

『三四郎』—その主題と方法

—その人物像を中心として・諸家の論にふれつつ—

佐藤泰正

「低徊趣味と推移趣味の一致」（談話「文学雑話」明41・10）こそ作品のあるべき姿であるとは『三四郎』執筆中の作者の言葉だが、しかしこの作品は「層々累々の叙述」という「低徊趣味」の

いささか勝った、いや勝ちすぎた作品ともいうことができよう。作者は作中しばしば物語の「推移」とは一見無縁な「低徊」を試み、それがまたこの作品の面白味でもあるわけだが、なかにも精養軒における談論の場は注目に値しよう。野々宮さんの光線の圧力観察のための実験装置、つまりは仕掛けにふれての論議である。肉眼をもって観察しえぬところを仕掛けをほどこして考察するとすれば、これは「自然派」ならぬ「浪漫派」だと広田先生が言い、仕掛けをふまえた上での固有の実相の観察とあれば「浪漫的自然派」だということにもなる。ただ注意すべきは、ある装置、「ある状況の下に置かれた人間は、反対の方向に働き得る能力と権利とを有してゐる」ことであり、ならば「ある状況の下に、ある人間が、どんな所作をしても自然だと云ふ事に」なるかと小説家が問うと、「どんな

人間を、どう描いても世界に一人位はゐる」んじやないか、「実際人間たる吾々は、人間らしからざる行為動作を、何うしたつて、想像出来るものぢやない。たゞ下手に書くから人間と思はれないぢやない」かと広田先生が答えると、「小説家は夫で黙つた」（九）という。このあたりのやりとりはまことに面白い。

『三四郎』連載中（明41・9・1〜12・29）、田山花袋との応酬は周知の通りだが、「拵へものを苦にせらるゝよりも、活きて居るとしか思へぬ人間や、自然としか思へぬ脚色を拵へる方を苦心したら、どうだらう。拵らへた人間が活きてゐるとしか思へなくつて、拵らへた脚色が自然としか思へぬならば、拵へた作者は一種のクリエーターである。拵へた事を誇りと心得る方が当然である」（「田山花袋君に答ふ」明41・11・7）という漱石の反論は、よりヴィヴィッドにこの場に再現される。「文芸の哲学的基礎」や「創作家の態度」などを引くまでもなく、漱石の自然主義文学観はこれを否定するものではなく、これのみを絶対として一党一派に律せられることを排したものであり、△真▽を時代の中心的理念としながらも、なおこれのみに律せられぬ△真・善・美・壮▽の統合的表現をこそ

『三四郎』—その主題と方法—その人物像を中心として・諸家の論にふれつつ—

目指さんとしたものである。これは先の作中談論の場に「自然派」を肯定しつつ、「たゞ一派として存在を認められる丈さ」という言葉にも窺いとれよう。いづれにせよ「三四郎」自体が、生きた人間とはどう動くか分らぬという「坑夫」の無性格論に続く作者の文学観と方法を反映していることは疑いあるまい。これはまたその「予告文」の語るところとも無縁ではない。

「田舎の高等学校を卒業して東京の大学に這入った三四郎が新しい空気に触れる。さうして同輩だの先輩だの若い女だのに接触して色々に動いて来る。手間は此空気のうちに是等の人間を放す丈である。あとは人間が勝手に泳いで、自ら波瀾が出来るだらうと思ふ。さうかうしてゐるうちに読者も作者も此空気にかぶれて是等の人間を知る様になる事と信ずる」。「三四郎」の予告の言葉だが、日露戦後の時代の「新しい空気を描こうとする文明批判の意図は明らかである。同時に「人間が勝手に泳いで」云々の語に、無性格論の反映もまたおのずからにうかがいとれよう。しかも続いて「もしかぶれ甲斐のない空気で、知り栄えのない人間であつたら御互に不運と諦めるより仕方がない」とも言うが、「かぶれ甲斐」のある新時代の「空気を十分に描きえ」とは言い切れぬところに、この作品の限界がみられよう。こうして作品の中心は三四郎と美禰子のラブ・ストーリーにおのずから移り、この作品の文明批判ならぬ、いまひとつの着想が大きく浮かび上つて来ることとなる。言うまでもなく女性における「無意識なる偽善家」の問題であり、これもまた同じく先の談話に語るところである。

ズーデルマンの「アンダイング、パスト」(「エス・ヴァール」

の英訳)のヒロイン、フェリシタスという女の「殆ど無意識に天

性の発露のまゝで男を擒にする所」が、「こんな性質をあれ程に書いたものは他に」、「恐らく無いと思へるほど見事に書

き」(「無意識なる偽善者」)を書いて見よう」というわけだが、「実際何んな女になるかも自分で判らない。」「出来損つてもズーデルマン杯を引合に出して冷かしや可ません」という。「

知り栄のない人間であつたら御互に不運と諦めるより仕方がない」というわけだが、しかし「三四郎」一篇を支えるものこそ、まさしく美禰子という存在にほかなるまい。彼女が主人公三四郎と殆ど

