

## 三四郎の苦悶

中 本 友 文

(人文学部比較文学研究室)

### 目次

・本編Ⅱ三四郎の苦悶(155)

・付説①Ⅱ『明暗』の語りの特異性について

・付説②Ⅱ作中人物の漱石的命名法について

### 1

『三四郎』は、言わずと知れた、失恋の物語である。物語は、八月末の三四郎の上京に始まり、翌春、完成した美禰子の絵を前にした彼の「迷羊、迷羊」というつぶやきに終わる。その物語の終わりに近いあたり、時で言えば十二月中旬頃に、三四郎が演芸場で「ハムレット」を幕間まで見て中座し、(風が枝を鳴らす)、寒い、今にも雨の落ちてきそうな暗い夜を独りで下宿に帰る場面がある。その夜のことである。

三四郎は床の中で、雨の音を聞きながら、尼寺へ行けと云う一句を柱にして、その周囲にぐるぐる徘徊した。(十二)

このテキストは、一見、何の問題もなさそうに思われる。「尼寺へ行け」

とは、狂気を装ったハムレットがオフィーリアに対して投げつける言葉である。それは言うまでもない。そう理解して読者はこのテキストの前を素通りする。しかし、ちょっと待ってほしい。これはそんなに自明なテキストだろうか？ その前でしばし立ち止まり、含意をかみしめてみる必要のない箇所だろうか。いや、ここでわれわれは逡巡し、こう自問してみる必要があるはずまいか。——では、なぜ三四郎はこの言葉のまわりにぐるぐる徘徊したのか、と。ところが、そういう問を發することなく、われわれはこのテキストをやりすごしてしまう。——なぜだろうか？

われわれのこの態度には、実はしかるべき訳がある。それは、『三四郎』という小説の語り方にかかわっているのである。

『三四郎』において語り手は、ほぼ一貫して視線を主人公にのみ局限して語る(つまり、三四郎以外の人物の内面、および——最終の十三章の始めの部分を除いて——彼のいない場面は語られない)。この点は、次回作の『それから』も同様であるのだが、異なるのが、語り手と主人公(視点人物)との関係である。『それから』において語り手は、主人公の代助を自分と同等の人物として扱っている。ところが、『三四郎』の語り手は、認識力において主人公よりはるかに優位に立って語るのである。例えば、目まぐるしく動く東京に圧倒されて、置きざりにされそうな不安を感じた三四郎を描写した後で、語り手はこう付け加える。

三四郎は東京の真中に立って電車と、汽車と、白い着物を着た人と、黒い着物を着た人との活動を見て、こう感じた。けれども学生生活の裏面に横たわる思想界の活動には毫も気が付かなかった。——明治の思想は西洋の歴史にあらわれた三百年の活動を四十年で繰返している。

(二)

確かにこの小説の語り口には、全体として、父が子を距離を置いて見守るような暖かさがある。しかし、同時にまたそこには、成熟した語り手が、未成熟な主人公を子供扱いしているという印象も否めないのである。

ところで、一方読者は、通常、物語を誰の目から読むのか。——それは、語り手の目からである。虚構の内部でわれわれの前に物語世界を展開するのは、他ならぬ語り手であって、逆に言えば、われわれは意識するしないにかかわらず、語り手の視線をたどることによって物語世界に接近するわけである。かくして『三四郎』の読者は、語り手の目に自分の目を同化させつつ、ということつまり、主人公より心理的に優位に立っているつもりで、(敢えて言い換えれば)三四郎を見くだしながら、物語を読み進むことになる。三四郎の単純な内面など掌握しきったような気になり、例えば、先ほどのテキストの前で立ち止まることもなく——。こうして、『三四郎』のあの人口に膾炙したイメージが生まれる。即ち、田舎出の朴訥な青年の淡い恋の物語、である。

確かに、傍から——とはつまり、成熟した語り手の立場から見れば、そうかもしれない。しかし、当の三四郎にとってこの恋は、果たして淡いものであったらうか。三四郎は、つい広田先生を訪ねなくなる自分について、理由の一つをこう分析していた。

自分は美禰子に苦しんでいる。美禰子の傍に野々宮さんを置くと猶苦しんで来る。その野々宮さんに尤も近いのはこの先生である。だから

ら先生の所へ来ると、野々宮さんと美禰子の関係が自ら明瞭になってくるだろうと思う。これが明瞭になりさえすれば、自分の態度も判然極めることができる。(七) (傍点引用者、以下同様)

また、モデルに立っている美禰子を原口のアトリエに訪ねる前に、(眼の前には眉を焦す程な大きな火が燃えている)と自覚する三四郎の心理は、語り手によってこう描写されていた。

三四郎は美禰子を余処から見る事が出来ない様な眼になっている。第一余処も余処でもないそんな区別はまるで意識していない。ただ事実として、他の死に対しては、美しい穏やかな味があると共に、生きて美禰子に対しては、美しい享楽の底に、一種の苦悶がある。三四郎はこの苦悶を払おうとして、真直に進んで行く。進んで行けば苦悶が除れる様に思う。苦悶を除る為に一歩傍へ退くことは夢にも案じ得ない。(十)

傍から見れば、三四郎の恋は幼い。(与次郎も、半ば慰藉の気持ちを含めてだが、「馬鹿だなあ、あんな女を思って。思ったって仕方がないじゃないか」(十二)と云っていた。)しかし、三四郎自身にとっては、この恋は、先の引用に見るように、焦げるように苦しいものであったのだ。唐突な比較かもしれないが、かつてベルイマンがモーツァルトの『魔笛』(これは王子や王女の登場する一種のおとぎ話でもある)を舞台形式を保って映画化した時のことである、彼は要所要所でカメラを観客席に向け、目を輝かせて舞台に見入っている一人の少女を繰返し繰返しアップでとらえていた。それは、あたかも子供に帰って先入見のない心でこのオペラを楽しもうではないかと、映画の観衆に誘いかけているようであったのだが、ちょうどそれと同じように、われわれ『三四郎』の読者も、われわれを縛っ

ていた語り手の目から一度身をもぎ離し、三四郎を下位に見ることをやめ、また、いわゆる漱石的の主題からも自由になって、代わって田舎出の未成熟で朴訥な一青年の立場から、この小説を読み直してみる必要があるのではないだろうか。

もちろんこの小説が描くのは三四郎と美禰子の関係だけではない。彼と広田先生との精神的父子関係、与次郎の友情とユーモア、また、母とのつながり、東京と文明、そして、作者と同じイニシャルを持つ野々宮宗八の孤独、および美禰子との黙劇などもそこには描かれていた。けれども、それにもまして丁寧な、段階を追って記述されているが、恋する青年の様々な身ぶりとも無意識の内面である。そして、その身ぶりとも無意識の意味、ひいてはこの物語の恋愛小説としての面白さは、われわれが、成熟した語り手ではなく、未成熟な作中人物の側に立つとき、初めて十全に開示されてくるにちがいない。その時には、また冒頭に提示した「尼寺へ行け」の謎もおのずから解けてくることであろう。

以下『三四郎』から、彼の恋に絞りがいくつかの場面を拾い上げ、上述の方針のもとにその有り様と苦悶の跡を追ってみることにしよう。

## 2

出会いのシーンは大変鮮やかである。三四郎は、東京に着いて間もない残暑の頃、大学の池のほとりで、後に美禰子と名の分かる若い女性を見かけて、強烈な印象を受ける。ところで、彼はそもそも、美禰子のどこに惚れたのであろうか——。端的に言えば、それは彼女の容貌にである。その日の夕方の三四郎の行動にこういう一節がある。

