

広田先生の^{アナクロニズム}時代錯誤、三四郎の^{アナクロニズム}時代錯誤

山口輝臣

時代錯誤／アナクロニズムについて小文を書く機会があり、その導入に夏目漱石の『三四郎』を使った。『歴史学の思考法』という駒場の1・2年生を主対象に編んだテキスト用の文章であったことから、東大小説といった趣のある『三四郎』に登場する「^{アナクロニズム}時代錯誤」を見逃す手はない、といういかにも安直な思いつきによる¹⁾。

しかしさすがは漱石というべきか、そこには、簡単な言及にとどめるにはあまりに惜しい興味深い事柄が、いくつも転がっていた。すっかり魅了され、そちらにかまけていたら、とうに原稿の締め切りを過ぎていた。それでいて、なんとか書き上げた文章に、遅延の一因となった調べもの痕跡は、これっぽっちもない……

原稿遅延の罪滅ぼしと言おうか、言い訳と言おうか、そうした心持ちを形にすべく、以下では、その時に調べたことに、その後の作業結果も加えることで、『三四郎』をめぐる時代錯誤／アナクロニズムについて、書いていくことにしたい。

こうした執筆経緯からも予想されるように、とりとめのない文章で、とくに結論めいたものがあるわけでもない。ただ、このあたりのことに関心を持つ人がもしいるのなら、その人たちの調査の手間を省く効果ぐらいいはあるかもしれない——そう考え、反故とせず、あえて発表することにした次第である。

1 『三四郎』における「^{アナクロニズム}時代錯誤」

1.1 漱石による「^{アナクロニズム}時代錯誤」

まずは、『三四郎』と、そこに登場する時代錯誤／アナクロニズムを考える上で、最小限必要なことを確認しておこう。具体的には、『三四郎』における西洋諸語の表記法について考察する。これにより、漢語にルビを振った「^{アナクロニズム}時代錯誤」という形で『三四郎』に登場する理由が明らかになるはずである。

夏目漱石の小説『三四郎』は、1908年(明治41)9月1日から同年12月29日にかけて、『東京朝日新聞』と『大阪朝日新聞』に、117回にわたり連載された。これが初出となる。翌1909年の5月に春陽堂より刊行された。これが初刊である。また『三四郎』に関しては、漱石自筆の原稿も残されている。現在は天理大学附属天理図書館の所蔵。『定

本漱石全集』5 (岩波書店、2017年) は、この自筆原稿に基づくものであり、しかも初出紙・初刊本と対照した「校異表」を収めている。複数のテキストを容易く検討することができて便利であるが、ルビについてまで校異はなされていない。そこまで必要な際には、直にそれぞれのテキストにあたるほかない。ついでながら、初出紙は朝日新聞社の提供するウェブ・データベース「聞蔵Ⅱビジュアル」で、また初刊本は同じく「国立国会図書館デジタルコレクション」で、閲覧可能である。それぞれの翻刻本もある²⁾。

なお、以下では、原則として『定本漱石全集』を用いる。ただし、ルビについては、とくに必要がある場合以外は省略した。また、上記以外にもさまざまな版があることを考慮し、引用にあたっては、全集の頁数ではなく、章と節の番号を、たとえば(1-1)という形で、本文中にて記すこととする³⁾。

つぎに、『三四郎』における時代錯誤／アナクロニズムの出現の仕方についてである。

『三四郎』では、いずれも「時代錯誤^{アナクロニズム}」と、「時代錯誤」に「アナクロニズム」とカタカナのルビを振る同じ形で、3度登場する。『定本漱石全集』の『三四郎』とその「校異表」を使いながら、初出紙・初刊本と照合すると、漱石自身が原稿に「時代錯誤^{アナクロニズム}」と書き、そのまま新聞連載、そして刊本へと引き継がれたことが判明する。

まずは、「時代錯誤^{アナクロニズム}」という表記が、漱石自身によるものであったことを、あらためて強調しておきたい。このように確定できること自体、当然ではないからである。

というのは、初出紙はいわゆる総ルビである。初刊本もそれを踏襲した。つまり漢数字などごく一部を除き、基本的にはすべての漢字にルビが振られている。そんな面倒なことを漱石はしない。漱石は原稿で一部にしかルビを振っていない。つまり総ルビにする作業は、新聞社が一律に行っていた。

よって、自筆原稿が見られない場合、そのルビが漱石によるものか、それとも新聞社によるものかを見極めるのは、不可能ではないものの、なんらかの仮定をもとに推定するほかない。言い換えれば、原稿が残っていて、それを検討できる場合しか、ルビがどちらによるものであるのかを確定できない。『三四郎』は、幸運にもその条件が整っており、「時代錯誤^{アナクロニズム}」が漱石自らの表記法であったと確定することができたのである。

1.2 「ライスカレー」、「ダーター、フアブラ」、「Pity's akin to love」^{ビチース、アキン、ツー、ラツウ}

「時代錯誤^{アナクロニズム}」の来歴について、詳しいことは2.1にて触れるが、英語の「anachronism」に「時代錯誤」という訳語を宛てたものと考えられる。『三四郎』には、こうした西洋諸語に由来するコトバがいくつも登場する。それらはどのように表記されているのだろうか？ 「時代錯誤^{アナクロニズム}」を考える前提として、まとめて考察を加えておこう。

まず、「時代錯誤^{アナクロニズム}」と同じように、カタカナでルビを振ったものがある。「^{バスケット}籃」(4-10ほか)、「^{チャーチ}会堂」(12-7)といった具合である⁴⁾。漢語にルビを振る形が多いものの、漢語に限定されるわけではない。野々宮宗八が小川三四郎に向かって「水の^{エフフェクト}感じがね」(2-5)

という例がある。また、「Pity's akin to love」(4-16)のように、原語へのルビもカタカナになっている。英語のほかにフランス語の例もあり、こちらはその後カッコ内に和訳が付されている(6-7)。

西洋諸語は常にルビとともに登場するわけではない。「ノート」(3-2ほか)や「ライスカレー」(3-3ほか)など、カタカナでそのまま表記されるものもある。これらは、ほとんど日常語と化していて、それで通じると見做された場合である。ここまでは当たり前すぎて、とくに論証などしなくとも、異論は生じないだろう。

ところが、外見上は「ノート」や「ライスカレー」と同じであっても、それらとは明確に一線を画した用例も散見される。「ダーター、フアブラ」(6-7ほか)、「ハイドリオタフピア」(10-1ほか)などである。これらは、どう見ても日常語ではない。こうしたものも、その音だけを、カタカナで表記していることがある。どうしてだろうか？

「見ると与次郎が隣席の二三人を相手に、しきりに何か弁じてゐる。時々ダーター、フアブラと云ふ。何の事だか分らない」(6-7)。三四郎にはなんのことも分らなかつたため、いわばその音を記すしか手がない——そうした際に、こうした表記法がとられる。

ここで思い出しておきたいのは、『三四郎』という小説を構成する視点のことである。『三四郎』は、三人称を用いつつ、ほぼ全編を通じ、小川三四郎が見た事柄だけを描く作品である。人物の「内面」が語られるのも、三四郎に限られる⁵⁾。三四郎と里見美禰子との関係について、さまざまな解釈が濫立するのも、三四郎の目を通してしか描かれていないため、美禰子の胸中どころか、その行動すら、三四郎が見たり聞いたりしたこと限定されていることによる面が大きい。

そうした小説全体の構造に沿う形で、すなわち、あくまでも三四郎に準拠する形で、西洋諸語の表記法も、使い分けがなされている。三四郎が分からなければ、「ダーター、フアブラ」のように、そのまま音だけが記される⁶⁾。「ハイドリオタフピア」も同様である⁷⁾。

三四郎が分かった場合は、これとは違う書き方になる。「Pity's akin to love」と広田蓑先生が言うのを聞いた三四郎は、すぐに「日本にもありそさうな句ですな」と応えた(4-16)。広田先生の発音を聞いて、三四郎はその原語が分かった。原語をそのまま記し、その音をルビとする表記法は、そうした三四郎の理解に対応したものである。「^{バスケット}籃」、^{チャーチ}「会堂」、^{エフエクト}「感 じ」なども、三四郎がそれらを理解し、その音をルビにしている点では、同様である。

要するに、『三四郎』において漱石は、西洋諸語を、三四郎の理解度に応じる形で書き分けていた。

1.3 「^{くわこう}画工」、^{ゑかき}「画工」、^{アーチスト}「画工」

漱石のルビの世界に、もう少しだけ分け入ってみよう。漱石が、三四郎を基準に細か

い書き分けを行っていたことの論証ともなるはずである。

「Pity's akin to love」のように、原語の発音をルビで表すというのは分かりやすい。それに対して、「^{バスケット}籃」、「^{チャーチ}会堂」、「^{エフフエクト}感じ」などは、どうしてこのような表記になっているのだろうか？ こうした表記をしないとすると、どのような書き方があり得るのかから、考えてみよう。

まず、「バスケット」、「チャーチ」、「エフフエクト」と、カタカナ表記だけにする方法がある。そうした表記法が採用されなかった理由は、「ノート」や「ライスカレー」などとの違いを考えれば、明白であろう。それでは、読者に通じにくいと判断したのである。三四郎には理解できても、読者に理解できるとは限らない。その点への配慮である。この場合、判断した主体は漱石である。

では、手っ取り早く、ルビなしで「籃」、「会堂」、「感じ」では駄目なのか？ それでは駄目だ、と漱石は考え、まかり間違っても「かご」、「かいどう」、「かんじ」などと読まれぬように、あえてルビを振ったのである。その点が明確な例に「画工」がある⁸⁾。

「画工」という語は、里見美禰子の肖像画を描くことになる原口との関係で、幾度か登場する。野々宮宗八による最初の言及(2-5)において、漱石の自筆原稿にルビはない。総ルビを原則とする初出紙は「^{ぐわこう}画工」と振った⁹⁾。ところが、次に野々宮宗八の妹・よし子が原口について話す場面(6-12)では、漱石自身が原稿で「^{ゑかき}画工」とルビを振る¹⁰⁾。続く「三四郎は原口と云ふ名を聞いた時から、大方あの^{ゑかき}画工だろうと思つてゐた」(7-4)も、漱石が原稿で振ったルビが活かされた。ただ次の節(7-5)では、原稿にルビを振らなかったためか、初出紙では再び「^{ぐわこう}画工」とされる¹¹⁾。原口のことを指して「画工が美禰子に聞いた」とした際も(8-9)、原稿にルビはなく、初出紙では「^{ぐわこう}画工」となった¹²⁾。

