

『漾虚集』における漱石のアイロニー

—「余」の物語をめぐって—

佐藤 裕子

一 前提となるもの

周知のように漱石は明治三十八年（一九〇五年）一月一日発行の雑誌『ホトトギス』（第八巻四号）に『吾輩は猫である』第一章を、そして同じく明治三十八年一月十日発行の雑誌『帝國文学』（創刊十周年記念号）に「倫敦塔」を発表している。この二作品はいずれも「吾輩」「余」という〈強い個性を持ち、饒舌で、介入的な一人称の語り〉によつて進められる物語であるのだが、これはこの時期の「自然主義文学」が主流となりつつあった日本の文壇の趨勢を考えた時に、すでにそのこと自体が〈漱石の創作の態度〉を特徴的に示すものであることには十分注意が必要であろう。

日本の近代文学の成立を考える時、当然のことながら世界との接触を抜きに語ることはできないのであるが、例えば明治十年代から

二十年代にかけて日本での西洋文学紹介の中心的存在である坪内逍遙から、明治二十二年にゾラを紹介した森鷗外によつて、ドイツ経由のフランス文学が紹介されて、日露戦争後、すなわち明治三十八年以降「自然主義」の文学が主流になってゆく状況について、柄谷行人氏は次のようにまとめている。

日露戦争後の文壇を支配したのは、フランスから来た「文学」の観念であった。しかもこの傾向は日本だけでなく、イギリスにおいても同様であった。漱石が研究した十八世紀イギリスの小説は、その時代ではまだ文学（芸術）とみなされていなかった。「小説」(novel)は、文学 Poetics に入らない代物であった。しかし、実は、それは散文のジャンルの一切の可能性をふくんでいたのである。ローレンス・スターンの場合、すでに小説形式自体の破壊にいたる自己言及的な意識がある。しかし、こ

したものは、小説を文学芸術とみなす十九世紀後半においては、たんに小説の未熟な萌芽的段階としてみなされていたのである。⁽¹⁾

このような状況の中で、漱石が当時ようやく形を整えつつあった「近代小説」の枠組みを、あるいは（小説らしき）というものを打ち壊すような地点から創作を開始したということである。この当時日本の文壇の主流であった「自然主義」文学について、漱石は明治四一年に行われた講演「創作家の態度」の中で、次のように述べている。

歴史の研究によつて、自家を律せんとすると、相当の根柢を見出す前に、現在即ち新と云ふ事と、価値と云ふ事を同一視する傾が生じ易くはないかと思はれます。（中略）多くの人は日本の文学は幼稚だと云ひます。情けない事に私もさう思つています。然しながら、自国の文学が幼稚だと自白するのは、今日の西洋文学が標準だと云ふ意味とは違ひます。幼稚なる今日の日本文学が発達すれば必ず現代の露西亞文学にならねばならぬものだと断言出来ないと信じます。又は必ずユーゴーからバルザック、バルザックからゾラと云ふ順序を経て今日の仏蘭西文学と一様な性質のものに発展しなければならぬと云ふ理由も認められないのであります。⁽²⁾

ここで漱石はまず「文学」の歴史主義的な順当な発展という考えを否定している。さらには次の一文である。

（自然主義・ロマン主義について）名前こそ兩種でありますから自然主義と浪漫派と対立させて（中略）睨み合つてる様へられますが、其実敵対させる事の出来るのは名前前で、内容は双方共に往つたり来たり随分入り乱れて居ります。のみならず、あるものは見方読方ではどつちへでも編入出来るものも生ずる筈であります。（中略）誰の作は自然派だとか、誰の作は浪漫派だとか、さう一概に云へたものではないでせう。それよりも誰の作のこゝの所はこんな意味の浪漫派で、こゝの所は、こんな意味の自然派趣味だと、作物を解剖して一々指摘するのみならず、其指摘した場所の趣味迄も、単に浪漫、自然の二字を以て単簡に律し去らないで、どの位の分子が、どの位の割合で交つたものかを説明するようにしたら今日の弊が救はれるかも知れないと思ひます。⁽³⁾

漱石は直線的な歴史主義的視点を排除するのみならず、さらにロマン主義・自然主義という文学史上の概念を、現代における島田雅彦や、奥泉光の創作活動のように、文体的特徴として自由に操作できるものと考えていることが分かる。つまり漱石は自らの作品を主義・イズムにとらわれることなく、それらを、文化的状況を背景と

する様々な「要素」⁽⁴⁾として取り入れつつ、作品を描いているということである。

のみならず漱石は、意識的に〈語り手〉が主人公となる一人称の〈語り〉の技法を取り入れている。例えばそれは漱石の『吾輩は猫である』『倫敦塔』と明治三十九年に発表された島崎藤村の『破戒』を比べてみると、その違いは一目瞭然である。

①吾輩は猫である。名前はまだ無い。どこで生まれたか頼と見当がつかぬ。何でも薄暗いじめくした所でニヤーく泣いて居た事丈は記憶して居る。

〔吾輩は猫である』『ホトトギス』一月号、明治三十八年一月一日〕

②二年の留学中只一度倫敦塔を見物した事がある。(中略)行ったのは着後まもないうちの事である。其頃は方角もよく分らんし、地理杯は固より知らん。丸で御殿場の兎が急に日本橋の真中へ抛り出された様な心持であつた。

〔倫敦塔』『帝國文学』一月号、明治三十八年一月十日〕

③丑松は大急ぎで下宿に帰つた。月給を受け取つて来て妙に氣強いやうな心地になつた。昨日は湯にも入らず、煙草も買はず、早く蓮華寺へ、と思ひあせるばかりで、暗い一日を過ごしたのである。實際懐には一文の小使もなくて、笑ふといふ氣に誰がならう。

