

初期漱石における〈語り〉の問題

—方法としての〈余〉を軸として—

佐藤泰正

一

漱石初期作品の基底をなすものは、いうまでもなく写生文的発想、また語りだが、その終結部としては短編集『濛濛集』の掉尾をなす『趣味の遺伝（明39・1）』、また続いては『草枕』（明39・9）を考えることができよう。そこに語り手として登場する〈余〉とは何か。この小稿の用途はこの〈余〉の内容、また役割の分析を通して、初期漱石の（ひいては漱石文学自体の）ある特性ともいうべきものを考察することにある。この〈余〉とは何か。

これを避けば先ず『自転車日記』（明36・7）のそれとなる。これはいうまでもなくロンドン留学中の自己を諷刺的に語ったものだが、『吾輩は猫である』（明治38・1―39・8）以前の最初期のものとして『倫敦消息』（明34・5・6）に続くものである。先ずこの『倫敦消息』だがこれは題名の通り、ロンドンから己れの消息をつたえる書簡であり、いうまでもなく病床にある盟友子規を慰めんとして筆を執つたものである。「今日起きてから今手紙を書いて居る迄の出来事を（ほととぎす）で募集する日記体でかいて御目につけ様」

初期漱石における〈語り〉の問題 —方法としての〈余〉を軸として—

という。「頗る平凡」ながら「僕が倫敦に来てどんな事をやつて居るかが一寸分る」というわけだが、朝の洗面をすまし身なりを整えて食堂に降りるところで、〈僕〉は一転して〈我輩〉（続いては吾輩だが時に我輩、ちなみに第二便四月二十六日付、作品としては第三章ではすべて我輩）となる。

すでに見るごとく「僕が倫敦に来てどんな事をやつて居るか」報告しようと言いながら、作者が自己を舞台上に登場させるや一転して、〈我輩〉（または吾輩）という呼称に変わる。言わば自分の姿を舞台上に乗せて、いまひとりの自分がこれを突き放し、対象化し、相対化してみせるという構図で、この自己劇化あるいは自己戯画化は、ロンドン留学時の鬱屈よりの解放、また病床の子規を慰めんとしての戯文めかした滑稽化ともみえるが、恐らくことの本質は、作家本来の資質のもたらす必然の選択ともみるべきであろう。この自己対象化の複眼的視角は漱石の生涯をつらぬくものだが、ただ後の漱石はこの〈我輩〉という呼称にこもる一種軽佻なひびきをきらつた。晩期の文集『色鳥』（大4・9）に第二、第三章を収めるにあたって〈我輩〉はすべて〈僕〉となる。

たとえばその末尾の一節「而して我輩は子規の病気を慰めんが爲に此日記をかきつつある」が、「そうして僕は君の病気を慰めるために此手紙を認めつつある」となる。「我輩」が「僕」となり、「日記」が「手紙」となった時、作者は舞台から降り、ドーランを落として素顔にかえるかみえる。この晚期修正の「倫敦消息」こそ本来の写生文のスタイルに還つたといふべきであろうが、逆にまた漱石の当初書かんとしたものが写生文の体をとリつつ、すでにこれを踏み出さんとする、独自の志向を示していることもまた明らかであろう。またさらに言えば、漱石はこれを「今日起きてから今手紙を書いて居る迄の出来事」「日記体でかいて御目にかけて様」と言っているが、その言葉通りこの語りの本体は日記体ならぬ書簡体である。潜在的には書簡的発想が、おのずからにこの戯文の流露をうながしていることは見逃せまい。先の晩期改稿の「日記」から「手紙」への改変もまたこのことを語っている。

漱石は「人に手紙を書くこと」も「人から手紙をもらふ事」も「大すきである」(明39・1・8、森田草平宛書簡)という。たしかに漱石の書簡は流露感にあふれ、真率にして親しみ深く、我々の心を魅きつけてやまぬものがある。同時にその書簡的発想、また方法としての書簡はその作中にもごとくに生かされる。「こころ」の先生の遺書はもとより、『行人』最終部の日さんの手紙など、書簡の流露感をもごとくに生かしたものと云つてよい。しかしその書簡的発想、また流露は、形としての書簡のみならぬ、語りそのものの随所に生きる。

たとえば『坊つちやん』(明39・4)の語りの、あの溢れるごと

き流露感の背後にあるものもまた、これと無縁ではあるまい。『坊つちやん』は清に「今に色々な事をかいてやる」といいながら、ついにその約束は果たされない。おれは「手紙を書くのが大嫌だ」と言い、「清の注文通りの手紙をかくのは三七日の断食よりも苦しい」という。手紙嫌いの坊つちやんという設定は、ラングならぬパロールを得意とするといふべきか。手紙嫌いという封じ手を逆用して、作者は坊つちやんの語りを流露させる。『倫敦消息』の日記体なるものが底に書簡的発想を潜在させるごとく、『坊つちやん』の語りもまた、その背後に作者特有の書簡的発想、語りを内包する。

