

『三四郎』論

1

「三四郎」は夏目漱石の作品のなかでは、愛すべき、軽快な、気楽に楽しんで読める小説である。しかし、「草枕」の余裕をうすめたような、「虞美人草」や「それから」の道義や文明論を軽妙化したような、楽しいけれどもそれだけ淡彩な作品として、それほど高い評価は得ていないようでもある。

人を知るに、その巧まない自然の姿から出発するのが、われわれが日常意識せずにとっている自然な方法であると同じように、「三四郎」論には、その人の漱石論全体の傾向が端的にあらわれる、と私は思う。「三四郎」の淡彩軽快な楽しさとは何なのであろうか。多くの漱石論がこの作を軽く避けている。しかし、「三四郎」は他の漱石作品に対して一種、水平線のような役割をになっているのである。

森田草平に次の文章がある。

広田先生にしてからが、あれを先生自身だとは決して云われない。が、何処やら先生のおいはする。この先生の周囲の雰囲気は窺われるということは、あの作があれだけ当時の世間に喜ばれた所以でもある。

佐野金之助

ろう。(「夏目漱石」・長篇時代)

おそらく、「三四郎」が今日まで楽しみ読まれてきた理由も、当時よろこび迎えられた理由と重なり合っている。明治末年の社会や文壇の気流をバックに置くなり、この作品が、あたかも、新聞紙面で小説欄が息ぬきの作用をすると同様な爽快さを人々に与えただろうと推察される。

ところで、大事なことは、「先生の周囲の雰囲気が窺われる」と草平がいった事情の意味である。それは読者が、作家の私生活に興味をそそられるという私小説の魅力とは何のかかわりもないという事情である。

長谷川如是閑氏は新聞記者として先生の同僚の一人であるばかりでなく、又先生の知己の一人でもあった。日頃氏と同席した時、私は氏に向って、

「あなたの許へは若い人達が集って来るでしょうが、漱石先生の許へ集った連中の持っていたような気持が、今の若い連中に多少でも残っているでしょうかね」と訊いて見た。氏はからからと笑って、

「そりゃ君、あの時分だってあれは特別だよ。あんな師弟の關係は昔だってありゃしない」と再びからからと笑いつづけられた。(同前・

師弟の情誼)

森田草平のこの文章は、私には、「三四郎」のモチーフを考えるうえで、

極めて重要な意味をもっていると思われる。

あるいは、今日の読者は「三四郎」に明治の青春を、遠く去った学生風俗を懐しむかもしれない。しかし事情は、如是閑の語るように当時、明治の四十年代においてだって、そのような青春があるはずはなかった。つまり当時の読者もまた、現実の学生風俗としてそれを読んだのではなく、特殊な現実として楽しんだのである。ここで当時の読者と今日のわれわれの「三四郎」を読む心が重なる。

しかし、漱石周辺の特殊な雰囲気がよろこばれたという「三四郎」の軽快性は、通俗小説的な娯楽性ではない。ただし、それは広田先生を通してあらわれる文明論によって、この作が軽薄さをまぬがれているということではない。「三四郎」に、文明批評的な面や知識階級の風俗戯面を見る説は、論者が作者と異った視座に意識的に立つからにはかならない。たとえば、それは「猫」や「虞美人草」や「それから」にあらわれる漱石の他の面をそのまま「三四郎」にもちこむ性急さに由来するものである。

一口に言えば、「三四郎」の魅力は△現実ではない現実▽の軽快な楽しさであり、漱石自身にとっても、心安らぐ世界の表現であった。それは作者にとって、夢であり現実であった。現実であり、かつ夢であった。――草平と如是閑のことばかり「三四郎」の世界を推測すれば、そういうことになる。しかし、ここに、もう一枚漱石を加えるなら、その△現実▽が、「昔だっでありゃしない」現実であったという風俗的な意味をはるかにこえて、漱石自身の内部から、その夢を崩壊させる不安が常住つきまといいたという意味で、まさしく△夢▽であった。その△現実でない現実▽を自分にとって本当の意味ある現実と転生させねばならぬという内なる声を聞きつづけていた漱石にとって、この世界が仮のものであると自覚している意味で、まさしく△夢▽であった。作品「三四郎」のモチーフと特質が