〔島崎藤村『破戒』自費刊行、明治三十九年三月〕

まず③の島崎藤村の『破戒』の〈語り手〉は瀬川丑松の内面を代弁するかの様に、彼の視点に寄り添い、目立たない位置から語っている。それに対して『吾輩は猫である』と『倫敦塔』では、〈語り手〉が主人公となる一人称の〈語り〉が採用されていて、それぞれ「吾輩」あるいは「余」という人物が〈視点人物〉と〈語り手〉の双方を担うものとして設定され、またこの二つの物語が回想形式によつて描かれていることから、ある一定の時間が経過した時点から、自ら体験した出来事を報告しつつ、それらの出来事に直面した〈語り手〉が何を感じ、何を考えたか、自らの意識の流れ・心理の動きを克明にたどり再現するという形になっている。そもそも「視点人物」と「語り手」が一致する場合、物語内の出来事はすべて「視点人物」を通して語られていることから、我々読者はあくまでも物語内で語られることは、〈語り手〉の主観に左右された、偏つた頼りないものであることを前提として、読み進めなければならぬ。また〈語り手〉自らの意識の流れ・心理の動きを克明にたどり再現することにもまた限界がある。漱石は『文学論』第三編冒頭において次のように述べている。

如此く文章の上に於て示された意識は極めて省略的のものなるを以て、仮令短時間の心的状態と雖も其一々の推移を遺憾なく文字を以て連続的に描し出さんことは到底人力の企て及

ぶところにあらざるべく、かの所謂写実主義なるものも厳正なる意義に於ては全然無意味なるを知るべし。『文学論』第三編
 ここでは〈現実の人間の意識〉から、〈描かれた意識〉の限界について指摘しているのであるが、これと同様の記述を『吾輩は猫である』第五章冒頭に見ることができよう。

二十四時間の出来事を洩れなく書いて、洩れなく読むには少なくとも二十四時間かゝるだらう、いくら写生文を鼓舞する吾輩でも是は到底猫の企て及ぶべからざる芸当と自白せざるを得ない。『吾輩は猫である』五

このように人間の「意識の流」を全て書き記すことの不可能性を繰り返す時、漱石はまず〈客観的眞実・写実的描写〉などというものはすでにあり得ないこと、さらには我々の経験の全てであるはずの(個人的な知覚や意識の流れ)もまた、確実に捉えられるものではないことが見えていた。それはつまり漱石が小説の(虚構性)、すなわち(表現)と(表現されるべき現実)とのずれ(差異)というものに対して、常に意識的であったことを意味している。漱石はまさに一人称の(語り)の限界と、回想形式の限界を見据えつつ、それを逆手に取り、(語り手)自体がフィクションの重要な仕掛けであることを理解したところから、創作を始めたということである。

『濛虚集』には「倫敦塔」「カーライル博物館」「琴のそら音」「趣

味の遺伝」の四つの一人称の(語り)の物語が収められているが、この四作品とも共通して、(語り手)によって煽られた読者の期待は、結末において翻されるという構図を持っているが、この期待と翻された現実の差異が(アイロニー)となる。この(アイロニー)を意識的に作り出すことが創作の意図であり、それこそが(小説の虚構性)ということなのだ。本稿においては、漱石初期作品における(アイロニー性)が、その創作の技法と関わって、どのように漱石固有の表現として形象されたかを解明したい。

二 四つの作品に共通するもの

そもそも『濛虚集』中の一人称の(語り)の物語である「倫敦塔」「カーライル博物館」「琴のそら音」「趣味の遺伝」の四作品は、採用された小説の技法、作品の枠組み、人物設定等、その内実を探ると次のような共通点が浮かび上がってくる。

- ① 「余」という一人称の(語り)が採用されていること。
- ② いずれも(回想の物語)であること。
- ③ 読者を強く誘導する(語り)(Intrusive Narrative)⁽⁵⁾が採用されていること。

④ (視点人物)であり、(語り手)でもある「余」の認識したこと・意識の変化を徹底的になぞる物語であること。

⑤「余」の移動に伴って体験された（意識の高まり）を克明に描き出していること。

⑥いずれの場合も、「余」は（教育程度の高い人物）（想像力豊かな人物）として設定されていること。

⑦作中では常に二つの時間の流れが対比されていること。

⑧「余」の認識や思考が（世俗的なもの）によって「相対化」^⑥されていること。

⑨いずれの場合も（生と死に関わる問題）を扱っていること。

①の一人称の（語り）が採用されていることについては言うまでもないだろう。②については、「倫敦塔」と「カーライル博物館」ではその冒頭において、また「琴のそら音」と「趣味の遺伝」においてはその末尾において、物語全体が回想されたものであることが判明する。③に関しては四作品とも（語り手）である「余」が眼前に繰り広げられる出来事を報告するのみならず、自由に登場人物の内面に立ち入り、時には彼らの思考に「余」自身の価値観が強く投影された解説を加え、感慨を披露し、饒舌で、物語の展開に頓着することなく自由に介入するイントゥルーシブ・ナラティブ（Intusive Narrative）の典型である。④と⑤については①とも連動しており、（視点人物）と（語り手）の双方を担うものとして設定された時点で当然のことといえるのだが、「倫敦塔」と「カーラ

イル博物館」においては、それぞれ漱石の留学地ロンドンに実在する建造物の内部空間の移動に伴う（意識の流れ・意識の高まり）が詳細に再現され、「琴のそら音」では津田から聞いた（夫の出征中にインフルエンザをこじらせて死んだ若妻の話）が、白山御殿町から小石川にある「余」の自宅にたどり着くまでの間に、（許婚者の露子がインフルエンザをこじらせて死ぬかもしれない）という「恐怖」に変容して、その「恐怖」が徐々に増幅され高まってゆく様子が詳細に描かれている。また「趣味の遺伝」では、まず冒頭で凱旋した將軍の顔とその様子を見た時「胸の中に名状しがたい波動が込み上げて来」（一）る場面と、「寂光院」での出会い以後「只あの不思議な女の素性と浩さんとの関係が知りたいので頭が一杯になって」「冷静な好奇獣とも称すべき代物」になる場面の二箇所において（意識の高まり）を確認することができる。また⑥については、「倫敦塔」「カーライル博物館」中の「余」は「留学」経験者であること、「琴のそら音」の「余」は「法学士」であり、「趣味の遺伝」の「余」は「西片町に住む学者」（二）であった。また（想像力豊かな人物）という点においては、四作品とも「余」は単に「余」の視点によって写し取られた現実の状況を伝えるのみならず、空想を含めて眼前の光景から連想された「余」の認識や意識を伝える傾向にある。「倫敦塔」ではエドワード四世の二人の王子の場面や

