

「吾輩は猫である」論

— その視点と方法に関する一考察 —

佐藤泰正

周知のごとく「吾輩は猫である」の終末——猫は酔っぱらって甦に落ち、もがきながら死んでゆく。その死を描く作者の筆は、一種平明な静謐さを湛えて印象深い。

「水から縁迄は四寸余もある。足をのぼしても届かない。飛び上つても出られない。呑気にして居れば沈むばかりだ。もがけばがりがりと甦に爪があたるのみで、あたつた時は、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、すぐがりぐりをやる。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。遂にはもぐるために掻くのか、掻く為にもぐるのか、自分でも分りにくくなつた。」猫はもはや無益な抵抗をやめ、死の世界に身をゆだねる。「日月を切り落し、天地を粉塵ふんじんして不可思議の太平に入る。吾輩は死ぬ。死んで此太平を得る。太平は死ななければ得られぬ」と猫は呟く。この終末に漱石晩年の死生観——「本来の自分には死んで初めて還れる」(大三・一一・一四、林原耕三宛書簡)とか、「死は生よりも尊とい」などの感慨につながるものを読みとることは容易だが、むしろ「猫」一篇をつらぬくものが、この深

「吾輩は猫である」論—その視点と方法に関する一考察

いペシミズムであることに注目すべきであろう。「猫」一章の末尾は、あのしたたかな車屋の黒もひつこになり、毛の光沢もあせて衰えたさまを語り、秋の落葉とともに木枯の吹きつづく冬の到来が語られる。繰返される平凡な日常のなかに「吾輩」は「生涯此教師の家で無名の猫で終る積りだ」と呟く。また二章末尾では二弦琴の師匠の飼猫三毛子の死が語られ、その飼主もまた今頃は亡くなっているだろうという。「吾輩」自身もまた近頃は「外出する勇氣もななく、「世間が憐あはれなく感ぜらるゝ」という。終章(十一章)もまた苦沙弥郎にあつまる「太平の逸民」たちの凡々たる末路を語り、「主人は早晚胃癌で死ぬ。金田のぢいさんは怒でもう死んで居る。秋の木葉は大概落ち尽した。死ぬのが万物の定業で、生きてゐてもあんまり役に立たないなら、早く死ぬ方が賢いかも知れない」と猫の感慨を綴る。

一、二章がともに続篇を意図せぬ説切りであったことを思えば、作者が作品の終末を常にこのような無常感、厭世感の表白をもって閉じていることは、やはり注目にあたしいよう。「猫」の諷刺、「猫」の狂気と呼ばれるものの背後に滲む、この厭世の色は深い。同

時にこのペシミズムはまた、作者の醒めた現実認識とも無縁ではない。「呑気と見える人にも、心の底を叩いて見ると、どこか悲しい音がする。悟った様でも独仙君の足は矢張り地面の外は踏まぬ。氣楽かも知れないが迷亭君の世の中は絵にかいた世の中ではない。寒月君は珠磨りをやめてとう／＼御国から奥さんを連れて来た。」東風君も今十年したら、無暗に新体詩を捧げる事の非を悟るだろう。三平君に至つては水に住む人か、山に住む人かちと鑑定が六つかしい。生涯三鞭酒を御馳走して得意と思ふ事が出来れば結構だ。

鈴木藤さんはどこ迄も転がって行く。転がれば泥がつく。泥がついても転がれぬものよりも幅が利く。続いて「主人は早晩胃癌で死ぬ」云々と先の文脈に続くわけだが、これら「太平の逸民」たちの行く末も、さらには俗にまみれて生きるものたちの末路も、また彼らの談議、論断も、所詮はこの現実の「地面の外」には出ぬものであり、「絵にかいた世の中」ならぬ、娑婆苦の埒内に帰するものだという認識はそのまま、生より死へという八自然過程Vを過ぎゆく存在への透視(あるいは諦念)ともあい重なって、言わば八当為Vならぬ、八実在Vとしての人間をみつめる作者の冷徹な視角を示すものとなる。

これはあえて言えば、殆ど晩期「道草」の世界につながるものであろう。未完の「明暗」は別として、「道草」を一応漱石文学のひとつの帰結と見るならば、この処女作一篇の内包するものは、その後の幾変転を辿りつつ、「道草」一篇に収斂せしめられていったと見ることができよう。この両者の微妙な関連についてはまた後にふれるとして、「猫」が写生文のひとつとして書かれたものであり、

「道草」の成熟もまた、これと無縁でないことだけはふれておくべきであろう。作家は処女作に向かって成熟するという微妙な消息はここでもやはり例外ではなかったようである。