下駄を買おうと思つて、下駄屋を覗き込んだら、白熱瓦斯の下に、真白に塗り立てた娘が、石膏の化物の様に坐っていたので、急に厭になつ

て已めた。それからうちへ帰る間、大学の池の縁で逢つた女の顔の色ばかり考えていた。——その色は薄く餅を焦がした様な狐色であつた。そうして肌理が非常に細かであつた。三四郎は、女の色は、どうしてあれでなくつては駄目だと断定した。(二)

顧みれば、上京する列車の中でも三四郎は、乗り合わせた女の、三輪田のお光さんより(余程上等)な顔立ちに、(五分に一度位は眼を上げて)注意を払つていた。つまり、三四郎はちやうど性に目覚める頃だったのである。この点を取つても、この小説が、未成熟な青年の、いまだ魂の底にまで達しない幼い恋の物語として造形されていることは明白である。しかし、未成熟な恋には未成熟なりの純粹な苦悶があるのであつて、それを讀むのが本論文の主眼であるのだが、それはさておき、かくのごとく三四郎は、東京という華やかな都を象徴するようなあかぬけた美禰子の容姿に一遍でぎゅつと惹きつけられる。ところが、彼が、その池の女の姿を再び目にするのは、これより一月以上も先の十月中旬のことである。その間の予感の漂う空隙の中で、次第に恋に傾いてゆく三四郎の身ぶりの描写は大変自然で見事である。鑿の一打ちで胸に刻みつけられた池の女の姿を、彼は繰返し繰返し反芻し、ついその影を求めずにはいられない。

学年の始まる九月十一日に正直に大学に来て肩すかしを食つた三四郎の足は、さっそく池の方に引き寄せられる。

例の椎の木の所まで来て、又しゃがんだ。あの女がもう一遍通れば可い位に考へて、度々岡の上を眺めたが、岡の上には人影もしなかつた。三四郎はそれが当然だと考へた。けれどもやはりしゃがんでいた。

## (三)

翌日も、大学の始まらないのに疝癪を起こして教場を出た三四郎は、

〈念の爲に、池の周囲を二遍ばかり廻つて下宿へ帰った〉のであるし、ようやく講義が始まって母に近況を知らせる手紙には、〈大学は大変広い好い場所、建物も大変美しい。真中に池がある。池の周囲を散歩するのが楽しみだ〉と書く始末である。そのたびに、彼の心の中では美禰子の姿が増幅されていく。もちろん具体性を欠くこの段階では、それは決して苦しみを伴うものではなく、それこそまさしくただ淡く甘美なものであつたろう。けれども——これが大事なのだが——、三四郎は既にこの段階で事実上美禰子に囚われているのである。それが証拠に、十月半ばに大久保に野々宮を訪ねて、大学病院に入院している妹の話を開かされたときに彼は、この妹に、まだ一度しか会つたことのない池の女の姿を重ねてしまう。

妹がこの間見た女の様な気がして堪らない。三四郎はもう一遍、女の顔付と眼付と、服装とを、あの時あのままに、繰返して、それを病院の寝台の上に乗せて、その傍に野々宮君を立たして、二三の会話をさせたが、兄では物足らないので、何時の間にか、自分が代理になつて、色々親切に介抱していた。(三)

そして、このほんわりとした甘さに包みこまれた精神状態の中でその夜、病院に行った野々宮に留守を任された三四郎は、轢死事件に遭遇するのである。この轢死のエピソードは突発的で、物語の展開に一見何の必要もないように思える。しかし、こうしたテクストの前で立ち止まり、主人公の無意識に測鉛を降ろすというのが、われわれの方針である。——この事件はこの物語において、一体どんな意味を持つてゐるのだろうか？

状況はこうである。三四郎は遠い所で誰かの「ああああ、もう少しの間だ」という声を耳にする。〈三四郎には明らかにこの一句が、凡てに捨てられた人の、凡てから返事を予期しない、真実の独白と聞こえ〉、続いて列車の轟音を聞いた彼は、はっと暗示に打たれて線路まで出てみる。轢

死したのは若い女であつた。顔は無傷だが、汽車は胴体を乳のところ

で斜交いに真つ二つに千切つていた。

ところで、この若い女は一体なぜ自殺したのであるか。——上京する汽車の中で出会つた例の女の帰郷の裏に日露戦争後の社会状況があつたように、ひよつとするとここでも経済の問題が背後に潜んでいるのかもしれない。しかしながら、これについては、三四郎に視線を局限している語り手が何も語らない以上、真相は永遠に謎である。それに、ここでわれわれが問題にしているのは、三四郎の無意識である。したがつて、この問は次のように変えてみる必要があるだろう。即ち、若い女の自殺の真因はともかく、三四郎は、どういう理由でこの女が自殺したと考えたか、にである。

こうして三四郎の内に降り立つてみたとき、見おろした時には見えなかつたものが、見えてくるに違いない。人間存在を社会的階級の側面から捉えることをまだ学んでいない若い三四郎は、無論それを経済の問題としては受けとめない。彼の反応はずつと心理的である。

三四郎の眼の前には、ありありと先刻の女の顔が見える。その顔と「ああああ……」と云つた力のない声と、その二つの奥に潜んでおるべき筈の無残な運命とを、継合わして考えてみると、人生と云う丈夫そうな命の根が、知らぬ間に、ゆるんで、何時でも暗闇へ浮き出して行きそうに思われる。三四郎は慾も得もいらぬ程怖かつた。(三)

ここに現れてゐるのは、一旦そこに足を踏みこんだら、何が起るか分からぬ現実世界に対する恐れである。すつかり弱腰になつた三四郎は、ふと汽車で水蜜桃をくれた男(広田先生)を思い出して、自分もあの男のように、世の中を傍観する批評家として、未来に存在しようかと考え出す。なるほど、ここには、女の自殺の原因についての三四郎の自覚的な推察はどこにも表明されていない。しかしながら、自殺したのは、若い女である。

しかも彼はいま、先に見たように、池の女に一撃されて以来の心的状態にある。この状況にあつて、実のところ彼は、無意識のうちにそれをあることと結びつけているのである。だから野々宮の書齋を見回した三四郎は、  
「この静かな書齋の主人は、あの批評家と同じく無事で幸福である」  
「——光線の圧力を研究する為に、女を轢死させる事はあるまい」と思うのである。この無意識は、抑圧の重しのとれる夢の中ではいっそう明示的になる。

三四郎の夢は頗る危険であつた。——轢死を企てた女は、野々宮に  
関係のある女で、野々宮はそれと知つて家へ帰つて来ない。只三四郎  
を安心させる為に電報だけ掛けた。妹無事とあるのは偽で、今夜轢  
死のあつた時刻に妹も死んでしまった。そうしてその妹は即ち三四郎  
が池の端で逢つた女である。……(三)

三四郎は明らかに、池の女に囚われた無意識の中で、この若い女の自殺の原因に、男女の関係、即ち恋愛事件を結びつけているのである。この女の轢死は、ひよつとして恋愛の苦悶、ないし失恋の痛手の果てであつたのかもしれない——。(ちなみに文学作品におけるその代表的形象は、アンナ・カレーニナである。この時漱石の頭をひよつとしてその連想がよぎらなかつただろうか?)そして、この無意識の上に、現実の人間関係に直接参入しない批評家になろうかと三四郎は考え出したのである。三四郎の意識の底には、かくのごとき「無残な運命」をもたらしかねない現実世界、特にそこでの女との関係、即ち恋愛に対する恐れが、いまだ本當の恋におちる前から、芽を出し始めることになる。いきおい三四郎のこれからの恋は臆病なものにならざるをえないだろう。思えば、その臆病さは、物語の冒頭で汽車の女に、「あなたは余つ程度胸のない方ですね」と、いきなり急所を突かれた時に既に決定づけられていたとも言えるのであるが……。

(現に、池の縁で美禰子に一目見られた刹那に、この時の感覚がよみがえつて、三四郎は「恐ろしくなつた」のであつた。)

