

# まねとしての演技―近代文学の主人公たち

\* 小田島 本有

Motoari ODAJIMA

## A performance by imitation — The heroes in modern literature

### 一

中学生の頃、村野武範や中村雅俊が教師役になつての学園ドラマが放映されていた。ちょうど日曜の夜八時という時間帯だったので、大概は毎週のようにそれらを見ていた記憶がある。そこで主人公の教師は必ず運動部の顧問。部員をはじめとする生徒達との汗や涙を流しての熱いドラマがいつも展開されていた。そして必ずマドンナとなる女性教師がいて、その主人公と日頃は文句を言い合いつつも内面ではお互いに惹かれ合っている、というのもパターン化されていた。

私が中学生の頃から将来の職業として教師を意識していたのは、これらのドラマの影響が大きかったのではないかと、と今更ながら思う。というのも、教師を始めて以来、しばしばあの主人公たちと同じような言葉を使ったり、行動したりする自分がいることに気づかされる機会が決して少なくなかったからである。

そもそも私が教師になりたいと思ったとき、私はただ漠然と抽象的に教師という職業を思い描いていたわけではなかった。身近にいいなあと思う教師がいたり、ドラマを通じて教師の素晴らしさ（それはもちろん美化された部分は大いにあったろうが）に触れたりすることによって、そのイメージを作っていたはずなのである。

ルネ・ジラルという思想家は「欲望の三角形」という理論を提唱した。つまり主体がある対象に欲望を抱くためには、必ずその媒介となるものが必要だということである。たとえば、子供たちが野球選手になりたいと思うとき、そのきっかけにはイチローやダルビッシュといった媒介者がいる。「あの人のように

なりたい」という憧れの対象があつて、その欲望が掻き立てられるのだ。そういえば、昔の子供達は野球のユニフォームならだれもが背番号一や三をつけたがつた。打席に立つと一本足打法をする子供も少なくなかった。彼らは皆、王や長嶋に憧れ、それをまねして見せたのである。

### 二

「まなぶ（学ぶ）」のもともとの語源は「まねぶ」であつた。「まねぶ」とはまねをする、すなわち模倣することである。

一時、学習指導要領の改訂によつて、「ゆとり教育」が掲げられたことがある。総合学習の積極的導入はこれが契機となつているが、子供たちが自ら考え、学ぶ力が身につくことが期待される一方で、学力低下が懸念され、教育現場ではもとより、親や子供の間、さらに社会全体でもそのことへの動揺があつたのは周知の事実である（「ゆとり教育」はその後文科省が自ら修正をすることになった）。

たとえば職人の世界では徒弟制度というものがある。この場合、師匠はいちいち細かいことを弟子には教えない。弟子は師匠の動きを観察し、いわば見よう見まねでその技術を習得していった。彼らは師匠からその技術の「型」を体得し、その後はそれを継承発展させる形で自らの個性を築き上げていったのである。

実はここにこそ「学ぶ」本来の姿があるのではないか。子供の個性を伸ばす

ことの大切さは盛んに強調されるけれども、いざその個性をどのように育ていくべきか、きちんとした議論がなされているわけではない。その結果、子供の好きなようにやらせていけば自然に彼らの個性が成長するかのような幻想が生まれたのである。

坂東玉三郎は「養父の教え」という文章の中でこう述べている。彼は六歳のとき歌舞伎の世界に入ったが、幼年期からの修業時代は実に厳しかった。それはただひたすら稽古の積み重ねであり、その反復の理由が幼い彼には分らない。自分が今やっていることが何につながるのか分かっていけば、その苦痛は多少緩和されていたかもしれないが、彼はただその繰り返しを強いられたという。彼はこれを《脱皮》ならぬ《着皮》の苦しみと呼んでいる。

しかし、今振り返ってみると、これが「型」を身につけるといって、実は重要な要素だったことに彼は気づかされる。

この話は非常に示唆に富む。俗に「型破り」という言葉があるが、もともと「型」のない人間にどうして型破りなことができよう。あの独創的な絵画を描き続けたピカソも、若いころには基本に忠実なデッサンをひたすら行った習作時代があったという。著名な作家たちだって、その回想録などを読むと、若いころは敬愛する作家達の文章を筆写しつづけたという例は少なくない。型破りな結果だけに目を奪われて、その奇抜さだけをまねしようとしてもそれはただの「型なし」あるいは「こけおどし」にしかならないだろう。

