

小説家としての子規

——共感的モダニズムを先駆する「写生」——

坂 口 周

一

一九〇六（明治三九）年一月に『早稲田文学』を復刊した島村抱月を中心に興った「新自然主義」およびその周辺において、近代小説を特徴づける客観的、描写（視覚的な叙述）に関する議論は、きわめて混乱した状況にあった。田山花袋の「描写論」（『早稲田文学』一九一一年四月）は、そのねじれの症候を遅ればせながら示している評論である。花袋は、何よりもまず、小説言語における記述（description）と描写（英訳は painting とすべきだともいう）を混同してはいけないことを主張する。語りの記述的側面は、「作者」（私たちは「語り手」と言いたいところ）の主観であり、描写的側面は客観的な観察である。前者は「説明」であり、作者の「理想」や「道徳」が反映される。後者は生き生きとした再現性であり、それ以外の余計な情報を含まない。このような区別は、物語論の基本、ディエゲシス（叙述）とミメシス（模倣）の区別を述べているにすぎないとも言えるだろう。しかし実は、花袋の主張には、作者の眼を通ってくる〈感覚〉という主観——現象としての〈世界〉——を捉えたままに表

小説家としての子規

す、もっとも重要な三つ目のレイヤーが想定されている。

花袋は小説における「描写」の具体例を次のようにあげている。すべて上側が新聞記事などに見られる「退屈な「記述」の例、下側が「描写」的に書き換えた文である。

梅が咲いている。 ↓ 白く梅が見える。

かれは雨戸を閉めた。 ↓ 雨戸を閉める音が聞こえた。

波の音がした。 ↓ 波の音が聞こえた。

違いは一目瞭然、花袋本人は自覚しているのかいないのか、「見える」「聞こえる」という知覚動詞が加えられただけである。このように「作者」の感覚を通過して——そしてできればその「感覚」の細部に分け入ってはじめて——文は「描写」となる。花袋は、この表現のレイヤーを絵画の印象派になぞらえて「作者の主観全部が具象的になって入ってくる感じ」と説明する。「描写」されるべき内容は、「現象を現象として見る気分」(傍点引用者)で満たされた世界なのである。

書き方の種類は「記述」と「描写」しかない。しかし、描かれるべき「世界」の層は〈主観〉、〈客観〉、そして〈情緒〉(と言い表すべき「感じ」や「気分」)の三種があるために理論的な説明が混乱する。これは、当時の「自然主義」をめぐる言説の理論的な特質である。彼らの多くが目指したのは、視覚文化の根本的な変容を芸術的に体現した印象派(モダニズムの嚆矢)の登場いらい、さまざまなジャンルで具体化しつつあった新しい「感情移入美学」の表現である。その方法の骨格は、観察者(私)の主観を遮断(無念無想)することで対象を客観化し、それによって生じる情緒を描出するという逆説的なアイデアだった。このことを実感するには、絵画の印象派が、まさに風景に対する主観の投影を排除することによって、客体を光学的にありのままに受容すると言いながら、結果的に観察者の感覚(受容)を通して描かれた「印象」の風景が、情緒に満ちあふれたものに見えることを考えればいい。だが、その話を視覚芸術ではなく文章論で展開すると、客観化のプロセスと主観の一種である「情緒」が同時に説明に現れるので、表面的には矛盾が生じて聞こえるのである。そのため、抱月は美学研究者としての評論活動の最

初期から、ショーペンハウアーの議論を借用して、このような「客観」を普通の客観と区別して「純客観」と呼んでいた。^①「純客観」は対象に対して「我れ」が完全に「所動的」（＝受動的）であることで得られる深い同化状態（感情移入）を表すもので、「能動的、主観的」の反意語とされている（この語用は十数年後の評論においても変化ない）。

ところが、花袋の初期評論のほうをみると、例えば「主観客観の弁」（『太平洋』一九〇一年九月九日）において、「私が自然に基礎を置きながら、猶柳浪氏や、天外氏の様に、只々見たものを十分に描きさへすれば好い、作者の考へなどは爪の垢ほども混ぜてはいけぬといふ純客観の小説に謳歌しない訳で、従つて私は作者の主観が大自然の主観と一致する境までに進歩して居らなければ、到底傑作は覚束ないと信ずるのである」（傍点引用者）と書かれるように、単純な客体視としての意味で「純客観」が否定的に使われている。花袋はそれを主客同一の「大自然」の美学と対比している点からも、抱月が美学研究において用いていた「純客観」の語は、しばらく文学界では一般的ではなかったことがわかる。^②相当に近似した主客同一の美学を奉じつつ、いずれ同じ「自然主義」陣営に属することになる二人の文学者が用いた「客観」や「主観」の意味に、このようなコンフリクトがあるのであれば、部外者が新しい理論的パラダイムの核心を捉え損なうのは必至ともいえるだろう。^③

ではその核心とは何か。端的に言えば、世界の全体を〈私〉の心的現象として捉えるスタイル——語りの構造でいえば、一人称を統括的な語り手とする主客（語るものと語られるもの）の統一的な把持——の台頭である。語りによる世界の内部観察化といってもいい（この直接的な系譜下として大正期に花咲く一群の小説が「心境小説」であり、その派生形である「私小説」である）。日本の近代文学においては、それは一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて密かに起こった決定的な地殻変動だった。花袋が理論的な説明において「現象」の語を好んで使用したこと、そして二〇世紀への切り替わりの地点で登場したE・フッサールの哲学的なインパクト——メディア史的には映画（意識産業）の登場に呼応する——の大きさにちなんで、本論ではそれを「現象学的転回」と呼ぶことにしたい。ちなみに、この「現象学的転回」の理論的な先駆者としては、早く一八九四年に発表した美学論文において精緻

な芸術的「同情」論（「感情移入」論）を展開した島村抱月があげられるわけだが、文学の実作者としては、同じく早くから「同情」および「感情移入」のテーマに独自に固執した国木田独歩が重要な存在である。だが独歩の詳細な議論は他稿に譲る予定のため省き、代わりに、「現象学的転回」をほぼ同時か、あるいはさらに先駆けた作家として、正岡子規に焦点をあてる。ちなみに、子規も独歩も、近代小説の「現象」的側面を重視した花袋がその文芸論を發展させていくなかでリスペクトをもって言及した先人という共通点がある（独歩のほうは私的な交流も深かった）。しかし、本論で念頭おくのは、俳人としてはもちろん、一般的な文章法として提唱された「写生文」家としてでもなく、小説家としての子規である。小説家としては無名に近かった子規が果たした役割は、独歩にくらべて文学史の潜在的な次元に留まってきた。といつて、そのまま無視を決め込むことが憚れるほどに、彼の小説は「転回」の多くの兆候を宿してみえる。のみならず、後続の作家たちに密かな影響力を發揮していた形跡もある。よつて、本論では子規の小説のなかにモダニズム文学の萌芽を探り当てる試みを行う。

子規の小説執筆歴を簡単に振り返ると、「龍門」（講談社全集の解題によると一八八七年頃執筆の未定稿、『日本及日本人』一九二八年九月初出）が今に残る最初期のものの、次いで、若かりし頃の文学仲間たち——夏目漱石、内藤鳴雪、五百木瓢亭の三者に回覧して評を仰いだ五編の連作「銀世界」（一八九〇年一月脱稿）、そして新海非風と回ごとに交互に執筆した共作「山吹の一枝」（一八九〇年中の執筆推定）と続く。「龍門」は学生の生態描写や滑稽味の演出など、坪内逍遙『当世書生気質』（一八八五年六月—一八八六年一月）に触発された形跡が色濃い。新世代に対する当時の逍遙の影響力の大きさを教えてくれる。また、「われ、ある日一つの小さき軽気球に移り乗りて空高く登りぬ」ではじまる「銀世界」の「第三」編目は、上昇した気球が空でそのまま反転して、地球ではない太陽系外の世界の重力圈に入り、向こうの「銀世界」に着陸する話である。半SF的な意想の斬新さと俗な面白さがある（日本では明治一〇年代に西洋小説の翻訳が急増するが、その流行の先陣を切った作家として知られる〈SFの父〉ことジュール・ヴェルヌの影響か）。しかも結末は夢落ちになっていて、その後も子規の創作において執着が続く現実と夢の相互転移というモチーフが既に現われているのだ。ただ、いずれも凝った作りではあるが習作の域に留まる

