

子規を切り捨てる

—— 田山花袋「蒲団」論 ——

鈴木章弘(国語科)

Ⅰ 不在の参照項としての子規

田山花袋「蒲団」に、正岡子規は登場しない。子規派の登録商標たる「写生」という言葉も、また見出すことはできない。子規が没したのは明治三十五(一九〇二)年、花袋の「蒲団」が発表されたのは明治四十(一九〇七)年。「性欲」「告白」「自然主義」、そのような言葉で語られる「蒲団」に、子規が登場するはずもない。

しかしここでは、あえて何の関係もない(と思われる)子規を、「蒲団」の参照項として持ち出してみたい。なぜなら「蒲団」は、子規と自分とは何の関係もないのだ、という花袋の身振りの延長としても考えることができると思うからである。

花袋は、子規の高弟高浜虚子とよく似ている。虚子が、子規の単なる弟子ではなく、子規神話を捏造し、その神話を最大限利用した戦略家であったように、花袋もまた、子規を意識し、子規との差異化をはかることで、自分を売り出そうとする美文家であり、小説家であった。その点において、花袋は虚子に似ているのだ。花袋の子規に対する評価は、自らの文壇における戦略によって変化することになるのである。

当初、花袋は子規に対して好意的であつた。明治三十九（一九〇六）年の『美文作法』¹で花袋は、いわゆる「写生文」を子規が作り出したものであるとし、次のように子規を讃えている。「日本ではまア正岡子規がこれ（引用者注 「写生文」）を開始したと言つて好い。其以前にも写実々々の声は随分高く、二葉亭四迷氏、紅葉山人杯にも其一部の面影が見えたが、子規のやうに、あらゆるものを捨て、丸裸になつて、種一つで始めたものは無い」。

この『美文作法』は、その名のとおり、「美文」を作るための入門書であり、「写生文」のそれではない。もつとも当時、「写生文」は、「美文」の一種とも考えられていた側面もないではないが、花袋は「写生文」を「美文」の対立項に据え、あるいは「写生文は一種の実用文」であり、「所謂美文とは少しく縁が遠い」と考えていた。にもかかわらず花袋は、『美文作法』においてわざわざ子規をとりあげ、さらには子規の散文理論である「叙事文」を、まるごと引用しているのである。「叙事文」は明治三十三（一九〇〇）年、新聞『日本』附録週報に三回に分けて掲載されたもので、決して短いものではない。『美文作法』においても、文例ならいざしらず、他者の理論をこれだけの分量にわたつて引用したのは他に例を見ない。花袋が子規を強く意識し、子規の散文美観を視野に入れていたのは明らかである。

だが、翌四十（一九〇七）年七月『文章世界』に発表した「写生といふこと」²に至つて、花袋の子規に対する評価は逆転する。花袋は「ただの修行としての写生」はあるが、「過去の文章の上に一紀元を開き」「一種独特の内容」や「形式」を持つ「写生文などといふ名目」は存在しない、というように、子規、およびその商標として捉えられている「写生文」の評価を覆し、文学史からの抹殺をはかろうとするのである。この論が掲載されたのは、「蒲団」の発表のわずか

¹ 田山花袋『美文作法』（博文館 明治三十九年）

² 田山花袋「写生といふこと」（『文章世界』博文館 明治四十年七月）

二ヶ月前であり、「蒲団」はこの月の末に執筆が開始されるのだ。花袋は、子規を意識しながら、子規を切り捨てていこうとするのである。

これは一つには、自然主義の文壇戦略のためでもあろう。『美文作法』において花袋は、子規とフランスの自然主義を、「其志すところは一つであると言ふことは出来ると思ふ」とし、「子規がもしあのやうに早世せず、今少し長く生きて居つたなら、其一派から立派な自然主義が生まれたかも知れぬと私は此上なく惜しく思ふ」と述べていた。しかし、独歩や藤村が世に認められはじめ、特に藤村は、明治三十九（一九〇六）年に『破戒』を世に問うており、自然主義ともども、注目を集めるようになっていた。花袋は「半ば失望し、半ば焦燥し」「今度こそ全力を挙げなければならないと思つた」のである³。花袋にとって、子規はもう学ぶべき先達ではなく、自然主義を標榜して打つて出る自分と差別化すべき対象になったのであろう。花袋は子規を切り捨てなければならない。

ここでは、その延長線上に「蒲団」という小説を見ていこうと思つるのである。もちろん当然のことながら、子規を切斷するためだけに、花袋が「蒲団」を書いたというわけではない。この小論では、子規が属し、そして花袋自らも属していたパラダイム、それを切斷する言語行為として、「蒲団」を見ていきたいのである。「家庭に対しても、事業に対しても、今までの型を破壊して、何か新しい路を開かなければならなかつた」と、花袋は後に語ることになる⁴。その「今までの型」とは何だったのか、そしてそれをどのように花袋は破壊しようとするのだろうか。

ここでは「蒲団」のなかに、「今までの型」から離脱しようとする花袋の身振りを見出し、それによつて子規、花袋の

³ 田山花袋『東京の三十年』（博文館 大正六年）

⁴ 同右

属していた（そして花袋自身が切り捨てようとする）パラダイムを明確にし、同時に花袋の目指す方向を明らかにしていくことにしたい。花袋はどのようにして予規を切り捨てていくのだろうか。

II 花袋「美文」のパラダイム

(1) 精神物理学の思想圏

高橋敏夫は『蒲団』“暴風”に区切られた物語⁵において、心ならずも地理書の編集で口を糊している竹中時雄が、その作業を中断して、「文学」の道へ進みたいという芳子へ最初の手紙を認めることに注目し、「蒲団」は、花袋が属していた「紀行文」的世界を否定するテクストであるとしている。まさに正鵠を射た指摘であるが、ここで重要となってくるのは、その「紀行文」のパラダイムである。

