狭隘化やモデル問題を云々したことを踏まえている。白柳は、こうした当時においてもやや否定的な受け取り方をされていた現象を、新しい時代の肯定的傾向として価値転換しようとしているのである。その際に彼が拠りどころとしたのが、現代は「自己批評の時期」であり、当代の文学は「人生の真実」を描くことを目指しているという認識だった。この白柳の見解は「自己の文芸論」(4・2・3)の傾向と一致する。この立場から、彼は「自己批評」「自己の解剖」を行うことが、すなわち「人生の真実を描く」ことに直結するという論理を提示したのである。

そして興味深いのは、そうした「自己批評」と「人生の真実」の描画を結び付ける書き手たちを駆り立てるものとして、白柳が彼らの「創作的情熱」をやはり指摘している点である。白鳥の回顧や宙外の批判がいうような安易さを挙げるだけでは、この時期以降「自己表象テクスト」が増加していく理由を充分に説明できない。自らの「生」とそこからもたらされる「作品」とを一致させようとする欲望。自分自身の「自己」を、限りなく「発展」し「拡充」しようとする衝動。文学に携わりたいと希望した青年たちのこうした心性を理解することなくして、「自己表象」がその時代に保持して

いた魅力は理解できないだろう。『新声』第二十卷第十号(明42・11)に「創作と実行」と題した論文を投稿した田中雨軒は、次のように主張した。

創作と実行とは相一致すべき物と思ふ。即ち自己の書いた創作物は、自己のかつて、或る過去に於いて、或る処に或る時の追憶及び経験であらねばならぬ。(…)芸術の為に実行しろと云うのぢやない。自己の実行せる事を創作にしろと斯う云うのだ。(…)唯、自己のかつての経験及び追憶を真面目に書けばよいと云ふ。かくて、私は創作と実行とは一致すべき者と云ふのだ。

文章の推敲も主張の深さも必ずしも充分といえないこの投稿評論は、しかしながらその筆者の「情熱」だけは十二分に伝えてくれる。創作と実行とは一致しなければならぬ、という田中は、文壇の評論家たちが闘わせていた美学的な議論にはさほどこだわることなく、ストレートに、直接的な自己描写こそが必要なのだと主張する。「自己の実行せる事を創作にしろ」。田中の言葉からは、花袋らが見せていた「自己表象」へのためらいは微塵も感じられない。

作品に出てきた事件・主人公を作者自身のことだとして読みとる。またそうしたタイプの作品をみずからも小説として書く。「自己表象」をはじめた青年たちにとって、その創作作業は、単純に身近を書くという以上の意味を持っていた。なぜなら文芸とは「自己」と密着するものであり、作家の「自己批評」や「自己発展」の追求と、その作品の価値とは切り離せないものであるとされていたからである。

「己を大にせんとするの悶え」を抱える青年たちの前に、それを芸術として表現しうる「自己表象」という道が開かれる。「真」を追求するための「近道」としての身近描写から、より積極的な意義を持った創作行為へと、「自己表象テクスト」生産の意味は奪胎されていくだろう。

5・3 〈自己表象〉の意味と機能

一点目の機能は、今まとめた〈自己表象〉誕生の経緯から導いて考えられる。

自己の探求論(4・2・4)において確認したとおり、青年たちの「自己発展」の欲望が理想的な文学者像の変容を促した。「作家の個性を拡充し発展せしめるといふことが、やがて作物の味ひ意味、即ち価値を、高く深く且つ広からしめることとなる」(片上天弦「自己の為めの文学」⁵)という枠組みが、あるべき文学者の姿を規定していく。また〈文芸と人生〉論議の結論が文芸と人生は一体であるべきだという大勢に落ち着いてゆくにつれ、表現するという行為は〈自己〉のあり方が必然的に埋め込まれてしまう作業として理解され、ここから「芸術の生活化」(相馬御風『早稲田文学』大1・9)が唱えられる事態も起こってくる。さらに「生活は芸術を産み、芸術は生活を革新して行かなければならない」(小泉鉄「自己批評と生活と芸術」『白樺』明45・7)というような、表現することが〈自己〉の発展につながるという循環的な転倒状態までもが生まれてくる。

こうした循環状態や〈文芸と人生〉の一致状態においては、他ならぬ作者自身が作中に登場する〈自己表象テクスト〉は特別な意味をまとう。「自己発展」を志す〈自己〉そのものが表現の対象となり、表現することが「自己発展」をさらに推進する。こうした循環の中で試みられる表現は、自然主義の理念に沿ったありのままの〈自己〉の表現が指向されることもあるだろうが、自然主義以降その文芸理念の超克が目指されてゆけば、「自己発展」に向かう力動性をそのままフィクショナルな理想の自己像へと埋め込むことも出てくるだろう。〈自己〉を理想化して表現し、そう表現することが〈自己〉の変革につながる。その表現行為は、現状の自分を意識的無意識的に改変し造形的に覆ってゆく作業であるという意味において、やはり

〈表象〉と呼ぶのがふさわしい。〈自己表象〉は作家としての〈自己〉のアイデンティティを表象しつつ形成する、独特の主体編成の形態となっていくのである。

二点目の機能は、〈自己表象〉が当時持ち得ていたはずの新しい力を考えることから明らかになる。

「自己の探求論」において青年とその上の世代の差異に触れたが、「4・2 日露戦後の〈自己〉をめぐる言説」で論じた〈自己〉論の系譜を除いても、自然主義が勢いを得はじめた時期から文壇における世代間のギャップを指摘する言説がその数を増していた⁶。細田枯萍「夢みる心と醒めた心」(『帝国文学』198、明44・4)は次のような対話を構成している。A「近頃は自然主義も大分下火になって、方々で又新ロマンチズムなんて事を、云ひ出した様だねあれはどんな積りなんだろう」、B「其はつまり自然主義に対する反動だね。つまり中年に対する青年の反抗だね」。細田の図式は文壇に流通していた世代ギャップ論の枠組みを下敷きにし、そのまま「自然主義以後」の枠組みへと戦略的に当てはめようとするものとなっている。

この世代間のギャップをめぐる言説が問題である。〈世代〉は、教育システムなどによる現実の人間集団の質的層的な切り分けを名指すものであると同時に、同時代のメディアなどの表象によってイメージとして成型され伝播するものでもある。細田だけではなく、たとえば片上天弦も「自然主義の文学は、若き文学である。新らしき文学である。而してまた実に青年の文学である」(「未解決の人生と自然主義」『早稲田文学』明41・2)と、「青年」という〈世代〉イメージを、自らの文学の価値づけに利用している。

登場してまだ日の浅い〈自己〉を描くという手法は、この時期おそらく〈新しさ〉の指標として機能しえたはずであり、ひいてはその作者たちの〈新しさ〉として見なされていく事態も存在したと考えられる。宇野浩二「私小説」私見」は明治四三年創刊の『白樺』に掲載された「幾つかの小説」に

ついで、「これまでの自然主義派の小説で見た同じ一人称のものと、ひどく趣きが違つてゐるのに私は驚かされた」と回顧する。「これ迄の一人称小説」においては「作者の態度は三人称の小説を書くのと同じ態度だつた。所が、今いふ白樺派の或小説では、はつきりとそれ等の一人称の人物が作者その人らしく書いてあるのに、私は驚かされたのである」⁷⁾というのである。当時「自己表象」がいかなる新しさと衝撃性を持っていたかの一端をうかがうことができるだろう。明治末、青年たちが書き始めた「自己表象テキスト」は、その表現様式の新しさそのものが意味を持っていた。と同時にそれは、「新しい世代」の青年像をも提示するという、「世代」イメージを利した言説闘争の道具としても機能していた可能性があるのである。

以上二点のアイデンティティ形成とイメージ闘争の機能を考慮に入れながら、個々の作家の文脈に沿って、単なる見聞・体験の再現ではない、あり得べきイメージとしての「自己」の表象と、それが担うべく期待されていた言説空間における役割とを分析していく作業が必要とならう。

注

- (1) 正宗白鳥「随感録」(『読売新聞』明42・3・3)。
- (2) 安倍能成「自己の問題として見たる自然主義的思想」(『ホトトギス』明43・1、石川啄木「時代閉塞の現状」(明43・8稿)。
- (3) 小森陽一「文学の時代」(『文学』一九九三年春)。
- (4) 花袋「小説作法」(『文章世界』臨時増刊、2頁、明40・11)。
- (5) 片上天弦「自己のための文学」(『東京二六新聞』明41・11・11、13-17、引用は『明治文学全集43』筑摩書房、一九六七年一月、241頁)。
- (6) よく知られているところでは花袋「蒲団」(『新小説』明40・9)冒頭の、青年は「其の態度が総て一変して、自分等とは永久に相触れることが出来ないやうに感じられた」という時雄の述懐。また姉崎正治「青年の文学と中年の文学」(『帝国文学』明44・1)など。
- (7) 宇野浩二「私小説」私見」(『新潮』一九二五年一〇月一日)。ただし宇野は

この直後で白樺派にも「十分客観化され」たものもあり、「白樺派以前の小説」にも私小説的なものがあると譲歩している(本論文序章5頁参照)。以前以後の区分より、ここでは彼の自己描写の直接性に対する「驚」きが重要である。

第II部

〈自己表象〉と明治末の文化空間

第Ⅱ部を始めるにあたって

*

第Ⅱ部において展開されるのは、第Ⅰ部での歴史論の試みに対する、各論にあたるものである。取り上げられるのは、自画像・永井荷風・舟木重雄である。

第0章は東京美術学校の制度と自画像の問題を考えた小史であり、第Ⅰ部の議論と相補的な役割を果たす。第Ⅰ部は文学ジャンルを中心にして論を並べたため、こちらへ回したが、隣接ジャンルの動向も視野に入れるべきだという本論文の主張を支える一つの柱となっている。

他の二作家の選択については説明が必要かもしれない。大作家中心の文学史を排し、制度・慣習・多層性への注目に立脚した歴史論を目指す立場からすれば、「私小説論」の対象として確立された位置にある作家たち（の著名作品）を論じねばならない積極的理由は存在しない。むしろ、そうした作家・作品が無意味であるというのではない。大作家のマスター・ピースだから論じねばならないとする立場が無意味であると言うにすぎない。

いわゆる「私小説」の作家ではない永井荷風を考えると、『奇蹟』派のマイナー作家である舟木重雄の作品を論じるときにも、やはり「自己表象」は鍵となる概念でありうる。明治末の文学界に広がりはじめた「自己表象」という表現の枠組みが、それぞれの文脈に取り込まれながら多様な展開を見せていく。その豊かな複雑さの諸相を追究する作業には、文学史的な「正典」の研究と、少なくとも同等の価値が見出されねばならないと筆者は考える。

*

第6章 自画像の問題系——東京美術学校『校友会月報』と卒業製作制度から——

6・1 はじめに——自分を描く小説と絵画

明治末から大正にかけて、日本の文学界に作家が自分自身を描いた作品——本論のいう「自己表象テキスト」が数多く出現したことは、ここまでの論述でも再三触れ、またよく知られているところでもある。田山花袋「蒲団」に話題が集中し自然主義が文壇を席捲した後、島崎藤村や徳田秋江をはじめ、自然派・白樺派などの青年たちが、積極的に自分自身を小説作品中に造形していた。

その一方ほぼ同時期に、美術界、なかでも洋画において、岸田劉生や万鉄五郎など年間一〇作をこえる自画像を制作する画家が現れ、洋画界全体においても自画像の描画数が増加しはじめていたことは、従来さほど注目されていない。もちろん日本の近代美術研究においては、当然ながらこの現象はすでに確認されている動きであり¹⁾、これはこの事実を近代文学あるいは比較文学研究者が積極的に取りあげてこなかったの意である。

あるいはそれと知っていながらも、たとえば白樺派とのつながり、などといった影響関係を考えることにより、この状況を当然視する傾向があっ

たのかもしれない。たしかに岸田劉生などは白樺派の周囲にいた人物である。実際美術史の側でも、自画像の増加の原因は以下のようなところに求められてきた。「白樺派の影響によるものであろうか。人道主義、人格主義によって象徴される大正期のロマンチズムが、自画像を多産するエネルギーになっていくような気がするのである」(桑原『日本の自画像』²⁾)。

本章では、自分自身を描く小説と絵画の並行的な増加という、明治末に現れたこの一風変わった現象にあらためて光を当ててみたい。もちろん問題の及ぶ範囲は広いが、今回は一つの取りかかりとして、東京美術学校をめぐる諸制度を分析する。東京美術学校は、途中中断期間を含みつつも、現在に至るまで卒業製作として学生に自画像の制作を課していることで知られる。自画像を「公的な」体系内に初めて位置づけたこと、日本の近代美術を背負ってゆく人材を多く輩出した教育機関であることを考えても、近代日本における自画像の歴史を考える際の同校の重要性は多言を要すまい。加えて、同時代の様相を敏感に映し出すメディア『校友会月報』(以下『月報』)を持ち、校友会文学部という文学界と美術界双方の動向に鋭く反応した集団を擁していたことを考えあわせれば、同校をめぐる諸課題の分析は、この時期の文学と美術が共有した文化の枠組みを明らかにすることにもつながるだろう。

以下『月報』の記事を中心とし、周囲の情報にも目を配りながら、制度、絵画読解の枠組み、画学生の心性の変化といった諸要素の絡みあいの様相を描き出してみたい。こうした分析から浮かび上がるのは、「白樺派の影響」(桑原)といった言葉では単純に捉えきれない、複線的複層的な文化の動態である。

6・2 東京美術学校西洋画科の卒業製作制度

まずは日本の自画像の歴史において、東京美術学校西洋画科の卒業製作制度が果たした役割を概観しておく。

日本における自画像の制作は鎌倉期に遡り、似絵にせえの祖といわれる藤原隆信の子信実のものが、日本における自画像の嚆矢とされる³⁰。その後、早い時期のものでは、信実の孫伊信の例や、室町の僧明兆、雪舟がそれぞれ自画像ちんざうを残していることが知られている。江戸期には、岸駒かみこや、司馬江漢、葛飾北斎など、個性的な風貌を刻んだ印象的な自画像を残す画家が現れ、幕末維新期には写真師横山松三郎が多く自画像を残している³¹。

これらの自画像の描画は、画家の自発的な衝動によるものもあり、「似絵」「頂相」といった絵画の様式的生産的な約束事の枠内から生まれ出たものもあったが、その流通は、個人間の私的贈与や宗教的儀礼的な寄進などといった形でのみ行われ、限定的なものに留まっていたと言ってよいだろう。

ところが日本における自画像の意味は、東京美術学校西洋画科のカリキュラムに組み込まれたことで大きく変化したと考えられる。同校に西洋画科ができたのは明治二十九年。そのカリキュラムの一環として卒業製作に自画像が課されたのは開設後すぐだったようだ。画家自らの姿を描く絵画が、美術学校という官制の制度によって絵画の体系内に組み込まれるという画期的出来事の到来である。用途・流通の面で限られた範囲にしか存在しえなかった自画像が、いわば「公認」されたわけである。自画像は、官制の美術教育のプログラム内に存在の根拠を与えられ、ジャンルの確立に向けて、一步を踏み出した。福田徳樹「自画像——東京美術学校の卒業製作から」(『アトリエ』65号 一九八一年六月)は次のように言う。「なぜ自画像を卒業生に描かせることが行われるようになったかを知らせる当初の記録の類は何もないが、一八九六年西洋画科創設時に、おそらく19世紀前半期にはほと

んど完成をみていたヨーロッパのアカデミックな美術教育の方法を取り入れる過程で、科としてたてた方針にもとづいたものであろう」。西洋画科に入学した学生たちにとって、自画像を描くことは制度的に課され、卒業するまでに必ずくぐる必須の課題となったのである³²。

同校において具体的に自画像を取り巻いていた状況は、カリキュラムとしての制作と、自発的な制作に分けて考えられる。資料が乏しいこともあり、学生たちの自発的な制作の実状については明らかにしえないが、スケッチや習作から本格的な描画まで、さまざまな形で彼らが自画像を描くことはあったと見るのが自然だろう³³。

カリキュラムとしてはまず卒業製作やその準備がある。いわゆる「卒業製作」の規定は、明文化されているものとしては『東京美術学校一覽（昭和十三年）』(明35・12)の記述が早いようだ。「油画教室ハ第二年生以上ニ油画ヲ教フル所ニシテ学年ニ依リテ差異ヲ立テズ常ニ生人ノもでるニ就キテ描写セシメ午後ヨリハ出テ、近郊ノ風景ヲ写サシメ其成績ヲ徴ス 第四年卒業期ニ至リテハ別ニ自画像ヲ作ラシム」³⁴。この卒業製作について、黒田清輝は西洋画科設置に際しての抱負を述べた「美術学校と西洋画」において次のように述べている。「第四学年の卒業試験……是れは第四年となれば全年を卒業製作の爲めに与へる、即ち前半年は其構案に、後の半年は其製作にといふ様に」³⁵。ただし卒業製作では、自画像の他にも別の作品を提出するので、第四学年すべてが自画像のために費やされたと考えるべきではない。この自画像の卒業製作についての生徒側の証言は少ないが、たとえば『月報』に次のような記事を見ることができるといえる。

此の正面に廿有五の自画像が、二段にスラツと懸けられてある。其前に立つて箇々の容姿を仰ぐとき、種々凝匠の異同が、肖似と技巧以外に深き興味を覚えしめる。「……それに倚つて暫らく眺めると、強い何物の力が此一室に籠もるやうに、胸が引き緊まる。生けるがやうな双

眸から射出す感情は、芸術の上に溢る、抱負を待む如く、口善悪なきもの、皮肉にも、美はしい少女の凝視にもたゞ超然として誇負して居る。何たる雄々しき光明。何たる絶好の紀念、日本の芸術界は諸君によって愈々多忙に、吾校の名声は諸君によつて愈々光焰を上ぐるであらうと思ふと、胸中無上の喜悅が湧いた。

(T、W「我校の成績展覧会 西洋画科」『月報』第六卷第八号、明41.5.29)

「口善悪なきもの」や「美はしい少女」たちからの独立を誇り、芸術(家)の「超然」たる態度を謳うものだが、「何たる絶好の紀念」の一節が目をおく。おそらく、「卒業」に際し自画像を制作するという制度は、美術学校の課程を終えた自らとその研鑽の成果を、制作する自らの肖像の中に描き込むという意識を要求したであろう。ここに、個人の経験や人格、知識、歴史とその肖像との対応関係が形成されることになる。引用からは、卒業製作としての自画像が、凡俗からの超越を旨とする芸術家とそれを育て上げるべき母校を「紀念」し刻印する、「絶好」の形式として考えられていたことを窺い知ることができる。

右の引用は、四一年三月に東京美術学校にて行われた成績展覧会における、西洋画科の展示を見ての批評である。東京美術学校では毎年の卒業証書授与式の後、来賓や父兄・保証人などの関係者に卒業製作などの成績品を縦覧させる慣習があり、しばしば招待客・卒業生関係者のみではなく一般の人々にまで公開されている⁹⁰。来観人数も『月報』から判明する限りで、一五〇〇〇余名(明治三五年)、一〇五三四名(三八年)、五八四九名(四二年)、二〇〇〇〇余名(四三年)、五九一六名(大正三年)というから、かなりの人数が訪れていると言つてよいだろう⁹¹。もちろんそこでは西洋画科の卒業製作である「自画像」も展示され、観客たちの視線にさらされていた。明治期における美術教育のひとつの権威である東京美術学校が、カリキュラムとして「自画像」を課し、それを買い上げる⁹²という制度を持つてい

たことは、自画像の一般的認知に対し与るところが大きかっただろう。先に述べたように、官立の美術学校の教育制度に組み込まれることによって、自画像はいわば「公認」されたのである。さらにこうした学内のカリキュラムにおける自画像の位置づけは、成績品展覧会や絵葉書⁹³、卒業製作『作品集』⁹⁴などといった形で学外に向けても開かれており、これによって自画像という主題に対する周知の度合いが高められていったと推定される。

ただこうしたアカデミックな制度の整備を、自画像の量的な増加と直結させるべきではないだろう。このことは、自画像の増加を始める時期(明治末)と、東京美術学校のカリキュラムの運用開始時期(明治三九年)とが一致していないことからわかる。自画像の卒業製作制度、成績品展覧会などが果たした役割は、直接的な動因として働く種類のものではなく、「画題」としての自画像の認知といった、いわば絵画界のジャンル布置の変換に関わるものであっただろう。

6・3 絵画の読み方——作品と「人格」

このような諸制度によって規律訓練を受けていた学生たちは、それではどのような情報に取りまかれ、何を考えていたのだろうか。ここでは、自画像観の近代的なありようを性格づけていくひとつの主要な要素、絵画の〈読み〉の問題に焦点を当て、そのことを考えてみたい。自画像のジャンルの配置が明治に入って変容したのと並行して、自画像を見る——あるいは読む——知的な枠組みも、また変化したのではないかと筆者は考えている。学生たちがその読みの枠組みを手に入れてゆくありさまを、『月報』の記事を検討することにより明らかにしてゆく⁹⁵。

今日自画像に触れる一般的著述の多くが、自画像に描かれた画家の容貌や眼差し、表情、ポーズを、その絵の色調や構成などと関連づけながら、画

家自身の性向や人生などと結びつけて語る。自画像から画家へというひとつの回路が、そこには強固に存在している。たとえば黒井千次『自画像との対話』（文芸春秋 一九九二年二月）の次の発言などは、その典型的なものだ。「自画像から強烈な印象を受ければ受けるほど、なぜその時にこの作品が生み出されたのか、との事情を掴みたいと願う。自画像が風景画や肖像画とは異なり、自分自身を対象とするきわめて個人的な性格の強い絵画である以上、当然の願望といわねばならぬ。つまり、自画像を受容するには、当の画家の生涯についての最低限度の知識が必要となる」（159頁）。

言うまでもなく、この種のエッセイたちの示す解釈の枠組みが、日本で初めて自画像が出現した鎌倉期から存在していたはずもなく、これは画家の「個性」とそこからもたらされる「作品」といったすぐれて近代的な概念を前提とし、それに依存して成立している思考である。このことは言いかえれば、画家にその個人固有の人格や個性を見いだし、その個人的特質との関係のもとで彼の作品を捉えてゆくという思考が定着した後、自画像はその解釈枠の存在によって新しい意味を纏いはじめたということでもある。『月報』を読んでゆくと、作品を、その作者の固有性——「人格」と表現される——との関係のもとで思考する記事が、ある時期かなりの頻度で出現していることが見てとれる。近代的な自画像観の形成を考えると、この思考の跡は注目に値する。以下、具体的に見てゆこう。

かくして芸術家の人格と、その作品とは密着の関係を有すること、水魚のあひだの如し。若し作者にして大なる人格、深き広き、さては正しき知識に伴へる趣味を有せんか、其作品は大ならざるを得ず、これに反して小なる人格、低き狭きかつは誤れる知識に伴へる趣味ならんか、如何に苦心するも、其技術は甚麼に巧妙ならんも、そのものは遂に価値少なきものたらんのみ。（海士「蟻蛄山人へ」『月報』第一巻第六号、明35.12.25）

海士は大村西崖である¹⁶⁾。引用の文章は、彼が読書の効用を述べた部分に続いている。西崖は「芸術家の読書をなす」究極の目的を「人格の進歩」に定め、つづいて引用の文章で「芸術家の人格と、その作品とは密着の関係を有すること」を述べるのである。「小なる人格」「誤れる知識」で制作した作品では、たとえ技術があっても「そのものは遂に価値少なきもの」であると西崖は言う。

注目しておきたいのは、「芸術家の人格」と彼の「作品」とを「密着の関係」と断ずる西崖の主張である。西崖にとって「作品」は、「作品」そのものの論理に従って生み出され評価を受けるものではない。「作品」は、それを創り上げる作者の「人格」の強力な影響下に置かれ、「苦心」や「技術」によってではそこから抜け出すことはできないとされるのである。

このような西崖の論理は、実は文学界でもこの時期、頻繁に議論に上っていたものである。この論理は、制作者の心構えを説く一種の修養論であるのと同時に、作品を見るに読むときに参照される解釈枠として機能するところに特徴がある。作品と作者の人格を密接に結びつけるような発想のもと、文学界においては、たとえば与謝野鉄幹の人格・素行を手ひどく誹謗する怪文書『文壇照魔鏡』（大日本廓清会著作兼発行、明34.3）が出版され、それによって鉄幹の主催する『明星』が大打撃を受け発行部数が激減するというようなこともあった（いわゆる「文壇照魔鏡事件」）。『文壇照魔鏡』がこの時用いたのが、「予輩は性行動作を度外視して、単に其作品のみで詩人の価値を定むる事の頻¹⁷⁾なる危険なるものである事を断言する」¹⁸⁾という、正しく西崖が用いたのと同じ、作品と作者の人格との不可分性の論理であった。この時期の文学界における、作品と作者の人格をめぐる論議については、本論文「1.1.2」（21頁）ですでに触れた。ここで指摘しておきたいのは、このような文学界における動向や並行する美術界の動きに、かなり敏感に『月報』が反応していたということである。

先の西崖の評論をはじめ、『月報』第三卷第六号（明38・3・31）が紹介している井上哲次郎「絵画の四要素」（『帝國文学』第十一卷第一号、明38・1）は、名画をなすに必要である四つの要素として、「第一に用材、第二に対象（一）第三に技倆、第四に天才」を挙げ、特に第四を強調する。そしてその「天才」について次のようにいう。「天才は其人格と密着不離の關係を有するものなり、天才の描出す所の絵画は、其人格の反射にして人格の有する品性は絵画中に発露するを免れざるなり」。「天才」たる作者の「人格」「品性」が、その作品に「反射」し「発露」する。井上はその逆の回路も準備する。「ミケルアンゼロの製作品は、其絵画たると彫刻たるとを問はず、悉く彼が人格の反射なり、彼れは己れが人格の品性を永遠に其製作品に寓して存するを知るべきなり」。この論理に従えば、ミケランジェロの「人格」は、その「寓して存する」ところの彼の「作品」から読みとることができるといふことになる¹⁹。

『月報』の「芸術談論紹介」欄は、幅広い話題に目を配る紹介記事であつて、もちろん芸術家の「人格」に関わる記事のみを取り立てて集めていたわけではない。だが、紹介した記事の量が物語るとおり、同欄編集者が積極的に芸術家の「人格」をめぐる話題に関心を寄せ、『月報』読者たちに紹介していたことは確かだろう。画家の人格が作品の上に現れるとし、また逆に絵画作品上に画家の人格を読みとろうとするといった、いわば絵画の〈読み〉の慣習は、明治三〇年代を通じて、一定の集団においてはかなり浸透しつつあったものと見なしてよいようである²⁰。

ところが興味深いことに、日露戦後になると、作品と画家の人格との関連づけも、そのありようにおいて微妙な異なりを見せはじめることが確認できる。たとえば次の引用、青面獣「新時代」を見てみよう。

△処が世の中には、親切な人もあるもので、芸術家を途方もなく神聖なる可き、又純潔なる可きものと独りで断定して、殆ど神か仏と同一

のものでなければ、芸術家となる資格がない様な事を云ふものがある。斯かる人に限つて、芸術の作品に対しても、必ず権威とか悲壯とか、乃至道徳とか倫理とか、神聖とか純潔とか、（…）或一定のタイプを尺度として、其の分子を含まぬものは、芸術の作品でないと言ふ。要するに芸術を神や仏の所有物たらしめて、吾々人間の芸術を認めない手合の云ふ事だ、吾人の求めるのは、人間の芸術で、決して神の芸術ではない。（青面獣「新時代」『月報』第六卷第十号、明41・7・12）

青面獣が攻撃している「芸術家を途方もなく神聖なる可き、又純潔なる可きものと独りで断定」している者とは、たとえば画家に「大なる人格」をもとめた大村西崖や、「今の芸術家の人格を高めずんば到底日本の芸術は振はざるべし」（前掲「芸術は人格也」と断じた大町桂月など、旧時代の——青面獣からすれば——批評家たちであろう。ところが引用の青面獣は、そのような高潔な芸術家像に対し、「人間」というものを対置する。いかえれば、あるがままそのままの人のありようを尊重するということであろう。彼にとって芸術家とは、「神や仏」のように立派で「神聖」「純潔なる可きもの」ではなく、「人間の芸術」を創り出す、等身大の存在であるべきなのである。

ただし注意するべきは、青面獣が前時代との差異を強調しようとしているながらも、作品と「人格」との対応関係という大前提となる枠組み自体は、そのまま利用していることである。彼のいう「人間の芸術」は、作品とその作者である画家との結びつきなしには、成り立たない。なぜなら彼のいう「芸術」とは、この後見るように「飽くまで自我の発輝が芸術本然の理想」²⁰とされるようなものであるからだ。「自我の発輝」を理想とする芸術は、当然、作品と作者の「自我」との対応関係を前提にするだろう。

明治三〇年代を通して流通した、作品と作者の「人格」とは密接な関連を持つものであるという論理的枠組みは、『月報』という媒体やそこから参

照された他のメディアの記事を通じて、確実に学生たちのもとへと流れ込んでいた。自画像を「読む」解釈枠が、こうして準備されていく。

6・4 〈自己〉への関心の広がり——校友会文学部と同時代の動向

この読みの枠組みの形成に、さらに絵画の描き手たちの心性の変化が交差してゆく。

日露戦後に顕著になってくるこの変化は、端的に言えば芸術の生産・受容の場における〈自己〉という概念の前景化である。この傾向の文学界における様相についてはすでに「4・2」で分析したが、同様のことが画学生たちにおいても言えるようだ。『月報』の記事やそこへ活発に寄稿していた校友会文学部の学生たちのようすから、それをたどってみたい。

東京美術学校校友会文学部の発足は明治三五年である。当初は有志が歌会を開くなどしていたらしいが、さほど目立った活動はしていなかったようだ。それを、文学部の振るわないことを嘆き「文学美術と一口にもいはれてゐて、二者の間柄は兄弟姉妹の如く親密なるべきもの」「文学趣味のない美術家はゼロ」というへさしで□▽や、団結して運動しようというへ若し設立の望みなき場合には瀑に投身する生△などの投書に見られる気運の高まりを受けて、三九年当時西洋画科一年の中溝四郎らが再興する²²⁾。

再興された文学部の活動は、大きく言って「講演会開催、詩歌散文の創作、新刊文学雑誌の購読(部室に備え付けること)等」(吉田「校友会文学部再興」前掲注16)であり、講演会には漱石が招かれるなどしている(第一回、明40・4・20、演題は「文芸の哲學的基礎」)。主なメンバーには、大谷浩(のち『中外商業新報』記者)、口語自由詩の川路柳虹、高村豊周(光太郎の弟)、田辺孝次(のち『美術新報』『美術週報』記者)などがおり、のちに詩作や美術批

評で名を挙げるものも少なくない(柳虹はこの時すでに詩壇に登場している)。文学部の活動が活発化するとともに、当時の流行思想である自然主義の影響などが目に見えて現れはじめ、「此頃の話柄は天然痘と自然主義で持ち切りの有様」(水汀生「我友の声」『月報』第六卷第六号、明41・3・26)という報告や、長谷川天溪の評論「無解決と解決」(『太陽』第十四卷第六号、明41・5)が「芸苑談論紹介」欄(『月報』第六卷第九号、明41・6・17)に登場したりする。先に触れた青面獣の「新時代」はこういった流れの中でおさえる必要がある。「人間の芸術」を創り出す等身大の芸術家を求める青面獣「新時代」の主張は、この評論の書かれた当時(明治四一年)文学界を席捲していた自然主義の主張の流れを汲む。彼は自然主義の思想をよく咀嚼していたようだ。ただし青面獣の論説がとりわけ面白いのは、それが自然主義の主張を濃厚に受けているだけではなく、その「先」を見越したように見えてしまう部分すらその中に持っている点である。それは他ならぬ、〈自己〉への関心である。

