

# 「夢十夜」の世界

相原和邦

「夢十夜」の全体的なモチーフもしくは主題は何か。この点については、すでに、多くの諸家の言及がある。けれども、ある評家の言を借りれば、いづれもすぐれた論者の指摘ではあるが、なお、それはこの多様な夢のすべてを覆いうるものではあるまい（佐藤泰正『文学その内なる神』昭四九・三）といわざるをえないのも、事実であろう。

もとより、入落ち着いてしまわないところで「夢十夜」をとらえないといけないんじゃないか（平岡敏夫「『夢十夜』公開研究会での報告」Ⅱ、「日本文学」昭四六・四）という提言もある。「夢十夜」の場合、それぞれ色の異なった十の夢を一つに貫く原理を果たして求めるのか、それを求めることが本来の作品世界の持味をかえって損うことになるのではないか、という懸念も捨て切れない。むしろ、一つ一つの夢を解きほぐすことが大事だと考えて、先には、第一夜、第三夜、第七夜など個々の夢を検討してきた。

とはいえ、全体を統一する意味の探究は、やはり、批評の宿命である。今回は「夢十夜」解明の一つの区切りとして、このような側面から追究してみたいと思う。その場合、「夢十夜」の基本的なモチーフを生と死の問題に置き、その後時代認識の問題が伏在しているという見通しが、この論の出発点である。

## 一

それでは、先ず、「夢十夜」を生と死という観点からとらえると、どうなるのだろうか。第一夜では、女の死と待ちつづける「自分」の生、そして女の復活が描かれている。第二夜では、自死の覚悟を背景にした侍の生の姿がある。第三夜は、加害者としての殺人とそれを背負った生の重さがとらえられている。第四夜で、河の中へはいったまま「とうとう上がつて来ない爺さんの行く先が死の世界であることは確実だと思われ。第五夜では、女の死があり、女を待つ武人

にも捕虜としての死が待ち受けている。第七夜では、生への厭悪感から自殺する人間が刻まれ、第九夜では、すでに殺されている夫をそれと知らずに待ち続ける女の生が点出されている。第十夜では、死を恐れて生にしがみついつ、結局、死を迎えざるを得ない男が描き出されているわけである。

第六夜、第八夜には、直接的な死の契機は出て来ない。けれども、第六夜では、作者の肉体は滅んでも時代を超えて生きつづける芸術作品の生命がとらえられているし、第八夜では、後に詳しくふれるように、空洞化した生の姿が描写されている。

以上のように見てくると、「夢十夜」においては、様々な形で、生と死との複雑な交錯が提示されていることになるわけだが、これを大きくまとめる、という意味づけができるだろうか。

一つの特徴としては、死に対峙したときの男と女との態度の相違があげられる。第一夜の女は、「でも、死ぬんですもの、仕方がないわ」と乱れもなく言い切っている。ここには、この作品の一年後に書かれた「それから」において、「仕様がなない。覚悟を極めませう」といったヒロイン三千代の台詞に通じる確かな「覚悟」の定まりが見られる。強固な信念に基くこのような覚悟の定まりは、「弓矢の神の八幡へ、かうやつて是非ない願を掛けたら、よもや聴かれぬ道理はなからうと一匁に思ひ詰めて居る」第九夜の女にも顕著に現われている。

これに対して、第二夜の侍は、「もし悟れなければ自刃する」という決死の覚悟を意志的に定めているにもかかわらず、「身体の血が右の手首の方へ流れて来て、握つてゐる東がにちや／＼する。唇が顫へた」という部分には、死を恐れ、生に執着する肉体の生理が滲み出ている。第五夜においても「死ぬか生きるか」という間に「一言死ぬ」と答える自分の姿勢はいかにも潔いのだが、他方で「死ぬ時に一目思ふ女に逢ひたい」という願ひの中には、潜在的な生への未練が働いていると見なすことができる。

