

〈論文〉

風景の倒立もしくは心的現象

——漱石の『坑夫』他にみる不可視を見る「眼」——

高橋 康雄

一 「写実」の領域を超えるもの

夏目漱石は明治時代のはげしい文明の変化のなかで育ち、生きたひとりであるが、文明の驚異と旧文明の角逐のあいだでもがいた思索家でもあった。けっして新文明の礼讃者ではなかったし、ましてや旧文明への復古主義者でもなかった。したがって、漱石が「凡ての物が破壊されつつある様に見える。そうして凡の物が又同時に建設されつつある様に見える。大変な動き方である」（『三四郎』）と述べる理由は十分あり、この行間にはいずれの文明への

加担もないことを理解できるだろう。もちろん、右も左もないからといってひたすら動揺をしていたわけではない。また「明治の思想は西洋の歴史にあらわれた三百年の活動を四十年で繰返している」（同）とも記しているように、欧化思想の勢力の増殖を前提にしながら思索をすすめているのだが、「囚われちゃ駄目だ。いくら日本の為を思ったって鼻肩の引倒しになるばかりだ」といった発言を書き込んでいるところには、いたずらに勢力を伸ばす西洋文明に反発したところで何も始まらないと思っている点が見える。漱石は総じてペシミスティックな人物だが、この文明観にお

いては何らかの可能性を見出しているようで、前向きなように見える。

ところが、漱石は新文明と旧文明の角逐の光景に目を凝らすことはない。ダイナミズムに関心はあっても固定化して眺めようとはまったく思っていないからだろう。写実の限界をすでに意識している。

しかし、明治時代の新文明のなかでも特筆すべき存在は写実に限らない希望をあたえた張本人たる写真機であろう。明治の文物のなかでも写真機の導入こそは絵画にまず多大な影響をおよぼしたものであることを忘れるわけにいかない。わたしは薄明の時代の写真師下岡蓮杖の「函館戦争図」(明治九年)の戦争パノラマ絵図を見たときは大いに驚いた。写真と絵画は一体になってすすんでいたのだと認識を新たにした。その門弟の写真師横山松三郎は写真の膜面を剥がして油絵具で彩色する「写真油絵」なる分野を開拓した。その松三郎は博物館構想を持った蜷川式胤に出会い、江戸城を撮影するが、そのときの写真に高橋由一が色彩をほどこし、『旧江戸城写真帖』(明治五年)となつて結実した。由一は絵画のリアリズムの基盤をもたらしただけでなく、この時期は写真と絵画の蜜月時代といっても過言ではない、両者は相互関係をもっていたのである。さらに絵画は医学や地理の領域に不可欠な

存在でもあったわけで、明治初期、大学東校(現在の東京大学医学部の前身)で解剖図を描いた島霞谷という油絵師を見出すことができるし、陸軍省でフランス式地図作成にたずさわった川上冬崖は明治初期のベストセラーの一冊『輿地誌畧』(明治三年)をかいた洋画家であり、最初は絵図作成などにも関係していた。なお、冬崖は文久元年(一八六一)、蕃書調書に画学局が置かれた際、実用のための絵画を学び、翌年入局した由一を指導している。私塾から小山正太郎を育て、その系譜には漱石ともかわる中村不折などが巣立っていく。

そんな延長に同じように日本文学が連なるのは避けがたいことであり、当然のことながら絵画が求めたと同様のリアルということが課題となる。別稿「風景の弁証法」(上)¹⁾ですでにふれたので、写実をもとした表現意識の発達につれて風景の変容がもたらされたことについては、ここでは追究することをはぶくが、その「リアル」の要求が眼を不自由にし、自由なる表現とはどういうことを模索する動きとなつていく点、確認のため漱石の『三四郎』(明治四十一年)から一例をあげてすすめたい。

「あなたは東京が始めてなら、まだ富士山を見た事がないでしょう。今に見えるから御覧なさい。あれが日本一の名物だ。あれより外に自慢するものは何もない。ところがその富士山は

天然自然に昔からあったものなんだから仕方がない。我々が拵えたものじゃない」

三四郎はこの発言に度胆をぬかれ、どうも相手は日本人じゃないような気がする、などと驚くのである。三四郎はそれでも日本はだんだんと発展すると思っているのだが、当の髭の男は亡びるね、とぬけぬけと言い放つ。これはジンメルが指摘するように「部分が全体にたいして過大となり、自己の権利を主張しながらそれ自体一個の自立的な全体となる——これはおそらく精神一般のもつとも根源的な悲劇であり、この悲劇は近代において完全な発動に達し、文化の発展過程の支配権をわがものとしたのである」

〔風景の哲学〕に通じ、この事態はどうて回避しがたく、富士山は中世から近世にかけては少なくとも「折り折りの『風景』という個性」へ変換されていたはずであるが、今やたんなる名物として称賛されるだけの「一片の自然」におとしめられてしまったという他あるまい。ジンメル流の解釈をほどこすと、「全体的存在のざわめき」が聞こえなくなった富士山の存在は根源的なものから隔離されてしまっているのだろう。

さらにジンメルを読みすすめてみると、「気分」ということばを導いて、風景形成に不可欠なものとして説いているのに気付く。

「われわれは主張する。風景は、地上に拡散した自然諸現象の

併存を、因果論的に思考する学者や宗教的に感受する自然崇拜者や目的論的な態度をとる農夫あるいは戦術家がまさにこの同じ視界を包括するのは別の、特殊な統一の仕方で統括することによって成立するのである、と。この統一のもつとも重要な担い手は、風景の『気分』と呼ばれるところのものである」(右同)

もとより漱石が強く意識している課題なのだが、先にあげた高橋由一の発言も知っていたほうがよからう。文字がつかみ出すことができない雰囲気を絵画には実現可能だという確信である。

「泰西諸州の画法ハ元来写真ヲ貴ベリ。眼前ノ森羅万象ニ皆造化主ノ図画ナル所以ニ、写照スル所ノ像ハ則人巧中筆端ノ小造物ナリ。夫図画ハ文字ト用フ同フスルト雖モ、文字ハ只事ヲ誌スノミ」(「高橋由一履歴書」)

由一を教えた冬崖は文人画家とみなされる要素があるだけに風景を描きながら風景を見ていないといわれる。描く対象を取り巻く「空気」を見ているとされる。明治人の気骨が伝わってくる。ジンメルがいわんとすることも理解できるのである。

漱石は『吾輩は猫である』(明治三十八年)によってデビューをかざるが、猫の眼を通して風景を描くことはいわゆる眼による客観描写の制限をまぬがれている。由一がすでに宣告しているよう

に「文字」の限界を乗り越えようとする試みであった。「猫の眼」自体がジンメルという「気分」を介在せしめるメディアとなっている。『三四郎』の冒頭の描写は九州から東京へ向かう車中光景がもとになっている。旅行記という領域を超えた風景の「気分」に立っている。新文明と旧文明が交錯している。旅それ自身が人びとの深層心理を剔出することによってたんなる風景描写の小さな枠を逸脱していき、風景はたんなる観察の対象から作者の感情を呼び覚ます直観の対象に上昇している。ジンメルのつぎの部分はそんな意識を把握したうえでなされているようにみえる。

「風景の気分を定位することのこの特有の困難は、さらに深い層で、つぎのような問いを提起する。気分は、元来、心的状態であり、それゆえ観照者の感情反応のうちにのみあつて、意識を欠く外的物象のうちには存在しえないのであるから、風景の気分は風景そのもののうちに客観的にどの程度まで基礎づけられるのであろうか。しかもこれらの問題は、当面われわれにとって本来的であるところの問題と交錯している。すなわち、断片的な諸成分を感情的な統一としての風景へと合わせもたらず一つの本質的契機、むしろおそらく唯一の本質的契機が気分であるならば、このことはいかにして可能であるのか。風景は統一として直観されるときはじめて『気分』をもち、それ以前に、

分散した断片の単なる総和においてこれをもたないのであるから」(右同)

明治時代の新旧文明が錯綜する風景を描くとすれば、それ自身混沌なのだから、もはや明快さや単純さが特色の描写がどうのこのというレベルではないはずだ。

『三四郎』と並んで日本の教養小説・発展小説の最初のころみとされる森鷗外の『青年』(明治四十三年)にも漱石と同じような見地を見つけることができる。こちらは車中記ではないが、冒頭は電車を乗り換える光景という点では『三四郎』に一脈通じる文明的文脈にある。

奇しくも鷗外はジンメルを原書で読んでいたらしく、作中人物に「平凡な日常の生活の背後に潜んでいる象徴的意義を体験する、小景を大観するという処が無い。そう云う処のある人は、Simmel(ジンメル)なんぞのような人を除けたらマアテルリンクしかあるまい」(『青年』)と語らしめ、高い評価をあたえている。つまり、鷗外はジンメルの作品にたとえば顔・食事・俳優・橋と扉・廃墟・把手・冒険・風景・流行・貨幣・媚態などといった事物と差し向かいで哲学しようとした点を認識していると思えばよい。ジンメルは「ある寓話のなかでひとりの農夫が死に臨んで子供たちに、自分の畑には宝物が埋められていると告げる。子供たちは畑を深く掘り

おこし掘りかえすが宝物は見つからない。しかしこうして耕された土地は翌年三倍もゆたかな実りをむすぶ。この寓話はここに指摘された形而上学の方角を象徴している。われわれは宝物を見つけることはないであろうが、われわれが宝物を求めて掘り進んだ世界は三倍の実りをもたらすであろう——実際にはもともと宝物が問題なのではなくて、この発掘がわれわれの精神の必然性であり内的使命であるとしても」(『文化の哲学・序』と述べるように魂の探究者メーテルリンクと並べる必然性が理解できるだろう。

ジンメルは「哲学は役に立たない」と語り、「認識の木のりんごは未熟だった」ともらしている。そして「われわれに解明できる最後のものは、つねに最後から二番目のものでしかない」とアポリア的人格を明かしている。この徹底した相対主義の文意は漱石や鷗外が明治時代の諸問題に対峙した精神とびつたり符合するものといいうまでもなからう。

新しい思潮が押し寄せたのはいいが、新文明の形式への執着から本来の意義を忘れてしまいがちな点を鷗外は憂えて、『青年』を執筆したと思われる。もちろん、鷗外は「古き形式」を保存する立場をとるのではないのだが、「人生のあらゆる形式が初めて生じた」ときにそなわっていたはずの本来の意義を求める点ではあらゆる因習を打破する立場であり、ジンメルと同じく「気分」を媒

介に本来の意義を確保する態度を明らかにしている。意義を忘れてしまうのは、まさに「生を偷む^{ぬす}」とまで断言している。いくら新文明が近代精神の中心に座つていようと、俗信と化し、因襲へと頹落していった場合、意義と形式とを分離する結果をまねき、もはや破壊されなければならない形式になってしまう。鷗外もまたここに、眼を凝らすだけの、いわゆる風景を呈示することを回避せざるをえなかった。鷗外にあつて、ジンメルという「気分」という役割を果たしたものは、幼い魂であり、霊といったものであろう。そうすると、転換期の精神状況を描いていたわけであり、それがひと掬いの風景となることは不可能に近いだろう。

鷗外のいう「象徴的意義」はレーテの川の水の前にする死者たちの最後の飲びを示すかのごとくである。「意義」を掲げたとなん、「忘却」の泉を飲むことになる。そして成就是一瞬にして空無に帰する。ギリシア神話は死者たちを神秘なたちで忘れようとしたのであるが、生きるものたちにとっては「忘却」は過酷な比喩である。

レーテの川に対して「記憶」「回想」を示すムネーモシュネーの女神は「あらゆる悲しみを鎮めるもの」として立ち現れる、もうひとつの泉である。レーテは冥府への道であり、消滅の一里塚であるが、ムネーモシュネーは創造の源であり、光明・慰めの源泉

となる。しかし、ムネーモシュネーは時には泉のなかを流れゆくうち、レーテの岸辺に打ちあげられることになりかねない。それは漱石が苦悩し、鷗外が両義的にとらえようとした近代精神の置かれた状況にほかならず、このとき、物質文明の移入を急ぐあまり、旧弊を引き継いだまま体裁のみを変えて平然とする維新下の制度や人心を憂えないほうがおかしかった。レーテの水を飲む人びとをまえに茫然としてはおられなかったのが漱石や鷗外であったのだ。

漱石にしても鷗外にしても明治時代の文明開化のさなかに留学を経験しているにもかかわらず、イギリスやドイツを物見遊山的には眺めていなかったのは、彼ら自身の自分の文化景観を持っていたからにちがいない。それはジンメル所述の風景における「気分」の重要性にかかわることであり、つぎのごときエドワード・レルフのいう「没場所性」にいたる心的状況を理解すれば、よりよく納得できるにちがいない。

「たいていの場合、景観はほとんどあるいは全く私たちの興味を引かないものである。それは子供の世話や著作活動といった、より直接的な関心事の舞台や背景としてそこにあるにすぎない。私たちは時々景観に無関心ではなくなつて、景観の形態と関係と意義に一時的に注目することがある。たとえば、私たち

がよく知らないところを旅行しているとき、新しい街を訪れているとき、新しい家を買うとき、あるいは多分ちよつとあたりを見回しているとき、景観の外観と特徴に関心が向けられる。そのような一時的な注目は、思い出を引き出したり瞑想をもたらしたりするかもしれないが、大きな衝撃を私たちには与えないし、深さも持たない。おそらくは、故郷の親しみのある状況と関連してくり返し現れるような場合でなければ……。しかし非常に稀には、ふとした注目が最高の経験になることもある。特定の状況が、その形態やそれに対する私たちの思い入れのために、不断の経験に突然の不連続をもたらすほど深く私たちの意識に侵入する。そのような最高の経験である『トポフィリア』は、私たちに歓喜やエクスタシー、畏怖や絶望感、周囲との一体感、成就感(Maslow, 1968, p.83)といったものを与える。また、実際の経験はほとんどいつもはかなくて私たちは景観に無関心な状態にもどつてしまうけれども、その影響は深く自己意識の変化をもたらしたり、他のすべての景観経験の判断基準にできるような試金石となつたりもする」(エドワード・レルフ『場所の現象学 没場所性を越えて』)

レルフの指摘するようなトウアンの概念である「トポフィリア」は漱石や鷗外が生きた明治時代ではあまりにもその近代化の速度

がすさまじかったことによつてかき消されてしまったといえるだろう。共有意識の欠落感が漱石や鷗外に安易な景観意識を作らせなかったものであり、自然主義派の描写論は内的な実存をどこかで捨象してしまい、小さな枠を設定した『政治地理学』に墮していたことに無自覚であつたように思うのだが、ここでは深く追及はしない。まずは景観・風景描写と縁遠い漱石の内的状況を位置づけておきたいだけである。

二 「写実」よりも「心的現象」への傾斜

漱石の作品のなかでも特異な位置をしめる『坑夫』（明治四十一年）は、風景などに執着しては人間を対象化などできないことを告白したものだといつてよい。漱石の『坑夫』のなかの景観は「眼」による写実とはかなり趣がちがうかたちで描かれているが、さればとて「意識の流れ」などの範疇に分類することでは説明がつくとは思われない。

まず冒頭に描かれる松原からしてたんなる写実ではなく、誰かが述懐しているらしい。私でもなく、僕でもなく、主人公らしい人物の心情が吐露されていく。切羽づまっているらしい様子が伝わってくる。半纏だかどてらだかわからない着物を着た男が突然

こつちをむいてまじまじと観察したとき、初めて「自分」と名乗っている。主体を明かさないことによつて主人公は自分の置かれた立場を正体不明にして、苦境に立っていることを表明しているのだろう。身の置きどころのなさが主体をぼかしているところに出ている。したがつて、景色もまた何か言いたげな模様にみえるから不思議である。冒頭をかがけてみよう。

「さつきから松原を通つてゐるんだが、松原と云うものは絵で見たよりも余つ程長いもんだ。何時まで行つても松ばかり生えていて一向要領を得ない。此方（こつち）がいくら歩行（あるい）たつて松の方で発展してくれなければ駄目な事だ。いつそ始めから突つたまま松と睨めつこをしてゐる方が増した。／東京を立つたのは昨夜の九時頃で、夜通しむちゃくちゃに北の方へ歩いて来たら草臥（くたび）れて眠くなつた。泊る宿もなし金もないから暗闇の神樂堂へ上つて一寸寐た。何でも八幡様らしい。寒くて目が覚めたら、まだ夜は明け離れていなかった。それからのべつ平押しに此処まで遣つて来た様なものの、こうやたら松ばかり並んでいては歩く精がない」（『坑夫』）

松がやたら多いことをいいことに作中人物は足の疲労の度合いに仕立てている。松と人物が一体として見立てられている。「飯場」の成り立ちを聞いて剣突をくらった場面が出てくるが、この坑夫

