

田山花袋『一兵卒』における「象徴派」的手法

How is symbolism used by Katai Tayama in “A Soldier”?

得丸智子

Satoko TOKUMARU

Abstract

“A Soldier” is a short story written by Katai Tayama during the Meiji period in Japan. The work received praise from readers in those days. It is said that the literary theory of Katai was affected by symbolism, however it has not been adequately scrutinized.

In this report, I examine the text of “A Soldier” and analyze how Katai uses symbolism in it.

keywords : Katai Tayama, Symbolism, “A Soldier”

I. はじめに

『一兵卒』は、明治41年1月に『早稲田文学』に発表された田山花袋の手に成る短編小説で、発表当初から高く評価された作品である。また、田山花袋の文学論は、象徴派の影響を受けており、これが、ひいては日本自然主義を特徴づけるものとなったことが知られている。しかし、その文学観が、作品中にどのように結晶化されているかを仔細に検討した研究はない。

本稿では、花袋の文学論と『一兵卒』の本文を検討し、花袋が、『一兵卒』で「象徴派」的手法を試みていることを指摘する。

II. 「平面描写」と『一兵卒』の位置づけ

田山花袋の描写論としては、「平面描写」が知られている。明治41年9月の『早稲田文学』誌上に、談話筆記の形で発表された「『生』に於ける試み」の中で、花袋は、

聊かの主観も交へず、結構を加へず、たゞ客観の材料を材料として書き表はすという云ふ遣り方、それをやって見やうと試みたのです。単に作者の主観を加えないのみならず、客観の事象に対しても少しもその内部に立ち入らず、又人物の内部精神にも立ち入らず、たゞ見たまゝ聴いたまゝ

触れたまゝの現象をさながらに描く。云はば、平面的描写、それが主眼なのです。

と、「主観を交えないこと」「作中人物の内部精神に立ち入らないこと」を述べている。しかし、前年の明治40年7月『文章世界』では、島崎藤村の『黄昏』に関連して、

天外氏などの平面描写式からいうと、かういふのは拙い、不自然だと言ふだらう。かう説明せずに、其二人のさまがいくらか描きやうがあると言ふに相違ない。けれど此説明、これが立体写生の処で、この説明が作者の小さな主観ではなしに、二人の男女の心地としつくり合つて居る。主観と客観とがよく一致して居る。つまり作者がいろいろと二人の外部内部を観察して、そして築きあげた正しい描写であるのだ。

と、平面描写を否定している。また、明治42年以降「平面描写」の語はあまり使われなくなる¹⁾。

これらのことから、花袋においては、「アクセントのうち方が、主観性強調から客観性強調へと移っていった一時期があり、(中略)その過程の中で、平面描写がだんだんクローズアップされて行つた」²⁾との見方がなされている。

『一兵卒』が発表された明治41年1月は、「平面描写」の『早稲田文学』誌上での発表に、約8ヶ月先んじる。この時期は、花袋が『蒲団』(明治40年9月)で一躍文壇の注目を集めた後、『生』(明治41年4月から7月に

日本女子体育大学(准教授)

『読売新聞』連載、11月に易風社から単行本出版)を執筆するまでの、間の時期にあたる。この後、花袋は、『妻』『田舎教師』(明治42年)、『縁』(明治43年)と、後年、代表作とされる作品を次々に発表していく。

花袋は、後年、この時期について、

私は文壇の位置が非常に危険な位置にあることを自覚した。「蒲団」で多少のセンセーションを文壇に巻き起こした私は、その年の正月に「一兵卒」「土手の家」を書いた。この二つとも評判が良かった。今にして全力を挙げなければ、何時再びこうした機会が来るだろう。かういふふうには私は思った。(大正6年『東京の三十年』)

と、回顧している。

『一兵卒』執筆を含む明治40年から42年にかけては、花袋が、作家としての地位を固めるために自身の描写法を模索し、やがて「平面描写」に向かって収束していった時期である、と位置づけることができる。

Ⅲ. 田山花袋と「象徴派」

一般的に、文学史上、「近代日本における象徴主義は、詩の領域に限定してとらえられることが多かった。たとえば、明治期の象徴主義の移入については、上田敏、薄田泣菫、蒲原有明、岩野泡鳴、北原白秋、三木露風といった名前があげられ」⁹⁾てきた。

しかし、自然主義の小説に「象徴派」的性格があることは、吉田精一氏⁴⁾、石丸久氏⁵⁾、相馬庸郎氏⁶⁾などによって指摘されている。吉田氏は「個としての人間生活は、単にそれが唯一の現象であるが故に書くのではない。この「個」の背後に広大な普遍的な人生の意義を髣髴させなければならぬというのが、島村抱月や肩上天弦の主張であり、花袋自身もそのことを早くから説いている」と述べている。

早い時期の花袋の文学論を知る資料として、『野の花』序文(明治34年6月)と、それをめぐる正宗白鳥との論争がある。序文で、花袋は、「作者の些細な主観」のない「大自然の面影」が見える作品をめざすべきであることを説いたが、正宗白鳥が『読売新聞』(明治34年7月1日)で、作品と序文の不一致を指摘し、論争の口火を切った。花袋は、「作者の主観」(『新声』明治34年8月)で、