さて、以上、美禰子に一度会つたきりの段階の三四郎の心的状態、いわば恋の前段階を見てきたわけだが、先にも述べたように、この段階の三四郎の意識においては、池の女の記憶はまだ、ただ甘美なものであつたと思われる。では、それに苦悶の色が加わるのはいつからであらうか。

轢死事件の翌日、そして池の女の登場する危険な夢から覚めたその朝、三四郎は、大学病院の玄関口で思いもかけず当の池の女に再会する。実に一か月半ぶりのことである。彼の足はとたんに「早速の歩調に狂が出来る。ここでも三四郎の注意は、まず美禰子の容貌に強く引きつけられる。二重線の切長の目。目立って黒い眉毛。奇麗な歯。そして、今日は白いものを薄く塗っているけれども、本来の地を隠さない濃やかできちりと締まつている、それでいて柔らかな顔の肉づき。——記憶の中で何度となく反芻した池の女は、色彩も細部も急激に鮮明なものになっていま目の前にいる。三四郎の胸は波立つ。尋ねられて野々宮の妹の病室を教えたものの、後で、自ら案内していけばよかつたと、せつかくの機会を逸したことを悔いのではないられない。脳裡にふと、この時女が結んでいたリボンの色が映る。そのリボンが、野々宮が「兼安」で買ったのと同じものだと考え出したとき、三四郎は「急に足が重くな」り、へのたくる様に正門の方へ出る」のである。

ここには、以前にはなかつた煩悶がある。とはいへ、この煩悶はまだ深甚なものななりえない。この出会いによつて、野々宮の妹の知人として、美禰子の存在はぐつと近づき、ずつと具体的なものに感じられるようになって、三四郎の胸は予感にふくらみ、煩悶の余地は奪われる。彼の魂はこれ以降むしろ「ふわつき出」す。それから半月ほどの三四郎の行動の一端はこうである。

大学の池の周囲も大分廻つてみたが、別段の変もない。病院の前も何遍となく往復したが普通の人間に逢うばかりである。(四)

そして、△三四郎はふわふわすればする程愉快になつて来た」というのだから、この段階もまた恋の第一階梯と考えてよいだろう。

それでは、三四郎の恋の第二段階、それまでの追想と予感の甘美さを半ば押しつけるようにして恋愛の本格的な苦悩が立ち現れるのは、いつからであろうか。——それは、引越しの手伝いに行った広田先生の新居で、三たび美禰子に会つた時からである。苦悩は、一方では美禰子自身によつて、そしてもう一方では野々宮の出現によつて引きおこされる。この日は天長節(十一月三日)、季節はすっかり秋である。庭木戸がすうとあいて、今度もまた思いがけない形で、突然池の女が現れる。女は会釈しながら三四郎を見詰め、その眼が三四郎の瞳に映る。

ヴォラプチュアス! 池の女のこの時の眼付を形容するにはこれより外に言葉がない。何か訴えている。艶なるあるものを訴えている。そうして正しく官能に訴えている。けれども官能の骨を透して髓に徹する訴え方である。甘いものに堪え得る程度を超えて、烈しい刺激と変ずる訴え方である。甘いと云わんよりは苦痛である。卑しく媚びるのとは無論違う。見られるものの方が是非媚びなくなる程に残酷な眼付である。(四)

この瞬間、春霞のような憧憬は、苦悶を内包した焦がれるような恋着へと転じたのである。それはもはや、かつてのようなただ淡く甘いものには戻りえない。そして、恋着は、一般の例にもれず、この場合にも、想う人と一緒に何かをすることを通じて、また、想う人の肉体の近さによつて不拔のものに凝固せられるのである。二人は協力して、広田先生の新居を掃

除するうちに〈大分親しく〉なる。途中、二人の顔は一尺ばかりの距離に近づき、また、袂を上げて二の腕まで出た〈奇麗な〉手に手がもう少しで触れそうになる。さらには、後から荷物を運んできた与次郎が、広田先生の〈へいりもしない本〉の山を目の前に手を拱いてみると、美禰子は〈三四郎の肩を一寸付いて〉注意を促し、二人は〈顔を見合わせて〉笑うのであり、それから、画帖をのぞきこんだ二人は、マーメイドの絵の上で、〈頭を擦り付ける〉のである。

こうして、高められた三四郎の焦げるような恋着は、野々宮の出現によつてさらに熱せられ、痛みが増す。与次郎の「可哀相だた惚れたつて事よ」に対する広田先生の拒否反応があんまり大仰なので、三四郎と美禰子は一度に笑い出すが、その笑いがまだやまないうちにふいに野々宮が現れる。三四郎は野々宮の〈態度と視線とを注意せずにはいられ〉ず、それまで活発に動いたりほころんだりしていた彼の口は、これ以降びたりと閉じられる。そして、先に帰ろうとする野々宮の後を美禰子が追っかけて何か話した時も、三四郎は〈黙つて坐つていた〉のである。

このあたりの恋におちた青年の苦悶のかすかな身ぶりの描写は、瑞々しく見事である。

3

さて、このあと、団子坂の菊人形見物、ストレイシープの絵葉書、大学の運動会、そして三十円の借金……と、美禰子との接触が重なるにつれて、そして美禰子と野々宮のやりとりを目撃する機会が増すにつれて、甘美な中にも三四郎の恋の苦悶はしだいに濃く深くなっていく。その苦悶の窮まった段階の三四郎の身ぶりとも無意識について考察するのが、この論文の眼目の一つであるのだが、そこに入る前に、三四郎の恋の形についてここでぜひ確認しておかなければならないことがある。それは、これが完

全な片想いであるということである。確かに美禰子も三四郎を嫌いではない。また、田舎育ちの三四郎の女性観を以てして、例えば、男を自宅に呼んで金を貸そうという若い女のことを想像すると、(自分に都合の好い光景ばかり)出て来ざるをえない。しかしながら、醒めた客観的な目で事態を見た場合、三四郎が焦がれるような気持ちで美禰子を想っていたように、はたして美禰子は三四郎を想っていたと言えるだろうか。——答えは、否である。なるほど結果的に三四郎の気を引くような行為を美禰子はしていた。しかし、同じ素振りでも美禰子は野々宮に対しては見せているのである。それどころか、三四郎に対するそれらの行為が心理的に優位に立ったものであったのに対して、美禰子の野々宮に対するそれは逆に劣位に立ったものである。つまり、美禰子は三四郎を動かすが、彼女は野々宮には動かさないのである。例えば、菊人形見物の場面では、広田先生に菊の培養法の説明ばかりして自分を目を向けようとしない野々宮を見ると、後を追わせようとするかのように、ふいと彼女は会場を出てしまふし、三四郎を伴って訪れた丹青会の展覧会場では、野々宮の姿を見るやいなや、いかにも親密な関係にあるという印象を彼に与えるべく三四郎に耳うちをしてみせ、「妙な連れと来ましたね」と三四郎に向かって言う野々宮に対して、すばやく「似合うでしょう」と答えるのである。(これに対する野々宮の反応は、(何とも言わなかった。くるりと後を向いた)とある。)野々宮に対する美禰子のこうした行動は、三四郎の内部に半ば無意識の嫉妬——というより、自信のなさや形成・堆積させていき、彼に対しては終始冷めている美禰子と対照的に、三四郎の苦惱はじりじりと焦げてくる。

これに対して、いや美禰子も(美禰子なりのやり方で)三四郎を愛していたのだ、その何よりの証拠が、美禰子が青春と訣別するに当たって残した一枚の絵である、そこには他ならぬ二人の出会いのあの瞬間が封じこめられていたのだから、という論も昔から根柢よくある。しかしながら、この絵は本当に美禰子の愛の証となるものであろうか。この論証に思い込