もので、ここでは検討を端折ろう。

その後、あらためて子規が本気で小説家となることを狙って書き上げた作品が「月の都」（一八九一年末着手、一八九二年二月脱稿）なのだが、議論はここから本題になる。当時、幸田露伴の『風流伝』（一八八九年九月、吉岡書籍店）に非常な感銘を受けていた子規は、露伴の家を直接訪問して出版社への推薦を依頼した。しかし、それをいちおうは春陽堂に渡したんだと主張するエクスキューズに満ちた露伴の回想によれば、当時の出版社の掲載は時流に乗ったものでなければきわめて厳しく、露伴自身の原稿でさえ頻繁にボツになっていたそうで、子規の原稿も複数の出版社を巡ったあげく結局日の目を見ることはなかった。このとき志しは一度挫折したのである。子規は、それ以来しばらく継続した交流中に俳句のほうは非常に褒めてくれた露伴の発言を受け、「僕は小説家となるを欲せず詩人とならんことを欲す」（虚子宛書簡）の言葉を残して、俳人として名を残す道を決したといわれる。

ところが、一八九二（明治二五）年末より正規に入社した（陸羯南率いる）日本新聞社が新たな読者層の開拓のため、家庭向けの（絵入）記事を整えた日刊紙『小日本』を創刊。その編集主任に抜擢されると、子規はかつての憂さを晴らそうと思ったのか、あるいはもつと現実的な記事埋めのためか、その権限によって創刊号（一八九四年二月一日）から十三回（三月一日）にわたって、露伴に持ち込んだ原稿を相当の修正をほどこしたうえで掲載したのである。子規による小説執筆のピークをいうなら、この「月の都」の掲載を皮切りに、一八九四（明治二七）年に立て続けに『小日本』に発表した三作と断言して問題ないだろう。直後に掲載が始まった二作目が「二日物語」（三月二三日～四月二二日）。続く三作目が「当世媛鏡」（『小日本』一八九四年六月一日～七月一日）である。これで多少の溜飲を下げたのか、その後、小説欲はふたたびフェードアウトしていった模様である。

しかしながら、一八九七（明治三〇）年前半には若干の再燃の形跡を残すことになる。どのていど内発的な意欲だったのかは定かではない。雑誌『ホトトギス』（一八九七年一月）を創刊し、年始には、子規の俳句活動の転機と成功を示すといわれる評論「明治二十九年の俳句界」を連載しており、文学者として脂ののった時期を迎えていた。二月に春陽堂から小説の執筆依頼がくる。春陽堂は、（露伴の話では）子規の原稿「月の都」を即座に却下した出版

社なので、思わぬかたちで念願叶ったというべきか、ある意味リベンジを果たしたのである。子規は、まず「月見草」に着手するが途中でこれを抛棄、全く異なる内容の短編小説「花枕」（『新小説』四月）を脱稿した。子規が生前に市販雑誌に載せることのできた唯一の小説である。これで小説執筆の味を思い出したのか、同年九月から一〇月にかけて比較的長めの「曼珠沙華」を執筆、浄書本も残していたが生前は未発表に終わっている。

「花枕」は、天上の神たちが戯れに地上に降りて少女の生活に干渉しようとする、神話的というよりはお伽話的な内容で、リアリストとして自己喧伝していた子規らしからぬロマンチックなセンスが匂う。攻撃的な俳論の背後に隠れていた多角的な興味が露出している。「曼珠沙華」のほうは、語尾の処理が時代の趨勢にならって口語体へと移行しており、新しい散文のスタイルとして「ホトトギス」派が提唱することになる「写生文」の方向に歩を進めた様子がみえる。描写も精細かつ生彩を増しているが、花売りを仕事とする蛇使いの芸能民（非人）の少女と大家の跡取り息子（玉枝）との悲恋を内容とするもので、玉枝による〈夢うつつ〉の体験によってあいまいに昇華される結末の筋書きは、やはりロマンスに括られるものだろう。蕪村派と呼ばれた詩歌に対する好みはさておき、子規は小説に関しては幸田露伴を第一等の作家として評価し、なかでも『風流伝』の硬質な文体とロマンスに傾倒していた。冷淡なリアリストとして名を馳せていた最中においても、こと小説の創作となれば青臭い文学趣味を見せてはばかりなかった。あるいは、子規亡きあとのホトトギス派が写生的な小説を試みたのとは異なり、一八九〇年半ばの子規のなかでは「詩人」と物語の創作とは交りようがない別個の領域と認識されていたのかもしれない。もちろん野間宏のように、子規は日清戦争後のめくるめく変化する「時代の表層をとらえるところに価値を見出すこと⁵⁾」作家であり、その価値観が「神秘」の創造へと彼を向かわせたのだと好意的に解釈することは可能だろう。ようするに、子規の作家的資質が、実は恒常的に「神秘」派だったという説である。が、以下に論じるように、そのような形で子規の文学的業績をまとめるのは少々雑な批評という印象をまぬかれない。

作風を語るなら、「曼珠沙華」から再び二、三年の間をおいて一九〇〇年の三月末に草稿執筆の記録がある未発表稿「我が病」の存在も無視するわけにはいかない。題名から想像できるように、内容は日清戦争中に従軍記者とし

て中国に短期間渡った経験の回想で、文章のスタイルは大きく「私小説」風へと切り替わる。この最終的な変化の跡も、子規の小説変遷を語るうえで外せないものだろう。というのも、二〇世紀初頭から自然主義文学が「私小説」風の経験に基づくかたちへと移り変わる文学界の動向を先取りして見えるからだ。しかし、まずは議論の始点を、より大規模な「転回」の初動にあたる一八九四（明治二七）年の小説群に優先的に置かなければならない。

二

一八九四年発表の三作品中、もつとも詳細な分析に値するのは二作目の「一日物語」である。一作目の「月の都」は初稿から二年以上の歳月を経ていることに加え、新聞連載小説の体裁を考慮して書かれたものではない。想定読者の層が異なっている（『小日本』は中産階級の「家庭向け」を方針として創刊されたことを思い出したい）。そのため、一八九四年当時の子規の文学者キャリアを反映したものとは言い難い。この時期の子規の小説は、十年以上も後に漱石が朝日新聞社専属の作家となった際に直面した新聞屋ならではの困難や課題にどう向かったのか、その先例としても評価する必要があるが、「月の都」は該当しないだろう（漱石は親友だった子規が新聞社員として生涯を過ごした事実、教授職を辞するまでして職業作家として新聞社に勤める決意を促された部分はあったと思われる）。

第三作目の「当世媛鏡」は、当時、文学界で流行した「社会小説」の主題への目配せが色濃く反映したテクストである。日清戦争後（一八九五年四月終結）の一八九〇年代半ばに、近代化と資本主義の浸透による下流社会の形成（格差問題）が高じたことを背景に、欲得にまみれた富める者たちの「悪徳」（中流以上の階層の道徳心の乱れ）と、貧しさに苦しんで（時に「罪悪」に手を出さざるをえない）心根の善良なる下層民とが対照される構図の物語が、知識人による「社会半面の暗黒」の糾弾の心持ちに訴えて多く出回ったのである。なお、その背景には、一八九〇年代にヴィクトル・ユゴーが自由民権運動を支える精神的教育面のシンボルの存在になったことに続き、一八

九〇年代初頭からは、徳富蘇峰率いる『国民之友』一派がそのユゴーの文学性を（平民／弱者に味方する）「社会の罪」という標語を掲げて高く評価し、多くの作品を翻訳刊行していったという前史がある。子規が一八九〇年代半ば以降のどこかで、ユゴーの『レ・ミゼラブル』（一八六二年）の翻訳に手を出した事実も、単に入手が容易だったという単純な理由も含めて繋がりをみる事ができる（この翻訳は本論の最後でまた取り上げる）。

一八九〇年代半ばの思潮の変化を象徴的にまとめた文章として、評論家の田岡嶺雲「小説と社会の隠微」・「下流細民と文士」（『青年文』二二号、一八九五年九月）が知られる。『レ・ミゼラブル』のジャヴェール警部に似た人物を描いた「夜行巡查」（一八九五年）に代表される泉鏡花の初期の観念小説、広津柳浪の悲惨小説、そして二〇世紀初頭の杉天外や永井荷風のゾライズムまで、広義の「社会」派の物語が形を変えて引き継がれていた。ただし、当時流行した社会的問題意識の高い小説は、政治的運動の直接的支えとなるような、社会改革の武器の役割を担う類いのものではないことは断る必要がある。評論家は別にしても、作家たちに限れば、言葉は悪いが貧しさ・悲惨さをネタにすることの美学的な感化力の強さ（劇的効果をもっとも高めるジャンルである悲劇の力）を執筆の動機としていた面は否めない。広義の（娯楽としての文学）の枠組がまだ強力な時代である（それゆえ、この種の「社会小説」の流行の大部分は、職業的作家集団である硯友社の作家が担っていた）。それは社会主義文学（傾向文学）と括られるべきスタイルにはぎりぎり被るのかもしれないが、後年のプロレタリア文学のような、行動への直結を第一義とする政治小説とは根本的に異なっている。およそ十年の後の「新自然主義」の流行期の評論家からみれば、二〇世紀以降の日本の「自然主義」の流れに向かう前史としての「無数の低級なる調和解決の文芸」⁷に見えてしまう部分を多く持っていた。「花枕」や「曼珠沙華」（共に一八九七年作）が、ロマンスの素材として「悲惨」の境遇を作るために（生まれ）の差別を描いている点にも、時代の流行への迎合の名残が若干認められるだろう。そのような題材と筋書きの時代性を別にすれば、たしかに「当世媛鏡」は三作中、いちばん技巧的に安定しており、筋の展開も熟れている。が、逆に際立つ個性を失ったと読むのが本論の評価である。何にしても子規は、『小日本』の廃刊（一八九四年七月）及び日清戦争の開始という世相の急変につき、この「当世媛鏡」の発表を最後にい