ここから生じてくるのであり、さらに三部作（「三四郎」「それから」「門」）の構図も、そこから自然に形づくられてゆくことになるのである。

2

「三四郎」は、青春小説であり教養小説であり（瀬沼茂樹）、恋愛小説である（吉田精一）。知識階級の風俗戯面であり退屈な小説である（江藤淳）。あるいは漱石の暗い人間存在観のあらわれも指摘されている。

この作が島崎藤村の「春」について朝日新聞に掲載され、森鷗外がこれを読んで「青年」を書いたという事情からいっても、それは青春小説といっておいてよからう。問題は、どういう青春小説であるのか――そこに書かれたような青年時代を一度も体験したことのなかった漱石の、それはどういう青春小説、いや、どういう△小説▽であるのか、という点が「三四郎」論の初めであり、終りでなければならぬ。

「三四郎」のモチーフや主題に直接間接影響を与えたものに、前作「坑夫」と草平の「煤煙」があげられる。作者が、青年というものを、それとしてとりあげたのは、「坑夫」と「三四郎」だけだと言ってもいい過ぎではないと思うが、単に、そういう取材上の関連のみならず、一青年の実話をもとにした「坑夫」によって、偶然にもたらされた漱石の内的な経験が「三四郎」の世界を規制してゆくことになる。本論の主題の一つであるが後に詳述するつもりである。

もう一つの、森田草平と平塚雷鳥の、いわゆる「煤煙」事件（明41・3）は、「三四郎」起稿の約半年前に起きている。

漱石のちに早稲田文学の記者に語った（「文学雑誌」明41・10）ように、ゾーデルマンの「アンダイング・パスト」の女主人公が男を追っか

けてキャプティベートする仕方がいかにも巧妙複雑で、「私はこの女を評して『無意識な偽善家』——偽善家と訳しては悪いが——と言ったことがある。その巧言令色が、努めてするのではなく、ほとんど無意識に天性の発露のまゝで男を擒にするところ、もちろん善とか悪とかの道德的觀念も無いで、遣ってゐるかと思はれるやうなものです：」とのべ、倫理徳義を離れて人間の心理生理に、当然とはいひながら非常な興味をもっていた作者が、草平が「煤煙」の草稿を書いているのに対して「そんなら僕は例の『無意識なる偽善者』を書いてみよう」と話した、そこに美祢子という女性がつくられた——というのが通説である。

問題は「無意識な偽善(芝居が原義)」ということばの無意識にある。漱石の興味は、ズーデルマンの書いたフェリシタス(ヒロイン)の天性の発露のままに男を擒にする、天然自然な性向にむけられてゐることだ。

「煤煙」の女を、「無意識な偽善者と見れば云々」と話した漱石に、その時、雷鳥が意識的な女としてうつつていなかたはずはない。そこに「煤煙」と「三四郎」のモチーフのかくれた対立がある。フェリシタスに漱石を引きつけたものが、作者の巧みな技法にのってあらわれてくる天性自然なものの発露であつたとしたら、美祢子の創造に漱石が意図したものが、意識的な芝居・人工的な作為とはげしく抵触したのは当然であろう。

「三四郎」のモチーフを、かりに、漱石内部の△自然の情▽の発露と呼んでおこう。(発露という表現は、作者が△自然の情▽を保つためにそそいだある種の抑制を考へている私には、びつたりした表現ではないが。)美祢子もまたこの△自然の情▽でつつまれた、作者の愛する女性の一人であつた。だから後に、漱石は「煤煙」を次のように批評することになるのである。

煤煙は劇烈なり。しかももっともと思ふところなし。この男とこの

女のパッションは普通の人間の胸のうちに呼応する声を見出しがたじ。

……行雲流水、自然本能の発露はこんなものではない。この男とこの女は世紀末の人工的パッションのために囚はれて、しかも、それに得意なり。それが自然の極端と思へり。だから氣の毒である。神聖の愛は文字を離れ言説を離る。ハイカラにしてよく味はひ得んや。(日記

・明42・3・6)

日記とはいへ、ここにあらわれた漱石の非難の熱っぽさは、一作品の批評という域を越えていることが注目されねばならない。

草平は漱石の弟子の中では最も風変りの弟子であつたことはよく知られてゐる。風変りといへば、漱石もまたそれに劣るまいが、それだけに二人の情誼には、人のうかがい知れない^{こころなごころ}があつたのであろう。夏目伸六氏の「父・夏目漱石」が語るところでは、師の死後、三重吉や豊隆などの集つてゐる席上で突然、草平が「氣障な男さ漱石なんて。ああ氣障な奴だよ。

