

虚子における「超俗世界」の発見

——「二里の山路」から「斑鳩物語」まで——

村上林造

明治三四年は虚子が超俗世界の表現に本格的に取り組み始めた年であり、以後約五年間にわたって超俗世界を素材とする写生文が書き上げられることになる。やがてその延長線上に「風流懺法」(明治40・4)と「斑鳩物語」(明治40・5)が登場してくるわけだが、本稿においては、その間の主な作品を取り上げて虚子の試みを追跡し、その到達点を明らかにしたい。

虚子が写生文の試みを始めた明治三一、二年に超俗世界を描いた作品は「中山寺」(明治31・12)と「浴泉雜記」(明治32・7・11)である。これらの作品においては、美しい自然の情景が中心に描かれ、人間もそれにふさわしい素朴で善良な人柄において点描される。虚子はここで、超俗世界を美しい自然と善良な人間という具体的指標をもつ一つの実体的世界と考えていた。すなわち、当時の虚子にとって、世界は超俗世界と現実世界に分節されており、超俗世界を現実的理想郷と見る見方は、現実世界を「俗塵界」と見て冷笑する見方と表裏をなしていたのである。だが、いうまでもなく、理想郷が実体として存在するはずはなく、ある対象が理想的超俗世界と見えるのは、視点人物がそれを一面的に理想化した結果に他ならない。虚子はここでそれをまだ

意識化するに至っていないが、この後の写生文の試みを通して、やがてそのことに気づかされてゆくことになる。虚子がどのような過程でその認識に到達してゆくのか、それによってどのような地平を切り開き得たのが、本稿において筆者が検討したい問題である。

明治三三年以後の写生文のなかで、虚子は世俗世界の人々の中にも共感すべき面を発見し、従来のように現実世界を一方的に「俗塵界」と把握することの問題性に気づいてゆく。それは、虚子が現実世界の表現において壁に直面したということであった。こうして、再び超俗世界を素材に選ぶことで、新たな方向を模索し始めることになるのが虚子の明治三四年なのである。(注1)

(注1) 明治三一年から三三年までの虚子写生文については、拙稿「高浜虚子初期写生文の展開——『浅草寺のくさくさ』から『北清島町』まで」(『近代文学試論』第31号 平成5・12)に論じた。

「二里の山路」(明治34・1)は、虚子が渋川から伊香保までの二里の山道を歩いた経験をもとにした写生文である。山道から見る風景は

「晴々とした広大な景色」で、この作品の基本的なトーンをなすのは、それに接した「余」の「何となく嬉しくてたまらぬ」、「なつかしくてたまらん」という「いい心持ち」なのだが、しかし作者が力を入れているのはむしろ途中で道連れになった婆さんの描写である。

行く手に手拭を被つて杖を突いた一人の婆さんが背中になにか大きな裏の様なものを背負つてよち／＼と行きつゝあるのが見える。余等三人は程なくそれに追ひついた。婆さんの方から突然声をかけた。／「あんたら伊香保へ行くでがんですか」／「アーソーダヨ、おまへも伊香保へ行くの」／「アーわしモー参じます。あんた等と一緒に歩めれば伊香保送伴れて行つて貰ひてえ」／「アー歩めるとも、息子さんがさき行つてるのカイ」／「イーエ、ハーモー、わしや独りでガンス。息子ハー送つて来いと言つたら、風だんべー寝てゐるで独りで行けといふから、行き倒れになるかもしれないネーといつたら、なつてもいゝといふヨ、アハ、ハ、ハ、ハ」この婆さんには「浴泉雜記」の人物ほどの理想化は見られない。だが、「耳が遠いので」相手の言葉もわからぬまま「罪のない顔で笑」う彼女は、苦勞を苦勞と思わない善良な人間であり、やはり超俗世界にふさわしい人物である。この点で、虚子の「超俗世界」像は、なおそれ以前のものと同質的に変化していないのである。だが、従来の作品では、人物は風景の一部として従属的に描かれるにすぎなかったのに対し、この作品では婆さんとの会話に多くのスペースが割かれており、人物描写に作品の中心が移ってきていることをはっきりと示している。まずこの点に、従来の作品と異なる「二里の山路」の意義を確認しておきたい。

