

平成十八年度 学位論文

夏目漱石研究
― 小品の独自性と可能性 ―

広島大学大学院文学研究科博士課程後期人文学専攻

二宮 智之

夏目漱石研究 ― 小品の独自性と可能性 ―

【目次】

序	本論文の目的、方法	∴	(6)
第一部	小品のロマンチズムと同時代表現	∴	(27)
第一章	「京に着ける夕」・《鶴》の表現と子規	∴	(28)
(i)	《鶴》の表現について	∴	(29)
(ii)	「京に着ける夕」の構成意識	∴	(35)
(iii)	結	∴	(46)
第二章	「文鳥」・響きあうテクストと《文鳥》	∴	(49)
(i)	鈴木三重吉「鳥」の構造	∴	(50)
(ii)	漱石「文鳥」の構造	∴	(57)
(iii)	三重吉の「文鳥」	∴	(63)
(iv)	結・漱石と三重吉の関係と《文鳥》の意味	∴	(68)
第三章	「永日小品」「心」・メタファーとモチーフの位相	∴	(72)
(i)	「永日小品」「心」のモチーフと作品構造	∴	(73)
(ii)	モチーフの関連と源泉	∴	(78)
(iii)	結・モチーフの推移と、作品の変容	∴	(87)

第二部 「夢十夜」の系統

第一章

「夢十夜」から『冥途』へ

(i) 〈夢らしさ〉の方法 ・ 「夢十夜」と『冥途』

(ii) 「冥途」の語りと方法

(iii) モチーフにおける比較

∴ (91)

∴ (92)

∴ (93)

∴ (97)

∴ (99)

第二章

現代作家への継承 ・ 川上弘美と「惜夜記」

(i) 「夜」と「夢」／物語の構造

(ii) 動物との物語／「他者」との物語

(iii) 「少女」との物語／「自分」との物語

∴ (104)

∴ (105)

∴ (111)

∴ (115)

第三部 「永日小品」の位置と意味

第一章

「永日小品」の問題点

(i) 「永日小品」の同時代評について

(ii) 「永日小品」研究の現在

(iii) 「永日小品」の初出と単行本『四篇』収録時の異同

(iv) 「断片」の考察

(v) 「永日小品」の成立

∴ (123)

∴ (125)

∴ (125)

∴ (130)

∴ (133)

∴ (137)

∴ (141)

第二章 「永日小品」二十五篇の小品について

- (i) 「元日」から「火鉢」について
 - (ii) 「下宿」から「印象」について
 - (iii) 「人間」から「懸物」について
 - (iv) 「紀元節」から「昔」について
 - (v) 「声」から「クレイグ先生」について
- ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴
- (2 1 1 1 2)
(2 0 0 0 0)
(1 7 9)
(1 6 2)
(1 4 8)
(1 4 8)

第三章 「永日小品」の構成と主題、長編との距離

- (i) 「永日小品」の構成、主題についての問題
 - (ii) 「永日小品」構成と主題について
 - (iii) 「永日小品」の位置 ・長編小説との距離 ・
- ∴ ∴ ∴ ∴
- (2 2 2)
(2 2 5)
(2 2 7)
(2 5 5)

第四章 漱石作品における「永日小品」

∴

(2 5 6)

第四部 「満韓ところぐ」と漱石の中国観

∴

(2 6 0)

第一章 「満韓ところぐ」をめぐる言説と現状

∴

(2 6 1)

第二章 漱石の言説における「中国」認識

∴ ∴ ∴ ∴

(2 6 6 7)
(2 7 3)
(2 6 7)
(2 3)

- (i) 明治二十五年から三十四年における言説
- (ii) 明治三十六年から四十年における言説
- (iii) 明治四十年から満韓旅行直前までの言説

第三章 満韓旅行での漱石の視線と、その周辺

(i) 中村是公と満洲の新聞事業について

(ii) 満韓旅行と「日記」での視線

(iii) 同時代の言説との距離

第四章 「満韓ところく」での「余」と漱石の認識

(i) 否定的なイメージの描写と「余」の視線

(ii) 肯定的なイメージの描写と「余」の視線

結 漱石文学における小品の独自性と可能性

テキスト・参考文献・初出一覧

∴	∴	∴	∴	∴	∴	∴	∴
(3	(3	(3	(3	(3	(2	(2	(2
2	1	0	0	0	9	9	8
5)	6)	7)	4)	3)	9)	1)	7)

序
本論文の目的、
方法

序 本論文の目的、方法

(対象についての定義)

本論文の題目は、「夏目漱石研究・小品の独自性と可能性」とした。本論文では夏目漱石の「小品」とされるテキストをその主な考察対象とし、その内実を明らかにすることを目的とする。

まず、本論文で考察の対象とする「小品」の定義として、ひとまずの指針を置く。一般的な理解としては「小品」、あるいは「小品文」は次の様なものとしてある。

明治三八、九年ごろから大正初年にかけて、新聞雑誌の投書文芸をはじめ、文壇でも流行した散文の一形態。「小品」という名称が示すように、短文章ということが基本的な条件で、博文館の「中学世界」では明治三八年一月号から読者の投稿欄に「小品文」を設けたが、二四字詰め八行以下と規定し、また同社で三九年三月創刊した「文章世界」では、一五行以内（一行二四字は同じ）の文章を「小品文」としている。このように多少の相違はあるが、その初期においては原稿紙一、二枚程度の短文をさしたもので、これは新聞雑誌の投書のわくにも見あっていた。内容もたんなる感想文、叙情文のたぐいが主流をなしていたが、読者側の反響が紙面を拡大させるようになり、枚数もしだいに増加して数枚から十数枚にもおよび、内容的にも叙事、叙景文から論文まで、広義の随筆、エッセイを包含することとなった。なかには、小説に近いコントふうのものも見られる。

(「小品文」『日本近代文学大事典第四巻』昭和五十二年講談社 記述は岡保生氏による)

一方、漱石が自ら書いたものに対して、「小品」の語を付している作品としては、明治四十二年の「永日小品」が挙げられるが、その内訳としては、漱石自身の身辺雑記とおぼしきものや英国留学を材としたもの、一人称の語り手を使用した幻想的なフィクションや、三人称の語り手を使用した短編小説的なものなどと、多岐に涉っている。その意味で多様なジャンルを包含する「小品」の括りはふさわしいものといえる。ただ、「永日小品」や、漱石が使用する「小品」の語から、内容面での範囲や分類の意図を定めるのは困難に思われる。

「永日小品」は、そもそも当時の大阪朝日新聞主筆、鳥居素川に『「夢十夜」のようなもの』をとの依頼を受

けて書かれたという経緯がある。さらに「夢十夜」や「文鳥」、また朝日新聞入社直前の京都旅行に材を取って「京に着ける夕」など、これら一連のものは全て鳥居素川、大阪朝日からの注文によるものとされている。漱石の「小品」を生む契機としての彼の存在は極めて大きい。漱石に傾倒していた素川は、自ら主筆を務める大阪朝日新聞での立場から漱石に原稿を要求したようである。しかし、東京朝日新聞との了解事項としては「一年一回、百回程度の続き物」を書けばよかった漱石に対し、頻繁に長編を依頼することは契約に反しかねない。そこで、そうではない作品、つまり長編小説ではない短い文章、あるいは作品を要求するところから、これらの「小品」が数多く生まれることになったことが推察される。以上の経緯から、漱石のテクストにおける「小品」とは、朝日新聞入社と鳥居素川からの依頼を契機に生まれる作品群の嚆矢となる、明治四十年四月に発表された「京に着ける夕」以降のものとなる。

この様な、小品の執筆事情、成立事情の経緯を踏まえた上で、長編小説とは見なされない作品がひとまず「小品」として、一括りにされているというのが現状であろうかと思われる。例えば岩波書店による、昭和四十年版「漱石全集」第八巻の「小品集」では「京に着ける夕」(明治四十年)に始まり、「文鳥」(明治四十一年)、「夢十夜」(明治四十一年)、「永日小品」(明治四十二年)、「長谷川君と余」(明治四十二年)、「満韓ところく」(明治四十二年)、「思ひ出す事など」(明治四十三年)、「子規の画」(明治四十四年)、「ケーベル先生」(明治四十四年)、「変な音」(明治四十四年)、「手紙」(明治四十四年)、「三山居士」(明治四十五年)、「初秋の一日」(大正元年)、「ケーベル先生の告別」(大正三年)、「戦争から来た行違ひ」(大正三年)、「硝子戸の中」(大正四年)の篇によって構成されている。「永日小品」での構成を敷衍したように、収められた作品の内容は漱石の身辺雑記から回想記、また三人称の短編小説へと涉っている。

しかし、平成六年版「漱石全集」第十二巻「小品」では、従来「初期の文章」として扱われていた「倫敦消息」(明治三十四年)と「自転車日記」(明治三十六年)が「京に着ける夕」の前に置かれ、「雑篇」とされていた「元日」(明治四十三年)と「余と万年筆」(明治四十五年)がそれぞれ「思ひ出す事など」の前と「初秋の一日」の前に置かれている。構成、配置としては、発表年次の順に従う形であるが、「倫敦消息」「自転車日記」「元日」「余と万年筆」が新たに収められた分類の基準は平成六年版「漱石全集」の後記等にも示されていない。このような現状からは「小品」という分類の曖昧さをうかがわせる。

(考察対象とその理由、目的)

本論で扱う対象としては、漱石が朝日新聞入社を決意し、職業作家として出発する明治四十年の四月に発表された「京に着ける夕」を嚆矢として書かれた一連の短篇群、「文鳥」(明治四十一年六月、『大阪朝日新聞』)、「夢十夜」(明治四十一年七月〜八月、『東京朝日新聞』、『大阪朝日新聞』)、「永日小品」(明治四十二年一月〜三月、『東京朝日新聞』、『大阪朝日新聞』)、「満韓とこころく」(明治四十二年十月〜十二月、『東京朝日新聞』、『大阪朝日新聞』)等である。

これらの短篇、特に「小品」とよばれているものを対象として考察する理由とその目的については、従来の漱石研究についての短篇と小品の位置づけ、先行研究の動向、それらにおける問題点を整理しながら、以下に述べたい。

初めに漱石によって書かれたもの、夏目漱石という「作者名」を冠された全ての「作品」の中において、本論で考察の対象とする「短篇」や「小品」の位置はどのようなものかについて見ておきたい。まず、同時代評として、「文鳥」、「夢十夜」、「永日小品」、「満韓とこころく」の四編が収められた単行本『漱石近什四篇』(明治四十三年五月、春陽堂)の評から見ておきたい。例えば『四篇』を読む」と題された「東渡生」の署名のある評には次の様にある。

漱石氏の近什「四篇」を読んだ。兎に角面白い、そして余り肩の凝らぬよい読物である。いつもながら感心するのは其文章である。その技巧に至つては全く安心して楽に打任せて読める様な気がする。方々でぶち当たったり、つまづいたりしない。しかし氏の文章に対して全く不足に思ふ所はないかといへば大にある。第一には氏の文章には湿ひが乏しいと思ふ。氏の文章は恰も目の細かな木を拭き入れた様な趣がある。文章に素養があつて、技巧が如何にも堅緻にこなされて居る。拭き入れた光沢は心持よく眼に映ずる。然し無理な注文とは知りながら、自分にはやつぱり瑞々した和かみとか湿ひとかが欲しい。

(東渡生「『四篇』を読む」明治四十三年八月九日『東京朝日新聞』)

この評では、文章における「技巧」の面について指摘がなされているが、その内容としては「不足に思ふ所」、つまり「湿ひが乏しい」ことを訴えるものとなっている。ここでの「瑞々した和かみとか湿ひ」といったものが

具体的に何を指すかは明確ではないが、前部分の文脈を受ける形で推察すれば、余りに整いすぎた文章が硬質なものに受け取られるといったところであろうか。同様の指摘は野上白川（豊一郎）の『漱石近什四篇』を読むにも見られる。

「永日小品」に就ての不満を云へば、すべてが悉く纏つてゐる、寧ろ纏りがつき過ぎてゐる、と思ふ事である。不満ではなくて飽満である。事実を切り放したまゝ投げ出しても興味は其処に見出されると思ふ。其を規帳面に片づけて了ふと読者の片づける余地がないから些か手持無沙汰の気味になる。此不満は「夢十夜」にも見出される。

（野上白川「漱石近什四篇」を読む）明治四十三年八月十二、十三日『国民新聞』

ここでの野上の評も「纏りがつき過ぎてゐる」という一文や「飽満」「規帳面に片づけて了ふと読者の片づける余地がないから些か手持無沙汰」等の箇所から見ると、やはりその整いすぎている、作者が作中の出来事を片づけてしまつてゐるように思われる文章がドライに感じられたのであろう。これらの同時代評を併せて見た限り、『四篇』に収められたところの漱石の小品は潤いに乏しい、ドライな文章で綴られた作ということになるか。しかし、ここでの「技巧」といった語に関しては興味深い記述も見られる。野上の同評の中には次の様な記述が見られる。

例へば「火鉢」と云ふのがある。寒い雪の日を火鉢の傍に暮す朝から晩までの記事に過ぎない、而して恐らくは篇中で最も無造作に書いて除けた文章であらうけれども、文字の裏を流れてゐる淡い悲哀がひた／＼と胸に迫る。一個の嗜好を以て云へば此種類の作物は最も好である。或意味に於て、此こそ技巧の極致だと考へてゐる。自分は技巧と云ふ事を徒らに綺麗な言葉を羅列したり若くは驚異な文字を操縦する事とは思はぬ。寧ろ平淡でもあれ、通俗でもあれ、作者の其時の心持を最も直截に痛切に表はし得る言葉を発見するのが最上の技巧だと心得てゐる。嘗て草平君がやつて来て、技巧の上から「虞美人草」を激賞したから、自分は「虞美人草」よりは「猫」の方が好だと云つて議論した事があつた。今でも自分は然う信じてゐる。「永日小品」「満韓ところ／＼」の好きなのもつまりは其の意味である。

（野上白川「漱石近什四篇」を読む）明治四十三年八月十二、十三日『国民新聞』

ここで野上は「無造作に書いて除けた文章」こそが「技巧の極致」であり、「作者の其時の心持を最も直截に痛切に表はし得る言葉を見出すのが最上の技巧だと心得てゐる」と述べている。「技巧の上から」、「虞美人草」を評価する森田草平との「技巧」についての考え方の違いが見て取れると同時に、草平の意見が当時の小説の「技巧」観、つまり「綺麗な言葉を羅列したり若くば驚異な文字を操縦する事」からの評価でもあることがうかがえよう。そのような従来の「技巧」観に対して、野上は前掲の様な言に加えて、「漱石先生の技巧は何処までも透徹してゐる。十月の空の如く明るく澄み渡つてゐる。」として肯定的に捉えている。

これらの「技巧」以外に、同時代評の中に共通して指摘されている点としては、文章と内容に含まれるユーモアやロマンチズムについての指摘が、前掲の両者に見られる。また作者漱石の周辺を描いたものとしての「小品」、「紀行文」では、登場する実在の人物である高浜虚子、鈴木三重吉、小宮豊隆、中村是公らについての描写や交流のあり方などに関心を持たれていることがうかがえる。

当然の事ながら、これらの同時代評は『四篇』に掲載された短篇についての評であつて、その域を出ない。野上と草平の「技巧」観についての齟齬がうかがえるような部分などは、当時の小説観、技術観等を反映しているものとして興味深いものといえようか。

このような同時代評ではなされなかつた「小品」についての全体的な評価と位置づけの先駆として、小宮豊隆の評を詳細に見ておく必要がある。小宮はまず「小品」を、朝日新聞入社以後の漱石が書いたもので、紙面に掲載された短篇として捉えている。この観点からすると、「小品」が書かれた期間は、やはり「京に着ける夕」の明治四十年四月から、「硝子戸の中」の大正四年二月ということになる。この九年間に書かれた「小品」について、小宮は「ただ漱石の「小品」を一纏めにして眺めてみると、是が何か一つの纏まつた作品でもあるやうな、少くとも是が、それほど年月の隔たりのない期間に、連続して書かれたものであるやうな、一種の錯覚を人人に起させはしないかといふ気がしないでもない。」と述べている。しかし、小宮はこれらの小品と長編小説とを並列させた上で、これらの小品も「決して同じ心の漱石、もしくは同じ場所の漱石によつて書かれたものではないのである。小説に於いて、一作毎に自分の場所を突き抜けて進んで行つた漱石は、その「小品」に於いても亦、一作毎、と言つては語弊があるが、凡そ一群毎に自分の場所を突き抜けて進んで行つてゐるのであ

る。」(傍点ママ)という位置づけをしている。長編小説と歩を同じくして、「小品」も何らかの進歩があるというのである。この引用に続く一文において小宮は「この事をはつきり把握する為には、まづ我我は、明治四十三年十月二十日から書き出された『思ひ出す事など』と中心として考へるのが、一番便利であると思ふ。」としている。修善寺の大患と、それを記した「思ひ出す事など」が漱石の死生観と芸術の一大転換であるとする小宮の漱石観は、もちろん長編小説と作家的意義を述べる際にも見られる訳であるが、「思ひ出す事など」を据えていくことで、それは小品の位置づけ、評価にも波及していくといえよう。「換言すれば、漱石が、必至な深刻な、現実の事実としての死と、必至な深刻な折衝を始める第一歩が、即ちこの『思ひ出す事など』なのである。この意味で『思ひ出す事など』は、漱石の芸術のみならず、漱石の生活の、分水嶺を形づくるものであるに外ならなかった。」とする小宮の言がその位置づけにおける「思ひ出す事など」の意義を示しているし、続く小品の評価も、この「思ひ出す事など」を基準とする形で次のように評価される。

事実『思ひ出す事など』から溯つて、『思ひ出す事など』以前の漱石の作品の事を考へて見ると、何所にも是ほどの深さを持つた作品は、見出す事は出来ないやうである。一作毎に飛躍を続けて来た漱石も、此所の飛躍ほど水際立つた飛躍を、是までには見せた事がない。勿論作品の価値は、それに盛られた思想的なものの価値のみによつてきめられる筈のものではない。例へば『文鳥』の中の、精細を極めた文鳥の描写や、『永日小品』の『猫の墓』の中の猫の描写や、その他『夢十夜』の中の第三夜、『永日小品』の中の『下宿』・『過去の匂ひ』・『暖かい夢』・『霧』・『昔』・『クレイグ先生』などのイギリス物、もしくは『火鉢』・『行列』などの身辺物などは、決して思想的なものを持つてゐるとは言へないけれども、それそれ違つた美しさをもち、その美しさの故に、愛誦に堪へる作品たる事を失はない。然し『思ひ出す事など』以前の作品には、ともすると漱石の長所とともに弱点が出て、或は粉飾に過ぎたり、或は細工に過ぎたり、或は理屈つばくなり過ぎたり、或は奇を好みすぎたり、一口に言へば、色気があり、媚態が感じられ、何かしら沁沁と読者の胸に沁み込む趣に乏しいのを、どうする事も出来ないものである。

ここで小宮は、「作品の価値は、それに盛られた思想的なものの価値のみによつてきめられる筈のものではない」として、幾つかの小品については、その「美しさ」を評価している。しかし論旨の本筋は「思ひ出す事な

ど」までの作にこれほどの「深さ」を持った作品はなく、ここで見られる大きな「飛躍」こそ、作家漱石の大きなターニングポイントであることが強調されている。さらに「漱石の弱点」として、「粉飾」「細工」「理屈」「奇を好」む弊があり、「色気があり、媚態が感じられ」る、としている。ここで小宮の述べる「思ひ出す事など」以前の小品についての評は、前掲での『四篇』の同時代評にある技巧面の評と重なる点も多い。しかし同時代評での野上が「永日小品」の「火鉢」について、「文字の裏を流れてゐる淡い悲哀がひた／＼と胸に迫る。」としているのに対し、小宮の評は「火鉢」の「美しさ」を認めながらも、「思ひ出す事など」以前の小品が一般に「何かしら沁沁と読者の胸に沁み込む趣に乏しいのを、どうする事も出来ない」としており、対照的である。「思ひ出す事など」より前の時期の同時代評と、後年から漱石文学全体を見据えた小宮の立場が異なるのは、当然のことではある。だが「小品」というテキストが、評価基準の時代性や、作家論等の観点により、その受容が変化していく様相がうかがえる興味深い例だといえよう。

小宮の評価は、漱石文学での小品の位置という観点からも重要であると思われる為、ここで概括しておきたい。まず一つは明治四十三年のいわゆる修善寺の大患と、それを機に書かれた「思ひ出す事など」（明治四十三年十月）が一つの分水嶺であるということ。そしてそれ以降に死生観や人生観を新たにした漱石の書いた小品、特に「ケーベル先生」こそ、「漱石の「小品」の美しさを規定する」ものであり、「円味と気品としをりとさび」を持つ小品として評価しているということになる。前述の如く、「思ひ出す事など」以前の小品には、あまり高評価が与えられてはいないことも併せて挙げておきたい。

今少し代表的な諸家の評より、小品の位置と問題点について探ることとしたい。昭和二十年代には伊藤整や荒正人が、小品の中で、特に「夢十夜」に着目しており現在の「夢十夜」論の嚆矢ともなっている。

伊藤整は「夢十夜」について、「漱石の中の夢幻的、詩的なものが散文らしい散文」になったものであるとし、「現実のすぐ隣にある夢や幻想の与へる怖ろしさ、一種の人間存在の原罪的な不安がとらへられてゐる。」とした。²⁰「夢十夜」に漱石のロマンチズムの結実と存在についての不安を指摘しているといえようか。また、荒正人は「夢十夜」の第三夜について、精神分析の視点から「父親殺し」、いわゆるエディプスコンプレックスを指摘し、「母子相姦」と相俟って、漱石の中に根強く潜む罪の意識の根源がそこにあるとしている。さらに、漱石の「狂気」といわれる神経強迫症的な側面とも関連させながら、「漱石の暗い部分」として、作家漱石の根源

に迫ろうとしたものであるといえる。³⁴ また小品全般については、『漱石文学全集』第十卷「小品・短篇・紀行」での「解説」での言及がある。これらのテキストの分類意識について、荒は次のように述べている。

第十卷には、小品、短篇、紀行が収録されている。厳密に云うと、三者の間に区別しがたいものもあるし、広い意味では随筆になるものもある。小品という呼び名も、明治以来おこなわれてきたが、『永日小品』はともかく、『夢十夜』になると、小品よりは、特別な短篇小説群とでも呼んだほうが、内容の点からふさわしい。『満韓ところぐ』などは、形式の点では旅行記だし、内容からは随筆に近い。『京に着ける夕』についてもほぼおなじことが云える。『手紙』とか『文鳥』などは、短篇小説だし、『永日小品』の何篇かは散文詩に近い。

結局の所、全集の巻立て、短篇とされるテキストについての分類としては、「便宜的なものにすぎない」と荒は述べる。「解説」において「小品」全体を統括するような論はなく、個々の篇について詳細に解説を加えていくといった体裁も、その分類が便宜的なものであることを示している。ここでは「小品」と分類されるテキストの多様性というよりも、分類され得なかつたテキストとしての雑多な様相が示されているともいえよう。

これら伊藤と荒の指摘は単なる作品論にとどまらず、むしろ作家論、漱石論としての意義が大きく評価されてきた。そしてこれらを承け、戦前の漱石論の大勢であった倫理的な人格者、求道者としての漱石像に対するアンチテーゼとしての漱石像を打ち出したのが江藤淳であった。江藤はその著書である「夏目漱石」の中で、「この病中で経験した天實フリスによって、漱石の思想が一大転換を来たすという小宮豊隆氏などの解釈は、当り前の人間並に自分に訪れた仮死状態に驚喜し、病気に一種の幸福を感じている作家の姿を門下生特有の感傷で歪めた物にすぎない。必要なのは修善寺の漱石がどのような教訓の材料になり得るかではない。ぼくらは、単にこの幸福な体験を彼と共に生きようとするのである。」としており、小宮豊隆の描く漱石像に対して否定的な見解を示している。江藤は、求道者として完成に向かう漱石像という小宮の言説を否定してみせる。小宮の言説、あるいは「則天去私」に関わる言説の中心にある「修善寺の大患」についての「神話」を剥ぎ取ることが江藤の漱石論のポイントであるわけだが、その中で江藤が提示した漱石像とは、生活者であると同時に自身の存在の不快感を意識し、自己主張と自己否定の二つの欲求と相剋によって絶えざる内部の葛藤を抱える存在としてある。そしてその内部、

いわゆる「低音部」とされる作家の深奥についての探求がなされることとなる。この「低音部」は小品と関連させる形で次のような形で言及される。

英国及び英国人を憎悪した漱石の中にあるのは結局、英文学の毒であった。彼は生涯、彼なりにこの毒にあてられながら書いている。「自己本位」などという言葉の拡大解釈は、この限りではやめた方がよい。右の転換に関して修善寺の大患はさほどの役割をはたしているとは思われぬ。その影響は「道草」にはなく、むしろ「硝子戸の中」などの小品の世界に見られる。つまりこの病気は長篇作家である生活者漱石の上にはなく生活からの遁走を試みようとする彼の心の深層に投影された事件なのである。思えば漱石は *how to live* という問題と、*how to die* という問題を、二つの全く次元を異にする世界で、全く別種の態度で解いて行こうとした人であった。この二つの世界の交渉の次第を、ぼくらはおおむね平行して形作られている、彼の長篇と小品の切断面とに見ることが出来るのである。

「則天去私」の視点に関する一つの仮説を提起すれば、それは作家の作中人物に対する *fairness* あるいは *piety* である。これは必然的に、作家に於ける自己の内部の対象化を要求する。「道草」でこの態度は漸くうかがわれ、「明暗」ではかなり明瞭にうかがわれる。

更に一つのことをつけ加えるなら、「則天去私」は以上のようなものであると同時に、幼少の頃から漱石の心が求めつづけたかくむ家の象徴であった。現実逃避的な傾斜は、作家の生涯を通じての低音部をなしている。これは初期の作品に於てはロマン主義的傾向としてあらわれ、やがて作品の表面から姿を消して行くのであるが、この低音部は中断されることなく晩年の小品や漢詩の世界へと持続する。この世界があつた大なるロマンの世界と極めて微妙な平衡を保っているのを見逃してはいけないので、漱石の精神はこの二つの世界の支点で危うく発狂をまぬがれているにすぎない。

この他にも江藤は漱石の小品について、「こうして年毎に暗さを増して行く作家の対人間的姿勢から逃れ出ようとするかのように、「思ひ出す事など」や「硝子戸の中」のような、美しい小品が書かれた。漱石の最も奥深いかくむ家である、この静寂を夢想している時、おそらく彼の「我執」は慰められたのである」としている。これらの江藤の言及では、「我執」を描く長編小説作家としての漱石がいる一方で、「低音部」である「かくれ家」を持つ、一人の人間としての漱石がおり、しかもその低音部としての世界を描いたものが「小品」というこ

とになっている。以来、この人間存在として、一人の人間としての漱石の暗い部分、無意識の領域、過去の心的外傷等を描いたものとしての小品という位置づけが評価されている。

しかし、その「低音部」としての小品が修善寺の大患以降のものであり、具体的な作品名としては「思ひ出す事など」と「硝子戸の中」が挙がってくるということについては、注意が必要である。小品の評価という観点で、江藤は「思ひ出す事など」以前の作にここでは触れていない。つまり、小品として俎上に上るのが、「思ひ出す事など」以降のものであるという点において、江藤の評価の対象となる小品は、小宮の掲げる評価の対象とほぼ重なっているということになる。

この事は、小宮のアンチテーゼとしての看板を大きく掲げた江藤の論考でありながら、小品の評価という点においては、実は小宮の評価と大きく変わるところがない結果を引き出しており、両者が同じ範囲にある小品を同じように評価していたという事を示している。この両者の論が、小品についての評価や観点を形成していることから考えれば、その対象から洩れた修善寺の大患以前、「思ひ出す事など」以前の小品についての評価を再検討する必要があると思われるのである。

(従来の「小品」の位置づけ)

続けて、小品の位置づけについて検討したい。従来の研究、特に諸家の漱石論においては、当然のことながら長編小説を軸に考察されている。一方、小品について触れられている場合は、修善寺の大患について書いた「思ひ出す事など」が、漱石文学におけるターニングポイントとするものであったり、「硝子戸の中」と「道草」の関連から論じられるものがほとんどであり、その観点からすれば、小宮豊隆と江藤淳の設定する範囲を越えるものではないのである。小品に対して体系を構築するというものであったり、あるいは小品についての規定、位置づける論考は決して多くはない。

一例として「小品」の項目を立てている「夏目漱石辞典」(古川久編、昭和五十七年 東京堂出版)の説明では次のように記述されている。

しょうひん【せう小品】短篇と随筆の中間的文章をさし、写生文の影響が濃い。初期の文章中では、『倫敦消息』『自転

車日記』が挙げられ、朝日新聞入社後は長編の間を縫つて執筆した左の諸作を、まとめて呼ぶ。『京に着ける夕』『文鳥』『夢十夜』『永日小品』『長谷川君と余』『満韓とところぐ』『思ひ出す事など』『子規の画』『ケーベル先生』『変な音』『手紙』『三山居士』『初秋の一日』『ケーベル先生の告別』『戦争から来た行違ひ』『硝子戸の中』

定義としては穏当なところであり、「朝日新聞入社後の諸作」という位置づけも首肯できよう。ただ、分類として、『倫敦消息』と『自転車日記』をひとまず、「初期の文章」とし、「朝日新聞入社後」をまとめて列挙しているこの記述には、前掲した岩波書店「漱石全集」昭和四十年年度版までの収録形態が影を落としているように思われる。とはいえ、分類としては妥当なものであろう。

漱石の小品について、その文学史的、文芸的、漱石文学における位置、等の観点から整理したのは三好行雄であった。⁽⁷⁾次に掲げる。

日本の近代文学には小品と呼び慣らわされた独自のジャンルがある。小説ともつかず、感想ともつかず、随筆との曖昧な中間領域なのだが、小説のように身構えることをしない自由な語りくちが、逆に小味ながら鮮烈な感動をたたえていたり、切実な情感に裏づけられた新鮮な表現を獲得していたりする場合もある。作家の素顔や肉声を彷彿することも多い。作家の（私）の直接表白という意味で、西洋のリアリズムとは異質な日本的な様式である。

『文鳥』（別項）以下、漱石にも小品の部類に属する作品群があるが、『手紙』（明々）のようにほとんど短篇小説と読んでいいものから、『ケーベル先生』（明々）のように随筆あるいは感想と名づけておかしくないものまで、作風の幅はきわめてひろい。文体や語りくちにもそれぞれ微妙な変化が見られる。漱石自身、たとえば『手紙』の冒頭でモーパーサンの短篇小説『二十五日間』を「小品」と呼んでいる。漱石は「小品」に短篇小説の手法をもちこむのを少しも躊躇しなかった。『永日小品』（明々）の連作にも、『声』や『モナリザ』のように、首尾を完結した一箇の短篇と呼んでいい作品がふくまれている。主人公は前者は「豊三郎」、後者は「井深」の三人称で呼ばれ、命名されることによる他者性という小説的性格も欠けていない。もちろん『文鳥』以下の多くは時に実名を点描しながら、「自分」あるいは「余」を視点Ⅱ語り手とする一人称で統一されている。漱石は虚構と想像力によって世界を構築し、自己のモチーフを託して他者を動かす客観小説の手法を最後まで崩さなかった作家である。『吾輩は猫である』から『明暗』にいたる漱

石文学の実質をかたわらにおいて、『文鳥』以下の小品は確かに、見せかけは貧しく、みずぼらしいとさえいえる。しかし、そこで語られている作家の（私）は、作家の創造した虚構の時間が逆に、作家の発想をそのものをまきこんでしまう、客観小説に不可避な可逆関係からも自由であるという理由で、意外に率直な漱石の告白に近づくのである。比喩としていえば、漱石の私小説である。

この整理は、ジャンルとしての小品としての領域とその特徴を述べ、漱石文学での小品の意味を示したものであるといえる。また小品における、創作としての方法と作者漱石との関係、長編小説との関係などにも言及しているという点で小品の位置と意味を明解に示しており、いわば基点の意味を持つものである。さらに、この言説中には漱石の「小品」を読む、また論じる上での問題（特に方法上のそれ）として重要な点がある。よって、それらに着目しながら、本論文では、いかに「小品」を読み、論じるのか、その方法について述べることにしたい。

（「小品」を読むこと、その方法と意味）

前述したように、三好の言説には、漱石の「小品」を読むことについての問題、換言すれば「小品」を読む際に、いかにアプローチすべきかという観点を導くものが含まれていると思われる。前掲の例より、以下にそれらを順に挙げる。

まず、「小品」というジャンルが、いかなる様式なのかという問題である。前掲三好氏は「小品」は「小説ともつかず、感想ともつかず、短篇小説と随筆との曖昧な中間領域」であり、「自由な語りくち」を持っており、「作家の（私）の直接表白という意味で、西洋のリアリズムとは異質な日本的な様式である」としている。

次は、漱石における「小品」の領域と、方法意識の問題である。これについては、小品の部類に属する漱石のテクニクについて、フィクションである「短篇小説」から「随筆あるいは感想」まで、その作風の幅が広いことが指摘されている。また方法の面からも、三人称が用いられる「短篇小説」と、一人称の「自分」あるいは「余」を視点として語り手とするものとして、これらを分けている。

最後は、一人称が用いられた「小品」の位置づけと、作者漱石との距離の問題である。漱石が「客観小説の手

法を最後まで崩さなかった作家」であることから、一人称で書かれ、作者漱石自身に極めて近い位置にあると認められる「小品」は、本流にあるものとは見なされていない。三好氏もまた『『吾輩は猫である』から『明暗』にいたる漱石文学の実質をかたわらにおいて、『文鳥』以下の小品は確かに、見せかけは貧しく、みずばらしいとさえいえる。』としている。しかし、一方で、「小品」を「意外に率直な漱石の告白に近づく」ものとして、⁸「比喩としていえば、漱石の私小説である」としているのである。

ここまで三好氏の言説から、それぞれ「小品」についての観点を三つに分けて提示した。ところで、これらを含んでいるのは、漱石の「小品」の中で（一人称）が用いられているものには、（作家の〈私〉と〈告白〉が含まれる〈漱石の私小説〉として捉えようとする論旨であるといえる。もちろんそれは、「比喩として」という保留がされている。しかし三人称で書かれた「小品」に対しての言及が、短篇小説としての「他者性という小説的性格も欠けていない」という指摘に留まっていることから、一人称で書かれた「小品」を〈漱石の私小説〉という位置づけから評価しているのは明らかであろう。

ただ、ここでの「私小説」の語には、伊藤整のいう「逃亡奴隸」としての私小説作家といった、否定的な意味合いは恐らく薄い。それは、次に挙げた三好氏の言説⁸において、様式、ジャンルとしての「私小説」の意味が肯定的に捉えられていることからもうかがえる。

私小説のもつともあざやかな魅力が作家個性の総体とともにあった以上、かれの全容を知悉する試みが決して無用でなかつたのも当然である。

しかし、谷崎【論者注、谷崎精二】の誤解は、作家が私生活の全域を作品のなかにえがきこむこと、読者が作家の私生活についてすべて知悉することとをあまりにも無規定に同一視したことにある。この種の誤解にかかわって、私小説の身辺雑記性が、あたかも私小説の本質と化したかのごとき錯覚が生じた。だが、身辺雑記の安易な手法にまで墮しおわった私小説を問題にする必要はない。重要なのは、無数の身辺雑記のなかにあって、なお危機的状況とともに再生する作家個性の強靱な魅力が、たとえば「灰色の月」や「夜の靴」などのような形で存在したという事実である。それは私小説の永生を支え、私小説とともに生きのび、ほろびなかつたものである。そしてまた、あらゆる私小説論が、ついにねじ伏せることのできなかつた唯一の実質である。西欧のリアリズムが、わが国の文学伝統と出会った場所に胎生した、

日本近代文学の実質でもある。

右の例で私小説を「日本近代文学の実質」とし、先に挙げた小品の解題において、小品を「日本的な様式」と捉えているところからも、小品を西欧リアリズム小説、あるいはその小説観とは異質なジャンルであるとして、私小説と同系列に捉えようとしているのである。

私小説について、イルメラ・日地谷⁹⁹キルシュネライトは、私小説を特徴づける要素として、「事実性」と「焦点人物」の二つを挙げている。「事実性」とは「作品と現実の間に前提とされている関係」を指し、「作家の伝記が作品に投影される」ことよって、「作品だけでは保証できないであろう真実さや現実性、あるいは作品の質といったものが支えられる」といった効果をもたらすとしている。また「焦点人物」は、「テキストの構成法を特徴づけている」ものであり、その特徴は、「¹⁰⁰「ともに歩む視点」、「ともに歩ん」でゆく語りの立脚点、そして一人称の語り手である主人公が「小説」の世界のなかでしめている中心的な位置」である、としている。

これらをふまえて、再度、漱石の小品に目を向けてみよう。すると、一人称が用いられた小品の中には、「作品と現実の間」の結びつきが認められ、かつ、その作品の中で「一人称の語り手である主人公」が「中心的な位置」をしめているものが含まれていると思われる。その意味では、三好の〈漱石の私小説〉という位置づけは的確であるといえよう。しかしながら、やはりこの位置づけでの《私小説》の言は、作家自身のゴシップや、告白、自己暴露などがその作品の主眼となり、作家自身がそれを存在意義として、作品を生み出していくという意味での《私小説》ではないだろう。漱石が「客観小説の手法を最後まで崩さなかった作家」とされるが故に、「作品と現実の間」、言い換えれば、作者と作品との直接の結びつき、が認められるような「小品」から、それを読む読者は直接「作家の（私）」、いかえれば作家漱石個人の生の声が聞こえるように思われるし、そのように読む方向性を抹消することはできない。三好氏が、その私小説についての言説中で重要視し、かつ「実質」であるとしたものこそ「作家個性の総体」であり、「作家個性の強靱な魅力」であったことを考えれば、漱石のそれらの「小品」は「作家個性」の直接的な表象ということになる。ただ作家と作品との関係、その結びつきについて、現在無自覚でいるわけにはいかない。もちろん三好氏も無自覚ではなかった。しかし、「作者の死」（バルト）とテキスト論というものがあつた現状で、「作家個性の総体」あるいは、「作家個性の強靱な魅力」といった、

いわゆる「作家像」を、対象から「読む」場合、また対象とするテキストの主眼がそこにあると思われる場合に、「作家」はどのように扱われるべきなのか、扱うことはできないのか、という問題は、やはり抜きがたくあるのではないだろうかと思われる。

（加藤典洋の脱テキスト論と「作者」）

この問題について、一つの指針を示したのが加藤典洋だと思われる。加藤はまず、旧来の作者還元主義的な文学批評とテキスト論との関わりを概観し、次のように述べる。

まず、旧来の作者還元主義的な文学批評の考え方が間違っているのは、そこでの「作者・作品」の連関が、書く行為の本来もつ不透明性を無視し、直接的に、透明に、また、読む行為の創造性に目を向けることなく、その言表行為の外側で、実体的に、考えられていたからだだった。テキスト論は、これを否定する。それはよい。しかし、テキスト論は、旧来の考え方をナイーブに、直接的、かつ内部実体的に否定してしまう。それは、作品をどのような意味でも「作者」との連関でとらえることを、自ら禁じる。どんな場合にも、「作者」との連関に言及し、そこから読みを説明することは誤りだとするテキスト論の教条主義が、ここから生まれてくる。
なぜそうなってしまうのだろうか。

答えははっきりしている。そこでは、「作者」が実体的にしか考えられておらず、「作者」と言えば、「言表行為の外側」の存在だとされてしまっているからだ。しかし、わたし達がふつうに行っている読みを反省してみれば、わたし達は、その作者について何一つ知らなくとも、その作品から作者の「思い」といったものを受け取る気がすることがある。「言表行為の内側」で、テキストから、「作者」の意図（あるいは反意図）といったものを受け取ると感じることがしばしばある。そういう時、わたし達は、人格をともしなつたあの「作者」に参照しているのだろうか。創作ノートを見ているのならそうだろう。しかし、わたし達は、現実の作者については何一つ知らない。材料としてはただテキストを讀んでいるだけなのである。

だからわたし達は、こう考えるべきだ。それは「作者」ではない、テキストがわたし達に送り届けてよこす「作者の像」なのだ、と。

このような加藤の問題意識は、テキスト論とそれ以前の文学批評との間において中心的な問題となる「作者」について、大江健三郎が自分自身をモデルとしたと読める小説「取り替え子」(二〇〇〇年十二月)に対するテキスト論の立場からの批評が持つ限界を指摘するところから始まっている。つまり、大江のこの小説について言及しようとする際、純粹にテキスト論の立場に立った場合には、作者大江の個人的な体験、いわゆる《作家の伝記的事実》からは目をそらさなければならぬことになる。加えて、この小説に意図的に滑り込まされていると思われる、事実と作品とのズレから生じる問題に言及できないということにもなる。

しかし、果たしてそのような批評が、この小説を読んでいることになるのか、と加藤は問う。そして作品と現実の連関を「考慮に入れ」なければ、ほとんど意味をなさない、そういうテキストとして大江はこの小説を書いている」とするのである。

加藤が「言表行為の内側」、つまりテキストを読むことのみで、現実の作家とは関わりなしに、われわれが想定してしまう「作者」については、それは「作者の像」であり、言表行為、つまりは文学における言語表現の場に含まれるものだとしたのは先に見たとおりである。その上で措定された「作者の像」に基づく考え方を、加藤は仮に「脱テキスト論」とし、「実体的に「作者」に回歸することなく、テキスト論の構えの中で、作者の意図をもその読みに組み入れることができるようになる」としたのである。

今少し「作者」と「作品」、また「テキスト」との関係、それらを如何に扱うべきかについて、考えておきたい。草稿やヴァリアントを手がかりとして、テキストの生成過程を究明する生成論の観点から、松澤和宏氏はこれらの問題について「本文の書かれた際の様々な文脈を重視して作家の創作モチーフを探る作家論的観点と、読者による様々な読みを肯定しテキストの意味の複数性を顕揚するテキスト論的観点が相対立する場面をわれわれは迎えることになるのである。ここでどちらに軍配をあげるかが問題なのではない。こうした対立の構図そのものが、実はテキストをいうものの独自の力学をすでに鮮やかに具現していると考えられるからである」としている。ここで、作家論的観点とテキスト論的観点をめぐるとは、そもそもテキストというものが「(同じもの)であろうとすれば(別のもの)へと変貌を遂げる可能性を甘受しなければならない、という逆説」でもって享受されるといふ、その反転の繰り返しの中にあることが指摘されているといえる。

また、氏はテクストの諸関係、本文を本文たらしめている布置について言及している。それによれば、あるテクストが何かしらのテクストとして成り立っているのは、広義の引用関係にあるインターテクスト、テクストの一部を成す著者名、題名、序文や、同一作家の当該テキスト外の書簡、日記、などのパラテクスト、本文に対する広義の註釈的關係をもつメタテクスト、初出以降のテクストの誕生に先立って書かれた、前テクストなどの諸テクストとの関連性によっているのであり、「本文とはこうした諸々の相互関係につねに媒介されており、諸関係の結節点として現象してくる」としている。さらに「広義のテクストとは、こうした布置に漲る力学に促された言葉の運動体に冠せられた総称なのであり、上記五種類のテクストは、独立自存した要素ではなく、この運動総体の契機 *moment* をなすものとして捉えられるべきであろう」と述べている。こうしてみると、作家・作品論とテクスト論とは、対立、相対するものとして捉えるよりも、「(同じもの)であろうとすれば(別のもの)へと変貌」する運動を繰り返すテクスト・言葉の運動体としてのそれ、に対するそれぞれの働きかけが、作家・作品論とテクスト論にあたると思われるべきであろう。その中で《織物》としてのテクストが、如何なる関連をもつて存在しているか、如何なる意味をもつて立ち現れてくるかを見ることの中に、パラテクストの一つとしての「作者」を滑り込ませてみることもまた可能ではないだろうか。加藤、松澤の観点には、現在ある種硬化してしまったテクスト論的観点をほぐし、より柔軟な読みを取り戻すものがあるかと思われる。

このような諸状況を踏まえ、本論文での考察対象を如何に扱うかを示してみたい。本論文で考察しようとするのは、夏目漱石の「小品」とされるテクストであるが、先行研究においてこれらのテクストは「漱石の私小説」の言説が典型的に示すように、作家漱石そのままの表出であると考えられ、伝記の傍証ともなり、作家論に供されることがほとんどであった。そしてそのフイールドバックとなる作家論からの解釈に留まっていると思われるものも少なくない。そのように扱われたテクストに対しては、まず一つの独立した作品として、これを読み、意味を求めることが、必要となる。

しかしながら、テクストに表われる「私」が作者漱石に極めて近いと思われる「小品」においても「漱石」という要素を完全に無視することはしない。なぜなら先に掲げたテクストの布置に倣って例えるならば、「漱石」とは、その名が冠された豊潤なパラテクストを示す指標にほかならない。そしてテクストの語り手としての「私」が、書き手、作者へとオーバーラップするにつれ、われわれはテクストが描く「作者の像」について、思

いをめぐらすことになるのであり、その「作者の像」が、作家夏目漱石といかに重なるか、あるいは異なるかを測ることもまた必要であるし、可能となる。このような方法と姿勢について、再度加藤の見解を引きながら述べるとすれば、「わたし達は、テクストを読み、そこからわたし達なりの「作者の像」というものを受け取る。それは、わたし達が、きつと作者はこのテクストのむこうに、フーコーに倣えば「現実の作家」と「虚構の発話者」の「分割と距離のなか」に、このように存在しているのであるう、作用しているのであるうと、その像を思い描くということである」ということにほかならない。「漱石」の「小品」について、読むことの意味は、まさにそこにあるといえよう。つまり「小品」にあらわれる「現実の作家」と「虚構の発話者」の「分割と距離のなか」にその像を思い描くこと、あるいは、どの程度の「分割」があり、「距離」があるのかを測ること、そのなかに新たなものを見出すことが本論文における目的である。

さらに付け加えれば、幾つかの「漱石」の「小品」には、作者漱石の存在を抜き去ってしまったって読んだ場合、そこには無味乾燥としたものしか残らないのではないか、というものもあるうかと思われる。ここで述べた方法論は、あくまで現時点での折衷案的であると自覚しつつ、このゆらぎもまた、「言葉の運動体」であるテクストとしての「漱石」の「小品」が引き起こしているものといえよう。

(本論文の考察対象と体系)

最後に、本論文における体系、各部での考察の主眼について述べる。

本論文での考察の対象は、夏目漱石の朝日新聞入社以降に書かれ、且つ長編小説とはみなされない、従来「小品」とされているテクストである。さらにその「小品」の中でも作家論と併せて最重要視されてきた「思ひ出すことなど」以前のものをとりあげる。これは、小宮豊隆以降の諸家が作家論から斥けたテクスト群の再評価と位置づけの為であり、それらのテクストについての考察が本論文の目的である。

第一部は「小品のロマンチズムと同時代表現」とし、漱石が職業作家として出発することを決意して間もなく書かれた小品である「京に着ける夕」(明治四十年四月)をはじめとして、「文鳥」(明治四十一年六月)、「夢十夜」の「第一夜」(明治四十一年七月)、「永日小品」の「心」(明治四十二年三月)等について考察する。ここでは、対象とする小品が作家漱石の作品として如何なる様相を見せ、また同時代の表現の中でどのように連関しあっているか

について明らかにしたい。それによって、従来「漱石の内部」という視点から読まれ、結果的に「漱石の内部」として回収される形で読まれてきたこれらの小品についての、新たな読みの視点の提示を試みる。

第二部は「『夢十夜』の系統」とし、夢そのものをとりあげた創作としての「夢十夜」が与えた、他作家への影響という視点から考察する。比較の対象としては、従来指摘されることの多かった内田百閒の『冥途』を取り上げながら、その継承の様相について検討する。また現代作家である川上弘美の作品に認められる、その影響関係について考察する。

第三部は「『永日小品』の位置と意味」とし、「永日小品」(明治四十二年一月)の占める位置と意義について、全二十五篇の読解に基づき、構成や長篇小説との関わりなどを考察する。

第四部は「『満韓ところぐ』と漱石の中国観」とし、漱石の中国観に関わる言説について、時系列的な形で検討し、その時間的な流れの中にある「満韓ところぐ」という視点から考察する。

結では、本論文での考察についての概括及び、今後の課題等について述べる。

注(1) 小宮豊隆「漱石の芸術」(昭和十七年十二月 岩波書店) 本項での引用は同書による。

(2) 同 1

(3) 伊藤整「現代日本小説大系」第十六卷(昭和二十四年五月 河出書房)

(4) 荒正人「漱石の暗い部分」(『近代文学』昭和二十八年十二月)

(5) 荒正人「解説」(『漱石文学全集』第十卷「小品・短篇・紀行」昭和四十八年 集英社) なお引用は「荒正人著作集」第五卷(昭和五十九年十月 三一書房)によった。

(6) 江藤淳「夏目漱石」(昭和三十一年十一月 東京ライフ社) 引用は講談社版(昭和四十一年三月)によった。

(7) 三好行雄「漱石作品事典(小品) 解題」別冊國文學39『夏目漱石事典』三好行雄編 平成二年七月 所収

(8) 三好行雄「私小説の動向、その戦後における展開」(原題「現代文学の動向、私小説をめぐって」昭和三十七年九月『現代日本文学』有信堂、引用は『三好行雄著作集第六卷 近代文学史の構想』平成五年六月 筑摩書房によった)

- (9) イルメラ・日地谷 || キルシユネライト 『私小説・自己暴露の儀式』 (平成四年 平凡社)
- (10) 加藤典洋 『テキストから遠く離れて』 (平成十六年 講談社) 本項での引用は同書による
- (11) 松澤和宏 『生成論の探求』 (平成十五年 名古屋大学出版会) 本項での引用は同書による

第一部 小品のロマンチズムと同時代表現

第一部 小品のロマンチズムと同時代表現

第一章では、漱石が職業作家として出発することを決意して間もなく書かれた小品である「京に着ける夕」(明治四十年四月)をはじめとして、「文鳥」(明治四十一年六月)、「夢十夜」の「第一夜」(明治四十一年七月)、「永日小品」の「心」(明治四十二年三月)等の小品について考察する。これらの小品については漱石のロマンチズム、(夢)や漱石の内部世界を色濃く映し出しているといわれ、モチーフとなつてゐる「女」や漱石の「恋愛」のモデルや女性観等、専らその「内部」へと評家の関心が集中してきたように思われる。

ここでは、対象とする小品が作家漱石の作品として如何なる様相を見せ、また同時代の表現の中でどのように連関しあつてゐるかについて明らかにしたい。それによつて、従来「漱石の内部」という視点から読まれ、結果的に「漱石の内部」へと回収される形で読まれてきたこれらの小品についての新たな読みの視点を提示できるのではないかと考える。まずは、「京に着ける夕」から見ていきたい。

第一章 「京に着ける夕」 ・ 《鶴》の表現と子規

「京に着ける夕」は、明治四十年三月二十八日から四月十二日までの漱石の京都、大阪旅行、特に京都に着いた三月二十八日の出来事を元に書かれ、同年四月九日から十一日まで『大阪朝日新聞』に掲載された小品である。この旅行は漱石が朝日新聞への入社を決意し、村山龍平、鳥居素川に会う為の旅でもあつた。小宮豊隆は漱石の朝日新聞入社の際について次の様に述べている。¹⁾

大阪朝日の主筆をしてゐた鳥居素川によると、漱石招聘の抑もの発案者は、鳥居素川だつたださうである。素川は漱石の『草枕』を読んで漱石に傾倒し、当時の朝日新聞の社長村山龍平に漱石を推薦し、それから次第に社内に漱石招聘の気運を醸成したといふが、然しその素川は、漱石を大阪に迎へ、漱石を「擁し同じ堡壘に據て天下を引受け勇戦」

する計画でゐたものらしい。ただこの素川のこの計画は、東京朝日の幹部には徹底してゐなかつた。徹底してゐたのかも知れないが、ともかく東京の幹部は、漱石は当然東京にゐて、作品を書けば可いといふ理解の下に、漱石と話を進めた。漱石も元よりその気で、話に乗つて行つた。従つて漱石はその氣で入社を志すはつきりきめた上、京都に旅行し、其所で明治四十年三月三十一日に素川に會つて話を聴くまでは、素川がさういふ計画を抱いてゐたといふ事なぞ、少しも知る所がなかつたのである。素川はそれをひどく残念がつたが、然し今更どうする訳にも行かなかつた。さうしてその問題は、漱石の申し出と東京朝日の幹部の申し出とによつて、東京・大阪の両朝日に同日に漱石の作品を掲載する事に取り計らふといふ事で、一往の解決がついた。

恐らくそれが原因になつたものではないかと思はれる。その後大阪朝日は漱石に対して、単独に、東京との話し合ひなしに、自分の方に原稿を書く事を頗に要求した。『京に着ける夕』がさうである。『文鳥』がさうである。『夢十夜』も『永日小品』も、大阪からの注文で執筆された。『坑夫』も『三四郎』も、すべて大阪からの注文である。

ここから「京に着ける夕」の書かれた背景や、掲載についての事情などがうかがえよう。「京に着ける夕」という小品が、漱石が朝日新聞入社を決意し、職業作家となつた時期に書かれている事を考慮すると、この小品は作家漱石としての里程碑として、看過できない作といえる。本項では「京に着ける夕」の構成や表現について考察し、漱石の小品世界を考察していくための一つの端緒としたい。

(i) 《鶴》の表現について、結末部の句が持つ意味、

「京に着ける夕」は先述のように、漱石の関西旅行、京都における随想とされている小品である。平易で短い文章であるということもあり、あまり問題視されることの少ない小品であつた。しかし、漱石の刻印が押されたテクストとして「京に着ける夕」について考える際には果たしてどうであろうか。一見平易な随筆風の小品の中に色濃く織り込まれている一人の「個」としての漱石を見据えつつ、この小品の考察を行いたい。まず、この小品の考察を行う際の最大の問題は、結末にある俳句にならう。即ち「春寒の社頭に鶴を夢みけり」の句が、何を

詠み、小品の括りとして、どのような意味を持つのかということである。
「京に着ける夕」に関連しているとされる漱石のメモや書簡を見ると、確かに小品末尾の句をはじめ、作中のモチーフが散見される。小宮豊隆宛書簡²には、小品末尾の句とほぼ同じである、「春寒く社頭に鶴を夢みけり」の句が見られる。また、漱石が東京を出発した明治四十年三月二十八日の日記³の一部にも「京に着ける夕」との関連が見られる。

三月二十八日〔木〕 八時東京発

【中略】

○夜七条ニツク車デ下加茂ニ行ク。京都ノ first impression 寒イ

○湯ニ飛ビ込ム

○糺ノ森ノ中ニ宿ス。

春寒く社頭に鶴ヲ夢ミケリ

○曉ニ鳥ガ鳴ク。への字ニ鳴きくの字ニ鳴く

○夜中に時計ガチ ———— ンと鳴る。

この日記の全体では、東京を発ってから、京都着後の時間に沿って項目が記されている。また、作中にあった鳥の鳴き声についても記されており、漱石の実体験が作中に生かされていることが推察される。次掲の「断片」⁴においても、

×京都に落ちる。糺の森の夜。鳥。時計。雨。正岡子規

とあり、ここにも同様に作中のエピソードの元になると思われる語が散見される。しかし、これらの資料からでは「春寒の社頭に鶴を夢みけり」の句の着想がどこから得られたものかについては不明であり、従って句の意味を探ることは困難であると思われる。そこで漱石の表現において、《鶴》がどのようなイメージを含んでいる

のかについて考察し、結末部の句の意味を探りたい。

漱石の表現において、《鶴》がどのようなイメージで表現されているかについて考察するにあたり、従来の考察を確認する。

一例として、清水孝純氏は『夏目漱石事典』の「漱石イメージ辞典」にある《鶴》の項の説明において、『漱石詩集』つまり、漱石の漢詩に詠まれた《鶴のイメージ》から、それを「飘逸孤高の象徴」であるとしている。

また、岡三郎氏は「京に着ける夕」に言及した中で、結末部の句について次の様に論じている。⁽⁵⁾「まず、文章の流れとして、《依稀たる細雨》といい、《寂然たる十二畳》、《われを封じて》などと漢詩文的な表現が目されるので、その延長線上にこの句をおいてみる必要がある。」と述べ、漢詩文や漢語表現を典拠とし、「鶴の夢を、ごく素直に縁起のよい夢ととり、教師をやめて創作に専念できる新しい人生の門出の気分を表出したものと解するのが、この句の第一の解釈であろう。第二は、「鶴鳴之士」あるいは「鶴鳴九臯声聞天」などの句を連想しての鶴の夢と解する立場であろう。第三は、黄鶴樓の伝説に現れる仙人を子規にみたてて、有名な崔顥の「黄鶴樓」の詩を想い出しながらみた鶴の夢という解釈である。夢に現れる鶴の意味は多義的である。しかし、意味そのものは曖昧ではない。」というように、漱石が自分自身の職業作家としての道を祝したとする解釈、また漱石が在野の賢人たらんとする気概を表現したという解釈、また子規を黄鶴樓の仙人にみたてているという、三通りの解釈を提示している。

さらに、「想えば、子規は大学を退学して新聞社に入社、そして文学の事業に専念した。そうして《死んでしまった》のである。生き残っている漱石は、明治四十年四月、教師を辞めて新聞社に入社、いよいよ本格的に文学の事業に専念しようとしている。その第一作目となる『虞美人草』の構想を練っている最中の漱石が書いた「京に着ける夕」というこの小品のなかに、《子規》が脈々と生きていることは決して偶然ではないだろう。」と、当時の漱石の状況と併せて、末尾の句と子規との関連を述べている。

「京に着ける夕」が書かれた際の漱石が置かれている状況を鑑みれば、それぞれ妥当な解釈と思われる。しかし岡氏は以下の様にも述べておられる。⁽⁶⁾

「京に着ける夕」の末尾の一句《春寒の社頭に鶴を夢みけり》の解釈について、さらに漱石の漢詩のなかでの《鶴》の

用例、ひいてはこの一句に対応する（夢鶴）（鶴を夢みて）という表現の意味を考えておきたい。【中略】
 漱石の最後に到達した境地は（晴空）に高くのぼり、（春空）に悠々と舞う（白鶴）のイメージに合致するものであつたに違いない。

してみると、明治四十年三月の（春寒の社頭に鶴を夢みけり）も、このような漱石の意識の萌芽とみることができよう。

清水氏に見たように、漱石の表現する《鶴》のイメージは、従来、主に漢詩表現からの視点で考えられたものであり、岡氏もまた、この句に詠まれた鶴のイメージを漱石の漢詩での表現に依って解釈しているといえよう。ところで、漱石が漢詩に鶴を詠んだものは全八首である。しかし、その中で明治三十三年に作られた一首を除けば、残り七首は、大正三年以後に書かれたものである。そして、大正期に書かれた漱石の漢詩が、いわゆる「則天去私」的言説に深く関わる事に注意する必要がある。そのような言説が導いてしまうのが、「漱石の最後に到達した境地は（晴空）に高くのぼり、（春空）に悠々と舞う（白鶴）のイメージに合致するものであつたに違いない。」といった東洋的《境地》にある孤高の賢人のイメージであり、そこへと導く言説を最終地点として提示し、さらに「してみると、明治四十年三月の（春寒の社頭に鶴を夢みけり）も、このような漱石の意識の萌芽とみることができよう。」と回収させてしまうロジックを生じさせてしまうのである。これらの解釈は明らかに大正期の漱石の漢詩、特に「明暗」執筆時に俗了された心持ちから脱するために書かれた漢詩、というイメージから導かれていよう。

問題点を整理してみよう。まず漱石の表現における鶴のイメージが漢詩表現からの説明をもつて充分であるのかという点である。そして、次なる問題は、漱石の俳句を解釈するのに、なぜ俳句の用例を検討しないのか、また、大正期の表現から遡るよりも、まず「京に着ける夕」以前の表現を検討すべきではないか、ということである。付け加えるならば、漢詩と関連の深い「則天去私」言説との距離についても注意が必要ということもあるか。本項では以上の点に留意し、以下、この結末部におかれた句の解釈を試みよう。

漱石の俳句における《鶴》の表現を探ってみると、次の九句が挙げられる。

鶴獲たり月夜に梅を植ん故

明治二十九年（子規へ送りたる句稿十 四十句）

人に死し鶴に生れて冴返る	明治三十年	(子規へ送りたる句稿二十三 四十句)
鶴を切る板は五尺の春の椽	明治三十一年	(子規へ送りたる句稿二十九 二十句)
金泥の鶴や朱塗の屠蘇の盃	明治三十二年	(子規へ送りたる句稿 三十二 七十五句)
神苑に鶴放ちけり梅の花	明治三十二年	(子規へ送りたる句稿 三十二 七十五句)
松の苔鶴瘦せながら神の春	明治三十二年	(子規へ送りたる句稿 三十二 七十五句)
夏と鳴て鶴飛び去りぬ闇の梅	明治三十二年	(子規へ送りたる句稿 三十三 一〇五句)
春寒の社頭に鶴を夢みけり	明治四十年	
鶴の影穂蓼に長き入日かな	明治四十三年	

これらの漱石の俳句において、漢詩で表現されていた様な「飄逸孤高」の鶴のイメージ、あるいは故事、漢語などを典故とする表現がことさら強調されているとは思われない。これらの漱石の句は、子規とその周辺の俳人たちの句と比べても、ことさら漢詩の表現を典故とした句であるとも思われない。むしろ、俳句における鶴の表現としては、梅や松を伴って詠まれるようなオーソドックスな表現であろう。「京に着ける夕」の結末にある「春寒の社頭に鶴を夢みけり」の《鶴》に、漢語的、漢詩的イメージを過剰にみる解釈は、漱石の俳句表現からみた場合には妥当とは思われないのである。

さらに漱石の俳句表現という面から考えよう。漱石の俳人としての出発が子規に依る所が大きく、その後も子規との交流の中で俳句が大きな要素であったことは、ことさらに述べるまでもない。前掲の漱石の俳句において、「京に着ける夕」が書かれた明治四十年以前の句の全てが、「子規へ送りたる句稿」にあり、子規が目を通した句である、ということは重要であろう。つまり、漱石と子規の交流において、俳句表現における認識を共有している可能性があるのではないだろうか、ということである。

例えば、前掲の句を子規はどのように受容しているかをみると、「夏目漱石俳句稿評」の「その六」における「鶴獲たり月夜に梅を植ん哉」の句と「その九」における「人に死し鶴に生れて冴返る」の句が子規の評価を受けている。さらに、次掲の「俳句新派の傾向」という子規の文章には、

高遠なる趣味は古き代（例へば元祿）に発達すべく、濃厚なる趣味は稍進みたる代（例へば天明）に発達すべく、而して淡泊平易の裏に寓する微妙の趣味は明治に至つて始めて其発達を始めたなり。【中略】

堇程なちひさき人に生れたし 漱石
人に死し鶴に生れて冴え返る 同
泥の精星と契りて田螺を生む 蒼苔
の如き架空的理想を現したる者あり

と記されており、いわば子規は漱石の「一人に死し鶴に生れて冴え返る」の句を俳句の新しい趣向を代表する作としてとらえていたということになる。そして、それはこの句にある転生のイメージ、あるいは死と関わるイメージが、漱石と子規の間で共有されていたということにもなるだろう。

また、子規による「逍遙遺稿の後に題す」という一文の中には、次のような句が詠まれている。¹⁰²

逍遙遺稿の後に題す

志士は志士を求め英雄は英雄を求め多情多恨の人は多情多恨の人を求む逍遙子は多情多恨の人なり多情多恨の人を求めて終に得る能はず乃ち多情多恨の詩を作りて以て自ら慰む天覆地載の間盡く其詩料たらざるは無し紅花碧月以て多恨を托すべし暖煙冷雨以て多恨を寄すべし而して花月の多情は終に逍遙子の多情に及ばず煙雨の多恨は終に逍遙子の多恨に若かざるなり是に於てか逍遙子は白雲紫蓋去つて彼の帝郷に遊び以て多情多恨の人を九天九地の外に求めんとす爾来青鳥音を伝えず仙跡杳として知るべからず同窓の士同郷の人相議して其遺稿を刻し以て後世に伝えんとす若し夫れ多情多恨逍遙子の如き者あらば徒に此書を読んで萬斛の涕涙を瀉ぎ盡す莫れと爾か云ふ

春風や天上の人我を招く

いたづらに牡丹の花の崩れけり

鶴鳴いて月の都を思ふかな

世の中を恨みつくして土の霜

ここに詠まれた「鶴鳴いて月の都を思ふかな」の句からも、死者の来世と哀悼のモチーフがうかがえる。中野道遙の遺稿に寄せた文章という文脈から見ても、そのことは明らかであろう。これらの俳句表現から考えれば、漱石と子規の間において「人に死し鶴に生れて冴返る」の句が、一種特別な句として見られたであろうことが推察される。そして、漱石と子規、両者の俳句の《鶴》における表現のうちに、死者への哀悼や思慕を含む表現があるということも指摘できよう。漱石の「人に死し鶴に生れて冴返る」の句においては転生という事象も含んでいる。その漱石の句を「新傾向」と評価したのも、ほかならない子規であつたことは既に見たとおりである。以上より、漱石と子規の間で、俳句における《鶴》の表現に、死と転生に関するイメージが共有されていた可能性があると考えられる。

そのことを踏まえた上で、結びに「春寒の社頭に鶴を夢みけり」という句を配する「京に着ける夕」とはどのような小品なのか、続いて作品の構成と関連させながら考察したい。

(ii) 「京に着ける夕」の構成意識

① 舞台としての京と「余」

A 唯さへ京は淋しい所である。原に真葛、川に加茂、山に比叡と愛宕と鞍馬、ことごとく昔の儘の原と川と山である。昔の儘の原と川と山の間にある、一条、二条、三条をつくして、九条に至つても、十条に至つても、皆昔の儘である。数へて百条に至り、生きて千年に至るとも京は依然として淋しからう。此淋しい京を、春寒の宵に、疾く走る汽車から会釈なく振り落された余は、淋しいながら、寒いながら通らねばならぬ。南から北へ町が尽きて、家が尽きて、灯が尽きる北の果迄通らねばならぬ。

「遠いよ」と主人が後ろから云ふ。「遠いぜ」と居士が前から云ふ。余は中の車に乗つて顛へてゐる。東京を立つ時は日本にこんな寒い所があるとは思はなかつた。昨日迄は擦れ合ふ身体から火花が出て、むくくくと血管を無理に越す熱き血が、汗を吹いて総身に煮浸み出はせぬかと感じた。東京は左程に激しい所である。此刺激の強い都を去つ

て、突然と太古の京へ飛び下りた余は、恰も三伏の日に照り付けられた焼石が、縁りの底に空を映さぬ暗い池へ、落ち込んだ様なものだ。余はしゆつと云ふ音と共に、倏忽とわれを去る熱気が、静かなる京の夜に振動を起しはせぬかと心配した。

「遠いよ」と云つた人の車と、「遠いぜ」と云つた人の車と、顫へて居る余の車は長き轅を長く連ねて、狭く細い路地を北へ北へと行く。静かな夜を、聞かざるかと輪を鳴らして行く。鳴る音は狭き路を左右に遮ぎられて、高く空に響く。かんからゝん、かんからゝん、と云ふ。石に逢へばかゝん、かゝらんと云ふ。陰気な音ではない。しかし寒い響である。風は北から吹く。

前掲部Aは、「余」が京についての第一印象が記述される箇所である。「黒きもの」であり、「黒き咽喉から火の粉をばつと」吐く「汽車」から「余」は「プラットフォームの上に振り落」とされる。そして「汽車」は「暗き国へ轟と去」る。京に降り立った「余」は「唯さへ京は淋しい所である」とし、「生きて千年に至るとも」依然として淋しからう」という京の町中を、「淋しいながら、寒いながら通らねばならぬ。」と記述されている。冒頭から「余」によって《淋しい京》、《寒い余》が強調される。また、続けて東京での「余」と、京での「余」が対比される。特に「刺激の強い都」から、「太古の京」へと来た「余」は、自分から「熱気」が去る心配をし、「車に乗つて顫へてゐる」。ここで「余」は昨日まで東京にいた自分と、今京にいる自分の違いを、身体的な感覚、その《熱気》によって示している。人力車での移動中も、「顫へて居る余」、「しかし寒い響である。風は北から吹く」とある。さらに作品全体にわたって、この「余」の寒さは絶えず描写されていく。作中の「余」の《寒さ》についての描写を以下、順に掲げる。

B | 提灯は未だに暗い軒下にぶらく、して居る。余は寒い首を縮めて京都を南から北へ抜ける。

車はかんからゝんに桓武天皇の亡魂を驚かし奉つて、しきりに駆ける。前なる居士は黙つて乗つて居る。後ろなる主人も言葉をかける気色がない。車夫は只細長い通りを、何処迄もかんからゝんと北へ走る。成程遠い。遠い程風に当らねばならぬ。駆ける程顫へねばならぬ。余の膝掛と洋傘とは余が汽車から振り落されたとき居士が拾つて仕舞つた。洋傘は拾はれても雨が降らねば入らぬ。此寒いの膝掛を拾はれては東京を出るとき二十二円五十銭を奮発した

甲斐がない。

C 寒い町を通り抜けて、よく／＼寒い所へ来たのである。遙かなる頭の上に見上げる空は、枝の為に遮ぎられて、手の平程の奥に料峭たる星の影がきらりと光を放つた時、余は車を降りながら、元来何処へ寐るのだろうと考へた。

「是が加茂の森」だと主人が云ふ。「加茂の森がわれ／＼の庭だ」と居士が云ふ。大樹を繞ぐつて、逆に戻ると玄關に灯が見える。成程家があるなど気がついた。

玄關に待つ野明さんは坊主頭である。台所から首を出した爺さんも坊主頭である。主人は哲学者である。居士は洪川和尚の会下である。さうして家は森の中にある。後ろは竹藪である。顫へながら飛び込んだ客は寒がりである。

D 若い坊さんが「御湯に御這入り」と云ふ。主人と居士は余が顫へてゐるのを見兼ねて、「公、まづ這入れ」と云ふ。

加茂の水の透き徹るなかに全身を浸けたときは齒の根が合はぬ位であつた。湯に這入つて顫へたものは古往今來沢山あるまいと思ふ。湯から出たら「公先づ眠れ」と云ふ。若い坊さんが厚い蒲団を十二畳の部屋に担ぎ込む。「郡内か」と聞いたら「太織だ」と答へた。「公の為に新調したのだ」と説明がある上は安心して、わがものと心得て、差支なしと考へた故、御免を蒙つて寐る。

寐心地は頗る嬉しかつたが、上に掛ける二枚も、下に敷く二枚も、悉く蒲団なので、肩のあたりへ糺の森の風がひやり／＼と吹いてくる。車に寒く、湯に寒く、果は蒲団に迄寒かつたのは心得ぬ。京都では袖のある夜着はつくらぬものゝ由を主人から承つて、京都はよく／＼人を寒がらせる所だと思ふ。

Bでは、「余は寒い首を縮めて京都を南から北へ抜ける」、「遠い程風に当らねばならぬ。駆ける程顫へねばならぬ」とある。また、狩野享吉の住居のある「加茂の森」に着いてからの場面であるCでも、「寒い町を通り抜けて、よく／＼寒い所へ来たのである」とし、「顫へながら飛び込んだ客は寒がりである」と続く。Dに至つては、「車に寒く、湯に寒く、果は蒲団に迄寒かつたのは心得ぬ。京都では袖のある夜着はつくらぬものゝ由を主

人から承つて、京都はよくく人を寒がらせる所だと思ふ」とされ、この小品中において「京都」という場所は、「余」にとつて、《寒さ》に覆われた場所であることが示されているといえよう。

「余」と、漱石その人との関連については、既掲の「京に着ける夕」に関連する書簡、日記などからも窺えよう。特に「京都ノfirst impression 寒イ」という漱石の実感なくしてこの「京に着ける夕」は書かれ得ないとさえ思われる。加えて、書き手としての漱石の「寒さ」、或いは「淋しさ」という言葉への強い意識を「京に着ける夕」の直筆原稿からうかがえる例がある。作中において、「汽車は流星の疾きに、一二百里の春を貫いて、行くわれを七条のプラットフォームの上に振り落す。」となつている冒頭の一文は、原稿を見ると「行くわれ」の部分に、当初「淋しきわれ」であつたことがわかる。また、「此淋しい京を、春寒の宵に、疾く走る汽車から会釈なく振り落された余は、淋しいながら、寒いながら通らねばならぬ。」となつている一文では、「淋しい」ながら、寒いながら」の部分に、淋しいながら、寒いながら通らねばならぬ。」となつている一文では、「淋しい」と「寒い」という別々の感情を絡みあわせながら描写しようとする意識をあらわしているものといえよう。さらに、続く部分である、「南から北へ一町が尽きて、家が尽きて、灯が尽きる北の果迄通らねばならぬ。」となつている部分にも修正箇所がある。「南から北へ」の箇所を見ると、当初「東から西へ」と書いてあつた方角をそれぞれ「南から北へ」と書き直しているのである。単なる地理的な間違いの訂正とも思われるが、冒頭からある書き手の意識を考慮すれば、「余」の赴くのは「淋しい」「寒い」所である。従つて、「余」は「東から西」ではなく、今いる所よりも、さらに「寒い」場所へと、つまり「南から北へ」と動いていかなければならないという意識が書き手漱石に働いているのではないかと考えられる。

以上、寒い「京」とそこで震える「余」の《寒さ》、《淋しさ》のモチーフについて、作中の表現、作者漱石の実感、書き手としての意識、の三つの視点から考察した結果、《淋しさ》と《寒さ》は作品世界を覆う重要な要素であると考へた。

さて、その様な「余」が描かれている一方で、子規への思慕というものも描かれている。それは「余」にとつて如何なるものかを続けて考察する。

②子規への回想と仮想

作中から子規についての描写を検討する。

E 余とぜんざいと京都は有史以前から深い因縁で互に結び付けられて居る。始めて京都に来たのは十五六年前の昔である。その時は正岡子規と一所であった。麩屋町の終屋とか云ふ家へ着いて、子規と共に京都の夜を見物に出たとき、始めて余の目に映つたのは、此赤いぜんざいの大提灯である。此大提灯を見て、余は何故か是が京都だなど感じたざり、明治四十年の今日に至る迄決して動かない。ぜんざいは京都で、京都はぜんざいであるとは余が当時に受けた第一印象で又最後の印象である。子規は死んだ。余はいまだに、ぜんざいを食つたことがない。実はぜんざいの何物たるかをさへ弁へぬ。汗粉であるか煮小豆であるか眼前に髣髴する材料もないのに、あの赤い下品な肉太な文字を見ると、京都を稲妻の迅かなる閃きのうちに思ひ出す。同時に――あゝ子規は死んで仕舞つた。糸瓜の如く干枯びて死んで仕舞つた。――提灯は未だに暗い軒下にぶら／＼して居る。余は寒い首を縮めて京都を南から北へ抜ける。

Eでは、初めて京都に来た時の思い出、子規との思い出が述べられる。そして今はいない子規、死んでしまつた子規、ということが強調されている。「子規は死んだ」「同時に――あゝ子規は死んで仕舞つた。糸瓜の如く干枯びて死んで仕舞つた」と嘆く「余」の姿がある。続けて「余は寒い首を縮めて京都を南から北へ抜ける」と、ここでも寒さが強調されているが、逆に昔「余」が子規と京に来たときには寒くはなかつた、という形で対比させているとも言える。続けて「子規」の描写を検討する。

F 子規と来たときは斯様に寒くはなかつた。子規はセル、余はフランネルの制服を着て得意に人通りの多い所を歩いた事を記憶してゐる。其時子規はどこからか夏蜜柑を買ふて来て之を食へと云つて余に渡した。余は夏蜜柑の皮を剥いて、一房毎に裂いては噛み、裂いては噛んで、あてどもなくさまよふて居ると、いつの間にか幅一間位の小路

に出た。此小路の左右には門並方一尺許りの穴を戸にあけてある。さうして其穴のなかゝら、もしくくと云ふ声がする。始めは偶然だと思ふてゐたが行く程に、穴のある程に、申し合せた様に左右の穴からもしくくと云ふ。知らぬ顔をして行き過ぎると穴から手を出して捕まへそうに烈しい呼び方をする。子規を顧みて何だと聞くと妓楼だと答へた。余は夏蜜柑を食ひながら、目分量で一間幅の道路を中央から等分して、其等分した線の上を、綱渡りをする気分では偏不党に練つて行つた。穴から手を出して制服の尻でも捕まへられては容易ならんと思つたからである。子規は笑つて居た。膝掛をとられて顫へてゐる今の余を見たら、子規は又笑ふであろう。然し死んだものは笑ひたくても、顫へてゐるものは笑はれたくても、相談にはならん。

Fには「子規と来たときは斯様に寒くはなかつた」の一文から子規との過去を回想していく。「寒くはなかつた」京で、「制服を着て得意に人通りの多い所を歩行いた」頃と比べると、今の「余」の淋しさがいかに際だつてくる。今はいない子規についての回想は、今ここにいたら、という仮想、願望へと移っていく。同じくFにおいて、「子規は又笑うであろう」とした後で、「然し死んだものは笑ひたくても、顫へてゐるものは笑はれたくても、相談にはならん」という子規の不在、死を噛み締めるのである。

しかも次掲Gではその死を噛み締めながらも、さらに、子規がいたらという想像へと連なつていくのである。

G 子規と来て、ぜんざいと京都を同じものと思つたのはもう十五六年も昔になる。夏の夜の月円きに乗じて、清水の堂を徘徊して、明かならぬ夜の色をゆかしきものゝ様に、遠く眼を微茫の底に放つて、幾点の紅燈に夢の如く柔かなる空想を縦まゝに酔はしめたるは、制服の釦を真鍮としりつゝも、黄金と強ひたる時代である。真鍮は真鍮と悟つたとき、われ等は制服を捨てゝ赤裸の儘世の中へ飛び出した。子規は血を嘔いて新聞屋となる、余は尻を端折つて西国に出奔する。御互の世は御互に物騒になつた。物騒の極子規はとうく骨になつた。其骨も今は腐れつゝある。子規の骨が腐れつゝある今日に至つて、よもや、漱石が教師をやめて新聞屋にならうとは思はなかつたらう。漱石が教師をやめて寒い京都へ遊びに来たと聞いたたら、円山へ登つた時を思ひ出しはせぬかと云ふだらう。新聞屋になつて、糺の森の奥に、哲学者と、禅居士と、若い坊主頭と、古い坊主頭と、一所に、ひっそり閑と暮して居ると聞いたたら、それはと驚ろくだらう。矢つ張り気取つてゐるんだと冷笑するかも知れぬ。子規は冷笑が好きな男であつた。

「漱石が教師をやめて新聞屋にならうとは思はなかつたらう」以降の文章において、「思」い、「聞」く主語として想定されているのは他ならぬ「子規」である。「子規の骨が腐れつゝある今日」になつても「余」は眼前に「子規」をありありと感じることが出来る。「子規」は「死んで仕舞つた」と繰り返しながらも、「余」の中の「子規」、その存在は死んではいない。「余」はどこか「子規」が死んだという事実を何度も自分に言い聞かせているような節もある。

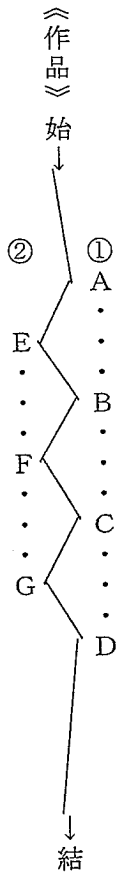
漱石に引き付けて考えれば、彼は親友子規の死を帰国直前のロンドンで知らされていた。直接子規の死に立ち合なかつた分、子規の存在感生前と変わることもなく、生き続けたと考えることもできるかもしれない。

ここで、結末に至る迄の作品の構成について見てみよう。すると、①で例示した、寒く、淋しい京都での現在の「余」の描写の部分と、②で例示した子規への思慕の描写の部分が交互に表れていることが見て取れる。これは、二つのモチーフが絡み合っていると同時に、「余」の現在と過去の往還でもあるといえよう。次に図示する。

(作品の構成)

- ・ 現在の【淋しい京】と【寒い余】が描かれた A B C D . . . ①
- ・ 過去の子規への回想と願望が描かれた E F G . . . ②

(図 1)



(※実線は作品での構成順序、点線はモチーフの繋がりを示すものとした)

③ 結末部について

ここで「京に着ける夕」の結末部と全体の構成との関わりについて考察する。前掲Dに続く結末部Hは、次の通りである。

H 真夜中頃に、枕頭の違棚に据えてある、四角の紫檀製の杵に嵌め込まれた十八世紀の置時計が、チーンと銀碗を象牙の箸で打つ様な音を立て、鳴った。夢のうちに此響を聞いて、はつと眼を醒ましたら、時計はとくに鳴り込んだが、頭の中はまだ鳴つてゐる。しかも其鳴りかたが、次第に細く、次第に遠く、次第に濃かに、耳から、耳の奥へ、耳の奥から、脳の中へ、脳の中へ、心の底へ染み渡つて、心の底から、心のつながる所で、しかも心の尾いて行く事の出来ぬ、還かなる国へ抜け出して行く様に思はれた。此涼しき鈴の音が、わが肉体を貫いて、わが心を透して無限の幽境に赴くからは、身も魂も氷盤の如く清く、雪甌の如く冷かでなくてはならぬ。太織の夜具のなかなる余は愈寒かつた。

暁は高い樺の梢に鳴く鳥で再度の夢を破られた。此鳥はかあとは鳴かぬ。きや、けえ、くうと曲折して鳴く。単純なる鳥ではない。への字鳥、くの字鳥である。加茂の明神がかく鳴かして、うき我をいとゞ寒がらしめ玉ふの神意かも知れぬ。

かくして太織の蒲団を離れたる余は、顛へつゝ窓を開けば、依稀たる細雨は、濃やかに糺の森を罩めて、糺の森はわが家を遠ぐりて、わが家の寂然たる十二畳は、われを封じて、余は幾重ともなく寒いものに取り囲まれてゐた。

春寒の社頭に鶴を夢みけり

前述での「京に着ける夕」の構成についての考察では、①現在の「淋しい京」と「寒い余」のモチーフと、②《過去の子規への回想と願望》のモチーフが交互に織りなされている、とした。では、この結末部Hにおいて、今の「淋しい京」と「寒い余」のモチーフは、どのように描かれているのだろうか。

結末部Hにおいて、「余」は、夢とも現実ともつかぬ中で、時計の音を契機として、「遙かなる国」「無限の幽

境」に赴くことになる。音を媒介としたその意識は、「耳から耳の奥へ」「耳の奥から脳のなかへ」と、まず肉体的なレベルを通過する。次に「脳のなかへ、脳のなかへ、心の底へ染み渡って」、いくことで精神的なレベルをも通過する。そして最終的には、「心の底から、心のつながる所で、しかも心の尾いて行く事の出来ぬ、遐かなる国へ抜け出して行く様に思はれた」と、いうように、肉体的な感覚、精神的な認識を超えた世界、「無限の幽境」へと到達する。そして、そこにたどり着くためには「身も魂も氷盤の如く清く、雪甌の如く冷かたでなくてはならぬ。」とされ、ここにおいて、「余」の《寒さ》は肉体と精神を超えた絶対的な《寒さ》へと到達しているといえよう。ここにおいて「余」の《寒さ》というモチーフは一つの極点を迎える。

では、《過去の子規への回想と願望》は、結末部Hにおいて、どのように描かれているだろうか。ここで先に見た「断片」に再度目を向けると、

× 京都に落ちる。 糺の森の夜。 鳥。 時計。 雨。 正岡子規

とあり、「糺の森の夜」「鳥」「時計」「雨」のモチーフが、「断片」に記された順序そのままに、結末部Hにそのまま描かれていることがわかる。ここに記されているモチーフは、結末部におけるものと捉えるのが自然であろう。

では、この「断片」に記されている「正岡子規」は結末部Hのどこに描かれているのであろうか。先に見たとおり、Gではその死を嘔み締めながら、今、子規がいたら、と想像する「余」がいた。前掲Gでの、「漱石が教師をやめて新聞屋にならうとは思はなかつたらう」「円山へ登った時を思ひ出しはせぬかと云ふだらう」「それはと驚ろくだらう」「矢つ張り気取つてゐるんだと冷笑するかも知れぬ」という、想像の中で子規の存在が、過去の回想から、現在ここにいたらという願望へと高まっていた。この「余」の願望が、先の「寒さ」のモチーフが極限に達したのと同様に、極限へと達するのであるならば、その先にあるのは、この世ならぬ子規との会合ではないだろうか。

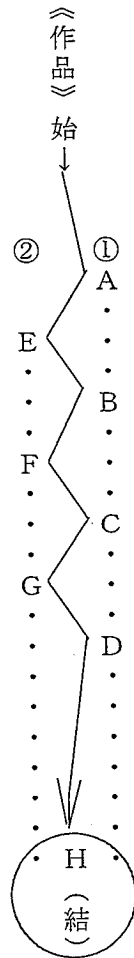
構成の面からも併せて検討したい。先の(図1)に結末部分をHとして置く。すると、その部分は、二つのモ

チーフを結ぶ部分として機能していると考えられるし、そうならざるを得ないともいえる。即ち、二つの時間とモチーフが交互に描かれ、後に両者が極点に至り、収束、昇華されていく構成になっていると見ることが出来るのである。(図1)を踏まえて図示する。

(作品の構成)

- ・現在の【淋しい京】と【寒い余】が描かれた
 - ・過去の子規への回想と願望が描かれた
 - ・両者のモチーフを収束、昇華する機能を担う
- | | | |
|---|-------|---------|
| H | E F G | A B C D |
| ③ | ② | ① |

(図2)



結末部において、一旦は「遙かなる国」「無限の幽境」に赴いた「余」の夢はさめる。そして最後に「春寒の社頭に鶴を夢みけり」の句が詠まれる。ここで、この俳句の意味するものは何であろうか。先に見た通り、漱石と子規の間で共有されていた俳句表現での《鶴》のイメージは、死者への思慕、さらには転生や、来世のモチーフを含むものであった。また、子規は結核の際の咯血から、自らをほととぎすになぞらえた「子規」と号するようになったが、数多くの号があることでも知られる。次掲は「雅号」と題された「筆任勢」の中の一文である。

雅号

然るに去歳春喀血せしより「子規」と号する故自然と字にも通ひて其後は友人も子規と書するに至れり、今日余の用ゆる号ハ左の如し【中略】

猶此外に種々の雅名ありしが少し使用せしもあり又全く書きしことなきもあり其おもなるは「饕餮居士」「僚凡狂士」「青考亭丈鬼」「裏棚舎夕顔」「薄紫」「蒲柳病夫」「病鶴瘦士」「癯鶴病夫」「無縁痴仏」「情魔痴仏」「舍蚊無二仏」「仙台秋之巫」「無何有洲主人」「八釜四九」「面讀齋」など数へ盡すべからず

その中には「病鶴瘦士」「癯鶴病夫」の号が見られ、また子規の句には、「鶴病みて梅散る頃や冴え返る」といった句もある。子規自らが自分を鶴に見立ていた一例としてあげられよう。一方、前掲の漱石の「断片」からは、小品の最後に描いたモチーフが「正岡子規」であることを示していると考えられる。つまり「春寒の社頭に鶴を夢みけり」の句は「遙かなる国」「無限の幽境」において、「余」が「子規」との儚い再会を願ったことを示している句ではないかということである。

