

# 表現世界の主題化

——漱石三部作の表現をめぐって——

伊藤 博之

## 一、表現世界と経験的な日常世界

漱石三部作と称される『三四郎』『それから』『門』を一巻に収めた岩波の漱石全集第四巻の頁を無作為に開くと、八三頁が出た。漱石の文章は、そのどこを任意に切りとつても含意があつて面白くよめるので、こんなことをしたわけであるが、この頁では、次のような文章が目にとまつた。

与次郎の婦たのは彼かれは十時近くである。一人で坐つて居ると、何処となく肌寒の感じがする。不図気が付いたら、机かの前の窓がまだ閉たてずにあつた。障子を明

けると月夜だ。目に触れるたびに不愉快な檜ひに、蒼い光りが射して、黒い影の縁が少しほ煙けつて見える。檜ひに秋が来たのは珍らしいと思ひながら、雨戸を閉てた。

(四)

この文章を経験的な日常世界の出来事に翻訳して読んでしまえば、まさに書かれた通りのことではないが、それでは言葉は伝達機能を果たすための用具であれば事足り、文学の存在する余地はなくなってしまう。ところが、この表現を『三四郎』の表現世界の構成のなかに位置づけて読むと、その言葉の一つ一つが、他の表現が放射する意味の流れを受けとめることで重くふくらむことに気づくのである。文学を対象に問題を考えることを文学研究と称するな

ら、文学研究の第一歩は、文学のよき読者として、言葉がそのむこう側の世界の照り返しによって光りを帯びるに至る機微をつかむ必要があるのである。

例えば、「一人で坐つて居ると、何処となく肌寒の感じがする」の表現一つとつてみても、それは秋の夜の十時頃のひえびえとした感じを、一人ぐらしの下宿人である三四郎の視点からとらえた表現としてだけうけ取るのではなく、さまざまな問題を含むことに丁寧な読者なら気づくはずである。というのは、この表現がすぐこの前に出てくる

庭の先で虫の音がする。独りで坐つてゐると淋しい秋の初である。

### (二二)

の文と重なって、あるモチーフのヴァリエーションであることがわかるように書かれているからである。「一人で坐つて居る」というモチーフは、『三四郎』の小説世界が、田舎から単身上京する一青年が汽車の席に見知らぬ他人のなかで一人で坐つて居た場面に始まり、やがて、その車中で知りあった女に宿の案内をたのまれたのがきっかけとなって同宿するはめに陥りながらも「蒲団の真中に白い長い仕切を拵へ」「自分の領分」のなかでじつと動かずに夜をすごしたことに変化し、さらに二章では、せわしく動揺する現実世界と一つ平面に並んでおりながら、その動揺に加

わることなくただ見ている三四郎の生活意識へと展開する意味の流れをつくり上げており、こうしたモチーフの脈脈の小さな露頭として「一人で坐つて居ると、何処となく肌寒の感じがする」の一文は位置づけられるのである。そしてそれは、「一人で坐つて居る」うちに「現実の世界は、かやうに動揺して、自分を置き去りにして行つて仕舞」(二章)い、ついに「迷羊」に化してしまふ小説全体のテーマを支える一モチーフでもあったことを知るのである。「何処となく肌寒」い感じは、単なる皮膚感覚の問題でなく、実は作品によって迫らうとするもう一つの世界の予感の表現であったのである。

しかしながら三四郎の視点に即した語り手の語り口は「不図気が付いたら、机の前の窓がまだ閉てずにあつた」と、あえて日常の経験的世界の論理に引きもどしてしまふのである。そこで普通の読者は安心して日常世界のレベルで素通りしてしまふわけであるが、いささか注意深い人なら「不図気が付いたら」という言葉は、単純に事柄の説明語として読みすごせないはずである。それもまた「三四郎」の冒頭部分「うとくとして眼が覚めると」という表現のヴァリエーションであることがわかるからである。今ここで十分に証明することは出来ないが「うとうととして眼

が覚める」「不図気が付いたら」といった表現の背景を説明の語り口で述べた場合の一例だけをあげると、

つくづく自分は愚物であると考へた。自分の不明瞭な意識を、自分の明瞭な意識に訴へて、同時に回顧しやうとするのは、ジエームスの云つた通り、暗闇を検査する為には蠟燭を点したり、ごま独楽の運動を吟味する為にはごま独楽を抑へる様なものである。  
〔それから〕五

と代助の感想として記している部分が注目される。漱石文学の魅力は、暗闇を検査するために蠟燭を点しながらも、そうすることがかえって一層暗闇を深くするように、言葉が沈黙の世界へとそのエネルギーを放射しているところにあるのである。この問題は次の章で考えることとして、元の引用箇所の問題にもどつて、「不図気が付いたら」という言葉を作者の立場から考えると、このあとに展開する抒情的な場面が最初から予定されていたわけではなく、友人の帰ったあとの淋しさを「独りで坐つてゐると淋しい秋」であるというモチーフによつて表現しようとした際、すでに前章で用いてしまった「虫の音」をさげ、秋の季題でもあり、さらに古くは『新古今集』秋上に

