

漱石『三四郎』の成立（未定稿）

一 作品成立の環境

【自伝文学の成長】 近代精神の一つの特長として自我の意識の覚醒と生長深化がある。明治の精神も、社会全般の個人主義思潮の浸潤と共に、基本的には、人間尊重が意識の深化と共に、個人——そして自我の意識が生長して、それは、文章界にも反映して、従来の日本の広義の文学としての文章界にその性格の乏しかった文章が出現し、その風潮が拡大していった。それは「自伝」という形態である。自伝は文章形態の一種であって、特に文学的特色を帯びたときに、自伝文学という名称で呼ばれもするが、自伝という文章形態の中でも、さらに細かに分類すれば、日記形態・書簡形態と相並び、相交渉する形態であって、そのどちらとも不分明な中間的形態もある。

自伝の本質は、自己を語る——ところにあると一口で言えるが、その語り方、語る意識・精神が、自伝形態の文章を分化し、異った性格を持つものとして成立させている。

基本的に「自己を語る」という性質の文章であれば、日本には早く

酒 井 森之介

平安朝の女流文学に立派な作品形態を認められる。それはそれとして「自己を語る」作品であって、その価値と光彩を認めるものの、現代の我々の頭にある「自伝」とか「自伝文学」という範疇には素直に入って来ない。王朝の既成社会組織の中に、伝習のままに生活し、そこに有為転変の流れるような人生を経験して、それを大きく情感と仏教的世界観に依存して、思い済ましている——そういう自己が語られても、「自伝」や「自伝文学」とは見なしたくないのである。

我々の頭にある「自伝」の本質は、ルネサンス以後、西欧に発生し発達したものを標準とせざるを得ない。人間という自覚に立つて知性・悟性を主軸にして、現実に対処し、自己の思念と論理で生きたという自己を語るときにのみ「自伝」と呼びたい気持が曲げられない。平安朝から中世にかけての文学に見出すその種の文章は、自己の外にある世界観や人生観・社会観という鏡を自己の前に据えて、そこに投影した自己を描き語るものであって見れば、それは既に平安朝文学で用いられている「自照文学」という名称の適切さに想到せざるを得ない。西欧にその本義を決定し確立した「自伝」も、日本の中世から近世に

かけては、発生し成立していると思われる。随筆という分類に属せしめられて来た文章の中に、そうした自覚や精神を確認できるし、その

実例も余りにも有名で、しかも稀少な存在である。「折たく柴の記」に、その秀麗な高嶺の輝きを見るが、白石の天分は不世出なものであったにせよ、白石を世に出す地盤はあったものと考えざるを得ないから、「折たく柴」には遙か及ばないにしても、こうした自伝性を備えた日記・自伝の文章は相当数、近世人の手で書かれたものと見て誤りはあるまい。それらは、すべて「随筆」として分類されて、その近世の随筆はある程度整理され、一部刊行されてはいるものの、また、日記・自伝として確認されたものも少数はあるが、近世の随筆で世に出ず、埋れたままのもの、維新以後今日までの天災や社会変動や戦争に伴う急激で広範な国民の生活の変化が、意識的に無意識的に葬ってしまったその種の文章類もおびただしいものと推測することは誤りではないであろう。

日本では、文を成すことは特殊な人たちの生活の余技として見なされてきた傾きがあつて、また常に強権下に人間自覚が生長しにくい基因があつて、自我の発現を控え目することを常識とする社会通念が支配して来たから、西欧のように自伝類を公刊して世に問うという慣習は成立しなかった。畢竟するに、人間的自覚や人間関心の未発達ということになるかもしれないが、恐らくは近世社会では、今日想像する以上にその自覚も生長していて、その種の文章作品も生れていたものであろうが、公開・公刊の習慣がないままに、筐底深く蔵されたまま

消失してしまった事例は数多かったことであろう。

さて、明治時代になると、西欧の風が移植されるにつれ、明確に、「自伝」といわれる種類の文章が世に出はじめた。世に知られその影響の大きかった点では、内村鑑三と福沢諭吉に先ず指を屈すべきであろう。一八九〇年代（明治二十年代の半）から、早く鑑三の信仰面での自我の追求・確認が始まっている。『求安録』（明二六）に発して、『余は如何にしてキリスト信徒となりしか』（明二八、始め英文、後に和訳）が自伝的性格の文字として庄巻の作になるが、何といつても信仰告白として特殊性があり、内容体裁共に本格的な自伝としては『福翁自伝』（明三一・七から新聞に連載、明三二刊）の出現を待つて、その影響から、自叙伝という文章の執筆の風も、そしてその公刊も定着してくると見られる。この前後から、官民の知識人・知性人の自伝的作品が豊穡さを増していく愉しさを感じるのであるが、この日本に於ける自伝の発生定着の第一期として限って見ると、一九〇四年（明治三七）の福田英子（ひろこ）『妾の半生涯』までを一括してみることが出来る。福田英子は、厳格な武士の家庭教育から女性の自立心と自覚を育て、それに西欧の人間主義を吸収させながら、民権運動に加わり、大阪事件に連座したりしたあと、キリスト教的社会主義をも摂取し、女権運動の第一号と見られる社会活動の傍ら、婦人自立のために自ら糊口の手段をもつことを必要として、婦人の殖産教育事業にも早くから着手するといった異色な女性で、日本の近代 self の生長の因つて来るところの多様性を如実に実感させるもので、その自伝もまた『折たく

柴』や『福翁自伝』と並んで、自伝文学として高く評価するにふさわしい大自伝の風格を備えている。

【自伝小説の誕生】 こうして明治期の後半に、自伝文学の成立を見るが、近代の人間意識、個我の意識の生長という地盤を共にして、さらに高い評価とこの種の読み物が読者階層の嗜好をも呼び醒して、さらに、文章形態という共通性や、名作自伝のもつ文学性という共通性もあって、文学畑（小説）の世界に、自伝的形態の作品が出て来るのである。前述の自伝として成立したものが、その内容形態において、文学性をも備えたものを、旧来の用語を借りて「自伝文学」と呼ぶことにして、小説形態の中に発生した自伝的性格の強いものを「自伝（的）小説」あるいは「自伝体小説」と呼ぶのも、呼称として分明さが弱い悩みを免れないが、用語は余り異を立てないことにして論を進めたい。