(…)僕は絶対に自己中心主義だ、自己あつて後、初めて宇宙の存在を認める。自己は宇宙にして宇宙は自己なりと信ずる。△此の思想を根底として、僕は飽くまで自我の発輝が芸術本然の理想であると主張する。

△自然主義の過渡時代を過ぎて、吾人は更らに新生涯に入る(…)而して其の新たに來る可き主義は何で有ろうか、(…)僕は遂に此等凡ての主義を一貫する思想は、自己発輝、即ち自我の描出と云ふ事を出でまいと信ずる。

日本の近代文学史で〈自己〉尊重の気風を強く保持した集団といえ、やはり一般には白樺派の印象が強い。実際冒頭でも紹介したように、美術史の側でもその雑誌の性格とも相まって、白樺派の影響は特権的とも言える

位置を与えられていると言ってよいだろう。この通説を受け入れれば、〈自己〉への傾斜は自然主義が衰退した後、すなわち明治最末年か大正初期からということになる。

たしかに、このあと『月報』には高村光太郎「緑色の太陽」(『スバル』明43・4)に反応するものをはじめ、武者小路実篤の影響を受けたかのような文章が数多く発表されてゆくことになるが、それらはすべて大正元年前後のことである²³。この種の小品文・雑記・詩は実際枚挙にいとまがない。ここでは代表的なもののみを紹介する。

自己の生活から新しい意義を発見すると云ふ事は必要なことである。そこには自己の生活を豊富にすると云ふ意味もある。生活の芸術化と云ふ意義も含まれて居る。／＼作品は、何れも作家の生活の表現に外ならない。真実の作品は何れもその作家の生活の真の表現であらねばならない。
(しげし生)

「NONNITHI(時々の感想を断片的に書く)『月報』第十卷第九号、明45.6.29)」
今までのやうな因習に墮した、愚味な無抵抗な態度を意地張つていくら多数の作品を産出してもその芸術には「自己」が存在しない。只、影ばかりである。自己の芸術に自己がない、——彼等(「工芸家」)は「自己の芸術」を知らないで安閑としてゐるのである。「…」自己の芸術を知らない者は芸術家としての根底を失つた哀れにも無惨なものである。
(さもわる)

生「独語(友人Xに与ふる書の一片)『月報』第十二卷第一号、大2.4.30)」
「自己の生活」を「豊富」にしたいと願ひ、さらにはそうした〈自己〉を表現したいと考える。〈自己〉をめぐるこの時期に顕著な青年たちの衝動が、自画像という絵画の一形式と結びつく。東京美術学校のカリキュラム内に定位されて制度的な「公認」を受け(明治二十九年)、洋画における画題のひとつ

つとしてジャンルのな認証を受けた自画像は、若い画家たちの理想や感性の変容を刻み込む受け皿のひとつとして機能をはじめめる。自己表現に強い関心に向ける彼らの感性に自画像という形式がよく応え得たことは、万鉄五郎や岸田劉生、高村光太郎、椿貞夫などの熱気を帯びた自画像を見ても感得できよう²⁴。野口玲「西洋画科の自画像——成立と展開」(前掲)のいう「おそらく単なる記録として始められた卒業生の自画像であるが、明治末期から大正期における画家の意識の変容によって、それは表現としての位置を獲得した」というまとめは、この意味で当を得ているといえる。若い洋画家たちにとって自画像がもちえた意味の一つは、この流れからまず理解できるだろう。

だがここで注意しておきたいのは、冒頭の桑原『日本の自画像』をはじめ野口論文も採用している「白樺派の影響力」という解答を鵜呑みにしてはならないということである。なぜなら、すでに見た、青面獣という存在があるからである。文学・美術交渉史で一般に流通する自己尊重主義の起源としての白樺派武者小路という理解に従うならば、自然主義隆盛のただ中で「自己発輝」を主張した青面獣は孤立した存在ということになる。しかし、はたしてそうだろうか。

たしかに、島村抱月や長谷川天溪など自然主義の代表的論客とされる評論家たちや、主に描写論と実作の面からこの動きを牽引した田山花袋などの評論においては、四一年の時点においてこれほどまでに〈自己〉が前景化されることはない。〈観照〉という言葉が自然主義評論のキーワードのひとつとなっていたことからわかるように、彼らに共通する傾向は、「(小)主観」や「我」を、正確な認識を歪ませるものとして排除したり、より広く大きな境地(「大主観」)に回収する、またあるいはそれらを対象化し、静的に客観視しようというところにあった²⁵。この系列の評論と青面獣を引き比べる限り、両者には明白な相違があり、青面獣は白樺派に近いようにみ

える。

だが自然主義評論、と一口にはいえ、それは一枚岩的なものではない。もちろん抱月・天溪・花袋らの間にも差異は存在したが、より特徴的な評論活動を行っていた者に、抱月とともに『早稲田文学』に依っていた青年批評家片上天弦、相馬御風らがいた。抱月・天溪ら大家の言説にとどまらず、より若く注目度も低かった青年たちの言葉にまで目を向けるとき、事態の把握は別の様相を帯びることになる。たとえば天弦の次の主張を見てみる。

文学成立の源を尋ねても、またその究極するところを考へても、所詮文学は自己を語り自己を表白するものである。(四)

己に作物が個性の表現である限りは、個性の大小深淺等は、直ちに真の作物の面に現はれて来ねばならぬ。それ故に、作家の個性を拡充し發展せしめるといふことが、やがて作物の味ひ意味、即ち価値を高く深く且つ広からしめることとなるのである。「……再び自己に立ち還つた上は、その自己を展開し拡大し、而してまた深くしてゆくのが、作家自からの發展である。(六)

(片上天弦「自己のための文学」『東京二六新聞』明41・11・13・17)

発表は四一年一月である。天弦は「文学成立の源」「その究極するところ」「自己を語り自己を表白する」ところに置く。さらに作品とは「個性の表現であり」、その「個性」は「直ちに真の作物の面に現はれ」とする。それをふまえて、だからこそ「自己を展開し拡大し、而してまた深くしてゆく」ことが重要なのだと彼は説く。翻って見てみれば、「芸術本然の理想」を「自我の発輝」と捉え、「自己発輝は、芸術の根本にして、又自己の拡張は芸術家の勝利である」と謳う青面獣の主張と、この天弦の主張とが非常に似通っていることに気づく。

相馬御風もまたよく似た立場に自らを置いていた。この天弦の論文を受

けて、彼は同じく『東京二六新聞』「時代文芸」欄において「自己のための文芸を説く片上天弦氏を得たのを嬉しく思ふ。更に進んで自己と文芸との渾一不一を説く岩野泡鳴氏あるを甚だ心強く思ふ」(『自由なる文芸』(二)明41・11・22)と述べ、その末尾に「要するに如何に疑ひ、如何に呪はうとも、尚且「我」から発出するやうな文芸の天地が有りさうな気がする。其処へ行きたい」(同(四)明41・11・24)と言明する²⁹。

「自己」をキーワードとして見てゆくと、青面獣・片上天弦・相馬御風の間には共通性が看取できる。筆者はこうした若い世代の共通性に注目すべきだと考える。「自己」を重視する青年たちが自然主義の中に存在したとするならば、「自然主義の観照性」対「白樺の自己尊重」といった文学史的通念は失効せざるを得ないはずである。これにより白樺に対する過度の特権化は抑えられ、より広い「世代」論的な把握が射程に入ってくる。

この点で片上天弦・相馬御風と、反自然主義的立場にいた漱石門下の安倍能成、阿部次郎らとの間にいくつかの点における共通性——「主観的」「理想主義的」「ベルグソン流の生命の燃えた文学」——を見た川副国基「近代評論集I解説」(『日本近代文学大系近代評論集I』57巻 角川書店 一九七二年九月)の見解は重要である。川副論が天弦らと安倍能成らとの間に指摘した「同時代の、同年配の知識人」としての共通性、いわば「世代」論的な視点は、もっと見直されてよいのではないだろうか。本論の注目する「自己」への関心の広がりも、おそらくこの世代的な共通感性の一つと考えるだろう。文学史的区分を廃し、「世代」論的に考えればどうなるか。

天弦、御風、安倍能成、武者小路実篤などは、皆ほぼ明治一七年前後の生まれである。青面獣も当時美術学校の学生と考えれば、彼らのやや下あたりと考えてよいだろう。彼らは皆同じ世代に属する青年たちだ³⁰。この時代の「自己」論の特徴については「4・2」で論じたが、最大公約的な指向性をまとめておくならば、単なる「自己」尊重に止まらない、「自己」の

発展と表現に対する渴望である。御風と同年である魚住折蘆の「現時の諸芸術殊に小説に対して生命の色濃さ、作家の強烈な主観の主張の現れた者に同情の注目を注いで居る」(「自己主張の思想としての自然主義」という言明、それを批判的に継承した石川啄木の「斯くて今や我々には、自己主張の強烈な欲求が残つてゐるのみである」(「時代閉塞の現状」²⁸)という述懐。それぞれニュアンスの異なりがあるとはいへ、彼ら同世代の青年たちは皆一様に「自己」というものを一つのキーワードとして、小説や絵画といった芸術作品中にそれを造形し、あるいは見出そうとしていた。

青面獣の「早さ」と見えていたものは、彼と同世代の青年たちが有していた集団的な感性とでも言つてよいものの現れだったと考えるべきである。明治三〇年代を通じて養われ、日露戦後にその開花を見た「自己」への関心の広がり、自画像という画題に特別な意味を見出していくだろう。

6・5 おわりに——〈自画像の時代〉へ

明治二九年の西洋画科設立とともにその体制を整え、機能を始めた自画像の卒業製作制度は、並行する「成績品展覧会」や『作品集』の発売などによって、徐々に絵画界に対して「画題としての自画像」の浸透を図っていった。もちろんこの制度が、画家・画学生たちの自画像の描画意欲を直接かき立てたというわけではない。それはやはり学生にとって「課されたもの」であつただろうし、学校側さえもその自画像を一面で「習作」と見なしていたふしもあるからだ。卒業製作制度の果たした役割は、より大きく、それまで画題としてローカルなものであつた自画像を、「公認」し、絵画の知的体系の中に位置づけ直すという、枠組みの変換に関わるものであつたはずである。

それゆえ、卒業製作制度を自画像描画数の増加に直結させることには慎

重であらねばならない。ジャンルの枠組みの変換の問題と、青年画家・画学生たちの心性の変化とは、別々の論理で動いていたはずだからである。

この心性の変化が顕在化したのが明治末である。〈自我実現説〉、高山樗牛などといった三〇年代の文化的枠組みによって「自己」の尊重と発展への指向を植え込まれてきた青年層が、日露戦後に入って徐々に表現をはじめめる。この時彼らの衝動は、画家の「人格」と作品の対応という絵画の読みの枠組みの形成を介して、自画像という表象形態の意味を変容させた²⁹。こうした青年たちの心性は、ほぼ並行して流入がはじまったフランス後期印象派画家に対する理解の受容枠としても機能したはずである。最初の本格的後期印象派論として名高い柳宗悦「革命の画家」(『白樺』明45・1)の「人格」「人生」重視の傾向も、この地平で考えた方がよく理解できる。『白樺』が自画像特集を組み、その同人たちと交流もあつた先鋭的な青年画家たちが、マニフェスト的展覧会「ヘヒウザン会」(大正元年)で、彼ら自身の自画像を数多く会場に並べたことは、この動向が最も端的に現れたものとみられよう³⁰。

「與」と署名した人物が『月報』第一三巻第八号(大4・1・30)に発表した「自画像」というタイトルの和歌六首は、それが歌として必ずしも優れてはいないにせよ、こうして大正期以降自画像という形式が帯びるに至つたある特殊な磁気のようなものをよく表現していると思う。

自画像

與

戮人が貧者かあはれ自画像をきざみつ、おののぐ恐ろしき業
 慄然とわが顔ひとつ生みおとしなみだもこころん青き壁中かみだに
 姦しきこころあそべは生首のすどき吐息をふりかくるにや
 小慧しきにつぼん人よ生首のいかめしき顔いちはるき顔
 昼も夜も血しほたあれて爬下り光を食ふべて輝きてをり

堂乎としてみつめはあはれ蟲くひの心の境にいであふ自画像

(表記など不審箇所も多いがすべてママ)

ここで仮に「興」と呼んでおくこの歌の作者は、実際に自分の自画像を描き、その自画像との対話を歌にしていたかのようだ。とくに最後の歌に注目しておく。

「堂乎として」、つまり堂々として自画像に向かい合う。向かい合った自画像もまた威儀を正しているのだろう。しかしここでは、自画像を描く、あるいは自画像と向き合うという作業は、鏡に向き合うのとひとしく、その画家を内面的な対話へと誘うものとしてある。堂々たる容貌を見せる自画像も、その自意識の反射の対話が始めるとともに、外貌の向こうに隠れていた「蟲くひの心」を露わにする触媒となってしまう。堂々とした容姿、堂々と見せよう、見ようとする心と、穴の空き檻樓の出ている「蟲くひの心」との境、あるいは描かれている自画像とそれを見る自分との境、描く自分と描かれる自分との境、さらにそれをも見ている自分との境、そういったさまざまな「心の境」に立ちうるだけの、厚みと豊饒さを、自画像はこの時すでに獲得していた。それは言いかえれば、先行作品の積み上げや批評言説の堆積など自画像を取りまく情報量が増大し、制作にまた読解に際して参照・導入しうる知見が豊富になったということでもある。そしてもちろん、そうした関連言説の中には、同時代の作家による、〈自分自身を描いた小説〉というもうひとつの〈自画像〉も、また含まれていたはずである。

近代日本における〈自画像〉ジャンルの成熟が、ここに到来しつつあった。

注

(1) たとえば以下。「(…)日本では古くは北斎に面白い例を見るくらいで、あとは大正期ほど興味ある自画像がたくさん描かれた時代はない。」(河北倫明「特集1 自画像」『芸術新潮』一九六三年一月)。「数からも、質からも、大正

期が日本における自画像の最盛期、いわば自画像の時代になったと見なせる」(匠秀夫「近代日本洋画に見る自画像」『アサヒグラフ増刊 近代日本洋画に見る自画像』一九八四年七月)。「その最も多く描かれたのは大正時代であり、そのもっとも少ない時期は第二次大戦後である。」(桑原住雄「日本の自画像」沖積舎、一九九三年一〇月、18頁)。

(2) 桑原『日本の自画像』前掲、18頁。同種の指摘に、「個人主義・人格主義によって象徴される大正期のロマンティズムが、描くに値する自我、個性の持ち主としての自分を対象とされることの拍車となった」(匠「近代日本洋画に見る自画像」前掲)。「自画像というものは近代思想の覚醒、自我の確立というものと無縁ではなさそうである」(河北「自画像」前掲)など。

(3) 信実は建保六(一二二八)年八月二三日に行われた「中殿御会」を絵画化し、その中に自分自身の姿を書いたとされる。江戸期以前の自画像については、宮島新一「肖像画」(吉川弘文館、一九九四年一月)、宮島新一「肖像画の視線——源頼朝像から浮世絵まで——」(吉川弘文館、一九九六年七月)、佐々木静一「自画像の時代——平賀源内と司馬江漢を中心に——」(『日本近代美術論』瑠璃書房、一九八八年一月)などを参照した。

(4) 江戸中期以降から現れる、現代の我々に描く者の〈自意識〉を感じさせる自画像とその作者の問題は、画家の精神史の転換点として非常に興味深いものではあるが、これについては本論の課題を越える。前掲佐々木静一「自画像の時代——平賀源内と司馬江漢を中心に——」は、平賀源内・司馬江漢などを取り上げながら、「鏡の明晰さと虚構性への嗜好が浸透してきて、人間存在の内奥を引き出す」とする方向が、数少ないながらも自画像を生んだとしている(80・81頁)。

(5) カリキュラムとして自画像を課した黒田清輝ら教官側の意図がいったい何だったかについては、福田論文や『東京芸術大学蔵品図録』絵画Ⅲ「解説」(東京芸術大学編集・発行、一九七九年三月、以下『蔵品図録』)、野口玲「西洋画科の自画像——成立と展開」(『東京美術大学創立110周年記念展』読売新聞社、一九九七年)も言うようにいまだ明らかになっていない。「自画像製作が西洋画科にのみ限って行われていること」の意味を、佐々木英也「卒業製作自画像」(『蔵品図録』解説)は「このジャンルについての長い伝統をもつヨーロッパ絵画に対する開設当初の西洋画科の理解の仕方、あるいは芸術家の自我の確立といった根本のところから初めてゆこうとする抱負」(328頁)に見ている。黒田らの意図に関しては、野口論文に卒業記念としての意味づけと、「画家が稼ぐ手

段としての肖像画の練習台として」の意味を見てとる意見がある。特に後者は想定してよいと思う。

(6) 「教室雑俎油絵教室」(『月報』第一卷第六号、明35・12・25)は「入谷五人男」(和田三造、橋本邦助、熊谷守一、辻永、柳敬助)と呼ばれ共同生活を送っていた学生たちの話を載せている。「その立派な瓦葺の点いた衝門には、パレットが張り付けられて、格子戸には五人男各自の自画像が、風に揺られて面白さうに遊んで居る」。

(7) 当時東京美術学校においては、「自画像」という呼称が公的なものだった。また制作でなく、製作と表記する。

(8) 黒田清輝「美術学校と西洋画」(『京都美術協会雑誌』一八九六年六月)。ただし引用は黒田『絵画の将来』(中央公論美術出版、一九八三年六月)による。

(9) 野口「西洋画科の自画像——成立と展開」(前掲注5)は、万鉄五郎、佐伯祐三、小出極重などの自画像にふれた後、「卒業時に自画像を描くということはおそらく自己を画家として定義する意識を促すことになったであろう。自画像は、画家として世に出ていくマニフェストとしての意味を持つに至ったのである」としている。パレット・絵筆などをもつ姿で描かれた自画像の問題と合わせて考えると、興味深い指摘である。

(10) 明治三十五年七月、明治三十八年四月、明治四十二年三月、明治四十四年三月、大正三年四月など。ただし明治三十八年は日露戦争への協力を銘打つ「恤兵展覧会」、大正三年は開校満二十五年の「紀念展覧会」である。

(11) 米親人数の出典は、それぞれ「○成績品展覧会」(『東京美術学校近事』欄『月報』第一卷第三号、明35・10・15)、「○校友会恤兵展覧会」(『東京美術学校近事』欄『月報』第三卷第七号、明38・5・1)、「○成績品展覧会」(『東京美術学校近事』欄『月報』第七卷第八号、明42・4・27)、「○第十九回卒業式と展覧会」(『東京美術学校近事』欄『月報』第八卷第七号、明43・5・13)、晃江編「東京美術学校開校満二十五周年紀念録」(『月報』第十三卷第五号、大3・10・30)。

(12) 「自画像の買上げは明治31年の第2回卒業生から始まった。(…35年までは)提出作品から何点か選ばれて買上げがなされていたわけだが、次の明治36年からは制度が変わって自画像については西洋画科卒業生全員のものが残されることになった」(前掲佐々木「卒業製作自画像」『蔵品図録』解説328頁)。

(13) 同展覧会では卒業製作自画像の絵葉書も売られていた。T、W「我校の成績展覧会 西洋画科」(前掲)には次のようにある。「我が党の模型たる若き面影

を描かれた、三枚一組が金拾五銭とある。(…)六日目の午前には売り切れの好景気だ」。

(14) 東京美術学校校友会刊行の『作品集』は、参考作品とその年提出された卒業製作を原則的に全て収録した冊子である。明治三五年から刊行され、大正元年の第九集まではおおむね一冊前後の値段で販売されている。第一〇集以降は非売。第一集巻頭には「広く同窓に頒かちて、一には以て当時の記念をとゞめ、一には以て将来の進歩を徴せむとす」「会ごとにこの挙を廃せずば、他年積りて、我が学校の技術沿革史ともなりなむかし」とある。

この『作品集』の編集形式は一頁一人一作品が基本だが、西洋画科の自画像の場合には、一頁二人一作の原則が踏襲されていることを考えても、「作品」として自画像の位置づけが低く考えられていた面があると見てよいだろう。ただし東京美術学校からいったん目を外に向ければ、第一回の内閣勸業博覧会に五姓田義松の自画像が出品されていたのをはじめ、明治美術会、白馬会などの展覧会にも自画像は並んでおり、一概にこの側面のみが定着したと考えることはできない。

(15) 簡単に『月報』について触れておく。『月報』は校友会会員向けに刊行されていた非売品の雑誌で、会員は明治三〇年末で五〇〇名超というから部数も見当はつく。それゆえ部数や流通範囲の面での限定はおのずと付さねばならないが、この雑誌を検討することの利点は、その性格のありようにある。『月報』は学校関連の記事から卒業生の動静、海外消息、評論など多岐にわたる内容をもつが、とりわけ「教室雑俎」や「はがきだより」「雑録」「我友の声」などの欄に寄せられた多数の学生たちの声を拾うことができる点に価値がある。新聞や大きな雑誌など掲載される専門評論家たちの論説ではなく、いわばそういった論説の読者の位置にあった学生たちが、何をどう読み、考えていたのかをある程度浮き彫りにすることができるのである。校友会の刊行していた諸雑誌については、桑原実監修、磯崎康彦・吉田千鶴子著「東京美術学校の歴史」(日本文芸出版株式会社、一九七七年三月)の第13章「東京美術学校校友会出版の諸雑誌」(『錦甚雑綴』から「校友会月報」まで)の記述が参考になる。

(16) 吉田千鶴子「校友会文学部再興」(『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』第二卷、ぎょうせい、一九九二年八月、389頁)による。

(17) 『文壇照魔鏡』「第二 詩人と品性」より。原文は全文傍点。引用は、湖北社

- 一九九〇年一月発行の復刻版16頁。
- (18) この他、「芸苑談論紹介」欄が紹介するものには、野口勝一「画の品格は画家の品格に依る」(『絵画叢誌』一九二巻、明36・1・25)、大町桂月「芸術は人格也」(『太陽』第十三巻第一号、明40・1)、黒住楊坡「自然主義に就て」(『日本美術』明40・9)などがあり、いずれも美術作品とその作者の人格とを結びつけて思考するべく促すものである。それぞれ『月報』の第一巻第八号(明36・4・15)、第五巻第五号(明40・3・6)、第六巻第二号(明40・10・30)に紹介がある。
- (19) ここで見た、『月報』の読者である東京美術学校の学生や卒業生、さらに彼らと同程度の読み書き能力と情報量に触れることのできる環境にいた者、たとえば画塾の生徒、絵画趣味をもつ書生たちなどを想定している。むしろこれらの評論の書き手たちである、文芸・美術の評論家たちの間でも、一定の勢力をもっていと考えられる。受容層による差異を明らかにするためには、今後さらに別のメディアの調査に基づく分析が必要だろう。
- (20) 「発輝」は通常「発揮」とするが、以下本論では青面獣の用字法に従い、引用も含めてママは付さない。
- (21) それぞれ「我が友の声」(『月報』第四巻第三号、明38・12・14)、「我が友の声」(『月報』第四巻第十号、明39・7・21)。
- (22) 正式に活動が始まったのは明治四〇年三月のようである。以下の証言がある。「文学部は成立った」(『わが友の声』『月報』第五巻第五号、明40・3・6)。「文学部もその内の一部で規則面には昔からあつたのだが、その名の下に実が備はつたのは僅に去年の春、即ち明治四十一年三月からである」(段兵衛筆記「文学部評判記」『月報』第六巻第七号、明41・4・25、刊行年から考えて引用中)。「去年」は「明治四十年」の間違いである。校友会文学部については、前掲吉田千鶴子「校友会文学部再興」が参考になる。
- (23) 田中淳「後期印象派考——一九一二年前後を中心に(上)」(『美術研究』36号、一九九七年二月)は、この時期の川路柳虹をはじめとする東京美術学校の学生と、彼らの後期印象派受容のようすを分析して示唆に富む。ただし田中論も「緑色の太陽」以後を「彼らが「個性」「自己」「自由」と言った言葉を口にしはじめた時期」とし、この点本論とは見解を異にする。
- (24) 桑原規子「油彩画家としての恩地孝四郎 一九一四—一九二四」(『芸叢』13号、一九九六年)は、「自画像そのものは創作ではない。それは作家の人格の拡大であつて直接に創作といふべきではない。之は作者の營養である」(恩地「芸術に関する雑感」ノート 一九一七年三月五日付)という作家の言葉を紹介しつつ、「自画像を描くことによって自己の人格を凝視し、生命を拡大することを図った」(11頁)と、恩地における自画像の意味を論じている。
- (25) たとえば長谷川天渓は「第三者の位置、即ち傍観者の位置に立つて、人生の現象を描写せむとするのが、即ち自然主義の目的」(天渓「自然主義と本能満足主義との別」『文章世界』明41・4・15)といい、むしろ主観を排除する方向で評論を続けていた。島村抱月や田山花袋においても、細かな差異はあるにせよ「自己」やそれにまつわる「主観」については制限する傾向は共通している。抱月「芸術と実生活の界に横たはる一線」(『早稲田文学』三四号、明41・9)、花袋「生」に於ける試み」(『早稲田文学』明41・9)などを参照。
- (26) 天弦、御風の「自己」(自我)については、助川徳是「片上天弦の変貌」(『日本近代文学』17集、一九七二年一〇月)、田中夏美「大正自我主義の一位相——相馬御風——」(『文芸と批評』3・6、一九七二年五月)を参照した。
- (27) たんに年齢的な面からのみ言っているのではない。安倍・啄木・折蘆などが、四三年という時点から回顧して、一様に自然主義を自らの問題として積極的に認めていること(たとえば「自分の此等の思潮」(ロマンチズム、ナチュラリズム)に対する関係は、決して之を超越して居たのではなくて、此等の波瀾の間に浮沈して居たのである」(安倍能成「自己の問題として見たる自然主義的思想」『ホトギス』明43・1)、さらに彼らが、高山樗牛、綱島梁川という明治三〇年代に大きな影響力を持った評論・思想家たちから、多大の感化を受けたことを世代論として提出していることに注目したい。安倍同論も啄木「時代閉塞の現状」(明43・8稿)も折蘆「自己主張の思想としての自然主義」(『東京朝日新聞』明43・8・22)も、どれもみな「自分達」「我々」「青年」という世代的な集団を主語として用い、その世代が世代として被った影響と獲得した特質とを論じているのである。また「自己」という概念に関しては、彼らが「自我実現説」という中等教育でカリキュラム化された倫理学説を学んでいたことも重要である。
- (28) 啄木「時代閉塞の現状」。引用は『啄木全集』第四巻(筑摩書房、一九六七年九月、261頁)。
- (29) もちろんこの過程の分析には、別系で関与していた理想的芸術家像の変遷や、展覧会(個展)・画廊など「場」の形成・変容の問題なども課題として残っており、今回示した経路がすべてではないだろう。

(30) ヒュウザン会展（第一回は大正元年、第二回は同二年で「フユウザン」と表記した）においては、非常に多くの自画像が出品されていた。数値化して言えば、第一回は、自画像出品者／出品者総数 7 / 33、第二回は、自画像出品者／出品者総数 5 / 16となる。第一回では、約21%、第二回では約31%の画家が自画像を出品していることになる（数字は『第一回ヒュウザン会展覧会目録』（北山清太郎編輯兼発行、大元・10・20）『第二回フユウザン会展覧会目録』（不明）による）。ヒュウザン会については、岡畏三郎「フユウザン会」（『美術研究』一九五六年三月）、馬場京子「大正期絵画史（一）」（二）フユウザン会」（『萌春』221〜222、一九七三年五〜六月）などを参照。

第7章 帰国直後の永井荷風

「芸術家」像の形成

7・1 はじめに

明治四一年七月の帰国当時、永井荷風は決して著名な作家というわけではなかった。秋庭太郎『荷風外伝』（春陽堂出版、一九七九年七月）は、「角力番附見立一枚摺「蒙御免日本文士階級鑑」」（文芸新聞社、明40・3・1）を引き、荷風がそこではわずかに前頭五九枚目に位置づけられているに過ぎず、「文壇的地位などは無きに等しく末流の一青年文士に過ぎなかつた」（119頁）という評価を下している¹⁾。

しかしながら、ここからの荷風の華々しい活躍ぶりには目を見張らせられる。明治四一、二年には『あめりか物語』『ふらんす物語』『飲茶』とたて続けに短編集を出し、『東京朝日新聞』に「冷笑」を連載する。もちろん作品数が多いというだけではない。四二年一〇月には、小説の発表媒体として当時もっとも注目を集めたメディアの一つである『中央公論』の附録号²⁾に、藤村、花袋と肩を並べて作品を掲載されるまでになり、『早稲田文学』（明43・2）から先年にもっとも活躍したものに送られる「推讃の辞」を受ける。そしてこの月、荷風は上田敏、森鷗外に推され慶応義塾大学部文学科教授に就任する。

この活発な作品発表と地位的な向上は、荷風が当時、文学空間内で高い評

価を受けていたことを示している。ではそれはいかなる評価であったのか。もちろんこれは、彼の発表した作品が、文学的に高く評価されたということと意味しているだろう。しかしたとえば、教授として慶應義塾にやってくることを知った学生たちの、次のような反応を知るときに、なにかそのような作品に対する「文学的评价」というものだけにとはとまらない、あるイメージを伴った「肖像」のようなものが、強くそこに介在していたことが見えてくる。

当時、先生は未だ帰朝されて間もない頃で、たしか『冷笑』を朝日に書き終へられたばかりの頃と覚えて居ります。その頃の先生は、いつも洋服で、頭髮も長くして綺麗に分けて居られ、黒のネクタイを大きく結んで、その風采が如何にも芸術家らしくありました。

（小沢愛園「純然たる都会の詩人」『新潮』一九一八年二月）

学校の石段を昇つて来られる先生の姿は必ず洋服であつた。あのすわりとした身体にびつたりと合つた仏蘭西風の洋服の格好は日本人のやうには見えなかつた。「荷風傑作鈔」の写真にあるやうに長い頭髮を美しく分けてをられた。而もあの当時未だ誰も着けなかつた黒い大きなボヘミヤンネクタイは、無雑作にあみだに被つた黒ソフトと共に如何に文学に憧憬する学生の視線と囁きをあつめたであらう。

（井川滋「その日常生活と作品」同前）

井川の言及する「荷風傑作鈔」の写真は「図1」に掲げておいた。洋服、長髪、無造作にあみだにかぶつた黒ソフト、大きなボヘミアンネクタイ。ハイカラ³⁾と言ってよからうこれらのファッションを身にまとい、石段を登って学校へとやってくる荷風は「如何にも芸術家らしく」、その姿は

