

地下生活者 としての 夏目漱石



Grasshouse

突然変異としての「心理実験的人物像」

夏目漱石が造型した人物で、私にとって気になって仕方がない人物が二人いる。

『行人』の「一郎」と『明暗』の「小林」である。この二人は、「心理実験的人物像」とでもいうほかないような形象で、漱石が造型しなければ、後に第一次戦後派が登場するまでほとんど描かれなかったであろう類の突然変異的な人物像だ。

たとえば『暗夜行路』の「時任謙作」は、『それから』の「代助」の末裔かも知れないが、決して、形而上学的狂気を宿した「一郎」の末裔ではない。

他者への羨望と嫉妬と悪意の権化のような「小林」もまた、文学史の奇妙な珍種である。この人物は単に他者を嫉む存在というだけではなく、その暗い心理を人前で演じて我を忘れるという、複雑怪奇な人物だ。「一郎」と「小林」、この二人をあえて「心理実験的人物像」と名付ける所以である。

このような歪んだ人物像は、ドストエフスキー系の戦後派作家、椎名麟三、埴谷雄高、武田泰淳らが試みるまでは、その片鱗すら見られない。しかも人物描写、会話描写の結像力に限っていうなら、小説家的才能は、戦後派作家よりも先駆者の漱石の方が優れている。ただ、後期の漱石作品が、いまひとつ退屈な作家として扱われてしまうのは、その小説空間が、家庭や夫婦に限られているため、「やや深刻な家庭小説」のくくりで扱われてしまうためだ。しかし、人物間に交差する微妙な心理は、純文学ふうの塗装がけをしたホームドラマというには収まりきらない。何なら、「一郎」や「小林」に、ラスコーリニコフやスタヴローギンふうの犯罪を実行させてもよいのである。動機は十分にある。舞台は一転して、恐るべきものに、ドラマチックなものに、なることだろう。ただ、漱石の洗練が、そのような展開に向かわせなかったのである。

私見によれば、『行人』の「一郎」は、「形而上学的狂気」を持ち込むことで、日本文学史を〈縦軸〉方向に拡大しようとした。そして『明暗』の「小林」は、日常の人間関係に、嫉妬と自尊心の力学（つまり権力）を持ち込むことで〈横軸〉方向に拡大しようとした。私はそこに「小説の可能性」を見たい。とはいうものの、まずはいかにしてこのような人物の提示が可能になったか—というのがこの小文の目論みである。

夏目漱石による「小林」と「一郎」の造型は、単なる人間観察や、感情移入によるレリーフではなく、身をよじるような世界観の模索と、激しい心理的葛藤による血腥い創造物であるに違いない。作家の実存の《芯》を切開し、そこからこぼれ落ちた血肉を盛り込んだような造形物だ。換言すれば、「心理実験的人物像」は、いわば実存主義的思想家・夏目漱石の創出した人物なのである。勿論、実存主義というからには、キルケゴールやニーチェ、ドストエフスキーと共有するような、宗教とニヒリズムの相克の問題、あるいは世界の意味性についての疑惑を抱え込んでいる、という解釈を前提としている。

漱石の作った特異な人物たちは、それ自身が小型の思想家として、幾つもの自己に分裂し、絶えず懊悩しているので、「多元的な自己」の体現者とも呼ぶこともできる。その背景には、作者漱石自身の自己分裂が透けて見える。従って、自己分裂は、二重の軋みを示している。無論、この奇人たちは、すべての読者に好まれるような人物ではない。彼らは読者を癒さない。むしろ漱

石は一部の読者に、己の犯罪の秘密を打ち明けるように、こっそりと囁く。

多くの読者は、「一郎」も「小林」も、単に嫌な男としてしか読み取らないだろう。そもそも彼らは「病人」である。小宮豊隆がいうような「則天去私」などという、調和的心境の体現者でもない。あえて世界文学史上に彼らの親類縁者を探るならば、ペテルスブルグを彷徨い歩く、後期ドストエフスキーの暗い眼をした登場人物に近似している。

(実際には「心理実験的人物像」の仲間、『ころ』の「先生」も加えるべきかも知れない。しかしこの作品は、明治への殉死という時代通念や、ヒューマニズムや、求道的人生論ふうの解釈にまみれすぎているので、とりあえず本稿では省いた)

そもそもこれらの「心理実験的人物像」の種子は、どこから飛来したのか。森田草平に促されて読んだドストエフスキーの影響により、『明暗』や『行人』が書かれたのだろうか。だとするならば、島崎藤村の『破戒』も、人物配置はことごとく『罪と罰』に倣っているのだから、心理小説としても、それなりの深度を持つはずだ。しかし、藤村の作品は、枠組こそ大型とはいえ、心理的深みを持ち得ず、漱石の作品世界とはあまりに違う。座敷牢臭の漂う『夜明け前』の「青山半蔵」の狂気は、「一郎の狂気」からは遠い。島崎藤村は「狂う」ことに、漱石ほどには身を入れてはいない(身内に本物の狂人を持つ藤村は、敢えて避けた?)。藤村の狙いは、歴史の中の人間であり、単独者の実存ではない。この二人の日本人作家に、ヘーゲルふうの大風呂敷的史観と、キルケゴール的な単独者の井戸掘り作業との対比を持ち出したら、大袈裟だろうか。「心理実験的人物像」を作り出すには、それ以前に作者の内部に、暗いマグマがなければならない。つまりは、『明暗』も『行人』も、外国作家の影響下に書かれたということで始末するには、あまりに漱石固有の作品であり過ぎるのである。

「一郎」や「小林」を創出しなければならなかった漱石の「暗いマグマ」とは、いったい何であろうか。どこに由来するのであろうか。そもそも漱石—夏目金之助の少年時代そのものが、不安定な環境にあった。彼は没落した名主（現在も早稲田近くに夏目坂がある）から里子として塩原金之助の名で育てられた。十代の漱石はずっと「塩原」姓なのである。すでにこの鋭敏な少年は、アイデンティティー・クライシスを抱え込んでいる。学業優秀だが感受性の強い、ヘソ曲がりの「金ちゃん」は、その学力にもかかわらず、二度ほど落第している。おそらく漱石なりのシュトルム・ウント・ドランクの季節があったのだろう。しかも時代を見渡せば、世は薩長の下級武士のものであり、プライド高い江戸っ子達は、田舎侍の強引な近代国家建設と、土臭い立ち振る舞いを一緒くたにして、冷ややかに眺めていたに違いない。その神経過敏で厭世的な青年が、乏しい費用を支えに、当時、世界最大の強国である大英帝国の首都ロンドンに赴いたのである。

ここで仮説をひとつ。ロンドン留学時代の夏目漱石は、一時期『地下生活者の手記』（ドストエフスキー）の主人公に、限りなく似ていたのではあるまいか。私は、夏目漱石とロシアの文豪の主人公の孤独を、ここで並べてみたいのである。

『地下生活者の手記』とは、どのような作品か。

このエッセイとも実験小説ともつかない陰鬱な作品は、「私は……病人だ。私は意地悪な人間だ。魅力のない人間だ。肝臓が悪いのではないかと思う」という書き出しで始まる。「私は意地悪どころか、ついになにもものにもなれずにしまった—悪人にも、善人にも、卑劣漢にも、正直者にも、英雄にも、虫けらにもなれずにしまった」と彼はうそぶき、むしろ十九世紀の賢い人間は、無性格な何者にもなれない人間であるべきだと饒舌をふるう。

この歯痛にすら陰気な悦楽を感じると言い張る主人公は、元八等官の下級役人で四十歳。遠縁から六千ルーブリの遺産が入るやいなや、世間との関係を絶って地下室に閉じこもってしまった。「あらゆる意識は病気である」と言い放つ彼の日常は、ただひとつ、我と我が身を責め苛むこと、そして科学や理想をふくむ一切の地上的な価値の誹謗を繰り返すことである。理性と進歩と合理主義、「二二んが四」の世界を否定し、パリ万博の水晶宮（あらゆる西欧的理想の象徴）を嘲笑し、「一杯のお茶のためならば、世界が滅びてもいい」とうそぶく。その対極にあるものが、全的な破滅をも辞さない自由意志の死守である。つまりこの奇人は反ヴァレリー、アンチ・テスト氏なのである。この密室の極限思考こそが、後期の思想的作品群の出発点ともなり、アンドレ・ジイドによれば「ドストエフスキーの全作品を解く鍵」と位置づけられた（なお、最近出た新訳はお奨めしない。斬新なつもりでいる陳腐さの見本のような訳である）。

図式化すれば『地下生活者の手記』×『死の家の記録』＝『罪と罰』、『白痴』、『悪霊』、『カラマーゾフの兄弟』であろう。つまり、ドストエフスキー文学とは、「地下室」の反合理主義哲学と、シベリア監獄で見た異様な人物群を、有機的にかけ合わせたものである。

そしてこの「地下室」とは、価値の根源的な問い直しをする孤独な調理室なのである。彼は、いや、ドストエフスキーは、この世界と人間の自我の基底にツルハシを打ち込み、再工事しよう

と試みたのだ。「自由」「意識」を軸に、もう一度、倫理と思考の根源を、確認する作業である。とりあえずは、キリスト教や愛の思想抜きで、やってみなければならない。「精神の自由」「意識の宇宙」—それは、合理主義や理性の作った「水晶宮」のような理念建築をも超える次元にある、と彼はいう。これは価値と倫理の再審請求を行ったニーチェの先駆である。

