

漱石『草枕』にみる西洋美学の受容と翻案

——画工の絵にならない俳句的な旅——

桑 島 秀 樹

はじめに

西洋美学史をふり返ると、「文学」と「絵画」という二つの芸術ジャンルをめぐる長い議論の歴史がある。いわゆる詩画比較論あるいは芸術ジャンル論の展開史である。たとえば、その最も古いもののひとつとして、プラトンにおける詩と絵画の同類性への言及（「国家」）や詩のもつ制作的性格に対する特権的位置づけ（「饗宴」）が指摘されている。⁽¹⁾ また近くは、ルネサンスから一八世紀にかけての、ホラティウス『詩論』（前二〇年―一九年）での「詩は絵のごとく」という文言の拡大解釈的な定式化と連動した、絵画的イメーシ喚起を重視する芸術観の興隆が挙げられるだろう。⁽²⁾ そして、こうした一連の議論の終着点として、レッシング『ラオコオン』（一七六六年）がある。「ラオコオン」に至って、ようやく明確なかたちで、詩と絵画それぞれが存在様態に着目したジャンルの限界規定、すなわち「時間

芸術」と「空間芸術」というジャンルの区別が示されることになったからである。

また、ここで「詩」と表記している言語技法としての「文学」の内実も、正統的な西洋文学の伝統にしたがえば、音の調和をうみだす「音楽」と同一視し得るような韻律をともなった「詩」と、物語あるいは歴史の基本構造体を示す「はじめ・なか・おわり」といったひとつのまとまった筋構成をもつ「劇（主に悲劇）」とにはほぼ限定されていた。「散文的で喜劇的なもの」すなわち韻も踏まず一貫した筋もないような反詩的かつ反劇的な書き物が、ひとつの文学ジャンルとして確たる地位を得るのは、近代的文学ジャンルとしての「小説」の誕生を待たねばならなかった。⁽³⁾

さて、こうした西洋の「文学」観に対して、さらに東洋とりわけ日本の芸術（正確には「文芸・芸能」）観との比較を持ち込んだらどうなるか。ちょうど一〇〇年ほど前、明治の三〇年代にこうした問題と真剣に取り組んだ男がいた。夏目金之助（一八六七・慶応3

年（一九一六・大正5年）、号して漱石である。彼は西洋詩画比較論の系譜のなかで、自らの「文学」を規定しようと考えた。

俳句で育つた英文学者漱石

——異なる東西「文学」観のはざままで——

明治の産声とほぼ同時に東京で生まれ育つたとはいえ、漱石が最初に身につけた教養は封建時代以来の漢籍のそれであり、幼少期より彼がこよなく愛したのも伝統芸能としての俳句と南画と寄席とであった。長じて大学予備門、帝国大学に進み、そこで西洋の「文学」なるものにはじめて深く接してから後、その文学原理の解明に傾倒することになる。まずは、英文学者夏目金之助の誕生である。⁽⁴⁾

しかし、「小説家」としての夏目漱石の誕生は、こうした異なる二つの文化に属する「文学」概念との真剣な対峙なしにはあり得なかつた。少なくとも彼の初期小説群、すなわち「吾輩は猫である」上・中・下篇（大倉書店・服部書店、一九〇五年一〇月―一九〇七年五月）、『濠虚集』（「倫敦塔」・「一夜」・「薙露行」など収録。大倉書店・服部書店、一九〇六年五月）、『鶉籠』（「坊っちゃん」・「草枕」など収録。春陽堂、一九〇七年一月）などに関して、我々は、西洋の「文学」とりわけ「一八世紀イギリス文学」の研究との連続性を、その執筆・発表時期の同時並行性という事実だけでも推し量ることができよう。⁽⁵⁾ もちろん、熊本五高教授時代に文部省より国内初の官費留学生としてロンドンに赴く命が下った折、その派遣目的が実学と

しての「英語」研究に限られるのか、それとも漱石の意思に見合うようなかたちでの「英文学」研究をも含み得るものなのか、文部官吏に執拗に問ひ質したという有名なエピソード（『文学論』「序」〔4, 5〕）からも、漱石の「文学」探究へのこだわりは明らかである。