「文学に憧憬する学生の視線と囁きをあつめ」ていた。

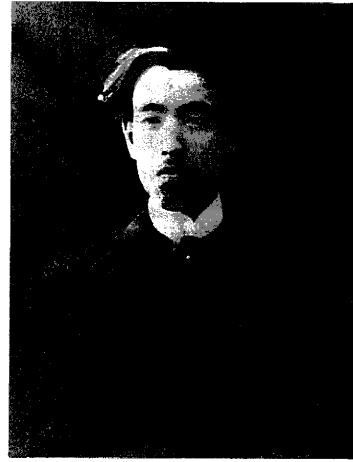


図1 『荷風傑作鈔』
(靱山書店、1915年5月)
所収の口絵写真

帰国以前の荷風にこれに類するイメージが付与されていたことは確認できない。だとすれば、このような「芸術家」としての荷風のイメージは、帰国後の短期間に現れてきたことになる。このイメージは、どのようにして形成されたのだろうか。

引用と同じ文章の中で、井川滋の述べるところは、これに答えるヒントを与えてくれる。「先生の話される一言一言が——仮令それがどんな些細な事柄に就てあつても——先生の何かの作品の一節一句であるやうに聞えた。また先生の為れる行為が——同じくどんなにつまらないことであらうと——作品を通して知つた先生がされさうなことのやうに思はれた」(傍点日比)。井川にとって「先生」すなわち永井壯吉は、それ自体で自律した存在とは見られていない。作者である荷風に彼が生産した諸作品のイメージが重ねられ、彼の〈肖像〉はその作品から井川が手に入れた情報と重層化されて創り出されている。そしてまた、おそらくはこの荷風の〈肖像〉は、逆にその作品へも投射されていたであろうことが想像される。作家と作品とは相互に浸透を繰り返しながら、「永井荷風」という作家名のもとでさまざまな情報を交錯させ、あるイメージを伴った〈肖像〉を形成・流通さ

せてゆく。

本章は、この〈肖像〉の形成の様相を描き出し、その形成に参与するに際して荷風がどのようにふるまったかを探る。この試みは、〈肖像〉を形成する言説の流通のようすそのものを分析することも目指してはいるが、それよりもむしろ、ある文学空間内の情勢の中で、ひとりの作家がいかに振る舞ったかを浮き彫りにすることに力点を置いている。すなわち、井川に見られたような、作品と「事実」とを交差させる形の読書慣習や、自己表象テクストの増加といった明治四〇年前後の文化的状況の中で、外遊を終えて帰国した永井荷風が、その状況をいかに利用し、みずからの作品と交差させて、自分自身のイメージの提示に役立てていったのか、自己表象テクストの問題系に即して言い換えれば、「芸術家」としてのアイデンティティをいかに操作的に形成していったのか、を描き出そうと試みるものである。

7・2 読書の慣習と新帰朝者

まずは先の井川の回想に見られたような現実参照的な読書慣習について確認しておきたい。すでに第I部で考察してきたところだが、作家が自身自身を作品中に明示的に描くということが特殊なことではなくなっていたということ、その作品についてのメタ情報(題材やモデルなどの附加情報)が大量に流通するようになっていたということ、そしてそのような情報を参照しつつ作中に描かれた登場人物を作者自身であると見なして読むという習慣が珍しいものではなくなっていたことなどを確認しておこう。

たとえば次のような発言は、その一つの徴証といえるだろう。「今月の小説では矢張中央公論の（マツ）が読み応えがした。しかし何れも作者自身の事を思ひ浮べたから興味があつたので、作物を独立させて見ては多少価値が減ず

るだらう」(『小説合評』『読売新聞』日曜附録、明42・10・10)。「監獄裏の家」の中に能く告白し得たと思ふやうなことが書いてあるのを見て、氏(荷風)が自由な人、告白の人であることが首肯される」(『文壇はなしだね』『読売新聞』明42・3・11)。ここでは作品・作者はそれ自体として「独立させて見られてはいない。作品の背後には作者が透かし見られ、作者は「告白」という装置によって作品内容の侵食を受ける。明治四一、二年の荷風像の形成を考えてゆくと、この読書の慣習は無視できない。

さらにもう一つ、この慣習とも深く連動することになるが、この時期に荷風が占めていた(『新婦朝者』)というポジションもまた、そこに大きな力を及ぼさずにはいない。徳田秋江が「仏蘭西の文学にあこがれてゐる今の文壇は露西亞文学を代表する唯一の人故長谷川二葉亭氏を珍とする如く荷風氏を珍としてゐる」(徳田秋江「永井荷風氏」『中央公論』明42・11)と述べるように、特にフランス帰りの新婦朝者という位置づけが、荷風をめぐって生みだされる言説にある偏向をもたらしたことは想像に難くない。新婦朝者は、文壇に海外の新情報をもたらす新しい知の担い手としての役割を負い、彼自身その背後に担う異文化の体現者として特権化される。たとえば次のような証言が現れることからそれはわかる。「荷風よりもつと新たな新婦朝者に田村松魚がある。(…)けれども、荷風が欧大陸の新芸術の香を十分に身に染めて来たとは違つて、松魚には幾何の進境をも認むるに難い」(XYZ「現文壇の鳥瞰図」『文章世界』第四卷第十四号、明42・11・1)。「その頃(明治四四年頃)の荷風は光太郎などとともに、いはゆる新婦朝者で颯爽としてゐた」(志賀直哉「荷風のこと」『荷風全集』月報6、岩波書店、一九七一年七月)。荷風はこの時期、「欧大陸の新芸術の香」をまとつた「新婦朝者」として特徴づけられる存在であつたのだ。

荷風が帰国し、参入したのはこのような明治末年のメディア空間だつた。留意せねばならないが、彼は何も知らずこの中に投げ込まれたのではない。

在外期間中の彼の手紙などからもわかるように、荷風は積極的に日本から雑誌や新聞を取り寄せ、日本の文壇の動向を注意深く窺つていた。そして彼は、このようなメディア空間の志向を敏感に受けとめ、戦略的に利用して行く。

7・3 『あめりか物語』から『ふらんす物語』へ

荷風は明治三六年の九月に日本を発ち、四一年の七月に帰国している。この間、荷風が日本の文壇の情報からまったく遠ざかつていたわけではなく、『読売新聞』や『太陽』『新小説』などの新聞雑誌を頻繁に取り寄せ、その動静に注意を払つていたことはすでに述べた。また単に情報を受け取るだけでなく、しばしば執筆した原稿を日本に送り、それが『太陽』などの雑誌に掲載されていたことも周知の通りである。

注目しておきたいのは、外国滞在中に荷風が書いた作品の発表の形態である。すなわち、この時期に日本に送られた作品は、そのうちのかなりの数が雑誌の「雑録」欄に発表されていたという事実である。明治三六年から四〇年までの間に雑誌に発表された評論以外のいわゆる創作は、全集に見えるだけで合計一四編が確認できるが、そのうちの実に六編が『文芸倶楽部』などを中心とする雑誌の「雑録」欄に掲載されている。メディア上に流通する荷風像を考えると、読者の読みを枠づける掲載欄の問題は、考慮に入れる必要がある。

雑録欄はその名のとおおり、見聞した珍話や、小話、随筆、紹介、紀行風の雑記など、雑駁な主題の文章が集められる欄である。小話のように虚構の物語もそこに掲載されることもあるが、おおむねこの欄の約束事として、その記事の語り手である「私」は、基本的に著者自身であるという了解事項があると考へてよい。それがいかに奇妙な話であつても、それを語る「私」

の存在は疑われない。随筆にしても、紹介にしても、見聞にしても、その報告者たる「私」の存在を疑ってかかっては、そもそも成立しない形式である。荷風の「舍路港の一夜」が掲載された『文芸倶楽部』（明375）の「雑録」欄には、巖谷小波「死人の手（伯林奇聞の二）」や、竹貫佳水「日本字新聞（桑港土産の三）」が併載されている。いずれも見聞した出来事を一人称で語る紹介記事の体裁を採っている。このような記事のなかに荷風の作品が混じった場合——後述するが、この「舍路港の一夜」を含め『あめりか物語』のあたりの荷風の作品は一人称の見聞記風の形式を持つものが多い——、他の記事と同様、彼の作品もまた虚構ではなく、事実であると見なされることが多かったと想定できる。そしてその際、永井荷風という執筆者名の上に冠せられることの多かった「在米」「在紐育」などという言葉は、紀行や報告として荷風の作品を読もうとする読者たちの読みの枠づけを、強化したと考えられる。

加えて、これらの発表形態とは別に、書き手である荷風の側にも、これらの作品を「純小説」としては書いていなかったふしがあることも、確認しておきたい。

○紀行風の短編お送り申した。実に拙劣我ながら驚く程だが折角出来たものだから破るのもつまらぬと思つてお目にかける。「……私の身には一ツの記念的の作物であるから活字になる事が出来れば此の上ない幸福です。此の次には純小説を書くつもりで居ります。」

（「断腸亭尺牘」其六、明治三十七年某月木曜会宛、【二〇】）

ほぼ四年後に出された書簡のなかでも、荷風は同様のことを述べている（「断腸亭尺牘」其十三、明治四一年二月二〇日西村渚山宛、【九五】）。これらの荷風の書簡は、彼の送った短篇が、彼にとって「純小説」と呼べるものではなかったということ、拙劣ではあるが「記念的の作物」であったということ

とを語っている。この時期の作品は彼の在外生活の個人的な「記念」として書かれたという色が強いようだ。松田良一『永井荷風 ミューズの使徒』（勉誠社、一九九五年二月）は、『あめりか物語』に収められた作品群と「夜の霧」「舍路港の一夜」とをあわせたもののうち、「春と秋」「寢覚め」「二月一日」「悪友」を除くと、他の作品は「私」「余」「自分」「僕」という一人称の語り手によってドラマは展開する（52・53頁）と指摘し、「アメリカ社会はこの一人称の語り手の見聞として読者に伝えられる」と述べている。このことは彼の「記念」として書かれた作品のありようをよく示していると言えるだろう。経験したり見聞した出来事を、記録として留めておこうとする姿勢、おそらくはその姿勢が、「私」や「余」という見聞・報告者としての一人称を要求したのだと考えられる。（後述するが、この荷風の作品の記録性・「記念」性は、この後のフランスに材をとった作品群にも引き継がれて行くことになる。）

荷風の書いたこれらの作品のうち大部分は、帰国二ヶ月後の明治四一年九月に、『あめりか物語』として博文館から刊行されている。自著について、「芸術的価値はさて置き」（前掲書簡【九五】）と少々自信のない素振りを示した荷風の心配は杞憂に終わり、『あめりか物語』は比較的好評のうちに迎えられる。

「△永井荷風の「あめりか物語」を読んで、その人を惹付ける一種の魅力ある文章に吸寄せられた若い詩人達が十分ある。寄ると触ると「あめりか物語」で持切りだ」と、かなり好意的に紹介する『新声』をはじめ、『文章世界』『早稲田文学』『新潮』などがそろって推奨する評を載せている。ただし文芸批評からの評価は、前掲相馬「新書雑感」が「ピュアな自然派の作」と評価を下しているほかには、明確な価値評価を下すものはそれほど多くない。また、もともと雑録欄に掲載された作品も多かった『あめりか物語』は、紀行文や見聞録の類として受け取られることもあった。

帰国後再スタートを切った荷風に対する評言は、おおむね好意的であるとはいえ、まとまった方向性を持っていなかった。御風の評論の他には文学批評圏内からの正面切ったアプローチはほとんど存在せず、文学ジャンルにおける利害興味とは無縁なところで、批評の俎上に載せられていたというのが実情であったといえよう。これら分散的であった評言が、『あめりか物語』刊行に引き続いて、後に『ふらんす物語』に収められることになる短篇群が発表され、平行して一連のオペラ・音楽批評や、比較文化論がメディアに登場しだすにつれ、徐々に方向性を持ち始める。

この時期になると、荷風に対する評価に、三種類の新しい傾向があらわれる。A 荷風の作品を評し印象主義とするもの、B 「肉・官能」の「香り」を読みとるもの、C フランスに言及するもの、である。ここではCに注目したい。Cは、フランスを舞台とする作品が大半を占めたこの時期の評としては当然のものだが、その数は『読売新聞』において正宗白鳥が「巴里の夢ばかり見ないで、日本を研究して日本を描くやうになつたら、尊敬すべき作を出し得る人であらう」と評している程度で意外に少ない。ただしこれは、触れるまでもないことと見なされたと考えた方がよいだろう。なぜなら、「ひとり旅」をはじめ、フランスを舞台とするこの時期に発表された作品は、そのほとんどが雑誌発表時に「——ふらんす日記——」という附記が末尾になされておき、それが作者荷風のフランス体験に基づくものであることが明記されていたからである。

前述した『あめりか物語』の記録性、「記念」性という特質を想起するとき、この附記は興味深いものとなる。『あめりか物語』が旅行記風の作品を多く含んでおり、荷風自身にもこの意識があったことは彼の書簡からうかがうことができる。網野義紘「『あめりか物語』の構造」(『荷風文学とその周辺』翰林書房、一九九三年一〇月)が指摘するように、『あめりか物語』は初版の目次ではアステリスクにより「暁」と「市俄古の二日」の間が分けられ

ており、「市俄古の二日」の前までが創作で、以降が日記風の印象記であることを示している」(57頁)と解釈できる。実際、前掲相馬「新書雑感」も『あめりか物語』に収められた二十四編の中で十四編が純粹の物語で、他の十編はどちらかと云へば感想記に近い」としており、網野論文の意見を裏付けている。

文壇で成功することを予想していなかった荷風が、この「見聞記」風の記述の成功に気をよくしたのかどうかはさだかではないが、とにかく荷風はこのタイプの記述を続くフランスを舞台とした作品群においても踏襲しようとした。この附記が誌面において果たした役割は、その作品が少々物語的な粉飾は施されてはいるものの、基本的に作者荷風の見聞に基づく「日記」の一部である、ということの告知であり、一人称の「私」は作者荷風と見なしうる可能性があるということであった。作中人物を作者自身と見なすという読書は、「蒲団」発表と「モデル問題」の勃発とを契機として起こった文芸メディア空間の変動以降、さほど珍しいことではなかった。とりわけ荷風の場合、彼が新婦朝者であり、同様の見聞記風の著作をすでに出版していることが知られていた。新しく荷風の名で発表された作品の末尾にある「——ふらんす日記——」などという附記は、読者に作中の「私」を作者荷風と重ねるような読書を促したことが想定できるだろう。実際「ふらんす日記」という記述に注目し、それを根拠に作品(「蛇つかひ」)を「多少作者の感情が過ぎて居るのであらう」とする小山内薫「最近の小説壇」(『新潮』明41・12)や、特にこれに類する指標がテキスト内に存在しないにもかかわらず、「祭りの夜がたり」を「巧みに描写した旅行記の一篇と云ふ丈で、内部生命が無く、調子が低い」とする霹靂火の批評「正月の小説界(三)」(『国民新聞』明42・1・13)などに、この戦略の効果がうかがえる。

7・4 『歓楽』

明治四二年に入ると、荷風はすこしタイプの異なった作品を発表しはじめる。これ以降の作品の多くが、まさに新帰朝者をその主人公としはじめたのである。

荷風帰国後のことに焦点を絞っていえば、『あめりか物語』以降『歓楽』より前の作品においては、それを発表する荷風その人が現在日本にいるわけであるから、作中に透かし見られる荷風と現在の荷風は一致することはない（もちろん外遊中についてはこれは当てはまらない）。ところがこの四二年の二月に発表された『深川の唄』（『趣味』）、三月の『監獄署の裏』（『早稲田文学』）以降の作品はそうではない。帰国して間もない新帰朝者である荷風が、新帰朝者を主人公として作品を発表するのである。ここにおいて主人公の新帰朝者と、新帰朝者荷風は読者の中で大きく交差しはじめたはずである。そして、そのような同一視を、荷風は予測して書いていた、と筆者は考えている。

荷風が「蒲団」を読んでいたことは確実であるが（書簡【八九】）、それをめぐってなされた論議と、その論議以降の、文学空間における小説観の変移について、彼が知識を持っていたかどうかはさだかではない。しかし、彼が帰国した明治四一年の文学メディア空間は、「蒲団」以降の「自己表象テクスト」の叢生期ともいふべき時期に当たっており、藤村「春」をはじめ、花袋「生」「妻」、森田草平「煤煙」など、当時においても明らかに作者が自分自身を描いているとわかる作品が多数発表され、作者と登場人物の同一視を促すメタ情報も紙・誌面に氾濫していた。在外中まで『読売新聞』『太陽』などを取り寄せていた荷風が、帰国後これらの情報に接していなかったことは考えられない¹⁰。荷風が新帰朝者を主人公とし、のみならずそれを一人称で物語る作品を書いたとき、彼はこの同一視を計算に入れて

いたと考える方が自然であろう¹¹。

もちろん現在にいたる研究状況を踏まえれば、これらの作品が荷風自身の経歴と重なる部分を持つとはいえず、かなりの程度の虚構性を有していることは明かである。だがこのような読書の慣習のなかにおいては、たとえば『監獄署の裏』に対し、「作者自身が欧州より帰つて後の境遇及びその大久保なる住宅の周囲を描写した書翰体の小説である」（有秋生「創作短評」『東京二六新聞』明42・4・1）、あるいは「作者の感情を詐らずに直写してある処が此の作の佳点である」（『先月の小説』『趣味』明42・4）などといったように、主人公の新帰朝者を新帰朝者永井荷風と重ねて見る解釈がなされることになる。

荷風自身は、書簡体一人称小説についての態度を以下のように語っている。「又自分の感想を現はす場合に於て言ふと、第三者の地位に立つて其処に主人公を作り、それに自分の感想を託するよりも、寧ろ作者自身が中心となつて、抒情的な、例へば手紙といふやうな形式が適して居る」（『芸術家と芸術家の任務』『文章世界』明42・5・1）。これを読むと荷風は「作者自身が中心とな」るような作品を、さして特殊な形態であるとも思っていないかったことがうかがえる。

ただし、彼がそれを小説を書く際の絶対的な正道のようなものであるとも思っていないことは、彼がそれをある「場合」について採るべき「形式」として考えていることからわかる。実際他の評論においても、「私の考へでは、充り読んで見た上で、それが事実らしく、感興を殺がない限りは、その作品の内容は、事実でも、或は想像でも、作者の随意であると思ふ」（『作品の性質に依り何れにても可也』『新潮』明42・7）と、とくに作品が「事実」にもとづいていても、「想像」からできあがっていてもかまわない、という立場を示していた。つまり荷風は「自己表象」を、小説を書く際の一つの方法として認識していたが、とくにそれを小説の理想形のように

考えておらず、たんなる一「形式」として見なしていたようである。とすれば、この時期に集中して書かれた、新帰朝者を主人公とし、作者荷風との経歴の一致をほめかしながら、一人称でその心象を描き出す一連の作品群は、外遊を材として書いた作品の延長線につなげる形で発表した、いわば戦略的な自己PRの〈広告〉としての役割をもっていたと考えられるだろう。

芸術家とならうか。いや。日本は日本にして、西洋ではなかつた。これは日本の社会が要求せぬばかりか、寧ろ迷惑とするものである。(…)吾等にして、若し誠の心の底から、ミューズやヴェヌスの神に身を捧げる覚悟ならば、吾等は豎琴を抱くに先立つて、法規きびしい吾等が祖国を去るに如くはない。これ国家の為にも、又芸術の為にも、双方の利益便利であらう。

引用は「監獄署の裏」の一節である。作品には「無事帰朝しましても四五ヶ月になります」、「年は已に三十歳になります」、「処は、市ヶ谷監獄署の裏手で」と、主人公「私」を作者荷風と重ねさせるような指標がちりばめられている。新帰朝者という特権的な立場から、芸術の国「西洋」と対比して「祖国」日本へと批判の矢を向ける「私」の主張は、すなわち荷風のものであると見なされる可能性が開けているのである。実際、先にも引用した「監獄裏の家」の中に能く告白し得たと思ふやうなことが書いてあるのを見ても、氏が自由な人、告白の人であることが首肯される(「前掲『文壇はなしだね』『読売新聞』明42・3・11)という評言が生みだされたことからわかるように、主人公「私」の心情吐露は、作者荷風の「告白」として読まれ得た。

このような同一視を受けて、「監獄署の裏」以降、荷風について次のような評価が現れてくる。依然引き続き「官能」を読みとるものもあるなか、

新たに荷風その人を読み込んだ上で〈批判されることへの嫌悪〉を表明する評言と、〈芸術の国を負う者としての荷風〉を見て取ってゆく評言とが現れる。前者は「およそ氏の作を通じて僕等が感服してゐるのは、日本の社会に人生の享楽の欠けてゐるのを暗に歎いてゐる点である。しかしこれらがあからさまな理屈となつて来ると、徒らに反抗心を挑発せしめられる」(「寄贈された雑誌」『文章世界』明42・3)。後者は「この時代『江戸』の残る明治」を幼年時代とした作者が美及び芸術の崇拜者となるは無理もない(…)且況んや作家が芸術的人種の国より涅槃実用の国に帰り棲むに於てをや」(木下幸太郎「三月の雑誌の内より」『スバル』明42・4)。これら二種の評価の系列は、この後の四二年の荷風像を規定して行く主要な二つのベクトルとなる。一方は〈新帰朝者〉⇨文明批評家としての荷風を見てゆくものであり、もう一方は〈フランス帰りの新帰朝者〉⇨芸術家としての荷風を見てゆくものである。

本章の注目する「芸術家」としての荷風という人物像は、小説作品において提示されたイメージ以外に、荷風の評論中の言葉にも、その造形的一端を負っていたようである。明治四二年五月に、荷風は同時代のいわゆる「芸術と実行」の問題系に対するコメントをいくつか発表している。彼は『文章世界』に「芸術品と芸術家の任務」(第四卷第六号)、「芸術は智識の木に咲く花也」(第四卷第七号)と題するテキストを載せ、後者において「私が芸術を愛するのは、さういふ秩序立つた考へをした結果でなくて、殆ど無意識に、本能的にそれを愛した結果である。(…)自分の性情が自然と自分を芸術家とならしめた」と述べる。このような評論における、自らを芸術の申子的に語る荷風のアピールもまた、効力を発揮していたのだといえよう。だがやはり何にもまして、「芸術家荷風」という肖像形成の最大の契機となったのは、四二年七月に『新小説』に発表された短篇「歓楽」である。「歓楽」は、主人公である先生の芸術家としての成長物語であると同時に、彼

の示す「芸術家的身振り」の模範例集とでもいうべき作品となっている。作品に見られる膨大な量の先行テキストへの言及も興味を引くが、なにより本論の文脈で注目されるのは、作品に書き込まれている先生の「芸術家」としての身振りである。それはテキストにおいては「詩人の生活」と呼ばれている。

これまで送った私の過去が、果して真正の詩人の生活であつたか否かは知らない。然し兎に角、社会の何物にも捉れず、花さけば其の下に息ひ、月よければ夜を徹して、も水の流れと共に河岸を歩む。此の自由、此の放浪は富にも名譽にも何物にも換へがたいではないか。

恋の如何なるかは誰も知つて居やう。芸術の熱情の如何に押へ難きかは、あゝ、芸術家より外に知る人はない、「……」イブセンが『死の目覚め』の主人公、彫刻家のルーベックは何故に、傷付ける其のモデルから、「作品は第一、活ける人間は第二。」と罵られたか。バルザックの『知られざる傑作』にも奇怪なる画家の自殺が描かれてある。強いて己れを弁護し、芸術の何たるかを衆俗に知らしめる必要は決してない。其の何たるかを知らしむるに、芸術は余りに幽婉である神聖である。

「放浪」を一つの芸術的な規範とするポヘミアニズム^⑤を底流としながら、反俗的な一種の美的エリート主義を先生は唱える。この先生の主張の内容・傾向の分析には既に多くの論考がなされており^⑥、ここでは詳しくみないが、重要なのは、西欧の理想化された芸術家像を参照しつつ、その芸術家的慣習行為を体現しているものとして先生自身の「詩人の生活」が書き込まれているということ、すなわち先生の生そのものが芸術としてそこでは提示されているということである。この先生の造形が、同時代の読書の慣習によって、ここまで見てきたような荷風自身の他の小説・評論の言葉や、荷風についての評価・イメージと重ね合わされてゆく。「歓楽」とい

う作品はそれらの言説と交差しながら、〈新帰朝者〉永井荷風を「芸術家荷風」として造り上げていく大きな契機となる。

その「歓楽」発表後になされ、明治四十二年あたりの荷風の評価の方向を、大きく決定づけたのが、『中央公論』（明治42・11）において行われた「特集永井荷風論——現代人物評論（二十二）——」であった。この特集に現れる評価は、全体としては統一性のあるものではないが、だがそこにおいて、これまででははっきりと示されてこなかった荷風という作家の評価の方向づけが、明確に現れてきている。

氏の近作を「歓楽」と云ふ、歓楽の二字氏の現在の思想を表徴して殆んど遺憾が無い。「……」蓋し氏は歐洲文明の中心たる仏京巴里に於て、あらゆる官覺的な、刺激の強烈な歓楽に豊満した。

（荒野の客「歓楽の人荷風」）

加ふるに彼は情緒主観を専とする東西の古典に通じ、源氏物語とキクトルユーゴー、玉矛百首とエミール、ゾラ、広津柳浪とエルレーヌなどを或は嘗て崇拜し或は今も崇拜する『歓楽』の青年である。「……」荷風は仏蘭西に Accimatise された人である、時間と習慣の鎖を以て巴理に縛りつけられた人である。

（草野柴「歓楽の人荷風」）

其から、前云ふ如く永井氏の文体も、其の重なる作品は自然派の諸家とは相違して居るから、若し「歓楽」にあるが如き儘で進んだならば、将来必ず別派を創設するであらうと思ふ。創設と云ふと語弊があるが兎に角新しく一家をなすであらうと信ずる。

（守田有秋「永井荷風氏」）

「官能」「肉の香り」と評されてきた傾向は、「歓楽」という言葉と結びつき、「自然派」と対立するものとしての傾向を纏いはじめた。当初『あめりか物語』を「ピュアな自然派の作」とした相馬御風も、ここに至ってその評価を修正するようになる^⑦。荷風が上流階級の出自であることを僻みまじ

りに評価の枠内に導入しようとするものも見えるが¹⁹、これ以後の文学空間の勢力図を視野に入れて考えれば、ここで荷風が「自然派」に対する「別派」をなすであろうと評価されだすことは注目に値しよう。

奇しくも二人の論者からそう呼ばれた「歡樂の人荷風」という〈肖像〉は、彼の作品や評論、荷風自身の身振り、メディアの流す情報、その他さまざまな言説群を交錯させた読書慣習の力によって形成されて来（この『中央公論』の特集には「図1」の荷風の写真も掲げられていた）、そしてその〈肖像〉は、冒頭で掲げたような、後に彼の後継ともなる若者たちへと、非常な魅力をもって送信されていった。荷風は、彼自身、「芸術」を体現するものとなっていたのである。内田魯庵は次のように評する。

私は欧羅巴で云ふ意味の眞の芸術家を永井君に於て初めて見た。今までの作者輩、俳人輩の幫間的なるものは勿論幫間的ならざるものも———まじめに其道を研究したのもも芸術家たる意味を自覚してをらぬ。〔…〕例へば紅葉山人の如き自ら芸術家を任じてゐたが、紅葉の芸術たる唯の職業であつた。永井君に至つては芸術は生命で職業では無い。渾身芸術の化現だ。芸術を呼吸し芸術の為に生きてをるのだ。（内田魯庵「今年の特徴三つ——四十二年文壇の回顧」『談話』『文章世界』明42・12）

ここでは、「欧羅巴」で云ふ意味の眞の芸術家」とはいったいどのようなものか、という問いはあまり意味をなさない。それはつまるところイメージに過ぎない。魯庵のいう「欧羅巴」で云ふ意味の眞の芸術家」像は、ゾラやイブセン、バルザックなどの小説や戯曲によって世界的に伝播した「一大流行風俗」としての「《芸術家》」のイメージをそのまま受けている（山田登世子「流行遅れの衣装」『ユリイカ』一九九七年三月、参照）。しかしそのイメージこそが重要だった。荷風は、それらの西欧作家の物語からその姿を引用し、ポヘミアン芸術家の類型を借用し、自らハイカラな洋装に身を包んだ。読

者は、メディア上に流通するフランスや芸術家のイメージと、荷風の提示する作品や写真・パフォーマンスとを縫り合わせながら、永井荷風の〈肖像〉を織りあげていったのである。

帰国直後からの、荷風を取り巻いた言説の編成の様態をたどることにより、彼が自分自身の〈肖像〉を造形していったその戦略の様相を跡づける試みである本章は、短編集『歡樂』刊行後にほぼその編成が完成した、「芸術家荷風」という〈肖像〉をみとったところできりあはず一つの区切りを見たい。花袋や秋江などといった明治四〇年前後に急増した〈自己表象テクスト〉の作者たちと通常は同列に考えられることのない荷風も、自らの〈肖像〉を形成する過程の中でやはり彼らと共通の文化状況を前提とし、かつそれを戦略的に自らのアイデンティティ形成のために利用していたのである。



参考 『荷風傑作鈔』（前掲）
所収の口絵写真

注

① 「蒙御免日本文士階級鑑」は未見。秋葉同書¹¹⁹頁によれば、「新聞二頁大附録」「見立番附の評価は朝日、時事、国民、都、読売、万朝、二六の各新聞社の文芸記者の意見を叩いて番附の位附を決めたもの」という。

