

「関係」についての一考察：伊藤整・小島 信夫・夏目漱石をめぐって

高木，利夫

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学教養部紀要．人文科学編 / 法政大学教養部紀要．人文科学編

(巻 / Volume)

54

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

25

(発行年 / Year)

1985-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00005259>

「関係」についての一考察

——伊藤整・小島信夫・夏目漱石をめぐる——

高木利夫

1

最近、読者を十分に説得するだけの魅力を失って、閉塞状態に陥ってしまっている文学の現状に対する突破口として、「関係」の問題についての関心が高まっているように思われる。それは近代文学であることを保証する最大の要素であった自我の概念が、素直には信じられなくなってきた。かつて大正時代にその爛熟期を迎えた私小説系の作家たちが、自己の全生活を賭けてまで追い求めた純粋な「私」の存在というものが、今では確かな手応えで感じとれるものではなくなってきた。社会通念としてのモラルの枠組みが失われ、先端技術の発達による変化の激しさに意識が追いつかない、豊かさによる自己認識の手がかりの喪失など、理由はいくつも上げられるであろうが、とにかく「私」は宙にでも浮いているように捉えどころがなく、よって立つ基盤は砂地のように不安定で、頼りない。社会の全体像も明確には把握できないので、身近な人間関係の中で浮き漂っているだけということになる。このような状況下で「関係」についての意味が問われるのは当然とも言えるが、しかしこれは日本の近代文学を考える上でかなり本質的な問題提起であって、一過性のものとして簡単に見過すことはできないのであ

る。

この問題に特に興味を持ち、最近、『小説のなかの人間たち』『関係性の文学』（昭和56年刊）『「間」の構造』『文学における関係素』（昭和59年刊）とたてつづけに二冊の著作を発表したのが奥野健男である。彼はその前者の著作の「はじめに」⁽¹⁾の部分で「『自我』から『関係』へ」と題して、明治時代、西洋文学の輸入によって、その圧倒的影響下にはじまった日本の近代文学は、何よりも近代的自我の確立をめざした。以来、あらゆる現実の「関係」から自由な、孤立した主体的自我を追い求めた。戦後も「関係」あるいは「関係性」は、過去を引きずる古い汚らしいもの、退廃的なものとされた。しかし現代は、個人万能的近代をはさんで、古代、中世に近い関係中心の世界になっているのではないかと指摘している。そして、伊藤整、島尾敏雄、吉行淳之介など十九人の作家の作品に見られる「関係」について分析を加えた後、「おわりに」のところで次のように述べている。

「人間個人、そして自己の性格、人間像、主体性などはないのだ。ひとりひとりの個性や性格をいくら描いても現代は描けぬ。ハイゼンベルグの不確定性原理ではないが、個人の明確なパーソナル像を描こうとすると、周囲が歪む。今日は個我とか理想的乃至典型的人間像を追求する時代ではない。個人のパーソナルには興味ない、興味あるのは人と人との関係である。つまり世間という関係の網の目こそを表現したいと、敢えて抽象的小説を打ち出し、『島』『夜と昼の鎖』などの実験作を書いたのは小島信夫であった。小島信夫の主張も実作も当時、注目をひかなかった。しかし、（中略）近代的自我とか称していた個我的主体性は喪失し、「人間」という言葉そのものの、「間」という「関係」が、今日の文学のモチーフになった。⁽²⁾」

さらに、次の著作『「間」の構造』『文学における関係素』においては、伊藤整に触れて、

「日本において文学の個我性と関係性との矛盾的对立性をもっとも真剣に考え鋭く追求したのは伊藤整であろう。伊藤整は文学表現の主体である個我性の確立を願い、個我的本質を追求せずにはいられなかった。と同時に人間の関係性が個我的主体性を損うかたちで作用して来ることに注目せざるを得なかった。そして自分は主体性のない妥協的相対的人間（間人）に過ぎないのではないかと悩む。また自分の個我是単なる卑しいエゴイズムに過ぎ

ないのではないかと悩む。さらには他人との関係性においても、自分には人をほんとうに愛し思いやる心に欠けているのではないかと反省する。すべてをネガティブの方向から考えるのだ⁽³⁾。」と書いている。

この著作は単なる文学論にとどまらず、文化論的な、あるいは民俗学的な視野をもその射程の中に含めようとしているために、論点が分散しているくらいがある。また、「個性性は要素であり、関係性は要素間の関係（関係素）と考えることができる。（中略）個性性が内容であり、関係性が形式である、一応定義することができる。しかし文学における個性と関係性との微妙な矛盾な対立関係は、たとえば内容と形式とが置換可能であるというような理論を適用しても、とても説明できそうもない。もっと具体的な事物を挿入し、こまかく検討しなければ人間の「間」の構造をとらえることは難しいのではないか。」⁽⁴⁾という認識が基本にあるので、かなり強引に関係素として具体的な事物を導き出そうとしている。ガストン・バシュアールが物質的想像力の四大元素として提示した空、火、水、大地の要素に触発されながら、それを超えて、火と水、空と水、火と大地などというような要素と要素との関りのなかに関係素を想定しているわけだが、しかし、これは多分に無理な想定であって、論旨は曖昧になり、文学のレベルをはるかに逸脱してしまっている。その点、矛盾をはらんだ論考ではあるが、しかし、「関係」について示唆に富んだ数多くの提言を含んでいる。

奥野はこの著書の中で太宰治、三島由紀夫、坂口安吾、安部公房など数多くの作家に言及しているが、やはり「関係」という問題を意識的に自己の文学的課題とし、真剣に取り組んだ作家としては伊藤整、小島信夫の二人が代表的存在であろう。私はこの二人に小林秀雄を加えて、一つの系譜を辿ることができるのではないかと考えている。昭和十年に発表された『私小説論』における小林秀雄の「社会化された私」という概念、また、昭和二十年代後半に伊藤整が提示した「組織と人間」の問題、昭和三十一年代初め頃から小島信夫が文学的実験を始めた「関係性の網目」という考え方、これを一連の文学的認識の発展過程として捉えることができるのではないかと考えているのである。奥野の用語を使って言えば、個性性から関係性へと傾斜を深めていく過程、「私」を相対化していく過

程である。この場合、注目すべきことは、小林の主張が『私小説論』でなされていること、また伊藤が私小説系の作家であると同時に、理論的にも私小説の擁護者であったこと、小島も同様に私小説系の作家であるということである。虚構の、いわゆる本格小説を書こうと志した作家には、特に「関係」を問題視した人はいない。このことは何を意味するのか。本格小説は本来、関係を前提にしているのだから、ことさら問題とするにあたらなかった、という反論だけではすまない、近代日本文学の根本に関わる重要な何かがそこには含まれている気がする。

