The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	鏡の中の幽霊 ： 『明暗』における＜記憶＞
Author(s)	鈴木, 暁世
Citation	阪大近代文学研究. 2006, 4, p. 18-32
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92636
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

鏡の中の幽霊
――『明暗』における〈記憶〉

鈴木 暁世

一　変容する空間――「水道」から「渦」へ

『明暗』の主人公津田は、妻のお延と結婚する以前に恋人であった清子から不意に去られたという過去を持っている。作品の後半部、津田はお延には手術後の療養に行くと偽り、清子を追って温泉に向かう。雨の中宿へ到着した晩に、津田は浴場からの帰りに廊下を歩くのだが、一度歩いた空間が、姿見を通り過ぎたところから見知らぬ空間へと変貌していく。

風呂場の階子段を上つて、其所にある洗面所と姿見の前を通り越して、廊下を一曲り曲つたと思つたら、果して何処へ帰つて可いのか解らなくなつた。（百七十四）

夜に一人で歩く空間は津田から方向感覚を奪い、「勝手口、台所、帳場などの所在は、凡て彼に取つての秘密」（百七十五）となる。「是が先刻下女に案内されて通つた路なのだらうかと疑ふ心さへ、淡い夢のやうに、彼の記憶を暈す」だけである。自分の部屋へ辿りつけなかった時、津田は「不図」立ち止まる。「何方の方向でも行かうとすれば勝手に行」くことができるのだが、津田には自分の「居場所」がわからなくなっているのだ。津田は、「生れて以来旅行に於る始めての経験を故意に味はう人のやうな心」（百七十五）で歩き出す。この時彼は、「目的の湯壷」と「自分の座敷」とを結ぶ役割を果たすのみの、「先刻」は意識さえされなかった廊下ではなく、出発地とも目的地とも切り離されて独立した空間として、質的に全く異なった領域へと足を踏み出しているのである。空間の変質は、津田の意識の変容がもたらしたものである。

津田が「ぐるぐる廻つてゐる」うちに再び先程とは別の洗面所が姿を現す。この梯子段の洗面所で、津田は「静中に渦を廻転させる水を見」る。洗面所の水には流れるべき一定の方向がなく「渦らしい形」を描いており、そして「その渦は伸びたり縮んだりし」ている。さらに「白い瀬戸張のなか

で、大きくなつたり小さくなつたりする不定な渦が、妙に彼を刺激」するというように、水が「渦」を巻いているという描写が繰り返されていく。「何方の方向」へ通じていくのかわからない廊下は、複雑に「不定な渦」を巻く水の道筋でもあり、水の動きは「居場所を忘れ」て、廊下を「ぐる〳〵廻つてゐる」津田の動きと対応していると言えるだろう。

津田が溢れ出る水を見て、思わず「勿体ない」と止めようとするのは、彼が直線的に流れる水道に習慣化されているからである。いずれ尽きてしまうことを予感させることによって「勿体ない」と感じさせる水道水に比べて、「山水だか清水」は「ざあ〳〵落ち」るという共通点はあるものの、後者は「後から押されるのと、上から打たれるのとの両方」で流れるべき一定の方向を持たず「不定な渦」を巻きながら、とめどなく溢れて尽きることがない。「山水だか清水」が「渦」を巻いていることが強調されていることによって、津田が日常使い慣れている水道水の動きとは異なっていることが浮き彫りにされている。「たゞ彼の眼の前にある水丈が動いた。渦らしい形を描いた。さうして其渦は伸びたり縮んだりした」というように(1)、津田は立ち止まって「渦」の動きに引き付けられている。「水道ばかりを使ひ慣れて来た津田の眼は、すぐ自分の居場所を彼に忘れさせ」たという一文や、さらに「淡い夢」「夢中歩行者」という言葉は、洗面所の前で津田がぼんやりとした状態へと陥っていたことを示しているだろう。後に見るように、津田は温泉場に来る途中においても汽車の脱線によって「後れた時間を案じ」ており、絶えず時計によって時間を計る人物として描写されている。しかしこの場面において時間は、「使い慣れて来た」水道が象徴するような直線的で計測可能な日常的な時間から、「不定な渦」を巻く「山水だか清水」が象徴するような非日常的な時間へと変質していると考えられる。

津田は清子を追って温泉場に来たものの、清子に再会した後にどうするかという決心がつかず「片の付かない」思いを抱いている。そのような津田の心理が、迷路のような廊下を「迷児つ」く津田の動きや、洗面所の「渦を廻転させる水」の動きと対応するように表現されていると言えるだろう。古井由吉氏は、「漱石ももちろん時間、空間を描く達人でありますが、それが、どういったらいいか、とぐろを巻きやすい。時間が無時間の中に凝滞しやすいんです。空間も、別に前衛的な手法をもてあそぶわけじゃないけど、淡々と書いているようでいつの間にか変質していることがよくある」(2)と指摘しているが、漱石は「渦」というモチーフを出現させることによって、津田が体験した時間と空間の変質を効果的に表現している。ただ座敷に帰った津田は、「此宵の自分」について「常軌を逸した心理作用の支配を受けてゐた」と顧みるのであり、漱石はこの場面における時間と空間の変質をかなり意識的に描いていると考えられる。

