

# 廊下と階段の変奏 『三四郎』・『草枕』・『明暗』

山本真由美

## 一・廊下と階段

「階段は深淵である。……階段を空想的なものと解さないような建築家は芸術家ではありません。建築の演出家ではありません。」<sup>1)</sup>

建築家ジオ・ポンティは、階段についてこう述べている。階段は、実用的な面から捉えるなら、いくつかの階層を繋ぐ昇降のための建築要素であるが、同時に、空間に視覚的演出をつくりだすものである。半円弧の軌跡を優雅に描いた階段、中間の踊り場をもつシンメトリーな階段、長い緩やかな勾配の階段、螺旋階段……その存在は、空間に垂直、曲線、奥行、流動性、連続性といった演出をほどこしてい

る。

そしてまた、階段はその空間にドラマをもつくりだす。映画に登場する階段を思い浮かべるのがわかりやすいであろう。映画に登場する階段では、そこから人物が転落したり、着飾った人物が下りてきたり、暗い地下室へ下りていったり、謎にみちた二階へ上がっていったりする。また、何度も意味ありげに階段が映し出されたり、クリストファー・ロビンのように階段に座っていたりもする。

画面に階段が登場するだけで、人はその存在に何らかのメタファーを意識したり（たとえばこれから起こる事件の予兆や暗示）、容易に推理しやすい階段のコノテーション（昇降・変化・境界など）を引き寄せてみたりするのだ。

廊下もまた同様である。細く暗く長い廊下は、それだけ

で不穏であるし、何も無い空っぽの廊下は、侵入や潜伏を予感させる。あるいは、廊下という空間自体が一つの意味をもち、機能する場合さえある。客席でもなく、劇場の外でもない場所、劇場の廊下がその好例である。星野高「帝劇の『廊下』」<sup>(2)</sup>に、次のような指摘がある。

帝劇の「廊下」とは、帝劇の客席以外の場所を指し、上演を見る以外に観客が劇場で体験する様々な出来事と結びついた言葉なのである。

帝劇の廊下は、「食堂や休憩室、売店、化粧室などといった設備をも含めた、劇場内で、客席以外に観客が足を踏み入れることの出来るあらゆる場所を指し」ている。歓談や華やいだ人々の様子といった幕間の情景がくりひろげられ、そこに立つことそれ自体に意味があり、帝劇の廊下という空間自体が、ある意味の拡がりを示し機能しているのである。

このように、廊下と階段は登場するただそれだけで、想像力を刺激する素材であると言えよう。文学テキストにおいても、その効果は同様である。

本稿では、漱石テキストにおける廊下と階段が果たす機能について考えていく。ただし廊下と階段は前述のように、

その存在自体が想像力を刺激する。すなわちメタファーやコノテーションを引き寄せやすく、それによりテキストにおいて象徴的な役割を担うことも多い。しかし本稿では、そのような想像力からみる魅力的なアプローチを避け、テキストにおいて廊下と階段がどのように登場しているのか、そして登場したその時の機能について、考察していきたい。

若山滋は、漱石の長編テキスト（十二編）<sup>(3)</sup>を対象とし、そこにあらわれる「都市や建築に関する用語」を抽出し分析を試みている。方法として、まず「都市や建築に関する用語」を「建物、部屋、部位、建具・部材、家具、庭、都市施設、地名、国名、交通機関、その他」のグループに分類し、そしてそれぞれの分類において登場回数が多い用語を明らかにしている。

この調査によると、廊下は「部屋」の部類に属し、「部屋」のグループのなかでは七番目に多くあらわれるとされている（上位八つまで記されている）。

また各テキストごとに分けた結果も記されているが、それについては、各分類において登場回数の多い三つの用語が明らかにされている。廊下がその上位三つに入っているテキストは、『草枕』と『明暗』である。廊下Ⅱ家（宅）という連想が浮かびやすいが、『草枕』の舞台は温泉宿で

あり、また『明暗』も家(宅)・病院・温泉宿が舞台として使われているなか、特に家(宅)の割合が高いテキストではない。家(宅)を舞台の中心とする他のテキストより、『草枕』と『明暗』に廊下の登場回数が多いこと(理由には、家(宅)と廊下がリンクしないという実情もある)。

廊下が一般住宅に普及する、いわゆる中廊下式住宅がうまれるのは、明治末頃のことである。木村徳國によれば、明治の住宅改良もたらした中廊下とそれを備える住宅については、次のとおりである。

在来和風住宅の欠点たるプライバシーの欠如、とくに部屋の通り抜けを廃するには、廊下を設ければよいのは自明のことである。しかし先に触れたようにわが国の住宅の伝統は、縁側以外に通路部分としての廊下をとることが、はなはだ少なかった。……経済性のためになるべく平面形をコンパクトにしたい「四、五十坪を越えざる」中流住宅で、室の通り抜けを廃し、各室のプライバシーを高めようとすれば、中廊下をとるよりほかに道はない<sup>(4)</sup>。