「等価の人物像として」、この「小説の構想をささえ」という評家の指摘(三好行雄「三四郎」(一)(二)「解釈と鑑賞」昭41・1・3、のち「作品論の試み」所収)の領けるゆえんでもある。

たしかに三四郎が主人公であり、視点人物であり、すべては彼をめぐり彼の眼を通して語られてゆくのだが、しかし章を追って美禰子の存在は重く、真の主人公は彼女かともみえる。先にもふれた「無意識なる偽善者」と日露戦後の「新しい空気を描こう」という文明批判と、言わばこの二つの着想の結節点に美禰子はある、と言ってよい。当然ながら美禰子像の解釈もまた分れて来る。古くは小宮豊隆の論(「夏目漱石」)以来、この無意識なる偽善または技巧に重点がかけられて来たが、近來漱石における文明批判の意義が注目されるとともに、戦後という新たな時代の刻印を帯びるものとして論ぜられる面が多い。「全く西洋流だ」「イブセンの女は露骨だが、あの女は心が乱暴だ」(六)などと評される彼女が「日露戦後の新女性を代表することは疑いなく」、「二十世紀文明の毒を浴びた存

在」、言わば「戦後の新世代たる女性がそこに提示されたとみればよいので、「無意識な偽善」とは、ひとり「彼女のみのものではない」「(越智治雄「三四郎」の青春「共立女子大学短期大学部紀要」九、昭40・12、のち「漱石私論」所収)という。また広田のいう戦後の新たな人種——「極めて神経の鋭敏になつた文明人種」、「利他本位の内容を利己本位で示す」「尤も優美」な「露悪家」(七)のひとりとして美禰子はあり、斯く見れば「三四郎を罰するのは美禰子の愛ではなく、自意識」であり、「美禰子は優美な露悪家として三四郎を傷つけたのであって、無意識な偽善家としてではない」(三好行雄)ともいう。

さらにはこの論の延長上に「無意識なる偽善家」とは「外見からの観察にすぎず、事実はむしろ、すべてがいわゆる自意識家に固有なその心と肉体、意識と行動との分裂という彼女の内実こそ掃せらるべき」であり、「愛そうとして愛しえず、かえって相手を傷つけてゆく新しい自意識人の悲劇」は「それから」の代助、「彼岸過迄」の須永、さらには「行人」の一郎として描かれるが、「美禰子はいわばその主人公たちの遠い先蹤をなすもの」(猪野謙二「夏目漱石集」Ⅲ解説、「日本近代文学大系」26)とも論ぜられる。美禰子の本性をより無意識に於て見るか、意識に於て見るかが、論の分かれるところであろうが、眼目は作者が注目してやまぬ△女性の謎√そのものにあろう。「ヒポ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「続夏目漱石」とは、作者自身の注するところでもある。美禰子の意識、無意識裡の演技、また挑発は三四郎のみならぬ、野々宮

に対しても繰り返される。池の端の出会いでの美禰子の充分に意識的、挑発的なふるまいも、背後の自分を注視する野々宮を意識しての挑発とみれば(助川徳是「漱石・避けて通つたもの」「解釈と鑑賞」昭53・11、さらにこれを修正、敷衍したものととして重松泰雄「評釈「三四郎」「国文学」昭54・5がある)さらに納得がゆく。

二

恐らくこの作品にドラマがあるとすれば、それは三四郎ならぬ美禰子のものであり、美禰子の結婚を主体的な選択、断念とみるか、挫折とみるかを含めて、近時美禰子論を主題とした論の多く見られるのも故なきことではあるまい。「小説の脈絡にしたがうかぎり、美禰子は自分の行きたいところへ嫁ぎ、夫として尊敬できる男を選んだのだ」とすれば、それはそのまま野々宮や三四郎への「痛烈な批評」であり、美禰子の選んだ「立派な人」とは「△市に生きるもの√のひとりにまぎれもな」く、「美禰子は野々宮や三四郎を拒否して、かれとともに第三の世界から身をひるがえして去」る。「彼女はまさしく第三の世界を見切り、青春を見切つたのである」(三好行雄)という指摘、さらには「三四郎の『自惚れ』を罰したのは「美禰子その人」ならぬ「彼女が選んだ『立派な』世間人らしいその男をも含めた、『市に生きる人々』の存在それ自体であった」(猪野謙二)という論に対し、これを「三四郎らの世界を痛烈に批評したとする」には、「漱石の暗い結婚認識」は「はるかに遠い」(平岡敏夫「美禰子の結婚——△立派な人√の読み」(「日本文学」昭50・12)という反論、さらには「金縁の眼鏡を掛け」た「

「三四郎」——その主題と方法——その人物像を中心として・諸家の論にふれつつ——

色光沢つやの好い」云々の男の描写に、これを相對化する作者の「反語」的眼差を見る論（秋山公男「三四郎」小考―「露悪家」美禰子とその結婚の意味―）「日本近代文学」第24集、昭52・10、さらには同じ論旨を含んだものとして佐々木充「三四郎」論」「千葉大学教育学部研究紀要」第29巻第一部、昭55・12）のあることもまた領けよう。

