

比較文学研究

巻頭言：文明へ……………竹内 信夫（1）
ルネサンスと日本人……………平川 祐弘（4）

実存の幾何学——ミラン・クンデラと音楽……………黒田 愛（14）
壮年期の内村鑑三に於ける諸問題
——日本の近代の曲がり角で……………坂本 兵部（33）
小説と洋琴——内田魯庵における文学の風刺……………森田 直子（55）
漱石文学と植民地——大陸へ行く冒険者像……………西原 大輔（70）
大正文学の陰影——張資平の恋愛小説と田山花袋……………張 競（87）

『徒然草』における文末の反復とヴァリエーション……………渡辺 邦男（108）

〔書評〕

*A Fantastic Journey: The Life and Literature of Lafcadio
Hearn* (P. Murray)……………ジョージ・ヒューズ (田村義也訳) (115)
『世紀末と漱石』(尹相仁)……………稲賀 繁美 (129)
『漱石と魯迅の比較文学研究』(林叢)……………西原 大輔 (137)
『異文化を生きた人々』(平川祐弘編)……………鈴木 禎宏 (140)
『近代日本の翻訳文化』(亀井俊介編)……………金澤 英之 (145)
『世界の中のラフカディオ・ハーン』(平川祐弘編)……………小沢 自然 (148)

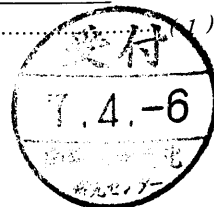
〔Le Rond-Point〕

森亮先生のこと……………平川 祐弘 (152)
中村都史子氏「日本のイプセン現象・1906-1916」
論文審査の結果の要旨……………小堀桂一郎 (154)
博士学位論文公開審査余滴……………大谷幸太郎 (157)
新田義之氏「R・ヴィルヘルムと中國」論文審査の結果の要旨……………小堀桂一郎 (160)
福田眞人氏「近代日本における結核の文化史」論文審査の結果
の要旨……………小堀桂一郎 (162)
福田眞人氏博士論文審査傍聴記……………成 惠卿 (165)
1994年度八王子セミナーに参加して……………稲賀 繁美 (167)
神野志隆光氏講演会「神話の思想史」傍聴記……………前島 志保 (173)
内野儀氏講演会「比較演劇学の試み」傍聴記……………鈴木 禎宏 (175)
「壁なき大学」発足始末——あらたな欧亜学術交流にむけて……………稲賀 繁美 (176)
北米で日本文学を教えた方へ……………榎 敦子 (179)

外国語要約……………(1)

66

東大比較文学會



尹 相仁 著

『世紀末と漱石』

(岩波書店、一九九四年)

稲賀繁美

外国の大学の博士課程に留学した学生にとって、なすうる最大の貢献とは何であろうか。相手側の文化を代表するような大物と四つに組んでの研究成果を、その国の伝統の上に蓄積されるべき新たな見識として加える以上の貢献は考えにくい。それは外国の最新情報を奪取し咀嚼して祖国にもち帰り故郷に錦を飾る宝物探しの旅程とも違えば、また自国ならではの情報を外国に輸出して、輸出先の嗜好に合わせた味付けをして売り出そうという文化輸出業者の営みとも際立って異なる選択である。母国への退路を断ち、また自分の文化的背景を利用する誘惑も自らに禁じる覚悟。躊躇することなく相手の上俵に侵入し、そのなかで相手の流儀に自らを晒し、そこで評価されるに値する業績をあげながら、相手方の文化に安易に洗脳されてその代弁者の立場に染まることをも拒絶する。それは徹底して自由で強靱な精神の持ち主にしか達成できない偉業であろう。異境の師匠や友人たちに異国の言葉で綴った置き土産を残すこと。それはまた英語での日本文学・文化研究なら日本語に訳してもらえ、という昨今の風潮とも無縁の境地だ。ここに書評を試みる書物もそう