しかしこの中廊下式住宅が正式に登場するのは、大正四年(日本初の住宅競技設計の開催された年)とされており、廊下は明治末より徐々に住宅において普及しはじめ、まだ

そう一般的ではなかった。家(宅)を舞台の中心としない『草枕』と『明暗』に廊下の登場回数が多くみられても、格別不思議というわけではない。

一方の階段は、先の若山分類によると、おそらく「部位」に属すると思われる。というのも、階段は「部屋」にも「部位」にも名前があがっていない。ただ、「部位」のグループに「石段」・「梯子段」があるのを見ると、このグループではないかと推測される。しかし階段という名称では見当たらず、「梯子段」が『彼岸過迄』・『行人』・『明暗』の上位に入っていることからして、階段・階子段等はまとめて、梯子段として計算されたかとも思われる。いずれにせよ、本稿では登場の多寡を問うわけではないので、ここでは参考としての確認にとどめておく。

一口に廊下・階段と言っても、その形状、設置場所などにより種々様々な廊下と階段が存在する。そのなか、本稿において考察の対象となる廊下は、病院(『三四郎』)と温泉宿(『草枕』・『明暗』)の廊下であり、階段については、廊下とかかわりをもつ階段、を考察の対象とする。

## 二・遭遇の廊下と階段 『三四郎』

『三四郎』は、熊本の高等学校を卒業した小川三四郎が

大学入学に上京し、東京本郷圏で広田先生、野々宮、与次郎、里見美禰子、野々宮よし子らと知り合い、ストーリーが展開していく。そのなか、はじめに池の女として登場した美禰子と三四郎の遭遇は、多様なバリエーションを伴ってくり返される。

次に引くのは、三四郎が美禰子と出会う二度目の場面である。野々宮に依頼されて、入院している野々宮の妹に裕を一枚届けるため病院へと向かう三四郎は、野々宮の妹が池で会った女ではないかと期待しながら病室へ入る。しかし妹よし子は池の女とは別人であった。そして三四郎が病室から帰ろうとする、病院の廊下で、池の女・美禰子と再会するのである。

挨拶をして、部屋を出て、玄関正面へ来て、向を見ると、長い廊下の果が四角に切れて、ぱつと明るく、表の緑が映る上り口に、池の女が立つてゐる。はつと驚いた三四郎の足は、早速の歩調に狂が出来た。其時透明な空気の画布の中に暗く描かれた女の影は一足前へ動いた。三四郎も誘はれた様に前へ動いた。二人は一筋道の廊下の何処かで擦れ違はねばならぬ運命を以て互ひに近付いて来た。すると女が振り返つた。明るい表の空気のなかには、初秋の緑が浮いてゐる許である。振り返つた女の

眼に応じて、四角のなかに、現はれたものもなければ、これを待ち受けてゐたものもない。三四郎は其間に女の姿勢と服装を頭のなかへ入れた。……女はやがて元の通りに向き直つた。眼を伏せて二足許三四郎に近付いた時、突然首を少し後に引いて、まともに男を見た。……「一寸伺ひますが……」と云ふ声が白い歯の間から出た。……女は行き過ぎた。三四郎は立つたまゝ、女の後姿を見守つてゐる。女は角へ来た。曲がらうとする途端に振り返つた。三四郎は赤面する許りに狼狽した。女はにこりと笑つて、此角ですかと云ふ様な相図を顔でした。三四郎は思はず首肯いた。女の影は右へ切れて白い壁の中へ隠れた。

(三)

廊下の正面入口に立つ美禰子の姿は、一枚の画布のなかにある姿として印象深く捉えられ、絵の女・美禰子の伏線として意味づけられてもいるが、この三四郎と美禰子の再会を演出しているのは、廊下という空間であると言わねばならない。

廊下という「一筋道」の、狭く、閉ざされた空間であること。そしてまた、とりたてて煩雑な背景もなく、ギャラリイもない空間であること。それにより、三四郎と美禰

子の二人が限定された空間に閉じこめられ、また三四郎が美禰子を観察することを邪魔するものは何もなく、もし美禰子が目的とする病室の場所を尋ねようとすれば、必然的にその相手は三四郎になる、という設定がつくられる。

結果三四郎は、美禰子が入口の方を振り返った時に、美禰子の「姿勢と服装」を詳細に「頭のなかへ入れ」ることができている。美禰子の振り向いた姿勢、着物の柄、帯、手に持っているハンカチが絹であることを三四郎は確認し、さらに美禰子の結んでいたリボンにも注目可能であった。そしてそのリボンが、野々宮が兼安で買ったものと同じであったことに気づくのである。

三四郎は美禰子の一連の動きを、スローモーションで見ているかのように微細に観察しているが、それによって、美禰子に対する認識だけでなく、野々宮と美禰子のつながりまで認識することができたのである。それが三四郎に、読者に、新たな展開を期待させることは言うまでもない。

廊下という空間が、三四郎と美禰子のこの再会を、閉ざされた空間内で実現させ、また同時に二人を外部から遮断することを可能にしている。二度目の遭遇としてふさわしく、三四郎が美禰子の顔形・所作を観察することができるように、読者に美禰子という人物の紹介ができるよう、そして野々宮と美禰子のつながりという伏線を仕掛けられるよ

う、あたえられたのが、廊下という舞台なのである。

そして三度目に三四郎と美禰子が出会うのが、広田先生の転居先である。与次郎から、広田先生が越す家の掃除を頼まれ、三四郎は朝早く出かけるが、道具もないのでそのまま縁側に座って庭を眺めている。すると庭木戸から美禰子が現れる。美禰子も三四郎と同じく掃除を頼まれてきたのだが、三四郎はこの時はじめて池の女が里見美禰子という人物だと知り、二人は家の掃除をはじめめる。

