

夏目漱石の文学理論

大野 真・

この論考においては、夏目漱石の文学理論である『文学論』の基本的論点を明らかにしたうえで、具体的な漱石の諸作品との関連を探ってみたいと思う。なお、『文学論』からの引用は、『漱石全集第14巻』（岩波書店、1995）により、引用あるいは参照頁数を括弧内に記する。

1 文学の根本的探究としての『文学論』—外部、狂気、天才

『文学論』は異様な書物である。その内容の晦渋さはさておいても、まずその題目がただごとではない。つまり、『ウィリアム・フォークナー研究』であるとか、『18世紀イギリス詩論考』とか言った名前ではなくて、単に『文学論』なのである。『文学論』は、個別で特殊な研究なのではなく、極めて広範でしかも根本的な研究を目指したものだ。『文学論』における根本的研究への指向は、様々なレベルにおいて現れる。

まず、『文学論』において、漱石は小説や詩や戯曲と言った区分を設けていない。こうしたジャンル別の狭い区別を越えた広範な文学が扱われているのである。次に、東洋の文学と西洋の文学と言った区分を越えた、普遍的な文学が目指されている。そもそも、『文学論』は、豊かな漢文学の素養をもっていた漱石が、英国留学を機に英文学と漢文学との決定的なずれを痛感して書いた書物だからだ。「換言すれば漢学に所謂文学と英語に所謂文学とは到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のものたらざる可からず」（8）。

それゆえに、東洋人としての観点から見た英文学に対する違和感も随所に記されており、とりわけ恋愛や神についての考察において西洋人の感覚とのずれが伺

われる。例えば、恋愛を例にとってみよう。「西洋人は恋を神聖と見立て、之に耽るを得意とする傾向を有する」が、「吾人は恋愛を重大視すると同時に之を常に踏みつけんとす、踏みつけ得ざれば己れの受けたる教育に対し面目なしと云ふ感有り。意馬心猿の欲するままに従へば、必ず罪惡の感随伴し来るべし。これ誠に東西兩洋思想の一大相違と云ふて可なり」（84）。また、キリスト教の神も醒めた視点から扱われている。「要するにかくごとく神とは吾人がなさんと欲して、なす能はざる理想の集合体たるに過ぎず。されば神は人間の原型なりと云ふ聖書の言は却つて人間は神の原型なりと改むべきなり」（125）。また、すでに俳人として有名であった漱石が、得意とする俳文学を西洋文学と対比させている箇所もあり、比較文学的な見地から興味深い。

しかし、漱石の偉大さは、さらにその先の段階にある。『文学論』の準備をするにあたって、漱石は持っていた文学書をすべてしまい込み、そのかわりに心理学や社会学の書物を読み漁って、文学の「心理的・社会的」研究である『文学論』の構想を練ったという。「余はここに於て根本的に文学とは如何なるものぞと云える問題を解釈せんと決心したり…余は下宿に立て籠りたり。一切の文学書を行李の底に収めたり。文学書を読んで文学の如何なるものかを知らんとするは血を以て血を洗ふが如き手段たるを信じたればなり。余は心理的に文学は如何なる必要あつて、此世に生まれ、発達し、頽廃するかを極めんと誓へり。余は社会的に文学は如何なる必要あつて、存在し、隆興し、衰滅するかを究めんと誓へり」（9）。つまり、心理学や社会学と言った諸科学を利用して、文学の外部からその総体を見極めようとしたのである。小説・詩・戯曲

* 英語教室・講師

と言ったジャンルの区分の外部に立ち、東洋文学と西洋文学という区分の外部に立った漱石は、さらに文学全体の外部に立って、その地点から文学という魔物の正体をとらえようとした。その結果として、当時の心理学的知見を骨格に据えた一種異様な文学の科学研究—即ち『文学論』—が成立したのである。

このように、文学の内部に安住せずにむしろ敢て文学の外部に立つことでその全体像を見極めようとする根本的な研究は、当然のように漱石を狂気の一步手前に追い込むこととなった。狂気とは、正気という内部の世界の外に出てしまうことであるから、しかし、文学を根本から極めようとする狂的とも言える試みは、同時に天才的な仕事でもある。『文学論』において、天才を集団心理学的に論じた節がある。そこでは、世の中の風潮を模倣する大多数の人間と、世の中の流れを10歩20歩先んじて成功する能才と、世の中をはるかに先んじてしまうがゆえに世俗とあいられない天才との区別がなされている。そして、孤独な天才は狂者と比較されているのである。「是に於てか彼等(天才)は時に流俗の怒を招き又其嘲笑を買ふ。或は其特色の一種の神経病者と似たるを以て、しばしば彼此混同の厄に逢ふ」(430)。