たちの社会に通用する術語は「みんな偶然に成立して、偶然に通
用しているんだから」というのもひとつの風景にちがいない。「意
味なんか聞く閑もなし、答える閑もなし」という境遇もあるので
ある。それも風景である。描写したつもりでいても「飯場」の意
味を物知りげに講釈したとしたら、「のっぴきならない」飯場の
状況が間延びすることは申すまでもあるまい。漱石はどんな省
略していく。そのことによって、そこに居ついている人物たちの
娑婆との距離感がにじみ出てくることになる。荒々しい応対の行
間に娑婆での個々の「事件」の顛末が何かぼう々と浮かんでくる
気配がある。描写と説明は違うことは言うまでもないが、いたず
らな描写は説明に墮してしまうことに無自覚ではありえない。漱
石はそのへんの事情を百も承知である。

漱石と作家活動がほとんど重なる田山花袋は『坑夫』が発表さ
れる前年の『蒲団』（明治四十年）によって露骨な告白のリアリ
ティーに到達し、世間の注目をあびた。おのずと自然主義文学の
頭目として仰がれることになるのだが、漱石とのかかわりを見る
と、その作品をいくつかは読みはしても反応がにぶかった点、そ
の資質の違いが気になる。花袋の言い分に耳をかたむけてみたい。

「私は夏目さんの作品が新聞などに現はれる都度、大抵は努め
て通読して来ましたが、その作品の熟れを読んでも、一体何処

がいゝのか解らない。いや、一口に云へば私は夏目さんのもの
に對しては理解の頭がないと云つた方が当たつてゐるかもしれ
ない。／併しながらあの人は本場まで出かけて行つて英文学を
研究して来た人だから、作品の凡てが著しくその影響を受けて
ゐる事は明かです。例へばデュー・ジョージ・メレディスの如きは、詰
らない事柄で態と小むづかしく解剖して、小刻みに説明しよう
としてゐるのであるが、夏目さんが矢つ張りその行方ゆきかたであつて、
先づ最初に評判になつた『猫』などは煩瑣な英文学の影響を遺
憾なく現はした好典型であると思ひます。／夏目さんは今まで
吾々がたづさはつて来たやうな自然派の文学、大陸の文学を振
り向かないで、充分英文学の味を咀嚼しめ、そして自分の創作
を続けて来た人であるだけに、吾々とは全く行き方が違ふ。随
つてこれが私をして、夏目さんの作は何処がいゝのか解らない
と云はしめる理由ともなうと思ひます」（『歩いた道が異つて
居た』）

花袋の名誉のため弁じておくと、後になつても「事物に對する
詢々しい説明振り」に辟易する印象は相変わらずなのだが、『それ
から』をよしとし、『門』の前半には感心している。そして『明暗』
は評判になつたにもかかわらずわからないと述べている。

この理解のすれ違いは花袋のその言いぶりにみえるような英文

学に対する偏見によるものではなく、花袋がかたくなに信じる自然主義という表現形式のゆえであろう。「自然に迫るといふ心持、作者はこの心を忘れてはならぬ。また事実の意味を発見するといふ心持、これも作者が忘れてはならぬことである」(『小説と作法』)と述べるだけに「観察」と「描写」を車の両輪のごとく考えている。だから「観察するに当つて細かい処をよく注意して見なければならぬ」(同)というのは当然である。もちろん、人と人の会話の語尾にいたるまで注意せよということの花袋は忘れない。その点、漱石の作品をさぐっていった場合、事物をことさらに矯めつすがめつしているところはまるでないばかりか、多弁でついでいくのに骨が折れることに気付くだろう。花袋はそれが気に入らないことはまちがいない。

花袋の写実への忠実ぶりはつぎの言葉に明らかである。

「写実派を攻撃するものは、よく写真を持出す。写真に過ぎないではないかと言ふ。私の考では、さういふ風に写真をおとしめて言ふ氣が知れぬ。写真をおとしめて言ふ人は、まだ芸術の古臭い匂ひに捉はれて居る証拠である。／写真は動かすべからざる事実である。下手な空想ででつち上げた芸術より、どれほど人に真なる幻像を起させるか知れぬ。／私は下手な芸術より写真を貴ぶものゝ一人たることを言ふを憚らぬ」(『小説作法』)

写真といわれて何も恥ずかしくない、写真を尊ぶと腰を据える。目を凝らし、聞き耳をたてて観察の技量を發揮する田山花袋流の小説作法だが、実際は「観察と描写との間には一膜を隔てゝ居て、これが中々一致しない」という悩みを自覚していたことも確かである。しかし「下手な空想」を排除した花袋は、シシユポスよりしく重い「観察」と「描写」の巨大な石を丘のうえになんどもなんども繰り返し運ぶことになる。

写生論をいち早く唱えた漱石の親友である正岡子規は「それはほかの処はいくらでも端折つて書くは可いが、肝腎な目的物を写す処は何処迄も精密にかかねば面白くない。さうしてまたその目的物を写すのには、自分の経験をそのまま客観的に写さなければならぬといふ事も前にしばしば論じた事がある」(『病牀六尺』明治三十五年)と述べる。もとより子規の周囲には浅井忠、中村不折、下村為山など親しい画家がおり、為山は後に日本画に転ずるものの、いずれも写実をもとにする洋画家であつたことに注目したい。子規は不折と出会つたとき、最初は頑固に日本画を崇拜し、油絵の没趣味を主張したという。しかし、やがて子規は誤解であることを覚り、みずからも写生画と取り組む。子規はそれを「彩色画」と呼んだ。この考えの田山花袋との違いはどこにあるのだろうか。

土方定一は子規の「彩色画」をつぎのように分析している。

「子規の写生画の視覚的、絵画的な映像が洋画的であるとしたのに対して、絵画は『彩色画』にきまっているではないかという疑問をもたれるかも知れない。だが、現在でも日本画家のほとんどの素描Ⅱ下絵は線描であって、その後に色彩を色^{ツアル}価と関係なく塗られている。その結果として、装飾的な効果をもつが、画面の空間感覚は失われる。それと反対に、洋画の常識として、対象は色の世界として視覚され、線は色面との境界として自然に現われてくる。子規の写生画はすべて線描して、そのうえに彩色するのでなく、対象をすべて『彩色画』として、色の世界として視覚されていることは、みらるるごとくである。子規の視覚的、色彩的な世界については、『いづれの色をかくべき』（『墨汁一滴』明治三十四年四月二十日）に端的に子規の写生画の性格と、その実験の過程を語っている」（「子規、写生画の視覚的、絵画的世界」）

かくして子規は「モルヒネを飲んでから写生をやるのが何よりの楽しみ」というふうになり、くだものや草花を写生するのだが、そのなかで造花の秘密をだんだんと理解していく。量感や質感を直観していったのだろう。おのずと写生の妙味がにじみ出てくるはずである。ジンメルという「宝を掘りすすんだ」果てに精神に

三倍の実りをもたらす、という領域を開くにちがいないのである。しかし、漱石は子規の絵を「拙」が欠乏していて、「働きのない愚直ものゝ旨さ」（「子規の畫」）ときびしかった。俳句に成功した写生の精神が律気さで筆がすくんでしまっているという。生死の瀬戸際でついつい熱中してしまったせいかもしれないのである。

花袋はしばしば写生文をあげつらうのだが、子規のたどり着いた写生論に異論があるはずはなからう。さりとて、どちらに軍配をあげるといふ性格のものでもないだろうが、強いていうならば、花袋は「観察」と「描写」に呪縛されていたという点に尽きる。

花袋はそれを技巧というと否定するにちがいないが、色彩感よりも線描的な技巧に走ったと非難されても仕方あるまい。写生の肩を持つ漱石はことさら花袋の技巧を糾弾する意図を持っていたわけではないが、写生文の美点を挙げるのに少しもひるむところがない。そんな視点から述べていると思われる文章を引用しておく。

漱石もまた洋画の色彩観を評価する。そのうえに立つて写生のよさを認めていく。花袋の唱える「観察」と「描写」に対して「写生文」が少しも見劣りしないことを納得できるのではなからうか。そして、そこには「写生」の奥深くにまだまだ何かひそんでいることを示唆しているように見えるし、可能性を自負しているようにも思えるのである。その反面、花袋の小説作法をあまりにも

「観察」と「描写」を神輿にかつぎ上げているせいか、その描写に質感が欠けるうらみがあり、理におちているようにみるのは過酷であろうか。

漱石は「リアル」との付き合い方が花袋よりは鷹揚なかまえてある。先に記した花袋の「写真」については漱石は「翼々として思ひ切れぬ寫眞術には感興興趣の色彩は撮れぬ。シエクスピアは、今の人ならばとてもそこまでは思ひ切つて描くことが出来ぬ程のあたりまで、興に任せ筆を走らし立ち入つて描き出す。其思ひ切つた點がいつも其作を活躍せしめてゐる」(「文章一口話」と述懐しているのだが、その「思ひ切り」が花袋には感じられない、と漱石と思つてゐる。人に言えないような、人生の醜さをあえて描くということに「思ひ切り」があるわけではない。それとて写真の対象・素材に過ぎず、むしろ素材に甘えてしまう場合が少なくない。

漱石はおそらく周辺の写生文家たちをも射程において論及しているのであつて、花袋らの自然主義のみを論駁しようとしているわけではないだろう。ちなみに漱石は写生文と俳文とを分けてゐることを指摘しておこう。「一體に自分は和文のやうな、柔かいだら／＼したものは嫌ひで、漢文のやうな強い力のある、即ち雄勁なものが好きだ。また寫生的なものも好きである。けれども俳文

のやうな、妙に凝つた小刀細工のものは嫌ひだ。俳文は氣取らないやうで、ひどく氣取つたものである」(「余が文章に裨益せし書籍」と述べるとおりである。しかし、漱石は写生文とシエクスピアを並べて展開しているように、「小説」と「写生文」とを差別する意識が毛頭なさそうだという点を認めておいたほうがよい。その点、花袋はすでに述べたように「小説とはそもそも」という肩肘はつたところがあつて、その形式の呪縛からのがれられない。

「唯巧みに書かうといふ弊は、其何を言ふかの目的に多大の注意を拂はぬ様になる。描き出された部分はそれは極めて明白に巨細に寫されて、間然する所がない程な技巧を示してゐるかも知れぬ。併し讀んだあとで何だか物足りない。淡白で飽き足らないのではない。何だか不満足である。で、其原因を探ると色々になるが、分類をするのは面倒であるから先づ分り易い例で云ふと、或は中心が無い、或は山が無い、或は人を惹き付ける力が無いと云ふ場合が、比較的に多い様に見える。盥の中の水に春風が渡つて水面を刷く漣の縮緬皺の一つ一つ細やかに明かではあるが、併し、其水全體に籠もる力がないといふ場合もある。面滑かな大洋の浪の何の曲もなきが自ら心ゆく弧線カーブを作すのとは自ら異つてゐるので、何だか物足りない。そこで、彼等に聞いて見ると寫生だといふ。成程うまく寫生が出来てゐるか

も知れない。リヤルかも知れない。併しリヤルであれば其れで充分だと云ふ場合許りはなからう。リヤルでも其物自身がつまらん時は折角の技巧は牛刀を以て鶏を割くと同じ事であらう。

余の考では、かゝる場合に於てよし有の儘を有の儘に寫し了せても、attractiveでなければ物足らぬ。attractiveであれば、如上の意味に於てリヤルでなくても構はぬ。神は創造する。人も創造するがよい」(「文章一口話」)

ここには「創造」という言葉が出でくる。アトラクティブであれば「リヤルでなくても構わぬ」という。このあたり漱石と花袋は水と油である。漱石は理の呪縛を敢然と断ち切っている。その背景には俳句の十七文字の省略の美学を熟知した考えがはたらいっていることを見逃してはなるまい。子規しかり、漱石しかり。「配合の妙」「取り合わせの妙」は俳句の特色である。花袋もまれには「景が多くなると場と人とが却つてその為めに没却されて了ふやうなことが往々ある」(『小説作法』)といった気のきいたことを述べているところもあるからいちがいに非難ばかりはできないのだが、「私は曾て景を叙することの余りに多きに過ぐるのを悔いたことがあつた」(同)とも嘆いているように、矛盾を克服できずにいる点、花袋はやはり理の人であるようだ。

さて、漱石は芭蕉にならったわけではなからうが、「謂ひおほせ

て何か有る」というところが漱石の考え方にもあつたことがつぎの文にうかがえよう。

「韻致とか精細とか言ふ事は取りやうにもよるが、精細に描寫が出来て居て、しかも餘韻に富んで居るといふやうな文章はまだ私は見た事がない。或一つの風景について、テンからキリまで整然と寫せてあつて、それがいかにも目の前に浮動するやうな文章は恐らくあるまい。それは到底出来得べからざる事だらうとおもふ。私の考では自然を寫す——即ち叙事といふものは、なにもそんなに精細に微細に寫す必要はあるまいとおもふ。寫せたところでそれが必ずしも價值のあるものではあるまい」(「自然を寫す文章」)

「寫す」ことはなにも写真導入の写実主義隆盛の明治時代に限つたことではない。近松門左衛門の江戸時代にあつても「今の世実事によくうつすを好む」風潮はあつたとみえ、「芸といふものは実と虚の皮膜の間にあるもの也」と認識したうえで、「その像を描くにもまた木に刻むにも、正真の形を似する内にまた大まかなる所あるが、結句人の愛する種とはなる也」とその『難波土産』にその芸術觀を語っている。

このあたりに漱石や近松の類似があり、自然主義のかたくなな景観描写の弊害の因が見えてくるのではないだろうか。

ここに漱石がいわゆる「風景」を倒立させて、不可視の領域に新たな「風景」を見出す作業を展開する背景がある。「意識」の度合い、喜びというものの淡さ濃さ、「心的現象」や「心の活作用」「精神状態」といった精神分析的な用語を駆使して「描写」を繰り広げる。つまり「異次元」の「心中」の「風景」を「心的現象」として写し出しているのである。

「もしこの状態が一時間続いたら、自分は一時間の間満足していたろう。一日続いたら一日の間満足したに違いない。もし百年続いたにしても、やっぱり嬉しかったろう。ところが——此処で又新しい心の活作用に現参した。／＼というのは生憎、この状態が自分の希望と同じ所に留っていてくれなかった。動いて来た。油の尽きかかったランプの灯の様に動いて来た。意識を数字であらわすと、平生十あるものが、今は五になつて留まっていた。それがしばらくすると四になる。三になる。推して行けばいつか一度は零にならなければならない。自分はこの経過に連れて淡くなりつつ変化する嬉しさを自覚していた。この経過に連れて淡く変化する自覚の度に於て自覚していた。嬉しさは何処まで行っても嬉しいに違いない。だから理屈から云うと、意識がどこまで降つて行こうとも、自分は嬉しいとのみ思つて、満足するより外に道はない筈である。ところが段々と競り卸し

て来て、愈零に近くなつた時、突然として暗中から躍り出した。こいつは死ぬぞと云う考えが躍り出した。すぐに続いて、死んじゃ大変だと云う考えが躍り出した。自分は同時に豁と眼を開いた」(『坑夫』)

ここでは「嬉しい」という単純な感情を目盛りにして心の振幅を表出しようと努めている。これは顔の表情や言葉遣いを精密に描いたところでなかなかうまく出るものではない。くどい感じをあたえるのは仕方ないが漱石が踏み込んでみたいと思つた場面であることは間違いない。

漱石は文学を「一種の勸善懲惡」(『文學談』)と割り切っている発言をし、その基盤に見識の必要を説いている。もちろん、善人ぶっているわけではなく、「ある時、ある場合には人殺しをしても、人が厭と思はぬ様又進んで人殺しがしたくなる様にかくかも知れない。夫でもいゝ、此作家に取つては、それが勸善懲惡であります」(同)という態度をも含めている。小説を作るものの資格として「第一が、人間の行為行動(夫は大部分道德に關係があります)を如何に解釈するか、の立脚地を立てるにあると思ひます」(同)と断言してはばからない。それには学問がなければならないと言う。学問がなくても見識がなくてはならぬという。頭脳の容量の大きさを不可欠ともいう。漱石は確かに英文学者であつたかもしれない

いが、学者になるための学問ではなく、むしろ見識をつちかうために学問をしていたように思われる節がある。漱石の言葉を借りたほうがもつとわかり易い。「近頃は英学者なんてものになるのは馬鹿らしいような感じがする。何か人のためや国のために出来そうなものだとボンヤリ考えている。こんな人間は外に沢山あるだろう」(藤代禎輔宛書簡、明治三十四年六月十九日)と正直に告白している。だから花袋のように漱石の作品に英文学の臭いを付与してはねつけるのは、学問にたいするコンプレックスの裏返しのようにみえてならない。

花袋は「整頓した頭脳」とか「頭脳の混乱」といった言葉をつづり、鷗外の文章を暗記するほど読み、最大の感化を受けたというのだが、ある種の経験主義に陥っているところがある。漱石が学問・見識・修養といったことを堂々と言うのに対してどうも避けている点がかがわれる。ピュウリタンのな家庭環境が花袋のセンチメンタリズムの培養をしていた模様である。そこにも鋳型にはまりやすい資質があったのかも知れない。