加えて、俳句を詠むという行為自体が、漱石にとって子規との関わりを深く意識させられる行為であろうということ留意する必要がある。前掲の「子規へ送りたる句稿」は明治二十八年から三十二年に至るまで、三十五稿、約千四百句のやりとりを重ねている。漱石が、俳句を詠む、という行為の中に子規との関わりを意識しないはずはない。

「京に着ける夕」においては、「余」とほぼ等しいところの漱石と子規の間にある「俳句」の表現とその存在、あるいは俳句を詠むという行為の意味を重視すべきであろう。この小品における「余」の「淋しさ」、子規の事を回想しながら、今、目の前にいたら、という仮想の痛ましき。これらが断片に記された「正岡子規」の言葉の持つ意味と存在の重さとなっているのである。

そして、結末を俳句で結ぶ、という事、結局はその事がこの小品の全てであり、主題を示しているようにも思われる。漱石にとつては、《鶴》の表現にあるイメージだけでなく、俳句という文芸そのものが、子規と深く結びついている、いわば喩となつていられるとも考えられるからである。

(iii) 結

本章においては、従来漱石の漢詩の表現から解釈されていた《鶴》のイメージと、そのイメージから解釈された「京に着ける夕」の結びの句の意味について、再検討し、小品を読み直すことを目的とした。つまり、一度、漢詩、漢語からの解釈を切り離し、漱石と子規の俳句における《鶴》のイメージと、両者の共通認識をさぐり、作品の構成という視点をあわせて、結びの句である「春寒の社頭に鶴を夢みけり」の解釈を試みたものである。「京に着ける夕」は、現在の「余」、漱石の「寒さ」と「淋しさ」からの忌避の為、過去の「子規」、死者となつた子規との儚い会合を夢み、その夢が「春寒の社頭に鶴を夢みけり」という句として凝結している、そのような小品であるといえよう。

「京に着ける夕」は紀行文、随筆的な小品として捉えられているが、日記や書簡、断片などの資料、あるいは直筆原稿などから見れば、題材を選択し、構成にも創作としての作為が強くはたらいっていると考えられる。その意味で「京に着ける夕」も、創作された作品としての視点から見ることが必要であろうと考えた。加えて滲み出るような一個人、人間としての漱石・夏目金之助を見ることが出来よう。三好行雄氏は漱石の小品について、「意外に率直な漱石の告白に近づくのである。比喩としていえば、漱石の私小説である。」と述べているが、漱石が「京に着ける夕」において自ら描き出した自身の姿は、不安と孤独に苛まれて過去の友人子規にすぎない「率直な姿」であり、決して孤高でもなければ飄逸でもない。この様に創作としての意識も併せ持ちながら、「率直な漱石の告白」としても読めるところに「京に着ける夕」、ひいては漱石の小品の魅力があるように思われる。また漱石の小品の中の「京に着ける夕」の位置と可能性について述べておく。冒頭に掲げた、漱石の朝日新聞入社経緯から、「京に着ける夕」以降の小品が、大阪朝日新聞主筆、鳥居素川の依頼によるものであることがうかがえた。

これらの小品には、「京に着ける夕」にあるモチーフからの関連があるように思われる。例えば、明治四十一年六月の「文鳥」は、昔知っていた女を文鳥に見立てる、という小品であり、明治四十二年一月「永日小品」の「心」という小品も、鳥と自分の境界が曖昧になってゆくという小品である。これらの小品に描かれた、いわば、

人の喩としての鳥が、既に「京に着ける夕」に描かれているとも考えられる。また、明治四十年七月「夢十夜」第一夜の転生、第二夜の時計の音などにも、小品世界のテーマとして、あるいは細部としての関連をみる事ができるかも知れない。いずれにせよ、「京に着ける夕」は、単なる紀行文ではなく、漱石の小品世界の根源に位置するべき作品として考えるべきであろう。

注(1) 小宮豊隆「解説」『漱石全集』第八卷 昭和四十一年 岩波書店

(2) 小宮豊隆宛書簡 明治四十年三月三十一日

(3) 明治四十年三月二十八日「日記」

(4) 「断片」明治四十年頃

(5) 清水孝純 別冊國文學39『夏目漱石事典』三好行雄編 平成二年七月発行 所収、「漱石イメージ辞典」において
は次の様に説明されている。

鶴のイメージは特に『漱石詩集』に散見される。飄逸孤高の象徴といえる。「此鶴(若冲の鶴)は世間に気兼ねなしの一筆がきで、一本足ですらりと立つた上に、卵形の胸がふわつと乗かつてある様子は甚だ吾意を得て、飄逸の趣は、長い嘴のさき迄籠つてゐる」(草枕3)。「其衝立には淡彩の鶴がたつた一羽佇んでゐる丈で、姿見の様に細長い其格好が、普通の寸法と違つてゐる意味で敬太郎の注意を促がした」(彼岸過迄・報告9)

(6) 岡三郎『夏目漱石研究 第三卷』『虞美人草』と「京に着ける夕」の研究』平成七年十月 国文社

(7) 同前

(8) 明治三十三年に詠まれたとされる漢詩は、イギリス留学を前にした作といわれている。

〔無題〕明治三十三年 〔無題〕

長風解纜古瀛洲	長風 纜を解く 古瀛洲
欲破滄溟掃暗愁	滄溟を破らんと欲して暗愁を掃う
縹緲離懷憐野鶴	縹緲たる離懷 野鶴を憐れみ
蹉跎宿志愧沙鷗	蹉跎たる宿志 沙鷗に愧ず

- 醉捫北斗三杯酒
笑指西天一葉舟
万里蒼茫航路杳
烟波深処賦高秋
- 醉うて北斗を捫む 三杯酒
笑うて西天を指さす 一葉の舟
万里 蒼茫 航路杳かに
烟波 深き処 高秋を賦せん
- (9) 「子規へ送りたる句稿十 四十句」 明治二十九年
- (10) 「夏目漱石俳句稿評」
- (11) 「俳句新派の傾向」 明治三十二年 「ホトトギス」第二巻第四号
- (12) 「逍遙遺稿」 明治二十八年
- (13) 岡三郎『夏目漱石研究 第三巻 『虞美人草』と「京に着ける夕」の研究』 平成七年十月 国文社 所収、岡三郎氏蔵、直筆原稿
- (14) 「筆任勢」 第二編 明治二十九年
- (15) 「寒山落木 三」 明治三十三年
- (16) 三好行雄「漱石作品事典(小品)」 別冊國文學 39 『夏目漱石事典』三好行雄編 平成二年七月 所収

第二章 「文鳥」 ・響きあうテキストと《文鳥》

夏目漱石の「文鳥」は、明治四十一年六月十三日から二十一日に『大阪朝日新聞』に掲載された小品である。漱石のテキストにおいて《小品》と名付けられるテキストは、一体に注目されることの少ないジャンルである。しかし「文鳥」例外的に作品として重要視されている様に思われる。例えば斎藤英雄氏は、「文鳥」について次の様に述べている。¹⁾

漱石の「文鳥」（『大阪朝日新聞』、明41・6・13〜21）は、短い作品ながら、高く評価されてきた作品といえるだろう。【中略】といった、日本近代文学史上、どれくらい作品が「名作」、「秀作」と称されていることであろうか。私にも「文鳥」は佳品と思われる。

こういう「文鳥」の中で、特に私が魅了される箇所は主人公の「自分」（漱石）が、飼っている文鳥から「美しい女」（五、この数字は章を示す。以下同じ）「紫の帯上げでいたづらをした女」（九）を連想する場面である。これは一度だけではない。計四度でてくる。そして、これら連想の場面は「文鳥」において大切な位置を占めている。とすれば、「文鳥」を「写生文の一典型」ととるだけでは十分でないということになる。

ここで氏は「文鳥」という作品を評価する一方で、「自分」＝漱石として「文鳥」を読んでいることがわかる。漱石の小品の多くがそうであるように、小品中の語り手である「自分」は作家夏目漱石として捉えられているし、そう読まれるのが自然であろう。三好行雄氏は漱石の小品について、「比喻としていえば、漱石の私小説である。」²⁾と述べている様に、現実の漱石（伝記面との照応という意味に於いて）と分かち難い位相にあるのが、漱石の小品であり、「文鳥」であるといえよう。

その為か「小品」である「文鳥」も漱石の《内部》を探る為のテキストとして位置づけられる場合が多い。江藤淳は「文鳥」について、「『文鳥』は、単なる写生文ではなくて喩を意図した作品であった。つまり、事実と

の照応よりは夢や記憶との通底を、一つの死よりはむしろいくつかの死を、死によつてはじめて触れることができるようになった女たちのことを、作者は「文鳥」に託して語ろうとしていた。」と述べる。つまり、「文鳥」を漱石の《内部》が表出する「喩」としての作品、つまり告白の匂いを仄めかす作品として位置づけるのである。一方で山崎甲一氏は「従来の論は、作中の『自分』と作者とをやや親密に捉えすぎた。伝記面での事実関係から本文を解釈する事に急で、作品自体の文脈が内側からきちんとして押さえられてきたとは言えない。漱石の他の小説類と同様、『文鳥』もまず一個の自律した文章として改めて問い返す必要を私は感ずるのである。」と述べている。⁵⁴山崎氏の、「文鳥」というテクストそのものを考察する、という視点は特に異論を挟む余地は無い様に思える。しかし反面、作家として、人間としての漱石の側面、いわば《漱石》のエキスを抜き去った「漱石の小品」に潤いを感じることができるといふ問題もあるようにも思われる。

本論において試みるのは、「文鳥」というテクストに《漱石》を読み込みつつ、しかも《漱石》の《内部》に沈降することを避ける読みである。それは漱石の《内部》へと指向される「文鳥」を、いわば《外部》へと向けてみる試みと言い換えられるだろうか。以下に考察したい。

(i) 鈴木三重吉「鳥」の構造

漱石の「文鳥」において目を引くのは、文鳥に重ね合わされる昔の女と、文鳥を招き入れる「三重吉」の存在であろう。作中にも見られる様に、「三重吉」と「三重吉の小説」は随所に登場する。齊藤氏は、漱石の「文鳥」中に「三重吉」の語は三十八回出ており、もう一人の登場人物である「豊隆」(小宮豊隆)の五回と比べても、その存在を無視できないと述べている。

既に指摘があるとおり、漱石の「文鳥」に出てくる「三重吉の小説」は「鳥」(明治四十年二月、原題「三月七日」)である。齊藤氏は、この両作について、「『名作』、『秀作』とされている漱石の『文鳥』は漱石に三重吉と似た下地(女性意識と文鳥飼育)があったこと、漱石が三重吉の『三月七日』に接したこと、その上で漱石なりの独創・工夫を加えていったことなどから生まれてきたものであるといえるだろう。」としている。⁵⁵ここではまず、三重吉の「鳥」と比較しながら考察する。三重吉の「鳥」が漱石の「文鳥」に影響を与えてい

る事は既に指摘もあり、作中にも頻出する。(以下、用例での傍線は論者による)

文鳥は三重吉の小説に出て来る位だから奇麗な鳥に違なからうと思つて、ぢや買つて呉れ玉へと頼んだ。所が三重吉は是非御飼いなさいと、同じ様な事を繰り返してゐる。
(「文鳥」)

三重吉の小説によると、文鳥は千代々々と鳴くさうである。其の鳴き声が大分気に入つたと見えて、三重吉は千代々々を何度となく使つてゐる。或は千代と云ふ女に惚れてゐた事があるのかも知れない。然し当人は一向そんな事は云はない。自分も聞いて見ない。只縁側に日が善く当る。さうして文鳥が鳴かない。
(「文鳥」)

この部分に対応する、三重吉の「鳥」を見ると、

鳥が「くるくく」千代くく「お千代」と啼く。男は微笑んでかはいゝ啼き声だと喜ぶ。もう一つ啼けよと待つてゐる。鳥は棲り木を横にいぢりながら、千代くく「お千代」といふ。くるりと向き變つてまた千代くく「といふ。こんどはお千代くく「おちよーと、仕舞を甲走つて長く引張つた。男は頻りに喜んでゐる。何か籠へ綺麗な紐が附けたくなる。
(「鳥」)

とあり、まずは両者の対応が認められよう。齊藤氏は三重吉の「鳥」(「三月七日」)について、「作品全体が作者三重吉の夢想という感じがする。どこか朦朧としており、不鮮明なとらえどころのない作品という気がする。【中略】『三月七日』は三重吉の『幻の女』を中心とした気ままともいえる妄想をつづり合わせて、とにかく一応書き上げられただけの、それほど善くはない作品といえるのではないだろうか。」と述べ、その描写についての詳細に検討されている。ここでは以下、三重吉の「鳥」という作品の構造について考察してみたい。さらに両者の比較において、漱石の「文鳥」と三重吉の「鳥」の共通点と相違点がより明らかになるだろうと思われる。以下、三重吉の「鳥」について検討する。

麗かに日影のさした障子の隅へ、黒塗の机を据ゑて、横の櫺子窓の壁に、小さい般若の面を懸けて、紫の甲斐絹の座蒲團に、一人の若い男が坐つている。
(「鳥」)

「鳥」冒頭部で、まず主人公が「若い男」とされ、それを語る語り手は別に設定されていることがわかる。漱石の「文鳥」では、主人公たる「自分」が語り手を兼ねているが、それとは異なっている。「鳥」は漱石の「文鳥」とは違い、三人称の語り手が存在していることになる。しかし、「若い男」と語り手は最終的に錯綜、あるいは同化することになる。

男は寝床をねちちつて筋違に床の間の方へ向ける。この蒲團を拵へて春を待ったのだ。折角の蒲團は春の夜をかう筋違に敷かないと何だか気に足らない。かうして寝て、頭のところは綾さんの手紙がさら／＼と下つてゐなければならぬ。

【中略】

自分も寝ようかと思ふ。机へ坐つて例の煤竹の箱から罌紙の綴ぢたのを出す。墨を磨る。ひよつくりと剥豆が食ひたくなる。暖かい飯を少しついで、あの豆を入れていゝ茶をかけて、ザブ／＼と食ひたい。綾さんが縁側の日向に坐つて豆を剥く。手籠の中のを一莢づゝ取つては指で扱いで膝の上の鈴の盆へばたん／＼と落す。自分は庭に立つて見てゐたが、後には連翹の花の下に披げてあつた蛇の目の傘を取り上げて、手の平で支え留める芸当をする。

(「鳥」)

山崎氏はこの主人公について、「男の呼称も「わし」「自分」と変化していて作者との未分化を思わせる。」と指摘している。⁷⁾ここに挙げたような、語りの人称を混乱させかねない箇所は作中に随所見られる。山崎氏の言う「作者との未分化」は、語り手という視点から見れば、主人公の「若い男」と語り手の錯綜であろう。それは「自分」である《作者》との同化でもある。そもそも、この「鳥」の語りは、極めて一人称的である。なぜなら語り手は「男」そのままに彼の心情を語るものであつて、そこに両者の距離は感じられない。さらに語り手による「男」への批評的、批判的な言説もなければ、語りの特徴として、一人称の語り手の語りに極めて近くなる。この様に、三重吉の「鳥」の語りは、主人公と語り手を別にする三人称の語りとしての設定をしておきながら、

その内実は、両者に距離感を感じさせない一人称の語りの特徴を示している。作者である三重吉自身が「鳥」において取るべき位置の不安定さ（つまりは三重吉自身と彼自身の作品との距離）ともあいまって、その不安定な語りは作品の終盤において語り手の錯綜を引き起こしているのである。

続いて、「鳥」において語られる、その内容について考察しよう。そこで語られるのは主人公の思慕する「綾さん」の事が主な内容となる。

嘴の何かに似てゐるのはどうしても思ひ出せない。撲つ切飴にこんな色のがあつた。譲り葉の茎の色。いゝやまだ他の何かである。丁度そつくりの物を見た事がある。何やらだつたと、男はいろくくの記憶をほじつてみる。頭の周囲をちらくする癖にどうしても捉へ出せない。錦絵を粉にして振り撒いてむらく落ちる中の一粒を紛れなく見別けてみようとするやうである。百里もさきの女の恋ひくく、飛ばば飛んで行けさうに見える時の気持である。考へ飽きて唄に酔うたやうな気持になる。綾さんの事が心に浮んでくる。いろくくの場合がちらくと目に浮ぶ。さうだ。嘴はあの時の行燈だ。

一と夜綾さんの家の小二階で、朱塗の行燈を点して狐の嫁入の江戸絵を剪る。まだ互いに小さい時であつた。【中略】あゝの嘴の色はその焼物の真つ赤な小女郎の色である。 (「鳥」)

これは「男」が幼少の時分を回想する場面である。文鳥の嘴の色が「男」の記憶と想像力を刺激しながら「綾さん」との思い出を引き出していく、という図式が見られる。この「鳥」という作品において、「男」は現前する文鳥によって「綾さん」を想起する。この構造は作品内で繰り返されることとなる。ここでは「嘴」の色と「綾さん」との思い出が「あの時の行燈」の色を連想させ、「綾さん」への思いが男の心に浮かぶ。「あの嘴の色」と「焼物の真つ赤な小女郎の色」「朱塗の行燈」も同様である。

江藤淳は、「この『文鳥』は作者(論者注、漱石)の家族にとつてはもとより、三重吉にとつてすら只の小鳥だが、作者にとつては『淡雪の精』であり、『董程な小さい人』であるばかりか、ほとんど一人の女でもある。」と述べている。だが、それは漱石の小品「文鳥」の中での「三重吉」である。鈴木三重吉の「鳥」をつぶさに見れば、彼にとつての文鳥は「只の小鳥」ではない。なぜなら、「鳥」での文鳥は「男」を「綾さん」という美し

い夢へと導く鍵、幻想への入口としての意味を持つものとして描かれているからである。「鳥」には、「男」が文鳥を契機として「綾さん」への思いに耽る場面が幾度も見られる。次に二例を掲げる。

鳥が「クルくくく千代くくくお千代ッ」と啼く。男は微笑んでかはいゝ啼き声だと喜ぶ。もう一つ啼けよと待つてゐる。鳥は棲り木を横にいぢりながら、千代くくくお千代といふ。くるりと向き変つて又千代くくくといふ。こんどはお千代くくくおちよーと仕舞を甲走つて長く引張つた。男は頻りに喜んでゐる。何か籠へ綺麗な紐が附けたくなる。

行李の中に緋縮緬の小紐がある。沖の暗い中に火が二つ見える。汐が欄干の下へざわ／＼と寄せる。綾さんが床を延べると小さいよし子が一ばん転がつて這入る。自分は蚊帳を釣りかける。綾さんが向うの端を釣ろうとする。

二人で釣り損ねたる蚊帳かな
と私がいふ。綾さんがほゝ／＼と言つて釣りかへる。あんまり引つ張りすぎて一つの釣手が切れて了ふ繫いでみたが短かくて駄目である。いゝ事があるとつて綾さんが帯の下の小紐を解く。三四日して綾さんが帰つて、よし子と下女と三人になつて二十日ばかり逗留してゐた間、その緋縮緬の紐がそれなりで蚊帳の釣手に下つてゐた。

(「鳥」)

男は三四時間も歩き廻つたので一寸くたぶれた。机の上へ片肘突いて、頬を付けてうつ伏しになる。鳥がちつ／＼と短かく啼く。綾さんの事がまた心に浮んで来る。

あれは十四五の頃である。碧く黄昏れる夕空に月が薄く出てゐる。綾さん／＼と呼びながら、檜の林の中を尋ね廻る。薄黒い水のほとりへ来る。綾さん／＼と言つても返事がない。水際に木瓜の花が低く咲き続いてゐる。

(「鳥」)

前例では「綾さん」が逗留したことが思い起こされる。ここでは「綾さん」への思いは彼女の締めていた「緋縮緬の紐」に依つていふとも言えるが、その「紐」へと「男」の意識を向けるのは、やはり文鳥の鳴き声であることがわかる。後例はこの「鳥」における典型的な構造が見て取れる。「男」は文鳥の鳴き声に誘われるように

「綾さんの事がまた心に浮んで来る」、そして「十四五の頃」の事を回想することになる。この様に「鳥」は「男」が「綾さん」の記憶を反復しながら、彼女への思いに耽るといふ構造が繰り返されていく。次例もその一つである。

知れ切つてゐる。互に恋の仲なのだ。だから嬉しい約束を取かはず。取かはず時に自分はこの文鳥を誓ひの印にして、二人が一緒になる日まで手元で大事に飼つてゐてくれと言つて綾さんに渡す。白い誓ひの印だと綾さんが嬉しがつて、鏡台の引出しから紅の壺を二つ出す。【中略】

「わしが早く死んだら、」と言ふと、綾さんは尊い教を聞くやうな面ざしになる。

「早く死んだら、綾さんがこの鳥を、白い雲の漲つた日に小窓を開けて北へ遁がすのだ。」と言ふと、綾さんの口元がひとりでに綻びて、

「まあ何をおいひなのかと思つたら、」と言つて、

「そしてあたしが先に亡くなれば？」と聞く。

「綾さんが死ぬものか。」

「だからあなたもお亡くなりになりはしません。」

「綾さんはしまひに白無垢の着物を着て、緋縮緬を口に銜へて雪の中へ埋まるといふ。」

「ほゝゝ、なぜでせう？」

「さうするとちやんと文鳥に生れてくる。」

綾さんは笑つて、

「あれ、また粟を食べます。」と言ふ。

(「鳥」)

この例も「綾さん」と「男」の描写である。しかしこの場面の描写は實際起こつた事の回想ではなく、「男」の空想でしかない。また、この空想には、先に出た回想に比べて、より甘い幻想に浸つてゐる。「男」の姿を見ることが出来る。「綾さん」と「男」の会話が描写されるのもこの場面においてのみである。そしてそれまで「綾さん」との思い出を引き出す鍵であつた文鳥は、「綾さん」との「誓ひの印」となり、また「綾さん」の生まれ変

わりという意味を付与される。江藤淳が、漱石の「文鳥」において、文鳥が死んだ女の「喩」であることを指摘していたが、文鳥が「只の小鳥」でなく「喩」となる図式は、この三重吉の「鳥」において既に見られるといえよう。

この様に「鳥」では、文鳥が「男」を現実とは異なる世界、「綾さん」への思慕へと誘う。が、一方で「男」を現実に引き戻す存在も描かれている。

鳥がまた千代くとはじめる。背中を揺るものがある。顔を上げて見ると下女である。いつの間にかうたゝ寝をしたと見える。あたりはとつぷり暗くなつてランプが附いて居る。一ばんに文鳥を見る。物さびしさうにして徐と棲つてゐる。壺のまはりへ栗の殻の行儀わるく撒きちらしてゐる。

(「鳥」)

折角の蒲団は春の夜をかう筋違に敷かないと何だか気に足らない。かうして寝て、頭のところに綾さんの手紙がさらく下つてゐなければならぬ。この間から下女に言つて置かうと思ひながら忘れてゐた。やつと昨夜言ひ付けたの下女は今宵はもう忘れてゐる。

(「鳥」)

この「男」の夢、「綾さん」への思慕を妨げるのが「下女」である。「男」にとつて「下女」は、夢に位置する女である。「綾さん」とは別の位相、つまり現実に位置しており、彼の夢を妨げる者として描かれてしまう。「綾さん」との回想を夢の中で思い浮かべていた「男」は「背中を揺」られて「下女」にその夢を覚まされてしまう。また、「男」が「綾さん」を思いながら床につくための布団の敷き方を心得ないのも、この「下女」であったことが示される。「下女」にその意志はなくとも、ともかく「綾さん」への思慕、美しい夢を妨げる者として「下女」が描かれているのである。

ここまで三重吉「鳥」の作品構造について考察した。まず、冒頭で別にされていた語り手と主人公「男」は、作品が進行するにつれて、人称が「自分」「私」「わし」となどとなり、錯綜してしまう。これは決して三重吉が意図したものではないだろう。なぜなら、ここでの語り手の錯綜は作品において、なんらかの効果を収めたとは考えられず、むしろ混乱を引き起こしているからである。

次に見られる構造は、「男」が「文鳥」を介して、「綾さん」に思いを馳せる、という図式の繰り返しである。そしてそれらは、過去の幼少期の回想、十四・五歳のころを回想した夢、つい最近の出来事の回想、また全く「男」の中だけでの空想と、様々な時間と虚実が入り乱れている。斉藤氏がこの作品について、「どこか朦朧としており、不鮮明なとらえどころのない」印象を受け、「三重吉の「幻の女」を中心とした気ままともいえる妄想をつづり合わせて、とにかく一応書き上げられただけの、それほど善くはない作品といえるのではないだろうか」とするのも故なことではない。「男」が「文鳥」を介して見る様々な夢、それがあまりに多彩であり、一定することがない。さらに先に述べた主人公を描く視点、語り手の位置が錯綜している事が、「朦朧」、「不鮮明」な印象を強く抱かせることとなっている。山崎氏もこの作品について「批評や構構性をもたない抒情的な美文といつてよい」と、否定的な見解を示している。確かに「鳥」は全体の構成の意識には乏しい作品であろう。ただ、先述の様に、ある種の構構性ははっきりしていると思われる。「鳥」という作品は、「男」が「文鳥」によつて「綾さん」に思いをはせるといふ単純な図式を繰り返す中で、軸としての主人公と構成としての語り手が錯綜しており、それにつれて時間軸と虚実も錯綜を起こした、とでもいふべきであろうか。どちらにせよ、漱石の「文鳥」に比べた場合、特に構成の面などにおいて未熟な作である、という点は覆らないであろうと思われる。

(ii) 漱石「文鳥」の構造

先において、三重吉の「鳥」の構造について考察した。先行研究の評価にあるように、「鳥」が高い評価を得ることは難しいだろうと思われる。しかし、そうした場合、一つの問題があるように思われる。つまり、それほどの作品である「鳥」が漱石にどのような影響を与えたのか、また与え得るほどの何かを持っていたのだろうか、という問題である。両者の影響関係は、先にも掲げた様な数々の先行研究によつて指摘される通りであろう。しかし、その結論は漱石の「文鳥」の完成度を強調するのみではなかつただろうか。漱石の「文鳥」が完成度の高い小品であることに異論はない。ただ、やはり漱石の「文鳥」は鈴木三重吉と彼の「鳥」なくしては生まれなかつたのではないかと考えるのである。

そこで「文鳥」は「鳥」の何を生かし、何を捨てたか、ということとを、漱石の「文鳥」の構造を考察すること

で探っていききたい。(なお、鈴木三重吉にも同名の「文鳥」という作がある。後に両作の比較、考察を行うため、引用中の漱石の「文鳥」には【漱】、鈴木三重吉の「文鳥」には【鈴】をそれぞれ付して区別することとする。)

三重吉の小説によると、文鳥は千代々と鳴くさうである。其の鳴き声が大分気に入つたと見えて、三重吉は千代々々を何度となく使つてゐる。或は千代と云ふ女に惚れてゐた事があるのかも知れない。然し当人は一向そんな事を云はない。自分も聞いて見ない。只縁側に日が善く当る。さうして文鳥が鳴かない。

(「文鳥」【漱】)

まずは、先の「鳥」同様に主人公と語り手に注目する。漱石の「文鳥」では、一人称の「自分」が主人公であり、語り手として設定されている。「鳥」の語り手が錯綜を起こしたのに比べ、ここでは語り手を作中人物として完全に固定していることになる。文鳥も同様に作中に現われる。そして、それを運んできたのは「三重吉」である。「三重吉」は、文鳥を運んで来る者として作中に登場する。そして「三重吉の小説」、「鳥」(「三月七日」)を背景とすれば、文鳥と女の繋がりはおのずから意識されよう。また「或は千代と云ふ女に惚れてゐた事があるのかも知れない。」と、文鳥の鳴き声と女の名を重ねることによって、文鳥と女の繋がりを伏線として描いている。しかし、「自分」はすぐさま「昔の女」へと思いを馳せるわけではない。これも「鳥」の「若い男」とは異なる点であろう。さらに「文鳥」【漱】での「自分」は文鳥を見つめる視線の中に、自分の感覚と感情を投影していく。

やがて三重吉は鳥籠を叮嚀に箱の中へ入れて、縁側へ持ち出して、此所へ置きますからと云つて帰つた。自分は伽藍の様な書斎の真中に床を展べて冷かに寝た。夢に文鳥を背負ひ込んだ心持は、少し寒かつたが眠つて見れば不断の夜の如く穏かである。

(「文鳥」【漱】)

成程綺麗だ。次の間へ籠を据ゑて四尺許り此方から見ると少しも動かない。薄暗い中に真白に見える。籠の中にうづくまつて居なければ鳥とは思へない程白い。何だか寒さうだ。

寒いだらうねと聞いて見ると、其の為に箱を作つたんだと云ふ。

(「文鳥」【漱】)

「自分」は書齋で寝る際に文鳥を意識しつつ、寒さを意識する。「寒いだらうね」と文鳥を見る。「自分」は伽藍の様な書齋」での自らの寒さを文鳥と共有しようとする。ここで「冷かに」寝る「自分」には寒さと共に「淋しさ」がある。漱石の「文鳥」において「書齋」は「自分」と他者とを隔絶させる場として描かれる。

伽藍の様な書齋へは誰も這入つて来ない習慣であつた。筆の音に淋しさと云ふ意味を感じた朝も昼も晩もあつた。然し時々はこの筆の音がびたりと已む、又已まねばならぬ、折も大分あつた。其の時は指の股に筆を挟んだ儘手の平へ顎を載せて硝子越に吹き荒れた庭を眺めるのが癖であつた。夫れが済むと載せた顎を二本の指で伸して見る。すると縁側で文鳥が忽ちに千代々と二声鳴いた。

筆を擱いて、そつと出て見ると、文鳥は自分の方を向いた儘、留り木の上から、のめりそうに白い胸を突き出して、高く千代と云つた。三重吉が聞いたら嘸喜ぶだらうと思ふ程な美しい声で千代と云つた。三重吉は今に馴れると千代と鳴きますよ、屹度鳴きますよ、と受合つて帰つて行つた。

(「文鳥」) 【漱】

其の日は一日淋しいペンの音を聞いて暮した。其の間には折々千代々と云ふ声も聞えた。文鳥も淋しいから鳴くのではなくからうかと考へた。然し縁側へ出て見ると、二本の留り木の間を、彼方へ飛んだり、此方へ飛んだり、絶間なく行きつ戻りつしてゐる。少しも不平らしい様子はなかつた。

(「文鳥」) 【漱】

「書齋」の中にいる「自分」は寒く、淋しい。家族さえ遠ざける「書齋」の中で「自分」の近くに居るのは唯一文鳥のみである。そして「自分」の「淋しさ」さえも徒然となる瞬間に文鳥が鳴く。文鳥の鳴き声は「三重吉」の説明では「自分」に「馴れ」た事の証である。しかし文鳥はそれだけで鳴いたのではない。文鳥の鳴き声は「淋しさ」にさえ飽いた虚無の意識にいる「自分」に向けて発せられている。そこには虚無に流されていく茫漠とした時にある「自分」の姿がある。「すると」文鳥が鳴く。文鳥の鳴き声で「自分」は三重吉の事を思い出すのである。孤独にさえ飽き、倦む「自分」は他者との繋がりを文鳥の鳴き声を鍵として辛うじて回復しようとする。

するのである。そして、「自分」はその様な時に鳴く文鳥を自身の理解者、自身の心情の投影として見なすようになる。

ここで描かれるのは「自分」が、その文鳥と寒さを共有し、淋しさを共有したいという願望と孤独である。文鳥に対するこの様な感情の投げかけは「鳥」にはなかった特徴である。この様に「自分」の孤独と、淋しさの共有という願望が文鳥に向けられて行く中で、文鳥は、ただの鳥ではなく、「自分」の求める他者としての意味を持ち始める。

それでも文鳥は一向不平らしい顔もしなかつた。籠が明るい所へ出るや否や、いきなり眼をしばたゝて、心持首をすくめて、自分の顔を見た。

昔美しい女を知つて居た。此の女が机に凭れて何か考へてゐる所を、後から、そつと行つて、紫の帯上げの房になつた先を、長く垂らして、頸筋の細いあたりを、上から撫で廻したら、女はものう氣に後を向いた。其の時女の眉は心持八の字に寄つて居た。夫で眼尻と口元には笑が萌して居た。同時に格好の好い頸を肩迄すくめて居た。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。此の女は今嫁に行つた。自分が紫の帯上げでいたづらをしたのは縁談の極つた二三日後である。

〔文鳥〕 〔漱〕

それでも煙草を一本ふかした。此の一本をふかして仕舞つたら、起きて籠から出して遣らう。と思ひながら、口から出る煙の行方を見詰めて居た。すると此の煙の中に、首をすくめた、眼を細くした、しかも心持眉を寄せた昔の女の顔が一寸見えた。自分は床の上に起き直つた。寝巻の上へ羽織を引掛けて、すぐ縁側へ出た。さうして箱の蓋をはづして、文鳥を出した。文鳥は箱から出ながら、千代々々と二声鳴いた。

〔文鳥〕 〔漱〕

文鳥は「昔の美しい女」と重ね合わされていく。そして、その女は今ではもう逢うことのできない、「自分」の手の届かない所へ去つた。漱石の「文鳥」で「自分」が回想する、過去と「昔の美しい女」は、現在とは繋がりを断たれた夢の世界である。「鳥」での「綾さん」が「男」の現在と未だ関わりを持ち、「男」が触れること

を許される世界なのに対して、「昔の美しい女」と「自分」との間には、時間を隔てた絶対的な断絶がある。その中で、文鳥がその夢の世界との幽かな繋がりとして存在する。この点において、漱石は美しい夢の世界は過去における時間であり、寒く淋しい現実を今における時間という形で歴然と分断し、容易には往還できない位相とされている。この点においても斎藤氏の指摘した「鳥」の弱点を克服しているといえよう。即ち、「鳥」における「綾さん」と「男」についての語りが「どこか朦朧としており、不鮮明なとらえどころのない」印象を抱かせる理由は、先に指摘した通り、その時間軸と虚実の煩雑さにある。しかし漱石の「文鳥」においては時間軸を基調とし、現在と過去にそれぞれ現実と幻想を明確に振り分けているのである。

しかし「自分」は時折その境界を踏み越えようとする。その行為とは文鳥との接触であるが、これは果たして失敗に終わる。「自分の指からちかかに餌を食ふ杯といふ事は無論なかつた。」「二三度試みた後、自分は気の毒になつて、この芸文は永久に断念して仕舞つた。今の世にこんな事の出来るものが居るか甚だ疑はしい。恐らく古代の聖徒の仕事だろう。三重吉は嘘を吐いたに違ない」、とある様に「自分」と現在の文鳥との接触は果たされない。それは、翻つてまた、過去の「美しい女」との接触もまた果たされなかつたことをも示していよう。「自分」が「美しい女」に触れ得たのは、「帶上」や「春の光線」を介した間接的なものに過ぎなかつたのである。

自分は急に易籠を取つて来た。さうして文鳥を此の方へ移した。それから如露を持つて風呂場へ行つて、水道の水を汲んで、籠の上からさあく／＼と掛けてやつた。如露の水が尽る頃には白い羽根から落ちる水が珠になつて転がった。文鳥は絶えず眼をぱち／＼させてゐた。

昔紫の帶上でいたづらをした女が、座敷で仕事をしてゐた時、裏二階から懐中鏡で女の顔へ春の光線を反射させて楽しんで事がある。女は薄紅くなつた頬を上げて、緋い手を額の前に翳しながら、不思議さうに瞬をした。此の女と此の文鳥とは恐らく同じ心持だろう。

(「文鳥」)【漱】

ここで「自分」は「如露の水」を以て、文鳥に触れようとする。それは「美しい女」へのかつての関わり方をなぞることによつて、現在の中に過去の美しい思い出を現出させようとしている行為なのである。「此の女」と「此の文鳥」の「心持」を「同じ」にすることで、隔たつた時間の境界を踏み越え、過去の美しい世界との繋が

りを求めようとする。その為「自分」は「文鳥」に近づき、直に触れたいと望む。しかしそれが叶うのは文鳥の死によつてであつた。

自分はこぶんで両手に鳥籠を抱へた。さうして、書斎へ持つて這入つた。十畳の真中へ鳥籠を卸して、其前へかしまつて、籠の戸を開いて、大きな手を入れて、文鳥を握つて見た。柔かい羽根は冷切つてゐる。

拳を籠から引き出して、握つた手を開けると、文鳥は静に掌の上にある。自分は手を開けたまゝ、しばらく死んだ鳥を見詰めてゐた。それから、そつと座布団の上に卸した。さうして、烈しく手を鳴らした。

十六になる小女が、はいと云つて数居際に手をつかへる。自分はいきなり布団の上にある文鳥を握つて、小女の前へ抛り出した。小女は俯向いて畳を眺めた儘黙つてゐる。自分は餌を遣らないから、とう／＼死んで仕舞つたと云ひながら、下女の顔を睥めつけた。下女はそれでも黙つてゐる。

自分は机の方へ向き直つた。さうして三重吉へ端書をかいた。「家人が餌を遣らないものだから、文鳥はどう／＼死んで仕舞つた。たのみもせぬものを籠へ入れて、しかも餌を遣る義務さへ尽さないのは残酷の至りだ」と云ふ文句であつた。

自分は之を投函して来い、さうして其の鳥をそつちへ持つて行けと下女へ云つた。下女はどこへ持つて参りますかと聞き返した。どこへでも勝手に持つて行けと怒鳴りつけたら、驚いて台所の方へ持つて行つた。

(「文鳥」)【漱】

文鳥の死によつて、「昔の美しい女」の夢は破られる。しかし、ここでの「下女」に向けられる「自分」の怒りは尋常ではない。文鳥の世話は特に「下女」に命ぜられた事でもなければ、直接に文鳥を殺した訳でもない。ここで「下女」に向けられる「自分」の烈しい怒りの理由は何か。そもそも「下女」が出てくる理由があるのだろうか。

ここで三重吉の「鳥」の構造を思い返せば、「下女」は美しい夢を覚ます者として存在していたことに気づく。漱石の「文鳥」においても同様に、「下女」がその役を担わされている、と考えられるだろう。無論、文鳥が死んだ責任は「自分」にもある。「自分」もそれに気づいているが故に、やり場のない怒りが「下女」に向けられ

るのである。「自分」は自らが美しい夢を壊した者であることを認めたくないが故に、「鳥」同様、「下女」に夢を壊す者としての役割を押しつけるのである。

以上に、漱石の「文鳥」について、三重吉の「鳥」（三月七日）と構造的に比較した。その際、共通点として挙げられるのは、「男」が「文鳥」を通じて、美しい「女」の夢を見、それを夢に属さない「女」が妨げるといふ図式であろう。ただ、さすがに漱石の「文鳥」では、「男」と「語り手」、また「女」と「文鳥」の関係性について、緊密に配置されている。しかし、小品の構造に着目した場合に「鳥」の構造が「文鳥」へと影響を及ぼしていることは明らかであろう。漱石の「文鳥」はいわば、漱石版の「鳥」とも言えるかもしれない。おそらく、漱石の「文鳥」は、三重吉の「鳥」を持つ、鳥と女の喩とする構造とその抒情的世界なしには生まれなかった。作品として決して評価の高くはない「鳥」であるが、作家漱石の一面を刺激する撃鉄として十分な存在感を持つことは間違いないだろう。

（iii） 三重吉の「文鳥」

ここで、三重吉の作品、「文鳥」（明治四十二年十一月『国民新聞』）についても考察したい。前項迄における考察では漱石の「文鳥」について、三重吉からの影響を見てきた。ここでは漱石から三重吉への影響について検討し、両者と作品がいかなる関係にあるかを考察する。

漱石の「文鳥」と三重吉の「文鳥」については、前掲の山崎氏の論においては、「三重吉の『文鳥』は漱石の『文鳥』（一）の記述を直接受けるように、文鳥の鳴き方と千代という女との思い出深い関係がやはり抒情的に綴られているのみである。漱石が『文鳥』で図った真の対話が不首尾に終わった事を明瞭に示している。」とされている。

しかしどうであろうか、三重吉の「文鳥」についても詳細に検討する必要がないだろうか。特に「鳥」、「文鳥」、「漱石」、「文鳥」【三重吉】という三作の関連が明らかである以上、漱石の「文鳥」を経て、三重吉が「鳥」から「文鳥」へといかなる変容を遂げたかを探ることも必要であろう。漱石の「文鳥」を考察する上で不可欠な要素である「鈴木三重吉」という存在自体も併せて、漱石の「文鳥」と相互にめぐりあうテクストとして

三重吉の「鳥」と「文鳥」は重要であると思われるのである。以下三重吉の「文鳥」を検討する。

自分が或女に話した取りとめもない話である。

桑畑に包まれた小さい町の、水の中のやうな夕方であつた。小さい自分は紙縫の毬を門口の小屋根の雨樋へかゝらせたので、帯を解いて叩きつけて、引っかけ落さうとしてみると、後からふいと大きな手が屋根へ届いた。

〔「文鳥」【鈴】〕

先に見た三重吉の「鳥」にいた三人称の語り手はここにはなく、「自分」に統一される。漱石の「文鳥」と同じ形式を取っている。形式のみならず、作者としての三重吉とも限りなく不可分であろう。この点で漱石の「文鳥」があけすけなまでに自身を作品中に登場させてみせた事を見逃すことはできない。おそらく「鳥」において、三重吉は自身をそのままに出すことが憚られたのではあるまいか。それはその内容があまりに三重吉自身の個人的な部分に近いが為である。その為により三人称的に描こうとしながら、その内容が極めて自分自身の物であつたために、人称の不明瞭な作品として出来上がってしまったのが「鳥」ではなかつたか。その点で一人称を用い、《自分自身の事》として描くスタイルは「鳥」の持つ問題を払拭するものであつたらう。さらに、「自分」と「小さい自分」によつて時間感覚も区分けされている。この点も「鳥」の時間感覚が朦朧とした夢想の中にあつたのに比べて明確な変化が認められる。そして三重吉の「文鳥」には四羽の文鳥が現われ、それぞれの思い出が「自分」によつて「或女」に語られるという構造を持つている。このような明確な構成も「鳥」にはなかつたものであるといえる。以下、「自分」の語りに沿つて考察する。

自分はそれから間もなく母に亡くなられた。二三年して祖父も亡くなつて了つた。自分は千代と一しよに父と祖母とに育てられて大きくなつた。千代といふのは自分より二つ年上の女の子で、母の出た家から来てゐた女であつた。角力がくれた文鳥はもう早く、自分がまだ千代と、江戸絵の狐の嫁入りの行列を一つづつ切り抜いては障子へべたべた貼りに付けて、祖母に叱られてゐた時代に死んでしまつた。その時千代はその真つ白い小さい空骸を硝子の小箱へ入れて、緋縮緬の切れへ包んでいつまでも持つてゐた。千代は十九の年までゐてよそへ縁づいてしまつた。

〔「文鳥」【鈴】〕

「鳥」や漱石の「文鳥」にも見られた「千代」の語が文鳥の鳴き声としてではなく、直接人名として描かれる。「鳥」の例に再度目を向ければ「男」が文鳥の鳴き声を「千代」とし、その鳴き声と、それが生じる嘴に目を向ける時にこそ美しい女の夢が生まれていたのではなかったろうか。さらに漱石の「文鳥」で、「或は千代と云ふ女に惚れてゐた事があるのかも知れない」という部分にも対応しているともいえようか。さらに漱石の「文鳥」における「美しい女」が「此の女は今嫁に行つた。」という部分と「千代は十九の年までゐてよそへ縁づいてしまつた。」という部分は設定において一致しているのである。

実際の三重吉との関係については、明治三十九年十二月二十八日の加計正文宛書簡に「文鳥がチヨくくくくとなく。千代といふラバーがほしくてならない。」という一文があることが既に指摘されている。ただ、実際に三重吉の近くにいたと思われ「千代」は「文鳥」に描かれるように親類の娘であつたようである。明治三十九年九月五日加計正文宛書簡には「下女がゐないで不都合だから千代に手紙を出して給仕を仰せつめた。」とあり、また明治四十二年三月十七日加計正文宛書簡にも「千代は妊娠せし由。」とある。ただ、三重吉がこの実際の千代に恋心を抱いていたか、という点に関しては断定できない。

だが作中では、さらに「自分」の文鳥と「千代」との関わりが詳しく描かれる部分で、「もう一生涯この鳥は見たくない」と考へた。」とある。三重吉の「文鳥」においては、文鳥は単に美しい夢の鍵だけであるとはいえない。そこに三重吉自身の持つ悲哀をも読みとることは難くない。それを併せることで文鳥は「千代」との美しい思い出と切ない別れを併せ持つ喩となる。そして文鳥は「自分」、あるいは三重吉の悲しみを癒すものとなつていた節が見られるのである。明治三十九年十二月二十三日加計正文宛書簡には「僕は眞つ白い文鳥を一匹飼つてゐる。机のそばで轉つてゐる。」とあり、明治四十年七月十八日小宮豊隆宛書簡には「口多きわしも此頃は何んにも口を聞かない、兄がゐぬ故わしの心中は誰も文鳥より外には知つてゐてくれないやうな氣がする。文鳥はいぢらしいなつかしい」とある。漱石の「文鳥」で「自分」が文鳥に対して抱いた様な自分の感覚と感情の投影は三重吉が既に行つていた事であることが読みとれる。その様に自身の感情と夢をなにかに投影する者が三重吉であり、三重吉たる「自分」にとつて、漱石たる「先生」こそが、それに同調し、理解してくれる者であつた。明治四十年二月十一日小宮豊隆宛書簡には「先生が遊びに来て下さつた。文鳥が飼ひたいといはれた。」とあり、同年二月十二日加計正文宛書簡には「夏目先生が遊びに来た。先生も眞似をして文鳥を飼ふんだつ

て。」とある。三重吉にとつて文鳥を飼うという行為を漱石と共有する事は、そのまま自身の文鳥への思いを共有することでもあつたらう。三重吉にとつての文鳥の思い出に、漱石との繋がりが加わつたとも言える。三重吉の「文鳥」にはこうある。

自分は悲しい時には先生のところへ行つた。文鳥の忘れられぬ自分は、たうと或日先生に文鳥を買はせた。さうして自分が出かけては世話をして、自分の指図に従つて歌ふやうに教へてゐたが、この文鳥もいくらもたゝぬうちに、或日先生の留守の時に、終日餌も水も貰へなくて死んでしまつた。

その夜帰つて来て、籠の中に白く倒れたる小さいものを憫んだ先生は、「文鳥」といふ作を書いて自分に示された。その作の中には自分の名が一枚に七つも八つも鈴実に出て来た。千代の名も出て来た。

自分は先生の文鳥が死んでから、今度は自分で買つて、それを持つて薄暗い筈町から薄暗い千駄木に移つた。さうしてそれを机の上に置いて、やはり小さい「――」を書いた。この宿には千代と同じ名の女の子がゐた。或夜うとくと寝かけてゐる時に、下で千代さんくと言つてゐるのを聞いて、昔の自分の家のやうに思つて目を開いた事もあつた。

さうしてゐる内に国許から父が危篤だといふ知らせが来た。その時自分は「――」を書きかけてゐた。急いで国へ帰つて見ると、父はもう亡くなつてゐた。桑畑に包まれた小暗い家には、たゞ祖母と自分だけが残つた。

(「文鳥」【鈴】)

「先生」と「自分」の文鳥の繋がりが描かれた後で父との死別が併せて描かれる。振り返れば三重吉の「文鳥」には文鳥が描かれる側に、常に別れが描かれていた。初めて文鳥を手にした幼少の頃、「自分」は「間もなく母に亡くなられ」「二三年して祖父も亡くなつて了」つていたのである。

三重吉の「文鳥」の中で、文鳥は美しい女の思い出を導くだけの存在ではなく、親しい人との別れと「自分」の淋しさの中に現われるものとして存在としている。「鳥」での美しい女との幻想の中に浸れた主人公の姿はここにはない。しかし、元来文鳥は「自分」、あるいは「鳥」の「男」にとつて「自分はこの鳥は自分の妻になる」といふ女へ白い誓ひの印に渡す」といつた幸福な喩であつたのだ。だが、三重吉の「文鳥」での「自分」には、

もはやその様な喩としての文鳥はありえない。美しく、幸福な夢は去ってしまふ。「自分」はもはや文鳥の夢を見ない。そして「父」が死んで、残された「祖母」の世話を見なければならぬ。「自分」は「下総」へと行く。ここには現実の三重吉の生活がほぼそのまま描かれていっているといつていいだろう。三重吉は父悦二が死んだ明治四十一年十月に千葉県成田中学校に職を得る。それに伴う様に「自分」の生活から文鳥の姿が消えていく。

祖母はもう年が寄つて目もろくに見えない。耳は少しも聞えない。戸口の横の竹の格子に覗いては、「三重吉、大根の中へ着物が落ちてゐるよ。」といふ。自分は小さい門の内へ大根を作つてゐる。

「着物ではありません。何にも落ちては居りません。」と言つて聞かせても、しばらくすると直き忘れて了つて、また三重吉くといふ。

自分がかうして小さく住つて、書いては直し書いては直しとて例の小さい物語を書く。

けれども文鳥は今はない。父の死んだとき、冬木さんに預けて国に行つたなりに、その後出て来てもいまだにそれなりに取りに行かないでゐる。

（「文鳥」【鈴】）

「自分」が文鳥を手元に置かないのは、美しい夢との訣別でもあり、また「自分」にとつて文鳥が離別を齎す存在となつたからであらう。「自分」は、いづれ別れざるを得ない祖母との別れを嗅ぎ取り、それを恐れるように文鳥を遠ざけているのではないだろうか。「自分」にとつて文鳥は、美しい夢と淋しい別れという、二つに分裂した意味を持つ喩となつてゐるのである。しかし、「自分」三重吉にとつて文鳥はやはり特別な意味を持ち続けた。「鳥」での「男」にとつて「自分はこの鳥は自分の妻になるといふ女へ白い誓ひの印に渡す」といった幸福な喩であつた文鳥の意味を、ここでの「自分」もやはり引きずつてゐる。

自分があれを女に約束の印にやるといふのはもとより冗談である。自分はまださういふ女に会はない。会ひたいと思はない。併し文鳥はいつまでも自分には忘れられぬ鳥である。

（「文鳥」【鈴】）

ここでの語りは、ただ文鳥が忘れられない鳥である、ということだけを語っている訳でもない。「自分」の語りは冒頭の「或女」になされたものであるという構造に留意すべきであろう。

「自分」は文鳥を「女に約束の印にやるといふのはもとより冗談である」としている。しかし文鳥について語る「自分」は文鳥が美しい夢の喩であった時期を振り返り、「さういふ女」であった「千代」の事が忘れられない事、代わりになる女のいない事を「或女」に語るという構成になっているのである。

三重吉の「文鳥」は「鳥」にあつた手法的な問題点は払拭されているといえよう。それは漱石の「文鳥」に触れたことと決して無縁ではない。前二作では美しい夢の喩という存在であつた文鳥を、時間の経過に連れてアンビバレンツに変化していく喩として描いた点において、この「文鳥」は「鳥」に比するに格段の進歩を認められる作品であろう。また、三作品を一連として《文鳥の喩》の物語を「三重吉」と「先生」である漱石と紡いで行くテキストとして読むことも出来よう。その様な視点で漱石の「文鳥」の意味と位置を考えた場合、その視線は漱石の内部へと沈降するのみでは足らず、むしろ外部へ開く必要がある。漱石の「文鳥」というテキストは他者としての三重吉のテキストとの響きあいの中に位置しているということも可能ではないだろうか。

結 ・ 漱石と三重吉の関係と《文鳥》の意味・

本章では、影響関係を指摘される、鈴木三重吉の「鳥」と漱石の「文鳥」、三重吉の「文鳥」を構造的に分析し、比較、考察を行った。先行研究においては酷評される「鳥」であるが、それではなぜ、漱石がそれに着目し、「影響」されたのか、また、どの程度影響されたと言えるのか、について十分な答えは出されていなかったように思われる。斉藤氏の述べた、「共通する女性意識と文鳥飼育」にしても、ただ共通していたというよりも文鳥自体と文鳥を女の喩とする構造を三重吉が持ち込んだ上での漱石との共有ではなかっただろうか。「鳥」と漱石の「文鳥」に見られた構造的な類似も、先行した「鳥」と三重吉による所が大きいのではないかと思われる。

また、三作の比較から考察した結果、漱石の「文鳥」は三重吉の作品世界、あるいは彼の持っていたモチーフと交差する地点に位置するものではないだろうか。これまで漱石の「文鳥」が小品の中でも注目されてきたのは、一種の官能的、禁忌的な部分が漱石の深部に触れるのではないか、とされてきたからである。いわば、そこに

「文鳥」の特権化が行われてもいた。例えば半田淳子氏は二人の作品と関係について両性愛、同性愛の観点から次の様に論じている。⁽¹⁰⁾

草平は三重吉の漱石に対する態度について『夏目漱石』に於いて、「彼自身の言葉を籍りて云えば、『先生の拳丸を握つてゐる』ように振る舞つていた（傍点引用者【注、半田氏】）」と回想している。さらに、三重吉は「側の者に対してそういうように振る舞つていた。そして、先生も又それを許していたのである」とも語っている。三重吉は多くの門下生の中で、より生理的な意味で、漱石に肉薄していると信じていたのであろう。そして漱石もそれを良しとし、三重吉に応える形で『文鳥』を書いた。となると、『文鳥』の中に三八回も登場してくる三重吉の名前は、拳丸を握られた男の歓喜の叫びだったとも言い得る。だがその内容が余りにも当時の規範に反する、個人的な快楽の詩であったがために、漱石は近親者や他の門下生に触れぬよう、「大阪朝日新聞」に掲載したというわけである。

こうして見てくると、江藤淳が「夢中の夢」の中で「二人きりの特権的な世界を共有しながら、『自分』と『文鳥』とのあいだに身体的な接触が全く欠如している」理由も納得がいく。それは「漱石に特徴的な女性恐怖」（江藤淳）というよりは、父と子の近親相姦、或いは同性愛的な感情への禁忌だったと見るべきなのではないだろうか。

半田氏は同性愛の告白として「文鳥」を特権化し、江藤淳は異性愛の告白として「文鳥」を特権化する。どちらにせよ「文鳥」は隠蔽されるセクシャリテイのテクストとして位置付けられ、何故かその際の根拠として、『大阪朝日新聞』のみに掲載された、という《事実》が挙げられる。江藤淳もまた「漱石は、『文鳥』をどんな近親者にも読ませたくなかつたものと思われる。だからこそ彼は、鳥居素川の依頼を奇貨として、『大阪朝日』の読者にだけ読ませるために、この印象的な文章を綴つたのであつた。」⁽¹¹⁾とする。しかし、「文鳥」は明治四十四年十月に『ホトトギス』に再掲されている。この《事実》には両者共に目を背けているのだろうか。両氏の論旨をなぞつて「ホトトギス」に再掲された《事実》から考えれば、漱石により近い人々が隈無く読み、多くの目に触れる『ホトトギス』に掲載された「文鳥」は、漱石の隠蔽しなかつたセクシャリテイの表出した作品にはなり得ないことになるのだろうか。漱石と三重吉、さらに弟子達との「師弟関係」がセクシャリテイ、特に同性愛としての問題となるかどうかという視点には今一つの慎重さが必要であるようにも感じられる。本論で取り

上げた一連の「鳥」「文鳥」「文鳥」の三作に登場する男達の視線はひたすら女に向かっていた。むしろその異性に向ける視線を共有する男同士の関係こそが問題となろう。

最後に「鳥」「文鳥」「文鳥」と連なる三小品を、漱石と三重吉との文学的交流から概括して結びとしたい。三重吉は明治四十二年十一月六日小宮豊隆宛書簡において「文鳥については先生の評語を賜はるべきは豫期せざれども、何か言つてゐられたら知らしてくれよ。知りたい。」としながらも「どうも三重吉もいつまでも文鳥でもあるまいから大いに奮發するつもりだ」と記している。ここからも「鳥」「文鳥」「文鳥」の三小品が二人の交流とテクストの連関の中にあるということがうかがえる。ここでは三重吉は自身の「文鳥」が漱石に読まれ、どう評価されるかを期待しながらも、自身の作風に一種の見切りをつけ、新境地を開きたいとする姿勢を見ることができる。三重吉にとって漱石の評価はほとんど絶対的であつたといつていいだろう。三重吉の処女作「千鳥」が漱石の激賞を受け、『ホトトギス』に掲載され、デビューしたことはあまりに有名である。漱石はまた、三重吉に宛てた明治三十九年十月二十六日書簡において「君の趣味から云ふとオイラン憂ふ式でつまり。自分のウツクシイと思ふ事ばかりかいて、それで文学者だと澄まして居る様になりはせぬかと思ふ。現実世界はそうはゆかぬ。文学世界も亦さう許りではゆくまい」「僕は一面に於て死ぬか生きるか、命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい。」「三重吉先生破戒以上の作ヲドンく出シ玉へ」とよりスケールの大きい作家になるよう鼓舞している。しかし、三重吉が自身の持つ抒情的な世界を脱却することは難しいことであつた。「文鳥」の中に「自分はかうして小さく住つて、書いては直し書いては直しゝて例の小さい物語を書く」と三重吉が書くとき、漱石の期待に沿うような自分でないことの悲しみさえ感じられる。しかし、三重吉が頑なにまでに綴つた鳥と女の喩の世界は、漱石の《深部》を響かせるだけの力を持つていたのである。

漱石の小品で高く評価されているものに「文鳥」、「夢十夜」の「第一夜」、「永日小品」の「心」などがある。ただ、それらの小品への評価は漱石の《深部》に繋がるとされるが故の評価であると思われる。しかし、その《深部》から生まれたとされる小品は夏目金之助という一人の《内部》のみでひたすら掘り下げられたものだけではないだろう。いわば三重吉の《深部》と漱石の《深部》が響きあつて生じたのが、「文鳥」であり、その奥底での繋がりと響きあい、テクストとしてさまざまな形をとつていったのではないだろうか。「永日小品」の「心」もその一連のテクストの連関の中に含まれるであろう。次に考察を行いたい。

- 注
- (1) 斉藤英雄 「漱石の『文鳥』について - 三重吉との関連を中心に -」 (昭和五十五年五月 『文芸と批評』)
 - (2) 三好行雄 「夏目漱石作品事典」 (平成二年七月 別冊國文學39 『夏目漱石事典』所収)
 - (3) 江藤淳 「漱石とその時代 第四部」 (平成六年八月 『新潮』)
 - (4) 山崎甲一 「物言わぬ文鳥」 (平成六年二月 『國語と國文學』)
 - (5) 同 (注1)
 - (6) 同 (注1)、また (注4) の山崎氏にも兩作の描写が照応している箇所について指摘がある。
 - (7) 同 (注4)
 - (8) 同 (注3)
 - (9) 同 (注4)
 - (10) 半田淳子 「誰が一番愛されていたか・『文鳥』が語る両性愛」 (平成十二年十月 『漱石研究』翰林書房)
 - (11) 同 (注3)

第三章 「永日小品」『心』 ・メタファーとモチーフの位相・

漱石研究において、短篇、特に「永日小品」はあまり言及されないものの一つである。篇中には、身边雑記風の作品が多かったり、英国留学時代を材にとった作などがあるため、漱石の伝記面を補する資料として読まれてきた感がある。しかし、それら以外の漱石自身から離れた短篇、いわばフィクション性の強い短篇、小品はどの様に読まれるだろうか。柄谷行人氏は次のように述べている。

彼【引用者注、漱石】が時代とかかわって書いたり喋ったりした「思想」をすべて捨象したとき、すなわち彼の「夢」の内部では、彼の存在（生）はどのように了解されていたか、またそれは彼の長篇小説の「内」的な部分とどうつながっていたか、そしてそれはいかなる普遍的意味をもっているか、『夢十夜』はこういう疑問に答えるに充分である。『夢十夜』はまさに彼の生の暗喩であつて、暗喩であるかぎり、ぼくらはそこに一義的に対応する事実性を見出すことはできない。ただその本質的な意味を探ることができるだけだけである。【中略】『永日小品』のなかの「心」という章にも、のちに『文鳥』の素材となる次のような話がある。【「心」引用略】この小品はのちに述べるように『夢十夜』のほぼ半ばを占める夢に共通するものをふくんでおり、漱石の基本的な「夢」といつてさしつかえない。

ここに掲げた例は、漱石の短篇についての扱いを端的に示す言説となっている。漱石自身がそのまま表われる短篇は伝記資料として、そしてそれ以外のもの、特に語り手が「自分」として表われるような短篇は、漱石の深奥を探る「夢」として解釈されることとなる。また、その対象は「夢十夜」が中心であることも大きな特徴として指摘できる。結果、この様に抽出された《漱石の深奥》が、作家論としての《漱石像》となり、また作品論において《長編小説の「内」的な部分》を読む為に使われる事となる。もちろんこの様な解釈からの成果をすべて否定することはできない。例えば、佐藤泰正氏の指摘は「京に着ける夕」、「文鳥」、「夢十夜」、「永日小品」といった漱石の短篇群の核を、「作者内奥の深い想い」としての「寒き（夢）」の表出ととらえ、「作家の秘部にうごめく（原体験）」の所在とは、それ自身がそのまま作品のモチーフとしてはたらくよりというよりも、もっと織

細、微妙なものであり、ことの展開に応じてゆらめき、みじろぎ、みずからを語りはじめたものであろう。」との卓抜した見解を示している。²⁾

しかし、これら短篇の解釈において、《漱石の深奥》という部分に行き当たるような作品の主題やモチーフは、果たして作家漱石個人から生じたもののみだろうか。短篇は文章が簡潔である点や、作中に使用される「自分」という一人称故に作者そのままの表象として扱われがちである。しかし短篇を論じる上でも、長編小説同様、影響関係のある作品や作家について考察するべきだろうと思われるし、またその余地があると考えられる。

ここではまず「永日小品」中の一篇『心』の分析を行い、モチーフの抽出を試みてみたい。その上で関連が指摘される「夢十夜」の『第一夜』と「文鳥」のモチーフとの比較を行い、これらの短篇が共有するモチーフとテーマについて考察する。

(i) 「永日小品」『心』のモチーフと作品構造

「永日小品」中の一篇である『心』は、明治四十二年三月四日に『大阪朝日新聞』に掲載された。現在「永日小品」は二十五篇からなる短編集として纏められているが、初出当時は『東京朝日新聞』と『大阪朝日新聞』の両紙に掲載されており、その掲載の状況も両紙で異なっている。³⁾ここではまず『心』一篇についての分析から、特徴的なモチーフの抽出を行う。「心」の冒頭は次のような描写に始まる。(傍線は論者による)

二階の手摺に湯上りの手拭を懸けて、日の目の多い春の町を見下すと、頭巾を被つて、白い髭を疎らに生やした下駄の齒入が垣の外を通る。古き鼓を天秤棒に括り附けて、竹のへらでかんかんと敲くのだが、其の音は頭の中で不図思ひ出した記憶の様に、鋭いくせに、何所か気が抜けてゐる。

ここで「自分」のいる「日の目の多い春の町」は、どこか長閑な風景として描かれている。「何所か気が抜けてゐる」音が「かんかん」と響く情景である。ここで描かれる「音」は作品構造の上で重要なポイントとなっている。最初に「自分」に聞こえた音は「頭の中で不図思ひ出した記憶の様に、鋭いくせに、何所か気が抜けてゐる」

る「音」であった。この「鋭」さと「何処か気が抜け」た感じは、それぞれ相反するものでありながら、「音」の中に含有されているものとして描かれている。

次に現われる「音」もまた「例の冴え損なつた春の鼓」の音である。ここで「頭の上に真白に咲いた梅の中から、一羽の小鳥が飛び出す。この「音」を契機に現われた「小鳥」についての「自分」の意識はどこか不明瞭である。

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。

ここでの「此の鳥」とは一体何を示し、表わすものか。作中の描写を見てみよう。「自分」が「此の鳥」をどのように見ているかは前掲の通りである。目を引くのは「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。」という描写が、最初の「音」の描写である。「鋭いくせに、何所か気が抜けてゐる。」という状態と対応している点である。「此の鳥は……と思つた。」と断定する意識と「然し此の鳥は……の後はどうしても思ひ出せなかつた。」という曖昧な意識、見る対象の持つ意味が特定されずに「……」という部分が残る状態は、「鋭いくせに、何所か気が抜けてゐる。」状態と類似している。

さらにその「音」は「頭の中で不図思ひ出した記憶」になぞらえられている。すると同様の性質を持つものとして並べられる「記憶」と「小鳥」が類似性を持つものとして描写されている。「此の鳥」の内実を思い起こす「自分」の意識が向かう先は「心の底の方」である。結局は堂々巡りとなるこの意識の流れは、「自分」が持つ曖昧な記憶と鳥を重ね合わせていくのである。つまり作中のこの時点では、「此の鳥」は、明確にならない「自分」の無意識の中にある何か、としてしか捉えることはできない。次に作中に現われる「音」は「宝鈴が落ちて廂瓦に当る様な音」であるが、その直前の「散歩」の描写を見ておきたい。

往來は右へ折れたり左へ曲つたりして、知らない人の後から、知らない人がいくらでも出て来る。いくら歩いてても眼が、陽気で、樂々してゐるから、自分は何処の点で世界と接触して、其接触するところに一種に窮屈を感じるのか、殆ど想像も及ばない。知らない人に幾千人となく出逢ふのは嬉しいが、たゞ嬉しい丈で、その嬉しい人の眼附も鼻附も頓と頭に映らなかつた。

この「往來」での「自分」の姿と「世界」がいかに「樂々してゐる」ものであるかという事は、「永日小品」の「印象」に描かれた群衆の描写と比較してみると明確になるだろう。「印象」での群衆と市街地の描写では、「自分は心細く考へながら、背の高い群衆に押されて、仕方なしに大通りを二つ三つ曲がつた。曲るたんびに、昨夕の暗い家とは反対の方角に遠ざかつて行く様な心持がした。さうして眼の疲れる程人間の沢山あるなかに、云ふべからざる孤独を感じた。」と描かれている。「群衆」に押されて仕方なしに歩いていく「自分」の「孤独」を、『心』の「自分」は感じていない。「窮屈」なことなど「想像も及ばない」「世界」は理想の世界として描かれているといえよう。しかしその「世界」で出会う人々は、「眼附も鼻附も頓と頭に映らな」い、風景と同化しているかのような人でしかないのである。

ここで「宝鈴」の様な「音」を機に「一人の女」が現われる。「眼附も鼻附も頓と頭に映らな」いような人々とは対照的に、「女」は「自分」にとつて運命的ともいえる容貌を持つてゐる。ここでの「女」の描写においても「鋭いくせに、何所か気が抜けてゐる。」という状態を反復するような表現が使われている。それは、「女」が「何を着てゐたか、どんな鬘に結つてゐたか、殆んど分らなかつた」は曖昧であるけれども、「自分」には「其の顔」はしっかりと「眼に映つ」ており、さらに「女」の「其の顔」においても、「離れ離れに叙述する事の六づかしい」と言つておきながら、「眼と口と鼻と眉と額と一所になつて、たつた一つ自分の為に作り上げられた顔」と断言されている部分である。

この様に「自分」の意識は、「小鳥」について「此の鳥は……と思つた。」という断定する明確な意識の中に、「然し此の鳥は……の後はどうしても思ひ出せなかつた。」という不明瞭な曖昧さを伴うように描かれる。一方、「女」の顔については「叙述することの六づかしい」という不明瞭な意識を示し、直後に否定する形で、「否、

眼と口と鼻と眉と額と一所になつて、たつた一つ自分の為に作り上げられた顔である。」と、「女」の顔についての意識が明確になるといつた表現となつてゐる。この様に「音」を契機に現われる者として、「此の鳥」と「女」の両者が並ぶ形で配置されてゐるといえよう。しかし、ここに見るように、この両者に対する「自分」の認識の様相は全くの正反対である。

「自分」は「小鳥」について、翼の色合いやその胸の漣の様子を細部まで明確に捉えることができてゐる。しかし「此の鳥は……と思つた。」という様に、その「鳥」の意味するところについて把握する事はできない。それに対して、「女」についてはどうか。「自分」は「女」の様子について「何を着てゐたか、どんな鬘に結つてゐたか、殆んど分らなかつた」のに対し、「其の顔」の意味するものについて、「たつた一つ自分の為に作り上げられた顔」であることを明確に捉えてゐる。

ここでの両者の対照は何を示しているのだろうか。明確に意識された細部が不問の物となり、不明だった対象の意味が明確になるこの両者の対照の様子は、「鳥」が暗示していた「不図思ひ出した記憶」が徐々に鮮明になる様子が重なるものである。「音」を機に現れる「鳥」から「女」へと流れる「自分」の意識は、その対象の変化と意識の変化につれて焦点化されていく形で描写されていくのである。

その変化は「自分」と「女」の関係性にも見られる。「自分」は「女」との関係を「百年の昔から此処に立つて、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顔である。」としている。「女」を見た後「自分」は、「百年の後迄自分を従へて何処迄も行く」「女」の後を追うことになる。

小路と思つたのは露次で、不断の自分なら躊躇する位に細くて薄暗い。けれども女は黙つて其の中へ這入つて行く。黙つてゐる。けれども自分に後を跟けて来いと云ふ。自分は身を穿める様にして、露次の中に這入つた。

「女」は黙つてゐるが、「けれども」後をつけてこいと「云」い、「自分」は普段なら躊躇する細くて薄暗い路地に入つていく。そして「其の時自分の頭は突然先刻の鳥の心持に変化」することとなる。この「先刻の鳥の心持」とはどんな「心持」なのか、対応する部分を見てみると、「自分」が「鳥」を眺めている場面で「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。」とあるのみで、この部分からでは判然としない。では「自分」と「女」の関係から再度見てみよう。「女」が「百年の後迄自分を従へて何処迄も行く」様子を見ると、

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。

とある。「鳥の心持」に「変化した」「自分」の行動とは、つまり「女の黙つて思惟する儘に」「露次の中を鳥の様にどこ迄も跟いて行く」ことであり、「百年の後迄自分を従へて何処迄も行く」こととなるだろう。ならば、「百年の昔から此処に立つて、眼も鼻も口もひとしく自分を待つてゐた」様子と、「鳥の心持」はどのようなものであるのか、「再度作中に目を向ける。

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に出した。鳥は柔かな翼と、華奢な足と、漣の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。

この時点では「自分」はまだ「鳥の心持」を理解していなかつた。しかし「鳥は柔かな翼と、華奢な足と、漣の打つ胸の凡てを挙げて、其の運命を自分に託する」かのような所作を示していた。ここは明らかに「女の黙つて思惟する儘に」「露次の中を鳥の様にどこ迄も跟いて行く」「自分」の姿に対応している。「自分」が「女の黙つて思惟する儘に」「跟いて行く」「心持」とは、先に「鳥」が「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」「心持」と同じであることがわかる。

であるならば、ここで「鳥」とは、「百年の昔から此処に立つて、眼も鼻も口もひとしく自分を待つてゐた」者であつたことになるだろう。「わが手の中に、安らかに飛び移つた」「鳥」は、女へと変化し、「自分」を待つ

者から、「自分」を従える者へと変貌して、「細く薄暗く、しかもずつと続いてゐる露次の中」へと向かうのである。

ここで『心』の内容について、まとめておく。『心』は「自分」の意識と認識の反転と、「女」との関係性の反転が、「鳥」の姿と「心持」を軸として構成されている物語であり、男と女の認識が「鳥」を媒介として同化していく物語である、とひとまずは言えようか。ここで重要なモチーフとして考えられる要素を挙げると、語り手であり、男である「自分」であり、「百年の昔」から「鳥」として「自分」を待ち、「百年の後」まで「自分」を従える、いわば『運命の女』として描かれている「女」であろう。これらのモチーフは漱石の他の短篇や長編小説にも見られるモチーフであるといえるが、特に時期を近くする短篇との関連について、次に考察したい。

(ii) モチーフの関連と源泉

「永日小品」の『心』との関連を指摘されている短篇に「夢十夜」の『第一夜』と「文鳥」がある。これら三篇についての言及は、それぞれ『心』と『第一夜』、『心』と「文鳥」のように二作づつの比較がある。⁴⁾ここでは、それぞれの初出の年代を遡りながら、一篇ずつのモチーフ、作品の構造に関わる要素について見ていきたい。

「永日小品」の『心』と関連が認められる中で、初出が一番近い篇は「夢十夜」の『第一夜』であり、明治四十一年七月二十五日に『東京朝日新聞』に掲載された。(以下『第一夜』とする)

『第一夜』もやはり「自分」と「女」との物語である。「こんな夢を見た」の一文が示すように、『第一夜』の作品内世界も『心』同様、フィクションとしての空間である。

『第一夜』の「自分」に話しかける「女」は「静かな声でもう死にます」といい、「自分」に対して「百年待つてみて下さい」、「百年、私の墓の傍に坐つて待つてみて下さい。屹度逢ひに来ますから」と告げる。『心』での「百年の昔から此処に立つて、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顔である。」の部分との関連が見て取れる。ただ、『第一夜』での「女」が「自分」に待つことを求めるのに対し、『心』では、「女」が「自分」を「待つてゐた」顔をし、「自分を従へて何処迄も行く」とされている。

いわば、『第一夜』での「又逢ひに来ますから」という「女」を「自分」が待つ事は、同時に死者となる「女」が百年後まで「自分を従へて」いくことにもなるうか。一方、『心』では「百年の昔」から「女」が「自分」を待っていた存在として描かれる。待つという行為が、やがて来るであろう相手に従っている事であるとするれば、『第一夜』では「自分」が待ち、従う者であるのに対し、『心』では、「自分」は「女」を待たせることで従えてもいたが、「女」を追うことで従う者にもなっているのである。

『第一夜』において「女」は墓に埋められ、その墓石の下から「真白な百合」が「自分」に向かって伸び、花瓣を開く。「自分」はそれによつて「百年はもう来てゐたんだな」と気づく。「自分」にとつて「百合」は「女」の転生として認識されていよう。『心』と『第一夜』の比較において明確に関連を指摘できるのは、「百年」という時間が示す宿命的な「女」と「自分」の関係である、といえようか。

引き続き、関連する篇を辿ることとする。『第一夜』に先立つ「文鳥」は明治四十一年六月十三日から二十一日に『大阪朝日新聞』に掲載された。「文鳥」は漱石自身と思しき「自分」や、実在の人物である「三重吉」、「豊隆」などが現われ、現実と地続きにあると考えられる作品世界が描かれている。

その中で「自分」は「三重吉」に勧められ、文鳥を飼う。「自分」は「其の頃は日課として小説を書いて居る時分」であり、「伽藍の様な書齋へは誰も入つて来ない習慣であつた」ので「筆の音に淋しさと云ふ意味を感じた朝も昼も晩もあつた」。ここで「自分」の一番近くに居た者は文鳥であつた。当初関心に乏しかつた「自分」も、文鳥が「自分」に馴れていくような様子が見えるにつれて、関心を向けるようになる。そして、文鳥の仕草から、昔知っていた「美しい女」について思い出す。

昔美しい女を知つて居た。此の女が机に凭れて何か考へてゐる所を、後から、そつと行つて、紫の帯上げの房になつた先を、長く垂らして、頸筋の細いあたりを、上から撫で廻したら、女はものう気に後を向いた。其の時女の眉は心持八の字に寄つて居た。夫で眼尻と口元には笑が萌して居た。同時に格好の好い頸を肩迄すくめて居た。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。此の女は今嫁に行つた。自分が紫の帯上げていたづらをしたのは縁談の極つた二三日後である。

ここで「自分」は文鳥に「美しい女」を投影している。同様に「自分」が回想する中で、「自分」は文鳥と女を重ね合わせていく。次の場面がその例である。

昔紫の帯上でいたづらをした女が、座敷で仕事をしてゐた時、裏二階から懐中鏡で女の顔へ春の光線を反射させて楽しんでた事がある。女は薄紅くなつた頬を上げて、緋い手を額の前に翳しながら、不思議さうに瞬をした。此の女と此の文鳥とは恐らく同じ心持だろう。

ここでの「鳥」と「同じ心持」という表現は、『心』での「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、「自分の頭は突然先刻の鳥の心持に変化した。」などの表現と関連が認められよう。佐藤泰正氏は両作の関連について、「恐らく『文鳥』をうらがえせば『心』となる」と述べている。モチーフや描写の密接な関連を指摘するものであり、首肯できる。

ここまで『心』と『第一夜』、『心』と『文鳥』をそれぞれ比較した。続いて『第一夜』と「文鳥」について見おきたい。両作について江藤淳は、『文鳥』と『夢十夜』の「第一夜」に通底しているのは、女性的なものへの只ならぬ関心の底に潜む、漱石に特徴的な女性恐怖^{（一）}であると指摘している。確かに両作での「自分」は死を経た後でなければ、「女」や「文鳥」に触れる事ができない。さらに江藤は、「生きている「女」は怖い。死んで「女」ははじめて触れることのできる対象」となる、と指摘しているが、両作での「自分」と「女」、「自分」と「文鳥」との間に横たわる「死」の重要性を示すものであるとも言えよう。ここでは両作に描かれた「死」の場面を追ってみる。

『第一夜』では「女」の死と百合への転生が描かれるが、「自分」は「女」に墓の傍で待つように告げられる。「女」は「死んだら埋めて下さい。大きな真珠貝で穴を掘つて。さうして天から落ちて来る星の破片を墓標に置いて下さい。さうして墓の傍に待つてゐて下さい。又逢ひに来ますから」と言い、「百年、私の墓の傍に坐つて待つてゐて下さい。屹度逢ひに来ますから」と言い残して死ぬ。「自分」は「女」の言うままに真珠貝で穴を掘り、その中に「女」を入れ、待ち続ける。『第一夜』において「自分」が、死んだ「女」を墓に葬る行為自体は、さしあたって特別なものとは思われなかもしれないが、モチーフの一つとして指摘しておきたい。

続いて「文鳥」に目を向けてみよう。「文鳥」の結末部、飼われていた文鳥は死んでしまう。

文鳥は籠の底に反つ繰り返つて居た。二本の足を硬く揃へて、胴と直線に伸ばしてゐた。自分は籠の傍に立つて、じつと文鳥を見守つた。黒い眼を眠つてゐる。臉の色は薄蒼く変つた。

この様に文鳥の死を見つめる「自分」は、生きている時に手に乗らなかつた文鳥と、ここで初めて触れることができる。「自分」を見ていた文鳥が、その「黒い眼」を閉じた姿と、「第一夜」の「女」が持つ「黒い眸」が「ぱたりと閉ぢた」姿は重ね合わされるものである。「文鳥」での「自分」は、文鳥の死に呆然とし、その後、尋常ならざる怒りを「下女」にぶつける。「烈しく手を鳴らした」「自分」は「下女」を呼びつけ、叱責するが、彼女に罪があるわけではない。文鳥の死の責任が、実は「自分」にあることを自覚するが故に、その怒りがやむせないものとなり、「自分」のやつあたりじみた行動となつて表われるのである。「下女」に向かつて「どこへでも勝手に持つて行けと怒鳴りつけた」「自分」は、文鳥の死骸にそれ以上関わることをしなない。子供が「文鳥を埋るんだ」と騒いでゐる「様子を見ることもない。翌日、「自分」は文鳥の墓のありかを示す「小さい公札」を裏庭に認めると、庭に降りて、墓を見ようとする。

「文鳥」において、文鳥に昔知っていた女の面影を投影させていた「自分」からすれば、文鳥の墓は即ち「女」の墓に他ならない。しかもその公札には「此の土手登るべからず」という「筆子の手蹟」による一言が記されている。鳥の墓を踏まないで欲しいという子供の無邪気な一言が、「自分」にとつては、なお文鳥と隔てさせられる一言となつてゐる。

ここまで、三作の初出の時間を遡る形で、表現やモチーフの共通点について見てきた。簡単にまとめておこう。「心」と『第一夜』に描かれた『百年』という時間は、一人の人間の一生においては非現実的な時間であり、永遠と同義であろう。加えて諸家の指摘のある通り「父母未生以前」の運命的な時間と関係を示し、それを超越した男女の想いが描かれていともいえようか。また、『心』と「文鳥」では、『鳥』に投影される「女」の影と、その『心持』の同化や投影が描かれていといつていい。そして「第一夜」と「文鳥」では、『墓』に埋められる「女」と文鳥が描かれていた。次に図示する。

<p>「文鳥」(明治41年6月)</p>	<p>・「此の女と此の文鳥とは恐らく同じ心持だろう。」</p>	<p>「夢十夜」『第一夜』(明治41年7月)</p>	<p>・「百年待つてゐて下さい」 ・「百年、私の墓の傍に坐つて待つてゐて下さい。屹度逢ひに来ますから」</p>	<p>『心』(明治42年3月)</p>	<p>・「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。」 ・「百年の昔から此処に立つて…百年の後迄自分を従へて何処迄も行く顔である。」</p>
<p>・ 文鳥の死 ・ 裏庭の文鳥の墓</p>	<p>・ 女の死 ・ 女の墓</p>				

ここまで『心』から「文鳥」へと遡りながらその関連を追ってきた。この三篇に見られる表現やモチーフ等の関連は漱石作品において考える限りは、「文鳥」を元にしつつ、様々な様相を呈しているといえようか。

ところで「文鳥」に先行し、影響が指摘されるものとして、鈴木三重吉の「鳥」(明治四十年二月、原題「三月七日」)がある。齊藤英雄氏は、「鳥」の分析や、漱石の三重吉との交流から、「名作」、「秀作」とされている漱石の「文鳥」は漱石に三重吉と似た下地(女性意識と文鳥飼育)があったこと、漱石が三重吉の「三月七日」に接したこと、その上で漱石なりの独創・工夫を加えていったことなどから生まれてきたものであるといえるだろう」と指摘している。また「文鳥」と『心』との関連にもふれている。

ここからは、「文鳥」に先行する「鳥」が、「文鳥」とそこから派生した後の『第一夜』と『心』にどの程度影響を与えたといえるかを、表現、モチーフ等に重点を置いて見ていきたい。

漱石の「文鳥」には、作中の「自分」（漱石とほぼ等身大の存在）が三重吉の「鳥」を読んでいる事を示す部分が見られる。即ち、「三重吉の小説によると、文鳥は千代々と鳴くさうである。其の鳴き声が大分気に入つたと見えて、三重吉は千代々々を何度となく使つてゐる。或は千代と云ふ女に惚れてゐた事があるのかも知れない。」というのがその部分である。三重吉「鳥」を見ると、

鳥が「くるくく千代くくお千代」と啼く。男は微笑んでははい、啼き声だと喜ぶ。もう一つ啼けよと待つてゐる。鳥は棲り木を横にいぢりながら、千代くくお千代といふ。くるりと向き変つてまた千代くくといふ。こんどはお千代くくおちよーと、仕舞を甲走つて長く引張つた。男は頻りに喜んでゐる。

とあり、「文鳥」の中の「自分」、そして漱石が「三重吉の小説」である、この「鳥」を読んでいることがうかかえる。芥藤氏の指摘にある、漱石と三重吉の《女性意識と文鳥飼育》にしても、「文鳥」から見る限り、その両者の結びつきは「三重吉」によつてもたらされたものではないだろうか。続いて「鳥」の中の表現を追う。

嘴は何かのやうで一才思ひ出せない。紅の色が根元からだんぐとぼかしになつて、口の縁のところは白くなつてゐる。

【中略】

嘴の何かに似てゐるのはどうしても思ひ出せない。撲つ切鉛にこんな色のがあつた。譲り葉の茎の色。いゝやまだ他の何かである。丁度そつくりの物を見た事がある。何やらだつたと、男はいろくくの記憶をほじつてみる。頭の周囲をちらくする癖にどうしても捉へ出せない。錦絵を粉にして振り撒いてむらく落ちる中の一粒を紛れなく見別けてゐようとするやうである。百里もさきの女の恋ひくく、飛べば飛んで行けさうに見える時の気持である。考へ飽きて唄に酔うたやうな気持になる。綾さんの事が心に浮んでくる。いろくくの場合がちらくと目に浮ぶ。さうだ。嘴はあの時の行燈だ。

「鳥」に出てくる「男」も、「文鳥」の「自分」と同様の位置にある主人公格の登場人物であり、語り手を兼ねることもある。彼はこの場面において、文鳥を眺めながら、何かを思い出そうとしているのであるが、「嘴は何かのやうで一才思ひ出せない」「嘴の何かに似てゐるのはどうしても思ひ出せない」まさに「記憶をほじ」る。

様々な場面が頭の中を行き交う中に、「綾さん」という、幼馴染みで、憧憬の中にある女性の姿が像として浮かびあがり、回想の中の情景に存在していた「行燈」と結びつくのである。ここで『心』の場面にもう一度目を向けてみたい。

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。

同様に鳥を眺めながら、かつて見たものとしての鳥が持つ意味を記憶の中から探る男の姿が描かれているといふ点で共通しているといえよう。ただ、「鳥」での「男」が様々な断片的な情景を思い浮かべる中から「綾さん」との思い出に辿り着くのに対し、「心」の「自分」は「此の鳥」についての意味を記憶の奥へ奥へと探りながら、結局は「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」というような堂々巡りに陥ってしまう。ここでの両者の比較は、記憶をめぐる描写の類似性と、その差異を明確にしている。「鳥」の意味するものが示されない不明瞭な『心』での描写は、その幻想的な作品世界を支えるものとなっている。

次に「鳥」での「男」の空想で行われる「綾さん」との会話の場面について見る。

「わしが早く死んだら、」と言ふと、綾さんは尊い教を聞くやうな面ざしになる。

「早く死んだら、綾さんがこの鳥を、白い雲の漲つた日に小窓を開けて北へ遁がすのだ。」と言ふと、綾さんの口元がひとりでに綻びて、

「まあ何をおいひなのかと思つたら、」と言つて、

「そしてあたしが先に亡くなれば？」と聞く。

「綾さんが死ぬものか。」

「だからあなたもお亡くなりになりはしません。」

「綾さんはしまひに白無垢の着物を着て、緋縮緬を口に銜へて雪の中へ埋まるといゝ。」

「ほゝゝ、なぜでせう？」

「さうするとちやんと文鳥に生れてくる。」

空想の中の会話で、「男」と「綾さん」は、お互いの死後の事について言葉を交わす。死後の事について交わす会話というシチュエーションは『第一夜』にも見られた。さらに「綾さんはしまひに白無垢の着物を着て、緋縮緬を口に銜へて雪の中へ埋まる」という埋葬と、「さうするとちやんと文鳥に生れてくる。」という生まれ変わりは、「女」を墓に埋葬し、百合として再会する『第一夜』の骨子のようにも見える。さらに文鳥が女の生まれ変わりという図式が提示されたことで、漱石は「文鳥」において、文鳥に「昔し」「知つて居た」「美しい女」を投影させることができたのではないかとも思われる。三重吉の「鳥」を踏まえて、漱石の「文鳥」に目を向ければ、文鳥は、死んだ女の生まれ変わりとなり、その生まれ変わりの文鳥を死なせてしまう事は「女」を二度殺してしまつたこととなろう。「文鳥」で「自分」を襲うのは、二度までも「女」を殺してしまつた無力な「自分」への怒りと絶望であろう。

同様に『心』へ目を向けて、解釈すると、『心』の「此の鳥」が示すものとは「女」のメタモルフオーゼであり、且つ、「誓ひの印」(「鳥」といえよう。なぜなら「鳥」においては、「この文鳥」とは、「互に恋の仲なのだ。だから嬉しい約束を取かはす。取かはす時に自分はこの文鳥を誓ひの印にして、二人が一緒になる日まで手元で大事に飼つてゐてくれと言つて綾さんに渡す。」という「男」と「綾さん」の恋を示すものとなっているからである。

そして『心』において、「自分」が「此の鳥」と同じ「心持」になるといふこととは、「此の鳥」が「自分」を見ていた「心持」と同じになることである。それは「女」が「自分」を待つことと「自分」が「女」を追うことが同じことであること、お互いをお互いが求める様が重なり合うことと云えるだろう。そこに喩としての像を結ぶのが「誓ひの印」であり、「自分」にとっての対象である「女」の変成した「此

