

彷徨する『それから』——「ある文学者の劇評」をてがかりに

佐々木 亜紀子

はじめに

一九〇九（明治四二）年「朝日新聞」紙上に掲載された「それから」^{註①}は、連載に先立って「新小説予告」と題した〈要約〉が与えられていた。

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。それからさき何なるかは書いてない。此意味に於ても亦それからである。^{註②}

だが、「それから」は大学生の単純な主人公三四郎の「それから後の男」が、「妙な運命に陥り」「それからさき何なるかは書いてない」小説という〈要約〉から逸脱する多くのものによって成り立っている。それを過剰な書き込み、新聞小説家としてのサービス、「それから」の綻びと片付けてよいか。否、むしろ〈要約〉に向かつて直進せぬこと、たゆまない、あてもなく歩き、どこまでも彷徨していくことは累積こそが「それから」なのである。そしてそれは代助のア

ナロジでもあるのだ。

本論では「ある文学者の劇評」(十一の七)を手がかりに、『それから』の彷徨するさまを解き明かしてゆきたい。

一、代助が観た一九〇九年の歌舞伎座

「それから」が新聞掲載されたのは、一九〇九年六月二十七日から一〇月一四日であり、描かれた時間はその二、三ヶ月前である。すなわち同年の「ニコライの復活祭」(二の三)の二、三日後から梅雨が終わったところで、四月から七月半ばの三、四ヶ月ほどということになる。掲載の二日目から「学校騒動」(一の二)に触れて、その時期を知らしめていることから、当時の新聞購読者とごく近い過去を共有するよう構想されていることがわかる。

そのごく近い過去に代助は歌舞伎座へ二度足を運んでいる。一度目の歌舞伎座行きは物語の外側だが、二度目は「それから」の後半に位置する。それは兄と嫂との計らいで、縁談相手の佐川の娘と会わされたいわばお見合いの席であった。だが初めは当の相手が来ているとも知らずに、代助は嫂の梅子と姪の縫子と観ていていた。

幕の合間に縫子が代助の方を向いて時々妙なことを聞いた。何故あの人は盃で酒を飲むんだとか、何故坊さんが急に大将になれるんだとか、大抵説明の出来ない質問のみであつた。梅子はそれを聞くたびに笑つてゐた。(十の七)

縫子の「何故あの人は盃で酒を飲むんだ」とか「何故坊さんが急に大将になれるんだ」という質問についての従来註⑤の注

は、前者には「時枯梗出世請状」の「馬盃」とあり、後者には「絵本太功記」とあった。たしかに「馬盃」といえば「時枯梗出世請状」とするのが自然だが、同日に明智光秀の演目が二つ続いたというのは不自然である。また「歌舞伎座百年史 資料編」によれば、漱石が歌舞伎座に行った一九〇九年六月一日の演題は「第一番目」「絵本太功記」「饗宴」「馬盃」「尼ヶ崎第三幕」であり、「歌舞伎座百年史 上巻」には当該箇所について「『絵本太功記』の馬盃の光秀と、同じく十段目の久吉を指している」とある。後述するように、漱石の実際の観劇を取り込んだと考えると、ここでは「絵本太功記」一作が話題になっていると理解すべきである。

ところで、その歌舞伎「絵本太功記」とは、明智光秀をモデルとしてその謀反と悲劇とを中心し、一向宗討伐や高松城の水攻めなど扱ったものである。なかでもよく知られた場面がここで問題になっている。「盃で酒を飲む」というのは、明智光秀（武智光秀）が信長（春永または春長）に馬盃で盃を与えられる場面である。光秀が謀反を起こす発端となつた出来事として有名な見せ場だ。また「坊さんが急に大将になる」というのも、俗に「太十」と呼ばれる上演の多い第十段での一場面である。秀吉（真柴久吉）と見誤つて自分の母を殺してしまった光秀の前に、僧に姿を変えていた秀吉が袈裟を脱ぎ捨て陣羽織で登場するという見どころで、共に役者がその技量を最も発揮できる場面だ。

この場面に関する縫子の質問を「説明の出来ない質問」といい、それを聞く梅子が「笑つてゐた」のは、縫子が的外れな質問をしていると捉えているためである。縫子は歌舞伎を観るうえで自明視されている光秀の物語を知らない。それで信長に馬盃で盃を与えられる光秀の屈辱も、追われた秀吉が僧に変装していたことも理解できないのだ。役者の演技力を味わうべき場面で、ストーリーについて質問するのは、歌舞伎鑑賞の野暮に属するというのだろう。だがそこで代助は「不図」「ある文学者の劇評を思ひ出す」。

