

文学における近代と反近代・その一面

——『こゝろ』評価の推移を軸として——

佐藤泰正

文学における近代と反近代という。(反近代)とはもとより単なる近代批判、またアンチ近代ということではない。言わば近代のなかに身をくぐらせ、その矛盾も正も負も一切を見届けつつ、あえて(近代)とは何かを問う所にある。こうして(反近代)とは批評や認識として、また負荷として、この国の多くの作家がになわざるをえぬ課題であつたともいえるが、これを一身に最も深くにない、これを生涯の課題とした作家に、いうまでもなく漱石がある。開化は無価値なりと彼はいう。

「開化」(開化)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、も是を免かる能はざるを知るとき第二の厭世観を起す。茲に於て發展の路絶ゆれば真の厭世的文学となる」という。これは処女作『吾輩は猫である』などの書かれた時期、初期「断片」中の一節だが、同じ言葉は『文学評論』中にもあり、「吾人が吾人の生活上に、所謂開化なるもの、欠くべからざるを覺ると同時に、所謂開化なるもの、吾人に満足を与ふるに足るもので無いことを徹底に覺つた時である」という。これらはそのイギリス留学時の体験

をふまえたにがい認識だが、この開化の矛盾をあとききもなく追いかけてゆく故国日本の姿を遠望しつづつ、その日記には「日本ハ三十年前二覚メタリト云フ然レドモ半鐘ノ声デ急ニ飛ビ起キタルナリ其覚メタルハ本当ノ覚メタルニアラズ狼狽シツ、アルナリ只西洋カラ吸収スルニ急ニシテ消化スルニ暇ナキナリ」「日本ハ真ニ目ガ醒ネバダメダ」(明34・3・16)という。

この認識が後の(外発的開化)の矛盾を諷している『現代日本の開化』(明40・11・10)や『それから』『行人』などの作中に独自の文明批判として生かされていることは言うまでもない。ただ『それから』の代助や『行人』の一部にみる鋭い文明批判は、たしかに作者漱石の一面を語つてはいるが、そのすべてではない。彼の、その半身が身をひたす風土の正と負、言いかえれば民族的、伝統的エトストともいうべき側面を除外して、我々は何事をも語ることはできない。ここに、『こゝろ』一篇が浮上する意味がある。その留学は十九世紀から二十世紀へという節目にあつた。それより十年余にして、彼はもうひとつの節目を迎える。いうまでもなく明治の終焉であり、それは彼自身の裡なるエトスを引き裂く何事かであつた。『こゝろ』

文学における近代と反近代・その一面 ——『こゝろ』評価の推移を軸として——

の生まれた契機はまさにこの一点にあるが、しかし「こゝろ」は果たしてどう読まれて来たか。

数年前、必要あって『こゝろ』の研究史というか、その評価の跡を辿ってみたが、その変遷はなかなか興味深いものがあった。いま、その仔細にふれる余裕はないが、先ず発表直後の文芸時評の多くは心理分析の細緻を言い、作風の熟達の一頂点をみるという。またこれらに対しては、その主題を「罪の意識」であるとしてドストエフスキイの『罪と罰』などを持ち出し、しかし作者特有の「日常的リズム」への固執が、その主題の完全な展開を許さなかったのだという小宮豊隆の論（『漱石先生の「心」を読んで』大4・7）などもあり、これが、殆ど唯一の本格的な同時代評としてみられるわけだが、やがて漱石没後とともに、すべては「人格の表現」なりという和辻哲郎の論（『夏目漱石の「人」及び「芸術』大6・1）などに代表されるごとく、いわゆる文学史家として「人文主義的」「人格主義的」漱石像という定説的原型がすべてを覆うこととなり、作品は作家精神史の一環として捉えられてゆくことになる。

この殆ど不毛ともみえる作品評価史のなかに、やがてその一隅を突き破るようにして、こちらの眼に飛び込んで来たのが、阿部知二の『漱石の小説』（『新潮』昭11・2）であった。彼はいう。「まづ彼の小説を、小説をこそ眼がけて打つかるべきだ」という。同時に必要なのはその「作者の背景をなす時代」への認識だが、それには「余裕とか道徳派とか低徊とか反自然主義」とか、これらは彼をとりまく「時装、合言葉」だが、先ず「これを捨てて掛らなければならぬ。しかも「それらを捨てても残る時代というものがある」は

ずであり、それこそがここにいう真の〈時代〉の意味だという。こうして作品をこそ眼がけて打つかり、そこに「赤裸の漱石をみる」と」と、「彼の時代を背景とする漱石をみる」と」と、「この一見矛盾することをしなければならぬ」が、しかしこれはもはや「すべきことではなく、現代われわれがしてゐること」だという。

