

岡田美知代と「蒲団」

— 自然主義と少女小説 —

遠藤 伸 治

一、「美文」の「小説」への取り込みと女弟子の入門

岡田美知代の生家は現在、広島県上下町の上下歴史文化資料館に改修され、群馬県館林市の田山花袋記念文学館には花袋の生家が復元されている。前者は、改築されてはいるが、豪商の邸宅を彷彿とさせる建物であり、後者は、誰もが想像する日本のふるさとのような地方の下級武士の住まいである。この二つの建物を見ると、美知代と花袋の生まれ育った時代と環境の違い、そこで形成された性格の違いを思わずにはいられない。

歴史的な地方交通の要衝の商家に生まれ、資本が集まる中で経済的に恵まれ、子供のころから英学やキリスト教など近代文化や中央の情報に触れることが可能であり、中央や欧米に対して親しみと憧れを持ち、世俗的・物質的な野心ではなく、脱俗的・精神的なものを求めて上京する、こうした上京パターンに関して、美知代は、む

しろ、彼女の終焉の地である庄原出身の倉田百三に近い。ここに、東京の近代文化を雑誌や書籍などのメディアが媒介できる地方の経済圏、文化圏に共通する上京パターンを見ることができるようにも思われるが、明治18年生まれ的美知代と24年生まれの倉田百三とは、六歳の年齢差があり、この差が上京後に出会うものの違いを生み、文学史的には自然主義系と白樺派系に大きく区分される結果を生んでいる。ただし、同じ商家といっても美知代の生家と倉田百三のそれは異なっているし、そしてジェンダーの違いも大きい。

話を戻すと、花袋は、苦勞の末に硯友社に入門し、男社会の中で浪漫的・抒情的な文学活動を形成して行ったのに対して、美知代は、神戸女学院というジェンダー化された女子共同体で教育を受け、博文館の投稿雑誌『中学世界』に和歌や叙事文を投稿し、ハイカラな女学生生活を送り、上京後も女子英学塾に通う。両者は違う世界で生きている他者であり、共通するものは「文学」への志向、両者を

媒介したメディアは、雑誌や書籍、そして「手紙」である。

「蒲団」（明治40年9月）の冒頭で、主人公竹中時雄は、「数多い感情づくめの手紙」について回想する。「渠の著作の崇拜者で、名を横山芳子といふ女から崇拜の情を以て充された」「手紙」を受け取るが、「竹中古城と謂へば、美文の小説を書いて、多少世間に聞えて居つたので、地方から来る崇拜者渴仰者の手紙はこれ迄にも随分多かつた。やれ文章を直して呉れの、弟子にして呉れのと一々取合つては居られなかつた」と黙殺する。その後、「手紙の文句から推して、其の表情の巧みなのは驚くべきほどで、いかなることがあつても先生の門下生になつて、一生文学に従事したい」という熱心な「手紙」を三通も受け取り、「罵倒的」な断りの返事を出す。しかし、さらに「東京に出て、然るべき学校に入つて、完全に忠実に文学を学んで見たい」という「手紙」を読んで「文学の価値」を解つていると感心し、師弟関係を結ぶ。そして「それから度々の手紙と文章、文章はまだ幼稚な點はあるが、癖の無い、すら／＼とした、将来発達の見込は十分にある」と考える。

明治後半は、近代「文学」と近代「国語」とが並行的に成立していく時期にあたる。そこには、まだ「小説」とは何であるのかという根源的な問題が横たわり続けており、日記や書簡が「小説」と銘打って雑誌に掲載されていれば日記体、書簡体の「小説」なのか、一方は巧みな美辞麗句で書かれていても「文章」であり、他方は実

用的「国語」であつても「小説」であるのはなぜなのか、掲載されたメディアの権威によるのか、等々の問題が浮かび上がる。読者が書き手でもあり、その間を筆者としての作家が媒介する投稿雑誌は、言わば「手紙と文章」を「文学」作品に変換する装置であり、読者と作家は近接している。そして「美文」というジャンルは、古典と西欧近代、「文学」と「国語」の間の広い領域を含む曖昧なジャンルであつた。「美文的小説」の書き手である時雄は、まさに境界的な存在であり、「文学者に地理書の編輯！」と憤慨しつつも、彼自身の中で、「文学」と「手紙と文章」との関係は曖昧なままである。時雄と芳子の師弟関係の基盤にあるのがこの曖昧な「美文」、あるいは「美文」という価値・コードを共有した「手紙」であり、後でも述べるが、それは、花袋と美知代との師弟関係の基盤になつたものでもある。そして、花袋は、「蒲団」において、この「美文的小説」の書き手が、いったん弟子として接近させた「美文的小説」の「崇拜者」を再び遠ざける過程を「描写」する。

この時期の花袋の「美文」に対する態度は、理論的には既に自然主義であるが、未だ過渡的であり、両義的、二重規範的である。花袋は、『美文作法』（明治39年11月 博文館）において、「美文はあらゆる文体に関係を持つて居る」、「著者も美文と言ふものを一時盛んに作つたことがあつた」（第壹編 総論 一）、「美文の将来は多望」（第壹編 総論 四）と述べるると同時に、「今の美文と言

ふものは、もう駄目であると私は信じて疑はぬ。今の文壇で、美文と謂へば、ある少数の作家が作つて居るばかりで、小説や戯曲や詩に比すれば実に振るわざること夥しい(第三編 美文の本領 一)とも述べる。すなわち、自身も関わってきた「美文」は、文字通り美しい文という漠然としたもので、すべての「文」に横断的に含まれる要素であるが、独立したジャンルしての「美文」は歴史的に終焉を迎え、消えつつあるという認識を示す。特に、「小説は全体から言ふと、叙事文のかたちを為して居るが、其箇所々々は大抵抒情文で、作中人物の述懐、情緒、感想など皆な抒情文から出来て居る。ことに近頃の小説は、主観的となつて、この抒情的描写が割合に重ぜられて居るから、一層抒情的美文の修養は肝心である」(第一編 総論 一)というように、「美文」は「小説」の「抒情的描写」の部分として取り込まれるべきものだとしている。そして、「美文」を書くために必要なものとして、「平静な自然の景色を見て居ても、万感胸を衝いて起り、涙が自然と其頬をぬらし」てしまうような「情緒」、その「情緒」が甚だしく「誇張」された「神経過敏」、さらに「恋愛の問題」が加わる事によって「空想はいよいよ空想を産み、神経は愈々神経を昂ぶらせ」るような「煩悶」を挙げる(第三編 美文の本領 一)。