秋風のやや肌寒く吹くなべに

萩の上葉の音ぞ悲しき 基俊

と詠まれてゐる「肌寒」の言葉を選びとつた時、その言葉から誘ひ出されることの機微を自意識によつて表出した言葉として考えられるのである。

参考までに「肌寒」に関する漱石の句を全集によつてあげると次の通りである。

肌寒や羅漢思ひ／＼に坐す (明治二十八年)

肌寒や膝を崩さず坐るべく (明治二十九年)

肌寒み縁を離れし謡ひ声 (明治三十年)

重ぬべき単衣も持たず肌寒し (明治三十二年)

肌寒をかこつも君の情かな (明治四十三年)

ところで漱石の文章は、このところで「一人で坐つて居ると、何処となく肌寒の感じがする」と、一種の曖昧さをつけ加えることで言葉に含みをもたせた上で、すぐそのあと「不図気が付いたら、机の前の窓がまだ閉てずにあつた」と、日常生活の次元へ表現の水準をもどしてしまふのである。漱石は、眼にみることの出来ない何物か、はつきりと把え得ない何物かを表現しようとして「何処となく」と書き、「肌寒」の語をひらめきとして選びとつた時、「肌寒」の語によつて触発されたひらめきが、漱石をしてまた次の言葉を選びとらせたと思うのである。それは「月」のイメ

ーシなのである。この連想力は、連句として開花した日本語の文化的伝統によるものでもあった。「ふと気が付いたら」は、ここでは意味の二重性を帯びて定着されているのである。表面の意味は、『三四郎』に仮構された生活意識の表現であり、もう一面は、作者漱石の実際の創作意識の解説なのである。この問題もまたあとでやや詳しく取り上げたいと思うが、言葉が一つは作家漱石の私的な体験と肉体上の秘密に根ざしつつ、それが日本語の文化的水準の一般性に浮上したところで定着される文体の見事さは、漱石の文学の最も基本的な魅力となつていたのである。では「肌寒」から「月」がよびさまされるのは何故だろうか。ここにもまた潜在的に二つの力が働いていることを知る。一つは作品として定着化されてきたストーリーの要求であり、一つは前述した「日本語がつくりあげて来た文化の堆積につながる回路」(江藤淳「近代以前『文学界』昭和40・6」の問題であった。後者の証拠は、あまりに有名な『源氏物語』桐壺の次のような文章をあげるだけで十分だと考え

る。

野分たちて、にはかに膚寒き夕暮の程、つねよりも、おぼし出づること多くて、軛負の命婦といふをつかはす。夕月夜のをかしき程に、いだしたてさせたま

ひて、やがてながめおほします。

「障子を明けると月夜だ」の句は、後者の世界によって契機を与えられつつ「三五夜中、新月、色 二千里、外、故人、心」(白楽天)の連想により、故郷の母へとつらなるストーリーの陰の部分になうのである。しかもこうしたこと、表面的には、すべて三四郎の卑近な生活的現実の描写であるかのように書き進められているところが、作家漱石の手腕であった。ストーリー上のその夜は、「着物を脱ぎ換へて膳に向ふと、膳の上に、茶碗蒸と一所に手紙が一本載せてある。其上封を見たとき、三四郎はすぐ母から来たものだと思つた。濟まん事だが此半月あまり母の事は丸で忘れてゐた」三四郎が、母の手紙を食後ゆつくりとみることにしていたところへ与次郎の思いがけない訪問を受け、母の手紙を読むたのしみが後まわしになつていたところなので、どうしても母のことには触れられるはずであつたが、その前奏のように「障子を明けると月夜だ」の文がはさまれ、その結果、「檜に、蒼い光りが射して、黒い影の縁が少し烟つて見える」という詩的表現が導き出されるに至つたと考える。こうしたイマジネーションも、まさに俳句作家の視線であつて、季は異なるが、「唐崎の松は花より朧にて」等の句の表現世界を透過した詩人の視線に映る

秋の月夜の檜であつたと思われる。「檜に秋が来た」は、まさに歳時記の世界である。ただ「目に触れるたびに不愉快な」という語り手の趣味判断の押しつけは、『吾輩は猫である』以来、一種の痛快さを読者に与えてきた理窟ぬきの不条理性の表現であつて、こういうところにも漱石の文体の魅力がひそむのである。