しかも、漱石の「文学」研究の視野は、狭義の「文学」としての詩・戯曲・小説の類にとどまらず、一八世紀当時の新聞雑誌・政治演説・哲学随筆・文芸クラブの動向にまで及んでいるし、こうした広義の「一八世紀イギリス文学」を研究する際に、彼が用いた分析法も一九世紀の終わりから二〇世紀の初頭に興隆していた理論、つまりは漱石が同時代的に知り得た最新の「科学的」理論に依拠したものであった。我々は、こうした漱石の旺盛な「西洋文学」受容の姿を、彼のロンドン留学時代の膨大な日記、「漱石文庫」（東北大学附属図書館蔵）に残された蔵書およびそれらへの書き込み、そして帰朝後、一高、東京帝大にておこなった「英文学形式論」「英文学概説」（『文学論』大倉書店、一九〇七年）、「十八世紀英文学」（『文学評論』春陽堂、一九〇九年）といった講義などから伺い知ることができる。

しかしいっぽうで、我々が忘れてはならないのは、正岡子規との親交に象徴される「俳句」的世界への傾倒である。留学以前の漱石には、「俳句作家」といってもよいくらいに句作が多い。漱石が「英文学」と取り組む際、そこにはつねに、俳句的な芸術世界、すなわち日本の（あるいは東洋の）文学・芸能との比較の態度が顔を覗かせている。ロンドン留学期および帰国直後の時期に書かれたノート

類は、こうした傾向を示す痕跡で満ちている。⁽⁷⁾

西洋詩画比較論の受容

——原理的翻案による「小説」の俳句化——

「漱石文庫」に残る蔵書およびノート類からみて、漱石が西洋の詩画比較論に触れたのは、一次文献としてはレッシング『ラオコオン』（英訳）、二次文献としては、主にポーサンケト『美学史』およびスタウト『分析心理学』を通してであったと想像される（前節の註6を参照）。ポーサンケトとスタウトの書に共通なのは、レッシングの理論成立の前段階として、バーク『崇高と美との我々の観念の起源に関する哲学的探究』（一七五七年）最終部での経験論的認識論に基づく言語論、すなわち「ことば」の効果を「音・写像・魂の感応」の三つに規定し、「魂の感応」こそ詩の本務であるとする批評理論⁽⁸⁾が取り挙げられている点である。漱石はメモを取りつつ、これらの美学書の理解に熱心に取り組んだようである。しかし、漱石のバーク理解は、残存するノートや書き込みから考えても、二次文献に見られた概説を超えるものではなく、やはりレッシングの理論への関心に付随したものであったと思われる。その証拠に、漱石は一八世紀イギリス文学者であったにもかかわらず、ノート断片 [21, 562] における数行の記述以外、バーク美学における鍵概念たる「崇高」に直接言及した著作は見当たらない。バークに言及した例としては、むしろバーク英語そのものの難解さを嘆いた講演記録⁽⁹⁾のほうが際

立っている。いっぽうレッシング『ラオコオン』については、英訳の原書をもっていたうえ、初期小説『草枕』では、周知のごとくその書名まで取り挙げられている。ただし、『草枕』においても、レッシングの「時間芸術」と「空間芸術」という区別が厳密に引用されない。むしろ、読者にこの小説の意図を印象づけるモチーフとして象徴的に名前を挙げたというほうがここでは適切だろう。したがって、ここで我々が理解すべきは、漱石が西洋の詩画比較論の伝統に棹さして、自己の「文学」概念を呈示しようとしていたという事実のほうである。漱石の『草枕』は、彼が日本人あるいは東洋人として、バークおよびレッシングの展開した文芸理論との対峙、転用のなかから生まれた、いわば西洋文芸理論の「原理的翻案小説」だったのである。

『草枕』考

——画工の絵にならない俳句的な旅——

漱石の初期作品である『草枕』を問題にすると、つねに問題とされるのは次の三つの点だろう。

① 作品の冒頭と末尾に顕著な二〇世紀西洋文明への批判およびそこから逃避的性格

② 作品に登場するイギリス・ウィクトリア朝絵画（オフィーリ

アVのもつ象徴的性格

③ 作者自身によるいくつかの「解説」を備えたメタ小説としての実験的性格

①の点に関していえば、すでに先行研究によって『猫』最終部における西洋文明批判との連続性が指摘されるとともに、執筆動機として、イギリス留学中の大都市ロンドンでの不愉快な体験とその気晴らしとなった仙境ピットロホレイへの旅がしばしば参照されている⁽¹⁰⁾。ピットロホレイ体験は、そのまま漱石の小天温泉行に、そして

