

漱石のなかの男と女（一）

——『草枕』から『明暗』まで（漱石探究四）——

佐藤泰正

ではあるまいか。

「漱石の描いた男と女」については、一度論じたことがある。しかし「漱石のなかの男と女」となればどうか。これは微妙、複雑な問題となる。作家は描くことによって何かを隠し、描かぬことでしばしば何かを語る。漱石の描いた女性性は『草枕』の那美さんに始まり、『明暗』のお延に極まる。また『それから』の代助に始まり、『明暗』の津田に至る男たちは何を語るか。また語ろうとしたか。

すべては作中の問題とみえるが、しかし「制度としての作者」は死んだと言いつつ、なお「テクストの内部に、何らかの形で、作者を私は欲する」と言い、それは「彼の表象でも投影でもないし、彼の形フレイム象」そのものだというロラン・バルト（『テクストの快楽』）の言葉にならえば、我々が漱石という作家の作中に何を見届けうるかとは、また極めてスリリングな、魅力ある一課題

これはこの夏のセミナー（日本キリスト教文学会九州支部夏期セミナー）のために用意した発題要旨だが、ここにも記した通り、漱石の描いた女性像の核心はまず『草枕』の那美さんであり、これを語る語り手の眼もまた、爾後の漱石作品をつらぬく背部の核心の何たるかを示すものであろう。非人情の旅を続ける画工は那古井の宿で那美さんに出会い、彼女の奇矯なふるまいに驚かされる。彼はまず彼女の美しさを評して「開化した楊柳観音」（以下傍点筆者）だと言う。この「開化した」云々とは、以後の作中にあらわれるヒロインの多くにつながるものであり、『虞美人草』の藤尾、『三四郎』の美禰子はもとより、最後の『明暗』のお延もまたその例外ではない。さて、画工は那美さんの本性を評して次のごとく言う。この女の「表情に一致」がない。「顔に統一の感じがないのは、心に統一のない」、つまりは「此女の世間に統一」がない証拠であり、「不幸に圧しつけられながら、其

不幸に打ち勝たうとして居る顔だ。不仕合な女に違ない」。その不統一とは何か。

それは言うならば、「土地の一角に陥缺が起つて、全体が思はず動いたが、動くは本来の性に背くと悟つて」昔の姿にもどろろとするがそれもならず、「無理でも動いてみせると云はぬ許りの有様」、それがこの女の状態ではないか。「それだから軽侮の裏に、何となく人に縋りたい景色が見える。人を馬鹿にした様子の底に慎み深い分別がほのめいてゐる」「才に任せ、気を負へば百人の男子を物の数とも思はぬ勢の下から温和しい情けが吾知らず湧いて出る」。そこでどうしても「表情に一致がない」。

ここには画工のなみならぬ思い入れといったものが感じられるが、かつて私はこの箇所にもふれながら、ふとドストエフスキイの描いた『白痴』のナスターシャを想い浮かべた。作中、マイシユキンはそのポートレイトを見て、瞬時にして彼女の限らない不幸を読みとる。

「方図のないプライドとほとんど憎しみといえる侮蔑の念がその顔にはあり、また同時に何か信じやすい、おどろくべき純朴な何ものかがあった。この二つのコントラストがその顔立ちを見る者の目に何か憐憫の情のようなものさえ起こさせた」。マイシユキンは一瞬にしてこのナスターシャの苦しみを直感し、その憐憫の情は彼を深く捉える。ナスターシャと志保田那美、この両者の類似を論じたものに、ドストエフスキイ研究者木下豊房氏の論文

〔『草枕』論—「憐れ」と「非人情」をめぐって—ドストエフスキイとの比較の視点から—〕があり、一読して私の印象の必ずしも見当違いではないことを知った。木下氏もまた「ナスターシャの運命の悲劇性の度合は那美さんと比べようもなく深い。しかしその顔に表れた強烈なプライドと隣合わせのナイーブな、人を信じやすい純朴な、頼りない表情、そのコントラストは驚くほど共通している」と言う。ただ違いは「その顔の表情を見る視点の違い」であり、「ドストエフスキイの視点を荷うマイシユキンは躊躇なくナスターシャに同化し、憐・憫・同情という主観共同の関係に入ってしまう」。ただ、ドストエフスキイの長篇小説においては、主題の展開とともに、作者の視点は他の人物に分散され、相対化されていくので、漱石の画工のように、『非人情』に一元的にこだわる必要はない」と言う。

