

タイトル	近代の衝撃と海：鷗外・漱石・魯迅・郁達夫・サイ チョンガによって表象された「海」(中)
著者	テレングト, アイトル
引用	北海学園大学人文論集, 29: 81-98
発行日	2004-11-30

## 近代の衝撃と海

— 鷗外・漱石・魯迅・郁達夫・サイチヨンガによって  
表象された「海」— (中)

テレングト・アイトル

### 八

漱石は、『吾輩は猫である』において西洋伝授の「海水浴」と「海」の風景を風刺し、『坊ちゃん』において「海」を日常化させ、『夢十夜』において「海」を「恐怖」の対象として描いてきたが、小説以外のところでもその文学的な主張を表明している。よく引き合いに出される「東京青年会館」での講演「作家の態度」(1909年)においてであるが、そこで漱石はヨーロッパのそれとは一線を画すように強く主張をし、その意図と根拠を、明確な形で闡明しているのである。

(…)風俗でも習慣でも、情操でも、西洋の歴史にあらわれたものだけが風俗と習慣と情操であって、外に風俗も習慣も情操もないとは申されない。また西洋人が自己の歴史で幾多の変遷を経て今日に至った最後の到着点が必ずしも標準にはならない。彼らには標準であろうがことに文学に在ってはそうは参りません。多くの方は日本の文学を幼稚だと云います。情けない事に私もそう思っています。しかしながら、自国の文学が幼稚だと自白するのは、今日の西洋文学が標準だと云う意味とは違います。幼稚なる今日の日本文学が発達すれば必ず現代の露西亞文学にならねばならぬものだと断言できないと信じます。または必ずユーゴーからバルザック、バルザックからゾラと云う順序を経て今日仏蘭西の文学と一様な性質のものに発展しなければならないと云う理由も認められないのであります。幼稚な文学が発達するのは

必ず一本道で、そうして落ちつく先は必ず一点であると云う事を理論的に証明しない以上は現代の西洋文学の傾向が、幼稚なる日本文学の傾向とならねばならんとは速断であります。またこの傾向が絶体に正しいとも論結はできにくいと思います。一本道の科学では新すなわち正と云う事が、ある程度において言われるかも知れませんが、発展の道が入り組んでいろいろ分れる以上はまた分れ得る以上は西洋人の新が必ずしも日本人に正しいとは申しようがない。しかしてその文学が一本道に発達しないものであると云う事は、理屈はさておいて、現に当代各国の文学——もっとも進歩している文学——を比較して見たら一番よく分るだろうと思います。近頃のように交通機関の備った時代ですら、露西亜文学は依然として露西亜風で、仏蘭西文学はやはり仏蘭西流で、独乙、英吉利もまたそれぞれに独乙英吉利的な特長があるだろうと思います。したがって文学は汽車や電車と違って、現今の西洋の真似をしたって、さほど痛快な事はないと思います。それよりも自分の心的状態に相当して、自然と無理をしないで胸中に起って来る現象を表現する方がかえって、自分のものらしくって生命があるかも知れません<sup>1</sup>。

文学において「風俗」、「習慣」、「情操」は、いうまでもなく「海」を見る・描く・楽しむ眼・心象風景、あるいはそれにまつわる自然風景ですら、漱石にとって、それは西洋文学を「標準」にしてはならない。それにとどまらず、漱石はそういった美意識・文学的な「情操」・情趣において、同時代の日本の浪漫主義・象徴主義・自然主義文学などとも、一線を画していたのである。しかも漱石は単に明治時代の西洋化のその風景・スペクタクルに立ち会ってそれを揶揄して傍観していただけない。漱石は「風景とは一つの認識的な布置であり、いったんそれができあがるやいなや、その起源も隠蔽されてしまう」<sup>2</sup>ということをも認知し、それを警戒し、別のスペクタクルとしてその風景を呈示しようとした。そのオリジナルな美の集約のスペクタクルは、つまり『吾輩は猫である』脱稿まもなく、『草枕』

（1906年）において呈示したのだ。事実、『草枕』について、漱石は畔柳芥舟宛書簡に「小生が芸術観及人生観の一局部を代表したるあらはるべく」<sup>3</sup>、「天地開闢以来類のない」<sup>4</sup>小説だと自ずと表明し、その起源性・創始性を強調しているが、実際、多くの近代文学研究は、やっと気づいて現にいまだに「この『風景』（近代文学における風景〈引用者による〉）そのものの起源（歴史性）を明るみに出すこと」（柄谷行人語）<sup>5</sup>に励んでいる。しかし約百年も前、漱石はすでに別様な起源となる風景・スペクタクルをこの『草枕』において呈示しようとしたのだ。それは驚嘆すべき美意識上の先見的な出来事にちがいない。