このように、びたりと死の覚悟を定める女に比して、男の方に迷いが出るといふ傾向は、死を背った女に対して「死ぬんぢやなからうね、大丈夫だらうね」と追いつがる男を描いた第一夜にもすでに現われていた。これはまた、先にふれた「それから」における三千代に対する代助の動揺に尾を引いていくものであり、恐れる男と恐れない女という後年のモチーフに発展していく要素に他ならない。

特徴の二つ目としては、時代背景の問題があげられる。第一夜の背景はいつの時代、どこかの場所とも知れぬ超現実的な世界である。このような時空の設定が、生死を超越した永遠の愛にきわめてよくマッチしていることはいうまでもない。第四は、鮎屋の爺さんの風采などからすると、幕末から明治にかけての巷間の一風景と言えなくはない。けれども、ここでは、そのような時代の限定が格別の意味を持つわけではない。むしろ、超脱した爺さんの風貌とこの話に漂うユーモアとペーソスとは、昔から常民の間に語り継がれてきた民話的世界の趣きを感じさせる。第一夜、第四夜は、特定の時代の粋を取り払っているところに特色があるのである。

これに対して、第二夜の背景は江戸時代であり、第五夜は、「神代に近い」古代である。ともに、死を前にした武人の姿勢を描いていることで共通している。第九夜もまた、幕末である。明治以前の武人の時代を背景としたこれら三つの夢では、死に対する積極的な挑戦が重要な契機をなしている。もとより、先にふれたように、第二夜の侍、第五夜の武人に、生への執着の影が読み取れないわけではない。しかし、それは潜在的な片鱗であり、彼等は自覚的には死を決意し、果敢に死と対決している。このように見えてくると、時代を超越した第一夜、第四夜では生死の境界もやすやすと超越され、明治以前の武人の時代に設定された第二夜、第五夜、第九夜においては、ともかくも死の世界への積極的な挑戦が試みられているという事になる。

これらと対極的なものが、第七夜、第十夜である。第七夜の舞台は、蒸気船である。第十夜の庄太郎が女によって乗り込まされるのは電車である。漱石文学に親しむ読者にとって、これらの乗物が示すものは、すでに明瞭であろう。すなわち、「倫敦塔」や「草枕」を引くまでもなく、これらの乗物は二十世紀文明の象徴であり、諷意を込めた近代の指標に他ならない。この二つの夢は、紛れもなく、明治の現代の只中に設定されているわけである。

そして、ここにはもはや、生死を超越する原理への志向や死への挑戦といった積極的契機は何一つ見られない。第七夜の「自分」は不安定な生を持ち扱い、厭世感から余儀なく死に追いやらせられ、しかも、そこにも徹底できずに、ふたたび生への執着を示す。第十夜の庄太郎は意地も張りもなく、はじめから明からさまざまな生への執着をさらすが、その生とは豚との格闘という呪うべき行為の持続に他ならず、しかも、結局は力つきて死の世界へ投げ込まれてしまう。かくして、明治以前に設定された先の五つの夢が、ともかくも生と死に対する積極的要素を保持していたのに対し、明治の現代におけるこの二つの夢では、生は徒勞に他ならず、死もまた空しいものとされている。明治ならざる時代の生と死には充実があるのに引きかえ、明治の現代の生と死には空虚さしかないというこの対照。「夢十夜」の前半部に積極的な夢が集中し、後半部が否定的な夢で結ばれるという全体構図とともに、この時代差の問題には興味深いものがある。

とはいえ、明治以前と明治の現代とは全く無縁に分離した二つの極なのではない。そこに、この二つを架橋するものとして、第三夜、第六夜が現われてくる。第三夜で自殺しが決行されたのは、「丁度百年前」の「文化五百年前」とされる。「夢十夜」の執筆年は明治四十一年であり、ここから逆算した百年前は、設定通り文化五年に当る事実がある。そうすると、第三夜は文化五年と明治四十一年を結ぶ時間の間に成立していることになる。また、第三夜の親子の関係を個人的な枠の中に止めず、江戸と明治という時代の関係としてとらえる視点も導入できる。