「汽車待つ間」(明治34・10)は、「川越線の或る寂しい停車場」で列車を待つ「二時間たらずの間」に、「余」が待合茶屋で見たのどかなたずまいを描く作品である。「囲炉裏の傍で片胡座かいて茶碗酒をあほりつゝ、あゝる車屋の熊さんの軽妙な会話が場面に生彩を与えており、「二里の山路」に見られた人物描写の増大は、この作品にも明確に引き継がれている。しかし、この作品の人物描写はそれにとどまらない。「余」は、「言葉もどこか垢ぬけがして居てこの辺の土音ではない」神さんと「紺の新しいパツチに腹かけ、小ざつぱりした身なり」の車夫を夫婦と見て、

今こそ頭も禿げてをれ、昔はこの神様のたてひきでおもしろをかしい狂言のとどの果てがこの片田舎に流れ来て此小娘と此待合とでもいふ寸法なのであらうか、車ひく外能がない亭主でも少し清元が出来るのが神さんの大変な御自慢とでもいふのではあるまいか、以前は東京の場末で格子戸作りの小意気なうちに住んだこともあるのであらう、川越あたりで御神燈を下けたことがないのであるまい……、

と考える。これは単なる「余」の「想像」に過ぎないともいえるが、これによって「二里の山路」よりさらに積極的に人物の現実生活に踏み込もうとしていることは確実である。それだけではない。

亭主が小さい声で、／「又底なしに飲んだくれたからサ」／とか何とか言つたのが忽ち神さんの逆鱗に振られたのである。／「癪がおこつたのをなぜ飲んだくれたからだとお判じだえ、よくそんな事がわかるねえ。(略)へん人を莫迦にしてゐるやがらあ。お前さんそんな下らない事を真面目においひかへ、あてずっぽうな事は

よしておくれ。」／＼などのべつにまくしかけられて亭主は一言もない様子である。

これまで、超俗世界においてこのような口喧嘩が描かれたことはない。かつて、明治三一、二年の超俗世界においては、美しい自然の情景が草木や雲のたたずまいとして描写され、人物もまたそれにふさわしい純朴さにおいて表現された。そこでは、口喧嘩などは超俗世界にふさわしくないできごととして周到に排除されていたのである。それに対し、「二里の山路」から「汽車待つ間」への作品展開の中で人物の現実的ありようへの関心が深まり、人物描写の比重が増大してきているのは明らかに変化である。だが、人物への関心が増大し、現実的な人間のありようがそのまま描かれて来たことは、他方から言えば、虚子にとって実体的世界としての超俗世界を特徴づける指標が見失われたということの意味するであろう。そのような状況にあって、どのような方法で「超俗世界」を表現するのが虚子にとって大きな課題となってくるはずだが、それは彼にとって必ずしも易しい問題ではなかったのである。

これ以後、約三年間の虚子写生文が、質、量ともに極めて低調であることは、それが彼にとって苦しい彷徨の時期であったことを示している。例えば、「鉢形城」(明治35・10)では、作品世界の中心となるべき人物(「二里の山路」の婆さんや「汽車待つ間」の熊さん、茶屋の夫婦)が登場せず、自然の情景描写が中心となっているのだが、それは、「汽車待つ間」までの成果が全く生かされていない事を意味する。また、他方では明治三一、二年の作品のように美しい自然にひたすら賛美と畏敬の目を向ける姿勢も失われ、全体としては情景描写も生彩を

欠いている。そのような意味において、この作品は、虚子が超俗世界を表現する上での指標を見失ったことを示しているといえよう。この時期の作品の低調さを、明治三五年九月の子規の死による精神的ショックからくるものとする見解もある(注2)が、それ以上にやはり方法上の課題が、彼に混迷を強いていたとみるべきで、虚子が新たな展望を見出すには明治三七年の「幻住庵の跡」を待たねばならなかったのである。

(注2) 市橋鐸氏は「この頭梁の死亡は、まだ一人立ちをするには、まだ若干若すぎた同人のすべてを困惑させてしまった。(略)殊に一足遅れていた写生文は、子規の指導に全面的に寄りかかっていた為に、意気はとみに消沈して、しばらくは開店休業のていたらくであった。」(「虚子の写生文時代——北清島町」より「帆立貝」まで)「日本文学論究22」昭和37・11)と指摘する。

二

「幻住庵の跡」(明治37・12)は幻住庵の跡を訪ねた「余」の間を描写する写生文である。雨の降りしきる中で「余」を案内する親爺は「惜しい事に雨や無かつたら、此の後ろの松茸山は私のぢやで、呉座でもひいて、瓢箪でも持つていて、旦那にゆつくり遊んで貰ふのに。其処へ上がるとそらええ景色というたら。天気さへ善かつたら、堅田も唐崎もつい其処に見える……。」という素朴な心遣いを示し、彼の善良な人柄がこの世界に温かく質朴な趣きを与えている。彼は確かに超俗世界にふさわしい人間なのである。