の鳥」なのである。ここで先程の三篇の関連図に「鳥」を付け加えてみよう。

<p>「鳥」(明40年2月)</p>	<p>・「わしが早く死んだら、」 ・「そしてあたしが先に亡くなれば」</p>	<p>・「綾さん」が死んだら… ・雪の中へ埋まる ※女↓文鳥への転生</p>	<p>・「嘴の何かに似てゐるのはどうしても思ひ出せない。」</p>
<p>「文鳥」(明41年6月)</p>	<p>・「此の女と此の文鳥とは恐らく同じ心持だろう。」</p>	<p>・文鳥の死 ・裏庭の文鳥の墓 ※女↓文鳥への投影</p>	
<p>「夢十夜」『第一夜』(明41年7月)</p>	<p>・「百年待つてゐて下さい」 ・「百年、私の墓の傍に坐つて待つてゐて下さい。屹度逢ひに来ますから」</p>	<p>・女の死 ・女の墓 ※女↓百合への転生</p>	
<p>『心』(明治42年3月)</p>	<p>・「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。」 ・「百年の昔から此処に立つて…百年の後迄自分を従へて何処迄も行く顔である。」</p>	<p>※女↓鳥↓「自分」への投影</p>	<p>・「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」</p>

ここでは、明確に表現やモチーフの関連が見られた先述の部分のみを图示した。それでも、「鳥」の中には、漱石の三篇の主要なモチーフであったり、影響を強くうかがえる表現が見られ、それぞれのモチーフや主要な表現が『心』へと集約されていると思われる。漱石の「夢中の夢」(江藤淳)として扱われてきた三篇のモチーフ、あるいは表現は、漱石の内部、個人的な体験から生じたというよりも、むしろ外部の表現との強い関連が認められるのである。

(iii) 結 ・モチーフの推移と、作品の変容・

本論では漱石の三篇の小品について、その初出の時間を遡る形でモチーフの関連や、その様相を探ってきた。その結果、漱石の内部の心象、漱石の《夢》とされてきたこれらの小品は、「文鳥」と関わりの深い、鈴木三重吉の「鳥」にモチーフの源泉を見た。このことはこれらの小品が漱石の内部のみでなく、外部である他の同時代作家などの影響関係についての可能性や、その時代性を考察する足掛かりとなると思われる。

ここではまず「鳥」から「心」への推移を見ることで、モチーフの推移と作品の変容について、まとめておきたい。まず、「鳥」から「文鳥」、そして『第一夜』へと、死と転生が描かれる。また、転生を変成(メタモルフオーゼ)の一形態とすれば、『心』の「鳥」のモチーフにも繋がるものである。そもそもこれらの四作を俯瞰すれば、鳥や百合に「女」を投影すること、鳥や百合を「女」の喩とすることがその根幹にあるように思える。その変化の過程に「死」が挟まれるものを転生と呼び、そうでないものを変成と呼んでいるだけかもしれない。「鳥」では、空想の中での仮定の話、もしお互いが相手を残して死んだら、というモチーフがあった。そこで「鳥」と「文鳥」の密接な関係を想起しながら、「文鳥」を今一度見ると、「文鳥」には「ちやんと文鳥に生れて」きた者、としての「女」が描かれているのではないかと考えられる。「自分」がなぜ文鳥に「女」の姿を投影するのかは、三重吉の「鳥」を補助線とすることで読み解くことが出来る。そうすると、「文鳥」という作での文鳥は、既に一度死んだ女であり、「ちやんと文鳥に生れて」きた者ということになる。

そして「自分」は、その「女」の死と同様に、文鳥の死を看取することも出来ず、自ら埋葬することも、墓に近づくことも出来なかつた者として描かれている。そのような「文鳥」の「自分」の姿から、続けて『第一夜』の

「自分」を見れば、「自分」は「女」の死にあたって「女」を看取り、自らの手で埋葬し、墓の前で転生を待つ、という「文鳥」の「自分」を裏返したような行動をとっている事がわかる。「文鳥」での「自分」が現実の漱石により近い者としてあり、『第一夜』が「夢」として描かれているのを見ると、この「文鳥」から『第一夜』への変容は痛切なものと言えよう。ほぼ現実世界にある「自分」の寂寞を救うため、この二作の書き手は、夢での「自分」に「女」との幸福な別れと再会をさせていることになるからである。

さらに『心』では、遂に「自分」と「女」との死の別れを描かない。そこにあるのは、死とは無縁な、時間を超えた非現実的な世界であり、「自分」の想いと「女」の想いが、「此の鳥」を焦点として、完全に重なり合う世界である。

三重吉の「鳥」を原型として、漱石の小品三篇の変容を見ると、まず現実世界と地続きの作品世界である「文鳥」で「自分」の寂寞が描かれた後、夢の世界でその寂寞を埋め合わせるものとして『第一夜』が描かれる。さらに死による別れさえなくなり、「百年の昔」から待たれていた「自分」が「女」に「百年の後」まで、「尾いて」行くという『心』は、時間を超越し、生死を超越し、彼我の齟齬もない世界となっている。長編において、個と個の軋轢、それぞれの他者性がぶつかる様を描いた漱石の《失われた世界》が、ここにあるように思われるのである。

最後に、「鳥」も含む四作の同時代的な位置付けについて述べ、結びとしたい。漱石は、明治三十八年十二月二十九日伊藤左千夫宛書簡に、「野菊の花は名品です。自然で、淡泊で、可哀想で、美しく、野趣があつて結構です。あんな小説なら何百篇よんでもよろしい」と評価し、「小生帝文に興味の遺伝と云ふ小説をかきました君の程自然も野趣もないが亡人の墓に白菊を手向けるという点に於て少々似て居りますから序でによんで下さい」と書いた。漱石が「野菊の墓」を享受し、評価していることが示されている。

また、同年十二月三十日、森田草平宛書簡には「ホトトギスに出た伊藤左千夫の野菊の墓といふのを読んで御覧なさい。文章は君の気に入らんかも知れない。然しうつくしい愉快な感じがします。」とすすめ、明治三十八年十二月三十一日、鈴木三重吉宛書簡にも「伊藤左千夫の野菊の墓といふのをよんだですか、あれは面白い。美しく感じする。」と書いている。

明治三十九年一月『ホトトギス』に掲載された「野菊の墓」は年代的に見れば「鳥」の明治四十年二月にも先

行する作品であり、漱石と三重吉の交流の中にも、その名を見せている作品であるといえる。「野菊の墓」にある一場面には、

「僕はもともと野菊がだい好き。民さんも野菊が好き……」

「私なんでも野菊の生れ変りよ。野菊の花を見ると身振いの出るほど好ましいの。どうしてこんなかと自分でも思う位」とある。結末では、死んだ民子の墓の周囲に野菊が一面に植えられる。「墓」と菊へ投影される女性像と転生のモチーフがここにみられる。三重吉の「鳥」では女性像が投影されたのは、デビュー以来、彼の作品の主要モチーフとなつている鳥であったが、『第一夜』で墓から現われる「女」の転生は、百合の花であった。これらの作品が示す指向に「野菊の墓」を置いてみることもできよう。さらに三重吉の「千鳥」（明治三十九年五月）『ホトトギス』がその間に位置することを考え合わせれば、女性への憧憬とロマンチズムというモチーフの関連、あるいは源泉が『ホトトギス』の写生文系作家、「野菊の墓」という関係性の圏内に認められるように思われる。また、漱石の明治三十九年一月七日、森田草平宛書簡をみれば、漱石が「女が死んでからの一段」や「死に可憐の情を持たせる」点に注目し、「野菊の墓」での描写を肯定していることがわかる。先程の『心』『第一夜』『文鳥』に通底していた「女」と「死」のモチーフ、それに伴うロマンチズムに魅かれていたといえるのではないだろうか。

鈴木三重吉に対して漱石は、「君の趣味から云ふとオイラン憂ふ式でつまり。自分のウツクシイと思ふ事ばかりかいて、それで文学者だと澄まして居る様になりはせぬかと思ふ。現実世界はそうはゆかぬ。文学世界も亦さう許りではゆくまい」「僕は一面に於て死ぬか生きるか、命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい。」（明治三十九年十月二十六日鈴木三重吉宛書簡）と鼓舞しているが、裏を返せば漱石も「ウツクシイと思ふ」作品を書きたいという欲求もあり、また作品を書いた訳である。しかし、それは「漱石の基本的な『夢』』という内部から起こつたものでありつつも、また同時代における表現の関連に開かれているものであると思われる。

- 注
- (1) 柄谷行人「内側から見た生」、『季刊藝術』一九七二年夏号。引用は「増補漱石論集成」二〇〇一年八月平凡社、によった。なお、引用部の「『永日小品』のなかの「心」という章にも、のちに『文鳥』の素材となる次のような話がある。」の指摘については、「文鳥」の初出が明治四十一年六月『大阪朝日新聞』、「永日小品」の初出が明治四十二年三月四日『大阪朝日新聞』であるため、関連についての指摘は肯えても、時間的な順序については誤解があると思われる。
- (2) 佐藤泰正「『四篇』をどう読むか―寒い漱石・夢みる漱石」『日本文学研究』第三十五号 二〇〇〇年一月二十日 梅光女学院大学日本文学会
- (3) 両紙での掲載時の状況は次のようになる。まず、「元日」は「永日小品」とは関係のない小品として両紙に明治四十二年一月一日に掲載された。一月十四日から「蛇」から「儲口」までが両紙に掲載されるが、『東京朝日新聞』と『大阪朝日新聞』では「印象」と「人間」との順序が前後している。さらに「儲口」の前に『大阪朝日新聞』に掲載された「紀元節」は「永日小品」の篇名のない小品として掲載されている。そして「行列」から「変化」までの篇は『大阪朝日新聞』のみに掲載された。「クレイク先生」上、中、下には「永日小品」の題名は付されていない。
- (4) 例えば、田中美穂「『夢十夜』「第一夜」私論・『永日小品』「心」との比較を交えて」(『国文目白』第三十一号 一九九一年十一月)や、大野淳一「『第一夜』と『文鳥』」(『解釈と鑑賞』第五十五卷九号 一九九〇年九月 至文堂)などを挙げる事ができる。
- (5) 注(2)に同じ。
- (6) 江藤淳「漱石とその時代」『新潮』一九九四年七月号、引用は『漱石とその時代(第四部)』(新潮選書 一九九六年十月 新潮社)所収によった。
- (7) 齊藤英雄「漱石の『文鳥』について―三重吉との関連を中心に―」(昭和五十五年五月 『文芸と批評』)

第二部

「夢十夜」の系統

第二部 「夢十夜」の系統

第二部では「夢十夜」の系統」として、漱石の小品の中でも特別な位置を占め、且つ近代文学における幻想文学としても、一画を占めている「夢十夜」が、続く作家、作品に対していかなる影響を及ぼしているか、という観点から考察を進めたい。

第一章 「夢十夜」から『冥途』へ

「夢十夜」は『東京朝日新聞』に、明治四十一年七月二十五日（『大阪朝日新聞』には同二十六日）から、第一回が掲載された。第二回が共に同二十七日に掲載され、以降は八月一日の休載を除き、全十回が八月五日まで掲載された。明治四十一年七月一日の高浜虚子宛書簡には、「小生夢十夜と題して夢をいくつもかいて見様と存候。第一夜は今日大阪へ送り候。短かきものに候。御覽被下度候。」とあり、「京に着ける夕」や「文鳥」と同様に「夢十夜」も小品として、『大阪朝日新聞』からの依頼で書かれている事がうかがえる。

現在、漱石の小品の中では、長編小説に比肩する作品として受容されている「夢十夜」であるが、その評価の嚆矢は、戦後の伊藤整¹⁾や荒正人²⁾とされる。伊藤整は「夢十夜」に「人間存在の原罪的不安」を指摘し、荒は精神分析的な観点から「父親殺し」、エディプスコンプレックスの主題を見ている。これらを受けた江藤淳³⁾は「夢十夜」を「漱石の内部のカオスの世界である」とした。これらに「父母未生以前」をキーワードとした諸論が加わり、「夢十夜」研究の争点となった。その上で、柄谷行人は『夢十夜』は漱石の「内側から見た生の暗喩」であり、「個体の自己実現の不可能性を示し」たとした。

一方で、「夢十夜」の『夢』はあくまで作者の創作であるという観点から、その方法についての考察、あるいは十篇全体の統一的な把握が志向されるようになる。また各篇の個別についての読解もなされ、方法についての論考も、作品構造や語りの問題へと及んでいく。また近年では同時代の芸術、文化、時代状況等からの分析もなされるようになっていく。以上が粗雑ながら「夢十夜」研究の概括である。

再度述べることになるが、「夢十夜」についての先行研究は、漱石の長編小説についての先行研究に比べても、

質、量ともに遜色ないものである。また、何よりも漱石の小品という区分においては、先行研究の量は群を抜いている。本研究の主眼の一つとして、組上に上ることの少ない漱石の小品についての基本的な読解ということ掲げている。再検討は絶えず必要なながらも、「夢十夜」研究においては、その基本的な読解という段階は過ぎていると考えるのが妥当であろう。

(i) 〈夢らしさ〉の方法 ・ 「夢十夜」と『冥途』

「夢十夜」研究においては、まず、そこに描かれた《夢》について、作家漱石の内部と関連づける方向から始まったことで、作家の内部、内面への考察がなされていった。また作家・作品論からテキスト論へと、その重心が移行するにつれて、テキスト自体への考察もなされていったといえよう。これらの両面において、作家夏目漱石の作品である「夢十夜」、あるいはテキストとしての「夢十夜」についての考察がなされてきたことは前述の通りである。

ところで、このように「夢十夜」論の中で、他作家の影響については、早くから指摘されてきていた。ただし内田百閒の『冥途』との関係について、詳細に言及した論考が見られるもの、それ以外については、概ね作家名あるいは作品名が挙げられるのみであり、印象批評の域を出てはいない。他作家への言及がなされている論の一例としては、水谷昭夫氏の次の様な指摘がある。⁵⁾

『夢十夜』の影響といった出来事については、たとえば屢々漱石の小説をなぞって書いた内田百閒が、漱石歿後創作集『冥途』(一九〇三)の中でこれをこころみていることは周知のところであろう。ついにながら『冥途』は、芥川龍之介の深い共感があり、芥川龍之介自身は、その最も初期の作品においてこれを模倣した形跡がある。さらにまた後年の傑作『歯車』においては、『夢十夜』の個性的継承といったものを成し遂げている。或いは昭和初年谷崎潤一郎や川端康成の作品的世界の中に、共鳴する世界が見出せないことはない。

但し、ここに挙げた水谷氏の論は、「夢十夜」からの影響関係を主眼としている訳ではなく、「この間の事情

の究明はこれからの課題」としていることから、その作品世界の「個性的継承」についての、一つの見取り図として受け取るべきであろう。

それでは、「夢十夜」から影響を受けた作品としても受容されている、内田百閒の『冥途』について、その関連はどのように言及されているのであろうか。伊藤整は、早くにこの両者の関係を次のように指摘している。

百閒がいよいよ深く自己の世界に入つて行つたとき、それはもはや百閒その人の世界ではなくて、日本人の感覺的な郷愁の本体のやうなものであつた。では百閒は漱石とどこでつながつてゐるか。私はそれを「夢十夜」だと思ふ。「夢十夜」はそれに類した漱石の他の小品文とともに、所謂漱石的な世界では全く別個なものを示してゐる。【中略】百閒は、その漱石が棄てた、あるひは脱出したものに、自己の場所を見たにちがひない。彼の最初の作品集「冥途」は、明かに「夢十夜」のより意識的な、そして純粹化された展開によつて踏み出されてゐる。百閒は、確信と十分に造形的な統一感をもつて、「冥途」の全作品に統一した自己のムードを与へた。この世界の展開を可能にしたこと、これは漱石のしなかつたことである。

また、内田道雄氏は、この伊藤評を受けながら「『冥途』成立に画竜点睛の位置を占めるのが漱石である」とし、次のように述べている。

『日記帖』に刻印されてある死んだ漱石との対話、更に具体的には第一次全集の校正の業を通して彼は漱石を発見したのだ。その発見とは、すでに作家以前人生への実存的不安の認識に立って、「人生の真相は半ば此夢中にあつて隠約たるものなり」と夢のもつ異能力に着眼する一方、既往の文学的方法に根本的な懐疑の眼を向け、十年ののち『濛虚集』の実験を経て『夢十夜』に辿りつくに至る漱石、の発見に他ならぬ。それは、漱石の許での長く重い沈黙を閲し、校正の如き重心の低い作業に持続的に携わつた彼にしてはじめてなし得た、漱石文学基部への関与であり、発見であつた。

これらの指摘は、漱石の「夢十夜」から、百閒の『冥途』への繋がりを見る中で、百閒の作家としての原点で

ある漱石の存在と、その資質とモチーフの一部が継承されていく中で、百閒においては、より「純粹化」された「夢」の世界が描かれるといった指摘であるといえる。ここでは、今暫く諸論に拠りつつ「夢十夜」と『冥途』の関連を概観し、その継承された部分、あるいはされなかつた部分について、確認していききたい。

この両作品を結びつける要素としては、現実世界とは遊離した、夢の世界が描かれている点が挙げられよう。「夢十夜」研究においても、作中の「夢」は漱石自身の夢として精神分析の対象ともなっていたことは既に述べた。しかし、主な対象でもあつた第三夜の背景として、日本の伝統文化、文芸、民間伝承などが指摘され、漱石の創作メモである「断片」などからも、「漱石の夢の創作的意図を示唆するものと解すべき」¹⁰記述が認められることから、作者の創作物としての夢と、その方法について論じられるようになった。

「夢十夜」の方法について諸論ある中、物語の叙法と語りのレベルから論じた藤森清氏は、「夢十夜」の夢らしさを評価する場合には、肯定的であろうと否定的であろうと、いずれにせよ語りの問題がその本質に関わっていることが前提であるとし、次のように述べている¹¹。

「夢十夜」の叙法が実際に夢らしさを実現しているかどうかという問題に結論をだそうとすれば、夢の領域の定義という厄介な問題、極めて漠然としていて実のところ個人的な経験の印象に負うところが大きい問題にかかわるほかはなくなるからである。【中略】このテキストの語りが物語の規則に余つて持つもの、ないしは足りないものこそ、このテキストが創りだそうとしている（夢らしさ）の正体だと言えるはずである。

藤森氏は併せて「このテキストはどのような言説を（夢らしき）言説として提出しようとしているのか」という立場まで取りあえずは身をひくことになる」として、考察の対象としての（夢）らしさを、語りの問題から論じている。それによると、特に第五夜での語りにおいて、一人称の語り手「自分」を導入することにより、読者に「話の外側にいながら同時に内側にいるような印象」を受けさせ、語り手である「自分」という主体の分裂を生じさせていることを指摘しており、他の篇においては「物語内容の非現実性や特異性」が（夢らしさ）の正体であるとしている。

確かに物語世界の内部では知り得ない情報を持ち、それを語る、第五夜の「自分」の語りには、「話の外側」

を意識させるものがある。ただ、「夢十夜」の冒頭の大半に置かれる「こんな夢を見た。」の行も「自分」の語りであり、夢と現実の境界を規定している。その語りは、既に「自分」が見終わつた夢の物語を、これから語ること、今の「自分」は現実の側、「話の外側」にいる事を示している。であるならば、夢の「内側」では知り得ない情報が、「外側」から「自分」によつて、後から補足される語りが「物語の規則に余つて持つもの」であるかどうか、そのことが（夢らしさ）の「正体」といえるかどうかには、多少の疑問が残る。

例えば、第七夜は「何でも大きな船に乗つてゐる。」の行で始まる篇であるが、それまでの篇にあつた「こんな夢を見た」という語りで設定されていた、「話の外側」と「内側」という語りの枠組と、そこからなされる（夢らしい）語りは、やはり保たれていると考えるべきであろう。第七夜の記述では次のようにある。

自分は大変心細くなつた。何時陸へ上げれる事か分らない。さうして何所へ行くのだから知れない。只黒い煙を吐いて波を切つて行く事丈は慥かである。其の波は頗る広いものであつた。際限もなく蒼く見える。時には紫にもなつた。只船の動く周囲丈は何時でも真白に泡を吹いてゐた。自分は大変心細かつた。こんな船にゐるより一層身を投げて死んで仕舞はうかと思つた。

ここでの場面に先だつて「自分」は、船の行き先について「けれども何処へ行くんだか分らない」し、そもそも「何でも大きな船に乗つてゐる」というように、「自分」が船に乗っている理由も行き先も理解していない。このように「話の内側」で起こっている出来事に対して、「自分」は説明できないし、説明しない。そして、そのような「自分」の語りこそが、「話の内側」での出来事を「説明できないこと」として表出させているといえる。さらに、「身を投げて死んで仕舞はうかと思つていた「自分」が、第七夜の結末において、「無限の後悔と恐怖とを抱いて黒い波の方へ静かに落ちて行つた」のであれば、それを語る「自分」の位置は、やはり「話の外側」にあるとしなければならぬだろう。なぜなら「自分」の語りが「話の内側」、つまり実況の形でなされたとすれば、「自分」が「話の内側」の物語と同じ世界にいて、同じ時間を過ごした後、「黒い波の方へ静かに落ちて行つた」後の語りということになるからである。

この様な「夢十夜」の「自分」の語りの方を見ようと、むしろ（夢らしさ）を支えているのは、「物語内容の

非現実性や特異性」について、それらの出来事の因果関係などを語ることができない、一人称の語り手である「自分」の認識となる。この認識には、物語世界である夢の「内側」にいる語り手の「自分」の語りにおいて、「物語内容の非現実性や特異性」の因果関係には及ばず、説明できないという限界が設けられており、その語りの限界によって、一人称の語り手、「自分」には理解不能な世界、〈夢らしい〉世界を創出させているのである。また「こんな夢を見た」と語る、夢の「外側」にいる「自分」も、夢の「内側」での出来事の因果関係などを語りにおいて説明しないことで、「内側」の「自分」の語りの〈夢らしさ〉を保っているともいえよう。

(ii) 『冥途』の語りと方法

『冥途』は大正十一年二月に稲門堂書店より刊行された、内田百閒初の著作集である。十八の篇からなっており、大正十年一月号と四月、五月、七月号に「新小説」に掲載されたものが主に収録されている。同時代評としては、芥川龍之介や森田草平のものがあり、芥川は「悉夢を書いたものである。漱石先生の「夢十夜」のやうに、夢に假託した話ではない。見た儘に書いた夢の話である」(大正十年一月「新潮」としており、『冥途』の篇をそれぞれ「夢」の話として読む事に寄与している言説である。

既に例示したように、早くに伊藤整や内田道雄氏も「夢十夜」と『冥途』についての関連を指摘しており、特に伊藤整は『冥途』について、「明かに「夢十夜」のより意識的な、そして純粹化された展開によつて踏み出されてゐる」としていた。この「夢十夜」よりも、より〈夢〉らしい『冥途』という指摘は、芥川、森田の同時代評にも見られる。酒井英行氏は、『冥途』十八篇が書かれたのと同時期の「百鬼園日記帖」の記述から、百閒自身の過去に対する追憶と夢に対する関心が『冥途』の温床としてあることを指摘している。作者百閒という視点からの〈夢〉への関心として首肯できるが、その〈夢〉らしさを形成している方法とはどのようなものか、という問題について、やはり「夢十夜」と比較、検討しておく必要がある。ここでは前項に続く形で、『冥途』における語りの方方法等について検討したい。

『冥途』を構成している十八篇の語りは、いずれも一人称の語り手「私」によつてなされている。この「私」について、松村友視氏は次のように述べている。

自らのおかれた状況に対して「私」がつねに主体性を欠如しており決定不能な状態にあるということだ。「私」はいつでも「どうしていいか解らない」「途方に暮れ」ている。この事情は先の「山東京伝」や「件」といった（道行き）をもたない作品でも変わりはない。そして、このほとんど完璧ともいえる主体性の欠如の繰り返しは、その背後に人間の意志とは無関係に流れていく不可知なものの存在を浮かび上がらせる。【中略】そうだとすれば『冥途』が方法として選択した（幻想）は、自己の存在や、それを取り囲む日常的現実を、より大きな時空のなかで相対化するための手続きであったといえるのだが、いいかえればそれは現実の秩序や整合性の意味を解体する作業に他ならなかった。

ここで指摘されている「私」の「主体性の欠如」と、その背後にある「人間の意志とは無関係に流れていく不可知なものの存在」が「現実の秩序や整合性の意味を解体する」というテーマは、『冥途』に限らず、「夢十夜」にも認められるものであろうし、（夢）を描いた作品に通底する幅を持っていると思われる。また、「私」という語り手の意義と意味について、紅野謙介氏は次のように述べている。

「私は……行った」というまっとうすぎる統辞法は、一九二〇年代初頭に顕在化していたいわゆる「私は小説」（私小説）との類縁性を想定させながら、むしろ決定的な差異をきわだたせているのである。【中略】私小説とは別に、さかのぼって『冥途』のプレテクストと言われる漱石の『夢十夜』の各篇も「こんな夢を見た」という枠組への言及や、主題を潜めたかたちの文で書き出されていた。私小説であっても主語を最小限にしか明示しない日本の文の慣習のなかで、「花火」は特異である。しかもそれは書き出しからさらにテクスト全体に偏在し、さらに一篇にとどまらず、『冥途』全体に散布されている。

紅野氏は、『冥途』発表当時隆盛であった私小説での方法や「夢十夜」と対比させながら、語り手の「私」の機能と特徴について、「欧文的な「私」をあらかじめ主語として措定することから、『冥途』のテクストは組み立てられている」とし、「主語的な統合の不安定化した「私」にとって、他者は自己を誘惑する主体であるとともに、おびやかす主体」であり、「いやおうなく「私」は対立項のあいだで宙をさまよい、着地することができない」としている。前掲の松村氏の指摘と併せても、この不安定な存在としてある語り手の「私」が、『冥途』

の内容と方法に深く関わっていることがうかがえる。例えば「山東京傳」では、冒頭「私は山東京傳の書生に這入った。役目は玄關番である。私は、世の中に、妻子も、親も、兄弟もなく、一人ぼつちでゐた様である。私は山東京傳だけを頼りにし、又崇拜して書生になつた」とある。ここで「私」の孤独な身の上、「一人ぼつちでゐた」ことが語られるが、その「妻子も、親も、兄弟も」いないということをも、「様である」という推測、曖昧で不確かな認識でもって語られていることが見て取れる。自分と血の繋がりを持つ家族の存在や周囲との関係性を持つていない、不安定な存在としてある「私」は、加えてその自身に対する認識までもが曖昧であるという、二重に不安定な存在であり、小説世界の内部である（話の内側）において、「物語内容の非現実性や特異性」の因果関係にその認識が及ばない、説明できないという限界を持つ語り手として在る。この点は（夢らしさ）の方法であり、「夢十夜」の「自分」という語り手にも見られたものである。

では、兩作品での差異についてはどうだろうか。既出の伊藤整による指摘では、『冥途』は「夢十夜」より意識的、かつ純粹化され、統一感のある世界を展開したものとされていたし、芥川の同時代評でも、「見た儘に書いた夢の話」として受容されている。このような「統一感」、あるいは（夢らしさ）を生む要因の一つには、前述したような一人称の語り手の特徴、その限界を設けられた認識による、「自分」、もしくは「私」の語りがあることを確認した。しかし、一人称の語り手において、両者が決定的に異なっているのは、「夢十夜」の「自分」が「こんな夢を見た」という語りによって、夢の中の「自分」と夢から覚めた「自分」、つまり、夢の「話の内側」と「外側」の境界を引いているのに対して、『冥途』の「私」の語りは、夢の話の「外側」から「内側」をみる視点が設定されていないし、境界を示す語りも見られない。この対比は「夢と現実との区別感がある」漱石と、百閒における「漱石流の社会意識の欠如」という構図として指摘されるが、（夢らしさ）を表現する際の方法という観点から考えれば、夢の「外側」を設定せずに、むしろ「内側」の物語世界を展開させていったといえる。百閒の、『冥途』から始まる、（夢らしさ）を湛えた作品が生み出されたのは、「話の内側」としての物語世界の構造が「純粹化」し強度を備えたといった方法の面に、その理由がある。

(iii) モチーフにおける比較

前項まで「夢十夜」と『冥途』の方法と語りを中心に比較、検討してきた。ここでは、両作品に見られる特徴的なモチーフについて概観しておく。

一つは、男である「自分」、「私」に対して現われる「女」のモチーフである。「夢十夜」では、第一夜、第五夜、第八夜、第十夜に見られる。第一夜と第五夜に描かれる「女」は、いわば「自分」に会いに来る「女」であるといえようか。そこには「自分」との会話や、意志の疎通が感じられ、少なくとも「自分」の認識の外に在るわけではない。それに比べると、第八夜、第十夜に現われる「女」は、「自分」にとつて、その意味を問うことも出来ないような、認識の果てに在るような他者として現われている。第八夜で「自分」の見る「女」は、次のように現われる。

自分はあるたけの視力で鏡の角を覗き込む様にして見た。すると帳場格子のうちに、いつの間にか一人の女が坐つてゐる。色の浅黒い眉毛の濃い大柄な女で、髪を銀杏返しに結つて、黒繻子の半襟の掛つた素袷で、立膝の儘、札の勘定をしてゐる。札は十円札らしい。女は長い睫を伏せて薄い唇を結んで一生懸命に、札の数を讀んでゐるが、その読み方がいかにも早い。しかも札の数はどこまで行つても尽きる様子がない。膝の上に乗つてゐるのは高々百枚位だが、其の百枚がいつ迄勘定しても百枚である。

自分は茫然として此の女の顔と十円札を見つめて居た。すると耳の元で白い男が大きな声で「洗ひませう」と云つた。丁度うまい折だから、椅子から立上がるや否や、帳場格子の方を振り返つて見た。けれども格子の中には女も札も何にも見えなかつた。

この十円札を数える女は、鏡の中に映つてはいるが、「自分」はその実体を見ることができない。その理由について、語らないし、語れないのが「夢十夜」での「自分」という語り手の特徴でもあることは、既に確認したとおりであるが、この女は第一夜や第五夜と比べても、明らかに「自分」と隔絶した存在として現われている。また、第十夜で「庄太郎」を引き連れていく「女」も「庄太郎」に向かつて「絶壁の天辺」から飛び込むよう促し、「庄太郎」がそれを「再三辞退」すれば、「大嫌」な「豚に舐められます」と迫る「女」であり、「庄太郎」にとつて、その意味を問うことのできない「女」であろう。大まかに見れば、「夢十夜」には、男である語り手

の「自分」にとつて了解可能な存在である「女」と、そうでない「女」が同程度に現われているといえよう。『冥途』においては、男である「私」に相對する「女」が現われる篇が、全十八篇中の半数に及ぶ。その中には「疱瘡神」や「波止場」のように、「私」の「妻」が現われる篇もある。が、他の篇に現われる「女」に、「私」は誘惑され、「私」の恐怖の対象ともなる。例えば「花火」での「私」は、並んで歩く「女」を次のように見ている。

女は顔も様子も陰氣で色艶が悪いのに、襟足丈は水水してゐて云ひやうもなく美しい。私は不意に足が竦んで、水を浴びた様な氣持がした。私はこの襟足を見た事があつた。十年昔だか二十年昔だかわからない、どこかの辻でこの女に行き會ひ、振り返つてこの白い襟足を見た事があつた。

ここで「女」の襟足の美しさに目を向ける「私」は、同時に「水を浴びた様な氣持」に襲われる。結局は恐怖としての「女」に追われ、逃げ出す「私」が描かれることになる。「盡頭子」での「私」も「女を世話してくれ人があつたので、私は誰にも知れない様に内を出た」が、結局は「知らない道を何處までも逃げ走」つて、「もう女どころでは」なくなつてしまふ。このように『冥途』の、誘惑と恐怖をもたらす「女」というモチーフは、「夢十夜」での第十夜の「女」を想起させる。永井太郎氏は、「花火」、「蜥蜴」、「盡頭子」などに見られる「女」について、「彼岸過迄」の「恐れない女と恐れる男」のモチーフを指摘しているが、男である語り手の「私」が恐れているのは、作中の「女」自体であり、その存在が携えている他者性が恐怖として立ち現れてくるのが『冥途』での「女」のありようではないかと考える。

もう一つの特徴的なモチーフとしては動物であろうか。「夢十夜」では、第三夜に「鷺」、第四夜に「蛇」、第五夜に「鶏」と「馬」、第八夜に「金魚」などが見られるが、第十夜の「豚」が最も物語の内容に関わる印象的なモチーフであろう。ただ「夢十夜」で漱石が描いたモチーフとしての動物は、明確に人間と区別された存在であるのに対して、『冥途』では擬人化されてもいる。これは、(夢らしい)話としては、夢／現実の境界を設けていない『冥途』の世界を、現実から乖離させるための一つの方法ともなっている。翻つて言えば、境界の枠組みが設けられている「夢十夜」においては、重要視される必要のない方法ともいえよう。

『冥途』で擬人化された動物が現われる例としては、やはり「件」が挙げられるし、「私」が恐れていた豹が、「何時の間にか家の中」で「みんなの間にしやがんで一緒に笑つてゐた」と結ばれる「豹」も指摘できよう。また、「夢十夜」第十夜の「豚」のように嫌悪、恐怖の対象として現われているものも多い。「盡頭子」での馬、「蜥蜴」での大きな熊と黒牛、「石畳」で「私」を「ねらつて来る」「七面鳥の恰好をした大きな鳥」、「白子」で「私」の後をつけてくる「何十匹とも何百匹とも解らない程の黒犬」、前述の「豹」など、「私」は、これらの動物を恐れ、彼等に追われる。「短夜」の様に、狐に化かされる民話風の篇もあるが、ほとんどは「私」の恐怖の対象として立ち現れるのである。

以上、「夢十夜」と『冥途』について、その方法とモチーフについての比較を行った。ここで述べた事は、従来の考察を越えるものではないが、「夢十夜」と『冥途』において、〈夢らしさ〉を表わす方法や、モチーフについて、その継承、発展が如何になされているかという様相についての見取り図として検討した。

ここでの指摘は、いわば〈夢らしさ〉を湛えた作品が作られる際の方法について、その骨子を抜き出すことができたのではないかと考えているが、そのような〈夢らしさ〉を生み出す方法や、それが生かされた作品が、これまでの日本近現代文学の中に如何にあるかについては、その系譜をここで描くのはもとより困難であり、やはり個別の作品にあたる他はないであろう。しかし「夢十夜」と『冥途』では、その作家における関連、方法、モチーフ、などを総合的に見ても、継承という言葉がふさわしいし、また『冥途』から百閒独自の世界を開いて行っている事が、漱石の模倣に陥ることを避けることが出来たと思われる。

注 (1) 伊藤整 『現代日本小説大系』第十六巻「解説」(昭和二十四年 河出書房)

(2) 荒正人 「漱石の暗い部分」(昭和二十八年十二月 「近代文学」)

(3) 江藤淳 「夏目漱石論・漱石の位置について(下)」(昭和三十年十二月 「三田文学」)

(4) 柄谷行人 「内側から見た生・漱石試論(Ⅱ)」(昭和四十六年七月 「季刊芸術」)

(5) 水谷昭夫 「『夢十夜』の世界」(昭和三十九年四月 「人文論究」)

(6) 伊藤整 「『昇天』解説」(昭和二十三年三月 新潮文庫『昇天』所収)

- (7) 内田道雄 「内田百閒論・『冥途』の周辺」(昭和四十七年二月 「山梨大学教育学部研究報告」第二十二号)
- (8) 相原和邦 「第三夜の背景」(昭和五十一年十月 「日本近代文学」第二十三集)
- (9) 笹淵友一 「夢十夜」(昭和五十八年三月「学苑」五一九号、昭和六十年二月「学苑」五四一号)
- (10) 藤森清 「夢の言説・「夢十夜」の語り」(昭和六十二年十二月 「名古屋近代文学研究」五号)
- (11) 酒井英行 「『冥途』の温床——『百鬼園日記帖』の世界——」(昭和五十六年十一月「文芸と批評」)
- (12) 松村友規 「内田百閒「冥途」暗い土手の幻想」(昭和六十三年三月 「国文学」三十三卷四号)
- (13) 紅野謙介 「内田百閒『冥途』——「私」をめぐる語り」(平成六年四月「解釈と鑑賞」五十九卷四号)
- (14) 内田道雄 「夏目漱石と内田百閒」補論」(昭和四十年九月 「古典と現代」第二十三号)
- (15) 永井太郎 「『冥途』における漱石」(平成十四年九月 「福岡大学人文論叢」三十四卷二号)

第二章 現代作家への継承 ・ 川上弘美と「惜夜記」

一九九四年に「神様」で第一回パスカル短編文学賞を受賞してデビューした川上弘美は、九六年には「蛇を踏む」で第百十五回芥川賞を受賞し、その後も二〇〇〇年には『溺れる』で伊藤整文学賞、女流文学賞を受賞、翌年に「センセイの鞆」で谷崎潤一郎賞を受賞している。その中でも『神様』所収の作品を始めとして、先に挙げた「蛇を踏む」や『溺れる』所収の作品等、川上弘美の作品には現実から遊離するかのような幻想性を特徴とするものが多い。

千石英世氏は川上作品の特徴について、「童話のような趣がある」とし、川上弘美を「夢の奥を書く作家として、読者に受け入れられ、読者を受け入れている作家なのだろう。」としている。¹⁾確かにデビュー作の「神様」は「くまにさそわれて散歩に出る。川原に行くのである」という一文から始まる。「くま」は「三つ隣の305号室に、つい最近越してきて、」引越し蕎麦を同じ階の住人」にふるまう「昔気質」の「くま」であり、「わたし」との交流が始まる。その他にも「河童玉」の河童、「離さない」の人魚などが現れる作品もある。擬人化された動物や空想上の動物が現れるこれらの物語世界について、松浦寿輝氏は「あまたの動物や植物が入り乱れる川上弘美の物語世界では、種と種の間の境界がいきなりどろりと溶け出して」「しまいには生物と無生物との境界も消え去ってしまう」と述べている。²⁾

この様な幻想性、異界性は川上弘美の物語世界の特徴として指摘されるところではあるが、その中でも「惜夜記」(一九九六年九月「文藝界」)に着目する必要があると思われる。この作品は夜や闇の世界の幻想譚として作られており、川上弘美作品の特徴を明らかにする上でも重要な作品であると考えられる。また「惜夜記」が漱石の「夢十夜」を彷彿とさせる作品であることが既に指摘されている。³⁾作者川上弘美は「漱石のものは三冊ほどすぐに浮かんだが、中で一つと言われるなら『夢十夜』かと思っていた。いかにも自分の好みそうな一冊である。読み返し、今も好んでいることを確認した」と、⁴⁾「夢十夜」に言及している。また、「この三冊」(『毎日新聞』一九九六年九月三十日)の中では、幻想譚としての三冊として、色川武大の『怪しい来客簿』、藤枝静男『田紳有楽』、『ちくま日本文学全集 内田百閒』を挙げ、次のように述べている。

『内田百閒』の一篇「件」の一行、「幸いこんな野原の真中にいて、辺りに誰も人間がいなから、まあ黙っていて、この儘死んで仕舞おうと思う途端に西風が吹いて」、これらの不可思議な言葉の並びを読みながら、彼岸の現実の語られる世界にしばし沈んでいると、こちら岸であろうが彼岸であろうが、現実とはある種まやかしある種のイカモノなんではないか、という気分になってくる。そのまやかし性イカモノ性を笑いとばし同時にいつくしみながら彼岸の現実を描く、作者達の度量の大きさに驚く。そしてまた度量の大きさのうしろにひかえる、かなしみの大きさに驚く。そういう気分になったところで、自分のまわりの現実をみまわしてみると、あら不思議、あれほどわたしの上に積み重なっていた現実、ひどくかるやかなものにかわり、その下のわたし自身の現実も、変幻自在なものにかわっているのである。

これをわたしは「回復」とよんでいる。

この行からは川上弘美の、現実と「彼岸」、その境界についての認識の一部がうかがえる。それは、言葉によつてつくられる「彼岸」の世界の「現実」が、「こちら岸」の「現実」の重みを相対化させ、「回復」に導くといったものであり、作家としての川上弘美、あるいはその作品における、幻想譚や幻想についての認識であるともいえよう。

これらの例から、川上弘美が「夢十夜」と『冥途』を受容している事は明らかである。この両作を、現代作家である川上弘美がどのように受容し、作品として昇華しているのかという問題について、以下「惜夜記」の分析を通して明らかにし、併せて川上弘美の物語世界の特色についても探りたい。

(i) 「夜」と「夢」／物語の構造

「惜夜記」は十九篇の短篇から構成されている。題名には順に番号が付されている。奇数番号が付されている短篇は、「1 馬」「3 紳士たち」「5 ニホンザル」「7 泥鰌」「9 もぐら」「11 ツカツクリ」「13 象」「15 キウイ」「17 獅子」「19 イモリ」となっており、題名の示すように動物の現れる物語である。偶数番号を付されている短篇の題名は、「2 カオス」「4 ビッグ・クランチ」「6 悲運多数死」「8 シュレジン

ガアの猫」「10 クローニング」「12 ブラックホール」「14 アレルギー」「16 フラクター」「18 アポトーシス」であり、物理学や生物学の用語を題名とした「自分」と「少女」の物語となっている。つまり一篇ごとに動物との物語と「少女」との物語が交互に配されているといった構成になっている。以下、「惜夜記」の構成と構造について検討する。

「惜夜記」の最初の篇である「1 馬」の冒頭は「背中が痒いと思つたら、夜が少しばかり食い込んでいたのだ」という語りで始まる。ここでの語りは一人称体であるが、主語となる「自分」や「私」といった自身を指す語は使用されていない。日本語の一人称体の語りの中で「自分」や「私」といった自身を示す言葉がない、あるいは省略されているということは特に珍しいことではないが、「惜夜記」ではどの様な語りとしてあるのだろうか。続きは次の様にある。

まだ黄昏時なのだが、背中あたりに暗がりが集まってしまつたらしく、密度が濃くなったその暗がりの塊が、背中に接着し、接着面の一部が食い込んでいたのだ。

振つたり揺らしたりしたが、夜は離れない。手で剥がそうとしても、実体を持たないふらふらしたもので、掴み所がなくて困る。いちばん濃い暗がりの部分を捕らえた、と思つても、見る間に暗がりは拡散していき、違う部分がかんどは濃くなつてしまつたりする。

そのうちに痒くてたまらなくなつてきた。ぱりぱりと背中を搔いた。搔けば搔くほど、暗がりは背中に食い込み、食い込めば食い込むほど痒くなる。堪らなくなつて駆けだした。

ここでの語り手は「夜」や「暗がり」について、今現前にあること、あるいは自身に起つている事を現在進行という形でしか語らない。ここでの現在進行という語りは、いま、ここで、起きている出来事としての不可逆的な時間に即した語りであり、時間を可逆的に操作して語る回想という語りを排除した語りでもある。回想という語りにおいては、過去の「自分」を、現在の「自分」が対象化し、説明することができる。つまり回想という語りにおいては、現在進行の語りに比べ、現在の語り手である「自分」が過去に起こつた「自分」についての出来事を、その認識が及ぶ限り、過去の自分以上の情報を持ち、その上で語ることが出来る事になる。

すると、ここで「自分」という主語が文中に現れた場合はどうなるだろうか。「自分」という主語を、一人称の語りの中で使用した場合には、既に語られる「自分」を見ている、対象化している「自分」の存在が規定されてしまうことにもなる。しかし、それは「夢」の物語を「夢」の「中」から描く際には、構造的な破綻に繋がりにかねない。なぜなら「夢」の「中」にいる「自分」を対象化し、説明する語り手の「自分」とは「夢」の「外」に出ている語り手となってしまうからである。それでは語り手が「夢」の「中」の、いま、ここ、で起きている出来事に直面している登場人物ではないことになる。

つまり、ここでは「夢」という物語世界を、説明不能な「謎」として描くために、一人称で主語のない現在進行の語が使用されているといえよう。「惜夜記」での現在進行の語りにおいて、語り手は物語世界に対して、完全にその世界の中にいる等質な語り手なのである。

今一度前掲の例を見れば、語り手はここにある「夜」、あるいは「暗がり」について、その状態を実に饒舌に語っている。語り手が語る「夜」と「暗がり」は「密度が濃く」なり、「塊」になり、「背中に接着」し「振ったり揺らしたりし」ても離れず「実体を持たないふらふらしたもの」で捕らえようとしても「拡散」するのである。しかし、それが何であるのかということについての語りはなく、説明することが出来ない。そもそもここでの語り手は説明としての語りをしないのではなく、説明としての語りが不可能な構造としてある現在進行の語りである。この語り手の性質は『冥途』の「私」に酷似している。

では、語り手が直接に説明しない「夜」や「暗がり」とはいったい何か。「1 馬」において、語り手は「暗がり」は背中に食い込み「堪らなくなつて駆けだ」す訳だが、その直後「駆けてみると、馬のような速さである。夜が食い込むと、なるほどこのように速くなるのかと感心しながら駆け」る。結局の所、語り手の声は「馬のいななき」となり、最後には「からだも馬になり、全身は黒い毛に覆われ」てしまうのである。ここで「夜」と「暗がり」は、語り手に「食い込んで」「鼻息の中にも」混じるに従い、「馬のような」という比喻としての言葉は、実体としての「夜の馬」を示す言葉へと変わっていく。つまり「夜」や「暗がり」は、「惜夜記」という物語において、語られた言葉を比喻から実体へと移行させていく際の印として現れており、またその様に境界を臙化し、飛び越えて行く「夢」の物語の深度をも示している。

さらに「夜」の推移について見る。「2 カオス」では、「黄昏よりももう少し夜に近い時刻」に少女と出会

い並んで歩いて行く。

「どこに行くの」聞くと、少女は気持ちよさそうに目を閉じたまま、何回か頷いた。

「どこなの」

「夜よ」

答えたとたん、少女はがっくりと首を折って、深い眠りに落ちてしまった。眠ったまま、流されていく。
少女と並んで、混沌の一部となったまま、夜に入ってしまった。

「惜夜記」には、二つの物語が軸となつて構成されている事は先に述べたが、少女との物語の始まりの篇にあたる「2 カオス」でも、ここから「夜」、つまりこの「夢」の物語の奥へと進んでいくことが示される。続く「3 紳士たち」では「夜は始まつたばかり」であり、「4 ビッグ・克蘭チ」でも、語り手は少女から「まどおはようじゃないわよ、まだ夜なのよ」と告げられる。「5 ニホンザル」でも、「夜」は「コーヒーだったはずの液体」にとつてかわり「いくらこぼしても果てがない」「夜はぜんぜん尽きない」と語られる。

書き手である作者川上弘美は、「何かを書くのは大好きなのですが、ほんとうにあつたことを書こうとすると、手がこおりついたようになってしまいます。ほんとうにあつたことではないこと、自分の頭の中であれこれ想像して考えたことなら、いくらでもつるつると出てくるのですが、自分の書く小説を、わたしはひそかに「うそばなし」と呼んでいます。」と述べているが、これらの「果て」のなき、「ぜんぜん尽きない」で「いくらでもつるつると出てくる」様子は、果てしなく生じるフィクションとしての物語性が「夜」という言葉に集約され、重ねあわされる様にも思われる。

続く篇にも「夜」という語が入っている。「6 悲運多数死」には「夜空の一角から光は射していた。その部分だけ夜をはぎ取ったように」とあり、「7 泥鱈」では「夜なので暗いのか、暗いたちの水たまりなのかかわからないまま」、「8 シュレジンガーの猫」では「地面の上には夜の植物の影が薄い月明かりに照らされてぼんやりと映っている」、「9 もぐら」では「もぐらたちのたてる密やかなざわめきが、夜を満たす」とあり、「夜」の深まりと物語世界の深化とが並行する構成となっている。

ここまでの考察において、「夜」は「惜夜記」の語りの中において、語られた言葉を比喻から実体へと移行させていく際の印として、まずは現れ、また「夢」の物語の深度を表すものとした。しかしそれだけではなく、「夜」は「惜夜記」の物語全体の構成とその物語世界の様相とも関わっているキーワードではないかと思われる。さらに続く「10 クローニング」には次の様にある。

かき回された夜はいったんゆるやかな流れを作り、それから固まっていく。もう夜も半ばに差し加かっているので、夜の体積の半分近くが固められ、そのために夜の中を歩いても、夜の始まりの頃の浮遊感はなかった。代わりに、みしみしい感じの確固としたものがあって、それはそれでまさに夜らしい感じなのであった。

全十九篇のちようと真ん中に位置する「10 クローニング」において、「夜も半ばに差し加か」り、「体積の半分以上が固められ」ていく様子とは、まさに「惜夜記」という物語が語られる中で形作られていく状況を示している。また、同時にここが物語の「半ば」であること、つまり作品全体の構成を把握した者でしか判らない情報を含んだ上での語りでもあることがわかる。その上で引用部の後半を見ると、「始まりの頃の浮遊感」はなくなり、「確固としたもの」があるという。さらに「それはそれでまさに夜らしい感じなのである」という語りは、語り手のメタレベルにある書き手の実感、この作品が「夜」の物語として成立していく手応えとしても読めそうである。それは語り手のレベルから見れば、「夜」の物語世界が「夜らしく」固まってきたことであるといえよう。

続く「11 ツカツクリ」では「夜はいよいよ更けに更け闇は真のものとなつてゆく」とあり、「夢」の深度、つまり「惜夜記」の物語性がより深まって行くことが示されている。「12 ブラックホール」において「最後に夜よりもさらに暗い場所に辿り着いた。」とあるのもその事を示しているだろう。「14 アレルギー」になると、それまでであった「夜」の語は消え、「闇」という語のみになる。ここまでの「夢」の物語としての「惜夜記」の物語世界の性格を表すキーワードとして「夜」という語を捉えてきたが、「惜夜記」の中盤を越える段に至り、「夜」は、より純化された暗さを示すために「闇」へと移り変わる。この移行は物語世界の変化を示し、「惜夜記」の物語性が深まっていくことを示す指標といえるだろう。

「15 キウイ」になると「夜の空気がことりと変わるのがわかった。夜明けが少しずつ近づいていくのであった」と語られている。全十九篇の「惜夜記」も半ばを過ぎ、結末部へ移っていくという事が語り手によって示されている。続く「16 フラクター」では「明けの明星が光り」、「17 獅子」で「もうすぐ夜明けが来るというので祝宴」となり、「夜が明けはじめ」る。ここで奇数番号を付された篇の物語はひとまず閉じられる。「18 アポトーシス」でも、夜明けと共に現れた「獅子」が、偶数番号を付された篇の「自分」と「少女」の物語の終りを告げる者として現れ、同様に物語を閉じるのである。

それら二つの物語が閉じられた後に据えられているのが「19 イモリ」である。この篇は奇数番号が付された物語の特徴である動物名の題名を持つため、連続性を持つ同様の物語世界にある篇とも見えるが、実はそうではない。

ここでは「1 馬」にはなかった「わたし」という語り手が現われる。「わたし」には自分が「イモリ」であるという認識があり、「昼寝をしている人々の顔に乗ったり、塔にはりついたり弁当の残り滓をあさったり」する。それまでの物語と違い、ここは「夜」ではない。つまり直前までの十八篇とは別の位相にある物語となっている。さらに、「わたし」が「泡のようなくつもの夢を、夜の間に見るために、深い眠りについた」とある事から考えると、それまでの十八篇は「泡のようなくつもの夢」になぞらえて語られていたということになる。すると、この「イモリ」という最後の篇において、ここまで語られてきた「惜夜記」という「夢」の物語は、「わたし」がこれから見るべき「夢」となる。つまり、ここで語り手「わたし」は、語られてきた物語、即ち《既に見た夢》が《これから見る夢》へと転換する場に位置していることになるのである。

ここで「惜夜記」の構成と構造について概括しておく。「惜夜記」の物語内容は、いかにも夢としての混沌を感じさせる物語でありながら、構成意識は秩序だっていると言える。つまり「惜夜記」という物語世界全体は「夜」で満たされた、夢の世界として提示されている。そして、その物語世界の中に別々の二つの物語が交互に配され、展開される。二つの物語はそれぞれ固有のものとして進行していくが、夜明けを告げる「獅子」の訪れによつて、それぞれの「夜」の物語は「夜明け」の前に閉じられる「夢」の物語として収束することで、終わりを迎えるという構成がされている。さらに最後の篇に現れる語り手によつて、それまで語られて来た夢がこれから見る夢へと転換することで、反転する時間構造を持つ物語を作り出しているのではないだろうか。

(ii) 動物との物語／「他者」との物語

ここまで「惜夜記」の構成と構造について見てきたが、続いては交互に配置されていた二つの物語について考察する。まず、題に奇数番号を付されている物語について見ることにする。

既に述べた様に奇数番号を付されている篇は、「1 馬」「3 紳士たち」「5 ニホンザル」「7 泥鰌」「9 もぐら」「11 ツカツクリ」「13 象」「15 キウイ」「17 獅子」「19 イモリ」となっている。題名の示すように動物の現れる物語である。偶数番号を付された物語が「少女」との物語として一貫した物語と考えられるのに対して、奇数番号の付された物語は一貫した物語とは考えにくい。むしろ物語世界の中の語り手が次々と物語世界の中を通過していく、といった形を採っていると考えられるだろう。

例えば、「1 馬」で見た語り手は、先に見た様に「夜」の始まり、物語の始まりを告げる「夜の馬」へと変身するが、次の「3 紳士たち」では、語り手はもはや「夜の馬」ではなくなっている。それ以降の物語にも内容としての連続性を見いだすことは難しいだろう。殊に偶数番号の付いた「少女」との物語と比較すれば、その事はより明確となる。つまり偶数番号の付された「少女」との物語は、語り手の「自分」と「少女」が続けて登場する、という点で語り手と登場人物の連続性、物語世界の連続が表されていることになる。しかし、「1 馬」から「17 獅子」までの物語にはそこまでの連続性は認められないだろう。しかし、これらの物語についても、それぞれの関連性や共通点などが全くないとも思われない。先に提示してしまえば、これらの物語群には、コミュニケーションの不能⁽⁶⁾、またはそれらに対する恐怖があるのではないかと思われる。

先述の様に「1 馬」は、語り手が「夜の馬」へ変身する事で、物語世界の始まりと言葉の境界が臙化していく様を示されているが、同時に「見物人」たちとの言葉が通じなくなる瞬間でもあった。

突然腹がたった。こら、と叫ぼうとした。

叫ぼうとして声が出ないことに気がついた。こら、の、こ、が出ない。鼻息を荒くして、こ、こ、といきむが、鼻息がますます荒くなるばかりである。見物人は喜びさらに手を叩く。

ここにある様な、語り手と未知の他者、時に多数の他者とのコミュニケーションが全くの不能に終わるのが、この物語群におけるありようなのである。続く「3 紳士たち」という篇で、「紳士」たちは、語り手に次々と珍味を勧める一方、それらを食することを語り手に拒否させない威圧感を持つている。

「客は果報者ですな」

「このような珍味佳肴を味わえるとは」

「夜明けまで、いくらでも好きなだけ食べられるのですな」

「ええ、夜が明けるまでは食べつづけていただきますよ」

もう一かけらの食物も入らないと思ったが、紳士たちはにこやかにきびしく眺めている。

窓の外で夜鳴鳥が鋭く鳴いた。もう食べられません、勘弁してください、そう言おうとするのであるが、言いだせない。

ここに出てくる「紳士」は動物という訳ではない。しかし、語り手との関係性、つまりコミュニケーションの不能の中にある関係というありようは、以降の物語でも繰り返される。「5 ニホンザル」では、相対したニホンザルに「謝ろうと思っても、舌のつけ根が乾いたようになって、声にならない」、謝りたい気持が伝わらないままに逃げだしてしまう。「9 もぐら」でも、「もぐらそのもの」の男が、語り手を「激しい口調で罵倒」した後、どんな理由で罵倒されたかもわからないままに、「百八十度の変わりよう」で、語り手とのコミュニケーションを図ろうとする。が、もはや語り手にとって、相手は「モグラモチ」であり、自分とは異類の者として、コミュニケーション不能、もしくはコミュニケーションそのものが恐怖となる関係性でしかなくなっている。

「13 象」においても、来た道を帰ろうとする語り手に対して、象使いたちが引き留めにかかるが、「かなわないので、ものも言わずに逃げだし」てしまう。ここでも多数の他者から、一方的な言葉が投げかけられた後にコミュニケーションを成立させないままに逃げだしてしまうのである。

「15 キウイ」では、これまで受け身だった語り手にも変化が起こる。五十匹ほどのキウイに囲まれながら質

問攻めに遭う語り手は、これまでと同じ様な境遇に立たされる。が、質問に全て答えた語り手はキウイに対して「聞くから答えただけだよ」と答える。これまで、他者に対し、口を噤んでいた様子とは明らかに異なる。さらに、キウイが次の様に叫んでも動じない。

そう答えると、キウイたちは「とんでもないよ」「まったくこれだから」「もうこうなったら」などと黄色い声で叫び返す。黙って聞いていると、調子にのっていくらでも叫んだ。

「そんなに言うならきみらひとまとめにして密輸業者に売っぱらっちゃうよ」
一喝すると急に静かになった。

この様に語り手からの言葉が投げかけられるが、キウイたちとのコミュニケーションが始まるわけではない。語り手はさらに「もうきみらのようなものたちに夜の時間を左右されるには飽き飽きしたんだ」と「大きな声」で言うと、キウイたちは萎縮し、隠れてしまう。そして「ぼくも悪気はなかった」「さようなら」といつて消えてしまったキウイたちに、語り手は「悪かった、ちよつと短気だった」と呼びかけても、もうキウイたちは現れない。受動的だった語り手が能動的になればコミュニケーションが始まるかと思いきや、それもまた不能に終わるのである。

また、この様な語り手のコミュニケーションの不能が描かれるとともに、「3 紳士たち」に始まる物語中の特徴的な行動として、食べるという行為が見られる。前掲の「3 紳士たち」の引用にも見られるが、周囲の「紳士たち」が会話文の形式で口々に言葉を投げかけるが、語り手は何も言い出すことができず、「いたたまれなくなつて、食べつづけ」るのである。「紳士たち」に対して、コミュニケーションが行われたい、言葉を発する事ができない間は食べつづけなければならぬという語り手の行動の意味するものとは何か。それは、言葉を発する為の口を働かせても、コミュニケーションが不能となつてしまふ代償としての口の働きであろう。即ち食べるといふ行為がコミュニケーションの隙間を埋める為に行われていると考えられるのである。「7 泥鰌」では、「柳川」を食べるか否かで、「子供」と会話がなされるが、語り手が「子供」の申し出を拒否した直後に、姿を泥鰌へと変えられてしまう。語り手は「柳川」を食べることを了承して、元の姿に戻り、「柳川」を「むさ

ぼり食」うのである。ここでも「3 紳士たち」と同様に、語り手が一方的に何かを押しつけられるという関係があり、その関係の内にあるために語り手は何かを食べなくてはならないという構図が見られる。

また、食べる、という行為が重要だと思われるのは、「3 紳士たち」と「17 獅子」が対応する形で構成されていると考えられるからである。「夜」が「始まったばかり」の「3 紳士たち」の「宴会」と、「もうすぐ夜明けが来るというので」開かれた「17 獅子」の「祝宴」とは明らかに対応している。そこに現れた「影」は「客」の首から上をくわえ「すべてを平らげ」てしまう。語り手が全うできなかった、食べるという行為を「影」は全うしてしまう。「影」が「獅子」となるのは、「自分の成分がすべて影に飲み尽くされた頃」である。さらに「獅子」は「走りながら、夜の中で出会ったあまたの生きものたちを喰らって」行く。そして「すべての生きものが喰らい尽くされ、獅子が東の空の彼方に消えてしまう」と「夜が明けはじめて」くるのである。

ここでの「獅子」は、夜明け、つまり「惜夜記」の物語世界の終焉を示している。そして「獅子」となる「影」の食べる行為は、語り手のそれと比較した場合、全くの逆であることがわかる。特に「3 紳士たち」で見せた語り手が、言葉によるコミュニケーションが果たせぬままに、受動的に食べ、そして、それを全うすることが出来なかったのに対し、「獅子」は言葉によるコミュニケーションなど元から眼中になく、能動的に食べ、そして全てを喰らい尽くしてしまう。しかも語り手である「自分」は「獅子」となる「影」に喰われ、吸われてなお、心地よさを感じている。ここで示されているのは、言葉によらないコミュニケーションによって、全てが同化してしまう心地よさであろうか。「獅子」となる「影」は、それまで形もわからず、言葉も発しない。それにも関わらず語り手と一体感を感じることが出来る存在なのである。それまでに登場した、言葉を投げかけながら、全く通じ合うことの出来ない他者とは全く正反対の存在であることがわかる。

この様な「獅子」の存在によって、物語が閉じられることは即ち、それまでのコミュニケーション不能の世界が閉じられることを示している。語り手に対する他者が、基本的に異類としての動物に設定されているのも、自分と同一ではないという他者性をメタファーとして示すものである。奇数番号を付された物語は、言葉の持つ力や役割が混乱、あるいは無力となる中で、他者との関係に恐怖、または逃走する様子が描かれているのである。これは、やはり『冥途』中で動物の出てくる篇での「私」の姿とも重なっているように思われる。

(iii) 「少女」との物語／「自分」との物語

前項では、奇数番号の付された「動物との物語」について、言葉と関係性に焦点を当てて考察した。では偶数番号の付された「少女」との物語は果たしてどの様なものであるうか。まず題名に着目すれば、これらの物語は「カオス」から「アポトーシス」へと向かっている世界であるということになるうか。つまり始原である混沌から、予定された死に向かっている世界での出来事として描かれているのである。

「2 カオス」では「少女」と語り手である「自分」との出会いと、物語の始まりを示している。「自分」は「少女と並んで、混沌の一部になったまま、夜に入っていく」てしまう。ここではまだ語り手は自称としての「自分」という語を使用していない。「動物との物語」で指摘した一人称の語り手の効果と同様の手法が用いられていると聞いていいだろう。そして、偶数番号が付された物語の二番目の物語となる「4 ビッグ・クランチ」では、「2 カオス」で始まった物語が続いていることが示される。冒頭の「長い間流されていたと聞いていたが、起きあがってみると時間が止まっていた」という一文は、「2 カオス」の「少女は言う」と、そばの流れに乗った。見る間に少女は流されていく。真似して同じ流れに乗ると、じきに少女に追いついた」という物語内容を引き継いでいる。これは「動物との物語」には見られなかった連続性のある物語群であるといえるだろう。物語内容の連続性は当然、後続の偶数番号を付された物語にもみられる。やはり偶数番号を付された物語群は「少女との物語」として、一連のものと考えられるだろう。

ところで、先の「動物との物語」では語り手の「自分」と他者のコミュニケーションの不可能性がそのテーマになっているのではないかと考えたが、この「少女との物語」ではどうだろうか。「2 カオス」での語り手と「少女」との会話の場面を見てみよう。

「あなたも行くの」

そう聞かれて振り向くと、髪の高いほっそりした少女がすぐ後ろを歩いていた。

「まあね」

どちらとも取れる答えをすると、少女は持っている小さな鞆から紙包みを取り出して、開いた。【中略】紙包みから

は、緑色の切符があらわれた。

「一枚余っているから、あげます」

そう言つて、少女は緑色の切符をこちらのポケットにするりと入れた。札を言おうとすると、手を振つて制止する。それから後方を指さした。【中略】慌てて前を向いて歩きはじめた。前の人との距離がずいぶん開いている。追いつこうと走り始めると、ふたたび少女に制止された。

「走ると混沌が始まっちゃうのよ。まだまだ。まだまだ」

よくわからないことを言う。仕方なくまた歩いた。【中略】

「混沌が始まったわね」

少女は言う、そばの流れに乗った。見る間に少女は流されていく。真似して同じ流れに乗ると、じきに少女に追いついた。

「どこに行くの」

聞くと、少女は気持ちよさそうに目を閉じたまま、何回か頷いた。

「どこなの」

「夜よ」

ここでの語り手と「少女」の会話は、共に鉤括弧で括られて、地の文と区別された会話文の体裁で描かれている。文章としては何の変哲もない形式である。しかし、コミュニケーションとしての会話が、同じ形式の上で発話され、それが行われているという事が、「動物との物語」でのコミュニケーションのありかたと全くの正反対であると言ふことに留意する必要があるだろう。そこで「3 紳士たち」の前掲の例を今一度見れば、他者から投げかけられる言葉は、全て鉤括弧で括られた会話文の形を取っているが、それに相対する語り手の言葉は会話文の形をとることが出来ない。「そう言おうとするのであるが、言いだせない。」と、外部に向かつて発話されることのない語り手の言葉は地の文の中に描かれ、そこには他者と通じあえないコミュニケーションの様相が示されていたのである。

その様な比較の上で考えた場合、「少女との物語」においては、コミュニケーションの不能が問題となつてい

る訳ではないようである。もちろん「自分」は「少女」の言葉を全て理解できていない訳ではないし、両者の意思の疎通が全て完全に行われている訳ではない。だが、「自分」と「少女」は言葉を発する立場として、ほぼ同等の位置にあつて、コミュニケーションを行つていといえよう。両者の会話が同じ形式の文章の上でなされていくことも、その証左ではないだろうか。また、それは「動物との物語」での、他者から投げかけられる言葉と語り手の言葉の間に設けられた差から来るコミュニケーションの不能を考え併せれば、両者の違いが鮮明になるだろう。

では、「少女との物語」において描かれているものとは何であろうか。この物語群において目を引くのは、その世界の時空間や存在、認識などの枠組みが不確かなものとして描かれているということである。そもそも始まりに位置する物語が「カオス」であり、混沌の中の世界として始まる。続く「4 ビッグ・クラランチ」では「時間が止まっ」たり、「止まつていた時間が流れはじめ」たりする。「6 悲運多数死」では「しばらく質量がなくなつて」しまう。

また「8 シュレジンガーの猫」は、量子力学のシュレディンガー方程式の思考実験、《シュレディンガーの猫》を基にした物語である。その思考実験とは、箱の中に生きた猫と毒ガスの入ったビンを入れ、同時に適当な放射性原子核を用意する。それが放射性崩壊を起こしたかどうかは計測器で測定出来るようにしておく。さて計測器が放射性崩壊を感知した場合に毒ガスが出るようにした時、一定時間後の猫はどの様な状態か、というものである。シュレディンガー方程式では、一定時間後の放射性崩壊の状態は、原子核の放射性崩壊を起こしている状態と起こしていない状態の重ね合わせとして表されるため、猫の状態も「生きていると同時に死んでいる」という状況が生じるが、その様なことがあり得るのか、という事を問うものである。

物語の中で、語り手は「少女」を探さうちに、「少女」が入っていると思われる箱を見つける。だが、「今この箱の中にある少女とはいったい何であろうか。いるようでいない。いないようである。いるといないが半分ずつ混じつたような、そんなものなのであろうか」と思い悩む。そして少女が入っているとおぼしき箱を壊すと、「あらわれた少女は予想通り割れて崩れた少女なのであった」そして「量子力学を深く恨みながら、おいおい、おいおいと泣きつづけ」ることになる。箱を開けた際の「少女」の状態は、結局の所《シュレディンガーの猫》の実験での箱の中の猫と同じ顛末である死を迎える。開けることを禁じられたパンドラの箱の神話を思わせる物

語であるが、モチーフとして量子力学の世界観が用いられている点と、それによって存在の曖昧さを描いている点に興味深い。

さらに「12 ブラックホール」では、語り手の認識や存在が失われていく様が語られる。

行き先も決めないでずんずん歩いた。もう少女のことなど考えないようにした。何も考えないようにした。何も考えずに歩いていると、そのうちに言葉を忘れてしまった。何しろ体がない。脳もない。【中略】そのうちに少女のことも忘れてしまった。全部を忘れてしまった。ときどき自分の顔に似たものがこちらをじっと眺めている気がしたが、すでに顔も何もかも無くなっていたので、果してそれが何者なのか、考えることはできなかった。できなかったし、それに、どうでもよかった。

ここで注意すべきなのは、語り手の「自分」が作中の登場人物として現われていながら、「言葉を忘れ」、「体」も「脳」もなくし、「顔」もなくし、「考えること」もできなくなっているならば、語っている者は誰になるのだろうか、ということである。少なくとも物語世界内の登場人物が、人としてある限りは不可能な語り手ということになりかねない。無論、仮構世界である物語なのだから、そのような事も可能ではないか、ともいえる。しかし、ここでは語り手の「自分」は登場人物としての存在基盤を消されても「語り」という機能を基に存在している。そもそも、「少女との物語」で描かれていた世界は「時間が止まり」、「質量がなくなつて」いる世界であった。しかしその中でも「確かに自分がいるのはわかった」と語り手が語るように、語り手の語りそのものが物語世界そのものであり、世界を成立させているといえる。いわば、語り手語る故に世界ありとでもいべき構造が、この物語世界を支えているのである。

それでは、「自分」と「少女」はどの様な関係なのだろうか。コミュニケーションの面からいえば、「動物との物語」の様な不能状態ではなかったといえる。しかし、裏を返せば、それが他者とのコミュニケーションではなかったからこそ通じたのではないかと考えられないだろうか。そもそも「自分」と「少女」という存在は何者なのだろうか。

「4 ビッグ・クランチ」では、「よく見ると少女は真珠玉になっていた。真珠玉の奥には、少女の顔がうつ

つており、うつっている少女の目の奥を覗くと、さらに小さな少女がうつっているのであった。」とあるが、「うつっている少女の目の奥」に映し出されているのは、本当に「少女」なのだろうか、映っている「小さな少女」は、反射している「自分」なのではないだろうか。「真珠玉」を飲み込んだ「自分」は、「終いには少女が自分であるのか自分が少女であるのかわからなくなってしまった。わからなくなつてから初めて少女を愛しむような心持ちになった。少女だから自分だからはっきりしないものを愛しんでいるような心持ちになった」とある。モチーフとしては、「夢十夜」の第一夜での、「女」の目に映る「自分」や「真珠貝」が思い浮かぶ場面であるとも言える。

この様な「自分」と「少女」が重なり合う場面は他にも見られる。「14 アレルギー」では「少女」に生えた不気味な茸を嫌悪しながらも、それは「自分」にも生え、「嫌だった気持ちは次第になつかしいような眠いような心持ち」になり、最後は茸になじんでしまう。そして「18 アポトーシス」では、次の様な会話が交わされる。

「どうしたの」と少女だったものが聞いた。

「変わってしまったから」と答えると、少女だったものは、笑った。

「だって、そういうふうにできているんだからしょうがないわよ」そう言って、笑った。笑い声を聞いているうちに、ますます悲しくなった。

「まだ泣いてるの」

「そう」

「でも生まれたら最後はこうなると決まっているんだから」

「知らなかったもの」

「あなただって同じよ」

この直後「自分」も「少女と同じように無数に枝分かれして木とも網ともつかないもの」になり、「少女」同様に「老化して、朽ちて」行く。「少女」と「自分」は、同一であるような繋がりをもっている者として描かれているのである。

千石英世氏は、「ビッグ・クラランチ」から「少女との物語」を「成人女性の少女愛」として始まる物語であり、少女愛から自己愛へ移行する物語としている。さらに「自己愛とは、じつに自己消去のことであった。少女になりすまして、成女の自己を消す。消えたことにする。そうすればきれいさだけが残る。」⁹⁾としている。

しかし、もともと他者としての違和感のないコミュニケーションが行われているという点において、「少女」の他者性は限りなく希薄であり、「自分」の語りは物語世界を支える絶対的な存在にすらなっている。その様な点から考えた場合、「少女との物語」は、分裂した自己像との統一（そもそも自己像というものが統一されるべきものなのか、という問いも含みつつ）と、再生を求め続けながらも果たされずに終わる、いわば内部の葛藤としての物語だと考える。

最後に、本項で考察した「惜夜記」の構成と構造、並びに物語内容について概括し、川上弘美作品における位置、また「夢十夜」と『冥途』の系統における「惜夜記」の位置について述べ、結びとしたい。

「惜夜記」は『夢』としての幻想譚の形をとる作品であるが、構成意識は、『夢』の混沌とは逆に秩序立てられたものが見られる。その構成は「動物との物語」と「少女との物語」の二つの物語が交互に配されるという形をとっている。そしてそれらの「動物との物語」と「少女との物語」で織りなされる「惜夜記」は、語り手の「自分」を物語の軸とすると、外部への指向は他者との関係における恐怖や逃走となり、内部への指向は自己像の分裂やゆらぎとの格闘となる物語ではないだろうかと考えられる。

冒頭に川上弘美の物語世界の特徴として、幻想性、異界性を挙げた。しかし、夢という枠組みを全体の構造とした作品は、「惜夜記」以外には殆ど見られない¹⁰⁾。むしろ現実である、「こちら岸」の日常世界を描きながら、その中に境界を曖昧にしたままに、幻想世界、「彼岸」を入れ込むことで、より幻想性を高める方法が取られているといえようか。その様な面から考えた場合、「惜夜記」は川上弘美が作品での『夢』、幻想譚を如何に描くのか、また如何に効果的に使用するかの実験としての面も持っているのではないかと考えられる。

また、「惜夜記」が一人称の語り手の使用や、モチーフとしての「女」や「動物」の使用で、物語世界を構築している点などからすると、「夢十夜」と『冥途』の〈夢らしさ〉を湛えた作品の系統に位置すると考えられる。特に『冥途』の影響がより強いと思われるが、換言すれば〈夢らしさ〉の方法として、より尖鋭化されている百聞の方法を承けているということになるうし、現実である「こちら岸」と幻想である「彼岸」の認識と、それに

基づく創作という点においても、漱石よりも百閒のものに近いということになる。漱石・百閒と、川上弘美との連関という本章の考察は、文学史の上での時間的な疎隔という問題が、やはり残るのであるが、川上の漱石・百閒受容の例から考えれば、その様な時間的な疎隔を飛び越えて直接影響を与えることもないとはいえない。むしろ作品と読者の出会いとしては、なんら不自然なことではないし、そこから創作へと繋がる事もあるように思われる。そして川上弘美の「惜夜記」は、そのような場所にある。

注 (1) 千石英世「甘噛みのユートピア 川上弘美論」二〇〇三年十月「文学界」、なお引用は『異性文学論』(二〇〇四年八月ミネルヴァ書房)によった。

(2) 松浦寿輝「分類学の遊園地」一九九九年八月(文春文庫「蛇を踏む」解説)

(3) 例えば注(1)千石英世氏や、佐藤泉氏「古生物のかなしみ」(二〇〇三年九月「ユリイカ」九月臨時増刊号)などにその指摘が見られる。

(4) 川上弘美「私の一冊 夏目漱石『文鳥』」一九九七年十月新聞週間広告、なお引用は『あるようなないような』(一九九九年十一月中央公論新社、二〇〇二年十月中公文庫)によった。

(5) 「あとがき」『蛇を踏む』一九九六年七月。また、「文芸」(二〇〇三年秋季号)の自作解説においては、「私にしてはロジカルに書いています。人の一生と一晚で起こった出来事を交互に書いて、そして最後にそれがつながっていく」と述べられている。

(6) 青柳悦子氏は「川上弘美の作品で描かれる状況はすべて、ひとまずデイス・コミュニケーションの事態であると言いうことができる。」と指摘している。(「あるようなないような 気配と触覚のパラロジカル・ワールド」二〇〇一年五月「文学理論のプラクティス」新曜社 所収)

- (7) 清水良典氏は「惜夜記」の作品世界の構造について、「『惜夜記』はこの両界曼陀羅的世界構造と、量子力学的あるいはカオス理論的な世界像を合体させたものらしい。【中略】そしてこの作品自体もまた、「カオス」から出発し涅槃的「アポトーシス」へと至るのだ。」(『異種』への懸想「二〇〇三年九月「ユリイカ」九月臨時増刊号)と述べている。しかし、「カオス」から「アポトーシス」への方向性は、「少女」との物語について布置されている構造であって、「惜夜記」全体の作品構造とは別であろう。
- (8) 和田純夫「シュレディンガーの猫がいつばい——「多世界解釈」がひらく量子力学の新しい世界観」一九九八年九月河出書房新社
- (9) 同(1)
- (10) 「椰子・椰子」(一九九八年五月 小学館)も、「惜夜記」の「動物との物語」の様に、動物が擬人的に現われ主人公と会話する、といった作品であり、作者も、「もともとこれは自分の夢日記から始まったもの」(「椰子・椰子」『あとがきのような対談』)と述べているが、作品の枠組みとしては、日記の様式(日付↓記述)が採られており、日常的世界の中に幻想を織り込むといった構造というべきであろう。また「センセイの鞆」(「太陽」一九九九年七月号)二〇〇〇年十二月号)には、「何かの中間みたいな場所」である「干潟」が「センセイ」と「わたし」が共存する夢の世界として描かれている。同様に日常世界の中に突如出現する幻想という構造が見られる作品として指摘できる。

第三部

「永日小品」の位置と意味

第三部 「永日小品」の位置と意味

ここで取り扱うのは漱石が明治四十二年に東京朝日新聞、大阪朝日新聞に発表した「永日小品」と呼ばれる小品集である。漱石は明治四十年四月に朝日新聞社に入社し、六月二十三日から十月末まで「虞美人草」を連載、翌四十一年には「坑夫」「夢十夜」「三四郎」と次々に作品を発表している。「永日小品」はそれに続く作品であり、当年五月に起稿される「それから」の前に位置する作品である。

この「永日小品」は従来論じられる事が少ない作品であった。しかし「永日小品」は取るに足らないような作品なのだろうか。芳賀徹氏は「漱石の実験工房―『永日小品』一篇の読みの試み」(日本研究第十六集―国際日本文化研究センター紀要 平成九年 九月三十日 初版)の中で次のように述べている。

『永日小品』は『夢十夜』のたしかに延長線上にはあったが、けっしてその繰返しでも、単なる連続でもなかった。半年前の『夢十夜』も文章の切れ味がよく、その切れ味が鋭いままに夜の夢、昼の夢の不安と不思議を語って卓抜だった。だがそれすらもこの『永日小品』にくらべれば、明快な枠組みにまとまりすぎていて、まだオスカー・ワイルドばかりの若書きであったかと思われる。『永日小品』の二十五の諸篇ははるかに多様多彩、作者自身の近時の身辺雑記に即するものから、幼年期やイギリス留学時代の体験を素材とするらしいもの、さらにエドガー・ポオかメリメを思わせる虚構の短篇にいたるまで、実に自由自在、奔放といつていいほどの詩的想像力の多方向へ向けての実験を試みている。私がこの小品集を、世紀初頭における二十世紀小説のための実験工房と呼んでみたくなるゆえんだが、これらの小品の多くを通じて、夢と現実、過去と現在はいずれともつかない濃密な超現実の雰囲気を作中に巧みに作りだしている。

芳賀氏は「永日小品」の小品について論じる事を「漱石の実験小説工房の製作品の多彩さと、それらが二十世紀の世界へと向かって放つ放物線のゆくえとを、垣間見」る事だとしている。芳賀氏の述べるように、「永日小

品」の中にある実験性、方法の多彩さについて看過することはできないだろう。そして、漱石が「永日小品」において何を描こうとしたかについてもである。

それは、結局のところ漱石文学の中においての「永日小品」の占める位置、意義、について考えるということになる。本章は漱石文学における「永日小品」の意味について考察を行うものである。

第一章 「永日小品」の問題点

ここでは「永日小品」を論じるにあたり、「永日小品」がどのように読まれてきたのか、論じられてきたかについて述べる。「永日小品」の受容、研究史等について検討することで、その問題点や「永日小品」研究についての課題が明らかになると思われる。

(i) 「永日小品」の同時代評について

ここでは、「永日小品」が発表当時においてどのようなように読まれていたかがうかがえる同時代評について見る事とする。「永日小品」の同時代評については、まず漱石門下の弟子である二人の評を見ることが出来る。ただ、その評は、両者共に「永日小品」のみを取り上げた訳ではなく、明治四十三年五月十五日に春陽堂から刊行された『四篇』についての評である。「文鳥」「夢十夜」「永日小品」「満韓とところどころ」の四篇を集めたこの単行本についての評の中で「永日小品」について併せて評されているにすぎないが、これらの評は後の「永日小品」受容に少なからず影響しているように思われる。

そのひとつは明治四十三年六月に「慶応義塾学報」に掲載された安倍能成の評である。これは新刊紹介の六月の出版界の欄に「夏目漱石の『四篇』』という題で掲載された文である。その中で安倍は、

『夢十夜』は十夜十種の夢物語を書いたもので、禅坊主との問答めいた第二夜と神代に近い昔戦に負けて敵の虜になつた第五夜と、運慶論めいた第六夜と、戦争に出た夫の無事を祈る母親のいぢらしい心持を書いた第九夜とが一番面白

いと思つた。『永日小品』は『夢十夜』の夜を昼にしたやうなもので、白昼の夢語といったやうな趣がある。『泥棒』も面白かつた。『下宿』も面白かつた。よく味わつて見ると、どの篇にも一種の軽いユーモアが浮かんで居る。

と述べている。全文で千二百字ほどの評の中で、「夢十夜」と「永日小品」と併せて触れている箇所である。この「永日小品」と「夢十夜」の関わりについては、漱石の明治四十二年一月十日、坂元雪鳥宛書簡に、「何でも夢十夜の様なものとの註文だから毎日一つ宛かいて大阪へ送る積りである。」という一文があるため、両者は関連づけられた上で比較されることが多い。漱石のこの書簡と、この安倍の『『夢十夜』の夜を昼にしたやうなもので、白昼の夢後といつたやうな趣』という評は、「永日小品」と「夢十夜」との関連という点で、後の「永日小品」受容、研究に影響を及ぼしており、「永日小品」を論じる上での一つのキーワードとなっている。もうひとつは「国民新聞」明治四十三年八月十二日、十三日に掲載された野上豊一郎の評である。この中で野上は「永日小品」について、次のように述べている。

例へば「火鉢」と云ふのがある。寒い雪の日を火鉢の傍で暮す朝から晩までの記事に過ぎない、さうして恐らくは篇中で最も無雑作に書いて除けた文章であるうけれども、文字の裏を流れてゐる淡い悲哀がひたひたと胸に迫る。一個の嗜好を以て云へば此種類の作物は最も好である。或意味に於て、此こそ技巧の極致だと考へてゐる。自分は技巧と云ふ事を徒らに綺麗な言葉を羅列したり若くは驚異な文字を操縦する事とは思はぬ。寧ろ平淡でもあれ、通俗でもあれ、作者の其時の心持を最も直截に痛切に表はし得る言葉を発見するのが最上の技巧だと心得てゐる。嘗て草平君がやつて来て、技巧の上から「虞美人草」を激賞したから、自分は「虞美人草」よりは「猫」の方が好だと云つて議論した事があった。今でも自分は然う信じてゐる。「永日小品」「満韓ところどころ」の好きなのもつまりは其の意味である。

ここで野上は「永日小品」に表われている「技巧」について、いわゆる美文調の文章を書くことではなく、「作者の其時の心持を最も直截に痛切に表はし得る言葉を発見することだとしてゐる。ここではまた、「技巧の上から」の論として、朝日新聞入社後第一作となつた「虞美人草」についても話が及んでゐる。「虞美人草」は当時においても、前時代的とみなされた「小説」、勸善懲惡のテーマと美文調と呼ばれる文体、によつて作ら

れたテクストであつたといえよう。漱石は「虞美人草」において、当時巷間で最も小説らしい小説とみなされていた形の（言いかえれば通俗的などの意味での）小説を書こうとしていた。森田草平が技巧の上で「虞美人草」を激賞したということは、「虞美人草」同時代評の一つの形を示している。しかし、野上が「自分は技巧と云ふ事を徒らに綺麗な言葉を羅列したり若くは驚異な文字を操縦する事とは思はぬ。」としているように、そのような文体による小説はもはや過去に属するものとして捉えられるようになっていた状況がうかがえるのである。野上の目には「永日小品」の「技巧」は「我輩は猫である」が与えた新鮮さ、つまり当時の通俗的な小説の文体や方法を乗り越えた技巧として映り、そちらをより評価していた事がわかる。

また、野上の同評の中では「永日小品」についての不満を述べている箇所もある。

「永日小品」に就ての不满を云へば、すべてが悉く纏つてゐる、寧ろ纏りがつき過ぎてゐる、と思ふ事である。不満ではなくて飽満である。事実を切り放したまゝ投げ出しても興味は其処に見出されると思ふ。其を規帳面に片づけて了ふと読者の片づける余地がないから些か手持無沙汰の気味になる。此不満は「夢十夜」にも見出される。けれども「夢十夜」は「永日小品」に較べて遙かに詩的なもので、根底が浪漫的な調子で行き互つてゐるから此点は左まで不調和にも感じない。夢としては何れも暗さを失なつた夢である。日中の夢である。手際は其を十色の錦絵に描き分けた想像の飛揚力にある。

ここでは「不満ではなくて飽満」ともあるように、結果的に「永日小品」のまとまりを述べる形になっている。「不満」という面からの評としては、東京朝日新聞に明治四十三年八月九日に掲載された東渡の『「四篇」を読む（上）」がある。これも「永日小品」についてのみではなく、『四篇』全体についての評である。以下その部分を掲げる。

漱石氏の近什「四篇」を読んだ。兎に角面白い、そして余り肩の凝らぬよい読物である。いつもながら感心するのは其文章である。その技巧に至つては全く安心して楽に打任せて読める様な気がする。方々でぶち当たつたり、つまずいたりしない。しかし氏の文章に対して全く不足に思ふ所はないかといへば大にある。第一には氏の文章には湿ひが乏しい

と思ふ。氏の文章は恰も目の細かな木を拭き入れた様な趣がある。文章に素養があつて技巧が如何にも堅緻にこなされて居る。拭き入れた光沢は心地よく眼に映ずる。然し無理な注文とは知りながら、自分にはやつぱり瑞々した和かみとか湿ひとかが欲しい。

ここでも先程見た野上の評にある「飽満」とほぼ同様の指摘、つまりまとまり過ぎてゐる事についての不満がまず述べられている。この評は全体的に「四篇」の文章や漱石に対して批判的である。評は以下のように続く。

特に「夢十夜」の様なロマンチックなものに於て此の感を深うする。作者の想像力は如何にも活発で奔放自在で又豊富であると感じしながら、それでもいつも何やら一膜を隔てた様な物足らなさがある。作者は固より感受性の極めて鋭敏な人であると思ふ。しかし又一方に於て頭のハツキリした人である。或はこの知力の働きの猛然として深入するのを妨げるのではあるまいかと思つた。ロマンチックな題材にすぐはぬ気分が作者の作中に介在して居る様に感ぜられるのは、作者がロマンスを想像し得るけれども、之に対する驚異の情が乏しいからではあるまいか。

これらは、漱石に冠せられた「余裕派」「高踏派」「理知派」としての特色を《弊害》としてとらえ、述べようとしている評といえよう。漱石は明治四十一年十一月七日『国民新聞』の「田山花袋君に答ふ」において、「反自然主義」的なスタンスをそれまでより明確に打ち出している。自然主義を主流とした文学観からみれば、夏目漱石とは《自己》をありのまま表現しない、《現実暴露を行わない》作家であるという位置付けになるのである。

この評にある「いつも何やら一膜を隔てた様な物足らなさがある」という言葉も当時のそのような漱石評価の文脈にある言説であると考えられる。ただ一方で、「この知力の働きの猛然として深入するのを妨げる」という評は、漱石の幻想的な作品に対する方法、また幻想そのものに対する認識について、正鵠を得てゐるともいえる。例えば、「倫敦塔」や「琴のそら音」においては、その《知力の働きの》が、ロマンチックな題材、幻想的な作品世界の種明かしをしてしまい、現実に戻らざるを得ないという傾向が見て取れるのである。

