

愛知県徳川大学大学院文学研究科 博士(文学) 学位申請論文

漱石 響き合うことは

佐々木亜紀子

愛知淑徳大学大学院文学研究科

博士(文学)学位申請論文

漱石 響き合うことば

佐々木亜紀子

指導 都築久義 教授

小倉 斉 教授

提出 二〇〇四年一月二二日

漱石 響き合うことは 【目次】

序章	2
第一章 『行人』の「女景清の逸話」	7
はじめに	8
一、謡曲『景清』の二つの専用面	9
二、謡曲『景清』をめぐる不協和音	11
三、父の「女景清の逸話」	13
四、破綻する「女景清の逸話」	14
五、男に「内面」を求めた女	17
第二章 『彼岸過迄』と『ゲダンケ』	20
はじめに	21
一、「ゲダンケ」といふ独乙字」の両義性	21
二、回避された邦題	22
三、隠蔽された原作者名	23
四、須永の語る〈梗概〉のイデオロギ―	24
五、「陰性の痛癢持」の共感	26
六、〈梗概〉を拒む	28
第三章 『門』のなかの「門」	31
はじめに	32
一、『それから』の続編としての「門」	32
二、『門』のなかの「門」	33
三、引用のなかの「門」(1)——『奥州安達原』	35
四、引用のなかの「門」(2)——『丹波与作待夜のごむろぶし』	38
五、『門』生成の土壌	41
第四章 『門』の〈自然〉を読む	43
はじめに	44
一、『門』の〈現在〉	44
二、『門』の植物	45
三、『門』に吹く風	49
四、「自然」の復讐——『それから』の引用	53
五、武者小路実篤との対話	58

第五章 彷徨する『それから』	61
はじめに	62
一、代助が観た一九〇九年の歌舞伎座	62
二、「ある文学者の劇評」	64
三、『絵本太功記』のアンチ・テーゼ	68
四、「小説」の迂廻路	69
五、「小説」のアナロジーとしての代助	71
第六章 『三四郎』の〈翻訳〉	73
はじめに	74
一、『三四郎』のなかの〈翻訳〉Ⅰ—Pity's akin to love	74
二、『三四郎』のなかの〈翻訳〉Ⅱ—「迷子」	76
三、『三四郎』のなかの〈翻訳〉Ⅲ—“That's all Greek to me”	79
四、〈翻訳〉する男たち—「不二山」と美禰子	82
第七章 『二百十日』のリテラシー	87
はじめに	88
一、『二都物語』—〈断片〉としての「日記」	88
二、『博多小女郎浪枕』—連想が導く物語の〈断片〉	92
三、『伊賀の水月』—会話の〈断片〉が導く仇討物	94
四、技法としての〈断片〉	97
第八章 響き合うことば	98
一、選ばれた場所	99
二、制度としての添削	100
三、連句と俳体詩の土壌	101
四、響き合うことば	102
第九章 漱石の批評	104
はじめに	105
一、漱石の「明暗」批評	105
二、「明暗」に胚胎するもの	108
三、『ホトトギス』と彌生子の〈写生文〉	110
四、「歓迎」される〈小説〉	115
五、彌生子の初期〈小説〉	117

六、『ホトトギス』からの離脱……………123

第十章 漱石という体験……………128

はじめに……………129

一、漱石と彌生子の接点……………130

二、漱石への複雑な感懐……………134

三、語られなかった〈文学〉……………135

四、『孤蝶馬場勝彌氏立候補後援現代文集』という接点……………137

五、「文学者として年をとるべし」というお守り……………139

資料篇……………142

野上彌生子の漱石関連 「随筆・評論」「序跋」リスト……………143

注……………146

主要参考文献……………166

初出一覧……………169

凡例

- 一、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）に拠った。
- 二、野上彌生子の作品の引用はすべて『野上彌生子全集』（岩波書店、第Ⅰ期一九八〇～一九八二、第Ⅱ期一九八六～一九九一）に拠った。
- 三、引用においては振り仮名を省略し、旧字体を新字体に改めた箇所がある。
- 四、引用者による補足は「」を付した。また引用者による訂正は、そのつど「注」に記した。

漱石

響き合うことば

序章

一九九三（平成五）年は夏目漱石研究にとって、ひとつの節目になった年であった。それは「自筆資料を底本として本文を作成した」¹と謳う岩波書店の新しい『漱石全集』が刊行され、漱石を研究するための雑誌『漱石研究』が創刊された年であったからだ。

『漱石研究』創刊号の「編集後記」²に石原千秋が「毎年、二、三十冊の本が出版され、二、三百篇の論文が発表されている漱石研究」と述べたことからしても、当時の漱石に関する研究の活況が窺い知れる。そののち、ある種の停滞、飽和を経ながらも、漱石の研究は漱石を対象として論ずることにとどまらず、漱石をどう評価してきたかを問うことで近代文学研究の根幹のイデオロギー性をも論じてきた。

たとえば佐藤泉は『文学』の「反・漱石？」³なる特集で「変動する漱石」³と題して、「日本の「長い戦後」においても（中略）「夏目漱石」の名のいわば大文字性は保持されて」⁴いることを指摘したうえで、「各時期の社会は「漱石」にどのような役割を割り振ってきたか、「漱石」はその要求に対処すべくどのような形を変えたか」（傍点は引用者、以下同様）を論じている。そのとき佐藤は特に国語教科書を俎上にのせ、「現代国語」が新設実施された一九六三（昭和三八）年以降の漱石の「役割」を次のように述べた。

このとき以後、教育的言説からは、文学理論、文学史など、メタ文学的言説が占めていた領土は減少していく。もちろん大きな理念を語ったリード文の雄弁も消えている。公的言説において、文学は歴史と社会（中略）から切り離され、かわりに脱歴史化された個々の作品を、個人が豊かに読み味わうという読書体験が推奨されるようになる。教育からのメタ文学的言説の撤退・歴史の撤退は、脱イデオロギー化だろうか、それとも透明化されたイデオロギー・生産だろうか。「夏目漱石」は『こゝろ』で恋愛と友情に苦しみ、エゴイズムを追求する教科書作家になっていく。

佐藤が述べた通り、「脱歴史化」された教科書上の『心』は、もちろん「透明化されたイデオロギー・生産」に加担している。歴史と社会から文学を切り離す「現代国語」のあり方は、マルクス主義への危機感から、思想と哲学と歴史とを排除して文学を読むことに固執したニュー・クリティシズムの読み方に近かったかもしれない。

しかしながら、『心』を定番教材として（学習）したはずの佐藤自身が、その「透明化されたイデオロギー」に気付いたように、佐藤とほぼ同年代であるわ

たしもまた「現代国語」を通して『こゝろ』を（学習）しながらも、「恋愛と友情に苦しみ、エゴイズムを追求する教科書作家」には出会わなかった。「現代国語」がいかに漱石という「教科書作家」を構築しようとも、漱石は『心』に「エゴイズムの追求」なるテーマには還元されない不思議なほころびを残していた。たとえば、「奥さん」に「御嬢さん」との結婚の承諾を得た「私」が散歩に出た場面は次のようにある。

「私は猿楽町から神保町の通りへ出て、小川町の方へ曲りました。（中略）私はとうとう万世橋を渡つて、明神の坂を上つて、本郷台へ来て、夫から又菊坂を下りて、仕舞に小石川の谷へ下りたのです。私の歩いた距離は此三区に跨がつて、いびつな円を描いたとも云はれるでせうが、私は此長い散歩の間殆んどKの事を考へなかつたのです。（心 先生の遺書「百」）

「長い散歩の間殆んどKの事を考へなかつた」という「私」のエゴイズムよりも、いくつもの地名の（引用）で「いびつな円」を語つてゆくことにわたしは心惹かれた。それが実際の「三区に跨が」った「いびつな円」である同時に、読み慣れない地名の羅列のごつごつした感触が読む時間の長さで相俟つて、「いびつな円」を体感させもするという魅力。小説がストーリーでもテーマでもなく、ことばの集積として立ち上がった瞬間であつたのかもしれない。

このような作品の魅力は、語りつくされ、飽和したかみえる夏目漱石研究に残された未開拓地である。テーマに向かつて直進する硬直した作品としてではなく、ことばの集積が響きあう場所として一つ一つ作品を丹念に論じてゆきたいと考えている。

第一章から八章では夏目漱石の作品を個々に取り上げながら、主に（引用）を糸口にして分析する。

（引用）とはミハイル・バフチンのことばをかりれば、「二つの声を持った言葉」であり、「普通の言葉として発話の指示対象へ向う方向性と、他人の言葉へ他者の言葉へと向う方向性とを持つている」「複声的な言葉」である。バフチンは『ドストエフスキーの詩学』⁴のなかで、「一つ一つの声の中に二つの声を聞き分け」ることができ、「あらゆる声を一挙に同時に聞き分け理解するドストエフスキーのこの特殊な才能」が「ポリフォニー小説の創出を可能とした」と説き、「メタ言語的現象」に注目して、次のように語っている。

作者はまた、すでに固有の指示性を有しかつ維持している言葉の中に、新

たな意味的な指示性を持ち込むことによって、他者の言葉を自分の目的のために利用することもできる。この場合そうした言葉は、他者のものとして感じられなければならないという課題を背負い込む。こうして一つの言葉の中に、二つの意味的な指示性が、二つの声^二が共存することになる。

ここでバフチンが説明しているのは、「文体模写」や「パロディ」などの「複声的な言葉」である。だが「固有の指示性」を有する「他者の言葉」でありながら、「新たな意味的な指示性」をもたされた「二つの声^二が共存する」「一つの言葉」とは、(引用)されたことばのことでもあるだろう。すなわち(引用)とは「複声的な言葉」であり、漱石の(引用)について論ずることは、(引用)されたそのことばの「固有の指示性」と、漱石作品における「新たな意味的な指示性」という「二つの声」に耳を澄ますことである。

続けてバフチンは、右のような「文体模写」や「パロディ」のような「他者の言葉」が「受動的に、作者の手で意のままに操られている」「受動的なバリエーション」だけでなく、「他者の言葉」が「作者の発話に積極的に影響を及ぼす」「能動的なバリエーション」としての「隠された論争」「隠された対話関係」を特に重視して論じている。たとえば『それから』に(引用)された「ある文学者の劇評」(『それから』十一の七)は、第五章で論ずるように、漱石と二宮行雄との「隠された論争」であるといえる。なぜなら『それから』で代助が想起し批判する「劇評」に関する一連のことばは、作品に存在しない二宮との論争が影響を及ぼしているからである。ゆえにその一連のことばは「複声的な言葉」なのである。同様に『吾輩は猫である』が正岡子規に捧げられた。という側面に注目すれば、そこにも「隠された対話関係」を読むことができる。この点は第八章で詳しく考えることになるが、『吾輩は猫である』全体を「複声的な言葉」として読む可能性をここでは指摘しておきたい。

またヘルマン・メイエルは「文学的引用句」をめぐって「近代の小説」を構造主義的に分析した『物語芸術における引用句——ヨーロッパ小説の歴史と詩学』において、次のように述べている。

引用句は新たな環境と密接に結び付きながら、しかも同時に、その環境から際立つことによって別の世界の光が小説独自の世界に差し込むようにするということだが、これが引用句の効能であって、つまり引用句とは小説に奥行きと柔軟性をもたらすことによって小説の多元的全体と多様性の促進に寄与するゆえんのものなのである。

「文学的引用句」を研究対象とすることの意義が明快に語られているが、「文学的」と注意深く訳されているように、メイエルは別の箇所で「文学という現象は（中略）周りの文化空間から風土的影響を被るものだということ」を意識している。本論で対象とする（引用）も、「文学」に限定せず、様々な「文化空間」からのものを取りあげる。『行人』では謡曲、『彼岸過迄』ではロシアの小説、『門』では主に浄瑠璃。『それから』は「劇評」、『三四郎』は主に聖句と英詩、『二百十日』ではイギリス小説と浄瑠璃の（引用）を論ずる対象とする。そしてそれらの（引用）が作品にどのように響き渡っているか、作品全体の理解にどう関わるかを考察したい。

ただしメイエルが「引用句には民衆の文学的教養の範囲と性格が反映している」ゆえに「引用句は文化社会学者には有力な状況証拠たりうる」としたことは、漱石の作品においてはあてはまらない。なぜなら漱石は元来「民衆の文学的教養の範囲」を逸脱したロシア小説やラテン語、ギリシヤ語、はては（楽屋落ち）のような周囲の者にしか理解し得ないものまで（引用）しているからだ。漱石作品においてはむしろそこにこそ意義がある。「民衆の文学的教養の範囲」を逸脱した（引用）のことは、二つの点を最短距離で結ぶような直線的な（読み）の進行を妨げる。ストーリーやテーマに収斂することを拒み、脱線・彷徨・停滞を呼び寄せているのだ。（引用）が「複声的な言葉」であればこそ単線的なストーリーに還元されないのは当然ともいえる。

そしてそのような（引用）が作品全体の構図と不可分に関わっているのは、個々の作品自体が硬直した直線的思考を拒んでいるからであり、（小説）そのものが合目的の所産ではなく、世界の非完結性を映し出しているからということができる。メイエルは「真の芸術は真面目と遊戯の琴瑟相和からのみ生じ得る。」というゲーテのことは巻頭の題辞として掲げたが、（引用）は脱線と呼び寄せるいわば「遊戯」の一面をも有している。ゲーテのことは、漱石の作品を「真面目と遊戯」という「琴瑟」の響き合いとして読むことを勧められているようだ。

第九章および十章では、後進の抜擢者あるいは（師）として漱石の一面を検証するために、野上彌生子との関わりを論じる。漱石の亡くなる一九一六（大正五）年までの彌生子の軌跡を、漱石という想定された「読み手」との響き合いとして論じながら、漱石を受容することの意味を考えてゆきたい。

第一章 『行人』の「女景清の逸話」

——前世紀の聲が聴こえる場所——

はじめに

『行人』研究において「女景清の逸話」¹（「帰つてから」十三）はしばしば言及の対象とされてきた。代表的なものをあげると、早くは越智治雄が「他の心が解るか」（兄二十）という一郎の課題に関するものとして指摘²し、秋山公男が「漱石の原体験」から論じた³。また平岡敏夫は『行人』の「わからぬこと」のひとつとしてこの挿話をとりあげ、原典まで立ち戻って検証しながら、一郎の「内面の苦悩」あるいは「夫婦の暗黒」を読み取っている⁴。安藤璋二は「自然と道徳」の主題を抽出しつつ、それが「一郎自身の直接の見聞でない」ことに注目して「孤独な観念の影像」だと論証した⁵。そして近年では内田道雄と佐藤泉とが、『行人』の構成に注目するなかでこの「逸話」に触れ、優れた論考を重ねている。

たとえば内田は、『行人』の「二郎という語り手のことば」はHさんを「聴き手として形成され」たとし、それが「物語の形式の根幹をなす」とする。そのうえで「対話」に注目し、橋本佳の論⁶に倣って、『行人』は「さらに「岡田とお兼さんの話」「直の話」「父の『女景清』物語」「Hさんの話」などがいずれも二郎を聴き手として組みこまれているのである。それらがそれぞれ交錯してポリフォニー風の複旋律を奏でつゝ、うねるように展開した作品というように考えて行きたいのである」（傍点引用者、以下同様）と、「逸話」に言及している⁷。また佐藤は「コミュニケーションの様々な挫折」という「繰り返されるテーマ」の一つとしてこの「逸話」を取り上げたり⁸、「他者という謎」を『行人』の「主題」とし、それが「主人公ばかりか、読者も巻き込むものとなっている」と論じたうえで、「精神病の娘さんや盲目の女のエピソード」をあげている⁹。

ただし内田・佐藤論は「女景清の逸話」を論の中心においているわけではなく、このエピソードを他のエピソード、たとえば「精神病の娘さん」のそれと同列に論じている。この点は越智論ほか多くの論に共通する論展開である。本論では内田・佐藤の両論が『行人』の構成に注目した論展開を傍らに置きつつも、謡曲『景清』を繙いたうえで、「女景清の逸話」を中心に『行人』を読み返したい。そうすることによって、今日見えにくくなっている謡曲『景清』の受容のあり方、ひいては文化享受における差別化がこの「逸話」に露呈していることも明かされるからである。

また『行人』を一郎と二郎との確執の物語——お直という女をめぐって、あるいは長野家をめぐっての確執の物語——として読むとき、くすぶり続けていた二人の確執を決定的にしたのは「女景清の逸話」であるといえる。なぜなら「女景清の逸話」を聞いた数日後、一郎は父の「女景清」なる女性に対する態度を指して「軽薄」と言い、父を軽蔑するにとどまらず、「お父さんの悪い所

を受け継いでゐる」といつて二郎を責め(二十一)、ついに「お父さんのやうな虚偽な自白を聞いた後、何で貴様の報告なんか宛にするものか」という「烈しい言葉」を浴びせ掛ける(二十二)からである。二郎が家を出る決心をするのはこれがきっかけになつてゐる。つまり「女景清の逸話」は『行人』の結節点であり、その展開に大きく関わるエピソードなのだ。それは景清を単にジェンダー化させただけの人物としては片付けることのできない逸脱が、女景清の性質に表れているからでもある。

さてその「女景清の逸話」の発端は、長野家の奥座敷で、父が二人の客と謡を始めたことにある。その日の曲目は『景清』。終わったあとに一郎は「さすがに我も平家なり物語り申してとか、始めてとかいふ句がありました、あのさすがに我も平家なりといふ言葉が大変面白う御座いました」と言う。すると父は「あの文句を世話に崩して、景清を女にしたやうな」「大変興味のある話がある」(十二)といつて話し出す。それが「女景清の逸話」である。ではそもそも謡曲『景清』とはどんな話なのだろうか。一体なぜ一郎が「面白」と言つたのだろうか。謡曲『景清』を繙いてこれらの問題を検討することにしよう。

一、謡曲『景清』の二つの専用面

謡曲『景清』¹⁾は景清と娘の人丸との出会いと別れの話である。日向に流され粗末な松の門(「松門」)の内に住む景清は、はるばる鎌倉から訪ねて来た人丸を娘の世間体を案じて一度は追い返す。だが里人のとりなしで父娘は対面を果たし、人丸の所望で景清は日向の勾当として「景清の戦物語」(十二)を語り、名残惜しみつつも今生の別れをする。

長野家での謡で「女景清の逸話」を引き出すことになつた「さすがに我も平家なり」は、景清のことばである。かつて武将であつたときの「悪七兵衛景清」という名で里人が声をかけたことに対して、一時は感情を昂ぶらせる景清だが、そのあと手を合わせ、面を伏せて「ただ許しおはしませ。目こそ暗けれど、目こそ暗けれども、人の思はく、一言の内に知るものを、(中略)さすがに我も平家なり、物語り始めて、おん慰みを申さん」というのである。

この「さすがに我も平家なり」の訳注をみると、この文言にはある種の意味の揺れがつきまといつてゐることが判る。『日本古典文学大系』によれば、「そうはいふものの、私も所詮は平家語りの旨です。本職の物語りを始めて、お慰みに供しましょう」¹⁾²⁾とある。加えて「補注」で「さすがに我も平家なり」の文句は、続いて「物語り始めておん慰みを申さん」と言うのであるから、「私モホカナラヌ平家語りデス」の意であろう。自分は平家の武士であるの意では、下の文と承応するまい」とある。敢えてこのような補注をつけたのは、「自

分は平家の武士である」と読まれるおそれがある、あるいはそう読まれていることを正す必要があったからであろう。現に『日本古典文学全集』¹³では「なんといつてもわたくしは平家の侍、そして今は『平家』を語る者の一人」と両方の意味が訳出している。本論の目的は訳注の正誤を見極めることではない。『行人』で浮上しているのが意味の揺れがつきまとう文言であったと確認することである。

ところで、この文言については戸井田道三の「さすがに我も平家なり」と題した論考¹⁴がある。景清の能面が『景清』ただ一曲の専用面であるにも関わらず、ひげのある面とひげがない面との二種あることは、景清に「二つの傾向が潜在して」いることを表わしていると戸井田は述べる。「前者はかつて侍大将だった景清の武ぶった性格に重点をおき、後者が盲目の乞食となった現在の悲惨さに重点をおいている」としたうえで、つぎのように論じている。

正面を向いて（歌舞伎風にいえば）見え（傍点は原文）をきつているときの「さすがに我も平家なり」は、血脈正しい平家の、しかもその侍大将としての矜持をおしだしているようであり、「物語始めて、御慰みを申さん」をきくと（中略）「とはいうものの私も平家物語をする日向の勾当です。物語をはじめて、御慰みを申上げましょう」の意にとれるのである。おそらくこの意味の動揺は、（中略）表現化の過程が正確に表現されたから感じられる動揺なのである。

景清の言った「さすがに我も平家なり」は、文脈から取り出してしまおうと「武ぶった」景清のことばにとれるが、続きを知れば「悲惨な」現在のことばにとれる。そしてその両義性は二つの専用面の存在に照応しているといえるのである。言い換えれば、景清に潜在する「二つの傾向」が「さすがに我も平家なり」という文言の「意味の動揺」として表れているともいえよう。

両義的な景清像が形成された「表現化の過程」を明らかにすることはむろん困難なことであり、景清が『平家物語』に現われて以来、いわゆる景清ものといわれるものも、ジャンルを超えて数多くある。十五世紀前半までに成立したと推定される謡曲『景清』・『大仏供養』はそのなかで最も古い部類に属す。のちに幸若舞曲『景清』と古浄瑠璃『かげきよ』がそれに続き、江戸時代になつて浄瑠璃『鎌倉袖日記』・『出世景清』・『大仏殿万代石楚』・『嬢景清八嶋日記』・『壇浦兜軍記』へと受け継がれた。そして歌舞伎『景清』、狂言『菊重栄景清』、黄表紙『正月初夢 景清塔之眠』・『景清百人一首』、読本『景清外伝』、人情本『景清阿古耶の松』、文楽『日向島』、長唄『景清囃鎌倉』、半太夫節『景清道行』

など、景清ものは裾野が広がっていく¹⁵。

向井芳樹は「景清の系譜」のなかで、「とうてい平家方を代表するような英雄だったとは思われない」「実在の景清」が英雄化していく過程について論じている¹⁶。それによれば、景清が「語りもの文芸の中で英雄への道を歩みはじめるのに、二つのコース」、すなわち謡曲『景清』の「日向系」と『大仏供養』の「京都系」との二つのコースが「中世末ごろにできあがった」という。前者については「しころ引き」の英雄の末路を語ることにその中心があり、親子の別れなどを中心とする、哀感をおびたもの」と説明し、後者については「清水観世音の靈顯譚という構想」を取り込んで「景清を英雄にする」という。そして近松門左衛門の『出世景清』をその末に置きながらも、「近世になると、この二系列が交錯して自由に脚色されるようになった」と述べている。

景清像の形成についてはほかに佐藤彰が、「七尺ゆたかな怪力の大男で色好みの武将」と盲目の景清が表現されるのは古浄瑠璃以降であると指摘している¹⁷。歌舞伎の景清像に代表される「武ばった」景清像が形成されるのもその影響下にあるだろう。また横山邦治は『壇浦兜軍記』で浄瑠璃の標準作、すなわち近松の『出世景清』に代表される「近世的景清像」が完成したと述べている¹⁸。横山の言う「近世的景清像」の内実はわかりにくい、いずれにしろ景清像が「近世的」とそれ以外とに分裂していることを指摘している。「さすがに我も平家なり」の意味の揺れは、景清ものにおける「二系列」の存在が影響しているといえよう。

『行人』に立ち戻ってみると、ここでの景清は最も早くに作られた謡曲『景清』であるから、古浄瑠璃以降の「怪力の大男で色好みの武将」ではない。「英雄」でありながらも、「哀感をおびた」その「末路」の景清として、意味の揺れを抱いたものだったはずである。

二、謡曲『景清』をめぐる不協和音

「多少謡を聞分ける耳を持つてゐた」という二郎は、謡曲『景清』を「前世紀の肉声」(一)での「前世紀」とは十九世紀のこと」としながらも、「何だか勇ましいやうな惨ましいやうな一種の気分が、盲目の景清の強い言葉遣から、また遙々父を尋ねに日向迄下る娘の態度から、涙に化して自分の眼を輝かせた場合が、一二度あつた」(十二)と評している。謡曲『景清』の二つの専用面が示す両義性を、簡にして要を得たことばで言い当てているといえよう。それは父の(文人趣味教育)の成果であったかも知れない。石原千秋が論じたように、父と一郎と二郎とは「文人趣味」でも名付けるにふさわしい(メタファーとしての父)によって密かに結び付けられている¹⁹のだ。父は「我々とは懸け隔

たつた奥の二間」で「厭に拗ねた」朝顔（四）談義をし、外を歩けば「玉だの高麗焼だの、講釈」（塵労八）をする「講釈好すまの説明好」（四）である。彼は隠居として（文人趣味教育）に生きているのだ。だが客と謡った『景清』は「胡麻節を辿つて漸く出来上る」もので、素人の域を越えない程度であつたらしい。それゆえ『景清』が結末にきた時、二郎は「殆んど同情が起らなかつた」という。ほかに並んで拝聴していた一郎とお直とはどうようにそれを評したかを順次みていこう。

景清の戦物語も済んで一番の謡も滞りなく結末迄来た。自分は其成績を何と評して好いのか解らないので、少し不安になつた。嫂は平生の寡言にも似ず、「勇しいものですね」と云つた。自分も「左右ですな」と答へて置いた。すると多分一口も開くまいと思つた兄が、急に赭顔の客に向つて、「さすがに我も平家なり物語り申してとか、始めてとかいふ句がありました、あのさすがに我も平家なりといふ言葉が大変面白う御座いました」と云つた。（十二）

まず口を開いたのはお直であつた。「平生の寡言にも似ず」発言したのは、敵対するお重が不在だという安心感だろうか。お直が「勇いさましいものですな」と批評したのは、シテが勇ましさをばかりを強調したためか、あるいは「景清の戦物語」に感動したためだろう。「景清の戦物語」とは、八島の合戦での景清活躍を娘の前で勾当として語つたもので、いわば三人称で語られた自己の武勇伝である。「猛烈で一息な死方がしたいんですもの」（兄三十七）というお直に似つかわしい関心の寄せ方といえる。

しかしながら、お直の批評は、『景清』の一面に過ぎないと二郎は知っている。なぜならお直を「斯道については何の素養も趣味もない」とし、彼女の「鼓膜には肝腎の「松門」さへ人間としてよりも寧ろ獣類の唸として不快に響いたらしい」と二郎は推量しているからである。伝統的にいわゆる「肝腎の「松門」を理解せず、「同情が起らなかつた」ことが問題であるのに、逆に「勇しい」と褒めるお直の批評。二郎は（文人趣味）の正しき継承者として、その批評を無趣味だと思つているはずである。にもかかわらず、二郎はお直に続いて「自分も「左右ですな」と答へて置いた」という。ここに二郎の「軽薄」（二十一）さ、「世渡り」の旨さ（二十二）がある。

お直と二郎と発言のあとで、一郎が口を開く。一郎の批評は「さすがに我も平家なり物語り申してとか、始めてとかいふ句がありました、あのさすがに我も平家なりといふ言葉が大変面白う御座いました」（十二）というものだ。文脈を捉えて評している一郎は、「さすがに我も平家なり」という文言が二重に意

味をもち得ることをこそ、「面白う御座いました」と批評したのだ。その意味で「彼の批評は謠の上手下手でなくつて、文章の巧拙に属する話だ」と二郎がいったのは全く正しい。そして「多分一口も開くまい」と思われた一郎が敢えて発言したのは、お直の一義的な批評への反論だけではない。『景清』の両義性を判っているはずの二郎までもが、お直にあわせて「左右ですな」と言ったことへの「隠された論争」でもあったのだ。

こうして『景清』の解釈をめぐってさえ、一郎お直夫妻を取り囲む場所には不協和な音が軋み始める。だが実はその前から、この夫妻がすでに危機的状況にあったことは、長野家にとつて周知の事実だった。たとえば一郎は二郎に「肝心のわが妻さへ何うしたら綾成せるか未だに分別が付かない(五)」と漏らしている。また「お貞さんは生れ付からして直とは丸で違つてるんだ」と一郎が言い出して、食卓さえ不穏な空気に包まれる。「東京へ帰つてから自分は斯な光景をしばく目撃した。父も其処には気が付いてゐるらしかつた。けれども一番心配さうなのは母であつた(七)」と二郎は語る。客の前で謹んで謠を拝聴していても、一郎とお直とはそれまでの幾日かの陰湿な空気をひきずっている。お直と二郎への一郎の応酬はその一環なのだ。客の前でまたも始まろうとする陰惨な論争。それを覆い隠すべく、「交際家」の父はあたかも勾当景清が「景清の戦物語」を語つたように自らの武勇伝を語り始める。それが「女景清の逸話」である。

三、父の「女景清の逸話」

「古いたつて何も源平時代から説き出すんぢやない」と話し始めることから判るように、父もまた一郎と同じく「さすがに我も平家なり、物語りはじめで、おん慰みを申さん」という文脈で捉え、「さすがに我も平家なり」の二重性を了解していた。そのうえで自分を勾当景清になぞらえ、景清ものを新しく創始するといふ(文人趣味)の趣向を始めたのだ。それに加えて実は勇ましさを強調したシテと、「勇しい」というだけのお直の評に対する(教育)的「座興」でもあつたはずだ。「文章の巧拙に属する話」をして場を戸惑わせた一郎への、過度な肩入れでもあつたらう。「二郎面白いだろう」と二郎へ話し掛けたりしながら、この「奥座敷」にいるすべての人を聴き手として、父はこの「座興」をはじめた。では彼らはこの「逸話」をどう聞いただろうか。

「元来其奴はね本当の坊ちやんだから、情事なんて洒落た経験は丸で夫迄知らなかつたのださうだ。(中略)所がその奇蹟が突然天から降つて来たので大変驚ろいたんですね」

話し掛けられた客は寧ろ真面目な顔をして、「成程」と受けてゐたが、自分は可笑しくて堪らなかつた。淋しさうな兄の頬にも笑の渦が漂よつた。(十三)

ここで父は客に「話し掛け」ているのだが、二郎や一郎にとつて「可笑しくて堪らな」い話が、当の聴き手である客には通じていない。また父が〇〇の代わりに女景清にお金を渡そうとしたときの「逸話」の山場でも、客の反応は的はずれのようなのである。

「私は今寡婦やもめで御座いますが、(中略)他人さまから金子を頂いては、案に今日を過すやうにして置いて呉れた夫の位牌に対して済ませんから御返し致します」と判切云つて涙を落した。(中略)

「其時わしは閉口しながらも、あゝ景清を女にしたら矢つ張り斯んなものぢやなからうかと思つてね。本当は感心しましたよ。何ういふ訳で景清を思ひ出したかと云ふとね。たゞ双方とも盲目だからと云ふ許ぢやない。何うも其女の態度がね……」

父は考へてゐた。父の筋向ふに坐つてゐた赭顔の客が、「全く気込が似てゐるからですね」と左も六づかしい謎でも解やうに云つた。(十六)

「判切云つて涙を落した」様子こそが、父が〈文人趣味教育者〉として伝えようとしているものだった。専用面が二つある両義的な景清像。「勇ましいやうな惨ましいやうな」景清像。謡曲『景清』の〈正統な〉景清像。これらを説明しようとして父は言い澱んだ。だが「赭顔の客」は「気込」ということばに回収しようとする。それはお直の「勇しいもの」という一義的な批評の相似形であつて、言い澱む父の真意を汲んではいかなかったはずだ。しかしまたしても「交際家」の父は「全く気込です」と「直承服」してしまふ。二郎も「左も六づかしい謎でも解やうに」と客の応答に蔑んだ鑑定を下しながらも、「成程夫は面白い御話です」といつてまとめようとする。『景清』の謡が終わつたときもそうであつたように、二郎はその場を滞りなく収めていくことを重んじるのであろう。とはいうものの、「女景清の逸話」はまだ結末に到つてはいなかつた。否、〈文人趣味教育者〉たる父からすれば、謡曲『景清』の〈正統な〉批評からはずれたままに話を終わらせるわけにはいかない。かくてこの「逸話」には続編が必要になるのである。

四、破綻する「女景清の逸話」

「まだ後があるんだ」(十六)と始まる「女景清の逸話」続編は、一見謡曲『景

清』から遠く隔たつて展開していくようである。だが実は先ほど謡った『景清』の文言、それも一郎が「面白」と言つた部分から決して離れてはいない。

続編では「意外な女の見識に、話の腰を折られて、已むを得ず席を立たうとした」(十七)父を、女景清が引き留めたという。そして女は〇〇の消息を聞き、結婚の時期に不審の念を抱いて次のように言う。

忽ち抑へ切れないやうに真剣な声を出して「(中略)たゞ一・生・の・御・願・に・伺・つ・て・置・き・た・い・事・が・御・座・い・ま・す。斯うして御目に掛れるのも最う二度とない御縁だらうと思ひますから、何とぞ夫丈聞かして頂いた上心持よく御別れが致したいと存じます」(十七)

(中略)

「此眼は潰れても左程苦しいとは存じません。たゞ両方の眼が満足に開いて居る癖に、他の料簡方が解らないのが一番苦しい御座います」(十八)と云ふことは、実は謡曲『景清』から導かれて居る癖に、他の料簡方が解らないのが一番苦しい御座います」(十八)

女の語つた「両方の眼が満足に開いて居る癖に、他の料簡方が解らないのが一番苦しい御座います」(十八)と云ふことばは、実は謡曲『景清』から導かれて居るのである。先にも引用した謡曲『景清』の文言をもう一度みてみよう。

目・こ・そ・暗・け・れ・ど・も、人・の・思・は・く、一・言・の・内・に・知・る・も・の・を、山・は・松・風、す・は・雪・よ・見・ぬ・花・の、覚・む・る・夢・の・惜・し・さ・よ、さ・て・ま・た・浦・は・荒・磯・に、寄・す・る・波・も・聞・こ・ゆる・は、夕・潮・も・さ・す・や・ら・ん、さ・す・が・に・わ・れ・も・平・家・な・り、物・語・り・始・め・て、お・ん・慰・み・を・申・さ・ん。

視力を失つて「目こそ暗けれども、人の思はく、一言の内に知る」という景清と、「両方の眼が満足に開いて居る癖に、他の料簡方が解らないのが一番苦しい御座います」という女景清とはいわば一体の関係にある。ただしそこまで理解できるのはこの「奥座敷」にあつては多分一郎と二郎だけだったろう。そして読者のなかで理解が及ぶのも、当時とはいえ一部の「文人趣味」をもつ者だけだったのであろう。「文人趣味」を共有できない者は、景清はもちろん女景清の話題からも埒外におかれてしまうのだ。的外れな受け答えをする客たち、「何の素養も趣味もない」(十二)お直、謡が「大嫌ひ」な母はもちろん父の「教育」相手ではない。鼓の練習をしていたお重さえ、自分を「文人趣味」の継承者から脱落していると思ひ知るゆえに頑なに「遠慮」(十一)するのであろう。この「逸話」は「文人趣味教育」を正しく受け取れる相手を選別している。文化享受が占有されていることを、メタ・メッセージとして露呈するエピソードにな

っているのだ²²。

父は真の対話者が一郎と二郎だけであろうとなかろうと、ともかく〈文人趣味教育者〉として話をすすめる。再び「気込」ということばに回収されない両義的な景清像、むしろ「哀感をおびた」「惨ましい」景清像に重心をおこうとしているのだ。だが父がその目論見を遂行しようとするほど、「逸話」は破綻をきたしてしまう。

たとえば「逸話」前半で、女と「契りを結ん」だ〇〇が「未来の細君にする」と言明し、「そのことを」「一週間経つか経たないうちに」「後悔し始めてね」と話した父は、続けて「なに女は平気なんだが、其奴が自分で恐縮して仕舞ったのさ」(十四)と言う。しかし「逸話」の続編で父が語るところによれば、女景清は〇〇が結婚の約束を「取り消す気になった」その理由の「有体の本音が聞きたい」と父に訊いたという。「たゞ一つ一生の御願に伺つて置きたい事」と前置きした女の深刻さを、父がどれほどに受け止めたかは疑問の余地があるとしても、少なくとも〇〇と別れるとき女が「平気」ではなかったと知っているはずである。それにもかかわらず、「女は平気なんだが」とその心の内を決めつけるようにいった父の「逸話」には、明らかかな破綻があるといえよう。また、先にも引用したように、女は「閉ぢた眸を屹と父の方へ向けて」、「私は今寡婦で御座いますが」と「判切いつて涙を落した」という。だが「逸話」の続編でも別の場面で「其時始めて盲目の涙管から流れ出る涙を見た」と父はいう。ここにも「惨ましい」景清へと仕向けるためにおこった「逸話」の破綻がみられる。

もちろん実際の会話には、このような破綻は往々にあることで、それは単なる不用意といってもよい。「交際家」の父が居合わせた者たちの反応に応じて創り上げている〈物語〉の、当然の帰結としての破綻であり不用意である。「女景清の逸話」は父の「景清」観を語る意図によって創られた〈物語〉だったのだ。この〈文人趣味教育者〉は「座興」という名の〈教育〉のために、「女景清」像を「平気」な女、「気込」の女、そして「執心深い」女へといくらでも変貌させる。〈語る〉ことは〈解釈〉し〈創る〉ことであり、言説は不可避に政治性をもつ。女景清のことばも心も、語り手である父によつて、幾重もの〈解釈〉と〈物語〉を経て捏造されたのだ²³。それが父によれば「事実」(十二)であり「実際にあった話」(十三)であるということは、『行人』の根幹に関わる。佐藤が『行人』の一人称形式では(中略)語り手の言葉とその対象との間の隔たりが構成上で主題化される」と指摘した²⁴とおりである。

五、男に「内面」を求めた女

「女景清の逸話」が始まったとき、その「類にも笑の渦が漂よつた」一郎ではあつたが、次第に「比較的眞面目」(十三)になり、「異常の同情」(十八)や「冒す可らざる強味」(十九)の籠った質問を差し挟むようになる。そして最後には「六づかしい顔をして一人書斎」へと帰つてゆく。「精神病の娘さん」のときと同じように、「詩を見る眼」で「面白」がる二郎とは異なり、一郎は「実際問題」(兄十一)に関心があり、「斯う云ふ物語が厳格な人生問題として映る」(十四)ためである。一郎の「実際問題」とは、むろんお直の「スピリット」(兄二十)である。

佐藤泉は当時の「新しい女」「恋愛」などの言説を見渡した上で、「内面」と「魂」とが女に求められたことから「内面のない旧式の妻」が「ネガティブ・イメージ」として浮上したことを指摘した。そして「腑抜け」「魂の抜殻」と自己否定したお直の発言を、「内面のない旧式の妻」というお直の自己規定から説明し、「恋愛主義者」一郎はお直の「内に愛と魂を要求」して苦しんでいると論じた²⁵。

ところが、女景清は「内面」を男に求めた。そこにこのエピソードの重要性がある。女景清は(見えぬ)目の前の父にむかつて〇〇が破約した理由の「有体の本当が聞きたい」(十八)と訴えている。この問いはもちろん代理の父ではなく、〇〇に向かつてなされたものだ。「金子」を返せば、ことづかつた代理者は当然〇〇にそれを返し、現在の自分の境遇と自分のことばとを伝えるであろうことが女景清には容易に予想し得た。「金子」を返すと言つたあと「始めて女らしい表情を面に湛へ」た女景清の発言を規定しているのは、聴き手として想定された〇〇である。「三十五六にならなければ妻帯しない」という破約の理由に違えて、〇〇にはすでに十二、三歳の子供があることを女は知つた。そのとき自分のつかんでいない「秘密」が「二十年以上〇〇の胸の底に隠れてゐる」と思い至つた。男の「胸の底」の「本当の有体」を女は求めているのだ。「小新しい三越の手拭さへ揺め」く家に住まう女景清。彼女はまさに「恋愛主義者」一郎と同時代に生きる女である。

しかし「丸で坊ちやんなんで、前後の分別も何もない」二十年前の〇〇には、問われるべき「本当の有体」などない。そして父は「人の思はく、一言の内を知る」と語る景清の世界をこそ「講釈」しているのであって、〇〇の「内面」などは元来問題にしていない。また一郎は〇〇が破談したのを「進化論」と「世間の事実」から「解釈」しようとする(十九)。のちには父の女への対応を「軽薄」といつて過剰な反応をするのだが、「女は知らない女だから夫程同情は起らなかった」(二十一)ともいう。つまり一郎はお直に「スピリット」を求めなが

らも、女景清が男の「内面」を求めていることに対しては冷淡なのだ。それは二郎が佐野の「内面」を、お重を相手には問題にしないことにも通じている。

「兄さん佐野さんて一体どんな人なの」と例の前後を顧慮しない調子で聞いた。是は自分が大阪から帰つてから、もう二度目若しくは三度目の質問であつた。(中略)

「佐野さんはね、此間云つた通り金縁眼鏡を掛けたお凸額さんだよ。夫で好いぢやないか。何遍聞いたつて同じ事だ」

「お凸額や眼鏡は写真で充分だわ。(中略)」

「全体何を聞かうと云ふのだい」

「全体貴方は何を研究して入らしつたんです。佐野さんに就いて」(中略)

「佐野さんに就いてつて……」と自分は聞いた。

「佐野さんの人と為りに就いてぐす」(八)

二郎は大阪へ行って佐野とお貞との結婚を取りまとめる役を果たすときに、「甚だ無責任のやうな気がしてならなかつた」(友達九)と再三ためらい、その婚約が整うことを「あんまりお手軽過ぎ」(友達十)ると考える。だがお重に「佐野さんて一体どんな人なの」と問われると、「金縁眼鏡を掛けたお凸額さんだよ」としか答え得ず、「貴方は何を研究して入らしつたんです」とお重にやりこめられる。お重は「男女の愛が何うだのと囀る」(九)「恋愛主義者」であり、お直に泣かされたときは父に三越へ連れて行つてもらふ(十)やうな、近代消費文化の中に趣味をもつ者²⁶である。そのお重が「佐野さんの人と為りに就いて」問うていることすら、二郎には理解できなかつたのだ。こういう二郎ゆえ、父の「座興」の間、一郎の議論の「鋒先を、一座の迷惑にならない方角へ向易へやうと思つて聞いてゐる」(十九)るばかりで、女景清の訴えに心を寄せることがない。

かくて女景清の「本当の有体」なるものへの問いはどこへも辿り着かず、「奥座敷」での人々の思いも林立したまま、溶け合うことがない。この非完結性は、現実の非完結性を正しく写し出しているといえよう。

『行人』における二郎の手記に通底するのは、〈解釈〉を保留しながら細やかに語っていく姿勢である。その語り方が現実の非完結性を正しく写し出したのだ。語られた二郎が「無識」(四)で「堂摺連の傾きを持つ」(七)「無頓着」(二十)な男であるのに対し、語る二郎は細やかだ²⁷。内田が明らかにした²⁸ように、『行人』は時間が円環しており、Hさんの手紙を受け取ってから二郎はこれらの手記を書き出している。Hさんは手紙の中で、「私の見た兄さん」(塵

勞五十二」という一つの〈解釈〉を提示した。あるのはただ〈解釈〉だけ²。で、無数の〈解釈〉が存在するということだけが、根本の事実であると二郎は学んだ。それは絶対的認識の不可能性であり、〈知〉へのアンチ・テーゼだ。これが二郎の変貌の契機となり、判断を読み手に託す姿勢で手記は綴られているのである。〈解釈〉を保留する語りを選択することで、二郎は二郎の苦悩に肉薄しようとしている。お直という女の「スピリット」を求めていた当の二郎の「スピリット」をこそ探しているのだ。この意味で男の「内面」を求めた「女景清の逸話」は示唆的である。

だがしかし、謡曲『景清』は「人の思はく、一言の内に知る」と言い切り、「さすがに我も平家なり、物語り始めて、おん慰みを申さん」と文言の揺れをそのままにして語る。それを「前近代の肉声」と規定する二郎の「近代」性は、景清の「一言の内に知る」という〈知〉から遠ざかっていると考えよう。否、二郎のみならず、一郎、Hさん、そして女景清の「内面」への探求という不毛を、『景清』はあざやかに逆照射する。『行人』には謡曲『景清』の「前近代の肉声」が響いているのである。

第二章 『彼岸過迄』と『ゲダンケ』

——梗概を拒む「小説」——

はじめに

『彼岸過迄』はいわゆる後期三部作の一つだが、松下浩幸が述べたとおり「他の作品に比べて質量ともに研究が立ち遅れている感」¹がある。原因のひとつはその構成に対する評価の難しさであろう。すなわち「風呂の後」「停留所」「報告」「雨の降る日」「須永の話」「松本の話」「結末」という「個々の短篇が相合して一長篇を構成するやうに仕組ん」²（傍点引用者、以下同様）だ方法の評価が研究の前に立ちはだかっているのである。本論では『彼岸過迄（須永の話）』で、須永の語る「妙な書物」（二十六）³を糸口に、その同時代性を検証したうえで、『彼岸過迄』の「構成」の意味を解明してゆきたい。

田川敬太郎が須永市蔵を誘って「柴又の帝釈天」（二）に來た帰り、「茶店」で「聞かして貰った」「物語」は、須永が「大学の三年から四年に移る夏休みの出来事」（十三）である。従妹の千代子たちのいる鎌倉から東京の我が家へ帰ってきた須永は、「作といふ小間使」と二人きりの家の二階で「書架の整理を始め」、「妙な書物を、偶然棚の後から発見した」と敬太郎に語る。「ゲダンケといふ独乙字」の標題をもつ「露西亜物の翻訳」は、「或文学好の友達」（二十七）から借りたままになっていたものだという。

一、「ゲダンケといふ独乙字」の両義性

「ゲダンケ」とはアンドレーエフの“Мучьт”（1902）のドイツ語訳“Der Gedanke”をカタカナ表記に直したものである。漱石の蔵書目録にある“Der Gedanke und andere Novellen”⁴という書物がモデルになっていると推定される。この書物が、「吾朝日新聞の購読者」⁵にとつて既知のものであったとは考えにくい。一九〇九（明治四二）年六月に上田敏が『心』と題してフランス語からの重訳で出版してはいるが、ここではドイツ語であるうえ、アンドレーエフという原作者名が示されていない。そのためこの「妙な書物」をアンドレーエフの“Мучьт”と知り得る読者は少なかったと思われる。

藤井省三は、上田敏の邦訳が出版されているにも関わらず、「漱石が『ゲダンケ』という独訳本の標題をカナ表記して用いたことには、原作者アンドレーエフの名を隠したこととともに、ある作為を感じざるをえない」⁶と述べた。藤井は続けて、その「作為」を「政治的メッセージ」としても読まれたアンドレーエフの受容史などを根拠に、「近代的自我と孤独と閉塞という文脈」では、「逆効果であると漱石は判断したのであろう」と論じた。しかし重要なことは、『ゲダンケ』が決して架空の書物ではなかったということである。原作者名も原題も「作為」的に隠しながら、実はほのめかすという両義的な方法が「妙な書物」には託されているのだ。また「妙な書物」をめぐる話題は須永が敬太郎に語っ

た（須永の話）であることにも留意しなければなるまい。

藤井も前掲書で指摘しているとおり、『それから』でアンドレーエフにふれたときは邦題と原作者名とを明らかにしている。さらに「朝日新聞の購読者」にとっては、『それから』のみならず、『思ひ出す事など』でもアンドレーエフという名は示されていた。それにも関わらず、同じ『朝日新聞』に掲載した『彼岸過迄』で、「ゲダンケ」とだけ記した理由は三つ考えられる。ひとつは『心』という上田敏のつけた邦題と切り離すため。次には原作者名を隠蔽するため。いまひとつは原作を須永による（読み）に限定して示すためである。

二、回避された邦題

すでに上田敏が『心』という邦題をつけて出版していたにも関わらず、『彼岸過迄』はその邦題を示していない。それは漱石がもともと『心』という翻訳書の存在を知らなかったためだという可能性が考えられなくもない。だが元同僚という関係や、漱石のアンドレーエフへの関心などを思い合わせると、その可能性は低いといえよう。むしろ「心」という邦題を知っていて、あえてそれを避け、「思慮」という語を用いたり、「胸」に「ハート」というルビをふったりした（二十八）と考えられる。その理由を以下に述べたい。

上田敏訳『心』は発表当時、「誤訳」との厳しい批評にさらされた。一九〇九年六月十五日に出版されるや、翌月に『無名通信』で「翻訳界の恥辱、『心』は誤訳以上の出鱈目譚、語学の欠乏、理解力の未熟」と批判された。これについて『読売新聞』は七月二十五日と二十七日に、ロシア語の原文と上田が翻訳したフランス語訳文とを対照して『心』を読み直し、上田が訳したフランス語訳は「原書とは大いに相違して居る」ので、「無名通信の寄稿家の今度の評は、少々無理であった」が、重訳をした上田も「アンドレーエフの紹介として不忠実」だと結論づけた。重ねて『読売新聞』は、二十八日に『無名通信』の記者は昇曙夢であったらしいことも指摘し、八月一日と二日とにこれらの批判に対する上田の反論「小生の翻訳（上）（下）」を掲載した。その後『無名通信』が「日本語にした所で思想と心とは大変な相違である。（中略）思想が心と成りつこあるまい」と再反論した。