同時に「漱石のいう『人情』『非人情』の問題は、芸術家の対象に対する同化と離脱（距離の確保）の問題」であり、「対象に対する『同情・憐憫』、同化の指向性が片方になれば、『非人情』という言葉の意味自体、成立しない性質」のものであると言う。またさらに言えば、「ドストエフスキイも漱石も、共通して作中人物との『同化』を創作の重要なモメントとした作家」であり、ここで重要なのは両作家ともに、人間をとらえるのに自然主義作家とは違って「自意識的、人格的、主観的存在としてとらえよう」としていることである。その故にまた「人物を描くの

に、同化と離脱という対話的アプローチを必須の要件として自覚せざるをえなかった」のだと言う。

これは『草枕』における「非人情」と「憐れ」という、一見あい対立する矛盾にふれての見事な指摘だが、ただあえて言えば画工は「非人情の一点にこだわっ」ていたわけではない。「非人情」と言いつつ、語り手の眼はそれを自在にくだ破っている所に、『草枕』の実験性はあざやかであろう。先の言葉でいえば「作者の視点は他の人物」ならぬ、語り手としての画工のなかに自在に分散され、この語りの自在な手法こそ漱石自身をして、「こんな小説は天地開闢以来類のないもの」（明39・8・28、小宮豊隆宛書簡）にして、「珍も珍」「最珍作」（明39・8・31、高浜虚子宛書簡）とも言わしめたものである。これは世間普通の小説と違って「唯一種を感じ美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい」「美を生命とする俳句的小説」という漱石の言葉は、むしろ一種の韜晦であり、この種のものが、「日本で出来るとすれば、先づ小説界に於ける新しい運動が、日本から起つたのだ」（余が『草枕』）と言う言葉も、あながち誇張とのみは言えまい。

芸術家は浮世に超然たるべしと言うかと思えば、その趣味、品性をもって正と美と直を示し、「天下の公民の模範」たるべしと言う。そうかと思えば余は「画布裏に往来」するものにして、「社会の一員を心に任じて居らぬ」と言う。また「夢見るより外に、何等の価値を、人生に認め得」ずと言いつつ、終末に近く出

征する若者を見送っては、「愈現実世界に引きずり出された。汽車の見える所を現実世界と云ふ」と言い、苛烈な文明批判を展開する。このホモフォニックならぬ、ポリフォニックな意識の、声の、ひしめきこそ二十世紀小説の根源的主題だとすれば、ここには語り手ひとりの裡にひしめくポリフォニックな意識や声のざわめきが語られ、〈小説〉の何たるかという概念は、ここで二重に確認される。

二

今世紀の最も独創的なピアニスト、またバッハの超絶的な演奏者として知られるグレン・グールドが終生愛読した、その枕頭の本は聖書と共に、この『草枕』（アラン・ターニー訳）一巻であったと言うが、グールドの心を捉えたものの何たるかは、ほぼ推察できよう。

アラン・ターニー氏の訳では、「非人情」は〈detachment〉と訳される。この文体をつらぬく〈デタッチメント〉の感触こそ、まずグールドの心を捉えたものであり、さらにこの文体の感触を通して描かれた那美さんのイメージもまた、彼の心を深く捉えたはずである。横田庄一郎『草枕』変奏曲―夏目漱石とグレン・グールド』によれば、画工の非人情の旅はそのままグールドにかさなり、あるグールド研究者は「まるで『草枕』はグールドが書いたような小説だ」と外国の研究者に言われることがあると

言う。加えてグールドが那美さんのイメージに深く魅かれたことは、「志保田の娘のノート」という三十七項目にわたるメモが残っており、これを中心としての『草枕』をラジオ番組にする構想があったと言う。これが実現しなかったことは惜しまれるが、この構想はすでに制作されている二本のラジオ・ドキュメンタリーの延長上の計画であり、そのひとつ『北の理念』は「極北の地で孤独を求め、北に向かう汽車の中で登場人物五人の話が重ね合わされる」ものだが、これは期せずして「対位法的ラジオ・ドキュメンタリー」という手法を生み出すことになったと言う。

