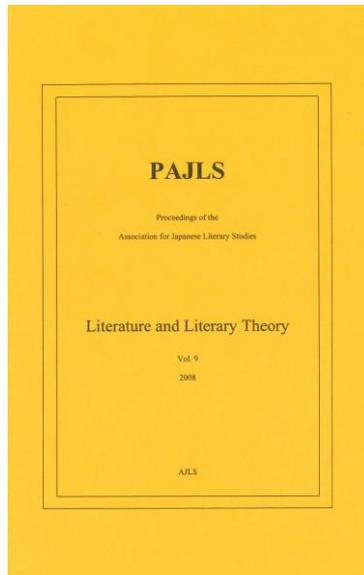


「読者としての漱石」
“Sōseki as Reader”

Yuko Iida 

*Proceedings of the Association for Japanese
Literary Studies* 9 (2008): 51–63.



PAJLS 9:
Literature and Literary Theory.
Ed. Atsuko Ueda and Richard Okada.

読者としての漱石 (Sōseki as Reader)

Yuko Iida
Kobe College

『文学論』における「読者」

本論の目的は、読者としての漱石に焦点絞って、『文学論』をとらえることにある¹。「読者」の側面については、これまでに指摘がないわけではないがそれがどのような特異性を持つのかについて、十分に検討がすすんでいるとはいえない²。『文学論』は、漱石が日本近代文学の大家になる以前に生み出された思索の痕跡である。未だ無名の読者であった漱石に、『文学論』を通して近づいてみたいと思う。

「読者」は、『文学論』の発想の基点となっている。「読者」という要素の重要性に触れた指摘として、塚本利明による『文学論』冒頭の読みかえを参照したい³。塚本は、2002年に出版された金子健二の講義録⁴を、中川芳太郎の講義録ともいえる『文学論』と対照し、『文学論』冒頭の一文「凡そ文学的内容の形式は(F+f)なることを要す」⁵を、「凡そ文学的内容とは読者において(F+f)なる型に変換することを得るものとす」と読みかえることを提案している。金子のノートには、この部分が「(F+f)……文学ノ内容(材料)ハ此形にreduceサルヲ得」と記述されている。塚本は、このreduceの単語が暗黙の前提としている主語は読者に他ならないと指摘し、先の読みかえを提示した。「読者」は、冒頭的前提にも含み込まれていたと考える。『文学論』の根幹に置かれた要素として、漱石という「読者」について考えていきたい。

¹夏目漱石『文学論』（大倉書店、1907）。1903年9月より1905年5月まで行われた「英文学概説」の授業をまとめたもの。原稿の整理は学生であった中川芳太郎に依頼した。漱石はそれに手を入れたが、とくに第四編第六章以下は全面的に書き換えられている。「序」の部分は『讀賣新聞』（1906.11.4）に夏目金之助名で掲載された後、所収。

²たとえば、佐伯彰一は、『英文学形式論』を中心に論じながら「もっぱらcommunicationの問題に、読者の文学理解という面に焦点をあてた文学論として漱石の先駆性は、日本のみでなく、国際的な水準から見て時流を抜くものがあつた、といつていい」と論じ（『英文学形式論』-「先駆者」漱石への不満-『英語青年』112[7]、1966.7）、415、矢本貞幹は、「一九二〇年代にリチャーズやエリオットが議論した「詩と信仰」の問題を連想させる」として「読者の幻惑」論に注目している（『『文学論』の本質』『夏目漱石 その英文学的側面』研究社出版、1971）、102-103。両者の問題提起を展開したものに、Matsui Sakuko, *Natsume Sōseki as a Critic of English Literature* (Tokyo: Center for East Asian Cultural Studies, 1975) があり“*He had probably a strong belief in the method of criticism he used in this book, and his concentration on the problem of communication should be esteemed*”と指摘している（144）。また、内田道雄に「『文学論』を特色づけるものは、(F+f)という図式に込められた記号学的認識であるとともに、「幻惑(illusion)」というタームによって拓かれてゆく読者論的立脚地である」という指摘がある。内田道雄『対話する漱石』（翰林書房、2004）、35。いずれにおいても、「幻惑」という語の出所や文脈については、検討されていない。

