『人文学報』 第 83 号（2000年 3 月）
（京都大学人文科学研究所）

漱石作品のナラトロジー

── 写生文の概念をめぐって──

大　浦　康　介

1．写生文と近代小説
2．写生文概説 ── 子規や虚子の言説から
3．漱石と二つの写生文
4．写生文の二重構造 ──『草枕』
5．「小説家」の語り ──『虞美人草』と『坑夫』
6．結びに代えて

1．写生文と近代小説

夏目漱石の作品にナラトロジー（物語論）を適用するのはいかにして可能だろうか。またそこからなにが言えるか。漱石とナラトロジー ── この出会いを意味あるものとして説くためには，おそらくナラトロジーを，それにたいする抵抗度のもっとも高い問題領域におかなくてはならない。すなわち写生文をめぐる問題領域である。

写生文の概念は，漱石を論ずるうえでの鍵概念のひとつである。通常おもに『吾輩は猫である』をはじめとする，彼の新聞小説時代に先立つ初期作品をあつかうさいに援用される概念であるが，その重要性の認識は，観点の推移を経つつ近年ますます深められる傾向にあるように思われる。たとえば柄谷行人は，漱石は「小説」ではなく「文」を書くことからはじめたのだとして，独自の写生文論を展開している。そこで強調されているのは，田山花袋や島崎藤村といった「自然派」が実践した近代小説のディスクールとそれを支える（と柄谷のみる）言文一致の運動にたいする，漱石のはっきりとした抵抗の姿勢である。

柄谷によれば(1)，言文一致とは「新たな文語の創出」の運動にほかならず，それは明治20年代においてなによりも小説の領域で試みられた。その成果が明治30年代における近代小説の話法の成立，すなわち過去時制の統一（文末詞「た」の定着）や人称代名詞の画一的な顕示をつうじた語り手の「中性化（消去）」である。漱石はその直後に創作をはじめるのだが，写生文をベースとする『猫』や『倫敦塔』は，現在形の多用（「た」の拒否）などをつうじて逆に語り手を「露出」させる。そしてこの傾向は，『坑夫』や『彼岸過迄』など，彼ののちの作品に

も基本的に通底するものである。ただ漱石の写生文は，後世に受け継がれ，小説のメイン・ストリームをなすということはなかった。「それは漱石にとって，写生文が，近代小説の基底になっていくものではなく，そこで抑圧される文とジャンルを解放するものを意味していたからである[2]。」

漱石がいわゆる「三人称客観描写」に到達するのにかなりの時間を要したこと，最後期の『道草』と『明暗』にいたってようやくどうにか透明で「平穏な」語り手を獲得しえたことは，論者の指摘を俟つまでもなく容易に確認されることである。写生文的作品が晩年の「成熟」にいたる試行的プロセスとみられることが多いなか，柄谷の議論は，漱石のこの「不適応」を逆に積極的に評価しようとする試みだといえる。そこでは写生文が，西欧の近代小説をモデルとする「三人称客観描写」へのいわば抵抗の拠点として考えられている。漱石の写生文に賭けられていたのは，近代小説が依拠する均質的で中性的なディスクールに対抗する，一種のポリフォニーの現出，「文」の祝祭だったということである。柄谷はまた，他所で，近代小説と写生文のこの対立を，ジャック・ラカンのいう象徴界（象徴秩序）と想像界の対立と読みかえ，漱石の写生文を彼の「病理」と関連づけてもいる[3]。

柄谷が問題にしているのは，いうまでもなく漱石の写生文である。そしてこの限定を外すなら，言文一致と写生文の対立という図式は自明のものではなくなる。それどころか，文学史的「通説」の教えるところはむしろその反対である。ふつう明治30年代の『ホトトギス』をおもな舞台とする写生文の実践は，日露戦争後の自然主義小説と並んで，言文一致を推進した（文学の領域での）原動力のひとつとして説明される（『ホトトギス』とはいうまでもなく漱石が明治30年代末に『猫』や『坊ちゃん』などを発表して作家としてのデビューを飾ることになる雑誌である）。むろん言文一致ということでいえば，これらに先立つ山田美妙や二葉亭四迷の小説，四迷や森鷗外の翻訳ものなどの寄与も看過できないが，口語体の徹底と普及という点でなによりも正岡子規や高濱虚子らによる写生文の運動が果たした役割が絶大であったことは，江藤淳の指摘にもあるとおりである[4]。そのあたりの事情は，江藤も引いている虚子自身の回顧文『俳句の五十年』（昭17）に詳しいが（「それまでの文體といふものは，主として形容澤山な漢文崩しか，若しくは優美な言葉をつらねた擬古文體の文章でありまして〔……〕それを本當に口で話すやうな口語體にしたのは，全く私等仲間の寫生文でありました[5]」），虚子は『俳諧師』に付したある序文（大５）でも明治30年ごろの文壇の見取図といったものを回顧し，そこでの自分たちの位置について語っている。

> 明治三十年頃の文壇は硯友社の文章が中心になつて，それに露伴，浪六等の文章が自ら別派をなし，更に思軒，鷗外，嵯峨廼舎，二葉亭などの飜譯文が更に別の一派をなしてゐた。それ等の中にあつて私等の見て文章らしいと感じたのは二葉亭や鷗外の飜譯文に過ぎ

なかつた。然しながら其鷗外や二葉亭ですらも一旦其人自身の創作となると，飜譯文とは自ら異つた從来の日本の文脈に支配されたものであつた。扨て飜譯文は清新でもあり，力強くもあつたが，それがもと西洋の人の手になつたものであるといふ點に不満足があつた。日本人の手になつたものには殆んど意を充たすものがなかつたといふところから，當時私等の仲間は寫生といふことを繪畫や俳句の方から推及ぼして來て文章の上にも一正面を拓いて見やうと考へた。所謂寫生文なるものは斯の如くして興つたものであつた[6]。

写生文とはなるほど俳句に新風を吹き込んだ「写生」の理念を散文へ適用したものである。ここで詳述するいとまはないが，江藤は，虚子と河東碧梧桐の「新調」俳句を比較した子規の一文を解説しながら，また子規自身と虚子とのあいだの写生観の違いを論じながら，「客観」を旨とする写生は「時間」と「人事」を重んずる虚子の句においてはじめて真に写生文に，さらにはリアリズム小説の「活きた文体」に接ぎ木されるのだと説き，「漱石すら実は虚子の源流から出現したともいえる[7]」と述べている。これに対して柄谷は（その論拠は幾分あいまいながら），虚子の写生文と漱石のそれとをはっきりと違ったものとして考えている。そして漱石の写生文は「小説」にはつながらないという。柄谷によれば，漱石のいわゆる写生文的作品とのちの新聞小説とのあいだには断絶はない。「根本的には，漱石は「小説」よりは「文」を書き続けた[8]」のである。一見写生文の否定にみえる漱石の新聞小説への取り組みも，じつは虚子の写生文の否定にすぎない。たとえば最初の新聞小説である『虞美人草』は，その言語実践において十分写生文的であり，それは一掃すべき写生文的要素の残滓といったものではなく，漱石特有の過剰な言語意識（「言語的フェティシズム」）の発露，まさに「文」へのこだわりの顕現にほかならないというのである。

こうした議論の仔細はともかく，いま少なくとも漱石の写生文と近代小説のディスクールとの対立をひとつの仮説として受け入れるなら，前者のナラトロジーにたいする抵抗度の高さは容易に想像できる。近代におけるナラトロジーの端緒のひとつをヘンリー・ジェームズにみることができるとすれば，ナラトロジックなものの見方と近代小説のあり方のあいだの類縁関係は明白だからである。ジェームズの，そして彼につづくパーシー・ラボックの背後にはフロベールがいる。「演劇的視点」や，「語ること telling」に対する「見せること showing」の強調は，小説作品の芸術的完成を語りの客観性（「作者＝語り手」の透明化）にみる小説観に支えられている。ナラトロジーはその後独自の「言語論的転回」を遂げるとはいえ，ナラトローグの念頭にはつねに，もっともベーシックな参照項として，前世紀に成立をみた近代小説があったはずである。

