

『坊っちゃん』と『草枕』を読み返す － 「語り」の視点を手がかりにして －

柴田 庄一

はじめに

すでに「国民作家」として幅広い人気を博するようになって久しい夏目漱石の著作について、ただちに思い浮かべるタイトルは何かと問われ、あるいは『ころ』や『それから』と答える向きも、皆無とはいえないかも知れぬにしても、大方の場合、『坊っちゃん』と『吾輩は猫である』を筆頭に、加えて『草枕』の名を挙げるのに躊躇するひとは、おそらく数多くはいないものと思われる。前二者は、教科書に採用される機会が少なくないばかりか、幾度か映画化もされており、後者の冒頭の名調子こそ最も人口に膾炙した書き出しであるとすれば、たとえ最後まで読み通した人こそ多くはないにせよ、これらの初期三部作を最高の人気三部作と称して何の差支えもないと言えよう。とはいえ、これら三作品は、あくまで初期作品中の代表作というにとどまり、必ずしも50歳での逝去にいたるほぼ十年間にわたった漱石文学の創作世界全体を手放しで代表するものとは言いがたい。では、いったい何ゆえそのように主張するのか。『猫』については、いずれ別稿を立てて検討することとし、ここでは、特に「語り」の視点を手がかりに、『坊っちゃん』と『草枕』に認められるいくつかの特徴と、そしてまた、それゆえに有している初期作品たる所以のものを考察し、併せてその後の行方についても展望を試みたい。

ところで、読書それ自体の効用のひとつに、未知の情報に接し、新たな思考を触発されることが挙げられるが、まず何よりも第一に指を屈するべきは、いとも手軽に読むことの楽しみを味わわせてくれる点にあると言える。じじつ、まるで興味のもてない対象には食指が動かない道理だし、たとえ読み始めたと

しても、とうてい咀嚼しきれない作品や著作物ならたちまちの内に放り出すのが一般であるとすれば、百戦錬磨の読書の健啖家は別にして、ひとまずは、活字のつらなりを追っていけること、すなわち、作品世界に首尾よく入り込めることが不可欠の要件をなし、その前提として、内容もしくは表現そのものの工夫に対し、何らかの意味で関心をそそられるということがなければならない。

かくして、慰安としての、したがってまた愉楽としての読書の対象たる「物語」に求められる条件として、たとえば、少なくとも次のような三つの要素を含むということが考えられる。

- 1) 何らかの意味で新奇な情報が得られること。(それは、むろんのこと多ければ多いほど歓迎される)
- 2) ワクワク(若しくはドキドキ)させるようなドラマを構成する対立が仕組まれていること。
- 3) それにもかかわらず、てんやわんやの騒動の末、溜飲を下げるような予定調和の解決がもたらされ、その結果として、安心立命が得られること。

実は、奇しくも、これら三要素のいずれをも併せ持った代表例の一つとして挙げられるのが、漱石文学最高の人気作『坊っちゃん』に他ならない。

1 『坊っちゃん』の結構と対立の構図

夏目漱石の『坊っちゃん』は、周知の通り、短気で無鉄砲な江戸っ子の青年主人公が、数学教師として赴任した四国の地で繰り広げる奔放な騒動を描いた短篇小説であるが、その著しい特徴は、くっきりと際立つ人物造型の鮮やかさとスピーディーな^{プロット}筋の展開が目論まれている点にあると言えよう。¹⁾ そこにはまた、ほとんど同時期に書かれた『猫』や『草枕』に見られる冗語的表現をきょくりよく削ぎ落とし、一気呵成に執筆されたと覚しき筆勢があり、キビキビとしたアップテンポの表現と相俟って、この作品になお一層の精彩を添えている。²⁾

それにしても、決して固有名で名指されることのない一人称の主人公が、何ゆえ「坊っちゃん」と呼ばれるのか。それは、「正直な純粋な人」(51)という性格規定に起因する蔑称に他ならないが、同時に、「勇気のある割合に^{ちえ}智慧が足りない」(39)という自己認識にも繋がっている。したがって、危急の時、「どうしていいかさっぱりわからない」主人公は、「わからないけれども、決して負ける積りはない」(39)と、人一倍負けん気の強さを露にして憚らない。

こうして、「坊っちゃん」は、何かにつけ江戸っ子の沽券にかかわるといわんばかりに、無理を承知で存亡の危機を切り開こうと図るのである。

「坊っちゃん」は、また、陶器はすべて瀬戸物だと思い込んでいるような江戸っ子を自認する一介の若造に過ぎないが、彼を取り巻く人間関係は、至るところに対立の構図を描き出さないでは措かない。まず、文化的および物理的な格差は、「江戸っ子」と「田舎者」、また、「華奢きゃしゃに小作りに出来ている」(24)坊っちゃんと、図体がでかく、したがって小僧ならぬ「大僧」たる生徒たちとの他愛もない対立や「べらんめえ」口調と「おくれんがなもし」調との対比の内に示される。引き続き、地理的なそれは、何事につけ箱根を境に、そのこちら側と向こうといった無用の線引きをしたがる江戸っ子の視点から行われる。