美禰子が掃くあとを、三四郎が雑巾を掛ける。三四郎が畳を敲く間に、美禰子が障子をはたく。どうかかうか掃除が一通り済んだ時は二人共大分親しくなった。

三四郎が馬尻の水を取り換に台所へ行つたあとで、美禰子がハタキと箒を持って二階へ上つた。

「一寸来て下さい」と上から三四郎を呼ぶ。

「何ですか」と馬尻を提げた三四郎が梯子段の下から云ふ。女は暗い所に立つてゐる。前垂だけが真白だ。三四郎は馬尻を提げた俣二三段上つた。女は凝としてゐる。三四郎は又二段上つた。薄暗い所で美禰子の顔と三四郎の顔が一尺許りの距離に來た。

「何ですか」

「何だか暗くつて分らないの」

「何故」

「何故でも」

三四郎は追窮する気がなくなつた。美禰子の傍を擦り抜けて上へ出た。馬尻を暗い縁側へ置いて戸を開ける。成程棧の具合が善く分らない。

(四)

階段と廊下の組み合わせである。正確にはこの廊下は廊下ではなく、縁側とある。漱石が廊下と縁側を厳しく区別して記していたかどうかは定かではない。同じ場面に對して、廊下と縁側の両方の表現を使っていることもある。そういう例も考慮すると、廊下か縁側であるかの判断がややふやにもなるが、本稿では、原則的にはテキストに縁側とある時には縁側として、外に開けたものとして解釈する立場をとる。

しかし、広田先生宅二階のこの縁側は、たとえ縁側であつても本稿における廊下と同じ条件をみたしている。なぜなら、この縁側は戸が閉まっけていて外に開かれてはおらず、閉じられた空間となつてゐるからである。二階の戸が開いていないためそこは壁と等しく、縁側は事実上廊下と同じ形態になつてゐるのである。

その頃広田先生は天長節の式に出席中であり、与次郎は

前の家の荷物を出してから到着する。成り行き三四郎と美禰子は、しばらくは二人でこの家の掃除をしなければならぬという設定のなか、二人が向かいあう広田先生宅の階段と廊下は薄暗い。しかしその薄暗さが、この遭遇の演出効果を高めている要因ではない。この遭遇が巧みであるのは、もちろん階段という空間ゆえである。

階段が移動や征服の場であるなら、一方でそこはしばしば出会いの場ともなる。階段とは移動の場であり、中立的な領域であり、不可避の通路でもある<sup>(5)</sup>。

エヴリーヌ・ペレリクリスタンは、階段のもつ多様な機能の一つを、こう指摘している。ここでの「征服」とは、「起伏を征服する」の意味であるが、階段は、〈階段を上る行為〉からすると「移動」や「征服」を行う通路であるが、〈階段の途中で立ち止まる行為〉によつて、通路ではない場にその姿を転換する。美禰子が立ち止まった時点で、この階段は通路から場へと変わり、そして廊下と同じく、狭く閉ざされた空間でありながら、階段はさらに傾斜と段差をもつてゐる。それゆえ、そこは上にも下にも属さない、その中間の宙吊りの空間となるのである。

ここで上・下・中間などに想像力を引き寄せられすぎて

しまうことは、本稿の方向性とズレてしまうので注意深くしたいが、もし三四郎と美禰子が地についた平面で遭遇する場合は想像すれば、階段の傾斜と段差が、通常の身体感覚を揺さぶるであろうことは間違いない。

また階段の傾斜と段差には、さらにもう一つの機能がうかがえる。この遭遇においては、段差があることによって、三四郎と美禰子はより自然に接近することができている。しかしその自然さが、逆に曖昧さにもなっているのである。というのは、二階へ上った美禰子は三四郎を呼ぶが、階段の下に来て「何ですか」と尋ねる三四郎に、美禰子は答えない。そのまま「暗い所に立つてゐる」だけだ。そして三四郎が「二三段上」る。それでも美禰子は何も言わず、そこに「凝としてゐる」。そして三四郎は「又二段上」る。二人の距離が「一尺許り」に近づく。

この美禰子の沈黙という行為は、それが平面上で行われたのであれば、ある程度の不自然さを三四郎に、そして読者にも感じさせやすいと思われる。しかし階段であること、段差がある場であることによつて、不自然か否かが曖昧にされているのである。なぜなら、三四郎が階段を上つてきても何も言わず、そのまま動かない美禰子には故意がうかがわれるようだが、傾斜と段差をもつ階段は、平面と比較すると緊張・抑制・慎重といった要素が、階段を上る、も

しくは階段で立ち止まっている人物に発生し、それが発話に対する障害をもたらすことは、想像できないことではない。この場合、美禰子が、自分の立っている場所に三四郎が来るまで沈黙して待つてゐることは、あきらかに不自然、というわけではなく、ここに曖昧がうまれる。

美禰子という人物は、大学の池で三四郎とはじめて出会った最初の登場から、謎をかける行動をとる人物として設定されている。

大学の池の傍でしゃがんでいる三四郎が眼を上げると、岡の上で美禰子と看護婦が立っており、二人は三四郎のいる方へ下りてくる。そして美禰子は、「三四郎から一間許の所へ来てひよいと留」り、看護婦に「是は何でせう」と仰向いて頭上の木について尋ねる。仰向いた顔を元へ戻す時、三四郎を「一目見」る。「三四郎は慥に女の黒眼の動く刹那を意識した」。そして三四郎の前を通り過ぎる時、美禰子は「今迄嗅いで居た白い花を三四郎の前へ落して行」く。

