

# 「非我」のなかの「真」——『三四郎』『それから』の「空気」と「気分」

柴田勝二

## 1 「我」と「非我」の関係

夏目漱石は東京朝日新聞社に入社した翌年の明治四一年（一九〇八）二月におこなった講演「創作家の態度」で、職業作家となった立場からあらためて「創作家」すなわち小説作者のあり方について自説を披瀝している。この講演会は「時勢の必要に鑑るところあり」（『東京朝日新聞』一九〇八・二・一一）という趣意から東京朝日主催によっておこなわれた連続文化講演会「朝日講演会」の第一回をなすもので、二月一五日に神田美土代町の青年会館で開かれている。池辺三山の趣旨説明につづいて社内からは漱石と杉村楚人冠ら三名が、社外からは三宅雪嶺、内藤鳴雪ら三名が壇上に上がっている。字数にして六万字を超える漱石の長い講演は当初「作家の態度」と題され、後に『ホトトギス』に収載された際に現行の表題に改められたが、そこでは表題のとおり「創作家」がどのような姿勢で小説作品を生み出していくかが主題として語られている。そこで焦点化されているのは「創作家が如何なる立場から、どんな風世の中を見るか」という問題であり、その提示につづいて次のように語られている。

だから此態度を検するには二つのものゝ存在を仮定しなければなりません。一つは作家自身で、かりに之を我と名づけます。一つは作家の見る世界で、仮に之を非我となづけます。是は常識の許す所であるから、別に抗議の出様訳がない。

「常識の許す所」とされているのは、作家が表現する対象が「世の中」へと敷衍される外部世界を指す「非我」であり、またそれは純粹に客観的に表現されるのではなく、あくまでも作家の「我」という主観を通過した形でしか作品化されないということである。これを前提としてその後の議論では、「我」がいかにか「非我」としての外部世界を捉え、言語表現に結実させていくかという機構について、具体的な例を取りつつ語られている。興味深いのは、この議論が漱石の晩年の境地として古くから取り沙汰されてきた「則天去私」へと繋がる連続性をはらむことである。「則天去私」は、作品中には姿を現さないものの漱石自身が口にするものがあったもので、松岡譲や小宮豊隆、森田草平、安部能成といった弟子筋の人びとの論評によって周知されるに至った言葉だが、戦後の漱石論においてはそれを相対化して近代的自我と格闘した作家として漱石を捉える江藤淳をはじめとする批評が支配的となることによって、その

重きを低減させてきた。

しかし、この言葉は漱石の晩年の死生観を示すとともに、創作への意識も盛り込まれたものであり、必ずしも軽視することはできない。通例「則天去私」は、漱石の娘婿となった松岡讓の『ああ漱石山房』（朝日新聞社、一九六七）に、漱石の発言として紹介された「自分が自分という所謂小我の私を去つて、もつと大きな言わば普遍的な大我の命ずるままに自分をまかせる」という言葉からもうかがわれる、世俗的な我執を離れて「天」としてイメージされる大きな命運に身を委ねる姿勢として眺められがちであり、小宮豊隆は「無我になるべき覚悟」としてこれを捉えていた（『夏目漱石』岩波書店、一九三八）。しかし「則天去私」はこうした個人的な自我が無化された東洋的な悟達の境地を含蓄するだけでなく、創作の姿勢にも援用され、西洋文学の作品にも関連づけられている。松岡の『漱石先生』（岩波書店、一九三四）では漱石が「則天去私」の精神に即応する文学作品としてジェーン・オースティンの『高慢と偏見』やオリヴァー・ゴルドスミスの『ウエイクフィールドの牧師』を挙げていることが語られており、江藤淳はこの言及について「こうなると、「則天去私」という言葉で漱石が何をいおうとしていたかは、かなりあいまいになって来る」（『決定版夏目漱石』新潮社、一九七四）と訝しがっている。

けれどもこの言及はとくに奇妙ではなく、また「則天去私」の精神に矛盾するものでもないと思われる。『高慢と偏見』は一八世紀末のイギリスの田舎町を舞台として、良縁を求めめる五人の姉妹たちと、この町にやってきた資産家の独身青年やその友人たちとの交わりの行方を、皮肉と諷刺を交えて描いた長編

小説であり、『ウエイクフィールドの牧師』は人生において辛酸を舐めながらも寛容な優しきをもつて他者に相対しつづける楽天的な牧師の姿を描いたやはり長編の作品である。なかでもオースティンについては、漱石は単調な叙述ながら一般的なイギリス人の生活の表層を巧みに描き出す作家として繰り返し称揚しており、自身が実践しようとしていた「写生文」の実例とも見なされる文章の書き手であった<sup>1</sup>。この作家が「則天去私」と関連づけられるのは、作者の技巧を押し出さず外界の様相を浮かび上がらせる叙述によつてであり、そこに「私」なしいし「我」を無化しつつ「天」として意識される生の大きな枠組みに同一化しようとする姿勢の、文学表現における具現化が認められたのであろう。

その点については、松岡讓の娘である松岡陽子マックレインが的確な議論を展開している。松岡は漱石がオースティンの作品を「則天去私」と関連づけていることから、この言葉を「漱石が晩年理想とした生き方」の表現であると同時に、「自分（私）を作品の中に入れて自然に物を書くという作家の態度、と解釈していいようである」と述べている（『孫娘から見た漱石』新潮選書、一九九五）<sup>2</sup>。松岡讓らが「則天去私」とオースティンを結びつける漱石の発言を聞いたのはその晩年であり、当時の彼の人生観と文学観がそこに込められていると見なされる。それに相当する時期に生み出された『道草』（一九一五）や『明暗』（一九一六）にそれが実現されているかどうかは別として、松岡陽子マックレインがいうように晩年の漱石が先に指摘した「私」や「我」を抑えつつ外界を描き出そうとする姿勢を保持していたことは否定し難いと思われる。

そこから逆にいえば、漱石の「創作家」としての主眼はつねに自我や内面の表現ではなく、「非我」としての外部世界の描出にあり、死の予感のなかにあつた晩年においてはそれを捉える起点としての「我」への執着が一層低減していたということになるだろう。そのように考えれば職業作家として歩み始めた頃の講演である「創作家の態度」における主張と、晩年に私的に口にされていた境地の間には明確な連続性があり、作家が言語表現によつてその「我」を刻みつけつつも、主となるのはあくまでもその対象としての外界の様相であるという姿勢の下で、漱石の創作の営みがおこなわれていたことが察せられる。そしてその構図は前年の明治四〇年（一九〇七）に刊行されていた漱石の英文学研究の主著である『文学論』の議論とも重ねられるのである。

漱石が一高と東京帝大を辞して作家專業となつた明治四〇年から一、二年の間は、その同一性が〈作家〉と〈学者〉の間で揺らいでいた時期であつたが、現実にはこの時期には新聞紙面によつて小説作品が世に送られると同時に、職業としての〈学者〉でなくなつたにもかかわらず、その営為が著述として結実していった。帝大での英文学講義を聴講学生であつた中川芳太郎が筆記したものを大幅に書き改めた『文学論』が大倉書店から上梓されたのは東京朝日に入社した翌月の明治四〇年五月であり、二年後の明治四二年（一九〇九）三月には一八世紀英文学を論じた『文学評論』が春陽堂から出されている。前者が英文学作品の表現を素材としつつ、文学表現の基本的理念とその基底をなす人間の意識的営為の機構を探る性格をもつのに対して、後者はアディソン、スウィフト、ポープ、デフォーら

一八世紀文学の作者たちを対象として、彼らが同時代のイギリスの社会と人間をいかに捉えたかを作家論的に語つていく内容を中心としている。いずれも「我」によつて「非我」を描くという漱石の創作理念と合致した内容を持ち、図式的な分け方をすれば『文学論』では主体としての「我」の構造に、『文学評論』では対象としての「非我」の様相に重きが置かれた議論が展開されている。

『文学論』の議論の基本は、知られるように観念的焦点である「F」と情緒的要素である「f」の和としての「F+f」が文学表現の条件をなすという考え方である。そしてこの図式がいかに関係具体化されていくかという問題が、主に英文学の作品に用例を取りつつ論じられていく。しかしこれまでも指摘したようにこの著作はイギリス留学中に書き溜められた哲学的、文化論的考察を、東京帝大での英文学講義のために書き直したものであり、論理の構築や用語の概念がかなり錯雑とした様相を呈している。「文学論」であるにもかかわらず、人間の意識の時間的変容に議論が集中する部分が少なくなく、Fとfの含意も一定していない。「凡そ文学的内容の形式は(F+f)なることを要す」という冒頭の規定から逸脱して、多くの箇所ですれらは〈普遍的関心〉と〈個人的関心〉の意味で使われているが、『文学論ノート』としてまとめられているもともとの考察においてはむしろそうした意味で使われていた比重の方が高いのである。

「F+f」の規定がおこなわれている第一編第一章の「文学的内容の形式」においても、すでにFの内実として「冒険」「恋愛」「金銭」といった個人的関心から「攘夷、佐幕、勤王」といっ

た時代的潮流まで幅広い対象が挙げられ、「花、星等の観念」という冒頭の例示からの逸脱を示している。本来「F+f」としての表現は、「花、星」のような自然の事物を詩人が独自の表現によって彩りつつ作品として結実させるような事例を指している。漱石が愛好したステイヴンソンの叙述を一例に取れば『The ground was hard as iron, the frost still rigorous』（地面は鉄のように堅く、冷気はまだ厳しかった）『ジョン・ニコルソンの不運』といった「F+f」の表現によって、凍てついた冬の光景のイメージが浮かび上がることになる。