ここまでの経緯からすると、一貫して「がこう」とする新聞社に対し、漱石は「えかき」と読ませたかのように見えなくもない。ところが、その次に登場する場面(9-1)で、漱石は、原稿にこうルビを振る。「与次郎が、^{アーチスト}仏蘭西の画工は、みんなあゝ云ふ襟飾を着けるものだ¹³⁾と教へてくれた」。さらに三四郎が原口を訪れた場面では、ルビなしにしていったん「^{ぐわこう}画工」に戻ってから(10-3)¹⁴⁾、原口自身にこう言わせる。「^{ゑかき}画工の方の気分も毎日変るんだから」(10-5)¹⁵⁾。

同じ「画工」という漢語を使いながら、そのうち漱石が4度だけ振ったルビは、野々宮よし子の時は「ゑかき」で、三四郎も「ゑかき」、原口も「ゑかき」であるのに対し、佐々木与次郎の時は「アーチスト」と、使い分けられている。それはなぜかと言えば、三四郎に向かって、よし子と原口は「ゑかき」と言い、与次郎は「アーチスト」と言ったから、としか考えようがない。三四郎がそう聞いたから、その通りに振ったのである。ルビにするかどうかに加え、ルビにするならどう振るかといった細かい点まで、漱石は、明確な意図を込めて執筆していた。そしてそこでも、三四郎を基準に、かれに聞こえた音をルビに振っている。

1.4 『三四郎』における西洋諸語の表記法

繰り返しになるが、初出紙は総ルビを原則としていた。原稿執筆にあたって、執筆者自らがすべてルビを振るのは現実的でなく、実際に漱石もしていなかった以上、このことは、漱石がルビを振らなければ、新聞社が、一般的だと見做したルビを、自動的に振ることを意味する。そして重要なのは、このことを前提に、漱石は原稿でルビを振っていたことである¹⁶⁾。

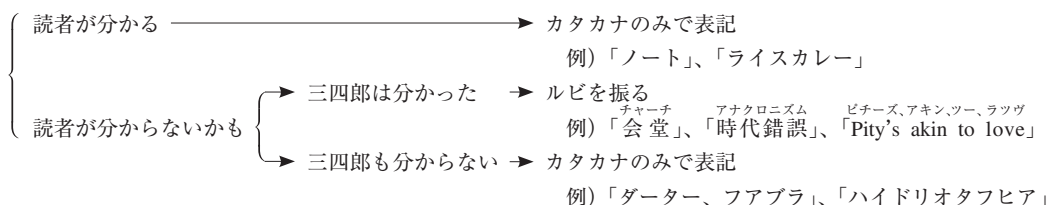
よって、「画工」に関して、正確に言えば、「画工」と「画工」に加え、ルビを振らぬことで「画工」とされるであろうものを含めた3通りを、漱石は書き分けていたことになる。初出紙で総ルビになるという事態は、なにもしなければ、一般的と思われるルビがいわば勝手に振られてしまうということであり、書き手を、ルビに対し否応なく敏感にする。そうした漱石が、わざわざ振ったルビなのである。会話であればその通り発音されたのであり、会話以外であるなら、そう読むよう漱石が求めたものなのである。

以上、本章で見えてきたことを整理すると、【表 1.3】のようになる。『三四郎』では、形態上は、カタカナのみで本文に記すものと、漢語・和語・原語などにカタカナのルビを振るものとの2種類の表記法がある。このうち前者には、まったく異なる2つの類型が含まれる。この点に注意が必要である。一方、後者は、三四郎には分かっても読者には分かりにくいと、漱石が判断したものに、限定される。次章で詳しく見るように、「時代錯誤」は、後者に含まれる。なお、論理的には、三四郎には分からなくとも、読者には分かるということもあり得るが、『三四郎』では想定されていないようだ。

読者に理解してもらうということは、とりわけ『三四郎』のような新聞連載小説において、必須のことであろう。こうした読者への配慮といったものを除くと、『三四郎』における西洋諸語表記の原則は単純明快で、三四郎を基準とし、三四郎が分かったかどうかを集約される。これが小説全体の構造と対応していることはすでに述べた。西洋諸語の表記といった細部にも、その点は行き届いていた。

そして、いずれにしろ大切なのはその音であった。それを本文にそのまま記す場合と、ルビにする場合とがあったが、いずれにおいても、そのように発音すべきものとされていた。漱石のルビについては、重厚な研究がいくつもある。それらは、漱石の使用した語彙の大半を占める字音語や和語について検討した結果として、漱石にとって、あくま

表 1.3 『三四郎』における西洋諸語表記法のご案内



でも音が主であり、漢字表記は従であったとの見解を提示する¹⁷⁾。本章での考察は、『三四郎』における西洋諸語の表記においても、それらと同様か、あるいはそれ以上に、音が重視されていたことを裏付けるものでもあるだろう。

なお、『三四郎』における会話では、ルビ通り発音されていたと主張するだけなら、よく知られた次の一節を挙げるだけで、実は十分である(5-9)。

「^{まひこ}迷子の英訳を知つていらしつて」

三四郎は知るとも、知らぬとも云ひ得ぬ程に、此間を予期してゐなかつた。

「教へて上げませうか」

「えゝ」

「^{ストレイ・シープ}迷へる子——解つて？」

英訳を教えようという里見美禰子が、「まよえるこ」と発音したら、この一節はまったく意味をなさない。美禰子が三四郎に「ストレイ・シープ」と言ったから、その通りルビが振られているのである。ついでながら、「^{まひこ}迷子」も、漱石の自筆原稿による。

2 広田先生の「^{アナクロニズム}時代錯誤」

2.1 「^{アナクロニズム}時代錯誤」はどこから来たのか？

いささか前置きが長くなったが、第1章での考察を前提に、『三四郎』における3つの「^{アナクロニズム}時代錯誤」について、順に見ていこう。

最初の登場は、連載回数でいうと第32回。本文300頁ほどの文庫版『三四郎』なら80頁前後。10月末と思しき午後。東京帝国大学にほど近い千駄木を歩いていた三四郎は、たまたま大学の友人である佐々木与次郎が広田蓑と連れ立っているのに出くわす。三四郎は、第一高等学校で教師をしている広田先生が、上京の際に鉄道で一緒になった人物であると悟るとともに、三人はそのまま広田先生の貸家探しをする。動坂から田端の谷を下りたあと、その場面が訪れる。

【^{アナクロニズム}「時代錯誤」①】(4-4)

少し行くと古い寺の隣りの杉林を切り倒して、奇麗に地平をした上に、青ペンキ塗の西洋館を建て、いる。広田先生は寺とペンキ塗を等分に見ていた。

「^{アナクロニズム}時代錯誤だ。日本の物質界も精神界も此通りだ。(以下、略)

「^{アナクロニズム}時代錯誤」は、広田先生の発言のなかに登場する。また、「^{アナクロニズム}時代錯誤」という表記法が採られており、「時代錯誤」だけでも、「アナクロニズム」だけでもない。よって、前

章の考察を踏まえると、次のように解することができる。広田先生は「じだいさくご」ではなく、「アナクロニズム」と言い、それを聞いた三四郎は、その程度はともかく、それがなんであるか分かったが、「ライスカレー」などとは違い、「アナクロニズム」と表記するだけでは読者には分からないと漱石は判断し、漢語にルビを振る表記法を採った、と。

広田先生を評して、佐々木与次郎が、「偉大な暗闇だ。何でも読んでゐる」と言うほどだから(4-14)、広田先生が「時代錯誤」^{アナクロニズム}を語っても、なんら不思議はない。また「アナクロニズム」と発音していることから、広田先生の読書傾向と合わせると、これが英語を介してのものであることも、間違いのないところだろう。

さて、その「時代錯誤」と「アナクロニズム」の先後関係であるが、現在入手可能な諸資料からすると、英語の「anachronism」に「時代錯誤」という訳語を宛てたとすべきであろう。

日本語の辞書に「時代錯誤」が登場する早い例として、『大辞林』は、「「新しい言葉の字引」(1918年)に英語 anachronism の訳語として載る」とする¹⁸⁾。ただこれより早く、「時代錯誤」ではなく、「アナクロニズム」が立項されている専門辞書がある。生田長江編『文学新語小辞典』(新潮社、1913年)がそれで、「時代錯誤と訳する。或る事件について其時代を誤り居る事を云ふ。Anachronism (英)」と記されている¹⁹⁾。

両者が揃って英語からの訳語とすることを受け、これより前に刊行された英和辞書で「anachronism」を引いてみよう。「年月日の誤記」といった説明調の訳を与えているものがある²⁰⁾なか、神田乃武ほか編『新訳英和辞典』(三省堂、1902年)では、「年月日誤記」とともに「時代錯誤」が載っている²¹⁾。網羅的に作業をすれば、もっと早い用例も見つかるかもしれないが、本稿の主眼はそこにはないので、省略する。

以上を合わせると、はじめに「anachronism」という英語があり、その訳語のひとつとして、1900年代に入ると次第に「時代錯誤」と宛てるようになっていたところ、やがて文学の世界で時代錯誤／アナクロニズムは使われはじめ、大正時代に入ると、「新語」として認知されていった、というあたりになるだろう。論説などのタイトルとして「時代錯誤」や「アナクロニズム」が現れるのは、いまのところ1914年(大正3)以降のようである²²⁾。

『三四郎』は1908年に書かれた小説である。それより以前に「時代錯誤」という訳語を載せた辞書があることから、かりに漱石が独自に「時代錯誤」という訳語へと思い至ったとしても、それを示す術がない限り、「時代錯誤」を漱石による訳語とすることはできない。しかしながら、小説が書かれた時期とその影響力、また「アナクロニズム」をいち早く登載したのが文学辞典であったことなどからすると、時代錯誤／アナクロニズム^{アナクロニズム}を世に知らしめたのが『三四郎』における漱石による使用、具体的には、「時代錯誤だ。日本の物質界も精神界も此通りだ」という広田先生の言葉であった可能性は、極めて高