私小説が近代自我の確立を目指した結果生まれた日本独自の表現形式であることは誰もが認めるところである。あらゆる関係は束縛と見なされ、その束縛から自己を解放する。それが個性を徹底するための第一条件であると考えられた。ある意味では、維新の志士のような使命感が当時の作家にはあったのであろう。文士という呼称にもそれがうかがわれる。しかし、この世で生きていく以上、あらゆる関係を断つことは難しい。当然、トラブルが起きる。作家は悩み、苦しむが、しかし、それこそが表現のレアリティを保証するものであって、相互に苦悩の度合いを競う形になる。伊藤整の理論に従えば、文壇の中でのみ「逃亡奴隸」として許された表現であった。文壇は世間から見離された人間の集合体であったわけだが、しかしこういう孤立した場所での個性への信仰が、かなり暢気で、ひとりよがり、自分勝手なものであることは、心ある人に見抜かれないわけではない。

小林秀雄も当然、気がついていて、他者は自己を映す鏡であり、他者の存在を抜きにして自己認識はあり得ないことを知っていた。しかし、他者の眼を意識することは、即ち自己を他人の眼で見つめなおすことであり、自己を客観化することである。こうなれば、自己は絶対的なものではなくなり、相対化が始まる。世間が、社会が背景から前面に押し出してきて、自己と同一のレベルに並ぶ。「社会化された私」という概念はこうして捉えられたものである。しかし、小林にあっては比重はまだまだ「私」のほうにかかっていた。それも無理はなかった。当時、谷崎潤一郎のような虚構による本格小説は、根がない、思想がないとして否定的に受け取られていたし、事実、私小説のほうに密度の濃い、説得力のある作品が数多く生まれていた。日本には私小説を育む土壌があるのか、あるいは自分を実験モデルにして社会にぶちあててみる無謀な私小説作家のような行為がなければ表に出てこない何か

が潜んでいるのか、よく分らないが、とにかく小林にもまだ、「私」の表現である文学」が疑いもなく信じられていたのである。「表現の主体としての『私』」が信じられていた。

だが、そうであつたにしても、「社会化された私」という形で自己の相対化が始まると、私小説の場合、それだけ主観的要素は稀薄になる。かつて、神西清が日本では散文が詩の代わりをしている、私小説はその本質として、本来詩に託されるべき主観的要素を備えている、と指摘した。そのために、日本では詩が十分な読者を持ち得なかった、というのである。神西の言う主観的要素がいわば個性性につながるものであつて、自己を相対化することとは、その要素を客観的要素、つまり関係性に転換していくことを意味する。しかし、事はそう簡単にはいかない。主観性を稀薄化するためには、感情を抑制しなければならぬのである。「私」を表現する上で基本的なモチーフとなる感情を、である。主観と客観、個性性と関係性、これは相互に矛盾し、対立する要素である。作家の内部に持ち込まれれば、激しい葛藤が生まれないほうが不思議だ。「対他的なコミュニケーション」は『自己表出』の前にあるのでもなければ後にあるのでもなく、『自己表出』の形成と同時的だ」というようなことを現代の評論家は言うが、理論的には成り立つとしても、表現の場では、作家に大変な苦痛を強いる。また、関係論的パラダイムを用意したソシュールの構造主義について、丸山圭三郎は「個は自存的客体ではなく、他の個との共存によってはじめて価値をもつ。私という個人も、社会・歴史的関係の網の目の産物としての間我にほかならない。」と述べているが、文学における関係性についても、ほぼ同じ論理が成り立つ。しかし、「間我」というものを具体的にどう表現していくかとなると、容易ではないのである。

伊藤整が「組織と人間」論なるものを展開し始めたのは、勿論、背景として敗戦後の社会状況に対する一般的な関心の高まりがあるわけだが、直接のきっかけはD・H・ロレンスの『チャタレイ夫人の恋人』の翻訳者としてわいせつ文書頒布の疑いで起訴された、いわゆる「チャタレイ裁判」を通して、社会の中の自己を痛切に認識させられたことによる。自分がいかに無力で、小さな存在であるかをいやというほど味わい、自己を徹底的に相対化して見ざるを得なかった。権力をバックにした他者が有無を言わせず「私」に襲いかかってくる。それに対して最大限

の力で抵抗しなければならない。彼は一躍、時代の寵児となり、流行作家となった。しかし、ここで問題になるのは「組織と人間」という論理の枠組みである。彼は両者を対立させて捉えている。当然そこには、組織は強者であり、悪である。そして、人間は弱者であり、善であるという二項対立が前提としてある。構造主義論者が否定する二項対立だが、確かにこう割り切ってしまうえば簡単で、俗耳に入りやすい。だが、組織に属さなければ生活できない、という一般論からも推測できるように、組織と人間がからみ合う、どちらが善とも悪とも判別のつかない、混沌とした現実が、二項対立では脱落してしまう。文学の土壌となる重要な部分が網の目からこぼれ出てしまう。しかし伊藤は、人間は強大な組織の中の歯車に過ぎないという受身の形で受けとめることによって自己を守ろうとしたのである。ジャーナリズムもそういう彼を支持したわけだが、そんな外部の思惑とは関係なく、文学者伊藤整にとって、個別性を破壊しようとするものはすべて敵であった。

伊藤整ほど文壇の人間関係に気をつかい、注意深く作家生活を維持しようと心がけた作家も珍しいといわれる。後輩の作家にも、一種の文壇遊泳術ともとれる具体的なアドバイスをして励ましたと聞く。絶えず他者の眼を意識し、他者と自分との関係に細かく気を配る性格だったのであろう。劣等感めいた表現が多かったのもそのせいであろうが、しかし、そういうある意味では小心者の心遣いを逆手にとって、『小説の方法』『小説の認識』に見られる文学理論を構築したのだし、『日本文壇史』を構想したのだとも言えるのである。また、そういう性格であったからこそ、小説『得能五郎の生活と意見』『得能物語』『鳴海仙吉』、評論『伊藤整氏の生活と意見』なども生まれたのであろう。多分にイギリス文学の影響もあるだろうが、そこでは生活者である自己を戯面化することによって、社会との関係性が捉えられている。自己のオカシサ、歪みを描くということは、即ち自己を他者の眼で見ることであり、当然、自己の客観化、相対化が行なわれていることを意味する。明らかに関係性が彼の文学の特質の一つになっているのである。

しかし、詩集『雪明りの路』の抒情詩人として出発した伊藤整には、関係性を個別性と同列に、同じレベルで考える気持は毛頭なかったであらう。作家としての彼はむしろ個別性に徹することを目指すタイプであって、人間の

動機を分析し、エゴイズムを剔決していった。「私」を表出する作業が逆に作者である伊藤を追いつめ、自己否定に至る、一種の破滅型の傾向を持った作家であった、と思われる。一つの小説を書き終わると、自己が消えて、あとには生活者であるが故の「関係」だけが残る、そんな経験を何度もしていたのではないか。そこには絶望に裏うちされた虚無感がひろがっているばかり。私はそれを「ゼロの地点」と名づけたい誘惑に駆られる。伊藤は絶えずその地点から出発していつて、またその地点に戻るということを繰り返していたような気がする。従って、その関係性の基地「ゼロの地点」は故郷のようなものであり、彼はそこで傷をいやし、精神のバランスを取り戻して、再び出ていったのである。『雪明りの路』に表現されている抒情は、おそらくその「ゼロの地点」で生まれたものであろう。『得能五郎の生活と意見』も『鳴海仙吉』もそこで発想されたのであろう。関係性が生活者の感覚とつながっていることがそれでも分る。伊藤は個別性に傷つき、関係性で救われたと言えないことはない。