狂気に対する漱石の関心は深く、『行人』においては、主人公の発狂が、ニーチェを思わせる様々な文明論的文脈から描かれていく。『文学論』における根源的研究およびその後の漱石の爆発的な創作の基礎作りは、狂気と天才とが絡み合う危機的状況においてこそなされたのである。それゆえに漱石は言う。「帰朝後の余も依然として神経衰弱にして兼狂人のよしなり。親戚のものすら、之を是認するに似たり。親戚のものすら、之を是認する以上は本人たる余の弁解を費やす余地なきを知る。ただ神経衰弱にして狂人なるが為め、『猫』を草し『濛虚集』を出し、又『鶉籠』を公けにするを得たりと思へば、余は此神経衰弱と狂気とに対して深く感謝の意を表するの至当なるを信ず」(14-15)。

2 「文芸上の真」の確立—情緒、幻惑、連想

さて、『文学論』が文学総体を外部から研究するにあたって心理学その他の科学をモデルにしたとは言っても、それは文学に対して科学の客観性を絶対視することを意味しない。むしろ、文学と科学とを相互に比較してそれぞれの特徴を見定めることによって、科学に対する文学の意義を明らかにしようというのが漱石の狙いである。つまり、文学と科学という区分を超えた公平な立場から各々の存在性格の違いを見ていこうとするのである。

『文学論』には文学と科学の相互比較を試みた節があり、興味深い。そこでは、科学がHOWという間にもっぱら関わり顕微鏡的で実験を重んじるのに対し、文学は必ずしもHOWという間を対象にせず肉眼的で観察を重んじる、とされている(224-5)。そして、「此故に文学者の解剖は解剖を方便として総合を目的とす」(238)という具合に、解剖=分析を主とした原子論的な科学(ここで特に念頭に置かれているのは当時の物理学であろう)に対し、総合を目的とした文学の側からの批判的視座も設けられているのである。文学を科学によって相対化すると共に、逆に科学をも文学によって相対化するのだ。¹

しかし、科学との比較という点から見て最も興味深いのは、『文学論』の冒頭部におかれた文学に対する漱石流の定義であろう。「凡そ文学的内容の形式は(F+f)なることを要す。Fは焦点的印象又は観念を意味し、fはこれに付着する情緒を意味す」(27)。とりわけ、「+f」と言う情緒の部分に注目すべきである。「情緒は文学の試金石にして、始にして終なりとす」(105)と漱石は言う。Fとしては、感覚、人事、超自然(例えば神の観念)、知識(例えば真理)と言った様々な種類のもものが挙げられるが、それらのFに情緒であるfが伴わなければ、文学の対象とはならないのだ。情緒を伴うという点が、科学との違いであろう。『文学論』において神や真理などの主題を扱う場合も、漱石が問題とするのは神や真理に対する情緒なのであり(94)、キリストでさえも、神に対する観念等の「物を具体化してこれに伴ふ情緒を大にせんと計るに

出でしに過ぎず」(127)とされるのである。

ここで面白いのは、こうした文学を特徴づける情緒が、『文学論』においては、幻惑／まやかしと同意義にとらえられていることである。科学者が物体の「特性の目録」をつくらうとするのに対して、文学者が表そうとするのは「物の幻惑」であり、「躍如として生あるが如く」物体の活動の実況を映し出すのをその仕事とするのである(242)。科学は「味あるものの味を除く」のに対して、文学は「香なき者に香を添へ」るのだ(251)。(なお、科学が味あるものの味を除いてしまうという説は、哲学者ホワイトヘッドによる近代科学の抽象性に対する批判を思わせる。)