い。『三四郎』は、日本語で自覚的に「時代錯誤」^{アナクロニズム}が使用された記録として、もっとも古い、それに極めて近いものである。そうであるならば、漱石が「アナクロニズム」^{アナクロニズム}でも「時代錯誤」^{アナクロニズム}でもなく、「時代錯誤」と表記したことも、腑に落ちる。

2.2 「亡びるね」と「時代錯誤だ」^{アナクロニズム}

ここまで、広田先生が言った頃の「時代錯誤」^{アナクロニズム}をめぐる状況について、検討してきた。しかしそうすると、別の疑問が生じてくる。広田先生が「アナクロニズム」と言うのを聞いて、東京帝国大学文科の新入生である三四郎は、ちゃんと分かったのだろうか？

この点を考えるには、むしろ次に「時代錯誤」^{アナクロニズム}が現れる場面を、先に見ておいた方がよいかもしれない。先の【「時代錯誤」^{アナクロニズム}】①の翌日、三四郎は昨日来のことを思い返している。

【「時代錯誤」^{アナクロニズム}】② (4-5)

昨日から今日へ掛けては時代錯誤だの、不二山の人格だの、神秘的な講義だの、例の女の影も一向頭の中へ出て来なかつた。三四郎は夫で満足である。

ここでの「時代錯誤」^{アナクロニズム}は、【「時代錯誤」^{アナクロニズム}】①などを中心とした昨日の会話のことを指す。いわばその目印として「時代錯誤」^{アナクロニズム}と言ったものであり、使用しているのは三四郎だが、かれ自身がそれに特段の意味を込めているわけではない。むしろ昨日から今日にかけて起きた事柄を、「時代錯誤」^{アナクロニズム}と「不二山の人格」と「神秘的な講義」によって代表させたことの方に注意を促したい。

「不二山の人格」は、同じく広田先生が、富士山の話から、「不二山を翻訳して見た事がありますか」と三四郎に質問を放ち、自然を翻訳すると人格上の言葉になる、という遣り取りがあったことを指す。たとえば「不二山」なら、二つとない、比較するようなものはなにもないというようになるとし、「人格上の言葉に翻訳する事の出来ない輩」^{もの}には、自然が毫も人格上の感化を与へてゐない」と、広田先生は言う(4-3)。一方、「神秘的な講義」は広田先生とは関係なく、家探しの翌日、つまり「今日」の夕方5時から6時にかけての講義のこと。教室は暗いが電灯はまだ点かないため、「暗闇で饅頭を食ふ様に、何となく神秘的である」と三四郎は感じたことによる(4-5)。そしてこれら3つの事柄により、例の女——里見美禰子——のことを気にすることもなかった自分に、三四郎は満足する。

ところで、この3つは、時間順^{クロノジカル}になっていない。起きた順に並べると、「不二山の人格」^{アナクロニズム}、「時代錯誤」^{アナクロニズム}、「神秘的な講義」である。

「時代錯誤」^{アナクロニズム}と「不二山の人格」によって語られた三四郎と広田先生の「再会」は、二人がはじめて出会った鉄道の場面を呼び起こす。それは、広田先生がそのように仕向け、

三四郎がそれに反応するという経過をとる。

「東京は如何です」

「え、……」

「広い許で汚い所でせう」

「え、……」

「富士山に比較する様なものは何にもないでせう」

三四郎は富士山の事を丸で忘れてゐた。広田先生の注意によつて、汽車の窓から始めて眺めた富士は、考へ出すと、成程崇高なものである。たゞ今自分の頭の中にごた〜してゐる世相とは、とても比較にならない。三四郎はあの時の印象を何時の間にか取り落してゐたのを恥づかしく思つた」(4-3)。

このあと「不二山の人格」の話に移るのだが、その前に、まずは、広田先生が三四郎とはじめて会ったときのこと覚えていて、その時のことを念頭に置きながら、再び富士山を話題にし、それによってようやく三四郎が思い出したことを、確認しておこう。広田先生はあえて富士山の話をしたのである。

では、三四郎が思い出した広田先生の言葉とは、どんなものだったのか？「あなたは東京が始めてなら、まだ富士山を見た事がないでせう。今に見えるから御覧なさい。あれが日本一の名物だ。あれより外に自慢するものは何もない。所が其富士山は天然自然に昔からあるものなんだから仕方がない。我々が拵へたものぢやない」(1-8)。

すなわち、再会した三四郎に向かって、「富士山に比較する様なものは何にもないでせう」と広田先生が言うのは、初対面の時の発言に、あらためて同意を求めていることにほかならない。あれから二か月ほどが経ち、東京に来て、大学にも入ったが、どうです、富士山に比べられるようなものなど、やっぱりどこにもなかったでしょう、と。

そして、最初に出会った鉄道のかなで、富士山の話に続く件が、有名な次の一節である。

「然し是からは日本も段々発展するでせう」と弁護した。すると、かの男は、すましたもので、「亡びるね」と云つた。

さらに広田先生は言葉を継ぐ。「熊本より東京は広い。東京より日本は広い」。「日本より頭の中の方が広いでせう」。「囚はれちや駄目だ。いくら日本の為めを思つたつて最層の引き倒しになる許りだ」。そして「此言葉を聞いた時、三四郎は真実に熊本を出た様な心持ちがした」(1-8)。三四郎の心に強く刻み込まれた言葉である。

こうした広田先生によって意図的に作り出された対応関係を踏まえれば、初対面時の

「亡びるね」に対応する再会時の言葉は、「時代錯誤だ」である。日本を「亡びるね」と言い、日本の物質界も精神界も「時代錯誤だ」とする。ともに広田先生が「いまの日本」をどのように見ていたかを端的に示す言葉である。二つの場面は、こうした細部に至るまで対応している。三四郎はこの言葉をかれなりに理解し、それが強く印象に残ったため、時間順ではなく、「時代錯誤だ」を最初に挙げたと、解することができる。

2.3 交ぜ返される「時代錯誤」

「亡びるね」と「時代錯誤だ」に、漱石がほかの文章で述べている「いまの日本」についての認識などを重ね合わせ、なにごとか言いたくなる誘惑に駆られる人が出てくるかもしれない。ただ漱石は、そうした振る舞いを簡単には許してくれない。二度目の「名言」を、交ぜっ返してしまうのである。【「時代錯誤」その①】に続く箇所を見てみよう。

【「時代錯誤」①】²³⁾

「時代錯誤だ。日本の物質界も精神界も此通りだ。君、九段の燈明台を知つてゐるだろう」と又燈明台が出た。「あれは古いもので、江戸名所図会に出てゐる」

「先生冗談云つちや不可ませぬ。なんぼ九段の燈明台が旧いつたつて、江戸名所図会に出てちや大変だ」

広田先生は笑ひ出した。実は東京名所と云ふ錦絵の間違だと云ふ事が解つた。先生の説によると、こんなに古い燈台が、まだ残つてゐるその傍に、階行社と云ふ新式の鍊瓦作りが出来た。二つ並べて見ると実に馬鹿げてゐる。けれども誰も気が付かない。平気である。是が日本の社会を代表してゐるんだと云ふ。

鉄道では、広田先生と三四郎が相対していただけたが、東京には、佐々木与次郎がいた。この日の貸家探しがそうであったように、三四郎を連れ回す役回りの与次郎は、広田先生にもなんら遠慮することなく、誤りを指摘し、話の腰を折る。「時代錯誤だ」は、「亡びるね」のように、極まらなかった。すると、問題はこうなる。与次郎の指摘によって、広田先生の「いまの日本」の見方は、どれほどの傷を被ったのか？

広田先生は、与次郎の指摘を素直に認めたが、それでも「こんなに古い燈台が、まだ残つてゐる」と言っており、大きく見解を変えた形跡はない。『江戸名所図会』には出ていなくても、古いものであることには変わりないとし、古いものと新しいものと隣り合わせにある「時代錯誤」のおかしさに誰も気付かぬ日本という主張を展開した。この点に着目すれば、広田先生は、いささか恰好悪くはあったが、なんらの痛手も被らなかった、と言えそうだ。九段の話は単なる例示で、仮にそこが少々揺らいでも、論旨に影響はないとの考え方である。

ただ少し気になる点がなくもない。まず、九段の燈明台の話になった際に、「又燈明台

が出た」とあることである。「又」なのは、少し前に以下のようなことがあったからである。与次郎が貸家について聞きに行き、取り残されたようになった三四郎と広田先生は、先ほど触れた富士山／不二山の話をする。やがて広田先生は小石を拾って土の上に何かを描き出す。「どうも燈明台の様である」(4-3)。これを受けての「又」である。ここからの連想もあって、「時代錯誤」の話で燈明台が出てきたのだろうが、むしろその前に、そもそも広田先生はどうしてそんなものを描いていたのかといった疑問が湧いてくる。

また、それとは別に、広田先生は批判を乗り切ったつもりでも、その主張にどこまで説得力があったのか、という疑問も生じる。広田先生の議論は、【「時代錯誤」①】にある寺／西洋館という対比と、【「時代錯誤」①'】にある燈明台／偕行社という対比が相似形をなしていてこそそのものだが、燈明台が『江戸名所図会』に載っていないということは、それが古い寺のように分かりやすく古いものではないということを意味する。これで大丈夫なのだろうか。「与次郎も三四郎も成程と云つた儘、御寺の前を通り越して、五六町来ると」云々という、若い二人の素っ気ない反応も気になるところだ。

そしてこの二つと関連するが、燈明台と偕行社は九段にあった。三人は田端あたりを歩いていて、目の前にある寺と西洋館を見た広田先生は、そこから数キロは離れた燈明台と偕行社へ思いを馳せた。燈明台と偕行社を視野に入れながら「時代錯誤」と言ったのではない。このことから、広田先生にとって、燈明台と偕行社は確かにひとつの例であるものの、「時代錯誤」からすぐに連想されるような、さらに言うと、「時代錯誤」の典型ないし原型のようなものだった可能性がある。その主張は、本当に盤石なのだろうか。