ジェーン・グレー処刑の場面、また塔中で出会った「七つ許りの男の子を連れた若い女」にジェーン・グレーの姿を投影してゆく場面からも明らかである。「カーライル博物館」では、作品冒頭のハイド・パークでの「カーライルと演説使ひの話」を再現した場面や、博物館内部で階上へ「上がれば上る程怪しい心持が起こりさうである」という箇所からも伺うことができる。さらに想像力豊かなという意味に加えて、「常態喪失」すなわち「常ならぬ自分を自覚する」ということでいえば、「琴のそら音」の「余」は「許婚者の死の恐怖」に怯えた自分の姿を振り返り、「して見ると昨夜は全く狸に致された訳かなと、一人で愛想をつかし」ていたし、「趣味の遺伝」の「余」は「此日に於ける余は平生の様な同情的動物ではない。全く冷静な好奇獣とも称すべき代物に化して居た」と自分の状態を振り返っていた。これは⑧の「相対化」の問題とも関わって、ここで漱石は巧妙に彼らが「様に平生とは異なる状況のもとに、それぞれの体験をしていることを強く読者に印象づけた上で物語を進めているのである。

また⑦の問題については、②の「回想の物語」であることと連動して、四作品とも作中において、常に二つの時間の流れ二つの物語が対比されている。これは単に「過去」と「小説的現在」の時間が常に対比されることのみならず、「小説的現在」の物語に「過去」

の物語が投影されることで、「小説的現在」の物語が成立するという構造を持っているということである。例えば「倫敦塔」においては、「余」は塔の中で非業の死を遂げた「過去」の人物の物語をいくつかの場所において想像するのみならず、「余」は塔見物の道連れとなった「七つ許りの男の子を連れた若い女」とジェーン・グレーの物語を重ね合わせてゆかし、「カーライル博物館」においては、その著作から浮かび上がってくるカーライルとその遺品・旧居から想像される生活者としてのカーライルが対比されていた。「琴のそら音」においては、津田真方が語った日露戦争で「夫が出征中にインフルエンザをこじらせて死んだ若妻」の物語が、「余」の許婚者露子がインフルエンザに罹患して臥せている」という現実を重ね合わされていたし、「趣味の遺伝」では「二人の祖先の悲恋の物語」が「浩さんと寂光院の女の悲恋の物語」に投影・吸収されることで、物語が成立していたからである。

また⑧の「相対化」の問題は、「倫敦塔」においては「余」のロンドン塔内部での認識はことごとく最終部の「宿の主人」によって相対化されていたし、「カーライル博物館」での案内人の声は、「余」の認識を現実を引き戻す役割を果たしていた。また「琴のそら音」では「余」は「床屋」の職人とそこに集う市井の人々との会話によって、「許婚者の死の恐怖」に怯えた自らの行動と心理とを相対化さ

れるのである。また「趣味の遺伝」における「相対化」の問題は、とりわけ「余」が「清き涼しき涙」を流すという行為の中に現れてくる。「余」が（現実を引き戻される）のは、まさに凱旋した將軍の現実——日に焼け、白髪が増え、痩せ、老いた姿——を目にした時であつたし、本来ならば三人で寄り添うべきはずのところを、肝心の「浩さん」抜きで、その母と妻になるべきはずの女性とが残され、それでもなお仲睦まじい姿を目の当たりにした時に、「余」は戦争の現実⁶に気づくのである。しかもここで注意しなければならぬのは、「相対化」の問題は単に「余」を現実⁶に引き戻すということだけを指すものではない。例えば「倫敦塔」と「琴のそら音」で作品最終部において「余」の認識が現実⁶に引き戻されるということとは、その直前までの記述内容が果たしてきた効果が全て覆されるということである。また「カーライル博物館」では、徹底して「一八三四年のチエルシーと今日のチエルシー」とを比較することで、「余」の抱くカーライル像と（生活者としてのカーライル像）との乖離を浮き彫りにしている。「趣味の遺伝」においても同様で、たとえ「余」の抱いた謎は解明されても、「浩さん」の死という動かしがたい現実⁶は変わらないということこそが、「余」が本当に気づかなければならないことなのである。このように作品を描きつつ、一方で自らその作品に距離を取るといふこの芸術的反省の態度は、

まさにシュレーゲルのいうところの「ロマンティック・アイロニー」と呼ぶべきものであるのだが、これこそ漱石が（小説の虚構性）というものに対して常に意識的であつたことを物語るものである。さらに⑨については、これら四作品に一貫して（生と死の問題）が取り扱われていることに疑問はないが、注目すべきは（虚構性）の問題と関わって、「倫敦塔」と「カーライル博物館」は（歴史的に実在した人物の死）をめぐる（虚構の物語）であり、「琴のそら音」と「趣味の遺伝」は（現実の歴史的事件）をめぐる（虚構の人物の死）の物語が描かれているということである。言い換えるならば、「倫敦塔」と「カーライル博物館」では実在する歴史的建造物（空間）を背景に、実在した歴史的人物の死をめぐる、（語り手）である「余」の（意識）が生み出した（虚構の物語）が語られたのに対して、「琴のそら音」と「趣味の遺伝」では、「日露戦争」下の「四月三日」、あるいは「松樹山の突撃」（「趣味の遺伝」二）という現実の日付を背景に、（虚構の人物）の（虚構の物語）が「余」によって語られるのだ。大岡昇平氏が『濛虚集』創作の意図に言及して「小説というものは絵空事であってもいいんだという考えは『文学論』をまとめる段階で固まっていたはず」と指摘したように、漱石はこれら四つの作品の中で共通する多くの要素をちりばめつつ、より（虚構性）の強い作品を描いているということである。次