ここでは、三つの同時代評をとりあげたが、それぞれ比較し、簡単にまとめておく。まず、東渡の評が他の二

つに比べ、かなり批判的な色合いが強いように思われる。これについては他の二評が安倍、野上、という漱石門下ということもある。注目しておきたいのは、野上、東渡ともに言及した、その《文章》についての言説である。野上が「寧ろ平淡でもあれ、通俗でもあれ、作者の其時の心持を最も直截に痛切に表はし得る言葉を見出すのが最上の技巧だと心得てゐる。」と述べたのに対し、東渡の「氏の文章には湿ひが乏しいと思ふ。氏の文章は恰も目の細かな木を拭き入れた様な趣がある。文章に素養があつて技巧が如何にも堅緻にこなされて居る。拭き入れた光沢は心地よく眼に映ずる。然し無理な注文とは知りながら、自分にはやつぱり瑞々した和かみとか湿ひとかが欲しい。」と述べている。この両者の対照は単なる個人的な嗜好の問題に留まらず、文章や文体、作品や作家を評価する際の価値観の違い、いわば同時代の文学観の違いが浮き彫りになっているといえよう。

次に、安倍、野上の両評ともに、「永日小品」と「夢十夜」とを並べ、比較の上で評しているという共通点が見られる。この点については、前掲の漱石から坂元雪鳥宛の明治四十二年一月十日書簡、「何でも夢十夜の様なものとの註文だから毎日一つ宛かいて大阪へ送る積りである。」が思い出される。「永日小品」研究では、この書簡から「永日小品」と「夢十夜」とを結びつけて考察の端緒とする場合が多い。ただ「夢十夜」の初出は明治四十一年七月二十五日から八月五日までの東京、大阪の兩朝日新聞であり、明治四十二年の一月から東京大阪兩朝日新聞に掲載された「永日小品」まで少し間があいているし、この間には「三四郎」が連載されている。つまり従来の「永日小品」研究では、この漱石の書簡が「夢十夜」と「永日小品」を関連付ける根拠として強くはたらいっていると考えられる。

では、安倍と野上が「夢十夜」と「永日小品」を関連付けた要因とは何か。ひとつに安倍と野上の二人の評は単行本『四篇』についての評であることが考えられる。つまり『四篇』に収録された「文鳥」「夢十夜」「永日小品」「満韓とところどころ」の配列から「夢十夜」と「永日小品」を続けて受容するという状況が生じる事になる。その状況の中で『四篇』を読み進めてゆけば、「永日小品」の「蛇」などから「夢十夜」との関連が思い浮かぶのは極めて自然な事であろう。これは東渡が「夢十夜」と「永日小品」の関連性に触れなかつた事と比べると、安倍と野上が漱石門下であるという特権性が見え隠れする。つまり二人は「永日小品」執筆当時の事情を漱石、あるいは周囲の者から聞いていたかもしれないとも推測ができればよい。

ここで「永日小品」の同時代評について、まとめておく。まず、安倍と野上によって述べられた「永日小品」

と「夢十夜」との関連性である。現在までの研究の中でも「永日小品」は「夢十夜」のようなものとの要請で執筆したという漱石自身の書簡の言葉を出発点として、その関連性を述べる際の土台とし、安倍の『「永日小品」は『夢十夜』の夜を昼にしたやうなもので、白昼の夢語といったやうな趣がある。』という評から、両者の比較を行っている。両者が決して無関係ではないだろうことは確かである。しかし、『「夢十夜」のやうなものと依頼されながら、「永日小品」が完全にそのような作品になつていないという観点、つまり「夢十夜」を規範とし、「永日小品」は不完全な作品であるとみなす見解が生じてしまった。詳しくは研究史を見る際にも述べたいと思うが、ここでは「永日小品」と「夢十夜」の関連について、「夢十夜」を絶対視し、基準とするのではなく、その方法と主題について、相対的にそれぞれの特色を見るべきだという事を特に記しておきたい。

次に、東渡の述べた、「この知力の働きの情感の方の猛然として深入するのを妨げる」という評が示している、漱石の幻想的な作品に対する方法、また幻想そのものに対する認識についての問題が挙げられるだろう。この問題も「夢十夜」と「永日小品」とのありかた、その関連について避けられない論点であるといえるだろう。さらにいえば、このことは漱石が「永日小品」で幻想をどのように描いたかということにつながっていくと思われるのである。

(ii) 「永日小品」研究の現在

次にこれまでの「永日小品」研究について概観していく。日本近代文学研究の中で、多くの研究、論考がある漱石研究の中で、「永日小品」については他の作品に比べた場合、その数は数えるほどであるといえる。その原因についてまで考える場合に、漱石文学のどのような作品が、どのように研究の対象とされたかに着目する必要があると思われる。そこで従来の漱石研究の方向性を非常に大まかに捉えれば、漱石文学の中心はフィクションで組み立てられた長編小説であり、論じるべきは、そこにえがかれた近代的自我の苦悩と孤独、表層的な近代日本文明に対する批判である、というものである。現在における従来の漱石研究に対する脱構築の試みも、その反動であろう。この私見は非常に荒いものであるにしても、このような漱石研究の方向性の中に、「永日小品」を置いてみると、現在にいたるまであまり論じられなかった理由が明瞭になろう。

まず「永日小品」は小品の連作が掲載されたものである、つまり長編小説ではない。そして漱石自身の身辺の事そのまま書かれているとみられるいくつかの小品がある、つまりフィクションではない。このように「永日小品」は従来の漱石文学が重要視する方向性から離れた場所に位置することがわかる。さらに「永日小品」は小品ごとの多様な作品形式から、雑多なものの寄せ集めと見られ、長編小説の合間のインターバルとして扱われて来たし、現在でもその見方は大きく変わってはいない。

続いては具体的に先行論を挙げ、研究史を概観する。「永日小品」について言及されているもので先駆とされ、後にまでとりあげられているものとして、まず挙げられるのは荒正人氏による集英社版『漱石文学全集』第十巻の「解説」（昭和四十八年）である。この中で荒氏は「永日小品」二十五篇の内容面からの分類や、「永日小品」という総題についての考察を行っている。

しかし、「永日小品」について、漱石文学における意味や位置付けを大きく取り上げたのは石崎等氏の『「永日小品」の位置』（講座夏目漱石第三巻所収、昭和五十六年 有斐閣）であろう。この論において石崎氏は、従来「夢十夜」との関連から評価されていた「永日小品」を別の視点から位置付けている。氏は漱石自身の事を描いた表現に重点をおき、「硝子戸の中」「道草」などと通底しあう要素、孤独のまま生きていかざるを得ない人間の宿命が漱石の姿、自分自身の姿を用いて、直に描かれている作品として「永日小品」を位置付けている。「永日小品」について、作品論としての部分と漱石についての作家論としての部分を総合的に論じているものであるといえる。

しかし、以降の研究においては「永日小品」を作品として扱うよりも、作家の伝記研究として、漱石の英国留学体験を論じるための傍証として「永日小品」を用いることが多くなつていったように思われる。

そのように漱石の英国体験を論じたのものとして挙げられるのは平川祐弘氏「汽車の走らぬ世界」漱石にとつてのピトロクリ」（講座夏目漱石第五巻所収、昭和五十七年 有斐閣）や、稲垣瑞穂氏による漱石の英国留学に関する一連の論考、「漱石と英国留学」第三の宿「クレイグ先生」に関する最近の研究より」（静岡国文学 昭和五十八年十二月）、「C・H・デイクソン・漱石を蘇国に招待した一親日英人」（静岡国文学 昭和五十九年 十二月）「漱石と蘇国の旅」昔の背景」（静岡女子短期大学研究紀要 昭和六十年 三月）、熊坂敦子氏「漱石のピトロクリ」（国文学白第二十三号 昭和五十九年二月）、平岡敏夫氏「漱石の跡をたずねて、パリ・ロンドン・ピットソロホリイ」（国文学

昭和六十一年 三月 學燈社）などが挙げられる。これらはおおむね昭和五十年代から六十年代にかけてのもので、「永日小品」の「昔」という小品をその端緒とし、スコットランドへの旅行、とりわけピトロクリという地との関連で、漱石の英国留学の跡をさぐり、論じたものであるといえるだろう。

このような研究も漱石の伝記研究として重要な論考であるが、問題点がない訳ではない。その問題点とは、これらの研究が、「永日小品」の英国体験を描いた小品を伝記的研究の傍証として用いた事により「永日小品」が漱石の随想であり、自分の身辺や体験を書いたものであるという一側面をより強調してしまったのではないかと、いうことである。そのことも手伝って、「永日小品」は、それまでの漱石研究の主な対象とされてきたフィクションによる長編小説からさらに外れるものとして扱われることになったのではないかと考えられるのである。このように「永日小品」を伝記研究の傍証として扱う論に対し、「永日小品」の小品自体を作品として扱ったもの、「永日小品」自体のテクストを取り扱う論も見られる。

芳賀徹氏は「漱石の『十二夜』・「暖かい夢」の中のロンドン」(東京大学教養学科紀要 昭和五十七年 三月 講座夏目漱石第五巻に所収)、「二十世紀の最前線にある漱石」『永日小品』の可能性(漱石研究 創刊号 平成四年 翰林書房)、「漱石の実験工房」『永日小品』一篇の読みの試み(日本研究 第十六集 国際日本文化研究センター 平成九年九月)などの論において「永日小品」の小品についての作品分析を行うとともに、「二十世紀小説のための実験工房」「自由自在、奔放といつていいほどの詩的想像力の多方向へ向けての実験を試みている」というように「永日小品」を意味付けている。

また、山崎甲一氏の「『永日小品』について」『火鉢』の文章(東洋 平成六年五月)、「太い線、昔の通りの顔」『永日小品』の『変化』(東洋 平成七年五月)、「『永日小品』の「火事」・尊厳と自由」(東洋 平成八年五月)、「『永日小品』の「柿」について」(東洋 平成八年十二月)など小品一つ一つについての論がある。しかし小品すべてに作品論が出揃ったわけではない。

以上は「永日小品」の小品自体を扱った、いわば作品論である。小品一つ一つについての分析、考察は芳賀氏の論考を除けば、ここ十年の最近の論考であり、個々の小品一つ一つについても作品論の数は少ないといえよう。また、「永日小品」という集、全体に対しての統一性、あるいは統一した主題を見いだそうとする論も昭和六終りから平成にかけての時期にあらわれるようになる。佐々木充氏は「漱石の〈永日感覚〉」(国語国文研究 昭和六

十二年（三月）において、荒正人が述べた「永日小品」の性格は混合物であるという論を向うに据え、（「永日」という言葉の解釈を通して、「永日小品」という集の持つその統一性について考察を行った）。

それを受ける形で佐藤泰正氏は「『永日小品』をどう読むか——（漱石の主題）の側面をめぐって」（国文学研究 平成二年十月）の中で、佐々木氏の論ずる漱石の（「永日感覚」、春の日の中にいるような穏やかさ、が確かに「永日小品」の中に流れていると認めた上で、その春の日の穏やかさ、暖かさを希求せずにはいられない寒さ、これこそが漱石文学の底流にある存在論的な暗さにつながっていると指摘している）。

このほかにも、水谷昭夫氏「『永日小品』主題と構成」（日本文芸研究 昭和六十三年 四月）や鍵屋能子氏「『永日小品』論・根底に流れているもの」（日本文芸学 平成六年 十二月）などの論が「永日小品」全体を通じて流れている主題やモチーフについて考察を行っている。

以上「永日小品」研究について概観した。「永日小品」研究としては、論の数自体がまだ少ないという事、さらに「永日小品」の小品をそれぞれ自体独立した作品として扱った論も少ないといえよう。全体的な主題や構成などについても、小品一つ一つの分析から行う必要があるだろう。

本論での課題は、一つ一つの小品を見ていくことで「永日小品」という集全体の性格をまず規定し、主題、構成を考え、漱石の作品のなかでどのような意味を持つかというような基本的な論考を「永日小品」について総合的に行う事であり、また「永日小品」研究についてはその地点から始めていかなければならない必要性があると思われる。

（iii）「永日小品」の初出と単行本『四篇』収録時の異同

本節では、「永日小品」という作品がどのように発表され、現在「永日小品」と呼ばれているテキストがどのように成立しているかについて、確認しておきたい。まず、第三節では東京朝日新聞と大阪朝日新聞に掲載された際と、単行本『四篇』に収録された際の異同について確認し、第四節では「永日小品」についての構想メモと考えられる断片に残されたアイデアと、実際に「永日小品」の小品として結実した作品との比較。検討を行い、第二章の小品読解の基とする。さらにそれらの考察を「永日小品」の構成意識について考える端緒としたい。

現在「永日小品」は「元日」から「クレイグ先生」の二十五篇の小品によって成立している短篇集である。しかし、それを構成する小品は、明治四十二年に東京朝日新聞、大阪朝日新聞に掲載された際に「永日小品」の名を冠されていた小品とは異なっている。つまり、「永日小品」を構成する短篇は新聞掲載の初出時と、単行本『四篇』収録時で異同があるということになる。既に指摘されている事ではあるが、「永日小品」の構成意識を考える上で重要だと思われるので確認しておきたい。

まず、これらの異同について一括して見るため、次頁以降の表にまとめた(表1)。これは、単行本『四篇』において「永日小品」として構成された二十五の短篇が、東京朝日新聞、大阪朝日新聞に掲載されていた際の状況をまとめたものである。表1を追いつつ、以下確認する。

表1 《夏目漱石「永日小品」掲載時における東京・大阪両朝日新聞の異同について》

掲載年月日	東京朝日新聞	大阪朝日新聞	(関連する書簡、日記、断片等)
明治三九年一月 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二	『元日』 (掲載なし)	『元日』	・ 八日、市川文丸宛書簡(「山鳥」) ・ 十日、坂元雪鳥宛書簡(桑原喜市来訪他) ・ 断片五〇・Aに(「蛇」とある) ・ 単行本では上下の別なし、断片五〇・Aに(「泥棒」とある)
永日小品(六)「下宿」	永日小品(一)「蛇」 永日小品(二)「泥棒」上 永日小品(三)「泥棒」下 永日小品(四)「柿」 永日小品(五)「火鉢」	永日小品(六)「下宿」 永日小品(七)「過去の臭ひ」	

月	日	永日小品	永日小品	備考
三月	二八	永日小品 (十九) 「儲口」	永日小品 (十九) 「儲口」	・断片五〇・Aにメモがある
	二七	(掲載なし)	永日小品 (二十) 「行列」	・断片五〇・A (kilt) (Dixon, pitaro) とある
	二七	(掲載なし)	永日小品 (二十一) 「昔」	・断片五〇・Aに(梧桐)とある
	二六	(掲載なし)	永日小品 (二十二) 「聲」	・断片五〇・Aにメモがある
	二六	(掲載なし)	永日小品 (二十三) 「金」	
二月	三一	永日小品 (十二) 「印象」	永日小品 (十二) 「印象」	・断片五〇・Aに(I am a man)とある
	三一	永日小品 (十二) 「人間」	永日小品 (十一) 「人間」	・「東京」、番号についての正誤の記載
	三〇	永日小品 (十三) 「山鳥」(上)	永日小品 (十三) 「山鳥」(上)	・断片五〇・Aに(山鳥)とある
	二九	永日小品 (十三) 「山鳥」(下)	永日小品 (十四) 「山鳥」(下)	・断片五〇・Aに(山鳥)とある
	二八	永日小品 (十四) 「山鳥」(上)	永日小品 (十五) 「モナリサ」	・大谷繞石宛書簡
	二七	永日小品 (十四) 「山鳥」(下)	永日小品 (十六) 「火事」	・断片五〇・Aに(火事)とある
	二六	永日小品 (十五) 「モナリサ」	永日小品 (十七) 「霧」	・断片五〇・Aに(霧)とある
	二五	永日小品 (十六) 「火事」	永日小品 (十八) 「懸物」	・断片五〇・Aに(selling a hairloom)とある
	二四	永日小品 (十七) 「霧」	『紀元節』	
	二三	永日小品 (十八) 「懸物」		
	二二	永日小品 (七) 「下宿」	永日小品 (八) 「猫の墓」上	・単行本では上下の別なし、断片五〇・Aに(猫)とある
	二一	永日小品 (七) 「過去の臭ひ」	永日小品 (九) 「猫の墓」下	・断片五〇・AにLondontheatreとある
	二〇	永日小品 (八) 「猫の墓」(上)	永日小品 (十) 「暖かい夢」	
	一九	永日小品 (九) 「猫の墓」(下)		
	一八	永日小品 (十) 「暖かい夢」		
	一七	永日小品 (十二) 「印象」		
	一六	永日小品 (十二) 「人間」		

『四篇』では最初にある「元日」は、明治四十二年の一月一日に掲載されたが「永日小品」の題は冠されていない。「永日小品」の題が付された短篇は、明治四十二年一月十四日に掲載された「蛇」が最初である。続いて「泥棒」上、「泥棒」下、「柿」、「火鉢」と十八日まで掲載される。二十二日の「下宿」からは大阪朝日新聞が東京朝日新聞に先んじて掲載している。二十九日、三十日の東京朝日新聞では「印象」、「人間」という順に掲載されているが、大阪朝日新聞では二十九日に「人間」、三十一日に「印象」という逆の配列になっている。この「印象」と「人間」の配列は、単行本『四篇』においては東京朝日での掲載順になっている。続いて二月一日から、大阪朝日で「山鳥」上、「山鳥」下、「モナリサ」、「火事」、「霧」、「懸物」とやはり東京朝日に先んじて形で掲載される。二月十一日には、「紀元節」が大阪朝日の紀元節特集面に掲載され、東京朝日には掲載されていない。さらに東京朝日新聞は二月十四日に「儲口」を最後に「永日小品」の掲載を止めている。この理由についてはよくわかっていない。明治四十二年四月三日大谷繞石宛の漱石の書簡にも、「永日小品はなぜ東京に載せなくなり候や小生にも分らず候。」とある。二月十五日以降の「行列」から「変化」は、大阪朝日新聞のみでの

※本表では、明治四十三年五月に刊行された『四篇』に「永日小品」としてまとめられた小品の初出を示した。

十 十 十 九 八 七 六 五 四 三 二 一	永日小品(二十四)「心」	・ 日記
	永日小品(二十五)「変化」 『クレイグ先生』上 『クレイグ先生』中 『クレイグ先生』下	・ 断片五〇・AにCraigとある 単行本では一括

掲載となった。また「クレイグ先生」は「永日小品」の題は付されず、大阪朝日新聞のみでの掲載であった。

以上の要点をまとめておこう。一つめは「元日」「紀元節」「クレイグ先生」には掲載時「永日小品」の表題が冠されていなかったことである。二つめは「印象」と「人間」の掲載順に東京朝日と大阪朝日で異同があるが、単行本『四篇』では東京朝日での掲載順になっている事である。三つ目は総じて大阪朝日が東京朝日に先んじて掲載しており、東京朝日でなされた掲載中断をしていない事である。

これらの事項は「永日小品」の構成について考察する際の手がかりになると思われる。ここでは確認、整理に留めておく。

(iv) 「断片」の考察

ここでは「永日小品」の原構想ともいえる漱石のメモである断片について考察する。この考察は、「永日小品」の成立と、その構成意識について考察する段階で必要であると思われる。

前節では、単行本『四篇』に「永日小品」として収録された小品の初出、つまり、東京朝日新聞、大阪朝日新聞への掲載状況について確認した。この掲載状況と「永日小品」の創作メモと考えられている断片について考察する事で、「永日小品」の原構想から、新聞掲載された「永日小品」への結実、またそこから単行本『四篇』に収録されて、集としてまとめられた「永日小品」への変遷を見ることができよう。本項では、まず「永日小品」の原構想である断片から、新聞掲載された「永日小品」の名を冠された小品にどのように結実していったかについて見ることにする。

まず、断片についての指摘には、小宮豊隆による漱石全集の注がある。小宮の注は、この断片の中で直接「永日小品」内の小品と結びつく項目についての指摘であり、疑問をはさむ余地はない。その指摘の的確さは、平成六年版の漱石全集と重ねてみると明確になろう。新全集において、この断片は五〇-Aと分類されているが、ここではこの断片についての詳しい書き込み、特に抹消された部分がかかるようになっていて、その抹消された項目は例外なく小品の題名、もしくはモチーフとして新聞掲載された小品として結実しており、それは小宮の指摘とほぼ一致している。小宮の指摘がありながら、抹消されていない項目は「暖かい夢」の覚書と思われ

る「Londontheatre」と「クレイグ先生」を指すであろう。「Craig」であるが、この二つの項目もそれぞれの小品として結実していることは明確である。ただ「クレイグ先生」は大阪朝日新聞に掲載された時点では「永日小品」の表題はついていなかった。しかし断片にある「Craig」を見る限り、原構想ではこれも「永日小品」のモチーフの一つであつて、「クレイグ先生」についても、漱石が「永日小品」に含まれるべき小品とも考えられる。

また、断片と「永日小品」の関連については、石崎等氏が『永日小品』の位置（講座夏目漱石 第三巻 有斐閣 昭和五六年十一月 初版）において、その小宮豊隆の注をふまえる形で考察を加えている。石崎氏の断片についての考察は小宮注への補足と、注のない小品についてさらに断片との関連を探ろうとするものである。小宮注への補足は、「人間」について、「貧—痛切—生活難」とも関連があるのではないかという指摘と、「行列」について「晴衣」とも関連があること、「昔」について「Kilt」とも関連していること、の三点を補足しておられる。この点については特に問題はないであろう。しかし小宮注のない小品についての断片との更なる関連についての石崎氏の考察については今一度検討の余地があるように思われる。以下その部分について指摘を行いたい。

そもそも断片中の項目にその構想が見られないものとして、「元日」「柿」「火鉢」「下宿」「過去の臭ひ」「印象」「モナリサ」「紀元節」「心」「變化」の十篇が指摘できる。石崎氏はこの中の「元日」と「紀元節」と「變化」をその考察において、一旦除外している。その理由として、「元日」と「紀元節」については時局性の強さというものを挙げている。新聞掲載時の体裁から考えても、この二篇については当初から「永日小品」中の短篇として構想されていたとは考えにくいといえよう。しかし、ここでは断片から新聞掲載時点の小品への成立ということで、一旦確認をしておきたい。

「元日」に関して考察する。まず断片が書かれた時点は、おそらく「山鳥」の構想と関連する市川文丸宛書簡が書かれた明治四十二年一月七日以降であろうと思われる。また「儲口」の構想である桑原喜市による談話のメモについて記された部分は、その来訪以降の、すなわち明治四十二年一月十日以降であることは間違いないであろう。その点から考えても、断片五〇—Aは「元日」が成立する以前には成立しえないであろうことが推測できるし、また「元日」は明治四十二年一月一日より以前に書かれ、成立しているはずなのである。明治四十三年一月一日の東京朝日新聞で同じく「元日」と題された一文で漱石はこう書いている。

去年は「元旦」と見出を置いて一寸考へた。何も浮で来なかつたので。一昨年のも元旦の事を書いた。一昨年の元旦に虚子が年始に来たから、東北と云ふ謡をうたつたところ、虚子が鼓を打ち出したので余の謡が大崩になつたといふ一段を編輯へ廻した。(中略) 元日新聞に載せるものにはどうも斯ふ云ふ困難が附帯して弱る。現に今原稿用紙に向つてゐるのは、実を云ふと十二月二十三日である。

特にこの一文を取り上げなくとも明治四十二年一月一日に掲載された「元日」も明治四十一年の暮れに書かれたことは推測できよう。以上の事から「元日」は、やはり断片五〇-A、当初の「永日小品」の構想には含まれていなかった小品であろう。しかし、なぜ単行本『四篇』収録の際には「永日小品」の中に含まれているのだろうか。それについては後に考察したい。

「紀元節」については、考察するだけの根拠に乏しいが、大阪朝日新聞の明治四十二年二月十一日の紀元節特集面に掲載されたことと、断片にそれらしき項目が見当たらないことからなどから、石崎氏の述べるように時局性の強い作品として、当初の構想からはずれた小品であるともいえよう。しかし紀元節の特集面でありながら、この「紀元節」という小品は天皇、あるいは皇室にかかわるような内容とはいいいがたい。むしろ自分自身の回想であるところには、「時局性の強い作品」という評価のみに回収できない要素があるようにも思える。この「紀元節」についても後に『四篇』収録の意味について考えたい。

さて、「變化」についても後述するが、石崎氏はこの一篇を《追加して書かれた》小品であることから、断片五〇-Aにある「永日小品」の当初の構想からはずれたものとして考えているようである。「變化」が《追加して書かれた》小品であるという論の根拠は、明治四十二年三月五日の漱石の日記であろう。それを掲げると、

三月五日 金

「クレイグ先生」以外に永日小品の最後の一篇を書いてくれと素川より申し来る。「變化」の一篇を送る。

とある。素川とは、当時大阪朝日新聞の主筆であった鳥居素川である。この日記と、断片の項目「Craig」を併せて考えると、当初「クレイグ先生」が「永日小品」最後の一篇であり、「變化」は追加された篇であるとする

石崎氏の指摘は自然なものであるといえる。断片にも「變化」に該当しそうな項目は一見認められないからである。

しかし、「變化」は「永日小品」の当初の構想から全く外れた篇であろうか。ここで「變化」のテーマに少し踏み込んで考察してみたい。すると「變化」の内容は、中村是公の思い出、旧友と漱石自身についての回想であるといえよう。つまり、旧友と自分自身についての回想という過去を語る行為が「變化」の中にはある。そして、自分自身と旧友との過去を語る行為そのものが「變化」の一篇を生み出す原動力となっていると考えるならば、それに近い項目を断片の中に認める事ができるかもしれない。つまり、その項目とは“子規”である。漱石の文章で子規について触れているものは多い。「京に着ける夕」や「子規の畫」、また「我輩は猫である」の中篇の自序などにも子規についての回想がなされている。「變化」においては、子規が是公に取って代わってはいないが、モチーフとしては旧友と自分自身との過去を語るという行為が主眼であり、それは「永日小品」を構成する短篇のうちのひとつの構想として、断片五〇―㉞の中にある“子規”の項目に、行為としてはそれ自体、含まれていたモチーフなのではないだろうかと考えられる。

以上は石崎氏がその考察において除外していた、「元日」と「紀元節」と「變化」について、断片と新聞掲載時の小品の状況との関わりなどについて考察を行った。「元日」においては、時間的に、断片五〇―㉞とされる「永日小品」の原構想には含まれない篇であろう。「紀元節」も断片からの関連が見出されないが、「永日小品」にある回想というテーマに目を向ければ、その中に含まれても違和感はないといえる。「變化」についても、断片の中に直接項目があるわけではないが、やはり「永日小品」の原構想の範囲内に含まれるべき小品であるといえるだろう。

それでは、石崎氏が言及している「柿」「火鉢」「下宿」「過去の臭ひ」「印象」「モナリサ」「心」について、検討の余地のあるものについて考察してみたい。とはいえ、「柿」「火鉢」「下宿」「過去の臭ひ」についての指摘は首肯できるものであるといえよう。そこで、特に石崎氏が《メモなどから類推できない》、《推定しうる根拠がみあたらない》小品として挙げた、「印象」「モナリサ」「心」についてみてみよう。

石崎氏はこれらの小品を《見たばかりの夢の生々しい記録や再構成であったのではないか》とされているが、むしろこれらは作品としての創作意識が強く働いているように思われる。たとえば、「印象」については、断片

にある“霧”につつまれたロンドンの街がそのモチーフであるとも考えられ、次の小品「人間」に連結していくところに強い創作意識が感じられる。また、「心」は断片からその関連をみることはできないが、いわば「文鳥」の変奏曲であり、石崎氏の言うような夢の記録とのみ言えない創作意識がはたらいっているように思われるのである。「モナリサ」についても、確かに断片から導き出されるような項目はないが、“A conversation”と関連づけるのは、氏自身述べておられるようにやはり根拠に乏しい。“A conversation”については、その会話という現象をそのまま表現しようとしたという点で、むしろ「儲口」の描写と関連があるのではないかと考えられるのである。

ここまでの考察において、断片五〇―Aにある項目、「永日小品」の原構想と、小品との関連について述べた。小宮豊隆による注と、石崎氏の補足、考察なども検討した結果、「永日小品」として新聞掲載された小品については、その構想が既に断片五〇―Aの段階において、ほぼ見ることができるといってよいだろう。しかし、新聞掲載時点で「永日小品」に含まれていなかった小品である「元日」、「紀元節」、「クレイグ先生」が、その他の含まれていた小品と全く性格を異にしていた訳ではないように思える。次節では新聞掲載時点の「永日小品」から、単行本『四篇』に収録された「永日小品」への移行を見ることで、その構成意識について考える事にしたい。

(v) 「永日小品」の成立

これまで「永日小品」を構成する小品について、その新聞掲載時の状況と、小品の構想である断片との関連について考察した。この章での考察は、そもそも「永日小品」を構成する小品が、新聞掲載の初出の時点と単行本『四篇』に収録された際で異同があるため、その差異から「永日小品」の構成についての意識が探れるのではないかとこの意図の下で行ってきた。本節では、前節までの考察を踏まえて「永日小品」の構成意識について探るため、「永日小品」なるテキストの成立について考察することにした。テキストの成立ということについては、まず「永日小品」執筆当時の漱石の書簡、日記なども併せて見ることによって考えて行きたい。

まず、明治四十二年一月二日の馬場弧蝶宛の書簡の中に“永日”の語を見ることが出来る。

一月二日

恭賀新年

御病気の由御大事に可被成候小生なまけてどこへも年頭に参らず、賀状も返事を出す丈に留め居候。いずれ永日萬々煤煙出来栄ヨキ様にて重畳に候

この“永日”という語については、佐々木充氏による詳しい考察がある。「漱石の〈永日感覚〉」 国語国文研究 第七十七号 昭和六十二年 三月)その考察中で佐々木氏は“永日”の用法について、ここでは「暖かい春の到来を待望する心」であろうと述べている。この「暖かい春の到来を待望する心」は「永日小品」の主題として、大きく関わるようにも思われる。一月十七日の林原耕三(当時、岡田姓)宛の書簡にも次のような一文が見られる。

暮から病気がよくない由御大事の事。毎日人が来て時間を奪はれるので仕事をする事が出来ず閉口なり。胃病よろしからず。南方に旅寐して梅花を見たし

この書簡の末尾には、南方、暖かさを求める心情や、旅寝、という時間を気にする必要のない、あくせくとしてない行為への希求がみられるといえよう。明治四十二年の冬の寒さは漱石に「南方に旅寐して梅花を見たし」といわせるに充分の寒さであったようだ。一週間前の一月十日坂元雪鳥宛書簡では、この日雪が降ったことを伝えている。

雪が降るので火鉢を擁して此手紙をかく。夫から又原稿をかく。何でも夢十夜の様なものとの註文だから毎日一つ宛かいて大阪へ送る積りである。

この書簡中にある、大阪に送るつもり原稿こそ、「永日小品」であった。大阪朝日新聞の主筆である鳥居素川からの依頼であったらしい。三月五日の漱石の日記にも鳥居素川の名が見える。

三月五日 金

「クレイグ先生」以外に永日小品の最後の一篇を書いてくれと素川より申し来る。「變化」の一篇を送る。

小宮豊隆による漱石全集の解説によれば、鳥居素川は漱石の朝日新聞招聘の発案者であったとされ、漱石を大阪に迎える計画を持っていたといわれている。「草枕」を読んで漱石に傾倒し、当時の朝日新聞社長村山龍平に漱石を推薦し、社内に漱石招聘の気運を醸成していったらしい。結局、大阪に漱石を迎えるという素川の計画は果たされなかったが、漱石の作品を東京大阪両朝日新聞に掲載することにはなつた。小宮の言によれば、漱石招聘の際に東京と大阪の思惑の違いから生じた齟齬と、鳥居素川の漱石への傾倒ぶりが、素川をして頻りに漱石への原稿依頼をさせたものらしい。「京に着ける夕」「文鳥」「夢十夜」「永日小品」「坑夫」「三四郎」などは大阪朝日の依頼によるものである。新聞掲載時には「下宿」以降の小品が大阪朝日において先んじて掲載され、東京朝日では掲載されなかった「行列」以降の小品も掲載され続けた。前掲の日記にもあるように大阪朝日の鳥居素川から「クレイグ先生」以外にも「永日小品」としての小品を要求されていたことなども考慮すると、「永日小品」の名を冠された小品は、その依頼された大阪朝日新聞において優遇され、掲載されたということが言えるだろう。前掲の一月十日坂元雪鳥宛書簡にもあるように、「永日小品」は「夢十夜のようなもの」として執筆された。新聞掲載時において「永日小品」は「蛇」を冒頭として、「紀元節」を除き、「變化」までの小品が「永日小品」の名を冠されて掲載された。しかし「永日小品」は単行本『四篇』に収録された際に「元日」を冒頭として、「紀元節」、「クレイグ先生」を含む二十五篇の集として現在の形の「永日小品」というテキストとして成立したのである。

この異同は些細な事かもしれないが、「永日小品」読解のためには重要である。つまり「元日」を冒頭に掲げる「永日小品」テキストと「蛇」を冒頭に掲げる「永日小品」テキストで、その読解が異なってくるのである。その具体例としてあげられるのは、水谷昭夫氏の『「永日小品」主題と構成』（日本文藝研究 第四十巻 第一号 昭和六十三年 四月）と佐藤泰正氏の『「永日小品」をどう読むか—（漱石的主题）の一側面をめぐって—』（国文学研究 第百二集 平成二年 十月）の両論考である。

水谷氏は、「永日小品」の冒頭が「元日」であるという前提で、「元日」の本文を引用し、論を進める。「元

日」で描かれている虚子の謡の掛け声について「一見のどかな春日春霞の中に峻烈な秋霜をきらめかせた『永日小品』の世界を暗示している」とし、「永日小品」の主題について、「幻と現が妖しく錯綜する世界」を「永日」の陽光の下で語る、「永遠の今」であるとしている。

これに対し佐藤氏は、『永日小品』の連載は「蛇」から始まる」とし、その「夢十夜」的な特徴をとりあげ、「元日」が冒頭にあっても、「なお「蛇」に始まる構想の機微は生きていよう」としている。「永日小品」をいわゆる《漱石の暗い部分》を主題に持った作品であるとし、いわば「夢十夜」からの連続に「永日小品」を位置付ける論を展開している。

ここにおいて、両論では同じ「永日小品」という作品を扱っているが、そのテキストの姿も、結果としての読解も異なっているといえよう。特に「永日小品」においては小品一つ一つの内容もさることながら、その構成にある意識について考える事が重要である。にもかかわらず、前提とされるテキストの姿が、いわば新聞掲載時点での「永日小品」と単行本『四篇』収録時点での「永日小品」との、いわば別テキストのままに考察が進められて論じられているのである。このことはやはり大きな問題だと思われる。

そのために、ここでは「永日小品」のテキストの成立について、その構想段階から、新聞掲載時の形態、単行本収録された現在の形態について確認し、どの時点のテキストを「永日小品」として認定し、読解するかという点について考えなければならぬという必要性をもって考察を進めてきた。本論の立場として述べておきたいのは、単行本『四篇』収録の「永日小品」テキストを到達点であり、基準であり、完成形として考え、以降の考察についても、そのテキストを「永日小品」として考えるということである。よって、構成意識について考える際には、新聞掲載時点の「永日小品」から、いかに『四篇』収録の「永日小品」テキストとして成立したかについて考えることとしたい。

すでに前項までにおいて「永日小品」の成立において、新聞掲載時点との異同を確認した。これまで「永日小品」の構成と成立については、新聞掲載された「永日小品」の名を冠された小品に、同時期に掲載された「元日」「紀元節」「クレイグ先生」が加えられた二十五篇が日付順に並べられたという理解であったと思われる。確かにそのような説明でも「永日小品」二十五篇の構成について説明ができないこともない。しかし果して「永日小品」の構成意識はそれだけの無雑作なものであろうか、今しばらくその構成意識について、新聞掲載時と異

同のある小品を中心に考えておこう。

まず「クレイグ先生」であるが、これは断片の中にも含まれている、「永日小品」の集の中に含まれるべき小品であったと考えられる。前掲の三月五日の日記を見ても、そのことは明らかである。大阪朝日新聞掲載こそ「永日小品」の題は冠されなかったが、漱石の当初の構成意識からいって、やはり「クレイグ先生」は「永日小品」中の小品として構想されていたと考えるべきであろう。

次に「紀元節」であるが、この小品については前後の小品との関連から、その意味について考えるべきではないかと考える。時局的な性格が色濃いと指摘もさることながら、本節で行った新聞掲載時点との異同からの考察では構成意識についての有無を論じる事は難しい。

新聞掲載時点との異同という点からの構成意識がうかがえるのは「印象」と「人間」の配列についてである。大阪朝日新聞において明治四十二年一月二十九日に「人間」、一月三十一日に「印象」が掲載されたが、東京朝日新聞での掲載では一月二十九日に「印象」一月三十日に「人間」となっており、配列は逆になっている。『四篇』に収録された際の配列は「印象」、「人間」の順になっている。ここに「永日小品」の集としての構成意識がはたらいっていると考えれば、つまり「印象」「人間」という順番でなければならなかったという必然性がこめられているということになるのであり、『四篇』での「永日小品」により近い大阪朝日新聞での配列ではなく、東京朝日新聞での配列、つまり「印象」「人間」の順で並んでいる事には当初からの構成意識がはたらいっていることの証明であるといえよう。「印象」から「人間」への連続の妙については前掲の水谷氏の論においても指摘があるが、「印象」の末尾について実際に見てみることにしよう。

自分は、静かに動く人の海の間立つて、眼を挙げて、柱の上を見た。柱は眼の届く限り高く真直に立つてゐる。其の上には大きな空が一面に見えた。高い柱は此の空を真中で突き抜けてゐる様に聳えてゐた。此の柱の先には何があるか分らなかつた。自分は又人の波に押されて広場から、右の方の通りを何所ともなく下つて行つた。しばらくして、振り返つたら、竿の様な細い柱の上に、小さい人間がたつた一人立つてゐた。

トラファルガー広場に漂う自分の姿を描いたとされるこの小品は、「振り返つたら、竿の様な細い柱の上に、小

さい人間がたつた一人立つてゐた。」で閉じられ、次の小品「人間」に続いている。ここにはやはり次の小品への連続性への意識がはたらいっているというべきではないだろうか。確かに“人間”の一語のみの繋がりであるが、大阪朝日での配列から東京朝日での配列に正したとすれば、そこには訂正すべき誤りがあつて、その基準となる構想についての意識があり、それは「永日小品」を構成する小品についての連続性も意識されていた事になるといえよう。

最後は「元日」についてである。既に述べたように「元日」の持つ「永日小品」の構成についての意味は最も大きな問題であるといえよう。事は小品の配列というレベルの問題を越え、作品の主題、作品自体の意味や価値に関わる問題になつているのである。

これ以上「永日小品」の構成について考察するならば、その主題、内容について見ていく必要があるだろうと思われ、本章で取り扱つた、新聞掲載時点での「永日小品」との異同、漱石の書簡、日記、断片などからの考察にも限界がある。ここで本章での考察をまとめ、次において「永日小品」の小品一つ一つの主題、内容を考へる糸口にしたい。

本章は「永日小品」について、その初出、成立について確認し、論じるべき対象であるテキストについての確認をする必要から成立している。でなければ「永日小品」について、特にその二十五篇の小品の有機的な構成を論じることができなくなるからである。

考察としては、まず「永日小品」の現在のテキストがいかに成立したかということについて、東京、大阪両朝日新聞掲載の状況を確認し、「永日小品」の構想メモとされる断片についても考察した。断片から新聞掲載当時の「永日小品」、そして『四篇』での「永日小品」への移行の中で、「永日小品」に一つの有機的な集としての構成意識が認められないかということが本章での命題であつたのである。その構成意識については、当時の漱石の状況などと併せて考察を行った。しかし、その結果は非常に微々たるものであつたといわざるをえない。それは、どうしても漱石の言による資料が乏しいということに起因しており、結局は小品自体に触れた上で論じる必要がある。しかし、やはり「永日小品」の中には有機的な構成、集としての核があるのではないかと思われる。その事を微かにうかがわせるのが「元日」を冒頭に配した配列であり、「印象」から「人間」への配列なのではないかと思われるのである。しかし、本項で、これ以上「永日小品」の構成について言及するには、方法的にも

限界があるかと思われるため、個々の小品について考察する必要性があるかと思われる。本項で考察したこれらの事象も片方に置きつつ、次章からは、個々の小品について論じ、「永日小品」が持つ、自身を統一する要素について考えていくことにしたい。

第二章 「永日小品」二十五篇の小品について

本章では「永日小品」全体の主題について考え、漱石文学での位置について考察することを主眼としている。前章において、「永日小品」として扱うテキストについて、その成立過程についての確認とテキストについての規定を行った。よって本論では、単行本『四篇』に収録された際に成立した「永日小品」のテキストをその考察の対象とする。つまり現在「永日小品」として受容されている二十五篇の小品と、それによって構成されている集を「永日小品」として認定し、その小品個々の主題と「永日小品」全体の主題について考えていく事とする。本章においては、まず「永日小品」二十五篇個々の小品について詳細に論じていきたい。この考察は「永日小品」全体の主題、構成について考える際に必要な考察であると同時に、個々の小品についての作品論としての意味を持つものである。

(i) 「元日」から「火鉢」について

まずは「元日」について考察する。前述した様に、「元日」に描かれている内容は、前年の明治四十一年の出来事である。漱石自身の身辺を描いた小品であるといえよう。夏目鏡子「漱石の思ひ出」にも、この正月での出来事について述べられている。それによれば、この日訪れたのは、森田草平、小宮豊隆、松根東洋城、鈴木三重吉、森巻吉であったらしい。新調のフロックコートを着ていたのは草平で、「皆でひやかしたり」したらしい。そのことがまず「元日」の冒頭に描かれている。

雑煮を食つて、書齋に引き取ると、しばらくして三四人来た。いづれも若い男である。其内の一人がフロックを着てゐる。着なれない所為か、メルトンに対して妙に遠慮する傾きがある。あとのものは皆和服で、かつ不到着の儘だから頓と正月らしくない。此連中がフロックを眺めて、やあーやあーとツブツ云つた。みんな驚いた証拠である。自分も一番あとで、やあと云つた。

そこに高浜虚子が訪れる。そして謡をやることを提案する。ここで謡われた「東北」は和泉式部の旧跡東北院にある軒端の梅を訪れた僧と、梅の香に想いを残した和泉式部の霊が登場する夢幻能の一段である。梅花の香の謡にのせて和泉式部の舞うこの謡は春の雰囲気に満ちている一段であるといえよう。

「羽衣」についても見てみよう。羽衣を漁夫から返してもらって、天上に帰る天女の舞の謡であるこの一段もやはり春の雰囲気に満ちている。「元日」にある「春霞たなびきにけり」の続きをここに挙げてみると、

春霞、たなびきにけり久方の、月の桂の花や咲く、げに花鬘、色めくは春のしるしかや、面白や天ならで、
 ここも妙なり天つ風、雲の通路吹き閉ぢよ、乙女の姿、しばし留まりて、この松原の、春の色を三保が崎、
 月清見瀉富士の雪、いづれや春の曙、類波も松風も、のどかなる浦の有様。その上天地は、何を隔てん玉
 垣の、内外の神の御末にて、月も曇らぬ日の本や。

との、のどかな春の景色と雰囲気に満ちている一段である。しかし、その謡は漱石の「覚束ない声」で「ひよろひよろ」した声で謡われてしまい、聞いている者に笑われる始末であった。漱石の謡についても「漱石の思ひ出」に述べられている。漱石の謡の師は下掛宝生流十代目宗家を明治三十八年に継いだ宝生新であった。「漱石の思ひ出」によれば、高浜虚子の紹介によるものであり、その事に対する虚子への礼状が明治四十年九月十四日に出されている。また、稽古は明治四十年十一月八日から始まったことが書簡からうかがえる。

また、宝生新については断片五〇—Aにその名を見る事ができるが、「永日小品」の小品とは直接関係しない事項であろう。しかし、この事項はこの時期の漱石の謡への関心の高さをうかがわせる。漱石はその後も長く謡を続けたいらしい。大正五年四月十九日に宛てた野上豊一郎への書簡で稽古をやめたいと書かれた文章が認められるため、その時期までは続けたであろう事がうかがえる。だがその書簡以降には、謡に関する日記、書簡などの記述はみられない。

謡については、明治四十一年の元日において、虚子に一日の長があつたようだ。虚子の掛け声は、漱石のそれとは違う猛烈なものであつた。

虚子が矢庭に大きな掛声をかけて、鼓をかんといつ打った。

自分は虚子が斯う猛烈に來やうとは夢にも予期してゐなかつた。元來が優美な悠長なものと許り考えてゐた掛声は、丸で真劍勝負のその様に自分の鼓膜を動かした。自分の謡は此掛声で二三度波を打った。それが漸く静まりかけた時に、虚子が又腹一杯に横合から威嚇した。自分の声は威嚇される度による。する。さうして小さくなる。しばらくすると、聞いてゐるものがくす。笑ひ出した。自分も内心から馬鹿々々しくなつた。其時フロックが真先に立つて、どつと吹き出した。自分も調子につれて、一所に吹き出した。

虚子の猛烈な掛け声は、この初春の、春の雰囲気を打ち破るごとく、また謡を引き締めるがごとく響き渡る。水谷昭夫氏はこの虚子の掛け声について「一見のどかな春日春霞の中に、峻烈な秋霜をきらめかせた『永日小品』の世界を暗示している、とも言える」と述べている。この指摘は「元日」を「永日小品」の作品世界の幕を開ける小品として考えるためにも非常に重要な指摘であるといえるだろう。それは「永日小品」を構成する小品として、冒頭は「元日」か「蛇」かという問題に関わってくるからである。「永日小品」の新聞掲載の時点では、確かに次の小品「蛇」から始まっていることは事実である。その事と、「永日小品」が「夢十夜」のようなものという要請で執筆された作品である事を併せて考え、「永日小品」を「夢十夜」と主題や方法を同じくする作品として考えることは果たして妥当であろうか。「永日小品」に「夢十夜」に似た小品があることも確かである。しかし「永日小品」には「永日小品」の主題、言いかえれば、「永日小品」が「永日小品」でなくてはならない理由があるはずである。「元日」が「蛇」に取って代わって「永日小品」の冒頭を飾るだけの理由も、単に日付の順に収録した、というような単純な理由だけでなく、現に冒頭にあるという、この「永日小品」のテキストの状態から、その意味を探ることも考える必要もあろう。「永日小品」全体の構成と主題についての「元日」の意味については後に考察したい。

ひとまず「元日」についてまとめておくと、前掲の馬場弧蝶宛書簡の中に「永日萬々」の語があるのが見られたが、そこから、「永日」の語と新年、新春、「元日」への関連を見る事もできよう。そしてそこで描かれているのは新春に春の雰囲気漂う謡を謡い、若い門下生達や虚子、細君とともに自分の下手な謡を笑い飛ばし、微笑

の浮かぶ、朗らかな空間に生きる「自分」、漱石自身の姿であるといえよう。

続いて「蛇」について考察する。「蛇」は当初「夢十夜」のようなものと要請を受けた漱石が執筆した「永日小品」の小品の第一作目である。そのため「夢十夜」に通じるある種の不可思議な不気味な感じのする小品となっていることは確かである。

まずは「蛇」の物語の舞台、その風景について見てみよう。「蛇」の作品世界は雨の降る描写で始まる。

木戸を開けて表へ出ると、大きな馬の足跡の中に雨が一杯湛つてゐた。土を踏むと泥の音が嘘裏へ飛び附いて来る。踵を上げるのが痛い位に思はれた。手桶を右の手に提げてゐるので、足の抜き差に都合が悪い。

ここで、雨と泥が語り手である「自分」に纏わりつき、その動きを妨げる。自分は叔父の後を追いかけるが、「笠のなかから非常に路だと云つた様に聞えた」だけで、「蓑の影はやがて雨に吹かれ」てしまう。雨の中の暗さ故の不明瞭な感覚と、泥に纏わりつかれることからくる身体的な重さが、段々と精神的な暗さ重さへと広がっていく。そしてその精神的な重さと暗さは風景の中から徐々に不安を浮かび上がらせるのである。

石橋の上に立つて下を見ると、黒い水が草の間から推されて来る。不断は黒節の上を三寸とは超えない底に、長い藻が、うつらくと揺いて、見ても奇麗な流であるのに、今日は底から濁つた。下から泥を吹き上げる、上から雨が叩く、真中を渦が重なり合つて通る。しばらく此の渦を見守つて居た叔父さんは、口の内で、「獲れる」と云つた。

もはや水は黒くなり、普段綺麗な流れは今日は底から濁ってしまつて見ることが出来ない。下から重さをもたらす泥が吹き上げ、上からは暗さを醸し出す雨に叩かれる。そしてその真中に渦が重なり合つて通っていく。ここにある渦は、いわば不明瞭さ、暗さを呼ぶ雨と、纏わりつくような重さが重なり合つてできる不安そのものであるといえよう。その不安は、「青い田の中を蜿蜒と延びて行」き、「限りなく水上から流れて来る」。そして、

その形は「急に勢づいた様に」見え、激しく廻っていく。その動きはやはり雨の中、暗い風景の中に流れている。その雨空は、「茶壺の蓋の様に暗く封じられ」ており、雨音を響かせる。雨脚も「次第に黒くな」り、「河の色は段々重くなる」。その中に叔父さんの「獲れる」という呟きが響くのである。重く暗い雨と泥、川と渦、森の風景の中に叔父の「獲れる」という声が配置されている。その声は暗く不安漂う空間の中に響く唯一の確かな存在であるといえよう。

その不安な空間が、「次第に黒くな」り、「段々重くな」った時、叔父の手が動く。しかし、魚を掬おうとしていた叔父の手が掬い上げた物は長い蛇であった。

続いて長いものが叔父さんの手を離れた。それが暗い雨のふりしきる中に、重たい縄の様な曲線を描いて、向ふの土手の上に落ちた。と思ふと、草の中からむくりと鎌首を一尺許り持上げた。さうして持上げた儘屹と二人を見た。

「覚えてゐろ」

声は慥かに叔父さんの声であった。同時に鎌首は草の中に消えた。叔父さんは蒼い顔をして、蛇を投げた所を見てゐる。

「叔父さん、今、覚えてゐると云つたのは貴方ですか」

叔父さんは漸く此方を向いた。さうして低い声で、誰だか能く分らないと答へた。今でも叔父に此の話をする度に、誰だか能く分らないと答へては妙な顔をする。

先程まで確かな存在であったはずの叔父の声が蛇から発せられた瞬間、この暗い霧囲気の漂う空間は不安の渦、これまでに暗く重い空間を醸し出すがごとく充滿していた水の中から現れた蛇によって、決定的に支配されてしまうのである。ここで現れる蛇は、それまで漂っていた不安が凝縮されて出現した、いわば不安そのものの具現化された存在であるといえよう。その蛇に支配されるこの作品空間の主題は、不安に支配される存在の姿であるといえるだろう。「夢十夜」の第四夜で、最後までついに現れなかつた蛇がここで現れたということができるかもしれない。

漱石作品における蛇のイメージについて、夏目漱石事典（三好行雄編 『別冊國文學』平成二年七月 學燈社）では、次

のような項目をみる事ができる。①呪いあるいは怨念・嫉妬の象徴。(具体例として「幻影の盾」の盾の描写を挙げている)②宿命的な愛欲の象徴。(「薤露行」一 夢)③イヴを誘ったごとき、誘惑者の暗喩として。(「虞美人草」十七)④人間の認識力の象徴として。(「彼岸過迄」停留所 五)ここで挙げられているのは、多分に西洋的なイメージであろう。しかし「永日小品」の「蛇」に当てはまる蛇のイメージは、この四つの項目にはあてはまらないように思われる。ここでの蛇のイメージは、不安や畏れなどの負の感情そのものであるからである。佐藤泰正氏は、「蛇」の語る所は日常の、現実の細部を夢ともうつつともつかず不意に切り裂く、不気味なものかの顕現ともいえよう。」と述べている。この指摘は「蛇」の主題についての確な論であるといえよう。佐藤氏はそこから「永日小品」全体の主題へと展開させているが、その主題は、「永日小品」の作品世界全てにあてはまるものではないように思われる。佐藤氏の論については、後の考察で「永日小品」全体の主題を考える際にまた取り上げたい。

続く「泥棒」を考察する。「泥棒」は前段の「蛇」からうって変わって、漱石自身の日常での出来事を描いたものと読める小品である。この泥棒騒動についても「漱石の思ひ出」の中に記述が見られる。「それから(筆者註、この泥棒騒動の)一週間ばかりして六番目の子供が生まれました。申年に生まれた六番目の人間だといふので、申に人偏をつけて伸六と名づけました」とある。次男夏目伸六が生まれたのは、明治四十一年十二月十六日であるから、それから一週間前の十二月九日前後の事であることがわかる。「我輩は猫である」にも、泥棒に入られて、盗まれた品物を警察に受け取りに行くまでの顛末が描かれており、やはり漱石の実体験にもとづいている。「泥棒」は、語り手の自分、つまり漱石が眠りにつく場面から始まる。

床の中の夢は常の如く安らかであった。寒い割に風も吹かず、半鐘の音も耳に応へなかつた。熟睡が時の世界を盛り潰した様に正体を失つた。

ここでの眠りは「時の世界を盛り潰した様に」主体としての自分が自分である事すら忘れさせる「安らか」な夢へと「自分」を導いているといえよう。そしてその安らかな夢を脅かす物は、風が呼ぶ寒さであり、耳にこた

えるほどの音であることがわかる。しかし、この夜は、そのやすらぎの中にある眠りは下女の泣声で破られてしまう。その声は到底普通の声ではない。ここにおいても声、音によって物語に一つの転機がもたらされる。それは「元日」「蛇」にも通じる構造であるといえよう。

眼が覚めた「自分」は、「瞼の裏に、此光が届くや否や自分は火事だと合点して飛び起き」る。寝る前に気になっていた炬燵や、普段耳にこたえる半鐘の音など、既に火事に対しての警戒心ははたらいていたのである。自分の中に火に包まれる光景が意識の内の一瞬に閃く、しかし火事はおろか、炬燵も洋燈の元のままであり、拍子抜けするほどに平和であり、暖かである。この様子は、後段の「火事」にも似ている。

下女の泣き声から火事ではなく泥棒である事が分るが、既に手遅れになっている。しかし、「我輩は猫である」といい、この「泥棒」といい、泥棒の被害に遭いながらどことなくユーモラスな雰囲気漂っている。次の部分などはその好例であろう。

そのなかで、十になる長女は、泥棒が台所から這入ったのも、泥棒がみしく縁側を歩いたのも、すっかり知つてゐると云つた。あらまあと御房さんが驚ろいてゐる。御房さんは十八で、長女と同じ部屋に寝る親類の娘である。自分は又床へ這入つて寐た。

あくる日、警察が調べに来る。刑事から、大抵泥棒は捕まらず、捕まえると警察の損になるといふ話を聞き、不安になる。その不安の中で夜中に台所から音がすると細君に起こされ、その音の正体を見定めようとする。

自分は障子に身を寄せて、暗がりて耳を立てた。やがて、ごとりと云つた。しばらくして又ごとりと云つた。自分は此の怪しい音を約四五遍聞いた。さうして、これは板敷の左にある、戸棚の奥から出るに違ないといふ事を慥めた。

ここで「自分」は音の正体について、「暗がりて耳を立てる」という行為を行っている。その音から、「鼠が何か嚙つてゐるんだ」と判断し、翌朝、細君に鱈節を見せられて、その判断が正しかつたことを知る。ここでは、「自分」という一人称の主体の聴覚という感覚と、その音の原因に対する判断と結果とが何の違和感もなく結び

ついていく。これは同じく主体の聴覚に関する、声の表現が物語の中で大きな意味をもっていた「蛇」と大きく異なると言えよう。

主体の感覚と認識に齟齬を生み出す事で成立している「蛇」の特異な作品空間にくらべ、そこに何の違和感も生じない「泥棒」は、語り手の担う役割を考え併せても、語り手の「自分」イコール漱石の形をとった日常としての小品であるといえよう。

ところで、大抵は捕まらないとされた泥棒は一体どうなったのか。結局のところ犯人が発覚したらしい。「漱石の思ひ出」には次のようにある。

夏頃になつて盗まれた中で私のしめてゐた帯が一本出て参りました。市ヶ谷監獄かの牢番のおかみさんがしめてゐたさうで、それから段々手づるを求めてさがしたが、さつぱりわかりません。おかみさんも賣りに来る古着屋から買ったといふのみで曖昧でしたさうですが、それなり切りになつて居りました。すると二三年後になつて、その牢番が泥棒であつて、おかみにやる為に稼いで、盗つた中の一つ二つをやつて、後はわからないように賣り飛ばしたり入質したものであつたさうです。

「漱石の思ひ出」で夏目鏡子によると、この「泥棒」で描かれている騒動が、漱石が被害にあつた、最後の盗難騒動であつたということである。

続く「柿」について考察する。「柿」は、「喜いちやん」という子供を登場させ、三人称で描いた小品である。「永日小品」ではここまで「自分」という一人称が用いられていたのに対し、「柿」には三人称が用いられている。しかし、「喜いちやん」については、「硝子戸の中」に出てくる漱石の幼友達の喜いちやんこと桑原喜市の来訪がそのきっかけとなつているようである。断片五〇—Aには「儲口」の内容にあたるメモもあり、それも桑原喜市の談話であるらしい。その事を考慮にいれると、ここには漱石の回想があるともいえよう。つまり幼年時代の桑原喜市についての回想が「柿」の喜いちやんのモデルとして小品に結実したということである。

「柿」はその「喜いちやんと云ふ子がゐる」という一文から始まる。「喜いちやん」は銀行の役人の家の子供

である。この設定は「硝子戸の中」に書かれている喜いちちゃん、桑原喜市の境遇に通じている。「硝子戸の中」には

是はずつと後で聞いた話であるが、此喜いちちゃんの御父さんといふのは、昔銀座の役人か何かをしてゐた時、贖金を造つたとかいふ嫌疑を受けて入牢した儘死んでしまつたのだといふ。

とある。やはり、「喜いちちゃん」、桑原喜市が、「柿」の「喜いちちゃん」のモデルになっていると言えよう。そんな「喜いちちゃん」は、御祖母さんに「其処いらの児供と遊んでは不可ません」と言われている。そのために「喜いちちゃん」は家の大人を相手にしている。

喜いちちゃんは仕方がないから、学校から帰つて、退屈になると、裏に出て遊んでゐる。裏は御母さんや、御祖母さんが張物をする所である。よしが洗濯をする所である。

暮になると向鉢巻の男が臼を担いで来て、餅を搗く所である。夫から漬菜に塩を振つて樽へ詰め込む所である。

喜いちちゃんは此処へ出て、御母さんや御祖母さんや、よしを相手にして遊んでゐる。時には相手の居ないのに、たった一人で出てくる事がある。其の時は浅い生垣の間から、よく裏の長屋を覗き込む。

ここに挙げたように「喜いちちゃん」は「仕方がなく、家の大人を相手にせざるをえない。そして一人の時に裏の長屋を覗き込む。ここに住む人たちは祖母から遊ぶ事、交流する事を禁じられている人たちである。「喜いちちゃん」は彼らを見て、家の大人たちに報告し、笑つてもらふ事に得意を感じている。ここには家の人たちの持つ価値観、長屋の人たちを笑う事が当然であるかのような価値観が「喜いちちゃん」に植え付けられていく過程があると言えよう。

長屋は五六軒ある。生垣の下が三四尺崖になつてゐるのだから、喜いちちゃんが覗き込むと、丁度上から都合よく見下す様に出てゐる。喜いちちゃんの小供心に、かうして裏の長屋を見下すのが愉快なのである。

長屋を見下ろす、という行為にもその事がよく現れている。ここには喜いちちゃんが見るといふ行為と、長屋にいる人間を見下ろすという心理が重なりあっている。これは単に高い所から下を見て気持ちがいいというだけではなく、家の者が持つ価値観が喜いちちゃんにも植え付けられたことを示しているのである。「門」において宗助の家主である富裕な坂井が、宗助の住む家より高い位置である崖の上に住んでいた事が想起される。つまり、住む場所の位置関係がそのまま階層差を表わしているのである。

そのため、下の長屋に住む与吉とも話があわずに喧嘩になる。この時点で既に「喜いちちゃん」には下の長屋に住む者に対しての侮蔑がある。

けれども喜いちちゃんと与吉だから、話の合ふ訳がない。何時でも喧嘩になつて仕舞ふ。与吉が何んだ蒼ん膨れと下から云ふと、喜いちちゃんは、上からやあい鼻垂し小僧、貧乏人と軽侮やうに丸い顎をしやくつて見せる。

この喜いちちゃんと与吉の子供たちにおける対立関係は、喜いちちゃんの家と下の長屋との大人たちの関係の引き写しであるといえよう。そのことは喜いちちゃんが毬を与吉に取られた際に浮かび上がるのである。

喜いちちゃんが、毛糸で奇麗に膝つた護謨毬を崖下へ落したのを、与吉が拾つて中々渡さなかつた。御返しよ、放つて御呉れよ、ようと精一杯に焦附いたが、与吉は毬を持つた儘、上を見て威張つて突立つてゐる。詫まれ、詫まつたら返してやると云ふ。喜いちちゃんは、誰が詫まるものか、泥棒と云つた儘、裁縫をしている御母さんの傍へ来て泣き出した。御母さんは向になつて、表向よしを取りに遣ると、与吉の御袋がどうも御気の毒さまと云つたぎりて毬はとう／＼喜いちちゃんの手に戻らなかつた。

単に子供同士の喧嘩に向きになる大人たちの姿がここにはある。特に「喜いちちゃん」の母が向きになる背景には、いつも見下している人間の側から「上を見て威張」られ、「詫まつたら返してやる」と言われたことによる屈辱がそうさせているのではないだろうか。それは「誰が詫まるものか、泥棒」といった「喜いちちゃん」にも既

に染み込んでいる意識なのである。

そして「喜いちやん」は与吉を騙して渋柿を与える。遂に自分から長屋に住む者を蔑もうとするのである。柿を食べさせて、見事に与吉を騙した「喜いちやん」は、その事を家の者に報告する。「喜いちやん」はその事が家のものを喜ばせる事を知っているのである。「大きな笑声」はその事を如実に示している。その笑い声は子供の無邪気さや可愛らしさのみ向けられたというようなものではない。それどころか、「喜いちやん」が自分たちと同じ価値観をもって長屋の住人たちを見るようになったという同族意識が「笑声」を大きくさせているといえるのである。

「柿」は一見子供たちのやりとりを描いた短篇に見える。しかし、「喜いちやん」の行動の裏には、家の大人たちの価値観が刷り込まれている。「喜いちやん」が長屋を見下ろす行為に優越感をおぼえる意識の裏には、家の大人たちが長屋の住人たちを見下している意識が反映されているのである。「柿」は「喜いちやん」の無邪気な行動の裏に、家の大人たちの意識、価値観が刷り込まれる様を描いているのである。

続いて「火鉢」を考察する。「火鉢」も漱石自身の日常の姿と思しき描写から始まる。

眼が覚めたら、昨夜抱いて寝た懐炉が、腹の上で冷たくなつてゐた。硝子戸越に、廂の外を眺めると、重い空が幅三尺程鉛の様に見えた。胃の痛みは大分除れたらしい。思ひ切つて、床の上に起き上がると、予想よりも寒い。窓の下には昨日の雪が其の儘である。

風呂場は水でかち／＼光つてゐる。水道は凍り着いて、栓が利かない。

「冷たい」「重い空」「寒い」「雪」「氷」「凍りつく」というように、寒さと暗さの描写がが畳み掛けられている。その「寒さ」に満ちた風景の中で、子供の泣き声が響く。

二つになる男の子が例の通り泣き出した。この子は一昨日も一日泣いてゐた。昨日も泣き続けに泣いた。妻にどうかしたのかと聞くと、どうもしたのぢやない、寒いからだと云ふ。仕方がない。成程泣き方がぐ／＼で痛くも苦し

もない様である。けれども泣く位だから、どこか不安な所があるのだらう。聞いてみると、仕舞には此方が不安になつて来る。

冒頭で畳み掛けるように描かれた身体的な寒さは、この場面で子供の泣き声、「寒いから泣く」という行動を介することで、「けれども泣く位だから、どこか不安な所があるのだらう」という様に「不安」に結びつけられて行く。その「不安」は身体的な寒さと結びついた精神的な「寒さ」である。ここにおいて、「寒さ」は身体と精神の両面に染み渡った、いわば存在そのものに関わる事象として描かれているのである。

子供の泣き声はそのまま作品内の世界に響きつづける。それは、この「寒さ」、つまり、身体的な冷たさと精神的な不安とが合わさった存在としての「寒さ」が、この作品の中の自分自身、つまり漱石自身にまわりつづけている事を示しているといえよう。その事は、続く描写にも表わされている。

火鉢に手を翳して、少し暖たまつてゐると、小供は向ふの方でまだ泣いてゐる。其のうち掌文は煙が出る程熱くなつた。けれども、背中から肩に掛けては無暗に寒い。殊に足の先は冷え切つて痛い位である。だから仕方なしに凝としてゐた。少しでも手を動かすと、手が何処か冷たい所に触れる。それが刺にでも触つた程神経に伝へる。首をぐるりと回してさへ、頸の附根が、着物の襟にひやりと滑るのが堪へ難い感じである。自分は寒さの圧迫を四方から受けて、十畳の書齋の真中に竦んでゐた。此の書齋は板の間である。椅子を用ひべき所を、絨氈を敷いて、普通の畳の如くに想像して坐つてゐる。所が敷物が狭いので、四方とも二尺がたは、つるつるした板の間が剥き出しに光つてゐる。凝として此の板の間を眺めて、竦んでゐると、男の子がまだ泣いてゐる。とても仕事をする勇氣が出ない。

このように「自分」が、「火鉢に手を翳して、少し暖たま」り、寒さ故に「凝として」「竦んでゐる」間、子供の泣き声は響き続けている。ここには身体的な寒さが漂っている事のみでなく、精神的な寒さ、不安をも漂っている事が示されいるといえよう。すると、その中で「凝として」いる「自分」もまた、身体的な寒さだけではなく、精神的な寒さによつても竦まされているのではないだろうか。この「凝として」動かない存在についての表現は、「永日小品」の中の「猫の墓」にも見られる。

猫は別に怒る様子もなかつた、喧嘩をする所を見た試しもない。たゞ、じつとして寐てゐた。然し其寐方に何所となく余裕がない。伸んびり楽々と身を横に、日光を領してゐるのと違つて、動くべきせきがないために一是では、まだ形容し足りない。懶さの度がある所迄通り越して、動かなければ淋しいが、動くも猶淋しいので、我慢して、じつと辛抱してゐる様に見えた。

猫は死を間近に迎え、弱つた姿を晒している。その姿は「動かなければ淋しいが、動くも猶淋しいので、我慢して、じつと辛抱してゐる様に見えた。」と表わされているが、これは「火鉢」における、この自分の竦んでいる姿に類似しているといえよう。漱石の表現において「淋しさ」という、いわば精神的な「寒さ」が、ある存在の動きを止める要素として働いているという図式の表現は、「こゝろ」の中にも表出している。

「私は淋しい人間です」と先生は其晩又此間の言葉を繰り返した。「私は淋しい人間ですが、ことによると貴方も淋しい人間ぢやないですか。私は淋しくつても年を取つてゐるから、動かずにいられるが、若いあなたは左右は行かないのでせう。動ける丈動きたいのでせう。動いて何かに打つかりたいのでせう……」（「こゝろ」上、七）

ここで「先生」は淋しさに対して「動かずにいる」が、若い「私」は「動ける丈動き」「何かに打つかりたい」のである。「こゝろ」においては、「先生」は「動ける丈」動いた結果、Kの自殺という出来事に「打つかり」、自分自身への不信で「動けなくなつてしまふのである。この「こゝろ」での表現は、「淋しさ」と「動き」ということに漱石が関連を持たせていることを端的に示している。

「火鉢」に戻ると、ここでの精神的な寒さは「淋しさ」というよりは、むしろ生活や金銭などに関わる煩雑な事柄への厭忌の念、負の感情であろうか。二三日前から容態のよくない「御政さん」の病氣、片付かない仕事、金の無心、若者の相談事、そして、また子供の泣き声が響くのである。

ついに「自分」は、湯に入りに行く。そして、ここでまず身体的な暖かさを取り戻すのである。そして、その身体的な暖かさの回復は精神的な「暖かさ」の回復へと繋がって行く。

湯から上つたら始めて暖つたかになつた。晴晴して、家に帰つて書齋に這入ると、洋燈が点いて窓掛が下りてゐる。火鉢には新しい切炭が活けてある。自分は座布団の上にとっかかりと坐つた。すると、妻が奥から寒いでせうと云つて蕎麦湯を持つて来て呉れた。

ここでは、子供の泣き声が身体的な寒さと精神的な寒さを繋ぎ合わせたように、湯から上がつて暖まつたことが、「晴晴する」という精神的な事象につながつて行く。さらに、火鉢に活けられた新しい切炭や蕎麦湯も、単に身体的な暖かさと言うだけでなく、自分に対する心遣いとしての暖かさ、その精神的な側面もあるのである。先程まで気に病んでいた御政さんの容態についても明らかに成り、不安と寒さの象徴であるともいえる子供の泣き声も止んだ。また、寒くないようにという妻の心遣いである蕎麦湯と切り炭の火気もある。この時に至り「自分」は「始めて一日の暖味を覚え」るのである。この「暖味」こそ、身体と精神の両面から「自分」の存在を暖めるものであるといえる。それは前半に描かれた寒さの中の火鉢の火では得られない「暖味」であり、身体だけの暖かさでは決して感じえない、身体と精神を併せたところの、その存在自体を暖める「暖味」なのである。「火鉢」は、その風景としての身体的な寒暖と、情感としての精神的な寒暖を併せて描く事で、自分自身の感じる「暖味」を深く表現した小品であるといえる。そして、風景としての身体的な寒暖と、情感としての精神的な寒暖は「永日小品」の中で様々に結びついて表わされる主題の一つではないかと考えられるのである。

「元日」から「火鉢」までの篇では、主に「自分」という一人称の語り手による、漱石自身の身辺を描いたと読める小品が多い。「蛇」は「夢十夜」の「第四夜」に類似する篇であるが、語り手は「自分」の一人称であり、その手法が、この小品を「漱石の夢」として読ませることとなっているように思われる。「永日小品」においてこの篇までは、基本的に語り手は一人称の「自分」であり、明治四十二年に近い時点での漱石自身とその身辺と読める小品がほとんどであるといえよう。

注 (1) 日本古典文学全集三十三 謡曲集一 (昭和四十八年五月三十一日初版発行 小学館)

(2) 水谷昭夫 『『永日小品』主題と構成』(昭和六十三年四月『日本文芸研究』第四十巻第一号)

(3) 佐藤泰正 『『永日小品』をどう読むか——(漱石的主题)の側面をめぐって——』(平成二年十月『国文学研究』第百二集)

(ii) 「下宿」から「印象」について

「下宿」は漱石のイギリス留学時代を舞台とした小品である。「下宿」は続く「過去の臭ひ」と併せて、その下宿にいるアグニスと呼ばれている少女にまつわる小品である。

「下宿」は、漱石が始めてロンドンで下宿をした家を舞台に始まる。漱石は、明治三十三年の六月十二日に文部省からのイギリス留学の辞令を下され、九月八日に横浜から出航し、十月二十八日にロンドンに到着した。ロンドンでは、差し当つての宿として、まずガワー・ストリート七十六番地の下宿に落ち着いた。その下宿については夏目鏡子宛の漱石の書簡に次のように記されている。

小生只今の宿所は日本人の下宿する所にて76 Gower Street, London に候是は旅屋より遥かに安直なれども一日に部屋食料等にて六圓許りを要し候到底留学費を丸で費ても足らぬ故早くきり上る積に候

その当時の漱石の日記を見ると、まず十一月十日に「下宿ヲ尋ヌ Prioory Road Miss Milde 方二十二日ニ移ル事ニ決ス」とあり、十二日に「愈 Prioory Road ニ移ル事ニ決ス」というように、76 Gower Street から、Prioory Road に移つたことがわかる。この Prioory Road Miss Milde 方が「下宿」の舞台である。

始めて下宿したのは北の高台である。赤煉瓦の小じんまりした二階建が気に入ったので、割合に高い一週二磅の宿料を払つて、裏の部屋を一間借り受けた。其の時表を専領してあるK氏は目下蘇格蘭巡遊中で暫くは帰らないのだと主婦の説明があつた。

とある。漱石の日記等の資料に従えば、この主婦が Miss Milde ということになる。ここに描かれた主婦の顔についての描写は特徴的である。

主婦と云ふのは、眼の凹んだ、鼻のしやくれた、顎と頬の尖つた、鋭い顔の女で、一寸見ると、年恰好の判断が出来ない程、女性を超越して居る。疳、癖み、意地、利かぬ氣、疑惑、あらゆる弱点が、穏かな眼鼻を散々に弄んだ結果、かう拗ねくれた人相になつたのではあるまいかと、自分は考へた。

「自分」の「考へ」の中では、鋭く、尖つた、直線的な顔の特徴が、「疳、癖み、意地、利かぬ氣、疑惑、」という「あらゆる弱点」と結合されているのである。そして、その顔は「穏かな眼鼻」を散々に弄んだ結果である、と「自分」は考へている。主婦の顔は、単に鋭い顔というだけでなく、元は「穏やか」であつたものが変化したかのように「自分」は考へている。それは次のような理由、つまり「主婦は北の国に似合はしからぬ黒い髪と黒い眸を有つてゐた。けれども言語は普通の英吉利人と少しも違つた所がない。」ということであつた。主婦の「黒い髪」と「黒い眸」は、北の国であるこのイギリスには似つかわしくない特徴であつた。彼女の顔は、いわゆるアングロサクソンの特徴からかけ離れたものとして、「自分」の目に映つたのであろう。そのうち、話をしてゐる中で彼女の生まれ故郷はイギリスではなく、フランスである事が明らかになる。

引き移つた当日、階下から茶の案内があつたので、降りて行つて見ると、家族は誰もゐない。北向の小さい食堂に、自分は主婦とたつた二人差向ひに坐つた。日の当つた事のない様に薄暗い部屋を見回すと、マントルピースの上に淋しい水仙が活けてあつた。主婦は自分に茶だの焼麵麴を勧めながら、四方山の話をした。其の時何かの拍子で、生れ故郷は英吉利ではない、仏蘭西であるといふ事を打ち明けた。さうして黒い眼を動かして、後の硝子壺に挿してある水仙を顧りみながら、英吉利は曇つてゐて、寒くて不可なりと云つた。

その話をしてゐる家の中も、「北向」で「日の当つた事のない様に薄暗い部屋」であり、「淋しい水仙」が活けてある、いわば、寒くて、暗い、淋しさの漂う場所として描かれている。当初「赤煉瓦の小じんまりした二階建が氣に入つ」て入つた下宿は、実際にはこのような、寒さと、暗さ、そして淋しさが漂う場所だったのである。

自分は肚の中で此の水仙の乏しく咲いた模様と、此の女のひすばつた頬の中を流れてゐる、色の褪めた血の瀝とを

比較して、遠い仏蘭西で見るべき暖かな夢を想像した。主婦の黒い髪や黒い眼の裏には、幾年の昔に消えた春の匂の空しき歴史があるのだらう、あなたは仏蘭西語を話しますかと聞いた。いゝやと答へやうとする舌先を遮つて、二三句続け様に、滑らかな南の方の言葉を使つた。斯ういふ骨の勝つた咽喉から、どうして出るだらうと思ふ位美しいアクセントであつた。

ここで「自分」は「暖かな夢を想像」する。この寒さと淋しき漂う中では、もはや暖かさというものは、想像することしかできない夢でしかないかのよう描かれている。「自分」が、「主婦の黒い髪や黒い眼」に注意を引かれていたのは、その裏に、「幾年の昔に消えた春の匂の空しき歴史」を見ていたからに他ならない。それは、今、目の前には「春の匂」がないということであり、それを求めずにはいられない「自分」がいるという事である。その「自分」は「北向」の暗い食堂の中で、「南の方の言葉」を「美しい」と感じる。その「南」への希求、暖かさへの希求の表現は、続く「過去の臭ひ」にも見られる。

この家の住人は、この主婦だけでなく他にもいる。まず、その日の晚餐に表われた頭の禿げた髻の白い老人、主婦はこの老人を父親であると紹介するが、「自分」はそこに違和感を感じている。それは二人の顔立ちがまったく似ていないことに由来している。また、主婦に「My Brother」と紹介された男も、「兄弟とはどうしても受取れない位顔立が違つてゐた」のである。この顔についての「自分」の印象は、この三人の関係をそのまま的確に言い表している、つまり主婦と老人は実の親子ではないし、主婦と四十恰好の男も実の兄弟ではないのである。しかし、そんな家の中で、顔立ちの似ている者達がいる。アグニスと四十恰好の男、老人の息子である。

主婦は夫れより先を語らなかつた。アグニスと云ふのは此処のうちに使はれてゐる十三四の女の子の名である。自分は其の時今朝見た息子の顔と、アグニスとの間に何処か似た所がある様な気がした。恰もアグニスは焼麴を抱へて厨から出て来た。

顔立ちの似ていない家族の中で、家族であるともないとも語られていないアグニスの顔が、息子に似ているのである。しかし、アグニスについては、何も語られる事がない。このことはアグニスと息子の関係が、家族であ

って、家族でない、暗いものであることを示唆していると言えよう。

この家は初めから、寒さや暗さをもって描かれていた。だが、それはまだ身体的な感觸としての表層的なものでしかなかった。しかしここで、アグニスという疎外された子供の存在が目の前に現れるに至って、「自分」の内部、深層にまで染み渡るような、「自分」という存在を脅かす暗さに向き合わされるのである。それは、漱石の疎外された幼少体験にかかわるとも考えられよう。結局漱石は、作中にもある通り、ほぼ一カ月余り後の十二月二十六日に、既に次の下宿である、6 Flodden Road, Cambewell New Road に移っている事が夏目鏡子宛書簡からうかがえる。

アグニスについては、続く「過去の臭ひ」でも描かれることになる。この小品でも「下宿」に引き続き、Priority Road Miss Milde 方がその舞台である。「下宿」で表の部屋を借りていたK君なる人物は漱石の日記から判断すると、十一月十五日の記述に「終日長尾氏と話す」とある長尾半平のことであるらしい。長尾半平は慶応元年（一八六五年）生、昭和十一年（一九三六年）没。明治二十四年七月に帝国大学工科大学土木科を卒業。明治三十三年四月に台北市区画委員の時にヨーロッパに出張し、八月に臨時台湾基隆築港技師となっている。江藤淳は「過去の臭ひ」の冒頭の「自分が此下宿を出る二週間程前に、K君は蘇格蘭から帰って来た。」という記述と、実際の漱石と長尾半平の対面の時期が一致しないことを指摘し、漱石の記憶違いでなければ、小説的潤色であり、漱石は移転して間もなく長尾半平にあったものと思われる、と述べている。

この一文が小説的潤色かどうかも勿論重要であるが、「K君」がスコットランドから帰ってきた者であるということは、この「永日小品」という作品の表現の中で特別の意味がある。「永日小品」の小品中、漱石の留学体験を描いた作品の中に、スコットランド、ピトロクリへの旅行を描いた「昔」という小品がある。その中で描かれる風景は暖かさと閑寂さにあふれている。

ピトロクリの谷は秋の真下にある。十月の日が、眼に入る野と林を暖かい色に染めた中に、人は寝たり起きたりしてゐる。十月の日は静かな谷の空気を空の半途で包んで、ぢかには地にも落ちて来ぬ。と云つて、山向へ逃げても行かぬ風のない村の上に、いつでも落附いて、凝と動かずに霞んでゐる。其の間に野と林の色が次第に變つて来る。酸いものがいつの間にか甘くなる様に、谷全体に時代が附く。

漱石にとつてのスコットランドは、この「昔」に描かれたような暖かい風景であつた。「K君」はその暖かい世界から帰つて来た者なのである。「K君」と「自分」の間には親しい交流が生まれる。それは「自分」が、この淋しく、寒い下宿で求めていた暖かさであつたといえよう。「K君」の周りの風景はこの下宿の中にあつて、暖かさが漂う美しいものであつた。

K君の部屋は美しい絨氈が敷いてあつて、白絹の窓掛が下がつてゐて、立派な安楽椅子とロッキング、チェアが備へ附けてある上に、小さな寢室が別に附属してゐる。何より嬉しいのは断えず暖炉に火を焚いて、惜気もなく光つた石炭を崩してゐる事である。

「自分」は、「暖炉の火」に「何より」の「嬉し」さを感じている。この部屋の中は「K君」の「快活」さと、「愉快」な気分に触れることのできる空間なのである。しかし、この下宿の中、とりわけ主婦に付いてまわる暗さと冷たさの表現は特異である。

凡て此の老令嬢の黒い影の動く所は、生気を失つて、忽ち古蹟に変化する様に思はれる。誤つて其の肉に触れれば、触れた人の血が、其所丈冷たくなるとしか想像出来ない。自分は戸の外に消えてゆく女の足音に半ば頭を回らせた。

ここに描かれた様に、この主婦の存在は、周りの「生氣」を失わせ、血を冷たくするとしか想像できないほどの冷たさを持つ、「黒い影」なのである。そして、影のような存在として描かれている人物が、この家にはもう一人いる。「K君」が「一番可愛想だ」と言つていたアグニスである。

アグニスは朝になると石炭をK君の部屋に持つて来る。昼過には茶とバターと麵麩を持つて来る。だまつて持つて来て、だまつて置いて帰る。いつ見ても着褪めた顔をして、大きな潤のある眼で一寸挨拶をする丈である。影の様にあらはれては影の様に下りて行く。嘗て足音のした試しがない。

「影の様に」と描かれているアグニスと「黒い影」と描かれる主婦の間には、何らかのつながりがあるということが、この時点でほのめかされている。「下宿」でも描かれていたように「自分」の視線、特にこの家の住人の顔に対する印象は、彼らの関係をことごとく正確に表わしているのである。

「自分」は、結局、この下宿から去ってしまう。それは「不愉快だから」という理由だけでなく、この下宿に漂う寒さ、冷たさから逃れたいという気持ちであつたらう。同時に「K君は地中海の向側へ渡るんだと云つて、しきりに旅装をととのえてゐた」事も考えられる。

暖かい所から帰つてきた「K君」は、また暖かい所へ出かけて行く。その間、「自分」はまた、この淋しく、暗い下宿にいななければならない。その事は「K君」がいない間、「K君」の部屋を使えるという便宜よりも、

「自分」にとつて、この精神的に覆い被さるような、この家に漂う冷たさを厭う気持ちの方が大きいのである。「自分」は「とうとう南の方へ移つて仕舞」う。この一文は、単に地理的な事をいいたいのではなく、少しでも暖かさをと望む心情の表われであるといえよう。実際、ロンドンの市街地の中で少し南北の移動をしようと、大して温度が変わるはずもない。そこにわざわざ「南の方」という記述がなされるところに「自分」の今いる所の寒さと、暖かさを望む心情が表われているのである。

「自分」はこの下宿を去つた後、「K君」の手紙をもらい、再びこの下宿を訪れる。その時、想像していたのは「K君」と交流していた際にあつた暖かな光景である。

表二階の窓から、例の羽二重の窓掛が引き絞つた儘硝子に映つてゐる。自分は暖かい暖炉と、海老茶の繻子の刺繍と、安楽椅子と、快活なK君の旅行談を予想して、勇んで、門を入つて、階段を駆け上る様に敲子をとんとんと打つた。

しかし、そこに現れたのは「K君」ではなく、この家の暗さを象徴するようなアグニスであつた。アグニスの存在とその描写について見てみると、「自分」はアグニスと、「息子」の間に「何処か似た所がある」と見ている。「自分」が抱いていた、この家の者の顔についての印象が、全て相互の関係を正確に捉えていたことを考えれば、アグニスと「息子」の間にあるのは親子関係であらう。そして、「影の様に」と描かれているアグニ

スと「黒い影」と描かれる主婦の間にも関連があることは明らかであろう。またアグニスは「息子の影の様なアグニス」とも描かれていた。三人の間にある、「影」の差す関係が、この下宿を「暗い地獄」たらしめていた「秘密」だったのである。

「下宿」で、主婦が説明されていた家族関係に従えば、この「息子」と「主婦」は、それぞれの親の連れ子同士の兄妹であり、実際に血縁関係があるわけではない。しかし、「主婦」の「亭主では無かつた」男との子供となれば、アグニスは私生児として生きて行く外ない。思い返せば、この下宿は Prioory Road Milde 方であった。Mrs. ではない。そうなれば、やはりアグニスは私生児として、周囲からも疎外されるべき存在として生きていくしかない存在であるといえよう。

「下宿」「過去の臭ひ」で描かれた、下宿の暗く淋しい部屋は、「秘密」の蟠まる冷たい世界であった。そこにいることに耐えがたい「自分」は「暖かい夢」を想像したり、快活な「K君」との交流をすることでそれに耐えていた。しかし、疎外されている存在であるアグニスを目の前にした時、「自分」はもはや「二階に上がつてK君に逢ふに堪へない」ほど、この下宿にいることに耐えられない。ここはもう「地獄」なのである。暗く冷たい世界の中で、誰からも、家族からも存在を認めてもらえないアグニスの孤独は、やはり「地獄」と呼ぶ外ないだろう。アグニスの存在はまさに「地獄」に佇む存在そのものであったのである。そしてその孤独は、作家漱石に引きつけて考えれば、かつて幼少の漱石の身近にあり、ロンドンにおいて、またもや迫りつつあるものでもとも考えられるのである。

続く「猫の墓」は、前の「下宿」と「過去の臭ひ」の回想の世界から舞い戻った、漱石の日常から始まる小品である。この猫は『我輩は猫である』のモデルとなった猫でもある。夏目鏡子「漱石の思ひ出」には「九月十三日に猫が死にました」とあり、明治四十一年九月十四日附の漱石の書簡において、松根東洋城、小宮豊隆、野上豊一郎、鈴木三重吉宛に、猫の死亡通知がされている。その文面は

辱知猫義久々病気の処療養不相叶昨夜いつの間にか、うらの物置のヘツツイの上にて逝去致候埋葬の義は車屋をたのみ箱詰にて裏の庭先にて執行仕候。但主人『三四郎』執筆中につき御会葬には及び不申候 以上 九月十四日

となつてゐる。この猫が夏目家で飼われるようになってからしばらくして、この猫は足の裏から爪の先まで黒い、縁起のいい猫だということを按摩の婆さんに教えられた鏡子夫人が、それまでよりも猫を大事に扱いだしたというエピソードが「漱石の思ひ出」に語られている。猫が夏目家に迷い込んできたのは明治三十七年の六、七月頃であつたと「漱石の思ひ出」にある。それから四年あまりが過ぎたところから「猫の墓」は始まる。

早稲田へ移つてから、猫が段々瘠せて来た。一向に小供と遊ぶ気色がない。日が当ると縁側に寝てゐる。前足を揃へた上に、四角な顎を載せて、じつと庭の植込を眺めた儘、いつ迄も動く様子が見えない。小供がいくら其傍で騒いでも、知らぬ顔をしてゐる。小供の方でも、初めから相手にしなくなつた。此猫はとても遊び仲間に来ないと云はん許りに、旧友を他人扱ひにしてゐる。

