

『庭』の構造から

— 実体・非実体の二極対立と非実体への志向 —

四年生 河端 由美

表題の「庭」、及び冒頭の一文である「昔はこの宿の本陣だった中村と云ふ旧家の庭である。」（改稿後この一文は「それはこの宿の本陣に当る、中村と云ふ旧家の庭だった。」とされる。）からも明らかであるように、「庭」においては庭がもっとも象徴的なものとして描出されている。つまり物語が展開する上でその際の庭の物理的な変化がその場面における一つの象徴的な出来事として描かれているのである。こうして本文中の庭の描写に注目して読んでいくと、ここで語られている庭が二つの庭に分けられているという事に気が付く。

この二つの庭のうち一つは物質的な意味での庭である。作中人物にとっては現実として、読者にとっては物語世界の現実として体験できる庭のことである。まず何をおいても実体としてそこに存在し、手を加えなければ荒廃するし、手を加えれば美しくなるという庭である。これを「物理的な庭」とよぶことにする。

二つの庭のうちいま一つの庭、すなわち物理的でない庭

とは本文中にどのようなように描出されているものなのかというのと、「次男は殆ど幻のやうに昔の庭を見る事が出来た。」「名高い庭師の造った、優美な昔の趣は、殆ど何処にも見えなかった。しかし、「庭」は其処にあった。」「庭が出来ると同時に次男は床につき切りになった。」という三箇所それぞれを見ることが出来る。そしてこれらの庭を定義しているのは冒頭の「昔はこの宿の本陣だった中村と云ふ旧家の庭である。」という一文なのである。〈昔はこの宿の本陣だった〉〈中村と云ふ旧家〉そしてその庭であるという、庭についての具体的な説明ではないが、その庭の成立に根元的に関わっている何か、端的に言うならばその庭の〈属性〉を表わしている一文といつていいだろう。つまりその庭が、具体的にどのような造りの庭であるかということはこの際重要でなく、「昔はこの宿の本陣だった中村と云ふ旧家の庭である。」という事が重要なのである。この冒頭の一文によって定義される「物理的でない庭」は、物理的でない以上作中人物にとっても読者にとっても現実として、ある

いは実体として体験することができない。ただ記憶やイメージのなかに像として映し出すよりほかないのである。このように人間の記憶やイメージの中に像として映し出される庭を、先の「物理的な庭」に対して「精神的な庭」とよぶことにする。

このように「精神的な庭」は人間によって像として映し出される庭であるのであるが、作中人物にもまた別の作中人物によって像として映し出されるものがある。これは三者あって、「白い装束をした公卿」「井月」「モデルの娘」である。「公卿」は亡霊のようなものと考えられるが、これは隠居によって像として映し出される人物であるといっていだらう。しかし、「井月」「モデルの娘」は生きた人間であるから問題となるところであらう。

「井月」はまず実体（スピノザの定義によると、「実体とは、それ自身において存在し、それ自身によって考えられるもの」である。）として本文中に登場するが、当主が死亡する際には作品の舞台から消えている。このとき当主の発する言葉が、「蛙が啼いてゐるな。井月はどうしつら？」であることを考えると、この場面において井月は、血肉を持った実体としての井月ではなく、当主による像として描き出されているということができらう。この場面において井月は山上による像として描き出すために、この物語に前もって登場させて、読者に予備知識を与えているのである。

「モデルの娘」は、これはただ登場するだけの人物であり、本文中にくわしい記述があるわけでもないが、彼女がももわれを結った娘であることよりも、廉一の絵のモデルという彼女のこの作品における属性は、彼女が廉一によって像として描かれているということ、あるいは描かれていべき人物であることを表わしているといっていだらう。

このように「公卿」「井月」「モデルの娘」といった像として描き出される人物を挙げてきたが、作中にはこのように像として映し出す側の人物がある。それらは、実体として作品中に登場するが、像を映すということでは像すなわち非実体の側を志向する人物である。つまり、実体と非実体の間にあって、揺れている人物であり、これらを境界者と名付ける。境界者は作品中四者であって、「隠居」「当主」「次男」「廉一」である。「隠居」は「公卿」を、「廉一」は「モデルの娘」をそれぞれ像として映し出している。四人の中で次男だけは「人物」を映しはしないが、次男は像として「精神的な庭」を映し出すことになる。