さて、漱石は「猫」の前に「ホトトギス」誌上に二つの作品を発表している。言うまでもなく「倫敦消息」(明三四、五〇六)「自転車日記」(明三六・六)の二篇である。「倫敦消息」は題名通り留学先から子規宛の手紙(明三六・四・九、同二〇)であり「今日起きてから今手紙をか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」みたものだと言葉通り、写生文の体をとって書かれている。この「倫敦消息」は、近況報告とともに病中の子規を慰めるためのものでもあったが、「色々な事を見たり聞いたりにつけて日本の将来と云ふ問題がしきりに頭の中に起る」という。天下国家の大事もさることながら、やはり平凡ながら日常茶飯の生活をそのまま報じてみようという。ここにも事実を事実としてあるがままにしるそうとする写生の意図と、その一方法としての日記というありよう自体の示す日常性への志向——つまりは子規や虚子以来の写生文の粹ぐみが忠実にふまえられていることがわかる。こうして下宿生活の朝の目覚めより洗面、食事に取りまり、部屋の模様、下宿の主人たちや女中などとの交渉が微細に、またいささか滑稽化して描かれているわけだが、注目すべきは、それでは「僕が倫敦に来てどんな事ややって居るか」報じようと言いながら、作者が自己を舞台に登場させるや一転して、「吾輩」という呼称を使い始めていることである。言うまでもなくこの呼称は内容、文体の滑稽化につながる。「吾輩」と呼ぶ時、すでに作中の自己劇化(あ

るいは自己戯画化)は始まり、作中の自己の対者を見る視点もおのずからに定まる。即ちそれは「吾輩」という呼称の孕む語り手の視点によって相手を対象化するとともに、語り手たる「吾輩」もまた作者によって見事に相対化(対象化)される。これはロンドン留学時の漱石の、自己の鬱屈よりの解放、さらには子規を慰めんとしての戯文めいた滑稽化ともみられるが、それ以上に、その資質のもたらす必然の選択と見るべきであろう。漱石は後にこの文の誇張をきらつてか、晩期にこれを文集(「色鳥」大四・九)に収める時、みずから筆を加えて叙述の誇飾を排し、「吾輩」も「僕」と改めている。たとえばその結尾の一句——「而して我輩は子規の病気を慰めんが為に此日記をかきつゝある」は、「さ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」と改められる。「吾輩」が「僕」となり、「日記」が「手紙」となった時、作者は舞台から降り、ドローンを落として素顔に帰るかとも見える。ここにはすでに「道草」を書きはじめた作者の眼があり、この晩期修正の「倫敦消息」こそ本来の写生文のスタイルに還つたものともいふべきであろうが、逆にいえば、漱石の当初書かんとしたものが見写生文の体をととりつつ、すでにこれを踏み出さんとする志向を示していたことも明らかであろう。ここに、漱石にとってあるべき写生文とは何かが、改めて問われねばなるまい。

二

「猫」の擱筆よりおよそ半歳後、漱石は「写生文」(明四〇・一)なる一文のなかで、次のように述べている。先ず写生文の要諦は

「吾輩は猫である」論—その視点と方法に関する一考察

対象を写す「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叙するもの」、泣く子を見守る親の「無慈悲」「冷刻」ならぬ、「傍から見て気の毒の念に堪えぬ裏に微笑を包む同情」にもかまよふものである。そこに「ゆとり」があり、「我を写すにあらざ彼を写すといふ」「客観的」態度が生まれるという。これはそのまま非人情美学を唱える「草枕」(明三九・九)の——「余裕は晝に於て、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」(明四〇・一一)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ろう。

しかし、この「写生文」の指摘とともに、さらに注目すべきものとして「文学論」(明四〇・五)中の言及がある。第四篇・第八章「間隔論」中に、読者を「幻惑」すべき方法として「篇中の人物の読者に対する位置の遠近」が論じられる。いかにすれば、作者はこの位置を読者に接近せしめることによって「幻惑」できるか——答えは明白であるという。「中間に介在する著者の影を隠して、読者と篇中の人物とをして当面に対面せしむる」ことである。これには「二法」あり、「読者を著者の傍に引きつけて、両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合し、毫も其介在して独存するの痕迹を留めざるが如き手数を用ふ」ことである。この「第一法」をとったものは「批評的作物」ともいふべく、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叙述」することとなる。これに対し「第二法」は

「同情的作物」と言おうか、「作者の自我を主張せざる」もの、批評をさつて「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味なるも」「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。ここにおいてか、この「二方法」は「逆行して作家の態度となり、心的状況となり、主義となり、人生観となり、発して小説の二大區別となる」。