津田の廊下での「居場所」の忘却とそれに伴う時間の変質に焦点を合わせて、彼の時間感覚を分析したい。津田は、「例の如く自分の勤め先へ出」て自分の机に座り、「其処で定刻迄例の如く事務を執」るという規則正しい生活を送る労働者である。お延もまた、夫の顔色を見ることもなく、「丁度二十八分掛ったのね」と、夫の手術の「精密な時間」を計る。お延のこの言葉は、近代的な時間感覚の保持者として、夫婦の日常を象徴していると言える。『明暗』前半部では津田夫婦の日常が「何時もの通り」という形容詞を何度も用いて描かれていく。均質的な時間で動くことが「文明人」（百六十八）の証拠であるかのように。

しかし洗面所の空間では、時間は異化され「不定な渦」を巻く時間へと変容している。だが実際は、温泉に来る前にも、津田は近代的な時間から異化された時間を予め体験しているのである。小林の紹介で青年画家に会った時のこと、「少し時間を後らせても、放縦な彼の鼻柱を挫いてやりた」いという意図の下、津田は懐中時計を見ながらわざと待ち合わせの時刻に遅刻する。しかし予想と反し、待ち草臥れているはずの小林は料理店の外に立っている。津田は、時間を利用した自分の「策」が無駄になり、逆に段々と小林の「策」に巻き込まれていくことを感じ、「半醒半酔のやうな落ち付きのない状態に陥つ」てしまう。出原隆俊氏は、『明暗』における「時間の関係は、登場人物たちの思惑が期待通りに実現するかどうかの問題につながっている。それは、次のように、相手に対して「先手を打つ」（七）津田と、「先を越す」（十四）お延との夫婦間の駆け引きの問題でもある」とし、更に小林については「時間の進行を制御しようとする津田の妨害者、あるいは惑乱する者としての役割を果た」[3]す人物と捉えているが、小林は、近代的な時間感覚を内面化している津田夫婦の日常を撹乱する人物と言える。

その席で、津田は小林に手渡された手紙を読む。手紙には、叔父夫婦に裏切られたために「朝から晩迄恐ろしい夢でも見てゐるやうな気分」になり、「世界のうちで自分丈が魔に取り巻かれてゐるとしか考へられない」という孤独な青年の叫びが書かれている。青年は、社会の中に「居場所」を発見できず、「手を挙げても足を動かしても、四方は真黒」な「土の牢の中で苦しんでゐ」ると感じている。ここでは他者との信頼関係を喪失したことによって、社会における自分の「居場所」を見失ったことから、「手も足もないやうな気」がするというように身体感覚すら喪失していく様子が語られている。誰も触れてくれない「幽霊のやうな僕」（百六十四）と言う言葉には、孤独な青年画家の内面があらわれている。

津田は「不図気が付いて見ると、手紙を読み終わった後と烟草の灰を落とした時の間に横たわる「茫乎したたゞの時間」を経験する。この場面でも姿見の場面と同様に「不図」という言葉が出てきており、津田が自己を喪失していたこと

がわかる。津田は知らない間に日常の時間を喪失した「空虚な時間」（百六十五）に巻き込まれているのである。「気味の悪い手紙」を読んでいるときに経験した異化された時間は、「幽霊」という共通の語彙によって、温泉の鏡の前で津田が体験した「渦」の時間へと繋がっていく。小林との会食で津田に起きた時間意識の混乱は、津田の温泉の廊下で迷う場面への予兆をなしていると言えるのである。

彼は何処かでおやと思つた。今迄前の方ばかり眺めて、此処に世の中があるのだと極めて掛つた彼は、急に後を振り返らせられた。さうして自分と反対な存在を注視すべく立ち留まつた。するとあゝあゝ是も人間だといふ心持が、今日迄まだ会つた事もない幽霊のやうなものを見詰めてゐるうちに起つた。極めて縁の遠いものは却つて縁の近いものだつたという事実が彼の眼前に現はれた。（百六十五）

彼は青年画家の手紙に「幽霊のやうなもの」という感想を抱く。それは、「自分と反対な存在」、「遠いものは却つて縁の近いもの」と言い直されることによって、自己の見知らぬ自己と解釈できるだろう。「幽霊のやうなもの」は津田と切り離されてあるのではなく、「空虚な時間」という理解できない時間があったように、津田の日常の中に津田自身すら気づかないもう一つの側面があるということを暗示しているのである。

二　「幽霊」とは何か

温泉の姿見の前で渦を巻く水を見つめていた津田は、顔を上げる。

すると同じ視線が突然人の姿に行き当つたので、彼ははつとして、眼を据ゑた。然しそれは洗面所の横に懸けられた大きな鏡に映る自分の影像（イメジ）に過ぎなかつた。鏡は等身と云へない迄も大きかつた。少くとも普通床屋に具へ付けてあるもの位の尺はあつた。さうして位地の都合上、やはり床屋のそれの如くに直立してゐた。従つて彼の顔、顔ばかりでなく彼の肩も胴も腰も、彼と同じ平面に足を置いて、彼と向き合つた儘で映つた。彼は相手の自分である事に気が付いた後でも、猶鏡から眼を放す事が出来なかつた。（百七十五）