いずれにせよ「青春の出口にいた一人の女が、ふと青春を振り返ったときに、人口に立っていた三四郎という青春が見えた」（越智治雄「シンポジウム日本文学、14夏目漱石」学生社、昭50・11）という評家の卓抜な指摘に見る構図は動かないが、これを青春の見切り、生活者への揚棄、断念とみようと、なお美禰子という存在の孕む課題は重い。そこには戦後の新女性のみならぬ、肉の存在そのものの孕む課題への作者の注視がある。別離の場面に咄く詩篇の言葉は、その所在を明らかに示すものである。「われは我が愆とがを知。我が罪は常に我が前にあり」とは、美禰子が三四郎との別離にあたって咄く一句であり、旧約詩篇五十一篇三節の言葉である。この八罪Vの告白を「無意識の偽善者」として「犯してきた罪というよりは、むしろ自己の存在そのものにまつわる罪の自覚にほかならず（猪野謙二）、「一義的には、優美な露悪家であった罪として理解しておくべき」（三好行雄）だという指摘もうなずけるところではある。しかしまたこの一句の示すところはそれのみではない。この詩篇五十一篇の前書に「ダビデがバテシバにかよひしち預言者ナタンの来れるときよみて、伶長たのにかよひしちの歌」とある。その仔細は旧約「サムエル後書」十一、十二章にあるが、ダビデは

へテびとウリヤの妻バテシバに子を孕ませ、その夫ウリヤを激戦の最前線にやって戦死させる。こうして彼はバテシバを妻とするが、ナタンの予言通りやがて生まれた子は七日目で死ぬ。この詩篇はダビデが罪を告白し、その許しを神に乞うたものだが、恐らく漱石がこの詩篇にまつわる物語を充分に承知の上で引いたであろうことは、美禰子像の描写からも推測できよう。「オラプチュアス！」

――「池の女の此時の眼付を形容するには是より外に言葉がない」。それは「正しく官能に訴へ」官能の骨を透して髓に徹する訴へ方まさであり、「見られるもの、方が是非媚びたくなる程に残酷な眼付である」（四）という。またある時は「霊の疲れ」「肉の弛み」「苦痛に近き訴へ」（五）を示す。三四郎は最初にこの「池の女」に出会った時、ふと彼を「一目見た」その女の「黒眼の動く刹那」に、あの汽車の女に「似通」うものを感じて「恐ろしくなる」（二）。

すでに語らんとするところは明らかであろう。この「優美な露悪家」が無意識のうちにやどす、いや彼女自身から本然的にじみ出る肉の訴えは、最初の誘惑者としての汽車の女、さらには後に広田先生の語る不義なる母親の物語を前後の伏線として見事に生きる。ここにいう八罪Vとは単なる無意識の偽善、技巧や近代人としての自我の主張や自意識の罪のみならぬ、ダビデもまたそうであったごとく、根源なる肉の存在そのものの孕むそれとして示される。このダビデ物語の語る七日目にして死ぬ罪の子の挿話が、後の「門」の悲劇につながることは改めて指摘するまでもあるまい。この旧約につながる罪の問題については釘宮久雄「漱石と旧約聖書との触れ合

い—「三四郎」を中心に—（「近代文学試論」八号、昭和45・8）に、「イザヤ書」五十三章をもちがませた論があり、また坂本浩「『三四郎』の視点と透視」（『成城国文学論集』第三輯、昭和46・3、のち「夏目漱石—作品の深層世界—」所収）に旧約詩篇にふれ、さらにヒポクリシイの原義をギリシヤ語のみならぬ聖書における「偽信」「宗教的偽善」ともかわるものとして考察した重厚な論がある。

またここに、△罪▽あるいは贖罪とはひとり美禰子のみならぬ、三四郎のものでもあるという評家の論もある。蓮実重彦「『三四郎』を読む」（『夏目漱石論』）がそれだが、美禰子の本体とは「池の女」、あるいは「森の女」ならぬ、△水の女▽であるという。三四郎は「自分が『水』に誘われ、やがては水辺へと誘いだされ、そこで決定的な遭遇を演じようとしていることに無自覚である」という。「女はいたるところに水を配置し、その近くへと男を誘いだしながら、男は水の遍在性を信ずることができない」。「美禰子の投身への誘い」も「演技者として」の「水の戯れ」も、ついに三四郎に届きえぬと知った時、彼女はもはや「命令」も「挑発」も棄てて「寡黙な女へと変貌する」。「『三四郎』で何が感動的であるといつて、この美禰子の変容ぶりほど感動的なものはまたない」と、この評家はいう。

「美禰子は漱石的『作品』にあつての最も感動的な犠牲者であり、招く仕草を池の『水の女』に仮託して身を引いてゆく。その最後の贈り物が雨なのだ」という。第八章末尾の展覧会場を出た二人を包む濃密な雨の中に寄り添いつつ立ちつくす場面によつてだが、