した偉業のひとつとして、日本文化史のなかに、と行って大袈裟だとしても、「世界の漱石研究史のなか」にしっかりと位置付けられることだろう。

もともと英国の英文学研究の世界でもフランスの仏文学研究の世界でも同様の達成をなすだけの力量を備えていたと思われる著者は、たまたま留学先となった日本において、すでに膨大な研究史の蓄積ある漱石をあえて取り上げた。これまでの業績の重圧をもととせず、そこに見事に批判的取捨選択を加えて最良の成果を巧みに活用し通説に挑む。結果として成ったのは、ほとんど毎頁ごとに読者をして唸らせるほかない新知見を開陳しつつ織り上げられた、四百頁を越える大著である。評者はこれを率直に偉業と認める者であるが、冒頭から断っておけば、評者の判断はこの国の漱石研究者として下されるものではない。むしろ本稿を動機づけるのは、留学生として同様の境涯を異境で経験しながら、本書に匹敵する成果をあげることに失敗して敗退を喫した者としての讃嘆であり、また以下に読まれる読書ノートも、研究史に立脚した評定というよりは、むしろ日本語を母語とするのではない未来の海外の読者をも、世紀末の作家・漱石へと誘うための、呼び水として試みられるものである。

1

漱石を世紀末作家と規定するうえで著書が導きとするのはアーサー・シモンズの『象徴主義の文学運動』(一九九九年)とマックス・ノルダウの『墜落論』(Degeneration (一九九五年))という、漱石の

精読した二冊の本である(一〇五頁)。近代主義 Modernism の兆候をフランス世紀末象徴主義に読み込むシモンズの考えは、フランス文学史の今日にいたる常識とは必ずしも相容れないが、もはや百年前の学説の正誤を云々する時代ではなからう。むしろシモンズの論説に、十九世紀末のアングロ・サクソンの国々において、詩句の意義からの独立、「単に音ばかりで (merely by sounds) 思ふ通りの感興を起さねばならぬ」という説——つまり文学の本質をその伝達内容からむしろ伝達触媒それ自体に内在する性格の純粹化に見いだそうとする説——が単純化されて定式化されていたこと(一〇五頁)を確認する縁としたい。また「ユイスマンスの脳髓」というのは是すべて目できてきている(中略)。彼の言葉による絵画芸術は、絵筆によるモノの芸術に似ている(一四九頁)といった、ルドンや印象派の画家たちを含む同時代のフランス人には同意されなかつたであろう図式的な並行論も、かえって印象派の受容に遅れた英国の当時の先端的な知識の在り方と、それを必死に吸収した日本の英学の鼻祖たちの世界認識を伝える証言として興味深い。実は印象主義と象徴主義を判然と区分する、伝統的なフランス文学史、美術史の理論的な見方のほうに図式的かつ教条的な単純化のあつたことは、リチャード・シフなど近年アメリカ合衆国を中心とする近代主義 Modernism 批判の研究が明らかにしてきたところだ。

「世紀末」の觀念史を仏独英含めて手際よく概観する序章に続き、第一章「近代日本文学と『世紀末』」は、明治二十八年一月号での上田敏の用例を皮切りに、Indesste が三十年代を通じ『帝國文学』を中心に島村抱月、桜井天楨、玉置邁、折竹蓼峯、厨川白村、生田長江らの評論を通じて定着する様子を詳細に辿る。明治四十年代にこのまっとうなる中村光夫批判に臨んで、著者は巧みに岩野泡鳴(や山花袋)一六四頁の証言を利用する。「主義と言ふものは、竹を立ち割った様に、さうはつきりと区画のつくものではない。岩野が描くのは自然主義と象徴主義、ロマン主義の生き残りに病的現象も混在するデカダン時代の実相だ(五九頁)。それを著者は「渾触の美学」と呼ぶ。

2

漱石文学における「世紀末」を自配りよく概観した第二章につづき、いよいよ第三章では、ロンドン、そしてパリにおける漱石の世紀末藝術経験を追体験する探索が開始される。つまりここまで七十頁あまりは、準備作業としてフレイムを入念に練り上げるのに費やされたと言つてよい。普通なら複雑な印象をあたえかねない文献学的な精査だが、これが畳み掛ける巧みな引用群と話題の転調、無駄なく硬質だが流麗達意の美文のお陰で一気に読める。ここまでは、いわば徐々に焦点を絞り、視野をズーム・アップしてゆく手法で対象に接近してきたわけだが、最初の準備作業が周到であつただけに、以下の各論では著者の資質が一気に開花し、議論も縦横に展開され始める。一種の飛翔感を伴う読書の快感が突如到来するといつて過言ではない。