ちど小説家の道を見切っている。

いっぽうの第一作目の「月の都」はどうか。露伴を真似ていた時代の作である。内容も定型的でロマンチックな悲恋の物語だが、話も佳境になって現実と夢が入り交じる文章の運び、文飾豊かな語句の畳みかける羅列によって主人公ともども読者を幻想の昇天に導く終局の描写などは、後発の泉鏡花を匂わせる部分も多々ある。細部を注視する近代的な描写が見当たらないどころか、むしろ描写に拘泥してみえる部分も少なくない。ただし、まだ文語体（雅文）を主とする厳めしさと古さが目立つのは否めず、主人公の高木直人の主観を通した描写というよりも、語り手がつぶさに叙景を表し、次いで同じ叙景を前にした直人の感想に焦点を移し直すような、視点の切り返し的感覺を残している。例えば、池の端にて直人が浪子を見初める場面、その池を泳ぐ緋鯉を見詰めて――

緋鯉四五尾稍白み勝ちなる斑入りの大きな鯉一つ黒き鯉十余尾上下左右に重なりて池のかなたより群れくる目あては、水の真中に蹲る大石一つ、石の鼻に來れば郡鯉二つに割れ一群は右より一群は左より石を廻つて再び勢を合せ左に曲りて松の木陰に頭をあつめ一二遍くるりく廻る其輪おのづとはちけて又長き隊を組み渚に沿ふて遠く去りぬ。見るく再び寄せ来る隊伍整々一直線に大石を目がけてアハヤ突き当らんとする途端何に驚きてかはつと隊を崩して横へ散り底へ潜みし鯉群再び水面へ浮び出づれば自らなる鶴翼の姿を為してもと来し方へ帰る道すがら両翼少しづつ縮まりてもとの隊伍整々敗軍を収めて帰り行く自然の妙機一心に見とれたる直人は『あゝ面白と叫びぬ。』

途中を略したい長さだが、描写がひと筆書のように一息で書かれているため、切りどころを見つけられなかった。しかも、この鯉の描写はまだ倍量は後に続いて、今度は並列的に浪子の嘆息「あゝ美し」を引き出す。「隊伍整々敗軍を収めて帰り行く」のような擬人表現は若干古臭くうるさいが、描写は丁寧かつ密といつていい。しかし、「自然の妙機一心に見とれたる直人は『あゝ面白と叫びぬ。』と結ばれる最後の一文に注目したい。直人の心に自然が直接

差し込んでくる〈印象〉の描写というよりは、語り手が客観的な描写を提示した後、別途、直人の内面に焦点を移し直した客観的な一文を、直人の反応として取って付けたように接続している。間に句読点が挟まれないため一見シームレスに連続しているが、実際には「自然の妙機」と「見とれたる直人」の間で文は切れており、語り手と鯉の景色との間の距離は、語り手と直人の間の距離とほとんど等しい。これは続く浪子のほうの描写が「(……)後には散りうく花幾片水と共に渦巻くけしき、少女は我知らず漏らす玉音『あゝ美し』と終わるのを見れば了解できるだろう。

ひるがえって第二作目の「一日物語」である。ある夜、男が三四人集まって手持ち無沙汰に、人生で一番嬉しかったこと、あるいは恐ろしかったことを互いに話聞かせることになり、最後に指名された木田が「実に不思議」な話として語る内容が連載第二回目からの物語になる。伝統的な怪談形式の「百物語」か『千一夜物語』(アラビアンナイト)あたりのパロディとして一回きりの「一日物語」の題としたのだろう。重要なのは、この二回目以降は一回目の物語枠が無視されるので、木田の語りによる「余」の一人称(直接体験者)の小説に全面的に切り替わる点である。物語の筋書きとしての面白さは、捨て子の身を呉服屋に拾われ、そこで番頭として独り立ちし、めでたく結婚まで遂げた「余」が、ある日唐突に実の父親が病気で伏せているとの手紙を受けて、ちょうど主人に頼まれた出張の仕事と方角が近いのを兼ね、見舞いに旅立つ汽車の場面から本格化する。汽車のなかで同席となった〈謎〉の女に翻弄される旅が始まり、「余」の〈いま・ここ〉の現在進行の描写が中心になるからだ。「余」の視界を認識の額縁として、あるいは汽車のなかであつたり、あるいは汽車を途中下車して茶屋から山中の女の兄の家へと向かう人力車のなかであつたり、さらにその後の山中の闇中の歩行であつたり、「世界」の奥へ奥へと、つまり「余」にとって未知の〈謎〉の影に覆われた「世界」を開き進むと同時に、周囲の景色がめまぐるしく流れゆくダイナミズムを活用した主観的〈印象〉の推移を生き生きと描きだしている。

汽車に座している描写①と人力車に乗った際、前の車で先行く女を後ろの車から観察している描写②の二例をみてみよう。

① 喜びと驚きと狼狽との為^{ため}に今朝より定まらざりし心はやう／＼に落ち付きて唯残るものは喜び許^{ゆる}り何かは知らず前途多望の身の上なりと我独り嬉し曙より曇り勝なる空合ひの雨にもならで今はまばらなる横雲のあはひより漏るゝ太陽の光りは汽車の窓を通して玻璃の外に近き山々の景色春をたのしげに笑へり気のゆるみと天氣の長閑さとは人の眠りを催して昨夜見足らぬ夢を続^{つづ}がんとすればかしましき車の音に覚めぬ覚めては眠り眠りては覚めこくり／＼と廻る車輪の数取を領^{うけ}きて幾里かを走りたる時忽然眼は覚めたり何故に覚めたるか更に合点行かねばしばし考へたり右の腿の外側に一点のかすかなる痛みの余波を留めぬ杖の先にて突きたらんやうなり怪しと見れど膝にさはる物もなければ只我心の作用にてあらぬ事をありと思ふなるべし〔後略〕⁽¹⁾

② 嬉しき時は何事も嬉しきものぞかし我車後から従ひ行くも嬉しきものゝ一つなり天神髻の結びやう襟首の生白きも嬉しきものゝ一つなり何を見んとてか顔を横向けたるも亦嬉し下^{くだ}り坂に來て車の苦も無く走り下^{くだ}る兩鬢のフワ／＼と動きたる二三本の後れ毛ハラ／＼と風になびきたるまたなく嬉し⁽²⁾

①の臨場感^{りんぱうかん}は、「こくり／＼」という眠りの擬態語のリズムと車輪のゴトゴト進む数を数えるリズムとのシンクロ、そして横雲の合間に差し込む太陽の光は、おそらく汽車の運動が窓枠に縁取られた景色を同じリズムでちらつかせ、一種の催眠作用を「余」にもたらし描写において鮮明である。この右腿を突かれる痛みはすぐ後で女が危険を知らせるために与えたものらしいとわかるが、睡眠を破る一点の刺激が催眠心理学でいうところの「暗示」として作用しており、物語全体の結末に向かつて夢の如き話が連想的に繰り出される流れのトリガーとなっている。睡眠小説とでもいうべき漱石の『それから』（一九〇九年）が冒頭で描いていたのと同じ夢うつ状態である（その場面では、聴覚が捉えた足音が暗示となつて眠っていた主人公の代助の頭に「俎下駄」のイメージが浮かび出る）。そしてもちろん、そのような特殊な夢的空間での〈謎〉の女との出会いという筋書きのほうは、文芸評論家の坪内祐三が正しく指摘したように、『三四郎』の冒頭でうたた寝していた三四郎が見知らぬ女と汽車で出会い、そのまま下

車した先で同宿する展開になる話の原型となっている。⁽¹⁴⁾

②の臨場感は、いうまでもなく走る車の運動（主観的視野が揺れるリズム）のなかから、対象である女のほうの運動の一瞬一瞬——顔を横に向けた瞬間に覗かれる横顔、鬢の後れ毛が風になびく拡大視された運動——とシンクロして、それを捉える描写の映像的リアルさを作り出している。