もはや明らかでもあろう。その作家の、作品の（赤裸）の姿を見るときは、その時代の只中に、さらにいえばその作中にしみとおり、息づく〈時代〉そのもののなかにそれを見ることがにほかなるまい。しかも（赤裸の漱石）と〈時代のなかの漱石〉をみることは、矛盾とみえて矛盾ではなく、現に「現代われわれがしてゐること」だという時、〈時代〉の意味するものが何かは明らかであろう。漱石没後二十年という歴史の「サイクルを経て、その（現代）において、〈時代のなかの漱石〉が同時に、（赤裸の漱石）として見えて来たということであろう。こうして（赤裸の漱石）とはいかなる抽象でもなく、ただ〈時代〉のなかに息づく、顛えて立つ作家像以外の何者でもあるまい。ここにはじめて、あのひとつの〈時代の終焉〉に立つ漱石の内面像が見えて来る。これを措いて「明治の精神」、またそれへの〈殉死〉とは何ごとでもあるまい。

あえて言えば、『こゝろ』の青年〈私〉には、明治の終焉の意味は何ひとつ見えていなかった。その姿は特に「両親と私」の章に微細に描かれている。しかしその故にまた〈私〉は先生の〈遺書〉を封印しえたのだと筆者はかつて論じたこともあるが、しかしそれは〈私〉の眼が〈封印〉しえたとしても、真に対象化しえたというわけではない。しかしそれから二十年余にして、「今日の文学青年の私」

には、それが見えると阿部知二^二はいう。それは自分たちからみれば「光榮ある大時代」とみえ、その故か、あの『心』に描かれた明治天皇の崩御、乃木大将の殉死、あたりの気分^三には、ひとつの時代の終末を迎えた深い寂寥感、喪失感ともいべきものがみられるという。

しかし彼は単に喪われた時代を回顧しているわけではない。この新時代の作家は同時に、漱石の晩期に達した作品の凡そ(則天去私)神話などとは無縁の、その無類の新しさに眼を向けることも忘れない。漱石は自然主義リアリズムの側からは「拵へ物」などと随分非難されたが、小説とは本来「拵へるもの」であり、「彼の時代は、この拵へ物としての小説の伝統が、突然自然主義リアリズムの衝撃を受け、漱石はその伝統の側についたといふだけの話である」という。ただジイドの『贖金造り』などとなると、「小説としての伝統道」などといったことでは片付かないが、「漱石を今日に於けば」「贖金造り位の機構は案出したかも知れぬ」。またその心理解剖の正確さは無類であり、たとえばあの「恐ろしき自意識小説」「行人」を当時の新聞読者の胸にたたみ込んだ腕をみよ」ともいう。

さらにいえば漱石は『明暗』に至るまで、終始エゴイズムを書いて来た。ただ彼らは「エゴイズムと同時に理想主義者」だが、「津田はその理想主義をマイナスにしただけの純粹なエゴイストに過ぎぬ」。漱石はこの時「文化主義者も底を割ればそんなものさ」と津田を示したわけで、彼が最後に到達した(則天去私)とは、「東洋風な虚脱味」もあるが同時に、「冷静(或は冷酷)に世間を突つ放した一種の客観主義」ではないかという。しかも漱石が最後に踏み

文学における近代と反近代・その一面 —— 『こゝろ』評価の推移を軸として ——

込んだ所は、もはや人と人との座標の關係に秩序などありはしない。根こそぎ動きまはつてゐる人間が、さらに心理と心理とをぶつけ合つて揉み合つてゐる「世界であり、「道草」が『明暗』ほどすぐくないのは、あの中で主人公健三が、その無秩序の世界の真中に坐つてじつと堪へつつ人間關係の秩序を維持しようとしてゐるから」という。「ところが、『明暗』にはそんな主人公などない。『台座から揺れてゐる人間のもつれである。若し今日の心理小説が、のつけからこの『明暗』の境地を覗つたとしたら、到底その複雑な錯雜に打ち勝つことは出来ぬ。こうして「西洋流」では片付かぬ、「一種奇異な世界にこの『明暗』が踏み込もうとしてゐることは考へられる」という。

この最後の部分などは、すでに戦後三十年代以降の漱石論をさえ先取りしたものとも見えるが、言わば漱石没後、恰度二十年という歴史の一サイクルが廻つた所で見えて来た、新たな漱石像の呈示といつてよからう。同時にあえて踏み込んでいえば『道草』『明暗』の殆ど画期的ともいべき新しさとは、その事前において、その前作一篇において、ある決定的な切斷があつたといふことではないか。これが先にもふれた時代の終焉とともに、彼の裡なるエトスを切り裂くなにかがあつたという意味であり、『明治の精神』への「殉死」とはまたこれ以外のものではあるまい。

