

漱石文学の視点構造

『夢十夜』を軸として

河原晴樹

岩波版をはじめ、多くの『漱石全集』で、『夢十夜』(一九〇八・七・二五〜八・五)は、『永日小品』(一九〇九・一・一〜三・一二)等と共に、『小品』として、長篇小説類の後に収められている。研究・評論でも、長篇とは別に取り扱われる傾向が強い。

けれども、実のところ、この作品は、長篇小説の展開と密接な関わりを持ち、重要な役割を果たしている。

この点で、数少ない先行研究として注目されるのは、伊藤整『現代日本小説大系』第十六巻解説(一九四九・五)の「人間存在の原罪的不安」という指摘を踏まえた荒正人「漱石の暗い部分」(『近代文学』一九五三・一二)である。この論では、「第三夜」を「父親殺しと母子相姦への願望」として読み解き、それが「漱石の多くの作品の基調にもなつてゐる」事情が追跡されている。惜しまれるのは、まず、対象が『夢十夜』十篇中の「第三夜」一篇に限られていることである。つぎに、フロイト理論のあまりにも図式的な適用であるうえ、モテイーフのみの指摘で、具体的な方法については、ふれられていないことである。

本稿では、『夢十夜』全篇を採りあげて、これと漱石作品の

全体的展開との関わりを、方法的側面も視野に入れつつ検討したい。

一

今回は、作品世界を見る眼、すなわち視点に照明を当ててみよう。

初期の作品群は、視点構造から見て、大きく、二つに分けることが出来る。

一つは、主人公による一人称の語りの形式である。出世作『吾輩は猫である』(一九〇五・一〜一九〇六・八、以下『猫』と略称)が、この典型である。

吾輩は猫である。名前はまだ無い。

どこで生れたか頓と見當がつかぬ。何でも薄暗いじめくした所でニヤ〜泣いて居た事又は記憶してゐる。(二)

〈親譲りの無鐵砲で小供の時から損ばかりして居る〉で始まる『坊っちゃん』（一九〇六・四）も、この形式を採っている。

モティーフから言えば、これらの作品は、明治三十年代後半の小知識人の身辺現実を対象とし、社会批判が加えられている。

他の一つは、^レ神の視点」と呼ばれる、三人称による物語形式である。

『幻影の盾』（一九〇五・四）が、その嚆矢となる。

遠き世の物語である。バロンと名乗るもの、城を構えへ濠を環らして、人を屠り天に驕れる昔に歸れ。今代の話しではない。

この形式の頂点に立つのは、『薙露行』（一九〇五・二）である。

百、二百、簇がる騎士は数をつくして北の方なる試合へと急げば、石に古りたるカメロットの館には、只王妃ギニアの長く牽く衣の裾の響のみ残る。（二）

この二つの作品は、ヨーロッパ中世を舞台とし、超現実的なロマンをモティーフとしている。

これらに続く中篇では、『草枕』（一九〇六・九）が一人称視点、『野分』（一九〇七・二）が三人称視点を基本としている。朝日入社後も、『虞美人草』（一九〇七・六・二三〜一〇・二九）は三人称

視点、『坑夫』（一九〇八・一・二〜四・六）は一人称視点を採っている。

その効果に着目すると、一人称視点は、主人公の眼によって、状況が直接語られるので、読者を引き込む力が強い代りに、作品世界が主人公の主観内に閉じ込められて、客観性が乏しくなる。反対に、三人称視点では、客観性が保証される代りに、一人称視点のような親近感は弱くなる。

まさにジレンマなのだが、このジレンマを克服する試みがあるのは、実に、『夢十夜』なのである。

二

視点に限っても、『夢十夜』では、さまざまな実験がなされている。先に、初期作品においては、一人称視点と三人称視点とが、作品ごとに、明確に分かれていることを確かめた。『夢十夜』に至ると、相対立する二つの視点を合流し、一つの場面の中に溶け合わせようとする試みがなされる。