幻住庵の跡からの帰途、「余」は彼の家に招き入れられる。

六畳一間きりで、其の波立つた畳の上に古びた箆箆が倒れさ

うに置いてある。長火鉢からは油虫が這ひ出て其の一つは今腰かけた余の膝に早這い上つて来る。女房は(略)箆箆の抽斗からとつときの茶を出して欠けた急須に入れて呉れる。(略)首筋が痒いので手をやると油虫が落ちる。驚いて見ると酌んでくれた茶碗の縁にも二匹ばかり髯を動かして居る。ノ帰りに案内者に彼の親爺の身の上を聞くと、前は国分村で丸山勝太郎といへば、泉水のある家に住んでいたかなりの身上の者であつたのが、大勢の子持ちの上に四五年続いての不作で、酒も飲まずせつせと稼いでゐて貧乏してゐる気の毒な人ぢやといふ。振り返つて見ると、もう柿の梢が僅かに稲の穂並に見える許りで、国分山には雨雲が流れて居る。

これが作品の結末だが、ここには勝太郎夫婦の生活の厳しさが重い事実として提示され、同時にまた彼らによせる「余」の関心の深さが滲み出ている。先に「二里の山路」から「汽車待つ間」への展開において、「余」の人間の現実的側面への関心が深化していることを見たが、現実的生活人としての勝太郎の登場は、「幻住庵の跡」が「二里の山路」以来のその傾向をより発展させた作品である事を何よりよく示すものである。だが、それは単に人間への関心の量的な増大ということにとどまらず、むしろ質的な変化として理解されなければならない。なぜなら、「汽車待つ間」までの作品では、人間への関心が増大してきているとはいへ、その関心はなお傍観者のなものであつたのに対し、丸山勝太郎に対する「余」の関心には超越的な傍観者性とは異質な切実な親愛感が感じられ、これは人間へのまなざしの質における大きな

変化だと言えるからである。

だが、それでは、勝太郎が現実生活の苦しみを背負つた人間であることは、何を示しているのか。それは旅行者である「余」の目から見ればこの場所は超俗世界であるのに対し、勝太郎にとってそれは現実世界以外の何物でもないということである。言い換えるなら、(ここ)という場所は超俗世界か現実世界かのどちらかのラベルを貼ることによつて規定できるのではなく、それを見る目に応じて異なる姿を現してくるということである。それはまた、具体的なまなざしを離れた実体としての超俗世界などありえないという事であり、さらに言えば、(ここ)をどのように表現するかは語り手のまなざしに負っているということでもある。

対象の超俗世界的側面とは、旅行者の傍観者のまなざしによつて見えてくるものである。だが、それは、語り手が超俗世界に強い主体的関心を寄せてはならないということではない。漱石は「写生文」(明治40・1)において、「写生文家の人事に対する態度」を「大人が子供を視るの態度」「両親が児童に対するの態度」とし、自分は「泣かずに他の泣くのを叙するもの」であつて、同時に「無慈悲ではない、冷酷でもない。(略)傍から見えて気の毒の念に堪えぬ裏に微笑を包む同情である」と述べた。これを単に傍観者の無感動な態度と考へてはならない。「両親が児童」を「気の毒の念に堪えぬ」まなざしで見ると、心が強く動かされていないはずはないからである。つまり、ある対象にアプローチし、言葉で表現しようとするなら、その語り手は一方対象に激しく関心を寄せながら、他方では傍観者のな目を保持するバランス感覚を不可避的に要求される。そのような意味では、漱石が

「写生文」で述べたことは、単に写生文という散文ジャンルに固有の方法であるというのではなく、言葉で対象を表現する時の一般的方法態度だといつてよいのである。(注3)

当時においても、言葉によって対象を描写、表現するという事を対象に切実に密着してゆく姿勢に重点を置いて理解する傾向があった。そのようにバランスを欠いた見方に対しては、ここで漱石の述べた事は反措的な意味をもっていたといえる。(注4) 漱石が写生文作家の姿勢として傍観者的な「余裕」を強調したのは、必ずしもそれだけを一面的に強調しようとしたのではなく、他方で対象への激しい主体的関心をも要求したうえで、あくまでも二つの志向のバランスを踏まえた発言であった。その意味においてこそ、それは写生文の方法にとどまらず、小説の方法をも含みこんだより一般的な表現方法に通じるものだったといえるのである。