この傾向が文壇全体に波及する様子は岩野泡鳴の詩「ああ世の歡樂」、小栗風葉の小説「青春」などから例証されるが、著者によれば明治四十一年の漱石「三四郎」にみえる有名な「世紀末の顔だ」は, *fin de siècle* を形容詞として用いたものとしてはもつとも早い例のひとつとされる。

こうした探索を通じて、著書は従来の定説の批判的占検も怠らない。欧州にあつて自然主義はあくまでロマン主義の個性礼讃への反動として登場したのに、日本の自然主義では両者が混同されていて、欧州のそれと比較して「跛行的」であるとする批判は、中村光夫をはじめとして文藝批評の世界でも美術史の世界でもしばしばなされてきた(四七、五七頁)。しかし「デカダン」や「世紀末」と同時にやたらと「新」を冠した雑誌が創刊されたという一見したところの矛盾は、ひとり日本の特殊事情ではない。欧米においてもアール・ヌヴォー(新藝術)の全盛を記録した一九〇〇年のパリ万国博覧会を越えて二〇年代はじめて「世紀末の霧開気」が漂っていたことを著者はチエコの例を挙げて確認する(ついでながらアール・ヌヴォーの発祥をアメリカ合衆国に求めるヴァルドスタインの説「二三九頁」はあながち不正確ではなく、一八七六年のセント・ルイス博覧会にその早熟な現れを見る説もある)。

「日露戦争の勝利によつて一応達成された文明開化政策と、これを裏付けた功利主義に対する批判と反省の時期」が到来し、それが「權威の否定と懷疑と」を「新時代の合言葉」とする明治四十年代を特徴づけたと中村は主張する。だがその背景には「頹廢の意識と進歩の自負との微妙な複合」(二四頁)という欧州自身の状況があつて、それが「明瞭な思想運動というよりはむしろ或る漠然とした時代の「日露戦争の勝利によつて一応達成された文明開化政策と、これを裏付けた功利主義に対する批判と反省の時期」が到来し、それが「權威の否定と懷疑と」を「新時代の合言葉」とする明治四十年代を特徴づけたと中村は主張する。だがその背景には「頹廢の意識と進歩の自負との微妙な複合」(二四頁)という欧州自身の状況があつて、それが「明瞭な思想運動というよりはむしろ或る漠然とした時代の

著者の資質が遺憾なく発揮された例として、まず第七章「絵画と想像力——『夢十夜』の場合』」を取り上げよう。「夢十夜」最後の逸話は、パナ帽子の庄太郎が水菓子屋の店先で会つた見知らぬ女に遠くの野原に連れ去られて蒸発する物語だった。荒野に出た庄太郎は、豚に顔を営められればお前も豚に化けてしまふぞ、と脅かされて、猛烈な勢いで自分に迫る無数の豚の鼻先を七日六晩杖で叩きつづける羽目になる。

この不気味だがどこか滑稽な話のタネとしては、すでに『新約聖書』のレギオンの豚の奇跡として知られる逸話との類似が指摘されてきた。また寺田寅彦の小宮豊隆宛書簡をヒントに、漱石がロンドン滞在中にこれに類した題材の絵を目にした可能性も推測されていた。著者はこの知られざる絵画が現在テイト・ギャラリー収蔵の Briton Riviere 作『The Miracle of the Gadarene Swine』(1883)であつたことを突き止め、さしにはこれを、漱石がロンドン時代に読んで下線を引いたと推定される『イミタチオ・クリステイ』の、官能的欲望に溺れることを戒める箇所や、『Circéが人ヲ豚ニ化シタル画ヨリ毛豚ニ化セザル前ガヨキ』といった、レッシングの『ラオコーン』英訳版手沢本への書き入れ(東北大学漱石文庫)、『文学論』におけるキーツの『エンデュミオン』中の「キルケー」への言及とも関連づけ、それらが重畳圧縮されて『夢十夜』に結実した、との推論が導かれる。「三四郎」の主人公が上京途上の車中で会う教師風の男が「何か意味ありげに持ち出した豚の比喩」にもこの余香を探る著者は、こうした証拠の積み木遊びの上に立って、漱石が「ケーベル先生」とも共有していた、ポウ(グロテスク・アラベスク奇譚)