家に来た当初、悪戯好きであつたこの猫も、もはや瘠せて来て、暖かい日の当る縁側で寝るばかりである。もはや子供と戯れる事もない。しかも、その寝方が普通の様子とは違ふように描かれている。

然し其寐方に何所となく余裕がない。伸んびり柔々と身を横に、日光を領してゐるのと違つて、動くべきせきがないために、是では、まだ形容し足りない。懶さの度のある所迄通り越して、動かなければ淋しいが、動くとも猶淋しいので、我慢して、じつと辛抱してゐる様に見えた。

「火鉢」を論じる際にも触れた部分であるが、この淋しさに襲われて動けないかのような猫の描写と、その猫を見る漱石の視線の中には、やはり孤独で淋しい存在に対して、同化してゆくような意識が流れているといえよう。猫は、もはや家の子供達からも相手にされなくなつてしまつていたのである。

彼が家の小供から存在を認められぬ様に、自分でも、世の中の存在を判然と認めてゐなかつたらしい。

夫でも時々用があると見えて、外へ出て行く事がある。すると何時でも近所の三毛猫から追懸けられる。さうし

て、怖いものだから、縁側を飛び上がって、立て切つてある障子を突き破つて、囲炉裏の傍迄逃げ込んで来る。家のものが、彼の存在に気が付くのは此時丈である。彼も此時に限つて、自分が生きてゐる事実を、満足に自覚するのだから。

猫は家の子供達から、その存在を認められなくなつたのと同様に、自分でも外の世界に向かう意識が薄れていくかのように描かれる。そして子供達だけでなく、家の者にもその存在に気が付くのは稀である。猫自身でさえも自分の存在、生きている事実の時折にしか気づかないのである。この「存在を認められない者」のモチーフは、先のアグニスと通じるものがあるうか。

猫の体の具合は段々と悪くなつていく。しかし家の者は殆ど気にかけることもなく放置している。かろうじて「自分」、漱石だけが猫の存在を認め、視線を投げかけている。猫の異常に気がつくのは「自分」である。

彼は万事に疲れ果てた、体軀を圧し曲げて、しきりに痛い局部を舐め出した。

おい猫がどうかしたやうだなと云ふと、さうですね、矢つ張り年を取つた所為でせうと、妻は至極冷淡である。自分も其儘にして放つて置いた。

「妻」にあたる鏡子夫人が猫に冷淡なのは、もともと猫嫌いであるらしいということが「漱石の思ひ出」からうかがえる。また「我輩は猫である」の猫と同様、実際にこの猫は生涯名無しであったことが、夏目伸六の『猫の墓』（昭和三五年六月 文藝春秋新社）に記されている。しかしここでは「自分」、漱石も猫を「其儘にして放つて置いた」のである。

猫は食べた物を戻すようになり、眼の色が段々沈んでいっても、やはり放つて置かれている。しかし猫の最期は段々と迫っていた。しかも猫の様子、殊にその寝姿には以前よりも何か切羽詰つた様子が見られる。

猫は吐気がなくなりさへすれば、依然として、大人しく寐てゐる。此頃では、じつと身を竦める様にして、自分の身を支える縁側丈が便であるといふ風に、如何にも切り詰めた蹲踞まり方をする。眼付も少し変つて来た。

最も楽であるはずの寝るといふことでさえ、「我慢して」「辛抱」さえしていた猫は、さらに「身を竦め」、「蹲踞ま」つている。その姿は、いよいよ迫った死の影に襲われながらも懸命に耐えるかのようなのである。ただでさえ、存在を認められなくなりつつある猫にとつて、死は完全な存在の消滅に他ならない。この身を竦める猫の姿は単に体調が悪いか、弱っているということだけではない。そこには自身に迫る、死という、ある存在を決定的に消し去り、周囲からの関係を断ち切る、この事象に対して懸命に耐えている孤独な姿があるのである。猫は死を前にして、唸り声をあげる。その声は忘れられている自分の存在について、何とか気づいてもらおうとするが如き声であった。

ある晩、彼は小供の寐る夜具の裾に腹這になつてゐたが、やがて、自分の捕つた魚を取り上げられる時に出す様な唸声を挙げた。此時変だなど気が付いたのは自分丈である。小供はよく寐てゐる。妻は針仕事に余念がなかつた。しばらくすると猫が又唸つた。妻は漸く針の手を已めた。自分は、どうしたんだ、夜中に小供の頭でも噛られちや大変だと云つた。まさかと妻は又繻絆の袖を縫ひ出した。猫は折々唸つてゐた。

この唸り声は今まで猫に対して冷淡であつた「妻」の関心をひくほどの唸り声であつた。猫は次の日も声をあげ続ける。自分の存在を知らしめようとするかのようにである。しかし、その甲斐もなく、猫は遂にその生命を終える。自身の存在の消滅という絶対的な寂寥に彼は包まれてしまう。

しかし、ある存在の絶対的な消滅、死というものを前にしたとき、逆に人はその存在が確かにそこにあつたことを否応なく思い知らされる。猫が死んでからの家の者の態度は、まさにそのように描かれている。「妻」は今までの冷淡からうって変わつて、墓標を買い、追悼の句を「自分」、漱石に頼みさえする。追悼の句は「此下に稲妻起る宵あらん」、漱石が猫の目の中に見た「微かな稲妻」を詠んだ句である。また、猫の存在を認めていなかったかのようだった子供達の態度も一変する。

小供も急に猫を可愛がり出した。墓標の左右に硝子の罎を二つ活けて、萩の花を沢山挿した。茶碗に水を汲んで、墓の前に置いた。花も水も毎日取り替へられた。三つ日目の夕方に四つになる女の子が、自分は此時書斎の窓から見て

みた。たつた一人墓の前へ来て、しばらく白木の棒を見てみたが、やがて手に持った、おもちゃの杓子を卸して、猫に供へた茶碗の水をしゃくって飲んだ。それも一度ではない。萩の花の落ちこぼれた水の瀝りは、静かな夕暮の中に、幾度か愛子の小さい咽喉を潤ほした。

猫が死ぬ直前にはなかつた子供達の猫への情が、猫の死後、その墓に花や水を供える子供達の姿にはある。その中でもとりわけ「四つになる女の子」、四女の愛子が猫に供えてある茶碗の水を飲む姿の中に「自分」、漱石は、「愛子」の猫に対する哀惜の情、小さい子供の無邪気さ故に表われる一途で純粋な心情を感じ、その「静かな夕暮の中」に描いて見せるのである。

この様子が「静かな夕暮の中」に描かれる理由、それはこの「猫の墓」の主題に大きく関わっていると思われる。まず、生きている時にはその存在を認められなかつた猫が、その存在を消滅させた死の後に、逆に存在を認められ、厚く遇されるという逆説がここにはある。だが家の者はその事に無自覚のまま、手厚く猫を弔う。「愛子」の心情も純粋に猫を想う温かな心根であろう。しかし、猫はその存在を認められなまま死んだ。そこには一抹の悲しさがある。それは丁度、秋の夕暮れが日を照らしつつも、どこか淋しさを湛えている様子に通じるものがあるといえよう。

「永日小品」において、「自分」、漱石は存在が疎外される所に生じる淋しさに敏感に反応している。先に見たアグニスについても、そのことが言えよう。「猫の墓」において、一見手厚く葬られた猫についての悲しさは、夕暮れの中の情景となることで、愛子の哀惜、温かな心根を一層浮き上がらせてもいるのである。

続く「暖かい夢」は再び漱石のロンドン体験に戻る。イギリス留学時代の出来事を描いた小品は、前に「下宿」と「過去の臭ひ」があり、「猫の墓」を挟んで、この「暖かい夢」と「印象」へと続く。「永日小品」の構成において、このイギリス留学時代の記憶を題材にした小品の配列は、「猫の墓」によって、その連続性を断たれているかのようなのであるが、そうではない。この「暖かい夢」は、イギリス留学の中で漱石が希求していた暖かさの表出なのである。それは「下宿」の次の記述からうかがえよう。

自分は肚の中で此の水仙の乏しく咲いた模様と、此の女のひすばつた頬の中を流れてゐる、色の褪めた血の瀝とを

比較して、遠い仏蘭西で見るべき暖かな夢を想像した。主婦の黒い髪や黒い眼の裏には、幾年の昔に消えた春の匂の空しき歴史があるのだらう

この、北の国イギリスでの留学における初めての下宿先で、既に《暖かい夢》を想像している。ここに、漱石の暖かさを望む心が表われている。そして、その《暖かい夢》を主題に描いて見せる小品となつてゐる。

「暖かい夢」は、寒いロンドンの街角の風景から始まる。そこは《暖かい夢》とは無縁な、冷たい風の吹き下ろす風景である。その街中で「自分」は御者に馬車を勧められる。その御者は、この街中であつて「器械の活動する様」に胸を叩くのである。当時第一の近代都市であつたロンドンで、その非人間的な様相が描かれる。

よく見ると、何の顔も何の顔も切齒詰つてゐる。男は正面を見たなり、女は傍目も触らず、ひたすらにわが志す方へと一直線に走る丈である。其の時の口は堅く結んでゐる。眉は深く鎖してゐる。鼻は険しく聳えてゐる。顔は奥行許り延びてゐる。さうして、足は一文字に用のある方へ運んで行く。

ここに描かれた顔についての鋭角的な形容、直線的な動きをする群集の描写について、芳賀徹氏は、「まるでキュビズム風としかいいようのない、男とも女ともつかない、ただむやみに硬ばりとんがった顔とロボット状の人体でしかなからう。辻馬車の御者が「一種の器械の活動」をしつづけていたのと同様に、この市街を行く人々は、情のぬくみを殺し、息もせぬ非情の物体となつて走つてゆくのである。」と述べている。

この群集と同じに動くことのできない、「のそのそ」歩く自分は、「何となく此の都に居づらい感じ」を抱く。そしてその「自分」の心情を映すかのように、日のあたらぬ寒い都市の風景が、薄暗いモノトーンの色彩の中に浮かび上がる。

上を見ると、大きな空は、何時の世からか、仕切られて、切岸の如く聳える左右の棟に余された細い帯丈が東から西へかけて長く渡つてゐる。其の帯の色は朝から鼠色であるが、次第々々に鶯色に変じて来た。建物は固り灰色である。それが暖かい日の光に倦み果てた様に、遠慮なく両側を塞いでゐる。広い土地を狭苦しい谷底の日影にして、高い太陽

が届く事の出来ない様に、二階の上に三階を重ねて、三階の上に四階を積んで仕舞った。

そして、また風が吹き降ろしてくる。寒さのみでなく、非人間的な冷たさが占める都市の空間から逃れて、「自分」は家の中に逃げ込む。外での《冷たい現実》から逃れ、この中で《暖かい夢》が描かれる事になるのである。断片五〇・Aにある“London Theatre”がこの家の正体であるが、その事はあまり詳しく記述されてはいない。まるで夢の中にいる様に描くためであろうか、劇場の中や演題を明確にするような固有名詞は全くといっていいほど使われていない。この中では、全てが戸外の様子と正反対である。まず、「居る所は春の様に暖かい」が、それだけではない。人の様子までも異なっているのである。

左右には人が沢山ある。けれども、みんな静かに落ち附いている。さうして顔の筋肉が残らず緩んで見える。沢山の人がかう肩を並べてゐるのに、いくら沢山あても、一向苦にならない。悉く互ひと互ひを和げてゐる。

戸外の群集の顔が、「キュビズム風」の硬質な形容を用いて描かれ、「何の顔も何の顔も切齒詰つて」いたのに対し、ここでは「静かに落ち附いて」「顔の筋肉が残らず緩んで」いる。そして「此の都に居づらい感じ」という疎外感とは反対の、「いくら沢山あても、一向苦にならない。悉く互ひと互ひを和げてゐる」という安らぎともいえる思いが、この空間を満たしているのである。また、戸外と異なり、様々な色彩が「自分」の目に飛び込んでくる。

白、黒、黄、青、紫、赤、あらゆる明かな色が、大蒼海に起る波紋の如く、簇然として、遠くの底に、五色の鱗を并べた程、小さく且奇麗に、蠢いてゐた。

戸外の色彩が、「切岸の如く聳える左右の棟に余された細い帯」というモノトーンの直線の如く描かれたのに対し、この中での「あらゆる明かな色」は「波紋の如く」、「綺麗に、蠢いていた」と描かれているのである。この様に、この家の中では、全てが戸外とは対照的に描かれている。そして、暖かさと安らぎに満ちたこの空間

で、「自分」は遂に求めていた《暖かい夢》を見出すのである。

霧は眼の底から忽ち晴れ渡った。遠くの向ふに、明かな日光の暖かに照り輝く海を控へて、黄な上衣を着た美しい男と、紫の袖を長く牽いた美しい女が、青草の上に、判然あらわれて来た。女が橄欖の樹の下に据ゑてある大理石の長椅子に腰を掛けた時に、男は椅子の横手に立つて、上から女を見下した。其時南から吹く温かい風に誘はれて、閑和な楽の音が、細く長く、遠くの波の上を渡つて来た。

穴の上も、穴の下も、一度にざわつき出した。彼等は闇の中に消えたのではなかつた。闇の中で暖かな希臘を夢みてゐたのである。

「明かな日光の暖か」さにあふれ、「南から吹く温かい風」が吹き、「閑和な楽の音が、細く長く、遠くの波の上を渡つて来」る、暖かな風景はまさに《暖かい夢》であつた。「下宿」で「自分」が想像した《暖かい夢》は、今ここに見出されたのである。

「暖かい夢」と名づけられた作品の中で描かれた情景は、「下宿」や「過去の臭ひ」において既にあつた、暖かさへの希求の具現化であつたといえよう。しかし、その情景は、この冷たさが漂う世界の中で、「夢」というに等しい稀有なものであつたのである。しかも、その世界は、ただ暖かいだけではなく、他者の存在が、「互ひと互ひを和げてゐる」ような世界でなくてはならなかつたのである。その様な世界の内であれば、漱石という存在が真に「暖かさ」を感じることはなかつたし、また十全な、すべての要件を満たした「暖かさ」として表現することはないように思われるのである。

続く「印象」もまた、漱石のロンドン体験に基づく小品である。作品は、町に対する「不思議」から始まる。

表を出ると、広い通りが真直に家の前を貫ぬいてゐる。試みに其中央に立つて見廻して見たら、眼に入る家は悉く四階で、又悉く同じ色であつた。隣も向ふも、区別のつきかねる位似寄つた構造なので、今自分が出て来たのは果してどの家であるか、二三間行過ぎて、後戻りをする、もう分らない。不思議な町である。

この「不思議」は、周囲の景色が「区別のつきかねる」ところから生じているといえよう。「自分」の認識、いわば周囲の世界を捉えるための分節、を阻害するのは、「悉く」同じ高さで、同じ色の建物である。そして、その認識は「見る」こと、視覚に多く支えられている。「見廻して」「眼に入る」「見るのは今が始めてである」「見上、見下ろした」と重ねられる、「見る」行為の殊更の強調は、それを行う者、「自分」という主体による視覚に基づく認識による世界が、その全てであるかのような錯覚を起こさせるのである。その、小説技法としての「錯覚」は、「印象」という作品世界において、漱石の見たロンドンを、「自分」の見た「不思議な町」へと変換して行くのである。

その「不思議な町」の群集の中に飲み込まれた「自分」は、その中に居ながら、決してその群衆と同化するとはできないばかりか、そこから疎外さえされる。

後から背の高い人が追ひ被さる様に、肩のあたりを押した。避け様とする右にも背の高い人がゐた。左にもゐた。肩を押した後の人は、其の又後の人から肩を押されてゐる。さうしてみんな黙つてゐる。さうして自然のうちに前へ動いて行く。

ここに描かれる人間は、あたかも前に進む事しか頭にないかの様である。「自分」は左右に気を配る余裕をも剥奪される。しかも「自分」の肩を押した人も、そのまた後ろの人から肩を押されて行く。そして、それぞれ言葉を交わす事も無く黙っているのである。このひたすら「自然のうちに前へ動いて行く」人々の姿は、都市の中にあつて、非情な機械の様であるといえよう。群集の動きは止まることはない。

自分は此の時始めて、人の海に溺れた事を自覚した。此の海は何所迄広がつてゐるか分らない。然し広い割には極めて静かな海である。ただ出る事が出来ない。右を向いても痞へてゐる、左を見ても塞がつてゐる。後を振り返つても一杯である。それで静かに前の方へ動いて行く。只一筋の運命より外に、自分を支配するものがないかの如く、幾万の黒い頭が申し合せた様に歩調を揃へて一歩宛前へ進んで行く。

「人の海」との描写については、もはやそこに人間一人一人を認識しようとする意識がないことを表わしている。そして、この群集の中に「溺れる」という「自分」の感覚は人々を一つの「海」として捉えさせるのである。と、同時にまたその「海」は「幾万の黒い頭」が、「申し合せた様に」動いて行く不気味さをも備えている。特にこの群集を動かす「只一筋の運命」についてユン・サンイン氏は次のように述べている。

ここでいう「只一筋の運命」とは、おそらく時代に蔓延している生存競争の原理であり、人間性よりは機能と効率を重視する功利主義的な価値観を意味するだろう。漱石はこの短い文章をおして、ロンドンの群集の行列から、産業社会の生む「病的焦り」(M・アーノルド)に囚われ、かつ機械的な画一性の中に隠蔽されていく都市生活者の非人間的な状況を浮き彫りにしている。

ここで述べられているように、都市の中の群集を、機械的な非人間性の「海」にしてしまうのは、人間性よりも機能と効率を重視する近代社会なのである。その都市の中で「自分」は、「前の方へ動いて行く」のではなく、歩いて来た方向と逆の「出て来た」家について考える。

自分は歩きながら、今出て来た家の事を想ひ浮べた。一様の四階建の、一様の色の、不思議な町は、何でも遠くにあるらしい。何処をどう曲つて、何処をどう歩いたら帰れるか、殆ど覚束ない気がする。よし帰れても、自分の家は見出せさうもない。その家は昨夕暗い中に暗く立つてゐた。

「自分」の家、帰るべき場所が遠く、そこへ向かう道程も不明瞭になっていく中で、「自分」は群集の向かう方へも進めず、「暗い中に暗く立つてゐた」家にも、もはや戻れなくなるのである。だが、「自分」が何処に行くのか、人々が何処に行くのかという自問が、この町に出た時から既になされていたのである。「自分」がその問いを抱えていた所に、群集は、何処へ進むのか、何故行くのか、ということに、まるで無頓着の様に「前へ進んで」行き、否応無く「自分」を巻き込んでしまったのである。

自分は心細く考へながら、背の高い群集に押されて、仕方なしに大通りを二つ三つ曲がつた。曲るたんびに、昨夕の暗い家とは反対の方角に遠ざかつて行く様な心持がした。さうして眼の疲れる程人間の沢山あるなかに、云ふべからざる孤独を感じた。

「自分」が巻き込まれた群集と、その向かう方向の中に「自分」は既に「心細」さと「云ふべからざる孤独」を感じている。その群集に押されて来た場所には一本の柱がある。

その真中に太い銅の柱があつた。自分は、静かに動く人の海の間立つて、眼を挙げて、柱の上を見た。柱は眼の届く限り高く真直に立つてゐる。其の上には大きな空が一面に見えた。高い柱は此の空を真中で突き抜けてゐる様に聳えてゐた。此の柱の先には何があるか分らなかつた。自分は又人の波に押されて広場から、右の方の通りを何所ともなく下つて行つた。しばらくして、振返つたら、竿の様な細い柱の上に、小さい人間がたつた一人立つてゐた。

「今迄一筋に動いて来た」「人の海」の「波」が、「坂の下で、色々な方角から寄せる」この場所は、群集の行き先であると同時に、その近代都市に住む人間の進んで行く方向を表わす暗喩でもあるといえよう。

そこに聳える柱の先には、それまでの人々の行き先と同様「何があるか分らなかつた」が、しばらくして振り返ると、「竿の様な細い柱の上に、小さい人間がたつた一人立つてゐる」のである。

ユン氏はまた、この「小さい人間」について、「この孤独な遊歩者が選んだ精神的な亡命先」であり、「無力に虚空に浮く自分自身の幻影」であるとされているが、この「印象」という作品において「遊歩者」である「自分」が「小さい人間」の中に見ていたのは、「往來の中」に出た時から生じていた、「何処から何処へ」行くのか分らない人々の行き先であつたといえよう。

近代都市の中で生きる群集は、「只一筋の運命」の様に「自然のうちに」「一步宛前へ進んで行く」、そして行き着いたと思つた場所に聳える柱の上には「小さい人間がたつた一人立つてゐた」のである。その一連の表現は、近代社会に生きる人間が絶対的な価値とする《進歩》の負の部分の浮かび上がらせ、その行き着く先、「竿の様

な細い柱の上」で、他と何の交流も無く、「たった一人で立つてゐ」なければならぬ人間の孤独を示しているものであるといえよう。

「印象」に描かれたこの広場と「小さい人間」は、実のところトラファルガー広場のネルソン提督である。海軍の総督であったネルソンの像は、英雄であると同時に、イギリスの国力拡張の象徴であった。それを考えると、確かにこの群集、近代社会に生きる人間の目指す方向性として、ふさわしいものであったといえる。しかし、その近代を象徴するモニュメントの中に、「自分」、漱石はその負の部分をすぐさま感じ取る。「印象」において、それは近代社会と都市の中における機械の如き人間と、その中の人間の「云ふべからざる」孤独な姿として描かれたのである。

「下宿」から「印象」では、漱石の英国留学体験が基になったと思われる小品が多く見られる。しかし、それらは単なる回想記に留まらず、作品としての手が加わったものになっている。また「永日小品」での主要モチーフと思われる要素が散見されるという点においても重要と思われるが、詳しくは次章にて考察する。

注 (1) 江藤淳『漱石とその時代 第二部』昭和四十五年八月三十一日発行 新潮社

(2) 芳賀徹「漱石の『十二夜』—「暖かい夢」の中のロンドン—」(昭和五十七年三月 『東京大学教養学科紀要』第十四号 『講座夏目漱石』第五巻 有斐閣 に所収)

(3) ユン・サンイン 「群集の中の漱石—ロンドン体験における都市の発見」 平成元年六月 『新潮』

(iii) 「人間」から「懸物」について

「人間」は、これまで「柿」以外の小品で「自分」という一人称が用いられたのとは異なる三人称で描かれた小品である。この小品に出てくる、「御作さん」という名前は、大正四年の「硝子戸の中」にその名が見られる。

一週間ほど経つてから、私は又此のらくらの兄に連れられて同じ宅へ遊びに行つたら、例の庄さんも席に居合はせて話が半分はづんだ。其時咲松といふ若い藝者が私の顔を見て、「またトランプをしませう」と云つた。私は小倉の袴

を穿いて四角張つてゐたが、懐中には一銭の小遣さへ無かつた。

「僕は銭がないから厭だ」

「好いわ、私を持つてるから」

此女は其時眼を病んででもゐたのだらう、斯ういひひく、綺麗な襦袢の袖でしきりに薄赤くなつた二重脛を擦つてゐた。

其後私は「御作が好い御客に引かされた」といふ噂を、従兄の家で聞いた。従兄の家では、此女の事を咲松と云はないで、常に御作御作と呼んでゐたのである。私はその話を聞いた時、心の内でもう御作に會ふ機會も来ないだらうと考へた。

所がそれから大分経つて、私が例の達人と一所に、芝の山内の観工場へ行つたら、其處で又ばつたり御作に出會つた。此方の書生姿に引き易へて、彼女はもう品の好い奥様に變つてゐた。旦那といふのも彼女の傍に付いてゐた。

この「硝子戸の中」で漱石が回想している「御作」は芸者で、身請けをされたという事であるが、この「御作」が「人間」の「御作さん」のモデルということも考えられよう。「人間」に描かれている「御作さん」にも、どこかしら華美な印象があり、一般家庭の主婦の姿から少し懸け離れた印象を抱かせる。

やがて、御化粧が出来上つて、流行の鶉縮緬の道行を着て、毛皮の襟巻をして、御作さんは旦那と一所に表へ出た。歩きながら旦那にぶら下がる様にして話をする。四つ角迄出ると交番の所に人が大勢立つてゐた。御作さんは旦那の廻套の羽根を捕まへて、伸び上がりながら、群集の中を覗き込んだ。

「御作さん」は、出かける前に化粧や、髪結、装飾、且那の服装などに時間とを大い気にしており、流行の服装をまとい、その外見はかなり華美である。そして、往來で「歩きながら旦那にぶら下がる様にして話」をしたり、「旦那の廻套の羽根を捕まへて、伸び上がりながら、群集の中を覗き込んだ」りする様子も、花街あがりの女の媚態であるとする事もできよう。そんな「御作さん」が群集の中に覗き込んだのは、酔つ払つた泥だらけの男であつた。

真中に印禅天を着た男が、立つとも坐るとも片附かず、のらくらしてゐる。今迄も泥の中へ何度も倒れたと見え、たゞさへ色の変つた禅天がびた／＼に濡れて寒く光つてゐる。巡查が御前は何だと云ふと、呂律の回らない舌で、お、おれは人間だと威張つてゐる。其のたんびに、みんなが、どつと笑ふ。御作さんも旦那の顔を見て笑つた。

「御作さん」から見れば、この様な酔つ払つた汚らしい男など蔑みの対象になるだけである。しかし、男は「お、おれは人間だ」と威張つてゐる。そして「な、なにが可笑しい。己が人間なのが、何処が可笑しい。」と己の存在を主張するのである。

この「お、おれは人間だ」については、断片五〇—Aにある「I am a man」と、この「人間」との関連が指摘されている。

しかし、その「お、おれは人間だ」の声を聞いても、周囲の群集は笑うだけである。勿論「御作さん」も笑つてゐる。しかし、それは「旦那の顔を見て」、つまり旦那の顔色をうかがつて笑つてゐるのである。「御作さん」は旦那に対して優位に立っているようであつたが、無意識の部分でやはり旦那の顔色を伺う。いわば「御作さん」は旦那に依らなければ、笑う事もできない存在であるともいえよう。

ここにおいて、自分の意志だけでは笑うことのできない「御作さん」と、周囲の侮蔑の中で「お、おれは人間だ」と言い放つ男のどちらが「人間」なのかという問いが突きつけられるのである。

男は「屠られた豚の様に」荷車に引かれて行き、「御作さん」は旦那の「廻套の羽根を捕まへた儘」である。男は汚く侮蔑されていても、「おれは人間だ」と自己の存在を主張した。一方で華やかな奥様然とした「御作さん」はどこか旦那に依らなければならない、敢然たる自己を持ってない者として、その細かな仕草をもつて描かれてゐる。

「人間」は、これまで短篇小説風であるとか、社会的階層差を描いたプロレタリア小説の先駆的な作品であるとかいつた捉え方をされてきた。しかし、「永日小品」の一年前の明治四十一年に「坑夫」という、よりプロレタリア小説的な舞台を使用しながらも、漱石の主眼は、社会的階層差よりも、自己の意識の流れとそこにある自己を描くことに向けられていたということに注意すべきであろう。つまり、「人間」という小品は、人の存在理

由について、自己は何によつて自己なのかということ突きつけているのである。

もちろん「御作さん」という存在が、旦那という他に依る以上、自己たりうるはずがない。そのことは「御作さん」が行う所作の中に旦那の存在が欠かせないということによつて表わされているのである。むしろ「御作さん」とは逆の地点にいるような「泥の中へ何度も倒れ」、「屠られた豚の様に」連れて行かれても「おれは人間だ」と自己の存在を高らかに主張する、この男こそ、実は人間の存在理由を一言に言い表している存在なのではないかと考えられるのである。

続く「山鳥」は、漱石の周辺から題材を得たとされる小品である。断片五〇・Aには、「山鳥」という覚書がある。また、漱石の書簡から、「山鳥」に登場するこの青年は市川文丸という人物であることが分っている。彼は山鳥を携えて、「自分」、漱石のところによつてくる。

其日は寒い日であつた。すぐ、みんなで山鳥の羹を拵へて食つた。山鳥を料る時、青年は袴ながら、台所へ立つて、自分で毛を引いて、肉を割いて、骨をことごとくと敲いて呉れた。

この山鳥の羹についてうかがえる漱石の書簡、明治四十一年一月二十六日市川文丸宛のものがある。

拜啓先夜は失禮其節は好物御持参御蔭にて諸君子一夕の歛を添へ申候十和田山諸景寫眞數葉是亦御親切に御寄贈難有御禮申上候豊年祭は面白き事と存候出来るなら御供致し度然し種々用事も控居候事故是非の御約束も仕かね候

先は右御禮迄 勿々頓首

「其節は好物御持参御蔭にて諸君子一夕の歛を添へ申候」とあるのが、その山鳥の羹であろう。「山鳥」には、市川とされる青年が自分の書いた原稿を持って、度々「自分」、漱石のもとを訪れている。「そのほか彼は時々来た。来る度に自分の国の景色やら、習慣やら伝説やら古めかしい祭礼の模様やら、色々の事を話した。」とあるのは、書簡中に「十和田山諸景寫眞數葉是亦御親切に御寄贈難有御禮申上候豊年祭は面白き事と存候」との一

文に符合している。

この後青年は「すると春が過ぎて、夏になつて、此青年の事も何時か忘れる様になつた或日」にまた、突然漱石を訪問する。それは借金の相談であつた。青年は先に話していた懸物を置いて行くが、音沙汰なく秋になつてしまふ。すると別の男、「長塚」が「例の如く」金を借りにやつてくる。「自分はそう度々借すのが厭であつた」ためか、音沙汰のない例の青年に貸した金を取り立てに行かせようとするのである。「火鉢」にも借金の相談をされている場面があるように「永日小品」の中で金銭の問題はひとつの主要なモチーフであるかもしれない。だが、結局金は返つてこない。それは青年の生活の苦しさ故である。

行かなかつたのかと聞くと、長塚は額に八の字を寄せて、行つたんですけれども、到底駄目です、惨憺たるものです、汚ない所です、妻君が刺繍をしておましてね、本人が病気でしてね、一金の事なんぞ云ひ出せる訳のものぢやないんだから、決して御心配には及びませんと安心させて、掛物丈帰して来ましたと云ふ。自分はへえ、さうかと少し驚ろいた。

前掲の市川文丸宛書簡の宛先が「下谷区西黒門町二丁目一番地高橋方市川文丸」であることから彼等はそこに住んでいた事がうかがえる。そこで「兄妹して薪屋の二階を一間借り」をしていたのである。同居しているのは妹という話であつたが、妻であつたのだろう。漱石山房に集う弟子であつた野上豊一郎が、妻の野上弥生子との間柄を、当初の間、周囲に兄妹と思わせていたことなども想起されようか。

あくる日青年から嘘を詫びる葉書が届く。そして「自分」は「又青年の事を忘れ」てしまふのである。そして、また冬のある日、以前青年が持つてきたのと同様の山鳥と彼の手紙が届く。

そのうち冬が来た。例の如く忙しい正月を迎へた。客の来ない隙間を見て、仕事をして居ると、下女が油紙に包んだ小包を持つて来た。どきりと音のする丸いものである。差出人の名前は、忘れてゐた、いっぞやの青年である。油紙を解いて新聞紙を剥くと、中から一羽の山鳥が出た。手紙が付いてゐる。其後色々の事情があつて、今国へ帰つてゐる。御恩借の金子は三月頃上京の節是非御返しをする積りだとある。手紙は山鳥の血で堅まつて容易に剥れなかつた。

確かに青年は嘘をついて金を借りたのだが、決して踏み倒すつもりではなかったのだろう。それも、手紙の文面をそのまま信じるならばの話だが、漱石は彼の誠意を送られてきた山鳥の中に見たのではないだろうか。後に「ころ」の中で「金を見ると、どんな君子でもすぐ悪人になるのさ」と「先生」に言わせた漱石にとって、金銭についてのトラブルがあっても、変わることなく誠意を示した青年の姿は、ある種の慰謝を与える存在であったといえる。

それは、人間一般に対する希望とも言い換えられる。青年と「自分」が交わした言葉や時間は決して多くはなかったが、そんな人間でも信じる事ができる存在であると、「自分」に教えてくれたのが、彼が表われた時から変わらずにいることの証であり、また彼の最上級の心遣いとしての山鳥なのである。そして「自分」は、そんな彼の成功を祈るのである。

其日は又木曜で、若い人の集まる晩であつた。自分は又五六人と共に、大きな食卓を囲んで、山鳥の羹を食つた。さうして、派手な小倉の袴を着けた蒼白い青年の成功を祈つた。五六人の帰つたあとで、自分は此青年に礼状を書いた。其なかに先年の金子の件御介意に及ばずと云ふ一句を添えた。

この「礼状」が明治四十二年一月七日の市川文丸宛書簡である。

拜啓御帰省中の由承知仕候定めて雪深き春を迎へられたる事と存候当地別に變りたる松飾もなく無事の正月に候
御恵送の山鳥一羽安着御芳志難有候先年の一夕を思ひ出し候来る人あらば又一椀の羹をわかたんと存候
御用立申候金子については御心配御無用に候

寒気烈敷砌随分御自愛可然 草々頓首

この手紙の宛先の住所は青森県三戸郡是川村となつており、「山鳥」での青年の手紙の「今国へ帰つてゐる」という記述に応じている。また字句は異なるが、「御用立申候金子については御心配御無用に候」という一文が、

「山鳥」の結末、「先年の金子の件御介意に及ばず」となっているのである。

「山鳥」は漱石の身边に近い日常を描いた小品である。だが、その中で微妙に感じられた人間に対する信頼と、真の意味での誠意は、漱石作品において求められたテーマにふさわしいものであるといえよう。「山鳥」という作品には、人間が信頼できる存在であるという理想に、漱石が触れる事が出来た姿が描かれているのである。

続く「モナリサ」は「井深」という登場人物がモナリザの絵を買う、短篇小説ともいえる小品である。井深は役所に勤めてはいるが、古道具屋で安く面白い物を探すのが楽しみという程度の市井の一庶民である。

井深がモナリザの絵を買ってきたのは、「寒い日の暮方」であった。その絵を「薄暗い部屋」に入って見つめている。その絵は「総体に渋く黒ずんでゐる中に、顔だけが黄ばんで見え」た。その顔を見た井深の細君は、拒否反応を示す。

井深は坐つた儘細君を顧みて、どうだと聞いた。細君は洋燈を翳した片手を少し上に上げて、しばらく物も言はずに黄ばんだ女の顔を眺めてゐたが、やがて、気味の悪い顔です事ねえと云つた。井深は只笑つて、八十銭だよと答へた限りである。

飯を食つてから、踏台をして欄間に釘を打つて、買つて来た顔を頭の上へ掛けた。其の時細君は、此の女は何をするか分らない人相だ。見てゐると変な心持になるから、掛けるのは廃すが好いと云つて頬に止めたけれども、井深はなかに御前の神経だと云つて聞かなかつた。

「井深」の「細君」は、「此の女」の顔について、「気味の悪い顔です事ねえ」と言い、「何をするか分らない人相」、「見てゐると変な心持になる」というように、細君自身、説明できないが、なにかしら不気味なものを感じ取っているのである。その顔は段々と井深をも「変な心持」にして行く。

薄い唇が両方の端で少し反り返つて、其の反り返つた所に一寸凹を見せてゐる。結んだ口を是から開けやうとする様にも取れる。又は開いた口をわざと、閉ぢた様にも取れる。但し何故だか分らない。井深は変な心持がしたが、又机

に向つた。

この顔は、表情をどちらかに一定する事を拒否しているようでもある。この絵の顔は絵という静止した世界の中にあつて、静止しないでいるかのような矛盾を含んでいるのである。この「井深」の感じた「但し何故だか分らない」という直感は、この絵のそのような性質から引き出されているといえよう。「井深」は、何度もこの絵を見る度に「何処となく細君の評が当てはまる様な気がし出した」そして、あくる日帰宅すると、絵は欄間の上から落ちていた。その額の裏にあつた西洋紙には奇妙なことが書かれているのである。

「モナリザの唇には女性の謎がある。原始以降此謎を描き得たものはダキンチ丈である。此の謎を解き得たものは一人もない。」

結局、作品中ではこの謎は解かれることなく、絵についても何一つ明らかにならないまま、井深はこの絵を屑屋に売り払ってしまう。このモナリザの絵にある謎が「モナリザ」の主題であるが、その謎について、ユン・サイン氏は、漱石が『文学論』の中でペイターの『ルネサンス』の一節を引用しているのに注目し、「そこに『モナリザ』の主題、ひいては（漱石的女）を究明するための手掛かりが隠されていると考える」と述べている。¹⁾ 『漱石全集』の注にも指摘がある部分だが、漱石が扱ったであろう「モナリザ」の《謎》²⁾ について重要なものであるかと思われるので、ここに挙げておく。

「かくして水際に出現した不思議な姿は千年の時間が経過するうちに人間がその欲望の対象として抱くに至つたものの表情をしているのである。この頭にはすべて『末世に遇える』重みが掛つていて、その臉はいささか疲れている。そしてこの美しさは肉体の内部から異様な思想や、妖しい幻想や、洗煉された情熱が細胞を一つ二つ重ねるようにして堆積された結果なのであり、この女をギリシャの純白な女神や古代の美人たちの傍に立たせたならば、これらの女神や美人達は魂がその疾患のすべてとともにそこに住居を移したかかか美しさは何という不安を感じるかどうか。そこには世界のすべての思想や経験が事物の外形を整えてこれに意味を与える力を有する限りに於てそれらが造形し、彫琢して

いるのが認められるのであって、ギリシヤの動物崇拜も、ローマの淫欲も、靈的な野心や精神的な恋愛を伴った中世紀の神秘主義も、また異教の世界への復帰も、ボルジャ家の人々の罪悪もそこにその跡を残している。この女は自分が腰かけている岩よりも古く、また吸血鬼と同じく幾度か死んで冥土の秘密を授けられ、深海で海土をした経験があつて海の底の明りを未だに己の周囲に漂わせ、小アジアの商人たちと奇異な織物の取引をし、レダとしてはトロヤのヘレナの母となり、聖徒アンナとしてはマリヤを生み、しかもこれらのことはこの女にとつては単に笛や堅琴の音の如きものに過ぎなかつたのであり、その絶えず変化する表情を形成する線と臉や手の色とが有する微妙さの原因となつただけなのである。そして永遠に生きていて幾千の経験を一人でするといふ空想は古くからあつて、更に現代の哲学では人類がすべての思想や生活の形態によつて作用され、またそれらを己の裡に要約しているものとも考えられているが、確にリザはこの古い空想を体現しているとともに、かかる現代の觀念の象徴であるとも見做し得るのである。」(ペイター『文芸復興』吉田健一訳)

このペイターのモナリザ評に従えば、モナリザの表情とは、時間、歴史、思想、哲学、神話、はては生死までも、ありとあらゆるものをふまえ、そして越えて行つた所に生じるものであるといえよう。ユン氏はまた次のように述べている。

これもペイターの解釈と関連して考えてみると、モナ・リザは幾度となく死んだが、その恐ろしい生命力で生き返る女、つまり時間と空間を超越し「永遠の生命」を与えられた女であることが思い浮かぶ。(中略)

おそらく漱石は『モナ・リザ』から平板な日常を乱し、男を惑わそうとする危険な存在、しかも経済的損失すら与える(八十銭で買った額を五銭で売り払う)存在としての、女性の原像を見出したのではなからうか。

「モナリザ」において、その「謎」の存在に気が付いたのは「井深」よりも、その細君が先であつた。「モナリザの唇」にあつたのが「女性の謎」であつたが故に細君が、直感的にその「謎」を感じ取つたともいえよう。ユン氏は、この「モナリザ」の主題としてのモナリザの謎と、モナリザという女性像に含まれる要素について述べ、漱石作品で描かれる女性像との関連を指摘しており首肯できる論であるといえる。それを踏まえ、ここでは

「永日小品」における「モナリサ」の意味を考えたい。

「モナリサ」において、このモナリザの絵、描かれたモナリザは、時間と空間、さらに生死をも越えた存在として、通常の人間世界、平常の世界を脅かす物として立ち表われてきているといえようか。それは「蛇」の「覚えていろ」という声と同様に《謎》、この世界ではない別の位相に属し、平静な世界を脅かす存在なのである。

続く「火事」は、「自分」という一人称が用いられた小品だが、これが即ち漱石の実生活と結びつくとは言いが切れないところがあり、材源が明らかでない作品である。ただ断片五〇・Aの中に《火事》の覚書があるのみで、漱石の日常であるとか、過去の体験であるのかどうかという推測も難しい。それは「火事」という作品の内容が幻想的な部分を持つ故であるといえよう。「火事」は次のように始まる。

息が切れたから、立ち留まつて仰向くと、火の粉がもう頭の上を通る。霜を置く空の澄み切つて深い中に、数を尽して飛んで来ては卒然と消えて仕舞ふ。かと思ふと、すぐあとから鮮なやつが、一面に吹かれながら、追掛けながら、ちらちらしながら、熾にあらはれる。さうして不意に消えて行く。其飛んでくる方角を見ると、大きな噴水を集めた様に、根が一本になつて、隙間なく寒い空を染めてゐる。

誰の、とも分らずに、冒頭から「息が切れたから、立ち留まつて」という所作から始まる。「息が切れた」ということは、この作品世界の主体が、これ以前に既に「走っていた」ことになる。だが、「誰が」走っているのかということも明らかにならないまま、「火の粉」に追い立てられていく。「火の粉」は「鮮なやつが、一面に吹かれながら、追掛けながら、ちらちらしながら」と畳み掛ける如くに飛んでくるのである。そして、この作品世界の主体は「又急ぎ足に歩き出し、群集の中に巻き込まれてしまう。

又急ぎ足に歩き出した。後から来るものは皆追越して行く。中には擦れ違に大きな声を掛けるものがある。暗い路は自づと神経的に活きて来た。坂の下迄歩いて、愈上らうとすると、胸を突く程急である。其急な傾斜を、人の頭が一杯に埋めて、上から下迄舞いでゐる。焰は坂の真上から容赦なく舞ひ上る。此人の渦に捲かれて、坂の上迄押し上げら

れたら、踵を回らすうちに焦げて仕舞さうである。

もう半町程行くと、同じく左へ折れる大きな坂がある。上るなら此方が楽で安全であると思ひ直して、出会頭の人を煩はしく避けて、漸く曲り角迄出ると、向から劇しく号鈴を鳴らして蒸汽脚筒が来た。退かぬものは悉く敷き殺すぞと云はぬ許に人込の中を全速力で駆り立てながら、高い蹄の音と共に、馬の鼻面を坂の方へ一捻に向直した。

ここから、火事の喧騒に巻き込まれてしまうのであるが、ここでは、この主体は群集の中でありながら、自分の思う方向に進む事ができる。「印象」で群集に押し流されていた「自分」とは、その点で少々異なっているといえよう。だが、火事の喧騒は、更に激しさを増して行く。蒸汽脚筒をひく馬の姿には、「退かぬものは悉く敷き殺すぞと云はぬ許」の勢いがある。しかし、この作品の主体、あるいは語り手はまだあきらまらなくなってはいない。

馬は泡を吹いた口を咽喉に摺り付けて、尖つた耳を前に立てたが、いきなり前足を揃へてもろに飛び出した。其時栗毛の胴が、袷を着た男の提灯を掠めて、天鷲毬の如く光つた。紅色に塗つた太い車の輪が自分の足に触れたかと思ふ程際どく回つた。と思ふと、脚筒は一直線に坂を駆け上がった。

ここで初めてこの作品の主体と語り手が「自分」であることが記される。「火事」の中でその主体が記されているのは、この箇所だけであり、これ以降も作中人物の人称、つまり作品内の所作を行う主語になるべき主体を示す語の記述は一切ない。この事は作品の方法としての特徴であると言えよう。

『文学論』第四篇第八章間隔論には、「篇中人物の位地」と人称の関係について言及している部分がある。

此故に彼は篇中の人物を讀者より尤も遠きに置くものなり。汝は之を作家の眼前に引き据ゑるの點に於て其距離を縮め得たるものなり。最後に余に至つて作家と篇中人物は全く同化するが故に讀者への距離は尤も短縮せるものなり。

ここには、三人称の「彼」や一人称の「余」、などの人称が「讀者への距離」について、その伸縮に関わると

いう漱石の見解が示されている。この「読者への距離」について、同じく「間隔論」の中には

記を記事とし、著を著者とし、讀を讀者として三者の間隔を圖に示せば記(著)讀となる。(之を第一圖とす。)若し記事の性質と著者の技巧により、幻惑の高潮度に達したるとき、卒然として著者の存在を遺却して当面に記事を熟視するを得ば、間隔は縮つて記(讀)となる。讀者と著者と合したるの興致を示すものなり。(之を二圖とす。)作家もし余を以つて事を叙し、篇中の一人を代表して文を遣るとき、単なる作家は当初より其存在を認むるの必要なきを以て間隔は始より二圖と異なるなく記・讀を以て示すを得べし。

とあり、「記事」つまり作品と、「著者」、「讀者」の距離について述べている。ここにある「第一圖」は、作品と読者の間に著者が入り、作品世界を讀者に開示するという三者の関係を示している。しかし漱石はこの「第一圖」の形式で書かれた作品には「隔靴搔痒の感」があるとし、「卒然として著者の存在を遺却して当面に記事を熟視する」様な関係、つまり「二圖」において作品と讀者の距離がより近くなるとしている。この関係は、讀者の読む行為の「高潮」に抛つて生じているとして、それを作者の作為に抛つて生じさせるには、「余を以つて事を叙」せばよい、つまり一人称を使用すれば、「二圖」に近い関係を生じさせる事ができると述べているのである。そして讀者と作品の距離の最も近づいた関係は、「讀者が記事其者の中に闖入せる場合なり」と述べている。

「間隔論」は作品と作者、讀者との関係に、人称の手法を漱石が意識していた事を示している。これらが「火事」の手法にどう関わるかについて考えたい。

「火事」では、「自分」という一人称が用いられているものの、その「自分」の記述さえも一度だけである。前掲で見た通り、手法の点から言えば、人称と「讀者との距離」は、三人称から一人称になる程縮まっていく。ここでは三人称が用いられておらず、「自分」の一人称も使用されていることから、一人称における手法を志向しているといえよう。これによって作品と「讀者との距離」を縮めていき、さらに、「讀者が記事其者の中に闖入せる場合」を作り出すために、一人称すら消してしまふ。つまり作爲的に「著者の存在を遺却して」いるのである。「火事」は讀者を作品世界に「闖入」させる手法を最大限に使用しているといえよう。その作品世界につ

いてもう少し追う事にしよう。

火事による喧騒はクライマックスを迎える。先程の手法は、この喧騒の中に読者を誘い込むものでもあろう。

十分の後漸く路次を抜けて通りへ出た。其通りも亦組屋敷位な幅で、既に人で一杯になつてゐる。路次を出るや否や、先き地を蹴つて、駆け上がった蒸汽唧筒が眼の前にじつとしてゐた。唧筒は漸く此所迄馬を動かしたが、二三間先の曲り角に妨たげられて、何うする事も出来ずに、焰を見物してゐる。焰は鼻の先から燃え上がる。

傍に押し詰められてゐるものは口々に何所だ、何所だと号ぶ。聞かれるものは、其所だ其所だと云ふ。けれども両方共に焰の起る所迄は行かれない。焰は勢を得て、静かな空を煽る様に、凄まじく上る。……

この激しい火事の喧騒の翌日、その火元を見届けようとするのだが、昨夜の喧騒の跡形も見出す事ができない。

翌日午過散歩の序に、火元を見届様と思ふ好奇心から、例の坂を上つて、昨夕の路次を抜けて、蒸汽唧筒の留まつてゐた組屋敷へ出て、二三間先の曲角をまがつて、ぶら 歩いて見たが、冬籠りと見える家が軒を並べてひそりと静まつてゐる許である。焼け跡は何処にも見当らない。火の場がしたのは此辺だと思はれる所は、奇麗な杉垣ばかり続いて、其うちの一軒からは微かに琴の音が洩れた。

この喧騒と静寂の対比と、そこに生じている齟齬がこの作品の幻想を生み出しているといえよう。「其うちの一軒からは微かに琴の音が洩れた」の結末から、漱石の「琴のそら音」、結局は幻想であつたという結末の作品名も想起される。

この「火事」の幻想について、ユンサンイン氏は「作者はここで、群集の存在が、日常の生活空間としての都市を混沌とした得体の知れない迷宮に変貌させる触媒になり得ることを暗に主張している。」と述べている。しかし、迷宮は、その外観だけでは迷宮たり得ないだろう。迷宮が迷宮として機能するためには、その中で迷う者が必要とするのである。その両者、迷宮とその中で迷う者とを備えた世界、それが「火事」という作品世界の構造であるといえよう。

「火事」において、日常の世界を一瞬の内に迷宮へと変化させたのは、火事の喧騒の中で迷い、さらに次の日の朝に、火事がどこであったのかを迷う、主体そのものであった。漱石が「火事」において用いた手法は、主題である幻想と迷宮の中で、迷う者を読者とすべく採られた手法だったのである。

続く「霧」は漱石のロンドン体験がその下敷きとなっている小品であるといえよう。「クラパム、ジャンクシヨン」(Clapham Junction)はテムズ川南岸で、中心部から南西にある大接続駅であり、漱石の第五番目の下宿 81 The Chase, Clapham Common, London, S, Wの近所であった。ここには明治三十四年七月二十日に転居して以来、漱石の最後の下宿であった。また、断片五〇・Aには「霧」の記述があり、その構想があったことがうかがえる。

「霧」では「自分」が、一晚中枕の上で「爆竹の様な音」を聞いていた、とする所から始まる。それは「クラパム、ジャンクシヨン」に「一日のうちに、汽車が千いくつか集まってくる」音なのである。「草枕」では、汽車について次のような描写がある。

汽車の見える所を現実世界と云ふ。汽車程二十世紀の文明を代表するものはあるまい。何百と云ふ人間を同じ箱へ詰めて轟と通る。情け容赦はない。【中略】余は汽車の猛烈に、見界なく、凡ての人を貨物同様に心得て走る様を見る度に、客車のうちに閉じ籠められたる個人と、個人の個性に寸毫の注意をだに拂はざるこの鐵車とを比較して、一あぶない、あぶない。気を付けねばあぶないと思ふ。現代の文明は此あぶないで鼻を衝かれる位充滿してゐる。

（「草枕」十三）

この「二十世紀の文明を代表するもの」に、「自分」は眠りを妨げられる。例えば「泥棒」にあった「床の中の夢は常の如く安らかであつた」というような眠りが妨げられる時、汽車と言う文明の象徴が、人の安寧を妨げるといふ暗喩になっているといえよう。ここでもロンドンには、霧の立ち込める寒い世界として描かれている。

寝台を這ひ下りて、北窓の日蔽を捲き上げて外面を見卸すと、外面は一面に茫としてゐる。下は芝生の底から、三

方共煉瓦の塀に囲はれた一間余の高さに至る迄、何も見えない。たゞ空しいものが一杯詰つてゐる。さうして、それが寂として凍つてゐる。隣の庭も其の通りである。

ここで霧は「空しいもの」、「寂として凍つてゐる」ものとして存在している。寂寞という語がそのまま当てはまるような、そんな風景である。「自分」はこの庭について、ある記憶を呼び起こす。

此の庭には奇麗なローンがあつて、春先の暖たかい時分になると、白い髻を生した御爺さんが日向ぼつこをしに出て来る。其の時此の御爺さんは、何時でも右の手に鸚鵡を留まらしてゐる。さうして自分の眼を鸚鵡の嘴で突つかれさうに近く、鳥の傍へ持つて行く。鸚鵡は羽搏きをして、しきりに鳴き立てる。御爺さんの出ないときは、娘が長い裾を引いて、断え間なく芝刈器械をローンの上に転がしてゐる。此の記憶に富んだ庭も、今は全く霧に埋つて、荒れ果てた自分の下宿のそれと、何の境もなくのべつに続いてゐる。

この記憶、「春先の暖たかい時分」についての記憶の豊かさは、そのままその「春先の暖たかい時分」を希求する心情の表われであろう。「下宿」で《暖かな夢》と表わされた心情とそれは同等のものである。しかし、今「自分」の目の前には、「此の記憶に富んだ庭も、今は全く霧に埋つて、荒れ果てた自分の下宿のそれと、何の境もなくのべつに続いてゐる」。今「自分」の目の前にあるのは、その「春先の暖たかい」所から、逆にある寒くて、暗い世界である。

裏通りを隔て、向ふ側に高いゴシック式の教会の塔がある。其の塔の灰色に空を刺す天辺で何時でも鐘が鳴る。日曜は殊に甚だしい。今日は鋭どく尖つた頂きは無論の事、切石を不揃に畳み上げた胴中さへ在所が丸で分らない。それかと思ふ所が、心持黒いやうでもあるが、鐘の音は丸で響かない。鐘の形の見えない濃い影の奥に深く鎖された。

ここに描かれている中で「灰色」「黒い」「濃い影の奥」と連なる形容は「暖かい夢」でも見られた暗く、寒い空間の描写に使われた形容である。この暗く、寒い、寂寞の霧の空間はまず「自分」の視覚に影響を及ぼす。

表へ出ると、二間許り先は見える。其の二間を行き尽すと又二間許り先が見えて来る。世の中が二間四方に縮まつたかと思ふと、歩けば歩く程新らしい二間四方が露はれる。其の代り今通つて来た過去の世界は通るに任せて消えて行く。

ここで、自分の視界は「二間四方」に狭まる。その視野狭窄は次第に、「世界」が「消えて行く」感覚を生み出しているのである。この寂寞の霧の空間の中に「奇麗だな」と思った「色のあるもの」は飲み込まれていってしまう。「色のあるもの」よりも、モノトーン、或いは無色の寂寞の空間がこの作品世界を支配しているといえよう。「自分」の視覚は、徐々にその能力を狭められていく。

エストミンスター橋を通るとき、白いものが一二度眼を掠めて翻がへつた。眸を凝らして、其の行方を見詰めてみると、封じ込められた大気の裡に、鷗が夢の様に微かに飛んでゐた。其の時頭の上でビッグベンが厳に十時を打ち出した。仰ぐと空の中でただ音丈がする。

この「封じ込められた」空間で、「眸を凝らして」「白いもの」の行方を追うと、「鷗が夢の様に微かに飛んでゐた」というのである。「自分」は視覚を最大限に生かそうとしても、その結果、「夢の様」で「微か」にしかその対象が見えないほどしか發揮されない。「其の時」に「自分」は「ビッグベン」の鐘の音を聞く、聴覚はまだ充分に機能している事が確認できる。しかし、視覚はいよいよ機能しなくなるのである。

キクトリアアで用を足して、テート画館の傍を河沿にパタシー迄来ると、今迄鼠色に見えた世界が、突然と四方からぱつたり暮れた。泥炭を溶いて濃く、身の周囲に流した様に、黒い色に染められた重たい霧が、目と口と鼻とに逼つて来た。外套は抑へられたかと思ふ程湿つてゐる。軽い葛湯を呼吸する許りに氣息が詰る。足元は無論穴蔵の底を踏むと同然である。

「今迄鼠色に見えた世界が、突然と四方からぱったり暮れた」と、いよいよ視界が奪われていく。それは、「世界」が「暮れ」てしまうのと同ほ等しいのである。寂寞を表わす「黒い色に染められた重たい霧」が、ついに「自分」を取り巻いてしまう。「穴蔵の底を踏むと同然」の世界は、今まで「自分」の立っていた世界が、「霧」に取り巻かれる事で喪失し、「霧」の寂寞に、いよいよ浸食されていくことを示しているのである。

「自分」は「此の重苦しい茶褐色の中に、しばらく茫然と佇立ん」でしまう。このように、淋しさ、不安、恐怖、孤独、寒さなど、あらゆる負のイメージに囲まれた時「永日小品」の作品世界の存在が取る行動、それは「凝」としている「ことであつたことが思い浮かぶであろう。「火鉢」での「自分」、「猫の墓」での「猫」の姿がそれである。

「自分」は、この寂寞の中に佇んでしまう。さらに「自分の傍を人が大勢通る様な心持がする」が、視覚には既に頼れない。そこで「肩が触れ合はない限りは果して、人が通つてゐるのか何うだか疑はしい」と、触覚で「自分」と周囲との関係を、さらに自分自身の存在を確認しようとするのである。

だが、その中で「自分」は「濛々たる大海の一点が、豆位の大きさにどんよりと黄色く流れた」のを「見る」。そして「夫を目標に、四歩許りを動かし」て行く。

するとある店先の窓硝子の前へ顔が出た。店の中では瓦斯を点けてゐる。中は比較的明かである。人は常の如く振舞つて居る。自分はやつと安心した。

ここで「自分」は視覚が再び機能するようになった。「明らか」な物に触れ、「自分」の周りの世界を認識し、「自分」の存在の、いわば立脚点が確認できるようになったのである。「自分」がこの店先の瓦斯を見て「やつと安心」できたのはそのためであろう。視覚が再び機能したことにより、「自分」は今いる場所が「バタシー」であることを認識する。しかし、そこを通り越すと、同じような町並みが再び自分の視覚と認識を阻害する。

バタシーを通り越して、手探りをしない許りに向ふの岡へ足を向けたが、岡の上は仕舞屋許りである。同じ様な横町が幾筋も並行して、青天の下でも紛れ易い。自分は向つて左の二つ目を曲つた様な気がした。夫から二町程真直に歩

いた様な心持がした。夫から先は丸で分らなくなつた。暗い中にたつた一人立つて首を傾けてゐた。

「バタシー」までは確かだつた。「自分」の認識は、「曲つた様な気がした」、「二町程真直に歩いた様な心持がした」と、曖昧になつていく。そして遂には「丸で分らなくなつてしまひ、また「暗い中にたつた一人立つて首を傾け」る。「自分」はまた佇んで、「凝として」しまひそうになるのである。しかし、「ピツグベン」の鐘の音を聞いた「自分」の聴覚はまだ機能していた。

右の方から靴の音が近寄つて来た。と思ふと、それが四五間手前迄来て留まつた。夫から段々遠退いて行く。仕舞には、全く聞えなくなつた。あとは寂としてゐる。自分は又暗い中にたつた一人立つて考へた。どうしたら下宿へ帰れるかしらん。

この「霧」の世界の中で、「自分」の存在を認識をするための最後の感覚であつた聴覚に頼るものの、その音も「遠退いて」しまひ、「全く聞えなく」なるに至り、「自分」はまた佇んでしまふことになるのである。ここに佇む「自分」の姿は、相対的な認識において自己の在処を失う存在の姿であるといえよう。「永日小品」の作品において、漱石の回想の中のロンドンには、ある存在を暗さと寒さの中に落とし込む世界として描かれているが、「霧」においては、「火事」から引き続いてゐる《迷宮》のモチーフをさらに加えた、存在の不安と孤独を描いていると言ふことができるだろう。

続く「懸物」は「大刀老人」なる登場人物が設定されている小品である。断片五〇・Aには《Selling a heirloom》、(伝来の家宝を売る事)とあり、「懸物」についての構想であると考えられている。「懸物」は、大刀老人が亡妻の墓を立てようと決心するところから始まる。だが、そのための貯蓄もない。金銭にかかわるモチーフが用いられている作品が「永日小品」の中には多く見られるが、「懸物」もそのうちの一つであるといえよう。妻の三回忌を前に、大刀老人は先祖伝来の懸物と引き換えにその金を用立てようとするのである。「モナリサ」にも、その絵について特異な描写がされていたが、「懸物」の一幅にもそれが見られる。

成程眺めてゐると、煤けたうちに、古血の様な大きな模様がある。緑青の剥げた迹かと怪しまれる所も微かに残つてゐる。老人は此の模糊たる唐画の古蹟に対つて、生き過ぎたと思ふ位に住み古した世の中を忘れて仕舞ふ。ある時は懸物をじつと見詰めながら、煙草を吹かす。又は御茶を飲む。でなければ只見詰めてゐる。御爺さん、これ、なあにと小供が来て指を触けやうとすると、始めて月日に気が附いた様に、老人は、触つては不可ないよと云ひながら、静かに立つて、懸物を巻きにかゝる。

眺めているうちに、「生き過ぎたと思ふ位に住み古した世の中を忘れて仕舞い、子供が指を触れようとするまで「月日に気が附」がなくするのがこの懸物だといえよう。この懸物は日常の世界や時間を超越させる力を持つてゐる。「三四郎」に次のような場面がある。

突然其女に逢つた。行き逢つたのではない。向は凝と立つてゐた。見ると、昔の通りの顔をしてゐる。髪も昔も髪である。黒子も無論あつた。つまり二十年前見た時と少しも變らない十二三の女である。僕が其女に、あなたは少しも變らないといふと、其女は僕に大變年を御取りなすつたと云ふ。次に僕が、あなたは何うして、さう變らずに居るのかと聞くと、此顔の年、此服装の月、此髪の日が一番好きだから、かうして居ると云ふ。それは何時の事かと聞くと、二十年前、あなたに御目にかゝつた時だといふ。それなら僕は何故斯う年を取つたんだらうと、自分で不思議がると、女が、あなたは、其時よりも、もつと美しい方へ方へと御移りなさりたがるからだと教へて呉れた。其時僕が女に、あなたは畫だと云ふと、女が僕に、あなたは詩だと云つた

(「三四郎」十一)

ここで、女は「畫」の特質を体现している。「二十年前見た時と少しも變らない十二三の女」は時間を超越した永遠の存在である。これに対して、「美しい方へ方へと御移りなさりたがる」「僕」は時間の流れの中で変化しつつ生きる存在なのである。この両者の対比は、「畫」が時間の動きをもたない、空間芸術であるという特質と、「詩」が、時間の流れを伴う、時間芸術としての特質をもつことを比喻とした、永遠と無常の対比であるといえよう。このように漱石作品における絵画は、時間を超越、あるいはその枠を逸脱して行くものとして描かれ

るといえる。そのように、大刀老人が懸物を見ているうちに「始めて月日に気が附いた様」にしてしまうのも、漱石作品における絵画の持つ意味に連なるものである。そして、大刀老人は孫に「鉄砲玉」と呼ばれる鉛玉をねだられる。

すると、小供が御爺さん鉄砲玉はと聞く。うん鉄砲玉を買って来るから、悪戯をしては不可ないよと云ひながら、そろそろと懸物を巻いて、桐の箱に入れて、袋戸棚に仕舞つて、さうして其処等を散歩しに出る。帰りには町内の鉛屋へ寄つて、薄荷入の鉄砲玉を二袋買つて来て、そら鉄砲玉と云つて、小供にやる。倅が晩婚なので、小供は六つと四つである。

この「鉄砲玉」を大刀老人が孫に買ってくるかどうか、ということがこの後、懸物を満足して手放せるかどうかと言う事と重なってくる。このあと大刀老人は懸物を売りに行くが、懸物を持ったまま帰宅する。

倅と相談をした翌日、老人は桐の箱を風呂敷に包んで朝早くから出た。さうして四時頃になつて、又桐の箱を持って帰つて来た。小供が上り口迄出て、御爺さん鉄砲玉はと聞くと、老人は何にも云はずに、座敷へ来て、箱の中から懸物を出して、壁へ懸けて、ぼんやり眺めだした。

ここでは、道具屋に懸物を売ろうとするが、「老人の予期した程の尊敬を、懸物に払ふものがなかつた」ためにそのまま帰宅する。子供のおねだりの声も耳に入っていない。その次には、倅の伝手で懸物を見せに行くが、その時も懸物はそのままで、鉄砲玉も買つて来てはいない。

倅は道具屋は廃しになさいと云つた。老人も道具屋は不可んと云つた。二週間程してから、老人は又桐の箱を抱へて出た。さうして倅の課長さんの友達の所へ、紹介を得て見せに行つた。其の時も鉄砲玉を買つて来なかつた。

しかし、ついに「旨い伝手」を得て、大刀老人はこの懸物を売り、亡妻の為の石碑をこしらえるのである。

そして「其の時両手に大きな鉄砲玉の袋を二つ抱へて」帰宅する。ここで大刀老人の満足の度合いが示されている。それは、懸物を売り払って亡妻の石碑を立てることができただけではない。

売り払った懸物が気にかゝるから、もう一遍見せて貰に行ったら、四畳半の茶座敷にひっそりと懸かっけてゐて、其の前には透き徹る様な臘梅が活けてあつたのださうだ。老人は其処で御茶の御馳走になつたのだといふ。おれが持つてゐるよりも安心かもしれないと老人は倅に云つた。倅はさうかも知れませんが答へた。小供は三日間鉄砲玉ばかり食べてゐた。

大刀老人は「先祖伝来の宝物」である懸物に、彼自身が思うほどの「尊敬」が払われるかどうか、についても気にしていた。亡妻の石碑と、懸物への尊敬、この二つの願いが叶つたことを示すのが、「二つ」の「鉄砲玉の袋」なのであるといえよう。「懸物」は、大刀老人の亡妻の命日にあたる三月八日にいたるまでに、老人の願いがかない、孫への思いやりが示されるところで作品は終わる。段々と暖かくなる季節を背景にして、大刀老人が、亡妻と孫への思いやりを表わしている作品である。

「人間」から「懸物」では、一人称の語り手で漱石自身に近い「自分」から、過去の自身の回想の中の「自分」、また三人称の語り手による短編小説的小品まで、その様相は多岐にわたっている。「夢十夜」のような統一性が認められないともいえるが、「実験工房」（前掲芳賀氏）としての多彩な趣が認められるところであるかもしれない。

注 (1) ユン・サンイン 『世紀末と漱石』 一九九四年二月二十五日発行 岩波書店

(2) 『漱石全集』第九巻 注解 昭和四十一年八月二十三日発行 岩波書店

(3) ユン・サンイン 「群集の中の漱石・ロンドン体験における都市の発見」 平成元年六月 『新潮』

(4) 『漱石全集』第十二巻 注解 一九九四年十二月二十日発行 岩波書店

(iv) 「紀元節」から「昔」について

「紀元節」の初出は、『大阪朝日新聞』の紀元節特集面である。当初、この作品は「永日小品」の名を冠してはいなかった。しかし、単行本『四篇』に「永日小品」が収録された際には、「紀元節」も「永日小品」の中に収められたということは、先に述べた通りである。ここでは「紀元節」も「永日小品」を構成する小品の一つとして論じていく。

「紀元節」は、「南向きの部屋」から始まる、漱石の回想としての体裁をとる小品である。これまで「永日小品」では、漱石のイギリス留学時代の体験がその回想の舞台になっていたが、「紀元節」は子供の頃の体験であるらしいことがわかる。

留学時代の回想において、「北の高台」、「北向の小さい食堂」（「下宿」）「北の果」（「過去の臭ひ」）「北窓の日蔽」（「霧」）というように、その場面にことごとく、「北」という寒さの烙印が押されているのに対し、「紀元節」では「南向きの部屋であった」と始まっている。この表現は、イギリス留学での回想、その過去の世界が、より寒い世界として描かれていることを示しているだろう。そして「紀元節」での過去の世界、幼少時代の回想には多少の暖かさがあるように思わせる。

しかし、その部屋にいる子供たちは「明かるい方を脊中にし」ている。この一文はすでに「紀元節」という作品に暗いものが漂う事を予感させるといえよう。その部屋の中に「先生」が入ってくる。「先生」は、その外見と「嘗て小言を云つた事がない」ことで、「先生」は周囲の者から「馬鹿にされて」いた。「先生」は生徒も含む周囲の人間から馬鹿にされるといふ弱い立場にいる人間として描かれる。

教室で、作文の授業が始まる。先生が「紀元節」と書いて教室を出ると、一人の子供が「紀元節」の「記」を「紀」に書き換える。

すると、後から三番目の机の中程にみた小供が、席を立てて先生の洋卓の傍へ来て、先生の使つた白墨を取つて、塗板に書いてある紀元節の記の字へ棒を引いて、其の傍へ新しく紀と肉太に書いた。外の小供は笑ひもせず驚いて見てゐた。さきの小供が席へ帰つてしばらく立つと、先生も部屋へ帰つて来た。さうして塗板に気が附いた。

「誰か記を紀と直した様だが、記と書いても好いんですよ」と云つて又一同を見廻した。一同は黙つてゐた。

ここでは、子供が、先生の書いた「記元節」の「記」を「紀」に書き直したことで、「外の小供」が「笑ひもせず驚く場面である。ここで、「紀」に訂正した子供は先生の誤りを見つけて得意になつていたのである。しかし、戻つてきた「先生」は「誰か記を紀と直した様だが、記と書いても好いんですよ」と言う。

この「紀」か「記」かという問題については、全集に注解があるように同時代的トピックであつたことがうかがえる。それによれば、『風俗画報』第三五二号（明治三十九年十一月）と、第三五五号（明治四十年一月）に「記」と「紀」といづれが正統かという議論が掲載されていることが指摘されており、「漱石がこの小品を紀元節用に書き、記か紀かという問題を中心に話を書いたことの背後には、前記の『読売新聞』に端を發した論争と同じ問題意識（国家的統制への批判）が底流していたかもしれない。」とも述べている。「紀元節」において、「紀」か「記」かという問題が大きな位置を占めているのは確かであろう。しかし、その問題が即ち主題であるかという点と首肯できない部分が残るように思われる。なぜなら、「紀元節」での主題は次に挙げた部分の、現在の「自分」の悔恨ではないかと思われるからである。

記を紀と直したものは自分である。明治四十二年の今日でも、それを思ひ出すと下等な心持がしてならない。さうして、あれが爺むさい福田先生でなくつて、みんなの怖がつてゐた校長先生であればよかつたと思はない事はない。

「紀元節」は、この最後の段落で幼少の頃の記憶をたどる現在の「自分」に根強くある悔恨が、その核になつてゐる小品といえよう。「福田先生」は、生徒も含む周囲の人間から馬鹿にされるような、明らかに弱い立場の人間である。そして過去の「自分」は、自身の優越感の為、結果的に「福田先生」、弱い立場の人間を貶めてゐる。現在の「自分」が「下等な心持がしてならない」のはその為である。「自分」の行為は決して《上等》であるとはいえない。弱い立場の人間を貶めた事への悔恨は、さらに「さうして、あれが爺むさい福田先生でなくつて、みんなの怖がつてゐた校長先生であればよかつたと思はない事はない」という最後の一文まで続いている。もし、「みんなの怖がつてゐた校長先生」が「福田先生」の代わりであつたならば、「自分」は弱い立場の人間

を貶める事をせず、且つ「自分」は強い立場の者に立ち向かったことになるからである。この悔恨は過去の世界から、今の「自分」に至るまで影を落としている暗い記憶なのである。その回想はまた、「自分」の中にも冷酷な、暗く冷たい部分が備わっている事を呼び覚ますのである。

続く「儲口」では、断片五〇・Aに、作品の内容に深く関わるメモがある。

會津栗。四升一圓、東京デハ一升壹圓五十錢。支那人ノ注文 1800 俵 (Yen.) 支那人ヘノ賣高一俵 4.50Yen, 支那人ノ所ヘ持ツテ行クト大キナ桶ヘ水ヲ汲ミ込マセタ。一日モカ、ツタ。夫カラ栗ヲ水ノ中ヘ入レタ。虫ノアル奴ガミンナ浮イタ。七分許浮イテ仕舞ツタ。浮イタ奴ハペケダト云フ。九百圓許ノ損 【この項抹消】

崎玉ノ芋。2000 俵。一俵 4Yen ニ賣リ込ム。十四日ノ申込デ二十五迄ノ約束。到底間ニ合ハナイ。番頭云フ契約ハ嚴行セズ。ヨツテ芋ヲ買ヒアツメル。二十八日過ギニ至ル。番頭(商館ノ)甚シキ日限ノ違約ト云フ條ニ損害賠償 8000 圓トアルノヲ楯ニシテ金ヲ渡サズ。コツチハ 1000 ノ保証金ヲ収メテ現物取抑ヘヲ申請シテ船ニ積ミ込マシテ芋ヲサシ抑ヘタ。向フハ 8000 ノ保証金ヲ出シテ船ヲ出シテ仕舞ツタ。裁判ニナル。約定書ガアルモノダカラマケ。2000 俵ノ芋ヲアツメルノハ容易ナコトデハナイ。芋ハトラレル。裁判ニハマケル。コンナ詰ラヌコトハナイ 【この項抹消】

ソープ石。伊豆ノ下田。探掘代。三斗五升ノ吹代、縄代、水揚代、運賃壺岸島迄 三斗五升ニツキ五十錢。是デ六百袋出来ル。15貫(百斤)ニツキ砂ヲフルツテ15貫ハ慥カデアル。一袋3錢ト見テ180円ニナル。
千二百坪ノ鉾山借区料。三千六百円ノ年税。借区料百万坪デ50円。溶鉾炉。フキ分ケル。精鍊。

このメモは、「柿」に登場した喜いちちゃんのモデルと目される桑原喜市の談話を書きとめたものではないかと考えられている。明治四十二年一月十日坂元雪鳥宛書簡の中には桑原喜市の来訪と、その談話の内容がうかがえる部分がある。

そのあとへ僕の小學校の友達キーちゃんなるものが何十年振りで尋ねて来て、是又鑛山の話をした。會津の奥で千二百萬坪の鑛区をかりて月々税丈納て居る。時期を見て採掘をやるといつてゐた。袂から妙な石を出して是がその蛋白質だと教へてくれた。

この書簡から、「ソープ石」以降の記述は桑原喜市の談話である事がうかがえる。その前の「會津栗」と「崎玉ノ芋」の記述も桑原喜市の談話かどうかは確かではない。しかし、「會津」の栗について話を始める「儲口」の冒頭から考えると、この作品の中では桑原喜市を話者として、漱石は談話形式の小品を組み立てているといえよう。

「彼方は栗の出る所でしてね。まあ相場がざつと兩に四升位のもんでせうかね。それを此方へ持つて来ると、升が一円五十錢もするんですよ。」

まず、「儲口」の冒頭で話者が「彼方」といつているのは、「儲口」の構想となつてゐる断片五〇・Aのメモから考慮すると、「會津栗」の「會津」であるといえよう。そうなると「會津の奥で千二百萬坪の鑛区をかりて月々税丈納て居る」桑原喜市が、「儲口」の題材の提供者である可能性は高くなり、また「儲口」の話者として設定されている可能性があるということになる。「儲口」では、この話者という設定と、作品に用いられている談話形式の記述の意味について考える必要があると思われる。まず、談話形式を成立させるのは、話者と、それを聞く者であるといえよう。「儲口」では、談話の形式と、話し手を設定する事で読者を聞き手とするような手法がとられている。

私が自分で栗と一所に浜迄持つて行くと、なに相手は支那人で、本国へ送り出すんでさあ。

「儲口」の各所に見られるハイフン（・）が、話し手に向けられる質問、あるいは会話や、相槌などでの間を表わすことで、作品世界には登場しない聞き手の存在を浮かび上がらせる仕組みになっている。ひいては読者を

聞き手として作品世界に同調するように仕向けていくのである。ここで挙げた例では、ハイフンの後に、「なに相手は支那人で、本国へ送り出すんできあ」という記述されていない聞き手の疑問に答えている形になっている。つまり、栗を誰に売るか、どこに売るかという問いの答えが「相手は支那人で、本国へ送り出す」ということである。この話し手の答えを描く事で、記述されていない聞き手の問いの存在を忍ばせておき、その問いの答えを読者に直接ぶつけることで、読者を作品世界の中の聞き手の位置に誘い込むのである。さらに幾つかの例について見てみよう。

蔵の前へ高さ一間もあらうと云ふ大きな樽を持ち出して、水をその中へどん／＼汲み込ませるんです。一いえ何の為だか私にも一向分らなかつたんで。

「水をその中へどん／＼汲み込ませるんです」と「一いえ何の為だか私にも一向分らなかつたんで」の間、このハイフンには、作品世界には記述されていない聞き手の、「何故そんなに大きな樽の中に水を汲み込ませるのか」という問いが隠されているという事ができるだろう。ハイフンは、これ以降も聞き手の問いかけ、或いはあいつちを示すサインとして「儲口」の中で使用されている。では、漱石がこのような手法を使用しているのは何故だろうか。

先にふれた『文学論』中の「間隔論」において、漱石は読者と作品との距離が最も近い関係は「読者が記事其者の中に闖入せる場合なり」と述べ、さらに「記事、読者共に一團中に生息して、尺寸の間隔なき場合ならざるべからず。更に竿頭に一步を進めて云へば記事と読者が一團となるのみならず眞の著者を遙かの後へ見捨てたる場合ならざるべからず」と述べている。

「儲口」の手法を「間隔論」に沿って再度考察すると、まず「儲口」の作品世界の中の話し手（語り手ではない）は、「談話」という行為を行う事で、その相手つまり聞き手として読者を誘導し、「記事其者の中に闖入」させるといふ役割を担い、さらに作品の内容を作中人物が話すことによつて、「記事と読者が一團となるのみならず眞の著者を遙かの後へ見捨てたるの場合」を作り出すのである。「儲口」は漱石が読者と作品の距離を縮める手法についての実験を行っている作品であるとも言えよう。このような読者を作中人物と同じ地点に立たせよ

うとする手法は、「永日小品」の明治四十二年以前には殆ど見られず、「彼岸過迄」「行人」「こゝろ」の後期三部作において顕著にみられるようになる。

「儲口」は、栗や芋の取引にまつわる体験談であり、金銭問題が主題であるといえよう。「儲口」で描かれたような金銭を至上の価値とする人々の住む世界では、人間の欲望が剥き出しのまま肯定され、道義が無視される。その上「裁判官」の「同情」よりも「法律の力」が効力を発揮するというように、近代資本社会の暗部への批判として読むこともできる小品である。金銭に関わる記述は、「永日小品」の中で外にも見られるが、「儲口」では、用いられた手法の内に、漱石の手法、実験性を見ることが出来る作品であるといえよう。

続く「行列」は、「自分」として一人称の語り手が設定され、また「自分」を漱石自身とも読める小品である。この作品は「自分」が書斎の机に向かっている描写から始まる。この場面は春の暖かさに満ちている。

青い空から、まともに落ちて来る日が、軒端を斜に、硝子を通して、縁側の手前丈を明るく色づけて、書斎の戸口迄ばつと暖かに射した。しばらく日の照る所を見詰めてみると、眼の底に陽炎が湧いた様に、春の思ひが饒かになる。

ここに描かれている春の日の光がこの「行列」の世界を照らしつづける。春の日はこの作品世界を「明るく色づけて」「暖かに射し」てくる。「自分」は、この春の日を見つめている内に「眼の底に陽炎が湧いた様に、春の思ひが饒かになる」のである。この「春の思ひ」とは何であろうか。それは続いて現れる「其の時此の二尺あまりの隙間に、空を踏んで、手摺の高さ程」ということになろうか。

赤に白く唐草を浮き織りにした絹紐を輪に結んで、額から髪の上へすぼりと嵌めた間に、海棠と思はれる花を青い葉ごと、ぐるりと挿した。黒髪の地に薄紅の苔が大きな雫の如くはつきり見えた。割合に詰った顎の真下から、一襲になつて、ただ一枚の紫が縁迄ふわくと動いてゐる。袖も手も足も見えない。影は廊下に落ちた日を、するりと抜ける様に通つた。

この「手摺の高さ程のもの」は様々な色彩で彩られている。「赤」に「白」、「青い葉」に「黒髪」、「薄紅」に「紫」と多くの色が表われる。これは、寒く冷たい世界のロンドンが、無彩色のモノトーンで彩られていたのと対照を成している。この「手摺の高さ程のもの」に続いて、四つの色彩の塊が「自分」の前を通り過ぎていく。これは結末に、「宅の小供は毎日母の羽織や風呂敷を出して、こんな遊戯をしてゐる」と具体的に子供たちの悪戯であることが明かされるまで、それぞれ色彩の物体としか分らないような描写がなされている。

二人目は「真紅」、「消炭色の中に取り残された緑」、「赤く」とあり、続いて「白」と「藍」、「茶褐色の眉毛」、「黄色い縞」、「銀の様に光った」、また「真白な顔」、「唇は紅の色」、「青く光線」、「鳩の色の様」、「黒い縞子」、「金糸の刺繍」と続き、最後に「五色の冠」、「赤い足袋」、「団扇には赤と青と黄」と色彩の行列が続くのである。

この色彩の行列は、「日に浮」き、「照る日に輝か」いている。春の日が、その射す場所を「明るく色づけて」いたことを思い起こされよう。色彩は春の日ざしから齎されているのであり、この色彩の行列は、やはり春の日ざしが齎した「春の思ひ」そのものであるといえよう。

その「饒かにな」った「春の思ひ」の具現である色彩の行列が「静かに自分の前を過ぎた」時、「自分」は「縁側に幅四尺の寂しさを感ず」るのである。この寂しさは、「饒かにな」った「春の思ひ」が消えてしまったことと、子供たちの行列が「自分」の前を静かに通り過ぎていったことがその原因であるといえよう。だが、色彩の行列を見ていた「自分」の眼差しは浸った「春の思ひ」そのものと同化するのである。

「行列」は、日常の情景を、色彩の描写と曖昧な視点によって、幻想的な世界に作り上げた作品であるといえようか。方法的には「暖かい夢」に通ったものを持つていえるといえる。

続く「昔」は漱石のイギリス留学時代の体験を素材としている小品であるといえよう。断片五〇・Aにも《Kite》や《Dixon Pitro》など、「昔」に関連する記述が認められる。「昔」の舞台である、スコットランドのピトロクリにおける漱石の伝記的な研究については、稲垣瑞穂氏による「漱石と蘇国の旅」、『昔』の背景、「（昭和五十九年三月）『静岡女子短期大学研究紀要』三十二号」に詳しい。この論考では、漱石をスコットランドに招待した「主人」であるJ, H, デイクソンや、漱石の泊まった宿について調査されている。《Dixon》はそのJ, H,

デイクソンを指し、漱石のイギリス留学中のスコットランド旅行の体験を元にする「昔」の覚書であると考えられている。「永日小品」において、これまで暗く冷たい世界として描かれる事の多かったイギリス留学体験であるが、この「昔」では違った趣を見せている。

ピトロクリの谷は秋の真下にある。十月の日が、眼に入る野と林を暖かい色に染めた中に、人は寝たり起きたりしてゐる。

陽射しと、暖かさと、色彩が連なる表現は、先の「行列」にも見られた。このように「昔」が留学体験の中で、暖かさを湛えている要因として考えられるのは、その舞台が近代都市ロンドンとは別世界である場所だからといえよう。「昔」の舞台であるピトロクリは、あらゆる点でロンドンとは対照的に描かれている。

例を挙げれば、まず「暖かい夢」のロンドンで吹いていた冷たい風が、「急に稲妻に折れて、頭の上から、斜に敷石迄吹き卸して来る」のに対し、ピトロクリは「風のない村」であり、ピトロクリの空気は「十月の日」に包まれて、「いつでも落附いて、凝と動かずに霞んでゐる」、暖かさそのものが漂っているかのような空気である。このピトロクリでは、時間もゆっくりと流れているかのように描かれている。ピトロクリの谷の暖かい空気が漂う中は、「野と林の色が次第に変つて来る。酸いものがいつの間にか甘くなる様に、谷全体に時代が附」いている、と描かれる。ピトロクリの谷は、時間の流れから抜け出したような、美しい《昔》の世界であるといえよう。ここに住む人たちの「世に熟れた顔」も、その暖かい空気に包まれた世界の中でゆるやかに流れる時間の中で生きる人間の顔だけに浮かぶ表情なのである。少なくともロンドンの中にいた「傍目も触らず、ひたすらにわが志す方へと一直線に走る丈」で「切歯詰つてゐる」人間の表情とは正反対であることは間違いないだろう。

「自分」が滞在している家も、「南から一面に家の壁へ日があた」り、暖かい情景を望むのに「都合好く、小さな丘の上に立つてゐる」、暖かい世界を享受するのに申し分ない場所であった。

しかし、この暖かい空気に満ちた世界の中で、薔薇が花をつけているのは「冷たい壁と、暖かい日の間」であった。さらにピトロクリの谷に目をやった「自分」はある河を見る。その河は次のように描かれている。

明かて寂びた調子が谷一面に反射して来る真中を、黒い筋が横に蜿つて動いてゐる。泥炭を含んだ溪水は、染粉を溶いた様に古びた色になる。此の山奥に来て始めて、こんな流れを見た。

ここに来て初めて見た谷の真ん中に、「自分」は「黒い筋が横に蜿つて動いてゐる」のを見る。泥炭を含んだ水の流れる河の形容は、まるで蛇のようであるが、「永日小品」の「蛇」にて表わされた蛇が、不安や暗さの具現であったことを思い起こせば、この河もまた暗い世界を暗示しているともいえよう。

続いて「自分」の後ろから、滞在している宿の主人が来る。この主人がデイクソンであろう。「昔の袴」であるキルトを着けている主人は、「世に熟れた顔」の「十月の日」に照らされた髯を持つ、ピトロクリの住人たる人間である。その主人に導かれて「自分」は「小暗い路に這入」って行く。

主人は横を振り向いて、ピトロクリの明るい谷を指さした。黒い河は依然として其の真中を流れてゐる。あの河を一里半北へ溯るとキリクランキーの峽間があると云つた。

高地人と低地人とキリクランキーの峽間で戦つた時、屍が岩の間に挟つて、岩を打つ水を塞いだ。高地人と低地人の血を飲んだ河の流れは色を変へて三日の間ピトロクリの谷を通つた。

「明るい谷」の真ん中を流れていた「黒い河」、この河は、かつて三日間にわたり、戦で死んだ者の血を含んで流れたという河であつた。「黒い河」は、暖かいピトロクリの真ん中であつて、その世界を切り裂く暗い歴史の記憶なのである。そして、「自分」は河と記憶の源となるキリクランキーの古戦場を訪れようと決心する。

自分は明日早朝キリクランキーの古戦場を訪はうと決心した。崖から出たら足の下に美しい薔薇の花弁が二三片散つてゐた。

この結末の部分について、熊坂敦子氏は「自分は明日早朝キリクランキーの古戦場を訪はうと決心した」という一文に触れ、「自身その場へ行つたか行かないかはつきりしているはずなのに、漱石はどうして訪問したいと

いう願望のみにとどめざるを得なかつたのだろうか」という問題を提示している。氏は自身が現地を訪れた際の印象から、「漱石がもしここを訪れたにしても、それを書くことはためらわれたのだと直感した。内に向かつて病んでいた漱石には、血の匂いの満ちたこの地は、耐えがたいものであった。それほどに今も暗然とした陰を宿す所なのである。漱石の精神は、血なまぐさい事件に容易にひらいていかなかったのだと思われたのである。」と述べている。

確かに漱石がキリクランキーの古戦場を訪れた事を示す決定的な資料は見られないようである。明治三十七、八年頃の断片の中の記述に「キリクランキー」とあるが、そのことも、漱石がキリクランキーの古戦場を訪れた事の確認とはならないであろう。

しかし、ここでは漱石が実際にキリクランキーの古戦場を訪れたか、否かという伝記的な事実には回収するのみでなく、この「昔」という小品の結末に、「自分は明日早朝キリクランキーの古戦場を訪はうと決心した」とある意味について考えてみたい。

先に見たように、「自分」は「ピトロクリの明るい谷」にも「黒い筋が横に蜿つて動いてゐる」、「黒い河」の存在がある事を認めている。「昔」に描かれたこの情景は、暖かい世界を切り裂く暗い影の暗喩であるといえよう。と、同時に「自分」はその「黒い河」の流れて来る源のキリクランキーの古戦場を「訪はうと決心した」のである。この「決心」は熊坂氏の言う様な「願望」ではなく、決然たる意志であろう。ここで「自分」がキリクランキーの古戦場を訪う事、それは暖かな世界を切り裂く暗い影の根本を問うことと同義であるといえよう。それは、「自分」の厭うべき暗い世界に踏み込んでいくことにほかならない。