二

この阿部知二の論を昭和十年代はじめの注目すべき画期の論とすれば、十年代後半にあつては中村光夫の論(『夏目漱石(一)』「文学界」

昭18・5)を挙げる事ができよう。彼は漱石ほどこの国の「知識階級のおかれた運命についてもつとも真剣に考えぬいたものではなく、たじろがずにそれを真正面から見詰めた少数の先駆者」であり、「その文学的表現に全生命を賭した作家」であるという。しかもその「異常な誠実」は、「作品のうちでも容易に人目を惹かぬ様に隠れてゐる。いはゞ彼の作品には、何か光源の解らぬ光のやうに、到るところ作者の心の彌満するのが感じられるが、その正体は少なくも彼の小説でははつきりと捕らない」。こうして「後代の多くの讚辭もこの謎を解くに足りない」という。

この中村光夫のいう漱石における「異常な誠実」とは何か。それが光源のわからぬ光のやうに作中に彌満するという時、彼もまた漱石という作家における一種重層的なエトスのひそかな点滅を感じとっていたのではないか。それはあえていえば(明治の精神)なるものの重層性、いやより正確には(明治)という時代の風土に身を浸す漱石という作家自身の問題であり、彼自身いうおれは「海陸両棲物」のやうなものだという自己認識とも無縁ではあるまい。「異常な誠実」とは、この彼のしいられてある自己考察への異常なまでの誠実さであり、この時認識はそのまま倫理とかさなる。

こうして、やがて戦後を迎えるとともに、評家の裡なる漱石像もまた新たな展開を示す。その最初のメルクマールともいふべきものに、猪野謙二の『心』における自我の自覚と崩壊(『世界』昭23・12)と題した一篇がある。Kの死によつて先生が挿んだものは、「かれにとつて信ずることのできるものは、もはや自分をも信じ得ないという、かれ自身の意識そのもの以外にはなくなつた」という事実

であつたという。ここにいわれる「倫理的な漱石から認識者としての漱石への転換」という指摘こそは、戦後の漱石像への転換を示唆するものだが、同時にまたここでも「明治の精神」なるものへの熱い言及のあることも見逃すことはできない。猪野氏の論は先ず明治から大正へとという時代の転形期にあつて、その「現実喪失の苦渋」を「堪えぬくこと」によつて、逆に若き世代たちを遙かに越える、ほとんど「現代的な新しさに到達」しえたことによつて、同時にいまださういふまでもないことだが、『心』の先生が究極において到達していたところは、『天皇に始まつて天皇に終つた』『明治の精神』の確認であり、一方、現代に対する一つの孤絶の感であつた」という。ここでも己れの時代に対する誠実が、逆に時代を抜きんでて後代を超えるという逆説が示され、これは先の阿部知二のいうところともおのずからにかさなる。ただこの新たな漱石像の提示が、敗戦後二年余という時期であることが注目される。漱石が自身の裡なる(明治)を対象化するに二年の歳月を要したごとく、戦後の論考の眼が新たな漱石像を発見するに、ほぼ同じ時間を要したことは意味深い。しかも阿部知二の論とともに、知識人作家漱石への鋭い考察を含んでいることが注目される。阿部知二の『冬の宿』の連載が始まるのは、先の論と同じ昭和十一年初頭であり、間もなく二・二六事件を迎える時代の潮流のなかで、どのようなひそかな緊迫感を抱きつつ、この漱石論が書かれたかはいうを俟つまい。

猪野氏の論もまた戦後派作家の本格的な活動とともに、二十三年といへば論壇に多くの知識人論の台頭を見るに至つた時期であり、しかも昭和十年代をはさんで向きあふ両者の論が漱石の新しさと

もに、『こゝろ』にみるある時代の喪失感の深さに鋭く言及していることは偶然の符合ではあるまい。阿部知二はこれを「光栄ある大時代」の喪失と言ひ、猪野謙二は「明治天皇の踐祥とその生ドラシメタカの出発を同じくするかれにとつて、統一的な明治の精神とその肉体とは、自己の人間の実体を形作つて来た、かけがえのない要因であつた」といふ。この感觸に誇張はあるまい。前者はその少年時（十四歳）に明治の終焉を迎え、後者は『こゝろ』執筆の前年に生を受けて。ともに（明治）という時代の感銘は殆ど地続きのものと言つてよい。しかもこれが改めてよみがえるのは、己れの（時代）に向きあふ論考の誠実と想像力にかかわる。

さて、時代が作家を生み、時代の無意識がまた新たな評家の論を生み出してゆくとすれば、昭和三十年代初頭もまた、時代の一転形期をなすものであらう。中野好夫の『もはや「戦後」ではない』（『文芸春秋』）が書かれたのは三十一年二月。既成の文壇概念を突き破る形で芥川賞作家石原慎太郎が登場したのは三十年七月。しかも三十一年二月ソビエトの共産党大会ではスターリン批判が公然と宣明され、その波及はわが文学界、思想界にあつてもマルクシズムの神話の權威を批判し、ゆるがず機運を生む。まさにこの時期に登場したのが江藤淳の『夏目漱石』（東京ライフ社、昭31・11）である。すでに荒正人の『漱石の暗い部分』（近代文学、昭28・12）や、平野謙『暗い漱石』（『群像』昭31・1、2）など、（殉死）の根源的な暗部に迫る、（暗い漱石）ともいふべきものが論じられるようになって来たが、この時代の主潮をあざやかに集約するものとして江藤淳の論が登場する。