当時の論争については、島田謹二と剣持武彦¹⁰とが既定的確に要約しているが、特に剣持は「心」という上田敏の翻訳に焦点を当てている。剣持は「究極的に己が「心」の絶対視の招いた悲劇としてこの作品があると敏は見た」と論じ、ロシア語で“Мысль”、フランス語で“La Pensée”を上田が『心』とした必然を述べた。

しかしながら、漱石は標題を「心」と訳すことはしなかった。訳すことを留

保したともいえようか。漱石が上田敏の翻訳論争を知っていたと断ずることは確かにできない。だが日記によれば同年の三月から四月にかけて、漱石は小宮豊隆とドイツ語でアンドレーエフを読んでおり、またその小宮は四月の『ホトトギス』（十二・七）に「レオニド、アンドレイエフ論」を掲載している。それゆえ、わずか二カ月後に出版された上田敏の「心」という邦訳やそれをめぐる翻訳論争は、二人の間で話題になったであろう。『彼岸過迄』では翻訳論争のダメージから守るために上田敏の邦題を記さず、別の邦訳を示すことも敢えてしなかったと考えられる。

また漱石がこの翻訳論争を知らなかったとしても、上田敏の翻訳に言及するかたちでアンドレーエフを『彼岸過迄』で扱うのは、批判的に扱っているという誤解を招くおそれがある。なぜなら漱石はかつて『吾輩は猫である』で「上田敏君の説によると俳味とか滑稽とか云ふものは消極的で亡国の音ださうだ」（六）と揶揄的な文脈で敏を登場させたうえ、上田敏訳のフランス象徴詩をパロディにして迷亭にうたわせたからである¹¹。『彼岸過迄』ではアンドレーエフを揶揄的に扱う意図がないので、上田敏訳『心』と切り離して「ゲダンケ」とだけ示す必要があったのだ。

三、隠蔽された原作者名

吉田精一はアンドレーエフについて「(明治…引用者注)四十三年以後愛読され、(中略)十種に上る翻訳をよび、四十四年にもこの勢いはおとろへなかつた」¹²と述べ、当時の文学界への影響の大きさを指摘している。漱石もまたその「勢い」のなかでアンドレーエフを読み、作品にとり入れたのであろう¹³。前述したとおり、アンドレーエフという名は『それから』『思ひ出す事など』で『朝日新聞』紙上示されていた。むろん多くの「朝日新聞の購読者」にとつて親しい名ではなかつたであろう。だが既に二度まで示した名である以上、『彼岸過迄』に限ってその名を示さないのは、藤井が述べるように「作為」¹⁴というよりほかない。「露西亜物の翻訳だ」(二十七)とまで示しながら、アンドレーエフという名を伏せたことにも「作為」があるろう。

『それから』でのアンドレーエフ『七刑人』は、「生きてがる男」代助の恐怖心を痛切に脅かすものとして、きわめて重要な意味をもっているはずである。『それから』では、「読み切つた許の薄い洋書」を開けたままの代助が、その「最後の幕」を想起する場面でアンドレーエフの名がある。

代助はアンドレーエフの「七刑人」の最後の模様を、此所迄頭の中で繰り返して見て、竦と肩を縮めた。斯う云ふ時に、彼が尤も痛切に感ずるのは、万

一自分がこんな場に臨んだら、どうしたら宜からうといふ心配である。考へると到底死ねさうもない。と云つて、無理にも殺されるんだから、如何にも残酷である。彼は生の欲望と死の圧迫の間に、わが身を想像して、未練に両方に往つたり来たりする苦悶を心に描き出しながら凝と坐つてゐると、脊中一面の皮が毛穴ごとにむず／＼して殆んど堪らなくなる。

〔それから〕四の一

さらに『思ひ出す事など』では、池辺三山に遣つた七言律詩を「当時の余の心持を詠じたものとして頗る恰好である」としながら、次のようにアンドレーエフに言及している。

尤も趣から云へばまことに旧い趣である。何の奇もなく、何の新もないと云つても可い。実際ゴルキーでも、*アンドレーエフ*でも、*イブセン*でもシヨウでもない。其代り此趣は彼等作家の未だ嘗て知らざる興味に属してゐる。又彼等の決して与からざる境地に存してゐる。(中略)所謂「現代的氣風」に煽られて、三百六十五日の間、傍目も振らず、しかく人世を覗きたら、人世は定めし窮屈で且つ殺風景なものだらう。

漱石はアンドレーエフの影響の大きさを認めながら、ここでは「長閑な心持」で作つた「太平の趣」の対極にある新奇で「現代的氣風」のものの一つとして取り上げているのである。このアンドレーエフ像では「自分は又自分の作物を新しい／＼と吹聴する事も好まない」¹⁵という『彼岸過迄』の意図に反してしまふ。

『彼岸過迄』では『それから』や『思ひ出す事など』での先入観を払拭したうえで、アンドレーエフを扱う必要性があつたのだ。むしろん世にもてはやされるアンドレーエフ像や、「政治的メッセージ」¹⁶というアンドレーエフでもない。『彼岸過迄』のアンドレーエフは、それを語る須永の嫉妬と復讐とをアクチュアルに実感させるテキストとしてのアンドレーエフでなければならなかつたのだ。

四、須永の語る〈梗概〉のイデオロギー

〈梗概〉はイデオロギーなくしてはなし得ない。ジェラール・ジュネットが「どんな縮小も、決して単純な縮小ではないのだから、透明で、無意味で、そして無邪気なものではありえない(中略)。どんなふうに要約するか言ってくれば、君がどんな風に解釈しているかが分かるのだ」¹⁷と論じたとおりである。

そこにはテクストを（解釈する）ことに伴うイデオロギーが必ず入り込む。引用であれ、要約であれ、ダイジェストであれ同じだ。

須永は『ゲダンケ』を貸してくれた「或文学好の友達」に「まあ読んで見ろ」「梗概などは何うでも好い」「兎も角も読んで見ろ」と重ねて言われながらも、敬太郎には（梗概）を語った。それは「或女に意のあつた或男が」から始まり、「瘋癲院に送られた」でまとめられたもので、できごとが起こつた順に並べ替えた三人称の（梗概）である。そして「嫉妬」と「復讐」、「頭」と「胸」というキーワードを抽出して「僕」と「高木」とについて語りつづける。

だが原作¹は三人称で書かれた前書きと後書きのような短い部分のあいだに、ケルジエンツェフが鑑定人に提出した「自分で起草した始末書」¹。第一号から第八号までが並べられている。前書きのような部分には、ケルジエンツェフが殺人を犯したという結果と、その精神に異常な点がありそうだという疑念により、精神病院に送致されたことが記されている。後書きのような部分²には、法廷でのケルジエンツェフの様子が描かれ、殺人の動機や事件の顛末はケルジエンツェフが「自分で起草した始末書」にしか語られていない。

「始末書」は一貫して「鑑定人諸君」に向かつての一人称の語りで、須永の言つたとおり、「彼は必竟正気なのだらうか、狂人なのだらうか」と判断を保留せざるを得ない内容が綿々と綴られている²。たとえば自分の狂気のみならず、「狂人の看護に附けてあるあのマアシア自身が狂人である」（第四号）、あるいは「ジエムスキイ博士よ、人が君を此処へ押籠めて、僕を呼んで来て鑑定させるなら、其時狂人になるのは君である」（第七号）と、他者の「正気」さえ疑うことばも述べられている。「驚ろくべき思慮と分別と推理との力」が溢れているが、この供述は「狂気」のなせる無意味な独白である可能性に充ちている。ケルジエンツェフ自身もまた次のように語っている。

鑑定人諸君、殺人後の精神状態といふ此鑑定に必要な時の事を、かく漠然たる言語を以て陳述したのは自分の深く遺憾とするところである。然し実の所これだけしか覚が無い、人間の言語に移し得る所はこれだけである。（中略）のみならず先に、語拙く言表はした事が凡て実際あつたか、どうだか確と断言は出来ぬ。或は全くそんな事は無い他の事があつたのかも知れぬ。（第六号）

ケルジエンツェフが一人称で語ることで、語られた内容は俄然無化の可能性を帯び始める。いや、たとえ「狂気」とよべるものがないとしても、一人称で語ることに「確と断言は出来ぬ」もの、つまり情報の曖昧性が必ずついてまわる。しかし須永は「精神状態に異常な点がありさうだといふ疑念」のある男

が「鑑定人諸君」に語る一人称の〈物語〉を、三人称にし、あたかも〈事実〉のように語り直している。ここに須永のイデオロギーがあらわになつていゝ。つまり須永の〈梗概〉は、原作の構造を解体し、須永の内面が導き出した〈読み〉に限定した須永による〈梗概〉でしかない。そのことを敬太郎は気づいていゝらうか。

では須永による〈梗概〉にあらわれた須永のイデオロギーとはなにか。それは一人称で語る情報を〈事実〉とするイデオロギーである。ケルジェンツェフ自身による「真相の陳述」(第一号)、換言すれば「自分」の語る〈物語〉に過ぎないものを、須永は〈梗概〉において〈事実〉のように括り出した。そのとき「狂気」のなせる無意味で不確かな独白である可能性を捨象したのだ。それによつて須永は、「僕」の語る〈物語〉、つまり〈須永の話〉の不確かさをも捨象したのである。

たとえば須永は敬太郎に対して、「僕の前にゐるものは、母とか叔母とか従妹とか、皆親しみの深い血属ばかりである」(十六)と、故意に虚偽を述べていゝ。これが虚偽であつたと敬太郎が気づくのは、敬太郎が松本から須永の出生の秘密を聞いたときであろう。あるいは松本が話し始めた最初の「其時限りの気分」に制せられて、真しやかに前後に通じない嘘を、永久の価値ある如く話すのだ思へば間違ない」(松本の話 一)といふことばかもしれない。故意に虚偽を語つたことも含めて、須永の語る母親像、須永の語る千代子像、そして事実あつたことのように語つた須永の情報は、いずれも曖昧性を内在させていゝのである。自分の話したことが無化することをおそれて、須永は情報の曖昧性を隠蔽しようとした。そのイデオロギーが須永による『ゲダンゲ』の〈梗概〉にはしなくもあらわれていゝるのである。

五、「陰性の癩癩持」の共感

須永は敬太郎に『ゲダンゲ』について語るとき、その構造を解体し、「嫉妬」と「復讐」、「頭」と「胸」といふキーワードを抽出した。一人称で語ることの不確かさを隠蔽しつつも、須永が『ゲダンゲ』の話題を敢えてしたのはなぜか。それは鎌倉での二日間を通して発見した名づけ難い自己を説明するためなのである。

ケルジェンツェフは「理性の勝つた冷かな」(第一号)性質で、殺人を犯すその瞬間さえも理知をもつて記憶していゝことを供述していゝ。須永はそのケルジェンツェフに「周密なる思慮」あるいは「尋常以上の頭脳と情熱」をみていゝ。「常に頭の命令に屈従して来た」「陰性の癩癩持」と自己分析する須永は、「感情家として」「余りに貧弱だ」(十二)と自認してゐたにもかかわらず、高

木をみて「嫉妬心が燃え出したのだと思」(十七)った。そういつとき出会ったケルジエンツエフの破滅的な人格に、須永は自己をみたのである。それゆえにケルジエンツエフに自己同一化してしまい、「僕のように平生は頭と胸の争ひに悩んで愚図ついてゐるものにして始めて斯んな猛烈な兇行を、冷静に打算的に且つ組織的に、逞ましようするのだと思ひ出し」、「高木の脳天に重い文鎮を骨の底迄打ち込んだ夢を大きな眼を開きながら見」(二十八)たのだ。しかしケルジエンツエフの自己分析に共感した須永は、その(読み)においてはいささか暴走してしまつたようだ。千代子と自分と高木との「三つ巴」(二十五)の關係を、『ゲダンケ』の三人に当てはめてしまつたのである。須永による(梗概)をもう少し詳しく見てみよう。

須永はケルジエンツエフの殺人の動機を、「或女に意のあつた或男が、其婦人から相手にされないのみか、却つてわが知り合の人の所へ嫁入られたのを根に、新婚の夫を殺さうと企てた」と説明した。だが原作におけるケルジエンツエフはそのように語つてはいない。確かにケルジエンツエフはタチャアナに結婚を申し込んで断られたが、その時のことを彼は次のように述懐している。

——失礼致しました。御免遊ばせ、と言ひながら、眼は矢張笑つてゐる。

そこで此方も亦微笑した。たとひ女の笑つたのは赦せても、自分が微笑したのはどうしても堪忍ならぬ。(中略)自分を此病院に収容する為に数へ挙げた原因の其一は、犯罪の動機が皆無であると言ふのだが、そら、これで動機の如何が解りましたらう。無論嫉妬では無い。それには第一、犯人が思慮の浅い血性の人でなければならぬ。即ち理性の勝つた冷かな自分とは正反對の精神状態を予想せねばならぬ。して見ると或は復讐か知ら。さやう。まあ復讐として置く、元來人の曾て知らぬ新しい感情でも、之を言表すには古い語を使ふものだ。(第一号)

またケルジエンツエフはアレクシスとタチャアナの結婚について「さぞタチャナは(アレクシスと)結婚してから不幸な目を見るだらう、此方の事を今更惜しく思ふだらうと考」えて、「非常にアレクシスに勸めて、其既にタチャナを愛してゐるのを慫慂けた」と語る。またタチャアナが夫と幸福にしているのを見て、「は、あ、此幸福も畢竟原因は自分に在ると始終思つてゐた。もと此女を放蕩の夫に添はせて、先に求婚を断つたのが、どんなに損であるかと思知らせてやらうと謀つたが、大當違、これでは反對に愛する夫に呉れてやつた事になつた」(第一号)と述べている。要するにケルジエンツエフはタチャアナとアレクシスとを結婚させた張本人であつて、「わが知り合の人の所へ嫁入られたの

を根に」もって、殺人に及んだとは語っていないのである。

だが須永は彼の供述をそのまま受け取ることなく、自分の「三つ巴」に当てはめてその犯行を強引に〈解釈〉している。鎌倉の二日間に見出した自己は、あるいはケルジェンツェフと同じ「猛烈な兇行」に到る可能性を蔵したものとアクチュアルに実感したからこそ、彼の殺人を「わが知り合の人の所へ嫁入られたのを根に」もったためと断じてしまったのである。すなわち須永の〈読み〉はケルジェンツェフに共感するあまり、暴走してしまっているのだ。したがって、敬太郎は須永によつて構造を解体され、囲い込まれた〈読み〉での『ゲダンケ』を聞かされているに過ぎないのだ。

六、〈梗概〉を拒む

邦題も原作者名も記されなかった『ゲダンケ』が、アンドレーエフの“Мучба”と知らない読み手も敬太郎と同じく、須永の恣意的な〈梗概〉そのままに理解してしまいうだろう。『ゲダンケ』のケルジェンツェフの一人語りが無化の可能性を帯びていたことも知らされなかったため、須永の一人称による〈須永の話〉の情報が曖昧性からのがれられないことも後景化されてしまうからだ。しかし松本の「其時限りの気分には制せられて、真しやかに前後に通じない嘘を、永久の価値ある如く話すのだ思へば間違ない」（松本の話 一）ということば、すなわち須永の語ったことを相対化することばに出会うと、「須永の話」での情報の信憑性はにわかにはゆらぎ始める。いや、あるいはその前から、敬太郎に見られた須永、須永の母、千代子、松本の像と、須永の語るそれらの人々の像との相違に気づかされていたかもしれない。「停留所」で敬太郎の見たもの、「雨の降る日」で千代子が敬太郎に語ったこと、そして「須永の話」で須永の話した情報はすべて曖昧性を内在させている。それらは究極的には、ケルジェンツェフの「始末書」と同じ無化の可能性を蔵しており、確たる現実的な説明を拒み続けているのである。

たとえば事件を説明しようとして年立を考えたり、場所を特定したりしようとする、現実世界のレヴェルに解消されない時空間が浮かびあがり、読者は『彼岸過迄』の拒絶に突きあたる。

『彼岸過迄』研究のなかでも年立に関しては従前から議論は多いが、宵子の死亡時期に関しても結論は出ていない。平岡敏夫が「この事件はいつごろ起こったものであるかはよくわからない。須永の大学在学中のことと思われるのだが、これがよくわからないということがまたこの小説のひとつの特徴ないし問題になるかとも思われる」²²と論じ、玉井敬之はそれを火葬場での千代子と須永との会話から「鎌倉での余波がまだ残っているその年の十一月の頃ではない

か」²³と疑義を提出し、内田道雄は「読者は一種の時間的眩惑を与えられる」²⁴と述べている。

地名に関しては、須永の住んでいた場所について、中島国彦は当時の地名を推定したうえで「漱石は意図的に町名を伏せ」²⁵たとしている。また店名では「宝亭」(停留所 三十一)について、同じく中島が「淡路町一丁目一番地にあった西洋料理屋多加羅亭」としながら、西紅梅町の「宝亭」と表記する別の店もあつた」ことに言及しているように、場所と店名が錯綜し特定しにくくなつており、架空性を指向していると考えられる。

酒井英行は『彼岸過迄』には、一つの物が視点を換えると二様に見えるといつた描写が多い。(中略)表裏相矛盾するようではないながら、どちらも真実であるような存在としての人間たち(須永、千代子、松本)を描くことが作者の意図であり、そのためにこそ敬太郎を造形したはずである」²⁶と論じたが、(語られた)ということに注目するならば、「どちらも真実であるような存在」ではなく、どちらも真実ではないかも知れぬ存在といえよう。なぜなら敬太郎の見たもの、千代子が語つたこと、須永の話した情報には、不確かさがつきまとうからだ。それらが「狂気」のままに書かれたケルジエンツエフの「始末書」と違ふという保証はない。むしろ「眩惑を与えられ」、「真実」とも(事実)ともいえず、確たる現実的な説明に辿り着けないことを知らされるのである。説明してかたのつく人物造型もなく、時間も空間も現実的なようでありながら「迷路」(停留所 三十一)「迷宮」(報告 七)を思わせるのはそのためなのだ。何かを(語る)ということの曖昧性や疑わしさは、(梗概)がイデオロギーなくしてはなし得ないこととアナロジーである。『彼岸過迄』はその疑わしさとイデオロギーの有り様をこそ繰り広げている。石原千秋が「そこには誰の「真実」も言葉も語られ／書かれてはいない。『彼岸過迄』は、小説の寓話でもあつたのだ」²⁷(傍点は原文のまま)と論じた通りである。つまり『彼岸過迄』は(梗概)として「真実」や(事実)として語られることを拒んでいるのだ²⁸。

そして『ゲダンケ』は(梗概)を拒むもう一つの「妙な書物」として、『彼岸過迄』の中に示唆的に取り込まれているのである。「或文学好の友達」とのやり取りに注目してみよう。

僕は一体何んな事が書いてあるのかと聞いた。まあ読んで見ると云つて、其本を取つて僕に渡した。(中略)僕は薄い書物を手にしながら、重ねてその梗概を彼に尋ねた。彼は梗概などは何うでも好いと答ひた。さうして中に書いてある事が嫉妬なのだか、復讐なのだか、深刻な悪戯なのだか、酔興な計略なのだか(中略)殆んど分からないが、何しろ華々しい行動と同じく華々し

い思慮が伴なつてゐるから兎も角も読んで見ろと云つた。(二十七)

「文学好の友達」は「華々しい行動と同じく華々しい思慮」が書かれた「梗概などは何うでも好い」ものとして『ゲダンケ』を理解していたのである。また須永のように、構造を捨象したり、ひとつの（読み）に限定して困い込んだりしてはいない。彼の「小説」観は須永のそれとは相違しているのである。元来『ゲダンケ』は、須永の「小説」観に対する彼が提出した反論材料だったのだ。

須永は自分を「小説中の人物になる資格が乏しい」とも思っていたため、「思慮の勝つたものは、万事に考へ込むで、一向華やかな行動を仕切る勇氣がないから、小説に書いても話らないだらう」(二十七)とその「友達」に問い掛けたという。「小説」とは「強い刺戟に充ちた小説」だと須永は考えているのだ。たとえばそれは須永の「想像した」「小説」からも判る。鎌倉で「自分の気分が小説になり掛けた刹那に、驚ろいて東京へ引き返し」、帰途の列車のなかで、「海があり、月があり、磯があつた。若い男の影と若い女の影があつた。(中略)果は立ち上つて拳を揮い合つた。或は……。」という「自分と書き出して自分と裂き捨てた様な此小説の続きを色々に想像した」(二十五)と、敬太郎に話している。須永のこのような「小説」観は、「三面記事や小説見たやうな事が、滅多にあつて堪るもんですか」(松本の話 十)と言う松本の妻の「小説」観の相似形ともいえよう。

だがしかし須永は『彼岸過迄』に紛れもなく描かれたのだ。須永が自分を主人公にして「想像した」「小説」とは全く違う「小説」として。それは「思慮の勝つた」男の「一向華やかな行動」はない「強い刺戟に充ち」てもいない『彼岸過迄』という「小説」なのである。「小説」とは「華やかな行動」書いてこそおもしろく、「思慮の勝つた」「万事考え込む」ものは「小説中の人物」になれないという「小説」観を否定し、須永のような男もまた「華やかな思慮」によつて「小説中の人物」になり得ると示唆しているともいえよう。

アンドレーエフは「華々しい行動と同じく華々しい思慮が伴なつてゐる」『ゲダンケ』を書いた。漱石は「華々しい行動」さえない「華々しい思慮」のみの『彼岸過迄』を書いた。当時新しい「小説」の書き手と目されたアンドレーエフの『ゲダンケ』を超える試みとして、『彼岸過迄』は書かれているのかもしれない。この目論見を知るのは、「とにかく読んでみる」という「或文学好の友達」のことは、自分へのことばとして受け取る忠実なる読者にのみゆるされる快樂なのである。

第三章 『門』のなかの「門」

——与えられた題名——

はじめに

夏目漱石の『門』は一九一〇（明治四三）年三月一日から『朝日新聞』に掲載されたが、その題名が弟子の森田草平と小宮豊隆とによって、二月の下旬に決められたことはよく知られている。柄谷行人はこのことに関連して次のような「解説」¹をしている。

『門』は『それから』のそれから（傍点引用者、以下同様）にほかならないのである。『それから』といい、『門』といい、題名のつけ方の無造作さは、新聞連載のせいでもあるが、作家としての漱石が、作品が次の作品を要請するというような不可避な流れにまきこまれていたことを示しているといってもよい。この創作衝動は、死にいたるまでやむことがなく、爆発的につづいたのである。（中略）『門』は、たんに続編というにとどまらず、それを深化させることによって、『行人』、『こゝろ』、『道草』といった作品にそれぞれつながる諸要素を提出している

浅野洋は鼎談²のなかで柄谷のこの「解説」が話題になったおり、「確かに漱石は小説のタイトルに非常に無造作だったわけで、そうすると『門』という小説で「門」というキーワードを作品中から集めて分析するのは阿呆みたいというか。（笑）」と述べている。

だが果たして浅野のように切り捨てていいものだろうか。柄谷も引用した寺田寅彦宛書簡では、「題は門といふので、森田と小宮が好加減につけてくれたが、一向門らしくなくて困つてゐる」³とあり、ここにはむしろ与えられた「門」という題に漱石が拘泥していることが読み取れる。「題名のつけ方」に無造作であることが、題名と内容との連関を否定したり、『門』のなかの「門」というキーワードを無効にしたりすることにはならない。むしろ『それから』の「続編」「深化」という「不可避な流れ」を受けつつ、「門」という与えられた題名に向かつていくという足枷が、「創作衝動」を支える楽しみになったのではなからうか。あたかも和歌などの創作で〈題詠〉をするように、『門』は書かれたと考えるのが妥当であろう。また「門」という題字を毎回小説の最初に読む当時の新聞講読者も、「解釈をめぐる強い枠組」⁴として「門」のイメージが喚起されたであろう。本論では『門』を〈題詠〉のようにして書かれたものとして再読し、漱石の創作の土壌をさぐってみたい。

1. 『それから』の続編としての『門』

「門」という題名が決まったのは、『それから』の連載を終了の約四ヶ月後、

一九一〇年二月二一日である。その間『滿韓とどころ』のような〈小品〉の掲載はあったものの、〈小説〉としては次作に位置する。「作品が次の作品を要請するというような不可避な流れ」のなかで、『それから』の「続編」、少なくともその「深化」を書き次ぐ意識のなかで『門』は起稿されたであろう。『それから』は代助という「主人公」が「最後に、妙な運命に陥」り、「それからさき何なるか書いてない」⁵ため、「作品が次の作品を要請」したのは当然であった。

連載初日の三月一日の掲載分で、東京と京都を逃避行した御米に「近江」(一)の(一)という地名を言わしめているところからも、御米と宗助に三千代と代助の二人に似た「過去」を背負わせようとしていることが判る。

そうして振り返れば、代助もまた宗助と同じく寺の門前まで来ていたことが思い出される。それは代助が平岡に「僕は君より前から三千代さんを愛してゐた」(『それから』十六の九)と告白して絶交を言い渡されたあとである。「夜の十時過」になつて「三千代の門前を行つたり来たり」して「三千代は今死につゝあると想像し」「割れる程平岡の門を敲かずにはゐられなく」(『それから』十七の(一)なつて代助は駆け出した。

道端に石段があつた。代助は半ば夢中で其所へ腰掛けたなり、額を手で抑えて、固くなつた。しばらくして、閉さいだ眼を開けて見ると、大きな黒い門があつた。門の上から太い松が生垣の外迄枝を張つてゐた。代助は寺の這入り口に休んでゐた。

(『それから』十七の(一))

「門」という題名を与えられた漱石は、『それから』の「続編」「深化」を考へるなかで、代助が「這入り口」まで来て終に這入ることのなかつた「大きな黒い門」を想起したのではなかつたか。『門』における宗助の参禅は「突飛」ではなく、『それから』の「深化」を書き次ぐ意識のなかでの『門』においては、必然の展開であつたのだ。

II、『E』のなかの『E』

宗助と御米の「過去」が代助と三千代に酷似していることが明確に示されるのは、『門』の半ば過ぎ十四章である。二人が初めて二人だけでことばを交わした日の記憶が美しくも悔恨の響きを伴つて描かれている。そしてその場所に「門」があつたことは、山田晃が早くに指摘している。山田は「作品とその標題」を考察するなかで「漱石が「門」なる名儀に遭逢したときに思い浮かべるのは、はたして禅寺の山門のみであろうか」⁷と述べたうえで、次の場面を引

用している。

宗助は二人で門の前に佇んでゐる時、彼等の影が折れ曲つて、半分許土堀に映つたのを記憶してゐた。御米の影が蝙蝠傘で遮ぎられて、頭の代りに不規則な傘の形が壁に落ちたのを記憶してゐた。(十四の八)

石崎等もこの「門」について『門』というタイトルを象徴するものとして、第二十一章の禅寺の門下に立ち竦む宗助のイメージが最も重要であることはいうまでもないが、ここでの宗助・御米の運命的な(引力)(アトラクション)の確認も無視できない。と「注」を付けている。

こうして「門の前」から始まった宗助と御米とは、六年間の睦まじい日常を送りながらも別々の「門」へと出向いていく。御米は「ある易者の門を潜」(十三の八)り、宗助は禅寺の「山門を入つた」(十八の一)のである。御米は「罪が祟つてゐるから、子供は決して育たない」と易者に「宣告」されて「くしやりと首を折」(十三の八)つたようになって帰宅する。そして宗助は「長く門外に佇むべき運命をもつて生れて来たものらしかつた」(二十一の二)ということを確認するに終わる。山田も「易者の門」と「山門」とに注目して、「門」を潜つた夫婦はふたりながら、そこを出ることを夢みて、結局は無残にも拒絶されて終わる」と指摘している。

以上のように「門」をキーワードとして再読すると、『門』が『それから』の「続編」「深化」であり、かつ明快な構造であることが判る。「門」というキーワードを作品中から集めて分析するのは阿呆みたい」とは決していえないのだ。もちろん、「門」だけが唯一の解釈軸というのではない。たとえば前章でも触れた宗助の参禅も、丁寧に『門』を読むことで説明がつく。谷崎のように「鎌倉に参禅に行く所は、如何に見ても突飛であらうと考へる」¹⁾とか、正宗白鳥のように「少し巫山戯てゐる(中略)職業意識からこんな余計な作為を用ひたのではあるまいか」²⁾というのは妥当でない。

宗助が参禅という「平生に似合はぬ冒険を試み」(十八の五)たのは、「安心とか立命とかいふ境地に、坐禅の力で達することが出来るならば、十日や二十日役所を休んでも構はない」(十七の五)と考へたからである。この宗助の「試み」が「冒険」といい得るのは、「役所を休む」という点にもあつた。既に八章で「兄さんは増俸の事をまだ貴方に話さないんですか」(八の三)と小六が言い、十一章には「一般官吏に増俸の沙汰」の「其前に改革か淘汰が行はれる」という微妙な時期であることが示されてあつた。「東京へ呼んで呉れた杉原」なきあ

と、「学問は人並に出来ない」宗助の唯一の取り柄といえは「欠勤届を出した事がなかった」(十一の二)くらいである。こういう宗助の立場を提示したところに既に宗助の「平生に似合はぬ冒険」としての参禅は用意されていたとみるべきであろう。

また宗助が参禅に失敗するということについても、五章の「風碧落を吹いて浮雲尽き、月東山に上つて玉一団」(五の二)を解釈して三好行雄は次のように述べている。

〈風吹碧落浮雲尽 月上青山玉一団〉という法語は、「併頌集」に見える。「禅林句集」や「禅語字彙」にも収めるが、たとえば「禅語字彙」の意解には「迷妄の浮雲尽き、心月大空に輝く意。碧落は天の義」とある。句の直視する風景と、解の釈義する心との距離はここにもあった。このさりげない挿話によって、のちの参禅の失敗が予告されている。¹²

歯科医の待合室で宗助が手に取った『成効』という雑誌のなかの句についての指摘である。宗助にとつて『成効』という雑誌名そのものが、元来「非常に縁の遠いものであ」る上、「彼の生活は実際此四五年來斯ういふ景色に出逢つた事がなかつた」ことから、三好はここに参禅の失敗の「予告」を読み取っているのである。そして三好は宗助の参禅を、先にあげた谷崎潤一郎らの批判や、「小説の脈絡にかたをつけるための唐突な収束と見る意見」を退けて、「それなりの伏線はあつた」との見解を述べている。

「本流」¹³からは一見はずれたような引用の奥に「予告」を読むという点からは、引用をめぐる挿話群を、見なおす必要があることも気付かされる。

三、引用のなかの「門」(1)——『奥州安達原』

『門』の引用をめぐる挿話では、筋を先取りするものだけではなく、「門」を想起させるものもある。ひとつは『奥州安達原』であり、もうひとつは『丹波与作待夜のこむろぶし』である。

まず『奥州安達原』¹⁴の一節が出てくる場面をみてみよう。

其晚小六は大晦日に買った梅の花の御手玉を袂に入れて、是は兄から差上げますとわざ／＼断つて、坂井の御嬢さんに贈物にした。其代り帰りには、福引に当つた小さな裸人形を同じ袂へ入れて来た。其人形の額が少し欠けて、其所文墨で塗つてあつた。小六は真面目な顔をして、是が袖萩ださうですと云つて、それを兄夫婦の前に置いた。(中略)小六は袂を探つて其書付を取り

出して見せた。それに「此垣一重が黒鉄の」と認めた後に括弧をして、（此鉄鬼額が黒欠の）とつけ加へてあつたので、宗助と御米は又春らしい笑を洩らした。（十六の一）

これは正月二日の雪が、まだ乾ききらない翌日、すなわち三日の晩の出来事である。坂井の認めた書付けの洒落に、宗助夫婦は「春らしい笑」を洩らしている。だが書付けにある「此垣一重が黒鉄の」は、『奥州安達原』で「袖萩祭文」と呼ばれる、最も哀切な場面であることは留意すべきである。（詠み手）は宗助夫婦の「春らしい笑」の奥に、袖萩の哀咽を聞かなければなるまい。

『奥州安達原』を繙いてみよう。「袖萩祭文」のある第三段では、雪の降る中に盲目となった袖萩が登場する。袖萩は父平儀杖直方の許さぬ結婚をして家を出、落ちぶれて盲目となっている。偶然にも平直方は零落した娘と出会うが、娘の袖萩は盲目であるために、父と知らぬままに別れてしまう。そのあと、袖萩は「儻杖様の一大事、ア、氣遣はしや」との声を聞き、心配のあまり娘のお君に手をひかれて、父母のいる屋敷までやって来る。

只さへ曇る雪空に、心の闇の暮近く、一間になほす白梅も、無常を急ぐ冬の風、身にこたゆるは血筋の縁。（中略）「儻杖様は此春から、主のお屋敷にはござらず、此宮様の御所にと聞いて、どうやらかうやらまで来た事は来たけれど、御勘当の父上母様、殊に浅ましい此形で、誰が取次いでくれる者もあるまい。お目にかゝつて御難儀の、様子がどうぞ聞きたや」と、さぐればさはる小柴垣。「ム、爰はお庭先のしをり門、戸をたゞくにもたゞかれぬ不孝の報、此垣一重が鐵の」門より高う心から、泣く聲さへも憚りて、簀戸に喰付き泣き居たり。

石崎等も右の部分を示したうえで「ここにもテキストの奥に（門）のイメージが潜んでいる」と「注」を付けている。「此垣一重が黒鉄の」という一節だけで、「門」という題名と同じ語まで記さないこの不自然さに恣意性が感じられ、石崎の「注」に首肯させられる。だがここに『奥州安達原』が持ち出された意味までは、言及されていない。重要なのはむしろこれがほかでもない袖萩であったことなのだ。

袖萩の置かれた状況は、親の許さぬ結婚を契機にした勘当と零落である。そして宗助もまた「廢嫡に迄されかゝつた」（四の九）に過ぎないにしても、結婚が原因で野中家を出ている。没落の度合いに差こそあれ、袖萩と宗助は無関係ではあり得ない。家を出た末、落ちぶれて、経済的逼迫のなかに暮らす宗助の

あり得たかもしれぬ姿として、袖萩は提示されている。袖萩こそが宗助の「漂浪の雛形」（十七の五）なのである。

また先に引用した「袖萩祭文」と、『門』の十六章とを比べてみると、「梅」「雪」という素材が共通していることもわかる。「袖萩祭文」の引用部分にも「白梅」の語があるが、ここでの「白梅」は非常に重要な素材である。というのは、袖萩がかけつける父の元へは、その前に桂中納言教氏が「雪より白き白梅一枝」をもって現われ、「鶴を打つたる科人、外が濱の南兵衛」と「梅花の問答」をしているからである。桂中納言教氏は、実は安部頼時の長男貞任で、袖萩の夫であり、南兵衛はその弟宗任である。このような場面の直後であるからこそ、先の引用部分に「白梅」の語が出てくるのである。ゆえに、坂井が「裸人形」に「袖萩」という名を付けるという「趣向」（十六の一）を思いついたのは、小六が持つていった「御手玉」の「梅の花」に誘発されたの事だった可能性もある。折しもこの坂井家でのカルタとりの前日には雪が降っており、雪の中の哀切な「袖萩祭文」の一節は、時節にあった「趣向」だったのだ。

そしてもうひとつ、袖萩が「戸をたたくにもたたくかれ」ず、「しをり門」の前に「泣き居」る姿は、『門』の次の部分を想起させる。

彼自身は長く門外に佇立むべき運命をもつて生れて来たものらしかった。夫は是非もなかった。けれども、何うせ通れない門なら、わざと其所迄辿り付くのが矛盾であつた。（中略）彼は門を通る人ではなかつた。又門を通らないうで済む人でもなかつた。要するに、彼は門の下に立ち竦んで、日の暮れるのを待つべき不幸な人であつた。（二十一の二）

「長く門外に佇立むべき運命をもつて生れて来た」宗助と、袖萩の姿は酷似している。宗助の参禅の失敗を語ったこの箇所は、『門』のなかでも、宗助の〈生〉の有り様を知るための最も重要な部分のひとつである。その箇所をあたかも具象化したごとき、「袖萩祭文」の引用は、非常に重要な符牒といえる。

以上のように、『奥州安達原』の一節は、『門』といくつかの点で関連がある。まず第一に、親から勘当されて零落したという袖萩と宗助とに類似性があること。第二に「梅」「雪」「門」というモチーフが共通していること。第三に「しをり門」の前に立ち竦む袖萩の姿と宗助とが酷似していること。これらのことから、『奥州安達原』の挿話もまた「のちの参禅の失敗」の「予告」をしていると考えられる。そしてこの挿話を重要視することは、「此垣一重が黒鉄の」という書付けを贈った坂井という人物の意味を読みかえていくことにもなる。

岡本文子は「坂井なる人物の物語に果たす役割」を論じた優れた論考で、『奥

州安達原』の挿話にもふれて次のように論じた。

袖萩とはまた、不義によって勘当され、落魄の果てに自害するあわれな境遇を生きた女であつてみれば、坂井の機知は単なる言葉の戯れ以上の意味をもつと言わざるを得ない。(中略)

アナロジーとしての坂井は、いわば物語において宗助達の過去を映す鏡なのであり、その意味で宗助の過去と関わる役をひきうけているのである。¹⁷

坂井は「宗助の対象の場所で対照的に生きている」¹⁸。「宗助のなるべかりし人物」¹⁹であるだけではない。まして「陽の幸福」「満ち足りた趣味人」「狂言回しの役」²⁰と定義するだけでは足りない。安井を思わせる「甲斐の」「織屋」(十三の三)²¹を彼は意図なくして紹介し、「冒険者」となっている安井その人さえ宗助と会わせようとした人物であるが、留意すべきは宗助が自覚し得ぬことがらまでも、無意識に言い及ぶ点である。たとえば次の『ポケット論語』と蛙の話。

「実の所私も子路はあまりよく知らないから困つたが、何しろ一人好きな人が出来て、それと夫婦にならない前に、また新しく好きな人が出来ると苦になる様なものぢやないかつて、聞いて見たんです……」(十六の三)

「蛙が押し合い鳴き合つて生長するうちに、幾百組か幾千組の恋が泥渠の中で成立する。(中略)互に睦まじく浮いてみると、通り掛りの小僧だの閑人が、石を打ち付けて、無残にも蛙の夫婦を殺して行く(中略)

「夫を考へると御互は幸福でさあ。夫婦になつてるのが悪らしいつて、石で頭を破られる恐れは、まあ無いですからね。(二十二の三)

前者は若き日に安井から宗助へ走つた御米を言い、後者は安井と再会することのなかつた宗助御米を言い得ている。「此垣一重が黒鉄の」の書付けはこれらと同じように、坂井が発し、宗助が無意識に通り返しながらも、『門』の解説として機能している。坂井が「此界限では一番古い門閥家」(九の二)であつたことも、偶然ではなからう。

四、引用のなかの「門」(2)——『丹波与作待夜のこむろぶし』

「門」を想起させる引用をめぐるもう一つの挿話は、『丹波与作待夜のこむろぶし』²²の挿話である。その一節は次の箇所である。

安井は笑ひながら、比較のため、自分の知つてゐる或友達の故郷の物語をして宗助に聞かした。それは淨瑠璃に間の土山雨が降るとある有名な宿の事であつた。朝起きてから夜寐る迄、眼に入るものは山より外にない所で、丸で播鉢の底に住んでゐると同じ有様だと告げた(中略)。宗助はそんな播鉢の底で一生を過す人の運命ほど情ないものはあるまいと考へた。(十四の三)

安井が話す「間の土山雨が降る」とは、近松門左衛門作の『丹波与作待夜のこむろぶし』の「上之巻 道中双六」末尾の一節である。

あらずじを確認してみよう。訳あつて夫とも一人息子とも別れてゐる滋野井は、由留木家の息女、調の姫の乳母となつてゐる。そして姫の婚家先へ、幼少の彼女に伴つて行くことになつてゐた。しかし姫は出発の間際になつて洩りだし、行こうとしない。そこで呼び出された「三吉」という馬子が、偶然にも滋野井の息子の「与之介」だったのである。

御乳も今はあぐみ果て。「どふしてよからふ」御家老もあきれて。こそはゐられけれ。お仲居のわかなは旅立に菅笠持つて門外より走り入り。「なふお乳の人様おもしろいことがござります。十ばかりの剃下げのちつぽけな馬方が。道中双六とやら東海道の絵をひろげ。あぢなこととして遊びます。御機嫌直しにお目かけなされませ」。(中略)「お許しじやその丁稚に。持つて参れと呼ぶでおじや」。「心得ました」と御門に出連立ち來たる馬方が片肌脱いで。

こうして「門外」から連れられてきた三吉と、母滋野井とは再会する。しかし姫と馬子が乳兄弟とあつては、姫の結婚の妨げになるとの思いから、主家への義理と、子への情愛とに引き裂かれながらも、滋野井は三吉に母との名のを上げない。

与作が子とばし言やんなやサア 早ふ御門へ出や。ア、いか成因果な。生れ性。(中略)「先早ふ出てくれ」と泣くく言へば三吉。「ア、母様あんまり遠慮過ぎました。先言ふて見て下され」

こうして滋野井は母と名のれないままに、機嫌を直した姫の行列に加わつて出発することとなる。その出発と共に、悲しみに暮れる三吉が「坂は照るく。鈴鹿は曇る。土山あひの。あひの土山雨が降る」と馬子唄を歌い、「上之巻」は終わる。

安井の話に出てくるのは、この母子の別れの場面に歌われる三吉の歌である。この歌が「有名な」といわれるのは、母子の別れの場面が好評であったからだ。この母子の出会いと別れが、「門」を潜ることによって表現されていることに注目したい。「門」とは本来（出会いと別れの場）なのである。

そもそも安井がこの「或友達の故郷の物語」を宗助にしたという事は、非常に皮肉な側面をもっている。若き宗助はこの「土山」の話に対して、「そんな挿鉢の底で一生を過す人の運命ほど情ないものはあるまいと考へた」（十四の三）。だがのちに宗助はこの安井から御米を奪い、「挿鉢の底」に似た「崖下」の陰気で、「小路の泥濘」の乾かない「一世紀がた後れ」（十六の一）た場所に棲まうことを余儀なくされるのである。

また『丹波与作待夜のこむろぶし』の「中之巻」には、先述の『奥州安達原』と同じ「鉄の門」という句が出てくる。それは滋野井の元の夫である与作が、「小まん」とともに死のうとしたときの次の言葉にある。

「ア、小よしは逢ふ夜の通ひ窓。最期近づく二人には冥途に通ふ鉄の門」
と。くどきく馬引き出し

この「鉄の門」については、井口洋による注では「地獄の門」とあり、『今昔物語集』の地獄の風景が記された箇所が引用されている²³。つまり「鉄の門」とは、大きく強固な「門」の比喩であるだけでなく、此岸と彼岸を分ける、それも地獄への入り口との意味をもつ「門」であることがわかる。もちろん『奥州安達原』における「鉄の門」が、地獄への入り口というニュアンスをもっていたというのではない。ただ「鉄の門」にそのようなイメージが付随していたことは、『丹波与作待夜のこむろぶし』の一節を書き込んだ漱石には周知のことだったと予想されるのである。

また地獄への入り口としての「門」といえば、『倫敦塔』にもある。

門を入つて振り返つたとき

憂の国に行かんとするものは此門を潜れ。

永劫の呵責に遭はんとするものは此門をくぐれ。

（中略）

此門を過ぎんとするものは一切の望を捨てよ。

といふ句がどこぞに刻んではないかと思つた。

山田晃はこのなかの「ダンテの『神曲』地獄篇第三歌冒頭にあらわれる地獄の門」を「確実に想起されたと推定せられるイメージ」とし、続けて次のように論じた。

漱石が、いわば罪にいろどられた物語を構想するにあたって、これが念頭をかすめなかつたとは考え難いところである。あるいは、むしろ事態は逆であつて、この門のイメージから、かえって深刻な物語の構想がふくらんだのかもしれない。²⁴

「門」とは、「山門」のみならず、〈出会いと別れの門〉であり、〈地獄への門〉でもあつたのだ。彼等は〈出会いの門〉を過ぎて、〈地獄の門〉へと赴き、「易者の門」と「山門」へと〈別れ〉て行くのだった。

五、『門』生成の土壌

「門」という与えられた題名を軸に『門』を再読することは、『それから』の「続編」「深化」という『門』の側面や、「門」という語がまさしくキーワードであることを浮上させることになる。加えて『奥州安達原』や『丹波与作待夜のこむろぶし』などの〈引用〉を含む挿話にも、このキーワードは反映されており、『門』を読みかえる契機となつていゝことが確認された。

しかし考えなければならぬのは、なぜ漱石は題名を弟子に決めさせたのかということだ。小宮豊隆は『門』といふ名前（中略）をつけたのは、森田草平と小宮豊隆とである」としたうえで、次のように事情を明かしている。

当時朝日新聞では、予告の必要上、一日も早く漱石の新しい小説の名を知りたがつた。然し漱石は、小説の内容に就いて頭を使ふ事の方が急がしかつたと見えて、名前はなかなかきまらなかつた。社の催促が急になつて、漱石は面倒になつたものだらう、当時漱石主宰の文芸欄の下働きをしてゐた森田草平に、何でもいいから名前を考へて、それを社の方に報告して来てくれと頼んだ。²⁵

「小説の内容」に没頭するあまり「面倒になつた」らしい漱石が弟子に題名を依頼したということになっているが、事態はむしろ逆ではなからうか。つまりテーマなりモチーフなりを題名として外側から与えられることが、「小説の内容」を進めるうえで漱石には必要だつたのではないかと思われる。本章冒頭でもふれたように、与えられた題名に向かつていくという足枷が、創作を支える

楽しみになつたと考えられるのだ。

小宮は続けて「言ひつけられたから名前をきめはしたものの（中略）内心あまり穏やかでなかつた。然し漱石は平氣であつた」と述べる。その理由を小宮は「名前なんぞどうだつてよかつたのか」「どんな名前がついてゐても、結構それを活かして見せるといふ、自信があつたのだらう」と推測する。だが漱石が「平氣」であつたのは、ある種の縛り、特に外側からのことばを受け入れてそれを生かしながら新しいことばを紡ぎ出すという束縛のなかでの創作に馴染んでいたからではなからうか。漱石が親しんだ定型詩の規則、殊に漢詩の平仄と脚韻や²。俳句の季語などと、『門』におけるこの題詠のような創作は基底の部分で共通性をもっている。『彼岸過迄』という題名も、「元日から始めて、彼岸過迄書く予定だから単にさう名づけた迄に過ぎない実は空しい標題」としながら、「雨の降る日」で「彼岸」へ行つた雛子の鎮魂へと自ら課したテーマに収斂させていつたのも同様の趣向ではないだろうか。

思い起こせば、高浜虚子との俳体詩や、虚子、坂本四方太、松根東洋城との連句の試みも、外側から与えられたことばから創造していくものである。また『吾輩は猫である』はいわゆる「山会」で読まれ、時には改稿、特に虚子の筆が入ってから発表されたといわれる。ここでは自他の区切りがないまま、共振のなかで創造されることが前提になつており、〈他者〉とか優先権とかいう意識以前の場である。加えて与えられた形式や規則に則つてことばを紡ぎだすことが自明視されている。そのような土壌で『吾輩は猫である』は生まれ、『門』は生成されたのだ。ただしそれはベンヤミンの言う「生産者としての作家」²⁷や、バルトの否定した「作者」²⁸、フーコーが分析して疑義を投げかけた「作者の機能」²⁹という問題として取り上げるのは妥当でないだろう。彼らは起源としての、または最終的権威者としての「作者」という近代的思想を相対化しているのであるが、ここで論じているのは、そもそもその「作者」という近代的思想以前の土壌なのである。

その土壌では弟子に「門」題名を決めさせても、小説の最終掲載日から「彼岸過迄」と題名をつけても「平氣」でいられたのだ。『門』や『彼岸過迄』はそのような土壌から生まれたのであり、期せずして近代的思想によつて創造された「作者」概念を逆照射している。弟子とともに俳体詩や連句をひねり、『奥州安達原』を吟じ、「あひの土山雨が降る」と『丹波与作待夜こむろぶし』を口ずさむ漱石にとつて、「門」という題名を与えられたことは手馴れた〈題詠〉のよなものであつたといえよう。