『草枕』という小説は、西洋画を熟知した画工の「余」が、「文明」の世の住みにくさに倦み果てて「非人情」の画・詩・美を追い求めて旅に出る語りである。一般にいう物語とは違って、当時としていうまでもなく、現に現在の小説一般にとっても「天地開闢以来類のない」ものだといえる。この小説においては小説そのもののジャンルの規範が侵犯され、小説・詩・芸術それ自体が批評・批判・裁断の対象となり、一種の自己批評的な小説だともいえよう。「山路を登りながら、こう考えた」と語り始めたこの小説は、時間・場所・プロット・ストーリーいずれも故意に不明確にされ、語りは現実と詩想・幻想の間に去来しているかのように進められ、旅の見聞・情趣・詩・美的判断と批判は、「余」の観察と思索と、赴く足に従ってあちこちに巡らしていく。このように「余」は様々な風景・イメージ・美の遍歴を辿ってゆくが、徐々にその詩趣・美が「那美さん」という美しい女性に焦点を合わせるようになる。そして「那美さん」にまつわる諸々の景色・風景ないしエピソードが漸次活写されながら、小説の末尾には「那美さん」の顔に「憐れ」が浮かんできたと認めた途端、「余」は「それだ！ それだ！」といて、ついに「余」の求めていた究極の「非人情」の画のイメージ・境地を獲得するのだが、小説もその境地が成就されるのををもって完結される。

小説全体について、「低徊趣味に立脚し、禅味・俳味に通じる『余裕』の文学について説いたが、『草枕』はそうした芸術観を具体化した作品と目さ

れている。粋を凝らした文体で、漂縷・夢幻の詩趣を伝える桃源郷の文学として評価が高い<sup>6</sup>と評したのが標準的な解説だとされているが、「文明批評小説」<sup>7</sup>として積極的な評価もあり、その多様な批評と研究は枚挙に暇がない。単にその王維・陶淵明の境地を表す漢詩文を取り上げても、本場の中国と台湾では高く評価され、賞賛の言葉を惜しんでいない<sup>8</sup>。

それではこの小説において漱石は西洋文学に対峙し、東洋的な美意識を呈示するにあたって、「海」をどのように描いたのであろうか。

実際、「海」はスペクタクルとして『草枕』において二箇所描かれている。一箇所は小説の十一節においてである。そこで主人公の「余」は用も目的もなく、ある「朧夜」に「偶然と宿を出でて足の向く所に任せてぶらぶらするうち」、つい「随縁放曠」にして「観海寺」の石段を登ることになる。登りながら句を考え、「仰数春星一二三の句を得て、石磴を登りつくしたる時、朧にひかる春の海が帯の如くに見えた」という。そして「余」は「観海寺」に入り「和尚」と以下のような会話をしながら眺めた春の月夜の海は、西洋文学作品に登場してくる海どころか、日本の浪漫主義や自然主義文学に謳歌されるような風景ですらなかった。

「あまり月がいいから、ぶらぶらきました」

「いい月じゃな」と障子をあける。飛び石が二つ、松一本の外には何もない、平庭の向うは、すぐ懸崖と見えて、眼の下に朧夜の海が忽ちに開ける。急に気が大きくなった様な心持である。漁火がここ、かしこに、ちらついて、遥かの末は空に入って、星に化ける積もりだろう。

「これはいい景色。和尚さん、障子をしめているは勿体ないじゃありませんか」

「そうよ。しかし毎晩みているからな」

「何晩見てもいいですよ、この景色は。私なら寝ずに見ています」<sup>9</sup>

(引用文中の黒字体は、すべて引用者による。以下同様)。

ここでの朧月夜の海とちらちら見える漁火が空の星と渾然一体となっ

て、その全体の風景は、仏教的な無辺・深遠の境地を表わしているようで、一般的にいう東洋に尊ばれる静寂な海の風景だと読み取れよう。実際、ここで描かれた「海」が「観海寺」という仏教寺院から、かつ「和尚さん」の導きによって眺めているので、それ自体はすでに仏教的な美意識のフィルタを通して眺められたスペクタクルとならざるを得ない。つまり、その風景は、読者のわたしたちに、東洋的静寂な海の風景とはこれだと示しているのと同然だ。しかし、まさにこういった形で漱石の筆先において、近代以降の西洋文学の海という風景とは、一線を画すように描写されているのであろう。そして漱石は、さらにそういった仏教的な静寂な海の風景を背景にして、「和尚さん」と「余」との会話を続けて、『草枕』の画の核心となる、肝心な「那美さん」を登場させるように話を仕向ける。