「香なきものに香を添へ」る幻惑／まやかしとしての情緒。この認識が、漱石を狭い意味でのリアリズム(つまり19世紀的な客観的科学の真実に範をおいたりアリズム)から分かつことになった。漱石は言う。「凡そ文学者の重すべきは文芸上の真にして科学上の真にあらず」(257)。文学は、誇大法、省略選択法、組み合わせと言った種々の方法(258-9)を駆使して、科学上の真とは異なる別種の世界を作っていく。しかし、このようにして生みだされた幻惑の世界も、「文芸上の真」をもつものとして、科学とは別種かつ独自の真理性が保証されるのである。真理を狭い科学上の真に限定しようとはせずに、幻惑／まやかしとしての情緒を含んだより広い「文芸上の真」を確立しようとした点に、『文学論』における漱石の基本的立場がある。

ゆえに、漱石における文学とは、「仮装」や「不誠実さ」と言った性格をも持つのである。例えば、悲劇に関して、「(悲劇における苦痛は)ただ役者の仮装せる苦痛なり。仮装なるが故に一大安心あり」(209)と漱石は言い、また、文学は感情語に技巧を加えるがゆえに、不誠実さの要素があるという(217)。(ただし、文学者は技巧においては誠実でなければならないともしているが(218)。)シェイクスピアの描く人物は写実法という観点から見ると極めて不自然な言語を使用しているし(366)、異常な人物や事件を扱っている(370)。漱石のいう「文芸上の真」とは、このように

「仮装」や「不誠実さ」あるいは「不自然さ」も含まれるものであり、それゆえにいわゆる狭義の「人生の真」を越えたものである。だから、「人生の真」の要素のみを絶対化してしまう当時流行の自然主義文学に対して、漱石は批判的であった。「人生の真とは趣味より見たる標準の一に過ぎず」(457)、趣味は時代と共に推移してしまう一時的なものなのである。

『文学論』の具体的な内容の多くは、文学が種々の技法(主に心理学上の技法)を駆使して、いかに様々なf(情緒)を伴った文芸上の真を効果的に生みだしていくかという技法の分析に当てられている。

例えば、第2編第3章「fに伴う幻惑」において、それが伺われる。そこでは、連想の作用にて醜を化して美となす「表出の方法」や、直接経験が(読者としての)間接経験に一変する瞬間において黒がすなわち白と見える「読者の幻惑」などが挙げられている(148)。ここでも、漱石が注目するのは、科学的な真理とは異なった、文学における情緒の幻惑的な効果である。例えば、ある人物の人生を描く際に、その人物の病気の時の事項のみを故意に列挙するだけで、その人生を実際よりもずっと暗いものに見せ掛けることができる(160)。つまり、現実を彩る様々な要素のうち、文学的效果にとって不要な分子を除去して必要な部分のみを抽出することにより、別種類の世界を作り出すのだ。² いわゆる「分子の除去／抽出」の技法である。漱石は、文学と現実とのずれを繰り返し強調する。例えば、月そのものを見て起こすfと月を詠じたる詩歌を見て起こすfとのずれ(168)、現実のGloster公とシェイクスピアの描くGloster公とのずれ(178)などである。火事や地震などの現実にはおぞましい破壊も、ミルトンなどの手にかかれれば、荘厳な美的効果を挙げるのだ(186)。

こうした文芸上の真を生む技法は、第4編「文学的内容の相互関係」においてさらに詳細に述べられている。そこでは心理学における連想が文芸技法の中核に据えられ、「凡そ文芸上の真を發揮する幾多の手段の大部分は一種の『観念の連想』を利用したるものに過ぎず」(262)と要約されている。文学における連想の

重要性は、科学との対比からも示される。例えば、科学が記号を使用するのに対して、文学は象徴法を用いる。そして、文学における象徴法は感情的連想のためであり、理詰め推論ではない(251)。つまり、文学的情緒の生命は、象徴法による豊かな感情的連想なのである。

第4編に挙げられている「観念の連想」を応用した文学技法としては、例えば、「自己を投出 (project) して外界を説明する手段」(263)である「投出語法」(例. 擬人法)や、その反対に「自己を解くに物を以てする種類の連想」(274)である「投入語法」(例. 美人を花や月などに比する方法)、口合 (pun)や頓才といった滑稽的連想などが挙げられる。これら種々の技法に関する漱石の分析はじつに詳細であるが、肝心なのは、これらの技法の多くが $(f+f')$ と言う公式にまとめられることである(387)。つまり、通常的情緒 (f) にとどまらず、連想の作用によってそれを変形して、新たな情緒 (f') を付け加えることが大事なのだ。狭い写実法においては、情緒の変形は不要であるがゆえに、その文学形式は (f) のみである。これに対して、漱石は、(f) に加えて変形された情緒 (f') を付け加えることにより、浪漫理想諸派の文学も範疇に収める『文学論』を創造したのである(388)。