しかしながら、もっとも際立つ対立は、一本気で竹を割ったような性格の坊っちゃんと「単純しんそつや真率まざつら」(51)を嘲笑う教頭の赤シャツおよびその腰巾着で画学の教師野だいことの間にかそ持ち上がる。両者の対立関係は、単に性格の相違においてのみならず、真っ正直で卑怯を嫌う主人公と、策略を弄することに長けた、それゆえに裏表のある赤シャツとの生き方の違いをも反映したものとなっている。したがって、英語教師の婚約者マドンナに横恋慕し、もっぱら彼女との縁談を有利に運ぶ魂胆で、聖人のごときうらなり君を転任させると知った坊っちゃんが、義憤に駆られ「鉄拳制裁」(96)に及ぶのもまた、無理からぬ理の当然というべきものであったろう。

2 坊っちゃんの行動と決断のかたち

しかしながら、義侠心に発した主人公の行動が、いささか奇矯な論理に立脚して行われる点には充分に意を用いておく必要があるかも知れない。それは、たとえば、赤シャツの策謀を知った坊っちゃんが、教頭から申し出られた増俸を拒否する際の、次のような論法にもっとも端的に表わされるものである。

議論のいい人が善人とはきまらない。遣り込められる方が悪人とは限らない。

人間は好ききら嫌いで働らくものだ。論法で働らくものじゃない。

あなたの云う事は尤もですが、僕は増給がいやになったんですから、まあ断ります。(92)

ここに見られるのは、もはや合理的な論理とは程遠い、屁理屈というよりも、

悖論理ともいうべきものであり、したがって、こうした論法に基づく行動が、ほとんど常識という床板を踏み破ったものになるのもまた止むを得ないことであろう。とはいえ、当事者の主体的関与がもっとも切実に求められるのは、実は、他でもなく既存の合理的因果律によっては決定しがたい難局においてこそであるとすれば、ここには、明らかに無鉄砲を地で行く坊っちゃん一流の決断のかたちが示されているとも言えるのである。

もとより、理屈抜きの、かつ計算をも度外視した行動など、一面では、はた迷惑な軽拳妄動とも別のものではありえないが、損得勘定を考慮することのない直情径行がもたらす痛快さは、他方で、読者に快哉を叫ばせる充分な要因ともなり得るものであろう。こうした主人公特有の行動様態は、また、次のような自己認識と決断との乖離もしくはねじれ現象の中にも同様に見て取ることができる。

すなわち、坊っちゃんは、自らがそそっかしく「単純」(73)な者であるという自己認識を把持しているが、しかし、その行動は、そうした認識から導き出される当然の理路に副うようにして行なわれるわけではない。自己の短所を矯めるといふよりも、かえって増幅するごとく、むしろ持ち前の真面目を遺憾なく発揮するような拳に出て憚らないのが坊っちゃんの特質であり、ここにも功利性や打算を排した潔さ(と無鉄砲さの両面)を認めることができよう。

このように見てくれば、送別会および日露戦争の祝勝会当日での騒動を経て、遂に芸者と赤シャツとの逢引きの現場を抑える対立のクライマックスにおいて、教頭の奸計によって辞職を余儀なくされた山嵐と計らい、生たまごをぶつけ、あいて ちょうちやく敵方を打擲することでこっぴどくとちめるといふ「無法」(130)を働らくのも当然の帰結であると言ふべきであろう。それは、理屈も、「法」をも超えた、文字通り「天誅」に他ならないのであって、それゆえにまた「正義」とも決して無縁ではなかったのである。

3 理屈を超越した存在 ふたりの局外者

無条件の、したがって理屈を超越した愛情を体現している存在は、この物語中、唯一「清」を措いて他にはいない。清は、東京にあって、すなわち、対立の構図の埒外にあって、ひたすら坊っちゃんの帰還を待ちわびる老女であるが、「少々気味がわる」(8)いとされるほどにも、利得を考慮の外に置いた無償の愛を捧げることで、³⁾ マドンナと好対照を示している。それというのも、マド

ンナは、うらなり君の婚約者でありながら、彼の父親の死去により実家の家督が傾くのを契機に心変わりすることで、計算合理性の世界ともまたあながち無関係とは言えないからである。

ところで、この作品には、清とならんでもうひとり彼女と同列に論じられるべき特権的人物が登場している。それは、ただひとり「君子」を体現したうらなり君その人である。彼は、自らの送別会の席上においてさえ「自分独りが手持ち無沙汰で苦しむ」(102) ような境遇にありながら、ひたすら感謝の念を表明して疑わない特異な人間であり、対立の核心にいるというのに、実は、そうしたいござにもっとも馴染みにくい存在に他ならない。地上の論理とはまったく無縁の清と同じく、「聖人」(100) たる諸要素を一身に纏ったうらなり君もまた、本来、対立や抗争の世界とははるか超然の人物なのである。(——このことは、主人公が名付けた^{あだな}綽名の内、「先生」ないし「君付け」で呼ばれる唯一の存在がうらなり君であるという事実にもっとも端的に示されていよう。) そうであれば、このような「聖人」が、^{うぞうむぞう}有象無象の^{ばっこ}跋扈する「不浄な地」(131) に、いつまでもとどまり続けるわけにいかないのもまた驚くには当たらない。かくして彼は、延岡の僻地へと転任していくことにより、封建の地に長居は無用と見限った坊っちゃんと相前後して、もはや物語世界の圏外に出ざるを得ないのである。