今、もっとも懸念されるのはこの種の基本的な努力、いわば「型」の定着とすることがないがしろにされ、表面的なはなやかさにともしれば目が奪われがちな風潮である。玉三郎の言う《着皮》の段階は地味であり、本人にもその確実な効果がなかなか実感できない。結果が見えないと、努力そのものが持続しないのである。

子供の「自由」や「個性」を尊重する、というのは聞こえがよい。だが、無条件に彼らの好きなようにさせることでいったい何が育つというのであろうか。そもそもあの本人たちが、自分たちの確たる拠り所を持ってないのである。

「自由」というのは、考えてみれば非常にしんどいものだ。

### 三

三島由紀夫が太宰治を非常に嫌っていたという話は有名である。若くてまだ殆ど無名に近かった三島が、たまたま太宰を囲む宴席で「わたしはあなたの文学は嫌いなんです」と言い放った。それに対して、「そんなこと言ったって、こうして来ているんだからやっぱり好きなんだよな」と太宰はおどけて見せたらしい。このエピソードは二人の性格が非常によく現れて興味深い。

ところで、太宰は『人間失格』、三島は『仮面の告白』の作者として有名だが、この二作、実は根底のところが酷似している。いずれも主人公は周囲との間で隔絶感を味わっていた。

『人間失格』の大庭葉蔵は、幼いころから大家族の中で育ち、人間に対する恐怖を増幅させながら成長した。その彼が生きる方法として選んだ手段は、周囲に嫌われまいとすること、すなわち道化であった。彼には人間の正体というものに分からない。その彼にとつて、道化は彼が言うように「必死の求愛行為」に他ならなかったのである。彼にとつて道化とは、楽しくて愉快な人間を演ずることであった。そしてひとたび、演技する自分を意識したときから、彼はその「大庭葉蔵」のイメージに囚われ続ける。

彼がそうならざるを得なかった背景には、幼いころから彼が両親から遠ざけられていた事実が挙げられる。すなわち彼は肉親の愛情を肌で感ずる経験が乏しかったため、「愛」というものを観念的にしか捉えられなかったのである。愛し愛される関係には、全人格的な関わりが前提になくてはならない。しかし、両親を身体ごと受け止める経験に乏しかった彼は、人間の正体そのものが掴めず、いわば自分の観念の中でイメージを膨らませ、怯えたのである。

このようにして彼は演技に演技を重ねて行くのであるが、実は人間誰しも日常生活において、程度の差こそあれ演技をしているという事実には気づけなかった。他人もまた自分と同じような不安や恐怖を抱えながら生きているということを理解できていれば、彼のその後の人生は大きく変わっていたはずなのである。

作品の中、彼が堀木という男に「もう女道楽はこのへんでよすんだね。これ以上は、世間が、ゆるさないからな」と言われ、内心反発を覚える箇所がある。彼が心の中で、(世間じゃない。あなたが、ゆるさないのじゃない)という疑問を抱いたときこそ、彼は「世間」というものの実態を知れる地点に立っていた。世間とは自分と同じ個人の集まりであるということが分かれば、彼は世間

そのものを恐れる必要はなくなるのである。

自分は他人とは違うという意識の裏側にはある種の矜持がほの見える。彼は人間を恐れていたものの、実は彼らを一段高いところから見下ろしてもいたのだった。それだけに、鉄棒からふざけて落ちたとき、それまで彼が愚鈍だと思っていた竹一に「ワザ、ワザ」と言われると激しい動揺を覚えずにはいらなかったのである。