第四章 『門』の〈自然〉を読む

—— 負の痕跡 ——

はじめに

「うん、然し又ぢき冬になるよ」(二十三)とは、『門』の最終場面での宗助のことばである。春の到来にすら、その恩恵を享受しえない宗助の〈自然〉観が読みとれる。たとえば江藤淳が「彼の理想とする夫婦愛の物語」¹といい、内田道雄が「息の詰るような明るさ」の世界」²と述べたにも関わらず、宗助のこの〈自然〉観は『門』にある種の寂寥感を添加する。

夏目漱石(金之助)は『文学論』で〈自然〉と〈人事〉について、次のように述べている。

我邦人は先天的に自然を愛するの傾あるごとく、古より詩歌美文にして未だ嘗て此調和を度外視したることあるなし。人事の背景には必ず自然あり、自然の前景には必ず人事あるを常とす。(第四編 文学的内容の相互関係 第五章 調和法)(傍点引用者、以下同様)

小平武が『文学論』のこの部分を引いた上で、『門』は季節の推移を基調として成立している」と指摘したように、〈自然〉は〈人事〉と「調和」して『門』を成り立たせている。「季節の推移」という〈自然〉が、その「前景」なる〈人事〉に刻印した負の痕跡を見据えて、『門』を再検討することが本稿の主眼である。

一、『門』の〈現在〉

まず『門』の現在時間(以下〈現在〉とする)を確認しておこう。それは「日和と名づくほどの上天気」でありながら、日暮時には「急に寒い心持が」(二の三)する晩秋のある日曜日に始まる。伊藤博文暗殺事件から逆算すると、一九〇九(明治四二)年一〇月三一日となり、当時の新聞読者には身体的記憶のある時期である。

だがこの歴史的事件が「五、六日前」(三の二)の〈過去〉のこととして語られるだけでなく、第四章には宗助の学生時代からの〈過去〉が非常に長く語られる。そして佐伯の家で屏風を見た時の〈過去〉の宗助が、それより以前の「東京にゐた昔の事」(四の十一)を回想しているという場面やその時の心情までもが細やかに描出されている。そのため『門』の〈現在〉はついに後景へと追いやられてしまうほどだ。底流する小六の就学問題も、〈過去〉の遺品たる屏風も(小六と屏風とはふたつながら、亡父から、佐伯、宗助を経て、坂井へと引き移っていく)、実はこの年の夏休み頃から始まった問題である。それが〈過去〉として第四章に語られているのは、決して偶然ではない。つまり『門』は晩秋

を始まりとして語ることを構造的に意図しているのである。

そして『門』の結末の場面は早春のある日曜日になっているが、最終章の「月が変つて」（二十三）とあるまでは、春の訪れは描出されず、「ぢき冬になるよ」で締めくくられる。春は訪れるや否や冬に覆われてしまうのだ。要するに『門』の（現在）は晩秋から冬であり、この（現在）における（自然）の風景は次の部分が端的に語っている。

縁先は右の方に小六のゐる六畳が折れ曲がつて、左には玄関が突き出してゐる。其向ふを塀が縁と平行に塞いでゐるから、まあ四角な囲内と云つて可い。

（中略）秋から冬へ掛けては、花も草も丸で枯れて仕舞ふので、小さな砂漠見た様に、眺めるのも気の毒な位淋しくなる。（八の一）

前田愛が指摘しているように、「山の手の奥」⁴のこの住まい空間は、宗助たちの（生）にもつとも似つかわしい。その住まい空間で、彼らが生きる（現在）という時間もまた、彼らの（生）を最もよく表象している。かつて「大風」に吹き倒されて「何処も彼所も既に砂だらけ」になつた彼らであればこそ、建物と塀とに囲まれた「小さな砂漠」の季節に生きていたのである。

しかし野中家は草花が枯れ果てて「小さな砂漠見た様に」なるというのに、同じ（現在）でありながら坂井家には孟宗竹があり、扇骨木がその家を囲んでいる。象徴的なことでは、秋の草花が種々描かれている「屏風」さえ、坂井家へと「十倍以上貴とい品」（九の六）となるべく引き移っていく。また主人の書齋には、「見事な白い牡丹」（十六の二）や「菜の花」（二十二の二）が活けられており、こういう点に坂井の洒脱な生活を確認し、宗助との対比的人物として的一端をみることでできよう。坂井家と野中家の空間的「落差」⁵は、植物という（自然）の姿にもみられるのである。

二、『E』の植物

ところで前掲の坂井の主人の書齋にあるという「見事な白い牡丹」には、ある戸惑いを感じざるを得ない。宗助がこの花を見るのは一月七日の夜であつて、牡丹の咲く時期ではないからだ。

小さな書齋へ入つた。其所には棕櫚の筆で書いた様な、大きな硬い字が五字ばかり床の間に懸つてゐた。棚の上に見事な白い牡丹が活けてあつた。その外机でも蒲団でも悉く綺麗であつた。坂井は（中略）ぴちりと振つて、電気燈を点けた。それから（中略）燐寸で瓦斯暖炉を焚いた。（十六の二）

この「見事な白い牡丹」はいわゆる寒牡丹（寒咲き系牡丹）、冬牡丹の類であろうか。觀賞用に愛でられる花の常として、牡丹にも幾多の品種改良の末の新花が続出したが、寒牡丹はその一つである。冬に稀少な「見事な白い牡丹」を生けるところには、坂井の好事家ぶりがよく表れているといえよう。綿々と語られた季節の枠組みから逸脱させてまで、極度に人工的な「見事な白い牡丹」という（自然）を配したことは、注目すべきである。その違和感と同時に宗助が眼にする「棕櫚の筆で書いた様な、大きな硬い字」、「悉く綺麗」な「机」や「蒲団」、「電気燈」、「瓦斯暖炉」に共通している。彼の生活から遠く離れた物たち、馴染まない物の群れと「見事な白い牡丹」は同列に並べられ、宗助に違和感を与える。そのなかで坂井が「冒険者」という「頭も尾もない一句を投げける様に吐く」のを宗助は耳にする。

「冒険者」とは、友人から妻を奪ったかつての宗助のことではなかったか。『それから』では、「高山を攀ち上る冒険者」の記事を読んだ代助が「今道德界に於て、是等の登攀者と同一な地位に立つてゐると云ふ事を知つた」（『それから』十五の一）とある。そしてこの場所で、「妙に緊張した宗助」（十六の五）はどうとう「安井」の名までも聞かされる。「見事な白い牡丹」とは、宗助に違和感を与えるのみならず、隠蔽したはずの（過去）を暴き出す不吉な兆しとなっている。

もちろん植物は一面的に描かれてはいない。『門』の（現在）すなわち晩秋から冬の時節以外では「砂漠見た様」な野中家にも多くの植物がある。夏にはコスモスに置く「朝露の深い景色を喜」び、「朝貌」の花の数を数えるのを、二人の「楽にした」（八の一）とあるように、それらの（自然）は彼らと親しげに見える。そしてある時は親しみ以上に、宗助の慰めともなっていたこともある。たとえば小六の就学問題が持ち上がった日。

自分の勝手に作り上げた美しい未来が、半分壊れかゝつたのを、さも傍の人の所為でもあるかの如く心を乱してゐる小六の帰る姿を見送つた宗助は、暗い玄關の敷居の上に立つて、格子の外に射す夕日をしばらく眺めてゐた。

（四の八）

其晩宗助は裏から大きな芭蕉の葉を二枚剪つて来て、それを座敷の縁に敷いて、其上に御米と並んで涼みながら、小六の事を話した。（四の九）

「暗い玄關の敷居の上に立つて、格子の外に射す夕日をしばらく眺めてゐた」宗助の心の内側は説明されない。だがこのあとに御米と話す宗助の「芭蕉の葉」

を敷くという行為には、小六とのやりとりを通して困惑した自己を回復するための、癒しを求める心性が働いていよう。少なくともこの時の宗助に、「芭蕉」という〈自然〉は安らぎとして、または慰めとして機能している。

またもうひとつ、野中家の裏手に咲く、夏の秋海棠も彼らの侘しい生活のなかで、こころ和む表情を見せている。

夏になる。秋海棠が一杯生える。其盛りな頃は青い葉が重なり合つて、殆んど通り路がなくなる位茂つて来る。(中略)此秋海棠は杉垣のまだ引き抜かれない前から、何年となく地下に蔓つてゐたもので、古家の取り毀たれた今でも、時節が来ると昔の通り芽を吹くものと解つた時、御米は、

「でも可愛いわね」と喜んだ。

宗助が霜を踏んで、此記念の多い横手へ出た時、彼の眼は細長い路次の一
点に落ちた。さうして彼は日の通はない寒さの中にはたと留まつた。(七の四)

「記念の多い横手」といわれるのは、何年も人に知られず咲き続けている健気な「秋海棠」があつたからにはかならないが、そこで〈現在〉の宗助は「日の通はない寒さの中にはたと」立ちどまる。彼の眼に留まつているものは、泥棒の落としていった坂井の文庫である。「芭蕉」に心和ませた時節は過ぎ、秋海棠の咲いたこの「記念の多い横手」にも冬の訪れとともに不吉な事件が忍び寄る。何故ならこの文庫がきっかけで、宗助は坂井と知り合い、安井の名を耳にしなければならなくなるからである。「淋しいなりに落ち付いて来た」(十七の一)二人の生活は、この冬の日から崩壊の危うさにさらされる。

泥棒事件の前に宗助が「又冬が来たと思ひ出した」(七の一)のは、結末の「又ぢき冬になるよ」(二十三)ということばと考えあわせなければならぬ。冬の訪れが、ある不吉な予感として宗助に感知されたのである。この冬に宗助は安井と関わる坂井と懇意になるだけではない。年の離れた弟が家に引き移つて、御米の体調は急激に悪化してしまう。これらは共にその起源を御米との〈過去〉の事件に遡ることができ、宗助が御米との日々の生活の中でおざなりにしてきた問題の表面化といえる。

もちろんこの冬が過ぎた後、小六は坂井の家へ書生として再び引き移つて行き、御米は無事に元に戻り、安井とは結局会うこともなかった。だが内実は違ふ。小六の就学問題は「形式的に宗助の方から依頼すればすぐ安之助が引き受ける迄に」小六が直談判をした(二十三)ものの、完全な解決には到っていない。そればかりか、安井と繋がりのある坂井に弟が世話になることは、安井との切れかかった糸を再び強くつなぎ直すことになる。この問題に春はめぐつて

来たかのようにであった（十六の四）が、その春はかつての春の「大風」のように、宗助を翻弄する可能性を秘めている。宗助自身が胸中に「是に似た不安は是から先何度でも、色々な程度に於て、繰り返さなければ済まない様な虫の知らせが何処かにあつた」（二十二の三）と自覚している通りである。また御米の身体も小康は得たものの、「悲劇が又何時如何なる形で、自分の家族を捕へに来るか分らないと云ふ、ぼんやりした掛念が、折々彼の頭のなかに霧となつて懸かつた」（十三の一）とあるように、解決には到っていない。

宗助にとつてのこの冬は、御米との（過去）の事件を起源とする問題が表面化し、のちに沈静化したかのようにみえながら、実は根本的な解決を見出し得ない内実を抱えたままに過ぎた季節なのである。そのため宗助は「又ぢきに冬になるよ」とつぶやかざるを得ないのだが、このことばで宗助は、（人事）の問題を（自然）の問題にすり替えているともとれる。つまり宗助のいう「冬」は、人生の暗部をさす（人事）の冬と、四季の一つである（自然）の冬との両義を含んでいると解釈できるのである。

そして重要なのは、この両者が未分化なままで提示されていることであり、そこに宗助の（自然）観のみならず、『門』全体の（自然）観の有り様が浮彫りにされているという点である。宗助は一般の社会から「棄てられた」（十四の十）ばかりではない。（自然）からも拒絶されているのだ。それは宗助のみならず、御米においても同様である。たとえば御米が易者を訪ねた日は次のようにある。

それは更衣の時節であつた。（中略）御米の暗い過去の中に其時一種の好奇心が萌したのである。

天気の勝れて美しくいある日の午後、御米は何時もの通り宗助を送り出してから直直に、表へ出た。（中略）御米は歩きく、（中略）新らしい位牌に手が触れた事を思ひつゞけて、とうくある易者の門を潜つた。（十三の八）

御米は死産の日以来、その原因が「臍帶纏絡」（十三の六）であることから「恐ろしい罪を犯した悪人と己を見做」（十三の七）していた。罪悪の重荷に耐えかねた御米が、外界の美しさに導かれるようにして外出し、却つてより残酷な宣告を易者から受ける。それは「天気の勝れて美しい」日であればこそ、一層悲愴なコントラストとなっている。御米は「賑やかな光のうちに」、「心臓を射抜かれる思」（十三の八）をただ一人で抱えこまざるを得ない。（自然）のもたらしめた衣替えの時節の美しい外界は、御米に好奇心を抱かせたあげくに、罪過の重荷を背負わせたのだ。（自然）はこのように『門』に負の痕跡を残していく。そして宗助と御米の（過去）をも（自然）は包み込んでいる。

少し傾むきかけた初秋の日が二人をじり／＼照り付けたのを記憶してゐた。御米は傘を差した俣、それ程涼しくもない柳の下に寄つた。宗助は白い筋を縁に取つた紫の傘の色と、まだ褪め切らない柳の葉の色を、一步遠退いて眺め合はした事を記憶してゐた。(十四の八)

辻邦生が「ここで繰り返される「記憶している」という言葉の調音は、そのまま悔恨の闇から響いてくる葬送の太鼓の音色を持つている」¹⁾と述べたように、この「記憶」の風景は哀切な響きを伴っている。その響きのうちに記憶されている細部には、「柳」があり、宗助はそれを「一步遠退いて眺め合はした」という。「柳」は伝統的に女性を喚起させる植物であり、御米の表象である。初めて宗助が御米を見かける日も、安井の新居の門口には「誰の所有とも付かない柳が一本あつて、長い枝が殆ど軒に触りさうに風に吹かれ」(十四の六)ている。橋浦洋志も指摘するように、「誰の所有とも付かない柳」とはお米である。二人だけで初めて話をした運命の瞬間にも、「柳の下に寄」つて、御米は「柳」と一体化している。「柳」という〈自然〉なる植物は御米と共にあり、その「記憶」は、「悔恨の闇から響いてくる葬送の太鼓の音色」を響かせている。

三、『門』に吹く風

植物だけが〈自然〉なるものではない。先に挙げた「柳」を吹く風もまた、〈自然〉の一樣相であり、「自然の力」(十七の三)と言ひ換えられてもいる。『門』の風については、先行研究においてよく言及されてきたが、特に風が「猛烈な自然の力」と言ひ換えられていることに着目したものではありません。畑有三の論が早くにある。畑は「ある恐ろしい力が「風」によつて象徴されているとみられる」とし、「黒い頭」と対比的に捉えて、「この「自然の力」を前に、人間の「頭」はほとんど無力であつてなにごともしえないということになる」と論じている。

また近年の研究では宮崎かすみが漱石の取り巻かれていたダーウィン革命以降の知的パラダイムから『門』を読み返し、「彼らに罪を犯させたのは風である」とでもいうように。風とは自然のことである。そして身体に現れる遺伝という生物学的現象も自然である。つまり彼らは個人を超えた先祖たちから受け継がれた遺伝、すなわち自然によつて罪を犯す人たちなのである」¹⁾と論じた。

だが風は象徴としての「自然の力」、「遺伝」という生物学的現象」であるだけでなく、現象として吹く風でもあることを忘れてはなるまい。

其日は朝から風が吹き荒んで、折々埃と共に行く人の帽を奪った。(中略) 宗助は、風の音と車の音の中に首を縮めて、たゞ一つ所を見詰めていた。降りる時、ひゆうといふ音がして、頭の上の針線が鳴ったのに、気が付いて、空を見たら、此猛烈な自然の力の狂ふ間に、何時もより明らかな日のがそりと出てゐた。風は洋袴つぽん洋袴の股を冷たくして過ぎた。宗助には其砂を捲いて向ふの堀の方へ進んで行く影が、斜めに吹かれる雨の脚の様に判然はつきり見えた。(十七の三)

これは安井の上京を聞かされた翌朝である。ここで吹いている風は「自然の力」と言い換えられており、「ある恐ろしい力」の象徴であることは異論がない。坂井から安井と引き合わされそうになった一件を、宗助が「毒のある風が容赦なく吹き込みさうになった」(十七の二)と捉えていることから解釈できる。それが人間を動かしていく運命であつたからこそ、宗助にはその「影」が「判然見え」、御米は不測の事態を予感してか、「魔物でもあるかの様に、風を恐れ」(十七の三)ているのだ。

そしてこの風は現象としての風であり、『門』の〈現在〉を端的に表す季節描写としての風でもある。相原和邦が述べたように「外なる「自然」の風の描写」でありながら、「根源的な「自然」の姿と重ね合わされている」¹¹風なのである。

天気の良い日には、風に洗はれた空の端ずれに、白い筋の峻しく見える山が出た。年は宗助夫婦を駆つて日毎に寒い方へ吹き寄せた。(七の一)

風が毎日吹いた。其音を聞いてゐる丈でも、生活に陰気な響を与へた。(十の二)

此年の秋が暮れて、薄い霜を渡る風が、つらく肌を吹く時分になつて、又少し心持が悪くなり出しても、御米は夫程苦にもならなかつた。(十一の一)

「宗助夫婦を寒い方へ吹き寄せ」、「生活に陰気な響を与へ」え、「つらく肌を吹く」風は、彼らの〈生〉を表象する〈現在〉に最も似つかわしく吹いている。彼らに纏わり付く淋しさは、〈現在〉に吹いているこれらの風のためでもあると考えられる。

そして季節の推移を表すばかりではなく、ある時は不安な兆しとなり、ある時は心を逆撫でするものとなつて、風は〈現在〉に吹いている。

たとえば叔母が訊ねてきた日は「例になく朝から雲が出て、突然と風が北に

変つた様に寒かつた」(五の一)という。叔母の訪問の目的は、要するに小六の援助打切りの申し渡しである。その叔母を迎える御米は、(過去)の事件から引け目がある上、一人息子と豊かな体格に恵まれた叔母に劣等感を抱いている。二人の居心地の悪い対面に先立って、風はある兆しとなって北風のように寒く吹いている。

同じ頃、宗助は歯痛で「息をすると風も染みた」ために、齒科医院を訪れていた。歯痛は「中がまるで腐つてしま」つた宗助の(生)が、「淋しい秋」(五の二)にさしかかっていることを、彼自身に知らせる。それを宗助が「風も染みた」と感知しているのは、留意すべきであろう。

また頭痛のする御米と、休学中の小六が障子張りをする日にも、「時々寒い風が来て、後から小六の坊主頭と襟の辺を襲」(八の一)う。小六はこの時、窮境に陥っている自分をより惨めに感じさせるこの仕事に腹を立てている。そして御米は「心の中で、相手が小六でなくつて、夫であつたならと思」(八の二)つている。風はぎくしゃくしたこの二人の神経を逆撫でするように吹きつけるのである。風という(自然)現象は宗助夫婦の(現在)に負の痕跡をのこしているのである。

このような現象としての風の描写を重ねたうえに、安井の消息を耳にした心の痛みは、「毒のある風」が「吹き込」む(十七の三)と表現されたのだ。そして彼らの(過去)、宗助が学生だった(過去)においても、不吉な色合いを帯びながら風は吹いている。

彼は冷たい風の吹き通す土蔵の戸前の湿つばい石の上に腰を掛けて、古くから家にあつた(中略)本を物珍しさうに眺めた。(中略)

兎角するうちに節は立秋に入った。二百十日の前には、風が吹いて、雨が降つた。(中略)寒暖計が二三日下がりに下がつた。(中略)

彼は此間にも安井と約束のある事は忘れなかつた。(十四の四)

これらの風が吹く頃に安井が音信不通になっているのは、彼に抜きさしならない事情ができたためであろう。熊坂敦子が「人生のドラマの予兆のような意味合い」と述べたように、安井の変化の前触れとなっている。

御米と安井とが暮らし始めたのは、宗助たちが大学二年になる夏である。曖昧性がつき纏うものの、彼らが俄に一緒になったことが推量される。手紙に書いてきた通り、「約束通り一所に帰る積であつた」(十四の五)のが、急に御米と暮らす事になったため、宗助に連絡もせずに二ヶ月を過ごし、約束を反古にしたのであろう。隠蔽しているかのような語り口によって、物語の裏に押し込め

られた安井と御米のあったであろうドラマは、風によってひそやかに語られているのである。

そののち御米は安井と暮らし始め、そこへ宗助が訪ねてきた日は、先にも触れたが、「誰の所有とも付かない柳」が「長い枝が殆ど軒に触りさうに風に吹かれる様を宗助は見た」という。「柳」が御米を喚起したとは既に述べたが、この時の宗助の遠いまなざしは、御米という女が風に吹かれる柳のように、運命に翻弄されることを予見している。

そして療養先で安井と、「活発な目遣」(十四の十)になった御米と、三人で過ごす日には、風の音が聞こえる。

三人は表へ出て遠くへ濃い色を流す海を眺めた。松の幹から脂の出る空気を吸った。冬の日は短い空を赤裸々に横切つて大人しく西へ落ちた。(中略)風は夜に入つても起らなかつた。たゞ時々松を鳴らして過ぎた。(十四の十)

「時々松を鳴らして過ぎた」のは、その風が確かにここにあることを示している。それは現象としての風であると同時に、不吉な前触れとして吹いている風でもある。転地先から毎日のように届く安井の絵端書に、「御米の文字も一二行宛は必ず交つてゐた」(一四の九)のは、彼女の宗助への偽らざる好意であろう。意識の奥深くに沈潜させながらも、互いの恋情が確かに形づくられつつあったことが、風によつて暗示されている。そしてこれらの風が集積してやがて「大風」となるのである。

冬は何事もなく北風を寒い国へ吹き遣つた。山の上を明らかにした斑な雪が次第に落ちて、後から青い色が一度に芽を吹いた。

宗助は当時を憶ひ出すたびに自然の進行が其所ではたりと留まつて、自分も御米も忽ち化石して仕舞つたら、却つて苦はなかつたらうと思つた。事は冬の下から春が頭を擡げる時分に始まつて、散り尽した桜の花が若葉に色而易える頃に終つた。(中略)大風は突然不用意の二人を吹き倒したのである。

(十四の十)

二人の生活が「淋しいなりに落ち付いて来た」(十七の一)にもかかわらず、「却つて苦はなかつたらう」と宗助に悔恨の思いがよぎる時、事件はあたかも風の仕業のように語られている。風が悔恨の響きを伴うのは、現象としての風の様態と無関係ではありえない。

「冬は何事もなく北風を寒い国へ吹き遣つた」とは、宗助と御米の間には未

だ「事」と呼ぶものは起こらなかつたということであり、「冬の下から春が頭を擡げる時分」すなわち春一番の吹く季節に、まさに「大風」となつて二人を吹き倒したのである。風が強く象徴性を帯びていることはもちろんだが、そのほとんどが現象の風であり、最も象徴的な「大風」も、現象としての風ではないにしろ、春一番の吹く季節の枠組みに合致していたことは重要に思われる。

「季節の推移を基調として成立している」¹³といわれる『門』は、「季節の推移」という〈自然〉に沿つて〈人事〉が語られているが、その〈自然〉は〈人事〉にとつてあるときは不吉な予兆となり、あるときは悔恨の響きを伴つていく。風という〈自然〉は〈人事〉に負の痕跡を残していく。そこには〈自然〉なるものと登場人物たちとの不和の構図がある。

四、「自然」の復讐——『それから』の引用

『門』において〈人事〉に負の痕跡を残したものは、植物と風といった現象としての〈自然〉だけではない。

彼等は自然が彼等の前にもたらした恐るべき復讐の下に戦きながら跪びいた。同時に此復讐を受けるために得た互の幸福に対して、愛の神に一瓣の香を焚く事を忘れなかつた。彼等は鞭たれつゝ死に赴くものであつた。たゞ其鞭の先に、凡てを癒やす甘い蜜の着いてゐる事を覺つたのである。(十四の一)

ここには「愛の神」と等価、あるいはそれ以上の大いなるものとしての「自然」が、宗助たちに重くのしかかっているようだ。

ルビの違いはあるものの、『それから』でも「自然に復讐を取られて、君の前に手を突いて詫まつてゐる」(『それから』十六の九)とある。ここに掲げた『門』の「自然」の「復讐」は、『それから』をふまえ引用した表現と考えられる。『それから』の場合は、代助に三千代との関係を告白された平岡が「僕は君から是程深刻な復讐を取られる程、君に向つて悪い事をした覚がないぢやないか」と言つたことへの代助の釈明と謝罪の一部である。代助が「復讐を取られ」た「自然」とは、「義侠心」から犠牲にした「君より前から三千代さんを愛してゐた」(『それから』十六の九)という「本心」・「本来の心」を指している。代助は「自然に復讐を取られて」平岡に詫びることで、「天意には叶ふ」(『それから』十三の九)、「自然の児」(『それから』十四の一)になる道を生きようとするのである。

だが『門』の宗助たちにもたらされた「自然」の「復讐」はまったく別の様

相を呈している。「社会を棄て」(十四の十)てまで一緒になったはずの彼らは、『それから』のいう「自然の児」として生きてきたはずである。「愛の神」に謝し、「凡てを癒やす甘い蜜」を味わうとはいえ、彼らが「自然」の「復讐の下に」「戦きながら跪ぎ」「鞭たれつゝ死に赴く」というのは、あまりに不条理だ。むろんそう考えるときにまず確認しておかねばならないのは、「自然」という語の意味の振幅である。漱石(金之助)は日本の「自然主義」隆盛に先立つ一八九三(明治二六)年の講演「英国詩人の天地山川に対する観念」で、西洋文学における「自然主義」を説明して次のように述べている。

「ネーチュアール」之を翻訳して自然と云ひ、天然と云ひ、時に或は天地山川と訓ず。人工を藉らず有の俛に世界に存在する物か、さなくば其物の情況を指すの語なり。されば之を応用するの区域甚だ広く、従つて此字より脱化し来りたる「ナチュラリズム」の範圍も余程曖昧なり。(中略)文学上に尤も重要な材料を給するものは、人間と山川界なり。そこでかの自然と云ふ文字は、前に述べたる如く、一切万物に適用すべき語ばながら、特に文学に於ては、其意義を縮めて人間の自然と山川の自然と限制するも差し支へなからん。

漱石が翻訳にまで遡つて、「ネーチュアール」の説明をしているのは、当時の「自然」という語の解りにくさが反映していよう。柳文章によれば、名詞としての「自然」は多くの矛盾した意味を抱えながら明治二〇年代以降使用されたという¹⁴が、漱石がここで「人間の自然」と「山川の自然」とに「限制」して「自然」を説明していることは、非常に興味深い。

大久保喬樹は近日日本文学にあらわれた「自然意識」を論じた¹⁵なかで、「慣例化」「類型化」された「書割的自然」しかなかった江戸幕藩体制下から、キリスト教に接した北村透谷と国木田独歩とが明治二〇年代の「画期的次元」、「一八〇度転換」の「自然意識」をもつたと論じた。だが透谷の『楚囚之詩』(一八八九年)や『蓬莱曲』(一八九一年)における〈自然〉が「もつぱら詩人が自己の内面に造りだした世界にのみあらわれ」るのに、独歩の『武蔵野』(一八九八)や『空知川の岸辺』(一九〇二)における〈自然〉は「人間的なものに対する絶対的、根源的他者としてあらわれる」と、対立的な見取り図を示した。また札幌農学校を拠点とする「風土自然特質を観察する精神」や、絵画の影響下の「スケッチ」の理念は、志賀重昂の『日本風景論』(一九九四)や正岡子規の写生文という同時代的精神となつてあらわれたことを論じつつも、一方で柳田國男の「土俗的自然意識」への開眼というもうひとつの時代性を提示した。

大久保が検証したような、対立する「自然意識」のあり様が、漱石に「人間

の自然」と「山川の自然」とを「限制」する説明を強いたのである。『それから』と『門』との「自然」はこのような振幅の多い意味の揺れを経ているのである。

そこに留意しつつ「人間の自然」と「山川の自然」とを手がかりに「自然」という語を検討してみよう。先走つて言えば、『それから』と『門』とではこの二者を止揚する意味として「自然」は扱われている。漱石が「英国詩人」の文学を説明するために割愛した意味が日本語の小説を書くという行為のなかで再び甦つたといえるかもしれない。

『それから』のなかには「自然」の語が二十回以上あり、「計画」(『それから』十三の一)、「法律」(『それから』十三の三)、「意志」(『それから』十四の七)、「世間の掟」(『それから』十六の八)に対立するものとして使われている。主人公代助はそれらのすべてよりも「自然」を選択するのであり、また「自然の愛」(『それから』十三の一)、「自然の昔」、「水の如き自然」(『それから』十四の七)という敬虔な思いのこめられた用例もある。武者小路実篤が『それから』を「自然崇拜」¹⁶との評はこの点でも妥当といえよう。

「今日始めて自然の昔に帰るんだ」と胸の中で云つた。(中略)始から何故自然に抵抗したのかと思つた。彼は雨の中に、百合の中に、再現の昔のなかに、純一無雜に平和な生命を見出した。(中略)雲の様な自由と、水の如き自然とがあつた。(中略)やがて、夢から覚めた。(『それから』十四の七)

大津山国夫は武者小路を論ずるなかでこの部分をひき、「漱石によつて提起され、孤独に追求された自然、ひとことではいへば、憧憬の対象として価値化された、原規範としての自然である」¹⁷と述べている。たしかに代助はある種のユートピアを思うように、「自然の昔」を憧憬している。だがこの後につづく「やがて、夢から覚めた」から判るように、それは所詮「夢」でしかない。確かに大津山が述べたように「憧憬の対象」であり、武者小路のいう「自然崇拜」をいう面があることは間違いないのだが、甲斐のない夢想、つまり得られぬものであることも確認される¹⁸。

また『それから』には「山川の自然」に該当するものがなく、「人間の自然」に属する用例が多くみられることが特徴的である。三年経過するうちに自然は自然に特有な結果を、彼等二人の前に突き付けた」(『それから』八の六)、「もし此夫婦が自然の斧で割り限に割かれるとすると、自分の運命は取り帰しの付かない未来を眼の前に控えてゐる」(『それから』十三の七)という「自然の経過・なりゆき」という意味以外は、次のようにすべて人間の内面的なものを含

んだ「自然」である。

自然の情合から流れる相互の言葉が、無意識のうちに彼等を駆つて、準繩の罅を踏み超えさせるのは、今一二分の裡にあつた。『それから』十三の五）もつと三千代と対座してゐて、自然の命ずる俣に、話し尽くして帰れば可かつたといふ後悔もなかつた。『それから』十三の五）

彼は自分と三千代との關係を、直線的に自然の命ずる通り發展させるか、（中略）何方かにしなければ生活の意義を失つたものと等しいと考へた。『それから』十三の九）

自然の児にならうか、意志の人にならうかと代助は迷つた。『それから』十四の一）

若かつたものだから、余りに自然を軽蔑し過ぎた。（中略）僕は此通り自然に復讐を取られて、君の前に手を突いて詫まつてゐる」『それから』十六の九）

これらの「自然」は人の内奥にある「欲求」、「本心」、「本来の心」という意味であるので、「人間の自然」といえよう。（自然）というものが代助の内側にあり、内側から代助を動かすのである。三千代への愛が自己にとつて「本来の心」であり、それに殉ずることが「自然の児」になることだと代助は考えているのだ。

翻つて『門』にある「自然」という語について考えてみると、『それから』におけるような「憧憬の対象」や敬虔な思いのこめられた用例が見当らない。「自然」に身を委ねるといふ意味では『それから』に通じる「自然の経過が又窮屈に眼の前に押し寄せて来る迄は、忘れてゐる方が面倒がなくつて好い」（四の二）「自然の勢として、彼等の生活は単調に流れない訳に行かなかつた」（十四の一）の二例がある。だがここには代助のような「自然の昔に帰るんだ」という意志的なニュアンスはなく、単に成り行きに任せて流れていく宗助の生き方が表われているに過ぎない。

また『門』には「人間の自然」にあたる、「本来の心」、人の内奥にある「欲求」という意味の「自然」がない。宗助と御米との事件さえ、「人間の自然」とは無関係であるかのように語られる。前節にも引用した部分であるが再び引こう。

冬は何事もなく北風を寒い国へ吹き遣つた。山の上を明らかにした斑な雪が次第に落ちて、後から青い色が一度に芽を吹いた。

宗助は當時を憶ひ出すたびに自然の進行が其所ではたりと留まつて、自分

も御米も忽ち化石して仕舞つたら、却つて苦はなかつたらうと思つた。事は冬の下から春が頭を擡げる時分に始まつて、散り尽した桜の花が若葉に色を易える頃に終つた。(中略)大風は突然不用意の二人を吹き倒したのである。(十四の十)

ここでの「自然の進行」を宗助と御米との「本心」、「欲求」とのみとるのは、前後の〈自然〉風物の描出から無理がある。「時の流れ」あるいは「季節のめぐり」という外側の「自然」が抗し難く「進行」したと解釈すべきであろう。二人の事件も『それから』のように自己の内なる〈自然〉に意志的に従うこととしては語られていない。「時の流れ」や「季節のめぐり」のなかで、「大風」という「客体の側に属」する〈自然〉にのみこまれた事件であるかのように語っている。加えてそこに「自然」という語と、「北風」「雪」「芽」「桜」「若葉」といった〈自然〉風物が配され、負のイメージのなかで冬から春へと季節がめぐっていることに留意したい。

それは『門』に「客体の側」の「山川の自然」の例が多くあることと関わるだろう。たとえば「自然が一通四季の色を見せて仕舞つたあとでは」(十四の三)や「此猛烈な自然の力が狂ふ間に」(十七の三)といった例がある。特に後者の「自然の力」は、坂井から安井の消息を聞かされた翌朝に吹く「風」の言い換えであったことも重要だ。坂井と宗助を結びつけものもまた、ほかならぬ「自然」であつたからである。

もし自然が此俣に無為の月日を駆つたなら、久しからぬうちに、坂井は昔の坂井になり、宗助は元の宗助になつて(中略)互いの心も離れ離れになつたに違なかつた。(九の一)

あたかも「自然」が「無為の月日」を送らなかつたために、宗助は坂井と結びつけられたかのようにだ。坂井については詳しく前章に述べたが、ひとつだけ確認しておけば、坂井は宗助の忘れたい過去を忘れさせないようする役割を担う重要な人物である。その人物と宗助を結びつけるものが「自然」であり、彼の好意で安井と同席させられそうになつた時、宗助は悪意ある運命のごとき「自然の力」を〈風〉として「判然見た」(十七の三)のだ。

只自然の恵から来る月日と云ふ緩和剤の力丈で、漸く落ち付いた。(中略)其淋しい落ち付きのうちに、一種の甘い悲哀を味はつた(中略)——是が七日の晩に坂井へ呼ばれて、安井の消息を聞く迄の夫婦の有様であつた。(十七の

宗助夫婦は、時に（自然）なる「秋海棠」に心を慰められにもかかわらず、（現在）においては（自然）からすら拒絶されている。そのことと同じように、「自然」は「月日と云ふ緩和剤」を恵むのであるが、それはやはり一時凌ぎのものでしかなく、彼らが本質的に癒されることはない。「緩和剤」が脆くもその効力を失うのは、「自然」の促しによる坂井との交遊によつたのである。相原和邦が「自然」は、人間の意思や思わくを呑み込んで、善意の仮面をかぶりながら、それをひきまわし、蹂躪していくのである」²⁰と述べた通りだ。

五、武者小路実篤との対話

『それから』のいう「自然の児」として生きてきたはずの宗助とお米が、『門』では「自然」からの「復讐」を甘んじて受けねばならない。「自然」とはかくも不条理なものとして二作を貫く。それは無論作品の要請であろう。だが当時の文壇のなかに『門』をおいてみると、武者小路との対話という側面も考えられる。

山田俊治は初期の『白樺』が『それから』の言葉の切片を「プレテクスト」として引用している」として、武者小路以外の『白樺』同人もまた『それから』の影響下にあることを論じた²¹。芥川龍之介が「我々と前後した年齢の人々には、漱石先生の「それから」に動かされたものが多いらしい」²²と語ったことが改めて確認されるわけだが、山田が最も多く筆を費やしていることから分かるとおり、武者小路の心酔はとりわけ明瞭である。『白樺』創刊号の巻頭論文として有名な『それから』に就て²³の結末近くで武者小路は次のように述べている。

自分は漱石氏はいつまでも今のまゝに、社会に対して絶望的な考を持つてゐられるか、或は社会と人間の自然性の間にある調和を見出されるかを見たいと思ふ。自分は後者になられるだらうと思つてゐる。

ここには「人間の自然性」を疑わない武者小路らしい態度が読み取れる。だが送られてきた『白樺』創刊号に対しての礼状で、漱石は「それから」評未だ熟読不致候へども直ちに一寸眼を通し候。（中略）深く御好意を謝し申候。御批評の内容は未だ熟読を経ざる事故何とも申上かね候へども（中略）中にも「それから」が運河だと云ふのは恐らく尤も妙なる譬喩ならんと存候」²⁴と書き送る。「それから」が運河だ」という評まで読みながら、内容に踏み込まず、謝

意のみを表しているのが印象的だ。漱石は武者小路に感謝し、青年らしい向日的な楽天性を十分認めつつも、〈自然〉観において相容れぬ隔たり²⁵を感じていたであろう。そこで『門』という作のうえで、「人間の自然性」が人間そのものとさえ「調和」し得ないという、〈自然〉と人間との「調和」の困難という思想を語ったのではなからうか。「自然」の「復讐」という『それから』の引用は、いわば武者小路との「隠された対話」²⁶なのである。

山田はさらに武者小路の「生れ来る子の為に」²⁷を「『それから』に就いて」の実践篇、「武者小路の『それから』と呼んでみたい作品」としている。卓抜な論といえるが、『門』の掲載終了後に発表されたという時差を考慮すると、「社会と人間の自然性の間にある調和を見出されるか」を漱石に求めながら、『門』にそれを見出せなかった武者小路が、『門』ではない新しい『それから』を提出したと考えられる。武者小路の「生れ来る子の為に」には、「自然」に従って生きたはずの宗助お米夫妻が、三度にわたって子供を奪われるという「自然」の「復讐」を甘んじて受けねばならないのはなぜなのかという問いが差し出されていると考えられる。そこには山田の述べるとおり、武者小路の「自然」は（中略）自己に内在化された生命や意志と見なされる」ものであることが示されている。

このような武者小路を一方においてみると、代助も宗助もともに「自然」の「復讐」を甘んじて受けるといふ点では、「自然」は彼らとつて外在するものである点で共通している。そして武者小路とは別の意味で、双方ともに「自然」の絶対的な勝利に終わっているところは、『門』には畏怖すべき「自然」という思想が継承されていることが判る。ここに多義的な「自然」という用語の、漱石における統一が見出せるだろう。

芥川龍之介と「前後した年齢の人々」で「それから」に動かされた人々や武者小路をはじめとする『白樺』同人の若者たちが「自ら代助を気取った」²⁸時代、その時代と共鳴しながら彼らへの対話としても『門』は書かれたと考えられる。

「又ぢき冬になるよ」という宗助のつぶやきにある「冬」とは、自然のめぐりとしての冬と、〈人事〉の上での冬であることは先に述べた。物語の〈現在〉の冬を通して、宗助は「自然の恵から来る月日と云ふ緩和剤」が一時しのぎのものでしかないことを知り、畏怖すべき〈自然〉に呑み込まれて生きるしかないという諦念にたどりついたのである。〈自然〉の支配下にある人間関係によってもたらされた困惑ばかりでなく、植物や風といった〈自然〉なるものとの不和によって形づくられた諦念。「小さな砂漠」の季節、冬のごとき〈生〉という諦念。

『門』のへ自然へは、時節のうえでも、植物の様態でも、風の吹き方においても、へ人事へに負の痕跡を残してゆく。それが宗助の「又ちき冬になるよ」というつぶやきになって、『門』の隅々にまで響きわたっている。

第五章 彷徨する『それから』

——「ある文学者の劇評」をてがかりに——

はじめに

『それから』が『朝日新聞』紙上に掲載されたのは、一九〇九（明治四二）年六月二七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」¹（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（九の二）だが、二度目は『それから』の後半に位置する。従来この歌舞伎座行きは詳細に論じられておらず、そのとき代助が「ある文学者の劇評を思ひ出」（十一の七）（傍点引用者、以下同様）すことについても検討が深められていない。いわゆる（あらすじ）、（要約）、（梗概）から逸脱するようにみえるからであろう。だがこれは過剰な書き込み、新聞小説家としてのサーピス、『それから』の綻びと片付けるべきエピソードではけっしてない。なぜなら（要約）に向かつて直進せぬこと、たゆたい、あてもなく歩き、どこまでも彷徨していくことばの累積こそが『それから』だからである。本論ではこの「ある文学者の劇評」を手がかりにして、『それから』を読み直してゆきたい。

一、代助が観た一九〇九年の歌舞伎座

『それから』のなかで代助が二度目に歌舞伎座へ行くのは、一九〇九年の「人が絹の羽織を着て歩く様になつた」（十一の一）ある日曜日である。それは兄と嫂との計らいで、縁談相手の佐川の娘と会わせ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った。梅子はそれを聞きたんびに笑つてみた。（十一の七）

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の注²は、前者には『時桔梗出世請状』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『時桔梗出世請状』とるのが自然だが、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ろう。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 『繪本太功記』『饗宴』『馬盃』『尼ヶ崎第三幕』」であり、『歌舞伎座百年史 上巻』⁴には当該箇所について『繪本太功記』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⁵を取り込んだと考えると、ここでは『繪本太功記』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『繪本太功記』とは、明智光秀をモデルとしてその謀反と悲劇とを中心に、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っ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」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）と見誤っ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は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るので、楽に見物が出来ないと書いてあつた。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」と考えている。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。ではこういふ「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、「arbitrer
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」でありながら却って「単純なる芸術の鑑賞家」になってしまふとはどういうことか。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⁷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一二日に、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。子供がまゝ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。

「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ぼひ

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、鶯娘」を観ている。「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讀んだが、我々の神経は麻痺してゐる所為だか何だ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、芝居になれたものゝ眼から見ると、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。其僕が小説を讀んで、第一に感ずるのは大体の筋即ち構造である。(中略)——話は要領を得ずに済んで仕舞つたが、私には矢ツ張り構造、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『繪本太功記』を批判している。重松泰雄¹が「この代助の批評も、この時の二宮の見解あたりにヒントを得たものである」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「単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、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』の連載が終わつたのち、自由劇場が一月二七日に有楽座で第一回試演をおこなつた。森鷗外の訳した「ジョン・ガブリエル・ポルクマン」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¹。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、会員の会費をもっ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のだ。

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。元來はヨーロッパの 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 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」¹²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。

小山内と同じと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ったはずであり、小山内たちの新しい新劇運動を知る機会もあったはずである。

『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、原口らがこぞって「ハムレット」を観た。また森鷗外の『青年』¹³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〈伝統的〉歌舞伎鑑賞¹⁴に傾いているといふことができる。

ただし代助はその〈伝統的〉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、單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った歌舞伎座での観劇の翌々日の午餐で、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。

「先達て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にと取られた。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した。(中略)「いえ小説も」(十二の六)

この午餐はもちろん歌舞伎座に続く代助と佐川の娘との見合いである。「卓上の談話」は代助と「令嬢」とをよりよく知るため、可能ならば彼らの美質を確認するためのものによしようと、各々が骨を折っている。代助も例外ではない。

たとえば代助は梅子の問いかけに応えない女を、「劇を解しないと云ふより、劇を軽蔑してゐる」と解釈し、「小説」の話題に移行させようとする。だが一人「令嬢」は、「卓上の談話」に苦慮する同席者の思いを読み取れない、あるいは読み取ろうとしない。琴もヴァイオリンもできない「令嬢」は、小説も読まず、英語もできないといい、ピアノも披露しない。その態度は「大麥大人しさうな可い子」であると同時に、「はきはき」しないという評価、「亜米利加のミスの教育」への「疑」(十二の七)を差し挟む余地も残すほどだ。同じ「大人しい」女でも、「趣味に関する妹の教育を、凡て代助に委任した如く」(十四の九)にする兄のいた三千代なら、もう少し違ったかもしれない。

だが京都の「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「令嬢」が代助の思うような「趣味」を享受することが不可能¹⁵であろう。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」読まないのだ。そこに気付かぬ代助であつたとはいへ、「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、近松の作を知するために、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¹⁶。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く」ものだとして述べている。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。あたかも画家が絵面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、強ち私一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」¹⁷と述べた。該当箇所は次のような代助の『煤煙』批判である。

ダナンチオの主人公は、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。それを彼所迄押して行くには、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」¹⁸と述べ、仲正昌樹は『それから』は『煤煙』の恋愛幻想から一步抜け出した「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うアイロニカルな事態を描いた作品である¹⁹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「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ったか。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を内包していたことができる。

「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体の筋即ち構造」であつて、「譬へば波瀾、衝突から起る因果とか、此因果と、あの因果の関係とか云ふものが第一番に眼につく」という「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たと思はれます」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、草平に倣つていえば、『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」ということになる。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う二宮への「メッセージ」が差し出されているのだ。

「ダヌンチオの主人公」や「煤烟」の主人公」と同じように、代助と三千代とが「已むなく社会の外に押し流されて行く」(六の二)という運命。それを「波乱、衝突から起る因果とか、此因果と、あの因果の関係」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、前時代の道徳観をもつ父との衝突、「祖先の拵らえた因念」からの縁談、父の隠居問題、長井家の経済的悪化、日糖事件のごとき経済および政治界の事件など。これら「因果の関係」(三の七)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、まだ自分の拵ら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、其因果の重みを背中に負つて、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²⁰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、「因果の関係」が書き込まれたことを瑕瑾とした。しかし『それから』は武者小路が瑕としたものこそが眼目であり、そこには二宮への「メッセージ」も内包されていたのだ。そして「それから」というタイトルは、いかにも「因果の関係」を思わせるものだと気づかされる。

四、「小説」の迂廻路

夏目漱石はのちに『彼岸過迄』に就て「『朝日新聞』一九二二・一」で「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「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らないだろう。ただし漱石は『吾輩は猫である』以来、〈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〈読み〉を導き出していた。『それから』においても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では当然差異がある。

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「馬盃」に『時桔梗出世請状』とだけ注を付しているの、漱石が虚子と観た六月一日の演目²¹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、〈読み〉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〈楽屋落ち〉に類することばを言わせている。

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〈メッセージ〉であっても、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、〈要約〉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、「麵乾に關係した経験は、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、道義的罪責感を背負い、要吉と朋子のようにメディアの餌食となつて「社会の外に押し流されて行く」という零落の人生を意味するにとどまらない。それは『死の勝利』²²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も通じる。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。

加えて、それが姦通罪に当たることからは、国策に適わない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、相続制によつて支えようとする目的」²³に適わないゆえに罪なのである。明治民法と刑法とは父権を補強し、世襲相続制を維持し、国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。代助が三千代と結ばれることは、そのような国家に有為な合目的の結婚を否定して生きることになる。ゆえにその遂行は「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ったのだ。終末で代助は職業を探しに家を飛び出すわけだが、「麵麩に關係した經驗」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っても、「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。国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え、経済的な後ろ楯もある彼にとっては、むしろ立身出世の方が容易な選択肢だったはずだ。『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、その困難を物語っている²⁴。

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」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込んでいく力学に発している²⁵と論じた。『それから』はまさに「因縁」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『アランダイ、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。「コーザリテイを以て貫」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。

「因果の關係」、「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)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²⁶。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、其因果の重みを背中に負つて、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「徘徊」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か。『それから』もまた代助を電車に乗せたまま「それからさき何うなるかは書いてない」²⁷。代助は「小説」のアナロジーとして彷徨し続けるのだ

第六章 『三四郎』のへ翻訳へ

——不可能性の体験——

はじめに

村上春樹は『翻訳夜話』「フォーラムⅠ 柴田教室にて」¹で、『三四郎』の「Pity's akin to Love」(四の十六)の〈翻訳〉について言及している。このフォーラムは村上がアメリカ文学の翻訳者柴田元幸の「翻訳ワークショップ」にゲストとして参加した際、おもに東京大学教養学部（英語）の学生を相手に「逐語訳と意識の話」として発言したものである。

翻訳の訳文というのは、右の極端と左の極端との真ん中のどこかにあると思えます。極右、こっちは身も蓋もないエリアなわけです。極左、こっちは身も蓋もないエリア。で、そのふたつの真ん中に「身も蓋もある」エリアがあるわけなんです。(中略)『三四郎』の“Pity's akin to Love”……、何と訳しましたっけ、「可哀想だた惚れたって事よ」。(中略)持ってきたが強引過ぎで、少なくとも文芸翻訳にはならない。

村上はこのように与次郎の〈翻訳〉を「意識」の「極端」で「身も蓋もない」ものとして退けたうえで、「身も蓋もある」(傍点は原文のまま)「わりに広大な中央エリアの座標のどのあたりに自分の身を置くかという位置取り作業」(傍点引用者、以下同様)の必要性を述べ、それが「翻訳者の世界観にもなる」と話した。与次郎の「意識」の善し悪しはのちに検討することとして、今ここでは問わない。ただし、〈翻訳〉が「わりに広大な中央エリアの座標」の一点であり、「翻訳者の世界観にもなる」ということばは示唆に富む。〈翻訳〉とは「逐語訳」から「意識」まで無数にあるなかの選択された一つでしかなく、その選択には「翻訳者の世界観」が反映されているのだ。

『三四郎』では「Pity's akin to Love」ほかに登場人物たちの間で〈翻訳〉が話題になる場面が幾度かある。また「自然を翻訳する」(四の三)のように、ある言語を同じ意味の別の言語にうつすという意味よりやや広い意味で使われて、登場人物たちの対話に取り込まれる場合もある。石原千秋が『三四郎』を「美禰子を「翻訳」(四)する物語」²としたように、『三四郎』では〈翻訳〉がひとつの鍵になっているのだ。そこで本章では『三四郎』における〈翻訳〉がどう扱われているかを検討してその意味を探り、三四郎の体験と〈読者〉の体験とが重なる接点として〈翻訳〉を考察してゆきたい。

1. 『三四郎』のなかの〈翻訳〉——Pity's akin to love

先述した与次郎の〈翻訳〉についてまず検討しよう。「Pity's akin to Love」³は「アフラ、ベーン」(四の十四)の「オルノーコ」(四の十五)を「脚本」に

した「サビン」の作品中の「有名な句」(四の十六)として広田が与次郎に教えたものである。

「日本にもありさうな句ですな」と今度は三四郎が云った。外のものも、みんな有りさうだと云ひ出した。けれども誰にも思ひ出せない。では一つ訳して見たら好からうといふ事になって、四人が色々に試みたが一向纏まらない。(四の十六)

この「四人」とは三四郎、広田、与次郎、美禰子の四人であるが、いくつかの「試み」はあるもののひとつの(翻訳)に「纏ま」っていかない。村上春樹のことは借りれば、わりに広大な中央エリアの座標のどのあたりに自分の身を置くかという位置取り作業にとまどっていると見えよう。

「これは、どうしても俗謡で行かなくつちや駄目ですよ。句の趣が俗謡だもの」と与次郎らしい意見を呈出した。

そこで、三人が全然翻訳権を与次郎に委任する事にした。与次郎はしばらく考へてゐたが、

「少し無理ですがね、かう云ふなどでせう。可哀想だた惚れたつて事よ」「不可ん、不可ん、下劣の極だ」と先生が忽ち苦い顔をした。(四の十六)

「翻訳権」者と任命された与次郎ではあつたが、それは「下劣の極」、村上の言う「極右」の「身も蓋もないエリア」として否定されてしまう。だが「アラ、ベーン」も「オルノーコ」も知らない与次郎に「翻訳権」を託すこと自体が元来間違っていたのだ。なぜなら広田は「有名な句」と言うが、三四郎や与次郎にとつての「アラ、ベーン」は、「人の読まないもの」(四の十四)の代表であり、広田の「黒ん坊の王族が英国の船長に瞞されて、奴隷に売られて、非常に難儀をする」という「梗概」(四の十五)は、「Pity's akin to love」の(翻訳)に有効な情報をなんら提供していないからだ。

千種キムラ・ステイブンはサザンの「オルノーコ」の次の部分と文脈とを示して、広田の「梗概」が「原作の持つ崇高な悲劇性を、見事に喜劇に転じてしまっている」ことを指摘した。

原文を引用してみよう。

ORONOOKO

Do pity me.