さて、ここで先の『自転車日記』に還ればどうか。これがロンドン留学時の神経衰弱を癒すべく試みた、自転車乗りの失敗談を描いたものであることは明らかだが、その戯画的諷刺の筆は、『倫敦消息』よりもさらに苛烈となる。『倫敦消息』と違ってこれは帰国後の作であり、すでに子規は亡く、また漱石自身家族をかかえての多忙な教師生活に加えて、留学時から持ち帰った強度な神経衰弱はさらに悪化し、疲労の只中にその鬱屈はさらに深まるものがあつたとみられる。『吾輩は猫である』の戯画的な描写にふれ、苦沙彌といふこの「滑稽な男を映しているのは『猫』の眼」であり、『猫』の眼はこの作品の底である。しかもこれは実は、「二重の揚げ底ではない」のか。もしこの「揚げ底」を取っ払つてしまえば、「その下にあらわれるのは『道草』の描く日常の、あの『凄惨』な姿ではないのか」とは、評家(楠谷秀昭)の見事な指摘だが、いまこれにならば、『自転車日記』の饒舌にすぎない戯文的風体、その強烈な自己諷刺もまた、その下に留学時の苛烈な日常をひそめた、これもまたいまひ

とつ「揚げ底」ではないのか。しかもこれが『道草』に語られた時期に草されていることを思えば、二重の「揚げ底」であつたともいえる。

ここで苦沙彌という「滑稽な男」ならぬ、〈余〉の滑稽を映す語り手の眼は、すでに「猫の眼」と殆ど数歩の距離にあると言つてよい。ここでも〈余〉とともに「吾輩」が登場するが、これは結束近く、最後の失敗談に及んで二度使われるだけである。すでに作中の「余」という言葉自体が、〈僕〉と違つて「吾輩」という即自ならぬ、対自の目を充分に含んでいることがうかがいとれよう。作者はこうして主人公〈余〉の自転車乗り失敗談を戯文風に縷々描き終つたあと、下宿の婆さん姉妹の冷酷さを諷し、「此二婆さんの呵責に逢つてより以来、余が猜疑心は益深くなり、余が継子根性は日に日に増長し、遂には明け放しの門戸を閉鎖して我黄色な顔を愈黄色にするの巴を得ざるに至れり、彼二婆さんは全が黄色の深淺を測つて彼等一日のプログラムを定める、余は実在に彼等にとつて黄色な活動晴雨計であつた」という。「無残なるかな」とはその結びの言葉だが、この自虐は戯文ながらもいささかきつ。いや、むしろ作者は作中の「余」を見事に演じきつたといふべきであらう。

恐らくこの「吾輩」と併称され、即自ならぬ対自の眼を含む〈余〉の語りは、おのずからに『猫』の第一章と並ぶいまひとつの処女作『倫敦塔』『カーライル博物館』（いずれも『猫』第一章同様、明治三八年一月、「帝國文学」『学鏡』の両誌上に発表）へと連続してゆく。こうして『倫敦塔』以下『漾虚集』（明39・5）にみる〈余〉の内容に踏み込んでゆくこととなるわけだが、ここで漱石のいう、

初期漱石における〈語り〉の問題——方法としての〈余〉を軸として——

写生文における〈余〉とは何かには多少少考察の眼を向けてみたい。写生文は言うまでもなく子規や虚子たちによって、「ホトトギス」誌上に試みられた文章革新運動に発するものだが、これははじめ叙事文あるいは記事文とも呼ばれ、その主張は子規の「叙事文」（『日本一明33・1』なる一文にも明らかだが、その眼目は言葉飾らず、誇張せず、「只ありのま、見たるままに其事物を描写する」という写真あるいは「実敍」の姿勢にあつた。これは近代散文史上に尠からぬ影響を残したのだが、漱石の出發がこの写生文に始まることは周知の通りである。同時に漱石の当初書かんとしたものが写生の体をとりつつ、これを踏み出すとする志向を示していたことでもすでにふれたところである。

二

ここで漱石の「写生文」観なるものが問題となるが、『写生文』（明40・1）なる一文のなかで次のごとく述べている。写生文の要諦は、先ず対象を映す「作者の心的状態」にある。それは「つまり大人が子供を視るの態度」であり、「泣かずして他の泣くを敍するもの」、泣く子を冷静に見守る親の「無慈悲」「冷酷」ならぬ「傍からみて気の毒に堪えぬ裏に微笑を包む同情」にもかようなものだといふ。そこに「ゆとり」があり、「我を写すにあらざる彼を写すといふ」「客観的」態度が生まれるともいふ。これは「草枕」にいう「余裕は画に於て、詩に於て、もしくは文章に於て、必須の条件である」という指摘につながり、さらには「鶏頭」序（明40・11）にいう「余裕派」「余裕のある小説」、さらには「此余裕から生ずる低徊趣