直立した鏡と水平の鏡は、共に左右反転した映像を送り返す。ただ水平の鏡は左右反転だけでなく、上下に関しても倒立した像を映し出すことによって、漱石自身が『草枕』の「鏡が池」の場面において画工の口を借りて描いたように、「実物」と「影」の差異を意識させやすい[4]。それに対してこの場面での直立した鏡は水平の鏡とは異なり、その存在感を消し去って純粋な表面となり、加えてその大きさによって津田の身体だけではなく彼が取り巻かれている空間ごと切り取って

映し出す。

そのため、「妙に彼を刺激」する「不定な渦」を見つめるうちに「居場所」も忘れていた津田は、身支度や洗顔の時に鏡に向かうときの「覗き込む」という積極的所作を取る暇もなく、「自分の影像（イメジ）」に突然「行き当」たるのである。鏡には、「彼の顔、顔ばかりでなく彼の肩も胴も腰も、彼と同じ平面に足を置いて、彼と向き合った儘」で映っている。この瞬間に、「影像（イメジ）」は津田と同等の存在感を持っている「相手」となっている。「向き合った」「相手」は、津田にとって「相手の自分である事に気が付」く前に、分身の出現とも言うことが出来るほどの実体を持って立ち現れるのである。

鏡に不意打ちされた瞬間に、「何時も」「確かめる」べく習慣化した「記憶」としての「自分」の像に亀裂が走る。津田は「暴風雨に荒らされた後の庭先」のような髪が頭に生い被さり、蒼白い顔色をした鏡の中の「相手」と向かい合う。予期する自己像を剥ぎ取られた後の津田は、自己を語るときに習慣的に使用していた言葉を喪失し、鏡像が示している「意味が解せな」い。

だから何時もと違つた不満足な印象が鏡の中に現はれた時に、彼は少し驚ろいた。是が自分だと認定する前に、是は自分の幽霊だといふ気が先づ彼の心を襲つた。凄くなつた彼には、抵抗力があつた。彼は眼を大きくして、猶の事自分の姿を見詰めた。すぐ二足ばかり前へ出て鏡の前にある櫛を取上げた。それからわざと落付いて綺麗に自分の髪を分けた。（百七十五）

驚きが去った後、「自分だと認定する」前に「抵抗力」が出てくる。そして津田は驚いた状態から抜け出して「自分」を取り戻し、「不満足」から「満足」の状態へと自己を変容させるための行動を取る。津田は、「相手」を「自分の幽霊」と名付けることによって、「自分」から切り離している。引用した箇所では、「凄くなつた」津田のなかで「自分の幽霊」と「自分」が分裂していることが伺える。櫛で融かすという行為は、「猶の事」「わざと」と修飾されることにより、「何時もと違つた」状態から、本来あるべき自分への回帰を果たすべく、「自分の幽霊」を習慣化された「自分」に取り込み同一化させるという意味を持っている。

津田は「わざと落付いて綺麗に」櫛で髪を分けることによって、漸く「相手」を「自分だと認定」し「自分の姿」に立ち返ることが出来るのである。不意打ちされた瞬間の像については、津田は語る言葉を持たず、「長い間」見ることによって、自己について語る言葉を再度獲得し得るのである。

この姿見の場面に関して、芳川泰久氏は「津田はそこで、いまは他人の妻となっている清子に対し、あらためて「鏡像段階」を経た自立した男として生まれ変わった上で再会を果たそうとしているとも考えられるのであり、「山水だか清水だか、絶えずざあ〳〵落ちる」場所での「鏡」を前にしての

津田の一種の再生こそ、文字通り「主体となる」ための再生であり「自分自身となる」ための再生」[8]であると述べ、相原和邦氏は「鏡に映った自己の姿によって、津田が自己の存在基盤を脅かされ、それによってかえって目覚めの契機が与えられている」[9]と述べている。だが姿見の場面は、果たして「再生」や「目覚めの契機」として捉えていいのだろうか[7]。

津田が鏡に期待する自己像とは、「顔の肌理も男としては勿体ない位濃か」な「眼鼻立の整つた好男子」である。「彼は何時でも其所に自信を有つてゐた。鏡に対する結果としては此自信を確かめる場合ばかりが彼の記憶に残つてゐた」(百七十五)という言葉が示すように、津田にとって鏡に向かうという行為は、予期する自己像を確かめるための習慣的な確認行為であり、記憶としての自己像と「自信」が安定して結びついている。彼が鏡を覗き込むとき、そこに見えるのは現在の自分ではなく記憶のなかの〈像としての自分〉であると言えるだろう。正確には彼は鏡を見てはおらず、頭の中に予め描かれた〈像〉を確認しているだけなのである。ここでは津田が鏡を使用することによって自己像を絶えず「好男子」という言葉に同一化していく習慣的営為が描かれている。

津田は、「女に穢ないものを見せるのが嫌」で「ことに自分の穢ない所を見せるのは厭」である人物、しかも「自分で自分の穢ない所をみるのでさへ」(四十一)嫌な人物として描かれている。彼は、理想の自己像を裏切るものは人に見せることを好まず、「自分」を裏切るものは「見ない」男なのである。