2

伊藤整より十年ばかり後に生まれた小島信夫になると、「関係」への意識はより明確になってくる。その重要性を自覚した彼は、自己の文学の中心的課題として「関係」を位置づけるまでになった。昭和三十年十一月、「東京新聞」に発表された『自作について』と題するエッセイの中で次のように述べている。

「私たちは『私小説』にあきたらぬのは、いわゆる『私小説』的世界に生きてはいないからだ。周囲との関係を意識することで、関係に抽象することで、私の位置を確かめている暮し方なのである。そうした場合は私の私ではない。中心点という位置である。(中略) 極端な場合には、ここに裁判官というものがあるとすると、それは名を持った人物ではなくて、裁判官というえらばれた言語にすぎず、その言語が、『私』との諸関係の有力な一点として描かれることで、関係が生き始め『世界』が造型されてくる。性格を帯びるのは『私』をめぐる『世界』そのものである。『裁判官』は裁判官という複数の人間の公約数的存在というのではなくて、はじめから関係そのものといったものである。」

私小説に充足感を求めるタイプの作家でありながら、なおこのように考えていたのである。他者は常に自己と対立するものであるという無意識の前提に立ち、個別性絶対の神話を信じて小説を書くことのできた幸福な時代は終わったことを、すでに昭和三十年の時点で小島は覚っていた。同時に『島』や『夜と昼の鎖』などの小説において実験を試みることになるわけだが、しかし、この時期に「関係」の重要性を小島ほど明敏に察知した作家、評論家はほかにいなかった。現在は自我の不安定さ、曖昧さが明瞭に露呈してきたので、多くの文学者が「関係」への認識を深めてきた。そのため、小島についても、

「根本的に『抽象的な』作家である。この『抽象性』は、彼が人間であれ事物であれ、それらを実体としてでなく関係項としてみるという認識にある。」⁽⁸⁾

「語り手と人々との間の眼に見えぬ絆は、磁場のような働きをする。その性質は、マルチン・ブーバーの『相互間の領域』(the sphere of between)と『基本的相関関係』(the essential relatedness)の概念を思わせる。」⁽⁹⁾

という指摘がなされるようになったけれども、当時はその実験的小説の晦渋さに辟易して、無視する人が多かった。勿論、私なども『アメリカン・スクール』『小銃』などの象徴的な作風から一挙に難解な世界へと屈折した理由が分らなかった。

「他人の発見は、すべて自分の発見のことだからね」と小説『モグラのような』の中で語り手の「私」が呟くところがある。関係性の認識とは、つまりは他者の発見ということであり、それは他者即ち自己、両者はいつでも置換可能な関係にあることを意味する。しかし、論理ではそう説明できても、実際には複雑な要素がそこにはひそんでいる。小島の場合も、そこに見逃せないポイントがある。小島信夫の自己を相対化する眼、客観化する眼はきびしく、「私」のおかしさ、グロテスクさを容赦なく見抜く。ユーモア性もそこから生まれるわけだが、彼の他者に向けるまなざしも同様にきびしい。きびしいけれども、しかし、無限のやさしさを含んでいる。実はこのことが大事なのである。それは小説『抱擁家族』の中で彼が提出した「どうしたらわれわれはこの相対論的な世の中で生きてゆくことができるのだろう」という基本的な問題につながってくるのである。この困難な問題に小島は取り組み、

答えは出せないとしても、手がかりだけでも見つけ出そうと努めている。こういう言葉を使うのはあるいは彼には不似合かもしれないが、真摯で倫理的な態度であると言える。『モグラのような』の中でも、「ほんとうは、人は永生を信じているのだよ」「死ぬ人に、いい思出を刻みこんでおきたいと願うという気持は、つまりそうなんだろ」と「私」が自問自答するところがある。そして、私たちは結局、物語を信じる。物語とは即ち意識であり、意識とは発見であり、発見とは自己の発見である、となって、「他人の発見は、すべて自分の発見のことだ」という眩きになるのである。この眩きも、相對論的なこの世にどう耐えて生きていったらよいかという問いに対する一つの解答なのだが、小島にとって他者の発見とは実に永生の問題にかかわってくるようなことなのである。形而上の問題につながってくるのである。

人間はひとりでは生きられない。孤独な存在ではあり得ない。だからこそ、積極的に関係を求めていく心構えが大切になってくる。小島信夫の人生に対する態度には、このような考え方が根本にあるように思われる。だが勿論、積極的に求めていったところで、自分の気持が満されるとは限らない。むしろ逆のケースのほうが多く、滑稽な誤解や感情の齟齬や、意地の悪い反撃などが起って、無用なトラブルを生ずる。しかし、それでも倦まず求めていく、そのような積極的、能動的な行為の中にこそ愛があるのだ、と小島は考えているようだ。生きようとする意志こそが人間を支えている基本的な要素である、ということである。彼は『私の考える「新しさ」ということ』というエッセイの中でドストエフスキーの小説ノートに触れて、

「作者が一番大切なことはノートでは書く必要もなかったし、書く必要もないほど彼の中に渦巻き、しかも確固として存在していたのだ。それは『生きたい』という意志、その他、愛や憎しみの心の重要部分を占めるものである。こういういうものは、どこかで理想を求めている意志とかんけいがあるにちがいない。(中略)ずっと過去から現在に至るまで、日本の純文学というものを、ふりかえってみると、その時代によってその内容は違っても、よくつきつめてみると、その作品を支えているものは、生きたいという意志、何らかの意味の理想を求める意志を基盤にもっていないものは一つもないというように思わないわけには行かない。」⁽¹⁰⁾

と述べている。また、『中年文学の困難』と題してヘミングウェイの小説『河を渡って木立の中へ』を論評した文章の中でもこう書いています。

「アルベール・カミュが『顛落』を発表したとき、この作家自身顛落したと私は思って無然とした。(中略)心理や意識が出てくるがそれがくどくどと老のくりごとのようにきこえる。(中略)カミュという作家は、もともとくりごとがなく、現在もせいっぱい生きるということ、新しさがあつた作家であるのに、彼が軽蔑していたにちがいない作風になってしまったのは、どうしたわけだろう、と私は思った。これとおなじようなことが『河を渡って』についてもいえる。たたかわずして殺されるためにシカゴから買われてきた馬は、たとえ無惨な死にかたをしても、喜劇にしかうつらぬ、とヘミングウェイがいったとき、彼はこの馬を軽蔑していたことはいまでもない。彼はそういう馬のような生き方やそういう生き方の作家や、一般の人間や、そういう人間を中心的人物として書くことを軽蔑していたことはいまでもない。その『馬』を彼は書いたのである。」⁽¹¹⁾