ここでいう写生文と（近代）小説との対立がジャンル間の対立であるとは私は思わない。それは，あえて言うなら，小説というジャンルのなかでの手法の対立である（ただしこう言い切

ることができるかどうかは作品によっては微妙であるが)。漱石はしばしば「普通の小説」という表現を口にする。それは,『猫』にせよ『草枕』にせよ,「普通」ではない自分の小説に漱石が賭けているものの大きさを逆照射する表現である。じっさい漱石は『草枕』を「俳句的小説」(「余が『草枕』」)として書いたのだった。ミハイル・バフチンに拠るまでもなく,小説を不断に生成するジャンルととることは可能である。漱石にとっての小説も,たんに既成の固定したジャンルであるにはとどまらない。それはどこかで,他ジャンルとの比較を絶した思い入れの対象であり,独自の可能性と多義性を託された言説として考えられていたのではなかったか。

漱石はみずから写生文家を標榜したわけではないし,またもちろん写生文一辺倒であったわけでもない。のちにみるように彼は写生文にかんする理論的著作においては基本的に第三者の立場を貫いているし,創作についていえば,彼が朝日入社と新聞小説連載開始(明40)を契機に近代小説的な作品への傾斜を強めてゆくことは否めない事実である。したがって大まかには新聞小説以前と以後,つまりは『草枕』までと『虞美人草』以降を,漱石における写生文と近代小説の対立として図式化できないわけではない。しかしもちろん問題はそれほど簡単ではない。第一に漱石の論ずる「写生文」と彼の写生文的実践とのあいだには明らかな乖離がある。また後者の残響は,柄谷のいうのとは別の意味で,『彼岸過迄』や『行人』にまで及ぶように思われる。

漱石は複雑である。じつは写生文への志向そのものが,この複雑さの大きな淵源となっている。漱石の小説はナラトローグを悩ませるだろう。しかしその分,分析に賭けられているものも大きいということになる。

2．写生文概説 ── 子規や虚子の言説から

まずホトトギス派が写生文をどのようなものとして考えていたかを簡単にみておこう。写生文の基本に「写生」があり,絵筆ならぬ「鉛筆と手帳」を携えた観察と描写があることはいうまでもない。子規はこれを「叙事文」,「記事文」,「小品文」などと呼んだ。虚子によれば,「写生文」の名称はその後いつからともなしに定着していったもので,その実践は彼の「浅草寺のくさぐさ」(明31-32)に始まるのだという。文字どおり浅草界隈の見聞記で,文章をつうじた写生の嚆矢であるが,「仲見世の繁昌は芝居の茶屋に異らず」などとあるようにいまだ文語である。口語体が用いられるようになったのは虚子の「半日あるき」(明32)以来であるらしい。いずれにしても,タイトルからして写生文の気取らない,スケッチ的性格をよく言い表わしているといえる。虚子の初期の代表作は,のちにふれる『鶏頭』所収の「風流懺法」,「斑鳩物語」,「大内旅宿」(いずれも明40)などや『俳諧師』(明41)だろうが,写生文の佳作とし

てはこのほか寒川鼠骨の「新囚人」（明33）や坂本四方太の「夢の如し」（明40-42）などが挙げられる。

写生文を定義したおそらく最初の文章である子規の「叙事文」（明33）[9] の書き出しは簡にして要を得ており，そこには写生文の構成要素がほぼ出そろっている。

> 文章の面白さにも様々あれども古文雅語などを用ゐて言葉のかざりを主としたるはこゝに言はず。將た作者の理想などたくみに述べて趣向の珍しきを主としたる文もこゝに言はず。こゝに言はんと欲する所は世の中に現れ來りたる事物（天然界にても人間界にても）を寫して面白き文章を作る法なり。或る景色又は人事を見て面白しと思ひし時に，そを文章に直して讀者をして己と同様に面白く感ぜしめんとするには，言葉を飾るべからず，誇張を加ふべからず，只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模寫するを可とす。

写生文の定義はつまるところ文体論的なものだといえるだろうが，分析的にみると，そこにはおよそ三つの側面，すなわち，(1) 文体そのもの，(2)「写生」の性質（素材とそのあつかいかた等），(3) 結構にかかわる側面が看取される。(1) の文体にかんしては，先に引いた虚子の回顧文にもあったように，「……ではない」という否定的なかたちで言われることが多い。すなわち装飾性の否定であり，「漢文崩し」や「擬古文体」あるいは「古文雅語」ではない文体ということである。文体はまず既存の文体との対比において定義されるわけだが，そこにはむろん言語表現としての写生文がおかれた歴史的文脈が透けて見えるはずである。ただ子規は「叙事文」の最後でははっきりと「文体は言文一致か又はそれに近き文体が寫實に適し居るなり。〔……〕寫實に言葉の美を弄すれば寫實の趣味を失ふ者と知るべし」と述べている。文体はもう一方で「写実」ということから自ずと導き出される，というわけで議論は (2) に移る。

(2) の「何を，またどのように写すか」という問題であるが，ここでは自然，人事にかかわらず，「ありのまゝ」，「見たるまゝ」ということが強調される。いわゆる客観描写ということである。俳句との関連から素材はややもすると自然の景物に傾きがちであること（初期の写生文は縁日や見世物や動植物園など ── 虚子のいわゆる「写生文素」── の描写だった），人事をあつかうにさいしても景物に接するかのようにふるまうということなどは，まず押さえておくべき点だろう。虚子はこれに飽き足らず，やがて「人間研究」をめざして「主観的写生文」を唱え，そこに「小説」への移行の契機をみていたと言われることが多いが[10]（先の江藤の議論もこれにかかわるものである），そしてそれはまちがってはいないが，虚子にとってそれはあくまで写生文の基本的な客観性を踏まえたうえでの話だった。虚子自身，一度ならずそのことを強調している（彼は写生文家すなわち客観派を「純客観派」と「やゝ主観的に傾いた派」に分けたりもしている）。彼の力点は当然ながら比較の相手に応じて変わるのであって，純客

観派の写生文家にたいしては主観の重要性を説き，他の（とくに自然派の）小説家にたいしては客観描写の不徹底（その意味での「技巧」の欠如）を非難しているのである(11)。虚子には文章というものはすべからく写生文でなければならないという思いがあった。もともと小説家を志し，西鶴や露伴，紅葉を耽読して，しかしこれでは自分は文章は書けないと煩悶した虚子にとって，写生文の発見はそのまま散文の唯一の可能性の発見であった(12)。

また虚子はたしかに一方で写生文と小説とを分けて考え，『鶏頭』所収の短編や『俳諧師』を写生文から小説に移る最初の経験だったとも語っているが，同時にそれらは写生文として小説を書こうとした最初の試みであったとも述べている(13)。写生文は「俳句の如き散文」であって，小説との違いは否定できないが，小説のいわば生地である文章自体は写生文であるべきだというのが虚子の基本的な考えだったといえるだろう(14)。

写生文の「ありのまゝ」とはまた，事実を叙することに徹して，嘘を交えない，フィクションに赴かないということでもある。『ホトトギス』の募集文章欄で最初期に求められた文章形式が「日記」であったことを想い起こすべきである。ここでは「小説」との違いはより鮮明である。虚子もやはり「小説」への移行にともなう事実からの離反の必然性に言及し，『俳諧師』は「事実半分，嘘半分」であると繰りかえし述べている(15)。ただ虚子が「写生文」という呼称に終生こだわりつづけたことなどを考えあわせるなら，要するにここでも，虚構性をできるだけ抑えた，またその意味で一般の小説とは異なる「写生文的小説」といったもののカテゴリーを想定せざるをえないだろう。