話の続きは、二人が「兄の家」に到着後、まるで「睡眠術」にかかった人のように女の言うがままに寝支度を整えた「余」は、「一二分間うとく」寝ていた（つまりは夢うつつの状態において）部屋の外から切れ切りに聞こえる女と兄との会話の内容から、彼らが自分を殺害しようと企んでいると勘違いし、逃走を試みるも失敗。結局、全て笑い話に落ちるのだが、この認識的な「勘違い」も自己に猝付けられた「世界」の視野の暗さが用意する臨場感があってこそその演出である。つまり、本作において子規の描写は、二〇世紀初頭から私小説への流れが最新の手法として課題とした（本論が名づけるところの）「現象学的転回」を既に迎えてみえるのだ。映画の技法でいうところの「縦の構図」（主観ショット）や、さらに高じてVR体験のように、読者の疑似体験の感覚を促進するための文章技術に飛躍がある。汽車からみる景色という近代特有の視覚体験がなければ、フランス印象派による〈生〉の時間的流動性への志向は生まれなかったとはしばしば耳にする説だが、子規は直感的に近代的視覚体験の劇的な変化と芸術ジャンルの一つである文学的美学的表現の変化を結びつけていた。いわば近代特有の乗客的感性の文学化である。

この点に関して坪内祐三は、「女の謎めいた様子を描く、新聞小説家としての子規の腕はなかなかものだ。／新聞小説家としての、というのは、毎回、次回への読者の興味の引く張り方が巧みでもあるのだ」と評価したうえで、「前年（明治二十六年）の夏頃から、『萬朝報』の主筆黒岩涙香を中心に探偵小説が大ブームとなっていた」ことも根拠に加えて、本作から多分にミステリーの要素を嗅ぎ取っている。⁽¹⁵⁾ 次作の「当世媛鏡」のほうを全てにおいて一段高く評価する点は、本論と意見を異にするが、当時、既に小説家として名を確立して久しい露伴や尾崎紅葉と比較して、「新聞作家としてなら、この時点では、彼らより上かもしれない」と坪内に言わせしめた子規の小説の生彩さは、突き詰めれば、やはり視点人物に現象する迫真性の構図的特徴から来ているはずだ。その意味で、「月の都」

と「一日物語」との懸隔こそが決定的なのである。

ついでに述べれば、このような美学的な新しさの体現は、ドイツ哲学では「生の哲学」と括られたデイルタイ、ニーチェ、フランスではアンリ・ベルクソンが唱えていた時間論や「エラン・ヴィタール」（生の跳躍）といったグロバルな思想的傾向とも共鳴している。同傾向は、同時期の日本では、特に「新自然主義」が盛んになる明治四〇年前後から大正時代にかけて「生命」を顕揚する美学的言説の広汎な流行があったことから「生命主義」（鈴木貞美）と呼ばれるかたちで現出した。その先駆的な一端に子規を位置づける議論も可能だろう。子規が唱えた「写生」とは、たとえ命名時の本人に自覚がなかったとしても、俳句や文章法における小手先の技術などではなく、まさに「生」を「写」し取る方法的な思想の全体を指す言葉として選ばれたことを意味する（実際に東洋画や近世日本画の伝統において「写生」の概念は生命主義的な認識を含んでいた）。

ところで、子規と漱石に非常に強い影響力をもった共通の友人として米山保三郎という秀才がいたことは、漱石周辺の研究者の間ではよく知られている（『吾輩は猫である』の天然居士のモデル）。子規は、年下の米山の該博な知識に圧倒されて、帝国大学入学時に選んだ哲学研究の将来をあきらめたと言われる。逆に、何かモノを後世に残せる職業として建築家の将来を漠然と考えていた漱石に対して、米山は、文学こそ一生を捧げるに足る道であることを説得したという。哲学の道を志し、特に「空間論」をテーマとして考究していたが、三〇歳にならずして一八九七年に逝去。自殺ではなく病没なので他律的な偶然の一致ではあるが、彼の末期にちょうど子規が俳句の「空間性」を高らかに主張していたこと、そしてその後、再びその俳論において「時間性」の重要性が回復していく流れをみると、「空間」研究に全てを捧げていた米山の死は、当時の時間論（生命主義）の世界的な台頭を象徴する出来事として無関係にはみえない。

過去の文学史の記述では、子規は、油絵（静止画）の重要性を謳い、つまるところ俳句の「空間」的性格を主張したことで、その後の文学史に決定的な影響を与えたことになっていた。しかし、それが彼の文学的資質に準じたものではなく、あくまで一過的な主張だったことを先述の「明治二十九年の俳句界」（『日本』一八九七年一月）前

後の俳論を追いながら論じたことがある。¹⁷⁾ 刻々と変化する時間的な生の流動性をとらえる主観化された眼にこそ子規の新しさの可能性の中心があった。でなければ、その翌年に主に河東碧梧桐の新句の「淡泊」さを代表例に評しながら「新体と従来の俳句とを比するは猶油画の新派（紫派）と油画の旧派とを比するが如し」¹⁸⁾と述べて、既に時代の美学的トレンドが「紫派」（印象派）に移っていること、そして新しい俳句のスタイルはその傾向に準じるものであることを書き残した事実が理解できなくなってしまう。¹⁹⁾ また、「印象明瞭」かつ静止像であることを良き「写生」の条件であると明言していた真つ只中、ちょうど「明治二十九年の俳句界」の連載開始の直前に、次のような新体詩「病の窓」（『日本人』一八九六年二月二〇日）を残したことも解せなくなる。結核による脊椎カリエスで病床を離れられなくなった子規は窓を一種のスクリーンに見立て、明日なき我が身を憂いつつ、刻々と変化する「幻灯」的な現象世界を感覚する詩を書いた。冒頭の部分はこんな具合である。

〔……〕

枕に倚りてうつらうつら

南の窓を見てあれば、

嵐まじりにしぐれたる

ゆふべの雨の音絶えて、

障子まばゆく照りわたす

小春の日ざし暖かし。

庭に立てたる物干の

堅なる影と、其またに

かけ渡したる竹竿の

横なる影と打ち違ひ

半ばを写す、其はしに
小く黒く見えたるは
干したる足袋の影ならん。
兎角する程にすいすいと
蜻蛉一つ飛び出でぬ。
左にかかり右に行き
終に戻りて竹竿の
上にとまりて、こくこくと
首を動かす影しるし。
ふと飛び上がり消え失せて
足袋のほとりに現れつ、
再びとまる竿の上に
落ちつきかねて、又しばし
あちらこちらとかけ廻り、
障子の外に去りにけり。

〔傍線引用者〕

「枕に倚りてうつらうつら」している姿勢が、まず重要である。以降の描写はすべて夢うつつの心的現象世界へのトリップを多少とも含意することになるからだ。障子をスクリーンと見立て、「日ざし」が連続的に現われる事物の影を映写する。最初に静止物として舞台に導入されるのは、物干、竹竿、そして足袋だが、それらも認知のプロセスをかけて順々に現われ出るのであり、続く生物の蜻蛉の運動も、その動作の擬態語である「こくこくと」に合

せて刻々と、まるで映画のコマ送りのように展開していく（なお、高浜虚子が当時まだ希少だった高価なガラス戸を子規にプレゼントして、病床からの光景をさらに「活動」的にするのは三年後の一八九九年末だが、映画的な（運動）への志向はこの影絵でも既に顕著である）。

この詩を一読して想起するのは、夏目漱石『夢十夜』（一九〇八年）の第八夜である。床屋に來た「自分」が「よほど坐り心地が好く出來た椅子」に座って、眼前の鏡に映る背後の——スクリーンに見立てられた——窓の外の往來を刻々と人が行き來する様子、それも部分的な身体や装いしか見えない様子を觀察するうちに鏡の中（すなわち夢の中）と現実の世界のはざまに意識が迷い込んでいく映像論的（もしくはプラトンの「洞窟の比喩」的）な内容が似通っている。漱石はここでも子規の、強力な「影響」の磁場を抜け出していない（付け加えれば、一九一五年一、二月に『朝日新聞』に連載された隨筆「硝子戸の中」の着想も、ガラス戸に改築した子規庵のイメージに遠く繋がっているはずだ）。

蜻蛉が去った後、この詩はどこへ向かうのか。次に現れ出るのは蝶である（おそらく莊子の有名な説話「胡蝶の夢」に想を得て選ばれた生物である）。そのふらふらと運動する様子を觀察するうちに、同時に病の身が直面している生の困難に対する内省が蝶の自由な生き様と比較されながら發展するのだが、やがて蝶も「窓を離れて失せ」てしまう。日は暮れ始め、光を失ったスクリーンは物干や竹竿の影も消していく。そして「世界」は消滅していくのである。