それには、日本の脚本が、あまりに突飛な筋に富んでゐるので、楽に見物が出来ないと思つた。代助は其時、役者の立場から考へて、何もそんな人に見て貰ふ必要はあるまいと思つた。作者に云ふべき小言を、役者の方へ持つてくるのは、近松の作を知るために、越路の浄瑠璃が聴きたいと云ふ愚物と同じ事だと云つて門野に話した。門野は依然として、左様なもんでせうかなと云つてゐた。(十一の七)

代助が「ある文学者の劇評を思ひ出」すのは、縫子の質問が「突飛な筋に富んでゐるので、楽に見物が出来ない」という「作者に云ふべき小言」に通じているからだ。「小供のうちから日本在来の芝居を見慣れた代助」は、「舞台に於ける芸術の意味を、役者の手腕に就てのみ用ひべきもの」と考へている。そのためここで「筋」を問題にすること自体が思い及ばないのだ。ではこういう「黒人の様な」代助がどのように語られているかを確認してみよう。

小供のうちから日本在来の芝居を見慣れた代助は、無論梅子と同じ様に、単純なる芸術の鑑賞家であつた。さうして舞台に於ける芸術の意味を、役者の手腕に就てのみ用ひべきものと狭義に解釈してゐた。(十一の七)

「単純なる芸術の鑑賞家」「狭義に解釈」という語りの端々に、「arbiters elegantiarum」(十四の九)たる代助の審美眼を相対化する批評性がみられる。「小供のうちから日本在来の芝居を見慣れた」ために、「黒人の様」でありながら却つて「単純なる芸術の鑑賞家」になつてしまふとはどういふことか。それを解き明かす糸口が「ある文学者の劇評」にある。

二、「ある文学者の劇評」

代助が縫子の質問を聞きながら思い出した「ある文学者の劇評」については、既に小宮以来「明治座の所感を虚子君に問れて」と「漱石氏来翰」「虚子君へ」とを指しているという注がつけられている。「それから」が漱石のごく近い過去の観劇を取り込んでいるという意味でも適切な注である。前者は一九〇九年五月二日に、高浜虚子に誘われて「丸橋忠弥」（「樟紀流花見幕張」）「御俊伝兵衛」（浄瑠璃「近頃河原達引」）などを観た感想である。浄瑠璃の「御俊伝兵衛」を「大層面白かつた」と言い、「仕舞の踊は綺麗で愉快だつた」とあるが、歌舞伎については次のように批判している。

彼等のやつてゐる事は、到底今日の開明に伴つた筋を演じてゐないのだから甚だ気の毒な心持がした。（中略）丸で野蛮人の芸術である。子供がま、事に天下を取り競をしてゐる所を書いた脚本である。世間見ずの坊ちやんの浅薄愚劣なる世界観を、さもく大人ぶつて表白した筋書である。（中略）あれを真面目に見てゐるのは、虚偽の因襲に囚はれた愚かな見物である。註

「野蛮人」「世間見ずの坊ちやんの浅薄愚劣なる世界観」「虚偽の因襲」「愚かな見物」など、齒に衣着せぬ非難が並ぶ。なかでも特に批判されているのは、歌舞伎の「筋」「脚本」「筋書」である。つまりこの文章では「舞台に於ける芸術の意味を、役者の手腕に就てのみ用ひべきもの」という代助の考えとは相容れないことが述べられているのだ。

また「漱石氏来翰」「虚子君へ」は「明治座の所感を虚子君に問れて」のいわば後日談として語られている。「日記」によれば、漱石は明治座を観たほほひと月後の六月一日に、今度は歌舞伎座で「太功記、きられ与三郎、鷲娘」を観