ただ問題はもう少し複雑である。事実に対置されるのは虚偽（あるいは虚構）とは限らないからである。虚子が「寫生趣味と空想趣味」（明37）で「写生」が不可避的に孕むものとしてその重要性を説いた「空想」とは，言語本来の喚起力，彼のいわゆる「歴史的連想」であった(16)。これを間テクスト性と言い換えてもいいかもしれない。子規（そして碧梧桐）はその意義を認めなかったと虚子はいうのだが，「叙事文」における子規自身の力点のおきかたはまた微妙に異なっている。

> 以上述べし如く實際の有のまゝを寫すを假に寫實といふ。また寫生ともいふ。寫生は畫家の語を借りたるなり。又は虚叙（前に概叙といへるに同じ）といふに對して實叙ともいふべきか。更に詳にいはゞ虚叙は抽象的叙述といふべく，實叙は具象的叙述といひて可ならん。要するに虚叙（抽象的）は人の理性に訴ふる事多く，實叙（具象的）は殆ど全く人の感情に訴ふる者なり。虚叙は地圖の如く實叙は繪畫の如し。

ここでいわれている「虚叙」は理論的叙述に近いものである。写生文は理屈や意見を述べる場ではない，と言い換えるのは行き過ぎかもしれないが，先に引いた冒頭部分にも「作者の理

想などたくみに述べて趣向の珍しきを主としたる文」は写生文ではないと述べられていた。じっさい子規はたとえば『病牀六尺』（明35，四五，四七）で，「客観的に写す」ことに加えて「精密にかく」ことを強調する一方，写生に「理想」や「概念」を対置しているのである(17)。また子規は「実叙は感情に訴えるもの」としているが，これが作者の側からする直截的な心情吐露といったものを意味するのではないことはいうまでもない。

ところで，先に引いた「叙事文」の冒頭で子規が何度も「面白さ」にふれている点は看過できない（と同時に「読者の同感」というものに重きをおいている点にも注意すべきである）。写生文はいうまでもなく「面白き文章」をつくるためのひとつの試みである。しかし「面白さ」あるいは「趣味」ほど説明がむずかしく，また意見が分かれる点もまたない。「ありのまゝ」がそれだけで面白いだろうか。そうであるとすれば，そのどこが面白いのか。虚子はしばしば「俳句趣味」を口にし，写生文の脱俗性を指摘する。しかしこれにかんして分析的な議論は聞かれない。空論をきらった子規は「叙事文」で，例文を挙げながら，具体的に面白い写生文のつくりかたを説いている。彼によれば，写生文は「ありのまゝ」を旨とするとはいえ，そこには当然「取捨選擇」が必要である。しかしそれは「必ずしも大を取りて小を捨て，長を取りて短を捨つる事」ではない。

> 或る景色又は或る人事を叙するに最も美なる處又は極めて感じたる處を中心として描けば其景其事自ら活動す可し。しかも其最美極感の處は必ずしも常に大なる處著き處必要なる處にあらずして，往々物陰に半面を現すが如き隠微の間にある者なり。薄暗き恐ろしき森の中に一本の赤椿を見つくれば非常にうつくしく且つ愉快な感じを起す。此時には椿を中心として書くに宜しけれど，椿を中心とするとは必ずしも椿を詳叙するの謂にあらず。森の薄暗き恐ろしき様を稍々詳に叙して後に赤き椿を點出せば一言にして著き感動を讀者に與へ得べし。或は花見の雑閙を叙するに茶番，目かつら，櫻のかんざし，言問團子，櫻餅，きぬかつぎ，此等の者を力を極めて細叙しても猶物足らぬ時，最後に，
>
> 派出所に二人の迷子が泣いて居た。
>
> といふ一句を加へて全面が活動する事あるべし。仰山にいへば畫龍點睛の手段なり。

ここにいう「中心」をまた「山」という。ホトトギス派が明治33年から（最初は子規の枕元で）開いた文章朗読・批評のための定期的会合が，文章には「山」が必要だという意味で「山會」と称したことは周知のところである。「山」の問題はいうまでもなく (3) の結構の問題につながる。

(3) の結構を筋展開の意にとるなら，装飾や誇張をきらい，虚構を排そうとする写生文が，むしろ結構の否定に傾くであろうことは想像に難くない（ここでも写生文には否定形の定義が

与えられる)。筋展開，すなわち物語内容の分節化の問題は，はっきりといわゆる小説の問題である。虚子はいくらか自嘲的に自己の写生文的小説の「習作」あるいは「筆ならし」としての性格を強調しているが，それは写生文の延長としてある自己の小説の，小説としての不十分さについてのいわば言訳でもあった[18]。それらは小説にしては文体練習的であり，写生文にしては「作為」がみえるとでも言いたげである[19]。もちろん長さの問題もある。俳句に発する写生文はもともと「小品」として構想されたものだった。のちにみるように，漱石は写生文における筋の不在をはっきりと指摘したが，「筋をもたない」写生文（あるいは写生文的小説）がそれでも「面白い」としたら，いったいそれはなにに拠るのか。写生文にとっての最大の問題はそこにあるのだといえるかもしれない。

3．漱石と二つの写生文

漱石は写生文についてどう考えていたのだろうか。漱石が写生文を論じたテクストは数少ないが，よく引用されるまさに「寫生文」と題された一文（明40）にしても，虚子の短編小説集『鶏頭』に付した序文（同年）[20]にしても，先の分類でいえば (2) と (3) にかかわるものである。しかしそこには大きな観点の転換がみられる。そこでは写生文の書き手はなによりもまず観察者であり，力点はその観察者の心的態度におかれているのである。そしてそれが一般の小説家の態度に対置されている。有名な「余裕」が語られるのはここにおいてであるが，これは客観描写を可能にする観察者の内的姿勢が，ひろくものの見かた，人事との接しかたという一般的レベルから説き起こされているのだととることができる。

「寫生文」において漱石は，「寫生文の存在は近頃漸く世間から認められた様であるが，寫生文の特色に就てはまだ誰も明瞭に説破したものが居らん」とまず述べて，写生文の特徴はいろいろあるが，その根本にあるのはこの心的態度，大げさにいえば「人生觀」だといい，そしてそれを「大人が子供を視るの態度」，「両親が兒童に對するの態度」と規定している。子供が泣くのを見て一緒に泣く親はいない。親と子とでは立場が違うからである。泣く人と同じ平面に立って，自分も泣きながら人の泣くのを叙するのは「普通の小説家」の態度だと漱石はいう。「寫生文家は泣かずして他の泣くを敍するものである」と。写生文家の描写の客観性は，迫らない，余裕のあるこの態度に由来するのである。そしてこの事情は，写生文家が自己自身を描写する場合も変わらない。

〔……〕寫生文家の描寫は多くの場合に於て客觀的である。大人は小兒を理解する。然し全然小兒に成り濟ます譯には行かぬ。小兒の喜怒哀樂を寫す場合には勢客觀的でなければならぬ。こゝに客觀的と云ふは我を寫すにあらず彼を寫すといふ態度を意味するのである。

〔……〕

此故に寫生文家は自己の心的行動を敍する際にも矢張り同一の筆法を用ゐる。彼等も喧嘩をするだらう。煩悶するだらう。泣くだらう。その平生を見れば毫も凡衆と異なる所なく振舞つてゐるかも知れぬ。然し一度び筆を執つて喧嘩する吾，煩悶する吾，泣く吾，を描く時は矢張り大人が小兒を視る如き立場から筆を下す。〔XI, 26[21]〕