だがまた、写生文は対象をあくまでも一つの情景としてみて、そこに内包される人間ドラマに深く踏み込むことなく、外側からそれを眺めるという性格を強くもっている。その意味では傍観者的余裕は、やはり写生文の作者に固有の態度への認識であったことも否定できない。そのように見てくれば、漱石が「写生文」で述べたことの位相がかなりはつきりとわかるであろう。それは、写生文家が対象に共感し、同情し、よりそっていこうとするまなざしと、観察し、分析し、価値判断する傍観者のまなざしという、相互に背反し矛盾した二つのまなざしによりつつ対象を見据えるという困難な立場に身を置かなければならないということだが、それは確かに写生文に限らず一般的に対象を言葉で表現する時の態度への認識であったとともに、それを踏まえ

た上での相対的な意味において、やはり余裕的態度への傾斜を一定程度において示すものでもあったのである。

「幻住庵の跡」の結末の一文をもう一度見よう。「振り返つて見ると、もう柿の梢が僅かに稲の穂並に見える許りで、国分山には雨雲が流れて居る」。この文は確かに、旅人の目から見た自然的世界としての国分村を現しているのだが、美しい絵画的情景として描かれているその同じ光景の中に、読者は「酒も飲まずせつせと稼いでゐて貧乏してゐる気の毒な」丸山勝太郎の住む現実世界を同時に重ね見ないであろうか。このような描写は、その世界に強い関心を惹かれながら、他方ではそれを旅人の傍観者的な目から見る「余」のまなざしによって可能になったわけである。つまり、ここにおいて、虚子は初めて漱石のいう「写生文家」のまなざしを獲得したとも言えるのであって、「幻住庵の跡」の意義は、決して小さくないのである。

だが、それらのすべてが、ここで虚子に認識されたわけではない。ここで彼が認識したのは、超俗世界は実体的存在ではないということであり、対象を意味づけるのはあくまでも語り手のまなざしにほかならないということである。その見方に従って、彼はこの後、作品の中で語り手の目の機能を自覚的に追求していくことになる。

【影法師】(明治38・1)は、琵琶湖疏水の屋根舟で逢坂山のトンネルを抜ける体験を綴った小品だが、それはやはり超俗的世界への旅である。

燈籠の明りで地獄の暗穴道をたどるといふ心持ちである。ゴツトン／＼と櫓櫓が鳴るのが鬱陶しい頭に響く。船頭が歌を謡ひ出す。葬礼の響を遠方から聞くやうな引立たぬ調子である。

陰気でく／＼堪へられなくなつて来る。船の低い天井が益低くなつて来る。

この世界は一貫して「死」の世界として描写されており、作者は「余」の主観によって明確に対象を意味づけようとしている。ここでは、「余」の主體的まなざしが積極的に機能することにより、外的情景の裏側に同時に一刻一刻の「余」の内面の揺れ動きが表現されることにもなっている。

物音はもう其処迄来る。其は鉄線に伝ふて一艘の船が疏水上つて来るのである。船に七りんが置いてあつて其に火が燃えて居る。其ゆらゆらした炎の中に見える船頭の顔も現実界の人としては目が大き過ぎる、口が大き過ぎる、色が赤過ぎる。之も地獄の何者かであらうかと見ていると、ウアーツと物恐ろしい声を出して白い歯をむく。

「炎の中に見える船頭の顔」を「目が大き過ぎる、口が大き過ぎる、色が赤過ぎる」と見た対象描写は、同時に「余」の内面の圧迫感と恐怖感を表現している。逆に言えば、「余」が激しく対象にひきつけられることが独自の対象把握をもたらしているのである。言い換えれば、他のまなざしが抑圧され、対象を一つのまなざしからの見方のみ描き出す結果となっているわけだが、「余」のまなざしが対象に独自にかかわることで対象の独自の表現がもたらされたことの意義は、確認しておかなければならない。

虚子は明治三九年後半以降、「主観」的写生ということをしきりに言い始めるようになる。そこで彼は、〈何を〉語るかではなく、〈どのように〉語るかを通して、語り手の独自の感覚や気分が表現されること

