

# 明治小説における表現形態についての一考察

—— 会話文表現に接続する地の文の接続形態と作品の抒情的性格について ——

木村 東吉

一  
明治十年代から四十年代までのいわゆる明治期近代小説には、その表記形態にさまざまな変化があった。その変化が作品内容および文芸思潮とどのような関連を持っているかについて考えてみよう、私は試みを続けている。この稿では、その表記形態の変化のうち、会話文表現に接続する地の文の接続部分に注目し、特に「と」の使用頻度の変化について、その意味するところを考えてみようと思う。

二  
明治四十年代の作品を取りあげてみる。この時期は、「破戒」のあとを受けて、自然主義的傾向の小説が多く生まれた時期であった。自然主義運動そのものは、四十二年ごろから下火になったといわれるけれども、自然主義的傾向を持った作品は、むしろその後によく生まれたのであった。抱鳴の「耽溺」(明四二・二) 花袋の「田舎教師」(明四二・十) 長塚節の「土」(明四三・六) 藤村の「家」(明四三・一) 四四・四。以上この時期の名作といわれる四つの長編小説を取りあげてみる。参考のために、伊藤左千夫の「分家」(明四四・三) 四五・七) も考えてみることにした。

以下、比較のために適宜他の作品も取りあげていくが、まず先にあげた

五つの作品の会話文表現と地の文との接続関係に注意してみると、次のようなことがわかった。すなわち、会話文表現に接続する地の文の最初の部分の形式には、大別して三類十一種の型がある。そして、それらの接続形式のうちのいずれを多く使うかということ、作品の性格とのあいだには、関係があるらしいことが認められる。

その分類を示すと次のようである。

第一類。 助詞を使う接続法。

1a 会話文表現を終わって、行を改めて「と」で接続する形式。

例イ 『三吉さん、来て御覧なさい。君に御馳走しようと思つて頼んで置いた物が、漸く手に入りましたから。』

と達雄は爐邊へ三吉を呼んで言つた。三吉も歸る仕度やら、土地の人の訪問を受けるやらで、心はあわたゞしかった。(「家」)

例ロ 『ありますよ。六疊が』

と友は振返つた。

『何うだらうねえ、君。あそこで置いて呉れないかしらん』

(「田舎教師」)

1b 会話文表現を終わって、行を改めないで「と」で接続する形式。

例イ『お父さん、いちじくを取つてお呉れ』という。

(「耽溺」)

例ロ (略) 年にも似合はず、人の缺點を横からにらんでゐて、自分の氣に食はないことがあると、何も云はないで、親にでも強く當るのだ。『氣が強つて困ります』とその母が僕に會つて云つたことだ。

(「耽溺」)

1c 一人のひと続きの会話文表現を割つて、「と」を最初に持つ地の文が挿入される形式。

例イ『其様に君は困るんですか。』と三吉は正太の顔を見た。『郷里の方からでも、すこし兵糧を取寄せたら可いちや有りませんか。』

(「家」)

例ロ『あら、いやだ。』とお延はコップの中を掻廻して、『それじゃ、お俊姉さまのことを、これから涅槃と……』

(「同」)

1d 「を」「の」「で」「など」等、「と」以外の助詞で接続する形式。  
例イ『敵も旅順は頑強にやるつもりらしいですな。何うも海軍だけでは駄目のやうですな』などと校長が言つた。

(「田舎教師」)

例ロ 斯の「アイ、目芽度いのい」は弟達を笑はせた。

(「家」)

## 第二類 指示語を使う接続法。

2a 会話表現を終つて、行を改めて文頭に「かう」「こんな」などの副詞・連体詞をおいて接続する形式。

例イ『弱卒は困りますな』

かう言つて校長は自分のに波々と注いだ。

(「田舎教師」)

例ロ『財産といふこともありませんまいが、子息が荒物屋の店をして居りますから』

『さうですか』

こんな普通な會話もこの若い二人を近づける動機とはなつた。

(「同」)

2b 会話文表現を終つて、行を改めないで文頭に「かう」「こんな」などの副詞・連体詞をおいて接続する形式。

例イ『どうしても、無心だ。』斯う宗藏は附添した。

(「家」)

例ロ 主僧も矢張晶子の歌を賞揚して居た。『さうですとも、言葉などを餘り喧しく言ふ必要はないです。新しい思想を盛るには矢張新しい文字の排列も必要ですとも……』かう言つて林の説に同意した。

(「田舎教師」)