みはないだろうか。これを検証するためには、この絵にまつわる時間をまず確かめておく必要があるだろう。美禰子に注意されて、絵の出来方が余り早いのに三四郎が改めて驚くシーンがあるが、そもそもこの絵はいつ描き始められたのか——？ 原口のアトリエを訪れた後の三四郎と美禰子の問答にこうある。

「何時から取り掛かったんです」

「本当に取り掛かったのは、ついこの間ですけれども、その前から少しずつ描いて頂いたんです」

「その前って何時頃からですか」

「あの服装で分かるでしょう」(十)

「あの服装」とは、原口の「里見さん。あなたが単衣ひとえものを着てくれないものだから、着物が描き悪くって困る」というせりふより明らかである。つまり、この絵は単衣がふさわしい時期、即ち、二人が初めて出会った後に既に描き出されていたのである。その上で、なおかつ団扇をかざしたこの構図が二人の出会いを記念するためのものであるというのなら、美禰子は、池のほとりであつた一度見かけたきりのどこの誰とも分らない青年に、まさに一目惚れし、自分の青春の全てを注ぎこんで悔いがないような熱愛を感じたのでなければならぬことになる。これは、後の美禰子の行動を考えてみても、余りに不自然である。それに、そもそも、池に散歩に出た時に美禰子の頭にあつたのは、すぐ近くの理科大学で実験をしているはずの、兄の友人の野々宮の姿ではなかつたか。ひよつとしたらここで野々宮に会うかもしれない——。二人はこの時点で既に手紙を送り、リボンを贈られる間柄であつたのである。そうなると、「森の女」の構図は、野々宮の思い出のためであつたかもしれないということになる。結局のところこれについては誰も確言できないわけで、それは漠然と青春の思い出のた

めの構図と言っておいた方がよさそうである。ともあれ、要は、「森の女」は美禰子の三四郎に対する愛の証拠にはなりえないということである。確かに、自分に熱烈な慕情を寄せる純情な青年に、美禰子が好感を抱かなかつたはずはない。しかし、それは恐らく、彼女が野々宮に対して持っていた感情——それも身を裂くようなものであったとは思えないのだが——に比べても、かなり淡泊なものであったのであり、何よりそれは、三四郎が彼女に対して抱いていた苦悶を孕んだ恋情のマグマに並べてみれば、比するべくもないものだったのである。要するに、三四郎の恋は、本質的に片思いであった。

少し横道に逸れるが、ついでにここで、しばらく美禰子の結婚と、彼女という人物について考えてみたい。なぜ美禰子は、ふいに——それは傍目はためにそう見るだけかもしれないのだが——例の〈金縁の眼鏡を掛けて、遠くから見ても色光沢の好い〉、〈脊のすらりと高い細面の立派な人〉と結婚したのだろうか——。与次郎は美禰子について、「夫として尊敬の出来ない人の所へは始から行く気はない」と評しているが、これにはもう一つ条件を加える必要があるように思われる。それは、その人が美禰子を崇拜してくれるという条件である。三四郎は美禰子を崇拜していた。しかし、三四郎は彼のいわゆる三つの世界——第一は田舎の母をその代表とするところの、現実には遠くないが遠い古ぼけた世界、第二は広田先生と野々宮を代表とする〈貧乏〉で〈晏如〉とした、現実を離れた学問の世界、第三は美禰子と東京をその代表とする華やかで活動に満ちた新しい現実世界——のいずれにもいまだ決定的に帰属しておらず、いわば玄関先でうろろしている存在であって当然美禰子の尊敬を受けるには足りない。一方野々宮は既に第二の世界で名を成しており、十分尊敬に値する。ところが第二の世界に超俗的に生きる決心の野々宮は、第三の世界に根を張っている美禰子の機嫌を取り続けることができない。逆にまた美禰子も、第三の世界の華やかさを捨てて第二の世界に歩み寄ろうとはしない。(そこには自尊心の間

題もある。)この兩人に対して、彼女が夫として選んだ実業家らしい(立派な)紳士は、第三の世界で既に成功を収めているらしく、したがって——それがたとえ世間的なものであっても——美禰子の尊敬に十分足る人物であり、かつこの紳士は、「森の女」の構図が〈細君の手柄だと聞いてさも嬉しそう〉にする夫であった。

付け加えて言えば、美禰子は決してふいに結婚したのではない。三四郎と近い年くらいというのだから、美禰子は既に二十二、三である。それに彼女にはこの時結婚を急ぐ外的要因があった。——アトリエでの原口と美禰子の会話を思い出してみたい。〈でも兄は近々結婚致しますのよ〉「おや、そうですか。すると貴方はどうなります」「存じません」——原口が心配しているのは、言うまでもなく彼女の家の事情である。両親のいない家で小姑になるというのも特に美禰子のような女性にとっては居心地のいいものではあるまい。それに兄の縁談というのも、降って湧いたものでもないだろう。三四郎と出会った頃には既に、美禰子は——いつまでも兄に甘えていたよし子とは違って——結婚を間近な問題として考え始めていたに違いない。そうして選んだのが、兄の親友で旧知の〈立派な〉紳士であった。つまり、美禰子は——たとえそこに特に野々宮をめぐる何らかの青春の断念があったにせよ——一般的に言って、最も妥当な時期に最も妥当な人物と結婚したということになる。与次郎は、失恋した三四郎を励ましたついついもの調子で、「そりゃ君だって、僕だって、あの女より遙はるかに偉いさ。御互おんごにこれでも、なあ。けれども、もう五六年経たなくっちゃ、その偉さが彼の女の眼に映って来ない」、「なに、もう五六年もすると、あれより、ずっと上等なのが、あらわれて来るよ」と言っているが、実のところこれこそは、最も即物的で客観的な美禰子評であるのかもしれない。しかし、そんな客観的「事実」は何の慰めにもならない。恋におちた青年にとつて、その恋の対象は、いついかなるときでも唯一無二の存在だからである。

さて、先に三四郎の恋は片想いであると断じたが、へ美禰子を余処から見る事が出来ないような眼になつてゐる。三四郎、へ美禰子の為に己惚しめられたんだと信じてゐる。三四郎には、当然のことながら、事態は明瞭に見えてこない。それが明瞭になり始めるのはいつのことだろうか。次節以降で、三四郎の恋の最終段階、失恋の自覚と愛されぬことの苦しみの身ぶりを見ることにしたい。

4

十二月上旬に、三四郎は田舎の母に請求して三十円を送ってもらふ。こまで彼は、既にまる三月にわたつて美禰子を極とする磁界に生活してゐるわけであるが、この間の彼の行動をここでちよつと振り返つてみると、まさに美禰子という磁力に一方的に動かされ続けたものであることがよくわかる。具体的知遇の生じる以前の恋の第一段階においては、もちろんこちらから働きかけるべくもなく、三四郎はただ池の女の影に操られるしかすべはない。ところが、広田先生の新居で実際に親交が生まれて以降の第二段階においても、事情は変わらない。菊人形展への誘いにしろ、三十円の借金にしろ、主導するのは常に美禰子の方であつて、三四郎は終始受動的に翻弄されるばかりであつた。一面ではそこには酔つたような甘さがある。しかし受動的であるだけに、甘美な中にも苦悶は、三四郎の意志の制を離れて、どんどん癌細胞を増殖させていく。この苦悶を払うためには、三四郎は、今やどうしても自分から前に進んでみなければならぬ。その第一歩、三四郎からの初めての能動的な働きかけが、美禰子に出した借金の礼状であつた。それは、へ出来るだけの言葉を層々と排列して感謝の意を熱烈に致したもので、へ普通のものから見れば殆ど借金の礼状とは思われない位に、湯気の立ったものであつた。いきおい三四郎は、美禰子の時を移さぬ返事を期待する。しかし返事は来ず、三四郎が得たのは、数