漱石は「近作小説二三に就て」(明治四十一年)のなかで小栗風葉「ぐうたら女」、田山花袋「祖父母」、徳田秋声「二老婆」、真山青果「家鴨飼」などを読んだときの感想をしるしている。漱石は読んだ小説のほとんどことごとくが「涙を出す物が一つもないと

いふ事である」と書き出している。そのなかでも花袋の作には少しはその傾向があったかも知れないと条件つきで認めているのだが、いずれもが申し合わせたように陰鬱な調子で彩られているのに不思議を感じた趣である。漱石はつぎのように分析する。

「結局悲劇の條件を具へて居つて悲劇のやうに涙を溢す事が出来ないのは、考へて見ると其篇中の人間が、極く狭い意味に於ての現代精神を發揮して居るからである。茲にいふ狭い意味の現代精神といふのは、自我發展の傾向を云ふのである。即ち他に対する道德でなく、自己に対する道德に勝つたものの、換言すれば、人に対する道德が殆ど眼中に無いものを描いたのが多い。もう一つ言ひ直すと、寫された人間が何等の犠牲を拂つて居ない。社会の爲にも、親の爲にも、他の爲にも、まづまア自己の損失を敢てする點が無い。有るかも知れぬが作には見當らぬ」(「近作小説二三に就て」)

その点、花袋は徹底して「描写」「写生」を繰り返すのみである。漱石と花袋の違いは前者が「あるべき態度」と「ある」すなわち「ゾルレン」(当為)と「ザイン」(在る)を使い分けて「ゾルレン」の厳格な態度を「自我發展」の意思として造形すべきだとするのに対して、後者はあくまでも「ザイン」にとどまっている。同じ「写生」を口にしても造形の面白さが違う。漱石には犠牲を払って

いない、齒の浮くような人物描写は退屈であるだろう。沈鬱にとどまる「ザイン」では物足りないのである。その実行者として漱石はイプセンをあげる。文学としては効果を減じ、損をしているかもしれないしながら、社会の改革者の意識で、読者にたいして思索にもとづく道徳を情操のうえで満足せしめる表現に努めているという。イプセンの場合、必ずしも新道徳に情操が移っていないことが多く、それで泣けないのだというが、少なくとも篇中の人物たちは人物相応の道徳を実践していると漱石は述べる。『人形の家』の人物造形が課題になっているのであり、少し破天荒な人物が見たいし、描きたいのである。こうなると大衆小説にエールを送っている感じがしないでもない。

ここまでくれば花袋に欠けているものが見えてくるはずである。田山花袋の「風景」観は「観察」と「描写」なしには述懐できないふうである。「心的現象」へと傾斜している漱石とはまるで逆行している。一方が内的に傾くにつれ、もう一方は外へ外へと向いていく。漱石のほうは一つに収斂していくというのに、花袋は拡散を広げる一方である。その点でも理に落ちているのである。花袋の「風景」観を取り上げておく。

「天然の風景を叙するといふことは昔から比ぶれば余程進歩した。紀行文は土佐日記を祖として、日本にも随分多い。けれ

ど多くは所謂記事文で、左様大したものが無い。和文、漢文中に見る紀行文——ことに和文のは千篇一律で、読むに足りるものがない。徳川時代に橋南谿が出て、東西遊記を書いた。これは兎に角紀行文として面白いもので、一面叙事文の模範とするにも足りるが、天然といふものは未だ少しも書いていない。兎に角天然を描写的に書くやうになつたのは、西洋文学の影響である。／＼紀行文を書くには、何うしても天然を詳しく描かなければならぬ。天然の色彩、変化、山川、野、林に対する叙述、天然の中に生息し生活する人間の状態、これを巧みに観察して一々筆に上す。近来、紀行文が千篇一律で、何の山を書いても同じやうで、ねつから特色が出て居ない。これでは仕方が無いとの批評があるやうだ。実際、今の紀行文は文章を作ることのみに支配されて、描写、写生の方面をおろそかにして居る弊がある。紀行文に、描写、写生の部分が等閑なほざかりにされてあつたなら、それこそ殆どつまらぬものである。新しい紀行文は短い中に、其土地其山川の特色、生活状態の光景を明かに描かなければ駄目である」(『小説作法』)

花袋はおそらく初学者のために書いているという意識があるのだが、お説教の堂々めぐりの印象がぬぐいきれない。方法論のみが先行し、「風景」の取捨選択の「哲学」がまったく述べられてい

ない。自派の主義を主張するあまり、まず「風景」があるといわんばかりではないか。「風景」に屈しているといったら花袋をないがしろにすることになるだろうか。

その点、漱石は心得たもので、「風景」という言葉に酔ったりしない。

「鏡花などの作が人に印象を與へる事が深いといふのも矢張りかういふ點だらうとおもふ。一寸一刷毛でよいからその風景の中心になる部分を、すつと巧みになすつたやうなものが非常に面白い、目に浮ぶやうに見える。五月雨の景にしろ、月夜の景にしろ、その中の主要なる部分——といふよりは中心點を讀者に示して、それで非常に面白味があるといふやうに書くのは、文學者の手際であらうとおもふ」(「自然を寫す文章」)

そこに「要するに、一部一厘もちがはずに自然を寫すといふ事は不可能の事であるし、又なし得たところが、別に大した価値のある事でもあるまい」(同)と言い放つ理由がある。長々しく叙景の筆を弄したもののよりも俳句や漢詩のように中心点をうまくつまんだもののほうに多大な連想をふくんだものが少なくない理屈になる。自然主義派が「精細」にこだわるあまり何か描くことに偏っていたのにたいして、漱石などは「連想」にまかせる中心点の把握があればすむという態度であつた。こちらのほうがよほど心

理的にも深い。不可視の領域への接近の可能性を秘めている。先のジンメルの「気分」という脈絡につながる。

さればとて、漱石は自然主義を主張する人たちからは間接に攻撃をされていると思つてゐるのだが、本人は自然主義が嫌いかというところではないと述べてゐる。

三 「一人称」「三人称」を超えるもの

「風景」を旅と重ねた場合、それぞれの場所の景色を立脚点にした事物總体をさすと考えるべきだろうが、すでに展開してきたように「風景」は必ずしも場所と密接なものと限らず、内的な「シーン」をもふくむことが明らかになつたはずである。したがつて、ここである「風景」は内的・外的な両方をふくむはずだ。

「風景」を内的にも外的にも捉えうると考えたとき、それがもつと直接的なものとなるのは人の話を題材にしたときであろう。「聞き書き」というスタイルは「一人称」とか「三人称」という扱いを超えて直接性をもつてくる。「一人称」の語りをもう一人の「一人称」の「私」なり「僕」なりが聞いているという「確認」の作用が加わつてゐるところに信憑性が補強されることになる。ルポルタージュの方法に近接した手法であるが、ルポルタージュの書

き手は、語り手に重心をかけつつ、聞き手あるいは纏め手の能力を加重したところから筆を起こしてしまいがちである。仮に語り手にウェイトをかけたとしても、そのときは往々にして語り手の素材に依存するという聞き手の空洞化が暴露されることになる。いずれにしても「聞く」と「書く」の兼ね合いはむずかしい。

古典的な「聞き書き」であれば、Xによればかくかくしかじかだった、Zはこのような振る舞いをした、といった書き方になる。ところが、アメリカに生まれたニュージャーナリズムの書き手たちは小説の技法をルポルタージュに導入し、徹底した取材をもとに「三人称」のスタイルで書きすすめたのである。どういうことかという、自分が見たものではないことを、つまり人から聞いたことを「風景」として構成したのである。小説に「三人称」がもたらされたとき画期的だったと同じく、「ノンフィクション」と呼ばれる分野に「三人称」による叙述が行われたとき、「神の視点」が加わったと、危惧の念をいだいたものもいたにちがいない。すなわち、書き手がどんな取材の内容を洗いざらい羅列することによって、書き手に「三人称」を操作する「神」の「立場」が憑依してくることを誰も阻むことはできないというジレンマが生じるのである。そこにストーリーがなければ何も問題はないのだが、「ノンフィクション」と称しながら、堂々たる「ストーリー」

が存在するという疑問に不思議を覚えないまま、文章を構成するのが習いである。「ノンフィクション」は「神」になるか、たんに技法としてストーリーを作るかのどちらかしかないはずだが、書き手たちは「神」になるとは思わないとしても、謙虚であるか否かを問わず、どこかで増長していくのは間違いない、それに無自覚なのは確かなことである。

その証拠にこの日本には「ノンフィクション作家」と名乗る人のなんと多いことよ。「ノンフィクション」という言葉だけが独り歩きしている。

その点、沢木耕太郎は正直だといえる。

「何かを取材して書くのには、何か危うさが含まれていると思うんです。これをいったらノンフィクションは書けなくなるけれども、危うさがあるのは確かなんです。その危うさは、当然自分が見たつてある。自分が見てもわからないこともあるし、勘違いもある。しかしながら、同じ危ういのなら、自分が見たものの方がいいんじゃないかという感じがあります」（『可能性としてのノンフィクション』）

それでは「小説」と「ノンフィクション」とはどう違うか、という沢木の場合は、「その物語の展開にとって、ある箇所はこう書き変えた方がいいとわかっていても、事実は曲げられない、そ

の事実には殉じようという意識だけは持ちつづけてきた」(同)と述べるのだが、この「事実」に「殉じる」という言いぶりが魅力だから、多くの書き手にとって「ノンフィクション作家」という肩書が捨てがたいのかも知れない。

それでは漱石は「事実」という落とし穴をどのように見ていたのだろうか。そのへんの事情が見えてくるのだろうか。

『坑夫』はある若い男がひょっくりやってきて、自分の身の上話を話したことに端を発している。「個人の事情」は書きたくないと思って、本人に書くことをすすめたのだが、朝日新聞の小説が切れて「坑夫の生活」のところだけを材料にもらいたいといつて許しをもらって書き出したものである。したがって最終的には「想像のもの」に仕上がっている。そのへんの事情は『坑夫』の作意と自然派傳奇派の交渉(明治四十一年)にくわしいが、題名にかがえるように「自然派」と「傳奇派」とを対比しているところに作者の意図は明確であるといえよう。「傳奇派」はおそらく「作り話」としてリアルから遠いものとして扱われるものだが、漱石は「自然派」の「写実主義」に「傳奇派」という形式をあえてぶつけている。漱石は文中では「傳奇」という言葉をつかわず、「ローマンチズム」という用語に置き換えている。置換したからといって反発をつのらせているわけではまったくなく、漱石にあるのは

小説は「善いものは善い」「出来損ないは悪い」という立場だけである。

ここには沢木のいうような何かに殉じるとか、否かとかはまったくないのである。「事実」に「殉じる」という「からくり」に漱石はまったく縛られていない。鵜の目鷹の目で「事実」探しにやっきになるばかりでは、「三人称」が制限を受けるあまり頓挫するのと変わらない状況といえるだろう。「事実」などといっても世間の耳目を驚かすという一点に収斂するだけのことではないのか。「事実」主義に対抗する「傳奇」を持ってきた漱石はここでも復活することになるだろう。

「伝奇」という言葉は中国産であり、そもそも「しばい」と読ませているものだ。坪内逍遙も『小説神髓』で「劇場に演ずべきものを伝奇(ドラマ)」と記しているように大衆文学における、いわゆる「伝奇小説」はここに由来するのである。しかし、漱石は右の題名のもと「ローマンチズム」と自然主義とは、世の中で考へてるやうに相反してるものぢやない。相對して一所になれんといふものぢやなくて、却て一つの筋がズート進行してるやうなものだ(右同)とし、両者を両極端に置くと、ちょうど真ん中で交差するという。この指摘は漱石の小説の許容範囲の広さをしめすなよりの証拠である。自然主義などといった主義にはまったく拘

泥していないのである。

『坑夫』は「聞き書き」だが、作中人物は「自分」という形で述べていく。漱石が若者の坑夫の回顧しているものを伝える体裁をとっている。おのずと「聞き書き」は「語り」口調をとることになる。「口」が語り、「耳」が聞いて伝達するのだから、いわゆる「写実」の「眼」が直接的な役割を果たしているのではないという点に着目すべきだろう。

したがって、この「回想」方式は自然主義流の「彼我」つまり「一人称」「三人称」という区分で小説を組み立てることに躍起になる必要は毛頭なくなる。むしろ、その技法は窮屈な思いをさせられるから回避すべき手法となる。

ちなみに、花袋先生にまたのお出ましをしていただくとしよう。「一人称と三人称」という項目をもうけて悩ましげに語っているところである。ここでも形式が先行してみずから苦悩の種をまいているかのようだ。

「万物に主観的なところ、客観的なところがあると均しく、描法にも主観的、客観的の二法がある。／乃ち一人称で書く文章、『私は』と書き出して、自己の腹中を残す処なく描き出すものと、三人称で書く文章、『かれは』と作者が傍に立つて客観的に人間と人間の社会とを描くものとの二つがある。／此の一人称で書

く小説は、近頃非常に多くなった。『私は何処の生で……』とか、『私の祖母にかういふ人がありまして』とか書く文章は、日本には単に叙事文としてはあるが、小説としては古来殆ど絶無である。西洋でも此一人称小説はそんなに古くは無いといふ話だ。

今では西洋の短篇作者は多く此体を用ゐる。ツルゲーネフ、ゴルキー、モウパッサン、ハイゼ、ドオデエ、総て近代の作者は好んでこの一人称小説を書く。／此の一人称小説は自己の心理を描くには、非常に便利だ。ある人間のある時の感情とか悲劇とかと書くには、無駄を書かなくとも好いので、此法を用ゆるを便とする。短篇に此種の法を用ゐたものゝ多いのは、自然の勢である。ツルゲーネフなどは此の描法を発達させて、自己以外の人間をも社会をも此一人称小説で充分に描いた。されどこれはツルゲーネフのやうな天才で始めて出来ることで複雑した社会人間を描くには、一般に三人称を用ゆるのが普通になつて居る」(『小説作法』)

これで終わっているわけではない。「一人称」にはそれなりの不都合があり、「三人称」にはそれなりの限界があることに花袋は無自覚ではなかった。「一人称」が主観的で「三人称」が客観的という単純な見方があつたことに驚くしかないのだが、おそらく今日でもそう見られているにちがいない。沢木の場合は少なくとも「三

人称」によるストーリー構成は「ちよつと貧しいんじゃないか、少なくとも俺はやせたものを書いてしまったんじゃないかと思いはじめた」とこれまた正直な発言をしている。客観的なはずの技法が「貧しいもの」と断じられているのである。花袋は「一人称小説が何うかすると、作者の立場と余り密接に過ぎることがあると共に、三人称小説は余りに客観に過ぎるといふ弊があつて、作者の立場が余り離れ過ぎるといふことが往々にしてある。前者は同情の弊に陥り易く後者は軽佻の弊に陥り易い。この二者は互に其長所を利用して、互に其短所を補つて行くやうにすることが必要だ」とし、さらに「今少し工夫を積んで見たら、一人称小説に客観的描写を加へ、三人称小説に主観的描写を加へて、打つて一丸と為したやうな文体が出来るかも知れぬ」と新たな展望をも忘れていないところはさすがであるが、苦惱はあつさりしている。しかし、ドストエフスキーはそれを『罪と罰』でこころみたとし、ダンヌンチオや国木独歩などは「宜しく一人称小説であるべくして、三人称小説となつて居る」と述べるところに希求の態度をみせている点、救いである。

つまり、花袋はみずから「一人称」「三人称」と口から出した途端、それに縛られていることがわかりただけだ。その克服を考えざるをえなくなり、独歩の作品を認めざるをえなくな

る。本来ならば人称などに執着せずともよいことになる。そういう観点は漱石がつねに口にしていることである。独歩の「巡查」（明治三十九年）という作品を「低徊趣味」のあるものとして「面白い」と評価する。「どうした」から「こうした」といった原因結果を書いたものではないという。あまたの「ノンフィクション」はまるで因果関係をとくとくと書いているようなものである。「事実」重視は因果の理法に金縛りになつていようなものではないか。「事実」という天下の葵の御紋をふりかざすに酷似している。

「其巡查が明日はどうなつても、明日のことは構はない。只、巡查其者に低徊して居れば好いのである。小さんが酔漢の話をする。聴者は其酔漢の話を只楽しんで居れば好いのである。其酔漢が明日の朝になつて何うしたとか、斯うしたとか云ふことを聞く必要はない。聞かなくても、酔漢其者の所作行為に楽しむことが出来る。即ち、筋とか結構とか云ふものが面白いのではなくて、一酔漢なるものに低徊して、其酔漢の酔態を見る其事に興味あり、面白味あるのである。それを余は低徊趣味と云ふ。普通の小説は筋とか結構とかで讀ませる。即ち、其次はどうしたとか、斯うなつたとか云ふ事に興味を持ち、面白味を持つて讀んで行くのである。然し、低徊趣味の小説には、筋、結構はない。或一人の所作行動を見て居れば好いのである」（「独

