

## 隠喩から流れ出るエクリチュール

——老子の水の隠喩と漱石の書く行為

### 一 漱石文学研究における〈水の女〉の系譜

漱石は小説家として売り出したはずなのに、最初の小説の『吾輩は猫である』はほとんど反小説です。筋を全然問題にしない。いったい漱石は頭が悪いから筋が立たないのか。いやそんなはずはない。それなら筋を立てるのに、なぜか怯えるものがあったのではないか。虚子から見ると、「不思議だな、夏目さんはどうして筋が立たないんだろう」ということになる。漱石にしてみると、現実に立たないし、立てたがらない。しかしそれは能力の問題じゃない。御承知のように漱石はその後実にごつちりとした筋立ての小説を書き出すんですから、能力の問題ではなくて、ためらいなんです。筋を立てるためらいの焦点に位置しているのが「女」です。女が出てきてしかも筋が立たない

李 哲 権

ちばん最初の作品が『一夜』です。<sup>(1)</sup>（傍線は筆者による。以下同）

これは江藤淳による漱石的テキストへの言及である。彼に言わせれば、漱石の文学において、筋が立たないのは、その中心に女がいるからだということになる。もし筋が立つ、立たないが小説の成立と深く関わった絶対不可欠の条件であるとしたら、女の存在は漱石的文学にとって構造的破綻をきたす一つの障碍である。周知のように、漱石の文学は男と女の感情の纏れが織り成す恋を描いたものである。したがって、女についての描写や記述は避けて通れない必然である。にもかかわらず、女を相手にする瞬間、漱石の書く行為には「ためらい」が生じ、筋が立たなくなるのである。

では、漱石の文学にとって女とは何か。

漱石的文学にとって、女を描くことは、手法や技法の問題ではな

い。観念の問題である。女という存在に対する漱石のもっとも根本的な認識による理念の問題であり、形相の問題である。漱石にとって、女は日常性を帯びた生身の恋人や妻や母である前に、形而上学の対象である。その形而上学は思考に基づいた、どこもない硬質のものではなく、感覚をその基底に据えた想像力によるイメージの詩学である。あまたの漱石的存在たちが日常性という慣習の古着を脱ぎ捨てて、その不毛な地帯から脱出できたのも、ひとえにこのイメージの詩学があったからである。また彼女たちが、審美の鑑識眼に充分な法悦と満足感を与えられるほどのエロティシズムと官能性をもちえたのも、このようなイメージの詩学を抜きにしては語れない。

では、そうしたイメージの詩学の根底をなす感覚の岸边に打ち寄せてくる刺激の波はいつたい何なのだろうか。それは物質である。夢想する者の想像力に無尽蔵のエネルギーを供給してくれる物質である。それは水である。ガストン・バシュラールが言う四つの元素の中でも、もっとも女性的で、もっとも美しく、もっとも自由で、もっとも変化に富んだ存在なる水である。<sup>(2)</sup>この豊穡さに満ちた元素を自分のイメージの詩学に導入する時、漱石は誰にもまして彼女たちを、詩的に、豊かに、しかも個性的としか言いようのないフォルムで実に生き生きと描くことができるのである。彼の意識が彼女たちを、あるいは池や川辺に接近させ、あるいは湯気の立ち込める「温泉場」に闖入させ、あるいは花の生けてある水鉢の傍に佇ませる時、

彼の想像力のもっとも活気に満ちてほとばしり、彼の筆のもっとも精彩を放って、彼女たちの輪郭をなぞり、魂と肉体の融合を一瞬のうち成し遂げるのである。

では、漱石が水を自分のイメージの詩学の根底に据えねばならなかったのはなぜか。その必然性を明らかにするためには、漱石のテクストの全体的性格に触れなければならない。ひと言でいえば、彼の全テクストが掲げる命題は、漱石が与次郎と三四郎の会話の中にさりげなく挿入した次のやり取りの中に潜んでいる。

「女は恐ろしいものだよ」と与次郎が云った。

「恐ろしいものだ。僕も知つてゐる」と三四郎も云った。すると与次郎が大きな声で笑ひ出した。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。(六の六)〔漱石全集〕第八巻、岩波書店、一九九四年、以下すべての作品引用はこの年度版による

つまり、漱石の文学において「女は恐ろしいもの」であるのは、彼女たちが世紀末の「宿命の女」のように男を墮落へと導く魔性の女だからではない。彼女たちが恐ろしい存在であるのは、へ水の女としてつかみどころがないからである。漱石の文学において、

あまたの男の登場人物たちによって共有されているこの「女は恐ろしいものだ」という認識は、別の言い方に置き換えると、「女は分らない」「女は語りえない」というもつとも素朴で、もつとも古典的な「共同幻想」にも似た一つの認識になる。そして、このような認識をさらに一つの文学的なイメージに置き換えて表現すると、「女は雲」「女は雨」「女は水」という観念になる。われわれがあまたの漱石的ヒロインを思い浮かべる時、彼女たちを一つの統一したイメージのもとに召還しようとすると、どうしても「水の女」というこの一つの象徴、一つの寓意を使用せざるをえない。

したがって、漱石的テキストの構成も、そのエクリチュールも、そのストーリーも「女は分からない」「女は語りえない」という一つの沈黙、一つの失語から来ている。漱石の全テキストは、この沈黙とこの失語の年輪が、漱石という作家の意識の地層に堆積させた残留物から紡ぎ出されたものである。賢明な漱石は、この意識のしこりのようなものは、決して語りえないものであること、語ろうとすると、その瞬間にいつもわれわれ人間の意識の表面から逃げてしまふようなものであることを、誰よりもはっきりと認識していた。彼においてこの認識は、その伝記的事実を発芽の土壌としながらも、決して世俗化することはなかった。むしろ、東西の深遠な学問の潤色を受けて、いまにも文学的イメージへと昇華し、文学的表現を獲得しようとしていた。つまり、彼は敢えてそれを意識化し、言語化

しようとしたのである。水のイメージーションを通して、風の中に、雲の中に、雨の中に、そしてあらゆる水の存する空間の中に、イメージの媒体を求め、表現の可能性を探ったのである。

したがって、われわれは彼の全テキストを、そのような試みの実験過程の記録として、そのような意志と努力の刻まれた軌跡として読むことができる。そのためにわれわれが出会うことになる彼の文体は、すでに雨の象徴の装いを纏い、雲の寓意の粉飾を施されたものになっている。また、その運筆は、そうした象徴と寓意の彫琢に余念がないために、しばしば筋の展開を犠牲にしたり、頻繁に様式破綻を引き起こしたり、脱線したりする。しかし、そうした筋の犠牲も様式破綻も脱線も、漱石においてはいざずれも、「女は語りえない」という命題が分泌する失語の圧迫から来るものであり、沈黙の強制から来るものである。

#### 一 漱石と「オフィーリア・コンプレックス」(大岡昇平)

『草枕』や『三四郎』を始めとする漱石的テキストは、絵画と深い関係がある。文学と絵画の想像力における協調関係は、東西を問わず古い時代から論じられてきたが、漱石の場合は、文学の言語が書きえない夢想を絵画の視覚的記憶がおぎなう形で鮮明にし、豊穣なものにしている。多くの研究者が、彼のテキストを「絵画小説」として読もうとする姿勢もそこから生まれてきたものである。言う

までもなく、その大半を占めているのは、世紀末のオールヌーボー  
やデカダンス芸術およびラファエル前派との関係に触れたものであ  
る。中でもジョン・ミレーの「オフィーリア」が漱石の「水の女」  
に色濃く影を落としているので、さまざまの角度からそのプリズム  
に対する研究がなされている。『草枕』における「日本のオフィー  
リア」のイメージが出来上がったのも、ミレーの「オフィーリア」  
が仲介者となっていることは言うまでもない。そこで、大岡昇平は  
「水・椿・オフィーリア」と題した講義の中で、次のような問題提  
起をしている。

しかしそれでも、私はなぜこれほど漱石がオフィーリアにこだ  
わるのかというのは、依然として問題です。そもそも始めに峠  
の茶屋で那美さんの嫁入りの姿を聞いて、ミレーの「オフィー  
リア」のことを思った、というところから少し変なのです。  
旅館に泊まったその晩からオフィーリアの夢を見るし、例の浴  
場の中でも折りしも湯に浸かりながらオフィーリアのことを考  
えているところへ、なんて色々な伏線が張られている。なぜこ  
うオフィーリアにこだわるのか、その理由は漱石の無意識の中  
にあつて、『草枕』を書かせたダイナミックスであるように思  
います。「雄露行」にもエレーンという川流れの美少女を描い  
ている。なぜオフィーリアなのか、を考えてみよう、と思いま

す。<sup>3)</sup>

つまり、漱石はなぜそれほどまでにオフィーリアにこだわるのか、  
その理由は漱石の無意識の中にあるのではないかと、大岡は問う。  
そして彼はバシユラルルの「オフィーリア・コンプレックス」の概  
念に基づいて、漱石のオフィーリアへの偏執は、「恐らく屍体愛好  
症、フェティシズム（女性自身よりも、髪、衣裳などに愛着する倒錯）、  
極端に言えば屍姦などサディスティックな傾向」と関係があるので  
はないかと推論する。<sup>4)</sup> その根拠として、大岡は二つの要素をあげて  
いる。一つは、『眞美人草』における藤尾の自殺体の描写、いま一  
つは、伝記的事実における幼児体験——母親の四十代の時の子だつ  
たので、母親が恥ずかしいといって、すぐに里子に出され、次に養  
子に出され、母親の愛を知らずに育つたこと——である。<sup>5)</sup> 大岡のこ  
うした指摘は、バシユラルルの「オフィーリア・コンプレックス」  
の概念をそのまま精神分析学に結び付けて考える節があるが、バシ  
ユラルルの夢想があくまでも水という物質との戯れを根底に据えた  
「物質的想像力」であることを考慮に入れれば、むしろバシユラー  
ルのもう一つ概念、「カロン・コンプレックス」を想起すべきで  
ある。<sup>6)</sup> 実際、「カロン・コンプレックス」は『水と夢』の中では、  
「オフィーリア・コンプレックス」の前に置かれている。それは  
「カロン・コンプレックス」の方がもっとも根源的で、もっとも原

初的な人間の再生願望を表しているからである。したがって、「オフィーリア・コンプレックス」はあくまでも「カロン・コンプレックス」との関わり合いの中で論じなければならないし、水との結び付きの中で語らなければならない。したがって、ここには精神分析的な思考が入る余地がまったくないと言ってもよいだろう。

バシュラールは言う、死には四つの故郷あり、またその四つの故郷にはそれぞれ志願者があると。<sup>(7)</sup>このバシュラールの夢想をオフィーリアに当てはめると、彼女はもつとも「完全な死」を望む、水という元素への志願者となる。さらにこの種の夢想を『草枕』のオフィーリア的存在なる那美のイメージに施すと、彼女は既成のイメージとは異なった変形を蒙らなければならない。彼女が「余」に「私が身を投げて浮いて居る所を——苦しんで浮いてる所ぢやないんです——やすやすと往生して浮いて居る所を——綺麗な画にかいて下さい」とたのむ時、それは「もつとも美しい死」を遂げるための宣言であり、意思表示である。那美の死への願望は、「長い内面的運命として準備された」ものである。水はもつとも女性的な死の物質であり、那美は真に水の中で死ぬために生まれた人間である。彼女はそのに「自分自身の元素」をふたたび見出すのである。オフィーリアの死が、事故でも自殺でも狂気でもなかったように、那美の死の願望も「き印し」という狂気や厭世的な人生観による単なる自殺ではない。それはオフィーリアの死にすでに顕現されている

「女性の自殺の象徴」の審美的模倣からくる、水という死の故郷への旅立ちである。言い換えれば、那美という固有名にさりげなく身を潜めている「波Ⅱ水」への帰郷なのである。つまり、那美は「波」に戻るのである。自分の元素なる水への還帰を遂げようとしているのである。

しかし、『草枕』におけるこのような水への還帰は、直接的にはついに起こらずに終わる。那美は、夕方「鏡が池」の向こう岸の岩の上に現れるが、身投げはしない。彼女は「鏡が池」のことを「身を投げるに好い所です」と言つて、足しげくそこに通う。そして「私は近々投げるかも知れませんが」と、暗に自殺を仄めかしながらも、彼女は最後の最後まで身を投げることはしない。また、彼女は「余」が浸かっている「温泉場」に闖入するが、横たわるといふ姿勢への移行は見せない。東郷克美は『草枕』におけるこのような横臥の姿勢に、バシュラールの「カロン・コンプレックス」にも似た死への願望を確認する。そして那美だけでなく、「余」もそのような願望を持つており、しかも彼女とそれを共有しようとしていることを指摘している。

ところで、この作品の主人公は好んでしばしば「ごろりと寝ころぶ。蓮実重彦氏がいみじくも指摘したように、漱石作品における仰臥の姿勢は「世界との和解を約束する特権的な身振で

ある」が、同時にそれは入眠の姿勢であり、死による仰臥のアナロジーではないか。画工の中に潜在しているのは、オフエリヤのように、あるいはオフエリヤ的存在とともに春の水の中に横たわりたいという願望だったのかもしれない。彼は温泉の中に横たわることによって、水による死を実感的に仮想する<sup>8)</sup>。

では、「余」はいつ彼女とどのような時空を共にするのだろうか。東郷の指摘によると、『草枕』には三つの水がある。「一つはオフエリヤや長良の乙女が身を浮かべて流れる水であり、もうひとつは「鏡が池」の静止した動かぬ重い水である。さらにあげれば、観海寺の前に広がる「海」の水で、この無窮無辺の水は禅的なものを暗示しているかもしれない。」東郷に言わせれば、「余」が那美と静かな眠りのような水上の死の時空を共有するのは、一つ目の「流れる水」である。すなわち、出征兵士の久一を送るために「余」と那美が熊本の方へ下って行く砂川の船の上においてである。これと同様の見方を、大岡は『鏡が池』に身投げするという那美さんが河口まで出てしまえば、これは『薙露行』のエレーンの場合です。この種の死美女の運命らしいのです」と記している。このように東郷と大岡が約束したかのように、那美の川下りのシーンに水上の死を見ようとする背景には、死者を水に流した、人類の古い記憶が想起されていると思われる。その古い記憶をバシユラルは「カロン・コ

ンプレックス」と呼んでいる。そこでバシユラルの夢想は、人類の最初の旅人は死者であり、最初の航海者は死者であると断言する。そうすると、棺は死者を入れる木の箱ではなく、死者を旅の目的地に運ぶ船となる。「余」が那美といっしょに水上の死を遂げられるのも、このような船と棺がとりむすぶアナロジーによってである。つまり、「温泉場」で実現できなかった夢を、船という棺に二人揃って身を横たえることによって、「余」は「カロン・コンプレックス」を、那美は「オフイーリア・コンプレックス」をそれぞれ実現したのである。

ところで、多くの『草枕』論は、そこに桃源郷的なトピスを認めようとする。その見方に依拠すれば、「余」は初めから山路を登るべきではない。船で砂川の源へと遡行する身振りを見せるべきである。その方がずっと『桃花源記』の記述に近いからである。にもかかわらず、『草枕』は意識的にそれを破っている。模倣や剽窃の謗りを避けるためではない。そうではなく、一つの必然がそうさせている。つまり、大岡が言う「死美女の運命」がそうさせているのである。結局、那美はオフイーリアの影を引きずった存在として、「死美女の運命」を背負い、水の上のみずからを横たえなければならぬ。自分自身を「オフイーリア化」して眠る存在として、「鏡が池」と同様の性質をもった砂川の波の上に、「自分自身を放棄し、漂い、静かに」仰臥させなければならないのである。その意味で、

『草枕』は遅延された死の物語として読むことができる。つまり、静かな水上の死に憧れる那美の、水への帰還を限りなく遅延させることによって、紡ぎ出される物語として読むことを、『草枕』というテキストは許すのである。

## 二 「熱い水」と「冷たい水」（芳川泰久）

漱石がミレーのオフィーリアの死に見たものは、美しい眠れる人のイメージ、花々の中で休息のイメージである。それは言ってみればバロックの死のイメージにきわめて近いものである。ここでは如何にもバロック的な要素である水が静かな死の完成に参入している。と同時に、このイメージはヴィクトリア朝の文芸においてその頂点を極めたものである。<sup>(10)</sup> オフィーリアの死は、水の中に自分を放棄することによって、水の属性を分有してもらい、またそうすることによって睡眠へのあの心地良い滑り出しを始め、花々への変貌を遂げているように思われる。『草枕』の「鏡が池」が「永劫回帰の場所」「あらゆる有機物を解体させ、長い間に無機物にかえてしまう死と再生の場所」であるように、<sup>(11)</sup> オフィーリアの仰臥の姿勢が漱石に語りかけるのも再生を約束された死のイメージであり、植物へのしばしの転生をそのプロセスとして内包している循環する死のイメージである。『夢十夜』の「第一夜」における女の死は、百合の花をその再生のシンボルとして導入することによって、このような

植物的な生とのアナロジーを形成し、オフィーリア的な死のイメージを具現化している。

言ってみれば、すべては水の演出によるものであり、水の神話的作用によるものである。東郷はそのような水を既述したように三つに分けている。「流れる水」と「重い水」と「無窮無辺の水」がすなわちそれである。これは如何にもバシュユールばりの分類である。しかも水の夢想を生きようとする姿勢を欠いた、貧弱な分類である。というのは、漱石の夢想ともつとねんごろになり、漱石の水ともつと戯れていたなら、バシュユールの行なった水の分類のすべてが、そこに自分の姿を刻印しているはずだからである。「明るい水」も「春の水」も、また「深い水」も「眠っている水」も「死んだ水」も、それに「母性の水」も「女性の水」も、さらには「優しい水」も「荒れる水」も、そろって自分たちの属性をそこに投影しているはずである。<sup>(12)</sup> それだけ漱石的テキストには水の氾濫があり、水の博物誌が書き込まれている。

芳川泰久の「熱力学的パラダイム」による「熱い水」と「冷たい水」という、きわめて有効な「熱力学的ディスクール」も、そのような水の博物誌の中の一ページを飾るものである。彼はそのような発想を得たそもそのきっかけについて、「それは『温度差』の発見である。具体的に言えば、蓮實重彦の『夏目漱石論』の「水」をめぐる分析を読み返しながら、そこで展開されている批評の言葉に

は徹底して「温度差」への言及がないことに気づいたとき、すでにこの漱石論の端緒が用意されたと言ってもよいかもしれない<sup>(13)</sup>と記している。そのせいか、芳川と蓮實の文体はきわめて親密な近親性を示している。もちろん、芳川自身みずから「ところで『温度差』を漱石の小説空間に持ち込むことは、おのずから『テキストの表層を読む』という連實的な姿勢とは別の姿勢が要求されることを意味する<sup>(14)</sup>」と、わざわざ断わっていても、蓮實の文体を読み慣れた者にとっては、一瞬の錯覚による、心地よい眩暈を覚えざるをえない。

こうして夢の符牒をもつ小説に「温度差」という視点を持ち込むとき、それまで目につかなかったテキストの表情というか起伏が、きわめて漱石的な風景として立ち上ってくる。まず高低差を可能にする「高所」と、その下に必ず布置される「冷たい水」という風景。そして「冷たい水」と並ぶように、つまり熱力学的な視点から見ると「温度差」をつくりだすように、その近傍に「熱い水」が配される。具体的に言えば、それは温泉の湯槽であり、風呂の浴槽であったりするのだが、この「熱い水」と「冷たい水」から成る風景は、すぐれて熱力学的なパラダイムを差し出しているのに対し、他方、「高所」と「冷たい水」の風景が可視とするのは、位置エネルギーが仕事に変換さ

れるような古典力学的なフィールドである。そして、漱石の作中人物たち、とりわけヒロインたちは、そうした「冷たい水」の場所に近づくとき、常に一つの共通の仕事をみせるのであり、「熱い水」の場所に身を置くとき、必ずまた別の仕事をなぞってみせようとする。そのような趨勢が見えてくるのは、漱石の小説に「温度差」を投げ込んだからにほかならない<sup>(15)</sup>。

芳川の議論は初めからその思考の志向性がはっきりしている。彼が「テキストの表層を読む」蓮實流の批評宣言に別れを告げて、そこに「温度差」を持ち込むのは、「熱力学的デイスクリ」というパラダイムの原野を通り抜けて、最終的にはそれを精神分析的な思考回路につなぐためである。「冷たい水」と「熱い水」の並置、それだけでは単なる「温度差」は形成しても、テキストチュアールな「温度差」は産出しない。そのためには高低差を可能にする「高所」が参入してこなければならぬ。そして「冷たい水」はこの高所の差し出す垂直の運動に自分を委ねるとき、「位置エネルギーが仕事に変換され」て、「熱い水」をみずからの近傍に引き寄せることができるのである。「冷たい水」と「熱い水」の並置が強引な結びつきを払拭して、隣接可能になるのはこの瞬間においてである。また、漱石の作中人物たち、とりわけヒロインたちがテキスト空間への登場が可能になるのもこの瞬間においてである。あとは彼女た



ちが「冷たい水」に親近性を示して接近していくのか、それとも「熱い水」に魅きつけられて身を委ねるのか、のどちらかである。

だから、こんな風に言えるだろう。エスを表象する「冷たい水」と「熱い水」に近づく探偵⇨精神分析医としての男に差し出される謎とは、まず、タナトス⇨死との一体化を促すように落下の身振りを反復する女であり、あるいは、エロスと一体化を果たすべく熱い水の中へと闖入する挑発的な女であり、しかも、一方の冷たい水の周囲には、鏡子⇨清子という妻の名の機知語が横たわり、他方の熱い水の周囲には、文字通り「女」という匿名性を際立たせるような機知語が可視となるのだ。<sup>(16)</sup>

ここに至って、「冷たい水」と「熱い水」は袂を分かち、それぞれ精神分析学の異なる水脈に流れつく。つまり、「冷たい水」はタナトス⇨死と手を結び、「熱い水」はエロス⇨生(性)と手をつなぐ。そして「冷たい水」の近傍には「妻の名」の機知語が横たわり、「熱い水」の周囲には、匿名性を際立たせる「女」という機知語が可視となると言う。このように芳川は、妻や女を単なる分類学上の性の問題としてではなく、漱石的な物語の生成機制の中に組み込まれた、きわめて生産的な符牒として取り扱っている。したがって漱石的テクストは、「冷たい水」と「熱い水」の空間的並置に、

妻と女の機知語的性格の相異が生みだす精神的な「揺らぎ」を布置することによって、そこから物語の駆動を可能にする運動エネルギーを供給してもらっていると言えよう。

つまり、漱石的物語とは、母の名を語ることを回避しながら、「女」という匿名性と妻の名のあいだに可能となる揺らぎとして形成されるのである。さらに言えば、それは『草枕』『三四郎』『行人』『明暗』といった夢の書法を共有する物語に限られてはいない。漱石のほぼすべての小説が、女と妻の揺らぎを媒介にして物語を紡いでいるとさえ言えるほどである。<sup>(17)</sup>

では、なぜ「漱石的物語」において、ヒロインたちは「母の名」を語ることを回避し、あくまでも「女」という匿名性の中にだけ生きようとしているのか、これについて芳川は何も触れていない。漱石的テクストにおいて、このような「揺らぎ」の生をもっとも忠実に生きているのは、『三四郎』の「汽車の女」だけかもしれない。彼女は真正正銘の母であり、妻であり、女である。しかも「熱い水」の中に闖入してくる「挑発的な女」である。『草枕』の那美もきわめてこの「汽車の女」に近い存在であるが、しかし彼女はかつて妻ではあっても、母であったことはない。なぜか「漱石的物語」は、その女の登場人物たちに気前よく妻の生、女の生は与えるが、

しかし母の生は与えようとしない。『それから』の三千代には流産と心臓病を強要しながらも、最後の最後まで母の生を付与しない。

『門』の御米も、『こころ』の先生の奥さんも、『行人』の嫂もまた『明暗』のお延も、例外なくみんな母になる権利を剝奪されている。唯一、『道草』の細君にだけは母の生を許すばかりでなく、子供を二人も授けている。『道草』は自然主義文学の理念にもっとも近い「家常茶飯の生活を題材」にしているから、子供は必須条件だったかもしれない。もしもこの仮説がある程度の真実性を有しているとしたら、『道草』以外のテクストには子連れの母の生は適しないということになる。というよりむしろ漱石的エクリチュールにとって、母のいる風景、子供のいる風景は、その「養子」体験がもたらす違和感の強力な抵抗によって、できれば避けて通りたい領分だったのかもしれない。あるいは少なくとも漱石の想念の世界において、社会的責任であると同時に道德的義務でもある、子供というシンボルを背負った母親像は、タナトスの支配する「冷たい水」の空間にも、またエロスの支配する「熱い水」の空間にも、自由な出入りを制限されざるをえない不都合な存在として映っていたかもしれない。

### 三 出会いと「垂直の力学圏」(蓮實重彦)

芳川泰久によって、表層と戯れる人と見なされた蓮實重彦は、水に熱いの冷たいのという分類をまったく施さずに、単刀直入に「漱

石における『水』は、それが池であれ、河であれ、あるいは海であれ、奥行きを持って拡がる風景ではなく、人の視線を垂直に惹きつける環境なのだ」といって、議論を水の主題論的な方向へと導いて行く。<sup>18)</sup>つまり、彼に言わせれば池も河も海も水の存する空間として、漱石的テクストにおいては「特権的な遭遇の場」として位置付けられている。そこでは「遭遇の儀式が演じられ」、三四郎のように男の登場人物たちがその近傍に身を処すると、女の登場人物たちはあたかもそのような空間に好んで住み着く浮遊霊のように、どこからとなく一瞬にして彼らの傍に降り立つ、という。

漱石的テクストにおいて、女の登場人物は男の向こう側をなす人間の女である前に、何よりも先に空間の女である。あたかも彼女たちは空間の属性を分有してもらわなければ、テクストの登場人物としての資格を有することができないといわんばかりに、空間との親近感を求め、空間との一体化を図ろうとする。したがって、テクストの空間的性格に触れることは、そのまま彼女たちの登場人物としての性格について論ずることにもなる。

あまたの文学テクスト同様、漱石的テクストにはさまざまな空間がある。崖下や縁側、風呂場や洗面所、池や小川、それに「温泉場」や病院の廊下、ストーブやランプやちゃぶ台の存する屋内、こうした要素は渾然一体となって漱石的テクストの空間を形成している。が、こうした空間的要素全体が女の登場人物たちの性格形成に

貢献しているのではない。というのは、漱石的テキストにおいて、空間は決して均質的ではないからである。いつてみれば、そこには「一定の構造と一貫性をもたない」「形を成さぬ」空間もあれば、また深遠な意味をもった、絶対的な「固定点」とも「中心」ともいえる、特権的な空間もある。女の登場人物たちの性格付与に直接参与するものは、この二者のうち後者である。女主人公たちの性格に顕著に現れる空間的属性は、漱石的テキストにおける空間のこのような非均質性を物語っている。

蓮實が指摘する「特権的な遭遇の場」としての水辺がすなわちそのような空間である。ステイーヴン・カンの『愛の文化史』の分類にしたがえば、十九世紀のロマンティックで、メロドラマティックな恋の舞台の一つにしかなりえなかつたかもしれない水辺は、漱石的テキストではロマンティックな性格をすっかり脱ぎ捨てて、ひたすら漱石的な出会いの空間であることを主張する。蓮實はそのような空間の最初を飾るものとして雨をあげている。空から地上に向かって、垂直の軌跡を描きながら下降してくる濃密な水滴の層は、「春や秋といった季節にふさわしい風物詩以上のある意義深い説話的機能」を帯びたものとして、漱石的テキストに書き込まれている。

漱石にあつては、雨が遭遇を告げる一つの符牒であるかのよう  
に、人と人を結び合わせる。そして多くの場合、漱石的「存

在」は、その遭遇によって後には引き返しえない時空へと自分を宙吊りにすることになる。<sup>19)</sup>

雨が担う説話的機能はあまりにも明瞭であろう。語り手に一つの場面を捨てて別の情景へと移行するのを許すものは、ほかならぬ雨への言及なのだ。雨の光景を描くというより、雨の一語を口にする<sup>20)</sup>こと、それが物語に変化を導入する符牒である。

溢れる水は漱石的存在に異性との遭遇の場を提供する。しかも、そこで身近に相手を確認しあう男女は、水の横溢によって外界から完全に遮断されてしまっているかにみえる。<sup>21)</sup>

『それから』の代助と三千代は、「男と女を外界から孤立させる」濃密な水滴の層が形作る密室の中で、「昔の自然」という「後には引き返しえない時空」へと自分たちを放棄し、『道草』の健三は、小雨という遭遇の符牒に身をさらしたために、思い懸けない「不吉な訪問者」に出会う。そしてあまたの漱石的ヒロインたちは、『行人』の嫂のように、何の前触れもなく、雨とともに男たちの傍に突然現れる。それと同様、あまたの男の主人公たちも、『明暗』の津田のように、雨と呼ばれる水滴の厚い層をくぐりぬけて、より豊かな水の横溢へと自分を導いてゆき、そこで運命的な出会いを果たす。

だから、雨は「奥行きを持って拡がる風景」でもなければ、「向こう側というもの」を持ったものでもない。それは「人の視線を垂直に惹きつける環境」であり、「表層であり続ける曖昧な中間地帯」である。したがって、そのような環境に身を置くこと、そのような中間地帯を潜り抜けることは、一つの儀式的な身振りであり、仕草である。男はこの通過儀礼にも等しい儀式的な敷居を跨ぐ瞬間に、いままでとはまったく違った空間に、自分がうっかりと足を踏み入れていることに気づくのである。

あまたの漱石的「存在」が雨と呼ばれる厚い水滴の層をくぐりぬけたはてに出会うべきものは、ときには那美さんと呼ばれ、あるいは清子、あるいは嫂と呼ばれる具体的な一人の女性ではなく、そうした水の女たちが体現する垂直の力学圏というか、縦に働く磁場そのものだということになる。<sup>(22)</sup>

そのような「垂直の力学圏」においては、『草枕』の画工が「はたりと画筆を取り落した」仕草も、たんなる驚きを示す比喻ではなく、落下する筆が描く垂直の軌跡をみずから演じて見せることによつて、「遭遇の場としての水辺が、空間を垂直に貫く縦の世界である事実を完璧に理解する」ための実践的な行為と解される。これと同様の原理で、那美が「帯の間に椿の花の如く赤いもの」をちらつ

かせながらひらりと地上に飛び下りる仕草も、「漱石における水の女が、存在を垂直の世界に閉じこめて動きを奪うものであることを、身をもつて示している」<sup>(23)</sup> 確かな証拠となる。この部分を、前述した芳川ならその熱力学の原理に従って、垂直の落下運動ではなく、高所を目指した登攀運動として描くはずである。つまり、『草枕』の画工のように徒歩で山路を登ることによつて、「テクストに高さをもたらすと同時に位置エネルギーをも確保」する仕草として捉えるはずである。すると、画工が「はたりと画筆を取り落した」仕草の方が重要なのではなく、高所を目指して「漸々と登って行く」「余」の視線のもう一つの登攀運動の方がむしろ意味を持つのである。あとは「余」の視線が捕捉した那美に、「登攀によつて獲得した位置エネルギーを仕事に変える仕草」<sup>(24)</sup> を演じるようにさせればよいのである。

こうして落下運動と登攀運動を対置させてみると、蓮實と芳川はいずれも高所のディスクールを目指しながらも、一方は、ただ雨という濃密な水滴の層が描く垂直の運動から、言葉のあやを用いて「表層」での横滑りを繰り返しているうちに、いつの間にかわれわれを『草枕』の「危巖の頂き」や「第十夜」の「絶壁の天辺」に連れて行くのに対して、もう一方は、「熱力学的パラダイム」という学問的な枠組みをかけた、その教示に従って位置エネルギーを獲得するために、漱石的存在たちの高所への登攀行為を追跡する。両者

のこのような違いは、たぶん手ぶらで「テキストの表層を読む」運  
 實の姿勢と理論をたずさえて「テキストの表層と戯れる」芳川の姿  
 勢との異なる点であろう。そのせいか、蓮實の方が自由自在に想像  
 力の赴くがままに、テキストの至る所に落下だの垂直だの遭遇だの  
 を発見して、ロラン・バルトの言う「縦の快楽」「垂直の大騒ぎ」  
 を大いに楽しんでいるように見える。

落下すること、あるいは取り落とすこと。その垂直の運動もま  
 た遭遇の一つの形態なのである。たとえば、鎌倉の海岸という  
 水辺で演じられる『ころ』の冒頭の遭遇劇を思い出してみよ  
 う。「私」が「先生」とはじめて口を利く直接の契機となつて  
 いるのは、浴衣についた砂を払おうとして振った瞬間に板の間  
 から地上に落ちた「先生」の眼鏡ではなかつたか。この振り  
 落とされた眼鏡の挿話は、あらゆる精神分析的な接近をしり  
 ぞけながら、その運動の垂直性において『草枕』の鏡が池の深  
 山椿のぼたりと落ちる運動と無媒介に響応しあうことになるの  
 だ。水辺に咲いた椿の赤が那美さんを誘きよせたように、落下  
 する眼鏡もまた「私」と「先生」とを結びつける。しかもその  
 新たな遭遇者たちは、二人して「海へ飛び込ん」で行くのだ。  
 落ちることは、だから水と深くかわりあつた運動なのである。<sup>(25)</sup>

ここで蓮實は、単なる垂直運動ではなく、水辺の垂直運動こそ遭  
 遇を約束する、と主張しているが、椿の落下と眼鏡の落下を主題論  
 的にまつたく同種のものとして、そこに遭遇の予兆を読み取るには  
 大きな無理があるように思われる。でも、人間界の出来事（眼鏡が  
 落ちることとそれを拾ってあげること）と自然界の出来事（ただ花が  
 散ること）をまつたく区別せずに、ただ落下という符牒に注目する  
 だけで、『草枕』と『ころ』を結びつけ、そこに間テキスト性を見  
 つけだす、手際とレトリックの素晴らしさには敬意を表さざるを  
 えない。ある意味で、間テキスト性という概念は、われわれの術学  
 趣味と快楽追求を助長する張本人であり、共犯者であるかもしれな  
 いが、しかし言葉と言葉が互いにたぐりよせ合うという自律的な引  
 力によつて、テキストとテキストとの間に立ちはだかる敷居が取り  
 払われて、一つの共通の表層ができあがり、そこに力動的な戯れが  
 軌跡を刻印する動きは、見ていて刺激的であり、痛快であり、それ  
 に知的であり、驚異的である。芳川が自分の『漱石論』が「一つの  
 発見をきっかけにしている」ことを告白したあと、続けて「蓮實重  
 彦は、主題論とも呼び得る視線を維持しながら、テキストの表層に  
 あつてひたすら無視され秘匿されつづけてきた言葉どうしの密やか  
 な照応ぶりをなぞるように際立たせて見せ、これまで漱石の作品が  
 読まれてきた環境を圧倒的に転倒している」と賛辞を述べざるをえ  
 なかつたのは、このような「表層宣言」に対する敬意からくるもの

だったかもしれない。<sup>(26)</sup> また、両者の文体的近似性もそのような敬意が背景に潜んでいるからだと推測される。だから、芳川は表層と戯れていないとみずから宣言していても、われわれ第三者の立場から見れば蓮實と同様、やはり「テキストの表層を読む」人に映ってしまう。それほど芳川は蓮實を意識し、と同時に蓮實を自分の中に受け入れて、その行間から読み取れるものを自分の血肉にしていたように思われる。したがって、芳川が言う「温度差」とは、蓮實を見つめ、それを抱き上げたときに伝わってくる「温かさ」であり、また必要に応じて、蓮實との距離を保ちたいがために、それを突き放してみたときに生じてくるクールな「冷たさ」であると言えよう。

蓮實の水のディスクールには芳川が明言したように、「温度差」への言及はない。蓮實的言説にとつて、池の冷たい水も、「温泉場」の熱い水も、空からの冷たい雨も、ただ人の視線を縦に引きつける環境でしかない。彼はそのような環境の中に高所をも包摂した「垂直の力学圏」を設定する。すると、この「垂直の力学圏」は漱石的テキストに遍在するようになり、あまたの漱石的存在たちは、雨と呼ばれる厚い水滴の層をくぐりぬけてそこに辿りつくようになっている。漱石的テキストは、この「垂直の力学圏」を意味産出の機制としてみずからのうちに組み込んでいる。そうすることによって、テキスト全体を垂直の落下運動を可能にする単なる高低の空間ではなく、「誘う者」と「誘われる者」との間に繰り広げられる、

死と生の力が競合し、拮抗する場に仕上げていく。

漱石的存在は、だからあまたの水の女たちに向かつてきわめて曖昧な、二律背反的な態度でしか応ずることができないのだ。女たちが現在へと誘うとき彼らは決まって過去か未来へと逃れ、運動そのものを回避してその軌跡や予想図と戯れる。だが、それには十分な理由がある。というのも、現在として生きられる運動はきまって死への契機をはらんでいるからだ。縦の世界、垂直に働く磁力に身をさらすことは、とりもなおさず生の条件の放棄につながっているからである。水滴の厚い層をくぐりぬけること、そして溜った水の表面に視線を落とすこと、それは未来と記憶とを同時に失うという代償なしには実現しえない身振りである。漱石的存在とは、その危険を本能的に察知しながらも、水の手招きにはことのほか敏感に反応してしまう者たちなのである。その背理は、しばしば彼らに優柔不断な相貌をまとわせ、それが「徂徠趣味」とか「余裕派」とかの言葉を神話化することにもなるのだが、しかし水の誘いに反応してしまうというのは決定的な事態なのだ。漱石的優柔不断は、もつとも危険の近くにあるものみに可能な、せっぱつまつた身振りにほかならない。実際、彼らをはじめから垂直の磁力に身をゆだねてしまっていたとしたら、漱石的「作品」などはありうべく