しかし、本人が思っている自分と、他人が見る自分とは決して同じではない。ましてや演技をしてうまく周囲を騙しおおせていると思ってみても、そう思い込んでるのは本人だけだということもありうる。葉蔵は竹一にだけは見破られたかもしれないと慌てるが、果たして彼の道化に気づいていたのは竹一ひとりだったのだろうか。私には、あの作品の最後で、彼にさんざん迷惑をかけられたはずのバアのマダムが、「私たちの知っている葉ちゃん、とても素直で、よく気がきいて、あれでお酒さえ飲まなければ、いいえ、飲んでも、……神様みたいないい子でした」と言うのは、彼女が彼の道化の奥にあるものを的確につかんでいたからではないかと思えてならないのである。他人の内面にたいいていの人は無遠慮に立ち入らない。竹一が「ワザ、ワザ」と呟いたのは、日頃他人との積極的な関わりに乏しい彼にはその種の遠慮がなかったからではないのか。

#### 四

『仮面の告白』の主人公「私」も、大庭葉蔵と同様、周囲との隔絶感を幼少期から抱いていた人物である。

彼は生まれるとすぐ、母親とは切り離され、祖母の手で育てられることになった。彼は男の子と遊ぶことを許されない。遊び相手は祖母の選んだ女の子ばかりであった。実母からは遠ざけられ、同性との遊び体験をもたない。ここに彼の幼時体験の特異性がある。

その後の彼が異性に目覚めることなく、同性愛の方へ傾斜して行ったのはそのような体験が深い影響を及ぼしているのかもしれない。しかし、同性に惹かれる自らの傾向を周囲にあからさまにするわけにはいかなかった。したがって、彼は普通の「男」という〈仮面〉をつけるのである。彼もまた演技を強いられ

た人間であった。〈仮面〉をつけることを余儀なくされた「私」の告白……。『仮面の告白』というタイトルがもつパラドックスは非常に示唆的である。

この彼が唯一こだわった女性がいた。それが園子である。

彼が園子に出会ったとき、その美しさに心を動かされながらも、悔恨を覚えたというのは極めて象徴的である。すなわち、彼は園子に対して自分が「男」として向き合えない宿命を咄嗟のうちに感じ取ってしまった。彼がこのときの感情を「私の存在の根柢が押しゆるがされるような悲しみ」と表現しているのはそのためである。その結果、彼は園子の前では彼女に恋する「男」を演じることになる。ここには彼なりの必死な思いが込められていた。

園子は彼のそのような内面の葛藤を知る由もない。彼女も彼の誘いに応じるし、場合によっては彼女の方が積極的に働きかけもする。ある時、彼は園子から愛情あふれる手紙を受け取る。しかし、このとき彼の心を襲ったのは嫉妬に他ならなかった。なぜなら、彼女が愛しているのは実態としての「私」ではない。彼女は生身とは別の、いわば理想化された「私」に思いを向けていたのである。現実の「私」と理想化された「私」との間に引き裂かれ、呻吟する主人公の姿がここにはある。

結局この二人は一緒にはならなかった。園子は別の男性と結婚するのだが、それでもなおかつ園子と逢い引きしようとする彼の行為にはただならぬものが感じられる。そこには、自分は本当に女性を（むしろ園子だけでも、と言うべきであろうか）愛することができないのか、という自らの存在そのものに対する根本的問いかけが込められていたのである。

『人間失格』の大庭葉蔵も、『仮面の告白』の「私」も、周囲との隔絶感にもがき、必死に演技を続けた。それは周りに合わせることによって自己を守ろうとする、防衛本能のしからしむところだった。世間が認めてくれるであろう自分の姿を思い描き、彼らはそれらに近づこうとしたのである。彼らにはまず他人の眼ありきだった。本来の自己を凝視することなく、彼らは他人の意向に沿うであろう（と彼らが考える）自らを演出していったのである。

#### 五

自己は他人によって定義される、と述べたのはR・D・レインだった。この



言葉は人間が他人との関わりなしには生きていけない、という宿命を語っている。しかし、自己がその存在を主張しうるのは、まず他ならぬ自分がいるからである。

先ほど述べた『人間失格』の大庭葉蔵、『仮面の告白』の「私」は、いずれも他人によって定義される以前の自己が空虚だった。彼らがその隔絶感に苦しみ、結局はそこから抜け出せなかったのも至極当然だったのである。