この時期前後して、中村稔の『宮沢賢治』（書肆ユリイカ、昭30・6）や、吉本隆明の『高村光太郎』（飯塚書店、昭32・5）が出るが、これもまた偶然ではあるまい。ここでも従来の（賢治神話）や（光太郎神話）を突き破るようにして、暗い賢治像、暗い光太郎像が現われるが、これらをつらぬく一種荒々しい批判の情念はまた、江藤淳のそれにも通底するものであり、時代の無意識が、その波頭がこれらの画然たる論を生み出したといつてもよからう。ここで江藤淳は『こゝろ』を評して、これは「愛の不可能性を、ほとんど古典的な厳正さで描いた」ものであり、「これほど非感傷的に、人間の愛の絶望的陰影を描いた小説は少い」といふ。しかしここには、『こゝろ』を他の作品から隔絶させる、あの時代の必然への言及はない。江藤氏が「明治の精神」の「殉死」にふれるのはこれから八年の後、『明治の一知識人』（現代文学大系「夏目漱石2」筑摩書房、昭39）の一文においてである。

江藤淳は『こゝろ』の主題が「人間の孤絶、あるいは愛の不可能性であることを自明としつつ、「漱石同様明治の教養人・知識人であった」先生は、その死に当つては「孤絶からの逃避」といふ、「個人的な動機を超えた動機を必要とした」。漱石もまた「エゴイズムと愛の不可能性」といふ「宿病に悩む孤獨な近代人として生きねばならなかつた」が、天皇の崩御と乃木殉死という二大事件のあとで、あの（明治の精神）なるものが死に絶えてはいなかつたことを知る。「今、あの偉大な時代の全価値体系の影」が、その暗い過去から浮かびあがり、亡霊のごとく彼に微笑みかける。「われに来たれ」と。彼はいま「自分の一部が、おそらくは小説の主人公のかたちで、明

治の精神』に殉じられることを知る。こうして彼は自身がまさしく「伝統的倫理の側に立つものであることを明示するために、『こゝろ』を書きはじめた」という。

たしかに先生とは「自分の一部」であるという。しかしなおここでは、江藤氏はいささか漱石自身と作中の先生をかさね過ぎていろいろにもみえる。さらにいえば漱石自身がかさね過ぎてはいないか。漱石は自身がまさしく「伝統的倫理の側に立つものであることを明示するために『こゝろ』を書きはじめた」という。しかしこれは逆ではないか。書きはじめたのではなく、書き進めているうちに、自身の裡なるその一面が見えて来たということではないか。乃木殉死がひとつのつよい触発剤となったことはわかる。前年（大正二年）十二月、母校の第一高等学校でおこなわれた講演『模倣と独立』には、たしかに乃木殉死に対する当今稀なる独自の、「深い背景」と「根柢」から生まれた「インデペンデント」な行為としての共感が語られる。また『こゝろ』の「両親と私」では、天皇の死に「あゝ、あゝ、天子様もとう／＼御かくれになる。己も……」と言って絶句し、また乃木殉死にふれては「乃木大将に濟まない。実に面目次第がない。いへ私もすぐ御後から」とうわ言のようにいう（私）の父の姿が描かれる。また先生の遺書の最後では西南の役以来、殉死の日に至るまで、三十五年苦しんだ乃木大将への熱い共感も語られる。しかしそれらは先生のすべてではない。

乃木殉死に天皇への忠誠を見、病死を覚悟しながら天皇と乃木殉死のあとを追うという、内面的にはこれもひとつの殉死というべき明治の庶民の典型的な心情を描き、先生のそれは天皇ならぬ（明治

の精神）にとり時、先のそれらを相対化し、対象化する形ではあるが、そこには三者三様の（殉死）が語られる。勿論遺書の最後ではその先生すらも、「明治の精神」とは「天皇に始まって天皇に終つたやうな」気がするという。しかしこれらのすべては漱石ならぬ、作家としての彼が用意した（語り手）のいう所であり、その（語り手）の意図する所は（明治の精神）、いわば明治という時代をつらぬくエトス、その内側をこれらの人物を通して、勿論Kという存在も含めて、内面的に照射するというものではなかつたか。

勿論（語り手）の眼は漱石の一部だが、その（語り手）のなかに先生は生き、「自由と独立」と己れに充ちた現代に生れた我々は、其犠牲としてみんな此淋しみを味はわなくてはならない」という。その犠牲としての淋しきとは「自由と独立」云々を自明とせぬ側の心情であり、（語り手）の背後にあつて作家漱石の眼は、すべてを過渡なる時代の必然として一切を凝視する。Kには棄てることのできない「尊い過去」があるという。古き時代の修行僧のごときこの青年は、しかし自分を生かす道のためには、父母も養父母も恩あるものすべてを裏切ることを辞さない。ここにも「自由と独立と己れ」にみちた時代の影は深く射す。逆にその彼を裏切る先生は「己れに充ちた現代」の側に立つと見えつつ、その倫理的苛責をついに脱しえぬ負荷としてゆくほかはない。