節ではその内実を検討したい。

三 投影された過去の物語―

「倫敦塔」と「カーライル博物館」

前節においては、「倫敦塔」「カーライル博物館」「琴のそら音」「趣味の遺伝」の四作品について共通項を検証してきたが、まず「倫敦塔」と「カーライル博物館」では現実中存在する歴史的建造物や歴史的遺物の内部を巡る「余」の「意識」によって、それらの建造物とそこに生きた人間とを関連付け意味付けすることで物語が成立している。つまり歴史とは、それを後で吟味する人間がそこ^⑩にどのような意味を見出すかという一点にかかっているということなのであるが、かつて指摘したように「倫敦塔」での「余」の空想は、塔内の二つの空間――血塔とポーシャン塔に「余」の該博な知識の中から、それぞれドロローシユの絵画「エドワードの王子たち」「ジェーン・グレーの処刑」、また文学ではシェークスピアの『リチャード三世』、エインズワースの『ロンドン塔』の四つのテクストが投入されることによって引き起こされたものであった。

「余」はまずロンドン塔で命を落とした数多の人間の中から、「い^⑪ずれも自分の意思からでた行為で処刑されたのではない」人物たち（エドワード四世の二人の王子ウエールズ公エドワードとヨーク

公リチャード、そしてジェーン・グレー）を選び出す。そして（犯した罪の故に死を余儀なくされる）というのではなく、誰かの子供であったとか、誰かの妻であったという彼らの（存在そのものに害に殺害される）という彼らの死に強く共鳴し、そこで（歴史的に実在した人物の死）をめぐる（虚構の物語）を我々読者の前に開示している。さらに「余」は（小説的現在）と（過去）の二つの時間を交差させて、塔内で出会った「七つ許りの男の子を連れたい若い女」に、ジェーン・グレーの物語を重ね合わせようとする。「余」は、この「若い女」に対して、「怪しい女」「例の怪しき女」「益不思議な女だと思ふ」「さう云へば今ダッドレーと云つたとき（中略）恰も己の家名を名乗つた如くに感ぜらるゝ」「恰もジョンは自分の兄弟の如き口調である」「余は益此女を怪しく思ふ」「気味が悪くなつたから通り過ぎて先へ抜ける」等の表現を繰り返すことで強い関心を示し、読者が否応なくこの「若い女」と「ギルドフォード・ダッドレー」とを関連付けざるを得ないような強引な（語り）によって、ジェーン・グレーの「其薄命と無残の最後」を再構成しようとするのである。

また「カーライル博物館」では、「余」はカーライルという一人の人物の一生を、彼の生活空間をたどること、さらにいうならば生活空間という別のテクストを投影することで、カーライルその人の

人生について考えているのだ。しかもここで比較されるのは、しばしば指摘されてきたことではあるが、カーライルが生きた百年前のロンドンと「余」が訪問した二十世紀のロンドン、カーライルの思想とカーライルの日常生活という具合に、そこに確実に大きな隔たりがある事柄なのである。たとえどれほど優れた業績であろうとも、あるいはまたたとえどれほど非凡な足跡を残したとしても、それらは限りなく平凡で時には滑稽とも称すべき日常の瑣末な出来事——食事や入浴や散歩といった類の行動——に支えられていることを、漱石は「余」をカーライルの住居を隈なく移動させ、また（窓から顔を出しそこから周囲を眺める）という行為を繰り返させることで、再構成してゆくのである。

しかも、この「倫敦塔」と「カーライル博物館」という二つの作品を支えるのは（中身である人間自体がいなくなっているのに、単なる抜け殻に過ぎない建造物・肩書き等が残っていることのアイロニー）に他ならない。例えばポー・シヤン塔一階の壁に刻まれた「九十一種の題辭」を前にして「余」は次のように考えている。

世に反語といふがある。白といふて黒を意味し、小と唱えて大を思はしむ。凡ての反語のうち自ら知らずして後世に残す反語程猛烈なるはまたとあるまい。墓碣と云ひ、記念碑といひ、賞牌と云ひ、授賞と云ひ此等が存在する限りは、空しき物質に、

ありし世を偲ばしむるの具となるに過ぎない。われは去る、われを伝ふるものは残ると思ふは、去るわれを傷ましむる媒介物の残る意にて、われ其物の残る意にあらざるを忘れたる人の言葉と思ふ。未来の世迄反語を伝えて泡沫の身を嘲る人のなす事と思ふ。余は死ぬ時に辞世も作るまい。死んだ後は墓碑も建て、もらふまい。肉は焼き骨は粉にして西風の強く吹く日大空に向つて撒き散らしてもらはう杯と入らざる取越苦勞をする。

しかしこの「余」の感慨は同時に、これらの題辭が「線となり字となつて生き」ることであり、「生を欲する執着の魂魄」であるという（人間は遅かれ早かれ、必ず死ぬことを自覚しているからこそ、生きた証を残そうとするのではないか）という正反対の感慨をも引き起こしている。何故なら「余」が「死ぬ時に辞世も作るまい。墓碑も建て、もらふまい」と勝手なことを想像できるのも、彼らが残した（中身なき抜け殻）である過去の遺物を目の当たりにしているからこそその言葉であるからだ。さらにこの言葉は、（語り手）である「余」の今語っている行為・現に語りつつある行為についての自己矛盾を指摘する言葉にもなっている。