2c 一人のひと続きの会話文表現を割つて、「かう」「こんな」などの副詞・連体詞を文頭においた地の文が挿入される形式。

例『皆な平らに、跌坐をかき給へ。關君、何うです、服で窮屈にして居ては仕方がない』かう言つて笑つて、『私が一つビールを奢りませう。たまには愉快に話すのも好うござんすから』

(「田舎教師」)

例 2d 「是」「此」など、指示代名詞を文頭において接続する形式。

『さア、こんな處ですけれど……』

『いいえ、もうさうは致して居りませんから』

『それでもさア、鳥渡おかけなさいましな』

この會話にそれと知つた清三は、箸を捨て、立つて其處に出た。

(「田舎教師」)

第三類。特に接続関係をあらわす語を文頭におかない接続法。(注、第二類に使われた語が文中に含まれた場合も加える。)

3a 会話文表現を終って、改行する形式。

例 「旦那、鮎を安く買はんけい」  
障子を明けると、莞爾した爺が、笨筆を其處に置いて立つて居た。

(「田舎教師」)

3b 会話文表現を終って、改行しない形式。

例 「そんだから俺ら持つて來んなつてゆつたのに」更に小聲でおつきはいつた。

(「土」)

3c 一人のひと続きの会話文表現を割って、地の文が挿入される形式。

例 「夜明にひどく冷々したつけかな」お品はいつて一寸首を擡げながら  
「俺ら今朝はたべたかねえかな、汝構あねえで出來たらたべた方がえぞ」お品はいつた。

(「土」)

以上である。この分類は充分な分析と整理との結果とはいえない。例に示したイロの段階の分類も考えられる。また、三類の中には、二類の形式とほぼ同じ働きをと思われれる例も多い。例えば

「行つて見やうか。北川は今日は居るだらう」  
清三はかう言つて友を誘つた。

(「田舎教師」)

といったものは、二類と区別することの理由が疑問にも思われる。ただ、このような例、イロの例に示した段階になると、解釈の問題が出てくる。

そして、判断の規程が定めにくい。そこで、便宜的ではあるが、機械的処理の可能なこの段階の分類にとどめた。そのために、一つ一つの例を検討していると、区別すべきでないと思われれるものも区別し、区別すべきものも一緒になっていると感じられるものも出てくる。この点は、以下の考察に際して、常に考慮していなければならぬことである。

さらにもう一つ注意すべきことは、ここにあげた三類十一種の諸形式は、明治四十年代以後の小説における会話文表現に接続する地の文の接続形式のおおよそを包含しているのであるが、明治二十年代三十年代においては、まだ表記法が今日のように定着しておらず、この類に含みきれないものも出てくる。たとえば、泉鏡花の一時期の試みには、次のように空白をおくものがあり、彼なりの意図があったことが認められる。

『無論さ。』と少年は傾聴しなから口を容れたり。

(「化銀杏」)

このような例は、以下の統計的な処理を試みようとする場合には、一律に考えることはできないものである。

### 三

さて、三類十一種の形式をあげたけれども、これらのすべての形式が、一作品中に見出されることはまずない。また、一種とか二種とかの形式だけを使った作品も、長編になると例を見ない。普通、かなりの形式を並用しながら、それらを平均にまんべんなく使うのではなく、その中の若干の形式を特に多く使っている。どの形式が多く使われるかは、作品によって違う。そして、調べてみると、作家ごとにもかなりののかたよりが見られる。さらには、時期によっても、かなりの変化が傾向として認められるのである。

このような実態を把握するためには、統計的方法によって、傾向として

把握する以外に方法はないであろう。その傾向把握のための統計処理には、次のような方法を使った。

短編を調べる時は、全体からすべての用例を採集した。中編長編の場合には、冒頭から順次に、出てくるすべての用例を採集し、約二百例を採集した。約二百例としたのは、採集を打切るためには、回、章、節などが改まるところを区切りとしたために、採集用例数が多少の差ができたからである。二百例を規準としたのは、一例の特殊例が大きな意味を持つたりしない程度ということをお頭に置き、会話の多い作品でも、特に、作品の一部だけの特徴が、全体を代表することがない程度の量ということ定めた。冒頭から順次採集することにしたのは、作品の創作法、作家の創作態度との関連を考えることに重点を置いたからである。心内文表現は含めなかったが、独語は含めた。その区別には、なるべく文中に証拠を求めた。だが、証拠の。まもないものも含めた。作中の場面の現場における発言でなくても用例にかぞえた。手紙その他の文書の引用・歌謡などは含めなかった。これらの用例を十一種の型に分類し、その数を百分比にして表とした。数値は、少数点以下第三位を四捨五入した。