に注目していく。例えば、「写生文を面白くする方法は、(略)誰の目にも平凡、陳腐に見えることを作者の他の人と異なる頭で格段な観察をする、そうすると平凡な事が平凡でなく、陳腐な事が清新の気を帯びてくるようになる」(「写生文四法」明治39・12「俳諧一口嚙」とい)、¹⁾「写生文は断じて博物学的な叙述ではない。(略)決して写真の如く、その儘には写してはおらぬ。否写せるものではない。必ず、作者その人の調子が、その描写の上に現れなければやまぬからである」(「写生文の由来とその意義」明治40・3)という。この認識が、作品世界創出の上で重要な基礎となることはいうまでもないし、先に見た「影法師」はその一つの実例と考えることができる。

「影法師」の対象は情景に限定されていたが、まなざしの主観性による対象の独自の把握と表現ということが、単にある情景をそのように見るといふのとどまらないことはいうまでもない。情景描写とともに、人物描写を通じて、一つの世界を全体としてどのように表現するかが問題なのである。「幻住庵の跡」を思い出せばよい。その結末において、「国分山」に向けられた「余」の目は、丸山勝太郎に対する主體的な興味に支えられながら、他方で傍観者のまなざしを維持していた。これらの矛盾し相反するまなざしを機能させることにより、それ自体現実的存在である「国分山」を超俗世界として描き出すことができたのである。だが、「幻住庵の跡」の場合には、それは結末部分についてのみいえるのであり、しかも虚子自身そのことを十分明確に自覚していたわけではない。しかし、主観的なまなざしによる対象世界の独自の表現ということに自覚的であれば、そこでは、積極的に主體的なまなざしと傍観者のまなざしを同時に維持しうる対象(人物)

と出会えるかどうか（あるいは作り出せるかどうか）が、何より重要な問題となるはずである。そして、実際においても、そのような素材に出会い、作品全体にわたってその素材を生かし得た時、「風流懺法」「斑鳩物語」の美しい超俗世界が成立してくることになるのである。

（注3）確かに、現実における「もの」は単一の実体として存在するのではなく、重層し交錯するまなざしによってさまざまな意味を開示するというかたで存在しているのであるから、語り手の主観的な目が見た対象の像をそのまま対象の「客観の実体」とするのではなく、現実における「もの」の存在のしかたに即して表現するためには、漱石が「写生文」で示した認識が極めて重要な意味をもってくるはずである。

（注4）例えば、当時の自然主義がもっていた、対象を悲惨で醜悪な側面において把握しようとする傾向はその一例であるし、私小説の場合に見られる表現への過度のおもいれもその一例である。何れの場合にも、対象を傍観的に突き放すことよりも、対象をひきつけ、それに密着して行くことで切実な表現に至り得るという考えが一般的なのである。

三

「風流懺法」（明治40・4）は「横河」「一力」の二章からなる。このように、「叡山の三塔のうちでも一番奥まつてゐるので淋しいこともまた格別」な場所と、祇園の華やかな舞妓達の世界に舞台を設定した点に、超俗の世界を表現しようとする作者の意図がこめられている事

はいうまでもない。だが、より重要なのは人物設定である。登場人物として重要なのは横河の小僧一念であるが、彼は「横河」「一力」の二つの章にまたがって登場し、いわば二つの世界を結びつける人物である。また、彼には直接的なモデルがなく、作者の創作にかかるとあることも、作者の積極的な意図を託された人物であることを窺わせる。彼は「余」に「友達のやうな口をき」き、「アンナ汚い湯に這入らなくつたつて京都にいくらでもいい湯があらア（略）蒸気でわかすのだヨ」と教え、「余」のノートの絵を見て「大きな目に冷笑の光をみながらせ」ながら、「下手だナア。僕の方がよっぽどうまいや」と「痛罵」する。総じて彼の言葉には激しい自我意識が現れており、「毎日一時間半づつ中堂で看経をせられる」ほかは「眠い時は朝からでも眠られる」和尚や、虚空藏へお参りして「阿保どすさかいに知恵おくれやす」と拜む舞妓三千歳がまぎれもなく超俗世界の住人であるのと比較すれば、その異質性は明らかなのである。「蒸気でわかす」風呂を賛美する彼は超俗世界より文明世界に価値を見出しているし、彼のはぎれよい東京弁と和尚や三千歳ののんびりした京都弁は、両者の異質性を鋭く反映している。彼は、従来言われてきたように超俗世界にふさわしい人間ではなく、むしろ競争社会としての現実世界にふさわしいのではないだろうか。