『草枕』の画工による「那古井の温泉場」への「非人情な旅」に重ね合わされる。②の点についても、しばしばラファエロ前派の画家たちの関心の的となった愛・死・川といった三重イメージが、漱石なじみのテニスの詩と呼応し、アーサー王伝説に材をとった「薤露行」を経由して、『草枕』の「長良の乙女」伝承に、さらには「志保田の娘」那美に投影された△オフィーリアVイメージにまでつながるといふ指摘がすでになされている⁽¹¹⁾。

さて、①の文明批判も②の西洋絵画の引用もどちらもともに重要であるにせよ、『草枕』がそもそも「ことば」からなる芸術であるがゆえに、「文学」としての自律性を問う内在的問題として、③の問題は最も忘れてはならないものであろう。もし文明批判をのみこととするなら政治家として打って出てもよかつたし、絵のみ描きたいなら画家になるといふ選択肢もあつたらう。事実子細に見れば、「文学者」たる漱石にも政治的な言動がなかつたわけではないし、絵画を

ものすることもあつた。だが、彼が表現手段として選択したものは「文学」という形式であつた。彼がそれを選んだのではなくそれしのできなかつたのだとしても同じことだろう。もちろん、ここでの「文学」とは広義のものであり、この「文学」という形式をもって、漱石は、政治的態度を——それについて何も書かないというかたちであれ——表明したし、絵画のもつ色彩世界の感覚そのものを「ことば」を通じて記述しようと試みもした。

漱石は自覚的に新しい「小説」観を呈示すべく、彼にいわせれば、「美しい感じ」を残すだけで「プロットもなければ、事件の発展もない」ような「美を生命とする俳句的小説」[25, 209-212]を書いたのである。⁽¹²⁾我々はすぐに、画工が那美に「小説」のより本来的な読み方すなわち「非人情な読み方」[3, 110]を説いて聞かせる件りを思いだす。

△画工▽「小説も非人情で読むから、筋なんかどうでもいいんです。こうして、御籤を引くように、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」[3, 109]。

読者の側に喚起される感情と作家の側の創作意図とのあいだの齟齬という問題は、ここではさほど考慮しなくてもよいだろう。読書行為も含めて、全体として「作品」が成立するともいえるからだ。

もっとも、漱石が画工にいわせているように、こうした「非人情な読み方」は、当時の「普通の小説」〔普通の〕⁽¹³⁾というのは、漱石に

おいては否定的意味)たる探偵小説(3,11)には妥当しないわけで、こうした読書法は、それ相当の意図をもって書かれた「小説」にしか妥当しない。つまり、それはまさに『草枕』のような小説である。

ただし、我々は、ひとつの作品を分析するにあたり、作者自身による「解説」をある程度割り引いて受け取らねばなるまい。「草枕」のねらいが、たとえ対象と心理的距離をとった客観的態度すなわち「非人情」の態度の確立だったとはいえ、作品構成上は「画工」というひとりの主人公の視点に立った、一貫した時間構造のもとに展開されるひとつの物語があるからだ。たとえば『草枕』の導入部を見て、山道・峠の茶屋・那古井の宿・那美の登場へと進む過程はまったく筋の通ったものである。雨の効果によって主人公は仙境へといざなわれる。宿到着の夜、彼は夢とも現ともつかぬ体験をする。こうした構成からも、心理的效果を緻密に計算したうえで論理的筋構成は明らかであろう。⁽¹³⁾

とはいえ、作品のなかで繰り返し画工に語らせる、この旅で取るべき態度および発言には、一貫した「非人情」性の強調がある。「然し苦しみのないのは何故だらう。只此景色を一幅の画として観、一卷の詩として読むからである。へ中略へ只此景色が——腹の足しにもならぬ、月給の補ひにもならぬ此景色が景色としてのみ余が心を楽ませつつあるから苦勞も心配も伴はぬのだらう」(3,8)。ここにはまさに、漱石一流のピクチュアレスク美学の実践がある。「有体なる己れを忘れ尽して純客観に眼をつくる時、始めてわれは画中の人物として、自然の景物と美しき調和を保つ」(3,14)。こうした美学的実

践は、「四角な世界から常識と名のつく、一角を摩滅して、三角のうちに住む」(3,34)ような芸術家(漱石は「詩人」という語でしばしば表現)にのみ可能だという。しかし、こうした芸術家になることは、漱石にいわせると至極単純なことなのだ。「其方便は色々あるが一番手近なのは何でも蚊でも手当り次第第十七字にまとめて見るのが一番いい。へ中略へ十七字が容易に出来ると云ふ意味は安直に詩人になれると云ふ意味であつて、詩人になると云ふのは一種の悟りであるから軽便だと云つて侮蔑する必要はない」(3,35)。ここに漱石の「俳句」へのこだわりがある。句作こそ、純然たる芸術世界の創出なのだ。そこには、俳句的「軽み」に基礎づけられた、苦惱も利得も無関係な感覚的美の支配する世界がある。さらに漱石は、こうした「出世間的の詩味」を、来るべき二〇世紀に必要な「睡眠」(3,10)と併置し、文明批評とも接合させている。