こうした自然の事物から時代社会的な出来事、潮流に至るまでFが適用されるのは、『文学論ノート』の軸をなす思想的考察を文学表現に振り向けたことに加えて、やはり漱石の表現者としての関心の広さに拠るところが大きい。出発時においては『吾輩は猫である』（一九〇五）や『坊っちゃん』（一九〇六）のような社会諷刺的な作品を書き継ぐ一方で、『倫敦塔』（一九〇五）『幻影の盾』（一九〇五）や『草枕』（一九〇六）のような夢幻的な趣きの中短編群を送り出していたのであり、Fの含意の揺れも漱石が現実的な世界と詩的な世界の両方に生きうることから生まれてきている。しかしステイヴンソンの文例が含まれる章の表題が「fに伴う幻惑」であるように、いずれにおいても表現の対象であるFはfの感性的修辭によって作者個人の色合いを付与されるのであり、それは「創作家の態度」における「非我」と「我」の關係に照応している。いいかえれば漱石の理念のなかでは修辭の主体としての〈我―f〉はあくまでも〈非我―F〉を言語化するための装置にほかならず、比重は後者にかかけられている。『文学論』においても、

第五編全体の表題が「集合的F」であるように、Fに関する議論が著書の大勢を占めているのである。

## 2 気分による相互浸透

見逃せないのは、『文学論』におけるFが基本的に外部世界に存在する普遍的、一般的な事物や事象を指しているにもかかわらず、一方では前節で挙げたような個人的関心に適用されていることである。例に取られている「冒険」や「恋愛」にしても、外界の自然や他者が相手になるにしても、それ自体は個人の精神性に発する行為であり、むしろfの地平に置かれる事例であるといえるだろう。これは「花、星等」がFの端的な例として挙げられている冒頭の定義と矛盾をきたすようにも見えるが、それが漱石にとっては自然な展開として提示されているのは、Fとfの間に反転的な關係が存在するからである。すなわち情緒的要素として位置づけられるfは、いいかえれば人間の感情的作用の表出でもあるが、それはあくまでも外界の事物や事象を受容する過程に現れる営為にほかならず、その時fはFの浸透を蒙り、Fによって満たされることになる。たとえば満開の桜の美しさに感動するのは個人的感慨であったとしても、それはその場にいた人びとと共有しうる感慨でもあり、それが普遍化した時には〈桜の美しさ〉はfというよりもFの領域に置かれることになる。もちろん〈桜の美しさ〉はるか往古に概念化されたFであり、そのFを内在化させていることが個人的感慨としてのfを導き出す前提として働いてもいる。

こうした内面と外界の相互浸透は「冒険」や「恋愛」においても当然成り立ち、さらに時代社会的な事象においてはFとfの反転性が一層明瞭である。たとえばある政治的体制に対して肯定の姿勢を示すか、否定の意志を示すかの個人の選択は、いずれにしても何らかの潮流への参与という形を取るために、ここでは個人のfは集合的なFの一単位をなすことになる。「文学的形式の内容」で挙げられている「攘夷、佐幕、勤王」はその代表的な一例だが、『文学論ノート』では「F || コ・F」という等式がはつきりと書き付けられていた。

こうした相互浸透的な関係は、時代のある地点において共時的に生起するだけでなく、時間的推移の次元においても成り立つ。ウィリアム・ジェームズやモーガンの理論の影響下で、漱石は人間の意識的な焦点が時間の推移につれて波が動くように変化していくことをよく了解しており、『文学論』の「文学的形式の内容」の章でもその議論が姿を現している。こうした意識的焦点つまりFの時間的変容は集合的な次元でも当然生起するのであり、第五編第五章の「原則の応用(三)」では「男女の愛」のうつろいやすさという例を示した後に、「歴史」に話題を移してフランス革命がもたらされた経緯について、それが決して突然出現した事象ではなく、民衆は「五十年前既に貴族の面上に無形の唾を吐き、三十年前権責の背を心中に打ち、十年前脳裏の断頭台に王者の首を刎ねるたるやも知る可からず。仏国革命は有史以来の絶大反動にして、又有史以来の漸移的運動ならずんばならず」と述べられている。すなわち前代未聞の大革命であるフランス革命は一面ではあくまでも「漸移的運動」なのであり、それがもたらされる胚珠が民衆の間に十分

醸成されていたということだ。またここではそう語られていないものの、王制に対する反撥はもちろん個々の人民に分有された感情でもあり、それが束ねられることによって革命に至る民衆のうねりが生み出されたという入れ子関係が想定されているだろう。

漱石の作品に繰り返し見られる、主人公を同時代の日本の雛形とし、彼を作中の人間関係のなかで動かしていくことよって物語を構築しつつ、そこに日本と他国の関係を透かし見せるという手法は、こうした論理のなからもたらされている。人間は外界の事物や事象に浸透されやすい存在であり、しかもそれがほとんど無意識の次元でおこなわれる機構を漱石が「暗示」(Suggestion) という言葉で表現し、それに対して詳細な論及をおこなっていることはこれまでも論じている。『文学論』第五編第二章の「意識推移の原則」では、FがF'に移行するには、Fに即応する意識状態であるCが外界からの刺激であるSを受けてCに変容することが必要であり、その間には明確な形を結ばない中間的な⑤も生まれているという議論がなされている。漱石自身の歩みにおいては、漢文学という当初のFは西洋志向という社会のSを受けることよって英文学というF'へと変容していったのであり、その間には一時的な建築家志望という⑤も生みだしていたのだった。

明らかかなことは、漱石にとっては人間の自我はあくまでも外界の事物や事象から何らかの刺激を蒙り、それが暗示として意識に作用することよって形成されていくということ、外界との交渉なしに確立されていく自我という観念は抱かれていない。これはいうまでもなく経験論的な自我観であり、『文学

評論』第二編の「十八世紀に於ける英国の哲学」ではその代表的な哲学者の一人であるヒュームの名著『人性論』の要諦が次のように紹介されている。

彼の説によると、吾人が平生「我」と名づけつゝある実体は、丸で幻影の様なもので、決して実在するものではないのださうである。吾人の知る所は只印象と観念の連続に過ぎない。たゞ此印象や観念の同種類が何遍となく起つて来るので、修練の結果として、此等の錯雜紛糾するものを纏め得る為めに、遂に渾成統一の境界に達するのである。

漱石が的確にまとめているように、ヒュームの思想においては人間の観念は決して天与のものではなく、内面化された知覚作用の習慣的な堆積の結果にほかならず、倫理観さえも共同体の他者との共感という感情作用を基盤としていとされる。漱石はこうした「神とか不滅とかを口にするのは不法である」とするヒュームの姿勢を「懷疑派」と位置づけつつ、「こんな方面から物を見、物を考へて煎じ詰めて行くと、矢張りヒュームの様な結論に達しはせぬだらうか」という同意を表明している。それが示唆するように、外界の刺激を受け取りつつ営まれる意識作用の結果、自我の支えとなる価値や関心すなわちFが形成されるという漱石の論理は、明確にこのヒュームの自我観との重なりを示している。

また漱石がヒューム以上に影響を受けたウィリアム・ジェームズの思想はヒュームのな経験論哲学の末流であり、プラグマティズム（実際主義、道具主義）の代表と称されるように、そ

ここでは人間の自己 (Self) があくまでもそれ自体として存在するのではなく、「もつとも広義においては人が自分に属するといいうるすべてのものの総和」であり、そこには身体や心的な力のみならず家、家族、祖先、友人や自身の名声や仕事、さらには所有する土地や馬、ヨットに至るまでが含まれるとされる（『心理学の諸原理』<sup>3</sup>）。ジェームズの理論では人間の自己は底辺に肉体的自己を、頂上に精神的自己をもち、その間を種々の社会的自己が埋めていくことによって成り立つとされるが、自身の心的傾向として捉えられる精神的自己さえも、意識の内奥として想定される自我 (Ego) によって対象化される外部性をもち、一方その自我は必ずしも永続不変の起点ではない。その自我自体が物質性を帯びた自己の取り込みによつて変容を蒙るからであり、絶え間なく更新される過去を意識する主体の連続性といった次元でしか主体的な自我は仮構されないことになる。

漱石の自我観とそれに基づく文学理論は、こうしたヒュームのな経験論やジェームズのなプラグマティズムの影響下に構築されており、〈f—我〉と〈F—非我〉の間に反転的な関係が想定されるのも、結局前者が後者の浸透的受容の結果としてもたらされるからであった。重要なのは「創作家の態度」において、両者を相互浸透させる契機として「気分」が挙げられていることである。とりわけ象徴的表現の基底にあるものとしての気分と言及され、自身の気分に対応した対象を「客観的なる非我の世界」に見出そうとすると、それを喚起する象徴を用いざるをえないとされる。

要するに象徴として使ふものは非我の世界中のものかも知れませんが、其暗示する所は、自己の気分であります。要するに、おれ、の気分であつて、非常に厳密に言ふと他人の気分ではない、外物の気分では無論ない。(傍点原文)

このように述べて、象徴表現が曖昧な気分を外在化する手立てであることが示されている。ここではとくに具体的な例が取られていないが、たとえば〈熱い炎〉と〈暗い闇〉はともに人間の内面を仮託した象徴的ないし比喩的表現としてありうるが、その背後にあるものが主体の対照的な気分であることはいうまでもない。しかしこうした象徴や比喩を使うことで自身の気分を外在化することができるのであり、その点でこの場合〈炎〉や〈闇〉は外在物すなわち「非我」でありながら「我」の等価物でもあることになるのである。