行動力を喪失したヘミングウェイを批判しているのである。

このように積極的な生き方、行動的な意志を評価するところが、小島信夫と伊藤整との根本的な相違点である。伊藤にとっては関係とはあくまでも受身の形でしか理解できないものであつて、関係と対処するのはやむを得ない人間の業でしかなかったであろう。消極的な生き方なのである。「ゼロの地点」で初めて安らぎを得られる虚無感があり、人間存在を否定的にしか捉えられない心性がある。伊藤は余り人間が好きではなかったのではないか。生きることのためにいや怯えがあり、好んで劣等感を取り上げたのもそこに起因しているのであろう。それに反して小島信夫には、虚無感などを嘲笑う骨太い意志がある。「僕が笑うのは臆病だからだ」⁽¹²⁾などと書いているけれど、人間をまるごと掘り上げてしまふ、つまり全的に肯定してしまふ図太さがある。岐阜の人間は劣等感など持たない、とも述べていて、そこも伊藤と違う。その故郷岐阜の風土から来るのか、彼には狼藉さに対する特別な興味もある。卑小なこと、些末なものを通して、オカシさを表現する。その時、行間から凡俗である人間に対する愛情が滲み出てくるのである。

「僕はとにかく日常的な細かいことに執着して書きたいと思っている。(中略)垢によれたように見える、卑小な些事をとりあげてぬりつぶすような感じだが、モチロン人間は卑小でワイザツなものだという考えが根本にある。いろいろな作風で書き、いろいろな荒唐無稽なことを書いても、むしろそうなればなるほど卑小な、飯を食ったり歩いたり、恥をかいたり、怒ったりするところで描こうとする。生活人としての僕の興味がいつもそういうところに向けられてきたのであらう。」

このエッセイの題名は『摩擦音の如きグロテスク』というのだが、グロテスクとは人間や事物に積極的に關係を持たせようとする意志があつて初めて見えてくる角度なのかもしれない。人間のすべてを拒絶しないで受け入れる許容量の大きさを感ぜさせる。と同時に、日本の小説が持っている抒情性を拒否しようとする決意をも感ぜさせる。

さて、しかしこのように關係性を積極的に認めようとする小島信夫であるが、問題はそれを小説の中でどのように表現していくか、である。方法論がここで論点として出てくる。技法として考えれば、關係性は虚構による、いわゆる本格小説なら、登場人物を平均的に客観化して扱うことができるので、表現は可能だという氣はする。夏目漱石の『明暗』をその成功例としてあげることもできるが(『明暗』については後述する)、しかし、本格小説と私小説とを比較した場合、日本の文学風土では圧倒的に後者のほうが説得力がある。実質が生まれる。論理的にいか否定されようと、現在でも優れた作品に私小説が多いのは事実なのである。小島信夫はこの私小説のレアリテイを手離さず、その実質を保持しながら、同時に關係性をも作品に取り込もうとしたのである。いわば、個別性と關係性とを一つの作品の中で同時に捉えようとしたのである。野心的な試みではあるが、しかしこれほど困難な課題はない。主観性と客観性を同時に表現しようとする実験なのだから。

もともと小島信夫は私小説系の資質を持った作家であつて、作品のほとんどが自己の体験をもとにしてゐるし、田山花袋や嘉村磯多などに見られる赤裸々な告白を大胆に行なつてゐる。『抱擁家族』で妻の浮氣を描き、『階段のあがりな』では「姉は吉原から中村の遊廓にまわつてきて、そこで若い足袋職人に請け出され」と書き、また『自慢話』や『合掌』で刑務所帰りの弟のことを出す。これはそう簡単にできることではない。まして彼は大学教

授でもあるので、その体面を冒していることになる。伊藤整の分類による「仮面紳士」の定義は、彼の場合、まったくあてはまらない。すさまじいばかりの作家魂と言わなければならぬ。恐らく虚構ではモチーフが失われてしまふのであろう。となれば、私小説の枠をじりじり拡大していった、関係性を取り込む形をとるほかはないわけである。だがその時、「私」の内部が外部の関係の中で表出しきれぬのか、「私」は圧殺されてしまふのではないか、という疑問が当然出てくる。

小島は『島』『夜と昼の鎖』で実験を行なった。『夜と昼の鎖』という題名は、そのまま「内と外の関係」というふうに読みかえることが可能であって、ここにも明瞭に意図が提示されている。しかし、作品は成功したとは言えない。難解であり、晦渋であり、人々は戸惑うしかなかった。昭和三十一年に『内部と外部の現実』と題して奥野健男と交した対談がある。その中で奥野の「内側について」も外部が反映されているわけですね」という発言に対して、「もちろん、そうなんです。ところが小説の中では外的条件を選ぶときに、結局書くときは外側で書くわけだから、その選び方は内部のものに最も照応するものを選ばなければならないわけでしょう。ところがそこに不用意なものが盛んに入ってくるわけです。そうするとそれは内面の風景ではあるか知れないけれども、やはり作品が濁ってきて、不必要ないいじゅうさとかわかりにくさが出てくるんじゃないかと思うんです。」と答えている。また、「内部のものを外へ出すという作業が吹っ切れてないのでわかりにくくなっているところがあるんです。内部を外部にうつすという手法にしても、ほんとうによく出来てればもっとわかりいいし、ぼく自身の手法が割れるために余計かいじゅうにしたところもある。」とも言っている。『自作について』というエッセイの中でも『夜と昼の鎖』に触れて「私は内Ⅱ夜、外Ⅱ昼とを一応むすびつけ、その二つがどのようにつながるか、つながり得るか、書いてみるつもりだったのだが、ごらんの通りの有様となってしまう。身をもって作った傷のように痛々しい気がしてならない。」と述べている。非常に困難な作業であったことがこれらの発言からも理解できる。

『抱擁家族』が発表されたのは昭和四十年、『島』発表から十年後、『夜と昼の鎖』発表から六年後である。発表当時から世評が高く、第一回谷崎潤一郎賞を受賞した。この作品も狙いは同じく外部の現実と内部の現実とが渡り

合う、生々しい場面を捉えようとしたものだが、しかし技法的には一步退いた地点で書かれている。前記の奥野健男との対談で小島も「ぼくは家のことを今度書こうと思ってるんです。戻っちゃったんですがね。それだけにもう少し本質的に中へ入り込んでゆこうと思ってるんです」と語っている。後退したことは本人も認めているわけだが、しかしそれには外部に向い過ぎていた眼を内部に戻すという意味も含まれており、本質的なところへ踏み込んでいくとは、私小説が持っている個別性に立ち返ることを示唆したものとしてよいであろう。関係性は「家」の中に限定したのである。しかし、「家」というのは社会を一点に集約して、その時代のシンボル、あるいはセンサールの役割を果たしているのであって、関係性と個性、外部の現実と内部の現実とをバランスよく捉えるのに恰好の場である。小説の舞台を「家」という狭い局部にしぼったところにこの小説の成功の原因があった。「家」をプリズムにして光をあてると、明瞭に映し出される何かが日本の風土にはあるのだろうか。過去、幾多の傑作が、この場を舞台にして描かれてきた。しかも、開放的になった戦後の「家」には日本の現実が実に乱雑に流れ込んでくる。それに対処できずに困惑し、ただ茫然と佇んでいる主人公三輪俊介は小島信夫であると同時に、その他多勢の日本の男たちである。三輪俊介は完全に相対化され、普遍的な人物になり得ている。彼には絶えず妻の時子や息子の良い一、あるいは家政婦のみちよなどの他者の視線が浴びせられているのである。