ている。^註「続け様に芝居を見る」という「生涯に於て未曾有の珍象」をしたと断りながら、次のように述べる。

此間帝国座の二宮君が来て、あなたの明治座の所感と云ふものを読んだが、我々の神経は麻痺してゐる所だ。何かあなたの口にする様な非難は到底持ち出す余地がない、芝居になれたもの、眼から見ると、筋なんぞはどんなに無理だつて、妙だつて、丸で忘れて見てゐますと云ひました。(中略) 私は二宮君に斯んな事を反論しました。僕は芝居は分らないが小説は君よりも分つてゐる。其僕が小説を読んで、第一に感ずるのは大体の筋即ち構造である。(中略)——話是要領を得ずに済んで仕舞つたが、私には矢ッ張り構造、譬へば波瀾、衝突から起る因果とか、此因果と、あの因果の關係とか云ふものが第一番に眼につくんです。所がそれがあんまり善く出来てゐないぢやありませんか。あるものは私の理性を愚弄する為に作つたと思はれますね。太功記などは全くさうだ。

「芝居になれた」二宮がその「筋即ち構造」に拘泥しないのに反対して、漱石は芝居にも小説と同様の「筋即ち構造」の整合性を求めるとして、特に「絵本太功記」を批判している。重松が^註「この代助の批評も、この時の二宮の見解あたりヒントを得たものであろう」と注を付けた通り、代助の態度はこの二宮に近い。前章で「小供のうちから日本在来の芝居を見慣れた」代助が、「黒人の様」でありながら「單純なる芸術の鑑賞家」とされたことに触れたが、この造型には「芝居になれ」て「神経は麻痺してゐる」ために「筋なんぞはどんなに無理だつて、妙だつて、丸で忘れて見てゐる」という二宮に通じるものがある。

ところで「それから」の物語時間である一九〇九年は、日本の近代演劇界においては、一つの運動が実を結んだ年で

あった。その運動とは小山内薫らの「自由劇場」である。「それから」の連載が終わった一月二七日、有楽座で自由劇場が第一回試演をおこなった。森鷗外の訳した「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」と、小山内の「開会の辞」とが、当時の青年達をいかに魅了したかはつとに知られている。だが小山内たちの運動の新しさは、単にイブセンの脚本の新しさではない。観劇から茶屋の仕切りを排し、会員の会費をもつて興行資本にするというその運営方法に革新性があつただ。

このような新しい運動は、もちろん一朝一夕に起つたものではない。視野を広くとれば、ヨーロッパの Théâtre-Libre や Freie Bühne (自由舞台) の流れを汲んでいる。前年の一九〇八年に市川左団次が明治座での革新興行で、茶屋をとおさず窓口で切符を購入できるようにするという試みをしたのも、商業主義や国家検閲制度に抗するという Freie Bühne の思想に属する。そして一九〇九年一月には小山内薫が「俳優D君へ」で、「唯劇場を有たない一個の小さな試演団体を組織して、志ある俳優の為にたとひ小さな路でも或一方に開きたい」と述べ、二月には二世左団次らと会員制の「自由劇場」を創立し、三月に「自由劇場規約」を公表する。

門野が「演芸館で支那人の留学生が芝居を演つてます。どんな事を演る積ですか、行つて御覧なすつたら何うです」(八の六)と代助を誘つたのも、「支那人」であるところから新劇と考えられる。小山内と同じころに帝大を卒業した代助は、このような新劇運動の波のただなかに生きていたのである。外国から書物を取り寄せ、ダンヌンツィオを読む代助には Théâtre-Libre の思潮も知ることのできる運動だつたはずであり、小山内たちの新しい新劇運動を知る機会もあつたはずである。

『三四郎』では与次郎が奔走した「演芸会」(十二の一)で三四郎はじめ美禰子、野々宮、よし子、原口らがこぞつて「ハムレット」を観た。また森鷗外の「青年」^註では時の「青年」純一が「これは時代思潮の上から観れば、重大なる出

来事である」と信じて「自由劇場の発表があるのを待ち兼ねてゐたやうに、早速会員になつて置いた」（九章）。これらに比べると、「小供のうちから日本在来の芝居を見慣れた」代助の観劇はへ伝統的の歌舞伎鑑賞註に傾いているといふことができる。

ただし代助はそのへ伝統的の歌舞伎鑑賞を相対化するだけの批評眼は持ち合わせていたようだ。そこが「梅子と同じ様に、単純なる芸術の鑑賞家であ」りながら、梅子を超えているところであろう。たとえば、代助が縁談相手と再び会つた歌舞伎座での観劇の翌々日、なかなか発展しない「卓上の談話」は、苦戦の果てに佐川の娘に芝居の話題が向けられる。