「余」はそのような一念に強く心ひかれ、彼との会話を楽しむのだが、一念自身にとって、比叡山横河の住み込み小僧という境遇が満足すべきものであったはずがない。「東京にはいつまでいたの」と聞く「余」に、彼はこう答える。

「去年まで。尋常を卒業するとコチラへ来たの。君、桜田小

学校知つてるかい。僕あそこに行つてたんだヨ。山崎や戒田は今年高等二年になるんだつて威張つてらア。こなひだ手紙をよこしたヨ。字ナンカやつぱり下手だア。ネー君、いくら威張つたつて字の下手なのは見つとも無いや」

この言葉には尋常小学校で「一番だつた」ことへの自恃と、それに関わらず、自分がこうしている間に東京の友人に取り残されてゆくことへの焦りがこめられていよう。また、作品結末で三千歳が一念にっついてもらす次のようなつぶやきも見逃せない。

「お父つあんもお母はんも無いのやてな。可哀相やおへんか。どして横河みたいな淋しい所へ叔母はんがやりやはつたんやろ」

これらの言葉は、一念が東京に心を残しながら東京を去らねばならなかつたこと、両親を失つただけでなく肉親の叔母の元にも居られないこと、すなわち彼が現実世界に居場所を持たない存在であることを示していよう。だとすれば、彼の「機鋒鋭くして当たるべから」ざる言動は、現実社会に生きることを強く望みながら、心ならずもそこからはじきだされた彼の心の傷から発せられているのではないだろうか。「風流懺法」は確かに超俗世界における幼い恋を描くのだが、その裏側には厳しい現実世界の存在が透かし見える。またそれ故にこそ、一念の傷を温かく包み込もうとする三千歳の恋心が際立ってくるわけだ。「余」はそのような二人のありように深い感興を覚えるのである。

もし一念が描かれていなければ、「余」の関わる相手は横河の和尚と一力の三千歳だけであり、その時この世界がより徹底した超俗世界となつたのは確実だが、虚子は、それによつては自己のモチーフを十全

に展開しえないと感じたのに違いない。この時期の虚子には超俗世界が実体的世界でないことは明確に確認されていた。「横河」や「一力」がどれほどそれ自体超俗世界と見えても、それはあくまでも旅人の目から見られたことによる意味づけであり、その意味で「余」が旅行者としてのまなざしを維持することが不可欠の前提となつていたのである。もし、「余」が切実な興味に惹かれて二人の運命に密着したとすれば、この世界は超俗世界としての性格を失い、現実世界のドラマを展開しはじめらるうからである。だからといって、もし人物の現実的側面を全く捨象し、彼らに主体的な関心を惹かれることもないまま彼らを描いたとすれば、それは単に一面的で平板なものにおわるほかなかつただろう。「余」は、この世界に住む人々に深く心動かされ、関心を寄せて行きつつ、決してそこに深入りしてはならない。「余」のまなざしは、あくまでも矛盾し相反するこの二つの指向をバランスさせることを要求されているのである。

「風流懺法」は次のように閉じられる。

横河の夜は更けにくかつたが祇園の夜は更けやすい。／「ハイー」／といふ子供衆の長い返事が楼中に響きわたつて聞こえる。

「余」がどんな関心を一念に抱いたにせよ、結局すべては「更けやすい」「祇園の夜」の闇の中に美しく溶けていく。このような作品世界との微妙なバランス関係の中で初めて作り出されてくるのである。以上のように見れば、「風流懺法」が成功した理由は、何よりもまず一念という人物を創出したことのなかにあつたといえるであろう。

「斑鳩物語」(明治40・5)はどうであろうか。小説は、まず、法隆寺門前の大黒屋に到着した「余」がお道に案内されて部屋に入るところから始められ(上)、翌日菜の花畑の中で男の胸にもたれて泣くお道を目撃する場面を山場として(中)、その夜のお道の機音が響く場面(下)によって閉じられる。この物語は、一貫してお道をその中心に据えて展開されるのである。

大黒屋に入った「余」は「大和一円が一目に見渡されるようないい眺望」に感動しつつお道との会話を楽しむが、注目されるのは「余」がはじめから彼女に並々ならぬ関心を抱き、「心を牽」かれていることである。部屋を出ようとする彼女を「わざと」「引き止めて」部屋から見える景色を説明させた時、彼女の顔が「いき／＼として来る」とともにその「眼」が「異様に燃えている」のが「余」の眼を引く。娘のこのような表情は、その奥に潜むドラマを暗示するが、それは「いい人に見つかるうもんなら大変じゃないか」という「余」の軽口に対する「ホ、馬鹿におしやす。そんなものがあるようならナ。(略)無いいこともおへんけどナ」という彼女の言葉によってにわかに現実性を帯びてくる。そのような設定の上に立って、(中)の菜の花畑の場面が描かれるのである。「余」は法起寺の三重塔の上に立って菜の花畑を見ている。