やホフマン(『暗夜物語』)への「世紀末」的親和性を(「ささか時代物だが」)ヴォルフガング・カイザーの「グロテスクなもの」をも巧みに援用しつつ検証してみせるのだ。

新事実の発見、それを一次史料に立脚しつつ先行研究へと批判的に接ぎ木する見識、そしてそれを土台に対象とする作品世界を想像力豊かに膨らませる才能。この三点を通じて「まことに模範的な」の成果は、同時に「この方面での未到の領域がまだ依然として多く残されている」(三三三頁)ことを、まごうかたなく示唆している。

3

実際著者は、同様のアイデンティフィケーションをこの本で何度も堪能させてくれる。その恐るべき力量は、例えば『それから』に言及のある画家「フランギン」を Frank Brangweyn と同定したのみならず、問題の作品をロンドン王立取引所の装飾・ネル(Modern Commerce)と断定し(二五七―九頁)、労働者を筋肉の塊のように把握するフラングヴィンならでは力強い描写を根拠に、その画集を繊く虚弱なインテリ主人公代助の、逞しい生命力への嫉妬まじりの屈曲した「快感」を探り当てる。さらにはこれを傍証として、光線の具合で「ぴかぴかする」相撲取りの膚を描けない中村不折への漱石の保留を説明する(二六六頁)。この解釈は、続く章で『深虚集』装丁家として、不折ではなく、当時無名の木口木版師、橋口五葉を起用した漱石の判断を予告する伏線ともなっている。

さらにまた「髪」といえば、漱石の英詩にある She bathed my burning forehead with the amber light/Of her flowing hair,

の第六章への伏線をなす。先回りすれば「岩の上なる我がまじりとか、水の下なる影がまじりとか」(『幻影の盾』二四六頁)という両義性が、那美に投射されているというのだ。評者としては、ここを読んでいて思わず空想を刺激され、なぜか菱田春草の名作《水鏡》と《菊蕊童》が脳裏に想起されたことを、記しておきたい。

デカダンスとも結び付く潮解・溶解 deliquescence を誘い、ポー・ドレールの『人工楽園』に出現する《波「那美」の妖精(オンデ・イース)》にも淵源を辿られるようにした「水への想像力 aquatic imagination」。そこに浸された漱石的ヒロインのアイコノグラフィを周到に辿った末に導かれる次のような結論は、従って決して内容空疎な評論家風美文には陥らない。「近代文明に嫌悪を抱いていた漱石にとって、奥深い表情の美しいヒロインたちは、絵という美的理想世界から抜け出て、存在を詩の領域に手招きする永遠に謎にみちた存在であり、人間存在そのものを問うあのスフィンクスの娘たちなのである」(二二八頁)。

4

実際、この結論をさらに裏付けるのが、つづく第五章での、ウォルター・ペイターの『ルネサンス』に照らして『草枕』を解読する試みとなる。徐々に浮上してきた世紀末の水底幻想のアーケタイプとして、レオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》を論じた箇所がその白眉だろう(著者は当然のことゆえか指摘していないが、『モナリザ』がルーヴル美術館の名物となるのは、実はこの時代以降のことである。本件について参照すべき研究として) Jean-Pierre