味」などの提唱にも通ずるものである。

これらはしばしば評家によつて引かれるところだが、これをさらに方法的問題として取り上げたものに「文学論」(明40・5)中の言及がある。そこに方法としての〈余〉が登場する。「文学論」第四編第八章「間隔論」は、作品における〈語り〉の問題に鋭く言及したものと見て注目すべきものがある。この「間隔論」の眼目は〈幻惑〉論にある。文学の「目的は『幻惑』の二字に帰着する」が、これを主題、内容ならぬ表現の方法としてみれば、読者を「幻惑」すべき方法のかなめは、「篇中の人物の読者にたいする位置の遠近」にあるという。ならば作者はいかにすれば、この位置を読者に接近させて「幻惑」できるか。答えは明白であり「中間に介入する著者の影を隠して、作者と篇中の人物とをして当面に對座せしむる」とだという。

これには「二法」あり、「読者を著者の傍に引きつけて、兩者を同立脚地に置くは其一法」。いまひとつは「著者自から動いて篇中の人物と融化し、毫も其介在して独存するの痕迹を留めざるが如き手段を用ふ」ことである。この「第一法」をとつたものは「批評的作物」ともいうべく、作家は「篇中の人物と一定の間隔を保つて批評的眼光を以て彼等の行動を敘述」することとなる。これに対し「第二法」は「同情的作物」というか、「作者の自我を主張せざる」もの、批判をさつて「篇中の人物と盲動すれば足る」もの、即ち「篇中の人物の如何に愚昧なるも」「浅薄なるも」、また「狹隘なるも」、これを問わず「徹底」専念に同情し、かく「著者の自我を没し得て」よく「読者の心を動かす」ものである。而もこの「二方法」が「逆

行」すれば、即ち「作家の態度となり、心的状況となり、主義となり、人生観となり、發して小説の二代区別となる」という。

漱石の方法がここにいる「第一法」に近いことは明らかだが、それは「第二法」を除外するものではあるまい。「第一法」にいう「一定の間隔を保つ」た「批評的眼光」が同時に、まると對者を包む「第二法」にいう「同情的」視角をとれば、恐らく先という写生文における「作者の心的状態」となろう。またさらにこれを技法の問題として進めれば、ことのかなめは「篇中の人物」をいかに動かすかにあるという。即ち作中の「彼」が「汝」となり、さらに「余」と改むるに及んで「間隔の縮小する」は明らかであり、「彼」を變じて汝となすの法」としてはいわゆる書簡体があり、いまひとつは脚本がある。しかし、戯曲における「篇中の人物が相互に汝と呼ぶは、作者が篇中の人物を呼ぶに汝を以てする」とは「異なり」、この方法を徹底せんとすれば、「作者が變じて余となつて篇中にあらはる」ほかはないという。

こうして「吾人と作家(即ち余と稱するもの)とは直接に相對する」こととなり、文学史上この種の作例は枚挙にいとまもないが、写正文もまたそのひとつであるという。ただ写正文がこの方法をとるについては、「しかせざる可からざる原因」がある。即ちその「描写する所は筋として纏まらざるもの多」く、「篇中の人物が一定の曲線をえがいて一定の落所を示す事少なく、基多くは散漫にして収束なき雜然たる光景なるを以て興味の中心たるは觀察者即ち主人公ならざる」をえぬ。他の小説はともかく「写正文にあつては、描写せらるるものに満足なる興味の段落なきが故にもし中心とも目し得

べき説話者（即ち余）を失へば一篇の光景は忽ち支柱を失つて瓦解するに至る」のであり、「此故に読者は只此余（作者として見たるにあらず、篇中の主人公として見たる）に従つて、之をたよりに迷路を行く」ほかないという。

以上が『文学論』に説くところだが、先の『写生文』とかさねてみれば言わんとするところは明らかであろう。ともに写生文のなめは「作家の心的状態」にあるというわけだが、しかし『文学論』の説くところは、写生文にいう〈余〉の何たるかを語つて興味深い。この〈余〉とは、いわゆる写生文にいう観察者、記録者としての素朴自明の、即自の我ではない。作品をまさに作品たらしめるために乗り込んでゆく方法的主体としての〈余〉であり、作者の分身である。作者の素朴自明な観察を主体として展開される写生文の「散漫」「雑然」を凝縮すべき求心的主体であり、同時にまたその方法的達成のために選びとられ、相対化され、対象化された方法的、遠心的主体でもある。

三

さて、愈々漱石初期作品における〈余〉の描法に入つてゆくわけだが、〈余〉が同時に、同時期の『猫』の〈吾輩〉や『坊っちゃん』の〈おれ〉の語りを倍音として相響しつつ、独自の語りを展開していることが注目される。すでに『自転車日記』の饒舌的戯文の風体と、その苛烈な自己諷刺の底に留字時の惨たる現実がひめられていることによつて、評者のいう『猫』と同様、いまひとつの〈揚げ底〉ではなかつたかと問うた。しかし『猫の眼』の〈揚げ底〉とは何か。