³塚本利明「『文学論』本文の検討（一）-冒頭の一句を例として-」『専修人文論集』77、2005.10。

⁴金子三郎編『記録 東京帝大一学生の聴講ノート』（リープ企画、2002）。

⁵夏目漱石『漱石全集』14（岩波書店、1995）、27。以下、『文学論』の引用は同全集によつた。

さて、「読者」に注目するにあたって掲げたい問いが二つある。

一つ目は、「幻惑」とは何か？という問いである。『文学論』において「読者」の問題が明示的に展開されるのは、「幻惑」を鍵にした部分であるが、この「幻惑」については検証がほとんどなされていないからだ。

漱石は、第二編第三章「 ρ に伴う幻惑」において、作者の「表出の方法」と「読者の幻惑」を分け、それぞれについて述べている。簡単に内容を振り返っておこう。はじめに確認されているのは「間接経験」の重要性である。「普通の人事若くは自然界にありては留意せざる若くは留意するに堪へざる、聞きづらき、居づらき境遇等も、これらを一廻転して間接経験に改むる時は却つて快感を生ずるに至るなり」⁶とし、「直接経験が間接経験に一変する瞬間」に「読者の幻惑」が生じるというように、「間接経験」を読書行為の特徴として論じている。そのうえで、「表出の方法」として、作家の「世界観」や「人生観」というような「大袈裟なるもの」ではなく「只だ作家が醜劣、不快なる材料を如何にとり扱ひ、一種の幻惑を吾人に与ふるか」⁷について論じている。実際の経験においては、醜いものや不愉快なもの（あるいは寒さや苦しみなど）が「文学」として描かれるとき、間接経験となったそれらは美や快感に転ずると説き、それが可能になるのは、作者の「表出の方法」によって「読者の幻惑」が生ずるからだというわけだ。読者の側面は、こうして「表出の方法」と対をなしながら、「幻惑」という用語を軸に展開されている。

しかし、この「幻惑」という語については、『文学論』の本文中では参考文献についての言及がなく、その出所についての検証がなされていない。漱石が後に書いた小説のなかで、「幻惑」という概念をどのように実践したかについては論じられていても⁸、そもそも漱石が「幻惑」という概念をどこからどのように手に入れたのかについては、明らかになっていないのである。本論では、まずこの用語の背景について検討し、漱石の議論に独自性があるかどうかを明らかにしたい。

さて、二つめの問いは、作者と読者の関係はどのようにとらえられているのか？ということである。『文学論』には、漱石が示した作者と読者と作品の配置の図がある。漱石は、「普通の記述」の場合、「作中に融化せられざる著者の媒介を待つて始めて之を納受する」⁹ことになるので、「記を記事とし、著を作家とし、読を読として、三者の間隔を図に示せば $\textcircled{\text{記}}-\textcircled{\text{著}}-\textcircled{\text{読}}$ となる」という。「作中に融化せられざる」、つまり強烈な存在感を持つ「著者」の「媒介」によって読者は内容に触れることになるので、三者の関係は「 $\textcircled{\text{記}}-\textcircled{\text{著}}-\textcircled{\text{読}}$ 」となるというわけだ。ここで注目したいのは、漱石の描いた配置が、読書行為をコミュニケーションとしてとらえた場合の見慣れた図式とは異なっているということだ。コミュニケーションとしてとらえた場合は、いうまでもなく著者（送り手）が記事（メッセージ）を読者（受け手）へとなるので、 $\textcircled{\text{著}}-\textcircled{\text{記}}-\textcircled{\text{読}}$ という配置になる。しかし、『文学論』では、記事と読者の間に著者が入り込んでいる。この図式におけるずれは、漱石にとって、読書行為がコミュニケーションとしては感じられていないということを示している。それでは、どのような感覚がそこにはあったのか。本論では、この一風変わった図式にも注目し、漱石が読者として感じていた身体的な感覚、体感について検討したい。ここには、「幻惑」されるという感覚が絡んでいるはずだ。「幻惑」という語が、どのような体感を前提として選ばれた用語なのか、