この池での遭遇の時だけでなく、二度目の病院の廊下での遭遇も、またその後も、美禰子の三四郎に対する行為は、故意であるか否かつねに曖昧である。それが三四郎を困惑させ、また読者にも謎をかける。曖昧であることが、美禰子への関心を高め、ストーリーのさらなる展開を期待させているのである。

広田先生宅階段でのこの遭遇も同様である。美禰子は相変わらず謎の人物として存在する。そしてそれを可能にしているのが、階段である。美禰子の行為を故意か自然であるか曖昧にさせている階段の効果によって、三四郎は美禰子の謎に引き寄せられ、また読者も、『三四郎』というテクストへの興味を加算されていくのである。

「階段はつねにそれを使う者を大なり小なりの冒険へと誘う」<sup>(6)</sup>ものであるが、同時に階段の途中で立ち止まる者にも、ドラマをあたえるものなのである。

### 三、導入の廊下と階段 『草枕』

『草枕』は、画工が、かつて訪れたことのある那古井の温泉宿を再訪する物語である。しかし実際画工が宿に着いてみると、そこは自分の思っていた宿とはまるで違う宿のようであった。

昨夕は妙な気持ちをした。

宿へ着いたのは夜の八時頃であつたから、家の具合庭の作り方は無論、東西の区別さへわからなかつた。何だか廻廊の様な所をしきりに引き廻されて、仕舞に六畳程の小さな座敷へ入れられた。昔し来た時とはまるで見当

が違ふ。

(三)

画工が違和感を感じているのは、まずこの宿の構造についてである。夜のせいで周囲はわからず、そのうえ「廻廊の様な所をしきりに引き廻されて」、以前訪れた時と宿の構造はまるで違う印象である。

そして、宿で会う人物は案内の小女一人だけであり、この小女は「口は滅多にきかぬ」。小女が床を延べて「例の曲りくねつた廊下」へ出て行くと、あとはひっそりとしてまったく人の気配がしない。そこから、画工は昔「ある晩」「ある所」へ泊まった時に、たった一度だけ経験した気持ちを思いだすのである。

生れてから、こんな経験はたゞ一度しかない。昔し房州を館山から向ふへ突き抜けて、上総から銚子迄浜伝ひに歩いた事がある。其時ある晩、ある所へ宿た。ある所と云ふより外に言ひ様がない。今では土地の名も宿の名も、丸で忘れて仕舞つた。第一宿屋へとまつたのか、問題である。……こんな気持ちになつた事は、今夜この那古井へ宿る迄はかつて無かつた。

(三)



「ある所」は「棟の高い大きな家」で、「女がたつた二人居た」。その二人の女のほか人の気配のない荒れた宿で、画工は竹の音と波の音を聴きながらその夜は夜明けまで一睡もせず、「丸で草双紙にでもありさうな事だと考へ」ていたのである。

その時と同じ気持ちで、小女が去った後に画工は思い出している。つまり、今画工がいる構造もよくわからないこの温泉宿は、この時すでに那古井の温泉宿ではなく、「ある晩」「ある所」の宿に（もちろんそれは以前泊まった「ある所」とイコールの宿という意味ではない）変化しているのである。まずは宿の構造を以前訪れた時とはまるで違う印象にすることにより、次に宿で会うのは小女だけでなく他に人の気配がないという状況をつくることにより、そう導いているのであるが、その変化を決定的にしているものは、宿の廊下と階段の存在である。

赤い帯を色気なく結んで、古風な紙燭をつけて、廊下の様な、梯子段の様な所をぐる／＼廻はらされた時、同じ帯の同じ紙燭で、同じ廊下とも階段ともつかぬ所を、何度も降りて、湯壺へ連れて行かれた時は、既に自分ながら、カンブスの中を往来して居る様な気がした。

(三)

廊下か階段かはつきりしないような曖昧なところを、同じなのか違うのかさえわからないようなところを、小女に案内されながら画工はぐるぐると何度も廻わる。

階段を描いたものとして、ピラネージの『牢獄』やエッシャーの『凸面と凹面』・『上昇と下降』などが知られているが、たとえば『凸面と凹面』においては、男が「画面右手の階段を上ってみようと」すると、「画面左手からは階段と見えていたものが、いまはアーチ型天井の裏面に変わってしまった<sup>(7)</sup>」いたり、『上昇と下降』においては、「確実に一段ごとに高くなっている……にもかかわらず、ひとまわり階段を回りきると、結局もとの出発点に戻って<sup>(8)</sup>」いたりする。

歩いている場所がいつの間にか違うものにならないうち、移動しているはずが同じ場所に戻ったりする様子は、どこだか何であるかわからないようなところをぐるぐる廻り、「カンブスの中を往来している様」だという画工の行為と共通するものがある。

廊下と階段によってもたらされるこの行為の目的は、画工の宿を以前訪れた那古井の宿とはまったく別の宿にするのと、宿を特定化しないことである。そしてそれはまた、その宿のお嬢さんである那美さんの登場の準備のためでもある。