4 「異界めぐり」の旅 - その結末は大団円か？

同志山嵐とともに、「天誅」を加えるという大立ち回りを演じた坊っちゃんは、ためらうことなく辞表を叩き付け、荷造りを済ませると、そそくさと清の元へと帰還する。しかも、この間の滞在は、通算してもわずかひと月余りの短期間に過ぎなかった。いかにも^{せっかち}性急な坊っちゃんの性格に似つかわしいというべきであろうか。それにもかかわらず、彼は、「もう五つ六つ年を取った様な気がする」(80) と感じて疑わない。これでは、まるで浦島太郎伝説よろしく、さながら典型的な「異界めぐり」の旅の様相を呈していると言わなくてはなるまい。

通常、旅とは、程なくして立ち帰ることを前提に計画されるものであり、永住目的で行われるそれは、移住であって旅ではない。したがって、旅の地が、いかに異界の興趣に充ちあふれたものであれ、あるいはまた、どれほど不気味でスリリングなものであるにしても、所期の目的が達成されれば、(あるいは、

単に嫌になっただけでも) 随意に立ち去れる期限付きの滞在地に他ならない。

坊っちゃんにとっての赴任地もまた、どうやらこうした意味の範疇を超えるものではありえない。たとえ地方出の読者にとってはさして目新しいものではないにせよ、江戸生まれ東京育ちの漱石(- そしてまた、この作品の主人公) にしてみれば、魑魅魍魎の跋扈する「異界」での出来事が、さぞや物珍しい事象の連続であったろうことは想像に難くない。

しかも、坊っちゃんは、この土地を名付けるに当たり、「封建」の土地とも、また「不浄な地」とも称して憚らない。とはいえ、その際、忘れてならないのは、この作品の舞台の描写が、あくまでも「語り手」の一人称視点に立ってのみなされているという点である。それゆえに、坊っちゃんとの地との対照を、ただ単に、進取と旧弊との対立にのみ解消して済ませるのは妥当とは言えまい。

それというのも、極端なまでに江戸っ子を以って自認する坊っちゃんは言わずもがな、一本気で頑固一徹な「会津っぽ」である山嵐もまた、意外に古風な一面をもつ一方で、「封建的風土」とされるこの地には、すでにしっかりと当世流行の新風が吹き込んできているのだからである。それは、「江戸」や「会津」を吹き飛ばした「近代化」の風であり、赤シャツのハイカラ趣味やマドンナの心変わりも、もはや押し止めがたいそうした趨勢の、ほんの一握りの具体例であるに過ぎない。

坊っちゃんは、ひと月余りの異界めぐりの旅を早々に切り上げると、帰還を待ちわびる清の元へと舞い戻る(あるいは、逃げ帰る)。そうすることで、作品は、一見したところ、みごとに円環を閉じて収束を迎えているかのようである。ところが、実のところ、それは、ひとえに「坊っちゃん」という一人称の「語り」の視点で回収されているからに他ならない。「江戸っ子」の坊っちゃんは、咽喉のつかえを下ろし、ひとまずは溜飲を下げて「異界」を後にするが、(- そして、読者もまた決して喝采を惜しむものではないであろうが -) ころしめられた当の策謀家たちは、多分、さしたる痛痒を感じることなく、今後ともなお「現実世界」に大手を振ってはびこり続けることだろう。だとすれば、たとえ坊っちゃんの大奮闘をもってしても、本質的な問題は一向に片付いたようには見えないのであって、この作品の結末(showdown)もまた果たしてめでたい大団円といえるのかどうか、にわかには判定しがたいと見なければならぬ。⁴⁾

5 『草枕』の世界と「非人情」の意味するもの

『坊っちゃん』が典型的な異界めぐりの旅の物語であるとする、『草枕』は、あたかも桃源郷めぐりの趣向をもった作品の一つとすることができる。その結果、両者は、いずれも主人公の旅程がそのまま作品世界の展開に重なるという意味で、同工異曲とも見まがう共通性を示している。とはいえ、後者の旅先となる那古井の温泉場は、主人公が自ら望んで赴く旅の目的地であるとともに、また、活動的人間であった坊っちゃんとは異なって、その行動も観照的態度に終始するので、プロットの上でも、さしてめざましい発展が期待されるわけでもない点に、決定的な差異を見ておく必要がある。⁵⁾