前の自然主義は客観に偏して枯淡に傾き、つとめて学問らしき処を以てその得意の処と為せしに、後の自然主義は全くこれと趣を異にし、漸く

大自然の主観に進まんとする如き傾向を生じ来れり。前の自然主義は空想神秘の主観を却けて、単に自然外形の形似を得んとし、後自然主義は自然に渴し、自然に朶耽すること甚だ深きと共に直ちに、進めてこの深秘なる人生の蘊奥を捉へんとせり。今日の所謂主観的運動の勇将烈士は皆この自然主義の所生にして、一面より見れば楽天厭世而極観の一連の聯合とも言ふべく、一面より見れば自然主義と深秘主義の一致とも言ふべし

と、後の「自然主義」にみられる自然主義と深秘主義の一致を重視している。主観を交えない「平面描写」を標榜する花袋に「主観」を重視する傾向があることは既に述べたが、その傾向が、この箇所によっても確認できる。尚、「大自然の主観」の概念に儒教思想や近世歌謡等の影響があることが指摘されている⁷⁾が、これらの点については、本稿では扱わない。

「作者の主観」のこの箇所が、フォルケルト著、森鷗外訳の『審美新説』(明治33年)によっていることが知られている⁸⁾。群馬県館林市の田山花袋記念館には、田山花袋手沢本『審美新説』が所蔵されており、「自然主義」の項に花袋の書き込みがあるという¹⁰⁾。また、同館所蔵「明治三十七年懐中日記」によると、戦地(日露戦争)での花袋と鷗外の面談は13回に及んでおり、「午前十時訪鷗外漁史、談西欧文学」(9月17日)等、文学が話題になったこともあったようである。

『審美新説』の「自然主義」の項では、象徴派について述べられている。『鷗外全集』21巻所収の鷗外の訳により引用すると、

故に自然主義の詮議中後自然主義を容るゝことを欲せざる物は以為へらく。自然主義は芻狗となれり、而して放膽なる能変主義、空想主義、神秘主義、象徴主義、新理想主義はこれに代われりと。所謂紀季(Fin de siecle)を口にし、象徴派(Symbolisits, Decadents)と称するものは、これに縁りて自然派を以て陳腐憫笑す可きものとなせり。然れども此の一転化も亦旧所変自然主義と骨髓を同うす。後自然主義はその自然に煩渴し自然に朶耽する情愈々深く、直ちに進むみてその深秘なる内性(インチミテト)を暴露せんことを期するなり。是れ余の前後二派を通じて、自然主義の名を命ずる所以なり。(中略)近人には神経質 Nervositaet あり。物に應ずること過敏にして尋常の視聴嗅味に継ぐに、空想視、空想聴、空想嗅、空想味を以てするに至る。官能の接受に随へる快

不快の感はこれが為めに増盛す。所謂象徴派の特色は蓋し此に存ず。次に一事の実相観の発展と関連するものあり。これを事実の形而上價となす。(中略) 空想の昂上は又自らにして象徴 Symbolik を用ゐしむ。此に所謂象徴は廣義に非ず、價値あるもの、表出を謂ふに非ず。(若し此義より言はゞ、Zora の小説は皆象徴たるべし。) 狭義なり。某の含蓄ありて、本来不恰好なる形式をもて表出せられ、これがために印象明白なる體現を做し得るに至る。

とある。後自然主義には象徴派的性格があるとされており、それは、自然を深く味わい、「自然の深秘なる内性」をあらわにするものである。その方法は、通常の場合に加えて、空想の感覚を以てする。空想は昂じて自ずと象徴を用いることとなり、印象明白な體現が可能になり、事実から形而上的の價値が發展すると述べられている。花袋が、鷗外訳を通じて、この、フォルケルト『審美新説』の象徴派をめぐる記述に触れ、直接的に強い影響を受けたことは疑いないだろう。

この他、相馬庸郎氏¹⁾の指摘によれば、花袋は、明治35年10月にメーテルリンクの戯曲「インテリオル」を翻訳しており(「平和」と題して『太陽』に発表)、「天なる星地なる乙女」(明治36年4月『文芸倶楽部』)には、花袋のメーテルリンク理解がみてとれるという。また、「露骨なる描写」(明治37年)には、ドストエフスキー、イブセン、ダスチチオの名が見える。

しかし、相馬氏も言うように、「これらの作家がそれぞれの国の文学史でどのような位相を得ているか、今は問う必要がない。問題は花袋自身がどのような意識でうけとめたかという点にある」。

『一兵卒』発表の約3ヶ月前、明治40年10月の『文章世界』に発表された「文壇近事」に、後に『インキ壺』(明治42年11月)に収められたときに、「象徴派」と題された文章がある。