「三四郎」—その主題と方法—その人物像を中心として・諸家の論にふれつつ—

「『池の女』ではない、自分は『水の女』なのだ」という声にならない、その声は、湿った微細な粒子が三四郎の存在を湿らせながら徐々に濃密な雨となつてゆくとき、完成された絵画にふさわしい唯一の、だが遂に言語化されえない題名として、彼の言動を操作する負の核心といつたものになるだろう。「森の女と云ふ題が悪い」と口にしながらあとには口ごもるほかはない三四郎の失語意識で「作品」が途切れるのは、そのためである」という。すでに「森の女」とは青春の記念ならぬ、「絵画の表面に身を塗りこめる美禰子の選んだ自己抹殺」にほかならず、かくしてこの「肖像」が「池の女」の完璧な再現としてありながら、水面が視界から遠ざけられた結果、「森の女」と題されているのを目にするとき、三四郎ははじめて自分が無意識に犯したかずかずの罪に思ひいたり、それを黙つてうけいれながら絵画となつた女の犠牲の大きさに改めて言葉をつてしまう。

こうしてこの評者はいう——「かりに漱石文学の罪の意識がつきまとい、また自己抹殺への志向が語られうるとするなら、それは『三四郎』をおいてはないだろう」。これは「無意識の殺人者の物語」であり、「触れない彼方へと逃れ去つた異性と、とり残された青年の物語ではなく、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なのだ」という。このいささか飛躍に過ぎ、また評者自身の△表層▽的戯れともみえる批評は、作品自体や人物自体の枠ぐみを超え、無限の変容へと作品自体を解体するかとみえ、安易な肯定を許さぬものだが、しかし「無意識な偽善」ならぬ、無意識の罪を告発することにおいて、単なる△表層批評▽

ならぬ、漱石作品の深部をつらぬく、すぐれて倫理的な批評とも見えて来る。また別の評者にも美禰子こそ「むしろ三四郎に見捨てられた」存在として、その疎外の「淋し」さと「寒」さを指摘した論がある（角田旅人「三四郎」覚書き）「文学年誌」4、昭53・12。これら評家の指摘する三四郎における無意識の八罪Vとは何か。恐らくそれは、作者の述べる「低徊家」という字義と無縁ではないはずである。

三

「三四郎」を目して一篇の教養小説とする見方もあるが、むしろ我々は彼があまりにも変らぬことに驚くべきであろう。この、作者自身によって「低徊家」（四）と規定された人物は、終始變るところがない。斃死した女の無残な姿を前にしては、「人生と云ふ丈夫さうな命の根が、知らぬ間に、ゆるんで、何時でも暗闇へ浮き出して行きさうに思はれる（三）のだが、それ以上に深く問いつめてゆこうとはしない。また夜半の火事を眺めながら「三四郎の頭には運命があり／＼と赤く映」るのだが、その「赤い運命のなかで狂ひ廻る多くの人の身の上」は「忘れ」（九）ていた。ともに一夜あければ「常の人である」（同）。たしかに「三四郎は切実に生死の問題を考へた事のない男である」（十）と同時に、「市に生きるものの」の苦しみもまたその慮外にある。「考へるには、青春の血があまりに暖か過ぎる」（同）というのだが、しかし作者の筆はそういう彼を裁いてはいない。ただこの他者への痛みの欠落は、先の無意識の罪とからんで、作者の注視を免れてはいない。

作品冒頭に近く、名古屋で一夜を明した女に「あなたは余つ程度胸のない方ですね」と言われて、「プラット・フォームの上へ弾き出された様な」、耳も「熱」るような恥ずかしさを覚える三四郎は車中に帰って、気を落ちつけようと「ベーコンの論文集」を開く。勿論頭に入るはずもない。「けれども三四郎は恭しく廿三頁を開いて、万遍なく頁全体を見廻してゐた。三四郎は廿三頁の前で一応昨夜の御凌ごりょうをする気である」（一）という。語り手によってこのように語りはじめられる人物に、深刻な、切実な、人生への問いが容易に訪れるはずもあるまい。彼は書物を読んでも、その「齋もちす意味よりも、其意味の上に這ひかゝる情緒の影を嬉しが」る男であり（十）、子供の葬式を見てもただ「美しい葬むらひだと思」（同）うだけで、そこに「切実」な「生死の問題を考へ」る男ではない。すべてを「余処から見」て、この核心に入りこもうとしない男だが、その彼が美禰子に対する時だけは違ふ。そこには「美しい享樂の底に、一種の苦悶がある。三四郎は此苦悶を払はうとして、真直に進んで行く。進んで行けば苦悶が除れる様に思ふ。苦悶を除る為ひとあしむに一歩傍へ退く事は夢にも案じ得ない」（十）という。語り手の眼はしばしば揶揄的に、この愛すべき「低徊家」の終始変らぬ姿を描くかとも見えるが、むしろ見るべきは、この視線の背後にじむやさしさであろう。それは青春を描く作者の醒めた眼というよりは、はるかに温かい。

「三四郎の魂がふわつき出した。」「二十三の青年が到底人生に疲れてゐる事が出来ない時節が来た。」「三四郎はふわ／＼すればする程愉快になつて来た。」「だから大体は呑気である。それで夢