気分の本質を探究したオットー・ボルノウは、気分を明確な外的対象をもたない内的様態として、外部世界への志向性の明瞭な感情と区別している。その典型が「不安」であり、喜びや希望が具体的な照応物をもつ感情であるのに対して、不安はむしろある状況に置かれた自己がその欠如を、いいかえれば「無」を漠然と感受することによって生まれている。そして、その「無」は自分が本来あるべき姿を満たしていないという認識に根付いており、不安は人間をその非本来性の状態から救い出し、本来の自己を取り戻す契機でもありとされる(『気分の本質』<sup>4</sup>)。

ボルノウの理論は人間を「世界内存在」として捉え、人間は気分を通してこそ世界に投げ出された自己のあり方を知ること

とができるというハイデッガーの理論を強く踏まえ、その引用が頻繁にされているが、ハイデッガーの考察がもつばら不安に限定されているのに対して、ボルノウは喜びや悲しみ、陶酔や恍惚といった多彩な気分的状態を例に取りつつより多角的な次元で探求をおこなっている。しかし方向性の明確な感情と差別化されるその曖昧な志向性が、人間が自身の置かれた状況を身体的に感受することによつてもたらされるとする点では両者は共通している。気分が、人間が「世界内存在」であることを気づかせる契機となるのは、それが人間と外界を結ぶ縁だからであり、個人の気分が多くの場合外界に流れているある色合いをもつた空気を浸透させることによつて生まれているというのには常識であろう。

漱石自身が気分という言葉を講演で用いている背後には、直接的には当時森鷗外や島村抱月らの紹介によつて反響のあつたりリップスやフォルケルトらの感情移入美学の取り込みがあると考えられる。明治半ばから日本でも知られるようになったこの理論においても、自己は美的な対象に移入することによつて自他の境界を曖昧にした情調や気分のなかに生きるとされている<sup>5</sup>。いずれにしても気分が自己と外界を結びつけ、重ね合わせる契機であるとすれば、それを形象化した象徴や比喩はおのずとひとつの状況下における〈f—我〉と〈F—非我〉を統合する機能をもつことになるといえるだろう。

### 3 自然主義との関係

「作家の態度」で漱石が挙げていて、気分を仮託された「象徴」は、単に叙述中に現れる個別の表現を指すにとどまらない意味をもっている。すなわち文芸や芸術の作品そのものが人間精神の象徴であり、そこには作者と時代社会に共有される気分が込められているからだ。漱石の作品自体がその代表的な例であることはいうまでもなく、そこには日露戦争時からその後の日本社会を生きる作者の気分が動機として作動しているとともに、それが託された主人公を中心とする登場者たちの行動や内面には、同時代の日本社会を流れる気分が写し出されていた。たとえば『坊つちゃん』（一九〇六）の「おれ」の威勢の良さには日露戦争の戦勝後の昂揚感が浸透していると同時に、彼の分身的存在であるうらなりのひ弱さは、外交面で西洋世界に對等に渡り合えない日本の無力感を象徴してもいた。あるいは『吾輩は猫である』（一九〇五〜〇六）の苦沙弥先生の偏屈さが、彼が対立している金田一党に代表される功利主義を嫌悪する作者の気分の具現化であるとともに、彼の生活者としての卑小さはその功利主義の支配力の大きさをほめかしてもいたのである。

こうした描き方はとりもなおさず時代的な気分の形象化を通じた作者の外部世界への把握、認識の形にほかならない。「我」によって「非我」を描くという漱石の理念は、いいかえれば気分によって両者が結びつけられる様相を浮かび上げさせるということであり、そこに「真」を描くというもうひとつの理念との連携が生まれてくる。東京朝日入社直後におこなわれた講演「文芸の哲学的基礎」（一九〇七）では、漱石は人間が意識的営為の分化の過程で活動の領域に応じた種々の理想

を生じさせていくという前提を語った後に、「現代文芸の理想が美にもあらず、善にもあらず又莊嚴にもあらざる以上は、其理想は真の一字にあるに相違ない」と断言している。この文芸における「真」のあり方について、漱石は人生の機微をアイロニカルに摘出したモーパッサンやゾラの作品を引き合いに出しつつ、それらに対しては「探偵と同様に下品な気持ちがいます」と否定的な評価を与え、美や道徳といった他の理想と連携しつつ社会に対する「感化力」をもつような作品にこそ本当の「真」が込められているという見解を示している。

「作家の態度」でもやはり「真」を描くことが重視され、「真」を目的とする以上は、真を回避するのは卑怯であります。露骨に書かなければなりません」と語る一方で、作者の主観がより強く押し出された「善、美、壮」を叙して之に對する情操を維持しもしくは助長する文学」も、ひとつの文学のあり方として肯定されている。これは漱石自身がここで示している、創作における「非我」と「我」の二極性と照応した分類であるといえるだろう。文学作品に込められた「真」が「非我」つまり所与の現実世界のあるがままの様相を指すのに対して、「善、美、壮」といった他の理想ないし価値は、それを読者に訴えかけるための修辭による所産であり、その技法に作者の「我」が現れることになる。

こうした議論からも、この講演における「非我」と「我」の互いを支え合う対照性が、『文学論』での「F + f」の理念を創作行為の地平で捉え直したものであることが確かめられる。見逃せないのは「作家の態度」でこの二種の文芸のあり方に「自然派」と「浪漫派」という、日本で営まれていた文学的な



流派の対比が照応させられていることで、その構図においては「非我」の世界における「真」の描出を重んじる漱石は「自然派」に属することになるのである。通念的には反自然主義の立場を取ったと見られがちな漱石だが、現実のありのままを直視しようとする自然主義の方法に対して決して否定的ではなく、むしろ理念的にはその近傍にいたといつてよい。たとえば同時期の談話『『坑夫』の作為と自然派伝奇派の交渉』（一九〇八）では次のように自然主義への共感が語られている。

自然主義の議論も色々出た。解釈もさまざまある。私も一々見たんではないが、見た限りぢや何れも面白い。所で世間では私を自然派と目して居らん。自然主義を主張する人は、間接に私を攻撃して居る様に外見上見える。この意味から云へば私は夙に弁じて居なければならぬのだ。けれども今迄何にも云はない。云へなんだのかも知らんが、まア云はなんだ方だ。何となれば私は自然派が嫌ひぢやない。その派の小説も面白いと思ふ。私の作物は自然派の小説と或る意味では違ふかも知らんが、さればとて自然派攻撃をやる必要は少しも認めん。

「作家の態度」でも「自然派」と「浪漫派」の「双方共大切なものであります」と語られ、「名前こそ両種でありますから自然派と浪漫派と対立させて、墨を堅ふし濠を深かうして睨み合つてる様に考へられますが、其実敵対させる事の出来るのは名前前で、内容は双方共に往つたり来たり大分入り乱れ居ります」と、両者の間に相互の重なりがあることが指摘されている。これは半ばは自身の作品に対する評価であり、漱石の作

品自体が両面を備える形で成り立っていることに加えて、理論的な言説もその二面性を跡付けていた。実際「真」の表出を重んじる漱石の姿勢は、同時代の自然主義と基本的な同調を示している。前節で感情移入美学の紹介者として言及した島村抱月は自然主義の代表的な理論家でもあったが、「文芸の自然主義」『早稲田文学』一九〇八・二）で写実主義や理想主義と対比させつつ次のように明言している。

写実主義は現実を写すを目的とするといひ理想主義は理想を写すを目的とするといふ。然るに自然主義はひとり真 (Truth) を写すといふ。真といふ語は自然主義の生命でありモットーである。自然主義から言はずれば、理想といひ現実といふ語はまだ浅い、第二義の役にしか立たぬ。なまなか理想といふが為に、狭隘な個人の選択技巧を自然に加へて、厭悪軽蔑の念を生ぜしめる。なまなか現実といふが為に、外形に拘泥して深奥な自然の味に触れ得ない。此等の上に立つて、第一義の標的となるものは真に外ならぬ。文芸の目的は真を写すにある。

他の自然主義の批評的言説においても、長谷川天溪は「幻滅時代の芸術」(『太陽』一九〇六・一〇)で、現代を自然科学の進展が旧弊な自然観を覆し、日露戦争が西洋優位の幻像をうち砕いた「幻滅時代」として捉え、その「幻滅時代の世人が欲むる物は、真実を描きたる無飾芸術なり」と述べ、片上伸(天弦)は「未解決の人生と自然主義」(『早稲田文学』一九〇八・二)で現実生活の苦悶の表白こそが自然主義の基底であり、「苦悶すべき現実生活の真相を離れて、苦悶の表白は無意義である。自

然主義の文学は、かくの如くして苦悶すべき現実世界の真相を表現する」と主張していた<sup>6</sup>。

こうした理念的な共通性が見られるにもかかわらず、漱石は自然主義の文学者たちから批判的に眺められることが少なくなかった。なかでも漱石に辛辣であったのは正宗白鳥で、たとえば『それから』（一九〇九）について「作者の頭は自在に働いて、恋愛心理の経過に於ても、へまなことは書いてゐないのだが、どこまで行つても理詰めな感じがする」と述べている。作品全般についても、人間心理に精通していることに感心させられるものの「いつも実感が欠けてゐて、生な人間らしいところが欠けてゐるので、強く胸を打たれることがない」と批判するようになり、総じて漱石作品が知的操作の産物として「理詰め」に構築されているために、生きてゐる人間の強い実感が伝わつてこないという不満を語つてゐる（『夏目漱石論』『中央公論』一九二八・六）。田山花袋も漱石の描く人物が「深い個性に入らずに、類型の程度に留つて居る」ために、その心理描写についても「作者の想像した一般的類型的の心理で、作中人物の個々の心理ではない」という物足りなさを指摘している（『描写論』『早稲田文学』一九一一・四）。