自然派中の主観派が段々其情操とか心理とかを誇張して、自然に煩渴し自然に朶頤し、直ちに深秘を曝露せんと煩悶した結果、『非自然』といふやうなところに思ひもかけず到達したのは面白い。(中略) 自分は、自然派の作家が幾十年間の苦痛悪闘をつゞけて、かういふ處に象徴のまことの意義を発見したのを意味深いと思ふ。象徴、神秘と謂ふことを、単に自然派の傾向に嫌らずして起こつたものだから、自然主義と丸で交渉の無いものだから言ふものは、今の新興の文芸の外形を見て内

部を知らぬと言つて決して差支へない。

と言ひ、ここでは代表者としてハウプトマンを挙げている。『審美新説』由来の「自然に煩渴し自然に朶頤し、直ちに深秘を曝露せん」の表現がここでも使われているが、この時期にも、花袋は自然主義の發展のために、象徴派的傾向を取り入れることを重視していることがわかる。

先に述べたように、この時期は、花袋が作家としての地位を固めるために自身の描写法を模索していた時期であるから、自作中に「象徴派」的手法を用いることを試みたとしても不思議はない。むしろ、全く試みなかったと考える方が不自然であろう。

花袋自身の発言にその痕跡を求めると、『一兵卒』発表の半年後、明治41年7月の「中央公論」の「小杉君の作物」で、小杉天外の作品に関連して、

小杉君の芸術は一口にいふと外面芸術といへるだろうが、芸術としては内面芸術よりは或は進んだものか知らんといふ疑問もある。内面芸術で行くと、どうしても自分の影が知らず知らず入ってくる。僕の「一兵卒」もそれだ。で近来は外面芸術の方が進歩した行き方でないかとも思っている。が然しこれは只疑問として居るのみである。

と述べる。「内面芸術で行く」か「外面芸術」か、で悩みながら、「疑問として居るのみ」である花袋の姿が浮かびあがってくるが、『一兵卒』は内面芸術を試みた作品であることが、確認できる。

また、明治42年7月『小説作法』では、先に紹介した『インキ壺』で象徴派の代表として挙げられていたハウプトマンの『使徒』に言及して、

私がことに意味あることに思ふのは、『使徒』の一篇が空想、情緒、煩悶と云つたやうな内面の心理を飽くまで普通の平面描写で解剖的に遣つて居ることである。つまり心の中を写すのに、眼に見えた外物を写すのと同じ行き方で遣つて居ることである。人間の平生を観察すると、眼に映つた外物と心に動いた心理と常に一所に動いて居る。空を見ながら恋人のことを思つて居たり、飛ぶ鳥の姿を見ながら死のことを思つて居たりする。外物とか心理とか秩序的に動いて居らずに多くは離れたり附いたりして、複雑な現象を極めて居る。

と、『使徒』は、空想、情緒、煩悶を平面描写で解剖的に描いていると賞賛し、

私は今年『藁』といふ短篇を書いた。伎倆が足らなかつた為め、其目的を充分に達することが出

来なかったかも知れぬが、兎に角私の書かうとしたのは其眼と耳と心の複雑したまゝを、平面的に描いて見やうと思つたのである。(中略)けれど、伎倆もないのに、さういふ生意氣な難しい試みを遣つたのが悪かつたのかも知れぬ、『一兵卒』の方では、事件が面白く、心理解剖に説明を加へて置いたから、それで割合に読者の頭脳に入り易かつたのであらう。けれど段々考へて見ると、説明的の處と空想をある部分まで使役したのが不十分なやうな氣がしたので、『藁』では成るべくさうした處を除くやうにした。(明治42年7月『小説作法』)

と述べる。「『生』に於ける試み」より後に書かれたこの小論では、「平面描写」の語が使用されている。『使徒』では「空想」を賞賛し、『一兵卒』では「空想」を使用した点が不十分であるとされているのは矛盾しているともとれる。

この「インキ壺」「小説作法」の2つの記述を併せ見ると、花袋が、読者に好評を得た『一兵卒』に飽き足らず、「外面芸術」「平面描写」へと向かつていったことがわかる。それと同時に、『一兵卒』は「内面芸術で行く」方針で書かれ、「空想を使役した」作品であることが、確認できる。ハウプトマンへの言及や、「空想を使役する」という表現は、花袋が『一兵卒』で、「象徴派」的手法を試みて内面芸術を追求したことの傍証となるであらう。

IV. 『一兵卒』に対する当時の評価

花袋自身も触れているように、『一兵卒』は発表当初から、高く評価されている作品である。どのような点が評価されたのであろうか。小林一郎氏¹²⁾、小林一修氏¹³⁾が、収集している例によると、

田山氏の「一兵卒」であるが、「一兵卒」は作其のものよりも、あの作に顯れた描写の方法にこれ迄に見ない新しい處があるやうに思ふ。我が国の自然派文芸を展開して行く上に是非とも斯くの如き内面描写の一面をも合せ取り入れなければなるまいと思ふのだ。(『新潮』明治41年3月号 徳田秋声)

描写法の上から、自然主義文学の一異彩と称すべきは内面描写で、其の代表は、『早稲田文学』に掲載された田山花袋子の『一兵卒』である。脚色から言へば、日露戦役に従軍した一兵士の死際を

描いたに外ならぬが、其の内面描写に苦心したのは、我が自然主義文学中、多くの類を見ぬ点である。(『太陽』明治41年2月号 長谷川天溪)