Pity's akin to love, and every thought

この時オルノーコは、最愛の妻を失ってしまったと思い、自らも奴隸となつて絶望の底にあり、農園を預かるブランフォードの憐れみの言葉「I pity you」に感動した時のセリフである。だから「Pity's akin to love」は「憐憫の情は愛に近し」といった訳の方が適切で、「love」という語は、オルノーコとブランフォードの男同士の心の触れあいを表明した言葉となっている。

こうして原典を文脈から参照してみれば、与次郎の〈翻訳〉がいかに的外れであつたかがよく分る。しかしながら、〈翻訳〉場面にあとから加わつた野々宮は、出典を確かめず、ただ原文を美禰子の「美しい綺麗な発音で」聞いて、与次郎の〈翻訳〉を「成程旨い訳だ」（四の十六）と言う。出典の文脈から切り離されれば、たしかに「旨い訳」であり、「下劣の極」でも的外れでもないのかもしれない。広田と野々宮のいずれかが正しいというのではない。「Pity's akin to love」を「可哀想だた惚れたつて事よ」と〈翻訳〉することは、「下劣の極」から「旨い訳」まで大きく評価が割れるということをここで確認しておきたいのだ。〈翻訳〉をめぐる対話のなかでは、文脈への理解度によつて解釈の齟齬が露呈するのである。

そしてより重要なのは、〈翻訳〉によつて原典が歪められ、誤解を招き寄せてしまうことがあるということだ。たとえば三四郎は後日「成程与次郎は俗語で pity's love pity's love を訳す筈だと思つた」（六の一）と、 akin to（〜に近い、〜に似ている）を欠落させて思い出している。ブランフォードの憐れみに感謝するオルノーコの「男同士の心の触れあいを表明した言葉」が「pity's love」いうのはあり得ない。むしろ「可哀想だた惚れたつて事よ」の〈英訳〉が「pity's love」いうのならばあり得たかも知れない。三四郎は原典よりも「俗語」の〈翻訳〉を記憶しているのだろう。与次郎の〈翻訳〉の落ち度は、「下劣」というような品格の問題だけではなく、「意識」に傾き過ぎて「逐語訳」になつていないことでもあるのだ。〈翻訳〉とはそのように訳しきれずに意味を欠落させてしまう危険性を伴う作業なのである。

二、『三四郎』のなかの〈翻訳〉Ⅱ——「迷子」

次に検討したいのは、英語から日本語へはなく、日本語から英語への〈翻訳〉である。

「迷子まごの英訳を知つて入らしつて」

三四郎は知るとも、知らぬとも云ひ得ぬ程に、此間とこを予期してゐなかつた。

「教へて上げませうか」

「ええ」

「迷へる子ストレイ、シープ——解つて？」（五の九）

美禰子が「迷子」のことばを發したのは、このすぐ前に菊人形の会場で「七つ許りの女の子」の「迷子」がいたからである。だが、連れにはぐれたり道に迷つたりした「七つ許りの女の子」の「迷子」の（翻訳）ならば、lost child で十分だ。それを stray sheep と（翻訳）すれば、sheep という不規則変化の名詞が日本語と同じく數量を不明瞭にするうえに、そこには別の文脈が浮かび上がる。

美禰子のことばは音声としては「ストレイ、シープ」であつたはずだが、そうとはせず、「迷へる子ストレイ、シープ」と日本語をいれて表記したところに書き手の意図は見て取れる。「迷へる子ストレイ、シープ」「stray sheep」（六の三）「迷羊ストレイ、シープ」（十二の七）（十三）はいずれも、「ストレイ、シープ」が読み仮名ではなく、「ストレイ、シープ」に漢字やアルファベットを宛てて、意味を伝えているのである。

「迷へる子ストレイ、シープ」は連れにはぐれた「迷子」の子供ではなく、徳義上あるいは生きるうえで迷いのなかにある者を意味していよう。日本語の「迷へる子」だけでも煩惱に苦しむ衆生を想起させるが、「ストレイ、シープ」は美禰子の信仰から考えれば、当然キリスト教の文脈で解すべきことばである。たしかに『漱石全集 第五巻』「注解」にもあるとおり、英訳聖書には stray sheep の語はないが、讚美歌の歌詞や教会での説教において信者の比喩として使用された用語でもあつたかと考えられる。また飛ヶ谷美穂子は口頭発表。のなかで、ブラウニングの詩“By the Fireside”の次の部分を示して、stray sheep の原典であると指摘した。

And all day long a bird sings there,

And a stray sheep drinks at the pond at times;

The place is silent and aware;

It has had its scenes, its joys and crimes,

But that is its own affair.⁷

そこには終日 小鳥がうたい

池ではときおり 迷子の羊が水を飲む

その場所は黙したまま　すべてを見守り
そこに去来した　さまざまな光景も
その欲びも罪も　ほかに知る者はない。

情景設定や後述する「ダーターフアブラ」との関係からも、首肯しうる論と考える。だがこれも、礼拝堂のまえの一匹の羊 a stray sheep なので、ブラウニングがキリスト教を背景に創出した情景であることは異論の余地がない。いずれにしろここでの〈翻訳〉は、連れにはぐれた「迷子」以上の意味が付加されている。もう少し詳しく「迷子の英訳」の対話の前文を見ていこう。

「広田先生や野々宮さんは嘸後で僕等を探したでせう」と始めて気が付いた様に云った。美禰子は寧ろ冷かである。

「なに大丈夫よ。大きな迷子ですもの」

「迷子だから探したでせう」と三四郎は矢張り前説を主張した。すると美禰子は、なほ冷やかな調子で、

「責任を逃れたがる人だから、丁度好いでせう」

「誰が？広田先生がですか」

美禰子は答へなかつた。

「野々宮さんがですか」

美禰子は矢つ張り答へなかつた。

「もう気分は宜くなりましたか」(五の九)

先に掲げた「迷子の英訳」の対話がこのあとに始まるのだが、菊人形の会場の「迷子」にだれも「手を付けない」でいたとき、広田が「今に巡査が始末をつけるに極つてるから、みんな責任を逃れるんだね」(五の六)と言ったことばを、ここで美禰子は借用している。「七つ許りの女の子」の「迷子」が「大きな迷子」二人になり、警察に任せて「責任を逃れる」ことが、「責任を逃れたがる人」へと、少しずつ歪められていく。

美禰子の「迷子の英訳を知つて入らしつて」「迷へる子——解つて？」は、「野々宮さんが(責任を逃れたがる人なの：引用者注)ですか」という三四郎の問いへの振れた応答である。自分は「責任を逃れたがる」野々宮から迷い出で、迷い歩き生き悩む stray sheep だといふのである。

幾日かして美禰子が彼女自身と三四郎とを羊に見立てて「迷へる子」を描いた絵葉書を送ってくる。そのとき三四郎は「迷へる子のなかには、美禰子のみ

ではない、自分ももとより這入つてゐたのである。それが美禰子の思はくであつたと見える。美禰子の使つた *stray sheep* の意味が是で漸く判然した」（六の三）とするが、本当に「判然」したのだろうか。続く部分は次のようにある。

滑稽趣味がある。無邪気にも見える。洒落でもある。さうして凡ての下に、三四郎の心を動かすものがある。

手際から云つても敬服の至である。諸事明瞭に出来上てゐる。よし子の描いた柿の木の比ではない。——と三四郎には思はれた。（六の三）

ここには三四郎が有頂天になつて「判然」「諸事明瞭」と思い込むのを、「——と三四郎には思はれた」と冷ややかに見つめる語り手が顔をのぞかせる。絵葉書を受け取る前、講義中に「*stray sheep* という字」を「無暗にかいて」いた三四郎に、「全然 *stray sheep* だ。仕方がない。」（六の一）と言つた与次郎のことばの方が正鵠を得ていると考えられる。

絵葉書にひたすら魅せられて、「迷子の英訳を知つて入らしつて」「迷へる子——解つて？」と発せられたときの真意を三四郎は取り逃がしている。小川のそばにゐる二人の「大きな迷子」の羊に託して、あのとき自分が生き悩む一人の「迷へる子」であり、三四郎もまた故郷を離れて迷妄の開かれることのない「迷へる子」であることを指摘する絵葉書。それを三四郎は表層の部分でしか理解できず、「滑稽趣味」「無邪気」「洒落」「諸事明瞭」としてしまつた。三四郎が冷静に美禰子のことばを見つめなおすのは、『三四郎』末尾で「口の内で迷羊、迷羊と繰り返した」（十三）ときを待たねばならない。

「迷子」は（翻訳）の対話を通して、連れにはぐれた子という元来の意味から、あるときはキリスト教的な情緒や人生の迷いという意味が添加され、あるときは講義に身が入らない迷妄を指す。sheep という語に単複の区別がないため、美禰子一人とも、美禰子と三四郎の二人とも、あるいは時代の青年とも解釈できる。「迷子」の（翻訳）は繰り返されるたびに意味のズレを伴い、多義性を帯びてゆくなかで拡散し、解釈は攪乱される。

三、『三四郎』のなかの（翻訳）III——“That's all Greek to me”

次には（翻訳）としての話題にはなるものの、『三四郎』のなかで終に（翻訳）されなかつた語句を見ていこう。

三四郎は、口の内で、「ハイドリオタフピア」と云ふ字を二度繰り返した。

此字は三四郎の覚えた外国語のうちで、尤も長い、又尤も六づかしい言葉の一つであつた。意味はまだ分らない。広田先生に聞いて見る積である。かつて与次郎に尋ねたら、恐らくダーターファブラの類だらうと云つてゐた。けれども三四郎から見ると、二つの間には大變な違がある。ダーターファブラは躍るべき性質のものと思へる。ハイドリオタフヒアが覚えるのにさへ暇が入る。二返繰り返すと歩調が自から緩慢になる。広田先生の使ふために古人が作つて置いた様な音がする。(十一の四)

「ハイドリオタフヒア」は広田先生が貸してくれた書物の名で、「ダーターファブラ」は「同級生の懇親会」(六の三)席上で与次郎が演説に使つたことばである。三四郎にとつて「大變な違がある」「ハイドリオタフヒア」と「ダーターファブラ」。だが両者は(翻訳)されないう点でも、「希臘語」(十一の五)(六の八)とされる点でも共通している。ただし「ハイドリオタフヒア」は確かに「希臘語」だが、「ダーターファブラ」はラテン語である。

三四郎が与次郎に聞いた。

「ダーターファブラとは何の事だ」

「希臘語だ」

与次郎はそれより外に答へなかつた。三四郎も夫より外に聞かなかつた。

(六の八)

ここで与次郎が「希臘語だ」と応えたことについて、大島田人は『それは自分にとつて希臘語だ』(That is all Greek to me) (陳糞漢糞)と云う英語のイディオムをもじつたもので、『俺にもさうぱり解らない』と云つたのである¹²とし、重松は大島論を引きつつ「むしろ、与次郎の無知で厚顔なところを示した返答と見る方が面白い」¹³と述べた。

「ダーターファブラ」の出典がブラウニングの “The Statue and the Bust” であるということは、福原麟太郎¹⁴や木村毅¹⁵が指摘している。

Is —— the unlit lamp and the ungirl join,

Thought the end in sight was a vice, I say.

You of the virtue (we issue join)

How strive you? *De te, fabula!* ¹⁶

目指したところが 不義とはいえ

燈火もともさず帯もつけず 好機をのがしたけ懈怠の罪だ

徳高き君よ (ここが議論のしどころだ)

君ならどう闘うのか？これは君の話だぞ！¹⁷

飛ヶ谷美穂子はこのなかの「不義とはいえ」「好機を逃した懈怠の罪だ」に『それから』との類縁性を読んだ¹⁸。大島、重松、飛ヶ谷いずれの論も首肯しうるものである。

だがここで注目したいのは、木村毅が「両語に対して、訳を与えず、漱石も思わせぶりな事をする」¹⁹と述べたとおり、〈読者〉にとっては、「ダーターフアブラ」がギリシャ語カラテン語かも、その出典も、〈翻訳〉すらも知ることができないということである。つまり「ダーターフアブラ」はその判然としないところ、まさに“*That's all Greek to me*”であることが肝要な、「音」として引用された語であり、その点では「ハイドリオタフヒア」と同様なのだ。

何で斯んな六づかしい書物を自分に借したものだらうと思つた。それから、此六づかしい書物が何故解らないながらも、自分の興味を惹くのだらうと思つた。最後に広田先生は必竟ハイドリオタフヒアだと思つた。(十一の五)

あたかも広田先生の魅力そのものの²⁰。のような「解らないながらも、自分の興味を惹く」「音」が、「ダーターフアブラ」であり、「ハイドリオタフヒア」である。〈意味〉を指向する語のなかにあつて、「音」しか指向せず、同化しない語として立ち上がる。そしてそれらは〈翻訳〉の不可能性をも示唆している。

しかしながら、「ダーターフアブラ」の典拠がブラウニングの“*The Statue and the Bust*”であり、「ハイドリオタフヒア」がトマス・ブラウンの『葬壺論』であることを知るとき、『三四郎』の奥行きへの扉がひらく心地がする。

『葬壺論』は木村が指摘²¹しているように、早くは坪内逍遙の「英文学史」や「Lafadeo Hearn が東大でした講義集の *Interpretation of Literature*」にトマス・ブラウンの紹介はあるが、澁澤龍彦が『思考の紋章学』²²などで引用して、いまやよく知られるようになった。富士川義之は『澁澤龍彦文学館』³ 脱線の箱』でブラウンの『葬壺論』とロレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』とを「英国脱線文学の傑作」²³とした。

ここに漱石らしい好みを見ると同時に、『三四郎』にのつての「ハイドリオタフヒア」が〈脱線〉であったことも理解し得る。あたかも原典の「古い御寺を見る様な」「名文」のように、他の文との差異を強調して数行にわたつて抄訳された「ハイドリオタフヒア」は、いわば知的遊戯である。そのうえ題名さえも訳されないの、引用の意図は「判然とはしない」(十の二)ままにおわる。『葬

壺論』そのものが「脱線文学」であったように、「ハイドリオタフヒア」は『三四郎』にとつての〈脱線〉であり、見つけられることを待っている「秘密の引用」²⁴だったのだ。

以上三節にわたって検討した『三四郎』における〈翻訳〉をめぐる対話は、解釈の齟齬を露呈させながら「翻訳者の世界観」を映し出していくことが確認された。そして〈翻訳〉とは、時に訳しきれないままに意味を部分的に欠落させたり、反対に過剰な添加物を盛ったりしながら、その語を多義的に肥大させていく作業であり、それは不可能性と地続きでもある。

ジェラルド・ジュネットは〈翻訳〉を「もつとも際立った、そしてもちろんもつとも流布した転移の形式は、ある言語で書かれたテキストを別の言語に転移させることである」²⁵としたうえで、次のように〈翻訳〉の不可能性を述べている。

言語というものの現状からして（「いくつもの言語がある以上言語は不完全である」）、どんな翻訳も絶対的に忠実ではありえないということであり、あらゆる翻訳の行為は翻訳されたテキストの意味を変化させるのである。

四、〈翻訳〉する男たち——「不二山」と美禰子

〈翻訳〉とは本来ある言語を同じ意味の別の言語にうつすという意味だが、『三四郎』では比喩的にも〈翻訳〉という語が使われている。「Pity's akin to love」^{ヒチーズ、アキン、ツ、ラッザ}の〈翻訳〉をめぐる対話がなされるより先に、次のような〈翻訳〉の話題が広田と三四郎の間で交わされている。

「君、不二山を翻訳して見た事がありますか」と意外な質問を放たれた。
「翻訳とは……」

「自然を翻訳すると、みんな人間に化けて仕舞ふから面白い。崇高だとか、偉大だとか、雄壮だとか」

三四郎は翻訳の意味を了した。

「みんな人格上の言葉になる。人格上の言葉に翻訳する事の出来ない輩には、自然が毫も人格上の感化を与へてゐない」（四の三）

大久保喬樹は日本近代文学における「知的で、人工的な自然意識」を括りだす際、右の部分を用いて、「広田先生が言っているのは、人間的（俗世間的）価値を超越した大自然というような発想も、実は、人間的価値観の枠組みにのっとってなされているという事実である」²⁶と論じた。広田のいう〈翻訳〉と

は、「不二山」という物理的な自然界の視覚情報を、「崇高だとか、偉大だとか、雄壮だとか」といった言語情報に置き換えることであるが、広田はその置き換えが実は「人間的価値観の枠組み」での認識によってなされた（翻訳）でしかないことを明かしている。前節に引いたジュネットも（翻訳）の不可能性を論じていたが、ここでの（翻訳）とは自己の認識という限られた枠組みによって「転移」させることを指している。それは限定性を伴う解釈であり、批評としての置き換えなのである。先にもふれた石原論では、ラカンの「虚像段階」の仮説を援用して、『三四郎』は、三四郎が（他者）に結ぶ言葉を獲得する物語なのである。それを『三四郎』の言葉で言えば、美禰子を「翻訳」（四）する物語だということになる」²⁷とある。三四郎が「言葉を獲得する」、すなわち（翻訳）するということは、限定的であれ三四郎自身の認識によって美禰子を解釈し、批評することなのだ。

この意味で言えば、与次郎の次のような言い換えも（翻訳）のひとつと考えることができる。

「燈台は奇抜だな。ぢや野々宮宗八さんを書いて入らしつたんですね」

「何故」

「野々宮さんは外国ぢや光つてるが、日本ぢや真暗だから。——誰も丸で知らない。（中略）」

「君なぞは自分の坐つてゐる周囲方二尺位の所をぼんやり照らす丈だから、丸行燈の様なものだ」（四の四）

「不二山」の（翻訳）について話したすぐあとに、広田が描き始めた燈明台の画について、与次郎はそれを野々宮に置き換えている。これは「丸で世間が知らない」「偉大なる暗闇」（四の六）と広田を（翻訳）する仕方と同じで、広田はそれに倣って与次郎を「丸行燈」と評する。それぞれが「外国」、「日本」、「世間」のなかでどのように「光」っているかという与次郎の認識の枠組みで解釈され、光に関わるものに置き換えられ、（翻訳）されている。むしろ与次郎の（翻訳）は完璧ではない。ジュネットの言うように「どんな翻訳も絶対的に忠実ではありえず、（翻訳）とは意味の欠落や過剰な添加を伴うものだからだ。広田を大学講師にする運動が水泡に帰したとき、「僕の意向も聞かないで、勝手な方法を講じたり、勝手な方針を立てた」（十一の六）と広田が憤慨したのは、与次郎の（翻訳）の欠落あるいは過剰が、意思の齟齬を来したのである。かように（翻訳）は困難を伴う作業である。

また画工の原口が美禰子をカンバスに描くのも（翻訳）の一つとあってよい

だろう。原口の「画工はね、心を描くんぢやない。心が外へ見世を出してゐる所を描く」(十の六)以下の絵画論が、彼の認識の枠組みであり、その枠組みによつてカンパスに置き換えられた(翻訳)が「森の女」である。海老井英次が「三四郎にとつては、それはあくまでも「原口さんらしい画」であり、彼自身の捉えている美禰子はこれと違うということであろう」²³と論じた通り、原口の画もまた完璧な(翻訳)ではない。ジュネットのことばを借りれば、原口の画による(翻訳)行為は、美禰子というテクストの意味を「森の女」と変化させてしまつてゐるのだ。

そして美禰子は他にも幾度も、『三四郎』のなかで(翻訳)に曝されている。美禰子という実体としての女が、男たちのことば、男たちの認識の枠組みで幾度も「転移」されているのだ。たとえば広田と与次郎とは美禰子について次のように言う。

「あの女は落ち付いて居て、乱暴だ」と広田が云つた。

「えゝ乱暴です。イブセンの女の様な所がある」

「イブセンの女は露骨だが、あの女は心が乱暴だ。尤も乱暴と云つても、普通の乱暴とは意味が違ふが。(中略)」

「里美のは乱暴の内訌ですか」

三四郎は黙つて二人の批評を聞いてゐた。何方の批評も腑に落ちない。乱暴といふ言葉が、どうして美禰子の上に使へるか、それから第一不思議であつた。(六の四)

「落ち付いて居て、乱暴」、「心が乱暴」、「イブセンの女」と言い換えられながら、解釈され批評される美禰子だが、ここでも(翻訳)は齟齬を露呈させている。納得しがたい三四郎が「何う云ふ所を乱暴と云ふのか」「イブセンの誰に似て居る積なのか」(六の五)と訊いても与次郎は明確な応答をしない。そのため三四郎のみならず(読者)にとつても「腑に落ちない」(翻訳)になつてゐる。広田、与次郎、三四郎がそれぞれの認識の枠組みからしか美禰子を捉えられず、それがそのまま提示されているためなのである。

また原口は美禰子を絵画として(翻訳)するだけでなく、「あの女は自分の行きたい所ではなくつちや行きつこない」とも言つており、広田はそれに応じて「全く西洋流だね」(七の五)と語つた。だが結局のところ美禰子はよし子の縁談相手で「私(よし子)を指す：引用者注)を貰ふと云つた方」(十二の六)と結婚する。よし子を「貰ふと云つた」あとに美禰子を「貰ふ」ことにした男の了見も「腑に落ちない」が、「脊のすらりと高い細面の立派な」「男らしい」(十の八)

「美禰子さんの御兄さんの御友達」(十二の六)であってみれば、美禰子は穏当な結婚をしたといえよう。だが穏当であるだけに、「自分の行きたい所でなくつちや行きつこない」「全く西洋流」の結婚とは考えにくい。

結局のところ、美禰子を〈翻訳〉するという男たちの試みは、「絶対的に忠実ではありえない」(ジュネット)だけでなく、的外れな〈翻訳〉だったのではないか。美禰子自身に言わせれば、彼女は「迷へる子」^{ストレイ、シープ}であって、ノラでもヘツダでもなく、「西洋流」でもないのだ。「迷へる子——解つて？」(五の九)のあとに「挨拶に困」つて「黙つてゐる」三四郎に対して、「私そんなに生意氣に見えますか」(五の十)と言つた美禰子のことばには、男たちの〈翻訳〉に戸惑う一面が垣間見られる。

美しい女性を翻訳すると色々になる。——三四郎は広田先生にならつて、翻訳と云ふ字を使つて見た。——苟しくも人格上の言葉に翻訳の出来る限りは、其翻訳から生ずる感化の範囲を広くして、自己の個性を完からしむる為に、なるべく多くの美しい女性に接触しなければならぬ。(四の八)

三四郎もまた「美しい女性」美禰子の〈翻訳〉を試みた。初めて会つたとき、「何ともいへぬ或物」(二の四)としか表現することができず、「感化の範囲を広くして、自己の個性を完からしむる為に」と夢想する三四郎であつた。美禰子を「迷羊」^{ストレイシープ}(十三)と〈翻訳〉するまでには、しばらくの時間を要するのだ。

「Pity's akin to love」の〈翻訳〉をめぐる対話は、美禰子をめぐる男たちの〈翻訳〉のアナロジーなのである。それは「色々に試みたが一向纏まらない」(四の十六)のままに解釈の齟齬を来たし、「ハイドリオタフヒア」のように〈翻訳〉の不可能性を証し、ただ〈読者〉をして「stray sheep」^{ストレイシープ}ならしめる。それは三四郎を経由してしか〈読者〉は美禰子を知ることができないという『三四郎』の構え²から生じたことである。さらに加えて三四郎が聞き取る広田、与次郎、原口的美禰子をめぐる〈翻訳〉が、彼らの認識の枠組みという限定性を伴うものだからである。

『三四郎』の〈読者〉は彼らを通してしか美禰子を知ることができないため、その心情に辿り着くのが困難になる。美禰子を描いた「森の女」の絵は、野々宮との思い出か三四郎との思い出かという論争³がかつてあつたが、そのような論争も、美禰子の心情が〈読者〉にも隔てられていることが根本の原因であらう。『それから』では三千代が代助の告白を聞いた後、「静に落ち着」き「微笑と光輝とに満ち」(『それから』十六の一)、その心情が表情として描出された。

また『門』では御米が宗助不在の物語をヒロインにふさわしく埋めた³¹。それらに比べると、美禰子の心は禁欲的なまでに空白になっている。唯一の例外³²といえるものは、丹青会の展覧会会場での場面ではなからうか。

三四郎は立ち留つた儘、もう一遍エニスの掘割を眺め出した。先へ抜けた女は、此時振り返つた。三四郎は自分の方を見てゐない。女は先へ行く足をぴたりと留めた。向から三四郎の横顔を熟視してゐた。(八の八)

美禰子の三四郎へ向けられた眼差しは描かれた。だがこれも心情は空白のままになっている。美禰子は何を思つて三四郎を「熟視」していたのだろうか。〈読者〉は三四郎とともに美禰子の心に行き着かない(翻訳)の可能性を体験し、分らなきの前に立ち竦む。「Pity's akin to love」^{ピチーズ、アキン、ツ、ラッツ}、「stray sheep」^{ストレイ、シープ}、「データーファブラ」^{データー、ファブラ}、「ハイドリオタフヒア」といった聞き慣れない響きをもつ(引用)のことばたちに出会うことと同様の不可能性を体験するのだ。そのとき(読者)は三四郎とともに「stray sheep」^{ストレイ、シープ}の意味を了解する。

第七章 『二百十日』のリテラシー

—— 技法としての断片 ——

はじめに

夏目漱石の『二百十日』（一九〇六年一〇月『中央公論』）は同時代評においても既に批判があり¹、石井和夫や浅田隆の指摘したとおり、「評価は低く」、「研究は低調」²である。

あえてその研究の論点を大きくまとめてみると、次に四点になる。第一は「社会問題の吸収」³や「意志の文学」⁴を主題とみなすもの。第二は「余裕」⁵、「滑稽」⁶あるいは「寒い気分」⁷を読むもの。第三は漱石の他作品との関連を論ずるもので、主に『硝子戸の中』『夢十夜』『文芸の哲学的基礎』⁸などが取り上げられている。そして第四には文体やことばに注目したものがあり、亀井秀雄は文体の問題を「作家の誕生」⁹と接続させて論じ、浅田は「文脈から切り離されたことば」に注目して「滑稽からくる余裕」¹⁰という読みに迫っている。本論ではこれらの先行論をふまえたうえで、その多くが言及しつつも、中心には論じなかった『二都物語』、『博多小女郎浪枕』、『伊賀の水月』を繙き検討を加えていきたい。なぜならここには文化教養のあり方、すなわちリテラシーの問題が浮上しているからである。

碌さんが口にする「毛剃九右衛門」（『博多小女郎浪枕』）や「荒木又右衛門」（『伊賀の水月』）を圭さんは知らないようであるし、逆に圭さんが話題にした「ヂツキンスの両都物語り」（以下、『二都物語』とする）は碌さんが知らない。二人の文化享受のあり方には明らかな断絶があるのだ。

その断絶は二人の会話のズレとなり、時に滑稽感が生まれる。だが二人の軽快な会話は、このズレに停滞することなく、次々に別の話題を運び込むため「毛剃九右衛門」や「荒木又右衛門」が十分に説明されることはなく、「ヂツキンスの両都物語り」も一面的な説明しか与えられない。いわば〈断片〉を差し出されたままに終わるのである。それが「飄逸な余裕」を生む一方で二人の位相差を置き去りにしてしまうのだ。圭さんの無知は克服されず、碌さんの誤解は正されることはない。

そして重要なことは、この無知や誤解は、『二百十日』の内側だけにとどまらず、〈読者〉をも巻き込んで文化享受のあり方の断絶を露呈させてしまうことである。つまり圭さんや碌さんと同じく、〈読者〉の無知や誤解も修正されることなく、位相差は残されるのだ。この点を考察することで、『二百十日』の興行と、『二百十日』全体に行き渡る秩序とを明らかにし、「評価が低い」といわれる『二百十日』の再評価を促したい。

一、『二都物語』——〈断片〉としての「日記」

阿蘇登山の途上で圭さんは碌さんに「ヂツキンスの両都物語り」すなわち『二

都物語』の話題をする。宿屋では『博多小女郎浪枕』や『伊賀の水月』を知らなかったことで、碌さんから「実に無識」(二)と笑われた圭さんだが、この場合は逆で、話題にするのが圭さんで、それを知らないのが碌さんである。

「君の経歴を聞かせるか」(中略)

「ハ、ハ、そんなに聞きたければ話すよ。(中略)君はヂツキンスの両都物語りと云ふ本を読んだ事があるかい」

「ないよ。伊賀の水月は読んだが、ヂツキンスは読まない」

「それだから猶貧民に同情が薄いんだ。——あの本のね仕舞の方に、御医者さんの獄中で書いた日記があるがね。悲酸なものだよ」

「へえ、どんなものだい」

「そりや君、仏国の革命の起る前に、貴族が暴威を振つて細民を苦しめた事がかいてあるんだが——それも今夜僕が寐ながら話してやらう」

「うん」

「なあに仏国革命なんてえのも当然の現象さ。あんなに金持ちや貴族が乱暴をすりや、あゝなるのは自然の理窟だからね。(後略)」(四)(傍点引用者、以下同様)

ここで圭さんは『二都物語』を既に読んだように語っているが、当時の翻訳の状況¹¹から考えると原書で読んだと推測される。「伊賀の水月は読んだが、ヂツキンスは読まない」碌さんと、『伊賀の水月』は知らないが「ヂツキンス」を原書で読む圭さんとは文化享受のあり方が明らかに違う。だがこの二人が互いの知識を分け合つて共有することはついになかった。圭さんは「寐ながら話してやらう」と言うが、「経歴」はおろか「御医者さんの獄中で書いた日記」(以下、「手記」とする)についても約束が果たされなくて終わるからだ。まさしく「圭さんの思想・主張を解体させるようなストーリー」が仕組まれている¹²わけである。

そして約束が果たされなかったために、『二都物語』¹³について、碌さんは圭さんの中途までの説明でしか情報が得られなかった。圭さんのここまでの説明では、「貴族が暴威を振つて細民を苦しめた」ための「当然の現象」が「仏国革命」であり、それを傍証するのが『二都物語』の「手記」であるかのように受けとれる。だがそれは一面的な情報でしかない。なぜなら『二都物語』全体の文脈における「手記」は、ほんの〈断片〉であつて、貴族の暴威を表現しているばかりではないからである。

論旨から逸れるようだが、ここで『二都物語』の内容を確認しておこう。圭

さんのいう「御医者さん」、ドクトル・マネットは貴族サン・テヴレモントの悪徳行為の事件に巻き込まれて、バステイーユに投獄されていた。しかしバステイーユ牢獄襲撃事件で解放され、英国で娘ルーシーと暮らすうちに長い牢獄生活からの精神異常からも立ち直り、娘婿と孫も加わって、四人で幸福に暮らしていた。

だがこの幸福をドクトルから奪う事件がおこる。それはバステイーユ牢獄襲撃事件で功のあった「愛国者市民」ドファルジュ夫妻から娘婿が告訴され、監獄へ入れられてしまうという事件である。なぜなら、今やダーニーとしてドクトルの娘婿となっていたのは、実は貴族サン・テヴレモントの末裔シャルル・サン・テヴレモントだったからである。その上「愛国者市民」ドファルジュは、かつてバステイーユの牢獄でドクトル・マネットが書いた「手記」を、告訴の文書として裁判で読み上げたのである。

この「手記」は、長年の獄中生活で精神異常をきたす怖れを感じたドクトルが、事実を後世に伝えようとして書き残したものである。自分が獄中生活を余儀なくされた事情から始まり、貴族（サン・テヴレモント）の行いがいかに横暴であるかが描かれ、末尾は「彼ら（貴族サン・テヴレモント一族…引用者注）」とその子孫、その最後の末裔にいたるまで、断固としてここに糾弾する」という言葉で結ばれている。実はこの「手記」は、バステイーユ牢獄襲撃の際、ドファルジュによつて壁の中から掘り起こされ、保管されていたものである。彼はこの「手記」を貴族サン・テヴレモントを公然告訴する文書として、ドクトル・マネットの意に反するにもかかわらず、ドクトルとの連名で裁判長に提出したのである。

要するに、「手記」は革命前にはドクトルの正義心から書かれたものでありながら、革命が達成されるや、ドクトルの最愛の娘ルーシーから夫を奪うことでドクトル自身の幸福を奪い、無辜の人を死刑台に送るものとなったのである。裁判での判決で、ダーニーは二十四時間以内に死刑が執行されるはずだったが、カートンというルーシーを愛する男が、彼女の夫の身代わりになり、『二都物語』は幕を閉じる。

問題の「手記」が貴族を告訴する文書として公開されたのは、とりもなおさずかつての貴族を憎む「愛国者市民」の陰謀からだったのである。「手記」は内容こそ貴族を糾弾するものではあるが、それが裁判で提出されるという全体での文脈では、「愛国者市民」の陰謀と民衆の愚昧とを意味している。

以上のことから、圭さんが碌さんに与えた『二都物語』についての説明は（断片）に過ぎなかったことが判る。だが碌さんは貴族の暴威から革命がおこったという証拠が『二都物語』の「手記」にあると信じてしまう。そう信じたから

こそ、このあとで圭さんに「社会の悪徳を公然道楽にして居る奴等は、どうしても叩きつけなければならん」「君もやれ」と誘われると、「うん、やる」とあっさり同意したのである。それまで圭さんに「大いにやり玉え」(一)「慷慨したつて始まらないさ」(二)と冷淡に応じていた碌さんの変貌といってもよい。ただしこの変貌は、一種の誤解のうえに成り立っており、その誤解は『二百十日』のなかで正されることはない。

そしてこの誤解は〈読者〉にも及んでしまう。なぜなら〈読者〉が『二都物語』全体の文脈における「手記」の意味を『二百十日』から正しく知る術はないからである。

もちろん『二百十日』を書きつつある漱石は、『二都物語』全体の文脈を正しく理解していたであろう。『文学論』、『文学評論』や談話などでディケンズに幾度も言及¹⁴しており、また漱石が所蔵していた“A Tale of Two Cities”¹⁵には「革命者トシテ Manette ヲ利用スル所ハ巧妙ナリ」という書込みがあり、ここからも熟読のあととは明らかだ。したがって『二百十日』における『二都物語』は、「手記」という〈断片〉のみが故意に提示されたことになる。

そのことを米田利昭は「民衆の復讐の残虐さには目を向けず、もともとのこの起りとなった貴族の横暴、強者の醜さだけを指弾した」ところに、「この国の支配階級をこそ相手どらねばならぬという漱石の選・択・眼が働いていた」¹⁶と述べている。たしかに碌さんと同様に『二都物語』全体の文脈における「手記」の意味を知らない〈読者〉は「手記」に「革命」の必然性の傍証があるだと受け取ったであろう。そういう〈読者〉が圧倒的に多く存在したことは確かである。一九〇六年一〇月の時点では、『二都物語』は邦訳されていなかったと推定される¹⁷からである。

だが漱石は架空の小説を提示したのではない。「ヂツキンスの両都物語り」と名指ししているのだ。原典を参照すれば、「愛国者市民」の陰謀としての「手記」のありかたを捨象した読解は偏っていることが判り、そういう圭さんの単純さ、ひいてはその論旨がいかに空虚なものが見えてくるはずだ。一面的な説明をした圭さんは戯画化され、「革命」は相対化して読まれるのである。否、原典を読むまでもなく、もともと〈読者〉は圭さんのことばを疑う必要があったのではなかったか。なぜならすでに圭さんは宿屋で『博多小女郎浪枕』や『伊賀の水月』を知らなかったために、碌さんから「実に無識」(二)と笑われていたのだから。

では次にその『博多小女郎浪枕』と『伊賀の水月』とについて検討しよう。

『博多小女郎浪枕』¹⁾とは松門左衛門作の浄瑠璃で、碌さんが圭さんとの対話のなかで口にする「実は海賊の張本毛剃九右衛門」という文言の出典である。

「あの隣りの客は竹刀と小手の事ばかり云つてるぢやないか。「全体何物だ」と圭さんは呑気なものだ。

「君が華族と金持ちの事を気にする様なものだらう」

「僕のは深い原因があるのだが、あの客は何だか訳が分らない」(中略)

「ハ、ハ、ハ、そこでそら竹刀を落としたんだあねか。ハ、ハ、ハ、。どうも気楽なものだ」と圭さんも真似して見る。

「なにあれでも、実は慷慨家かも知れない。そらよく草双紙にあるぢやないか。何とかの何々、実は海賊の張本毛剃九右衛門で」

「海賊らしくもないぜ。」(二)

碌さんの「実は海賊の張本毛剃九右衛門」という応答は、圭さんの執拗な質問に対する一種のはぐらかしであろう。「気楽」そんな客だが「実は慷慨家かも知れない」ということを、「唐商売」(貿易商)と見せかけて「実は海賊」であった毛剃九右衛門になぞらえた碌さんの機知である。だがその機知を圭さんは理解せず、「(隣室の客は)海賊らしくもないぜ」と応じる。

この軽快なやりとりのズレこそが、滑稽感を生みだしているのだが、軽快であればこそズレはズレのままにとり残されてしまう。『二都物語』のときと同じく、〈断片〉を示されただけで説明は中断し圭さんと碌さんとの位相差は残されたままになる。

ところで「実は海賊の張本毛剃九右衛門で」と碌さんがこの時口にしたのは、決して唐突なことではなかった。『博多小女郎浪枕』を詳しくみてみよう。

この物語は京の商人小町屋惣七が、下関から乗った船で、海賊の毛剃九右衛門一味と乗り合わせるころから始まる。九右衛門ははじめ「そつといたいた唐商売(ちよつとした貿易商)」と自己紹介するが、実は抜き荷売りをする「海賊」であった。惣七はその秘密を知ったために、一味に船から落とされてしまう。しかし「大難に命一つを拾い得て」、請け出しの約束をしている小女郎という遊女のいる所に辿りつく。場所は九州博多柳町の「奥田屋」で、そこに偶然にも毛剃一味がやって来たのである。

表に血気の下男。大盡様の御来臨と鳴喚くヤレ人が来るこなたへと。男(惣七：引用者注)の手を取り身を寄せて奥の一間に入りける。客は過ぎつる

海賊ども。

(中略)

いつの間に此のやうな大分限者にお成りなされた。問詰められて問合詞。きついか。江戸商まだるく。佐夜の中山無限の鐘。撞きあてた福々長者さりながら。此の鐘撞くには行法がむつかしい。長者經とて。(中略)殊勝らしげに取出し吝しいことの嘘八百。長者經となぞらへ聲張上げてよみにけり。

長者經 (中略)

そも此の。無間の鐘の濫觴を尋ねれば。天竺の大金持。(中略)先づ初夜の鐘を撞く時は。諸行無常に惜しや惜しやと響くなり。後夜の鐘を撞く時は是生。滅法な事と響くなり。晨朝の響は。生滅めつたに入用知れず。寂滅いらざる鐘の聲。(後略)

座敷の隔は障子一重。あなたの騒ひしと小女郎が身にこたへ。ア、有る所には有る物かな。

奥の一間に入り込んで、「障子一重」を隔てて隣室の様子を窺っている惣七と小女郎。それは九州の宿屋で隣室の話を聞く碌さんと圭さんとに酷似している。また碌さんたちが隣室の客の会話を聞いていた時、もう一つ聞こえていた音は、「かあん」と鉄を打つ音で、その音から圭さんは寒磬寺の「鉦の音」(一)の話をする。この「鉦の音」は碌さんをまたも『博多小女郎浪枕』の〈連想〉へと誘う。なぜなら先掲の引用部分にあるように、惣七と小女郎が隣室で聞いた九右衛門の話は、「長者經」という鐘に関わる話だったからである。「長者經」とは抜き荷売りで急に金持ちになった九右衛門が、「大分限者」になる修業に用いたという「嘘八百」の冗談の経文である。「長者經」の鐘(金)に関わる部分には、「謡曲、三井寺による」¹⁾ものである。『三井寺』²⁾では、わが子の行方を捜す母親が、鐘について次のように語る。

まづ初夜の鐘を撞く時は、諸行無常と響くなり、後夜の鐘を撞く時は、是生滅法と響くなり、晨朝の響きは、生滅滅已入相は、寂滅為楽と響きて、(後略)

わが子に会いたいという一念から「狂女」となった母親の、信心深い心には、「諸行無常」「是生滅法」「生滅滅已」「寂滅為楽」と鐘は響く。だが毛剃九右衛

門のように、「金（鐘）」が「惜しや惜しや」、金を使うのは「是生。滅法な事」、
「生滅めつたに入用知れず」、「寂滅いらざる鐘（金）」と聞く者がいる。そして
『二百十日』では、圭さんの実家である豆腐屋が「毎朝四時頃になると」聞える
寒磬寺の「後夜の鐘」に「屹度起きて、雨戸を明け」、「町の外れの瓦斯燈に
灯がちら／＼すると思ふ」ころの「入相」の「鉦を合図に、腰障子をはめる」
（一）という。

『三井寺』での「煩惱の夢を覺ます」鐘の音は、『博多小女郎浪枕』では長者
になるための響きとなり、『二百十日』では庶民に時を告げる「鉦の音」となる。
まさしく「レオナルド、ダ、キンチが弟子に告げた言に、あの鐘の音を聞け、
鐘は一つだが、音はどうとも聞かれるとある」（『草枕』）通りである。

以上のように九州の宿屋で、障子一つ隔てて隣室の会話に耳を傾けることと、
「かあん／＼」という音から聞かされた圭さんの「鉦の音」の話題とは、碌
さんに『博多小女郎浪枕』の〈連想〉を呼び込んでいたのである。だからこそ
碌さんは圭さんのやりとりのなかで、機知を含んで「実は海賊の張本毛剃九
右衛門」と言ったのだ。

だが二人の会話は、碌さんのこの〈連想〉にとどまることなく展開する。そ
のため圭さんは碌さんがなぜその名を口にしたのかも知られることがない。
まして碌さんの発言の奥に、近松の浄瑠璃や謡曲『三井寺』に結びつくエピソ
ードが隠されていることも知ることはない。『二百十日』はリテラシーの差異を
そのままに、『博多小女郎浪枕』の文脈から断ち切られた「実は海賊の張本毛剃
九右衛門」は〈断片〉だけで中断し、浮遊したまま取り残されていくのである。
そしてその差異は〈読者〉をも巻き込んでいく。文化享受が碌さんの側か圭
さんの側かを〈読者〉自身が各々ここで確認するのだ。碌さんの側の〈読者〉
は圭さんの「海賊らしくもないぜ」を嘲笑い、圭さんの側の〈読者〉は「実は
海賊の張本毛剃九右衛門」をナンセンスな転用句として切り捨てる。いわば碌
さんと圭さんとの文化享受の断絶が〈読者〉にも波及して残存するのである。

三、『伊賀の水月』——会話の〈断片〉が導く仇討物

碌さんと圭さんとのリテラシーの差異は、隣室の客がもっていたという「赤
い本」をめぐっても露わになっている。

「何でも赤い表紙の本を胸の上へ載せたまんま寐て居たよ」

「其・赤い本が、何でもその、竹刀を落したり、小手を取られるんだあね」と
碌さんは、どこ迄も真似をする。

「何だらう、あの赤い本は」

「伊賀の水月さ」と碌さんは、躊躇なく答へた。

「伊賀の水月？ 伊賀の水月は何だい」

「伊賀の水月を知らないのかい」

「知らない。知らなければ恥かな」と圭さんは一寸首を捻った。

「恥じやないが話せないよ」

「話せない？ なぜ」

「なぜつて、君、荒木又右衛門を知らないか」(中略)

「豊臣秀吉の家来ぢやないか」と圭さん、飛んでもない事を云ふ。

「ハ、ハ、ハ、こいつはあきれた。(中略) どうも何も知らないね」(中略)

「相撲取だ」

「ハ、ハ、ハ、荒木、ハ、ハ、ハ、荒木、又ハ、ハ、ハ、又右衛門が、相撲取り。愈、あきれて仕舞つた。実に無識だね。ハ、ハ、ハ」と碌さんは大恐悦である。

(中略)

「そら、落ち行く先きは九州相良つて云ふぢやないか」

「云ふかも知れんが、其句はきいた事がない様だ」(二)

圭さんは『伊賀の水月』を知らず、碌さんは『伊賀の水月』を知らないことが想像できない。そこで荒木又右衛門という名や「落ち行く先きは九州相良」という一節で、何とか圭さんの記憶を呼び覚まそうとするのだが、二人の文化享受の深い断絶が露呈するばかりである。

「荒木又右衛門」は無論『伊賀の水月』の中心的人物であるが、「落ち行く先きは九州相良」は『伊賀の水月』ではなく、『伊賀越道中双六』第六「沼津の段」²¹の一節である。浄瑠璃『伊賀越道中双六』は、近松半二・近松加作が、「伊賀越仇(敵)討物」の流布本など先行する諸作をあつめて創作したもので、構想にも独特の拡がりがあり、登場人物の名も「荒木又右衛門」を「唐木政右衛門」とするなど違いは多い。詳細は省くが、この「沼津の段」は、いつしか敵同志になつていた平作・十兵衛親子の、再会と死別を扱う段であつて、「唐木政右衛門」は登場しない。つまり「落ち行く先きは九州相良」は、『伊賀の水月』や「荒木又右衛門」と直接つながっているのではなく、「伊賀越仇(敵)討物」であることと、九州という場とが結びついて強いる碌さんの〈連想〉によつて導き出された文言だったのである。