「先達の歌舞伎座は如何でした」と梅子が聞いた時、令嬢は何とも答へなかつた。代助には夫が劇を解しないと云ふより、劇を軽蔑してゐる様を取れた。それなのに、梅子はつゞけて、同じ問題に就いて、甲の役者は何うだの、乙の役者は何だのと評し出した。代助は又嫂が論理を踏み外したと思つた。仕方がないから、横合から、「芝居は御嫌ひでも、小説は御読みになるでせう」と聞いて芝居の話を已めさせた。（中略）「いえ小説も」（十二の六）

「令嬢」が、歌舞伎の感想を問われてなにも答へなかつたのは、京都の「物堅い地味な」（十二の七）両親に育てられ、「清教徒の様」な教育を受けたために、代助の思ふやうな「趣味」を享受することが不可能だつたからであらう。彼女は「劇を軽蔑してゐる」のではなく、それ以前に実は芝居には「滅多に行つた事がなかつた」（十二の六）のであり、「小説も」讀まないのだ。そこに気付かぬ代助であつたといへ、「劇を軽蔑してゐる」人は「芝居」が嫌いでも「小説」は

好むかもしれないと考える程度には、(伝統的)歌舞伎鑑賞を相対化しているといえよう。

また、この代助が漱石の演劇観に近い「ある文学者の劇評」を批判し、「ある文学者」を「愚物」としていることは興味深い。漱石は二宮への更なる反対意見を『それから』に滑り込ませて述べるのではなく、代助と対話し、むしろ自己批判をしているのだ。

代助は「作者に云ふべき小言を、役者の方へ持つてくるのは、近松の作を知るために、越路の浄瑠璃が聴きたいと云ふ愚物と同じ事だ」(十一の七)という。すでに注があるようにこの理屈は「漱石一夕話 脚本と小説」(一九〇七・二『新潮』)で開陳された漱石自身の意見に酷似している。

越路を聞きに行く、大隈を聞きに行くといふものはあつても、門左の「曾根崎」を聞きに行くとか、半二の何を聞きに行くとかいふものは余りない。つまり作其ものよりも、それをやる其技術に重きを置くといふのが一般の実際であらう。早い話が落語を見てもさうだ。

ここで漱石は舞台芸術における鑑賞が「それをやる其技術に重きを置いたものだ」と述べている。代助の歌舞伎鑑賞についての意見は二宮に近いのだが、それは漱石の浄瑠璃および落語鑑賞についての意見にも類似している。要するに漱石は「明治座の所感を虚子君に問れて」と「漱石氏来翰〔虚子君へ〕」での意見が、その二年前の「漱石一夕話 脚本と小説」とは矛盾していることを暴き出しているのだ。あたかも画家が絵画の片隅に醜く自画像を書き込むような自己批判。この意味でも「ある文学者」は「愚物」とよばれているのかも知れない。

三、『絵本太功記』のアンチ・テーゼ

森田草平は「『それから』が『煤煙』のアンチテーゼとして提出された」と見ることは、強ち私人の想像とも云はれまい」とし、ゆえに「あれを作中に書き込んで置く必要はあつたかも知れない」と述べた。該当箇所は次のような代助の「煤煙」批判である。

ダヌンチオの主人公は、みんな金に不自由のない男だから、贅沢の結果あゝ云ふ悪戯をしても無理とは思へないが、「煤煙」の主人公に至つては、そんな余地のない程に貧しい人である。それを彼所迄押しに行くには、全く情愛の力でなくつちや出来る筈のものでない。所が、要吉といふ人物にも、朋子といふ女にも、誠の愛で、已むなく社会の外に押し流されて行く様子が見えない。(六の二)

小森陽一はこの部分をもつて「代助自身の在り方を予言するような役割をはたしている」と述べ、仲正昌樹は「『それから』は『煤煙』の恋愛幻想から一歩抜け出した」と思っている読者としての主体が、今度は自らが物語の主人公になるといふアイロニカルな事態を描いた作品である」と論じた。両者ともに的確な指摘であろう。

ただし草平のいう「アンチテーゼ」にこだわってみると、代助の『煤煙』批判はその「小説」としての未熟さを批判したものであり、『それから』は『煤煙』の未熟さに対するお手本の提示というヘメッセージが含まれているといえる。ジョルジョが「金に不自由のない男」だという原因が、イッポリタとの破滅的な愛に向かわせたと解釈する代助は、貧しい要吉が朋子と「已むなく社会の外に押し流されて行く」ためには「情愛の力」という原動力が必要だと批評する。