ところで、本人は自らの行為を演技と自覚しつつも、それがいつしか本人も意識せぬうちに演技ならざるものへと移行して行く過程を描いた文学作品がある。カトリック作家であった遠藤周作の最後の長編『深い河』がそれに他ならない。

既に遠藤文学に親しんでいた読者にしてみれば、そこに出てくる神学者大津はお馴染みの人物である。幼い頃から半ば強引に信仰を強制され、キリスト教をいわば自らの大きな課題としてその後の人生を担わざるをえなかった男。日本人である自分の信仰のあり方が西洋的なものとは明らかに異質であり、それ故に苦しまなければならなかったその姿は、明らかに作者遠藤を彷彿とさせる。その大津が流れ流れてインドに辿り着き、最後は突発的な事件に巻き込まれて危篤状態に陥るそのプロセスは、この作品を大津の物語として読むことを可能にする。

しかし、この作品においてそれ以上に重要な役割を与えられているのは、大津の頃、神学生だった大津を誘惑し、そしていったんは神を棄てさせた成瀬美津子ではないか。なぜなら、作品の最初から最後まで登場しているのが彼女であり、その彼女が後年大津にこだわり続ける過程が丹念に綴られているからである。

その彼女の生き方そのものが、まさに演技であった。彼女がそもそも大津を誘惑したのも、まじめ一方で融通性のない彼をからかう周囲の男子学生たちに挑発をされたためである。そのとき、彼女は「モイラのようにやってください」と言われた。モイラとは当時彼女たちが仏文科の学生として使用していたテキストの主人公であり、美津子はその頃周囲からは「モイラ」というあだ名を付けられていたのだった。周囲は彼女に対してモイラとして振る舞うことを期待したし、彼女もその期待に応えることを余儀なくされていたのである。この時すでに彼女はモイラとして演技することを宿命づけられた。したがって、大津

が幼い頃から入信という事実によって神との関係を持たされたのと同様、美津子もまた大津との宿命的な出会いを持たされたと言えるのである。

彼女が東京での大学生活で派手な遊びを繰り返したのも、もともと田舎出身であるというコンプレックスの裏返しでの行為であったし、彼女は大学に入学したときから既に「都会女性」を演技していたとも言える。だが、この一連の行為の中でも彼女の心は決して満たされることはなかった。というのも、その演技じたいに背伸びがあり、そのことのむなしさを誰よりも彼女自身が感じていたからである。

その点から言えば、後に彼女がかつての自分を後悔するようになったのも自然な流れであった。その後の彼女は、いわば自己抹殺的とも言える振る舞いをするようになる。平凡な男性との結婚をしたことも（結局、その相手とは離婚することになるのだが）、あるいはボランティアとして病院で働くことになったのもその表れである。

彼女は自らを人を愛することのできない女であると感じていた。しかし、だからと言って彼女が投げやりになつていたとは断じがたい。なぜなら、彼女のこうした自己認識の裏側には、絶えず誰かを愛したい、本当の愛だけがほしい、という切実な欲求が込められていたからである。つまり、彼女には理想とする本当の愛というものが想定されており、そこには到達できない現実の自分との距離が意識されていた。その点では彼女は極めて潔癖だったと言えるよう。

彼女はいわば、意識的な愛の演技者である。だが、ただ演技というだけで彼女が一度ならず二度までも、外国にいる大津に会いに行くとは考えられない（一度目はフランス、二度目はインド）。さらにインドでのツアーに参加した旅行者たちが、なぜか彼女にだけはこのツアーに参加した本当の理由を打ち明けているという事実にも注目すべきであろう。人にはなかなか言えない事情について口を開くには、その聴き手に対する信頼がなければ成立しえないからである。

自分が自覚している自己像と、他人が捉える自己像とは必ずしも同じではない。彼女は自分が愛情の欠落した女であると思っていたし、自分の邪悪な部分も自覚していた。その分、他人を色眼鏡で見るといふことをしない。他人のプライバシーに自分から立ち入ることもしないため、相手にとっては心を開きやすい人間だった。その受容の豊かさこそが彼女の特性なのである。その特性は、若い頃の放蕩とその後悔があつてこそ備わったものと言えるだろう。