- (2) 「此二三年來「中央公論」の小説は一般文壇の注目を惹いてきた」「殊に春秋二期の附録号は常に第一流の作者のみを数多く網羅するといふので一層文壇の注目を惹いて居る」(澹蕩子「中央公論」附録号を読む)『読売新聞』日曜附録、明41.10.11。S.T.S「重なる文学雑誌」『文章世界』第四卷第十四号、明42.11.1)にも同様の記述。
- (3) 第二次大戦後メディアが形成した荷風像については、中村良衛「奇人伝説」戦後マスコミの伝えた荷風像(『ユリイカ』一九九七年三月)を参照。
- (4) たとえば以下のようなもの。「此の頃は寒いから外出禁止其れ故日本の雑誌新聞などは手当り次第に読むのです。」「断腸亭尺牘」其六、明治三七年某月木曜会宛、【二〇】(「内は岩波新全集の書簡番号、以下同じ)。他にも【四五】【八〇】【八九】【一〇一】などからそのようすが窺える。
- (5) 美風「緩調急調」(『新声』明41.11)、「新刊紹介」(『文章世界』第三卷第十二号、明41.9)、御風生「新書雑感」『あめりか物語』(『早稲田文学』明41.10)、相馬御風「最近の小説壇」(『新潮』明41.10)。
- (6) 「著者渡米以来旅窓にて書きたるものを取り集めたる小説体の物語にて、事多く米国の暗黒面を明かに描きたれば拝金宗国の裏面には如何なる事実の行はるか、流暢なる文は能く鏡面を見するがし」(『新刊紹介』『東京二六新聞』明41.9.27)。「新刊批評」(『万朝報』明41.9.15)、「読売新聞」(明41.8.20)掲載の同短篇集広告、「新刊書一覽」(『早稲田文学』明41.9)も、ほぼ同種の記述。
- (7) Aは、里幸先生「食卓余談」(『国民新聞』明41.11.15)、蒲原有明「印象主義の傾向」(『新潮』明42.1)。これは相馬の自然主義の系列に位置づけようとした試みに異議を唱えるものの登場として位置づけられる。Bは、「新年雑誌総まとめり」(『東京二六新聞』明42.1.12)、霹靂火「正月の小説界」(『国民新聞』明42.1.13)、「小説界」(『趣味』明42.2)。この「肉・官能」という評言は、自然主義的文脈の「肉欲の暴露」と共鳴しつつ、次第に荷風の作品に対する批評の一基調をなしてゆく。
- (8) 白鳥「新年の雑誌」(明42.1.10)。同様のものに、XYZ「机上雑感」(『読売新聞』明41.12.6)がある。
- (9) 網野義紘「在仏時代の永井荷風——『ふらんす物語』ノート——」(前掲「荷風文学とその周辺」67頁)も「ふらんす日記」や「かへり道」の表題の下に各作品を集めたことは、荷風のフランスを旅行記として読者に感情移入させるのに効果的であった」と指摘している。
- (10) 「昨日午前の日記」(『国民新聞』明42.10.16、題名の表記は全集に従った)で荷風は「で私は今迄、新聞、雑誌は余り好きではない。夫故余程退屈な時でなければ、新聞を見たことがない」と述べているが、ここから、彼が当時の文学メディアの趨勢について完全に無知であった、と結論することはやはり難しいと考える。
- (11) 「蒲団」以降の「自然主義文壇」の風潮と「監獄署の裏」の方法との差異については、三好文明「永井荷風ノート——「監獄署の裏」の主題・方法・形式——」(『新潟大学国文学会誌』16、一九七二年七月)に言及がある。
- (12) 『ふらんす物語』の作品においても、荷風はすでに「芸術家」的人物の造形を行っていた。にもかかわらず、これまでの同時代評でそれが注目されてこなかった理由は、おそらくは舞台が外国に取られていたことと、現在の荷風と作中の「芸術家」とが重ね合わされる必然性が稀薄であったためと思われる。また、「芸術家」のイメージに関していえば、確認した以外に「監獄署の裏」を「新しい詩人の書いた小説だ」(『合評記』『新潮』明42.4)とする評価、「深川の唄」を「小説家と云ふより、寧ろ抒情詩家としてすぐれた人」(『合評記』『新潮』明42.3)とする評がなされている。
- (13) 今橋映子「ボヘミアン文学としての永井荷風——『ふらんす物語』(『異都憧憬 日本人のバリ』柏書房、一九九三年一月)を参照。
- (14) 駒尺喜美「『歓楽』ノート——自然主義と耽美派の連関——」(『日本文学』一九六三年六月)、三好文明「永井荷風ノート・その二——『歓楽』の芸術家宣言をめぐって——」(『新潟大学国文学会誌』17、一九七三年六月)、笹淵友一「『歓楽』論」(『日本文学の研究』重友毅博士頌寿記念論文集、一九七四年七月)、平岡敏夫「永井荷風『歓楽』」(『日露戦後文学の研究』下、有精堂、一九八五年七月)などを参照。
- (15) むろん周知のごとく彼はその後「推讃の辞」をめぐる論争でも、荷風が根底において自然主義的な意識を保持していることを読み取ろうとし続けているが。
- (16) この後、この傾向の評は時折見られるようになる。それがゴシップ的に取り上げられることもあった。たとえば「日曜談叢」(『読売新聞』日曜附録、明42.11.28)。

第8章 〈翻訳〉とテクスト生成

―舟木重雄「ゴオホの死」

をめぐって―

瀬川が訪れたのは、神田のある美術商の店に催されたフランス帰りの洋画家Sの個人展覧会であった。晴れた秋の日の高山の湖の水面のような光が溢れる店内で、彼は画家の官能ということを考えた。「画家の視覚が極端に鋭敏になったら、外界の色彩や、光輝の刺戟を受容れる余裕がなくなつて、精神に異状を来すに相違ない」。こう思っているうちに、彼はゴッホの死を思い出した――「狂死する程に神経が鋭敏にならなければ本統の芸術家とは言われない」。

店を出て帰路につきながら、瀬川は連れのある山屋にむかって芸術家についての考えを話した。途中によつた珈琲店から神経が苛立ち、頭の芯が締めつけられるように痛かった。「ねえ、君、最も忠実なる芸術家は狂死するより外に道がないと思うが、どうだろう？」自分でもどうしたかわからないほど興奮して瀬川は言った。

山屋と別れ、一人となった瀬川の神経はほとんど苛立っていった。頭の芯がピンピンうずいて耳鳴りがする。電車の響きが頭蓋骨に錐を立てて揉まれるように響く。どこかに行かなければならない――瀬川はいきなり電車に飛び乗った。しかし電車のなかの光景も、瀬川の神経を休めるもの

ではなかった。酒焼のしたあか黴い胸を露わした田舎老翁や、膿をもったような紫色の歯茎をむき出した酌婦らしい女などが気になり、戦慄するまでに不快の気持ち昂まる。あらゆる色彩が彼の神経を刺激して耐えきれないまでに苛立たせる。「俺は頭が狂い出したのかしら」と自分に問うてみたが、こう思うとにわかに恐ろしくなってきた。

麻布の場末にある浅野の画室からはマンドリンの軽快な音が漏れ聞こえていた。少し落ち着いた瀬川は、今日の出来事を面白そうに浅野に話して聞かせた。「しかし、僕はまだゴオホにはなれない。今になって見ると、別に気も狂っていないし、まして狂死もしていない」と声高く笑った。さらに浅野にマンドリンを続けてもらい、ようやく明るい気持ちになった自分を考えながら、なお彼は自分の生温いことを情けなく思った。「今日の出来事は一時の病的神経の作用だったのだ。自分はやっぱり遅鈍な神経の男で、自分自身の心をごまかしながら、平凡に此世に生きながらえて行くのだ」。自宅へ帰り着いた瀬川は、頭や体が自分のものとは思われないほどに疲弊しきっていた。ぐらぐらと眩暈がし、吐き気につづいて咳までも出はじめた。股のあたりが疼き出し、いまわしい病氣までが急に襲ってきたのだと思う。彼は恐怖と不安の虜となった。神経がまた狂暴にたけり始めた。俺の命は今夜きりだ――という感じを動かすことができなかった。瀬川は絶望のどん底へ陥って獣のような声を出してうめき始めた。

が、彼は瞬間的に、疲れた物狂わしい頭の中にゴオホの死を思い浮べ、突然寝床の中から跳ね上った。「俺は自分の生涯になんにもしなかった。しかし、俺の命は今夜きりだ。せめては、今日のこの苦みを書きつづつてから死にたい」と思ったのである。彼は電燈をひねり、テーブルの上に原稿紙を取出してペンを執った。

*

*

舟木重雄「ゴオホの死」は、早稲田系の小規模文芸誌『奇蹟』第一巻第四号（大12）に掲載された。舟木重雄は『奇蹟』の中核的な同人であり、その刊行のまとめ役とされる。同誌にいくつもの短篇を寄稿したものの、作家としては生前の著書もなく、没後に志賀直哉による『舟木重雄遺稿集』（一九五四年六月、非売品）が刊行されているだけである。研究の蓄積も、当然ほとんどない。

本論では、このマイナーといつてよい作家舟木重雄の短篇「ゴオホの死」を取り上げる。冒頭掲げたようなストーリーを持つこの短篇は、現在ではおなじみの、狂気と自死を究極的な理想像とする芸術家神話の一パターンをその構造のなかに取り込んでいようである。それがゴッホという画家のイメージを借り受けて表現されているところに、この小説の面白さがあるとさえいえるのかも知れない。しかしそれだけでは『奇蹟』誌面でただかだか一五頁にすぎないこの短篇の価値を強弁することはできそうもない。では、なぜこのマイナーな作家のマイナーな作品をここで取り上げるのか。

小説をそれが産み出された同時代の言説構造のなかに置いたとき、そのテキストのなかに周囲からいくつもの〈系〉が走りこんでいるのを見てとることができる。この〈系〉は、同時代に流通していた言説の型であり、ある対象を理解／表象する仕方を規定した文化的枠組みである。テキストはその表象システムの中に同時代の文化空間の屈曲を刻み込んでいる。それは作家が意識しようがしまいが直接関係はない。枠組みは周囲の言説布置の変化と連動して変容し、新情報が既存の枠組みに組み込まれて、新たな枠組みを生成していく。この回収と連合によって起こる一連の変換を言説の〈翻訳〉とひとまず呼んでおこう。こうした意味では、あらゆるテキストが、言説の〈翻訳〉過程をその裡に刻み込んでいるはずである。

しかしあらゆるテキストが〈翻訳〉を抱え込んでいるとはいえず、それでもある時期の文化空間の一面を鮮明に照らし出してくれる特別なテキストと

いうものは存在する。舟木重雄「ゴオホの死」は、おそらくそうしたテキストの一つであると筆者は考えているわけだが、はたしていかなる点が、そうした〈翻訳〉の痕跡として読解できるのか。「ゴオホの死」が抱え込んださまざまな枠組みを丹念に紐解いていくことから始めるしかないだろう。

8・1 〈ゴッホ神話〉の形成

まずはその特徴的なタイトルをめぐる問題を取りかかりとすることにしよう。雑誌掲載の大正元年という時期に、「ゴオホ」をタイトルとして掲げるといふこと、しかもその「死」をことさらに取り上げたということは、いったいどのような意味があったのか。

ゴッホを含む通常後期印象派と分類される画家とその作品についての情報が急激に増えはじめたのは、明治四三年ごろを期にしてのことである。ゴッホやセザンヌなどについての知識が増えてゆくとともに、それに刺激を受けた日本の新しい世代の洋画家たちが活躍をはじめたのもやはりこの時代である。明治末美術界のこうした変化をもたらしたのが、渡欧画家たちの相次いで帰国と、『白樺』を中心とする雑誌メディアの活動であった。

明治四一年の斉藤与里の帰国を先頭に、四二年に高村光太郎・柳敬助・津田清楓、四三年には有島生馬・南薫造・山下新太郎と、海外へ留学に出ている美術家たちが次々に帰国する。彼らが留学先で見聞し習得した新しい知見を日本の美術界にもたらしたことはむろん言うまでもない。洋画壇はこれらの新帰朝者たちを牽引役に、急激に転回を遂げてゆく。

美術思想や造形性の面にとどまらず、こうした新しい美術家——とりわけ洋画家たちの群をなしての登場は、商品として洋画を流通させるシステムの整備を加速させるという変化をもたらしていた。洋画市場がようやく形をとりはじめ、文展の開設と歩調を合わせて三越呉服店美術部の美術品

正札販売が開始(明40)されるなど、より手の届きやすい販売・流通の形態が形成されてゆく。日本で最初に登場した画廊は、新帰朝者高村光太郎がこの時期に立ち上げた「琅玕洞」であった²⁰。

こうした小回りの利く「会場」の登場が、大規模な展覧会ではない画家個人の作品展を容易にする。琅玕洞は、そのほぼ一年間の短い活動中に正宗得三郎、柳敬助、斉藤与里、浜田葆光、南薫造、山脇信徳など多くの個展を開催した。舟木「ゴオホの死」冒頭の「フランス帰りの洋画家S氏の個人展覧会が神田の或る美術商の店に催された」という今となっては何気ない一節は、実はこうした洋画界の最新の動向を切り取ったものだ²¹。

もう一点目の雑誌メディアの活動については、やはり『白樺』の果たした役割が大きいことはたしかだろう。これについてはすでに近代文学・近代美術両側からの研究がかなり進んでいる²²。日本におけるゴッホ受容史の細密な達成である木下長宏『思想史としてのゴッホ』²³に拠りつつ、ここで話題であるゴッホに焦点を絞って簡単に移入状況を整理しておこう。

嚆矢となるのは、鷗外「むく鳥通信」の記事(『スバル』明43⁵)で、その後、新帰朝の洋画家齊藤与里による言及や『万朝報』の記事「後印象派画家の作品展覧会」が続いた²⁴。四四年二月には虎耳馬(児島喜久雄)が「ヴィンセント・ヴァン・ゴオホの手紙」(『白樺』)の冒頭ではじめてゴッホの生涯を紹介する。

この年から武者小路実篤が盛んに『白樺』でゴッホを称揚しはじめ、彼に関する詩作を行ったりもしている。『白樺』にはこれとやらんで、先の児島による手紙の翻訳が三回まで続き、明治四五年一月には包括的な後期印象派論である柳宗悦「革命の画家」が登場する。他の雑誌にも徐々に情報が現れ、『早稲田文学』に仲田勝之助が「後期印象派」(明44⁸)を載せ、同月の『太陽』にも久米桂一郎「新印象派の影響」が出ている。他にも『現代の洋画』(大1⁸)の木村荘八「ヴァン・ゴオホ 後期印象派の画家(二)」

があり、さらには『白樺』大正元年一月号附録が阿部次郎、児島喜久雄、バーナード・リーチ、武者小路実篤を集めてゴッホ特集を組むに至る。

この時期のゴッホに関する諸情報の流通の仕方には、ある特徴があったことは押さえておくべきだろう。ゴッホに限ったことではないが、紹介に際して、図版よりもつねに言葉が先行したという事実である。これは、ともすれば絵画の造形性を差し置いて、言葉による縁取りが優先されたことを意味する²⁵。そしてさらにその言葉のありかたには、ある偏向が加わっていたことも重要である。匠秀夫はそれを「人格主義的」と表現する²⁶。その移入当初から、ゴッホはその作品における価値よりも、まずその「人格」や「生涯」の面において芸術家の理想像として仰がれたのである。

日本最初の本格的後期印象派論とされる柳宗悦「革命の画家」(前掲)は、次のように論じている。

一言にして云へば芸術は彼等〔後印象派〕に於て人生を出発点とし帰着点としたのである。従つて自己の生命の要求は引いて芸術の要求である。彼等に於て芸術と人生とは一つにして二ではないのである。〔…〕即ち彼等の芸術とは彼等の人格そのもの、表現に外ならない。彼等に与ふるに表現派(Expressionism)の名を以てせられるもの之が為である。セザンヌ、ヴァン・ゴオホ、ゴッホの三人は時を同じくして出でたる此運動の使徒である。

「後印象派」の画家たちの特徴として、柳は「人生」を基礎とする芸術、「人格」の表現としての芸術という解釈枠を示したのである。

日本における受容のこうした特質は、当時の紹介者たちが参照した情報に偏りがあったためだといわれる。高階秀爾「日本における「ファン・ゴッホ神話」の形成」²⁷は、「ファン・ゴッホに関する情報源が、もっぱらドイツ、イギリスのものにかぎられて」おり、「しかも、その英語、独語の文献

のなかでも、彼の作品の美学的、様式的分析を中心とするものよりも、むしろ彼を社会に受け入れられない不遇の天才、純粹無私な芸術の求道者、ないしは社会への反抗者と捉える立場のものが大部分であった」(153、156頁)と指摘している。

もちろん柳の論理は単純な翻訳元テキストの受け売りではなく、武者小路からの影響や柳自身の独自性なども明らかにされている¹⁰。それに加えて、柳の議論がほぼ完全に、「文芸と人生」論議の用語体系の中でなされているという点も指摘しておきたい。「芸術と人生とは一つにして二ではない」「彼等の芸術とは彼等の人格そのもの、表現に外ならない」といった言い回しは、「文芸と人生」論議における「実行」派の議論となんら変わるところはない(第3章参照)。「人格主義的」な受容の理由は、こうした日露戦後の評壇の動向が受容枠となつてなされたことを見逃してはならない。

それにしても、なぜ舟木が選んだのはゴッホだったのか。というのも、実のところいまゴッホ受容の特徴として挙げてきたいくつかの点は、セザンヌやロダンの受容に際しても多かれ少なかれ言える点だったからである。本多秋五が『白樺』の美術史理解に「跨ぎ」¹¹があったことを指摘して以来、同誌の美術紹介の多様さ、雑駁さに関しては「歴史的意識の欠如」(高階「白樺」と近代美術」前掲³²⁹頁)、「一緒くた」(東珠樹「白樺派と近代美術」¹²)、「当時の現代美術コレクターの視点」(山田前掲注⁹、85頁)などとさまざまに評言がなされてきた。稲賀論文¹³は、当時西欧においても後期印象派の美術史的意義など整備されてはいなかったということも指摘しているが、いずれにせよさまざまな美術家たちの並行的な移入紹介こそが当時の特徴であった。そしてその並行性雑駁性を貫いて、「人格主義的」な理解が存在したのである。こうした事情を考えると、以上のような背景だけではなぜゴッホが選ばれねばならなかったのかの疑問に答えることはできない。

ゴッホでなければならなかった理由、それはやはり彼の「狂気」とそれに

ともなう「自殺」にこそあったと見るほかない。ゴッホをめぐるこの種の情報は、当時からすでにさかんに流れはじめていた。たとえば先の柳「革命の画家」も、「彼(ゴッホ)が苦悶の偉大なる時、彼が芸術も偉大であった。「余は病めば病む程、余は益々芸術家になれり」とは彼の言葉である。「吾々のはかの「シプレス」の画を見る時、唯一の認許し得べき自殺の場合が、ゴッホの死に於て是認せらるゝの感ずるのである」とこの点への言及を忘れていない。武者小路など、舟木の他にもとりわけゴッホに肩入れしていた人々は、こうしたゴッホの「特徴」に刺激を受けていたようである。

もちろんゴッホのこうした側面に言及しなかつたり否定的に扱ったりする言説もないわけではないが¹⁴、「彼が気狂ひになつたのは当然としか思へない」(S、M、「ゴッホに就いて」『白樺』一九二二年六月)と武者小路が言うのははじめ、「最も大なる苦しみ」に、常に面接しつゝ、生きた彼が、その生を自殺に終つたのは当然行く可き標程であつた」とする木村章(非八)「ヴァン・ゴッホ 後期印象派の画家(二)」(前掲)など、ゴッホと狂気、自殺との関連づけは、すでに強固に形成されつつあつた¹⁵。

舟木の「ゴッホ」像は、こうした情報のなかからヒントを得て選び出され、造形された。ゴッホのとりわけ「死」に注目した彼の選択は、『白樺』のゴッホ紹介を源として広がりつつあつた狂気の芸術家としての「ゴッホ神話」を踏まえてのものであつたのである。

だが、それだけだろうか。「狂気」と「自殺」という要素を含むというそれだけで、舟木のテキストが測りきれられるわけではない。『ゴッホ神話』を踏まえた同じ「狂気」であり「死」であっても、舟木と他のゴッホ表象とはどこかしら異なっていることを見過ごすべきではない。

武者小路のゴッホについての詩「パン、ゴッホ」(武者小路実篤「成長」『白樺』一九二一年七月より)の「汝を想ふ毎に／我に力わく／高きにのぼらんとする力わく、／ゆきつくす処までゆく力わく」(／は原文改行 以下同)と

いうくんだり、柳「革命の画家」の「ヴァン・ゴッホ、表現画家中の表現画家とも云ふべきこの燃ゆる人格の前に、人々は如何なる感動を受けるのであらう」という一節をみても、彼らにとってのゴッホは自らを鼓舞するポジティブな源泉としてあった。それは理想とすべき真正の芸術家像であり、彼のことを「想ふ毎に」「力わく」、いわば向日的な触発の媒体である。ところが、舟木のゴッホはそうではない。

木下『思想史としてのゴッホ』は、「武者小路が、ゴッホから人類と自然の意志の命令をきこうとしたのに対して、すでに自然主義文学の水を舐めている舟木重雄は、もっと赤裸々に「ゴッホ」でありたいと思う」（65頁）と両者のちがいを指摘する。舟木の描いた主人公は、たしかに「ゴッホ」のようでありたいと願っている。しかしそうした指向性の確認だけでは、「ゴッホの死」というテキストによる表象が負っていた意味は理解しきれない。重要なのは、作品における「ゴッホ神話」の利用のされ方を明らかにし、それに託されていた意味を考えることであるはずだ。

8・2 〈神経衰弱小説〉の系譜

すぐさま気がつくのが、「ゴッホの死」の持つ色調の沈鬱さと、急ぎたてられるような圧迫感である。武者小路のゴッホと比べたときその対比は非常に顕著に映るはずである。そしてこの暗さと逼迫感、作中人物の心理の余裕のなさとも直結していく。舟木の作品においても、ゴッホはやはり瀬川にとっての刺戟の源として造形されている。しかしその刺戟は、武者小路のように外向きの自己拡充へと向かわず、逆に際限なく自己を迫いつめる一種脅迫的な観念の淵源にまでなっている。いったい、なぜこうした表象が現れねばならなかったのだろうか。

志賀直哉の作品集を論じた次の舟木の評論は、その理由を考えるための

手助けをしてくれるだろう。

近頃の最高の階級に属する作品を読むと、多少に係らず神経作用の戦慄を認められないものはないと私は思ふ。それは時代思想に伴ふ必然の現象で、又其が或る意味からいふと現代の芸術の根本となるものだと思ふ。
（舟木重雄「留女を讀みて」『奇蹟』大2・3）

志賀直哉の「鳥尾の病氣」「剃刀」ほかの作品を、舟木は「神経作用を基礎に置いて書かれたもの」と評する。そして彼によれば、この「神経作用」こそが「現代の芸術の根本」となるというのである。

志賀の作品集に対する評論の形を取りつなされたこの舟木の現代芸術論を、彼自身の作品と照らし合わせて考えると、「ゴッホの死」が取り込んでいたもう一つの「系」が見えてくる。ゴッホとその死という要素をひとまず後景に退けてこのテキストを見た場合、主人公瀬川のごときこうした悩める青年の造形は、当時の小説がしばしば採用したパターンだったのである。

日露戦後の小説の類型の一つとして、〈煩悶青年もの〉とも呼ばそうな一群がある。若い青年を主人公として、彼の陰鬱な心象や生活、その友人との対話などが思弁的に交わされるタイプの小説を、今ゆるやかにこう呼んでみるとすれば、その下位カテゴリーとして〈神経衰弱小説〉というものがある。

筆者が具体的に想定しているのは、小川未明「一夜」（『趣味』明40・7）、中村孤月「苦惱」（同号）萱野二十「ペスト」（『白樺』明43・7）、同「猿の日記」（同、明43・8）、志賀直哉「鳥尾の病氣」（同、明44・1）、同「濁つた頭」（同、明44・4）、小泉鉄「Bの死」（同、明44・10）、広津和郎「夜」（『奇蹟』大1・9）、葛西善蔵「悪魔」（同、大1・12）、谷崎精二「黒き曙」（同、大2・5）、などの諸作である¹⁶。

〈神経衰弱小説〉の典型的な枠組みを要素化してみれば、次のようになる。

- 神経衰弱である青年Aがいる 「主人公」
- Aには同様の傾向ではあるが比較的程度の軽い友人Bがいる 「登場人物」
- Aには禁忌とされる恋愛の対象である女性Cがいる 「登場人物」
- Aの神経衰弱の原因はCとの恋愛・性交渉か、あるいはそれに加えての不眠・疲労・疾病である 「プロットの動因」
- Aは神経衰弱により日常から逸脱する（入院・自殺・殺人など） 「ストーリー」

実際の作品においては、このうちのいくつかの要素を欠いていることも多いが、典型的な作品に共通する要素を抽出するとすればこうなるだろう。この他、語り手はA、Bのいずれかであり、双方とも文学趣味を持つことが多いなど付け加えられる属性もあるが今は措く。ともあれ〈神経衰弱小説〉は、煩悶や（禁忌とされた）姦淫、疲労、疾病など原因はさまざまだが、青年が神経を病み、通常の判断力を失っていく心理過程を具体的に追いつながら、彼が日常を逸脱して入院・自殺・殺人などを招来するまでを語る話型だとまとめることができる。

では〈神経衰弱小説〉の具体的な表現はどのようなものか、見ておくことにしたい。谷崎精二「黒き曙」（前掲）は神経衰弱の電灯会社職工が自殺する戯曲である。職工榎原は既婚であり、いま要約したプロトタイプとはずれる部分が多いが、神経衰弱の職工についてのト書きが興味深い。

二十八九歳の男、丈高く、色蒼白く、帽子の下から両眼はきら／＼輝いて居るが然もその眼ざしには少しも力が無い。視線を向けた処へ必ずしも心を留めて居ない様子、而して時々身体の何処か痛む様に顔

を聳める。長い話を為る時には左の手をいら／＼しげに打振り、且その音調は急速で、然も時として自分で何を喋つて居るのだか確り聞き取らうとする様に、急に音調を緩めて、独語の様に呟く癖がある。神経衰弱者の常として些細な物音、些細な物陰にも忽ち神経を共立たせて、絶えず胸を跳らせる。

「神経衰弱者の常として」という表現に見られるように、当時ある程度の類型化された「神経衰弱者」のイメージが存在していたことがわかる。「蒼白」「視線」「独語」などいくつかの表情や所作が鍵となるようだ。彼は最終的に待ちわびた「日の出」を幻視しつつ変流機（コンヴァルター）に身を投げて死亡する。

小泉鉄「Bの死」（前掲）では要素分析でいう青年Aが〈B〉、友人Bが〈C〉、女性Cが〈K〉となっている。〈B〉〈C〉はそれぞれ「神経衰弱」と名指されることはないものの、友人〈B〉の自殺にショックを受けた主人公〈C〉が別の友人に宛てて書いた書翰の形を借りており、末尾においてその〈C〉もまた「この頃では、少し気が乱れて居る」ことが明かされる。自殺した〈B〉には恋愛関係にある〈K〉がおり、やはり彼女の家族による妨害にあっていた。興味深いのは、主人公〈C〉が〈B〉の死を思いつつ、「自分は今とVan Goghの死を思ひだした」と述懐していることである。小泉「Bの死」においてはこの枠組みがこれ以上展開されることはなく、断片的な言及にとどまっているが、煩悶し死を選んだ友人の姿にゴッホを透かしみる発想がありえた——〈B〉が創作を行っていたことも仄めかされている——ことは記憶しておいてよいだろう。

次の例は「神経衰弱にかかつて家族の人と、小湧谷に療養して居る友達から、こんな日記を送つてよこした」という冒頭を持つ萱野二十一（郡虎彦）「猿の日記」（前掲）である。

三月十一日、／流石に劇薬の連用で頭の具合が怪しくなつて来たのと、

それに勢を新しくした例の恐怖(不眠)とで、時々ぼかんと失心した様になる、そしてそんな時の後はきつと、眼か耳か何処かのすきまを見付けて、脳漿をしぼり出さうとする位、こめかみへ非常な痛さが、ぎりぎりと来る。／床についても逆も眠れさうにない、さればと云つて一と晩あの苦しさに責められては堪らない、昨日の朝の読書が見つかつて、ランプを取り上げられたのでどうすることも出来ない、悪いとは思ひ乍ら又薬を服んだ、夢は見た、慥にあの人を見たのだが、全然何所にどうしてといふことは思ひ出せない。／と、かうやつてる内にも突然頭の心こゝろのところ、激烈な渦がくるくるつと巻く、四辺が白光でつつまれる、畜生！もう日記も御廃止だ。(完)

萱野のテキストは日記体を用い、「神経衰弱者」の心象を内側から表象しようと試みている。その際に特徴となっていると考えられるのが、「痛み」と「光」に関わる描写である。「脳漿をしぼり出さうとする位、こめかみへ非常な痛さが、ぎりぎりと来る」「突然頭の心こゝろのところ、激烈な渦がくるくるつと巻く、四辺が白光でつつまれる」などの表現は、舟木「ゴオホの死」にも共通する「痛み」と「光」の感覚表現である。

「ゴオホの死」の主人公瀬川は苛立つ神経から逃れるように電車で飛び乗る。「電車の中には明るい電燈が煌めいて」おり、彼は「その光線のため

に再びぐらぐらと眩暈が」する。

やがて、頭の上に赤や青で彩取つた広告画や、窓の外を馳けてゆく店々の看板や、同じ電車に乗合はしてゐる人々の面や、着物や、あらゆる色彩が、彼の神経を刺激して耐え切れないまでに苛だたせる。彼のその苦しきから遁れたいとしつかと眼を閉じた。しかし、それは無益だった。瞼の裏に、青や、赤や、紫や、いろ／＼の幻影がこびりつき、それが嵐のやうに躍り廻り、彼を執念強く脅かし、どうしても追ひ払

ふ事が出来なかつた。

もう一カ所、瀬川が疲弊しきって自宅の二階に戻ったところである。

締めつけられるやうな頭の中には、熱気にどろ／＼に溶けた、どすどしい、重い鉛のやうな液体が一ぱいに詰つて、それがくる／＼と躍り廻つてゐる。呼吸が止まるやうに胸が圧迫されてゐる。股の筋肉はますます／＼何かで剝り取られるやうに痛んでゐる。

恐ろしい不安が刻一刻と迫つて来る。彼は蒲団を出して敷いた。(…)と見ると、電燈がきら／＼と輝いてゐる。彼はそれを消さうと起上つて螺旋ネジを捻らうとしたが、その瞬間、これに触れたら立所に感電しはすまいかと思はれた。(電燈の螺旋ネジを捻る瞬間に自分の命はない!) 這う思ふと、渾身こゝろが強張つて、手足がすぐみ上つた。

舟木のテキストも、光に対する過敏な反応と、痛み——とくに頭の中の痛みについての描写を採り入れている。こうした過敏になった視覚と痛覚の表現を通じて「神経衰弱者」の心象は描き出される。もちろん先の要素分析に沿って言えば、A 瀬川、B 山屋、C 「かつて接した」娼婦、などの条件も満たしている。舟木の「ゴオホの死」もまた、〈神経衰弱小説〉の話を踏襲するものである。

それにしても、なぜこうしたパターンの小説を書くことが流行つたのだろうか。むろん流行するにはそれなりの理由があつたはずである。舟木「留女を読みみて」をもう一度見てみよう。

芸術家はたゞ「心」を表現すればそれでいゝのである。それには外部感覚と合せて内部感覚の力を借りなければならぬ。或る意味から言ふと、内部感覚とは外部感覚から「心」に通ずる道である。其を私は

神経と名づける。それ故に吾々は芸術の成立条件として、神経作用を尊重したい。いや、或る意味からいふと、近代人の生活の保証は神経の微動だと言つても差支へないと信ずる。

おそらく鍵になるのは、「近代人」あるいは「時代思想」（引用前掲114頁）という概念である。これらの言葉は実のところ自然主義思潮を語る際の常套句であり、その属性の一つとされるのがいわゆる「煩悶」や「懷疑」だった。たとえば樋口龍峽は自然主義の「史的及び学理的意義と価値」を論じながら次のように述べている。「第一は、混乱し、動揺し、煩悶せる現代思想の反映たることは是れなり。（…）旧信仰と旧道徳とは既に倒れて、然して、新信仰と新道徳との建設は未だ成らず。時勢の急変によりて自覚せる人心は、此の間に立ちて、其適従する所を知らず。新旧両思想の間に介在して、煩悶せり、苦悶せり。これ現代思想界の状態なり」（『自然主義論』『早稲田文学』明41・4—5）。自然主義思潮があれほどまでに話題を呼んだ理由の一つは、その「現代」性にあった。自然主義の作品や批評が示した人生観や人物像が、社会道徳的な共通理念を喪失した当代の現状をよく反映しているとみなされたのである。こうした認識に基づいた作品には「煩悶」し「苦悶」する人物が多く描かれる。江東生「主人公の墮落論」（『日本及日本人』47号、明41・2—1）は自然主義文芸の方向性を是認する過程で、反対者の意見を「小説の主人公の墮落と云ふ事が、近頃能く唱へられ出した様だ、主人の墮落とは如何なる事かと云ふに、此頃の小説に出る小説の主人公は、何れも何れも不健全な人物許りである、平凡な人物許りである、畸形な人物許りである、神経衰弱の人物許りである、概して云へば、作家は好んで人生の暗黒面だけを描写する（…）」とまとめている。社会の理念喪失を嘆く側の人々からすれば、自然主義の作品に描かれる主人公たちの「不健全」ぶりや「煩悶」好きは、格好の現代文化批判の材料であった。