この批評を書き込んだ『それから』は、「已むなく社会の外に押し流されて行く様子」を「見え」るようにしたのではなかつたか。そういう側面が『煤煙』の「アンチテーゼ」としての『それから』であつたはずだ。これに倣えば、「ある文学者の劇評」として、漱石自身の「明治座の所感を虚子君に問れて」と「漱石氏来翰（虚子君へ）」とを取り込んだ『それから』は、二宮へのヘメッセージンを内包していたといふことができる。

「僕は芝居は分らないが小説は君よりも分つてゐる」と二宮に「反論」した漱石が、「小説」で「第一に感ずるのは大體の筋即ち構造」であつて、「譬へば波瀾、衝突から起る因果とか、此因果と、あの因果の關係とか云ふものが第一番に眼につく」といふ「小説」観を披瀝して、「（絵本）太功記」を「私の理性を愚弄する為に作つと思はれます」と述べた。その『絵本太功記』を『それから』に取り込んだのであるから、草平に倣つていへば、『それから』は『絵本太功記』の「アンチテーゼ」として提出された」といふことにならう。「理性を愚弄する為に作つたと思はれ」るような『絵本太功記』ではなく、「筋即ち構造」の「善く出来てゐる」「小説」を示してみせようといふ二宮へのヘメッセージンが差し出されているのだ。

大学生の單純な主人公三四郎の「それから後の男」が、「妙な運命に陥」といふ「筋」。「已むなく社会の外に押し流されて行く」（六の二）といふ運命。それを「波乱、衝突から起る因果とか、此因果と、あの因果の關係」によつて納得しうる「小説」として提示するために、『それから』はいくつもの「因果」を用意する。

「病氣に冒された三千代」「小供を亡くなした三千代」「夫の愛を失ひつゝ、ある三千代」「生活難に苦しみつゝ、ある三千代」（十三の四）だけではなく、平岡の躓きと変貌、三千代の誘惑的態度、代助の金銭的困い込み、前時代の道德觀をもつ父との衝突、「祖先の拵らえた因念」（三の七）からの縁談、父の隱居問題、長井家の經濟的悪化、日糖事件のごとき經濟・政治界の事件など。これら「因果の關係」が相俟つて、代助は父に縁談を「断るより外仕方がな」（十五の五）く

なり、ひいては経済援助の途絶、三千代との生活への決心、平岡との対決、職業探しへと代助を連れて行く。漠然と「先祖の拵らえた因念よりも、まだ自分の拵えた因念で貰ふ方が貰ひ好い様だ」（三の七）と考えていた代助が、「自己が自己に自然な因果を發展させながら、其因果の重みを脊中に負つて、高い絶壁の端迄押し出された」（十六の一）のである。

武者小路実篤は「それから」に就て^注で、「こゝに多くの道具立をされた。（中略）之によつて読者は代助と三千代に強く同情することが出来た。しかし惜しい哉之によつて恋の力は弱められた」と、「因果の關係」が書き込まれたことを瑕瑾とした。しかし「それから」を二宮へのヘメッセージという観点から捉えなおすとき、武者小路が瑕としたものこそが、「それから」の眼目だったということが出来る。そして「それから」というタイトルは、いかにも「因果の關係」を思わせるものだと氣づかされる。

四、「小説」の迂迴路

夏目漱石はのちに「彼岸過迄」に就て「文壇の裏通りも露路も覗いた経験」のない「教育ある且尋常なる士人」をへ読者として想定していることを述べた。「それから」執筆当時もその想定は大きくはかわりないだろう。ただし漱石は「吾輩は猫である」以来、へ楽屋落ちに類する趣向も駆使していた。一面識もない「教育あるかつ尋常なる士人の前にわが作物を公に」するという姿勢をもちつつ、直に交友する者だけが知り得る人物やできごとをも滑り込ませて多層なへ読みを導き出していた。「それから」においても広範囲の新聞購読者の受け取る情報と、漱石と観劇を共にした虚子やそれについて語った二宮が受け取った情報とは当然差異がある。

当時の新聞購読者は、『それから』での観劇場面が、漱石の実体験をもとにした演目を話題にしているとは知る由もない。漱石の周囲でも、小宮は「馬盤」に『時枯梗出世請状』とだけ注を付しているので、漱石が虚子と観た六月一日の演目との関連では読んでいないのだろう。しかし虚子や二宮は知っていたはずだ。ここで既に受容の差異、へ読みへの差異が生じている。