このようにして、まず表1をつくった。この表によって、各作品ごとの各形式の使用頻度を知ることができる。だが、その表を見ていただく前に、ことわっておきたいことがある。ここに示した表の数値は前述の方法によったものであるから、数値そのものに理論的な問題がある。中編も長編も採集用例数を約二百としたこと。作品中に会話の多いものも少ないものも区別していないこと。長編の場合、その最初の部分だけの調査に終わっていること。これらは、統計学にいう標本採集法としてもまちがっている。しかし、これらについて、次のようなことはいえるだろう。約二百例といえば、「田舎教師」では全体の前半分にあたる量である。比を等しくして、

標本採集をした場合は、以後短編、中編にも比較考察の資料を得ようとする時、用例数が少なくなりすぎる。また、長編の場合でも、作品の形式的手法は、多くの場合、その冒頭部分で大体のことは決定される。以上のようなことから、注意していれば、数値の質的差に大きな問題があるとは思われない。作品に会話が多いか少ないかという問題にしても、両極端の場合には注意しなければならないが、これを客観的な規準を定めて区別することは、できないことである。

次は、このような計量化による方法そのものについての反省である。意味を最も大切にす文芸の研究において、まったく一回的に実現されている表現を、数量化によって一律に割り切ろうとすることは、抵抗の大きいことであり、当然限界のあることである。その点については、充分自覚的でないならばならない。今の場合、目的はごくごく大雑把な傾向を把握することにある。数値が有意なものか否かは、常に留意しなければならない。このような方法によって、傾向が把握された時、そこに比較の座を得て、個々の作品についての詳細な検討もできるようになり、史的位置づけも可能になってくるだろう。その点は将来の課題として、今は比較の座を得るための努力をしよう。

以上のような考慮を持って、表1をみていただきたい。五つの作品には、各形式の使用頻度において、はっきりした傾向差が認められる。以下、これらの数値の意味することを考察していきたいと思う。

表 1

明44	明43	明42	明43	明42	発表年
分士家	士	田舎教師	家	耽溺	作品名 形式
8.2	0.4	10.0	9.6	1.3	1 a
30.9	27.3	22.4	32.1	65.3	1 b
0.0	0.0	4.7	26.1	17.8	1 c
3.0	0.4	4.7	1.2	2.2	1 d
8.2	0.0	5.7	12.8	1.3	2 a
0.0	0.0	4.7	2.8	0.0	2 b
0.0	0.0	1.8	0.0	0.0	2 c
0.0	0.0	3.6	1.2	0.4	2 d
46.3	5.0	39.2	12.8	6.8	3 a
3.0	65.4	1.4	1.2	2.2	3 b
0.0	1.3	1.4	0.0	2.2	3 c
39.1	27.7	37.1	67.8	84.4	1 a+1 b+1 c

四

表1において、わたくしは「と」の使用頻度に、著しい傾向差があることを知った。しかし、その傾向差の意味することを、一つ一つの例に具体的に究めようとしても、きわめて困難である。極端な言い方をすれば、「と」の有無は、多く作品の性格とはあまり大きな関係を持たないように見える。しかし、それでは、何故これだけの傾向差が出るのか説明できない。では、「と」はどのような意味を持ったことばなのか。まず思い浮かぶのが、「卜書式的」用法と「引用的」用法の二用法であろう。しかし、これは結局、地の文が主になった部分か、会話文表現が主になった部分かといった分類であって、「と」の使用頻度と直接に関係があることではない。また、先にもいったように、地の文が主か、会話文表現が主かといった区別は、実例にあたってできることではない。

そこで、国語学の方面の研究を見ると、次のようなことがわかる。「と」

の用法は、実に多様である。ここで取りあげている「と」は、使われる場所が限定されているのであるから、自ずから用法は限定されている。が、それでもなお、格助詞・接続助詞(すると、という意味のもの)・接続詞(すると、という意味で、はっきり文節を構成しているもの。「卜書き」の例をあげる。——佐久間鼎『現代日本語法の研究』——)の各品詞にまたがっている。「引用的格助詞」といわれるものが最も多いことは、いうまでもない。ことばの意味作用に注目するがぎり、分類が多様化し、さらには個別化することは不可避的であろう。わたくしが注目しているのは、傾向差の意味するところなのであるから、個別化する考え方によるのは理論的に矛盾する。ことばのパロルの側面を考えるのではなく、ラングの側面を考えるべきである。「と」の持つ原初的であり一般的な意味機能を知ることの方が、より大切であろう。