む す び

このように、漱石の『草枕』は、西洋美学の受容とその「俳句」的翻案によって書かれた、まさしく新しい実験小説であった。この試みは、「俳句」に象徴的に示される「写生」・「軽み」⁽¹⁴⁾の精神を全面に押し出すことで、いわば西洋の伝統的文学概念の基礎であった「詩」あるいは「劇」のもつ魂に訴えかける激情性あるいは物語性を拒否した「文学」概念の呈示に至っている。こうした「文学」は、まさしく一八世紀イギリスにあらわれ、漱石自身も熱心に研究した

スタインの「トリストラム・シャンデイ」的「小説」技法であったといえよう。¹⁵ 漱石こそまさに「非人情」をもって真の「小説家」となったのである。

こうした『草枕』に見られた傾向は「猫」にも伺える。この漱石の出世作が雑誌連載からはじまっこともあって、初回原稿に編集責任者高浜虚子が、漱石承認のうえかなり手を加えたようだが、漱石自身はそれをまったく気にしなかったというエピソードは、¹⁶ これら二作品の連続性を示唆していてもしろい。なぜなら、ここから漱石を「通俗作家」あるいは「大衆小説家」と見る態度を肯定的に捉えることができるからだ。当時の文壇の主流であった一九世紀フランス的「自然主義」作家に対し、漱石みずから、自己を含む「ホトトギス」系作家を「余裕派」(虚子『鶏頭』「序」(76, 150-160))と呼んだ時、それは文壇作家たちに対する一種のリディキュルすなわち高笑いとなる。漱石の目指した「小説」とは、大衆的なすなわち寄席的な笑いの醸し出す切れのよい「軽み」の話芸であり、禅の境地にまで通ずる俳諧趣味の産物であった。俳諧においては、その一座が「発句」をどう解釈して、つぎに続く新しい芸術世界をどう創出するかは極めて重要な問題である。そこでは、一個人作家による赤裸々な心情吐露、つまりはある種の感情移入を強要する「お涙頂戴もの」としての性格よりも、ただ「美しい」(「おもしろい」・「心地よい」・「すがすがしい」をも含む)という感じを座の人々に客観的なかたちで呈示するということ、すなわち「写生」という問題が重要なのであった。漱石のこうした「俳句」的な発想は、筋あるい

は物語の展開ではなく、色彩のモザイク世界の創出をねらう手法にもあらわれている。この点において、子規以来の「写生」精神は、「一夜」におけるさまざまな色彩の布置とその筋の取り留めなさを¹⁷ 経て、そのまま『草枕』に流れ込んでいるといえよう。

またこうした傾向は、『草枕』に登場するターナーの「雨・蒸気・速度」やミレーの「オフィーリア」といった、漱石と同時代のウィクトリア朝イギリス絵画への関心からも説明される。ターナーは水と大気の画家であって、色彩そのものへの関心を示した最初の近代画家のひとりであった。またラファエロ前派の画家ミレーは漱石と同時代人で、その作「オフィーリア」には、狂気を解き放たれた美女としての彼女が表象されている。色とりどりの花々とともに川面に浮かび、苦悶の表情ひとつ見せず、恍惚さをも漂わせて透明な水のなかを流れゆくその姿は、まさに「非人情」を表している。我々は漱石の同時代「西洋絵画」に対する鋭敏な感覚とその創作へのすばやい適用に感服せざるを得ない。漱石の試みを当時のグローバルな芸術状況のなかに置いてみれば、そこには文学における「小説」の台頭とともに、西洋美術においては印象派の試みを越え、「抽象絵画」の成立という事実が浮かびあがる。「草枕」執筆と相前後する一九一〇年頃、カンティンスキーによってはじめて抽象絵画が描かれた。カンティンスキーはワグナーの「ローエングリン」に触発されて抽象絵画を描いたという。筋すなわち物語を重視しない「小説」の誕生と、歴史すなわち物語をこととしない「抽象絵画」の誕生は、ともに現在時において「書く」行為および「描く」行為を純粹に追