⁶ 『文学論』、148。

⁷ 『文学論』、149。

⁸ 佐藤裕子『漱石のセオリー『文学論』解説』（おうふう、2005）、63-95、中村美子「『幻惑』としての読み-漱石の『文学論』を手がかりとして-」『国文論藻』2、2003、55-78など。

⁹ 『文学論』、406。

また『文学論』を漱石の読みの体感によって生み出された書物としてとらえるとき、どのような読みの現場が浮かび上がってくるのか考えてみたいと思う。

幻惑「illusion」という用語

まずは「幻惑」という用語に対応する英語をはっきりさせておこう。金子の講義ノートでは、「表出の方法」にあたる部分は「representation of author」、「読者の幻惑」にあたる部分は「illusion of reader」と記されている。漱石の授業では、illusionという語が示されていたようだ。『文学論ノート』¹⁰でも、「幻惑」ではなく、「illusion」としてメモがとられており、「文芸のPsychology」「Enjoymentヲ受ケル理由Various Interpretations」、「Realism & Idealism (Illusion)」の項などに、まとまった記述がある。「幻惑」はillusionの訳語といってよいだろう。同時代の日本でillusionを訳した例は他にもあるが、たとえば鷗外は「官錯」と訳し¹¹、抱月はillusionismを「幻象説」と訳している¹²。つまりillusionに確立した訳語はなく、「幻惑」は漱石の訳語だったといえる。『文学論』独自の用語である「幻惑」という語を離れ、その原語であるillusionという語のもとに、背景を探ることが必要だろう。『文学論ノート』の項目立てにもみられるように、illusionの対にはrealityがあげられる場合がある。しかし、『文学論』では、作者の問題を示すrepresentationと対になり、読者を問題化するための用語となっている。illusionが読者の問題として論じられているということに、注目しておきたい。このような漱石の「幻惑」論に特異性はあるのかどうか。

『文学論ノート』で、illusionについて漱石が参照しているものを確かめてみると、目立つのは、カール・グロース(Karl Groos)の*The Play of Man* (1901)¹³と、ジェームス・オリファント(James Oliphant)の*Victorian Novelist* (1899)¹⁴である。

グロースの著作は、『文学論』第一編第二章の「文学的内容の基本成分」で引用されており、リボー(T. Ribot)の*The Psychology of the Emotions* (1889)と並んで参照された重要な文献といえる。『文学論』の「幻惑」の部分では明示的には触れられていないのだが、『文学論ノート』には、illusionに関して、無視できない分量の抜き書きやコメントが記されている。*The Play of Man*は、遊戯を芸術の起源として論ずるもので、「playful illusion」ついて一節を設けている。ただしそれは、「Imagination」の下位分類に、「Playful Transformation of the Memory-Content」と並列して配されたもので、芸術を規定する根本的概念として扱われているわけではない。一方のオリファントの著作はオースティン(J. Austen)からキプリング(R. Kipling)まで9人の作家をとりあげ、それぞれの作家紹介と作品分析をしたもので、作品の評価を論ずる際に、作者が作り出したillusionにリアリティがあるか否かを一つの基準としてしばしば持ち出している。ただし、illusionの概念については、とくに説明されていない。分析のために用意された術語として用いているのではないといえる。つまり、両文献とも、illusionという概念に、それほど重要性を与え

¹⁰ 村岡勇編『漱石資料-文学論ノート』（岩波書店、1976）。

¹¹ 森田太郎・大村西崖編『審美綱領』（Eduard von Hartmann, *Ausgewählte Werke*）春陽堂、1899。森鷗外『森鷗外全集』21、（岩波書店、1973）所収、230頁参照。

¹² 島村抱月「美学入門」『文芸百科全書』（早稲田文学社編纂、1909）、491。

¹³ Karl Groos, *The Play of Man*, E. L. Baldwin trans. (New York: D. Appleton and Company, 1901).