「ハ……。それ御覧。あの、あなたの泊っておる、志保田の御那美さんも、お嫁に入って帰ってきてから、どうも色々な事が気になってならん、ならんと云うて仕舞いにとうとう、わしの所へ法を問いに来たじゃて。ところが近頃は大分出来てきて、そら、ご覧。あの様な訳のわかった女になったじゃて」

「へええ、どうも只の女じゃないと思いました」

「いや中々機鋒の鋭どい女で——わしの所へ修行に来ていた泰安と云う若僧も、あの女の為に、ふとした事から大事を窮明せんならん因縁に逢着して——今によい智識になるようじゃ」

静かな庭に、松の影が落ちる。遠くの海は、空の光りに応うるが如く、応えざるが如く、有耶無耶のうちに微かなる、耀きを放つ。漁火は明滅す。

「あの松の影を御覧」

「綺麗ですな」

「只綺麗かな」

「ええ」

「綺麗な上に、風が吹いても苦しめない」<sup>10</sup>

漱石はこの十一節において、観海寺、朧夜、月、星、海、漁火、松、静かな庭、微風などのイメージを細々と描いたが、結局それらを以って「那美さん」を引き立て、そこで東洋的・仏教的な海に抱擁され、修行を積んだ美しい女を登場させたかったのではないだろうか。しかし、ここで描き出された海の風景は、西洋文学のそれとは確かに違ってきたのである。

もう一箇所は小説の十二節においてである。ここで漱石は「余」を通してキリスト、観海寺の和尚、ミケランジェロ、ラファエルなどをとりあげ、その芸術の境地を語り、「余」の画に対する考えを仄めかす。そこで、つまり、画は色にあり、「色は刹那に移る」のだと述べてから、次から次へと画になる瞬間に巡り会う。まず「襖をあけて、縁側へ出ると、向う二階の障子に身をもたして、那美さんが立っている」瞬間に出合い、それから「左り手には九寸五分の白鞆がある」という瞬間をみてしまうが、「あの女は、今まで見た女のうちで尤もうつくしい所作をする」と絶賛する。そしてその美しい瞬間を見た気分のまま、さらに山に登るが、風景が徐々に広々と展開されてゆくにつれて、海がまたもや再び登場してくるのである。

三丁ほど上ると、向うに白壁の一構が見える。蜜柑のなかの住居だなと思う。道は間もなく二筋に切れる。白壁を横に見て左りへ折れる時、振り返ったら、下から赤い腰巻をした娘が上ってくる。腰巻がしだいに尽きて、下から茶色の脛が出る。脛が出切ったら、藁草履になって、その藁草履がだんだん動いて来る。頭の上に山桜が落ちかかる。背中には光る海を負っている。

峠道を登り切ると、山の出鼻の平な所へ出た。北側は翠りを畳む春の峰で、今朝椽から仰いだあたりかも知れない。南側には焼野とも云うべき地勢が幅半丁ほど広がって、末は崩れた崖となる。崖の下は今過ぎた蜜柑山で、村を跨いで向を見れば、眼に入るものは言わずも知れた青海である。

(…)

海は足の下に光る。遮ぎる雲の一片さえ持たぬ春の日影は、普ねく

水の上を照らして、いつの間にかほとぼりは波の底まで浸み渡ったと思わるほど暖かに見える。色は一刷毛の紺青を平らに流したる所々に、しろかねの細鱗を畳んで濃やかに動いている。春の日は限り無き天が下を照らして、天が下は限りなき水を湛えたる間には、白き帆が小指の爪ほどに見えるのみである。しかもその帆は全く動かない。往昔入貢の高麗船が遠くから渡ってくるときには、あんなに見えたであろう。そのほかは大千世界を極めて、照らす日の世、照らさるる海の世のみである。