いつの間と無く物干しは左の方に消え行きぬ。

芒の影もなくなりぬ。

見れば右手の下つ方に、

もやもやとして櫛の木の

薄き影こそ写りたれ。

次第次第に其影は

変化の如き形をなし、

左にひろがりつ、

一間半の窓総て

只薄暗くなりにつけり。

二行目の「芒」は、詩の後半のほうで一陣の風が吹いて芒の先が揺れたため、その存在にふと気がついたことから、新たに窓という画面の「世界」に加わったものだ。しかしそれも光を失うことで瞬く間に消えると同時に、代わりに大きく漠然とした檜の木の影響が全面を覆っていくのである。「世界」の枠組からの事物の消失や、さらには枠組じたいの機能失調への執拗な志向は、死によって意識が消えれば「世界」そのものが消えるだろうという、病に脅かされる子規の生の境遇のアナロジーになっている。この詩は、いわば擬似的な〈寂滅〉を内側からの主観シヨットとして描いた詩（＝死）なのである。印象派のように直接感覚を捉える目論見だけが、この詩が体現している斬新さのすべてではない。刻々と細密な感覚描写をしているだけでは、この詩は文学史的な価値を半分しかもたない。視界から対象が消えゆくプロセス、さらには視界自体がぼんやりと曖昧になっていくプロセス、すなわち〈見ようとしても見えない〉という「世界」の形成とその限界がテーマになっていることに、子規の文学的センスの真骨頂が如実に示されている。〈見え〉に「限界」を設けてこそ、美的な現象として危うく明滅する「世界」が〈我〉を基準として立ち現れるからである。

三

さて、ここまで小説と詩の実作から子規の「世界」認識の先駆性の顕れを見てきたが、ようやくその意味に理論

的な自覚が追い付いたと見えるのが、写生文論の集大成の趣を持つ「叙事文」（新聞『日本』一九〇〇年一月二九日、二月五日、三月一二日）である。この評論を写生文の理論的な範として全面的に取り上げた最初の人物が、ほかならぬ田山花袋である。花袋は、「自然主義文学」の牽引者の立場から、雑誌『文章世界』（一九〇六年三月創刊）の編集人を務め、俳句同人誌である「ホトトギス」派相伝の感のあつた「写生文」を解き放ち、平易な「写生文」の奨励者として指導的仕事をした。そして、その名も『美文作法』（博文館、一九〇六年一月）と題された書籍の第一編において「写生文」を説明する際、そのエッセンスを伝える内容として花袋がまるまる引用したのが「叙事文」である。

言い足せば、それ以前から花袋は、絵画と文芸の融合を目指した雑誌『月刊スケッチ』（一九〇五年四月創刊）の第三号（一九〇五年六月一〇日）に「写生短文」という投稿欄が設けられた際にも、「田山花袋選」として「写生」を推進する指導者の顔を現している。第四号（一九〇五年七月一〇日）は「応募短文」に見出しを変えるが、「田山花袋選」は継続、第五号（一九〇五年八月一〇日）は担当欄が見当たらないが、第六号（一九〇五年九月一〇日）はふたたび「写生短文」と題して、花袋によって過去一番多い五つの文章が選出されている。そして第七号から雑誌は絵画重視に編集を切り替えるため、判型が大型化され、短文投稿欄は消滅した模様である。ただ、短命だったとはいえ、創刊号の「発刊の辞」の直後に雑誌の主旨説明を引き受けるかたちで置かれた長谷川天渓の「スケッチ」という論説に、絵と文学の見事な融合を示した例として与謝蕪村があげられていることを見ても、この雑誌の存在自体、蕪村派と呼ばれた子規たちの仕事の影響下にあるはずである。また、創刊号のG・Sなる執筆者の記事「徳富蘆花氏を訪ふ」には、そのとき蘆花が「スケッチ的文才の先駆として、宮崎湖処子と国木田独歩をあげたという」話が記されている。ここにおいて先述の独歩が議論に接続するわけだが、そもそも蘆花は独歩に「自然の日記を書いてみたら」と勧められたこともあって、『自然と人生』（民友社、一九〇〇年八月）という「写生帖」としての文集を出版した作家だった。

ただし、蘆花の文章自体は文語の古さが残ることもあり、同書巻末に印象派以前の写実的画家である「風景画コ

ロオ」に関する論説を収録したことにも符合するように、印象派的文章の一步手前に留まって見えるのは否めない。微分化された時間的推移が描写に組み入れられているのは新しい。が、距離を置いた(時に科学的とも見える)「観察」の非人称性が膜を張って見えるだけではない。子規の写生的文章との決定的な違いは、「見えている」世界に身体的に内側から入り込むことで、逆に視界全体の精確さ(生彩さではない)をあいまにする「暗さ」、主観的視野において見通すことのできない潜在的領域の含みがないのである。子規のリアリズムの真骨頂は、(見ようとしてもよく見えない)、(見誤る)あるいは(見過ごす)という当人の知覚の限界のリアルさ(「ぼんやり」を描き取っている点にあり、これが本論のいう「現象学的転回」後の描写を決定づける条件なのである。国木田独歩の「忘れぬ人々」(一八九八年)において、主人公の天津は話し相手の画家の秋山のことなど全く見えていなかった(彼の「世界」の住人ではなかった)ことを思い出したい。この点を強調せず、自然を感覚的に描いた文章だけを評価すると、あえて無理して本論が「転回」とした象徴的な線引きがどこまでも時代を遡ってしまう危うさが生じる。またなぜこの転回が「私小説」という極端な主観的視野の獲得に向かう流れに接続するのか、その説明に距離が生まれてしまう。

「私小説」の話ついでに問えば、ホトトギス派とは資質が異なってみえる花袋が、なぜそれほど「写生文」の信奉者だったのか。先に述べたように、その「生」を直接的に「写」し取る方法的な可能性に惹かれたからに違いない(花袋は世紀の変わり目の頃から主客同一論者だった)。とすれば、花袋が「蒲団」(『新小説』一九〇七年九月)の前に発表した「少女病」(『太陽』一九〇七年五月)という奇妙なストーリーカー(?)小説の評価にも注意が必要になる。この小説は、通勤中の電車内において保証される匿名性を生かし、通学中の少女たちの観察を自らの枯れた生の癒しとする中年男性の話だが、いつのまにか「露骨なる描写」(『太陽』一九〇四年二月)の文体描写における「露骨」の問題から、性的指向の「露骨」な描写へと「露骨」の焦点がずれているという意味で、自然主義文学の代名詞となった「性欲」の赤裸々な告白のスタイルの初期形態を体現している。その解釈の線に異論はないのだが、これは同時に、未婚の少女に純粹に湛えられている(と男が勝手に思っている)「生命」を心的に「写」し取ろうとす

る男の話であることを見逃してはならない⁽²⁴⁾（最後の少女が、男との間にある車窓を通して、額縁ある一幅の絵として観察される描写が象徴的である）。一般に脱性的とみられる写生文と広義の「私小説」的告白とが一点の結び目（「生」から「性」へ）において連続していたことを示すテクストなのである。

いずれにしても、花袋はこうした流れを受けて「写生文」の指導者的役割を果たしていき、続く『文章世界』の主筆として「写生」的文章の使い手の地位を固めていくことになる。その活動の内容（選出した文章や論説）を見る限り、やはり基本的には子規の「叙事文」を常に基準に考えていたことが窺われるのだ。

これは子規の評論を読む面白さの一つでもあるのだが、「叙事文」は具体的な文章例を豊富に示してくれているのがあるがたい。⁽²⁵⁾子規はまず、須磨の景観を描写する文体を、古めかしい漢文書き下し的に叙述したもの、観光案内を思わせる説明調の文章、そして写生文を駆使した文章の三つに書き分けてみせる。⁽²⁶⁾亀井秀雄は、三つ目の、「語り手が歩くにしたがつて現れてくる事物や景観を、語り手の関心や感じ方に即する形で述べてゆく方法（……）」も少し抽象的に言えば、場面に内在化した語り手に身体性を与え、語り手にとつてのいまとここを明らかにすることによって、語り手が歩く時間の経過に伴って空間のペースペクティヴが変わってゆく様子を伝える、そういう方法」だけが「景色の活動」を真につかむことができる⁽²⁷⁾と論じている。ただし、この「私」の主観的視野に枠付けられている世界を直接に感覚する描写のことを、子規はそれこそ言葉足らずに「言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写する」態度として、素朴な客観描写のすすめのように言い表したねじれの問題は、後の「新自然主義」期まで引きずられてしまうことになるわけだ。

具体的に、本命の「写生」による文章例の中身を少し長めに検討しよう。ただし前半は端折り、海岸の散歩を通して感覚描写がせり出してくる後半に絞る（それでも長い）。

宿屋の門迄来た頃は日が全く暮れて灯が二つ三つと見えるやうになつた。けれどもまだ帰りたくは無いので門の前を行き過ぎた。街道の右側に汽車道に沼ふて深い窪い溝があつて、そこには小さな花が沢山咲いて居る。それ