自伝的小説の最初の出現として、徳富蘆花の『思出の記』（明三三）が認められる。この作品は文学思潮の発展の系列上では、やや異形の作品で、自伝発展の上に当然期待される自我意識の精密・徹底さの点では低位弱力で、小説としての脚色構成は巧緻で、通俗的な面白さで読ませる作品になっている。これは、硯友社文学が近世文学を基盤として新時代性を加味したリアリズムの上に非常に巧みな小説技法を構築したその遺産を地盤として、三〇年代に生長した社会意識と拡大した視野、近代主義の諸思潮を、より高度な文学精神で吸収することなく、すべて小説制作の手法や素材として消化して新面目を打出した風

葉・幽芳等に生み出された「家庭小説」「社会小説」など一連の通俗小説の範疇で考えた方が正当な扱いになるかも知れない。

ともかく、『思出の記』は、二〇年代から発達して来た自伝文学の本質である個我の確立、自意識の批判的深化徹底が小説の上に映出でたと見るには余りにも正統性を欠いている。しかし作品としては、かなりの脚色紛飾を施されているにしろ作者の歩いて来た実人生の生活行状を素材として年代記的に人生発展史的に描いて小説としてのまとまりを見せたのは、自伝的小説と形態本意に考えて、呼ぶ事もできるであろう。ただ人物の人間精神が、立志向学立身出世の方向に自覚を深めていく大時代性ないし一過性の明治思潮に止まっている所に難がある。

しかし『思出の記』が明治三〇年代後半期の小説界に自伝的小説の可能性を示唆する一指標の役割をしたと評価するのは無理ではない。

【自我の表明と文学】 明治精神史に自我意識の強化確立が進行したことは、前述の自伝の発生普及を招いたばかりでなく、広く文章界に様々の形で浸透しはじめた。指標的役割といえば『即興詩人』も浪漫性や悲恋小説としての面目が第一義的役割を果たしたことは無論であるが、間接的にこの作品のもつ故郷出離と漂泊に住む一人物の生立ちの人生を描いた、そういう小説を当代文学の作品として読む者に親近感と魅力を覚えさせたことであろう。特異な浪漫家として硯友社文学の中から、年少の世代を代表して小説を書き始めた泉鏡花が、この『即興詩人』に感動して、明治二九年、『一之巻』から『二之巻』その続篇と

して『六之巻』に至りそして『誓之巻』で完結する連作形式の短篇で、自らの少年時代の金沢を舞台に、恋情に目覚めた少年の年長の女性を慕う浪漫心情にあふれる自伝性の濃い恋愛小説を書いたのも、後の長い創作活動に浪漫的説話作家としての本領を守り続けた鏡花にしては珍しい作品で、当代の創作精神に自己を語ろうとする意識が強く働きかけていたことの証左であろう。その鏡花もこの後続いて同年末に『照葉狂言』を書き、作因主題は同一ながら全く面目趣好を異にする、より『即興詩人』に接近した浪漫的思情と少年悲傷の立ちこめた説話風の小説作風に転じて、後来の鏡花文学の本道に立戻ってしまう。

人間的自覚、強烈な個人意識の発動に従って自己が語り、自我を語ろうとする精神が最も自然に文章を成し、しかもそれが小説文学であるようにする、そういった新しい形態の小説を求めている模索は、当三〇年代の若い世代の文人たちによって時に大胆に試みられた。抒情詩人として自我を存分に歌い揚げた島崎藤村は自らの詩作の人生に終止符を打って、小説面に転じ、信州小諸にあって無名時代の小説道に精進する一人であった。

小説家としてより早く活動の緒にっていた国木田独歩も詩作時代の自己発現の熱情を胸底に秘めながら、独りひそかに日記として自然・人間——それを包擁する宇宙の在来する神秘観に対決して、自らの人間的自覚を確立しようとして模索し苦闘の記録を綴っていた。これは独歩の死後公刊された『欺かざるの記』（明四一—四二）である。独歩は小説をもって湖口の途としていたから、ある程度、既成の小説

意識や技法を借りて、新様を加えた短篇小説の制作に努めた。世を挙げて、現実精神が進行する思潮の中で、独歩はまともに現実に対処し、揮身の力を傾けて現実の解明理^{（明）}会に専念した。天性の我が強さと自己顕現欲の強さという形をとった詩的熱情が内燃化して、己が心の姿勢を現実解明の方向に統一させたのは、にわかに襲いかかってきた劣敗者意識であつたろう。恋に新生活様式に、教育に、出版に、と事業欲に熱したのも現実関心の異常な強さを示しているが、ことごとく破れ去って劣敗者に己を位置づけざるを得なくなったとき、独歩は沈潜して現実を思い観たのであろう。そうした現実思考は、時には小説の既成概念に乗らない、また乗せ得ない、現存の小説技法を必要としないばかりか、それがあつてはかえって自己の思念の表現を妨げると思われる場合も起つた筈である。現実の認識につれておのずと発生し揺動する自我の思念を着想するままに、昂揚するままに書き綴って行くことが、その新しい内容——独自の自分らしい小宇宙的な思想の世界がもつ文章形式であるという想い——それが直ちに小説として容認されるかどうかは独歩自身も判断できないままに、現実のある情景に写実と感慨を寄り添え融しこんだ文章に、それだけで一文章として報償の充足感を味える確信に到達する。そうした自覚で、二葉亭訳の『あひびき』の文章を手がかりに、当時短篇小説の制作に脂が乗りはじめた当初に『武蔵野』（明三二）を、ついで『牛肉と馬鈴薯』（明三四）という伝承の小説概念に外れた短篇を世に送ることになる。この現象は、旧小説の概念から脱して、自我意識の表明にアクセントをつけた

新様式の小説の完成に向って、工夫考案する方向付けにつながる。同じころ無名小説家として雌伏の中で新体小説の準備に余念なく研鑽を続けていた島崎藤村が、形態的には旧式でも、また仕組趣好の面でも悲劇性を強調してカタルシス効果をねらうという旧套性にかかずらいながらも、近代的自我確立に必要な告白を主題化するという作品の構想にとりかかろうとしている。それは『破戒』（明三九）となつて実現し、それがまた『春』（明四一）へと展開していく態のものであった。

さて、また独歩が自我の意識に中心を置いた、文章の作法を工夫し、仕組脚色を軽視した文章に新たな文学的価値を附与する事に着目しはじめ、それを自我の思念と写真の結合によって実現を試み出したときは、またこの明治三〇年代の初頭から、正岡子規を先達として、根岸派の人々による「写生文」運動が活発化していった時期であつた。写生文の目差すところは、独歩の考えるところときわめて相似していた。極立った違いといえば、「写真」の意味が全く同じでない点であらう。