すると、次のような説を見ることができ、小林日好「日本文法史」には、

(略)「と」は「それ」「されば」などの指示の意味のある「そ」「さ」と語根を同じくするもので(SーIの變化)、「とかく」「とまれかくまれ」「とある家」などの「と」とも關係があり、名稱・状態・目標等を示す語に添へて「それ」と指示する為用ひるのが本義、引用的語句に「云々と云つた。」「と云ふのは、上の句をさして」「さう云つた」といふこと。(略)

という語史的な説がある。亀井孝「概説文語文法」には、(略)以上にあげた諸項目を通じて「と」のあらわす意味のうちには、なにかをそれと指示する力がこもっているが、「と」には、また、それだけで独立して、自立語として、その指示するところの内容を代表することがある。なお、このばあいの「と」は副詞である。(略)

という語義的な説があって、互いに共通しており、定説となっているのか、これには異説を見ない。「と」の原初的な意味がこのようなものであったとすると、現代語においても、根底に同じ意味機能があることを認め得る。「と」の場合、転義が問題になる語ではないからである。

そうすると、「と」と二類の接続形式に使われた指示語とのあいだに、類縁関係があることがわかる。そこで、両者の比較によって、「と」の性格を考えることができる。そして、第一にあげられる差異は、前者が付属語をもとにしているのに対し、後者が自立語であることである。「と」には、接続詞としての用法もある。しかし、それはあくらかに助詞から派生したものである。この付属語と自立語との対比は、辞と詞との対比だといふことができる。詞の論には異説もあるが、時枝誠記博士によると、辞は「概念過程を含めぬ形式」であり、「観念内容の概念化された客體化されない直接的な表現である」。また、詞は「概念過程を含む形式」であり「表現の素材を一旦客體化し、概念化してそれを音聲によって表現する」ものである。この指摘は、今の場合重要な参考になる。時枝博士は接続詞も辞とした。特に、「と」は意味する内容が逆接とか、原因・理由とかいった大抵りな論理性を感じさせる語ではない。前後の関係をあらかわすことはでありながら、その表わす内容が、きわめて多様であるというところは、同時に漠然とした内容であるためだともいえる。その点、指示語による二類の接続形式が使われる場合には、よりはっきりとした、自覚的な表現であると考えられよう。

そうしたすべは、「と」を多く使う傾向を持った作品では、作者が前後の関係について比較的無反省なままに、関係つけて表現する場合が多くなるであろうことが推定される。逆に、二類の諸形式が多く使われる場合には、前後の関係について比較的自覚を持った表現をする場合が多くなるこ

とが考えられる。すくなくとも、関係づけ、関係の認識に、客観化の度合の差があることは認められると思う。

次に、第三類の諸形式について考える。これは、前述の二者に比べ、会話文表現と地の文との関係を述べることに、作者が積極的でない表現であるといふことがまず、すなわち、会話文表現の独立性が強くなった表現と見ることが出来る。「と」には、先行する会話文表現を、一センテンス内に包摂する機能がある。だから、会話文表現の独立性をそこなうか、減少させる働きがある。ただ、第三類の諸形式の中には、文中に指示語を含む場合も含まれているのであるが、指示語が文中にある場合には、文頭にある場合よりも、前後の関係の叙述に慎重な表現であると解される。

## 五

次に、作者の創作能度との関係を見ていく。さきあげた五つの長編小説のうち、「土」と「分家」とは、「と」の使用頻度が二七・七と三九・一とで、比較的似ていた。しかも、調べてみると、長塚節と伊藤左千夫とは、他の作品の場合にも「と」の使用頻度が低い。この二人の作家の、「土」「分家」以前の写生文や小説について、「と」の使用頻度を見ると、表2のようになる。「と」の使用頻度として三つの形式（la lb lcの三形式）を合算したのは、次のような事情があるからである。表にあげた諸作品は、「ホトトギス」に掲載された時（「隣の嫁」は発禁処分になったらしく、目次にはあって作品がないので、改造社版「現代日本文学全集」によった）、表記形態が現代風には整っていない。そして、この表記形態とla lb lcの各形式の使用頻度との間には密接な関係があると思われる。で、一律に三形式ごとに分けることは適当でないと考えたのである。