が宵闇の中に花ばかり白く見えるので丁度沢山の蝶々がとまつて居るやうに見える。溝には水は無いやうであるから探り／＼下りて往て四五本折り取つた。それから濱に出て波打ち際をざく／＼と歩行いた。ひや／＼とした風はどこからともなく吹いて来るが、風といふべき風は無いので海は非常に静かだ。足がくたびれたまゝにチヨロ／＼チヨロ／＼と僅に打つて居る波にわざと足を濡らしながら暫く佇んで真暗な沖を見て居る。見て居ると点のやうな赤いものが遙かの沖に見えた。いさり火でも無いがと思ひながら見つめて居ると赤い点は次第に大きく円くなつて往く。盆のやうな月は終に海の上に現れた。眠るが如き海の面はぼんやりと明るくなつて来た。それに少し先の浜辺に海が掻き乱されて不規則に波立つて居る処が見えたので若し舟を漕いで来るのかと思ふて見てもさうで無い。何であらうと不審に堪へんので少し歩を進めてつく／＼と見ると真白な人が海にはいつて居るのであつた。併し余り白い皮膚だと思ふてよく見ると、白い着物を著た二人の少女であつた。少女は乳房のあたり迄を波に沈めて、ふわ／＼と浮きながら手の先で水をかきまぜて居る。かきまぜられた水は小さい波を起してチラ／＼と月の光を受けて居る。如何にも余念なくそんな事をやつて居る様は丸で女神が水いたづらをして遊んで居るやうであつたので、我は惘然^{まうぜん}として絵の内に這入つて居る心持がした。……………⁽²⁸⁾「傍線引用者」

まずは散歩の時間帯（暮れ方）である。この時代から大正期の志賀直哉「城の崎にて」（一九一七年）まで、心境的な描写と夕暮れ、そして歩行のマッチングが多数みられるのは、心的に明るみに出す範囲においての「世界」をテキスト内空間として「ぼんやり」と現象させるためである。この「ぼんやり」とした心的範囲（の柔軟な変動）が空間的な「世界」の全体と一致している構造は、突き詰めれば、夢において現象している範囲がその世界の全てであるという〈夢の中〉と相同的な「世界」であるから、漱石の『夢十夜』（一九〇八年）を軸に多くの夢小説が生み出されていくわけだ。⁽²⁹⁾子規は無意識的にそれを先駆けて実践している。そのとき〈歩く〉という行為は、行為者を基点にして刻々と感覚的に「世界」を切り開いていく営みになる。まさに現象学的な「世界」の具体性を現象させるのだ。月明かりのなかで「水」（潜在意識のメタファーとして明治・大正期に頻繁に描かれる）⁽³⁰⁾に身体的に触れ

ながら、引用文に傍線を引いた「見る」行為の連続と「見誤る」ことによる視覚像の発展——花の白さは蝶に、赤い火は月の姿となり、反射する着物を「真白」な皮膚と見て、少女は女神へと生成変化する——をとおして、幻想的な「夢」の世界（最終的には「絵の内」）へとトリップするように文は閉じられる。漱石『坑夫』（一九〇八年一月）の冒頭、夜明けの薄暗さのなかを半眠状態で歩行してきた「自分」が松原の「絵」のなかにトリップするかのとき書き出しに呼応している。『坑夫』は、漱石流の「感情移入」の描写が「夢」による「悟入」の「写生文」として試みられた小説であり、半年後の『夢十夜』の連載（一九〇八年八月）を準備した。子規が創作した例文は「叙事文」と名乗りながら、知性的・理性的な境界を「ぼんやり」と消去し、特に大正作家が好んだオノマトペを感覚の尤進を表す手段として多用している（繰り返し符号「く」の多さは普通でない）。直接感覚の受容体としての観察者を中心点にして、「世界」を心的に現象させる文章の模範例となっているのだ。それに忘れてはいけない——當時、病の進行で部屋から文字通り、一歩も出られなくなっていた子規は、この文章を「叙事」や「写生」の例と言いながら、当の景色を全く見ないで、疑似体験的に「歩きながら」書いていたのである。

ところで、亀井秀雄は「写生的」な文章のフィクションの語りにおける使用の発端が、すでに坪内逍遙『細君』（『国民之友』一八八九年一月初出）に見られることも指摘していた。「現象学的転回」の兆候としての子規の小説との類似と差異の程度を多少検討しておく必要があるだろう。亀井が簡潔に言い表す「登場人物の行動や意識や感情に即してリアライズする表現」は、最初は若い小間使い・阿園（おその）、途中からは夫人（お種）を観察の起点として、彼女たちそれぞれを関与の中心とする世界を描き出しているように見える。特に冒頭からしばらく続く阿園視点の語りは、自分が仕える屋敷（下河辺家）の全貌（夫婦関係や経済状況などを含めて）を知り得ていない限定された「視界」の状態が始まり、女中部屋という家全体の無意識的なトポスに当たる箇所から徐々に作品「世界」の全体を照らし出していく。見切り発車の感を多く残した近代小説の嚆矢『当世書生気質』（一八八五—一八八六年）に比べれば遙かにモダナイズされた表現法が採用されたのは間違いない。「小供だと思つて欺すのではあるまいかとフラく」と起る疑ひ「ア、誰が此やうな廻り氣を教へしぞ」の「ア」以下の部分のように、たまに自立した

語り手が自身の声を通して顔を覗かせることもあれば、また、場面が転換する「第三回とつおいつ」の冒頭で、語り手が改めてストーリーを概略的に復習するところなどは、文体が古い語り口調に後退するものの、全般には相当に透明化している。

このスタイルの変容が可能にしたのが、社会に表向きに営まれている市井の市民生活の危うさを、社会の下層や被抑圧の立場の視線による相対化の作用で暴き出す近代文学特有の方法である。阿園にとつて夫人（お種）は畏れつつも敬慕する「細君」と呼ばれる（他者）としての「女」であり、その内面を、憶測を交えながら観察する対象である。同時に、お種からみても阿園の内面は計り知れないのだが、こちらは（他者）というほどには屹立しない、優先的には関心の向かない相手である。お種が常に顔色を窺って対峙しているのは、視点描写されることのない夫（定夫）が形成する世界である。つまり、お種と定夫、於園とお種の関係はゆるく相似形になっている。阿園は話の中盤にその姿を消し、主題の「細君」であるところのお種へと焦点の中心が移り、さらには継母である「お組」にも視点を預ける。不遇を託つ女たちの連鎖の物語が立ち上がるが、その真ん中において両者を連結させているのはやはりお種である。題名の「細君」とはしたがって、中心人物である夫人（お種）を指すと同時に、同時代の男社会の裏面において劣位に置かれて悩まされる「女」一般を指す言葉でもある（ほんらい「細君」は身内を指す謙譲語で、「細」は「つまらない」「劣った」ものを意味する）。

語りと描写の観点から言える『細君』の重要性は、それぞれの人物が形成する世界が互いに相容れないものであることを、特に主人（男）の支配的世界を背景にして「女」たちの心情の個性への焦点化で示した点にある。つまり、「世界」は各人物を中心の種として現象的に輪郭を持つことを示した点では重要な一歩を進んでいる。新しい近代小説の芽は確かに顔を覗かせているのだ。しかし、視点人物を基体とした「世界」が、身体的行為（運動）の介入による時間経過とともに現在進行形的に刻々と（開かれ）ていく、その生成と形成のプロセスが描かれることを基準とする二〇世紀文学の先進的な意識には届いていない。少なくとも本論が提示してきた「転回」の起点とはできない。「写生」の基本は、究極的には一人称的な体験なのである（実際に使用される人称は別として）⁴¹。

ただし、『細君』は、その現象性の描写の発達にともなって、近代文学における問題意識の中心となった主題の先駆性においては、やはり重要な位置を占めている。「女」の表象可能性の追求こそが（少なくとも日本の）近代文学の成長期において最大の課題となることを早くも嗅ぎつけている点である。先に「社会悪」の問題を確認したように、広義の社会派の小説は虐げられた者に焦点を当てるため、この『細君』を含め、二〇世紀初頭のゾライズムのもとで書かれた永井荷風『地獄の花』（一九〇二年）、あるいは樋口一葉などの女性を主人公とする女性作家の台頭によって、「女」の視点を積極的に描き出す試みは明治二〇年代から三〇年代前半にかけて一定の市民権を得たかに見える。しかし、小説世界の現れ方を塗り替えていく「現象学的転回」は、原理として〈我〉の視界に「世界」を還元することを方針とするため、やがて「私小説」を産み落とし経験主義的な作風の地歩を固めていくわけだが、「自然主義」時代の大多数の作家が男性であった以上、「私」に視野を限定する「世界」とは、基本的には「女」を〈他者〉として——現象学的には表象不可能な〈他我〉として——排除しつつ構成する「世界」である。「女」の視点は「私」の世界に穿たれた一つの穴——他者性の核——として、物語内の「世界」を結晶化するもの、いわば線遠近法を支える〈消失点〉のような位置に押し込められるのである。