彼女はいろいろなツアー参加者の話を聴くなかで、それらを受け止める深い河、すなわちガンジス河で沐浴することを決める。その際にも、彼女は自らのその行為を「愛の真似ごと」と自分に言い聞かせている。ここにも彼女の潔癖さが感じられよう。

作者はここで周到な企てをしていた。というのも、彼女の与り知らぬところで、大津もまた路上で倒れた人をガンジス河へ運んで行くに際して、自らの行為をゴルゴダの丘へ登って行くイエスの真似ごととして認識していたのである。

（あなたは）と大津は祈った。（背に十字架を負い死の丘（ゴルゴダ）をのぼった。その真似を今、やっています）  
（十一章）

美津子のしていた行為が「愛のまねごと」であつたならば、大津のしていたことも「イエスの真似」ごとにすぎない。実は人間の行為というものはいかなるものであれ、真似ごとにしかすぎないのではないか。そのような思いを我々は抱かされる。大切なのは、その模倣の行為を通してその人が自らを根本から変えていこう（あるいは高めていこう）とする意志があるかどうかだ。大津の行為が玉ねぎ（イエス）の行為そのものに美津子の眼に映つたのと同様に、我々の眼には彼女の行為もまた大津の行為そのものに重なってくるのである。そして遠藤がもつとも書きたかつたのは、自らを本当の愛からはもつとも遠いと感じていた美津子が、彼女自身知らず知らずのうちに愛の行為に近づいているという事実だつたのだろう。

## 六

私は教壇に立つ毎日を送っているが、教師そのものがある意味において演技者と言えるかもしれない。その科目が国語であればなおさらである。

こちらにも生身の人間。いつも快活な気分ばかりだとは限らない。落ち込んでいるときや、腹立たしい思いに駆られているときもある。しかし、それをそのまま学生の前で出すとすれば、教師失格であろう。教室ではいつもと変わらぬ姿を見せる、という点で教師は演技者たることを要請されてもいるのだ。

ただ、面白いことに、教室で学生たちとやりとりをするなかで、冗談が出た

り、笑いが起きたりすることがある。そうすると、当初は落ち込んでいたはずのこちらの気分が和み、気持ちが見えなくなることがしばしばある。これなどは演技をすることがいい効果をもたらした好例と言えるかもしれない。

しかし、演技をしようとしつつも自分が空回りしていることを痛感させられたことがあつた。今から十五年以上も前のことである。

朝学校に到着すると、本校の一年生が交通事故に遭つたという情報が入つた。その学生は私が授業担当をしているクラスの学生だつた。授業中よく後ろを向いて私語をする学生で、こちらにもよく注意していたのである。注意を受けると彼はすぐ前を向くのであるが、気がつくともまた後ろを向いているという繰り返しだったので、とりわけ私には印象深い学生だつた。

事故の状況について、私は他の先生方から知られることになる。

私の学校の近くには国道がある。北海道特有のまっすぐで長い道路。ドライバーはついついスピードを上げるため、しばしば交通事故が起きる。ときどき道端に花束が置かれているのを目にすることもあるほどの事故多発地帯だつた。彼は自転車通学をしていた。近くに信号がないということもあつたのだろう。彼はそれまで国道の左側を走っていたが、左右を確認せずそこを横断しようとしたのである。そこへ後ろから時速八十キロでやってきた自動車にはねられてしまった。彼は重体であるという。

彼の安否が気遣われた。午前中は気分の重い時が流れた。

その日、私は午後五、六時限目の授業を彼のクラスで行うことになっていた。そろそろ教室へ行かなくてはと思ったとき、彼のクラス担任の先生がやってきたのである。

「Sなんです、危篤状態に陥つたという連絡がありました。もう殆ど絶望的な状況だそうです」

あのときの重苦しさは今でも忘れない。私は自分を鞭打つようにして教室へ向かつたのである。

教室は妙に静まり返っていた。クラスの誰もがSの交通事故を知っている。しかし、私の口からSが危篤状態にあり、ほぼ絶望的であることを知らせることはできなかった。

いつものように変わらぬ快活さで授業をしようと、何度も自分に言い聞かせた。しかし、誰よりも私自身が平常心でいられなくなっていることを痛感させ

られた。学生たちを指名してもいつものようなやりとりができない。快活に、快活にと思えば思うほど、自分が泥沼にはまっていくなかった。あのときの光景は今でも苦い記憶として残っている。