三十歳の主人公である「画工」^{えがき}は、『坊っちゃん』と等しく、「余」と称する一人称の語り手を兼ねて登場するが、とりわけ「俗念を放棄し」「しばらくでも塵界を離れた心持ちになれる」ようにと(10)、「超然と出世間的に利害損得の汗を流し去」(11)り、あくまでも「非人情」に徹しようとする人物として造型されている点で好一対をなしている。ここでいう「非人情」とは、「景色を一幅の画^{いっぶく}として観、一卷の詩として読む」(9)ところから生まれる境涯で、「有体なる己れを忘れ尽して純客観^{じゆんかくかん}に眼をつくる時、始めてわれは」「自然の景物と美しき調和を保つ」(14)ことができるのだと説明される。すなわち、画工が、「只一人絵の具箱と三脚^{さんきゃくき}几^{かづ}を担いで春の山路^{やまじ}をのそのそあるくのも」「淵明、王維の詩境を直接に自然から吸収して、すこしの間でも非人情の天地に逍遙^{しょうよう}したいからの願^{ねがい}。一つの酔興」(11)からに他ならない。(- ここで、旅の動機が、たとえ「すこしの間でも」そのような天地に「逍遙したいからの願^{ねがい}」であるとされる点には、留意しておきたい。)

むろん、彼とても、画工であるがゆえに、あわよくばいくつかの作画をものせんとする志向を秘めての旅ではあるにしても、むしろ本音は、奥深い自然の内^{うちふところ}懐に抱かれて、しばし、うららかな春の日がなを幽玄境にたゆたおうという趣向なのである。しかも、「余」のもくろみは、とりあえずは一幅の風景画を描くことであり、また、画を織り上げるようにして文章を紡ぐことにある。それゆえに、陽が照り、海は輝き、天には雲雀が囀り、畑一面には菜やれんげの花々が咲き乱れる春の季節は、「桃源郷」に身を置こうとする主人公にとって、願ってもないお誂え向きの舞台^{しづら}を設えてくれているということになるだろう。

かくして、春風駘蕩たるのどかな春の一日^{ひとひ}、春霞の中でなお「純客観」に徹

しようとする画工は、いわば当世の別乾坤に迷い込んだ文人画家の趣でもあり、そうであれば、やわらかな日差しを浴びて、ものみな朧に霞む山里を、光彩陸離たる文彩をちりばめて描き出すことになるとしても、何ら不自然なこととは言えないであろう。

しかしながら、^{ちりば}鏤められるのは、ひとえに文彩ばかりではない。そこでは同時に、漱石一流の古今東西にまたがる広範な知識と教養をも^{てんてい}点綴しつつ、夢^{うつつ}と現の境、虚実皮膜^{あわい}の間に漂い出るあえかなものを如何にかして捉えんとする表現上の工夫にも事欠かない。したがって、画工は、もはや東京には絶えて久しい思わぬ自然の物音に悩まされながらも、床に掛かった若冲の鶴の図に「^{ひょういつ}飄逸の趣」(28)を感じ取り、その^{みぎり}砌、鏡が池に身を投げたと伝えられる長者の娘の姿に、ラファエル前派の画家ジョン・ミレーのオフェーリア像を幻視したりもするのである。

6 那美との出会いと画工の観照的態度

ところで、画工が足を向けた山里は、むろん奥深い自然に包まれているとはいえ、人跡未踏の山のみならず、里でもあって、人の世の営みともまた決して無縁ではありえない。そこには、眼下にひろがる海を見晴るかす観海寺があり、それゆえにまた禅僧もあり、那古井の湯宿には出戻り娘の那美がいる。⁶⁾

とりわけ、「志保田の嬢様」那美は、「余」との四度にもわたる偶然の出会いを通して、画工とも因縁あさからぬ^{えにし}縁を感じさせるという意味で、いわば作品を貫く赤い系のような存在となっている。それゆえに、両者の関係のいきさつが、作品展開の基底を形成することになるには何の不思議もない。とはいえ、その足取りは、終始、緩慢なものにとどまり、そもそも実際の遭遇に至るまでの前段さえもが介在する。

すなわち、那美は、山里への境界(- それは、作品圏域への入り口をも意味している -)にあると覚しき峠の茶屋で交わされる噂話の中に、まずは名前としてのみ語られるだけである。続いて登場するのは、小声で歌をうたう「細くかつ低い声」(29)の持ち主としてであり、たとえ、ようやくその姿をあらわす段になったとしても、ただ客間の庭に影引く「よそよそしくも月の光を忍んで^{もうろう}朦朧たる影法師」(30)としてである点には、特別に注意を配っておく必要があるだろう。「あれかと思う意識さえ、^{しか}確とは心にうつらぬ^ま間に、黒いものは花の影を踏み砕いて右へ切れた。わが居る部屋つづきの棟の角が、

すらりと動く、脊せいの高い女姿を、すぐに遮さえぎってしまう。」(30)

那美の姿を「まぼろしの如」き「女の影」として叙述するスタイルは、また、深更、彼女が用足しに画工の部屋を訪れる次のような場面においても踏襲される。すなわち、「まぼろしはそろりそろりと部屋のなかに這入る。仙女の波をわたるが如く、畳の上には人らしい音も立たぬ。閉まなこずる眼のなかから見る世の中だから確しかとは解らぬが、色の白い、髪えりあしの濃い、襟足えりあしの長い女である。近頃はやる、ほかした写真を灯影ほかげにすかす様な気がする。」(34)