表 2

長 塚 節	作者形式
芋 堀 さ	54.6
お ふ	25.6
教 師	24.5
隣室の客	21.8
太十と其太	29.7

伊藤左千夫	作者形式
野 菊 の 墓	5.3
隣 の 嫁	0.6
胡 頰 子	21.0
真面目な妻	14.7

この表については、作品が短編であるために、用例数が少ない。そのため、比の数値のゆれが大きくなり、表1の数値とは質を同じとすることはできない。ただ全体としてみて、「と」の使用頻度が少ないことはわかる。

これに対して、高浜虚子の「風流職法」「續風流職法」を比較のために取りあげてみる。同じ写生文系統の人であり、作風が対照的な人だからである。この二つの作品を一体の作品として計算し、「と」の使用頻度を見ると、89.0%という極端な傾向があることがわかった。そのうち1a形式が87.3%を占めている。

この差は何を意味しているのだろうか。個性の差であろうか。確かにそうした解釈も可能である。しかし、その前に考慮すべきことがある。わたくしは、田山花袋の作品について調査してみても、表3のような結果を得た。

これによって、作家は愛用する形式を変えることがあるということがわかった。こうした事実は、「と」の使用頻度と作家の資質とが一直線に結びつくものではないことを示している。

表 3

48	42	41	41	40	35	発表年
縁	田舎教師	妻	生	薫	重右エ門の最後	作品形式
4.3	10.0	35.1	27.0	21.1	66.1	1a
6.7	22.4	28.8	28.8	21.1	9.2	1b
5.7	4.7	11.7	11.7	9.8	5.3	1c
3.8	4.7	2.2	3.5	0.8	0.0	1d
17.8	5.7	1.3	0.8	1.7	2.3	2a
14.9	4.7	0.0	0.0	0.8	0.0	2b
3.3	1.8	0.0	0.0	0.0	0.0	2c
0.4	3.6	0.0	0.0	1.7	0.0	2d
31.8	39.2	20.7	27.5	38.9	6.1	3a
9.1	1.4	0.0	0.4	4.2	0.7	3b
1.4	1.4	0.0	0.0	0.0	0.0	3c

この二つの事実の間に、考慮すべき共通点がある。創作態度についてである。

まず、創作態度について虚子と節との主張を比較してみる。この点に関して、北任敏夫氏の「寫生説の研究」がある。これに教えられながら、両者を比較してみると、大体次のようなことがいえる。

虚子自身は、

(略) 現在吾々寫生文家の間に、自ら二派あることを述べて置かう。

その一は、客観の描寫に、主として勢力を注ぐ人で、他の一は、客観から得來つた感じに重きを置いて、その感じを充分に現はすために、客観の描寫をする人である。即ち、主観派から見れば、何れも遙かに客観的であるが、その中に、純客観派と、やゝ主観的に傾いた派との區別がある。

(「寫生文の由来とその意義」)

と自覚していた。そして、

(略) 如何に實際通り寫すかといふ事を研究すると同時に如何に實際を添削したならば實際通りの景色若くは感情が描かれるかといふ事を研究する。(略) 要は智識的に實際と變らぬのが目的では無い、感情的に實際らしく見えるのが目的だ。

(「寫生文の意義」)

と云つて、作者の主観の描出に意欲を見せている。

これに対して、長塚節は、

(略) 仔細の觀察をすれば、天然は必ず面白い形になつて眼前に迫つて来る。面白いと感じた時にこれを文字に表現すれば、必ず其作者の氣分といふものが、そつくりと浮んで来る。氣分は心持である。作者が面白いと泌々感じて書くと、面白いといふ文字は一箇所も使つてなくても、其出來た文章全幹の上に何處となく面白かつたらうといふ感じが浮んで、讀者の心を動かすのである。

(「寫生文を作れ」)

と、子規の「叙事文」の説をそのままに受けついでいる。材料の取捨に作者の興味という主観的動機を尊重しているのだが、

(略) 反覆していふ。眞實を離れて文章はない。文章の値打は人を動かすにある。人を動かすのは眞實以外に何物もない。

(同上)

と、あくまでも客観的表現を重視している。また、

(略) 自分の目に映じ心に感じたことが其の人の眞實である。

(同上)

ともいっている。そして、性格的には、節よりも熱情的だった伊藤左千夫も、立場としては、ほぼ節と同様の立場を取っていた。

次に、花袋の創作態度について考えてみる。彼は、「平面描寫論」を主張した。その主張するところは、「寫生説の研究」や、吉田精一著「自然主義の研究」下巻の説くところを見ても、節の寫生説に近いと思われる。主観と技巧を排して、材料を材料のままに表現する。というのが花袋の主張であるが、材料の選択にも主観を排したのではないからである。