グールドの取材したテープがどうしても収録時間内に収まらず、しかもこれを切り捨てることはできず、「登場人物の声が重なり合う」と言う偶然の産物を生み出すことになった。これが「対位法的ラジオ・ドキュメンタリー」と言うものの誕生になったのだと言う。こうしてそこに「ふんだんに使われた声の対位法」が生まれるわけだが、この対位法的手法とはまた、グールドの演奏の課題であり、彼がバッハの音楽にこの対位法的、またポリフォニック的核心を読みたこと、彼の耳には、いや眼には、漱石の作品もまた同様に感じとられたはずである。

十代のはじめ、それまでは〈ホモフォニー志向〉であった彼がモーツァルトのフーガK三九四、ハ長調を弾いている時、不意に啓示のごとく、「最初の偉大な対位法的目覚め」があったと言う。それは「そのフーガの触覚的実在が指番号で表わされるように

すっかりわかった」と言うことであり、「モーツァルトが充分でまなかったことをすべて実現した——私が代わりにやった」ということだと言う。それは「最初の偉大な対位法的目覚めだった」が、さらにその後またバッハのフーガを数曲録音していた時、これらフーガの「明確な内声部の様相」の何たるかが見えて来たと言う。バッハにおける「対位法の神髄」とは「声部の同時性」であり、「あらゆる音の連なりは、無限の変貌の可能性を内包」しつつ、「厳格な法則によって徐々に自己を実現していく」。このバッハにおける対位法とグールドのみごとな再現、それは彼の作るラジオやテレビ番組にあっても、その「登場人物の声の対位法的手法」(ジョン・リー・ロバーツ『追憶』)のなかにあざやかに生きると言う。

すでに明らかでもあろう。グールドが『草枕』に読みとったものは、このテキスト自体の孕む対位法的な発想であり、旋律であったと見てよからう。「すべてを信じがたいほど包括するバロックの対位法的体験」。グールド自身が試みた「ラジオ・ドキュメンタリー」にみる「登場人物の声の重なり」、その声のひしめき、「ふんだんに使われる声の対位法」。この自在に使われる「声の対位法」とは、まさしく『草枕』の画工そのものの語りに見る所だが、グールドもまたこれをバッハならぬ、漱石のテキスト中の「明確な内声部の様相」として、読みとっていたはずである。

ここで、私がいささか執拗なまでに「グールドにかかわって来た意味も見て来よう。我々に『草枕』の、さらには漱石作品をつらぬく〈内声部〉なるものは、どのように見えているのか。テキストにひしめく無数の声、無数の意識を単純に作家に還して論じてはならぬと言うが、しかしその背後にひそむ作家内面の意識の、声のひしめきこそは、これを超える無尽蔵のものであり、作家は作中、作外の語り手に託してその一局面を語っている過ぎまい。しかしその語り手なるものに託されたコードを外して、背後の作家自身が語りはじめようとすればどうか。『草枕』の実験とは、このコード外しの、言わば語り手を一箇の無機物的な、透明な管のごとき存在として投げ出してみせた無稽の実験ではなかったのか。漱石の言う「天地開闢以来」の、「珍にして珍なるもの」とは、これを指すものではないのか。画工の語りの前後撞着する矛盾の数々についてはその一端にふれたが、しかし先の言葉を借りれば、そのあらゆる声のつらなりは「無限の変貌の可能性を内包」しつつ、「厳格な法則によって徐々に自己を実現していく」。

『草枕』における自在な語りが、やがておのずからに帰着し、また開いてゆく一点とは何か。これが先にもふれた〈非人情〉と〈憐れ〉の相関、対峙の問題であり、両者をめぐる機微こそ、この『草枕』一巻を彩る最良の部分であり、たとえば九章なかば、画工が那美さんにメレデイスの作品の一節を読んで聞かせる場面