そして、「蒲団」をみると、確かにこのように「描写」され、構成されている。「美文的小説」の書き手として自分を「小説」の中

心に取り込み、その「主観」に映った「自分と彼女の關係」を、「語り合ふ胸の轟、相見る眼の光、其の底には確かに凄しい暴風が潜んで居たのである」、「あの熱烈なる一封の手簡、陰に陽に其の胸の悶を訴へて」、「かの女の若々しい心は色彩ある恋物語に憧れ渡つて、表情ある眼は更に深く意味を以て輝きわたつた」など、いかにも「美文的小説」の書き手の「主観」にふさわしく、「美文的」に「描写」する。しかし、全体の枠組みは、「少なくとも男はさう信じて居た」、「けれど文学者だけに、此の男は自ら自分の心理を客観するだけの余裕を持つて居た」というように、時雄を「男」と呼ぶメタレベルな客観的描写によって構成される。この客観的描写の枠組みによって、自分という「主観」が、誰にでも知覚、思考できるものに客観化され、古典文学のように解釈コードの共有されていない「小説」において、「主観」的な「情緒」を不特定多数の読者に媒介する。

その結果、一見客観的描写にさらされ、相対化されることによつて、「美文的小説」の書き手である時雄の「主観」、彼の「美文的」な「情緒」は、その醜悪さと滑稽さを強調され、決定的に貶められているかのように見える。時雄の「美文的」な「主観」の狭量さ、「感傷」、「空想」、「神経過敏」、大げさな「煩悶」、醜い偽善性が強調され、強い印象を残す。一般に視覚が偏重される中で、時雄の臭覚による点描が最後の場面に繋がっていく構成は、特に印象的である。

しかし、「蒲団」を全体的に見渡したときに注意をひくのは、こ

の客観的描写に見えるものと時雄の「主観」との近さの方である。「蒲団」のほとんどは、時雄の「主観」を通ず形で「描写」され、結末近く、芳子の帰郷を見送りに来た田中を見て、「芳子は此れを認めて胸を轟かした。父親は不快な感を抱いた。けれど、空想に耽つて立蓋した時雄は、其の男が居るのを夢にも知らなかつた」という「描写」が例外的に際立って見える。

他にも時雄の「主観」から離れているように見える「描写」を探せば、時雄の義姉の家に移された芳子について「で、未来の閨秀作家は学校から帰つて来ると、机に向かつて文を書く」と云ふよりは、寧ろ多く手紙を書くので、男の友達も随分多い。男文字の手紙も随分来る。中にも高等師範の学生に一人、早稲田大学の学生に一人、それが時々遊びに来たことがあつたさうだ」とあるが、少し後に、男の友達が芳子をたずねて来て二人で出掛けて遅くまで帰らないことを「時雄は姉の言葉として、妻から常に」聞かされるとあり、時雄が知り得ないというわけではない。また、芳子の「須磨の濱で、ゆくりなく受け取つた百合の花の一葉の端書、それがかうした運命にならうとは夢にも思い知らなかつたのである」から続く嵯峨野での出来事の回想があるが、しかし、芳子の思いや空想は「長い手紙」となって田中のもとへ行き、田中からは「殆ど隔日のやうに厚い厚い封書」が届き、時雄は、「監督といふ口実の下に」「こつそり機の抽出やら文箱やらを探し」、「手紙」を盗み見ているので、これも時

雄の「主観」から完全に離れているとは言い切れない。

すでに「蒲団」の発表直後に片上天玄によって「作者は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」（『蒲団』合評『早稲田文学』明治40年10月）と指摘されているが、芳子の「主観」は「手紙」という形で時雄の眼を通過し、「妻」や義姉、「父親」、田中の「主観」も時雄に話すという形を取る。芳子、田中、「父親」や「妻」に対して、時雄の「主観」から完全に離れた客観的描写（田中や「父親」を男と、芳子や「妻」を女と呼ぶような）が行われることはない。先に例外として挙げた、田中の見送りに時雄が気づかない部分も、時雄に対する客観的描写だと言える。芳子は時雄の家の二階に寄寓している時も時雄に「手紙」を書くのであり、芳子の弟子入り後に芳子と時雄の身体は匂を嗅ぐことができるほどに接近するが、芳子の「主観」と時雄の「主観」との距離は、弟子入り以前に「感情づくめの手紙」を交わした時から変わっていない。すなわち、「手紙」を介したことしか知り得ない。これが「蒲団」の客観的描写の限界である（ただ、時雄の「主観」によつてはもちろん、客観的描写においても芳子を了解できないというこの限界によつて、「蒲団」という「小説」は成り立っている。「数多い感情づくめの手紙」を読んでも、机や文箱を探しても、未だ分からない空白が存在するからこそ、その空白を埋めるべき想いが、

言葉が生じるのである)。

このメタレベルな客観的描写は、自分の「主観」を時雄の「主観」として「小説」の中に取り込んだ、書く主体としての花袋の自意識の表出にすぎない。時雄の大きな「煩悶」、醜い偽善性が強調されるのは、客観的描写にさらされ、相対化されるからではなく、「美文」の書き手としての「主観」的な自己陶醉と「自ら自分の心理を客観する」「小説家」との間を極端に揺れ動く時雄の境界性そのものによるのであって、客観的描写は、時雄が自虐的に自らを貶めて行く過程を、中心的・特権的に客観化し、読者に媒介する。