Flowing like dreams forlorn - ポウの詩「ニーのために」の Drowned in a bath/Of the tresses of Annie との類似性が事ものに指摘される。それはかりか、この親近性がまたロセッティの「ラファエル前派風の髪」の世界とも共鳴していること(一九四―九頁)が、漱石『文学論』主要参考文献であった Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the Nineteenth Century* の記述をも援用して検証される。漱石蔵公文「ペトラスとメリザンド」で窓下の男が窓上の女の長い髪に巻き付かれる有名な部分には、漱石による脇線が見られる。それは漱石に「合点」がいったから(著者)というよりも単にこのピアースの書物の記述を漱石があとで確認した証拠にすぎぬかも知れぬけれど、とまれ漱石の創作作業の内面を解き明かす文献学のお手並み、尋常でない。

また、先行研究を踏まえたうえでこれを訂正しつつさらに先に進む足取りにも、揚げ足取りとは無縁の見識が何度となく発揮される。例えば、『カーライル博物館』にあるロンドンの景観をモノの「印象日の出」と結び付けたジャン・ジャック・オリガスに異を唱えて、むしろホイイスラーの《青と銀色のノクターン》に結びつける提案(二五―三三頁)。また『虞美人草』で藤尾の死骸の背後に逆さに立てられた酒井抱一の銀屏風が、その流水のあしらいによってオフエーリアの趣向を取り入れる「心憎い工夫」であったとする海野弘の視点(二二―二頁)を率直に受け入れる感性。さらには、『草枕』で断崖の頂に突然那美の姿が現れる描写に世紀末絵画の「ヴィナスの丘のモチーフ」の応用を見る芳賀徹の見解をさらに一步すすめて、その「鏡池」に写る水鏡の反映にこそ表裏一体のオフエーリア幻想を見る視点。ついに那美の二重の性格を透視する卓見(二二七頁)は、後

Guillem, *Peinture invisible*, Presses universitaires de Lille, 1982, 2 tomes 「絶版」という膨大な博士論文もあることのみ付記しておこう。

「彼女は自分を取り囲む岩よりも年老いている」。ウォルター・ペイターのこの有名な一節の前後を含む部分が帰朝後の『文学論』に取り上げられていることを出発点に(三三―三四頁)、一九〇二年ロイヤル・アカデミーでの「昔日の巨匠展」で鑑賞した模作の凶犯に漱石が書き込んだ「不惑」という文句を、感わされまいとする漱石の抵抗のしるしと見、『永日小品』中の「モナリザ」で、額が落ちて硝子が粉々になったのに「モナリザ」の絵には損傷がないのは、時空を超越して「永遠の生命」を得たモナ・リザへのペイターの幻想を反映したものだと推定し、さらに八十銭で買った額を五銭で売り払う羽目になる井深(これも水底にちなむ名刺だ)の姿に、男を惑わす魔性の女を見いだすなど、いささか強引ともみえる読みがつけられた末に、これを『草枕』に重ね合わせる卓抜な着想が登場して、今までの深読みを一気に解消する。

ここでもまた、那古井の地形を眺望する「余」の描写に桃源郷を見る芳賀徹らの見解を越える卓見が披露される。「海の底へもぐり込んで、十七里向ふへ行つて又隆然と起き上」ったという摩耶島の地質への「解剖学的洞察力」に、『モナ・リザ』の背景はかつては水底であったするペイターの先に触れた箇所が重ねあわされるのだ。こうして『草枕』の背後にくつきりと《モナ・リザ》が透視されてくる(三三九―四〇頁)。『三四郎』の美彌子、「行人」の嫂、「彼岸過迄」の千代子など、ひとり『草枕』の那美にかぎらず「水際に男を誘い込」む漱石の「危険」なヒロインたち。青木繁の《わだつみのいろ

この「宮」を高く評価した漱石の「水性的魂」(二四八、五四頁)にはもはや疑い様もない。これは一読者の蛇足だが、青木のこの作品の下敷きには、他ならぬE・バーン・ジョーンズの『深海』(図版「三〇頁」)の感化もやはり否定できまい。