この「昔」の作品世界で、当初、「自分」は暖かな世界に慰撫されていた。その意味で、「自分」にとつて、このピトロクリは確かに「文明社会を離れた一つの別乾坤」としての世界であった。しかし、「冷たい壁と、暖かい日の間」に薔薇が花をつけているのを見つけるに至り、暖かさのみが漂うかに見えたこの地の裏にも、冷たさが漂っていることを微妙に感じ取っているのである。そして「黒い河」を見つけ、明るいピトロクリの谷に流れるこの河が、かつて三日の間血に染まったという恐るべき過去を知るのである。

その源である古戦場を訪おうと決心した際に散っていた「美しい薔薇の花弁」は、いままで暖かい世界と冷たい世界の狭間にあつた「自分」という存在が、暖かい世界から離脱をし、冷たく暗い世界に足を踏み入れる事を

示していよう。しかも最後に「自分」はその事をも辞さないという「決心」があることをも示しているのである。「昔」は従来、その暖かく、叙情豊かな風景描写とあいまって漱石にとつての桃源郷としてのピトロクリを描いた随筆的なものとされてきた。しかし、「永日小品」の中にある暖かさと寒さ、明るさと寒さ、安らぎと不安、などの陽と陰の二項対立の表現に注目して、その意味を追ったとき、そこには陽の世界に安んじることがよしとせず、あえて陰の世界に踏み込まんとする「自分」、漱石の姿もあるといえよう。それは、人間、あるいは自身自身の暗部からも目をそらすのではなく、「暗いものを凝つと見詰めて」³⁾「参考になるもの」⁴⁾を掴もうとする漱石の態度であり、暗さにたとえ押しつぶされようとも、「維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい」⁵⁾とする漱石の姿でもあつたらうと思われるのだ。

「紀元節」から「昔」では、ほぼ一人称の語り手が用いられ、しかもその語り手たる「自分」は漱石自身とほぼ重なる。その中で、幼少期の過去から、留学期の過去、そして現在までとさまざまな時間の中で「自分」を表出してみせているといえよう。

注(1) 『漱石全集』第十二巻 一九九四年十二月二十日発行 岩波書店

(2) 熊坂敦子 「漱石のピトロクリ」 昭和五十九年二月 『国文目白』 第二十三号

(3) 平川祐弘 「汽車の走らぬ世界・漱石にとつてのピトロクリ」 昭和五十七年四月 『講座夏目漱石 第五巻』 所収
有斐閣

(4) 「いゝろ」下 先生と遺書 二一

(5) 明治三十九年十月二十六日 鈴木三重吉宛書簡

(v) 「声」から「クレイグ先生」について

「声」は「豊三郎」という登場人物が主人公となる小品である。この「豊三郎」のモデルについて、荒正人は

「小宮豊隆や野上豊一郎などを思い出される。かれは小宮とおなじで、九州の出身である」と述べている。¹⁰これに加えて、松根東洋城の本名が豊次郎であることなども想起される。漱石の許に集まった若者は名前に豊の字を持つ者が多い。だが、ここでは「声」の「豊三郎」のモデルとして最も近いのは野上豊一郎ではないかとも思われる。野上豊一郎は大分県臼杵の出身であることと、「声」の「豊三郎」が帰省した際に豊後国の儒者「帆足万里の書いた小さい軸」を持ち帰っていることが何らかの繋がりを感ぜさせる。とはいえ、それ以上の確証もなくモデルについての考察は「声」の読解にさほど重要ではないかもしれない。だが漱石が「声」において、作品中の人物、特に学生風の若い人物を造形する際に、先に挙げた人々のイメージを投影していることがうかがえよう。「声」はその「豊三郎」が、新しい下宿で鋸の音を聞くところから始まる。「豊三郎」は鋸の音が何によっているのかを見ようとする。

豊三郎は坐つた儘手を延して障子を明けた。すると、つい鼻の先で植木屋がせつせと梧桐の枝を卸してゐる。可なり大きく延びた奴を、惜気もなく股の根から、ごし 引いては、下へ落して行く内に、切口の白い所が目立つ位夥しくなつた。同時に空しい空が遠くから窓にあつまる様に広く見え出した。

「豊三郎」は「鼻の先」の景色を見ると共に、遠くの方に見ていた「空しい空」が「あつまる様に広く見え」る。ここで「豊三郎」の視覚には遠近感の錯覚が生じている。近い「鼻の先」の景色を見ると、遠くにあつた空が近くに見え出すのである。ここで「豊三郎」は遠くの空間を近くに感じるのであるが、今度は遠く過ぎ去つた時間、即ち過去の記憶を思い起こす事になる。作中の描写で「懐かしい故郷の記憶」である「点」が「遙かの向にあるけれども、机の上に乗せた程明らかに見えた」のは、本来、遠くに過ぎ去つた時間の内にある記憶が、現在の自分の心の内に鮮やかによみがえつた事を表わしているよう。その記憶は日が高く照る、母の音が聞える暖かい世界の記憶としてある。

山の裾に大きな藁葺があつて、村から二町程上ると、路は自分の門の前で尽きてゐる。門を這入る馬がある。鞍の横に一叢の菊を結附けて、鈴を鳴らして、白壁の中へ隠れて仕舞つた。日は高く屋の棟を照してゐる。後の山を、こん

もり隠す松の幹が悉く光つて見える。茸の時節である。豊三郎は机の上で今採つた許の茸の香を臭いだ。さうして、豊、豊といふ母の声を聞いた。其の声が非常に遠くにある。それで手に取る様に明らかに聞える。母は五年前に死んで仕舞つた。

ここで豊三郎は、母の声の記憶もまた「非常に遠くにあ」って、「それで手に取る様に明らかに聞え」ている。また母の死が、その距離を「非常に」遠くにしていてといえよう。ところで、豊三郎が茸の香を嗅いで、母の記憶が浮かび上がるという嗅覚と記憶の連関は、「永日小品」では「過去の臭ひ」にあるし、また「道草」でも健三が「新らしく後に見捨てた遠い國の臭」というように、匂いと記憶の結びついた表現が見られる。この表現、特に嗅覚について深く関連のある記述が、明治三十四年頃の漱石の断片中に見られる。

或る香をかぐと或る過去の時代を臆起して歴々と眼前に浮んで来る朋友に此事を話すと皆笑つてそんな事があるものかと云ふショーペンハワーを讀んだら丁度同じ事が書いてあつたさすが英雄の見る處は大概同じであると我ながら感に入つた我輩を知りもせぬもの迄が我輩を稱して厭世家だ杯と申す失敬だと思つて居つたが成程厭世家かも知れぬ(倫敦の香ひ 十月ニナルト去年ノ十月ヲ臭デ思出ス)

この記述は漱石がある匂いと記憶の結びつきに敏感であつたことを示す物であるといえよう。しかも「去年ノ十月」、明治三十三年の十月は漱石が初めてロンドンに足を踏み入れた、その時であつた。「下宿」、「過去の臭ひ」の舞台である下宿に移つたのは、明治三十三年十一月十二日であつたから、「倫敦の香ひ」が即「過去の臭ひ」という訳ではないが、「臭ひ」、嗅覚から呼び起こされる記憶から生まれた小品であるう「過去の臭ひ」は、漱石のこのような嗅覚のはたらきと関連が全くないとはいえないだろう。

「声」に戻る。ここで「豊三郎」の前に「歴々と眼前に浮んで来る」のは母の声であつたが、彼が視線を「梧桐」に戻すと、また現実に引き戻されるのである。そして外を見たときに立っていた「五十余りの婆さん」は「梧桐」を見ていた。この「梧桐」は「豊三郎」の夢想を現実に引き戻す役割を持つていてといえよう。同様にこの「婆さん」も「豊三郎」の夢想を打ち砕く存在である。

其の時窓の前の長屋の方で、豊々と云ふ声があった。其の聲が調子と云ひ、音色といひ、優しい故郷の母に少しも違はない。豊三郎は忽ち窓の障子をがらりと開けた。すると昨日見た蒼ぶくれの婆さんが、落ちかゝる秋の日を額に受けて、十二三になる鼻垂小僧を手招きして居た。がらりと云ふ音がすると同時に、婆さんは例のむくんだ眼を翻へして下から豊三郎を見上げた。

「帆足万里」の軸を飾り、菊を花瓶に活けて、先日の夢想の中に再び浸ろうとしていた「豊三郎」に「優しい故郷の母に少しも違はない」声が聞えてくるが、その声のする方を見れば、「婆さんは例のむくんだ眼を翻へして下から豊三郎を見上げ」ている。ここにおいて「豊三郎」の夢想は打ち砕かれてしまう。この「婆さん」からの視線は、暖かな夢想に浸ることを妨げる現実世界からの干渉であるといえよう。

松居竜吾氏は、「結局、母の声というもつとも甘美な夢と、現実においてその声が対応している妖怪のような婆さんというもつとも醜い存在を対比すること、そうした illusion と disillusion の両端を往復することがこの「聲」という短篇における漱石の意図であったと言えよう」としている。確かに、美しい世界を眼前にしつつ、その逆に行かずにはおれないジレンマが、先の「昔」の中にも見られる。このことは「声」にもあてはまる主題であるといえよう。暖かい世界、美しいものに惹かれ、それを指向するのは当然であるが、そこに無条件に留まることが不可能であるということが、この「声」においても描かれているのである。

続く「金」は「空谷子」という人物とのやりとりの中で、金についての文明批評がされている小品である。断片五〇・Aに《金の説、金の変形、変形ノ徳ト変形ノ弊》とあるのが「金」の構想であると考えられている。この作品では、「自分」という一人称の人物が語り手として表われるが、「金」が漱石の日常生活を題材としたものとは考えにくい。この作品は断片五〇・Aでの《金の説、金の変形、変形ノ徳ト変形ノ弊》を骨子として成立しているものとして見ていきたい。

「金」に出てくる「空谷子」というのは、「哲学者見た様な、占者見た様な、妙な男」として設定されている。「金の説」を述べるために、浮世離れした人物にそれを語らせる。彼の述べる金についての説の第一声は「金は

魔物だね」といった言葉であった。「金の説」を一言で示した句である。そして「金の変形」について次のように続ける。

「これが何にでも変化する衣服にもなれば、食物にもなる。電車にもなれば宿屋にもなる」

「下らんな。知れ切つてるぢやないか」

「否、知れ切つて居ない。此の丸がね」と又大きな丸を描いた。

「此の丸が善人にもなれば悪人にもなる。極楽へも行く、地獄へも行く。あまり融通が利き過ぎるよ。まだ文明が進まないから困る。もう少し人類が発達すると、金の融通に制限を付ける様になるのは分り切つてゐるんだがな」

金とはあらゆる物との交換の必要性から生じているのだから、本来なら金が「何にでも変化する」のではなく、あらゆる物の価値を金という一定の価値基準に変化させているというのが順当であろう。あらゆる事物の価値を一定の基準で計ることができるのが、金の「変形ノ徳」なのである。しかし、「金の変形」には、その「変形ノ弊」もある。それは、金が、あらゆる事物の価値を計るものであるが故に、金イコール価値となつてしまふということである。そのことは、金で計れない価値、という考え方を剥奪し、人間の個性や尊厳などの「精神界」を、本来交換不能であるものをも引き換えようとすることで「攪乱」するのである。

然るに一度此の器械的の労力が金に変形するや否や、急に大自在の神通力を得て、道徳的の労力とどん／＼引き換へになる。さうして、勝手次第に精神界が攪乱されて仕舞ふ。不都合極まる魔物ぢやないか。だから色分にして、少し其の分を知らしめなくちや不可んよ

「労力の記号」である金の「分を知らしめなくちや不可ん」とする「空谷子」の金銭観は、他の漱石作品にも見られる。特に、「空谷子」の「金の説」を補うであろうと考えられるのが「野分」の白井道也が金銭と社会についてその説を述べる部分である。

金で相場の極まつた男は金以外に融通は利かぬ筈である。金はある意味に於て貴重かも知れぬ。彼等は此貴重なものを擁して居るから世の尊敬を受ける。よろしい。そこ迄は誰も異存はない。然し金以外の領分に於て彼等は幅を利かせ得る人間ではない、金以外の標準を以て社会上の地位を得る人の仲間入りは出来ない。もしそれが出来ると云へば學者も金持ちの領分へ乗り込んで金銭本位の区域内で威張つても好い訳になる。彼等はさうはさせぬ。然し自分丈は自分の領分内に大人しくして居る事を忘れて他の領分迄のさばり出様とする。それが物のわからない、好い証拠である。

ここで白井道也の言う、金持ちと學者の領分ということが即ち空谷子の言う「分」であるといえよう。この金の領分、學問の領分ということの問題にする裏には、士農工商の意識から来る商人蔑視も全くないとはいえない。しかし、金が全てを司る資本主義社会への批判であるともいえよう。

「器械的の勞力で道德的の勞力を買収するのも悪からうが、買収される方も好かあないんだらう」

「さうさな。今の様な善知善能の金を見ると、神も人間に降参するんだから仕方がないかな。現代の神は野蛮だからな」

自分は空谷子と、こんな金にならない話をして帰つた。

「野分」では、「器械的の勞力で道德的の勞力を買収する」方である金持ちへの批判が専らであったが、「金」では「買収される方」にもその矛先は向かい、金の価値を全てとして流される社会全体についての批判となつて居る。「善知善能の金」という言葉がその事を言い表していよう。

しかし一方で「金」には、どこかしらユーモラスな部分もある。「空谷子」が地球より大きい火事を想像するという突拍子もない人物設定もさることながら、金について批評をした話について、「自分は空谷子と、こんな金にならない話をして帰つた。」というように、結局判断基準をするのも金であるというアイロニーを含ませている。「金」は、漱石の《金の説》が述べられる一種の社会批評であるといえよう。ただ漱石は、社会がもはや金という概念なしでは成立せず、「空谷子」の《金の説》が不可能であることも承知している。その不可能性を自嘲気味に表わしているのが「こんな金にならない話」というアイロニカルな結びの言葉なのである。

続く「心」については、第一部で既に考察したが、ここでは「永日小品」の小品の中の一つという位置づけの中でも考えてみたい。「心」は登場人物である「自分」が語り手ともなっている小品であるが、その内容は日常性から離脱した幻想的なものである。この「心」については、「百年の昔から此処に立つて、眼も鼻も口もひとしく自分を待つてみた顔である。百年の後迄自分を従へて何処迄も行く顔である」という一文の「百年」と《待つこと》をキーワードとして「夢十夜」の「第一夜」と関連させた田中美穂氏の論がある。³⁾しかし、この論は、「夢十夜」を中心に論じている為、「心」については多少手薄な感もある。確かに、《運命の女》、《百年》、という点から「心」と「第一夜」との関連が全くないわけではないし、漱石の《運命の女》に代表される女性像を論じる上では重要な考察であろう。

ただ、ここでは「永日小品」の「心」を主に考察する為、「夢十夜」の「第一夜」との関連はひとまず置き、前章の「永日小品」と断片との関連の考察において述べた、「心」は「文鳥」の変奏曲であるという観点から概観したい。

「文鳥」は明治四十一年六月十三日から二十一日まで『大阪朝日新聞』に掲載され、『四篇』にも収録された。「永日小品」と時期的にも近い作品である。鈴木三重吉の勧めで文鳥を飼い始める漱石が、その文鳥の中に「昔し」の「美しい女」の記憶を思い浮かべる。しかし餌をやり忘れたせいで文鳥は死に、三重吉に文鳥の死を知らせるという内容である。

「文鳥」の中で、漱石は、「昔し」の「美しい女」の事を次のように思い出している。

昔し美しい女を知つて居た。此の女が机に凭れて何か考へてゐる所を、後から、そつと行つて、紫の帯上げの房になつた先を、長く垂らして、頸筋の細いあたりを、上から撫で廻したら、女はものう氣に後を向いた。其の時女の眉は心持八の字に寄つて居た。夫で眼尻と口元には笑が萌して居た。同時に恰好の好い頸を肩迄すくめて居た。文鳥が自分を見た時、自分は不圖此の女の事を思ひ出した。此の女は今嫁に行つた。自分が紫の帯上でいたづらをしたのは縁談の極つた二三日後である。

文鳥が自分を見た際に「昔」の「美しい」「此の女の事を思ひだ」すのであるが、その後、文鳥と「此の女」は重ねあわされていくのである。

昔紫の帯上でいたづらをした女が、座敷で仕事をしてゐた時、裏二階から懐中鏡で女の顔へ春の光線を反射させて楽しんだ事がある。女は薄紅くなつた頬を上げて、織い手を額の前に翳しながら、不思議そうに瞬をした。此の女と此の文鳥とは恐らく同じ心持だらう。

この文鳥が死んだときの「自分」の怒りは尋常ではない。文鳥を「下女」の前に放り出し、どこへでも勝手に持つて行けと怒鳴りつける「自分」には文鳥に対する特別な思い、つまり自身の内奥での「美しい女」の幻想があつたであろうと思われる。ここで「自分」は「美しい女」に対しての感情を、直接的にはなく、文鳥を介在させた間接的な形で表している。つまり文鳥と「美しい女」が「同じ心持」ということで結びつけた上で、自分一文鳥一女という回路が生まれ、目の前の文鳥を可愛がる事が「美しい女」への思慕となつていたのである。この、「自分」《文鳥》《女》のモチーフが「心」にもある。

「心」について冒頭から見てみよう。「心」は「日の目の多い春の町」が舞台であり、そこで「春の鼓」が響いた時、「一羽の小鳥が飛び出」すのである。「春の鼓」は「元日」にもあつたように長閑な空気を打ち破る引き金であつた。この小鳥が「日の目の多い春の町」の世界から別の世界へと導く水先案内になるのである。

鳥は柔かな翼と、華奢な足と、漣の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。

ここでの鳥に対する視線は、「自分」の「心の底の方」を見ることにつながっていく。「自分」の視線の向かう先にある対象である鳥に自己の意識の投影が行われ、さらに「自分の頭は突然先刻の鳥の心持に変化」するま
でになる。そして「自分」が鳥になって追う女は、美しいという形容を通り越して「自分」の理想そのものにな
るのである。

ただ眼に映つたのは其の顔である。其の顔は、眼と云ひ、口と云ひ、鼻と云つて、離れ離れに叙述する事の六づか
しい一否、眼と口と鼻と眉と額と一所になつて、たつた一つ自分の為^{ため}に作り上げられた顔である。百年の昔から此処に
立つて、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顔である。黙つて物
を云ふ顔である。

「自分」はこの女を追つて行くが、その先は「自分」が今までいた「いくら歩いても賑か^にで、陽気で、楽々し
てゐる」世界から、「不断の自分なら躊躇する位に細くて薄暗い」世界に向かつて行つてゐるのである。

右へ曲ると、前よりも長い露次が、細く薄暗く、ずつと続いてゐる。自分は女の黙つて思惟する儘に、此の細く薄
暗く、しかもずつ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。

ここで「自分」は、ついに「鳥の様に」女を追う事になる。「自分」は暖かい春の日の降り注ぐ世界から、
「細く薄暗く、しかもずつと続いてゐる露次の中」を行く先も分らぬまま、ただついて行くのである。しかし、
「自分」は何故「突然先刻の鳥の心持に変化」し、「露次の中を鳥の様にどこ迄も跟いて行つた」のであろうか。
ここで「永日小品」の構想である、断片五〇・Aとの関連から見ていこう。前章でも取り上げた石崎等氏の、
「永日小品」と断片との関連を述べた論では、「心」について「見たばかりの夢の生々しい記録や再構成であつ
たのではないか」と述べている。確かに「心」を直接うかがわせる語句は、断片五〇・Aに見ることはできない。
だが、「心」を「文鳥」の変奏と考えると、その両者が密接な関係であり、同時に「心」の構想とであると考え
られる記述が、断片五〇・Aには見られる。

その記述とは《木賊》である。勿論「心」の中にはない語句であるが、「文鳥」には次の場面に見られる。

しばらくすると裏庭で、子供が文鳥が埋るんだ と騒いでゐる。庭掃除に頼んだ植木屋が、御嬢さん、此處いらが好いでせうと云つてゐる。自分は進まぬながら、書斎でペンを動かしてゐた。

翌日は何だか頭が重いので、十時頃になつて漸く起きた。顔を洗ひながら裏庭を見ると、昨日植木屋の聲のしたあたり、小さい公札が、蒼い木賊の一株と並んで立つてゐる。高さは木賊よりもずつと低い。

ここにある《木賊》は、文鳥の墓標であると共に、「美しい女」の墓標でもある。その「美しい女」を追う為に「自分」は「鳥の心持に変化」して、「此の細く薄暗く、しかもずつと続いてゐる露次の中」にどこまでもついて行くのである。その先は、文鳥としての「美しい女」が埋まっている地の底、死とつながる、深く暗い世界であろう。

鳥として死んだ女を、自分が鳥となつて、どこまでも追いかけて行くという幻想と思慕が、「文鳥」と「心」という作品に結実している。「心」は「自分」と《美しい女》と《鳥》をモチーフとした物語であり、「文鳥」から続く《運命の女》への想いであるといえよう。断片五〇・㍲にあつた《木賊》という記述が、その両者の繋がりを示している。また《木賊》が「心」についての構想であるならば、この作品は、ただ「見たばかりの夢の生々しい記録」といった素朴なものではなく、「永日小品」を構成する小品として考慮されていた、漱石の創作意識のはたらいっている小品であると考えられる。

続く「変化」は、中村是公との旧交を描いた小品である。中村是公は慶応三年（一八六七年）広島県に酒造家の柴野宗八の五男として生まれたが、明治二十三年二月に山口県岩国の中村弥惣次の養子になり、柴野姓から中村姓となつている。明治二十六年東京帝国大学卒業後大蔵省試補となり、二十九年から台湾総督府民政局事務官となる。三十九年満鉄が創設された際には後藤新平総裁の下、副総裁となり四十一年十二月に総裁となる。大正十三年から十五年六月まで東京市長も務めている。

漱石と知り合つたのは明治十七年、明治英学校時代であるらしい。翌年東京帝国大学予備門に入学し、十九年

の九月頃から漱石と共に江東義塾の教師となり、塾の寄宿舎で共同生活を始める。「変化」はその時代の頃の回想から始まる。

二人は三畳敷の二階に机を並べてゐた。其の畳の色の赤黒く光つた様子が有々と、二十余年後の今日迄も、眼の底に残つて居る。部屋は北向で、高さ二尺に足らぬ小窓を前に、二人が肩と肩を喰つ附ける程窮屈な姿勢で下調をした。部屋の内が薄暗くなると、寒いのを思ひ切つて、窓障子を明け放つたものである。

回想の中で「自分」である漱石と是公の二人の姿が浮かび上がる。「北向」の部屋はやはり寒い。しかし「思ひ切つて」、「窓障子を明け放つ」てもいる。「永日小品」で描かれた寒さの漂う表現において、寒さに対して、このように開き直るかのような姿はほとんどなかつた。「火鉢」にあつたのはあまりの寒さに凍んでゐる「自分」漱石の姿であつた。

しかし、この部分で「自分」が寒さに凍む事はない。考えられる理由は是公、「中村」の存在であろう。ここに描かれた寒さは所詮表層的、身体的な寒さでしかないからであり、精神面にわたるものではないからであろう。つまり「中村」の存在が「自分」の孤独を忘れさせているのである。

予備門時代の回想では、二人とも金に乏しい暮らし振りが描かれる。また女性に関する会話もある。寄宿舎の窓から美しい娘の顔が見えるが、「けれども中村には何にも言はなかつた。中村も何にも言はなかつた」とあり、「貴様の読んでゐる西洋の小説のなかには美人が出て来るかと聞いた事がある。自分はうん出て来ると答へた。然し其の小説は何の小説で、どんな美人が出て来たのか、今では一向覚えなない。中村は其の時から小説杯を読まない男であつた」と、ほとんど女性についての会話ははずまない。しかし卒業した後、「倫敦の真中」で出会つた「中村」には《変化》があつた。その《変化》は「金を沢山持つてゐた。自分は中村と一所に方方遊んで歩いた。中村も以前と異つて、貴様の読んでゐる西洋の小説には美人が出て来るか杯とは聞かなかつた。却て向ふから西洋の美人の話を色々した。」と描かれている。学生の頃の金がなくなれば部屋にいる他にすることもなかつた二人の境遇。自分から女性の話をはずませることもなかつた是公との間に交わされる言葉も変わり、境遇も変わった。しかし「昔の通りの顔をしてゐた」是公との友情に変わりはなかつた。そのまま「日本へ帰つてから又

逢はなくな^り、ある日訪れた再会の機会も逃してしまふ。さらに二人の境遇も大きく隔たってしまった。「昔の中村は満鉄の総裁になった。昔の自分は小説家になった」が、漱石は是公との友情を疑わない。直接会えなくても、いかに境遇が変わるうとも、是公の心根と、自分との友情は変わらないという信頼が、「昔の通りの顔をしてゐた」の一文に託されていよう。水谷昭夫氏は、この「変化」について、次のように述べている。⁵⁾

この中村是公との交友を描いて漱石は「変化」と命題した。その意図するところは、幻と現が妖しく錯綜する世界を、のびやかに語りながら、どのように暗い未分の深淵で相遭した幻や、「小鳥」のような幻と憧憬の神秘的ななつかしさにもまして、北向^二暈のたたみの色から、満鉄の総裁と一世を風びする文学者夏目漱石へ至った生涯のほうが、はるかにめくるめく幻の世界であるのだと、漱石は「永日」の陽光の下に語るのである。

この論によれば、「変化」の主題は、漱石と是公のそのドラマチックな程の《変化》であるということになるだろう。しかし、むしろ「変化」の主題は、そのドラマチックな《変化》の中にあつて、変わらなかつた二人の交流であろう。「変化」においては果たされなかつた二人の再会は、明治四十二年に訪れ、中村是公は漱石を朝鮮半島と満州の旅行に招待する。その様子が「満韓ところく」で描かれる事になる。

「永日小品」の最後に置かれた「クレイグ先生」は、漱石の英国留学時代の回想を元にした小品である。この「クレイグ先生」は『大阪朝日新聞』掲載時には「永日小品」の題が冠せられていないが、断片五〇・△には『Craig』の記述がある。また明治四十二年三月五日の漱石の日記からも「クレイグ先生」が「永日小品」の内的小品として書かれた事がうかがえるが、『大阪朝日新聞』掲載時に「永日小品」の題が冠されていないのかについては不明である。

漱石がロンドンに到着したのは、明治三十三年（一九〇〇年）の十月二十八日である。漱石がクレイグの所に個人教授を依頼する為に訪れたのが同年の十一月二十二日のことである。その日の日記には「Craig 二會ス Shakespeare 學者ナリ一時間 5 shilling ニテ約束ス面白キ爺ナリ」とある。個人教授の報酬について、「一時間 5 shilling」とあるが、「クレイグ先生」の中では、「一回七志の割」での報酬と書かれている。しかし「クレイグ

先生」の中で書かれているように、報酬は不定期に要求される事もあり、一定ではなかったのであろうと推測される。漱石は明治三十四年一月十五日から十月十五日まで、ほぼ週に一度クレイグを訪れている。

クレイグ、William James Craig は、一八三四年十一月六日に北アイルランドのロンドンデリー州に生まれた。一八七四年にロンドンに移住して、歴史、文学の個人教授に務める。一八七六年にウェールズのアバリストウイス大学で英語英文学の教授となるが、七九年には辞め、個人教授を再会する。一九〇六年に世を去るまでシェイクスピアの文献学的文学的研究に力を注いだ。漱石がクレイグを訪れたのは一九〇一年、クレイグの死の五年前であった。

漱石のクレイグに対する第一印象は、先に挙げた「面白キ爺ナリ」であったといえよう。明治三十三年十二月二十七日の藤代禎輔宛書簡には「頗る妙な男だ」ともある。確かに「クレイグ先生」に描かれている彼の姿は「妙な」印象を強くさせる。先に触れた報酬についても、厳密であったわけではなく、「困る事には先生決して釣を渡さない。余分を来月へ繰り越さうとすると、次の週に又、ちよつと書物を買ひたいから杯と催促される事がある」という様に、多く報酬を取る方にルーズであった。ただ、漱石の方では、明治三十四年八月二十日の日記に、「Craig氏ニ至ル 壹磅ヲ拂フ、(3回分貸)」とあり、きちんと計算していたことがうかがえる。

さらにクレイグについて、その悪筆ぶりや、早口で言っている事がわからない事があつたり、そそっかしい面がある事などが描かれる。その表現には滑稽味があるようにも思われる。漱石がクレイグの所に下宿しようと頼む場面では次のようにある。

自分の居る下宿が甚だ厭になつたから、此の先生の所へでも置いて貰はうかしらと思つて、ある日例の稽古を済ましたあと、頼んで見ると、先生忽ち膝を敲いて、成程、僕のうちの部屋を見せるから、来給へと云つて、食堂から、下女部屋から、勝手から、一応すつかり引ツ張り回して見せて呉れた。固り四階裏の一隅だから広い筈はない。二三分かゝると、見る所はなくなつて仕舞つた。先生は其処で、固の席へ帰つて、君斯ういふ家なんだから、何処へも置いて上げる訳には行かないよと断るかと思ふと、忽ちワルト、ホイットマンの話が始めた。昔ホイットマンが来て自分の家に少時逗留して居た事がある一非常に早口だから、よく分らなかつたが、どうもホイットマンの方が来たらしいで、始めあの人の詩を読んだ時は丸で物にならない様な心持がしたが、何遍も読み過してゐるうちに段々面白くなつて、仕

舞には非常に愛読する様になつた。だから……

書生に置いて貰ふ件は、丸で何処かへ飛んで行つて仕舞つた。自分はたゞ成行に任せてへえへえ云つて聞いてゐた。何でも其の時はシエレーが誰とかと喧嘩をしたとか云ふ事を話して、喧嘩はよくない、僕は両方共好きなんだから、僕の好きな二人が喧嘩するのは甚だよくないと故障を申し立て、居られた。いくら故障を申し立て、もう何十年か前に喧嘩をして仕舞つたのだから仕方がない。

ここにあるクレイグの姿、早口であることもさりとして、自分の話すことに夢中になると前後不覚になつてしまふその姿がここによく表われている。しかしそのようなクレイグに対して、「自分」、漱石は親近感を感じている部分もある。まずその顔について、「其の顔が又決して尋常ぢやない。西洋人だから鼻は高いけれども、段があつて、肉が厚過ぎる。其処は自分に善く似てゐるのだが、こんな鼻は一見した所がすつきりした好い感じは起らないものである。」としてゐる。「永日小品」でのロンドン体験を描いた小品において、「自分に善く似てゐる」顔などはなかつた。漱石がロンドンで見た多くの顔が「切齒詰つてゐる」たのに比べれば、この顔についての描写の中には、多少の同族意識もあろう。しかし完全に、というわけでもない。クレイグとの会話の中で「自分を詩の分る方の仲間へ入れてくれたのは甚だ難有いが」、「自分は此の先生に於て未だ情合といふものを認めた事がない」といふような一種の隔たりも感じている。その理由は「器械的に喋舌つてる」というところにも求められようか。そのクレイグがその精力全てを注ぐのが、「沙翁字典」の原稿であつた。この「沙翁字典の原稿」こそ、「大学の椅子さへ抛つ」ほどの情熱で、「頭のなかには此の字典が終日終夜槃桓磅礪してゐる」ほどの彼の生きがいであるといえよう。それは「吝坊が穴の開いた銭を蓄る様」に少しづつ、しかしそれが唯一無二の価値であるような、クレイグ自身の存在意義そのものとして描かれてゐる。それは彼が死んだ時に「自分」、漱石がその原稿の事を真つ先に思い浮かべる事からも明らかであろう。

日本に帰つて二年程したら、新着の文芸雑誌にクレイグ氏が死んだと云ふ記事が出た。沙翁の専門学者であるとなふことが、二三行書き加へてあつた丈である。自分は其の時雑誌を下へ置いて、あの字引はつひに完成されずに、反故になつて仕舞つたのかと考へた。

クレイグが死んだのは、一九〇六年、明治三十九年のことであつた。「自分」漱石の中で鮮やかな記憶として残っている碩学の英文学者は、「沙翁の専門学者である」と云ふことが、二三行書き加へてあつた丈で片付けられ、彼の生涯を賭けた研究も、「反故になつて仕舞つたのかと」遠い日本で思うのみの「自分」漱石の姿がある。「クレイグ先生」は、漱石の留学体験において、印象的な経験であつたクレイグとの出会いと記憶を描く。そして彼の死と、生涯を賭けた沙翁字典の原稿の中に、淋しさと空しさを込めてある小品であるといえよう。「声」から「クレイグ先生」においても、語り手を三人称、一人称と両方使用し、さらに一人称においても、漱石自身の体験につながるものと、そうでないものもあり、小品は多彩な趣をみせているといえよう。この多彩な趣が「永日小品」の大きな特徴であろうと思われるが、全体の主たるテーマ、特質については次章以降に考察したい。

注 (1) 荒正人『漱石文学全集』第十卷「解説」昭和四十八年四月 集英社

(2) 松居竜吾「漱石の夢の技法・『聲』を読む」平成二年六月『比較文学研究』第五七号

(3) 田中美穂『『夢十夜』「第一夜」私論・『永日小品』「心」との比較を交えて』平成三年十一月『国文目白』第三一号

(4) 石崎等『『永日小品』の位置』昭和五十六年十一月『講座夏目漱石 第三卷』有斐閣

(5) 水谷昭夫『『永日小品』主題と構成』昭和六十三年四月『日本文藝研究』第四十卷第一号

第三章 「永日小品」の構成と主題、長編との距離

本章では、前章での考察を基に「永日小品」の構成と主題、長編との距離について考察する。まず、「永日小品」の構成と主題についての先行論より、その動向と問題点について述べる。

(i) 「永日小品」の構成、主題についての問題

「永日小品」は二十五篇の小品から構成されている。しかしながら「永日小品」二十五篇の小品が集合した際の意味、即ち全体構成と主題については、未だ考察の余地がある。 「永日小品」の全体構成について、早くに指摘したのは荒正人である。¹⁾

『永日小品』は『夢十夜』との間に、執筆期間に半年ほどの距離がある。『夢十夜』のようなものをという希望を入れて、書いたもので、二十五篇からなる。これは昼の夢、あれば夜の夢だという分類もあるけれども、『永日小品』の構成はもう少し複雑である。【中略】『永日小品』の性格は混合物である。

この論により、「永日小品」が「混合物」で、それを構成する小品が「分類」されるといふ視点が提示される。しかし、以降の研究において、この「分類」といふ視点を脱した見解というものは少ない。むしろ「永日小品」の小品を「分類」するところから考察が行われ、「永日小品」の「混合物」としての性格を強調している。換言すると、この「分類」を行うという視点と考察は、「分類」といふ視点到った時点で、「混合物」といふ結論を導き出すように働いているといえる。同様に「分類」を行なった後に「永日小品」について論じたものに、瀬沼茂樹氏、石崎等氏、の論考がある。²⁾

この「分類」といふ作業が「永日小品」を「混合物」としてしまふ論の典型が、西村好子氏の「混沌の文法、

『永日小品』論」であるといえよう。³⁾次に掲げる。

作品は多岐にわたる。ロンドン留学時の散文詩的スケッチあり、日常生活に材を採ったエッセイあり、近代化してゆく日本の下町のささやかな庶民の物語風スケッチあり、『夢十夜』につながる心象風景ありなのである。

その分類は、はやくは荒正人によって、つぎに、石崎等によって、以下のようになされている。

A 日常に題材を採ったもの(『元日』『泥棒』『火鉢』『猫の墓』『山鳥』『行列』)

B 回顧的なもの(a)イギリス留学時代(『下宿』『過去の匂ひ』『霧』『昔』『クレイグ先生』)

(b)青少年期(『紀元節』『変化』)

C 物語的なもの(『柿』『人間』『モナリサ』『懸物』『儲口』『声』『金』)

D 『夢十夜』的なもの(『蛇』『火事』『心』『暖かい夢』『印象』)

(『永日小品』の位置)『講座 夏目漱石』第三巻 一九八三 有斐閣)

このABCDが、脈絡もなく変化しながら、つぎつぎに連載されるのだから、読者にとっては、飽きのこない、おもしろい読物であつただろう。ちなみに、どのような順序で発表されたかを、このABCDを借りて表せば、以下のようになる。

A・D・A・C・A・B・B・A・D・D・C・A・C

D・B・C・B・C・A・B・C・D・D・B・B

いかに混沌としているか一目瞭然である。【中略】つまり漱石にとつてはまるで分類という意識などなく、ただできる限り変化をつけたかっただけかもしれない。

西村氏の論は荒正人から石崎氏への、「永日小品」の小品を「分類」して後に考察するという視点に大きく影響されている。その結果「分類」の視点を踏まえた、構成についての考察は、その「分類」したものをも、もう一度構成してみせることで「永日小品」全体の性格を「混沌」と述べ、「永日小品」の「混合物」としての性格を強調するのである。

この例が示すように、荒正人の『永日小品』の性格は混合物』という規定は、「永日小品」の小品を「分

類」させるといふ視点とともに、二十五篇で構成された集合体としての「永日小品」を裁断してしまうことを強要しているといえよう。確かに「分類」の視点も、全く無効とすることはできない。その視点も「永日小品」の小品の特質を抽出した結果であるからである。問題は、その特質ごとに分けた地点で留まって論じてしまい、その後にくるべき「永日小品」全体の構成についての考察が深化していかなかった結果、「永日小品」が「混合物」であるという意味付けを堅牢にしまったことである。そして「混合物」であるという意味付けは、漱石研究において、「永日小品」の意味、位置を考える事を軽視させてきたのではないかと思われるのである。そして、このことは「永日小品」全体の集合体としての性格を考える際に、内容と形式で分類する事から始まる論が、「混合物」としての性格、という評価しか導き出さないという限界に突き当たることを示すものであるといえよう。この、いわば「分類」からの考察より生じるジレンマから脱するには、「永日小品」を一つの集合体と見る為の視点を考えていく必要があるかと思われる。

考えられる別の視点としては次のようになるか。即ち「永日小品」二十五篇について、全体の集合体としての性格を「分類」してから行うのではなく、まず「永日小品」の一篇一篇にある表現を拾い上げ、一篇一篇の主題の集積されたところに生じるであろう特質を統合する事、そのような視点によれば、「永日小品」全体としての構成と主題について新たに論じる事が出来るのではないだろうか。続いての考察ではその視点を提示し、考察を進めていくこととしたい。

(ii) 「永日小品」構成と主題について

「永日小品」二十五篇全体の構成と主題、性格について考察を行うにあたって、これまでの「分類」とは違う視点が必要になることを先に述べた。考察における有効な視点の核となるのは、一篇一篇の主題の集積されたところに生じるであろう特質である。第二章までの読解をふまえると、その特質は「寒暖の風景と感情」ということがあるのではないかと思われる。ただこれまでも「永日小品」論においては、しばしばこの寒暖の描写といふことは着目されている。芳賀徹氏は次のように述べている。⁴⁾

以下、この小品【注「暖かい夢」】をいくつかの段落にわけて引用して、この作の背後にあるはずの漱石の世紀末・世紀初頭のロンドンの体験を探りながら、いささかの読みを試みてみよう。全集版で全五十行のこの作品は、前半二十四行、後半二十六行と、はっきりと、冷たい街頭と暖かい「家」の二つの世界の記述にわかれるのである。

ここに挙げた芳賀氏の論は、「永日小品」全体でなく、「暖かい夢」一篇について論じたものであるが、「永日小品」の表現の中に、冷たい世界と暖かい世界の対称が存在している事を示唆している。

「永日小品」全体の主題に関わる視点として、佐々木充氏は、暖かさに通じる「永日」という語に関して考察し、漱石の表現におけるその暖かさの意味について論じている。⁵⁾

「永日」（「日永が」・「永き日」）が春季なのは我々日本人の「感情」によるのだというのである。この子規のいう「感情」とは、（永日）が夏至にもつともふさわしいにもかかわらず、夏季から春季に引き戻してしまった我々日本人の心であり、換言すればそれは「永日々々」「永日万々」を冬季の挨拶語たらしめた心であろう。それは、暖かな春日を心から待望する念に外なるまい。【中略】とりわけて始めの印もなく始まり、話題が次々と変転し、篇一篇思いがけない光景が眼前に展開し、読者は予想外の話題の提示に意表をつかれ、思わずも身をのり出してゆく。それはちやうど、春の日永を翁媪が心に覚えた物語を、思い出すがままに縷々と語ってゆく気配にも通ずるものである。とりわけて篇と篇をつなぐ糸がないだけに、むしろ、時間は引き伸ばされ、ゆっくりと経過してゆく。秩序立っていないことが、時間の流れを押しとどめ、ゆるやかに調整するのである。一見無作為とみえる作者の方法こそが、むしろ意図的な方法なのではなかったか。漱石は掌篇を一つ一つ重ねて行くことで、（永日）（遅日）という語の持っている感覚を、読者に味わってもらいたいと計画したのである。

佐々木氏は、ここで「永日小品」の、特に（永日）の語の意味が漱石の表現においてどのような意味を持つかと言う観点から「永日小品」の位置について考察し、全体の構成について言及している。ただ、「永日小品」全体の構成について論じる上では、やはり、（混合物）の影響から脱しておらず、その（暖かさ）の表現についても、「永日小品」について充分になされているとはいえない。ただ「永日小品」の中の（暖かさ）についての表

現を考える端緒を与えてくれる論であることは間違いない。この論を受けて、「永日小品」の〈冷たさ〉、〈寒さ〉を論じたのが、佐藤泰正氏の論考である。⁶⁾

いわば〈寒さ〉とは『永日小品』のすべてをすらぬく基調低音のごときものであり、以下〈寒い〉という一語は随所に【注「泥棒」の中の随所に】あらわれる。いや〈寒さ〉の感触と言ってもよい。【中略】淋しさはさらに〈寒さ〉の感触とあいまって『永日小品』の各章をつらぬく。「白くなる灰の色を五分程見守つてゐた」という結びの一行は意味深い。微妙な時の変化を凝縮し、やがて崩れてゆく。それを見守る語り手、漱石の眼差の底から『永日小品』の数々は紡ぎ出されてゆくが、しかしその回想にこもるものはやはり寒く、またにがい。

佐藤氏は漱石の回想に伴った、その記憶の中にある「〈寒さ〉の感触」が「永日小品」の「基調低音」であるとし、作品の表現からの考察も行っている。しかし、「〈寒さ〉の感触」のみが「永日小品」にとって重要なのか、逆に「〈暖かさ〉の感触」についても、芳賀氏、佐々木氏の指摘のあるように考えていく必要がある。その〈寒さ〉と〈暖かさ〉の感触というモチーフは「永日小品」の全体の構成と主題を考える際にも意味を持つてくるだろうと思われる。ここで今一度、その「感触」ということについて確認しておく。

佐藤氏の述べる〈寒さ〉の「感触」は、前掲の論において「泥棒」の中にある「自分」の〈寒さ〉の描写から述べられている。佐藤氏は、冬の寒い風景と、「自分」の寒さから、その〈寒さ〉の感触ということを導き、さらに、次のように述べる。

「上眼遣」に「寒くて動けないよ」という姿は生々しく、漱石自身「伽藍の様な書齋」と呼ぶ、そのなかに閉じこもり、「筆の音に淋しさと云ふ意味を感じた朝も昼も晩もあつた」（『文鳥』）という感慨はまた、『永日小品』にもつながる。いや、淋しさはさらに〈寒さ〉の感触とあいまって『永日小品』の各章をつらぬく。

佐藤氏は「泥棒」や、「火鉢」にある〈寒さ〉の感触を生み出す風景と、その舞台となる漱石の書齋での感情であるような「淋しさ」という感情が結びついて、「永日小品」各章をつらぬく、としている。しかし「文鳥」

を特に引かずとも、「永日小品」の中に（寒さ）の感触を感じる風景と、それに連なる感情は描かれており、また、その中には（寒さ）だけでなく、いわば（暖かさ）の感触もあったはずである。前章での考察も併せて、「永日小品」の主題と構造、構成に関わる表現について、次に考察していく。

① 構成と表現の関連

ここでは、「永日小品」全体の主題と、それに関わる構造の意味について、前章までの小品読解を基に考察する。そもそも、「永日小品」全体の主題、あるいは構成については、従来「混合物」、あるいは「混沌」とされてきた。確かに肯える面もあるが、それらは「永日小品」の多岐にわたる題材や内容、手法などについて、表面的な分類をしてしまった結果ではないかとも思われる。そこで前章では「永日小品」二十五篇全ての小品とその表現を詳細に見直し、全体に底流する要素、その表現について考察したのである。

その表現とは、まず、暖かさを表わす表現と、寒さを表わす表現であり、それらが作品内の存在にどのような影響を及ぼし、感情と結びついているのかというものであった。

既に先行論において、「永日小品」の暖かさ、寒さについての表現には指摘があったことではある。しかし、「永日小品」の（暖かさ）について指摘された佐々木氏の論においては、その表現の特質を「永日小品」自体については十分に論じることなく、漱石作品全体における特質として結論づけてしまっている。また（寒さ）について指摘した佐藤氏の論においても、その（寒さ）を、《漱石の暗部》と結びつけること専らであるといえよう。しかし、これらの先行論は、「永日小品」にある（寒さ）あるいは（暖かさ）の表現と、作品世界の中にある主体の感情との結びつきが、「永日小品」の一つの特徴であるということを明らかにしている。しかし、従来の考察では、（暖かさ）と（寒さ）のどちらが「永日小品」全体の主題、あるいは構成にかかわる求心力となり得るのかが判然としない。前章における「永日小品」二十五篇の考察においても、（暖かさ）と（寒さ）の両方が描かれてはいる事は確認できるが、そのどちらかが歴然と優位に立ち、「永日小品」全体の主題になり得ている様にも思われないのである。

そこで、「永日小品」には（暖かさ）や（寒さ）の表現に代表されるような、さまざまな二項対立があるので

はないかということに着目してみた。そこに現れる対照は「永日小品」の小品において、日常と非日常、現在と過去、現実と幻想、暖かさと寒さ、明るさと暗さ、安らぎと不安、誠実と不徳義、融和と疎外、柔和と硬質、多彩色と無彩色、などの様々な形で表現されている。続いては「永日小品」の二項対立の代表的な表現である「寒さ」と「暖かさ」の表現を軸に、その内実を述べていく事にしたい。

「永日小品」二十五篇に流れる寒暖の表現について考察すると、前掲佐藤氏の論では「寒さ」の感触」について、「火鉢」の結びの一文から、「白くなる灰の表を五分程見守つてゐた」という一行は意味深い」とし、次へと続く「下宿」「過去の臭ひ」への連結について、「それを見守る語り手、漱石の眼差の底から『永日小品』の数々は紡ぎ出されてゆくが、しかしその回想にこもるものはやはり寒く、またにがい。続く「下宿」「過去の臭ひ」は、まさにその記憶の深所につながるものといえよう」と述べている。

「火鉢」での寒さが、「下宿」「過去の臭ひ」に代表される寒々とした過去への記憶を呼び起こさせる、とする佐藤氏の論は、その連結すること自体の指摘については首肯できる。しかし、連結の内実、何故、どのようにつながるのか、ということについては疑問が残る。

佐藤氏は、「火鉢」という漱石の日常の小品から「下宿」「過去の臭ひ」という漱石の回想へと繋がるのは、そこに描かれた寒さがその軸となっていると述べているが、その寒さは身体的な温度についての、いわば表面的な寒さに過ぎないのではないか。佐藤氏がこれらの小品の主題について、「しかしその回想にこもるものはやはり寒く、またにがい」と述べているように、この「寒さ」や「にがさ」は、身体感覚による表面的なものではなく、比喩として、感情に即した、存在の内実に関わるようなものである。

つまり「火鉢」が、「下宿」「過去の臭ひ」などの回想を漱石に喚起させているという「永日小品」の連結については、佐藤氏の述べる通りであろう。しかし、何故ここで「永日小品」の語り手ともなっている「自分」漱石が、回想を喚起させられるのかという原動力については、表面的な寒さだけではありえないと思われる。

前章で述べたように「火鉢」には、確かに寒い風景が多く描かれ、それが不安という感情にも結び付けられて描かれていた。しかし最終的には、その対極にある暖かさと安心を得るというのが「火鉢」の主題ではなかったのだろうか。「火鉢」は、寒さと不安の充満する世界で暖かさと安心を求め、最終的にそれを得られるという小品なのであり、佐藤氏の述べる様な寒さと不安のみが支配する小品ではない。ここで「火鉢」の作品世界にいる語

り手である「自分」、漱石が、過去への回想を喚起させられるその原動力は、寒さと不安の世界の中であって、その対極にある暖かさや安らぎを求める志向、いわば存在についての暖かさというものへの希求だったのである。「火鉢」において、その願いは果たされている。しかしその希求がさらに激しく、また叶えられる事まれであった過去の「自分」を回想するというのが、「下宿」などの英国体験の回想を小品に結実させた漱石の創作意識であったのではないか。

つまり「火鉢」は、《存在の暖かさへの希求》を描く小品への導入となつてゐる小品であらう。しかしここではその希求は果たされている。だがかつて果たされなかつた過去に向かつて、「自分」、漱石の眼差しが向かうのである。それが主に英国体験を描いた小品には多く描かれてゐる。「下宿」、「過去の臭ひ」、「暖かい夢」、「印象」、「霧」では、既に見た様に、ロンドンの霧の立ち込める、日の当らない寒い風景がその舞台であつた。

その中で「下宿」、「過去の臭ひ」では、「遠い仏蘭西で見べき暖かな夢を想像した」り、「春の匂の空しき歴史」に思いを馳せつつも、そこで出会うのは疎外と孤独の存在そのものの様な「アグニス」であつた。この二つの小品では寒く暗い舞台において、疎外や孤独といった存在自体に関わる暗さや冷たさが描かれてゐると言えよう。また「印象」、「霧」では霧と都市が醸成する迷宮が、その中にいる「自分」を孤独と不安に落とし込んでいった様子が描かれていた。「印象」での、非人間的な群集に囲まれた中で「云ふべからざる孤独」、「霧」での「暗い中にたつた一人立つ」てゐる姿がそれらを端的に表わしてゐる。

そして「暖かい夢」は、前に挙げた、この暗さと寒さと冷たさの中で思い知らされる不安と孤独、そして、それらから逃れ、暖かさと安らぎを希求するということがテーマである英国留学の回想の中で、その暖かさへの希求が果たされる数少ない作品である。寒い戸外から逃げ込んだ劇場の中は、単に身体的に暖かいというだけではなく、戸外では非人間的で互いを疎外するかに見えた人間達が、この中では「悉く互ひと互ひを和げてゐる」という安らぎの漂う世界として描かれるのである。

しかし、このような世界が「暖かい夢」、はかない夢としてしか描かれなかつたところに、漱石の留学体験を描いた小品が、《存在自体を暗く、寒からしめる孤独と不安》の世界を描いたものであることを示している。この両者が描かれることによつて、対極である《暖かさと安らぎ》への希求があることが際立つのである。また「自分」が「南から吹く温かい風」や「春先の暖たかい時分」を思い浮かべ、日の光や街灯の光の中にさえ慰謝

を覚えることが、《寒さ》と《暖かさ》の対比を鮮明にし、《暖かさ》の希求がいかに強いものであるかを示しているのである。

これらの英国体験を描いたとされてきた小品の中で描かれているのは、《存在自体を暗く、寒からしめる孤独と不安》の世界であり、そこから逃れたいという《暖かさ》と安らぎへの希求であるといえるだろう。「永日小品」の中に漂う寒さの内実として考えられる要素の一つは、身体的な寒さや冷たさと、精神的な孤独や不安が結びついた表現、《存在自体を暗く、寒からしめる孤独と不安》であるといえるだろう。

ここにおいて「永日小品」の「(寒さ)の感触」と佐藤氏が指摘していた「永日小品」の小品にある一連の表現は、単に身体的な寒さに限定できないほどの広がりを持つてくる。これらの表現の意味が広がっていくのは、身体的な寒さや、冷たさ、暗さが、精神的な不安や孤独、その暗い感情と結合して表現されるところにその原因がある。そして、それらの表現、暗い作品世界の表現の奥に根ざしているのは、存在自体をゆさぶる暗い要素なのである。

その暗い要素が表われている小品として、「柿」、「人間」、「紀元節」が挙げられる。「柿」と「人間」はそれぞれ漱石自身から離れたフィクションとして描かれているが、ここに描かれている人間への蔑みと蔑む人間の冷酷さは、その負の要素として考える事ができよう。さらに漱石の回想として描かれている「紀元節」では、その冷酷さ、蔑みの生まれてくる場所が「自分」の奥底にあるという事実を描いている。

また、「儲口」や「金」などで描かれた、金銭と人間との関係に対する漱石の認識も、その暗さに連なるものである。「金」での金銭と人間との関係についての認識とは、金を余りに重視する価値観が、金という力そのものを最上とする価値観を人間に植え付け、その結果、道徳や秩序を無視してでもそれを手に入れようとする人間と社会を生み出すというものである。

「儲口」は、儲け話に手を出しては、逆に食い物にされる男の話だが、その中には、人間同士の信頼や徳義など微塵もなく、あるのは相手から利得を得ようとする弱肉強食の世界である。そこでは力と物を媒介としてやりとりをする関係しか存在せず、信頼や徳義を元にした関係など存在しない。そのことが「金」において、「善知善能の金を見ると、神も人間に降参する」と述べられているともいえよう。これこそ、金の力が従来の道徳や秩序をたちどころに破壊してしまう事に対しての警告となっている。

以上に挙げた小品は、まず身体的な寒さを表わす表現を見ることから出立しているが、そこに描かれる人間の暗く、冷たい感情へと通じていることとなった。ここで描かれた不安や孤独、また疎外される悲しさや冷酷さは、人間の存在に安らぎを与えない負の要素が支配する世界のものであるといえよう。そしてこの作品世界にいる主体、(多くは漱石自身の姿であったそれ)はその対極にある暖かさや安らぎを求めていくのである。次からはその暖かさと安らぎについて見ていくことにしたい。

② 「永日小品」での暖かさと安らぎの世界

先に見た「永日小品」の小品の中では、負の要素で覆われた作品世界、いわば陰の世界が描かれていた。しかしその世界に相對しており、陰の世界にいる主体が希求する対象としていた陽の世界も「永日小品」の小品の中に描かれているのではないかと考えられる。

ここで、前掲佐々木充氏の「永日小品」内の暖かさについての指摘を見ておきたい。佐々木氏は、氏の述べる〈永日感覚〉の表現の例として、俳句や漢詩にみられる「永き日」、「日は永し」、「日永」などを指摘している。また散文、小説については「幻影の盾」の「此国の春は長へぞ」を挙げ、「薤露行」では「日の永きにも似ず」「夏の日の暮れ難きに暮れて」などをその例としている。

また、「草枕」の中では「のどかな春の日」、「彼れの春の日は無尽蔵に長閑と見える」、「余が心は只春と共に動いて居ると云ひたい」などを挙げ、また「三四郎」では「だらしない春の長閑さとは違ふ」など、〈春の日〉と〈長閑さ〉が結びついた表現に着目している。

しかし、佐々木氏は「永日小品」については、「収められた掌篇二十五、それらを挙げて、〈永日〉を直接うけよう要素は発見できない。ただ、「昔」の一部に、それを指摘できようか」とし、「永日小品」では冒頭に指摘したように「昔」以外には見当たらず」と述べて、「昔」の次の部分を例示している。

ピトロクリの谷は秋の真下にある。十月の日が、眼に入る野と林を暖かい色に染めた中に、人は寝たり起きたりしてゐる。十月の日は静かな谷の空気を空の半途で包んで、ぢかには地にも落ちて来ぬ。と云つて、山向へ逃げても行か

ぬ。風のない村の上に、いつでも落附いて、凝と動かずに霞んである。其の間に野と林の色が次第に変わって来る。酸いものがいつの間にか甘くなる様に、谷全体に時代が附く。ピトロクリの谷は、此の時百年の昔し、二百年の昔にかへつて、安々と寂びて仕舞ふ。人は世に熟れて顔を揃へて、山の脊を渡る雲を見る。其の雲は或時は白くなり、或時は灰色になる。折々は薄い底から山の地を透かして見せる。いつ見ても古い雲の心地がする。

しかし、佐々木氏の述べる（永日感覚）の底流にある、日の当る場所の暖かさの漂う表現は、「永日小品」において「昔」のみではない。例えば「行列」にある「しばらく日の照る所を見詰めてみると、眼の底に陽炎が湧いた様に、春の思ひが饒かになる」といった表現は、佐々木氏の述べるところの（永日感覚）の中に含まれてもよい表現のように思われる。ただ、その暖かい陽射しと長閑さが結びついた表現を取り上げるのみでなく、暖かい陽射しが射す風景が、どんな感情と結びついているか、という観点から「永日小品」の暖かさの表現を見る必要があるのではないだろうか。

例えば、「暖かい夢」での「春の様に暖かい」、「霧」での「春先の暖かい時分」、「心」での「日の目の多い春の町」、「春の日影の傾く迄」など、さまざまに表われるこれらの（暖かさ）の表現について見ていく必要がある。既に本論では、寒く、冷たい風景の中で描かれた暖かさの表現は、現前するはずのない安らぎであり、希求されるべき陽の世界の要素であることを述べてきた。佐々木氏は、（永日）の意味について、「暖かな春の日を待望する気持」であると述べているが、それは「昔」の様な暖かい風景の中よりも、むしろ寒い風景の中でこそ描かれている感情であろう。

本論では、既にそれらの暖かさを描いた表現について、詳細に見てきた。よって、これから陰の世界にいる主体が希求する対象としていた陽の世界の作品と、その意味について考察する。

まず、「火鉢」は、寒さと不安の中で最終的に暖かさと心の安らぎを得る「自分」の姿が描かれている小品であると考えられる。先に考察した小品が、漱石の回想、つまり過去やフィクションであったのに対し、「火鉢」に代表される陽の世界の小品は、漱石にとつての現実、日常、現在から語られている物が多いと思われる。また漱石の日常から語られた「元日」、「永日小品」の冒頭に来るこの作品には新春の長閑さと、漱石を取り巻く人々の暖かさがある。既に掲げた明治四十二年一月二日馬場弧蝶宛の書簡に「永日」の語があつたことを思い起

こせば、新春の長閑さと「永日」の語の結びつきが、「元日」を「永日小品」の冒頭に据えることとしたというようにも考えられる。また「泥棒」も、「火鉢」と同じく負の要素である不安に脅かされつつも、安らかな日常が描かれているし、「変化」も中村是公との変わらぬ友情を描いていた。ここでは、過去の陰の世界で希求された暖かさや安らぎが描かれているのである。

また、金銭にかかわる内容を描きながらも、その金銭にまつわる人間性の否定から離れた心情を描いているのが「山鳥」での若者の誠意であり、「懸物」の大刀老人の孫へのやさしさであるといえよう。これらは先に掲げた金銭に関わる小品の対極に位置しているものである。

ただ、このように陰の世界から希求されていた陽の世界にも、一抹の暗さが差し込んでくる。「猫の墓」では、猫を手厚く供養する子供が暖かい情景の中に描かれているが、生きていく間に疎外される猫の姿、死をもってでなければ存在を確認されない猫の姿には陰の世界に通じる暗さもまたあるといえよう。「行列」においても、春の日差しの中で戯れる子供たちを見つめる漱石の心情は「春の思ひが饒かになる」と述べられてはいるものの、そこに「幅四尺の寂しさ」があることも又事実である。

この陽の世界に差し込んでくる陰の世界の暗さに対して、そこから逃れずに見据えようとするのが、「昔」や「心」であるといえよう。「昔」では、その暖かい世界の中にある暗い部分、「高地人と低地人の血を飲んだ河の流れ」の根源にあたる「キリクランキーの古戦場を訪はうと決心」する「自分」の姿が描かれ、「心」では、その「細く薄暗く、しかもずつと続いてある露次の中」を進んで行く「自分」の姿が描かれている。

そこには陽の世界に安住するのではなく、人間、あるいは自分自身の暗部からも目をそらさずに、「暗いものを凝つと見詰めて」行く「永日小品」の「自分」、主体の存在の姿と、漱石の創作意識があるといえるのではないだろうかと思われるのである。「永日小品」の中にいる主体、（それは一部漱石自身とも重なるであろう）は陰の世界から逃れようとするだけでなく、その奥底を見つめようともするのである。

③ 陰の世界への眼差しと往還

ここからは、先に見た「永日小品」の陽の世界の主体が持つ陰の世界への眼差しについて補足しつつ、再び

「永日小品」の陰の世界とそこに属すると考えるべき小品について考察する。
 「永日小品」の陽の世界にいた主体が、陰の世界を見つめようとするという、その眼差しについては、先に「昔」より例を挙げたが、「心」の中にもそれは表われている。次に示す。

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。

ここには「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」しようとする姿があるが、この主体と陰の世界との関係は、先に挙げたような、外部から自分を脅かす暗さから逃れるといった消極的な行為ではなく、むしろ、自分の内部に潜む暗さをも見つめようとする積極的な行為であろう。

それを「判然と熟視」した結果、はっきりとした形をとつた小品、つまり「心の底一面に煮染んだもの」が「一所に集」まつた例となつているのが、「紀元節」ではなかつたかと思われる。なぜなら「紀元節」という小品は、漱石たる「自分」が、過去を現在から振り返り、幼少の頃とはいえ、自らの内にも弱い人を蔑むような心根があるという暗い事実をとらえ、直視し、描いたものとして描かれているからである。

しかし、それらの「心の底一面に煮染んだもの」が明確な形をとれるとも限らない。それは「ある不可思議の力」でもない限り、未分化なままで「心の底」に澱む不安や、謎として残る事になる。そのような未分化な不安や謎としての陰の世界の小品が「蛇」や「モナリサ」であるといえる。これら二つの小品にある原因の分らない不安、不吉、謎の要素は、陰の世界の奥底に潜むものの姿にふさわしいといえよう。作品世界の中に漂う全ての不安と暗さが凝り固まつた様な「蛇」と、人間界のあらゆる時間や歴史を超越した、謎そのものである「モナリサ」の微笑は、存在や認識の遠く及ばない深層にあるものとして描かれているのではないかと考えられる。そして、その行方は「クレイグ先生」の結末において、クレイグ自らの存在を賭けた沙翁字典の原稿が、「完成されずに、反故になつて仕舞つたのかと考へた」との一文の中にも、存在の行方と意義という問いとして、「永日小

品」以降のテーマとして刻まれることになったとも思われる。つまり、これらの作品内の人間存在に関わる二項対立の表現が、「永日小品」全体の主題を支える構造として形成されている。その構造とは、作品内の人間存在に作用し、その存在を脅かす負の要因の支配する陰の世界と脅かされた存在を和らげる陽の世界という形を取るのである。

その構造において表現された「永日小品」全体における主題は、寒さや冷たさ、不安や孤独、周囲からの疎外や侮蔑、などの暗い要素に絶えず脅かされる存在と、それらの暗さから逃れて、暗い要素の対極にある暖かさや安らぎの中で癒される存在の姿である。だが、「永日小品」の主題はそれだけではない。暖かさの中で癒された存在は、存在の周囲に暗さがあるのではなく、存在自体の奥底の暗さを見据える為に、暗い世界に対して自ら視線を向け、人間の存在の内実と行方を探ろうとする。それら陰と陽の世界の往還が、「永日小品」の主題であり、「混合物」のように見られる小品の配列も、二つの世界の往還という主題を支える全体の構成、ひいては構造となつて立ち現れてくると思われる。

(iii) 「永日小品」の位置 ―長編小説との距離―

「永日小品」は明治四十二年の一月から三月にかけて、東京、大阪の両『朝日新聞』に掲載された訳であるが、漱石の他の作品、特に長編小説に比べ、その位置付けや他作品との関連などについて未だ不十分な点が多いと思われる。本節では「永日小品」を漱石作品の一連の流れの中に位置付けることにある。まずは、「永日小品」の位置づけについて、問題点を提示しておきたい。

短篇集の体裁を採っている「永日小品」は二十五篇の小品から成っているが、従来、その一篇一篇が形式、内容ともに多岐にわたっていることもあり、集全体としての意味づけ、解釈がなされずに、そこからの位置づけもほぼなされず、「夢十夜」との並列、比較において論じられること専らであった。伊藤整が「文鳥」「夢十夜」「永日小品」などの短篇から、「暗い漱石」像の提示を行った時から、その傾向は長く続いた。その影響もあるうか、荒正人は次の様に述べている。

『永日小品』は『夢十夜』との間に、執筆期間に半年ほどの距離がある。『夢十夜』のようなものをという希望を入れて、書いたもので、二十五篇からなる。これは昼の夢、あは夜は夜の夢だという分類もあるけれども、『永日小品』の構成はもう少し複雑である。【中略】『永日小品』の性格は混合物である。

つまり、ここにあるのは「夢十夜」が、夢という内容、形式によって統一された集としてあるのに対し、「永日小品」は「混合物」であるという対比である。これらの論を受けて、石崎等氏は、次の様に述べている。

明治四十一年から四十二年にかけて、『大阪朝日新聞』の依頼を受けて書かれた『文鳥』『夢十夜』『永日小品』という小品群には、職業作家としての成功を華々しく収め、世に圧倒的に迎えられる夏目漱石の得意な面貌などはまったくないといっている。そこにあるのは、極度に強い孤独意識をもち、傷つきやすい一個の人間の寒々とした姿ばかりである。あるいはこうもいえよう。それらの作品は、記憶の中に点在する不可思議なものへの関心の触手を伸ばし、現実生活の壁に深くくい込んでいる幻想の驚異や夢の与える恐怖や抑圧されたエロティシズムやを、たじろぐことなくありのままに凝視しようとしているひとりの孤独な作家の異様な内部世界の開花である、と。

ここには、「夢十夜」との比較、並列、そして「暗い漱石」としての視点から「永日小品」が位置づけられており、作家論的側面からの「永日小品」論として首肯できる。

しかし、また一方で「永日小品」の小品一つ一つに目を向け、作品としての意味を論じる必要もあるろう。その意味で、芳賀徹氏の一連の論考は作品論としての詳細な考察である。しかし、一方で「永日小品」の位置づけや、漱石作品との関連については手薄の感もある。芳賀氏は「永日小品」の位置について次の様に述べている。

『三四郎』と『それから』の二長編の間には生まれた小傑作集なのに、従来あまり論じられなかったから、これを漱石の二十五の美しい離れ小島と呼ぶことができる。また作者はここで、前年の『夢十夜』にもまして多彩で多方向の詩的想像力の展開を試みているから、これを漱石の文学実験の工房と呼ぶこともできよう。

この視点、特に「離れ小島」という位置づけでは、漱石作品の一連の流れの中で「永日小品」を位置付ける視点が抜け落ちることになる。「夢十夜」との比較、並列という視点から脱し、『三四郎』と『それから』の二長編の間にはさまれた位置という視点から、「永日小品」の位置、あるいは意義を求める事も必要であろう。中島佐和子氏は、それらの位置関係の視点から「永日小品」に言及している。氏は「永日小品」の中の「元日」と「火鉢」にある文体の差異を、「三四郎」と「それから」にある差異、島田雅彦が指摘した『自己像のパロディ化の運動は自己認識の劇』への移行に重なるものとして捉えている。だが、先に掲げた諸論においても、「三四郎」と「それから」の間にある「永日小品」の位置という視点からの意味付けと、「永日小品」を視野に入れた「三四郎」と「それから」への連関についての考察は共に未だ掘り下げられていないのが現状であろう。特に「三四郎」と「それから」の差異について「永日小品」から考えるのであれば、「永日小品」の作品論的考察をもつと重視すべきではないだろうか。

よって本節においては、まず「永日小品」の作品論としての考察を基に、その意味を「三四郎」と「それから」の間にあるという位置関係から考察し、「三四郎」、「永日小品」、「それから」の連続の中にある漱石作品の変遷の様相とその意味について考察する。

① 「永日小品」の「自分」と『寒』『暖』の表現

「永日小品」を構成する二十五篇の小品は、内容、形式ともに多岐にわたっている。漱石の日常を描いた随筆風の小品と、英国留学時代や青少年期などの体験を回顧した体裁の小品といった自分自身を描いたとされるものから、実験的な手法が多く用いられた短篇小説と呼ぶべきものなどが、ちりばめられているといってもよい。その点から見れば、前掲荒正人の「混合物」という評も首肯できる。ところで、「永日小品」の考察において指摘されているのは、「永日小品」にある寒さと暖かさの表現のコントラストが、精神的事象に深く関わる表現だという点である。その顕著な例として「火鉢」が挙げられる。

妻が出て行つたらあとが急に静かになった。全くの雪の夜である。泣く子は幸ひに寝たらしい。熱い蕎麦湯を啜りな

がら、あかるい洋燈の下で、継ぎ立ての切炭のばち 鳴る音に耳を傾けてみると、赤い火気が、囲はれた灰の中で灰かに揺れてゐる。時々薄青い焰が炭の股から出る。自分は此の火の色に、始めて一日の暖味を覚えた。さうして次第に白くなる灰の表を五分程見守つてゐた。

この「火鉢」に登場する「自分」は、ある寒い冬の日に起こる煩雑な瑣事に振り回されながら心の平静を得られずにいる。しかし、一日の最後、心の平静を取り戻した中で「自分は此の火の色に、始めて一日の暖味を覚えた。」と、雪の夜の寒さの中にある微かな暖かさに心の慰藉を感じている姿が描かれ、いわば心の温かさと体の暖かさが重なる形で描かれているのである。この「火鉢」の結末と、次に続く小品、主に漱石の倫敦体験を題材としたものとの関係について、佐藤泰正氏は次の様に指摘している。

「白くなる灰の色を五分程見守つてゐた」という結びの一行は意味深い。微妙な時の変化を凝縮し、やがて崩れてゆく。それを見守る語り手、漱石の眼差の底から『永日小品』の数々は紡ぎ出されてゆくが、しかしその回想にこもるものはやはり寒く、またにがい。続く「下宿」「過去の匂ひ」は、まさにその記憶の深所につながるものといえよう。

佐藤氏は、漱石自身の過去への眼差し、つまり回想と、そこにある過去の体験と記憶の中に寒さと苦さがある指摘されている。この指摘は「永日小品」の中にある寒さの表現が、精神的な事象に深く関わっているという指摘である。だが、なぜ回想が始まるのであろうか。「漱石の眼差の底」から「寒く、またにがい」という《回想》を行わしめる原動力とは何であらうか。それを探る為にも、また寒さと暖かさの表現が「永日小品」において、どのように機能しているかを確認する為にも、「火鉢」の後から続く漱石の倫敦体験を題材としたとされる小品について見ておく。

北向の小さい食堂に、自分は主婦とたつた二人差向ひに坐つた。日の当つた事のない様に薄暗い部屋を見回すと、マントルピースの上に淋しい水仙が活けてあつた。主婦は自分に茶だの焼麴を勧めながら、四方山の話をした。其の時何かの拍子で、生れ故郷は英吉利ではない、仏蘭西であるといふ事を打ち明けた。さうして黒い眼を動かして、後の確

子塚に挿してある水仙を顧りみながら、英吉利は曇つてゐて、寒くて不可ないと云つた。花でも此の通り奇麗でないと思へた積りなのだろう。

「火鉢」の次にくる小品で、漱石の英国留学の回想とされる、この「下宿」では、「北向きの小さい食堂」「日の当たったことのない様に薄暗い部屋」の中にある「淋しい水仙」というように「曇つていて寒くていけない」、「英吉利」が、「自分」にとつて寒々しい、陰鬱なイメージで描写されている。同様に「下宿」の中では、その寒さを際立たせるコントラストとして、「遠い仏蘭西で見るべき暖かい夢」や、下宿の女主人に「幾年の昔に消えた春の匂の空しき歴史」といった、春の暖かさについて、《夢》あるいは《空しき》といった現実感のない形容がなされ、「南の方の言葉」を「美しいアクセント」と感じている「自分」が描かれている。

これらの表現から、北の地の寒いイギリスの描写に、作者は負の感情を込め、風景の中に塗りこんでおり、逆に暖かさは現前しない憧れとなつてゐることがわかる。そして、《寒さ》に導かれる負の感情は、やがてロンドンという都市と群集の中での「自分」の孤独や不安となつてゐる。その例となる「印象」と「霧」を見てみよう。

自分は此の時始めて、人の海に溺れた事を自覚した。此の海は何所迄広がつてゐるか分らない。然し広い割には極めて静かな海である。ただ出る事が出来ない。右を向いても痞へてゐる、左を見ても塞がつてゐる。後を振り返つても一杯である。それで静かに前の方へ動いて行く。只一筋の運命より外に、自分を支配するものがないかの如く、幾万の黒い頭が申し合せた様に歩調を揃へて一歩宛前へ進んで行く。【中略】

自分は心細く考へながら、背の高い群集に押されて、仕方なしに大通りを二つ三つ曲がつた。曲るたんびに、昨夕の暗い家とは反対の方角に遠ざかつて行く様な心持がした。さうして眼の疲れる程人間の沢山あるなかに、云ふべからざる孤独を感じた。

（「永日小品」十一「印象」）

自分は此の重苦しい茶褐色の中に、しばらく茫然と佇立んだ。自分の傍を人が大勢通る様な心持がする。けれども肩が触れ合はない限りは果して、人が通つてゐるのか何うだか疑はしい。【中略】同じ様な横町が幾筋も並行して、青天の下でも紛れ易い。自分は向つて左の二つ目を曲つた様な気がした。夫から二町程真直に歩いた様な心持がした。夫か

ら先は丸で分らなくなつた。暗い中にたつた一人立つて首を傾けてゐた。右の方から靴の音が近寄つて来た。と思ふと、それが四五間手前迄来て留まつた。夫から段々遠退いて行く。仕舞には、全く聞えなくなつた。あとは寂としてゐる。自分は又暗い中にたつた一人立つて考へた。どうしたら下宿へ帰れるかしらん。

（「永日小品」十五「霧」）

ここでの「自分」は暗い街の中に彷徨う存在であり、「眼の疲れる程人間の沢山あるなかに、云ふべからざる孤独を感じ」ている。ユン・サンイン氏は、漱石の倫敦体験について、「彼が群衆との緊張関係で直面したのは、人間性の麻痺と自我の喪失から生じる個人の危機であつた」と指摘している。ここに描かれた作品世界の中の「自分」、一漱石に限りなく近い語り手—についても同様の事がいえよう。ロンドンを象徴する霧についても、小品「霧」の中で「自分」は、「空しいもの」が「寂として凍つてゐる」と、とらえており、「春先の暖たかい時分」の記憶を埋め尽くす、寒さと暗さの象徴としてゐるのである。

このようなロンドンの《寒さ》とそれに伴う「個人の危機」に直面している「自分」にとつて、その対極にある《暖かさ》と精神の慰藉は「春先の暖かい時分」が記憶の中だけにあるかのような遠くにあるものとして描かれている。その事は先に挙げた「下宿」の例にある「暖かい夢」という言葉からもうかがえる。そして、その《暖かい夢》に出会ふのが、やはりロンドンを舞台としてゐる「暖かい夢」と題された小品である。「暖かい夢」については芳賀徹氏による詳細な考察がある。ここでは、氏の考察に拠りつつ、氏の指摘された「暖かい夢」における《寒さ》と《暖かさ》の情景の対比が「永日小品」において、どのような意味を持つか確認する。

「暖かい夢」において、「自分」は「何となく此の都に居づらい感じ」を覚え、寒い町の群衆、「何の顔も何の顔も切羽詰っている」人たちの中で疎外感を感じている。そして、「自分」は「風に吹き散らされて、家のかへ逃げ込んでしまふ。そこは「大きなガレリー」つまり劇場なのだが、そこは「眩い程明か」で「春の様に暖かい」場所であつた。

先程の「下宿」や「霧」に見られたような《寒さ》や《暗さ》の表現と照らし合わせた際に、対極ともいえるこの場所は《暖かさ》と《明るさ》のある精神の慰藉の場となつてゐる。その事は、疎外感を抱いていた「自分」が「何の顔も何の顔も切羽詰っている」顔の群衆の中にいたのに比べて、「大きなガレリー」の中では、「悉く互ひと互ひを和げて」いる人々の中にと描かれてゐることからもうかがえよう。そしてこの《暖か

さ》はロンドンにおいて「自分」が味わった唯一のものとして描かれている。

ここまで挙げて「火鉢」「下宿」「印象」「霧」「暖かい夢」についての「自分」と《寒さ》と《暖かさ》はどのように描かれているかを確認しておく。まず「火鉢」での「自分」が感じた寒さは、「自分」の身体が持つ《寒さ》に関わる過去の記憶を呼び起こしていることになるといえよう。佐藤氏の述べる《回想》の中にある漱石の《寒さ》は、決して精神的な暗部だけでは限らない。むしろ「自分」の暗い過去への視線、《回想》は身体的な記憶ともいえるべき感觸の中から精神的な暗さを伴いながら、総体的な《寒さ》として立ち上がり、《寒い》ロンドン、《暗い》ロンドンを導いているといえよう。それ故にロンドンで初めて見出した《暖味》もまた、身体的な暖かさと和らいだ人々の精神的な暖かさをもつて描かれているのである。そしてその総体的な《暖かさ》は「火鉢」の結末に描かれた《一日の暖味》としても描かれている。

つまり「永日小品」に描かれている《寒》と《暖》とは、単なる寒さ、暖かさの情景描写ではなく、「自分」の身体的事象と精神的事象に密接に関わる表現であり、「自分」を中心とする作品世界を支える構造の一つとして機能しているのではないかと考えられるのである。

② 「永日小品」と「三四郎」 ― 主人公の持つ過去の意味について ―

本節では、「永日小品」について、前後にある長編作品である「三四郎」と「それから」の間にあるという位置関係から考察することを主眼としている。ここでは先に見た「永日小品」の「自分」と「三四郎」とを比較する。そこではじめに両者を比較する必要性について述べる。漱石は、明治四十二年六月二十一日『東京朝日新聞』において、「それから」の予告を次の様に記している。

『それから』予告

色々な意味に於てそれからである。「三四郎」には大学生の事を描いたが、此小説にはそれから先の事を書いたからそれからである。「三四郎」の主人公はあの通り単純であるが、此主人公はそれから後の男であるから此点に於ても、それからである。此主人公は最後に、妙な運命に陥る。それからさき何うなるかは書いていない。此意味に於ても亦そ

れからである。

この「それから」の予告において、漱石は「三四郎」の主人公はあの通り単純であるが、此主人公はそれから後の男であるから此点に於ても、それからである。」と述べている。ここで漱石は自身の作品の主人公についての連関と変化を示しているといえよう。しかし、先行研究において「三四郎」から「それから」への連関を、主人公の三四郎と代助に見出すことは必ずしも自明のものではないと思われる。例えば玉井敬之氏は、「小川三四郎は「耽美主義者」の一人であった。それは長井代助の直接の前身でもあった。」とし、美禰子の表情に苦悶を見出す部分をその根拠としている。⁽¹⁷⁾しかし、氏の指摘する、三四郎の美禰子への視線は「二三日前に美学の教授にうけた女の肖像の説明」をなぞっているに過ぎず、必ずしも三四郎自身の視点とはいえない。また、藤井淑禎氏は三四郎と代助を繋ぐキーワードとして《自然》を挙げ、次の様に述べている。⁽¹⁸⁾

作品も終わり近く、ようやくみずからの在り方に自覚的になり始めた三四郎がインフルエンザにかかり、寝込む場面（十二）はこんな風に描かれている。

三四郎は飯も食はずに、仰向に天井を眺めてゐた。時々うとく眠くなる。明かに熱と疲とに囚はれた有様である。三四郎は囚はれた儘、逆らはずに、寝たり覚たりする間に、自然に従ふ一種の快感を得た。

ここにおいて私たちは雨や樹木、花、水底などに淫することに、すなわち（自然）に身を任せることに過度に意識的な青年長井代助の誕生に立ち会うことになるのである。

しかし、ここで氏の述べる《自然》のキーワードは、その意味するものがそれぞれ異なっている。引用部分における「三四郎」での「自然」は、インフルエンザの熱と疲れに囚われたままに流されることであり、「それから」において重視される（自然）の意味は、「今日始めて自然の昔に帰るんだ」という、代助本来の自分自身としての意味であろう。また、ここで藤井氏の述べている（自然）は人工に対する自然物ほどの意味ではない。

つまり、代助と三四郎をこの（自然）というキーワードで結びつけるのは無理があるように思われる。これらの例を見ても、「三四郎」と「それから」への連関を主人公の三四郎と代助から見出すことが困難であることがわかる。よって、ここでは、その両者の間に「永日小品」の「自分」という、漱石に限りなく近く、かつ、語り手となる場合もある主体、「永日小品」の主人公となる主体である、「自分」を据えて比較する事で、この間にある齟齬を埋めていくことが出来るのではないかと仮定して考察する。まず、三四郎と「永日小品」の「自分」について検討する。

此劇烈な活動そのものが取りも直さず現実世界だとすると、自分が今日迄の生活は現実世界に毫も接触してゐない事になる。洞が峠で昼寝をしたと同然である。それでは今日限りの昼寝をやめて、活動の割前が払へるか云ふと、それは困難である。自分は今活動の中心に立つてゐる。けれども自分はたゞ自分の左右前後に起る活動を見なければならぬ地位に置き易へられたと云ふ迄で、学生としての生活は以前と変る訳はない。世界はかやうに動揺する。自分は此動揺を見てゐる。けれどもそれに加はる事は出来ない。自分の世界と、現実の世界は一つ平面に並んで居りながら、どこも接触してゐない。さうして現実の世界は、かやうに動揺して、自分を置き去りにして行つて仕舞ふ。甚だ不安である。

（「三四郎」二の一）

ここは、三四郎が上京したときの東京での戸惑いを描いた部分である。この「自分の世界と、現実の世界は一つ平面に並んで居りながら、どこも接触してゐない。さうして現実の世界は、かやうに動揺して、自分を置き去りにして行つて仕舞ふ。甚だ不安である」といった、いわば都市における三四郎の疎外感は、「永日小品」の「自分」にもあることを「印象」や「霧」の例で既に指摘した。さらに三四郎の世界と、現実世界との関わりについて描かれている部分について見てみると、次のようにある。

三四郎には三つの世界が出来た。一つは遠くにある。与次郎の所謂明治十五年以前の香がする。凡てが平穩である代りに凡てが森坊気である。尤も帰るに世話は入らない。戻らうとすれば、すぐに戻れる。ただ、いざとならない以上は戻る気がしない。云はば立退場の様なものである。三四郎は脱ぎ棄てた過去を、此立退場の中へ封じ込めた。なつかし

い母さへ此所に葬つたかと思ふと、急に勿体なくなる。そこで手紙が来た時文は、しばらく此世界に低徊して旧敏を温める。
 (「三四郎」四の八)

ここで三四郎にとって、故郷が〈立退場〉とよばれる平穏な、いざとなれば戻る事のできる世界として存在していることがわかる。この〈第一の世界〉について、登尾豊氏は〈立退場〉としての故郷は慰藉の地として三四郎に必要であり、いざとなれば戻る事の出来る過去としての世界であるということと、「『三四郎』以後、漱石は〈立退場〉としての故郷を心に持つ主人公を設定しない。故郷をもたない、あるいは奪われた人物たちが東京の近代のなかで逃げ場のない苛酷な精神の劇を生きなければならなくなる。」と指摘している。⁽¹⁾これは「三四郎」と「それから」の主人公の位相と移行についての指摘となっている。

この視点から、「永日小品」の「自分」と「三四郎」について比較する。共通点として浮かび上がるのは、三四郎にとつての東京と、「自分」とつてのロンドンとは、疎外感や不安を生み出す場であり、彼らはその中で彷徨する不安定な存在であるという事である。しかし、注目すべきはその相違点である。それは主人公である主体の持つ過去の意味の変容にある。三四郎にとつての過去とは、そのまま精神の慰藉の場、《立退場》と呼んだ平穏な場である。しかし、それに対して、「自分」とつての過去、ロンドン体験は、その《立退場》自体を、自身の精神の慰藉の在処を求めようとした体験であった。その点から考えれば、《立退場》をより切実に求めているのは「永日小品」における「自分」なのである。

つまり「永日小品」の「火鉢」から始まる「自分」、限りなく漱石に近い語り手の、ロンドン留学体験への回想、自分自身の過去への眼差しという行為は、過去そのものが必ずしも《立退場》にならなかったこと、むしろ過去において《立退場》が必要であったことを「自分」に認識させているのである。

③ 「永日小品」と「それから」 〈立退場〉からの脱却と〈女性〉のモチーフ

続いて、「永日小品」から「それから」への連関を見る。先の考察において「永日小品」には《寒》と《暖》の表現は、精神と身体の両面に関わることであり、作品の構造でもあると述べた。先の考察では、特にその

《寒さ》に注目したが、ここでは対になる《暖かさ》について見てみたい。《暖》については、まず「永日小品」の「行列」から考えたい。

不図机から眼を上げて、入口の方を見ると、書斎の戸が何時の間にか、半分明いて、広い廊下が二尺許見える。廊下の尽きる所は唐めいた手摺に遮られて、上には硝子戸が立て切つてある。青い空から、まともに落ちて来る日が、軒端を斜に、硝子を通して、縁側の手前丈を明るく色づけて、書斎の戸口迄ぱつと暖かに射した。しばらく日の照る所を見詰めてみると、眼の底に陽炎が湧いた様に、春の思ひが饒かになる。

この「行列」という小品においては、「しばらく日の照る所を見詰めてみると、眼の底に陽炎が湧いた様に、春の思ひが饒かになる。」といった「自分」の目に現前する暖かい情景が多く描かれている。このような春の陽射し、《暖》について、漱石は「永日小品」執筆当時どのように受け止めていたのだろうか。それをうかがわせるのが、次に挙げる日記と書簡である。

朝、皆川正禧よりザボンの皮の砂糖漬来る。凡て春めきたり。雨に香あり。今日も敦賀より絵端書来る。無盡蔵也。
二月より菜の花を瓶裏にさす。是も室咲か冬去つて漸く生き返る。何処かへ行つて一日遊び暮らしたし。

(明治四十二年 三月二日 日記)

此一週間程少々心地が閑適で生命が延びつゝある。それに春風が何よりの葉だ。鶯が時々鳴く、あれは好いものだ。

(明治四十二年 三月三日 皆川正禧宛書簡)

これらの「行列」が書かれた時期の日記と書簡には、それぞれ、「冬去つて漸く生き返る」「生命が延びつゝある。それに春風が何よりの葉だ」というように、《暖かさ》の実感があり、漱石にとつて、精神の慰藉となつていることがうかがえる。そして、「永日小品」の「昔」は、そのような暖かさが描かれた、漱石のスコットランド紀行の小品である。「昔」は次の様な暖かい情景の描写から始まる。

ピトロクリの谷は秋の真下にある。十月の日が、眼に入る野と林を暖かい色に染めた中に、人は寝たり起きたりしてゐる。十月の日は静かな谷の空気を空の半途で包んで、ぢかには地にも落ちて来ぬ。と云つて、山向へ逃げても行かぬ。風のない村の上に、いつでも落附いて、凝と動かずに霞んでゐる。其の間に野と林の色が次第に変つて来る。酸いものがいつの間にか甘くなる様に、谷全体に時代が附く。ピトロクリの谷は、此の時百年の昔し、二百年の昔にかへつて、安々と寂びて仕舞ふ。人は世に熟れて顔を揃へて、山の脊を渡る雲を見る。其の雲は或時は白くなり、或時は灰色になる。折々は薄い底から山の地を透かして見せる。いつ見ても古い雲の心地がする。

平川祐弘氏は、この小品の舞台であるスコットランド、ピトロクリについて、「桃源郷―文明社会を離れた一つの別乾坤として描かれていたのである。」と述べ、また「ロンドンで文明の暗黒面をみた漱石はその反動として文明を離れた桃源郷への憧れをもった」と論じている。つまり、ピトロクリは暖かさを湛えた精神の慰藉の場としての意味を持っているといえよう。