そのため、狭い「純文学」史的な路線においては、白樺派あたりの楽天的に肥大化した自己意識と世界意識の融合にむかつて、女性キャラクター視点の正統的なリアリズム小説は消えていくのだが、結局は、（第一次世界大戦に対する人道主義的な反省などの思潮の変化により）〈他者〉との新たな共生が地球全体で模索された大正期にいたって復活する。だが、学制改革の本格化した一八八〇年代後半以降より次第に男女同権や夫婦を永続的に結びつける西洋的「恋愛」観が喧しく唱えられながら、しかしその実質的な中身が一向に伴わない時代、世相のリアリスティックな反映や社会正義を語るための材料として「女」を描けば、そのような社会のひずみを剔抉する小説の使命は果たせると考えられた時代、つまりは『細君』の時代の被虐性に訴える方法は、そのとき既に有効性の半分を失ってしまった。田村俊子や雑誌『青鞥』の登場をプロローグとする大正期には、男たちの小説においても「女」は語りの普遍性が包摂している「世界」全体を反転させうる、あるいは複数化しうるカウンター・フォークスの可能

性として捉え返されていくのである。これは文学を芸術論の観点からみたとき決定的なスタイルの差となつて表れる。その二〇世紀第一四半期における様式的変容の流れについては、また別個の議論となるので稿を改めることにしたい。

四

最後に以上を踏まえて、俳人としてのイメージからは多少意外の感を起こさせる、子規が残したヴィクトル・ユゴー作の大河小説『レ・ミゼラブル』（一八六二年）の翻訳断章（おそらく英語訳からの重訳）に言及しておきたい。この原稿が書かれた時期は、初稿なのか否かも含めて特定されていない。『子規全集』（第十三巻、講談社、一九七六年）の解題（蒲池文雄）は、一八九七年の「病床手記」の十一月一六日のところに「『ミゼラブル』ヲ読ム」の記載があることを紹介しているが、先述したように、『レ・ミゼラブル』自体は明治二〇年代から最も名を知られた外国文学の一つであり、その作品中に記された言葉「社会の罪」⁽³⁵⁾（個人に対する社会の罪）が流通した一八九〇年代初頭から一八九〇年代半ばにかけては、ユゴーの一種のブームさえ起きていた。森田思軒の指導を受けた原抱一庵による『レ・ミゼラブル』の和訳（抄訳）「ジアンバルジアン」（『国民新聞』一八九二年五月八日・八月二八日連載）は、ユゴーが「社会の罪」の文言を使用した箇所が含まれる点で特筆すべき翻訳だが、それに限らず英訳版も含めて、子規が一八九七年よりも以前のどこかで既に一度ならず二度・三度と同作品を読む機会を持ったとしてもおかしくない（なお新聞『日本』には早くからユゴーの紹介・翻訳に務めていた無腸道人＝磯野徳三郎も記者として属していた）。結局、全集解題は、「時期については、その晩年というほか確たる証を示しがたい」としながらも、訳文の文体の新しさから判断して、「『曼珠沙華』の時代よりもさらに後年のものではないかと思わせるものがある」としている。しかし、「花枕」（一八九七年四月）までは文語調を残していたからといって、子規が訳出の際に翻訳語に限っては言文一致が適切だと判断した可能性を考えれば、晩年である証拠も決定的ではない。

「二十四字詰十八行の原稿用紙五枚」分、全集のページ数にしてわずか四ページに満たない量である。ここで問題とするのは、選択された翻訳箇所である。物語全体からすれば導入部にあたる場面で、十九年の服役を終えた主人公ジャン・ヴァルジャンがミリエル僧正と出会ったまさにその夜、僧正の銀食器を盗みに入る場面である。

ジャンヴァルジャンは耳を傾けた。何の音も無かつた。

彼は戸を推した。

猫の如く忍びやかに注意しながら、彼は指の尖でチヨイと戸を推した。戸は推さるゝに静かに分らぬ程に動いて少し広く明いた。

彼は暫く待つて居て、再び思ひ切つて戸を推した。

戸は静かに徐ろに推された。今は彼の身を入れるには十分の広さになった。併し小さい机が戸に近く置いてあつて、それが面倒な角度をして、入口を塞いで居た。

ジャン、ヴァルジャンは妨害物を見た。危険を冒して入口は今少し広く明けねばならぬ。

彼は決断して、三度目に、前よりも強く戸を突いた。今度は錆びた蝶番ひが不意にキーといふ一音をさせて闇の中に長く響いた。

ジャン、ヴァルジャンは震へた。此蝶番ひの響が、彼の耳には、ジャツヂメント、デイの喇叭らふばの如く明かに恐ろしく響いた。〔中略〕

彼は震へながら身震ひして止まつた、爪立が落ちた。彼は、額の脈がトリツプ、ハムマア（大鉄槌）の如く打ち、胸から出る呼吸が洞穴から出る風の如く叫ぶやうに感じた。此怒つたる蝶番ひの恐ろしい響は地震の如く此家を動かしたと外思はれぬ、突かれたる戸は驚いて叫んだ、老僧は目をさますであらう、二人の老女は呼ばるゝであらう、助けが来るであらう、十五分の後には此町が騒ぎ出して憲兵は追捕に出るであらう。暫くの間、彼は正気を失ふたかと思ふた。

彼は、塩の柱の如くじつと立つた儘で動かうとしなかった。幾分間が過ぎた。戸は広く開かれて、恐る／＼室内を覗いて見た。何一つ動いて居る者も無い。耳をこぼた欻てた。此家の内には何の音も聞えぬ。蝶番ひの音は誰の眠をも覺まसानかつたと見える。〔中略〕

深き静かさは室に満ちて居る。こゝそこには混雜したる物の形が何とも分らずに見える、それは卓子の上に散らばつて居る紙、明けてある大本、腰掛の上に積んである本、きれのかゝつて居る安樂椅子、ブリ、ヂウ（腰掛の類）であると昼見た時に分つて居るが、今は只黒い角や白い点ばかりである。ジャン、ヴァルジャンは家具に触れないやうに注意して進んだ。室の彼方の隅には、眠つて居る僧正の一樣なる平和なる呼吸を聞く事が出来る。

〔傍線引用者〕

そうして、彼はそこに眠っている僧正の姿の「崇嚴」の前に立ちすくむ。そこに至るまでの過程は、文字通りの「一寸先は闇」状態である。暗闇のなかを進む彼の視覚的な認知は彼の周囲の極めて狭い範囲に限定されており、感覚器官（とりわけ聴覚）を最大限働かせ、進行を阻む障害物を回避し、少しずつ「世界」を押し開いて、進んでいかなるをえない。「一日物語」、「病の窓」、そして「叙事文」の分析で確認したのと同じく、主観的な認知の及びきれない〈謎〉が、ミステリー要素を作りだし、読者をして臨場感をもつてヴァーチャルに現場を体験させる仕組みに、いかに子規が執着していたのかを教える場面選択なのだ。それは病に犯された不自由な身体だからこそ成しえた希望の文体だったのかもしれない。この〈私〉が刻々と現象させる主観的「世界」と物語内 (diegetic) の現実の「世界」の拡がりとの一致を創造すること、すなわち「視点人物を基体とした「世界」が身体的行為（運動）の介入による時間の進行とともに現在進行形的に刻々と〈開かれ〉ていく、その生成と形成のプロセス」を捉えること、ここに子規の文学観の要諦があった証拠を見ることが出来る。

注

- (1) 連載論文「審美的意識の性質を論ず」の第二回「審美的意識の性質を論ず（二、同情、三、審美の意識附悲哀の快感）」『早稲田文学』一八九四年一〇月一〇日）において、「純客観」の言葉は詳細に説明されている。
- (2) 「新自然主義」関連の評論が流布した後は、抱月のな使用に配慮してか、花袋は「純客観」の言葉を控えたように見える。いっぽうで、花袋が中心となつて編集責任を務めていた『文章世界』の匿名記事「最近の印象」（『文章世界』一九〇九年三月一五日）には、「技巧の上にいふ純客観は、主観的現実、客観的価値を置かんとする努力の謂ひである」とあり、抱月のな定義の浸透が覗われる（この記事は一九〇九年刊『インキ壺』収録の際に「印象派」に改題された花袋の文章「評論の評論」と並んでいる。花袋自身の執筆の可能性については調査及ばず不明）。
- (3) ちなみに、「純客観」の語の使用例をもっている文学者には、自然主義作家ではない夏目漱石もふくまれる。『文学論』（一九〇七年五月、大倉書店）の第一編第三章「文学的内容の分類及び其価値的等級」のなかで使われたそれは、抱月のな「純客観」の意味に相当に近い。『文学論』の前半三分の二は、漱石が明治一九〇三年九月から一九〇五年六月まで東京帝国大学で行った講義原稿を元にしたもので、当該箇所も当てはまる（後で手を入れた際に修正・加筆した可能性も小さくない）。いずれにしても、漱石が抱月の言葉使いを参考にしたか否かの由来を特定するのは不可能だし、その必要もないだろう。両者の美学的な見解が意外に近似していることの重要性に関しては別稿を改める。
- (4) 河東碧梧桐「子規に関し露伴翁に聴く」『俳句研究』一九三五年一月一日初出、『子規全集』第十三巻、講談社、一九七六年所収。
- (5) 野間宏「解説『曼珠沙華』について」『子規全集』第十三巻、一九七六年、七七三ページ。
- (6) ただし、この流れは同時に、ニーチェへの心酔を標榜して「美的生活を論ず」（『太陽』一九〇一年八月）等の文章を残した高山樗牛を筆頭に、社会よりも個人的欲望を積極的に肯定する一派を対立項に生み出した（美学的立場でそれに準じたのが島村抱月である）。「悲惨小説」家の広津柳浪の弟子だった荷風らが掲げた「ゾライズム」は、その「個人主義」的な目覚めを強調する流れも強く引き受けているため、いわば社会的道徳派と反道徳的個人主義派の対立を止揚した、新しい第三の文学的動向だったと位置づけることも可能だろう。
- (7) 相馬御風「文芸上主客両体の融合」『早稲田文学』一九〇七年一〇月。
- (8) 「当世媛鏡」の終盤にも、浮世を避けて孤独を託つお清がいつのまに現実から夢へとスライドする哀しくも巧みな描写がある。近代の夢文学の系譜の起点に漱石の『夢十夜』（一九〇八年）を置くのは、それが物語の最初から最後まで全的に夢を扱ったテクス