ごろりと寝る。帽子が額をすべって、やけに阿弥陀となる<sup>11</sup>。

漱石がここで描いた「海」とは、春の静かで長閑な所に広がっており、その風景は漱石と「余」の心が和むような、のんびりとした気持の良いものでもある。この長閑で穏やかな海の風景を目の前にして、「余」は「木瓜」を「見詰めていると次第に気が遠くなって、いい心持ちになる」。そして「又詩興が浮ぶ。寐ながら考える。一句を得る毎に写生帳に記して行く。しばらくして出来上がった様だ。始めから読み直して見る」といって、「海」の風景は、ここで詩興をそそる特殊な場所として変貌する。事実、ここで「出来上がった」詩とは、『草枕』の執筆より八年前一八九九年、漱石三十一歳の時の漢詩作品「春興」のことであり、それをもって、ここに挿入したのである。漢詩「春興」自体はまぎれもなく陶淵明の詩の境地を表現したものであるが、それが長閑な海の風景を背景にして思い浮んできた詩とされる設定が興味深い。そして「余」は、長閑な春の穏やかな日に、静かな海を背景にして、この陶淵明の詩の境地に達した漢詩を成就して、「ああ出来た、出来た。これで出来た」と、つい満足げに言いもらすが、しかし「余」にとって今一つ物足りないようで、その語りはさらに「海」を背景にして続く。

寐返りをして、声の響いた方を見ると、山の出鼻を回って、雑木の間から、一人の男があらわれた。



(…)

余はこの物騒な男から、ついに吾眼をはなす事ができなかつた。(…)  
右から左、左から右と、男に添うて、眼を働かせているうちに、男ははたと留った。留ると共に、またひとりの人物が、余が視界に点出された。

二人は双方で互に認識したように、しだいに双方から近づいて来る。余が視界はだんだん縮まって、原の真中で一点の狭き間に畳まれてしまう。二人は春の山を背に、春の海を前に、ぴたりと向き合った。

男は無論例の野武士である。相手は？ 相手は女である。那美さんである。

余是那美さんの姿を見た時、すぐ今朝の短刀を連想した。もしや懐に呑んでおりはせぬかと思つたら、さすが非人情の余もただ、ひやりとした。

男女は向き合うたまま、しばらくは、同じ態度で立っている。動く景色は見えぬ。口は動かしているかも知れんが、言葉はまるで聞えぬ。男はやがて首を垂れた。女は山の方を向く。顔は余の眼に入らぬ。

山では鶯が啼く。女は鶯に耳を借して、いるとも見える。しばらくすると、男は屹と、垂れた首を挙げて、半ば踵を回らしかける。尋常の様ではない。女は颯と体を開いて、海の方へ向き直る。

(…)

二人の姿勢がかくのごとく美妙的な調和を保っていると同時に、両者の顔と、衣服にはあくまで、対照が認められるから、画として見ると一層の興味が深い。

背のずんぐりした、色黒の、髯づらと、くっきり締った細面に、襟の長い、撫肩の、華奢姿。ぶつきらぼうに身をひねった下駄がけの野武士と、不断着の銘仙さえしなやかに着こなした上、腰から上を、おとなしく反り身に控えたる瘦形。はげた茶の帽子に、藍縞の尻切り出立ちと、陽炎さえ燃やすべき櫛目の通った鬢の色に、黒縹子のひかる奥から、ちらりと見せた帯上の、なまめかしさ。すべてが好画題であ

る<sup>12</sup>。

長い引用になるが、漱石の「余」が求める「好画題」は、こんな展開を示してくるとは、読者が想像だにできなかつたに違いない。『草枕』という旅の絵の核になる人物「那美さん」は、ここでついに「野武士」と「美妙的な調和」・極端なコントラストをなすかのように「二人は春の山を背に、春の海を前に、ぴたりと向き合った」のである。「海」はここで漢詩の境地と「那美さん」を引き立てる役目を果たしたとはいうものの、逆に漱石にとって、「余」が追い求める画は単に「海」と漢詩と「那美さん」のみにあらず、さらにここで「野武士」を登場させずにはいられなかつたといえる。言い換えれば、ここで「野武士」を登場させることによってこそ、海と漢詩を背景にした美しい女性の風景の意味が真意に達し、それによってこそその風景の意味がさらに増幅し、変容し、そして漢詩の境地すら逸脱して、漱石の独特な絵がここで描きあがったのである。しかし、ここで読者の目に映った風景は西洋の絵画の題材や構図などを模倣したものではない。また漢詩の世界を再現したものでもない。「海」と「武士」と「美女」との組み合わせによって、むしろここで日本的な独特な美的要素が濃厚に現われてきたのではないかと推測されよう。つまり「背のずんぐりした、色黒の、髯づらと、くっきり締った細面に、襟の長い、撫肩の、華奢姿。ぶっさらぼうに身をひねった下駄がけの野武士」と「那美さん」が一画面にいるときこそ、「すべてが好画題」になるのであり、そして漱石と「余」にとって「好画題」となり、美の成就できるのには「野武士」が欠くことのできない存在となっているのだ。このようにして、漱石と「余」の追い求める美の頂点は、この十一、十二節において徐々に達されるようになる。小説の最後に、「余」は「非人情」の境地の瞬間を獲得して「それだ！ それだ！」と大声でクライマックスを迎えるが、その瞬間とは、まさに「死んで御出で」と「那美さん」が戦場・死へ向かう汽車・「久一さん」を見送る際、「野武士」もその汽車に乗っているのを見て、彼女の顔に「『憐れ』が一面に浮いて」いた瞬間であった。完璧な美の境地がこの瞬間に成就されたという。