「ダーター、フアブラ」で凝った仕込みをしていた漱石である。こうした点の検討も、あわせてしておいた方がよいだろう。ただそのためには、燈明台と偕行社をめぐる「時代錯誤」について、もう少し分け入ってみなくてはなるまい。

2.4 「anachronism」と「時代錯誤」

そしてそのためにも、あらかじめ検討しておいた方がよさそうなことがある。広田先生が「時代錯誤」と言う時の前提、すなわち広田先生が「時代錯誤」をどのようなものと考えていたのかである。いふなれば思想史的考察であるが、あえてこうしたことをする背景として、現代日本における時代錯誤／アナクロニズムの語感からして、広田先生の使い方がどうもしっかりと来ないという人がいるのではないかと、との危惧もある。

その点を考えるためには、厳密に言えば、漱石が「時代錯誤」をどのようなものとして捉えていたのかから調べる必要がある。しかし、『全集』を漁った程度では、時代錯誤／アナクロニズムに直に言及した用例は、ほとんど出てこない²⁴⁾。よって、漱石が目を通した(と推測される)文献その他から、復元していくのが王道となる。ところが、ここまでピンポイントの論点ともなると、それが成功するかどうか覚束ない。少なくとも

その調査に割ける時間が、いまの私にはない。そこで、そうした労作は、もしかすると出現するかもしれない畏るべき後世に委ねることとし、ここでは、近似的な仕事でお許し願いたい。

現代日本語では「アナクロ」と約されたりもするように、時代錯誤／アナクロニズムは「時代遅れ」と言った意味合いで使われることが多い。英語でも同様のようだ。しかし日本語・英語とも、そしておそらくは他の言語においても、以上の使い方に限定されるわけではない。この点を、漱石との関わりで確認するために、英語について調べてみよう。そこで、少々気恥ずかしいが、*Oxford English Dictionary* を引用してみる。ウェブ版に拠った。

anachronism, n.

Pronunciation: /əˈnækrənɪz(ə)m/

Etymology: < French anachronisme, < Latin anachronism-us, < Greek ἀναχρονισμ-ός, n. of action < ἀναχρονίζ-ειν to refer to a wrong time, < ἀνά up, backwards + χρόν-ος time.

1. An error in computing time, or fixing dates; the erroneous reference of an event, circumstance, or custom to a wrong date. Said *etymologically* (like *prochronism*) of a date which is too early, but also used of too late a date, which has been distinguished as *parachronism*.

2. Anything done or existing out of date; *hence*, anything which was proper to a former age, but is, or, if it existed, would be, out of harmony with the present; also called a *practical anachronism*. Also *transf.* of persons.

用例は省略したが、1では17世紀から19世紀まで満遍なくあるのに対し、2では19世紀以降のものしか載っていない。以上から、「anachronism」について、語源的には、「(本来の)時代より早すぎる時代に置かれていること」が原義であるが、「(本来の)時代よりも遅すぎる時代に置かれていること」にも用いられ、19世紀になると、後者のなかから、「時代遅れ」という意味が強くなってきた、といったことが分かる²⁵⁾。

このように時代錯誤／アナクロニズムは、どういう使われ方であっても、「時代」のなかにあり得ないものがある、という点は変わらない。それが、進歩し成長していくという時間感覚が一般化するなか、予想され期待される未来との差異から、いまの「時代」についても、あるべきものとそうでないものが区別できると見做され、後者に対して、この「時代」にはあり得ない「時代遅れ」というまなざしが成立したものと解される。

ただし今日でも、文学批評や歴史学などで時代錯誤／アナクロニズムに言及される際は、1のうちの「早すぎる」であることが多い。有名な例として、シェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』第2幕第1場で時計が鳴る場面がある。紀元前1世紀のローマに時を打つ時計はない。ところがシェイクスピアは、かれの生きた時代(16-7世紀)に

あったものを紀元前1世紀に持ち込み、本来の時代より早すぎる時代に置いたのである。こうした例である²⁶⁾。「時代錯誤」という訳語は、これらのいずれについても、違和感なく使える点で、なかなか良くできていよう。

2.5 「^{アナクロニズム}時代錯誤」と「^{アナクロニズム}新旧併存」

さて、この結果を横におくと、広田先生の「^{アナクロニズム}時代錯誤」はどう見えてくるのか？

まずもって、おそらくもっとも中心的な論点、すなわちそれが本来の時代より「早すぎる」のか、それとも「遅すぎる」のかということからして、判然としない。広田先生が挙げた二つの例は、同じ構図となっているが、青ペンキ塗の西洋館や新式で煉瓦造りの借行社が「早すぎる」とも、古い寺や古い燈明台が「遅すぎる」とも、どちらともとれるからである。

時代錯誤／アナクロニズムは、先に述べたように、「早すぎる」／「遅すぎる」のいずれにしても、「時代」なるものがまずあって、そこにはあり得ないものがあることによって、発生する。その「時代」にはあり得ないものがあるということが、時代錯誤／アナクロニズムを生む。そのため、あり得ないもの以外は、すべて同じ「時代」となり、そちらがより基本的なものとされる。「時代」は、たとえるなら、「^{グラウンド}地面」のようなものであり、そこに場違いに浮かび上がる「^{フィギュア}図形」があることで、時代錯誤／アナクロニズムになる。

「^{アナクロニズム}時代錯誤」を見出した広田先生は、まさにあり得ないものを見た。「いまの日本」にそれを見た。ただ「いまの日本」がいかなる「時代」であるのかは、明言していない。寺や燈明台と、ペンキ塗や煉瓦造りの建物のどちらが「時代」であり、どちらがあり得ないものなのかを言わない。

「いまの日本」において、単純に数だけで言えば、ペンキ塗りや煉瓦造りの方が少なかったはずである。よって、広田先生による新旧の二分法を踏襲すれば、古い寺や古い^{グラウンド}燈明台の方が「時代」であって「^{グラウンド}地面」であり、そこに新しいペンキ塗や煉瓦造りの建築が場違いに浮かび上がる、という見方ができるかもしれない。この場合の「^{アナクロニズム}時代錯誤」は、原義である「早すぎる」の方であり、「遅すぎる」とか、ましてや「時代遅れ」ではない。広田先生がそうした使い方をしていても、なんら問題ないことは前節で見た通りである。広田先生はこのようなものとして「^{アナクロニズム}時代錯誤」を考えていた、という解釈が、まずは成り立つだろう。

だがその逆の解釈も不可能ではない。数は少なくとも、ペンキ塗や煉瓦造りの建物こそが「時代」であり、そうであるべき、あるいはそうなるほかないものであって、寺や燈明台が「古すぎる」とする見方である。時代錯誤／アナクロニズムが「時代遅れ」へと傾斜していったのと同じような時間感覚を、広田先生も共有していたとするものである。「こんなに古い燈台が、まだ残つてゐる」という言い方に、そうした感覚を読み取る

ことができるかもしれない。しかし、広田先生がそれにどっぷりと浸かっているとも思えず、解釈としては心許ない。

そして、どちらにしても、本人が明言していない「時代」への認識を、いわば勝手に忖度し、それを「地面^{グラウンド}」のように扱ってしまっているのか、という後ろめたさが残る。そのあたりについて、広田先生の言行から、なにかもう少し迫れないものだろうか？

その点で、なにより注目すべきは、広田先生の視線である。広田先生は、古い寺と青ペンキ塗の西洋館とを「等分に」見る。古い燈明台と新式で煉瓦造りの偕行社も「二つ並べて」見ている。新旧を分かりやすく対照するだけでなく、その局面に視線を集中することで、周囲を視野から外す。そして「時代錯誤^{アナクロニズム}」と言い放つ。視野の外に広がっているのは、「時代」であり、「地面^{グラウンド}」であるはずである。だが、それがいかなるものでもとも言わないどころか、そもそも視野に入れていない。

では、最後まで一切周囲を見ないのかということ、さすがにそんなことはあるまい。ならば、どのように見るのか？ おそらく、「時代錯誤^{アナクロニズム}」と発した時と同じように、ではあるまいか。そこでも、新しいものと古いものとがあることに着目し、それが併存している部分へと切り分けていく——そうした行為を、繰り返していくのである。

これはのっぺりとした「時代」を想定し、そこにはあり得ない「時代錯誤^{アナクロニズム}」を見出すのとは、明らかに異なった態度である。周囲にも、ということは、どこにでも「時代錯誤^{アナクロニズム}」は満ち溢れている、さらに言うと、「時代錯誤^{アナクロニズム}」の集積からできている、とする見方である。「時代」そのものが、のっぺりとしたものではなく、古いものと新しいものとの「時代錯誤^{アナクロニズム}」によって織りなされているとする考え方である。「地面^{グラウンド}」のなかに「図形^{フィギュア}」が浮かんでいるのでも、またその逆でもなく、「地面」と「図形」によってひとつの「時代」が成り立っていると考えるものである。少なくとも「いまの日本」はそうである、と広田先生は考え、一般化した——そうした解釈である。

読み込み過ぎかもしれない。またこの解釈をめぐるのは、そうしたものはもはや「時代錯誤^{アナクロニズム}」ではないとか、「時代錯誤^{アナクロニズム}」の誤解ではないかといった、ある意味でもっともな疑念が生じなくもない。あり得ないものが「ある」ことの不思議をはるかに超え、あり得るものとあり得ないものの区分そのものを、破壊しているのかもしれないからである。もしもこの解釈をもとに、同じく漢字4字とルビによって表すなら、強いて言えば「新旧併存^{アナクロニズム}」、あるいは「新旧雑処^{アナクロニズム}」²⁷⁾あたりの方が、まだじっくりくるかもしれない。これが誤解であるかどうかはひとまず措く。だが、それでも時代錯誤／アナクロニズムという考え方に潜む特徴を炙り出す上では、こちらもなかなか興味深くはあり、そしてまた漱石の考えとも、意外に平仄が合っているようにも思われるが、どうだろうか。