漱石に戻ろう。「発狂」するほどの孤独と、離人性ぎりぎりの世俗からの乖離。実際に、この未来の日本の文豪は、ロンドンの寒々とした安下宿の三階に住んでいたが、そこは孤独な小役人が、歯痛をこらえながら世界を呪うドストエフスキーの「地下室」に似ていた。

自意識の化け物である地下室の元八等官が、地上世界をまるごと批判したように、夏目漱石もまた、明治の大混乱期の日本—文明開化と富国強兵、実学優位の時代に、「内面」と「自由意志」の根柢を問い直したのである。つまり、江戸から明治の間、とにかく国家の屋台骨を作ろうという突貫工事の中、外的な基準だけが輸入され、内発性が奪われ、無知な動物の群れと化していく様相に対して、深い疑惑を抱き続けたのである。

三四歳から三七歳にかけての四年間、この時期の漱石は、不幸であった。不幸という言葉に語弊があるならば、英国の生活に対して非常な違和と疎外感を感じていた。鷗外の颯爽たるドイツ留学とは、対照的である。

明治三三年（一九〇〇年）、漱石三四歳の時、文部省により英国留学を命じられた。不承不承ではあったが、この頃ははまだ「洋学隊の隊長」を目指していた意気軒昂な頃である。

しかし英国に着いた漱石は、ある偏見から、ケンブリッジにもオックスフォードにも行かず、ロンドン大学の図書館に出入りし、大して尊敬してもいないシェイクスピア学者の老クレイグ博士を相手として、不満たらたらの孤独な生活を続けていた。「ある偏見」とは、この両大学が、英国上流子弟を育てる紳士養成機関に過ぎず、真剣に学問をやる場所ではないという、勝手な決めつけである。これは勿論、思い込みにすぎず、後に吉田健一による辛辣かつ近親憎悪的なエッセイ『夏目漱石の英国留学』で、批判される。漱石は、ロンドン北郊外や、テムズ河南岸など、むしろ下層階級の多い雑多な界隈を転々としていた。

実のところ、すでに三十代半ばに入っていた漱石は、パブリックスクール出の生意気な貴公子たちの華やかな社交や、独特のアクセントで交わされる諧謔にたじろぎ、自ら心を閉ざしたのではないか。あるいは、彼の憎悪する明治日本の新興勢力「三井・岩崎」や薩摩長州の田舎大尽、「成り上がり華族」、「権力と金力を振りかざす輩」（この反発は『吾輩は猫である』にも顕著だ）をそのまま英国上流階級の青年達に重ね合わせ、生理的に反発したのではないか。当前のことだが、これらは別個のものである。しかし神経を病んだ、もともと老荘的脱俗趣味の強い漱石には、肌の色だけ異なった同族と思われたかも知れない。むろん鷗外のように、現地の女に惚れさせる余裕も芸も色気もなかった。漱石はいわば「引き籠もり」となり、ひたすら世界を閉ざした。

漱石はそもそもが、俗っ気の多い英文学が嫌いなのである。英国留学してからますます英国人と英文学が嫌いになった。しかしこの秀才への期待は大きく、日本政府が官費留学させ、ラフカディオ・ハーンの後釜として東大で英文学を教える予定が組まれていた。一分野の開拓者なのである。まさしく「洋学隊の隊長」である。しかし、彼が体質的に好きなのは漢文学、老荘哲

学や、陶淵明や蘇軾の詩であり、英文学の中で漱石が親しめた詩や小説は、限られたものであった。この厭世家にとっては、「とにかく人の世は住みにくい」（『草枕』）と呟きつつ超俗的な世界に遊ぶことこそ、文学であり芸術であった。

アジア人への偏見は、現在とは比べるまでもなかつたろう。周囲には、子規のような心許せる友人も、鈍感だが大らかな妻も、彼を熱烈に慕う弟子達もいない。計画していた『文学論』の抽象的構想だけが、病んだ頭脳の中で肥大していった。その偏執狂めいた生活ぶりは、下宿屋の夫人すら恐怖するような有様だった。そのあげくが、海を越えて日本の文部省に伝わってきた「漱石癡狂」の噂である（ただし、この時期のことを書いた『倫敦消息（改稿後の作）』は、英国庶民の暮らしを、生彩ある筆致で活写した卓抜なエッセイである）。

ぎりぎりの物的心的不如意の中で、世界はどのように歪んでゆくのか。追い詰められた矜持や自尊心は、どのように外界をデフォルメするのか。その変容、新しい世界の再編成を通して、魂の救済はいかに—これが「地下生活者」の主題である。限定された空間「地下室」の暗箱は、「世界」の一比喻となるだろう。人間の自由意志の問題と、文明の進歩・発展の齟齬、西欧文明と伝統文化の対立、これは十九世紀ロシアのみならず、文明開化後の明治日本の問題であった（さらにいえば、この価値の問い直しの主題は、世界を統一的に管理できる特権階級と、誘導され、支配され、飼育される無意識的大衆〔ニーチェのいう畜群・末人〕の問題にまで、拡大深化されていく。これは『カラマーゾフの兄弟』の「大審問官」のテーマと重なる）。

ちなみにニーチェはドストエフスキーの没後六年目に『地下生活者の手記』を発見して驚喜した。「たちまち血縁の本能の呼ぶ声を聞き、私の心は歓喜に踊った」。まるで音楽のようだとニーチェは評している。さらに彼は『悪霊』の「神人思想」に憑かれるキリーロフにも深い関心を示している。

このバーゼルの哲学者と、ロシアの文豪との間には、「血縁の本能」と形容した主題の濃密な関連性が認められる。しかもこの二人は、「二二が四」という近代を支配する合理的思考、デカルトに発する座標軸的思考（それは当然、科学に始まり、経済、建築、統計、戦争、組織論まで、あらゆる文明の設計図を、一元的に支配する）そのものに反発する呪われた一卵性双生児のようなものだ。ニーチェもまた、ショーペンハウエルの遺産相続者であり、「生への意志」、「生成変化」を思想の中心に据えた思想家であった。そして意外なことに漱石もまた、自由意志の極限的行使を見極めたいという、奇怪な欲望を抱えた彼らの親類縁者であった。この三人の価値の問い直しの錬金術の部屋には、極めて親しい匂いがある。

夏目漱石には、終生、この押しつけられた「外的条件」と「内的衝動」との違和、ズレがあった。このズレそのものを極限まで拡大し、融合させ、新たな新生物（登場人物）を蘇生させる空間こそ、「地下室」である。その内部にいる間は、どろどろの液状に融けた蛹の変態期にあたる。

このとき作家の精神は、「この世からの追放者」の寄る辺ない位置までいったん墮ちて、マイナスを含んだまま地の底で煮詰まり、ある一定時期を経て、より高次のプラスへと上昇拡大していく。次に、新たな〈世界模型〉—この場合は小説—の創出へと転化する。精神の闇の底で、この小デミウルゴスは、ネガからポジへとアクロバティックに反転する。まるで水泳の飛び込みのような奇妙な動きを見せるのだ。その狭苦しい「地下室」では、奇術師フーディーニの黒い箱の

ように、自らを封じ込めながらも、そこからの脱出劇を自力で展開しなければならない。

漱石の生涯で、その状況に照応するような時期とは、三十代半ばにおける孤独で不幸な英国留学時代であった。もうひとつは、四十代半ば修善寺の大患における生死の境を行き来した体験であろう。寒々としたロンドンの安下宿と、血まみれになったシーツの病床。その時、天井を眺めながら、漱石の心は「この世から追放された寄る辺ない孤独な魂」として変容した。

確認しておきたいのは「金力と権力への抵抗」というテーマが、漱石文学においてはデビュー作の『吾輩は猫である』以来、最後まで一貫して提示されることである。この世を支配する力は、文化や精神や教養ではなく、ましてや人格でもなく、金と力と階級とコネという、禍々しい物理力だとの苦い認識である。この確固たる現実認識は、漱石の自由への欲求を、威圧し、萎縮させ、ついには滅ぼそうと襲いかかる。

遺作となった『明暗』でも、主人公の津田由雄の心境として、次のように語られる。

「金力権力本意の社会に出て、他から馬鹿にされるのを怖れる彼の一面には、その金力権力のために、自己の本領を一分でも冒されては大変だという警戒の念が絶えず何処かに働いているらしく見えた」（『明暗』二十四）

漱石の小説空間において「金力」「権力」は、内的世界を脅かすものとして常に立ち現れる。

『門』など他の作の主人公もまた、親類や知人が何らかの事情で「金の無心」に来ることで精神的圧迫を感じる。彼らは、教員生活の僅かな給料で働くことを強いられ、よりましな境遇を求めてあがくのである。これは自然主義作家たちが「金の苦勞」を文学の肥やしにしたというような次元の話に留まらず、近代社会とは総じてこのような、内的自由を圧迫する管理構造にあるのだという、文明批評家としての一貫した世界観の形象化であろう。『猫』の金田夫人と『明暗』の吉川夫人は、漱石全集の遙かな波間を、意識的に転生しているのである。