だが結局圭さんは『伊賀の水月』ばかりか、荒木又右衛門についても「落ち行く先は九州相良」についても何の情報も得られない。碌さんが説明を初めから放棄したわけではないが、このあとに「困つた男だな」といってあきらめてしまうからである。会話は軽快なテンポで次の話題へと移行し、荒木又右衛門

にも『伊賀越道中双六』にも留まることはない。そのため二人の位相差は近くことがない。『二百十日』は圭さんの「無識」な応答を「圭さん、飛んでもない事を云ふ」「碌さんは大恐悦である」と笑いとばし、軽快な会話をもって（読者）への説明をも放擲してゆく。この点は『博多小女郎浪枕』の場合と同様である。

そもそも碌さんが隣室の客がもっていた本を、何の躊躇もなく「伊賀の水月さ」と答えた理由すら『二百十日』は明らかにしていない。勿論碌さんが遊び心で適当に、あるいはデタラメに答えたということもできる。だが圭さんと同じように、客が「赤い表紙の本を胸の上へ載せたまんま寐て居た」のを碌さんも見かけ、その時本の題名まで見たという可能性も大いにあり得る。

また浅田隆が「隣室から聞える講談『伊賀の水月』をめぐる一節」²²と述べているように、碌さんは隣室の会話を『伊賀の水月』の話題と分かった上で聞いていたということも考えられる。それを『伊賀の水月』とした根拠について浅田は言及していないが、「其赤い本が、何でもその、竹刀を落したり、小手を取られるんだあね」という碌さんのことばから、そういう解釈も成立し得る。また『伊賀の水月』は、いわゆる「伊賀越敵（仇）討物」のなかでも、荒木又右衛門の武勇に重きをおいた系統の講談なので、浅田のように読むこともできよう。

ただし「小手」と「竹刀」という会話の（断片）を聞いただけで、それを『伊賀の水月』と判断するのは難しいのではなからうか。より自然には、隣室のつかみどころのない会話を聞いたあとで、「赤い本」の題名を見、「小手」と「竹刀」は『伊賀の水月』の話題だったと合点したという可能性が考えられる。いずれにしろ「小手」と「竹刀」が『伊賀の水月』であるならば、碌さんが「竹刀を落したり、小手を取られるんだあね」と真似していたのは、『伊賀の水月』の場面を想定した上でのことにもあつたことになる。それなのに圭さんが『伊賀の水月』を知らなかったとなると、それまで真似ていたことが一方通行だったことになる。「恥じやないが話せないよ」と鼻白んだのは、そういう意味だったのだろう。

一方圭さんは自分から「伊賀の水月た何だい」と訊ねたことから始まった一連の会話であるにも関わらず、「ちつとも困りやしない。荒木又右衛門位知らなかつて、毫も僕の人格に関係はしまい」（二二）と応じ、一向に「無識」を改めようとはしない。圭さんにとっては、浄瑠璃の有名な文言も「屋根にかぼちゃの花が咲く」（二二）と等価なのだろう。ここには浄瑠璃、講談、「草双紙」（二二）といった文化教養の空疎化が浮上している。

四、技法としての〈断片〉

以上三章にわたって『二百十日』における『二都物語』、『博多小女郎浪枕』、『伊賀の水月』をめぐる場面について検証してきた。ここでは圭さんと碌さんとのリテラシーの差異が露呈しているにもかかわらず、各々が〈断片〉として話題にのぼっているため、十分に説明されずに終わる。二人の阿蘇登山と同じく、中断し、挫折し、停滞を繰り返すのである。

『二都物語』は小説全体から「日記」という〈断片〉のみを取り出し、『博多小女郎浪枕』と『伊賀の水月』とは文言を文脈から切り離して〈断片〉だけに示すに終わる。ゆえに二人の位相差は置きざりにされ、〈読者〉もまた正しい情報を得ることができない。このことは『二百十日』の根幹に横たわる構えといつてよい。すなわち『二百十日』は多義的に読まれることを目論んでいるのだ。その意味で先述した「レオナルド、ダ、ギンチが弟子に告げた言に、あの鐘の音を聞け、鐘は一つだが、音はどうとも聞かれるとある」は補助線として有効であろう。『草枕』では、作家ならぬ画家が世界をどのように把握し表現するかという問題に行き当たっているのである。

浅田隆は『二百十日』について「言葉が発せられた元の文脈から言葉のみを切り離し、別な文脈の中で繰り返し使用するとき、言葉はナンセンス化し、はめこまれた文脈と言葉の元の意味との間に生じる落差が滑稽感を生む」²³と論じた。もちろんその通りではあるのだが、それは「言葉」だけの問題ではなく、『二都物語』などを取り込むときにも同じ技法が使われているのである。浅田の論に倣っていえば、『二百十日』の『二都物語』は、ドクトル・マネットの「手記」だけを全体から切り離して、別の文脈で使用してみせた「ナンセンス化」なのだ。隣室の会話も浄瑠璃の文言も、〈断片〉が示され「落差」を生じるだけで終わる。元来『二百十日』には圭さんと碌さんとの旅の途上の〈断片〉だけがあるのだ。どんな「経歴」で、どこから来て、どこへ行くのかという話題は中断し挫折し逆戻りする。だがそれは現実の非完結性に正しく対応しているともいえよう。現実というものは筋をもたないものであり、実は〈断片〉でしか把握できず表現できないということ、『二百十日』は照らし出しているのだ。

この技法としての〈断片〉によって、『二百十日』は奥行をみせて多義的な解釈をもたらし、筋道立った完結性のある〈小説〉に抵抗する。『草枕』で画を完成し得なかった画家と、『野分』で誕生した「作家」²⁴との中間に位置するという意味で、『二百十日』は「作家」になりつつある漱石の〈断片〉でもあるといえよう。

第八章 響き合うことば

——『吾輩は猫である』の土壌——

一、選ばれた場所

愛知県犬山市の明治村には、漱石が『吾輩は猫である』を執筆した千駄木の住居が移築されてある。初めて訪れたのは小学校へ入学する前だった。自らすすんで足を運んだわけではないが、以来単に地の利から幾度も来村の機会に恵まれた。そのため『吾輩は猫である』を読んだのは、漱石の住居をすでに記憶した後だった。いわゆる名作の舞台に行くことはあっても、作品を読むより前にその場所を知っていたというのは、『吾輩は猫である』よりほかにない。その意味で『吾輩は猫である』に関しては、得がたい体験をしていると思う。

漱石が『吾輩は猫である』の舞台を、当時住んでいた住居にしたことは、それが読まれた文章会（山会）の人々にとって、同じような体験となっただろう。猫が「邸に忍び込んだ」「竹垣の崩れた穴」や主人が終日「這入ったぎり」（一）の書齋が、既知の場所であればこそ、面白さが一層加味されたはずだ。もちろん『吾輩は猫である』（一）を読む限り、千駄木の住居を特定することははない。「鼻の下の黒い毛を撚る」「神経胃弱性」の「教師」が夏目金之助であるとも書いていない。しかし山会の出席者はその教師が漱石であり、その場所は千駄木の住居だと想像しないはずがない。いや、むしろ、山会の面々が知悉の場所を想定して読むことを『吾輩は猫である』は意識していたと言いきべきかも知れない。架空の場所ではなく、あの実在の住居を意識しつつ読むことを予想しているのだ。それは一回読みきりの心積もりで書かれたゆえに、大胆に山会での評価に照準を合わせている結果かもしれないが、〈楽屋落ち〉に類するものは漱石の常套的な手法でもある。

亀井秀雄は三遊亭円朝の『牡丹燈籠』の寄席での語りが、場所や聞き手を意識していたことを指摘した折、それを「語りにおける「内包された場所」」「内包された聞き手」¹とした。「根岸の子規旧廬で」²の山会もまた聞き手を前に朗読される場であった。「余も亦「猫」を碼頭に献じて、往日の気の毒を五年後の今日に晴さうと思ふ」³という子規への哀悼も重ねられて、『吾輩は猫である』は子規を含めた山会での聞き手を想定しているのだ。千駄木の住居と山会とはまさに『吾輩は猫である』（一）における「内包された場所」と「内包された聞き手」⁴であるといえる。ミハイル・バフチンならばそれを「隠された対話関係」⁵と呼ぶであろう。

本論第五章『それから』論において、「ある文学者の劇評」（『それから』十一の七）が「帝国座の二宮君」（「漱石氏来翰」「虚子君へ」）への〈メッセージ〉を内包していたことを論じたが、それも亀井の用語を借りれば「内包された読者」、バフチンの用語ならば「隠された論争」「隠された対話関係」と言うことができよう。そうであればこそ、「漱石氏来翰」「虚子君へ」とその二年前の

「漱石夕話 脚本と小説」とが矛盾していることを暴き出し、代助によって「愚物」と呼ばれる自己批判が生きてくるのである。

二、制度としての添削

『吾輩は猫である』に「内包された聞き手」は、〈聞く〉ことでそれに影を落とすだけでなく、添削までもして実際の生成に関わっていた。よく知られるように、『吾輩は猫である』(一)は虚子の削除と修正とそして題名決定とを経たうえで『ホトトギス』に掲載された。虚子によれば、添削を受けたのは「未だ文章に就いて確かな自信がなく寧ろ私を以って作文の上には一日の長あるものとしておった」。からだという。高橋英夫は『ホトトギス』の「有力な寄稿家」にすでになつていた漱石に、虚子が添削したことを「介入」として問題視した。そしてその理由として漱石が「自分の書いたものがいかなる形に見え、いかなることばの流れを形づくっているのかという点についての、茫漠とした不安があつた」からだと考えた。しかし重要なのは高橋が言及する「他人による改訂変更をこだわりなしには受け入れにくい心理」や「近代的著作権にも抵触するという意識」を漱石がどの程度もつていたかということだ。紅野謙介が「漱石、代作を斡旋する」で論じたような「急速に産業として立ち上がろうとしていた出版資本のなかで商習慣のルールが未確立」という状況ももちろんあるだろう。だが漱石が「兎に角尤もだと思つて書き直した」。こと、つまり納得して添削を受けたことに注目したい。

たとえば『漱石全集 第十七巻』に「子規に送りたる句稿」とある本文も同じような事情にある。坪内稔典は「全集の本文になつている子規の添削句は、実は漱石と子規が共同で作つたものだ」(傍点引用者、以下同様)としたうえで、次のように述べる。

近代の文学は作者という個人の表現として成立する。個人の表現ということを厳密に考えたら、俳句はどうも近代的ではない。(中略)俳句はそれ自体では完結できず、つまり作者の純粹な自己表現としては完結できず、他者(讀者)が補完的に参入してはじめて成立する。こういう俳句の性格を私は片言性と呼んでいる¹⁾。

坪内によれば、添削として「他者(読者)が補完的に参入」し、言表主体を厳密に問わないあり方が自明視される制度が句会であり、「共同で作つた」ことは「俳句の性格」に由来するという。それならば、子規の句会に縁ある山会に出されるものが添削されることに、「受け入れにくい心理」や「近代著作権」を

問うのは妥当ではないのではなからうか。漱石は閉じられた「近代的」「個人の表現」以前の句会の制度のなかにいるのである。それを坪内は俳句の「片言性」としている。「他者（読者）が補完的に参入してはじめて成立する」「片言性」。いや、「他者」という語も適切ではないような、自他の区切りが不確かな状況のなかで生成されることが前提であるような「片言性」。漱石が発したのは、このような「近代的ではない」「片言性」を自明とする場所であつたことは留意しておかねばならない。

そしてこの「片言性」という語を借りてやや拡大していえば、前節の「内包された場所」と「内包された聞き手」とが『吾輩は猫である』の生成に関わつたということも、「片言性」に由来するといえようか。

三、連句と俳体詩の土壤

『吾輩は猫である』から始まる創作熱が、連句と俳体詩によつて誘発されたことも留意したい。高浜虚子は当時のようすを次のように語っている。

話が連句論になつた時に、鳴雪翁や碧梧桐君の連句反対論に対して氏（漱石を指す：引用者注）は案外にも連句賛成論者であつた。四方太君もまた賛成論者の一人であつたので三人はたちまちその席上で連句を試むことになつた。（中略）この連句を作つたことがもつとになって、私と漱石氏とは俳体詩と名づくるものを作ることになつた。（中略）そうして忽ち「尼」の一篇が出来上つた。それは私と漱石氏との両吟であつたのだが（中略）私がまごまごして附け兼ねている間に氏はグングンと一人で数句を並べたてて行つた。（中略）

この頃（明治三七年を指す：引用者注）われら仲間の文章熱は非常に盛んであつた。（中略）芝居見物などに誘い出す度びに一向乗り気にならなかつた漱石氏が、連句や俳体詩にはよほど油が乗っているらしかつたので、私はある時文章も作つてみてはどうかということを勧めてみた。

家族が困るほど「機嫌が悪」¹ かつたはずの漱石が、連句や俳体詩に賛同して「たちまち」熱中して作り上げる様子が活写されている。周知のように、虚子のこのときの誘いから『吾輩は猫である』が生まれた。連句も俳体詩も「個人」ではなく、「共同で」つくるものである。単に虚子や四方太との共同性を指すだけではない。連句も俳体詩も相手のことばを受け入れてことばを紡ぎ、そのことばが再び別の人のことばに補われつつ成立する。まさに「片言性」であろう。こういう連句や俳体詩に「よほど油が乗っている」ことが、『吾輩は猫で

ある』を誘い出し、そこから漱石の豊穡な創作期が始まったことは示唆的である。

和歌の創作における〈題詠〉のように、『門』が題名を与えられて書かれたことは第三章で論じたが、それは以上のような『吾輩は猫である』の「片言性」と地続きであるといつてよい。外側からのことばとの共振のなかで創られ読まれることが前提とされる土壌があったのだ。そして敷衍すれば、『門』が武者小路の『それから』論への対話性をもつという一面(第三章)や、森田草平の『煤煙』のアンチテーゼとしての『それから』という見方(第四章)は、外側からのことばとの共振として考えうるものである。

四、響き合うことば

外在することばという問題をするとき、ロラン・バルトが「テキストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である」¹²と「作者の死」を宣言した有名なことばが想起されるかもしれない。しかしここでは単に「作者」概念以前の問題と考えるべきだろう。先の坪内のことばを借りれば、閉じられた「近代的」「個人」以前の言表主体と言い換えることができる。

亀井秀雄は建部綾足や上田秋成を例に「江戸期の物語生産はきわめてインターテクスト的であった」としたうえで、次のように論じた。

明治に入ってリフレクト理論が優勢になるにつれて、このテキスト構造は過度の形式主義、あるいは諸形式の不統一な組み合わせとして退けられてしまった。(中略) 先行作品の「世界」が世人周知の物語ではなくなり、それに代わって世人共通の現実経験が「世界」化されたことと無関係ではない。その意味で内容という概念自体が「近代」の産物なのであって、以来内容中心主義的なテキストの扱い方が主流をなしてきたわけである。¹³

「江戸期」には「先行作品の「世界」が世人周知の物語」であり、それを「インターテクスト的」に取り込んで「物語生産」がなされていたと亀井はいう。『吾輩は猫である』が生まれたのはそういう場所だったのだ。

「世人周知の」「先行作品の「世界」を引き込んだ例としては、第一章の『行人』における「景清」や、第三章の『門』における『奥州安達原』と『丹波与作松夜のこむろぶし』、第七章『二百十日』の『博多小女郎浪枕』と『伊賀の水月』などを上げることができよう。これらの「先行作品」は独自の響きをたてて、『行人』、『門』、『二百十日』のなかでそれらと共振している。

そして「先行作品の「世界」」の代わりに「世人共通の現実経験が「世界」化」

された「近代」は、「内容という概念」を生み出し、「内容中心主義的なテキストの扱い方が主流をなしてきた」という指摘は卓見であろう。本論が〈引用〉をめぐる問題を取り上げてきたは、「内容という概念」を生み出した「近代」の読み方に偏向してきた研究状況の中で、それが軽視されてきたからにほかならない。〈引用〉の問題が瑣末なことに過ぎないと見做すこと自体が、「近代」の産物たる「内容という概念」に絡め取られた限定的な「内容中心主義的なテキストの扱い」なのである。漱石が発したのが「近代」以前である以上、「近代」以前の「物語生産」のあり方から見直すことは、共時的背景への目配りとして重要だろう。

また〈引用〉を問題にするとき、それがストーリー以外の読みを投げかけてくるのも、「内容中心主義的なテキストの扱い」に反するからである。「内容という概念」に囚われたとき、読みは直線的にストーリーを追いかけることに腐心し、〈引用〉が「過度の形式主義、あるいは諸形式の不統一な組み合わせ」と解される。だがそのような「近代」の〈読み〉が漱石における唯一絶対の〈読み〉ではない。竹盛天雄が『猫』のストーリーの運びは、漱石がのちに命名する「推移趣味」のごとくはすすまない。広い意味での、「低徊趣味」のいち早いあらわれとみていいのであろう。(中略)ストーリーを追いかけてよむということと自体、反『猫』的なよみかたにおちいる危険をもつ¹⁴と論じたように、むしろ「危険」な〈読み〉なのである。作品として書かれたことばには、無意味な停滞や迂路はない。無意味とみえること、無価値とみなすこと自体を問うことが必要なのだ。

聞き手や読者を内包し、添削を受け入れ、共同的な場で外側のことばとの共振のなかで書かれ読まれる土壌では、〈引用〉という外在することばを引き込むことも自明視される。それらのことばの響き合いに耳を澄ませて漱石は読み直されるべきであろう。

第九章 漱石の批評

——野上彌生子『明暗』の行方——

夏目漱石の生前において、野上彌生子はその弟子としては周辺の存在であつたろう。(漱石グループ)のなかで、木曜会に出席したことがなかった点でも、地方出身の女であつた点でも彌生子は周縁的存在である。だが夫である野上豊一郎は第一高等学校と東京帝国大学とで漱石の授業を受けた典型的(漱石山脈)の男であつた。つまり彌生子はそのグループのアウトサイダーでありながら、インサイダーでもあるという引き裂かれた存在だったのだ。それが彌生子の特殊性である。そのような彌生子が漱石とどう関わったかという問題は、漱石を知るうえで興味深い材料といえる。

彌生子はものを書くことについて次のように述べている。

わたしは自分でどうしても書きたいと思ふものでなかつたら、一行もかくまいとさへ決心してゐた。今の若い人達は不思議がるかも知れないやうな、この窮屈な潔癖がつねにわたしを支配してゐたのは、読んで頂く人として先生を一番に頭に入れてゐたからであつた。¹(傍点引用者、以下同様)

このなかの「先生」とは漱石のことである。彌生子はここで自分の作品を「読んで頂く人」として漱石を一番に考えていたと明かしている。言い換えれば、彌生子の作品は「内包された聞き手」²として漱石を想定しているのである。それはパフチンのいう「隠された対話関係」ともいえよう。パフチンはそれを次のように説明している。

一方の対話者は目に見えない形で参加していて、彼の言葉そのものは存在しないのだが、彼の言葉の深い痕跡がもう一方の対話者の実在する言葉をすべて規定しているのである。³

少なくとも漱石が生きていた一九一六年一月九日までの彌生子の作品は、漱石を「内包された聞き手」とし、漱石との「隠された対話関係」のなかで、漱石の「深い痕跡」によって規定されていたと言ふことができる。本章では彌生子が漱石から受けた習作「明暗」の批評を中心に取り上げ、漱石と彌生子作品との対話性を検証したい。

一、漱石の「明暗」批評

野上彌生子は一九〇七(明治四〇)年に文壇デビューを果たしたが、その前に習作「明暗」があり、夏目漱石に批評を乞うたことは、彌生子の生前からよ

く知られていた。だが、彌生子の死後三年を経た一九八八（昭和六三）年一月にその原稿が発見されるまで、彌生子の長い文学的営為における出発点の内実は闇に包まれていたといつてよい。彌生子自身が「私の初めての作品は、（中略）「縁」といふことになつてゐますが、それは本統ではございませぬ。そのまへに短篇を一つ書いたからです。「明暗」といふ題で、（中略）このほうは落第でした」⁴と語つたように、「明暗」こそが彌生子の「初めての作品」なのである。彌生子の文学的出立を「明暗」と捉え、初期作品を読み直す必要がある。

この「明暗」に対して、夏目漱石は一九〇七年一月一七日付で心のこもつた長い手紙⁵を書いている。殊にその手紙の「明暗の著作者もし文学者たらんと欲せば漫然として年をとるべからず文学者として年をとるべし」ということは、次章でもふれるように、彌生子にとって「生涯のお守りとなつた貴重な賜物」⁶というほどのものであつた。

ただしこれは具体的な「明暗」批評として語られたことばでもあつたのだ。このことばの前段には次のようにある。

一 明・暗は若き人の作物也。篇中の人物と同じ位の平面に立つ人の作物なり。自ら高い処に居つて上から見下して彼我をかき分けた様な作物にあらず。夫故に同年輩以上の人の心を動かす能はず

大なる作者は大なる眼と高き立脚地あり。篇中の人物は赤も白も黒も悉く掌を指すが如く双眸に入る。明暗の作者は人世のある色の外は識別し得ざる若き人なり。才の足らざるにあらず、識の足らざるにあらず。思索綜合の哲学と年が足らぬなり。年は大変な有力なものなり。

漱石が「明暗は若き人の作物」だと批判したのは、「大なる眼と高き立脚地」がないため「彼我をかき分けた様な作物」になつていないからなのである。このことは、この手紙の三日後に『読売新聞』に掲載された「写生文」で、漱石が「写生文家の人事に対する態度は（中略）大人が小供を視るの態度である。両親が児童に対するの態度である」と述べたことや、同年に書かれた「写生文（character デハナイガ）ハ事件ノ whole side ヲ写サウトスル」という（写生文）についての「断片」と無関係ではあるまい。

また「明暗の作者は人世のある色の外は識別し得ざる若き人」ということは、漱石が別の部分で「明暗」の登場人物が「判然と活動」していかないことを批判したうえで、「此著作者の世間が狭い証拠なり。人世の批評眼が出来上らぬ証拠なり。観察が糸の如く細き証拠なり」と述べたことと関わつていよう。「篇中の人物」を「判然と活動」させるためには、広い「世間」と「人生の批評眼」

と「観察」とが必要であつて、「明暗」はそれらが不足した「思索綜合の哲学と年が足らぬ」「若き人」の「作物」だと漱石は述べたのである。

要するに「文学者として年をとるべし」という漱石のことばは、文学に携わる人間の生き方のみならず、「作物」の方法に対する忠言でもあつたのだ。そしてその方法とは、「大なる眼と高き立脚地」から「人世」を見据える「観察」の方法、すなわち漱石のいう「大人が小供を視るの態度」による（写生文）の方法であつた。手紙にはほかに「人間其ものゝ心機の隠見する観察に費やしたれば是よりも数十等面白きものが出来るべし」、あるいは「非人情のものをかく力量は充分あるなり」という助言がある。彌生子がこののち六年ほどの間『ホトトギス』に「写生文風の短いもの」を發表していくのは、これらの指南に従つてのことと考えられる。ここに彌生子作品における漱石との対話性が確認される。

そして漱石の「明暗」評が、彌生子において初めて具体化し結実するのは、半年後の同年六月に『ホトトギス』に發表された「七夕さま」であろう。姉の実らぬ恋を語るのに、主に少女の視点で「観察」することで、「非人情」の立場を巧みに獲得している。また「明暗」は「伏線」が設けられていないために「突然にて器械的」だと漱石に評されたが、「七夕さま」は姉の悲恋に七夕の雨という「伏線」を用意するなど、技術的な充実がみられる。そのためか漱石も彌生子が読むであろう野上豊一郎宛書簡に「七夕さまは「縁」よりもずっと傑作と思ふ 読み直して驚ろいた」と書くのみならず、高濱虚子に「七夕さまをよんで見ました、あれは大変な傑作です。原稿料を奮発なさい。先達てのは安すぎる」と書き送っている。

さらにもうひとつ留意すべき点は、漱石が「縁」に見出した美質を「七夕さま」が保っていたということである。「七夕さま」が『ホトトギス』に掲載されると、漱石は森田草平に宛てて、「七夕さまへ感服してくれたのはうれしい。滝田樗蔭書を三重吉に寄せて曰く夏目先生があんなものをほめるに至つては聊か先生の審美眼を疑はざるを得ずと。（中略）あれは北国で仙台鮪ばかり食つてゐたからそんな事をいふのだらうと思ふ」と書き送っている。ここで滝田が「七夕さま」の良さを解さないのは「仙台鮪ばかり食つてゐたから」だといったのは、次のことばを念頭においている。

「縁」といふ面白いものを得たから「ホトトギス」へ差上げます。「縁」はどこから見ても女の書いたものであります。しかも明治の才媛が未だ曾て描き出し得なかつた嬉しい情趣をあらはして居ます。（中略）今の小説ずきはこんなものを読んでつまらぬといふかも知れません。鮪汁をぐらく煮て、

それを飽く迄食って、さうして夜中に腹が痛くなつて煩悶しなければ物足りないといふ連中が多い様である。それでなければ人生に触れた心持ちがしい杯と云つて居ます。ことに女にはそんな毒にあたつて嬉しがる連中が多いと思ひます。大抵の女は信州の山の奥で育つた田舎者です。鮪を食つてピリ、と来て、顔がポーとしなければ魚らしく思はない様ですな。こんな中に「縁」の様な作者の居るのは甚だたのもししい気がします。これをたのもしがつて「歓迎」するものは「ホト、ギス」丈だらうと思ひます。

これは彌生子が一九〇二年二月に『ホトトギス』の巻頭を飾つて、「縁」で文壇にデビューを果たした折、「漱石氏来書」として作品の前に添えられた漱石の高浜虚子宛書簡である。漱石はここで「どこから見ても女の書いたものであり」「しかも明治の才媛が未だ曾て描き出し得なかつた嬉しい情趣」という美質を「縁」に見出しつつ、「今の小説ずき」がその価値を認めないであろうことを揶揄的に語っている。

「七夕さま」は確かに「鮪を食つてピリ、と来」るようなものを期待する滝田のような「今の小説好き」には認められないものだったかもしれない。だが漱石の忠実な教え子として、彌生子は「嬉しい情趣」に溢れた「七夕さま」を書き、そしてしばらくは『ホトトギス』にこそ「歓迎」されるものを書いてゆく。それは彌生子が「読んで頂く人として先生を一番に頭に入れてみた」からであつたらう。

二、「明暗」に胚胎するもの

彌生子は漱石の指導を忠実に仰いで、しばらくは「縁」に続く「写生文風の短いもの」を主に『ホトトギス』に発表していた。しかし、後にも述べるように、やがて彌生子は『ホトトギス』には作品を発表しなくなる。『ホトトギス』との別れへと彌生子を向させたのは、何であつたのか。それは「明暗」に胚胎していたにも関わらず、『ホトトギス』に「歓迎」されるものを書くために一旦封印されたものだったのでなからうか。「明暗」が発見されたのちに中島国彦は、それが「彌生子の出發」として注目されるべきものであることを指摘し、「明暗」に「光輝ある混沌が潜んでいる」、あるいは「その内部に、写生文の概念を内側から突き動かすエネルギーが秘められていた」と述べた。その上で中島は、漱石の「縁」評が「明暗」評と全く違つた次元でなされていることに注意すべきだろう。（中略）この事實は漱石の批評の基盤の揺れ、混沌の存在を教える（傍点は原文のまま）と漱石の批評を相対化し、当時の漱石の「近親憎悪とでも言えるような心情にも近いもの」によつて、「明暗」の「純粋な文学表現を目差す

自立した言葉の世界」(傍点は原文のまま)は評価されなかったと論じている¹²。ここでは中島のいう「光輝ある混沌」あるいは「写生文の概念を内側から突き動かすエネルギー」を、主人公幸子の造型において探り、「明暗」に胚胎していたものを考えてみたい。

再び漱石の「明暗」評をみてみよう。そこには「幸子といふ女が画の爲めに一身を献身的に過ぐすといふはよし。然し妙齡の美人がこんな心を起すには起す丈の源因がなければならん夫をかゝなければ突然で不自然に聴こえる」とある。だが幸子のように「画を生命画を良人にして生涯独身で居ると誓ふ」「女」を、彌生子が造型したことにむしろ注目したい。そこには「女であると同時に人間でなくちやならないということ」が「イデエ」であつたという明治女学校¹³に「精神の揺籃期」¹⁴を過ごした彌生子ならではの発想といふべきものがみられる。日露戦争後の日本においてあり得べき「婦人」¹⁵像として、彌生子は幸子を作り上げたのではなかったか。たとえば『女子文壇』などに投稿したり、のちに『青鞥』に参加したりした人々のなかには、自己の才能への自負とともに、自活への意欲が不十分ながらも宿っていた。『青鞥』が「青鞥社概則」に掲げた「女流の天才」を幸子にみる可能性は過大評価だとしても、その時代の意識的な「婦人」の生き方を模索する姿を描こうとしたということではできよう。

また漱石は「兄が嫁を貰ふのを聴いてうらめしく思ふのはよし。此うらめしさを読者に感ぜしむる爲めにはあらかじめ伏線を設けて兄と妹の中のみき所、よき加減を読者に知らしめざるべからず。然らざれば是又突然にて器械的也。作者一人が承知してゐる様に思はれる」とも評している。確かに「明暗」は「伏線を設け」るなどの構想力が欠如しているという弱点がある。だが「兄が嫁を貰ふのを聴いてうらめしく思ふ」ことを読者に納得させるために必要な「伏線」は、漱石が述べるような兄妹の親愛だけでは充分とはいえないだろう。幸子が何より「堪えがたい苦惱」と感ずるのは、兄嗣男の結婚に伴って「居候の様」な立場に自分が陥ることなのである。従妹ではあつても「今までは遠くはなれて他人も同様」で、「兄妹には、最も冷ややかなる第三者」である幾代は、兄の妻として幸子から寺井家を奪う者になり得る。両親がすでになく、兄を親とも思つて媪やと共に暮らしている二十四歳の(妹)幸子にとって、兄の結婚は自分の居場所を失うことでもあるのだ。

其第三者(幾代：引用者注)は今に二年とたゝぬうちに、兄の妻とよばれ寺井家の主婦とたてられて、兄の関した一切の生活と寺井家に就いての凡ての支配を自分の手から奪ひ去ると共に、兄妹の従来の深いく友情を悉くさ

いてしまふのである。自分は其女の命令の許に、肩をせばめ頸をちぢめて、あらずも哉の寄生木や、居候の様になつて行かねばならぬのかと思ふと、幸子は堪えがたい苦悩を感じる。国を奪はれ位を追はれて高き九重の雲の上から、絶海の孤島に流謫せられた帝王の胸の様な、屈辱と激昂の痛みである。

(五)

もしも幸子が将来結婚して寺井家から去るつもりならば、これほどには苦痛を感じはすまい。また将来結婚するつもりであっても、兄が先に結婚するならば、幸子のような「堪えがたい苦悩」から「妹」は一時的にしろ免れ得ない。両親がいない場合は尚更である。彌生子は同様な境遇の「妹」お昔を、約二年後の「女同士」(『国民新聞』一九〇八・一二)でも描いている。漱石は一九〇七年に『虞美人草』で、藤尾と糸子という「妹」たちに、兄の結婚をめぐって「肝胆の外廓で戦争」をさせており、一九〇八年には『三四郎』で、美禰子をよく似た境遇に置いている。兄の結婚に伴って、自由で豊かな「妹」の生活を奪われるという、まさにその時が『三四郎』で描かれた美禰子なのである。そしてよくいわれるように、美禰子の造型に平塚明子が遠く影を落としていた。とすれば、彼女らのような「妹」たち¹は時代の文脈のなかで読まれるべき¹であろう。

「明暗」に胚胎していたものは、このような新しい時代の潮流を描こうとする姿勢であつた。むろんそれは未だ十分表現されてはいない。漱石が「突然で不自然」あるいは「突然にて器械的」と指摘するのはもつともである。だがその姿勢はやがて、社会意識に支えられた『海神丸』や『迷路』を書く力へと繋がっていくはずのものであつた。後年、竹西寛子に「社会の動きに対して関心をもつていうのは、明治女学校の一つのいき方としても教えられたように思ふのです。(中略)ですから、社会的な動きに対する関心は、自然に、それからもずっと続いたといえますね」¹と彌生子自身も語っている。しかし文壇デビューをした『ホトトギス』の提唱する「写生文」は、彌生子の「社会的な動きに対する関心」を盛る器にはなり得なかつた。

三、『ホトトギス』と彌生子の「写生文」

野上彌生子の文壇デビュー作「縁」(『ホトトギス』一九〇七・二)は、夏目漱石の推薦文「漱石氏来書」を戴いて巻頭を飾つた。以後彌生子は「縁」を含めて十六篇の「小説」と二篇の「写生文」、そして一篇の翻訳とを『ホトトギス』に発表した。『ホトトギス』はこのうち五篇の「小説」を巻頭に掲載し、あるときは讃辞までも添えるという好意的な扱いで遇した²。だが一九一二年一月

の「私信」を最後に²¹、彌生子は発表の場を他誌に移している。漱石推輓という安住の地『ホトトギス』からの離脱のありさまを次に検討したい。

一九〇七年二月から一九一二年一月の五年余りの期間に、彌生子が『ホトトギス』に掲載した十九篇という作品数は、高濱虚子と月評担当者を除くと、決して少ない掲載数ではない。たとえば東京版『ホトトギス』の明治年間の掲載数は、瀬沼茂樹によれば、寺田寅彦は十四篇、野上白川は十四篇、鈴木三重吉は六篇、野村伝四は六篇であるという²²。『ホトトギス』の側に漱石や豊一郎への慮りがあったとしてもそればかりではあるまい。少なくともある期間には、『ホトトギス』が彌生子を高く評価していたことを証している。あるいは漱石が彌生子の「縁」に寄せた推薦文のなかで、「これ（「縁」：引用者注）をたのもしがつて歓迎するものは「ホトトギス」丈だらうと思ひます」と述べたことを受けて、彌生子が『ホトトギス』に「歓迎」され、漱石に「読んで頂く」ものをこそ、書いていったともいえる。

その『ホトトギス』では、彌生子がそれと関わり始めた一九〇七頃、〈写生文〉が盛んに論じられていた。だがそこで言及された〈写生文〉は多義的で、ややもすると矛盾さえ含んでいた。たとえば文泉子（阪本四方太）が『文話（写生文と小説との区別に就いて）』（『ホトトギス』一九〇八・一二）で、「写生的」であれば「如何なる種類の文学でも」（〈写生文〉であるとしながら、「ホトトギス自らが小説と写生文を並べて募集している」という「矛盾」に言及している。

この矛盾が生まれるのは、〈写生文〉が表現者の態度や表現上の様式・方法といった（スタイル）と、小説と並称される形態上の区分・種類といった（ジャンル）という二義性をもたされているためである。文泉子はこれを「實際矛盾して居る訳ではなく、「広義に解するのと狭義に解する」とに「よると説明している。「広義」で（写生文）というときは（写生文）という（スタイル）を指しており、「小説と写生文を並べて募集」するときは（写生文）という（ジャンル）を指しているというのである。もっともこの「小説と写生文を並べて募集」していたのは一九〇七年八月からの約三年間のことで、一九一〇年九月は「写生文（小説も包含す）」の募集となり、同年一〇月からは「写生文（小説其他）」、そして翌年九月には「文章（種類を問はず）」と、募集の際の用語は変遷を重ねる。このあたりにも〈写生文〉の二義性からくる揺れが顕われている。

漱石が〈写生文〉に言及する際にも、〈スタイル〉を指す場合と〈ジャンル〉を指す場合とがある。たとえば先に引用した「写生文」²³では、〈写生文〉家の「態度」を論じている点で、〈小説〉に〈写生文〉の〈スタイル〉を見出しているといえよう。また「文学雑話」²⁴では、「パノラマ的エキステンション」すなわち「低徊趣味」と「コーザリティーから出る興味」すなわち「推移趣味」

とを対比したうえで「此の二つの趣味はどうせ相俟つて行かなければ完全な趣味の起る訳はない」として、「純粹の写生文や純粹の筋書的小説は此一方を代表したもので双方共改善の余地のあるものと考えられる」とまとめ、〈写生文〉的「低徊趣味」の要素をもった〈小説〉を想定している。

その一方で、「小説でも、写生文でも御書き被下度と存候」²⁵と〈ジャンル〉の一つとみなす言いまわしもしている。また「此の短篇は小説としては物足りないものでありますが、写生文としては堅固なものと思ひます」²⁶というように、〈写生文〉を一つの〈ジャンル〉とみなしつつも、強固なものとしてではなく、〈小説〉から変容可能なものとして捉えた表現もしている。

以上のように『ホトトギス』での〈写生文〉は多義的であったが、それに関わっていた頃の彌生子は、〈写生文〉をあくまでも一つの〈ジャンル〉として認識していた。確かに〈写生文〉を文学上の一つの〈スタイル〉とみなした言もある。たとえば先に引用したように、「縁」を指して「写生文風の短いもの」²⁷としたり、〈写生文〉は「絵画にも彫刻にも基礎となるデッサンとしての描法」であるとしたりし、虚子のそれを「いわゆる写生文で特色づけられた多くの作品」²⁸と述べてもいる。だがこれらはいずれも一九三五年、あるいは一九七三年といった、かなり時代が下つてからの用例である。後年の〈スタイル〉としての〈写生文〉認識に至る前の段階では、〈ジャンル〉認識の上にたつた〈写生文〉を二作『ホトトギス』に発表している。それは現在『野上彌生子全集』で「評論・随筆」に分類されている「芽生」と「私信」である。

「芽生」は一九一一年四月の『ホトトギス』掲載されたもので、その二ヶ月前に同誌上でなされた「喜(写生文)」という「課題」に応じたものである。掲載にあたっても課題に応募してきたと考えられる他の三編とともに、「喜」の見出しのなかに収められている。

「春先の庭を眺めてゐると」という一節に始まり、「うれしい」あるいは「嬉しい」と五度畳み掛けただうえに、「嬉しく思はれる」と再び結ぶ文が続く。決して名文とは言えないものだが、「抽象的な課題」²⁹である「喜」の総題にふさわしくするための彌生子の苦心の跡がみられる。出歩くことの少ない彌生子が自宅の庭を舞台にして筆をすすめるさまは、病床から「小園の記」を記した子規に通じるようである。かつて『ホトトギス』(一九〇三・一)では「庭園を写生せよ」という「課題」を出したこともあつた。「芽生」の舞台は、課題への応募として『ホトトギス』に「歓迎」されるためにその意思に寄り添うことを意識した彌生子なりの選択だったのである。

高濱虚子は「写生文四法」³⁰で「日常ありふれた事を写生せねばならぬ」場合のひとつの方法として、「平凡陳腐な事をなるべく精細に且つ誠らしく敘する。

(中略) 特別に鋭敏な頭で観察すると人々の気のつかぬ処を見出す。(中略) これも作文家の力を尽すべき点だ」と勸めている。彌生子は黒い庭土や垣根の木に「芽生」を見つけたという濃やかな(観察)によつて「季の感じ」³¹を表現する(写生文)を作り上げたのである。

そしてこの(写生文)は約一年後に『ホトトギス』に発表された「或日の朝食前」に応用された。「或日の朝食前」では、「芽生」と同じく、春に自宅の小さな庭の黒い土や木々に見られる芽生を待ち受ける喜びが、当時の彌生子に非常に近い境遇の「私」の一人称で語られている。「芽生」で「これらの芽生は小さい此庭の長いお友達である」とまとめられた感慨も、「或日の朝食前」には「芽生は春毎に変らずこの静かな小さい庭を訪ねて呉れる親切な友達でありました」とある。(写生文)「芽生」と(小説)「或日の朝食前」との距離が極近いことがわかる。この二作をつなぐものは(観察)である。(観察)は(写生文)にとつて欠くべからざる条件であるが、彌生子にとつては「作物」のための技法でもあった。先に言及した漱石の手紙による「明暗」批評には次のようであった。

警句は大変多し此警句に費やせる労力を挙げて人間其のものゝ心機の見する観察に費やしたならば是よりも数十等面白きものが出来るべし(中略)

(中略) 人情ものをかく文の手腕はなきなり。非人情のものをかく力量は充分あるなり。絵の如きもの、肖像の如きもの、美文的のものをかけば得所を發揮すると同時に弱点を露はすの不便を免がるゝを得べし。

漱石がここで勧告しているのは、(観察)に筆を費やした(写生文)スタイルの「作物」を書くことである。彌生子の(写生文)「芽生」と(小説)「或日の朝食前」とには、漱石の指導の力学が微妙に関わっているのである。

さていまひとつの(写生文)「私信」は一九一二年一月の『ホトトギス』に掲載された。これは表紙裏の目次にも本文にも(写生文)とは明示されていないが、「お藤さん」に対する書簡の体裁であることから、書簡体(写生文)として書かれたと考えてよいだろう³²。また現在全集で「評論・随筆」に分類されている「私信」という同じ題名の作品を、一九一五年九月には『青鞜』に、一九三三年五月には『婦人公論』に彌生子は掲載している。(写生文)を随筆の一種と考えれば³³、『ホトトギス』の「私信」はやはり(写生文)として書かれたとしてよい。

その「私信」は、送付された書物と手紙に対する「お藤さん」への返札に始

まり、『大津順吉』の話題から内村鑑三の警咳に接したようすが「森の学校」の思い出とともに語られている。「不自由な視覚」にもかかわらず、内村の容貌、話し方、声などを精細に述べていく部分は、いかにも「絵の如きもの、肖像の如きもの、美文的なもの」という漱石のことにばに応じた痕跡がみられる。

そして「私信」もまた「芽生」同様、〈小説〉に近接した〈写生文〉であった。なぜなら「私信」にあるような過去回想の内容は、のちの「私」によって、「学校にゐた頃」の「私」を因果で統合して物語る可能性が高いからである。それはまさしく〈小説〉的手法である。周知のように「学校にゐた頃」の「私」は、数十年後に『森』の「菊地加根」として「虚構をと」³、⁴って描かれた。

またのちに詳しく述べるように、『ホトトギス』に発表した彌生子の〈小説〉は、〈写生文〉の傾向を帯びた作風である。それは「非人情のもの」を書くよう漱石に勧められ、『ホトトギス』に推挙された彌生子の辿るべき道であった。言い換えれば、その作風は漱石という読み手を想定したうえで漱石の勧めに寄り添い、『ホトトギス』に「歓迎」される〈小説〉であるための必要条件だったのだ。彌生子にとって、〈写生文〉を旗印に掲げる『ホトトギス』と関わることは、〈写生文〉スタイルの〈小説〉を書くことである。それは裏を返せばジャンルとしての〈写生文〉認識を崩壊させることでもあった。「私信」が彌生子の最後の〈写生文〉となったのは、ジャンルとしての〈写生文〉認識が彌生子のなかで崩れ、文章のひとつのスタイルとして、〈写生文〉を捉えなおしていった結果なのである。

さらに「私信」と同じく書簡形式で、身辺に材をとったと考えられる当時の作品も、多くは〈小説〉に分類されている。たとえば一九一六年まででさえ、『婦人画報』に掲載された「手紙」、「婦代の讚美」、「御返事」、「染井より」（二作）、「故郷より」がある。また『ホトトギス』に掲載された「林檎」、「母上様」、「父親と三人の娘」、「夫婦者」、「或日の朝食前」も、手紙が装置として用いられている。〈小説〉に書簡形式を用いるのは、むしろ彌生子一人に限ったことではない。時代の文脈で読み解くべきことであると同時に、〈小説〉の成熟や外国文学受容の問題にも関わることであろう。だが一人称で身辺を語る書簡形式の〈写生文〉は、書簡体小説³や、〈小説〉の装置としての手紙と有機的に結びつくはずのものと考えられる。その意味で「私信」は、彌生子の〈小説〉技法と密接に関わる場所に位置する〈写生文〉だったのだ。

以上のように、『ホトトギス』に発表された二篇の〈写生文〉は他の〈小説〉と極近いところに位置するものであった。そして彌生子はやがてジャンルとしてではなく、〈小説〉を作るひとつのスタイルとして〈写生文〉を認識するようになった。それは彌生子が『ホトトギス』から離脱するための一過程でもあっ

四、「歓迎」される（小説）

彌生子が『ホトトギス』に載せた（小説）は次の十六篇である。すなわち「縁」、「七夕さま」、「柿羊羹」、「お隣」、「病人」、「鳩公の話」、「林檎」、「墓地を通る」、「母上様」、「閑居」、「飼犬」、「墓地を通る（第二）」、「父親と三人の娘」、「秋の一日」、「夫婦者」、「或日の朝飯前」である。これらの（小説）に共通してみられる形式、文体、内容について次に詳しく検討したい。

第一に、一話完結で「写生文風の短いもの」³⁶であることが共通している。彌生子が「縁」より前に書いたといわれる「明暗」は全七章からなり、短編ではない。一九二二年の『海神丸』以後も長篇を多く書き上げている。だが『ホトトギス』に掲載した十六篇がことごとく短篇なのは、『ホトトギス』に「歓迎」されるよう「写生文風の短いもの」であることを心がけた結果であろう。漱石の言を借りれば、「コーザリティーから出る興味」より「パノラマ的エキステンション」³⁷に重心をおいたといえる。「コーザリティー」すなわち因果関係や筋書より、あるひと時を切り取ってその全景を描いて見せたようなものを、彌生子は『ホトトギス』に掲載しているのである。

たとえば『父親と三人の娘』は一九一五年以来一つの（小説）として扱われているが、はじめに六章までが「父親と三人の娘」として『ホトトギス』に掲載され、一年後『中央公論』に「テレジアのかなしみ」が続編として掲載された。『父親と三人の娘』を一篇と読めば、いかにも「小説らしい」³⁸構想や因果律が描かれている。だが前編のみでは、あらゆる不運や不幸が、何の解決も示されないまま、詩的な悲哀として、風景に収斂されて終わっている。「パノラマ的エキステンション」に重心をおけば、運命を激変させるような事件は描かれず、時間はおおむね滞るのである。それゆえ『ホトトギス』の十六篇は共通して、切り取ったひと時を描く「短いもの」になったのである。前節で引用した漱石の「明暗」批評の手紙には「絵の如きもの、肖像の如きもの、美文的のものを書けば得所を発揮すると同時に弱点を露はすの不便を免がるゝを得べし」³⁹とあったが、十六篇はまさに「絵の如きもの、肖像の如きもの」であった。

そして『ホトトギス』に掲載した（小説）に共通してみられる第二の特徴は文体にある。たとえば「縁」をみてみよう。

一叢の白萩が暗くなる。森の間には本堂の棟瓦がその日影を反して水銀色に光る。その時（中略）一羽の小鳥がとんで来た。（中略）その羽にふれた白い

花が左にしなふ。とたんに花のかけから細い籬竿の先が二寸ほど顔を出す。夫を見つけるとまたびいくくと鳴いて小鳥はまひ立つ。大分追ひまはされて疲れたものと見えて、遠くも逃げえずに軒の側の木犀に来て又とまる。垣の間から白い坊主あたまがちらりと見えた。(傍点は原文のまま)

主に「ル」になる動詞の終止形⁴⁰、いわば現在形式が文末に重ねて配され、あるひと時の〈観察〉を報告していくかのような文体になっている。これは特に彌生子の初期の作品に頻出する特徴である。三谷邦明は「近代小説の成立は、この散文小説における〈過去〉形式をいかなる姿で実現するかと言う戦いの中から産出されたと言える」と述べ、二葉亭四迷の『浮雲』が「序々にではあるが「た」が頻出してくる」ことを明らかにし、「ト書」の特性は現在形であり、「ト書はあくまでも傍観者であり、登場人物の心理へと下降することが出来ない」と論じている。また「近代小説においては、「た」が筋書を展開する〈話素〉的な役割を、「る」がその〈描写〉を担っているというのが私の考え方なのだ」⁴¹とも述べる。この三谷論を彌生子に当てはめて言い換えれば、「縁」は「登場人物の心理へと下降することが出来ない」「ト書」のような〈現在〉形式の文体であり、「ル」による「〈描写〉」はなされているが、いまだ「近代小説」にはなり得ていないのである。

また「見えた」という語があることから、四方太の説く写生文論⁴²に合致した方法でもある。

▲自叙体

写生文に記者を本位として書く事は殆ど通則のやうになつて居る。(中略)自叙体を用ふる利益が二つある。即ち其一つは読者を記者と同位置に立たせる事、(中略)先づ読者が余とか自分とかいつて居る記者を想像し、終には全く記者と一致して自ら観察するやうに感ずるのである。(中略)其二是静物写生の場合に利益がある。(中略)赤い物があるといふよりも赤い物が見えたといふ方が写生的筆法である。