余裕があるとは，何事にも拘泥しないということでもある。したがって写生文家は材料を選ばない。すべてを同一の立場から，いわば風景として，「パノラマ」的に眺めるのである。筋立ても問題にはならない。「寫生文」において漱石が強調する一点はなるほど「筋がない」ということである。

彼等のかいたものには筋のないものが多い。進水式をかく。進水式の雜然たる光景を雜然と敍べて知らぬ顔をしてゐる。飛鳥山の花見をかく。躍つたり，跳ねたり，酣醉狼藉の體を写して頭も尾もつけぬ。夫で好い積りである。普通の小説の讀者から云へば物足らない。しまりがない。漠然として捕捉すべき筋が貫いて居らん。然し彼等から云ふとかうである。筋とは何だ。世の中は筋のないものだ。筋のないものゝうちに筋を立てゝ見たつて始まらないぢやないか。どんな複雜な趣向で，どんな纏つた道行を作らうとも畢竟は，雜然たる進水式，紛然たる御花見と異なる所はないぢやないか。喜怒哀樂が材料となるにも關はらず拘泥するに足らぬ以上は小説の筋，芝居の筋の様なものも，亦拘泥するに足らん譯だ。筋がなければ文章にならんと云ふのは窮窟に世の中を見過ぎた話しである。〔XI, 27〕

漱石は「余が『草枕』」（明39）において，『草枕』は「世間普通にいふ小説とは全く反對の意味で書いた」もので，そこには「プロットも無ければ，事件の發展もない」（XVI, 544）と語っているが，「寫生文」においても，一般の小説との決定的な違いは筋の不在にあるとされている。逆にいえば「小説に於て筋は第一要件である」と。ただ，「余が『草枕』」にいう未曾有の「俳句的小説」が「小説界に於ける新しい運動」のさきがけのように語られているのに対して，ここでの写生文の評価はあくまで相対的である。

「『鶏頭』序」における漱石の主張も大差はない。漱石はそこで「余裕のある小説」と「余裕のない小説」という分類を提案し，虚子の小説は前者にあたるとして，両者の定義を試みている。ただ，厳密に言えば，アクセントはそこでは作家の心的態度よりもむしろ彼が選ぶ題材の種類とそのあつかいかたにおかれている。

茶を品し花に灌ぐのも餘裕である。冗談を云ふのも餘裕である。繪畫彫刻に繪を遣るのも餘裕である。釣も謡も芝居も避暑も湯治も餘裕である。日露戦争の永續せざる限り，世間がボルクマン〔イプセンの戯曲の主人公〕の様な人間で充滿しない限りは餘裕だらけである。而して吾人も已を得ざる場合の外は此餘裕を喜ぶものである。從つて此等の餘裕より生ずる材料は皆小説となつて適當である。〔XI, 553〕

これに対して「余裕のない小説」とは切迫感と緊張に満ちた小説，「一毫も道草を食つたり寄道をして油を賣つてはならぬ小説」をいう。「たとえばイブセン〔ママ〕の脚本を小説に直した様なもの」である。そこでは「死活の大事件」があつかわれる。「吾人の一生の浮沈に關する様な非常な大問題」をもってきて，「へえと驚ろく様な解決」をそれに与えるようなことがなされる。またそこでは畢竟「篇中の人物を度外れな境界に置」くことになる。余裕のなさは，かくして仰々しさやわざとらしさと結びつけられるのである。

「低徊趣味」が説かれるのもここにおいてである。それは「一事に即し一物に倒して，獨特もしくは連想の興味を起して，左から眺めたり右から眺めたりして容易に去り難いと云ふ風な趣味を指す」といわれている。要するに，寄り道（digression）を厭わず，目の前に現われる対象をためつすがめつ観ずることである。これもむろん余裕のなせるわざにほかならない。虚子の小説にはこの低徊趣味が多いかと思う，と漱石はいう。虚子の具体的な作品にも言及しているが，漱石がそこで特徴として指摘しているのは，登場人物の運命といったものにたいする興味の欠如と，それとは裏腹な，筋をつくらない，それ自体として味わうべき点景描写の重要性である。「妓樓一夕の光景」，「物寂びた春の宿に梭の音が聞えると云ふ光景」，「能の樂屋の景色や照葉狂言の樂屋の景色」などの描写が例として挙げられている。

「寫生文」や「『鶏頭』序」を読むと，写生文からなる小説は客観小説，それも「進水式」や「妓樓一夕の光景」を淡々と描いた徹底して客観的な小説であり，写生文と近代小説との違いは，作者の心的態度を括弧に入れるなら，もっぱらテーマ上および結構上の違いであるかのような印象を受ける。もちろんこれは誤解をまねく言いかただ。ここでいう「客観」はかならずしも三人称を意味しないからである。というより漱石の念頭にあるのはおそらく，『鶏頭』中の虚子の小説のほとんどがそうであるように，形式的には一人称小説であろうが，先にみたように描写対象が自己であれ他者であれ（一人称小説の場合は両方を含む）それにたいしてつねに変わらぬ距離をとることが写生文家の特徴とされているのであって，人称の問題はここでは考えられていない。人称の問題は別にして，写生文のベーシックな客観性が説かれているということである。

ただ「『鶏頭』序」にはひとつだけ気になる箇所がある。そこでは「低徊趣味も客觀的とか主觀的とか區別すれば色々になるが，それは面倒だから暫らく云はぬとしても〔……〕」と述

べられているのである。それを問題にしはじめればかなり複雑な議論になるだろうことがそこでは予感されているかのようである。

注意すべきは，これらの文章から透けて見える漱石のアンビヴァレントな立場である。彼はときに多数派である「普通の小説家」や「非余裕派」に対して「写生文家」や「余裕派」を弁護する口調をとるものの，みずから後者をもって任ずる態度は微塵も見せない。「非余裕派」に一度ならず敬意を払うことも忘れていない。漱石のアンビヴァレンスはおそらく二重である。それは近代小説と写生文とのあいだで引き裂かれた者のアンビヴァレンスであると同時に，いわば二つの写生文のあいだでときに逡巡する者のアンビヴァレンスではなかったか。ここでいう二つとは，これらの文章で問題にした「彼等」の写生文と，そこではほとんど語ることのなかった自身の写生文である。

4．写生文の二重構造 ――『草枕』

「寫生文」や「『鶏頭』序」に時期的にはわずかに先立つ一連の「談話」には，自然派の小説にもホトトギス派の写生文にも満足しない漱石の立場がむしろ端的に示されている。そこでは，作中人物を不必要に怒らせたり泣かせたりして無闇に人の同情を買おうとする「今の小説」にたいする不満が述べられている。それは換言すれば事件で「釣り込む」，筋で読ませる小説である。それに対して漱石は無駄の必要を説く。無駄とはむろん「余裕」につながる概念であるが，図にたいする地，前景にたいする背景でもある。世の中を躍動的に描くには両者が必要だというのである。それが畢竟「写生的に書く」ということの意味にほかならない（「現時の小説及び文章に付て」，明38，「文學談片」，明39）。しかしもう一方で漱石は，先にもみたように，いわゆる写生文に欠けているものを鮮明に意識していた。写生文には多くの場合「或は中心が無い，或は山が無い，或は人を惹き付ける力が無い」と漱石はいう。作家を技巧派と実質派に分け，写生文家を前者に分類したりもしている（「文章一口話」，明39）。

興味深いのは，漱石がそこで「文章」というものにふれて，その本質を解釈にあるとしていることである。そしてそこでの解釈は観察と不可分である（「現時の小説及び文章に付て」）。