もなかつたらう。<sup>(27)</sup>

〈水の女〉たちが体現する「垂直の力学圏」において、漱石的存在たちはヒロインたちに誘われるがままに、垂直に働く磁力に身をゆだねたりはしない。それは生の条件の放棄であり、死の契機をはらんだ身振りだからである。漱石的存在たちは「その危険を本能的に察知しながら」きわめて曖昧な態度を示して後じさりする。漱石的テキストに「優柔不断な相貌」をまとった男たちが散見するのはそのためである。その典型的な存在が三四郎である。運動会の日、サツフォーでも飛び込みそうな絶壁にさしかかったとき、美禰子はよし子に言う、「あなたも飛び込んで御覧なさい」と。これは明らかに三四郎に向けられた美禰子の投身への誘いである。水辺に立つ美禰子は、このように豹変して、時には「挑発する女」になり、時には「命令する女」になる。しかし、その命令も挑発も三四郎には通じない。視点人物として、ただカメラのレンズのように如実に写すことを命じられた三四郎には、それを理解し、それに反応を示す権利は与えられていないはずである。だから、美禰子はこの崖の上での挑発を最後に、「演技者として水の戯れを組織することを放棄する」のである。

#### 四 「丘に立つ女」と「絵画小説」(芳賀徹)

漱石的テキストにおける文学と絵画の関係を論じようとすると、どうしても避けて通れないものがある。芳賀徹の『絵画の領分』である。その研究は一つの敬意、一つの確信から出発する。「世界は広しいえども、二十世紀のごく初め、芦雪とミレイが、ターナーと応挙が、池大雅とレッシングが、あるいは王維が、スウィンバーンが、一人の頭脳のうちに連鎖して同時に浮かぶなどというのはたゞこの日本においてしか、それも多分この夏目漱石においてしかありえなかつたことは、たしかであろう<sup>(28)</sup>」。この敬意、この確信は、芳賀をしてその幼年時代にまで遡って行くように従憑する。精神分析学が一人の人間の精神史の軌跡を辿る時、いつも決まってその幼年時代にまで戻って行くように、芳賀は漱石という全存在の形成に決定的な刻印を残したと思われる最初の書き込みを求めて、その伝記的事実を調べる。そうして彼がそこで発見するのは「南画に見入る少年」である。奥深く薄暗い旧家の床の間の前で、あるいは蔵の中で「独り蹲踞まって、黙然と」掛け軸の絵に見入る十代の少年漱石である。

このようにして少年の孤独のうちに宿され、つちかわれた絵好きの心、狭くは南画ロマン主義への傾きは、その後の漱石の学生・学者・文人としての生涯と仕事のなかにどのように発展し

てゆくのか。その絵好きぶりが実際に画筆をとって表現されるようになるのは、明治三十六年、ロンドンから帰国して後のことで、かなり遅い。しかしまたこの絵好き心は、同じく帰国後開始される創作活動と並行してつづり、漱石の本領たる「文学の領分」にも強く干渉し、深く浸透したあげく、ついに晩年には「文学の領分」を離れて一つの充実した「絵画の領分」をつくるにまでいたった。——漱石における文学と絵画との接近と交錯の動きはほぼそのようなものであったように、私には思われる。<sup>29</sup>

こうして芳賀は、漱石の中に二つの領分を発見する。漱石のいくつかのテキストは、この二つの領分が時には仲むつまじく境界を接している風景として、時には相手の友好的な境界侵犯をこころよく受け入れる物語として読むことができる。『草枕』と『三四郎』がすなわちそのようなテキストである。

「絵画小説」——まことに奇妙な言葉かもしれないが、『草枕』を「画工小説」と呼ぶならば、『三四郎』は絵画小説と呼んでみてもよいのではなからうか。そして『草枕』が世紀末風を加えた文人画小説ならば、『三四郎』は洋画Ⅱ油絵小説なのである。つまり、美禰子をモデルとする油絵『森の女』の成立のプ

ロセスを、小説の冒頭から結尾までの、漱石の用語でいう一つの「動機力」としており、それを一つの潜在的な、しかし強い「インテレスト」として物語りながら、そのまわりにさまざまな絵画的な小道具や挿話をも加えてしだいに「デップス」(depth)を獲得してゆくのがこの小説、というふう<sup>30</sup>に読むこともできるのである。

こうして『草枕』と『三四郎』は「絵画小説」として位置付けられたわけだが、では、両テキストのどの部分が絵画的なのか、これに答えを与えるべく、芳賀は「丘に立つ女」という一つの絵画的イメージを導入する。そうして『草枕』と『三四郎』に共通するふたつの場面にこのイメージを当てはめ、那美と美禰子をいずれも「丘に立つ女」という同種の鑄型から作り出した存在として見ている。「水底を見せてひっそりと静まり返った池水のほとり、まわりの木立ちの濃い茂みをとおして射す斜めの夕日、そしてその夕日のなかの仰ぎ見る高みに、すらりと立つ女の謎めいたすがた」、『草枕』と『三四郎』は漱石的テキストが有する血縁関係にも似た間テクスト性を証明するかのよう<sup>31</sup>に、相前後してこのような女性をその主人公にたてる。しかも、池と巖というきわめて類似的な環境をその周りに布置する。芳川の位置エネルギーを確保するための高所は、ここでは初めから女の立つべき空間として特権化され、男たちの高所へ



の登攀は最初から意味を持たないものとして排除されている。また、蓮實の「垂直の力学圏」も「丘」という絵画的な空間の一点に吸収されて、その本来の落下の運動を奪われている。すべては絵画の論理に従い、すべては絵画的思考を強いられている。

『草枕』の女が帯の間に椿の花のように赤いものを見せてひらりと巖上から身をひるがえせば、『三四郎』の女はなにか白い小さな花を手にして、その匂いをかきながら岡からゆつくりと下りてきて、花を男の前に落としてゆく。(中略)『草枕』の方がより印象派的に明るく開かれているのは確かだろうが、しかし両作のなかでもとくに意味深いこの二つの情景が、これほどびつたりと相重なるのはただの偶然ではありえない。その底には、漱石のかなり強度な固定観念風の映像がなにかひそんで働いていたのではなからうか。(中略)ここにはなにか「巖上の女(あるいは丘の上に立つ女)」といった詩的・絵画的な映像の体験があつて、それが強く漱石の想像力を刺戟しているのにちがいないと思われ<sup>31)</sup>。

では、そのような「詩的・絵画的な映像の体験」を可能にした画家とテキストは如何なるものであつたのか、芳賀は続けてその特定

に取り掛かる。が、これといった決定的なものはなく、ラファエル前派の作品、与謝野晶子の『みだれ髪』の歌、青木繁の絵が候補として、推測の範囲に入ってくる。中でもとくに、ラファエル前派やその周辺の芸術家たちが好んで取り上げた「ヴィナスの丘」の映像が、漱石的な「丘に立つ女」の形象化にもっとも貢献しているのではないか、という指摘がある種の方向性を与えている。そのために、中世ドイツの騎士タンホイザーの伝説がクローズアップされ、それを糸口にしてそこからさらにスウィンバーン、ウィリアム・モリス、バーン・ジョーンズ、ビアズリー等の作品に研究が及ぶ。彼らはいずれもヴィナスを題材にした『ヴィナス頌』といった絵を描いているからである<sup>32)</sup>。

しかし、漱石は果たして「丘に立つ女」のイメージをこれらの画家から受け継いでいるのだろうか。これについての答えを出そうとしても、結局は想像の域を出ない。しかし、考えてみると、「丘に立つ女」のイメージがなぜ強烈かという点、それが丘という高さが支配する空間を、同じく人間の姿勢の中でもっとも高さを主張する「立つ」という静止した動きに提供しているからではないだろうか。すると、女は高い所に立つ存在となる。しかもある種の願望をもつて、そのような高い所に身を置きたがる存在となる。そのことは那美と美禰子の身振りに注目すればわかるはずである。では、なぜ彼女たちはそのような所に立ちたがるのだろうか。女神だから。だと

すると丘という高所はまさに天という究極の高所への志向を示す聖なる空間といえよう。と同時に、三四郎の池のほとりに躊躇った姿勢は礼拝のための身振りであり、丘の上を眺める行為は、女神への礼賛である。次に「雲の女」だから。だとすると丘という高所は雲への親近性を見せて、もつとも背伸びをしている空間である。たしかに三四郎は丘の上の美禰子に気づく前に、池の底に映っている

「青い空」をその出現の予兆として確認している。後章で詳しく述べるように、那美と美禰子は疑問の余地のない、真正正銘の「雲の女」である。「青い空」と美禰子との結び付きはそこから来ているだろう。さらに異界の女だから。だとすると丘という高所はそのような異界とそのままつながる空間であり、池という水の空間もそのような異界の女の出現に一役買っているものである。それに『三四郎』の美禰子の立っている森の奥に「赤煉瓦のゴシック風の建築」が建っていたのではないか。あたかも美禰子は十八、九世紀のイギリスのゴシック小説から抜け出た主人公のように、「ゴシック風の建築」を背景にして立っているのではないか。もしもこの推測が真実だとすると、『三四郎』はまったく別の読みを許容するはずだ。つまり、ゴシック小説の主人公なる美禰子が「ゴシック風の建築」の古城の中に掛けてある絵から抜け出て、明治の東京をぶらぶらと歩き回って、最後に原口という画家によって再び絵の中に封じ込められる怪奇小説として読むことができるのではなからうか。

とにかく、芳賀の「丘に立つ女」は強烈なイメージであるために、魅力的なイメージでもある。以上の想像にまかせた筆者の連想もそこから引き出されたものである。ある作家についての研究もこのような連想と想像がつながって出来るものではないだろうか、と一瞬思いたくなる。そのせいか芳賀の「丘に立つ女」の特定作業も次の豊かな連想で結んでいる。

漱石も、どれと特定することはできないが、英国留学中、また帰国後も、これらの世紀末の詩画の作品に数多く触れて、そのなかからいつのまにか、このヴィナスの丘のモチーフを学びとっていたのではなからうか。それが漱石の文筆によって巧みに絵画化されて、二つの池のほとりの丘の上に、巖の上に立つ謎めいて美しい女の像となった。実は美禰子も那美さんも、泉鏡花『高野聖』（明治三十三年）のなかの魔性の女に劣らず、それぞれに明治日本にあらわれた小ヴィナスだったのであるまいか。……岡や巖の下に澄んでひろがっていた池水は、この男たちの心を「遠く且つ遙かな心持」（『三四郎』）に誘いこんで、「池の女」あるいは「人魚」<sup>マーメイド</sup>、つまり美しい「宿命の女」<sup>ファタレタール</sup>（femme fatale）との邂逅に導く恰好の舞台であったろう。そして森ごしに斜めに射しこむ夕日の色は、バーン・ジョーンズの絵にも青木繁の絵にも濃く映っていた世紀末の夕映えの翳り<sup>かげ</sup>に

ほかならなかつたらう。<sup>(33)</sup>

## 五 世紀末芸術と水底幻想（尹相仁）

世紀末文芸の合言葉というべきデカダンスという語は、元来下降と衰落を意味する。世紀末の前段階としての浪漫主義にせよ、世紀末のデカダンティズムにせよ、現実に対する拒否と逃避という基本姿勢においてはほぼ同様であつたものの、その芸術表現の面では相反する様相を呈していることは興味深い。世紀末デカダンたちが、ロマンティストたちの蒼空への視線から地下（墓）や水底の世界へ視線を向けるようになったのは、十九世紀文芸史の自然な趨勢であつた。そういう意味で、ボードレーが詩「人と海」で、人間の精神を「海に劣らぬ苦しい深淵」と喩えたのはすこぶる象徴的な意味をもつといえる。

それに十九世紀中葉から神話・伝説の発掘、研究が活発になつたことも大事である。その結果、永い年月にわたつて海底で眠つていたニンフ、セイレン、ウンディーネ、人魚たちが長い眠りから目を覚まし、その妖しい姿態で再び男たちを惑わし、海底の国へつれていくことになる。（中略）いうまでもなく、彼女たちは世紀末文芸全般にわたつて顕著にあらわれる〈宿命の女〉<sup>フムラアデル</sup>の原型ともいふべき存在で、〈宿命の女〉がしば

しば水辺に出現するのは、大方ここに端を発しているといえる。<sup>(34)</sup>

尹相仁の「漱石の世紀末感受性——水底幻想を中心に——」からの引用である。彼は前述した芳賀徹の豊かな想像からインスピレーションを受けて、漱石研究に足を踏み入れている。ここに述べられている見方は、彼に先だつ何人かの研究者によつて指摘されたものであることはいうまでもない。たとえば、大岡は成城大学での講義で、尹とほぼ近いことを述べている。

バシュラールは私たちが水を見て感ずる快感は、その流動性、透明性、流れるリズムなどが、人間の「物質的想像力」をかき立てるものとしています。西洋では水は文法的に概して女性です。そしてまた「母」なのですが、一方は若い妖精、ギリシャ神話でいえばニンフ、北欧系神話ではオンディーヌがいます。両方とも独立した強い神格ではなくて、群れをなしていますが、オンディーヌのほうは人間を愛する神格として、古くはドイツのロマン派の小説家フーケーにその題の小説（二八一四年）があり——ドイツ語ではウンディーネ、『水妖記』の題で岩波文庫に訳があります——一九三九年にジャン・ジロドーが戯曲を書き、一九五四年にオードロイ・ヘップバーンが主演してパリで上演されました。

これらの水の精の特徴は、可愛らしく裸になって水浴びしていることです。オンディーヌは髪はほどけて長くなっている。

これは水の流れて梳かれて、現実の女の水死人がそうなることから生まれた空想らしいんですが、ニンフはアポロに追っかけられて月桂樹になるとか、オルフェウスの恋人エウリディケなどおとなしく可憐ですが、オンディーヌの方は、人間の男を愛したりするけれど、水のほとりに立っていて、男を水に引っ張りこむとか、ケルト神話では水に落ちた女の子がいると、すぐ水底に引込んで髪をほどき、衣服をぬがせて、自分たちと同じ姿にしてしまおうとか、小型の女怪の気配があります。オフイーリアも同じように髪をほどかれてしまおうでしょう。ほどけた女性の髪はボードレル以来、エロチックな形象で、どっちにしても水の精はその乱れた髪、裸体からエロチックな存在なのです。<sup>(35)</sup>

大岡は漱石を「よく女性と水をいっしょに書く作家」と見ているので、ここでもニンフやオンディーヌが「水の精」として、漱石の〈水の女〉と何らかの関わりがあることを示唆している。大岡のこうした言及があるにもかかわらず、尹の指摘の方がわれわれにとって魅力的なのは、彼が漱石のテキストにおいて、なぜ女主人公たちは好んで水辺に現れるのか、その答えをアナル学派の研究姿勢にも

似た仕方、歴史的に辿ってみせてくれるからである。つまり彼は、漱石と世紀末文芸との関係の中でも、とくにデカダンたちの水底に向けられた視線と十九世紀中葉から活発になった神話・伝説の発掘、研究によって、「長い年月にわたって海底で眠っていたニンフ、セイレン、ウンディーネ、人魚たちが長い眠りから目を覚まし」て、絵画や文学にその姿を見せるようになったこと、そして彼女たちがそのままロマンチストたちの「宿命の女」の原型になったこと、を指摘している。そして漱石のテキストにおける〈水の女〉または「宿命の女」がしばしば水辺に出現するのは、その淵源に「世紀末文芸全般にわたって顕著にあらわれる『宿命の女』の原型」が横たわっているからだ、と、きわめて興味深い示唆を与えてくれる。

実際、尹の〈水の女〉の研究はこの「宿命の女」の原型探しから始まる。彼はまず那美の中に共存する二面性に着目する。オフイーリアの純真無垢な側面とモナ・リザの魔性的な側面である。「十九世紀後半から末にかけて、オフイーリアとモナ・リザは世紀末デカダンたちの間で脚光を浴びるようになった。(中略)二人の女は世紀末の女性観をめぐる代表的なイコングラフィを提供した。失恋の末に川に身を投げたオフイーリアを純真無垢な女性の憐れな生命の象徴とすれば、水底に潜ったことの証として顔に不思議な光を宿して微笑むモナ・リザは女性の魔性的側面を代表する存在だったのだ」<sup>(36)</sup>。見てのとおり、尹はここでモナ・リザの像に変形を加え、わ

れわれの既成のイメージを転倒させているが、このイメージは『永日小品』の中の「モナリサ」の考察からウォルター・ペイターの『ルネサンス』の中に描かれたモナ・リザのイメージ——彼女は自分の座を取り囲む岩よりも年老いている。吸血鬼のように、何度も死んで、墓の秘密を知った。彼女は海女として深い海に潜ったこともあって、海中に散りこぼれた陽の光が彼女にまといついている——を經由して、那美の中に投影されたものである。「それでは、もし漱石が世紀末の芸術家たちを熱狂させた対照的な二人の女を自作のヒロインの中に重ね合わせにしたとすれば、それはどういう背景からなのだろうか」。こう問いかける尹は、那美のなかにモナ・リザ的な魔性的性格だけが目立っていたために、オフイーリア的な「憐れ」は背景に追いやられ、那美の絵の完成はそのため遅延されざるをえなかったことを指摘する。これもまた従来のいわゆる「憐れ」をめぐる虚しい観念の戯れを転倒させるものである。

おそらく漱石は、この二人の女がそれぞれ世紀末芸術のライトモチーフだった〈水の女〉の原型であることを正確に見抜いていたうえ、それを同じく〈水の女〉那美に内在する両極的性格を描写するための格好の手段として用いたのではなからうか。この点は漱石の女性に対する両義的な認識と関連して、一つの重要な示唆を与えてくれる。<sup>37)</sup>

尹の「宿命の女」の原型探しが、大岡や芳賀と異なる点は、オフイーリアとモナ・リザを組み合わせ、それを表裏をなす二項対立として那美という同一の〈水の女〉の中に確認しているところである。芳川や蓮實だったら、この二項対立的な原型を物語を紡ぎ出す機制として、それを表層との戯れのなかに引きずり込んで大いに楽しんでいたはずだが、尹はそれには興味がないのか、目もくれずにもう一つのイメージの捕捉に取りかかる。那美の異様なふるまいの中に潜んでいるオフイーリアのイメージである。芳賀にいわせれば、那美も美禰子も「丘に立つ女」であるが、なぜか二人とも「斜めに射す夕日」をたずさえて丘の上に立っている。この夕日の斜めの射し方に着目した尹は、オフイーリアの隠し絵を『草枕』と『三四郎』のなかに発見する。

今まであまり指摘されなかったことだが、なかなか絵が描けないう「余」を催促するかのようには、那美が『オフイーリア』の如く水の上に浮くポーズを直接とって見える場面はすこぶる興味深い。「余」が「鏡が池」の水面に映る巖や松などをスケッチしているとき、巖の頂きに突然那美が姿を現わす。「体軀を伸せる丈<sup>だけ</sup>伸して、高い巖の上に一指も動かさずに立つて居る」その姿が池の水面に落としている影は、彼女が水面に浮いている

様子そのものに他ならないのではなからうか。「余は余の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいて見たい」と語る背景には、こういう美的趣向が下敷きにされていたに違いない。池に鮮やかに投影される「水の下なる影」、それが影なる故にオフィリアの美しい亡骸なきがらより一層幻想的雰囲気醸し出している。これは、水底のモチーフをめぐる漱石の美的幻想の深さを示す好例であろう。<sup>38</sup>

つまり、芳賀の示唆によって漱石的テキストに自分の存在を刻印した「丘に立つ女」は、夕日の参入によって、立つ女ではなく、オフィリアの身振りを模倣する「横たわる女」に入れ替わっている。那美と美禰子は作品の冒頭から、オフィリアのような絵の女として、オフィリアのような水上に横たわる女として登場している。オフィリアが水と女、あるいは水と美しい死のイコノグラフィだとしたら、彼女の身振りを模倣する那美と美禰子は、死ぬ運命を背負った水死美人なのである。漱石は初めからそういう意図のもとに二人を丘の上に立たせたのではないだろうか。だとすると、「第一夜」の女はどうだろうか。「丘に立つ女」ではなく、書き出しから水の上に横たわっている女である。枕の上に敷いた長い髪が表象する水の上に仰臥の姿勢を保った女である。あたかも漱石はミレーのオフィリアの画をのぞきこみながら、生きたオフィリアに話し

掛けてでもいるかのように「第一夜」を書いたのではないかと推測してみたくなるぐらい絵画的イメージが強い。この推測を一般化して、漱石的エクリチュールに当てはめて考えると、彼の場合、言葉の論理よりも絵画の論理の方を優先させているのではなからうか。つまり、迅速で鋭敏な絵画的思考の方がいつも先回りして、記憶の中の絵画のイメージを喚起し、それを遅鈍な言語的思考の前に据え付けてしまうのではなからうか。そうすると、言語的思考は絵画的思考の牢獄に閉じ込められて、否応なしにその絵画的イメージを見つめ、否応なしにその命令にしたがって、イメージの顕在化に努めなければならなくなるのではないだろうか。

尹はこのような考えを「散文の論理」に対する「詩の論理」の優勢と見ている。

漱石は良質のリアリズムの文体を確立した作家でありながら、女性の容姿などに関してはあえて非写実的な態度で臨むことが多い。実際、彼の作品における女性描写には、散文の論理よりも詩の論理が勝っているように見受けられる。前にも触れたように作中のヒロインを、意図的に〈絵の女〉に仕立てようとしていること自体、ある意味ではすでに散文の論理の放棄につながっているともいえる。淡い霧に包まれたように、漱石の描く女たちにつきまとう曖昧で模糊とした印象は、およそこうした作者

自身の描写観から由来していると思われる。<sup>(39)</sup>

では、漱石はなぜ女性の容姿を描くことになるか、きまつて「非写実的な態度で臨」もうとしたのだろうか。ただ絵画的思考が優っていたからなのか、それとも時代の子だったから、自然主義文学に対する反骨心を見せて、意識的に非現実的な手法を対置させていたからなのか、あるいは現実の女性（鏡子夫人のような存在）と非現実的な女性（那美や美禰子のような存在）を、その精神世界ではつきりと区別していたからなのか。たしかにその伝記的事実を調べてみると、そこには妻のような現実の女性と絵画や文学におけるフィクションの美女を比較して、そこに天地雲泥の差があることに気づき、大笑いを禁じえない漱石自身もいるが、しかし漱石にとつて、妻のような現実の女性は、その審美眼が思い描く理想の美人とはあまりにもかけ離れた存在だったに違いない。

## 二 漱石の文学における「水」の属性を生きる女

### 一 「支那文学」と「巫山の女」

ロンドン滞在中、漱石は下宿に閉じこもって、毎日孤独な生活を送っていた。正岡子規のような友人はもちろんいなく、日本人同士の付き合いもほとんどなかった。背の低かった彼は、自分よりも背の高い英国の婦人が出歩く町のなかには、決していい気持ちのする空

間ではなかった。だから、好きな美術館めぐりやクレイグ先生の所に個人指導を受けに行くほかは、あまり外に出なかったようである。そんな中で、彼が唯一楽しみにしていたのは、ロンドン經由で帰国する、昔の同僚たちの来訪であった。化学者池田菊苗はそのような同僚の一人である。彼は同じ留学生として、しばらく池田と下宿を共にし、多くのことについて胸襟を開いて語りあった。それを物語っているのが下記の引用である。

夜池田氏ト教育上ノ談話ヲナス又支那文学ニ就テ話ス。夜池田ト話ス。理想美人ノDescriptionアリ。兩人共頗ル精シキ説明ヲナシテ兩人現在ノ妻ト此理想美人ヲ比較スルニ、殆ンド比較スベカラザル程遠カレリ。大笑ナリ（明治三年五月二十日）<sup>(40)</sup>

この夜、漱石と池田の理想美人の談義には、もちろんラファエル前派の画家たちが好んで描いたオフィーリアや水辺の女やロセツテイの「在天の処女」がいたであろう。が、ここでわれわれが決して見落としてはいけないのは、二人が「支那文学」について議論したことである。漱石にとつて、支那文学はその全存在を支える二本足のうちの一本であり、それを話題にすることは彼のもっとも得意とする独壇場であったに違いない。そこで漱石が池田に「頗ル精シキ説明」をしながら、*“description”* してみせた中国の理想美人はい

つたい誰だつただろうか。もしかしたら、その「Description」の中に、漱石文学における「夢と女」という主題の根底をなす、その原型ともいえるものがあつたのではなからうか。

その原型の謎を解くカギは、たぶん漱石のテクスト世界に、一見してすぐそれだと分かるような形では存在していないはずである。たとえそこにあつたとしても、それは原型の中に含まれているさまざまな要素を、漱石特有の想像力をもって分解し、調合し、そしてそれに新しい意味を付与した結果、最終的に出来上がった変異体の中に存するはずである。

行到天涯易白頭	行きて天涯に到りて	白頭なり易く
故園何処得帰休	故園 何れの処か	帰休するを得ん
驚殘楚夢雲猶暗	楚夢を驚殘して	雲猶お暗く
聽尽吳歌月始愁	吳歌を聴尽して	月始めて愁う
遶郭青山三面合	郭を遶る青山	三面に合し
抱城春水一方流	城を抱く春水	一方に流る
眼前風物也堪喜	眼前の風物	也た喜ぶに堪えたり
欲見桃花独上樓	桃花を見んと欲して	独り樓に上る <sup>(4)</sup>

この漢詩は、大正五年八月十五日に書かれたものである。この詩についてある注釈書は、「漱石のその恋人、大塚楠緒子を懐顧して

作つたもの」と記している<sup>(4)</sup>。この指摘は数多い漱石の漢詩注釈書の中では異色の見解を示したものである。この詩は一見、自然の景物に人間の感情を託して詠じた普通の山水詩のような印象を与えるが、しかし、「郭を遶る青山」「城を抱く春水」に男女の抱擁を、桃の花に女を、そしてそれを見ようとする意志の主体に男性を、それぞれ象徴させることによつて、うたがう余地のない恋の詩に仕上げている。そこでこの恋の詩を、小説の世界と結び付けて考えた場合、対応性を見せるのは『それから』である。つまり、この詩を、代助が自分の人生を回顧しながら、いよいよ友人の平岡から昔の恋人なる三千代を奪い返そうとする、決定的瞬間の、昂揚した精神を詠んだものと見ることができるといえる。

ところで、われわれにとつてこの詩が重要なのは、その対応関係ではない。それではなく、この詩に使われている「楚夢」という詩語である。漱石の二百八首もの漢詩のうち、この詩語が用いられているのはこの詩においてのみである。漱石の「夢と女」の原型はこの「楚夢」の中に隠されている。「楚夢」とは、もともと『文選』卷十九の「高唐賦一首」に伝わる伝説が、のちに故事として後世に語り継がれたものである。

昔、楚の襄王が、宋玉と雲夢の台に遊んだことがある。そこから高唐の高殿を眺めると、その上には雲気だけがあり、高くま



つすぐに昇るかと思えば、すぐに形を変え、しばらくの間に、変化して窮まることがない。王が宋玉に「これは何の気であろうか」と尋ねると、宋玉は応えて「これがいわゆる朝雲というものです。」という。王が「朝雲とは何か」と尋ねるので、玉は次のように説明した、「昔、先王が高唐に遊ばれた時のことお疲れになつて昼寝されましたがその夢に一人の婦人が現れて言うには、『私は巫山の娘で、ここ高唐に来ているものです。

あなたが高唐にお遊びと聞きましたので、枕席を近づけさせていただけようと思ひまして』と、王はそこで彼女を寵愛されましたが、立ち去るときに『私は巫山の南、高丘の険しい所におり、朝は朝雲となり、暮れには雨となり、朝な夕な陽台の下におります』と言いました。朝になつて見ますと、言つたとおりでした。そこで彼は女のために廟を立て、朝雲と名づけました。<sup>(43)</sup>

ここに登場している「朝雲」という名の巫山の女は、『文選』の「雜体詩」の注の『宋玉集』に「我は帝の季女にして、名は瑶姫と曰ふ。未だ行かずして亡じ、巫山の台に封ぜられる」とあるように、中国の神話上の天帝の末娘で、嫁に行かないうちに夭折して巫山に葬られた伝説上の女である。以上の引用には明らかに後世の文学的脚色がなされているが、それでも「季女」と「祭事」との結び付きには、「高唐賦」がその背景として持つてある習俗が反映され

ていると思われる。「巫山の娘」は、実は神女で、彼女は雨を司る女神であつただろうと推測される。農耕民族にとつて、雨ほど大切なものはない。この「高唐賦」は、「楚の襄王が、宋玉と雲夢の台に遊んだ」という架空の物語形式を借りて、遠い昔から行われてきた雨乞いの習俗を伝えている。『墨子』明鬼篇は巫山の雲夢の台について、「燕の祖有るは、齊の社禩、宋の桑林、楚の雲夢に当たるなり。此れ男女の属して観るところなり」と記している。つまり、巫山の雲夢は、「燕の祖」「齊の社禩」「宋の桑林」と同様、楚の国の高禱である。高禱とは子を授ける神である。巫山の女が雨を司る神から子を授ける神にも名を連ねるようになったのは、雨が大地に生命をもたらす経験的事実の考察から自然に考えついた結果だつたと思われる。毎年の陰曆二月になると、天子は后妃九嬪を率いてみづから巫山の祠に向いて、豊作の祈願をかねて高禱を祭つた。それは巫山の女が雨の神であると同時に、靈験ある出産の神でもあつたからである。その日、そこでは「尸女」という儀式が行なわれた。『説文』「八篇上」は「尸女」を「尸は陳なり。臥する形に象る」と解釈し、「通淫」と伝えている。<sup>(44)</sup> 結局、その日、女神の前で行われる尸女の儀式には、成年男女による実際の性行為が、重要な意味を持つものとして含まれていたのである。この尸女の儀式には、昔の農耕民族の素朴な思想が投影されていると推測される。

古代の人々にとって、早魃は天なる父と地なる母の間に「性の冷

「淡」が生じたために起こる現象として受け止められていた。それでそれを治癒し解消するためには、人間の性行為をもって対処しなければならぬと思つていたらしい。春の季節祭になると、川辺で若い成年男女が晴天のもと、天なる父が見守るなか、堂々と性行為を行なつたのも、実は人間の行為をもつて、天と地の不和をなくし、両者をそそのかして結合を促そうと企てていたからである。董仲舒の『春秋繁露・求雨』の記載によると、漢の時代では降雨祈願の日になると、「吏民の夫婦をして皆偶い処すように」させ、「丈夫が蔵匿れむと欲すれば、女子は和して楽まむと欲す」ようにさせて、天なる父の欲情をそそりたてて雨を降らせようとしていたことがわかる。<sup>(45)</sup>

このような雨乞いの儀式が、時の経つにつれて次第に姿を変えて、歌垣という春と秋に行なわれる風習の中に定着していく。たとえば、『万葉集』巻九の「二七五九番」に載っている次の歌、

鷲の住む筑波の山の 裳羽服津の

その津の上に 率いて

未通女壮士の行き集ひ かがふ耀歌に、

人妻に吾も交はらむあが妻に 他も言問へ

この山を領く神の 昔より

禁めぬ行事ぞ

今日のみは めじくもな見そ言も咎むな

が、すなわちそれである。このように後世の歌垣において、若い男女が日常の厳しい倫理道德の桎梏から解放放たれて、飲食し歌舞すると同時に求婚し婚約して性の自由な解放を味わうという不思議な光景は、その背景に雨乞いの儀式がほそぼそながらもその命脈を保つていたからであろう。農耕民族的発想からすれば、性的オルガスムスに基づく人間の（狂い）は豊穰祈願に結び付く祭祀的な意味を有する神秘的なものであったに相違ない。春と秋に行なわれる歌垣が、集団の性的解放を約束するものとして信じられていたのも、実は人間の生命力と自然の生命力の間にアナロジーが存在し、それによって相互に感応し合う力が働くと思われていたからである。

ところで、楚の襄王が宋玉とともに高唐の雲夢に遊んで巫山の女と一夜を共にしたという以上の説話の背景には、明らかに天子が高禱を祭るために「后妃九嬪」を御して雲夢に赴いたという伝承が投影されているはずである。なのに、後世の文人たちは楚の襄王と巫山の女との一夜の枕席に、ひたすら人間の恋に肖つたロマンスだけを見ようとした。そのため、この「高唐賦」における二人の出会いが、神の女である「朝雲」と人間の子である楚の襄王との成就しえない恋物語として解釈され、もっぱら文人たちの筆先を悲恋の涙で濡らす、文芸の好題材として珍重された。その完成に一役を担った

のが六朝の文人たちであり、『文選』というアンソロジーの編纂である。

のちに、「巫山の女」の説話は『文選』とともに日本にも伝わってきたが、それが何時だったかははっきりしない。当時、日本では「巫山の女」の説話は仙女譚としてよく知られていたようである。

『古事記』雄略天皇の巻に、天皇が吉野川のほとりで見初めた乙女をともなつて吉野宮に遊幸された時、みずから琴を弾くとそれに合わせて乙女が踊りを踊ったので、天皇はそれを賞して、「呉床挫の神の御手もち 弾く琴に 舞する女 常世にもがも」と詠嘆された、と伝えられている<sup>(46)</sup>。これは、もちろん仙女が舞ったというのではないが、乙女が「吉野川のほとり」にいたというからには、それが巫女のような存在であることは容易に察しうる。いわゆる聖婚を伝える記述である。それから時代がさらにくだって、十七世紀になると、実際に吉野に神女が現れて舞ったという記載が見られるようになる。しかもその神女がほかでもない「高唐の神女」である。

五節舞は浄御原天皇の制する所なり、相ひ伝へて曰く、天皇吉野宮に御す、日暮れて琴弾けば興有り、俄爾の間、前岬の下、雲氣忽ち起る、高唐神女の如しと疑ふ、髣髴として曲に応じて舞ひ、独り天囑に入るも、他の人見るも無く、袖を挙げて五変す、故に之を五節と謂ふ<sup>(47)</sup>。

これは『政事要略』が五節の舞の起源を伝えた記録である。この記録が「高唐賦」を踏まえて出来ていることは「高唐神女の如しと疑ふ」の一句が書き込まれていることから察せられるが、ほかに「独り天囑に入るも、他の人見るも無く」の表現が、宋玉の「神女賦」の「他人は睹る莫く、玉のみ其の状を覧たり」に類似していることから、「神女賦」の表現も借りられていたことがわかる。こうした表現の中でもとくに注目すべきところは、仙女の出現に「前岬の下、雲氣忽ち起る」という喩えを用いて描写している部分である。これは仙女や神女の登場にはかならず雲の随伴がつきものだという描写論の古い習わしと関係があるように思われるが、しかしそれは本末転倒で、先にそのような描写論があったのではなく、むしろ仙女や神女は雲のような性質をもった存在だという認識の方が、ずっと遠い昔に中国人の想念の世界には、すでにできていたのである。

以上のほかに、「巫山の女」の説話の痕跡を留めているものとして、『懐風藻』の「美人を詠ずる」に「巫山行雨下り」の句があったり、<sup>(48)</sup>『万葉集』巻十に「春日野に煙立つ見ゆ少女らし春野のうはぎ採みて煮らしも」<sup>(49)</sup>（二八七九）があったりする。このように山に降る雨を美人の現れと見たり、野に立ち昇る煙を乙女に見立てたりする背景には、神仙思想の浸透していた当時の宮廷や都の人士たちの、仙女のような美人に対する憧憬の念が潜んでいるものと見られ

る。では、漱石にもこうした仙女志向があったらうか。その答えは決して否定的ではない。晩年の彼の漢詩の世界は、神仙思想への傾斜があつたことを物語っている。けれども、漱石の神仙思想には一般の文人の昼寝があつても、夢の中に現れる美人はいない。漱石の夢の中の美人は、決して神仙思想から来るものでもなければ、仙女志向から来るものでもない。それはあくまで「高唐賦」の「朝は朝雲になり、暮れには雨となる」〈雲の女〉〈雨の女〉〈水の女〉から来ているのである。

## 二 漱石と昼寝と夢と美人

午眠の利益今知るとは愚か／＼小生杯は朝一度昼過一度、廿四時間中都台三度の睡眠也昼寐して夢に美人に邂逅したる時の興味杯は言語につくされたものにあらず昼寐も此境に達せざれば其極点に至らず<sup>30</sup>

漱石にとって正岡子規は胸襟を開いて語れる、唯一の友であつたことは、お互いに交わした書簡や漱石の記した日記を見ればわかる。これは明治二十三年七月二十日、漱石が彼に宛てた書簡に見える一部分である。漱石は若い時からこのように文人らしく昼寝が好きで、一日に二度かならずといつていいほど欠かさず昼寝をしていたよう

である。近代以前の東洋の世界において、昼寝はある意味で有閑階級である文人の特権的な占有物であつた。もちろん庶民にも昼寝はあつたが、文人のそれとはちがう。なぜなら、昼寝は彼らにとつては、文人であることの自己主張であると同時に、自分を優雅に演じてみせるパフォーマンスでもあつたからである。文人は文筆に秀でることによつても文人であつたが、またよく昼寝をすることも文人になりえたのである。言い換えれば文人の昼寝は、その眠りの淵へ深く下りていけばいくほど、それにつれて価値増殖をとまなう生産的な身振りだったのである。