日本近代文学の写真精神の源流は、言うまでもなく西欧からの摂取で、文学界への定着は主として坪内逍遙と二葉亭四迷の理論と実作を通じて行われたと見ていいと思う。逍遙は英文学を通じて常識的な素樸な模写的写真で、経験学派の哲学を背景にしている主観客観にも常識的理念が強く働いている。逍遙は自らの文学的教養の地盤である近世文学を例にとって、客観的写真による新時代の小説文学の有り様を『小説神髓』（明一八）で論じたから、二〇年代・三〇年代の創作

界の主流にまで浸透理解されて、幸田露伴、尾崎紅葉を始め現友社の当初の全体の写真主義の基調となつていった。この『神髓』流写真に對して、あきたらず、フランス流のヒューアニズムとドイツ觀念哲学の洗礼を受けていたロシア文学思想から写真に想到していた二葉亭は、その写真を「浮雲」（明二〇）に実現し、それに先立って、逍遙の文学論の実体化である『^{三讀}當世書生氣質』（明一八一—一九）の批評文としてのきっかけて執筆した『小説総論』（明一九）の短章をもつて、逍遙の素樸な写真論を、より精密な觀念構造の場に移し置いて、文学感覺による柔軟な理解で補正するところがあつた。二葉亭の「写真」として模写的写真論を出るものではなかったが、芸術文学は感覺的な現実認識だと規定したり、現象（実相）をかりて本質即ち真実（虚相）をうつすものだと、「神髓」流の旧套的な思念で解明を迫つた逍遙の写真思想をより近代的な思考様式に因つて写真の本質を解明する手がかりを教えているなどして、近代文学理念の成熟していく時期に應じる所論となつている。この二葉亭流写真の系譜に立つて、一段と精緻な思想の場で、文芸の批評のあり方から出発して主観と客観、写真と理想の理念の究明を迫つたのが、逍遙と森鷗外との間に行われた華麗な論争である「没理想論争」（明二四—二五）である。これは、逍遙と鷗外との間に拠つて立つ文学の教養地盤に懸隔があり、そこに生じる文学用語の理念の相違もあり、論争上にも媒概念のくいちがいが両者の論点が噛み合わない事も珍しくなく、かたがた逍遙の素朴温健な良い意味での良識的な見解に對して、鷗外の方はドイツ觀念論の精密广大

な精神界の構造知識を踏まえて、ハルトマン美学の思想を縦横に駆使して、しかも当時では日本語の訳語も揃わない——たとえあってもまだ使用が一般化していない実情もあったであろうが、鷗外の所論には賑やかにドイツ語が飛び出して、読む者を煙に巻いてしまう感があった。従って、長期間に亘り、大規模な論戦を続け、そのテーマも新文学建設に重要な基本理念で、その意義も大きかったが、論議としては結論らしい結論もなく、鷗外の独り角力に終わった観がある。文学界に思想的向上の実益の効果を残すことは案外少かったようである。しかし文学思想上重要な問題を提起して、問題意識を搔立てて、この後の文学運動に多彩豊穠な理念と深化に徹する思考の場を培った点は疑えない。

こうして、明治三〇年代に一際昂まってきた写実主義思潮には、出発点からの文学地盤や、同じく科学思想の中で育った共通性はあっても西欧の各民族性の特色を帯びたものとして日本に移植された基底の相違があった。

神髓流写実は経験を基調に近世文学の写実性を新風化し、紅露時代を経て硯友社文学の写実の大凡を特色づけ、これはやがて逍遙を媒体として、早稲田文科の写実性を特色づけ、後来の自然主義文学の写実性にまで根を残した。そしてこの写実精神は、明治の小説文学の根幹をなしたといつてよいだろう。それに対し、二葉亭流写実は、観念を基調にして、没理想論争を経て、帝国（大学）文学に灯明を伝え、明星派や上田敏を通じて、明治の後期浪漫主義文学にまで、その観念的

構想についての写実性を伝えた。勿論、この方は、小説文学と結びつくことが薄かったから、写実という明確な文学精神の形をとることが稀少であったが、写実を含めて文学理念全般を性格づけ、特に詩歌文学の世界で写実ということを考えるときにその観念を特色づけた。

客観と主観を対置することに並べて写実と理想を矛盾観念として論じ合った「没理想論争」も思えば不可解な論争であったという感慨を否めないが、これが明治の最大の文学本質論争になったという事実は、やはり、明治の文学の特色を示している。この論の難点は理想の意義が不明確であったことが大きく働いている。人間の主体的価値意識が充分に育っていなかった時代であるから、適正な訳語にも困ったことであろう。

北村透谷によって、初めて人間の主体的精神（靈魂）の意義と尊厳性を鼓吹された明治の精神は、自由意志をもち自由なるべき人間の自覚に到達するまでには、なお三〇年を要したのである。その間に、自分とは何か、人間とは何か、そして地球的自然、さらに宇宙的大自然とは何かを考え、人間と自然の関係の鍵をつかむのに苦悩し惑乱したことから始まる。透谷は問題の先鞭をつけただけで戦い疾れて世を去ったが、この人間と個の自覚の問題は、文学の世界では、詩歌の精神の中に伝統となった。こうした靈魂——観念世界のことは詩歌文学による表明に優るものはなかった。ことに新体詩の発明が、絶好の場を作ってくれた。小説、は近世文学が余りにも大きな写実の精神的地盤とその技法を築きあげて、明治に伝えたから、写実は作品技法上の問

題として見られがちで、そのことは、既に『小説神髓』の所論にもほのかに現れていた。果して、「写実」は、後の硯友社文学時代まで、主として作品構成上の技法や描写技術としての工夫に傾いてしまった。

作品の主題の理念、何を如何に書くかの思想性は、近世小説文学に手薄な部面で、明治文学になって、はじめて取上げねばならない課題であったから、この新時代の文学意識の表明に事欠くことが多かった。そしてまたここでは散文文学としての性質上、写実精神が主座を占めていた。透谷が残した人間の自覚や自我意識の育成もその拡充の問題も、また写実・理想といった文学理念のもつ觀念上の構造関係も、ひとえに新体詩の作業に受けつかれて課題とされてきた。初期の浪漫主義文学運動はともかく透谷が提起した人格の自由から自我の確立へわたる広範な問題を標榜する青年運動であったが、透谷の精神をもっとも深く、まともに体した島崎藤村は、その人生的意義の達成を先づ詩業に限定して、抒情の世界で抒情的に人間と個我的意識の達成を図り、そしてその詩業を完結した。