歩氏の作に低徊趣味あり」

いみじくも「小さん」という漱石が愛した落語家が引き合いに出されているように、漱石の小説は「低徊趣味」という見方もあるが、落語的な話体と性格づけてもおかしくない。因果の因と果のあいだには段差があり過ぎて、そこを明快そうに展開してみせたところで、必然の流れに齟齬感をあたえがちである。そこに漱石は無意識ではおれなかったのだろう。『吾輩は猫である』などは「猫」に主体を持たせて語る手法をとり、すでに「一人称」「三人称」などを超越した「主体」を確立している。さらに「探偵」という「のぞきみ」の動向を採用して、垣根越しによその家を盗み見る傾向を描いている。われわれに潜在する「怪しげな欲望」「卑しい根性」を裏返しにしてくれているようなものである。漱石は「趣味の遺伝」（明治三十九年）という作品においても「いつもの事黙って後を付けて行く先を見届けようか、それはまるで探偵だ。そんな下等な事はしたくない」といった光景を描いているように、土足でずかずかと他人の家に入り込んでくる気配におののいている。それを澄ましたように「一人称」でござるのだ、「三人称」がいいのだと御託を並べている場合ではないのである。とりもなおさず、人物や社会をどの場面から観察しても「一人称」「三人称」とかに関係なく、容易ならざる事態を認識していたあらわ

れであろう。それならば、いちばんよく捉えられる立場を貫こう、と。

漱石はしばしば「面白ければ宜い」とか「面白味」ということを口にする。演劇などにたいしても性格が不自然であつても面白くさえあればいい、といった言い方をする。すなわち「私」とか「彼」といつか固定からの見方、考え方、筋の運びがおのずと全体を膠着状態にしてしまうのだといえるだろう。「風景」「景色」に執着するのは人称意識や性格作りと無縁ではなく、「精密」な観察を裏付けようとすればするほど、それらのものが作者の頭脳のなかでシュミレーションを引き起こす。作者の力量といたい向きもあるだろうが、見え透いたものである。密度を考慮すればするほど、クオリティーが希薄になるのを忘れている。まさに「書かれたもの」は「想像力」とか何とかいっても精密を指摘したとたん、たんにカメラワークに過ぎない「一人称」「三人称」という区分けで小説を書くことに躍起になってしまう。それを漱石は、まったく意に介さなかった。写真という外在化の作用がなにほどのものをも生み出さないことを確信していたかのようにみえる。

漱石の『坑夫』執筆の意図を聞いてみよう。そこには「聞き書き」の文学的価値の低さを認めつつも、公平さや自由さを認めている様子を読みとることができるとにちがいない。いわゆる「書か

れたもの」との違いが見えてくるだろう。

「だから現實の事件は済んで、それを後から回顧し、何年前前のことを記憶して書いてる體となつてゐる。従つてまア昔話と云つた書方だから、其時其人が書いたやうに叙述するよりも、どうしても感じが乗らぬわけだ。それはある意味から云へば文學の價値は下る。其代り（自分を辯護するんぢやないが……）

昔の事を回顧してると公平に書ける。それから昔のことを批評しながら書ける。善い所も悪い所も同じやうな眼を以て見て書ける。一方ぢや熱が醒めてる代りに、一方ぢや、さあ何と云つて好いか遠い感じがある。當りが遠い。所謂センチシヨナルの烈しい角を取ることが出来る。これは併しある人々には氣に入らんだらう」（『坑夫』の作意と自然派傳奇派の交渉）

この発言はいわゆる「ルポルタージュ」などにたいする批判として大方の意見と一致する。しかし、「事実」重視に偏ると、漱石の指摘する「センチシヨナル」を補強することになりかねないことを忘れるわけにいかない。「批評しながら書ける」は「ノンフィクション」的作品にとって禁じ手であろうが、漱石は無頓着にその態度を貫こうとする。といつても、「作者は作品の中に登場してはいけない」という約束事を犯しているわけではなく、「自分」という「坑夫」を思慮ある人物に仕立て上げていることである。

(一一)

漱石の分身に見えるかも知れないほど考え方に振幅を持つ。

さらに漱石は踏み込んで展開していく。しかし、「ノンフィクション」の書き手をけつして喜ばず発言ではないだろう。ストーリーなど無視してかかるので原因結果など考慮することはない。「事実」と「事実」の連鎖によつて読者を驚かそうという魂胆はない。

「も一つは、あの書方で行くと、ある仕事をやる動機^{モチーフ}とか、所作などの解剖がよく出来る。元來この動機の解剖といふ奴は非常に複雑で、我々の氣付かん所が多くある。これを眞に事實として寫せば極く／＼煩瑣なものであつて殆ど書現はせない。よし現はせても煩に堪へぬ不得要領のものとなつて了ふ。面白くない故^せかも知らんが、ある意味から云へば、かゝる方面の事は餘り多くの人がやつて居らん。のを、私は却て夫が書いて見たい——細かくやつて見度い。といふ念があるから、事件の進行に興味を持つよりも、事件其物の真相を露出する。甲なる事と、乙なる事と、丙なる事とが寄つて、斯うなつたと云ふ風な所に主として興味をもつて書く。——詳しく云へば、原因もあり結果もあつて脈絡貫通した一個の事件があるとす。然るに私はその原因や結果は餘り考へない。事件中の一箇の真相、例へばBならBに低徊した趣味を感ずる。従つて書方も、Bといふ眞

相の原因結果を顧慮せずに、甲、乙、丙の三真相が寄つてBを成してゐる、夫が面白いと書く。即ち同じ低徊してゐても、分析的に出来てゐる所が多い。この書方はある人には趣味が無いだらう。もし有るとすれば、Bといふ真相は、いかなるものが寄つて出来たかと説明して、智力上の好奇心を満足せしめた時に興味が生ずる」(右同)

トルーマン・カポーティの『冷血』(一九六五年)の成功は作者がペリーの内部に入り込んだことによる。一家皆殺しの動機が物盗りでも怨恨でもなく、二人の犯人の心理的葛藤にあったことを明かしていく。この作品はあくまでも「ノンフィクション・ノヴェル」にほかならず、けつして「ノンフィクション」ではない。では、「ノンフィクション」より事実^{インテリクチュアル・キリヲシテイ}に依つていないかというところ、そのような問題は議論に入るべきではないのだ、とまず言うべきだ。漱石が述懐するように事件の進行や「事実」過多に傾いていくと、煩瑣になつて真相からますます遠のいていくことを自覚していた。主人公は書き手の望みどおりに動く存在であつてほしいと思つたり、ただ事件の筋を追いかけるだけのことに興味はなかったのである。

四 「音声」と「活字」のはざま

漱石は「昔話と云つた書方」と位置づける『坑夫』の結末に「自分が坑夫に就ての経験はこれだけである。そうしてみんな事実である。その証拠には小説になつていないんでも分る」と書き記している。新潮文庫版の帯には「小説らしい構成を意識的に排して描いたルポルタージュ的異色作」とあるが、「的」と書いているから間違ひではないが、ルポというよりは「ノンフィクション・ノヴェル」とみなしたほうが適切に思う。「みんな事実」といつているからといって「ノンフィクション」と位置づけることはとうてい不可能である。

『坑夫』の「自分」は己の立場の規程にあれこれ思い悩む。「ノンフィクション」の作家がある種の路線で押し進めるやり方とはまっこうから対立する進め方である。「自分」をもてあまし気味である。その分析には漱石流の饒舌(低徊趣味)が働いている。しかし、人というのはこの程度ははみ出していると思つてまちがいない。小さな枠に収まるほど簡単な存在ではないはずだ。

「自分はこう云う場合に度々出逢つてから、仕舞には自分で一つの理論を立てた。――病気に潜伏期がある如く、吾々の思想や、感情にも潜伏期がある。この潜伏期の間には自分でその思

想を有ちながら、その感情に制せられながら、ちつとも自覚しない。又この思想や感情が外界の因縁で意識の表面へ出て来る機会がないと、生涯その思想や感情の支配を受けながら、自分は決してそんな影響を蒙った覚がないと主張する。その証拠はこの通りと、どしどし反対の行為言動をして見せる。がその行為言動が、傍から見ると矛盾になっている。自分でもはてなと思う事がある。はてなと気が附かないでも飛んだ苦しみを受ける場合が起ってくる」(『坑夫』)

こういった内面告白は「自分」というシチュエーションには向いている。「自分」のなかに漱石の分身が機能していることは申すまでもないだろう。漱石はそれが出来るからこの「事実」を尊重している。「回想」「昔話」の脈絡にもつながる。「語る」という手法はけっして不自由ではない。「三人称」という視点に拘束されて上手にストーリーを展開しようという立場とはまったく次元を異にする立場である。

漱石の資質は自在な語り口調にあり、その口調こそ文体になっているといえる。漱石は幼少から講釈・落語に親しんだが、その話体が漱石の文章のリズムを決定しているようだ。低徊趣味というのは話を戻したり、話を飛躍させたりする話術に秘密がある。観察の経験を心理のなかで咀嚼してからもう一度、腑に落ちたも

のを取り出して披露するやり方である。生ではなく、思惟が加わっているのである。いちがいに饒舌といって片づけることは出来ない。漱石が「解釈が人より深ければ勝れたる文章家になれる」「戦後文界の趨勢」と述べるのとおりを受けとめるべきだろう。だから、「写す」といった場合でも、いわゆる「観察」と「描写」の常套手段に頼るだけではない、「道徳」との関連において眺めたうえで、凡人を導くという判断力を発揮しなければならない。ある意味で読者を説得しなければならないから、登場人物たちは議論をしがちであり、おのずと多弁にもなるわけである。現実では黙然にやり過ぐすところかもしれないが、漱石の作中人物たちは能弁である理由はそこにある。

作品上で指摘するまえに漱石の語り口の秘密である落語への入れこみようから眺めておきたい。軽快な筆はこびは漱石の文章の調子をしめしているようだ。

「僕は落語家小さんの表情動作などは、壮士俳優のやるより餘程旨いと思ふ。人が賞める高田などは、芝居のために芝居をするやうで、肩が凝つて面白くない、餘程不自然だ。まああの白などのやり口は、講談師松林伯知ぐらゐの所だらうと思ふ。河合の女形はよい。あの詞調子態度などは死んだ圓朝其まゝだ。餘程巧でそれで自然だ。僕は寧ろあゝいふ重だつた役をするも

のより端役をやるものの方が自然で旨いと思ふ。華族さんが寫眞をうつすとか義太夫を語つて踊るとか、あゝいふことばかりすればよいと思ふ。／能であるとか又舊演劇であるとか、それらは元技能的のもので、所謂新派の芝居とは大いに趣が違ふ。寫眞の眼を以て見るべき劇を、菓子折を持つて震へ出す瘡病みのやうな動作や、講談師調の不自然な白や、乃至は無闇と氣狂じみた性格や、そんなものばかり見せつけられたのぢや、とても堪らない。もつと自然に、感情が乗るやうにしたらよからうと思ふ」(「水まくら」)

「自然」「不自然」とたびたびいうように漱石は俳優や落語家の評価の基準にそれを置いている。そこには流れがある。リズムやテンポ、さらに感情や表情というものが基調として据えられている。

それは取りも直さず心的現象を主体とする考えである。「自然」を基盤とするため、何か固定しようという、いわゆる「風景」にとらわれることがないから、何者かに左右されて不自由になることから解放されている。「景色」に対するときも「一幅の画」として臨む。忠君愛国といった観念・イデオロギーに縛られることがないから「利害」が働かない。逆に利害が作用するところにはイデオロギー・主義・主張がまかり通る。

漱石は「第三者」の立場を持ち込んで、その境地への到達を示唆する。『草枕』(明治三十九年)は、事件の發展という筋を追うことに躍起になる自然主義流の小説作法に一矢報いる見地に立っている。情緒・興趣・趣味といった傾向にのめりこむ態度を克服する手立てを示唆している。

「詩人に憂いはつきものかも知れないが、あの雲雀を聞く心持ちになれば微塵の苦もない。菜の花を見ても、只うれしくて胸が躍るばかりだ。蒲公英もその通り、桜も——桜はいつか見えなくなつた。こう山の中へ来て自然の景物に接すれば、見るものも聞くものも面白い。面白いだけで別段の苦しみも起らぬ。起るとすれば足が草臥れて、旨いものが食べられぬ位の事だろう。／然し苦しみのないのは何故だろう。只この景色を一幅の画として観、一卷の詩として読むからである。画であり詩である以上は地面を貰つて、開拓する気にもならねば、鉄道をかけて一儲けする了見も起らぬ。只この景色が——腹の足しにもならぬ、月給の補いにもならぬこの景色が景色としてのみ、余が心を楽しませつつあるから苦勞も心配も伴わぬのだろう。自然の力はここに於て尊^たとい。吾人の性情を瞬刻に陶冶して醇乎として醇なる詩境に入らしむるのは自然である。／恋はうつくしかろ、孝もうつくしかろ、忠君愛国も結構だろう。然し自身がそ

の局に当れば利害の旋風^{つむじ}に捲き込まれて、うつくしき事にも、結構な事にも、目は眩んでしまう。従ってどこに詩があるか自身には解しかねる。／これがわかる為めには、わかるだけの余裕のある第三者の地位に立たねばならぬ。三者の地位に立てばこそ芝居は観て面白い。小説も見て面白い。芝居を見て面白い人も、小説を読んで面白い人も、自己の利害は棚へ上げている。見たり読んだりする間だけは詩人である」(『草枕』)

漱石は『草枕』では「観察」するほうのものが「動いてゐる」という。作中の人物はほとんど動かない。漱石は作品で議論に陥りやすいと非難されてきたが、「私はわざとやつてゐるのだ」(『余が『草枕』』)と言い放つてはばからない。「穿ち」を主とした小説に対極の「慰謝」する目的を持つ『草枕』を書いたのである。それは『吾輩は猫である』にも通じるし、人生の裏面にわたる『坑夫』にも通うところのものだ。『坑夫』においては暗闇を描く一方、希望・明るさといった面を覗くことを意図している。そこに漱石の境地が作用している。

漱石の作品が散文詩の要素を強くもっているのは以上のような観点が働いているからである。

講談や落語に通じていたことは口話コミュニケーションの世代であったことをしめす。J・オングの『声の文化と文字の文化』

は口頭伝承の形式を分析したのだが、「声の文化」の特色をいくつかあげている。その前提に「知っているというのは、思い出せるということである」ということだ。それは記憶術にもつながることだが、そのためには「きまり文句」が頻出すること、「名前を札のようなものだと少しも思っていない」ということ、つまり「兵士」というよりは「勇敢な兵士」という言い方を好むということ、分析しないこと、つまりレビューIIストロースがひとことで表現した「野性の精神は全体化する」のだということ、冗長ないしは多弁的だということ、つまり「声の文化は、流暢さ、くどい言いまわし、多弁をうながしている」のだという。その結果、「精神はきわめて伝統主義的で保守的な構えをとることになる」という。しかし、それは聴衆を意識するため、特別な交流をつくり出す観点から、そのときそのときに応じたシチュエーションにふさわしい語りをしなければならないので、従来の形に何か新しいものも盛り込まなければならないから、決して創造性がなくてもよいことにはならない。したがって、「書くことは、知識を、生活経験から離れたところで構造化する。そして、洗練された分析的なカテゴリーというものは、そうした書くことに依存している」ということだが、漱石が話体にこだわった理由を十分に説明してくれている。

オングはさらに諺や謎を用いるのは、たんに知識をためこんでおくためではなく、相手の関心を言葉により知的な闘争に巻き込むためであるという。

それから、すでに「主観的」「客観的」といった自然主義のこだわりを漱石の考えの埒外にあることを指摘してきたが、オングは同じふうに見ている。「書くことは、知られる対象から知る主体を切りはなし、そうすることによって、『客観性』の条件をうちたてる。その客観性とは、知られる対象に関与せず、そこから距離をとるという意味である」とする。

「声の文化に根ざした精神は、定義に無関心である」という点は漱石の言文一致にたいする考えを聞くときに明らかになる。身振りも含む声の抑揚にかかわる従来の声の文化はけっして語義に乏しくはない。

以上のようなオングの観点をもとに漱石の文学論・作品を眺めると、漱石は文字どおり「声の文化」の最後の抵抗者とも命名したいような書き手であったことがわかるだろう。前述のいくつかのオングの例示と照合させて眺めてみたい。

名前については『吾輩は猫である』における猫を名なしとして書き出すあたりにうかがえるように、活字的なレッテルの作用や文字文化の記号的な扱いから逸脱している「声の文化」の名残を

感じる。『坊ちゃん』における「あだ名」もしく、『坑夫』においては、*どてら*だとか、*赤毛布*^{あかげつと}といった「あだ名」で相手の特徴づけている。「兵士」より「勇敢な兵士」が記憶になじむ「声の文化」だとすれば、こちらのほうが一段と記憶に残りやすいこと間違いなし。空疎な固有名詞をつらねた場合はレヴィー・ストロースのいう「全体性」が不均衡になることも疑いない。漱石的流儀のほうがよほど人物と人物の関係性が対面的で面白さを増す。「あだ名」は作品宇宙の均衡のうえに成り立っている。型にはまっているようだが、思い出しやすいように全体の調和を配慮しているのである。