確かに漱石によって「海」や「海辺」は、『吾輩は猫である』において風刺され、『坊ちゃん』において日常化されてきたが、この『草枕』において、仏教寺院から眺めた「朧月夜」の「海」にしても、長閑な春の日に眺められた海にしても、いずれも美しい風景として描かれているのである。しかもこの美しい「海」の風景は西洋近代の「海」のスペクタクルとは違っていただけでなく、西洋文学を受容して、真似をする同時代の日本文学における諸流派<sup>13</sup>の美意識、詩境と風景とも一線を画していた。さらに強いて言えば中国漢詩の世界とも違うところを主張しているとも読み取れる。というのも、あの「海」を背景にして「野武士」の身形や顔の特筆したこと(上記の黒字体の引用箇所)は決して偶然の筆致ではない。そういった「野武士」が「海」を遠景にして「那美さん」との逢瀬という独特な設定は、「余」の言う通り「美妙的な調和」と「対照」をなしているが、とりわけ小説の結末に、戦場・死へ向かう汽車と共に去る「野武士」を見送る、あの「那美さん」の顔に浮かんだ「憐れ」の表情によって構成された絵は、中国の漢詩的な美的頂点に達したとはとても認め難い。というより、むしろそこには美と死、花と武士<sup>14</sup>という「対照」的な詩境が成就され、それもまた、いみじくも四十年後ルース・ベネディクトによって再発見された——あの『菊と刀』によって記述された——日本の独特な美学に合致したのであろう。まさにそういった「菊と刀」のような「美妙的な調和」とコントラストの瞬間が、ここで成就されたのだといえるのではないであろうか。日本的、漱石的な海と海辺のスペクタクルがまさしくこのような絶妙な形で呈示され、主張されていたのである。

## 九

しかし西洋の海と海辺の文化とそれにまつわる美意識の受容は、時代が推移してゆくにつれ、その始まりの現象、最初の起源が、意識して想起しないと、それは当然な慣習・伝統と見なされ、起源は忘れ去られてしまう。そのことについて言及した評論家柄谷行人の言葉がもっと適切かも知れな

い。「風景がいったん成立すると、その起源は忘れられる。それははじめから外的に存在する客観物のようにみえる。ところが、客観物なるものは、むしろ風景のなかで成立したのである。主観あるいは自己もまた同様である。主観（主体）・客観（客体）という認識論的な場は、『風景』において成立したのである。つまりはじめからあるのではなく、『風景』のなかで派生してきたのだ」<sup>15</sup>。

十九世紀末二十世紀初頭、日本の美意識に表示された西洋的風景としての海と海辺について、漱石は『吾輩は猫である』において「猫」を通じて揶揄したり、嘲笑ったりしていた。また『草枕』において西洋から受容する海と海辺の風景ではなく、日本的オリジナルな風景を呈示して、日本的なこころの感応・美意識をもって文壇に訴えてみた。それらはいずれも一種の美意識の抵抗だともいうべき出来事であろう。しかしその真意が当時の文壇には理解をえずに済まされた。時間が経ち、時代が明治から大正に移り変わる。その「起源」が忘れられ、想起されなくなるのもやむを得ない。西洋の海と海辺、あるいは海水浴にまつわる情動は、徐々に受容され、感情・美意識の一部と化してしまい、言葉通りそれが「いったん成立すると、その起源は忘れ去られる」。海と海辺は恰も遙か昔から「近代の風景」・「日本の風景」として存在していたかのように見え、それが人々の一部となったように伝統として定着する。すなわち、海と海辺の風景は、むかしから西洋の「情動システム」の中で眺められて、存在していたかのように、すでに大正時代の日本人の「こころ」・美意識の一部となってしまったと言える。実際、現実において「子供が成長すると」、漱石本人は「避暑のために鎌倉の別荘を借り」<sup>16</sup>たりして、海と海辺や海水浴の「誘惑」と世の風潮に妥協していたかのようにもみえた。