このように全く偶然に選び出した一文を例にとつてもわかるように、表現の属する世界は、事実の世界でもなければ作者の動機でもなく、まさに言葉の世界だったのである。私達の文学研究は、こうした問題に立ちかえつてそこから問題を汲み出す必要があるのである。そうでないと表現世界の問題を素通りした文化評論、もしくは人生評論、あげくの果ては社会評論がどうかすると安易に持ち出される結果をまねがちである。それゆえに、私は新しい文体論の創造が文学研究の今後の大きな課題となると考えるのである。中村雄二郎氏が指摘するように「とくにわが国の精神風土においては、制度、慣習、言語などに<sup>オブリット</sup>『約束事の世界』たるの意識が薄く、自然的、自明的なものと<sup>オブリット</sup>してうけとられる傾向が強い」(『中央公論』昭45・3)ので、言語世界における自己活動の所産である文学をそうした言語世界の内側から自己客体化することは非常に困難を伴う

と考える。

## 二、自明性の崩壊

『門』の主人公宗助が、やがて襲うかも知れない運命の破局の予感から不安につき落された時、参禅を思い立って鎌倉に赴き、坊にこもるわけであるが、その時老師から与えられた公案に考えあぐね「消化<sup>こな</sup>れない堅い団子が胃に滯うつてゐる様な不安な胸を抱いて、わが室へ帰つて来た」場面で、ついに根気が尽きたところを表現した文章は印象的である。

日は懊悩と困憊の裡に傾むいた。障子に映る時の影が次第に遠くへ立ち退くにつれて、寺の空気が床の下から冷え出した。風は朝から枝を吹かなかつた。縁側に出て、高い庇を仰ぐと、黒い瓦の小口丈が揃つて、長く一列に見える外に、穏かな空が、蒼い光をわが底の方に沈めつつ、自分と薄くなつて行く所であつた。

(十八)

何が印象的かと言うと、最後の「自分と薄くなつて行く」という表現が私には実に異様に響くのである。それはまさに「死」のイメージであり、空白としての無の世界の

予感の表現だからである。「障子に映る時の影が次第に遠くへ立ち退く」とは、現世の日常的な時空が視野の彼方に立ち退き、生きながら死人のまなざしになってしまふことであつた。漱石作品における障子も問題のだと考えるが、影が立ち退くといった構文の持つ意味の比重は、なお一層問題的と考える。自己という立場が「時の影」なる言葉と共に「遠くへ立ち退く」時、あとに残された空白の立場がそこには予想されるのである。そして「寺の空気が床の下から冷え出」すわけであるが、『門』における寒さとか冷えとかには、重大な意味の二重性がこめられているのである。こうした問題については次章でふれることにするのでここでは説明を省くが、結論だけをいうなら、それは生きものをして死に至らしめる運命そのものの象徴だったのである。「風は朝から枝を吹かなかつた」の表現にしても、枝を鳴らす風の否定の表現であつて、枝を鳴らす風とは古來生きてゐるものの世界の脈動の表現であつた。したがつて、ここにも死の影があるのである。したがつて「黒い瓦の小口丈が揃つて長く一列に見える」イメージは、まさにすべての存在がその個別性の意味を失つて、無において均質化してしまふ死の世界の先取りとして表現されているのであつて、そうした表現が作者を、そして読者をも死の世

界へと引きこんで行くのである。体験としては全く存在し得ない死を共同観念としてでなく、まさに個人的な経験として体験出来る世界は、芸術の世界において他にない。そして死者の視線にうつる現世は、一切が不定形で不条理で時には権威や価値が滑稽なほど空虚に見えるのである。したがつて、そこでは日常世界を日常たらしめる所以である自明性の根拠のあやふさが見えてくると共に、自明なものとして見えていたものが、本来的には如何に見えたいものであるかがわかつてくるのである。『門』において、はつきりと死者の目が表現されるところは十三章の次の個処である。これは新年の頭を拵えようと宗助が床屋へ行った時のことである。

年の暮に、事を好むとしか思はれない人間が、故意と短い日を前へ押し出したがつて齷齪する様子を見ると、宗助は猶の事この茫漠たる恐怖の念に襲はれた。成らうことなら、自分丈は陰気な暗い師走の中に一人残つてゐたい思さへ起つた。漸く自分の番が来て、彼は冷たい鏡のうちに、自分の影を見出した時、不図此影は本来何者だらうと眺めた。首から下は真白な布に包まれて、自分の着てゐる着物の色も縞も全く見えなかつた。其時彼は又床屋の亭主が飼つてゐる小鳥の籠

が、鏡の奥に映つてゐる事に気が付いた。鳥が止り木の上をちりちりと動いた。

「故意と短い日を前へ押し出したがつて齷齪する」様子に恐怖する心は、まさに生者の世界への畏怖であり、生命の自然を暴力と感ずる彼方の世界からの予感の表現であつた。私はこれを漱石の肉体上の原因からのみ説明する説には組し得ない。そのような異次元の世界への突入を可能にした根拠は生理にあつたのでなく、言葉によつて可能となつた「死者との共生感、ないしは現存する過去の感覚」