「冗長」「饒舌」は、多くの漱石批評に出てくる決まり文句だったが、この常用はまさに漱石のオハコである。畳みかける語りは話体の特色のひとつである。この調子はまるで分析的ではない。無駄な言葉をあえて駆使しているのである。誰もが耳にする言葉で記憶のシステムに忠実であろうとしている。

「二月二月と暮して行くうちには、この男位の勢力を得る事は出来るかも知れない。出来るだろう。出来るに極つてるとまで感じた」（『坑夫』）

「なんでも敵に逢ったら敵を呑むに限る。呑む事が出来なければ呑まれてしまうが好い」（『坑夫』）

電話のやりとりなども反復を必要とする落語的世界である。自分が納得する意味でもおのずと頭のなかで唱えているのだ。

「鶉の三を取って置いておくれ、いいかえ、——分ったかい。

——なにか分らない？ おやいやだ。鶉の三を取るんだよ。——なんだって、——取れない？ 取れない筈はない、とるんだよ

——へへへへ御冗談をだって——何が御冗談なんだよ——」

（『吾輩は猫である』）

こんなセリフ回しは漱石の随所に見つかる。落語的であり、講談的である。江戸っ子のべらんめい口調というのもこの感じであろう。反復や対句のような強いリズムに通うものである。

「伝統主義」という点は、漱石の表現意識にしほって眺めてみるとよく理解できる。英文学徒ながらいたずらに西洋かぶれをしなかったところに漱石の資質のありようが感じられるだろう。大衆芸能の落語的世界に身をとつぷりひたして、それを表現に取り入っていたところに如実である。口頭文化に身を置く立場に居心地を感じているのだから必然といえる。

漱石は言葉を「上品」と「下品」とに分けて、皮肉たつぷりに展開している。下々の連中が使うから「下品」かというところではないらしい。教育のある君子が使うから「上品」かというところでもないらしい。

「自分がその時この坑夫の言葉を聞いて、第一に驚いたのは、彼の教育である。教育から生ずる、上品な感情である。見識である。熱誠である。最後に彼の使った漢語である。——彼れは坑夫などの夢にも知りよう筈がない漢語を安々と、あたかも家庭の間で昨日まで常住坐臥使っていたかの如く、使った。自分はその時の有様をいまだに眼の前に浮べる事がある」（『坑夫』）

この「漢語」は文明開化と同時に激増した新造語だったが、それを文明などから無縁とも思われる飯場で聞いたので驚いているのである。輸入文化で成り立った明治文化はいわば翻訳文化といつてよく、特に専門分野に著しい現象であった。ヘボンの作った『和英語林集成』（慶応三年）の三版は一万語以上の増補を行っているが、大多数は漢語であったというのが何よりの証拠である。哲学・工学などの領域では九十パーセント以上が新漢語であった。そのような事情をふまえて漱石は漢語に無意識ではおられなかった。『吾輩は猫である』にも同様な発言がみられる。

「ところが教育のある君子の事だから、こんな事で大人しく聞く訳がない。追い出されればすぐ這入る。這入れば活潑なる歌をうたう。高声に談話をする。しかも君子の談話だから一風違つて、おめえだの知らねえのと云う。そんな言葉は御維新前は折助と雲助と三助の専門的知識に属していたそうだが、二十世紀

になってから教育ある君子の学ぶ唯一の言語であるそうだ。一般から軽蔑せられたる運動が、かくの如く今日歓迎せられる様になったのと同じの現象だと説明した人がある。主人は又書齋から飛び出してこの君子流の言葉に尤も堪能なる一人を捉まえて、何故ここへ這入るかと詰問したら、君子は忽ち『おめえ、知らねえ』の上品な言葉を忘れて『ここは学校の植物園かと思いました』と頗る下品な言葉で答えた（『吾輩は猫である』）
 漱石は言葉についてはかなり自覚的であり、英文を学びながらその文体に豪壮なもの、優美なもの、簡素なもの、難渋なものなどあるのに気付き、さまざまな経緯があることを見抜いていた。外国文学を鑑賞することのむずかしさに趣味の違があると見ていた。外人同様の趣味を持つて外国文に接しなければならぬ日本人の条件は「損失」を受けているに等しいと感じていた。そのうえで、漱石はたとえば「秋風」と「あきかぜ」、「亡くなる」と「ごねる」、「あゝわが夫」と「お前さん」といった形式が異なっても思想が同じ言葉を使っているのにたいして、何を標準として選択を行うのか、と問題提起している。一般に「秋風」を高尚として、「あきかぜ」を下卑たというふうにみたりしているが、漱石はそんな理屈はどこにもなく、習慣につきまとう感情を標準にしているにすぎない、と述べる。

言葉の選択の標準の一般的基準について漱石は順番を追ってあげている。第一には思想、第二には形式が理解に訴えるか否か、第三には雑多（ミッセレーネアス）の諸点、最後には感情的要素（エモーショナル・エレメント）を挙げ、それらをもとに取捨を決定するという。この最後の要素を外国文を修得する日本人がわがものに出来るかはなほだ疑わしいとする。たとえば、「……たる可し」というほうが「だんべい」という言葉よりは真面目さを感じるが、それにしても習慣上の感じであって、そのうち「だんべい」という言葉のほうが上品とされる時代が来るかもしれないという。

これは漱石がまだ『吾輩は猫である』も『草枕』も『坑夫』も書いていない英文学徒の頃に書いた『英文学形式論』（明治三十六年）の講義を借用したものだ、漱石の文体の方向がここにほぼ確定していたと思われる。

漢文の素養あるものは漢文流を、国文の素養あるものは国文流を、翻訳者は翻訳流をとった、てんでんばらばらな乱雑流を用いては「文化の進路を妨害するは疑ひなきことなり」（「文章之變遷」と憂えている。そこで「今日より東京語を以て本位とする言文一致體を以て、可成簡潔に書き示す事が最も必要の事なり」（同）と述べているが、後には「文體はどれが宜いと云ふ事は、其

の人の智識の程度に従ふ事として置くが最も無事であらう」「(「文體の一長一短」と柔軟に対応している。

この言文一致にたいする対応の仕方をみても、漱石は習慣上の言葉に敏感に接していこうという姿勢の表れであることがわかる。基本的には日常の生活と隔たりのないかぎり、堅苦しくない言葉を用いようとしていた。もちろん、漱石流の笑いをもたらすためには逆に堅苦しい言葉を設定してギャップを示すことに工夫をしていることはいうまでもない。

このように口話コミュニケーションに重心を置く立場をとる漱石は、つねに用語・言葉のシチュエーションに合致したものを選択することにいかに腐心していたかがわかるのだが、そうなる「書く」という意識はいかにあるべきと考えていたのだろうか。

「書く」というのは「観察」と「描写」に傾きがちであることは、すでにたびたび触れてきたが、自然主義の潮流に加えられる徳田秋声にたいする漱石の批判を通して眺めてみたい。すでに花袋のところまで述べているので繰り返しになるが、あえて秋声作品への対応から漱石の考えを明らかにしておきたい。

「どうも徳田氏の作物を読むと、いつも現実味はこれかと思はせられるが、只それだけで、有難味が出ない。讀んだ後で、感激を受けるとか、高尚な向上の道に向はせられるとか、何か或

る慰藉を與へられるとか、悲しい中に一種のレリーフを感じるとか、只の壓迫でなく、壓迫に對する反動を感じるやうな、悲しみに對する喜びといふやうな心持を得させられない。『人生とは成る程こんなだらうと思ひます。あなたはよく人生を観察し得て、描寫し盡しましたね。その點に於てあなたの物は極度まで行つて居る。これより先に、誰か書いても書く事は出来ずまい。』かうは言へるが、然し只それ丈けである。つまり『御尤もです』で止つてゐて、それ以上に踏み出さない」「(「文壇のごろ」)

秋声の作品は「現実そのまま」つまり「描写」オンリーであり、「書きっぱなし」を感じないわけにいかないとまでいう。武者小路実篤などのほうが「ある意味を書いている」とみている。森鷗外の歴史物を世間では「高等講談」などとわるく言っているが、「物其物が面白いのみならず、目先が替つて居る丈けでも面白い」(右同)と認めている。ロマーンズの領域、伝奇の分野に漱石は「観察」と「描写」尽くしのリアリズムより希望をいだいていたのだ。

「書く」という作業とはどのような性格として位置づければよいのだろうか。J・オングは「書く」ということに「筋が通っている」「無駄のない筋」「分析的」「人工的」といった言葉を当てはめて、「冗長な言いまわし」は「声の文化」における思考と話しの

特徴であるとし、つぎのように述べる。この対比からすれば、漱石は明らかに「声の文化」「口述文化」の系譜を継ぐものであり、「書く文化」つまり「活字文化」にけっして鞍替えしているとは思えない。

「思考には、ある種の連続性が必要である。書くことは、精神のそとに『ひとすじline』の連続性をつくりだし、それをテキストのなかにとどめる。たとえ注意が散漫になっても、いま読んでいる内容の文脈がよくわからなくなったり、その文脈自体を忘れてしまっても、拾い読みでそのテキストをざっと読み返せば文脈は回復できる。あともどりするのは、まったくその場かぎりのことであり、純粹に『当座の ad hoc』ことである。精神は、まえに進むことにエネルギーを集中すればよい。なぜなら、あともどりするさきの当のものは、精神のそとに静止していて、文字の書きこまれたページの上にもいつでも利用できるようにひかえている断片なのだから。口頭での話しにおいては、状況はちがっている。精神のそとにあつて、そこにあともどりできるところなど、どこにもない。なぜなら、口頭の発話は、発せられるやいなや消えてしまうからである。それゆえ精神は、それまで論じてきたことがらから注意をそらさないようにしながら、いつそうゆつくりとまえに進まなければならない。冗長な

言いまわし、つまり、直前に言われたことのくりかえしは、話し手と聞き手の両方を、話の本すじからはずれないようにしっかりと引きとどめておくのである」(『声の文化と文字の文化』)
口述文化にあつては行動を抑制することはなく、言葉と行動は同時性を持つ。相互に感応しあう仕組みになっている。これにたいては文字文化の発達は画一化をすすめる作用をなし、聴覚・触覚・味覚などの諸感覚を抑圧し、挙げ句には個々の五感を低減せしめていく。漱石は大学教師という知的な領域では最高のところまで上り詰めたが、そこに言動の遊離化をみていた。したがって、漱石文学の多くに二分化によつてのたうちまわる精神を描くことに特色を見出すことになる。しかも、それを多弁な話し手として対応することに努めたのである。

J・オングはそんな冗長な言いまわしの作家としてヴィクトリア朝初期のマコーレーを挙げ、「口頭でなされた華麗な演説が聞こえてくるような気がする」(右同)と分析している。漱石はすでに引用した「英文學形式論」のなかでかなり丁寧に文体に論及しているが、ド・クインシーやマコーレーが「文の単調を避くるに必要な工夫で」長短両句を巧みに配したとみている。マコーレーの使用する句を「……」ほどの長さとするればキップリングは「……」と短縮されているという。漱石は背景に「声

の文化」を意識していないが、歴史的経緯があることを洞察している。そして現今受けているアディソンやアーヴィングなどは男性的文体だが、優雅さを失い、やや殺風景の趣があるとする。無意識に「声の文化」を潜在させている様子が出ているようだ。

冗長なものにたいして、荘重な立場を貫くのが、日本文学の王道であるかのようだ。漱石はそこに到達することを極力、回避しようとしていた。その状況は、今日なお「純文学」と「大衆文学」とに分けて、「純文学」のほうが「高級」と思っている節がある事情に尾を引いている。社会もまた「純文学」というテリトリーを設けて、つねに分別に努めてきたのだ。そんな分類できるはずはないし、していないとシラをきるかも知れないが、そう分類される文芸誌がいくつかあって、芥川賞だの、直木賞だのとステレオタイプの象徴的操作の再生産に励んでいるのが何よりの証拠である。どのように受けとられ、いかなるふうを受けいられるか、そのために何を満たすべきか、書き手はもちろんのこと、主催者たちや選考者たちは世俗の読者大衆の社会的条件の変化を読みながら懸命に対応してきたといえる。漱石がとうの昔に述べている「戦慄せしめる様な同情を買ふ様な事件を構^こへて、人を釣る事が主で、平淡の事柄の中に自ら人を釣り込むと云ふ書き方を為ない」(「現時の小説及び文章に付て」という点をてんとして顧みる様子

がないところにも明白だろう。

漱石は「書く」という営みに相当、意識的であつたばかりでなく、「書いたものが活字化されることについてただならぬ方針を用意していたように思う。言文一致を支持するとはいっても何ごとも当てはめよとは思わなかったようだ。

「言文一致が、如何に便利であると云つても、どの場合にも之れを使うと云ふ譯には往かぬ。莊重なる文辭を尚ぶところの勅語に於て、『であります』とか、『さうなさい』と云ふが如き文字を用ゐられたとしたら、果してどう受け取られるであらうか。時にもよる、場合にもよる」(「文體の一長一短」)

巡査が威張る理由にも「こらこら調子」がないと示しがつかないのだとみる。

そんなふうを考えているからといって漱石は杓子定規に用語を分類することを主張しているわけではない。もちろん、ピエール・ブルデューなどのいうところの「ブルジョワと民衆とがそれぞれ言語に対してとりもつ係わりの間にある対立が、民衆的用法においてひとつの対立に凝縮されたのも偶然ではない」(『話すということ 言語的交換のエコノミー』)という言語構造と結びつくだけではない、「活字」そのものが持っている命令性や束縛性をも直観していた。そこに生じる実行性とは逆の空疎性や口先だけの負の

要素をも見抜いており、それをこそ言語表現としたかったのではないかと思われるほどである。

『坑夫』のなかにも「活版」を信じる人たちをステレオタイプの群像とみなしているところがある。

「周囲の状況なんて事を眼中に置かないで、平押に他人^{ひと}を押し附けたがる事が大分ある。他人なら理屈も立つが、自分で自分をきゆきゆ云う目に逢わせて嬉しがってるのは聞えない様だ。そう一本調子にしようとする、立体世界を逃げて、平面国へでも行かなければならない始末が出来てくる。無暗に他人の不信とか不義とか変心とかを咎めて、万事万端向うがわるい様に躁ぎ立てるのは、みんな平面国に籍を置いて、活版に印刷した心を睨んで、旗を揚げる人達である。御嬢さん、坊っちゃん、学者、世間見ず、御大名、にはこんなのが多くて、話が分り悪くって、困るもんだ」(『坑夫』)

「活字」は立体世界から平面国に逃げることだといっているのである。取りも直さず、それは「一本調子」になることである。

『吾輩は猫である』においても「活版」の手紙で人を命令口調で動かそうとする魂胆をにがにがしく思っているところがある。

そんな漱石に欲しいとも思っていない博士の学位を授与するという通達が届くことになるのは、明治四十四年二月のことである。

「通知状」には「前文句無しの打突け書」でいきなり「二十一日午前十時同省に於て學位授與相成候條同刻までに通常服云々」(『博士問題』)とあった。もとより受ける気持ちのない漱石は「断り状」をしたためた。その丁重な辞退の手紙のなかに「然る處小生は今日迄たゞの夏目なにがしとして世を渡つて参りましたし、是から先も矢張りたゞの夏目なにがしで暮したい希望を持つて居ります」と漱石は記すことを忘れなかった。文部省からの通達からして上意下達方式であるが、「博士」と「夏目」とを対比しなければならぬ苦痛は何よりも堪えがたいと思つたにちがいない。

先の『坑夫』中にも学者を「世間見ず」と並べているようにすでに学者を廃業した漱石がいまさら博士号でもなかった。「先生を馬鹿の別号に用い、大将を匹夫の渾名に使うのは誰も心得ていよう。この筆法で行くと人に謙遜するのはますます人を愚にした待遇法で、他を称揚するのは熾に罵倒した事になる。表面の意味が強ければ強いほど、裏側の含蓄もようやく深くなる。御辞儀一つで人を愚弄するよりは、履物を揃えて人を揶揄する方が深刻ではないか」(『趣味の遺伝』明治三十九年)との言を吐いていることからすれば、漱石に博士号は似つかわしくないことが明々白々だ。やがて学位令に学位褫奪という条項があると知り、辞退について何もないのはおかしいと書き、「夫ぢや學位をやるぞ、へい、學