基本的に一人称視点を採るのは、「第一夜」「第二夜」「第三夜」「第五夜」の四篇であり、〈自分〉という呼称が用いられている。

こんな夢を見た。

腕組をして枕元に坐つて居ると、仰向に寝た女が、静か

な聲でもう死にますと云ふ。女は長い髪を枕に敷いて、輪廓の柔らかな瓜實顔を其の中に横たへてゐる。眞白な頬の底に温かい血の色が程よく差して、唇の色は無論赤い。到底死にさうには見えない。然し女は静かな聲で、もう死にますと判然云つた。自分も確に是れは死ぬなと思つた。

(「第一夜」)

注目すべきは、〈吾輩〉や〈おれ〉や〈余〉を前面に出していた初期作品と違って、〈自分〉という呼称が、引用文の後ろの方で、控え目に提示されていることである。その結果、一見すると、三人称視点に近い客観描写がなされている。

そうはいっても、以上の四篇では、なお〈こんな夢を見た〉という書き出しが提示され、一人称の枠組を残していたが、「第四夜」「第六夜」「第七夜」「第八夜」になると、この一文すら用いられなくなり、客観性が増す。

さらに、「第五夜」になると、新たな様相を呈して来る。この作品の冒頭は、つぎの通りである。

こんな夢を見た。

何でも餘程古い事で、神代に近い昔と思はれるが、自分が軍をして運悪く敗北た爲に、生擒になつて、敵の大將の前に引き据ゑられた。(「第五夜」)

〈自分〉の用語が早い時点で用いられ、〈こんな夢を見た〉の枠組も復活していることでも明らかのように、この作品の前半は、一人称視点を採用している。

ところが、後半になると、

此時女は、裏の櫓の木に繋いである、白い馬を引き出した。鬘を三度撫で、高い背にひらりと飛び乗つた。鞍もない銕たがひもない裸馬であつた。長く白い足で、太腹を蹴ると、馬は一散に驅け出した。

と、〈自分〉とは全く異なる場所の、〈女〉の行動が、三人称現在形で叙述される。全く異次元の世界が描出され、一人称と三人称の併存、合流が図られているわけである。

「第九夜」になると、〈自分〉は完全に消去され、〈若い母と三つになる子供〉との悲劇を、三人称視点で、客観的に描写している。

とはいえ、この二作品は、純粹客観の三人称視点ではない。「第九夜」は、〈こんな悲い話を、夢の中で母から聞いた〉という一文で結ばれる。話を〈聞いた〉のは明らかに〈自分〉であり、明示されないものの、一人称の主体が、いわば背後から、この作品全体を包んでいることになる。また、この作品の構成は、別の子供と母の話を、子供の語り手が母から聞くという、入れ子型となつており、それによつて近接感が醸し出されてい

るのである。

視点に関わる以上のような工夫を受け、「第十夜」は、つぎのように始まる。

庄太郎が女に攫はれてから七日目の晩にふらりと歸つて来て、急に熱が出てどつと、床に就いてみると云つて健さんが知らせに來た。

庄太郎は町内一の好男子で、至極善良な正直者である。たゞ一つの道樂がある。パナマの帽子を被つて、夕方になると水菓子屋の店先へ腰をかけて、往來の女の顔を眺めてゐる。さうして頻に感心してゐる。其の外には是と云ふ程の特色もない。

(中略)

ある夕方一人の女が、不意に店先に立つた。身分のある人と見えて立派な服装をしてゐる。其の着物の色がひどく庄太郎の氣に入つた。(第十夜)

ここでは、「庄太郎」という人物が、いきなり示される。これほど明確な三人称の提示は、これまでには見られなかつた。さらに、引用の後半には、「一人の女」も、三人称で登場する。「第十夜」は、「庄太郎」とこの「女」を中心人物とし、「健さん」を脇役とする、客観的な三人称視点のドラマなのである。

この作品の結びは、つぎのようになってゐる。

健さんは、庄太郎の話を此處迄して、だから餘り女を見るのは善くないよと云つた。自分も尤もだと思つた。けれども健さんは庄太郎のパナマの帽子が貰ひたいと云つてゐた。

庄太郎は助かるまい。パナマは健さんのものだらう。

ここで、「自分も尤もだと思つた」という一文は、見過ごすことが出来ない。他の九つの夢に見え隠れしていた「自分」が、完全には消去されていないからである。そう思つて読むと、「庄太郎は助かるまい。パナマは健さんのものだらう」という判断を下すのも「自分」であり、冒頭の一文で「健さんが知らせに來た」相手も、「自分」を描いて他にない。