（江藤淳「近代以前」『文学界』昭40・6）にあつたのである。私はまだ漱石の世界に即してこうしたことを精しく論証する用意を持ち合わせていないが、この部分で言えば、このすぐ前に「御米の発作が漸く落ちつき、宗助も「恐ろしい悲劇が一步退いた時の」ように「胸を撫で卸した」と書いたとき、その安堵がつかの間のかりそめに見え始めてくる視線は、漱石の現実生活上の意識と無関係とは言われないが、書くことによつて至りつく世界の闇によつて照らし返されたものであつたと考へる。書くことによつて道を見出して安住する者と、書くことによつて一層闇をひろげてしまふ者との違いは興味深い問題をはらむのであるが、さし当り、学者は前者の典型と言へる。ここでちよつと横道に

それるが、前に引いた江藤淳氏の文章中に「E・M・フォースターがいうように、文学史が前提とする不可逆な、物理的な時間の流れは、文学の敵ではあつても味方ではない」とふれたことは、文学研究者は銘記する必要があると考へる。私も文学の研究は文学そのものにとつて敵でこそあれ、決して味方ではないという自覚だけは忘れない方がよいと考へている。極論をするなら芸術が属する世界は死の世界（非時間的境域）であつて、現世の相対的時間のなかでの役割を担うものではないからである。

「しばらく煖炉ストーブの傍で烟草たばこを吹かして待つてゐる間に、宗助は自分と関係のない大きな世間の活動に否応なしに捲き込まれて、已を得ず年を越さなければならぬ人の如く感じた」宗助の感じは、「文芸にも哲学にも縁のない彼等」（十七）として仮構した作者の自己否定の極限における死者としてのそれであつて、「煖炉ストーブの傍で烟草を吹かして待つてゐる」のは、ストーリーの上では床屋の順番だが、表現世界が読者に映し出すものは、「死」であり、「無の世界」であつた。それが数行あとで「首から下は真白な布に包まれて」という死者のイメージとなつて定着されるわけである。至福としての死、生の悲哀や歓喜をその深みにおいて時間を超えた境域に転生させるべく、表現によつてと

どめを刺す行為は、真の芸術家の悲願でもあった。死を表現したあとに、小鳥が「止り木の上をちりちりと動くと表現したことは、漱石における「漱石のかくれ家からの使者」としての小鳥を知る者にとって、その僅かの一行が、非常に豊かな問題性を開示することを知るのである。そして、その問題性は作者漱石にもまた問題のしかなかつたのである。「首から下は真白な布に包まれて、自分の着てゐる着物の色も縞も全く見えなかつた」と表現するところにそのことは語られている。しかも私には「自分の着てゐる着物」とは、言葉のことであり、作品のことであったように読めるのである。言葉が伝達機能の有効性において事実の世界に属しているように考へている者には、現世のかりそめの約束事が確固たる実在に見えるかも知れないが、終末のおとずれを「煖炉ストーブの傍で烟草を吹かして待つてゐる」者の目には言葉さえその自明性をうしなつて「蒼い光をわが底の方に沈めつつ、自分と薄くなつて行く」のである。

### 『門』の二十一章に

何うせ通れない門なら、わざ／＼其所迄辿り付くのが矛盾であつた。彼は後を顧みたま。さうして到底又元の路へ引き返す勇氣を有たなかつた。彼は前を眺め

た。前には堅固な扉が何時迄も展望を遮ぎつてゐた。彼は門を通る人ではなかつた。又門を通らないで済む人でもなかつた。要するに、彼は門の下に立ち竦んで、日の暮れるのを待つべき不幸な人であつた。

ここでは、明らかに門は、此岸と彼岸の境界のことであり、しかもその境界にまで至りついたのは表現によつてであつたが、その時言葉もまた不透明な扉としてたちはだかり、その展望を遮ぎつてしまふことを自覚せざるを得なかつたようである。「門の下に立ち竦んで、日の暮れるのを待つ」人とは、「不滅なるものも、死すべきものの衣裳を身にまとい、偉大な想念も、その唯一の可能な衣服——その意味や連想が假借なく過ぎ行く時の形式と圧力によつて規定される言葉——を身につけざるを得ない」(ウイント『芸術と狂気』に引かれているジョン・リウィングストン・ロウスの言葉) 文学者漱石の自画像でもあつたわけである。文学研究の最大の落とし穴は、天沢退二郎氏が「宮沢賢治の彼方へ」のなかで引用するミシェル・フコーの言葉にあるように「目に見えるものの不可視性自体がどれほど目に見えぬものであるかを見さしめる」芸術の虚構の本質を見落とすところにあるのである。