読者は、この「小説」の全体的枠組みによって、描写対象だけでなく書き手の自意識も読むのであり、「蒲団」は、書く主体を客観的描写という機能として可視化した「小説」だと言える。読者は、書き手としての花袋が、「自ら自分の心理を客観する」「主観」を、それこそを読者に伝えようとしていることを読むのであって、したがって、「美文的小説」の「崇拜者」である芳子と恋人である田中、この二人の「神聖なる恋」も共に貶められているが、時雄ほどには印象に残らない。

その結果、時雄の「主観」に共感でき、共有できる読者にとっては、「蒲団」は、「自ら自分の心理を客観する」自己抑制と、それに対する「感傷」、「空想」、「神経過敏」、「煩悶」などを解放するカタルシスとを同時に感じさせる。現在でも「蒲団」を読んで読者が面白

いと感じるとすれば、大げさで、狭量で偏っており、感傷的、空想的、醜く偽善的であることを認めつつ、時雄に同情や共感も覚える、言いかえれば、時雄に同情や共感を覚えるならば、読者もまた、狭量で偏っており、感傷的、空想的、醜く偽善的であることを認める自己客観性、自己批評性の面白さである。そして、そのような時雄の「主観」を素直に共有できる読みは、後で述べるが、男性読者、男性ジェンダーによる読みである。

花袋の美知代に対する態度には、真意のつかめない揺れ、曖昧さがある。おそらく花袋にとって、かつての自分の「美文的」著作に憧れて「文学」を志す弟子は、「美文」の自己陶醉から醒めた後の「寂寥」や「悲哀」を癒し、内心の自己否定の苦痛を癒すものとして、強い魅力を持ったであろう。と同時に、魅力的であるだけ、新たな作家としての成長という点から見れば、遠ざけなければならない両義的なものだったのではないか。「蒲団」の時雄は、田中のことを「だから若い空想家は駄目だと言ふんだ」と非難し、禁欲できなかつた芳子を帰郷させるが、それは、時雄自身の自己否定すべき影、時雄自身の欲望を投影した影にはかならない。

一方、美知代が、小栗風葉の「青春」に触発されて自分と永代静雄との恋愛を素材にした「青春譜」の原稿を花袋に送り、花袋が、「まだ、非常に主観的でそして感情的で、少しも客観に正しく見た処は無い、あの時の二人の恋が単にあのやうなものであるとは何うして

も黙頭けない。今少し大胆で、そして露骨に言へは今少し感溺して居つたでせう。静かに考へて御覧なさい。また書くことが非常に多い、そして非常に飾つたところがあると思ふ」（明治40年2月4日付書簡）という返事を送ったことが『蒲団』をめぐる書簡集』（館林市）によって知られている。この花袋の返事について、すでに小林一郎「研究編『蒲団』『縁』をめぐる書簡集」（『蒲団』をめぐる書簡集））によって花袋の文学観によるものだという指摘がなされているが、風葉の「青春」を読んで「妾ハ二人のために今少し幸福な結末を望んでもみましたので」（明治39年12月16日付書簡）と述べる美知代の「青春譜」は、おそらく、恋愛の「煩悶」を描いた「美文的小説」ではなかったかと推測される。それは、作家としての成長のためにこの時期の花袋自身がまさに脱ぎ捨てていこうとしていたものにはかならない。また、もっと「客観」に、「大胆」に、「露骨」に「感溺」を書き、「主観的」、「感情的」、「飾つたところ」をなくせという花袋の指導は、美知代にとって、書きたいと思っているもの、本来の志向とは違った、受け入れることのできない要求であり、そのことを花袋は認識していたのではないかと推測される。

この時期、美知代は、恋愛事件で帰郷した美代から恋人に宛てた「手紙」三通によって構成された「文から」（『新潮』明治39年8月）、花袋から来た「手紙」の引用の後に自身の「煩悶」を綴った「御おとずれ」（『新声』明治40年5月）、日記体の「その日その日」（『文

庫』明治40年6月）を発表しているが、自分の恋愛を素材にした作品に限る限り、花袋の指導にまったく従っていない。現在、我々は、明治40年9月の「蒲団」という「小説」の存在を通して、これらの作品を関連付けて読み、研究的に価値ある資料として読む。永代静雄は「文から」を、花袋は「御おとずれ」を、自分に宛てられた「手紙」、あるいは自分の「手紙」への応答として読んだであろう。しかし、関係者ではなく、「蒲団」という「小説」の枠組みも与えられていない、当時の投稿雑誌の読者は、これらの作品を投稿された「美文」のうちの一つとして読んだのではないか。そして、それは、花袋の批評意識から見れば、「もう駄目であると私は信じて疑はぬ」ものであるが、しかし、書きたくないものは書けないという、書く主体としての美知代の意志によるものではないのか。

「青春譜」の原稿がどのようなものであり、美知代と花袋との関係がどのようなものであったとしても、花袋は、美知代との関係よりも、自分の作家としての成長を優先して行動し、弟子をつぶしてもおかしくない対応をしたわけで、後に美知代が『蒲団』、『縁』及び私」（『新潮』大正4年9月）で書いているように師としての自分の態度をわびる「手紙」が書かれるのも無理はない。花袋の美知代に対する態度も感情も、過渡的、両義的、二重規範的で曖昧な、理不尽に弟子を振り回すものである。例えば、「美文的」素養を見込んで弟子入りを認めておいて、まったく違う「自然主義」の「小