> 文章と云ふものは，畢竟物でも人間でもそれを如何に解釋するかが現はれるもの，即ちこれが文章である。〔……〕解釋が人より深ければ勝れたる文章家になられる。で文章は字を知るよりは寧ろ物を觀察することに歸着する。それから又物を如何に感ずるかに歸着する。
>
> 〔……〕物を觀察すると云ふ事は日本人の中に餘程發達してないと思ふ。尤も科學的の觀察が一方で進んでくると，文章的の精彩が進んでくるであらうが，以前の日本人は科學

的でなかつたから，文章に顯はれる物の觀察が餘程鈍かつたのではあるまいか。〔XVI, 464-465〕

文章は「字を知る」よりは物を「觀察する」こと，また「感ずる」ことに帰着すると述べられていることは，漱石を考えるうえでの根本事である。ここでの解釈あるいは観察は，第一義的には物事の実質にふれるということであり，それは徒らに修辞（レトリック）を弄することに対置されているのであるが（技巧派 対 実質派），この解釈という概念は，漱石独自の写生文実践を考えるための一助になるように思われる。

もうひとつ，同様の意味で鍵になると思われるのは，写生文に欠如しているとされる「中心」をどう捉えるかという問題である。ここでは「中心」と「山」とは区別して考えなければならない。筋構成における「山」がないのは仕方がないにしても「中心」は必要だ，と漱石は考えていたふしがある。その「中心」とは何だろうか。じつは『文学論』に一箇所だけ写生文に言及した部分がある。第四編第八章「間隔論」（おそらく明治40年初頭に執筆[22]）の一部である。

〔寫生文家〕の描寫する所は筋として纏まらざるもの多し。即ち篇中の人物が一定の曲線を忽がいて一定の落所を示す事少なく，其多くは散漫にして収束なき雑然たる光景なるを以て興味の中心たるは觀察者即ち主人公ならざるべからず。他の小説にあつては觀察をうくる事物人物が發展し収束し得るが故に讀者は之を以て興味の中樞とするを得べきも，寫生文にあつては描寫せらるゝものに滿足なる興味の段落なきが故にもし中心とも目し得べき説話者（即ち余）を失へば一篇の光景は忽ち支柱を失つて瓦解するに至るべし。此故に讀者は只此余（作家として見たるにあらず，篇中の主人公として見たる）に從つて，之をたよりに迷路を行くに過ぎず。此大切なる余は讀者に親しからざるべからず。故に余ならざるべからず。彼なるべからず。〔IX, 389-390〕

「間隔論」は，「幻惑」（つまりは読者の感動）を生み出すことが文学の目的であるとする『文学論』の，そのための修辞学的等のテクニックを説く部分に設けられた一章である。そこでは作者と作中人物との距離をいかに縮めるか，いかに読者に作中人物とじかに接しているかのような印象を与えるかが問題とされている。漱石によれば，この距離の短縮法には二通りあって，ひとつはいわゆる歴史的現在の使用にみられるような時間のうえでの短縮法，もうひとつは「空間短縮法」である。「普通の作物に在つては，著者の紹介を待つて始めて，篇中の事物，人物を知るを例とす」るが，空間短縮法の目的は「中間に介在する著者の影を隠して，讀者と篇中の人物とをして當面に對坐せしむる」ことであり，これにはさらに二つの方法がある。すなわち「讀者を著者の傍に引きつけて，兩者を同立脚地に置く」か，あるいは「著者自から動

いて篇中の人物と融化」するかである。第二の方法をとる場合，「著者は篇中の主人公たり，若しくは副主人公なり，もしくは篇中の空氣を呼吸して生息する一員たり。從つて讀者は第三者なる作家の指揮干渉を受けずして，作物と直接に感觸するの便宜を有す」。漱石はその形式上のあらわれを人称の転換――三人称（「彼」，「彼女」）から二人称（「汝」）へ，そして二人称から一人称（「余」）への段階的移行――として説明しているが，この第二の方法の適用例として，つまり作者が「余」となって作中に現われる場合の例として，写生文が言及されているのである。

「間隔論」には不明瞭な点も少なくないが[23]，それはともかく，ここでは写生文の興味の「中心」ははっきりと「余」にあるとされている。それももはや他の人物や事物といわば同平面におかれた客観描写の対象としての「余」ではない。「観察者即ち主人公」としての「余」である。この表現には注意していい。ふつう観察者は副人物たりえても主人公にはならないからである。ただ，観察対象ではなく観察主体や観察そのものに重きがおかれるときだけはこの限りではないだろう。先の観点とあわせて解釈する観察者と言ってもいいかもしれない。漱石はここで，「ある」ではなく「あるべき」写生文に向けて一歩踏み込んだ指摘をしているといえないだろうか。

漱石がみずから実践した写生文は，あえていうなら，芭蕉の紀行文や子規の随筆に近いものである。つまりそこでは「俳句」とともに，それをつくった者の「いま，ここ」の状況，思想，感情などが不可欠の要素として織り込まれている。それは同じ画面に絵と文章をあしらった俳画と相似的である（周知のように子規も漱石も好んで画を描いた）。作品とコメント，ディスクールとメタディスクール，それらが全体として一個の作品を形づくっているのである。換言すれば，写生文家が一般に排除しようとした「理想」や「概念」，つまり漱石のいう「解釈」は，メタレベルの設定によってはじめて場を得るのである。「寫生文」や「『鶏頭』序」では，いわば「俳句」だけが問題にされて，それを取り囲む「状況のディスクール」にはふれられなかったのだといえる。前者を狭義の写生文，両者合わさったものを広義の写生文と呼んでもいいかもしれない。

この種の写生文観の背後には，作品の独創性や完結性についての，かなりゆるやかな考えかたが看てとられる。たとえば子規は，よく知られているように，しばしば鯉や藤の花といったひとつの題材を幾様にも詠み分けた（『墨汁一滴』明34，ほか）。若い頃には同様にして小説の文体練習をしたりもしている（『筆まかせ』明治18-25，第二編）。彼の随筆はエクリチュールの実験の場，創作プロセスの呈示の場でもあったのである。そこには言葉の専有の意識も，完成し完結した作品の概念もない。ついでにいうなら，確固たる虚構性の概念もない。漱石の写生文をどうとらえるかは，どの作品を念頭におくかにもよるが，それがもともと日記的な言説に近いものとして想像できることは，語り手が冒頭で「今日起きてから今手紙をかいて居る迄

の出來事を『ほとゝぎす』で募集する日記體でかいて御目にかけ様」と述べる「倫敦消息」(明34) や，タイトル自体が示唆的な「自轉車日記」(明36) といった最初期の作品が証明している。しかし，いま述べたような意味での写生文がほぼ典型的に実現されているのは『草枕』(明39) である。

『草枕』での語り手＝主人公が画家であるということの意味は大きい。しかもこの画家は描かない（ほとんど描かない），書く画家である。写生帖をかかえて都会を脱出した「余」は，鄙びた温泉に逗留し，そこで目にする風景や人間模様について語る一方，人の世を論じ，芸術を論ずる。西洋の詩を暗誦し，句を詠み，漢詩をつくる。自分の書きつつある文そのものについても言及し，たとえばそれを書くにあたっての心構えといったものを表明する。

> しばらく此旅中に起る出來事と，旅中に出逢ふ人間を能の仕組と能役者の所作に見立てたらどうだらう。丸で人情を棄てる譯には行くまいが，根が詩的に出來た旅だから，非人情のやり序でに，可成節儉してそこ迄は漕ぎ付けたいものだ。南山や幽篁とは性の違つたものに相違ないし，又雲雀や菜の花と一所にする事も出來まいが，可成之に近づけて，近づけ得る限りは同じ觀察點から人間を視てみたい。芭蕉と云ふ男は枕元へ馬が屎するのをさへ雅な事と見立てゝ發句にした。余も是から逢ふ人物を ── 百姓も，町人も，村役場の書記も，爺さんも婆さんも ── 悉く大自然の點景として描き出されたものと假して取こなして見様。尤も畫中の人物と違つて，彼等はおのがじゝ勝手な真似をするだらう。然し普通の小説家の様に其勝手な真似の根本を探ぐつて，心理作用に立ち入つたり，人事葛藤の詮議立てをしては俗になる。動いても構はない。畫中の人間が動くと見れば差し支ない。〔II, 395-396〕