3 誰も気が付かない「アナクロニズム時代錯誤」

3.1 九段の燈明台

章をあらため、ここでは、広田先生の「アナクロニズム時代錯誤」を考える上で、数少ない具体的な素材である九段の燈明台と偕行社について、見ていくことにする。2.3 で触れたように、広田先生にとっては単なる一つの例を超えた存在らしく、本格的に検討するなら、特定の不可能な田端の寺と西洋館でなく、こちらになってこよう。フィクションのなかに、実在するモノが登場する効果についての検討でもある。

『江戸名所図会』は、1834-6年(天保5-7)にかけて、斎藤月岑が刊行した江戸の地誌である。もしこれに九段の燈明台が出ていれば、燈明台と煉瓦造りの偕行社との対照は、江戸と東京、ないしは江戸と明治、あるいは和と洋などとなるはずで、実に分かりやすい。広田先生もはじめはそう言おうとしていたようだ²⁸⁾。

だが、燈明台が『江戸名所図会』に載っていたら、それこそ原義通りの時代錯誤／アナクロニズムである。燈明台は、『江戸名所図会』刊行から40年近く経った1871年(明治4)にできたものだからである。

九段の燈明台²⁹⁾は、漱石の生きていた頃にあった場所から少しばかり移動したものの³⁰⁾、現在も千代田区立九段坂公園——北の丸公園に隣接するが、別の公園である。私も今回はじめて知った——にある。現地に掲げられている案内板には、「高燈籠(常燈明台)」と記されている。高さ16.8m。下部は丸い石をセメントで固め四角形にし、その上



図版 3.1 現在の「九段の燈明台」

2020年6月18日筆者撮影

に、角石で八角形に作った燈明が載る。「東西南北」と記された方位盤や風見もついている。在来の技術で西洋の建築を模して造られたものであり、和洋折衷建築とか、擬洋風建築などと呼ばれている。

形状や名称からも分かるように、この建造物には、大きく二つの役割が期待されていた。ひとつは、その場所からも推測がつくように、1869年に創建された東京招魂社（のちの靖国神社）の灯籠として。もうひとつは、現在いうところの燈台として。後者の役割など、いまとなっては想像しにくいだが、かつては東京湾を出入する船舶の目標となっていたという。角石を積んだ上部に関して、その前年（1870）に完成し、フランス人技師・ヴェルニー（1837-1908）が設計した品川燈台の影響が見られるとの指摘もある³¹⁾。なお、この二つの機能を兼ね備えた建造物の例はほかにもあり、たとえば1884・5年刊行の『工部統計志・燈台之部』に収められた「民設旧燈明台及諸表統計表」などに見える。ただし九段のものはそこにはない。管轄官庁であった工部省が公的に認めた「燈明台」ではなかったようだ³²⁾。

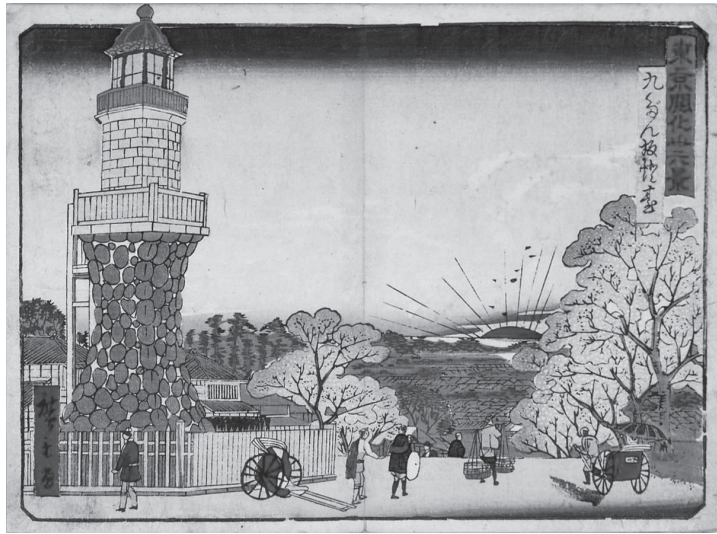
ついでながら、燈台に関わる専門領域では、品川燈台のように、開港にともなって整備された西洋式のものを「燈台」、それ以外のものを「燈明台」と呼び分ける³³⁾。ただ「燈明台」は、いわゆる燈台としての機能をまったく持たないものにも使われる一方、燈台の機能を持つものについても、「燈台」と「燈明台」を使い分けられないことも多い。現に『三四郎』でも、少なくとも三四郎と与次郎は、「燈明台」と言ったり「燈台」と言ったりしている（4-3-4）。以下では、九段のものしか出てこないこともあり、これまで通り「燈明台」で統一する。

以上に見てきた通り、九段の燈明台は、在来の技術により、明治になってできた新しい空間のために、旧来の機能を残しつつ、新たな機能を付与して設けられた建築だった。つまりそれ自体が世に言う「和洋折衷」であり、先に使った言葉を使えば、「新旧併存」だった。偕行社と対照させるまでもなく、燈明台単独でも、見方によっては、広田先生流の「アナクロニズム時代錯誤」を見出すことができる代物であった。

3.2 東京名所という錦絵

しかし九段の燈明台を「アナクロニズム新旧併存」と見るためには、それなりの知識が要る。「洋」／「新」なるものについて、その「本当の」(?)姿を知らないと、それと「和」／「旧」とが折衷ないし併存していることが分からないからである。そうしたこともあり、建設当初の燈明台は、なによりも「洋」／「新」として認識されていた。

たとえば、東京の「開化」を描いた連作錦絵がいくつかある³⁴⁾。そこでは、銀座の煉瓦街や新橋の鉄道などと並び、「九段坂」は定番の題材だった。画面左にはみ出んばかりの勢いで燈明台を描き、右の方では坂の上から市中を望むという構図が、典型的なものである【図版3.2】。すなわち、九段の燈明台は、建設当初は、「開化」を象徴する新しく



図版 3.2 2代目歌川広重「東京開化卅六景 九だん坂燈台」
(東京都立図書館「TOKYO アーカイブ」)

洋風な建造物として知られていた。

こうした九段の燈明台を広田先生が見たのは、『江戸名所図会』ではなく「東京名所と云ふ錦絵の間違だと云ふ事が解つた」(『^{アナクロニズム}時代錯誤」①』)。広田先生の言い分をそのまま信頼すれば、「こんなに古い燈台」が載っている「東京名所」という錦絵があることになる。

これについて、最新の注釈である『漱石文学全注釈』は、「井上安治、小林清親他、複数の絵師による多色刷りの版画の錦絵集。一八七七年、福田熊二が出版」と断定する³⁵⁾。これは、一般には「東京真画名所図解」の名で知られるハガキ大の揃物の錦絵のことで、作者は井上安治。そのなかには確かに「九段坂」という作品がある。よって、広田先生は、それを念頭においている、という解釈であろう。

『漱石文学全注釈』は、これを「東京名所」と呼ぶことから、国立国会図書館デジタルコレクションの書誌情報に拠ったようだ。だが、「東京名所」という題は、たまたま同館所蔵の画帖の題箋に付されていたもので、ほかの題を持つ画帖も知られている。「東京真画名所図解」もそのひとつである。このように、いまのところ揃物全体の名は分かっていない³⁶⁾。つまり、井上安治の「九段坂」を、「東京名所」の1枚として広田先生が把握していた可能性は、極めて低い。よってここでは、『定本漱石全集』が、「誰の錦絵か特定できない。有名な小林清親の他にも何人かが九段の燈明台を描いているという」と、より慎重な態度を保持している方を支持したい³⁷⁾。

そのためにも、ほかの例を挙げておこう。たとえば、4代目歌川豊国の「東京名所 飯田町九段坂高燈籠」(1874年)というのがある。あるいは「東京名所」をもう少し緩く

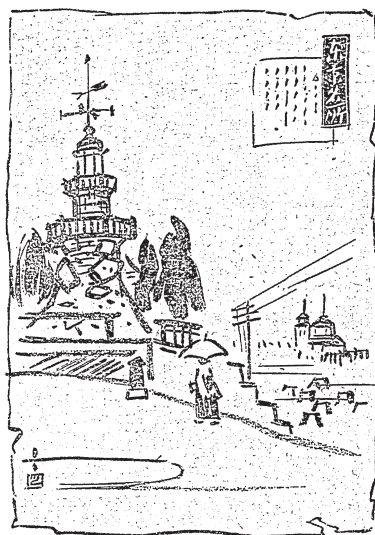
とって、一部にそれを含むのでよいのなら、昇齋一景の「東京名所四十八景 九たん坂狼火」(1871年)などもある³⁸⁾。

広田先生は、江戸と東京とを間違うぐらいだから、「東京名所」も怪しいとなれば、さらに多くの錦絵が見つかる。ただ、だからと言って、『定本漱石全集』が「補注」で、中野了随『東京名所図絵』(小川尚栄堂、1890年)にある石版画を挙げているのは³⁹⁾、「錦絵」という広田先生の発言から疑ってかかるものであり、さすがに広田先生が可哀そうだろう。錦絵に描かれていたという記憶が、広田先生に古いという印象を生み、『江戸名所図会』と誤ったとすれば、石版画は候補にはならないように思われる。

3.3 挿画のなかの時代錯誤／アナクロニズム？

「東京名所」という錦絵とはいかなるものか、最初に真剣に悩んだのは、連載時の挿絵画家に違いない。『三四郎』の挿画を担当したのは、名取春仙(1886-1960)⁴⁰⁾。漱石とは『三四郎』の前年(1907)の『虞美人草』に続いての仕事であったが、年齢も三四郎と同じか、それより若い。名取春仙のにとっては、さぞ難しい注文だったろう。しかしかれは怯むことなく、広田先生が見たという「東京名所」を描いた【図版3.3】。

前節で検討したように、「東京名所」がいつのものかは分からない。それが特定できないだけなのか、あるいはそもそも想像上のものなのかはともかく、いずれにしても、「東京名所」がいつのものかは分からない。ただし広田先生は、燈明台が古いものであるという論拠として言及しているわけで、「東京名所」は古ければ古いほど良く、また偕行社



図版 3.3 左

『東京朝日新聞』1908年10月3日

と対比している以上、偕行社ができた以降に描かれた錦絵であっては意味をなさない。偕行社の落成は、詳しくは次節で述べるが、1890年2月であるから、「東京名所」はそれ以前のものでなくてはならないはずである。