説」に一生を捧げるように指導することなのだから。

花袋は、『小説作法』（明治42年6月 博文館）では、「小説に作法などと謂ふことは無い。苟も作法らしいものが頭脳に出来て来れば、もう其小説は型に入つて居る。天才は忍耐だとフロオペルが言つたが、實際忍耐と修練とより他に作法などといふものはないと思ふ。（略）修練と言ふことは学問ではない」（第一編 小説と作法）と、技巧を「型」として批判し、「型」を破り続ける「忍耐と修練」、世俗的な成功を目指さない「人格」を禁欲的、精神論的に説く。「小説」を書く行為が、和歌や俳句のように師匠から「型」を伝授されるものではなく、「実用文」のように先生に教わつて書けるようになるものでもなく、自己の「忍耐と修練」によるしかないとし、「手紙と文章」の巧みな文学愛好家と文学に一生身を捧げる作家とを、求道的な精神論によって分離する。すなわち、「小説」を書く行為から、硯友社的な技巧性と娯楽性、功利性を払拭し、いわゆる純文学的な自然主義を牽引していく。

「文学」から技巧性、娯楽性、功利性を払拭していくこのような志向は、野心や功名心を持つ花袋のような男性にこそ、「忍耐と修練」と感じられるのであって、おそらく、「文学」が生まれる都会に自ら身を置き、脱俗的な「芸術」活動へ参加したいという情熱と憧れによつて上京してきたであろう美知代にとつて、受け入れることにはさほど困難を感じなかったのではないかと推測される。むしろ美知

代が共有できなかったのは、「蒲団」のように、自分たちの「恋」の「惑溺」を、美しくではなく「露骨」に描いて、不特定多数の読者の興味を惹くことであり、「忍耐と修練」を禁欲的に説く男の裏側にある、抑圧された野心や功名心の方ではなかったかと思われる。

二、「手紙」と「美文」、女学校という疑似家族的親密圏

小谷野敦「岡田美知代と花袋「蒲団」について」（『日本研究』38 08年11月）は、「蒲団」の時雄の「主観」をしつかりと共有し、男性ジェンダーの構造を忠実になぞつてあり、極めて興味深い。例えば、小谷野は次のように述べる。

ただ、「蒲団」でも『縁』でも、娘は思ひのほか美しかったと書いてある。私が、「蒲団」に描かれた、花袋の恋慕は虚構であると論じたのは、これが事実とは思えないからである。当時の美知代の写真を見ても、若ければこそその愛らしさはあるが、妻子ある花袋が本気で迷うほどの美貌とは、どう言いえない。

小谷野は、恋愛成立の決定的要因として女性の側の容貌を問題にする。「蒲団」の時雄も「女性には容色と謂ふものが是非必要である。容色のわるい女はいくら才があつても男が相手に為ない」と、ほぼ同様のことを思っている。時雄は、「文学の価値」の理解によつて弟子入りさせたにもかかわらず、女であるというだけでその容貌を気にし、どうしても性的対象として想像してしまうのである。

そして小谷野は、花袋宛ての美知代の手紙を二通引用し、候文の手紙に対しては、「一入師の君恋しう存候」「君は今西へ四百里春の日を此身涙にも思ひ暮らす」などとあるのを小林一郎は「恋文」だというが、「現在でも、十九九くらいの女子大生が、三十代前半の教師に対して、尊敬の念を取り違えるような形で媚態めいたものを示したり、それを恋だと思ひ込んでしまったりすることはよくある。この時は、出会ってすぐ、また戦時下であるゆえに、両者とも興奮していたと見るべきだろう」とする。しかし、口語文の手紙に対しては、小谷野も次のように「確かにこれでは『恋文』だ」とする。

花袋が、引き受けたばかりの美知代を置いていってしまうのは無責任で申し訳ないと丁寧に書いたのに対して、美知代は、候文ではない、口語文で「愈々御出征、万歳！万歳！！万々歳！！」だが拾日も海の上に居らつしやいましては、嘸かし御疲れ遊ばしたでせう先生！どうか国家のため、我文壇のため御自愛あそばして……私はそればかりを祈つて居ます」などと始まるのだが、最後に突然、ヒステリーでも起こしたように、

泣き度いわ、先生の御手紙！私口惜しいのよ何故つて先生、無責任だの何だのと、私存ませんよ、あんまりですわ、水臭い！もうくゝそんな水臭いことを仰るんなら、私死んじまうわ私は先生を、……却つて失礼でせうけれ共師の君だと

心から身も魂もさ、げて事へてるのですよ、私の不束なため先生からあんな水臭い事を言はれるのでせうけれ共私は口惜しい、どうか先生再びあんな事を仰つて私をお泣かせ被下いませんやうに……今年は上野も向島も存ませんで花を散らしました、来年はおともさせて頂戴な、まつて居ますよ、では呉れくゝも御自愛あそばせ、さよなら

確かにこれでは「恋文」だ。ただ、美知代が逆上しているのは、その前の「無責任」云々の手紙というより、それより前の、「美の神の使者」と書きながら、妻にも見せるようにと書いた手紙のせいではあるまいか。これに対する花袋の返事は飽くまで冷静だが、それも、妻が見る可能性があるからだろう。

この後小谷野は、「美知代のこうした手紙をみて初めて、「蒲団」の冒頭部分が理解できる」と述べるが、まさに「蒲団」の冒頭の時雄の「主観」と「美知代の手紙」を見る小谷野とは、びたりと一致している。時雄も、「年若い女の心理は容易に判断し得られるものではない、かの温い嬉しい愛情は、単に女性特有の自然の発展で、美しく見えた眼の表情も、やさしく感じられた態度もすべて無意味で、自然の花が見る人に一種の慰藉を与へたやうなものかも知れない」と冷静に「自ら自分の心理を客観」しながら、しかし、「あの熱烈なる一封の書簡」の中にどうしても「恋」を見出していく。芳