総じて彼らが漱石に不満を覚えるのは、作品が意識的、技巧的に作られることで、個々の人物の現実的な存在感が希薄に写るからである。その根底に想定されるのは島村抱月が漱石の初期作品について「作者は何もかも知りぬいてゐながら、皆さらけ出すことをせぬのである。眼の前へありのまゝに列べることをせぬのである。知りぬいてゐながら、懐手をして見てゐるのである」（『文壇最近の趨勢』『ホトトギス』一九〇八・一）と述べ

るような、距離を置いて現実を眺めるかのような叙述の姿勢であつた。それは「大人が子供を眺める」という漱石の「写生文」（一九〇八）の理念とも合致する、半ばは自身が意識的に取つた方向性であり、それゆえ漱石は自他ともに認める「余裕派」であつた。しかしむしろそこにこそ、ともに現実世界の「真」を捉えることを主眼としていながら、漱石が自然主義の作家たちと差別化される所以が見出されるといえるだろう。つまり漱石が現実世界に対して取つてゐるようには写る距離は、時代社会を象徴すると同時に自身にも浸透してゐる気分をすくい取るために必要な装置であり、それを形象化する形で個別の人間や事象を描くことで、同時代の国や社会の姿を透かし見せることができるのだつた。しかしその分登場人物の姿や感情は具体的な生々しさを減じさせるといふ面が生じることもなるのである。

漱石作品についてしばしば指摘される、展開の不自然さや登場人物の行動の唐突さも、こうした手法によつてもたらされてゐる面が大きい。主人公たちは一つの状況のなかに置かれた個別の存在であるとともに、作者と時代社会の間に相互浸透してゐる気分の象徴として（作られる）ために、『門』（一九一〇）の宗助の参禅や『こゝろ』（一九一四）の先生の殉死のような、生身の人間としては奇妙にも写る振舞いを示すことが少なくない。しかしそうした手法によつて、漱石作品にはつねに同時代の日本のあり方に対する把握が込められ、そこに漱石が創作家として探求した「真」が現れていた。また我々後世の読者はその表現を通して、功利主義や帝国主義に覆われていた明治日本のあるべき姿を看取することにもなるのである。

#### 4 「自然派」と「浪漫派」

こうした表出の姿勢を持続的に作品に込めつづけることで漱石は「国民作家」となつていったが、そこで追求される「真」が外部世界を統一的にまとめ上げる形でもたらされるものであることは『文学論』でも明言されている。文学的認識と科学的認識の差違が論じられた第三編第一章の「文学的Fと科学的Fの比較一汎」では、後者が自然という対象に対する「解剖」の所産であるのに対して、前者は外部世界を「総合」した結果であるとされる。この「総合」の例として「吾邦の俳句が僅かに十七文字の制限のうちに生存しながらもよく描写の方面に文学的効果を奏し得る」ことが挙げられているように、漱石がもともと自身の気分と響き合う外部世界の姿を「十七文字」に掴み取る俳句の作者であつたことが、作家になつてからもその基底で作用していたことが考えられる。

俳句はもつぱら叙景を機軸としているが、そこにはその時点での作者の気分が底流しており、それをほのかに感じさせることが句の味わいをなすことになる。たとえば芭蕉の「しづけさや岩にしみ入る蟬の声」の句は、「蟬の声」によつて一場の光景が「総合」されているとともに、その騒がしさを逆に「しづけさ」として受け取る作者の澄明な気分を浮かび上がらせ、そこに自然との親和を愉しむ作者の精神が看取されるのである。俳句こそが外部世界という〈F—非我〉と作者の内面という〈f—我〉の直感的な統合によつて成立する形式であつたが、その表現の表層を占めるものはあくまでも外部世界の一断片である。その点で俳句は部分によつて全体を代表させる提喻表

現の一形態として眺められるが、小説作品にしても、そこで描かれる人物の姿・行動やそれらが織りなす出来事は時代の雛形としての意味をもち、やはり提喻的な機能を果たしうる。とくに漱石はそうした手法によつて作品を構築することで、時代社会の「真」を捉えようとする姿勢を出発時から取りつづけた。

一方、自然主義の作家たちが追求する「真」はそれとは別個の次元に置かれるものである。彼らの重んじる「真」は人間の内側から動かしていく否応ない力のことであり、性欲が重要な主題のひとつになつたのはそのためであつた。ある意味では明治一〇年代の終わりに坪内逍遙が『小説神髓』（一八八五〜八六）でおこなつた、どれほど上辺を取り繕つた紳士であつても、その内側にはどろどろとした情欲が渦巻いており、その様相をありありと見えさせるのが小説家の仕事であるという主張を成就することになつたのが明治四〇年代以降の自然主義文学であつた。その代表的な作品となつた田山花袋の『蒲団』（二九〇七）の主人公は、神戸から上京してきた若い女の弟子に執着し、彼女を追うようにやつて来た恋人の男に嫉妬し、彼女が去つた後は残された蒲団にその残り香を嗅いで「性慾と悲哀と絶望」に捉えられる。面白いのは竹中時雄という主人公が芳子という弟子に性的な執着を覚えれば覚えるほど、その言動が逆に倫理的になつてくることで、彼女の恋人にも、彼の本来の仕事である牧師の道を歩むことをもつともらしく勧めるのだった。

その乖離にこそ逍遙の唱えた人間の二面性と、欲望に動かされる「真」の姿が露呈されることになる。島村抱月の評論でも「現実を現実として最も真に写さんには一切人工虚飾の分

子を擺脫するを要する、赤裸々の人間、野性、醜、描いてこゝに至れば、最も真に近づく」（「文芸上の自然主義」と述べられていたが、私小説の起点ともなる作者と主人公の極端な接近は、こうした次元における「真」を満たすための条件にほかならなかつた。もつとも哲学者の川合貞一がこうした見解に対して、いくら現実を赤裸々に描き出そうとしても「人生の一断面を描き出すより他に途はな」く、「さうして出来上がりたるものは、最早ありのまゝの現実ではなくして、作家の主観によりて着色せられた偽なる現実である」（「自然主義」『時事新報』一九〇八・五・二〇）と批判したように、摘出しようとするものが人間の醜悪さであつたところで、それが鮮明に現れているとすれば、そこにはそれを焦点化するための技巧が施されているからであり、今見たように『蒲団』にしてもそうした技巧を認めることができたのである。

花袋の『蒲団』と比べれば同じ自然主義の代表的な作品であつても、徳田秋声の『あらくれ』（一九一五）や岩野泡鳴の『耽溺』（一九一八）が前景化させているのは、物質的あるいは性的な欲求に動かされやすいために周囲との人間関係に軋轢を感じさせがちな人物の姿であり、その具体性から人間の「野性、醜」が観念的に焦点化される度合いは高いとはいえない。いずれにしてもそうした問題性を含んだ現実の模像を提示することに彼らの「真」の追求があつたのであり、そこから眺めれば外部世界を「総合」的に捉えようとする漱石の手法が人工的なものに写つたのは当然であつた。

「作家の態度」の講演がおこなわれ、抱月の「文芸上の自然主義」など上に言及した評論の何点かが書かれた明治四一年

（一九〇八）における漱石の主要作品である『三四郎』に、自然主義と浪漫主義をめぐる議論が姿を現していることは見逃せない。「九」章で語られる、洋食屋で開かれた芸術愛好家の会の場面で、物理学者の野々宮がおこなつてゐる「光線の圧力」を計測する実験の話聞いた出席者たちが、自然に相対する姿勢が「自然派」か「浪漫派」をめぐつて意見を交わす。三四郎が熊本から上京する汽車で乗り合わせて以来、東京での知己となる英語教師の広田は「どうも物理学者は自然派ぢや駄目の様だね」と断定し、その理由として次のように語つてゐる。

「だつて、光線の圧力を試験する為に、眼文明けて、自然を観察してゐたつて、駄目だからさ。彗星でも出れば気が付く人もあるかもしれないが、それでなければ、自然の猷立のうちに、光線の圧力と云ふ事實は印刷されてゐない様ぢやないか。だから人巧的に、水晶の糸だの、真空だの、雲母マイカだのと云ふ装置をして、その圧力が物理学者の眼に見えるやうに仕掛けるのだから。だから自然派ぢやないよ」

（九）

それに対して画家の原口が「然し浪漫派でもないだらう」と疑念を呈すると、広田は「光線と、光線を受けるものとを、普通の自然界に於ては見出せない様な位地関係に置く所が全く浪漫派ぢやないか」（九）と反駁するのだつた。広田の言説に託された「浪漫派」の理念は漱石が講演や評論で述べるものと通底しており、対象を自己独自の意識作用によつて捉え、表現する主体として想定されている。「作家の理念」で「自然派」

と「浪漫派」が対立し合っているように見えて、「其実敵対させる事の出来るのは名前丈で、内容は双方共に往つたり来たり大分入り乱れ居ります」と語られるように、この場面の議論でもこうしたやり取りを聞いたある博士が「すると、物理学者は浪漫的自然派ですね。文学の方で云ふと、イブセンの様なものぢやないか」という感想を口にし、批評家の男もそれに同意するのだった。すなわちイブセンの劇が一九世紀北欧の社会現実を写し取っている点では「自然派」であるにしても、展開を織りなす登場人物たちの行動はあくまでも作者の個的な意識によつて技巧的に構築されている点で「浪漫派」であるということである。