これを要するにすべては「読者、作家、篇中人物の三織素」の問題となり、形式にあらわれる技法の問題としては「篇中人物」をいかに動かすかにある。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」明白である。「彼を変じて汝となすの法」はいわゆる書簡体であり、いまひとつは脚本である。しかし戯曲における「篇中の人物が相互に汝と呼ぶは、作家が篇中の人物を呼ぶに汝を以てする」とはなお「異なり」、この方法を徹底せんとすれば「作家が變じて余となつて篇中にあらはるゝ」ほかはない。かくして、この方法においてはじめて「吾人と作家」（即ち余と称するもの）とは直接に相對する」こととなる。文学史上この種の作例は枚挙にいとまもないが、写生文もまたそのひとつである。ただ写生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、其多くは散漫にして収束なき雜然たる光景を以て興味を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「写生文にあつては描写せらるゝ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（作家として見たるにあらざる、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」ほかはない。

以上が「文学論」に説くところだが、これを先の「写生文」の言うところと併せてみれば、語らんとするところは明らかであろう。

ともに写生文のかなめが「作者の心的状態」あるいは「作家の態度」「心的状況」にあるという結論に至るわけだが、しかし注目すべきは前者が「間隔論」の一環として写生文における一人称話の問題を論じているのに対し、後者が作者が作中の内容、人物に対する「余裕」ある態度、即ちある距離、間隔をおいた醒めた態度を説いていることである。先の例でいえば「批評的作物」の方法につながるものであり、「散漫」「雜然たる」写生文を凝縮せしむべき「支柱」、核としての「余」の存在は問うところではない。「写生論」一篇が「猫」より「草枕」に至る写生文作家としての弁明的意圖を多分に含むものとすれば、「文学論」の言及は、より巨視的な文学観に即した方法へのひとつの確證であろう。さてこれらの方法に対する認識が「猫」以来、さらに遡れば「倫敦消息」以後の文体、発想にどうひびいているのか。我々はこれを改めて問い返してみる必要がある。だが、問題はいささか錯雜する。

「文学論」の作者は、方法上の課題として写生文における「余」の必然を説くが、もともと写生文とは素朴に自己の觀察、写生にはじまるものである。「しかせざる可からざる」の必然も必要も自明以前の前提である。しかし「文学論」の作者の説く「余」とは、か

かる自明、素朴な前提としての△私▽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。単なる作者≡作中の観察者（主人公）≡△私▽（あるいは余）という自明の図式ではなく、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としてえらびとられたものであり、その故にまたその方法的達成のために相対化され、対象化された方法的（あるいは遠心的）主体でもある。

これを初期の作品に即して言えば「自転車日記」の△余▽以来、「濛虚集」（明二九・五）中の短篇「倫敦塔」（明三八・一一）「カーライル博物館」（同）「琴のそら音」（明三八・五）「趣味の遺伝」（明三九・一一）と続く作中主体としての△余▽であり、さらに変じては「草枕」（明三九・九）の△余▽（画工）となる。いささか図式的にいえば「自転車日記」「倫敦塔」「カーライル博物館」の△余▽は、作者の留学体験に即してより求心的であり、虚構的な作品群としての「琴のそら音」「趣味の遺伝」にあつてはより遠心的存在となり、さらに初期作品の終結部をなす「草枕」一篇にあつては、もっとも遠心的な存在たることによつて求心的であるという逆説的構造を示す。即ち「一種変つた妙な観察をする一画工がたま／＼美人に邂逅して、之を観察する」。要はこの画工が「種々な方面から観察する。唯それだけである」。「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」。「さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない」（「余が「草枕」」）と作者自身も説明することく、写生文の骨法を踏まえ、観察者としての

「吾輩は猫である」論——その視点と方法に関する一考察

画工（余）を設定しながらも、作品の展開とともに「美しい感じ」のみならぬ、作者の倫理的衝迫が画工の語りの背後から否応なしに噴き出て来る。「夢見る事より外に、何等の価値を、人生に認め得ざる一画工」が、戦地に赴く若者を送る駅頭に展開する痛烈な文明批判にも、その矛盾の一端はうかがいとれよう。（拙稿「「草枕」の世界——そのモチーフの所在をめぐって——」、日本文学研究」第十一号所載、参照）