を見てゐる。」(四)。語を重ねて語る筆数は、観念の粉黛の底にひそむ青春の血を、青春というものの八自然Vをあざやかに掴みとつてみせる。これが藤村の「春」に続いて掲載されたものであることを思えば、恐らくそこには作家としての競作意識とともに、「春」の重い、観念の苦渋をにじませた青春の暗さに対して、よりかろやかな明の部分の強調されたこともまた充分に推測できよう。これを「自然主義文学の主人公たちに對置する心理的な機制が作用していた」とし、即ち当時の「文壇には、作者の主情性を強く盛り込んだ青年たちの都会生活での精神的彷徨——自然主義をささえた地方出身者のやみくもな八生Vのヴァイタリティーの発散とその反動として沈淪、挫折、あるいは成功への希求とどうにもならない現実の壁にぶつかつた悲哀感と絶望感——が氾濫していた」、それへのアンチと見る指摘(石崎等「三四郎の方法」「跡見学園短期大 学紀要」第12号、昭51・3)もまた頷けるところであろう。

「三四郎」一篇の微妙な魅力は、この三四郎を視点人物としてすべてをそこから描きつつ、同時にこの人物を見おろすいまひとつの眼をそこに重ねる、この二重の眼の操作にあると言つてよからう。それは評家のいうごとく「拘束の視点と全能的視点の二重性」(三好英雄)とも言えるが、この後者にかかわる「漱石の肉声」は、やがて「門」の作中にも深くひびき、かかわつてゆくものであろう。それは凡常なる人生(あるいは青春)を描きつつ、その凡庸さを安易に裁断し、予断しざることなく、その哀歓の重さがあるがままに受けとめ、俯瞰する作家の眼の所在である。しかもその凡庸な人生の底にひらく深淵を、語り手は時にふとかいま見せてゆくのだが、

「三四郎」——その主題と方法——その人物像を中心として・諸家の論にふれつつ——

彼等は瞬時にしてそこにとどまりつつ、また日常の流れへと押し返されてゆく。

この「三四郎」と「坊っちゃん」を目して、ともに二十三歳の青年が「この年まで生い育つた故郷の地の生活論理と生活感情を身にまとい、異質の生活論理、生活感情の、真只中に生きよう」とし、「異質な文化の「対立軋轢」を作品構造の基礎に置いている」という評家の論(佐々木充)も頷くべきものがある。坊っちゃんもそうだが、そこには終始「八驚くV三四郎」(同)がいる。ただ「受動的に八驚いてVいる」三四郎もやがて美禰子に深く囚われ、直進せんとするが、その破局もまた早い。美禰子は突然に身を翻し、その八謎Vを大きく遺したまま彼の前から去る。言わばここでも三四郎の驚きは八女の謎Vを映す鏡であつて、それ以上のものではない。漱石の試みんとした方法は、自身いうごとく「事相そのものに執着」しつつ「層々累々」と続く「低徊趣味」と、小説あるいはロマン本来の「推移趣味」の「一致したもの」(文学雑話)であつたが、「三四郎」はむしろ「低徊趣味」に多く傾いたものであつたことは先にもふれた通りである。この後に「推移趣味」の勝つた「それから」の書かれるゆえんだが、この低徊的手法と日露戦後の時代を映す文明批評と、この両者が交叉するところに三四郎像の意味はある。作者があえて「低徊家」と呼び、その低徊ぶりをなぞつてゆくゆえんでもある。この青春の血のままに赴く「低徊家」三四郎に覚醒があつたとすれば、それは終末に彼の眩く「迷羊」^{ストレンジャー}以外のものではあるまい。

四

三四郎が終末部に呟く「迷羊」^{ストレイシープ}の一語は、美禰子の呟く詩篇の詞句を受けつつ、この作品の主題、あるいは主調低音ともいふべきものの所在を明らかに示す。ただこの「迷羊」の一語が何を直指するかは論の別れるところであり、「多分、小説は三四郎が自身を『迷羊』（ストレイシープ）とし虚妄と彷徨を必然と理解したところで閉じているのである」（越智治雄）という指摘に対しては、「森の女」という題名の可否をめぐつてのことであれば、「この迷える羊の認識はまっすぐに美禰子への批評だったと見なければならぬ。三四郎は美禰子を批評できる地点にはじめてたがはずむ。この急激な変貌に、三四郎の青春が演じた最大の波瀾があったのである」（三好行雄）という論がある。さらにはこの両者をともに含むという解釈、またこれを押しひろげて「登場人物全員」が根源的にそれだとする論（高木文雄「三四郎」「国文学」昭44・4）も見られる。しかしいづれにせよ、これらの論を通底するものはひとつであらう。即ち三四郎にみずから「迷羊」と観ずる覚醒がなければ美禰子とそれと見る批評も生まれえず、また作者漱石の含意に時代の「迷羊」性を諷する批判の眼のあることも否めまい。