「カーライル博物館」においても、事情は同様である。

カーライルは居らぬ。演説者も死んだであらう。然しチエールシーは以前の如く存在して居る。否彼の多年住み古した家屋敷

さへ今猶厳然と保存せられてある。一七〇八年チエイン、ロウが出来てより以来幾多の主人を迎へ幾多の主人を送つたかは知らぬが兎に角今日迄昔の儘で残つて居る。カーライルの没後には有志家の發起で彼の生前使用したる器物調度図書典籍を蒐めて之を各室に按配し好事のものには何時でも縦覧せしむる便宜さへ謀られた。(中略)只カーライルの旧廬のみは六ペンスを払へば何人でもまた何時でも随意に観覧が出来る。

さらには次の箇所である。

其外にカーライルの八十の誕生日の記念の為に鑄たといふ銀牌と銅牌がある。金牌は一つもなかつた様だ。凡ての牌と名のつくものが無暗にかち／＼して何時迄も平氣に残つて居るのを、もらうた者の烟の如き寿命と対照して考へると妙な感じがする。

このように「倫敦塔」と「カーライル博物館」においては、繰り返し(死に絶えていった人間)と(何世紀もの時代を経てなお現存する建造物や什器)とが対比され、(中身である人間自体がいなくなっているのに、単なる抜け殻に過ぎない建造物・肩書きその他が残っていること)のアイロニーが強調されている。さらに遺された建造物には「六ペンスを払へば何人でもまた何時でも随意に観覧」できるといのである。そしてそこで新たな物語が再生され続ける

のだ。

四 投影された過去の物語―

「琴のそら音」と「趣味の遺伝」

さて「琴のそら音」と「趣味の遺伝」もまた、作品内部のもう一つの物語の枠組みが、現在進行しつつある物語に投影されることで、現在の物語の枠組みが完成するという構造を持っている。「琴のそら音」では、津田の語る(夫の出征中にインフルエンザをこじらせて死んだ若妻の話)という物語と、使用人の「婆さん」の語る(本郷から小石川の方へ動くとき家内の若い女に祟りがある)という可能性としての物語が結び合わされ、(結婚を控えて許婚者の露子がインフルエンザに罹患している)という「余」の現在の物語に投影されることで、新たな物語が立ち上がってくるのである。

まず作品は日露戦争下の四月三日の夕刻、友人の文学士津田真方の下宿を訪問した法学士の「余」との会話から始まっている¹²。この津田の下宿での会話によって、物語の前提となる実に様々な情報が読者に与えられている。津田と「余」は高等学校時代からの友人であること、大学での専攻は異なるものの卒業後も交流が続けていること、津田は心理学者で現在「幽霊」について研究していること、「余」は四谷に住む宇野露子との結婚を控え、最近本郷の下宿を引

き払い、宇野家の斡旋でお手伝いの婆やを雇い、月七円五十銭の家を借りて住み始めたこと等が明らかとなっている。これらの事柄を前提として「余」が津田に語った「一戸を構えた」「主人」としての他愛のない苦勞話に端を発して、会話は「余」の予想もしなかった展開となつてゆく。その発端となるのが使用人の「婆さん」が「迷信」深い人物で、「月に二三返は伝通院辺の何とか云ふ坊主の所に相談に行く」という設定にある。この「迷信」深い「婆さん」が信奉する「坊主」が、「余」が本郷から小石川の現在の住居に引越しをするにあたり「屹度家内に不幸がある」「若い女に祟る」と予言したことで、「婆さん」はこの予言を「余」がこれから持とうとしてゐる新世帯と、未来の妻宇野露子にあてはめ、さらに近所の「野良犬の遠吠」を何かの異変の前兆であると決め付け、そこへ露子がインフルエンザに罹患したことから、「余」に再度の引越しを迫りいささか閉口しているというのが「余」が津田に語つた話の内容であつた。ところが「インフルエンザ」という言葉を聞か否や津田の様子が変わり、インフルエンザをこじらせて死んだ親戚の若い女性の話をするに及んで、それまでの冗長な会話がにわかに別の様相を帯びてくることとなる。その話とは夫の出征中にインフルエンザをこじらせて死んだ若妻が、生前の「魂魄だけは御傍へ行つて、もう一遍御目に懸かります」という約束どおり、夫に持たせた手鏡

の中にその姿を現したというものであつた。「婆さん」の話を「迷信」、津田の話を「林家正三の怪談」として取り合なかつた「余」が、津田がさらに「現に僕杯も其手紙を見る迄は信じない一人であつた」ことを語るに及んで、「是非共信じなければならぬ様」に變化してゆくのである。当然のことながら「信じなければならぬ」とは、完全に信じることではない。(本当は信じられないけれども、信じざるを得ない)という揺らぎのただ中に「余」は投げ出されたということである。ここにきて「余」の読者に向けての(語り)は実に巧妙で、そもそも「余」は法学士で「刻下の事件を有の儘に見て常識で捌いて行く」、合理主義を旨とする勤め人であることから「幽霊だ、祟だ、因縁だ杯と雲を掴む様な事を考へるのは一番嫌である」ことを提示し、さらに「頭脳は余よりも三五六枚方明晰」である津田が「躍起になる迄弁護するのだから満更の出鱈目でもあるまい」と、読者もまた半信半疑の中で否応無くこの「幽霊談」を信じざるを得ないような状況に追い込んでゆくのである。それまで〈遠景〉にあつた物語が、俄かに真実味を帯びて〈前景〉に移動し、「余」と露子の物語をのみ込んでゆくことである。ここで「余」の胸に植え付けられた(許婚者の露子がインフルエンザをこじらせて死ぬかもしれない)という「恐怖」の念は、小石川の自宅にたどり着くまでの間に様々な事象を目にすることで徐々に増幅