それでは、実作から受ける印象はどうであるかという点、次のような批評を見ることが出来る。

「風流儼法」を収めた虚子の短編集「鶏頭」には、漱石の序があるが、それには、「余裕のある小説」「觸れない小説」「低徊趣味」で「所謂俳味なるものが流露して小説上にはあらはれた」などといった評語がある。また、節の「土」にも、漱石の序があるが、これには、「苦しい百姓生活の最も獸類に接近した部分を、精細に直叙したものである」「鬼怒川沿岸の景色や、空や、春や、秋や、雪や風を綿密に研究してゐる」「余は彼の獨特なのに敬服しながら、そのあまりに精細過ぎて、話の筋を往々にして殺して仕舞ふ失敗を歎じた位、精緻な自然の觀察者である。」「書き方は何處迄も沈着である」等々の評語が見られる。

こうした事実を見ながら、田山花袋の作品が示した表裏のような変化の様を見ると、次のような解釈ができると思う。花袋が、「平面描寫論」を實際に用いたのは「生」からであつたという。だから、「平面描寫論」の適用が、直接に「と」の使用頻度に結びつくとは思えない。が、これに続く諸作品に、「と」の使用頻度の急速な減少傾向が見られる。このことは、両者が無関係でないことを推測させるに充分である。吉田精一氏も岩野泡鳴も、くりかえし花袋文学の感傷性を指摘している。このことから、抒情の種類はちがつても、抒情性という点では、「生」も「妻」も「風流儼法」と共通したものが見出せるのではないか。「生」を評して、



(略) 花袋氏のは文章は多少のタルミがあつても詩人的の所がある。此の詩人的の情緒を抒情的に表現せずに、此の情緒を客観化して讀者に暗示を與へむとするのは技巧の最上のものであらう。

(三井甲之「田山花袋氏の『生』について」)

とした文章が見受けられるが、これは、わたくしの理解と共通するものを含んでいる。そして、これが虚子の写生文論を裏から言っているかに見えるのも注意を引く。

と、ここまで推論してくると、気になるのは、表上の「田舎教師」と「土」「分家」とのあいだの共通性と、「家」「耽溺」に見られる「と」の使用頻度の高さである。

「土」と「田舎教師」とでは、作者の作中人物への同情を表現する態度に、かなり大きなひらきを感じさせる。「土」では、みだりに作者は作中人物への同情を、直接に表現しようとしなない。これが、「田舎教師」と同列になったのでは困る。そこで、わたくしは「田舎教師」の後半も調査してみた。「田舎教師」は、初版単行本で、六十四節、五四二頁ある。これを構成の上から、二十六節(二九一頁)までとそれ以後に分けることができる。その前半では主人公にまだ希望があり、全体にも風俗描写としての性格が強い。後半では、主人公は失意に落ちこみ、ついにはみじめな死にいたる。と同時に、後半で、作者の感傷的同情も強く表現されていると見られる。調査の結果は表4のようになった。この数値からしても、前半と後半とのあいだに変化のあることはまちがいない、意図的であったか否かはわからないが、効果的な対照をなしていると思う。

そして、こうした作品の抒情性と「と」との関係を見てみると、特に、1a形式が大きな役割を果たすらしいことが推測されてくる。その論理的理由は、なかなか説明しにくい、改行して、「と」ではじまる所だけを見

ていると、そこに感動詞にも似た感情の流露が感じられるように思うのは、わたくし一人の思いすぎだろうか。

表 4

田舎教師 後半	田舎教師 前半	作品形式	
		1a	1b
17.5	10.0	1a	1b
26.8	22.4	1c	1d
3.0	4.7	2a	2b
12.8	4.7	2c	2d
7.2	5.7	3a	3b
1.0	4.7	3c	
1.0	1.8		
2.0	3.6		
27.8	39.2		
0.5	1.4		
0.0	1.4		

ついでながら、表3には、興味ある事実がみられる。花袋は本質的に感傷的抒情詩人であつたと思われるが、その彼が、平面描写の論を主張し、主観性を捨てようとする努力するにつれて、「と」にかわって第二類の諸形式、指示語を多く使うようになった。このことは、両者の関係を如美に物語っている。「と」を使うよりも、指示語を使った方が、より自覚的な関係把握法であると思われるからである。そして、会話文表現と地の文との間に、両者の関係をあらわすことを置かない第三類の諸形式は、作者の主観を表わすことに、最も慎重な表現法であると解されるのである。