ここに提示されている姿勢はまさに〈F—非我〉と〈f—我〉の統合であり、あるいは後者によつて前者が括り取られる機構である。見逃せないのはここで議論されている「光の圧力」という話題自体が、こうした機構のなかで抽出された〈F—非我〉の核としての象徴性をもつことで、そこにこの作品に込められた「真」のあり方が認められる。つまり野々宮は光の圧力の研究について、「理論上はマクスエル以来予想されてゐたのです。が、それをレベデフといふ人が始めて実験で照明したので。近頃あの彗星の尾が、太陽の方へ引き付けられべき筈であるのに、出るたびに何時でも反対の方角に靡くのは光の圧力で吹き飛ばされるんぢやなからうかと思ひ付いた人もある位です」<sup>7</sup>（九）と語り、その真偽を問われると「光線の圧力は半径の二乗に比例するが、引力の方は半径の三乗に比例するんだから、物が小さくなればなる程引力の方が負けて、光線の圧力が強くなる」（九）という論理でその仮説が正しいことを力説する。

三四郎は熊本から東京帝大文科大学に入学するために上京して間もなく、郷里の先輩である野々宮が講師として勤務する理科大学の「穴倉」のような研究室を訪れ、そこで光の圧力を測定する装置を覗かせてもらったのだった。「九」章の議論はこの「二」章の場面を伏線としており、この作品で光圧の測定という問題に付与された重要性が示唆されている。漱石はこの問題に関する情報を野々宮のモデルである、弟子で物理学者の寺田寅彦から得ている。寺田の「夏目漱石先生の追憶」（一九三二）によれば、光圧測定の実験に興味を覚えた漱石はそれに関する論文を取り寄せて勉強するなどしたようである。その成果が作品に盛り込まれている。漱石が参照したのはおそらく『Physical Review』（Vol. XVII, 1904）に掲載されたニコルス&ハルの「The Pressure Due To Radiation（放射による圧力）」で、「九」章で野々宮が語る光圧測定の歩みも冒頭近くで紹介されている。<sup>8</sup>しかし「彗星の尾」が太陽の反対側に向くのが光圧によるのではないかとという仮説が「近頃」提示されたという野々宮の説明は事実と反している。ニコルス&ハルの論文によればこの仮説は一七世紀初めにすでにケプラーによつて出され、その後もニュートンやオイラーらによつて検討されてきたもので、決して「近頃」の学説ではない。

このズレは、『三四郎』において「光の圧力」が「近頃」の主題としての意味を与えられているところからもたらされている。すなわち「啓蒙」の英語が「Enlightenment」であるように、「光」はこの作品では開化をもたらし〈西洋〉の寓意であり、「光の圧力」とはとりもなおさず〈西洋の圧力〉を指しているからだ。反面この話題にも示されているように、彗星と太陽すなわち日

本と西洋の間には「圧力」だけでなく「引力」も存在するのであり、西洋の「引力」に引かれて近づいていくと今度は逆に「圧力」によつて弾かれるというのは、漱石自身がイギリスとの間で経験した両義的な関係でもあった。こうした両義性が込められている点でも、この彗星の話題は象徴的な比喩性を帯びている。とくにここで問題化されている「圧力」については、開国以降の近代化の過程で日本人はつねにそれに晒されてきた。この作品の主な舞台が東京帝大であるのは、〈学者〉としての居場所を失つた漱石のなかに遡及的に浮上してきた〈学問〉の場への執着をほめかすことに加えて、そこが西洋の科学や知見を吸収する中心的な場でもあったからである。

またそこでの教育も明治初期の「お雇い外国人」以来西洋人の教師に委ねられる比重が高かったが、作中でも三四郎の友人の与次郎が見せる新聞記事に「従来西洋人の担当で、当事者は一切の授業を外国教師に依頼してゐた」（十一）状態であることが記されている。与次郎は一高で教鞭を執る広田を文科大学の教師に就任させるべく運動するものの、実を結ぶことなく終わるのだった。当時の文科大学で英文学を担当していたのはイギリス人のジョン・ローレンスであったが、漱石自身がラフカディオ・ハーン（小泉八雲）の後任の講師として一年前までそこに務めていたのであり、西洋人だけによつて外国文学科の教育がおこなわれていたというのは正確な表現ではない。しかし〈西洋の圧力〉のなかに日本人が生きているという構図を浮上させるために、舞台となつている空間が〈西洋〉の浸透に晒されているという設定が求められたのであろう。

〈西洋の圧力〉を象徴する「光の圧力」は野々宮の実験の場

に限られず、彼に思いを寄せるヒロインの美禰子の身にも与えられている。野々宮の研究室を出た三四郎は池の端に立つ女として美禰子を初めて見るが、その際彼女は「夕日に向いて立つて」おり、「まぼしいと見えて、団扇を額の所に翳して」（二二）いた。「夕日」はその前の箇所でも「西の方へ傾いた日」（二二）とも表現されていたように〈西からの光〉であり、その光の方へ向かつて立ちながらそれを「まぼしい」と感じて団扇で遮ろうとする美禰子の姿は、彼女に託された近代の日本人の、〈西洋〉に向かいながらそれを圧迫としても感じる姿勢と呼応している。美禰子は英語を良くし、バイオリンにも巧みであるといった西洋的な教養を身につけた女性だが、一方では内面を雄弁には語らないために三四郎たちに謎を残しつづける彼女の言動のあり方は、彼女が〈西洋〉に合一した存在ではないことを暗示していた。その両義的な姿勢がこの登場の場面にすでに漂わされているが、さらに「光」に関わるこれら二つの場面が連続して語られていることによつて、この作品で「光」に込められた含意が示唆されているといえるだろう。

## 5 「圧迫」の下の日本

「光の圧力」に仮託された「近頃」すなわち近代の問題にほかならない〈西洋の圧力〉は、『三四郎』のなかでそれとして言及されてもいる。「六」章で語られる学生集會室での討論の場面では、一人の学生が立ち上がつておこなう即興の演説で、次のような問題を投げかけていた。

吾々は旧き日本の圧迫に堪へ得ぬ青年である。同時に新らしき西洋の圧迫にも堪へ得ぬ青年であるといふ事を、世間に発表せねば居られぬ状況の下に生きて居る。新らしき西洋の圧迫は社会の上に於ても文芸の上に於ても、我等新時代の青年に取つては旧き日本の圧迫と同じく、苦痛である。

(六)

この挿話的な場面での演説の内容は、作品全体の主題と関わる重要性を帯びている。『三四郎』の登場人物たちはこの二種の「圧迫」の狭間に生きている人びとであり、とりわけ三四郎と美禰子という主要人物二人にはその相貌が色濃い。やや図式的にいえば、「新らしき西洋の圧迫」をもつばら担っているのが三四郎であり、「旧き日本の圧迫」を引き受けているのが美禰子であることになる。三四郎は旧時代の日本を象徴する熊本という郷里を脱出したことでとりあえずその「圧迫」から免れているものの、新時代が息づく場である東京で西洋の学問を学ぼうとすることでその重圧を受け取っている。その重圧は西洋からのものにとどまらず、図書館のどの本にも読まれた形跡があるのを見て驚くといった形で、日本での修学においてもすでに後発者でしかないという「圧迫」を感じているのである。一方美禰子が西洋文化を吸収することにとくに問題はないものの、そうした教養を身につけていながら、西洋的な個人主義を奉じて生きるわけにはいかない明治期の日本社会の「圧迫」に浸透されている。迷子を意味する「stray sheep」に代表される美禰子の発言が謎めいているのは、個人としての意見を明確に

語ることを自身が抑圧しているからであり、どれほど高い知性や教養を備えていても結局〈結婚〉という形でしか女性が自分の居場所を社会に確保できないという諦念が彼女を捉えているからである。

両親を早く亡くして兄と共に暮らしてきた美禰子は、その兄が結婚して独立しようとすることで孤立した境遇に追い込まれることになる。小森陽一が指摘する<sup>10</sup>ように、女性が〈独り〉で生きることが許容されない明治時代にあつては、美禰子は早晩配偶者を見つける必要に迫られるのである。帝大講師で自身の野々宮は美禰子にとって最適の配偶者候補であつたが、彼女と結婚する意志が野々宮にいたために、結局美禰子はそれを断念せざるをえず、野々宮の妹のよし子が見合いをした相手と結婚するという形で彼女は落ち着き先を得るに至る。野々宮がもつばらよし子との関係を大事にして、美禰子と結婚しようとならない背後に想定されるものもやはり「新らしき西洋の圧迫」である。物理学者として西洋の学者たちとのせめぎ合いのなかに置かれている野々宮は、その「圧迫」に抗するべく精力を研究に注がざるをえない。中盤彼がよし子との共棲をも解消して学生時代のような下宿生活に戻ろうとするのは、その姿勢の現れであるとともに、美禰子との結婚の意志がないことの表示でもあつた。

「あの位研究好きの兄が、この位自分を可愛がつて呉れるのだから、それを思ふと、兄は日本中で一番好きな人に違ない」(五)と明言するよし子は、「穴倉」のような研究室に象徴される自身の世界に閉じこもろうとする野々宮の分身的存在でもあり、彼女が陰に陽に兄と美禰子の間に入ることで、二人の間に距離

をつくる役目を果たしている。その代表的な場面が大学の運動会の場で、美禰子が計測掛を務める野々宮の元に赴いて嬉しそうな表情を浮かべると、よし子は負けじとその間に割って入り「二人が三人になつた」(六)という〈三角関係〉がそこに生まれていることが示唆される。したがってよし子の見合いの相手が美禰子に譲られることになるような結末は、美禰子の接近を拒絶したことへの野々宮からの象徴的な償いとしても眺められるのである。