3 意識の波(焦点と識閥下)と暗示—漱石のサスペンス、円のイメージ、俳句

以上のように、漱石は、科学上の真とは独立した文芸上の真を確立し、さらに、除去/抽出、連想と言った様々な技法を用いて幻惑的な情緒的効果を挙げていく方法を示してみせた。

ところで、この科学上の真とは独立した文芸上の真という発想は、フロイトを連想させるものがある。フロイトもまた、客観的な真実とは別に、心理的な真実が存在することを示そうとしたからである。つまり、ある事実が客観的には存在しなくても、それが患者の心の中に存在するのならば、それに対してはそれなりの真実性を認めようとするのである。漱石もフロイトも、真実を客観的世界に狭く限定しようとはせずに広

く解釈することで、文学や人間心理の世界に関しても豊かな真実性の脈を探り当てたのである。

『文学論』はウィリアム・ジェイムスらの心理学の影響によって書かれたとされるが、そこにフロイト的な無意識の世界や暗示に対する関心が絡まって、その論を豊かにしているのである。

漱石は、ロイド・モーガンを参照して、「意識の波」の説を解き、意識の波が焦点の部分と識末/識閥下(無意識)の部分からなる、と書いている。「意識の説明は『意識の波』を以て始むるを至便なりとす... 意識の時々刻々は一箇の波形にして... かくの如く波形の頂点即ち焦点は意識の最も明確なる部分にして、其部分は前後に所謂識末なる部分を具有するものなり」(30-31)。ここで注目されるのは、第一に、漱石が意識を固定したものではなく、「波」つまり流れとしてとらえていることである。これは、ベルグソンの流動の哲学と共通した考えである。第2に、意識の波を平板な流れと見なすのではなく、焦点と識末との絡みとして考えることにより、意識と無意識の弁証法的ダイナミズムを強調していることである。漱石の無意識に対する関心は、例えば口合を扱った説において、とくに無意識の口合を優れたものと見なしている箇所(303)などに明らかである。(このヒューモアと無意識との関わりの件などは、まさにフロイトを連想させる。³⁾

意識と無意識のダイナミズムは、無意識的諸傾向間の「競争」「戦い」と言った言葉に端的に示されている。例えば、「かくの如く F の F' に移る(意識の推移)には、幾多のⓂ(識末もしくは識閥下)より申し込を得て、其うちより尤も優勢なるものもしくは F の傾向に適したるものを採用する」(440)とある。また、「焦点意識に競争あり」(492)とも書かれている。つまり、我々の意識は、様々な無意識的傾向の競争のダイナミズムから成立しているものなのである。

また、漱石は、意識の推移において「暗示の法則」を重視する(437)。暗示に関しても、「暗示は常に戦ふ」(512)と書かれているように、新しい暗示と古い意識との戦い—ダイナミズムが強調されるのである。

さて、このような無意識や暗示との動的な絡みをはらんだ「意識の波」のとらえ方は、漱石の諸作品の基本的な魅力の一つとなっているものである。

例えば、小森陽一は、『三四郎』の中で「主人公三四郎に意識されていることと、意識されないことが、要所要所で実に周到に書き分けられている」ことに注目して、「ウィリアム・ジェイムスの仕事をはじめ、同時代の心理学とのかかわりで構想された『文学論』で、金之助（漱石）は意識を波動としてとらえ、その最も強度の高いところが焦点として認知されるとした。しかし、ある焦点から次の焦点へ意識が移行する際には、必ず『識閥下』つまり無意識をかいぐってくと認識していた。そのときに発生する転換や転回を、『漱石』は、自らの小説の、重要な主題系としたのである」（『夏目漱石を読む』）と書いている。

また、漱石ファンとして知られる作家の山田風太郎は、当代きっての語り部であるプロの書き手としての視点から、無意識的暗示に富んだ漱石作品の魅力をサスペンスという切り口で説明している。

漱石の作品にはサスペンスがある。これはだれにも感得されることである。

漱石は、もし本人に書く気があれば充分推理小説も書き得る能力の持主だったと思われるが、しかしそういう分子をまったく感じさせない、彼のいわゆる「尋常な」小説にも絶えずサスペンスが感じられる。