しかしまたこの矛盾こそ作家漱石がこの時代を、この風土の現実を生きたる負荷として、認識としてにならざるをえなかつたものであり、今日の評家の言葉なを別の文脈ながら借りれば、まさに（重層的な非決定）（吉本隆明）ともいふべき場に立ちつくすほかはない

たというほかはあるまい。次作『道草』末尾にいう「世の中に片付くなんてものは殆どありやしない」という主人公の呟きは、また『ころ』の作家のものであつたはずである。先の言葉を借りれば「時代」の現実のなかに身をひたす、作家の「裸形」がここにある。

三

ここで再び江藤氏の論に還れば、自身がまさしく「伝統的倫理の側に立つものであること」を知つたのは漱石ならぬ、氏自身ではなかつたか。深切なるモチーフは愛の絶望ならぬ、「明治の精神」への「殉死」にあるという。これは八年にして、百八十度の転回ではないか。ただこれが一九六四年四月、ハーバード大学での講演を草稿としたものだと思へば、「この、自我中心的な『普遍主義』の世代的出現が、日本の国際社会での孤立とはほ正確に照応している」とは注目に値する」という、結尾の言葉の意味する所も見えて来よう。これが江藤氏の転向ならぬ、その国家観の確立を背景とすることは、この講演をはさむ渡米体験を語つて、異質な他者の世界にあつて、ただ「祖父たちがつくりかつ守つた国家のイメージを支えにして」(『アメリカと私』)戦うことができたという言葉にも、うかがいとることができよう。

さて、ここでふれておきたいものに、この江藤氏の論にふれた大江健三郎の一文(『記憶して下さい』)。私はこんな風にして生きて来たのです。「図書」昭40・12)がある。一九六五年の夏から秋にかけてハーバード大学のセミナーに参加後、しばらくアメリカ旅行を続

けるがその間、漱石についてしばしば考えることがあつたという。たまたまアメリカの日本文学研究者のひとりから前年春のハーバードでの江藤氏の講演のことを聞き、帰国後この「明治の一知識人」題した文章にふれることができた。若干の保留をつけながらも、その深い印象について、彼はこう語る。

「おそらく江藤は、僕らの年代で、もつとも深く的確に漱石を理解し、またそうすることを必要とした人間であろう。しかもかれはそれを持続して今日に至つてゐる」という。

「さて江藤は、『先生』の自殺についてどういつてゐる。(彼は去りゆく明治の精神のために死ななければならなかつた。そうしてこそ、はじめて、彼の自殺は、人間の条件からの逃避にとどまらず、何ものともつながらぬ、形式を喪失した自我の暴威に対する自己処罰の意味を持ち得るのである)と。たしかに「小説家の発想と技術ということからいへば、『先生』の死を乃木大将の殉死とどうむすびつけるかが、いうまでもなくこの小説の根幹である。しかし『先生』の自殺を、自己処罰とみなす感じ方を僕はもたなかつた」(傍点筆者)という。

こうして「そもそも殉死とは、一般的に自己処罰であろうか?」と大江氏は問う。「それは時に自己解放であるし、単にひとつの船が沈むとき、他の船に乗りうつることを拒む者の穏やかな決意でもあるのではあるまいか?」「そして『先生』の自殺が明治と関わつて意味をもつとしたら、『先生』のように現実世界と絶縁して生きてきた人間にも、明治という時代は、その全体とひとつの一体感をいだかせる時代であつて、いわば『先生』は明治という巨大でもあ

り卑小でもあった筈の一個の船の、まったく眼につかない片隅で、船の運行や機能とは没交渉に生きてきたが、やはり船の沈没にあたっては、他の船に乗りうつる必要をみとめないで死を選んだ、無用者ではあるが異邦人ではない、そうした乗組員だったということではあるまいか？」という。

もつとも、これこそ「明治という時代と一体感をもたない、次の時代の青年にとつて理解することのできないことどもであり」、それが先生のいう「時勢の推移から来る人間の相違だ」ということでもある。ただそうであつたとしても、江藤のいう次のごとき言葉は、命題は、自分も深く共感する所だという。「明治の作家たちは、その生活と思想のほとんどあらゆる位相を、圧倒的な西欧文明の影響下に曝さらした最初の日本の知識人であつたにもかかわらず——というよりはむしろその故に——つねに日本人としての文化的自覚を失わず、一種強烈な使命感によつて生きていた人びとであつた」と言つて、「江藤は、漱石、鴎外それに二葉亭の名をあげているが、僕もまたこの命題に興味をもっている」。そして「漱石の『先生』も、たとえば次のように書くことにおいて、その使命感をあきらかにしたのだつた。《記憶して下さい。私はこんな風にして生きて来たのです》と。こうして「江藤にしても、僕にしても、おのおの感じ方や考え方はちがつているが、結局、こうした明治という時代の作家たちの『一種強烈な使命感』による関わりあいに関心をもち、もつともそれに魅かれてゐる者たちだといふべきであらう」といふ。