晩期の漱石は、『草枕』刊行八年後、まさにそういった「起源」が忘れ去られた時代の風潮——海と海水浴を小説の決定的な発端と象徴的な場面として描いたのである。それはつまり『彼岸過迄』と『こころ』においてである。

この両作品は、「出来事」の発端には、いずれも夏の海と海辺と海水浴が

風景として仕組まれているが、『彼岸過迄』において、海と海辺と海水浴は登場人物にとって自然なことで、ごく普通の日常的な風景として描かれている。それは時代の風景として描かれたというべきか、そういった海水浴を背景にして明治晩期を暮らす人々が登場する以上、漱石の初期の「猫」に嘲笑されても致し方がない。つまり近代化・西洋化が進んだ以上、小説に海水浴を日常生活に持ち込むことは当然なことであろう。しかし『こころ』は違う。『こころ』において描かれた海水浴の場面は、もっと違った意味が込められていたと読み取れる。

小説『こころ』を概略的に述べると、このようになる。大学生だった「私」は、始め海水浴場で「先生」と知り合い、それがきっかけとなり、「先生」の過去を探ることから徐々に物語が紡ぎだされてゆく。小説は「先生」の過去へ遡り、その記憶・追憶・告白によって組み立てられ、そこには愛と死にまつわる苦悩が明らかにされる。その語りの果てに明治天皇の崩御と乃木大将の殉死と相俟って、「先生」も自殺してしまうという顛末が語られる。小説には「軍人」の夫の死を意味する「未亡人」をはじめ、「先生」の友の「K」の自殺、明治天皇の崩御、乃木大将の殉死、「先生」自身の自殺と、「私」の父の危篤という、登場人物にかかわる一連の死・自殺と悲劇が告げられる。その人物たちの死と危篤が、「明治の精神」・明治の「こころ」あるいは一時代の終焉を物語っているが、登場人物たちと諸出来事はいずれも象徴・寓意や隠喩に満ちており、解釈によって小説は明治・大正時代どころか、昭和の戦争前後の時代のこころをも予知し、現代まで射貫いたとも読み取れる。この小説に対して、愛とエゴイズムの相克や、倫理と罪悪感といったような作家個人の倫理的・心理的な面から解釈することはともかく、「文明批評家」としての漱石を念頭において『こころ』を読んでみると、その冒頭から語られた海と海水浴場をはじめ、小説全体は、みごとに一つの西洋的「情動システム」に巻き込まれ、変容してゆく日本の「こころ」の風景——変容してゆく「こころ」の情動・倫理の風景——を呈示した物語だと認められよう。

それでは、『こころ』において海と海辺はどのように描かれていたのか、

小説の一から三節の海水浴場についての描写を略して引用してみる。

私が先生と知り合いになったのは鎌倉である。その時私はまだ若々しい書生であった。暑中休暇を利用して海水浴に行った友達からぜひ来いという端書を受け取ったので、私は多少の金を工面して、出掛ける事にした。

(…)

宿は鎌倉でも辺鄙な方角にあった。玉突きだのアイスクリームだのというハイカラなものには長い喉を一つ越さなければ手が届かなかった。

(…)

私は毎日海へはいりに出掛けた。(…)この辺にこれほどの都会人種が住んでいるかと思うほど、避暑に来た男や女で砂の上が動いていた。ある時は海の中が銭湯のように黒い頭でごちゃごちゃしている事もあった。その中に知った人を一人ももたない私も、こういう賑やかな景色の中に裏まれて、砂の上に寝そべってみたり、膝頭を波に打たしてそこいらを跳ね廻るのは愉快であった。

私は実に先生をこの雑踏の間に見付け出したのである。

(…)

それほど浜辺が混雑し、それほど私の頭が放漫であったにもかかわらず、私がすぐ先生を見付け出したのは、先生が一人の西洋人を伴っていたからである。

(…)

それで翌日もまた先生に会った時刻を見計らって、わざわざ掛茶屋まで出かけてみた。すると西洋人は来ないで先生一人麦藁帽を被ってやって来た。

(…)

次の日私は先生の後につづいて海へ飛び込んだ。そうして先生といっしょの方角に泳いで行った。二丁ほど沖へ出ると、先生は後ろを

振り返って私に話し掛けた。広い蒼い海の表面に浮いているものは、その近所に私ら二人より外になかった。そうして強い太陽の光が、眼の届く限り水と山とを照らしていた。私は自由と歓喜に充ちた筋肉を動かして海の中で躍り狂った。先生はまたばかりと手足の運動を已めて仰向けになったまま浪の上に寝た。私もその真似をした。青空の色がぎらぎらと眼を射るように痛烈な色を私の顔に投げ付けた。「愉快ですな」と私は大きな声を出した。