などは、その好箇の一例といえよう。

「矢つ張り、惚れたの、腫れたの、にきびが出来たのつてえのが、面白いんですか」と那美さんが聞くと「え、面白いんです。死ぬ迄面白いんです」と画工はいう。「おやさう。それだから画工なんぞになれるんですね」と言えは、「全くです。画工だから、小説なんか初から仕舞迄読む必要はないんです。けれども、どこを読んでも面白いのです」「あなたと話をするのも面白い」「毎日話をしたい位です。何ならあなたに惚れ込んでもいい。さうなると猶面白い。然しいくら惚れてもあなたと夫婦になる必要はない」「惚れて夫婦になる必要があるうちは、小説を初から仕舞迄読む必要があるんです」「すると不人情な惚れ方をするのが画工なんですな」と言えは「不人情ぢやありません。非人情な惚れ方をするんです」「小説も非人情で読むから、筋なんかどうでもいゝんです」と言う。それじゃいま読んでいる所を少し話してくれと言うと、「話しちや駄目です。画だつて話にしちや一文の価値もなくなる」。それじゃ読んでくれ、英語でなく日本語でと頼まれると、「英語を日本語で読むのはつらいな」「いゝぢやありませんか。非人情で」というやりとりがあつて、「ぼつりく」と日本語で読み出し「てみると、「もし世界に非人情な読み方があるとすれば正にこれである」と納得する。「聴く女も固より非人情で聴いている」と言う。

これは一見、他愛もないやりとりともみえるが、その含む所は

深い。人情が深く、濃ければこそ画工にもなると言い、しかし画工だからこそ小説など、終章まで忠実に読む必要はないと言う。しかしこの背後には、そもそも〈小説〉とは何かと言う、作家漱石の根底的な問いがあり、「惚れて夫婦になる必要があるうちは、小説は初から仕舞迄読む必要があるんです」と言う言葉など、その含む所は男女の機微と小説の機微をからめて、その意味する所は微妙に深い。さらに英語を日本語で読むのはつらいと言いつつ、これこそは非人情な読み方ではないかと言う。このあたりはグールド自身深く頷きつつ読み進んだ所ではあるまいか。またあなたとは毎日でも話したい。なんなら「惚れ込んでいい」と言うあたり、かるいはずみの言い方だが、画工の女に対する好意は意外に深い。

こうして最後に那美さんの顔に浮かぶ〈憐れ〉の場面に行きつくわけだが、「憐れは神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情である」と画工の言う時、語り手ならぬ漱石の眼はこの「神に尤も近き情」をもって語るこそ作家本来の、根源の視角ではないかと言いたげである。晩期『明暗』執筆の頃、私を棄て、神のごとき公平な眼をもって書くべしとは、漱石がくり返し弟子たちに語った言葉だが、その想いは初期以来の一貫したものである。終末、車窓に「髭だらけな野武士」のごとき先夫の姿を見ての、那美さんの茫然たる顔に浮かぶ「憐れ」の情に、「それだ！ それだ！ それが出れば画になりますよ」と、女の肩を

叩いて小声にいう画工の声は、画工のみならぬ、また背後の作家漱石自身の声でもある。開化した楊柳観音」という時、文明開化の波をかぶった、言わば自意識のかたまりとしての女の救いを深く求めつつ、最後にその自意識が一瞬無化された瞬間をとらえて、画工内面の絵の成就をつたえらるとは、また背後の作家本来のモチーフの成就を語るものでもあらう。

いくら〈憐れ〉という言葉が出て来ようとも、これを語る画工の〈非人情〉美学が貫通されておれば、やはり矛盾はないという森田草平に与えた弁明は、画工の美学は語りえても、なお余剰としての作家本来のモチーフは残る。先にもふれた木下豊房氏の言う〈憐れ〉の裏付けなくして〈非人情〉はなく、両者は言わば盾の表裏を示すものであらうとは、このモチーフの深部を汲みとった卓言と言うべきであらう。

三

以上、『草枕』にいささか執し、こたわって来たようだが、この作品をつらぬく〈同化と離脱〉、〈憐れ〉と〈非人情〉の交錯は、以後の漱石作品を貫流する基底の視角であり、作中のヒロイン那美さんもまた、すでにふれた通り以後の中心的な女性像の素型とも言うべき存在であることを思えば、この小論本来のモチーフの一斑は、すでに言いつくしたものと見えよう。以下は紙幅の関係もあり、やや口早な分析、指摘ともなるが、いくばくか用