要するに画家は「普通の小説」とは違った作品を書こうとしているのである。この作品とは，のちに彼が試みる「那美さん」や鏡が池の描写や，彼が詠む俳句や漢詩にあたるものだろう。「人物を悉く大自然の點景として描く」という作品の定義は，先に「寫生文」や「『鶏頭』序」でみた写生文の定義と通底するものである。「非人情」を「余裕」と読み換えても大過はないだろう（別のところでは「餘裕は畫に於て，詩に於て，もしくは文章に於て，必須の條件である」とも述べられている)。この作品ではむろん「余」自身も客観描写の対象となる。

> 茫々たる薄墨色の世界を，幾條の銀箭が斜めに走るなかを，ひたぶるに濡れて行くわれを，われならぬ人の姿と思へば，詩にもなる，句にも咏まれる。有體なる己れを忘れ盡して純客觀に眼をつくる時，始めてわれは畫中の人物として，自然の景物と美しき調和を保つ。只降る雨の心苦しくて，踏む足の疲れたるを氣に掛ける瞬間に，われは既に詩中の人

にもあらず，畫裡の人にもあらず。依然として市井の一豎子に過ぎぬ。〔II, 397-398〕

しかし「非人情」を実践することと「非人情」を説くことが別であるように，作品をつくることと作品について語ることは別である。『草枕』は両者をほとんど分かちがたくかかえることによってはじめて十全たる写生文となる。つまり作品中作品，小説中小説という二重構造によって写生文たるのである。「非人情」の徹底はむずかしい。それにもとづく理想的な作品づくりも容易ではない。そのことは『草枕』中の「余」の煩悶や試行錯誤が示しているとおりである。そもそも「純客観」が可能だろうか。必要だろうか。『草枕』の意味は，つまるところ，いわば到達不可能な一点に向かう歩みのプロセスの呈示，それをめぐって紡ぎ出されるさまざまな言説の解放を措いてはなかったのではないか。

われわれはここで「余裕」のもうひとつの意味を想定することができる。つまりメタレベルの設定もまた，いやそれこそが余裕なのだということである。語る主体を透明化してきれいに表象された世界だけを提示すること，つまりは空中楼閣の幻影だけに賭けることを潔しとしない態度である。虚構を信じ，それに没入することの「狭さ」を厭うのだともいえる。ただこうした態度の実存的解釈はさまざまにできるだろう。これはある種の不安や緊張からの逃避でもあるはずだからである。

ところで，ここでいう作品（「余」が書こうとしている作品）とは厳密に言えば小説作品ではない。理論的にも「非人情」の実践は詩や絵画（とくに東洋の）に結びつけられ，ジャンルとしての小説は，芝居とともに，その現実世界との密着度においてむしろそれらに対置されて，一段低いジャンルと見なされている。「余」も画家であって小説家ではない。しかしこれは写生文と小説，写生文家と小説家との対立と同じである。写生文は「普通」とは異なる小説として目指されればこそ革新的意義をもつ。じっさい「余」は一度ならず自分を「普通の小説家」と引き比べ，それとの違いを強調しているのである。彼の画家というステイタス，また彼の言説における「画」の比喩の有効性は力説するまでもないだろう。ただこの有効性には限界がある。画は，しかも「客観的」な画は，それだけではメタレベルを表象できないのだ。言語というしたたかな媒体をもってはじめてそれは可能なのである。

逆にいえば，画家という設定は，漱石にとっては許容範囲ぎりぎりの虚構だったのではないか（まさか「余」をはじめから小説家として設定するわけにはゆかなかっただろう）。いずれにしてもこの画家は小説家に限りなく近い。全体としてみた彼の書くものも小説に限りなく近い。かくして「余」と作者，「余」の書きものと『草枕』とはほぼ重なるのだといえる。

5.「小説家」の語り ――『虞美人草』と『坑夫』

『虞美人草』(明40) は，衆人の注目のなかはじめての新聞小説を世に出す漱石の気負いあるいは構えといったものが如実に感じられる三人称小説である。しばしば「厚化粧」と評される擬古文体や，語りの進め方における極端な技巧性などにそれはあらわれている。これは明らかにふつうの意味での写生文ではない。そこでの漱石は，小説らしい小説を書くことをみずからに課していたかのようである。ここで「小説らしい」とは，なによりも筋構成におけるめり はり，ドラマ性を指す。なるほど『虞美人草』では，信じられないような偶然の邂逅が積み上げられ，人物間の緊張が高まり，最後は藤尾の死とともに急展開の収束がもたらされる。これは『草枕』のような「閑文字」を脱して「イプセン流に出」た（鈴木三重吉宛書簡）『野分』に次ぐ試みであったのだろうが，ここでの漱石は明らかに「やりすぎ」である。文体や物語内容の分節化だけをいうのではない。明らかにシメトリーをねらった人物造型，対話の場(シーン)を思わせぶりにつないでゆく芝居がかった手法，そして何よりも専制的な語り手による勧善懲悪。「俳諧的文学」の対案がこれであるというのは，まさに兆候的というほかない。それでも『虞美人草』には，柄谷のいう「文」の祝祭とはまたちがった意味での写生文的性格がみられるのである。それはなにか。

注目したいのは『虞美人草』における語り手の自己言及である。この語り手は，登場人物の活写や出来事の叙述のかたわら，みずからを「作者」と明示して，自分の語りの進め方について論評を加えたり，「小説というものは」と一般的なレベルで小説の定義を与えたりするのである。甲野と宗近が京都旅行を終えて東京にもどるさいに偶然，孤堂先生と小夜子の乗る汽車に乗りあわせる下りは，語り手の次のようなコメントをともなっている。

> 甲野さんと宗近君は，三春行樂の興盡きて東に歸る。孤堂先生と小夜子は，眠れる過去を振り起して東に行く。二個の別世界は八時發の夜汽車で端なくも喰ひ違つた。
>
> 〔……〕八時發の夜汽車で喰ひ違つた世界は左程に猛烈なものではない。然し只逢ふて只別れる袖丈の縁ならば，星深き春の夜を，名さへ寂びたる七條に，さして喰ひ違ふ程の必要もあるまい。小説は自然を彫琢する。自然其物は小説にはならぬ。〔III, 110-111〕

ここではいわゆる小説が肯定的に語られている以上，「筋のない」写生文とは反対の定義がなされるのは当然である。しかしこれがメタレベルの言説であることに変わりはない。藤尾とその母の茶の間での対話の場面は，二人の「毒舌」に厭いた語り手の次のような「介入」によって中断されている。

> 此作者は趣なき會話を嫌ふ。猜疑不和の暗き世界に，一点の精彩を着せざる毒舌は，美しき筆に，心地よき春を紙に流す詩人の風流ではない。〔……〕宇治の茶と，薩摩の急須と，佐倉の切り炭を描くは瞬時の閑を偸んで，一彈指頭に脱離の安慰を讀者に與ふるの方便である。たゞし地球は昔しより廻轉する。明暗は晝夜を捨てぬ。嬉しからぬ親子の半面を最も簡短に叙するは此作者の切なき義務である。茶を品し，炭を寫したる筆は再び二人の對話に戻らねばならぬ。二人の對話は少なくとも前段より趣がなくてはならぬ。〔III, 129-130〕