位を取上げるぞ、へい、と云ふ丈で、此方は丸で玩具同様に見做されてゐるかの観があります」(「博士問題の成行」)と述懐しているが、相当、立腹していたにちがいない。

「博士」「活版」「通達」「勅令」といった具合に権威的な存在が一蓮托生で数珠つながりである。これは何度も繰り返すようだが、これらの態度は「観察」と「描写」の「客観」という立場の文学観と同列に置いてもよいだろう。無風状態のなかで「観察」と「描写」あるいは「客観」という逃げ場をあらかじめ設けて、「普通より釣り上げて」書く態度であり、「当て込んで書く」やり方である。何の冒険も夢もロマンもないし、人間の意思というもののから隔たっているようでは、ただ「文字」にこだわるだけで、「文字の内容」には踏み込んでいないに等しい。漱石は人を解釈し、天地を解釈し、自分を解釈しようとしたからこそ、なぜか説得口調を帯び、多弁になったことがわかってくるはずだ。

言わずもがなのことだが、E・W・サイードが知識人のあるべき姿を「権力に対して真実を語る」という章で論じているところにも同様の指摘があるのでそこから一文を引用しておく。

「私見によれば、知識人の思考習慣のなかでもっとも非難すべきは、見ざる聞かざる的な態度に逃げこむことである。たしかに、いかに風あたりが強くても、断固として筋をとおす立場

というのは、それが正しいとわかっていても、なかなかまねできないことであり、逃げたい気持ちはわかる。あなたは、あまり政治的に思われたくないかもしれない。論争好きに思われたらこまるかもしれない。欲しいのは、上司あるいは権威的人物からのお墨つきである。そのためにあなたは、バランスのとれた考えかたの持ち主で、冷静で客観的、なおかつ穏健であるという評判を維持していたいかもしれない。あなたが望むのは、意見を打診されたり諮問されたりする立場となり、理事会や高名な委員会の一員となること、そして、責任ある主流の内部にとどまりつづけることである。そうすれば、いつの日か、名誉職にありつけ、大きな賞をもらい、さらには大使の職まで手に入れることができるかもしれない」(『知識人とは何か』)

サイードは同書で「論争とは無縁の人畜無害の愛想のよい専門家といったような人物」になりさがるなど言い、「アマチュアリズム」を唱えている。「利益とか利害に、もしくは狭量な専門的観点にしばられることなく、憂慮とか愛着によって動機づけられる活動」(同)という視点がすでにあればこそ、漱石などは、その文体が多弁になるのであり、聴衆に語りかける気持ちを保ちつづけたのである。「西洋ばかりが必ずしもえらいのではない。日本には日本固有の特色がある。其特色を発揮することが何よりえらいのだ。

同時に自己の特色を発揮するのがえらいのだ」(「批評家の立場」と述べる)とあり、アマチュアリズムの基本的精神が吐露されている。漱石は講演などではしばしば模倣・イミテーションからの脱出をくどいほど説き、独立・インデペンデントに重きを置くことを呈示している。

あらゆる意味での柔軟性を漱石はみずからに課していたように思う。専門的なテクニックに走り、読者を翻弄するがごとき文学的実験をこころみしなければ、明らかな「明示性」によって我を高みに置く立場はとらなかった。「則天去私」などと禅的な悟達的文句を取り出して、高みに祭り上げるのは漱石にもっとも似合わないことであろう。

そうした見地を今日の立場ではどのように継承することが出来るかという、宗党派などの大小を問わず、個人に発するものでないかぎり、いかなるセクシヨナリズムにも加担することなかられという戒律として捉えるべきだと言っているように思える。とは言っても、体制が存在するかぎり、圧力を加えたところに反動は生ずるし、反体制を許さぬというわけには参らぬかもしれないが、セクシヨナリズムはいかに寛容をもとにしたとしても徒党を組むことによって他者を圧していく依怙地の異名にほかならないから、そこから遠ざかる独立心がきわめて大切なことである。徒

党によるエクセントリックな明るさはいかに他者を暗くしていることか。思惑がいつもうごめき、周囲を疑心暗鬼のどん底におとしめている罪惡の主であることに無自覚な御仁は人間を廃業していただくしかあるまい。この御仁にかぎって表では人間至上主義を唱えて、裏では工作・細工の揚げ足取り・ごり押しが得意技であるらしいからだ。漱石のいう「インデペンデント」を反映させる手だてはないものだろうか。

そこには「友好」という名のもと網の目のような「動かす」「支配」という蜘蛛の糸が張りめぐられ、人を虜にする「落とし穴」がしつらえられるだけ。こうおちおち出来ないのでは、漱石ならずとも瞑想の皮がはがれる思いをするではないか。

そんな光景を日清戦争の風潮を借りた漱石は「陽気のせいで神も気違いになる」(「趣味の遺伝」と述べた。日清戦争にがむしゃらに立ち向かった日本人の帝国主義的な蛮勇を皮肉っている。凱旋の兵士を駅頭に迎えるにあたって、万歳の歓呼の声が波動となっておこるのだが、作中の人物「余」の喉からその万歳という言葉がなかなか出てこない。他の人たちはいともたやすく尻馬に乗ってわっとやっている。漱石はこの「万歳の声」を満州の野でおこったなんの意味もない「咄喊」の反響とみ、「意味もないところに大変な深い情が籠っている」と複雑な思いをいだく。「活字」

のみが敵なのではない。「声」「音」といっても立体的どころか、全体を平面化してしまう「言語調子」というものがあることを警戒しているようだ。煎じ詰めれば「声」が刻印されたものが「活字」「活版」である。画一性と反復性はおいっそう増幅されるから、「声」などかなうわけない。しかし、「声」の姿形にその恐るべき原形を見抜いていた。

「人間の音声には黄色いのも濁ったのも澄んだのも太いのも色々あって、その言語調子もまた分類の出来んくらい区々であるが一日二十四時間のうち二十三時間五十五分までは皆意味のある言葉を使っている。着衣の件、喫飯きつぱんの件、談判の件、懸引の件、挨拶の件、雑話の件、すべて件と名のつくものは皆口から出る。しまいには件がなければ口から出るものは無いとまで思う。そこへもって来て、件のない意味の分らぬ音声を出すのは尋常ではない。出しても用の足りぬ声を使うのは経済主義から云うても功利主義から云っても割に合わぬにきまっている。その割に合わぬ声を不法に他人様の御聞に入れて何らの理由もないのに罪もない鼓膜に迷惑を懸けるのはよくせきの事であればならぬ。咄はな喊はこのよくせきを煎じ詰めて、煮詰めて、缶詰めにした声である。死ぬか生きるか娑婆か地獄かと云う際どい針線はりがねの上に立って身震いをするとき自然と横隔膜の底から

湧き上がる至誠の声である。助けてくれと云ううちに誠はあるう、殺すぞと叫ぶうちにも誠はない事もあるまい。しかし意味の通ずるだけそれだけ誠の度は少ない。意味の通ずる言葉を使うだけの余裕分別のあるうちは一心不乱の至境に達したとは申されぬ。咄喊にはこんな人間的な分子は交っておらん。ワーと云うのである。このワーには厭味もなければ思慮もない。理もなければ非もない。詐りもなければ懸引もない。徹頭徹尾ワーである」「(趣味の遺伝)

漱石が「声」の文化に通暁しておればこそ「咄喊」を無機質な、恐るべき「惰性」とでもいうべきものの存在として分析しえたのである。「ワー」は意味がないだけに不気味にひびく。漱石が非難でもしていれば、こちらはうんうんと頷いておればよいのだが、冷やかな裁き方なので途方に暮れてしまいそうだ。しかし、この「至誠の声」は不気味であるというしかあるまい。何かのために「咄喊」していることに間違いはないからである。漱石はそれを「結晶した精神」とも書くのだが、いつも人後に落ちている「余」がかくまで賛美するふうの言いまわしをするのはなぜであろうか。帝国を決する運命共同体への「余」の愛着は破裂せんばかりである。作者は珍しく読者に下駄を預けている。後のほうまで読んでいくと、これもまた一種の「惰性」なのかしらと思わされる。「も

しこの惰性を構成する分子が猛烈であればあるほど、惰性その物も牢として動かすべからず抜くべからざる傾向を生ずるにきまっている」(右同)と言っているからである。これはいくら大量印刷されるからといっても活版の比ではない波動力ではないか。ファシズムなどという政治力学のなかった時代のことである。どっちの意味だろうとなどと迷うことはなく、惰性が決着をつけてくれると述べる。「数は勢である。勢を生む所は怖い所だ」(『虞美人草』)と記してところにも漱石の意図は明らかだろう。

さらに表裏二面があることをお化けや幽霊を引き合いに漱石は展開していく。諷語(遠回しにいうあてこすり)に対して正語を対置させる漱石は酔漢の妄語をも観察の対象からはずすことはない。これをみても「客観」などと大上段に振りかざす流儀は漱石の埒外である。

ホメーロスの『イリアス』などに出てくる杖が思い出される。

「さてここで、わたしは断乎として重大な誓いをする、この手に持つ笏杖にかけてな」(第一歌)。そんな権威の杖があったら、たちまち勇ましくもなろうというものだ。そんな発言権はやはり宗派党派のセクトによって権威を預けられたものの特権である。

「ワ」は神の権威を委ねられたと自負するものたちの雄叫びにちがいない。最高地位の人格を付与されたと自覚するものたちに理

も非もあるものか。

さて、多弁的要素が口述文化の反映であることは再三、述べてきたとおりだが、記憶術にかかわる機能をはたしていることはJ・オングなども認めるものである。漱石はそれを的確に観察していた。それが書物を買いかぶらない大きな理由となっており、活字不信にもつながっていく。

「書契ナキ以前ハ口から口へ傳へテ長キ詩や、トラヂシヨンが傳はつたものである。シテ見ルト昔ノ人ハ書物ガナクテ、書物ト同様ノ用ヲ口デ辨ジテ居タ。従ツテ昔ノ人ハ今ヨリモ記憶がヨカツタト云フ意味ニナル。換言スレバ人間ハ書物ト云フ依頼スル者ガ出来テ記憶ト云フ道具ノ刃ガ鈍ツテ來タノデアル。即チ人間ハ書物ヲ発明シテ夫丈記憶ノ発達ヲ害サレタノデアル。今デモ本ノ読メナイ人は記憶ガイ、金持ガ馬鹿ニナルノモ此理由デアル」(『断片 明治三十九年』)

記憶に値する言葉をつづる工夫は最大に「声の文化」を満喫した漱石において他にあるまい。鷗外は医師として科学に通じたいだけに、物質文明の弊害にかなり自覚的であり、先の『青年』でもあらゆるものが便利を求めるなか、「我々はそれに満足することが出来ないで、我々の触角を外界から内界に向け換えたでしよう」と語りかけているのは、さすがというべきだろう。文体にお

いては漱石のようなリズムはないが、内的触覚はずば抜けていた。思考と感情の分裂をまねいてきた活字文化のなかで鷗外もまた五感を研ぎ澄まして医師への専門分化を回避しようとしていた。

余談だが、ドクター・森林太郎はまぎれもない最高の地位を医師の世界でえていたわけだが、「ドクター」は英語の動詞になると、文書などに不正な変更を加える、ごまかす、写真・原稿などを修正する、の意味があることを思い合わせると、林太郎の分身「鷗外」は文字どおりもう一方の「ドクター」つまり漱石のいう「伝奇」という作りごとの世界を専有していたといえるのかも知れない。また、この「ドクター」は「ドキュメント」（記録・証拠）と語源を同じくするというのだから面白い。漱石も鷗外もリアルなドキュメントよりもロマン・伝奇方面へと触手をのばしていったという点で興味が尽きないのであって、現実重視による蛸壺へもぐりこんでしまったリアリストたちとは無縁である。可能なかぎりの夢を追い求めることを手放さなかったロマンチストたち。今日の閉塞もまたリアリストたちの算盤勘定主義によることは言うまでもない。「天の声」が聞こえぬものに夢を語る資格はないが、所詮、リアリストはキリギリスよろしく歌って装うて、現実をごまかし、冬がきたときに吠え面かくがよい。

五 メレデイスの警句

漱石はメレデイスの影響を受けたといわれる。影響といっても形式だけ受け継いでいることを意味しない。最も面白いといっているメレデイスの『エゴイスト』を対照して眺めるといちばんよいと思うが、「メレデイスの前にメレデイスなく、これからも後も恐らくメレデイスは出まい」（『予の愛讀書』）と述懐するとおり漱石は形式と内容を実に高く買っていたのである。漱石作品は日本のメレデイスを目指しただろうことは疑いない。そう評価したとて、孤高を誇った漱石を低くみることはならない。メレデイスは英国において、夏目漱石は日本において時代を解釈し、時代の人びとを「救済」すべく表現したことでまったく一致する。

なんととっても漱石がメレデイスの後塵を拝しているのでないことは、独自の人物造形をしたうえで、日本の文化現象をよく把握し、その「心象」に迫っているところに表れている。似ている部分は、孤高の見地を貫いた場合、いずれ誰もが同じ境地で「共通」の流儀になるというふうに理解したほうがよい。

ヴィクトリア朝のまったただ中であってヴィクトリア朝の影響を受けていないとされるメレデイスは、もとより孤独に育ったこともあるが、漱石流の用語でいうと、時代からインデペンデントで

あった。当時の社会を人間群像の坩堝としてとらえて、あくまでも距離を置いて眺めた。これはむしろ誰もが衣鉢を継ぐべきものだが、なかなかこちらのエピソードは希有である。幸いにして漱石は同じ孤高の精神の継承者であった。隆盛なる自然主義文学が勢いを増すなかでたえず一矢報いようとした。

メレディスは詩人であった。『エゴイスト』の解説者の朱牟田夏雄が引き合いに出しているダンセニーの言葉にあるように、詩的な美しさが高く評価されるゆえンである。「メレディスの場合、話の筋と話をはこぶための申しわけにすぎず、言ってみれば九月の燕をとまらせるための電線、洗濯物をほすための物ほし綱、あるいは首飾の真珠にとおす糸のようなものだ。あるいはそういう電線や糸よりはもうすこし重要性のあるものかも知れないが、私はそこに並べられているものの美しさに眩惑されて、綱や糸は見えなくなってしまうのである」と。

まさに詩人の出番である。漱石がなぜ美しいものを描いてならないのかと問うのは当然であった。「現に、美を打ち壊して構はぬものに、傑作と云はれるもののあるのは可笑しい。私はこれが不審なんだ」（『余が『草枕』』）と、漱石は醜さを描く自然主義にくさびを刺そうとした。「俗念を放棄して、しばらくでも塵界を離れた心持ちになれる詩」（『草枕』明治三十九年）を志し、画工を主

人公に仕立てあげたが、彼は詩人でもある。「詩人の食物は想像である」（『虞美人草』明治四十年）と詩的世界を追い求めた。漱石の文体は散文詩と呼ぶことができる構成になっている。

そんな詩人の器量は、ありきたりの「観察」と「描写」といった常套手段を繰り返すだけの写真など許容しがたいことである。漱石の場合は再三ふれてきたので繰り返さないが、メレディスの言い分を聞いてみよう。

「また事実、社会のうわべを糊塗することのうまいこの国にあつて喜劇の女神に仕える人々の多くが、法外な無軌道の場合を回避するのも無理からぬことで、そのような暴露はわが国の指導者層の威厳を損じ、徒らに人心を困惑させるのみである。いかなる個人も広軌の鉄道に乗せ、周知の特徴を与えて、通いなれた道につれこんでゆく連中こそ賢明である。人間がどう行動するか、恋心にとりつかれた人間がどう行動するかは、どうでもよい。人間のどういう行動を写すのが得策か、それだけが大事なのだ」（『エゴイスト』）

漱石が「心的現象」（『坩堝』）を中心課題に据えた大きな理由と重なってくる。ダンセニーがいうように「筋」なんかどうでもいい。メレディスは『エゴイズム』においては主人公・サー・ウィロビーのエゴイズム・身勝手ぶりと世間体への恐怖心、コンプレッ

クスを描くのが最大の目的であつたのだろう。それにこれだけの紙数を費やすのだから、冗長だという指摘は仕方ない。

ここの部分では漱石の作品に影を落としているところを指摘できる。まず、『行人』（明治四十五年～大正二年）における「塵勞」の章の二郎と兄嫁・お直との関係が描かれる場面に重なってくる。それから『明暗』（大正六年）の「他から馬鹿にされるのを恐れる」津田と清子との再会の光景は『行人』の場面とも通じるところがあり、その行動はサー・ウィロビーと似たもの同士といつてよいだろう。

『坑夫』にかぎらず「あだ名」をつけるのが漱石の流儀であると言書いたが、メレディスも「磁器製の優雅ないたずらっ子」とか「サー・ウィロビーには脚がある」とか「印刷したロマンス」、果ては登場者たちが他の人の「引用」をしたり、また「エゴイズムの書」「かの偉大な書」「慰安の書」という架空の書物から引用するほどメレディスの引用は絢爛たるものである。女たちにミルトンの引用をして語る場面も出てくる。自己分裂のウィロビーを描くのに、あまりにも有名なギリシア神話や聖書からばかり借用してはいへるさくなるからなかなかのアイデアである。この点では漱石だって負けない、博覧強記では勝るとも劣らない。漱石は自然主義の連中にたいして「実際有り得る程度以上、人間の感情