このような、距離を置いて「見る／見られる」といった観察の構図は、さらに引き続く二つの遭遇の場においても何ら異ならない。まず、「振袖姿ふりそでのすらりとした女が、音もせず、向う二階の縁側えんがわを寂然じゃくねんとして歩行あるいて行く」(70)とされる場面では、「暮れんとする春」の宵、「有と無の間に逍遙」する「超自然の情景」(71)として感じ取られており、そして、おそらくは、前半部のクライマックスをなすと思われる、浴室に立ち現われる那美の裸身も、湯煙に霞む「真白な姿が雲の底から次第に浮き上がって来る。その輪郭を見よ。」(79)といった風に、あくまでも観照的な「見られる」対象として描写されるに過ぎない。

こうした叙述が反復されるのは、むろん、「非人情」を旨とする画工が、何事に対しても「第三者の地位」(10)を崩そうとはしないことに起因している。それは、きょくりよく局外者の位置に身を置こうと努めることで、「自己の利害たなは棚へ上げ」(10)「苦勞も心配も」(9)避けたいとする方便に他ならないが、このことは、他方でまた、その対象である那美の性格とも決して無関係でない事実が見過されてはならないであろう。

主人公にとって、那美は、「不幸あに押しつけられながら、その不幸に打ち勝とうとしている顔」(37)の持ち主として映っているが、彼女自身「世の中は氣の持ち様一つでどうでもなります」(48)と公言して憚らない「非人情」の女でもある。その謎めいた出現の手前もあり、ひとたびは画工にその正体を探りたい気持ちが兆すことがなくもないとはいえ、その場合にもなお、彼は、そんなことでは、「非人情も標榜ひょうぼうする価値がない」(32)として、これをたちまちの内に断ち切ってしまうのだ。それゆえ、兩人の間には、互いに見識った後においてさえほのかな交情をかよわせる気遣いはまったくありえない。この意味で、ふたりが地震に際会する次の場面は象徴的であると言える。

轟ごうと音がして山の樹ことごとが悉く鳴る。思わず顔を見合わず途端に、机の上の一輪挿いちりんざしに活けた、椿つばきがふらふらと揺れる。「地震！」と小声で叫んだ女は、膝を崩して余の机よに寄りかかる。御互からだの身軀がすれすれに動く。キキーと鋭きどい羽搏はばたきをして一羽の雉子きじが藪の中から飛び出す。

「雉子が」と余は窓の外を見て云う。

「どこに」と女は崩した、からだすりよを擦寄せる。余の顔と女の顔が触れぬばかりに近付く。細い鼻の穴から出る女の呼吸いきが余の髭ひげにさわった。

「非人情ですよ」と女は忽いずまいち坐住居を正しながらきつと云う。

「無論げんか」と言下に余は答えた。(98)

7 語り手を兼ねる主人公と「作画すること」の意味

『草枕』には、小気味良いテンポによる筋の展開が見られないことについては先述した。しかし、そのことは、画工の「余」が、語り手を兼ねる一人称の主人公として登場していることとも密接に関わっているように思われる。ましてや、彼の、自ら拠って立つ行動規範が、あくまで「非人情」の原則を前提としたものであるとすれば、なおさらのことと言うべきであろう。

それにしても、一人称の主人公が語り手を兼ねるとは、どうやら面妖なことであるらしい。彼は、行動するためには作品世界に生きていなければならない、さりとしてそのことを記述するには、世界を対自化して観察し、また省察する対象ともしなければならない。このような両局面に相渉るといふ存在の二重性が、さらに「余」が観照的人物として設定されていることとも相俟って、あるいは前者が、あるいはまた後者が前景化するというジグザグの展開を招来していることは否めない。

それでは、画工の作画態度についてはどうであろうか。この点でも、幾分か
は行きつ戻りつの揺らぎが垣間見えるところから、必ずしも首尾一貫している
とは言い難い恨みも残るが、わけでも、第六章には、比較的明瞭に、そもそも
絵画を制作するということの意味についての省察が書き留められている。そこ
での考察によると、画工の捉える制作態度には三つの種類があるとされる。そ
その内の二つは「只眼前の人事風光を有のままなる姿として、若もしくはこれをわが
審美眼ろっかに濾過して、絵絹の上に移したものに過ぎぬ。」(65) すなわち、「この
二種の製作家に主客深淺の区別はあるかも知れぬが、明瞭めいりょうなる外界の刺激を
待って、始めて手を下すのは双方共同である」。それに対し、「今、わが描か

んとする題目は、左程に分明なものではない(66)という。では、画工が描こうとしている題目とは、いったい何なのか。「わが感じは外から来たのではない。たとい来たとしても、わが視界に横わる、一定の景物でないから、これが原因だと指を挙げて明らかに人に示す訳に行かぬ。あるものは只心持ちである。この心持ちを、どうあらわしたら画になるだろう - 否この心持ちを如何なる具体を藉りて、人の合点する様に髣髴せしめ得るかが問題である。」すなわち、「普通の画は感じはなくても物さえあれば出来る。第二の画は物と感じと両立すれば出来る。第三に至っては存するものは只心持ちだけであるから、画にするには是非共この心持ちに恰好なる対象を択ばなければならん」(66)というのである。