「紀行文」の主とする対象は、「自然」であり、また「紀行文」は花袋のいう「美文」のジャンルに包摂されるものとして考えていだろう。先に示した『美文作法』において花袋は、「美文」を書くにあたって何が最も重要であるかを次のように述べている。「美文には情緒といふことが必要である。（中略）此の情緒と言ふのは万物に対して飽まで受納性の多いことを指すので、自然の風景にしる、人間の現象にしる、それに対すると、忽ちわれを失つて、其のものに憧憬するの形である。「美文を書かうといふほどの人には、多少この性がなくては駄目だ。つまり花袋は「紀行文」を、自然をはじめとした万物に対してどれだけ「受納性」を持てるかどうかが、重要であると考えているのである。これは大学

⁵ 高橋敏夫『蒲団』“暴風”に区切られた物語（『国文学研究』早稲田大学国文学会 一九八五）

派の美文が、様々な和漢の語句によるパッチワークを自らの文章作法の基本にしていたこととは、根本的に異なる姿勢である。

これはひとり花袋だけにとどまる価値観ではなく、広くロマン主義の作家たちに共通するものでもあった。彼らの目指すところをひとことで言えば、それは「感覚」のエリートということに尽きる。彼らにとって感覚の鋭敏さこそが、優秀な人物の証明であった。

この感覚をとぎすますためのレッスンは、たとえば、雲の観察である。ラスキンの影響を受けた島崎藤村「雲」⁶などは、その実践の記録といえるだろう。雲を三層に分け、時間ごとにその雲の色を言葉で記録するというその行為は、自然に対する「受納性」を研く恰好のレッスンだったのである。このように感覚の鋭敏さ、ひいては感情の豊かさは、ロマン主義の作家たちにとっての必須条件であった。

この感覚の重視は、子規の俳句理論においても見出すことができる。子規は明治二十六（一八九三）年の「春色秋光」⁷において、「天然」に対する感受性の強さ、感覚の鋭敏さが人間の優劣を左右するといった、ロマン主義と同様の図式を提出しているのである。この子規の発想は、ロマン主義の影響もさることながら、当時最新の心理学であり、子規の写生理論の根幹をなす精神物理学から生まれたものであった。

精神物理学⁸とは、心身一元論と物理学の原子モデルを枠組みとして採用した心理学の一派のことであり、元良勇次

⁶ 島崎藤村「雲」（『天地人』四〇号 明治三十三年八月）

⁷ 正岡子規『子規全集』第十四卷（講談社 一九七六）

⁸ 以下の引用は、元良勇次郎『心理学』（金港堂 明治二十三年）による。また「運想」という語を、子規が元良からではなく、井上田了から受容した可能性があることを青木亮人が指摘している（青木亮人『天然ノ秩序』の「運想」 正岡子規と心理学』『運歌俳諧研究』俳文学会 二〇〇七）。

郎がこの心理学を日本にもたらした。子規は、帝国大学文科大学において、元良の講義を受け、詳細なノートを書き残している。

この心理学派は外界からの刺激によって生じる「感覚」をすべての基礎、物理学における「原子」のようなものとして捉える。この「感覚」は「単純ナル観念」とも呼ばれ、この「感覚」＝「単純ナル観念」が、連想によってつなわれ、人間の心を形作っていく。まず「感覚」という「原子」の結合した最も単純なものとして「感情」が形成される。「感情」は「感覚」が結びついた最も単純なものなので、「感覚」と同様「単純ナル観念」に分類されるが、この「感情」がさらに連想によって結びつくことによつて「複雑ナル観念」である知性などへと発展すると精神物理学では考えるのである。

だからこそ感覚を受容する「受納性」が重要になってくるのであり、「受納性」を強調する「美文家」花袋は、子規と同一の思想圏内にいたのである。

（2）「受納性」の無効化

ところが「蒲団」は、まさにこの「自然」に対する「受納性」が無効になっていることを、小説冒頭で宣言しているのである。第二章、「痕は名を竹中時雄と謂つた」⁹と、主人公の名が初めて語られたその直後に、主人公の心情が次のように語られることになる。

いや、庭樹の繁り、雨の点滴、花の開落などいふ自然の状態さへ、平凡なる生活をして更に平凡ならしめるやうな

⁹ 以下、「蒲団」本文の引用は田山花袋『田山花袋集』（『明治文学全集』第六十七巻 筑摩書房 一九六八年）による。

気がして、身を置くに処は無いほど淋しかった。

このように「蒲団」の主人公竹中時雄は、庭木、雨、花、何を見ても感動することなく、平凡な生活がますます平凡になるだけであると考えてしまう。つまり時雄は、自然への「受納性」が既に無効になってしまった男として設定されているのである。美文時代とは、正反対の人物設定である。

このことから見えてくるのは、花袋にとって否定されるべき美文的世界とは、自然への「受納性」を中心とした言説のあり方であり、それはまた精神物理学に立脚した子規の散文実践の否定でもあるということである。ではなぜ、そのパラダイムは否定されなければならなかったのか。ここには、ジェンダーと進化論、そして「文学者」の問題が絡んでくるのである。

Ⅲ 男でない男たちは

(1) 貶められる「受納性」

子規、花袋ともに問題とする「受納性」、これは彼らが表現者であるために必須の条件であったわけだが、しかし時に、それは彼らにとって「負」の要因をも誘い込むこととなった。それが女性ジェンダーの問題系である。北村透谷「厭世詩家と女性」（『女學雜誌』 明治二十五年）¹⁰では、