「詩人になるためには何か監獄みたいなものの事情に通じている必要がある」とはトーマス・マンの言葉である。

何か監獄みたいなもの一妙に曖昧な言い方だ。これは「何か地下室みたいなもの」と言い換えてもいいかも知れない。そこが快適な空間であるはずがない。それは、疎外され、ののしられ、孤立させられた者の棲息する過酷な懺悔室だ。慚愧と自己懲罰に満ちた個別的煉獄である。しかしマンは「詩人になるためには」という条件つきで語っている。となると、この監獄は、創作、及び、創造的自由への前払いとしての拷問部屋なのだろうか。世俗から一端身を引いて、高密度の工房の中でハガネを打ち、武具を鍛える。ひとつの小宇宙の創造者となるには、「この世」の追放者としての受難と焼印が必要なのかも知れない。この「監獄」「密室」「地下室」とは、小説家にとって何を意味するのか。いや、そもそも小説を書くとは、小説家自身にとって一この救済なきデミウルゴスにとって、何を意味する行為なのか。

一個の限定された空間内部に、表現主体（小説家）が、象徴的主体（主人公）を生み付けるという奇妙な産出行為。彼らは飽きもせず、そんなことを繰り返しているのだ。

ハイデggerの造語に「世界一内一存在」という便利な言葉がある。デカルトの「主観一客観」という冷ややかで合理主義的な二元論を越えて、人間存在が己の思い描いている「世界」の中で、日々ふるまっているという了解の仕方である。あるいは「我思う、故に、我在り」という、点的な「我」の実体化からの解毒である。デカルトにおいては対立し、冷戦状態にあった主体と外界との関係であるが、「世界一内一存在」というフレームにおいては、主客が相互作用しているような生き生きとした生活空間が、哲学的な思考枠の中で再生される。

……とはいえ、小説の作者たちは、そんなことをくどくどいわずに、すでに「世界一内一存在」の具体的典型として、ドン・キホーテ、マダム・ボヴァリー、ジュリアン・ソレル、ヨーゼフ・K、ムルソーといった人物を、固有の大気に満ちた世界空間に生息させ、物語的時間の中で展開させていたのである。それは必ず「誰か（主人公）にとっての世界」であり、「世界の中の誰か」を描く。つまり小説という〈世界模型〉は、もともと特殊なアプリケーション・ソフト付の哲学なのだ。というわけで、哲学者であったサルトルは、『嘔吐』という小説を書き、ロカンタンという人物を生む暴挙に出た。アントワーヌ・ロカンタン氏と「世界」との関係は、吐き気を伴う違和である。しかし大方のところ、小説は、「悲劇／喜劇、幸／不幸」の人間ドラマを頼った形で作成されている。

小説家はまず、「箱庭」のような小空間を作る。そこに、登場人物という生き物を産卵する。水槽の中の熱帯魚のように、彼らに恋愛させたり、鬭争させたりしながら、ある情感やイメージを注入する。読者も、それを読ませられ、「世界一内一存在」としてその空間を内側から味わい、迷宮ゲームを堪能し、何か人生がわかったような気分になる。

どうやらこれらの〈世界模型〉空間と、作家がかつて押し込められた「地下室」「監獄」とは、相似形の関係にあるらしい。「地下室」とは、作家自身を閉じこめる「シェルター」、「繭」

であり、なおかつ、外界を消化する「胃袋」であり、さらに、血だらけの胎児を育む「子宮」でもある。「地下室」は「世界」の一比喻となる。そこには、「世界空間⇔私」という摩擦係数の高い外界との軋轢状況から、「世界空間＝私」という至高体験的位相まで、さまざまなグラデーションがあるはずだ。つまり、何食わぬ顔をして平然とあらわれる小説の日常空間こそが、くせものなのだ。

「とある初秋の午後、ひまわりの葉がぐったりと萎れた田舎道、日傘を差した女が一人、無人駅に向かって歩いていた」などと書かれているのは、決して客観世界ではない。なぜなら、人類はいまだかつて、純粋な客観世界など、ただの一人も、ただの一行も、描写したことはないからだ。小説空間とは、必ず「誰かにとっての世界」であり、「世界の中の誰か」を描く言葉によるプロジェクターである。すべての空間は、観測者（主人公／作家）の知覚の投影された世界である。「ひまわりの葉がぐったりと萎れた田舎道」という日常空間とは、じつは何を隠そう、作家の抱えた「地下室」が変装した仮想空間の描写なのである。その固有の言葉の練り粉、自家製のペースト状の言葉を、作家の「文体」という。

「小林」や「一郎」とは、安楽に生きてきた作家が、その思い出と愛情から作り上げたような健康な人物ではない。ドストエフスキーの『地下室』の小役人同様、『悪霊』や『白痴』の怪異な人物同様、呪われた胎内から産出された、青白いホムンクルスだ。しかし、もし、「世界一内一存在」（＝ここでは登場人物）が、己の生きている「世界」のフレームそのものに疑惑を持ち、その枠組みを乗り越えんと欲望したなら、どうなるだろうか。

これが、後期ドストエフスキー、晩年の漱石、あるいは埴谷雄高『死霊』、そして三島由紀夫『豊饒の海』の主題である。『城』『審判』のカフカも、ここに加えていいかも知れない。サルトルの『嘔吐』、ボルヘスの『砂の本』『エル・アレフ』など魅力的な短編も、ここに含まれるだろう。そこには、特殊な世界批評、緊張感と求心力がある。それは結果的に、構成力と、ドラマツルギーを生むはずだ。つまりコンテンツの孕む内圧が、形式に影響を及ぼすのである。そしてその内圧の上限は、かつて作家が幽閉されていた「地下室」の気圧に等しい。

現代文学不振の問題は、小説空間に、新たなる「緊張の渦」が発生できないことにある。したがって、大方の作品が、終始フラットな日常空間の瑣末事をくどくどと説明描写する世界とならざるをえない。

しかし、主人公の（内部から）発信する波紋に始まり、諸人物間に漂う干渉波、つまり「緊張の渦」が発生できれば、展開なり、維持なり、解決なり、解放なり、さらなる話のよじれなり...つまり、「動き」が進展していくはずである。

そうはいうものの、信念体系も、モラルも、宗教も破綻した世界において、どうやって新たなるドラマの力学を生むのか。「小説は『悲劇／喜劇、幸／不幸』の人間ドラマを頼った形で作成されている」と先程書いたが、これがすでに成立しなくなりつつある。もし、そこをどうしても、何とか、人間の物語を提供せよ—というのであれば、読者も作者も、ひとまず現代を忘れ去り、別の時代に意図的に幼児退行し、（江戸、明治維新、戦国、ヨーロッパ中世、どことも知れぬ遙かなるSF的宇宙）において、その人間ドラマの需要を秘かに満たすのである。

現代文学においては、小説形式の順列組み合わせを、幾らトランプカードのように並べ直し

ても、あるいは解体しても、これは解決にならない。ひたすらバイオレンス、セックス、悪の美学（?）、壮大なパニック、虚無を強調しても、単に絵の具が濃く、毒々しく、愚かしくなるだけである。

しかしながら、主人公が（疑似）形而上学、信念体系を持ち込むとするならば、新たなる次元が切り開かれるのではないか。現代文学が陥っている主題を失った無風状況、もはや伝統的私小説か、そのパロディか、感性だけの断片的ファンタジーと化してしまった小説類型を超える、未開拓の領域が暗示されているのではないだろうか。

閑話休題一。いささか話が逸れすぎた。

それでは、漱石の「地下室」「錬金術部屋」から生み出されたホムンクルスは、どのような相貌を持っているのだろうか。それは、実にしばしばいわれるように、「頭だけで作られた失敗作」に過ぎないのだろうか。例えば、坂口安吾などは、漱石の登場人物は、ことごとくイミテーションに過ぎないという。これは無論、どう読んでも優れた小説家というより、卓抜なエッセイストである坂口安吾が、自作を棚に上げていった類の言葉である。

そもそも明治以来、どれほどの満足のいく人物造型のサンプルが、われわれの手元に残されているだろうか。小説のメイン・ディッシュともいえる十九世紀的な肉感的立体感のある人物造型をほとんど達成しないうちに、日本の文学史は、プロレタリア文学だの、新感覚派だの、意識の流れだの、ジョイスだの、プルーストだの、実存主義だの、カフカだの、サルトルだのロブ＝グリエだの、状況の文学だの、ラテンアメリカ文学だの……というふうに変えてきたのであり、日本文学はいまだ、「人物造型」の象徴的可能性といったものを、ほとんど掘り下げていないともいえる。

漱石の登場人物は、先駆的で不完全な基礎工事であるにもかかわらず、『それから』の代助や、後期の登場人物に、意識的な「象徴性」が認められる。

『行人』の主人公「長野一郎」は、大学教師をしている人間であり、その神経過敏により周囲との溝がある。常に不安に脅かされ、他者を疑惑の眼差しで眺め、周囲は偽りでできていると思ひこむ。家族や知人からは変人視され、ひそかに狂気が疑われている（この作の主人公は、語り手である「自分〔＝二郎〕」という見方もあるが、作者の思想感情の体現者は「一郎」であろう）。

「死ぬか、気が違うか、それでなければ宗教に入るか。僕の前途にはこの三つのものしかない」と一郎はいう。

『行人』のプロットは、基本的には「一郎」、妻の「直」、弟の「二郎」をめぐる夏目漱石おなじみの三角関係の話である。中盤までは、直と二郎の関係を接近させ、通常の小説的興味で読ませていく。