「こうして、主人公の末尾の独白は、明らかに美禰子のことと同時に、自己自身をさすことばだったと言わねばならない。それはあくまでも二にして「一だったのである」（重松泰雄「夏目漱石集」Ⅲ補注、「日本近代文学大系」26）という評者の指摘は頷くべく、彼はいま「初めて真に美禰子を愛し、理解しうる地点に立ったと言っ

てよいだろう」（同）。作者はすでに小川のとおりで美禰子に意味深く三たび「迷羊」^{ストレイシープ}と呟かせるが（五）、三四郎がそれを知るのは絵はがきを買った時であり（六）、それも「迷へる子」のひとつに数えられたことの満足にすぎない。やがて別れの場面で「迷へる子」ならぬ「迷羊」^{ストレイシープ}の語が二たび三たび繰り返される時、空に日は高く、雲が羊に似ているという叙述の抒情を超えて、字義の本体に迫る。かくして終末に「かく呟く『迷羊』の一句に至って、すでに即自ならぬ対自のそれとして三四郎の覚醒は語り手の、さらには作者の認識に近づく。この叙述の変化については角田旅人の論（前掲）にすぐれた指摘がある。またこの語がマタイ伝十八章十二節以下のみならず、旧約イザヤ書五十三章六節にいう、「われらはみな羊のごとく迷いておの／＼己が道にむかひゆけり」の語をふまえているであろうことは、すでに指摘される通りである（釘宮久男、前掲論文）。かくして「迷羊」^{ストレイシープ}の語はこの作品の示す抒情と、より実存にかかわる合意の両者を見事に統合させたイメージ、即ち点暗の一語としてあざやかに生きる。同時にこの一語が作中繰り返される空・雲・風のイメージと無縁でないことは付言するまでもあるまい。

「三四郎が凝として池の面を見詰めてみると、大きな木が、幾本となく水の底に映つて、其又底に青い空が見える。三四郎は此時電車よりも、東京よりも、日本よりも、遠く且つ遙な心持がした。然ししばらくすると、其心持のうちに薄雲の様な淋しさが一面に広がつて来た。さうして、野々宮の穴倉に這入つて、たつた一人で坐つて居るかと思はれる程な寂寞を覚えた」（二）。しばしば引用される部分だが、「三四郎」の基調をなす一節であらう。これに続いて

「夕日に向いて立つ」女（美禰子）の姿があらわれる。さらに女の去ったあと「仰向いて大きな空」を見上げながら「白い薄雲」を指して、それが「雪の粉」であり、「些とも動いて居ない」ようで、「あれで地上に起る颯風以上の速力で動いてゐるん」だという野々宮さんの描写が続く。この三者三様のあり方はこの作の主題とからんで、極めて象徴的であろう。たしかにこの作品を「おくつてゐるものは、限りなく広い天蓋で」あり、時に「深い紺青の色を浮かべ」、また時に「無窮の暗黒の空でも」あり、作中の人々は「おのかじしの生のいとなみの折々に、天蓋を見上げておのかじしの感懐にひたる」（内田道雄）、「三四郎」論—美禰子の問題—、内田道雄・久保田芳太郎編「作品論夏目漱石」。

さらにまた評者のいう「『三四郎』の『空』の表象は『無限とか永遠とかいふ持ち合せの答へ』で限定することができない何ものか」であり、「三四郎はそれを感じることはできるが、意識化する能力を欠いている」という指摘、また「三四郎の頭上に広がる青空なしいは雲の表象は作中で十数回にわたって執拗に繰返され」「三四郎の頭上に広がる空と美禰子の黒い眼」こそは、この作品世界を「構成する二つの極」であり、いわゆる「三四郎の三つの世界はこの二つの極のあいまいに描かれた幻想にすぎない」（前田愛）「三四郎論・明治四十年代の青年像」「国文学」昭46・9、臨増」という指摘には深く頷くべきものがある。別離の場面、会堂に立つ三四郎を包んで「風が吹く」。「空に美禰子の好な雲が出た」。「かつて美禰子と一所に秋の空を見た事もあつた。所は広田先生の二階であつた。田端の小川の縁に坐つた事もあつた。其時も一人ではなかつた。

「三四郎」—その主題と方法—その人物像を中心として・諸家の論にふれつつ—

迷羊。雲が羊の形をしてゐる」。この抒情の歌はやがて終末、三四郎の咳く一句に収斂するが、抒情と文明批判をかさねて、近代をめぐる八浮雲Vのイメージが作者の視程になかつたわけではあるまい。かくして作中人物の流れゆくイメージのなかにあつて傍系ながら、よし子という人物の持つ意味はいささか注目すべきものがある。