まして「ある文学者の劇評」が、かつて漱石が『ホトトギス』や『新潮』に載せた「劇評」であると知る人は新聞購読者のごく一部に過ぎないだろう。漱石はそのことをよく承知したうえで、敢えて代助に「何もそんな人に見て貰ふ必要はあるまい」「作者に云ふべき小言を、役者の方へ持つてくるのは、(中略)愚物」だとへ楽屋落ちへに類することは言わせている。

要するに『それから』の「ある文学者の劇評」は、二宮にはある種のへメッセージであつても、新聞購読者にとつては「無目的」なことばたちが浮遊する場所であり、へ要約へに回収されない迂廻路に過ぎない。そしてこのような迂廻路は、「麵麩に関係した経験は、切実かもしれないが、要するに劣等」(二の三)という職業観をもち、「目的があつて歩くものは賤民だと、彼は平生から信じて」(十一の一)、「普通に所謂無目的な行為を目的として活動してゐた」(十一の二) 代助の生き方と相似形をなしている。

代助が三千代と結ばれることは『死の勝利』でジョルジョが「性愛の唯一にして真の動機である」「種族保存」に違えて「不妊の女」イッポリタと結ばれたことに通じる。それは祖先の因縁に反し、長井家の経済も救済せず、「種の保存」さえ望まない「無目的」の行為である。

またそれが姦通罪に当たることからは、国家にとつても「無目的」な行為に彼らが駆られているということもできる。

高橋和巳のことばを借りれば、姦通罪とは「国家秩序を家父長制家族秩序によつて支えようとし、私有財産制を世襲、

相統制によつて支えようとする目的」に叶わないゆゑに罪なのである。明治刑法百八十三條は父権を補強し、世襲相統制を維持し、國家に有為な合目的の結婚のみを奨めるための装置である。代助は三千代と結ばれることで、「無目的」な生を生きることになる。高橋も述べたように、刑法実施の一年後、当代の新聞小説がそれをテーマに取り上げたというプロテスト性には大きな意味がある。そしてその遂行は「無目的な行為を目的として」生きる代助でなければならなかつたのだ。終末で代助は職業を探しに家を飛び出すわけだが、「麵麩に關係した経験」としての就業という点で彼の職業観が挫折したことになつても、「無目的」の結婚という点ではその生き方の根本は守られたといえよう。

だがしかし、「無目的」に生きるとはなんと困難なことであろう。父親から「奮発して何か為るが好い。國民の義務としてするが好い」(三の三)と勧められ、兄から「いづれ其内に何か遣るだらう」と予期され、嫂から占者が「此人は屹度人の上に立つに違ないと判断したから大丈夫だ」(六の三)と期待された代助。立身という目的に向かつて突き進んで躓いた平岡を目の当たりしたとはいへ、彼にとつてはむしろ立身出世の方が容易な選択肢だつたはずだ。『行人』の一郎が「自分のしてゐる事が、自分の目的になつてゐない程苦しい事はない」(塵勞三十一)と訴えたことから、「無目的」を生き抜くことが決して容易ではなことは明らかだ。小説の終末に代助が見舞われた混乱としての赤は、その困難を物語つてゐる。注

五、「小説」のアナロジーとしての代助

竹盛天雄はかつて『それから』を「層々累々」という形容を呈上しても決して言い過ぎではあるまい。『それから』の深みと厚みとは、まさしく「因縁」を積みあげつつ、しかし直進せず迂回し、条件を發酵させ決定的に追いこんでい

く力学に発している」と論じた。「それから」はまさに「因果」の積み上げと「迂回」という矛盾を呑み込んで屹立している。それは竹盛の述べたとおり、漱石自身の用語を使えば、「層々累々」になろう。「それから」に先立って「文学雑話」（『早稲田文学』、一九〇八・一〇）で漱石が「ズーデルマンの『アンダイ、ング、パスト』」を賞讃してこの用語を使ったことはよく知られている。その折「此かき方はエキステンションと直線とを合併したもので、外の言葉でいふと低徊趣味と推移趣味の一致したもの」と説明した。「コーザリティーを以て貫き「着々と筋を運ぶ」「推移趣味」と、「エキステンション」の特色をもつ「低徊趣味」とが「相俟つて」「完全な趣味」となるという談話は示唆的である。