この前提に立つと、第三夜の「自分」とは明治の時代に生きる者であり、背中に負われた小僧は、明治という時代が背負った過去の歴史としての江戸時代だといえよう。それでは、自殺の事実は何を意味するのか。文化五年前後は、兇悪怪異の事が多く草双紙の世界にも残酷趣味が横行したという史実がある。裏をかえせば、幕藩体制下の庶民は、殺伐たる時代の犠牲を強いられたのであり、しかも、明治維新はこれに追いつけをかける結果となった。明治という時代の土台は、第三夜の言に象徴されるもの言わぬ底辺の人間たちを蹂躪し抹殺することによって築かれているのである。つまり、百年前に殺された旨とは、明治という新時代が抹殺してきた江戸期の底辺の犠牲者たちの怨念の表象であり、明治に生きることは、このような過去の怨念を背負いつづける以外にないという認識が第三夜に隠されているとも考えられる。結末の「石地蔵の様」な重さは、この負い目の

大きさに対応しているのではあるまいか。

もとより、ここから、漱石のストレートな庶民讃歌を引き出すのは、深読みすぎる。漱石には、時代の中であって、新しい市民意識を求め続けた市民作家という面が確かにある。周囲に対して強く市民意識を求めつつ、結局市民がなくて庶民にしか出会えぬ焦立ちが作家活動の潜在的なモチーフの一つを形造っているとするは言い過ぎではない。庶民の無知に対する軽蔑と口惜しさは「吾輩は猫である」以来、色濃いつーンとしてあり、これは、「夢十夜」においても、たとえば、第六夜冒頭における「無教育な」車夫に対する御掬にあらわである。

とはいえ、漱石の庶民蔑視は、必ずしも鵠外のそれと同質ではない。他方で庶民との共存感覚があげ放たれていたことは「吾輩は猫である」の落語的要素にもあらわれているが、「虞美人草」では明治文明にとり残されたものとして井上孤堂・小夜子という庶民が照らし出され、「坑夫」の成立は、さらに底辺にある人間への関心と負目なくしてはありえない。「夢十夜」に先立つこれらの作品で、このように底辺の存在への目配りが深まってきている事情が看取される。「夢十夜」はこれを継承している。軽蔑と負目は共存しうるので、「道草」における全面的な庶民の発掘は未だしとしても、このような負目の感覚を抜きにしては「夢十夜」の暗さを十分に位置づけることは困難であろう。いずれにせよ、明治以前と明治の新時代とは、不幸にもこのような負の形で、しかし、切り離しがたく接合しているのである。

二つの時代の重なりは、第六夜にも見受けられる。この夢の前半は、運慶が仁王を刻んでいる場面であり、念を押すまでもなく「鎌倉時代」である。しかし、これを見ている見物は、みんな「明治の人間」に他ならない。この鎌倉と明治との対比は、後半に至って一層深い意味を持つ。「自分」は、運慶に習って「片つ端から彫つて見」るのだが、「明治の木には到底仁王は埋つてゐな」かったのである。伝統芸術と明治の芸術とは切断されている。というより、先にも述べたように、伝統芸術は明治の時代までその生命を持続しているのに、当の明治の芸術はこの時代の中ですら真の生命を発揮できない偽物的な存在にすぎない。第三夜とは対照的に明るいこの第六夜にあっても、伝統と明治とはすれ違っており、明治の芸術文化の不毛性が確認されざるをえないのである。

実のところ、こうした明治以前と明治との交錯と乖離という現象は、これらの

夢に限られるわけではない。詳細に述べる余裕がないのが残念だが、たとえば、第二夜、第五夜にも明治的要素が混入している。端的に言えば、第二夜で死を決定しようとする侍を生を自覚に引き戻すのは明治の現代的な自意識であり、第五夜で同じく死を覚悟した武人の女に対する執着の蔭に生への未練が隠されているのは先に指摘したところだが、わざわざ「髪剃」などを引き合に出す作者の感覚とともに、ここには武人の時代と対立する明治的な心性が垣間見られるのである。