日後唐物屋でよし子と連れ立った彼女に出会つた際のへ微弱なる「この間は有難う」という反響のみである。三四郎は、さらにもう一歩前に出てみなくてはならない。

三四郎は母から来た三十円を枕元に置いて寝た。この三十円も運命の翻弄が産んだものである。この三十円がこれから先どんな働きをするか、まるで分らない。自分はこれを美禰子に返しに行く。美禰子がこれを受取る時に、又一廻り来るに極つてゐる。三四郎はなるべく大きく来れば好いと思つた。(九)

その夜、三四郎は火事を告げる半鐘の音で目を覺まして窓をあける。へその時三四郎の頭の中には運命がありありと赤く映つた。そうして布団の中で、頭の外のへ赤い運命のなかで狂い回る多くの人の身の上を忘れた。今の三四郎の頭には、それほど余裕はない。

こうして、目の前にへ眉を焦がす程な大きな火を燃やした三四郎は三十円を懐に、美禰子がモデルに立っている頃合を見計らつて原口のアトリエを訪れる。自宅に美禰子を訪ねないのは、兄や同居中のよし子がいるかもしれない、へ人がいては、金を返すのが、全く駄目の様な気がするからである。ところが、その美禰子は金を受け取ろうとせず、画家の職業的な目とは異なる視線を意識したせいであろうか、調子をくずしてしまふ。仕事を打ち切ることにした原口は、お茶をすすめるが、美禰子は用があるから帰ると言う。この機を逃しては、今度いつ二人きりになれるかわからぬ。行動の時は、今である。三四郎は、留められるのをへわざと断つて、美禰子と一緒に表に出る、そして、へなるべくこの機会を長く引延ばして利用するために、一廻り散歩しようと、初めて女に自分から積極的に誘いかける。このあたりは、三四郎の心臓の音が聞こえてきそうな場面である。ところが美禰子は案外にも応じない。どうかしたのかという問にも、

いつもの美禰子らしくなく、はかばかしく答えない。

後から顧みれば、この時美禰子は既に結婚の意志を固めていたわけである。とすると、彼女のこの時の変調の原因は、常の三四郎に似合わぬ積極的な行動に、鋭敏に何かを直感したことからくる圧迫感であったのかもしれない、あるいはまた、後に教会の前で三四郎と最後の別れをする際に口にするようになる「われは我が愆を知る。我が罪は常に我が前にあり」につながるころの、翻弄した相手に対する何らかの罪障感であったのかもしれないと思われてくる。しかしながら、そんな事情など知るよしもない三四郎は、どうかして二人の間に掛かった薄い幕の様なものを裂き破りたくてたまらない。

然し何と云ったら破れるか、まるで分別が出なかった。小説などにある甘い言葉は遣いたくない。趣味の上から云っても、社交上若い男女の習慣としても、遣いたくない。三四郎は事実上不可能の事を望んでいる。望んでいるばかりでない。歩きながら工夫している。(十)

三四郎は懸命である。やがて沈黙の緊張に耐えかねてか、美禰子の方から先に口を利く。「原口さんに御用が御有りだったの」「何でいらしたの」——その瞬間をとらえて三四郎は、思い切って口に出す。

「あなたに会いに行つたんです」

三四郎はこの一言に想いのたけをこめたつもりである。(甘い言葉は遣いたくない)彼にとつては精一杯の愛の告白である。ところが、この時の美禰子は前述のような位置にある。以前の美禰子なら、才知に満ちた響くような答を返して再び三四郎を翻弄してみせたことであろう。しかし、今の美禰子にできるのは、意味をすらし状況をはぐらかすことだけである。「御金は、彼所じゃあ頂けないのよ」と、三四郎はがっかりする。けれど、今日の彼は、意を決して大きな煽りを求めてやって来たのである。ここ

で退くわけにはいかない。あくまで意味をすらし続けようとする美禰子に、堪えられなくなった三四郎は急迫する。

「ただ、あなたに会いたいから行つたのです」と云って、横に女の顔を覗き込んだ。女は三四郎を見なかった。その時三四郎の耳に、女の口を洩れた微かな溜息が聞こえた。

「お金は……」

「お金なんぞ……」

二人の会話は双方共意味を成さないで、途中で切れた。(十)

このあと美禰子は、原口の絵へと話題を転ずるが、それも束の間、突如車に乗って現れた例の(男らしい)若い紳士に、美禰子は三四郎の目の前でさっとさらわれてしまうのである。こうして三四郎の必死の告白は回避され、——三四郎はそれをまだ自らに認めえないにせよ——つまるところ、拒絶されたわけである。そして、この静かにして劇的な場を受けるのが、本論文の冒頭で問題提起しておいたあの演芸会の場面なのである。

5

寒い年の瀬である。晩夏の夕方の火照るような暑さと、まぶしいような日差しとともに始まった三四郎の恋の物語は、いよいよ終わりに近づく。逍遙・抱月の文芸協会の主催で演芸会が開かれる。美禰子は、同伴を依頼した野々宮に連れられてよし子とともに来ているはずである。三四郎が誘った広田先生は、散歩がてらに会場の前まで来たものの、中には入らなかつた。ごつたがえす会場を一苦労して捜すと、彼らは、前の方の随分離れた席にいる。近寄りたい気はある。しかし、菊人形の時と違って、今回はもはや、美禰子に「一緒に」とは誘われていない。三四郎は一人ぼっちで坐っ

ている。そして、「ハムレット」の幕があく。「ハムレット」は、実は広田先生との関連でもいわくつきである。

これより数日前、広田先生を訪ねた三四郎は、先生の見た夢の話聞かされる。夢の中で森を歩いていて、二十年前に一度見たきりの顔に黒子のある十三三の少女に邂逅したというのである。自ら恋に苦しんでいる際の三四郎は、思わず、その女のために先生は結婚しないのかときく。広田は、自分はそれほどロマンチックな人間じゃないと否定して、世の中には外にも色々結婚のしにくい事情を持つている者がある、例えば「ハムレットは結婚したくなかったんだらう。ハムレットは一人しか居ないかも知れないが、あれに似た人は沢山いる」と答え、一例を挙げて、父に早く死なれて母一人を頼りに育った男が、母の死ぬ間に、知りもしない人の名をあげられて、自分の死後はその人の世話になれ、その人がお前の本当の父親だと言われたとしたら、その子は結婚というものに信仰を置けなくなるだらうという話をしていた。これが広田自身のことであるのは、間違いないが、ハムレットの結婚しにくい事情については、この演芸会の場面が読者の記憶をよみがえらせてくれる仕掛けになっている。それは単に彼の煩悶非行動型の憂鬱気質によるものではなかった。

芝居そのものには三四郎は余り気がならない。それは美禰子の存在が気になるためばかりではない。台詞まわしに違和感があるためでもある。恋の苦悶によって感じやすくなっている三四郎は、ハムレットに「もつと日本人じみた事」を言ってほしいのである。そうすれば彼の心の琴線はすぐにも震え出すだらう——。芝居の出来はともかくとして、三四郎の心には二つのシーンが残る。一つは、日本人なら「御母さん、それじゃ御父さんに済まないじゃありませんかと云いそうな所」であり、もう一つが、あの「尼寺へ行け」の場面である。ハムレットが結婚しない理由、それは彼の気質もさることながら、直接には、生前あれほど父王を熱愛していたくせに、比類なきその父が亡くなると二月とたたぬうちに、代わって王位に着

いた卑しむべき叔父と再婚し情を通じてしまった母ガートルードに対する、ひいては、女一般に対する不信心 (Fidelity, thy name is woman.) によるものであった。このことをわれわれに想い起こさせ、同時に、広田の話を納得させてくれるのが、あの「御母さん、それじゃ御父さんに……」の仕掛けである。そして、その仕掛けにうまくかかるために必要なのが、テクストの前でしばし佇むという行為なのである。その行為はまた、われわれをして「尼寺へ行け」の背景を、脳裡に鮮やかによみがえらしめることにもなるであらう。