那美さんは、先の描写のある最初の夜に登場する。

気の所為か、誰か小声で歌をうたつてる様な気がする。  
……初めのうちは椽に近く聞えた声が、次第々々に細く遠退いて行く。……あの声はと、耳の走る見当を見破ると一向ふに居た。花ならば海棠かと思わる、幹を背に、よそ／＼しくも月の光りを忍んで朦朧たる影法師が居た。あれかと思ふ意識さへ、確とは心にうつらぬ間に、黒いものは花の影を踏み碎いて右へ切れた。わが居る部屋つゞきの棟の角が、すらりと動く、背の高い女姿を、すぐに遮つて仕舞ふ。

(三)

宿のお嬢さんである那美さんは、那古井に伝わる長良の乙女と重ねられる境遇の人物である。那古井の人たちは那美さんを気狂と、その行為から思っている。画工は那古井にいる間、この那美さんの行為に興味をひかれ、またしばしば驚かされる。那美さんの行為を、画工は「芝居と見なければ、薄気味がわるくて一日も居た、まれん。義理とか人情とか云ふ、尋常の道具立を背景にして、普通の小説家の様な観察点からあの女を研究したら、刺激が強過ぎて、すぐいやになる。現実世界に在つて、余とあの女の間を纏

綿した一種の関係が成り立つたとするならば、余の苦痛は恐らく言語に絶するだらう」と思う。しかし画工が那美さんと対せるのは、画工の主意とする「眼に入るものは悉く画として見」というその姿勢から見ると、「あの女は、今迄見た女のうちに尤もうつくしい所作をする」と感じるからである。

画工によつて「常住芝居」と称される那美さんの様々な行為について、先の庭での行為もその一つであるが、それを検討したり、またその行為と非人情を投影させたりすることなどは本稿の主旨ではないので、那美さんの発言や行為を解釈することはしない。その行為にどのような解釈が成り立ちようが、問題とはならない。本稿において重要なのは、那美さんとその行為が登場するための準備として、廊下と階段によつてつくられた「異な仕掛の家」が存在するということである。

何年か前に画工がこの温泉宿を訪れた時、宿の構造について何の意識も働かなかつた時には、画工は「那美さんの字も知らずに済ん」でいる。違和感のない正常の家には、那美さんは登場しない。那美さんを思いどおりに登場させるためには、「異な仕掛の家」が必要なのである。

徐貴淑は、『草枕』の「境界的空間」に着目し、四つの場所を、自然の山路・峠の茶屋・温泉宿・吉田の川、を検

討している。そして、温泉宿での「現実と非現実」の境界として、「住む部屋」・「風呂場」・「階段・廊下」を挙げ、階段・廊下について、『廊下と階段』を境にして、現実と非現実の空間への出入りが可能になるのであり、この意味で温泉場の宿は非現実に満ち、その空間を常に憧れて来た主人公の画工によって一つの理想的空間に成り得るのである」としている。

「現実と非現実」、「理想的空間」という視点を意識していくことは、本稿の主旨とはズレてしまうので、廊下と階段を「現実と非現実」、現実と「理想的空間」を分ける境界であるとは論じないが、廊下と階段によって、以前訪れた時とはまったく別の「異な仕掛の家」がつくられ、それが那美さんを登場させていることについては違くない。

庭で歌う那美さんの行為、画工が寝ている部屋に入る那美さんの行為、また振袖・風呂場・短刀での那美さんの行為、これらを肯定、または正当化しているのは、「異な仕掛の家」である。そして、画工にまた読者に、那美さんの行為を「芝居と見」ることを可能にしているのも、「異な仕掛の家」という舞台化された宿と、宿を舞台化したその廊下と階段なのである。

「草双紙」・「カンブスの中」というニュアンスをまとめた「異な仕掛の家」という舞台により、読者は、画工と同

じく、「眼に入るものは悉く画として見」るよう、那美さんを「能、芝居、若くは詩中の人物としてのみ観察」するよう、導かれているのである。

論が少しそれるが、先の那美さんの登場において、もう一つ注目しておきたい点がある。それはその場面での那美さんの歌声である。ポイントは、その歌声が「次第々々に細く遠退いて行く」ことにある。

この「次第々々に細く遠退いて行く」音については、以前触れたことがあるが、漱石のテキストには、これと同じスタイルの音がしばしば響くことがあるのである。この音がテキストに響く時は、まず必ず、それを聴く人物は寝られない。そして今まで何でもなかった音も、その時に限って気になるようになる（「何にしても中々寝られない。枕の下にある時計迄がちくちく口をきく。今迄懐中時計の音の気になつた事はないが、今夜に限つて、さあ考へる、さあ考へると催促する如く、寝るなくと忠告する如く口をきく。怪しからん。」）。しかしその時の気分は、翌朝になるとまるでうそのように消える（「第一昨夕はどうしてあんな心持ちになつたのだらう。昼と夜を界にかう天地が、でんぐり返るのは妙だ。」）。

これが、「次第々々に細く遠退いて行く」音がテキストに響く時の、おおよそ一連のパターンである。しかし、本

稿ではその音について検討することが目的ではないので、この那美さんの登場にその音が響いていることを付け加えるにとどめる。

また、那美さんが廊下とともに登場する場面がもう一つある。

女は固より口も聞かぬ。傍目も触らぬ。椽に引く裾の音さへおのが耳に入らぬ位静かに歩行いて居る。……此長い振袖を着て、長い廊下を何度行き何度戻る気か、余には解からぬ。……入口にあらはれては消え、消えてはあらはるゝ時の余の感じは一種異様である。