¹⁰ 北村透谷『透谷全集』第一卷（岩波書店 一九五〇）

蓋し女性は感情的の動物なり、詩家も亦た男性中の女性と言ふべき程に感情に富める者なり。(中略) 蓋し女性は優美繊細なる者なり、而して詩家も亦た其思想に於ては優美繊細を常とする者なり、豪逸雄壯なる詩句を迸出する時に於ても、詩家は優美を旨にするものなるを以て、自ら女性に似たるどころあるを免れず。其他生理学上に於て詳に詩家の性情を檢察すれば、神経質なるどころ、執着なるどころ等、類同の個條蓋し数ふるに違あらざる可し。

といったように、「詩家」は「感情的」であるとロマン主義の定石通り規定される一方で、「詩家も亦た男性中の女性と言ふべき程に感情に富める者なり」というように女性ジェンダー化され、さらには「神経質」「執着」といったように貶められるのである。

これはひとり、透谷に限ったことではない。内田魯庵『文学者となる法』¹¹でも、「哲学者」が「智」の所有者であるのに対し、「文学者は『情』の怪物」であるとされており、これが広く行き渡った考えであることをうかがわせる。

このように「感情」という語は、文学者(と女性)の「劣等」な属性としても語られているのである。

しかしなぜ、感覚・感情の問題系は、一方では高められ、その一方では貶められ、アンビバレンツに語られてしまうのだろうか。

元来、精神物理学の枠組みから言えば、すべての基礎となる感覚の鋭敏さ、そしてそれをベースとした感情の豊かさは、称揚されこそすれ、決して貶められるべきものではなかったはずである。しかし、そこに進化論的な「発展」の思想が入り込むとき、感覚や感情は貶められてしまうのだ。感覚・感情は「単純ナル觀念」であり、その「単純ナル觀念」

¹¹ 内田魯庵『文学者となる法』(右文社 明治二十七年)

が、「連想」によつてつなぎあわせられ、「複雑ナル觀念」である「智」に「発展」する。だから、感覚・感情は、「智」よりも「單純」で劣っている、ということになってしまうのである。そうなったとき、「智」は男性へ、感覚・感情は女性へと分配され、感覚・感情と女性とは、ある親和性をもつてしまう。だから、感覚が鋭敏であり、感情豊かであるという勲章は、反転して、「女らしさ」という「劣者」の烙印にもなってしまうのである。

この理性的な男性、感情的な女性という図式は、生物学や解剖学の分野において一八世紀中ごろから主張されているものでもあった。男性は頭蓋骨が大きく、女性は小さく、それがそのまま知性の優劣となつてあらわれる、というのである。このような当時の「科学的」な知見と相まつて、女性は知性が男性に比べて劣り、感情的なものであるとされ、女性・感情というセットは男性・理性との比較の中で、貶められるべきものとして語られていくのである¹²。

(2) 戦略としてのロマン主義

ただし、ロマン主義者たちは、この感情と女性性の問題を、むしろステイガマとして大いに活用した。

そもそもロマン主義は、二項対立のうちの下位項を称揚し、その位置関係を逆転させるという側面を持っている。たとえば、大人・子どもという対立項における、子どもという意匠。島崎藤村「ことしの秋」（『文学界』明治二十七年十月）には「これを俗に言へば造化はまきにわが慈父にして、われは造化の倅なり」と、自らを子どもとして捉える表現があり、また、十二角生「閨秀小説を讀みて」（『文学界』明治二十九年一月）には、「されば詩人の一泣一笑や、目的といふ者殆んど無く、実感といふ者殆んど無く、只々悲しきが故に泣き、樂しきが故に笑ひ、恰も小兒の天真爛漫たる

¹² 川村邦光『セクシュアリティの近代』（講談社選書メチエ 一九九六）

が如く」といったように、どちらも詩人のセルフ・イメージとして幼児を語っている。

このような表現は『文学界』にとどまらない。『帝国文学』（明治二十八年六月）の建部水城「天然」にも、「吾人は天然の愛児なり、天然は常に其温かなる襟懷を開きてその愛児を待ちつゝあるなり。何人も天然の前には小児の如く無邪気ならざるを得ず」とある。

そして新体詩や小説などを書いていた子規もまた、見過ごされがちだが、ロマン主義の影響下にある作家のひとりであった。子規も、ロマン主義の定石通り、「小園の記」（『ホトトギス』明治三十一年十月）¹³のなかで、自らを「新たに生命を与へられたる小児の如く」と語っており、ロマン主義的な文脈では、幼児のようであるということは、負ではなく、むしろ詩人の条件になるのである。

このような対立項における下位項の称揚は、男性・女性という二項対立においても見出すことができる。

透谷は「厭世詩家と女性」の中で女性を貶める一方、「幽境の逍遙」（『平和』明治二十一年六月）においては「我は十二三の嬋娟たる少女となりて野花を摘むの無邪気に反へることを得ば、死すとも恨むところなし」¹⁴と語っており、さらには子規もまた小説「曼珠沙華」（明治三十年）の主人公を「野村の家の総領息子、名さく玉枝とて女のやうな優しい生まれ」¹⁵と設定している。ロマン主義において「女らしさ」は、むしろ誇るべき徴となり、文学自体もまた「文学とい

¹³ 正岡子規『子規全集』第十二巻（講談社 一九七五年）

¹⁴ 北村透谷『透谷全集』第二巻（岩波書店 一九五〇年）

¹⁵ 正岡子規『子規全集』第十三巻（講談社 一九七六年）

ふ女神」(透谷「人生に相渉るとは何の謂ぞ」『文学界』明治二十六年二月¹⁶) というように、女性ジェンダー化されて語られるのだ。

明治三十一年十二月の『ホトトギス』に発表された子規「吾幼時の美感」¹⁷ もまさに、ロマン主義作家の典型的な自画像と言っていだろう。

極めて幼き時の美は只色にありて形にあらず、況して位置、配合、技術など其外の高尚なる複雑なる美は固より解すべくもあらず。其色すらなべての者は感ぜず、アツプ(美麗)と嬉しがらるゝは必ず赤き花やかなる色に限りたるが如し。