毒殺された父王の復讐を遂げるためにハムレットは狂気を装い、恋ゆえの発狂と診断された彼のもとに、病んだ心を癒すべくオフィーリアが送りこまれる。そのオフィーリア、愛するオフィーリアに対して、女一般への不信心をこにして投げつけられるのが「尼寺へ行け」の一句であった。そして、この一句が床の中の三四郎にまつわりつくのである。それはなぜなのか？——そもそも誰がハムレットで誰がオフィーリアなのか？ まず「ハムレット」からその場面を実際に引用してみよう。

H (……) 以前はおれもおまえを愛していた。

O そのように、ハムレット様、信じさせて下さいました。

H 信じてはならなかったのだ。もとの木がいやしければ、どんな美徳を接ぎ木しようとむだだ、いやしい花しか咲きはせぬ。もともとおまえを愛してはいなかった。

O とすれば私の思いがいはいっそうみじめなものに。

H 尼寺へ行くがいい、罪深い子の母となったところでなんになる？ (……) 母よなぜおれを生んだ、と恨みたくなるほどだ。(……) 尼寺へ行くのだ。

(中略)

H もしおまえが結婚するというなら、持参金がわりに呪いのことば

をくれてやる。たとえおまえが水のように貞淑、雪のように清浄であるうと、世間のかげ口はまぬがれぬだろう。だから尼寺へ行け、尼寺へ。さようなら。どうしても結婚せねばならぬというなら、阿呆と結婚するがいい。利口な男なら、女房をもてば知らぬは亭主ばかりとなることを心得ているはずだ。さ、行くのだ、尼寺へ、一刻も早く。さようなら。

○ 神様、どうかあのかたをもとのお姿に！

H おれも十分心得ているぞ、おまえたち女は紅白粉をぬりたくり、神から授かった顔をまるで別物にしてしまふ、踊りさわぐ、尻をふつて歩く、甘ったれた口をきく、神のお造りになつたものに見だらな仇名をつける、ふしだらをしておいて、悪いこととは知りませんでしたなどとぬかす。ええい、もうがまんがならぬ。おかげでおれは気が狂つた。これ以上結婚などは許さぬぞ、すでに結婚してしまつたものはやむをえぬ、一組だけをのぞいてあととは生かしておいてやる。まだ結婚していないものは、一生そのまま一人であるのだ。さ、行くのだ、尼寺へ。

(小田島雄志訳)

激烈な言葉である。愛されていると信じきつていたオフィーリアの悲嘆と絶望はいかばかりであつたらう。しかるに文芸協会の芝居では、〈尼寺へ行けとの云い方が悪い〉せいか、三四郎には、〈尼寺へ行けと云われたオフィーリアが些とも気の毒にならない〉。ところが、幕が降りて、廊下で美禰子とよし子とを相手に話している男の横顔を確かめたとき——この男が、先に美禰子を車でさらつていった〈立派な人〉であるの言ううまでもない——三四郎は、席に帰らずにふいと表へ出てしまふ。そしてその夜の毒を感じさせなかつたはずの「尼寺へ行け」の一句が三四郎に絡みついて離れなくなるのである。この部分をもう一度引いておくことにしよう。

本来は暗い夜である。人の力で明るくした所を通り越すと、雨が落ちてくるように思う。風が枝を鳴らす。三四郎は急いで下宿に帰った。夜半から降り出した。三四郎は床の中で、雨の音を聞きながら、尼寺へ行けと云う一句を柱にして、その周囲にぐるぐる低徊した。広田先生も起きているかもしれない。先生はどんな柱を抱いているだろう。与次郎は偉大なる暗闇の中に正体なく埋まっているに違いない……

(十二)

三四郎の意識の中のこの低徊の身ぶりは一体何を意味しているのか。そもそも彼の意識の底では誰がハムレットで、誰がオフィーリアであるのか。——先に三四郎は、必死の愛の告白を美禰子に回避されていた。そして、それは間違いなく無言の拒絶であつたのだという認識が、演芸場での一件によつて、この夜、彼の体中の細胞に沁みわたるのである。ひよつとしたら愛されているかもしれないという甘美な一縷の希望は黒く塗りつぶされ、彼の胸の中には今や、愛されぬことの苦渋が充滿する。三四郎は、つまり——オフィーリアなのである。状況は随分違う。しかし、オフィーリア同様に、彼は、愛する相手から無言の「尼寺へ行け」(愛の拒絶)をきつつけられたのである。無論三四郎は、誰がハムレットで誰がオフィーリアかなどということは考えてもいまい。しかし今、寒い夜半に床の中にもぐりこんだ三四郎の胸の中では、雨の音にまじつて「尼寺へ行け」の鋭利な一句が反響するたびに、自らの苦しみに、拒絶されたオフィーリアの痛みが突き刺さってくるのである。こうして内部でぐるぐる渦巻く苦悶は肉体をも消耗する。だから翌日から三四郎は熱を出し、床に臥せることになるのだ。その病床を与次郎と、続いてよし子が見舞う場面は、人間の情愛に満ちた大変美しいシーンである。

三四郎は一週間ほどして床を離れる。湯に入って鏡を見ると〈亡者の相〉がある。床屋にいつて、その翌日の日曜日に、教会の前で待っている

と、礼拝を終えた美禰子が出てくる。一緒に歩こうとする美禰子を断つて、三四郎は返しそびれていた三十円を返す。その紙包を懐に入れるのと引きかえに、美禰子は白いハンカチを取り出し、三四郎の顔の前に持つてくる。ヘリオトロップ——かつて唐物屋で三四郎が選んでやったものだ——の〈鋭い香がぶんとする〉。

三四郎は思わず顔を後へ引いた。ヘリオトロップの罫び。四丁目の夕暮。迷羊ストレイシフ。迷羊ストレイシフ。(十二)

生傷に触られたように思い出が痛む。苦悶の床から起きた三四郎は、前の三四郎ではありえないだろう。魂を通わせることは、ついにできなかつたのだ！——病は癒えても、この思いに対する痛みと煩悶とは長く尾を引き、「迷羊ストレイシフ」と彼はつぶやき続けることになるであろう。

未成熟な青年の内面に降り立って読むとき、『三四郎』という小説はわれわれのうちに、魂の底に届きえなかつた、けれども純粋で必死な恋愛の、ときめきと苦悶とを瑞々しくよみがえらせてくれる。ここで実現されなかつたもの——魂の求め合う愛を描くのは、『それから』の使命である。

付説① —— 『明暗』の語りの特異性について ——

本編の始めに、作中人物（主人公）より優位に立つ語り手という特徴を指摘したが、『三四郎』の語りについては、もう一つ注意を促しておきたいことがある。それは、『三四郎』において語り手は視線を特定した作中人物（この場合は主人公）に局限しているわけだが、いつもその人物を高い所から見おろしているのではなく、むしろかなり頻繁に自分の目をぐっと下げて主人公の目に重ねて語る、換言すれば、作中人物の知覚（想念を含む）を内側から語るといふことである。一例を挙げると、まさに物語の冒頭がそうである。

うとうとして眼が覚めると女は何時の間にか、隣の爺さんと話を始めている。この爺さんは慥かに前の前の駅から乗った田舎者である。発車間際に頓狂な声を出して、駆け込んで来て、いきなり肌を抜いたと思つたら脊中に御灸の痕が一杯あつたので、三四郎の記憶に残っている。爺さんが汗を拭いて、肌を入れて、女の隣りに腰を懸けたまできよく注意して見ていた位である。(一)