初期漱石における『語り』の問題 — 方法としての〈余〉を軸として —

これを評家の論を超え、さらに方法的に徹底して問えばどうか。

〔猫〕は人間のいうところ、書くところ自己矛盾も甚だしいといふ。主人苦沙彌の日記を諷して、この主人は「世の中を冷笑して居るのか、世の中へ交りたいのだから、くだらぬ事に肝癪を起こして居るのか、物外に超然として居るのだから薩張り見当が付かぬ」といふ。「猫」はそこへ行くと単純なものだ。食ひたければ食ひ、寝たければ寝る、怒るときは一生懸命に怒り、泣くときは絶体絶命に泣く。」「主人の様に裏表のある人間は日記でも書いて世間に出されない自己の面目を暗室内に發揮する必要があるかも知れないが、我等猫属に至ると行住坐臥、行屎送尿悉く直正の日記であるから」その必要もないといふ。つまり人間のいうところ、書くところ、すべては〔揚げ底〕ではないかと〔猫〕は諷している、その底には、素朴自明に自己の観察や感慨を語るといふ写生文自体もまた、時に意識せざる〔揚げ底〕となつてはいないかと問う諷意が込められる。主人公苦沙彌の観察、感慨ならぬこれを諷する〔猫の眼〕を配した時、〔猫〕は写生文にして写生文を超える。

しかもその〔猫の眼〕の背後にはまた、〔猫〕のありようを相対比し、諷する背後の語り手の眼がある。時に正月の餅の盗み食いをして七転八倒し、人間を諷しつつ逆に迷亭に吊るしあげられて身動きできぬ、語り手〔猫〕の卑小化、戯画化の眼が伏在する。さらにはその終末の〔猫〕の末路はどうか。

「水から縁^{えん}迄は四寸余もある。足をのばしても届かない。飛び上がつても出られない。呑気にして居れば沈むばかりだ。もがけばかりかりと甕に爪があたるのみで、あたたつた時は、少し浮く気味だが、

すべれば忽ちぐうつともぐる。もぐれば苦しいから、すぐりがりをやる。其うちからだが疲れてくる。気は焦るが、足は左程利かなくなる。遂にはもぐる為に甕を掻くのか、掻く為にもぐるのか、自分で分かりにくくなった。やがて〈猫〉は無益な抵抗をやめ死の世界に身をゆだねるが、この〈猫〉の語りは同時に、これを俯瞰する背後の語り手の眼を浮上させる。さらにはこの己れの語りを対象化する醒めた作家の眼もまたその背後ににじむ。写生文のかなめは「作家の心的状態」にありというが、作者のペシミズムが語り手の眼を操作し、そのなかに〈猫の眼〉を生かし、己れの分身苦沙彌その地を戯画化してゆく。この〈語り〉の多重的構造は、やはり写生文の即自性を超える。と同時に、〈猫の眼〉の苛烈な諷刺は、先の『自転車日記』と殆ど地続きのものであるう。

「老婆の仮惜なき眼のなかで、〈余〉はついに『黄色な活動晴雨計』になるほかはないという時、〈余〉の眼は対者の苛烈な眼をかかえ込んで己れを刺す。この眼がそのまま持ち込まれれば、〈猫の眼〉のなかに生きる〈滑稽な男〉苦沙彌の無惨な姿となる。即ちこの対者の苛烈な眼をかかえ込んだ〈余〉の眼が、〈猫の眼〉のそれへと分離していった時、この〈猫の眼〉と並行しつつ語り続ける、『濠洲集』における新たな〈余〉の眼が生きはじめる。『倫敦消息』から『自転車日記』へと続く自己諷刺の眼やにがい笑いは拭いさられ、作家本来の厭世、ペシミズムの影が深くにじむ。いや、より正確には二十世紀に生きる人間のしいられた夢の喪失と、なお書き綴らんとする〈わが痛き夢〉への投身と、そのはざまに揺れる厭世家のひとつの影といつてもよい。

「開化^{マダ}ノ無価値なるを知るとき始めて厭世観を起す。開化の無価値なるを知りつつも是を免かる能はざるを知るとき第二の厭世観を起す。茲に於て発展の路絶ゆれば眞の厭世的文学となる」とは、この時期の「断片」中の言葉である。語はさらに続いて「もし発展すれば形而上に安心を求」めるであろうが、それはついに現実は何ひとつ解決を求めぬ欺瞞にすぎないものだという。『倫敦塔』の〈余〉はこの文明都市、開化の只中に投げ出された自分は、「御殿場の兎が急に日本橋の真中へ抛り出された様な」もので、「家に帰れば汽車が自分の部屋に衝突しはせぬかと」「朝夕安心心」はなく、「此響、此群集の中に二年住んで居たら吾が神経の纖維も遂に鍋の中の麩海苔の如く」なろうという。

この開化の只中に、「宿世の夢の焼点」のごとく佇つのは倫敦塔であり、彼は「汽車も走れ、電車も走れ、荷も歴史の有らん限りは我のみは斯くてあるべし」と云はめ許りに立つて居る。すでに「二十世紀の倫敦」は消え、塔のみがあざやかに立つ。〈余〉は引きずられるように塔橋をひと息に渡り、塔に入る。〈余〉は「此時既に常態を失つて」いたという。以下、塔に纏綿する歴史の影、血の色を辿りつつ、夢ともうつつともつかぬままに塔のなかななる塔、ポーシャン塔に至る。「周圉の壁」には「百代の遺恨」が刻まれる。その壁に刻む囚人たちの文字は痛切に〈余〉の胸を搏つ。「一度び此室に入るものは必ず死ぬ」。しかも逃れえざる運命を前にして、なお彼らはそのいのちを刻む。彼らは爪を研ぎ「尖がれる爪の先を以て堅き壁の上にと書く。」さらに「剥がれたる爪の癒ゆるを待つて再び二と」かく。「斧の刃に肉飛び骨摧ける明日を予期した彼等