この冒頭で子規は、まず、自分の「美感」の起源を、「高尚なる複雑なる美」にあるのではないとする。「高尚なる複雑なる美」の否定は、すなわち「位置、配合、技術」などの「智」の否定へとつながり、まさにこのエッセイが「智」ではなく、感覚や感情を重視するロマン主義の言説群に属していることを意味する。

この引用部の後、子規は年代記風に、「美」に関する思い出を一つずつ語っていくことになる。子規が三つのころ、火事のために、家が全焼してしまう。「さなくとも貧しき小侍の内には我をして美を感ぜしむる者何一つあらざりき」と、自らを「貧しき」者として定位し、さらに続けて、雛祭りのときの思い出を「自ら針を取りて手毬をかぐりし事さへあ

¹⁶ 北村透谷『透谷全集』第三巻(岩波書店 一九五〇年)

¹⁷ 正岡子規『子規全集』第十二巻(講談社 一九七五年)

り。昔より女らしき遊びを好みたるなり」と、自らを女性シエンダー化して語るのである。

このような「高尚」でなく、女性シエンダー化された「幼時の美感」は、既に終わってしまったものではなく、「幼き時より今に至る迄」というように連続して捉えられており、言い換えれば、子規は現在の自分を女性化、幼児化し、そのような女性的な「幼時」の感性を保った主体として自らを表象していることになるのである。

貧しく、幼く、「女らしき」子規。これが「文学者」子規の自画像なのである。ここには卑下している様子などまるでなく、むしろこのことこそが「文学者」の条件であるかのように、このエッセイは書かれている。女性性などの「劣等」性を「文学者」のステイグマとして、子規は最大限に活用しているのである。

この思想は、子規を含む彼らロマン主義の作家にとつて、非常に好都合であった。透谷は「厭世詩家と女性」のなかで、詩人を「美世界」における「敗将」と定義している。いわば「詩家」とは、男の「美世界」で敗北してしまった「男らしく」ない男たち、言い換えれば「女性」に「転落」してしまった男たちなのだ。彼らに「美世界」での居場所はない。しかし「想世界」、つまり彼らの属する文学場においては、「男らしく」ない、女性のようなものであるということは、かえって「文学者」のステイグマとして活用できるのである。俗っぽい「美世界」でのマイナスは、崇高な「想世界」においてはプラスとなる。そしてその逆転を表象するのが、ロマン主義という装置なのだ。

このステイグマは、自分が「美世界」での敗北者であるということを忘却させ、彼らに「想世界」での居場所を与えるであろう。文学自体を「文学といふ女神」（「人生に相渉るとは何の謂ぞ」¹⁸）と女性シエンダー化して語る彼らは、男の「美世界」で敗北してしまったから「女性」に「転落」したのではなく、自分は「文学」的だからこそ「女らしい」

¹⁸ 『透谷全集』第二巻（岩波書店 一九五〇年）

のだと錯覚し、それを誇るようになるだろう。彼らは「女」になることで、「実世界」から目をそらすとするのである。

花袋が行おうとしているのは、このような「女らしき」文学者像の破棄である。花袋は「男」になろうとしているのだ。では、その試みは、どのような形で行なわれ、どのような結果をもたらすのだろうか。次章以降、再び花袋に戻り、具体的に見ていくことにしよう。

IV 女性ジェンダーと「感情」

(1) 進化論による男女の分断

男ではない男たちが、「文学といふ女神」に守られて女性ジェンダー化し、詩を、小説を、あるいは俳句を書く。その格好の例が、明治四十年五月、『太陽』に発表された、花袋「少女病」の杉田古城であろう。「艶っぽい」「美文新体詩を作ること」を「快樂」とし、「観察も思想もない」「少女小説」を書き、いかつい容貌ながら、「海老茶色の風呂敷包」をかかえ、「眼には柔和なやさしいところ」¹⁹のある杉田古城、彼こそ、まさにロマン主義作家のカリカチュアライズされた肖像そのものである。しかし、古城はそのことを人からあざけられ、さらには電車にひき殺されて、死んでしまう。このような作家はすでに時代遅れになっていたのであり、だからこそ花袋は、杉田古城を電車に轢殺させたのであろう。それは、美文家花袋の死でもある。

¹⁹ 田山花袋『田山花袋集』（『明治文学全集』第六十七巻 筑摩書房 一九六八年）

飯田祐子『彼らの物語』²⁰は、この時期、文学が男によって占有されたと指摘している。「文芸は男子一生の事業とするに足らざる乎」という特集が『新潮』で組まれたのも、まさにこの時期のことであった（明治四十一年十一月）。子規を切り捨て、杉田古城を殺した一連の花袋の行動は、この潮流と軌を一にしている。花袋は「文学といふ女神」という句から「女」を取り去ろうとする。と同時に、「女らしき」子規と自分とを切り離そうともするのである。

では、「蒲団」において、それがどのようにしておこなわれるのかを見ていくことにしたい。まず、もつともわかりやすいのが、文学を志した女弟子芳子の挫折である。彼女が文学から放逐され、そのことを書くことによつて、花袋は作家としての、男としての地位を獲得するのである。

「蒲団」の主人公竹中時雄は、筆名を竹中古城といつた。花袋は、「少女病」の杉田古城を竹中古城として復活させ、文学の世界から芳子という女性を放逐することで、文学を男性の世界へと塗り替えていくのだ。