「庭」の作中人物は像とし映し出される人物三者と境界者四者の他に六人ある。それらの中には、いずれも実体として描かれ、非実体への志向もない。そしていずれも、作品中、何らかの形で否定されている人物たちがいる。これらは三男、三男の妻、校長、駅長、当主の妻である。いま一人のこっている人物——老妻は、ただ一人他の五人とは異なる性質を持っている。老妻についてはまた別に述べることにして、ここでは老妻を除いた五人について述べる

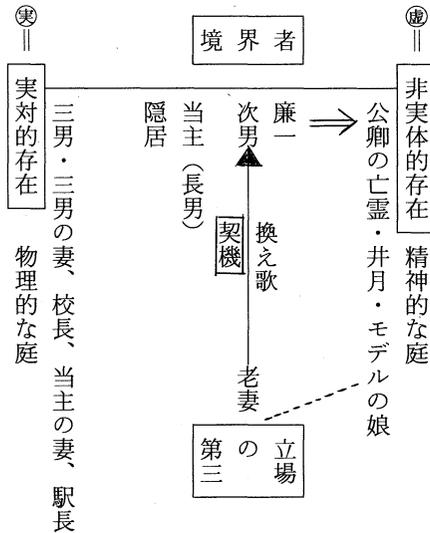
ことにする。

三男は、下において、その「事業の失敗」という形で否定される。その妻の消息については作品中何もふれられていないが、彼女の持つ「三男の妻」としての属性は、三男が否定される事によって、その妻も否定されるという事を意味しているといっているだろう。また下宿人であった校長は、彼のかかげた実利の説を、庭の荒廃が進むという形で否定される。当主の妻は死亡する。ただこの中においては駅長のみが否定されないでいる。しかし彼は中村家とは全く関係を持たないし、駅長の存在自体が中村家と矛盾し、これを否定しているといっている。彼は否定される実体ではなく、否定する実体として作用しているのである。

先にとり残してあった老妻について、改めてここでふれたい。老妻は上・中においては生存しているが、下においては、すでに死亡している人物として描かれている。しかしこれだけでは他の実体的人物と区別する事はできない。彼女を「像として映し出される人物」でも「実体的人物」でも、その中間にあって流動的な境界者でもない第三の立場に立つ人物としてあえて別の位置に置くのは、彼女が次男（境界者）に対し、彼が非実体へと志向する（具体的には、庭の復興を企てる）きっかけを与えるという点に注目するためである。他の五人の人物とはこの点が明らかに違っている。つまり老妻は消極的ではあるが、非実体との関わりを持っているのである。以上のような意味で、老妻を第三の立場に立って実・虚の直線上にはいない人物

として位置づけるべきなのではないかと思う。
この四つの立場と、精神的な庭、物理的な庭を加えて関係図を作ってみると、以下の通りになる。

登場人物関係図



この関係図において、全体的に境界者による虚への志向を見る事ができるが、実体の否定もしくは実体の拒否は、境界者によってなされるというよりも、物語それ自体によって行なわれることになる。

「下」において、「上」の冒頭と同じ一文がかかげられているが、先に述べたようにこの一文は「精神的な庭」の定義そのものである。従ってここでは、それ以下に述べられる実体としての庭の消滅と対になっていると考えられる。しかも、この地方で中村家のうわさも、ここが昔庭だった

という事も語られてはいない。この物語のキー・ワードであると考えられる大津絵の喚え唄の中の「末世末代名は残る」という言葉に一見矛盾するようにも考えられるが、「精神的な庭」とその属する非実体—虚への志向は、家と肉身という全ての実体的なかわりをうしなつた廉一に受けつがれるのである。そして改稿後、「下」の最終部分に「三男のうわさは誰も聞かない」という、実体的人物として代表的な、しかも廉一に唯一残された肉身の消息を否定する事によって、実を否定するという事を強めていられるのである。