と「内面描写」がなされており、しかもそれは、

一病兵の脚氣で死ぬまでの苦痛がよく出ている。(中略)序でに云ふが、土手の家でもこれでも、作者のセンチメンタルな點が、殆んど影を出していない。これは、作者のために賀すべきことである。(『新声』明治41年1月15日号 柏亭)

然るに最近の作「一兵卒」(『早稲田文学』)「懸道」(『太陽』)等は、「蒲団」以前の作に比してそのセンチメンタルが少なくなって見える。(明治41年1月28日「読売新聞」「現代文人文章評論」石黒鉄牛)

と、花袋の課題であった「センチメンタル」な部分が克服され、

『一兵卒』は田山氏従来の作物中、最も技巧の勝れたものであらう。全体としての価値から云つても或は此方が蒲団よりも成功した作物であるかも知れぬ。(『趣味』明治41年5月号 生田長江)

田山花袋君の「一兵卒」、あれは確かに戦地を踏んで来た人でなければ書けない作だ。一兵卒の苦痛悲哀感も尤も明らかに尤も深酷に能く描かれている。(中略)此の作品などに依つて見ると田山君は決して或の意味の無技巧者ではない。(『新潮』明治41年1月号 小栗風葉)

と、「技巧」が非常にすぐれており、

田山花袋君の「一兵卒」は面白いが、然し同君が不斷唱導しているようなアートの作品ぢや決してない。全然アートで書いたものだが、戦場の有様が能く現はれていて些つと西洋の作品を読むやうな氣がする。(『新潮』明治41年1月号 生田長江)

同君の「一兵卒」は評判が好いようだが、然し自分は「土手の家」の方が優れた作品であると思ふ。「一兵卒」は全然アートのものだが、そのアートのものを田山君としては好く書いていある。(『新潮』明治41年1月号 生田葵山)

「一兵卒」は「隣室」とまあ言はば同じ題目を取つたと言はれるが、痛切に感じられそうな「一兵卒」の方が存外ふっくらとして芸術的に出来て居る。(『趣味』明治41年5月号 葉舟生)

と、「アート」あるいは「芸術」と評価されている。また、

一面から見れば戦争の惨苦、それが人に及ぼす影響が物凄く讀まれ、一面からは獣と撰ばない人間の浅ましさがひしひしと感じられる。まるで意識の力の抜けた所に靈肉の一致が見える。人間が獣になった所が思はれる。赤い笑ひは生優しい笑ひではない。ルシアンシンボリズムは単に見ゆる符徴を以て見えざる物を表はすが如き、例へばイプセンなぞが用ひたやうなナイーブなシンボリズムではない。生きながらの靈肉の一致がいかにか浅ましいものであるか々わかる。(明治41年9月『早稲田文学』 桐生悠々)

作全体としての印象は露国比との受けたものと日本人の読者の受けるものとは随に相違があるだらう。日本人にはまだまだ三河国の加藤平作(「一兵卒」の主人公=稿者注)あたりが性に合っているやうだ。(『帝国文学』¹⁴⁾)

等、奇しくも『一兵卒』と同年同月に二葉亭四迷によって翻訳された『血笑記』(アンドレーエフ著)と比較するものもあり、当時の読者の目にも、「象徴派」的な作品と映っていたことがわかる。

これらを総合すると、「一兵卒」は、同時代人に、内面描写をおこなっているが、センチメンタリズムに陥らず、技巧がすぐれており、芸術的であり、「象徴派」的であると捉えられていたといえる。

V. 『一兵卒』にみられる「象徴派」的手法

ここまで、花袋の「象徴派」受容、『一兵卒』に対する花袋の自己評価、当時の読者評価を確認しながら、『一兵卒』に「象徴派」的手法が用いられている可能性を提示した。この章では、実際に、『一兵卒』本文を検討し、確認していきたい。

検討に入る前に、何を以て「象徴派」的手法とするのかを、明確にしておかなければなるまい。もともと、「象徴(Symbole)」は、ギリシア語で《ともに投げる》、すなわち標示(シーニュ)と標示されたもの(シニフィエ)とを融合して一体化する動詞に由来するという。対象を単に指示するのではなく、新しい結びつきによって、内的なイメージを表現することが「象徴」の基本的なはたらきである¹⁵⁾。

日本の「象徴派」がフランスの象徴派の影響を受けていることは明らかであるが、その性格には異なりがあることが指摘されている。本稿で重要なのは、明治末期の日本の文芸界で、一般的にどのような理解が行

なわれていたかである。石丸久氏¹⁶⁾は、日本で最初にSymbolの語に「象徴」を当てたのは、中江兆民の『維氏美学』(明治16年)であるが、兆民は、その後「象兆」「兆象」なども使っており、「森鷗外や上田敏による(ヨーロッパ象徴主義の=稿者注)紹介が、明治中葉以降の文芸界において、共に『象徴』『象徴派』『象徴主義』の名で行なわれたことが、これらの語に新しい意味をもたらしめつつ、それらの支配的な使用を決定したものと思われる」としている。