などを、ゴムを延ばす様に引上げる。例へば非常に怒らなくても可い所を、怒らして見たりする」（『現時の小説及び文章に付て』）と非難された立場からすれば、漱石の地の文の警句の連発、会話における盛り沢山の警句には同じような反発をしたに違いない。しかし、自然主義の一派がひたすら「自己の缺點を暴露させる正直な可愛らしい所」（『教育と文藝』）を貫くだけでは、科学の進歩と同様な変化をしていくべき人間の営みをロマンチズムの立場で「殆ど望んで得べからざる程の人物理想」を描こうとしたのだから、文中が絢爛豪華な警句に彩られたところで不思議はないのである。

メレディスも噂話や内緒話をふんだんに盛り込む。

「アウリスで犠牲を捧げる前にアガメノン王が見た星がそれだ。おまえはそのことを考えていたのか？　だが娘よ、わしのイフィゲニアよ、おまえの父親は、何でもおまえを犠牲にするなどとはいわないよ」などという発言は劇中劇のごとく芝居がかってくる。

「引用」「噂話」「劇中劇」のふんだんな運びは漱石のあらゆる作品にも共通する。例外といえど「小説になりそうで、まるで小説にならない所が、世間臭くなくって好い心持だ」とか「纏まりのつかない事実を事実のままに記すだけである。小説の様に拵えた

ものじゃないから、小説の様に面白くはない。その代り小説よりも神秘的である。凡て運命が脚色した自然の事実は、人間の構想で作り上げた小説よりも無法則である。だから神秘である」と作中の「自分」は思うと『坑夫』に描く。時には「決して小説家の弄ぶ様な法螺七分の形容ではない」などというように坑夫にしては思慮深い『小説論』が散見されるが、それを除けば煩雑な出典は皆無である。ただし、心の働きの振幅を描くときは、右と左の極端の振幅を見逃さないし、文明と蒙昧、現在と過去の往復にも紙数を費やす。過去の涙と現在の涙を比較しながら暗い穴の中ながら安さんの「世の中へ顔を出したくないものがさ、このシキへ顔を出したくなれるのか」といった安堵のわく言葉に慰められるのが不思議である。作家・漱石の眼が十分生かされている。

『エゴイスト』には「物語による喜劇」という副題があり、作品中にも「喜劇」という言葉が頻出する。漱石の『虞美人草』の結末には「此所では喜劇ばかり流行る」の一行を持ってきたように、「趣味の遺伝」「坊っちゃん」「吾輩は猫である」「行人」などに喜劇的要素が描かれている。

『坑夫』などは深刻世界を舞台にしながら、自然主義一党のごとく人間の弱点ばかりを暴露することはまったく拒み、山の中の坑夫の世界がいちばん安堵できそうな雰囲気になっていく。「自分」

がだんだん大胆になり、「どうしても坑夫になって住み込んで遣うと決心」するに至るほどそこに平穏を感じる。

機土・地獄が楽土に変じていく点では『草枕』と一対になっている。というよりは、『坑夫』は『草枕』の続編と考えたほうがよい。そうすると、自然主義派は『草枕』など東洋趣味のロマンチズムと非難するわけだろうが、漱石は『坑夫』を「自然主義とローマンチズムとは氷炭相容れざるものと云ふ思想を打破する事は出来るだらう。それから、紛らわしい自然主義とかローマンチズムとかの名に束縛されて、それに拘泥する弊を幾分かは除かれるかとも思ふのだ」（『坑夫』の作意と自然派傳奇派の交渉）という強い姿勢で描いたとすれば、「人生の苦を忘れて、慰藉するといふ意味の小説も存在していゝと思ふ」（余が『草枕』をさらに進めたものだ）と理解できるはずだ。『草枕』を「俳句的小説」とも名付けているが、『草枕』の末尾に登場した、あの満州へ向かった髯の人物は、事件の発展どころか山の中の穴の中の地点にあつて「中心となるべき人物が少しも動かぬ」『坑夫』の回想者自身かも知れないとすると、漱石は自然主義に二の矢を放ったことになるのではなからうか。自然主義流が好む「汚い」場所、「危険な」場所、「不愉快なことに満ちた」世界を選んで、漱石は「住みにくい」（『草枕』）ところを詩によつて彩ることに成功したといえよう。

「明暗は表裏の如く」(同)と説くが、体裁上では「明」は『草枕』に、「暗」は『坑夫』に該当させているといえようが、実際は相互に交錯するものと認識している。最初から「一対」に仕立てる意識がなされていたわけではないが、若い男の「重々しい体験」を聞いたあと、つぎの連載の材料に困っていたときに、ふとインスピレーションがひらめいたのに相違あるまい。

つまり、『草枕』と『坑夫』によって「喜びの深きとき憂愈深く、楽みの大いなる程苦しみも大きい」(『草枕』)という詩語は天秤のように均衡が保たれている。『草枕』のほうがさつと刷毛を薄く走らせた淡彩なのをたいして、『坑夫』は暗部から晴れ間を覗くような色彩が濃さを増している趣であるといえよかろうか。

『坑夫』は別に山の人の人情でごまかしているわけではない。社会が冷酷だと思っているが、安さんを見ているうち、社会云々よりも何かが見えてくる。作品中に何気なく置かれていた「要するに人世は夢の様なものだ」という一句が浮上してくる。深刻な事実の積み重ねが『草枕』の世界に通じていたという発見を教えてくれる。最後のところで三等列車から顔を出した髯だらけな野武士と茫然と行く列車を見送る那美の顔が合ったとき、その茫然の顔によぎった「憐れ」の表情が浮かんだ。それを見て初めて画工は叫んだ。「それだ! それだ! それが出れば画になりますよ!」

と。「余が胸中の画面はこの咄嗟の際に成就したのである」と最後は結ばれる。『坑夫』と『草枕』を一対という理由がここにひそんでいる。「人でなしの国は人の世よりも猶住みにくかろう」(『草枕』)というふうになにの世をのどこにするのが「詩人の天職」だとすれば、『坑夫』たちのなかの安さんなども詩人の一人ということになる。「どこへ越しても住みにくいと悟った」人たちが詩人を担う。さしずめ、メレディスも漱石もその一人である。

そんな詩人が綴った小説は小説らしくないのは当然であり、きららした珠玉のような名句・警句が散りばめられているのも不思議ではない。両者の作品には格言・フラグメントの祭典ともいってよい詩の核が贅沢にパレードしているかのようだ。

漱石はメレディスの警句を褒める。

「彼は警句家である。警句といふ意味は短い文章の中に非常に多くの意味を籠めていふことを指したのである。エピソードでは彼が一番にえらい。往々抽象的なアフオリズムが出て来る。非常に意味の多いのを、引延ばして書かぬから、繋ぎ具合、受け具合がわからなくなる。のみならず、夫れだけの頭脳あたまのある人でなければよく解らぬ。僕等でもわからぬ所がいくつもある」(「予の愛讀書」)

フランシス・ベーコンはホットな散文とクールな散文とを対照

させて倦むことがなく、かんぜん整った散文と簡潔な警句とを比較したということをマクルーハンが指摘している。漱石はベーコンの格言を『吾輩は猫である』などに引いているとおり、物事の核心に迫らんがために格言・警句の類を多用したのは自然な摂理である。マクルーハンはつぎのように述べている。

「受動的な消費者は完全なものを欲しがすが、知を求め、原因を求めることに関心をもつ人間は、警句の方に向かう。警句は不完全であり、深い関与を要請するからである」(『人間拡張の原理』)

これは両作家の資質を言い当てている箇所でもある。警句を主体とした作品はフラグメント(断章)の構成であり、モザイク仕立てである。一個一個の連鎖のうえに全体が成り立つ。その一個同士が共鳴しあって作品を合奏するから、思考の弁証法とでも名付けるべき躍動の要因をはらんでいる。年代相応の読み方しか出来ないから、漱石ほど十代で読んだり、二十代で読み直したりする作家は稀であるのも、コミットの仕方が年齢に応じて変化するからであろう。なかならず、警句の味わいはなんべん読んでも格別である。オスカー・ワイルドの気の利いたウィットよりは哲学味のあるベーコンやメレディスのほうが漱石好みであった。「不幸だから超人などを書物の上だけに振り廻すのさ」(『吾輩は猫であ

る』とあしらわれるニーチェのコンプレックスの反動である、屈折した毒舌は漱石の好みではなかった。あくまでも「慰藉」がねらいである。

さて、筋が主流の作品なら筋で記憶をたどれば済むが、警句で成り立つ作品はそう簡単にいかない。マクルーハンの指摘するとおり、クールなメディアは読者に関与を要求する。筋ひと筋のリアリズムと違って、詮索の要因をふんだんに保っているからである。その意味では省略の美学を骨格とする俳句にすぐれた作品を残した漱石の好みもまた読者参加を望む形態であったのである。

六 漱石の原風景もまた「心的現象」?

「風景」というのは時間的なものであり、空間的なものである。日常生活と深いかわりのある「風景」に始まって、懐かしく思い出される「原風景」と呼ばれるもの、思い出したくないのだが今なお引きずっている「原風景」もあるだろう、それは「過去」にして「現在」という「風景」である。カレードスコープのように混沌と入り交じった世界を己の「風景」として抱いているひともいるに違いない。電波や映像に運ばれた「風景」のなかに身をひたす場合もあるだろうし、逆に怒りを爆発させたことのある「風

景」のシーンを何枚となく記憶している向きもあるかも知れない。そんな無限の「風景」のなかからあまたの小説家は作品の随所に点景を折り込んでいく。しかし、漱石の場合はいわゆる「風景」への執着はないばかりか、それを小説にさほど重要なものとは思っていなかったらしい。

漱石は警句を発して、そのモザイクから読者と相互交換をねらったはずだ。語り部としてさまざまな事象を解釈し、読者に届け、読者が受信してくれることを願った。会話の遣り取り、コミュニケーションの成り立ちを漱石の作品の仕組みに見ることが出来る。ただ与えるという言語を標識化する営みに逆行したから、自然主義流は漱石になじまなかった。自然主義文学の大半は今日でも風俗小説としては顧みるに値する部分は少なからずあるだろうが、今、われわれに寄与するところは皆無に近いだろう。「そんなことがあったな」といった印象の域を出ないに違いない。

そうなると、先の『三四郎』に見たように、漱石には、旅をうながし、「風景」にいと容易に交渉可能にくれたはずの「汽車」の存在からして疎ましいかったかも知れない。新しいテクノロジーは移動をたやすくしてくれたに違いないが、漱石は「個性を踏み付け様とする」と手厳しい。自然主義作家たちはのほほんと旅行記などものするため、日本各地を行脚するのに暇がないあ

りさまだが、漱石の意識には「旅窓」などという言葉があったとも思われないほどである。論より証拠、つぎの文を記しておきたい。すでに述べてきたようにここでも「風景」は「倒立」している。いわゆる外的な「風景」など意味をなさず、心的現象にのみ集約されている。もちろん、漱石は一切の「風景」を描かなかったと言いたいわけではなく、重きを置いていなかったと申したいのだ。

「愈^{いよいよ}現実世界へ引きずり出された。汽車の見える所を現実世界と云う。汽車程二十世紀の文明を代表するものはあるまい。何百と云う人間を同じ箱へ詰めて轟^{ごう}と通る。情け容赦はない。詰め込まれた人間は皆同程度の速力で、同一の停車場^{ステーション}へまわってそうして、同様に蒸溜の恩沢に浴さねばならぬ。人は汽車へ乗ると云う。余は積み込まれると云う。人は汽車で行くと云う。余は運搬されると云う。汽車程個性を軽蔑したものはない。文明はあらゆる限りの手段をつくして、個性を発達せしめたる後、あらゆる限りの方法によつてこの個性を踏み付け様とする。一人前何坪何合かの地面を与えて、この地面のうちでは寐^ねるとも起きるとも勝手にせよと云うのが現今の文明である。同時にこの何坪何合の周囲に鉄柵^{てつさく}を設けて、これよりさきへは一步も出てはならぬぞと威嚇^{おど}かすのが現今の文明である。何坪何合のうちで自由^{ほしさま}を擅^{しん}にしたものが、この鉄柵外にも自由を擅

にしたくなるのは自然の勢である。憐むべき文明の国民は日夜にこの鉄柵に噛み付いて咆哮している。文明は個人に自由を与えて虎の如く猛からしめたる後、これは檻穿かんせんの内に投げ込んで、天下の平和を維持しつつある。この平和は真の平和ではない。

動物園の虎が見物人を睨めて、寐転みてんんでいると同様な平和である。檻の鉄棒が一本でも抜けたら——世は滅茶滅茶になる。第二の仏蘭西革命はこの時に起るのであろう。個人の革命は今既に日夜に起りつつある。北欧の偉人イブセンはこの革命の起るべき状態に就て具さにその例証を吾人に与えた。余は汽車の猛烈に、見界みかいなく、凡ての人を貨物同様に心得て走る様を見る度に、客車のうちに閉じ籠められたる個人と、個人の個性に寸毫の注意をだに払わざるこの鉄車とを比較して、——あぶない、あぶない。気を付けねばあぶないと思う。現代の文明はこのあぶないで鼻を衝かれる位充滿している。おさき真闇に盲動する汽車はあぶない標本の一つである」(『草枕』)

「観察」と「描写」派が見たら、余計な愚痴をこぼすな、とても言い兼ねない、小説の反則技を展開していることになる。これが漱石一流の警句である。まさに漱石が憂えるとおり、「車輪と、書かれたことばによつてもたらされる、帝国の辺境にまで及ぶような権力拡大と中央集権主義は、外部に直接に働きかける力を生む」

(マクルーハン『人間拡張の原理』)のである。この描写のあとにつづく「風景」はいかなるものか。作者は汽車を意地でも汽車とは書かず、「蛇」と見ている。そう、蛇がみんなの前でとまる、のだ。久一という人物が乗ったらしい。見送りが来ている。作者は「車輪が一つ廻れば——」と書き、「遠い、遠い世界へ行ってしまう」とその行を結ぶ。車両のなかの人と外の人との「因果」が切れかかっている。送る人との距離はどんどんひろがっていく。ちなみに『草枕』が書かれた明治三十九年に鉄道は国有となり、満州にも鉄道経営を乗り出した。作品の実際の舞台はその前の年あたりなのだろうか、軍人が出征するのは日露戦争だと思われる。

見送られた車中の男は、これから戦争に向かうのだ。「国家のため」とか「刀」とか、「生きて帰っちゃ外聞がわるい」とか「凱旋」とか、軍人となった男への餞の言葉は血なまぐさい。まさに「鉄柵」に飼われた虫けらであり、「中央集権」の「檻」に閉じ込められた状態である。汽車の窓もボックスもまさに「鉄柵」の内である。

この「相対化」の類推力は、ひたすら自然主義流儀に「観察」と「描写」と抜かすばかりで、戦陣に加わろうとする人物を、「さみしく」見たり、「威勢よく」送ったりのどちらかに決まっている連中にはとうてい働かない観察の資質である。事象の赴くまま、勢いのある方向へと「惰性」で付いていく眼の持ち主に「風景」

などあるわけではないだろう。漱石は「丹青は画架に向って塗抹せんでも五彩の絢爛は自から心眼に映る」(『草枕』)と述べるが、「心眼」なき自然主義の流儀では捉えられないものだろう。「人事葛藤の詮議立てをしては俗になる」(同)と言われたら一言はあるまい。

漱石が活動した明治三十年代から四十年代は、あらゆるメディアが中央集権的に作用していた。画一化という「真実」「事実」がどこまでも追いかけてきた。大量の複製が「鉄柵」をうめつくした。みんな同じである——。心中に詩人を養っていないかぎり押し流されるばかり。本当は呑気に自然描写だのとほざいている場合ではなかったのだ。「智に働けば角が立つ。情に棹させば流される。意地を通せば窮屈だ。兎角に人の世は住みにくい」(『草枕』)の名句はだてに生まれたわけではない。この時代の趨勢によって吐き出されたシャーマンの声のようなものだ。

漱石は「写生文をパノラマとすれば小説は活動写真」(『文學雑誌』)と書いている。「写生文」は平面的な興味、空間的な特質がある。そこで拡張・引き伸ばしをしていく。だからパノラマというのだ。日本語を当てはめると「全景」となる。パノラマは明治時代の中期ごろ、円筒型の壁に絵を描いたり、人形をしつらえて、反射光線を加えることによって実景さながらに演出した見せ物のひとつであった。

詳しくは、石井研堂の『明治事物起源』をひもといてみよう。

『パノラマの始』の項目がある。成島柳北は『航西日乗』に普仏戦争の実景を写したパノラマを見たと記録している。日本では澁澤栄一と大倉喜八郎が明治二十三年五月、東京浅草公園内に一大パノラマ館を建設、米国南北戦争の絵を観覧させたのに端を発している。二十九年には日清戦争における日本軍の旅順攻撃が縦覧された。やがて日露戦争の旅順陥落はパノラマをいっそう華やかなものにしたに違いなく、幼少にそれを見たとき記しているのが、稲垣足穂であり、江戸川乱歩である。パノラマの規模を小さくした、覗きからくりを上回る大きさのジオラマというものもほとんど同時に現れた。