だが、ここで気がかりになるのは、これほど客観化され、相対化された場合、作者小島信夫の主観性がどれほど圧殺されているのか、「私」の表出がどれほど抑えられているのか、というその度合である。怒りや悲しみの感情がうず巻いているはずだが、それが小説では結果としての行為によって外から表現されていても、内なるものの直接的表現はほとんどない。当然、作者の中で処理されているわけだが、それがどう処理され、また処理されずに残っているとしたらどれほどあるのか、疑問はそこにしぼられてくる。個性性が関係性の中のみ込まれている形の小説、特にそれが作者の体験を踏まえた私小説であればいっそう問題になるのがその点で、普通はまず処理されずに残る。小島信夫の場合も、同様であると考えざるを得ない。事実、全集に収録された『抱擁家族』の「解説をかねた《あとがき》」のところで彼は「もうこれ以上書くことは何故だか私はつらい」と書いている。小説の中では

ほとんど見られない言葉である。

妻との確執は以後の作品にも繰り返し出てくる。例えば『抱擁家族』の五年後に発表された『山へ登る話』という小説がある。これは夫が妻に「私のことなんか忘れて、静かな清浄な、山気溢るる山へでも行ったらいいわよ」と言われ、息子とその友人とともに山へ登る話であるが、設定された時点は、妻の情事が発覚して間もない頃と推定できる。この小説では夫と息子の視点が不規則にパツパツと切り代わる手法がとられていて、夫婦の姿に息子の眼が注がれ、かなり辛辣な批判が加えられている。夫婦ともども相対化されているわけだが、しかし、そういう工夫がなされているにもかかわらず、二人の争いは『抱擁家族』においてよりもっと生々しく、かなり陰惨な印象を与える。深刻な危機的状況が描き出されている。「あなたはあんなこと、下らんことだと思っちゃうだ。そうしてちゃんとして下さらなきゃ、私、とっても堪らない。きちがいになる」などと妻の言葉にはとぼけたおかしみを感じさせるところも多いのだが、しかし「やっきになった父の怒号がきこえ、母の悲鳴のような金切声がつづいてきこえる。父は部屋をとり出し、息をはずませて、柱によりかかっているかと思うと、『もう一度きくけれどもな』といいながら、また部屋の中へとびこんでいった。」というような個所は、やはり暗い。コキューのつらさがよく出ている描写である。そして「山へきて、女が目につき、妻から離れられないので、もう妻のことを忘れようとは思うまいと思った。彼は立ち止って、大きな唸り声をあげた。」とか「時間をかけるのだ、と思った。」というふうに夫は考える。泥沼からの脱出口を見つけたそうとしているのである。志賀直哉の『暗夜行路』の主人公時任謙作が大山へ登るくだりを小島は当然意識しているはずで、勿論、志賀のような荘重な感じははぐらかしてしまっている、ないのだけれども、しかし主人公に救済の方途を見出させようとしている点では変わらない。

実名を出すなどの実験で評判の長編小説『別れる理由』も《あとがき》に「前田永造は三輪俊介の後身である」と書かれているように『抱擁家族』の続編として構想されたものである。従って、前半では二度目の妻との生活が中心になっていて、そこに亡くなった先妻のことが思い出として挟み込まれる形になっている。題名も初めは『別れられぬ理由』であったというし、意図は浮気をした先妻となぜ別れられなかったのか、その理由を考えようとし

た作品ととることができよう。『別れられぬ理由』がどうしたら『別れる理由』に近づくことができるのか、のほどかしい足取りのせいで長くなったと作者は『あとがき』で述べている。だが、小説は先妻が情事にのめり込みそうになる直前、ふいに相貌を変える。主人公の永造が、ある日、勤務先の大学の研究室でうたた寝をして、夢を見る。その場面は全三巻のうちの二巻目の途中なのだが、それまで比較的分りやすかった小説がにわかに晦渋になり、手法も前衛的になる。なぜこれほど急激に変化したのか。情事という個別的な出来事をセックスというもっと普遍的な、論理的なレベルに昇華させて表現しようとした試みとるのが自然である。だが、素朴な一読者としては、作者が出来事に真正面から対決することを避けたためではないか、裏には作者の心のうずきが隠されているのではないかと疑いたくなる。つまり、普遍化への努力は、作者の感情を伝え残す、つまり閉ざす、ともにある種の苦痛から作者を解放する役割も果たしているのではないかと。普遍化と作者の心情との関係は、本来、二律背反を含んだ微妙なものではないかと思われるのである。

ある出来事を普遍化する、あるいは自己を客観化することが、相対的な小説空間を形成するために必要な作業であることは言うまでもないが、同時にそれがある種の感情的苦痛から作者を解放する役割を果たすという意味では『自慢話』も一例としてあげられる。この小説は刑務所帰りの弟からの電話を会話体で書いたものだが、話し手のこちら側にいる聞き手としての兄の言葉はいっさいなく、ただ一方的に弟のお喋りがつづくという形になっている。しかし、全集の「解説をかねた『あとがき』」で作者自身が「弟の電話話から兄の方が浮ぶということもネライである」と書いているように、弟の話とおして、兄の立場、状況、気持なども分らせようとしているのである。つまり、弟からの光を照射することによって兄が浮び上ってくる仕組みになっている。こうして、兄と弟を同位置にまで相対化してみせることになるわけだが、しかし直接的な兄の感情表現がまったくないということは、手法の問題を無視すれば、ためらいがあって出来なかった、というふうに勘ぐることもできるのである。だが、書きたいことは書きたい。そこで、弟のお喋りのみに限定し、しかも「刑務所」という言葉は避けて、傍点付きの「あそこ」という表現で通す。もっとも「看守」は盛んに出てくるので「あそこ」がどこであるかは分るようになって

いるが、とにかく間接的に書くことで、兄である作者は心情として救われるところがあったのではないか、そう思えるのである。しかし、それでも直接的に自己表現を行なっていないので、弟に対する感情はくすぶったまま残っていた。それが二十年たった後、『合掌』という小説になって実を結ぶことになる。この『合掌』は「私」という主人公を視点とした私小説で、『自慢話』前後の事情がかなり詳しく描かれている。兄である「私」は何度も妻と二人で名古屋まで出かけていき、高利の金融事務所へ行って、弟の借金を払ってやったりしている。『合掌』という題名にも表わされているように、弟は間もなく事故がもとで亡くなるわけだが、この弟に対する兄の肉親の情愛がまことに率直に書かれていて、胸を打たれるのである。二十年の歳月を必要とした意味がよく分る。