放課後、Sが亡くなったことを知らされた……。

## 七

演技をするにも技術がいる。そしてそれが必死な行為である場合も少なくない。私が先ほど挙げた『人間失格』『仮面の告白』『深い河』の登場人物たちは、いずれも全存在を賭けて演技をしていた。

ところで、漱石の代表作『坊っちゃん』の主人公も演技を強いられていた、と言えど奇矯に聞こえるだろうか。ただ、本人にそれがどの程度自覚されていたことか定かでないところがある。

周知のように、この作品は、「親譲りの無鉄砲で小供の時から損ばかりしている。」の一文から始まる。ここで主人公はなぜ「親譲りの」という修飾語を付す必要があったのだろうか。これが私の疑問である。

主人公は、自分が「無鉄砲」たる所以をいろいろ語っている。二階から飛び降りて腰を抜かしたと、西洋製のナイフで自分の指を切ったこと、更には物理学校の前を通りかかったときに生徒募集の広告を見て即座に入学を決めたこと、そして四国の中学校の教師の口を紹介されて即座に返事をしたこと、など……。

主人公は自分の一連の行動が「無鉄砲」であると殊更説明しようとしていたし、そこに親との接点を見出そうともしていた。彼はしばしば親が自分を可愛がってくれなかったことを述懐しているが、その言葉の裏側には親への求愛の思いがうかがえる。

しかし、彼の一連の行動をすべて「無鉄砲」と決めつけるわけにはいかない。

確かに物理学校の前を通ったのは偶然だった。だが、親が亡くなり、兄から六百元ももらったとき、彼はその使用法を考えあぐねている。彼はすぐ商売に手を出そうとも考えたが、これから世の中を渡って行くためには学問が必要だという結論に既に達していた。極めて賢明な判断である。しかも文学や語学はまっぴら御免という条件もあったのだから、物理学校に入学する可能性は極めて

高かったことになる。

四国の中学校への赴任を承諾したのも「無鉄砲」とは言い難い。なぜなら彼は卒業しても就職先がなかったのであり、校長からその話があったのは渡りに船だったからである。就職難という状況を考えれば、彼の返事は妥当なものだったと言えよう。

そう考えてみると、彼は自らのさまざまな行動を殊更「無鉄砲」と規定したがつていようである。

しかも、その「無鉄砲」は自分特有のものではなく、親譲りのものであった。彼は親の「無鉄砲」ぶりを機会あるごとに眺め、自らもそれを模倣しようとしたのではなかったか。

たとえば、下にいた友達にからかわれて二階から飛び降りて腰を抜かしたとき、彼の父親はその「無闇」な行動そのものを責めてはいない。父親はただ息子が二階から飛び降りて腰を抜かした事実を叱っているだけなのである。息子は「弱虫」と嘲し立てられたことに腹を立て、飛び降りた。父親は、このように弱虫でないことを証明するための行動そのものは非難しない。たぶん、それは父親も同じ行動規範をもった人物だったからである。

ナイフで自分の指を切った事実にしても、彼は友達の前で「何でも切ってみせる」と請け合った。その言葉を受けて「そんなら君の指を切ってみろ」と友達と言ったから彼はその言葉に応じたのである。確かに無謀と言え言えるかもしれないが、ここに主人公の基本的な考え方が見えてくる。つまり、彼は自分の言葉には責任をもつ男なのである。彼には言葉の裏表がなかった。したがって、後に彼が四国の中学校で教頭赤シャツの本音と建前を使い分けるやり方に腹を立てるのは必然的だったのである。