三人称物語の語り手が，間歇的とはいえ前面に姿をあらわし，虚構性を明言するとはいわないまでも，みずからの書き手としての技巧を，「筆」のゆくえを，一般理論的奥行きをもってこれほど露わに論ずる例は，漱石の作品のなかでも『虞美人草』を措いてはないはずである。しかしこれはけっして孤立した現象ではない。しかもこの現象の「すそ野」は意外に広いのである。

たとえば『三四郎』（明41）に次のような一節がある。三四郎は，頼まれて野々宮の家の留守番をした夜，近くの線路沿いで女性の轢死体を見て驚愕するが，翌朝，帰ってきた野々宮の事件にたいする反応を知って意外に思う。

> 〔……〕野々宮君の呑氣なのには驚いた。三四郎は此無神經を全く夜と晝の差別から起るものと斷定した。光線の壓力を試驗する人の性癖が，かう云ふ場合にも，同じ態度であらはれてくるのだとは丸で氣が付かなかつた。年が若いからだらう。〔IV, 59-60〕

問題にしたいのはもちろんこの一節の内容ではない。「年が若いからだらう」と言い切る語り手の，みずからが語る世界（とりわけそこに登場する人物たち）にたいする距離の欠如である。「年が若いからだらう」という断定には，微笑をさそうある拙さがある。ある種の危惧を感じさせる過剰がある。

漱石の三人称小説における語り手（つまり語り手＝作者）は，しばしば慎みのない，「差し出がましい」語り手である。描写に満足せず，説明したがる語り手である。物語るだけでなく，考えを述べ，倫理を説く語り手である。なかでも登場人物の心理のメカニズムをその内側に立ち入って解説する癖は，漱石の語り手にもっとも頻繁にみられる特徴にちがいない。そこでの心理分析は，ニュアンスに拘泥せず，類型化を厭わない。そこではリアリズムという幻想は最初から放棄されているかのようである。「漱石の文章には理屈ぽい，厭に煩瑣なところがある。〔その〕理由の一つは，作者が常に作中人物の心理を説明する処から起つて来る」と書いた田山花袋は，（自分のことは棚に上げつつも）自明のことを述べたにすぎなかった[24]。

漱石の新聞小説には比較的三人称小説が多いが（『虞美人草』，『三四郎』，『それから』，『門』，『彼岸過迄』，『道草』，『明暗』），『虞美人草』におけるほどではないにしても，そこでの語りの客観性は明らかに不完全かつ不安定である。冒頭でも述べたように，安定した客観性がみられるようになるのは，わずかに最後期の『道草』と『明暗』においてでしかない。そこでようやく語り手は「慎ましく」なるのである。

それまでの小説における語り手はなるほど，『草枕』で理想とされた語り手とは反対に，おおいに「心理作用に立ち入つたり，人事葛藤の詮議立てをしたり」するのである。まるで（狭義の）写生文のオルタナティヴがいわゆる客観小説ではなく（というのも「客観的」という意味ではどちらも同じなのだから），説明的で自己主張の多い語り手をかかえる三人称小説であるかのように。まるで三人称小説にかんしてはこのタイプしか考えられなかったかのように[25]。

『虞美人草』における語り手の自己言及は，この種の語りの突出部分のひとつだといえるのかもしれない。これはいわゆる「作者の介入」の一例にはちがいないが，語り手の不透明さが増すと，物語の人称の境界が揺らぐのである。たとえば『虞美人草』の語り手を，筆を片手に人物間を徘徊する観察者と想定したらどうだろうか。彼はたしかに物語の縦糸に絡むことはない「作者」である。しかも彼はいたるところに身をおくことのできる超人的存在であり，かなり強引な物語のつくり手である。しかし同時に彼は趣味をもち思想をもつ。ときには好悪の感情をあらわにし，俗物の会話に厭いたら宇治の茶や薩摩の急須を品評する。そして自分がそうするということじたいを言表する。このときこの語り手はほとんど一人物の風貌をそなえていないだろうか。

こう考えると『虞美人草』は，『草枕』とテーマや筋立てのうえではほとんど正反対の傾向をもつにもかかわらず，構造的には意外に類似していることが分かる。むろん写生文的な二重構造ということだが，人称の違いを超えた，それをいわば幾分か中和する二重構造である。『草枕』の語り手は物語世界の住人だが，自分自身をも含めて語る対象からなるべく距離をとろうとする。それを「画中」の景物と見なそうとする。『虞美人草』の語り手は物語世界の外にいるが，そこに介入したり，自己の人格を主張したりせずにはいられない。この両者の「歩み寄り」を成立させる地平は，彼らの書き手としての，荒っぽくいえば「小説家」としてのステイタスである。

ここでは詳論する余裕はないが，じつは第二作目の新聞小説である『坑夫』（明41）にも語り手の似たような自己言及がみられるのである。その頻度はじつは『虞美人草』におけるよりも高い。『坑夫』は一人称小説だが，画家を語り手とする『草枕』とはちがって，この種の自己言及がそこでいわば自然化されているわけではない。過去の自分の坑夫経験を書きしるす語り手（「小生」）が現在は小説家であるとはどこにも言われていない。にもかかわらず，彼はし

きりに自分の書くものの出来を気にする。読者を意識し，小説作法を論じ，「無性格論」を披露し，自分の書くものを「一篇の『坑夫』」と呼んで，それを「事実」として「小説」に対置する。

> 小説になりさうで，丸で小説にならない所が，世間臭くなくつて好い心持だ。只に赤毛布ばかりぢやない。小僧もさうである。長藏さんもさうである。松原の茶店の神さんもさうである。もつと大きく云へば此一篇の「坑夫」そのものが矢張さうである。纏まりのつかない事實を事實の儘に記す丈である。小説の様に拵へたものぢやないから，小説の様に面白くはない。其の代り小説よりも神秘的である。凡て運命が脚色した自然の事實は，人間の構想で作り上げた小説よりも無法則である。だから神秘である。と自分は常に思つてゐる。〔III, 535-536〕

『坑夫』の結語もまた同様である。

> 自分が坑夫に就ての經驗は是れ丈である。さうしてみんな事實である。其の證據には小説になつてゐないんでも分る。〔III, 674〕

ここで表明されている小説観は『虞美人草』の語り手のものとは反対で，むしろ『草枕』の語り手の文章観に近いものである。この小説的でない小説，「自然」な小説こそ狭義の写生文的小説なのだが，いずれにしても，そうした小説観の表明も含んだものとして『坑夫』という一篇の作品はあるのである。

一人称の語り手＝主人公はふつう作家を標榜しない，たんなる「生活人」である。その語りは古典的には作中人物のだれか（たとえば語り手の友人）に向けた談話であったり，手紙であったり，自分のために書く日記であったりするのであって，いずれにしても明示的に「読者」に宛てられることはまずない。一人称小説はふつう語り手とその対話者，そして（物語世界外の）作者と読者という二つの異なるレベルからなるのだが，『坑夫』の場合は坑夫経験者である語り手＝主人公がいきなり作者のレベルとつながれているのである。『坑夫』の歪みは明白だろう。「小生」の書く『坑夫』と作家漱石の書く『坑夫』とのあいだには紙一重の差しかないのである。

6．結びに代えて

かくして漱石のいくつかの小説はそれじたい小説論でもある。しかしなぜ漱石の語り手は

「小説とはなにか」,「小説はいかに書くべきか」といった問いにこだわるのだろうか。その理由は簡単である。これらの問いは漱石にとっては「人生とはなにか」,「いかに生きるべきか」という問いと等価だからである。小説は人生の「外側」の問題ではないのである。