次に、1a形式よりも1b形式に特色を持っている「耽溺」に注目してみよう。「耽溺」は岩野泡鳴の作品で、彼の描写論は一元描写論である。彼は、花袋と同様に描写の客観性を重んじた。同時に、内面描写の必要性も説いている。視点人物ともいふべき作中人物を設定して創作する方法である。しかも、視点人物が、素材的に作者自身である場合が多く、作者は直接にその感情を表現することはできないが、視点人物に仮託して、作者の感情を表現する傾向が強い。私小説と呼ばれるものに多い創作法である。だが

ら、視点人物そのものを客観化していく度合は弱いのが特色である。この創作法は広くおこなわれた。自然主義には対立する立場を持って登場した白樺派の一人、志賀直哉の作品「和解」も、創作法は一元描写といっている。これを「耽溺」と比較してみると、表5のようになった。

表 5

大6	明43	発表年	
		作品	形式
	耽溺	1 a	
0.0	1.3	1 b	
65.7	65.3	1 c	
9.1	17.8	1 d	
0.4	2.2	2 a	
0.9	1.3	2 b	
4.5	0.0	2 c	
0.0	0.0	2 d	
0.0	0.4	3 a	
9.5	6.8	3 b	
9.1	2.2	3 c	
0.4	2.2		

文学に対する主張の相違をこえて、ここに両者の共通点を見出し得る。しかし、両者の間には、見落すことのできない相違点もある。「和解」では、「と」の後に「く」を打っていないが、「耽溺」では打った場合の方が、圧倒的に多い。この「く」であらわされた呼吸は、1b形式を1a形式に近づける効果もあるか。とすれば、泡鳴と直哉との相違点がここに表わされているといえようか。(わたくしの見たところでは、「と」の後に打つ「く」の有無は、両作家の他の作品にも共通しているように思われる。) 徳田秋聲の「讒」以後、「爛」「あらくれ」などに使われた1b形式では、「と」の後に「く」があるのが多い。しかし、秋聲は、「新世帯」では1b形式をかなり使っているのに、以後の作品では第三類の形式の方を多く使うようになった。「讒」は、素材事実としては私小説である。しかし、泡鳴の私小説のように、作中の主人公が作者の代弁者といったおもしろさは「讒」にはない。作中人物を客観的に見ている点で、むしろ「土」の作者に近い。ともに同情とか感傷とかいった情緒的表現をあぐまでもひかえて、対象を客観的に叙述していく創作態度には、共通するものがある。

表6の「讒」を、表1の「土」と比較して見ていただきたい。

表 6

明44	明41	発表年	
		作品	形式
	新世帯	1 a	
0.0	0.0	1 b	
15.1	55.5	1 c	
0.0	16.5	1 d	
0.5	0.5	2 a	
2.0	0.0	2 b	
0.0	0.0	2 c	
0.0	0.0	2 d	
0.0	0.0	3 a	
50.7	14.9	3 b	
31.2	11.5	3 c	
0.5	1.5		

ここに、「讒」も「土」もともに暗い内容を扱ったという点では共通するけれども、取りあげる素材そのものに共通性はない。素材面の相違をこえて、創作態度の共通性が、数値となってあらわれているのである。

六

だが、創作態度そのものが、その抒情性を問題にするかぎり、作家の資質と無関係であるはずがない。次にその点を考えてみよう。

平野謙氏は、藤村の「家」について、次のように述べている。

私のこれまでの印象では、作者の分身たる小泉三吉は、主要な登場人物のひとりではあっても、小泉家、橋本家という二家族のなかの一構成分子にすぎない、という感じがつよかった。つまり、従来の私小説の主人公のように、すべての場面や心理が主人公の眼をとおして描かれてあるのと反対に、さまざまな主要人物のなかのひとりという全体の節度をはみだしていない、という印象がつよかったのである。そこに「家」の抑制されたリアリズムの神髄がある、というのが私の印象だった。(略) いてみれば、場面場面がそのときどきの主人公なのである。(「家」の方法) 筑摩版「藤村全集」月報」

この指摘は肯けるものがある。藤村の私小説のなかでは、自己客観化に最も成功した作品の一つであるし、従来の評価もそうであったと思う。

ただ、「抑制されたリアリズム」ということは、ことは通りに解せば、「土」にもあてはまる。季節の行事を細叙して、これを積み重ねていく方法は、「土」において徹底している。

にもかかわらず、表1では、「家」と「土」とでは、むしろ対照的な傾向を持った作品と思われる数値が出た。これは何故だろうか。前節で考えてきた創作態度との関連は、単なる偶然だったのだろうか。そうではないと思う。