そこには「青」の妄想が渦巻く。漱石は頭を「着い色のついた、深い水の中に静めたい」と「それから」の代助に言わせるが、それは「わたしは自分の青い霊の水の中へ」と歌ったメーテルランクやローダンバック、そして自ら「蒼海の鱗の宮」と題する作品説明をしている青木にも通じる「水底」への誘いでもあった。その波及のほどを藤村探の華厳の滝入水事件に触発された漱石の口語自由詩や『漾虚集』奥付の橋口五葉のカットの「動物とも植物ともつかない形態の」水中生物たちの意匠にまで探り当てて著者は、それらを自由連想のように自在に漂流させたあげく、『草枕』で湯船に体を沈めて「ふわり、ふわりと魂がくらげの様に浮いて居る」と語る「余」の内面風景にまで結び付ける。

5

こうした著者の卓抜な連想力は、つぎの第六章で、アーサー王伝説に取材した初期短編『薙露行』中の「シャロットの女」にみえる鏡の解釈を下敷きにして、『草枕』の那美の正体を割ろうとする果敢な仮説へと一挙に集約し、これが本書全体の山場をなす。『薙露行』については、江藤淳の仮説を巡る論争が知られている。この作品は執筆に先立つこと十数年前に死んだ嫂、登世への漱石の不倫の恋を裏に隠した解いてはならぬ禁断の謎だ、とするのが概略江藤説だが、

読み解く点でも、まことに並々ならぬ創見と言えよう。つまり漱石は、両者の起源が同一であることを十分に知りつつ、あえてエレーンには現実のエロスを、そしてシャロットの女には現実の映し鏡の虚構のなかで虚構としての愛を割り当てた、というのだ。塔のなかに閉じ込められたシャロットの女は虚構の住人である以上、現実へと通路を開くや必然的に破壊を宿命づけられた女性である。現実と直面すればこなごなに割れてしまう鏡の表象に、藝術の狂気に対する作家漱石の諦念を見定め、藝術という名の塔の中に閉じこもってひたすら生存の痕跡を壁の爪跡として刻むこと——書きつづけること(越智治雄)、『倫教塔』や『カーライル博物館』に既に見られた漱石のこの悟りをも動員したうえで、そうした「塔」の延長上に著者は『草枕』の「長良の乙女の五輪塔」を位置づける。長良の乙女の転生・末裔こそ「那美」にはかならないが、だからこそ彼女は『薙露行』の女のドッペルゲンガーを一身の内に蔵した化身となる、というわけだ。

こうして著者は、『草枕』を藝術家の危機とそこからの離脱を描いた「教養小説」とみた前田愛の見解(二九八頁)をさらに一歩すすめて、そこに藝術家漱石自身の現実との和解への道程を読み込むことを提案する。前後期三部作への転換点を小説の振れのうちに探るその卓抜な推論の詳細をここにせつちかちにも要約してしまうのは、推理小説のタネを明かすようなものだから、もう慎もう。いずれにせよ、第四章から第七章さらに最後の補論にいたる五章は、既存の解釈への批判力、広大なコーパスを一望に収める喚起力、さらには仮説構築力とそれを裏付ける実証能力が三位一体となった力技と評すべきであらう。

著者の読解には先行するこの仮説への批判の意図も込められている(二六六―六七頁)。この対立点に一言すれば、とかく精神分析は図星ならばかえって著者がすなおには認めぬ場合も多い。弟子のひとり坂本四方太が『薙露行』は「わからぬ」作品だと評価したのにならして、師の漱石が不満を漏らしたからといって、それを著者のように字義どおりに取って、漱石はやつぱり「謎」を解いてはしなかったのだと解釈することが、江藤説への決定的な反論として有効かどうかには、なお疑問が残る。

だがその先に展開される著者の見事な謎解きが、もつぱら自伝的背景に拘泥する江藤説を凌駕しかねない整合性をもつことは容易に否定できまい。問題となるのは『草枕』において早くから設定に無理が指摘されてきた場面、つまり有明海に面しているはずの舞台で戦争に出征する久一を那美ら一行が「川舟」で見送るという場面である。漱石はなぜ敢えて矛盾を犯してまでこの設定に固執したのか。この問いに対して、著者は『薙露行』にもこれとそっくりの「川下り」の場面があったことを我々に想起させることで、きわめて説得的な説明を提起する。つまり著者は『薙露行』と(漱石の嫂とのあいだではなく)『草枕』とのあいだにこそ「近親相姦関係」(一)のあることを、さまざまな「象徴的な道具立て」の「転用」のうちに精緻に立証してゆくのだ。