また、相馬庸郎氏¹⁷⁾は、「当時シンボルの訳語としては象徴、表象、標象、比興などいろいろ用いられたが、その内容については、可視的・現象的なものに即しながらその背後にある神秘的・形而上的意義を暗示しようとする志向、というのがもっとも一般的な理解だったように思われる」と述べている。この内容定義は、先に検討した『審美新説』での「象徴派」への言及とも矛盾しない。

本稿では、「象徴派」的手法を、「可視的・現象的なものに即しながらその背後にある神秘的・形而上的意義を暗示しようとする手法」と定義し、論を進めることとする。

『一兵卒』は、日露戦争に従軍し、急性胃腸熱のために入院していた一兵士が、聯隊のいる鞍山站をめざして歩き始めるが、途中で、脚気衝心のために息を引き取るさまを描いた小説である。

字数にして12,000字(原稿用紙30枚)に満たない小篇であるが、この作品を読んでいると、同一、または、同種の語が、繰り返し使用されていることに気づかされる。試みに数えてみると、「車」「声」はそれぞれ30回以上、「道・路・道路」(「道路」は1回と数えた)、「日・火」(「一日」「二日」「明日」などは除いた)、「光」はそれぞれ20回以上、使われている。単なる偶然というよりは、花袋の意図の表れととるべきであろう。

以下では、「車」「声」「道・路・道路」「日・火・灯・蠟燭・星・月・影・闇」と、これらを含む語に注目し、本文を検討する。本文は、岩波文庫版(平成14年)を用いた。該当の語に下線を施す。/は場面の転換を示す。()内に簡単に該当場面を記した。

1. 「車」

(渠は病院を出て一人で歩く)渠は、支那苦力の声に反応して、汽車を見る。支那苦力の押す「釜のない煙突のない長い汽車」である。さきほど下士官に載せてくれと頼んで、「兵を乗せる車ではな

い。歩兵が車に乗るといふ法があるか」と怒鳴られたのであった。支那苦力が「汽車」を押すのを見ていて、ふと故郷の豊橋を発つて来た時の汽車が眼の前をよぎる。豊橋の停車場は国旗で埋められていた。大石橋の戦争を思い出す。砲車の援護が任務で、一晩中、泥の中を砲車を押し通した。第三聯隊の砲車が先に出て陣地を占領しなければ、翌日戦えなかったのだ。(車に強引に乗り込む)糧餉を満載した車がぞろぞろ行く。騾車、驢車、渠は支那人の引くその1台に強引に乗り込む。ガタガタと車は行く。ふと気がつくと、車は止まっていた。車輛が五台ほど続いている。渠は下士官に見つかり、「この車に乗っちゃいかん」と降ろされる。(再び一人で歩く)一人で歩いていると、汽車がまた通った。最後の車輛に国旗が翻る。見えなくなっても、車輛の轟が聞える。(上等兵と一緒に新台子の兵站部に着く)兵站部では、兵士が、徹夜して戦場へ送るべき弾薬弾丸の函を汽車の貨車に積込んである。下士が貨車の荷物の上に高く立って、指揮をしていた。(兵站部の洋館で一人苦しむ)軍医がくるまで洋館で待つように言われた渠は、一室に身を横たえる。(酒保が兵士を伴ってくる)(渠が息を引き取る)黎明に兵站部の軍医が来たが、一時間前に、渠は、既に死んでいた。一番の汽車が、鞍山站に向って発車した。

「車」は、「汽車」「砲車」「車」「騾車、驢車」「車輛」と用いられているが、戦地に「人」「糧餉」「弾薬弾丸」を送るための「車」であり、「兵士」も「支那苦力」も、その進行のために駆り出されている。「車」は、戦争に駆り立てる力を象徴しているであろう。「車」は強者である。病に苦しむ「渠」を拒む、弱者を顧みない「車」である。

2. 「声」

(渠は病院を出て一人で歩く)重い銃と背囊を背負い、過去を回想しながら脚をひきずって歩く彼は、車を押す支那苦力の「声」で現実に戻される。出征の見送りを思い出す。「万歳の声が長く長く続く」。(車に強引に乗り込む)車を見つけ、「オーイ」と呼びかけるが「声が立たない」。支那人は、聞こえたに相違ないが振向いてもみない。強引に乗り込むが、不安の念が全身を襲い、「耳からも頭からも、種々の声か囁いて来る」。天末に轟声¹が聞こえる。砲声だ。下士は夥伴の兵士と砲声