は冷やかなる壁の上に只一となり二となり線となり字となつて生きんと願つた」といふ。

恐らくこの直前に描いた『猫』第一章の戯文的遠心性に較べれば、これははるかに求心的であり、その切迫した筆の赴くところは深く重い。獄舎は人生そのもの、存在そのものの喩として、(余)ならぬ作者の眼のなかに再現する。塔を出ればいつか雨となり、「満都の紅塵と煤煙を溶かして濛々と天地を鎖す裏に地獄の影の様にぬつと見上げられたのは倫敦塔であつた」といふ。この素材となる漱石のロンドン塔見学(明33・10・30)の日は雨ならぬ晴天であつたはずで評家(越智治雄)のしるすところだが、作者、夢中の塔影は陰雨のなかのそれであつたまい。塔のあやしい見聞を下宿の主人に話せば、彼はてもなく(余)の夢を打ち砕いてみせる。「罪人の落書き」もどれも知れたものではなく、万事だまされては駄目ですよと言わんばかりである。「二十世紀の住人」とは、ほかならぬ作者自身のいまひとつの眼であり、語り手は(余)に最も深い夢を見させ、その夢を見事に打ち砕いてみせる。この構図は『カーライル博物館』『琴のそら音』(明38・6)にあつてもまた同様である。

四

続く『カーライル博物館』はより教文的な構図ながら、同じ遠近法で語られる。「毎日の様に川を隔てて霧の中にチエルシーを眺めた余はある朝遂に橋を渡つて」カーライルの家を訪ねる。「往來から直ちに戸が敲ける程の道傍に建てられた四階造りの真四角な

家」で、「丸で大製造場の烟突の根本を切つてきて之に天井を張つて窓をつけた様な」、まことに教文的な家だが、(余)のカーライルに寄せる想いは深い。地上の騒音に耐えかねて、カーライルは四階の屋根裏に書齋を造つた。しかし思わぬ「下界の声」は呪の如く彼を追ひかけて旧の如くに彼の神経を苦しめた」と、(余)は己れをかさねるごとくいふ。しかも案内の老婆に促され階を下れば、「一層を下る毎に下界に近づく様」で、「瞑想の皮が剥げる如く感ぜらるる」といふ。やがて婆さんの職業的な挨拶を背に、「倫敦の塵と煤と車馬の音とテムズ河」の向うに、すべては夢のごとく隔てられてゆく。

ここでも(夢)の波動はよりおだやかだが、二十世紀の現実とは時の(夢)の緊縛から(余)を解き放つて現実に引きもどす。(余)を使った語り手の、また背後の作者の眼は、そこにロンドン留学時の素材を舞台として、夢とこれを引き裂ぐ現実との往還剝離の構造を繰り返し描かんとするかにみえる。すでに倫敦塔もカーライル博物館も現実ならぬ、その構造自体ひとつの喩としてあり、(余)の内容もまた微妙に動きはじめる。『幻影の盾』(明38・4)をはさんで続く『琴のそら音』の(余)は、その最初のしるしである。法学士で、やがて婚約者を迎えることになつてゐる(余)と、学生時代からの友人で文学士の津田君との地口めいた軽いやりとりから話は始まる。津田君は幽霊の研究を続けて居り、その口から死んだ奥さんの姿が戦地の夫の手鏡に映るという怪奇な話が語られる。妻が夫の出征前に、万一小留守中に病気で死ぬようなことがあれば、「必ず魂魄文は御傍に行つて、もう一遍御目に懸ります。」と言つた。

その約束が果たされたというのである。

夜半も過ぎて帰途についた〈余〉は、インフルエンザで寝込んである婚約者のことを案じつつ、暗い雨のなかを極楽水から切支丹坂、茗荷谷へとさしかかる、途中、乳呑児の棺桶をかついでゆく男たちに逢い、不審な火を遠くにみる。その火の正体の巡査は通りすがりに「悪いから御気を付けなさい」という。帰れば婆さんが不吉な犬の遠吠えが気になると言い、また先の巡査が戸を叩いて「何だか黒い影が御門から出て行きましたから……」という。こうして不安な一夜が明け駆けつけてみると、婚約者の女はもう風邪もすつかり治つてと、涼しげである。勧められて床屋にゆけば、そこでは集まつた連中が、すべては人間の「神經」のせいであり、「婆化され様」とする無意識の心理のはたらきに過ぎぬと、狸談義に打ち興じている。後にこの一夜の体験を津田君に話すと、それはよい材料だから僕の著書に入れさせてくれという。こうして、「文学士津田真方著幽霊論の七二頁にK君の例として載つて居るのは余の事である」という。