兄一郎は、弟の二郎に、「妻の直の節操を試せ」という。和歌山に旅行に行って、一緒に一晩泊まれというのだ。そして暴風雨の一室で一晩が過ぎ、風呂を入れ替わりに入る場面や、闇の中で「今帯を解いているところです」など思わせぶりに嫂にいわれたりもする。息苦しい夜更け、彼女は暴風雨の和歌浦と一緒に飛び込んで見ようかなどと冗談めかして誘いかける。大正初年の小説らしく、すべては曖昧に暗示的なニュアンスで描かれるが、翌朝、この嫂と弟二郎は、車夫に「夫婦者」と間違えられるという挿話がさりげなく加えられる。

作者はこの時点までは、いつものように「道ならぬ三角関係」を描くことで、愛の不可能性の問題を追及しているように見える。しかし漱石は、『行人』連載を、胃潰瘍による入院で中断せざるをえなかった。そして再開後の後半では、突如、のっぴきならない実存的テーマが盛り込まれることになるのだ。

それは後半の構成を、ほとんど破綻させているようにすら思われる。もし作品評価に『こころ』のような完成度を求めるならば、この作は満足のいくものではない。しかし芸術的美感を損なってまで、作者が盛り込もうとした主題とは、「意識」と「生の意味」の問題であった。まるで、それまで本当の主題は、恋愛ドラマの背後に注意深く温存されていたとでもいわんばかりに展開される。

結果として、『行人』の「長野一郎」は、『明暗』の「小林」以上に、ドストエフスキー的人物となってしまった。

彼は旧友Hの前でも「神は自己だ」「僕は絶対だ」といい放つ（「塵労」二十八）。

この大学教師は、奇妙な理由から、とつぜん妻（直）を殴る人物である。

「一度打っても落ち付いている。二度打っても落ち付いている。三度目には抵抗するだろうと思ったが、矢張り逆らわない。僕が打てば打つほど向こうはレデーらしくなる（略）僕は自分の墮落を証明するために、怒りを小羊の上に洩らすと同じ事だ。夫の怒を利用して、自分の優越を誇ろうとする相手は残酷じゃないか」

「レデー」である妻もたまったものではないが、われわれはここで、デジャ・ヴュめいた感覚に襲われる。これはほとんど救いがたい虚無とアンニュイに悩む『悪霊』のスタヴローギンではないか。しかも、この一郎の心理実験の相手は、妻に限らないのだ。一緒に旅行中のH氏—最終章の「塵労」で、二郎に手紙を送りつけてきた一郎の学生時代からの旧友—に対しても、同様の行為を行うのである。

H氏は、神と自我についての形而上学的な問答の後、

「すると兄さん（一郎）が突然手を挙げて、私の横面をびしゃりと打ちました」という異常行為があったことを、弟の二郎に手紙で伝える。わざわざ一郎は、H氏がそう信じているところの「安心」の中に生きていないことを証明するために、この無礼を行ったのである。そのくせ一郎は、H氏の前でしばしば自己を卑下し、懺悔したあげく、ぽろぽろと涙まで流す（この情緒不安定と感傷は、『明暗』の「小林」にそっくりである）。

「レデー」である妻「直」や、常識人的な「H氏」の安定した世界は、一郎にとって、永遠に閉ざされている。これは『地下生活者の手記』の男がいう、己を疑うことを知らない猪突型の人間たちの「壁」と、ほぼ同じ世界である。

一方、友のH氏は、神経を病んだ一郎の精神は「整った頭、とりもなおさず乱れた心」と見る。H氏は、この狂気じみた友人に愛想を尽かさず、丹念な「問答」を繰り返し、次のような告白をえる。一郎はその神経衰弱にもかかわらず、ある特殊な意識領域を体験していたというのだ。ここからが、漱石が展開したかった主題であろう。

「一度この境涯に入れば天地も万有も、全ての対象というものが悉くなくなって、唯自分だけが存在するのだと云います。そうしてその時の自分は有るとも無いとも片の付かないものだと云います。偉大なような又繊細なようなものだと云います。（略）その絶対を経験している人が、俄然として半鐘の音を聞くとすると、その半鐘の音は即ち自分だというのです。言葉を換えて同じ意味を表すと、絶対即相対になるのだというのです、従って自分以外に物を置き他を作って、苦しむ必要がなくなるし、又苦しめられる掛念も起こらないのだと云うのです」

一郎は、ほとんど歯を食いしばるような勢いで、告白したとH氏は伝える。これは禪的とも、唯識哲学的ともいえる見性体験に近い認識論である。

漱石、もしくは一郎に、そのような覚醒体験があったかなかったかという問題は、ここではさして重要ではない。しばしば禅者の随筆などに、鎌倉円覚寺における漱石の参禅体験が底の浅いものであったことを得々と述べている文があるが、明治大正期の思潮において、一人の文明批評家的小説家が、このような象徴的人物を書き残したということに、焦点を置きたいのである。

私はここで、それまで夏目漱石が、『浮雲』『其面影』の二葉亭四迷と共に、ロシア文学ふうの「余計者」の主題を共有していた作家（『それから』等）から、さらに一步踏み込んだ前人未踏の思想的主題へと踏み出した瞬間の証拠写真を、確認しておきたいと思う。漱石は、同時代の西田幾多郎や鈴木大拙の思想を、文学の世界に取り込みたいと欲したのかも知れない。

H氏との遣り取りの中で、一郎は、「神は自己だ」「僕は絶対だ」という。

この言葉は、狂人の言葉ともとれるし、一方では、世界の文化圏を超えて神秘家たちが超越的な体験の後に書き付けるような共通分母的言辞でもある。

ニーチェは、晩年の精神の崩壊過程において、片思いの人妻コジマ・ワーグナーへの書簡の中で、次のようなゾットするような文句を書き付けた。

「私はインド人の間では仏陀で、ギリシャではディオニソスでした。アレクサンダーとシーザーは私の化身で、同じ者ではシェイクスピアと、ベーコン卿、最後に私はヴォルテールであったし、ナポレオンでもあったのです。... (略) ...私はまた十字架に架かってしまった」（一八八九年一月三日）

これは確かに狂人の言葉ともとれる。精神病棟の中では、こんなまことしやかな告白は、日常茶飯事かも知れない。とはいうものの、われわれは「自我」「自己」「他者」が何なのかを、知ってはいない。この狂いつつある哲人の言葉は、他者が自己であり、自己が他者であるような意識領域、一がすべてであり、すべてが一であるような意識次元、『華嚴経』で説かれるような宇宙観、さまざまな神秘家、宗教家の言葉の中に見られる変性意識体験にも通じる。ニーチェの場合は、それが脳梅毒の影響もあり、歪んだ形で出ているだけかも知れない。

このような自己意識の多元性と一元性、そして小説の未来とが、大いに関わりがあるかも知れない—というのはいささか飛躍であろう。こんな幻覚は統合失調症によくある、異常ではあるが典型的な心的現象に過ぎないといわれれば、それまでである。一步進めて、そこに小説家自身にとってもまだ知られざる「小説の智慧」が内在されていると夢想するのは、さらなる飛躍だろう。しかし私は、妄想癖のある一読者として、後期の漱石の文学にそのような燭光を感じざるを得ないのである。

江藤淳の言うように、夏目漱石がジェイン・オースティンの客観小説的な「則天去私」の手法で、家庭小説ふうのプロットを設定し、そこで複数の他者を造型し、本格的な近代小説を書こうと試みたことは確かであろう。しかし、漱石の意識の鋭敏さやその探究欲は、そのような小説技巧の平面的枠組みには収まりきらず、自身の実存主体そのものの解剖に取り組み始めていた。彼は甘ったるいジャムを舐め舐め、胃袋を荒らしながらも、「長野一郎」と同様に、意識そのものの正体について追究しなければ、決して安住できなかつたのである。「狂気・自殺・宗教」と

はそのような人物が吐いた言葉である。

『虞美人草』の藤尾や、『それから』の代助は、概念的であり肉感性の薄い希薄な人物である。しかし、「一郎」は、いびつながらも荒々しく彫られた彫刻のような、強い存在感を残す。これはいわば、漱石の創造したキリーロフ、シャートフ、スタヴローギン系（『悪霊』）の人物だ。自由意志と絶対の希求者である小ファウスト群に連なる人物像である。

キリーロフは、神なき世界において自由意志を証明するために、ピストル自殺をする。シャートフは、農奴出身の善人でメシアニズムの徒だが、粛清され暗殺される。複雑な悪魔的魅力に富んだスタヴローギンは、秀でた知力と美貌の持ち主である一方、ドストエフスキーのニヒリズムの体現者である。長く放蕩生活に浸っていたが、他の人物に影響を及ぼすカリスマであり、黒幕的存在である。チホン僧正に少女陵辱など過去の告白をしてから、最後はスイスに行き、屋根裏部屋で首吊り自殺をする。

これらはまさに「自殺、狂気、宗教」という漱石的主題の背景そのものである。

勿論、日本家屋を舞台とした漱石の作品を、黙示録的内ゲバ劇『悪霊』のスケールと比較することは無謀である。しかし、先駆者にゴゴリを持たず、同時代にトルストイや、ツルゲーネフもいなかった漱石は、胃と神経を痛めながらも、単独でこの近代の病の超克について、困難な作業をせざるをえなかったのである。漱石にとって、鷗外はほとんど参考にはならなかっただろう。