漱石の昼寝も基本的には文人のそれにつながるものである。しかし、漱石の昼寝には外面的価値の増殖よりも、内面的ユニークさが伴う。昼寝にかならず夢がともなうこと、その夢にかならず美女が現れること、こうした点で漱石の昼寝は文人の一般的な昼寝とは異なる様相を呈している。実際、漱石は実生活においてだけでなく、その文学の世界においてもそのような昼寝の夢に美人が現れる理想境を追い求めてやまなかつた。その裏づけとして、次に漢詩二首をあげておくことにしよう。それぞれ明治二十三年、漱石二十三歳と明治二十七年、二十八歳の時の作である。

抱劍聽龍鳴

劍を抱きて 龍鳴を聴き

讀書罵儒生

書を読んで 儒生を罵る

如今空高逸

如今 空しく高逸

入夢美人声

夢に入る 美人の声<sup>(51)</sup>

閑却花紅柳緑春

閑却す 花紅柳緑の春

江楼何暇醉芳醇

江楼 何ぞ芳醇に酔うに暇あらん

猶憐病子多情意

猶お憐れむ 病子情意多く

独倚禅牀夢美人

独り禅牀に倚りて美人を夢むるを<sup>(52)</sup>

最初の詩は、同じく子規に宛てた書簡に見えるもので、その前置きとして「五絶一首小生の近況に御座候御憐笑可被下候」の一文が添えてある。はじめの二行には二十三歳という、若さと希望に胸を躍らせる漱石の面目躍如たるものがある。が、最後の二行にはそのような希望に燃える青年とは打って変わって、中年にしてすでに人生における「アンニュイ」を覚えてしまった「高等遊民」のような存在が登場してきている。『それから』の代助を髣髴させる人物である。その人物が、代助のように鈴蘭を生けた水鉢の下に昼寝を貪っているのだろうか。「夢に入る美人の声」、この一句にはいかにも漱石らしい眠りと夢と美人という三つの要素が出揃っている。

二首目は、菊池謙二郎に宛てた書簡に見えるものである。詩の中の「病子」とは漱石自身のこと、当時漱石は風邪をこじらせて咯血をし、肺結核の徴候を見せていた。それで療養に努めながら、弓

道を習ったりするが、同年の九月には神経衰弱におちいり、やむをえず円覚寺に参禅するようになる。「獨り禅牀に倚りて美人を夢む」の一句はその時の様子を詠じたものと見られる。しかし、これにこの前の句、「猶お憐れむ病子多情の意」をあわせて読むと、如何にも『三四郎』のあの場面、三四郎が風邪で寮のベッドに寝ている時、野々宮の妹よし子が見舞いに訪れてくる、そのシーンを連想させる。このような連想にさらに全体をつなぎ合わせて読むと、この詩に想定されている人物は、『それから』の代助のような「高等遊民」で、それが花柳界の酒池肉林に溺れているうちに、いつの間にか病をえて倒れ、そのことによって人生の真義を悟り、それからひたすら座禅に努めるという、ストーリー性をもった詩と見なすことができよう。あるいはこの詩を漱石の深層心理をうかがい知る好材料として読んだ場合、漱石は潜在意識のどこかで自分をこのような花街の悲恋物語の主人公に見立てようとする、甘くて淡い願望と傾向があつたのではないかと推測される。そして彼の潜在意識に根差したこれらの願望と傾向がそのテクスト世界に投影されるのだから、激しい感情の起伏を伴う三角関係を描く場合でも、そこにはラブシーンがなくても、抱擁がなくても、接吻がなくても、漱石は自分の潜在意識の中でひたすらそのような願望と戯れていれば、おのずとその色合いが画筆を伝わって文面に滲み出たのではないだろうか、と。

要するに、漱石にとつて、漢詩とその小説の世界は決して隔絶され、断絶されているものではない。それらは同一作家の想像によつて紡ぎ出されたものである以上、両者の間には互いを結び付け、お互いを補完し合う、目に見えない細い水脈のようなものが流れているはずである。『三四郎』の広田先生の夢は、前掲書簡と漢詩に表象された世界との対応関係を示す好例であると同時に、以上の相互補完関係を裏づけるものでもあろう。

「僕がさつき昼寐をしてゐる時、面白い夢を見た。それはね、僕が生涯にたつた一遍逢つた女に、突然夢の中で再会したと云ふ小説染みた御話だが、其方が、新聞の記事より、聞いてゐても愉快だよ」

「えゝ。何んな女ですか」

「十二三の奇麗な女だ。顔に黒子がある」

「三四郎は十二三と聞いて少し失望した。」

「何時頃御逢ひになつたのですか」

「廿年許前」

「三四郎は又驚いた。」

「善く其女と云ふ事が分りましたね」

「夢だよ。夢だから分るさ。さうして夢だから不思議で好い。

僕が何でも大きな森の中を歩いて居る。あの色の褪めた夏の洋

服を着てね、あの古い帽子を被つて。——さう其時は何でも、六づかしい事を考へてゐた。凡て宇宙の法則は変わらないが、法則に支配される凡て宇宙のものは必ず変る。すると其法則は、物の外に存在してゐなくてはならない。——覚めて見ると詰らないが、夢の中だから真面目にそんな事を考へて森の下を通つて行くと、突然其女に逢つた。行き逢つたのではない。向は凝と立つてゐた。見ると、昔の通りの顔をしてゐる。昔の通りの服装をしてゐる。髪も昔しの髪である。黒子も無論あつた。つまり二十年前見た時と少しも変わらない十二三の女である。僕が其女に、あなたは少しも変わらないといふと、其女は僕に大変年を御取りなすつたと云ふ。次に僕が、あなたは何うして、さう変らずに居るのかと聞くと、此顔の年、此服装の月、此髪の日が一番好きだから、かうして居ると云ふ。それは何時の事かと聞くと、二十年前、あなたに御目にかゝつた時だといふ。それなら僕は何故斯う年を取つたんだらうと、自分で不思議がると、女が、あなたは、其時よりも、もつと美しくい方へ方へと御移りなさりたがるからだと教へて呉れた。其時僕が女に、あなたは画だと云ふと、女が僕に、あなたは詩だと云つた」(十一の七)

漱石は『夢十夜』ですでにさまざまの夢を描いている。それを一

読したことのある読者なら、その夢の醸し出す不思議な雰囲気、異様なまでの鮮明さ、そして曇りもなければ滞りもない筆致でつづられた夢の数々を決して忘れることが出来ないはずである。広田先生がこの昼寝の夢もそのような漱石の手になるものである。だから、おのずとここにも『夢十夜』のそれに似た不思議な雰囲気、異様な鮮明さが、滑らかな筆致によって遺憾なく表現されている。「夢だよ。夢だから分るさ。さうして夢だから不思議で好い」という広田先生の夢の書法は、「一夜」で「髯なき人」が画の中の美人を活かす方法を教えて、「夢にすれば、すぐ活きる」と言うとき、すでにそこに端緒が現れている。漱石にとって、夢はブルーストの記憶以上のものである。記憶は訪れる頻度においては夢に勝っているように思われるが、しかしブルーストのプチ・マドレーヌのように、忘れられた記憶の中の味覚を刺激しうるきっかけは、そう頻繁に訪れるものではない。むしろ夢の方が二十四時間中、三度も眠りを要請していれば、訪れる回数も多いはずである。したがって、夢は記憶に勝る記憶の貯蔵庫なのである。昼寝に夢を見るように訓練された漱石の眠りは、プチ・マドレーヌのような契機は不必要である。ところかまわずに、枕という夢の軟着陸を可能にするクッションを持ってきて、そこに頭を寝かせ、眼を眠らせておけばいい。すると、そこでは「生涯にたつた一遍逢つた女」に、突然再会したという「小説染みた御話」が勝手に展開を見せてくれるはずである。しか

も、夢の貯蔵機能は「二十年前見た時と少しも変らない十二三の女」を連れて来るはずである。それに普通りの顔、普通りの服装、普通りの髪、普通りの黒子をも保証してくれるはずである。だから、漱石にとって、昼寝を描き、その中の夢を描くことは、美人との邂逅を約束してくれる理想郷にわれを忘れて、一瞬の至福に浸り、それを貪ることを意味するものである。彼の全テクスト世界に、やたらと昼寝が目立ち、やたらと夢がはびこっているのはそのせいであろう。

漱石の夢はそこに一人の美人を住まわせることで、はつきりとした一つの志向性と目的性を示している。その美人は彼の精神世界と現実世界、形而上の世界と形而下の世界を自由に行き来する、水辺の巫女のような存在である。漱石はいつどこでも彼女の言葉に耳を傾け、そこに刻み込まれた真意を読み取って、それを精神世界に持ち帰っては芸術作品を生み出すためのインスピレーションとし、現実の世界に持ち帰っては日常の倦怠と時間の破壊からみずからを守る防御服としていたはずである。

過去の再生からブルーストは生きる希望を引き出すばかりでなく、最悪の場合には時の破壊に対する唯一の防御、その災禍から唯一の救済と彼が見なす芸術の、真の正当化をも獲得するのである。われわれが過ぎ去った時と生活と自己とをふたたび所

有するための記憶はまた、芸術的ヴィジョンの場でもあるのだ。芸術作品はその産物である。芸術家はすべてを記憶に負っているが、この特権を享受するのは芸術家に限られている。かれ以外の誰も過去の消えかかった文学を判読する能力はない。この大権を芸術家のみ限定していることによってブルーストは十九世紀の審美主義につながっているのだ。記憶による疎外からの逃走は裏口から逃げることであつて、扉を完全に打ち破ることはない。疎外という事実には何一つ変わりが無いのだ。そしてブルーストは逃走という方法はただ撰ばれた人間にとつてのみありうると信じているのである<sup>(53)</sup>。

ブルーストの記憶の機能についてのこの引用は、そのまま漱石の夢の機能にも当てはまるはずである。夢が記憶に勝る記憶の貯蔵庫であるとすれば、漱石はブルーストと同様、夢を芸術的ヴィジョンが紡ぎ出される場として、しばしの間そこに佇み、恍惚として現実の時間を忘れていたであろう。また、ブルーストと同様、選ばれた芸術家として、夢をいつでも逃げ込める空間として、現実の裏口からやや離れた所に待機させていたであろう。そしていったん逃げ込むと、桃源郷を訪れた人間がしばしば帰還を忘れていたように、彼もその永久の住人なる美人とうつつを抜かしていたであろう。漱石の場合、そのようなうつつを抜かす時間が長ければ長いほど、芸

術の畑はますます肥えて、豊穡さと多様性を誇りながら、たえず自己増殖を繰り返していったはずである。むろん、そのために彼のエクリチュールが、時には筋の展開を無視して、ある偶像やある場面の彫琢に精を出して我を忘れていたり、時にはリアリズムという自然さに欠けたやり取りをその登場人物たちに強いていたりしたことも事実である。

### 三 「巫山の女」——漱石的「水の女」の母胎

文選を一部購求帰宅の上二三枚通読致候結果に候どうせ真似事故録なものは出来ず候へども一夜漬けの手品を一寸御披露申し上候<sup>(54)</sup>

熊本時代、子規に宛てた書簡の一部分である。漱石は『文選』を一冊買い、それを持ち帰って二、三ページ読んだあと、漢詩を書いている。それを半分冗談交じりに「真似事」による「一夜漬け」と呼んで、子規に送っている。その「一夜漬け」がどんな内容の漢詩だったかはわからないが、『文選』が彼の青春時代の文学的修行には欠かせない座右の書であったことは、書簡の文面を通じてじかに伝わってくる。のちに、教職を捨てて、新聞社に入社したあと、いよいよ前作に負けない『虞美人草』を書くことになった時も、漱石



はなぜかまでも『文選』を取り出して通読している。インスピレーションを得ようとしたのであろうか。今度は「一夜漬け」ではなく、『虞美人草』という長編を構想しているから、二、三枚の通読では終わらないはずだっと思われる。そのせいか、『虞美人草』は前作の『草枕』よりも漢文調の表現が目立ち、藤尾についての人物描写は、『文選』の「神女賦」のそれとほとんど変わらないほど凝っていて、漱石の術学趣味の極致かなと思われるほどである。

とにかく、結果はどうであろうと、『文選』が漱石の愛読書であったことは間違いない。現在、東北大学附属図書館に所蔵されている「漱石文庫」には異なる版本として『文選』が三点も含まれている。熊本時代に購入した最初の二点（『昭明文撰六臣彙注疏解』と『文選音注』）が完全な版本ではなかったために、大正になってふたたびそれを入手している。<sup>(55)</sup>このことは、漱石の『文選』に対する関心の深さとその持続性を物語っている。漱石が前出の漢詩の中に読み込んだ「巫山の女」の説話も、『文選』に対するこのような持続的な関心の深さから生まれてきたものである。そして、漱石のテクストにおける〈水の女〉は、この「巫山の女」の中にその原初の姿を宿しているのではないだろうか。つまり、漱石的テクストのヒロインが、単なる〈水の女〉ではなく、水のバリエーションのすべてに自分の姿を刻印する〈雲の女〉〈風の女〉〈雨の女〉であることは、「巫山の女」が有しているさまざまな特性ときわめて深い関係があ

ると思われる。

そこで、以上に引用した『文選』の「巫山の女」の説話について詳しく調べてみることは、そのまま漱石的テクストにおける女の登場人物たちの性格を浮き彫りにする作業にもおのずとつながっていくことだろう。まず、「巫山の女」は神女らしく、人間の姿ではなく、雲の姿をまとつて、高殿の上にかかっている。そして「高くまっすぐに昇るかと思えば、すぐに形を変え、しばらくの間に、変化して窮まることがない」。このさりげない描写には、雲の気性の荒い変化ぶりが捉えられているが、それは雲だけに關する描写ではなく、神女に代表される女性の性格的变化の激しさを物語る記述なのである。そのような女性を『文選』の「高唐賦」は〈雲の女〉として位置づけている。その〈雲の女〉が、天の意志に従って地上を治めるといふ人間の王に出会った時、彼女も人間の姿に自分を乗り移らせて人間の女になる。そして一夜の枕席を共にしようとみずから申し出る。ここで見落としてはならないのは、女が降り立つ舞台がフィクションのリアリティーが含有する現実の世界ではなく、王の夢の空間なのだということである。しかもその夢は、夜の睡眠に訪れるものではなく、昼寝というきわめて象徴性に富んだ身振りにやってくる白昼の夢である。ということは人間の王は、雲に身を宿している巫山の神女に出会うためには、まず自分の身を横たえて昼寝をしなければならぬ。そして続けて夢を用意しなければならぬ。

そのような前提条件をこの〈巫山の女〉の説話はさりげなく提示しているのである。そこで必要上、この前提条件をもっと簡潔にまとめていうと、王は神女に会うためにまず昼寝をし、次に夢を見なければならぬ、ということになる。

実際、漱石があれほど昼寝にこだわったのは、もしかすると、この人間の王の身振りを真似し、模倣することで、巫山の神女のような女性に出会うことを密かに期待していたかもしれない。では、そのような女は具体的にどんな女だったのだろうか。大塚楠緒子？ 嫂？ 銀杏結びの女？ 井上眼科の女？……。こうした実在の女性たちは、江藤淳が仕掛けた現実の恋人探しが機会あるごとに言及して止まなかった対象である。漱石がはたして、このような女性たちとの遭遇を夢見て、昼寝をし、夢を見ていたかどうかは誰にもわからない。むしろ、大塚楠緒子でも嫂でも夢の審美的な変形機能によって、一瞬のうちに巫山の神女と等価性を持った美の対象となり、しかも超姓名性という匿名性と無名性をもって漱石的テキストの中に登場人物として招き入れられることはできたはずである。というのは、そのような超姓名性につながる匿名性と無名性を、「巫山の女」の説話は漱石的テキストに無償で提供しているからである。彼女が王の「名をなのれ」という命令とも要求とも区別のつかない儀式めいたものに対して、「私は巫山の南、高丘の険しい所におり、朝は朝雲となり、暮れには雨となり、朝な夕な陽台の下におりま

す」と答えたのは、まさに無名性の宣言であり、匿名性の意思表示である。漱石的テキストにおいて、女の登場人物たちが母、妻、女の三つの次元を生きる「揺らぎの女」であることは、この種の無名性と匿名性に由来するものである。

以上の考察から、われわれは漱石だけでなくそのテキスト自体も「巫山の女」の説話から多くのものを受け継いでいることがわかる。漱石にとって、「巫山の女」の説話との出会いは、豊かな鉱脈を掘り当てたのも同然な出来事であったに相違ない。彼はそこから数知れない素材を持ち帰ったはずである。また、きわめて原初的な認識をも持ち帰ったはずである。それに象徴という無限の意味産出を可能にする機制を携えて帰還したはずである。「女は水である」という象徴が含有する意味は、女性が子宮の中に羊水を持っているからそう言われるのだという現代風な認識に由来するものではない。また、西洋の世紀末芸術における水辺の女たち——マーメイドやセイレンやニンフなど、神話の世界に生息する歴史文化的な想像の産物があったから、「女は水である」と言われるのではない。さらに、民俗や信仰の世界において、巫女や魔女のような存在が水辺や森の中の池のほとりに居を構えていた事実があるからでもない。「女は水である」という象徴の中には、古代中国人の古い認識が宿っているはずである。老子はその哲学で、「上善水の如し」と説いて、水を最上の善として位置付けている。水は万物に恵みを施し、しかも

それ自身は争わず、それでいて、すべての人々がさげすむ場所に流れていって、満足して居留まる存在である。これはある意味で、献身的で従順でしかも本分を守る謙虚な女性の理想像について述べているように見えるが、漱石的テキストの女の登場人物たちは決してそのような理想的な存在ではない。彼が実生活において追い求めていた女性像は、そのようなイメージのものだったかもしれない。しかし、文学という虚構のフィルターを通すと、彼の女性像は一変してつかみ所のない〈雲の女〉〈水の女〉になってしまふ。どうも作家漱石は老子の哲学から、「女は水である」こと、水は低きに流れて行つて、そこに住み着くものであるという詩的創造の源泉を授けてもらつてはいるが、それに内包されている女性の理想像についての倫理道徳的な解釈は受け入れていないようだ。

周知のように老子の哲学は、乾燥した北方ではなく、水の豊富な南方を基盤にして栄えたものである。したがって、神話的要素である水がそのまま哲学的想像力の源泉となっている。「巫山の女」が有する性格も、老子の哲学の延長線上に置かれたものである。「朝は朝雲となり、暮れには雨とな」る「巫山の女」は、哲学から文学に移し替えて粉飾を施された、老子哲学のもう一人の〈水の女〉である。漱石的テキストはその女性像を、老子の哲学に〈水の女〉を求め、「高唐賦」に〈雲の女〉〈雨の女〉を求めている。漱石の全テキストが掲げる「女は恐ろしいものだ」「女は分からない」「女は語

りえない」という命題も、体験が語る人生哲学である前に、老子哲学を媒介にした抽象であり、認識である。漱石の命題は、老子哲学の中の水と手を取り合うことによつて、無限の想像力と限りない創造力を獲得することができた。したがって、水や雲や雨についての詳細な研究は、漱石的テキストにおける象徴の構造や機能についての理解を容易にするだけでなく、「女は分からない」という命題を掲げる、漱石的テキストにさらなる奥行きと深遠な意味を付与することにもなるだろう。と同時に、それは漱石的エクリチュールが有している獨創性を明らかにすることにもつながっていく。というのは、漱石と「巫山の女」との出会いが、単なる体験ではなく、出来事としての性格を強く帯びた体験だったと推測されるからである。

ある体験のもつ独自性や深遠さが起因するのは、それ本来の内実というよりもむしろ、この内実の秩序と組織化なのである。(中略)したがって、想像力によつて関係というものが発生するとき、創作の独自性が肯定されるのである。<sup>56)</sup>

つまり、漱石的想像力は「巫山の女」との遭遇によつて、その体験の内実から無数の活性化された要素を発見しただけでなく、そのような要素どうしの間になり立つ関係の網目を縫い合わせるための根源的な媒体をも見つけ出したのである。漱石的想像力を支配する

主要な論理が、要素と要素の間に存する類似性を重んじたアナロジーであることは、そのような媒体が漱石的テキストにある種の構造と統一をもたせているからである。したがって、漱石的テキストをテーマティックに研究する可能性もこうしたアナロジーを基軸にした思考や想像の様式から生まれてくる。

テーマもまた「考える材料を与える」のである。ひとつのテーマを理解するということは、「(その)多様な結合力を広げることでもある。(意味のもつこうしたさまざまなニュアンスをひとつの同じ複合体のなかで関連づけることである。)それにまたリクルがのぞむように、ひとつのテーマを別のテーマによって理解し、類縁関係によってそのテーマに関係づけられるすべてのテーマにまで「内包的アナロジーの法則」にしたがって少しずつ進んでゆくこともできる。<sup>(57)</sup>

漱石的文学において、「考える材料を与える」テーマはいろいろあると思うが、その中でも「巫山の女」は他の追隨を許さない豊饒さと生産性を有している。というのは、「巫山の女」が多様な関係性を意味する水という物質のさまざまな属性をみずからの変身の可能性として捕捉し、しかもそのような変身を単発的で孤立した一回性のものでなく、連続性を生きた変化のプロセスとしてみずから

の可視的なイメージの中に内包しているからである。また、漱石的エクリチュールにおいて筋の犠牲がほとんど慣習的といっているほど繰り返し行なわれているのも、「巫山の女」のようなテーマやイメージがただ「考える材料を与える」だけでなく、描写に描写、彫琢に彫琢を重ねるようにたえず思考や想像力を刺激してアナロジーの横滑りをするように慫慂しているからである。したがって、漱石的テキストを読む行為も、時間軸に沿った物語の筋の展開を楽しむものというよりも、イメージやテーマの連鎖反応が生産する過剰がエクリチュールの表面に残した切り込みのような重みの痕跡を踏破し、なぞるものにほかならない。漱石的テキストを読む快樂も、エクリチュールの表面に起こったそうしたデフォルメの痕を同じく過剰と充溢のうちに発見する瞬間に訪れるのである。実際、漱石的テキストはそのような性質のものを読みの快樂として提供すべく創案されたエクリチュールの実践が生んだデフォルメの迷宮なのである。

そこで、これからの迷宮巡りに入り口に対する出口の保証を約束するマップを作成してあげるために一つの整理をしておくことは有益であろう。つまり、「巫山の女」の説話が内包しているいくつかの項目を、漱石的テキストの内在原理や機制に関わり合うものとして抽出し、それをパラフレーズする形でさらにいくつかのイメージやテーマへと変形させること、そしてそのような変形たちが原型との間で取り結ぶ求心的または遠心的な重層関係をこれからの解釈行

為の中心に据えることが不可欠である。

- 1、女は水である。すなわち〈水の女〉。
- 2、女は雲である。すなわち〈雲の女〉。
- 3、雲は変化するものである。だから、女も変化をその行動原理とするものである。
- 4、女は風である。すなわち〈風の女〉。
- 5、女は雨である。すなわち〈雨の女〉。
- 6、女は超姓名性的である。つまり、無名性と匿名性を兼ね備えた存在である。
- 7、男は異性に出会うためには昼寝をしなければならない。
- 8、昼寝には夢がなければならぬ。
- 9、女は水のバリエーションを生きる「揺らぎの女」である。

この分離分割によって、われわれのこれからの読書行為——「ひとつのテーマを別のテーマによって理解し、類縁関係によってそのテーマに関係づけられるすべてのテーマ」に「巫山の女」というこの「内包的アナロジの法則」が働いた痕跡を探し求める旅——は、地図なき迷宮巡りではなく、出口から射しこむ一筋の光に導かれたものになる。結局、「巫山の女」の説話がわれわれに伝えようとしているのは「女は水である」という一つの隠喩であり、理念である。

漱石の文学はこの隠喩、この理念と、形而上学的な関係を結ぶことによって、「水と女の婚姻の文学」となる。漱石にとって「女は水である」という認識は、文化の慣習的な象徴性から来るものでもなければ、純粹な経験的認識から来るものでもない。「巫山の女」の説話のようなテクストとの偶然な出会いによって、習得された隠喩的なものである。だから、そこには直接性はなく、間接性だけが目立つ。そのせいで、「女は水である」という認識は、認識だとしても、漠然とした雰囲気のようなものでしかありえない。それは記憶の想起作用ではつかめないものである。そこには想起作用を可能にする時間の枠組みもなければ、空間の枠組みもない。裸の理念と裸の認識が、漠然とした雰囲気を帯びた「隠喩の雲」となってそこに棚引しているのみである。漱石はその棚引くものの中にその存在を確認しなければならぬ。そしてその確認されたものに持続的な凝視を降り注ぐことによって、その根底に潜んでいる本質を見ぬき、形相を見つけねばならない。そうしてそこで発見したものを携えて、芸術の言語秩序の中へと歩み入らねばならない。漱石の習得された隠喩的認識が、追体験で終わるのではなく、一つの発見の契機、一つの創造の契機をつかむのはちょうどこの瞬間においてである。

アリストテレスは言う「よい隠喩を作ることとは、類似を見つけ出すことである」。ところで、類似を見つけたすとは、辞項と

辞項を結びつけて、はじめから「縁遠い」ものが突如として「近似した」ものに見えるように類似を創始することでなく、なんであろう。このように、論理的空間における距離の変化こそが、生産的想像力の産物なのである。生産的構想力の働きとは、総合的操作を図式化すること、意味論的革新が発してくる述語同化を形象化することである。とすると、隠喩過程で働いている生産的構想力とは、述語同化によって、言語の日常的な範疇化も抵抗に逆らって、新しい論理的な種を産み出す能力である。<sup>58)</sup>

なぜ隠喩なのか。リクルールによれば、隠喩こそは言語の創造性のもっとも明瞭な表現だからである。隠喩は日常言語の非日常的使用により、日常言語では近づきがたい現実の新たな次元を発見させてくれる。互いに離れていて、異質な二つの意味論的場を隠喩は衝突させて、そこに異例の属性賦与をおこなわせる。それは想像力によって、二つの意味論的場に「類似」を見いだすことである。生きた隠喩は、世界を新たに「……と見る」ことを教えてくれ、詩的に世界を指示するのである。<sup>59)</sup>

したがって、漱石的テキストに対するわれわれの考察の重心も、その文学的叙述の一般（漱石的エクリチュールの一般）が、女の諸特

性を顕在化するために、如何に「水の言説」を駆使して、テキスト全体を水のバリエーションの数々で包んでいるのか、そこに置かれなければならない。言い換えれば、われわれの考察が最終的に目指すところは次のようなものにならなければならない。すなわち、「女は恐ろしいものだ」「女は分らない」「女は水である」という漱石的隠喩が、如何にして「はじめから〈縁遠い〉もの」であったものを「突如として〈近似した〉ものに見えるように類似を創始する」か、それではなければならない。そして漱石的エクリチュールが如何にして、女（||人間||人間界）と水（||物質||自然界）という「互いに離れて」いる「異質な二つの意味論的場」を衝突させて、「そこに異例の属性付与をおこなわせる」かを、あまたの〈水の女〉の変形である〈雲の女〉〈風の女〉〈雨の女〉の中に探し求めなければならない。そうしてさらには女主人公たちの「無名性」と「匿名性」、「雨と遭遇」「横臥と遭遇」といったような説話的機能<sup>60)</sup>が、実は同じく「女は水である」という以上の根源的な隠喩に根ざしていることに気づき、それに均質で統一した考察の目が行き届くように努めなければならない。

以下、順を追って漱石のいくつかのテキストについて考察を試みるが、その前にまず夏目漱石というこの固有名に潜んでいるテキストについて触れることにしよう。

四 あ、漱石か。彼は隠れている。

一人の人間存在にとつて、名前Ⅱ固有名はその存在証明である。それは生物学的な生の連続性を意味する存在証明であるだけでなく、時間の連続性（Ⅱ過去・現在・未来）における存在証明でもある。言い換えれば、それは想像的内在性を含意した主体という概念をはるかに超えた外在的な根源性である。われわれ（Ⅱひとりの人間存在）は、このような根源性を、一つの看板として自分の顔の上に貼り付け、一つの重荷として背中に背負っている。そして、この根源性を一枚の入場券として、われわれは社会という想像的な空間の中に入っていく。では、社会とはなにか？ それは人間のこのような根源性が織りなす無数の関係の網目にほかならない。われわれ一人ひとりの根源性は、そのような網目の上に立てられる看板であり、そのような網目の上で交換される名刺である。見られる看板、交換される名刺、われわれの根源性は、このような「見られる」「交換される」といった述辞的受動性によって、関係のシステムに組み込まれ、そして流通の流れに身を乗せるようになる。われわれの生の存在証明とは、このような流れに乗って何時までも流れていく一個の「浮き」（Ⅱ名前）に象徴されるようなものである。この「浮き」は、われわれの生が続くかぎり、永遠に流れることを止めない。したがって、生きるとは、このような「浮き」の習性を生涯にわたって維持することである。われわれの生、われわれの名前には、す

でにこのような「浮き」の習性が天来のものとして刻印されている。われわれの生に何かしらの満足感、何かしらの達成感、何かしらの成功、何かしらの喜びがあるとしたら、それはこの「浮き」が流れている間に、同じく流れに身を任せて泳いでいる「偶然の魚」によって、偶然に発見され、そして偶然の引力によって引つ張られる時である。すべてはこの偶然の契機に関わっている。われわれの生に必然性はなく、あるのはただ偶然性のみであるのはそのためである。すべてはこの「偶然の魚」の胃袋の状態（Ⅱ空腹か満腹か）またはその遊び心（好奇心と退屈さ）に関わっている。

にもかかわらず、われわれはこの「浮き」の偶然性に嫌気がさすこともなければ、それを見捨てる気も起こさない。むしろ、われわれはこの「浮き」の偶然性が有している、推定的な浮力に全信的信頼を置いたまま、いつ失速して落下するか知らない熱気球に乗った人間のように、これといった目的（これは「偶然の魚」がもたらす契機によって初めて可能になる目的である。ゆえに、その人間存在の意志とは無関係である。反対に、もしこの目的に意志の志向性があった場合、それは「偶然の魚」の口の引力によって噛み砕かれるだけでなく、そのような目的意識を持った人間存在自身をも、マーメイドが男を海底へと連れ去るように、水底へと連れ去って沈めてしまうだろう）もなく、流れに流れて死という「生の終着点」にたどり着くのである。そこで「浮き」は、初めて「流れる習性」を忘却にあずけ、自らの身体を

大地の上に横たえるのである。墓石、それはわれわれの固有名が「水の属性」を忘れて、睡眠という休憩をむさぼる静のベッドである。

要するに、われわれの生の看板には、このような流れる「水の動」も刻印されていれば、動かない「石の不動」も刻印されている。ひと言でいえば、われわれの生は、「浮き」の習性を生きた時、「水の属性」を生き、「浮き」の習性を忘れる時、「石の属性」を生きたのである。

漱石の固有名には、看板的性格として「水の属性」もあれば、「石の属性」もある。

漱石は隠れている。

このフレーズには無限の隠喩が潜んでいる。漱石の強大なテキスト群が織りなす隠喩の網目を解きほぐす万能の鍵が隠れている。つまり、漱石は「石の属性」に身を隠した「水の属性」そのものである。漱石の固有名は、看板的には「石の属性」でできているが、川床的には「水の属性」でできている。漱石は「石」の中に隠れた「水」である。あるいは、「水」を「石」に故意に間違えた道化的存在である。彼のテキストは、この道化が演じられる冷たい意識の川床である。川床の石は水の流れに撫でられて削られるのでは

ない。むしろ、削られるのは水である。水は石に漱がれ、石に磨かれることで、もとの青から白へと変身を遂げるのである。歯が磨かれて白くなるように、水は磨かれてますます清純な白になる。水が純潔な乙女たちに、純真な白い花たち（白い薔薇、白い百合）に手招きできるのも、このような白の清純さを資本として持っているからである。

したがって、漱石的テキストを読む解釈行為は、「漱石」という固有名に織り込まれた究極的なテキスト性を読み解く行為にほかならない。言い換えれば、それは「漱石」によって拉致され、監禁された水をふたたびその固有名という檻から解放して、自由に流れるようにする作業にほかならない。そして漱石的テキスト空間がそのような水の流れによって洗われて削られる時、川床は「覆蔵」していた石の肌理を露呈するはずである。

『草枕』も『三四郎』も『行人』もこのような水、このような女、このような花、このような歯との遭遇を可能にすべく、漱石という固有名が生み出したテキストである。

##### 五 那美——雲気を帯びたへ水の女

漱石の文学におけるすべての女性の固有名は、テキストである。ゆえに、それは「標記や痕跡、参照の何らかのシステム」である。『草枕』の那美は、その固有名の中にすでに水の「ナミ＝波」を隠



し持った典型的な「水の女」である。彼女は水辺に住み着いた巫女のように「鏡が池」をあたかも住み処のようにしている。夕日を背景に巖頭の上に立つ彼女は、自分の影を水面に投影させることによって、オフィリアの水上の死を模倣する。それだけではない。

「鏡が池」を「身を投げるに好い所です」と言つて、「私は近々投げるかも知れません」と「飛び込み」をほのめかすことにおいても、オフィリア的存在であろうとする。「鏡が池」は、生きた那美の故郷だとすれば、そこはまたこれから身を投げて、死を遂げようとする那美の故郷でもある。那美の「飛び込み」への執着は、「狂印」の表れではない。オフィリアのような美しい水上の死への憧憬である。だから、それは「最も準備が行きとどき、仕上げられた完全な死」である。その完全な死を遂げるために、彼女は「死の四つの故郷——火、水、土、空」から水を選んでゐる。「水の女」は、水の信奉者として水への帰還を志願したのである。

そんな那美は、また「水の女」のバリエーションを生きる「雲の女」でもある。水が揮発して蒸気となって、空に散つて行つたとき、雲になるように、那美は「水の女」から「雲の女」になる。

……いつしか、うとくと眠くなる。(中略)

余が寤寐の境にかく逍遙して居ると、入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまぼろしの如く女の影がふうと現はれた。余は

驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る。眺めると云ふては些と言葉が強過ぎる。余が閉ぢて居る臉の裏に幻影の女が断りもなく滑り込んで来たのである。まぼろしはそろりくと部屋のかなかに這入る。仙女の波をわたるが如く、暈の上には人らしい音も立たぬ。閉づる眼のなかから見る世の中だから確とは解らぬが、色の白い、髪濃い、襟足の長い女である。近頃はやる、ぼかした写真を灯影にすかす様な気がする。(三)

「余」の夢の中に滑り込んでくる女は、明らかに以上の「高唐賦」に出てくる「巫山の女」のように「雲氣」を帯びた存在として描かれている。彼女は部屋の中へは幻のようにそろりそろりとしてきて、暈の上を仙女が波を渡るように音も立てずにすうと歩く。ここに用いられている「ふうと現はれた」に似た表現は、『草枕』の至るところで確認することができる。明らかにそれは那美の動きがもつ浮遊感と軽快感を伝えようとする、文体的努力の表れである。たとえば、「云ふや否や、ひらりと、腰をひねつて、廊下を軽げに駆けて行つた」(二)の「ひらりと」「軽げに」という表現があったり、また、「夢の様に、三尺の幅を、すうと抜ける影を見るや否や、何だか口が利けなくなる。今度はと心を定めてゐるうちに、すうと苦もなく通つてしまふ」(六)の「すうと」という形容があったりする。これ以外にも、「女は後をも見ぬ。すらくと、こちらへ歩

行てくる」(十二)の「すら／＼と」という修飾句があつたり、また、「女はすらりと立ち上がる。三步にして盡きる部屋の入口を出る時、顧みてにこりと笑つた」(九)の「すらりと」という形容詞句があつたりする。こうした表現はいづれも読者の脳裏に、雲の性質に近い軽やかな浮遊感を極力印象づけようとする作家漱石の作意であり、意図である。言い換えれば、那美が雲気を帯びたへ雲の女であることを裏づける傍証である。

那美の有するこのようなイメージは、『草枕』では「余」がもっている、人一倍するどい審美眼によつてもたらされるものとして受け止められている。しかし、主人公那美を論ずることは『草枕』全体を論ずることであつてみれば、創作の最初の段階における登場人物の設定において、作家漱石にはさきに画工の「余」があつたのではなく、なによりも先に「巫山の女」——朝は雲とあり、夕暮は雨となる神女——に通ずる存在としての那美があつたのではなからうか。そしてそのような那美を塵寰を遠く離れた王維、陶淵明の詩境を彷彿させる、テキストの内在的自然(この自然自体「高唐賦」の舞台なる雲夢の台に無限に近い空間であらう)の中に配置し、彼女に深夜、盛装して廊下を徘徊させたり、俳句を画帳に書きつけさせたり、温泉に混浴してもいささかも動じない、奇行をとらせたりしているうちに、物語は自然に組み立てられていき、主人公もおのずとそのような無二の画題を求めて、旅に出る画工へと定まっていたの