すべては〈琴のそら音〉であつたという題意はみごとに生きるが、語り口は殆ど『猫』の戯文体につながる。ただ注目すべきは、これが〈余〉の語りとして語られているわけだが、この〈余〉は先の二作と違い、作者からは最も速い仮構の人物であるということである。これは津田君の本のなかに描かれるK君の話として紹介され、語られても何の不思議もない話である。しかも敢て〈余〉の語りとして語る、その意図は何か。ひとつにはこれが初期作品をつらぬく〈写生文〉的語りの文脈にあるということであろう。同時に写生文が本

来即的な体験があるがままに写すことに始まつたことを思えば、これは写生文の枠をはみ出るものでもある。

つまりは「作家が変じて余となつて篇中にあらは」れ、読者と作家が面々あい対するという先の〈幻惑論〉〈間隔論〉の応用ともいえよう。即ち作品をまさに作品たらしめるために乗り込んでゆく方法的主体としての〈余〉であり、逆に〈余〉の背後の語り手、さらには作家自体の眼が背後につよく感じられて来る。冒頭、津田君の「久しく来なかつたぢゃないか」という挨拶を受けて、「全ははち切れて膝頭の出さうなツボンの上で、相馬焼きの茶碗の糸底を三本指でぐるぐる廻しながら考へた」という。この〈余〉のイメージ、また語りは、これをあやつる背後の語り手や作家の眼を意識させずにはおかない。明らかに語り手は意図的に、〈余〉の仮構のイメージをつよく押し出してゆく。すでに〈余〉は作家の分身ならぬ虚構の物語の語り手、正しくは津田君の『幽霊論』なるテクストに回収されるべき一挿話の提供者に過ぎない。恐らくこの〈余〉の主体としての写生文離れは、前作『幻影の盾』における語りの技法と無縁ではあるまい。

五

『幻影の盾』は「一心不乱といふ事」を語らんとして、この趣向が日本の物語としては調和すまいと考え、あえて西欧中世に舞台をとつたものだと前書にいう。その言葉通りアーサー王時代を舞台とし、城主の対立の故に引き裂かれたキリアムとクララの悲恋を描き、わずかに死後につながるとみえる幻想世界における恋の成就を語る

ものだが、その終末、二人の愛の成就の甘美な場面を語り、「是は盾の世界である。而してキリアムは盾である」という。またその結尾に、百年を一瞬に尽くすかのごとき「此猛烈な経験を嘗め得たものは古往今来キリアム一人である」ともいう。キリアムは盾の向うに消えるが、語り手は残る。この語りの特徴は（同時にそれは初期漱石のすべてに通ずるものだが）すべて現在進行形で語られていることである。読者はこの見えざる語り手の語りに乗ってキリアムとともに戦い、うめき、疾走する。盾の向こうにキリアムを送って、「是は盾の中の世界」、而して「キリアムは盾である」という時、すでに「盾」とは語りそのものの（喩）ともみえる。

いわば語りの波動はキリアムとともに「盾」の向こうに消えるが、語り手は残る。この時、とり残された語り手の影とともに（余）の影がゆらめく。語り手のなかに融化したとみえる、見えざる（余）の影が動く一瞬である。「此猛烈な経験を嘗め得たものは古往今来キリアム一人である」という時、『夢十夜』（明41・7―8）第六夜にいう（仁王）、あの生命力の根源ともいふべき（仁王）は、ついに明治というこの時代に生き得ぬかという痛嘆は、同時に「盾」のこちらに取り残された語り手、見えざる（余）の痛嘆の声ともひびく。『漾虚集』にはたらく力学は振り子をもどすとく、冒頭の二作から『幻影の盾』へと動く。『倫敦塔』『カーライル博物館』がつかの間の夢から現実へと引き戻される凹の力学を語っているとすれば、『幻影の盾』は逆に凸の力学へと走ると見え、（余）を残して（夢）「盾」の世界そのものへと突入してみせる。残された（余）はすでに分離し、即目の主体ならぬ虚構の主体として『琴のそら音』

の（余）に生きる。これは後の『趣味の遺伝』の（余）へとかさなるかにみえるが、その前に『二夜』（明38・9）という『漾虚集』中、最も特異な一短篇がある。

髻のある男とない男、そのなかに女を据えた三人の、一夜のとりとめもない談話の展開を描く『二夜』は、写生文特有の俳諧的趣向のそれともみえるが、その趣向の核心は（夢）に入らんとして常に断ち切られる、（夢）と（現実）の往還剝離の構造のあざやかな切り口にある。髻の男は「世の中は凡て是だと疾うから知つて居る」。「描けども成らず、描けども成らず」と髪なき男はいう。「百年は一年の如く、一年は一刻の如し。一刻を知れば正に人生を知る」。「彼らの一夜を描いたのは彼らの生涯を描いたのである」と、『幻影の盾』のごとき言葉を語りつつ、語り手は三人の素姓も性格も、落ち合った理由も知らぬという。「一貫した事件が発展せぬ」というも、「人生を書いたので小説を書いたのではないから仕方がない」という。「なぜ三人とも一時に寝た？三人とも一時に眠くなつたからである」という。その結尾はすでに、読者のテクストに託した夢を無残に打ち砕く一拍に過ぎまい。いや、より正確には（虚）に漂い（虚）（夢）を語らんとする記述、また言説そのものを無化してみせんとする、語り手の生理そのものの発現ともいふべきか。ここでも見えざる（余）は（人生）の側に立って、語り手とともに（夢）を織り、（夢）に漂わんとする行為そのものを問ひ返す。