子の方から「其の胸の悶を訴へて」来ていたのに、「其の謎を此の身が解いて遣らなかつた」から「かの女は失望して、今回のやうな事を起こしたのかも知れぬ」と時雄の考えは進む。小谷野も、「現在でも、十九くらいの子大生が、三十代前半の教師に対して、尊敬の念を取り違えるやうな形で媚態めいたものを示したり、それを恋だと思ひ込んでしまつたりすることはよくある」と承知の上で、美知代の「手紙」の中に「恋」を見出し、美知代の方から「猛烈に働きかけた」という論を展開していく。

「美知代の手紙」を見て小谷野は、時雄の「主観」を共有できる読者にふさわしく「ヒステリー」という言い方をするが、花袋の『美文作法』の言葉を使えば、「情緒」が甚だしく「誇張」された「神經過敏」ということになる。花袋の「手紙」の「美の神の使者」という言葉にも表れているように、花袋と美知代は、単なる書簡ではなく、「美文」的書簡を取り交わしている。『美文作法』によれば、「美文」はすべての「文」に含まれるものであって、「書簡文」のやうな「用文」であっても、花袋と美知代が書いているのは「美文」的な表現であり、交換されているのは「美文」的「情緒」である。「美文」においては、「平静な自然の景色を見て居ても、万感胸を衝いて起り、涙が自然と其頬をぬらし」てしまうのであり、美知代のような若い「娘」は「美の神の使者」なのである。おそらく、花袋の方は、「書簡文」の中に「美文」を交えていることに自覚的であり、美知代の

方は、師の「美の神の使者」といった「調子」に依つて自分が良い弟子であること懸命にアピールしようとしているだけであろう。その美知代の「手紙」が、小谷野には「ヒステリーでも起こしたやうに」見えるのは、「妻にも見せるやうに」という一言のためというより、花袋が「美文」の高い「調子」を保たず、「冷静」であることが見え隠れし、それが美知代の「美文」的「情緒」を刺激し、より高揚させる結果になっているからだと思われる。

「客観」の側に立てば、「文学」への情熱や師に対する愛情と、恋愛対象への情熱や愛情とは同じではないし、師のようになりたいという同化欲求と、性的対象として相手を占有したいという性欲とは同じではない。しかし、「蒲団」の時雄も考えているやうに、「女性」はジェンダーとして優しく美しい態度を「自然」であるかのように示すであらうし、特に、芳子／美知代のように、女学校の寄宿舎において疑似家族的集団生活を経験している女学生は、師や師の家族との距離は近くなりやすく、恋人や家族のやうな親密圏まで接近するだろうと推測される。それが、極めて紛らわしい、「主観」による誤認や混同の起りやすい状況であることは、時雄にとってばかりではなく、時雄の「妻」や義姉、花袋と周辺の人々、そして、「蒲団」の読者である我々にとって同様である。

小谷野は「こう見てくると、『蒲団』は虚構であるという私の意見は、やはり修正しなければなるまい。ただ、始めに猛烈に働きか

けたのは美知代で、それがストンと永代のほうへ行ってしまったために心理作用で花袋が失恋したような気になったという留保つきで、である」と結論づける。客観的には、美知代が「猛烈に働きかけた」のは弟子入りと良い弟子であることで、それを「恋」だとするのには「主観」によるということを確認の上で、「ストンと永代のほうへ行ってしまったために心理作用で花袋が失恋したような気になった」という部分について、ここでも小谷野の指摘は、時雄の「主観」の通りである。確かに「蒲団」は、冒頭の「今回のやうな事」を、「三」の「今回の事件とは他でも無い、芳子は恋人を得た」につなげるという構成によって、「小説」としての時間的枠組みが作られており、「蒲団」の現在は、芳子と田中の恋愛を知った後の時雄の「主観」からスタートしている。つまり、田中の出現の後、かつての芳子の「手紙」や記憶の中に恋愛感情が探し求められるのであって、芳子の恋愛感情が先に客観的事実としてあるのではない。

時雄は、冒頭で「彼の女は既に人のものだ」と「絶叫」するが、先に述べたように、顔も見ないうちからその容貌を性的対象として想像しないではいられなかったとしても、それを自己抑制し、田中が上京してくるまでは、適度な距離を保つことができていた。それは、「姉の家に寄寓させて、そこから麹町の某女塾に通学させる」という物理的な距離でもあり、女学生と師という距離でもあった。

時雄が、その距離を保てなくなり、芳子を再び自分の家へ戻し、

自己抑制をのがれた欲望が意識の表層に表れて葛藤を引き起こすのは、田中の上京によってである。田中の上京によって、性的対象でもありうるという芳子の抑圧・隠蔽された側面があらわになると、時雄の中に芳子を性的対象として占有したいという欲望が表れ、たちまち、時雄と田中、「父親」と田中との間で、芳子の「所有」をめぐる争いが起きる。女学生であるならば性的対象であることは徹底的に抑圧・隠蔽されなければならず、性的対象であるならば、女学生ではなく妻であるべきであり、男の「所有」の対象になってしまふ、これが「蒲団」の登場人物たちに共有されている認識である。

時雄は、芳子を、「父親」という所有者から離れ、恋人にも「所有」されない、誰にも「所有」されない女学生、したがって、時雄の抑圧・隠蔽された「主観」の中、「空想」の中だけで「所有」できる女学生のままにしておこうとする。しかし、芳子と田中との性的関係が明らかになり、田中の「所有」を認めざるをえなくなると、「競争相手の手から父親の手に移したことに愉快を感じる。「父親」は、芳子と田中の性的関係も最初から想定しているが、田中を遠ざけ、とりあえず数年間、芳子を女学生のままにしておこうとする。性的関係があるかどうか、「墮落女学生」であるかどうかという社会的表象、表層的なレッテルも体面を保つために気にはなるが、田中の「所有」を認めないことが重要なのである。田中は、自分が東京に居ては、芳子を「廃学」させ、田舎に帰すと言われるても、婚約