意した問題にふれてみたい。

まず新聞小説第一作の『虞美人草』の藤尾が問題となるが、先にふれた〈同化と離脱〉の機微は、この藤尾像を通してあざやかに読みとれる。この勤善懲悪仕立ての作品にあって藤尾は悪女仕立てとなつてはいるが、意外にも若い弟子らは藤尾に多大な興味を示し、漱石がこれをたしなめている書簡中の言葉などは周知の通りだが、その「我の女」藤尾が「虚栄の毒に斃れた」終末の、死をめぐる描写はどうか。語り手は藤尾の亡骸を描いて次のように語る。

「凡てが美しい。美くしいものゝなかに横はる人の顔も美しくい。驕る眼は長へに閉ぢた。驕る眼を眠つた藤尾の眉は、額は、黒髪は、天女の如く美しい」と言う。これはもはや断罪すべき、憎むべき女を描く文体ではあるまい。あえて言えば、お前の役はもう終つた。いまはその化粧を落とし、あるがままの本来の姿に還つて、安らかに眠るがいいと言いたげな口吻は、その「驕る眼」を閉じたと繰り返す所にも端的にあらわれていよう。そこには悪女ならぬ、ただ与えられたその性格、その強い虚栄心が生きている間の彼女を苦しめていたのではないか。今こそすべての苦しみから解放されて眠るがごとく、これはもはや設定された語り手ならぬ、背後の作家のひそかな咬きともみえる。この女の打てばひびく才気や詩的情操の豊かさに対する作家の共感は、たとえば糸子とのやりとりの場面などで、その美的情操において

は劣る相手の凡庸さに、いささかじれつた気な藤尾の姿にも明らかに読みとれよう。漱石は本当は藤尾が好きなのだという作家河野多恵子の指摘などは、その一面を端的に指摘したもののだが、しかし漱石は作家としては、再びこのような人物像を描こうとはしなかつた。

後の『明暗』執筆期に、一読者の批判に答え、あなたの注文通り「大袈裟な裏面や凄まじい欠陥」を持った女を「拵へて小説にする事は私も承知して」いたが、それをやれば「所謂小説になつてしまつて私には（陳腐）で面白くなかつたからです」（大5・7・19、大石泰蔵宛書簡）と言う作家の認識は、すでに当初からあつたものであり、その意味でも「所謂小説」にしてしまつた作家としての悔いは、すでにその執筆中にも内心深くひきずつていたものであり、先の藤尾の亡骸を描く部分などは、その故のひそかな、これも矛盾を承知の上でのリアクションであつたかともみえる。

この新聞小説としての第一作故の、通俗に走つた作為の過剰は、次作『坑夫』の果敢な実験をくぐることによつて払拭され、その新聞小説としての硬軟とりまぜての魅力は、やはり『三四郎』以下に始まるとみてよからう。勿論作中のヒロイン美禰子もまた「開化した楊柳観音」のひとりであり、池の端の出会いで見た三四郎への媚態も、この女の裡にひそむ（無意識なる偽善）の発露をみれば、これはそのまま先の那美さんと藤尾にもつなが

るものであろう。同時に「ヒボクリットとは謂ふ所の偽善者ではない」「つまり自ら識らずして別の人になるといふ意味だ」（森田草平『夏目漱石』）と言う作者の自注をみれば、漱石と言う作家が、女性という存在をいかに魅力ある他者として見つめ、問いつめていたかが見えて来よう。恐らく近代作家のなかで、漱石は他者としての女性を発見した最初のひとりであり、その故にまた作中には一貫して、女性に対する憧憬とまた畏怖とが書き込まれてゆく。

その行きつく所が『明暗』のお延に極まるとすれば、彼がはじめてそのヒロインの内面に踏み込んでゆく、その必然もまた見えて来よう。「技巧ハ己ヲ偽ル者」「飾ルモノ」また「人ヲ欺クモノニアラズ」して、「己レヲ遺憾ナク人ニ示ス道具」にして、「人格即技巧ナリ」と言う、晩期「断片」（大4・1〜11）中の言葉もまた、やがて『明暗』の世界に踏み込んでゆく、作家内面の成熟を語るものであろう。しかしその〈同化と離脱〉という複眼的志向は、すでに見るごとく初期以来一貫したものであり、美禰子もまたその埒外のものではない。〈森の女〉、あるいは三四郎の呼ぶ〈池の女〉ならぬ、美禰子を〈水の女〉と呼ぶ論者のすぐれた指摘などは、その一斑を鋭く衝いたものであろう。