『門』二十一章に坂の上に住む坂井が語る蛙の話は、言



葉によるメタモルフオーズの希求を生きた漱石が、自ら生み出した作品に対する思いを述べたものであり、「石を打ち付けて、無残にも蛙の夫婦を殺して行く」閑人とは、永遠なるもの、超時間的なものに「時の形式と圧力によつて規定される言葉」の衣裳を暴力的にまといつける作家の所業を指していった表現だったと考える。

### 三、表現の意味の二重性

『三冊子』が伝える芭蕉の俳論に

常風雅（こ）に（こ）いるものは、おもふ心の色物と成りて、句姿定るものなれば、取物自然（こ）にして子細なし。心の色うるはしからざれば、外（こ）に言葉（こ）を工む。是則（こ）常に誠を勤（こ）ざる心の俗也。

（『校本芭蕉全集』）

という周知の説がある。芭蕉の発句のほとんどが、実に多様な受けとられ方をしていることは、例えば『ちくま』二月号で西脇順三郎氏が、  
木の下（こ）に汁も膾（こ）も桜かな  
の句について、次のようなことを述べていることにも知られる。

近代人として芭蕉はフランスの十九世紀のマラルメ

の先祖である。マラルメは晩年にこんなことを言っている。詩は謎でなければならぬ。詩を読むたのしみはそうした謎をとくことである。私が芭蕉を読むたのしみは謎をとくことである。

この句に対する解答はいろいろあるだろうが私は私としての解答を考えている。要するにこの句は故里をしのぶ情を示していると思う。

この新説には勿論簡単な証明がついているのであるが、芭蕉の句が読む者に謎を与えることの基本は、表現の曖昧さにあるのである。そしてその不透明さのよってくる原因は、表現を日常世界の一義性によって規定しようとするところにあつたようである。芭蕉の言葉が属する世界は、一義的な規定を志向する約束事の世界やまた道具体系として安定している事物の世界ではなく、「おもふ心の色」にあつたのである。したがって表現はつねに「時の形式と圧力」によって規定される「ものとしての言葉を通じて、時空を超えた想像力としての「おもふ心の色」を語るといった矛盾にさらされざるを得なかつた。ところが研究者もしくは読者の日常的な視線は、とかく前者の世界にのみ注ががちであり、その背後の非日常の世界を閑却しがちであつた。このことは漱石の表現にもそのままあてはまることで

ある。「門」の第一章に夫婦の会話の形で「幾何容易い字でも、こりや変だと思つて疑ぐり出すと分らなくなる」というエピソードを語り、その住いを

南が玄関で塞がれてゐるので、突き当りの障子が、日向から急に這入つて来た眸には、うそ寒く映つた。其所を開けると、廂の逼る様な勾配の崖が、縁鼻から聳えてゐるので、朝の内は當つて然るべき筈の日も容易に影を落さない。

と表現するその根底には、作者の基本的なモチーフが作家の自覚的自意識を超えたところで働いていたと考へる。そして四章に「二人が黙つて向き合つてゐると、何時の間にか、自分達は自分達の拵ともえた過去といふ暗い大きな審まなの中に落ちてゐる」と、空間的にも時間的にも「暗い大きな審まな」に主人公夫婦をとじこめ、それを運命という言葉によつて集約される現世的なものすべてにじつと耐える夫婦の物語りに仕立てるわけであるが、私はそのストーリーの意味するところを単に描かれた外皮によつて読んでではなく考へる。言葉がすでに創造的想像力によつて無意味な外皮にすぎないように、ストーリーも書くことによつて至りつこうとする究極にとつてやはり外皮に過ぎないと思ふ。したがつてストーリーによる作中主人公の生き方の倫

理的な批評は、作品が至りつこうとする究極からは、非常にはずれな批評に終ることが多いのである。人間を觀念的存在において理解しがちな知識人にとつて、その誘惑はとくに強い。「門」がストーリーらしい時間の流れの中で

彼は年来東京の空気を吸つて生きてゐる男であるのみならず、毎日役所の行通には電車を利用して、賑やかな町を二度づつは屹度往つたり来たりする習慣になつてゐるのではあるが、身体と頭に染がないので、何時でも上の空で素通りをする事になつてゐるから、自分が其賑やかな町の中に活まてゐると云ふ自覚は近來頓と起つた事がなかつた。(略)必竟自分は東京の中に住みながら、ついで東京といふものを見た事がないんだといふ結論に到着すると、彼は其所に何時も妙な物淋しさを感ずるのである。(二)