この一文は正岡子規が「敘事文」⁴³で「作者の見た事だけを見たとして記さんには、(中略)読者をして作者と同一の地位に立たしむるの効力はあるべし」と述べたことを受け継いでいる。要するに先の「縁」のような文体は、『ホトトギス』の〈写生文〉に則る方法なのである。

また〈観察〉する主体を子供にすることで、夏目漱石のいう「熱烈な調子を避ける」⁴⁴ことに成功したものもある。たとえば「七夕さま」では姉の実らぬ

恋を目の当たりにしながら、無邪気に鞠つきをする「私」は何の感慨も述べない。〈実らぬ恋〉〈秘められた恋情〉といったモチーフは、「七夕さま」以外に「柿羊羹」や「墓地を通る」でも繰り返される。だがそれらも「ゆとりがある」「逼つて居らん」「屈托気が少ない」といった〈写生文〉らしい〈観察〉で描かれている。

そしてこの〈観察〉の態度は「閑居」の津瀬子において完璧に近い形で実現する。「足蹇」で「病弱」な津瀬子は「所有した小さい世界の些細な事故、極幽かな現象にも細かい留意と観察を怠らな」い。加えて「津瀬子の思ふ事、考ふる事、念ずる事の凡ては、悉くその湖に画の様な影をひたして過ぎる。昨夜の夢の舟、黒衣の尼、亡き母、弟、少女、これ等は今真昼の夢の画を此湖に浮べました」とある通り、行動を阻まれている津瀬子は〈観察〉し、思念も実景もただ「画」として捉えているのである。この態度が『ホトトギス』の〈写生文〉に繋がっていたことは容易に推し量られる。それと同時に、漱石の「明暗」評でのアドバイスである「労力」を「観察に費やし」「非人情のもの」「絵の如きもの、肖像の如きもの」を書くことの実践でもあったことが判る。

『ホトトギス』に掲載された彌生子の〈小説〉に共通する第三の特徴は、その内容が社会や人の生き方の問題に対して、客観的立場を保持している点である。これは先の三谷論や〈観察〉に関わることでもある。「非人情」を獲得し、迫らない立場で〈観察〉する〈語り手〉や主人公たちには、物事を激しい主観によって語る道が閉ざされている。片上天弦も〈写生文〉は「人事よりは自然、たとひ人事を写しても必ず外面から見たところだけで、決して内部へ衝き込んでゆかぬ」⁴と説明している。たとえば先述した「閑居」の「只一人の骨肉で、且つたゞ一人の友である」弟と暮らしている津瀬子は、弟がほかの女性と結婚することをおもったときにも、感じるのは「一味の寂寞」ばかりである。津瀬子のように結婚の意思がないのは、「明暗」の幸子も同じである。幸子は弟ではなく兄がいるが、両親がなく、二人で「友情」をもって暮らしていることも共通している。だが「明暗」では、兄の結婚によってもたらされるであろう兄妹の関係や幸子自身の立場の変化を、「堪えがたい苦悩」あるいは「屈辱と激昂の痛み」と連ねる。この激しさは『ホトトギス』の津瀬子にはない。津瀬子は「自分と弟との間に当然おかれて来べき少許の隔たりに思ひ至」というばかりなのである。『ホトトギス』に「歓迎」されるものを書くための作為をここにみることもできるであろう。

五、彌生子の初期〈小説〉

彌生子は一九一二年一月を最後に発表の場を『ホトトギス』から他誌へ移

した。それは第二節で述べたように「社会的な動きに対する関心」⁴⁶を盛るへ小説）に向かつていったためである。「明暗」を反故にし「縁」を「歓迎」する『ホトトギス』に寄り添うために一旦封印したその「社会的な動きに対する関心」をより詳細に見極めるために、当時『ホトトギス』以外に発表された彌生子の初期（小説）を以下に検討する。

『中央公論』に発表された「佛の座」（一九〇七・七）は、現在形が文末に重ねて配された文体で、「縁」に類似した傾向がみられる。「中」冒頭をみてみると、「お時さんの紫の緒の重ね草履と、お貞さんの萌黄の緒の重ね草履が、観音山の青葉の中を並んで下りる。お時さんは（中略）白藤をさげて居る。長い花房が長い袖と共にたれて、道草の上をすれくに行く。お貞さんは（中略）黙つて歩りく。「疲れやしなくつて？」とお時さんがきく。「いゝえ。」とお貞さんは矢張り俯むいて歩りく。」となっている。加えてモチーフの扱いも先に述べたような「逼つて居らん」「ゆとり」がみられることが多い。それは裏をかえせば、助川が「儒教的通念への無批判性」⁴⁷と論じたように、問題意識の希薄さにもつながっている。

また同じく『中央公論』掲載の「池畔」（一九〇八・三）では、同窓会で会った女友だちが、「節子さん」が離縁になったという話題をする。学校時代「一等無邪気で、苦勞がなさそうだった」という節子は、放蕩家の夫の家から唐突に離縁されたという。だが節子の家は、嫂が「お内輪に中々勢力」をもっており、その上節子の母は戸主である兄とは義理の親子である。そのため節子は「お帰りになつてゝも、いろく御心配らしい」という。しかしながら不遇に堪えている友人の話も、「女はあゝした羽目になると心細いのねえ」と言いつつも、「皆様がいろくに変つてしまふ」という一般論で片付けて、「余興の太神楽」が鳴り出して終わる。ここには友人の境遇を単に噂話のように扱ってしまうしかない同級生たちの冷酷さへの非難もみられない。「仏の座」と同じく問題意識が低いといえるかもしれない。だが結論を出す前に「池畔」の前月に『ホトトギス』に掲載された「柿羊羹」と比較する必要がある。

「柿羊羹」には「池畔」とそっくりの境遇の、同じ名を持つ「お節さん」のはなしが、「吉田さん」によって「時子」たちに語られている。お節は離婚したのち実家へも帰れず、実家の近くの草葺の家に一人住まいをしているという。お節は実家へ帰れぬ理由を「色々訳がある」としか言わない。そして「池畔」にはない後日談ともいふべきものが「柿羊羹」にはある。それはお節が吉田に丸鬚の髪を遺して自殺したという手紙を、お節の父親がその遺髪とともに送ってきたという話である。だがこの後日談は、時子から聞かされた「兄様」が「ハハハハ、そりや面白い。」と笑い飛ばし、「証拠品」の遺髪は半年経つても

出されないことから、信憑性に疑問が残ったままとなる。

このように「池畔」(『中央公論』)と「柿羊羹」(『ホトトギス』)とを比較すると、節子の境遇が「池畔」にはより具体的に示されており、それは家父長制のひずみへの言及にもなっていることが判る。また親しさからとはいえ、「嫁に行つて又戻つて来るやうな奴あ碌な女ぢやない」とお節を非難する「柿羊羹」の吉田に比べれば、「池畔」の同級生たちは女の心細さに思い至っている分、節子に近いともいえる。お節の自殺を「不徹底であるとはいえ、前近代的習俗の充満していた当時にあつて」の「せいはいっぱいの抵抗であり、自己主張」⁴⁸とすることもできなくはないが、「柿羊羹」の自殺についての言及が、吉田が時子たちに話した軽口の続きのような設定である以上、現実性から遠退き、真摯な問題提起になりえないで終わっている。彌生子が「柿羊羹」と「池畔」のいずれを先に執筆し終えたかを知ることにはできないが、『ホトトギス』に書き込めなかつたものを、翌月の『中央公論』の「池畔」に別の形で表現したということとはいえないだろう。そこには家父長制のひずみにふれるような社会の問題や、現実的な女性のありようを表現しようとする姿勢がみられる。その意味で次の魚住折蘆の「飼犬」評⁴⁹は的を得ている。

漱石氏が此人の作を紹介して其女らしいのを推賞せられたやうに記憶してゐる。然し此「飼犬」は所謂女らしい書き振ではない。(中略)此處に示された調子から推してどうやら此人が、人生全體に對してコンエンシヨナルな態度で満足出来なくなつたのではないかと思ひ、之から所謂「婦人問題」なども觸て来るのではなからうかと思ふ。又然か望むのである。

魚住は具体的な指摘はしていないが、「所謂「婦人問題」などにも觸て来るのではなからうか」と評したのは、「飼犬」(『ホトトギス』一九一〇・一〇)の次の部分に注目したからであろう。すなわち「女の行儀作法」として「坐しては畳三ひらの向に、立つては両眼と同じ高さに瞳を置く」と「昔風の母から」教えられていた曾代子が、「クリスト教主義の学校」で「如何なる場合でも目を伏せるものぢやありません」と「全然反対な教訓」を受けたことを回想する部分である。そしてそのあと「曾代子は幼友達で育つた良人の目の中さへ、如何なる色をして居るのか本統は知らないかも知れませんが」と語られる。「昔風の」「行儀作法」を相対化する視点から、男女の人間の関わりに思い至っている一節である。「其女らしいのを推賞」して文壇デビューに手を貸した漱石と彌生子との間に生じた亀裂を、魚住は察知したといえよう。

ところで先の「柿羊羹」と「池畔」のように、同じ素材を別々の作品にした

ものがこの頃にもうひと組ある。それは『ホトトギス』に掲載された「夫婦者」(一九一・四)と、二ヵ月後『女学世界』に掲載された「女の心」(一九一・六)である。「夫婦者」は、同郷の清三と結婚した「お春」を中心に、三人称で描かれている。東京住まいのお春夫婦は子どももなく、「暢氣」に暮らしている。十歳以上年の離れた清三は明るい気象ではあるが、放蕩家で派手な生活を好み、未だ実家から月々の仕送りを受けている。この夫婦にある朝、清三の実家から手紙が舞い込むところから「夫婦者」は始まり、夜になって、手紙にあった清三の両親の上京について夫婦が話すところで終わっている。

「女の心」ではやはり放蕩な夫の行状に悩む「お春」ならぬ「春江さん」が登場する。春江は「物を読んだりする事は好きな方ではない」「お春と同じく、「余り勉強家でないやう」だったという。そして姑をかつては「叔母様」とよんでいたお春と同じく、まだ学生で兄のようにして育った人と若くして結婚している。このように「女の心」と「夫婦者」とは明らかに同じ素材を扱っている。

だが「女の心」は堅気な夫をもつ友子が中心点に置かれ、春江から手紙で悩みを打ち明けられるという設定になっている。さらに大きな違いとしては、放蕩な夫をもつこの二人の妻の、その夫に対する態度があげられる。「夫婦者」のお春は夫が「家を明け」と、「しよんぼりとランプの前に坐」ったり、「何と云ふ事なしにたゞ悲しい心細い涙が枕の上に冷たく流れる」ということはあつても、月日を経ると笑い話として「良人を責めては笑」う。これに比して「女の心」の春江は若いころから「春公は焼き餅やで困るよ」と夫にいわれ、「私の身の上は小説見たやうね」と悲観していた。そして今度は「朝夕人知れず袂を絞つてゐるやうな「女の心の底の苦しみを」聞いてほしいと「せつば詰つた悲しい手紙」(傍点は原文のまま)を友子に送る。

この違いは『ホトトギス』にはなじまない話題を『女学世界』には書き込んだ彌生子の意図を顕在化させている。「女の心」では、聞き役の友子が初めは「一時の腹立たしさを妬ましさを忍んであれば、頓て勝利は春江さんに帰るのではないか」と判断を下すものの、春江の苦悩する姿から「男の貞操」ということに思い至り、春江から「私見たやうな事の苦勞」で自殺したある夫人の話や、ある貴夫人が夫の死顔を見つめて「私はこれでやつと安心しました」と云ひ放つと、そのまゝわーツと泣き伏した(傍点は原文のまま)という話を聞き、「真実の女の心と云ふものを覗いて見たやうな気がいたしました」と結ぶ。一九一四年から始まったいわゆる「貞操論争」のなかで、「男の貞操」を問題化したのは、伊藤野枝の「貞操に就いての雑感」(『青鞥』一九一五・二)であつた。野枝は「男子に貞操が無用ならば同じく女子にも無用でなければならぬ」と

いう、いわば「女子の貞操」だけが論じられることの「不公平」を突いている。「女の心」はそういう意味の「不公平」に言及するには至っていないが、『青鞥』の論争につながっていくようなものを包含していたともいえよう。

「夫婦者」では同じ素材を扱いつつも、お春は清三が「道楽者」であつても「お父さんが是非嫁かには成らんと仰しやつたんで」結婚したといい、「もう帰る家はありません」と思い決めていたのである。そして「暢気な」お春の生活がそのまま立ち行くはずがないという人世の暗黒面は次のように末尾に記されている。

其人（引用者注：清三の母）は夫婦の間に一人の子供も出来ないのを、うま
ず婦の罪の深い女としてお春を憎んでと云ふ噂を考へ出して、お春は今ま
でにない空怖ろしい不思議な物が、自分達夫婦に逼まつて来るやうな気がし
た。

子供を持たない長男の妻が「罪の深い女」として憎悪の対象になり得るとい
う不条理な現実も、『ホトトギス』では「空怖ろしい不思議な物」と記されて終
わっている。

以上のように、『ホトトギス』と同じ素材で書かれた作品が、『ホトトギス』
以外の場では社会の問題や、現実的な女性のありようにふれていることがわか
る。これは彌生子の「社会的な動きに対する関心」が『ホトトギス』以外の場
所で、より深められ書き込まれたとも言え換えられる。そして〈小説〉の内容
が社会の問題へと拡がっていけば、当然『ホトトギス』に掲載したような短い
一話完結という器には盛りきれなくなることが予想される。彌生子の文壇デビ
ュー前の唯一の〈小説〉「明暗」が、短篇ではなかったのは偶然ではない。そし
て当時としては比較的長さのある「女同士」は、「前近代的な歪み」への「一応
の客観化」があり、「彌生子の作品世界に成熟の跡がみられる」と助川が評
価しているように、この時期においては注目すべきものとなっている。

「女同士」は一九〇八年一月二月に『国民新聞』に十六回にわたって連載され
た。両親が既になく、兄と育った主人公お春は、その生い立ちにおいては「明
暗」の幸子にも共通する。だがお春もその友人の「おせき」も、ともに幸子の
ような激しさや新しさはない。二人とも勧められる縁談をそのまま受け入れる
「前近代的」な生き方をしており、そのために却って筋書はより現実性をおび
たものになっている。殊におせきはお春の次兄との断ち難い相思の恋情を抱い
ていながら、代議士でもある地主の娘として、亡き姉の許婚と結婚して「純然
たる農夫の妻」になっている。「熱心に勉強」する「何所から見ても東京のお嬢

さん」らしい人でもあっただけに、側にいるお菅は二人を危ぶみつつみている。しかし「心ならぬ結婚を迫まれて」入水した隣村の小娘の話聞いたおせきが、「中々死ぬるものぢやありませんわ」と「農夫の妻」として生きる覚悟を語る。ここでは彌生子が『ホトトギス』で繰り返し書いた〈秘められた恋情〉とでもいうべきモチーフが、客観的に眺められるだけに終わっていない。動かし難い現実の重さのために、成就しかねる恋愛があることを納得できるかたちで示し得ている。これはやはり「写生文風の短いもの」では盛りきれない内容であろう。

しかしながら彌生子が短篇から長篇へと一気に向かっていったのではない。その途上で彌生子は短篇の連作を試みている。一九一二年一月に「お由」(『婦女界』)と「巳の吉の或日」(『東京日日』)、同年三月に「朋輩」(『淑女かゝみ』)を発表しているが、この三作は主人公を換えて書いた連作⁵⁾と考えられる。次節で詳しく述べる同年『ホトトギス』の「父親と三人の娘」(第六章まで)と翌年八月『中央公論』に掲載した「テレジヤのかなしみ」も連作である。そして一九一三年四月「死」(『婦人評論』)と一九一四年九月の「或夜の話」(『東京朝日新聞』)の第三章も連作と捉えるべきである。ここでいう連作とは、個々が独立しているながら、一方が他方の続編であったり、一つの出来事をめぐって多角的に描き直したりしたものをいう。彌生子のこのような連作の淵源を辿れば瀬沼茂樹の次のような指摘⁵⁾にゆき着く。

彌生子の『鳩公の話』(明治四二・四、ホトトギス)と臼川の『槍と釣針』(同一〇、同)とは、飼鳩を食った猫退治の挿話に取材する夫婦の競作であり、彌生子の『お隣』(明治四一・三、ホトトギス)と臼川の『黍の道』(明治四四・一、ホトトギス)とは相関・聯する夫婦の連作であった。

つまり連作という方法は、あたかも〈野上工房〉とでも称すべき場所で生まれたのだ。むしろ彌生子がそれを当初から意識的に方法として選び取っていたのではないだろう。彌生子はもとと外に出歩くことが少ないので、広く題材を見つける機会がない。また夫婦の愛憎や女の官能に材をとることもしない。そういう彌生子にとっての題材は、身近に限られてしまうのは余儀ないことであつた。加えて子育てのただなかにあつて、長時間にわたる調査や執筆はしにくく、数少ない身近の題材で、短篇を量産していくしかない。そのためには続編を作ったり、一つの出来事をめぐって多角的に描き直したりすることしかなかったのではないか。連作の方法は限定的な生活のなかで、はしなくも見出されたのだ。しかし、この方法は彌生子にとって人間の心や物事を多角的に「観

察」しとらえる訓練となつたに違いない。漱石から「明暗」評として「労力を（中略）人間其ものゝ心機の隠見する觀察に費やしたれば是よりも数十等面白きものが出来るべし」と指南されたことにも合致していた。現実に折り合いをつけるかたちで見出した短篇連作は、タピストリーを織り上げてゆくように、小さな物語を紡いで、新たな長篇をつくり上げていく方法となつたのである。そしてこの方法はのちの『真知子』や『迷路』などの長篇の発表方法にも応用されていく。

六、『ホトトギス』からの離脱

前節までに論じたように、漱石推輓の『ホトトギス』という安住の地から彌生子は離脱してゆく。その契機となつた作品が先にも触れた『父親と三人の娘』であると考えられる。

その『父親と三人の娘』は前半六章までが「父親と三人の娘」として『ホトトギス』（一九一一年八月）に、後半七章からが「テレジヤのかなしみ」として『中央公論』（一九二二年八月）に掲載された。二作が合わせられて『父親と三人の娘』となつたのは、その二年半後の一九一五年二月で、鈴木三重吉の編集による『現代名作集』第九編であつた⁵⁴。その「解説」で三重吉が述べるように、『父親と三人の娘』は「氏（彌生子：引用者注）の創作の第一回の書物」⁵⁵になつた、いわばデビュー以来の出世作である。

前半部が『ホトトギス』に掲載されたときから、「父親と三人の娘」（六章まで）は虚子によって推され、好評をもって迎えられていた。たとえば同じ号の「消息」欄で虚子が「巻頭彌生子夫人の小説是非共読者の再読を煩し候」と記し、徳田（近松）秋江は同月『国民新聞』に「八月の小説では、鷗外さんの「心中」と野上八重子さんの「父親と娘三人」とが最も好かつた」⁵⁶と述べており、翌月の『ホトトギス』では宮本生が「野上彌生子氏「父親と三人の娘」（ホトトギス）も面白かつた」と記している。また伊藤左千夫は初対面であるにも関わらず、作品を褒めるためにわざわざ彌生子を訪ねてきた⁵⁷という。

しかしあえて完結にはせず⁵⁸、一年後に続編を『ホトトギス』ではなく、『中央公論』に発表した。それは（写生文）とは違つたものを盛る器としての（小説）への志向の萌芽があつたからと考えられる。彌生子はのちにこの頃のことを解説して「そのうちにどうか小説らしいものになつたのは「父親と三人の娘」あたりでせうか」⁵⁹と述べている。

要するに、『父親と三人の娘』は彌生子の（小説）への志向にとつて、一つの達成点だったのである。そしてその受け入れ先は、『ホトトギス』ではなく、『中央公論』であつたのだ。この頃の『中央公論』は滝田樗蔭が辣腕を揮っていた。

本章第一節でふれた彌生子の「七夕さま」を褒めた漱石のことを「先生の審美眼を疑はざるを得ず」と三重吉に言い、漱石からは「北国で仙台鮎ばかり食つてゐたから」と「今の小説ずき」の悪例のように漱石に揶揄された。¹滝田である。そのことを思い合わせると、後半部の掲載誌が『中央公論』であつたのは象徴的だ。彌生子は樽蔭時代の『中央公論』に「テレジアのかなしみ」(七章から)を掲載したのち、『ホトトギス』には(小説)を載せず²、発表誌の上でもひとつの転機を迎えている。勿論彌生子がその後の発表の場を『中央公論』一誌に限つたわけではない。だが『海神丸』や『秀吉と利休』といった主な作品は同誌に発表されており、『真知子』と『迷路』の一部もそこに掲載されたのを見ると、両者のひとつかたならぬ関わりが推し量られる。むしろ『ホトトギス』『中央公論』のいずれも(漱石グループ)であつたことを考えれば、彌生子は漱石の影響下から脱してはいない。

ではその『中央公論』掲載の「テレジアのかなしみ」(七章から)が「父親と三人の娘」(六章まで)に比べて、いかに「小説らしいものになつ」ているかを次に考えていきたい。

先に述べたように、『父親と三人の娘』は前半部だけで早くも高評価を得ていたが、留意したいのは、それらの評がすでに完結したものとして「父親と三人の娘」(六章まで)を扱つていた点である。彌生子自身が当初はここで終わらせるつもりであつたかどうかは確認できないが、『ホトトギス』掲載時の末尾に「(完)」とあつたのが主な原因であろう。だがそれだけではなく、不本意な運命にある家族が集まり暮らす数日を濃やかに描出したものとして、前半部だけで十分まとまつているように読める。ただし切り取られたひとときが炙り出した不如意な現実の問題は、何の解決も得ないで終わっている。たとえば長女お信の夫作次は未だ就職せず、日向で一人暮らす父の行末も案じられるが、これらは並べられるばかりで差し迫つた事件にはならない。あたかも日常的になつてしまつた緩やかな不安とでもいうように扱われている。そこに助川徳是のいう「写生文の限界性」³をみることもできよう。

しかしながら「テレジアのかなしみ」(七章から)は、まず冒頭から「ほんの一夜泊りと云つたのに、三四日たつても横濱の父親や玉子からは何の便りもなかつた」(傍点は原文のまま)と、ある事件の到来を予告する。「何の便りもなかつた」のは、「上海の支店長に転じた玉子の良人が兼て関係のあつた女を内密に上海に呼び寄せた」という、作次が言うところの「上海事件」が起つたためであつた。この事件は次女玉子の暗部であり、経済力を得た代償であつた。一族の不幸を黙殺して世の中で成功し、銀行の頭取にまでなつた権田。玉子はその権田の「小間使ひ」をし、「権田を親元にして」銀行家の吉田へ嫁いだため、

「善い事も悪い事も、みんな不相応な事ばかり見て来た」という。潜り抜けた過去の手強さゆえに「上海事件」にあつても、「吉田ならこそあの女を上海までも引つ張り出せるんですわ。私豪いと思つて感心してますよ」と、あくまで経済力を持み、「権田を親元にして嫁いだ自分をどうする事が出来るものかと云ふ誇り」を失わない。離散していた長い時間が作り上げた価値観の違いを家族はここで思い知らされ、元をたどれば父が先祖代々の遺産を失つたという離散の根本原因に直面する。

むろん前半部ですでにこの遺産喪失は明かされてはいるが、それは運命的な悲哀感をもたらすのみで、家族はそれぞれに充足感を抱いて生活しているように描かれている。父親は「如何にも諦めのついた利己の念の薄い」態度を通し、お信は「気楽と云へば云はれる身の上」と語られ、玉子はお信から「お金持ちになつた」と言われている。校費生である三女の元代さえ手紙に「感謝」を書き連ねており、「大変幸福だと思はなくちや済まない」とお信から評されている。父の将来を案じた玉子から、退学して権田家の奥勤めをするよう勧められたことも、「処女の初心な胸に、新らしい物思ひと悲しい煩ひ」と、詩的に扱われるばかりである。元代は学校へ戻る意思も「校長様にお目にかゝり度いわ。」と言うのみで、「何となく月を眺めて歩いた。足許には早い秋の虫が啼いた」と風景に心情を収斂させて前半部は終わる。

それが「テレジヤのかなしみ」（七章から）では、まず父親が「上海事件」のいきさつを聞いて、「どうもあの連中のやり方は……あれで可いものかなア」と玉子たちの生活への非難をもらす。お信は元代の将来をめぐつて玉子と口論し、「本統は私がいけなかつたの。みんな私がいけないんです。総領の私が他人の家に片づくと云ふ事が（中略）間違ひなんです」と「押えくゝてゐたものを一時に投げ出したように咽」ぶ。玉子はこれ以上権田の世話にはならないというお信や元代に憤り、「何故こううちでは皆んな揃つて権田さんの事つてばすぐ毛嫌ひするんでしょう」（傍点は原文のまま）、「でも私はどこまでも権田さん党ですよ」と孤立を宣言する。そして元代の内面、すなわち家族の離散、窮乏、母との死別によつて悲しみの底に沈められていたその心の内は、やはり孤独に耐えて生きている白井という校費生との往簡で明かされ、姉達の口論をきっかけに、学校へ戻る意思をはつきり告げる。

このように「父親」と「三人の娘」たちは、後半部の「テレジヤのかなしみ」（七章から）で、それぞれの胸の奥に秘めた不満、後悔、孤独感、自我といった苦い真実を吐き出す。それは「事件」による筋の躍動とあいまって、『父親と三人の娘』という一篇を人生にふれる「小説らしい」ものに仕上げていく。〈写生文〉とは違つたものを盛る器としての〈小説〉への志向がこうして芽吹いて

いたのである。

文体のうえでも一九二八（昭和三）年に彌生子によつてなされた「修正」⁴は、文末を「る」止めから「た」止めに変更する例が六例あり、彌生子の初期の文体から遠退く「修正」になつてゐる。たとえば「坐つてゐる」から「坐つてゐた」にするなどであるが、これは阪本四方太が「写生の方便として大に利益がある」という「読者が（中略）終には全く記者と一致して自ら観察するやうに感ずる」「自叙体」（『ホトトギス』一九〇六・七）から離れる「修正」でもあると考へられる。

また『父親と三人の娘』で扱われた、娘ばかりで跡継ぎのいない「家」のモチーフに、ジェーン・オースティンの影響を見出すこともできる。彌生子は一九〇七年に漱石から“Pride and Prejudice”を借りて読んでゐるようであるので、そこに描かれた「家」の問題を、日本に舞台を移したとも考へられる。また『父親と三人の娘』も幾らかのモデルがある。上の姉は私の小学校時代のお友だちである」と後年語つてゐる。ことからも、現実的で身近な社会の問題であつたらう。モデルのある（小説）として、社会性のある『海神丸』との共通項もみられる。折しも「父親と三人の娘」（六章まで）が掲載された翌月には『青鞥』が創刊されている。「婦人」の生き方を考えざるを得ない時代が、彌生子の『ホトトギス』との別れに飛翔力を与えたとはいえないだろうか。

彌生子と『青鞥』との関わりについては、拙稿⁷で既に論じたので、ここでは素描を試みるにとどめるが、結論的にいえば『青鞥』から彌生子が周縁的作家とされるとはいえ、彌生子は『青鞥』と関わつていく意思があつたと考へられる。彌生子は『青鞥』創刊時、社員として名を連ねたが翌月退社してゐるという事情や、『青鞥』との異質感があつた。ことなどから関わりが少なかったとされることが多い。しかしながら、『青鞥』創刊から一年経つた一九一二（大正元）年九月、彌生子は『青鞥』（第二巻九号）に「京之助の居睡」を掲載し、そののちは第二巻十号・十一号・十二号・第三巻一号に「近代人の告白」（翻訳）、第三巻十一号・十二号・第四巻一号・二号・三号・五号・六号・七号・八号・九号・第五巻一号（附録）・二号に「ソーニャ・コヴァレフスカヤ」（翻訳）、第四巻四号に「新らしき命」、第四巻五号に「ねえ、赤さま」、第五巻八号に「私信」、第六巻二号に「色々なこと」を掲載してゐる。つまり「京之助の居睡」を掲載したのち、終刊まで二十八回刊行された『青鞥』に、実に二十回作品を掲載してゐるのである。この掲載回数は同時期の他の社員に比べても決して少なくない。創刊時賛助員に名のあつた他の女性作家より顕著な活躍とさえといえる。当時彌生子が第二子を出産し、九州で実父の死に立ち会うという時期にあつたことや、『青鞥』以外にも十種以上の新聞・雑誌に作品を掲載してゐたこと

を思い合わせると、彌生子が心ならず『青鞥』に関わったとは考えにくい。殊に『ソーニャ・コヴァレフスカヤ（自伝と追想）』。は注目すべきもので、そのほとんどが『青鞥』に発表されている。この翻訳を『青鞥』に掲載したのは、『青鞥』の「概則」にある「女流の天才」をソーニャにみたからであろう。そして後年彌生子が「この先覚婦人が若い娘時代に通りすぎて生活の一転機を劃した一八六〇年―一八七〇年に於けるロシアの知識階級の旋風―光明と知識に対する解放運動は、わたしがこの自叙伝の一部をはじめて掲載した雑誌「青鞥」を中心とした当時の日本の新しい婦人たちの運動にやや似たものであったことを、今さら興味ふかく思ひ浮べてゐる」⁷⁰と述べるように、『青鞥』の「婦人」たちの先駆としてソーニャたちを評価したのである。ここに『明暗』に胚胎していた新しい潮流を描く姿勢を再びみることができる。

ただし、翻訳のもとになった英訳本は「野上から与えられたもの」⁷¹であったことは、記憶しておかなければならない。彌生子より一年早い一九一二年一月に野上白川は『ホトトギス』（十六・二）に「ソニア、コヴァレフスキイの家出」を発表していることから、『ソーニャ・コヴァレフスカヤ（自伝と追想）』の翻訳もまた〈野上工房〉の二人三脚のうちになされたとも考えるべきであろう。彌生子が〈漱石グループ〉にあってアウトサイダーでありながら、インサイダーでもあるという引き裂かれた存在であるという特殊性をここにもみることができるとができる。

確かに、漱石が反故にした「明暗」の可能性を一旦封印して『ホトトギス』に寄り添い〈写生文〉と〈写生文〉に近接した〈小説〉とを書き、やがて『中央公論』の〈小説〉や『青鞥』の〈翻訳〉という新しい境地へ彌生子は移っていったということもできる。だがその新境地も依然として〈漱石グループ〉の『中央公論』であり、〈漱石グループ〉の夫から「与えられた」ソーニャの翻訳であったことを忘れてはなるまい。また〈写生文〉に盛られる短篇を重ねながら、それらを組み合わせる長篇へと書き紡ぐ連作という方法も、前節で論じたように、〈野上工房〉で生まれ、漱石の「明暗」評に合致したものであった。「読んで頂く人として先生を一番に頭に入れてゐた」彌生子の作品には漱石という「内包された聞き手」⁷²が存在していたのである。ここに本章冒頭で言及したバフチンの「隠された対話関係」⁷³を読むことができる。

第十章 漱石という体験

——野上彌生子の〈先生〉——

はじめに

野上彌生子は約八十年の長い作家生活の晩年やその追悼に際して「師夏目漱石の正統な継承者」¹（傍点引用者、以下同様）、「漱石の一番弟子」²、「漱石を越える作家」³と称えられることがあった。大宅壮一のような反語的なニュアンスの物言いでも、「『漱石山脈』という言葉があつて」「その中でもひときわそびえ立つ唯一の女性」⁴とされ、また〈漱石山脈〉の不毛を語る文脈でも賞讃された。たとえば畑有三は「漱石山脈」を「死火山」とした本多顕彰論⁵を「肯綮に当たった卓見」としながらも、「漱石山脈」の不毛性の原因を問い直した。畑はそこで「与えた影響のむしろ微弱な者によって漱石文学は継承されることをえたという逆説」を指摘し、「漱石を受け継ぐ文学者としては、文学の総体的意味においては、弥生子こそ第一にあげるべきだろう」⁶と述べた。

そして彌生子自身もまた「一番弟子」とは口にしないものの、「学校を出てから先生とお呼びしたのは夏目先生より外にはない」と語り、漱石に言及した「評論・随筆」「序跋」は五十作を超える。特に夫である野上豊一郎没後には漱石に関するそれは次第に増え、一九六五（昭和四〇）年前後がもつとも多くなる。漱石生誕百年の区切りとともに漱石の全集が企画されたことや、彌生子自身が文化功労者に選ばれたことなどが重なったためと考えられる。

しかしながらその「評論・随筆」「序跋」は、漱石を知ろうとして読む者には物足りなさしか与えない。木曜会の内容は豊一郎から聞いて「逐一洩らさず書き留めておいた」⁷とまではあつても、彌生子はその中身について全く語らなかつた。また漱石の作品についても、わずかに印象¹を述べたのみで、論というほどのものにはなっていない。その点は小宮豊隆や森田草平といった他の弟子たちが、漱石の文学的営為について論じ尽くしていることとは対照的である。飯田祐子が既に指摘したごとく、「彌生子が語る漱石像の浅さ、薄さ」¹²が確認される。

自他共に認める漱石の系譜にある人としての彌生子の一面と、その「彌生子が語る漱石像の浅さ、薄さ」の一面。両者の乖離の意味は次のように考えることができよう。すなわち前者は漱石の人格化の過程と無関係でなく、後者は彌生子にとっての〈漱石体験〉の質を明かしている。

結論からいえば、彌生子の直接的な〈漱石体験〉は、〈文学〉を通してのいくつかの接点があつたにもかかわらず、微弱なものにすぎない。しかし内田道雄の述べたとおり、「師はまず弟子によって選ばれるのであり、決して師の側が弟子を選ぶのでない」¹³。彌生子が漱石を「師」と選び、その器に合っただけの〈漱石体験〉を享受し、漱石に連なる人として生きたのだ。

本章では漱石と彌生子との接点を確認しつつ、彌生子がいかに漱石を語った

かに注目し、その（漱石体験）の内実を検討していききたい。

一、漱石と彌生子の接点

彌生子は夫の豊一郎を介して漱石の知遇を得、文筆活動のごく初期に漱石の指導を請い、その庇護のもとに文壇デビューを果たした。一九〇七（明治四〇）年のデビュー作「縁」以前に書かれた「明暗」以来、彌生子の原稿のいくつかは漱石が読み、『ホトトギス』や『新小説』に推挙したと推定される。「明暗」と「縁」とに関しては前章で詳しく述べたが、ほかにもたとえば漱石の彌生子宛書簡¹⁴には「鳩の話（「鳩公の話」：引用者注）早速拝見。面白く候すぐ虚子の手許へ廻し候（中略）出来るならば掲載する様頼ひ置候」とあり、「縁」以外にも「七夕さま」「紫苑」「柿羊羹」「御隣」「鳩公の話」は漱石あるいは木曜会を経て雑誌に掲載されたものと推定される¹⁵。やがて彌生子は漱石の推挙なしに幾種類もの新聞・雑誌で活躍し始め、『ホトトギス』という安住の地からも脱していくことは既に論じたが、その後も幾度かの関わりがあった。ひとつは彌生子の翻訳『伝説の時代 神々と英雄の物語』（以後『伝説の時代』とする）に漱石の「序」が付されたことと、漱石の依頼で彌生子が「或夜の話」を『東京朝日新聞』に掲載したことである。ここではまず彌生子が直接漱石と創作のことで関わった数少ない例として、「或夜の話」の創作と発表の経緯とを含めた周辺の事情を確認しておきたい。

「或夜の話」は一九一四（大正三）年九月二日から一〇月四日（ただし九月三〇日は休載）に『東京朝日新聞』の『短篇集』欄に発表されたのち、一九一六年一月に「死」と改題¹⁶されて単行本『新しき命』（岩波書店）に収められた短篇である。

発端は志賀直哉が夏目漱石から依頼のあった『朝日新聞』への小説掲載を断った¹⁷ことにある。武者小路実篤を通して執筆を依頼された志賀が、一九一三年末に執筆を承諾しておきながら¹⁸、翌一九一四年七月になって断ってきたのである。正月に志賀の訪問を受けて話し、二月になって「社へ行つてあなたの小説の事をしつかり極めて来ました」¹⁹と編集会議の報告をし、「小説は私がかからじめ拝見する必要はないだらうと思ひます」²⁰と四月に書き送っていた漱石にとって、志賀の断りは思いもよらないものだったろう。それも漱石の『心』の掲載があとひと月足らずで終わるといふ切羽詰った時期の断りだった。

漱石は七月一三日に東京朝日新聞社文芸部の山本笑月に報告をし、代役候補の「御心当りはありますまいか」と打診したうえで、「鈴木」、「高浜」、「小川氏」、「徳田君」、「中勘助」の名をあげ、あるいは「先生の遺書の外にもう一つ位書いてもいいですが」²¹という計画も洩らしている。その二日後、再び笑月宛に

「小説についての御教示は承知致しました。可成「先生の遺書」を長く引張りますが（中略）まあ百回位なものだらうと思ひます」と書き、「つぎの人に就ては別段どんな若手といふ希望をもつた人も差当りあ（り）ません」としながらも、「谷崎、田村俊子、岩野泡鳴」²²の名をあげている。そして一七日金曜日には鈴木三重吉宛に「昨日は失敬短篇集を出す事社に相談せし処賛成の由返答有之」として、短篇の着手と二、三人の候補を「こしらへ」²³るよう依頼している。『漱石研究年表』²⁴はこの「短篇を出す」企画を漱石が前日一六日の「木曜会で話したのか」と推定している。笑月からの「小説についての御教示」がいかなるものだったかは判らないが、木曜会で話題にする前から、志賀の代役は「若手」と考えていたことは明らかだ。ただそれが『短篇集』へと構想されたのは、やはり一六日の木曜会であろう。志賀直哉の断りはこうして『短篇集』という代役で穴埋めされ、彌生子を含む十一人の「若手」作家たち²⁵は稿料一枚四円でという高待遇²⁶で『東京朝日新聞』での発表機会を得たのである。原稿依頼に関して、漱石は笑月に「みんな承諾の形になつた」²⁷と報告しているが、三重吉と幾度も相談して候補をあげるなかで、依頼を取り下げるあるいは断られることもあつたらしい²⁸。十一人のうち漱石が直接依頼したのは武者小路だけで、里見淳は武者小路を通して間接的に依頼し、野上彌生子には夫の豊一郎を通して依頼している。三重吉は小川未明、後藤末雄、長田幹彦、青木健作、田村俊子への交渉にあたり、久保田万太郎は小宮豊隆が交渉している²⁹。そして三重吉自身は当初から執筆者として計画のなかに入っていたにもかかわらずとうとう掲載できず、小宮は漱石が取りまとめを新聞社に譲渡した九月四日以降に、社に直接交渉して掲載したと考えられる。

要するにこの『短篇集』は漱石の編集意図が結実したものとは言いがたく、むしろそれぞれの都合や偶然によつてできあがつた『短篇集』でしかない。いくばくかの漱石の意図をみるとすれば、重複した標題を変更させた³⁰ことと、だれの作品をどの順序で配列するかについて考えがあつたことくらいである。笑月には「順序をよくしないと変化がなくて面白くあるまい」³¹と述べて順序の案を示しており、豊一郎への書簡には「一度に原稿を集める必要もありませんが編輯上は順序をととのへる点に於て早く頂きたいのです」³²とあることから、八月前半にすべての原稿を集めて配列を考えようと予定していたことが推される。

だが三重吉が入稿しなかったことをはじめとして、長田や万太郎などが大幅に遅延した。そのうえこのころ津田青楓の原稿をめぐって山本笑月と齟齬があつた³³。ためか、九月の初めには「私はかう人に催促するのが厭になりました」³⁴と言つて取りまとめを社に譲つてしまう。そのためそれ以降に入稿された長

田・久保田・里見・谷崎潤一郎の原稿には、漱石の思惑は反映されなかったとみるべきであろう。取りまとめを最後まで漱石がしなかったのは、むしろ山本の不誠実な態度に原因はあったろうが、原稿の催促が漱石にとって多分に気遣わしい「厭」な仕事であったのは間違いないだろう。ただし三重吉にはこの『短篇集』の仕事が意義深いものになった可能性はある。企画当初から関わりながらも、自身は短篇を書き上げられぬいわゆる創作のスランプ状態にあった三重吉だが、既に編集・出版事業への意欲があった³⁵。『短篇集』の人選・依頼などをとおして、学ぶところは大きかったのではなからうか。事実『短篇集』掲載さなかに『現代名作集』の企画を実現させ、山本芳明の言うところの「漱石神話」生成の基盤³⁶。形成に一役を担っている。

『短篇集』の書き手の一人として彌生子の名を挙げたのもそもそも三重吉であった。その事情は一八日付の漱石の三重吉宛書簡から読み取ることができる。

夫から弥生子は異存はありませんが亭主を置いて細君ばかり頼むのも妙ですな白川の此前のものはわるくはありませんよ。然し少し人数を勘定してかゝらないと無暗に多くなると困るから其辺もよく胸に疊んで置いて下さい³⁷

そしてこの書簡の二日後、漱石は次のような原稿依頼の書簡を、彌生子ではなく夫の豊一郎に宛てて出している。

偕今度朝日の小説欄で私のが済んだら諸家の短篇十回もしくは十二回もの
を連載する事になりました夫で事が急なので狼狽して方々に依頼しました女
の人も一二名あつた方が色彩になつてよいと思ふのですが八重子^{ミチ}さんは何か
書いてくれないでせうか。もう一人「は」田村俊子^{トシ}さんです³⁸。

二日の間にどのような打ち合わせがもたれたかは不明だが、この二つの書簡からは彌生子の推輓に積極的なのは三重吉であり、正式に依頼したのは七月二〇日であったことが判る。三重吉はのちに『現代名作集』を編むときも彌生子の「父親と三人の娘」を選び出して高評価を与えている。三重吉が彌生子に期待するところは大きかったのだろう。漱石はそのような三重吉の意見を汲んで、豊一郎をとおして依頼したと考えられる。そして依頼においては、「女の人も一二名あつた方が色彩になつてよいと思ふ」と、彌生子に依頼することによって結果的に差し置いてしまう豊一郎に対しての配慮を充分含んだ文面になっている。だが彌生子は漱石と三重吉とのやり取りを知らない。そのため漱石のこの手紙の文面を、夫への配慮としてではなく、文字通り「女の人も一二名あつた方

が色彩になつてよいと思ふ」という編集意図からの依頼と解釈した可能性が高い。自分に期待された役割が「色彩」を添える「女の人」であること。それも「もう一人」の「田村俊子さん」とは違った意味の「女」の書き手という役割。

同じ「女」の書き手でありながら、俊子は「官能」「頹廢的」^{ダイケンセント}「艶濃性」と三重吉に評されるなど、ある意味で彌生子とは対極に位置する。と当時から目されていた⁴。彌生子はそういう役割を意識せずにはいられなかったのではなからうか。そうして生まれたのが、「瀕死の老女」(一)、「十二の少年」(五)、「すゞやかに清げな老女」(十三)が描かれた「或夜の話」であった。漱石の編集意図に合致した役割を果たしたといえるだろう。

ところで「或夜の話」の標題は原稿段階では「死」であったが、先に入稿した武者小路も「死」であったため変更している。

玉稿死たしかに届きました早速社の方へ送つて置きました武者小路君の今書いてゐるのが都合で死といふ名に改まりました、あなたのも死ですが私の予定だと二つの間に大分外の人を入れる積だからいゝが万一都合で二つの原稿がつゞいて出るか又は一つ二つ間を置いて出る場合には少々変ですが何とか題の変更しやうはありませんか(中略)

御父さんの病気はどうですかいつ国へ立ちますか⁴¹

書簡の日付である八月一二日の時点では短篇をどの順序で並べるかという「予定」が漱石にはあつたようだが、危惧は的中し、既に連載の始まっている武者小路との間に「大分外の人を入れる」ということはできなかつた。さらに後藤までも「死」と題していたため、「或夜の話」と改めたのである。「死」という標題は「御父さんの病気」の報を受け取つた彌生子が、肉親達の死を身近に感じてつけたものだったろう。単行本化に際して原稿段階の「死」に再び改題したのは、それが「或夜の話」よりも妥当な標題と彌生子が判断していたこととの証といえる。重複した標題を変更させたことと作品の配列とに『短篇集』の編集におけるわずかながらの漱石の意図があつたと先に述べたが、途中で頓挫したその意図も、期日を守つて入稿し、表題を変更した「或夜の話」には反映されている。ここにも「読んで頂く人として(夏目：引用者注)先生を一番に頭に入れてゐた」⁴²彌生子の配慮の痕跡がみられる。

「或夜の話」が「死」と再び改題されて収められたその単行本『新しき命』は一九一六(大正五)年一月に出版された。「死」への改題は一見標題『新しき命』とは対立するテーマを扱っているようだ。だが生と死とは対極にあるものではなく、むしろひとつのものの表と裏である。「或夜の話」を入稿したころ

病気だった彌生子の父親は、彼女の帰郷後に亡くなった。帰郷前後を素材にした「父の死」(『三田文学』一九一五・二)では、久しぶりの帰郷で初めて会った親戚筋の子供と死にゆく父とを見比べて、「老いたるもの、古きものに代わるべき新しい生命」。若い芽がこの家族の間に簇生しつゝある事を思はないではみられませんでした」と述べている。彌生子は父親の死をとおして、わが「新人」たる子供⁴³の「新しい生命」と背中合わせの死に思い至ったのだろう。『新しき命』は、父への鎮魂と父の死を通して見出された「新しい生命」への讚美の書となった。そして(漱石グループ)の岩波茂雄の社からその単行本を出版した翌月、彌生子の「先生」漱石にも死が訪れた。

二、漱石への複雑な感懐

以上のように漱石は野上彌生子の文筆生活の初期に関わっていたのだが、漱石と「直接お会いしたのは五、六度ぐらい」⁴⁴で「触れ方も間接的」であった⁴⁵と彌生子はいう。彌生子は漱石を語る際、「巨大な立像」⁴⁶と称えてもいるが、その一方で直接に面会した幾度かの記憶を中心に据えて「素のままの先生」⁴⁷を語り続けた。

飯田祐子は「彌生子が語る漱石についての記憶は、数種類に限られていて、しかも断片的にすぎる」としたうえで、それを「五つほどのエピソード」⁴⁸にまとめている。確かに漱石の弟子の思い出語りとしては貧弱な内容といえよう。ここでは、その語りの質に注目しながら詳細にみていきたい。

たとえば『伝説の時代』に漱石が「序」を書いたことは、彌生子にとって漱石との(文学)を介しての数少ない接点のひとつであったはずだ。しかし彌生子はそのお礼として謄本を入れる箱を持参した際、車夫がつけたであろう汗の「にじみ」を執念深く気にしていたというエピソード⁴⁹ばかりを何度も繰り返して語っており、むしろそこには(文学)を媒介とした関わりを無視するような振る舞いさえみられる。

他のエピソードでも、(文学)に関わるエピソードはほとんどない。たとえば謠については、名人尾上始太郎と間違えていたく感動したところへ漱石の「めえーツと山羊の鳴くやうな、甘つばい、いかに素人らしい、間延びのした謠」が聞こえたといい、買ってきてくれた「京人形」については、「あんまり高いお人形ではない」⁵⁰と付け加えている。また「長男にも夏目先生を子供の時書齋で見たと云ふ記憶を持たせておきたかった」という過剰に教育熱心な思惑から長男を漱石に会わせたという話は、結果として子供には「漱石先生よりは、焼雀の方が何十倍か感銘が強かった」⁵¹という苦笑を誘うオチでまとめられている。これらはいずれも「江戸っ子のそこいらの番頭さんという風情」の「庶民

的「平民的」^{5.2}な日常の様子に焦点化されている。「巨大な立像」とは対照的な、むしろ卑近な漱石像を語っているのである。

そして特に目を惹くのは一九五五（昭和三〇）年八月号『世界』で紹介された記事への感想である。その記事とは「皇室に関する記事があつた」^{5.3}ためそれまでの『漱石全集』に未収録だった「伏せられていた漱石の日記」である。有名な「○昔は御上の御威光なら何でも出来た世の中なり ○今は御上の御威光でも出来ぬ事は出来ぬ世の中なり ○次には御上の御意向だから出来ぬと云ふ時代が来るべし」^{5.4}（傍点は原文のまま）がまず目を惹く。のちにも述べるように、漱石の反体制的思想を語るときに引かれる部分である。しかし彌生子は同じ部分に触れながらも、その思いはなお漱石の暗部へも向かっている。