しかし、「永日小品」の「自分」にとつて、ピトロクリは無条件に精神の慰藉の場となる《桃源郷》であつたのだろうかという疑問が浮かんでくる。なぜなら、ピトロクリは、ただ暖かく、長閑な場所ではないからである。

主人は横を振り向いて、ピトロクリの明るい谷を指さした。黒い河は依然として其の真中を流れてゐる。あの河を一里半北へ溯るとキリ克蘭キーの峽間があると云つた。

高地人と低地人とキリ克蘭キーの峽間で戦つた時、屍が岩の間に挟つて、岩を打つ水を塞いだ。高地人と低地人の血を飲んだ河の流れは色を変へて三日の間ピトロクリの谷を通つた。

自分は明日早朝キリ克蘭キーの古戦場を訪はうと決心した。崖から出たら足の下に美しい薔薇の花弁が二三片散つてゐた。

この部分を見ると、「ピトロクリの明るい谷」の真ん中に流れている黒い河はかつての戦で「高地人と低地人の血を飲んだ河の流れは色を変へて三日の間ピトロクリの谷を通つた。」といった陰惨な過去を持っていたので

ある。このピトロクリの地に対し、熊坂敦子氏は「それほどに今も暗然とした陰を宿す所なのである。」と現地を訪れた氏自身の体験から、「漱石の精神は血なまぐさい事件に容易にひらいていかなかったのだと思われたのである。」と述べている。⁽²¹⁾

しかし、実際に漱石がその地を訪れたかどうかはともかく（熊坂氏も事実関係としては不明としている）、「永日小品」の「自分」は「明日早朝キリクランキーの古戦場を訪はうと決心」している。これは、『立退場』であったり、慰藉の世界であったりした、ピトロクリの地の裏に潜む暗い過去を見つめようとする意志を示している場面であろう。先に「自分」が強く求めた精神の慰藉の世界に長く留まれないことを、ここで「自分」は認識している。それは、冒頭に描かれていた薔薇の花と併せて考えた際、より明確になると思われる。薔薇は「冷たい壁と、暖かい日の間に挟まった花をいくつか着け」ていた。この薔薇の様子は、『寒』と『暖』の狭間にある「自分」、という「永日小品」の作品構造を象徴するものとなっている。そして、その薔薇が結末において、「崖から出たら足の下に美しい薔薇の花弁が二三片散つてゐた」のは、薔薇がもはや『暖かい日』の中に咲いていられない為であり、「自分」がこの安らかな世界から脱却していくことを示しているのである。

その、安らかな世界からの脱却を描いている小品として「心」についても見ておきたい。「心」では、暖かい街中にいる「自分」が散歩にでると、「いくら歩いても賑かで、陽気で、楽々してゐるから、自分は何処の点で世界と接触して、其接触するところに一種に窮屈を感じるのか、殆ど想像も及ばない」とある。これは、先に挙げた三四郎と周囲の世界との関係や、「印象」、「霧」、「暖かい夢」にみられた群集の中での「自分」の姿とは正反対である。『寒』の世界で「自分」の求めていた『暖』の世界に、今「自分」は居る。しかし、「自分」は、その世界には留まらない。

結末において、「自分」は「百年の昔から、眼も鼻も口もひとしく自分を待つてゐた顔」で、「百年の後迄自分を従へて何処迄も行く顔」の女、「自分」にとつて宿命的な女性の後を追うことになる。しかし、その向かう先は「不断の自分なら躊躇する位に細くて薄暗い」場所であり、「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く。このように「自分」は、かつて求めてやまなかつた精神の慰藉の場、安らかな世界から脱却していく。

このような「心」にある、「自分」の『宿命の女』を追う、という構図は、次の漱石作品である「それから」

の構図に重なるものであろう。代助も当初、生活のために働く必要のない、安穩とした、安らかな世界の住人であった。

「つまり楽と言ふ一種の美しい世界には丸で足を踏み込まないで死んで仕舞はなくつちやならない。僕から云はせると、是程憐れな無経験はないと思ふ。麵麩に関係した経験は、切実かも知れないが、要するに劣等だよ。麵麩を離れ水を離れた贅沢な経験をしなくちや人間の甲斐はない。君は僕をまだ坊つちやんだと考へてゐるらしいが、僕の住んでゐる贅沢な世界では、君よりずっと年長者の積りだ」

平岡は巻蓆の灰を、皿の上にはたきながら、沈んだ暗い調子で、

「うん、何時迄もさう云ふ世界に住んでゐられれば結構さ」と云つた。

(「それから」 二の三)

このように、「僕の住んでゐる贅沢な世界」は、代助が安穩としていられる世界であるが、一方で「何時迄もさう云ふ世界に住んでゐられれば結構さ」と平岡が言うように、代助は三千代を得ることによつて、その世界からの脱却を余儀なくされる。そして、三千代と代助の関係については、次の場面に「心」との類似性、同様の構図が見られる。

「是から先まだ変化がありますよ」

「ある事は承知してゐます。何んな変化があつたつて構やしません。私は此間から、——此間から私は、若もの事があれば、死ぬ積で覚悟を極めてゐるんですもの」

代助は凜然として戦いた。

「貴方は是から先何したら好いと云ふ希望はありませんか」と聞いた。

「希望なんか無いわ。何でも貴方の云ふ通りになるわ」

「漂泊——」

「漂泊でも好いわ。死ねと仰しやれば死ぬわ」

代助は又竦とした。

「此儘では」

「此儘でも構はないわ」

「平岡君は全く気が付いてゐない様ですか」

「気が付いてゐるかも知れません。けれども私もう度胸を据ゑてゐるから大丈夫なのよ。だつて何時殺されても好いんですもの」

（「それから」 十六の三）

ここで、三千代の死をも厭わない決意に対して、代助は躊躇し恐れている。「それから」の結末部であるこの場面において、三千代と代助の関係、二人の行く末を導くのは代助ではなく、むしろ三千代であるかのようである。三千代は「心」での女の如く「不断の自分なら躊躇する位に細くて薄暗い」行き先に対して、「黙つて其中へ這入つて行」き、「自分に後を跟けて来い」とばかりに振る舞い、男、代助を先導する。

このように、安らかな世界から脱却する主人公と、先導する女と躊躇する男、という図式に「永日小品」の「自分」と「それから」の「代助」を繋ぐ糸を見出す事ができようか。三四郎から代助への変化には、断絶とも思われる大きな差異があるが、「永日小品」とその中の「自分」をこの間に置いてみることで、その変化の様相がうかがえると思われる。

以上、漱石文学の中で「永日小品」が占める位置と意味について、「三四郎」から「それから」への移行、その変化を見ることが出来る作品としての「永日小品」の位置付けを行った。

まず、「永日小品」を作品として捉えた際の意味について述べておく。「永日小品」に描かれている《寒》と《暖》の情景が、身体的な意味と、精神的な意味を併せて描かれていることは、既に指摘されるところである。作品としての「永日小品」は、寒い情景の中で希求される精神的な慰藉と、暖かい情景の中で追求される精神の深部、その相反する両者を求めずにはいられない主体というものが一つのテーマであり、また《寒》と《暖》の世界とその狭間の「自分」という関係は、そのテーマを生み出す、作品の構造たり得ているといえよう。そして作品内の主体にその変化について考えた際、その変化とは作品世界内の主体が持つ《過去》の意味の変容と、それ

らへの眼差しを轉換するのである。

このことを踏まえて、「永日小品」を「三四郎」と「それから」の間に据え、その連関する所の意義を考える。まず「三四郎」と「永日小品」を比較した際に、共通点として浮かび上がるのは、三四郎にとつての東京と、「自分」にとつてのロンドンが、疎外感や不安を生み出す場であり、彼らはその中で彷徨する存在であるという事であった。しかし、三四郎にとつての過去が、そのまま精神の慰藉の場、「立退場」であるのに対して、「自分」にとつての過去、ロンドン留学体験は、その《立退場》、精神の慰藉を求めるものでもあった。その点から考えれば、《立退場》をより切実に求めていたのは「永日小品」における「自分」だったのである。

「永日小品」の「火鉢」に始まる「自分」、一限りなく漱石に近い語り手、のロンドン留学体験への回想、自分自身の過去への眼差しという行為は、過去そのものが必ずしも《立退場》にならないことを「自分」に認識させる結果となっていた。つまり「永日小品」における「自分」の《過去》に対する認識の変化は、《立退場》を持つ三四郎と《立退場》を持たない代助との間にある断層を埋めるものとして考えることができる。

また「永日小品」を執筆している作者漱石について見た場合、自身の過去への眼差しは、漱石が「火鉢」の作品時間の現在において感じている《暖味》無しには生まれなかったのではないかということも考えられる。《立退場》を切実に求めた自身の体験を相対化して描くためには、やはり一定の距離が必要となる。「火鉢」において漱石は《過去の自分》に対して、時間的にも、空間的にも距離を置く事ができる。

そのような《暖味》によって、漱石に齎された生の感覚は、《過去》への眼差しを變容させていく。《立退場》の消滅は、《過去》を安易な逃げ場所とすることを禁じさせ、「自分」、あるいは主体にとつての《過去》の意味を考えるための眼差しを生じさせているのである。

そのような轉換を顯著に示しているのが「昔」と「心」であろう。「昔」では「自分」に《暖味》と精神の慰藉を齎したピトロクリの地の裏に隠れていた暗い過去を認め、それを見つめようとする「自分」の姿がある。また「心」にある、安らかな世界からの脱却と、暗い所へ向かう「自分」とそれを従える女の図式、躊躇う男と宿命の女という関係は、代助と三千代の関係を先取りしており、「それから」の原型を示すものであろう。

漱石作品の中で、「三四郎」と「それから」への関連については多く問題にされてきた。しかしそこに認められたのは多くの差異であって、特に主人公である三四郎から代助への連関は従来希薄なものとしか捉えられてい

なかった。

しかし、「三四郎」と「それから」の間に位置する「永日小品」を据え、主人公格の主体について考察することとで、「三四郎」と「それから」の間にある変化を断絶としてではなく、緩やかな連続として、明確に捉えることができよう。「永日小品」において、「自分」の《寒》から《暖》、そして《暖》から《寒》への移行は、主体の認識の変遷に並行している作品構造であり、単なる情景描写の域に留まってははいない。この構造の中で漱石は《過去》についての認識を変容させているといえよう。「永日小品」の「自分」の認識が変化して行く過程は、長編小説での「三四郎」から「それから」への変遷と過程を示している。つまり「永日小品」とは、漱石文学における変遷が起こっている場所、それ自体であり、変遷の現場に直に立ち会うことができる作品だといえる。「永日小品」は漱石文学の本流から遠い所にあるのではなく、むしろ新たな方向を示す場所に位置しているのではないだろうか。

注 (1) 荒正人 『漱石文学全集』第十卷解説 (昭和四十八年四月 集英社)

(2) 瀬沼茂樹 『夏目漱石』(昭和三十六年三月二十日 東京大学出版会)

石崎等 『「永日小品」の位置』(昭和五十六年十一月 『講座夏目漱石 第三卷』 有斐閣)

(3) 西村好子 『混沌の文法・「永日小品」論』(平成七年三月 『近代文学研究』第十二号)

(4) 芳賀徹 『漱石の『十二夜』・『暖かい夢』の中のロンドン』(昭和五十七年三月 『東京大学教養学科紀要』第十四号)

(5) 佐々木充 『漱石の〈永日感覚〉』(昭和六十二年三月 『国語国文研究』第七十七号)

(6) 佐藤泰正 『「永日小品」をどう読むか・漱石の主題の一側面をめぐって』(平成二年十月 『国文学研究』第二百一十二号)

(7) 伊藤整 『日本文学選『夢十夜』「解説」』昭和二十二年四月 光文社

(8) 荒正人 『漱石文学全集』第十卷「解説」 昭和四十八年四月 集英社

(9) 同 (2)

- (10) 同(4)、二〇世紀の最前線にある漱石・『永日小品』の可能性」平成五年十月『漱石研究』創刊号 翰林書房
- (11) 芳賀徹 「漱石の実験工房・『永日小品』一篇の読みの試み」平成九年九月『日本研究』第十六集(国際日本文化研究センター紀要)
- (12) 中島佐和子 「夏目漱石『永日小品』・「火鉢」の〈寒〉・〈暖〉」(平成十二年七月『国文』)
- (13) 島田雅彦 『漱石を書く』(平成五年十二月 岩波新書)
- (14) 同(6)
- (15) ユンサンイン 「群集の中の漱石」(平成元年六月『新潮』)
- (16) 同(4)
- (17) 玉井敬之 「三四郎の感受性・『三四郎論』」講座 夏目漱石』第三卷 (昭和五十六年十一月 有斐閣)
- (18) 藤井淑禎 「『三四郎』―煩悶する青年長井代助の誕生―」(昭和六十三年八月 『国文学解釈と鑑賞』至文堂)
- (19) 登尾豊 「『三四郎』論・『坊つちやん』と比べる」 (平成六年一月 『国文学』増刊)
- (20) 平川祐弘 「汽車の走らぬ世界・漱石にとってのピトロクリ」『講座夏目漱石』第五卷(昭和五十七年四月有斐閣)
- (21) 熊坂敦子 「漱石のピトロクリ」昭和五十九年二月(『国文目白』第二十三号)

第四章 漱石作品における「永日小品」

本章では、漱石研究において論じられる事の少なかった「永日小品」について考察を行った。従来、長編の間に位置するエッセイ程度に考えられていた「永日小品」の、漱石作品の中に占める位置について考えることが本章での目的であった。

ここでは結びとして、本章の概要と、漱石文学における「永日小品」の位置についての私見を述べる。

第一節では、「永日小品」の同時代評と研究史について見ることで、「永日小品」を論じる際の問題点を見出す事を行った。それは、「永日小品」が漱石研究の主眼から外れた作品と考えられて来たのではないか、ということであり、また「永日小品」の一つ一つの小品を、作品として論じる事と、全体の主題を考えていく事も十全になされてはいないのではないかと考えた。また本章で取り扱う「永日小品」、その構成する小品が、初出においての物と、単行本『四篇』に収録された物では異なっている為、考察の対象とする「永日小品」のテキストをどう規定するかということについて確認した。結果として、単行本『四篇』に収録された二十五篇をもって「永日小品」のテキストとしたが、そこに至る過程についての考察が不十分になってしまった感もある。

第二節では、「永日小品」を構成する二十五篇一つ一つについて詳細に論じた。従来、「永日小品」の二十五篇は、漱石との距離において、その日常、過去の回想、「夢十夜」的な幻想、フィクションとしての短篇、という分類をされたところから論じられてきた。しかし、その事は「永日小品」を「混合物」として論じてしまうという問題を生み出す為、一旦その分類の視点を片方におき、まずは二十五篇それぞれを一つの作品ととらえ、論じていく事を目的とした。

第三節では、「永日小品」の小品について、分類の視点を脱したと思われる先行研究についての検討を行い、第二節での考察と併せて、「永日小品」全体に関する主題と、それに関わる構造、構成について論じた。その主題は、人間存在を脅かす陰の世界から対極にある陽の世界への希求と、陽の世界での安寧を良しと

せず陰の世界を明らかにせんとする意志であるとした。それらが絶え間なく揺らぐ姿は、一見混沌ともとれる作品の配列に表われており、どちらかに一定しないということが、その主題に関わる構造ではないかと考えた。

ここでは前章までの「永日小品」についての考察を踏まえて、その漱石文学における位置と意味について論じ、結びとしたい。従来「永日小品」の漱石文学における位置について論じる際には、いわゆる「夢十夜」とよばれる幻想的な小品と、英国留学における暗い体験を描いたとされる小品がクローズアップされてきた。「漱石の暗い部分」に関係して、興味深いとする瀨沼茂樹や、「記憶の中に点在する不可思議なものへの関心の触手を伸ばし、現実生活の壁に深く入り込んでいた幻想の驚異や夢の与える恐怖や抑圧されたエロティシズムや、たじろぐことなくありのままに凝視しようとしているひとりの孤独な作家の異様な内部世界の開花である」とする石崎等²⁾氏の指摘がそれにあたる。いわゆる《漱石の暗い部分》は「永日小品」の中にはないわけではなく、大きな位置を占めていることも確かである。しかし、その対極にある部分との関わりについて詳しく述べられた論は少ない。「永日小品」の中にある「日常に即した明るさ」を指摘したのは熊坂敦子氏³⁾であるが、その論においても、《明るさ》を描いた小品として代表的な「昔」の中にある《暗い部分》、「キリクランキーの古戦場」について、「漱石の精神は、血なまぐさい事件に容易にひらいていかなかったのだと思われるのである」というように、両者の間にある関係については、断絶と捉えられており、言及されていない。

つまり、これらの論では、「永日小品」を、その中にある、《暗い部分》と《明るさ》のどちらかについて述べてしまうものであり、その両者の関係について論じられてはいなかったのである。本章では、その「永日小品」の《暗い部分》と《明るさ》と呼ばれた要素を、陰の世界と陽の世界とし、両者の世界を循環させる二つの意識、陰から陽に逃れたいとする意識と、陰の内実を明らかにしたいという意識が、「永日小品」の主題であり、構造ではないかと考えた。このような「永日小品」にあるテーマが、他の漱石作品の中にどう浸透しているかを見ることで、その位置を見ることに代えたい。

まず、「永日小品」の表現において特に注目した、暖かさと寒さについて、その循環ともいえる認識が掲げられているのが、翌明治四十三年三月から発表された『門』であろう。『門』の結末における、御米と宗助の会話

には次のようにある。

宗助は家へ帰つて御米に此鶯の問答を繰り返して聞かせた。御米は障子の硝子に映る麗らかな日影をすかして見て、「本當に難有いわね。漸くの事春になつて」と云つて、晴れ々しい眉を張つた。宗助は縁に出て長く延びた爪を剪りながら、

「うん、然し又ぢき冬になるよ」と答へて、下を向いたまゝ、鉢を動かしてゐた。

この二人の会話にある春の暖かさから冬への寒さへの季節の移行は、その寒さが象徴する宗助の不安に重点が置かれているとしても、その循環する構造が『門』の主題に大きく関わっているといえよう。また、このような不安と安らぎ、陰と陽の間に揺れる存在というモチーフは、命題となつて漱石自身に刻まれているかのようである。その事を示す例として、大正四年の『硝子戸の中』にある漱石自身の姿は、信と不信に揺れる様子が描かれている。この様子は特に漱石の中の、揺らぐ存在としての性質が表われていると思われる。

私は何でも他のいふ事を眞に受けて、凡て正面から彼等の言語動作を解釈すべきものだらうか。もし私が持つて生れた此単純な性情に自己を託して顧みないとすると、時々飛んでもない人から騙される事があるだらう。その結果蔭で馬鹿にされたり、冷評かされたりする。極端な場合には、自分の面前でさへ忍ぶべからざる侮辱を受けたいとも限らない。それでは他はみな擦れ枯らしの嘘吐ばかりと思つて、始めから相手の言葉に耳も借さず、心も傾けず、或時は其裏面に潜んでゐるらしい反対の意味文を胸に収めて、それで賢い人だと自分を批評し、又其所に安住の地を見出し得るだらうか。さうすると私は人を誤解しないとも限らない。其上恐るべき過失を犯す覚悟を、初手から仮定して、掛からなければならぬ。或時は必然の結果として、罪のない他を侮辱する位の厚顔を準備して置かなければ、事が困難になる。もし私の態度を此両面の何方かに片付けやうとすると、私の心にまた一種の苦悶が起る。私は悪い人を信じたくない。それから又善い人を少しでも傷けたくない。さうして私の前に現はれて来る人は、悉く悪人でもなければ、又みんな善人とも思へない。すると私の態度も相手次第で色々に變つて行かなければならぬのである。【中略】

もし世の中に全知全能の神があるならば、私は其神の前に跪びいて、私に毫髪疑を挟む余地もない程明らかかな直覚

を與へて、私を此苦悶から解脱せしめん事を祈る。でなければ、此不明な私の前に出て来る凡ての人を、玲瓏透徹な正直ものに變化して、私と其人との魂がびたりと合ふやうな幸福を授け給はん事を祈る。今の私は馬鹿で人に騙されるか、或は疑ひ深くて人を容れる事が出来ないか、此両方だけしかない様な氣がする。不安で、不透明で、不愉快に充ちている。もしそれが生涯つゞくとするならば、人間とはどんなに不幸なものだらう。

人間として生きていく以上、どのような事象にも絶対ということはない。その相對の中で揺らぎ続けるのが漱石文学での存在の姿であるといえよう。しかし、ここに挙げたやうな、自分が他者を信じたい心と、信じられない心の揺らぎは、漱石にとって、「苦悶」以外の何物でもなく、ここでは「全知全能の神」、即ち絶対に依ろうとする姿がある。だがその姿も、『行人』の一郎が「僕の世界觀が明らかになればなる程、絶対は僕と離れて仕舞ふ」と言う時、この存在はまたも絶対と相對の間を揺らぎつづけざるを得なかつたのかもしれない。「永日小品」はその様な漱石文学の中の存在の揺らぎということ自体を、主題と構成の両面において表わしている作品ではないかと思われる。「永日小品」の主題である、その揺らぎつづける存在ということ自体が、信と不信、絶対と相對などの間で揺らぎつづける漱石文学に底流するテーゼであろう。

最後に「永日小品」を、漱石文学の流れに置いた際の位置について概括すれば、初期の「濛虚集」や「夢十夜」などに見られた、漱石の幻想的、浪漫的作風、それこそ虚に濛う幻想的な世界の表現は、「永日小品」の中にある幾つかの小品を以って、おそらく最後ではないかと思われるのである。「永日小品」の次に書かれた「それから」以降、自我、我執をテーマとしていった漱石文学の流れに「永日小品」を置いた時、それは漱石作品最後の「濛虚」であり、また自我の奥底の暗さを現実的な作品世界の中で見つめるというテーマへのシフトチェンジが、この「永日小品」の中で次第になされていくことを示している。

注 (1) 瀬沼茂樹『夏目漱石』 昭和三十六年三月二十日 東京大学出版会

(2) 石崎等 『「永日小品」の位置』 昭和五十六年十一月 『講座夏目漱石第三卷』 有斐閣

(3) 熊坂敦子『漱石のピトロクリ』 昭和五十九年二月 『国文目白』第二十三号

第四部

「満韓ところぐ」と漱石の中国観

第四部 「満韓ところぐ」と漱石の中国観

第一章 「満韓ところぐ」をめぐつての言説と現状

「満韓ところぐ」は、明治四十二年九月二日から十月十七日の漱石の満州、朝鮮旅行に取材した紀行文とされておられ、明治四十二年十月二十一日から十二月三十日まで、東京、大阪の両「朝日新聞」に掲載された。この旅行は、漱石の旧友であり、当時南満州鉄道株式会社総裁であつた中村是公の招待によるものであつた。

この「満韓ところぐ」は漱石のテクストの中において、特異な物としてある。西村好子氏が「踏み絵は敷かれてゐる、どういふ踏み絵かといへば、汚れたテクストではないかということだ。」と述べたように「満韓ところぐ」を巡る評価は、漱石の帝国主義的、差別的な面に対する批判と、その批判に対する擁護という問題において、まさに「踏み絵」として、読む者の立場を政治的な形で否応なく問われるテクストとしてある。もちろん、「満韓ところぐ」に現れている「余」を作家漱石そのままとは考えずに、テクストとして読み解く試みもある。このような「満韓ところぐ」論を概観し、問題点を詳細に追うため、まずは先行研究を掲げる。

そもそも「満韓ところぐ」は発表当時から紀行文としての評判もあまりかんばしいものではなかつた。例えば、小宮豊隆は「満韓ところぐ」について、漱石の小品群と比較しながら次の様に述べる。^{1,2}

然し『思ひ出すことなど』以前の作品には、ともすると漱石の長所とともに弱点が出て、或は粉飾に過ぎたり、或は細工に過ぎたり、或は理屈つぽくなり過ぎたり、或は奇を好みすぎたり、一口に言へば色気があり、媚態が感じられ、何かしら沁沁と読者の胸に沁み込む趣に乏しいのを、どうする事も出来ないものである。例えば『満韓ところぐ』である。【中略】是は当時誰かが『満韓ところぐ』ではなくて『漱石ところぐ』であると言つたかに記憶する。それほどは、人人の予期に反して、満韓の自然そのものよりも、満韓にいる人間もつと厳密に言ふと、満州で会つた自分の旧友の噂で持ち切つた紀行文であつた。

さらに小宮は「是が竟に漱石臭を放つ」「漱石の「私」に就いて充ちてゐる作品であつた事は争はれない。」として評している。同時代評においても、野上白川（豊一郎）は、その漱石と旧友達との交歓を描いた物として「満韓とくぐ」を読んでゐる。³しかし戦後、「満韓とくぐ」は漱石の思想的な立場を批判されるテクストとなる。早くに中野重治や竹内実が、「満韓とくぐ」に描かれた帝国主義の側面を批判している。それに対し、作中の「侮蔑的」な表現は諧謔的、写生的な手法であり、漱石にはことさら民族蔑視の意識はなかつたとの反論がある。次の二例は相馬庸郎⁴氏、伊豆利彦⁵氏によるものである。

この部分に関し、かつて中野重治が「漱石以来」（昭33・3）という短い文章で、漱石が中国人を「チャン」と書いてはばからなかつたことに『ごく自然に帝国主義、植民主義にしてみても』例証をみた。竹内氏は中野の文章を引用しながらその見方を正しいものとし、それをこの作品の、そして漱石のマイナス面と規定した。わたしはまず、この中野・竹内の見方に異論を提出することからはじめたい。

第一にこの作品が闊達な諧謔の文体を基調にしていることに注意されなければならない。それはある場合は書生流であり、またある場合は諧謔流である。「チャン」ということはあきらかにそういう諧謔的姿勢と文体の中に「露助」ということばと共に使われたものである。したがってこのことば一つで、この作品をかく漱石の基本姿勢を、中国人蔑・帝国主義・植民主義の風潮に埋没していたと断ずることはいかにも早計である。しかもこの紀行作品でしばしば眼にふれる中国人に対し、ほとんどを「支那人」と書き、「チャン」と書いた箇所はきわめてまれで、とくに前後に諧謔的文体が目立つ箇所のみなのである。そして種々の中国人の具体的形象も、あからさまな民族的蔑視を感じさせるような形象には決してなっていないのである。

（相馬庸郎「漱石の紀行―『満韓とくぐ』論」昭和四十三年二月『国文学』）

満鉄総裁の賓客として、日本の帝国主義的進出の最前線地帯を旅行したのだから、どうしても国家主義的権威主義の秩序にまきこまれ、それにおかされたいわけにはいかなかった。しかし、漱石はその経験を、ひとりの人間として、個人として、私人として、文学者としての眼でとらえなおし、描き出そうとしていた。この漱石の姿勢は自己も含めて、現実を滑稽化して描き出す文体を生んだ。前記の冒頭の一句はその端的なあらわれである。

（伊豆利彦『満韓とくぐ』について 上 漱石におけるアジアの問題」昭和五十六年三月『横浜市立大学論叢（人文科学）』）

また、一九九〇年代後半以降では、近代国民国家批判やポストコロニアル的な観点から、「帝国主義的な限界に囚われた明治知識人」としての漱石像がクローズアップされてきた。次にまた、崔明淑⁶⁾氏、朴裕河⁷⁾氏の二例を示す。

漱石は講演で「戦争以後一等民になつたんだと云ふ高慢な声」に対して批判はしているものの、実際には彼自身も帝国主義者の論理に染まっていることがわかった。だからこそ「満韓」の旅の際、限らない自由さが味えたのだろう。さらに「満州」における戦勝地遊覧、「朝鮮」における古都遊覧は、漱石が大衆の苦痛から全く目を背けていたことを物語る。従って「チャン」とか「露助」という差別用語は、当時の「日本人」が普通に使っていたことを考えれば、作家漱石も「滑稽味」あるいは「リアリティー」の確保のために用いたと理解できないわけでもないが、問題はその用語自体より「対照」を巧妙に構造化して「朝鮮・中国人」を「未開野蛮人」に、「日本人」を「一等国民」に見せ掛けようとしたところにあつたと言える。

(崔 明淑「夏目漱石『満韓ところぐ』—明治知識人の限界と「朝鮮・中国人像」—平成九年十二月『解釈と鑑賞』)

このように「汚」れに対する漱石の視線は「満鉄」≡帝国主義者の視線とまったく一致している。そして、そうさせているのは「満鉄」と同じく、清潔度を尺度にして非衛生や不潔を排除する(文明人)としての自己確認と見るべきだろう。このような漱石や満鉄の視線が、単なる(差異)への驚きではなく(差別)的⁶⁾ものであると言えるのは、「衛生」というものが、強い国家を想定したイデオロギーとなり、必然的に「差別」を生んでもいたからだ。そしてそれが他国に向けられると、「人種差別」を生み出す。実際に、このような「汚れ」の確認は人種主義などの差別を生じ、帝国主義を正当化させる一つの要因ともなっていたのだし、そういう意味では、『朝日新聞』という媒体を通して流通していた漱石の言説は日本の帝国主義を陰で支えるものであつたとも言える。

漱石が「汚らしい」を連発するのを単に「感覚で押さえた事実」とすることの危険はすでに明らかであろう。その「感覚」なるものは、一足先に「近代国家」に進入した文明人として鍛えられたものにすぎず、そのことを忘れて「感覚」を自明のこととするのは次なる差別を生むだろう。

(朴 裕河「インデペンデント」の陥穽—漱石における戦争・文明・帝国主義—平成十年五月『日本近代文学』)

この前二例、後二例にみるように「満韓ところぐ」についての論考は、「非人情、写生文的態度の文明批評家」と「帝国主義的な限界に囚われた明治知識人」の二つの漱石像を巡って揺らぎ続ける。しかし帝国主義批判という方法そのものの問題として、「最初から結論の決まっている“研究”などは「研究」ではなく、単なる“政治”にしか過ぎない」と指摘する声もある。また、帝国主義を巡る論考を概観して、黒田大河氏は次の様に述べている。

ここでは欠けた器としての「満韓ところぐ」は作家漱石の限界として見い出される。同時代的限界を指摘するこの批判は漱石の（真意）を見い出そうとする評価と鋭く対立し、漱石神話を崩壊させようとするのである。だが、「満韓ところぐ」を存在証明として漱石の限界を指摘するこのような批判は、表面上の意味は解釈によって反転しうるものとして、容易に不在証明を突き返される。存在／不在をめぐる論議は交わらない平行線として続くことを運命付けられている。次のように、感性のレベルまで遡行して漱石の限界を位置づける朴裕河の論考も、「ごく自然に帝国主義、植民主義にしまっていた」事実を周到に追認したに留まるとも言えるのではないか。

さらに黒田氏は、「漱石自身が果たして「差別」の構造に意識的であったか無意識であったかは、作家の（真意）を想定する限り、論証することはついになし得ないのではないか。その意味で存在／不在をめぐる論議が前提としていた「満韓ところぐ」から遡行して問題とすべき漱石という存在は、一度「」に入れてしまわなければならない。」と述べ、「作家漱石と一旦切り離れた「余」の感性を問題にすることで、「満韓」視察旅行の報告としてではない「満韓ところぐ」の独自性を考察してみたいと思う。その上で、漱石をめぐる議論は再会され得る」とする。つまりは「満韓ところぐ」を一つの独立したテキストとして捉え、語り手の「余」について考察する必要を主張する。

「満韓ところぐ」を、まずは独立したテキスト、あるいは「作品」として分析することはもちろん重要であり、必要でもある。ただ、他のテキストにおける語り手と比べても、「満韓ところぐ」における語り手、「余」は、あまりに作家・漱石に近すぎるとはならないだろうか。そして、「満韓ところぐ」というテキストと、その中にいる語り手、そしてそれを書いた者として記される《漱石》という名は、否応なく「満韓」という場所

の持つ政治性に取り巻かれざるを得ない。そして、それを読む我々もまた同様である。その意味で「満韓ところぐ」の語り手である「余」と、作家・漱石との間に距離を置いて読むことは、「汚れたテキスト」としての「満韓ところぐ」の「汚れ」を不問に伏すことともなりかねない。それはまた、「漱石」の名を「汚れ」から遠ざけることで「漱石」を擁護してしまう可能性があるということである。そして、「漱石」が「汚れ」ているか、否かを巡って論議される中では、そもそも「汚れ」とは何か、という問いが発せられることもないだろう。

「満韓ところぐ」論において、漱石の中国観についての問題は避けて通れないものであることは間違いない。事実、先行研究においても漱石の言説が引用され、論じられてきた。しかし、漱石の言説もまた「帝国主義」側に解釈できるものもあれば、「文明批評」側に解釈できるものもある。それぞれの言説が見られる上に、一つの言説についてさえ「表面上の意味は解釈によつて反転しうる」（前掲、黒田氏）のであれば、その先にある「満韓ところぐ」を論じる事は一層困難となろう。

例えば、漱石が中国に敬意を持っている事を示す言説の例として、留学中の「日記」が挙げられる事が多い。

日本人ヲ観テ支那人ト云ハレルト厭ガルハ如何、支那人ハ日本人ヨリモ遙カニ名誉アル国民ナリ、只不幸ニシテ目下不振ノ有様ニ沈淪セルナリ、心アル人ハ日本人ト呼バル、ヨリモ支那人トイハル、ヲ名誉トスベキナリ、仮令然ラザルニモセヨ日本ハ今迄ドレ程支那ノ厄介ニナリシカ、少シハ考ヘテ見ルガヨカラウ、西洋人ハヤ、モスルト御世辞に支那人ハ嫌ダガ日本人ハ好ダト云フ之ヲ聞キ嬉シガルハ世話ニナツタ隣ノ悪口ヲ面白イト思ツテ自分方ガ景気ガヨイト云フ御世辞ヲ有難ガル軽薄ナ根性ナリ

（明治三十四年三月十五日「日記」）

この「日記」は漱石の認識を中国蔑視から遠ざけるものとして多く引用される。ただ「満韓ところぐ」に先立つこと八年、英国留学中のこの日記における認識が変化しないとは限らない。むしろ単純に時間による変化として見れば、「満韓ところぐ」は、漱石の認識が中国蔑視に傾いている例と見る方が自然な見方となるう。しかし、言説もまた「解釈」の「反転」に晒されるならば、「漱石」の「認識」なるものも、論者次第の恣意的なものとなるしかない。

「満韓ところぐ」について論じる際、とりわけ「漱石」の「認識」を論じる為に必要なのは「漱石」の「中

国」についての認識が如何なる様相を呈しているのかという推移から見る視点ではないだろうか。時間に伴う「漱石」の認識の様相を追うことでしか、その流れの中にある「満韓ところぐ」の意味と、漱石の「認識」を探ることはできないのではないだろうかと考える。まずは「中国」に関わる漱石の言説について考察を行いたい。

注 (1) 西村好子「寂しい近代・『満韓ところぐ』論」平成十四年八月『国文論叢』

(2) 岩波書店『漱石全集』「解説」

(3) 『漱石近什四篇』を読む』『国民新聞』明治四十三年八月十二、十三日

(4) 相馬庸郎「漱石の紀行―『満韓ところぐ』論」昭和四十三年二月『国文学』

(5) 伊豆利彦『『満韓ところぐ』について 上 漱石におけるアジアの問題』昭和五十六年三月『横浜市立大学論叢（人文科学）』

(6) 崔 明淑「夏目漱石『満韓ところぐ』―明治知識人の限界と「朝鮮・中国人像」―」平成九年十二月『解釈と鑑賞』

(7) 朴 裕河「インデペンデント」の陥穽―漱石における戦争・文明・帝国主義―」平成十年五月『日本近代文学』

(8) 三谷憲正「夏目漱石におけるアジア、《朝鮮観》を視座として」平成六年三月『仏教大学総合研究所紀要』

(9) 黒田大河「『満韓ところぐ』論―「余」という語り手の感性」平成十二年五月『漱石から漱石へ』所収

(10) 同様に吉田真「夏目漱石『満韓ところぐ』論（平成十二年三月『成蹊人文研究』）も、「満韓ところぐ」を「独立した作品」として読み、語り手の（余）に着目する論として挙げられる。

第二章 漱石の言説における「中国」認識

(i) 明治二十五年から三十四年における言説

漱石の「中国」認識の様相を考察するにあたり、時間に沿って「満韓ところぐ」に至るまでの言説について考察する。漱石の言説において、中国、あるいは中国文学についての認識が窺えるのは、帝国大学文科二年から三年の間に書かれた「老子の哲学」、文壇に於ける平等主義の代表者『ウォルト・ホイットマン』Walt Whitmanの詩について（明治二十五年）「中学改良策」（明治二十六年）などである。

「老子の哲学」では、老子の「修身」「治民」「道」について、老子の文言を検討している。その中で「相対世界に無限を引き入れ無限の尺度を以て相対の長短を度ることは出来まじ学理上の議論ならば兎に角之を応用して政治上に用ひんとするは驚き入るの外なし」と批判を加えている。注目すべき点だと思われるのは、老子を検討する際に、「ウオーヅウオース」「ピサゴラス」「ヘーゲル」などの比較の上で言及がなされている点である。「ウオーヅウオース」に言及している箇所を挙げる。

学問をなせば巧智愈進んで道の本元を去ること益遠く紛擾争奪の殃を醸すに至る故に之を無用とせるなり是は「ウオーヅウオース」も屢ば言へる事にて一例を挙げれば Dungen-ghyll Force という詩中に

A Poet, one who loves the brook
Far better than the sages' books

とあり尤も「ウオーヅウオース」は只天然の書を愛して聖人の書を愛せずと云ふ主義なれども老子に至つては天然にあれ人為にあれ痛く書冊を講修するを悪みしのみならず日常普通の経験観察すら毫釐の益なしと思へり

「老子の哲学」

既に情慾を斥け次に学問を斥け最後に仁義礼智を斥け如何なる者にならんとするやと云ふに頑是なき嬰兒と化せんと願へるなり是も「ウォーヅウォース」が

The child is father of the man;

And I could wish my days to be

Bound each to each by natural piety

と云へるに似て一は務めずして得たる piety を賞し一は智を用いずして自然に合する嬰兒を愛す故に常德不離復（帰）於嬰兒（常德離れず嬰兒に復帰す 二十八章）と云ひ、【中略】皆嬰兒たるを欲するの意を寓す

「老子の哲学」

この様に漱石はウイリアム・ワーズワスの詩を引用しながら、老子を論じている。自然への回帰を謳い、天然を良しとするワーズワスの詩を老子の「自然」と併置させている。同様に『ピサゴラス』の数論に似て面白し「や、「是老子の哲学が『ヘーゲル』と異なる所にして兩者共一元論者なれども一は道に意識なしとなし一は Absolute Idea が発達して最上の位地に至るときは遂に絶対的に意識を有するとす」と、老子と西洋哲学との比較を行っている。また「文壇に於ける平等主義の代表者『ウォルト、ホイットマン』 Walt Whitman の詩について」においては次の様な言説を見て取ることが出来る。

さるにても「ドクインサー」が Confession 中にわれ若し己を得ざる事の為に故郷なる英国を棄て、支那又は支那風の生活をなす処に移住する段にならば嫌悪の余り必ず発狂すべしと記し置けるは何たる狭量ぞや。此男をして一介の詩人ながら歌ふ所は「World Democrat」なり「the world en masse」なりと名乗り出でたる「ホイットマン」に見へしめざりしこそ残念の至りなれ

この「ドクインサー」の「Confession」は、ド・クインシーの「阿片生活者の告白」であるが、漱石は、その述べるところを指して、「何たる狭量ぞや」と批判し、「此男をして一介の詩人ながら歌ふ所は「World Democrat」なり」とその矛盾を指摘している。西洋の「平等」が西洋にしか適用されないことの欺瞞を指摘して

いるとも言えようか。また「『ホイットマン』は『テニソン』の如く義理の精神を鼓舞し自重克己の風を養つて社会の秩序を保たんと欲する者にあらず【中略】忠臣孝子節婦義僕を写して一世を感泣せしむる事日本支那の詩人に及ばず。」という部分や、「中学改良策」での「余輩時代の書生は幾分か漢学を専修したるもの故知らずくの間支那風又は武士風の氣象が少しは残れども」とある部分には、儒学的な道德圏の源流である中国と、その圈内にある日本を並置する意識が見られると思われる。漱石の中国觀を探るにおいて「漢文学」の存在が重要な論を待たない。そもそも漱石の文学的素養の出発は、漢文学に因るところが大きい。「文学論」序においては、「余は少時好んで漢籍を学びたり。之を学ぶ事短きにも関らず、文学は斯くの如き者なりとの定義を漠然と左国史漢より得たり。」とある。明治初期の教育においても未だ漢学が依然大きな位置を占めていたことから、漱石の中国についての觀念も、漢学が大きな影響を与えている事は間違いないだろう。

この時期の漱石の言説に表われる「支那」(中国)は西洋文化に対置される東洋文化圏の主であり、日本もその圈内に含まれることが当然の事として意識されていると思われる。この時点で漱石の見ていた中国とは、「漢学」に代表される、文学と文化の先達としての中国であるといつていい。

漱石が自身の目で、実際の中国を初めて目にするのは、留学往路で寄港した明治三十三年九月十三日である。同年六月に文部省より命じられた英国留学での途上であった。漱石の日記には次の様にある。

十三日〔木〕味爽吳淞ニ着ス濁流満目左右一帯ノ青樹ヲ見ル、夢ニ入ル者ハ故郷ノ人故郷ノ家醒ムレバ西洋人ヲ見蒼海ヲ見ル境遇夢ト調和セザルコト多シ

小蒸汽ニテ濁流ヲ溯リ二時間ノ後上海ニ着ス、満目皆支那人ノ車夫ナリ

家屋宏壮横浜ノ比ニアラズ

税関ニ立花政樹氏ヲ訪フ家屋宏大ニテ容易ニ分ラズ困却セリ

東和洋行ヲ教ヘラレテ此ニ午餐ス、立花至ル

立花ノ家ニテ晚餐ヲ喫シ公園ニ到リ奏楽ヲ聞ク

夫ヨリ南京町ノ繁華ナル所ヲ見ル頗ル稀有ナリ

十四日〔金〕愚園張園ヲ見ル愚園頗ル愚ナリ、支那人ノ轎、西洋人ノ車雜多ナリ
午後三時小蒸汽ニテ本船ニ帰ル、就寢、支那人ノ声毛唐ノ声荷ヲ揚ル音ニテ喧噪窮ナシ、

十五日〔土〕今日ハ上海ヲ出帆スル日ナリ昨日ヨリ吹キ暴レタル秋風ノ黄河ノ濁流ヲスクヒ揚ゲテ見ルモ悽ジキ様デア
ル橋頭ニカゝゲタル白地ニ錨ヲ黒ク染メヌキタル旗ヲ吹キチギル許リニ吹ク、十時頃ヨリ雨サエ加ハリテ甲板上ニ並ベタル
籐ノ椅子ヲ吹キ吹^飛バス許ナリ是等ハ皆潮水ニ濡レテ腰ヲカクベクモアラズ且腰ヲカケタリトテ人間サエモ洗ヒ去ランズ
ル勢ナリ

十六日〔日〕昨日出帆スベキ筈ノ船ハ遂ニ出帆セズシテ今日始メテ出ツ船ノ動揺烈シクシテ終日船室ニアリ午後勇ヲ鼓
シテ食卓ニ就キシモ遂ニスープロヲ半分飲ミタルノミニテ退却ス

十七日〔月〕船福^州洲^州辺ニ碇泊ス昨日ノ動揺ニテ元氣ナキコト甚シ且下痢ス甚ダ不愉快ナリ
午后四時頃福州ノ砲台ヲ左右ニ見テ深ク灣ニ入ル

夥多ノ支那人雜貨ヲ持チ来リテ之ヲ売ル喧噪極リナシ
風呂番兼奏樂ノ隊長售リニ来ル支那ノ古服ヲ着ケテ得々タリ

十八日〔火〕曇風ナク波平ナリ

左右島嶼ヲ見ル腸胃少シク旧ニ復ス

終日雨 甲板濡ヒテ心地悪シ

十九日〔水〕微雨尚已マズ 天漸ク晴レントス

阿呆鳥熱き国へぞ参りける

稲妻の碎ケテ青シ浪ノ花

午後四時頃香港着、九龍ト云フ処ニ横着ニナル是ヨリ香港迄ハ絶エズ小蒸汽アリテ往復ス馬関門司ノ如シ山巔ニ層楼ノ

聳ユル様海岸ニ傑閣ノ並ブ様非常ナル景氣ナリ、十錢ヲ投ジテ香港ニ至リ鶴屋ト云フ日本宿ニ至ル汚穢居ル可ラズ食後 Queens Roadヲ見て帰船ス船ヨリ香港ヲ望メバ万燈水ヲ照シ空ニ映ズル様綺羅星ノ如クト云ハンヨリ満山ニ宝石ヲ鑲メタルガ如シ diamond 及ビ ruby ノ頸飾リヲ満山滿港滿遍ナクナシタルガ如シ時ニ午後九時

二十日〔木〕午前再ビ香港ニ至リ Peakニ登ル綱条鉄道ニテ六十度位ノ勾配ノ急坂ヲ引キ上ル驚ク許ナリ頂上ヨリ見渡セバ非常ナ好景ナリ再ビ車ニテ帰ル心地悪キ位急ナ処ヲ車ニテ下ル帰船午後四時出帆

二十一日〔金〕 晴

二十二日〔土〕 曇 午時香港ヨリ海上六百四十一哩ノ処ヲ行ク

この日記によれば、九月十三日から二十二日までの期間、上海、福州、香港と經由し、各地の風物に触れている。読者の目に触れることを期した「滿韓とところどころ」と直接比較する対象となるかは検討を要する所であろうが、ここでは漱石が実際に見た風物、その視線の先に何が映っていたかについて、確認しておきたい。

まず、漱石の目に映ったのは、各地の自然、景勝地、市街、港などの風景である。十三日に吳淞に到着した漱石は「濁流満目左右一帯ノ青樹」を見、「小蒸汽」で上海へと向かう。十四日には「愚園張園」を見、十五日以降は天候の悪化と揺れによる体調不良を記している。

この日記の中の記述で注目しておきたいのは、「支那人」と「西洋人」についての記述があることであろう。十三日には上海にて「満目皆支那人ノ車夫ナリ」と記し、十四日には「支那人ノ轎、西洋人ノ車雑多ナリ」、「支那人ノ声毛唐ノ声荷ヲ揚ル音ニテ喧噪窮ナシ」との記述がある。ここでは前掲崔明淑氏が指摘したような「西洋人」を「一等国民」とし、「支那人」を「未開野蛮人」として「対照」させるといふ視点は用いられていない。むしろ両者は並列に捉えられ、「支那人」も「西洋人」も街と港の喧噪の中にある風景の一部である。ここで漱石は英国留学の途中の短い期間ということもあり、その視線はそこに住む人間よりも、むしろ風物、風景に向いている。香港の景観に「宝石ヲ鑲メタルガ如シ」と記し、前後の日と比して多くの文言を費やしていることからそれは伺えよう。とにかく漱石はこの時点において、それまで持っていた中国に対する認識、自身の中

國觀を變化させる出来事に遭遇することはなかつたように思われる。

留學中の明治三十四年に書かれた日記、断片についても同様と思われる。前掲の明治三十四年三月十五日の「日記」にも、「支那人ハ日本人ヨリモ遙カニ名譽アル国民ナリ」とあり、日本が中国から「世話ニナツタ」事を忘れる「輕薄ナ根性」について批判している。さらに、この日記中にあるような「日本人ヲ觀テ支那人ト云ハレル」體驗が實際にあつたことも、同年三月三十一日の日記に見ることができ、「田中氏とBrookwell Parkに行ツタラ、男女二人連ノ一人ガ吾々ヲ日本人ト云ヒ一人ガ支那人ト云ツタ」がそれにあたる。この事は「倫敦消息」にも描かれている。そこには漱石自身の感想、例えば「支那人ト云ハレ」て「厭ガ」ったかどうかの記述はされていない。しかし漱石は西洋人からの視線と価値觀、「日本人」と「支那人」を分けて見ようとする意識について考えざるを得なかつたようである。同年四月に書かれたと推定される断片には、次のように記されている。

人は日本を目して未練なき国民といふ數百年來の風俗習慣を朝飯前に打破して毫も遺憾と思はざるは成程未練なき国民なるべし去れども善き意味にて未練なきか悪しき意味に於て未練なきかは疑問に属す西洋人の日本を賞讃するは半ば己れに摸倣し己れに師事するが為なり其支那人を輕蔑するは己れを尊敬せざるが為なり彼等の稱讚中には吾國民の未練なき点をも含むならん去れども是を名譽と思ふは誤なり深思熟慮の未去らねばならぬと覺悟して翻然として過去の醜穢を去る是よき意味に於ての未練なきなり目前の目新しい景物に眩せられ一時の好奇心に驅られて百年の習慣を去る是惡き意味に於ての未練なきなり沈毅の決断は侮る事な「か」るべく発作的の移動は又後戻する事あるべし日本人は一時の発作にて凡ての風俗を棄てたる後又棄てたるものをひろひ集めつゝあるなり俳句は棄てられて又興りぬ茶の湯は斥けられて又興りぬ謡は廢せられて又興りぬ棄てたる時に惡漢あつて拾ひ去らざりしは諸君の為に甚だ賀すべき事なり然しながら諸君の未練なきを賀する気にはなれぬなり

日本人は創造力を欠ける国民なり維新前の日本人は只管支那を摸倣して喜びたり維新後の日本人は又專一に西洋を摸倣せんとするなり憐れなる日本人は專一に西洋人を摸擬せんとして經濟の点に於て便利の点に於て又発作後に起る過去を慕ふの念に於て遂に悉く西洋化する能はざるを知りぬ過去の日本人は唐を摸し宋を擬し元明清を摸し悉くして一方に倭漢混化の形迹を留めぬ現在の日本人は悉く西洋化する能わざるが為め已を得ず日欧両者の衝突を避けんが為め其衝突を和げんが為め進んで之を渾融せんが為め苦慮しつゝあるなり

この中で漱石は「西洋人の日本を賞讃するは半ば己れに摸倣し己れに師事するが為なり其支那人を軽蔑するは己れを尊敬せざるが為なり」と述べ、また「日本人は創造力を欠ける国民なり維新前の日本人は只管支那を摸倣して喜びたり維新後の日本人は又專一に西洋を摸倣せんとするなり」と述べている。ここには後年の「現代日本の開化」や「模倣と独立」などうかがえる漱石の文明批評の原型がうかがえよう。特に模倣ということについては、日本がかつて中国を模倣し、明治維新以降には西洋を模倣している事を指摘している。中国からの模倣は何とか咀嚼し、「倭漢混化」の様相を見せるまでに取り入れたが、現在の西洋を悉く模倣することはできないので、衝突を避け、和らげて、それを取り入れることに苦慮しているとしている。東洋文化と西洋文化の狭間にいる日本という構図で捉えているといえる。

また、「倫敦消息」では「吾輩は先第一に支那事件の処を読むのだ。」と義和団の乱についての関心がうかがえる。その中では続けて「魯国新聞の日本に対する評論」があり、「若し戦争をせねばならん時は日本に攻め寄せせるは得策でないから朝鮮で雌雄を決するがよからうといふ主意である。朝鮮こそ善い迷惑だと思つた。」とある。さらに「魯西亜と日本は争はんとしては争はんとしつゝある。支那は天子蒙塵の辱を受けつゝある。英国はトランスヴハールの金剛石を掘り出して軍費の穴を埋めんとしつゝある。此多事なる世界は日となく夜となく回轉しつゝ波瀾を生じつゝある」と世界情勢についての関心を示している。

この時期の漱石の言説には、その留学体験から来る西洋文化の壁、それに対する東洋文化の一員としての自己との対立という問題があり、その問題から、西洋と東洋の行く末について、その衝突とめまぐるしく動く情勢への関心が生じたのであろうと考えられる。その中で漱石の中国観は、やはり東洋文化の先達としての中国であり、「支那人ハ日本人ヨリモ遙カニ名譽アル国民ナリ、只不幸ニシテ目下不振ノ有様ニ沈淪セルナリ」の言説に代表される認識であったと考えられる。

(ii) 明治三十六年から四十年における言説

漱石の言説において、留学中には国際情勢についての関心がうかがえる様子を右に辿ってきた。しかし帰国後

には、あまり同時代の中国の現状についての関心はみられない。漱石の中国観について、大きな変化や、それを促す出来事は認められないようにも思われる。まずは作品以外の書簡等から検討する。

まず、注目すべき例として、明治三十六年五月に清国政府から招聘され、南京三江師範学堂で教鞭を執った菅虎雄との書簡が挙げられる。菅は元治元年（一八六四年）久留米生まれ。父は藩の鍼医であった。明治十三年に上京し、翌年大学予備門医科に入学する。ドイツ語を志向するようになり、明治二十一年に東京帝国大学文科大独学独文科に入学する。漱石の二級上にあたる。漱石との交友は主に漱石の大学院時代に親密になり、漱石の参禅体験にも大きく関わっている。また、明治二十八年に漱石は横浜の英字新聞『ジャパン・メール』への就職を希望し、菅が仲介をしているが実現しなかった。しかし漱石の愛媛県尋常中学校への赴任、熊本第五高等学校への赴任、英国留学から帰国しての第一高等学校、東京帝大英文科講師赴任などに尽力し、帰国してからの家探しや家財道具の調達にも奔走している。漱石の帰国は明治三十六年一月であり、一高と帝大への赴任は四月であったため、五月に清に派遣された菅とは短い同僚生活となった。

明治三十六年五月二十一日の菅宛書簡で、漱石は「支那へも一寸参り度候然し教へるものがないから困却致候日本語を二時間許教て三百元くれるわけには参りませんか」と記している。これは清に出発する直前の久留米に在る菅に宛てた書簡であり、漱石の近況と共通の友人の近況、学校での立場などについても記してある。まだ清に着任してもしない菅に対して、「日本語を二時間許教て三百元くれるわけには参りませんか」と日本語教師の口を斡旋してもらいたいような文面であるが、菅と漱石の交流の中で就職の斡旋がかなり大きな比重を占めていることを考えると、そのような話題を気軽にできる間柄であることがあらためてうかがえる文面であるとも言える。

また同年六月十四日には「僕が教へル生徒ニ支那人ノ何トカ云フノガアル僕ハスキナ男ダヨ朝鮮人モ居ルモスキダ」と宛てている。日清戦争以後、近代西洋文化採用の為に清から官・公・私費の留学生が多数来日し、最初の官費留学生十三人が来たのは明治二十九年三月末である。書簡中にある生徒の特定は困難であるが、漱石が教えた生徒もこれら留学生の内の一人ということになるだろう。漱石との関係はあまり深いものではなかったようだが、中国人、朝鮮人の生徒に対する偏見や、侮蔑といった感情は見られない。同日の書簡には「君ノ状袋ト半切ハ氣ニ入ツタサガ支那的ダネ」とあり、いわゆる「支那趣味」への嗜好も見られる。ただ、後年明治三十

九年二月十四日の菅宛の書簡には「高等学校の支那人から駄目もう引きうけぬ方がよかろうと思ふ。岩元は始終不平をいふて支那の生徒を攻撃して居る」とあり、留学生に關しての何らかのトラブルが起ったことがうかがえるが、漱石が留学生に対して、特別に悪い印象を抱いた様子はないようである。

明治三十六年七月二日には菅に対して「君教授ノ傍支那語ヲ勉強シ給ヘ君ノ様ナ無器用ナ者デモ熱心ニヤレバ上達スルダラウソシテ支那ノ書物ヲ読メ僕ハ支那文学ハ大スキダガスキダ抔ト云フ程知ツテハ居ラナイヨ」と記している。依然漢学への好意を表している文には、これまで同様、中国を文化先進国とし、東洋文化の中心とする漱石の意識がうかがえる。ただ、同日の書簡には次の様な文面も見える。

支那へ行カナクツテモ豚ト同化スル位ノ決心ガナケレバ世ノ中ハ渡ツテ行カレヤシナイ幸ニ南京迄出張シタノダカラ可成豚ヲ觀察シテ帰ルトキニハ立派ナ豚ニナツテキ給ヘ御前サンノ様ナ潔癖家ニハイ、訓練ダ是カラ禅学ナンドロヤメテ豚学ヲヤルベシダ吾輩ハ唯ゴロ／＼シテ居ル所丈ハ豚ヲ学ビ得テ其骨髄ヲ得テ居ルト自ラ信ジテ居ル其他モ追々稽古シタラ遼東ノ豚位ニハナレルダラウト思フ【中略】

君ハ時々菊謙ト議論ヲスル相ダナ両方剛情ダカラ面白イダラウ僕君ヲ失ツテ悪口ノ相手ガ居ナクナツテ甚ダ寂寥ノ至ニ堪ヘン僕モ支那へ行キタイヨ

この文面を冒頭からみると、まず世人を「豚」と見て、その中に伍していく気持ちを持たなければ世間を渡つていけないとの内容が見られる。ただ注意すべきは周囲の人間を「豚」と見ることが、特に中国人に向けられている差別的な視線であるのかどうか、という点である。漱石の使用語彙において、「豚」のイメージは「卑劣さ」（卑劣さ）、衆を力とたのむ（凡俗さ）の象徴⁽¹⁾と考えられており、文脈にも、そのイメージと意味、特に（凡俗さ）という事があてはまるようである。ここでは漱石が菅に対し、お互いに「豚」になって衆に混じり、凶太くならなければならないということとを諧謔混じりに書いているということになるか。しかし、この「諧謔」という姿勢は、差別的言説と近接する場合には非常に危険なものではあろう。「幸ニ南京迄出張シタノダカラ可成豚ヲ觀察シテ」などある点は、南京にいる周囲の人々を豚としてしまふ、その危険性があるかもしれない。しかし、詳細に見ていくと、「帰ルトキニハ立派ナ豚ニナツテキ給ヘ」であるとか、「禅学ナンドロヤメテ

豚学ヲヤルベシ」というのも、菅への呼びかけであるとともに、漱石自身の身振りを記している部分でもある。「遼東ノ豚位ニハナレルドラウト思フ」の「遼東ノ豚」は、世間知らずで自分一人が得意になることの喩えであるが、そうなりたくないのではなく、「ナレルドラウト思フ」とあるのは、自分たちが「豚」にならずに見下すという意識とは異なっている。ただ、卑俗、凡俗にならなければならないという自虐的、諧謔的な意識は、自らを上立場に置いた際に生じるものであることにも注意する必要がある。それに続いて「僕モ支那へ行キタイヨ」の言もあるが、友人である菅や「菊謙」こと菊池謙二郎を懐かしんでの言であり、中国への関心からでたものではないだろう。この後、菅と菊池は「議論好き」から不仲へと発展し、明治三十九年に決裂した後、帰国することとなる。

この他の書簡において重要な言説はあまり見られない。例えば、明治三十八年一月十九日と二十三日の野間真綱宛では「支那の織物」を貰い受けるが、「あれは西洋物で全く支那物ではないと思ふ」といった内容のやりとりがある。また同年七月十五日の中川芳太郎宛では、夏期休暇で帰国した菅の話題が書かれており、「然るに先日友人が支那から帰つて来て同じくパナマの帽を被つて居る然も僕よりずつと上等であるのを見て猫をかくより支那へ出稼ぎをする方が得策だと思つた。」とある。また明治三十九年一月十五日の野間真綱宛には「其前は菅が唐紙を支那から持つてきてくれた。僕は紙大尽だ。今年中は紙を買はずに済む。」とあり、菅の話題が頻出している。その他、明治三十九年六月五日には中村不折宛書簡には、第一高等学校語学教師の米国人モリス(Morris, Ralph W)に日本の美術書画及び「支那物」を見せてくれるよう依頼している。モリスは東洋、日本文化に多大な興味を示し、能の鑑賞なども漱石が世話をしている。また明治四十年一月二十三日の橋口五葉宛では、「インキ壺を一つ(黒と赤)青銅か何か」で作ってくれる人がいないかを尋ねている。その中で漱石は「カタは支那的趣味でわからない篆字位が出て居る事を希望します。」とし、「どうもインキ壺と申すものは俗なもので毎日机の上を見る度にいやな心持になります。」と記している。

この時期の漱石の書簡に見られる「中国」についての言説を概括しておく、多くは南京三江師範学堂に赴いた菅虎雄とのやりとりにおけるものが主であり、二人の交流の範囲を超えるもの、例えば当時の清国の状況や清国人との交流などは記述されていない。清国人留学生について好意を示している言もあつたが、トラブルが起つた際にあまり深く立ち入った様子はなく、彼等と個人的に交流した様子もうかがえない。また、菅以外の者に宛

てた書簡にも、清に行つた菅の話題が書かれていることから、菅との関わりにおいての清、中国という構図であることがわかり、その視野は決して広いとはいえないのである。むしろ英国留学時に持っていた清への関心、西洋対東洋の軋轢となつた当時の国際情勢への関心に比べれば、後退している観さえあるのである。その他の言説では、紙や織物、インキ壺の意匠等、文物の趣味についての「支那」が見えされるといったところであらうか。「漱石の思ひ出」では、鏡子夫人の「十月の中旬に【論者注、明治四十二年十月】に旅行から戻つてまゐりました。玉やら翡翠やらそんなものを大分御土産に買つてまゐりました。一体が支那趣味の人で、お金もないので大したものを買へよう筈もないのですが、それでもちよいかよいか虎ノ門の晚翠軒あたりへ行つて、何かと買つて来たりして居たものです。」との言もある。²²⁾

続いて、断片、メモ等に見られる言説について検討する。明治三十八年頃に書かれたとされる手帳への書き込みには、「天下に英国人程高慢なる国民なし。世人は支那人を高慢と云ふ。支那人は呑氣の極鷹揚なるなり。英人はスレカラシの極、巾着切り流に他国人を輕蔑して自ら一番利口だと信じて居るなり。神經衰弱の初期に奮興せる病的の徴候なり。」とある。この部分の前には、漱石のイギリス觀と神經衰弱との関連が記されており、そこには「人智、學問、百般の事物の進歩すると同時に此進歩を來したる人間は一步一步と頽廢し、衰弱す」とあり、続けて「全世界の中尤も早く神經衰弱に罹るべき國民は建國尤も古くして、人文尤も進歩せる国ならざる可らず。」、即ち当時の最先進国たるイギリスに、「神經衰弱の初期に奮興せる病的の徴候」が表われるというのである。ここには漱石の留学体験から來ている個人的な陰鬱な体験に根ざしているものもあると思われるが、イギリス人と比較し「支那人は呑氣の極鷹揚なるなり。」としている。

また文學觀についても、「英人の文學は安慰を与ふるの文學にあらざり刺激を与ふるの文學なり。人の塵慮を一掃するの文學にあらざりして益人を俗了するの文學なり。」と述べ、「英國の文學は此動の尤もダラシナキものなり。淺墓なるものなり。蛙の足に電氣を通じてピク／＼させたる如きものなり。巾着切りの文學は衰亡の文學に相違なし。」としている。これらの文學觀が「草枕」の立脚点となつてゐることもうかがえようが、注意すべきは、文學はもとより、イギリスの社会、人間、文化を漱石が積極的に評価してゐないということであり、その先進性は認めながらも、故に衰亡へも真つ先に進んで行くとの認識を示している。

ここで文學觀についての言説とも併せて見ておきたい。先述の如く漱石の言説において「漢學」とは、文化や

その精神性、哲学などが含まれた文学であり、中国は東洋の文化の代表であるという認識であったといえよう。そこに西洋と東洋、英文学と漢文学、日本文学を比較する視点が用いられているが、無条件に西洋を優れたものとすることもなく、東洋を賛美することもない、中立的な立場であろうと思われる。明治三十六年の講義録である「英文学形式論」に見られる例では、文学の「趣味」を引き起こす「形式の客観的條件」として挙げられた条件の中にある文字の形状から喚起される「興味」について、「西洋文字のやうに二十六のアルファベットの結合した文字では左程の感じを与へることはないが、支那の文字のやうに、その形状から興味を起すことの出来るもの。」として説明している。

また、明治三十八年八月一日に『新小説』に掲載された「戦後文界の趨勢」には「徳川時代に漢文が盛んであった、然し当時は支那が標準であつた、縦令傑作があつたといつてもそれも特殊なのは無い、支那人と同じやうなのか、若くばそれ以下で決してそれ以上に出るといふことは出来なかつた、今の文学界も亦たこんな様がある。」とあり、漢文学を東洋文化、あるいは文学のスタンダード、基準とする認識が強くあることがわかる。

その他、「オセロ評釈」(明治三十八年九月)では「Shakespeare は一体に bombastic な言葉を使ふ人である。その点で支那人とよく似てゐる所がある」という書き込みが見られる。また「文学評論」(明治三十八年九月)では「幾百年の間こんな文学に養はれて来た日本趣味の眼で以て、突然西欧の詩に接すると、余りに懸け離れた相違のあるのに驚く事が多い。日本や支那の詩歌文章が好きだからして、西洋の者も文学に変わりはあるまい位に考へて外国文学を遣り出すと、大変な失望に陥る。現に私なども遣り出した当時は慥に其一人であつた。」とあり、「文学論」の「序」と同様の見解があることが指摘されている。

その「文学論」に見られる言説こそ、英文学、西洋文学を評する中で漢文学を対比させながら、「文学」の本質を探る文脈の上にあるものといえよう。まず「序」で「余は少時好んで漢籍を学びたり。之を学ぶ事短かきにも関らず、文学は斯くの如き者なりとの定義を左国史漢より得たり。ひそかに思ふに英文学も亦かくの如きものなるべし、斯の如きものならば生涯を挙げて之を学ぶも、あながちに悔ゆることなかるべし」と述べる漱石は、英文学を学んでいくうちに「余の脳裏には何となく英文学に欺かれたるが如き不安の念あり」という思いを抱くようになり、「漢学に所謂文学と英語に所謂文学とは到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のものたらざる可からず。」という認識に至る。「こゝに於て根本的に文学とは如何なるものぞと云へる問題を解釈せんと決

心」するのであり、「文学論」を構想することとなる。「文学論」での言説を以下検討する。

まず「第一編 第二章 文学的内容の基本成分」における例が挙げられる。ここでは文学の中に「如何なる程度迄本能的傾向が種々の形式の下に純然たる文学中に潜みつゝあるか」を列挙している。その「基本成分」を「(一) 触覚、(二) 温度、(三) 味覚」と挙げ、「(四) 嗅覚」において「香の文学上に散見するは元より枚挙に遑あらず。本邦に於ては「花の香」なる一定の語法あるを以ても其一般を推知し得べし」と述べ、スペンサー、バイロンの詩における香りの表現を挙げつつ、「由来支那の詩に香の烟の屢々材料として用ゐらるゝは何人も心附くところなるべし」としている。

また、続く「(五) 視覚」における一項、「(b) 色」において、次のように述べている。

仮に色の觀念を詩より除き去らば、詩の過半は自滅を免がれず、其詩は空にして味なかるべし。

彼の支那詩の如きは特に此方面に於て異彩を放つものと云ひ得べし。

紅燈綠酒、白蘋紅蓼、麥綠菜黃、白雲青山

等の語は常に詩中に織り込まれて云ふべからざる妙味を添ふるものなり。

引用の「紅燈綠酒、白蘋紅蓼、麥綠菜黃、白雲青山」はそれぞれ、「紅燈燦々たり綠盤龍」(韓愈「芍薬の詩」)、「金樽の綠酒微波を生ず」(李白「前有樽酒行」)、「白蘋に登りて眺望す」(『楚辞』九歌「湘夫人」)、「暁露紅蓼に満ち、輕波白鷗を颺ぐ」(王貞白「江上吟暁の詩」)、「梅は黄に麦は緑に帰る処なし」(鄭谷「遊蜀」)、等の出典があり、漱石の『七草集評』中には「麥綠菜黃吟尽きんと欲し、又た逢う紅蓼白蘋の秋」とある。また禅語の中にも「白雲尽くる処是青山」(『圓悟語録』九)との用例が指摘されている。色についての漢詩表現をこれだけ並べることの意図は、直前に漱石が引用しているフッドやコールリッジの色彩表現溢れる詩の表現との対応させること、即ち西洋である英文学での表現と東洋である漢詩での表現とを同列に対比させることであり、東洋、西洋を問わない普遍的な文学理論を志向した「文学論」の基本姿勢であるとも言える。

その他にも、同章でブラウニングの「廢墟の恋」での表現に対し、「支那の懐古の詩に対するが如し」としていたり、西洋の格言や俚諺について述べる中で、「法話、語録、支那文学の一般、及び説教等」にも同様の働き

を持つものがあるとしている。ここでは直接「支那」の文言が見られる部分を例として抜き出したが、基本的には、初期に見られた言説同様の西洋と東洋の比較がなされていることがわかる。

次に明治四十年以前の漱石の小説における例を見る。まず「吾輩は猫である」(明治三十八年)では、細君との会話において、迷亭が「時に御主人はどうしました。相変らず午睡ですかね。午睡も支那人の詩に出てくると風流だが、苦沙弥君の様に日課としてやるのは少々俗気がありますね。」と話す場面があり、「風流」と結びつけられている。「坊っちゃん」(明治三十九年)には、下宿の主人が、坊っちゃんに売りつけようとする物の中に「支那から持つて帰つて」きたという端溪の硯がある。これらは断片的で子細な例にしか思われぬが、多くの用例が見られる「草枕」(明治三十九年)での言説に通底するものではないかと考えられるのである。

「草枕」での例を見てみよう。冒頭でシエレーの「雲雀の詩」を引く、語り手の「余」に「成程いくら詩人が幸福でも、あの雲雀の様に思ひ切つて、一心不乱に、前後を忘却して、わが喜びを歌ふ訳には行くまい。西洋の詩は無論の事、支那の詩にも、よく万斛の愁など、云ふ字がある」と語らせ、次のように続ける。

二十世紀に睡眠が必要ならば、二十世紀に此出世間的の詩味は大切である。惜しい事に今の詩を作る人も、詩を読む人も、みんな西洋人にかぶれて居るから、わざ／＼呑気な扁舟を泛べて此桃源に溯るものはない様だ。余は固より詩人を職業にして居らんから、王維や淵明の境界を今の世に布教して広げやうと云ふ心掛も何もない。只自分にはかう云ふ感興が演芸会よりも舞踏会よりも楽になる様に思はれる。ファウストよりも、ハムレットよりも難有く考へられる。かうやつて、只一人絵の具箱と三脚几を担いで春の山路をのそ／＼あるくのも全く之が為である。淵明、王維の詩境を直接に自然から吸収して、すこしの非人情の天地に逍遙したいからの願。一つの酔興だ。

「草枕」の主眼である「非人情の天地」での「逍遙」、漢詩的世界の理想郷である「桃源」のイメージを、王維や陶淵明の詩境から導いていることがうかがえる。先の「猫」での「風流」も、漢詩的世界の持つイメージが表出した例であるといえる。「画工」こと「余」は、この「非人情」の世界と態度に遊ぶ人物であり、「草枕」というテクストは彼によつて語られる物語となつてゐる。だが「余」の視線や認識には、漱石の言説の外に出るものではなく、むしろ重なるといえる。次に掲げる。

花毯ばかりではない、凡て支那の器具は皆抜けて居る。どうしても馬鹿で気の長い人種の発明したものとはか取れない。見て居るうちに、ぼおつとする所が尊とい。日本は巾着切りの態度で美術品を作る。西洋は大きくて細かくて、さうしてどこ迄も娑婆気がとれない。

ここで出ている「支那の器具」は、趣味人である「那美」の父が集めているものであり、それをみた「余」が抱いた感想となっている。ここでは「支那の器具」、あるいは、それを発明した「人種」について、「抜けて居る」、「馬鹿に気の長い」とされているが、それでこそ「尊とい」とされている。これと対極にあるのが、「巾着切り」という言葉である。掏摸をさす言葉だが、文脈からすれば、こせこせした、せせこましい、といった意味ととれる。ところで、この対比は前掲の「断片」(明治三十八年頃)と、ほぼ同様の論旨であるといえる。即ち、「天下に英国人程高慢なる国民なし。世人は支那人を高慢と云ふ。支那人は呑気の極鷹揚なるなり。英人はスレカラシの極、巾着切り流に他国人を軽蔑して自ら一番利口だと信じて居るなり。神経衰弱の初期に奮興せる病的徴候なり。」がそれである。対比されているのが、「支那」と日本、「支那人」と「英国人」とそれぞれ異なるが、結局は近代合理主義の側にある「英国人」と、それを模倣しようとして追従する「日本」の両者に対する、反近代としての「支那」、漢詩的世界、東洋的理想を置くという配置になっている。

ところで「草枕」での中国、「支那」は確かに漢詩的世界、桃源郷の枠を設定しているが、それがあくまで観念的なものでしかないことを突きつける現実も仄めかされる。それが日露戦争と「久一さん」の召集である。

「支那の方へ御出でゝすか」と余は一寸聞いて見た。

「えゝ」

えゝの二字では少し物足らなかつたが、其上掘つて聞く必要もないから控へた。障子を見ると、蘭の影が少し位置を変へて居る。

「なあに、あなた。矢張り今度の戦争で、これがもと志願兵をやつたものだから、それで召集されたので」

老人は当人に代つて、満洲の野に日ならず出征すべき此青年の運命を余に語げた。此夢の様な詩のような春の里に、

啼くは鳥、落つるは花、湧くは温泉のみと思ひ詰めて居たのは間違である。現実世界は山を越え、海を越えて、平家の後裔のみ住み古るしたる孤村に迄逼る。朔北の曠野を染むる血潮の何万分の一かは、此青年の動脈から迸る時が来るかも知れない。

この同時代の《現実》である日露戦争とその舞台の「満洲」も、もちろん中国、「支那」での事実である。「趣味の遺伝」(明治三十九年一月)には、やはり日露戦争で戦死した「浩さん」が登場人物として描かれるが、その戦場の様子は「余」の想像によって「脳裏に描出せられた」光景にすぎず、「余」は「黄巻青帙の間に起臥して書齋以外に如何なる出来事が起るか知らんでも済む天下の逸民」でしかないのである。無論「草枕」の「余」が、現実世界での戦争に積極的に目を向けるわけでもなく、当事者として関わる意志もない。このような姿勢は「趣味の遺伝」の「余」と重なる部分であろう。

ここでの用例、殊に明治三十六年から四十年における言説を簡単にまとめておく。まず「文学論」をはじめとする文学観に関するものについては、東西文学の比較において、これを同等、同列にあつかっているといえよう。しかも、西洋文学、英文学の長所を述べるために、東洋文学、漢文学を引き合いに出して、その上に据えるような姿勢ではなく、それぞれの長所は長所として評価しているといえる。次に小説においては、漱石自身の文物に対する趣味的な面からの「支那」が作品中にも散見されること。そして「草枕」に見られた桃源郷的漢詩世界ともいうべき、観念的な理想世界のイメージが表出しているといえよう。この項のはじめにも述べたが、やはり、留学中にはあった国際情勢、同時代の中国についてうかがえた関心が、帰国後にはほとんど見られないのである。この時期には、漱石の中国観についての大きな変化や、それを促す出来事は認められないように思われる。

(iii) 明治四十年から満韓旅行直前までの言説

続いて、明治四十年から「満韓ところどころ」での漱石の満韓旅行出発直前の明治四十二年九月までの言説について検討する。まず、明治四十、四十一年頃のものとしてされる「断片47G」⁽³⁾に「大人ト支那留学生ニ呼ばれた。」という一文があるが、これは「三四郎」のモチーフが記された中に並んでいるため、漱石自身の体験かど

うかは判然としない。また、明治四十一年六月の「断片48A」には次のようにある。

甲 職工 支那人ノ顔ハ平たいだらう。

乙 うん

甲 国が大きいから、どうしてもあゝなるんだ

この例については作品に生かされた形跡はなく、「職工」の会話という点から漱石自身の体験とも考えにくい。ただ前項までに見た中国観とは異なった例であると考えられる。つまりは東洋文化と哲学の源流、主流としての《中国》、漢文学、漢詩的世界につながる《中国》という先までに見た漱石の言説とは異なるということである。この例の如く、明治四十二年の満韓旅行の直前にはこれまでには見られない形での認識が見られる。その一つが「永日小品」の「儲口」（明治四十二年二月）とそのメモである「断片50A」である。順を追って「断片50A」から掲げる。

○会津栗。四升一円、東京デハ一升壹円五十銭。支那人ノ注文 1800 俵 (2yen) 支那人ノ売高一俵 450yen。支那人ノ所へ持ツテ行くト大キナ桶へ水ヲ汲ミ込マセタ。一日モカゝツタ。夫カラ栗ヲ水ノ中へ入レタ。虫ノアル奴ガミンナ浮イタ。七分許浮イテ仕舞ツタ。浮イタ奴ハペケダト云フ。九百円許ノ損

○埼玉ノ芋。2000 俵。一俵 4yen ニ売リ込ム。十四日ノ申込デ二十五迄ノ約束。到底間ニ合ハナイ。番頭云フ契約ハ厳行セズ。ヨツテ芋ヲ買ヒアツメル。二十八日過ギニ至ル。番頭（商館ノ）甚シキ日限ノ違約ト云フ条款ニ損害賠償 8000 円トアルノヲ楯ニシテ金ヲ渡サズ。

コツチハ 1000 ノ保証金ヲ収メテ現物取抑ヘラ申請シテ船ニ積ミ込マシテ芋ヲサシ抑ヘタ。向フハ 8000 ノ保証金ヲ出シテ船ヲ出シテ仕舞ツタ。裁判ニナル。約定書ガアルモノダカラマケ。2000 俵ノ芋ヲアツメルノハ容易ナコトデハナイ。芋ハトラレレル。裁判ニハマケル。コンナ詰ラヌコトハナイ

「永日小品」の構想メモとなっている「断片50A」の項目の中で、実際に作品に生かされた項目は抹消されており、「儲口」に生かされたこのメモも同様である。「儲口」は、このメモにあるように栗と芋を中国とアメリカに向けて輸出して、儲けようとした男の語り口で物語が進む体になっている。

「彼方は栗の出る所でしてね。まあ相場がざつと両に四升位のもんでせうかね。それを此方へ持つて来ると、升が一円五十銭もするんですよ。それでね、私が丁度向ふにゐた時分でしたが、浜から千八百俵ばかり注文がありました。旨く行くと一升二円以上に附くんですから、早速遣りましたよ。千八百俵拵へて、私が自分で栗と一所に浜迄持つて行くと、――なに相手は支那人で、本国へ送り出すんです。すると、支那人が出て来て、宜しいと云ふから、もう済んだのかと思ふと、蔵の前へ高さ一間もあらうと云ふ大きな樽を持ち出して、水その中へどんぐり汲み込ませるんです。――いえ何の為だか私にも一向分らなかつたんで。何しろ大きな樽ですからね、水を張るんだつて容易なことぢや有りません。彼は半日懸つちまいました。それから何をするかと思つて見てみると、例の栗をね、俵をほどこいて、どんぐり樽の中へ放り込むんですよ。――私も実は驚いたが、支那人てえ奴は本当に食へないもんだと後になつて、漸く気が附いたんです。栗を水の中に打ち込むとね、慥な奴は尋常に沈みますが、虫の食つた奴は、みんな浮いちまうんです。それを支那人の野郎策でしやくつてね、ペケだつて、俵の目方から引いて仕舞うんだから堪りません。私は傍で見てゐてはらくくしました。何しろ七分通り虫が入つてたんだから弱りました。大変な損でさあ。――虫の食つたんですか。忌々しいから、みんな打遣つて来ました。支那人の事ですから、矢つ張り知らん顔をして、俵にして、大方本国へ送つたでせう。

この小品は漱石の処に訪ねてきた客の話が基になっているとされている。この後には、法と契約を楯に、品物を取り上げられるエピソードも続いているが、「支那人」に対して「本当に食へないもんだ」とし、商売上での損得や駆け引きが絡む話であるとはいいながら、《中国》あるいは《中国人》に対して、これまでにはなかつたずる賢いイメージで描かれた作という点で注意すべきものであると思われる。また、明治四十二年七月三日、四日の日記には次のようにある。

朝六時頃地震あり。夜支那人来る。格子の前に立つて此所を開けるといふ。どこの誰で何しに来たかと問へば、私あなたの中の事みんな聞いた。御嬢さん八人下女三人、三円といふ。まるで氣狂なり。返れといふに帰らず、ぐづくす

ると巡查に引渡すぞといったたら私欽差ありますと云つて出て行つた。怪しからぬ奴也。

(七月三日)

陰。西村を警察へやる。夕べの支那人は四人にて下女を前後より擁し自分等の聞く事を答へないとひどい目に逢はず杯と威嚇したる由。言語同断（通断）なり。

(七月四日)

この日記にある漱石自身の体験は、中国人に対するイメージを損ねたものであろうと推察できる。記述以上の詳細は不明だが、警察を介していることから、一騒動であつたことがうかがえる。

ここまで滿韓旅行以前、明治四十二年九月までの漱石の言説から、その認識の推移を概括しておく。まず、漢文学、漢学による東洋文化の宗主たる中国という認識が強くある。先行研究で指摘されている中国蔑視というよりも、むしろ東洋の立場から英文学や西洋文化の批判を行っている。また、書画、文物等の「趣味」にも好感を持つているといえる。このような漱石の言説と認識は、いわば漢学を主とした東洋文化の宗主たる中国という認識だといえよう。これは同時代の中国（当時の清）の現実、現状から得たものではないという点から言えば、十分に観念的なものであるといえようか。

その一方で、前掲の「儲口」や日記の例にみられる漱石自身の伝聞や体験によると思われる言説からは、狡く、不気味な存在という負のイメージが初めて現れるといつていい。このような漱石の言説、中国観の推移をどう考えるべきだろうか。

一般に日本は中国より文化的に多くの恩恵を蒙ってきた歴史がある。佐藤三郎氏は近代に至るまでの日本人の中国観について次のように概観している。

日本は古代以来、精神的にも物質的にも常に多くのものを中国から学び取ってきた関係上、近代以前の日本人の心の中には、中国を文化的先進国として尊敬する気持ち根強くはたらいてきた。その一面が特に顕著に現われたのは江戸時代であつたといえよう。それは外的には、当時の中国には康熙・雍正・乾隆らの偉大な皇帝が相ついで立ち、領域を拡張して強大な国家組織を作り上げたばかりでなく、それぞれ大規模な編纂事業を完成させたことが日本人の中国観に大きく作用して、中国を強大な文化国家と感ぜしめ、また内的には、江戸幕府が封建制度維持の必要から、教学政策の

主柱を上下関係を重視する関係する儒教に求めたため、日本国民の間に、儒教経典その他の中国の書籍を学ぶことがすなわち学問であるかの如き錯覚が起り、孔孟を生んだ中国を聖人君子の国として畏敬し、中国を理想国としてあこがれなつかしむという風潮が起ったからで、このような風潮は、儒学者中でも荻生徂徠を中心とする古文辞学派の間に最も極端に現われたが、儒学者のみならず、一般国民の間にも広く中国を聖人君子国視する傾向を生んだことの原因の一つは、日本国民に現実中国の実態を見る機会が与えられなかつたために、儒学者が儒教経典を鵜呑みにして説く、いたずらに抽象化し理想化した中国像に引きずられたことにあつたと考えられる。【中略】

日本人のこのような中国崇拜の観念に大きな修正を与える契機となつたのは、天保十一年（一八四〇）にはじまり、中国をして南京においてイギリスに対し城下の誓を結ばしめ、香港を割譲するの余儀なきに至らしめたアヘン戦争、それについて安政三年（一八五〇）から始まつた長髪賊の内乱、その鎮定難に苦悶する最中に、アロー号事件を発端として英仏両国と戦つて大敗を喫し、万延元年（一八六〇）英仏連合軍に北京を占領されたという中国の事態であつた。

（佐藤三郎「近代日中交渉史の研究」一九八四年三月 吉川弘文館）

既出の漱石の言説にも「中国を文化的先進国として尊敬する気持ち」がはたらいていゝるであろうことは、先に見た通りである。ただ、清が西洋列強に脅かされる中で、幕末以降、日本人の中国崇拜の観念には大きな修正がなされたと言えながらも、漱石の言説に見られる中国観には、その影響があまり及んでいないかのようでもある。先に挙げた明治三十四年三月十五日の留学中の日記にある「只不幸ニシテ目下不振ノ有様ニ沈淪セルナリ」の例がその代表例といつていい。しかしながら、漱石の中国観が江戸時代から続く「いたずらに抽象化し理想化した中国像」の言説の中にあるとすれば、漱石の満韓旅行はどのような意味を持つのだろうか。続いて「満韓とところどころ」直前の言説について検討したい。

注（１）清水孝純「漱石イメーシ辞典」（別冊國文學 No. 39 「夏目漱石事典」所収）平成二年七月

（２）「漱石の思ひ出」夏目鏡子 述、松岡謙 筆録 昭和四年十月

（３）岩波書店『漱石全集』第十四卷「注解」、平成七年五月 岩波書店

（４）分類は岩波書店『漱石全集』第十九卷「日記・断片上」による。

第三章 満韓旅行での漱石の視線と、その周辺

(i) 中村是公と満洲の新聞事業について

本部の冒頭に述べたように「満韓とところどころ」は、旧友である中村是公により、満韓旅行に招かれたことが、成立の大きな契機となっている。

中村是公は慶応三年（一八六七年）に広島県の酒造家柴野宗八の五男として生まれた。広島県尋常中学を卒業して上京し、明治十七年に明治英学校に通う。この頃まだ塩原姓であった金之助、漱石と出会う。翌年東京帝国大学予備門に入学、明治十九年四月に予備門が第一高等中学校と改称される。この年の九月頃から是公と漱石は江東義塾の教師をし、塾の寄宿舎で共同生活を始める。その頃のエピソードが「永日小品」の『変化』という小品に書かれている。ここで描かれた漱石と是公の青春時代の回想記という形は、「満韓とところどころ」においても、旧知との回想記という形で継承されている。

明治二十三年二月に是公は山口県岩国の中村弥惣次の養子となり、同年九月に東京帝国大学法科大学法律学科に入学、二十六年七月に卒業する。大蔵省試補となり、弥惣次の五女千代子と結婚、翌年秋田県収税長として赴任する。二十九年に台湾総督府民政局事務官として転任し、三十一年に台湾総督府財務局長事務取扱となる。新渡戸稲造、祝辰巳と並んで、当時の台湾総督府民政局長、後藤新平の腹心と目された。明治三十五年にはイギリス出張中に留学中の漱石とロンドンで会っている。同年秋に台湾総督府評議会議員となり、三十六年に後藤新平が不在中の民政長官代理を務めている。

明治三十九年に南満洲鉄道会社（以下、満鉄）が創立される。日露講和条約第六条によってロシアから譲渡された長春・旅順間の南満洲鉄道と附属炭坑を経営するための「会社組織」を建前とした植民地経営機関である。後藤新平が初代総裁、是公は副総裁となり、明治四十一年の十二月には後藤の後を承けて、是公が満鉄総裁となる。明治四十二年の一月末に是公は漱石に連絡をとり、面会を求めている様子が「永日小品」の『変化』の中で次のように書かれている。

日本へ帰つてから又逢はなくなつた。すると今年の一月の末、突然使をよこして、話がしたいから築地の新喜楽迄来いと云つてきた。正午迄にといふ注文だのに、時計はもう十一時過である。さうして其の日に限つて北風が非常に強く吹いてゐた。外へ出ると、帽子も車も吹き飛ばされさうな勢いである。自分は其日の午後には是非片附けなくてはならない用事を控へてゐた。妻に電話を懸けさせて、明日や都合が悪いかと聞かせると、明日になると出立の準備や何かで、此方も忙しいから……と云ふ所で、電話が切れて仕舞つた。いくら、どうしても懸らない。大方風の所為でせうと、妻が寒い顔をして帰つて来た。それでとうとう逢はずに仕舞つた。