ところが、シンプルな線で限定したものしか描いていない名取春仙のこの絵のなかに、上の条件からすると、ほとんどあり得ないものが、描き込まれている⁴¹⁾。右側にある特徴的な建造物がそれである。これはロシア正教会の東京復活大聖堂、いわゆるニコライ堂である。

燈明台を左に入れる形で、九段坂の上からほぼ東の方向を見れば、確かにニコライ堂を望むことが、かつてはできた。しかしそれはニコライ堂ができてからのことである。1884年に起工したニコライ堂は、工事期間中からその威容を現していたとは言え、竣工したのは1891年2月である。名取春仙の挿画にはこれがある。同じ構図でも【図版3.2】には見えないものである。広田先生が見たはずの「東京名所」には、あってはならないものである。

名取は、現地に行ったかなにかして、「東京名所」を想像して描いたのであろう。誤りのないように、ということだったに違いない。しかしそれがかえって仇となる。

これを見た漱石は、もしかすると、「時代錯誤だ」と漏らしたかもしれない。

3.4 九段の偕行社

灯籠台の隣にできたのが偕行社である。

偕行社は、1877年の創立された陸軍将校の社交団体であり、その本部は九段に置かれた。はじめは建物ごと東京招魂社から貸借していたが、やがて新築が計画され、1890年2月に落成式が行われた。土地に関しては、前年の2月に靖国神社と50年の無料貸与契約を締結している。灯籠台もその土地にあったが、靖国神社の所有だった⁴²⁾。

偕行社の建物の設計はカウフマンと高原弘造、施工は日本土木会社、「煉瓦石造、二階建、平面、百四十二坪、軒の高さ五軒半」であった⁴³⁾。このうち高原弘造(1845-1918)は、高松藩からイギリスに派遣され建築を学び、帰国後はジョサイア・コンドル(1852-1920)の助手を務めた。この前年に完成した歌舞伎座などで知られる。

九段の偕行社は1890年完成だから、1871年の燈明台より、約20年後のものである。『三四郎』が書かれたのが1908年で、小説の「現在」は、おおよそ同年かその前後⁴⁴⁾に設定されている。すると、ほぼ20年間隔で、燈明台設置～偕行社落成～「現在」が並ぶことになる。言い換えると、40年前にできたものと、20年前にできたものとが並んでいるところに、広田先生は「時代錯誤」を見たのである。

3.5 「時代錯誤」に誰も気が付かないとはいかなることか？

繊細な眼差しである。ただそうでなくてはならなかった。広田先生の言う「時代錯誤」

は、「実に馬鹿げている。けれども誰も気が付かない」という本人の言葉通り、誰にでも明白であるものであってはならなかった。

1871年に建った燈明台は、いつまでも「洋」／「新」と見做され続けていたわけではない。1880年代になると、「条約改正」と「国家形成」とが連関することで、「欧化」が進む。建築についても同様であり、首都東京における官庁計画をはじめ、お雇い外国人やその薫陶を受けた工部大学校卒業生らによって、これまでよりはるかに直訳的な西洋建築が本格的に建設されはじめる。陸軍将校の倶楽部として、お雇い外国人と洋行帰りの日本人が設計した偕行社なども、まさにそうしたなかのひとつだった。

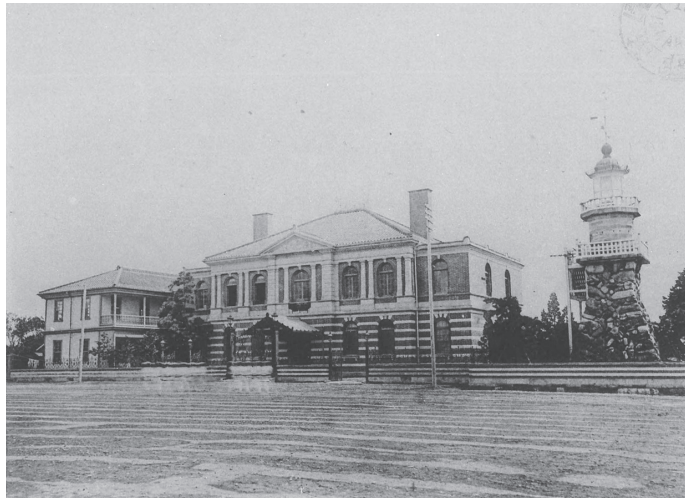
そしてこのような建築が増え、人びとが実際にそれらに触れていくことで、これまでひとまとめに「洋」で「新」だと思ってきたもののなかにも、さまざまな違いがあり、ものによっては、さほど「洋」でも「新」でもなかったことに気付いていく。西洋建築の知識など特段なくとも、視覚をはじめとする五感でそのことを感じ取ることができるようになる。「洋」であり「新」であるとされてきたものが、「洋」としては不十分であると感ぜられ、もはや「新」ではなく「古」であるとされていく。燈明台への眼差しは変化していく。

まして、燈明台と偕行社は隣り合っていた。可視化された差異を一望するのに、またとない場所だった。

そこになにを見いだすのかは、なるほど繊細な感覚であるかもしれない。しかし、誰にでも見えるところにあって、簡単に一望できるのに誰も気が付かない——広田先生はそう主張するわけである。このように見てくると、燈明台と偕行社の取り合わせは、説得力がないどころか、むしろこれしかあり得ないと言うべき絶妙なものであることに気付く。広田先生には思い入れのある例だったに違いない⁴⁵⁾。

しかし広田先生が「誰も気が付かない」とまで言うのは、少々勇み足かもしれない。というのは、広田先生と同じように、燈明台と偕行社の二つを切り取る構図の写真は、早くからいくつも見られるからである。【図版 3.5】は、偕行社完成の3年後のもの⁴⁶⁾と推測される写真である。「陸軍階行社」という題が付されている。題からすれば、左の偕行社の建物だけで十分なはずだが、燈明台も入れて撮影している。注1書に掲載した図版は⁴⁶⁾、それから10年後のものだが、こちらも「陸軍偕行社」という同題名で、燈明台も入っている。ただし構図の取り方から、両者の対照をさらに強調している印象がある。

「陸軍偕行社」という写真に、どうして燈明台まで写っているのかと言えば、まずはそれがそこにあったからではあるのだが、燈明台を外そうと思えばいくらか外すことができ、またそうした方が、題により相応しく、被写体により接近して撮影することができた。にもかかわらず、そうしていない。撮る側が、そこに「なにか」を見出し、燈明台とともに撮影することで、それを写真のなかに収めようとしたからである。燈明台と偕行社の対照の妙は知られ、そこに「なにか」があることも気付かれていた。しかしそれ



図版 3.5 「陸軍偕行社」

『東京景色写真帖』(江木商店、1893カ)

を表現する言葉はなかった。広田先生はそこに「時代錯誤^{アナクロニズム}」という言葉投げ込んだのである。うまく表現できず、もどかしかった「なにか」に、言葉を与えたのである。

3.6 灯りが生み出す対照

九段の偕行社と燈明台の取り合わせは、『ジュリアス・シーザー』に出てきた時計のように分かりやすくはないが、広田先生の言わんとすることには良く合ったもので、佐々木与次郎の指摘が、かえってそれを明確にしていたことが分かった。そしてそれとともに、ここでは、なによりも、燈明台が相応しかった。

『三四郎』では、灯りと、それがもたらす光と影が、モチーフとして繰り返される。よく知られたことなので、例を挙げるだけで済みますが、広田先生が「時代錯誤^{アナクロニズム}」と言うに至る場面においても、燈明台とは野々宮宗八のことだとか、佐々木与次郎は丸行燈だといった言葉が飛び交う(4-4)。このたとえば、与次郎の論文でそのまま使われるが、論文の題名は、広田先生を寓意した「偉大なる暗闇」(6-3)。その前にも、三四郎が野々宮宗八の服装を、「電燈会社の技手位の格」と言っている(2-3)。

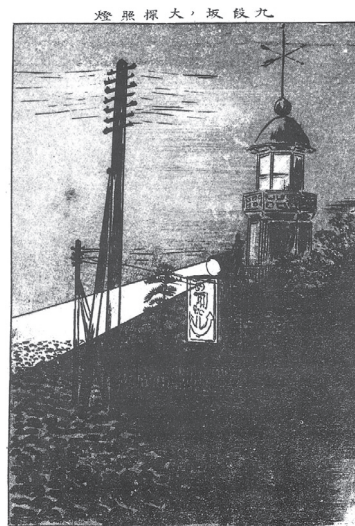
こういった人物描写にはじまり、大久保の野々宮家は古い建物だったが、「洋燈^{らんぷ}許が当世に光つてゐる」し(3-9)、野々宮宗八が移った先の下宿は藁葺だが「電燈が点いてゐる」(9-7)。三四郎にできた三つの世界なるもののうち、第三の世界には「電燈がある」が(4-8)、三四郎の下宿にはなく、「洋燈^{らんぷ}は暗くて不可んね」と三四郎は与次郎に答える(11-2)⁴⁷⁾。このように、さまざま灯りとそれが生み出すさまざまな対照を利用しながら、物語は進む。

こうしたモチーフが、ランプから電灯への移り変わりを背景に、展開されている⁴⁸⁾ことを念頭に置けば、少なくとも完成当時はランプの光によっていた燈明台との関りで、広田先生が「時代錯誤^{アナクロニズム}」を見たというのは、意図的なものであるとすべきだろう。広田先生がその前から地面に燈明台を書いているのも、同じである。燈明台あつての「時代錯誤^{アナクロニズム}」だった。

ついでながら、広田先生を動かす漱石が、こうした形で燈明台に着眼するきっかけとなったかもしれないことに、触れておこう。『三四郎』連載の前年(1907)の5月にあった靖国神社臨時大祭である。

とんでもない人出を呼んだこの大祭の呼び物のひとつが、「大探照灯」、すなわちサーチライトである。サーチライトは、日露戦争の旅順港作戦で、ロシア軍が使用したことにより、日本国内でも広く知られるようになった。まさに日露戦争の祭典に相応しい出し物だった。サーチライトの効果を上げるためであろう、それは九段坂の登り切ったところ、すなわち燈明台の横に据えられた【図版 3.6】。これにより、二つの灯りの差は歴然たるものとなった。かつては燈台として役割を果たしていた燈明台は、サーチライトの引き立て役と化した⁴⁹⁾。