文学者としての面目に定着した藤村の精神にも透谷によって植えつけられた全面的な人格の場での文学という意識が牢固としてあった。その点藤村の詩業一つである浪漫的抒情詩の次期的継承を果した「明星派」とは全く思想基盤を異にしていた。「明星」の文学は、抒情詩の世界で、漸く台頭してきた芸術至上意識から美神への奉仕に専念し、また個人主義思潮に安座して放恣な官能的自我の達成に傾斜して行き、やがて世を挙げて科学精神の昂揚する時代思潮の中で、新たな

写実の問題を荷って対決を迫ってきた自然主義思潮の前では、自らの浪漫精神に対して、写実をどう理念づけてよいかの方途もなく、もろくも挫折崩壊した。

藤村は没理想論の華やかな時代に揺蕩とする自らの文学への思いを固めて行ったから、抒情詩の完成に専念する時期にあっても、現在の自分の理想に反措定として働く写実を忘れることはなかった。賢明でまた信州人気質をうけて堅実な渡世意識ももっていた藤村は、文学を生業としようとする自分の生涯の計として散文文学への転換の必要も感じたであろう。が、藤村が小説に転じる覚悟をして準備にとりかかった心構えには、透谷の遺志を下地に構想する己が文学業の達成に、今までの自分に仕残された部分——真実の究明を文学において果たそうという内面的な必然性もあったらうと思われる。こうして藤村は自分が抱きつづけてきた写実を自然主義思潮に投じることになる。

三〇年代の写実文学には、やや奇才の観がある小杉天外を認めなければならぬ。天外も小説の人として、その写実は硯友社の写実を色濃く享けた。硯友社には多少阻隔感をもっていたにせよ、野党的に硯友社とは交友関係を持って、写実技量では硯友社をぬきんでる才覚に恵ぐまれていて、三〇年前後になると早くもその移入が始まったフランス自然主義思潮の中のゾラにいち早く着目して、その大胆な野放図な移植ぶり——『はつ姿』（明三三）は、硯友社の写実に倦怠しはじめていた小説界の新風待望の氣運に乗って、かえって天外の名声を揚げることで済んだが、これはまた天外の小説家として文学教養の温床の

浅さを示しているもので、写実の才は卓抜でも文学の基本理念に写実の変革を与えない以上、ゾライズムも作因・脚色の新味の止まり、硯友社文学の亜流の域にとどまるものであった。三〇年代の新しい思潮として、注目を集め、世を沸騰させることもあった新思想の個人主義や人間主義を取上げてみても、それは作品の道具立てに終り、作品成立の基本理念として能動しなかった。作者自身に主体的自我の確立も新文学理念の発動が欠けていたのである。

【自我の表明としての『武蔵野』】 もう一度独歩に戻ると、彼は不遇な家庭環境に生立ち、生得の劇しい我意と負けん気にまかせ、野望的な社会行動にふける傾向を見せたが、それは独歩が多感行動的でしかも思索性をもっていたからで、その特質が、キリスト教（明二四、入神）とそれに引きつづいて、ワーズワースへの傾倒によって、前期の行動的波瀾放浪の時期に、内面的には、自然・人間そして自己の存在と関連を思念する、自らの宇宙観にも似た規模の思想を育てていたのである。

死後公刊された『欺かざるの記』は、入神とワーズワースへの傾倒から始まり、疾風怒濤的な行為の蔭に現実の苦悶を深くなめた時期である明治二六年二月から、恋愛の歓喜から急激な破局、空想的な自然と人間合一境からの失墜の苦痛に、ようやく内面化をふかめ「断乎文学界に突入せんと欲す」（明二九・八・二六）と書き記して、三〇年四月、日光に田山花袋と共に赴き、その寺院で、五月一三日、処女作小説「源叔父」の成稿を得た頃までの四年三カ月の日記である。

その中でゾラの人生の悲惨は多くキャラクターのせいだという説に賛同、真理だと肯定している。

独歩は、この時期まで社会面では、僅かばかりの報道記事や編集関係の短文、少年読物としての英雄・偉人の伝記物、そして僅少の新体詩——それも内面沈潜が始まってからの作とおぼしいもの——しか書いていない。彼の作家としての文芸修業は、秘かに長年書きつづってきたこの日記だけであった。恋愛の昂揚した空想の中で誇りに野放図に構想し、誇大妄想的に大掛りに図面を引いた自然と人間の関係を示す構想図は、厳粛な現実に転落した瞬間に、内念に養い来った日記の中で引いてきた図面に戻った。

現実には信子との結婚生活の理想境を求めて、北海道空知川畔の原始林にさまよい、自然の威圧に圧倒されて大抱負も惨敗する思いを噛みしめて帰京すれば、信子失踪によって、恋愛の夢も破綻して、浪漫的夢想の虚構の上に構築された自我を御破算にして——自然と人間との新たな調和合一点を求める心境にあるとき逢着したのが武蔵野であった。

武蔵野は太古から箱根火山・富士火山群の噴出した火山灰土が堆積して出来た台地で、幾つかの湧水を囲んで村落ができていた。他は広大な権木林と草原で中世までは農作よりも馬の放牧場として役立てられてきた。江戸時代になって防火施設が弱体のままに大都市に発展した江戸に大火災が頻発して、おびただしい罹災者が出るようになると、当初戦略一図に経画されてきた江戸の町に防災の計画も加えられ罹災

民や立退く市民の帰農政策が武蔵野にとられた。それは一戸毎に宅地・畠・水田・山林さらに処々必要な数の深井戸も設けられた敷地割り、自営農家方式の農村育成策で、江戸時代を通じて武蔵野各地に造成された入植民の半村落式の農村が、また新田を開発すること、武蔵野は、丘陵の起伏を利用して田あり、畑あり、山林あり、その間に農家が点在するという、格別の豪農もなければ貧農もない、安穏平和に暮している自作農による農村風景が構成されたのである。山林は薪炭用の檜櫟（なぐめぎ）を主とする山林は春秋の風情もあり、余り大木にならない中に伐採され、落葉は堆肥に用いられるから手入れを行届いていない。まことに人と自然とが美しく調和した文字通り田園風景といった光景であった。当初己が最高潮に昂揚していた時、その無辺に拡大された自我の棲かとして予定した空知川の岸辺の千古斧鉞を知らぬ原始林に入って、己を呑み尽しそうな死の静寂に畏怖し幻滅した独歩も、この美しい武蔵野の自然が平和な人の生活と融合し合っている境地に接して、心ゆくばかり充足と休息の幸福感に浸ったのであろう。武蔵野を描くことは己の自然像を描くことであった。武蔵野を語ることは、己の一切を語ることであった。これは二九年秋から三〇年初頭にわたる冬の感想である。これが『今の武蔵野』詞章一篇となったのは三一年一月の『国民之友』に寄稿するための執筆であるから、三〇年の一月から二月にかかるころのことと推定される。そして、明けて三一年の五月には、処女作『源叔父』を書いて小説への出発をした。同時に長年執筆してきた『欺かざるの記』の日記の筆を止めた。して見る