(…)

私はこれから先生と懇意になった<sup>17</sup>。

少し長い引用になったが、ここで「私」がみんなと同様、海辺と海水浴場にくるのは、まず自然なことで、それは西洋化・近代化・文明化されたことの現われであり、一連の健康と癒し、快樂と新しい情動のシステムを身につけたことを意味していることでもある。もちろん、「先生」もそうである。しかも「先生」が「西洋人」と共に海水浴をするということは、「先生」は率先して西洋・近代に近づいたエリートであり、海水浴場の、「銭湯のように黒い頭でごちゃごちゃしている」人々の中、最も西洋文化に近い人物・記号として読み取れる。さらに、そこにいる「西洋人」はもちろん、「先生」と「私」、そして海水浴を楽しんでいたすべての人々は、いずれも——かつて「猫」に嘲笑された——あの「一七五〇年にドクトル・リチャード・ラッセル」の発見を信じてやまず、今や海のスペクタクルを憧れているのである。それだけではない。小説の出来事の発端に登場してきた「西洋人」も寓意に満ちている。漱石はこの「西洋人」をオリエンタリストとして描きたかったのか、ファー・イーストのエクゾチシズムの持ち主のような身なりで、「純粹の日本の浴衣」に「猿股」で登場させ、西洋の海水浴とそれにまつわる風景と情感を日本の鎌倉で日本人と一緒に楽しむのである。その一方、日本人も当然のごとく熱心に西洋スタイルの海水浴をして、その巨大なスペクタクルに憧れて、「賑やかな景色の中に裏まれて、砂の上に寝そべってみたり、膝頭を波に打たしてそこいらを跳ね廻る」のだ。初

期の漱石と「猫」にとって、こういった東西の混じり合った場面は、異様に見えて、それを風刺せずにはいられなかったかも知れないが、晩期の漱石にしては、この場面は、いみじくも「起源が忘れ去られ」た、厳然とした近代の、西洋化されたスペクタクルの中での一風景であり、異様な風景はもはや異様な風景のままに書かざるを得なかったのであろう。

確かに、その海水浴場の風景は単に出来事の発端、小説という小宇宙の起源としての役割を果たしているとはいえる。しかもそれはその時代の風景として当然なことかも知れない。しかし、もし作品『こころ』の象徴性・寓意性を読みの中核において考慮するならば、何よりも重要なのは、この明治末期・大正初期の日本人の心の風景を描く小説の始まりにおいて、そこには「近代の風景」がすでに成立されており、物語——こころの風景(心象風景)——すべてがその成立された近代の風景から始まっているという点であろう。つまり小説のすべて——心象風景——がその風景(近代の風景・西洋化された風景)の中で発生し、その風景の起源がかつて西洋から受容してきたということをすでに忘れ去られてしまった海辺と海水浴場から語られているという点である。

もちろん、その風景は、明治末期の西洋化された場所であるならば、小説の出来事の発端としてどこでもよいと考えられよう。しかし、漱石にとっては、海と海辺は特別である。それは漱石にとって特に意識した場所であり、他にとって代わることのできない「風景」でもある。というのもそれは、すでに今まで考察してきたように、初期の漱石の「猫」によって嘲笑された場所であり、その海水浴という時好が、西洋人ですら「一七五〇年にドクトル・リチャード・ラッセル」の発見によってたまたま流行り出した近代のひょうきんな仕草なのだと言われ、風刺された行為でもある。また『草枕』において繊細に活写された、西洋のそれとは別様な「風景」でもある。そこで描かれた東洋的な長閑な海と寂靜な海辺の風景は決して偶然の筆致ではなかった。したがって「文明批評家」の代弁者としての「猫」にとってそれは一種の象徴的な調刺の場所となっており、『草枕』においてそれは独特な心象風景となっていた。海と海辺は漱石にとって常に入念に用意して、



慎重かつ周到に描写する特別な場所・風景である。時代が降り、大正時代になってくると、西洋化はもっと進み、漱石にとって「こころ」まで侵蝕していったと見たか、今度作品『こころ』において、西洋化が進んだ現在の「私」は、こころから海と海辺で「強い太陽の光が目の届く限り水と山とを照らしていた」のを存分に感じる事ができるのだ。今や海にまつわる西洋の「情動システム」に従って喜怒哀楽を表現することができて、「私は自由と歓喜に充ちた筋肉を動かして海の中で躍り狂った」ように海に陶醉することができるのである。海と海辺の「情動システム」は、「私」にとってすでに他人事ではなくなった。