作者の独創はまさにこの写生文の骨法をふまえた△画工の眼▽の創出にあるが、これが作中に設けられた観察者——一個の△眼▽たることによつて、作者は己れの主体的衝迫、倫理的希求を自在にこれに託しえたともいえる。作中の△余▽をめぐる遠心と求心を併せしめた画工は、同時にその方法的実験のうちに写生文における△私▽（余）の解体という事態をも示す。「草枕」を初期作品の終結部と呼ぶ時、同時にそれは漱石における写生文の実験の、ひとつの終結と呼ぶこともできよう。遠心と求心、善と倫理、認識と求道とは、漱石というこの一個独自の△精神▽をつらぬく固有の課題であつたが、これら二極を同時に抱合し、二者一元ともいうべき構造として展開せんとしたこの作家固有の軌跡は、すでにこれら初期作中にも露頭していたことを見逃すことはできない。

「草枕」の作者が、しばしば自在に△画工▽離れを示したごとく「猫」の作者もまたしばしば△猫▽離れを示す。△画工の眼▽の創出が、その写生に対するひとつの方法的帰結を示したものとすれば△猫の眼▽の創出はむしろ写生文への、この作家独自の踏み込み方を示しえたものと言えよう。まさに△猫の眼▽はえらびとられ、「

吾輩は猫である」と冒頭の一句を踏み出した時、彼もまたひとつの作家的予感を感じていたはずである。

三

漱石が「倫敦消息」に続いて「ホトトギス」誌上に「自転車日記」一篇を発表した時、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、塵勞の只中にその鬱屈は癒すべくもなかったかと思われる。「猫」の戲画的な描写にふれ——苦沙弥という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」。しかしこれは実は「二重の揚げ底ではないのか。もしこの「揚げ底」を取っ払ってしまえば「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（桶谷秀昭「夏目漱石論」）の見事な指摘だが、いまこのひそみにならえば、「自転車日記」のいささか鈍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潜めた「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」であったというべきかもしれない。作者は主人公（余）の自転車乗り失敗談を戯文風に縷々描き終ったあと、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、余が猜疑心は益々深くなり、余が継子根性は日に／＼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己を得ざるに至れり、彼二婆さんは余が黄色の深淺を測つて彼等一日のプログラムを定める、

余は実に彼等にとつて黄色な活動暗雨計であつた」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。いや、むしろ作者は作中の八余Vを見事に演じ終つたというべきか。

この初期一篇の作において、八余Vの自己劇化（戯画化）は見事な挿取りを見せる。「黄色な活動暗雨計」とは諷して妙という以上、一瞬にその主体を戯画的主体へと鮮烈に変化せしめる作者のある苛烈な眼差を感じしめずにはおかない。すでに明らかなくこの作者のしたたかなシニズム、またアイロニーは、写生文の体をとりつつ、すでにその底を踏みぬいてゆく。我々はもはや語り手八余Vまたは八吾輩V（「自転車日記」の終末近く八余Vと八吾輩Vは交錯して使われている）の緩慢な写生文的散策に身をゆだねてゆくのではない。ここではむしろ観察者は同時に被観察者であり、彼（余または吾輩）は常に舞台の上で問い返され、相対化され、観客（読者）は作者とともに「同立脚地」に立って、このドラマと対面することとなる。しかもドラマは舞台のみならず、この八余Vを作中に、舞台に送り出す作者の視線そのものなかにあることに気づく。かの「写生文」にいう「作者の心的状態」「大人が子供を視るの態度」とは、作中の語り手（余）の他にはたらく眼のみではなく、その語り手（余）自体をも相対化（滑稽化、戯画化）する眼差を指すものであるとも知られよう。かくして「文学論」にいう写生文の凝縮の核としての八余Vの必然と、「写生文」にいう「作者の心的状態」、その視角の重要性への指摘とはあいかさなり、漱石の写生文観なるものがすぐれて批評的、方法的なものであることが知

られる。

かくして作中の△余▽を一個の虚構と見、必須なる方法的産物と観じ、素材實在論的な写生文のありようを遊行して、近代文学の理念、方法のなかに位置づけんとする志向が、写生文上の一異彩、画期の作ともいふべき「猫」を生み出した必然はすでに明らかである。写生文自体を素材自明な観察者の報告、表現と見ず、その語り手(余)自体をも虚構の存在と見る眼が△猫の眼▽を生む。△猫の眼▽とは言うまでもなく仮構の眼であり、その虚構たることを顕在化することによって、作者は自由な「批評的作物」表現の場をもちとる。同時にこれが仮構の眼たることによって、この語り手△吾輩▽ (猫)をもさらに相対化する背後の作者の眼の所在もまた自明となる。さらに作中、作者の分身ともいふべき△余▽——観察者にして被観察者というその機能は、観察者△猫▽と被観察者即ち苦沙弥以下の人間集団とに分化される。