全く氣障な男さ」と言い出したことが書かれてゐる。師の情が、いやというほどこたえていた草平の氣持が、じかに伝わってくる挿話だ。おそらく漱石は、深刻辯と底ぬけな楽天性をもつていた草平に特別の危惧と情愛を感じていたのであろうが、その漱石の心の動きの中に、私は、師自身が自分の内部に、弟子の暗さに衝き動かされる何ものかを直覚してゐたであらうと想像するのである。

私はさきに、「三四郎」は作者の△夢▽であり、△自然の情▽という裏れやすいガラス張りの夢想であるとのべた。それは後に、あの修善寺の大患の余後の安静となつて現実化した△現実ならざる現実▽と通じる心情であつた。「三四郎」をおおっている情感は、漱石の安静の原液であり、「董程な小さき人に生れたし」と詠む心であり、「草枕」で非人情理論によつて作り出そうと試みた情であつた。「三四郎」では、それがより感覺

的無作為的に出ており、作者は、自己の内から自己を包む自然の原液に身をまかせて青年の世界を写し出そうとした。「田舎の高等学校を卒業して東京の大学にはいった三四郎が新しい空気に触れる、そうして同輩だの先輩だの若い女だのに接触していろいろに動いてくる、手間はこの空気のうちに、これらの人間を放すだけである」と予告で作者が語ったところは、このモチーフを素材に即してのべたとみてよいのであり、作品は、そういうトーンのうちへに繰りひろげられた青春小説であった。

さきに掲げた「煤煙」評の日記にみられる漱石の異様な高ぶりは、二人の心の牽引と反撓を背後に置き、「三四郎」で作者が抑制をきかせつつ示した△自然の情▽に「煤煙」が与えた重みを想像してみなければ、本当には理解できないであろう。△自然の情▽のこわれやすさを誰よりも知っていたのは激情を日記に書きつけている漱石自身であったのである。

「煤煙」は明治四二年一月から朝日に連載されており、前記日記は三月六日に見られる。そして漱石は「それから」を五月三十一日に起稿する。その中でも、代助の感想として「煤煙」を批評し、二人の愛には誠がなく、主人公には不安があるまいと書いている(六)。おそらく「それから」の想を、△情念▽をモチーフとして構えつつあった漱石には、「煤煙」の人工的パッションが我慢ならなかったであろう。三月六日付日記の激情は批評ではない。その前後に「三四郎」と「それから」の、自然と情念、自己保有と自己主張をひかえた漱石の心を直接乱した闖入者にあびせている怒りである。「余は満腔の同情を以てあの手紙を読み満腔の同情を以てサキ棄てた。あの手紙を見たものは手紙の宛名にかけてある夏目金之助丈である。」(草平の暗い生い立ちをきいた漱石はそう書き送っている——明39・10・12森田宛書簡。)という師と、「気障な奴だ」と言った弟子が、その背後にいる。

△自然の情▽にはかならず安定と空白の感じがつきまとう。漱石にとってそれは、自然の平安であり、かつ仮の世界だという△現実でない現実▽感であった。それは倫理でも思想でもない。素直に「三四郎」を読めば、そこに安生の感じと不足の感じ、快さと何ものかの稀薄さを感じるはずだと思ふのだが、それはそのまま作者のものでもあったと私は思う。

明らかに作者は、愛に踏み出そうとし、倫理に踏み出そうとし、文明批評・現実批評に踏み出そうとして、みずからたづなをひかえて△自然▽を保っているのである。そこで、△夢▽が「三四郎」において成功しているのだ。

作中、作者の思想を最も代表しているといわれる広田先生は、三四郎からみると、「丁度案内者が古戦場を説明する様なもので、實際を遠くから眺めた地位に自らを置いてゐる。それで頼る楽天の趣がある。」実はこれが作者の△夢▽なのであり、広田先生、つまり文明批評をその△夢▽の間に合わせて「教場で講義を聞く」ように現実の生活から退かせるのである。穴倉の下で半年余りも光線の圧力の試験をしている野々宮君も「現実世界と交渉のない」位置にいる。美祢子を「落ち付いて居て、乱暴」だという先生のことばに、三四郎は、「周囲に調和して行けるから、落ち付いてゐられる」「何処かに不足があるから、底の方で乱暴」なのだと思える。ここまできると美祢子も漱石その人だと思えてくるほどの人物で、これを客観視し批判する筆先を抑制しながら筆をとっている作者の心づかいを離れるなら、「三四郎」という作品をこわすことになる。