と、『欺かざるの記』の思索によって自己の胸中に構築されてきた神・自然・人間にわたる詩的なイメージによる世界観が、一時の逸脱から復帰して、日本の現実のイメージとして己に定着したのが『今の武蔵野』の体験した世界（明三〇・九―三一・一―二）であり、それを散文の文学作品として、言い換えれば、今までは詩的イメージとしてあった自己の世界観（自我）を現実の具象の世界のこととして自由な散文形式の作品にしたのが、『今の武蔵野』（明三一・一）であり、その小一年の間に、同世代の詩友との交友が深まり、作家として立つ決意も固まり、第二の妻との家庭も定まり、親友花袋の鞭撻をうけて、処女作小説『源叔父』を完成したということになる。

武蔵野において己の世界観の充足郷を見出した独歩が、作家的出発をした直後に書いたのが『武蔵野』である。独歩は硯友社文学の写実の影響は全く受けなかったと見ていい。直観に秀でた彼は、詩的発想を得意とし、小説以前は、詩作を試み、新体詩を通じて文学観を育てていた。だから彼が散文を書くに到って、写実を考えなければならなくなったとき、その理念は、二葉亭に発した「総論系の写実」であったと見られる。事実彼の新体詩は、決して措辞が巧だとは言えないが「実相をかりて虚想をうつす」態の傾向を感じさせるもので、新体詩の本道にあって、抒情から象徴へと展開した方向にそれとなく沿っている気韻を感じさせるものである。

こうした写実精神が、近代文学の小説形態の中で、作者の自我が作品に投入されることを可能にするのであることを指摘したくて、『武

『蔵野』の解説が冗長になったが、夏目漱石の小説の初期の基盤となつた「写生文」もまたこの系統の写実精神を育こんでいたと見られる。

注

注 硯友社系写実と一概に言ってしまったが、尾崎紅葉の文学が何といつても、硯友社文学の全体の特徴を代表するものであり、柳浪、眉山、鏡花（初期の手法）は、それぞれにまた特色を有するものであることは、言うまでもないが、畢竟は、「小説神髓」で説く世態・人情の客観的写実（模写的）の意義を超越するものではなく、その社会面に示した進展は、柳浪の大胆強靱な現実精神と強い客観性をもつてしても、日清戦後、新たに強まった社会情況としての悲惨・異常面への非情的な態度をもつてする風俗描写以外ではなかった。また（鏡花や眉山の観念小説と言われた）硯友社の中にも漸次心理描写が、その写実性の異色度を加えるが、これも結局世態風俗の被写的写実に、心理的説明を加えて、その写実的效果を強化するか、粉飾のないし修飾的な役割りをしているもので、その写実性を変質させるものではなかった。また鏡花眉山に見られる、その心理描写または心理的解説に、強烈・異常な観念性ないし、理想性を強調するのは、それはもはや写実性の圏外にあるもので、始めから、その観念・理想を主題として、その表現手段として、写実を文章手法として用いたに過ぎないから、いかに硯友社派の文学活動の中にあつても、硯友社の写実の以外のもの——つまり浪漫精神系の文学——として見るべきであろう。

【写生文の意義】 さて、写生文の運動は、明治三〇年代に入つて、日本社会で工業界の目醒ましい躍進に伴つて、科学思想も一般国民に強く意識されるに至つた時代思潮を背景として、文章界文学界に写実

の精神が重要なものとして問題視されるようになった中で、前述のように小説界では、ゾライズムを代表とするフランス自然主義文学の思潮に若い世代の作家の注目が集まり、その摂取が熱心に行われ出したとき、俳句界でも起つた写実文学運動として見る事ができる。子規に発した根岸派の俳句と短歌の文学に行われたもので、その本拠は俳句文学の畠であった。もともと子規は短歌では万葉集を、俳句では当初は蕪村を、最高の価値あるものとして、それぞれあるべき短歌や俳句の典型として、制作の態度や方法にまで——というよりも制作上の方法の方に力を入れて——唱道したのである。これは実作運動の面での指導者として異とするに当たらないが、詩歌文学として、本来情感の詠歎をもつて成立ち、主観性の強い文学にあつて、客観を尊重して、写実を重んじるというのは、短歌・俳句をして新時代の文学たらしめるために、そうであらねばならぬという、実作上の着想であることを思わせる。科学精神が目覚ましい勢で生長し、人心もまた次第に科学的思考に馴らされて行く時代に、最も合理的な将来性のある方法であることには間違いない。これはこれとして、詩歌であろうと新しい時代の文学を創造して行く有力な主張たり得たし、また効果あることを十分期待し得る主張となり得た。しかし、それが直ちに作品鑑賞や評価の基準になり得ぬことは明かである。子規の客観主義に発したホトトギス派の俳句運動、アララギ派の短歌運動には、事実その長所と短所がかなり明確に出てくる。

俳句はその最短詩形の特徴から言つても、多くの諸相事物を作品に

示す余裕がなく、またそこに生起する心象の構造変化の興趣を表出する余裕がないから、なるべく限定された現象の世界の中で、そこに定置された幾つかの事物を正確に写して、その事物の間に生じる——あるいはその事物から発する意味や明暗や対置効果^{ミエケン}を、その物から語らせなければならぬ。それはまことに絵画世界に近似し共通するものが多かった。子規が、絵画の写生から、俳句の写実を考えて、絵画用語まで借りて俳句文学の写実を言い現そうとしたのは、きわめて適切であつた。当時の子規は蕪村俳句に心酔していたから、この絵画性が豊かで、絵画美の特質を吹きこんだ蕪村の句境を胸に懐いての思いつきというよりもとうてつつけの快心の着想であつたらう。しかし、芸術論上から考えても、写生（スケッチ）と文学の写実手法との相違は打消せない。写実精神——態度というものを了解させる方便としては適切有効であつても、文学における写実の内容を十分に説明し得るものでないことは、子規自身もよく心得ていたと見えて、後からいろいろ補足して、写実の機能を説明している。修飾や誇張を排して事物のありのままの模写と写生という点までは文学（俳句）と絵画の間に差異はないとして、模写といっても（面白い処を取つてつまらぬ処を捨てるといふ）取捨選択が必要だと言ひ、写生文の場合になると、模写が平柄的羅列的でなく、盛り上りとしての山が必要だということになると、写生の語では包摂しきれないタブローの属性までももたせている。それは子規の考える写実の内容や性格を示しているもので、二葉亭のいう実相をかりて虚想をあらわす写実の考え方におのづとつながら