宿屋の二階で見た菜の花畑はすぐ此塔の下までも続いて居る。梨子の棚もとび／＼にある。麗かな春の日が一面に其上に当って居る。今我等の登つてゐる塔の影は塔に近い一反ばかりの菜の花の上に落ちて居る。「又来くさつたな。又二人で泣いてるな」と小僧サンは独り言をいふ。見ると、其塔の影の中

に一人の僧と一人の娘とが寄り添ふやうにして立話しをして居る。女は僧の肩に凭れて泣いて居る。二人の半身は菜の花にかくれて居る。

この「女」と「僧」は菜の花畑の風景の一部として描写されており、それは確かに美しい一幅の超俗的風景である。だが、その直後「余」は小僧の口から彼らが了然とお道であることを教えられ、自分が図らずも二人の悲恋の現場に立ち会っていることを知る。その後には次のような情景描写が続く。

何か二人は話してゐるらしいが言葉はすこしも聞こえぬ。二人は塔の上に人があつて見下ろして居ようとは気がつくわけもなく、了然はお道をひきよせるやうにして坊主頭を動かして話して居る。菜の花を摘み取つて髪に挿みながら聞いてゐたお道は急に頭を振つて包みに顔を押しあてて泣く。

ここで、小僧は「余」にお道の言葉を次のように語つて聞かせる。了然はんがえらい坊んさんにならはるのは自分が退くのが一番やといふ事は知てるけど、こちらからは思ひ切ることは出来ん。了然はんの方から棄てなはるのは勝手や。こちらは焦がれ死にに死ぬまでも片思ひに思つて思ひ抜いて見せる。その後、さらに情景描写が続く。

塔の影が見るうちに移る。お道はいつの間にか塔の影の外に存つて菜の花の蒸すやうな中に春の日を正面に受けて居る。涙にぬれている顔が菜種の花の露よりも光つて美しい。

この場面の状況設定の巧みさは見逃せない。菜の花畑の中にお道と了然はあくまでも美しい情景の中における一点景として見られて

いるのだが、それは「余」が彼らの言葉が「すこしも聞こえぬ」三重塔の上にいることによる。他方においては、この場所で「余」は小僧の口からお道の激しい恋を聞き、それによってお道と了然の姿に強く心動かされる。つまり、「余」の対象に対する切実な関心と高い位置からの傍観者の姿勢とが極めて自然な形で並立しうる状況が設定されているわけで、「涙にぬれて居る顔が菜種の花の露よりも光つて美しく」というお道の描写は、そのような二つのまなざしが同時に機能することによって初めて可能になったものなのである。

そのような巧みな場面設定の仕方は（下）にも受け継がれている。その日の夜、「余」が旅館の部屋でお道さんの歌声と機音を聞く場面である。

突然箴の音に混じつて唄が聞こえる。／「苦勞しとげた苦し
い息が火吹竹から漏れて出る」／「お道さんかい」／と聞くと、
／「そうです。えゝ声だすやる」／とお髪サンがいふ。余は声
のよしあしよりもお道サンが其唄をうたふ時の心持を思ひや
る。／「あれでナア、箴の音もよろしい唄が上手やとナア、よ
つぽど草臥れが違いますといナ」／「あんな唄をうたふのを見
るとお道さんもなか／＼苦勞してゐるね」／「ありや旦那はん
此辺の流行歌だがナ、織子といふものはナア、男でも通るの
を見るとすぐ悪口の唄をうたうたりナア、そやないと惚れたと
かはれたとかいふ唄ばつかりだす」

「余」がお道の唄の中に彼女の「苦勞」を「思ひやり」、「あんな唄をうたふのを見るとお道さんもなか／＼苦勞してゐるね」という時、彼はお道の内面の苦勞を想像し、それによりそって行くこととしている。

だが、お髪さんの「ありや旦那はん此辺の流行歌だがナ」という言葉は、「余」の思い込みを修正し、「余」にそれ以上の感情移入を許さない。そのように見れば、なにげない会話の中にも、対象への切実な共感の志向が傍観者的立場によって相対化されるという絶妙なバランス感覚が生きていることがわかる。「十二時の時計の音」が鳴っても「お道サン」の箴の音はまた芽え／＼として響いてゐた」という、結末における夜の余情を孕んだ美しい情景も、そのような微妙なバランス感覚によって支えられているのである。