すでに楽屋は素通しであり、そこから語り手は再び立ち上がって次作の筆を執る。『漾虚集』中、最も長大なロマンというべき『薙露行』（明38・11）であり、『幻影の盾』にいう（一心不乱の物語）

は、少女エレーンの騎士ランスロットへの無垢なる恋の一念として生きる。終末、「あらゆる肉の不浄を拭ひ」去ったかのごときエレーンの亡骸の上に、エレーンの手紙を読み終った王妃ギニヴィアは「美しき少女」(傍点原文)と言いつつ「熱き涙」を流す。ギニヴィアとランスロットの道ならぬ恋とエレーンの死に至る一途な愛と、この三者をめぐる結末の「熱き涙」を「草枕」終末の「『あはれ』との関連」で読みとり、これもまたひとつの「憐れ」の完成とみる大岡昇平の指摘は興味深いものがある。しかし「草枕」との関連とこの余の「清き涼しき涙」こそ、これにつながるものであり、この両者に通底するものこそ漱石における初期写生文のひとつの達成とみることができよう。同時にそれが写生文自体の解体でもあるところに、漱石独自の逆説がある。いや、この本体はそこにみる(余)の内実そのものにあるとみることができよう。

六

こうして『漾虚集』の掉尾をなす『趣味の遺伝』となるわけだが、この作に至って語り手としての(余)は、先の『文学論』にいう(幻惑論)「間隔論」の(余)としてみごと生きる。『薙露行』といういささか厚塗りの物語、ロマンにあつて、(余)は出番もなく語り手の背後に遠くある。『幻影の盾』のごとく作品の終結部に影なき影として佇つ気配もない(熱き涙)とはロマンのそれではあつても、写生文のものではない。『琴のそら音』が『幻影の盾』の、「一心不乱」の物語の裏返し、パロディとして語られていたとすれば、『趣

味の遺伝』も同じく舞台を当代にとつて、『薙露行』におけるロマンの搖り返し、ひとつのパロディの試みともみれなくはない。しかしここには漱石という作家特有の、求心力と遠心力がみごとに錯綜しつ、はたらく。これを生かし、はたらかせるものは無機的な語り手の声ならぬ、作中に生きる(余)のはたらきである。

冒頭、「陽気な所為で神も氣違になる」と言い、「人を屠りて餓えたる犬を救え」という声に応じて、忽ち満洲の野に日人と露人の殺戮がはじまる。累々たる死骸に野犬の群が集まり、まさに地獄図絵となる。これは例の通りの(余)の空想癖だという。しかしこれが日露戦後まもない時期の作であつたことを思えば、厭戦、反戦の諷意はみごとに生きる。気がつけば(余)は新橋駅頭にあり、凱旋の將兵を迫えることになる。万歳などは咽喉がつかまつて言えぬといいつつ、「將軍の日に焼けた色」と「髯の胡麻塩」をみると思わず涙が落ちる。万歳も涙もすべては「満洲の野に起つた咄喊の反響」だという。我々の日常の言語のすべて用途を持つ。意味を持つ。しかも何の意味も用件もなく、「意味の分からね音聲を出すのは尋常ではない」「よくせきの事」だ。「咄喊は此よくせきを煎じ語めて、煮語めて、罐詰めにした声である。死ぬか生きるか娑婆か地獄かと云ふ際どい針線はりなの上に立つて身震い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」。「助けて呉れ」「殺すぞ」(以上傍点原文)とは、まだ意味がこもる。「ワーと鳴る」「咄喊」とは、まさになんの余裕も分別もなく、ただ「一心不乱の至境」「玄境」から生まれるものだ。(余)の想いがここに至つた時、涙が落ちた。「余が將軍を見て流した涼しい涙は此玄境の反応だろう」という。

語り口は一見さりりとして写生文的な低徊味、滑稽味を帯びるが、これもまた「一心不乱」の物語であることは明らかである。いや、これも語りの基底として旅順の戦いに命を落とした〈余〉の友人浩さんと、彼が想いを遺した女性との悲恋の物語が展開する。〈余〉は寂光院の浩さんの墓に参り、そこで女に逢う。女は化銀杏の下に付つ。この世ならぬ美しさであり、〈余〉は浮世を超えた「父母未生以前」の玄境にあるかと思われる。化銀杏と石塔と花の様な佳人と——「斯んな無理を聞かせられる読者は定めて承知すまい。これは文士の嘘言だと笑ふものさへあらう。然し事實はうそでも事実である」「文士がわるければ断つて置く。余は文士ではない、西片町に住む学者だ。若し疑ふなら此問題をとつて学者的に説明してやらう。」ここで〈余〉は「マクベス」のマクベス夫婦が共謀して主君ダンカンを殺したあと、門の戸を敲くものがある。「すると門番が敲くは敲くはと云ひながら出て来て酔漢の管を捲く様なたわいもない事を呂津ろぢの廻らぬ調子で述べ立てる。是が対照的」という。この滑稽によつてこの場面の「物凄さ、怖しさ」は一段と白熱度を高め