という形で将来の「所有」が約束されない限り引き下がらず、「芳子を己が所有とする権利があるやうな態度」に見える。一方、芳子は、「聖書にも女は親に離れて夫に従ふと御座います通り、私は田中に従はうと存じます」と時雄への「手紙」に書き、「私は女……女です……あなたさえ成功して下されば、私は田舎に埋もれても構やしません」と自ら「廃学」を申し出る。

時雄も、「父親」も、芳子の知性を無視し、性的対象に抑圧しようとしているわけではない。逆に、彼らは、芳子が性的対象でもありうることを抑圧・隠蔽し、純粹に知的存在であるかのようにしようとする。時雄の知的・主体的な女性への願望が単なる表層の見せかけではないことは、女教師を妻にする「空想」、従順なだけの「妻」に対する不満、芳子を妻にする「空想」にも示されている。「父親」も、「今三四年はお互いに勉強するが好いちや」、「三年は芳を私から進んで嫁にやるやうなことはせんぢや」と誓い、田中との事件があっても「女学生」を続けさせようとする。しかし、田中の上京が（京都にいるならば隠蔽可能であるのに）、芳子が性的対象でもありうることをあからさまにしてしまい、女学生という表象を剥ぎ取って、「墮落女学生」に付け替えてしまうのである。

彼らに容認できないのは、性的対象であると同時に女学生であることであり、性的対象であることがあからさまでありながら「所有」されない女なのである。女学生は、性的対象であることを抑圧・隠

蔽し、純粹に知的表象であることによって、「所有」されない存在として、男社会の中で「文学」や「勉強」に打ち込む程度の「自由」を許された特殊な一時期なのであり、芳子を「廃学」に追い込むのは、芳子自身も内面化している、このような男社会のジェンダー構造である。

時雄の自己抑制はかなり強く、芳子に対する時雄の性欲は「主観」や「空想」の中に閉じ込められ、芳子や「妻」にもはっきりとは知られていない。時雄が芳子の夜着を抱きしめて泣いても誰も見る者はいない。しかし、先にも述べたように、「蒲団」の客観的描写、書く主体としての花袋の自意識は、時雄の自己抑制だけでなく、「主観」や「空想」も中心的・特権的に描き出し、不特定多数の読者に解放し、特に最後の場面は鮮烈な印象を残すことに成功している。そのために、時雄の葛藤の中から性欲の部分を前景化すれば（自己抑制の部分を単なる表層の見せかけとして背景化し）、花袋は、女学生である芳子を性的対象として描き、読者に共感を求めているように見える。しかし、それは、「蒲団」を読み、花袋と書簡を交わし、話した美知代にも、おそらくは花袋自身にも決定不能だと思われる。そして、先にも述べたように、この両義性、「主観」と「客観」のこの反転の容易さこそが、「蒲団」の持つ現代的リアリティの源泉だと思われる。男社会に女性が参入するという、「主観」による同化欲求と性的欲望との混同、誤認の起き易い、何とも紛らわしい

両義的狀況は、我々にとって日常的生活環境なのだから。

三、自然主義的文壇小説と少女小説というジャンル小説

美知代の「ある女の手紙」(『スバル』明治43年9月)は、自分を「小説」の中心に取り込み、「美祢子」という名前を与え、他の登場人物は、彼女の「主観」を通して観察されるだけで、客観的に描かれることはないという、一見「蒲団」と似た方法が用いられている。冒頭の「少し寝坊をし過ぎて」が(二)の「その翌朝が今朝になるんです」につながる時間構成も、「蒲団」冒頭の「今回のやうな事」が「三」の「芳子は恋人を得た」につながる構成に似ているようにも思える。しかし、全体的枠組みは書簡体であって、書く主体は「私」としてはつきりと登場し、「私」の「主観」を「主観」として「あなた」という限定された読者に向かって共感を求めるのであって、自分の「主観」を客観化して不特定多数の読者に媒介しようとするのではない。花袋的な自然主義に似てまったく非なる「小説」である。

自然主義の側にながら、異質であるという状態は、「私」と「K先生」との関係として表される。「恋の保護者だと自分がお誓ひなさるから、此方は一しよう懸命其つもりで、あらゆる秘密を打明け手頼つて居ると、如何です、突然にお売りなすつたちやありませんか。あの有名な先生の出世作△△で何も彼もお解りでせうから、私は面倒臭い事を今更何も書きませんけれど、あの作が出たとき

つて、私はまだ先生を信じ切つて、恋の保護者と頼んで居たんです」とあるように、すでに「私」は「K先生」を信じられず、「先生が怒めしくつて堪らない」。「私」が初めて「K家」にあがった時分「芸術の権化かとも思はれる程純潔な方」だった「K先生」は、「あの有名な先生の出世作△△」後、「御放蕩」が目立つようになり、「私」が諫めても「お金が沢山に入ると云ふことが悪いんだね」と聞き直る。「私」と「K先生」の間には、「今の文壇で有望な女流作家」のお整さん、「K先生」に気に入られている赤松が居て、「私」は、「田沼整子と表札をうつつお整さんの家」の同居人である。

それでも「私」は、「K先生」と「K先生」の家庭、その将来について心から心配し、同時に、「K先生」から憎まれている佐伯からの復縁の申し出も、「また家庭に囚はれるのが嫌なやうな気持ちになり、佐伯も私も自分に忠実な生活をしなければうそだ」と言い出すのではないかと危惧しながら、受け入れる。「見ずしらずの人でさへ、悪かれとは思ふ事が出来ないで、素行の修まらない人を見れば、直接自分に関係のある人か何かのやうに憤慨し、気をもむのが私の癖」であり、まして「K先生」のことも佐伯のこともほっておけない。他人に対する同情心、共感性が極めて強く、自他の距離、「主観」と「客観」の距離がないかのようにさえ見える、この「私」の性格は、いくら「先生」との関係が遠くなっても、「あれ程熱烈な恋で、あれ程の犠牲を敢へてして迄結婚した」佐伯と言いつつ