野々宮がよし子との間で「この兄妹は絶えず往来していないと治らない様に出来上つてゐる」(六)と記されるような、近親相姦的ともいえる関係をもっていることは、野々宮の内にある退行的な心性をほめかしている。エーリツヒ・フロムは近親相姦的願望の基底にあるものが、性的欲求というよりも「自分の出所と縁を切りたくない願望」(鈴木重吉訳、以下同じ)や、「自らを無力化」するものによつて「破壊されはしないかという恐れ」であることを挙げている(『悪について』<sup>11</sup>)<sup>11</sup>が、こうした願望は野々宮のなかにもうごめいているものである。自己を「無力化」するかもしれないものは、この作品に底流する「西洋の圧迫」であり、それに抗しつつも一方では分身的存在である妹のよし子との関係を密にすることによつて「自分の出所と縁を切りたくない願望」を満たしている。またフロムは別の箇所で「自分の出所」を「子宮」になぞらえてもいるが、野々宮が日々を過ごす「穴倉」のような暗い研究室は、まさに子宮の暗喩にほかならなかつた。

「旧き日本の圧迫」と「新らしき西洋の圧迫」は後者にやや比重をかけたつとにもこの作品の中心的なFをなし、両者の狭

間で日本の青年たちが生きざるをえないというのが、この作品に込めた漱石の「真」にほかならない。また儒教的な倫理観に支配された旧時代と個人主義に傾斜しつつある西洋志向の新時代の狭間に置かれているものが、個別の人間にとどまらず日本という国自体に敷衍されることはいうまでもない。

美禰子が口にする「stray sheep」という言葉にしても、自身と三四郎に照応するとともに、明治期の日本にも該当する表現であることが作中に示唆されている。この新約聖書にちなむ言葉<sup>12</sup>は一人が広田や野々宮とともに菊人形を観に行つた際に口にされたもので、三四郎はその真意を測りかねるのだったが、数日後美禰子から川縁に二匹の羊が寝た姿を描いた葉書をもらい、その二匹が自分と美禰子を指すことを知つて喜ぶ。葉書の図では、小川の向こうには「大きな男が洋杖ステッキを持つて立つてゐる」ところが描かれており、さらにその「大きな男」が「西洋の絵にある悪魔デビルを模したものであるところから、この構図に日本と西洋の関係の寓意がはらまれていることが察せられるのである。

もともと羊は群をなして動く習性が強い動物であり、集団主義的な行動を取りがちな日本人の比喩をなす。しかし新訳聖書の迷い子となった羊が、集団を離れることで進むべき道を見失つた存在であることは、美禰子と三四郎がやはり〈群〉から離れた単独者の孤立をはらんだ者たちであることをほめかしている。事実三四郎は熊本の郷里から離れて上京したものの、東京でも自分の居場所を見出しかねており、また美禰子は西洋風の教養を身につけた知的な女性である一方で、すでに両親の庇護をなくして、単独的に生きざるをえない境遇に



置かれている。彼女自身はそれを引き受けうる膂力を備えているものの、社会が未だそれを肯う段階にないために、結婚によつてその境遇を解消することを迫られているのだった。

このように見ると美禰子と三四郎という「羊」が離れてしまった〈群〉とは、旧時代的な価値観に支えられた共同体としての〈日本〉のことであることが分かる。したがつてそれを起点としていえば、葉書に描かれた「羊」は江戸時代という旧時代から強引な離脱を図つて近代化を遂げてきた明治日本にも見立てられることになる。維新以降の近代化が息せき切つておこなわれたために表層的な開化にとどまつているという漱石の批判（「現代日本の開化」一九一一）は誰もが知るところだが、それは前近代と近代との間に円滑な連続性をつくることのできなかつたために、近代が〈孤児〉化してしまつたということでもある。加えて葉書に描かれた、小川の向こう岸に立つ「悪魔」<sup>デヴィル</sup>を思わせる「大きな男」に当たる存在は、作中での美禰子と三四郎の置かれた状況では具体的に想定し難い以上、この二匹の羊はやはり西洋列強との対峙のなかにある同時代の日本に転じていく象徴性を付与されているといえるだろう。またその前提として、三四郎が熊本という〈田舎〉から東京という〈都会〉へ移動していくという設定自体が、前近代から近代への展開の比喩として配されていることは明らかである。

それは渋川玄耳に宛てた書簡（一九〇八・八、日付不詳）に記された作品の構想からもうかがわれる。ここで漱石は「三四郎」の他に「青年」「東西」「平々地」といった題も候補としていたことを述べた後に、着手した作品の概要を以下のようにまとめている。

田舎の高等学校を卒業して東京の大学に這入つた三四郎が新しい空気に触れる。さうして同輩だの先輩だの若い女だのに接触して、色々に動いて来る。手間は此空気のうちに是等の人間を放す丈である。あとは人間が勝手に泳いで、自ら波瀾が出来るだらうと思ふ。さうしてゐるうちに読者も作者も此空気にかぶれて、是等の人間を知る様になる事と信ずる。

ここでははつきりと「東京」と「田舎」が新旧の対比のなかに位置づけられているが、さらにそれを表現する「新しい空気」を含めて「空気」という言葉が三度も使われていることは重要である。「空気」は先に触れた「創作家の態度」のなかでいわれていた「気分」と近接する言葉であり、ここではもつぱら主体に内在するものとして捉えられていたこの状態を、それをもたらず契機としての外部世界から表現した言葉と見ることが出来る。気分が自他の間で相互浸透する性質をもつ以上、東京の「空気」のなかを泳がされる三四郎は当然その浸透を蒙ることで、自身の気分をももたらしているはずである。そして「新しい空気」と簡単に記されているその「空気」は決して単純に〈新しさ〉によつて括られるものではなく、これまで見てきたように二重の「圧迫」を混在させた重さによつて色付けられていた。その重さを浸透させることによつて、三四郎は上京後も動的な行動とは無縁のまま過ごしていき、美禰子に対しても積極的な接近を取ることができないのである。また美禰子にしても、明治という時代の空気の支配力のなかに生きざるをえない人物であつた。

それによつて三四郎と美禰子はともにこの作品において、旧時代と西洋という二つの「圧迫」のなかにたゆたつている明治日本の寓意として意味づけられることになる。そして葉書に描かれた、小川の向こう側で「大きな男」が「洋杖ステッキを持つて立つて」いる構図は、維新以降の対西洋の關係全般の比喩をなすとともに、もう少し作品が書かれた時代に引き付けられる文脈をもつている。すなわち小川が〈海〉の比喩であるとすれば、日本が面している太平洋の向こうに位置するのは〈アメリカ〉であり、この凶柄は日露戦争後の日米關係を表象しているともいえるからである。

アメリカは日露戦争時には両国の間に入り、ポーツマス講和条約を成立させる仲裁的な役割を担ったが、戦後はロシアに勝利した日本を脅威と見なすところからいわゆる「黄禍論」を生みだし、日系移民への排斥運動が顕在化していった。明治三九年（一九〇六）一〇月にはサンフランシスコ市当局が日本人の学童を隔離するという措置が取られ、日本政府がこれに抗議するという事態が生じた。これに対してはルーズヴェルト大統領の要請を受けて市当局が差別的な措置を撤回する一方、日本は移民を自発的に制限するという協定が結ばれて一旦は解決を見たものの、その後も折に触れて移民に対する差別問題は噴出することになる。翌明治四〇年（一九〇七）九月にはシアトルで移民排斥運動が起こり、一〇月にはサンフランシスコで日系人の洗濯店が暴徒に襲撃され、「洋杖ステッキ」を想起させる「鉄棒」で洗濯機が破壊され、家人や雇い人の生命が危機に晒されるといふ事件が起こっている。

中国大陸においては戦争中に計画されていた南満州鉄道（満

鉄）に対する日米共同経営の提案を日本側が拒絶したことでアメリカの反感を招き、戦後も満州での日本企業の活動に対する優遇措置を取るなどによつて、アメリカの態度を硬化させていった。『三四郎』が書かれた明治四十一年（一九〇八）にはアメリカとの間に特筆すべき事件は起きていないものの、ロシアへの勝利を得たことの代償として戦後アメリカをはじめとする西洋諸国の警戒と反感も掻き立てていたのであり、そうした「圧迫」が三四郎の生きる時代の「空気」の一要素をなしているのである。

## 6 「それ」という空気

「空気」と「気分」は自他の相互浸透を含蓄する近似した概念でありながら、漱石の内では微妙な差違が立てられている。「作家の態度」でいわれる「気分」はあくまでも「自己、の気分」であり、それが「非我」としての外部の対象に込められることによつて、象徴的な意味を帯びることになるのだ。一方「空気」は基本的には外的な環境であり、それが主体の内部に浸透することで、彼ないし彼女の感情生活の基底すなわち「気分」が形成されることになる。

『三四郎』は作者自身が語っているように、同時代の空気を作中人物に託すことによつて成り立っており、その企図は満たされているといえるが、ここには近接する時期の作品群からの方向転換が明瞭である。つまり『二百十日』（一九〇六）『野分』（一九〇七）『虞美人草』（一九〇七）といった東京朝日新聞社入

社の前後に書かれた作品の基調をなしていたのは、物質的な功利主義を嫌悪する漱石の「気分」であり、それは彼一人の独占物ではないにしても、やはりあまりにも個人の内面に偏ったモチーフの具現化であった。これらの作品が高い評価を得にくいのも、作者個人の道義的な倫理観のなかで自己完結している性格が顕著だからだが、『三四郎』はこうした浪漫的ともいえる内面性の過剰さを払拭し、時代の空気のなかに人物を泳がせるようにして描くという手法によつて、出発時に標榜されていた「写生」的な側面を取り戻している。

それを端的に物語っているものが文体の変化である。『草枕』（一九〇六）も含めてこの時期の作品を特徴づけているものは漢語を多用した美文だが、それはその文体が世俗を相対化する装置だからであった。たとえば次のような叙述である。