「因果の関係」・「筋」・「構造」に整合性のある「推移趣味」の「小説」を差し出すというヘメッセージンが、「ある文学者の劇評」という〈要約〉に回収されない「小説」の迂廻路すなわち「低徊趣味」において提示されているという二律背反。まさに「推移趣味」と「低徊趣味」とが「相俟つ」た「完全な趣味」である。かつそれは代助の相似形でもある。なぜなら代助は「自己が自己に自然な因果を発展させながら、其因果の重みを脊中に負つて、高い絶壁の端迄押し出され」（十六の一）、「因果」によつて推移的に生きたとみえながら、その「因果」によつて「無目的」に「低徊」する生を生きなければならぬからだ。

代助は家を飛び出し、「世の中が真赤」になるなかで「自分の頭が焼け尽きる迄電車に乗つて行かうと決心した」（十七の三）。代助はこうしてあてもなくさまよい続けてどこへ行くのだろう。「それから」もまた代助を電車に乗せたまま「それからさき何なるか書いてない」。代助は「小説」のアナロジーとして彷徨し続けるのだ。

① 夏目漱石の作品の引用はすべて『漱石全集』（岩波書店、一九九三～一九九九）による。但し旧字体を新字体に改め、読み仮名を省いた部分がある。以下同じ。

② 傍点は原文による。但し本引用以外の傍点は、特に注がなければ以下引用者による。なお、内田道雄は「それから」の予告について「作品の構想（又は主題意識）への自負によるのみではなく、すでに書き出された冒頭部分（中略）の出で立ちについての自恃によって裏打ちされていたと推測される」と述べている（『夏目漱石——「明暗」まで』おうふう、一九九八）。

③ 一九〇九年のニコライ堂での復活祭が四月一日であることと、父からの手紙で「京都の花がまだ早かった」（一の一四）時期であることとは時期的に齟齬があるが、ゆるやかな現実性を指向したと考えるのが妥当であろう。ただし「ニコライ復活祭」は小森陽一（『漱石の女たち——妹たちの系譜——』『文学季刊』二一・一、一九九一・一）が指摘しているように、「（愛）の「復活」「菅沼の影の「復活」のために「再会する直前に「復活祭」を書き込む必然があったとも考えられる。

④ 小宮豊隆「注解」（『漱石全集 四巻』岩波書店、昭和四二）、吉田精一「注釈」（『夏目漱石全集 第七巻』角川書店、昭和四九）、重松泰雄「注釈」（『日本近代文学大系 第二六巻 夏目漱石Ⅲ』角川書店、昭和四七）、荒正人ほか「注解」（『漱石文学全集 第五巻』集英社、昭和五七）、中山和子・玉井敬之「注解」（『漱石全集 第六巻』岩波書店、一九九四）、佐々木英昭「注釈」（『漱石文学全注釈 8』若草書房、二〇〇〇）。また吉田精一・重松泰雄・佐々木英昭は、この年の皐月狂言が「当時今桔梗旗揚ときはいまきさぎょうのはたあげ」（重松・佐々木は「時皐月桔梗旗揚」とある）ことを言い添えている。