。

病を押しつつ『行人』の新聞連載を進めるにつれ、ある方向性が見えてきた。社会風俗や家庭生活の心理は描かれているものの、並列的な人物の顔見せ興行ふうに留まるイギリス文学に物足りなさを感じた漱石が、自らの血で贖って創りあげるべき世界が、ようやく見えてきた。

「死ぬか生きるか、命のやりとりをするような維新の志士のごとき烈しい精神で文学をやってみたい。」

かつて漱石自身がいったような意味において、作家が固有の鉱脈に「ツルハシ」を入れたのはこれ以降のことであろう。それは、世界そのものの構造を、形而上学的ミステリーとして根底から問い直すような小説の創出である。漱石の小説に「探偵」が出てくるのは故のないことではない。探偵とは、追跡妄想から来る作家のシャドウであるとともに、世界への問いかけをやめない追究者なのである。ドストエフスキー、ニーチェ、W・ジェイムズという先駆者と重なる主題を盛り込み、さらに若い頃から慣れ親しんだ禅仏教や老荘などの東洋思想をベースに、思想性のある本格小説を創造すること一。才能豊かな近代日本人作家にのみ可能であるようなこの壮大な試みが、『行人』『明暗』を通して、ようやく始まろうとしていたと思われる。

『明暗』の小林

『明暗』という作品は、直前の『道草』『ころ』と比較しても、何か突然の大規模な地殻変動、土地の隆起が起こったような作品である。

他者を観察し内省する独立した主観として造型されているのは、「津田由雄」と、妻の「お延」である。この二つの主観を二柱として、「小林」をはじめとする他の人物が配置される。

この作品の主題は、むろん「則天去私」ではなく、人それぞれの持つ《自尊心》である。人間は、相手との関係の中で常に値踏みをし、強者と弱者、優越者と劣等者の比較を行う。そこで尊敬すべき者か軽蔑すべきものかを識別し、力学的関係性が成立する。ときにはその天秤棒は、関係の深まりの中で逆転され、優越者を持って任じていた者は、劣等者に復讐され、あわてふためく（津田と小林のやりとりが典型的だ）。この小説は、そのような暗い心理ゲームの地獄を描いている。その遠景として、「則天去私」の天上大風が、爽々と吹き抜けていたかどうか、それは作者しか知らない。少なくとも『門』の参禅修行の試みのようには、あからさまな脱出口は描かれてもいないし、暗示すらされていない。

そもそもが『明暗』は未完の作品である。しかし、二葉亭四迷が提示した『浮雲』の主題が深化して、このような多元的な立体構造を持ち、底知れぬ深い輝きを帯びて文学史の地平に出現したことに、読者として一種の感慨を覚えざるをえない。『明暗』が退屈に思えるのは、錯綜した人物関係とその心理の襞が、特に初読のときには見えにくいためであろう。

『明暗』の「小林」とは一体、何者なのか。日本文学史上これほど際だった個性を持つ人物は存在しない。正宗白鳥は、「水に油を点したようにぼつりと現出している」と指摘した。この謎の多い人物は、津田由雄夫妻の平穏な家庭生活を脅かす存在である。それも斜め下方から狙いをさだめ、辛辣に悪意を込めて、心理的に経済的に、猫が鼠をいたぶるように、じつくりと脅かす。

「小林」の中では、心理的マゾヒズムとサディズムが、暗い玉虫色に輝きつつ、渾然として結晶している。もし「小林」がいなかったなら、『明暗』の世界は成り立たない。つまり「暗」の寒色がなければ「明」も輝かない。おそらく漱石は、この人物を描いているとき、胃袋の奥底から、赤黒い血塊がどっと吐き出されるような、激しい苦痛と陶酔を味わったに違いない。胃酸をまじえて、古く淀んだ毒素が放出される際の快感である。

残念ながら『明暗』は未完のまま終わっているのも、この抽象的な題名に含まれた意図も明確ではない。あえて無粋な説を立てるなら、作者は「暗」を小林という人物に体現させ、「明」を「清子」に象徴しようとしていた—と考えられないだろうか。むろん、「明・暗」の両極が見渡せるニュートラルな位置に、優柔不断の津田が腕組みをしながら、立ちつくしているのだ。しかし、ようやく「清子」がその淡い灯のような輪郭を示しかけたあたりで、作者の命は尽きてしまい、『明暗』の微細な心理ドラマも中断してしまった。作者が「小林」と「清子」の話をどうからませ、「津田」と「お延」を心理的に攻略するかというところに、この作品の大きな可能性が暗示されているように思われるだけに、中断は極めて残念なことである。

津田夫妻が贅沢とはいえないものの、比較的余裕のある小市民、中産階級であるとするれば、「小林」は、いささか反社会的な弱者である。彼は何よりも「嫉む者」として登場する。蔑まれた

者として語る。にもかかわらず、この比較的静的な小説空間において、ちょうどシェイクスピア劇『オセロ』の悪漢イアーゴ、あるいは『ベニスの商人』のシャイロックのように、機動力を与える。

『明暗』とは、端的に言えば小林の「嫉み」を動力とする小説である。他の人物の我執も心理の戾も、より平凡なものである。小林の癒されぬ暗い嫉みと社会への敵意に比べれば、津田の病や死への恐れも、津田夫妻のいさかいも、津田の清子への恋愛感情も、遙かに抑制された淡泊なものだからだ。

小林による印象的なエピソードとして、漱石は外套の話を挿入する。朝鮮に「都落ち」する前の祝儀として、津田が昔持っていた外套を、強引に貸せとねだるのだ。

外套—それはゴーゴリの描いた貧相な小役人アカーキー・アカーキヴィッチ氏の惨めさの象徴であり、あの小心な主人公は、外套を奪われた悲嘆のあまりに、夜な夜なペテルスブルグの街路に彷徨う亡霊と化すのである。

ドストエフスキーをして「僕らはみんなゴーゴリの『外套』から出てきた」といわしめたロシア文学の愛すべき記念碑を、ここで漱石が意識していないわけがない。わざわざ津田の古い外套を借りようとする小林の自虐的惨めさを、作者は強調してやまない。しかもその「嫉み」は、単なる感情レベルに留まらず、露西亜文学、社会主義、人道主義、アナキズムなど、ありとあらゆる時代思潮で理論武装し、平均的書齋派小市民である津田を、脅かすのだ。相手の良心に問いかけ、情に訴え、その問いは小林が去ってからもなお、津田の「内なる悪魔」として囁き続ける。小林の発する悪意は、津田へ移植され、逆説的な良心として発酵し、結晶する。

小林は、「君は露西亜の小説を読んだだろう」と暗い目をして語りかける。

「露西亜の小説、ことにドストエフスキーの小説を読んだ者は必ず知っている筈だ。如何に人間が下賤であろうとも、又、如何に無教育であろうとも、時としてその人の口から、涙が出るほど有り難い、そして少しも取り繕わない、至純至精の感情が泉のように流れ出してくることを誰でも知っている筈だ。君はあれを虚偽と思うか」そして「先生」（私淑している藤井のこと）の無理解をクサし、

「先生にドストエフスキーは解らない。いくら年を取ったって、先生は書物の上で年齢を取っただけだ。いくら若かろうが僕は……」といいつつ、「涙をぼたぼたとテーブルクロスの上に落とした」のである。

この会話では、下層社会と上流社会、軽蔑と自尊心、自己評価・他者評価、つまり「人間の値決め」の修羅場が展開する。二人の酒場での会話を、「インヴァネスを着た小作りな男」が小林の分身のように、遠目で観察している。漱石おなじみの「探偵」の追跡妄想である。小林は反社会的な分子として、官憲に尾行されているようにもとれる。この無頼漢は、小市民の津田のような安穏な生活者ではなく、アナキストや、社会主義者と同類として暗示されているのだ。漱石は、後に大正デモクラシーといわれるような時代の力学を描き始めたようである（幸徳秋水を首謀として検挙された大逆事件は、明治四三～四四年）。

平等と人権思想は、近代社会の正当性を保証するものであろう。王や教皇を頂点とする権力のピラミッドが崩壊した近代においては、「嫉み」「羨望」「憎悪」「憧憬」という感情が、その

社会の血流のダイナモとなり、内容物そのものとなる。上昇志向とルサンチマンとジェラシーは、集合意識の満たされざるデモーニッシュな動力なのだ。マルキシズムを持ち出すまでもなく、下層に抑圧された者たちは、優位にある者たちの非正当性、無根拠性を、告発してやまない。小林は、さまざまな悪意に満ちた小陰謀で、津田をひっかけ、引きずり回す。『明暗』が、一見、地味な印象を与えるのは、それらの起伏に富んだ場面に、シェイクスピアや、ドストエフスキーに見られるような、派手な殺人も、華麗な恋愛劇も見あたらないからだ。

しかし、焦点を合わせれば、そこには大事件よりも、密度ある深淵が封じ込められている。確かにラスコーリニコフは二人の女を殺し、小林は、誰も殺していないが、現代のサスペンス作家であれば、小林の心理的葛藤をモチーフとして、大量殺人鬼を造型することは容易であろう。