五

よし子の登場する三章終末に近い場面は極めて印象的である。語り手はその風貌をかぎり精細に書き込んだ上で、「三四郎は此表情のうちに嫺い憂鬱と、隠さざる快活との統一を見出した。其統一の感じは三四郎に取つて、最も尊き人生の一片である。さうして一大発見である」という。「三四郎は握りを把つた儘、——顔を戸の影から半分部屋の中に差し出した儘、此刹那の感に自己を放下し去つた」ともいう。「御這入りなさい」／女は三四郎を待設けた様に云ふ。其調子には初対面の女には見出す事の出来ない、安らかな音色があつた。純粋な子供か、あらゆる男児に接しつゝした婦人でなければ、かうは出られない。馴々しいのとは違ふ。初から旧い相識なのである。同時に女は肉の豊かでない頬を動かしてにこりと笑つた。蒼白いうちに、なつかしい暖味が出来た。三四郎の足は自然と部屋の内へ這入つた。其時青年の頭の裡には遠い故郷にある母の影が閃めいた。」

この印象は、さらに五章冒頭の場面にもそのままつながら。「此単純な少女は唯自分の思ふ通りを三四郎に云ふが、三四郎からは毫

も返事を求めてゐない様に思はれる。三四郎は無邪気なる女王の前に出た心持がした。命を聴く丈である。御世辭を使ふ必要がない。

一言でも先方の意を迎へる様な事をいへば、急に卑しくなる。唾の奴隷の如く、さきの云ふが儘に振舞てゐれば愉快である。三四郎は小供の様なよし子から小供扱ひにされながら、少しもわが自尊心を傷つけたとは感じ得なかつた。

この美禰子とは全く対照的に描かれた女性の印象は、読者に即座に「明暗」のお延に対する清子の存在、またその前にある津田のありよう、あの未完の終末の場面を想起させるであろう。また「虞美人草」の藤尾に対する糸子に見立てる評家の指摘（滝沢克巳「夏目漱石」）もある。さらに言えば「行人」のお貞さん、「彼岸過迄」の千代子に対する小間使いの作というふうにしてその類縁を辿ることもできよう。しかし美禰子が藤尾ならぬごとく、よし子もまた単なる類型ではない。「嫌い、憂鬱と、隠さざる快活との統一」という語に注目せざるをえない。恐らく美禰子とともによし子もまた時代の子である。すでに「統一」が「動揺」の対語であり、「故郷と母から離れることと、三四郎の『不安』とは」「表裏の關係にあらた」（越智治雄）とすれば、よし子の存在の意味はまことに重い。しかも与次郎の勧めにもかかわらず「美禰子への求愛を決意」する時、「よし子は三四郎にとって愛の対象として意識される女性ではない」（同）。

かくして「わずかに三四郎のためにささやかな慰藉を用意し、また、美禰子のいわばあわせ鏡として、母性に通じるふくよかな性格で彼女を逆照射する」「副次的な存在」、しかも終末、展覧會場の

場面に、よし子のみ姿を見せぬことにもうかがわれるほど「影の薄い存在」であり、「そうした無意味な人物をふくむ人間関係のバランスが最後まで崩れないところにも、登場人物の傀儡性がしめされ、愛の構図における緊張の欠如がしめされる」（三好行雄）といの評家の指摘は当然ともみえるが、ただこれを「人物の傀儡性」と言いつるかどうか、むしろ逆ではないのか。むしろ「傀儡」たりえぬところに「三四郎」における方法の意味があつたのではないか。

たとえば冒頭の「最も尊き人生の一片」「一大発見」「此利那の感に自己を放下し去つた」などの語は、初期の発想を引きずりながら重い。こうして三章、五章の描写に力がこもるだけにその後の展開に龍頭蛇尾の感はあるが、そこにこそ「虞美人草」を抜き出た方法、「あとは人間が勝手に泳いで」云々という新たな踏み出しの意味があつたはずである。龍頭にして蛇尾たりえたところに、言わばよし子像を肯定的、救済的存在として充分に展開しきれなかつたところに、逆に「三四郎」に託した方法の意味は見えて来よう。「明暗」とは第二の「虞美人草」ならぬ、第二の「三四郎」であつたかも知れぬとは、ふと思ひあたる筆者の感慨でもある。さて、このよし子のありように対して与次郎はどうか。

「考へると、上京以来自分の運命は大概与次郎の為に製らへられてゐる。」「向後も此愛すべき悪戯ものゝ為に、自分の運命を握られてゐるさうに思ふ」（九）とは三四郎のひそかに抱く感慨だが、たしかに与次郎はこの作品をつらぬく狂言廻しの役割を果たし、三四郎とは対照的な愛すべき軽薄さや行動性は、広田や三四郎とのやりとりを含めて作品の軽妙な彩りとなる。また時に彼なりの洞察を示し

て事態の側面を読者に告げるかと思えば、広田への並ならぬ傾倒ぶりは読者の温い微笑を誘う。美禰子にふれて「君、あの女を愛してゐるんだらう」と言い、金は「何時迄も借りて置いてやれ」という。「あの女は君に惚れてゐるのか」と聞き、「君、あの女の夫になれるか」という。「野々宮さんならなれる」と言い、「君、いつそ、よし子さんを貰はないか」（九）とも提言する。この与次郎がその内面を開示し、読者に最も身近にふれて来るのは夜空を見上げの彼の嘆息、あの集会所への途上の場面である。