といったモチーフがたびたび繰返され、「脱落者のさみしい自立が」語られてゐることはたしかにその通りであるが、宗助に脱落知識人の運命をみる読み方は何と言つても一面的に過ぎると考へる。前に引用した文中の東京の語に、社会・歴史・現実といった語が代入出来るように、漱石の作品の言葉には、ストーリーが要求する表面の意味の裏側に、つねに見える世界のかりそめさの彼方への視線が

動いているのである。つまり、ストーリーとよぶ縦の時間の流れは、言葉によって触発されるエネルギーによって契機を与えられた非時間的領域への離別の過程であったのである。したがって、個々の表現世界はストーリーによって前後と関係するだけでなく、非時間的テーマによって縦深的に言語の沈黙の領域へとつきささって行くのである。表現の意味世界の二重性は基本的にはこうして出来あがるのである。したがって、漱石の作品のいたるところにこうした構造が指摘できるのであって、『門』の主人公の住む家の四方がふさがれた窮屈さは、すでにその書き出し部分、

脇枕をして軒から上を見上げると、奇麗な空が一面に蒼く澄んでゐる。其空が自分の寝てゐる縁側の窮屈な寸法に較べて見ると、非常に広大である。

の表現にそのモチーフの露頭を見せるのであって、その根底には人間存在の根源的な課題である「死」の問題があったのである。しかもその死とは、ハイデッガーのいう「存在可能性の平坦化」としてあらわれる人間の日常性そのものであり、「個々の事象を追求するようには立ち入ら」せないで、「個々の生のかげがいのない驚異や秘密や発見をすべて曇らせてこのように覆われたものを既知のもの、だれにでも近づけるもの」に化してしまふ「共同存在として

の現在の在り方」のことであった（ハイデッガー『存在と時間』上）。漱石は知識人の問題を追求するなかで、「人間の自己幻想（または対幻想）が極限のかたちで共同幻想に侵蝕された状態」（吉本隆明『共同幻想論』）としての死の問題につきあたらざるを得なかったようである。そのとき生と死とは逆立ちせざるを得なかった。日常世界を死ぬことにおいて真正の生をつかむといった主題は、必然的に幻想の共同性の否定において自己を確認することになった。こうした主題を集中的に追求した「門」の世界が、存在の共同性そのものを構成する自然や社会を「生」の受難劇においてとらえ、日常性の世界を極小にまでおしつめ、共同幻想としての可視性を否定しているのは当然である。この章に引用した二つの文章もこうした主題をその表現世界の二重性において語っているのであって、「南が玄関で塞がれ」、東には崖が迫り、他の二方は壁面ととざされた家の構造や「東京の中に住みながら、ついまだ東京といふものを見た事がない」という主人公のあり方は、共同觀念の普遍性ではなく、具体的な個的普遍性を生きようと志した新しい知識人のあり方の負のユートピアを語るものと考える。こうした主題は既に『それから』の世界に成立しているのであるが、ここでは作品論を述べる用意がないのでふれないで



と見做してゐた。最後に、此生活慾の目醒しい發展を、歐洲から押し寄せて海嘯と心得てゐた。

〔それから〕九

宗助は腰を掛けながら、毎朝例刻に先を争つて席を奪ひ合ひながら、丸の内方面へ向ふ自分の運命を顧みた。出勤刻限の電車の道伴程殺風景なものはない。草にぶら下がるにしても、天鷲絨に腰を掛けるにしても、人間的な優しい心持の起つた試は未だ嘗てない。自分も夫で沢山だと考へて、器械か何ぞと膝を突き合せ肩を並べたかの如くに、行きたい所迄同席して不意と下りて仕舞ふ丈であつた。

〔門〕二

「御馳走に届く迄は延びる」鼻で「汽車にも乗れな」くなるという寓意が、『それから』の引用部分では「生活慾の目醒しい發展」で、現代社会の「崩壊を促がした」という觀念の水準で語られ、それが『門』よりの引用部分になると、「先を争つて席を奪ひ合ひながら」も同じ車中にとじこめられたまま同席を余儀なくされ、やがて銘々勝手に降りて行ってしまうという場面描写の形をとつて表現されるといつた表現上のヴァリエーションをこの三つの引用文の中だけでもたどるのである。その時、車内の世界はそのまま社会をみる視線によつて意味づけられていることを