別れても、変わることはない。「私」は、自分のこの性格を疑うこととはなく、自己肯定的に「自分に忠実な生活」を求める。一方、対照的に「お整さんと云ふ人は頭から胸から誠に冷たい人」と書かれる。しかし、この「私」の性格ゆえに、「私」は、「K先生」からも、自然主義からも遠く、お整さんの方が近いのである。それは、「私」と「あなた」との距離のなさに顕著に表れている。

併し此頃は文士の遊びぶりだとか何とかな、其外にも段々K先生の御放蕩について書き立てる新聞雑誌がありますから、もうそれを御覧なすつていらつしやるあなたは、私の手紙を見て、さでは全く然うかと御嘆息なさるでせうと思います。

実際嘆息せずには居られません。

「私」が「実際嘆息せずには居られません」と書くのは、「K先生」が「お子達の手前、弟子の手前も憚らず、平気で芸者だの、もつと賤しい女共だの噂」をするのを聞いてである。そして、「あなた」は、「K先生」の関係者でもないのに、「K先生の御放蕩について書き立てる新聞雑誌」を読み、「私の手紙を見て」、「私」と一緒に「嘆息」する。「私」と「あなた」は、「素行の修まらない人を見れば、直接自分に関係のある人か何かのやうに憤慨し、気をもむ」という「癖」を共有しているのである。

また、先の引用部分にも「私は面倒臭い事を今更何も書きませんけれど」とあるやうに、永代との恋愛については書かれない。おお

よその経緯については、「蒲団」を読み、文壇の消息にある程度通じていけば解るだろう。しかし、「先生」を信じられない今の「私」の心境が述べられ、「蒲団」には疑いの余地があることが示されるが、どこがどうだとは述べられないまま、「あなた」という読者は、「蒲団」を読んで「何も彼も」解っていることを求められる。つまり、「あなた」は、「私」と同じ花袋を信じられないという立場に立って「蒲団」を度読み直し、自分で解ることを求められている。

このやうに、「あなた」という読者になるための要求は極めて高く、「ある女の手紙」は、文壇小説という以上に、解る者に解ればよいという「小説」になっている。しかし、「蒲団」では「手紙の文句から推して、其の表情の巧みなのは驚くべきほどで」と書かれ、小谷野敦が「確かにこれでは『恋文』だ」と書いた「手紙」に表れる過剰なまでの親密性、同情心、共感性、情熱や積極性、こうした美知代本来の資質が、自然主義的方法と折衷的にはあれ、表現されている。美知代の資質は、特定の相手に呼びかけ、境遇や立場の違いを越えて同情と共感を求める二人称の文体に最もよく表れる。

自他の距離、「主観」と「客観」の距離を越える強い同情心、共感性、そのような自分の資質を疑わず、積極的、能動的に「自分自身に忠実な生活」を求める自己肯定的自意識、こうしたものは、「自ら自分の心理を客観する」自己客観性、離れた距離から自分の愚かさや醜さを眺める自己批評性とは異質であり、したがって、美知代を田

山花袋の弟子、自然主義作家として評価することは、美知代を正当に評価することではないと思われる。自然主義から見る限り、美知代の、自分の「主観」を取りこんだ「小説」は、自らの愚かさ醜さを客観せず、「まだ、非常に主観的でそして感情的で、少しも客観に正しく見た処は無い」という評価に閉じ込められる。また、自分の「主観」を排除した「小説」は、育児と仕事の相克、家庭内での性の抑圧・隠蔽など、その題材は興味深くても、作家としての主体性の希薄な、教えられた「小説」になってしまう。残念なのは、美知代は、田山花袋の弟子、自然主義作家として人脈的に認知、評価され続け、文壇小説においては自然主義から離れることが難しかったという点である。

一方、美知代は、「まあちゃんの御看病」（『少女世界』明治42年7月 博文館）を始めとし、数多くの少女小説を書いている。このうち、明治45年までに『少女世界』に発表された少女小説群のほとんどは、主人公が「少女」というよりは十歳前後の女兒であり、その視野は家庭内に、人間関係は親族、家族に限定され、「少女」たちは、家族に愛され、その笑顔で家族を明るく優しくするというイメージから逸脱せず、愛される「少女」であるためにはどうすべきなのかという教訓、訓話の域を出ていない。これらは、おそらくこの時期の『少女世界』の編集方針に合わせた単なる売文仕事にすぎない。

しかし、『少女画報』が創刊された明治45年ころから、『少女世界』

に載る美知代の作品も作風が変わる。「暗い叔母さん」（『少女世界』明治45年4月）では、子供に邪魔されないように狭い部屋に籠って「勉強」をして東京へ行く女性が、恐くて「暗い叔母さん」として登場し、「帰校前」（『少女世界』大正元年9月）では、須磨ちゃん夏休みで帰省中の女学生満喜姉さんに女学校を見せてもらう。

そして、『少女画報』に掲載された「英文のお手紙」（大正2年4月 東京社）では、主人公の「少女」は家庭から出て女学生になり、同じ「少女小説」とは言っても、家庭小説から女学生小説へはつきりと変わる。主人公の萬壽代は、商船校の練習船に乗ってアメリカに行っている「兄」と知り合ったという、「南北戦争の際に名高かつた名譽のリー將軍の姪」リー・ルイズ十九歳から、「私にはもう父が御座いませぬ。母と二人きりで淋しく暮して居りますの」という「ハイカラなお手紙」を受け取って、早速、英語の勉強を始める。アメリカ社会の独立心と自立に対する誇りと、「淋しく暮して居りますの」という呼びかけが、日本とアメリカという距離、その他あらゆる違いを越えて「手紙」によって媒介され、「情緒」が共感され、同情心が起ると、女学生の夢と憧れは、何の躊躇も疑いもなく、家庭どころか国家も飛び出してアメリカに向かい、英語のできる少女、単なるファッションとしての外国語などではなく、英語でコミュニケーションできる少女になろうとする。わずかな紙面の中に、これまで見てきた美知代の資質がシンプルに伸び伸びと表れている。