冒頭から津田は、痔の手術という身体を強く意識せざるを得ない状況に追い込まれているが、手術の器械を入れた浅い盆を見て、「見てならない気味の悪いものを、ことさらに偸み見た」という心持を募らせている。手術中、彼はあたかも患部が自分の身体から切り離されてでもいるかのように、「自分の腰から下に、何んな大事件が起つてゐるか知ら」ず、「遠い所で誰かが圧迫を加へてゐるやうな気がする丈」なのである。彼は、自分の身体に起きている事件を自らに引き受けることが出来ないのだ。好男子という自信を持つ津田には、「己れの醜くさを人前に曝すのが恥づかし」いという気分が常に付きまとっている。身体の奥へとメスが入れられていく手術の場でさえも、病巣から眼をそらす津田の視線は、清子に裏切られたという傷を記憶の奥に抱えながらも、その事件と向き合うことが出来ず、「あの事件」で負った精神的な「弱点」を曝されることへ恐れを抱いていることと呼応している。

津田が温泉に入っている時には、津田の自己像と他者から見た津田の姿が齟齬をきたしていることが明るみに出る。津田が入浴している風呂場にあとから婦人が入ってきて、「はつと驚ろか」せる。しかし婦人の姿を湯気の中で認め、「それは本当の意味で彼を驚ろかせに来た人ではなかつた」とい

うように見知らぬ人であることがわかった時、彼女に対して津田は怯むことがない。

それどころか、背の高い津田は長い足を伸ばして、「浮いたり沈んだりする肉体の下肢を得意に眺め」る。濡れて光る自分の足を見ているときの津田の視線は自己陶酔感に満ちている。しかしその一方で婦人が見た姿は、「温泉煙の中に乞食の如く蹲踞る津田の裸体姿」（百七十四）であり、津田の自己像と矛盾している。婦人が見た津田の姿は、病気を抱えている彼の客観的な姿だろう。次に示すように、婦人が見た「乞食」というイメージは以前にも繰り返されているのである。

三　日常の「奥」に潜む「影」

吉川夫人との面会からの帰宅途中、津田は「暗い欄干の下に蹲踞まる乞食」を目撃している。

電車を下りて橋を渡る時、彼は暗い欄干の下に蹲踞まる乞食を見た。其乞食は動く黒い影の様に彼の前に頭を下げた。彼は身に薄い外套を着けてゐた。季節からいふと寧ろ早過ぎる瓦斯煖炉の温かい焔をもう見て来た。けれども乞食と彼との懸隔は今の彼の眼中には殆んど入る余地がなかつた。彼は窮した人のやうに感じた。（十三）

乞食と自分との間に懸隔がなくなり、乞食が、実体化した自分の「影」のように感じられるというこの場面には、津田が小林との会見で「幽霊のやうなもの」を見つめているときに感じた「極めて縁の遠いものは却つて縁の近いもの」という感覚を見い出すことができる。この場面は後に温泉場の風呂場の中で「乞食の如く蹲る」津田の姿と重なりあっていくものであり、津田における理想の自己像と鏡の中の幽霊とが分裂する場面の予兆と言うことも出来る。

このような「影」の頻出について、漱石の分身モチーフへの興味に注目したい。漱石の『文学論ノート』「Ⅵ－11 Romantic School in Germany-BrandesⅡ」[8]には、以下のような記述が見られる。

Romantic Duplication and Psychology
Illusion→art
Doppelganger. Hoffmann ノ hallucination, 彼ノ神経過敏
His Berganza, Golden Jar, Die Elixiere des Teufels
166-7
Ego psychology 171-1
Egoヲ崩シテ幾個ノegoトナス——173
Chamisso PeterSchlemihl

また「Ⅳ－26 Supernatural」[9]という箇所には、「Doppelganger」の項目として上記作品に加えて「Dr. Jekyll and Mr. Hyde」と書き込んでおり、分身小説としてのホフマンの『犬のヴェルガンツァの最近の運命に就いての報道』、『黄金の

壷』、『悪魔の霊液』、シャミッソーの『ペーター・シュレミール』、スティーブンスン『ジーキル博士とハイド氏』の存在を把握していたことが明瞭である[20]。さらに、蔵書中のGuy de Maupassant. *The Horla*(Little French Masterpiece s, 1904)には、末尾の余白に「愚作ナリ」という書き込みが、また*Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray*(Tauchnitz Edition. 1908)の扉ページには、「肖像がドリアン・グレーの上に斯様の影響を与ふる事既に愚也。少なくとも書き方が愚なり」という書き込みがそれぞれ残されている。

以上の書き込みから結論されるのは、漱石が興味を抱いたのは『オルラ』や『ドリアン・グレイの肖像』のように、「自我から分離・自立した似姿（影・鏡像・肖像画）」[21]や幽霊それ自体の存在ではなく分身を出現させるに至る自我の状態、「Egoヲ崩シテ幾個ノegoトナス」要素であるということである。

一例を挙げると、漱石は「文学論ノート」の「Ⅲ―6文芸ノPsychology」に、

normal manノ場合ニテモ後ニ何故アンナコトヲシタカ何故アンナコトヲ書クカト思フ場合アリ是其当時ニアツテハsanctionアリシナリ（今sanctionナキガ如ク）カカルコトヲdouble personalityト云ハバ常人モdouble personalityアラン.