その上で著者は、漱石はテニソンの「シャロットの女」と「ランズロットとエレーン」を(江藤氏や高宮利行氏の考えるのとは違って「二七六頁」あくまで「意図的」に「接ぎ木」して改変を加えたのだ、と主張する。この仮説は周到な種明かしの手腕(二七一頁以降)のみならず、漱石のテニスン改変のなかにこそ漱石の藝術観を

6

補論「住まいの風景——『門』における空間の象徴的描写」に詳しく言及する余裕はもはやないが、最後にその道具立てを列挙しておくだけでも本研究のおおるべき水準と凝縮度を示すには十分だろう。まず伝統的な比較文学の手法に忠実に『門』をモーリス・メーテルランクの『室内』や『闖入者』といった戯曲と対比して相互照射を試みるのみならず、『門』とは同時に執筆された森鷗外『静』、『生田川』といった戯曲にみられるメーテルランク風「静劇」流行の潮流という時代環境を復元する配慮。そのうえでバシユール流の『空間の詩学』を実戦的に活用しつつ、宗助夫婦の暮らす崖下の借家という舞台設定や間取りに関して発揮される、前田愛の衣鉢を継ぐ文化記号学的洞察。さらに「ちやぶ台」、「創だらけの箆」、「引き出しに仕舞った「遺児の」遺牌」といった心理的負荷を担った小道具たる「舞台装置」への的確な読み。それらは一方で *lonely I sit in my lonesome chamber/And cricker chips* という漱石の詩に託された、かすかな虫の音に孤独を際立たせる心象風景に、他方では実社会から隔絶した「植物的生」を営む夫婦の象徴的記号である「ランプ」の同心円をなす火かけのイメージに結び付き、もはや不可抗力の運命と諦めた歳月の、日々の巡行という、いまひとつの「生の円環」へと回帰してゆく。その時間・空間に共通して従来からしばしば指摘される循環構造を巧みに利用したこの『門』論の末尾(三五六頁)には(あえて引用することはさし控えないが)、著者の分析家にはとどまらぬ劇作家としての才能まで窺える。然し

又おき冬になるよ」という例の宗助の言葉にも増して「爪を切る」彼の「見なにげない行為のうちにこそ、この「心の闇の物語の時間的背景として冬が選ばれた理由」(三四一頁)が厚利にも説き明かされる。漱石の描こうとした裏寂しくしみじみとした人生観への共感を込めて。

後書きの著者は謙遜して、「本格的な意味においての漱石研究書にはほど遠い」とし、「扱い方も図式的で粗野」(四〇八頁)だとするが、この著者の才能にはまことに端倪すべからざるものがある。ともしれば先行業績の重荷に耐えかね枝葉末節に走る論文しか生産できなくなってきた最近までのこの国の国文学研究の限界を破り、世界文学のなかで今後いかに漱石が読まれうるか、その可能性を実証する試金石となった著者の読みは、ケレン味なく倦むことを知らず、かつ鈍重な学術論文といった体裁とは無縁の名人藝を次々と披露する。端倪すべからずといったのは、この書物がまだ完結した印象を微塵も与えないからだ。これだけの *virtuoso* を四百頁以上にわたって維持してきた末に、この程度の *performance* ならまだいくらでも見せてやるよ、といった面持ちで、ふと途切れてみせたような小気味よさが、憎めない。隣国の友による日本人顔負けの、だが外国人にも開かれた漱石像の誕生を心から喜び、読書の醍醐味を堪能させられたことに深謝したい。

■付記。本稿は元来私的な読書ノートとして本書刊行直後に書きとめておいたものである。ために書評としては長きに失し、また最近の漱石研究動向のなかでの位置付けも不十分なままである。今改めて漱石を読む

こと(ないしは読まないこと、あるいは漱石と戯れること)の意義づけを含め、本稿執筆後に生じたさまざまな問題については他日を期したい。なお本書はその後、一九九四年度サントリー学藝賞を受賞した。