るものであり、旧套派の写実小説のように、神髓的写実の停滞性の中でもつ現象界の描出にとどまるものではなく、理想的理念にもつながらる姿勢を示しているものであるが、そこには俳句短歌のような伝統性古典性の制約の多い文学でも、詩歌として新体詩と共通の場をもつてその思想にも呼応する所深かつたであらう。しかし「写生」という語の使用は、そこにおのづから思想の限界をも意味するものであつた。

ホトトギス派で、虚子がしばらく俳壇を離れて自然主義小説に没頭したのも、写生文によって新時代に向つて窓を放つてみても尚満たされない写生という写実精神を中心に根岸派の文学に踟躕するものがあったからであらう。後のアラギ派が写生説を益々發展させて、進化するヒューマニズムと自我意識の達成とも結んで、写実論としては見事な成果を揚げて、これを本領とする小説界からも注目をうけたのは功績であるが、その反面に、それは子規の和歌革新が痛烈な旧派和歌に對する攻撃で火蓋を切つたことも関連して、『明星』をはじめ反客觀主義の歌風に對して峻烈な拒否反応を示して、ひたすら客觀写生の絶對的權威を護持して、短歌のもつ主觀的機能の可能性を狷介に無視したために、本来的な特質であつた多様な感情表出の可能性を失ひ、声調の美という詩文学性をなおざりにして、無感動な散文的断片化を招くというその危険性は、子規の写生説の当初に、その發展的将来性と共に胚胎していた観がある。

ともかく、子規の提唱にはじまる写生文は、逍遙の写実論の段階では避けられなかつた近世文学的地盤を強調したために偏向してしまつ

た（硯友社文学に代表される）写実を、原点の主旨に戻して、二葉亭が構想した近代的観念構造の中の写実として伸展させようとする性質と方向をもち、かたがた言文一致運動とも結びついて、小説興隆の文運を助長し、新時代の小説内容を盛りこむ器にふさわしく、そのレトリックの工夫をつむという役割を果たした文章運動であった。

『春』の役割 明治四一年四月七日から八月一九日まで、一三五回にわたって、島崎藤村は東京朝日の紙上に『春』を連載した。出世作となった『破戒』に次ぐ第二作で、長篇自伝的小説として蘆花の『思出の記』（明三三）に次ぐ作品でその間八年ほどの歳月があるが、蘆花の方は自己の履歴から取材し脚色して通俗的な興味を目標とした立志向学出世物語風の作品であったことは前述した。『春』は全くそれと趣を異にした、自伝性の色濃い作品で、自伝であるよりも小説であることは、作中人物の性格描写や主題に関係深い特定人物を多元描写法で客観的に描いて強調している所に、小説としての性格を示している。その意味で前半は北村透谷である青木が、後半は作者である岸本が主人公格である。自伝内容としては、藤村の明治二六年の夏から二九年の夏ごろまでの二年間にわたる時代で、藤村の二二歳から二五歳の時のことである。作者はこの作品の意図を語った談話で、三つの春、理想の春、芸術の春、人生の春を書こうとしたということが知られているが、これらの時代の青年の気運を「春」の語で象徴したのは、作者の新体詩制代時代に辛酸を嘗めて会得した修辞法の所産で、「春」は「青春」であり、その青春の詩心（うたこころ）を集大成した「藤村詩集」を世

に出したのは明治三七年であった。その序で、青春時代に清新横溢の思潮が幾多の青年に「寝食を忘れ」させ、「近代の悲哀と苦悶とで狂せしめた」のを回想し、わが歌を「おぞき苦悶の告白」とも「自ら責むるの鞭」とも見、その青春の記（紀―原文）念として、おもいで之歌を編んだとしている。それから四年を経過して、『春』を執筆する藤村は同じ思いを、今度は小説家としての自覚で再現したのではないかと思われる。

つまり藤村は自らの青春を、そのすべてを『春』にリアリズムの手法で描き、『藤村詩集』に相当する自らの記念としようとしたと見える。詩集序の感慨は、詩人時代の長い労苦とその運命を共にした自分の周囲の志を共にした青年たちの思い出と共に、歌い尽せるものではないことを痛感して、記録的に小説として書きあげずにはいられない気持が、詩作品を総括して自らの詩集として『藤村詩集』を手にしたときから胸中に生れ育っていたであろう。それは『破戒』を書いて、異常な好評を拍した段階でも変わることはなかったであろう。『破戒』は小説家となって世にうってでる試金石であり、登竜門ともしなければならぬ作品であった。小諸時代の明治三二年から三八年までの六年間で、藤村の年齢として二八歳から三四歳までの、気力もっとも充実した時期で、十全の準備をして上京した。家族は妻と三人の女子で、上京の年に末の三女を病で失い、代りに長男を得ている。日露戦後の経済恐慌と物価騰貴は、無収入で予算生活をするこの一家に魔の手を伸しはじめ、翌三九年、『破戒』は世に出て成功したが、次女・三女

を續いて失う。上京の年に独歩と知り合っているのは注目される。

こうして多難の中で作家として希望・囑望に満ちた出発をするが、藤村にとっては、詩作時代の苦悩は終っていない。詩人時代と作家時代を区切るものは、『藤村詩集』一卷であった。ここに詩人時代の憂愁苦悶も期待憧憬も絶望忍苦の様々の多彩な情感で蠱惑する青春があった。流離漂泊・送別・死別・恋愛など青年同志の交遊の世界があった。それを芸術的に再現復活しようとする思いは作家として新生した藤村の胸に痛いほど焼きついていたのであることは、詩集の序の切々とした感動から想像することは言えないと思われる。この思ひは小説に転じた第一作を執筆するときから生じてもいたろう。しかし『破戒』は既に準備されていた作品であり、己の作家的評価を問われることでもあるから、様々の故障と闘いながら、ひたすら完成に努めたと思われる。このことは、漱石が朝日に入社してからの長篇第一作『虞美人草』の執筆の際と似通った事情がある。藤村の方が、まだ作家としては無名に等しく、この『破戒』の出来栄にかける不安も緊張も遙かに大きく、それだけに作り過ぎた嫌いがある。人物の性格・布置が整いすぎて、人物は整然と既定の筋書通りに正確に動いて行く。告白の場面も劇的效果に努めすぎて、不自然の感がある。さすがに抒情的自然詩人の雄であっただけに叙景は達者で、しかも各人物と人物間に青春の情感がこまやかにただよい、主人公の荷なった問題が重大な社会性を帯びている所から、社会小説的な悲劇の性質が強く印象づけられるが、それは作者が異常な題材で作品に興味と訴えかけの効果