る。これが「諷語」というものだという。「滑稽の裏には真面目がくつ付」き、「大笑の奥には熱涙の潜」み、「雑談の底には嗽々たる鬼哭が聞える。」「諷語は正語よりも皮肉なる丈正語よりも深刻で猛烈である。」「マクベスの門番が解けたら寂光院の美人も解ける筈だ」という。恐らくこの〈諷語〉のくだりは「趣味の遺伝」のみならぬ、「漾虚集」すべての主想と方法を解く鍵ともいふべき部分であろう。諷語をもつて刺せば即ち諷刺となり、笑いとなる。〈虚〉をもつて

初期漱石における〈語り〉の問題 — 方法としての〈余〉を軸として —

描けば、この感動はさらに深く迫る。「事實はうそでも事実である」とは冗語ならぬ、この意味を指す。しかも〈余〉という作中人物が、この作中の語りの方方法自体に言及するに及んで、〈余〉は語り手であつて、語り手の実体をさらに超える。「写生文」の〈余〉とは「散漫」「雑然たる」「写生文を凝縮せしむべき」「支柱」、核としての〈余〉であるとは先の『文学論』にいうところであつた、しかしここに至つて〈余〉は凝縮ならぬ、写生文自体を、あるいはその概念を解体するものとして登場する。

ここから「草枕」の〈余〉(画工)へは、数歩の距離に過ぎまい。西片町の学者は変じて画工となるが、その本体はならぬ変わりはない。「草枕」における〈余〉は「非人情」の旅を言い、「俗情を離れて、あく迄画工になりきる」のがこの旅の主意だという。しかも画工たることの趣味品性において正と義と直を示す「天下の公民の模範」であるという。また日露戦争に出征する青年久一にふれては、この「書年は、夢みる事より外に、何等の価値を人生に認め得ざる一画工の隣に坐つて居る」という。しかもこの画工〈余〉は彼を駅頭に見送るや一転して、痛烈な文明批判を内心展開する。また「開化した揚柳観音」と呼ぶその言葉通り、文明の波をかぶつて自我の分裂に苦しむ那美さんの頭に、非人情ならぬ「憐れ」の情が浮かぶ時、胸中の絵はついに成就したという。

すでに主体としてのこの〈余〉が求心と遠心のモチーフを託され、その矛盾、乗離のままに語り手としての役割を演じていることは明らかであろう。もとより作者がこれを意識しないはずはない。すべてを承知の上で、矛盾を矛盾のままに放置してみせる。それが先に

いう方法としての(余)の意味である。作品を凝縮させるべき(余)はいつか作品そのものを拡散し、解体すべき(余)として機能する。しかもそのことは逆に(非人情)を説く画工の背後にある語り手の、より潜在的なモチーフを炙り出してみせる。言わば方法的、遠心的主体として選ばとられた(余)であるが故に、その自在さは逆に生き、作家本来の根源のモチーフが生きはじめると言つてもよい。時に白熱化する(余)の語りこそプロットならぬプロットであり、いまひとつのドラマであろう。

これはまた『趣味の遺伝』にあつても同様である。やがて(余)の探索は、浩さんと女性の祖父と祖母との引き裂かれた(愛の遺伝)の故の運命的な出会いであつたという真相を探り出す。最後に残された浩さんの母親と女が互いに慰め合う「此兩人の睦まじき様を目撃する度に將軍を見た時よりも、軍曹を見た時よりも清き涼しき涙を流す」という。この「清き涼しき涙」とは、『写生文』にいう「泣かずして他の泣くを敘するもの」「傍から見て気の毒の念に堪えぬ裏に微笑を包む同情」のその写生文的描法の完成にほかなるまい。

恐らく『濛虚集』一連の短編を写生文のひらかれた実験として描かんとした作者は、『倫敦塔』以下の(余)の描法について充分目覚めたであつたはずである。語り手としての(余)が対自的な語りの手を蔵しつつ、より自在な方法としての(余)へとスライドし、転化してゆく過程についてはすでにふれた通りである。その合いの手の如く、『幻影の盾』や『薙露行』のごときロマンを介在させ、また『一夜』のごときそれ自体、(虚)を語る作業の楽屋裏を素通しにしてみせる作品的低徊、実験をくぐって『趣味の遺伝』に至つた

時、作家にあつて何かがひとつの終焉を迎えたはずである。その延長を『草枕』とみれば、これを初期作品の実質的な終結部、写生文の実験の終結とみることもできよう。この(終結)の爾後の活動にどうかかわるかは、また稿を改めて問うほかはあるまい。