しかしまた、小宮氏が「広田先生は、生れ落ちるとから高い所に住んでゐた人のやうに、晏如として高い所にゐて、晏如として人生を傍観し、然

も自分が高い所にゐる事を、鼻の先にぶら下げない、十分修業の出来てゐる人間である」と解説するのは、描かれた結果にすぎないので、「あまりに高い所に立つてゐた」といふような言葉は、作品を素通りして師の幻をみている誤りが濃い。

この作品のなかの文明論は、広田先生の、日本は「亡びるね」「日本より頭の方が広いでせう」「囚はれちゃ駄目だ。いくら日本の為を思つたつて鼻^{ひな}の引倒しになる計りだ」といふことばに代表される。「野分」の道義論や「虞美人草」の哲学はもちろん、「それから」の代助の「社会的事実」(道徳の出発点と考えている)に立った現実批評に比べてみたら、それはリリカルでさえある。代助は、学校騒動で学生に味方する大隈伯を批評し、生活難からスリと結託する刑事に触れ、代議士買収の日糖事件、東洋汽船の詐術、大倉組の食肉牛のたらい廻し、幸徳秋水をとりあげる、等々、数えあげれば、「それから」の社会批評は作品のモチーフがどこにあるかを誤らせるほどである。ふたたび言えば、「三四郎」では文明批評でさえリリカルである。小宮氏の語りくちをまねれば、作者は広田先生をも高い所から眺めているのである、自己内心のへ自然Vでつつむことによつて。

4

ところで、上京した三四郎には三つの世界がひらけてくる。第一の世界は遠い過去の世界であり、平穩な母・故郷の世界である。第二の世界は學問の世界であり、晏如とした広田先生や野々宮君がいる。そして最後に、春の如くうごく女性の世界がひらけてくる——作者の叙述にしたがえばそういうことになる。

三つの世界は、しかし一様の世界である。第一の世界は、直接、事件を起さない、つまり書かれてはいない。なぜというに、それは作者の、したがって作品の奥底にあるへ自然Vと等質で、第二第三の世界を包んでいる情感であるからだ。書かれる必要はない、いや全篇いたるところに書かれているのである。「要するに、国から母を呼び寄せて、美しい細君を迎へて、さうして身を學問に委ねるに越した事はない。」抒情を理に即して語るのが漱石の性癖であるが、これもその一つである。

私はすでに第二の世界についてのべた。つぎに第三の女性の世界、青春の世界を書いてみたい。

漱石は女性を書くのが下手だといわれてきた。

理由の第一は、たとえば「虞美人草」の藤尾のように道義的(反道義という形で)要請によって作られた女とか、「草枕」の那美のように詩趣の材となる奇麗な女とかいうように、何らかの類型にはめこんだ人間であつたことが挙げられる。

漱石に女が描けていないといわれる原因には、しかし、もう一つの重要な性質があつた。それは、「虞美人草」の「何時咲いて、何時消えるか分らない」小さい花のようだと書かれた小夜子や、「三四郎」のよし子のように、兄と話しているのを聞いていると「日当りのいい鳥へ出た様な心持」になると主人公がいう、そういう女の性質である。それは、「董程な小さな人に生れたし」と詠んだ心から生れてくる。よし子はそのへ自然Vのメタルフォーゼだ。小夜子はさらにそれが、藤尾という道義的要請の前におかれることで、古風な世界へ退いた女である。

へ自然Vの純化された表徴となるにつれて、女性は、書かれない形で書かれるという、作品の抒情をかます役割をもって表面上は従属的な位置に

しりぞいてゆくのである。その実、それは作品に色づけする必須な存在なのだが。たとえば「それから」の美千代は、単に代助の相役ではない。

「門」のお米は開かぬ禅門の前で立ちつくす宗助の罪の相手ではない。ついでながら付記すれば、書かれない形で書かれた尤たるものは「ところ」の先生の妻である。主人公の像（思想）は妻への情愛に深くつまれていと私には思えるのである。

漱石の△自然の情▽を、内なる女性的なものとよぶことができよう。内なる△自然の意▽つまり道義徳義として外発する意志を男性的なものとなすとすれば。

その女性的なものとはどのようなものであるか。私は巷間いふところの、漱石の理想の女性像といふこときものを求めようとするのではない。微妙な精妙な情操として、行文の機微、文章の滋養分のように発酵して人を樂しませる、女性のイメージの底を流れるものをいうのである。