されてゆく。花冷えの夜の寒さ、どこからともなく聞こえてくる鐘の音、降り出した雨、「極楽水」の暗さ・陰気さ、「乳飲み子」の葬列、その葬列に付き添う二人の男の「昨日生まれて今日死ぬ奴もあるし」「寿命だよ、全く寿命だから仕方がない」という言葉、切支丹坂の張札、「若荷谷の坂の中途」に見えた「赤い鮮やかな火」、そしてその火が「不意と消えて仕舞った」こと、すれちがった巡査の雨でぬかるんだ道を注意する「悪いから御気を付けなさい」という言葉等、目新しく見るものなど何一つないはずであるのに、ありふれたそれらの現実が全く違った意味を帯びて立ち上がってくるということである。ここで重要なのは「乳飲み子」の葬列に付き添う二人の男の言葉と、ぬかるんだ道を注意する巡査の言葉である。ここで我々読者はこれらの言葉本来の意味と、「余」の胸中の不安によって生じた新たな意味の、二つの意味の間で生まれた「恐怖」を「余」と共に味わうことになるが、これこそ（ことばの意味はそのものの中にあるのではなく、コンテクスト（文脈）によって決定する）ということを利用した漱石の仕掛けである。結局「余」が苦しめられた（露子がインフルエンザをこじらせて死ぬかもしれない）という「恐怖」は翌日元氣な露子の姿を目の当たりにすることで消え去るが、さらにそこにとどまらず床屋の職人とそこに集う市井の人々の会話の中で、「余」は昨夜の自らの行動と心理とを相対化さ

れることになる。相対化されるのは「余」の心理だけではない。

「迷信」と呼ばれるものが、いわゆる（理性的判断からみて不合理と考えられる事柄）を指すとして、結局のところ「婆さん」の語った（転居しないと若い女に祟る）という話も「其後露子は以前よりも一層余を愛する様な素振に見えた」という一行があるのみで、その後の消息は分からないし、また津田の語った（死んだ若妻が魂魄となつて戦地の夫に会いに行った話）も、合理的には説明のつかないことに対して、後からそれを超えたレベルのところから相応の解釈・意味づけがされたにすぎないということである。多分そこには、夫が戦地に赴いて留守中にその妻が思いがけずに死ぬことへの不憫さ、戦争で死ぬことの確率が高いはずなのに銃後において病死するということの意外さ、妻の若さ、出征前に二人の間で交わされた約束の哀切さ等に加えて、世界中に存在する（死んだ人間が愛しい人に魂となつて会いに行く）説話・伝承とが相俟って、これらの解釈を生み出す土壌となつたということである。しかも皮肉なことにかつて指摘したことではあるが、「琴のそら音」という作品の結末は物語開始以前の作品の題名に集約されている。すなわち「そら音」とは「実際に鳴っていないのに聞こえてくるような音がする音」のことであり、現実に音は聞こえないのである。つまりたとえどのよ

うな物語が展開されようとも、実際には起こらないことが保障され

ているのだ。

一方「趣味の遺伝」も同様で、「趣味」という「ものごとを味わい感じ取る力、美的な感覚の持ち方、好み」という多分に恣意的で、かつ生活環境に大いに左右される事柄と、「遺伝」という当時最先端の学問領域でありながら、実は人間が経験的に一番良く知っている事柄とを結びつけた題名によって、物語の展開につれて「何が遺伝したのか」が理解できる仕組みとなっている。作品は「カーライル博物館」の冒頭と同じように、「余」の空想の場面から始まっている。

陽気の所為で神も気違になる。「人を屠りて飢えたる犬を救へ」と雲の裡より叫ぶ声が、逆しまに日本海を撼かして満州の果迄響き渡つた時、日人と露人ははつと応へて百里に余る一大屠場を朔北の野に開いた。(一)

ここで「日本海」「満州」「日人」「露人」という固有名詞が挙げられているにも関わらず、佐藤泉氏が「戦争は語り手の空想癖の中で一度概念的に把握されてから、アレゴリー化される」と指摘するように、戦争の結果としての現実をデフォルメした形で描き出してゆく。大量の殺戮の末に野晒しにされた兵士たちの遺体は確実に腐敗し、さもなくば犬に限らず野の獣や鳥たちが喰らい啄ばむという現実を、アレゴリカルな形で示すことで強い普遍性が与えられてい

るので。また当然のことながら、繰り返される「狂へる神」という表現は〈狂わない神〉の存在も連想させ、「神」の存在を人格化させることで大陸での利権争いから恣意的に始められた「日露戦争」の実態を、見事に浮き彫りにしているといえるだろう。この空想の場面に続いて、「余」は囚らずも凱旋兵士の行列に遭遇し、その中に亡友「浩さん」と「兄弟と間違える迄よく似て居る」軍曹と、その軍曹を出迎える母親の姿を自撃したことから、「浩さん」の秘めた恋を探るという行動を起こすことになるのだが、竹盛天雄氏はここで描写される新橋駅頭での凱旋風景について「漱石は、まだそれに該当する軍隊が帰還しないうちに、先取りしたかたちで架空の設定をしながら、その凱旋をむかえることの意味を小説のかたちをとおして考えよう」と⁽¹⁴⁾していると指摘する。それはつまり漱石が「松樹山の突撃」のほぼ一年後という設定の中で、歩兵の戦死傷率九十二・九パーセント⁽¹⁵⁾という数の死者の上に〈虚構の人物〉の〈虚構の死の物語〉を描いたということである。この場面に続いてしばしば指摘されてきたように、「余」の〈語り〉は饒舌である。「はからずも此話をかく動機」となる「浩さん」に生き写しの軍曹にたどり着くまでに、周囲の状況を伝えるのみならず、帰還した將軍の様子に深い関心を寄せ、「万歳」の声から「名状しがたい波動」についての説明に費やし、なかならず「余」は自らを「天下の逸民」である