それでは、このような明治は作者にとってどう位置づけられているのか。すでに明らかであろう。明治の現実とは距離を置いた批判の対象という以外にはない。西洋近代文明の潮流のおおりにくわって混乱した明治日本に対する根底的な批評が生じるのは、ここからである。

明治日本に対する文明批判というモチーフは、従来第七夜、第六夜で部分的に指摘されている。これまでの検討をふりかえっても、この指摘は確かにうなづける。とはいえ、このモチーフは、部分的なものには限らないのではないか。第二夜、第五夜、第九夜において充実した価値を感じさせるのは、一時代前の武人の倫理であり、その中の近代的要素はむしろマイナスとして働いていた。第六夜において芸術的生命を確保しているのは、伝統芸術であって、明治のそれは虚妄であり、しかも、第三夜において、明治の近代は背負うべき伝統を抹殺してきている事情が明らかにされていた。多少の別はあっても、死に対する積極的挑戦の契機を保有しているのは、これら明治以前に設定された夢であり、さらに、第四夜とりわけ第一夜のごとく、生死を超越した絶対境を現出させているのは、現実的な歴史の影を帯びない超時代的な世界の設定においてであった。以上のように見てくると、生と死のモチーフと表裏一体をなしているのは、漱石の時代認識の問題であり、その集約として、明治文明に対する深い懐疑が醸成しているということになろう。

## 二

それでは、作者は、明治日本を全面的に拒否し、そこからの脱出路としてののみ、この「夢十夜」の世界を構築したのか。そうではない。このことを明らかにするために、明治に取材した夢を再吟味しなくてはならない。

興味あることには、明治に取材した夢は、おおむね時代現実に対する作家のあ

り方という芸術論として受け止めることができる。したがって、ここでは、これまでと若干角度を変えて、作家の立場という観点から考察を進めてみたい。

前提として、先ず、第六夜をとりあげろ。ここで、これまで、運慶は作者の芸術上の絶対的理想の具現であり、それを代弁するのが「あの通りの眉や鼻が木の中に埋つてゐるのを、鑿と槌の力で掘り出す迄だ」という「若い男」の発言だとされてきている。たとえば、坂本浩『近代作家と深層心理』(昭四九・九)は、「この男は芸術の神髄を明確に喝破するVという。駒尺喜美『漱石その自己本位と連帯』(昭四五・五)ではハリアリズムの根本にふれたV△創作理論の表白Vとして高く評価し、作者の芸術観と直結させている。楠谷秀昭『夏目漱石論』(昭四七・四)もまたこれを△漱石の芸術的理想Vと断言する。要するに、これらの評家は、「若い男」＝運慶＝作者という立場に立つて、運慶の芸術の絶対肯定、明治の近代芸術の全面否定を論の帰結としている。

運慶が確かに一つの規範であることは疑いない。しかし、それがそのまま作者における近代芸術の理想と完全に合致すると見なすのには、若干のひびわれが残されているのではないか。それは、運慶の境地を代弁する「若い男」と「自分」との距離として現われてくる。この男は「流石は運慶だな。眼中に我々なしだ。天下の英雄はたゞ仁王と我れとあるのみと云ふ態度だ」という。運慶の芸術を英雄主義の立場から賞讃するのである。これに対して、「自分」は、「果してさうなら誰にでも出来る事だ」として彫刻にとりかかる。前者の英雄主義・天才主義に対して、凡人主義の立場に立つ。強く言えば、芸術は万人のものであり、凡人がつくるものという近代的な芸術観が、ここに読み取れるのではないか。「若い男」は、運慶の芸術に対して気の利いた解釈を下すが、自分では何一つ作り出そうとしない。いわゆる批評家であろう。これと違って、「自分」は運慶を放り出して帰宅し、自ら「鑿と金槌」を手にして彫刻を実践する。いわゆる創作家の面目がある。この能動的な姿勢には十分に留意すべきであろう。