漱石の女性的なものが象徴としてあらわれた代表を、われわれは、「夢十夜」の第一夜に、映像としてあらわれた典型をしばしば引かれる「文鳥」の一節に読むことができる。

「夢十夜」第一夜——百年、墓の傍に坐って待っていてくれと言ひ残して女は死んでいった。勘定しきれないほど赤い日が頭の上を通り越していった。自分は女に欺されたのではないかと思ひはじめ。

「すると石の下から斜に自分の方へ向いて青い莖が伸びて来た。見る間に長くなつて丁度自分の胸のあたり迄来て留まつた。と思ふと、すらりと揺るぎの頂に、心持首を傾けてゐた細長い、一輪の蕾が、ふつくと花を開いた。真白な百合が鼻の先で骨に徹へる程匂つた。そこへ遙の上から、ぼたりと露が落ちたので、花は自分の重みでふらくと

動いた。自分は首を前へ出して冷たい露の滴る、白い花瓣に接吻した。自分が百合から顔を離す拍子に思はず、遠い空を見たら、暁の星がたつた一つ瞬いてゐた。「百年はもう来てゐたんだな」と此の時始めて気が付いた。」

「夢」と題した作った文章だけに、かえって一種硬質な文体の美しさを通して、私のいう△女性的▽なものがシンボライズされている。それが知的な文章から情的な表現に移ると、有名な「文鳥」の文章になる。昔美しい女を知っていた。紫の帯上げの房で首筋の細いあたりを撫でたら、女はもう氣に後を向いた。眼尻と口元に笑が萌し、恰好の好い頸を肩まですくめていた。「文鳥が自分を見た時、自分は不図此の女の事を思ひ出した。——首筋の美しさがくり返し描かれるが、江藤淳氏が、鳥のイメージと女のイメージの交錯はこの作品の最も美しい部分である、と指摘したところが何よりの特徴であろう。私見では、ものうさと快活さとの交流した平安の情の映像化が漱石の小鳥である。次に掲げた「永日小品」のなかの「心」は、鳥と女を重ねて、象徴と映像、虚像と実像が融和した屈指の名文である。しばらく作品にしたがって文章を味わってみよう。

二階の手摺に倚っていると驚に似た小鳥がとんでくる——。

「自分と鳥の間は僅か一尺程に過ぎない。自分は半ば無意識に右手を美しい鳥の方へ出した。鳥は柔かな翼と、華奢な足と、漣を打つ胸の凡てを挙げて、其の運命を自分に託するものゝ如く、向ふからわが手の中に、安らかに飛び移つた。自分は其の時丸味のある頭を上から眺めて、此の鳥は……と思つた。然し此の鳥は……の後はどうしても思ひ出せなかつた。たゞ心の底の方に其の後が潜んでゐて、総体を薄く暈す様に見えた。此の心の底一面に煮染んだものを、ある不可思議の力で、一所に集めて判然と熟視したら、其の形は、——矢つ張り此

の時、此の場に、自分の手のうちにある鳥と同じ色の同じ物であつたらうと思ふ。自分は直に籠の中に鳥を入れて、春の日影の傾く迄眺めてゐた。さうして此の鳥はどんな心持で自分を見てゐるだらうかと考へた。」

やがて散歩に出たところ、小路の入口に一人の女が立っているのに出会つた。「百年の昔から此処に立って、眼も鼻も口もひとしく自分を待つてゐた顔である。百年の後迄自分を従へて何処迄も行くだらうか」とその女の顔を追つて奥へ入つて行つた。

「すると露次は真黒な土蔵の壁で行き留つた。女は二尺程前に居た。と思ふと、急に自分の方を振り返つた。さうして急に右へ曲つた。其の時自分の頭は突然先刻の鳥の心持に変化した。さうして女に尾いつて、すぐ右へ曲つた。右へ曲ると、前よりも長い露次が、細く薄暗く、ずっと続いてゐる。自分は女の黙つて思惟する儘に、此の細く薄暗く、しかもずっと続いてゐる露次の中を鳥の様にどこ迄も跟いて行つた。」