たとえば、外套を借りる逸話、原という画家を媒介として十円札三枚をちらつかせる逸話などで、小林は津田を翻弄する。ここには、嫉む者が自分よりも優位にある者に復讐する場面が執拗に描かれる。小林自身は、そんなことをすればするほど救われぬ。救われぬからこそ、ますます彼の嫌がらせは悪質に、そして執拗になってゆく。この悪循環は、『地下生活者の手記』の陰惨な主人公そのものだ。『明暗』が同時代の他の小説と異なる印象を与えるのは、作中人物の間に、相互作用する力学が認められる点であろう。通常、日本の作家はこのような力学を描きえない。多くの長編小説は、複数の淡い人物を並列的にレリーフ化するだけであり、主人公はいつのまにか予定調和的に悟ってしまう。『暗夜行路』がその典型であろう。『明暗』においては、予期に反して、「則天去私」というような清澄な世界とはおよそ正反対であるような、地上的な暗い力が漲っているのである。

一見、心理の多元的な地獄絵図を展開しているような『明暗』というタイトルの由来だが、これは漱石が芥川、久米両弟子への手紙でもふれている通り、禅語「明暗双々」の意味もあるらしい。「明暗双々」とは、昼夜、表裏、現実と理想、自と他、色と空などの二項対立を超越した一元的な境地のことだという。相対的な現実世界と絶対的な空の世界がひとつになった自在な境地である。

『明暗』で描かれている陰々滅々たる「自尊心をめぐる神経戦」は、表側に現れている鏡面の映像であり、その「暗」世界と表裏一体で、反射する光だけの「明」世界が暗示されているといっている。このいかにも禅仏教好みの反語的な仕掛けは、宗教的通俗性ともいえようが、この時代において漱石の野心はユニークであろう。当然のことながら、キリスト教圏の作家であるバルザックもドストエフスキーにも無縁な領域だ。西田幾多郎が哲学に禅を持ち込んだように、漱石は近代文学に禅を持ち込んだ。

『明暗』は、漱石全集ふりだしの『吾輩は猫である』に、よく似ている。優柔不断な津田は、珍野苦沙弥先生であり、吉川夫人は、金田夫人であり、小林は、迷亭ら高等遊民たちの陰惨なネガである。

しかし、このような殺伐たる心理戦争を『明暗』で描きながら、作者はその内奥において、非常に単純な何ものかを希求していたのではないか。それは例えば、「小林」のいう「涙が出るほど有り難い、至純至精の感情」である。つまり、漱石は、非常に回りくどいことを、意図的にやっているのだ。

ここで、かつて小林秀雄（『明暗』の小林ではない！）が、ドストエフスキーについて語った評が想起される。

「はじめはパラドックスめいて感じながら、遂に否応なく納得させられた一事は、彼の驚くべき単純さであった」

「彼の作品の複雑さに目を見張ってとやかく言う人は、彼の作品という単純な和音が、単音に聞こえてくるまで我慢の続かぬ人だけである」

ドストエフスキーに心を奪われていた小林秀雄は、夏目漱石については比較的冷淡だったが、同様のことが漱石にもいえる。漱石もまた、多くの大作家に違わず、「自分が信じた或る名伏し難い、極めて単純な真理を、一生を通じ、あらゆる事に処して、守り了せようとしてきた」のである。

漱石全集が「単音」を奏で始めるまで、われわれは耳を傾けるべきなのだ。「則天去私」といったような禅語めいた境地よりも、遙かに原始的かつ庶民的な単純さを守りきろうという、漱石の覚悟のようなものが響いてくる。それは例えば、嘘や、奸計、策略を感覚的に嫌う江戸っ子気質のようなもの—あるいは、日本人の真心、と通俗的な表現で語られてしまうような、ある意味では近代以前の非知識人的な、庶民的な心情かも知れない。これは『坊っちゃん』で示されて以降、潜伏期に入ってしまったモチーフである。この「単音」を守るべく仕掛けた複雑な仕掛けこそ、漱石の作品群かも知れない。現代の政治、外交、近隣国との交渉などを見ると、この問題は再考するに値すると思われる。

近代日本を混乱させるであろう心理戦を、漱石はあらかじめ予測し、最高の知性を駆使してシミュレートした。その結果、漱石山脈は、銭湯の富士山の絵のような秀麗にして堂々たる山容ではなく、黒々とした火口を開いている荒れた活火山となってしまった。しかも、赤黒いマグマと噴煙は、いまなお不安げに空を汚している。「津田」も「小林」も、われわれの隣人なのである。

。

江藤淳の『夏目漱石』を今回改めて読んでみると、初読時の感銘が甦ってきた。と同時に、小宮豊隆が神話化した求道者的な漱石像に対する偶像破壊こそが、この批評文の狙いであったことも強く感じた。この偶像破壊はほぼ成功し、今日、漱石が「則天去私」を体現した作家だという人道主義的な文豪神話は、かなり崩壊している。教科書的には相変わらず、「漱石の遺作『明暗』は、「則天去私」の境地を描いたものだといわれている」などと記されている。「いわれている」とわざわざ書くところがミソである。

江藤淳は「則天去私」を、人格の理想論ではなく、小説作法に格下げした。つまり、ジェイン・オースティン的に、登場人物を自在に操る客観小説の問題にしたのである。彼は精神論を、私小説の対極にある作者の視座の問題として読み直した。いずれにせよ、「則天去私」は高弟たちとの座談の間に洩らされた警句のようなものであり、漱石自身の明確な文章はない。これで大文豪の「悟りの境地」を暗示した漱石神社の神主小宮豊隆の顔は、丸潰れである。

漱石がジェイン・オースティンを愛読し、影響されていたことは確かだとしても、家庭小説の小説作法を、わざわざ「則天去私」という言葉で口外するだろうか。ここにはいかにも、機嫌のいい時には冗談好きだった漱石の韜晦とイロニーが含まれていないだろうか。

江藤淳は、あまりに小宮豊隆や、漱石山房の弟子達の「求道的」、「教師一生徒」的な臭みに反発するあまり、漱石の持つ体質的ともいえる「超越性」への希求を、早急に切り捨ててしまったように思われる。また、厭世家、人間嫌いの面を強調するあまり、少なくとも紙の上では人間像を再現することを面白がっている小説作者の像が、評論『夏目漱石』ではいまひとつ不明確だ。むしろ、人間嫌いの厭世家が、どうして人間の描写などを面白がれるのか、というあたりに漱石の秘密が、いや、小説家という生き物の秘密が、あるように思う（その変容が行われるのが、まさにこの小論で言及している「密室」、「地下室」、「錬金術の部屋」である。そしてそれはまさに、処女作執筆時に、江藤淳がいた独房である）。

もともと「金力・権力」の近代西洋の弱肉強食文明を嫌悪し、禅や仏教、そして老荘思想に憧憬を抱いた漱石は、むきだしの自我を疎んだのは自然であろう。山野散策や、南画の鑑賞、あるいは『思い出す事など』などに示される生命の危機の合間に訪れる清澄な心境、それらはすべて広い意味での「則天去私」を暗示する情緒的心境なのであろう。

それは禅僧のいう見性などという高次の体験ではないにしても、漱石が若い頃から抱えていた秘かな憧憬であったことは確かだろう。また、西田哲学や、鈴木大拙の禅思想への注目という当時の時代的思潮もある。江藤淳の漱石論では、この明治の知識人の抱えた「超越性への志向」に対して、意図的に冷淡な態度が取られていると感じるのである。ただ、処女作執筆時のこの俊敏な批評家により好意的にいえば、それだけ当時の「漱石神社の神主」小宮豊隆への反発が、強かったのだろう。

もともと南画や漢詩に慰めを見出した漱石が、老荘思想に心を奪われ、それがやがて鎌倉円覚寺における参禅の試みに移行するのは理解できる。『門』の最後のとってつけたような参禅は、

小説の構成上から見て唐突なのであり、その志向そのものは、漱石の中で長年育まれたものである。漱石は、近代人は、狂気か、自殺か、宗教という三択問題を迫られる、といった。「長野一郎」のような奇矯な性格の人物を創造する母胎を持っていたのだ。漱石の超越性への志向から、人道主義や大正教養主義の臭みを削ぎ落とし、ドストエフスキー、実存主義、そして二十世紀後半において、構造主義や記号論の流行を横目に、C・G・ユング以降の思想状況となった「意識の拡大・意識の進化」の文脈で読み直したらどうなるであろうか。

改めて繰り返せば、漱石の「超越性」、禅、宗教の問題は、単なる「真剣な趣味」（江藤淳『夏目漱石』）の問題に終わらず、また、「則天去私」も小説の視座の問題などではなく、小宮豊隆の求道的感傷を超えて、きわめて今日的な世界像の問題であると考えられる。

さらにまた、思想を失い、書く主題を失い、描写や人物造型を失った小説の活力を、今後いかに取り戻すかという創作上の課題と、これらは深く結びついていると思うのである。

それほど目立たないとはいえ、漱石全集の片隅にたたく興味深い三人の象徴的人物がいる。そのうちの二人は、自ら会話を発する登場人物というより、壁のアイコンのような点景である。