- ⑤ 金森和子編集、永山武臣監修・発行、松竹株式会社・株式会社歌舞伎座発行、平成七。
- ⑥ 金森和子編集、永山武臣監修・発行、松竹株式会社・株式会社歌舞伎座発行、平成五。
- ⑦ 小森陽一は「漱石は六月十一日に歌舞伎座で観劇。このときは「饗応」「馬盤」と十段目の三幕を上演」との「注解」【漱石全集 第十六巻】の「漱石氏来翰（虚子君へ）」を付けている。
- ⑧ 内容および登場人物名については、戸板康二ほか監修『名作歌舞伎全集 第5巻 丸本時代物集四』（東京創元社、昭和四五）、同『名作歌舞伎全集 第9巻 鶴屋南北集一』（同、昭和四四）、祐田吉雄校注『日本古典文学大系 99 文楽浄瑠璃集』（岩波書店、昭和四〇）、内山美樹子ほか校注『新日本古典文学大系 94 近松半二・江戸作者浄瑠璃集』（岩波書店、一九九六）を参照した。なお「歌舞伎座百年史 資料編」（注⑤に同じ）によれば、漱石の観た日の配役は、武智光秀が團藏、小田春永が八百蔵、真柴久吉が羽左衛門である。
- ⑨ 注④に同じ。
- ⑩ 明治四十二年「日記四」の五月十二日には「あんなものを演じてゐては日本の名誉に関すると思ふ程遠き過去の幼稚な心持がする。まづ野蛮人の芸術なり。あるひは世間見ずの坊つちやんのいたづらから成立する世界観を發揮したもののなり」とある。
- ⑪ 『歌舞伎座百年史 資料篇』（注⑤に同じ）によればこの日の興行は「繪本太功記」の「饗宴」・「馬盤」・「尼ヶ崎第三幕」、「女楠」一幕、「与話情浮名横櫛」、「雪月花」で仲国・鶯娘・三人形であった。
- ⑫ 重松泰雄「注釈」『日本近代文学大系 第二六巻 夏目漱石Ⅲ』（角川書店、昭和四七）。
- ⑬ 大笹吉雄「日本現代演劇史 明治・大正篇」（白水社、一九八五）および、中村都史子「日本のイブセン現象——一九〇六一—一九一六年」（九州大学出版会、一九九七）に詳しい。たとえば、吉井勇「新劇のおもひで」（初出昭和二）

谷崎潤一郎『青春物語』（初出昭和七）など。

⑭ 引用は『近代文学評論大系 第九卷』（角川書店、昭和四七）による。

⑮ 佐々木英昭「注釈」（『漱石文学全注釈 8』若草書房、二〇〇〇）では「中国初の新劇団体「春柳社」と見られ」と紹介している。

⑯ 引用は『鷗外全集 第六卷』（岩波書店、昭和四七）による。

⑰ 井上ひさし・小森陽一編著『座談会昭和文学史 第二卷』（集英社、二〇〇三）で大笹吉雄は「それまでの日本演劇史は役者の歴史であり、舞台の歴史でした。明治政府になって、演劇の中における位置関係が、役者よりもまず脚本へと逆転していく。そこが近代になっての違いではないでしょうか」と述べている。代助は「役者」を「脚本」より上位において鑑賞している。

⑱ 水田宗子は「鼎談 ジェンダー化する代助」（『漱石研究 10』翰林書房、一九九八・五）で「ジェンダー化された妻という女性にそんなもの（石原千秋の発言「高等教育の中で得られる文化的なハビトゥス」を指す…引用者注）を要求するのは理不尽ですよ」と述べている。

⑲ 注⑫に同じ。

⑳ 『続 夏目漱石』（甲鳥書林、昭和一八）。また佐々木英昭『「新しい女」の到来』（名古屋大学出版会、一九九四）に詳しい。

㉑ 小森陽一「代助と新聞——国民と非国民の間で」（『漱石研究 10』翰林書房、一九九八・五）。

㉒ 仲正昌樹「オートポイエシスする文学（『死の勝利』↓『煤煙』↓『それから』）の間テクスト性をめぐって」（『漱石研究 10』翰林書房、一九九八・五）。尚、引用文中「を」は佐々木が補う。

⑳ 『白樺』一九一〇・四。

㉑ 『歌舞伎座百年史 本文篇上巻』（注⑥に同じ）は「饗応・馬盤・丸本の十段目」という演目を「珍しい並べ方」としている。小宮以降の注も「馬盤」が「時枯梗出世請状」とだけ注記されていたのはそのためであろう。

㉒ 引用はダヌンツイオ作・野上素一訳『死の勝利 下』（岩波文庫、昭和三八）による。

㉓ 「知識人の苦悩——夏目漱石——」（初出『文学理論の研究』昭和四二）。また「漱石における政治」（初出『明治文学全集 第一巻』筑摩書房、昭和四二）では、「漱石ははつきりと文学によって明治の社会そのものと対峙していた」と述べている。なお引用はいずれも『高橋和巳全集 第十三巻』（河出書房、一九七八）による。

㉔ 佐藤泉は『漱石——片付かないへ近代——』（NHK出版、二〇〇二）で、終末の場面について「これは代助の「神経衰弱と狂気」なのか、それとも文体上の幻想なのか判別できない」と述べている。

㉕ 「手紙と使者——『それから』の劇の進行」（『文学』季刊2巻1号、一九九一・一）。

（資格教育センター・文化創造学部非常勤講師）