『世界』の八月号に発表された夏目先生の日記は、私に実にさまざまなことを感じさせたので、それについて書いて書いて見たい。先生の神経衰弱が亢じると、著しく追跡症の傾向を示したことは紛れもない事実で、これを読んでみると、ゴーゴリーの『狂人日記』をさえ聯想させられた。（中略）もつとずつと強く私の胸を打つものが他にあつた。それは先生の氣に喰わない出入りの植木屋を、夫人がなお平然と使うことに腹をたて、「貴様のとる銭はおれの銭で、妻の銭ではない」といふてやつた」の言葉である。（中略）「昔は御上の御威光なら何でも出来た世の中なり（中略）」といい切ることできた先生であるだけに、私の感懐はまことに複雑なものがある。^{5.5}

「木曜会の席上では（中略）温厚な紳士としてふるまつて」いた漱石とは違う「どこか奇妙な」「一種異様な感じ」の「素のままの先生」、「昼間のお客さんだの、夜の木曜会の若い連中などは知らなかった」^{5.6}。漱石の一面を伝えるという意図もあつたろう。だがそれだけではない。彌生子はあえて卑近な漱石像を語り、漱石の暗部に言及してその思想と行動との齟齬を見つめている。その底には負の要素に塗りこめられた（漱石体験）が脈打つているといえよう。「巨大な立像」として肥大化していく漱石像を肯定しその恩恵に浴している彌生子であるゆえに、「まことに複雑な」「感懐」をいつそう抱かざるを得なかつたであらう。

三、語られなかつた（文学）

彌生子が漱石について語るときのもうひとつの特徴は、先にもふれたように、漱石の（文学）に関する発言がほとんどないということだ。彌生子は漱石の文学的営為についても作品についても論ずることはなかつたのみならず、自作の

作品指導の具体的内容や評価にもふれていない。『朝日新聞』の『短篇集』に原稿を依頼されたことも語っていない。作品を書くことに関しては「読んで頂く人として先生を一番」に念頭においたとはいうものの、数少ない直接の面会のときには、「書いたものの話などは一度もしたことはなかった」⁵⁷という。そのため彌生子の「書いたもの」についての漱石評で知ることができるのは、寸評を除けば、もともと書簡として書かれた「明暗」評、「縁」評、『伝説の時代』評の三つに過ぎない。前章で「明暗」評と「縁」評とはすでに論じたので、ここでは「序」として掲げられた『伝説の時代』評にしばって検討したい。

『伝説の時代』は彌生子が一九一三年七月に漱石の「序」を付けて、尚文堂から出版した Thomas Bulfinch の *The Age of Fable, or Stories of Gods and Heroes*⁵⁸ の訳書⁵⁹である。彌生子にとっては「ペン」の仕事をはじめて一冊の本にした⁶⁰もので、尚文堂が岩波茂雄に関わる社であったことも手伝って、漱石にまつわる思い出深い著書となった。初出には「夏目先生が御病後のお疲れの中をわざわざ序に代ふるお手紙をよこして頂きました事を有難く御礼申し上げます」との一文が例言にあり、のちに改版のたび、漱石が寄せた「序に代ふるお手紙」にふれている。

その「序に代ふるお手紙」は「序らしい序が書けないので此手紙を書きました。若し序の代りにでも御用ひが出来るなら何うぞ御使ひ下さいまし」と文末を締めくくる一種の批評になっており、次のような部分から始まる。

私はあなたが家事の暇を偷んで『伝説の時代』をとろ／＼仕舞迄訳し上げた忍耐と努力に少からず感服して居ります。(中略)況して一行毎に訳して行くとなつたら、それを専業にする男の手でもさう容易くは出来ません。況して夫の世話をしたり子供の面倒を見たり弟の出入に気を配つたりする間に遣る家庭的な婦人の仕業として全くの重荷に相違ありません。

翻訳を「専業にする男」を引き合いにして、「家庭的な婦人」としての彌生子がその生活のなかで成し得た「忍耐と努力」を漱石はほめている。一方彌生子は木曜会に出席しなかったことを、「そんな暇に書物の一ページも読んだり、子供の世話でもよくしてやれば、先生はその方がお気に入るのだと信じてゐた」⁶¹と述べている。また後年この「序文」について「うちの世話をしたり、子供の世話をしたりしながら、全部を訳してしまったのはなかなか大変なことだったろうとほめて下さって」⁶²と語り、自分の「家庭的な婦人」というあり方を漱石に認められたと、むしろ誇りに思っている節がある。つまり漱石の「家庭的な婦人」としての評価方法は、彌生子の考えによく対応しているといえよう。

ジェンダー批評の論者は漱石と彌生子との関わりに、漱石の抑圧あるいは強要という権力関係をみる傾向がある。たとえば根岸泰子は「男性ジェンダー化した文壇に女性の書き手が適応しようとする時、ともすれば彼女は、女性ジェンダーの輻晦や隠蔽というジェンダー抑圧を強いられることになる。たとえば明治四〇年頃から始まる夏目漱石の野上彌生子への写生文の技法の指導は多分にそのような抑圧を伴って」⁶²いたと論じた。敷衍すれば、彌生子が『伝説の時代』の翻訳に向かったのも、漱石の「ジェンダー抑圧」から逃れる隘路だったのかもしれない。しかし内田の言を借りれば彌生子は漱石から「立ち去ることもできた筈」であり、その関係は「常に双務的なものであった」⁶³はずである。漱石亡きあと六十年の年月を経てなおかわらず「家庭的な婦人」としてほめられたことを語っているのは、ほかならぬ彌生子自身である。こういった彌生子の自己認識の原因を漱石に求めるのは難しい。

ジェンダーを論じるならば、むしろ漱石と〈文学〉を語らなかつたことに注目したい。漱石が『伝説の時代』「序」で「家庭的な婦人」云々以外にも〈文学〉をめぐる話題を差し出しているにもかかわらず、彌生子はそこには触れなかつた。たとえば「歐洲文学の根柢に横はる二つの宝庫（聖書と希臘神話）」に言及し、「希臘のミソロジーを知らなくても、イブセンを読むには殆んど差支えない」という現代文学の状況についても漱石は述べているのだ。しかし彌生子はこれに応じるような思い出は語らず、「家庭的な婦人」として褒められたことと、お札に謠本の箱を持参したエピソードばかりを長年語り続けた。それは彌生子の意思である。先にも述べたように、そこには〈文学〉を媒介とした関わりがないかのような振る舞いさえみられる。漱石の側にも〈文学〉は男と語るべき話題⁶⁴と考へたことは否めないが、彌生子もまた「書いたもの話」を避けるのは当然のことと考へたのではなかつたか。そういう習いから、漱石と語る、あるいは漱石の〈文学〉について論じるに足るだけのことばを彌生子は持ち合わせていなかつたのではないか。

漱石の生前に漱石と〈文学〉について語ることがなかつた彌生子。漱石の死後もその〈文学〉については語らなかつた彌生子。そういう態度は生涯貫かれ、豊一郎から聞いて「書き留めておいた」はずの木曜会の内容についても潔いまでに語らなかつた。「漱石の一番弟子」のはずの彌生子のこの態度は、彼女の〈漱石グループ〉のなかの微妙な位置⁶⁵を示している。

四、『孤蝶馬場勝彌氏立候補後援現代文集』という接点

いわゆる〈漱石山脈〉（漱石グループ）というものが一枚岩でなかつたことは容易に想像されるが、ここでは『孤蝶馬場勝彌氏立候補後援現代文集』（以後『現

代文集』とする）を取り上げて、その人脈の一面を検討したい。

『現代文集』は馬場孤蝶の衆議院議員立候補にあたって、その資金作りのために生田長江・森田草平らが中心になって寄稿を募り一九一五年三月に出版された文集である。第一部第二部合わせて八十一の作品が寄せられ、漱石は「私の個人主義」を、彌生子は「二人の学校友達の対話」を寄稿している。ほかには鈴木三重吉、小宮豊隆、野上白川の名はあるが、同じ年頃の阿部次郎、安倍能成、野間真綱、野村伝四らの名はない。

孤蝶の衆議院議員立候補と『現代文集』の成立経緯と内容については、松尾尊兌が「文学界に滔々として流入する民本主義の潮流と、その尖端に棹さす最晩年の夏目漱石の姿」をみて詳細に論じている。松尾は漱石が「堺利彦ら社会主義者が孤蝶を支持していることを知り、かつ安倍能成と長江とが『読売新聞』紙上で、はげしい口調で（中略）論争を交えているさなかである」にもかかわらず『現代文集』へ寄稿し、寄稿のみならず「推薦状記名」までしたことを、「親密な」漱石と孤蝶の個人的関係」というより、「その政見を支持すればこそ、孤蝶を支援」した「一つの政治行為」だと結論付けた。

「私の個人主義」が学習院でなされた講演であり、『現代文集』に遅れることわずか十日で『輔仁会雑誌』にも掲載されたことを考え合わせると、松尾のように『現代文集』への寄稿を「ひとしく権力に抵抗するものへの共感」とするのにはためらいが残る。だがかつて『二百十日』や『野分』を書いた漱石の一面であることは間違いない。奇しくも松尾が引用した漱石の「日記」は、先にも触れた「伏せられていた漱石の日記」のなかの「昔は御上の御威光なら何でも出来た世の中なり」云々である。松尾論の約十年後に彌生子も再び同じ部分を引いて『二百十日』などと関連させて漱石を語っている。ところが、単なる人脈を越えた思想的文脈をみることができる。『現代文集』は漱石と彌生子とに共有される一面を端的に表しているように考えられる。

また松尾は田岡嶺雲が「作家ならざる二小説家」（『天鼓』一九〇五・五）として漱石と木下尚江とを並列させたことを重視した。が、彌生子が尚江に連れられて明治女学校へ入学したことも不思議な人の縁といえよう。

『現代文集』の寄稿者の顔ぶれについては松尾が既に提示し論じているように、『青鞥』メンバーの与謝野晶子、（平塚）らいてう、伊藤野枝が名を連ねていることも留意すべきである。すでに拙稿で論じたように、彌生子はある距離を保ちながらも『青鞥』と長く関わっていた。『青鞥』にとつて彌生子は周縁的な存在であり、漱石は『青鞥』に理解を示さなかったが、はしなくもこの『現代文集』は漱石と彌生子と『青鞥』とが会する稀有な場となり得ている。

五、「文学者として年をとるべし」というお守り

前節に述べたように彌生子の属した人脈は決して単純な閉ざされたものではなかったはずである。しかしながら、彌生子が漱石について語るのは、やはり漱石にかかわる人々との繋がりからである場合が多い。たとえば芥川龍之介、寺田寅彦、エリセーエフ、宝生新、安倍能成、滝田樽蔭、岩波茂雄などである。なかでも滝田と岩波とについては、二人が中央公論社と岩波書店の立役者であったために、社の祝い事などで彌生子は漱石にからめて発言することが幾度か⁷⁰あった。

大宅壮一は彌生子を「岩波神社」の老いたる巫女⁷¹と揶揄したが、彌生子の長い執筆生活を支えたのは、確かに中央公論社と岩波書店という大手出版ジャーナリズムとの強固なつながりであった。この意味で夏目漱石が彌生子に与えたもつとも大きなものは、日本の出版文化の隆盛であったのかもしれない。それは女が単に読み手であるばかりでなく、書き手になる機会を提供していった。彌生子が最初に書いた「明暗」に対する漱石の指導の書簡に「文学者として年をとるべし」ということばがあった。これは「明暗」批評のなかで語られたことばであったが、彌生子はこのことばを「生涯のお守り」にしたと述べて、次のように続ける。

さてふり返つて、夏目先生に御教示の御手紙を頂いた日から数へて見ますと、わたしはすでに六十余年生きてゐます。しかし先生が仰しやつたやうに、真に文学者として年をとることができたでせうか。(中略)

行く手に待つてゐるものはやがて否応なくしよつてゐる荷物から私を解きはなち、すでに先生をはじめ、その周囲にあつた親しいひとびとがつぎつぎに去つて行つた場所へ連れて行くでせう。その時、夏目先生のまへにたつたら、私はかう申すつもりです。

「教へて頂いた通りに生きて来たかどうかはわかりませんが、決して忘れたことはありませんでした」⁷²

ここには、謙遜が挟み込まれているものの、漱石に繋がる出版文化の恩恵のなかで、「文学者として年をとる」ことができたという自負がある。

一九〇七年という女の作家が少ない時代に、漱石はどのような女の「文学者」を想定して彌生子にこのことばを贈ったのかは判然としない。高田瑞穂のように彌生子が「「閨秀」の影の薄いこと」と指摘し、「例えば漱石の書翰に徴しても、彼女は一個の人間ないし作家として遇せられている」⁷³と述べることも可能かもしれない。だが『明暗』評の書簡から約半年後、漱石が彌生子に書物を

貸していることが、そのことにヒントを与えているのではないか。

明治女学校は（中略）英語もかなりむずかしいものを読まされたが、婦人の作品は一度も扱ばれたことがなかった。（中略）

夏目先生が貸してくださったのはジェーン・オースティンの“Pride and Prejudice”（自重と偏見）にシャロット・ブロンテの“Jane Eyre”（ジェーン・エア）、それにジョージ・エリオットのものが一冊、その他はエドモンド・ゴスの著であったかと記憶するが絵入りの英文学史であった。これは私がお願いしたものでない。⁷⁴

明治女学校でさえ「婦人の作品は一度も扱ばれたことがなかった」時、オースティンら女の小説家という雛形を彌生子に示し得たのは、ほかならぬ漱石だったのだ。漱石が帝大で教え始めた当初、金子健二は「高等学校あたりで用ひられてゐる女の小説家の作をテキストに使用するといふのだから、われわれを馬鹿にしてゐると憤つたのも当然だ」⁷⁵と日記に書いたというが、その「女の小説家の作」とはジョージ・エリオットの『サイラス・マーナー』であった。

また彌生子が同時に借りた「絵入りの英文学史」が漱石山房蔵書目録にある“English Literature; an Illustrated Record, 4 vols.”⁷⁶であるならば、なおさら「英文学史」における女性小説家の雛形を示していたと考えることができよう。漱石は『文学論』のなかでオースティン、シャーロット・ブロンテそしてジョージ・エリオットを高く評価しており、『三四郎』に「アフラ、ベーン」という「職業として小説に従事した始めての女」（『三四郎』四の十五）を滑り込ませている。漱石はこういう女性小説家を想定して彌生子に「文学者として年をとれ」と励ましたと考えられる。

彌生子が漱石のこのような真意をどこまで理解していたかは不明だ。また結果的に彌生子が漱石のいう「文学者」になり得たか否かは問わない。ただ彌生子なりにそのことばを「お守り」に以後八十年邁進したであろうことはだれも否定し得ないであろう。

彌生子は漱石の与えてくれた出版文化の隆盛のなかに生き、漱石を「先生」と呼び続けながらも、〈文学〉に関わらない彼女なりの直接の〈漱石体験〉だけを頑なに語り続けた。もし漱石の弟子としての〈文学〉継承ということを、彌生子が強く自負していたならば、そのような語り方はしなかつたであろう。〈漱石グループ〉を囲う壁はかくも高く、漱石の〈文学〉とはかくも重く大きな荷であったのだ。それでもなお、彌生子はただその器に合っただけの〈漱石体験〉と「文学者として年をとるべし」という「お守り」とを胸に、彼岸においても

「夏目先生のまへにたつ」つまりもりであったことは、彌生子の選んだ漱石の（弟子）としての生き方だったといえよう。

資料篇

凡例

1. 本リストは野上彌生子が漱石に言及した評論・随筆と序跋のリストである。
2. 配列は年代順とした。
3. 表記は作品名、初出年月、初出の順とした。
4. 必要に応じて「」で注を付した。
5. 作品名の紛らわしいものは（ ）で補った。
6. 『野上彌生子全集 第二十三巻』（岩波書店、1982）「著作年表」に含まれないものは、*を付した。

- 『伝説の時代』例言* 1913.7 『伝説の時代』
『伝説の時代』改訳版序* 1922.11 『希臘羅馬神話 伝説の時代』
二十年前の私 1926.10 『文章倶楽部』11-10
思ひ出二つ 1928.7 『漱石全集 第十六巻』月報 5
芥川さんに死を勧めた話 1931.3 『文藝春秋』9-3
夏目先生のこと——修繕寺にて—— 1935.5 『文藝』3-5〔のち「夏目先生の思ひ出——修善寺にて——」〕
春昼 1935.6 『婦人公論』20-6
小さい靴 1936.3 『思想』一六六号〔のち「寺田さんのこと」〕
その頃の思ひ出 1942.4 『婦人公論』27-4
〔『婦人公論』巻頭言〕* 1948.4『婦人公論』33-4(トマ)〔初出は標題なし、巻数は32巻〕
高濱さんと私 1952.7 『俳句』1-2 〔初出に「文責記者」とある〕
良い教科書とは 1952.8 『文学』20-8〔初出に「口述筆記」とある〕
作家に聴く 1954.6 『文学』22-6
夏目先生の日記について 1955.11 『新日本文学』10-11
〔「迷路」の会の記〕 1957.5 『世界』一三七号〔初出は標題なし〕
九十歳の先生 1958.4 『現代日本文学全集 第六十五巻』月報 88〔のち「九十歳の夏目先生」〕
春愁Ⅱまことに故人多くは泉に帰すⅡ 1960.4 『朝日新聞』
北軽井沢の新生先生* 1960.6 「宝生新十七周忌追善能 パンフレット」
名前のいろいろ 1960.10 『世界』一七八号
〔『ギリシア・ローマ神話』訳者あとがき* 1961.2 『岩波少年少女文学全集 1 ギリシア・ローマ神話』〕

- (わが小説)『海神丸』 1962.3 『朝日新聞』
 わたしと『アンナ・アレーニナ』 1964.3 『世界の文学 第二十卷』月報 14
 先生のお講義をどんなふうに聴いたか 1964.6 『田邊元全集 第十四卷』月報「のち「田邊先生の御講義」」
 (夏目漱石) 1964.8 『文藝春秋』42-8〔初出は標題なし〕
 はじめてオースティンを読んだ話 1965.4 『世界の文学 第六卷』月報 27
 まことの読書* 1965.11 『注解 夏目漱石全集』内容見本
 夏目先生の思い出 1966.5 『中央公論』81-5
 安倍さんをいたむ* 1966.6 『毎日新聞』夕刊
 安倍さんのことなまぢま 1966.8 『世界』二四九号
 夏目夫人のこと 1966.10 『漱石全集 第十一卷』月報 11
 一隅の記 1967.5 『新潮』64-5
 木曜会のこと 1967.6 『日本文学全集 第六卷』月報
 空也* 1970.3 『一〇〇人の名士が選んだ東京・味の二〇〇点』
 エリサーエフさんからの便りをめぐって 1971.4 『図書』二六〇号〔のち「H
 リサーエフさんの便り」〕
 (わたしがもつとも影響を受けた小説) 1971.11 『文藝春秋』49-16〔初出
 は標題なし〕
 『昔がたり』解説 1972.12 『昔がたり』
 ギリシア劇との触れあひ 1974.3 『ギリシア国立劇場の日本公演に際してのパ
 ンフレット』
 日本文学への新鮮で重要な貢献 1974.4 『子規全集』内容見本
 巨大な立像 1974.11 『漱石全集』内容見本
 『猫』紛失の記 1975.1 『波』9-1
 『中央公論』と文学——おもいづるままに—— 1975.11 『中央公論』90-11
 伊藤左千夫のこと 1976.10 『左千夫全集』内容見本
 夏目漱石 1977.1 『海』9-1〔初出は「素顔の文人」《インタビュー》第一回〕
 とある〕
 思い出すこと なまぢま 1978.4 『図書』三四四号
 (『ギリシア・ローマ神話』) 改版にあたって* 1978.8 『ギリシア・ローマ
 神話』改版
 鈴木さんと「赤い鳥」* 1979.1 『雑誌 赤い鳥』復刻版 内容見本
 「南山松竹図」のことなど* 1979.5 『夏目漱石遺墨集』内容見本
 古いおもひで* 1979.10 『縁・父親と三人の娘』
 『野上彌生子全集』刊行に寄せて* 1980.6 『野上彌生子全集』内容見本〔初

出は標題なし)

山姥独りごと——同年の中央公論について 1980.12 『中央公論』95-15

庭前の牡丹花* 1983.11 『回想 小林勇』

昔ばなし* 1984.1 『図書』〔1983.11.18「岩波書店創業70年記念の会」講演〕

処女作が二つある話* 1984.10 『漱石全集』内容見本]

遠くも来ぬるものかな* 1985.1 『中央公論』100-1

【附記】 『中央公論』(33-10' 1918.9) に掲載された「助教授Bの幸福」は小説であり、夏目漱石の名はないものの、作中「A氏」は明らかに漱石を指すと考えられる。この件に関しては福原麟太郎『夏目漱石』(荒竹書店、1973)を参照。

- 1 「今次『漱石全集』の本文について」(『漱石全集 第一巻』岩波書店、一九九九)。
- 2 『漱石研究』創刊号、(一九九三・一〇)。
- 3 佐藤泉「変動する漱石」(『文学』二〇〇〇年三・四月号、二〇〇〇・三)。
- 4 ミハイル・バフチン著／望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』(ちくま学芸文庫、一九九五)。なお、引用文中の太字は原文のまま。
- 5 「序」(『吾輩ハ猫デアル』中篇自序)には「墨汁一滴のうちで暗に余を激励した故人(正岡子規：引用者注)に対しては、此作を地下に寄するのが或は恰好かも知れぬ」とある。
- 6 ヘルマン・メイエル著／山崎義彦訳『物語芸術における引用句——ヨーロッパ小説の歴史と詩学』(東洋出版、一九九五)。Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans.*
- 1 本章では主に「帰つてから」を扱うので、以下「帰つてから」に限り章段のみを記す。
- 2 越智治雄『漱石私論』(角川書店、一九七一)。
- 3 秋山公男『行人』論序章——盲目の女と三沢の娘——(上・下)。(『立命館文学』一九七九・三及び七)。
- 4 平岡敏夫『漱石序説』(塙書房、一九七六)。
- 5 安東璋二『行人』の世界——その挫折の意味』(『人文論究』一九七三・三)。
- 6 橋本佳『行人』について』(『国語と国文学』一九六七・七)。
- 7 内田道雄『行人』の語り手と聴き手』(『古典と現代』一九八九・九)。
- 8 佐藤泉『行人』——主題と構成のアナロジー——』(『国文学研究』第百五集、一九九一・十)。
- 9 佐藤泉『漱石 片付かない(近代)』(日本放送出版協会、二〇〇二)。
- 10 石原千秋は「二人は表面上直をめぐって争っているように見える。しかし、ほんとうに争っているのは(父)の座だったのではないだろうか」(『行人』——階級のある言葉』(『國文學』一九九二・五)と論じている。
- 11 『景清』の引用は横道萬里雄・表章校注『日本古典文学大系41 謡曲集(下)』(岩波書店、一九六三)。
- 12 伊藤正義校注『新潮日本古典集成 謡曲集上』(新潮社、一九八三)及び西野春雄校注『新日本古典文学大系57 謡曲百番』(岩波書店、一九九八)も同様の訳注を付けている。
- 13 小山弘志・佐藤喜久雄・佐藤健一郎校注・訳『日本古典文学全集34 謡曲集』(小学館、一九七五)。
- 14 戸井田道三「さすがに我也平家なり」(『國文學』一九七六・九)。
- 15 文字テクストに限っても多岐にわたっているが、ほかに村芝居などの興行でもよく演じられたかと考えられる。
- 16 向井芳樹『近松の方法』(桜楓社、一九七六)。関連論文として、角田一郎「古浄瑠璃かげきよと出世景清の関係」(『文学』一九五三・七)、信田準一「出生景清の成立について」(『国語国文』一九五九・六)、広末保「盲目の景清」(『広末保著作集 第5巻』影書房、一九九七)がある。
- 17 『日本古典文学大辞典』(岩波書店、一九八三)の「出世景清」の項。
- 18 『日本古典文学大辞典』(岩波書店、一九八三)の「景清外伝」の項。
- 19 注10に同じ。謡もまた(文人趣味)の一つにあてはまるだろう。

20 景清を勇ましく謡う流儀は一般的にあつたと考えられる。『景清百人一首』（朋誠堂喜三二作）冒頭には「大通にして不善をなすものをさして景清と称する」（『日本古典文学全集46 黄表紙・川柳・狂歌』（小学館、一九七二）より引用）とある。また魚名でもカゲキヨとよばれるものが数種あり、どれも「おむね赤色で鰓蓋や背鰭等が剛張つている点が共通」していると滋澤敏三は指摘している（『日本魚名の研究』角川書店、一九五九）。いずれも「勇ましい」景清が広く流通していることを裏付けている。

21 ミハイル・バフチン著／望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』（ちくま学芸文庫、一九九五）。なお、同書を援用することについては、内田論（注7）から示唆を得た。

22 和田敦彦は「テクスト内に描かれた読者や読書」は「メタ・メッセージとしてしばしば機能」して、「私たち自身の読む行為自体を改めてとらえ直すきっかけを与える」と論じている（『メディアの中の読者——読者論の現在』ひつじ書房、二〇〇二）。

23 夏目漱石は『文学論』でニーチェの「道徳」にふれて「人事Fの両面解釈」の項を立て、「著者」が「篇中の人物に対しては全く生殺与奪の大権を掌ること尚専制独裁の帝王に似たり」と述べている。父は「女景清の逸話」に対して「専制独裁の帝王」ともいえよう。

24 注8に同じ。

25 注9に同じ。

26 女景清の家に「三越の手拭」（十六）があつたのも偶然ではあるまい。

27 石原は「書く二郎と書かれる二郎との間に、同一性よりも差異性をより多く認めなければならぬ」（注10に同じ）と述べている。

28 注7に同じ。

29 一郎も口にするニーチェ（「塵勞」三十六）の『権力への意志』には「現象に立ちどまつて「あるのはただ事実のみ」と主張する実証主義に反対して、私は言うであろう、否、まさしく事実なるものはなく、あるのはただ解釈のみと」（傍点は原文のまま）（『ニーチェ全集 第12巻』理想社、一九六二）とある。

第二章 『彼岸過迄』と『ゲダンケ』——梗概を拒む「小説」——

1 松下浩幸『『彼岸過迄』論ベスト21』（『漱石研究』第十一号一九九九・一〇）。

2 「彼岸過迄に就て」（『東京朝日新聞』一九二二・一・一）。

3 本章では主に『彼岸過迄（須永の話）』を扱うので、以下「須永の話」に限り、章段数のみ記す。

4 Andrejew(L.). *Der Gedanke und andere Novellen*. Übers. von Elisabethskaja & J. Georg. München: A. Langen. 1903.

5 注2に同じ。

6 藤井省三『ロシアの影——夏目漱石と魯迅』（平凡社、一九八五）。

7 剣持武彦は『個性と影響——比較文学試論』（桜楓社、一九八五）のなかで、上田敏と漱石との関係について、「礼は相互に尽くしていた。（中略）『心』も恐らく明治四十二年中に漱石は読んだものと私は推定している」と慎重に述べ、その影響関係を論じている。

8 一九二七年には熊沢復六が「思想」という邦題で出版している。現在、事典などでは「ミニム」と訳したものもある。

9 島田謹二が『定本 上田敏全集 第二巻』「解説」（教育出版センター、一九

八五)です。すでに言及している。

10注6に同じ。

11安田保雄は『上田敏研究——その生涯と業績——』(有精堂、一九六九)の「上田敏と夏目漱石」で、ここで言及した『吾輩は猫である』の指摘以外に、二人の肉体的な関わりも詳しく論じている。「漱石と柳村」(『読売新聞』一九〇五・一・二〇〜一・二四)の連載をめぐる考察とともに、文壇的地位が上にあつた上田に対して、漱石は「心中穏やかでなかつた」、あるいは「弟子達の反目が更に二人の間を対立させ」たと論じている。

12吉田精一『自然主義の研究 上巻』(東京堂、一九五五)。

13漱石のアンドレーエフ受容については必ずしも十分に分析されたとは言いがたいが、清水茂「漱石の小説技法——ロシア文学等との関係において——」(『國文学』一九六五・八)、「二葉亭、鴉外、漱石とアンドレーエフ」(『比較文学年誌』一九七二・三)、小平武「漱石とアンドレーエフ」(『それから』の不安の描法」(『えうゐ』一九八二・春号)などの論文がある。また清水孝純は森本の残した洋杖の蛇に、ケルジェンツェフの「心」を重ねて読み、『ゲダンケ』は須永という存在の創出に極めて深い暗示を与えた」(『漱石 その反オイディプスの世界』翰林書房、一九九三)と、『彼岸過迄』におけるその影響を示唆している。ほかに剣持武彦(『個性と影響——比較文学試論』桜楓社、一九八五)と河村民部(『漱石を比較文学的に読む』近代文芸社、二〇〇〇)とは『ゲダンケ』を『心』との関連から論じている。また日本文学におけるアンドレーエフ受容については、塚原孝が「明治期のアンドレーエフ受容史の一側面——『早稲田文学』『趣味』を中心に」(『ロシア文化の森へ——比較文化の総合研究』ナダ出版センター、二〇〇一)、「上田敏とアンドレーエフ——その翻訳を中心に——」(『明治翻訳文学全集』『翻訳家編』17 上田敏集』ナダ出版センター、二〇〇三)で詳細に論じており、「アンドレーエフ翻訳作品目録」(同前)も参考になった。

14注6に同じ。

15注2に同じ。

16注6に同じ。

17ジェラルド・ジュネット著／和泉涼一訳『パラソプセスト——第二次の文学』(水声社、一九九五)の「第四十九章 凝縮」。また同書ではボルヘスの『伝奇集』を例に、「ある架空のテクストの仮装された要約」についても述べている(「第五十二章 ボルヘスにおける擬似要約」)。「彼岸過迄」の『ゲダンケ』は原作者名と邦題が示されていないが、「架空のテクスト」でなかったことは留意すべきである。

18ロシア語の原作については、塚原孝氏のご教示による。またアンドレーエフの孫娘のHenry and Olga Andreyev Carlisleによる英訳「The Thought」(Leonid Andreyev, VISIONS // Harcourt Brace Javanovich 1987.)を参照した。

19引用は『定本 上田敏全集 第二巻』(教育出版センター、一九八五)による。既に論じたように上田訳は誤訳との非難はあつたが、今日でも翻訳は上田訳しかないもので、以下上田訳を使用して論ずる。また引用のあとには、ケルジェンツェフの「始末書」の号数を記し、上田による傍点を省いた。尚、注8ふれた熊沢復六訳の『思想』(『世界戯曲全集第二十五巻』近代社、一九二七)は同じ作者の「Macht」あるが、芸術座のために作者が脚色した六幕物の戯曲である。

20上田敏訳の『心』には第八の「始末書」に続く法廷でのケルジェンツェフの様子を描いた部分が欠落している。英訳「The Thought」(注18)によれば、次のような内容である。ケルジェンツェフはうつろな様子で裁判に臨み、ある

時には奇態な質問をして聴衆を笑わせる。そのため四人の精神病理学者のケルジエンツェフに対する意見は二つに分かれてしまう。続行された裁判では、代理人を拒絶したケルジエンツェフが抗弁を求められるが、「なにもない」と繰り返して終わる（佐々木訳）。

²¹ 供述書には一貫した話の流れはなく、「ドクトル・ケルジエンツェフは狂人の真似をしてゐると思つた。——然し実際狂人である」（第六号）「時々震へてゐて、形の崩れたのもある。実は久し振りで筆を執つたのだし、又睡眠不足で、大分衰弱してゐるから、少しは震へてゐるのもあらう。然し以前にもかういふ事があつた。」（第二号）「第四号書類末段の文字は強ひて読解かれずと宜い、又一般に消の多いのをあまり重く見られるな。これを狂気の徴候とせられては困る。」（第六号）など狂気に関する供述が続く。だが「人間の行為は殆皆罪では無いか。（中略）大罪小罪の区別を設けて、殺人を大罪悪とするのは、憫笑すべき人間習慣上の虚偽としか見えぬ」（第一号）と、殺人という罪悪についての考察もある。

²² 平岡敏夫 『漱石序説』（塙書房、一九七六）。

²³ 玉井敬之 『彼岸過迄』論——空想から現実へ——（『帝塚山学院短期大学研究年報』二三号、一九七五・一二）。

²⁴ 内田道雄 『彼岸過迄』再考（『古典と現代』五五号、一九八七・九）。

²⁵ 中島国彦 「注解」『漱石全集 第七卷』（岩波書店、一九九四）。

²⁶ 酒井英行 『漱石 その陰翳』（有精堂、一九九〇）。

²⁷ 石原千秋 『反転する漱石』（青土社、一九九七）。

²⁸ 佐藤泉は『彼岸過迄』——物語の物語批判——（『青山学院女子短期大学紀要』第五十輯、一九九六・一二）のなかで、漱石の「物語に対する疑義」を整理したうえで、主に前半部をもって『彼岸過迄』に「現実性をそのものに浸透し現実性を構成している物語への批判を認めることができる」と論じており、参考になった。ただし拙稿でいう「梗概」とは「全体的な意味や動きのみを記憶しておくため」になされるような「テクスト縮約 contraction de text」（注17『パランプセスト——第二次の文学』より引用。傍点は原文のまま。）に近く、「筋」のみを指しているのではなく、佐藤論で扱う「物語」とはむしろ異なる。

* アンドレーエフおよびロシア語文献については、ロシア文学研究者の塚原孝氏にご教示をいただきました。

第三章 『門』のなかの「門」——与えられた題名——

¹ 柄谷行人 『漱石論集成』（第三文明社、一九九二）。ただし初出は『門』（新潮文庫、一九七八）の「解説」。

² 赤井恵子・浅野洋編 『漱石作品論集成 第七卷』（桜楓社、一九九一）。なおこの「鼎談」は藤井淑楨（司会）と、赤井・浅野の三人。

³ 夏目漱石の寺田寅彦宛書簡（一九一〇年三月四日、書簡番号1288）。

⁴ 小森陽一は「解釈——漱石のテクストの多様な読解可能性」（『知の技法』東京大学出版会、一九九四）のなかで、『それから』の題名について、「この題名は毎日毎日読者の眼の前に必ずあらわれるわけで、（中略）解釈をめぐる強い枠組になつていた」と述べている。

⁵ 『それから』予告。『それから』が新聞掲載されるに先立つ一九〇九年六月二一日から「新小説予告」として掲載された。

⁶ 谷崎潤一郎 「門」を評す（『新思潮』一九一〇・九）。ただし引用は『谷崎

潤一郎全集 第二十卷』(中央公論社、一九六八)に拠る。

7 「作品とその標題についてのノート——『破戒』と『門』とをめぐって——」(『古典と現代』二十八号、一九六八・五)。

8 『門』「注」(岩波文庫、一九九〇)。

9 注7に同じ。

10 注6に同じ。

11 「夏目漱石論」(『中央公論』一九二八・六)。ただし引用は『正宗白鳥全集 第四十巻』(新潮社、一九六五)に拠る。

12 「門」のなかの子ども——「門」再説」(『三好行雄著作集 第二巻 森鷗外・夏目漱石』、筑摩書房、一九九三)。ただし三好は別の部分にも言及して参禅の失敗を論じている。

13 「文学雑話」(『早稲田文学』一九〇八・一〇)には「本流メイン・カレントに全く関係の無いエキステンションはダレて了つて散漫に陥る弊がある(中略)又一方の直線ばかりになると肉も血もない筋書きになる、その呼吸が中々六つかしい」とある。

14 『奥州安達原』の引用は、『有朋堂文庫 浄瑠璃名作集 上巻』(有朋堂書店、一九三四)に拠る。ただし、旧字体は新字体になおし、読み仮名は適宜省略した。また各段の中にある名称は、『日本古典文学大辞典』(岩波書店、一九八三)を参考にした。

15 注8に同じ。

16 注12に同じ。

17 岡本文子「門——崖の上と下」(『近代の文学 井上百合子先生記念論集』一九九三、河出書房新社)。

18 畑有三「作品論 『門』」(『國文學』一九六九・四)。

19 平岡敏夫『漱石序説』(塙書房、一九七六)。

20 神山睦美『それから』から『明暗』へ』(砂子屋書房、一九八二)。

21 佐藤勝は『門』の構造』(『講座 夏目漱石 第三巻 漱石の作品(下)』、有斐閣、一九八一)で「織屋のイメージ」と「安井の映像」の重なりを指摘している。米田利昭は「異空間へ——『門』」(『わたしの漱石』頸草書房、一九九〇)で「甲斐の織屋の頭を見て、安井を思い出したにちがいない」として、それを「過去への入り口であり、小説の内奥への緒口だった」と述べている。

22 『丹波与作待夜のこむろぶし』の引用は、井口洋校注『新日本古典文学大系 91 近松浄瑠璃集上』(岩波書店、一九九三)の「丹波与作待夜の小室節」による。ただし、読み仮名は適宜省略した。また「上之巻」「中之巻」との名称は、『日本古典文学大系 49 近松浄瑠璃集上』(岩波書店、一九五八)を参考にした。

23 『新日本古典文学大系 91 近松浄瑠璃集上』(岩波書店、一九九三)。

24 注7に同じ。ただしこの件に関しては、拙稿『門』のプレテクスト——『奥州安達原』を中心に——(『愛知淑徳大学国語国文学 十九号』一九九六・三)にふれて石井和夫から「山田晃が先行するが、その枠を広げた」(「最近の漱石研究から21世紀の漱石研究を見通す」『國文學 解釈と教材の研究』一九九七・五)と指摘があった。

25 小宮豊隆『漱石の芸術』(岩波書店、一九四二)。

26 漱石は『思ひ出す事など』で「余の如き平仄もよく弁へず、韻脚もうる覚えにしか覚えてゐないもの」と語ったが、これに対して吉川幸次郎は「この謙遜は、一パアセントほどは、真実」として、「この分野の文学においても完全を欲した人が、不注意に犯した不完全さ」(『漱石詩注』岩波書店、一九六七)とい

う程度だとしており、清水茂は「これは謙遜の語であって、若い頃の詩でも、概ね押韻・平仄は整っている」（『漱石の漢詩の作り方』、『漱石全集 第七巻』月報7）岩波書店、一九九四・七）と述べている。

27 ヴァルター・ペンヤミン著／石黒英男訳『プレヒト ヴァルター・ペンヤミン著作集 9』（晶文社、一九七二）。

28 ロラン・バルト著／花輪光訳『物語の構造分析』（みすず書房、一九七九）。

29 ミシエル・フーコー著／清水徹＋豊崎光一訳『作者とは何か？』（ミシエル・フーコー文学論集――1）（哲学書房、一九九〇）。

第四章 『門』の（自然）を読む――負の痕跡――

1 江藤淳『決定版 夏目漱石』（新潮文庫、一九七九）。

2 内田道雄「『門』をめぐる――夏目漱石論2」（『古典と現代』三号、一九五八）。

3 小平武「漱石の季節――『門』の循環する時間」（『講座夏目漱石 第四巻 漱石の時代と社会』有斐閣、一九八二）。

4 前田愛『都市空間のなかの文学』（筑摩書房、一九八二）。

5 注4に同じ。

6 『最新園芸大辞典』（誠文堂新光社、一九八二）に「一六九四年出版の『花譜』には「冬牡丹あり珍し」と寒牡丹の存在を示している」とあり、元禄期から寒牡丹は存在していることが判る。また江戸にも牡丹園（深川八幡など）があったことから、寒牡丹を坂井が入手することは不可能ではなかったと考えられる。他に『園芸植物大事典』（小学館、一九八九）を参照した。また斎藤正二著『日本の自然観の研究 下巻』（八坂書房、一九七八）には「ポタンが民衆生活のレベルまで降りてくるのは、なんといつても、江戸時代に入ってからである。（中略）庶民は、こぞって、ポタンの栽培や品種改良に励み（中略）」ポタン・ブームが現出された」とある。

7 辻邦生「解説」（『門』岩波文庫、一九九〇）。

8 橋浦洋志「漱石における植物的なもの――『それから』『門』の主題と方法をめぐって――」（『日本文学研究資料叢書 夏目漱石Ⅲ』有精堂、一九八五）。

9 畑有三「門」（『國文學』一九六九・四）。

10 宮崎かすみ「エロスの罪と呪われた過去――『門』に読むエロスの近代的編制と男たちの欲望の行方――」（『文学』隔月刊 第五巻第一号、二〇〇四・一）。

11 相原和邦『漱石文学の研究――表現を軸として――』（明治書院、一九八八）。

12 熊坂敦子『夏目漱石の研究』（桜楓社、一九七三）。

13 注3に同じ。

14 柳父章『翻訳の思想――「自然」とNATURE――』（平凡社、一九七七）、および『翻訳語成立事情』（岩波書店、一九八二）。

15 大久保喬樹『森羅変容 近代日本文学と自然』（小沢書店、一九九六）。

16 武者小路実篤『それから』に就て（『白樺』一九一〇・四）。武者小路のいう「自然」とは、もちろん単に「自然」という語を指したのではない。

17 大津山国夫『武者小路実篤論』（東京大学出版会、一九七四）。なお引用文中の傍点で「原」に付された傍点は原文のまま。

18 拙稿「漱石作品論『それから』――雨と百合における「自然」の考察――」（『愛知淑徳大学国語国文』第八号、一九八六・三）では、この部分について「強い嗅覚的刺激によって放心状態のまどろみに陥」った「半睡に特有なあの甲斐のない夢想」と述べた。

1. 柳父章『翻訳語成立事情』(注14に同じ)。また柳父は『翻訳の思想——「自然」とNATURE——』(注14に同じ)で「natureは、物質界、物質界的存在」、「人間の精神や意識と対立する意味」、「人間主体と対立する客体的な世界を意味する場合が多い」と説明している。

2. 注11に同じ。

2.1 山田俊治『それから』という鏡——初期「白樺」の一断面』(『国文学研究』第百十三集、一九九四・六)。

2.2 『点心』「長井代助」(初出『新潮』一九二一・二)。但し引用は『芥川龍之介全集 第七卷』(岩波書店、一九九七)に拠る。

2.3 注16に同じ。

2.4 漱石の武者小路実篤宛書簡(一九一〇年三月三〇日、書簡番号1301)。

2.5 山田俊治は前掲論文(注21)の「注」に紅野敏郎『白樺』第一年(一)——「白樺」創刊をめぐる(『日本文学』一九六〇・五)と西垣勤『漱石と白樺派』(有精堂、一九九〇)をあげ、「漱石の直面した時代状況や社会認識を欠落させた武者小路の一面が指摘されている」とまとめている。

2.6 ミハイル・バフチン著/望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』(ちくま学芸文庫、一九九五)。

2.7 『白樺』(一九一〇・八)。

2.8 注22に同じ。

第五章 彷徨する『それから』——「ある文学者の劇評」をてがかりに——

1 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」(一の四)時期であることとは时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』季刊2巻1号、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つたとも考えられる。

2 小宮豊隆「注解」(『漱石全集 四巻』岩波書店、一九六六)、吉田精一「注釈」(『夏目漱石全集 第七巻』角川書店、一九七四)、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、一九七二)、荒正人ほか「注解」(『漱石文学全集 第五巻』集英社、一九八二)、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」(重松・佐々木は「時皐月桔梗旗揚」とある)であることを言い添えている。

3 金森和子編集/永山武臣監修『歌舞伎座百年史 資料編』(松竹株式会社・株式会社歌舞伎座発行、一九九五)。

4 金森和子編集/永山武臣監修『歌舞伎座百年史 上巻』(松竹株式会社・株式会社歌舞伎座発行、一九九三)。

5 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」「馬盟」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。

6 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、一九七〇)、同『名作歌舞伎全集 第9巻 鶴屋南北集一』(同、一九六九)、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、一九六五)、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3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。

⁷注2に同じ。

⁸一九〇九(明治四二)年「日記四」の五月一二日には「あんなものを演じてゐては日本の名譽に關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觀を發揮したもものなり」とある。

『歌舞伎座百年史 資料篇』(注3に同じ)によればこの日の興行は『絵本太功記』の「饗宴」・「馬盟」・「尼ヶ崎第三幕」、『女楠』一幕、『与話情浮名横櫛』、『雪花』で仲国・鶯娘・三人形であった。

¹⁰重松泰雄「注釈」『日本近代文学大系 第二六卷 夏目漱石Ⅲ』(角川書店、一九七二)。

¹¹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——1906-1916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」(初出一九二七)、谷崎潤一郎『青春物語』(初出一九三二)など。

¹²引用は『近代文学評論大系 第九卷』(角川書店、一九七二)に拠る。

¹³引用は『鷗外全集 第六卷』(岩波書店、一九七二)に拠る。

¹⁴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、舞台の歴史であった。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。

¹⁵水田宗子は「鼎談 ジェンダー化する代助」(『漱石研究』第十号、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ウス」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。

¹⁶注10に同じ。

¹⁷『続 夏目漱石』(甲鳥書林、一九四三)。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。

¹⁸小森陽一「代助と新聞——国民と非国民の間で」(『漱石研究』第十号 翰林書房、一九九八・五)。

¹⁹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』第十号、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 上巻』(注4に同じ)は「饗応・馬盟・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「馬盟」が『時桔梗出世請状』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、一九六三)に拠る。

²³「知識人の苦惱——夏目漱石——」(初出『文学理論の研究』一九六七)。高橋はまた「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」(『漱石における政治』初出『明治文学全集 第一卷』筑摩書房、一九六六。引用はいずれも『高橋和巳全集 第十三卷』(河出書房、一九七八)に拠る)とも

述べているが、これについては大岡昇平が「四十年の改正は実質的に刑を緩和した」として、『それから』が明治四十年の刑法改正に誘発されたとの高橋（和巳）（「正巳」を引用者が訂正）の説を「珍説」（『小説家夏目漱石』筑摩書房、一九九八）として退けた。

²⁴ 佐藤泉は『漱石——片付かない〈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）。

²⁶ 平岡敏夫は『虞美人草』、『坑夫』、『三四郎』を論じて、「低徊趣味と推移趣味の一致」という、従来見すごされてきたこの一句にこめられた新しい小説のイメージは、まだまだ確認される必要があるといわねばならない」（『漱石序説』塙書房、一九七六）と述べている。

²⁷ 『それから』予告」（『東京朝日新聞』一九〇九・六・二一）。

第六章 『三四郎』の〈翻訳〉——不可能性の体験——

¹ 村上春樹・柴田元幸『翻訳夜話』（文芸春秋、二〇〇〇）。

² 石原千秋『反転する漱石』（青土社、一九九七）。

³ 千種キムラ・ステイブレン『『三四郎』の世界 漱石を読む』（翰林書房、一九九五）。

⁴ 千種キムラは「オセロ的崇高さを持つ」「セリフ」が「通俗的にかつまた喜劇的な内容をもつ男女間の恋愛しか連想できない」と指摘し、「黒ん坊の王族」を三四郎にみたてる論に発展している。

⁵ 紅野謙介・吉田熙生『漱石全集 第五巻』「注解」（岩波書店、一九九四）には、「stray sheep」という熟語として用いられた例は英訳聖書にはないことを指摘したうえで、『トム・ジョーンズ』・『社会百面相』・『訓点 新約全書』を影響の可能性を示唆している。ただし大岡昇平は「この「迷へる羊」は、美禰子さんのくれたハガキにある通り多数だから、新約聖書の「九十九匹に勝りて、この一匹を喜ばん」ではなく、旧約の「わが民は迷へる羊の群なり」（『エレミヤ記』五〇・六）か、「われは亡はれたる羊のごとく迷ひいでぬ」（『詩篇』一一九・一七六）が原典です」（『小説家夏目漱石』筑摩書房、一九八八）と述べている。

⁶ 日本比較文学会（二〇〇三年六月一五日、日本大学三島校舎）における飛ヶ谷美穂子の口頭発表「漱石とブラウニング——『三四郎』を中心に——」。飛ヶ谷は「ストレイ・シープ」の用例と関連論文を提示しており、本論はそれに負うところが多い。

⁷ 引用は *Browning Poetical Works 1833-1864* Ian Jack ed. (London: Oxford University Press, 1970) に拠る。

⁸ 翻訳は注6における飛ヶ谷の訳に拠る。邦訳に、大庭千尋訳『新装版 男と女 ロバート・ブラウニング詩集』（国文社、一九八八）などもある。

⁹ 重松泰雄は「迷へる子」に注を付けて「ここは、のちにも見えるように（中略）、美禰子と三四郎をさすことば。しかし美禰子としては、人生の岐路に立って結婚問題に迷う自己の現状を、強く響かせたつもりであろう」（『日本近代文学大系 第二十六巻 夏目漱石III』角川書店、一九七二・二）と述べている。