以上のようにみれば、一見無造作とも見える「風流儂法」や「斑鳩物語」の世界は、決して対象を「超俗世界」とみて、その美しさを一面的に強調することで成立しているのではない。これらは確かに美しい超俗世界でありながら、それ自体としては現実的な人間世界そのものでもある。「余」は一方でそれに強く心ひかれながら、他方では傍観者的な距離を確保することによって、まさに旅人の目から見た超俗世界として表現することに成功したのである。

四

本稿においては、明治三四年の「二里の山路」「汽車待つ間」から明治四〇年の「風流儂法」「斑鳩物語」に至る、超俗的世界を描いて約七年間にわたる虚子写生文の展開過程を検討した。明治三一、二年段階において、世俗的現実世界と自然的超俗世界の実体的区別を前提するところから出発した虚子であったが、明治三四年以降において、彼はその区別を見失ってゆく。内容的にはあくまでも世俗を離れた美しい自然的世界をとりあげようとしながら、人間への関心が強くなり、情

景より人物を重視しようとする傾向が明確化して行く中で、世俗的人間と超俗的人間の区別が失われてくるのである。それはまた、従来傍観者的な立場から対象人物を見ていた「余」が、人物により深く主体的な関心を抱いてゆく過程でもあった（「二里の山路」から「幻住庵の跡」への展開）。

作家姿勢におけるこのような変化を経験してゆくなかで、彼は作品世界における語り手「余」のまなざしの積極的な意義に気づいてゆく。対象が、世俗的現実の世界として描かれるか、自然的超俗世界として描かれるかは、語り手がそれをどう見ているかによるのであって、対象自体に実体的な区別があるのではないということが自覚されてくるわけである。ここから、「余」の主観的まなざしを自覚的に機能させることで、独自の作品世界を構築する試みが始められることになる（「影法師」）。

「二里の山路」から「幻住庵の跡」において、作品世界の基調をなすのは「余」の傍観者的まなざしであったのに対し、「影法師」のそれは主体的まなざしである。また、「影法師」には人物が登場しないが、超俗世界の表現においても中心はあくまでも人物でなければならぬ。従って「余」は傍観者的まなざしと主体的で積極的なまなざしを、バランスを失うことなく注ぎうる人物の表現を求められていたことになろう。具体的に言えば、その時、作品世界は単に美しい超俗的情景において表現されるだけではなく、現実的なありようにおいて「余」の関心を強くひきつける人物が登場しなければならず、その人物へのまなざしを通して「余」の内面の揺れ動きが表現され、同時に作品世界は現実的ドラマへの傾斜の可能性を孕みつつ、他方において「余」が

旅人としての傍観者的立場を維持することで、その世界はあくまでも「情景」としての性格づけられる。つまり、「幻住庵の跡」の国分山と丸山勝太郎に向けられたまなざしを基調としながら、「影法師」の強い主観性を投入できるような人物が求められていたわけである。以上のような意味から、「風流懺法」と「斑鳩物語」の成立を可能にした決定的要因が一念とお道の造形であったことがわかるであろう。彼らを登場させ得たとき、これらの作品は超俗の世界が現実的世界かの二者択一を越えて、より高い次元における虚構世界としての超俗世界に到達しえたのである。

漱石は「写生文家の人事に対する態度」について、それは自分は「泣かずして他の泣くを叙するもの」と言い、「無慈悲ではない、冷酷でもない。（略）傍から見えて気の毒の念に堪えぬ裏に微笑を包む同情である」と述べた。それは一方で対象に強く興味を惹かれ（「気の毒の念に堪えぬ」）つつ、他方で傍観者の立場に立つ（「微笑を包む」）という困難な態度である。漱石はこれを写生文作家の態度として述べたのであるが、それは一つのまなざしからのみの一面的な対象把握を克服して、より重層的で多面的な現実把握をめざす方法であるという意味で、写生文の方法であるとともに、小説の方法でもあった。少なくとも、虚子がその方法をわがものにしたらこそ、「風流懺法」と「斑鳩物語」は写生文であることを越えて小説となりえたのである。

〈付記〉本稿は一九九三年度日本近代文学会関西支部春季研究発表会における口頭発表に加筆したものである。