△猫▽という仮構の眼によって見られるが故に、苦沙弥をはじめ迷亭、寒月、東風、独仙など「太平の逸民」たちは、すべて同位同列の作者の分身となる。彼らのモデル詮議も無用とは言わぬが、作者が手にしたこの方法の自在さに較べればなにごとでもあるまい。むしろ余りにも自由な分身たりえたことに、なお方法上の限界がありえたといふべきであろう。「迷亭が喋舌つても苦沙弥が述べても同じ語気である」という評者の「非難」は「御尤もなる攻撃に候」(明三九・八・二八、小宮豊隆宛書簡)と漱石は言う。だが「出来るならば、あんな馬鹿な事を生涯かいてみたい。それでないと、腹へつめたものがもたれて困る」(同)ともいう。前回にもふれた

「吾輩は猫である」論——その視点と方法に関する一考察

ごとく、漱石初期の作品がこのような鬱屈よりの自己解放であり、「御前が馬鹿なら、わたしも馬鹿だ。馬鹿と馬鹿なら喧嘩だよ」今朝かう云ふうたを作」ったが、「先づ当分は此うた丈うたつてあります」(明三九・八・一一、高浜虚子宛書簡)というごとく、△うた▽という発想、志向につらぬかれているとすれば、先のごとき「非難」や批判は当然予期しえたことであろう。尠くとも初期の彼は作家たる以前に、先ず批評家であり詩人であった。

「猫」はまさしくすぐれた批評家の仕事であり、方法意識(たとえそれがなかば無意識の部分を含もうとも)の先行する作品であった。彼のすぐれた批評精神は、おのずからに写生文の底を踏みぬいてはいつたが、まだありうべき本来的な近代小説の底に踏みとどくものではなかった。漱石十余年の作家的道程とは、この「猫」の批評意識から出発して「道草」の作家的成熟に至る軌跡ともいえるが彼が作家的詰めともいふべき時期の素材を、その処女作と同時期にえらんだことは意味深い。「道草」では見え、「吾輩は猫である」では見えなかつた部分とは何か。その内実こそ我々がみずからの方法をつくして探りつつてみねばならぬものであり、彼とともに作品の渦中を微細に辿りつくしてゆくほかはない。しかもなおあえて言え、漱石はすでに「猫」においてまさしく漱石であったのでありその△精神▽の骨格はその方法の正負をつらぬいてあざやかに、我々の前に現前しているというほかはない。「猫」の「揚げ底」とはもとより単なる韜晦ではない。

すでに作者の批評はその狂気も厭世をも串刺しにして一篇の戯画を呈するが、終末近く苦沙弥邸に集まる「太平の逸民」たちは、鏡

舌の果てに散ってゆく。「寄席」は「はね」る。面白うてやがて悲しき——の、あの落莫の感慨が舞台を吹きすぎる。虚しさは彼らにあるのではない。演じ終った舞台の虚しさを知るものは背後の作者であり、彼らの饒舌、乱痴気の底にひびく「揚げ底」のうつろさを知るものもまた、作者以外ではない。やがて終末が用意され、作者は△猫▽とともに甕中に身を没する。(註)

「水から縁^{よち}は四寸余もある。……」——この一種静謐な空間をみつめる眼は、もはや△猫▽の側からではない。ある俯瞰的な、澄んだ眼がそれを見おろす。それは「猫」の饒舌、狂気、塵臭をつらぬく△猫▽ならぬ語り手の眼であり、やがて甕中に眠るあの△猫の眼▽によみがえる。水底にねむる普通の眼にふれた時、作者は「猫」の方法を、その限界を問い返していたはずである。そもそも「猫」の方法とは何か。我々はしばらく作中を△猫▽とともに歩んでみるほかはあるまい。

四

「猫」の二章に日記をめぐる場面がある。この主人は「世の中を冷笑して居るのか」「交りたいのか」「肝癩」持ちなのか「超然として居るのか」、さっぱり分らぬが△猫▽はちがう。「食ひ度れば食ひ、寝たければ寝る、怒るときは一生懸命に怒り、泣くときは絶対絶命に泣く」。「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発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、行屎送尿悉く真正の日記であるから」その必要もないという。△猫▽は日記のなかでは胃病を

「心配して居る癖に、表向は大に瘦我慢をする」人間の矛盾を笑う。日記のなかで「独りで喧嘩をし」「肝癩」をぶちまけている人間の愚を笑い、しかし「人間の日記の本色」はこういうところにあるのだという。自己「暗室内」の表白が鬱屈の解放であることにつれつつ、作者は仮構の日記を作中に折り込み、さらにその矛盾を△猫▽の眼によつて諷する、このシニツクな、アイロニカルな精神の保持者にとつて、この作業は二重三重の知的カタルシスであったにちがいない。