を耳にしつつ頻りに語り合っている。支那苦力の爺連も圈をなして何事かを饒舌り立てている。驢馬の啼声²が耳を劈く。(再び一人で歩く)車輛の轟と交って、砲声³が間断なしに響く。(夕暮れになり)草叢には虫の⁴声⁵がする。故郷の野で聞く虫の⁶声⁷とは似もつかぬ。故郷を思い出す。仇めいた女の⁸声⁹。出発の時、再び戻って来る気はないと、村の学校で雄々しい演説をした。生きて還ることは覚束ないという気が烈しく胸を衝いた。もう駄目だ、万事休す。渠はおいおい¹⁰声¹¹を挙げて泣出した。今まで盛に聞いていた砲声¹²も途絶えている。「おい、君、どうした?」と、通りがかった上等兵から¹³声¹⁴が懸かる。「脚気なもんですから。」と答える。声¹⁵を挙げて泣いていたのが恥ぢずかかった。二人は前に立って話しながら行く。砲声¹⁶がまた盛んに聞え出した。(上等兵と一緒に新台子の兵站部に着く)新台子の兵站部では、軍曹が大きな¹⁷声¹⁸を挙げて、部下を叱咤している。砲声¹⁹が断続する。弾薬箱を運ぶ²⁰懸声²¹が夜の空気を劈いて響く。(兵站部の洋館で一人苦しむ)兵站部の洋館からは、人の²²声²³が聞こえてくる。「しるこはお終いです」の²⁴声²⁵。渠は部屋を見つけ、身を横たえる。「苦しい……」と思わず知らず叫んだ。床近く蟋蟀が²⁶鳴²⁷いていた。苦痛に悶えながら、「あ、蟋蟀が²⁸鳴²⁹いている……」とかれは思った。哀切な虫の調が全身に沁み入るように覚えた。「苦しい!苦しい!苦しい!」今は殆ど夢中である。自然力に襲われた木の葉のそよぎ、浪の³⁰叫³¹び、人間の³²悲鳴³³!「苦しい」の³⁴声³⁵が、しんとした室に凄じく漂い渡る。蟋蟀は同じやさしいさびしい調子で³⁶鳴³⁷いている。(酒保が兵士を伴ってくる)苦痛が押寄せ、唸声³⁸、叫声³⁹が堪え難い悲鳴に続く。兵士がかれの隠袋から軍隊手帖を引き出し、三河国渥美郡福江村加藤平作……と読む⁴⁰声⁴¹が聞えた。蟋蟀が同じくさびしく⁴²鳴⁴³いている。(渠は息を引き取る)汽車は、開路開路の⁴⁴懸声⁴⁵とともに出発した。暫くして砲声⁴⁶が盛に聞え出した。

「砲声」は、聞こえたりとぎれたりしながら、全編を通じて鳴っている。一方、渠の「声」は変化していく。最初、渠は「声」が立たない。車に乗っているのを発見されたとき、下士官に突然肩を捉えられた渠は沈黙している。しかし、虫の「声」が聞こえる頃から、死の不安が高まり、「声」をあげて泣き出す。通りがかった上等兵から「声」がかかると「脚気なもんですから」と答える。洋館に身を横たえてからの渠の⁴⁷声⁴⁸は、押し

寄せる苦痛との戦いの叫び、悲鳴と化す。その傍らで、蟋蟀が同じやさしいさびしい調子で鳴いている。兵士が「三河国渥美郡福江村加藤平作」と渠の名を読み上げる「声」と「蟋蟀が鳴いている」のを聞くところで、渠の描写は終わっている。

「砲声」「渠の声」「虫の音」は三重奏を奏でるかのようである。「砲声」で象徴される戦争を背景に、戦争に関わらず生を全うする小さな虫の命のはかなさと確かさ、戦争に翻弄される人間の命の苦しみが、対比して描かれている。合間に、出征前の演説、他の登場人物の話し声などが配されている。

3. 「道・路・道路」

(渠は病院を出て一人で歩く)どこまでも続く満州の褐色の「道路」。砲車の轍が石のように乾いて固まっている「道路」に主人公は愛想をつかしている。「何処まで行ったらこの路はなくなるのか。何処まで行ったらこんな路は歩かなくなってもよくなるのか」。故郷のいさご路、雨上がりの湿った海岸の砂路、あの滑らかな心地の好い路が懐かしい。/褐色の道路を、糧餉を満載した車がぞろぞろ行く、凸凹が烈しい路である。/(再び一人で歩く)同じ褐色の路が続く。レールには汽車が通る。高粱の高い影は路を敷い、路傍の小さな草の影も長くなる。軍隊生活の束縛ほど残酷なものはないと突然、渠は思った。遁れるに路がない。神がこの世にいますなら、どうか遁路を教えてくださいと、渠は泣出した。大石橋から十里、二日の路で、脚気が昂進したのだ。/(上等兵と一緒に新台子の兵站部に着く)新台子の兵站部は鉄道線路に沿ってある。後備旅団の一箇聯隊が着いたので、レール上などに軍帽と銃剣とが充ち満ちていた。レールを挟んで敵の鉄道援護の営舎がある。/(兵站部の洋館で一人苦しむ)兵站部で洋館を探す。「闇の路が長く続く」。路がいかにも遠い。やっと見つけて中に入るが、廊下は突当ってしまった。「右にも左にも道がない」。「苦しい！苦しい！」と凄じく漂い渡る室は、「一月前まで露国の鉄道援護の士官が起臥していた」部屋である。/(酒保が兵士を伴ってくる)/(渠が息を引き取る)開路開路の懸声とともに、一番の汽車が発車する。