注目に値するのは、これまでの夢と違つて、この「自分」は、作中劇には全く参加していないことである。「自分」の後退が、そこまで徹底しているのである。とはいへ、さらに重要なこととして、この「自分」は作中の人間関係に直接触れ得る場所を得ている事実も忘れてはならない。つまり、作中劇には絡まない客観性を保ちながら、そのドラマを直に見届ける証人としての特別席を得、それによつて、強い臨場感を獲得しているわけである。

この時期以降の長篇小説には、『夢十夜』における実験の成
果が生かされる。

この作品と同年に発表された『三四郎』（一九〇八・九・一）
一・二・二九）の書き出しは、つぎの通りである。

うとくとして眼が覺めると女は何時の間にか、隣の爺
さんと話を始めてゐる。此爺さんは慥かに前の前の驛から
乗つた田舎者である。發車間際に頓狂な聲を出して、馳け
込んで来て、いきなり肌を抜いだと思つたら背中に御灸の
痕あとが一杯あつたので、三四郎の記憶に残つてゐる。爺さん
が汗を拭いて、肌を入れて、女の隣りに腰を懸けた迄よく
注意して見てゐた位である。（一）

この描写が瑞々しいのは、三人称視点に立ちつつも、眠りか
ら覺めた純真な青年の眼によつて情景が捉えられてゐるからだ
が、注意深く読めば、このドラマのすぐ背後で、状況を現在時
制で見詰めている語り手の視点を看取出来よう。

その証拠に、後に〈三四郎池〉と称されることになる水辺で
の、この作品のヒロインと三四郎との出会いの場面で、美禰子
の服装を叙した後、つぎの断わりが挿入される。

此時三四郎の受けた感じは只奇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
なのだが、口にも云へず、筆にも書けない。たゞ白い方が
看護婦だと思つた許りである。（二）

ここでは、三四郎が把握し切れないところを背後の語り手が
顔を出して助けている。もはや〈自分〉という尻尾を残しては
いないものの、実質的には、『第十夜』と同じく、状況を直接
把握出来る語り手の眼が背後に控えているわけである。

このようにして、基本的には三四郎を視点人物とする三人称
視点と語り手の視点とを統合しつつ、新鮮で牽引力のある状況
描写が展開されていくのである。

『それから』（一九〇九・六・二七〜一〇・一四）は、つぎのよう
に始まる。

誰か慌たゞしく門前を馳けて行く足音がした時、代助の
頭の中には、大きな組下駄くしもが空から、ぶら下がつてゐた。
けれども、その組下駄は、足音の遠退とおいくに従つて、すうと
頭から抜け出して消えて仕舞つた。さうして眼が覺めた。
（一）

『三四郎』と同じく、目覺めの場面から開始され、視点人物
である主人公の心理展開に焦点を合わせた三人称視点となつて

いる。

とはいえ、この作品には、つぎのような叙述も見受けられる。

だから、今日の會見は、理知の作用から出た安全の策と云ふよりも、寧ろ情の旋風に捲き込まれた冒険の働きであった。其所に平生の代助と異なる點があらはれてゐた。けれども、代助自身は夫に氣が付いてゐなかつた。(十三)

ここでも、代助を超えた語り手の視点が覗いている。先に取り上げた、色彩に関する三四郎の把握の限界を指摘した叙述と軌を一にしているのである。『門』(一九一〇・三・一〜六・二)も、また、この方法を踏襲している。

すなわち、前期三部作と呼ばれるこれらの作品では、主人公の目を窓としながら、全体としては、三人称視点を採っている。主人公に焦点を合わせる点では『夢十夜』前半の作品と類似する一方、三人称視点を基本とする点では「第五夜」、とりわけ「第十夜」に相似している。さらに、背後に、そのドラマを直接見届ける語り手が存在している点では、「第十夜」の〈自分〉のありようを踏まえ、深化させた手法といふことができよう。