一人は動かざる聖性・母性としての「清」である。『坊っちゃん』の乳母「清」は、主人公が東京を經つ際、プラットホームでどんどん小さくなる老婆の姿として記憶される。「清」は常にこの主人公の無条件の味方であり、聖母マリアか観音菩薩のような母性原理である。正義感と潔癖症ゆえ、「坊っちゃん」が職場の欺瞞と闘うように、漱石自身もまた、人間心理の闇を妥協なく掘削し続けた。「洋学隊の隊長」をめざし、「維新の志士のような激しい気持ちで文学をやりたい」という宣言は、まさに無鉄砲で潔癖な「坊っちゃん」そのものだ。その心情を支える「清」の存在は、『坊っちゃん』の老婆一人に終わらない。「清」「清子」とバリエーションを変えて、漱石全集の各所に偏在する。『吾輩は猫である』の珍野家の女中「清」、『明暗』における津田の元恋人「清子」、『門』の下女「清」。とってつけたように挿入された「清」もいるが、決して悪女としては描かれない。

ちなみに、漱石の妻であり、『漱石の思い出』の著者（松岡譲の聞き書きによる）夏目鏡子の戸籍名は、「夏目キヨ」であった。彼女の我が侘は、生涯、漱石の癩癩の原因ともなり、弟子達によって、ソクラテスの悪妻クサンチッペにも例えられた。

しかし、漱石が熊本の第五高等学校教師をしていた頃、流産の後で鏡子が自殺未遂を起こした際、しばらくの間、この夫婦は、互いの手首に糸を巻いて就寝したというエピソードもある。弟子たちがしきりにリークした悪妻説にもかかわらず、意外に漱石自身は、作品の各所で「キヨ」の点景を一筆書きで描き、愛妻に対して弁解まじりの目くばせをしていたふうなのである。漱石の癩癩があまりにひどく、見かねた知人が鏡子に離婚を勧めると、

「私の事が嫌で暴力を振るって離婚するというのなら離婚しますが、今のあの人は病気だから私達に暴力を振るうのです。病気なら治る甲斐もあるので、別れるつもりはありません」と、鏡子は事もなげにいったという。

漱石の死後、鏡子が子供達の前で、無知をからかわれると、「お前達はそう言って、私のことを馬鹿にするけれど、お父様が生きておられた時は、優しく私の間違いを直してくれたものです」と窘めたという。孫の夏目房之介による「『坊っちゃん』ラブレター説」もある。

こうなると漱石は、明治男としてはなかなか開けていたタイプかも知れない。師匠をソクラテスに、その連れ合いを悪妻クサンチッペになぞらえるという若年の弟子の心情は解らないでもないが、これではあまりに鏡子さんに対して不公平というものだ。

一さて、「清」の象徴的母性の対極にあるのが、「探偵」という暗いアイコンである。

『吾輩は猫である』の金田家の回し者である探偵から、『明暗』の小林の背景につきまとう「インヴァネスを着た小作りな男」に至るまで、随所に「探偵」は出没し、登場人物たちを監視する。

「探偵といえは二十世紀の人間は大抵探偵のようになる傾向があるが、どういう訳だろう」と、

『猫』の高等遊民の一人、八木独仙はいう。

苦沙弥先生、答えて曰く。

「僕の解釈によると、当世人の探偵的傾向は個人の自覚心の強すぎるのが原因になっている。僕の自覚心と名付けるのは独仙君の方でいう、見性成仏とか、自己は天地と同一体だとか云う悟道の類ではない」

「探偵」とは現代人の病んだ自意識そのものであるという。それはまた、作者自身の追跡妄想・関係妄想の表象であり、ある意味では漱石のシャドウ、影の分身であろう。

こう見てくると、漱石作品の著名な登場人物たちに隠れて、「清」と「探偵」とは、秘かに南北の両極をなして均衡しているように思われる。

もう一人、漱石の思想全体に影響を与えたのではないかと思われる人物について一。これは登場人物ではなく実在した人間だ。日光華厳の瀧に投身自殺した藤村操である。藤村は、一高時代の漱石の教え子であり、同期の生徒には、安倍能政、岩波茂雄、中勘助がいた。漱石自身がこの自殺の直接的原因だったとの説すらある。授業中、藤村に対して、「君の英文学の考え方は間違っている」と厳しく叱咤したというのである。その数日後、藤村操は「巖頭の感」を樹に刻みつけ、轟音を響かせる冷たい滝しぶきの中に、身を投じた。

華厳の瀧での一高生投身自殺というこの事件の反響は大きく、その後四年間で、追随者は未遂を含めて百八十名を数えたという。終生、漱石の重い鬱病の原因ともなったらしい。『吾輩は猫である』が巷で評判になる半年前のことであった。『猫』と『草枕』では、藤村の死について遠慮がちにふれている。そもそも「ホトトギス」における『猫』執筆のきっかけが、鬱状態の漱石を見かねて、高浜虚子（清！）が気晴らしの意味を込め、原稿依頼したとのことである。因縁めいたことに、人生不可解を云う「巖頭の感」の一文は、自我の不安と、則天去私の理想との間を揺れる、漱石文学にも相通じるものがある。

「自己破壊」と「精神の自由」—多元的自己—

たとえば漱石の作品を「近代人のエゴイズムの追究」と見る視点をいったん停止し、「〈自己破壊〉と〈精神的自由〉の二つのベクトルのせめぎあい」と、とらえるとどうなるか。つまり破壊へ向かう下降衝動と、自由と明知へと向かう上昇衝動とのダイナミックな葛藤、心的回転運動と見なしたら、漱石の精神遺産の総体は、どのような相貌を帯びてくるのか。ここには文字通り、〈天〉と〈地〉という二極が浮かび上がるはずだ。おそらく死ぬまで達成されない「則天去私」への夢は、しかしながら、自己懲罰へと向かう暗い衝動を反転させ、漱石自身の魂の救いでもあった東洋的な自由への憧れを、秘かに担保してきたともいえる。

そしてこのS N二極の磁石による激しい振動を、限定された空間で支えるのが、本稿で設定したところの「地下室」である。もとより「地下室」は想像力による幻影であるが、作家はいったん世俗から退却し、そのフレームの中で世俗を「異化」し、世界イメージ、人間イメージを再編成する。ここで初めて、即物的リアリズムから離脱したスナップショット以上の鳥瞰図、象徴的ヴィジョンが獲得できるであろう。

小説の人物は、設定された心理実験をその極限まで生きる。ちなみに、自己処罰の意志の典型としての結晶が、『こころ』の「先生」であろう。「先生」は大帝の死後、明治の時代精神とともに自らを葬ったというが、むしろ死ぬ時期をずっと探していた生ける屍のような人物だ（ここには二百三高地で敵兵に軍旗を奪われて以来、死ぬ機会をさがしていたという乃木將軍のイメージが暗示されている）。

『行人』の「一郎」もまた、自己破壊・自己処罰の不安に自らを責め苛みながら、何ものかに急かされるような不安の中で、この世界の真相を問い続ける。

『明暗』の「小林」は、大正デモクラシー、社会主義、アナーキズムの埃っぽい体臭をまとわせながら、穏健な書齋派小市民である「津田」に、何とか己を認めさせようとしてつきまとう。

小林は、表向き、金の無心の目的で訪れながらも、実のところ、津田に最終的に認めさせたいのは、自己の社会的劣位の否定と、人間的な優位性、という自尊心の逆転劇である。言い換えれば、人間の魂の価値への問いかけである。

これら夏目漱石の暗い「地下室」から生み出された精霊達は、作家自身が地上的価値からはいったん退却し、高圧の密室の中で、メタモルフォーゼした結果生み出された生き物たちである。窓のない密室で、自己は分裂し、崩壊し、液体化し、ゲル状になり、やがて熱を帯びて再生した。そのときすでに、単体としての健康かつ原始的な「自己」ではなく、すでにヒドラのように細胞分裂を始めた〈多元的な自己〉と化している。作家はこれらの諸人物を、己の形代として、思考・感情の実験として、極限まで生きることが可能となる。それらは自己破壊・自己処罰衝動と、絶対への希求や、世界との調和とを、それぞれ多元的な極を示しつつ、対立・拮抗という緊張感を見せて物語を展開するであろう。これはすでに「エゴイズムの追究」などという言葉では蔽いつくせない人物たちである。

彼らはエゴというフィラメントの中心が明滅する単体球、モナドではなく、諸力を孕む〈多元的な自己〉そのものである。そしてその小説空間の有りようこそが、さまざまなベクトルを内在させていた漱石自身の精神の自画像でもある。その空間を複数の諸人物もろとも、まるごと客体

化したとき、作家は本当に自由となるはずだ。まるで大きな血塊をどっと吐いてから、澄み切った空を見上げて目を細める胃病患者のように。

これは「自我というタマネギの皮を剥きつづける」とか「エゴイズムを分析・追究する」とかいう近代文学そのものが与えた幻想よりも、作家の仕事のリアルな比喩ではないだろうか。換言すれば、われわれの精神とは、元来が、「タマネギ」のような球体ではなく、むしろ「鏡」や「鏡の間」の内部にこそ似ている。もちろん、濁っていたり、歪んでいたりする「鏡」ではあるが。ガラスでできているのか、水鏡なのか、蜃気楼なのかも分からない。しかもその「鏡」は、明度を変えたり、膨張したり、さまざまな変貌の可能性を持っている。