を高めようとしたからで、『破戒』という作品の性格からいうと、社会問題としてのあの作品での取上げ方は未熟で、この問題についての作者の理解も見識も十分とは言えず、社会問題を主題としたということになると作者の問題意識は不発に終わったといってもいい位である。そこに小説家としての藤村の未熟さ、今まで抒情詩人として文学を考えてきた思念には、手に余るものがあつたのである。それに、写実精神もまだ十分に徹底しておらず、旧套的な小説の觀念が、その描写の瑞瑞しい感覚性や繊細さにもかかわらず、この小説を構成していた。筋や事件で破局を作り、紅涙を絞らせるといった新派悲劇的なものや世間の因習が作った弱者の苦難といった境遇悲劇的な仕組に依存している傾きがある。それがあの作品の主人公がいよいよ窮地に墜入った場合の教え子に対する身の上の告白の場面の大仰な身振りの不自然さや大団円のアメリカ西部への移民という日本脱出による手輕な解決でしめくくるという結末にもつながっている。実は、作者が究極において問題視しているのは告白ということなのであって、告白という人生行為の深甚な意味とそれを敢行する青春者の素晴しさを、作者は意義あるものとして、それに自己懂着して、人間行為全体の中の告白の意義に不均衡を起し、それに現実の社会問題への未熟な理解で肉づけした所に生じた不自然——小説としての失敗があつたと見るべきである。その過誤は、作者藤村のそれだけ深い人間自覚や、主人公の告白に托して、自己の内面苦悩や葛藤の意識を表明しようとしたから生じたもので、そこにまたこの作品のもつ人間性の高さや烈しさもこもっており、

この作品に新鮮な気魄を強く感じさせるものとして成功した面も生れた。そこには作品による自我表明を一段と高度化させた写真精神の達成も目覚しく示されていた。『破戒』は作品の性格からいうと、青春小説という方がふさわしいくらいに青春の情感が人物にも、その人物が織りなす行動交渉にも、行きわたって、様々の青春の様相を描き出していた。しかし『破戒』は、当初の作者の社会小説としての意図や、それらしい構成・構想がどこまでも機能していて、むしろ作者にとっては書きづらい作品となったであろうと思われるほど、作者の意図に反して、青春性の方が、旧態の写真小説性に制約されながらも、作者の自覚意識とよく溶解し合った形で、そして作者の中に育ってきていた高度な写真の精神によって生き生きと描出されていたのである。

そうして、藤村の長篇第二作となった『春』において、自伝小説という構成をとったために、無理なく藤村の胸中に澎湃として躍動する青春が小説作品中に実現されて、青春文学として成功し、詩業を打止めて小説に転じた藤村に、青春を小説として描きたいという鬱勃としていた想念をも満たす快心作ともなった。『春』奥書で藤村は執筆当時を回想して、「最も思い出の深い作の一つである」といい、「明治四〇年代のはじめになって、二〇年代を振り返って見た時に生まれて来た作品である」といつている。

この『春』の出来栄が、発表紙上の次の長篇の執筆を担当する夏目漱石——藤村よりも一、二歳年長であるが、ほぼ同年齢で同世代人として明治の青春を享有してきた漱石が、自らの二〇年代を振り返っ

て見た作品を書きたくなる思いに誘われても不思議ではない。

予定していた紙幅が残り少なくなって、本題の『三四郎』にやっと到達した。その不手際に恐縮するが、その前に、本稿の主題を考え進めて行く前に、一つ確めておきたいのは、写真という語を用いるときに、常にリアリズムという語が播曳して、両語の選択に戸惑った点である。写真にはどうしても模写の写実の精神がつきまとい、それが文学精神の本質に相互してくると、写真の語の言い及び得ない限界を感じる。有名な言葉で例証して見ると、フローベールが『ボバリー夫人』を書いて、そのモデルが読者の強い関心となって、誰かという問に答えて、フローベールが「ボバリー夫人は私だ」と答えたという言葉が、近代写真精神の本質を言い当てている思いがする。写真の意味もそこまでくると、写真の用語では不当だという感がしてきて、リアリズムと言いたくなるのである。

【『三四郎』の成立と構造】『三四郎』は、一つまとまったイメージで統一されていて、すんなり読んでしまえば、描かれた青春の世界が一つの世界として了解されて楽しい作品であるが、作品全体のイメージを個々に分断して、それを現実の意識で納得しようとする、ずい分難解な作品だと思われる。

前述の通り、藤村の『春』に触発されて、漱石も自分の青春を描いて見ようと思いついたことは否定できないとして、そこからこの作品の成立をたどって見たい。勿論、漱石の中に書きたいと思う本然的な因子があつて、それが『春』への関心と結びついて、作品の動機とし

て生長していったと見るのが正当で『春』は誘因をなしたと見るべきであらう。

その場合、漱石の青春の原像は、二〇歳代の前半頃で、明治二十一年第一高等中学校本科に進学した二二歳頃から二六年東大英文科を卒業した二七歳に至る頃の時期の、漱石自らと自分を取巻く青年群像とそれを包む環境である。しかし、明治四二年、漱石が『三四郎』執筆を思い立った時点での現代の青春像も、作者の青春として重要な役割りをしている。回顧録や自叙伝を書くことに主眼があるのなら二〇年前の自分も二〇代だった過去にイメージの場を定置して問題はないが、朝日新聞の専属作家として、『虞美人草』以来現代小説を書くことを本領として来た漱石は、これから書くこうとする作品の青春をどの時点で造形するかに思案したに違いない。『春』に呼び醒まされた自身の青春の記録も、それ自体は甘美なものでなかったにせよ、四三歳の年齢に達して、ようやく自らの青春とはっきり訣別する時期に達して懐しい青春であったに違いないし、しかしまた現在の四三歳の思想と思慮をもって観察し判断する明治四二年の日本の現実も青春として無視できない。その場合、漱石はその点で苦慮する作家ではなかった。英文学をはじめ西欧文学について、豊富な文学理念と小説技法を心得ていた。作品の人物を登場させる作品の現実世界が構想できれば、あと一篇の小説として仕上げる自信もあった。幸なことに、『虞美人草』で漱石は自分の小説技法を万全に用意して駆使し過ぎて、自然さを損う失敗をして、次の『坑夫』においては、その主人公を無色無性格な