むろん、ここには滑稽味が流れているし、結果として仁王が生まれないのは先に確かめた通りである。けれども、いささか話は飛ぶが、明治三十九年の「野分」において、明治の四十年間には未だ真の芸術は生れていないと言いつつも、生まれてないのはむしろ生む可能性があるということだとし、「行ける所迄行くのが人生」であり、現代の芸術家の使命だという主張があった。この第六夜でも、運慶の英雄主義は羨望すべきものではあっても、現代に通用しうるものではない。

い、現代の不毛性を認識しつつも、なお、「片つ端から」彫り出し、最後まで彫り続ける行為以外に明治の創作家の生き方はないという覚悟が語られていると言つても過言ではあるまい。

第七夜については、先に分析したので細かい吟味は避けるが、結末の悲観的な幕切れからも、死んでは駄目だ、それがいかに厭うべきものであつても、この生、この明治日本に止まるのが、人間本来のありようだという結論を読み取りうるのではなからうか。

第八夜をとりあげよう。恐らく、これまでには指摘のないことだが、これは、床屋における人生の一風景という以上に、第六夜につづく創作論として読むこともできる。

「自分」は、眼前の床屋の鏡を通して、そこに映る世間の現実を眺める。しかし、たとえば芸者は映つても「相手はどうしても鏡の中へ出て来」ず、餅をつく音はしても「栗餅屋は決して鏡の中に出て来ない」という風に、ここでは鏡に映らないものの叙述が目立つ。つまり、鏡は、現実の断片をよく映すが、これによって現実の総体をとらえることは不可能なのだ。

ところで、この鏡とは何か。これは実際の鏡であると同時に、作家漱石に照らせば、その創作活動そのものの象徴とも読めるのではないか。鏡は、「吾輩は猫である」九の苦沙弥の自己凝視の場面以来、漱石文学において意識的に用いられている。たとえば、「薙露行」におけるシャロットの女は、鏡を通してのみ現実世界を見ることを許されているわけだが、この立場が作者その人の立場に重なることについては、すでに越智治雄氏の指摘がある(『漱石私論』昭四六・六)。

また、後年の「硝子戸の中」の冒頭では、「書斎にゐる私の眼界は極めて単調でさうして極めて狭い」といい、「小さい私と広い世の中とを隔離してゐる此硝子戸」という。すなわち、この硝子戸は作者の眼界であり、その限界に対する引け目が明らかにここにあるわけだが、第八夜の鏡もまた、このような性格のものだといえよう。

この延長線上にすわるのが、金魚売の挿話である。「自分」は、床屋の椅子に座っているとき、「白い男」に「どうだらう、物になるだらうか」と二度も繰返して聞く。文脈からいえば、表面的にはもとより「髻」の話だが、この問いの背後の意味はもっと深く、彼はむしろ自分自身について聞いてもいるV(越智治雄

前掲書」という見解が至当であろう。この論の文脈でいえば、まさにここで「自分」の人間と芸術が問われているのだ。だからこそ、「白い男」は、これに対する直接の返答の代りに、間を置いて「旦那は表の金魚売を御覧なすつたか」という謎めいた重い問いを逆に「自分」に返すのである。