と書きつけている。ここでは通常時の人格と明確に分裂した人格ではなく、一人の人間の中の不可解な部分が問題にされている。シャミッソー『影をなくした男』では、「自立化した分身による追跡・迫害」が問題になっており、ホフマンの『悪魔の霊液』やスティーブンスンの『ジーキル博士とハイド氏』においても「異常なまでに外見の酷似した現実の肉体を備えた人物として相互に対立し、妨害しあう」[22]分身像が描かれている。

つまり漱石が受容した分身小説は本体とは異なる自己の出現による分身との対決が問題であった。しかし、漱石が理解したdouble personalityとは「常人」の中にも存在する側面であり、現在の時点から振り返った過去の記憶と現在の自己との関係が問題になっている。その傾向は「作に涖んだ芸術上の我と然らざる平常の我とは別物であつて作家は二人人格（ダブルパーソナリティ）であるべき者だと云つた考へを持て居るかも知れない、是れも亦不当で無いと思ふのであります」[23]という発言でも確認できる。ここでも現在の時点から振り返って過去の自分の行動が理解できない部分があるという点で、「二人人格（ダブルパーソナリティ）」とは、「平常の我」とは独立した対決すべき存在としてではなく、自己の中の未知なる部分を指していると思われる。

このような漱石の見解は、『明暗』における津田の心理状態と通底している。『明暗』の冒頭近く、診察所で痔の「根本的な手術」が必要だと宣告された津田は、「何等の予告な

しに突発した」「去年の疼痛」が「記憶の舞台」に上り、病に対して自分が「全くの盲目漢であつた」ことに対して、「不思議といふよりも寧ろ恐ろし」い気持ちを抱く。「此肉体はいつ何時どんな変に会はないとも限らない。それどころか、今現に何んな変が此肉体のうちに起りつゝあるかも知れない」という「恐ろし」さから、津田は「精神界も同じ事だ」と心の中で叫ぶ。

「何うして彼の女は彼所へ嫁に行つたのだらう。それは自分で行かうと思つたから行つたに違ない。然し何うしても彼所へ嫁に行く筈ではなかつたのに。さうして此己は又何うして彼の女と結婚したのだらう。それも己が貰はうと思つたからこそ結婚が成立したに違ない。然し己は未だ嘗て彼の女を貰はうとは思つてゐなかつたのに。偶然？　ポアンカレーの所謂複雑の極致？　何だか解らない」（二）

彼は清子がなぜ「彼所へ嫁に行つたの」か理解できない。信頼していた清子に裏切られた時から、彼はこの問いを繰り返すのだが、外界と津田を繋ぐ糸が切れたように他者の一貫性への不信を抱いている。その結果手紙の主のように、外界への不信が自己の一貫性の不信へと繋がっているのではないだろうか。

津田にとって鏡を見る行為は、日常生活を送るにあたって自己像を統一し安定させるものであると考えられる。しかし大きな鏡に不意に行き当たることによって顔が裸出してしまった時、津田は鏡像を「自分の幽霊」として自分から切り離し、隠蔽してしまうのである。

彼は此宵の自分を顧りみて、殆んど夢中歩行者（ソムナンビュリスト）のやうな気がした。彼の行為は、目的もなく家中彷徨き廻つたと一般であつた。ことに階子段の下で、静中に渦を廻転させる水を見たり、突然姿見に映る気味の悪い自分の顔に出会つたりした時は、事後一時間と経たない近距離から判断して見ても、慥に常軌を逸した心理作用の支配を受けてゐた。常識に見捨てられた例の少ない彼としては珍らしい此気分は、今床の中に安臥する彼から見れば、恥づべき状態に違なかつた。（百七十七）

津田は「常識」を回復して以後、他者からの眼差しに対して過敏になっているが、それは彼が社会的・制度的な自己像を回復したことを示している。しかし同時に「静中に渦を廻転させる水を見た」時や「突然姿見に映る気味の悪い自分の顔に出会つたりした時」には津田の「常識」的な「顔」が取り落とされていたことも示されていた。洗面所の姿見との対面はその意味で、まさしく日常の中において突然裂け目が出現した現場である。「外聞が悪いといふ事を外にして、何故あんな心持になつたものだらうかと、たゞ其原因を考へる丈でも、説明は出来な」いのだが、津田の態度は原因をわざと見ないことによって、すでに起こってしまった現実を修復

しようとしていく様相を呈している。鏡の場面から一夜明けた朝には、津田は「魔境から今漸く覚醒した」（百七十八）と思い、「夜来の自分を我ながら馬鹿々々しいと思」（百七十九）っているが、ここでは現実に入れられた裂け目と、その時の自身の経験や思考までもが、自分ではないかのように事後的に「魔」として切り離されて隠蔽されている。しかし津田の姿を見ていれば、一旦入ったひびは隠蔽されることによってより深く刻まれていくことがわかる。津田がいくら眼を逸らそうとしても、ひびは不意に露呈してしまうのである。