だが同時に、作者自身における自己「暗室内」の表白がいかに苛烈な表現を繰返していたかは、その書簡、「断片」などに明らかである。そこには作者の生理があざやかに透視される。「猫」の饒舌も狂気も、また厭世も、このような生理と無縁ではなく、むしろ△猫の眼▽をもって対象化し、作品化することによって、その自己解放は手ごたえのあるひとつの表現(解放)となる。かくして「行屎送尿悉く真正の日記」であるという△猫▽の無垢なる存在は、作者の憧憬を生き、人間の矛盾を問い返す鏡となる。しかし同時にまた△猫▽は猫の世界をはなれ、人間化してゆく。作者の生理がその方法を踏みこえ、ここでも△画工▽離れならぬ△猫▽離れがはじまる。大学の教師であるよりも「猫」のようなものを書きつけていたいと繰返し、このようなものならいくらでも書けると作者はいう。身辺の見聞をそのまま素材と化し「猫」の世界は無限に続くかとみえるが、つまり作者は対象ならぬ、自己の生理を食いつくしてゆこうとしているのだ。

三章以下、△猫▽は「己が猫である事」を「忘却」し、もはや「

同族を糾合して二本足の先生と雌雄を決しやう杯という量見は「毛頭」なく、「折々は吾輩も亦人間界の一人だと思ふ折さへある」という。△猫▽もまた作者の生理に吸収され、三章なかば金田夫人の登場とともに、△猫▽は金田邸を敵陣と見立て正義漢ぶりを発揮する。さらには「猫と雖も社会的動物」であり、「或る程度迄は社会と調和して行かねばならん」(五)などという。すでに△猫▽と作者みずから呼ぶ発想はうすれ、猫は後備に退いた観察者となる。「迷亭、寒月諸先生の評判丈で御免蒙る」(三)と言ひ、また「いくら写生文を鼓吹する吾輩でも」「二十六時中精細なる描写」(五)は不可能だなどともいふ。時に台所で鼠たちを相手に日本海海戦のパロディなどを演ずるが(五)、これも戯文の態を出るものではない。かくして場面、話柄はおのずからに平面上を滑り、作者の日常、生理に即して円転無限の相を示す。事実、作者もまたこの五章までを収めた「猫」上篇自序に、「此書は趣向もなく、構造もなく、尾頭の心元なき海鼠の様な文章である」としている。

かくして「猫」の饒舌は作者の自己解放、鬱屈の放出ともなるが生理の必然はまた彼自身を切りさいなむこととなる。△猫▽は後半に至って苦沙弥の金田一族との対立のみならず「落雲館事件」の奮闘などを告げ、苦沙弥の肝癢がすでに常規を逸した△狂気▽に近いことをつたえる。△猫▽は主人のふるまいを評して「逆上」と言ひ、「臨時の氣遣」(八)ともいふが、九章に至って主人を揶揄し諷する△猫▽の口調は一層苛烈となる。先ず主人の「痘痕面」が痛烈に諷され、鏡に向う主人の洒落つ氣を評して「精神病の徴候かも知れない」などという。苦沙弥自身、迷亭のいごとく自分の「感

「吾輩は猫である」論—その視点と方法に関する一考察

服」する八木独仙自体が「多少瘋癲的系統に属」し、「歴乎とした二人の氣狂の子分を有して居る」とすれば、「自分も亦氣狂に縁の近いもの」であろうという。いや、「ふざけ廻るのを天職の様に心得て居る」迷亭なども「全く陽性の氣狂」であり、寒月も、金田夫婦も、あの「落雲館の諸君」も皆同類である。「ことによると社会はみんな氣狂の寄り合かも知れぬ。こうなると「分別のある奴は却つて邪魔になるから、瘋癲院といふものを作つて、こゝへ押し込め」る。「すると瘋癲院に幽閉されて居るものは普通の人で、院外であばれて居るものは却つて氣狂である」。この九章後半の「氣狂」談議は△猫▽ならぬ苦沙弥自身の考察であり、作者はこの△猫▽離れを△吾輩▽の「詭心術」によるものだと、いささか苦しい弁解をしている。これを「苦惱の緩和剤としての諧謔」である故としても、「げら／＼笑ひの頂点」(吉田六郎「吾輩は猫である」論)だと言いきることはできない。苦沙弥のあばた面(漱石もそうであった)を諷し、狂気にこだわる△猫▽ならぬ背後の作者の眼は、異常なまでに執拗であり、その底に漂うものは重く、にがしい。即ち作者の自己諷刺が最も苛烈にたらぬかたにたっているのが、この九章ではないのか。その一頂点として、たとえば天道公平の手紙の次のことき一節がある。