と位置づけている。「余」が「図書館以外の空気をあまり吸つた事のない人間」「書齋以外に如何なる出来事が起るか知らんでも済む天下の逸民」「気楽な人間」「書物と睨めくらをして居るもの」であることを繰り返して語る時、「戦争から帰つた者」と「内地に暮らした人」「余」との隔たりが強調されるのもちろんのこと、それと同時に「戦争」の悲惨が否応なく浮かび上がってくる事となる。これもまた「諷語」(アイロニー)であり、竹盛天雄氏が指摘するように「余」に課せられた役割が『諷語』的存在⁽¹⁶⁾であることの証左であろう。しかもここで注意しなければならないのは、この物語がまず「浩さん」に直結するのではなく、(その人に生き写しである人物から連想される)という形で、「浩さん」が登場していることである。これは後の『行人』における「黒い大きな眸」(「友達」三十三)を持った「狂気の娘」の登場の仕方と同様である。つまりまずその面差しがよく似ているという芸者が登場し、そこから「狂気の娘」が浮かび上がってくるという構造と同様に、まず何にもましてその人物が思い出され登場するのではなく、その代替者が先に現れ、そこから肝心のその人のことに思いを馳せるというのである。螺旋を描くように徐々に対象物ににじり寄ってゆくその姿勢は、まさに漱石固有の手法といえるだろう。

続く二章は二つ目の戦闘場面から始まるが、戦場を俯瞰する視点

によって、戦死する数多の一括りにされた名前のない兵士たちとその中に埋もれる「浩さん」の姿は、佐藤泉氏の指摘するように「新たな知覚とそれに対応した新たな人間の登場の予見」⁽¹⁷⁾といえるだろう。この高いところから見下ろす視点は他に一箇所あり、一つは「去年の春麻布のさる町を通行した」時に「土塀」越に「女が四人でテニスをして居た」のを覗いたエピソードが紹介される箇所と、「もう一遍將軍の顔が見たい」と考えた「余」が「高飛びの術」を応用して將軍の顔を見ようと決意する箇所の一つである。飛び上がった「余」は、その視界に入った光景を次のように語っている。

幌を開いたランドウが横向に凱旋門を通り抜け様とする中に一居た一居た。例の黒い顔が湧き返る声に囲まれて過去の記念の如く華やかなる群衆の中に点じ出されて居た。將軍を迎へた儀仗兵の馬が万歳の声に驚いて前足を高くあげて人込の中に外れ様とするのが見えた。將軍の馬車の上に紫の旗が一流れ嵐となびくのが見えた。新橋へ曲がる角の三階の宿屋の窓から藤鼠の着物をきた女が白いハンカチを振るのが見えた。

そして「凡てが一瞬間の作用である。ぱつと射る稲妻の飽く迄明るく物を照らした後が常よりは暗く見える様に余は茫然として地に下りた」というのであるが、「余」の目に映じたその光景は、脈絡がなく、動きつつあり、紫・藤鼠という同系色の色と白いハンカチ

とのコントラストの中で、將軍の「例の黒い顔」があたかも「宿世の夢の焼点（倫敦塔）の様に表現されていることは重要である。これはまさに『濛虚集』に共通する表現といえるだろう。

この後「寂光院」へ「浩さん」の墓参りに出かけた「余」は、その墓前で「眼の大きな頬の緊つた領の長い」「美しい若い女」と出会うのであるが、その華やかさ、美しさが「寂光院」の「古い、物寂びた、憐れの多い、捕える程確とした痕跡もなき迄、淡く消極的な情緒」「寂寞の感」を一層深くしたことを語る「余」の饒舌さは、いまださら指摘するまでもないだろう。しかも皮肉なことに「余」が「諷語」（アイロニー）を標榜するまでもなく、若く、美しく、華やかに装った娘の姿と「寂光院」の佇まいの組み合わせの意外性・唐突感の効果は『マクベス』の引用と共に認めた上で、その「淋しさ」を強調する「余」の饒舌さの故に、逆に妙齡の娘の「活気に充ち」「前途の希望に照らされて、見るからに陽気な心持のする」状態がより強調されてゆくのだ。「寂光院の女」の「立ち枯れるほかない余生を、人知れず生きるとき、その生には充足のしかたもない¹⁸」と指摘したのは鈴木醇爾氏であるが、まさに一人残された「寂光院の女」に「希望に照らされ」た未来は存在しない。この後「余」が「浩さん」と「寂光院の女」との関係を探りあて、「趣味の遺伝」という理論の正当性を確認する最終部まで、大岡昇平氏が

指摘する「それまでは事実から帰納して行くのに反して、ここでは趣味の遺伝という仮説から出発して、事実に解釈をほどこす¹⁹」という手法によって強引に進められてゆく。結局この「趣味の遺伝」という作品は、「余」の〈意識〉によって、「浩さん」と小野田の娘のそれぞれの祖先の（結ばれることなく終わった悲恋の物語を、〈浩さん〉と小野田の娘の間に生まれた物語）に投影することによって、初めて成立する物語なのだといえよう。もしそうでなければ、〈戦争〉によって引き裂かれた恋人たちあるいは〈戦争〉によって恋人に先立たれる話²⁰という、どの時代、どの戦争、下にもよくある話として終わっていたからである。それが和歌山藩の元家老の老人の口から、あたかも昔話か説話・伝承の類のように「浩さん」と小野田の娘の祖先の「憐れな話」が語られた時、別な光芒を放ちながら「趣味の遺伝」の物語が立ち上がってくるのだ。

結

以上のように『濛虚集』の中の一人称の物語の基本的な構造とアイロニー性について、考察してきたが、アイロニーとは通常、表現者の現実認識と深く関わっている。例えば「倫敦塔」を前にした「余」がこだわり続け、また対比し続けたのは（二十世紀）という現実であった。これは『濛虚集』中の四つの「余」の物語全てに