これはどこから来るのだろうか？と、私は首をひねっていた。

その鍵を私は最近発見したように思った。

それは漱石の物語が進行するとき、それは一直線ではなく、必ずはじめに大きな円を描きつつ中心部に近づいてゆくという手法をとり、かつその途中、必ず一歩ずつ立ちどまるということである。（漱石のいわゆる低徊趣味とはむしろこのことではない）そこから来るじれったさが、必然的に読者の心にサスペンスを生む結果をもたらすということである。

例えば「行人」において、主題は妻と弟との間の

恋愛を疑惑する兄の苦悩だが、その前に、弟の友達と狂女の話を書く。この狂女の前奏曲を書く前に、弟と「あの女」の話を書くといった具合である。これが外縁から円を描く手法の例である。

そしていよいよ核心に入っても、兄が弟に妻をつれて温泉宿に一泊してくれと依頼するところまでも、なかなか簡単にはゆかない。いちいち登場人物の行動に、本筋とは関係のないような事柄でブレーキがかかる。

そして結末のHさんの手紙で物語は最高潮に達するのだが、弟がHさんに、兄と一緒に旅行してくれと依頼するそんな何でもない事柄にも、春先に頼み、六月になってまた頼み、しかも一度はHさんが講義のノートを作っているからというような理由で面会を断られる、そして夏になって、やっと二人が出発するというだんどりとなる。

こういうやりかたで読者は、「なるほど人事とはこういうものだろうなあ」と、自然主義の小説よりもさらに自然らしさ、ほんとうらしさを感じさせられる一方で、そのじれったさからサスペンスをかきたてられて来るのである。（「漱石のサスペンス」）

この、主題的物語の前奏曲となるような伏線を豊かに配置していくやり方は、まさに暗示の手法である。直線的に物語を進行させるのではなく、暗示的伏線を張り巡らせて円を描くように徐々に中心に迫る。こうした円的構成により、重層的な読みを可能とする漱石作品が誕生するのである。小森陽一が示唆するように、漱石の作品においては、何でもない一つの出来事が作中人物にとり決定的な意味をもってしまうことが多々ある。これも、何げない暗示が重要な伏線となっているような漱石作品のサスペンスの中で可能となるのである。

山田風太郎が作家としての直感から言い当てた漱石作品の「円」のイメージは、『文学論』にも現れている。漱石は、「人生の真」という一つの標準のみを絶対化している硬直した自然主義文学を批判して、次のように書いている。「臨時随所に多様の円を焦点に置

くの自由を有する人を広き作家と云ひ、又広き批評家と云ふ」(459)。

無意識的伏線や暗示を豊富に含んだ多様な円—これが漱石の作品を表す最も的確なイメージであろう。

さて、以上述べてきた漱石作品の特質は、彼が得意とした俳句という分野において典型的に現れている。漱石が文学と科学とを比較して「科学上の真」に対する「文芸上の真」を確保しようとする際に、俳句を引き合いにだしていることは興味深い。俳句は、「細々しき科学的分解」とは対極のものなのである(238)。

俳句が持つ象徴法や感情的連想の豊かさについては、改めて言うまでもなからう。また、俳句の連想は無意識的暗示と深い関わりがあり、この点に関しては、俳句における漱石の弟子である寺田寅彦のエッセーが参考になる。寺田は、音楽の陪音や結合音の効果、さらには映画のモンタージュの技法と比較しながら、俳句の持つ取り合わせの美、つまり無意識的暗示／連想の効果について書いている。「暗示の力は文句の長さに反比例する。俳句の詩形の短いのは当然のことである…近ごろ映画芸術の理論で言うところのモンタージュはやはり取り合わせの芸術である。二つのものを衝き合わせることによって、二つのおのおのとはちがった全く別ないわゆる陪音あるいは結合音ともいべきものを発生する。これが映画の要訣であると同時にまた俳諧の要訣でなければならない」(「俳諧の本質的概論」)。

俳句は漱石の作品構成の美学とも深く関わっている。寺田によると、初めて漱石が寺田に俳句に関する話をしたときに、俳句を次のように定義したという。「俳句はレトリックの煎じ詰めたものである」(「夏目漱石先生の追憶」)。