評家は、漱石の初恋の女を指摘し理想の女性を描き出すけれども、それはしかし、事が逆なのだ。大切なことは、実際にどんな女があつたにしろ無かつたにしろ、漱石が虚実のなかにそのようなイメージを繰りかえし追うところに、「心の底一面に煮染んだ」彼の自然の情 \vee 内なる女性的なもの、われわれはじかに感じとればよいのである。それが漱石にどんなに慰藉を与えていたかと思ひれば十分であらう。「心持首を傾けてゐた細長い一輪」の百合、百合は漱石の好きな花である（「それから」等）。百合と女と鳥の融和した幻像が、「綵体を薄く暈す様」な人情 \vee のなかに浮んでくる、作者はそこに自分の虚なる現実をゆめみるので。

ふたたび「三四郎」にかえれば、作者は、よし子をその虚と実のあわい

に描いている。「怖かつたでせう」と云ひながら、少し首を横に曲げて、三四郎を見た。兄に似て頸の長い女である。三四郎は怖いとも怖くないとも答へずに、女の頸の曲り具合を眺めてゐた。：：女は気が附いたと見え、すぐ首を真直にした。さうして蒼白い頬の奥を少し紅くした。三四郎はもう帰るべき時間だと考へた。」

三四郎がはじめてよし子を病院に訪れた場面で、彼は、よし子の表情のなかに、ものうい憂鬱と快活さの統一を見出して、それを「最も尊き人生の一片」だと感じ、その安らかな音色に遠い故郷の母の影を見る。

作品の終り近くで、今度は反対に、風邪で寝ている彼をよし子が見舞いにくる。作者はここで再度、物憂げで快潤なよし子が、頼みになる凡ての慰藉を三四郎の上にもたらした、と書くのである。頼みになる慰藉が心の平安をさしていることは繰りかえすまでもあるまい。主人公にとって「日当りのいい島へ出た様な心持がする」よし子の存在は、作品全体のバック・トーンなのである。

美祢子については、まえにも触れたが、このヒロインとして作者の自然 \vee に包みこまれて、三四郎と同じ円内を同じ速度でまわっていることに変わりはない。二十世紀の人間は「偽善を行ふに露悪を以てする。」——偽善を行なうのに、相手にかえて偽善としか思えないように意識して仕向けてゆくというのである。広田先生にそう語らせた観念から作者は、美祢子の偽善・芝居・媚態の無意識な心理にまで退いてくる。外側から見れば、つまり徳義的な視点や文明批評の視点からみれば、美祢子は藤尾の後身である。しかしそれを内側から、作者の筆づかいからみれば、彼女は藤尾から引きはなされ、無意識な芝居の線に沿つてその描写にはかなりの意がそがれている。漱石愛用の語をかりれば、美祢子を描く筆致もまた余裕低徊の趣味がおのずからあらわれて成功しているのである。「無意識な偽善」

の重点が「無意識」におかれていると同じく、三四郎が最後に、美祢子の肖像の前でつぶやく「迷へる羊」の語には、宗教的な、あるいは道義上、文明論上の意味は薄められている。それを論じようとするのなら、あえて「三四郎」という個人的な作品をとり上げる必要はあるまい。この「迷羊」のつぶやきには、迷い去った女を追う男の心や、とり残された漠とした情緒が第一に流れている。それは、最初三四郎にこの語を話したときの美祢子の情にうつり重なり、さらにひろがって、作者の心が全体をおおいつつむようになるのだ。「熊本より東京は広い。東京より日本は広い。日本より……」「日本より頭の方が広いでせう」という表現の特色と同様、「迷羊」ににじみでている抒情性を忘れては、美祢子という淡彩に描かれた迷える羊をも見失うことになる。美祢子を、「自己の愛情や本能や要求に誠実でありたいと願いながら、『現代社会の陥欠』はかならずしもこれを充ててくれない。女性の魂と肉体とは矛盾して、不安にもなれば、『迷へる羊』にもなる」(瀬沼茂樹「夏目漱石」)ととるのが一つの傾向だが、それは「迷羊」に知性語を見て、抒情語を見ない読み方である。おそらく、漱石の小説中、結末がリリカルに描かれたのは、この「三四郎」が随一であることも見逃してはならない。