江東生の論説にも出た「神経衰弱」はこうしたなかでキーワードの一つ

となつてゆく。川村邦光『幻視する近代空間』¹⁷が示したように、「脳病」「神経病」は一九〇〇年代あたりから患者を収容するための法整備、「脳病院」の設立、「脳病薬」の発売と広告を通じて、一般への認知が広がる。とりわけ新聞広告による病の表象が「精神労働者」「頭脳労働」それに「座職者（座食者）」を脳病の対象者として名指す。この枠組みが、日露戦前戦後をはさんで続く煩悶青年問題を〈病〉として理解する方途としてスライドしていったのである。これによって現代（青年）思想の典型である「煩悶」は、ある部分で「神経衰弱」と置換可能となる¹⁸。

〈神経衰弱小説〉の表象が目指そうとしていたものは、「近代人」に固有とされている精神のあり方の形象化だった。「留女を読みみて」からわかるように、舟木はこうした思潮に身を置きながら、〈神経衰弱小説〉の流行を見ていたのだろう。そして彼はさらに、それを現代芸術の条件として理論化するまでに考えを進めていた。ここに舟木の独自性を見てよいだろう（この点については再述する）。

「ゴオホの死」はこうしたもくろみを持った舟木によって書かれ、実際のテキストは同時期に現れた〈神経衰弱小説〉の枠組みを大きく踏襲するものとなっていた。主人公瀨川の表象の向こうには、鋭敏な「神経作用」に悩まされる当代的な青年像を見透すことができるのである¹⁹。

8・3 「ゴオホの死」における〈翻訳〉

「ゴオホの死」は、最新の美術界の動向である後期印象派画家ゴッホの神話を参照しつつ書かれた〈神経衰弱小説〉である、とひとまず言えるだろう。テキストのこうした性格により、「神経衰弱者」瀨川の精神の乱れと交差させる形でゴッホの「死」が選り取られたわけである。

となれば、そうした交差を行うことによって〈ゴッホ神話〉はどのよう

な変形をこうむったのが、より正確に確かめられるべきだろう。舟木による「ゴッホ神話」の〈翻訳〉のようすが、ここから浮かび上がる。

「ゴッホの死」は、主人公瀨川の精神状態が揺れ動くようすを、展覧会から自宅へと移動のなかに配置している。その過程に友人の山屋、浅野との対話が構成され、それによって瀨川の芸術観や心象が浮き彫りになる仕掛けである。このストーリーのなかに、テキストは娼婦／処女、デカダン（詩人）／ピュリタン、電灯／陽光、絵画Ⅱ芸術上の話／音楽Ⅱマンドリン、などといった二項対立の図式を埋め込んでいく。前項が不健康・神経衰弱・不快感といった負性を帯びているのに対し、後項は肉体的精神的な健康健全・快感・安らぎという正性を帯びている。瀨川はストーリーをたどりつつ、こうした対比において自己の芸術観を示してゆく。

その芸術観がすなわち、「最も忠実なる芸術家は狂死するより外に道がない」という思考であり、ここにおいてそうした運命を全うした理想像としての「ゴッホ神話」が援用されるのである。テキスト内には何度かこの枠組みが変奏されている。

- A 「画家の視覚が極端に鋭敏になつたら、外界の色彩や、光輝の刺戟を受容れる余裕がなくなつて、精神に異状を来すに相違ない」
- B 「狂死する程に神経が鋭敏にならなければ本統の芸術家とは言えない」
- C 「ねえ、君、最も忠実なる芸術家は狂死するより外に道がないと思ふが、どうだらう？」
- D 「しかし、僕はまだゴッホにはなれない。今になって見ると、別に気も狂つて居ないし、まして狂死もしてゐない」
- E 「今日の出来事は一時の病的神経の作用だったのだ。自分はやっぱり遅鈍な神経の男で、自分自身の心をごまかしながら、平凡に此世に生きながらへて行くのだ」

A・Bは展覧会場における彼の内話、Cは山屋との対話中に示されたもの、D・Eは浅野との対話とそれに触発された内話である。A～Cが、芸術家の神経は狂死するほどに鋭敏にあらねばならない、という理念を語っているのに対し、残りのD、Eではそうした理想的芸術家像からひるがえって自分の現状への批判が行われている。いずれも、忠実に芸術家であろうとすることは狂気あるいは狂死へと直結するはずであるという【芸術↓狂気】の図式であることには変わりない。

この時点で通常の「ゴッホ神話」と比べて特徴的なのは、繰り返すまでもなく「神経」がキーワードになっている点である。すでに見たように、明治末においてもゴッホの芸術は狂気の産物ではないという主張は行われている（注14参照）。その主張を採らず、彼の芸術と狂気とを結びつけた時点で舟木はすでに一つの選択をしていると言ふべきだが、彼はさらにそれに加えて、みずからの同時代認識の鍵である「神経」をその神話の解釈項として導入した。これによってゴッホの狂気は、同時代青年たちの「神経衰弱」と地続きとなったのである。「ストリンドベルヒの戯曲や、アルツイバーシエフ等の露国現代の作家の生命も神経そのものにあると思ふ。ゴッホは絵画の方面で最もこの特徴を現はした人で、彼の神経の燃焼はそれを極度に突き詰めた結果遂に自らの心身を失はなければならなかつたのである。彼は近代芸術の尊い犠牲である」。舟木「留女を讀みて」がこう述べるとき、「ゴッホ神話」は「神経」というキーワードによる再解釈を経た彼独特の〈翻訳〉を受けていることが明らかになるだろう。

さらにもう一つ。先に引用したA～Eのような思考を織り交せて、「神経衰弱者」瀨川の重苦しい心象の変化の先に、舟木は次のようなストーリーの結末を用意した。問題となるのはこの部分に見られる、ある転倒である。

彼は絶望のどん底へ陥つた。そして獣のやうな声を出してうめき始めた。が、彼は、瞬間的に、疲れた、物狂はしい頭の中にゴッホの

死を思ひ浮べた……。／すると、彼は突然寢床の中から跳ね上つた……。／（俺は自分の生涯になんにもしなかった。しかし、俺の命は今夜きりだ。せめては、今日のこの苦みを書きつづつてから死にたい。）と這う思つたからである。／彼は電燈を拵つた。そして、テーブルの上に原稿紙を取り出してペンを執つた――。

テキストがここまで語ってきたのは、【芸術↓狂気】という、忠実に芸術家であろうとすることが狂死へとつながるといふ図式であった。ところが、「ゴオホの死」結末において示されているのは、「物狂はしい頭」を抱えた瀬川が、「ゴオホの死」を想起することによってその苦しみを創作作業へ振り向けるという構図である。ここにおいて、ここまでの【芸術↓狂気】のベクトルは【狂気↓芸術】へと転倒する。

本当の芸術家であろうという姿勢は狂気につながるものだという認識は、同時代の〈ゴッホ神話〉が抱えていたものである。ところが舟木の「ゴオホの死」は、ストーリーの流れの大半をこの図式に従いつつも、最後の結末の部分でこれを逆転させてしまった。これによって「ゴオホの死」というテキストは、「神経衰弱者」がその抱えた狂気をバネにして創作へと向かう、小説が生まれる瞬間の物語となったのである。この転倒が、作者の舟木にとって意識的なものだったのか無意識的なものだったのかについては定かでない。しかしいずれにせよ、【芸術↓狂気】から【狂気↓芸術】という変換そのものを、舟木のテキストはその内部に刻み込んでしまっている。注意しなければならないのは、この変換によって〈翻訳〉されたのは〈ゴッホ神話〉だけではないということである。「近代人」あるいは現代的文学青年の表象としての〈神経衰弱小説〉もまた、この変換に巻き込まれて変容している。「神経衰弱」という病が、単なる現代性の徴表ということを超えて、「現代の芸術の根本」として理解され、創作の起爆剤の機能を与えられてしまっているからである。

〈ゴッホ神話〉をめぐるこの転倒と〈神経衰弱小説〉の換骨奪胎とが、舟木が残したもう一つの〈翻訳〉であった。そしてこの〈翻訳〉は、さらに「ゴオホの死」がつながっていたもう一つの〈系〉の存在を開示する。

「物狂はしい頭」に苦しむ瀬川は、「ゴオホの死」を想起すると「突然寢床の中から跳ね上」がる。そして彼は「俺は自分の生涯になんにもしなかった。しかし、俺の命は今夜きりだ。せめては、今日のこの苦みを書きつづつてから死にたい」と原稿用紙に向かう。

もう一つの〈系〉、というのはこの瀬川が書こうとした作中作に関わる。彼が書こうと試みたのは、彼自身の「今日のこの苦み」とされている。つまり、彼が行おうとしているのは「自己表象テキスト」の制作なのである。

〈自己表象テキスト〉というのは、日露戦後の自然主義文芸の隆盛とともに出現してきた、作家が自分自身をその作品中に造形し、かつ読者もそのことを知っているテキストのことを指す。田山花袋「蒲団」や「生」が著名な作品だが、その他にもこの時期この種の作品が非常に多く生み出されていたことはすでに第2章で確認している。

もちろん、「ゴオホの死」そのものが「自己表象テキスト」であり、つまり瀬川は舟木だ、と主張しているのではない。そうではなく、「ゴオホの死」には「自己表象テキスト」を創る作家の姿が描き込まれている、と言うのである。そしてこの作家の姿こそが問題である。

瀬川がペンを執るのは、むしろ表面的には「なんにもしなかった」「自分の生涯」に前期の前期で一つの作品という成果を残したいと思うためである。だが問題は、前述のようにその成果として彼が選んだものが、「自己表象テキスト」だったという点である。なぜ他ならぬ「自己表象」だったのか。

その答えは、彼の言う「今日のこの苦み」の内実にかかっていると見てよいだろう。彼の書いた作品が示されていない以上、この追求は最終的には不可能といわねばならないが、ただ手がかりになることはある。それは「ゴ

オホの死」という作品が持つ、循環性ともいべき性格にかかっている。結末部で瀬川が描くのが彼自身の「今日のこの苦み」なのだと思えば、そのできあがった作品の姿は、他でもない「ゴオホの死」というテキストそのものと同種の筋立てとなるはずである。つまり結末部によって、「ゴオホの死」というテキストは、そのテキストそのものが創り出される瞬間を描いた作品というメタフィクシオンの循環構造を抱え込んだテキストへと変貌する。「ゴオホの死」の登場人物瀬川が「ゴオホの死」のようになるのであろうテキストを書こうとする、という重層性が出現するのである²⁰。

とすればテキストにおいて、瀬川の書こうとした「今日のこの苦み」は、「ゴオホの死」に描かれた瀬川の苦しみと重ねて読まれるべく構成されると見ねばならない。このテキストの構造を踏まえれば、彼の苦しみはこれまでの分析に示したとおり、「近代人」の徴表としての「神経作用」の苦しみということになる。そしてこの「神経作用」は、「ゴッホ神話」との相互奪用により、芸術家の資格として形象されているのである。

こう考えてくれば、「ゴオホの死」は、作品を持たぬ創作家がみずからの作家としてのアイデンティティを保証するために「自己表象テキスト」を生産しはじめる物語として理解することが可能となるのである。

8・4 結び

本論がめざしたのは、明治末の文学と美術の交渉の一ケースを、言説の〈翻訳〉という観点から考察してみる作業である。当時の文化空間には、「ゴッホ神話」〈神経衰弱小説〉〈自己表象〉などさまざまな枠組みが、文学・美術それぞれの領域の内に、あるいはそれを横断して流通していた。今回「ゴオホの死」というテキストを分析することで明らかにしようとしたのは、一つの作品がそうした種々の文化的枠組みを借り受け、それを変形させて組

み合わせながら、テキストを織り上げているその動的な構成のありさまである。

おそらく、こうした横断的な文化的枠組みの形成・変換・奪用の過程を分析するには、従来の翻訳観や反映論的なテキスト／コンテキストの理解では充分でない。翻訳という言葉には、一つの言語から別の言語への移し替えというニュアンスがつきまとい、かつその移し替えには「オリジナル／コピー」「純粹／歪み」などといった観念が附随してくる。おそらくこの発想のまま「ゴオホの死」を読めば、ゴッホ受容の日本的な「変形」——いい意味であれ悪い意味であれ——の指摘にとどまらざるを得ないだろう。こうした課題に答えるべく本論が試みたのは、翻訳概念を、文化的枠組み／言説の変形という地点まで拡大して解釈し使用してみることである²¹。こうすることで、ゴッホに関する（翻訳）資料もそれ以外の国内の資料・情報も、一括して「言説」あるいは「文化的枠組み」という言葉で言い換え、テキスト生成における並列的な流入情報として把握できるのではないかと考えたわけである。これによって〈翻訳〉を、単線的ベクトルと授受過程に根ざした階層的な理解とを排した、並列的な複数の情報の相互変換過程として捉えようとしたのである。

実際のテキスト生成の現場では、ある枠組みのみが独立して変形を被っていることなどありえない。複数の枠組みが入り込めば、それらは複雑な形で相互に作用しあい、変形をうけあっているはずである。「ゴオホの死」も、日本にゴッホが紹介された際にそのイメージを利用して書かれた作品であると、単純に捉えて終えられるべきではない。「ゴッホ神話」も舟木なりの変形を受けていれば、「神経衰弱小説」も彼なりの彫刻をほどこされていくからである。そして何より、ゴッホにのみ注意を向けたのではなく、「ゴオホの死」というテキストが指向していた、「自己表象」による作家のアイデンティティ形成というテーマの造形を見逃してしまうことになる。

こうした〈翻訳〉のありさまと、それを経ることでテキストが目指した方向とを見定めようとする過程から、明治末大正初期の文化空間の断面が照らしだされてくるだろう。

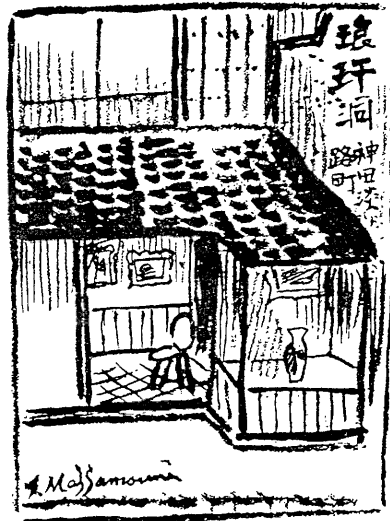
注

- (1) 葛西善藏、広津和郎らの友人として、あるいは事典・文学史の『奇蹟』の記述で簡単な紹介がされている程度である。舟木個人やその作品を専らに扱った論文は管見では目にしていない。
- (2) 北澤憲昭「文展の創設」、原田光「二科・春陽会・大正アヴァンギャルドの組織と運営」(ともに『日本洋画商史』美術出版社、一九八五年五月、所収)を参照した。また琅玕洞については瀬沼茂樹『日本文壇史』19巻第二章(講談社文芸文庫、一九九七年二月、初出『群像』一九七二年一〇月)。
- (3) 店番の「美術家の弟」への言及や、この時期神田に他の画廊はないことから考えて、作品中の「店」は琅玕洞をモデルにしていると見てよい。「弟」は高村道利ということになる。
- (4) 展覧会図録ほかの簡単な文献一覧については『白樺派と美術——武者小路実篤、岸田劉生と仲間たち』展図録(東京ステーションギャラリー他、一九九九年)。主要な論考については以下個別に参照、言及する。また一九九五年までのゴッホ関連文献に関しては、木下長宏・新畑泰秀編「ゴッホ邦文文献——1910年から1995年まで」(『オランダ クレラー・ミュラー美術館所蔵 ゴッホ展』図録、一九九五年、所収)が詳細である。
- (5) 木下長宏「思想史としてのゴッホ 複製受容と想像力」(学芸書林、一九九二年七月)。資料の所在を始め、本論執筆に際して教示を得るところが大きかった。
- (6) それぞれ斉藤与里「ロダンに就いて起る感想」(『白樺』明43:11)、「後印象派画家の作品展覧会」(『万朝報』明43:12・10)。
- (7) 木下『思想史としてのゴッホ』は次のように指摘している。「ゴッホは、日本にあっては、その作品の図版よりも彼自身についての言説のほうが先に紹介の役をつとめた。言説を起こす人たちは、確かに複製図版によって刺戟を得ていたが、彼らの言説によってゴッホへ近づいた人々には、まず言説があり、その言説に導かれて複製図版に出会い、その言説を複製図版によって保証するという過程をとったのである」(83頁)。

- (8) 匠秀夫「白樺」と美術」(『日本の近代美術と文学——挿絵史とその周辺』沖積社、一九八七年一月、128頁、初出『武者小路実篤と白樺美術展』一九八四年)。
- (9) 園府寺司編『ファン・ゴッホ神話』(テレビ朝日発行、一九九二年四月)に所収。山田俊幸「初期『白樺』の運動と翻訳文化——文学としての絵画」(『帝塚山学院大学研究論集』31集、一九九六年一月)も同じくドイツ経由の情報の意味を指摘している。また高階同論は日本の受容が特質を持ったもう一つの理由として、二〇世紀初頭以来の日本の思想界・文芸界における個人主義、自己主張の台頭が「土壌」として働いたことを指摘している。この点については高階「白樺」と近代美術」(高階秀爾コレクション『日本近代の美意識』青土社、一九九三年九月、ほか所収)で詳述されている。
- (10) 田中淳「後期印象派——一九二二年前後を中心に(中の一)」(『美術研究』369号、一九九八年三月)を参照。また山田俊幸「ハインリヒ・フォーゲラー追跡・V——『白樺』とゴッホの文学的理解、泰西版画展覧会まで——」(『帝塚山学院大学研究論集』26集、一九九一年)は、「革命の画家」に「ビルドゥングス・ロマンの構図」を看取している。
- (11) 本多秋五「『白樺』派の文学」(講談社、一九五四年七月、57頁)。
- (12) 東珠樹「白樺派と近代美術」(『白樺派と近代美術』東出版、一九八〇年七月、17頁)。
- (13) 稲賀繁美「白樺」と造形美術——再考——セザンヌ「理解」を中心に——」(『比較文学』38号、一九九五年)。
- (14) たとえば仲田勝之助「後期印象派」(『早稲田文学』明44:8)、阿部次郎「若きゴッホ」(『層雲』明45:6、のち『白樺』大1:11附録に転載)、同「ゴッホの芸術」(『白樺』大1:11附録)がこの立場である。
- (15) 「狂気の芸術家」という枠組みの土壌はすでに存在した。ニーチェやモーツァルトなどの紹介はすでに済んでいる。柳宗悦「新しき科学(上)」(『白樺』一九一〇年九月)は「四 狂者と天才」の一節を用意し、「吾人の誇れる文化とは殆ど彼等狂者の賜物ではないか」と述べている。
- (16) ここで取り上げた「夜」「悪魔」「黒き嚙」を含む『奇蹟』掲載の作品について、石割透「奇蹟」とその周辺」(『時代別日本文学史事典』有精堂、一九九四年六月、330頁)は「『奇蹟』掲載の作品は病的な神経に塗り込められている」と指摘し、「ゴッホの死」にもこの傾向を見て取っている。
- (17) 川村邦光『幻視する近代空間』(青弓社、一九九七年一〇月新装版)所収の

- 「狐憑きから「脳病」「神経病」へ」、また川村「脳病の神話―脳化社会の来歴」(『日本文学』一九九六年一月)も同様の記述をしている。
- (18) 文芸思潮としての自然主義は下火となるが、それとは別にこうした「病」と「病者」の表象の枠組みはこの後も残ってゆく。広津和郎「神経病時代」が発表されるのは、一九一七年である。
- (19) 本章の課題からは外れるが、こうした〈神経衰弱小説〉の流行の背後には、『奇蹟』同人たちも積極的に翻訳したアルツイバーシェフなど世紀末ロシア文学やストリンドベリの影響も考えるべきだろう。『奇蹟』と世紀末ロシア文学については紅野敏郎「広津和郎 舟木重雄 谷崎精二ら―『奇蹟』創刊前後」(『文学史の園 一九一〇年代』青青舎、一九八〇年四月)に指摘がある。
- (20) ここから、この作品を「私小説の一種」(182頁)とする木下長宏「日本近代におけるファン・ゴッホ」(前掲『ファン・ゴッホ神話』所収)のような読解も生まれてくる。
- (21) 〈翻訳〉概念の拡張に関しては、山田「初期『白樺』の運動と翻訳文化」(前掲)、大橋良介「文化の翻訳可能性」「広重とゴッホの場合」(大橋良介編『文化の翻訳可能性』一九九三年一〇月、人文書院、所収)、レイ・チョウ『プリミティブへの情熱』(青土社、一九九九年七月)に教唆を受けている。

参考 正宗得三郎「(環汗洞 神田淡路町)」一九五七年(『高村光太郎全集』第四卷月報3、一九五七年六月、3頁、所収)



正宗得三郎筆 昭和32年

結 章

9・1 〈自己表象〉の射程

本論文では、近代日本における〈自己表象〉の誕生と展開を、文学領域の歴史叙述を軸に据えながら、読書慣習やメディアの情報編成、美術ジャンル、教育、倫理学など、関連する諸領域との連関性のなかから追求した。

第一部における史的叙述の試みに関しては、本論文第5章ですでにまとめを行っているため、ここでは繰り返さない。

ただ本論文を書き終えて、「文学」は今、それを支えている装置、それを可能にしているもの、それと授受関係にある情報との関係のもとで、歴史化して考え直される必要があるのではないかと、あらためて考えている。我々は次第に、明治以来の「近代文学」の遺産を、自分と地続きのものとして体感できなくなりつつある。なぜ彼らはそのように考え、そのように書いたのか、彼らの発想を背後で支えていた枠組みは何なのか——。「文学」を見つめる我々の視線の枠を一段階外に広げ、それを可能にするシステムまでも視野に入れること。「文学」を理解するためにそうしたは「努力」が必要となりつつあり、また逆にそうした地点からの文学史が書かれねばならなくなっているのではないか。第一部の諸論文を準備しながら、私はそのようなことを考えた。

第Ⅱ部は、自画像の史論を除けば、各論の展開となった。本論文は序章か

ら、〈自己表象〉という新しい表現形態にはその時代独特の魅力が存在していたはずだ、と強調し続けてきた。論証のなから提示したのは、〈自己表象テクスト〉の二つの機能、アイデンティティ形成とイメージ闘争である。

〈自己表象〉は、作家としての〈自己〉のアイデンティティを表象しつつ形成する主体編成の機能を持っていた。さらに、〈自分を描く〉という表現様式そのものの新しさにも意味があった。新しい〈自己〉を「直接的に」作品化できると考えられた〈自己表象〉は、斬新な手法を利用しながら新しい世代の青年像をも提示する役割を持っていたと考えられるのである。第Ⅱ部での具体例から言えば、作品の主人公と自分自身の境界をゆらめかせながら「新婦朝」の「芸術家」としてのイメージを形づくっていく永井荷風の戦略、〈ゴッホ神話〉と〈神經衰弱小説〉の枠組みを利用しながら〈自己表象テクスト〉の生産へおもむく「ゴッホの死」の主人公造形の意味が、こうした観点の導入により理解されるようになる。

〈自己表象〉は、以後も大正・昭和期へと続きながら成熟し、さまざまな展開をみせる。明治末の複雑な文化変動の中から誕生したこの表現形態は、その後も時代固有の意味を纏わせていくだろうが、本論文が提示した装置と機能の枠組みは、その変化の様相を探る上でも有効な視座として働きるはずである。作品、作家、読者、メタ情報とメディアによるその編集・伝達、そうしたさまざまな要因が交差する地点に誕生するテクストに対し、アイデンティティ形成とイメージ闘争という観点は生産的な参照点となりうると期待している。

9・2 積み残した課題

最後に、本論文では考えきれなかった諸問題について概観し、今後の課題としておきたい。

第1部で積み残した問題を、細かな点まで数え出せばきりが無いだろう。もっとも大きな問題を挙げるならば、「作家像・芸術家像の系譜論」である。伊藤整「近代日本の作家の創作方法」は、近代小説の出版から自然主義を経て私小説を至る流れを、次のような観点から説明している。

自由のために家を棄てるという考え方、芸のために世を棄てる青年、芸のために家族を、妻を子を苦悩の中に追いやる夫というものが、知識人に感動を与えるイメージとなって、反復して小説の中に登場することになり、明治末年にいたっては、その作中人物を、作者自らが主役として演じたとおりに書いたものが知識人の感動を呼ぶことになったのである。それ故、二十年代の露伴の理想主義的小説、三十年代の鏡花の芸人小説の当然の発展として、自然主義小説が、作家即主人公として出現するに至ったものである、と私は推定しているのである。このテーマの進化と変貌の骨組みが近代小説の本流であって、文体問題等は、それに附随して起った所の、手段の変化と見てもいいであろう。²²

この作中人物のイメージの変遷という問題は重要である。へ自己表象テクストへは、定義上当然ながら、主人公が作家や画家という芸術家であることが圧倒的に多い。このとき、主人公の造形は、作家自身の姿と、社会的に流通する芸術家イメージとの複雑な混合体となる。この意味で、伊藤整の指摘のとおり、作家像・芸術家像の系譜論は重要な課題となるだろう。

ただ、伊藤整はこの論考の中で、作家自身が置かれていた社会的状況と作品中の芸術家のイメージとを、やや簡単に重ね合わせて考えているようである。この問題を追究するならば、そうした同一化はいったん措いて、社会内に存在する芸術家イメージの類型を、徹底的に洗い出すべきだろう。中国的な士大夫像、江戸期の文人像、明治期に流入した西欧小説に登場する詩人・芸術家像、トルストイなど理想とされた作家像、あるいは近代に入っ

てから漸及的に発見される西行や芭蕉といった過去の「文学者」たち、そうしたさまざまなイメージタイプの混合と共存のありさまを考えねばならない。もう一つは、青年層の動向に関してである。第3章、第4章を書き進めながら感じたのは、「修養(論)」の問題系を考えることの重要性である。これは直接的に「自己表象」の問題にかかわるものではないが、明治後半以降の青年たちを考えるときに、絶対に外せない大きな枠組みであることは間違いない。彼らの指向性を深い部分で支える修養論——ここには教養主義も含んでいるつもりである²³——を考えていくと、日本の文士たちの傾向と云われていたものの出自のいくらかが見えてくる。

第II部について、もう少し各論の数を増やさねばならないと考えている。特に、本論文で「青年層」といつてきた世代の作家・作品の研究が必須であろう。自然主義の若手作家、白樺派のメンバー、投書雑誌に掲載された小説などの検討が考えられる。「S派」という区分にこだわることなく、世代的な傾向性が見えてくればよいと思う。もちろん、論文の大枠を補強することが自己目的化してはならないということを自戒しつつ。

以上、いくつかの課題を挙げてみた。それぞれに大きな問題であり一筋縄ではいかないが、継続して考えていきたいと思う。

注

- (22) 伊藤「近代日本の作家の創作方法」(初出『文学7 文学の方法』岩波講座、一九五四年五月、引用は『伊藤整全集』第17巻、新潮社、一九七三年七月、168頁)。
 (23) 筒井清忠「近代日本の教養主義と修養主義——その成立過程の考察——」(『思想』一九九二年二月)は、「日本では、エリート文化の中核となる教養主義と大衆文化の中核となる修養主義とが、明治後期に「修養主義」として同時に同一物として成立した」(167頁)と指摘している。

補論 文芸用語としての「モデル」・小考——新声社と无声会——

はじめに

「春」の登場人物青木のモデルは北村透谷である、という言い方を、われわれはよくする。通常これは著者島崎藤村が、北村透谷を、作品の登場人物を造形する際に参考にした、あるいはより直接的に、その境遇や人となり題材としたということの意味している。

ところがどうやらこの言い回しは、たとえば英語圏においては、さほど一般的に用いられていないらしい。木村毅『文芸東西南北』（新潮社、一九二六年四月）は、次のようにいう。

これ「モデル」は勿論、オールド・ミスなど、云ふのも同じ一種の和製英語で、日本のやうな意味に於ては、決して外国ではこの語が使用せられて居らぬやうである。外国で小説のモデルと言へば、衆作家の模範ともなるべき名作の意味のやうである。古代羅馬の名作『ダフニストクロエ』が後世の田園文学、牧歌文芸のモデルをなしたといふやうな意味で用ゐられて居るらしい。（4頁）

実際、英語の場合 Oxford English Dictionary (second edition) をはじめ、文芸用語事(辞)典の類を一〇種ほど引いてみても、model の語は、冒頭の

ような意味では用いられていない。それどころか、文芸用語事典には、ほとんどこの語は姿を現さない。

ところがこれに対し、フランス語の場合、たとえば *Tre sor de la Langue Francaise* (Gallimard, Paris, 1985) には、「作家に、登場人物を創造する着想を得させた人物」という解釈をもつ項目が存在している。冒頭述べた「春」のモデルといったような用い方は、フランス語では珍しい用法ではないようだ。

むろん、日本の場合はここにとりたてて言うまでもなからう。日本でも出版された文芸用語事典や文学史事典の多くが「モデル小説」という項目をもち、『近代名作モデル事典』（至文堂、一九六〇年一月）なるものまでが出版されている。

外来語である「モデル」が英語・フランス語のどちらの言語がもとになっているか、いま詳らかでないが、両者の差異は興味深いものであると思う。もちろん、これは英語圏の文学において、実在の人物を題材として作品が書かれたことがなく、フランス語圏の文学においてはあった、ということを指しているわけではない。そのような事態は両者の文学史に存在したはずだが、それを *model* / *modele* という語を用いて指し示す表現習慣があるか、ないかということである。また見落としてはならないが、その場合、ここでいう「モデル」の用語法が、いつ頃から現れたのかということも問題となる。前掲の *Tre sor de la Langue Francaise* の用例は、一九五六年のものであるが、一九世紀、あるいはより以前の時期のフランス語にそのような用例がまったくなかったのかどうか。同様のことが、日本についても言える。現在では特に珍しくないこの言い回しは、いつ頃から流通するようになったのか。

また、フランスの場合は措くとしても、日・英両文学における差異は、単にその用語法があるかないかという、微細な違いに過ぎないというわけで

もないようだ。実際の人物・事件を材料として小説を作るという方法が双方にあるとはいえ、それに対する関心の持ち方が、かなり異なっているように見受けられるからである。このことは本論で紹介した日本語と英語、双方の事典類のありようの違いからも理解されよう。日本の小説の読書においては、小説の材料に興味の向けられる程度が、より強いようだ。これは「モデル」に対する注目度が高いと言いかえることもできるだろう。

本論の問題意識は、この文芸用語としての「モデル」という日本語の言い回しが、どのように現れてきたのかを検討することにある。あらかじめ断っておかねばならないが、これはこの用例の初出を突き止める試みではない。この点に関しては、木村同書が明治四〇年の丸山晩霞の使用²⁶を最初と推定し、臼井吉見「モデル問題論争——近代文学論争(四)——」(『文学界』一九五四年四月)はより早い、『新声』明治三五年九月号掲載の田口掬汀²⁷「もでる養成論」を挙げるなどしている。補足的に言っておけば、すでに三〇年八月『新著月刊』の「作家苦心談」²⁸で幸田露伴が「私の『五重塔』は此の話をして呉れた倉と云ふ男を全然ではないが、幾分かモデルに使った」と用いていることは指摘できる²⁹。