このことを「蒲団」における表現に着目して、さらに見ていくことにしよう。

まず先に指摘した「蒲団」における「自然」という言葉の使われ方について、再び考えなければならない。というのも、この「自然」という語の使い方に、「蒲団」という小説の指向性が、集約されていると思われるからである。先に指摘しておいたが、「蒲団」では、「自然」に対する「受納性」という、精神物理学的な枠組みの無効が宣言されていた。その上でこの「蒲団」における「自然」は、従来とは異なったものとして語られるのである。

²⁰ 飯田祐子『彼らの物語』（名古屋大学出版局 一九九八）

行く水の流れ、咲く花の凋落、この自然の底にわだかまれる抵抗すべからざる力に触れては、人間ほどはかない情けないものはない。(中略)時雄はわれながら時の力の恐ろしいのを痛切に胸に覚えた。(中略)時雄は堪え難い自然の力に圧迫せられたもののやうに、再び傍らのロハ台に長い身を横たえた。

この引用部において「自然」という語は、感覚で捉えられるような、具体的な事物を指し示さず、「自然の力」と抽象化されて語られ、それは感覚では捉えられない時間、歳月の流れの比喩となっている。ここで重要なのは、感覚では捉えることのできない時間の流れに焦点が当てられているということである。

この「蒲団」は、竹中「時」雄という名の人物を主人公に載っているとおり、まさに「時」を主題にした小説である。松原至文は、明治四十年十月『早稲田文学』に掲載された『蒲団』合評²¹の中で、この小説を次のように評している。「蒲団」には、「いつでも時代の子であるつもり主人公」が「もう旧時代の人になりかけて居」という「主人公の個性に波打つて来る時代の影響が、誠に切実に描写されて」おり、「一篇の中心思想によつても、時代といふものゝ色がかつきりと出て居る事がわかる」。「蒲団」はこのように「時」をテーマとした小説として捉えられていたのである。

子規の「写生」において、「時」は元来排除されるべきものであった。「写生」は「印象明瞭」さ、つまり感覚の再現を目指すものであるが、それを阻害するものが「連想」であった。つぶつぶとした感覚は連想によつてつなぎあわせられ、複雑な思想へと発展、進化していく。精神物理学においては一般的に、感覚が複雑な思想へと発展することは望ましいと考えられていたが、しかし「印象明瞭」さを目指す子規の写生にとつてはそうではなかった。感覚が思想へと発展し

²¹ 以下、「蒲団」合評の引用は『別冊 早稲田文学』2（早稲田文学会 二〇〇七）による。

てしまったら、感覚の新鮮さは失われてしまうのだ。この感覚が連想によってつなぎあわされるには時間が必要である。だから子規は、「印象明瞭」さを実現するためにさまざまなレベルにおいて「時」を排除していこうとする。読書時間が極端に短い俳句が子規の写生にとっての主戦場となったのはこのためである。さらに子規は、物語内容と物語言説の一致も、写生には必要であると考えていた。つまり一瞬の感覚を捉えるには、一瞬で読み終わる俳句が望ましい、ということである。だから写生的な俳句において、長い時間は扱いつらい、ということにもなる。子規の写生にとって、「時」は回避されなければならないものなのだ。

花袋は、そのような子規の引力圏内から脱するかのように、「時」を主題として選ぶ。さらに「時」という、感覚では捉えられない抽象的な概念が、主人公の名前「時雄」の中で「雄（おとこ）」と結びつけられていることもまた示唆的である。抽象的な概念は、この小説においてもやはり男へと分配されるのだ。男は感覚では捉えられない、抽象的なものと結びつけられる。子規・感覚・女性というパラダイムからの脱却、それが「蒲団」における「時」の焦点化に見ることができるのである。

ここでもう少し「時」の問題を見ていくことにしよう。「蒲団」における作中人物の配置である。「蒲団」における作中人物たちは、「時」の論理によって作品内に配置されているのである。その「時」の論理とは何か。進化論である。冒頭近くに、

社会は日増に変化する。電車は東京市の交通を一変させた。女学生は勢力になつて、もう自分が恋をした頃のやうな旧式の娘は見たくも見られなくなった。

とあるように、この小説では、「時」という「自然の力」に、社会が押し流されるというイメージが幾度となく書き込まれる。社会だけではない。時雄の「妻君」に対してもそうだ。

四五年來の女子教育の勃興、女子大学の設立、庇髮、海老茶袴、男と並んで歩くのをはにかむやうなものは一人も無くなった。この世の中に、旧式の丸髷、泥鰌のやうな歩き振、温順と貞節とより他に何物をも有せぬ妻君に甘んじて居ることは時雄には何よりも情けなかつた。

時雄は妻君に対して、「お前達のやうな旧式の間人」というように、妻君は時勢に取り残された「泥鰌のやうな」女性として認識されている。つまり「旧式」であること、すなわち悪である、と捉えられてしまっているのである。時代は旧から新へとすさまじい勢いで流れていくのである。

この妻君に対して、芳子は「ハイカラ」な女性として描かれているわけだが、ここで重要なのは、芳子の何が新しいとされているかである。

四五年前までの女は感情を顕はすのに極めて単純で、怒つた容とか笑つた容とか、三種、四種位ゐるしか其感情を表はすことが出来なかつたが、今では情を巧みに顔に表はす女が多くなつた。芳子も其一人であると時雄は常に思つた。

つまり、「感情」が豊かか、そうでないかが女性の新旧、優劣を判断する基準の一つになつていたのである。これは口

マン主義や子規、あるいは美文時代の花袋が自分たち作家に対して使用していた価値基準であるが、「蒲団」においてそのものさしは、もはや「智」の所有者となった男にではなく、女性に対して払い下げられるのである。男は「智」の世界へと歩を進め、「感情」の豊かさが問題となった時代とは訣別を果たしたのである。男は感情の世界から「智」の世界へと「進化」したのだ。