「路(レール)」は、満州の路であり、車が通り、列車が通る。戦争への路である。一方で、「路」は、故郷の砂路でもあり、高粱の影、路傍の草の影がかかる「路」

でもある。「路」は、人々の人生の路といってよいであろう。しかし、戦場では「遁れるに路がない」。「どうか遁路を教えてください」と神に祈っても、無駄である。洋館を探す主人公に、「闇の路」は遠く、中に入っても「右にも左にも道がない」。渠の人生の行き詰まりを象徴しているかのようである。渠が息を引き取ったことなどおかまい無しに、開路開路の懸声とともに、戦争に向けて、生ける者の人生の歩みは続く。

4. 「日・火・灯・蠟燭・星・月・影・闇」

(病院を出て一人で歩く)「渠」が病院を出て歩きはじめた頃は、「日の光」があった。やがて、夕日が画のように斜めに射し渡った。彼の頭はいつか子どもの時代に飛帰っている。裏の入江の船の船頭が禿頭を夕日にてかてか光らせながら子供の一団に向かって唖鳴っている。大石橋の戦争を思い出す。九十度近い暑い日が脳天からじりじり照り附けた。列の中であつと言ったものがある。はッとと思って見ると、血がだらだらと暑い夕日に彩られて、その兵士はガックリ前にのめった。/(車に強引に乗り込む)糧餉を満載した車が行く。長い鞭が夕日に光る。楊樹にさし入った夕日の光が細な葉を一葉一葉明らかに見せている。遠く砲声が聞こえるが、七、八里を隔てているので、「さびしい秋風が夕日を吹いているばかり」。驢馬の長い耳に日が射す。/(再び一人で歩く)車を降ろされた渠は、一人歩く。同じ夕日の光。やがて、夕日は物の影を総て長く曳くようになった。高粱の影、路傍の小さな草の影も長くなる。忽然、かれはその前に驚くべき長大なる自己の影を見た。肩の銃の影は遠い野の草の上にあった。おいおい泣きながら歩く。赤い大きい日は地平線上に落ちんとして、空は半ば金色半ば暗碧色になっている。/(上等兵と一緒に新台子の兵站部に着く)新台子の兵站部では、釜には火が燃えて、烟が薄暮の空に濃くなびいていた。兵士は飯盒に貰って、各自に飯を作るべく野に散った。やがて野の処々に高粱の火がいくつとなく燃やされた。兵士、輪卒の群が一生懸命に奔走しているさまが薄暮の微かな光に絶え絶えに見える。/(兵站部の洋館で一人苦しむ)洋館に向かう渠は「闇」の路をいく。振り返ると、兵站部には灯火の光がみえる。空の星の閃きが眼に入った。今まで見えなかった一棟の洋館がすぐ目の前にある。家の中には灯火が見える。丸い赤

い提灯が見える。戸内を覗くと明かなる光、西洋蠟燭が二本裸で点っている。中に入ると、廊下は突当ってしまったが、突然、闇が破れて扉が開き、星明りがして、前に硝子窓があるのが解る。五官の他にある別種の官能の力が加わったかと思った。暗かった室がそれとはっきり見える。硝子窓の半分が破れていて、星がきらきらと大空にきらめいているのが認められた。時間の経って行くのなどはもうかれには解らなくなった。月が昇ったと見えて、四辺が明るくなって、硝子窓の外は既にその光を受けていた。叫喚、悲鳴、絶望、渠は室の中をのたうち廻った。突然明らかな光線が室に射したと思うと、扉の処に、西洋蠟燭を持った一人の男の姿が浮彫のように顕われ、転がっている病兵を蠟燭で照らした。男は、蠟燭の蠟を垂らして、卓の上にそれを立てて、外へ出て行った。蠟燭の光で室は昼のように明るくなった。隅に置いた自分の背囊と銃とがかれの眼に入った。蠟燭の火がちらちらする。蠟が涙のようにだらだら流れる。/(酒保が兵士を伴ってくる)兵士がかれの隠袋を探った。かれの眼にはその兵士の黒く逞しい顔と軍隊手帖を読むために卓上の蠟燭に近く歩み寄ったさまが映った。堪え難いこの苦痛から脱れたいと思った。蠟燭がちらちらする。/(渠は息を引き取る)一番の汽車が発車した頃は、その残月が薄く白けて、淋しく空に懸っていた。

「日」「蠟燭」は時間の経過を示すのに用いられている。渠が歩き始めたころは「日の光」があったが、やがて、「夕日が斜めに射し渡る」。「日」は、渠の子供時代の空想、大石橋の戦争の回顧ともつながっている。渠は長大なる自己の「影」に驚く。夕日を受けて長く引く影は、事物の終わりを暗示するかのようである。やがて「日は地平線上に落ちんとし」、新台子の兵站部に着くころには薄暮となり、炊事用の「火」や、「提灯」「灯火」が見える。兵站部の洋館で渠が見つけた室は、硝子窓が破れており、臨終の舞台となるこの部屋を、酒保の置いていった蠟燭と、星、月が照らす。「星」は、渠を外の世界へ誘うかのようである。「蠟燭」は、残り時間の少ない渠人生を「涙のようにだらだら」刻む。ちらちらする蠟燭を見るところで、渠の視覚がとぎれる。