青年と設定して、その青年に自分の眼を心を吹きこんで、その青年の見るがままの鉱山を、坑夫の生活を描いて成功していた。漱石にとって、写生文からの小説出発は、硯友社の写実の偏向の影響なしに、小説制作の原点をなす写実精神を正しい方向に定位させて、後の西欧文学の教養で大きく育てていた。

漱石はこれから書く作品の青春像の造形期間を、明治二〇年代から現在の四〇年代までの二〇年にわたる明治という時代に置いて、そこに青春を想念し、具象化した。明治の二〇年間といえ急激な文明開化に、日本社会の現実の様相は大きな変化をした時代である。模写的な写実精神では描きようもない世界であるが、恐らく漱石には、二〇年やそこらで青春というものが変わったものになるかという青春をその真实性において理解する青春観をもっていたであらうし、それにまた、そういう長期間にわたる青春を一つの作品に描きあげる手法は心得ていた。その良い例は『草枕』（明三九）の世界である。現実と夢幻の間に生れ出る絵画的美的世界を、青春という美に置き換えることも可能であった。

『草枕』の主人公は、この美の世界の人になるために非人情であることが必要であった。非人情の世界では美を勘能することはできてもそれは絵にはならない。絵にするためには人情の世界に復帰しなければならぬ。それが『草枕』の終末の場面である。

『春』は、藤村が二〇年も前に自ら体験した青春を再現して、追体験しながら、青春とは何であるかを探究する切実の小説である。そこ

ではフランス自然主義文学のリアリズムが適用されて成功していた。『春』に着想して、自分の青春探求を思い立った漱石は、作品世界は明治四〇年代の明治の現実と設定して、どこまでも現代小説として仕上げる構想であるが、探求する青春は、二〇年前に自分が体験した懐旧を帯びた青春であり、作品としては四〇年代の現実の青春の姿を帯びる。『三四郎』の青春は、明治の時代の中で二〇年間という振幅をもって揺れ動いている振子のような青春である。途中は通過して、左右の両極で一瞬停止してその時実像を結ぶ。

青春には必ず恋愛の想がある。それを荷なう人物の一人は三四郎で、はたち代前半の東京生れの東京育ちの自分であるが、明治二〇年代初頭の青年として、西洋文化の実体もよく分らず世界の思潮にも疎くまた「自我」の自覚も幼稚な青年で、男女の交情を巧みに泳ぐ術も拙い。それを他の一極の明治四〇年代の青年として結像させるには、田舎出で誠実純朴だが東京の近代に面喰っているボツとした学生とすれば現代人になる。しかしもう一つのこの二〇年間に育いた作者としての自分がある。三四郎を作品に描く場合、三四郎を動かすのは、今の自分である。二つの像の落差は甚しい。極から極へ移動する時の両極をつなぐ振子役に広田を設定して、三四郎の人生指南番役をさせて、作品の四ヶ月の間に田舎者だった三四郎を都会風の知性的青年に仕上げてしまう。現実にはあり得ないことだが、二〇年の振幅をもつ「虚実皮膜」の間にある『三四郎』の世界では一向に不自然を感じさせない。

恋愛者の一方の女性は、二〇年の歳月を隔てて忘却の彼方にあるともなしに実在する、美と不可解の光の線が結ぶ像である。その光は一方的な投射に終って、普通の意味の恋愛とはならなかった。しかし片思いも立派な恋愛である。華麗と悲傷という蠱惑の明暗の中にある。これを作品で描く美弥子にするのはさしたる苦勞はない。作者の豊かな文学的教養は容易に現代女性像となって現れる。不可解な部分はズーデルマンを援用する。新しい女としての造型を援けるものは、身近かに感じた「煤煙事件」の平塚雷鳥ばかりではなく、後来の森鷗外の『青年』（明四三）にも登場するような新しい女は、明治四〇年代の日本にも出現しはじめていた。作品の世界と主要人物の構想が定まるとあとは作中人物について、ほぼ造型しておいた人物像に作者の眼と心を吹込めば、作中人物は動き出す。「手間は此空氣の中に是等の人間を放す丈である。あとは勝手に泳いで、自から波瀾なみだが出来るだろうと思う。（『三四郎』予告）この手法は「坑夫」で実験済みで作者には自信ができていた。

委曲に及ばなかったが予定に達したので、『三四郎』の成立についての叙述を終る。一言加えたいのは、前述のように『三四郎』には難解と思わせるものがある。それを解くに、仮にこの作品を「万葉集」の長歌の位置に据えろと、その反歌のような位置にあると思われる漱石の短章がある。それは、『硝子戸の中』（大四）第二章で、その内容、漱石が千駄木にいた頃の想出である。切通し（湯島）の方に散歩した帰りに「本郷四丁目」（今の地下鉄の本郷三丁目駅のある辻）

の角に出る代りに、もう一つ手前の細い通り（江戸時代からの赤門に出る主要道路で、大学の塀に沿って今もある）を北上して行くと、傘を持つ手に雨が伝わってくる漱石の眼に、雨で綺麗に洗われた人通りのない道を人力車に乗って近づく女性の姿が映る。幌はあっても前の扉がない時代である。漱石はそのあでやかな女性を芸者だと思ひこんでいると、近づいた車上の美しい人は微笑と共に会釈して過ぎる。それは大塚楠緒子さんだったのである。しばらくして楠緒子さんに会った時、漱石は邂逅の印象を淡淡と語る。楠緒さんは顔を赭らめせず不愉快な表情も見せないで、漱石の言葉をその儘に受取る。その後用事で早稲田に楠緒さんが訪ねて来た時、漱石は夫婦喧嘩の後で書斎にいて、妻だけが応待した。漱石は妻も無愛想だったろうと慮り、西片町に詫びにいつて、事情を率直に話す。胃腸病院に入院中、楠緒さんの訃報に接し、「ある程の菊投げ入れよ棺の中」の句を作って手向けたという話である。若き日の異性の友人同志がそれぞれに家庭の人となつて遇然出遭い、男の無様な印象を何の隔意もなく話せる男、またそれを聞ける女、また夫婦のいざこざを憚りなく話せる美しい人妻、その女の若い日の姿が彷彿とする世界が、漱石の青春である。女の永逝に際して、自分の青春の一切もその棺に封じこむ漱石の心境には無限の慟哭と共に何もかも終ったという安堵がある。

（本学教授国文学）