ではなからうか。

『草枕』において、那美と「巫山の女」との近親性をもつとも雄弁に物語っているのはほかでもない次の風呂場のシーンである。それを漱石は美の鑑賞に堪えられるように訓練された画工の眼を通して描いている。しかし、画工の眼は、ここでは明らかに架空のものにすぎず、実際、見ているのは、暗闇を意識しない作家漱石の夢想する眼である。言い換えれば、そこで見ているのは、「余」という画工にさりげなく身を寄せている漱石自身である。そのことを裏づけるかのように、漱石はこの風呂場の裸体について言及している。自信に満ちた裸体についての議論である。

私はあの『草枕』の中で、若い女の裸体を描いたが、あれなどは、格別さう読む人に厭な感じを与へはしなかつたらうと思ふ。実のところ私は、裸体のやうなものでも、書きやうに依つては、随分綺麗に、厭な感じを起こさせないやうに書くことが出来る。強ち出来ないものではないと云ふ、その一例としてあれを書いて見たのである。<sup>(6)</sup>

しかし、この引用からわれわれは漱石の裸体の美についての一種の自信みたいなものだけを読み取つてはいけぬ。これは決して漱石という一個の個人的な美的鑑識眼のレベルの高低に関わる問題で

はない。裸体画を前にしたとき、それを見るものは果たして「道心」を優先させて幻のような「美感」の芽を未然のうちに摘み取ってしまうべきか、それとも「美感」の恍惚のうちに「道心」の閃きを忘れるべきか、という人間固有のエロスと美と倫理に関わる問題である。これには『それから』の代助の「高等遊民」に代表される人間の貴族主義的な性格が色濃く反映されている。彼に言わせれば、裸体画を美として鑑賞できるのは、ほんの一部の人々にしか許されていない特権である。それ以外の大衆ともいえる大多数の人々にとって、美を美として判読する能力は最初から持ちあわせていないことになる。オルテガ・イ・ガセットが「大衆」のことに触れて、嘆いているのもそれである。

大衆を構成している個々人が、自分が特殊の才能を持っていると信じ込んだとしても、それは単なる個人的な錯覚の一例にしかすぎないのであって、社会的秩序の攪乱を意味するものではない。今日の特徴は、凡俗な人間が、おのれが凡俗であることを知りながら、凡俗であることの権利を敢然と主張し、いたるところでそれを貫徹しようとするところにあるのである。(中略)大衆はいまや、いつさいの非凡なるもの、傑出せるもの、個性的なるもの、特殊な才能を持った選ばれたものを席卷しつつある。すべての人と同じでない者、すべての人と同じ考え方

をしない者は締め出される危険にさらされているのである。ところが、この「すべての人」が真に「すべての人」でないことは明らかである。かつては「すべての人」といった場合、大衆と大衆から分離した少数者からなる複合的統一体を指すのが普通であった。しかし今日では、すべての人とは、ただ大衆を意味するにすぎないのである。<sup>(62)</sup>

漱石の想念の世界にも、彼がそれを意識しようといまいとにかかわらず、「非凡なるもの、傑出せるもの、特殊な才能を持った選ばれたもの」の高みから、いまや「凡俗な人間」であるにもかかわらず「すべての人」の代名詞となっている「大衆」を見下ろす、「高等遊民」的な選民思想があつたことは間違いない。だから、彼がみずからの口について「実のところ私は、裸体のやうなものでも、書きやうに依つては、随分綺麗に、厭な感じを起させないやうに書くことが出来る」と漏らす時、彼は無意識のうちに自分が持っているそのような選民思想にも似た心中を告白してしまったのである。とはいえ、『草枕』の風呂場の描写がある程度の成功を収めていることは間違いない。それに、「鏡が池」の椿の落花のシーンもこの風呂場のシーンと同様、『草枕』の庄巻をなしている。にもかかわらず、描けるという過信と描きたいという願望とが先走って、描写に余念がなかつたために、筋の展開は忘却の片隅に追いやられ、

裸体は細密画の一途をたどって断片化されて、かえって生気を奪われて死んでいる。漱石の夢想が犯した過ちである。その夢想とは漱石の青春時代のほのぼのとした遠い記憶に培われている。見る前に夢想するのは、芸術家の共通の病である、とバシュラールはどこかで言っているが、漱石の場合もその例に漏れず、夢想することを優先させている。

室を埋むる湯烟は、埋めつくしたる後から、絶えず湧き上がる。春の夜の灯を半透明に崩し拡げて、部屋一面の虹霓の世界が濃かに揺れるなかに、朦朧と、黒きかとも思はるる程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る。その輪廓を見よ。

頸筋を軽く内輪に、双方から責めて、苦もなく肩の方へなだれ落ちた線が、豊かに丸く折れて、流るゝ末は五本の指と分れるのであらう。ふつくらと浮く二つの乳の下には、しばし引く波が、又滑らかに盛り返して下腹の張りを安らかに見せる。張る勢を後ろへ抜いて、勢いの尽くるあたりから、分れた肉が、平衡を保つ為に少しく前に傾く。逆に受くる膝頭のこのたびは、立て直して、長きうねりの踵につく頃、平たき足が、凡ての葛藤を、二枚の蹠に安々と始末する。世の中に是程錯雑した配合はない、是程統一のある配合もない。是程自然で、是程柔らかな

で、是程抵抗の少ない、是程苦にならぬ輪廓は決して見出せぬ。  
(七)

滯英中、漱石が池田と花を咲かせた、理想美人の "description" は、このようなものではなかったかと想像される。ここで、漱石は那美の登場を演出してみせるために、風呂場という特権的な空間を選んでいる。その選択の理由は明らかである。そこには「絶えず湧き上がる」「湯烟」が一面に立ちこめているからである。漱石はその「湯烟」、自然の雲をあざむく性質を有する代替物であることを、誰よりもはっきりとしかも強く意識していたに違いない。漱石は『三四郎』や『明暗』でも、独特な符牒的役割をもつものとして、風呂場や洗面所を巧妙に利用しているが、しかしここでは「湯烟」は無用の長物として言及さえもされていない。『草枕』における漱石の「湯烟」への拘りぶりは、異様なほど執拗であり、しかも強烈である。われわれの読みが一糸まとわぬ那美の登場シーン——朦朧と、黒きかとも思はるる程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る——にさしかかった時、そこに「朝雲」と呼ばれる「巫山の女」のイメージ——高くまっすぐに昇るかと思えば、すぐに形を変え、しばらくの間に、変化して窮まることがない——を入れ替えてみようとする欲望と衝動を覚えずにはいられなくなるのは、雲をあざむく「湯烟」の演出効果に目を奪われて

いるためではなからうか。雲をしたがえ、雲を衣の代わりに纏いながら「次第に浮き上がって来る」那美は、そのまま雲の性質を分有した「雲の女」である。彼女が「是程自然で、是程柔らかなで、是程抵抗の少ない、是程苦にならぬ輪郭」を帯びた存在になりえたのも、努めて「巫山の女」にあやかり、雲にあやかるうとしたからである。そしてこの確認の保証があるからこそ、われわれは漱石が決して彼らしくない、気取った口調で「その輪郭を見よ」と呼び掛ける時、この決して小説の言説らしくない呼び掛けが、実は「高唐賦」の「朝雲とは何か」という、シンプルな設問形式と通底するものであることに気づく。

既述したように、『文選』の「高唐賦」と「神女賦」はいずれも宋玉によって書かれている。しかも、同じく巫山の神女を描いた作品として、配列においても『文選』では隣り合った形で並んでいる。両作品は描写の展開において、宋玉と楚の襄王との問答形式をとっている。

楚の襄王が宋玉と雲夢の水辺に遊び、玉に高唐のことを賦に作らせる。その夜、玉が寝てから果して夢に神女と会った。その様子はたいへん麗しいものであった。玉が感心して、次の日、王に話すと、王は「その夢とはどのようなものであったか」と尋ねるので、玉は次のように言った。「日が暮れたのち、意識

がぼんやりしてきて、何かうれしいことがあるようで、心はなぜか浮き浮きしているが、どうしてそうなのか分らない。と、定かに姿は見えなかったが、ふと記憶にあるようでもあった。

その一人の婦人を見たのです。その様子はこの世の人とは思えないものでした。しかし、夢ではたしかに見えたのですが、目が覚めてみるとどうもはつきりしない。わたしは残念でたまらず、うらめしくてがっかりしました。そこで、心を落ち着け気を沈めて、また夢に見た女性を思い浮かべたのです」と。

王が「様子はどのようであったか」と尋ねるので、玉は次のように答えた。「りっぱで美しく、あらゆるよさが備わっています。りっぱな成長ぶりで麗しく、いちいち挙げようもありません。こんな美人は昔にもなかったし、この世にはまだ現れたことのないもので、その美しい姿はほめようがありません。」<sup>63</sup>

漱石が言葉の限りを尽くして那美に浴びせた、「是程自然で、是程柔らかなで、是程抵抗の少ない、是程苦にならぬ輪郭は決して見出せぬ」という賛辞は、なんと宋玉が神女に惜しげもなく与える賛辞、「こんな美人は昔にもなかったし、この世にはまだ現れたことのないもので、その美しい姿はほめようがありません」と似たものではないだろうか。それで、漱石が読者に向かって、「その輪廓を見よ」と呼び掛ける時、われわれはどうしてもこの二つの賦に共通に用い

られている叙述形式を思い出さずにはいられない。それは王の「様子はどのようであつたか」という問いに対する「玉は次のように答えた」という単純な形式である。あまりにも単純なので、この形式の有する存在意義は無視されがちだが、しかし次の瞬間、堰を切つたかのようにどつと迸りでる、長い描写の流れを許すのは、ほかでもないこの単純な叙述形式である。この叙述形式は賦における宋玉の人物描写の切り出しの決まり文句であると同時に、六朝という時代がその装飾性に富んだ、華麗な文体のために考案した独特な表現形式でもある。漱石の俳諧的な低徊趣味の文体にとつて、この種の叙述形式は親しみやすく、受け入れやすい、相性の合うものであつたに相違いない。結局、「その輪廓を見よ」という言い方も一つの叙述形式として、表向きには読者を意識した表現のように見せかけながら、実はそれにつづく那美の姿態描写を導き出すための一つの手段にすぎない。漱石のこのような技法は、宋玉の以上の叙述形式の模倣とはいわなくても、それに非常に近いものであることは間違いない。また、漱石の「その輪廓を見よ」という叙述形式が展開してみせる那美の容姿描写が、宋玉の叙述形式が導き出す、下記の神女の描写と如何に類似しているかを見ても、二つの叙述形式の近親性がわかる。

その様子は高尚であつて、どうしてことばに尽くせようか。顔

は豊満であるが引き締まって美しく、温潤なること玉のごとく、ひとみは輝いて澄んでおり、ぱつちりとすばらしくきれいです。まゆは緩やかに弧を描いて蛾のようであり、赤いくちびるは鮮やかで丹のごとく、もとより体は充実しており、気持ちは落ち着きみやびやかです。いつも静かな所にゆつたりとしているうえに、また、人間の世界を歩き回ることもある。<sup>64</sup>

晩年の漱石がその多くのテキストの中でも、とくに『草枕』と『虞美人草』が気に入らなかつた主な理由の一つに、このような「その輪廓を見よ」に代表される、ほとんど賦の人物描写の紋切り型表現に近いものを、臆面もなく用いた、稚拙さへの痛切な嫌悪があつたからではないだろうか。むしろ、この風呂場の裸体描写に別の側面の反映を見ることもできるだろう。すわなち、漱石が印象派の画家たちと同様に、「室を埋むる湯烟」の中で被写体が如何なる現れ方をするのかを実験的に記述していると見ることもできるだろう。実際、漱石の全テキストを通して、『草枕』の「その輪廓を見よ」に導かれる那美の容姿描写ほど筆墨を費やし、紙幅を塗りつぶした、細密で冗長なものはない。漱石の場合、この描写の細密さと冗長さはその夢想と観照の恍惚からくるものである。筋の運びが緩慢になり、劇的緊張がすっかり薄れてしまうのは、このような夢想と観照の増殖によって、物語も筋もすべて忘却の揺りかごに寝かさ

れてしまうからである。『草枕』はその最たる典型を示すものである。漱石は『草枕』のこの那美の描写に手を染めてしまったために、同じ過ちを次作でも繰り返すようになる。『虞美人草』の藤尾の容姿描写がそれであり、『三四郎』の病院の廊下での美禰子の細密描写がそれである。漱石はもはやそのような癖——エクリチュール——から逃れることができなくなっていたのである。それは脱ぎ捨てられない作家としての運命であり、耐えなければならぬ作家としての姿勢である。<sup>65</sup>このような運命と姿勢は、登場人物をへ水の女として、〈雲の女〉として描かざるをえなかった彼の文体と深い関係がある。

#### 六 美禰子と「青い空」 美禰子と団扇

漱石的テキストには、異様な言動によって異様な雰囲気、異様なイメージをフィクション空間に撒種する女たちが散在している。美禰子はそのような存在の一人である。従来の漱石研究では、彼女は「見せる女」「誘惑する女」「高所に立つ女」としてイメージ化されてきた。『三四郎』は、あたかもこのような視覚的イメージの妥当性に証明を与えようとするかのように、次のような描写をさりげなく挿入している。

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、遠く且つ遙かな心持がした。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。(二の三)

不図眼を上げると左手の岡の上に女が二人立つてゐる。女のすぐ下が池で、池の向ふ側が高い崖の木立で、其後ろが派手な赤煉瓦のゴシック風の建築である。さうして落ちかゝつた日が、凡ての向ふから横に光を透してくる。女は此夕日に向いて立つてゐた。三四郎のしゃがんでゐる低い陰から見ると岡の上は大変明るい。(二の四)

漱石的テキストには池のような水をたたえた空間がよく書き込まれる。そしてそのような空間にはいつも女たちが浮遊霊のように住み着いている。そのような彼女たちは神話や民俗学の世界に多々存在する「水辺の巫女」に似た性質を存分に有している。昔から川や池の辺は水によって清められた聖なる場所である。そのような聖なる空間に、人間とは異なる存在である神が降り立ちやすいことは言うまでもない。昔の人々が、雨乞いなどその生存と直接的関わりをもつ重大な願ひ事を神に託すとき、かならず水の存する川辺や池のほとりを理想の地として選んでいたのはそのためである。そして神

と人間の間の交通をとりもつ仲介役として、そこには巫女がいた。水辺に身を寄せ、そこに居を構えている巫女はそのまま「水の女」である。

以上の引用は三四郎が初めて美禰子に出会う場面である。前触れなき突然の登場である。しかし、『草枕』の那美を既述した芳賀徹や蓮實重彦の研究が差し出す「巖の上に立つ女」「垂直の力学圏」に身を任せようとする女として見るように訓練されたわれわれにとっては、美禰子の出現はけっして前触れなき登場ではないはずである。漱石の読者なら、それは予測された出現である。

よく議論されているように、美禰子の「ミネ」には高所を意味する「峰」がさりげなく宿っている。それは漱石の中に水が宿っているのと同様である。「峰」とは、高所であり、そこは風の実体である雲がたなびく所である。そしてそこは、動性の視覚的なイメージが雲という風の実体を借りて自らを展示する場でもある。漱石的テクストにおいて、美禰子や那美（＝波）が高所に立ちたがる存在として描かれているのは、彼女たちの固有名の中にすでにそのような「大気的な存在」としての刻印がなされているからである。『明暗』のお延も例外ではない。彼女は雲なる鳥を見上げる女である。言い換えれば、高所に憧れる女である。その意味で、「岡の上に立つ」美禰子も、「巖の上に立つ」那美も、「屋根の上の鳥を見上げる」お延も漱石的文学が好んで手招きする登場人物たちである。このよう

に漱石的存在である女の登場人物たちが、高所に身を置きたがるのも、またそこから飛び込みたがるのも、彼女たちが「雲の女」であることと深い関係がある。雲が空という高さを含有することによって、高所という空間的位置を獲得し、高所が志向する低所への下降が飛び込むという垂直運動を生み出す。結局、漱石の作品において、女の登場人物たちが「雲の女」から「水の女」になるのを促すのは、この飛び込むという垂直運動である。したがって、「雲の女」から「水の女」に入れ替わると、空間も高い所から低い所に変わり、女も高所ではなく低所に身を置きたがる存在となる。

従来の漱石文学の研究は、このように丘の上に立ちたがる女を「誘惑する女」として捉えてきた。そのために、三四郎はおのずと誘惑の対象となり、「恐れる男」となる。では、「誘惑する女」としての美禰子はどこから生まれてくるのだろうか。それは明らかに三四郎という異性の存在を前提にしている。つまり、美禰子は三四郎という異性ととの遭遇を果たす瞬間、欲望のエネルギーは備給されて、その立つ行為は誘惑的な性格を帯びるようになる。いうまでもなく、こうした解釈は精神分析学の解釈格子をそのまま踏襲したものである。「誘惑する女」というキャッチフレーズにも似た浅はかなイメージには精神分析学や世紀末芸術の臭いがぶんぶんしている。漱石文学研究には、いわゆる専門家によってばら撒かれたこのような浅薄なキャッチフレーズが至るところに散乱している。それがわれわ



れの足に絡みついて、先入観に汚染された説教を垂らし、進むべき「読書の快楽」の方向性を失わせてしまっている。こうしたキャッチフレーズに誘惑されるのは、悪循環に陥ることを意味する。したがって、このような誘惑、このような悪循環から逃れるためには、もっとも基本的で、もっとも地味で、もっとも直接的な「労働」であるテキストを読むという読書行為を堅持しなければならない。新しい発見、新しい挿入が訪れるのは、いつもそのような読書行為の後である。次の団扇への言及がすなわちそれである。

女の一人はまぼしいと見えて、団扇を額の所に翳してゐる。顔はよく分らない。けれども着物の色、帯の色は鮮やかに分つた。白い足袋の色も眼についた。鼻緒の色はとにかく草履を穿いてゐる事も分つた。もう一人は真白である。是は団扇も何も持つて居ない。只額に少し皺を寄せて、対岸から生ひ被さりさうに、高く池の面に枝を伸した古木の奥を眺めてゐた。団扇を持つた女は少し前へ出てゐる。白い方は一步土堤の縁から退がつてゐる。三四郎が見ると、二人の姿が筋違に見える。

此時三四郎の受けた感じは只綺麗な色彩だと云ふ事であつた。けれども田舎者だから、此色彩がどういふ風に奇麗なのだから、口にも云へず、筆にも書けない。ただ白い方が看護婦だと思つた許りである。(二一の四)

たしかに、美禰子をこのようなイメージをもった存在として見るのは魅惑的である。従来の研究は、漱石と絵画との親密な関係を視野に入れて、このような視覚的なイメージの大量生産を行なってきた。ゆえに、漱石のエクリチュールが帯びている顕著な性格として「絵画的思考」が議論的になつている。「岡の上に立つ」美禰子は、このような議論の場にいつも証人として召喚される存在である。そして、彼女は機会あるごとに印象派や世紀末の絵画の女主人公たちと比較されるようになる<sup>(66)</sup>。

印象派の絵画において、丘の上に立っている女の顔を白く溶かしているのは光である。彼女は自分を溶かしてしまいかねない太陽の光線をさえぎろうとするかのようにパラスルを差している。それに対して美禰子は団扇を持つている。パラスルと団扇、いずれもさえぎる機能と役割を持ったものである。パラスルは太陽光線をさえぎる、団扇は顔を隠す。美禰子は団扇で顔を隠すことでマネのパラスルの女を模倣している。しかし、忘れてはならないのは、団扇の持つもう一つの機能である。それは風を起す道具であるということだ。ここで美禰子と看護婦を「綺麗な色彩」に変形させているのは表向きには太陽の光である。が、隠喩の次元で彼女たち、とくに美禰子を白く暈しているのは光でなく、団扇である。つまり、団扇という風＝気体生産機なのである。美禰子は自分の存在性を明かすか

のように、あるいはいつどこでも風を生産しようとするかのよう  
に団扇を持ち歩いている。漱石は美禰子に団扇を持たせることで、  
彼女が「気体的な存在」であることをもう一度われわれに強調し、  
喚起させている。

このように登場人物同士の遭遇の場を、明治時代の恋愛物語にふ  
さわしいロマンティックなスケートリンク、ダンスホール、遊園地、  
展覧会、キャバレー、映画館ではなく、池という水辺に設けること  
は、また別な意味でわれわれにある種のロマンを感じさせるが、し  
かしそれは漱石的テキストにおいては単なるロマンではなく、われ  
われの想像を遥かに超えた「水の女」という漱石的命題と深い関わ  
りをもった、内密な出来事である。漱石にとって、女が水であるこ  
と、しかももっと具体的な雨であり、雲であるという特異なイメー  
ジは、「高唐賦」に登場する「巫山の女」の「変化して窮まりない  
姿」と深い関係があることは言うまでもない。この臍帯的つながり  
が結局、漱石という作家の女に対するイメージに決定的な烙印を押  
し、その女を描くという書く行為の全軌跡に深々と影を落とすこと  
になる。言い換えれば、漱石の作家意識の根底にはつねに「巫山の  
女」があつたのである。そしてこの伝記的事実に基づいた直感的な  
イメージが漱石をして、「女は水である」という命題的で理念的な  
イメージの形成へと立ち向かわせ、そこからさらに進んで、最終的  
には文学的イメージの形象化にまで辿りつくように執拗に強要して

いたのではないかと思われる。

水はもともと、不特定の多様なものと関わる、無限の象徴力を有  
した一つの関係構造である。このような関係構造と女という文学的  
イメージが手を結ぶとき、そこから水の属性を分有したイメージの  
豊穣さが生まれてくるのは必至である。漱石的テキストを読んで、  
そこに希薄な男性像よりも強烈な女性像——多くのバリエーション  
に富んだ、神秘的で魅力的な存在——を発見することができるのも、  
そこに水という関係構造とのみごとな婚姻関係が成り立っていたか  
らではないだろうか。また、そのような婚姻関係があつたからこそ、  
池の水は如何なる連想や想像の媒介もなしに一瞬のうちに直接、女  
のイメージと結びつき、池のほよりも遭遇の儀式を演じる「特権的  
な遭遇の場」として、もう一方の異性なる男を引き寄せているので  
はないだろうか。さらに漱石的テキストにおいて、池のほとりがほ  
かの如何なる空間の追隨も許さない、特権的で異質な反復する空間  
として、珍重されているのもそのためではないだろうか。

しかし、ここでわれわれが銘記しておかねばならないのは、美禰  
子が「雲の女」であることだ。だから、三四郎が美禰子を発見する  
前に、さきに見詰めるのは水の底に映る「青い空」である。「青い  
空」とは雲のことであり、美禰子の訪れの前触れである。三四郎が  
ふと目を上げたのは無意識に上げたのではなく、その雲の到来を確  
認したからである。この確認があつたからこそ、次の瞬間に三四郎

は「其心持のうちに薄雲の様な淋しさが一面に広がって」くるのを感じ、続いて「汽車で乗り合はした女の事を思ひ出し」て、「現実世界は危なくて近寄れない気がする」のである。「あなたは余つ程度胸のない方ですね」とひと言を残して立ち去った「汽車の女」は、永遠の謎として三四郎の心に住み着いていた。あたかも空にかかった薄雲のように、永遠に晴れることなく、彼の心の空に棚引いていたはずである。女は謎である。あたかもつかみどころのない雲のように。だから女は分からない。そして分からないから女は恐ろしいのである。現実の世界にはそのようなつかみどころのない、恐ろしい「雲の女」がいる。「汽車の女」がそうである。そして美禰子がそうである。美禰子はいま「青い空」の雲を携えて、三四郎の前に現れたばかりである。だから、余計に謎めいていて分からない。

(美禰子は) 仰向いた顔を元へ戻す、其拍子に三四郎を一目見た。三四郎は慥かに女の黒眼の動く刹那を意識した。其時色彩の感じは悉く消えて、何とも云へぬ或物に出逢つた。其或物は汽車の女に「あなたは度胸のない方ですね」と云はれた時の感じと何所か似通つてゐる。三四郎は恐ろしくなつた。

二人の女は三四郎の前を通り過ぎる。若い方が今迄嗅いで居た白い花を三四郎の前へ落して行つた。三四郎は二人の後姿を

凝と見詰めて居た。看護婦は先へ行く。若い方が後から行く。華やかな色の中に、白い薄を染め抜いた帯が見える。頭にも真白な薔薇を一つ挿してゐる。其薔薇が椎の木蔭の下の、黒い髪の中で際立つて光つてゐた。(二の四)

三四郎の前を通り過ぎる美禰子は、白色彩そのものである。「薄を染め抜いた帯」が白い。手に持った小さい花が白い。頭に挿した薔薇の花が白い。それで三四郎の目には、美禰子は初めから白色彩として映る。「白い方は一步土堤の縁から退がつてゐる」「すると白い方が動き出した」、美禰子の動きを追う三四郎の目はこのようにそこに白いものを確認している。その白いものが彼の前を通り過ぎる時、彼に一瞥を投げかける。そこで三四郎は「女の黒眼の動く刹那」に「或物」を想起する。その「或物」とは「汽車の女」が彼の心に残していった、解けない謎である。美禰子と「汽車の女」はこのように等価性をもった存在として、お互いを想起させるための契機となつてゐる。三四郎が見た白いものは、美禰子である前に、一つの契機であり、一つの象徴である。そのことを暗示しているのが、彼女の手に握られた「白い花」であり、頭に挿された「真白な薔薇」である。

芳賀は美禰子のこの白くて明るい華やかな雰囲気に印象派風の絵画のイメージを重ね合わせているが、しかし漱石がこれほどまでに

白にこだわって、美禰子を白い色彩の塊のなかに閉じ込めようとする動機には、既述したように別の狙いがあった。つまり、美禰子に団扇と花を持たせることによって、彼女を〈風の女〉〈雲の女〉として位置づけ、そしてその位置づけを一つの意味産出の機制として物語の中に組み込もうとしたのである。のちに、美禰子が〈風の女〉として広田先生の庭に降り立つのも、また三四郎が美禰子の風に当たって「風邪」をひくのも、いずれもこのような意味産出の機制が『三四郎』の根底に据え付けられていたからである。したがって、漱石的テキストは人間の経験的所有についての物語ではない。彼の書く行為を支えているのは、人間の物語を引き伸ばす筋の展開ではなく、このような登場人物の位置づけとそのような位置づけによって可能になる意味産出の機制とそのような機制的作動によって働き出す想像力の推進力である。言い換えれば、漱石的エクリチュールには、テキストという全体車両を牽引するモーターが取り付けられているのである。〈水の女〉〈雨の女〉〈風の女〉〈雲の女〉は、そのようなモーターを作動させるイメージの潤滑油である。

青い空の静まり返った、上皮に、白い薄雲が刷毛先で掻き払った痕の様に、筋違に長く浮いてゐる。

(野々宮)「あれを知つてますか」と云ふ。三四郎は仰いで半透明の雲を見た。

「あれは、みんな雪の粉ですよ。かうやつて下から見ると、些とも動いて居ない。然し、あれで地上に起る颯風以上の速力で動いてゐるんですよ。——君ラスキンを読みましたか」

三四郎は惘然として読まないと答へた。(二の五)

ここに書き込まれた「青い空」は、先の引用に現れた水底の「青い空」と同質のものである。しかもそこには「白い薄雲」が掛かっている。野々宮がここで三四郎に説いてみせる雲の原理は、後述するあの有名な場面のために張られる伏線であるが、しかし雲についての二人のやり取りの挿入を可能にし、保証するのは、ここではやはり美禰子の出現を予告する「青い空」の暗示である。野々宮が「あれを知つてますか」と言うときの「あれ」は、漠然とした指示作用しかもたない、曖昧なものである。けれども、これを「青い空」の有する暗示と結びつけて考えると、その指示内容は「半透明の雲」が晴れて、明るくなるように非常にはつきりとしてくる。美禰子と雲の間に引かれた暗黙の番号は、われわれが勝手に野々宮の「あれを知つてますか」を言い換えて、「美禰子を知つてますか」と変形させるのを許す。では、誰が両者の間にそのような番号を引いたのだろうか。それは決してわれわれ読者ではない。視点人物の三四郎でもない。彼にはまだその権利は付与されていない。彼はたしかに自由に動いてさまざまの出来事に出会っていくうちに、その等

号の内包する意味を理解するようになるが、しかしこの段階ではまだそれを知るよしもない。だとすると、候補者として残るのは作家漱石だけである。

漱石は『文選』の「高唐賦」や「神女賦」を読んで以来、彼の頭の中では「雲の女」へ「雨の女」へ「水の女」は、元素間の婚姻のようにいつも一方が他方の属性を分有してもらおうことで、相互補完的なアナロジー関係を取り結んでいるものと思われていただろう。科学文明が十分発達した現代においても、女性は男性に比べて、より多くの秘密と謎を秘めた存在として見なされている。それをわれわれ古代の祖先たちは自然現象である水や雲や雨で言い表そうとした。現代の人なら人間の理性が生産したあらゆる学問の成果を総動員して、何とかして言葉という媒体を借りて表現しようとしたものを、彼らは自然現象というプリミズムを通して言い表した。これは決して古代という時代的制限から来る表現の欠如によるものではない。また、われわれの祖先が表現しようとする意志と努力をはやばやと放棄していたからではない。そうではなく、女性は言語表現の及び得る範囲のはるか向こうに存するものであるという認識が、彼らに諦念を強いたのである。結局、この諦念が水や雲や雨が、人類の永遠のテーマなる女性の、秘められた謎を解き明かす行事に参入してくるのを許しているのである。作家漱石が、われわれ祖先と同様、女性をその文学の中心テーマに据える瞬間、彼も水や雲や雨がなんの前触

れもなしに、どつと闖入してくるのを防ぐことができなかつたはずである。それ以来、水はいつも彼の心の川床を静かに流れ、雲はいつも彼の心のキャンバスに晴れわたって棚引き、雨はいつも彼の心の地平にしとすと降り注いでいた。そしてそれらの要素と長い年月を重ねて、エクリチュールという書く行為を営んでいるうちに、水や雲や雨はその作家心理の深層部分を形作るものとして、いよいよ沈殿していったものと思われる。それだけではない。そのイマジネーションも水の洗礼を受けて、ますます「水の女」への篤信を強め、テクストの至るところに雲をたなびかせ、雨を呼び寄せ、水を氾濫させる。それは明らかに、彼女たちがいつでも自由自在に降り立てるように、特権的で非均質的なテクスト空間を設けるためである。

### 七 美禰子——空の雲にわれを見る女

『草枕』の那美は、「余が閉じてゐる臉の裏に幻影の女」のように「断りなく滑り込んで」きたり、「仙女の波を渡るが如く、畳の上には人らしい音も立てぬ」ように歩く雲気を帯びた女である。また、風呂場では雲を欺く「湯烟」をたずさえて、画工の前に裸体をさらす「画の女」である。『三四郎』の美禰子は「風の女」として、捕捉を意味する「画の女」になる時は「死に尽くした風」となり、「動く女」として三四郎に接する時は、赤い運命を象徴する火事を

引き起こす風になったり、死と再生の意味を有する病としての風邪となったりする。また、〈雲の女〉としてしばしば恍惚として雲を眺めては、「空の雲が濁りました」といつて、三四郎を翻弄する。

(三四郎は)美禰子の傍へ来て、並んだ。

「何を見てゐるんですか」

「中て、御覧なさい」

「鶏ですか」

「いゝえ」

「あの大きな木ですか」

「いゝえ」

「ぢや何を見てゐるんです。僕には分らない」

「私先刻からあの白い雲を見て居りますの」

成程白い雲が大きな空を渡つてゐる。空は限りなく晴れて、

どこ迄も青く澄んでゐる上を、綿の光つた様な濃い雲がしきりに飛んで行く。(中略)

其時三四郎は、

「うん、あれなら知つとる」と云つた。さうして、あの白い

雲はみんな雪の粉で、下から見てあの位に動く以上は、颯風以

上の速度でなくてはならないと、此間野々宮さんから聞いた通

りを教へた。美禰子は、

「あらさう」と云ひながら三四郎を見たが、

「雪ぢや詰らないわね」と否定を許さぬ様な調子であつた。

「何故です」

「何故でも、雲は雲でなくつちや不可ないわ。かうして遠く

から眺めてゐる甲斐がないぢやありませんか」

「さうですか」

「さうですかつて、あなたは雪でも構はなくつて」

「あなたは高い所を見るのが好い様ですね」

「えゝ」

美禰子は竹の格子の中から、まだ空を眺めてゐる。白い雲はあとから、あとから、飛んで来る。(四の十二)

広田先生の引越した日、三四郎と美禰子は手伝いに來ている。

そして手伝いも一段落した時、美禰子は二階の窓の近くに坐つて、

空の雲を眺めている。物理学者野々宮の口を借りて張つた伏線は、

いよいよここにて始動し、効を奏するようになる。三四郎と美禰

子のやり取りは、その伏線を引きだすために、謎解きの常套手段で

ある問答形式を採つてゐる。「何を見てゐるんですか」「中て、御覧

なさい」「鶏ですか」「いゝえ」「あの大きな木ですか」「いゝえ」

「ぢや何を見てゐるんです。僕には分らない」「私先刻からあの白い

雲を見て居りますの」。見ての通り、ここには直接話法以外にはな

にもない。地の文は極力排除されている。それだけ狙いははっきりしている。あとは、三四郎に野々宮の雲についての原理を諳んじるように仕向ければいい。そうすれば、雲についての両者の食い違いは明白になり、両者の間に横たわる溝はますます広がっていくに決まっているからである。雲の礼拝者同然の美禰子を見て、三四郎が不思議でたまらないのはそのためである。なぜ雲は雲でなければならぬのか、彼には理解できない。だから、彼は野々宮から聞いた雪の粉をもって空の雲を分解してしまっても平気である。けれども、美禰子から見ればそれは許されない行為である。というのは、雲が雲でなければならぬのは、美禰子が美禰子でなければならぬのと同様だからである。したがって、そこには「何故」という疑問の入る余地はない。「雲は雲でなくつちや不可ないわ」という背景には、遙かなる「巫山の女」の伝説に源をおく美禰子の属性ともいべき何か横たわっている。だから、そこには最初からすでに、如何なる疑問をも寄せつけない拒絶のメカニズムが働いている。それを無視して三四郎が雲も雪も白いから雪でもかまわないと言ったとき、美禰子から「雪ぢや詰らないわね」という冷やかな拒絶反応をまともに受けざるをえなくなるのは必至である。美禰子のこの拒絶反応は、自分の属性が三四郎の無神経な混同と侵害によって脅かされはしまいかという危惧に対して、自己防衛の機制がおのずと働いた結果である。

言い換えれば、窓辺で美禰子が空の雲にうつつを抜かすこと、それは雲がロマン主義の理念的逃避行を可能にする表現媒体であるだけではなく、同時に雲が美禰子という存在のフィクションレベルにおける自己同一性の等価物であるからである。だから、彼女の雲の眺望は、単なる逃避への没頭ではなく、自己同一性の自己確認であり、三四郎という他者に対するこれ見よがしの意識的な自己顕示である。たしかに雪はその白さゆえに、純潔の象徴にはなれるけれど、しかし雲のような浮遊の性質を持っていないために、此岸から彼岸へ、現実から理想郷への飛翔を可能にはしない。雲には、ロマン主義が好んで描く船のマストと同様、どこかへ行きたいという願望を満たしてくれる隠喩が潜んでいる。だから、空の雲は決して雪の粉では置き換えられないのである。

したがって、美禰子はあくまでも〈雲の女〉でなければならぬ。『三四郎』が一つの構造を持った物語として完結するためには、美禰子が〈雲の女〉の姿勢を維持し、堅持しなければならない。さもなければ、『三四郎』の物語は、美禰子が〈雲の女〉を止める瞬間に幕を下ろさなければならぬ。なぜなら〈雲の女〉とは、単なる命名行為によって生まれてきた関係項ではなく、『三四郎』の物語に組み込まれた、意味産出のための機制だからである。『三四郎』が「森の女」という画題で終わっているのは、美禰子が「池の女」＝〈雲の女〉としての連続性を断ち切って、絵という平面の中

に自分を閉じ込めて、雲の有する動の原理から遠ざかってしまったからである。反対に、美禰子が〈雲の女〉であり続けるかぎり、物語の機制はちゃんと機能するはずである。それによって意味産出の軌跡は、紆余曲折がありながらも多様性を目指して豊饒になり、筋の展開もシークエンスの間断に悩むことなく、物語の完結に向かって進んでいくはずである。

よって、窓辺における美禰子と三四郎の雲のやり取りは、単なるエピソードではなく、一つの儀式である。すなわち、雲のイメージの世界への三四郎の拉致の儀式である。『三四郎』において、三四郎が美禰子と結ばれないのは、二人の間に人間くさい心や魂の出会いがなかったからではない。雲の言葉、雲の啓示、雲の過剰、雲の力、雲の隠喩、雲のイメージについての理解が、以上の引用のように最後の最後まで三四郎には欠けていたからである。

#### 八 与次郎——「うつくしい空」に女を見る男

『文選』の宋玉が山の峰に掛かった雲を「巫山の女」として見ていたように、漱石的テキストにおける登場人物たちも「青い空」だけではなく「うつくしい空」をも、女として見るができるように訓練されている。『三四郎』において、男の登場人物たちがやたらと視線を空に向けたがるのは、彼らがロマン主義の文学者たちの精神世界を共有して、その視線を剽窃し、その仕種を模倣しているか