(六)

この廊下は、廊下とありながら実は縁側である。なぜなら、那美さんが廊下を歩くこの風景を、画工は中庭を隔てた反対側の部屋から見ているからである。現に、「向ふ二階の椽側を寂然として歩行て行く」との表現もこの場面にはある。同じ場所を「廊下」とも「椽側」とも記しているが、この廊下は外に開けた縁側であり、本稿の対象とする廊下ではない。この廊下を具体的に分析しない理由である。

四・探求の廊下と階段 『明暗』

『明暗』は、謎をめぐるドラマである。津田由雄は、かつて自分と結婚を約束していたながら突然去った清子への謎を（これは仲介に立っていた吉川夫人の謎でもある）もち、津田の妻・お延は津田の過去（清子）への謎を、そして読者もお延と同じく津田の過去への謎をもち、その謎をめぐるストーリーが展開していく。

舞台が東京から動くのは、津田の退院をきっかけに、吉川夫人が津田に清子が静養する温泉場へ療養に行くよう勧めることによる。吉川夫人の計画は、そこで津田に清子ともう一度話をさせ、一方東京に残ったお延を教育することである。津田は、一人静養する清子のいる温泉場へ向かうことになる。

宿は手代の云つた通り森閑としてゐた。……寝る前に一風呂浴びる積で、下女に案内を頼んだ時、津田は始めて先刻彼女から聴かされた此家の広さに気が付いた。意外な廊下を曲つたり、思ひも寄らない階子段を降りたりして、目的の湯壺を眼の前に見出した彼は、実際一人で自分の座敷へ帰れるだらうかと疑つた。

そこは「可なり有名な」温泉場ではあるが、季節はずれのため今は宿泊客はほとんどいない。宿に着いた津田は『草枕』の画工と同じように、下女に湯へ案内されながら、宿の不可思議な構造にまず戸惑っている。

津田がこの温泉場へ来た目的は、もちろん清子に会うことであるが、その清子のこと、また清子のいる部屋について、津田は宿の手代や下女に「卒直」に尋ねることはできない。それらの情報をどのように探りだすが津田の考えどころであり、読者の関心でもある。そして何よりの問題は、津田と清子がどのように再会するかであって、それは読者の最も興味をひくところでもある。

結論から言ってしまうえば、津田が清子と再会するためには、少し探求の旅に出なければならず、そのためのテクストに用意された仕掛けが、廊下と階段なのである。

彼はすぐ身体を拭いて硝子戸の外へ出た。然し濡手拭をぶら下げて、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、果たして何処へ帰つて可いのか解らなくなつた。……最初の彼は殆んど気が付かずに歩いた。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つた。然し廊下を踏んだ長さに比較して、中々自分の室らしいもの、前に出られなかつた時に、彼は不図立ち留まつた。……電燈で照らされた廊下は明るかつた。何方の方角でも行かうとすれば勝手に行かれた。けれども人の足音は何処にも聴えなかつた。

下女に案内された湯からあがり、風呂場から出たところで津田の探求の旅は始まる。「階子段を上つて」、「廊下を一曲り曲」と、津田はどこだかわからない廊下に立っていることに気づく。

今自分が立っている廊下は、まったく未知の廊下であり、もちろん行く方角もわからない。津田はたとえば魔法の戸を開けた冒険物語の主人公のように、硝子戸を開けて風呂場から出た途端、今までと違うレベルの場所に出ているかのようにもある。

行く方角も自分のいる場所もわからなくなり、津田は「是も一興だといふ氣になつた。ぐる／＼廻つてゐるうちには、何時か自分の室の前に出られるだらうといふ酔興も手伝」い、「生れて以来旅館に於ける始めての経験を故意

に味はう人のやうな心になつて」、宿のなかを歩くことにする。ここから津田の探求の旅が始まり、津田は自分の室ではなく清子を探すことになるわけだが、その小さな旅の経過をおつてみよう。

廊下はすぐ尽きた。其所から筋違に二三段上ると又洗面所があつた。きら／＼する白い金盥が四つ程並んでゐる中へ、ニツケルの栓の口から流れる山水だか清水だか、絶えずざあ／＼落ちる……あたりは静かであつた……人が何処にゐるのかと疑ひたくなる位であつた。其静かさのうちに電燈は隈なく照り渡つた。けれども是はたゞ光る丈で、音もしなければ、動きもしなかつた。たゞ彼の眼の前にある水丈が動いた。……彼はすぐ水から視線を外した。すると同じ視線が突然人の姿に行き当たつたので、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に過ぎなかつた。……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。……是が自分だと認定する前に、是れ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。

(一七五)

津田が歩き廻る様子とその眼に映る風景は、上記やこの後の引用からもわかるように詳細に描写されているため、読者にはその過程がわかりやすく、歩いている津田とその風景を実感できる。廊下と階段でつくられた謎の道を進んでいく津田を、読者は、塔のなかの迷路をさまよい隠された宝物を探す主人公を見るように、閉じられた通路から屋敷のなかの秘密の部屋へ入り込む主人公を見るように、観察することができる。同じく迷宮化された『草枕』の宿を、読者が具体的に把握できないのは異なる。描写が詳細であることによつて、迷宮が迷宮としてだけでなく探求の旅として成立できるのである。