¹⁰ 初出と初版単行本、および原稿を基にした前の全集『漱石全集 第四巻』（岩波書店、一九六六）・『漱石文学全集』（集英社、一九七一）では「全然」に「ま

るで」とルビがあり、『夏目漱石全集 第六卷』（角川書店、一九七三）ではルビではなく「まるで」とある。ここでは「まるで」の読みが妥当と考えられる。

¹¹重松泰雄は「補注」（注9に同じ）で、小宮豊隆・越智治雄・三好行雄・高木文雄など論を紹介して研究史をおさえている。

¹²「三四郎の注釈」——「ダーターファブラ」と「ハイドリオタフヒア」（『解釈』一九五六・八）。但し *Greek* を *Greek* に引用者が訂正した。

¹³注9に同じ。

¹⁴福原麟太郎は『夏目漱石』（荒竹出版、一九七三）で「ブラウニングの『男たち女たち』という詩集」の名を示している。

¹⁵木村毅『比較文学新視界（松蔭学術研究叢書）』（八木書店、一九七五）。

¹⁶引用は注7に同じ。

¹⁷注8に同じ。

¹⁸注6に同じ。

¹⁹注15に同じ。

²⁰飛ヶ谷美穂子は「偉大なる暗闇」を『ハイドリオタフヒア』第二章の「*Great obscurity*」に由来する」と、出典を明示して「ハイドリオタフヒア」は広田先生その人の暗喩であり、作者がこの不思議な魅力を持つ人物につけた索引にほかならない」（『漱石の源泉——創造への階梯』慶応義塾大学出版、二〇〇二）と論じた。

²¹注15に同じ。

²²『文藝』（一九七五・一〇）——一九七六・九）、のち『思考の紋章学』（河出書房新社、一九七七・五）。

²³富士川義之「解説——英国脱線文学」（『濛濛龍彦文学館3 脱線の箱』筑摩書房、一九九一）。富士川は『壺葬論』と『トリストラム・シャンディ』のほかに、ロバート・バートン「恋愛病理学」、トマス・アーカート『万国語あるいは普遍言語案内』、ジョナサン・スウィフト『桶物語』などを「英国脱線文学の傑作」とした。ただし異論もある。生田省悟・宮本正秀は「この作品は偶然的機会から生まれたものと見なされる傾向にあった」ことを否定し、「十七世紀のイギリスでは考古学と古代研究の大きな動き」があり、「その中心的な役割を果たした人物の中には、ブラウンもよく知るダグデイルがいた（中略）。彼らの研究は、国家と社会の起源を探ることイギリス国民のアイデンティティを確立させようとする、極めて政治的な側面を持つ動機に支えられていた。内外の古代研究の成果を最大限に活用し、壺と文明化されたローマとの関係を主張するブラウンもこの趨勢と無縁ではありえない」（『訳者あとがき』サー・トマス・ブラウン著／生田省吾・宮本正秀訳『医師の信仰・壺葬論』松柏社、一九九八）と述べている。

²⁴ヘルマン・メイエルは『物語芸術における引用句——ヨーロッパ小説の歴史と詩学』（山崎義彦訳、東洋出版、一九九五）のなかで、「見つかつてこそその特殊な効能が発揮できる」「普通の読者の目には留まらなくて専門家にだけ見つかる」引用句のことを「秘密の引用句」「本式に隠れん坊をしている引用句」と説明している。

²⁵ジェラルド・ジュネット著／和泉涼一訳『パランスセプト——第二次の文学』（水声社、一九九五）。

²⁶大久保喬樹『森羅変容 近代日本文学と自然』（小沢書店、一九九七）。

²⁷注2に同じ。

²⁸海老井英次『開化・恋愛・東京——漱石・龍之介』（おうふう、二〇〇一）。

²⁹三好行雄は「事象の本質を見抜けない眼によって見られた世界」（『作品論の試み』至文堂、一九六七）といい、千種・キムラ・ステイブンは「あてにな

らない観察者」(『漱石研究』第二号、一九九四・五)、海老井は「(白紙状態)の人間」として設定された「全く頼りにならない(眼)の所有者」(注28同じ)とした。

30三好行雄と酒井英行とを中心なされた応酬に端を発した「美禰子の謎」をめぐる研究については、登尾豊が「三四郎 (小説を読む)」「(『國文學』一九九四・一)でまとめている。

31『門』は主に宗助を視点人物にしているが、たとえば「五の一」や「六の四」では、御米独りの行動と心情とが描出されている。

32ほかに「必竟あなたの為にした事ぢやありませんか」(八の十)も美禰子の心情かと読めるが、文脈を確認すると、これは三四郎が美禰子の瞳の中に認めたものであつて、美禰子の心情とは断定できないと考えられる。

第七章 『二百十日』のリテラシー——技法としての断片——

1 忘憂子「文芸時報」(『読売新聞』一九〇六・一一・二三)には「つまらんといふものあり、又確かに失敗の作だといふたものもあつたが、然し我輩は可なりに面白い処(が)あると思ふ」とある。尚、引用は平岡敏夫編『夏目漱石研究資料集成 第一巻』(日本図書センター、一九九一)に拠る。「が」は佐々木が補った。

2 石井和夫『二百十日』——Dream series とのかかわりにふれて——(『講座 夏目漱石 第二巻 漱石の作品(上)』有斐閣、一九八一)および浅田隆『二百十日』研究の現在(『國文學』一九八二・二)。

3 松尾尊兌「一九一五年の文学界のある風景と最晩年の漱石」(『文学』一九六八・一〇)および内田道雄「漱石と社会問題——『野分』の成立——」(『國文學』一九六五・八)。

4 酒井英行『漱石 その陰翳』(有精堂、一九九〇)。

5 相原和邦『漱石文学の研究——表現を軸として』(明治書院、一九八八)。

6 平岡敏夫『漱石序説』(塙書房、昭和五一)および米田利昭『わたしの漱石』(勁草書房、一九九〇)。

7 江藤淳『漱石とその時代 第三部』(新潮社、一九九三)。

8 三宅照代は「二百十日」の世界(『日本文学』一九七二・六)で『硝子戸の中』とのかかわりを、石井は『二百十日』——Dream series とのかかわりにふれて——(『講座 夏目漱石 第二巻 漱石の作品(上)』有斐閣、一九八一)で『夢十夜』と『文芸の哲学的基礎』、また加茂章も『二百十日』前後とその文学論的背景(『新大國語』十六、一九九〇・三)で『文芸の哲学的基礎』とのかかわりを指摘している。

9 亀井秀雄「漱石の文体——『野分』における「作家」の誕生を中心に——」(『一冊の講座 夏目漱石』有精堂、一九八二)。

10 浅田隆「私説『二百十日』」(『國文學』一九八二・二)。

11 川戸道昭・榊原貴教「明治翻訳年表ディケンズ編」(『明治翻訳文学全集 6 デイケンズ集』大空社、一九九六)によれば、一八八二(明治一五)年に加勢鶴太郎が、「Sketches of Young Couples」を「西洋夫婦事情」として単行本で出版して以来、しばしばディケンズの翻訳は発表されていたという。だが『二都物語』の翻訳は確認されていないので、一般的とはいえないと考えられる。そこで圭さんは原書を読んだと推測した。

12 注6に同じ

13 引用は中野好夫訳『二都物語 上』『二都物語 下』(新潮文庫、一九六七)

抛る。題名『二都物語』・「手記」の名称はこれに従った。

¹⁴『文学論』、『文学評論』「第四篇 スキフトと厭世主義」のほかに、『倫敦塔』で「デヴィッド、カツパフヒールド」に言及し、『トリストラム、シヤンデー』「英国の文人と新聞雑誌」詩伯「テニソン」「写生文」でもふれている。談話でディッケンズに言及したものは「現時の小説及び文章に付て」「文学断片」漱石氏の写生文論「無教育な文士と教育ある文士」がある。

¹⁵ *A Tale of Two Cities*. London: W. Scott.

¹⁶ 米田利昭『わたしの漱石』勁草書房、一九九〇。

¹⁷ 注11参照。

¹⁸ 引用は『日本古典文学大系 49 近松浄瑠璃集下』（岩波書店一九五八・一一）に拠る。

¹⁹ 重友毅『日本古典文学大系 49 近松浄瑠璃集下』（岩波書店一九五八・一一）頭注及び補注に拠る。

²⁰ 引用は『日本古典文学大系 41 謡曲集』（岩波書店一九六三・一一）に拠る。

²¹ 引用は『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・九）に拠る。ただし『新日本古典文学大系 94』では、「落手付ク先キは九州相良」とある。

²² 注10に同じ。

²³ 注10に同じ。

²⁴ 注9に同じ。

第八章 響き合うことば——『吾輩は猫である』の土壌——

¹ 亀井秀雄「間作者性と間読者性および文体の問題——『牡丹燈籠』と『経国美談』の場合」（『國語國文研究』第89、一九九一・七）。

² 高浜虚子『漱石氏と私』（アルス、一九一八）。引用は『回想 子規と漱石』（岩波書店、二〇〇二）。

³ 序『吾輩ハ猫デアル』中編自序」。

⁴ 注1に同じ。但し亀井は「内包された聞き手」と「内包された読者」との差異を論じ「対概念化」しているが、ここでは用語を借りるにとどまる。

⁵ ミハイル・バフチン著／望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』（ちくま学芸文庫、一九九五）。序章参照。

⁶ 注2に同じ。なお岩波文庫版『漱石氏と私』「解説」では紅野敏郎も「猫」の第一回は、ある意味では、漱石と虚子の合作めいたところもあったのである」と述べている。

⁷ 高橋英夫『無限系列 漱石・龍之介・百閒』（小沢書店、一九八九）。

⁸ 紅野謙介『投機としての文学 活字・懸賞・メディア』（新曜社、二〇〇三）。

⁹ 「時機がきてみたんだ——処女作追懐談」（初出『文章世界』三、一一、一九〇八・九）。

¹⁰ 坪内稔典「建長寺と法隆寺」（『漱石全集』第十七卷 月報）岩波書店、一九九六・一）。ただし坪内は『俳句——口誦と片言』（五柳書院、一九九〇）では引用文とはやや違った意味合いでも「片言」の語を使っている。

¹¹ 注2に同じ。

¹² ロラン・バルト著／花輪光訳『物語の構造分析』（みすず書房、一九七九）。

¹³ 亀井秀雄『小説論』（岩波書店、一九九九）。

¹⁴ 竹盛天雄『漱石 文学の端緒』（筑摩書房、一九九一）。

第九章 漱石の批評——「明暗」の行方——

1 「夏目先生の思ひ出——修善寺にて——」(『文藝』一九三五・五)。

2 亀井秀雄「間作者性と間読者性および文体の問題——『牡丹燈籠』と『経国美談』の場合」(『國語國文研究』第89、一九九一・七)。亀井論については第八章参照。

3 ミハイル・パフチン著／望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキの詩学』(ちくま学芸文庫、一九九五)。

4 『昔がたり』解説(『昔がたり』一九七二)。

5 夏目漱石の野上彌生子宛書簡(一九〇七年一月一七日、書簡番号769)。

6 注4に同じ。

7 注1に同じ。

8 彌生子は後年「縁」はその後(「明暗」の後：引用者注)に書いたもので、どうか及第してこれもホトトギスにのせて頂きました(注4に同じ)と書いているが、これは批評を読んでから書いたという意味ではないだろう。というのは、漱石が「明暗」評の手紙を送った翌日に木曜会では「縁」を朗読したとされているからである。中島国彦は「ほとんど同時に漱石のもとに届けられていたであろう」(「写生文を超えるもの——彌生子の処女作『明暗』と漱石——」『國文學』一九八八・六)と述べている。ただし、漱石の書簡が一九〇七年一月十七日に書かれたこと自体が事実か否か、疑問の余地もある(野上彌生子の文学概説——『明暗』の復刻を契機として——瀬沼茂樹『野上彌生子作 自筆稿本明暗 積分・解説』岩波書店、一九八八・七)ので、断定は避けたい。

9 夏目漱石の野上豊一郎宛書簡(一九〇七年五月四日、書簡番号829)。

10 夏目漱石の森田草平宛書簡(一九〇七年六月二日、書簡番号852)。

11 夏目漱石の高浜虚子宛書簡(一九〇七年一月一八日書簡番号770)。

12 中島国彦「写生文を超えるもの 彌生子の処女作『明暗』と漱石」(『國文學』一九八八・三)。

13 「緑陰閑話」(『現代日本の文学』8 有島武郎 野上彌生子集)「月報45」学習研究社、一九七一)。奥野健男との対談での発言。

14 「作者の言葉」(『森』新潮社、一九八四)。「森」の連載第一回(『新潮』一九七二・五)に「あとがき」として付された。

15 野上彌生子は当時「女」という用語を使わず、「婦人」を主に使用していた。

彌生子における「女」と「婦人」との差異については、拙稿「野上彌生子の『青鞨』時代——ソーニャ・コヴァレフスカヤとの出会い——」(愛知淑徳大学国語国文 第二十五号「二〇〇二・三」)を参照。

16 『三四郎』の美禰子と平塚明子との関わりについては、森田草平『夏目漱石』(講談社、一九八〇)、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。

17 近く近い時期に『ホトトギス』に掲載された作品では、伊藤左千夫「浜菊」(『ホトトギス』一九〇八・九)がある。「浜菊」でお繁さんが「兄さんは結婚してからもう駄目よと叫んだ」のは、自由で豊かな(妹)の立場を追われたからであろう。尚、本章での『ホトトギス』の引用は『「ホトトギス」復刻版』(日本近代文学館、一九七三)に拠る。

18 小森陽一「漱石の女たち——妹たちの系譜」(『文学』一九九一・一)が、的確に論じている。

19 「妻と母と作家の統一に生きた人生(記述竹西寛子)」(『婦人公論』一九六七・一)。

20 『ホトトギス』の「消息」には、「七夕さま」に対して「漱石評。大傑作なり」とあり、「父親と三人の娘」(第六章まで)には「巻頭彌生子夫人の小説是非共読者の再読を煩し候」と記されてある。

21 ただし、一九三〇(昭和五)年一月と一九三八(昭和一三)年四月の『ホトトギス』には、総題のもと無題で応問を寄せている。

22 瀬沼茂樹「漱石とその門下達」(『ホトトギス』復刻版別冊)日本近代文学館、一九七三)。

23 「写生文」(『読売新聞』一九〇七・一・二〇)。

24 「文学雑話」(『早稲田文学』一九〇八・一〇)。

25 夏目漱石の高濱虚子宛書簡(一九〇七年四月一九、書簡番号824)。

26 『ホトトギス』(一九一三・七)に掲載されたふぢ子著「相模の埃」のために書かれた推薦文。夏目漱石の高濱虚子宛書簡(一九一三年六月一〇日、書簡番号1861)に同封された。

27 注1に同じ。

28 『定本 高濱虚子全集』(毎日新聞社、一九七三)の内容見本に「推薦の言葉」として書かれた「写生文への悦びと期待」。

29 福田清人は「ホトトギス」と写生文(『ホトトギス』復刻版別冊)日本近代文学館、一九七三)のなかで、『ホトトギス』における(写生文)推進の過程を論じ、「第十四巻第一号より、第十四巻第十二号までは抽象的な課題期と称している」としている。

30 『國民新聞』(一九〇六・一二・一二)。引用は『定本 高濱虚子全集第十二巻』(毎日新聞社、一九七四)に拠る。

31 阪本四方太「文章談」(『ホトトギス』一九〇六・七)。

32 書簡体のものを(写生文)としていた例は『ホトトギス』には他にもある。「私信」の前月号『ホトトギス』(一九一三・一〇)では安倍能成が「東北の友に」と題して「S君」へ、坂本雪鳥が「小包に添へて」と題して「K君」への書簡形式のものを掲載している。冷花の「乱調」も虚子への私信部分を含んだものである。『ホトトギス』では、一九一二年に入ってから、書簡形式の小説評や劇評が掲載されるようになり、一九一三年一月の『ホトトギス』にはしげ著「君さまへ」が、同年一二月の胡枝花女著「道後の佐代ちゃんへ」が(写生文)として扱われていることが、目次などから確認できる。これらの事情から、「私信」は書簡体(写生文)として『野上彌生子全集』で随筆に分類されているのである。

33 『日本近代文学大事典 第四巻』(日本近代文学館、一九七七)の「近代の随筆」(福田清人)では、(写生文)を随筆のひとつとしている。

34 注14に同じ。

35 書簡形式が彌生子の(小説)に初めて用いられるのは、一九一二年四月に『新小説』に発表した「曙の窓より」であり、「私信」は二作目になる。ただし「曙の窓より」は竜子と光子の往復書簡になっている。

36 注1に同じ。

37 注24に同じ。

38 注4に同じ。

39 注5に同じ。

40 いわゆる「ル止め」「ル形」。山本雅子「活用語尾「タ」「ル」の機能——新聞記事を言語材料として——」(『愛知教育大学大学院 国語研究第三号』一九九五・三)参照。

41 「近代小説の言説・序章——小説の(時間)と雅文体あるいは亀井秀雄『感

性の変革』を読む——」（『物語文学の言説』有精堂、一九九二）。

42注31に同じ。

43初出『日本附録週報』（一九〇〇・一・二九）。引用は『子規全集 第十四卷』（講談社、一九七六）に拠る。

44注23に同じ。「写生文」には「写生文家は地団太を踏む熱烈な調子を避ける。

（中略）写生文家のかいたものには何となくゆとりがある。逼つて居らん。屈托気がない」（傍点は原文のまま）とある。

45片上天弦「文壇最近の趨勢」（『ホトトギス』一九〇八・一）。

46注19に同じ。

47助川徳是『野上彌生子と大正教養派』（桜楓社、一九八四）。

48渡辺澄子『野上彌生子の文学』（桜楓社、一九八四）。

49魚住折蘆「十月の小説」（『ホトトギス』一九一〇・一一）。

50小森陽一「結婚をめぐる性差」（『日本文学』一九九八・一一）。

51注47に同じ。

52「お由」には大工と見合いをした「女中」お由が登場する。お由には弟がおり、実家の継母との間には確執があることが「お由」には語られている。「巳の吉の或日」では奉公先から大工へ嫁いだ姉を持つ巳の吉が、継母の叱咤を受けたとあり、その境遇から、お由は巳の吉の姉と推量される。そして「朋輩」には、同じ名で境遇もよく似たお由がその朋輩きくとともに、「お由」の後日談のように描かれている。

53瀬沼茂樹『日本文壇史21「新しき女」の群 回想の文学』（講談社、一九九八）。尚、『お隣』の発表年月と発表誌は、原文では「前出」とあったのを引用者が補う。

54混乱を避けるため、『ホトトギス』掲載分を「父親と三人の娘」（六章まで）、あるいは前半部とし、『中央公論』掲載分を「テレジヤのかなしみ」（七章から）、あるいは後半部とする。なおこの二作が合わせられたものを『父親と三人の娘』とする。但し、引用においてはそのまま記す。なお「父親と三人の娘」（六章まで）と「テレジヤのかなしみ」（七章から）との引用は初出による。

55引用は『鈴木三重吉全集 第五卷』（岩波書店、一九三八）に拠る。

56引用は『近松秋江全集 第九卷』（八木書店、一九九二）に拠る。

57注1に同じ。

58「父親と三人の娘」（六章まで）の『ホトトギス』掲載時には、末尾に「（完）」とある。また「テレジヤのかなしみ」（七章から）の章立ては、「一」から「三」である。

59注4に同じ。

60注11に同じ。

61夏目漱石の森田草平宛書簡（一九〇七年六月二一日、書簡番号852）。

62例外的には先にも言及した〈写生文〉「私信」と、一九三〇年一月と一九三八年四月の一九三八年四月の「感想（無題）」（注21参照）がある。

63助川徳是は『ホトトギス』に掲載された「閑居」「お隣」について、「不具（「閑居」とか下層社会（「お隣」とかいった問題をもリリシズムで美化してしまふことは、凡そ、それを描く作家の非論理性や無思想性を如実に暴露してしまう他はない。写生文の限界性にもかかわることであるが、初期の彌生子に後年の知的分析力を予想し、同質的分析方法をあてはめることは極めて危険であるといわなければならない」（注47に同じ）と論じている。

64『明治大正文学全集 第三十三卷』（春陽堂、一九二八）。

65夏目漱石の野上豊一郎宛書簡（一九〇七年月二六日、書簡番号857）に「八

重子さんにはオーステンは面白くないかもしれない」とあり、彌生子自身も漱石から借りて読んだと述べている（「はじめてオースティンを読んだ話」（『世界文学』6月報27）中央公論社、一九六五・四）など。第十章参照。

⁶⁶ 『明治大正文学全集 第三十三卷』（春陽堂、一九二八）「解説」。

⁶⁷ 「野上彌生子の『青鞥』時代——ソーニャ・コヴァレフスカヤとの出会い——」（愛知淑徳大学国語国文 第二十五号）二〇〇二・三）。

⁶⁸ 彌生子は「本来のコースから逸脱するやうになつたので、私の書齋主義では同調されなくなつたのです」（瀨沼茂樹『野上彌生子の世界』岩波書店、一九八四）、あるいは「私は『青鞥』の主旨に賛成でした。ただ、私には、女が度々会合をもつていうようなことにはなかなかついてゆけないところがある。決して否定するわけじゃないんです」（注19）と語っている。

⁶⁹ 題名や人名の表記は初出当時から幾度か変えられているが、ここでは最も新しい岩波文庫版の表記で統一した。

⁷⁰ 『ソーニャ・コヴァレフスカヤ』「序」『ソーニャ・コヴァレフスカヤ』（岩波文庫、一九三三）。

⁷¹ 『ソーニャ・コヴァレフスカヤ（自伝と追想）』「序」『ソーニャ・コヴァレフスカヤ（自伝と追想）』（岩波文庫改版、一九七八）。

⁷² 注2に同じ。

⁷³ 注3に同じ。

第十章 漱石という体験——野上彌生子の〈先生〉——

¹ 瀨沼茂樹『野上彌生子の世界』（岩波書店、一九八四）。

² 松岡陽子マックレイン「漱石の一番弟子」（『新潮』一九八四・六）。

³ 小田切進「明暗」から「森」まで」（『群像』一九八五・三）。なお小田切はこのなかでNHKの彌生子追悼番組における大岡昇平の「漱石の最も正当な継承者だった」との発言にも言及している。

⁴ 大宅壮一「野上彌生子と漱石山脈」（『文藝春秋』一九五七・一一）。ただし引用は『大宅壮一全集 第十四卷』（蒼洋社、一九八〇）に拠る。

⁵ 本多顕彰「漱石山脈」（『新潮』一九四六・五）。奥野健男「漱石山脈——その影響——」（伊藤整編『近代文学鑑賞講座 第五卷 夏目漱石』角川書店、一九五五）も同様の趣旨。

⁶ 飯田祐子「野上彌生子の特殊性 「師」の効用」（『漱石研究』第十三号、二〇〇〇・一〇）も同様の趣旨。

⁷ 畑有三「漱石山脈」（『夏目漱石必携』學燈社、一九六七）。

⁸ 「その頃の思ひ出——師友のひとびと」（一九四二・四）。以下本章に限って、野上彌生子の作品は標題と初出年月のみ示すこととする。初出誌は資料篇「野上彌生子の漱石関連 「評論・随筆」「序跋」リスト」を参照。

⁹ 「評論・随筆」及び「序跋」の名称と区分とは『野上彌生子全集』に拠る。
¹⁰ 「木曜会のこと」（一九六七・六）。「夏目漱石」（一九七七・一）でも同様のことを述べている。ただし前者にはその書き留めた日記を「震災で焼いた」とあり、後者では「戦争でなくした」と語っている。

¹¹ 「夏目漱石」（一九六四・八）。「私がもつとも影響を受けた小説」（一九七一・一一）。「夏目漱石」（一九七七・一）など。

¹² 飯田祐子「野上彌生子の特殊性 「師」の効用」（注6参照）。拙論には大変参考になった。

13 内田道雄『対話する漱石』（翰林書房、二〇〇四）。

14 夏目漱石の野上彌生子宛書簡（一九〇九年三月二〇日、書簡番号 1172）。

15 そのほか夏目漱石の野上彌生子宛書簡（一九〇七年一月一七日、書簡番号 769）・（同年十二月九日、書簡番号 1000）、野上豊一郎宛書簡（一九〇七年五月四日、書簡番号 829）・（一九〇八年二月一八日、書簡番号 1035）、及び高浜

虚子宛書簡（一九〇七年一月一八日、書簡番号 770）・（同年五月四日、830）を参照した。

16 元来この短篇は原稿段階で「死」と題されていたが、『短篇集』で彌生子より先に掲載された短篇に「死」と題されたものがあつたため、改題の勧めに従つて「或夜の話」としたのである。それゆえ『新しき命』に収録する際、標題を「死」と改めたのは、彌生子自身の選択した変更であり、より妥当なものだろう。だが本論では、初出のころの事情を考察するという主旨と、前章で言及したように同時期に同名の短篇があることから、初出の標題「或夜の話」を用いて論ずる。なお「或夜の話」の引用は初出に拠る。

17 志賀直哉「続創作余談」『志賀直哉全集 第六卷』岩波書店、一九九九）及び阿川弘之『志賀直哉 上』（岩波書店、一九九四）に詳しい。

18 夏目漱石の志賀直哉宛書簡（一九一三年一月三十一日、書簡番号 1958）「武者小路君を通して御依頼した事につき御承諾の意を御洩し被下まして難有存じます」とある。

19 夏目漱石の志賀直哉宛書簡（一九一四年二月二日、書簡番号 1985）。

20 夏目漱石の志賀直哉宛書簡（一九一四年四月二十九日、書簡番号 2032）。

21 夏目漱石の山本笑月宛書簡（一九一四年七月十三日、書簡番号 2059）。

22 夏目漱石の山本笑月宛書簡（一九一四年七月十五日、書簡番号 2062）。

23 夏目漱石の鈴木三重吉宛書簡（一九一四年七月十七日、書簡番号 2065）。

24 荒正人『増補改訂 漱石研究年表』（小田切秀雄監修、集英社、一九八四）尚、同書には続けて「鈴木三重吉は、その企画を聞かされた一人である。鈴木三重吉の青木健作宛手紙（七月十八日（土））には自分の立案だと云っている」とある。

25 武者小路実篤「死」（八・一二〇〜八・二二五）、小川未明「石炭の火」（八・二六〜九・七）、後藤末雄「柳」（九・九〜九・二〇）、野上彌生子「或夜の話」（九・二一〜一〇・四）、長田幹彦「老兵の話」（一〇・五〜一〇・一八）、青木健作「梅雨の後」（一〇・一九〜一〇・二九）、久保田万太郎「路」（一〇・三〇〜一一・九）、田村俊子「山茶花」（一一・一〇〜一一・二二）、里見淳「母と子」（一一・二三〜一一・三三）谷崎潤一郎「金色の死——或る富豪の話——」（一二・四〜一二・一七）、小宮豊隆「禮吉の手紙」（一二・一八〜一二・三〇）。

26 夏目漱石の山本笑月宛書簡（一九一四年八月一日、書簡番号 2081）によれば、漱石は一枚一円八十銭から一円二十銭ほどかと考えていた。当時『国民新聞』で花袋が四円であるとも書き送っている（夏目漱石の山本笑月宛書簡、一九一四年八月二日、書簡番号 2084）。

27 夏目漱石の山本笑月宛書簡（一九一四年七月二二日、書簡番号 2074）。

28 夏目漱石の鈴木三重吉宛書簡（一九一四年七月一八日、書簡番号 2069）には「秋声白鳥両君ともに結構お頼ひ下さい（中略）武者小路氏と外に一名里見とか小泉とか長与とかいふ人を入れるやうに頼んだのです」とあるが、このうち武者小路と里見淳だけが執筆している。

29 夏目漱石の久保田万太郎宛書簡（一九一四年七月二〇日、2071）、山本笑月宛書簡（同年八月二日、書簡番号 2084）、田村俊子宛書簡（同年同月一八、書簡番号 2097）及び、鈴木三重吉の青木健作宛書簡（同年七月一八日）と『増補改訂 漱石研究年表』（注 24 に同じ）とを参照した。谷崎潤一郎は山本笑月あ

るいは朝日新聞社が直接交渉したかとも考えられる。

³⁰『東京朝日新聞』の一九一四年八月一日「新小説豫告」には武者小路実篤の短篇が「嫂の死」となっていたのを翌日の掲載で「死」に変更しているが、その理由は不明。後藤末雄と野上彌生子とは標題が「死」で重複したため変更した。田村俊子（原稿では「十七の娘」と青木健作の変更の理由も不明。ただし青木の「梅雨の後」は「自著年譜」、『青木健作短篇集』春陽堂、一九二八）で標題を原稿時の「残骸」に戻されているので、青木は新聞社からの勧告で変更したと推定される。

³¹注27同じ。

³²夏目漱石の野上豊一郎宛書簡（一九一四年七月二〇日、書簡番号2070）。

³³漱石は山本笑月宛書簡（一九一四年八月二八日、2107）で「津田青楓といふ人が旅順の攻撃に参加した時の日記があるのださうですが（中略）朝日新聞にのせてくれないかといふのです（中略）どうぞ一言御返事を願ひます」と書き送ったが、山本は返事をしなかつたらしい。津田青楓宛書簡（同年九月四日、書簡番号2110）で「昨夜御話した通り社へ返事をくれといつてやつたのに山本といふ男は黙つてゐます不都合だと思ひます」と書簡を送っている。

³⁴夏目漱石の山本笑月宛書簡（一九一四年九月四日、書簡番号2111）。

³⁵たとえば三重吉の青木健作宛書簡（一九一三年二月二二日）には「来年はもう作では食へまい。只今本屋を出す計画で奔走中だ」とある。尚、引用は『鈴木三重吉全集 第六卷』（岩波書店、一九三八）に拠る。

³⁶三重吉の出版計画が結実したのは、一九一四年九月の『現代名作集 第一篇 須永の話』であった。山本芳明は『文学者はつくられる』（ひつじ書房、二〇〇〇）で『行人』をめぐって顕在化してきた、〈新たな評価軸〉をもつ「青年たち」が出現し文壇で発信を始めたことを重視し、その「動きを受けて鈴木三重吉は『須永の話』を特権的に位置づけて編集し出版したと考えられる」と論じている。

³⁷夏目漱石の鈴木三重吉宛書簡（一九一四年七月一八日、書簡番号2069）。

³⁸注32に同じ。文中「は」は引用者が補った。

³⁹三重吉は「彌生子氏は家庭的生活の上でも夫人らしい夫人、母らしい若い母人として、賢明な淑やかな人であるやうに、（中略）質実な、品位ある小説を書く作家である。併もその観察と描写とには麗らかな女性的の潤ひと共に対象の真実を捉へる敏感と整頓した理性とが具備されてゐる」と述べ、反対に俊子の

インテリジェント

「特色」を「官能的描写の蠱惑」「放縦な頹廢的な女性心理の描写にどくどくな作風」「表現上の艶濃性」としている（『現代名作集第九篇 父親と三人の娘』「序」（一九一五・四）及び『現代名作集第十篇 春の晩』「序」。但し、引用は『鈴木三重吉全集 第五卷』（岩波書店、一九三八）「消息」に拠る。尚、『現代名作集』については紅野敏郎『大正期の文芸叢書』（雄松堂出版、一九九八）を参照した）。

⁴⁰少し時期は下るが、広津和郎は彌生子の「墓地を通る」（『ホトトギス』一九〇九・一二あるいは一九一一・二）を例に「如何にも現代の日本人の教養のある上品な奥さんの作りさうな作品を作る作家」とし、「物足りない」と評している。続けて俊子を「いつでも好い気になつて見物の前で道化を演じてゐる気の好い女の哀れさと下品さを感じて気の毒に思つてゐた」（『女流作家について』『早稲田文学』一九一七・九）と述べている。

⁴¹夏目漱石の野上彌生子宛書簡（一九一四年八月二二日、書簡番号2090）。

⁴²「夏目先生の思ひ出——修善寺にて——」（一九三五・五）

⁴³彌生子は「小さい兄弟」（初出「二人の小さいヴァガボンド」『読売新聞』一

九一六・一・一（三・一七）のなかで、子供とは「神秘の小さい庫」をもつ「新人」だと語っている。この「新人」たる子供を育てることが、彌生子にとつて（新しい婦人）たることでもあったのだ。「新人」とはキリスト教徒にとつて希求すべき人物像である。ゆえに新しく生まれた子供という「新人」は、助川徳是の論じたとおり「母の神聖な崇拜の対象」（『野上彌生子と大正期教養派』桜楓社、一九八四）となる。『新しき命』の目次裏に「伝道書」の引用があるのは、この書の精神的支柱が聖句にあることを宣言している。また「新しき命」（初出「新らしき生命」一九一四・四）の初出が（新しい女）たちの『青鞥』であったのは偶然ではない。自分の希求すべき（新しい婦人）としての生き方は、子供という「新人」を知性ある暮しの中で育てることだと彌生子は信じているのだ。拙稿「野上彌生子の『青鞥』時代——ソーニャ・コヴァレフスカヤとの出会——」（『愛知淑徳大学国語国文 第二十五号』二〇〇二・三）参照。

⁴⁴「夏目先生の思い出——瀧石生誕百年記念講演——」（一九六六・五）など。
⁴⁵「その頃の思ひ出」（一九四二・四）。
⁴⁶「巨大な立像」（一九七四・一一）。初出は岩波書店刊『瀧石全集』の内容見本。

⁴⁷「夏目漱石」（一九七七・一）。

⁴⁸飯田祐子「野上彌生子の特殊性 「師」の効用」（注6に同じ）。飯田は「列挙してみれば、長男に瀧石を見せにいったときのこと、『伝説の時代』の序文のお礼に謠本の箱を送ったら、運ぶ際に白木に汗のような染みがつき、それを瀧石が執拗に気にしたこと、謠をはじめて聞いた時のこと、彌生子宅へ訪ねてきたときに面会した弟について「八重子さんのじきの弟さんかい」と言ったこと、そして京人形をもらったこと」とまとめている。ほかに「南山松竹図」のこのなど」（一九七九・五）のエピソードもある。

⁴⁹「思ひ出二つ」（一九二八・七）など。

⁵⁰「夏目先生の思ひ出——修善寺にて——」（一九三五・五）など。「夏目先生の思い出——瀧石生誕百年記念講演——」（一九六六・五）には「浅草の仲店にでも、どこにでもあるような、平凡な、あんなチツポケな人形」とある。

⁵¹注49に同じ。

⁵²「夏目漱石」（一九七七・一）など。

⁵³小宮豊隆「未発表の瀧石日記について」（『世界』一九五五・八）。

⁵⁴引用は彌生子が読んだであろう「伏せられていた瀧石の日記」（『世界』一九五五・八）に拠った。

⁵⁵「夏目先生の日記について」（一九五五・一一）。この随筆が左翼系の『新日本文学』に掲載されていたことも考慮しなければなるまい。ただし同じ内容のちに「夏目漱石」（一九六四・八）、「夏目漱石」（一九七七・一）でも言及されている。

⁵⁶注47に同じ。

⁵⁷「夏目先生の思ひ出——修善寺にて——」（一九三五・五）など。

⁵⁸小森陽一「注解」（『瀧石全集 第十六巻』岩波書店、一九五五）を参照した。

⁵⁹「思い出すこと さまざま」（一九七八・四）。ただし単著でないものでは、『伝説の時代』より前に、『さしる』（高浜清編、光華堂、一九一一・七）に「墓地を通る（第二）」が、『青鞥小説集 第一』（青雲堂、一九一三）に「京之助の居睡」がそれぞれ収録されている。

⁶⁰「夏目先生の思ひ出——修善寺にて——」（一九三五・五）。また、木曜会に不出席だったことは、「野上の気持としては、わかい女など連れて行きたくなかったのだろうと思う」（『作家に聴く』一九五四・六）ともある。

⁶¹注47に同じ。

62 根岸泰子『青鞥』における「私的領域」の意味」(『国語と国文学』二一〇三・一一)。ほかにも藤田和美が「女性と自己表現——野上弥生子におけるジャンル選択——」(『お茶の水女子大学女性文化研究センター年報』八、一九九五・三)で同様の趣旨に言及している。

63 注13に同じ。

64 亀井秀雄は『明治文学史』(岩波書店、二〇〇〇)のなかで、半井桃水と樋口一葉との間に「大津事件」について「何の話題もなかったよう」なのは「桃水にとつてこれは、志ある男子と交わすべき話題だったのかもしれない」と論じている。桃水と一葉の関係を「男性／女性Ⅱ抑圧／被抑圧」という「公式論」から解き放つ論のあり方は参考になった。

65 小森陽一は『座談会昭和文学史 第五卷』(集英社、二〇〇四)で彌生子を話題にし、漱石グループに「女性が入ることでもとりあえずは、男性の単一性社会の中に亀裂が走ってしまおう」、「受け入れつつも拒む漱石グループがあった」と述べている。

66 松尾尊兌「一九一五年の文学界のある風景と晩年の漱石」(『文学』三六、一九六八・一〇)。

67 「夏目漱石」(注47に同じ)では引用を誤記して「日記の中にあるように「天子だからなんでもできる。しかし天子だからできない世の中がこないとも限らない」といったような意味のこと、そういうことなどもちゃんと書いておありになる」とある。

68 助川徳是もまた「漱石と社会主義者たち」(『国文学 解釈と鑑賞』一九八二・一一)で漱石と彌生子と『現代文集』とに触れている。ただし二人をつなぐものとして『現代文集』を取り上げているのではない。

69 「野上彌生子の『青鞥』時代——ソーニャ・コヴァレフスカヤとの出会い——」(注43参照)。

70 たとえば中央公論社創業九十年記念の『中央公論』と文学——おもいづるままに——(一九七五・一一)、同九十五年記念「山姥独りごと——同年の中央公論について」(一九八〇・一二)、同百年記念「遠くも来ぬるものかな」(一九八五・一)、岩波書店創業七十年記念の「昔ばなし」(一九八三・一一)のほかに、同社の『漱石全集』出版に際しての内容見本など。

71 注4に同じ。

72 『昔がたり』解説(一九七二・一一)。

73 高田瑞穂「大正の女流作家」(『国文学 解釈と鑑賞』一九六二・九)。

74 「はじめてオースティンを読んだ話」(一九六五・四)。なお漱石の野上豊一郎宛書簡(一九〇七年六月二六日書簡番号857)には「八重子さんにはオースティンは面白くないかも知れない」とある。

75 『人間漱石』(いちろ社、一九四八)。なお『サイラス・マーナー』は五高在職時代にも「寺田寅彦たちに講読している」(紅野敏郎「注解」『漱石全集 第二十二巻』岩波書店、一九九六)。彌生子のオースティン受容などについては、田村道美「漱石と豊一郎・弥生子——Pride and Prejudice をめぐって——」(『香川大学教育学部研究報告(第I部)』八四、一九九二・一)「野上弥生子と『世界名作大観』(五)——『高慢と偏見』上巻——」(同、九三、一九九五・一)に詳しい。

76 Gosse (E.) & Garnett (R.). London: W. Heinemann. 1903. 実物は参照できなかつたため『English Literature; an Illustrated Record, 4 vols. New York: The Macmillan. 1904』の復刻版(本の友、一九九七)を参照した。

77 注72に同じ。

主要参考文献

本文中に引用したものも含め、参考にした文献のうち主なもののみを次に挙げる。

I 作品

夏目漱石

『漱石全集』（岩波書店、一九九三～一九九九）

『漱石全集』（岩波書店、一九六五～一九六七）

『漱石文学全集』（集英社、一九七〇～一九七四）

『日本近代文学大系』第24～第26卷（角川書店、一九六九～一九七二）

『漱石新聞小説復刻全集』（ゆまに書房、一九九九）

『漱石雑誌小説復刻全集』（ゆまに書房、二〇〇一）

『漱石文学全注釈』第八卷・第九卷（若草書房、二〇〇〇・二〇〇一）

野上彌生子

『野上彌生子全集』（岩波書店、第I期一九八〇～一九八二、第II期一九八六～一九九一）

『ホトトギス 復刻版』（日本近代文学館、一九七二～一九七三）

『青鞥 復刻版』（不二出版、一九八二）

『明暗 自筆稿本』（岩波書店、一九八八）

II 論叢・研究書

『漱石作品論集成』（桜楓社、一九九一）

『講座夏目漱石』（有斐閣、一九八一～一九八二）

『一冊の講座 夏目漱石』（有精堂、一九八二）

『日本文学研究資料叢書 夏目漱石I～III』（有精堂、一九七〇～一九八五）

相原和邦『漱石文学の研究——表現を軸として——』（明治書院、一九八八）

荒正人著『増補改訂 漱石研究年表』（集英社、一九八四）

石原千秋『反転する漱石』（青土社、一九九七）

石原千秋『漱石の記号学』（講談社、一九九九）

井上ひさし・小森陽一編著『座談会昭和文学史』第二卷・第五卷（集英社、二〇〇三・二〇〇四）

内田道雄『夏目漱石『明暗』まで』（おうふう、一九九八）

内田道雄『対話する漱石』（翰林書房、二〇〇四）

海老井英次『開化・恋愛・東京——漱石・龍之介』（おうふう、二〇〇一）

- 江藤淳『決定版 夏目漱石』（新潮社、一九七九）
- 江藤淳『漱石とその時代』（新潮社、一九七〇～一九九九）
- 江藤淳『漱石論集』（新潮社、一九九二）
- 大岡昇平『小説家夏目漱石』（筑摩書房、一九八八）
- 大久保喬樹『森羅変容 近代日本文学と自然』（小沢書店、一九九六）
- 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』（白水社、一九八五）
- 大津山国夫『武者小路実篤論』（東京大学出版会、一九七四）
- 『大宅壮一全集 第十四卷』（蒼洋社、一九八〇）
- 越智治雄『漱石私論』（角川書店、一九七一）
- 金子健二『人間漱石』（いちろ社、一九四八）
- 神山睦美『それから』から『明暗』へ』（砂子書房、一九八二）
- 亀井秀雄『明治文学史』（岩波書店、二〇〇〇）
- 亀井秀雄『小説論』（岩波書店、一九九九）
- 柄谷行人『漱石論集成』（第三文明社、一九九二）
- 木村毅『比較文学新視界（松蔭学術研究叢書）』（八木書店、一九七五）
- 熊坂敦子『夏目漱石の研究』（桜楓社、一九七三）
- 剣持武彦『個性と影響——比較文学試論』（桜楓社、一九八五）
- 紅野謙介『書物の近代』（筑摩書房、一九九九）
- 紅野謙介『投機としての文学 活字・懸賞・メディア』（新曜社、二〇〇三）
- 紅野敏郎『大正期の文芸叢書』（雄松堂出版、一九九八）
- 小宮豊隆『漱石の芸術』（岩波書店、一九四二）
- 小宮豊隆『夏目漱石』（岩波書店、一九八六～一九八七）
- 小森陽一『漱石を読みなおす』（筑摩書房、一九九五）
- 小森陽一『世紀末の予言者・夏目漱石』（講談社、一九九九）
- 酒井英行『漱石 その陰翳』（有精堂、一九九〇）
- 坂本浩『夏目漱石——作品の深層世界——』（明治書院、一九七九）
- 佐々木英昭『「新しい女」の到来——平塚らいてうと漱石——』（名古屋大学出版会、一九九四）
- 佐藤泉『漱石 片付かない（近代）』（日本放送協会、二〇〇二）
- 清水孝純『漱石 その反オイディプス的世界』（翰林書房、一九九三）
- 助川徳是『野上彌生子と大正教養派』（桜楓社、一九八四）
- 瀬沼茂樹『野上彌生子の世界』（岩波書店、一九八四）
- 瀬沼茂樹『日本文壇史 21』（講談社、一九九八）
- 高木健夫著『新聞小説史』（国書刊行会、一九七四～一九八一）

- 高橋英夫『無限系列 漱石・龍之介・百閒』（小沢書店、一九八九）
- 竹盛天雄『漱石 文学の端緒』（筑摩書房、一九九一）
- 千種キムラ・ステイブン『『三四郎』の世界 漱石を読む』（翰林書房、一九九五）
- 塚谷裕一『漱石の白くない白百合』（文藝春秋、一九九三）
- 中村都史子『日本のイブセン現象 1906-1916年』（九州大学出版会、一九九七）
- 夏目鏡子・松岡護『漱石の思ひ出』（櫻菊書院、一九四八）
- 芳賀徹『絵画の領分 近代日本比較文学史研究』（朝日新聞社、一九九〇）
- 飛ヶ谷美穂子『漱石の源泉——創造への階梯』（慶應義塾大学出版会、二〇〇二）
- 平岡敏夫『漱石序説』（塙書房、一九七六）
- 平岡敏夫編『夏目漱石研究資料集成』（日本図書センター、一九九一）
- 平野清介編著『新聞集成夏目漱石像』（明治大正昭和新聞研究会、一九七九—一九八四）
- 平野清介編著『雑誌集成夏目漱石像』（明治大正昭和新聞研究会、一九八一—一九八三）
- 福原麟太郎は『夏目漱石』（荒竹出版、一九七三）
- 藤井省三『ロシアの影——夏目漱石を魯迅』（平凡社、一九八五）
- 藤井淑禎『小説の考古学へ——心理学・映画から見た小説技法史』（名古屋大学出版会、二〇〇一）
- 堀場清子『青鞥の時代 平塚らいてうと新しい女たち』（岩波書店、一九八八）
- 前田愛『都市空間のなかの文学』（筑摩書房、一九八二）
- 三谷邦明『物語文学の言説』（有精堂、一九九二）
- 三好行雄『作品論の試み』（至文堂、一九六七）
- 『三好行雄著作集 第二卷 森鷗外・夏目漱石』（筑摩書房、一九九三）
- 森田草平『夏目漱石』（講談社、一九八〇）
- 安田保雄『上田敏研究——その生涯と業績——』（有精堂、一九六九）
- 柳父章『翻訳の思想——「自然」とNATURE——』（平凡社、一九七七）
- 柳父章『翻訳語成立事情』（岩波書店、一九八二）
- 山本芳明『文学者はつくられる』（ひつじ書房、二〇〇〇）
- 尹相仁『世紀末と漱石』（岩波書店、一九九四）
- 吉川幸次郎『漱石詩注』（岩波書店、一九六七）
- 吉田精一『自然主義の研究』（東京堂、一九五五—一九五八）
- 吉本隆明＋佐藤泰正『漱石の主題』（春秋社、一九八六）
- 米田利昭『わたしの漱石』（頸草書房、一九九〇）

和田敦彦『メディアの中の読者——読者論の現在』（ひつじ書房、二〇〇二）
渡辺澄子『野上彌生子研究』（八木書店、一九六九）
渡辺澄子『野上彌生子の文学』（桜楓社、一九八四）

ジェラール・ジュネット著／和泉涼一訳『パランプセスト——第二次の文学』（水声社、一九九五）
ヘルマン・メイエル著／山崎義彦訳『物語芸術における引用句——ヨーロッパ小説の歴史と詩学』（東洋出版、一九九五）
ミハイル・バフチン著／望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』（筑摩書房、一九九五）
ミハイル・バフチン著／伊東一郎訳『小説の言葉』（平凡社、一九九六）
ロラン・バルト著／花輪光訳『物語の構造分析』（みすず書房、一九七九）

III 雑誌

「夏目漱石必携」（學燈社、一九八〇）
「夏目漱石必携Ⅱ」（學燈社、一九八二）
『漱石研究』（翰林書房、一九九三～二〇〇五）

初出一覧

各章の初出時のタイトルおよび初出誌は次のとおりである。ただし各論とも大幅な加筆、改訂を行なった。

第一章 『行人』の「女景清の逸話」——前世紀の声が聴こえる場所——
（『社会文学 第18号』（日本社会文学会）所収 二〇〇三年一月）
第二章 『彼岸過迄』と『ゲダンケ』——梗概を拒む「小説」——
（『愛知淑徳大学国語国文 第二十四号』（愛知淑徳大学国文学会）所収 二〇〇一年三月）

第三章 『門』のプレテクスト——『奥州安達原』を中心に——
（『愛知淑徳大学国語国文 第十九号』（愛知淑徳大学国文学会）所収 一九九六年三月）

第四章 『門』を読む——負の痕跡を残したもの——
（『名古屋自由学院短期大学研究紀要第二十九号』（名古屋自由学院短期大

学)所収 一九九七年二月)

第五章 彷徨する『それから』——「ある文学者の劇評」をてがかりに——

(「愛知淑徳大学国語国文 第二十七号」(愛知淑徳大学国文学会)所収 二

〇〇四年三月)

第六章 書き下ろし

第七章 『二百十日』覚え書き——文学的話題をめぐって——

(「愛知淑徳大学国語国文 第二十一号」(愛知淑徳大学国文学会)所収 一

九九八年三月)

第八章 書き下ろし

第九章 野上彌生子『明暗』の行方——漱石の批評を軸に——

(「愛知淑徳大学国語国文 第二十二号」(愛知淑徳大学国文学会)所収 一

九九九年三月)

野上彌生子の『ホトトギス』時代——安住の場からの逸脱——

(「愛知淑徳大学国語国文 第二十三号」(愛知淑徳大学国文学会)所収 二

〇〇〇年三月)

第十章 書き下ろし