(9) トの嘴矢である限りは正しい主張だと考えるが、単純に夢の主題への執着を問題とするなら多少の留保が必要である。
鏡花と子規の結びつきは意外かもしれないが、鏡花の『春昼・春昼後刻』（『新小説』一九〇六年一一、一二月）は浪漫派と呼ばれた初期漱石の『草枕』（『新小説』一九〇六年九月）に触発された事実もある。また、子規の次作「一日物語」の構図も鏡花の『高野聖』等の幽霊譚のそれと似通う部分を多く備える。影響関係とはいわずとも、鏡花とホトトギス派の距離に関しては再考が必要かもしれない。

(10) 『子規全集』第十三巻、講談社、一九七六年、二二八―二二九ページ。

(11) イメージとして人力車のほうが汽車よりも古い移動手段に思えるかもしれないが、明治の初期に登場してからの普及、電車や自動車の登場による衰退まで盛衰の軌を一にした乗り物である。新橋―横浜間の鉄道が明治政府によって開業されるのが明治五年、いっぽうの人力車は日本人の発明になるもので、明治三年に東京府から営業許可を受け、一八年からは逆に輸出商品となる（湯本豪一『明治ものの流行事典』柏書房、二〇〇五年、一六四ページ）。ただし、この小説では、汽車→人力車→歩行と徐々にプレイヤーの度合いの高い移動手段に進んでいくことに意味があると思われる。

(12) 子規、同上全集、一七五ページ。

(13) 子規、同上全集、一八二ページ。

(14) 坪内祐三『慶応三年生まれ七人の旋毛曲り——漱石・外骨・熊楠・露伴・子規・紅葉・緑雨とその時代』マガジンハウス、二〇〇一年、五四二―五四四ページ。

(15) 坪内祐三、同上。

(16) 小説中、主人（苦沙弥）が考えた墓碑銘は、「空間に生れ、空間を究め、空間に死す。空たり間たり天然居士、噫」である。

(17) 坂口周『意志薄弱の文学史——日本現代文学の起源』（慶應義塾大学出版会、二〇一六年）の第一章「運動する〈写生〉——正岡子規と映画の論理」を参照。

(18) 「明治三十年の俳句界」『日本』一八九八年一月三、四日（『子規全集』第五巻、講談社、一九七六年、一一ページ）。

(19) 子規は旧派（通称「脂派」）に属する画家だった中村不折の作品を直接目にしたことで「写生」の概念を着想したとされるため、その「写生」概念は印象派以前の古い写実的美学に基づくところがあるのが、一昔前の子規論の一般的な見解だった。

(20) その「ホトトギス」派たち自身にも、漱石の『吾輩は猫である』（一九〇五年）の発表を境に大きな変化が訪れ、「外界の自然」を専ら描く態度から人事とその「内部生命」に目を向けて、次々と小説を発表し始めるのが、同じ一九〇五―〇七年にかけてである。寺田寅彦、鈴木三重吉、伊藤左千夫、高浜虚子など。主観的写生文への「変化」についての論説は、片上天弦「彙報」欄

中「文芸界」(『早稲田文学』一九〇七年七月)及び高浜虚子「写生文界の転化」(『文章世界』一九〇七年二月一五号)を参照。

- (21) その構成や狙い、歴史的位置づけに関しては、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」(『早稲田大学教育学部学術研究(国語・国文学編)』一九七六年十二月)に詳しい。論文冒頭にも記されていることだが、一九〇五(明治三八)年は四月から日露戦争終結(九月)直前にかけて五種(五種)の美術雑誌が次々に創刊された点で、芸術史的には記念的な年である。『月刊スケッチ』(四月)を筆頭にして、『光風』(五月)、『みづゑ』(七月)、『LS』(七月)、『平坦』(九月)と連なる。

- (22) 紅野敏郎、同上論文。

- (23) 島村抱月「審美的意識の性質を論ず(二、同情、三、審美的意識、附悲哀の快感)」(『早稲田文学』一八九四年一〇月一〇日)では、「純客観」の境地における「審美的状態にては、注意なきにあらざるも、我れより発動して注意するにあらず、故をもて、注意も注意ならず、恍惚自失に近し」と述べられている。

- (24) 「寂しさ、寂しさ、寂しさ、此寂しさを救つて呉れるものはないか、美しい姿の唯一つで好いから、白い腕に此身を巻いて呉れるものは無い。さうしたら、屹度復活する。希望、奮闘、勉勵、必ず其処に生命を発見する」(傍点引用者)。

- (25) 松尾芭蕉を神と崇める蕉風に対抗して与謝蕪村を持ち上げたことから「蕪村派」と呼ばれた子規一派だが、その蕪村の句に対してさえ、良句ではないと判断すれば平気で添削してしまう大胆さが子規の魅力の一つである。

- (26) 参考に前二つの最初の数文のみ写す。①「山水明媚風光絶佳、殊に空氣清潔にして氣候に變化少なきを以て遊覧の人養痾の客常に絶ゆる事なし。」②「須磨は後の山を負ひ播磨灘に臨み僅かの空地に松林があつてそこに旅館や別荘が立つて居る。砂が白うて松が青いので実に清潔な感じがする。」

- (27) 『明治文学史』岩波書店、二〇〇〇年、一三八ページ。

- (28) 『子規全集』第十四卷、講談社、一九七六年、二四二—二四三ページ。

- (29) 薄暗い世界の中に点る火や灯によって(たいていは一人称の)主人公が催眠的に導かれていく描写も、これらの小説の得意技であり、漱石の「琴のそら音」(一九〇五年)から志賀の「焚火」(一九二〇年)まで類例に事欠かない。さらに、遡れば——これは視点人物が景色のなかに入り込まない点で一線を画するが——国木田独步「たき火」(一八九六年)、下れば村上春樹「アイロンのある風景」(一九九九年)まで長い系譜を引ける。

- (30) 坂口、前掲書(『意志薄弱の文学史』、第二、三章を参照)。

(31) なお一連の対象を印象主義的転回と呼ばないのは、ひとつには「世界」概念の元になった哲学的思考の体系性を基準とした議論

をしているためであり、もうひとつは「印象主義文学」は既に一九世紀後半のフランス文学の一流派の名に当てられており、構造的特徴の括りというよりは一ジャンルの名前に受け取られやすいためである。

(32) いっぽうで前時代の『細君』からゾライズムへと続く社会派的リアリズムの系譜は、当のゾライズムの中心にいた小杉天外が、

時勢にのって描いた女学生小説の嚆矢『魔風恋風』（『読売新聞』一九〇三年二月～九月連載）や、小栗風葉の『青春』（『読売新聞』一九〇五年三月～一九〇六年一月連載）等のいわゆる大衆文学（通俗小説）的な形をとって「女」の当世風俗を描写する流れを形成していく。後年の久米正雄『不死鳥』（『時事新報』一九一九年一月～一九二〇年四月連載）や菊池寛『真珠夫人』（『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』一九二〇年六～十二月連載）へと連なる流れである。その過程で形成される蠱惑的・魔性的な女性キャラクター（『宿命の女』の系譜）は、急増しつつあった女性読者の共感を誘う、いわばダーク・ヒロイン的な消費対象として地歩を固めていった。

(33) 先陣を切ってユゴー作品を積極的に翻訳・紹介した森田思軒がユゴー自身の言葉として学び取り、一八九一年に青年文学会で行った講演の題にも使用したりして標語化。

(34) 稲田直樹「ユゴーと日本」（『図説翻訳文学総合事典』第五巻、日本における翻訳文学（研究編）、大空社、二〇〇九年）を参照。