前段において、作中人物十三名を、四つのグループに分類し、その関係図を表わしたわけであるが、これらの人物達の中でも、この作品の主軸となる者は、境界者のグループに属する人物達である。境界者とは、「その内面に像として何者かを映し出す」と定義できるのであるが、その定義以外にも「境界者たる条件」はあるのであろうか。また境界者四名は、みな等しく境界者として位置づけてよいものなのであろうか。

境界者四名の中で、隠居・当主の持つ特徴は、彼らの名が示す通り、中村家の直系につらなる人物であるという事である。そして、それはとりもなおさず、中村家を一生出ずに生きるという事を意味する。つまり、この作品の舞台である中村家を出る事は、彼らにとって死を意味するという事である。

直系という意味では、また廉一も中村家の直系を引く人物である。しかし彼は隠居・当主と同様の特徴を持っているとは、必ずしも言えない。廉一は、最終的には、中村家を出、しかも中村家も庭もうしなうことになる。廉一が、中と下の間の空白の部分で体験しているはずの一家離散と経済的破綻は、隠居・当主では体験し得なかつた事であろう。明らかに隠居・当主の置かれていた状況と廉一のそれとの間にはある種の断層があると考えていい。ここで注目すべきなのは、もう一人の境界者であり、隠居—当主に對して傍系であるところの次男なのではないだろうか。

この作品で彼が与えられた名称「次男」はそのまま中村家における彼の位置—傍系の人間であるということ—を意味していると言つていいだろう。しかも次男はただ単に傍系の人間であるというばかりでなく、一度は他家へ養子に行き、その養家からも「金をさらつたなり酌婦と一緒に駈落ちをした。」いふなれば中村家—それはとりもなおさずこの作品の舞台であるが—という「内」の世界から、「外」へと出て、そしてまた「内」なる世界へ回帰して来た人物なのである。

中の冒頭において、廉一と老妻の住む母屋に次男は帰つて来る。「父の家」と云つてもそれは事実上、三男の家と同様だった。」と物語は語っているが、その三男夫婦（三男もまた傍系である事に変わりはない）は母屋ではなく離れに住まっている。当主と呼ばれた長男夫婦が母屋に住んでいた事を考え合わせると、三男もまた中村家の直系たり得

てはいない。

次男は帰還後母屋の仏間に寝起きする事になるが、この時点でも次男はまだ完全に母屋の住人——それは即ち直系という事なのであるが——となつてはいない。なぜならば「仏間には大きい仏壇に、父や兄の位牌が並んでゐた。彼はその位牌の見えないやうに、仏壇の障子をしめ切つて置いた。」からである。

次男は、老妻・三男夫婦といった人々とは、食事以外は顔も合わせないような生活を続けていたが、ただ廉一とだけは時々うちとけている様子であつた。そのような生活を続けていた次男であつたが、ある日を境に、庭を復興しにかかるのである。中村家の庭、とは先に述べている通り「精神的な庭」と同義であつた。そして「精神的な庭」とは隠居——当主という二人の境界者が志向した非実体的な像として映し出されるもの——のシンボルともよべるものである。つまり、ここで次男が庭を復興するということ——「精神的な庭」を志向するということ——は、彼が先の二人の境界者側から直系の側へと移行していくという事を意味しているのではないだろうか。この事をもう一つの面からながめてみると、一層明確にされる。

先に、老妻は、境界者としての次男が像なるものへと志向していく契機を与えるという点において、作品中特異な、独立した立場の人物である事を述べたが、この老妻の役割に注目してみると、老妻が発した言葉、すなわち物語のキーワードを通して次男が傍系から直系へと移行してゆく

連結点を知ることができる。

「敵の大王身に受けて、是非もなや、惜しき命を豊橋に、草葉の露と消えぬとも、末世末代名は残る。……」『庭』のキーワードであるこの一文は、老妻の口を経て本文中に登場する。しかしこの一文は老妻の言葉であるにもかかわらず彼女自身には何ら作用しない。老妻は庭を復興する次男の姿に、その身体に対する心配はしても、次男に共鳴してはいない。なぜならば老妻はこのキーワードの真の送り手ではないからなのである。