この「煎じ詰める」という言葉が作品構成上重要である。漱石は『文学評論』や『文芸の哲学的基礎』においてデフォーの作品構成の冗長さを批判しているが、その批判の要点は、「此男のかき方は長いものは長いなり、短いものは短いなりに書き放して豪も煎じ詰めた所がありません」(『文芸の哲学的基礎』第23回)ということである。俳句という17文字に表現を煎じ詰める訓練を積んだ漱石らしい意見である。

しかし、俳句が徹底的に煎じ詰めるからといって、それは自由のない硬直した構成を意味しない。俳句あるいは俳句的文学が指向するものはむしろ、自由(連想の自由)、遊び、余裕と言ったものである。この考えは、俳句的小説である『草枕』において端的に現れている。そこにおいては、抜き差しならぬ筋を持った小説に反発して、むしろ「本は拾い読みすべし」という意見が述べられ、『トリストラム、シャンデー』が高く評価されているのである。「小説も非人情で読むから、筋なんかどうでもいいんです。かうして、御籤を引くやうに、ぱつと開けて、開いた所を、漫然と読んでるのが面白いんです。」(『草枕』9章)「トリストラム、シャンデーと云ふ書物のなかに、此書物ほど神の御覺召に叶ふた書き方はないとある。最初の一句はともかくも自力で綴る。あとはひたすらに神を念じて、筆の動くに任せる。何をかくか自分には無論見当がつかぬ。かく者は自己であるが、かく事は神の事である。従って責任は著者にはないさうだ。」(『草枕』11章)

徹底的に表現や構成を煎じ詰めつつ、なおかつ、無意識的暗示／連想を豊富に含んだ多様な円の自由を確保すること。求心性かつ多様性。後年の漱石は次第に重いテーマを煎じ詰めた構成で書くようになっていくが、その一方で、自由・暗示・連想・遊び・余裕と言った事柄(つまり重い現実から一定の距離をとる態度)に関しても自覚的であった。『「明暗」を書いている頃は、午前中に重厚な小説の執筆に苦闘した後で、午後には漢詩を作り絵を描いていたのである。

4 時間、記憶、死—後期の小説と随筆

さて、『文学論』の立場をさらに展開して、後期の作品への視座を開いてみたい。

すでに述べたように、『文学論』はウィリアム・ジェイムスの心理学や「意識の波」という考えを基盤としている。ところで、ジェイムスの心理学或いは哲学は、同時代のフランスの哲学者ベルクソンの思想と深い類縁性があることはよく知られている。ベルクソンもまた、人間意識の流れに注目し、それをもとにして独自の流動の哲学を築いたのである。

ベルクソンの特徴は、意識の流れを時間の主題に結び付けたことだ。ベルクソンは2種類の時間を区別する。一つは、計測可能な量的・物理的時間であり、もう一つは、人間意識において流れる質的な時間（純粹持続）である。後者の「純粹持続」こそ、人間の内的世界に固有な時間であり、文学や芸術がその対象とする時間なのである。そして、時間というテーマは、まさに漱石の後年の作品の主題であったのだ。⁵

漱石は、修善寺の大患以後、急速にベルクソン哲学に傾倒していった。明治44年6月28日や同年7月1日の日記には、『意識に直接与えられているものについての試論』（以下『直接与件』と略す）の英訳書を漱石が興味深く読んでいることが記されている。

絵画的色彩の強い『草枕』や映画的手法をもつ『虞美人草』等、視覚的効果のある文学的空間の造形も得意とした漱石だが、修善寺の大患以降の作品では、時間処理の技法が目立ち、ベルクソンの影響が伺われる。例えば、『心』においては、「私」の「先生」に対する記憶と「先生」の青年時代の記憶が巧みに組み合わせられて、重層的な時間構成がとられている。また、『道草』においては、「すると綺麗に切り棄てられべき筈の過去が、却って自分（健三）を追掛けて来た」（38章）という文章に表現されているように、人間は結局過去から逃れられないという認識が主題になっている。

さらに『道草』の中では、ベルクソンの「記憶に関する新説」についての言及がある。ここで漱石が触れているのは、人が死ぬ寸前に自分の過去全体が一瞬のうちに目の前に展開されるのを見ることを記した、『物質と記憶』第3章の箇所である。

今度は健三の方が苦笑する番になった。彼は其青年に佛蘭西のある学者が唱へ出した記憶に関する新説を話した。

人が溺れかかったり、又は絶壁から落ちようとする間際に、よく自分の過去全体を一瞬間の記憶として、其頭に描き出す事があるといふ事実に、此哲学者は一種の解釈を下したのである。