5

青春とは、物の用の世界をできるだけ抜き去ったジェネレーションだといえるが、「三四郎」は、そのモチーフと主題において、そんな世界を描いた青春小説である。

漱石の作品で、「用」を離れるという課題が、非人情論のような理窟ではなく、きわめて斬新な映像としてあらわれたものとして、私は前作「坑

夫」のなかの一文に注目したい。作家にとってそれは貴重な文章体験であったにちがいないと思うからである。

その作品で作者はまず、主人公の青年を「鈍い意識の所有者」と設定した。この際、意識とは弁別の能力、悟性の意味で、対象を識別し有効性に着目する能力をさしている。したがって、鈍い意識の所有者とは、そういう悟性の識域に隣接した別の世界に、主人公がいるということ、たんにもうろうと自失しているということではない。——これが、作者が未知の青年から体験談を得て、作品化しようとしたとき、その青年を、主人公として自己化するに当って設定した位置なのである。長い引用になるが、一見鷹揚にみえながら細かく神経の行きとどいた原文に、作者の意識の深さを追体験してみよう。

家出した主人公がボン引きに誘われて銅山につれられて行き、駅に降り立った場面である。「気の遠くなつてある、凡てに興味を失つた、かなつば眼を開いて見ると、今迄は汽車の箱に詰め込まれて、上下四方とも四角に仕切られてゐた眼界が、はつと云ふ間に、一本筋の往還を沿うて、一丁許り飛んで行つた。」

第一には大道^どの如しと、成語にもなつてある位で、平たい真直な道は蟻まりのない爽なものである。もつと分り安く云ふと、眼を迷附せない。心配せずに此方へ御出と誘ふ様に出来上つてから、少しも遠慮や気嫌をする必要がない。許りぢやない。御出と云ふから一本筋の後を食ツ附いて行くと、何処迄も行ける。奇体な事に眼が横町へ曲り度ない。道が真直に続いてゐればゐる程、眼も真直に行かなくては、窮屈で且つ不愉快である。一本の大道は眼の自由行動と平行して成り上つたものと自分は堅く信じてゐる。……軒並文を遠く迄追つ掛けて行くと、一里が半秒^{はなを秒}で眼の中に飛び込んで来る。夫程明瞭である。

前に云つた通り自分の魂は二日酔の体たらくで、何処迄もとろんとしてゐた。所へ停車場を出るや否や断りなしに此の明瞭な——盲目にさへ明瞭な此景色にばつたり打つかつたのである。魂の方では驚かなくつちやならない。又實際驚いたには違ひないが、今迄あやふやに不精々に徘徊して居た情性を一変して屹となるには、多少の時間がかかる。自分の前に云つた一種妙な心持ちと云ふのは、魂が蘇返りを打たないさき、景色が如何にも明瞭であるなど心附いたあと、——其の際とい中間に起つた心持ちである。……仕合せな事に、自分は自分の魂がある特殊な状態に居た為——明かな外界を明かなりと感受する程の能力は持ちながら、是れは実感であると自覚する程作用が鋭くなかつた為——此の真直な道、此の真直な軒を、事実と等しい明かな夢と見たのである。此の世でなければ見る事の出来ない明瞭な程度と、これに伴ふ爽涼した快感を以て、他界の幻影に接したと同様の心持になつたのである。自分は大きな往來の真中に立つてゐる。其往來は飽迄も長くつて、飽迄も一本筋に通つて居る。歩いて行けば其外迄行かれない。隨に此宿を通り抜る事は出来る。左右の家は触れば触る事が出来る。二階へ上れば上る事が出来る。出来ること云ふ事はちやんと心得てゐながらも、出来ると云ふ觀念を全く遺失して、単に切実なる官能的印象を眸のなかに受けながら立つてゐた。

——人は、時として「自由行動」に身を置くことで、鈍い意識の中で「切実なる官能的印象」を鮮やかなイメージとして爽快に見るのである。一本の大道によって主人公は、意識の自由を経験する、道という八用Vを離れることで、現実を見ているのか幻を見ているのか、漱石の筆は、意識の底深く沈んで、原・風景、質料的世界をこえた形相に達しようとする。別の言い方をすれば、これは一つの存在認識である。「ただ汽車を下りるや否

や減り込みさうな精神が、真直な往來の真中に抛り出されて、おやと眼を覚したら、山里の空氣がひやりと、夕日の間から皮膚を冒して来た」と、作者は表現する。自然派なら、「山里のひやりとした空氣に、おやと眼を覚した」と書くところだが、ここでは順序が逆だ。作者が主人公とともに汽車を降りる、そこにはと開けた風景がオリジナルなのだ。日常性(用)を離れて立つた空間に意識のオリジナルな本質が開示するのだ。これは通常言うところの客観視でもなければ、主観の幻想でもない。用を超出した純粹意識の前で確実に現われてくる原・風景とでもいうべき存在の形なのである。