只まのあたりに見れば、そこに詩も生き、歌も湧く。着想を紙に落さぬとも瑣鏘の音は胸裏に起る。丹青は画架に向つて塗抹せんでも五彩の絢爛は自から心眼に映る。只おのが住む世を、かく観じ得て、霊台方寸のカメラに澆季溷濁の俗界を清くうららかに収め得れば足る。

（『草枕』）

紅を弥生に包む昼たけなわ酣なるに、春を抽ぬんずる紫の濃き一点を、天地の眠れるなかに、鮮やかに滴したたらしたるが如き女である。夢の世を夢よりも艶に眺めしむる黒髪を、乱るゝなと畳める鬢びんの上には、玉虫貝を冴々と董こに刻んで、細き金脚きんあしにはつしと打ち込こみ込んでゐる。

（『虞美人草』）

前者に語られているのは「詩」や「歌」に求められる脱世間の境地であり、後者に連ねられているのはヒロイン藤尾の美しさの修辭だが、美文の機能は両者の間で対照的である。『草枕』における詩歌や絵画といった芸術表現はそれ自体が世俗の重圧を軽減する道具であるのに対して、『虞美人草』の藤尾は世俗的な我執と虚栄心をはらんだ女性であり、そうした女性が漢語の多い美文によつて構築される時空に生かされることは、彼女がそこで断罪されるべき存在であることを予示することになる。過剰な修辭によつて飾られることが、彼女の未来に待っている悲運を際立たせる前提になつていたのである。

〈風流人〉として自己を周囲から差別化するために書かれたかのような初期の『木屑録』（一八八九）が漢文で綴られていたように、もともと漱石にとつて漢文的世界は日本の近代から距離を取るための手立てであり、その色合いが強い作品ほど功利主義社会を揶揄的に眺める作者の眼差しが明瞭であった。今挙げた作品群はまさにそうであったが、『虞美人草』の失敗を経て漱石は新聞を舞台とする小説作者としての方法と自覚を身につけたようである。

うとくとして眼が覚めると女は何時の間にか、隣の爺さんと話を始めてゐる。この爺さんは慥たしかかに前の駅から乗つた田舎者である。発車間際に頓狂な声を出して、馳け込んで来て、いきなり肌を抜いだと思つたら背中に御灸の痕が一杯あつたので、三四郎の記憶に残つてゐる。

こうした叙述で始まる『三四郎』の文体は『草枕』や『虞美人草』よりも平俗であり、書き手の「我」を抑えつつ対象としての「非我」の世界の様相を捉えることに比重がかけられている。その「非我」は時代の空気を浸透させた人物たちの行動や内面であり、それを物語の布置のなかに位置づけることによつて「非我」の世界の「真」を浮かび上がらせることが目指されていた。こうした姿勢に貫かれている点で『三四郎』はいわば漱石の「則天去私」の起点となる創作であつた。

この作品で意識的に取られている、時代の空気のなかに登場者たちを泳がせるようにして描くという方法は、次作の『それから』(一九〇九)にも色濃く現れている。三年前に友人に譲つた女性と再会することをきつかけとして彼女との交わりを復活させていき、結局友人から彼女を奪い取るに至る顛末を内容とするこの作品で、展開の契機となつているのは主人公の代助の気分的な変化である。すなわち執筆時と同じ明治四二年(一九〇九)という時間的設定のなかで、主人公の代助は友人平岡の妻となつている三千代と再会後接触を深めていくにつれて、三年前になぜ彼女を平岡に譲つたのかを訝しく思うようになるが、それは三年前の行為が彼の内の気分に従されるようにしてなされたために、その気分から脱落している現在の時点ではその過去の行為を位置づけることができなくなつてきているからである。代助は三年前の春に、それまでその兄を介する形で交わりのあつた三千代を平岡に譲り、新橋で別れたのだったが、その判断は「今日に至つて振り返つても、自分の所作

は、過去を照らす鮮やかな名譽であつた」(八)と述べられるような昂揚感とともにおこなわれた。その一方で「何処かしらで、何故三千代を周旋したかと云ふ声を聞いた」(八)という疑念が今は頭を擡げているのである。

中盤の「十」章では代助の気分的な状態について次のように描出されている。

彼の今の気分は、彼に時々起る如く、総体の上に一種の暗調を帯びてゐた。だから余りに明る過ぎるものに接すると、その矛盾に堪えがたかつた。擬宝珠の葉も長く見詰めてゐると、すぐ厭になる位であつた。

この「暗調」をもたらししている一因は、父の得に佐川という知己の娘との政略的な結婚を強く勧められている状況であつたが、このくだりにつづけて「その上彼は、現代の日本に特有なる一種の不安に襲はれ出した」(十)と記され、その「不安」の根源にあるものとして「日本の経済事情」が挙げられているように、この時期の日本の経済的沈滞という「空気」が代助の気分的一端をなしているのである。

ここではこれまでにも眺めた、外部の「空気」が主体に浸透してその「気分」をもたらすという因果関係が現れている。代助を取り囲んでいる「日本の経済事情」は、明治四〇年(一九〇七)一月二〇日の株式の暴落から急速に悪化していつた。同年一〇月にはアメリカでも株式の暴落に端を發する恐慌が起こり、それがヨーロッパにも波及すると世界恐慌の様相を

呈し、日本もあらためてその衝撃に晒された。生糸、綿糸、綿織物といった主要な繊維製品の輸出が激減し、日露戦争後勃興していた製粉、製糖、造船、海運といった業種も大きな打撃を受け、農家も恐慌の波に呑み込まれた。明治四一年（一九〇八）七月に第二次桂太郎内閣が発足した際には、桂はその政綱のなかで「政費年々膨張して、収支相償はず」という状況の上に輸入超過の状態が止まらず、民間では企業の破綻が相次いで「商工業は破綻して恐慌の極に達し金融全く杜塞して破産相続く」という事態に陥っていることを訴えねばならなかった。明治四二年もこうした状況の連続のなかにあつたが、それが代助が平岡とのやり取りのなかで「日本国中何所を見渡したつて、輝いてる断面は一寸四方も無いぢやないか。悉く暗黒だ」（六）と断言する背景をなしている。

一方代助が三千代を平岡に譲つた三年前に当たる明治三九年（一九〇七）は、日露戦争の戦勝の余韻がまだ残るとともに、鉄道の国有化や南満州鉄道（満鉄）の設立を呼び水とする企業熱の昂揚が社会を活気づけていた時期であつた。田山花袋は『東京の三十年』（一九一七）でこの年を回想して「償金は取れなかつたが、社会は戦勝の影響で、すべて生々として活気を帯びてゐた」と記している。紙一重とはいえ大国のロシアと戦つて負けなかつたことは日本人に強い自信を与え、「東洋人種の保護者」としての「国民の自覚心」が生まれていることを寿ぐ論調（『太陽』明治三九年二月臨増号）も見られた。「過去を照らす鮮やかな名譽」として記憶されている三千代の平岡への「周旋」がおこなわれたこの年の春に漱石自身は『坊つちやん』を書いているが、この作品の主人公も同僚のために教頭とその腹

心的な教師に私的な制裁を加えて、勤め先の中学校を去るといふ、自己犠牲をはらむ（英雄的）な行為をおこなっている。周囲との衝突を辞さない彼の威勢の良さにはやはり戦勝の昂揚感が浸透していたが、代助の三年前の行為もこうした昂揚した空気の感化によって導かれた側面をもつていたと考えられるのである。

そのため代助は三年後の現在から振り返つて、その時の判断を逆に訝しいものとして受け取らざるをえない。作品の表題である「それから」はこうした彼の意識のあり方を巧みに暗示しているといえるだろう。つまり代助が平岡と再会した際に「それから、以後どうだい」（二）という問いを發するように、この表題は端的には（三千代と別れてから）の時間的経過を意味するが、その起点が「それ」という曖昧な形でしか名指しえないのは、とりもなおさずこの大胆な決断の根底にあるものがそれだけ曖昧な気分的状態だからである。周知のようにフロイトは自我の下層にある無意識の層を「エス」と称したが、「エス」はドイツ語の「それ」であり、「自我とエスの間に明瞭な境界はなく、自我は下の方でエスと合流している」（中山元訳、『自我とエス』<sup>13</sup>）と述べるように、人間の自我がつねに意識の下層でうごめいている欲望や衝動の備給を受けることで、可變的な形で成り立っているという認識をもつていた。

漱石の蔵書には原書でも英訳でもフロイトの著作はなく、フロイトの言説をそれ自体として読んでいた可能性は乏しい。しかし自我を身体的な次元で捉えるフロイトの着想は漱石が影響を受けたウィリアム・ジェームズとの類縁をもっている。両者に共通するのはともに人間の自我が外部的な存在の浸透に

よつて変容を蒙る相対的な概念でしかないということ、その外部的存在をジエームズが社会的空間的な地平で想定するのに対して、フロイトはもっぱら個人の内面の深層に求めている。しかし人間の欲望や衝動はいずれにしてもその対象が外部に存在するからこそ喚起されるのである以上、こうした「エス」の内実も外界の感化や暗示を契機として生まれているといつても誤りではないだろう。

代助の意識的推移は『文学論』などで漱石が述べるFの変容の論理と合致している。三年前の彼のFは浪漫的道義心の発露にあり、それをもたらしていたものが戦勝による昂揚感という外部世界のS（刺激）であつた。「空気」としての曖昧さをはらむこのSないし暗示にほとんど無意識のうちに浸透されることによつて、三千代の「周旋」という行為が遂行されていた。しかしそのFは三年間の時代的変容によつて消え去り、「自然」として意識される内的欲求への忠実さという新たなFに促されるとともに、実家からの結婚の要請という具体的なSがその促しを強めることで、三千代を取り戻すという判断に代助は導かれていたのである。