主人公は自らを「江戸っ子」と自任していた。そして彼が「江戸っ子」のイメージを形成したそのモデルが父親に他ならなかったのである。彼が四国の中学校で画学教師である野だいこに「東京？ そりゃ嬉しい、お仲間ができて……私もこれで江戸っ子です」と言われて不快感を覚えるのは、彼がそれまで築き上げてきた「江戸っ子」のイメージとは野だいこが余りにもかけ離れていたからである。

主人公は「江戸っ子」としての姿を演じる際、モデルとしての父親を模倣していた。それは彼が眼にする一番身近な存在が父親だったからである。いわば



父親が「江戸っ子」を認識できる媒介項だった。日頃父親に可愛がられているという実感をもてない彼は、そのような形で父親に近づこうとしたのであった。赤シャツが芸者と宿屋へ入る現場をとらえるため張り込みをしようと山嵐から提案を受けたとき、彼は「ずいぶん疲れるぜ。僕あ、おやじの死ぬとき一週間ばかり徹夜して看病した事があるが、あとでぼんやりして、大いに弱った事がある」と述べている。ついつい読み過ぎしてしまいがちな箇所であるが、一週間徹夜して父親の看病をした主人公の姿を忘れるべきではない。

「可愛がつてくれなかった」という発言は「可愛がつてほしかった」という気持ちの表れであるし、主人公にとって父親が何の意味もなければこのような発言は決して生まれようはずがない。しかも、彼は根本のところで「江戸っ子」そのものである父親に共感し、自分もそれに近づこうとしていた。

『坊っちゃん』が書かれたのは明治の世の中である。維新を迎えて既に四十年近くの月日が経過しようとしていた。江戸が東京へと名前を変え、「江戸っ子」そのものも既に遠くのものとなりつつあった。彼が敢えて「江戸っ子」にこだわる姿勢の裏側には、亡き父親への哀惜の思いが込められていたと見るべきであろう。『坊っちゃん』は、たんに清への哀惜が語られただけの作品ではないのである。

## 八

今から四十年以上も前、まだ小学生だった頃、国語の教科書に確か「さるまねこぞう」と題する教材があったと記憶する。芝居用の脚本で、たぶん狂言にある題材を小学生用にアレンジしたものだっただろう。

少年Aに少年Bがずっとついていく。振り返ったAは「ついてくるな」と言う。すると、猿真似をするBも、「ついてくるな」と切り返す。このようなことが何度も繰り返され、とうとう腹を立てたAは「殴るぞ」と拳を振り上げる。Bも同様に拳を振り上げ、AもBも一緒に泣いてしまう、という他愛のない内容だったはずだ。

気になって辞書を引いてみる。「猿真似」は「猿が人の動作をまねるように、考えもなくただうわべだけ他人のまねをすること」と書かれている。ここには明らかに軽蔑的な意味合いが込められているよう。

かつて漱石が「現代日本の開化」の中で、西欧の文化は「内発的」であるのに対し、日本のそれが「外発的」であると述べていたのは、つまるところ、日本は西洋の猿真似をしている、これではいかんということだった。

漱石が亡くなって百年近くが経つが、彼の言葉は果たして昔日のものとなったのだろうか。確かに日本と世界の壁はなくなったようにも思われる。インターネットの普及によつて、あらゆる情報が即座に全世界に届けられるような状況が生まれている。しかし、その表面的な部分に目を奪われてしまうと、かえって本質的なものを見落としてしまうのではないかという懸念は付きまとう。たとえば、私は学会というところに身を置いているが、そこではその傾向が強く現れているように感じられるからである。簡単に言えるはずのことを、西洋の思想家の概念やキーワードを多用することでお茶を濁すようなことがまかり通っている。しかも、国際化されているはずの若い世代ほど、その傾向は顕著だ。

模倣がたんなる猿真似に堕してしまうかどうかは、ひとえにその模倣する側の姿勢いかんによる。模倣する自己のあり方を絶えず見つめ、検証できるかどうかだ。我々は今こそ、模倣をしている自分の姿を見つめ、これが果たして猿真似かどうか、問うてみなければならぬ。