繰り返すことになるが、『こころ』に描かれた「私」とその時代は、すでに「西洋」を受容してしまった時点から始まっており、それが前提となっている。したがって、もし『こころ』全体が、明治時代が過ぎ去って、新しい大正時代を迎えざるを得なかった当時の日本人の心象風景を描いた作品だとするならば、その心象風景の始まりについて、最も象徴的に表現できたのは、海と海水浴場での「私」と「先生」との出会いであろう。この時点において、その心象風景と海の風景は、漱石にとって、すでに「猫」に嘲笑させるような対象ではなくなった。また『夢十夜』に描かれたような「恐怖」の対象でもなくなった。ましてや『草枕』の詩の境地なら、遙か昔の夢のように尚更遠のいたに違いない。時代が移り変わると共に、漱石が抵抗し、また期待して眺めてきた「海」の風景・「こころ」の風景は今や変容したのである。

このように、「文明批評家」としての晩期の漱石の作品における海についての描写と設定からは、わたしたちが明治の終焉と大正への遷り変わるとともに西洋の「精神システムと情動システム」を受容した当時の日本人の「こころ」・心象風景を読みとることができよう。あるいは逆に、そういった変容してしまった「こころ」の風景が漱石のこころを痛め、その意に悖って、つい「先生」と後生の「私」が海辺・海水浴場での出会いという象徴的な風景として表象せざるをえなかったのであろう。

「海」と海辺、そしてそれにまつわるスペクタクルは今やすでに、「近代

化」と「西洋化」の象徴となっており、近・現代人の心象風景ともなっているのだ。「海」無しでは、つい近・現代が語れなくなり、近・現代人は、「海」無しでは自分の「こころ」・心象風景も語れなくなったのである。近・現代人のこころはつい変容・変質してしまったのだ。

(つづく)

## 註

- 1 夏名漱石「作家の態度」『漱石全集』(第十一卷)岩波書店、一九六六年(一〇二～一〇三)。
- 2 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、一九八九年(二四頁)。
- 3 小宮豊隆「解説」『漱石全集』(第二卷)岩波書店、一九六六年(八六九頁)。
- 4 同上書(八六一頁)。
- 5 前掲書『日本近代文学の起源』(四五頁)。
- 6 三好行雄編『夏目漱石事典』(別冊国文学 39号)学燈社、一九九〇年七月(四二頁)。
- 7 平岡敏夫「漱石の文明批評」、吉田精一編『夏目漱石必携』学燈社、一九六七年(五二頁)。
- 8 『草枕』の漢詩文とその詩興に対する本場の中国と台湾の研究者の間にも評価が高い。例えば日本文学研究者、台湾輔仁大学教授林水福は、以下のように述べ、賞賛の言葉を惜しまない。

(…) 漱石の漢学の造詣が相当深く、教養も広い、とくに『草枕』において十二分に発揮されている。彼によって駆使された漢文の辞句、掌られた見事な語句は、恐らく幼いから中国語にどっぷりと浸かったわれわれ炎黄の子孫ですら、彼に及ばないのを嘆かざるを得ない。(林水福「解説」、石榴紅工作坊訳『日本経典文学大系(34)〈夏目漱石・草枕〉』花田文化股分有限公司、一九九五年〈九頁〉引用者訳)。

- 9 前掲書、夏目漱石『漱石全集』(第二卷)、(五一四～五一五頁)。
- 10 同上書(五一九頁)。
- 11 同上書(五二六～五二八頁)。
- 12 同上書(五二九～五三一頁)。
- 13 例えば浪漫主義、象徴主義、自然主義などの諸流派であるが、とりわけ『草

枕』上梓の前年に上田敏による訳詩集『海潮音』の刊行は、近代日本文学全体に与えた影響が大きい。『海潮音』において収録された数々の海に関する詩を読んでみればわかるように、西洋文学の海と海辺の美意識と、その「精神システム、情動システム」の受容において、それが当時の文壇にとって「バイブル」のような存在だったともいえる。

- 14 『草枕』上梓後四十年、ルース・ベネディクトは『菊と刀』において、『草枕』に呈示された「美と死」、「花と武士」という同様な象徴的な美意識を再発見したが、この両者が時代を隔て、ジャンルを異にしておなじところに符合したのが決して偶然のことではなかろう。
- 15 前掲書『日本近代文学の起源』(四二頁)。
- 16 前掲書『夏目漱石事典』(二八四頁)。
- 17 前掲書『漱石全集』(第六巻)、(五～十一頁)。