藤村の他の作品についても調べてみた。そして、表7の結果を得た。わずらわしいので、第一類についてだけ示した。これを見ても、藤村は、「土」の使用頻度の高い作家だとわかる。しかも、1a形式の使用頻度が高いことは、抒情詩人としての藤村の資質を、よく反映している。その中において、「春」と「家」とは、むしろ例外的な存在なのである。だから、藤村の資質に、十分な理解と同情を持って、彼の努力を評価すれば、「抑制されたリアリズムの神髄」とも言えよう。が、「『徴』との比較の場合、作者の敢爾なリアリズムにかかはらず、特有の詩が、もしくははやもすればセンチメンタルな詠嘆が目につく。」(吉田精一「自然主義の研究」)点も見落せない。結局、「(略)リアリストでありながら心底は詩人である。その作物は努めて平明に實人生の描寫を狙ひ、九分までは『真』を以て讀者を點頭させるが、残りの一分は感情で補つてゐる。」(中澤臨川「家」序)とするのが正確な評といえるのではあるまいか。

要するに、作家の資質と、作家の意図との関係で作品は生まれてくるのであり、その結果が、このような数値となってあらわれることがわかる。

表 7.

大7	大3	明48	明42	明41	明40	明39	明27	明36	明35	明35	明30	発表年	作品形式
新	櫻の實の熟する時	家	芽生	春	並木	破戒	水彩画家	老嬢	舊主人	草履	うたたね		
20.6	40.3	9.6	25.2	8.5	17.6	12.6	29.4	23.3	26.9	32.8	23.7		1a
30.9	26.6	32.1	27.0	39.5	29.2	32.9	15.3	20.0	33.3	12.8	53.2		1b
11.7	7.3	26.1	1.8	28.5	35.3	26.8	31.4	41.3	6.3	20.0	1.3		1c
0.0	1.3	1.2	2.7	1.0	1.5	3.5	0.0	0.0	4.7	0.0	7.8		1d

藤村の意図としては、多分、「土」や「徴」と同じ態度をもって創作に臨んだのであろう。しかし、その作品には、資質の反映をまぬがれない。評価はおのずと、別であってよいはずである。

七

以上のべてきたことを要約してみると、次のようなことがいえるかと思う。

会話文表現に接続する地の文の接続法についてみると、その形態（形式とその使用頻度）の選択は、単なる作家の好みとか癖だけの問題ではなく、作家の創作態度と関係があると思われる。そして、特に「と」を多く使う場合には、作者の主観が比較的無反省に表現される傾向が強いと思われる。そして、作者が抒情詩人的資質に恵まれている場合は、「と」を多く使うことによつて、作者にも抒情的性格が強くなる傾向がある。そのなかでも、1a形式（会話文表現とは改行して、最初に「と」を持つ地の文で受ける形）の使用頻度は、作品の抒情的性格と強い関連を持っていると思われる。作者が、客観的で冷静なりリズムの態度を守ろうとすると、「と」の使用頻度が低くなる傾向があった。

しかし、会話文表現に接続する地の文の接続形態（形式とその使用頻度）と作品の情緒的性格（主情的なものから主知的なものまでを含めた意味でのあいだに、遺伝因子とその形質の発現との関係のような、確実な因果律がある）を考えているわけではもちろんない。この時期において、両者の間にかなり密接な関係があったことを指摘するまでである。

もう一つ注意すべきことがある。明治三十年代から三十年代にかけては、表記法が今日のように定着していない。そして、表記法にいろいろな試みがなされた時期であった。その試みの形と、ここにわたくしが調査した接続形態との間にも、切りはなせぬ関連がある。表記法の変化が、表記形態（形式とその使用頻度）に大きく影響するのである。したがって、表記法が定着する以前の作品について、ここで試みたような分析を適用することはできない。その様については、後日を期して整理してみたいと考えている。

注 本文中、取りあげた作品のうち、本文中に断らなかつたものについて、依拠した資料を示せば、次の通りである。

。初版単行本によつたもの。「主」「耽溺」「田舎教師」。

。島崎藤村の諸作品については、筑摩書房版「藤村全集」。

。明治文学全集によつたもの。「風流儀法」「續風流儀法」「蒲團」

。講談社版「現代日本文学全集」によつたもの。「分家」「和解」「重

右エ門の最後」

。改造社版「現代日本文学全集」によつたもの。「新世帯」「徴」「生」

「妻」「縁」

了