キーワードの受け手。それは確かに次男である。しかし送り手は老妻ではない。それは老妻の唄う大津絵の替え唄が「伝法肌の隠居が何処かの花魁に習つたといふ、二三十年以前の流行唄だった。」ことから明らかであろう。このキーワードの真の送り手は隠居なのである。

隠居の遺したキーワードは、老妻の口を経て発せられる。しかし老妻が発する言葉自体はただの「音」にすぎない。老妻はすなわちこの場面においてはすでに時空的には「外」にある——それは即ち隠居にとっては死を意味した——隠居と次男とが同一のルートで結ばれるための連結機——媒体の役割を果たすのである。そして老妻が音として発したキーワードは、ただ単に音である以上、老妻自身には何の意味的作用もたらさないが、受け手である次男にはキーワード本来の意味を引き出す形で受け取られる。

これによって、次男は隠居と同一のルートで結ばれることになる。それはこれまでの境界者の系譜・隠居——当主

とは別の境界者の系譜である隠居——次男の系譜が作られた事を意味する。

隠居——当主。隠居——次男。境界者の系譜におけるこの二つのルートは、『庭』における最後の境界者・廉一へと収束する。隠居——当主——廉一という、本来的な直系としてのルートによって廉一は位置づけられ、それと同時に次男と共に庭を復興する過程において、廉一は次男とも結びつけられるのである。言いかえるならば、この次男——廉一を結びつける過程こそが、『庭の復興』の過程そのものであると言うことができるだろう。

ところで、庭の復興は、それ自体が次男と廉一との共同作業であったのだが、この復興作業、すなわち次男と廉一とを連結させる過程において、もう一つ重要な事がある。それは次の箇所に見られる。「次男は又甥を慰める為に木かげに息を入れる時には、海とか東京とか鉄道とか、廉一の知らない話をして聞かせた。廉一は青梅を噛ぢりながら、まるで催眠術にでもかかったやうに、どっとその話に聞き入っていた。」

廉一が次男の体験を通して、あるいは次男という媒体を通して、『外』なる世界を間接的に体験する、ということには、廉一に隠居し当主とはまた違った要素を加えることになる。隠居——当主の直系のルート上にある境界者たちは、常に舞台（中村家）の『内』にあつて彼らが『外』なる世界へと出て行く事は、すなわち死を意味していた。しかし、廉一は同じく直系のルート上にありながらも、最終的には

『外』へと出てゆくことになる。廉一はそのことによって死にもしないし、破綻もしない。それはつまり、廉一が次男へとつながることによって、彼自身、次男の本来持っていた傍系としての資質をも受け継いだためではないのだろうか。

そうして、『庭』が完成した時、次男は静かに死を向える。そして次男の死に際しておこった一つの出来事——閉じられていた仏壇のとびらが開かれるという事——は、隠居——次男——廉一という新たな系譜の完成と共に隠居——当主——廉一という境界者——直系のルートへと次男が吸収されるという事を表わす、一つの象徴なのである。

「庭」において虚と実、つまり非実体と実体は一直線上にあつて、その極として対比しており、なおかつ、境界者というその中間に位置する人物達によって虚への志向と、実の否定、あるいは拒否という現象が引きおこされるわけであるが、これら境界者四人が全て実体と非実体の間において同じ位置に在るからというところではなくて、関係図に示す通り、実から虚へ向けて登場順に並ぶと考えると、隠居は「虚なるもの」を映し出すだけにとどまるが、当主はその「虚」へと明らかに志向し、憧憬を感じさせる。次男になると、積極的に「虚」なるものへの働きかけを行う。廉一に至っては、「虚」への働きかけを行うだけでなく、彼は実体的な存在である家や肉身を失っている。こう考えて行くと、最終部分の改稿によって、先に述べた通り、廉一にとつての最後の肉身である三男の消息を断ち、その実体

を否定するということと同時に、廉一がただ単に次男の系譜を継ぐだけでなく、より主体的に積極的に、一歩進んだ形で、虚へと志向していくという事を表わしているのではないだろうか。このことは、つまりは、この物語のしめくりに当たって、実体を拒否し、非実体を志向をするというこの物語の構造が強化されているのであると言える。