求するという側面(すなわち「純粋芸術」への傾きを示しているが、どちらも「音楽」の与えるような種類の現時的な直接性とその感覚性に根ざしたものであった。だとすれば、漱石の『草枕』が、その創作原理からいっても、今世紀の偉大な音楽家グールド⁽¹⁸⁾に影響を与えたことはそれほど驚くに当たらない。それは、むしろ必然でさえあったかもしれない。我々は、このような広い比較芸術史的な視座に立って読み直すことによつてこそ、漱石の仕事のユニークさを新たな仕方でも評価し得るであろう。広い意味での「文学者」であった漱石は、西洋美学の動向を踏まえ、自ら思索した美学者あるいは芸術学者でもあったのである。

このような美学者としての漱石像を提起するため、我々はここまですべてを扱ってきた。詩画比較論という文脈で考えた時、『草枕』の語り手はやはり「画工」でなければならない。さらに、この作品が「小説」という文学形式をとるがゆえに、「画工」にひとつの絵にはまともまらない——ヒロイン那美のイメージも最後のさいごまでひとつにまどまらない——「俳句」的な旅を続けさせるはかなかつたのである。だが、こうした世俗の煩悶を超越した「非人情」の旅のもたらす「客観的な」すなわち無関心的な観想態度こそ、画工を生業・人事の煩わしさから解き放ち、純粹に「写生」的な態度、すなわちただ「美学的に」万事を観察する態度へといざなっているのである。こうした美学的な態度に適する舞台として選択されたものこそ、「非人情の天地」(3.11)たる俳句的ユートピアであった。

註

漱石の作品・創作ノート・日記・年譜等は、すべて最新版『漱石全集』(全二八巻、岩波書店、一九九三年二月—一九九九年三月)のテキストに拠った。なお、本全集テキストを引用または参照した箇所には、「」括弧内に左より巻数および頁数を記した。さらにこの括弧内に、当該箇所の確定に資する情報を記したのもいくつかある。

特に『草枕』のテキストに関しては、岩波文庫版(一九九八年)、新潮文庫版(一九九七年)、および英訳版 *The Three-Cornered World* trans. by Alan Turney, Singapore: Tuttle Publishing, 2000. をそれぞれ参考にした。

(1) プラトンの芸術ジャンル論に関しては、北野雅弘「プラトンにいたる美と芸術の理論」(当津武彦編『美の変貌』世界思想社、一九八八年、四一—三一頁)を参照。なお、ブルタルコス「モラリア」の「アテナイ人の栄光」には、すでにケオスのシモニテス(前五五六年—四六七年)の時点で「絵画は黙せる詩、詩は語る絵画」という表現が見られたことが指摘されている。また、こうした芸術ジャンル間の「姉妹」性を神々の名を借りて言及した早い例として、オウィディウス『変身物語』(第二巻、一三—一四行)を挙げることもできよう。以上、シモニテスおよびオウィディウスに関しては、J・グレイアム「ウト・ピクトウラ・ポエシス(詩は絵のごとく)」(ウィーナー編『西洋思想大事典』第三巻、平凡社、一九九〇年、二八五—二九四頁)を参照。

(2) 古代、中世を通じて、主に弁論術の批評語彙によつて「詩」は論じられてきた。ルネサンス以降、絵画の地位向上のため、絵画批評家たちによつて互換可能なものとしてしばしば使用されたのは、ホラティウスの定式化された文言であった。これは、デュフレノワ「画法」(一六六八年)およびその英訳者ドライデン(英訳者による序文「絵画と詩の比較」、一六九五年)に引き継がれ、いっそう流布する

ことになる。以上、同書(グレイアム、一九九〇年)および浜下昌宏「第二記号としての画像」(谷川渥編「記号の劇場」昭和堂、一九八八年、八一―一二頁)を参照。また、一八世紀を「絵画の時代」とする見解に関しては、佐々木健一「JUT PICTURA POESIS—絵画の「一八世紀」(神林恒道ほか編「芸術学の軌跡」勁草書房、一九九二年、二三八―二五三頁)を参照。