知るのである。というよりは、電車によつて社会が透視されていたという方がよいかも知れないのである。

前章の終りに引いた『それから』第八章の電車が、空も地面もその区別を喪つた雨催の夜の闇の彼方から、小さい火の玉となつて代助に近づき、ただ一人の乗客である代助を乗せると真暗な闇の中を、「黒い着物を着た車掌と運転手の間に挟まれて」どこ迄も運んで行ってしまう乗物として表現されているのは、読む人の想像力を刺戟するだけでなく、作者自身もこうした表現によつて契機をつかんだ想像的世界の広がりにはただよわされて行くのを押しとどめ得なかつたようである。それがこの部分に直接続く恐怖の夜をつくり出し、「地震だ、大きな地震だ」と云つて出て来た「男の声でやつと安心し、「主人公の外側の世界を暗示する日糖事件」へ続くストーリーの運びをつくり出したと臆測させるのである。これは全く意味のない臆説ではないが、『それから』は、嫂の所から帰つて、三千代の依頼をどうしたものか思案しながら寝て、翌朝新聞で日糖事件をしつてその感想をしるすといつたところまでは、ストーリーとして予定をたてていたのであるが、地震の一件は「黒い着物を着た車掌と運転手の間に挟まれて、一種の音に埋まつて動いて行くと、動いてゐる車の外は真暗であ

る」と書いた想像力のベクトルのなから産み落された表現としか考えられないのである。しかしながら、結果的には、やがて訪れる代助の運命の破局の予兆としてストーリーのなかで意味づけられるので、強いて臆測する必要はないのであるが、電車の表現の方法は問題だと思ふ。

『文学理論の研究』（桑原武夫編）のなかで杉本秀太郎氏は「漱石の方法を裏づけているのは、おそらくつぎの二点にかんする認識である。第一に、想像力は知性、悟性、知覚いづれよりもはるかに個別的なものであるという認識、そして、ある形象がある個体と想像力のなかでとり結ぶ関係の独自性を、根もとから枝先まで、発芽から結実まで、総体的にとらえようとするなら、この点で小説よりも優位に立つ芸術形式は見あたらぬという認識」（植物的なものであると述べているが、「ある形象が、ある個体と想像力のなかでとり結ぶ関係の独自性」として成立していることは、漱石の場合あらゆることで指摘出来るのである。私はそうしたことのほんの一例として電車をあげたまでであるが、『それから』では、十四章にも

日は血の様に毒々しく照つた。代助は此光景を斜めに見ながら、風を切つて電車に持つて行かれた。重い頭の中がふらくした。

と書かれ、そしてその最後が、

飯田橋へ来て電車に乗つた。電車は真直に走り出した。代助は車のなかで

「あく動く。世の中が動く」と傍の人に聞える様に云つた。彼の頭は電車の速力を以て回転し出した。回転するに従つて火の様に焙つて来た。

そしてまるで火勢を煽り炎をかきたてるように赤いものが手あたり次第に飛びこんできて、

仕舞には世の中が真赤になつた。さうして、代助の頭を中心としてくるり／＼と燄の息を吹いて回転した。代助は自分の頭が焼け尽きる迄電車に乗つて行かうと決心した。

と結ばれる作品の表現世界において、「電車」は一種の問題性として読者の前に提示されるのである。それを社会と解釈したり、運命と理解することは読者の自由であろうが、人を載せて何時の間にか運び去つてしまふものとして眺められた電車は、また逆に読者（作者も言葉としてモチーフを対象化した時には読者と化すと考える）をして想像力の世界への幻視を可能とする視線によって虚構化されるのである。かくして虚構化された電車の停留所に立つ「赤い棒」とは何であらうか。岩波の昭和四十一年発行の全集による

と、第四卷三三七頁の「赤い棒の立つてゐる停留所」に注を付し、「当時の東京市電は停留所わきの鉄柱を赤ペンキで塗つて、それに停留所名が標示してあつた。四二三10には『停留所の赤い柱』とある」と記しているが、四二三頁の個所のこととは、前章で引いた通りである。「赤い柱の傍に、たつた一人立つて電車を待ち合はしてゐる」という表現世界での「赤い柱」は、決して事実世界のあり方に従つて定着されただけのものと考えられないのである。それは、すぐそのあとに出てくる「黒い着物」についても言えることであつて、こうした言葉には、作者の「閉ざされた記憶」によつて染めつけられた不透明性を想わせるものがあり、それが秘密への暗示的な視線を挑発するのである。

文学作品の一読者としての私の喜びは、いつも言語表現の暗示的な表情の挑発に身をまかせて、何時の間にか狂気の世界に入りこむことで、時間の牢獄を脱出することであつた。それなのに研究の世界は、逆に狂気の世界を平準化し、時間秩序の因果の世界に作品を押し込み、作品を尊重する見せかけのもとに文学史のなかに埋葬し、衛生無害の知的教養のお相手としてその形骸だけを墓地从ら掘り出し、てくるような作業に見えてならなかつた一時期があつた。そうしたこともあつたが、基本的には無能力者として生ま