ここで特に指摘しておかなければならないのは、外界の風物よりも何よりも、まずは自己の心持ちこそ第一義とされている点であろう。それはまた、「色、形、調子が出来て、自分の心が、ああ此所に居たなど、忽ち自己を認識する様にかかなければならない」(67)という述懐とも併せて、絵の制作には、あくまで自己が現われ出ることが不可欠であるという画工の自己認識を示している。そのことは、むろん世界の外に立ち続けていることで達成できるものではない。たとえ、行動においてはきょくりよく人事に加担しないとしても、そもそも世界への関与ぬきには、作画をものすることそれ自体が不可能であること、つまりは、世界の中にいささかでも身を置くことが肝要で、その証しとして絵の制作があるということを示唆していると受け取れる。⁷⁾

では、「この心持ちに恰好なる対象」として択ばれるのはいかなる「具体」なのか。すでに浴室に現われた「すらりと伸した女の姿」に「只ひたすらに、うつくしい画題を見出し得た」(78)と感じ取っていた画工にとって、むろん念頭にあるのは、那美以外の者ではない。とはいえ、那美の顔にはいまだ「物足りない」ものがあるとされる。「色々に考えた末、仕舞に漸くこれだと気が付いた。多くある情緒のうちで、憐れと云う字のあるのを忘れていた。憐れは神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情である。御那美さんの表情のうちにはこの憐れの念が少しもあらわれておらぬ。そこが物足らぬのである。ある咄嗟の衝動で、この情がああ女の眉宇にひらめいた瞬時に、わが画は成就するであろう。」(106)ここで、「憐れは神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情」とされる点は、しっかりと見届けておかななくてはならない。なぜなら、そのような情趣は、単に同情心をもって相手に感情移入することでも、

また、ひたすら距離をとって観察することによってでもなく、両者のギリギリの接点に、あやうい緊張をはらんでこそはじめて成り立つもののように思われるからである。(その意味で、それは、カントの「崇高」や九鬼周造の「いき」という概念の成立事情にも、あるいは通うものだと言えるかも知れない。)いずれにせよ、「憐れ」という情緒表現のキーワードが浮上してくるのと相即し、後半部の主題が形作られ、前半とはやや趣を異にした作品の展開が、やおらその胎動を開始すると見ることもできる。

8 「非人情」をゆるがす力 - 容赦のない娑婆の風と「憐れ」という心の動き

あらためて振り返ってみれば、画工が山路を踏んではるか那古井の湯宿に赴いたのは、しばし桃源郷に憩おうとの主旨からであった。してみれば、「しばらく人情界を離れたる余は、少なくともこの旅中に人情界に帰る必要はない。あつては折角の旅が無駄になる」(128)と自認する画工が、「現実世界に在って、余とあの女の間^{てんめん}に纏綿した一種の関係が成り立たとするならば、余の苦痛は恐らく言語^{ごんご}に絶するだろう。余のこの度の旅行は俗情を離れて、あくまで画工になり切るのが主意であるから、眼に入るものは悉^{ことごと}く画として見なければならん。能、芝居、若くは詩中^{もし}の人物としてのみ観察しなければならん」(126)との自戒を口にするとしても、何ら不思議なことではないと言える。一方、それにもかかわらず、単に観察に徹するだけでは、どうやら自己の心持ちを滲ませた作画の成就是覚束ないのだとすれば、この隘路^{あいろ}は、いったいどのようにして切り開かれるのか。実は、談たまたま、身投げ話の由来の元となった鏡が池に及んだ際、那美の方からも、ほとんど冗談に紛らわせるようにして「私が身を投げて浮いている所を」「綺麗に画にかいて下さい」(101)との注文が投げ掛けられる。そして、実は、このことを伏線とし、まもなく山里を後にするふたりの男の動静を契機に、物語は、おもむろに、しかし着実に歩みを進めようと動き出す。

その内のひとり、那美の別れた元亭主であり、今ひとは、従弟の久一である。いずれも、那美がらみの人物である点に、またしても、この作品における彼女のキーパーソンたる所以のものが示されている。『草枕』の大詰めに近い第十二章において、那美が兩人に餞別を手渡す場面が描かれるが、むろんのこと、一人称の語り手である主人公は、いずれの場面にも立ち会うことが許さ

れる（ - あるいは、遭遇することを余儀なくされる - ）。まずは、蜜柑山を登り切り、山中の草原に立つ木瓜の木元に休らう画工が目にする那美と男との逢瀬の場面が、第一のポイントとなるだろう。那美はそこで、髭面^{ひげづら}で野武士のような男と出会うや、紫の包みにくるんだ隠しものを思わせぶりに相手に差し出す。どうやら財布であるその包みを無造作に受け取った男は、寸刻ののち、蹠を返す。その立姿に、一瞬、絶好の画題を見出した画工は、おもわず作画の構図を重ね合わせようとするが、そのとき、これまで絶えて気付かれることのなかった新たな要素が発見されていることを見逃してはなるまい。

男は手を出して財布を受け取る。引きつ引かれつ巧みに平均を保ちつつあった二人の位置は忽ち崩れる。女はもう引かぬ、男は引かりようともせぬ。心的状態が絵を構成する上に、^{かほど}斯程の影響を与えようとは、画家ながら、今まで気がつかなかった。(133)