冒頭から手術の場面で始まるように、津田は肉体の「変」に晒されており、知らないうちに肉体に変化が起きることを恐れている。「精神界も全く同じ事だ。何時どう変るか分らない。さうして其変る所を己は見たのだ」と心の中で叫んだ場面においても、津田は「思はず唇を固く結んで、恰も自尊心を傷けられた人のやうな眼を彼の周囲に向けた」（二）というように反射的な行動を取ってしまう。

「あの細君はことによると、まだあの事件に就いて、己に何か話をする気かも知れない。その話を実は己は聞きたくないのだ。然し又非常に聞きたいのだ」

彼は此矛盾した両面を自分の胸の中で自分に公言した時、忽ちわが弱点を曝露した人のやうに、暗い路の上で赤面した。（十三）

彼は起こってしまった「変」に対して、原因を知りたいという面と知りたくないという面の「矛盾した両面」が存在することを自覚する。彼は「変」の原因を直視することなく、迂回したまま恐れているのである。しかし自らの中にある恐れを自覚した瞬間は、日常生活のもとで覆い隠されていた「弱点」が不意にあらわになった瞬間であるといえるだろう。津田は清子が身を翻した過去の「あの事件」の記憶を思い出すことによって、発作的にバランスを崩して赤面するというように、対処のしようのない現実に受動的に晒されてしまう。津田は「あの事件」によって「変」を知ってしまったのだが、その原因と向き合うことなく、ただ変化を恐れているのである。

津田は姿見の場面の翌朝、下女と会話するのだが、姿見の前の体験が津田によって言説化されることによって上滑りし、次第に嘘になっていく過程が描かれる。

下女は先へ立った。夢遊病者として昨夕彷徨った記憶が、例の姿見の前へ出た時、突然津田の頭に閃めいた。

「あゝ此所だ」

彼は思はず斯う云った。事情を知らない下女は無邪気に訊き返した。

「何がです」

津田はすぐ胡麻化した。

「昨夕僕が幽霊に出会ったのは此所だといふのさ」

下女は変な顔をした。

「馬鹿を仰しやい。宅に幽霊なんか出るもんですか。そんな事を仰しやると――」

客商売をする宿に対して悪い洒落を云つたと悟つた津田は、賢こく二階を見上た。（百八十二）

「突然」「思はず」「あゝ此所だ」と発作的に口走った津田の言葉は、下女の聞きかえしによって我に帰った津田によって「胡麻化」され、「幽霊」の意味も津田の体験を離れて、一般化し「悪い洒落」になっている。

再会したときの清子との会話の途中でも、津田は再び昨夜の体験をなぞっているが、「水盤に溢れる水を眺めてゐたに違なかつた。姿見に映るわが影を見詰めてゐたに違なかつた。最後に其所にある櫛を取つて頭迄梳いて愚図々々してゐたに違なかつた」（百八十六）と、「違いなかつた」という言葉を何度も繰り返すことによって意味が失われていく。姿見の前の体験は、津田の会話によって裏切られていくのである。彼は違和感の原因を解消することなく誤魔化し、記憶を繰り返し語りなおすことによって出来事性を剥ぎ取り、裂け目を埋めて平らな記憶にしていくのである。

四　「絵」にされる女

津田は姿見の場面の直後に、階段の上の部屋から出てきた清子を目撃する。彼は清子の姿を「一種の絵」として記憶に定着させ、「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伝えた」（百七十六）。「棒のやうに硬く立つた彼女が、何故それを床の上に落さなかつたかは、後から其刹那の光景を辿るたびに、何時でも彼の記憶中に顔を出したがる疑問であつた」という文章は、事件が終わった後に、津田が記憶のなかの「絵」として清子を何度も回想することを予言しているのである。

清子と向き合っている時でさえ、津田は、「あの時この人は、丁度斯ういふ姿勢で、斯ういふ林檎を剥いて呉れたんだつけ」と、現在の清子の姿を「ことごとく其時の模写」（百八十七）へと重ねていく。清子の眼は「あゝこの眼だつけ」と、過去の「特殊な記憶」へと結び付けて受け止められることによって、「何度も繰り返された過去の光景（シーン）」のなかの馴染み深い眼として受け止められ、それによって過去の清子と現在の清子の連続性が保障されるのである。津田は、彼と清子の現在の関係を新しくつくり直そうとは何ら考えておらず、現在の清子のなかに過去の清子を読もうとしているのである。

「其時の模写」といった時の、「其時」とは取り返しの付かない清子の「変」が起る前、津田と清子が恋人同士であり周囲と自己が調和していた頃の光景である。この場面では、清子の現在の状態は問題の埒外におかれ、津田が清子をどう見ているのかということが焦点となっている。変じやすい不

確かな肉体と精神に恐れを抱く津田にとって、信頼すべきなのは、「変」が生じる以前の記憶である。

彼は別れて以来一年近く経つ今日迄、いまだ此女の記憶を失くした覚がなかつた。斯うして夜路を馬車に揺られて行くのも、有体に云へば、其人の影を一図に追懸てゐる所作に違なかつた。（中略）失はれた女の影を追ふ彼の心、其心を無遠慮に翻訳すれば、取りも直さず、此痩馬ではないか。（百七十二）