さらに大祭では、陸軍砲兵工廠が奉納した「回転大燈籠」なるものも登場した。2基で1対のこの燈籠は、高さ22.5mというから、「高燈籠」と言われるほど高さを誇った燈明台を、さらに5-6m上回る規模で、8000個の電燈と四隅にアーク燈を1つずつ備え付け、20馬力のモーターで動かし、交互に明滅する仕掛けとなっていた⁵⁰⁾。燈明台から



図版 3.6 「九段坂の大探照灯」

『風俗画報』364、1907年6月

は離れた位置に設置されていたが、燈明台の燈明台としての役割を陰らせるには十分だった。

靖国神社臨時大祭のなか、燈明台はかつての輝きを完全に失っていた。雑踏のなか、寂しげにたたずむその姿に、漱石はなにかを感じ取ったのかもしれない。

* * *

三四郎の「時代錯誤」

もうひとつの「時代錯誤」に触れて、思わぬ長さになった本稿を終えることにしよう。

【「時代錯誤」③】(11-4)

通りへ出ると、殆んど学生許歩いてゐる。それが、みな同じ方向へ行く。悉く急いで行く。寒い往来は若い男の活気で一杯になる。其中に霜降の外套を着た広田先生の長い影が見えた。此青年の隊伍に紛れ込んだ先生は、歩調に於て既に時代錯誤である。左右前後に比較すると頗る緩漫に見える。先生の影は校門のうちに隠れた。門内に大きな松がある。巨人の傘からかさのように枝を上げて玄関を塞いでゐる。三四郎の足が門前迄来た時は、先生の影が、既に消えて、正面に見えるものは、松と、松の上にある時計台許であつた。此時計台の時計は常に狂つてゐる。もしくは留まつてゐる。

もはや事々しい解説は不要であらう。広田先生に習つたと言っても良い「時代錯誤」を、三四郎自身が使うようになった。しかも、広田先生と青年の隊伍とを対照させながら。急いで活気に満ちた青年たちに対し、広田先生の「歩調」は頗る緩慢なものと、三四郎には見え、それを「時代錯誤」とした。三四郎は、「時代錯誤」を教えてくれた人に、「時代錯誤」を見出したのである。

これにはもう少し続きがある。三四郎は門内を覗き込み、「ハイドリオタフヒア」を二度繰り返し、さらにそれと「ダーターフアブラ」との違いをこう指摘する。「ハイドリオタフヒア」を二度繰り返すと、「歩調が自から緩慢になる。広田先生の使ふために古人が作つて置いた様な音がする」。広田先生に教わつた言葉を使うと、広田先生のように「歩調」まで緩慢になると、三四郎は言う。これに対し、「ダーターフアブラ」を盛んに繰り返していたのは与次郎である。

広田先生は「影」であることで、灯りのモチーフが引き継がれ、それらの背後に時計台があることにより、「時代錯誤」はいっそう際立つ。また西洋語の書き分けを行いながら、「ダーターフアブラ」と「ハイドリオタフヒア」によって周囲の登場人物を象徴させ、その差のなかに「時代錯誤」を見出す。モノではなくコトバによって「時代錯誤」



図版 4.0 「第一高等学校時計台」

東京大学駒場博物館所蔵

を言うのは、広田先生のそれにはなかったもので、三四郎による応用である。さすがは帝大生と、褒めておくべきところだろう。

ただその一方で、三四郎が落としてしまったものはないだろうか？ そんな疑問を持つのは、時計台の時計が、なぜか「常に狂っている。もしくは留まつてゐる」からである。

そう考えると、気になるのは、三四郎の「時代錯誤」^{アナクロニズム}があまりに分かりやすいことである。おそらく、一読してほとんどすぐに分かるだろう。そしてその最大の理由は、これまで延々と論じてきた広田先生の「時代錯誤」^{アナクロニズム}と比べ、三四郎の「時代錯誤」^{アナクロニズム}は、「時代遅れ」という用法から、ほとんどまったく逸脱していないことにある。広田先生の「時代錯誤」^{アナクロニズム}の分かりにくさ、あるいは時代錯誤／アナクロニズムという考え方そのものを揺さぶるような力を、三四郎の「時代錯誤」^{アナクロニズム}は、ほとんどまったく持っていない。

三四郎による応用の一方に、あえて言えば、大いなる脱落があった。広田先生が「時代錯誤だ」^{アナクロニズム}と言うのを聞いた三四郎は、与次郎とともに、「成程と云つた」(4-4)。頼りなくはあるが、確かに同意した。しかしいったいなにをどこまで理解してのものだったのだろうか。正確な時を刻まぬ時計は、三四郎の時間軸そのもの、ということは、かれの言う「時代錯誤」^{アナクロニズム}という言葉の危うさを、暗示しているのかもしれない。

灯りには、常に、光と影がつきまとう。

注

- 1) 山口輝臣「アナクロニズムはどこまで否定できるのか：歴史を考えるコトバ」、東京大学教養学部歴史学協会編『歴史学の思考法：東大連続講義』（岩波書店、2020年）。
- 2) 初出紙は『漱石新聞小説復刻全集』3（ゆまに書房、1999年）。初刊本は『名著復刻漱石文学館』（近代文学館、1975年）。
- 3) ただし、『定本漱石全集』以外では読むのが難しいテキストや、注解を引用する際は、出版

社と刊行年を省略し、『定本漱石全集』巻数・頁数という形で注記する。

- 4) なお、「^{チャーチ}食堂」に関して、初出紙では、6回のうち4回目だけ、痛恨の誤植により、「三四郎は全く耶蘇教に縁のない男である。^{チャーチ}食堂の中は覗いて見た事もない」となっている。
- 5) 気になる方は、千種キムラ・スティーブン『『三四郎』の世界（漱石を読む）』（翰林書房、1995年）12-20頁などを参照されたい。ただし、語り手が介入し、三四郎の視線を相対化することがある。数え方にもよるが、13回ほどになる。石原千秋『『三四郎』はどう読まれてきたか』、同編『夏目漱石『三四郎』をどう読むか』河出書房新社、2014年、6頁。
- 6) もっとも、「ダーター、ファブラ」については、もう少し手が込んでいる。

「^{ダーター}ファブラとは何の事か」

「^{ギリシヤ}希臘語だ」

与次郎はそれより外に答へなかつた。三四郎も夫より外に聞かなかつた。(6-8)

しかし「^{ダーター}、^{ファブラ}」、すなわち de te fabula は、他人事ではないといった意味のラテン語である。これが漱石の勘違いでないとするれば、三四郎の理解そのものを、語り手が介入するのは別の形で、相対化していると解することもできる。ついでながら、本注での引用のように、自筆原稿では、(6-7)と異なり、(6-8)では「^{ダーター}」と「^{ファブラ}」のあいだに「、」がない。

- 7) こちらは真正正銘のギリシヤ語で、骨と埋葬を合わせたもの。トマス・ブラウンによる著作の題名の一部。詳しくは、飛ヶ谷美穂子『漱石の源泉：創造への階梯』（慶応義塾大学出版会、2002年）第3部第2章。
- 8) 『三四郎』における「画工」に着目し、それが「画家」へ変化していくと明快に指摘したのは、新関公子『「漱石の美術愛」推理ノート』（平凡社、1998年）127-139頁である。本稿は、それを踏まえつつ、新関が言及しなかった「^{アーティスト}画工」という用例を含め、「画工」の言い方に登場人物ごとの差がある点に着目することで、ルビの役割を考えようというものである。
- 9) 初刊本も同様。
- 10) 初出紙・初刊本も同様。
- 11) 初刊本も同様。
- 12) 初刊本も同様。
- 13) 初出紙・初刊本も同様。
- 14) 初刊本も同様。
- 15) 初出紙・初刊本も同様。
- 16) より正確には、新聞社にはルビ付き活字があり、それを活用して版を組み、そしてそのことを前提に、漱石は自らの原稿でルビを振っていた。たとえば、1914年4月29日付志賀直哉宛書簡、『定本漱石全集』24・160頁。
- 17) 京極興一『近代日本語の研究：表記と表現』（東宛社、1998年）、田島優『漱石と近代日本語』（翰林書房、2009年）など。明確には、京極書の145頁など。
- 18) 松村明編『大辞林』第4版（三省堂、2019年）1200頁。
- 19) 引用は4頁。なお、「時代錯誤」は項目として立っていない。
- 20) 和田垣謙三『新英和辞典』大倉書店、1901年、34頁など。
- 21) 引用は35頁。続く項目は、Anachronistic/Anachronousで、「年月日を錯（アヤマ）レル、時代ノ錯誤アル」とある。
- 22) 一青年「新聞記者の時代錯誤」、『第三帝国』9、1914年4月。大内俊「アナクロニズムとは何ぞ」、『時代思潮』1914年10月号。ただし前者に「アナクロニズム」というルビはなく、後者は「アナクロニズム（時代違ひ）」と表記されている（64頁）。