「人間は平生彼等の未来ばかり望んで生きてゐる

のに、其未来が咄嗟に起こつたある危険のために突然塞がれて、もう己は駄目だと事が極ると、急に眼を転じて過去を振り向くから、そこで凡ての過去の経験が一度に意識に上るのだといふんだね。その説によると」（45章）

ところで、この『物質と記憶』の記述は、ベルクソンが記憶を死の問題と結び付けて扱った、むしろ例外的な箇所なのだ。その記述に漱石がとくに心を惹かれて自分の作品中に取り入れたことは、漱石がベルクソンの時間論を受け入れる際に、それを「死」の主題と関係づけて独特の受容をしたことを推察させる。

「死」と「時間、記憶」との関わりは、『硝子戸の中』において最も明瞭であるように思われる。晩年に書かれたこの随筆では、幼時の記憶が間近に迫った死への諦念と絡み合って、不思議な調和をなしている。

例えば、16章で、漱石が子供の頃に通った床屋に30年ぶりに行ったところ、床屋の主人が従兄の話を持ち出してくる。しかし、その従兄もすでに死んでいるのである。そのことから、次の17章では、従兄の家にごろごろしていた2番目の兄と、御作という芸者の記憶が蘇る。そして、その17章は、その芸者もやはり死んだことを庄屋に知らされたところで終わるのだ。

このように、『硝子戸の中』では、死と記憶のテーマは絡み合う。子供の頃に行った芝居や寄席、里子に出されたことの記憶、小学校の友人の思い出、さらには、長兄とその愛人に母親といった今は亡き人々に対する追憶は、死に対する次のような考えと不可分のものとして語られている。「私は宅へ帰って机の前に坐つて、人間の寿命は実に不思議なものだと考へる。多病な私は何故生き残つてゐるのだらうかと疑つて見る。あの人は何ういふ訳で私より先に死んだのだらうかと思ふ」（22章）。

また、時間に関しては、すべてのものが変化してしまふという無常観によって時間を考える姿勢が見られる。例えば、旧友のOと再会したときには、「恐ろしい『時』の威力に抵抗して、再び故の姿もとに返る事は、二人に取つてもう不可能であつた」（10章）と書いて

いる。また、自分の生まれた旧家を久しぶりに訪れたときには、その自分の旧家を除いて周囲がすべて変化してしまい、自分の家だけが過去の残骸のごとく存在しているのを見て、『『時』は力であった』(23章)と記している。これらの記述は、漱石が愛読した『直接与件』第2章での、「持続は質的变化する」という思想や、「周囲の事物も私と共に生き老いる」という考え方を思い起こさせる。

さて、このような変化／無常としての「時」に対し、漱石はどのように対処したであろうか。

自分が今持っている美しい記憶が時間のために徐々に薄れていくのが恐い、と云う或る女の告白に対して、漱石は、全てを癒してくれる「時」の流れに従って下れと忠告する。「公平な『時』は大事な宝物を彼女の手から奪ふ代わりに、其傷口も次第に療治して呉れるのである」(8章)。これは、「死は生よりも尊とい」(8章)と感じながらも、依然として生に執着する漱石自身の考えである。

「時」を「変化、無常」と受け取りながら、なおも時に従うこと。このような態度が、『硝子戸の中』において「微笑」という言葉に表わされる漱石の諦念とつながってくる。

例えば、23章では、自分の家の定紋が町の名前の由来になったことを自慢した父の虚栄心を、今では微笑する気持になったことが書かれている。さらに、『硝子戸の中』のラストも「微笑」という言葉で結ばれているのだ。「然し私自身は今其不快の上に跨がって、一般の人類をひろく見渡しながらか微笑してゐるのである。今迄詰らない事を書いた自分をも、同じ眼で見渡し、^{あたたか}恰もそれが他人であつたかの感を抱きつつ、矢張り微笑してゐるのである。」(39章)

『道草』においては、過去は健三にとって逃れるべきものであった。養家に関する健三の記憶には、何か淀んだ暗い印象を受ける。

しかし、我々は過去から所詮逃れることはできない。「時」に従うことを決意してこそ、過去は諦念をもって受け入れられる。『硝子戸の中』において過去の記憶がつきつぎに自然に流れ出るのは、漱石が過去に斥