「時」などの抽象的な概念を扱うことのできる、「複雑ナル観念」である「智」を所有する男性は優、「単純ナル観念」である「感情」の持ち主である女性は劣。さらにその女性は、「感情」の多寡により、さらに優と劣とに分断され、ここに時雄（と時雄が所有する「智」）を頂点とする男性優位の配列が完成するのである。

この男性優位の配列は冒頭近くの次のような箇所にも表れている。芳子からの「数多い感情づくめの手簡」と始まるその段落では、まず「女は確かにその感情を偽り売つたのだ」と、芳子は「女」と一般化された上で「感情」と結びつけられて語られる。そして「自分を欺いたのだと男は幾度も思った。けれど文学者だけに、此男は自から自分の心理を客観できるだけの余裕を有つて居た」という文が続くのだが、時雄もまた「男」と一般化され、そして心理を「客観できるだけの」「智」の所有者とされているのである。しかも「文学者だけに」と、「男」「文学」「智」は結びつけられて語られるのだ。美文時代とは正反対である。「感情」からの脱却と「智」への進化。花袋がこの「蒲団」において目指したのは、女性化された「感情」からの離脱、「智」的な男性への進化なのである。

（2）時雄、感情の世界へ

しかし、話はそう単純にはいかない。「蒲団」において、女は「感情」、男は「智」というその配列と、男性と女性の分断は、一見成功しているかのように見える。だがその一方で、この感情の多寡が「教育」とともに語られていること

に注意しなければならない。先の引用部において、「四五年前までの女は感情を顕はすのに極めて単純」であつたとしているが、この「四五年前」こそ、「女子教育の勃興、女子大学の設立」のあつた頃なのである。つまり花袋は、感情という価値基準を教育と連動するものとして描いているのである（先述したように、ロマン主義者たちは、雲を観察するなどのレッスンによつて感覚を研ぎ澄ませようとしていた。感情は確かに教育の成果なのである）。その結果、この分断は、中途半端なものにならざるを得なくなる。なぜなら、「女子教育の勃興」する今、教育は必ずしも男が独占するものではなくなつたからである。芳子が、学問するエリートの徴ともいえる「頭脳」の病である「神經過敏」を患つているのもこのこととかかわつてくるのである。

男女の分断を揺るがすのは教育の問題だけではない。先にこの「蒲団」は、進化論的発想に貫かれていると書いたが、その進化論こそが、分断を不完全なものにするのである。なぜなら進化論は、優劣を判断する差別の言説であるのだが、同時にそれはすべての生物が連続しているという前提の上で成り立っているからである。

時雄は妻君を、進化論のヒエラルキーにおける最下層に位置づけているが、しかしその時雄もまた、妻君と同じ言葉で語られる箇所があるのである。それは、時雄が酔いつぶれ、理性を失つたところの描写である。「で、夕暮の膳の上の酒は影しく量を加へて、泥鴨の如く酔つて寝た」。ここで「泥鴨」と時雄は喩えられているが、妻君もまた別の個所で「泥鴨のやうな歩き振」と語られているのである。時雄は酔つばらつて理性をなくすと、妻君と同じレベルまで「退化」するものとして描かれているのである。

そして物語はこの「退化」のラインに沿つて進むことになる。あの有名なラストシーンを思い出してみよう。

性欲と悲哀と絶望とが忽ち時雄の胸を襲つた。時雄は其の蒲団を敷き、夜着をかけ、冷めたい汚れた天鵞絨の襟

に顔を埋めて泣いた。

時雄は、この小説の結末において、感情をあらわにし、泣きながら芳子の蒲団のにおいをかぐことになる。「醜」を描く、まさに自然主義的な結末である。時雄は男性的な「智」の世界から感情や感覚の世界へと舞い戻ってしまうのである。

V 「性欲」の問題系

(1) 時雄の失敗、花袋の成功

以上のことを踏まえると「蒲団」という小説は、「智」の所有者たる男性たらしとする主人公の時雄が、感情と感覚の世界に飲み込まれる物語であるというようにまとめることもできるだろう。しかし時雄の失敗とは裏腹に、「蒲団」の作者である花袋は、この小説によって、男社会となっていた文学の世界で確固たる地位を占めることになるのである。

もちろん主人公と作者とは、別物である。「空想にふけつて立ち尽くした時雄は、その後ろにその男があるのを夢にも知らなかつた」というような、主人公の知らないことを作者（非語り手）が知っていることを明示する描写もこの「蒲団」にはあるのだから、時雄≠花袋であるわけでもない。

しかし、日比嘉高が指摘するように、明治四十年代初頭「自分を主人公として作った」作品が現れ始め、その代表格が他ならぬ田山花袋「蒲団」であつた²²。読者は時雄と花袋を重ね合わせ、また花袋もまた、そのようなことを理解し

²² 日比嘉高『自己表象の文学史』（翰林書房 二〇〇二）

たうえで、この小説を書いていたはずである。

それではなぜ、そのような状況下であるにもかかわらず、花袋は作家Ⅱ男として成功を収めたのだろうか。

(2) 「性欲」を描くということ

結論を先に言おう。花袋が作家Ⅱ男になれたのは、この「蒲団」において「性欲」を描いたからである。そしてこの「性欲」を語ることによつて、感情描写自体が変容したからである。

しかし、なぜ「性欲」を描くことが男性Ⅱ作家としての成功に結び付くのであろうか。ここではまず、川村邦光の論²³によりかきながら、「性欲」の問題について簡単に素描していくことにしよう。

近代における「性欲」をめぐる言説の特徴について、「蒲団」に関するところを中心にまとめると、以下の二点を指摘することができる。第一に女性の「性欲」が「発見」されたということ、そして第二に「性欲」が、学校や軍隊、近代家族における家父長的な存在によつて管理、訓育されるものになったということである。