「君、かう云ふ空を見て何んな感じを起す」と「与次郎に似合はぬ事を云う」。「詰らんなあ我々は。あしたから、斯んな運動をするのはもう已めにしやうか知ら。偉大なる暗闇を書いて何の役に立ちさうにもない。」「此空を見ると、さう云ふ考へになる。——君、女に惚れた事があるか。」「三四郎は即答が出来なかつた。／＼女は恐ろしいものだよ」と与次郎が云つた。「恐ろしいものだ、僕も知つてゐる」と三四郎も云つた。すると与次郎が笑ひ出した。静かな夜の中で大変高く聞える。／＼「知りもしない癖に、知りもしない癖に」三四郎は無然としてゐた」（六）。与次郎の見上げる夜空の闇は、三四郎の水底に見る青い空の寂寞につながり、一瞬この二人の若者をつめる語り手の眼は俯瞰の眼差を示してやさしく包む。与次郎の広田先生への傾倒あるいは献身と、広田先生の困つた奴だがい奴だという一種アイロニカルな愛撫の眼と、そこに一種エロスのな感觸さえ感じることが出来るとすれば、ここに屈折した語り手ならぬ作者の自愛と自己慰藉の微妙な希求を読みとることもあながち付会の語とは言いえまい。かくして作者の最も重い分身

「三四郎」——その主題と方法 ——その人物像を中心として・諸家の論にふれつつ——

ともいふべき広田という人物の意味が問われて来よう。

「三四郎」にあつて、美禰子とともに広田の存在の意味もまた重い。これを「広田側からいえば「教訓小説」、美禰子に焦点を合せれば「誘惑小説」と見、「広田と美禰子が対極に配置された」「構造」を読みとる評家の論（秋山公男）も故なきものではあるまい。車中、三四郎との最初の出会いに「危険い、気を付けなないと危ない」「囚はれちや駄目だ」（二）という広田の警告は、鋭い「日本認識であると同時に人間存在、「女」にまで及」び、その「出生の秘密の物語などは母親を通じての「女の謎」に直接」かかわっている。「存在としての「女の謎」と「文明」とを」「重ねあわせて把握」（平岡敏夫）せんとするところに作者漱石の意図を見るとすれば、広田もまたまさにその結節点に位置するものともいえよう。しかも「傍観者としての」彼はついに「三四郎を外部的現実に向かつてつき動かし、行動、発展させる力」（同）ではありえない。その「批評には確かに漱石の肉声に通うものが多い」が、同時にそれを「時代錯誤」とする若い世代「与次郎の目によつて常に相対化されており、絶対視されるべき存在としてつけて描かれてはいない」（越智治雄）。

かくして「漱石は自己の眼を広田に托しえ」、彼が「三四郎のいう批評家、与次郎のいう偉大なる暗闇に終始するかぎり、かれもまた市に生きるものではな」く、「広田先生と、学者であることを放棄した作家漱石との異質は、ほとんど決定的である」（三好行雄）とする評家の指摘は頷くべきものがある。たしかに作者の方法がそうであつたごとく、我々もまたこれを相対化して読みきつて

みる必要がある。と同時に広田が果たして漱石とは「異質」の分身であったかという問いは残る。まさに彼は「批評家」であり、「市に生き」ざるものである。しかしその胸中にひそむ八断念Vの気配は読みとってみねばなるまい。彼はまさに「青年の隊伍」の中にあつては「時代錯誤」(十一)であり、そのいささか滑稽なありよう

そのものにおいて作中人物と微妙な均衡をとりつつ、作者内奥の悲哀をひそかににじませる。「演芸場」の会場の入口で、三四郎の誘いにもかかわらず、「いや這入らない」と言つて「暗い方へ向いて行」く(十二)広田の姿は印象深い。これをひとり広田を除外した「若い男女」の世界こそこの作品の「土俵」であることのしるしと見る解釈(角田旅人)も分らぬではないが、むしろこの「近代劇運動の曙を告げるハムレット劇の上演から目を背けて、ひとり「暗い方へ」立ち去つて行く広田先生にかえて深く内在するハムレット的苦悩の照射」を見るという評者の指摘(内田道雄)は見逃せまい。

しばしば引かれるところだが広田の語る夢の話とこれに続く不義なる母の物語(十一)は、彼の(同時に作者の)胸中にひそむ女性への憧憬と畏怖の情を重ね映してあざやかである。この夢の少女の物語が「森の女」のインデックスと読みとれることはすでに指摘されるところだが(三好行雄)、同時にこの夢の少女と母をつなぐ挿話の中に「森の女」自体が包み込まれることも考えねばなるまい。改めて広田という人物の存在は重いと云おう。それは作者のすべてを相対化する眼によっていささかの諷意と批判を受けながらも、なおあざやかなひとつの時代の影、また作者内奥の影として生きつづ

けていると言つてよい。恐らくこの広田の八断念Vの背後にひそむドラマを見るところから、この物語はまた新たな相貌をとつて来るかとも思えるが、これは他日を期すこととして、諸人物へのいささかの考察とスケッチを試みたこの小論も、このあたりでひとまず筆を擱きたいと思う。