らではない。野々宮も与次郎も、いや、ラスキンでさえも、実は三四郎に雲の啓示を与えるために召集された登場人物なのである。

大きな建物が所々に黒くたつてゐる。其屋根が判然尽きる所から明かな空になる。星が夥しく多い。

「うつくしい空だ」と三四郎が云つた。与次郎も空を見ながら、一間許歩いた。突然、

「おい、君」と三四郎を呼んだ。三四郎は又さつきの話の続きかと思つて、「なんだ」と答へた。

「君、かう云ふ空を見て何んな感じを起す」

与次郎に似合はぬ事を云つた。無限とか永久とかいふ持ち合せの答へはいくらでもあるが、そんな事を云ふと与次郎に笑はれると思つて、三四郎は黙つてゐた。(中略)

「何故急にそんな事を云ひ出したのか」

「此空を見ると、さう云ふ考になる。——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。すると与次郎が大きな声で笑ひ出した。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」

三四郎は憮然としてゐた。

「明日も好い天気だ。運動会は仕合せだ。奇麗な女が沢山来る。」

是非見にくるがいゝ」(六の六)

野々宮だけではない。「三四郎」ではこの与次郎も空の雲を見ると、自然に女のことを連想し、しかも三四郎に美禰子のことを想起させようとして必死である。「三四郎」で与次郎ほど、登場人物たちの多くの秘密を掌握しているものはいない。彼は全知全能の存在たる作家漱石とほとんど同等の高みで、他の登場人物を見下ろし、観察している。したがって、彼がさりげなく口にするうわさ話やさまざまな情報に耳を傾けることは、「三四郎」が内包している多くの秘密だけでなく、その核心に迫るものを直接ぬすみ聞きすることもある。三四郎が無意識的に言つたひとこと「うつくしい空だ」は、与次郎の「君、女に惚れた事があるか」を導き出すための前置きすぎないが、しかしこのひとことに内包された意味の志向するものはそれだけに留まらない。与次郎のいう無名性の女から離れ、それを飛び越えて、明日運動会に来ることになっている「奇麗な女」たちに直結し、そこからさらに進んで固有名を持った美禰子につながっていく。したがって、「うつくしい空」は奇麗な女であり、奇麗な女は美禰子である。もっと簡潔に、もっと直截的にいえば、

「うつくしい空」はすなわち美禰子である。だからこそ、三四郎と与次郎がこのような雲を媒介にした、謎めいたやり取りを終えて家路につく時、漱石は「二人は美しい空を戴いて家に帰つた」とひとこと触れるのを忘れていない。

のちに、二人はこの「うつくしい空」をもう一度共有するようになる。精養軒の会からの帰り道においてである。それは「月の冴えた比較的寒い晩である」。

与次郎は、「笑つちや不可ん」と注意した。三四郎は猶可笑しくなつた。

「笑はないで、よく考へて見ろ。己が金を返さなければこそ、君が美禰子さんから金を借りることが出来たんだらう」

三四郎は笑ふのを已めた。

「それで？」

「それ丈で沢山ぢやないか。——君、あの女を愛してゐるんだらう」

与次郎は善く知つてゐる。三四郎はふんと云つて、又高い月を見た。月の傍に白い雲が出た。

「君、あの女には、もう返したのか」

「いゝや」

「何時迄も借りて置いてやれ」

呑気な事を云ふ。三四郎は何とも答へなかつた。(九の四)

ここでも二人の金や恋についての話は、月の傍にでた「白い雲」の下で交わされている。与次郎はその「白い雲」が美禰子の分身であることを「よく知つてゐる」。だから、彼はその「白い雲」を月の傍に確認するやいなや、すぐ三四郎に「君、あの女を愛してゐるんだらう」と聞くのである。二人はたしかに空の月と空の雲を共有しているが、しかしそれは空間的で視覚的な共有であつて、決して精神面での完全一致によるものではない。与次郎は「白い雲」のなかに美禰子を読み取つていても、三四郎は依然として野々宮の雲についての物理学的な解釈から抜け出ることができない。したがつて、三四郎は野々宮の物理学からの離脱を図つて、雲を雲と見、そしてその雲の中に美禰子を認識しないかぎり、永遠に彼女に近づくことができない。「三四郎」が「森の女」という淡い恋で幕を閉じなければならなかつたのは、三四郎の雲への理解が欠如していたためであり、雲の中について美禰子を認識することができなかつたためである。

以上が『三四郎』の二人の登場人物、野々宮と与次郎の目に映つた空の雲である。二人は三四郎が自分たちの傍に在るのを確認すると、たちまち空の雲に言及する。その言及の真意は時には火を見るよりも明らかであるが、それを容易に見破られないように時には煙

幕を張つてゐる。それが物理学者の野々宮であつたり、画家のラスキンであつたりする。たしかに十九世紀の美術批評家ラスキンは次のようなことを述べたことがある。

まず第一に驚かされるのは……曇り空である。中世美術の完璧な光と静止した空気の中から、われわれは突然、陰うつな空の下へ、漂う風の中へ引きずり込まれる……そこで身をかがめて草原の影の変化をなぞつたり、怒れる雲からいく筋にもなつてもれてくる夕日を眺めることになる。そして、中世の飲むは安定、確かさ、輝きの中に見出せるが、こんどは暗黒を楽しむ無常の中に勝利を感じ取るほかないことを知る。束の間のうちに変化したり消え失せたりするものうちに幸福の礎を置き、けつして捕らえることもできず、理解しがたいことどもから至高の満足と教示を得るしかないと知る……。近代の風景画をおしなべてさす特徴的な命名が必要だとしたら「雲の礼拝」<sup>(67)</sup>をおいてはなからう。

ラスキンが言つてゐる「雲の礼拝」者には、もちろんターナーが含まれてゐるはずである。ほかに彼と同時代人であるコンスタブルも入つてゐるはずである。ターナーといえば、漱石のテクストでは「ターナーの松」が『草枕』に一席を占めてゐる。またその「蒼白

い馬に乗った『死』の象徴」というタイトルで知られる汽車の絵が漱石の近代文明論の批判の形成に貢献している。が、野々宮が三四郎に「君ラスキンを読みましたか」と聞いたときに、彼の念頭にあったのはこのような松や汽車の絵に代表されるターナーではなかったはずである。それは「大気にとり憑かれて」「雲、波、霧を劇的な光を浴びた形態の波動として描いた」ターナー像であったに違いない。彼は「世界最大の自然画家」として「あらゆる要素を消去して風に吹かれた抽象態」として描く技法によって、「自然の力と崇高さの今までもっとも偉大な啓示」を示す多数の作品を創造した画家である。その背景には彼と自然との直接の触れ合いがあった。風と雲と雨との出会いである。

画室を出て風と雨の中に入り込むことでコンスタブルとターナーは二人だけで新しい空間体験を創出し、われわれの環境を無限に押し広げ、今日のわれわれの世界の見方を彩る空からの視座を与えてくれた。彼らが始めた、地球を全体として、風を通じて、時のなかで、空から認識する模索をわれわれは今も続けている。ワーズ・ワースが「動くものすべての上に拡がっている」という感情」と読んだものの探求である。<sup>(68)</sup>

漱石的テキストにおいて、われわれに「動くものすべての上に拡

がっているという感情」に似たものを、隠喩の次元で呈示して見せるのが「青い空」や「うつくしい空」である。そして、そのような隠喩を隠し持った「青い空」や「うつくしい空」の煙幕をはらいのけて、その内奥から「巫山の女」に似た「水の女」たちを登場人物としてフィクション空間に連れ出してくるのが、ほかならぬ与次郎や野々宮のような学者を偽った存在たちである。漱石的テキストに登場人物として学者が多いのは、漱石自身学者であったという伝記的事実とまったく無関係ではない。が、漱石が他の存在よりも学者を多く選んだのは、文明批評という東京帝国大学の教授に相応しい「言説の遊戯」をしたかったからではない。漱石が学者を多く選ぶざるをえなかった背景には、彼特有のエクリチュールからの要請があったからである。

では、漱石的エクリチュールは如何なる性格を有しているのだろうか。それは、「楚夢」のような神話の深い井戸から汲み上げてきたさまざまな水の隠喩、水のイメージを隠し持ったものである。そのような水が作家という時代の子の刻印が刻まれた川床を流れながら、その流れの上に描き出されるさまざまな文様を人間の経験のレベルにおいても読み取れるように工夫している。しかし、それは真の意図ではない。水面を飾るリアリズム風の文様は、あくまでも作家という時代の子の身体を経由した痕跡にすぎない。作家は神話の井戸から汲み上げられた水が貫流していく水門にすぎない。神話の

水の流れがその水門によってしばしの間、堰き止められる時（このような出来事は実際には起こらない。これは単なる想像的なイメージにすぎないが）、そこには一つの足踏みが生じるのである。それは、作家という通路、作家という川床に対して奉じられた神話の井戸の水の敬意である。と同時に、それは一般的な読者、すなわち経験のレベルで水面のさまざまな文様を楽しもうとする、同じく時代の子なる読者に対する一つの救済である。言い換えれば、一般的な読者は、このような足踏み、このような堰き止めによって、水面のさまざまな文様を字義通りに読める、地上的な読解可能性を獲得するのである。したがって、作家とは、神話の水が貫流する一つの牧草地として、多くの時代の子なる読者という名の羊たちに、それぞれの瞬間とその時代を楽しく、しかも幸せに生きていくための水を提供してくれる存在にほかならない。

漱石的テキストとは、まさに神話的な隠喩の地層を隠し持ったテキストである。ゆえに、われわれはそのテキストの水面に描き出されるさまざまな文様を字義通りに受け止めてはならない。

#### 九 美禰子——〈風の女〉〈風邪を引き起す女〉

風は目で見ることができない。でも、雲は目で見ることができ、バシユラールも言っているように、雲は風の実体である。つまり、視覚に訴える存在である。風が木の枝を動かしたり、干し物をなぶ

ったりする時、また自然の音響板に当たってこすれ、旋律を奏する時、われわれは風が吹いていると感知する。それに対して、われわれはこのような視覚に訴えるものの動きが止まったり、聴覚に与える空気の圧感がなかつたりすると、風がないと言う。つまり、静止と静寂の中に風の休憩を、睡眠を見るのである。ほかに、われわれは空に浮かんでいる雲の流れを見て、風が吹いていることを確認する場合もある。しかし、その逆、風から雲を確認することはできない。もちろん、聴覚や論理的判断を用いて、雲の動きを想像することはできる。このことは何を意味しているのか。それは、人間の感覚は視覚という一つの感覚に支配されていることを意味している。われわれは視覚にしか信頼をおいていない。両眼の独裁の下であらゆる情報は視覚記号に翻訳される。しかし、文学的テキストでは視覚の優越性は確保され、保証されているのだろうか。

漱石は聴覚の人間である前に、視覚の人間であった。つまり、音楽家である前に、画家であった。だから、彼にとつて、女のイメージは聴覚に訴える風ではなく、視覚に訴える雲であった。少なくとも出発点はそうであった。しかし、風と雲の境界がいつも堅く守られていたわけではない。ときには、風が雲の領空を侵犯することもあった。が、この侵犯行為は、一方が他方を排斥する排他的行為ではなかった。むしろそれは好意に満ちた接近であり、結合である。言い換えれば、風とも雲とも分別のつかない完全な調和であり、融

合である。漱石はそのような調和と融合の中に一つの象徴を発見し、一つの幻想を夢見るのである。

アカデミーの擬古典主義美学は、ある風景もしくは人間像がそこに完全に反映しているような、〈正しい〉再現という固定観念を展開させた。模写された対象はこの場合、その時間空間が正確に展望可能であるような現実のオブジェであった。すべての描写があますところのない形態の闡明にあてられ、その後には幻想はもはや探るべきなものでもないのであった。

これとは反対に幻想の優位を強調する芸術、すなわち外部世界の認識をめがけるのではなくて、世界をおのれ自身を通じて体験しようとするところから、現象の固定しうる形態の背後に肉薄しようとする芸術は、まず、現象の視覚的な澄明さをにこらせ、どこか捉えようのない面をもつていて、観察する視線をたえずのがれているようにみえる、あの幻影たちのなかに美をながめることからはじめるのである。<sup>(69)</sup>

これは世紀末芸術に顕著に表われている象徴主義的性格について述べたものであるが、漱石の文学も言ってみれば、まさに「幻想の優位を強調する芸術」である。彼のテキストにおける風景は、一つとして感情移入のために書き込まれたものはない。また、時間間的

性格を帯びたフィクションの背景をなすために刻み込まれたものもない。人物像も同様である。風と雲の中に女性像を透視する漱石の文学は、〈正しい〉再現という固定観念」を最初から持ちあわせていない。だから、彼の人物描写は人間を描いているというよりも、むしろ人間を離れた所で自然の景物を描いている。そうして描かれるのが、時には風であったり、時には雲であったり、あるいはまた雨であったりする。〈風の女〉〈雲の女〉〈雨の女〉は、漱石がそうした自然現象の背後に潜んでいる幻影を神話のプリズムを通して見つけた美の結晶と言えるものである。ロマン主義者たちが自然の景物の中に、自分たちの精神性と内面性に対応する外在的的神性に近いものを発見したように、漱石は「おのれ自身を通じて体験」された女性のイメージを、水の有する象徴的多様性の中に追い求めることによって、「観察する視線を絶えず逃れているように見える」あの幻影のようなフィクションレベルでの女性像を獲得しえたのである。

『三四郎』の美禰子のイメージもそのようにして創造されたものである。「巫山の女」がエーテルのような雲気として、激しく変化して極まりない動きを見せることで、雲と風の表象をことごとく具現しているように、美禰子も〈雲の女〉であると同時に〈風の女〉である。雲は、静止したものとして、時には「青い空」に棚引いたり、時には「月の傍」にかかっていたりするが、風は雲の激し

い運動の表象として、フィクションのリアリティーの世界に突発的な事件を引き起こす。その事件が、『三四郎』という物語が用意する構造的な筋の展開と有機的な関係を取り結んでいるとしたら、漱石のテキストにおける筋の前進運動は決して登場人物たちの集合離散的な言動だけによるものではない。そこでは一つの記号表現が筋の展開を促がし、可能にしている場合もある。風という記号表現がすなわちそれである。風という記号内容には、火事（強い風が引き起こす事件）と風邪（冷たい風が伝染する病気）という記号表現が対応している。こうした記号表現同士の言葉の上での連合は、『三四郎』というテキストが有している構造によって変形を被っていることは明らかである。その結果、三四郎という肉体的存在には冷たい風を送ることで、風邪＝風を引かせ、三四郎の近隣所には北風を呼ぶことで、真つ赤な火事を引き起こしている。が、面白いのはそのような風が、いずれも登場人物の固有名を自らの限定詞として冠していることである。「与次郎の風」「美禰子の風」がすなわちそれである。むろん、『三四郎』の全篇を覆うようにして吹きすさぶ風は「美禰子の風」である。だから、広田先生の引つ越しの日、美禰子は風と共にどこからともなく、庭に下り立つ。

三四郎は掃除を頼まれたのだが、別に掃除をする必要もないと認めた。（中略）雨戸丈を明けて、座敷の縁側へ腰を掛けて

庭を眺めて居た。（中略）

何もしないでゐても悪いから、桜の枯葉でも掃かうかしらんと漸く気が付いた時、箒がないといふ事を考へ出した。また縁側へ腰を掛けた。掛けて二分もしたかと思ふと、庭木戸がすうと明いた。さうして思も寄らぬ池の女が庭の中にあらはれた。

（四の九）

美禰子はまだ固有名を持っていない。やはり「池の女」として呼ばれている。病院の廊下での出会いが、二回目だとしたら、この日のそれは三回目にあたる。三四郎は縁側に腰をかけて庭を眺める。秋らしく、庭には枯れ葉が落ちていく。三四郎はその枯れ葉でも掃こうかなと思つて立ち上がるが、箒がないので掃けない。それでふたたび腰をかける。二度目の腰かけである。このように淡々としたこの部分の描写は、秋の景色を墨絵の世界のように枯れ葉と箒と庭という三点セットの中に捉えている。しかしこの淡々とした軽いタッチの中にこそ、注目すべき要素が隠れている。枯れ葉は秋の風物詩の一員をよそおいながら、庭の中に舞い込む。その舞い込みが、つぎの瞬間に箒をみずからのそばに呼び寄せるのは必至である。なぜなら、箒と枯れ葉の関係は「掃くもの」と「掃かれるもの」の関係だから。にもかかわらず、ここでは箒がないために、その関係は崩れている。だから、その欠如をおぎない、その関係を修復してく

れるものが必要となってくる。言い換えれば、箒の代わりをしてくれるものが必要なわけである。「池の女」が庭に姿を現すのは、ちょうどその時である。桜の枯れ葉は箒がないために掃こうとしても掃けないが、風が箒の代用をして訪れる時、それは吹かれるようにして掃かれていく。美禰子はその風と共に、どこからともなくひょいと三四郎の前に降り立つ。そして風が彼女をすっぽり包んだ時、彼女はもはや人間の姿態をもった存在ではなく、風そのものに化してしまっている。

上から桜の葉が時々落ちて来る。其一つが籃の蓋の上に乗った。乗つたと思ふうちに吹かれて行つた。風が女を包んだ。女は秋の中に立つてゐる。(四の十)

したがって、「風が女を包んだ」という詩語化された表現は、たんなる曖昧性を帯びた意味上の飛躍ではなく、美禰子という漱石的存在に対する「風の女」の命名であり、寓意である。したがって、風という記号表現は、美禰子という動く存在がおこなう行動の代名詞であり、美禰子という固有名は、風という水のバリエーションが有する動の原理をひとつの属性として具現化したものである。三四郎が美禰子に翻弄されて迷羊になるのも、決して田舎者のウブな感情や精神的な未熟さが災いしたからではない。そうではなく、日々

無防備のまま「美禰子の風」に曝されて、風によって感染する風邪を引いてしまうからである。

人の通らない軒燈ばかり明らかな露地を抜けて表へ出ると、風が吹く。北へ向き直ると、まともに顔へ当る。時を切つて、自分の下宿の方から吹いてくる。其時三四郎は考へた。此風のなかを、野々宮さんは、妹を送つて里見迄連れて行つて遣るだらう。

下宿の二階へ上つて、自分の室へ這入つて、坐つて見ると、矢つ張り風の音がする。三四郎は斯う云ふ風の音を聞く度に、運命といふ字を思ひ出す。(中略)

風がしきりに吹く。慥かに与次郎以上の風である。三四郎は寒いのを我慢して、しばらく此赤いものを見詰めてゐた。其時三四郎の頭には運命がありくと赤く映つた。三四郎は又暖かい布団のなかに潜り込んだ。さうして、赤い運命のなかで狂ひ回る多くの人の身の上を忘れた。(九の九)

ある日の夕方、三四郎は母から送つてきた三十円を取りに野々宮の家に訪ねていく。途中、襦衣を買おうとして唐物屋に寄るが、そこで偶然、美禰子とよし子にばつたり出会う。二人は三四郎のために襦衣を見てくれる。よし子が「是になさい」というので、三四郎

はそれにする。すると、今度は美禰子から三四郎が香水の相談を受ける。香水のことについては何も分からない三四郎は、ヘリオトロップと書いた縷を持ってきて、「是はどうです」と聞いたら、美禰子は「それに為ませう」とあっさり決めてしまう。いうまでもなく、このヘリオトロップは、三四郎が広田先生の二階でマーメイドの画帖を覗きこんだ時に、美禰子の髪から匂ってきた香水と同等の象徴のようなものであり、またあとの「十二の七」での訣別のシーンを飾るために、伏線として張られる小道具のようなものである。そのことについてはあとでふたたび触れることにして、ここでは以上の引用に書き込まれた風について詳細な考察を試みることにしよう。

野々宮の家から帰ってくる途中、三四郎の顔にあたる風は北風である。三四郎の下宿はちようど北の方角に位置している。だから、彼の下宿はすでに風に包まれており、風に支配されている。その風がその夜、彼の下宿の向こう側にある二階屋を焼き尽くしてしまう。三四郎にとって、そのような風は自然の空間を吹き抜けるたんなる空気の動きを想起させる風ではなく、固有名からなる限定詞をその動力として装着した個別的な風である。すなわち、「与次郎の風」であり、「美禰子の風」である。三四郎はみずから吐露しているように、「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」。彼からみれば、与次郎は「愛すべき悪戯もの」であり、「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」思われ

る存在である。しかし、彼の運命を握っているのはもつと強い風であるはずだ。「与次郎以上の風」であるはずだ。では、その風はどんな風だろうか。いうまでもなく、それは三四郎の顔にあたった風であり、今夜火事を起こして二階屋を全焼させた風である。そして、今にも三四郎の下宿に引火するかもしれない風である。したがって、三四郎が火事のなかに見た「赤い運命」は、他人の運命ではなく、彼の身にこれから起こるかもしれない自分の運命なのである。三四郎が「風の音を聞く度に、運命といふ字を思ひ出す」のはそのためである。そして運命とは、その字義どおりに解釈すれば、何かによって運ばれていく命のことであり、その運ぶものとは漱石的な文脈においては風であるはずだ。というのは、漱石が風の音によって、三四郎に想起を促しているのは、運命のことではなく、「運命という字」のことだからである。漢籍について造詣の深かった漱石は、よく漢字の表層と戯れる人である。彼はすでに「第一夜」で、ユリの花を漢字の「百合」と表記することによって、百年後の再会を暗示している。見ようによつては、これは単なる言葉遊びにしか映らないが、しかしこれは漢字特有の一種の異化作用によるものである。運命という常用的で慣用的な言葉に、異化作用を及ぼして分節化し、そこから「運ぶ」という意味を引き出してしまつと、風はおのずと「運ぶ」ことを可能にする動力として引き寄せられざるをえなくなる。つまり、エクリチュールにおける言葉と言葉の間に存する自立



的な引力によって、「運ぶ」が「風」を手繰りよせるのである。「与次郎の風」以上に強い「美禰子の風」に、三四郎がこれからも翻弄されるであろう自分の「赤い運命」を認めざるをえなかったのは、もしかすると「運命という字」のなかに刻印された「運」の字が表象する変化の兆しを読み取ったからではないだろうか。

三四郎が引く風邪は、まさに「美禰子の風」に翻弄される三四郎の「赤い運命」の避けられないもう一つの運命である。ハムレットの演芸会から帰ってきた夜、三四郎は夜半から降り出した雨の中で、ハムレットがオフィーリアに言った「尼寺へ行け」という台詞を思い出して、眠れない夜を過ごす。翌日、起きてみると少し熱がある。それで学校にも行かないで、部屋で寝ていると与次郎が心配して訪ねてくる。

与次郎は手を出して、三四郎の額を抑へた。

「大分熱がある。薬を飲まなくつちや不可ない。風邪を引いたんだ」

「演芸場があまり暑過ぎて、明る過ぎて、さうして外へ出ると、急に寒過ぎて、暗過ぎるからだ。あれは可よくない」

「いけないたつて、仕方がないぢやないか」

「仕方がないたつて、いけない」

三四郎の言葉は段々短くなる、与次郎が好加減にあしらつて

ゐるうちに、すう／＼寐て仕舞つた。一時間程して又眼を開けた。与次郎を見て、

「君、其所にあるのか」と云ふ。今度は平生の三四郎の様である。気分はどうかと聞くと、頭が重いと答へた丈である。

「風邪だらう」

「風邪だらう」

両方で同じ事を云つた。しばらくしてから、三四郎が与次郎に聞いた。

「君、此間美禰子さんの事を知つてるかと僕に尋ねたね」

「美禰子さんの事を？ 何処で？」

「学校で」

「学校で？ 何時」

与次郎はまだ思ひ出せない様子である。三四郎は已を得ず、

其前後の當時を詳しく説明した。(十二の四)

三四郎は風邪の理由について、その夜、演芸場は暑過ぎて、外は寒過ぎたからだと云うが、しかしその風邪がある風による風邪であることは明らかである。なぜなら、二人が異口同音に「風邪だらう」と言つたあとに、しばらくしてからすぐ美禰子のこと話題を移すからである。美禰子を「雲の女」として認識しようとした場合、二人はいつも空の雲に一瞥をやることを忘れていなかった。それと

同様、ここでも二人は美禰子を「風の女」として了解し、その風から風邪を音でかけるようにして導き出す。風によってかかる風邪、三四郎の風邪はまさにそのような風邪である。したがって、演芸場は暑過ぎて、外は寒過ぎたという温度差は、三四郎の風邪に真实性を持たせるための捏造である。彼が風邪を引いたのは、そうした温度差によるものではなく、「美禰子の風」が例の通り彼の顔にあたったからである。この予測は三四郎が「美禰子の風」によって引き起こされた火事の中に「赤い運命」を確認したときに、すでに暗示されている。だから、三四郎の風邪は運命の風邪であり、病ならぬ風邪である。いってみれば、恋の病である。それを漱石流の「かけ技」で風邪を風にかけて、あっさりと恋のことを病の言説に結び付けてしまう。この日、与次郎が三四郎に向かって、「馬鹿だなあ、あんな女を思つて。思つたつて仕方がないよ」「日本ぢや今女の方が余つてゐるんだから。風邪なんか引いて熱を出したつて始まらない」と如何にも慰めらしい言葉を述べているが、しかしこれは慰安の言葉ではなく、風に対する注意である。彼が帰りがけに予約してくれた医者、三四郎の風邪をインフルエンザと診断したあと、最後に「成る可く風に当たらない様にしろと云ふ注意」を促したのも、その背景に共有された風の隠喩があつたからである。だとすると、風邪が病でないのと同じように、医者も医者ではなく与次郎とあまり変わらない存在となる。たしかに与次郎は自分のことを「医科の

学生」と偽つたために、女から診断を頼まれて医者の身振りを見せずにはいられなかつた「ニセ医者」である。このニセの論理にしたがうと、診断もニセの診断になり、風邪もニセの風邪になる。と同時に、「成る可く風に当たらない様にしろと云ふ注意」も病へのニセの注意となる。実はそうではなく、なるべく「美禰子の風」にあたるなという接近禁止の注意なのである。にもかかわらず、三四郎はこの忠告を無視して、美禰子が行つている会堂に後を追うようにしてわざわざ訪ねて行く。

「御這入りになれば好いのに。寒かつたでせう」

「寒かつた」

「御風邪はもう好いの。大事になさらないと、ぶり返しますよ。まだ顔色が好くない様ね」

男は返事をしらずに、外套の隠袋から半紙に包んだものを出した。

「拝借した金です。永々難有う。返さう／＼と思つて、つい遅くなつた」(十二の七)

与次郎や医者とはちがつて、美禰子は注意ではなく、警告を出している。「大事になさらないと、ぶり返しますよ」と。そして、美禰子はさらなる警告を発するかのように、吾妻コートからヘリオト

ロープの香が染み込んだハンカチを取り出して、三四郎の顔の前で一振りする。「鋭い香がぶん」としたので、「三四郎は思わず顔を後」の方へ引く。美禰子の団扇と同様、ハンカチは風を引き起こす道具なのである。したがって、ハンカチの一振りが引き起こす空気の流れが風だとしたら、そこから伝わってくる匂いも一種の風なのである。しかも香という強力な誘引力をもった風である。唐物屋で三四郎がみずから勧めた香水は、ここでは風の役目を負わされて、ふたたび風邪を誘発するかもしれないという暗示になっている。

しかし、『三四郎』において、美禰子が〈風の女〉として火事にかかり、風邪にかかわる存在となりうるのは、原口のアトリエ以外の所に身を処している時だけであり、肖像画の平面に封じ込められる前までである。

それから二三分は全く静かになつた。部屋は暖炉で温めてある。今日は外面でも、さう寒くはない。風は死に尽した。枯れた樹が音なく冬の日に包まれて立つてゐる。三四郎は画室へ導かれた時、霞の中へ這入つた様な気がした。丸卓に肘を持たして、此静かさの夜に勝る境に、憚りなき精神を溺れしめた。此静かさのうちに、美禰子がゐる。美禰子の影が次第に出来上りつゝある。(中略)

静かなものに封じ込められた美禰子は全く動かない。団扇を

翳して立つた姿その儘が既に画である。三四郎から見ると、原口さんは、美禰子を写してゐるのではない。不可思議に奥行のある画から、精出して、其奥行丈を落して、普通の画に美禰子を描き直してゐるのである。にも拘はらず第二の美禰子は、この静さのうちに、次第と第一に近づいて来る。三四郎には、此二人の美禰子の間に、時計の音に触れない、静かな長い時間が含まれてゐる様に思はれた。其時間が画家の意識にさへ上らない程音無しく経つに従つて、第二の美禰子が漸やく追ひ付いて来る。もう少しで双方がぴたりと出合つて一つに収まると云ふ所で、時の流れが急に向を換へて永久の中に注いで仕舞ふ。原口さんの画筆は夫より先には進めない。三四郎は其所迄跟いて行つて、気が付いて、不図美禰子を見た。美禰子は依然として動かずに居る。三四郎の頭は此静かな空気のうちで覚ええず動いてゐた。酔つた心持である。すると突然原口さんが笑ひ出した。(十の三)

アトリエが墓場であり、画家が殺人者であることは、漱石的エクリチュールが有している独特なものである。この日、美禰子は画家原口のモデルとしてそのアトリエを訪れる。そして、あの見覚えのある「団扇」を持っている。が、この日の美禰子は「池の女」でもなければ、〈風の女〉でもない。たしかに、広田先生の引越しの

手伝いに訪れた時の彼女は、〈風の女〉として、枯れ葉を吹き飛ばしながら現れて庭先に立っていた。「風が女を包んだ。女は秋の中に立つてみた」。これがその時の描写である。その日、美禰子は風をその生の象徴として身にまとい、その生を謳歌しながら秋の庭に立っていた。しかし、今日アトリエに立っている美禰子はまるで違った存在になっている。彼女の生を象徴する風は外では死に尽くし、アトリエの中は死の寂滅なる静に閉ざされている。団扇はもはや「気体的な存在」の象徴ではない。こうした顕著な相反関係を可能にしているのは、二つの引用が占める空間、すなわち広田先生の庭先と画家原口のアトリエの違いであり、そこでの風の変容ぶりである。前者の場合「秋の中に立つてみた」のは美禰子であり、生の賛歌を奏でていたのは風であったが、後者の場合は「冬の日に包まれて立つてゐる」のは「枯れた樹」であり、その死に葬送曲も送れずに横たわっていたのは「美禰子の風」である。二つの引用に含まれている「秋」から「冬」への自然の推移も、美禰子の生から死への運命的推移を物語っているように思われる。『三四郎』において、美禰子もはや〈風の女〉ではなくなる時、彼女は「画の女」になり、死の女になる。その意味で、画家の手に握られた絵筆は、まさに生を奪うギロチンのようなものであり、アトリエに広げられた画布は、まさに死者をくるむ経帷子のようなものである。だから、「静かなものに封じ込められた美禰子は全く動かない」という隠喩

表現が、いま少しずつではあるがしかし確実に美禰子が死につつあることを暗に仄めかしていることは贅言を要しない。むろん、死といつてもそれは、テキストの構造が有している「画の論理」が強い擬似の死である。

#### 十 老子の哲学と「谷神」と「玄牝」と「水」

明治二十五年六月十一日、帝国大学文科第二学年に在籍していた漱石は、レポートとして「老子の哲学」を提出しているが、その内容をみると、決して老子の哲学を正しく理解していない。というのは、彼が老子の哲学を社会や人間についての倫理道德などの言説を弄した儒教的なものとなし見なしているからである。たぶん、二十五歳という若い漱石にとって、老子の哲学を形而上学的な理念として概念的に理解しようとする、どうしても明治という時代の制限もあって、儒教的「修身」という視点で解釈せざるを得なかっただろう。そのような漱石が二年間に及ぶ英国留学を終えて帰国し、文学を志した時にはその理解は完全に異なっていた。なぜなら、老子の哲学は哲学的な思考で固められた概念のプリズムを通して、よりも、文学という想像力のプリズムを通して見た方がずっと理解しやすく、ずっと多様性に富んで豊かであったからである。以下は、老子の哲学についてのそのような漱石の認識を端的に示す好例である。

此女を視るに「二様あり」は「静なる所を見」は「其動く所を見る」固より絶対なれば「其中には善悪もなく長短もなく前後もなし難易相成すこともなければ高下相傾くることもなく感情上より云ふも智性上より云ふも一切性質を有せず去るが故天地の始め万物の母にして混々洋々名づくる所以を知らざれば無名と云ふ」<sup>(7)</sup>

ここにある「玄」は、「玄牝」(玄妙な牝)に通ずるものとして、老子の哲学では万物を産み出す根源的な母胎、または女性原理を言い表したのになっている。漱石にとって、女は「静の原理」と「動の原理」を融合する形でその一身に帯びている絶対的な存在である。ゆえに、彼女たちが「静の原理」から「動の原理」へと移り、そこで如何なる言動を引き起こそうと、われわれはその結果に対して善悪の判断を下すことができないのである。つまり、「玄牝」なる女とは、善悪の判断を超越した絶対的存在なのである。後述する『行人』の一郎が、学者としてそこまで苦しまざるをえなかったのは、ほかでもないこのような「玄牝」的性質を多分に隠し持った自分の妻、お直を相手にしていたからである。漱石のエクリチュールが描く女とは、いずれもこのような「玄牝」的性質を有した存在たちである。

漱石にとって、文学は二つしかなかった。いわゆる漢学における

文学と英語における文学である。彼はこの二種類の文学を「到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のもの」として認識していた。

余が英語に於ける知識は無論深しと云ふ可からざるも、漢籍に於けるそれに劣れりとは思はず。学力は同程度として好悪のかく迄に岐かるゝは両者の性質のそれ程に異なるが為めならずんばあらず。換言すれば漢学に所謂文学と英語に所謂文学とは到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のものたらざる可からず。<sup>(7)</sup>

漱石が英国留学を命じられた時、「研究の題目」は「英語にして英文学にあらず」であった。それでも、彼が英文学を修めようとしたのは、ひとつは、明治三十三年、漱石が上田万年(当時文部省の専門学務局長)に英国留学の委細を質した際、彼がそれに対して「別段窮屈なる束縛を置くの必要」なしという寛大な認識を示してくれたこと、いまひとつは、「官命は官命なり、余の意志は余の意志なり」「余は余の意志を満足せしむるの自由を有す」という漱石なりの自由意思があったこと、この二つに起因している。

漱石にとって「漢学」と「英語」は東西という単なる空間的異質性を意味するものではなかった。あるいは民族や近代国家を背景にしたイデオロギー的な異質性を意味するものでもなかった。また進

化論的な文明の軌跡が刻まれる歴史的な異質性を意味するものでもなかった。言い換えれば、両者における異質性は空間的なものでもなければ時間的なものでもなく、またイデオロギー的なものでもなかった。

では、「漢学」と「英語」とは如何なるものなのだろうか。われわれは果たしてこの二つの言葉をうまく現代の言葉に置き換えて翻訳し直すことができるだろうか。答えは「できない」である。漱石にとつて、この二つの言葉に内包されている意味の境界は確定可能なものではなかった。というより、むしろこの二つの言葉には自己現前する意味などなかったはずである。漱石が帰朝後、「英文学に欺かれたる如き不安の念あり」といって、「根本的に文学とは如何なるものぞ」と究極的な問いを発したとき、彼の脳裏にはこの二つの言葉から立ち昇る二項対立的な意味の相反ではなく、つかみどころのない漠然とした雰囲気のような不確定性しか残っていなかったはずである。彼を生涯悩ませていたのは、このような不確定性から来る不安であったはずである。もし漱石の文学に精神分析学が言及する個人史があり、そしてその個人史に無意識のような原初的なものがあるとしたら、それはこのような不確定性であり、またそこから来る不安であったはずである。漱石の文学はその生涯のすべてのエネルギーをこのような不安が醸し出す雰囲気の捕獲に、このような不確定性を確定性に置き換えようとする努力に費やしている。だ

から、彼のすべての作品は、このような不安とこのような不確定性を横糸と縦糸にして紡ぎ出したテキスト、つまり織物である。したがって、彼のテキスト＝織物には、この二つの糸が織り成す、きわめて鮮やかな痕跡が残っているはずである。もしわれわれの読みの冒険が最終的に目指す目的がそのような痕跡の深みに横たわっている「もの」との遭遇であるとしたら、それはほかならぬ「漢学」と「英語」という以上の二つの亡霊との対面であるはずだ。

漱石のテキストには、いつもこのような二つの亡霊が住んでいる。漱石の文学はこのような亡霊との遭遇、亡霊との対面が有している、無限な反復可能性から生まれてきたものである。では、漱石の文学はいつもこの二つの亡霊が唱える夜な夜なの呪文によって、永遠に平行線をたどる異母兄弟のような異質なもののだろうか。否、決してそうではない。漱石の文学に住み着いている二つの亡霊は、ある存在を自分たちの領分に関わる対象として選ぶ時、両者の差異の境界線は取り払われて重なり合い、そして共同の目的の実現のために協力関係を取り結ぶ。その対象とは、すなわち女である。

漱石の文学にとつて、人間という時、何はさておいても、それはまず女でなければならない。つまり、女とは痕跡であり、テキストであり、充溢であり、他性であり、標記であり、亡霊である。と同時に、それは前言語的であり、言語の他性であり、言語を超え出るものであり、言語に先立つものであり、非人間学的なものであり、

非—知である。漱石の文学が、老子の哲学に異様な親縁性を見せてそれに引きつけられるままになっているのは、このような女という主題をその中心に据えているからである。こうした現象は、老子の哲学が、自らの理念なる「道」を解釈するのに、哲学的思考や概念ではなく、存在と生成のイメージを有している三つの物象を用いているのどこか似通っている