ここには明らかに、語り手の声に作中人物（三四郎）の声が重なつて聞こえる。つまり、語り手は作中人物の目を通して状況を語っている。この語り方を仮にいま〈内的知覚〉<sup>\*</sup>と名づけるなら、『三四郎』では〈内的知覚〉が多用されているといふことができる。

\* この用語は、本来なら〈内的視点〉と名づけたいところである。なぜなら、元来高いとか低いとか形容するのがふさわしい「視点」の語は、語り手の目と作中人物の目の距離を表すのにぴったりだからである。ところがこの語は現在の文芸用語では、三人称限定視点／全知

視点のように使われている。これは、実のところ語り手の視線がある特定の作中人物に限定(局限)されているか、それとも限定されずに複数ないし全部の人物に及んでいるか(開放されているか)ということつまり、狭いか広いかという視線の幅を問題にしているのだから、この場合における「視点」の用法はむしろ誤用といふべきであつて、これは、限定視線／全知視線、あるいは視線局限／視線開放と呼んだ方がよい。(同様にして、「視点人物」という用語も、語り手の視線がそこに及んでいるところの作中人物の謂であるのだから、「視線人物」と言うべきであらうか。)しかしながらここでは、旧来の慣用からくる誤解を避けるために、語り手の目と作中人物の目との遠近を表すのに、「視点」の語の使用を断念して〈外的知覚〉／〈内的知覚〉という言い方をすることにする。

ついでながら、『三四郎』における〈内的知覚〉の多用(語り手の目と主人公の目との重なり)という指摘は、一見すると、主人公より優位に立つ語り手(語り手と主人公との認識の隔たり)という最初の指摘と矛盾するように思われるやもしれないので、これについてもここで一言しておく。——結論から言うと、両者は矛盾しない。なぜなら、この小説には全体の基本構造として、成熟した語り手が未成熟な作中人物を見守る(見おろす)という構図が厳としてある。その上で語り手は随時、自分の目を作中人物の目に重ねて語るのであるから、いわば、語り手は作中人物の知覚(認識)にまで降りて語つてやっているので、背後にはあくまで、それより一段上の認識主体が感じとれるのである。そして、それがこの小説全体のアイロニカルなユーモアの効果を生み出してもいるわけである。

さて、『三四郎』はともかく、ここで〈内的知覚〉の一般的な特徴について、効果と文体の面から少し考えてみることにしよう。まずその効果は、一般的には——そこにあつては語り手の目につれて読者の目も作中人物の目に接近するのだから——読者を作中世界に没入させ、作中人物への共感

を高めさせるところにあると思われる。『三四郎』にもこの効果は働いている。次に文体であるが、日本語の場合、この語りにおいては、いわゆる現在形が出現するというのが最大の特徴である。小説(地の文)語り手の直接の言葉は普通いわゆる過去形を基盤にして語られるのだが、〈内的知覚〉においては、語り手は作中人物の目を通して見ているわけだから、作中人物にとつて現在の出来事は語り手にも現在のことのごとく知覚される。そこで、先の引用のように、現在形が現れる。(ただし逆は真ならずであつて、現在形が現れているからといって、必ず〈内的知覚〉であるとは限らない。詳しく述べる余裕はないが、物語における現在形の使用には他にも色々理由が考えられるからである。また、〈内的知覚〉には現在形しか現れないというわけでもない。作中人物から見て過去の出来事(回想)を示すいわゆる過去形の「タ」、また、現在の動作の完了を示す「タ」もそこには出現する。ともあれ、現在形の出現が〈内的知覚〉の文体上の最大の特色であることは間違いない。)

ところで〈内的知覚〉による語り(そして、それによる過去文脈への現在形の混入)は、なにも『三四郎』、また漱石に限ったことではない。それは、およそ日本語の物語に普遍的に見られる現象である。例えば川端康成の『山の者』には、「八月の十日前だが、蟲がないている。木の葉から木の葉へ夜露の落ちるらしい音も聞こえる。／＼そうして、ふと信吾に山の音が聞こえた。」とあるし、はるかに遡つて物語の祖といわれる『竹取物語』はこう始まつていた。

今は昔、竹取の翁といふものありけり。野山にまじりて竹を取りつ  
つ、万の事に使ひけり。名をばさぬきの造となむ言ひける。その  
竹の中に、本光る竹なむ一筋ありける。寄りて見るに筒の中光りたり。  
それを見れば、三寸ばかりなる人いとうつくしうて居たり。

語り手と作中人物との懸隔を表す「けり」(くたという)で始まった物語が、「近寄って見ると、筒の中が光っている」・「たいそう可愛らしい姿で坐っている」に転じているわけで、明らかにここでは語り手の目が作中世界に入りこみ、竹取の翁の目に重なっている。

このように、日本語の物語では過去文脈に現在形を混入することによって、随時語り手の目を作中人物の目に近づけ、また合致させることが『竹取』の昔から——実は小学生の作文に至るまで——ごく自然に行われてきたのであり(ものによっては現在形の出現率の方が高い場合もある)、逆に言えば、これが日本語の大きな特徴である。というのは、西洋語においては事情は全く異なるからである。そこでは、物語は(ヌーボー・ロマン等の実験的例外を除き)原則として過去形でしか語られない。つまり、西洋語では、(歴史的現在という古典的修辭法を別として)過去文脈に日本語のように頻々と現在形を混入することはできないのである。となると、語り手(またその目をたどるところの読者)と作中世界との距離は容易に縮まらないことになる。これに対処する手段として主として十九世紀に開発されたのが、時制(過去)と人称はそのまま(語り手の目からのまま)で、副詞表現等を作中人物の目からのものにすることによって、両者の目を重ねるといふ試み、即ち、自由間接話法(描出話法・体験話法)であったのである。

さて、以上の事実を踏まえた上で再び漱石作品にもどってみよう。すると、前期作品と後期作品との間に一つの大きな変化が見られることが瞭然としてくる。端的に言うると、後期にいくに従って、〈内的知覚〉による語りが見られなくなるといふこと、とは即ち、後期作品ほど地の文(＝語り手の直接の言葉)に現在形が出てこなくなるといふことである。これは一人称小説に限ったことではない。例えば、前期作品の『坑夫』、これは一人称の回想体の小説であるのだが、この小説のもう若くない語り手の「自分」は、十九才の青年であったかつての「自分」に延々と目を合わせて往

時を回顧する。(冒頭には、へさつきから松原を通つてゐるんだが、松原と云うものは絵で見たよりも余つ程長いもんだ)とある。)これに対して後期の一人称の回想小説「こころ」において先生の思ひ出を綴っている語り手の「私」は、かつての自分に安易に目を同化させることなく、終始一貫して過去形で語る(現在の自分について言及する数箇所はもちろん例外である)。事情は、「こころ」の次回作の三人称小説『道草』においても然りである。つまり、後期の漱石作品においては、日本語の物語において普遍的な語りであるところの〈内的知覚〉が意図的に排除されているということである。そしてその極みに立のが、彼の最後の作品『明暗』なのである。二・三箇所(の例外はあるものの)、漱石は、文庫本で六〇〇頁に及ぶこの長編を(地の文において)徹底して現在形を排し、ひたすら過去形(夕終止、場合によっては、タノデアル終止)で書き続けた。それはとりもなおさず、『明暗』では、日本語固有の〈内的知覚〉が徹底的に排除され、語り手の目はどの作中人物にもほとんど全く重ねられることがないということである。(第八十二回、第七十二回などに、それぞれ延子および津田の目に瞬時重なる箇所が例外的にある。)これは、千年を誇る日本の物語の歴史において前代未聞のことではないか。『明暗』において語り手は、(ほぼ)一貫してどの作中人物にも接近し同情することなく、いわば、「非情」といふ一点において、全ての作中人物を平等に扱っているのである。