第八章の末尾、展覧会場を出た三四郎と美禰子を包む雨の場面だが、「瞳を定めて」、無言のうちにすべてはあなたのためにしたことだと訴える女に対し、男はただ無骨に「だから可いです」と

答えるのみである。この場面にふれて、美禰子は漱石作中の「最も感動的な犠牲者」であり、これは〈無意識の偽善〉ならぬ、「無意識の殺人者の物語」であり、「みずからの残酷をそれと自覚しないままに女に犠牲をしいる殺人者の物語」（運實重彦『三四郎』を読む）だと言う指摘は、いささか飛躍した解釈ともみえるが、漱石という作家の、なみならぬ女性という存在へのシンパシイの所在を衝くものであり、ここでもその〈同化と離脱〉の回復はあざやかに読みとることができよう。これはまた次作『それから』とも無縁ではない。

『それから』が「純平とした一篇の恋愛小説である」（猪野謙二）とは、多くの評家の頷く所だが、こと男女の愛の機微に即せば、〈愛〉は三千代の側にあつて代助にはない。「此薄弱な生活から救ひ得る方法は、たゞ一つある」「矢つ張り、三千代さんに逢はなくちや不可^かん」と言う、代助の自己脱出への熱い希求が彼を動かす。「僕の存在には貴方が必要だ。何うしても必要だ」と言い、今になってこれを言うのは「残酷だと承知」しているが、「それが貴方に残酷に聞こえれば聞こえる程僕は貴方に対して成功したも同様になるんだから仕方がない」と言う。ここでも代助の言葉に偽りはなく、期せずしてそれは代助自身の根源のエゴイズムを露呈する。いや、この告白が残酷にひびけばひびくほど、僕は貴方に対して成功したことになるんだという、このような言葉がいかに残酷にひびくかを承知の上で語ってゆく語り手ならぬ、そ

の背後の作家の眼はにがい。

ここでもあの〈同化と離脱〉の眼は屈折しつつ見事に生きる。もはや「自分をまともに三千代の上に浴せかけねば已まぬ必然の勢力が来る」ことにおののき、果ては「二人を包んで焼き殺さう」とする炎火のうちに「三千代と抱き合つて」「己れを焼き尽すのを」「本望」とする代助の惨たる自己解体の現実に対し、恐らく語り手ならぬ背後の作家の眼は、三千代を彼に渡そうとはしていない。

やがて来たるべき「落魄」の予感におののく代助の前に、三千代は「微笑と光輝とに満ちてゐた。春風はゆたかに彼女の眉を吹いた」と言う。この語り手の背部にひびく旋律とは何か。恐らくここに作家の描いた女性ならぬ、作家胸中に生きる女性像の何たるかが問われて来よう。色白の細面ほそおもてで「古版の浮世絵に似た」三千代は、その「黒い、湿んだ様に暈うらされた眼」が、とりわけ印象的だと言う。また死んで百年待つと言う『夢十夜』第一夜の女の顔は「輪郭の柔かな瓜実顔」で、頬は白く、「大きな潤のある眼」は「長い睫毛まつげに包まれて」いる。またその女は「すらりとした恰好の好い女で、顔は面長の色白」で、「ことに美しいのは睫毛の多い其眼のやうに思はれた」とは、自伝的作品『道草』に登場するお縫さんである。すでにこれらの女性像に共通する印象は明らかであろう。