津田が清子と別れて以来失くした覚えがないのは、清子の「記憶」であり、追いかけるのは清子の「影」、「失はれた女の影」である。津田が辿ろうとしている過去からの夢とは、「突然清子に背中を向けられた其刹那」に「夢」の女となった、失われる以前の清子の「影」だろう。津田は清子が変化していないことを実は期待しているのである。言いかえれば、清子が不可解な存在へと変化した後に、不確かで「解らない」現実に生きている津田が辿ろうとしているのは、現在の清子ではなく過去の清子と変わらない「夢」の女なのである。

津田において、洗面所の場面以前の鏡は、日常のなかで満足した自己像を常に送り返してくるはずのものとして捉えられていた。日々変化している身体に「恐ろし」さを抱く姿勢とは矛盾するように、彼は日々変化する身体を映し出しているはずの自己の鏡像を、「好男子」という決まった形容で語ることによって同一化していくのである。以下の引用は『彼岸過迄』の敬太郎の描写である。

彼は寐ながら天井を眺めて、自分に最も新らしい昨日の世界を、幾順となく眼の前に循環させた。彼は二日酔の眼と頭をもつて、蚕の糸を吐く様に夫から夫へと出てくる此記念の画を飽かず見詰めてゐたが、仕舞には眼先に漂よふふわ〳〵した夢の蒼蠅さに堪えなくなつた。（中略）容貌は固より服装から歩き付に至る迄悉く記憶の鏡に判切りと映つた。夫でゐて二人とも遠くの国にゐる様な心持がした。遠くの国にゐながら、つい近くにあるものを見るやうに、鮮やかな色と形を備へて眸を侵して来た。（「報告」一）

この場面では、動的な「現在」を静的な「記憶の画」、「記憶の鏡」に安定させるという敬太郎の記憶の仕方が描かれている。ここでは記憶は視覚的な「像」として捉えられており、「記憶の画」が「記憶の鏡」と言い換えられていることからも分かるように、「画」と「鏡」はひとたび映したものを保存するものとして同一に見なされていることがわかる。変りやすい自己と他者に対して、「記憶の画」、「記憶の鏡」として静止した一瞬の「像」を手に入れるのである。

津田が体験を言葉によって語りなおすことによって誤魔化していくように、記憶とは実際にあった出来事ではなく、自身の認識と解釈とに大きく左右される、作られた〈物語〉なのである。その点で津田の記憶は、まさに自己の欲望や願

望を映し出す鏡であろう。

しかし清子と再会した津田は、生身の清子と対面することになる。清子と再会した津田は、「当時を回想するうつとりとした夢の消息」（百八十七）を映し出す「失はれた女の影」ではなく、「燦然たる警戒の閃めきを認めなければならな」かった。

それは彼女の指を飾る美くしい二個の宝石であつた。若しそれが彼女の結婚を永久に記念するならば、其ぎらぎらした小さい光程、津田と彼女の間を鋭どく遮ぎるものはなかつた。柔婉に動く彼女の手先を見詰めてゐる彼の眼は、当時を回想するうつとりとした夢の消息のうちに、燦然たる警戒の閃めきを認めなければならなかつた。

彼はすぐ清子の手から眼を放して、其髪を見た。然し今朝下女が結つて遣つたといふ其髪は通例の庇であつた。何の奇も認められない黒い光沢が、櫛の歯を入れた痕を、行儀正しく竪に残してゐる丈であつた。（百八十七）

彼女の変化を鋭く突きつける指輪を認めた津田は、救いを求めるように「すぐ清子の手から眼を放し」て、髪に目を移す。しかし髪型は、津田にとって「何の奇も認められない」庇である。「然し」「丈」という言葉の端々に現れた津田の失望感には、津田の欲望を映し出す鏡のように、清子に過去を再現してもらいたいという願望が感じられる。それをうべなわない清子との距離は明らかなのではないだろうか。

次に述べるように、夏目漱石における「鏡」のモチーフを追っていくと、初期作品群において「鏡」が重要な役割を果たしていることと比較して、中期以降の作品では「鏡」は影を潜めているかのように見える。しかし漱石の死によって未完となった『明暗』の最後の場面にかけて、「鏡」が再び登場するのである。漱石は『吾輩は猫である』（明治三十八）において、鏡を覗き込む苦沙弥を猫が観察し、鏡について思索する場面を描いたのを端緒として、「鏡」をたびたび作品中に登場させている。『薤露行』（明治三十八）、『幻影の盾』（明治三十八）、『琴のそら音』（明治三十八）のような初期作品では、アーサー王物語や「怪談」や「不思議な話」という特殊な場を設定した上で、現実とは切り離された何かを表現することに「鏡」の役割があった。『薤露行』において、シャロットという名前が、塔に住むシャロット本人とその土地の名の両方を指していたように、『幻影の盾』の「南の国」であれ、『草枕』の「鏡が池」であれ、『三四郎』において三四郎が美禰子の家で「鏡の中の美禰子」と対面する場面であれ、「鏡」が力を発揮するのは多かれ少なかれ日常とは異なる〈特別な場〉においてであった。

それに対して『明暗』における「鏡」は、その時の登場人物の心理状態を表しており、日常の中で日常に亀裂を入れるものであると言える。したがって事件は、当事者にしかわ

からないものとなる。周囲の目には平凡な日常の続きと見えながら、当事者自身も知らない不安や拘りがある場合に、「鏡」は異化された像を映し出すことによって、突如その人の日常に割れ目を入れるのである。