ただしくりかえずが筆者の意図は、語のたんなる初出探しにあるのではない。問題は、その語がいつから現れたのかということよりも、どのようなコンテキストのなかで現れ、用いられたのか、それは何を意味していたのかということにある。とりあえず現段階において、その語が「絵画上の用語の転化」(木村)したものであること、「この和製英語の出現が、明治自然主義文学の勃興と密接な関連をもっている」(臼井)ことが指摘されている。モデルという言葉は、ある事物をじっくりと見、それを忠実に書き写そうという〈写実〉の意識・概念の登場と密接に関連している。そして、そのような意識をともなった語の出自に、文学と美術との交渉が介在しているとされるのである。

このような指摘をふまえ本論で注目してみたいのは、臼井論文も言及する田口掬汀「もでる養成論」である。明治三五年という文芸用語としての「モデル」の出現期に書かれた、おそらくは最初の「モデル論」であり、同時に論中で美術ジャンルへの目配りがなされていることから、まずはこの掬汀論を考察せねばならないと考える。先にも述べたように、この掬汀論が文芸用語としての「モデル」の初出だというわけではないが、ある言葉がまだ固定的でない時期に、その言葉の意味が生成してくる現場のひとつのケースとして、「もでる養成論」には検討する価値がある。前掲の臼井論文は、この掬汀論に触れはするものの、正面から取り上げてはいない。論中における掬汀の「もでる」の用語法が、「仏の国家」から「伊太利の田舎」の「若き女」にまであてはめられる、広い意味内容をもったものとなっており、臼井論は、この「もでる」の使い方を「漠然たる用法」とみなし、深入りしていない。しかしそのように安易に、この掬汀の評論を切り捨ててしまってはならない。

そもそも田口掬汀という人物自体、それほど二筋縄でいく人物ではない。通常彼は「伯爵夫人」などの大衆向け家庭小説の作者として、また明治末期に川上音二郎などのために一連の脚本を描いた人物として、考えられることが多い。しかし彼は、この後大正期から、美術雑誌『中央美術』を創刊し、楠木清方らと日本画の研究団体金鈴社を結成、また帝国美術館設置のために奔走した人物でもある。彼は優秀な美術評論家であり、企画者でもあった。そしてその彼の評論は、新声社の社員時代からスタートしている。さらに、この掬汀の当時所属していた新声社という出版社兼文学結社には、平福百穂という日本画家が挿絵作家として入社していたことにも注意を払わねばならない。この画家は、社長である橘香佐藤儀助と田口掬汀と同郷の秋田県角館出身で、掬汀とは生涯親友であった人物であることも押さえておく必要があるが、なにより百穂は、明治三〇年代の初頭から岡倉

天心率いる日本美術院に対抗し、〈自然主義〉を唱えて日本画に写実を導入しようとした美術家集団、むせいかい 无声会の主要メンバーであった。

掬汀の評論の背後には、このような知的な交渉の存在を透かし見る事ができる。これらの事実を考慮に入れたとき、掬汀のモデル論を「漠然たる用法」として捨て去ってしまうことは、新声社の周囲で行われていた活発な文化の交流にたいし、目を閉ざしてしまう結果となるだろう。「もでる養成論」における掬汀の用語法はたしかに幅広い。しかしそれは、言葉の誕生期のもつ豊饒さであり、文学と美術とが親密に触れあう地点から、その言葉が生まれたということを刻み込んでいるがためと考えるべきではなからうか。

掬汀「もでる養成論」を入り口に、「モデル」という言葉の周囲でなされた文学と美術との文化的交渉のありさまを通じて、その言葉のたどった変遷を描いてみたい。

一、田口掬汀「もでる養成論」

まずは掬汀「もでる養成論」を概観しておこう。その趣旨をまとめれば、掬汀の「もでる養成論」の議論は複雑ではない。彼の主張は次の点に集約されている。

完全なる美術としての詩歌小説を産せんことを望まば、作家をして大にもでるを尊重せしめ、而してこれと同時に、もでるを養成すること奨励せざる可からず。現実描写の技に熟して後主義信仰の現頭に努む。悠久なる天地の理法人生の帰結緒表画幀に閃きて、観者をして自ら作者の理想に合一せしむること、甚だ易々たるものにあらずや。

彼がこの評論でいわんとしていることは、現在の日本には「不朽に伝ふ可き価値あるもの」がないこと、そのような作品を創るためには作家の「主

義信仰」が「宏遠」であることはもちろん、「其作物が能く対象の真に迫るを得るに至」ることが大切なこと、そしてそのためには、「もでるを尊重」することのみならず、「もでるを養成すること」が必要であること、といったところにある。

「養成する」という点に多少の違和感を覚えなくもないが、主張そのものは現在のわれわれから見ても、さほど奇妙なものではない。むしろ、明治三五年という発表時期をかんがみて、天外や荷風などの「前期自然主義」や、子規一派の写生文との时期的な重なりから、写実への気運の高まりのなかでの主張として、素直に納得できるものとされるかもしれない。

しかし、主張の妥当さとわかりやすさにもかかわらず、この掬汀論の射程は意外に幅広い。より広い視野からの議論は後にくわしくすることとして、とりあえず細かな特徴を二つほど挙げておきたい。まずそもそも、この明治三五年にモデルという言葉を用いたこと自体、かなり奇抜なことだったといつてよい。管見の限りではあるが、モデルという言葉が文学、文脈内で現れるのは、先節でも触れた三〇年八月の『新著月刊』「作家苦心談」における幸田露伴が、いまのところ最初である。ただし、この『新著月刊』のシリーズ企画「作家苦心談」では、今でいう「モデル」の穿鑿と同種のことがなされているにもかかわらず、この語が現れるのはこの一度のみであり、作品の題材となった事件・人物に対しては、「由来」や「材料」「事実」「雛形」などという言葉が多くあてられていた。「もでる養成論」が掲載された『新声』に関しても、三三年一〇月に「文壇風聞記」が「柳浪の作中の人物、多くはモデルあり」と述べており、さらに三四年一月の「甘言苦語」でも、掬汀らしき人物が黒田清輝の裸体画騒動に触れて「模型モデルは慥に巴里女」（ルビ原文）というように言及していることが確認できるだけであり、その数は少ない。とくに後者「甘言苦語」は絵画についての議論であるにもかかわらず、モデルという語をそのまま用いず、「模型」という語

を立てた上で、そのルビとして使っている点が目をひく。

『明治のことは辞典』²⁹に収録されている辞典類を見ても、日本語としてモデルの語が現れるのは、明治三八年になってからに過ぎない。それも「ひながた」「てほん」などの言葉があてられており、必ずしも美術用語あるいは文芸用語としての意味に力点を置いて取り上げているわけではない。写生・模写の雛形という、美術・文芸用語としての明確に意味が反映されるのは、大正元年刊の芳賀矢一著『新式辞典』（大倉書店）がはじめてである³⁰。もちろん美術用語としてのモデルは、専門領域の中でよりはやくから流通していただろうが、青年向け投書雑誌『新声』の巻頭論文として描かれた掬汀の評論が、当時かなり新奇な響きをもったタイトルを掲げていたことは間違いない。

このような新しい言葉をキーワードとしてなされる議論の方が、論旨としてさほど目新しいものではなかったことはすでに述べたが、一方でその議論の細部がすこし奇妙であったことにも目を向けておきたい。まず「もてるを尊重」することの必要性を強調した後、掬汀はいかに西洋の作家・画家たちがモデルを用いたかという具体例を示す。ダ・ヴィンチ、ラファエロに関してなされるモデル使用の話は、通常の画家の用法の域を越えていないが、その前に示されたユゴー、トルストイなど文学者の例が、現在のわれわれには不思議な印象を与える。彼は次のように論ずる。「然り路易拿破崙の暴逆無道なる仏の国家は、ユゴー氏のもてるなりき。迫害の繩と横暴の剣を持ちたる闇鬼は彼が描きたるもてるなりき。トルストイ伯の筆に載りて、永く後世に伝へらるゝものは何ぞ、専制ズアルの国家即ち之れにあらざるや。伯青春の活気に駆られし時代、高加索山下の陣営に見たる戦野の事物は、名作「哥索克兵」のもてるにして、ナポレオン入寇前後の露国社会の大パノラマは「戦争と平和」のもてるなりき。……詩人の目に映ずる現実界の事々物々、一としてももてるならざる者なき也」。先の画家の例が、

人間に限定されているのに反し、「迫害の繩と横暴の剣を持ちたる闇鬼」という部分もあるにはあるが、文学者の場合において示されるのは、「国家」「社会」などの非人間的なものに対する「もてる」の使用例である。

現在のわれわれから見ても、そしておそらくは当時の用語法から見ても、掬汀のこの「もてる」の用い方は逸脱的である。『新著月刊』の「作家苦心談」に登場した諸作家が、作品の題材となった事件を指して、「由来」「材料」などの言葉を用いていることを考えれば、掬汀もまた、トルストイらが描いたロシアの社会などを、作品の「材料」と呼んでもよかったはずである。しかし、掬汀はそれらのよく知られた語彙を用いず、あえて「もてる」を使用した。なぜか。彼はどこからこの新奇な用語を手に入れたのか。

そこで、掬汀が参加していた「モデル」をめぐる知的な交流に焦点が当てられることになる。

二、百穂・新声社・无声会

先に引いた木村論文が指摘していたように、モデルという文芸用語は、絵画用語の転用であると考えられる。掬汀の用語法の突飛さは、文芸用語としてはほとんど流通していなかったモデルという語を、強引に文学の描写論の文脈にねじ込んだ点にあると、ひとまずいえよう。では掬汀は、この転用をどのようにしてなしたのか。

それはまず『新声』誌上、ひいては新声社内における掬汀の位置からも、うかがうことができる。『新声』の雑報欄「甘言苦語」（明治三十三年二月創設）を中心として、美術関係の話題を主に論じる役割にあたった黒眼（黒眼生、黒眼子などとも）は、実は掬汀の別号である。三四年の入社以来³¹、『新声』における美術担当ともいべき役目を負っていたのが掬汀だった。この掬汀の興味や知識がどこに源を発していたのかを考えると、彼の同郷

(秋田県角館)の幼なじみ、日本画家平福百穂が視野に入ってくる。

平福百穂は、本名を貞蔵といい、明治一〇年に日本画家・平福穂庵の四男として、秋田県仙北郡角館横町に生まれている。明治二七年、一七歳の時に上京し、写実的な作風で知られる円山派の川端玉章に入門、三〇年には東京美術学校日本画科に入学している。実のところ、掬汀が新声社に入社する形で上京したのも、この百穂の影響が大きい。「三十二年に幼な友達の百穂が東京美術学校を卒業して帰郷。百穂の写生画の清新さや新しい画論に魅了され、新声社を興した同郷の佐藤義亮の活躍ぶりなど東京の話に大いに刺戟されて上京の気持が高められていった」^②ようである。明治三十三年に佐藤・百穂の刺戟を受け、掬汀が上京すると、東京美術学校卒業後、郷里の後援者らの意向でいったん角館に帰っていた百穂も、三四年、掬汀と結城素明(日本画家)の誘いで、再度上京する。「自活しなければならぬ」^③という百穂を、佐藤の新声社が挿絵画家として迎えることで経済的に支えた。モデルという語をめぐる情報の交流は、この新声社内形成されていた角館出身の小集団においてなされてきたと見て、ほぼ間違いないだろう。そしてこの知の運び手となったのが百穂だった。彼は『新声』に挿絵やスケッチを発表する一方で、革新的な若い日本画家たちの小集団无声会に積極的に参画し、そこで得た知見を掬汀らに次々ともたらしていった。

掬汀が、写実を訴えるに際し「もてる」という言葉を援用した背景を考えるとき、无声会の主張・活動はこの意味で決定的に重要である。では一体、この无声会とはいかなる集団であったのだろうか。

无声会は明治三三年初頭に、川端玉章門下の結城素明・福井江亭ら数人(角館にいた百穂も名を連ねている)によって結成された「当時としては珍しい同志的日本画集団」^④であり、その綱領に「自然主義」を掲げた点に特色があった。庄司淳一「平福百穂の芸術」(前掲)は次のように評している。

同会が綱領として高く掲げた「自然主義」は、岡倉天心率いる日本美

術院の「理想主義」に真っ向から挑戦するもので、美術院が主に題材を和漢の歴史にとり、手法的には綿密重厚な着彩、表現の上では、華麗・崇高・幽玄・厳肅といった一種「もったいぶった」境地を求め、非常な大作主義を推し進めていたのに対し、无声会はというと、題材を卑近の風景・風俗にとって写実をモットーとし、手法は軽快な線描と筆触にあっさりとした色彩、表現としては、質素・簡淡・平明・快活を旨として、小品を数点出品するという風であり、なにかからなまでに好対照であった。

无声会の活動は、「西洋画の写実主義の感化をいちじるしく受けた日本画」^⑤の運動とひとまずまとめられる。ただし、西洋画の影響という点については、対置されている日本美術院派に同じく同様である。前掲小高根「无声会の自然主義運動」は、日本美術院派が洋画から「空気、光線の処理を学」んだのに対し、无声会は「日本画の線條を近代化することに努めた」と述べている。つまり无声会も日本美術院派も、ともに洋画からの刺戟を受けた日本画界の革新運動であり、両者はその方向性において異なりをみせているのである。とはいっても、実際のところこの時期勢力をもっていたのは日本美術院派であり、无声会は注目されるものの、駆け出しの若手画家たちの小集団であったにすぎない。そしてこの力関係の傾斜から、无声会の運動は、単なる技術改革にとどまらない、反美術院派としての政治的な色彩を纏うことになる。庄司論文が指摘する、理想主義に対する自然主義、着彩重視に対する線描重視、大作主義に対する小品主義といった、「なにかからなまでに好対照」なありさまは、无声会のこのような立場と無縁ではない。

掬汀の「もてる養成論」を可能ならしめたのは、この平福百穂・无声会との交流であった^⑥。掬汀の写実の訴えは、无声会の掲げる「自然主義」の議論を受けているものと理解できる。では、「もてる」はどうか。この新奇

な言葉をめぐる知見もまた、百穂のもたらしたものであることが知られる。というのも、掬汀が「もでる養成論」を発表するすこしまえ、百穂ら无声会の会員たちは、次のような状況にあったからである。

明治三五年四月、无声会は第五回展を上野で開催する。この回の展覧会で、会員たちは人物画を多く発表している。これは、无声会の理論的後盾となっていた美術評論家大村西崖の示唆である。西崖はいう。「无声会の徒初めより自然の研究を以て標榜となせりといへども〔…〕未だ人物に向ひて毫もその新成績を公にせず新貢献を出さざるは吾人の頗る遺憾とするところにして常にこれを以て同会の作者に責めたりき」³⁷。西崖は、このように人物画が敬遠されてきた理由を、同じ評論で次のように指摘している。「人物画に至りては日本画の典型千古確立してこれを動かすこと甚だ容易ならず〔…〕油彩水彩画の材料手法乃至作風も取りてこの中に融和し消化すること山水花鳥に比して頗る難し加ふるにこれを研究するや生人のモデルを要し景色の写生の試み易く成り易きが如くなること能はず」。日本画の人物の描き方には頑強な伝統があり、なかなかそこから抜け出すことができない。洋画的方法による作画の導入も、山水花鳥の場合と比べて難しく、さらにそのためには、生きたモデルを写生するという困難な作業が必要とされる。しり込みする无声会の会員たちに、西崖は発破をかけたようだ。庄司淳一「作品解説」（前掲『生誕百二十年 平福百穂展』）によれば、「会員たちはそのため、モデルを雇って写生会を開いて、洋画的な人物把握の研究に打ち込み、百穂に至っては明治三十五年、たぶん二月と思われるが、東京美術学校洋画科に入学し直した」という。

この无声会のモデルを雇っての写生会、そして百穂の西洋画科再入学の時期である明治三五年に発表されたのが、掬汀の「もでる養成論」（九月）なのである。新声社社友であり、同郷の幼なじみである百穂から、掬汀は、ほぼまちがいなくこの写生会や西洋画科（百穂はまた太平洋画会の夜学にも通っ

ていた）での知識を聞いていた。掬汀「もでる養成論」は、これらの動向を敏感に取り入れた上で、構想されていたのである。

三、西崖と掬汀

モデルという言葉の流通の経路が確認できたところで、次はいかなる文脈に取り囲まれて、この語が用いられたのかをみてみることにしたい。

无声会会員たちが掲げた「自然主義」というものの明確な輪郭は、諸論者も言うように実はあまりはっきりしない。当事者たちの証言がさほど残されていないのである。そこで問題となってくるのが、先にも触れた、无声会の理論的後盾となっていた美術評論家大村西崖の存在である。

西崖は東京美術学校を卒業後、明治二八年から同校に戻り教鞭を執っていたが、三〇年に校長の岡倉天心と意見が衝突、辞職している。彼はこれを契機に反岡倉派の旗幟を鮮明にしてゆく。天心が東京美術学校を去り日本美術院を旗揚げすると、「西崖は自分の自然主義理論の実践者である无声会、彫塑会の作家たちを強力に支援する一方、日本美術院作家の画風を「臃体」「縲縛体」と呼んで非難し、盛んに筆を揮った」（吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」『東京芸術大学美術学部紀要』第26号、一九九一年三月）。この支援のために書かれた評論が、无声会の掲げた理念を知る手がかりとなる³⁸。西崖の「自然」思想そのものについては、吉田論文を始め、庄司淳一「美術と自然——大村西崖の「自然」思想」（『日本の美学』10号、一九八七年五月）などにおいて詳細な研究がなされており、そちらを参照されたい。ここでは主に无声会との関連の面から確認しておくことにする。

○画の一番土台になるものは写生の巧みで、どんな風の面白味でも写生の上に築かれるものと云ふことは争はれない。〔…〕この写生の不充分ながらも一番旨く行くのは、是迄の諸流派の中、円山派に及ぶもの

はない。今の世に此派の独り生存して居るも何の不思議はないことだ。／＼だが洋画の盛になるにつれて、それと拮抗して生存するに足りる日本画の画風は、とても天明振の写生其儘では覚束ない。何とか一番新機軸を出さねばならぬのだが、その新流派は恐らくは兎に角円山派の中から産まれるだらう。〔…〕／＼無声会の素明、江亭などの画には、日本画の将来生存するに堪へる新機軸の芽が確に認められるやうだが、此一派の連中は、みな現今円山派の泰斗川端玉章の門に出たものばかりだ〔…〕（無名子〔西崖〕「◎美術断片（一）」『東京日日新聞』明33・4・28）

まず西崖の考えとして、写生をすべての画の根本におくという発想が認められる。この認識は、流入する西洋の写実主義の勢いに押されて、とりわけ切実なものとなる。そこで現時点において写実を尊重する一派円山派に注目し、その流派から出た無声会の会員たちの活動を賞揚する。これは別の評論だが、西崖は「日本画で自然主義をやるとして打つて出たのは、実にこの小さな無声会が始めてで、その中の結城素明の作などに至つては、将来日本画の命ともいふべき所のほの見えて居る」^⑩とまで激賞している。「具象芸術の極致は精緻な自然観察によって「個物美」をとらえ、鍛錬した技法によってそれを表現すること」（前掲吉田論文）だと考えた西崖は、この要件を満たす自然主義、実際主義を支持し、積極的にそれを提唱したのである。

個々の方向性は異なっていたとはいえ、無声会の画法は基本的にこの「自然観察」と、それによる「個物美」の表現を目指す方向にあったと言つてよいだろう。「唐人物を画いたり、天人や、仙人を描いたり、また屈原といふやうなものが出来たりした時代」^⑪にあって、戸外へとスケッチに出かけ、「工夫や馬車の車掌を捉へ」^⑫るなど、日本画家としての新しいまなざしを獲得していった百穂の活動は、西崖の提唱に導かれている。

そしてまた、掬汀の「もてるを尊重」という主張も、この西崖の論説と響きあう。内容的なものを検討する前に、まずは西崖と掬汀の立場、すな

わち反日本美術院というスタンスが、共通していたことから確認しておく。掬汀は『新声』誌上で、この時期三回に渡って日本美術院の展覧会評を發表している。A「日本美術院展覧会を觀る」（明34・12）、B「日本美術院派の絵画に対する吾人の所感（上）」（明35・5）、C「同（下）」（明35・6）である。日本美術院派に対する掬汀の態度は、このうちAの一節がよく語っている。

日本美術院は我絵画界一方の雄鎮である。此派に属する知名^{（マツ）}の美術家は、本院同志の主義は理想派であると言つて居る。其名目の堂々たる、其主張の高遠らしげなる、一代の民心を煙に捲いて、自儘勝手な絵を作つて、独よがりをして居る美術家の団体である。彼等は現下の写実主義なるものを眼下に見縊つて、自ら高く留る独創の高慢面を有して居る者である。極言すれば、嚴密に理想と云はる可きものは、現実界に就いての研究を成遂げて、而して其滓渣を棄て其粹を収め、渾然として一体を成したる時に於て唱ふ可きものであるのに、彼等は強ひて自然の現象を^{（マツ）}放れ、否寧ろ之を故意に破壊して、畸形の怪物を描出して、夫こそ理想の発頭だなど、云ふ、不具の思想を有して居る者である。

激越な調子といつてよいだろうが、掬汀の同派に対する態度とは、このようにかなり強く敵対的なものだった。実際この評論において掬汀は、「今回の作物は、其様な真面目な論評をする価値のあるものは一ツもないから、只席順にあらを探すのみに止めて置かう」（傍点原文）と、展覧会評を銘打っておきながら、その任を放棄する態度まで表明する。まずこの点で西崖と掬汀とは同じ立場に立つ。

ただ実際には、この次の評論Bに、「觀山、大觀、春草氏等は、彼の『アンプレシヨン』派の真髓を捉へて、之を日本画に現出せんとするの難事業

に成功せんとし」と評価する箇所が見られるなど、掬汀には日本美術院派を全否定しようという気はなかったようにも見受けられる。掬汀の態度は、個人的なものというよりもむしろ、『新声』という集団の姿勢により強く由来する。

庄司淳一「——浪漫派の不和な兄弟——无声会と美術院」（『日本美術院百年史』二巻上、日本美術院、一九九〇年二月）も指摘するように、无声会と『新声』は互いに支持しあう親密な関係を見せていた。『新声』誌上には、无声会展覧会の予告や評判が掲載されるのはもちろん、同人たちの消息や、百穂の挿絵、无声会の画家たちの作品が誌面を飾った。无声会展覧会の合評も二度ほど試みられている。掬汀の反日本美術院という姿勢は、『新声』そのものの姿勢と同調しているものであった。石井柏亭の次の回想からは、そのあたりの消息を読み取ることができる。

美術院の理想主義に対して自然主義の无声会が挑戦的態度を取つて居たからでもあるが、其頃の平福君は可なり強烈な闘士ぶりを発揮して、よく我々が集まる時には口を極めて美術院の諸作を罵倒したものである。「新声」の六巻^編六号に君は「滑稽な某院絵画展覧会」と題して美術院の出品画数点を漫画化した。雅邦の「謝安」「双鷺」観山の「いそつぶ古話」大観の「山間行旅」など皆其槍玉にあげられて居る。鷺の一羽はマントを羽織つて居るやうに、又他の一羽は手拭を肩に「やぞう」をきめ込んで居るやうに漫画化されて居る。

（石井柏亭「无声会時代の百穂君」^④）

柏亭の言及する漫画は「滑稽なる某院絵画展覧会」と題されている（図1、137頁）。この回想だけではわからないが、『新声』六編六号というのは、実は掬汀「日本美術院展覧会を観る」（A）が掲載されたのと同じ号であり、それもこの百穂の漫画は掬汀の展覧会評のすぐ前の頁に掲載されている。つ

まり百穂の漫画と掬汀の展覧会評とは、そろって日本美術院派を貶すという目的をもって『新声』から読者へと発信されていたと見てとれる。「口を極めて美術院の諸作を罵倒」したという百穂の調子は、掬汀の受けるところとなり、また无声会を支持する『新声』のスタンスともなった。

以上掬汀・『新声』の姿勢と、西崖のそれとの重なりを見てきたが、つぎは掬汀の論説の内容について検討してみたい。

反美術院という掬汀の立場からも理解できるとおり、写実を排した理想の追求は、彼の支持するところではない。「もてる養成論」においても、「其作物が能く対象の真に迫るを得るに至りて後、始めて理想信仰の発現を窺ふ可きものと信ず」と彼は表明している。これは、先に引いた西崖の「画の一番土台になるものは写生の巧みで、どんな風の面白味でも写生の上に築かれるものと云ふことは争はれない」という態度と重なる。写実の重視は、掬汀が絵画を論じる際にとりわけ強調される傾向があり、无声会（百穂）や西崖の議論を意識していたことは十分に想定できる。

ただし補足しておかねばならないが、文学を論の対象とするとき、掬汀は絵画の時に比べて写実の重視を強調するわけではない。明治三四年一〇月に『新声』に発表された「新時代の予想」^⑤では、「写実派の流行」に言及し、「これ儘かに一面に於て喜ふべき傾向なりと雖も、（…）全然写実の奴隷たるが如き観を呈するに至りては、これ小説の原質を無視し、合せて美の約束を忘却したるものにあらざる乎」と、写実のみに偏することに異議を唱えているし、『新声』三五年二月の「新刊短評」では、小杉天外の「はやり唄」を評するなかで「此写実主義と云ふ奴は僕の最も疑つて居るところのもの」とすら言明している。

この点を西崖との対比からみてみれば、「写実の奴隷たる」ことを非難する掬汀の論は、「写実は目的に非ずしてたゞその方便のみ」^⑥という西崖の写生観と見合っているともいえる。ただし西崖の論旨は、「（自然の中の）こ

の恰好なる限制に應ずべき因果の一団を具したる、自然の中の個物のさま」である。「自然美」を描くためにこそ、写実が必要であるというものだった。つまり写実は、「写真撮影の術」のようにただ描写すればよいというものではなく、「個物のさま」を、その背後にある「因果」——これによって「個物」は他のさまざまな事物に結びついているとされる——をも含めて描くべきもの、とされる。

しかし掬汀のいうのはこのような意味ではない。すでに「もてる養成論」を検討した箇所でも確認したとおり、掬汀の場合は、写実と理想との双方が必要であり、そのどちらかに偏するべきではないとの主張だった。庄司「无声会と美術院」（前掲）は、掬汀の写実と理想について次のように指摘している。

掬汀のいう「理想」は「具象的」なものである。これは、森鷗外を始め、当時の芸術界に絶大な影響を与えていた、ハルトマンの美学説を踏まえたものである。単純にいうと「具象理想」とは、自然界のあらゆる事物に「個別」の性格を付与するところの超越的存在で、「具象理想の現頭をなす」とは、それぞれの事物に宿る個別性を、眼に見える形に如実に表現することを意味している。この説によると「理想」と「写実」とは必ずしも矛盾しないことになる。

これは掬汀「日本美術院派の絵画に対する吾人の所感（下）」（前掲C）中の「満足せる具象理想の現頭をなすに於て、以て千古に冠たる可」しという発言を踏まえてのものだが、同様のことが「もてる養成論」にも当てはまるものと考えてよいだろう。「それぞれの事物に宿る個別性を、眼に見える形に如実に表現する」という庄司論文の指摘するハルトマンの方向は、「悲痛を描かんと欲する時には自ら悲痛の動作を為し得可く、憤怒の相貌を写さんとする時には直に作者と同一程度の感動を発し得可き者を造らんとする」

という、掬汀の「もてる養成」の主張の方向とも重なるものだろう¹⁴。

掬汀の「もてる養成論」は、冒頭紹介した白井論の評価に反して、その射程はかなり広いといってよい。一読して看取できる写実への志向に加えて、同時代の革新的日本画グループとの交流の成果を背景に折り込み、美術ジャンルでの議論の方向を押さえたうえで、文芸評論へとその知見を振り向けている。用語や論の運びは決して緻密とはいえないものの、「もてる養成論」は、この時代の知的な関心のひとつのありようを、見事にその内に刻み込んでいるといえるだろう。

四、「モデル」のその後

最後に「モデル」という言葉をめぐる文学空間のその後を、概観しておこう。表だった文芸理論・思潮の面から見れば、この掬汀の評論は反響を巻き起こすこともなく、したがってモデルをめぐる議論も現れることはなかった。おそらく写実を訴える論旨の大筋が妥当なものであった一方で、モデルを「養成する」という主張が、少々非現実的なものであったためだろう。

反応は、そのような専門化した議論としてではなく、別の形で二方面に現れた。ひとつは、日本美術院批判を含むここで論じた掬汀の一連の評論により、新声読者たちの写実に対する意識が鋭くなったことである。これは『新声』第七編第六号（明35・6）あたりから、読者の声を拾う「八面鋒」欄で挿絵批評が行われるようになることからうかがわれる。読者たちは『新声』に掲載される挿絵に対し、本物らしい、本物らしくないといった批評を下してゆく。これは掬汀の写実の重視をキーワードとした日本美術院批判の論説を、読者たちが体得していった軌跡を示すものといえよう。写実意識の裾野の広がり、中央文壇の高度で先端的な議論のみではなく、掬

汀のような、咀嚼し、時に俗化する人々の活動を視野に入れねばならない。もうひとつは、さらに興味深い。「もてる養成論」を書いた後、掬汀のものとへは、これを読んだ読者たちから次のような感想・質問が寄せられるようになっていた。

掬汀氏の近作小説「魔詩人」は某〇人と大〇〇子との関係を直写したものだとの評判があるが、事実に候乎⁴⁵

ヒロイン美世子、御転婆令嬢菊^{ほく}、遊蕩子溝淵、人物の性格個々に活動し、一々現実界にモデルを有するものにあらずやと疑はしむ。殊に魔詩人詩星に至りては、如何にしても作家脳中の産物なる仮空の人と信ずること能はず、片言雙語の微、一挙一投足の細も、凡て或者の特色を表現せざるはなく、冷刺皮肉を穿ち、沈痛骨髓に徹す⁴⁶

掬汀氏の「モデル養成論」を読んだ僕は、「魔詩人」を読むに及んで成程と首肯した⁴⁷

このような読者からの反応だけでなく、新声社側も、へ田口掬汀が「人の罪」の後編を書くうわさが広まると、方面の囚人が続々と押し掛け、材料を与えんとする⁴⁸という「三十六年文壇未来記」(『新声』9・1、明36・1)を掲載してみたり、彼の著作『少年探偵』(新声社刊)広告に「少年探偵の実事譚」という宣伝文をつけたりしている(『新声』9・2、明36・2)。

「モデル」を尊重せよ、「養成」せよと訴えた掬汀に対する読者たちの反応には、ひとつの傾向が見てとれる。描写論として書かれた彼の評論は、掬汀自身の創作の「モデル」使用の問題へと、興味の焦点がずらされて受けとめられてしまったのである。「如何に」を問題としようとした掬汀に対し、ある種の読者たちは「何を」という好奇心で応えてしまっていた。小説に書かれた内容の向こうに「事実」を読み込もうとする欲求を、『新声』の読者たちがすでに保持していることが見てとれる。描写論の文脈でクローズ