「少女小説 郷里」(『少女画報』大正2年6月)では、母の危篤の電報を受け取って妙子は茫然自失状態になるが、親友の直子は、自分の感情を抑え、妙子にふさわしい着物を着せ、リボンを結び、女学生として恥ずかしくないように気を配る。おそらく直子は、自分たち女学生が視られる存在であることを認識しており、そのスタイルにアイデンティティやプライドも感じている。妙子は、シスターや寮友に慰められ、悲しみに涙しながら弟と共に郷里に向かうが、妙子の悲しみは、母危篤の衝撃だけではなく、それと同程度の、親友と別れる悲しみ、女学校を離れる淋しさであり、その悲しみは、何も言わなくても直子と共感され、女学生である読者に媒介される。

しかし、萬壽代のように恵まれた境遇の女学生ばかりが登場するわけではないし、女学校が、級友たちが姉妹であり、シスターが母親である疑似家族的ユートピアとして描かれるわけでもない。「少女小説 窓の下」(『少女画報』大正2年10月)では、主人公は、親に死なれても、勉強がしたくて学院の学僕に住み込んだ苦学生弥生である。秋の新学期を迎えても、弥生は、洗いざらしの浴衣が恥ずかしく、対照的に女学生たちは「眼の覚めるやうなメリンスや、伊勢崎銘仙の振長い袂を翻へして」飛び廻っている。女学生たちは、わざとフランス語で話して弥生を疎外する。彼女たちは、フランス語を、英語に比べて実用性が薄いだけ、弥生のような苦学生には縁のない高踏的な言葉だと意識している。弥生が、昔兄が送ってくれ

た写真絵を見て涙をこぼすところで、「少女小説 窓の下」は終わり、全ては疎外された苦学生への同情と「感傷」に包まれるのだが、それでも、弥生の属する場所は女学校であり、弥生は、何があっても、勉強がしたくて学院の学僕に住み込んだ苦学生なのである。弥生と他の女学生たちとの対照性は、洗いざらしの浴衣と「眼の覚めるやうなメリンスや、伊勢崎銘仙の振長い袂」との対立、実用性の高い英語と見栄やファッションとしてのフランス語の対立であり、独立性・自主性と女らしいジェンダーとの対立である。弥生の悲しみは、単なる貧しさゆえの悲しみではなく、自立し、自我を貫徹しようとする者の悲しみである。おそらく、女学生たちには、遠くない将来、家庭での主婦としての生活が待っているであろうが、弥生が執着するのは勉強であり、属する場は家庭ではないだろう。

「姉より妹に―東京の印象―」(『少女画報』大正5年2月)は、女学校に入学するために上京した姉「私」より妹「あなた」に宛てた書簡体小説である。「私」は、以前から文通していた「誌友」の千香子さんに駅に迎えに来てもらい、千香子さんの父「世間で名高い、あの秋元博士」の家に泊めてもらう。東京では「田舎者の想像することも出来ない、いろんな悪者共が沢山居て私達のやうな土地不案内な少女と見ると、巧みに誘惑の網を張つてかどあかす」と聞くが、千香子さんの何もかも行き届いた気配りに「私」は安心し、「無知な人多い田舎に比べて」「東京の秀れた知識階級の、この博士町

を思つて、ぞくぞくするやうな気持ちにおなりでせう」と書く。そして、「イルミネーションの灯の美しさや、電車の道の十文字にしかれた様」に心を昂ぶらせ、「大都会の中に飛び出した此姉の小さを憐れんで下さい。そして祝福して下さい」と終わる。

東京へ憧れる地方出身の女子を誘惑し墮落させるという「墮落女学生」の物語も語られるが、「姉」から「妹」におくられるのは戒めや訓話ではない。たとえ「土地不案内」であっても「誌友」が何とかしてくれ、任せて大丈夫なのであると、「私」は「少女」たちに勇気をもって積極的に上京するように勧誘している。向上心の裏側にある権威主義的傾向、「田舎」への蔑視がそのまま書かれているところの問題はあるが、「私」と「あなた」に共有されているのは、向上心と不安を抱いて都会に飛び込んで行く者の勇気である。

二人称書簡体小説は、やはり特徴的ではあるが、三人称小説においても、少女小説では安定して美知代自身が表現されている。それは、非文壇的ジャンル小説において、自然主義から離れることができ、また、女学生という特定の限定された読者、それも同情、共感、感傷を共有できるかなり均一な読者層をターゲットとして意識して書くことができたためであると考えられる。

しかし、美知代の少女小説は、当時の多くの実在の少女たち自身の想いや言葉とは異なっていると思われる。美知代の少女小説の主人公たちは、向上心と自我が強く、少数派であり、周囲の少女たち

からは疎外される場合もある。美知代の主人公たちの積極性、能動性は、いわゆる良妻賢母におさまらない過剰性を持っている。彼女たちの執着する場、自分のための場所は、知的刺激に恵まれた、向上できる場所であり、家庭ではない。例えば、女学校であり、家族から離れた都会であり、時には欧米の都市であり、山奥の研究所である。彼女たちもまた、悲しみの涙を流すが、その涙は自立し、自我を貫徹することの困難に突きあたった涙であり、大人の女性として良い妻、賢い母になることへの憧れと、代償として失う少女らしさ、少女時代を想って涙す、といったものではない。

強い共感性と強い自我、これが、「蒲団」や花袋、自然主義といった文壇的状况から離れて、書かれたものから見える美知代の特徴だと思われる。それは、あえて言えば、やはり、遅れてきた浪漫主義者であり、早すぎた白樺派（白樺派は男性作家たちだが）、という印象である。

付記 本研究はJSPS科研費（23520227）助成による成果の一部である。

— えんどう・しんじ、県立広島大学教授 —