このお縫さんのモデルが、漱石が八歳から十歳にかけての一年

半ばかり同居していた養父塩原の後妻日根野かつの連れ子れんであったことは知られているが、『道草』作中妻のお住が何故その人を貰わなかったか聞くと健三は「追憶の夢を愕かされた人のやうに」眼を上げる。そのひとと一所だったら「幸福かも知れませんわね」と言われ、「左右かも知れない」と「少し忌々し」げに言う。このひと時の「追憶の夢」を辿る男の想いは深い。その〈夢〉とは健三ならぬ、これを語る語り手の背部に佇む作家自身の秘部とも言うべき所だが、ここから『三四郎』の広田先生の夢にあらわれる森の少女や、文鳥（文鳥）の死にかさなる女人の像へは殆ど一筋道と言えるほど、作家の裡なる夢はいかにも深い。

四

しかしこの作家胸中の〈夢〉も、ひとたびペンを執れば二重、三重に問い返され、主題の振幅はさらに強く、広がってゆく。『それから』に続く『門』などは、そのあざやかな例証のひとつであろう。これは「当初の計画とは背反した恋愛の物語」であり、『罪』の回避の物語であるとは江藤淳（『夏目漱石』）の言う所であり、これは「恋は斯くあるべし」という「まことの恋愛によって永劫に結合した夫婦」の愛情を描いてみせた漱石先生の夢であり、我々にとっては空想以外の何ものでもないとは谷崎潤一郎（『門』を評す）の評する所だが、いずれも誤りであろう。

ベクトルは逆に向かっている。互いは「切り放す事の出来ない一つの有機体」となり、その「精神を組み立てる神経系は、最後の繊維に至る迄、互に抱き合つて出来上つてゐた」という、その《抱合》の深さを強調しつつ、筆を返すようにして、二人はその心に「人に見えない結核性の恐ろしいもの」が潜んでいるのを自覚しながら、そ知らぬ顔に「互と向き合つて年を過し」て来たと言う。御米にはその不安をかくして参禅した宗助は手紙を出しに山を下るが、「父母未生以前と、御米と、安井に、脅されながら、村の中をうろついて帰つた」と言う。御米はまた三度目の胎児まで失い、その罪の苛責を感じるが、しかし「其苛責を分つて、共に苦しんで呉れるものは世界中に一人もなかつた」と言う。

もはや明らかであろう。男女の愛の強調どころか、その現実の機微をみつめる作家の眼はいかにも深い。男と言ひ、女と言ひ、所詮は《個》として切断された存在に過ぎぬならば、エロスをめぐる《抱合》ならぬ、究極の救いとは何かと作家は問いたげだが、しかもその終末、宗助の頭をよぎる不安の影をめぐつて、「それを繰り返させるのは天の事であり、「それを逃げて回るのは宗助の事であった」と言う諷意にみちた口調は、ここでも《同化と離脱》のダイナミズムを示しつつ、その問ひの容易ならぬ余韻を残して閉じられる。

ここで《修善寺の大患》をはさんでの後期の出発は『彼岸過迄』だが、『門』における「影のやうに静かな女」御米を描いた

作家の筆は一転して、その対者である男（須永）をして「恐れない女」「あらゆる女のうちで尤も女らしい女だ」と呼ばしめる千代子というヒロインが登場する。彼女はある面で、後期作品に登場する女性たちのひとつの素型ともみることができよう。須永と千代子のような男女が結婚すれば、それが『道草』の健三、お住の夫婦とみえるとは小島信夫の言う所だが、たしかに「恐れない男」と「恐れない女」と言う須永の認識は、以後の三部作を通じて一面の真実を衝くものであらう。須永市蔵も『行人』の長野一郎も、また『ころ』の先生も一口で言えば、須永同様「内へとぐるを捲き込む」内閉的存在であり、その傍らを生きる千代子、お直、静という存在は、女にすべてを語ろうとしない男の傍らに佇つものとして、読者の眼をつよく魅くものがある。その「忍耐の像」の最たるものとして『行人』のお直がある。内に閉じこもり、第二郎との仲をも疑う夫一郎の傍で、死を想わぬ日はない。自分などは「丁度親の手で植付けられた鉢植のやうなもので一遍植ゑられたが最後、誰か来て動かして呉れない以上、とても動けや」しない。「立枯になる迄疑としてゐるより仕方がない」と言う。同時に「何んな人の所に行かうと、嫁に行けば、女は夫のために邪になるのだ」「幸福は嫁に行つて天真を損はれた女からは要求出来るものぢやないよ」という作中最後の一郎の言葉を見れば、《制度としての結婚》とも言うべきものの抑圧になやむ当時の女性への、漱石という作家のなみならぬシンパシイが感じら