小島信夫の小説は最近、恐らく『別れる理由』以降だと思われるが、会話が非常に多くなっている。関係性と個性の同時表現にはそれが最も有効な手法であるという判断に立ってのことであろう。会話は自己と他者と同じ背文で表わすことができるし、相互に反響し融合しているうちに両者が交換可能な状態になる。相対的な小説世界を展開するのにまことに重要で、役に立つ手段なのである。M・バフチンはドストエフスキーを論じて、彼を「ポリフォニー小説の創造者である」と断定し、その小説における対話の重要性を指摘した上で、次のように述べている。

「人間を他者の言葉、他者の意識との関係において設定することが実にドストエフスキーの全作品を貫く根本テーマである。主人公の自分自身との関係は彼のひととの関係、ひとの彼との関係と不可分に結びついている。自己意識はたえず自分についてのひとの意識を下地として自分を感じとり、『自分にとっての我』は『ひとにとっての我』を下地として⁽¹⁹⁾いる。それ故に主人公の自分についての言葉は彼にとっての他者の言葉の間断なき作用のもとにつくられる。」

自己と他者との関係に対話がいかなる役割を果たしているかに注目しているわけだが、小島信夫の会話を寄せる関心も、ほぼ同じ思考から生まれたものであろう。

しかし、自他の対話が常に円滑に成立するとは限らない。関係を求めても、意思交換が不可能な場合もあるので

ある。その困難性について、創作集『ハッピーネス』の解説で、田中幸子はこう指摘している。

「ブーバーによれば『真の対話』を、むずかしいが大いにやりがいのあるものにすることは、自己中心であることに『絶望』せず、しかも自我を『除去』したり、『否定』したりすることなしに、^{レインボー}実在性との繋りを新たにすることである。自己の『具体性』を除去することによって、自分を対話の単なる対象物に替えてしまうことはつしまねばならぬと、彼は注意している。『モグラのような』の語り手は、指物師と対話しようとしてうまくゆかなかったことを反省して、『つい自分に心を許したのだと思う』と言ったとき、本質的には同じ考えを述べている。彼は理由もなしに若い職人が自分の望むように応えるだろうと思った。同時に、その職人の冷淡さはやばやと認めてしまっても何にもなるものでないことも、彼にはわかつていた。このパラドックスは、自分の意見を他人の意見にそって調整することにつきまとう困難を示すものだ。自分自身に執着するのをやめて、『²⁰独白の愛着』から『対話の生活』へと移るのに成功するためには、この矛盾を解決しなければならぬのである。」

対話は内部と外部とを繋ぐカギである。個別性と関係性とを連結するカギだと言いかえてもいい。しかし、そのカギを使ったにしても、意思の交換や自他の融合がそう簡単にできるものでないことは、日常の現実が証明している。私小説の実質を保持しつつ関係性を獲得する困難はここにも顔を出しているのである。

また、相対的な小説世界を展開する場合、それは焦点をしぼるのを避けた、敢てツボをはずす書き方になる。論理的、あるいは倫理的な思考が実を結ぼうとする、そのポイントのところにさしかかると、わざと肩すかしをくわせる書き方になってくる。「絶対」というものは存在を許されないものである。となると、眼の前にくりひろげられるのは、とりとめもなく、無限に拡散していく世界ではないだろうか。小島信夫が『別れる理由』で小説の中に実名を持ち込んだのは、そういう傾向に対する一種の抵抗ではないか、と思われる。今後、われわれはこのような「絶対」のない相対的世界に耐えていけるのか、「関係」が果して「絶対」の代わりたり得るのか、が問われることになる。だが、勿論、答えは簡単には出そうもない。

文学における関係性について論じるとなれば、どうしても触れなければならないのが夏目漱石の『明暗』である。「ぼくらの所有する数多い真の近代小説の一つである」と江藤淳が述べているが、そこで傍点をつけて強調している近代文学とは、関係性の認識を前提とした、つまり市民社会の上に立った文学ととることができる。漱石の小説は『明暗』の前作『道草』から大きく転換しており、一言で言えば「絶対の探求」から「相対の定着」へと明らかに変わった。この転換を前進ととるか後退ととるかは論者によって意見が分れるが、この晩年の二作が人間関係を中心とする相対的世界を描いた小説であることは誰もが認めるところである。例えば、江藤淳はこう述べている。

『道草』ではじめて自己と同一の平面に存在する人間としての他者が意識されるのである。⁽²²⁾『明暗』に描かれた同一平面上の人間関係によって成立する日常的⁽²³⁾世界⁽²⁴⁾。『明暗』に描かれているのは、『道草』に描かれたそれよりも一層徹底した日常的現実の世界である⁽²⁴⁾。

また、三好行雄は『道草』について「健三の帰国は関係への回帰、日常性への帰還であった。関係を遠離れた〈遠い所〉から、かれを待ちうけるさまざまな人間関係のなかへ帰ってきたのである。⁽²⁵⁾」「他者との関係をとりむすぶことは、ひとが関係性のレベルにたちつづけるかぎり、他者による相対化をまぬがれない。」⁽²⁶⁾と言い、『明暗』については「さまざまな人間関係が『明暗』の世界には網の目のようにしつらえられている。漱石は関係において、人間の生をとらえた。作中人物の誰もが、さまざまな関係に応じた顔をこしらえて生きてゆく。『明暗』に描かれるのは日常的な関係性の地平に閉じられた人間たちの利害であり、思惑であり、好悪であり、感情の波紋である。」⁽²⁷⁾「生活の細々とした脈絡にこだわりつづけながら、ひとは日常の現実を生きてゆく。漱石はそうした日常的現実を関係性に還元して、ぬきさしならぬ緊密な構図として描いたのである。」⁽²⁸⁾と書いている。『道草』や『明暗』の文学的特質はまず的確に指摘されていると言えよう。

先に関係性の文学として小林秀雄の『私小説論』―伊藤整―小島信夫の系譜を想定し得ると述べておいたが、あるいはこの系譜のトップには夏目漱石を据えるべきかもしれない。だが、漱石が『道草』や『明暗』を発表したのは大正の初めであるから、ほかの三人とは二十年以上の歳月のへだたりがある。恐るべき先見性と言わざるを得ないが、漱石を加えるなら、虚構による本格小説を書いた作家の中になお問題にすべき作家が残っているように思える。そこで、その点は今後の検討課題として残し、漱石をはずしたのである。