以上のように、前期三部作の視点においては、『夢十夜』の成果を多角的に摂取しつつ、その機能を一層徹底させているのである。

四

修善寺の大患を経た『彼岸過迄』(一九二一・一・二〜四・二九)においては、体調への配慮もあつて、七つの短篇を書き継ぐ形で、作品が構成されている。

最初の「風呂の後」の視点人物は〈敬太郎〉だが、彼は次第に狂言回しに転じ、作品の核心をなす「須永の話」「松本の話」になると、それぞれ別人物が、作品の語り手兼主役になる。「結末」で、〈彼の役割は絶えず受話器を耳にして「世間」を聴く一種の探訪に過ぎなかつた〉〈彼は遂に其中に這入れなかつたのである。〉と〈敬太郎〉の役割が明記されるのは、ここからである。

次作『行人』(一九二二・二・六〜一九二二・三・一五)も、四つの短篇の連鎖で形成されている。

初めに〈自分〉という呼称で登場するのは、語り手の〈二郎〉だが、この作品の眞の主役は、後半の核心を担う兄の〈二郎〉である。

『心』(一九一四・四・二〇〜八・一一)もまた、三短篇で合成されている。

その中、「上」「中」の視点人物は学生の〈私〉なのだが、「下先生と遺書」になると、学生から〈先生〉と呼ばれた人物が語り手兼主役となる。

後期三部作と呼ばれる以上三作品は、短篇連鎖に加えて、はじめに登場する視点人物とは別に、真の主役が後半のドラマを担う点で共通している。最初の視点人物が、後の主役と、友達、兄弟、師弟など密接な間柄にあることも類似している。この中、『心』に至ると、上・中における学生が〈私〉と呼称しているのに対し、下における〈先生〉も〈私〉と自称している事実に象徴されるように、両者の間には、何層もの関係性が潜んでいるのである。

別々の挿話がある種の関係で結合させる後期三部作の手法は、『第九夜』の視点形態の発展と見なすことが出来よう。

『道草』（一九二五・六・三〇九・一四）は、過去時制を採っている。明治三十年代帰国直後の作者漱石自身の体験に取材していることとの反映という面もあるが、その意義は、別にもある。この方法が『心』「下 先生と遺書」の継承であることを思い合わせれば明らかなように、過去時制においては、作中人物の言動の意味を克明に彫り下げることが出来るのである。

さらに、この作品は、基本的に〈健三〉に焦点を合わせながらも、これに対峙する他者の視点を採り入れ、とりわけ女の内面にまで光を当てているのが目を引く。

筋道の通つた頭を有つてゐない彼女には存外新しい點があつた。彼女は形式的な昔風の倫理観に囚はれる程嚴重な

家庭に入とならなかつた

（中略）

さうして學校は小學校を卒業した丈であつた。彼女は考へなかつた。けれども考へた結果を野性的に能く感じてゐた。

「單に夫といふ名前が付いてゐるからと云ふ丈の意味で、其人を尊敬しなくてはならないと強ひられても自分には出来ない。もし尊敬を受けたければ、受けられる丈の實質を有つた人間になつて自分の前に出て來るが好い。夫といふ肩書などは無くつても構はないから」（七十二）

他にも、〈妾、どんな夫でも構ひませんわ、たゞ自分に好くして呉れさへすれば〉と自分の見解を明言する場面すらある。

これは、『第五夜』における女の場面描写をさらに深化させ、その内面まで活写し得た手法と言えよう。

五

『明暗』（一九一六・五・二六〇・二・一四）は、基本的に現在時制を採っている。

とはいへ、しばしば回想の場面が挿入されることも見逃せない。津田を例にとると、作品の初めの〈去年の疼痛があり／＼と記憶の舞台上上つた〉（二）場面に始まり、結び「百八十八」

の清子との再会で（二人の間に何度も繰り返された過去の光景が、あり／＼と津田の前に浮き上つた）場面まで、枚挙にいとまがない。妻のお延の例でも、（始めて京都で津田に會つた時の事が思ひ出された）（七十九）、（突然疑惑の焰が彼女の胸に燃え上つた。一束の古手紙へ油を濺いで、それを綺麗に庭先で焼き盡してゐる津田の姿が、あり／＼と彼女の眼に映つた）（八十九）等がある。