れよう。同時にこれに耐える「測るべからざる女性の強さ」を感じるのには二郎のみではあるまい。以後『明暗』に至るまで、この夫婦の問題は晩期漱石の新たな課題となる。

一郎、お直の不和の「大根」は「一生同じ所で同じ生活をしなくちやならない吾が妻ぢやありませんか」、それを顧みぬ一郎の側に責めがあるとは二郎の批判だが、『道草』の健三、お住の場合もまた例外ではない。「あらゆる意味から見て、妻は夫に従属すべきものだ」「二人が衝突する大根は此所にあつた」とは、健三ならぬ自身を突き刺す作家のいがい自省の言葉とも見えて来る。その故にまたこれに耐える妻たちをみる漱石の眼もまた熱い。お直やお住の間にはさまれる『こゝろ』の静もまたその例外ではない。「私は妻に血の色を見せないで死ぬ積」だ。「自分の運命の犠牲として、妻の天寿を奪ふ」ことはいかにも恐ろしい。「私に私の宿命がある通り、妻には妻の廻り合せ」がある。その「二人を一束にして火に燻べる」のは、「痛ましい極端としか私には思へ」ないという先生の言葉は、単に乃木夫妻の殉死に対する批判のみではあるまい。

漱石の作品に登場する女は、単に男女のエロスにからむ相愛、離反の相手ではない。まず何よりも一個の存在、〈個〉としての存在として明確に捉えられる。その故に時代の抑圧、制度の抑圧に耐える女性に注がれる眼は熱く、しかもそれはまぎれもなく男にとつての他者であるが故に、その〈同化と離脱〉のダイナミズ

ムの根も深い。こうして最後に作家漱石の眼が注がれるのは、意識、無意識に自立と解放を求める女性、とりわけ妻という存在で、とすれば、『明暗』のお延こそは、これに応える作家の必然が生み出した最後の女であろう。明治の開化以後、時代の「あらゆる『目覚めた女性』はお延のような強烈な意志の所有者にならうとして来た」。その意味でお延こそは「新しい理想を持った新しい女」であり、「真の意味での heroine の魅力」(『夏目漱石』)をたたえた女性だと江藤淳は言う。また「ほんとうの理想家とは彼女のような者をさし」、このような「お延に比べると、津田やお秀はかすんでしまう」(『意識と自然』)とは柄谷行人の言う所である。

これらが江藤、柄谷両氏の文壇登場の画期の論に見る所であったとすれば、漱石作品をつらぬく女性へのなみならぬシンパシイの所在は、これら明敏な論者によって充分に汲みとられたと言へべきであろう。漱石の作品を評して、それは一貫してホモジニアスな世界であり、その主題からは女性はいしばし疎外されているという一面の理解は、やはり読みなおされてゆかねばなるまい。ここで続稿では当然男の側に入ってゆくこととなるが、たとえば『こゝろ』とは、ついに女に一切を語ろうとしなかった男の物語であり、この作品を解く鍵はそこにあるとは、あれは誰の言葉であったか。小島信夫であったか、どうか。いずれにせよこの指摘

の意味する所は深く、勿論女性疎外というごとき単純な問題ではない。エロスの纏綿ならぬ、〈個〉と〈個〉の他者性にひそむ男と女の問題を問いつめてゆこうとする漱石世界を、我々はどう読み解くべきか。

『明暗』作中、暗い医院の待合室で「手を額に中て」、^あ「黙禱を神に捧げるやうな」姿勢を示す津田の姿は、ついにお延の知らぬ世界であり、津田の愛を自身に向けさせようと奮闘する女の姿を、〈可憐なお延〉と呼ぶ作家の眼が同時に、津田にどのように向けられていたと見るべきか。冒頭、手術台から津田を降ろした医師は「まだ奥がある」と言う。たしかに医師の言葉に託した漱石の問いもまた重い。冒頭ふれたごとく作品を読むとは、そこに究極、作家の〈形象〉^{フィギュール}を読みとることでもあるとすれば、我々の赴く所もまた、「まだ奥がある」と言うほかはあるまい。