日常を安定させ、自己同一性を確保するのは、記憶や想起の繰り返し作用であり、「鏡」は日常生活においては「記憶の鏡」として自己像を安定させて固定化すると同時に、突然にその表面に映し出すことによって、語られるべき自己像に亀裂を入れるという二面性を持っている。「自己の幽霊」を自分から切り離し、「誤魔化し」ていく津田の態度や、女性を「画」へと定着させる津田のまなざしには、不確かな自己への懐疑と変化することへの恐れが感じられるのである。

注

(1)『門』(明治四十三)の宗助は、妻の御米をかつての親友・安井から奪ったという過去を持っているが、家主の坂井から偶然にも安井の消息を聞いて脅かされる。その晩宗助はなかなか眠ることが出来ず、「天が波を打つて伸び且つ縮んだ。地球が糸で釣るした毬の如くに大きな弧線を描いて空間に揺いた。凡てが恐ろしい魔の支配する夢であつた」(十七)というように「魔の支配する夢」に悩まされる。また『明暗』において、津田は洗面所の場面の翌朝、「昨夜来の魔境から今漸く覚醒した人のやうな眼を放つて、其所いらを見渡し」ている。『門』における「波を打つて伸び且つ縮んだ」という描写と、『明暗』における「渦は伸びたり縮んだりした」という洗面所の描写は、「波」と「山水だか清水」という差異はあるものの、共に伸縮する水の動きというモチーフを用いることによって、主人公が「魔の支配する夢」(『門』)、「淡い夢」「夢中歩行者」「魔境」(『明暗』)など、「魔」や「夢」という言葉であらわされるような状態に陥っていくことを表現している点が共通している。

なお、本稿で筆者が注目した『明暗』における洗面所の「渦」の箇所について、初稿後に出原隆俊氏より『門』の引用箇所との関連性をご指摘頂いた。注における『門』の引用は、同氏のご教示によるものである。記して御礼申し上げたい。

(2) 古井由吉「凝滞する時間」(『文學界』一九九三・七)

(3) 出原隆俊「『明暗』論の出発」(『国語国文』二〇〇三・三)

(4)『草枕』(明治三十九)では、画工が鏡が池まで来て画の構図を考える。「岩の高さが一丈あれば、影も一丈ある。熊笹は、水際でとまらずに、水の中迄茂り込んで居るかと怪まるゝ位、鮮やかに水底迄写つてゐる。松に至つては空に聳ゆる高さが、見上げらるゝ丈、影も亦頗る細長い。眼に写つた丈の寸法では到底収りがつかない。一層の事、実物をやめて影丈描くのも一興だらう。水をかいて、水の中の影をかいて、さうして、是が画だと人に見せたら驚ろくだらう」(十)。この場面では、「鏡が池」という名前が象徴するように、水鏡に上下が倒立した形

で映った熊笹や松などの像が、「実物」と「影」への思索へと画工を導いていく。

(5) 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)

(6) 相原和邦『漱石文学』(塙書房、一九九三年)

(7) 飯田祐子氏は「『明暗』は、津田が自分を疑い出すことから始まり、鏡に反転して映し出された「自分の幽霊」(百七十五)に出会うことを経て、津田の在り方そのものが変容することを仄めかして途切れている」(「『明暗』論――女としてのお延と、男としての津田について――」『文学』一九九四・春)としている。さらに石原千秋氏は「女の影」(百七十二)を追う津田の温泉行きが彼に見せるのは、たぶん、自分の言説が作り上げた自分がすでに実体ではなく「自分の影像」=「自分の幽霊」(百七十五)でしかないということに違いない」としながらも、すかさず「しかし、そういう人間だけが、〈愛〉を「家族語」の枠から解き放ち、多義的にゆさぶりをかけることができるかもしれないのだ」(「修身の「家」記号の「家」」『反転する漱石』青土社、一九九七)としており、姿見の中に「自己の幽霊」を見たことが、津田に何らかの「変化」をもたらす契機となったという解釈は共通している。

(8)『漱石全集』二十一巻「Ⅵ―11　Romantic School in Germany-BrandesⅡ」

(9)『漱石全集』二十一巻「Ⅳ―26　Supernatural」。漱石は、『文学論』第一編第三章において、文学的内容を分類し、その第三種として超自然的材料を取上げている。

(10) 岡三郎氏は、「このノートはブランデス『19世紀文芸主潮』第二巻の要約的内容を持っている。ノートの各章の見出しも、その章の題名とおなじであったり要約的に記したものが少なくない」と指摘している。(『漱石全集』第二十一巻、注、p.626)

(11) オットー・ランク『分身』(有内嘉宏訳、人文書院、一九八八)

(12) 前掲(11)。

(13)「作家としての女子」(『女子文壇』五年二号、明治四十二年二月一日)

【付記】本稿における夏目漱石の作品の本文・引用は全て、『漱石全集』(岩波書店、一九九三)による。引用に際しては、適宜旧字体を新字体に改め、重要な部分を除きルビは省略した。引用文に記した傍線及び省略記号(中略)は全て引用者のものである。

(すずきあきよ／本学大学院博士後期課程)