現代の多くの小説の主人公は、極めて受動的な存在であり、趣味的感想の発信者以上の者にはなれないままにいる。しかし、これまで触れてきた「心理実験的人物造型」、「形而上学的イアゴ」は、他者と議論をかわす（知的なだけの議論小説）次元を超えて、作者によって限定された空間そのものからはみ出さんとする知力、欲望、衝動、行動力を合わせ持つ。そこに新たなドラマツルギーや、力学が生まれるだろう。「世界一内一存在」が、彼自身が生息している「世界」の枠組そのものを、内側から押し広げんとする内的緊張感を生み出すかも知れない。ではそのような作品は、過去にあったのだろうか。少なくとも、後期漱石や、第一次戦後派、三島由紀夫の幾つかの作品は、その種の可能性を秘めていたと思われる。埴谷雄高『死霊』、沼正三『家畜人ヤプー』も加えたい。海外文学では、重複するドストエフスキーは置くとして、『城』『審判』のカフカも、サルトルの『嘔吐』も、そのような指向性を持っていたであろう。つまるところ小説とは、「精神の自由」を探究する多種多様なスペキュレーションであるというところに帰着する。

ここで、ナンセンスを承知で、ないものねだりの文学史的夢想を描いてみよう。漱石の胃潰瘍が安静状態に入り、あと十年の命が与えられれば、この作家は「国民文学」どころか、世界文学でもかなり重要な、中程度の「文豪」になっていたことだろう。もし、四九歳で死んだ漱石が、よく指摘されている幾つかの小説作法上の欠点を克服し、その最良の資質をインテグレートした場合、どのような相貌を持つか。ここで幾つかの作家的資質を組み合わせ、空中にぼんやりとしたホログラフィを浮上させてみたい。

一まずは『行人』『明暗』『思い出す事など』の思想性によって支柱となるプロットを起ち上げ、主人公を提示する。さらに、中期長編の陰鬱な平板さ（これはもともと漱石の資質というよりは、同時代の自然主義・田山花袋あたりの瑣末的リアリズムに妥協した結果ではないか）を避け、小説外壁の塗装においては『猫』『坊っちゃん』の自在な文明批評とユーモアをまぶし、エゴ追究の微分的心理分析を最小限に禁欲し、『倫敦消息』で示した市井の活写力で鮮やかに外堀の類型人物の描写を埋め立てする。

そこに、どのような小説世界が、現出するか。

それはひょっとしたら、「一郎」や「小林」が精神的欲求とルサンチマンによって、社会に波及するような具体的な事件（殺人・恋愛・詐欺・テロリズム？ 大逆事件は『門』執筆期の同時代だ）を起こし、台風の目となり、対立する他の諸人物に、次々と力学的に作用していく哲学的思想的深みを加えた、陰惨な『悪霊』的『坊っちゃん』となるかも知れない。と、ここまで書いてふと思ったが、それは、「小説がうまい高橋和己」とでもいった作品に近くなったかもしれない。

その場合、小説空間を「家庭と学校」の往復から、財閥企業や政治や、労働争議や、満鉄の執務室（総裁の中村是公は親友）などに、変えなければならないかも知れない。『抗夫』を書いた漱石に、それがまんざら不可能であるとは思われない。

これが「還暦を迎えた十年後のあるべき漱石」という私的な空想である。それはおそらく、ツルゲーネフよりも深く、ドストエフスキーよりも小規模であるような、しかし、二十世紀世界文学において特筆すべき、実存主義的な思想小説の作家ということになるだろう。

これは単なる妄想以上のものではないが、そもそもこの種の空想を後年の読者に抱かせる膂力のある作家が、非常に少ない（例えば生前はモラルを主題としたといわれ、かつてはどの本屋にも並べられていた石川達三や、丹羽文雄の文学を、ここで対照させてもよい）。

小説という分野は、これまですでに散々書かれてしまっているのだから、あとはそのバリエーションしかありえないという。文学は死んだのだという。本当に、そうか。その意味するところは、二十世紀以降の小説において、形式上の実験が行き詰まったということであろう。

私小説作家以外の小説家は、誰も「人生」を本気で相手にしなくなってしまった。エゴを糾弾しつつタマネギのように剥いていく表現行為は、すでに破綻している。どれほどエゴの心理の動きを微分化して、文章の綾を凝らして濃霧のような深さの幻を演出しても、すでに読者には見飽きたものとなってしまった。

とはいうものの、精神の未知の次元が開示されれば、小説の分野もまた、それを反映せざるをえない。われわれはすでに、「我思う。故に、我在り」の固定した世界にもいないし、「自我＝タマネギ」説の中にもいない。いま現在、「世界」と「主体」との関係は、これまでになく斬新に更新されつつあるのではないだろうか。「世界空間—私」の関係は、科学においても、アートにおいても、動的でスリリングなものに変容しつつある。科学的世界観の更新は、常に物語や芸術の世界に、比喩と活力を与える。その反映は、どのみち正確ではないだろうし、しばしば悪しき通俗化かも知れない。しかしイマジネーションという生き物は悪食で、「無意識層」であろうが「超人思想」であろうが、「マルキシズム」であろうが、何でも貪欲に胃袋に収めずには済まないのである。そしてそれらを元手に、新たなリアリティを現出させようとするのである。

量子論以降、われわれは、すでに立会人なしの「世界」を想定し得ない。つまり「世界」とは、必ず誰かがそこで目撃している「世界」なのであり、私的所有権・著作権が刻印されたものであり、純粹に客観的世界、放っておいてもどこかに存在している「世界」など、説明がつかなくなってしまうのだ。

同時にそれらの自己意識は、根底のところでも多島海に浮かぶ島々のように繋がっているらしく、さらに、それらの島が浸かっている大洋は、巨大な形のない情報空間、「量子真空」であるという。これはほとんど『般若心経』の説く「空」を思わせる。ここで極端なジョークをいえば、あの恐るべき唯識哲学が、東西を超えた統一世界宗教としての姿を、次第に浮上させつつあるらしい。ちなみにこの傾向の科学側の証人として、E・シュレディンガー、デビット・ボーム、アーウィン・ラズロ等の名を並べることができる。

人間に限らず、すべての感覚器官を備えた生物は「世界—内—存在」であり、「世界」と「主体」とは鏡像関係にあるとするならば、それぞれのイリュージョンである世界像は、その種の認識下に描かれるべきであろう。われわれは個別化されたシェルター内に住んでおり、次元を換えて見れば、それらのシェルターはすべてつながっている。このような後戻り不可能な世界観の急速な変容の中で、すでに文学の自然主義的なエゴのタマネギの皮剥き作業などは無意味化しつつあり、個人と、他者と、集合意識のイメージは、根本から違ってくるものになるはずだ。

換言すれば、本格的に「意識」の正体とは何かが、各分野において重要なテーマとなりつつある。ひょっとしたら、文学は終わった一どころの話では、ないのではないか。しかしながら、このような世界を形而上学的ミステリーとして扱う小説は、現在までに十分に書きつくされてきたであろうか。

夏目漱石という作家が面白いのは、スウィフトふうの文明批評的サタイアから始まって、いかにも近代文学的な「エゴのタマネギ皮剥き」作業に到り、ついにはその狭苦しい袋小路の壁に突き当たり、さらにいったん、大通りまで引き返して、新たな小説創造の賭場口に立っていたということである。それは、現代文学のいる位置にむしろ近く、その無風地帯の先を行っている。われわれは、実にとんでもない実験小説の作家を目の前にして涼しい顔をしていたのである。漱石は、敬して遠ざけておくべき神棚のような「文豪」ではない。後期の作品は、未踏の領域に入っており、幾つものヒントを残している。

埴谷雄高は、「小説とは、思考の器である」といった。そこに「小説とは、意識の多元性と単

一性をさぐる探査機」でもであると付け加えたい。それは、せめぎ合う内的諸力を、複数の人物に化身させ、その多様性のままに葛藤させ、世界と人間精神についての新たな認識を拡大深化させることをたくらむ、象徴思考測定器としての小説の可能性である。

現代文学は、夏目漱石が終わった地点から、もう一度、再生することができないだろうか。いま小説は、伝統的な私小説に手堅いリアリティの保証を求めるか、感性に頼ったファンタジーの白日夢を見るか、あるいは、パロディに次ぐパロディで頭脳の器械体操を展開するか—というような三択問題ふうの混迷に陥っているように思われる。

主人公や登場人物達に〈縦軸〉への希求を取り戻すことで、新たな物語、ドラマツルギーは、構築しえないものか。「一郎」や、「小林」などの「心理実験的人物像」は、形而上学的狂人でもなければ、変態心理の具現者でもない。この日本文学史に埋め込まれたジャンクDNA(?)を目醒めさせることで、「多元的な自己」の探求を通して、世界を象徴的に認知し、かつ造型するという、新たなビルドゥングス・ロマンがくわだてられないものか。

われわれは、いささかヒトが良すぎたせいか、あまりにも「虚無」に律儀につきあいすぎた。そろそろニヒリズムを超えた「小説」の扉を開いてもよい時期に差しかかっていると思われる。

〈了〉

地下生活者としての夏目漱石

<http://p.booklog.jp/book/32916>

著者 : Grasshouse

著者プロフィール : <http://p.booklog.jp/users/grasshouse/profile>

感想はこちらのコメントへ

<http://p.booklog.jp/book/32916>

ブックログのpapier本棚へ入れる

<http://booklog.jp/puboo/book/32916>

電子書籍プラットフォーム : ブックログのpapier (<http://p.booklog.jp/>)

運営会社 : 株式会社paperboy&co.