では、老子の「道」の哲学は、如何なる性質のものなのだろうか。老子はその哲学の理念である「道」の形而上学的な意味を解釈するために、きわめて特殊な三つのイメージを用いている。一つは、「谷神」がその住み処にしている谷間であり、もう一つは、谷間の神霊である「谷神」と同様、永遠不滅の存在なる「玄牝」と呼ばれるメスであり、最後の一つは、「上善」に譬えられる「水」である。つまり、老子は「道」の理念を説明するために、谷間、女、水のイメージを用いているのである。

まず、「谷神」と「玄牝」について、『老子』の上篇、第六章は下記のよう記している。

谷間の神霊は永遠不滅

それを玄妙不可思議なメスという

玄妙不可思議なメスの陰門は

これぞ天地を産み出だす生命の根源

綿く綿く太古より存えしか  
 疲れを知らぬその不死身さよ

すなわち、「谷神」も「玄牝」もいずれも生命の根源と深く関わった、生のエネルギーの源であり、その産出源である。福永光司の解釈を借りれば、「谷神」は「谷間の凹地に宿る神霊の意で、女性の陰部を神秘的に表現したものである」「玄牝」は「玄妙なメスで、不可思議な生殖力をもつ女性の意」である。明らかに、この「玄牝」の隠喩の次元には「原始的な生殖神話の痕跡をなまなく感じさせる表現」が内包されていて、そこが『莊子』の記述に比べると、より素朴で、より具象的で、より直截的である。

老子の哲学は、「谷神」から空間としての谷間と神格としての神霊をそれぞれ導き出し、その谷間に神霊の住み処を定め、その神霊に「玄牝」という呼び名を与えている。それによって、谷間とメスは生命の根源に関わるものとして、イメージ的に結ばれるようになる。この結びつきは、むしろ以上の「谷神」についての解釈、すなわち「谷間の凹地に宿る神霊の意で、女性の陰部を神秘的に表現したもの」からも導き出すことができる。しかし、老子の哲学において、両者はただ表現やイメージのレベルで結ばれているのではない。両者の結びつきは、万物照応とは異なった次元での必然性を有している。そのような必然性からの要請に応じて、老子の哲学には「最

上の善」である水が中心的なイメージとして参入してくるのである。その瞬間、「谷神」の住み着いている谷間はもう一つの神霊に等しい存在、水が流れていつて立ち止まり、住み着く場所となるのである。そのような水のイメージを『老子』は下記のような記述に託している。

最上の善は、たとえば水のようなものである

水は万物に偉大な恵みを与えるが、万物と争うことはせず

人びとの嫌がる低湿の地を居処とする

だから無為自然の道のあり方に近いのだ

善といえば、こんなことばがある

居処としては大地の上が善く

心の在り方としては淵のような深いのが善く

仲間としては仁者が善く

言葉としては真実なのが善く

政法としては世の中のうまく治まるのが善く

事に処しては有能なのが善く

行動としては時宜を得ているのが善いという言葉が

水もまたこれらの善をことごとく備えているといえるであろう

水の偉大さは万物に順って争わぬということにあるが

いったい争わぬからこそ過失もなく咎めだてされることもない

のである

道の体得者・聖人の在り方もこれと同じである<sup>(75)</sup>

すなわち、万物に恵みを与えた水は、その見返りをまったく求めないだけでなく、そのような恵みに浴した万物が行きたがらない場所にも、かえってみずからすすんで流れて行って立ち止まり、そこに住み着くのである。こうした水の属性こそ、「最上の善」と呼ばれる所以である。福永光司がその解釈において『老子』のなかには、『道』が万物を生成する造化のはたらきを女性の生殖作用に譬え<sup>(76)</sup>ているもののほかに、『道』の無為自然のあり方を女性(牝・雌・母)の強靱な受身の精神に譬えて説明した叙述が少なくない<sup>(77)</sup>と指摘する時、彼の念頭にあったのは、「谷神」と「玄牝」の結び付きだけでなく、後参者の水を入れた谷間と女と水の融合した関係であったはずである。つまり、福永が言及している「女性の強靱な受身の精神」は、原文の「水は万物に偉大な恵みを与えるが、万物と争うことはせず、人びとの嫌がる低湿の地を居処とする、だから無為自然の道のあり方に近いのだ」から導き出された解釈である。したがって、そのような精神の視覚的なイメージは、水が流れて行って立ち止まった所にできる水溜まりのようなものである。水溜まりとは、水の動の原理が自らを静の原理に委ねた姿または状態にほかならない。その占有面積の広狭からいえば、水溜まりは広い時に



は池であったり、沼であったり、また狭いときには小さな窪みにて  
 ける小さな水溜まりであったりする。『草枕』にも『三四郎』にも  
 そのような象徴性を帯びた水溜まりが散在している。が、漱石のテ  
 クストにおいては、そのような小さな水溜まりよりも大きな水溜ま  
 りともいべき池のほうが特権的な空間としてクローズアップされ  
 ている。池はそのまま女性性を帯びたシンボリックな空間として、  
 いつも男の登場人物たちを引き付けている。蓮實重彦が、漱石的作  
 品において、男の主人公たちがそのような池に近づくと、女たちは  
 まるでそこに住み着いていた浮遊霊のようにどこからともなく突然  
 現れると指摘していることは、あながち間違っではない。

いずれにせよ、老子の哲学において、「道」が無為自然を貴ぶも  
 のであり、水がおのずと自然に属するものであり、女もまたその生  
 殖能力において能産的な自然とアナロジーを形成する存在であるこ  
 とは明らかである。が、このようなアナロジーは、『老子』におい  
 ては、異なった理解に基づいた異なった分類によって、「牝」は、  
 存在の本質に関わる「成象」に属するものとされ、「水」は、変化  
 の本質に関わる「易性」に属するものとされている。つまり、女は  
 存在の根源的なイメージを代表するものであり、水は生成変化の根  
 源的なイメージを代表するものである。

したがって、「水の女」とは、まさに「道」の根源的なイメージ  
 なる「玄牝」と「水」の完璧な融合からなる結合体である。漱石的

文学における「水の女」が、西洋的な「水の女」とまったく違った  
 存在にならざるをえなかったのは、その深遠な源を老子の「道」の  
 哲学においているからである。ゆえに、「水の女」とは、決して象  
 徴やイメージの問題ではない。それは属性の問題である。つまり、  
 女とは、「人間の女」である前に、自然の属性を分有した女であり、  
 水の属性を分有した女である。だから、彼女たちは、時には水の動  
 の原理を生き、時には水の静の原理を生きるのである。いわゆる  
 「誘惑する女」も実は、水の動の原理を生きる彼女たちの身振り  
 が、池という水の環境を借りてそこに自分の存在を刻印したものにほ  
 ならない。したがって、われわれは漱石的文学における今日までの  
 偏った「水の女」のイメージを正すためにも、ここで新たな用語を  
 創らなければならない。それは、すなわち「水の属性を生きる女」  
 である。

漱石的文学において、あまたのヒロインたちがその固有名に「お  
 静」（「こころ」の奥さん）や「お直」（「行人」の嫂）のような水の  
 「静の原理」を刻印された象徴性を掲げながら、最終的には水の  
 「動の原理」を生きる「誘惑する女」「男を制する女」になってしま  
 うのは、彼女たちが「水の属性を生きる女」として、老子の哲学の  
 もう一つの原理、「牝は常に静を以て牡に勝つ」（下篇 六十一章）  
 というもつとも東洋的な女性原理を分有しているからである。

## 十一 「谷中」という名の異様な空間

団子坂に菊人形を見に行った日、三四郎と美禰子はみんなから離れて二人きりになる。いわゆる「迷羊」になる。このみずから「迷羊」になる意識的な行為は、異様な空間への移行を志向するものである。

「何か静かな所はないでせうか」と女が聞いた。

谷中と千駄木が谷で出逢ふと、一番低い所に小川が流れてゐる。此小川を沿ふて、町を左りへ切れるとすぐ野に出る。河は真直に北へ通つてゐる。三四郎は東京へ来てから何遍此小川の向側を歩いて、何遍此方側を歩いたか善く覚えてゐる。美禰子の立つてゐる所は、此小川が、丁度谷中の町を横切つて根津へ抜ける石橋の傍である。(五の七)

「谷中」や「千駄木」や「根津」はいまも上野界限の实在する地名としてそう呼ばれ、そしてその名は広く知られている。漱石が無数にある東京の地名の中でも、とくに「谷中」を選んだのは、以上においてすでに見てきたように、それが冒頭の池と同様、『三四郎』というテキストにおいて、極めて特権的な意味を有した空間だったからである。

言い方を換えれば、東京に地理学的にも地誌学的にも「谷中」と

いう地名があつたから、それが選ばれてここ『三四郎』の空間に招き入れられたのではない。たしかに、「谷中」は東京という实在する空間の中に自己の实在性を主張しながら、境界という名のしめ縄をめぐらしていた。しかし、「谷中」が選ばれたのは、決してそのような实在性によるものではない。文学という虚構の空間に刻まれるあらゆる地名は、自分の实在性を主張する前に、まず自分を虚構の原理に委ねる習性をいつどこでも意識するものである。言い方を換えれば、地名は一つのシニフィアンとして、その志向性がおもむく先に待機すると思われるシニフィエを、現実の中の实在性に求めるのではなく、文学という虚構の原理が創生する〈非—現実〉の中にこそ求めているのである。

「谷中」には、もともとその裸の实在性以外には何もない。そのような一文無しの固有名が、豊かな地名の鉱脈に連結されて意味の豊穡性を帯びるようになるのは、『三四郎』という虚構の空間においてである。そうして、『三四郎』が如何にも漱石的エクリチュールが織り成したテキストらしく、神話的隠喩の地層を有した深遠なテキストへと変身を遂げるようになるのは、老子の道の哲学との結びつきにおいてである。

谷中の一番低い所とは、水が流れるのを止めて立ち止まる所、すなわち水溜まりができる所である。そこで、水は動の原理から離れて静の原理へと移行していく。〈水の属性を生きる女〉としての

「美禰子」も、同じく動の原理から静の原理へと自らを任せるかのように、その「一番低い所」に坐るのである。「谷間」と「メス」という老子の組み合わせが、ここでは谷中の「一番低い所」と美禰子という組み合わせに置き換えられている。そのような組み合わせを目の当たりにした三四郎は、さりげなく「美禰子はこんな所へ坐る女かも知れない」とつぶやく。しかし、このつぶやきは、前に「美禰子も」を置いて、さらにダツシュを引いている。漱石的テキストにおいて、ダツシュは単なる意味の強調を表す記号ではなく、テキストの構造と深くかかわった根源的なものの現前を暗示する指標なのである。老子の哲学で「水は万物に偉大な恵みを与えるが、万物と争うことはせず、人びとの嫌がる低湿の地を居処とする」(水は善く万物を利用して争わず 衆人の悪む所に処る)とあるように、(水の属性を生きる女)なる美禰子は「草から上がる地意気(ぢいき)で身体が冷え」る「低湿の地」にも平気で坐る存在なのである。それに対して、三四郎はそのような「低湿の地」を嫌う存在として、「こんな所に、よく今迄べつとり坐つて居られたものだ」「自分一人ならとうに何所かへ行つて仕舞つたに違ない」と言う。

「谷中」といえば、『それから』の三千代が住んでいた菅沼家もそこにあった。漱石的テキストにおいて、この反復する「谷中」という地名が特別な意味を持っていることはいうまでもない。小川が流れているのは、「谷中」の「一番低い所」、と漱石は芳を嫌わずわざ

わざ触れておく。「一番低い所」とは、「谷中」でももつとも窪みを帯びた場所である。谷が漱石の象徴コードで女性シンボルであることは、『それから』において、代助が鈴蘭(谷間の百合で)を活けた水鉢に、西洋鉄で茎を切られた百合(去勢された男性のシンボル)をさらに活ける仕草ですでに明らかになっている。<sup>(28)</sup> そのような谷の中を小川が流れている。すると、漱石の特権的な空間の創造原理に従えば、小川は男性性を帯びたものにならなければならない。そこで、小川はどのようにしてその男性性を獲得するのかと首を傾げてみると、三四郎の苗字がそれであることに気づく。道理で、「三四郎は東京へ来てから何遍此小川の向側を歩いて、何遍此方側を歩いたか善く覚えてゐる」のである。彼の苗字が宿っている小川は、同じく谷が宿っている「谷中」と隣接することによって、過不足なく漱石的な空間を形作るのに貢献している。けれども、漱石の空間は決してこの単調でシンプルな象徴に満足しない。さらなる象徴の導入を求めて動き出す。

向ふに藁屋根がある。屋根の下が一面に赤い。近寄つて見ると、唐辛子を干したのであった。女は此赤いものが、唐辛子であると見分けのつく所迄来て留つた。

「美しい事」と云ひながら、草の上に腰を卸した。草は小河の縁に僅かな幅を生えてゐるのみである。夫すら夏の半の様

に青くはない。美禰子は派出トウな着物の汚れるのを、丸で苦にしている。 (五の八)

どうも漱石の象徴体系は、一旦そこに核をなす磁場ができてしまふと、あとは絶え間なく同種の機能をもった象徴たちが手繰り寄せられてくるらしい。現在の東京とは違って、明治頃のそれには藁を葺いた屋根も多かっただろう。その軒下に赤い干し「唐辛子」が掛けてある風景、それは日本ではなく朝鮮の民家の典型的な秋の風景である。それを漱石はどこかで見たのだろうか。満州旅行の時だったかもしれない。しかし、これはそのような旅路の車窓から眺められた風景ではない。漱石の象徴体系が暴力を加えて変形させた風景である。以上の谷と小川の空間に相応しいモノになるよう手を加えたものである。したがって、美禰子がわざわざ「此赤いものが、唐辛子である」と見分けのつく所迄来て留った」のは、その藁の屋根と干し「唐辛子」の合成する男性性が、これ見よがしにそこに現前していたからである。そして漱石の象徴コードが有する隣接の原理に従って、美禰子が「美しい事」と一言つぶやいてそこに坐るや否や、さらなる象徴コードが始動して、今度は「草は小河の縁に僅かな幅を生えてゐるのみである。夫すら夏の半の様に青くはない」と、執拗なまでのこだわりぶりを見せる。「藁」が「草」に、「唐辛子」が「小河」に、そして「赤い」色が「青くない」色（＝枯れ草の

色）にそれぞれ入れ替わっている。男性シンボルの異なる形態の完成である。これで漱石ももう大満足だろうと思つたら、彼はまだまだ足りないといわんばかりに先を急ぐ。

三四郎もとうとう汚ない草の上に坐つた。美禰子と三四郎の間は四尺許離れてゐる。二人の足の下には小さな河が流れてゐる。秋になつて水が落ちたから浅い。角の出た石の上に鶴鴿が一羽とまつた位である。三四郎は水の中を眺めてゐた。水が次第に濁つて来る。見ると河上で百姓が大根を洗つてゐた。美禰子の視線は遠くの向ふにある。向ふは広い畠で、畠の先が森で、森の上が空になる。空の色が段々變つて来る。(五の八)

「角の出た石の上」にとまつた一羽の「鶴鴿」、それは昔から人間の長老に代わつて、男女交合の道を教えた鳥として崇められてきた存在である。漱石はその鳥をそそり立つような角張つた石の上にとまらせることによつて、われわれ読者に一つの行為を想起するように促す。しかし、漱石自身われわれ読者を最初から鈍感な存在と決め付けていたのか、われわれのそのような想起への期待をあっさり諦めて、次の描写へと移つてしまふ。もっと大胆でもっと露わな描写への移行である。驚いたことに、それはなんと「大根」である。それを百姓が洗つているという。そのために水が濁つたという。明

らかに、漱石のエロティックで幻想的な思考の動きは、既成の象徴の核を廻ってそこから離れようとしなない。まるでそれをめぐって、執拗な永遠の回転運動を続けようとしているかのようである。だから、なんの説明もなしに突然登場してくる「大根」は、われわれにはいささか奇妙で唐突なものにさえ映るが、しかし漱石の象徴コードに言わせれば、それはきわめて自然であり、ある意味では必然的でもある。では、干した「唐辛子」からみずみずしい「大根」へと突き進んできた漱石の象徴体系はいったい何を言おうとしているのか。勃起であり射精である。水が次第に濁ってきたのはそのせいである。また、美禰子が視線を逸らして、向こうの森を見、向こうの空を見たのはそのためであろう。まるで美禰子自身も漱石的なエロティシズムの執拗さにもう厭き厭きしたといわんばかりに。しかし、実はそうではない。美禰子が向こうの空を見たのは、いよいよ口を開いて、もう一つの濁った状態を現出させるためである。

たゞ単調に澄んでゐたものの中に、色が幾通りも出来てきた。透き徹る藍の地が消える様に次第に薄くなる。其上に白い雲が鈍く重なりかゝる。重なつたものが溶けて流れ出す。何所で地が尽きて、何所で雲が始まるか分らない程に嬾い上を、心持黄な色がふうと一面にかゝつてゐる。

「空の色が濁りました」と美禰子が云つた。

三四郎は流れから眼を放して、上を見た。かう云ふ空の模様を見たのは始めてではない。けれども空が濁つたといふ言葉を聞いたのは此時が始めてである。気が付いて見ると、濁つたと形容するより外に形容しかたのない色であつた。三四郎が何か答へやうとする前に、女は又言つた。

「重い事。大理石の様に見えます」(五の八)

ここに至つても漱石的な執念は諦めを知らない。彼はさらなる技巧を凝らして今度は雲の上に小細工を施し、それにもつと露わでもつとエロティックなイメージを刻みこむ。つまり、天(男)と地(女)の合体した様子を譬えて「何所で地が尽きて、何所で雲が始まるか分らない」と言い、その後を訪れた疲労困憊の状態を形容して「嬾い」と言い、射精した精液のことを暗示して「心持黄な色がふうと一面にかゝつてゐる」と言う。そうしておいて最後に、「空の色が濁りました」と美禰子の口を借りて、もう一つの状態の完成を告げる。実に神秘的で、異様な光景である。秘教の儀式における呪文にも似たこの「雲言葉」を、漱石の韜晦趣味に帰着させてしまおうとした、従来の漱石論者たちの困惑した心理も何となくわかつたような気がする。したがって、三四郎が誘惑する女、美禰子のこの「雲言葉」に翻弄されてしまうのも無理はない。また、彼が「空が濁つたといふ言葉を聞いたのは此時が始めてである」と告白

せざるをえなくなるのも当然である。小川の水が濁ったことから始まった、漱石の露骨なエロティシズムは、この空の色が濁った状態にさらなる隠喩の増殖を示して、やっと象徴体系の円環を閉じる。

よく言われているように、漱石の文学は男女の愛を描きながら、そこには男女の抱擁の場面もなければ、ラブシーンもない、というのが一般的で、表面的な見方である。それで、好事家なのか研究者なのか区別のつかない多くの人たちが、それぞれ憶測をたくましくして、ある者は、漱石が頭の良い東京帝国大学の教授だったからそんなことは恥ずかしくて描けなかったはずだと言い、またある者は、明治という時代の制限があったから描けなかったはずだと言い、さらにある者は、漱石の作品はほとんどが新聞小説だから検閲に配慮せざるを得なかったはずだと言った。こうした言い分にはそれぞれ一理あるかもしれないが、しかし、以上においてすでに見てきたように、漱石は描かなかつたのではなく、まさに東京帝国大学の教授らしく、他の追隨を許さない「学者的」な手法で巧妙に描いていたはずである。

つまり、『三四郎』において「谷中」が、唐辛子や大根や鶴鶴といったエロスに関わるさまざまな象徴の乱立する特権的な空間であったのは、「谷中」がその空間的実在性から引き離されて、老子の道の哲学と手を結び、その「谷間」の内包しているイメージや隠喩から多くのものを分有してもらっているからである。その瞬間、

「谷中」はもはや「やなか」ではなく、分離分割されて「谷の中」と読み直され、そして「谷の中」と「谷の間」は重ね合わせられて、寸分違わない融合体となる。したがって、藁屋根の下の唐辛子や百姓の洗う大根や石の上にとまっている鶴鶴は単なる風景ではなく、深い神話的地層から汲みあげてきた濃密なエロスのイメージである。要するに、漱石のテクストは、漱石の想像力が書かせたものではないからである。それは老子の水の隠喩、水のロゴス（以下、「水の隠喩的ロゴス」とする）が書かせたものである。水の隠喩的ロゴスは、漱石の文学が現れるための条件であり、それが現前の中に出現し、立ち現れるための「開け」である。水の隠喩的ロゴスの中で、水の隠喩的ロゴスによって、漱石の文学はその存在へと到来する。水の隠喩的ロゴスは漱石の文学を存在させるのである。

したがって、作家の体とは、呼びかけと聴取という経験しか知らない単純体である。水の隠喩的ロゴスはまさにこの単純体に到来するのである。その際、水の隠喩的ロゴスは図像として、イメージとして到来するのである。したがって、われわれは作家とは、このような水の隠喩的ロゴスの到来の方角を察知できる能力を持った存在だと言いたくなるが、しかし実はそうではない。そのようなどこか自己主張的な排他性を仄めかす能力には、そのような傷つきやすい繊細なイメージは訪れない。彼はあくまでも、聴取体として、呼びかけに応じられるよう聴取の義務を怠ることなく、つねに身の構え

を崩さないでいるだけである。その姿勢とは、水の隠喩的ロゴスが送り出した繊細なイメージが如何なる阻害も受けずに、自由気ままに作家という聴取体のなかを逡巡するようにするための、最高のコンディションを約束した状態の謂いである。このように、作家という聴取体はこうした最高の受け入れ態勢を整えながら、また最高に敏感な聴取の耳をそばだてるのである。その時、彼が聞き取るのはそのイメージがつぶやく音、そのイメージが滑らせるペンの音なのである。すなわち、水の隠喩的ロゴスがその身体を貫通する音に聴取体として息を殺して静かに聞き入るときに、イメージは春の乙女のように足どり軽やかに静かにやってくるのである。われわれの想像力という名の花畑に。

すると、今度はどうだろうか。われわれの想像力は果たしてその水の隠喩的ロゴスを支配することができるのだろうか。否、できないはずだ。創造的といわれる想像力（脳という法廷からの召喚状＝呼びかけが届く瞬間にいつでも飛来可能な脳の乱気流、理性＝思考の正気流に対抗するもの）は、水の隠喩的ロゴスを自由自在に支配してみずからのイメージ生産に従事するよう指示したり、指令を出したりしているのではなく、水の隠喩的ロゴスがわれわれを「超感覚的」に支配しながら、人間の白昼夢が織り成す想像力という幻想的な無形の織物に自分の計画の卵を産み付けるのである。ここで「超感覚的」といったのは、われわれが水の隠喩的ロゴスの指令や

指示に従って、その計画の実現に荷を背負わせられた駱駝や牛馬のように服役しているながらも、少しもそれに気づかないばかりか、むしろそれを自分自身の意志や主体性によって行なう行為として錯覚している。これを言い換えれば、水の隠喩的ロゴスはわれわれを勞わり愛撫しながら、その服役という受動者の苦痛を、極細の無痛の麻酔針を持って麻酔薬をその体内に注入して、能動者の積極性という幻覚へとそつと置き換えてくれるのである。

水の隠喩的ロゴスは、われわれの体内を貫通し、還流してくまなく支配しているのである。

## 十二 お直——へ水の女へ水の属性を生きる女

既述したように、漱石的文学における「水の属性を生きる女」は、その淵源を老子の哲学に置いている。ゆえに、漱石的文学を「哲学的文学」と呼ぶことができよう。反対に、老子の哲学は「文学的哲学」と呼ぶことができよう。というのは、老子の哲学が自分の「道」の理念の表象を、極めて文学的なイメージである谷間や牝や水の有する属性に託しているからである。たしかに哲学は、昔から学問の中の王者として、すべての他の学問に指針を与えるものとして君臨してきた。そのために、文学はその僕の一人のように振る舞わざるをえなかつた時期もあった。しかし、哲学はただ哲学者の頭だけから紡ぎだされる高級な思考ではない。文学が生産する哲学も

この世には存するのである。しかも、そのような哲学の方が、時にはずっと刺激的でずっと破壊的でそれにずっと浸透力に富んでいる場合さえ多いのである。それはなぜか。理由は簡単である。それは、自由で創造的な文学的言述をもって、哲学が固執する固い概念や観念、難解な範疇や命題を文学的溶液の中に投げ入れて溶解させながら、散文的な平明さをモットーに、冗長さを覚悟のうえで倦むことを知らず、昼夜を問わずに語りかけるからである。

ピエール・マシュレはその著『文学生産の哲学』で、「文学と哲学の対峙は両者を自律的な本質として規定し、それぞれを特徴づける領域に閉じ込め、両者のあいだに境界線を引いているのだが、この対峙は歴史的な産物にほかならない」と述べたうえで、両者の間に境界線が引かれて分離が行われた時代を十八世紀末と指摘している。<sup>(79)</sup>そして、そのような転換期に立ち会った証人としてデイドロをあげ、その著作から次のような引用をしている。

かつて賢明な人間は哲学者であり、詩人であり、音楽家であった。これらの才能は分化することによって退廃し、哲学の領域も狭まった。詩には思想がなくなり、歌には力強さや活力がなくなった。これらの手段を奪われた知恵は、もはや人々に以前と同じほどの魅力をとまなび理解されることはなくなってしまう。<sup>(80)</sup>

デイドロのこの嘆きには、文学と哲学の未分化という昔日の理想的な状態への無限の郷愁と、その分化が後世の人間存在の才能の退廃と知恵の貧弱さをもたらしてしまったことに対する遺憾の念が反映されている。たしかに、両者の分化は歴史的な必然として、社会の分業とともに人間の精神世界に大きな影響を及ぼしていただろう。しかし、一人一人の哲学者や詩人の精神世界においても、社会の分業における細分化と同様に、両者の分化が意識の平面にくっきりとした境界線を設けていたとは考えにくい。分離以降、たしかに哲学も文学もそれぞれ固有のなにかを用いて、思考なり想像なりをめぐらせているように見えるが、しかし両者が成り立っている土台は変わっていない。哲学的思维も文学的創造も、言葉を媒介にした精神の営みである。哲学と文学が未分化だったのも、また一旦分化したかに見えたものがふたたび結合への動きを見せているのも、いずれも土台となる言葉が分化の以前も以後もまったく入れ替わることなく今日に至っているからである。だから、詩人のような哲学者もいれば、哲学者のような詩人もいるのである。そして彼らによって生産される織物も、おのずと哲学的な要素と文学的な要素が横系になつたり縦系になつたりして紡ぎだされたテキストになるのである。

テキストのなかで哲学に帰する部分と文学に帰する部分を



「解きほぐす」というのは、複雑な横糸を解体してその構造を明らかにすることなのである。その複雑な横糸をとおして、作品の糸はまじわり、たがいに交錯し、結ばれては解きほぐされ、まとまって織り上げられてゆき、差異化された網目を形成するようになる。その網目の内部で、作品の糸は集まるけれども縛れることはなく、個別的で、多様で、しかも謎にみちた意味のかたちを描いていく。<sup>(81)</sup>

漱石的文学も例外ではない。それは、決して「哲学的な文学」ではないが、しかし、「哲学に帰する部分」と「文学に帰する部分」がお互いに横糸になったり縦糸になったりして紡ぎ上げられたテクストであることは間違いない。それと同様に、漱石的テクストにおける〈水の女〉も、単なる西洋の〈水の女〉が帯びる神話的、絵画的、文学的なイメージのものではなく、中国的な性質を強く帯びた〈水の属性を生きる女〉として、哲学的であると同時に神話的であり、また文学的でもある。したがって、漱石的文学においてこの二種類の〈水の女〉を区別することは、単なる差異の確認、差異の強調に終わる不毛な作業ではない。それは従来の漱石研究におけるあまたのアプローチを機能停止に追い込んでしまいかねない出来事であり、事件である。なぜなら、そのような区別、そのような差異に気づくことは、漱石研究におけるまったく新しい切り口の発見、ま

ったく新しい進入方法の入手を意味するものだからである。

漱石的テクストにおける〈水の属性を生きる女〉のイメージは、その淵源を『文選』の中の「楚夢」に置いている。そこでは、「巫山の女」は固有名を持たない、時間の経過を生きる女である。つまり、朝の〈雲の女〉から夕方の〈雨の女〉へと変身をとげる女である。

『行人』のお直は、あまたの漱石的ヒロインの中でも、もっとも「巫山の女」に近い存在である。那美も美禰子も雲気を帯びた女、雲の性質を分有した女として、「巫山の女」と限りない親族的類縁性を見せているが、お直の方はその近親性にさらに相似性が加わった、もっと積極的な徹底ぶりを見せている。したがって、彼女は単なる〈水の女〉ではなく、〈水の属性を生きる女〉である。既述したように、漱石にとって文学は二つしかなかった。すなわち、「漢学に所謂文学」と「英語に所謂文学」である。彼はこの二種類の文学を「到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のもの」として認識していた。それと同様、〈水の女〉と〈水の属性を生きる女〉はまったく性質をことにする異種のものである。〈水の女〉は固定化されたイメージしか持たない類型的なものである。それに対して、〈水の属性を生きる女〉は「人間の女」である前に、「物質の女」である。だから、彼女たちの行動は人間の意志や計画とまったく無関係である。彼女たちがある行動に移るのは、そのような物質の環境

が整って、そこにそのような物質が有しているリズムが生じている場合である。『行人』におけるお直の行動は、外の水の環境が気候の変化という名のもとに激しい変化をみせる瞬間に自ずと誘発されて起こるものとなっている。

「姉さん怖かありませんか」

「怖いわ」といふ声が想像した通りの見当で聞こえた。けれども其声のうちには怖らしい何物をも含んでゐなかつた。又わざと怖がつて見せる若々しい蓮葉の態度もなかつた。

二人は暗黒のうちに坐つてゐた。動かずに又物を云はずに、黙つて坐つてゐた。眼に色を見ない所為か、外の暴風雨は今迄よりは余計耳に付いた。雨は風に散らされるので夫程恐ろしい音も伝へなかつたが、風は屋根も塀も電柱も、見境なく吹き捲つて悲鳴を上げさせた。自分達の室は地面の上の穴倉見た様な所で、四方共頑丈な建物だの厚い塗壁だのに包まれて、縁の前の小さい中庭さへ比較的安全に見えたけれども、周囲一面から出る一種凄しい音響は、暗闇に伴つて起る人間の抵抗し難い不可思議な威嚇であつた。(中略)

「姉さん」

嫂はまだ黙つてゐた。自分は電気燈の消えない前、自分の向ふに坐つてゐた嫂の姿を、想像で適當の距離に描き出した。さ

うして其れを便りに又「姉さん」と呼んだ。

「何よ」

彼女の答は何だか蒼蠅さうであつた。

「居るんですか」

「居るわ貴方。人間ですもの。嘘だと思ふなら此処へ来て手で障つて御覽なさい。」(「兄」、三十五)

すべてをなぎ倒さんばかりに吹きすさぶ強い風、ざあざあと降りしきる激しい雨、そして立ち籠める霧のような無数の水滴、この物語のモーターはこのような水の演出する煙幕の背後に隠されている。言つてみれば、『行人』は、《水の言葉》に支配されたテキストである。すべては「水の法則」に従っている。だから、テキストの中のテキストのように、このテキストは流れている。まるで動力のエネルギー・タンクを備えたロボットのように、『行人』は水のエネルギーを消耗しながら、テクスチャーとしての自らの身体を、書く行為が織り成す一行一行の上に横たえていくのである。見せかけの登場人物たちは、人間という種族から贈与として送られてきた遺伝因子を受け取つて、如何にも人間の子らしく、物語の筋の展開に貢献すべく激しく動き回っている。が、しかしその原動力の源をなすのは人間的な意志やその意志が企てる計画ではない。『行人』は最初から登場人物の頭から意志を抜き取り、主体性を抜き取り、意識を

抜き取っている。彼らは人間として行動しているのではない。だからといって、物体または物質として行動しているのでもない。見せかけの登場人物たちは、水という物質からその属性を贈与してもらうことで、人間の意志ではなく、「水の法則」に従って行動しているのである。したがって、如何なる伝統的な心理学的アプローチも「水の属性」を生きたる『行人』の登場人物たちを、その捕捉の網目で絡めとることはできないのである。とくにお直がそうである。

お直という固有名には水の「静の原理」が刻印されている。それは『こころ』の奥さんが「お静」であるのと同じである。漱石的テクストにおいて、登場人物の固有名は識別のためにあるのではない。それはテクストの全体的な構造と深くかかわりあった要素である。お直という水の「静の原理」を刻印された嫂が、水の「動の原理」に自らを委ねるためには、一つの環境が必要である。それは人事とは無関係な環境である。それは自然が差し出す環境である。暴風雨がすなわちそれである。

兄からお直の貞操テストを頼まれた弟の二郎は、旅先の旅館で、夜、彼女と二人きりになる。密室空間に二人を封じ込めているのは暴風雨である。というより、暴風雨がそのような空間とそのような二人の接近を可能にし、保証するために、故意にすべての交通手段とすべての通信手段を断ってしまっているといった方が正しいかもしれない。漱石はしばしば意識的にそのような空間を設けているが、

その中でも以上の空間がもっとも特権的な場である。そのような特権性を与えているのはここでは暴風雨である。暴風雨はただ密室空間の外壁を作るためにここに書き込まれているのではない。それにはもっと深い意味がこめられているはずである。だから、暴風雨についての言及を、従来の読みのように単なる気候の変化についての描写として理解するわけにはいかないのである。

既述したように昔の農耕民族にとって、暴風雨は天なる父と地なる母が結ばれる象徴であった。両者を隔っていた「性の冷淡」の解消とともに訪れる、激しい結合の瞬間のイメージであった。この象徴とこのイメージを、漱石はそのままここに持ってきている。そしてそれを用いて密室空間の障壁をつくり、それをもって人間の行為を促す触媒としている。二郎と嫂が封じ込められた旅館の一角はまさにそのような神話的意味を付与された空間である。そのような空間での二人のやり取りもそれに相応しい性格を示すかのように一風変わっている。二郎の「居るんですか」に対して、「居るわ貴方。人間ですもの。嘘だと思ふなら此処へ来て手で障つて御覧なさい」と答える嫂は、如何にも二郎を誘惑するように見える。漱石的テクストの中で、これほど大胆な誘惑の言葉や口にする女はいない。『行人』は貞操テストの名目のもと、嫂を貞操の最後の防壁線の一步手前まで無理矢理に引つ張つていこうとする。

自分は手搜りに搜り寄つて見たい気がした。けれども夫程の度胸がなかった。其うち彼女の坐つてゐる見当で女帯の擦れる音がした。

「嫂さん何かしてゐるんですか」と聞いた。

「え、」

「何をしてゐるんですか」と再び聞いた。

「先刻下女が浴衣を持つて来たから、着換へやうと思つて、今帯を解いてゐる所です」と嫂が答へた。（兄、三十五）

テストの執行人なる二郎に漱石は、「姉さん何かしてゐるんですか」とさらに質問を強要する。この強要された質問に、嫂もとうとう強要されて、節操の最後の防御線を踏み越えて、帯を解くことになる。観念の世界ではなく、この暴風雨の降る密室空間で、しかも二郎を目の前にしてそれを解くのである。着物の文化をもつ日本民族が『万葉集』の古い時代から、温存してきたエロティシズムの隠語「帯を解く」が、明治というはるか隔てられた時代に生きていた一人の作家、漱石のテキストの中で、夜の闇とともにひそかにつぶやかれたのである。

暴風雨の降りしきる夜、旅館の一室で交わされた二人の以上の応答から、われわれは漱石のエロティシズムのもう一つの異なる側面を覗きこんで見たような気がする。しかし、忘れてはならないのは、

密室空間を湿らせて降りしきる暴風雨である。暴風雨の有する神話的作用は、その空間に身を処している存在をも遡行させて、神話的空間に連れ戻す。嫂が「居るわ貴方。人間ですもの。嘘だと思ふなら此処へ来て手で障つて御覧なさい」と言う時、ここに含意されているのはエロティックな誘惑だけではない。「居る」ということと「人間である」ということの強調には、「居ない」とことと「人間でない」ことが潜在的ながらも含意され、意識されている。

では、「人間ではない」とは何を意味しているのか。それは暗闇の消去作用によつて、視覚に訴えない「不在」を指しているのではない。そうではなく、人間以外の存在、この暴風雨の神話的空間に相應しい存在の性格を言い表そうとしているのである。つまり、神女のように自由自在に変化する存在のことである。もつと具体的にいえば、「巫山の女」のように「朝は雲になり、暮れには雨となる」、人間の肉体に身を宿さない存在のことである。漱石が嫂に付与したのはそのような自覚である。嫂が「人間ですもの」と逆説的な言い方をしたのは、そのような自覚が無意識の内に働いて吐かせた科白である。嫂が「巫山の女」の有する雲の性格を色濃く帯びた存在であることは、翌朝、嫂の後ろ姿を見送りながら、次のように考える二郎の観念の世界で、たしかな証拠を提示されて証明されることになる。

翌日は昨日と打つて変つて美しい空を朝まだきから仰ぐ事を得た。

「好い天気になりましたね」と自分は嫂に向つて云つた。

「本当ね」と彼女も答へた。

二人は能く寐なかつたから、夢から覚めたといふ心持はしなかつた。たゞ床を離れるや否や魔から覚めたといふ感じがした程、空は蒼く染められてゐた。(中略)