(3) 「小説」の定義にはさまざまな見解があるが、ここでは、詩にこそ相応しい「韻律」や「比喩」でも、劇にこそ相応しい「物語」でもないもの、すなわち「文」そのものを意識的に扱う、まさに「書きながらしか考えられない」自己言及的なメタ言説的技法と理解したい。この理解は、上倉庸敬「ポスト・モダンの文学理論」(神林恒道編「芸術現代論」昭和堂、一九九一年、二〇六―二二九頁)に負うものであり、本論考は『草枕』へも言及している。なお、柄谷行人は、大岡昇平「小説家夏目漱石」(一九八八年)を踏まえつつ、『猫』、『草枕』など漱石初期作品のうちに、詩でも小説でもない「写生文」を前提とした「言葉に固執する意識」に拠って立つ文学ジャンルたる「文」の現前を見ている。柄谷行人「漱石論集成」第三文明社、一九九二年、一九七―二〇二頁を参照。明治期の「写生」(あるいは「スケッチ」)概念については、国木田独步、正岡子規、徳富蘆花、島崎藤村などを例に挙げつつ、中村光夫、江藤淳、柄谷行人らによる今日の代表的な日本近代文学史観に関して、それぞれについて難点を指摘した包括的かつ示唆的な研究書が最近刊行を見ている。鈴木貞美『日本の「文学」概念』作品社、一九九八年、二八一―三一二頁を参照。

また、「小説」の誕生の時期と場については、フィールディングがセルバンテスに倣って喜劇的小説『ジョゼフアンドリュース』(一七四二年)を書き、スターンが時間構造も筋も錯綜した脱線小説『トリストラム・シャンデイ』(一七五九年―一七六七年)を書いた一八世紀イギリスのうちに定位したい。こうした小説観は、バフチンの

「小説」規定である①相互照明的な多言語的意識・②時間座標の根源的転換による過去の絶対化の拒否・③未完結な形式ゆえの現在時との接触なども抵触するものではないだろう。以上、フィールディングについては、水島裕雅「西洋近代の文学観——フィールディングの小説観の形成を中心として」(二〇〇―一九頁)、バフチンについては、加藤浩「叙事詩から小説へ」(二二―三三頁)を参照。いずれも森谷宇一ほか編『文芸・演劇の諸相』勁草書房、一九九七年所収の論考である。

なお、一八世紀前半のイギリスでは、すでに政治的・宗教的多様化とジャーナリズムの発達が連動して起こっており、A・A・C・シャフツベリなどは、'ridicule'の原理をもって「風刺的、パロディ的、喜劇的」ジャンルを擁護していた¹⁾。出版物も'miscellany'(雑録)のかたちをとったものが多くあらわれていたこともここに付記しておく。これについては、Michael Prince, *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment: Theology, Aesthetics, and the Novel*. Cambridge U. P., 1996, pp. 23-46. を参照。

(4) 東京駿河台「成立学舎」にはじまる少年期以来の漱石の英語学習の軌跡、および彼が英語教育者となつてからの松山・熊本時代および一高・帝大時代の講義、試験問題、出張報告書などについては、川島幸希『英語教師 夏目漱石』新潮選書、二〇〇〇年に詳しい。

(5) これらの作品は、漱石がロンドン留学から帰朝後、一高および東京帝大で「英文学概説」、「文学論」、「十八世紀英文学」等を講じたかわら、一九〇五年から一九〇六年までの間に同時進行的に著され、さまざまな文芸雑誌に発表されたものである。その詳細は以下のとおり。「吾輩は猫である」は、高浜虚子のすすめで、まず子規門下の文章会「山会」にて一九〇四年一二月朗読発表され、翌一九〇五年一月、雑誌「ホトトギス」に第一部が初出(一九〇六年八月、第一一部発表まで)。「漾虚集」所収の短編はそれぞれ、一九〇五年一月から翌一九〇六年一月にかけて『帝国文学』、『学燈』、『中央公

論』・「ホトトギス」・「七人」に初出。「鶉籠」所収の「草枕」は、一九〇六年九月、雑誌「新小説」に初出。

(6) 漱石の後期作品におけるW・ジェイムズの心理学の影響に関する研究については、すでに小倉脩三「夏目漱石—ウィリアム・ジェームズ受容の周辺」有精堂、一九八九年がある。