この「自然」への回帰という主題が『それから』の中心部分を占めていることは、代助がこの言葉を繰り返し意識に上らせる叙述によつて明瞭である。「十四」章で代助は人妻となつてゐる三千代との関係を深めるか否かの選択について「自然の児にならうか、又意志の人にならうか」という迷いを浮かべせ、嫂の梅子に縁談を断る意向を示した後、「今日始めて自然の昔に帰るんだ」という決意を「胸の中」で響かせる。奇妙なのはかつての三千代との交わりから別れに至る経緯を現在では納

得しかねているにもかかわらず、逆にそれが「自然の昔」として捉えられていることである。この逆説も、それが彼の個人的な主体性のなかだけでおこなわれたのではなかつたことを考えれば理解することができるといえる。これまで見てきたように、それは多分に時代の空気に同調することによつて生み出された成り行きであり、その意味で「自然」な性質を帯びていた。だとすればその「自然の昔」に帰るためには、再びこの時代に流れている空気に自分を開けばよいことになるのである。

ここで代助が「帰ろう」としている「自然」という言葉には、巧みに重層的な意味が込められている。それは自身の意識の促しに逆らわないという意味での「自然」さであるとともに、同時代の「自然主義」の作家たちが摘出しようとしていた、人間の深奥に渦巻く欲望や情念の赤裸な動きとしての「自然」とも連携するのである。長谷川天溪が描くような「幻滅時代」としての色合いを日露戦争後の社会は強めていったが、それは国家としての自律と独立を西洋列強に対して確保するという目標の実現に国民一人一人が献身するという福澤論吉的な観念の束縛が低減していき、個人の内的な欲求にしたがつて生きる生き方があらためて浮上してきた流れでもあつた。『三四郎』でも話題となつていた「浪漫派」と「自然派」のせめぎ合いは、『それから』では代助個人のなかに仮構されている。彼が三年前にしたことは、彼のなかで高まっていた道義心による「浪漫派」的な所行だったのであり、明治四二年の現在では自身の内的な欠如感を満たそうとする「自然派」的な選択を取るところへ移行しているのである。

しばしば指摘されるように<sup>14</sup>、代助の三千代への働きかけが

彼女への〈愛〉によるものであるかどうかは疑わしい。彼を苦しめているものは現在の自分が〈不自然〉な生のあり方に放置されていることであり、そのため彼は寝る時にも自分の心臓の鼓動を確認するような漠然とした不安感に捉えられている。その核にあるものとして〈三千代の不在〉を見出しているのがこの作品における展開の軸であり、その〈不在〉が自分を苦しめる〈不自然〉さの源泉であるという論理によつて、代助はそれを解消する行動にのめり込んでいく。それは紛れもなく同時代の自然主義との共鳴をはらんだ造型だが、またそれが作者自身の生活とは関わりなく、時代の空気を「総合」するよう虚構的につくられた主人公に託すところに、「小生は小説を作る男である」（『田山花袋君に答ふ』一九〇八）と自認する漱石の、反自然主義者としての面目が現れていたのである。

註

1 漱石は「写生文」（一九〇七）のなかで、大人が子供を眺めるような眼差しで外界を「客観的」に描いた文章を「写生文」とし、「西洋の傑作として世にうたはるゝものゝうちに此態度で文をやつたもの」の例の一つとして「オーステンの作物」を挙げている。

2 ゴールドスミスの『ウェイクフィールドの牧師』については、松岡陽子マックレインはその主人公の性格の楽天的な素朴さが、我執を離れた「則天去私」の境地に通じるものではないかとしている。ちなみに松岡によれば、漱石は牧師の娘であったオースティンの伝記的な事実についてはほとんど知らず、そこから彼女を女性一般の地平に置くことによる思

い違いをしている点もあるという。

3 William James "The Principles of Psychology Volume 1", Dover, 1950 (1890).

4 オットー・F・ボルノウ『気分の本質』（藤縄千艸訳、筑摩書房、一九七三、原著は一九四二）。ボルノウはハイデッガーの「外から」生ずるのでも「内から」生ずるのでもなく、世界の中にあるものの様態として、常に、この存在そのものから生じてくる（『存在と時間』）気分の特質を重視し、それを人間の「精神生活の最下層」をなす基底として捉えている。

5 森鷗外は明治三十一年（一八九八）五月から翌三十二年（一八九九）九月にかけて『めざまし草』にフォルケルトの『美学上の問題』を『審美新説』として翻訳しているが、感情移入美学の紹介が本格的になされるのは明治三十八年九月にドイツ留学から帰国した島村抱月の活動によってである。「囚はれたる文芸」（『早稲田文学』一九〇六・一）「自然主義の価値」（『早稲田文学』一九〇八・五）などで、人間と外界を結びつける契機としての「Stimmung」（情趣、情調、気分）のなかで自他の合一が達成されるという論理を展開し、「新自然主義」の先鞭をつけた。本論で述べているように漱石は決して自然主義と疎遠だったのではないのである。こうした考え方に影響されている可能性は十分にある。なお感情移入美学の紹介については主に権藤愛順「明治期における感情移入美学の受容と展開——「新自然主義」から象徴主義まで」（『日本研究』第43号、二〇一一年・三）を参照した。

6 なかでも漱石にも影響を与えていると推される感情移入美学の紹介者の一人である島村抱月の言説は、漱石のそれとかなり重なる面がある。抱月は自然主義と写実主義を区別し、後者が自然の外形の模写にとどまるのに対して、前者は「単に自然といふ以上に或る条件を加へたものを、単に模写といふ以上の或る方法で写すもの」であるとし、「主観

の情趣」によって自然の本質を捉えることを目指すという論を提示している（「文芸上の自然主義」）。これは主体の気分に浸透された外界の対象を描くという漱石の趣旨とも連携し、また「情趣」も「気分」も同じ「Stimmung」の訳語である。また情趣による自然の把握という姿勢は一種の象徴主義に傾斜することになり、田山花袋も「象徴派」が「自然派」から「産れ出た真珠のやうなもの」に譬えている（「象徴派」『文章世界』一九〇七・二〇）が、本論でも引用したように、漱石も基本的に表現を主体の気分の象徴として捉えている。ただ自然主義の作家たちが、作品が象徴するものが人間の内的な生命であるとするのに対して、漱石はむしろ人間と外界の関係が作品に象徴されると考えており、そこに両者の差異があるといえるだろう。

7 この引用は春陽堂から明治四二年（一九〇九）五月に刊行された単行本によっている。『朝日新聞』初出による全集版では「始め気が付いたのは、何でも瑞典か何処かの学者ですが。あの彗星の尾が、太陽の方へ引き付けられべき筈であるのに、出るたびに何時でも反対の方向に靡なびくのは変だと考へ出したのです。それから、もしや光の圧力で吹き飛ばされるぢやなからうかと思ひ付いたのです」となっている。単行本版で挙げられている「マクスエル」つまり物理学者のJ・C・マクスウエルはイギリス（スコットランド）人であり、「瑞典か何処かの学者」というのは曖昧な表現である。単行本を出す際に記述を詳しくしたのは、これが物理学の話題として〈近年〉探求の対象となつていてという印象を高めるためと考えられるが、この修正自体が光圧の測定という話題に込められた象徴性の大きさを物語っている。

8 ニコルス&ハルの実験については池野順一「光放射圧による微粒子操作——三四郎の見た光の圧力とは？」（計測自動制御学会 第15回センシングフォーラム資料、一九九八）を参照した。

9 『東京帝国大学五十年史』（下巻、一九三二）による。

10 小森陽一「漱石の女たち——妹たちの系譜」（『文学』一九九一冬）。

11 エーリッヒ・フロム『悪について』（鈴木重吉訳、紀伊国屋書店、一九六五、原著は一九六四）。近親相姦への傾斜についてはフロイトの理論がよく知られるが、現実にはフロイトが問題化するような母子間の性的関係よりも、きょうだい間の関係の方がはるかに多いとされる（ロバート・スタイン『近親性愛と人間愛——心理療法における「たましい」の意義』小川捷之訳、金剛出版、一九九六、原著は一九七三）。

12 「stray sheep」の挿話が新約聖書にちなむことはよく知られているが、この語自体は新約聖書には見られず、ヘンリー・フィールディングの『トム・ジョーンズ』（一七四九）に初めて出てくる言葉である。捨て子として生まれたトム・ジョーンズが恋人との結婚に至るまでの軌跡が描かれるこの作品で、「stray sheep」という言葉は主人公ではなく、彼と肉體関係をもつことになるウォーターズ夫人という女性によって口にされている。彼女は高い教養をもちながら、それがわざわざいして周囲の怨嗟を買ったりする女性であり、その自身について言われたこの言葉にはやはり単独的な孤立が含意されている。

13 引用はジークムント・フロイト『自我論集』（竹田青嗣編、中山元訳、ちくま学芸文庫、一九九六）による。なお『自我とエス』の初出は一九二三年である。

14 石原千秋「反II家族小説としての「それから」（『東横国文学』19号、一九八七・三）では代助の「過去」の恋がまさに「現在の関係」から逆算されたものである」とし、現在の自己を肯定しようとする意識が過去を虚構化しているとされている。また中山和子「それから——〈自然の昔〉とは何か」（『國文学』一九九一・一）では「彼はそれほど三千代を愛していたか」という疑念が投げかけられ、三千代と彼の兄を介した関



係が崩れたことが「平衡を失った」と記されるのも、「それほどの情熱を持ちえなかったことの粉飾にすぎまい」と述べられている。