凡ての女は、男から観察しやうとすると、みんな正体の知らない嫂の如きものに帰着するのではあるまいか。経験に乏しい自分は斯うも考へて見た。又其正体の知れない所が即ち他の婦人に見出しがたい嫂丈の特色であるやうにも考へて見た。兎に角嫂の正体は全く解らないうちに、空が蒼々と暗れて仕舞つた。自分は氣の抜けた麦酒の様な心持を抱いて、先へ行く彼女の後姿を絶えず眺めてゐた。(「兄」、三十九)

「美しい空」とは、漱石的テキストにおいては女との関わりを暗示する隠喩的な表現である。その最初の具体例をわれわれは『三四郎』における与次郎と三四郎の間で交わされるやり取りの中ですでに確認している。ここでの「美しい空」は、同じく嫂との関わりを仄めかしながらふたたび反復する形でさりげなく登場してきている。したがって、二人の間にはどの程度までの国境破りの行為があった

のか、それを詮索するのはまったくの悪趣味であり、また文学と戯れるという読書行為ともまったく無縁のものなので、ここでは顧みないことにしよう。それよりも、なぜ二郎は嫂と一夜をとみに過ごしながらも、ついにその正体を解き明かすことができなかつたのか、それにフォーカスを当てることにしよう。すると、われわれはこの引用に出てくる「観察」という大げさな表現と「経験に乏しい自分」という謙遜を装つた表現が、単なる人間学的な心理学用語であることにいとも簡単に気づくようになる。漱石はこのようなカモフラージュを施すことで、自分のエクリチュールの秘密を隠している。『行人』において二郎は、漱石的エクリチュールが自由自在に操る傀儡のようなものである。だから、われわれが二郎の視点に立つて嫂を見つめるかぎり、同じくその正体がわからないだけでなく、『行人』という極めて漱石的なテキストについての理解もまた十分なものになつてしまふ。今日までの『行人』論のすべてが、精神分析学という悪名高きながらもいまだ賞味期限の切れていない「質問」から無意識や狂気といった用語を拾つてきて自分を武装しななければならなかつたのは、このような漱石的エクリチュールに対してまったく鈍感だつたからである。では、そのような鈍感は何に由来するものなのだろうか。それはニーチェ的な言い方を借れば、彼らが「人間的な、あまりにも人間的な」存在だつたからである。漱石的テキストにおいて、女は「人間の女」である前に、「物質の

女」である。嫂も例外ではない。彼女は「水の属性を生きる女」なのである。だから、彼女の正体は「空が蒼々と晴れて」行くにつれて、ますます解らなくなるのである。『行人』において「空が晴れる」ことと「正体が解らなくなる」こととの間に密接な因果関係があるのはそのためである。「空が晴れる」ことは雲がなくなることである。雲がなくなるとは雨の可能性がなくなることであり、暴風雨の可能性もなくなることである。したがって、「水の属性を生きる女」の「正体が解る」のは、「空が晴れていない」時、すなわち「水の属性」が自らの環境を整えてリズムを奏でながら激しい動きを見せる雲の時、雨の時、暴風雨の時である。そのような特権的な時間においてしか、「水の属性」を生きる嫂は正体を現さないのである。二郎にとって、嫂は「始めから囚はれない自由な女」であり、「深さのあり過ぎる」女である。そのような彼女が、まるで晴れてしまった「青い空」の中に消えていくかのように、ここでふたたび自分の女としての深さの中に戻っていったのである。

では、そのような環境でしか正体を現さない存在とはいったい何なるものなのだろうか。答えは一つ、「巫山の女」のような存在である。雲となつて現れ、雨となつて現れる「巫山の女」をおいてほかにいない。嫂ははつきりと「巫山の女」に重ねられている。寸分違わずにぴったりと重ね合わされている。彼女は「雲の女」「雨の女」だからこそ、「空が蒼々と晴れて仕舞つた」後には、正体が

解らなくなり、暴風雨が止んでしまった後には、正体を隠してしまうのである。二郎がいった「他の婦人に見出しがたい嫂丈の特色」とは、まさに「巫山の女」の分身とも見える嫂の以上のような性格をずばりと言いつたものにほかならない。

そしてそのような性格を、疑問の余地のない、確固たるものにしているのは、以下の引用においてである。ここでは「無名性」と「匿名性」が、嫂を限りなく「巫山の女」に近い存在に仕上げていく。

（下女）さうして「御客様です」と稍真面目に答へた。

「三沢だらう」と自分が云つた。自分は或事で三沢の訪問を予期してゐたのである。

「いゝへ女の方です」

「女の人？」

自分は不審の眉を寄せて下女に見せた。下女は却て澄ましてゐた。

「此方へ御通し申しますか」

「何といふ人だい」

「知りません」

「知りませんつて、名前を聞かないで無暗に人の室へ客を案内する奴があるかい」

「だつて聞いても仰やらないんですもの」

下女は斯う云つて、又先刻の様な意地の悪い笑を目元で笑つた。自分はいきなり火鉢から手を放して立ち上つた。敷居際に膝を突いてゐる下女を追い退けるやうにして上り口迄出た。さうして土間の片隅にコートを着た儘寒さうに立つてゐた嫂の姿を見出した。(塵芳、一)

二郎の所に訪れた嫂は、下女に名前を聞かれても教えない。なぜ教えないのか。名前がないからではない。お直という名前をちゃんと持っている。また、教えたいとか教えたくないとかの問題ではない。では、なぜだろうか。それは、彼女が名前を持っていてはいけなからである。『吾輩は猫である』の「吾輩」のように、少なくともここでは固有名を持たない存在にならなければならない。なぜなら、彼女は漱石によつて「巫山の女」に限りなく近い存在として振る舞うように運命づけられているからである。「巫山の女」は楚の襄王に名前を聞かれた時、彼女は名前がなく、ただ「朝には朝雲となり、暮れには雨となる」と答えた。それと同じように、嫂も〈雲の女〉、〈雨の女〉として、名前を持っていても教えないようにしなければならない。名前を持つことは、もはや〈雲の女〉〈雨の女〉ではなくなることの意味する。嫂はこのような「無名性」によつて、すでに自分が「巫山の女」に近い存在であることを暗示して

いる。彼女はさらに夕方の雨とともに現れることで、その暗示の強度を強めている。『行人』は以上の引用に継ぎ足すような形で、さらに次のような気候についての記述を挿入している。

其日は朝から曇つてゐた。然も打ち続いた好天氣を一度に追ひ払ふやうに寒い風が吹いた。自分は事務所から帰りがけに、外套の襟を立て、歩きながら道々雨になるのを氣遣つた。其雨が先刻夕飯の膳に向ふ時分からしとく降り出した。

「好く斯んな寒い晩御出掛でした」

嫂を部屋に案内した自分は、何より先に斯う云つた。嫂は軽く「え」と答へたぎりであつた。(塵芳、二)

これは二郎の日常生活の中のひとコマである。というより、それを装つた変装したりアリズムである。だから、その表面の字義通りの意味だけを拾つて読めば、この部分の描写はただ朝と夕方という時間軸で起こつた気候の変化を伝えるものにしかならない。しかし、いままでの考察で、「巫山の女」の有するさまざまな属性が漱石的テクストの根底にまるで陰画のように滲み出ていたことを考慮に入れば、われわれはこの引用をただ字義通りの意味で受け取るわけにはいかなのである。反対に、われわれはこの偽装された日常の深層に隠された意味を浮き彫りにしなければならない。つまり、語

り手（＝漱石）がさりげなくひと言、「その日は朝から曇つてゐた」と二郎の耳もとで囁く時、われわれはそのひと言の中に、「朝」と「雲」が隠されているのに気づき、はつと驚かざるをえない。というのは、「朝」は「巫山の女」が雲となつて現れる具体的な時間帯であり、「雲」は、「巫山の女」が朝、現れるときに宿る具象化された視覚的イメージだからである。だから、この朝の雲が、夕方の雨になるのは、誰が見ても明らかである。二郎が「歩きながら道々雨になるのを氣遣つた」のは、嫂の訪れを予感しているからである。それから「其雨が先刻夕飯の膳に向ふ時分からしと」と降り出したのは、彼の予感がついに的の中に、果たして嫂が現れたことを告げるものである。

しかし、二郎が果たして嫂を雨や雲と関わりのある存在として見ているかどうかは疑問である。むしろ、二郎は嫂の正体がまったく分からない三四郎のような視点人物である。いつてみれば、彼は漱石の作家戦略が考案したテキスト空間に投げ込まれた「棒切れ」のようなものである。彼が兄の一郎に無理やりにつ張り出されて貞操テストの執行人に選ばれたのも、また雨や雲の差し出す環境の中で、たえず嫂のことを考え、嫂に疑問を投げ掛けるように強いられているのも、すべては「テキスト内」存在だからである。

其晩は静かな雨が夜通し降つた。枕を叩くやうな雨滴の音の

中に、自分は何時迄も嫂の幻影を描いた。濃い眉とそれから濃い眸子、それがくつきりと眼に浮ぶと、蒼白い額や頬は、磁石に吸ひ付けられる鉄片の速度で、すぐ其周囲に反映した。彼女の幻影は何遍も打ち崩された。打ち崩される度に復同じ順序がすぐ繰返された。自分は遂に彼女の唇の色迄鮮かに見た。其唇の両端にあたる筋肉が声に出ない言葉の符号の如く微かに顫動するのを見た。さうして其頬には、肉眼の注意を逃れやうとする微細の渦が、鬢に寄らうか崩れやうかと迷ふ姿で、間断なく波を打つのをありくと見た。

自分は夫位活きた彼女を夫位劇しく想像した。さうして雨滴の音のぼたりくと響く中に、取り留めもない色々な事を考へて、火照つた頭を悩まし始めた。（「塵勞」、五）

二郎の眠れぬ夜の描写である。というより、雨の中の夢想といつた方が適切なものかもしれない。この日の夕方、雨をたずさえて訪れた嫂は、和歌山の暴風雨の夜に負けない誘惑ぶりをみせる。「妾なんか丁度親の手で植付けられた鉢植のやうなもので一遍植られたが最後、誰か来て動かして呉れない以上、とても動けやしません。凝としてゐる丈です。立枯になる迄凝としてゐるより外に仕方がないんですもの」。こうした暗示的な誘惑に二郎が戸惑いを見せると、彼女はもっと馴れ馴れしい口吻で、「二郎さんは少時会はないうち



に、急に改まつちまつたのね」と言う。こうした嫂が帰った後、二郎が彼女のことを思い描くのは、前後の文脈的繋がりから考えて、きわめて自然である。しかし、われわれがここで忘れてはならないのは、この日の夜もあの和歌山の旅館の夜と同様に、外では夜通し雨が降っているということである。嫂が二郎に向かって、積極的な誘惑の行動に出るのは、このような雨の環境が整った日である。というのは、雨は「巫山の女」の化身であり、そして嫂は「巫山の女」の属性を分有してもらった〈雲の女〉〈雨の女〉だからである。この日の夜、二郎がどうしても嫂の幻影から逃れることができずに夜通し彼女のことを思い描かざるをえなかったのは、同じく夜通し降りつづける雨が、たえず嫂のことを想起するように彼に強要していたからであろう。

要するに、嫂はここでもあの和歌山の旅館の夜と同様にいわゆる「誘惑する女」になっている。あたり前なら、嫂はお直というその名前の通り、穏やかで素直な存在であるはずだ。つまり、自分でも意識しているように、彼女は誰かがやってきて動かしてくれなければ、「立枯になる迄凝としてゐるより外に仕方がない」「植付けられた鉢植」のような女なのである。にもかかわらず、彼女が激しい言動をみせながら「誘惑する女」に豹変してしまうのは何故であろうか。それは彼女が生まれながらに持っていた性格のゆえであろうか。だとしたら、漱石は性差の配分において、女性にしか与えら

れていない性格、すなわちヒステリックという性格を最初から彼女に付与していたことになる。あるいは、彼が深い関心をもって親しんできた世紀末の芸術の世界に生息しているさまざまな「倒錯の偶像」たち、たとえばメドゥーサやサロメ、あるいはマーメイドやセイレンたちが有している誘惑的な性格を、お直という固有名の背後に深層構造として組み込んだことになる。従来の漱石研究は、実はこのような視点を導入することで精神分析的なアプローチを試みたり、世紀末芸術との相関関係について言及したりした。こうした研究によって、漱石の想像力が生み出したテクストの世界は奥行きと深さだけでなく、多様性と豊饒さを誇るものになった。これは事実である。しかし、こうした研究は、「西洋一辺倒」という性格をあまりに強く帯びているために、均衡を失った偏頗なものになっている。下記の尹相仁の指摘にはそのような傾向が顕著に現れている。

滯英日記中の、「夜池田ト話ス理想美人ノdescriptionアリ兩人共頗ル精シキ説明ヲナシテ……(後略)」「日記」明治三四年五月二〇日)のような記述には、美人談義を好む漱石の一面が覗かれる。ロンドンの下宿の一室で二人の留学生が熱心に語り合った「理想美人」についての「精シキ説明」の中身がどんなものであったかをうかがう術はまったくないが、英文学徒夏目金之助は得意の英文学の知識を援用して、好きな作家の一人で

あつたメレディスの「美人ノdescription」などを話題にしていたのかもしれない。いずれにせよ、漱石が作家活動に入る前の段階から、「理想美人ノdescription」になみなみならぬ関心を示していたという事実は注目に値する。

こうして漱石の内部に形づくられてきた女性にたいする美的理想はとりもなおさず、いわゆる「漱石的女」を生む〈鑄型〉といつてよい。漱石の作品に登場する印象深い美女たちが、互いによく似ていて、絶えずある種の近親関係をほのめかしているのは、彼女たちが作者の観念上の理想像から分化した存在であることを物語る。<sup>83)</sup>

ここで尹はある必要に迫られて、「夜池田氏ト教育上ノ談話ヲナス又支那文学ニ就テ話ス」という部分を恣意的に切り捨て、単に「夜池田ト話ス理想美人ノdescriptionアリ兩人共頗ル精シキ説明ヲナシテ」にしてしまう。異質な「支那文学」の闖入によって、漱石と英文学との親密な関係が断たれて、西洋産の「漱石的女」の〈鑄型〉が壊れるのを恐れているからである。あるいは、尹みずからが「二人の留學生が熱心に語り合つた『理想美人』についての『精シキ説明』の自身がどんなものであつたかをうかがう術はまつたくない」と言っているように、「支那文学」にも〈水の女〉がいて、それが西洋のそれとはまつたく異質のものであることを、彼はまつたく

く知らなかつた可能性の方がもっと大きいかもしれない。

したがって、尹に代表される影響と受容というスタイルの研究は、漱石の想像力が有している獨創性のもう一つの側面を見逃してしまふ恐れがある。というのは、そのような獨創性とは、単なるアナロジーに支配されたイメージの模倣ではないからである。その獨創性とは、むしろ「女の描けない漱石」という作家（『書く行為を行なう主体』）の描いた女の描き方にこそ存するのである。『行人』において試みられたお直の描写はその典型をなすものである。彼女の固有名にはすでに水の「静の原理」が刻印されている。それは『ころ』の奥さんがお静であるのと同様である。漱石的テクストにおいて、登場人物の固有名は識別のためにはあるのではない。それはテクストの全体的な構造と深くかわりあつた要素であり、機能である。お直という水の「静の原理」を刻印された嫂が、水の「動の原理」にみずからを委ねるためには、一つの環境が必要である。それは人事とは無関係な環境である。それは自然が差し出す環境である。暴風雨がすなわちそれである。既述したように、漱石的テクストにおいてそのヒロインは、「人間の女」である前に、「物質の女」である。ゆえに、彼女たちには先に「人間の女」としての性格があるのでない。水という物質が差し出す環境があり、その環境が命令する「行為があるのみである。漱石の文学が決して伝統的な心理主義小説でない所以も実はそこに存するのである。したがって、従来の心理主

義小説が標榜する「性格というものがある。それは一セットの潜在性と特徴である。ここに見られる身振りや態度や振舞いや言葉は、それから生じる<sup>(84)</sup>」という古い信条は漱石の文学からみれば、有無を言わずに葬り去るべきものである。そしてその代わりに、サルトルの次の言明、すなわち「身振りや態度や世界を目指す行為や振舞いがある。こちらの方が最初にあるのだ。それらが何度も繰り返されるうちに、主体の性格というものが形成されることになる。性格とは、最初は何でもなく、いずれにせよ形式的にも物質的にも意識の中にはなかったものなのである<sup>(85)</sup>」を、漱石の文学は新しいモットーとして導きいれるべきである。実際、漱石の文学はそのようなモットーをその書く行為において具体的に実践して見せてくれたものである。

したがって、和歌山の旅館に閉じ込められた夜、お直が「誘惑する女」の行為そのものを演じたのは、なにも彼女が作家漱石によって性格的にそのように創られていたからではない。彼女は「巫山の女」と同様、「水の属性」を生きるように運命づけられていたからである。だから、彼女はもはや「人間の女」ではない。《水の女》なのだ。しかも、西洋の《水の女》のテーマ系に属する《水の女》ではなく、中国の《水の女》のテーマ系に属する《水の女》なのである。漱石は東西を知る教養人として、このように性質を異にする二種類の《水の女》を見わたせる高みを所有していた。そして、そ

のような高みから自分の獨創性を生み出したのである。したがって、その獨創性には一つの訣別、一つの放棄が含意されている。つまり、これから描く女を徹底的に《水の女》として描くことで、従来の慣習的なやり方——女を「人間の女」として描くこと——に別れを告げること。次に、そうすることで西洋伝来の古典的で排他的な手法——「人間の属性」という経験的所有の産物なる心理や精神性を登場人物たちの身体に注入すること——を放棄すること、である。代わりに、水という物質が有している「動の原理」を彼女たちの行動を可能にするエネルギーとして配分してやること、漱石の想像力が有している獨創性のすべてはここから流れ出てきているのである。ゆえに、彼女たちが如何なる言動に出るか、彼女たちの心理や意志とはまったく無関係である。それだけではない。作家の意志やプランともまったく無関係である。だから、われわれは次のように言うことができる。つまり、あの夜、お直という穏やかな女を懲憚して激しい言動へと誘ったのは、「誘惑する女」という偽りの性格ではなく、むしろ「水の属性」の顕現である暴風雨であった、と。そして、われわれはさらに次のように言うことができる。つまり、漱石の想像の世界への真の接近は、心理学的なアプローチを始めとしたすべての人間中心主義的なアプローチを諦めた瞬間にこそ初めて可能になる、と。『行人』はこうした認識を兄と二郎とのやり取りの中に、さりげなく挿入している。しかも、そのようなさりげなき

は、兄の学者という職業が提供する知の言説によって見破られることなく、むしろリアリズムの自然さがもたらすもう一枚の装いによって覆われるような形で呈示されている。

「女の心だつて男の心だつて」と云ひ掛けた自分を彼は急に遮つた。

「御前は幸福な男だ。恐らくそんな事をまだ研究する必要が出て来なかつたらう」

「そりや兄さんの様な学者ぢやないから……」

「馬鹿云へ」と兄は叱り付けるやうに叫んだ。

「書物の研究とか心理学の説明とか、そんな廻り遠い研究を指すのぢやない。現在自分の眼前に居て、最も親しかるべき筈の人、其人の心を研究しなければ、居ても立つても居られないといふやうな必要に出逢つた事があるかと聞いてるんだ」

最も親しかるべき筈の人と云つた兄の意味は自分にすぐ解つた。(兄、二十)

「最も親しかるべき筈の人」とは言うまでもなく嫂のことである。その彼女を対象に、ここではもつと大げさな表現がはばかる気配も見せずに列をなして登場してきている。女の心、男の心、学者、書物、心理学、学問、神経質、歇私的里。それに何回も繰り返される

「研究」という硬いイメージの言葉。これらはいずれも学者としての一郎の口からこぼれ落ちてきた言葉たちである。だから、真実味を帯びているだけでなく、リアリズムの鉄則なる本当らしさに合致しているように見える。しかし、これらの言葉も既述した二郎の「観察」や「経験に乏しい自分」という表現と同じく、漱石的エクリチュールが放つ煙幕のようなカモフラージュにすぎない。と同時に二郎をその兄の世界から遠く隔てているのはこのような言葉たちである。だから、二郎からみれば、兄は別世界に属する存在である。自分とは違って、兄はいつでも書物や学説が提供する方法や概念に基づいて、自分の外の世界に存在する対象を分析し研究する学者である。

漱石自身、「老子の修身」に言及した際、「老子は学問を以て無用とせり」とした上で、これをさらに敷衍して、「かく老子は一方にては学問を以て事物を研鑽するを悪み又一方にては経験を利用して現象を探求するを無用とし損之又損以至於無為〔之を損じ又損じて以て無為に至る。四十八章〕の域に達せんと力めぬ」と指摘している<sup>(86)</sup>。漱石自身東京帝国大学の教授職を捨てて、新聞小説という大衆向けの作品を書く作家になった伝記的事実には、もしかすると老子のこのような無為の境地に自分を置いてみたいという強い願望があったかもしれない。そのような漱石とは違って、『行人』の一郎はあくまでも「学問を以て事物を研鑽」し、「経験を利用して現象を

「探求」しようとする学者である。そのような学者がいま「最も親しかるべき筈の人」である自分の妻を対象に、「居ても立つても居られない」状態に陥っている。というのは、如何なる書物の知識も心理学の知識も「其人の心」を解き明かしてはくれないからである。

万能であるはずの知識（＝男性中心主義的なもの）は、ここではラカンがいう「隣人」に等しい存在である女を前にしてそれ固有の威厳を失っている。だから、兄は続けて二郎に次のような質問をせざるをえなくなる。これは必然的である。したがって、一郎のイメージに作家漱石自身のイメージを重ね合わせながら、その精神世界を覗き込もうとする実証主義的なアプローチの一切を退けなければならぬ。さもないと、われわれは下記において漱石がメレヂストの学説を披露するのは彼の術学趣味にすぎないと誤解しかねないからである。

「御前メレヂストといふ人を知つてるか」と兄が聞いた。

「名前丈は聞いてゐます」

「あの人の書翰集を読だ事があるか」

「読む所か表紙を見た事も有りません」

「左右か」（中略）

「其人の書翰の一つのうちに彼は斯んな事を云つてゐる。――自分は女の容貌に満足する人を見ると羨ましい。女の肉に満

足する人を見ても羨ましい。自分は何うあつても女の霊といふか魂といふか、所謂スピリットを攫まなければ満足が出来ない。」

それだから何うしても自分には恋愛事件が起らない」

「メレヂストつて男は生涯独身で暮したんですかね」

「そんな事は知らない。又そんな事は何うでも構はないぢやないか。然し二郎、おれが霊も魂も所謂スピリットも攫まない女と結婚してゐる事丈は慥だ」（兄、二十）

ここに至つて、お直は一郎の手によつて、先の引用の「最も親しかるべき筈の人」から「霊も魂も所謂スピリットも攫まない女」へと置き換えられている。と同時に男も、メレヂストの説を借りる形で「女の容貌に満足する人」と「女の肉に満足する人」の二種類に分けられている。では、一郎はこのうちのどれに属するのかわかると、そのいずれにも属さない存在である。彼は自らをこの二つの存在の外に置くことで、自分を「女の霊や魂」といったいわゆる「スピリット」をつかまうとする特権的な存在に仕立てている。にもかかわらず、彼はほかの女はおろか、自分の妻の「スピリット」さえいまだ攫んでいないのである。兄とお直を結びつけて夫婦にしたのは結婚という制度である。そして二人の結婚は、世間一般の結婚と同様、「恋愛事件」という前段階を経て、結婚という結果へとたどり着いたものである。なのに、兄は「おれが霊も魂も所謂スピリット

トも攫まない女と結婚してゐる事丈は慥だ」という。漱石にとつて、恋愛は単なる異性間の結合を意味するものではなかつた。それはここにあるように「事件」であり、「出来事」である。「ここ」が書かれたのも、恋愛がまさにそのような性格を有したものだつたからである。<sup>(88)</sup>だから、『ここ』において、恋愛は一つのプロセスとして「二つの階段」に分けられている。すなわち、同性間の「第一階段」と異性間の「第二階段」である。『ここ』はこの「二つの階段」を、それぞれ「先生と私」、「先生とK」、「先生とお嬢さん」、「Kとお嬢さん」という形で描いている。それに対して『行人』は、「第一階段」をまったく欠いた「第二階段」での「事件」だけを取り上げている。しかもそれは「第二階段」の始まりを飾る激しい恋愛ではなく、終わりを意味する、決して穏やかでない結婚である。兄はこの終わりに近い段階に至つてもいまだ自分の妻の「スピリット」をつかみえないままでいる。人間の相互理解には距離の近さと時間の長さが必要である。これが一般的なコミュニケーション理論が教えてくれる論理である。結婚とは、このような二つの要素が有している特性をもつとも望ましい状態で備蓄している環境である。兄はそのような環境にいながらも、しかも学者という特別な存在として分析能力を持つていながらも、自分の妻というもつとも近い距離にいる存在を理解することができないのである。

では、『行人』におけるこのような理解不可能性は、認識論にお

ける主体と客体という次元における関係の網目の複雑さによつて招来される問題なのだろうか。それとも二郎の以下の告白にあるように、女という存在を人間としてあまり真面目に研究しなかつたためなのだろうか。

自分は此時始て女といふものをまだ研究してゐない事に気が付いた。嫂は何処から何う押しても押しやうのない女であつた。此方が積極的に進むと丸で暖簾の様に抵抗がなかつた。仕方なしに此方が引き込むと、突然変な所へ強い力を見せた。其力の中には到底も寄り付けさうにない恐ろしいものもあつた。又は是なら相手に出来るから進まうかと思つて、まだ進みかねてゐる中に、弗と消えて仕舞ふのもあつた。自分は彼女と話してゐる間始終彼女から翻弄されつゝある様な心持がした。不思議な事に、其翻弄される心持が、自分に取て不愉快であるべき筈なのに、却て愉快でならなかつた。(「兄」、三十八)

否、そうではない。嫂が二郎にとつて「何処から何う押しても押しやうのない女」であつたり、「此方が積極的に進むと丸で暖簾の様に抵抗」のない女であつたりするのは、彼女がまさに「水の女」として、「水の属性」を生きるように強要されていたからである。嫂の「お直」という固有名や自己言及的な「鉢植」という自称、そ

れにこの引用にある「暖簾の様」という隠喩には、そのような強要が強い「水の属性」の刻印がなされている。したがって、お直と「鉢植」は表面的には固有名と普通名という二項対立的な関係を形成しながらも、隠喩という深層の次元ではいずれも「水の属性」なる「静の原理」を表象するものとしてお互いに通底し合っている。「行人」のフィクション空間における嫂の行動パターンがはつきりと二分されているのも、このような固有名が有している意味論的な「外部性」と深い関係がある。『行人』の構造的特性は、このような固有名の「外部性」（二人の男の名前が固有名のなかの平凡さを装って一郎と二郎となっているのは、お直という固有名の「外部性」をコントラストをもって浮き彫りにする狙いがあったからである）と手を結び、そしてその「外部性」が呈示する意味論的不確定性をもう一つの不確定性の関係項なる「水の属性」によってパラフレーズしようとするエクリチュールの独特な姿勢の中に潜んでいる。嫂の行動パターンが二分した形になったのも、『行人』の有しているこうした構造的特性が働いた結果起こったデフォルメにほかならない。われわれが『行人』で出会うのは、このようなデフォルメの切り込みを入れられた嫂である。すなわち、日常という生活空間を、「水の属性」がさしだす「静の原理」を反復する形で生きるように強要され、和歌山の暴風雨の夜のような非日常的な空間を、「水の属性」がさしだす「動の原理」を一回性または一過性をもって生きるように強要

されたお直である。だから、兄が弟に向かって「おれが霊も魂も所謂スピリットも攫まない女と結婚してゐる事丈は慥だ」と吐露せざるをえないのは極自然である。

では、そのような「スピリット」をつかむためには、どうしななければならないのだろうか。これは兄が発する疑問の声であると同時に二郎の声でもある。あるいは、『行人』が兄と二郎という主語的な個別性を超越して、むしろ「すべての男」という集合的な主語の次元で発する、ある種の普遍性をもった根本的な問いなのかもしれない。したがって、二郎の口を借りて言われた意味深遠な一文、「凡ての女は、男から観察しやうとすると、みんな正体の知れない嫂の如きものに帰着するのではあるまいか」を、われわれはその中の「男」を「すべての男」に置き換えることで、「凡ての女は、凡ての男から観察しやうとすると、みんな正体の知れない嫂の如きものに帰着するのではあるまいか」と言い換えることができる。『行人』が『行人』というテキスト的特殊性を乗り越えて、ある種の普遍性を獲得するのも、このような置き換え、このような言い換えを許容する深遠な射程をその構造の根底に隠し持っているからである。その意味で、兄の学者という職業はそのような「深遠な射程」を支えるべくして選ばれた必然性である。『行人』が有している擬似客観性、疑似科学性はいずれもこの「学者」という知の捏造者を土台にしている。前述した「書物の研究」「心理学の説明」「メレヂス

ト」「スピリット」「魂」「霊」、それに類出を誇る「研究」、こうした硬いイメージの言葉たちはいずれもこの「学者」という隠喩の木に寄生することでその自然さを獲得しているのである。

「他の心は外から研究は出来る。けれども其心に為つて見る事は出来ない。其位の事なら己だつて心得てゐる積だ」

兄は吐き出すやうに、又懶さうに斯う云つた。自分はすぐ其後に跟いた。

「それを超越するのが宗教なんぢやありますまいか。僕なんぞは馬鹿だから仕方がないが、兄さんは何でも能く考へる性質だから……」

「考へる丈で誰が宗教心に近づける。宗教は考へるものぢやない。信じるものだ」(兄、二十一)

ここで言及されている「他の心は外から研究は出来る」は、明らかに兄の学者の論理である。それに対して二郎の「それを超越するのが宗教ぢやありますまいか」は、そのような学者の前で無知をよそおうように強要された視点人物の使命が吐かせる科白である。兄からみれば、「考へること」も「信じること」も、女の「スピリット」をつかむ上ではまったく役に立たないものである。唯一「スピリット」の捕捉の可能性を提供してくれそうなのは、「其心に為つ

て見る事」である。では、それは一体どういふことなのだろうか。それは、人間の心ではなく、物の心になってみることである。そしてその物の心になってみることは、そのものを所有することでもあれば、同時にその物に所有されることでもある。だから、兄の友人Hさんは二郎に送つた手紙のなかで次のように伝えなければならなかつたのではないだろうか。

兄さんは正直です。腑に落ちなければ何処迄も問ひ詰めて来ます。問ひ詰めて来られれば、私には解らなくなりませう。それ丈ならまだしもですが、斯ういふ批評的な談話を交換してゐると、折角実行的になりかけた兄さんを、又もとの研究的態度に戻して仕舞ふ恐れがあるのです。私は何より先にそれを氣遣ました。私は天下にありとあらゆる芸術品、高山大河、もしくは美人、何でも構はないから、兄さんの心を悉皆奪ひ尽して、少しの研究的態度も萌し得ない程なものを、兄さんに与へたいのです。さうして約一年ばかり、寸時の間断なく、其全勢力の支配を受けさせたいのです。兄さんの所謂物を所有するといふ言葉は、必竟物に所有されるといふ意味ではありませんか。だから絶対に物から所有される事、即ち絶対に物を所有する事になるのだらうと思ひます。神を信じない兄さんは、其処に至つて始めて世の中に落付けるのでせう。(塵勞、四十八)



つまり、物を所有し、物に所有されること、それは人間を人間ではなく、物として直にそれを感じ、そしてその物と一体化することにはかならない。言い換えれば、人間を人間として、学者的な態度で心理学的に研究するのではなく、その物が物として有している属性をそのまま受け入れ、そして自他の境界を取り払ってその物の中に自分を埋没させ、そしてその「全勢力」に自分の「心を悉皆奪い尽く」されてしまう時、人間は初めて「絶対に物から所有される」と同時に、また「絶対に物を所有する事」にもなるのである。兄はそうしない限り、この「世の中に落付ける」ことができない。反対に「其全勢力の支配を受け」入れて、その物としての属性にすっかり浸るとき、兄はこの「世の中に落付ける」ことができるのである。このような認識には、明らかに老子の哲学が説くところの「上善水の如し」という実践倫理に等しいものが潜んでいる。前の引用における二郎の心的状態、すなわち嫂に始終翻弄されながらもその翻弄される気持ちが大不愉快ではなくむしろ愉快なのは、彼が彼女の中に「水の属性」を発見し、その属性の中にすっかり自分を委ねて、ひねもすゆらゆらと揺すられているからである。その意味で、ゆらゆらと揺れる暖簾は「水の属性」を生きる嫂のイメージでもあれば、そのような嫂に翻弄される二郎の心的状態のイメージでもある。では、兄が二郎の兄に「寸時の間断なく、其全勢力の支配を

受けさせたいのです」と言うとき、その「全勢力の支配」とは如何なるもののだろうか。それは「水の心」になって、水の支配に全身を任せることである。つまり、女を人間として研究するのではなく、物質として水として全身全霊的に接し、そしてその物質的な性質の中に自分をすっかり委ねてしまうことにはかならない。『行人』はこのように、女という真理（それが真理なのは、確定不可能性を帯びた「来たるべき」存在だからである）を人間ではなく、別の存在、つまり水のような物質として描く（＝表象する）ことで、人間を人間として描く（＝表象する）ことの不可能性を回避しているだけでなく、男女の性差がさしだす心理学的差異を止揚し、倫理道徳が強い善悪の判断を破棄している。したがって、人間を人間ではなく、物質として描き表象することは、人間を人間として描き表象することの限界性を意識することである。と同時に、それは「表象の限界」を「表象の快楽」へと転移させることでもある。『行人』において、このような「表象の快楽」を支え、可能にしているのは、「水の属性」の一変形にすぎない雨や暴風雨の強度についての細かい言及、あるいは「空が曇ること」と「空が晴れること」に代表される天候の変化についてのさりげない描写である。これは従来の分類からすれば、文人的な趣味が生産する風景描写といわれる遊び（＝名文）に属するものである。それが『行人』ではまったく性質を異にした、構造そのものと深くかかわったエクリチュールとなっ

ている。したがって、このような『行人』的エクリチュールが、それを読む読者に、書き手の「表象の快楽」に匹敵する「読みの快楽」を与えてくれるかどうかは微妙である。というのは、このような微妙さは、嫂を時代の変動が生んだ「新しい女」、あるいは精神分析学が呈示する「二重人格」という馴染み深いイメージとしてみることのできないことと密接な関係があるからである。現代の読者（『精神分析学の色眼鏡がさしだす眼状斑を装着された存在』に嫂がそのような存在として映ってしまったのは、彼女が〈水の女〉として「水の属性」を生きるように構造的に運命づけられていたからである。『行人』がHさんの手紙で終わりを結ぶとき、お直の暗示的なイメージとして雲や雨の隠喩を用いざるをえなかったのは、やはりテキスト全体に働く緻密な作家戦略とそれが要請する厳密な構造があったからである。

あなた方は兄さんの将来に就いて、とくに明瞭な知識を得たいと御望みになるかも知れませんが、予言者でない私は、未来に喩を挟さむ資格を有つて居りません。雲が空に薄暗く被さつた時、雨になる事もありますし、又雨にならずに済む事もあります。たゞ雲が空にある間、日の目の拝まれないのは事実です。あなた方は兄さんが傍のものを不愉快にすると云つて、気の毒な兄さんに多少非難の意味を持たせて居る様ですが、自分が幸

福でないものに、他を幸福にする力がある筈がありません。雲で包まれてゐる太陽に、何故暖かい光を与へないかと逼るのは、逼る方が無理でせう。私は斯うして一所にゐる間、出来る丈兄さんの為に此雲を払はうとしてゐます。貴方も兄さんから暖かな光を望む前に、まづ兄さんの頭を取り巻いてゐる雲を散らして上げたら可いでせう。もし夫が散らせないなら、家族のあなた方には悲しい事が出来るかも知れません。兄さん自身にとつても悲しい結果になるでせう。斯ういふ私も悲しう御座います。（『塵勞』、五十二）

『行人』において、嫂も正体不明だが、彼女以上に正体不明なのはHさんという固有名を持たない存在である。兄と同様学者で、しかも兄のもつとも親密な友人を名のる彼は、自分は「予言者ではない」と言いながらも、ほとんど占い師のような語り口で二郎家の将来を占っている。彼が「雲に包まれてゐる太陽」と比喩表現を使うとき、「太陽」が指し示す対象が兄の一郎であることは明瞭だが、それでは「雲」とは何を指しているのだろうか。平均的で一般的な読みだったら、兄の狂気ということにならう。しかし、「雲」が空にかかるとなる物象でもなければ、また文化のたんなる慣習的な象徴でもないことを、われわれは『行人』の露わな意図が差しだす作意の暗示によつて、いやというほど見つけてきたわけである。だ