昔の中村は満鉄の総裁になつた。昔の自分は小説家になつた。満鉄の総裁とはどんな事をするものか丸で知らない。中村も自分の小説を未だ曾て一頁も読んだ事はなからう。

この是公の用件については、同年七月三十一日の漱石の日記からうかがえる。同日の日記には、「午後中村是公来。是公トラホームを療治して余病を発し一眼を眇す。左の黒眼鼠色になれり。満洲に新聞を起すから来ないかと云ふ。不得要領にて帰る。近々御馳走をしてやると云つた。」とあり、同年八月六日には飯倉の満鉄支社に是公を訪れて、会食している。その後八月十三日には、「満鉄に入つて新聞の方を担当」する話を、やはり是公に依頼された、予備門時代の同級生である伊藤幸次郎からの手紙が届く。伊藤は十七日に漱石宅を訪れ、「満洲日々新聞の事に就て一時間半ばかり談話」をしている。

日本人による満洲での新聞事業は明治三十八年（一九〇五年）七月二十六日に中島真雄という人物が営口で創刊した『満洲日報』がその先駆けとされている。⁽¹⁾ 中島は山口県出身で明治二十三年（一八九〇年）以降上海、福州、台湾を転々とし、主に新聞事業に携つていた。明治三十四年（一九〇一年）十二月に北京で『順天時報』を創刊し、日露戦争開戦前に「主戦論」を展開したため、外務省、軍部にかわれ、一躍有名になつたとされる。その後北京の内田康哉公使との接近があり、『順天時報』を一万円で外務省に売却、営口軍政担当官與倉喜平、天津兼営口領事伊集院彦吉などのすすめで、『満洲日報』を創刊するに至っている。営口の人口増加に伴う政情不安に対する軍政署の任務は、「地方民心を鎮撫し、諸般行政上の整頓を計る」ことにあつたので、『満洲日報』はそれに全面的に協力する形でつくられたようである。満鉄の新聞参入以前の新聞事業の状況について、李相哲氏は次のように述べている。⁽²⁾

中島真雄が創つた營口の『滿洲日報』を含め初期の滿洲における日本人經營新聞は、創刊当初よりロシアを強く意識していた。それは、新聞発行を通じて世論を喚起し、情報を収集しようとした軍や外務省出先機關の意向を反映している側面もあつたが、日露戦争後の滿洲日本人社会の鬱悶氣をそのまま反映していたと思われる。また、当時の新聞では、滿洲に対する漠然とした期待と、滿蒙經營の「雄志」が感じられる部分もあり、ただ単に「世界で起こつた事件を詳細に」伝えるものではなく、主義主張が鮮明だった。それに、日本の滿洲進出にともない次から次へと置かれるさまざまな行政機關（軍政署、関東都督府、関東庁など）の広報を担当するなど広報紙の性格を持ち合わせていた。

中島真雄以降の滿洲の新聞界は、南滿洲鐵道会社（以下「滿鉄」）の新聞参入によって民間人經營の新聞、滿鉄系列の新聞、外務省系列の新聞にわかれていった。

滿鉄の新聞事業参入については、初代総裁後藤新平の植民地經營の方針によるところが大きい。そもそも後藤は植民地經營について、独自の「文装的武備」論をもっていた。これは現地についての科学的調査研究を重視して、それに基づいた施策を行い、「文事的施設を以て他の侵略に備へ一旦緩急あれば武断的行動を助くるの便を併せて講じて置く事」でもあつた。新聞と印刷事業にも目をつけた後藤は、既に大連にあつた『遼東新報』を買収しようとするが果たせず、新たに新聞をつくる方向に転じた。それが『滿洲日日新聞』であり、大連で創刊号が発行されたのは明治四十年十月であつた。当初の方針としては「滿蒙開拓の指針を示す役割をなう有力紙を作りたう」というものであつたらしい。結局、明治末年ごろまで滿洲における新聞事業は、民間の『遼東新報』と滿鉄の『滿洲日日新聞』との二大紙が君臨する形となつたようである。

これらの諸状況から見ると、後藤の後を承けた是公も、やはり同様の意図をもって活動していただであらうことがうかがえる。前述したように、是公は漱石を旅行に招待する前に「滿洲に新聞を起すから来ないか」と勧誘しているが、明治四十二年八月六日の会食において断られたので、その話を伊藤幸次郎にもつていつたものと思われる。是公が漱石を滿洲旅行に誘うのは、伊藤の件が決まつた八月十七日の次の日のことであつた。旅行の経緯がうかがえるものとして、鏡子夫人による回想もある。³⁾

翌る四十二年の夏頃、当時満鉄の総裁だった中村是公さんが出ておいでになりました。一度満洲へやつて来ないかといふお誘ひ。金がないよと申しますと、金はやるから来いとあつて、何でも五百円かを戴きました。それで中村さんが八月末かにおたちになるので、一緒にまゐる筈で居りましたところが、又胃の具合が悪く、とても同行が出来ませんので、一船おくれで立ちました。

元々この満洲行きには、中村さんがたゞ、まだ見ない土地に御自分の旧友を連れて行つて、いろんな風物を見せてやらうといふ思召しだったのでせうが、其外に自然当時は人がよく知らない満鉄の事業や何かの紹介をやらせようといふことでもあつたものと見えます。しかし自分では別に提灯持ちをする気はなかつたでありませう。

ここに挙げた例では「其外に自然当時は人がよく知らない満鉄の事業や何かの紹介をやらせようといふことでもあつたものと見えます。しかし自分では別に提灯持ちをする気はなかつたでありませう。」という部分があるが、ここからも是公が意図した満鉄の事業紹介としての面、ひいては「提灯持ちをする気はなかつたでありませう」が、そうならざるを得ないプロパガンダとしての側面が「満韓ところどころ」に出してしまうことをいみじくも示している。

漱石の日記に目を向けると、八月十八日には「中村より愈満洲へ行くや否やを問合わせ来る。行く旨を郵便で答へる」とある。この日以降の漱石の日記には、「満韓ところどころ」に対応する箇所が散見される。例えば前掲の日記は、作中での「夫から御供するのは何時だらうかと思つて、面白半分待つてゐると、八月半ばに使が来て何時でも立てる用意が出来てるかと念を押した。」に対応している。また、八月二十日の日記の記述は「劇烈な胃カタルを起す。嘔気。汗、激満、醗酵、酸敗、オクビ、面倒デ死ニタクナル。氷を噛む。味のあるものを食ふ人を卑しむ。本棚の書物の陳ぶ様を見て甚だ錯雑堪えがたき感を起す。昏々」とあるが、これは作中の第一章の以下の部分にそのまま描かれているといつていい。

そのうち胃の処が瓦斯か何かで一杯になつた。茶碗の音杯を聞と腹が立つた。人間は何の必要があつて飯杯を食ふのか気の知れない動物だ、斯うして氷さへ噛つて居れば清浄潔白で何も不足はないぢやないかと云ふ氣になつた。枕元で人が何か云ふと、話をしなくつちあ生てゐられない御喋舌程情ない下賤なものはあるまいと思つた。眼を開いて本棚を

見渡すと書物がぎつしり詰つてゐる。其書物が一々違った色をしてさうして悉く別々な名を持つてゐる、煩はしい事夥しい。【中略】そのうち日が容赦なく経つた。病氣は依然として元の所に逗留してゐた。とうとう出発の前日になつて、電話で中村へ断つた。中村は御大事になさいと云つて先へ立つて仕舞つた。

また、後半部での是公に断わりの電話を入れるくだりも八月二十七日の日記での記述、「医者滿洲行に反対。午後自分でも無理だと自覚す。中村に電話で其旨を云つてやる」に対応しており、この記述から当初の予定としては八月二十八日出発であつたことが推察される。

このように「滿韓ところどころ」の記述は漱石の日記の記述と対応する部分が多く、第二章から描かれる滿韓旅行での描写も、旅行中の日記によるところが大きい。続いて、その日記での記述について検討したい。

注(1) 李相哲「日本の滿洲経営と新聞」(『滿洲とは何だったのか』藤原書店 二〇〇四年七月、に所収)。以下中島真雄、滿洲の新聞事業の経緯等もこれによつた。

(2) 同(1)

(3) 『漱石の思ひ出』夏目鏡子述、松岡謙筆録 昭和四年十月 岩波書店

(ii) 滿韓旅行と「日記」での視線

「滿韓ところどころ」の基となつた漱石の滿韓旅行についての日記は、明治四十二年九月一日から同年十月十七日に及んでいる。記述からうかがえる行程を概略すると、漱石は九月三日に大阪と大連を結ぶ大阪商船の鉄嶺丸に乗り、六日に大連に到着している。七日に中央試験所を見学し、十日に旅順の日露戦跡を見学。十六日に營口に向かい、十九日に奉天、二十一日に撫順炭坑を見学しており、ここまでの出来事が「滿韓ところどころ」に描かれてゐることになる。以降は長春、ハルビンへと向かつてゐる。ハルビンからは折り返して朝鮮鉄道へと伸びる安東に向かい、二十七日に着いてゐる。翌日鴨緑江を渡り、対岸の新義州から平壤、三十日に京城へと向かつて

いる。十月十三日まで京城に滞在し、釜山から下関の船に乗り、十四日に到着、翌日広島から京都へと戻り、十七日に帰宅となっている。ここでは、ひとまず日記の記述を「満韓ところどころ」に書かれた九月二十一日までの部分と、それ以降の部分に分けて考察する。

まず、冒頭部分にあたる第二章と第三章で「余」が「鉄嶺丸」に乗り、大連航路に行く場面があるが、日記では九月三日から五日の記述にあたっていている。特に九月三日の「総裁と一所に行く由を聞いたと三人ながら云ふ」の記述が、二章の次の場面に描かれる。

小蒸気を出て鉄嶺丸の舷側を上るや否や、商船会社の大河内さんが、どうか総裁と御一所の様に伺ひましたがと云はれる。船が動き出すと、事務長の佐治君が総裁と同じ船で御出になると聞いてゐましたがと聞かれる。船長さんにサルーンの出口で出逢ふと総裁と御同行の筈だと誰か云つてた様でしたがと質問を受ける。斯うみんなが総裁々々と云ふと是公と呼ぶのが急に恐ろしくなる。仕方がないから、えゝ総裁と一所の筈でしたが、ええ総裁と同じ船に乗る約束でしたがと、忽ち二十五年来用ひ慣れた是公を儉約し始めた。此儉約は鉄嶺丸に始まつて、大連から満洲一面に広がつて、とうく安東県を経て、韓国に迄及んだのだから少からず恐縮した。総裁といふ言葉は、世間にはどう通用するか知らないが、余が旧友中村是公を代表する名詞としては、余りにえら過ぎて、余りに大袈裟で、余りに親しみがなくつて、余りに角が出過ぎてゐる。一向味が無い。たとひ世間が何う云はうと、余一人は矢張り昔の通り是公々々と呼び棄てにしなかつたんだが、衆寡敵せず、已を得ず、折角の友達を、他人扱ひにして五十日間通して来たのは遺憾である。

ここで語り手の「余」は「旧友中村是公」の呼称から、彼に対する自分と周囲との認識の違いを感じ取っている。対応する漱石の日記の記述は簡潔であるものの、「三人ながら」という箇所にも、その戸惑いがうかがえる。このような「余」の語りと身振りについて吉田真氏は「夏目」は、この「総裁」が支配する帝国植民地に、「総裁」の賓客として、「視察家」として招待され、好むと好まざるとに関わらず、否応なしに、その権力機構の中に取り込まれたのである」と指摘している。さらに旅行先で再会した友人達についての語りにも「回想を語ることによって、植民地支配の現場と支配者としての旧友たちを語ることを回避している」と述べている。確かに語り手の「余」と作家夏目漱石との距離については注意が必要であろう。ただ、ここでは日記の記述を漱石の

視線として、前章と同様に漱石の言説として考察、検討する。しかる後に「滿韓ところどころ」というテキストと比較、検討することで、その意味を考へることとした。九月六日には大連到着の記述が見られる。「滿韓ところどころ」では次のように描かれている。

船が飯田河岸の様な石垣へ横にびたりと着くんだから海とは思へない。河岸の上には人が沢山並んでゐる。けれども其大分は支那のクレーリで、一人見ても汚らしいが、二人寄ると猶見苦しい。斯う沢山塊ると更に不体裁である。余は甲板の上に立つて、遠くから此群集を見下しながら、腹の中で、へえー、此奴は妙な所へ着いたねと思つた。

先行研究では、漱石の植民地差別や中国蔑視が見られるとして問題視される箇所である。ただ、該当する日記の記述には「五時頃大連着。大きな烟突が見える。検査が見える。混雑。佐治氏周旋。ヤマトホテルの馬車に乗る」とだけあり、作中での描写での「汚らしい」、「見苦しい」、「不体裁」の様な言葉は見られないし、そもそも現地にいる中国人自体についての記述が全くないのである。この前後の日記で記述されているのは、いずれも大連や旅順にいる漱石の旧知であったり、市街の様子、日露戦跡、移動中の風景が主であるといつていいだろう。つまり、日記を記述したこの時点では、漱石は未だその同時代の中国を視野に入れていないとも考えられる。事実、日記の記述で中国人についての記述が見られるのは、九月九日の「従事員養成所。二組の生徒英語支那語。製図。火夫、車掌 別に支那人の電信技手。(卒業日給四十銭)」とある、満鉄の従事員養成所での様子を記述したものであり、作中では第八章で少し触れられている。翌日十日には「支那人の二食 十時。七晩。上下の別なし。四人前が一Set」との記述があるが、作中に該当箇所は見られない。

日記の記述中で、中国人について多く記している部分が初めて見られるのが、九月十七日の記述であろう。漱石は前日、夜八時過ぎに営口に着いたことが記されており、十七日は営口の旅館である清林館の主人である林屋仲太郎の案内で、「牛島氏」なる人物と市中を散策している。営口はアヘン戦争の勝利によつて、イギリスが一八五八年に開港させた町であり、明の時代には軍港、清となつてからは商港として発達していた。ロシアが東清鉄道の終点として大連に重きをおく以前には、商業的、政治的共に、より大きな意味を持つ場所であつたといえる。日露戦争時の一九〇四年には日本が営口を占領し軍政を敷いている。

漱石の十七日の日記の記述では「朝橋本杉本氏等小寺牧場に行く余は市街を見る。主人が馬車で案内をする。支那町は臭し」とある。このような「汚れ」や「臭い」に対する感覚について、朴裕河氏は、「このように「汚」れに対する漱石の視線は「満鉄」≡帝國主義者の視線とまったく一致している。そして、そうさせているのは「満鉄」と同じく、清潔度を尺度にして非衛生や不潔を排除する（文明人）としての自己確認と見るべきだろう。このような漱石や満鉄の視線が、単なる（差異）への驚きではなく（差別）的（差別的）ものであると言えるのは、「衛生」というものが、強い国家を想定したイデオロギーとなり、必然的に「差別」を生んでもいたからだ」と指摘している。²このような「汚れ」に対する言説を溯れば、幕末の文久二年（一八六二年）に上海に派遣された幕府貿易船千歳丸の乗員達の記録として、高杉晋作の「外情探索録」、峯源蔵「清国上海見聞録」、納富介次郎「上海雜記」の中にもあり、渋沢栄一の「航西日記」（慶応三年）や久米邦武の「米欧回覽実記」（明治六年）にも、市街地の「汚れ」について嫌悪感を示している記述が見られる。ただ、明治四十二年の時点の漱石の視線には、朴氏の指摘する「帝國主義者」的な「衛生」意識が介在していないとは言いきれない。しかし、漱石はこの満韓旅行において、初めて中国人を「凝視」したといえるのではないだろうか。日記の記述を掲げる。

屋根に上りて營口を見る。支那家屋の屋根は往來の如し。回々教の寺だと云ふ。赤く塗つた塔の如きもの見ゆ。牛島氏芝居を見ると云つて連れて行く。未だ開場でない【中略】芝居の後ろへ牛島君が出ていや女郎屋だと云つて却つてくる。煉瓦の低い長屋の如きもの横断面が往來に面してゐる。其長屋の両方の間を這入ると左右が房になつてゐる。其中の一人がまあ御掛けなさいと云つた。夫から本當の女郎町を見る。町の入口は並んでゐる家は大抵前と同然也。這入つて左の門を這入ると。右に房が三つある。一番は幕が低れてゐる。二番には女が三人寐てゐた。其真中の一人は美しくかつた。小さい足を前へ出して半分倚りかゝつてゐた。其隣の室から絃歌の聲が出る。覗いて見た時に恐くなつた。正面にtableがあつて、其右に真黒な大きな顔の支那人が一生懸命を声を出して拍子木の様なものを左へ持ち右に嚙竹の様なもの一本持つてtableをたゞく。tableの前に十四五の女が立つて歌つてゐる。盲目だか何「だか」異様の面をした奴が懸命に胡弓を摺つてゐた。tableの左方には女が三人並んでゐた。其部屋の前部屋では真中に卓を置いて汚い井を置いて二三人食つてゐる。何事か分らず。

この記述は第三十九章に生かされているが、作中では次のようにある。

狭い小路の左右は煉瓦の塀で、一寸見ると屋敷町の様に人通りが少い。それを二十間程来て左手の門を這入った。只偶然に這入ったのだから、家の名も主人の名も知るはずがない。今から考へると、小路のうちには同じ様な家が何軒となく並んでゐて、同じ様な門が亦幾何でも開いてゐるのだから、とくに此処丈を覗くべき誘致は少しもなかつたのである。余はたゞ案内者の後に跟着何の気なしに這入った。

日記の記述では、漱石は「牛島君」の案内で芝居を見に行つたが上演しておらず、芝居小屋だと思つた場所が実は「女郎屋」であり、「夫から本当の女郎屋を見」たことが書かれている。それ以降の日記の記述は、作中第三十九章にほとんどそのまま描かれているといえる。ただ、「余」の語りでは、「此処」がどのような場所かということを徹底的に隠蔽している。前掲の例の中で「余」は、日記で明確に把握されている女郎屋である「此処」について、「只偶然に這入った」というように、偶然而と不可抗力を強調しているのである。「女郎屋」に入つた事を隠そうとする語りであるとも言えるが、偶然と不可抗力を強調する過剰な語りがかえつて、「此処」がどのような場所なのかを浮かび上がらせるとも言える。しかし、そこでの「漱石」と「余」の視線は、あまり隔たつてはいない。日記での「覗いて見た時に恐くなつた」、「其部屋の前は真中に卓を置いて汚い井を置いて二三人食つてゐる。何事か分らず。」とある記述と、作中第三十九章での「恐ろしい声」、「此怪しい団体は此怪しい音楽を奏して夢中である。余は案内の袖を引いてすぐ外へ出た」、「台所で下男が飯を掻き込んでるんぢやなかるかと考へた。所がつい隣の室でしきりに音楽を遣つてゐる。今見た美人のいる所とはつい三間とは離れていない。実に矛盾な感じである」とある描写には、共に恐怖感と違和感が表出しているといつていいだろう。これが同時代の生の中国に対する「漱石」と「余」の視線の典型例であることに留意しておきたい。

以後「満韓ところどころ」に描かれている九月二十一日までの日記の記述においては、九月十八日に「鉄砲を肩にさげた支那人が二人立つて見てゐる」とあり、第四十三章に描かれている箇所と対応している。また、「下女報じて曰く今支那人を提灯をつけて迎に出しました」との記述の内容が、第四十四章に描かれている。ただ、こ

こでの日記の記述には、先に述べた九月十七日の日記と三十九章の様な、中国人に対する視線や意識は見られないようである。十九日に漱石は奉天に向かい、二十日に清朝の第二代皇帝の墓廟である昭陵を見学している。二十一日に撫順炭坑見学の記述が見られる。「滿韓ところどころ」は第五十一章で、この撫順炭坑の坑内を見学する所まで描かれている。

続く、明治四十二年九月二十二日以降の日記の記述については、漱石が旅行中に現地をいかに見ているかを中心に検討する。ただ旅行の行程と作品の対応については、前述のように明治四十二年九月二十一日の撫順と炭坑の見学が作中の第五十一章に描かれている。

第五十一章の末尾には、「まだ書く事はあるがもう大晦日だから一先やめる」として中断された形となっている。中断の理由については、明治四十二年十一月二十八日の寺田寅彦宛書簡にある、安重根による伊藤博文の暗殺等の社会情勢の変化と、それに伴う「滿韓ところどころ」の新聞上での扱いなどが挙げられよう。同書簡では、「僕は新聞でたのまれて滿韓ところどころといふものを書いてゐるが、どうも其日の記事が輻輳するとあと廻しされる。癪に障るからよそうと思ふと、どうぞ書いてくれといふ。だから未だにだらく出してゐる。」とある。青柳達雄氏は、「滿韓ところどころ」の掲載面を所管していた渋川玄耳の扱いと、彼の書いた「恐ろしい朝鮮」という紀行文が、当時の朝鮮半島問題について、より政治的、社会的関心に沿うルポとして書かれていることなどが中断の原因になっていると指摘している。⁽³⁾

この中断によつて「滿韓ところどころ」はそれ以降の旅行行程での出来事、特に「韓」の部分、朝鮮半島での出来事が描かれないこととなった。ただ、旅行行程で撫順炭坑を見学した九月二十一日以降に、漱石が日記に記述している事項が、それ以前の出来事を中心として描いている「滿韓ところどころ」作中にあらわれる箇所が幾つか見られる。一例としては九月二十三日の日記に「滿洲の黄土。中央亜細亜より風が吹き来る。深き処は八百尺。遼河の水……渤海湾は五万年の後埋る」とある記述が、第四十章に次のように描かれている。

ハ爾賓に行く途中で、木戸さんに聞いた話だが、滿洲の黄土はその昔中央亜細亜の方から風の力で吹き寄せたもので、それを年々河の流れが御叮嚀に海へ押し出してゐるのださうである。地質学者の計算によると、五万年の後には今の渤海湾が全く埋つて仕舞ふ都合になつてゐますと木戸君が語られた。

日記の記述からは、漱石がハルビンに行っているのは九月二十二、二十三日にあたる。しかし、第四十章は當口での出来事を描いた箇所であり、対応する九月十七日の記述では「ferry boatにて遼河を横ぎる。濁流際限なし」とある。そのため遼河についての話題を補足するために、「木戸さん」から後日聞いた話を作中に組み込む形としている。

このように、日記の記述では九月二十一日以降の出来事として認められる題材を作中に組み込んでいる場合は、時点を前後させていること、後に体験した題材を組み込んでいることが、語り手の「余」、並びに漱石によって明確にされているといえる。同様に九月二十三日の日記にある「支那車夫無暗に走る」の記述との関連を思わせるのが第四十六章での描写である。

今度は車だから好からうと安心して、一寸ハイカラに膝頭を重ねて反り返つて見たが、矢張決して無難ではない。人力は日本人の發明したものであるけれども、引子が支那人もしくは朝鮮人である間は決して油断しては不可ない。彼等はどうせ他の拵へたものだといふ料簡で、毫も人力に対して尊敬を払はない引き方をする。海城といふ処で高麗の故跡を見に行つた時などは、尻が蒲団の上に落ち付く暇がない程揺れた。一尺ばかり跳ね上げられる事は、一丁の間に一度は必ずあつた。仕舞に朝鮮人の頭をこきんと張付けて遣りたくなつた位残酷に取扱はれた。奉天の道路は海城ほど凸凹に出来上つてゐないから、無暗に車の上で踊ををどる苦痛はないが、其引き方の如何にも無技巧で、たゞ見境なく走らせへすれば車夫の能事畢ると心得てゐる点に至つては、全く朝鮮流である。余は車に揺られながら、乗客の神経に相應の注意を払はない車夫は、如何に能く走けたつて、遂に成功しない車夫だと考へた。

ここでも「海城といふ処で高麗の故跡を見に行つた時」、つまり旅行の行程からすれば後日の事となる朝鮮半島での体験を、作中に奉天での場面として描いている。ただ、日記の記述では長春に到着した際の事を記しているようであり、混同があるとも思われる。「海城」も京城の北西「開城」の誤りだとされている。

続く九月二十四日の記述には「午前一時過奉天着宿屋迄は一里程ある。馬車にて支那人の鞭の音を聞く。」とある。作中では第四十五章で次のように描かれている。

停車場には宿屋の馬車が迎へに来てゐた。矢張り泥の中から掘り出して、炎天で乾かした様に色が變つてゐる。荷物と人間をぐるに乗せて、構内を離れるや否や、御者が凄じく鞭を鳴らした。【中略】

我々の様な平和を喜ぶ輩は此車に乗つてゐるのが既に苦痛である。御者は勿論チヤンチヤンで、油に埃の食ひ込んだ辮髪を振り立てながら、時々滿洲の声を出す。余は八の字を寄せて、馬の尻をすかしつゝ眺めた。さうして、みだりに鞭を瘠せ骨に加へて、旅客の御機嫌を取るのには、女房を叱つて佳賓をもてなすの類だと思つた。

この部分に続いて、「現に北陵から帰りがけに、」という形で馬車に足を引かれた中国人の老人のエピソードが描かれる。「北陵」に漱石が訪れたのは、日記の記述では九月二十日となつてゐる。老人のエピソードをうかがわせる記述はないが、現地での馬車や人力車の体験を一括りにして作中に描いてゐることになるうか。

この後、九月二十五日以降の日記の記述の中でも、旅行行程での現地の様子を記した部分は見られるが、その様子を「滿韓ところぐ」の作中に描いてゐる箇所はほぼ見られなくなるといつていい。九月二十七日には「七時半安東県につく。月の夜に鴨緑江を見る。狭いと思つたら広い所は二哩ある由。車を駆りて玄陽館に赴く。車上通る所悉く日本市街なり。是には以外の感あり。滿洲はまだ是程に發展せず。其代り家屋は皆日本流なり。」とあり、市街地の發展の様子を滿洲との比較や、建物の様式などから觀察してゐる。翌日漱石は鴨緑江を渡り、朝鮮半島入りしてゐる。二十八日の記述では「一度朝鮮に入れば人悉く白し」「滿洲の如く支那人を使ふ人なし。朝鮮人の使役せらるゝもの一人も見受けず」とあり、二十九日には「絶壁の下朱字を刻する所に日本の職（人）三人喧嘩をしてゐる。一人は半袖のメリヤスに腹掛屈竟の男一人は三尺に肌脱の体共に大阪弁なり。何時迄立つても埒あかず。風雅なる朝鮮人冠を着けて手を引いて其下を通る。実に矛盾の極なり」とある。この「矛盾の極」という語については、何が「矛盾」なのかという問題があろう。おそらくは、《野蠻》な日本人と「風雅」な朝鮮人の構図が「矛盾」ということになるが、逆ならば「矛盾」ではないとするような視点は、この滿韓旅行初めや、旅行以前の言説にはなかつたように思われる。

その後、漱石は九月三十日に京城に着き、「道路よし。純粹の日本の開化なり。旅館も純日本式也」と記してゐる。また、十月五日には「余韓人は氣の毒なりといふ。山県賛成。隈本も賛成」とあり、九日には「朝鮮人を

苦しめて金持となりたると同時に朝鮮人からだまされたものあり」ともある。一方では朝鮮の人々に同情を示しながら、一方では「お互い様」のような記述が見られ、必ずしも常に被支配者の人々の立場に立っているわけではない。漱石の言説として指摘しておくべきだろう。

この様な言説が如実にあらわれているのが、談話「満韓の文明」(『東京朝日新聞』明治四十二年十月十八日)であるうかと思われる。満韓旅行から帰った直後のこの談話には、次のようにある。

此の度旅行して感心したのは、日本人は進取の氣象に富んで居て、貧乏世帯ながら分相応に何処迄も發展して行くこと云ふ事実と之に伴ふ経営者の氣概であります。満韓を遊歴して見ると成程日本人は頼母しい國民だと云ふ氣が起ります。従つて何処へ行つても肩身が広くつて心持が宜いです。之に反して支那人や朝鮮人を見ると甚だ氣の毒になります。幸ひにして日本人に生れてゐて仕合せだと思ひました。

これを見ると、「然し是からは日本も段々發展するでせう」と言つた三四郎に対して「亡びるね」と広田先生に答えさせた「三四郎」(明治四十一年九月)での文明観とは、まるで正反対の言説に思われる。このような漱石の言説をどう考えるべきなのだろうか。ここで同時代の言説の一例として、明治四十二年五月二十三日から六月十二日に『讀賣新聞』に掲載された「満韓私語」という論説と、ここで見た漱石の言説とを比較してみたい。その比較から、漱石の言説の意味と位置について述べることにしたい。

注(1) 吉田真「夏目漱石「満韓ところどころ」論 (平成十二年三月『成蹊人文研究』)

(2) 朴 裕河「インデペンデント」の陥穽「漱石における戦争・文明・帝國主義」(平成十年五月『日本近代文学』)

(3) 青柳達雄「漱石と渋川玄耳・『満韓ところどころ』中絶の理由について」(平成十年十一月『漱石研究』第十一号)

(iii) 同時代の言説との距離

前述の「満韓私語」¹⁾は『讀賣新聞』に、明治四十二年五月二十三日から六月十二日に掲載された論説である。

全十六回にわたる連載であり、「滿韓に対する政治上經濟上並びに社会上の見地を公にす」る旨が第一回に記されている。以降、第二回、三回に「何の為の経営、何の為の殖民」、第四回、五回に「所謂滿韓の利源なるもの」、第六回、七回に「友喰の觀察」、第八回、九回、十回に「滿洲の主人」、第十一回、十二回に「滿韓の生活」、第十三回に「産業上利害の衝突」、第十四回、十五回「植民地医科大学の設立」、第十六回に「希望一束」との副題がついている。この「滿韓私語」を書いた笹川潔は、笹川臨風（種郎）の弟で明治五年に東京神田末広町に生まれ、明治三十一年に東京帝国大学法科大学を卒業、翌年帝国党幹事、三十四年に国民同盟会幹事となるが、同年政治活動を止め、松江市松陽新報主筆となる。東京に戻り、明治三十八年に電報新聞主筆、やまと新聞主筆と転じた。明治四十二年四月には読売新聞社員として清に派遣されており、「滿韓私語」はこの行程での見聞も基になっている。翌四十三年には読売新聞主筆となった。²⁰²

笹川は明治四十二年四月二十一日に東京を発ち、釜山から京城、仁川へと北上、船で北京、天津へと向かい、旅順から奉天、長春、大連をまわり、下関へと帰航の途についている。漱石の滿韓旅行の行程とは、逆回りとなるような行程となっているが、興味深いことに「滿韓私語」の中には、前項までに見た漱石の言説と非常に近いものも見られる。第二回の「何の為の経営、何の為の殖民」の中で、笹川は釜山や京城で、日本人が「足を揚げて韓人の苦力を蹴」る様子や、それに類する出来事が至る所で行われているのを見聞して、「覚えず心の裡に「何の為の経営、何の為の殖民」と絶叫」せざるをえないとして次のように述べている。

今日滿韓を通じて吾人の不快に禁へざる一事は、其下等なるイムペリアリストの充滿せることに在り、由来韓人と支那人とは世界に於ける最も不幸なる国民の一たり、彼等は久しく悪政の犠牲となり、其の結果として現時目撃する如き極めて劣等の人民と為れり、極東に在りて独り善政の下に立てる日本人は、先づ斯の憫むべき隣人に対して、其の慶福を頒つの雅量ありて然る可きものならん

前掲の「支那人や朝鮮人を見ると甚だ気の毒になります」という漱石と、「韓人と支那人とは世界に於ける最も不幸なる国民の一たり」と見る笹川の言説は、共通するヒューマニズムとして、一応は受け取ることができようか。しかし漱石が「幸ひにして日本人に生れてゐて仕合せ」と言う意識には、日本人が「支那人や韓国人」を

「気の毒」にしている当事者の一員であるという意識に欠けているともいえよう。一方、笹川は前掲の文に続けて、「日本人の勢力を扶植するは、則ち其の感化を四方に迫ぼす便宜と機会とを進むるもの」として、「経済的意義」を超えた「高尚なる精神的意義を有する」こととして、日本の大陸進出と、日清・日露戦争の意義を主張し、日本の力をもって「支那の文教と芸術と、之を保全」するべきであるとまで述べている。ここでの両言説の比較のみでは、漱石は笹川ほど日本の大陸進出を積極的に意味づけている訳ではない。しかし、後年「模倣と独立」（講演、大正二年十二月十二日）で「日露戦争はオリヂナルである、軍人はあれでインデペンデントなることを証抛だてた」としている。両言説に共通するのは、「支那人や韓国人」に対しての、露骨な力による抑圧に対しては人道的な観点から批判しているが、日本の大陸進出や戦争の意義については、少なからず「文明」の発達としての「進歩」として評価されていることである。

今少し「満韓私語」を概括しつつ、見ておきたい。笹川は、続く第三回において、満韓における日本の植民地経営は未だ「利欲の觀念」にのみ囚われており、「理想なく、精神なきなり」としている。また植民地における方針についても、懐柔主義か威圧主義かではなく、「先づ健全なる日本人の思想が満韓の土に移植せられんを冀う」と述べており、物質的経済的意義にさきだち、精神的理想的な意義から日本の植民地経営を論じているといえる。

ただ、それ以降の内容は、今後のインフラ整備の方向性や、内地の産業との兼ね合いから起こる摩擦への懸念、現地からの信頼、人望を得るための設備（植民地医科大学の設置）などの提言であり、多分に「経済的意義」が主眼となつているのは皮肉でもある。また、これらの中には、帝国主義を支えるような言説や、それに伴う形での露骨な差別観も見られる。例えば、(七)「友喰の觀察」では、「適者生存の原則は、愈々確的に彼我両国民の上に其異なる作用を迫ふす可し、予は韓民の漸次僻陬の地を逐ふて退去せざるを得ざる運命を悲む者なり」と、ダーウイニズムの影が見られるし、(十)「満韓の主人」では、北京や上海での例を挙げながら、「由来支那人は個人として商術に長ずるも組合員として会社員として其能力は殆んど言ふに足るものなし」として、「ストラヴ民族と我大和民族とは、亜細亞大陸の文明を啓導する責任を有する」としている。

ここでは、漱石の満韓旅行での日記の記述を主に検討し、同時代の言説である笹川潔の「満韓私語」と並べてみた。その結果として見れば、漱石の言説は、日本の帝国主義、植民地主義に対する批判意識に乏しい言説とし

て糾弾されてもしかるべきであろう。漱石の言説は、笹川の「満韓私語」に見られる典型的な植民地主義的言説を批判できるものではないと思われる。そもそも、漱石が明治四十二年の満韓旅行以前に、この「満韓」という土地や政治状況に関心を持ったと思われる痕跡はほとんどないといっている。その意味でも、大連や撫順の産業にただ感心する漱石よりも、内地の産業との兼ね合いまで考えている笹川の方が、植民地経営という問題についても、より深い定見があると思われるべきだろう。しかし、その上で日本の大陸進出や戦争の意義についての評価が両者に共通しているということは、そもそも「近代化」と「文明」の「発展」ということ自体に、そのような影の部分が伴わざるを得ないことをも示しているように思われる。

注 (1) 「満韓私語」(『讀賣新聞』明治四十二年五月二十三日、六月十二日) 引用中の旧字は適宜新字に改め、ふりがな、傍点は略した。

(2) 笹川潔については、「明治人名辞典」下巻(昭和六十二年十月、日本図書センター)を参照した。

第四章 「満韓とところぐ」での「余」と漱石の認識

ここまで「満韓とところぐ」について考察する前段階として、「中国」に関する漱石の言説を時間順に逐一追いつ、その推移について考察してきた。本章での考察の前に一旦概括しておく、まず明治二十五年から三十四年にかけての言説では、東洋文化の先達、西洋文化に比肩する文明としての中国であり、「支那人ハ日本人ヨリモ遙カニ名譽アル国民ナリ、只不幸ニシテ目下不振ノ有様ニ沈淪セルナリ」の言説に代表される認識であったと考えられる。続く明治三十六年から四十年における言説では、まず「文学論」をはじめとする文学観に関するものにおいては、東西文学の比較において、これを同等、同列としている。次に小説においては、漱石自身の文物に対する趣味的な面からの「支那」が作品中にも散見されること、「草枕」に見られた桃源郷的漢詩世界ともいべき、観念的な理想世界のイメージが表出していることが指摘できる。そして、明治四十年から、漱石の満韓旅行出發直前の明治四十二年九月までの言説では、同時代の中国についての見聞や体験によつて、それまでであった「抽象化し理想化した中国像」のみではない認識が生じている様子が見られた。さらに「満韓とところぐ」の基となった漱石の満韓旅行、明治四十二年九月一日から同年十月十七日の日記での言説などからは、人道的な視点は持ちつつも、現地で日本の「文明」が「発展」していくことについての洞察には乏しいように思われる。

このような漱石の言説の推移を踏まえ、再度「満韓とところぐ」の問題点を確認し、考察することとしたい。まず、「満韓とところぐ」の基となった漱石の満韓旅行について再度確認すると、明治四十二年九月六日に大連に到着し、十日に旅順の日露戦跡を見物。その後、南満州鉄道により、營口、湯崗子、奉天、撫順、ハルピンまで北上し、帰路は朝鮮鉄道を南下して、釜山から下関へと航路についている。「満韓とところぐ」は、このような近代植民地経営の発展と、交通網の整備という社会状況と密接に連動しているとも指摘されている。⁵⁾

また、作品分析の観点からは、語り手である「余」という一人称の問題や、写生的性格、諧謔的文体等の問題があげられていた。ただ、記述内容自体の問題点としても、中国蔑視の問題、あるいは帝国主義、近代植民地的視線の問題が、やはり重要であろう。ところが、同時代評でも述べられていたように、「満韓とところぐ」の内容としては、中村是公をはじめとする旧友や、知人との交流が多くを占めており、そこでは後年の芥川龍之介の「上海遊記」のような中国の知識人との交流等もない。訪問地も満鉄にちなんだ場所や市街において、当地に

いる友人の案内によつてなされる、いわゆる「大名旅行」に多くを求めめる事はそもそもが過剰な期待であるのかもしれない。

ただ、漱石の言説において、特にその中國観の問題からすれば、同時代の現実の中國の一端に目を向けたものとしての「満韓ところどころ」は、やはり重要なテキストであろうと思われる。その中でも、肯定的なイメージで描写された表現と、否定的なイメージで描写された表現、それを見る語り手である「余」の視線と語りに着目する必要がある。以下、「余」の視線と語りについて考察し、その背後にある漱石の言説と認識について考えたい。

(i) 否定的なイメージの描写と「余」の視線

まずは、作中において、中國についての否定的なイメージの描写と「余」の視線について検討する。次に掲げるのは「余」が大連に着いた際の描写である。

船が飯田河岸の様な石垣へ横にびたりと着くんだから海とは思へない。河岸の上には人が沢山並んでゐる。けれども其大分は支那のクーリーで、一人見ても汚らしいが、二人寄ると猶見苦しい。斯う沢山塊ると更に不体裁である。余は甲板の上に立つて、遠くから此群集を見下しながら、腹の中で、へえー、此奴は妙な所へ着いたねと思つた。

「一人見ても汚らしいが、二人寄ると猶見苦しい。斯う沢山塊ると更に不体裁である」という「余」の観察のみによつて、この描写は成立している。「汚らしい」というマイナスのイメージは、自身の観察によつて保障されているものとして、そのまま語られている。同様に、「余」自身の観察において描写される第四十五章では、馬車に足を轆かれた老人について、次のように描かれている。

不思議な事に、黒くなつて集つた支那人はいづれも口も利かずに老人の創を眺めてゐる。動きもしないから至つて静かなものである。猶感じたのは、地面の上に手を後へ突いて、創口をみんなの前に曝している老人の顔に、何等の表情もない事であつた。痛みも刻まれてゐない。苦しみも現れてゐない。と云つて、別に平然ともしてゐない。気が付いた

のは、たゞ其眼である。老人は曇よりと地面の上を見てゐた。

馬車に引かれたのださうですと案内が云つた。医者はあないのかな、早く呼んでやつたらいいだろうと間接ながら窘なめたら、えゝ今に何うかするでせうといふ答である。此時案内はもう本来の気分を回復してゐたと見える。鞭の影は間もなく又閃めいた。埃だらけの御者は人にも車にも往來にも遠慮なく、滅法無頼に馬を追つた。帽も着物も黄色な粉を浴びて、宿の玄関へ下りた時は、漸く残酷な支那人と縁を切つた様な心持がして嬉しかった。

ここでの「余」は、老人の怪我の無惨な有様の割に静かな老人とそれを見る周囲の人々の静かさ、無関心な状況の中に「残酷さ」をみており、詳しい事情は「馬車にひかれたさうです」以上の事を知ることとせず済ませてしまつており、その関心の薄さが際立つている。ここでの「余」の一人称の語りは、その場での語り手自身の観察からなされた語りとして、その観察からの語りを、実況としての語りとして成立させており、その時点で語り手の価値観は容易に動かされない。そればかりか、その観察と認識を補強する形で、情報を取り入れていく「余」の語りも見られる。その一例として、第四章での大連に着いてからの「余」の語りがある。

ぢやホテルの馬車だと沼田さんが佐治さんに話してゐる。河岸の上を見ると、成程馬車が並んでゐた。力車もたくさ
んある、所が力車はみんな鳴動連が引くので、内地のに比べると甚だ景気が好くない。馬車の大部分も亦鳴動連によつて、御せられてゐる様子である。従つて何れも鳴動流に汚ないものばかりであつた。ことに馬車に至つては、その昔日露戦争の当時、露助が大連を引上る際に、此儘日本人に引渡すのは残念だと云ふので、御叮嚀に穴を掘つて、土の中に埋めて行つたのを、チャンが土の臭を嗅いで歩いて、とうく嗅ぎあてゝ、一つ掘つては鳴動させ、二つ掘つては鳴動させ、とうく大連を縦横十文字に鳴動させる迄に掘り尽くしたと云ふ評判のある、一評判だから、本當の事は分らないが、此評判があらゆる評判のうちで尤も巧妙なもの、誰しも認めざるを得ない程の泥だらけの馬車である。

この大連到着時の「余」の語りは、その「泥だらけの馬車」について、直接「余」が目にした観察による語りのみではなく、「内地」との比較や、「余」が「鳴動連」と名付けた「支那のクーリー」が御することなどから、その馬車についても「従つて何れも鳴動流に汚ないものばかりであつた」としている。また、馬車についての由

来を「評判」という「余」の観察を離れた情報から、説得力のあるものとして採用しつつ、そのマイナスイメージを補強しながら語られているのである。同様の語りは、次例の第四十七章にも見られる。

茶を飲むと、酸い様な塩はゆい様な一種の味がする。少し妙だと思つて、茶碗を下へ置いて緩り橋本の講釈を聞いた。其講釈によると、奉天には昔から今日に至るまで下水と云ふものがない。両便の始末は無論不完全である。そこで古来から何百年となく奉天の民が垂れ流した糞小便が歳月の力で自然天然に地の底に浸み込んで、いまだに飲料水に崇りなしてゐるんだと云ふ。一応は尤もだが、説明が少し科学的でない様である。第一それ程の所なら穀類野菜ともに、もつと能く出来なければならぬ筈だと思つたが、馬鹿氣ているから議論もしなかつた。橋本も是は伝説だよと断つた。伝説と云へば日本武尊の東夷征伐と同種類に属すべきもので、真偽以外に、重く取扱わねばならぬ筋の来歴を有してゐるに違いない。如何にも汚ない国民である。

この場面でも、水の汚れについてのマイナスイメージが「余」によつて語られる。前掲の馬車の評判と同様に、「橋本の講釈」によつて、水の汚れについての「余」自身の観察を補強し、そのイメージを固定しようとする。その中に、「説明が少し科学的でない様な気がする」、「これは伝説だよ」という留保を加えながらも、説得力のないその「講釈」を否定するのではなく、それを取り込みながらマイナスイメージを補強していくのである。

このように「余」の視線は、その「汚れ」に対して向けられ、その観察が描写の基盤となっている訳であるが、この「汚れ」に対する意識は、「余」の前に現前する、現実としての中国のイメージの基底となつてしまつていゝる感がある。

第三十九章では、「何の気なしに這入つた」家の、ある部屋の中に美しい若い女を認めつつ、別室の男たちの食事風景の「汚なさ」と並べた際に「余」はそこに「矛盾」を感じている。

余はこの体裁を一見するや否や、台所で下男が飯を掻き込んでるんちやなかうかと思つた。所がつい隣の室でしきりに音楽を遣つてゐる。今見た美人のいる所とはつい三間とは離れてゐない。実に矛盾な感じである。

この「矛盾な感じ」は、「汚れ」の風景の中にある「美しさ」への違和感から発していると言わなければならないだろう。「汚れ」ていると思わせる風景と「美しい」と思わせる風景は、確かに相反する事象ではあるが、一所に集まることは、論理的な「矛盾」ではなく、「余」の持つ認識の中で生じる「矛盾」に他ならない。しかも、「美しい女」への視線と「余」の觀察の結果が、「美しさ」を前面に出す語りとならず、先行する「汚れ」のイメージの中で生じる「矛盾」という違和感として処理されてしまっているのである。

ただ一方で、このような「余」の視線からの否定的なイメージの語りが見え隠れされる中で、他人が持つイメージや行動に対しては批判的であったりもする。

支那の小僧が跣足で跟いて来た。番頭を捕まへてしきりにこそく何か云つてゐる。番頭に聞くと、えゝなにと曖昧な答をする。又聞き返したら斯う云つた。――屋根の廂の所に着けてある金の玉を、此間一つ落ちた時に、拾つて置いたから、買つて呉れと云ふんです。表向にすると厳しいものですから、斯うして見物に来た時、そうつと売りつけようてんで、支那人は実に狡猾ですからね。

支那の陵守も無論狡猾だらうが、金の玉を安く買はうと云ふ番頭もあまり正直な方ぢやない。番頭はそつと錢をやつて金の玉をポツケツトへ入れた様である。

この第五十章は、北陵を見物した際の場面であるが、番頭の「支那人は実に狡猾ですからね。」という言葉に對して、「余」は、「支那の陵守も無論狡猾だらうが、金の玉を安く買はうと云ふ番頭もあまり正直な方ぢやない。」とその語りの中でバランスを取ってみせるのである。このようなバランス感覚については、前章に見た日記の「朝鮮人を苦しめて金持となりたると同時に朝鮮人からだまされたものあり」という記述にも共通しており、この点から「余」の語りと、漱石の言説に通底する部分を見ることができよう。

(ii) 肯定的なイメージの描写と「余」の視線

ここまでに見た「余」の語りでは、その視線の先にある「中国」について、否定的なイメージのみで語られて

いるように思われるが、逆に肯定的なイメージの中で語られる「中国」についての「余」の語りも見られる。引き続き「余」の視線と語り、それらによって成立している描写について検討する。次に掲げる例は、それぞれ第三十六章、四十二章、四十七章での語りであり、共通する構造を有している。

余は此驛馬を見るや否や、三国志を思ひ出した。何だか玄徳の乗った馬に似てゐる。全体驛馬というのを満洲へ来て始めて見たが、腹が太くつて、背が低くつて、総体が丸く逞しくつて、万事邪氣のない様な好い動物である。
(第三十六章)

我々は一つの提灯を先にして、平原にはびこる無尽蔵の虫の音に包まれながら歩いた。今考へると、中々風流である。筆を執つて書いてゐても、魏叔子の大鉄椎の伝にある曠野の景色が眼の前に浮んでく。けれども歩いてゐる途中は実に苦しかった。
(第四十二章)

さうかと思ふと、宿の座敷の廊下の向ふが白壁で、高い窓から光線が横に這入つて来るのは仕方がないが、其窓に嵌めてある障子は、北斎の画いた絵入の三国志に出てくる様な唐めいたものである。
(第四十七章)

ここに見られる「余」の視線は、それぞれ「驛馬」、「平原」、「障子」などに向けられたものであるが、その対象に「三国志」や「魏叔子」のイメージを投影して、「好い動物」であったり「なかなか風流である」といった肯定的なイメージを持つものとして語られている。このように肯定的なイメージでの語りの中に見られるのが、漢詩や漢文学等から喚起されるイメージに依拠して、事象を捉える「余」の視線である。さらに第四十六章について見る。

時刻は暮に近い頃だったから、日の色は瓦にも棟にも射さないで、眩しい局部もなく、総体が肅然と喧びすしい十字の街の上に超越してゐた。此門は色としては、古い心持を起す以外に、特別な采を一向具へてゐなかつた。木も瓦も土も略一色に映る中に、風鈴文が器用に緑を吹いてゐた丈である。瓦の崩れた間から長い草が見えた。廂の暗い影を掠め

て白い鳩が二羽飛んだ。余は久しぶりに漢詩といふものが作りたくなつた。待つてゐる間少し工夫して見たが、一句も纏まらないうちに、橋本が筆と墨を抱えて出て来たので興趣は破れて仕舞つた。

ここに見られる夕暮れの風景を見る「余」の視線を支えているのは、漢詩的な風景のイメージであるといえる。「余」の語りでは、この夕暮れの風景から「漢詩」の「興趣」が喚起されたとされるが、同時に「漢詩」と、そのイメージによる観念的な枠組みを通すことによつて、この風景が切り出されているともいえよう。同様の視線は、「汚い」イメージで語られた「クーリー」を肯定的に語る際にも用いられている。

クーリーは大人しくて、丈夫で、力があつて、よく働いて、たゞ見物するのでさへ心持が好い。彼等の背中に担いでゐる豆の袋は、米俵のように軽いものではないさうである。夫を遥の下から、のそのそ背負つて来ては三階の上へ空けて行く。空けて行つたかと思ふとまた空けに来る。【中略】

赤銅のような肉の色が煙の間から、汗で光々するのが勇ましく見える。この素裸なクーリーの体格を眺めたとき、余はふと漢楚軍談を思ひ出した。昔韓信に股を潜らした豪傑は屹度こんな連中に違ひない。彼等は胴から上の筋肉を逞しく露はして、大きな足に牛の生皮を縫合させた堅い靴を穿いてゐる。【中略】

クーリーは実に美事に働きますね、且非常に静肅だ、と出掛に感心すると、案内は、とても日本人には真似も出来ません。あれで一日五六銭で食つてゐるんですからね。どうしてあゝ強いのだか全く分りませんと、左も呆れた様に云つて聞かせた。

ここでの「余」は観察によつて、その労働の様子を「クーリーは大人しくて、丈夫で、力があつて、よく働いて、たゞ見物するのでさへ心持が好い」と語る。さらにその体格を「汗で光々するのが勇ましく見える」とした後、「この素裸なクーリーの体格を眺めたとき、余はふと漢楚軍談を思ひ出した。昔韓信に股を潜らした豪傑は屹度こんな連中に違ひない」とあるように、「漢楚軍談」の「韓信」の逸話のイメージを引きながら、肯定的なイメージを付加して語っている。

これらの「余」の視線は、観念的な「中国」のイメージを準拠枠として、現前する中国の情景に合致するか、

否かという観点で峻別され、価値基準と判断に及んでいるのである。そこでは、いわば「現実の中国」、今「余」の目の前に現前する「中国」への事象についての関心は遠のいていく事となるだろう。次の例も同様の「余」の視線の例である。

風呂から出て砂の中に立ちながら、河の上流を見渡すと、河がぐるりと緩く折れ曲つてゐる、其向ふ側に五六本の大きな柳が見える。奥には村があるらしい。牛と馬が五六頭水を涉つて来た。距離が遠いので小さく動いてゐるが、色丈は判然分る。皆茶褐色をして柳の下に近づいて行く。牛追は牛よりも猶小さかつた。凡てが世間で云ふ南面と称するものに髣髴として面白かつた。中にも高い柳が細い葉をことごとく枝に収めて、静まり返つてゐるところは、全く支那めいていた。遠くから望んでも日本の柳とは趣が違ふ様に思はれた。水は柳の茂る処で見えなくなつて居るが、猶其先を辿つて行くと、忽ち眼に打つかる様な大きな山脈がある。巒が鋭く刻まれてゐる所為か、ある部分は雪が積つた程白く映る。其位に周囲はどす黒かつた。漢語には雀嵐とか嶺岫とか云つて、斯う云ふ山を形容する言葉が沢山あるが、日本には一つも見当らない。あれは何と云ふ山だろうと傍にゐる大重君に尋ねたら、大重君も知らなかつた。大重君は支那語の通訳として橋本に随いて蒙古まで行つた男である。余の質問を受けるや否や何処へ消えて無くなつたが、やがて帰つて来て、高麗城子と云ふんださうですと教へて呉れた。土人を捕まえて聞いて来たのださうである。固より支那音で教わつたのだが、それは忘れて仕舞つた。

ここでも、やはり「余」のみる風景は「南画」のイメージの枠に回収されていき、「全く支那めいていた」と語られる。大連での港の風景や、町中の「汚い」とされた風景は、現前する風景でありながら、「支那めいて」はない、というのが「余」の判断であるといつていいだろう。続く「余」の語りの中でも、山を形容する「漢語」については「沢山ある」ことを知っているが、実際にその場で聞いた中国語での「高麗城子」の「音」は「忘れてしまつてゐる」のである。これらの「余」の関心、視線に基づく語りが示しているのは、漢学や漢文学からの観念的な中国観が優位に立ち、現前する「中国」への「余」の関心が薄いことが露見してしまつてゐることなのである。

このような、現前する「中国」への無関心な「余」の身振りは、頑なですらある。特に他者が示す「中国」に

対する肯定的なイメージでさえも、「余」の中国観の枠からの視線を変えることはないし、そこから外れた否定的なイメージを変えることもない。次掲の第九章がその一例である。

そこへ汚ない支那人が二三人、奇麗な鳥籠を提げて遣つて来た。支那人て奴は風雅なものだよ。着るものもない貧乏人の癖に、あゝやつて、鳥をぶら下げて、山の中をまご付いて、鳥籠を樹の枝に釣るして、其下に坐つて、食ふものも食はずに大人しく聞いてゐるんだよ。夫がもし二人集まれば鳴き競をするからね。あゝ実に風雅なものだよ。と頻りに支那人を賞めてゐる。余はポケットからゼムを出して呑んだ。

ここでは、「支那人て奴は風雅なものだよ」と「頻りに支那人を賞めてゐる」、という「是公」の評価がなされている。しかし、その肯定的なイメージについては、「余はポケットからゼムを出して呑んだ」とあるのみで、風雅であるとも、無いとも語られることはない。明らかに「余」に比べて、現前する中国に触れている「是公」の評価に対して、「余」は判断すら行っていない。「余」自身の持つ中国観のフレームに収まらない、肯定的なイメージについて、「余」はこの時点で判断することができないのである。同様に、この地に居る旧知が、その肯定的なイメージを語っても、「余」の持つ認識に変化は認められない。

支那人てえものは呑気なものでね、斯うして倚つ掛つて談判をするんですと肋骨君が教へて呉れた。肋骨君は支那通丈あつて、支那の事は何でも心得てゐる。あるとき余に向つて、辮髪まで弁護した位である。肋骨君の説によると、あゝ云うぶくくの着物を着て、派出な色の背中へ細い髪を長く垂らした所は、振へ付きたくなる程好いんださうだから仕方がない。実際肋骨君が振へ付きたくなると云ふ言葉を使つたには驚いた。今でも此言葉を考へ出しては驚いてゐる。

ここで「余」に対して、その見解を語る「肋骨君」は、「支那通」であり「支那の事は何でも心得ている」と認めながら、「弁髪」に対する「肋骨君」の評価に、「余」は決して同意もしなければ、それまでの自身の否定的な見解、特に「余」に現前する「中国」についての否定的なイメージを変化させた様子もないのである。

ここまでで考察した「滿韓ところどころ」での「余」の語りと、それを支える視線と認識に見られる構造とは、「余」自身を持つている漢文学等から作られた、観念的な中国観によるフレームがまず設定され、それに整合する「中国」のみを肯定的なイメージの中に語ろうとすることであるといえよう。そして、「是公」や「肋骨」など、自分よりも明らかに現地の風習や風俗に触れている者の評価や認識であっても、自らの中国観のフレームに当てはまらない中国の「よさ」について、「余」は、その判断を保留、あるいは停止し、時には拒否といった反応さえ示すのである。そして、この「余」の持つ認識、つまりは観念的な中国観が、現前する中国の事象よりも重視され、かつ優越している様相こそ、前章までの考察において見られた、漱石の言説における中国観の様相に重なるものではないだろうか。

これらの「余」の語りと視線、ひいては漱石の視線と認識は、サイドが「オリエンタリズム」の中で指摘する、「テクスチュアルな姿勢」であるともいえる。サイドは、異文化を表象することにみられる傾向として、「人間は見知らぬ土地を旅し、心の平衡を脅かす何か不確かなものに出会ったとき、まずこうしてテクストにとびつこうとする性質をもつ」とし、「人間的なものと直接遭遇して方向を見失うよりも、むしろ書物（テクスト）の図式的な権威によりかかろうとするのは、人間に特有の欠点であるように見受けられる。」としている。「滿韓ところどころ」での「余」、並びに漱石についても、「漢文学」あるいはそれを典拠としたテクストによるイメージ、近世までの日本が持っていた観念的な中国観が、そのような「テクスト」として働き、現前する事象としての中国から、「余」の眼を反らせることとなっているのではないだろうかと思われる。

サイドはまた、特に植民地を旅する「紀行文」という文学の性格について、「オリエンタリストが設定したオリエント内部のさまざまな地理的、時間的、人種的地域区分をいっそう強化する」ものとして述べている。その観点からすれば、「滿韓ところどころ」というテクストが「朝日新聞」という媒体で流通したこの問題も指摘されてしかるべきであろう。やはり、「余」の直接的な「観察」の形で描かれる「汚れ」も、その様な先入観を確認し、補強する形で描かれ、再度マイナスイメージを浸透させることに加担するおそれがあるからである。

しかし「滿韓ところどころ」は結局の所、撫順炭坑を視察する所で中断された。この経緯については、同時期に「朝日新聞」に掲載されていた渋川玄耳の「恐ろしい朝鮮」との関連が指摘されているが、どちらにせよ、旧友中村是公の依頼とはいえ、「提灯持ち」的な記事を書くことにも興が乗らなくなった事も考えられるし、学生時

代の素朴なつきあいの中にいた頃から、時間も立場も隔たってしまった現在に対する悲哀がある様にも思われる。また、同時代においても極めて政治的な場であった現地に赴きながら、それらの問題を介入させない身振り、「紀行文」という文学の領域に自身を押し込めることへの欺瞞なども考えられようか。

「紀行文」という文学の領域に自身を押し込めることへの欺瞞なども考えられようか。漱石が自分自身で中断させたテクストとなつた。漱石の言説、特に中国観に関連したものととして、現前する同時代の「中国」に直面したテクストであるといえるが、そこでの「余」と漱石は、自らが持つ観念的な中国観を揺さぶられながらも、それを堅持しようとしているのであり、その認識が大きく変化することはなかったといえよう。

最後に「満韓とところどころ」以後の漱石の中国観の推移について、大まかな見通しをつけておくとするれば、やはり観念的な中国観は、現実には旅行で目にした中国とは無関係に残り続けたと考えるべきであろう。「明暗」執筆時に漢詩を読むことを日課としたという事実は、「草枕」に代表される漢詩的桃源郷の世界と「テースト」としての「趣味」が漱石の中に確固としてあつたことの証左であろう。しかし、漱石の言説中で「満韓とところどころ」の「余」の語りに見られたような、差別的な意識や、言説の様相については、判断しがたい所がある。

一例として、明治四十三年の六月六日から七月三十一日まで、長与胃腸病院に入院した際の日記の記述があり、七月十二日の記述には「同じく二階の向側の櫓子段「はしごだん」の入口の支那人に附添の看護婦やり切れないと云つて帰る。支那人はくさくつて厭なんだといふ」とあるが、その「看護婦」の差別感については肯定も否定もしていない。そして、その三日後の七月十五日の記述には、入院中の「支那人の鄭さん王さん郭さん」と洗面所で会つた旨が記されており、「郭さんは香水だの油だのを持つて顔を洗に出してくる。水の中に香水をたらして身体などを拭いてゐる。しかも附添から支那人は臭くていやだと云つて逃げられたものは此郭さんである。今朝便所へ這入つたら郭さんの名前の貼付けた便器がれい／＼ときん隠しの前に置いてある。大將便を垂れて戸棚に仕舞う事を敢てしなかつたのである」とある。例によって、中国人に対する差別観と嗅覚が結びついて表出している言説であるといえるが、その意識は錯綜している様に見える。

つまり、この記述からは、「郭さんは香水だの油だのを持つて顔を洗い、香水を加えた水で「身体などを拭いてゐる」にもかかわらず、「看護婦」に「臭くつていやだと云つて」逃げられている「郭さん」を揶揄しているようにも思われる。併せて、香水で気を遣いながら、便器の始末には無頓着な「郭さん」の様子が対比させら

れてもいる。しかし、あらかじめ見聞していた、「看護婦」の「臭くつていや」という差別感に対して、「郭さんは香水だの油だのを持って顔を洗」っているのであって、「臭くつていや」だとすれば、その原因と思しき行為は「敢て」やっていることだ、という反論と読めなくもない。しかし、差別観と嗅覚についての結びつきは、その「看護婦」が示したような、同時代での典型的な差別的な言説であり、そこから脱していないという点では、批判は免れないだろう。また満韓旅行同様に、漱石が直に彼等と会話した様子もうかがえないという点からいっても、その認識に変化がないこともまた同様であるかもしれない。

その後には、明治四十四年十一月十一日の日記に辛亥革命についての記述がある。

近頃の新聞は革命の二文字で持ち切つてゐる。革命といふやうな不祥な言葉として多少遠慮しなければならなかつた言葉で全紙埋まつてゐるのみならず日本人は皆革命党に同情してゐる。革命の勢がかう早く方々へ飛火しやうとは思はなかつた。一ヶ月立つか立たないのに北京の朝廷は殆ど亡びたも同然になつた様子である。痛快といふよりも寧ろ恐ろしい。

仏蘭西の革命を対岸で見たゐた英吉利と同じ教訓を吾々は受くる運命になつたのだらうか

これ以降にも十二月十四日まで、中国情勢について記述している部分が散見され、関心を示していることがうかがえるが、「革命といふやうな不祥な言葉」、「痛快といふよりも寧ろ恐ろしい」とあるところから、革命を動乱の面からとらえているようである。十二月九日に交わされた停戦条約についての記述を最後に、中国情勢や、同時代の中国や中国人、朝鮮半島等についての言説はほぼ見られなくなる。

満韓旅行以後の漱石の長編小説においては、「門」の安井と坂井の弟、「彼岸過迄」の森本、「明暗」の小林などについて、「満韓にあふれ出ていく日本人青年の姿をしつかと作品に書きとどめている」という西原大輔氏の指摘がある。⁴しかし、漱石は中国人や朝鮮人との直接の深い交流もなく、彼等の立場については「気の毒」であるという感想以上のものは出ようがなかつたのではないだろうか。漱石の蔵書などを見ても、同時代の「満韓」に関する書籍は、明治四十二年以降のものが殆どなのである。結局の所、「満韓ところどころ」の時点において、漱石の言説と「余」の語りは、無自覚な「インペリアリスト」の域を出ないものなのかもしれない。

注

- (1) 佐野正人「旅をする文学・明治三〇年代日本文学と東アジアネットワーク」(平成十年五月『日本近代文学』)
- (2) エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』(一九七八年)、なお引用は、平凡社ライブラリー(一九九三年六月、今沢紀子訳)によった。
- (3) 朴 裕河「『インデペンデント』の陥穽―漱石における戦争・文明・帝国主義―」(平成十年五月『日本近代文学』)においても言及されている。
- (4) 西原大輔「漱石文学と植民地―大陸へ行く冒険者像」(平成七年二月『比較文学研究』)

結

漱石文学における小品の独自性と可能性

結 漱石文学における小品の独自性と可能性

本論文は「夏目漱石研究・小品の独自性と可能性」と題して、夏目漱石の「小品」とされるテキストについて、考察を行った。以下、その概括を記す。

(一)

「第一部 小品のロマンチズムと同時代表現」では、「京に着ける夕」をはじめとして、「文鳥」、「夢十夜」の「第一夜」、「永日小品」の「心」等を中心に考察した。これらの小品は、その共通する叙情性の源が、「漱石の内部」に求められ、結果的に「漱石の内部」へと回収されるという閉鎖的な形で読まれてきた。本論では、その「漱石の内部」という要素を認めつつも一旦保留し、それ以外の、いわば漱石の外部にある表現上の連関（テクスト、作家）について考察し、これらの小品についての新たな読みの視点の提示を試みた。

「第一章「京に着ける夕」、《鶴》の表現と子規」では、従来漱石の漢詩の表現から解釈されていた《鶴》のイメージと、そのイメージから解釈された「京に着ける夕」の結びの句の意味について、再検討を行った。つまり一旦、漢詩や漢語からの解釈を切り離し、漱石と子規の俳句における《鶴》のイメージと、両者の共通認識をさぐり、作品の構成という視点をあわせて、結びの句である「春寒の社頭に鶴を夢みけり」の解釈を試みたものである。「京に着ける夕」は、現在の「余」に近い漱石が「寒さ」と「淋しさ」から忌避する為、過去の「子規」、死者となつた子規との儚い会合を願ひ、その夢が「春寒の社頭に鶴を夢みけり」という句として凝結している小品である。「京に着ける夕」は紀行文、随筆的な小品として捉えられているが、日記や書簡、断片などの資料、あるいは直筆原稿などから見れば、題材を選択し、構成にも創作としての作爲が強くはたらいっていると考えられる。その意味で「京に着ける夕」も、創作された作品としての視点から見ることも必要であろうと考えた。加えて滲み出るような一個人、人間としての漱石・夏目金之助を見ることが出来る。漱石が「京に着ける夕」において自ら描き出した自身の姿は、不安と孤独に苛まれて亡友子規にすぎない「淋しい」姿であり、決して孤高でもなければ飄逸でもない。この様に創作としての意識も併せ持ちながら、「率直な漱石の告白」としても読め

るところに「京に着ける夕」、ひいては漱石の小品の魅力があるように思われる。「京に着ける夕」は、単なる紀行文という捉え方では不足であり、漱石の「小品」の根源と、作家としての里程碑となる小品として考えるべきである。

「第二章「文鳥」、響きあうテキストと《文鳥》」では、影響関係を指摘される、鈴木三重吉の「鳥」と漱石の「文鳥」、三重吉の「文鳥」を構造的に分析し、比較、考察を行った。先行研究においては酷評される「鳥」であるが、それではなぜ、漱石がそれに着目し、「影響」されたのか、また、どの程度影響されたと言えるのか、という問題について考察した。先行研究で指摘されている「共通する女性意識と文鳥飼育」にしても、ただ共通していたのではなく、文鳥自体と文鳥を女の喩とするレトリックを三重吉が持ち込んだ上での漱石との「共有」なのである。三重吉の「鳥」と漱石の「文鳥」に見られた構造的な類似も、先行した三重吉による所が大きい。また、三作の比較から考察した結果、漱石の「文鳥」は三重吉の作品世界、あるいは彼の持っていたモチーフと交差する地点に位置している。これまで漱石の「文鳥」が小品の中でも注目されてきたのは、漱石自身の個人的な官能、禁忌的な部分が漱石の深部に触れるのではないか、とされてきたからである。いわば、そこに「文鳥」の特権化が行われてもいた。先行研究では同性愛にせよ、異性愛にせよ、「文鳥」は隠蔽されるセクシヤリテイのテキストとして位置付けられるが、掲載の経緯、特に「ホトトギス」に再掲された事実から考えれば、漱石により近い人々が隈無く読み、多くの目に触れる『ホトトギス』に掲載された「文鳥」は、漱石の隠蔽しなかったセクシヤリテイの表出した作品とはなり得ないことを指摘した。むしろこれらの小品は、漱石と三重吉との文学的交流の様相をテキストとして示すものであろう。三重吉の処女作「千鳥」が漱石の激賞を受け、『ホトトギス』に掲載されたことはあまりに有名である。その後も漱石は三重吉に宛てた書簡等で彼を鼓舞している。しかし、三重吉は自身の持つ抒情的な世界を脱却した作品を生み出せず、漱石の期待に沿うような自分でないことへの悲しみさえ抱えていた。しかし、三重吉が頑なにまでに綴った鳥と女の喩の世界は、漱石の「深部」を響かせるだけの力を持っていたのである。漱石の小品で高く評価されているものに「文鳥」、「夢十夜」の「第一夜」、「永日小品」の「心」などがある。ただ、それらの小品への評価は漱石の「深部」に繋がるとされるが故の評価であると思われる。しかし、その「深部」から生まれたとされる小品は夏目金之助という一人の「内部」のみでひたすら掘り下げられたものだけではない。いわば三重吉の「深部」と漱石の「深部」が響きあって生じ

たのが「文鳥」であり、その奥底での繋がりと響きあいがあるが、テクストとしてさまざまな形をとっていったとした。「第三章「永日小品」「心」、メタファーとモチーフの位相」では漱石の三篇の小品について、その初出の時間を遡る形でモチーフの関連や、その様相について考察した。その結果、漱石の内部の心象や《夢》とされてきたこれらの小品は、「文鳥」と関わりの深い、鈴木三重吉の「鳥」にモチーフの源泉があることを見た。この事はこれらの小品が漱石の内部のみでなく、外部である他の同時代作家などの影響関係についての可能性や、その時代性を考察する足掛かりとなると思われる。三重吉の「鳥」を原型として、漱石の小品三篇の変容を見ると、まず現実世界と地続きの作品世界である「文鳥」で「自分」の寂寞が描かれた後、夢の世界でその寂寞を埋め合わせるものとして『第一夜』が描かれる。さらに死による別れさえなくなり、「百年の昔」から待たれてきた「自分」が「女」に「百年の後」まで、「尾いて」行くという『心』は、時間を超越し、生死を超越し、彼我の齟齬もない世界となっている。長編において、個と個の軋轢、それぞれの他者性がぶつかる様を描いた漱石の《失われた世界》が、ここにあると考えられる。鈴木三重吉に対して漱石は、「君の趣味から云ふとオイラン愛ふ式でつまり。自分のウツクシイと思ふ事ばかりかいて、それで文学者だと澄まして居る様になりはせぬかと思ふ。現実世界はそうはゆかぬ。文学世界も亦さう許りではゆくまい」「僕は一面に於て死ぬか生きるか、命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい」（明治三十九年十月二十六日鈴木三重吉宛書簡）と鼓舞しているが、裏を返せば漱石も「ウツクシイと思ふ」作品を書きたいという欲求もあり、また書いた作品が、ここで考察した小品である。しかし、それは「漱石の基本的な『夢』」という内部から起こったものでありつつも、また同時代における表現の関連に開かれているものとした。

(二)

「第二部「夢十夜」の系統」では、漱石の長編小説と比肩する位置を占めている「夢十夜」について、他作家への影響、特にその方法に着目し、「夢らしい」物語の「夢らしさ」がどの様に創造されているかについて考察した。

「第一章「夢十夜」から「冥途」へ」では、「夢十夜」と『冥途』において（夢らしさ）を表わす方法や、モ

チーフについて、その継承、発展が如何になされているかという様相についての見取り図として検討した。

ここでは、〈夢らしさ〉を湛えた作品が作られる際の方法について、その骨子を指摘した。そのような〈夢らしさ〉を生み出す方法や、それが生かされた作品が、これまでの日本近現代文学の中に如何にあるか、その様相を系譜という形で、ここに描くのはもとより困難であり、やはり個別に作家と作品にあたる他はない。しかし「夢十夜」と『冥途』では、その作家における関連、方法、モチーフ、などを総合的に見ても、継承という言葉がふさわしいと思われるし、また『冥途』から百閒独自の世界を開いて行っている事が、漱石の模倣に陥ることを避けることが出来たと考えられる。

第二章 現代作家への継承・川上弘美と「惜夜記」¹⁾では、幻想性や作品に描かれる異界を、その特徴として指摘される作家である川上弘美の作品の中から、「惜夜記」について、構成と構造、並びに物語内容について考察し、川上弘美作品における位置、また「夢十夜」と『冥途』の系統についての「惜夜記」の位置について考察した。

「惜夜記」は《夢》としての幻想譚の形をとる作品であるが、構成意識は、《夢》の混沌とは逆に秩序立てられたものが見られる。その構成は「動物との物語」と「少女との物語」の二つの物語が交互に配されるという形をとっている。そしてそれらの「動物との物語」と「少女との物語」で織りなされる「惜夜記」は、語り手の「自分」を物語の軸とすると、外部への指向は他者との関係における恐怖や逃走となり、内部への指向は自己像の分裂やゆらぎとの格闘となる物語であるとした。

川上弘美の物語世界の特徴として、幻想性、異界性を挙げたが、夢という枠組みを全体の構造とした作品は、「惜夜記」以外には殆ど見られなくなる。むしろ現実である、「こちら岸」の日常世界を描きながら、その中に境界を曖昧にしたままに、幻想世界、「彼岸」を入れ込むことで、より幻想性を高める方法が取られている。その様な面から考えた場合、「惜夜記」は川上弘美が作品での《夢》、幻想譚を如何に描くのか、また如何に効果的に使用するかの実験としての面も持っていると考えられる。

また、「惜夜記」が一人称の語り手の使用や、モチーフとしての「女」や「動物」の使用で、物語世界を構築している点などからすると、「夢十夜」と『冥途』の〈夢らしさ〉を湛えた作品の系統に位置すると考えられる。特に『冥途』の影響がより強いと思われるが、換言すれば〈夢らしさ〉の方法として、より尖鋭化されている百

間の方法を承けているということになる。現実である「こちら岸」と幻想である「彼岸」の認識と、それに基づく創作という点においても、漱石よりも百閒のものに近いことになる。漱石・百閒と、川上弘美との連関という本章の考察は、文学史の上での時間的な疎隔という問題が残るが、川上の漱石・百閒受容の例から考えれば、その様な時間的な疎隔を飛び越えて直接影響を与えることもある。川上弘美の「惜夜記」は、そのような「夢十夜」の系統の裔にあるものとした。

(三)

「第三部「永日小品」の位置と意味」では、従来、漱石の伝記研究に供されてきた「永日小品」について、その一篇ごとの小品を持つ、作品としての独自性を考察し、全体の構成や主題、漱石文学における位置等、総合的な考察と読解を行った。

「第一章「永日小品」の問題点」では、「永日小品」について、その初出、成立について確認し、論じるべき対象であるテキストについての確認を行った。各項において、それぞれ同時代評、研究の現在、初出と単行本『四篇』収録時の異同、構想が記されている「断片」の考察、成立状況などについて述べた。

特に「永日小品」の現在のテキストがいかにかに成立したかということについて、東京、大阪両朝日新聞掲載の状況を確認し、「永日小品」の構想メモとされる「断片」と併せて考察した。「断片」から新聞掲載当時の「永日小品」、そして『四篇』での「永日小品」への移行の中で、「永日小品」に一つの有機的な集としての構成意識が認められないかということを探った。結果的には、資料からうかがえる部分は論拠として弱い為、個々の小品から考察する必要性を指摘した。

「第二章「永日小品」二十五篇の小品について」では、「永日小品」二十五篇個々の小品について詳細に論じた。この考察は「永日小品」全体の主題、構成についての考察の基礎であると同時に、個々の小品についての作品論としての意味を持つものである。便宜的に五つの項に分け、構成順に「(i)「元日」から「火鉢」について」、「(ii)「下宿」から「印象」について」、「(iii)「人間」から「懸物」について」、「(iv)「紀元節」から「昔」について」、「(v)「声」から「クレイグ先生」について」を考察した。

「第三章「永日小品」の構成と主題、長編との距離」では、前章での考察を基に「永日小品」の構成と主題、長編との距離について考察した。まず、構造については「永日小品」二十五篇で描かれた人間存在に関わる二項対立の表現が、「永日小品」全体の主題を支えるものとして形成されている。そして、その構造とは作品内の人間存在に作用し、その存在を脅かす負の要素の支配する陰の世界と、脅かされた存在を和らげる陽の世界という形を取っていると見た。その構造において表現された「永日小品」全体における主題は、寒さや冷たさ、不安や孤独、周囲からの疎外や侮蔑、などの暗い要素に絶えず脅かされる存在と、それらの暗さから逃れて、暗い要素の対極にある暖かさや安らぎの中で癒される存在の姿である。だが、それだけではなく、暖かさの中で癒された存在は、存在の周囲に暗さがあるのではなく、存在自体の奥底の暗さを見据える為に、暗い世界に対して自ら視線を向け、人間の存在の内実と行方を探ろうとする。それら陰と陽の世界の往還が「永日小品」の主題であり、「混合物」のように見られる小品の配列も、二つの世界の往還という主題を支える全体の構成となっているのである。

また「永日小品」の位置についての考察を、長編小説との距離という観点から行った。「永日小品」が「三四郎」と「それから」の間に位置する事と、主人公格の主体について考察することで、「三四郎」と「それから」の間にある変化を断絶としてではなく、緩やかな連続として明確にした。「永日小品」において、「自分」の《寒》から《暖》、そして《暖》から《寒》への移行は、主体の認識の変遷に並行している作品の構造でもあり、単なる情景描写の域に留まっではない。この構造の中で、漱石の作品内の主体は《過去》についての認識を容させている。「永日小品」の「自分」の認識が変化して行く過程は、長編小説での「三四郎」から「それから」への変遷の間にある間隔を埋めるものとしてある。つまり「永日小品」とは、漱石文学における変遷が起っている場所、それ自体であり、変遷の現場に直に立ち会うことができる作品だといえる。「永日小品」は漱石文学の本流から遠い所にあるのではなく、むしろ新たな方向を示す場所に位置しているとした。

「第四章 漱石作品における「永日小品」」では、前章までの考察を基に、漱石文学の中での位置について概括した。初期の「濠虚集」や「夢十夜」などに見られた、漱石の幻想的な作品世界、それこそ虚に濠う幻想的な世界の表現は、「永日小品」の中にある小品が、最後のものとなっている。「永日小品」の次に書かれた長編小説の「それから」以降、個人や自我をテーマとしていったとされる漱石文学の流れに「永日小品」を置いた際、

それは漱石作品最後の「濠虚」であり、また自我の奥底の暗さを現実的な作品世界の中で見つめるといったテーマへの転換が、この「永日小品」の中で行われたことを指摘した。

(四)

「第四部「満韓ところぐ」と漱石の中国観」では、まず「第一章「満韓ところぐ」をめぐっての言説と現状」において、その問題点と課題について提示した。「満韓ところぐ」について論じる際に、とりわけ「漱石」の「認識」を論じる為に必要なのは「漱石」の「中国」についての認識が如何なる様相を呈しているのかという推移から見る視点である。よって、時間に伴う「漱石」の認識の様相を追い、その流れの中にある「満韓ところぐ」の意味と、漱石の「認識」についての考察が第四部の目的であることを提示した。

「第二章 漱石の言説における「中国」認識」では、漱石の「中国」認識の様相を考察するにあたり、時間に沿って「満韓ところぐ」に至るまでの言説について考察した。

「(i) 明治二十五年から三十四年における言説」では、この時期の漱石の言説について、その留学体験から来る西洋文化の壁、それに対する東洋文化の一員としての自分との対立という問題があり、その問題から、西洋と東洋の行く末について、その衝突とめまぐるしく動く情勢への関心が生じたとした。その中で漱石の中国観は、やはり東洋文化の先達としての中国であり、「支那人ハ日本人ヨリモ遙カニ名誉アル国民ナリ、只不幸ニシテ目下不振ノ有様ニ沈淪セルナリ」の言説に代表される認識であると指摘した。

「(ii) 明治三十六年から四十年における言説」では、まず、「文学論」をはじめとする文学観に関するものについて考察した。その言説においては、東西文学の比較において、これを同等、同列にあつかっている。しかも、西洋文学、英文学の長所を述べるために、東洋文学、漢文学を引き合いに出して、その上に据えるような姿勢ではなく、それぞれの長所は長所として評価していることを指摘した。次に小説においては、漱石自身の文物に対する趣味的な面からの「支那」が作品中にも散見されること。そして「草枕」に見られた桃源郷的漢詩世界ともいうべき、観念的な理想世界のイメージが表出しているといえる。この時期には、漱石の中国観についての大きな変化や、それを促す出来事は認められないと結論づけた。

「(iii) 明治四十年から滿韓旅行直前までの言説」では、西洋列強による清国への蚕食や、日清戦争の勝利などで、幕末以降の日本人の中国崇拜の観念に大きな修正がなされていく時代背景の中にありながら、漱石の中国観には、その影響があまり及んでいないかのようであり、「中国を文化的先進国として尊敬する気持ち」を根底に持ち、大勢としては「抽象化し理想化した中国像」の言説の中にあることを指摘した。

「第三章 滿韓旅行での漱石の視線と、その周辺」では、「滿韓ところぐ」の基となった滿韓旅行に漱石を招待した、旧友であり滿鉄総裁の中村是公と滿洲の新聞事業について述べ、漱石の滿韓旅行と「日記」での視線、作中での記述を比較考察した。また、同時代の言説である笹川潔の「滿韓私語」と比較した。その結果、漱石の言説は、現代から見た際、日本の帝国主義、植民地主義に対する批判意識に乏しい言説であるとした。そして漱石が明治四十二年の滿韓旅行以前に、この「滿韓」という土地や政治状況に関心を持ったと思われる痕跡はほとんどなく、笹川の方が植民地経営という問題について、より深い定見があるともいえる。しかし、その上で日本の大陸進出や戦争の意義についての評価が両者に共通しているということは、そもそも「近代化」と「文明」の「発展」ということ自体に、そのような影の部分が伴っていることを示していると結論づけた。

「第四章 「滿韓ところぐ」での「余」と漱石の認識」では、否定的なイメージの描写と肯定的なイメージの描写について、語り手の「余」の視線から考察した。その考察から、「滿韓ところぐ」での「余」の語りど、それを支える視線と認識に見られる構造とは、「余」自身が持っている漢文学等から作られた、観念的な中国観によるフレームがまず設定され、それに整合する「中国」のみを肯定的なイメージの中に語ろうとすることであった。そして、「是公」や「肋骨」など、自分よりも明らかに現地の風習や風俗に触れている者の評価や認識であつても、自らの中国観のフレームに当てはまらない中国の「よさ」について、「余」は、その判断を保留、あるいは停止し、時には拒否といった反応を示していた。そして、この「余」の持つ認識、つまりは観念的な中国観が、現前する中国の事象よりも重視され、かつ優越している様相こそ、漱石の言説における中国観の様相に重なるものとして指摘した。「滿韓ところぐ」は、漱石の言説、特に中国観に関連したものとして、現前する同時代の「中国」に直面したテクストであるといえるが、そこでの「余」と漱石は、自らが持つ観念的な中国観を揺さぶられながらも、それを堅持しようとしているのであり、その認識が大きく変化することはなかったと結論づけた。

(五)

最後に本論文の意義と反省点、並びに今後の課題等について述べ、結びとする。

本論文では、従来独立した作品として扱われることが少なかった「小品」というテクストについて、それぞれの持つ独自性や、それぞれの小品が独立した作品世界を有しているということを示すことができたと考えられた。特に「漱石の内部」に向き、そこに回収されてきた小品の読みのベクトルを、外部へも向ける視点を設けることができたのではないかと考える。また、長編小説の視点から論じられてきた漱石像とは違った、小品からの漱石像を論じる可能性も生まれるのではないかと考えているが、これは今後の課題でもある。

反省点としては、従来の先行研究の欠けた部分を補填しようとするあまりに、本論文での論点のみでは、体系に平衡が取れていないおそれがあることが挙げられる。具体的には、第一部と第二部で「漱石の内部」に回収させないようにする考察が、概ね他作家との関係論となってしまうため、対象とした小品についての、漱石文学における位置や意味を総合的に捉えたとは言えないものになってしまった。第四部は逆に、漱石の言説とは離れた地点から論じられた感のある先行研究に対して、再度漱石の言説から考察しようと試みたものだが、植民地主義批判や国民国家批判などの知見を十分に取り込んだとはいえず、また、それらの先行論を乗り越えたものとは決していえないものとなってしまった。

今後の課題としては、本論文の対象とした小品についての分析と考察を偏りのない総合的なものとするところである。また、「満韓ところぐ」以降の小品についての考察を進め、小品からの漱石像を構築し、長編小説のそれと比較すること。それによって、漱石文学での小品の位置と意義について、改めて考察し、日本近代文学の歴史において、その意味を問うことが最終的な目的となろう。本論文は、その端緒に立ったものに過ぎない。

【テキスト・参考文献・初出】

※テキスト

- ・『漱石全集』全二十八巻・別巻一 岩波書店 平成十四年 第二刷
- ・『子規全集』全二十二巻・別巻一、三 講談社 昭和五十年
- ・『鈴木三重吉全集』全六巻・別巻一 岩波書店 昭和五十七年 第二刷
- ・『新輯内田百閒全集』全二十五巻 福武書店 昭和六十一年発行
- ・『蛇を踏む』 文春文庫 平成十一年
- ・『野菊の墓』 新潮文庫 二〇〇一年 第六六刷

※参考文献（本文中で注に付した単行本、雑誌、学術論文は除く）

（単行本）

- ・『猫の墓』 夏目伸六 文藝春秋新社 昭和三十五年
- ・『夏目漱石』 瀬沼茂樹 東京大学出版会 昭和三十七年
- ・『漱石とその時代』第一部、第五部 江藤淳 新潮選書 昭和四十五年、平成十一年
- ・『講座夏目漱石』 三好行雄 他編 第一巻、第五巻 有斐閣 昭和五十六年
- ・『世紀末と漱石』 尹相仁 岩波書店 平成六年
- ・『夏目漱石、「明暗」まで』 内田道雄 おうふう 平成十年
- ・『漱石新聞小説復刻全集 第十一巻 小品・解題』 監修 山下浩 ゆまに書房 平成十一年
- ・『夏目漱石の言語空間』 山崎甲一 笠間書院 平成十五年
- ・『対話する漱石』 内田道雄 翰林書房 平成十六年

(雑誌・辞典等)

- ・別冊國文學5『夏目漱石必携』 竹盛天雄編 學燈社 昭和五十五年
- ・別冊國文學14『夏目漱石必携II』 竹盛天雄編 學燈社 昭和五十七年
- ・別冊國文學39『夏目漱石事典』 三好行雄編 學燈社 平成二年
- ・『夏目漱石の全小説を読む』 學燈社 平成六年
- ・『漱石』がわかる』 朝日新聞社 平成十年
- ・『夏目漱石事典』平岡敏夫 他編 勉誠出版 平成十二年
- ・『漱石研究』創刊号〜第十八号 翰林書房 平成五年〜平成十七年

※初出一覽

第一部(第一章 「京に着ける夕」〜《鶴》の表現と子規)

・「夏目漱石「京に着ける夕」論・《鶴》の表現と正岡子規との関わりを中心に」

『日本近代文学』第七十二集・二〇〇五年五月・日本近代文学会

(第二章 「文鳥」〜響きあうテクストと《文鳥》)

・「漱石と三重吉の《文鳥》、響きあうテクスト」

『近代文学試論』第四十一号・二〇〇三年十二月・広島大学近代文学研究会

第二部(第二章 現代作家への継承・川上弘美と「惜夜記」)

・「川上弘美「惜夜記」論・コミュニケーションと自己像」

『近代文学試論』第四十二号・二〇〇四年十二月・広島大学近代文学研究会

第三部(第三章 「永日小品」の構成と主題、長編との距離(Ⅱ)「永日小品」の位置〜長編小説との距離)

・「夏目漱石「永日小品」考、「三四郎」と「それから」の間で」

『国文学攷』第一七二号・二〇〇一年十二月・広島大学国語国文学会