このように日本で初めて関係性を座標軸とする小説を書いた漱石に対しては、小島信夫も十分に意識しているし、かなりの影響を受けているようである。『抱擁家族』は漱石にとっての『道草』に相当するし、『別れる理由』は『明暗』を頭に置いたもの、と考えてもそう間違っていないと思う。『抱擁家族』における作者の視点は『道草』の視点とほぼ同じ位置にある。人物に対する光のあて方がよく似ている。主人公はともに大学の教師で、外国へ行ったことがある。相違するのは『道草』が過去から押し寄せてくる波に揺り動かされるのに反して、『抱擁家族』は外国からやってきた波に翻弄される点である。だが、妻の癌はそのショックが尾を引いたものととれるし、それら外から脅かしてくるものに対しては内なる家族はひとしと寄り添い、相抱くしかない。そこは両者同じである。小島は『別れる理由』の《あとがき》でこう書いている。

「あの小説（註・『抱擁家族』のこと）は書き終って、あの小説の家族たちが、互いに抱き合うようにしているので、それを題にしたのであった。もっとも、その抱擁しあうというのは、次のような意味合いのものだった。（中略）私が漱石のノートを読んでいると、『夫婦はあいせめぎ合い、外にたいしてはエムブレイスする。』といったふうの箇所があった。このノートは『明暗』のノートにあたるようにも思える。（中略）エムブレイスとは抱擁という意味である。私は別に漱石におもねたり、あるいは、利用したりする気は毛頭ないが、私の『抱擁家族』の抱擁の意味は、このノートにあるエムブレイスの意味合いと似ているように思う。このエムブレイスは、もちろん『道草』その他の作品にも通用するであろう。」

漱石の影響はやはり否定できない。また、『明暗』についても次のように述べている。

「一口でいうと、『明暗』は津田のエゴイズムというものの分析がしてあるがために、リアリティがそがれるように思われ、一種のタイクツさがある。いいかえると作者との距離のおき方からして、絶対的なものが厳然とどこにあるかの気配が濃厚すぎる。そこに一種のノンキさがあるかに見える。絶対というものがあるとすれば、どこか高みにあるのではなくて、愚劣さの裏側に、あるとすればあるもので、しかとあるのではなくて、あると思えたり、ないと思えたり、忘れているとあったり、ない、と思いこんでいることがあることだったりするようなものでなければならぬ、という気持があった」⁽³⁰⁾

これはかなり痛烈な『明暗』批判であるが、同時に夏目漱石と小島信夫の文学観の相違、ひいては人間関係に対する捉え方の相違が読みとれて興味深い。確かに『明暗』には作者が相対的な世界をかなり冷酷に、ある高みから見下している感じがある。冷い雰囲気が漂っていて、人間同士の心理が乾いた音をたてて触れ合っているばかり、という印象を与える。これはエッセイに表われている漱石の暖かい人間味とはかなり異質であって、事によると視点の位置について計算違いがあったのではないかと疑いたくなる程である。伊藤整の消極的な、否定的な姿勢と似ているし、これでは嫌になって午後になると書画や漢詩を書きたくなったというのも肯ける。積極的に人間関係を求め、人間の裏側にのめり込んでいくところに意味を見出す小島が批判的になるのも無理はない。しかし、それは一つには『明暗』が虚構であり、主人公津田が作者漱石から魅力的要素をマイナスした人物、生活するという最も基本的な部分だけで成立している人物であるために、作者の主観的要素、感情や理想などが削り落されてしまったためととることができる。その点、小島のほうは私小説の実質を手離さないで、いくら相対化されようと生身の作者の息づかいや肌のぬくもりが作品の中に滲み出てくるのである。相対的世界を扱うことの難しさがここにかがわれる。

しかしそれでも、『明暗』と『別れる理由』には共通した要素がある。人間関係のありようを示す会話がその魅力と価値を十分に発揮している点、それが一つ、次に主人公健三が「世の中に片づくなんてものはほとんどありやしない。」と最後の場面で呟く、そんなのっぺらぼうで終わりの始めもない相対的な世界を描いた作品『道草』や、妻

が亡くなった後に子供たちの問題が生じてきている『抱擁家族』とは次元の違う何かの表現を目指している点が二番目にあげられる。漱石は厳然として上、小島は人間の裏側という違いはあるにせよ、相対的世界の彼方に、抽象的な普遍的な何かを追いかけている。『相対』の彼方に『絶対』を希求しているのである。『道草』以前の漱石も『絶対』の探求をしていた。『明治』の原理を求めてきた。価値の転換をした新時代に対する怒りや違和感に根ざしたものであるが、『明治』の生の原則を求めてきた。しかし、『道草』を経過し、相対が小説の地平になった『明暗』では、絶対の追求は以前とはまったく逆の方向で行なわれた。現実を裁断するのではなく、全的に認めた上で、その向う側に求めたのである。だが、いま未完成の『明暗』を前にしては、『絶対』がどこでどのような形で表現されたかは分らない。勝手に推測するしかない。

しかし、それにしても漱石はなぜ『道草』で大きく転換したのであろうか。しかも、それまでエッセイではともかく、小説においては素材としなかった自己の私生活を素材にのせてまで、いったい何を表現したかったのか。自伝的なものを書きたかった気持が先か、それとも相対的な世界を描くための適当な材料として私生活を持ってきたのか、恐らく後者であつたろうと思われるが、それならなぜそれほどまでに「相対」に惹かれたのか。これは関係性について考える場合には、見逃すことのできないポイントである。それを解くカギに小説『行人』がある。その主人公長野一郎についてHさんが述べた手紙の中に次のような個所がある。

「一度此境界に入れば天地も万有も、凡ての対象といふものが悉くなくなって、唯自分丈が存在するのだと云ひます。さうして其時の自分は有とも無いとも片の付かないものだ云ひます。即ち絶対だと云ひます。さうして其絶対を経験してある人が、俄然として半鐘の音を聞くとすると其半鐘の音は即ち自分だといふのです。言葉を換へて同じ意味を表はすと、絶対即相対になるのだといふのです。従つて自分以外に物を置き他を作つて、苦しむ必要がなくなるし、又苦しめられる掛念も起らないのだと云ふのです。」

この心境が即ち「神は自己だ」「僕は絶対だ」という一郎の言葉の意味になるわけだが、これはそのまま作者漱石の観念と重なっている。エゴを分析的に追いつめた果てに浮んだ自己救済の願望を表わしたものであろう。だ

が、この「絶対即相對」という、まるで西田幾多郎の用語「絶対矛盾的自己同一性」のような難解な表現はどう解いたらいいのか。『道草』執筆直前の断片の中にこうある。

「○一度絶対の境地に達して、又相對に首を出したものは容易に心機一転が出来る。○屢絶対の境地に達するものは屢心機一転する事を得。○自由に絶対の境地に入るものは自由に心機の一転を得」

この場合の「絶対の境地」というのは、エゴ追求の果ての絶対の孤独というふうに捉えたほうがよさそうで、生の原理としての絶対とは考えにくい。だが、漱石の頭の中に「孤独」と「人間關係」という対比があることは確かである。それは即ち「内」と「外」との対比を意味するとともに、兩者を自由に出入できる境地があることを示唆しているのではないか。とにかく彼は心機一転を求めている。一種の逆転を求めている。しかし、それは前進か後退か。江藤淳は後退説であって、