乱歩の見た旅順海戦館は、明治二十七年生まれだから、当然ながら日露戦争のそれである。パノラマの概要を十分に伝えているので借用しておきたい。

「さて、それにつけても、思い出すのは、かのパノラマという見世物である。瓦スタンクに似て、突然空高くそびえたあの建物の外見からして、まず子供の好奇心をそそらないでおかぬ。狭い入口、トンネルのようにまっ暗な細道、それを出抜けると、パツと開ける眼界。そして、そこには今まで見ていたのとはまるで違う別個の宇宙が、空から地平線までちゃんと実物どおり

に存在しているのだ。何というすばらしいトリックだ。私は最近何かの本で、パノラマ発明者の苦心談を読んだが、彼は、丸く囲んだ建物の中に、彼の思うがままの別の宇宙を作って見たという考えから、あの発明を企てた由であるが、世界を二重にするという彼の計画は実に面白い。丸い背景だからそこに描かれた地平線には端がない。空は見物席の天蓋にさえぎられて、その上方から、日光そのままの光がさしているのだから、やっぱり無辺際に高く感じられる。小さな輪の中にいて、広い実在の世界と同じ幻覚を起こす。その小天地の外側に、もう一つのほんとうの世界があるのだ。現実化されたお伽話である。少なくとも発明者の国の原作パノラマは、そんな感じを与え得たに相違ない」(江戸川乱歩「旅順海戦館」)

『パノラマ島奇談』の作品を持つ乱歩らしい見方だが、これはそのまま漱石文学の特色を言い当てているようだ。拙文「風景の弁証法——パノプテスを脅かすヘルメスの牧笛——(上)」では「眼」の全能を信じた百眼のアルゴン(英語でパノプテス)は「観察」の力をヘルメスの牧笛によって無力とされるという視点を入れて「風景」の変容を述べた。パノプテスの「パノ」は「パノラマ」と同じ語幹である。漱石にあつては「パノラマ」と述べているが、単なる「観察」主義に墮していないことに注目したい。現実をそ

のまま写実するのではなく、現実の模型なり、あるいは縮小・拡大を自在にしめすことにほかなるまい。乱歩の言うとおり、「別個の宇宙」を手繰りよせているのである。メタファー(隠喩)はギリシア語の「メタ」(向こう)と「フェレイン」(運ぶ)から成っているように、「向こうに運ぶ」の意味であるが、パノラマは現実と一对であることをしめす。この「メタ」(向こう)が肝心である。あるいはメタモルフォーゼという言葉のほうが適切かも知れない。こちらのほうが「魔力による」変形・変容」を意味するように、漱石の縦横な展開による変容と結びつく。

では、「小説は活動写真」とはどういうことになるだろう。漱石の言い分では、推移的・直線をたどる・線の行く先を跡付けていく、といった特色が「活動写真」との共通性だと言いたいのだろう。フィルムの連続性による物語ということになる。映画はある賭から生まれたという。疾駆する馬の脚は四本とも地面から離れるか否かという賭である。数台のカメラをしつらえて、車輪の上を動かす映画撮影の方法が生まれるのである。「観察」の威力を発揮しようという点では漱石の理解は的を射ている。

ここでの「活動写真」はマクルーハンが述べるような、「作家や監督の仕事は、読者や観客を、一つの世界、つまり彼自身の世界から、もう一つの世界、つまり印刷とフィルムによってつくり出

された世界に、移しかえることなのである」(『人間拡張の原理』)の意識にまで到達していないことは言うまでもなからう。そうならば、漱石流の小説になっていく。写生文は俳文的な狭義のものではなく、小説を含む、広い意味で使っていると思わなければならないまい。事件の推移をフィルムで追うだけでは「成長」や「変化」ぐらいまでは捉えることが出来るとしても、メタファーに至るまではいかないだろう。

漱石の「風景」は身体の中に蠢いていたと言わなければならない。それは眼に限定されない、身体感覚の小宇宙に大宇宙のスケールで蠢いていたと言わなければならない。漱石は一個の個人を微動だにさせまいと奮闘したかに見える。そこが小宇宙だった。詩人の棲家であった。博士号を辞退するにあたって文部省に書いた手紙にこう記した。

「然る處小生は今日迄たゞの夏目なにがしとして世を渡つて参りましたし、是から先も矢張りたゞの夏目なにがしで暮しい希望を持つて居ります」(『博士問題』)

別に腹の虫の居所がわるかったり、八つ当たりしているのではなかった。標識を掲げているの文学を望まなかったのと同じである。もとより「自分はすべて文壇に濫用される空疎な流行語を藉りて自分の作物の商標としたくない」(『彼岸過迄』)と述べる立場

を貫いているのだから当然である。

漱石のいう「パノラマ」には画家の構図がある。どこを切り取るか全身を働かせる、あの瞬間の本能が、商標や評判や流行の通俗を拒む。五体の直観である。われわれ凡人であれば「窓枠」に収まった「パノラマ」(全景)を歓喜するときがあるはずだ。そんなときの瞬間の感覚を獲得したときの喜びを漱石は本来の「風景」にしていたのではなかっただろうか。いわゆる景色を含め、心的現象の広さ、深さで捉えていたのではなかったろうか。

オットー・フリードリッヒ・ボルノウのルルケの時間のない領域に引き上げる作用を通して描いた、つぎの窓辺の思索はそんなことを示唆しているように見える。

「このように、窓を思索的に観察するときに現われてくるのは、ひとつの汲めども尽きない秘義である。そしていま引用したルルケの詩句のなかで、窓という額縁のなかにその理念的形姿があらわれる別の恋人のように、窓のなかの人間というモチーフは、それがもつ深い意味によってくりかえし画家たちはその描写へとiggなってきた。つまり、窓から物思いにふけって眺めながら風景の観察にひたり、風景の無限性に心をうばわれ、しかしふたたび眺めることという隔たりによって風景から抜き出され、こうして現実のもつ直接的な圧迫から身をひきはなしている人間、そう

いった人間を、とりわけロマン派の人々は扱ってきた」(ボルノウ『人間と空間』)

これは一見、窓というフレームに限定されているかに見えるが、形而上的な側面をもったものであって、現実と想像とのあいだに境界を引かないことで知られるフェリーニの手法でもあった。漱石の「パノラマ」の背後をおのずと示唆している章がある。

「リアリズムはきちんと囲いこまれたものでも、一面的なパノラマでもない。たとえば、風景には数多くの層があるが、詩的言語だけがあらわにすることのできる、最も奥の層が最も現実性が少ないとは言えない。ものごとの外側の見せかけを越えて私が見せたいのは、みんなが「非現実的」と呼んでいるものだ。私には神秘趣味があるとみんなは言う。もし、みんなが神秘ということばに特別の意味を与えたいなら、私は喜んでそれを受けよう。私にとって、さまざまな神秘は人間のものである——それらは人間の精神生活の、愛の、健康の、すばらしい非理性的な流れである。現実の連続した層の中心に、神が見つかるはずだと私は思う——これはさまざまな神秘を解く鍵である。それにつけ加えておきたいのだが、あるイタリアの批評家たちが呼んでいるように、もしネオレアリズムが「社会的」と呼ばれるなら、それは限定されたものになる。人間は単なる社会的な存在

在ではなく、神性をそなえた存在だ」(『私は映画だ』)

いかにも全体像を見せているパノラマ(全景)にはいくつもの層が累々と重層的に連係していることを指摘するものだが、漱石は自然派に對置しているだけでなく、いわゆる「意識の流れ」などに収斂するだけではない、奥深いところに思いを馳せている。フェリーニはファシズム下における大袈裟な言葉の氾濫に辟易していた少年期に、アメリカの劇画『フラッシュ・ゴードン』と出会ったことにより、現実と非現実の境界を取り払われたようだ。想像の向こうに「もうひとつの世界」を発見したことが彼の映画の方向を決定づけた。漱石がたえずインデペンデントを保持したと同様、フェリーニは自己を何かにゆだねることを人間の発展を邪魔するものとして拒みつづけてきた。フェリーニは自分の映画に「終局」のシーンがないことに自覚的だが、漱石の場合だってそう言えない。あっても筋が主流でないからハッピー・エンドの結末も、涙ぼうだの幕切れも期待するのが無理である。道化・滑稽を駆使する点では両者は双璧である。漱石がフェリーニと違う点といえば、漱石には言わば東洋画における一点目を付けるという画竜点睛の趣があることだろうか。ダッシュが付け加わることで読者が謎解きを始めることになるから、「終わり」というより「始まり」が加わっているというべきかも知れない。いや、こ

れだつて同じかもしれない。観客に登場人物と改めて歩み始める課題を与えてしまうフェリーニは、「始まり」を観客に要求しているといえるからである。

わたしは、グレン・グールドのゴールドベルク変奏曲を聞くようになって久しい。BGMなのだ。別に何かを鎮静させようというわけでもなく、むしろたかぶらせようというわけでもない。繰り返すリズムに「終わり」がないのと、いつも何か「始まり」を告げているようなので反復して聞いているのかも知れない。

グールドはあるときから演奏会を止めて、スタジオ録音という方針に切り換えた。機器を通して音楽を聴く人との交信のみを信じていたのだろう。生の人間との交流を極力、避けていたという。

そのグールドが漱石の『草枕』の熱烈な愛読者であったという朝日新聞の記事（『草枕』との出会い——漱石とグレン・グールド）にはなるほどと思ったが、なんらこたわりなく腑に落ちた。

わたしが何度か引き合いに出しているマクルーハンはグールドと同じカナダの生まれだが、マクルーハンは声の拡張の武器であるマイクロフォンに距離を置いていたのに対して、グールドはコンサートという喝采の舞台である世間を遠ざけて、マイクロフォンの前でひたすら孤独な録音に賭けたことに興味深く考えをめぐらしたりしていただけに、『草枕』の波動力には納得してい

るところである。

漱石は見るからに明治時代の舵取りのごとく、仁王立ちしていたのだが、その眼や五体には優しい、華麗な、豊かな彩りの慰藉の詩文が、近代化の波浪にもてあそばれて離れ離れになろうとしている人の魂を引き寄せんとばかりに、不動な根源“ここ”を方向づけていたのではなかったろうか。グールドが惹かれたにちがいない領域は興味半分の恋愛沙汰などではなく、漱石の態度をつねに決定するという、志と営みの亀裂をなくす器量そのものであったのだろう。もちろん、分裂を余儀なくされるのが人間の営みだが、俗なものを「拒絶」する態度を誰よりも背負いこんだところに共感が生じているように思えてならない。それは「意味」を教えるのではなく、戦いを教えてくれていたことに通じる。インデペンデントとはたんなる世間との隔離ではなく、己と自然・宇宙のリズムを回復することであり、全体性を失わぬことであった。漱石にあつては、世間の気分屋たちが情念でエモーショナルに彩る「風景」ではなく、「汽車」が「蛇」に見えてならないというのだから、まさに世間とは「倒立」した風情を保っていたといえる。そんな漱石の作品をとらえて自然主義一党には漱石の「風景」は「さかしま」以外のなものでもなかっただろう。世間が逆さま扱いをしているのだから、「倒立」しているのかも知れない

が、こちらが股ぐらから眺めれば立派に立っており、正しく見えるのだ。漱石は心眼のレンズに像を結ばせることによって、つまりイロニーによって人びとの「観察」と「描写」への執着で失った心的現象のなかに歪みや幻覚や遠望やロマンの存在を気付かせようとしたのである。世間にすり寄るなどまったく度外視していた。これ以外に逸脱を軌道に戻すすべはなかっただろう。われわれもまたそんな手がかりを漱石に倣って手繰り寄せたいものである。

〔付記〕なお、この一文が掲載されるころ、『吾輩は猫である・伝』（北宋社）が刊行される予定である。メディアと漱石のかかわりを中心に展開したもののだが、本稿よりもこの一冊のほうを先に書き上げていることを記しておきたい。

注

- (1) 高橋康雄「風景の弁証法——パノプテスを脅かすヘルメスの牧笛——（上）」『札幌文化論叢』一九九八年三月

参考文献

- 夏目漱石『三四郎』新潮文庫、一九四八年
 横江文憲「時代の先駆者 横山松三郎」（『寫眞渡來のころ』東京都写真美術館、一九九七年）
 宮坂勝彦編『信州人物風土記・近代を拓く11 川上冬崖』銀河書房、一九八七年
 ジンメル『風景の哲学』（『ジンメル著作集 12』酒田健一他訳、白水社、一九七六年）
 「高橋由一履歴書」（『没後一〇〇年 高橋由一展 図録』神奈川県立美術館他、一九九四年）
 ジンメル『文化の哲学』（『ジンメル著作集 7』円子脩平他訳、白水社、一九七六年）
 森鷗外『青年』新潮文庫、一九四八年
 エドワード・レルフ『場所の現象学 没場所性を越えて』高野岳彦他訳、筑摩書房、一九九一年
 田山花袋『歩いた道が異つて居た』（『新小説』一九一七年一月、『定本 花袋全集 第二十六巻』臨川書店、一九九五年）
 田山花袋『小説作法』博文館、一九〇九年（『定本 花袋全集 第二十六巻』臨川書店、一九九五年）
 正岡子規『病床六尺』岩波文庫、一九九七年
 土方定一「子規、写生画の視覚的、絵画的な世界」（『土方定一著作集 6 近代日本の画家論』平凡社、一九七六年）
 夏目漱石「子規の畫」（『漱石全集 第八巻』岩波書店、一九六六年）

- 夏目漱石「文章一口話」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- 夏目漱石「余が文章に裨益せし書籍」(右同)
- 夏目漱石「自然を寫す文章」(右同)
- 沢木耕太郎「可能性としてのノンフィクション」(『路上の視野』文藝春秋、一九九三年)
- 夏目漱石「文學談」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- 夏目漱石「藤代禎輔宛書簡」(『漱石書簡集』三好行雄編、岩波文庫、一九九〇年)
- 夏目漱石「近作小説二三に就て」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- 夏目漱石「独歩氏の作に低徊趣味あり」(右同)
- 夏目漱石「『坑夫』の作意と自然派傳奇の交渉」(右同)
- 夏目漱石「戦後文界の趨勢」(右同)
- 夏目漱石「水まくら」(右同)
- 夏目漱石「草枕」新潮文庫、一九五〇年
- 夏目漱石「余と『草枕』」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- J・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文他訳、藤原書店、一九九一年
- J・C・ヘボン『和英語林集成』講談社学術文庫、一九八〇年
- 森岡健二『明治初期の漢語』(『文学』一九六二年二月)
- 夏目漱石「英文学形式論」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- 夏目漱石「文章之變遷」(右同)
- 夏目漱石「文體の一長一短」(右同)
- 夏目漱石「文壇のこのごろ」(右同)
- 夏目漱石「現時の小説及び文章に付て」(右同)
- ピエール・ブルデュー『話すということ 言語的交換のエコノミー』稲賀繁美訳、藤原書店、一九九三年
- 夏目漱石「博士問題」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- 夏目漱石「趣味の遺伝」(『夏目漱石全集 2』ちくま文庫、一九八七年)
- 夏目漱石「博士問題の成行」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- E・W・サイード『知識人とは何か』大橋洋一訳、平凡社、一九九五年
- 夏目漱石「批評家の立場」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- ホメロス『イリアス』(上)、松平千秋訳、岩波文庫、一九九二年
- 夏目漱石「断片 明治三十九年」(『漱石全集 第十三卷』岩波書店、一九六六年)
- メレディス『エゴイスト』上・下、朱牟田夏雄訳、岩波文庫、一九七八年
- 夏目漱石「虞美人草」新潮文庫、一九五一年
- 夏目漱石「予の愛讀書」(『漱石全集 第十六卷 別冊』岩波書店、一九七七年)
- 夏目漱石「文學雜誌」(右同)
- マクルーハン『人間拡張の原理』後藤和彦・高儀進訳、竹内書店新社、一九六七年
- 夏目漱石「吾輩は猫である」新潮文庫、一九六一年
- 石井研堂『明治事物起源』下巻、春陽堂、一九四四年
- 江戸川乱歩『旅順海戦館』(『わが夢と真実』東京創元社、一九五七年)
- 夏目漱石『彼岸過迄』(『夏目漱石全集 6』ちくま文庫、一九八八年)

ボルノウ『人間と空間』大塚恵一他訳、せりか書房、一九七八年

フェリーニ『私は映画だ』岩本憲児訳、フィルムアート社、一九七八年

浜日出夫『マクルーハンとグールド』（『岩波講座 現代社会学 第22巻 メ

ディアと情報化の社会学』岩波書店、一九九六年）

横田庄一郎『草枕』との出会い——漱石とグレン・グールド』（『朝日新聞』

夕刊、一九九七年十二月八日～十一日）