また、入院中の津田を取り巻く状況描写では、ほぼ同時刻の出来事が、お延と小林、津田家の下女お時、津田と妹お秀、津田兄妹とお延といった別々の対立的な立場から描き分けられ、さまざまな角度から検証されている。

例句には、つぎの場面さえ見られる。

同じ作用が、それ以上強烈に清子を其場に抑へ付けられたりしかつた。階上の板の間迄來て其所でびたりと留まつた時の彼女は、津田に取つて一種の續であつた。彼は忘れる事の出来ない印象の一つとして、それを後々迄自分の心に傳へた。

彼女が何氣なく上から眼を落したのと、其所に津田を認めたのとは、同時に似て實は同時でないやうに見えた。少くとも津田にはさう思はれた。無心が有心に變る迄にはある時が掛つた。驚るきの時、不可思議の時、それ等を経過した後で、彼女は始めて棒立になつた。（百七十六）

まず、引用前段の（後々迄自分の心に傳へた）という一句が目に残まる。これは、現在進行形である筈の作中の出来事が、さらに未来の視座からも照射されていることを示している。

つぎに、後段では、普通なら（同時）とされる瞬間の現象を微細に分析し、（無心が有心に變る）過程を正確に追究している。ほぼ同時の出来事すら、前後を弁別し、それによつて真実に迫つてゐるのである。

このように、『明暗』においては、長期的にも、短期的にも、過去、現在、未来の時制を絶妙、自在に駆使し、作品のリアリティを獲得している。

ところで、このような時間の多層性の萌芽は、すでに『夢十夜』に見られた。

たとえば、『第五夜』においては、運命的な悲劇描写の後、（蹄の跡はいまだに岩の上に残つて居る）（此の蹄の痕の岩に刻みつけられてゐる間、天探女は自分の敵である）という結末が付される。ここでは、ドラマから時を経た（いまだに）という現在の時制が加えられ、さらに（蹄の跡）の怨念は、未来にまで投射されていることになる。

また、『第十夜』においては、（健さんが知らせに來た）時点から普段の（庄太郎）の人となりに遡り、（女が、不意に店先に立つた）ことによる事件の概要を示した後、庄太郎の回想としてドラマの核心を活写し、ふたたび（健さん）に叙述を戻し

た末、〈庄太郎は助かるまい。バナマは健さんのものだらう〉という未来の予測まで織り込まれている。自由で、自然な時制の転換である。

このような『夢十夜』の実験を経て、『明暗』における自在で精妙な時制の展開が可能となったのである。

『明暗』には、作中劇を牽引して行く主人公はいない。後期三部作では、初めに登場する視点人物によって相対化されながらも、なお、〃真の主人公〃的な存在があった。それは、たとえば『心』の場合、学生からは〈先生〉と呼ばれ、当人からは〈私〉と自称される呼称によっても、保証されていた。けれども、『明暗』に至ると、そのような特権化された人物は登場しなくなる。

確かに、ドラマは津田夫妻を軸として展開しており、二人を中心人物と見なすことは出来よう。とはいえ、この作品は、つぎのように始まる。

醫者は探りを入れた後で、手術台の上から津田を下した。
「矢張穴が脹迄續いてゐるんでした。此前探つた時は、途中に癩痕の隆起があつたので、つい其所が行き留りだとはばかり思つて、あゝ云つたんですが、今日疎通を好くする爲に、^{せい、いっ}其奴をがり／＼搔き落して見ると、まだ奥があるんです」

「さうして夫が腸迄續いてゐるんですか」

「さうです。五分位だと思つてゐたのが約一寸程あるんです」

津田の顔には苦笑の裡に淡く盛り上げられた失望の色が見えた。醫者は白いだぶ／＼した上着の前に両手を組み合はせた儘、一寸首を傾けた。其様子が「御氣の毒ですが事實だから仕方がありません。醫者は自分の職業に對して虚言を吐く譯に行かないんですから」といふ意味に受取れた。(一)

この場面には、劈頭から〈醫者〉が登場し、その仕草と台詞の叙述の量の上でも、質の上でも、明らかに津田を先導し、存在感でも優位に立つて、津田を搔きさぶっている。

この〈醫者〉は、この場限りで姿を消すが、その後、小林、岡本、藤井、津田の父等、別の男たちが、つぎつぎに登場する。津田は、これらの人物に採まれながら、ドラマが形成されてゆくのである。