『草枕』の語り手は，人は画を書かなくても大画家になれると述べている。ある精神的境地に達すればそれでいいのだと。漱石が写生文を根本的には「心的態度」ひいては「人生観」の問題として捉えていたことは先にみたとおりである。思えば『文学論』も本質的には心理過程(「意識の内容」) としての文学を論ずるものではなかったか[26]。漱石には明らかに文学についての精神主義といったものがみられる。逆にいえば，彼は人生を文学のタームで考えるのである。一種の汎文学主義ともいえるかもしれない。漱石のいう「自然」は，人生の「自然」であると同時に小説の「自然」(つまりは「本当らしさ」) であった。

その証拠に漱石の小説には文学的レファランスが多い。たとえば小説の定義が登場人物間の会話のなかで問題にされる。「詩人」や「文学者」といったタームが一人物の性格づけに援用される。「小説」が伝奇性や虚偽の隠喩として持ち出される。ミクロな二重構造はいたるところに見出されるのである。

漱石の小説にはときに，『彼岸過迄』の敬太郎や『行人』の二郎や『こゝろ』の「私」のように，主人公ではないが副人物とも言い切れない，位置づけのむずかしい人物が現われる。彼らも「小説家」の登場人物化されたものだと解釈すれば分かりやすい。とくに敬太郎の場合は典型的である。敬太郎は『彼岸過迄』の冒頭でロマン的な人生を夢み，また請われて探偵的行為をする。このことにどんな意味があるのかはよく分からない。この場面はのちの物語の展開とは表面上まったく切れているからである。敬太郎は「小説家」なのである。漱石が小説家を好んで探偵に譬えたことはよく知られている (『猫』にも『草枕』にもこの種の言及がある)。敬太郎は，作品のなかでいみじくも使われている表現を用いれば，「実地小説」の書き手なのである。小説を生きようとしたのだ。漱石にはこの種の人物造型が少なくとも一度は必要だったようである。

しかし『彼岸過迄』の「結末」では，敬太郎はついに物語のなかに入れなかったと述べられている。小説家はどこまで行ってもやはり観察者であって行為者ではないのである。このことを確認することで漱石の実験は終わったといえる。語り手としての「小説家」は物語世界のなかに潜入して一人物となるが，行為の場における自己の無力を悟ってそこから去る。爾後，彼はいわば満足をもって物語世界の外にとどまるだろう。それは漱石の写生文的冒険の終焉でもあった。

〈注〉

（1）「漱石と『文』」『漱石論集成』第三文明社，1992。また同書中の「漱石とジャンル」も参照のこと。

（2）同書，p.250。

（3）「漱石 ── 想像界としての写生文」（小森陽一との対談）『國文学』第37巻5号，學燈社，1992年5月参照。

（4）江藤淳『リアリズムの源流』河出書房新社，1989。このほか，写生文が読者からの応募をつうじた文章革新運動としてひろく民衆の現実表象に大きな影響を及ぼしたことを，柳田国男の写生文評価を糸口として論じたものとして，相馬庸郎「もうひとつのリアリズム ── 『ホトトギス』募集日記の持つ可能性」『明治文學全集57　明治俳人集』筑摩書房，1975がある。

（5）『高濱虚子全集・第十三巻　自傳・回想集』毎日新聞社，1973，p.70。

（6）博愛館版『俳諧師』1916（前掲『高濱虚子全集・第五巻　小説集（一）』1974，p.508より引用）。

（7）江藤淳，前掲書，p.41。

（8）柄谷行人，前掲書，p.198。

（9）『子規全集・第五巻　歌論歌話及評論』アルス，1924，p.609-619。

（10）たとえば山本健吉「近代俳句（抄）」，前傾『明治文學全集・57』，p.388。

（11）「俳諧一口噺 ── 寫生文の起りしわけ」（明39），「同 ── 主觀的寫生文」（明40），「寫生文の由來とその意義」（同），「寫生文界の轉化」（同），「寫生一點張り」（明41）など（いずれも『高濱虚子全集・第十二巻　俳論・俳話集（三）』1974所収）による。

（12）「文章入門 ── 寫生文の起る前」（大1），「同 ── 影響といふ事」（大3）『高濱虚子全集・第十二巻』p.211-212，217。

（13）『高濱虚子全集・第五巻』p.508-509参照。

（14）たとえば「俳諧一口噺 ── 寫生文と小説」（明39）『高濱虚子全集・第十二巻』p.168-169。

（15）『高濱虚子全集・第五巻』p.509。

（16）『明治文學全集・56　高濱虚子・河東碧梧桐集』筑摩書房，1967，p.151-153。

（17）『子規全集・第七巻　随筆』1924，p.359-360，362-363。

（18）『虚子全集・第五巻』p.508-509。

（19）「序」『高濱虚子全集・第四巻』，改造社，1934（前掲『高濱虚子全集・第五巻』p.505-506）参照。

（20）「『鶏頭』序」は表向き写生文を論じたものではない。「写生文」という言葉も一度も出てこない。しかし，ほかならぬ虚子の作風を問題にしている点，また何よりも「写生文」と題された一文と内容が共通している点から，写生文論のひとつとみて差し支えないと判断される（気になるのはむしろ，まさに漱石が「写生文」という語をここでは一度も使っていない点である）。

（21）漱石の著作からの引用はすべて『漱石全集』全十六巻，岩波書店，1965-67を出典とした。引用の末尾に付されたローマ数字は当該箇所が引かれた巻を，またアラビア数字はそのページを示している。

（22）『文学論』（明治40年5月）冒頭の中川芳太郎の緒言によれば，「第四編の終り二章〔「間隔論」は最終章〕及び第五編の全部」は漱石により新たに書き下ろされたということである。小宮豊隆は（彼は範囲を第四編第五章以下すべてとしているが）その執筆時期を明治39年11月と翌年3月のあいだと推定している（「解説」IX，539-542）。ちなみに『文学論』は，漱石が明治36年9月から38年6月まで東大で行なった講義にもとづくものである。

(23) 漱石は，二つの「空間短縮法」のうち，第一の方法（作者が読者を自分のほうに引き寄せる）については，作者と読者のあいだの（つまりは作品外の）問題であり，作中人物はかかわってこないので，これを何らかの形式として同定することはできないとしているが，ここは疑問の残るところである。第二の方法にしても，一人称小説を作者の一作中人物との「融化」の結果とみている点や，人称の転換を説明するさいに中間段階としての二人称の介在を想定している点なども十分説得的だとは言えない。漱石はこれら二方法の区別を本質的なものとみていて，一方を用いた作品を「批評的作物」，もう一方を「同情的作物」と命名し，もって「一切の小説類を二大別」できるとまで述べているが，思うに漱石の議論は，二つの水準の異なるカテゴリーを強引につなげようとしているのである。原則として「形式的間隔論」であるはずの議論に，それとは本質的に基準を異にする「批評的」と「同情的」の区別を導入するのはいわば荒業なのであって，両者のあいだに截然たる等価関係を求めることには本来無理があるのではないか。心理学的アプローチと形式主義との折衷がここにその亀裂を露呈しているように思われる。

(24) 田山花袋「漱石の『それから』」『明治の作品研究』（『別冊國文学』No.5，夏目漱石必携，1980年冬季号，學燈社，p.103より引用）。

(25)「間隔論」のなかの「同情的作物」に対置された「批評的作物」の定義（「偉大なる強烈なる人格ありて其見識と判断と観察とを読者の上に放射し，彼等をして一言の不平なく叩頭せしめ〔……〕」）を想い起こすべきである。「批評的作物」が三人称小説であるとしても，いわゆる作者の介入を排した客観小説でないことは確かなようである。作者が退くからこそ読者が作品世界とじかに向き合えるのだという考えはここにはない。「見せること showing」は考慮のうちにはないのである。

(26) 拙論「文学についての学問は可能か ── 漱石にみる文学と科学 ── 」『人文学のアナトミー』岩波書店，1995参照。