女性は「良妻賢母」という近代的な規範の下、「性欲などまったく度外視され」ていたが、既婚女性の恋愛がスキャンダルに報じられていく中で、女性の「性欲」が「発見」されていった。時雄はそのような時代の中で、芳子の手紙の中から「性欲」の跡がないかどうかを探らうとするのである。この時雄の「性欲」に関する探索は、自分が芳子の「温情なる保護者」であるという建前のもとになされていたわけだが、これはまさに第二の特徴たる性欲の管理、訓育の典型

²³ 川村邦光『セクシユアリアイの近代』（講談社選書メチエ 一九九六）

例である。

ここで重要なのは、「女性の性欲の発見は、男性の不安と恐怖、猜疑心をあらわに」（傍点引用者）するものであり、だからこそ女性の「性欲」はあくまで家父長的な制度の中で管理されるものであるということである。つまり「性欲」は男性にとつての問題であり、「性欲」を表象する主体はあくまで男性であるということだ。

有元伸子は「蒲団」の研究史をまとめるなかで、この小説が「女弟子の感性や知性、努力を認めることなく、（中略）性欲の対象としての『女学生』の身体へと抑圧してしまった」と述べているが²⁴、抑圧されたものはそれだけではない。「蒲団」に引用される芳子からの手紙には、「性欲」という言葉は使われず、ただカテゴリーとしての「墮落女学生」という語があらわれるだけであつて、みずからの「性欲」について煩悶し、言語化する権能を彼女は与えられていないのである。あくまで芳子、そして彼女の「性欲」は、男性によつて語られるべき「対象」でしかないのである。

男にしか語れない主題、それがこの時期の「性欲」であり、田山花袋が作家Ⅱ「男」になることができたのは、この「性欲」の主題化が、大きな要因となっているのである。

（3）抽象的な「性欲」

ただし、当たり前なことではあるが、ただ性的なことを書けばいいというものでもない。光石亜由美によれば、花袋の追隨者として、佐藤紅緑、川上眉山、小栗風葉らがあらわれ、彼らもまた性をテーマにした小説を書いてはいるが、

²⁴ 有元伸子「〈作者〉をめぐる攻防 田山花袋『蒲団』と岡田美知代の小説」（『日本近代文学』日本近代文学会 二〇〇三年五月）

それらは当時「肉欲小説」と分類され、「性欲」をテーマとした「蒲団」とは、似て非なるものとして峻別されていたという。「性欲」は「肉欲」などとは異なり、「性欲」＝「生欲」＝「生のエネルギー」とされ、その「猥褻性」が消去されたと光石は指摘する²⁵。「性欲」の抽象化である。

このことは、明治四十年十月『早稲田文学』の『蒲団』合評からも読み取ることができる。

相馬御風は「(前略)『絶望』とか『性欲』とか『悲哀』とか『傾悶』とか云ふ抽象的、なそして大獲みな言葉の多い事は、少なからず此作としての価値を損^ハじて居る。今一步進んだ描写があつて欲しい」(傍点引用者)と述べている。「蒲団」には「性欲」という言葉が四回登場するが、そのどれもが御風がいうように、「抽象的」に描かれているのである。たとえば「蒲団」には、「自然の底に蟠れる抵抗すべからざる力」というように、「力」という言葉が繰り返し使用されている。それは「時雄は堪え難い自然の力に圧迫せられたもののやうに」、「運命の力は一刻ごとに迫つて来た」などのように使われており、「蒲団」における抽象的な問題系を形成している。そして「性欲より起る不満足等が薄^クい力でその胸を圧迫した」とあるように、「性欲」もまた、この「力」という、感覚によつて把握しえない、抽象的な言葉によつて語られているのである。

御風は、このような「性欲」の描き方を物足りない、と批判しているわけだが、しかしそもそも「性欲」とは、このように「抽象的」なものではなかったか。

小田亮は「蒲団」における「性欲」という言葉の用例を検討し、「注目すべきは、これら四つの用例は、いずれも、実

²⁵ 光石亜由美「(性)的現象としての文学 性欲描写論争と田山花袋『蒲団』」(『日本文学』日本文学協会 一九九九年六月)

際の性行為と結びついていないという点である。そこでは、性欲は、その痕跡を探したすものであったり、その満足が抑制されるものとなっている。つまり、これらの『性欲』は、その場で充足されるものではなく、自己の内面で『傾倒』するものなのである」と指摘している²⁶。「性欲」とは「実際の性行為と結びついていない」抽象的なものであるというのだ。

これは「蒲団」再評価のきっかけとなった柄谷行人の次のような指摘とも響き合っている。柄谷は『日本近代文学の起源』において「理性」による抑圧が「性欲」という概念を生み、それをはじめて表現したのが花袋の「蒲団」であると論じている²⁷。あくまで「性欲」は抽象的な「理性」の産物なのだ。

『蒲団』合評においても、中村星湖は「要するに、作者は性欲、それも三十五六（引用者注 時雄の年齢）の理智の拘束ある性欲を説明して成功した」と述べ、星月夜（島村抱月）は、「己みがたい人間の野生の声」＝「性欲」に「理性の反面を照らし合はせ」たことが「此の作の生命でまた価値である」としている。つまりこの「蒲団」において、「性欲」を描くことは、そのまま抽象的な「理性」を描くことと正確に結びついているのである。花袋は「性欲」を描くことで、男の所有物である「理性」を手に入れたのだ。