から、ここでの「雲」が指向する対象が嫂であることは火を見るよりも明らかである。「雲が空に薄暗く被さつた時、雨になる事もありませんし、又雨にならずに済む事もあります」、このような雲をわれわれ読者は、二郎とともに和歌山の暴風雨の翌日に確認している。その日、二郎はたしかにこう言つたはずである。「兎に角嫂の正体は全く解らないうちに、空が蒼々と晴れて仕舞つた」と。空の雲が晴れることと嫂の正体が分からないというこの奇妙な「因果関係」、これを裏返しにしていえば、嫂の正体が分かるのは、空に雲がかかつていて、それが激しい動きを見せて、雨になり、暴風雨になる時である。そのような日に限つて、嫂は二郎に接近して活発な誘惑ぶりを見せるのである。だから、そのような夜を過ごした翌日、眠りから覚めた二郎はきまつて「魔から覚めた」感じがすると、意味ありげなひとことに触れるのを忘れていない。これ以外にも、われわれは二郎とともに、朝の雲が夕方に雨となつて降り出すと、それを合図にどこからともなく、前触れなき登場をはたす嫂の奇妙な行動を、さきの引用ですで見えてきている。そしてこれから引用する部分は、そのような激しい気性と激しい言動の頂点を極めたものである。

自分の頭の中には、今見て来た正体の解らない黒い空が、凄まじく「様に動いてゐた。夫から母や兄のある三階の宿が波を

幾度となく被つて、くるり／＼と廻り出してゐた。それが片付かないうちに、此部屋の中に寐てゐる嫂の事が又気になり出した。天災とは云へ二人で此処へ泊つた言訳を何うしたものだらうと考へた。弁解してから後、兄の機嫌を何うして取り直したものだらうとも考へた。同時に今日嫂と一所に出て、滅多にない斯んな冒険を共にした嬉しさが何処から湧いて出た。其嬉しさが出た時、自分は風も雨も海嘯も母も兄も悉く忘れた。すると其嬉しさが又俄然として一種の恐ろしさに変化した。恐ろしさと云ふよりも、寧ろ恐ろしさの前触であつた。何処かに潜伏してゐるやうに思はれる不安の徴候であつた。さうして其時は外面を狂ひ廻る暴風雨が、木を根こぎにしたり、塀を倒したり、屋根瓦を捲くつたりするのみならず、今薄暗い行燈の下で味のない煙草を吸つてゐる此自分を、粉微塵に破壊する予告の如く思はれた。

自分が斯んな事をぐる／＼考へてゐるうちに、蚊帳の中に死人の如く大人しくしてゐた嫂が、急に寐返をした。さうして自分に聞えるやうに長い欠伸をした。

「姉さんまだ寐ないんですか」と自分は煙草の煙の間から嫂に聞いた。

「え、だつて此吹き降ぢや寐様にも寐られないぢやありませんか」

「僕もあの風の音が耳に付いて何うする事も出来ない。電燈の消えたのは、何でも此処いら近所にある柱が一本とか二本とか倒れたためだつてね」

「さうよ、其んな事を先刻下女が云つたわね」

「御母さんと兄さんは何したでせう」

「妾も先刻から其事ばかり考へてゐるの。然しまさか浪は這入らないでせう。這入つたつて、あの土手の松の近所にある怪しい藁家位なものよ。持つてかれるのは。もし本当の海嘯が来てあすこ界限を悉皆攫つて行くんなら、妾本当に惜しい事をしたと思ふわ」

「何故」

「何故つて、妾そんな物凄いの所が見たいんですもの」

「冗談ぢやない」と自分は嫂の言葉を打つた切る積で云つた。すると嫂は真面目に答へた。

「あら本当よ二郎さん。妾死ぬなら首を縊つたり咽喉を突いたり、そんな小刀細工をするのは嫌よ。大水に攫はれるとか、雷火に打たれるとか、猛烈で一息な死方がしたいんですもの」

自分は小説などを夫程愛読しない嫂から、始めて斯んなロマンスチックな言葉を聞いた。さうして心のうちでは全く神経の昂奮から来たに違ないと判じた。

「何かの本にでも出て来さうな死方ですね」

「本に出るか芝居で遣か知らないが、妾や真剣にさう考へてるよ。嘘だと思ふなら是から二人で和歌の浦へ行つて浪でも海嘯でも構はない、一所に飛び込んで御目に懸けませうか」

「あなた今夜は昂奮してゐる」と自分は慰撫める如く云つた。

「妾の方が貴方より何の位落ち付いてゐるか知れやしない。

大抵の男は意気地なしね、いざとなると」と彼女は床の中で答へた。(「兄」、三十七)

ここでも嫂は二郎の口を借りて「正体の解らない黒い空」の隠喩の中に身を隠した存在として言及されている。彼女は「水の女」として、最初は「蚊帳の中で死人の如く大人しくしてゐた」が、しかし外側で「暴風雨が、木を根こそぎにしたり、塀を倒したり、屋根瓦を捲くつたり」して、いよいよ活動の舞台なる水の環境が整うと、「急に寐返をし」て「長い欠伸」をする。激しい気性とそれに伴う激しい言動の到来の前触れである。このように漱石的エクリチュールは、自然現象なる暴風雨を用意することで、嫂に代表されるような人間の行為が「静の状態」から「動の状態」へと移行するのを可能にしているのである。言い方を換えれば、漱石的テキストにおける登場人物たちの行為は、その自由意志や計画性とはまったく無関係に、むしろ外側の気候の変動という自然現象と連動する形で起こるのである。だから、漱石的テキスト空間に降る雨も、吹く風も、

棚引く雲も、もはや自然の景物ではない。漱石的テキストに自然描写という道草を食うような「閑文字」がないのはそのためである。すべての描写、すべての言及は、水の属性を生きる嫂のような遠近法の消失点に収斂していくように訓練され、習慣付けられている。

したがって、Hさんがいう「兄さんの頭を取り巻いてる雲」とは、嫂の隠喩であり、そのような雲は兄だけでなく、二郎の頭をも取り巻いているのである。『行人』が如何なる幕切れを演出するかは、すでにHさんの手紙に暗示されている。彼はほぼ作家漱石の全知全能の高みに立って警告を発している。「もし夫が散らせないなら、家族のあなた方には悲しい事が出来るかも知れません」。では、この「散らす」という言葉が意味するものはいったい何なのだろうか。表向きは兄の頭を取り巻いている「雲＝嫂」であるが、しかしそれが本当の意味での籬となつて誰かの頭を締めつけているとすれば、それは二郎の頭をおいてほかにはありえない。『行人』がサスペンスのまま終わっているとすれば、それは兄の狂気が将来どうなるかということではなく、二郎の頭を締めつける「雲＝嫂」の籬が外せるか外せないかにもつばらかかっている。その籬が外れた時、気が狂うのは兄ではなく嫂であろう。反対に、その籬が外れずにますます圧力が増してきて、ついに二郎が囚われの身になる時、本当の意味で狂気になるのは兄であろう。そしてHさんが発した警告、「もし夫が散らせないなら、家族のあなた方には悲しい事が出来る

かも知れません」もみごとに的中することになるだろう。

## 結 び

私がすでに語つたように、小説の人物というものは生きた人間のように母親の身体から生まれるのではなく、ある状況、文、メタファーから生まれるもので、その中にまるでクルミの殻の中のようにある種の基本的な人間の可能性が収められている。

(中略)

私の小説の人物は、実現しなかつた自分自身の可能性である。それだから私はどれも同じように好きだし、私を同じようにぞつとさせる。そのいずれもが、私がただその周囲をめぐつただけの境界を踏み越えている。まさにその踏み越えられた境界〔私の「私」なるものがそこで終わる境界〕が私を引きつけるのである。その向う側で初めて小説が問いかける秘密が始まる。小説は著者の告白ではなく、世界という罍わの中の人生の研究なのである。<sup>89)</sup>

このように語つたのはミラン・クンデラである。彼の二つのテキスト、『存在の耐えられない軽さ』と『不滅』の登場人物はそれぞれプラトンの愛のアイデアとアフロディテの誕生という二つの神話か

ら生まれてきている。つまり、作家が自分の経験と記憶から紡ぎ出される物語を諦めて、語りの特権を隠喩に引きわたす時、彼は自分の「われ思う」という主体的な自由意思をも同時に引きわたしている。ゆえに、いまや思うのは作家という「われ」ではない。語るのも作家という「われ」ではない。思うのも語るのも隠喩である。すべては隠喩から「流出」(Emanatio)してきている。よって、いまや作家はもはや告白を行なう主体ではない。作家はただ聞く耳をもって、隠喩が語りだす瞬間をじっと待っている存在なのだ。なので、いまや作家の取るべき姿勢は、語る姿勢でも書く姿勢でもない。彼が取るべき姿勢は、聞き取ったものを素早くしかも忠実に書き記す姿勢である。すなわち、聴取の姿勢であり、速記の姿勢である。

漱石的テキストも、このような姿勢に貫かれたエクリチュールによって生まれてきたものである。漱石はミラン・クンデラと同じように、「私の私なるものがそこで終わる境界」、つまり「踏み越えられた境界」で小説という名の物語を、「私の経験」「私の告白」としてではなく、一つの隠喩から「流れ出る」(流出, Emanatio)ものとして語ろうとしたのである。

漱石にとって、「私の経験」を語らないこと、それは人間であることを止めること、人間であることを止めることは、有限性に別れを告げて、無限を目指すことである。では、人間であることを止めるながらも依然として人間であらざるを得ないこの必然的な決定不可

能性を生きざるをえない人間として、有限ではなく無限を意志しようとしたら、それは何に向かう意志なのだろうか。それは、ほかならぬ「有史以来」という始まりの呪文が唱えられるのと同じ瞬間にうぶ声をあげる、さまざま「聖なる書」の中に刻印されたさまざまの言葉や文や隠喩に向けられた意志であるはずだ。

したがって、人間に永遠と無限を与えてくれるのは未来への視線や志向や意志ではない。未来は見晴らしの良い「開け」に似た到来を見せびらかしながら、実際は夭折する永遠、夭折する無限しか与えてくれない。人間的な永遠、人間的な無限を目指すとするなら、人間は未来への志向を表象しているかに見える顔の中の望遠鏡、すなわち「前向き眼」を取り外して、「後ろ向き眼」として後頭部につけ直さねばならない。そして無限後退の旅に身を任せねばならない。「聖なる書」の言葉、「聖なる書」の文、「聖なる書」の隠喩、これらはいずれもそのような無限後退の旅路が終焉にさしかかったときに初めて顕現してくる存在である。人間的な永遠、人間的な無限は、このような言葉、このような文、このような隠喩の接ぎ木に寄生するイデア的な生物にほかならない。

漱石にとって、小説を書くこと、それは始源の隠喩を解釈して語ることである。そして、始源の隠喩を語ること、それは一つの真理、一つの究極的なものを追い求める行為である。彼はあまたの人間的作家のように、全知全能の神の座を自分のために取っておくことは

しなかった。彼は知っていた。人間という存在の「軽さ」を。そしてその経験の「軽さ」と記憶の「軽さ」を。だから、彼は最初から諦めていた。自分を語るといふ破廉恥な告白の行為を。軽くて小さな人間が同じく軽くて小さな経験から、記憶からなにかを語るとしても、それは同じく軽くて小さな語りであり、小さな告白であるに違いない。彼はそう思い、そう確信した。するとそのような確信は、やがて一つの確固たる認識に変わり、そしてそのような認識はまた揺るぎない信仰へと変わっていった。確信から認識へ、認識から信仰へ、漱石の精神世界ではそのような横断にも等しい移行が行なわれていたのである。その過程で、彼は見たのである。ニーチェの宣言した「神の死」を、フーコーの語った「人間の死」を、バルトが言った「作家の死」を。そして彼は言った。時、すでに来たり、と。人間という狂人を王にする愚人祭ではなく、隠喩という意味の永劫回帰をバツカスとして招くべきディオニソス祭が目の前にまでさし迫っていることを。このことについて、漱石は同じく揺るぎない確信を持っていた。そうして彼は臨もうとした。まったく新しい文学という想像（＝創造）の祭に、全ヨーロッパのどの作家よりもはつきりとした意識をもって臨もうとしたのである。

その意識とは、すなわち小説における登場人物の産出の母胎を隠喩に引きわたすことであった。言い換えれば、それは作家という「われ」が生まれ育った近代という個人主義の土壌を隠喩に明けわ

たして、「われ」という個別性から神話の次元における隠喩に内包された普遍性へと自らを移行していく離脱行為にほかならない。その瞬間、「われ」はヘーゲルの崇高論が言及した次の引用の意味を完全に理解することになるのである。

われわれが崇高をまず最初にその原初的なたちで見出すのは、ヘブライ的な精神のありかたとユダヤ人の聖典の中である。<sup>91)</sup>

とはいえヘーゲルの場合、言語が生み出す「存在者」は、きわめて多くのことを話し、さらには書きさえる。その話しかたや書きかたというものはじつに多様でかつ興味深い。まず第一にそれは引用を行なう。聖書は神を引用するモーセを引用する<sup>92)</sup>。

したがって、隠喩に神の座を引きわたすこと、それは人間的作家が人間の次元を超えた、遙か向こうの彼方へと赴こうとする意志の表れにほかならない。隠喩に神の座を引きわたすこと、それは単なる作家の死ではない。それは二つの方角に向けての自己を放擲することである。一つは、自分を自分の前の方角に向かって投げること。すなわち、未だ到来していない未来という「ヘクト」に向かって自分を放擲することである。いま一つは、自分を自分の後ろの方角に向かって投げること。すなわち、かつてすでに到来して、いまは

無限廻行を可能にする無数のセリの連なりに向かって自分を放擲することである。

言い方を換えれば、それは隠喩にヤドカリをすることもある。

人間的作家は隠喩にヤドカリをすることで、自分を永劫回帰の軌道に乗せることができるのである。なぜなら、隠喩の中には永劫回帰のイデアが潜勢的可能態として覆蔵されているから。したがって、隠喩にヤドカリをする時、人間的作家は永劫回帰的次元における「ハイマン」とその「ハイマン」を起点にしてその後へと無限にのびていく無数のセリの連なりを俯瞰し、そして恍惚とした無の状態に自分が放擲されていることを発見することができるのである。その瞬間、彼のうちでは何が起こるのだろうか。芸術と呼ばれる現象が起こるのである。それについて、ユングは「心理学と文学」というエッセイの中で、次のように言っている。

芸術家は公務とはまったく異なるけれども、深いところである種のアナロジがあるといえるのは、芸術家特有の心理というものが、普遍的なものであつて個人的なものではないからである。芸術はあなたも衝動のように芸術家に生得のものであつて、彼を捕らえ、道具として使役するのである。彼の内にあつて意欲するものは、究極のところ個人としての彼自身ではなく、芸術作品なのである。個人としての芸術家はあれこれの気まぐ

れや意志や自分の目的を持つこともできるだろう。しかし芸術家としては、彼はより高次の意味において「人間」であるにすぎない。彼は普遍的な人間なのである。無意識のうちに働いている人類の魂の、彼は担い手であり形成者なのである。これが彼の公務にほかならない。この責務の重さは重く、そのためにしばしば人間としての幸福や普通の人たちにあつて人生を生きるに値するものにしていくすべての善きことを犠牲にしなければならぬほどである。<sup>(92)</sup>

したがって、作家が経験と記憶から紡ぎ出される物語を諦めて、語りの特権を隠喩に引きわたすとき、彼は自分の「われ思う」という主体的な自由意思をも同時に引きわたしている。その瞬間、作家といわれる「われ」は、いまや「われ思う」行為を可能にする、あの頭という「思考機械」を持たない存在とならざるをえなくなるのである。すると、作家といわれる「われ」にあるのは、いまや耳と手という二つの器官しかない。しかもその耳は「われ」のためにある耳ではない。その手も「われ」のためにある手ではない。すべては隠喩のために存する耳であり、手である。

したがって、聴取と想起はそれぞれ違った姿勢ではなく、想起しつつ行なう聴取であり、聴取しつつ行なう想起である。つまり、イデアへと通ずる道は、頭から耳へと通ずるトンネルのようなもので



ある。頭が想起の姿勢に入るとき、二つある耳の片方はそのトンネルから伝わってくる音に耳を傾け、もう一方はイデアへと通ずるも一つのトンネルの方に耳を傾けるのである。二つの耳、右と左に取り付けられた二つの器官、それはこの世の音とこの世を超えた世界の音を聞くためにあるのである。

ゆえに、漱石的エクリチュールは、その登場人物を作家の記憶や経験とはまったく無縁な太古の隠喩から自動的に「流出」(Emanation) してくるものとして受け止めることで、彼ら(≡彼女ら)にそのような隠喩を母胎としたテクストの内在的な自律性を顕在化し、具現化する媒体として生きること強要する。したがって、彼ら(≡彼女ら)のフィクション空間における生とは、われわれ読者に「現実世界の擬似体験」を提供するためのプレゼンテーションではなく、そのような隠喩の意味論的支配が隅々にまで行き届いた世界をリアリズムの強い窮屈さとは異なる窮屈さを覚えながら生きることほかならない。言い方を換えれば、彼ら(≡彼女ら)の生を支配しているのは創造主のような全知全能の作家の意思ではない。作家はもはや子供を産まない母親と同然の存在である。彼女の子宮はもはや子供を産むための「生産の機械」ではない。それは隠喩が自分の子供を産むために自由に利用できる間接孵化器なのである。したがって、作家とは創造する主体ではなく、隠喩の子供が産声をあげることができる空間であり、場である。隠喩は、この作

家という空間、作家という場を横断する時、彼女は自称人間の子と名乗る西洋的作家が産み出す子供とは異なった子供を産み落とすのである。つまり、「経験の子供」「告白の子供」ではなく、隠喩の属性を生きる〈風の女〉〈雲の女〉〈雨の女〉〈水の女〉を産み落とすのである。

注

(1) 江藤淳「漱石と言葉、漱石と沈黙」『国文学』第三七巻五号、一九九二年、一三頁

(2) ガストン・バシュラール『水と夢——物質の想像力についての試論』小浜俊郎他訳、国文社、一九六九年

そのなかでわれわれは水の本質的イメージを研究し、水の「物質的想像力」の心理学を創るであろう——火よりも女性的で均一である元素、もつと人目につかず単一であり、しかも「他を」単一化する人間能力の象徴である、一層普遍的な元素としての水。(一五頁)

物体objectsとともにひとは深く夢見るものではない。深く夢見るためには物質とともにでなければならぬ。鏡からはじめる詩人は、もし彼が完全な詩的経験を与えようと望むなら泉の水にまで到達しなければならない。(四一頁)

四元素のなかで、揺ることができるのは水しかない。水は揺る元素なのだ。これは母親のように揺るといふ女性的特性をかなり目立たせる一点である。(一九二頁)

(われわれが「無為の船」の底に寝そべっている時) 水はわれわれを運ぶ。水はわれわれを揺する。水はわれわれを寝かせて。水はわれわれに母を返してくれる。(一九三頁)

(3) 大岡昇平「水・椿・オフィーリア『草枕』」をめぐって『小説家 夏目漱石』、筑摩書房、一九九二年、二二三頁

(4) 同上、二二六頁

(5) 同上、二二六頁

(6) ガストン・バシュラール前掲書、第三章「カロンのコンプレックス」。オフィーリアのコンプレックス(二〇九〜一三八頁) 参照のこと

(7) 同上、二二三頁

(8) 東郷克美「『草枕』水・眠り・死」、片岡豊他編『漱石作品論集成』第二卷、桜楓社、一九九〇年、二五六頁

(9) 同上、二五七頁

(10) 尹相仁『世紀末と漱石』、岩波書店、一九九四年、二二五頁

美女の死と眠りのテーマは、ヴィクトリア朝の文芸において頂点に達している。ロッセッティが死んだ妻エリザベスを偲んで描いた《ベアタ・ベアトリクス》(Beata Beatrix, 1864-70) は、この時代に持て囃された、屍のような美しい女の肖像の典型を示すものである。(中略) また、ミレイの《オフィーリア》、テニソンのシャロットの女なども、この時代が生んだ眠っているような美しい屍のアイコンに数えられる存在である。

(11) 芳川泰久『漱石論——鏡あるいは夢の書法』、河出書房新社、一九九四年、二五九頁

(12) ガストン・バシュラール前掲書、第一章「明るい水 愛する水」、第五章「母性の水と女性の水」、第七章「優しい水の覇権」、第八章「荒れる水」を参照のこと

(13) 芳川前掲書、七頁

(14) 同上、八頁

(15) 同上、九〜一〇頁

(16) 同上、一五九頁

(17) 同上、一六〇頁

(18) 蓮實重彦『夏目漱石論』、青土社、一九七八年、二二五頁

(19) 同上、一八八頁

(20) 同上、一九三〜一九四頁

(21) 同上、二〇七頁

(22) 同上、二二八〜二二九頁

(23) 同上、二二八頁

(24) 芳川前掲書、「高所と冷たい水」九七〜一〇六頁を参照のこと

(25) 蓮實前掲書、二一八頁

(26) 芳川前掲書、一九頁

(27) 蓮實前掲書、二一九〜二二〇頁

(28) 芳賀徹『絵画の領分』、朝日新聞社、一九八四年、三六二頁

(29) 同上、三五九頁

(30) 同上、三七四〜三七五頁

(31) 同上、三七七頁

(32) 同上、三七九頁を参照のこと

(33) 同上、三七九〜三八〇頁

- (34) 尹相仁前掲書、二二四～二二五頁
- (35) 大岡前掲書、二二四～二二五頁
- (36) 尹相仁前掲書、二四五頁
- (37) 同上、二四五～二四六頁
- (38) 同上、二四六頁
- (39) 同上、一七九～一八〇頁
- (40) 『漱石全集』第十九卷、八二頁 本文説明「注」あり
- (41) 『漱石全集』第十八卷、三三九頁
- (42) 飯田利行『漱石詩集訳』、国書刊行会、一九七六年、三三〇頁
- (43) 全訳漢文大系二七卷『文選』、集英社、一九七四年、四四〇～四四一頁
- (44) 聞一多「高唐神女伝説の分析」『中国神話』、平凡社東洋文庫、一九八九年、一七二～二四一頁を参照のこと。なお、中国の神話伝説上の神女と文学の関係についての研究にエドワード・H・シェーファー氏の『神女——唐代文学における龍女と雨女』西脇常記訳、東海大学出版会、一九七八年がある。
- (45) 董仲舒『春秋繁露・求雨』第七十四卷を参照のこと
- (46) 日本古典文学大系1『古事記 祝詞』、岩波書店、一九五八年、三二五頁
- (47) 下出積与『古代神仙思想の研究』、吉川弘文館、一九八六年、九八～九九頁
- (48) 日本古典文学大系69『懐風藻・文華秀麗集・本朝文粹』、岩波書店、一九六四年、一〇二頁
- (49) 日本古典文学大系6『万葉集』三、岩波書店、一九六〇年、六

五頁

- (50) 『漱石全集』第二十二卷、二二頁
- (51) 『漱石全集』第十八卷、一四一頁。なお、江藤淳はこの詩に現れている「美人」を嫂の登世と見ている。
- この〈美人〉が嫂の登世であることはほとんどたがう余地がない。このときまで漱石はすでに一年余り嫂と一つ屋根の下で暮らしていた。もともと日本の家における嫂という存在は一種独特なものである。それは同居している義弟にとつては義姉でありながら事実上同年輩か年下の若い女であり、すでに性生活を経験していることよつて一層刺激的な性の象徴となり得る」。〔江藤淳『決定版 夏目漱石』、新潮社、一九七四年、三八八頁〕
- しかしさらに重要な事実は、登世の病中漱石が嫂を抱いて二階への上がり下りを助けるなどし、こまやかに世話を焼いたということにある。〔中略〕つまり漱石は優しい思いやりのある義弟という役割を果たすことにおいて、登世の肉体の豊かな感触を知っていたのである。〔江藤淳前掲書、三七二頁〕
- (52) 『漱石全集』第十八卷、一七三頁
- (53) アーノルド・ハウザー『マネリスムールネサンスの危機と近代芸術の始源——下巻、若桑みどり訳、岩崎美術社、一九七〇年、六〇一～六〇二頁
- (54) 『漱石全集』第二十二卷、一六六頁
- (55) 岡三郎「熊本時代の漢詩『古別離』と『雑興』の解明——とくに『文選』との関係を中心に」『夏目漱石研究』第一卷、国文社、

一九八一年を参照のこと

(56) ジャン・ピエール・リシャル『マラルメの想像的宇宙』田中成和訳、水声社、二〇〇四年、三三三頁

(57) 同上、三三二頁

(58) ポール・リクール『解釈の革新』、久米博他訳、白水社、二〇〇五年、一〇七頁

(59) ポール・リクール『時間と物語』I、久米博訳、新曜社、一九八七年、「訳者あとがき」四〇一頁

(60) 漱石文学における「雨」と「横臥」の説話機能については、すでに蓮實重彦の先蹤研究がある。同氏の研究によると、漱石の作品世界では「雨」と「横臥」はまったく異なる風景でありながら、両者の機能はほとんど変わらない。つまり、「雨」も「横臥」も物語の展開に変化をきたす「遭遇」を約束する前兆であり、姿勢である。横たわること、それは漱石的小説にあつては、何らかの意味

で言葉の発生と深くかかわりあつた身振りである。仰臥の存在のかたわらで、人と人がであり、言葉がかわされ、そして物語がかたちづくられる。それ故に、作中人物の一人が確かな足どりで主人公への道を歩み、物語の叙述を促進し、作品の風土醸造にあずかるうとするとき、もはや横たわる場所を詳細に選んでいる暇など残されてはいない。(蓮實前掲書、二七〜二八頁)

もともと、雨と横臥はそれぞれ自然界と人間界に属する現象と行為をあらわす異質なものである。したがって、両者のつながりもとより薄く、同種のイメージ、同種の符牒の生産に結びつくにはあまりにも隔たった存在である。そのため、これらのイメージや符牒

は、われわれの単なる観念連想やイメージ連想では想像不可能であると同時にまた解釈不可能でもある。にもかかわらず、このような異質な風景は、漱石の文学においては同種のイメージまたは同種の符牒の創造につながっていくのはなぜか。その根底にあるのは「巫山の女」にまつわる「楚夢」の故事である。これについては本文中で十分論じたので、ふたたび触れないことにする。

(61) 「談話(家庭と文学)」『漱石全集』第二五巻、二三〇頁

(62) オルテガ・イ・ガセット、神吉敬三訳『大衆の反逆』、角川書店、一九八九年、一四〜一五頁

(63) 全訳漢文大系二七巻『文選』、集英社、一九七四年、四四三頁

(64) 同上、四四五頁

(65) 李哲権「漱石とエクリチュール」国際日本文化研究センター紀要『日本研究』第27集、角川書店、二〇〇三年、一一一〜一四一頁を参照のこと

(66) 芳賀徹前掲書、三七八〜三八〇頁参照のこと

(67) ライアル・ワトソン『風の博物誌』(下)木幡和枝訳、河出書房新社、一九九六年、九九頁。なお、ラスキンと漱石の「雲」については、芳賀徹の『絵画の領分』に次のような指摘がある。

ラスキンの『近代画家論』(John Ruskin, *Modern Painters*, 5 vols, 1843-1860)に、「空」や「水」とともに「雲」の研究の一章があるのは有名である。漱石もおそらく、みずから熟読したこのラスキンの書や、この書が本来擁護しようとしたターナーの絵画作品などによって、雲についてのこのような新しい感受性とその表現とをつちかったのではないかと考えられる。

- (三九三頁)
- (68) 同上、九九頁
- (69) ハンス・H・ホーフシュテッター、種村季弘訳『象徴主義と世紀末芸術』美術出版社、一九八七年、一一一頁
- (70) 『漱石全集』第二十六卷(別冊)中、一五頁
- (71) 『漱石全集』第十四卷、八頁
- (72) 福永光司『老子』、朝日新聞社、二〇〇一年、七三頁
- 谷神不死 是謂玄牝 玄牝之門 是謂天地根 綿綿若存 用之不勤(上篇 「道経」 第六章 成象)
- 谷神、死せず。是れを玄牝と謂う。玄牝の門 是れを天地の根と謂う
- 綿綿めいめんとして存するが若く 之を用いて勤れず
- (73) 同上、七二頁
- (74) 同上、七四頁
- (75) 同上、八一頁
- 上善若水 水善利万物而不争 処衆人之所惡 故幾於道 居善地 心善淵 與善仁 言善信 正善治 事善能 動善時 夫唯不爭 故無尤。(上篇 「道経」 第八章 易性)
- 上善は水の若し 水は善く万物を利して争わず 衆人の惡む所に処る 故に道に幾し 居るには地を善しとし 心は淵きを善しとし 与にするには仁なるを善しとし 言は信あるを善しとし 正は治まるを善しとし 事は能あるを善しとし 動くには時なるを善しとし 夫れ唯だ争わず 故に尤め無し
- (76) 同上、八二頁
- (77) 同上、八二頁
- (78) 芳川前掲書、三一六〜三一七頁参照のこと
- (79) ピエール・マシユレ、小倉孝誠訳『文学生産の哲学——サドからフリーコーまで』、藤原書店、一九九四年、一五頁
- (80) 同上、一四頁
- (81) 同上、一六頁。なお、同書には下記のような記述がある。
- 文学の領域に属するとみなされている作品を哲学に照らし合わせて読み直すというのは、決してその作品の思想的使命を要約するような隠れた意味を暴露することではなく、それ自体としてさまざまな分析方法を許容するような、作品の多様な構成を明らかにすることではなくてはならない。もはや純粹な文学の言説や純粹な哲学の言説などというものはなく、参照体系と原理の点でたがいに独立した言語ゲームがいくつかのレベルで干渉する混合的な言説しか存在しない。なぜなら、詩的なもの、あるいは説話論的なものと合理的なものとの関係、世界中いたるところでその変化のさまざまなかたちにおいて現れるこの関係を最終的に決定するのは不可能だからである。こうして、哲学はいろいろなレベルで文学作品のなかに侵入してくるということが明らかにになるにちがいない。そのレベルは、それが必要とする手段とそれが果たす機能に応じて厳密に区別されなければならない。(一六〜一七頁)
- (82) ミッシェル・セール、寺田光徳訳『火、そして霧の中の信号——ゾラ』、法政大学出版局、一九八八年
- 火のことばに支配されているこのテキストは、火の法則にし

たがっている。テキストの中のテキストのように、このテキストは燃えている。(二二二頁)

この物語はシステムを変化するがままにさせておくことで成り立っているのだ。(中略) システムはひとりでに変化し、基礎にあるモーターはひとりで作動する。第二原理、すなわちエントロピーの増加は、システムを不可逆的最终状態へと導いていくだろう。テーゼ——第一章の最後になるやいなや、著者は身を引く。物語はひとりで書かれるだろう。物語は最高度の高みに置かれている。だからなすがままにさせておけば十分だ。作動するがままにしておけば十分だ。著者はその後は休暇で、自分の創作の日曜日に入る。彼は自立したシステム、モーターを組み立てた。モーターは運転中で、順調だ。そして作動の法則は条件の中に記されている。科学的な物語を嘲笑う読者よ、あなたには自動推進装置が考えつけられるだろうか。これは程度の差はあるが、いつでも綱を引いたり、車輪の方向を変えたりしなければならぬ機械ではなく、エネルギー・モーターを備えたロボットだ。著者は休暇中。解釈者も同じ。私は残念なこと砂糖が溶けていくのを見ていなければならぬ。

ゾラは神ではない。彼は最初のモーターではない。そこにも、ここにも、そして目の前にもあるのはモーターだ。モーターは世界の外にあるのではなく、テキストの外にあるのではなく、またエクリチュールの外部にあるのでもない。テキスト自身が自動的モーターだ。たぶん、世界も同じだ。以上がただ作動する意味だ。タンクを消費すること、エントロピーの勾配を滑り

落ちることの意味だ。(二〇三頁)

(83) 尹相仁前掲書、一七六頁

(84) ヘルナール・アンリ・レヴィ、石崎晴己監訳『サルトルの世紀』、藤原書店、二〇〇五年、八九頁

(85) 同上、八九頁

(86) 『漱石全集』第二十六卷(別冊)中、一六頁

(87) 福原泰平『ラカン——鏡像段階』、講談社、一九九八年、二二二頁

フロイトはこれを隣人という概念でとらえようとする。隣人とは始原にあつた母のことでもあり、それは一見身近な人間と見えながら、決してそこにわれわれがなにかを見て、これに一体化ができるといった人物のことではない。隣人は自己の内部にあつて親しいものでありながら、自分を呑み込んでしまいそうな不気味さをかねそなえた違和感を持つ異次元の異物のことである。われわれは次元をことにするそれと出会うとしながら、常にそこから離脱し、出会いそこねていくという経験を繰り返している。

また、ニーチェは女について次のように述べている。

真理が女である、と仮定したら——、どうだろう？ すべての哲学者は、彼らが独断論者であつた限りにおいて、女たちをあまりよく理解しなかつたのではないかという疑惑が、根拠あるものになるのではなからうか？ 彼らはこれまで真理に近づこうというときはいつも、恐るべきまじめさと不器用な厚かましきをもつてしたものだが、これこそはまさに、ご婦人をも

にするにはへたくそで不適當な方法ではなかったか? (『善悪の彼岸』)

(88) 李哲権「心をよむ難しき——漱石の『こころ』をよむ」国際日本文化研究センター紀要『日本研究』第28集、角川書店、二〇〇四年、第六章「恋の本質・良心の本質・罪の本質」(第八章「遺書——死が折り畳んだ『心』」(八四―一七頁)を参照のこと。

(89) ミラン・クンデラ、千野栄一訳『存在の耐えられない軽さ』、集英社、一九九三年、二五七頁

(90) ポール・ド・マン、上野成利訳『美学イデオロギー』、平凡社二〇〇五年、二〇一頁。また同書には下記のような記述がある。

ところがカントは正當にも崇高を位置づけるべき場所として情動を選んだにもかかわらず、情動の特殊性をあまりに強調しすぎたために崇高を矮小化してしまった、とヘーゲルはいうのである。ヘーゲルがここでほんとうにカントの情動(Gemut(心))の概念を正當に扱っているかどうか議論の余地のある問題だが、カントが情動や気分に関心を抱いていることにヘーゲルがなぜ我慢できないかについて推測することは可能だろう。というのも、ヘーゲルがあつて美的なものが記憶という営みに何らかの点で似通っているのだとすれば、美的なものという諸々の具体的な感動とはほとんど何の関係もないし、それゆえ自己意識による感傷化など最初からいっさい抑え込んだほうがよい、ということにもなるからである。(二〇〇頁)

(91) 同上、二〇五頁。なお、当引用の前に置かれた内容は下記の通りである。

ヘーゲルにとつて崇高とは、絶對的に美しいものである。ヘーゲルが崇高と呼ぶ契機は、言説の秩序と聖なるものの秩序とを、徹底的かつ決定的に切り離すような契機のことである。つまり、ロンギノスに比べるとヘーゲルの崇高のほうが詩人の人間的な言説と聖なるものの声とのあいだの懸隔をはるかに強調しているかもしれないが、しかしこの懸隔というのもヘーゲルのいうようにやはり一つの関係である以上、詩的な創造と神的な創造とのあいだには類比(アナロジー)が保持されているというわけだ。

むしろ創造とは純粹に言語行為的なものである。つまり命令し、指し示し、措定する力というのが言葉にはそなわっているのであつて、こうした言葉の力こそ創造なのである。言葉が話す、すると世界はそうした発話の目的語となる、というわけだ。しかしそうだとすれば、こうして話される対象の側にはわれわれ自身も含まれることになり、そうした対象というのは言葉の発話行為の主体ではないことになるだろう。われわれは言葉に従属しているということになるわけだが、ただしこの従属は黙々となされるという。「言葉が下す〈存在せよ〉という命令は、ただちにそのまま黙々と従属するような存在者を、やはり実際に措定するのである」。われわれをつうじて言葉が話しているのだと言われるとすれば、何かに応答してしゃべっているつもりでも、いやとりわけそういふときこそ、われわれは腹話術師に操られた人形のように話しているにすぎないことになる。もつとも、このときわれわれは誤つて言語を擬人化して

いるのではない。われわれは自己というものを厳格に文法化しているのである。こうして自己は発語の力を奪われる。つまり自己というのは事実上、ほとんど沈黙しているのも同然ということになる。

(92) カール・グスタフ・ユング、松代洋一訳『創造する無意識』、平凡社、一九九六年、八七〜八八頁。なお、ユングのこのような元型という視点に基づいた見方と異なり、十六世紀における「想像力」の概念の変遷をたどりながら、アイデアのなかに「芸術の表象内容」よりも「芸術家の表象能力」を垣間見ようとしたものにエルヴィン・パノフスキーの下記の指摘がある。

アイデアはもはや経験に先立つという意味で、芸術家の精神のなかにア・プリオリにあるのではなく、むしろ経験に基づいて生みだされたという意味で、経験そのものからア・ポステリオリに出てくる。それゆえに一方では、アイデアはもはや感覚によって捉えられる現実の競争相手でもなければ、ましてや原像でもなく、むしろその派生物となり、他方では人間の認識の所与の内容でもなければ、ましてやその超越的対象でもなく、むしろ人間の認識の産物となるのである。(中略) アイデアはもはや、キケロやトマス・アクィナスにおいてそうであったように、芸術家の魂のなかに「住まい」、「先在する」のではなく、また生粋の新プラトン主義者がそう語ったように、魂に「生まれながらに備わっている」のでもなく、むしろ「芸術家の感覚のなかに到来し」、「生まれ」、現実から「造りだされ」、「獲得され」、そしてさらには「形づくられ、彫り刻まれ」さえする。十六世

紀の半ばには「アイデア」は芸術家の表象内容というよりも、芸術家の表象能力を示す表現として広く使われるようになってきた。それはほとんど「想像力」(imagine)と同じような言葉となった。(九四〜九五頁) エルヴィン・パノフスキー、伊藤博明ほか訳『アイデア』、平凡社、二〇〇四年)