以上、「車」「路・道・道路」「日・火・灯・蠟燭・星・月・影・闇」を含む語に注目し、本文を検討した。『一兵卒』の「象徴的」手法の一端が示せたであろうと考

える。これらの語は、全篇に亘って、散りばめられており、絵画的とでもいうべき趣を放っている。花袋は、これらの語（これらを含む語）を用いて、一兵卒の苦しみを通じて戦争に巻き込まれていく人間の命のはかなさを描いた。「銃と背囊」「高粱」など、明らかに象徴的に用いられていると見える語は、他にもある。これらがすべて、偶然の産物とは考えられない。花袋は、自覚的に「象徴派」的手法を用いて、「一兵卒」を執筆していると言えるであろう。

VI. まとめ

本稿では、田山花袋の文学論と『一兵卒』本文の検討を通じて、花袋が、『一兵卒』で「象徴派」的手法を試みていることを指摘した。「平面描写」を主張する直前に、花袋がこのような文学的達成を成し遂げていたことは、注目してよいであろう。しかし、既に見たように、花袋自身は、『一兵卒』の描写法を「作者の影が入っている」「空想的を使役している」として排し、「内面芸術」（内面描写）を離れ、「人物の内部精神にも立ち入らず」「見たま、聴いたま、触れたま、」を描く「平面描写」に移行していくのである。

近年に至っても、『一兵卒』は、さまざまな偶然がさいわいしているかもしれぬが、花袋にとって前代の表出のふたつの特質（二葉亭四迷の自分の位置から描く方法と、泉鏡花、鈴木三重吉等の作者が登場人物の独白を描く方法＝稿者注）を転換として総合し得た唯一の機会だった¹⁸⁾『一兵卒』によって示された可能性は単に描写論的問題としてではなく、花袋文学の本質の問題として、その切り捨てられた犠牲はあまりにも大きなものであった。¹⁹⁾等と評価されている。

本稿では触れることができなかったが、『一兵卒』の描写法としては、「視点の転換」の問題が、小林修氏²⁰⁾、根岸泰子氏²¹⁾²²⁾らによって論じられている。本稿で指摘した「象徴派」的手法と「視点の転換」を関連されて検討していけば、さらに深く『一兵卒』の描写法を考察することができるであろう。その作業を通じて、「『作者の主観』ではなく『大自然の主観』を描く」という花袋文学の目標がどのように達成されているかを、検討することが可能になるであろう。今後の課題としたい。

引用文献

1) 相馬庸郎(1970) 田山花袋の「平面描写」：日本自然主

- 義論<近代文学研究双書>, p.67-83, 八木書店, 東京.
- 2) 1)に同じ
- 3) 木股知史(2004)イメージと心の深みへー近代日本の象徴主義を再考するー:近代日本の象徴主義, p.7-19, 桜楓社, 東京.
- 4) 吉田精一(1980)花袋文学の本質:花袋・秋声, p.201-216, 桜楓社, 東京.
- 5) 石丸久(1961)近代の象徴文学論, 国文学 第六卷第十三号, p.77-82.
- 6) 相馬庸郎(1965)日本自然主義の「象徴派」的性格, 文学 33, p.45-56.
- 7) 佐々木雅澄(2005)『野の花』論争ー<大自然の主観>をめぐってー:独歩と漱石ー汎神論の地平ー, p.131-188, 幹林書店, 東京.
- 8) 相馬庸郎(1973)鴎外と自然主義, 国文学 18(0), p.148-158.
- 9) 坂井健(1998)没理想論争と田山花袋ー『野の花』論争における『審美新説』受容の評価をめぐってー, 稿本近代文学 23, p.22-36.
- 10) 須田喜代次(1961)鴎外と花袋ー『審美新説』を軸としてー:講座 森鴎外(平川祐弘, 平岡敏夫, 竹盛天雄 編) 第1巻, p.387-406, 新曜社, 東京.
- 11) 6)に同じ
- 12) 小林一郎(1969)『一兵卒』論ーその「神秘性」にふれてー:田山花袋研究ー博文館時代(二)ー, p.791-819, 桜楓社, 東京.
- 13) 小林修(1971)「一兵卒」試論, 南日本短期大学紀要 4, p.37-61.
- 14) 原本未見.小林修の引用によるが, 出典は「帝国文学」のみある.
- 15) 3)に同じ
- 16) 石丸久(1961)近代の象徴文学論, 国文学 6-13, p.77-82.
- 17) 6)に同じ
- 18) 吉本隆明(1990)言語にとって美とは何か I, p.243-245, 角川書店, 東京.
- 19) 13)に同じ
- 20) 13)に同じ
- 21) 根岸泰子(1985)田山花袋の「平面描写」論ー明治文学における作中人物相対化の一様相ー, 国文 62, p.35-44.
- 22) 根岸泰子(1987)田山花袋「平面描写」再論ー「印象描写」へ至る語り手の問題ー, 岐阜大学国語国文学 18, p.31-42.

(平成19年9月10日受付)
(平成19年11月15日受理)