『明暗』における女性群の活写は、さらに際立っている。お延を軸に、義妹のお秀、吉川夫人、岡本の妻、藤井の妻、若い従妹の繼子・百合子、結び近くでは清子等、世代を異にする女たちが登場し、活躍する。漱石に對して、それまで辛辣な批判を重ねてきた正宗白鳥にして、『明暗』の女たちは〈充分に現實の女らしい羽を擴げて羽叩きしてゐる〉(中央公論一九二八・

六)と賞賛せざるを得なくなった所以である。

男女を合わせて、これほど多数の人物の描き分けは、これ以前の漱石作品には見られなかったのだが、数が多いというだけでなく、その組み合わせ方にも特色がある。結論を先立てると、一人物に対して、次の人物が明確に対峙し、言葉の真の意味での他者性を備えているという現象である。

はじめに引いた冒頭の場面でも、一回限りの端役に過ぎない〈医者〉が、質量ともに、津田を凌ぐ他者性を發揮していた。さらに、作品展開につれて、津田対お延、お延対小林、お延対お秀、津田対小林、津田対清子等の対決は、凄絶とさえ言える迫力を持ち、それぞれの人物の存在感を示しつつ、あるべき〈眞實〉の探究を読者に促して止まないのである。

さて、このような多数の人物への関心は、『夢十夜』にも皆無だったわけではない。

登場人物が二人に限られていた「第一夜」から「第三夜」に対して、「第四夜」「第五夜」「第六夜」では三人以上の人物が描かれ、「第七夜」「第八夜」においては、人物の数は一層増加していた。「第十夜」の中心人物は〈庄太郎〉と〈女〉だが、作品の冒頭と結末に座を占める〈健さん〉がドラマの額縁となり、その報告を受ける〈自分〉も背後に存在していた。まことに立体的な布置という他はない。

『夢十夜』では、人物の対峙性も見られた。「第二夜」にお

る〈自分〉と〈和尚〉、「第三夜」の〈自分〉と〈子供〉には、すでに対決の様相があり、「第五夜」の〈自分〉と〈天探女〉は、文字通り敵対関係にあった。これほど明確ではないにしても、「第七夜」の〈異人〉〈船の男〉も〈自分〉とは異なる存在であり、「第八夜」の〈床屋〉ならびに〈金魚賣〉も、〈自分〉とは次元を異にする人物であった。

「第十夜」において、〈庄太郎〉を〈善くない〉と揶揄する〈健さん〉が対立的な人物であるのは念を押すまでもないが、この作品でもっとも注視されるのは〈女〉であろう。一心同体の魂の結合ともいうべき「第一夜」の〈女〉、以心伝心ながらに駆けて来た「第五夜」の〈女〉とは対照的に、「第十夜」の〈女〉と〈庄太郎〉との間には、精神の共鳴は、全くない。〈切壁〉からの身投げか〈大嫌〉な〈豚〉かの二者択一を迫るこの〈女〉は、〈庄太郎〉の〈敵〉でなくて何であろう。他者性は、ここまで極まっている。

登場人物の多数化と相対する人物の他者性化の傾向は、『夢十夜』にもすでに現われていたわけである。

※ ※ ※

以上、視点構造という観点から、『夢十夜』の世界を検討してきた。

『夢十夜』は、小品ながら、この作品以前には乏しく、この作品以後に発展して作品効果を高める要素を、思いがけず多様に備えていた。すなわち、一人称視点と三人称視点の統合と立

体化、作中時間の多層化、登場人物の多数化と他者存在への関心・他者視点の導入等が、それに当る。

もとより、それは完成されたものではなく、その萌芽にとどまっている一面があることも見落としてはならない。

とはいえ、『夢十夜』十篇の展開の過程で、驚くほどさまざまに試みがなされ、それらが前期三部作から遺作『明暗』に至るまでの後続長篇展開の中で深化され、芸術性を高めるための礎石となっている事実は揺るがないのではなからうか。

〔追記〕『坊っちゃん』の表記は漱石の原稿に従った。

(二〇一六年三月二二日稿)
「かわはら はるき 俳人・評論家」