- 23) 燈明台／燈台と偕行社については第3章を参照。なお、引用にある通り、漱石は「階行社」と原稿で書いたが、初出紙で「偕行社」に訂正され、初刊本に引き継がれる。
- 24) 漱石による『三四郎』以外での用例には、次のものがある。ともに亡くなる年のものである。1) 「自分は独乙によつて今日迄鼓吹された軍国的精神が、其敵国たる英仏に多大の影響を与へた事を優に認めると同時に、此時代錯誤的精神が、自由と平和を愛する彼等に斯く多大の影響を与へた事を悲しむものである」。「點頭録・5」(1916年)、『定本漱石全集』16・656-7頁。自筆原稿ルビなし。初出紙ルビ「じだいさくご」。2) 「然し派手なネタタイをしたり、無暗に着物を詮議したりするのはちと時代錯誤だな」。「断片71B」(1916年)、『定本漱石全集』20・543頁。ルビなし。
- 25) なお、漱石架蔵で、漱石がしばしば引いていた *The Century Dictionary, 10 vols.* には次のようにある。「時代遅れ」が別建てになっておらず、本文での記述と整合的である。An error in respect to dates; any error which implies the misplacing of persons or events in time; hence, anything foreign to or out of keeping with a specified time. ただし、時間の関係で、漱石文庫にあるのと同じ1902年版を参照できず、01年版と04年版に拠ったが、引用部分(ともに第1巻192頁)は同文であることから、02年版も同じと思われる。
- 26) 注1の拙稿などを参照。
- 27) 「新旧雑処」は柳田国男の用法を念頭においている。『明治大正史 世相篇』(1931年)、『柳田国男全集』5(筑摩書房、1998年)363頁。これについては、別の機会に考えてみたい。
- 28) なお、『江戸名所図会』で九段近辺を描いた「飯田町 中坂・九段坂」(長谷川雪旦画、巻1)を見ると、燈明台に似ていなくもないものが目に留まる。ただしよく見ると、同じ画のなかにほかにも同じ形状のものが描かれていることから、それが火の見櫓であることが分かる。しかし燈明台の形状と、それが九段にあることを知った上でこの画を見ると、燈明台と取り違ふことは十分あり得る。広田先生の話の背後には、こうしたことがあったのかもしれない。
- 29) 以下、九段の燈明台に関する本節の記述は、とくに注記のない限り、以下の文献による。初田亨「神社常夜灯(高灯籠)に表現された擬洋風建築について」、『日本建築学会大会学術講演梗概集・計画系』50、1975年。初田亨「神社常夜灯(高灯籠)に表現された擬洋風建築について——明治初期における工匠の西洋建築文化導入についての一考察」、『工学院大学研究報告』39、1976年。なお、燈明台は『江戸名所図会』には載っていないが、同じ斎藤月岑による『武江年表』には、続編があり、そちらには出てくる。今井金吾校訂『定本武江年表』(ちくま学芸文庫、2004年)226頁、241頁。
- 30) 関東大震災後の帝都復興計画のなかで、九段坂の勾配を緩やかなものにする改修工事が行われたことにより、1925年に現在地に移った。
- 31) 品川燈台は、愛知県犬山市の明治村に移築され、現存する。なお、東品川公園にあるのは、6分の5に縮小したレプリカである。
- 32) 『工部統計志・燈台之部』第1篇(1884年)および第2篇(1885年)。「民設旧燈明台及諸表統計表」は第2篇所収。なお、明治政府は、1885年に私設の燈明台建設を禁じ、その3年後には燈台を政府に帰属させた。統計表で「旧燈明台」とあるのは、これによる。
- 33) 谷川竜一『灯台から考える海の近代』(京都大学学術出版会、2016年)6-9頁など。
- 34) 以下、錦絵等については、各種のデータベースのほか、とくに靖国神社遊就館編・刊『靖国神社遊就館所蔵東京名所錦絵展：錦絵に見る靖国神社のあけぼの』(1986年)を参照した。
- 35) 坂東(丸尾)実子・松下浩幸・藤井淑禎注訳『漱石文学全注訳』7(若草書房、2018年)104頁。ただし、1877年というのは、国会図書館の書誌情報が正確でなく、また福田熊二とい

- うのは、熊二良 (= 熊次郎) の転記ミスであろう。
- 36) 吉田洋子「井上安治と東京風景」、『井上安治版画集「明治の東京風景」』(阿部出版、2018年)7頁。なお、井上安治の「九段坂」は、師である小林清親の「九段坂五月雨(1880年)」をもとにした作品である。
 - 37) 『定本漱石全集』5・672頁。なお、「有名な小林清親」とあるのは、前注のもの。
 - 38) 画像を確認されたい向きは、たとえば、東京都立図書館「TOKYO アーカイブ」に、タイトルなどを入れて検索されたい。<https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/top>
 - 39) 『定本漱石全集』5・671頁。なお、注解では『東京名所図会』とするが、ここでは原本の表紙に従って『東京名所図絵』とした。
 - 40) 名取春仙については、主として、南アルプス市立美術館編・刊『開館25周年記念「生誕130年 名取春仙」展』(2016年)による。
 - 41) 電線についても同様の可能性があるが、九段坂にいつそれが引かれたのか、確定することができておらず、ここでは検討することができない。
 - 42) 以下の文献などを参照した。靖国神社編・刊『靖国神社誌』(1911年)71-2丁。靖国神社編・刊『靖国神社百年史』事歴年表(1987年)137頁、『資料編』上(1983年)667-8頁。
 - 43) 以下の文献などを参照した。藤井恵介・角田真弓編『明治大正昭和建築写真聚覧』(文生書院、2012年)写真74。「偕行社第十三回記念会兼新築落成式挙行景況報告」、『偕行社記事』4-31、1890年。
 - 44) 作中に登場する事物、たとえば「文芸協会の演芸会」(9-7ほか)などは、1907年のものか、それを借りたものであることなどから、三四郎の上京を1907年とする考え方がある。三好行雄『作品論の試み』(至文堂、1967年)20頁。最近では、『漱石文学全注釈』7・5頁。一方で、『三四郎』の新聞連載の開始が9月で、当時の大学の新学期開始と一緒であることから、それに合わせてまさに「現在」を描いているとすれば、上京は1908年となる。さらに、本の刊行が翌1909年になると予想され、そこではじめて読む読者のことも想定していたかもしれない。以上を考慮すると、特定の年というより、2-3年の幅を持った形で「現在」を設定しているとするのが、穏当なところであろう。
 - 45) 燈明台の近くには、新式の煉瓦造りの建造物がほかにもあり、たとえばそのなかには、いわゆる竹橋陣営(近衛歩兵第1・第2聯隊。ウォートルスの設計。なお、竹橋と言うが、現在地と言うと北の丸公園内となり、燈明台との距離は僅か)など、燈明台と竣工期をほぼ同じくするものも含まれる。それらでなく、偕行社であったのは、なによりもその二つが隣り合っていたという単純な事実が重要であった。なお、煉瓦造りの建物は、『三四郎』において、要所要所に登場する。三四郎が美禰子とはじめて会った時、その背後にあった東京帝国大学の建物も、そのひとつである。
 - 46) 高島信義『日本陸海軍写真帖』史伝編纂所、1903年。
 - 47) 余談ながら、引用の通り、原稿において「洋燈」へのルビは、「ランプ」8例と、「らんぷ」3例(ただし内1例は初出紙・初刊本で「ランプ」)に分かれている。論証は省くが、これは使い分けではなく、表記の揺れと考えられる。なお、西洋語にひらがなでルビを振る例として、このほかに「ほつげつと隠袋」(2-5)などがある。
 - 48) だからと言って、ランプの時代から電燈の時代へと截然と区切り、『三四郎』のなかにそれを読み取ろうというのは、どうだろうか。たとえば、広田先生が「時代錯誤」と言う直前、燈明台から丸行燈へ話題が展開したところで、「先生僕は丸行燈だの、雁首だのつて云ふものが、どうも嫌ですがね。明治十五年以後に生れた所為かも知れないが、何だが旧式で厭な心持がする」と与次郎が言う。これを最近の主要な注解は、明治15年(1882)11月、翌月に設立を控えた東京電灯会社が、2000燭光のアーケ燈を点燈し、実物宣伝を行ったこと

を例示する。『定本漱石全集』5・671頁。『漱石文学全注釈』7・103頁。なお、両者揃って1月としているが、正しくは11月。しかし、上に引用した通り、これは与次郎の発言であって、広田先生による区分ではない。これを広田先生の考えに当てはめるのは、方法として危うい。

また『三四郎』に登場する数値年代がどこまで厳密なのか、大いに疑問である。たとえば、終盤近く、三四郎と対座する広田先生は、夢の話をはじめ、しばらく黙ったのち、やがてこう言った。「憲法発布は明治二十三年だつたね」。そしてその時に殺害された森有礼文部大臣の葬儀に、高等学校の生徒だった自分が参列した思い出を語る。さらにしばらく話したあと、次の言葉とともに、この章は終わる。「僕の母は憲法発布の翌年に死んだ」(11-8)。23年という自筆原稿の記述は、初出紙で22年に直され、初刊本以降に受け継がれる。23年に戻していないことからすると、漱石の単純なミスだったのだろう。だが、いったい広田先生の母の死は、23年と24年のどちらのことなのだろうか？　そしてこうした数値年代への鷹揚さを考慮すると、明治15年(1882)に意味を求めるのは徒勞ではあるまいか。明治15年というのは、三四郎が小説の「現在」(明治40-2年(1907-9)頃。注44)で23歳であり(4-4)、それと同じか若干上のように描かれている与次郎の生年の下限を、大雑把に示したものだろう。

49) なお、探照燈／サーチライトに言及した漱石の言葉に、次のものがある。「過去は夢所ではない。炳乎として明らかに刻下の我を照しつつある探照燈のやうなものである」。「點頭録・1」(1916年)、『定本漱石全集』16・646頁。自筆原稿ルビなし。初出紙ルビ「たんせうとう」。過去／現在というものを考えるにあたり、漱石が最晩年(この年の12月に亡くなる)に至るまで、灯りをイメージしていたことをよく示す。また「點頭録」には「時代錯誤」も登場していたことは、注24。

50) 『風俗画報』364、1907年6月、14頁。

[付記]

本稿は、冒頭に述べた『歴史学の思考法』をテキストに用いたオムニバス形式の授業「歴史I」において、私が担当した2回のうち、初回分の講義を、その後の増訂とともに文章化したものである。そうした経緯から、「歴史I」という科目名に相応しいかどうかとは別に、発表の場は『紀要』が相応しいと考え、紙幅をいただくことにした。

なお、こうした内容になったきっかけは、コロナ禍が一息ついたと思われた2020年6月18日(木)、授業の準備のために九段に出掛け、燈明台などを写真収めていたところ、初老の千代田区生活環境条例啓発員(歩行喫煙に注意することなどが本務)の方から声を掛けられ、あるポイントに立つと、燈明台から品川弥二郎像と大山巖像、さらにはビル谷間に東京スカイツリーまで一望できることを教えてもらった時の言葉、「江戸時代から平成までが一望できます」にある。お名前を聞きそびれたが、スカイツリーのお膝元にお住まいと言っていたその方に、あらためて謝意を表したい。