このことはうながされて、「自分」は、表へ出て金魚売に目を注ぐ。しかし、この金魚売は「自分の前に並べた金魚を見詰めた仮」「ちつとも動かなかつた」<sup>1</sup>とされている。これは恐らく八木太夫の遊民の馳騁たる善しぶりの名残り<sup>2</sup>（桶谷秀昭『夏目漱石論』昭四七・四）に止まるものではないだろう。金魚売が見詰める桶の中には「瘦せた金魚や、肥つた金魚」が沢山いる。つまり、ここには金魚の世界がある。思えば、この商人らしくもない金魚売は、見ることによって、確実にこの金魚の世界を所有しそれによって不動の境地をわがものとしていくのではあるまいか。色彩に敏感な「夢十夜」の中にあつて、第八夜前半の基調は、白と黒である。それがこの金魚の描写に至ってはじめて「赤い金魚や、斑入りの金魚」という色どりがあらわれる。いわば、白黒フィルムからカラーフィルムへのこの転換は、「自分」がとらえようとする世界と金魚売が抱えた世界との充実度の落差を証するものと見なすことができる。いずれにせよ、この第八夜では、小さくとも一つの世界を肖像として紛う方なく領略し切っているこの金魚売と対照することによって、鏡に映る虚像を対照とせざるをえない、不確かで不安定な明治の作家の宿命がまたしても、まざまざと逆照射されていると言わなくてはならない。

第十夜がこの課題を引継ぐ。庄太郎は、その名の示す通りの道楽者だが、同時に彼に作家・芸術家の一面を見ることが出来る。すなわち、彼は、「往來の女の顔を眺め」るのが道楽だが、これと現実的な関係を結ぼうとはしない。水菓子「色許り賞めて」これをおおうとはしない。彼は、つねに「パナマの帽子」を手離さないわけだが、俳体詩や「吾輩は猫である」以来、漱石文学にあつてパナマ帽は、一貫して、西洋的ハイカラ趣味のシンボルに他ならない。そうすると、庄太郎には、現実立ちわたらず、西洋趣味に冒された、美の鑑賞家もしくは唯美的な文学者の面貌があらわになってくる。

このような庄太郎の前に立ち現われて彼を誘う美しい女を八鏡子夫人<sup>3</sup>（駒尺

喜美 前掲書）とする説もあるが、むしろこれは美の神ミューズであろう。彼は、この美神に魅入られて、誘いに応じる。そこに待っていたものは、死の底への跳躍か、豚との格闘か、というすさまじい二者選一の状況であった。ステッキでぶてば「ぐうと鳴いて」「真逆様に穴の底へ駆け込」むくせに、陸続とやってくる豚を「女性の与える畏怖のモチーフ」（超智治雄 前掲書）と受け止めるにせよ「文字通り世間のブタども」（駒尺喜美 前掲書）と受止めるにせよ、それが美の裏側に実在する醜怪な現実の実態であることは間違いない。あげくに、庄太郎は「豚に舐められ」倒れてしまう。

この庄太郎に対して、健さんは、批判がましいことを言いながら、しかし、やはり「庄太郎のパナマの帽子が貰ひたい」という。健さんが第二の庄太郎にならない保証はどこにもない。

人は恐らく、生まれ、成長して、いくばくかの夢を追い、その夢に欺かれて生涯徒勞の闘いを続け、そして精根尽きて息絶える。それに批判の目を向ける人間も、所詮このサイクルを脱することはできない。この点では、芸術家・作家もまた例外ではない。どのようにハイカラな教養を身につけ、どんな審美眼を持つていようと、彼はほどなく塵勞の現実と向かい合うことになり、それと格闘しつつ倒れる運命にある。

かえりみると、第六夜では、芸術家の基盤という点で運慶との間の差があるにしても、まだしも、芸術を解する教育のある人間と無教育な群衆とがはっきり区別されていた。第八夜では、作家の目の限界と空虚さが自覚されつつも、なお、見る場所という作家の特別席は残されていた。この第十夜に至ると、見ることに終始しようとした審美家が、まさにそのことによって、生の現実の只中に投げ出され、空しくたたかいて死ぬという経過がつき放して描かれている。もはや芸術家に何の特権もないので、この徒勞の生は、すなわち、あらゆる人間の生の裸形の姿だということになるわけである。こうして、ふたたび、芸術論は、人生論の場に投げ返されてくる。

第一夜に見られた生死一如の絶対境のすばらしさは、いうまでもない。第二夜、第五夜、第九夜など、死によって生を打開しうる時代もまた羨望すべきである。しかし、第六夜、第七夜、第八夜、そして第十夜で迎ってきたように明治の現代では死もまた救済ではありえず、生は徒勞感に満ちた猥雑な姿を示すにすぎ