蔵書や日記から伺える漱石の西洋美学の受容は、Y・ヒルン「芸術の起源」(英訳) [19, 100 (明治三四年九月二三日付日記)] / 漱石山房蔵書目録 [804]、B・ポーサンケト「美学史」 [9, 102 (明治三四年一月一日付日記)] / 蔵書目録 [102]、B・クローチェ「美学」(英訳) [20, 213 (明治四三年九月二四日付日記)] / 蔵書目録 [106]、K・グロース「人間遊戯論」(英訳) [蔵書目録 [108]]、J・ラスキン「近代画家論」 [蔵書目録 [127]] といった、当時流行した社会心理学的あるいはヘーゲル歴史主義的要素の強い美学理論書を通してであるようだ。また、特に詩画比較論に関しては、「ラオコオン」(英訳) [蔵書目録 [27]] のほか、スタウト「分析心理学」 [蔵書目録 [132]] やポーサンケト「美学史」におけるバークおよびレッシング理論の解説箇所であったと思われる。スタウトおよびポーサンケトのバーク解説をもとに、西洋詩の「sound」性に対する東洋詩(主に漢詩と発句)の「form」性が論じられたことを示唆するノート断片が存在する [21, 228-229・21, 499]。

(7) 註6で指摘した箇所以外にも、ノート断片には、例えば日本の芝居および絵画と西洋のそれらを「abstract」と「practical」という美の在り方の差で比較したり [21, 224]、浅井氏ト倫執ヲ行ク、氏の天地ハ悉ク色ナリ。是天地を色観スルナリ [21, 236] とあったり、「ラオコオン」への書き込み「寒山拾得ノ画ハ如何」 [27, 185] とあったりなどする。

(8) 拙稿「E・バークにおける詩画比較論とその美学的基礎——『崇高と美』の分析より——」(日本イギリス哲学会編『イギリス哲学研究』第二二号、一九九八年、二二—二五頁)を参照。

(9) 「模倣と独立」と題された一高弁論部主催の講演(一九一三年一月二二日、於一高)のなかに、熊本時代に「英語」の教科書として使用していたバークの著作についての言及 [25, 60 / 「演説集」と記載・26, 31 / 「論文」と記載] がある。字義通りにとれば、これはその難解さの告白のようなのだが、出身校の後輩へのリップサービス感もある。最新版全集のテキスト編集により、二種類のテキストの存在が明確になったが [25, 395-398]、両テキストの記述からだけでは、具体的にバークのどのテキストを指すか正確には特定はできない。ただし、「漱石文庫」中に、エヴリマンズ・ライブラリー版「演説集」(アメリカ課税反対演説・プリストル演説) (一九九七年) および同版「フランス革命への省察」(一九九四年)、さらに丸善商社書店版の別の「フランス革命への省察」(一九九二年) [蔵書目録 [108-110]] が存在することから、本講演での言及が、「崇高と美の探究」にかかわるものではなく、バーク後半生の政治的著作に向けられたものだったと想像できる。「文学者」漱石が、バーク思想をある程度具体的なかたちで受容していたとすれば、二次文献を通じてではあれ、やはりその美学的思索(詩画比較論)のほうであったということになろう。ただし、漱石は「崇高」概念を詳細に検討することはなかった。むしろ明治期に、早くから「崇高」概念に注目していた人物のひとりとして、「日本風景論」(一九九四年)を著した志賀重昂を「日本のラスキン」と評した内村鑑三を挙げておきたい。内村は「日本風景論」の書評中で志賀を絶賛しつつも、欠点として「風景」考察における偉大さ・崇高さ・深淵さ——アルプス・モンテローザを踏まえつつ——への言及の不足を指摘している。キリスト者としての内村が、おそらくラスキン研究を通じてではあるが、「崇高」概念に注目している点は興味深い。こうした内村の態度については、内田芳明「風景とは何か」朝日選書、一九九二年、四三—四四頁・五七—五八頁を参照。