大江氏の文にふれていささか長きに失したようだが、しかしこの小論の文脈に即していえば、これはどうしても言及しておきたい所

である。この大江氏のエッセイが発表されたのはアメリカから帰つての直後、昭和四十年十二月のことだが、この年のはじめ大江、江藤氏の間で注目される対談（現代の文学者と社会）「群像」昭40・3）があつた。これはその文学観、社会観をめぐつて両者の決定的な訣別を示唆する熾しい応酬として注目されたものだが、にもかかわらず大江氏のアメリカ滞在、あるいは体験をはさんで、ここには漱石を介しての両者の熱い共感が語られている。

「圧倒的な西欧文明の影響下に曝さら」されながら、なお彼らは「日本人としての自覚を失わず、一種強烈な使命感によつて生きていた」という。ここにはこの国における（近代と反近代）という命題をめぐる、彼ら文学者たちの時代のなかの（赤裸）の姿が見えるということであり、しかも「時勢の推移」を超えて彼らへの熱い共感を禁じえぬという。江藤氏と言ひ、大江氏と言ひ、彼らはともにアメリカにあつてしきりに漱石を念つたという。アメリカ体験という空間的、風土的距離感はまだ、「自然の推移」という時間的距離のへだたりをみたす何かだということか。しかも両者の漱石をめぐる熱い共感にもかかわらず、「こゝろ」にいう「明治の精神」への「殉死」とは何かという命題をめぐつては、一見逆現象ともみえるが、大江氏の方が江藤氏よりも作家本来のモチーフ、というよりもより深い、いわばその深切なる（心の色）ともいふべきものに対しては、これをより深く深みとつていふべきであらう。

江藤淳は先生の死を「自己処罰」というが、「そもそも殉死とは」「自己処罰であらうか」と大江氏は問う。「明治という時代」の、その深い「一体感」の故に、たとえその片隅にひそかに生きる無用者

であろうとも、あえて沈みゆくこの船に殉じて、新たな船に乗りうつることを拒もうとする。それは「穏やかな決意」でもあるのではないかと、この時、大江氏の言葉はたしかにこの作品の底に息づくモチーフならぬ、より深いところのはたらきを汲みとっているのではないか。中村光夫は『こゝろ』を含めて漱石の作品にみまざる「異常な誠実」、それも「光源の解らぬ光」のように作中に彌漫するその何もものかを指摘し、後の荒正人は『こゝろ』を論じて、その深い感銘、完結感とともに、ここには何かいわず言いがたい「不透明」なものが遍在すると言った。その「不透明」さとは、この作品の一種重層的な主題の乗離ともいうべきものと無縁ではあるまい。これをどう言えばいいか。

四

『こゝろ』は先生やK、また（私）の父などを介して、明治という時代の内面を照射せんとしたものだと言った。そうしてKの死に対する負い目、あるいは贖罪感ともいうべきものは、たしかに「自己処罰」とも言いうる明治の人としての倫理観を語るかとみえる。しかしそれのみが、この『こゝろ』一篇の着想、主題ではあるまい。

（小説）というこの生きものを生かすものは、そのストーリーやプロット、劇的な人物の配置や対立など、作家の技法や趣向の埒内のみあるものではなく、その本来のいのちはその根源に息づく作家本来の息づかい、その意識また無意識の微妙な顫動、また志向にあるとすれば、これをあらわすものはことば、つまりは文体以外の何ものでもあるまい。我々はこれをどう聴きとるのか。恐らく『こゝろ』

る」一篇にふれていえば、そのかなめは大江氏がその題名とした一句に始まる次の一節であろう。

「記憶して下さい。私は斯んな風にして生きて来たのです。始めて貴方と鎌倉で会つた時も、貴方と一緒に郊外を散歩した時も、私の気分が大した変わりはありませんでした。私の後には何時でも黒い影が括ッ付いてゐました。私は妻のために、命を引きずつて世の中を歩いてゐたやうなものです。貴方が卒業して国へ帰る時も同じ事でした。九月になつたらまた貴方に会はうと約束した私は、嘘を吐いたのではありません。全く会ふ氣であつたのです。秋が去つて、冬が来て、其冬が尽きても、屹度会ふ積であつたのです。／＼すると夏の暑い盛りに明治天皇が崩御になりました。其時私は明治の精神が天皇に始まつて天皇に終わつたやうな氣がしました。最も強く明治の影響を受けた私どもが、其後に生き残つてゐるのは必竟時勢遅れだといふ感じが烈しく私の胸を打ちました」。恐らく大江氏がここに読みとつたものもまた、この文体の底にじむ作家の深い声であり、これに続いて「明治の精神」への「殉死」という言葉が呼び起こされているのをみれば、先生の自殺を「自己処罰」とみるといふ倫理的処断は、やはり埒外のものとならう。