「ここでぼくらは、漱石に於ける自己抹殺の願望が、実は自己絶対化の欲求とまさしく同質の（相反する）方向に向かつてはいるが、衝動であることを発見するのである。これらに共通の性質は、皮肉にも孤独の回避にある。」³¹

と批判している。一方、前進説をとる人もいる。代表的なのが宮井一郎である。彼は『道草』の技法には三重の構造がある点を指摘し、第一のペンは人物たちの現象世界の描出、第二のペンは健三夫妻の内部世界を指向するもので、互いに他を否定する描写、第三のペンは否定の統一として、作中人物の内部世界を超えた作者の「絶対の境地」を示すものとした上で、

「『心』までの作家は、明治とともに死んだのである。生き返った作家は、觀念弁証法的な思维による、形而上学的な作家である。自己矛盾の自己否定その否定の否定という風に、遠心的な思维方法によって、読者と對話する作家である。かくて完全な近代作家夏目漱石が誕生したのである。」³²

と述べている。大袈裟な言い方は気になるものの、『道草』における他者による相互否定という人間關係の基本的図式を強調しているのは肯ける。私も前進と見る考え方に同調したい。

『行人』を書き終わった後、漱石は作品世界と現実との落差に気がついたに違いない。『行人』の主人公一郎の

孤独はそれほど極限の位置に立っていたわけである。その位置と自分を取り巻く日常の相対的世界との間には大きな溝が横たわっている。漱石はそのことに愕然としたのではないだろうか。虚構による本格小説を書く作家には絶えずつきまとう危険性である。強引に溝を埋めようとして、極端な行為に走った作家は何人もいる。漱石もまた溝を埋める必要を感じたのではないか、絶対と相対との間の溝を。心機一転とはその時の漱石の心理を示す言葉だが、それはどちらかと言えば、積極的姿勢から生まれたもので、彼の決意をうかがわせる。彼は周囲を見回した。そこには家庭があった。妻がいた。子供がいた。漱石はそこで他者を許容する、自己の中に他者を容れる、無私のようであり、無私ではない、一種の愛のようなものを掘んだのではないだろうか。他者に対する認識が従来とははっきり変わったのである。その境地が『道草』の視点になった。それは宮井の指摘した第三のペンによる「絶対の境地」とはほぼ同じ意味になるが、それはあいせめぎ合う夫婦を裁かないで、そのまま受け容れる境地である。『道草』の作者は、一切の Justification を失った人間であった。⁽³³⁾と江藤淳が言っているそれを否定的にではなく、肯定的に捉えればその境地になるだろうか。漱石はそれを掘んだので、最も相対的な世界である自分の家庭や過去を書く気になったのである。他者意識を欠落している私小説作家とはまったく違う「私」が書けると思ったのである。こうして彼は『こころ』で明治と訣別した後、『道草』を書いた。

もともと成熟した社会人としての生活が長い漱石は、処女作『吾輩は猫である』の時にすでに諧謔とユーモアで自己を含めた人間を戯画化してみせる才能を発揮し、現実を相対化する眼を持っていることを示した。登場人物はすべて他者である猫の視線にさらされているわけだが、この猫の眼は即ち作者漱石の眼である。金田夫人を笑う作者の分身である苦沙弥はさらに作者の眼である猫から笑われる。このような笑いの二重構造によって相対化がなされているのである。また、自己を冷静に客観化できる資質は、小説の中に自己の分身を何人も登場させる手法を好んだところにもうかがわれる。『坊っちゃん』における坊っちゃんと赤シャツ、『虞美人草』の小野さんと甲野さん、『三四郎』の広田先生、三四郎、野々宮宗八という具合に例はいくつもあげられるが、これらの人物たちに漱石は自己の要素を分け持たせ、争わせたり対立させたりもしている。これは彼が自己を客観的に分析し、相互に批

判しあい否定しあう要素から成り立っていることを認識していることを示しているのである。桶谷秀昭はその点についてこう指摘している。

「漱石は根っからの相対主義者のようなところがあるが、反措定提出の名人であった。(中略) 漱石は絶対と相対の間に彷徨する人間であった。」³⁴⁾

しかし、「彷徨する」というのは余り適切ではない。両方の要素を持っていたことは確かだが、『道草』以前と以後とは、相対の占める比重が違ってきた。「絶対の探求」から「相対の定着」へと基本的な方向が逆になったのである。このことを理解しなければ晩年の漱石は捉えきれないし、同時にこのことは、文学における関係性について考える場合の重要なカギにもなってくる。

- 註1 奥野健男『小説のなかの人間たち』関係性の文学Ⅱ(集英社) p. 5
 註2 同右 p. 186~187
 註3 奥野健男『『間』の構造』文学における関係素Ⅱ(集英社) p. 135
 註4 同右 p. 134~135
 註5 柄谷行人『陰喰としての建築』(講談社)「建築への意志」p. 212
 註6 丸山圭三郎『構造主義』昭和59年8月24日 朝日新聞夕刊コラム「私家版事典」
 註7 『小島信夫文学論集』(晶文社)「自作について」p. 407
 註8 柄谷行人『陰喰としての建築』(講談社)「小島信夫論」p. 170
 註9 田中幸子『ハッピーネス』(小島信夫・講談社)『解説』p. 301
 註10 『小島信夫全集・第6巻』(講談社) p. 49~50
 註11 『小島信夫文学論集』(晶文社)「中年文学の困難」p. 145~146
 註12 同右「僕の混乱」p. 276
 註13 同右「摩擦音の如きグロテスク」p. 290

- 註14 『小島信夫全集・第5巻』(講談社) p. 222
- 註15 『小島信夫文学論集』(晶文社)「内部と外部の現実」p. 294
- 註16 同右「自作に(こころ)」p. 410
- 註17 小島信夫『別れる理由・Ⅲ』(講談社) p. 470
- 註18 『小島信夫全集・第5巻』(講談社) p. 321
- 註19 M・バフチン『ドストエフスキー論Ⅱ創作方法の諸問題Ⅱ』新谷敬三郎・訳(冬樹社) p. 299
- 註20 田中幸子『ハッピーネス(小島信夫・講談社)』解説 p. 302～303
- 註21 江藤淳『夏目漱石』(勁草書房) p. 170
- 註22 同右 p. 157
- 註23 同右 p. 174
- 註24 同右 p. 178
- 註25 三好行雄『鑑賞日本現代文学⑤夏目漱石』(角川書店) p. 230
- 註26 同右 p. 231
- 註27 同右 p. 239
- 註28 同右 p. 260
- 註29 小島信夫『別れる理由・Ⅲ』(講談社) p. 471～472
- 註30 『小島信夫全集・第3巻』(講談社) p. 321
- 註31 江藤淳『夏目漱石』(勁草書房) p. 133
- 註32 宮井一郎『漱石の世界』(講談社) p. 182
- 註33 江藤淳『夏目漱石』(勁草書房) p. 157
- 註34 桶谷秀昭『夏目漱石論』(河出書房新社) p. 174