流しており、二十世紀は例えばロンドンの街の「蜘蛛手十字に往来する」「交通機関」に代表されるような高度な文明社会や、合理主義的思考や、遺伝といった最先端の科学的知識や、そういったものに姿を変えて四つの作品に繰り返し現れてきている。これらの作品に共通する「余」の姿は、漱石が小説の手本とした十八世紀英文学の作品にしばしば登場する強い個性を持ち、露出していて、饒舌で、介入的な（語り手）であるばかりではない。それに加えて漱石は「余」をかなり（風変わりな存在）（滑稽な存在）として描いている。教養があつて、お節介で、正しい紳士が、我々読者に向かつて揺るぎなき普遍的価値観に基づく正しい文明批評をするというのが、漱石が手本にした（十八世紀英文学の枠組み）だとしたら、漱石はその枠組みを利用しつつ、そこに二十世紀に生きる作家として（二十世紀なるもの・モダニズム）の要素を加えてゆく。モダニズムとは形式的なものだけを指すのではない。統一的な価値観が崩壊して、人々（共同体）が普遍的な世界観を共有することも、もはやできないことを指している。十八世紀の小説の（語り手）が介入的だということは、裏返して言えば介入してでも引き戻すべき規範というものが存在していたということである。しかし二十世紀にはもはや介入すべき規範も、普遍的な価値観も存在しない。例えば二十世紀の文明批評は、「倫敦塔」の「余」のように、「常態喪失」

という一種の（狂気）あるいは（パニック）の中で、しかも断片的に行われるものでしかないということである。あるいは「琴のそら音」の「余」のように、（人間は日々死にゆくものである）という真理や、（恋人への思いの強さ）といったものが、恐怖の中で高まり、研ぎ澄まされた（感覚）の中にしか現れないということである。モダニズムの時代にあつては、社会的に権威のある人、客観的な事実といったものの中には、もはや（真実）は存在せず、（真実）は逆に（風変わりな人）（特殊な状況）の中に、しかも断片的にしか存在しないということなのだ。そういった閉塞的状况を、（現実）と（空想）とが錯綜する中に描き出すことが、漱石初期作品の主要な問題であると言えるのではなからうか。本論においては、『濛虚集』中の一人称作品に焦点あて考察してきたが、残る三人称作品である「幻影の盾」「一夜」「薙路行」については、稿を改め検証したい。

※論文中漱石作品からの引用は、『漱石全集』（岩波書店刊、全十八巻、一九八四年十月から一九八六年三月の間発行）に拠った。但し漢字については概ね常用漢字に改めた。

註（一）（４） 柄谷行人「漱石とジャンル」『群像』一九九〇年一月

- (2) (3) 夏目漱石「講演 創作家の態度」明治四十一年二月、東京青年会館
- (5) イントゥルーシブ・(ナラティブ)とは、作品中で登場人物や状況について読者を誘導するために、特権的に介入して(語り手)自身の価値観を強く投影される(語り)のことである。そもそもこの(語り手)という装置自体が、作者の都合のいいように物語を進めるために設定されたものであることを忘れてはならないだろう。
- (6) この「相対化」の問題については、小宮豊隆氏(『漱石の芸術』岩波書店、一九四二年十二月)が、作品最終部で「宿の主人」が「漱石の『夢』を片端から、残る所なく打ち壊はさしめる」と指摘したのが始まりである。また三好行雄氏(『夏目漱石の人と作品』『鑑賞日本現代文学 夏目漱石』角川書店、一九八四年三月)は、漱石が「リアリズムの文体によって夢や無意識をどう描くかという方法論」に「もつとも自覚的だった最初の作家」であることを指摘した上で、「漱石の描く夢は常に現実と相対化され、瓦解することについて言及している。
- (7) 竹盛天雄『『倫敦塔』幻想の国への飛翔』『漱石文学への端緒』筑摩書房、一九九一年
- (8) (9) 大岡昇平氏は「漱石の国家意識」(『大岡昇平全集』第十三巻、中央公論社、一九七四年九月)の中で「愛し合い、幸福な家庭を作ったかもしれない一組の男女が、前線にいる男の夢と墓参りという形でしか、その愛を実現していない、残された者同士が、仲好くなって、一緒に飯を食ったりする幸福の真似事にしか、その愛の結果は現れない、という悲しい構図においてしか、愛の物語は書かれなかった」と指摘している。
- (10) なお「倫敦塔」と「カーライル博物館」に関して、拙稿「漱石のモダニズム——『濛虚集』におけるアイロニーの表現をめぐって——」(『フェリス女学院大学文学部紀要第三十七号、二〇〇二年三年』を)ご参照いただきたい。
- (11) 岩上順一「初期の理想主義作品『漱石入門』中央公論社、一九五九年五月
- (12) 拙論「昨日生まれて今日死ぬ奴もあるし——漱石『琴のそら音』とワーズワース『Strange Fits of Passion Have I Known』をめぐって——」(『漱石解説』和泉書院、二〇〇〇年五月)の中で、「琴のそら音」について論じているので、併せてご参照いただきたい。
- (13) 佐藤泉『趣味の遺伝』——旅順上空、三次元の眼について——『国文学』一月臨時増刊号、一九九四年一月
- (14) (16) 竹盛天雄『趣味の遺伝』——『諷語』の仕掛け』『漱石文学への端緒』筑摩書房、一九九一年
- (15) 大江志乃夫『日露戦争の軍史的的研究』岩波書店、一九七六年
- (17) 佐藤泉『趣味の遺伝』——旅順上空、三次元の眼について——前掲書
- (18) 鈴木醇爾『趣味の遺伝』につて——漱石における揮真文学への方法的模索』『国文学ノート』一九七九年
- (19) 大岡昇平 前掲書
- ※ 本稿は二〇〇二年度フェリス女学院大学特別研修制度を利用してまとめた研究成果の一部である。また本稿は二〇〇二年九月二〇日、日本女子大学で行なわれた日本比較文学会東京支部九月例会において、『濛虚集』における漱石のアイロニー」という題目で口頭発表した内容に加筆したものである。

(本学教授)