この、作品の主題、着想をどう読みとるか。作品の趣向、プロットならぬ、より深い深層部に作品本来のモチーフがあるのでないかという命題をめぐつては、さらにまた注目すべきものとして柄谷行人（『意識と自然』「群像」昭44・6）の指摘する所がある。柄谷氏は「『こゝろ』の隠された主題は自殺」であり、これは「作品の構成的必然」ならぬ、「作者の願望のあらわれ」ともいうべきもの

であり、これを裏づけるべきエリオットのいう「客観的相關物」はここにない。先生の「友人を裏切ったという罪感情」も、「明治は終わったという終末感」も、この作品を覆う暗さや「先生の自殺決行に匹敵しないことは明瞭だ」という。ここでは明治の終焉も「明治の精神」も埒外となる。この『意識と自然』は批評家として文壇登場の第一作であり、その説く所は題名通り〈存在〉（自然）と〈意識〉の乗離に苦しむ作家と主人公の物語であり、漱石とは「人間の心理が見えすぎて困る自意識の持主だったが、そのゆえに見えない何もかに畏怖する人間」であったという。この存在論的視角の深まりは、昭和四十年代における漱石解釈の存在論的昂まりと連動するものであり、評者の野心的情熱の何たるかもまた明らかにあらわれている。

しかしこの明敏な評論家に時代のなかに生きる作家、作品の微細な感触は見えていなかったといえようか。この柄谷氏の論の翌四十五年、注目すべき論として桶谷秀昭の『淋しい「明治の精神」——「こゝろ」』（文芸）昭45・10）の題した一文が登場する。恐らく「明治の精神」をめぐる画期の論ともいへべきものだが、桶谷氏はいく。「自由と独立と己れとに充ちた現代」というが、これは「先生が殉死したあの『明治の精神』の総体を意味するものではない。それは『明治の精神』の一面であり、他の一面は、自由と独立と己れ」の、いわば「自己本位」の精神の犠牲となり、寂寞に襲われざるをえない淋しい『明治の精神』である」。先生は「この二つの矛盾する『明治の精神』を抱いて、淋しく生き、時代の終焉とともに死ぬ」。この「二つの『明治の精神』が演ずる劇」とは何かと問えば、それは

「先生とKという親友の間に起こった悲劇」であり、さらにいえば「こゝろ」のKと先生の惨劇は、作者漱石に即せば、ロンドン留学以前と以後の二人の漱石の間の劇にほかならない」という。

これは「こゝろ」を論じて一線を画する卓抜な指摘というべきだが、あえて言えば「ロンドン留学以前と以後の二人の漱石の間の劇」とは、筆者の論としてはさらに遡って明治十四年春、母の死とともに漢学塾二松学舎に走り、ほぼ一年にして退き、さらに二年余の後ようやく大学予備門に入る、この数年の内的動乱の時期にあるとみるが、いまこの仔細にふれることは省く。改めて桶谷氏の論に眼を向ければ、時代というものが、時に「ぬきさしならぬ意味を、人間に凶器のように突きつける瞬間」がある。それが「一つの時代の終焉ではないか。」そのとき歴史は人間になまなましい肉体をもって、立ち向かつて来るのではないか」と桶谷氏はいく。漱石はそのなまなましい肉感を「こゝろ」に描きとめようとした。我々が昭和の終焉を迎える時、どんな『昭和の精神』を受感しうるのか。どのような未来のために過去や現在を否定しようと、「すくなくとも、ほろぼし、忘れ去るべき過去の正体があるかを、胸の底から思い知る契機すら消去してしまつたら、という戦慄に似た思いを禁じえない」。同時に「こゝろ」とは、「そういう問いを、読み返す度ごとに投げかける作品である」という。

ひとりの評家はこれにふれて、この桶谷氏がいう『昭和の精神』は、どんな観念でも「ない」。「それは感触であり」「他者に伝えることも強いこともできない」。「だが、漱石は「こゝろ」を書くとき、どれほどこの感触を伝えたがっていただろうか。それ以外の『明治

の精神」など、私は唾棄するまでだ」という。これはほかならぬ柄谷行人の書評(『淋しい「昭和の精神」』『日本読書新聞』昭47・6)の一節である。やがて桶谷氏は「昭和精神史」(平4)を書くこととなり、これは昭和二十年敗戦の年をもって閉じられる。自分にとって「戦後とは、大枠において、過去の日本を否定し、忘却しようとする意識的な過程」であり、なお「無意識の肉体において過去の日本を引きずつてゐた。その肉体がほろびたときに、昭和をはる。その時期を、私は昭和四十五年とみる」(『昭和精神史』あとがき)という。