ところで、『明暗』連載中に漱石は読者より一通の手紙を受け取った。それは、『アンナ・カレーニナ』と対比しつつ、どうして主人公を取りかえたのか(これは、第四十五回から視点人物が津田からお延に移ったことを言っている)、また、お延は欠陥のある女ではなかったのかという趣旨の非難まじりの不審を認めたものであったが、これに対して漱石は二回にわたる手紙で懇切丁寧に自分の意図を説明している。その中に次のような一節がある。

あなたは此女(ことに彼女の技巧)を何と解釈なさいますか。天性か、修養か、又其目的は何処にあるか、人を殺すためか、人を活かすためか、或いは技巧其物に興味を有つてゐて、結果は眼中にないのか、凡てそれ等の問題を私は自分で読者に解せられるように段を逐ふて叙事的に説明して居る積と己惚れてゐるのです。(大正五年七月十九日付 大石泰藏宛書簡)

この「叙事的」というのこそ、他でもない、先述の『明暗』の語り方のことを言っているのではないか。西洋文学において自由間接話法による〈内的知覚〉の技法が開拓される以前の叙事文学の語り手たちは、『イリアス』にしろ『ニベルンゲンの歌』にしろ、また、聖書にしろ、作中の世界から終始一定の距離を保ちつつ(つまり一貫して〈外的知覚〉で)、そうして自らの存在を隠しつつ、物語ったのであった。(そこに想像力を働かせて感情移入するのは読者の仕事である。)

語り手と作中人物の目の距離の問題からは少しずれるが、ここでついでに、構虚の内部における語り手自身の存在のあり方について付言しておく、西洋文学においては一般に、本来顕在であった語り手の姿が特に十九世以降潜在化する方向に進展していった(いわゆる「Exit author」正しくは「Exit narrator」と考えられがちだが、事實は果たしてそうだろうか。語り手は、実は、芸術家の個性が主張され始める近代以降に顕在化したのであって、それ以前の叙事文学の時代にあつては、語り手は作者個人ではなくあくまで所屬集團の代表者であり、したがつて我物顔に虚構の中にしゃり出ることとはなく、つまり、潜在であつたと考えられるのではないか。こう考えて再び漱石にもどると、彼の作品においては一代の間に、これも一人称・三人称を問わず、前期から後期に移行するにつれて語り手が潜在化していくという事態が明らかになる。『虞美人草』で、〈作者は小夜子を気の毒に思う如くに、小野さんをも気の毒に思う〉と私見を述べたよう

な「作者」(実は、語り手)は、もはや『明暗』には影も形もないのである。

以上をまとめると、『明暗』の語り手は、語り手の潜在化と〈内的知覚〉の排除(一貫した〈外的知覚〉)の二点において、まさに叙事的であると結論できるのである。そして、特に後者の点について付け加えるならば、漱石の試みは、日本文学において余りに普遍的で自動化されていたものを意識的に排除し、いふなれば、それを獲得すべく努力を重ねてきた西洋文学の歴史にあたかも逆行することによって、日本文学に新しい表現の可能性を切り開くものだったと言えるのである。

#### 付説②——作中人物の漱石的命名法について——

『それから』の主人公の名前は、長井代助である。『門』の主人公の名前は、野中宗助であり、『行人』のそれは、長野一郎・二郎である。これはあらためて言うことでもない。ところで、実はこの三つの名前には、ある共通点がある。——頭文字である。この名は、三つが三つとも姓の頭にNの文字を載しているのだ。言うまでもなく、これは、作者自身の姓の頭文字でもある。その作者・夏目漱石は、本名を夏目金之助と言つた。となれば、長井代助は、名前の始めと終わりの音が作者の本名に等しく、野中宗助は、姓名のイニシャルが彼の筆名に完全に合致し、終わりの音は本名と同じで、さらに、下の名全体が、Soleilの音と響き合っているということになる。『三四郎』の野々宮宗八とのイニシャルの符合については、本編冒頭に指摘しておいた通りである。

野々宮の件について言えば、だから野々宮のモデルは漱石である、などというのではない。直接のモデルは寺田寅彦にちがひなからう。ただ、漱石自身も、分野こそ違え、野々宮同様に、かつて大学の研究者であつた。

彼はその頃、蠅の頭のような細字を書き連ね、刻苦して『文学論』のノートを作っていたのだが、当時の生活を背景にして描いた彼の唯一の自伝的長編『道草』の中で、漱石は、主人公の大学教授に二十三、四の屈託のない青年を相手に次のようなやりとりをさせている。これは、殺人の罪で二十年余りも、徒らに容色をしほませながら獄中に暗い月日を送り、その後やっと世の中に出ることのできたある芸者の話を受けてのことである。

「しかし他事ひとことじゃないね君。その実僕も青春時代を全く牢獄のうちで暮らしたのだから」

青年は驚いた顔をした。

「牢獄とはなんです」

「学校さ、それから図書館さ。考えると両方ともまあ牢獄のようなものだね」

青年は答えなかった。

「しかし僕がもし長い間の牢獄生活をつづけなければ、今日の僕は決して世の中に存在していないんだから仕方がない」

(中略)

「学問ばかりして死んでしまっても人間は詰つまらないね」

「そんな事はありません」

彼の意味はついて青年に通じなかった。(二十九)

ここに漂っている寂しさには、美禰子の働きかけに朗らかに応ずることを自らに許しえない野々宮宗八の内面に通ずるものがありはしまいか。

ところで、この『道草』の自伝的主人公の名は——健三である。このKのイニシャルが金之助のものであることは、ほぼ間違いない。思い起こせば、作者のもう一人の遠い分身、『猫』の「吾輩」の飼主にして胃弱の英語教師の名も、(珍野) 苦沙弥であった。そう言えば、同じく『猫』の超俗の理学士は水島寒月であり、『二百十日』の二人組の一人の悲憤慷慨

慨家は圭さん、『野分』で白井道也——これは「白い道なり」か？——から談話を聴きとられる新進作家は中野輝一、『虞美人草』のハムレット型の哲學青年は甲野欽吾、『彼岸過迄』の世間の傍観者は田川敬太郎、そして、『ころ』の先生のかつての親友にして自殺した求道者は、Kであった。

これらは何も、その全てが作者自身をモデルにしているなどと言おうとしているのではない。そもそも、イニシャルの一致を根拠に、専ら作者の伝記的事実から作中人物を解釈しようとしても不毛だろう。それはちょうど、フランツ・カフカの場合に似ている。『判決』の主人公ゲオルク・ベンデマンについて、自分の名前との関連を、そのことに後で気づいたカフカが日記に自ら指摘しているからといって——FranzとGeorgは同一字母数、KafkaとBendeは子音と母音の関係が共通——、また『変身』の主人公ザムザ(Samsa)の名がKafkaに似ているからといって、さらに、『審判』の主人公がヨーゼフ・Kであり、『城』のそれがずばりKであるからといって、カフカの伝記的事実からこれらの作品が汲みつくせないのとそれは同様である。

それでは、漱石の作中人物たちの名前に類出するNとKそしてS——『野分』の作家志望の孤独な青年は高柳周作、『虞美人草』の銀時計を下賜された若い文学者は小野清三、そして『三四郎』の主人公はもろろ三四郎という名であった——、この三つのイニシャルの漱石作品における横溢は一体何を意味するのか。——それはたぶんこういうことである、漱石自身の声に耳を傾けてみることにしよう。大正三年一月十三日付の畔柳芥舟宛書簡で、遺伝学および実験心理学の発見した法則の簡単すぎて人間の精神に応用できぬことを述べた後で、漱石は自己の文学について高らかにこう宣言する。

僕のはいつでも自分の心理現象の解剖であります。僕にはそれが一番力強い説明です。

(平成三年九月三十日受理)

(平成三年十二月二十七日発行)