なお、このほか漱石がバークの名を挙げるのは、レノルズ、ギャ

- リック、ゴールドスマスに言及しつつ、一八世紀ロンドンの「セント・セームス珈琲店」を話題にした箇所〔15,101〕だけである。
- (10) 平岡敏夫「ロンドン体験としての『草枕』」(小森陽一・石原千秋編『漱石研究』第五号、翰林書房、一九九五年、七四―八五頁)を参照。
- (11) 松村昌家「ヴィクトリア朝の文学と絵画」世界思想社、一九九三年、一九八―二五五頁を参照。なお、『濛虚集』および『草枕』など初期作品とラファエロ前派とのかわりについては、すでに江藤淳「アーサー王傳説」(一九七五年)によって、次いでそれを継承・修正するかたちで大岡昇平「小説家夏目漱石」によって詳細な検討がおこなわれてきたという経緯がある。
- (12) 作品の解説たる「余が『草枕』は、『文章世界』に一九〇六年一月「談話」として発表された。『草枕』(『新小説』誌)発表のわずか二カ月後である。また一九〇七年一月には、『読売新聞』に「写生文」と題する記事を載せ、「普通の小説家」とは区別される写生文家の態度を「大人が小供を視るの態度」〔6,50〕と規定し、その出自を俳句に求めている。この記事にはまた、西洋文学でこれに近い態度のものとして、フィールディングやセルバンテスの作品が挙げられている。さらに、すでに明治三九(一九〇六)年九月三〇日・一〇月一日付の森田草平宛の私信で森田の「草枕」評に答えている〔22,566-569〕。
- (13) 漱石は小説の「筋」を読むこともまったく否定しているわけではない。〔3,107〕を参照。
- (14) もともと伝統的な「俳諧の発句」の特徴として挙げられるのは、漢語・俗語の使用による「軽み」、共同体感覚としての「季語」、そして座の人々による「作者以上の解釈の余地」すなわち作品世界の「自由な連鎖的創造」であろう。こうした見解については、小西甚一「俳句の世界」講談社学術文庫、一九九五年に示唆を受けた。
- (15) 『草枕』本文〔3,130〕にはスターンのこの小説への言及がある。
- ここでは、画工に、自分とスターンとの違いは背後に神がいるか否かだといわせている。すでに漱石は、ロンドン留学以前の段階で、雑誌『江湖文学』(一八九七年三月)に評論「トリストラム、シャンデー」を発表している。
- (16) 「猫」の第一部は、もともと一回読み切りのはずで「ホトトギス」に掲載された。掲載に際し、漱石了承のもと一種合作的に虚子の手で添削された。これについては、「分析書誌学・本文批評」の立場から漱石テキストを鋭く検討している山下浩へのインタビュー「漱石全集」をめぐって(小森陽一・石原千秋編『漱石研究』第三号、翰林書房、一九九四、一八七頁)、漱石自身による談話「時機が来るとんだ―処女作追懐談」(『文章世界』、一九〇八年九月〔35,283〕、および虚子の回想録「俳句の五十年」(一九四二年)所収「我輩は猫である」(『定本高濱虚子全集』第三卷、毎日新聞社、一九七三年、八七―八九頁)を参照。
- こうした「ホトトギス」内の文芸創作への態度を、俳諧の「軽み」・「付句」精神の反映として見てもよいかもしれない。なお、『猫』上篇「自序」には、この小説が「纏った話の筋を読ませる普通の小説ではないから、どこで切つて一冊としても興味の上に於て左したる影響のあらう筈がない」〔6,28,29〕と記され、融通のきく気楽な態度で書かれた作品であることが明記されている。この傾向は、中・下篇の自序〔6,32-33・16,188〕でも踏襲されている。
- (17) 「猫」第六部で、詩人である越智東風に、友人の「送籍と云ふ男」が先日「一夜」という短編を書いたが「朦朧として取り留めがつかない」といわせている〔1,261〕。
- (18) カナダの音楽家兼作家であったグレン・グールドは、『草枕』(アラン・ターニー訳)を愛読しており、晩年には、実現をみなかったものの、ラジオドラマまで計画していたらしい。横田庄一郎『草枕』変奏曲―漱石とグレン・グールド』朝北社、一九九八年を参照。

SUMMARY

Influence of Western Aesthetics on Sōseki's *Kusamakura*

Hideki KUWAJIMA

This paper will show that Sōseki's *Kusamakura* can be situated in a branch of western aesthetical theory, concerned with explicating the difference between poetry and painting.

While Sōseki was greatly involved with western aesthetics, in particular 18th-century literary theory, his enthusiasm for it was, however, originally based on an interest in Chinese and Japanese arts and literature, especially Haiku, the Japanese traditional 17-syllable poem. Sōseki's novels could, therefore, be defined as a kind of adaptation from western modern novels.

In the Meiji period, Sōseki became one of the first official students to study abroad and went to London, where he studied 18th-century English literary works and tried to arrive at the general definition of 'literature' in comparison with those of East Asia. He also experienced at first hand the glory and gloom of the first industrialized country in the world.

After coming back to Japan he was to become a real modern novelist, in contrast to the naturalistic novelists dominant in Japan at that time. Sōseki tried to exclude a consistency of plot or story from his literary world. He often stressed the importance of the spirit of 'Sketch' (or '*Shasei*') in his works.

This is why Sōseki might be considered a descendant of the western theory developed in English modern novels, such as Sterne's *Tristram Shandy*. As a result, Sōseki stands prominently in the world of arts and literature current at the turn of the 19th century to the 20th. His *Kusamakura* is a symbolic work which illustrates this notion observed above.