（4）感情の変容

それと同時に、女性シエンダー化された感情も変容することになる。

²⁶ 小田亮『性』（三省堂 一九九六）

²⁷ 柄谷行人『日本近代文学の起源』（講談社文芸文庫 一九八八年）

先にも述べたように、子規の強い影響下にあった美文家時代の花袋は、自然に対する「受納性」の結果としての感情を描いていた。しかし自然に対する「受納性」が否定されているのが時雄という主人公なのである。時雄はもはや子規のように、あるいはかつての花袋のように、自然に対して感情を動かされることはない。

では時雄の感情は、何によつて引き起こされているのであろうか。言うまでもない。それは「性欲」である。時雄は「性欲」をめぐつて「煩悶」し、懊悩して、ついには芳子の残り香をかきつつ、泣いてしまうのであった。「性欲」が時雄の感情を生成していくのである。

「性欲」をエゴノミト論的に考えることに慣れている私たちは、時雄が泣きながら芳子の残り香をかぐこの小説を、時雄の「性欲」、そして感情がほとぼしる物語として考えてしまう。しかし先にも述べたように『蒲団』合評において星湖や抱月は、そのような激越な小説としてこの「蒲団」を捉えず、「理性」の小説として捉えていた。

さらに徳田秋江は「合評」の中で、花袋の感情表現が以前と異なっていることを次のように指摘する。秋江は、かつての花袋について

仮令ていへば——氏が美際に言つたか言はぬかは別として、——『あゝもう木枯が吹きだした』と言つては一種の浸々した感慨に耽けり、『アレ国境の遠山が見える』と言つては、何物かを慕ぶやうな感触に打たれる人である。

と述べている。その上で秋江は「蒲団」について

私は不躰かも知れぬが花袋氏や藤村氏が昔の感情の溢れるやうな文章を自分で破棄しやうとせられる心中を何故か

と惜まざるを得ませぬ。

と、今の花袋は以前の花袋とは異なるという認識を示している。引用の前半部で秋江が言っているのは、「木枯」や「国境の遠山」といった自然などによる刺激に対し、ある種の感情を生起させる花袋のありようである。子規の強い影響のもと、自然に対する「受納性」が豊かであろうとする美文家時代の花袋の姿である。

しかし「蒲団」においては以前のように「感情の溢れる」ことはない。一見、「感情の溢れるやう」に見えても、花袋の描く感情はすでに理性に縁とられたものとして描かれているのである。

初めて恋するやうな熱烈な情はむろん無かつた。盲目に其運命に従ふと謂ふよりは、寧ろ冷かに其運命を批判した。熱い主観の情と冷めたい客観の批判とが絡り合わせた糸のやうに固く結び着けられて、一種異様の心の状態を呈した。

「熱烈な情」は「寧ろ冷かに其運命を批判」する理性によつて眺められ、「熱い主観の情」には「冷めたい客観の批判」が結びつく。この「蒲団」において、感情はあくまで理性との関係において把握されるようになったのである。「一種異様の心の状態」とあるが、これは今までとは違ふ、新たな感情のありようを言い当てた表現なのである。子規、そして美文時代の花袋における感情と、「蒲団」におけるそれとは全く別のものになってしまったのだ。

抱月はいわゆる「肉欲小説」と「蒲団」との違いを、以下のように述べている。

無論今までにも、斯かる方面（性についてのこと 引者注）は前に挙げた諸家の外近時の新作家中にも之れに筆を着けたものが無いではない。併しそれ等は多く醜なる事を書いて心を書かなかつた。『蒲団』の作者は之れに反し醜なる心を書いて事を書かなかつた。

抱月は、花袋が「醜なる心を書いて事を書かなかつた」こと、つまり花袋の理性的な書きぶりを高く評価している。

しかしその一方で、自然主義においては「作者の心的閨歴または情生涯をいつはらず飾らず告白し発表」することが必要で、それが「自然派作家が文芸上に成効すべき重要な条件」であつたことも確かである（小栗風葉「蒲団」合評）。自然主義において評価されるには「醜」を描くこともまた必要であつたのだ。その「醜」が「蒲団」においては時雄の「性」の告白となり、時雄の感情への「退化」として描かれるのである。

この「醜」の部分に焦点を当てると、そこからはいわゆる「肉欲小説」が生まれる。「醜」の作家としての花袋とその影響も見過すことができないであろう。

しかし繰り返すが、花袋は「醜なる心を書いて事を書かなかつた」。具体的な「事」ではなく、「心」を描いた。時雄の「性」も感情も、男の所有物としての「理性」に縁とられ、そしてそれらの「醜」は「理性」によつて「心」の問題として形而下の世界から離陸していく。こうして花袋は「男」になつていったのである。

（5）「進化」と「退化」

だが、忘れてはならないことが一つある。それは、この「蒲団」において花袋が男性と女性を進化論的に連続するも

のとして捉えていたということである。連続するものであるのならば、女性シエンダー化されていた「文学者」が男へと「進化」したように、男になった「文学者」が女性へと「退化」してしまう可能性もあるということだ。

いくら感情や「性」を男性シエンダーに属する理性で染め抜いたとしても、この物語が大枠として、進化論とその裏返しである退化論を採用している以上、男が女性へと「退化」する可能性は、消えてはなくなる。「理性」を獲得したはずの時雄は、酔うと妻君のような「泥鰌」のレベルまで「退化」してしまうのだ。

つまりこの小説には、男になろうとする「進化」への意志と、女に「退化」するかもしれないという怖れとの二つのベクトルが同時に働いているのである。この緊張の中に時雄はおり、その緊張関係こそ、私たちは読まなくてはならないのだ。

花袋もまた、時雄が妻君のレベルまで「退化」したように、いつ自分も「退化」するか分からない、そういった不安に怯え続けることになるだろう。

いつ「退化」するか分からないからこそ、花袋はこれからも子規という「女性」を切り捨て続けることになる。子規は花袋の背後にいるのだ。