れつた報いとして研究者を断念した結果、ささやかな狂気の伝道者たらんと志したに過ぎないのであつて、体系だつた学問論をする資格は、全く持ち合わせていないのであるが、研究以前の作品の読み方に問題を覚えるままに以上のようなことを例示してみた。しかし、私は何も「個人的感動を抜きにした」文学研究の問題性をあげつらうつもりはないのである。文学研究のあり得る理想を語り得ないままに、漱石の作品の一部を切りとつて、それが如何に主題化出来るかといったことの問題の一端にたどりついたささやかな報告に終つてしまつたようである。作品論の形をとることなく「論文」を書いたことは、まさに不謹慎そのものであるが、それは「表現世界の主題化」といったテーマを思いついた時、漱石の表現世界が材料として恰好なものに思えたからに過ぎない。新しい文学研究の動向が、文学の想像力の構造的理解、表現の分析批評、もしくは意味論的検討にあることは現象として指摘出来るであろうが、学問世界の主流は何といつても本文研究に置かれるであろうことは十分予想されるし、またそうであるべきだとも考える。研究史の連続性が最も確実に成立する領域だからである。そうした背景があればこそ私達は信頼しうるテキストを受けとることが出来、こうした無用の弁を加えるたのし

みが得られるのである。しかし、私の心に住むあまのじゃくは、学問的には問題とならないテキストを使っても、そして他人の利用の対象としてみた場合全く無価値であっても、そしてそれが学界の公認を受けなくても、偉大な作品が行きつこうとしているあの終末的世界の予感が一体何の問題であったかを考えることに最終的な興味を覚え、研究などどうでもよいとささやくのである。

## 五、文学の永遠の主題

漱石全集第四巻の月報で福永武彦氏は、「三つの作品は、『三四郎』は明るく、『それから』は明暗相半ばし、『門』は暗い。『門』はそれだけ地味であって、流行の全集から外されるのも無理からぬところがある。しかし『門』を欠いては『三四郎』も『それから』も中途半端である。『門』の暗さが前二者に投影して、初めて一つの想像世界が完結するやうに見える」と述べているが、三部作を「一つの想像世界」へと円環的にまとめあげる結節点は、漠然たる『門』の暗さなどといったものでなく、もっと限定された折り返し点を表現世界のなかに持っているのである。それは終りなき時間の煉獄が、終りのないままに終局を

予感させる地点である。それは本稿の第二章に引いた『門』十八章の終末部分である。「父母未生以前本来の面目」は何であるかといった公案を老師から与えられるといったストーリー上の形式をとって展開する小説世界が、悟りとはほど遠い暗澹たる世界へと宗助をおとしこんだ果てに、世界が「自分と薄くなつて行く」ところである。そこでは存在の暗闇と問題性が何ら解決することなしに空白としての終末点を迎え、やがて「冬を封じて黒く」聳える杉によって囲まれた禅寺を後にして、お米のいる日常生界へもどってくるわけである。そこに見出したものは「一たび山を出て家へ帰れば矢張り元の宗助であつた」という自己発見でしかなかった。

御米は障子の硝子に映る麗かな日影をすかして見て、

「本当に難ありがたいわね。漸くの事春になつて」と云つて、  
晴れあくしい眉を張つた。宗助は縁に出て長く延びた爪を剪きりながら、

「うん、然し又ぢきに冬になるよ」と答へて、下を向いたまま鉢を動かしてゐた。

この結末部は、場面として発端部に接続する円環的世界をつくり出しているだけでなく、『三四郎』『それから』



『門』という順で、未来という時間を消去して来た結果至りついた終局から再び遷流する時間がそこから始まることを告げているのである。

そこには存在の究極としての神の視点をかすめとろうとする文学の永遠の課題に己れをかけた文学者の悲劇が語られていて共に、その不可能性において「呪縛をとかれていない終局」での回心を語っているのである。此岸（現世）から彼岸（かなたの世界）への通路は闇にとざされて視ることは出来ないが、暗闇が暗闇として見えてくる視線の彼方に、未知の向う側を予感として認識した文学者が、言葉によってその究極に至りつこうと試みながら、そこで空しく突き戻される回心において成立するモチーフに文学永遠の課題は宿るのである。そうした文学意識の自覚は既に芭蕉の不易流行論にその先駆を見出すことが出来るが、作品としては文学の超時間的テーマとして『古事記』以来の文学作品に一貫するものだと考える。梅原猛氏は、それに「地獄の思想」という名称を与え、思想として一般化してしまったが、それを表現世界の外側の論理で一般化する時、作家の「肉体と世界の境界において練り上げられる下」言語から出発する盲目で執拗な変身の終点」である文体、そして作家の「責任の外に拡がる」「未知で秘密の肉

体の裝飾的な声」（ロラン・バルト『零度の文学』）である文  
体の持つ一回性の魅力は全く無視されざるを得ない。そし  
て、そのような終点は決して文学史的役割をになうことな  
く、時代を超えて屹立するため、史的考察を根幹とする目  
下の学問の方法では、主題化し得ないままにはみ出して  
るのである。