昭和四十五年とは、まさに明治四十五年と符合し、三島自裁の年でもある。淋しい明治の精神』はまさにこれを予感するかのごとく、その自裁の直前に発表される。これはまた、先の柄谷行人の論とも無縁ではあるまい。この昭和四十五年、三島の自裁という事件をはさんで柄谷氏の論は変貌する。『こゝろ』にみる罪悪感も「明治は終つたという終末感」もついに、この作品の隠された真の主題とは無縁のものだという。しかしいまひるがえつて、漱石が『こゝろ』一篇において切に伝えんとしたものは、ほかならぬ「一つの時代の終焉」という、桶谷氏の言葉をもってすれば、歴史がその「なまなましい肉体をもって、立ち向かつて来る」その瞬間の痛切な感觸ではなかつたかという。この評家の論の変貌をどうみるべきか。

五

ここでようやく、この小論の主題に踏み込んでゆく時が来たようだ。もはや残された紙幅も尠く、やや口早に語つてゆくほかはない

が、ここにひとりの評家のきわめて示唆深い指摘がある。林達夫の『夜明け前』の本質規定(『東京朝日新聞』昭11・1・25)と題した評文中のものだが、『夜明け前』完成直後のさまざまな論議にふれて彼はいう。「藤村の『夜明け前』の本質規定が問題となつていよう」だが、「専門の批評家諸君にお願いしたいこと」があるという。自分の素人考えをあえて申せば、「大作家の心血を注いだ巨大な記念碑的作品をただそのモチーフ(動機)から一筋縄に見て行くことは不十分で、その出来上がった作品は案外作家の目差していた意識的目論見からはみ出してゐたり、甚だしきはそれを裏切つて別のものになつてゐる場合も少なくない。現にこの藤村の場合も、自分では一種の歴史的叙事詩的作品を作り上げたつもりでいて、その実多くの読者にひしひしと迫るものがむしろ風土的抒情詩的なものだというような現象が起きることも一向に不思議ではない。つまりは『芸術はそのモチーフと共に、ジードの言う『キエチーフ(静機?)が顧慮されねば、その全貌は明らかにならない』のではないかという。

いま林達夫氏のひそみにならない、『夜明け前』ならぬ、『こゝろ』の「本質規定」とは何かと問えばどうか。筆者が上来述べて来た問題もまた、この作家、作品をめぐるモチーフ(動機)ならぬ、その底に潜在する作家本来のキエチーフ(静機)なるもののはたらきを問ふことにある。このモチーフとキエチーフという二重の構造からみれば、『こゝろ』の最後に至つて何の前提も伏線もなく突然、自明のごとく(明治の精神)とその(殉死)への言及がなされる必然もまた明らかであろう。この作品の思想が明治という時代の内面を

照射することにあることはすでに述べた。加えて先生とKとの葛藤もまた小説というものがおのずからに要請する劇的構成であり、作者のモチーフはこれらを軸として動き出す。しかもこれらの展開の底にひそむいまひとつのはたらき、まさに〈動機〉ならぬ〈静機〉ともよぶべきはたらきは作のプロットならぬ、劇的交錯ならぬ、文体そのものの底ににじむより深い旋律として、声ならぬ声として繰り返されてゆく。これが『こゝろ』をめぐる作家内奥の声だとすれば、これを論ずる評家の場合もまた同断であろう。

いま、たまたま手にとった雑誌新刊の江藤淳の連載評論『漱石とその時代』第五部（七）（「新潮」平9・8）をみれば、論は『こゝろ』に差しかかり、この一種抽象的な文体の底にひそむ〈不在感〉（喪失感）にふれ、その旋律は「作者の心の底に穿たれた深い喪失感の側から湧き出て来る」ものだという。もはやかつての三十余年前の「伝統的倫理」や「自己処罰」云々への言及はなく、その〈喪失感〉（不在感）とはまた、この時代に対する評者自身のそれでもあろう。それはまた論者自体のモチーフならぬキエチーフの顕在であり、柄谷氏の論の変貌なども含め、すでにふれた評家の論のそれと無縁ではあるまい。

冒頭、文学における〈近代〉と〈反近代〉をうたいつつ、この課題を充分展開する余裕はなかったが、この命題もまたひとりの作家、作品をめぐる盾の表裏ならぬ、モチーフとキエチーフをめぐる重層的構造の織りなす不可避の命題であり、これを論ずる評家の論の姿容、変遷もまたこれにつながる。ただ小説という構造体の孕む、この錯綜はさらに深く、中原中也のいう作品を真に生かすものが〈呼

気〉ならぬ〈吸気〉だという比喩を思い浮かべることでもまた無駄ではあるまい。中村光夫のという、漱石作品にみる〈異常な誠実〉もまた、これと無縁のものではあるまい。