「汝何を恃たかまんとするか。天地の裡に何をたのまんとするか。／＼神？／神は人間の苦しませに捏造せる土偶のみ。人間のせつな糞の凝結せる臭骸のみ。持むまじきを持んで安しと云ふ。」「猫」一流の表現だが、漱石の同時期の「断片」や「文学論」その他に見るものとあい通ずるものである。たとえば、ほぼ同時期のものと目さ

れる「断片」(明治三十八年十一月頃より三十九年夏頃までと推定される)にいう——「開化ノ無価値なるを知るとき始めて厭世觀を起す。開化の無価値なるを知りつゝも是を免かる能はざるを知るとき第二の厭世觀を起す。茲に於て發展の路絶ゆれば眞の厭世的文学となる。もし發展すれば形而上に安心を求むべし。形而上なるが故に物に役せらるる事なし。物に役せられざるが故に安楽なり。形而上とは何ぞ。何物を捕へて形而上と云ふか。世間的に安心なし。安心ありと思ふは誤なり」——などの語をみれば、明らかに先の一節につながるものが読みとれよう。言わば漱石の厭世、鬱屈が、行くも地獄、帰るも地獄というこの苛烈な文明批判につながり、しかも安易に形而上や観念や、宗教の世界に逃げ込もうとせぬ、したたかな認識者の姿勢に発するものであることがわかる。しかし注目すべきは、このような認識をもさらに作中の一人物の言辭に託し、しかもこれが例の独仙の「二人の気狂の子分」のひとりとの認識であるというふうに諷していることである。

しかも天道公平の言うところは独仙の哲学につながり、独仙はずでに先の章(八)において「西洋の文明は積極的、進取的かも」知れぬが、「不満足で一生をくらす人の作つた文明」であり、その影響下にある我々を必ずしも救うものではないという。これもまた「英人の文学は安慰を与ふるの文学にあらず刺激を与ふるの文学なり。人の塵虚を一掃するの文学にあらずして益人を俗とするの文学なり」(「断片」明三八〇三九)という認識につながるものだが、しかし苦沙弥を「感服」せしめた独仙という存在もまた、迷亭の辛辣な批判によって滑稽化される。すでに明らかなくとく、苦沙弥はも

とより独仙も迷亭も作者のあざやかな分身であり、作者の自己相対化はとどまることを知らぬかみえる。△猫の眼▽による戯画、その徹底した人間諷刺という方法は、写生文という枠の底を踏みぬき、一種独自の批評的戯文を生み出したと言つてよい。△猫の眼▽という方法の独自性は、その仮構の眼の顕在化によって、作中人物との無限の距離を生み、その批評と諷刺はなんらの抵抗物をも伴なわぬ、一種透明無雑な△批評的、空間▽を生み出す。しかし、「猫」の矛盾もまたそこにある。「形而上なるが故に物に役せらるる事なし」という先の言葉をとれば、余りにも無雑なる△批評的、空間▽なるが故に、物(対象あるいは実在)に役せらるる事なし」ということにならう。「寄席」ははねたという作者の感慨のしるされるゆえんであり、あとには落算たる万物流転のむなしさと、無限に続く日常の果てを象徴することく、△猫▽の死が訪れるほかはない。

五

漱石の狂気とは「浪漫的或は詩的狂熱」の別名であり、それは一種の「浪漫的反語」ともよぶべき方法によって表現される。その「狂気の危機からの脱出は、確たる自覚の表現たる『吾輩は猫である』の如き反語文学によらねば達成し難かつた」(吉田六郎)という評家の指摘は頷くべきものであらう。しかしさらに重要なことは漱石自身が、その「確たる自覚」の故に、この「猫」の方法の限界をもよく意識していたことであらう。勤くとも「猫」による鬱屈の解放とはその一面であり、そのさらなる解放を求めれば——作家たることの詩的想像力や、ある倫理的渴望とよぶほかはないにもの

かへの自己投入であろう。そのなにもか無くして、「猫」のあの狂熱的の自己諷刺ともよぶべき苛烈な表現もありえなかつたはずである。言うまでもなく「猫」と並行して書かれた「倫敦塔」以下「趣味の遺伝」に及ぶ七篇の「漾虚集」所収の作品群であり、この両者の相関並列を抜きにして、「猫」の方法自体のありようを論議することはできない。たゞもはや、ここで両者の対比相関を論ずる余裕はなく、また「漾虚集」の構造的解明、あるいは諸篇の鑑賞については別稿を期するほかはないが、「倫敦塔」以下の諸篇によつてまさに漱石の「浪漫的或は詩的狂熱」なるものがアイルニカルな一面を孕みつつも、なおその詩的渴望ともいふべきものの独自の造型、あるいは放射を示していることだけは指摘しておく必要がある。