ない。

このような「夢十夜」の推移は、第一夜と第十夜との対象に、端的に結晶している。第一夜では、時空を絶した超越的な場面を背景に、余人を一切入れず、女と二人だけで、「自分」は純美な絶対を体感することができた。第十夜では、開化の現代のさ中で、衆人とともに、美に欺かれた人間の現実を醒めた眼で傍観せざるをえないのが「自分」である。この第一夜から第十夜への転回を経て、夢の世界は、まさにうち砕かれようとしている。いや正確に見ると、現実の実人生に對置すれば、それ自体一つの夢に他ならない虚構の世界をさらに「夢十夜」という枠で包んだとき、作者はすでに、夢の効用とともにそのはかなさを予覚していたといわなくてはならない。予覚は当たった。

しかし、作者は、この夢の放棄の過程で、夢を通して強靱な現実への触覚をわがものとした。しかも、それは、作家であることと一人の平凡な人間であることとを重ね合わせた触覚であった。それがどれほど愚劣なものであろうとも、これが実人生の真の姿であるならば、そのまま引受けるほかはない。

あるいは、このようにして捉えた実人生もまた一条の夢であるのかも知れない。けれども、今目前に見えているこの生を辿る以外に人の生き方はなく、夏目金之助の場所もない。「三四郎」「それから」以降の現実的な作家の行程が、こうして始まる。

注

(1) 試みに、管見に入ったものうち注目すべき見解を、無理を押しして図表化するれば、およそつぎのようになる。

年代	研究者名	出典	主題
昭和24	伊藤 整	「作家論」	人間存在の原罪的な不安
28	荒 正人	「評伝夏目漱石」	漱石の暗い部分
31	江藤 淳	「夏目漱石」	生への生理的嫌悪感 実存感覚
42	宮井 一郎	「漱石の世界」	創作の生理 作者の意識下のデーモンの呼びかけ

42	内田道雄	「古典と現代」	「父母未生以前」への省察
43	越智治雄	「漱石私論」	父母未生以前に對する絶ちがたい執着——自己発見の課題
45	佐々木充	「帯広短大紀要」	内なる自我・人間の存在Vへの問い 達せられない生の願望
45	駒尺喜美	「日本文学」	自分の将来への不安
45	平岡敏夫	「日本文学」	直接的な人生に對する怖れ
45	伊豆利彦	「日本文学」	漱石文学のカオス
47	桶谷秀昭	「夏目漱石論」	低徊趣味
47	柄谷行人	「畏怖する人間」	非現実の世界・絶対の世界への憧憬
49	水谷昭夫	「漱石文芸の世界」	求心性の強い虚構・追憶 非論理の世界——暗い穴
49	山本勝正	「日本文芸研究」	生の暗喩
49	坂本 浩	「近代作家と深層心理」	内側から見た生
49	佐藤泰正	「文学——その内なる神」	内なる光景の凝視
50	藤田修一	「解釈」	人間存在の不安の原型
			生の本質・実存の世界
			生の不安・夢と現実の相剋
			「平安を希求する」自己——漱石の二面性

(2) 拙稿「『夢十夜』序説——第一夜・第七夜を中心として」(『作品論夏目漱石』昭五一・九、双文社、所収)、「『夢十夜』試論——第三夜の背景」(『日本近代文学』昭五一・一〇)、「『夢十夜』論の構想」(『近代文学試論』昭五一・一一)。

(3) 前掲「『夢十夜』試論」参照。

(4) この金魚売の境地は、「草枕」末尾で日露戦争に向かう久一と對照された△魚の事ばかり考へてゐるV太公望の位置と恐らく正確に呼応していよう。「付記」本稿は、一九七六年一月二日の広島大学国語国文学会秋季研究会における発表草稿に手を加えたものである。(一九七七・七・二四、稿了)