蓮實重彦は、「何でもない場所が不意に迷路じみた表情をまとうというのは、雲と雨に蔽われた山路がそうであつたように、漱石にあってはある変容の予兆である」とこの場面を指摘し、さらに洗面所の水の登場により、「水に支配された女性」清子との「不意撃ち」が可能になつたとしているが、冒険物語にも散見されそうな水や鏡を乗り越えて、いよいよ探求者・津田が目的(清子)に到達間近になつたことを匂わす目印が現われる。

目的が目の前にせまると、それをうかがわせる設定として、いくつかの障害を乗り越えやがて何らかの特殊な特徴をもつ目印が現われる、という設定が冒険物語ではしばし

ば見うけられる。冒険物語においては障害であるが、もちろん津田の遭遇した水や鏡を別に障害と言うわけではなく、ただ、抽象的に言えば、通常を逸することがあったがそれを終える、というのが目的を目前にするための通過儀礼の形式であるようなことが多い。津田にも同じような出来事があつて、目印が現われる。水と鏡で「凄くなつた」津田は、鏡の前にある櫛で髪をとかした後、「故の我に立ち返つた」。そして今回津田の前に登場する目印は、特殊な階段である。

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。

然し彼の所作は櫛を投げ出すと共に尽きてしまつた。彼は再び自分の室を探す故の我に立ち返つた。彼は洗面所と向ひ合せに付けられた階子段を見上げた。さうして其階子段には一種の特徴のある事を発見した。第一に、それは普通のものより幅が約三分一程広がつた。第二に象が乗つても音がしまいと思はれる位巖丈に出来てゐた。第三に尋常のものと違つて、擬ひの西洋館らしく、一面に假漆が塗つてゐた。

(二七五)

この目印が階段であることの意味は、本稿の主旨においては、単に清子が階上の自室から出て、階段上の板の間に姿を現わすためである。津田と清子が偶然に再会するためには、(偶然、結局津田と清子が再会するのは〈意図した再会〉であるよりも〈偶然の再会〉であろうことは、その二つのパターンがそれぞれあたえる一般的な効果から推測するだけでなく、『明暗』のこれまでの東京でのドラマが〈偶然〉を戦略にしていたことから推測できる<sup>(12)</sup>)、清子が部屋から出ているのが自然であるように思われる。ただその再会直前の目印は、別に清子の室の戸であつたり、廊下であつてもいいわけであるが、それが室の戸であると、あまりにストレートな再会になつてしまふし、廊下であると、遠くから徐々に姿が現われるという効果も期待できるが、やはり高低差のある階段の方が、最初は姿ではなく音で存在を想像させる上下の位置関係の方が、この津田と清子の再会の場合には、演出効果がより高いと思われる。

津田は、この目印の階段が現われた時、どこを歩いているのかまったく区別のつかなかつたこれまでと違い、明らかな相違をそこに認め、「其所を上つても自分の室へは帰れない」と気づき、「もう一遍後戻りをする覚悟で、鏡から離れた身体を横へ向け直した」。ところへ音がするのである。

すると其二階にある一室の障子を開けて、開けた音を又閉て切る音が聴えた。……彼はすぐ逃げ出さうとした。それは部屋へ帰れずに迷兎ついてゐる今の自分に付着する間拔さ加減を他に見せるのが厭だつたからでもあるが、実を云ふと、此驚ろきによつて、多少なりとも度を失つた己れの醜くさを人前に曝すのが耻づかしかつたからでもある。

けれども自然の成行はもう少し複雑であつた。一旦歩を回らさうとした刹那に彼は気が付いた。

「ことによると下女かも知れない」

斯う思ひ直した彼の度胸は忽ち回復した。既に驚ろきの上を超える事の出来た彼の心には、続いて、なに客でも構わないといふ余裕が生れた。

「誰でも可い、来たら方角を教へて貰はう」

彼は決心して姿見の横に立つた俣、階子段の上を見詰めた。すると静かな足音が彼の予期通り壁の後で聴え出した。其足音は實際静かであつた。踵へ跳ね上る上靴の薄い尾がなかつたなら、彼は遂にそれを聴き逃して仕舞はなければならぬ程静かであつた。其時彼の心を卒然として襲つて来たものがあつた。

「是は女だ。然し下女ではない。ことによると……」

不意に斯う感付いた彼の前に、若しやと思つたその本

人が容赦なく現はれた時、今しがた受けたより何十倍か強烈な驚ろきに囚はれた津田の足は忽ち立ち竦んだ。

(一七六)

ここで津田の探求の旅はひとまず終わる。この後、津田以上に驚いた清子は、人形のように棒立ちになつたのち廊下を引き返し、上り口の電燈を消し、室に戻り下女を呼び鈴を鳴らす。津田は、清子の用を聞きに行く下女から自分の室の場所を教へてもらう。

再会は無言のうちに、障子を開める音や呼び鈴の音、下女の足音だけで構成され終わる。もちろんこの次の日、改めて津田と清子の再会は、津田が清子を正式に訪問するというかたちで行われる。がしかし、やはりはじめて清子が登場する時、読者はこの時まで清子という人物への想像が膨らませているわけであり、また津田にどのような変化がおとずれるかの推測もたくましくしているわけであるから、清子が津田を去つて以来二人がはじめてお互いを認める最初の瞬間が、何よりも期待され、同時に難しくもある。そのためテクストに仕掛けられたのが、廊下と階段の迷路である。