ただ敢えてつけ加えれば、「薤露行」の終末——ギニヴィアの流す「熱き涙」さらには「趣味の遺伝」の末尾、△余△の流す「清き涼しき涙」への言及の終るところから、「猫」の狂気への呵責なき諷刺ははじまる。「猫」に欠落するものはこの△涙△の志向する世界であり、それは「猫」の文明批判や道義の主張と矛盾するものではない。そこには△猫の眼△という板構の限界が見られ、十章と並行して「坊つちゃん」が書かれる理由もまた、これと無縁ではない。「坊つちゃん」の末尾——清の死を描き、名もなき庶民として市井の生活のなかに消えゆく坊つちゃんの末路を語る作者の眼底に、あのひそかな△熱き涙△が用意されていなかったとは言えない。かくして「猫」の終章（十章）が書かれ、作者は「所謂写実の極致といふ奴をのべつに御覧に入れ」（「明三九・五・五、森田草

「吾輩は猫である」論—その視点と方法に関する一考察

平宛書簡、傍点原文」という。たしかに苦沙弥以下、迷亭、独仙寒月、東風らと役者はそろい、互いに気炎をあげて舞台は閉じるが「写実の極致」という作者の語気は、注目すべきものがあろう。

「太平の逸民」たちの論議はここでもおのずから二十世紀の文明批判、さらにはその渦中に生きる人間批判に焦点を結ぶ。「昔の人は己れを忘れろと教へた」が、「今の人は己れを忘れろと教へる」。だから「二六時中己れと云ふ意識を以て充滿して居る。それから二六時中太平の時はない。いつでも焦熱地獄だ」と独仙はいう。「死ぬ事は苦しい。然し死ぬ事が出来なければ猶苦しい。神経衰弱の国民には生きて居る事が死よりも甚しき苦痛である」と苦沙弥はいう。論はおのずから親子論、夫婦論、男女論、芸術論に発展し、要は「個人」というものが強くなり、「人と人との間に空間がなくなつて、生きてるのが窮屈に」なつたせいで、すべてはその反映だと迷亭がいう。かくして「個性発展の結果みんな神経衰弱を起して、始末がつかなくなつた時、王者の民蕩々たりと云ふ句の価値を始めて発見する」。しかし時すでに遅しというほかはないと、独仙が締めくくりをつける。

作者が「写実の極致」という時、結局はこのような自己心底の人間観の底を踏みぬいてゆく以外に何があるのかと言いたげである。恐らくこの時、作者には未だ「道草」の世界は見えていなかったはずである。「寄席」ははね、逸民たちは散つていった。十年近くの後、再び作者はこの場に帰つて来る。「太平の逸民」ならぬ、そこには絶ちがたく、消しがたい△日常△や過去の亡霊を背負つて立つ主人公（健三）の姿がある。恐らく「道草」の作者にとつて、「猫」

の限界はあざやかだつたはずである。しかしまた——「彼は血に餓えた。しかも他^{おと}を屠る事が出来ないので己むを得ず自分の血を嘔つて満足した。／予定の枚数を書き了へた時、彼は筆を投げて畳の上に倒れた。／「あつ、あつ」／彼は獣と同じやうな声を揚げた」(「道草」百一)という時、それは「道草」執筆時の衝迫のみではあるまい。苦沙弥も迷亭も独仙も、すべてが作者の分身としてあざやかに生きる「猫」の方法は、また自己を食いつくす方法でもあつたはずだ。「写実の極致」という言葉は、この「道草」と「猫」の二重映しのなかにこそ見事に生きる。「芸術は自己の表現に始まつて自己の表現に終る」(「文展と芸術」)という「猫」の作者は、たしかにその第一歩を踏み出してはたはずである。

註 「吾輩は猫である」下篇序に——「『猫』と、甕へ落ちる時分は、巻中の主人公苦沙弥先生と同じく教師であつた」云々とあり、かくして「世の中は猫の目玉の様にぐる／＼廻転し」「是からどの位廻転するかわからない。只長へに変らぬものは甕の中の猫の中の眼玉の中の瞳だけである」とある。この△猫の瞳▽こそは漱石の「裡なる作家の眼の誕生であり、その体認で」あると、かつてしるしたが、岩波版全集によって「『猫』の」と引用した。しかし初出によれば「『猫』と」としるされていることに気づき、まさに末尾の一句の示すところが△猫▽ならぬ、作者自身の作家開眼の自恃につながるものであることが、改めて確認されたように思う。この序のしるされたのが朝日新聞入社(明四〇・五)の直後であることもその傍証とならう。