ここには、単なる形体としての構図をではなく、生きていくことの本来性を描くには、心意を抜きにしてはとうてい不可能であることの認識が語られている。それは、もしかすると、非人情の境涯から、世界に内属することの認識へと誘われるひとつの転回点を示してもいるだろう。というのも、いかに現実世界から超然たろうとするにしても、画材を自然の景物に限定した風景画や、人物をただ点景としてあしらっただけの山水画まがい満足するのではないならば、観想的な態度によって截然と分けへだてられていたものの相互連関を探り、その切実さを見出すことの必要性がはっきりと見定められているのだからである。

こうした認識は、その道すがら、那美とともに久一の元へと同行することでさらにいっそう強化される。そこに、那美は、伯父からの餞別として、それまで見え隠れに懐に忍ばせてきた短刀をもたらすのであるが、その久一は、実のところ、日露戦役に招集された出征兵士に他ならなかった。かくして、山里にも娑婆の風が決して無縁ではないこと、すなわち、「この夢の様な詩の様な春の里に、啼くは鳥、落つるは花、湧くは温泉のみと思ひ詰めていたのは間違である。現実世界は山を越え、海を越えて、平家の後裔のみ住み古したる孤村にまで^{せま}遍」(91) っていることが、あらためて確認されるに至るのである。

9 川下りの経緯と物語の「出口」への旅

思えば、画工が、山路を辿って赴いた仙境で、時ならぬ静寂を享受しえたのも、湯宿が閑散としているおかげであり、それはまた、戦争の勃発による不景気に起因してもいたのであった。そして、今、吹き込んでくる情け容赦のない娑婆からの風は、川舟を駆って山里の住人をも「^{いよいよ}愈 現実世界へ引きずり出」(143) そうとの勢いをいや増しに増してくる。それは同時に、物語圏域の「出口」に向かったの旅であり、「夢みる事より外に、何等の価値を、人生に認め得ざる一画工」(91) の太平楽を一気に醒まさせる機縁ともなるものである。

ところで、川縁に大きな柳のあるゆるやかな流れをやすらかに下ってゆく川舟は、なるほど、なおいくぶんか牧歌の趣をとどめてはいる。それはしかし、出征兵士久一を列車の駅まで見送るための船であり、生死も定かならぬ大事業を間近に控えた久一は、「泣きそうな顔」(140) で船上の客となっている。そうしたさなか、従弟に向かい、「御前も死ぬがいい。生きて帰っちゃ外聞がわるい」(139)、「死んで御出で」(145) と、そっけない^{はなむけ} 饒の言葉を差し向ける那美は、いまだ「非人情」の人以外ではない。ところが、そんな那美が、画工の一筆がきには不満をもらし、ふたたび願い出る注文の言葉には、また別様のニュアンスが感じられる。なぜなら、この度は、単に「綺麗に」というのではなく、「もっと私の気象の出る様に、丁寧にかいて下さい」(141) というものだからである。

ここで、「気象」といわれているものは、画工の気付いた「心的状態」とも同曲のものであり、おそらくは、那美の表情にいまだ欠けているとされた「憐れ」という情感を予感させるものでもあろう。いずれにしても、それは、いまや作品世界が「非人情」の境域にとどまり得ない切迫した事態に差し掛かっていることを告げている。

画工の「余」にとって、そして、また作者の漱石にとっても、当時「現実世界」を象徴する最たるものは蒸気機関車であった。やがて、「あぶない。出ますよ」という掛け声の下、「二十世紀の文明を代表」(143) する「客車のうちに閉じ籠められ」(144) て、久一は、はるか遠くの戦場へと運ばれてゆく。「窓は一つ一つ、^{われわれ}余等の前を通る。久一さんの顔が小さくなって、最後の三等列車が、余の前を通るとき、窓の中から、又一つ顔が出た。」(146) もうひとり、同じ列車の最後尾、三等列車の窓から顔を覗かせた男こそ、実は、あの髭

面の野武士こと別れた那美の元亭主に他ならなかった。彼は、今、銀行が潰れた揚げ句、食い詰めて、おそらくは大陸浪人として満州の奥地に流れ流れて行く旅の門出に立っているのだ。

茶色のはげた中折帽の下から、髭^{ひげ}だらけな野武士が名^な残り惜気に首を出した。そのとき、那美さんと野武士は思わず顔を見合せた。鉄車はごとりごとりと運転する。野武士の顔はすぐ消えた。那美さんは茫然^{ぼうぜん}として、行く汽車を見送る。その茫然のうちには不思議にも今までかつて見た事のない「憐れ」が一面に浮いている。

「それだ！それだ！それが出れば画になりますよ」

と余は那美さんの肩を叩きながら小声に云った。余が胸中の画面はこの咄^{とっさ}嗟の際^{じょうじゆ}に成就したのである。(146)

かくして、物語一篇の最終局面で、「憐れ」を漂わせているのは、ひとり那美ばかりではない。茫然とした那美の表情に今や「憐れ」を読み取っている画工にもまた、そうした情趣がもはや無縁の情感でなくなっていることは、むろんあらためて指摘するまでもないであろう。