アップされて登場したはずの「モデル」という言葉は、その流通の端緒からすでに、「モデル」である人物そのものへの好奇のまなざしによって縁取られてゆく運命にあった。

『新声』の読者たちにみられるようなモデルの穿鑿や暴露情報に伝達価値を見出す傾向は、この四、五年の後、雑誌・新聞メディアなどにより、積極的にその声を増幅させられてゆき、全文芸メディア規模にまで拡大してゆく。掬汀「もてる養成論」の時代において、まだ目新しい言葉であった「モデル」は、「事実」の描写をうたう自然主義の席捲に巻き込まれるかのようにその使用頻度を増し、ある種キーワードのような存在にまでなっていくのである。ただし、その用いられ方は、掬汀が考えたような描写論の文脈よりもむしろ、彼の読者たちの嗜好に予告されていたようなゴシップの文脈において、より多く使われたものではあったが。

注

(24) ただし、Demougin, Jacques, *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures, Littératures Française et Étrangères, Anciennes et Modernes*, eds. Librairie Larousse, 1986. には本論の言の意味を“model”は反映されていない。

(25) 筆者が参照した事(辞)典類は以下の通り。

- Beckson, Karl and Arthur Ganz, *Literary Terms: A Dictionary*, Farrar Straus and Giroux, New York, 1960
- Scott, A.F., *Current Literary Terms: A Concise Dictionary of Their Origin and Use*, The MacMillan Press Ltd, London, 1965.
- Shidley, Joseph T. ed., *Dictionary of World Literary Terms: Forms · Technique · Criticism: Completely Revised and Enlarged Edition*, The Writer Inc, Boston, 1970
- Shaw, Harry, *Dictionary of Literary Terms*, MacGraw-Hill Book Company, U.S.A., 1972.
- Cuddon, J.A., *A Dictionary of Literary Terms*, André Deutsch, Great

- Britain, 1977.
- Grambs, Dabid, *Literary Companion Dictionary: Words about Words*, Routledge & Kegan Paul plc, London, 1985.
- Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 1990.
- Dupriez, Bernard, *A Dictionary of Literary Devices*, Union générale d'éditions, in French, 1984, translated and adapted by Albert W. Halsall, University of Toronto Press, Canada, 1991.
- Morner, Kathleen and Ralph Rausch, *NTC's Dictionary of Literary Terms*, National Textbook Company, Chicago, 1991.
- Encyclopedia of Literature*, Merriam-Webster, Massachusetts, 1995. 以下は次のような記述があった。“model, archaic, An abstract or summary of a written work. See also EPITOME.” “epitome, 1.A summary or an abridgment of a written work. 2.A brief presentation of a broad topic, or a compendium. 3.A brief statement expressing the essence of something.” “概略”というニュアンスであり、本論のいう意味内容ではない。
- また日本の事典で「モデル小説」を項目としてもつものには、たとえば次のものがある。『日本現代文学大事典』人名事項篇（明治書院、一九九四年六月）『用例にみる近代文学史用語事典』（『解釈と鑑賞』一九七〇年七月、臨時増刊号）『増補改訂版文芸用語の基礎知識』（『解釈と鑑賞』一九七九年五月、臨時増刊号）。また、『日本国語大辞典』（小学館、一九七六年一月）の「モデル」の項は、「文芸作品の素材とした実在の人物や事件。」という説明をもつ。『広辞苑』第四版も同様に「小説・戯曲などの題材とされた実在の人物。「小説」の記述をもつ。
- (26) 丸山晩霞「島崎藤村著『水彩画家』主人公に就て」（『中央公論』明40・10）を指す。
- (27) 「作家苦心談（其九）露伴氏が『風流伝』『一口剣』『五重塔』等の由来及之れに關する逸話」（『新著月刊』第五卷、明30・8）。
- (28) 言葉の出現に限定せず、モデルを取るという状況自体に目を向ければ、瀬沼茂樹『並木』をめぐるモデル問題（『明治文学研究』法政大学出版局、一九七四年五月、所収）の指摘するように、事態は「当世書生氣質」の時代にまで遡る。
- (29) 惣郷正明、飛田良文編『明治のことは辞典』（東京堂出版、一九八六年二月）。
- (30) 1「かた。手本。」2「特に絵又は文章などで、写生をする時見て手本とするもの。」としている。引用は前掲『明治のことは辞典』による。
- (31) 「編輯たより」（『新声』5・1、明34・1）による。ただし『新声』への寄稿自体は、よりはやく『新声』最初期から行っている。
- (32) 槍田良枝「田口掬汀 生涯」（『近代文学研究叢書』51、昭和女子大学近代文学研究所、一九八〇年一月、所収）から引用。田口掬汀、平福百穂についての記述は、同書のほか、平福一郎「父百穂のことども」（カタログ『生誕百二十年 平福百穂展』朝日新聞社文化企画局大阪企画部、一九九七年一月、所収）、庄司淳一「平福百穂の芸術」（同前）、小池賢博「結城素明について」（カタログ『結城素明——その人と芸術——』山種美術館、一九八五年）、小高根太郎「无声会の自然主義運動」（『美術研究』184、一九五六年三月）、結城素明「无声会の思ひ出」（『文章世界』11・7、一九二六年七月）、佐藤義亮「出版おもひ出話」（新潮社出版部編『新潮社四十年』新潮社、一九三六年二月、所収）を参考にした。
- (33) 前掲、佐藤義亮「出版おもひ出話」。百穂と新声社社主佐藤儀助（義亮）もまた同郷人であり、「小学校時代は大して親しくなかつた」が、「お互に上京してからはよく往復」（同書による）する仲だったようだ。
- (34) 前掲、庄司淳一「平福百穂の芸術」。ちなみに无声会の結成について、秋冬生「文界雑駁」（『明星』第二号、明33・4・1）でも報じられている。
- (35) 河北倫明「明治美術と自然主義——无声会の運動——」（『明治大正文学研究』四号、一九五〇年一〇月）。
- (36) この交流は、掬汀と百穂との個人的な交流にはとどまらない。百穂が入社した三四年一月には、『新声』「甘言苦語」が、早速かなりの分量で无声会の援護射撃を行っているし、その後も无声会の展覧会の宣伝が頻々と掲載されている（たとえば「甘言苦語」明34・10、「同」明34・11）。无声会展覧会の合評（明34・12）も開かれており、『新声』の誌友会に无声会のメンバーが参加しているのも報告されている（『上毛新声誌友会の記』（明35・12）、ちなみにこの時萩原朔太郎が、兄栄次と参加している）。
- (37) 無署名（大村西崖）「无声会絵画展覧会（一）」（『東京日日新聞』明35・4・17）。
- (38) 无声会側の証言としては、結城素明の「大村氏が読売紙上で何事かの評論の末が岡倉氏の理想派に及び大に反対の氣焔を上げた」、「当時の思潮に理想派に

満足せざるものがあつたのは事実で、我々同人の企も、当時漂つて居た夫等の思想の或物との共鳴した点があつたものと思ふ」という証言がある。結城素明「无声会の思ひ出」(『文章世界』11・7、一九一六年七月)。

(39) 無名子「西崖」◎美術展覧会を評す(『東京日日新聞』明33・4・10)。

(40) 結城素明「平福百穂君の追憶」(『双杉』2・2、一九三三年一月)。

(41) 特集「平福百穂の記念」(『中央美術』(復興五号、一九三三年一月)に寄せられたもの)。

(42) 無署名だが、論旨が前後に発表されている掬汀の主張と合致するところから、掬汀の論と判断する。

(43) 無署名(大村西崖)「自然美」(『美術評論』15号、明31・10・27)。

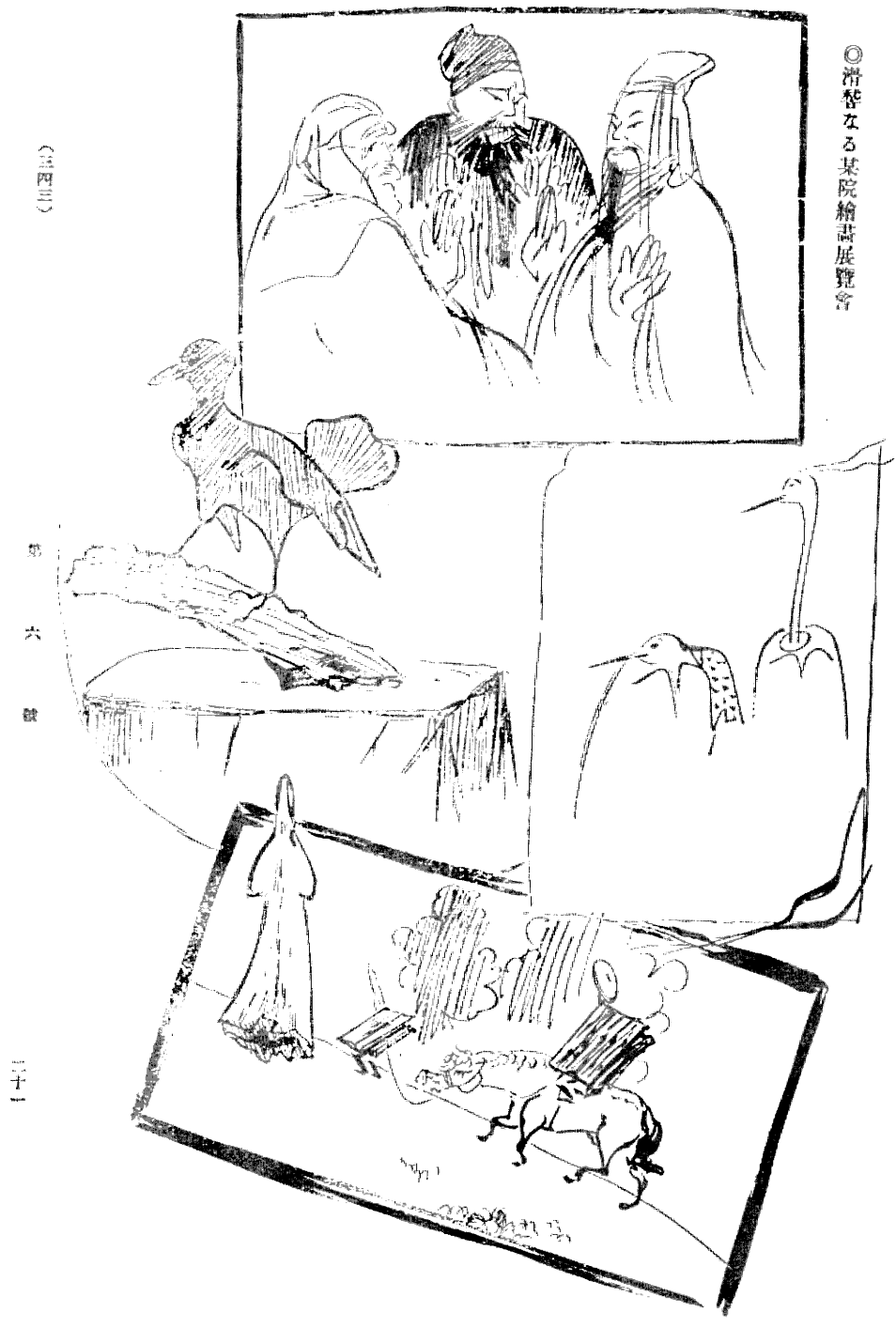
(44) 掬汀とハルトマンの美学との関わりは、西崖のハルトマンとの関わり(前掲吉田論文参照)とも相まって興味深いが、この点については本論の論旨を越えている。

(45) 「八面鋒(牛込、好小説家)」(『新声』8・4、明35・10)。記者の答は「これ事実か、仮構か、知らず」。

(46) 銀月「掬汀兄に与ふ」(『新声』8・5、明35・11)。

(47) 「八面鋒(美濃、鶏二)」(『新声』9・1、明36・1)。

図1 (平福百穂)「滑稽なる某院絵画展覧会」『新声』第六編第六号、明34・12、21頁



◎滑稽なる某院繪畫展覧會

(四四四)

第 六 號

二十一

引用参考文献

※ 一次資料として種々の新聞・雑誌を参照したが、その掲載は利するところが少ないと思われるので割愛する。文献は、「Ⅰ 私小説研究 主要文献目録」と「Ⅱ 各章その他参考文献」に分けて記載した。複数の章に重複する文献は最初のみ記した。

Ⅰ 私小説研究 主要文献目録

書籍

- 1943.7 矢崎弾『近代自我の日本的形成』鎌倉書房
1943.8 山本健吉『私小説作家論』実業之日本社（講談社文芸文庫に収録 1998.7）
1948.12 伊藤整『小説の方法』河出書房
1955.7 『小説の認識』河出書房
1956.10 『文芸読本』新潮社
1958.1 平野謙『芸術と実生活』講談社
1968.2 西田正好『私小説再発見——伝統継承の文学——』桜楓社
1968.6 森山重雄『実行と芸術——大正アーキズムと文学——』塙書房
1970.1 村上忠孝『心境小説論』正文社
1970.2 小笠原克『昭和文学史論』八木書店
1974.6 松原新一『「愚者」の文学』冬樹社
1976.6 高橋英夫『元素としての「私」——私小説作家論——』講談社
1979.6 饗庭孝男『批評と表現——近代日本文学の「私」——』文芸春秋社

- 1979.10 蓮實重彦『「私小説」を読む』中央公論社
1980.3 磯貝英夫『現代文学史論』明治書院
1980.8 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社（講談社文芸文庫に収録 1988.6）
1980.9 勝山功『大正・私小説研究』明治書院
1982.4 大森澄雄『私小説作家研究』明治書院
1983.5 日本文学研究資料刊行会編『日本文学研究資料叢書 私小説』広津和郎・宇野浩二・葛西善蔵・嘉村礒多『有精堂』
1985.6 石阪幹将『私小説の理論——その方法と課題をめぐって——』八千代出版
1985.9 饗庭孝男『喚起する織物——私小説と日本の心性——』小沢書店
1992.4 イルメラ・日地谷キルシュネライト『私小説——自己暴露の儀式——』平凡社
1993.12 中西進編『日本文学における「私」』河出書房新社
1994.3 安藤宏『自意識の昭和文学——現象としての「私」——』至文堂
1994.11 鈴木貞美『日本の「文学」を考える』角川書店
1998.10 鈴木貞美『日本の「文学」概念』作品社
2000.1 鈴木登美『語られた自己——日本近代の私小説言説——』岩波書店

雑誌その他掲載論文（特集含む）

- 文芸批評・時評などを含む一九二〇年から一九七一年までの目録については、大森澄雄『「私小説論」目録』（『私小説研究』一九七二年五月）に詳しい。ここでは研究論文を中心にした現在までの主要文献目録（日本語）を作成した。欧文文献についてはキルシュネライト『私小説——自己暴露の儀式——』に目録がある。また個別の作家研究は除いてある。
- 1924.1 中村武羅夫『本格小説と心境小説と』『新小説』
1925.1-2 久米正雄『私小説と心境小説』『文芸講座』
1925.10 宇野浩二『私小説』私見』『新潮』
1933.10 小林秀雄『私小説について』『文学界』
1934.5 小林秀雄『私小説について（文学批評論第四回）』『新文芸思想講座』第8巻（文芸春秋社）
1935.5-8 小林秀雄『私小説論』『経済往来』
1935.9 中村光夫『私小説について』『文学界』（のち『近代への疑惑』穂高書房 1957.7）
1941.8 平野謙『私小説の問題』『現代文学』
1942.8 中村光夫『私小説についてⅡ』『文学論』
1947.5 中村光夫『私小説の論議について』『文芸』

- 1947.6.30 平野謙「人性の俳優」『読売新聞』(「戦後文芸評論」真善美社 1948.7)
- 1947.7 吉田精一「私小説の問題について」『解釈と鑑賞』
- 1948.8 福田恆存「私小説について」『現代の芸術』(読売新聞社文化部編、大地書房、総題「私小説と社会小説」(目次では「私小説と本格小説」))
- 1948.8 平野謙「自我の社会化」『現代の芸術』(同上)
- 1948.8 平野謙「人生の俳優」『現代の芸術』(同上)
- 1948.12 伊藤整、平野謙(対談)「私小説の問題——日本近代文学の解剖——」『綜合文化』
- 1949.7 平野謙「私小説」『現代日本文学辞典』(近代文学社編、河出書房、増補改訂版 1951.7)
- 1949.10 丸山真男「肉体文学から肉体政治まで」『展望』
- 1949.12 楠長之助「私小説の発生」『現代文学史評説』(芸苑社)
- 1950.3 荒正人「私小説の成立」『概観現代日本文学史』(久松潜一監修、塙書房)
- 1950.7 坂本浩「モデル小説と私小説」『解釈と鑑賞』
- 1950.7 中川隆永「ロマンへの道——私小説論争史序説——」『文学』188
- 1950.12 寺田透「心境小説・私小説」『日本文学講座』6 近代の文学・後期(河出書房、のち『文学その内面と外界』弘文堂 1959.1)
- 1951.9 成瀬正勝「私小説論」『日本文学教養講座』8 隨筆・日記・評論(至文堂)
- 1951.10 寺田透「私小説と心境小説」『解釈と鑑賞』
- 1951.11 荒正人「私小説」『文学読本——人と作品』現代日本文学編(塙書房)
- 1952.2 杉浦明平「私小説」『作家論』(草木社、のち『日本文学史事典』日本評論新社 1954.10)
- 1952.3 平野謙「私小説論」『近代日本文学講座』4 近代日本文学の思潮と流派(河出書房)
- 1952.4 平野謙「私小説」『日本文学大辞典』別巻(藤村作編増補改訂、新潮社)
- 1952.9 荒正人「私小説論」『文学界』
- 1952.9 中村光夫「告白の問題」『文学界』
- 1952.12 藤堂正彰「私小説・風俗小説・中間小説」『解釈と鑑賞』
- 1953.2-3 伊藤整「近代日本人の発想の諸形式」『思想』
- 1953.6 猪野謙二「私小説と民主主義文学」『人民文学』(のち『近代日本文学史研究』未来社 1954.1)
- 1953.6 紅野敏郎「私小説ノート——白樺系——」『日本文学』24
- 1953.6 本多秋五「転向文学と私小説」『文学』(のち『転向文学論』未来社、増補版、1954.6)
- 1953.12 勝山功「初期私小説論について——私小説論史序説」『国語と国文学』(「大正・私小説研究」へ収録)
- 1953.12 稲垣達郎「私小説と小説ジャンル」『文学』21 (のち『近代日本文学の風貌』未来社 1957.9)
- 1953.12 宮城首彌「私小説の心理学——葛西善蔵を讀んで」『文学』21
- 1953.12 道家忠道「私小説の基礎」『文学』21
- 1953.12 杉浦明平「寄生者の文学」『文学』21
- 1953.12 田宮虎彦「私小説の運命」『文学』21
- 1953.12 徳永直「外から内へ、内から外へ」『文学』21
- 1953.12 三枝博音「私小説の「私」の源」『文学』21
- 1953.12 竹内良知「私小説について」『文学』21
- 1953.12 藏原惟人「私小説私観」『文学』21 (のち『文学芸術論』(続文学芸術論)』淡路書房新社 1958.1)
- 1954.2 寺田透「私小説及び私小説論」『岩波講座文学』第5巻(のち『文学その内面と外界』弘文堂 1959.1)
- 1954.5 平野謙「私小説論」『近代日本文学辞典』(久松潜一・吉田精一編、東京堂出版)
- 1954.9 吉田精一「短歌・俳句・私小説」『短歌研究』(のち『鑑賞と批評』至文堂 1962.5)
- 1954.9 紅野敏郎「私小説について」『続日本文学の伝統と創造』(日本文学協会編、岩波書店)
- 1954.11 伊藤整「生活演技説・修正の修正——二つの残念」『文学界』
- 1954.10 平野謙「生活演技説・修正」『文学界』(「演技説修正」として『芸術と実生活』へ)
- 1955.2 小久保実「ファシズムの進展と文学方法——私小説の消長をめぐって——」『文学評論』9号
- 1955.2 稲垣達郎「私小説」『日本文学講座』第5巻日本の小説Ⅱ(東京大学出版会)
- 1955.6 小久保実「私小説の成立(一)」『国文学』(関西大学)14
- 1955.9 勝山功「私小説論史」『群馬大学紀要(人文科学編)』4(「大正・私小説研究」へ収録)
- 1955.9 「私小説の成立」『改訂増補文学五十年』(片岡良一他監修、時事通信社)
- 1955.12 小久保実「私小説の成立(二)」『国文学』(関西大学)15
- 1956.3 三枝康高「私小説と私小説論への批判」『静岡大学教育学部研究報告』6
- 1956.8 勝山功「続私小説論史——戦後の私小説論について——」『群馬大学紀要(人文科学編)』5(「大正・私小説研究」へ収録)
- 1956.11 重松信弘「私小説論の研究(上)」『仙台 文芸研究』24
- 1956.12 平野謙「私小説と心境小説」『講座日本文学史』3 大正文学(大月書店)
- 1958.4 平野仁啓「自然主義と私小説の結合点——「微」をめぐって——」『現代文学(緑地社)』1号

- 1958.4 勝山功「自然主義から私小説へ」『近代文学史論』（成瀬正勝他監修、矢島書房）
- 1958.5 小笠原克「大正期における「私」小説の論について——話題提供者久米正雄まへ——」『国語国文研究』11
- 1958.9 小田切秀雄「私小説・心境小説」『岩波講座日本文学史』第12巻近代（岩波書店）
- 1958.11 橋川文三「社会化した私」をめぐって』『文学』
- 1959.2 小笠原克「大正末期の私小説論とその終焉」『国語国文研究（北海道大学）』12
- 1959.3 針生一郎「私小説」『現代文学講座』4（日本文学学校編、飯塚書店）
- 1959.4 木下典子「私小説成立根拠に対する一考察——私小説性と伝統的文芸理念のこころ——」『京都府立大学国語国文学会誌』1
- 1959.11 吉田精一「私小説・心境小説」『近代日本文学概説』（秀英出版）
- 1960.1 磯貝英夫「私小説の克服——昭和文学の一流をめぐって——（1）」『文学』
- 1960.2 磯貝英夫「私小説の克服——昭和文学の一流をめぐって——（2）」『文学』
- 1960.3 谷沢永一「私小説論の系譜」『島田教授古稀記念国文学論集』（『近代文学史の構造』和泉書院 1994.11 に収録）
- 1960.8 佐古純一郎「私小説における告白の問題——『蒲団』をめぐって——」『佐古純一郎著作集』3巻
- 1961.2 太田静一「懺悔道としての私小説の系譜——徳富蘆花と嘉村磯多——」『文学』29
- 1961.7 榎本隆司「私小説論争」『解釈と鑑賞』（特集：近代文学論争事典）
- 1961.8 森川達也「私小説方法化の問題——再び私小説論を」『近代文学』
- 1961.9 勝山功「私小説、心境小説」『近代文学必携』（近代文学懇談会編、学燈社）
- 1962.4 磯貝英夫「私小説と心境小説」『国文学』
- 1962.5 大炊絶（小笠原克）「私小説論の成立をめぐって」『群像』
- 1962.6 和田繁次郎「自然主義後派と私小説」『日本文学史・近代と現代』（法律文芸社）
- 1962.8 榎本隆司「私小説の位相」『国文学』
- 1962.9 三好行雄「現代文学の動向——私小説をめぐって——」『現代日本文学』（有信堂）
- 1962.12 大西忠雄「私小説」について（一）『天理大学学報人文社会科学篇』39
- 1962.12 佐藤晃一「イロ・ロマン」『解釈と鑑賞』（特集：私小説と自伝文学）
- 1962.12 白井浩二「ロマン・ベルソネルについて」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 西村孝次「自伝文学——イギリスの場合——」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 瀬沼茂樹「私小説論の系譜」『解釈と鑑賞』（特集同右、のち補訂して『近代日本文学の構造』集英社 1964.3）
- 1962.12 小笠原克「私小説の成立と変遷——注釈的覚え書」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 山本健吉「私小説雑感」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 三好行雄「私小説にはどんなテーマがあるか」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 尾崎一雄「私小説と私」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 川崎長太郎「私小説について」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 三浦哲郎「私と私小説」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 庄野潤三「方法としての私小説」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 吉田精一、中村光夫、高見順、平野謙『座談会』私小説の本質と問題点』『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1962.12 長谷川泉編「明治・大正・昭和 私小説三十五選」『解釈と鑑賞』（特集同右）
- 1963.2 平野謙「私小説論」の周辺——文学・昭和十年前後へその二十五——』『文学界』
- 1963.4 磯貝英夫「私小説論の系譜——第一期——」『国語と国文学』
- 1963.7 大西忠雄「私小説」について（承前）（二）『天理大学学報人文社会科学篇』41
- 1963.9 和田謹吾「私小説・心境小説の心象の意味」『解釈と鑑賞』
- 1963.9 吉田精一「心境小説と私小説」『現代日本文学史』（現代文学大系別冊、筑摩書房）
- 1963.10 亀井秀雄「戦時下の私小説の問題——その「抵抗」の姿——」『位置』3
- 1963.12 武田庄三郎「私小説の美的構造」『国語と国文学』40-12
- 1963.12 大西忠雄「私小説」について（三）『天理大学学報人文社会科学篇』42
- 1964 山本健吉「私小説作家達」『日本の近代文学』（日本近代文学館編、読売新聞社）
- 1964 亀井秀雄「解説」『平野謙「芸術と実生活」』
- 1964.1 河村清一郎「虚構」と「真実」——私小説の発想法をめぐって——』『金城国文』28
- 1964.6 大西忠雄「私小説」について（四）『天理大学学報人文社会科学篇』44
- 1964.8 野田登「私小説の文体——葛西善藏その他——」『国語国文（立正大）』4
- 1964.12 大西忠雄「続「私小説」について（五）」『天理大学学報人文社会科学篇』45
- 1965.1 山田昭夫「私小説の問題」『解釈と鑑賞』
- 1965.2 勝山功「大正期における私小説論をめぐって」『国文学』（大正・私小説研究）へ収録）
- 1965.4 針生一郎「私小説再検討の前提——「実行と芸術」の周辺——」『文学』33-4

- 1966 吉田熙生「私小説論」『近代文学鑑賞講座 小林秀雄』第7巻
- 1966.3 長谷川泉「私小説と自伝文学」『国文学』(《特集》私小説の運命)
- 1966.3 稲垣達郎「私小説をめぐる」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 浅見淵「私小説」解釈の変遷』『国文学』(特集同右)
- 1966.3 瀬沼茂樹「私小説と心境小説」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 大久保典夫「自然主義と私小説——『蒲団』をめぐる——」『国文学』(特集同右、『現代文学史の構造』高文堂1988.9)
- 1966.3 紅野敏郎「私小説における白樺派の役割」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 勝山功「大正期における私小説の系譜」『国文学』(特集同右、『大正・私小説研究』へ収録)
- 1966.3 佐藤勝「プロレタリア文学における私小説——その転向文学における位相 覚え書——」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 三好行雄「昭和における私小説作家」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 保昌正夫「戦時下における私小説作家——川崎長太郎の場合——」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 鳥居邦朗「戦後における私小説的意識」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 吉田熙生「私小説論の系譜」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 久保田正文「私小説と短歌的抒情——他所の牛蒡——」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 田所周「私小説と伝統文学との関係——日記・随筆について——」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 平岡敏夫「私小説の虚構性」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 木村幸雄「私小説と社会性」『国文学』(特集同右)
- 1966.3 和田謹吾「私小説作家における芸術と実生活」『国文学』(特集同右)
- 1966.5 新城明博「私小説雑感——志賀直哉と島尾敏雄——」『現代文学序説』4
- 1966.5 大久保典夫「私小説は滅びるか」『現代文学序説』4
- 1966.6 沢田稔子「私小説の成立」『高知女子大国文学』2
- 1966.6 大西忠雄「再び「私小説」について(六)——「新生」の問題——」『天理大学学報 人文社会科学篇』52
- 1966.12 大西忠雄「私小説」論(8・完)』『天理大学学報 人文社会科学篇』53
- 1966.12 佐々木基「私小説 心境小説」『日本近代文学史』(日本近代文学館編 読売新聞社)
- 1967 倉沢昭寿「私小説の文体論的研究 1——嘉村礪多の場合——」『研究集録(足利高)』2
- 1967.4 中村光夫「戯作と私小説」『季刊芸術』1
- 1967.7 大久保典夫「自然主義文学の基点をめぐる——『破戒』と『蒲団』——」『国文学』(『現代文学史の構造』高文堂1988.9)
- 1967.7 磯貝英夫「私小説の成立と変質」『国文学』
- 1967.11 吉田精一「私小説と心境小説」『日本の文学』『市民の文学』(至文堂)
- 1967.11 野坂幸弘「私小説論再検討の視点——伊藤整の文学論の場合——」『日本近代文学』7
- 1968.1 平野謙「私小説」『新潮社日本文学小辞典』
- 1968.3 根岸正純「私小説の文体——葛西善藏を中心に——」『岐阜大教養部研究報告』3
- 1968.6 榎本隆司「私小説、心境小説」『国文学』別冊
- 1968.7 瀬沼茂樹「私小説」『現代日本文学大事典(久松潜一ほか編)』(明治書院)
- 1968.8 安江武夫「私小説論——徳田秋声の場合——」『近代文学研究(法政大)』4
- 1969.5 吉田熙生「私小説論」前後』『講座日本文学の争点』第5巻現代編(明治書院)
- 1969.4 小笠原克「私小説・心境小説論の根柢」『講座日本文学の争点』5(明治書院)
- 1969.5 和田謹吾「私小説の成立と展開」『講座日本文学』10近代編Ⅱ(三省堂)
- 1969.9 小笠原克「純文学」の問題点——「純粹小説論」前後』『文学』
- 1969.11 小笠原克「私小説の美意識——その極北』『解釈と鑑賞』
- 1970.1 紅野敏郎「無頼の文学の原点——私小説とプロレタリア文学における無頼——」『国文学』15-1
- 1970.7 谷沢水一「近代的自我」『解釈と鑑賞(増刊)』(のち『近代文学史の構造』和泉書院1994.11)
- 1970.7 「アイロニー」私小説(用例にみる近代文学史用語事典)』『解釈と鑑賞』437
- 1970.9 小笠原克「久米正雄の心境小説論・その周辺」『国文学雑誌』8
- 1970.11 小笠原克「芥川と私小説——覚え書——」『国文学』
- 1971.3 田所周「私小説の或る心理的契機について」『紀要(女子聖学院短期大学)』3
- 1971.9 三好行雄「近代文学における「私」・素描」『解釈と鑑賞』(《特集》近代文学における「私」)
- 1971.9 桶谷秀昭「近代的自我と個人主義」『解釈と鑑賞』36-10(特集同右)
- 1971.9 小笠原克「私小説における「私」——問題の起点・伊藤整の方法にからめらるる」『解釈と鑑賞』36-10(特集同右)
- 1971.9 松原新一「方法としての「私」」『解釈と鑑賞』36-10(特集同右)
- 1971.9 饗庭孝男「私」を越えるもの』『解釈と鑑賞』36-10(特集同右)
- 1971.12 石阪幹将「私小説演技説の発想と展開」『明治大学日本文学』4
- 1972.3 西田正好「私小説再発見——近代心境小説の生成と本質——」『愛知淑徳短大研究紀要』11