もし人間が物の用を無視し得るならば、かねて物の用をも忘れ得るものだと云ふ事も悟つた。

この作品は作者が、物の用の外に出た人間の意識に歩調を合わせて現実を見ることで、その実相を思考発見してゆく作品となつたのである。

ついでながら言えば、物の用の世界というものは、対他的に張り合つてゐる生存競争の世界でもある。漱石の比喻をかりれば、目に見えぬ力で張り合つてゐる相撲である。(「思ひ出す事など」)「人間の心は水の様なもの、押されると引き、引くと押しに行く。始終手を出さない相撲をとつて暮してゐる」と「坑夫」にも書かれてゐるものである。

要するに、全く新しい材を得た作者には青年の家出のいきさつなど、どうでもよかつた。自分もまた人生の坑道を手きぐりで歩いているのではないか、主人公にとって目の前はすべて曇つており、ただ居たたまれないから歩いているのだというように。——そういうパラレルな響鳴がなかつたら作品はあのように書かれなかつたはずである。「猫」「坊つちやん」「野分」「眞美人草」など、倫理をも含めた用の世界とは違つた素材を提供された漱石が、それを自己の内的現実を引きよせて歩き続けたはてに彼

は、向う見ずな坑夫たちのどん底の生活と、そのただ中で彼らをも沈黙に突きおとす「無邪気の極で、又冷刻の極である」死を掘り起こすのである。

人間の性格は一時間毎に変わる、という作中の有名な「無性格論」にしても、以上の姿勢からおのずからに生れた感想に他ならない。以後の作品に、性格のない人物が登場したわけでも何でもないで、それは創作上の主点を語っているにすぎないのだ。美祢子の「無意識」をこれと関連づけるむきもあるが、それは当然というべきで、それ以上に、作者が「三四郎」を書こうとし、あのように書いた素因、効率を離れた青春の行為に作者の心を誘い、「三四郎」を安らかな余裕低徊の滋味で満たそうとした誘因に、まるで反対に見える「坑夫」の暗酷の世界と純粹意識的な追体験がはたらいていた、と考えられるのである。

「三四郎」にはまだ多くの問題がある。たとえば、不安孤独、死の観想が所々に挿入されている。それが、平安を支え、自然の情を自然の情たらしめているゆえんのものであるが、それは次の「それから」「門」論でとりあげる予定である。ここでは終りに、漱石作品のユーモアについて付記しておく。

6

ユーモアは、時として、はにかみの変形であり、リアリズムに対する擬態である。「坑夫」の、心理の追跡や動機の解剖の随所にユーモアがあらわれ、それによってその知的作業が和らげられている。「坑夫」で作者は、性格などという固定したまとまりは無いと言った。理知の一貫性というものが果してあるであろうか、一貫性が無ければむしろ理知は死ぬ。けれどもまた、一貫性によって人（人物）は死ぬ。性格とは理知による「人」の

見せかけの一貫性ではないか——そう作者は語っているように見える。

「猫」や「坊つちゃん」、「坑夫」や「三四郎」を読んでみると、漱石が現実的な素材をとり扱つかうとき、彼のユーモアが、リアリズムに生命を与える潤活油のようにはたらいている、と私には感じられるのである。

もともと、△ことは▽の△現実▽に対するひけめからユーモアは生れるものであろう。それは現実を転化させる比喩であり、客観を生かす主観の術である。と同時に、客体の強固さの中で主体を守る術でもある。漱石は、そういうことばの術を生来豊かにもっていた人であり、「三四郎」では、それがおのずからにじみ出て、作品のこわれやすい△自然の情▽をうるおしていると思われる。それは、人生の態度ないしは趣味として余裕低徊と彼がよんでいたものである。

が、「三四郎」を境にそういうユーモアは影を消してゆくことになる。

——不安・孤独・死を内的なモチーフとして、現実でない現実△自然の情▽という仮象を越えようと試みた「それから」の△情念▽の問題とともに、ユーモアは心の奥に沈められた。

一般に考えられているように、「それから」は、文明論、知識人論、虚栄善自我の問題であるばかりでなく、何よりも第一に、漱石の情念論であったのである。