おわりに

以上、見てきた通り、漱石の初期作品を代表する人気三部作は、(ここでは扱えなかった『猫』をも含め)三者三様にその趣きを異にしつつも、和漢洋にまたがる多様で広範な表現力を駆使し、おのがじし読むことの愉悦を味あわせる作品世界を展開してみせてくれる。とはいえ、このような文学世界に胡坐をかいて、いつまでも「閑文字」にのみかかずらっているわけにいかないことは、実は、漱石自身が一番よく承知していたところであった。⁸⁾

そして、このような確信こそが、その後の作品の主人公をして人の世の真っ只中へ、そしてまた、手法の上でも単一レベルの語りに収束されえない重層的な場へと押し出していく誘因になるのであるが、そのことについては、また稿を改めて論じることにはしたいと思う。

注

- 1) 本稿における漱石作品からの引用は、もっとも簡便に入手しうる新潮文庫版に拠り、以下、いずれもその頁数で示すこととする。
- 2) 『坊っちゃん』が刊行されたのと同じ年、すなわち明治 39 年 9 月 1 日の談話を記録したとされる文章の中に、例えば次のような一節が認められる。「筆はそう遅い方ではありません。その中でも『猫』などは最も速く書けます。『坊っちゃん』や『趣味の遺伝』なども遅い方ではありませんでした。何でも学校へ通っていて書いたのですが、さよう『趣味の遺伝』は一週間位もかかったでしょう。『坊っちゃん』はその倍位と思います。」(磯田光一編『漱石文芸論集』岩波文庫、272 ページ) 仮にこれらの記述を信じるとするならば、『坊っちゃん』は、つまり、わずか二週間という短期間の内に書かれたことになる。
- 3) この間のゆくたては、いささか突飛ではあるが、ジャック・デリダの提唱する「歓待の思想」とも相似系である点が注目されよう。デリダは、その著『歓待について』(産業図書)の中で、レヴィナスを導きの糸とし、無条件の歓待こそが真の歓待であり、返済などの反対給付を期待するとき、それはもはや歓待ではありえないという背理に陥るしかないと指摘しているが、まったく同じことが、清との借金関係を論じる坊っちゃんの次のような述懐の内にも語られている。「おれは清から三円借りている。その三円は五年経った今日までまだ返さない。返せないんじゃない、返さないんだ。清は今に返すだろうなどと、^{かりそ}苟めにもおれの懐中をあてにはしていない。おれも今に返そうなどと他人がましい義理立てはしない積りだ。こっちがこんな心配をすればする程清の心を疑ぐる様なもので、清の美しい心にけちを付けると同じ事になる。返さないのは清を踏みつけるのじゃない。清をおれの片破れと思^{かたわ}うからだ」(53) 云々。
- 4) しかしながら、翻って考えてみると、同時に見落とせないのは、近代化の行き着く果ての今日、すなわち、自爆テロの応酬が引きも切らない現代の目からすれば、経済合理性を超えた超越の論理が、あらためてその本質的意義を鮮明にし始めているのではないかという点であろう。
- 5) しかも、この土地は、画工にとってどうやら曾遊の地でもあり、すでに開巻劈頭に近い第二章に「久しい以前一寸行った事がある」(19)と説明されている。
- 6) 二人の男に懸想された末、出戻ってきた那美には、ひょっとすると、『坊っちゃん』におけるマドンナのその後の面影を見て取ることができるかも知れない。むろん、両者は、それぞれに別個の作品であり、格別のつながりがあるわけではないが、そうした想像を逞しくするのもまた読書の一興かと思われる。
- 7) 興味深いことに、ここでの「余」は、現象学の思索家たちが^{つと}夙に描き出そうと努めてきた人間像と不思議に符合している。メルロ＝ポンティは、たとえば「人間のうち

なる形而上学的なるもの」(木田元・訳)の中で次のように言っている。「私の経験は、それがまさしく私のものであるかぎりにおいて、私を私ならざるものへ開いてくれるのだということ、私とは世界と他人とを感ずるものなのだということを私が認めたその時から、客観的思考がそれぞれの距離を置いて定立していたすべての存在者が不思議に私に近づいてくる。あるいは、逆に言うなら、私はすべての存在者との私の親和性を認めているのであり、私はそれらに^{こた}め、それらを理解し、それらに^{たま}応答する能力以外の何ものでもないのである。」(『人間の科学と現象学』みすず書房所収、240-241)だとすれば、『草枕』の画工には、たとえ暗黙の内にはあれ、現象学的人間像の造型の兆しがすでに垣間見えると言えるのかも知れない。

- 8) 周知のように、漱石は、当時(明治39年10月26日)鈴木三重吉に宛てた書簡の中で、「『草枕』のような主人公ではいけない。あれもいいがやはり今の世界に生存して自分のよい所を通そうとするにはどうしてもイプセン流に出なくてはいけない」とした上で、次のように書いている。「僕は一面において俳諧的文学に出入りすると同時に一面において死ぬか生きるか、命のやりとりをするような維新の志士の如き烈しい精神で文学をやって見たい。それでないと何だか難をすてて易につき劇^{いと}を厭うて閑に走るいわゆる腰拔文学者のような気がしてならん。」(三好行雄編『漱石書簡集』岩波文庫、183-184ページ)