- 1972.5 大森澄雄「私小説論」目録『私小説研究』1
- 1972.7 西田正好「続私小説再発見——近代心境小説の生成と本質——」『淑徳国文』13
- 1972.11 小笠原克「私小説」『日本近代文学大事典』第4巻（講談社）
- 1972.12 辻田昌三「私小説の立場」『四天王寺女子大学紀要』5
- 1973.1 磯貝英夫「私批評の崩壊」『近代文学評論体系6月報』（角川書店、のち『昭和初頭の作家と作品』明治書院1980.6）
- 1973.5 大河内昭爾「新世代の作家たちと私小説の伝統——私小説的自我的系譜——」『解釈と鑑賞』
- 1974.3 岡田秀子「私小説成立についての家族役割的考察——志賀直哉を中心に」『法政大学教養部紀要』19
- 1974.11 高田瑞穂「心境小説」論『成城国文学論集』7
- 1974.11 吉田熙生「私小説論」前後『現代文学講座』第5巻（『解釈と鑑賞』別冊、昭和の文学1）
- 1975.1 菊池昌典「自伝と小説の間」『文芸展望』
- 1975.1 亀井秀雄「私」査定の諸問題——文学における「私」『解釈と鑑賞』（別冊、文学史の諸問題（現代文学講座第8巻））
- 1975.7 平岡篤頼「私小説の衰退と転生（日本への回帰）」『国文学』
- 1975.9 佐伯彰「物語の中の「私」——第二の語り手の誕生」『すばる』
- 1975.9 遠藤好英「自分小説の系譜とその文体——二葉亭以後、明治四〇年まで——」『文芸研究』80
- 1976 石阪幹将「平野公式・伊藤理論の相互浸透——私小説論の構想およびその可能性をめぐって」『文芸研究明治大学文学部紀要』36
- 1976.4 岡田秀子「私小説における「私情」の考察——『暗夜行路』を中心に——」『法政大学教養部紀要』24
- 1976.12 水藤武「神道文学論への試み——私小説における「事実」をめぐって」『神道宗教』8485（ハ特輯、神道の根本問題、のち『文学と日本的感性』ベリカ、社1983.3）
- 1977 松本鶴雄「文学、私小説と自己消失の時代」『季刊創造』2-1
- 1977.1 中村友「大正期私小説にまつわる覚書——1——」『学苑』445
- 1977.3 佐藤泰正「私小説の系譜——志賀直哉をこえるもの——」『解釈と鑑賞』
- 1977.3 神谷忠孝「社会化した私」の達成『解釈と鑑賞』
- 1977.3.11 中村光夫「私小説の典型」『朝日ジャーナル』19-10（日本の近代文学と文学者-26-）
- 1977.6.24 中村光夫「私小説への屈服」『朝日ジャーナル』19-26（日本の近代文学と文学者-41-）
- 1977.7 秋山駿、八木義徳、島村利正ほか『座談会』私小説の源泉『早稲田文学』14（特集『源泉としての私小説』）
- 1977.7 岡田隆「或るイザナ」『早稲田文学』14（特集同右）
- 1977.7 紅野敏郎「里見」『トーン』「君と私と」——志賀直哉離れについて『早稲田文学』14（特集同右）
- 1977.7 保昌正夫「川崎長太郎年譜から」『早稲田文学』14（特集同右）
- 1977.7 外山滋比古「私小説読者論」『早稲田文学』14（特集同右）
- 1977.7 岡谷公二「ミシェル・レリスの「私」——私小説との関連について」『早稲田文学』14（特集同右）
- 1977.7 虎岩正純「私と書かれた《私》——あるいは日記の方から」『早稲田文学』14（特集同右）
- 1977.8 鳥居邦朗「戦前私小説との連続と断絶」『国文学』
- 1977.9 薬師寺章明「私小説の否定——その歴史的経過をめぐって——」『解釈と鑑賞』
- 1977.9 榎本隆司「私」の復活『解釈と鑑賞』
- 1977.9 山縣照「私小説における「私」の位置」『文学』
- 1977.9 小笠原克「私小説（心境小説）の評価」『近代文学（大正文学の諸相）』4（三好行雄他編、有斐閣）
- 1977.11 榎本隆司「近代文学にあらわれた「私」」『近代文学（文学研究の主題と方法）』10（三好行雄他編、有斐閣）
- 1978 石阪幹将「思想・実生活論争の文学的意義——私小説の構想およびその可能性をめぐって」『文芸研究明治大学文学部紀要』39
- 1978.6 林原純生「美的生活論、自然主義、私小説——ひとつの史の見取図の試み——」『日本文学』27-6
- 1978.9 野村精一「蜻蛉日記」は「私小説」か——かげろふの終焉・別稿——『解釈と鑑賞』
- 1978.12 柄谷行人「私小説の系譜学」『国文学』
- 1978.12 梶木剛「自然主義・告白」の主題『蒲団』『家』『徴』『国文学』
- 1979.3 遠藤祐「白樺」と私小説『文学・一九一〇年代』（川湖国基編、明治書院）
- 1979.6 山田道入「政治」と私小説の間で——戦後世代から見た平野謙『民主文学』163
- 1979.11 桜井好男「私小説について」『水戸評論』9
- 1979.12 松本徹「近代的自我」と現代文学『解釈と鑑賞』
- 1980 松本鶴雄「近代文学様式ノオト——1——私小説史諸問題と島尾敏雄『死の疎』の位置」『日本文学』研究年報』28
- 1980 中村光夫、水上勉「対談解説・私小説の系譜」『日本ベンクラブ編、中村光夫選『私小説名作選』日本名作シリーズ』

- 1980.1 佐伯彰一「近代日本の自伝(Ⅱ) 私語りのリアリティ」『群像』
- 1980.2 亀井秀雄「私小説論」『国文学』(《特集》なぜ小林秀雄か——近代批評の日本的確立)
- 1980.2 三好行雄、高橋英夫、吉田熙生「共同討議「私小説論」をめぐる」『国文学』(《特集》なぜ小林秀雄か——近代批評の日本的確立)
- 1980.2 佐伯彰一、上田三四二、磯田光一、饗庭孝男「共同討議「私小説」『文学界』34-2
- 1981 佐々木涼子「私小説について——日本とフランスの小説理念の比較から——」『東京女子大学付属比較文化研究所紀要』42
- 1981.3 榎原修「〈私〉と私小説——大正末期文学の構造への一視点」『山口国文』4
- 1981.8 石阪幹将「私小説論の構想(Ⅰ)「私小説」概念の諸問題」『論究』2
- 1982.2 饗庭孝男「私」小説とは何か——日本の心性との関わり」『文学界』
- 1982.4 喜多川恒男「私小説の成立」『日本の近代文学』(和田繁二郎監修、同期舎出版、第四章6)
- 1982.7 石阪幹将「私小説論の構想(Ⅱ) 私小説の性格の問題」『論究』3
- 1982.10 柳沢孝子「展望 私小説研究のことなど」『日本近代文学』29
- 1982.12 石阪幹将「私小説論の構想(Ⅲ) 私小説存立の基本条件」『論究』4
- 1983 宗像和重「大正九(一九二〇)年の「私小説」論——その発端をめぐる」『早稲田大学教育学部学術研究国語・国文学編』32
- 1983.2 喜多川恒男「私小説作家の倫理」『大谷学報』62-4
- 1983.7 石阪幹将「私小説論の構想(Ⅳ) 私小説の批評と理論」『論究』5
- 1983.12 石阪幹将「私小説論の構想(Ⅴ)「芸術と実生活」論の問題」『論究』6
- 1983.12 八木義徳「私小説の中の私」『新潮』
- 1984.1 岡田秀子「意識の近代化と文学 その二——自意識と表現——」『法政大学教養部紀要(人文科学編)』50
- 1984.9 佐伯彰一「奇妙な「私小説」」『群像』(自伝の世紀-3)
- 1984.11 佐伯彰一「私小説論」再訪」『群像』(自伝の世紀-5)
- 1984.12 石阪幹将「私小説論の構想(Ⅵ)「小説の方法」の構想——私小説の新たな視点を求め」『論究』7
- 1985.12 石阪幹将「私小説・マルキヰズム文学同根説——伊藤整の「文学史」像の問題」『論究』8
- 1986.5 大久保典夫「近代文学の「我」——作者と作品とのかわりを軸に——」『東書国語』262(現代文学史の構造、高文堂1988.9に所収)
- 1988.1 栗林秀雄「自然主義文学と私小説」『現代日本文学史』(大久保典夫他編、笠間書院)
- 1988.1 佐々木涼子「私小説について——第一章 一人称小説の問題」『論集(東京女子大学紀要)』38-2
- 1989.2 高木利夫「私」の表現について(Ⅰ)『法政大学教養部紀要(人文科学)』70
- 1988.6 滝藤満義「自然主義と「私」——告白と虚構」『国文学』
- 1989.10 中村光夫「戯作と私小説」『季刊芸術』臨時増刊号
- 1990.9 佐々木涼子「私小説における自伝的性格」『論集(東京女子大学紀要)』41-1
- 1990.10 鈴木貞美「私小説」という問題——文芸表現史のための覚書——『日本近代文学』43
- 1990.10 柳沢孝子「私というカオス——一読者の立場から」『日本近代文学』43
- 1990.10 勝又浩「私小説論ノート」『日本近代文学』43
- 1991 下立強「中国と日本の文学における作家の自我——私小説を中心として」『京都市外国語大学研究論叢』37
- 1991.3 紅野謙介「私」が「私」を物語るとき——「私小説」の物語」『語文(日本大学)』79輯(シンポジウム「人はなぜ物語るか」)
- 1991.6 小田切進、夏剛、William J.T. Tyler「ハ討議〱白樺派文学と私小説」『福岡ニュース』26
- 1992.6 鈴木貞美「私小説論」について」『解釈と鑑賞』(《特集》小林秀雄の世界)
- 1993.3 石阪幹将「私小説批評の誕生(上)——「私小説」というジャンルについて」『東海大学文明研究所紀要』13
- 1993.3 高野良二「日本近代文学の伝統管見——田山花袋と私小説——」『人文社会科学研究』33
- 1993.4 榎本敦史「明治初期の一人称叙述形式作品リスト」『近代文学研究(日本文学協会近代部会)』10
- 1993.9 安藤宏「私小説」の再評価にむけて——「小説家小説」の機能と特質」『ソフィア』42-3
- 1994.6 田澤基久「私小説——友達小説・交友録小説」『時代別日本文学史典』近代編(有精堂)
- 1995.12 稲垣直樹「自然主義」再考——ナレーションから見たその成立期の諸作品——」『比較文学を学ぶ人のために』(松村昌家編、世界思想社)
- 1996.2 イルメラ・日地谷キルシュネライト「自然主義から私小説へ」『岩波講座日本文学史』12(20世紀の文学Ⅰ、岩波書店)
- 1996.3 石川明夫「読まれる〈私〉の生成——作品・日記・作家——」『日本文学論究』第35冊
- 1997.3 谷川恵一「自分の登場」『叙説』24号
- 1998.4 イルメラ・日地谷キルシュネライト、亀井秀雄、鈴木登美、藤井貞和、宗像和重「《座談会》「私」が「私」の言説について」『文学』9-2(特集:「語り」の言説)

- 1998.4 鈴木登美「近代日本を語る私小説言説」『文学』(同上、のち『語られた自己——日本近代の私小説言説——』岩波書店2000.11)
- 1998.4 小谷野敦「私小説と武士的精神」『文学』9-2(特集:「語り」の言説)
- 1998.4 二宮正之「私の空間・おおよけの空間」『文学』9-2(特集:「語り」の言説)
- 1998.10 大杉重男「私小説、そして／あるいは自然主義、この呪われた文学」『日本近代文学』59

II 各章その他参考文献

第1章 メディアと読書慣習の変容

- 天野雅司編『佐藤義亮伝』(新潮社、一九四三年八月)
- 小島吉雄『山房雜記』(桜楓社、一九七七年四月)
- 永嶺重敏『雑誌と読者の近代』(日本エディタースクール出版部、一九九七年七月)
- 西田長寿『明治時代の新聞と雑誌』(至文堂、一九六一年八月)
- 山本武利『近代日本の新聞読者層』(法政大学出版局、一九八一年六月)
- 和田敦彦『読むということ——テクストと読書の理論から』(ひつじ書房、一九九七年一〇月)
- 『文学』(一九九三年春、特集「メディアの政治力」)
- 『文学』(一九九四年夏、特集「メディアの造形性」)
- 池上研司「新聞小説『春』の読者層」(『島崎藤村研究』一九八二年八月)
- 伊藤整「藤村のモデル事件——日本文壇史第百九回——」(『群像』一九六二年五月)
- 白井吉見「モデル問題論争——近代文学論争(四)——」(『文学界』一九五四年四月)
- 小笠原克「私小説の成立と変遷——注釈的覚え書」(『解釈と鑑賞』一九六二年一月)
- 金子明雄「『旧主人』をめぐる〈物語の周辺〉——島崎藤村の小説表現——」(『立教大学日本文学』一九九一年七月)
- 「『水彩画家』と事実をめぐる虚構の表現——島崎藤村の小説表現Ⅱ——」(『流通経済大学社会学部論叢』一九九二年一月)
- 「沈黙する語り手——島崎藤村『春』の描写と語り」(『日本文学』一九九三年一月)
- 「『並木』をめぐるモデル問題と〈物語の外部〉——島崎藤村の小説表現Ⅲ——」(『流通経済大学社会学部論叢』一九九五年三月)

- 中山昭彦「『作家の肖像の再編成——『読売新聞』を中心とする文芸ゴシップ欄、消息欄の役割——』(岩波『季刊文学』一九九三年春(第四卷・第二号))
- 高橋昌子「『春』論Ⅱ——読者による作品への介入——」(『名古屋近代文学研究』10、一九九二年一月)
- 岡野他家夫「雑誌『新声』(復刻版『新声』(ゆまに書房、一九八三年)解説)
- 岡保生「近代文学回想集解説」(『日本近代文学大系60近代文学回想集』(角川書店、一九七三年二月)所収)
- 紅野謙介「『中学世界』から『文章世界』へ——博文館・投書雑誌における言説編制——」(岩波『季刊文学』一九九三年春)
- 佐藤義亮「出版おもひ出話」(新潮社出版部編『新潮社四十年』(新潮社、一九三六年一月)所収)
- 瀬沼茂樹「『並木』をめぐるモデル問題」(『明治文学研究』法政大学出版局、一九七四年五月、所収)
- 高橋新太郎「モデル問題論議」(長谷川泉編『近代文学論争事典』至文堂、一九六二年一月)
- 谷沢永一「探照燈55照魔鏡前後余波」(『解釈と鑑賞』一九九一年一月)
- 中山弘明「『千曲川のスケッチ』の読者——『中学世界』という媒体」(『文芸と批評』一九九二年四月)
- 本間久雄「岩波文庫『河内屋・黒蜥蜴』他二篇」解説
- 柳田泉「明治小説のモデルについて」(『解釈と鑑賞』一九五〇年七月)
- 山本昌一「解説」(復刻版『新著月刊』解説・総目次・索引(不二出版、一九八九年四月))

第2章 「蒲団」の読まれ方と小説ジャンルの境界変動

- 尾形明子「田山花袋というカオス」(沖積舎、一九九九年二月)
- 藤森清「『語り』の近代」(有精堂、一九九六年四月)
- 稲垣達郎「私小説と小説ジャンル」(『文学』21、一九五三年一月)
- 岩佐壮四郎「『雅号』の終焉」(『日本文学』一九九六年一月)
- 大久保典夫「蒲団、田山花袋——文学史的位置づけ」(『国文学』一九六八年七月)
- 大東和重「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——」(『比較文学・文化論集』東京大学比較文学・文化研究会、17号、二〇〇〇年二月)
- 五井信「花袋小説における〈人称〉の問題——明治40年前後の短編の分析——」(『立教大学日本文学』66、一九九一年七月)

——「平面描写」と「田山花袋」の受容・一九二〇年前後——自然主義的「読者」をめぐる——（『立教大学 日本文学』72、一九九四年七月）

正宗白鳥 「自然主義盛衰史」（初出『風雪』一九四八年三月〜二月、『正宗白鳥全集』第二一卷、福武書店、一九八五年一月）

第4章 〈自己〉を語る枠組み

天野郁夫 『学歴の社会史』（新潮選書、一九九二年一月）

北村三子 『青年と近代』（世織書房、一九九八年二月）

教科書研究センター編 『旧制中等学校教科内容の変遷』（ぎょうせい、一九八四年三月）

斉藤利彦 『競争と管理の学校史——明治後期中学校教育の展開——』（東京大学出版会、一九九五年一月）

佐古純一郎 『近代日本思想史における人格観念の成立』（朝文社、一九九五年一月）

○月）

森山重雄 『実行と芸術』（塙書房、一九六九年六月）

矢崎弾 『近代自我の日本的形成』（鎌倉書房、一九四三年七月）

山田孝雄編 『近代日本の倫理思想』（大明堂、一九八一年二月）

行安茂・藤原保信編 『イギリス思想研究叢書10 T・H・グリーン研究』（御茶の水書房、一九八二年四月）

吉田精一 『自然主義の研究』上下（東京堂、一九五五年一月、一九五八年一月）

渡辺和靖 『明治思想史』（べりかん社、増補版一九八五年一月）

『丁酉倫理会倫理講演集』（第43輯、一九三九年二月、特集「故中島力造博士歿後二十周年に際して」）

* * *

石原千秋 「自我の記号学」（『漱石の記号学』講談社選書メチエ156、一九九九年四月）

猪野謙二 『明治文学史』下（講談社、一九八五年七月）

大東和重 「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』一九九九年九月）

川副国基 「近代評論集1解説」（『日本近代文学大系 近代評論集1』57巻、角川書店、一九七二年九月）

——「解題」（『明治文学全集43 島村抱月 長谷川天溪 片上天弦 相馬御風集』筑摩書房、一九六七年一月）

紅野謙介 「読書行為の変容と文学」（『学燈』一九九三年四月）

助川徳是 「片上天弦の変貌」（『日本近代文学』17、一九七二年一〇月）

瀬沼茂樹 「大正文学史」（『日本現代文学全集』別巻日本現代文学史（二）、講談社、一九七九年）

竹盛天雄 「耽美派の形成と展開」（『日本文学全史5 近代』学燈社、一九七八年六月）

田中保隆 「近代評論集II解説」（『日本近代文学大系 近代評論集II』58巻、角川書店、一九七二年一月）

余吾一真田育信 「近世的精神」としての〈自然主義〉——魚住折蘆の「文明史」の視点と主体的「懐疑」——（『日本近代文学』53、一九九五年一〇月）

林原純生 「美的生活論、自然主義、私小説——ひとつの史の見取図の試み——」（『日本文学』一九七八年六月）

第3章 〈文芸と人生〉論議・再考

飯田祐子 『彼らの物語 日本近代文学とジェンダー』（名古屋大学出版会、一九九八年六月）

相馬庸郎 『日本自然主義論』（八木書店、一九七〇年一月）

——『日本自然主義再考』（八木書店、一九八一年二月）

鎌倉芳信 『岩野泡鳴研究』（有精堂、一九九四年六月）

和田謹吾 『描写の時代』（北海道大学図書刊行会、一九七五年十一月）

——『増補 自然主義文学』（文泉堂出版、一九八三年二月）

* * *

今井素子 「実行と芸術」（『三好行雄・竹盛天雄編『近代文学3 文学的近代の成立』有斐閣、一九七七年六月、所収）

谷沢永一 「自然主義文芸批評の屈折」（『近代評論の構造』和泉書院、一九九五年七月、所収）

中山昭彦 「芸術の成型——〈美術〉と〈文学〉の場合および抱月・花袋・天溪——」（『日本近代文学』61集、一九九九年一〇月）

光石並山美 「自然主義の女——水与美知代「ある女の手紙」をめぐる——」（『名古屋近代文学研究』17、一九九九年二月）

第6章 自画像の問題系——東京美術学校『校友会月報』と卒業製作制度から——

黒井千次 『自画像との対話』（文芸春秋、一九九二年二月）

黒田清輝 『絵画の将来』（中央公論美術出版、一九八三年六月）

桑原住雄 『日本の自画像』（沖積舎、一九九三年一〇月）

桑原実監修、磯崎康彦・吉田千鶴子著 『東京美術学校の歴史』（日本文教出版株式会社、一九七七年三月）

宮島新一 『肖像画』（吉川弘文館、一九九四年一月）

- 『肖像画の視線——源頼朝像から浮世絵まで——』（吉川弘文館、一九九六年七月）
- 『東京芸術大学蔵品図録』（絵画Ⅲ、東京芸術大学編集・発行、一九七九年三月）
- 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』（第二巻、ぎょうせい、一九九二年八月）
- 岡畏三郎 「フェウザン会」（『美術研究』一九五六年三月）
- 河北倫明 「特集1 自画像」（『芸術新潮』一九六三年一月）
- 桑原規子 「油彩画家としての恩地孝四郎 一九一四—一九二四」（『芸叢』13号、一九九六年）
- 佐々木静一 「自画像の時代——平賀源内と司馬江漢を中心に——」（『日本近代美術論1』瑠璃書房、一九八八年十一月）
- 野口玲一 「西洋画科の自画像——成立と展開」（東京美術大学創立110周年記念展『読売新聞社、一九九七年』）
- 匠秀夫 「近代日本洋画に見る自画像」『アサヒグラフ増刊 近代日本洋画に見る自画像』一九八四年七月
- 田中淳 「後期印象派・考——一九二二年前後を中心に（上）」（『美術研究』368号、一九九七年二月）
- 「後期印象派・考——一九二二年前後を中心に（中の一）」（『美術研究』369号、一九九八年三月）
- 「後期印象派・考——一九二二年前後を中心に（中の一）」（『美術研究』372号、一九九九年三月）
- 田中夏美 「大正自我主義の一位相——相馬御風——」（『文芸と批評』316、一九七二年五月）
- 馬場京子 「大正期絵画史（一）」（『文芸と批評』221、222、一九七三年五月～六月）
- 福田徳樹 「自画像——東京美術学校の卒業製作から」（『アトリエ』652号 一九八一年六月）

第7章 帰国直後の永井荷風——「芸術家」像の形成——

- 網野義紘 『荷風文学とその周辺』（翰林書房、一九九三年一〇月）
- 秋庭太郎 『荷風外伝』（春陽堂出版、一九七九年七月）
- 今橋映子 『異都憧憬 日本人のパリ』（柏書房、一九九三年一月）
- 松田良一 『永井荷風 オペラの夢』（音楽之友社、一九九二年七月）
- 和田利夫 『永井荷風 ミューズの使徒』（勉誠社、一九九五年二月）
- 『明治文芸院始末記』（筑摩書房、一九八九年二月）

- 三好文明 「永井荷風ノート——「監獄署の裏」の主題・方法・形式——」（『新潟大学国文学会誌』16、一九七二年七月）
- 駒尺喜美 「「歓楽」ノート——自然主義と耽美派の連関——」（『日本文学』一九九三年六月）
- 笹淵友一 「「歓楽」論」（『日本文学の研究』重友毅博士頌寿記念論文集、一九七四年七月）
- 堀竜一 「初期荷風における音楽と「芸術家小説」」（『菊田茂男教授退官記念 日本文学の潮流』おうふう、一九九四年二月）
- 平岡敏夫 「永井荷風「歓楽」」（『日露戦後文学の研究』下、有精堂、一九八五年七月）
- 南明日香 「博覧会を見た人——「あめりか物語」「酔美人」より——」（『比較文学年誌』29、一九九三年三月）
- 三好文明 「永井荷風ノート・その二——「歓楽」の芸術家宣言をめぐる——」（『新潟大学国文学会誌』17、一九七三年六月）

第8章 「翻訳」とテクスト生成——舟木重雄「ゴッホの死」をめぐる——

- 東珠樹 『白樺派と近代美術』（東出版、一九八〇年七月）
- 川村邦光 『幻視する近代空間』（青弓社、一九九七年一〇月新装版）
- 木下長宏 『思想史としてのゴッホ 複製受容と想像力』（学芸書林、一九九二年七月）
- 園府寺司編 『ファン・ゴッホ神話』（テレビ朝日発行、一九九二年四月）
- 瀬沼茂樹 『日本文壇史』19巻（講談社文芸文庫、一九九七年二月、初出『群像』一九七一年一〇月）
- 高階秀爾 『日本近代の美意識』（青土社、一九九三年九月）
- 本多秋五 『「白樺」派の文学』（講談社、一九五四年七月）
- 『白樺派と美術——武者小路実篤、岸田劉生と仲間たち』展図録（東京ステーションギャラリー他、一九九九年）
- 『日本洋画商史』（美術出版社、一九八五年五月）
- 大橋良介 「文化の翻訳可能性」『広重とゴッホの場合』（大橋良介編『文化の翻訳可能性』一九九三年一〇月、人文書院、所収）
- 石割透 「「奇蹟」とその周辺」（『時代別日本文学史事典』有精堂、一九九四年六月、330頁）

桶賀繁美 「『白樺』と造形美術の再考——セザンヌの理解を中心に——」(『比較文学』38号、一九九五年)

川村邦光 「脳病の神話——脳化、社会の来歴」(『日本文学』一九九六年一月)

木下長宏・新畑泰秀編 「ゴッホ邦文文献——1910年から1995年まで」(『オランダクレーラー・ミュージアム美術館所蔵 ゴッホ展』図録、一九九五年、所収)

紅野敏郎 「白樺派の検討——『文学』と『美術』との接点——」(『月刊スケッチ』「白樺」現代の洋画」をめぐって——)、『学術研究』国語国文編、25号、一九七六年二月)

「広津和郎 舟木重雄 谷崎精二ら——『奇蹟』創刊前後」(『文学史の園一九一〇年代』青育舎、一九八〇年四月)

匠秀夫 「『白樺』と美術」(『日本の近代美術と文学——挿絵史とその周辺』沖積社、一九八七年一月)

山田俊幸 「初期『白樺』の運動と翻訳文化——文学としての絵画」(『帝塚山学院大 学研究論集』31集、一九九六年一月)

「ハインリヒ・フォーゲラー追跡・V——『白樺』とゴッホの文学的理解、泰西版画展覧会まで——」(『帝塚山学院大 学研究論集』26集、一九九一年)

補論 文芸用語としての「モデル」・小考——新声社と无

声会——

木村毅 「文芸東西南北」(新潮社、一九二六年四月)

新潮社出版部編 「新潮社四十年」(新潮社、一九三六年一月)

『生誕百二十年 平福百穂』展図録(朝日新聞社文化企画局大阪企画部、一九九七年一月)

『大正西人ネットワーク 田口掬汀が開いた「中央美術」展図録(秋田県立近代美術館、一九九六年)

『中央美術』(復興五号、一九三三年十二月、特集「平福百穂の記念」)

『結城素明——その人と芸術——』展図録(山種美術館、一九八五年)

* * *

河北倫明 「明治美術と自然主義——无声会の運動——」(『明治大正文学研究』4号、一九五〇年一月)

一九五〇年一月)

槍田良枝 「田口掬汀 生涯」(『近代文学研究叢書』51、昭和女子大学近代文学研究所、一九八〇年一月、所収)

小高根太郎 「无声会の自然主義運動」(『美術研究』184、一九五六年三月)

庄司淳一 「美術と自然——大村西崖の「自然」思想」(『日本の美学』10号、一九八七年五月)

「——浪漫派の不和な兄弟——无声会と美術院」(『日本美術院百年史』二卷上、日本美術院、一九九〇年一月、所収)

結城素明 「平福百穂君の追憶」(『双杉』一九三三年二月)

「无声会の思ひ出」(『文章世界』一九一六年七月)

吉田千鶴子 「大村西崖の美術批評」(『東京芸術大学美術学部紀要』第26号、一九九一年三月)

その他

浅井清 「ジャーナリズム発展の意味——30年代前半における新聞と小説——」(『文学』54、一九八六年八月)

磯田光一 「遊民」的知識人の水脈——屈曲点としての藤村探——」(『文学』54、一九八六年八月)

岡保生 「風葉代作考」(『国語と国文学』一九六〇年八月)

紅野謙介 「一九〇〇年前後・中等教育の再編と「国語」教科の成立——文学言説の歴史的布置の探求」(『語文』95、一九九六年八月)

坂本浩 「モデル小説と私小説」(『解釈と鑑賞』一九九〇年七月)

鈴木貞美 「文芸史におけるメディアの意味——ひとつのプロブレマチックとして——」(『日本文学』一九九四年二月)

高橋新太郎 「『巖頭之感』の波紋」(『文学』54、一九八六年八月)

谷沢永一 「探照燈36 『新声』派の文壇観測」(『解釈と鑑賞』一九九〇年五月)

「探照燈40 『新声』派の文壇眺望」(『解釈と鑑賞』一九九〇年九月)

「探照燈58 文界名士品評」(『解釈と鑑賞』一九九二年三月)

「探照燈66 文学者の内側」(『解釈と鑑賞』一九九二年一月)

「探照燈67 文士保護論」(『解釈と鑑賞』一九九二年二月)

「本好き人好き42 文士の境遇」(『国文学』一九九三年三月)

初出一覧

(博士論文としてまとめるにあたり、それぞれ修正・増補を施している)

- 1・1 作品・作家情報・モデル情報の相関——明治三〇年代——
「作品・作家情報・モデル情報の相関——『新声』の活動を視座として——」
〔『日本近代文学』第58集、一九九八年五月〕
- 1・2 「モデル問題」とメディア空間の変動——明治四〇年代——
「『モデル問題』とメディア空間の変動——作家・モデル・へ身辺描き小説——」
〔『日本文学』536、一九九八年二月、
のち和田敦彦編『読書論・読者論の地平』若草書房、一九九九年九月に採録〕
- 2 「蒲団」の読まれ方と小説ジャンルの境界変動
「『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、一九九七年三月〕
- 4・1 「自我実現説」と中等修身科教育
「『自己』を語る枠組み——中等修身科教育と『自我実現説』——」〔『国語と国文学』第77巻7号、二〇〇〇年七月〕
- 4・2 日露戦後の「自己」をめぐる言説
「日露戦後の『自己』をめぐる言説——『自己表象』の問題につなげて——」
〔『日本語と日本文学』30号、二〇〇〇年三月、「はじめに」〕〔二〕〕
- 5 小結——『自己表象』の誕生、その意味と機能
「日露戦後の『自己』をめぐる言説」〔三〕〕〔四〕〕
- 6 自画像の問題系——東京美術学校『校友会月報』と卒業製作制度から——
「『自画像の時代』への行程——東京美術学校『校友会月報』と卒業製作制度から——」
ディアにみる『文学』筑波大学近代文学研究会編集・発行、二〇〇〇年六月〕〔『明治期雑誌メ』
- 7 帰国直後の永井荷風——「芸術家」像の形成——
「帰国直後の永井荷風——「芸術家」像の形成——」〔『日本語と日本文学』26、一九九八年二月〕
- 8 「翻訳」とテクスト生成——舟木重雄「ゴオホの死」をめぐる——
「『翻訳』とテクスト生成——舟木重雄「ゴオホの死」をめぐる——」〔『多文化社会における『翻訳』』筑波大学文化批評研究会編集・発行、二〇〇〇年六月〕
- 補論 文芸用語としての「モデル」・小考——新声社と无声会——
「文芸用語としての「モデル」・小考——新声社と无声会——」〔『文学研究論集』15、一九九八年三月〕

二〇〇〇年一月二十六日 校了

筑波大学 博士(文学)学位請求論文

〈自己表象〉誕生の文化史的研究

©日比 嘉高