力を働かせたりせずに「微笑」を以て接しているからだ。幼時に聞いた西閑寺の鐘の音の記憶(19章)などは、ベルクソンの言うところの「メロディーにおける持続の各瞬間の有機的相互浸透」を思わせて、官能的ですらある。「微笑」もまた、漱石の目指した自由・余裕・遊びの一種であろう。

『硝子戸の中』には、ベルクソンとの類似を思わせる箇所が他にも多い。例えば、数学に熱心な或る女が心の中心を直線に喩えたのに対して、漱石が「心にも形があるのですか」と反論する場面だ(18章)。ここでの漱石の意見は、空間における量的存在と時間における質的存在を区別する『直接与件』の見解を思い起こさせる。心は空間内の図形ではなく、時間の中で生き、質的に変化していくものなのだ。⁶

『文学論』において、漱石は「意識の波」という考え方に基づいて「文芸上の真」を発見した。後期において、意識の流れの考えはさらに時間の主題へと展開されていき、記憶や死に関する考察がなされた。おそらく、時間・記憶・死の問題は、文学者が扱うべき「文芸上の真」の中でも最も重要なものの一つであろう。後期の作品の種子は、すでに『文学論』における意識の哲学の中に蒔かれていたのである。

注

- 1 『文学評論』においては、さらに文学と文学批評の区別がなされ、「文学は固より科学ぢゃない、然し文学の批評又は歴史は科学である」(第1編序言)とされる。
- 2 例えば、ポーの詩が人工的な印象を与えるのは、様々な要素の中から「知的要素」のみを抽出し強調したためである(『文学評論』第5編)。
- 3 『文学評論』において、漱石はさらに、アヂソン流のウィットとドンキホテ流のヒューモアの区別をしている。即ち、ウィットが「不自然」で「作り物」であるのに対し、ヒューモアとは「人格の根底から生ずる可笑味」であり「無意識に可笑味を演じつつある」ものなのだ(第3編)。
- 4 距離をとることに関する漱石の自覚は、例えば

『文学論』中の「間隔論」に（変奏された形で）現れている。「間隔論」では、「篇中の人物の読者に対する位置の遠近」が論じられる（393）。そして、読者・著者・篇中の人物の3者相互の距離の取りかたに応じて、「批評的作物」あるいは「同情的作物」と言った分類が生まれてくるのだ（395-396）。篇中の人物に対して著者が距離をとった例としては、漱石の愛好したスウィフトの『ガリヴァー物語』がある。『ガリヴァー』は諷刺文学であるにも関わらず、散文的・事実的で、公文書のごとくあるいは幾何学の講義のごとく、よそよそしくて冷たい。「冷えきった氷点以下の罵詈」だ。それというのも、「スウィフトの作物には作者自身の喜怒哀楽が表はれて居ない」からである（『文学評論』第4篇）。

5 意識と時間の関わりについての漱石の見解は、『文芸の哲学的基礎』に述べられている。そこでは、「時間と云ふものは内容のある意識の連続を待つて始めて云ふべき事」（第6回）という、時間の基本に意識の連続があるという考えが示される。それゆえに漱石にとって、表面的な物理的時間は形式的な「便宜上の仮定」に過ぎないのであって、「従つて文芸の作物に対して、我を忘れ彼を忘れ、無意識に享樂をほしいままにする間は、時間も空間もなく、只意識の連続があるのみ」となるのだ（第26回）。この「物我の境を超越」した「意識の連続」こそ、形式的ではない真の時間なのであり、ベルクソンの云う純粹持続なのである。

6 また、『文学論』における言語観も、ベルクソンの言語観と極めて類似している。言語は意識の波を忠実に表すものではなく、「（意識の）波の一部を断片的に縫ひ拾ふもの」（221）に過ぎないのである。

参考文献

『漱石全集』（岩波書店、1995）ただし、引用の文章は、旧字体あるいは当て字を適宜改めた。

小森陽一『夏目漱石を読む』（岩波書店、1993）

寺田寅彦「俳諧の本質的概論」「夏目漱石先生の追憶」

『寺田寅彦随筆集第三巻』（岩波書店、1963）

山田風太郎「漱石のサスペンス」『風眼抄』（中央公論社、1990）

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris: PUF, 1982)

—, *Matière et mémoire* (Paris: PUF, 1982)