事実この廊下と階段が、津田の探求のための用意であつたことを示すかのように、次の日津田が昨夜の風呂場をも



う一度探しに行こうとすると、「然し探す杯といふ大袈裟な言葉は、今朝の彼に取つて全く無用であつた。路に曲折の難はあつたにせよ、一足の無駄も踏まずに、自然昨夜の風呂場へ下りられた時、彼の腹には、夜来の自分を我ながら馬鹿々々しいと思ふ心が更に新らしく湧いて出た」のである。

津田は清子を探すために、そう変哲もなかつた廊下と階段で迷ふ必要があり、それは心理的な意味でも、比喩でもなく、再会の演出のためである。そして再会に物語をつくりだすための行為である。

『明暗』において、この温泉場に津田がやって来るまでに、東京でくりひろげられてきたドラマの渦の中心である津田の過去、すなわち清子が登場する瞬間、津田と清子が再会する瞬間は、最も読者の期待を集める瞬間の一つだと言える。その瞬間の成功のために、廊下と階段が選ばれ、その形態を利用して物語を、探求の旅をつくりだすことができているのである。

## 五. おわりに

以上、『三四郎』・『草枕』・『明暗』に登場する廊下と階段について、テキストに登場したその時の機能の考察を試

みてきたが、各テキストにおいて、その使用されている場所、登場の仕方・タイミングは異なっている。しかしストーリーを展開させていくうえで、伏線・舞台・物語などをつくりだす装置として、また登場人物の心理を巧みに動かしもする装置として機能している。

廊下と階段はテキストごとに変奏を続け、その変奏を確認していくことが、廊下と階段の機能を探すことになるのであり、廊下と階段の活用は、テキストを創りあげるための漱石の創作手法の一つであると、同時に読者に対する戦略の一つであると言える。

また、漱石の創作手法について検討していくと、〈空間〉という視点に注意がうながされてくる。

創作手法に選ばれた材料、今回材料となったのは廊下と階段であるが、その材料がテキストに生成している〈空間〉という発想をもつてみると、漱石は、空間という視点、そしてその空間の使い方に、多分に意識的であつたと思われるのである。

たとえば、空間内の〈位置関係〉と〈動き〉について。〈位置関係〉・〈動き〉とは、登場人物間の〈位置関係〉・〈動き〉、または、登場人物と創作手法の材料そのものとの間の〈位置関係〉・〈動き〉を指す。今回の廊下と階段の場

合は、廊下と階段自体がすでにその形状や役割から、高低・遠近といった位置関係をつくり、歩行・昇降といった動きも伴う存在であるため、漱石の空間の使い方、空間内の〈位置関係〉・〈動き〉に意識的であるという傾向は、最初から含めて検討し論じている。

しかし、必然的に〈位置関係〉・〈動き〉といった要素を備えない創作手法、例えば〈音〉においても、その〈音〉が生成する空間には、同様の傾向がうかがわれる。

『行人』に登場する音を例とするが、その音は、創作手法として、テキストにおいてドラマの調べを奏でたり、登場人物の内部をあらわしたり、といった機能を果たしている。しかしそれだけでなく、その音が生成する空間を〈位置関係〉・〈動き〉に着目して眺めてみると、音と登場人物の距離の変化が、ストーリーの進行に、そして登場人物の状況に即していたり、音を出す登場人物と音を聴く登場人物の遠近が、両者の関係をいっそうあらわにしていたり、というように、音そのものが果たしている機能だけでなく、その音が生成する空間にも仕掛けがほどこされている、ということになっている。

漱石の創作手法を検討していくうえで、その結果としての機能の分析・提示が課題となるが、その際、その材料が生成している〈空間〉という視点、そしてその使い方に着

目してみることで、さらなる仕掛けをも確認していくことが可能となるのである。

注1 ジオ・ポンティ『建築を愛しなさい』一九六二 美術出版社

2 星野 高「帝劇の『廊下』」「大正演劇研究」一九九八

3 若山 滋「夏目漱石の作品の中の建築の研究 ―舞台空間の推移からみた作品の類型について―」「日本建築学会計画系論文集」四七六 一九九五

4 木村徳國「明治時代の都市住宅 ―中産階級住宅の発

生と中廊下形住宅様式の成立」「住宅近代史 ―住宅と家具―」一九六九 雄山閣

5 エヴリーヌ・ペレリクリスタン『階段 空間のメタモ

ルフオーゼ』二〇〇三 白揚社

注5に同じ

7 ブルーノ・エルンスト『エッシャーの宇宙』一九八三

朝日新聞社

8 注7に同じ

9 徐 貴淑「境界的空間が持つ意味についての考察 漱

石の『草枕』に見る四つの境界的空間」「日本建築学会計画系論文集」四八五 一九九六

10 拙稿「静かなドラマ『行人』 ―〈サウンドスケープ〉

- の可能性―」「実践國文学」五〇 一九九六
- 11 蓮實重彦『夏日漱石論』一九七八 青土社
- 12 拙稿「『明暗』の戦略 ―走りまわる登場人物たちと  
〈不在〉―」「実践國文学」五一 一九九七
- 13 注10に同じ

(やまもと まゆみ・実践女子大学博士後期課程二年)