¹⁴ James Oliphant, *Victorian Novelist* (London: Blackie & Son, 1899)。ただし、Oliphantがどのような人物であったかは、未詳。

ているわけではないのである。それと比較すると、『文学論』において「幻惑」に与えられた意味ははるかに重い。この重さは、『文学論』の際だった特徴と言えるのではないだろうか。illusionという概念がどのように扱われてきたのか、より広く流れを辿ってみたい。

美学事典の類には、illusionismという見出し語がある¹⁵。再現されたものが現実であるかのように感じさせる技法として、ヘレニズム時代からの長い歴史を持つと記されている。しかしより詳細な研究によれば、illusionやillusionismという用語が一つの術語となるのは、18世紀のことと指摘されている¹⁶。そのうえで、小田部胤久は、18世紀のイリュージョニズムの特徴を、「原像-模像」という二項関係を基礎とする「古典的」芸術観としてまとめている¹⁷。バーク(E. Burke)やメンデルスゾーン(M. Mendelssohn)、レッシング(G. E. Lessing)などがその例として検討され、この時期においては、芸術家が透明化し、作品の現実への近さが美の基準となっているという。享受者(読者や芝居の観客)は、その真実の世界に無意識的に同化し没入する存在であり、芸術家に関心を向けることはない。同時に、舞台の側からは、観客が消される。舞台の端に「第四の壁」を想定するという説はその典型で、観客の存在を消すことが説かれた¹⁸。そして、こうした芸術観は、19世紀に向かうにしたがって変化していったという。新たに生まれたのは、「芸術家-芸術作品-享受者」という三者関係に基づく近代的芸術観¹⁹である。その転換を示す例だった例として挙げられているのはシラー(Fr. Schiller)である。シラーは、素朴芸術(naive Dichtung)と情感文学(sentimentalsiche Dichtung)という対概念のもとに、前者を、作品の内に詩人を求めることができないということを理由に批判した。つまり、芸術家・作家が、ここにおいて誕生したことになる。また、Burwickは、やはりレッシングやディドロ(D. Diderot)を例に、18世紀には、享受者の「sympathy」、その「involuntary」な「emotional response」が重視されたとまとめている²⁰。19世紀については、シュレーゲル(A. W. Schlegel)を経て、コールリッジ(S. T. Coleridge)に大きな転換をみてとり、コールリッジがillusionを、「sensation」ではなく「imagination」によるものとしたと指摘している²¹。有名な「willing suspension of disbelief」²²という

¹⁵ たとえば『オックスフォード西洋美術事典』(*The Oxford Companion to Art*)には、「目をあざむいて、描かれたものが現実であるように思わせること」、「イリュージョニスティックな絵画と装飾はヘレニズム時代によく知られており、帝政ローマにおいて高く評価されていた」とある。佐々木英也監修『オックスフォード西洋美術事典』(講談社、1989)、112-113。

¹⁶ 佐々木健一「幸福としての共生-十八世紀フランス美学の基底-」(『思想』776、1989.2)では、18世紀の半ばに術語化したと指摘している。ただし、同『フランスを中心とする18世紀美学史の研究』(岩波書店、1999)ではより正確に、術語的概念ではなく「思想的特徴を記述するためのメタ概念」という指摘に改められている(204)。いずれにせよ「十八世紀美学の全般に見られる」と指摘されている(122)。他に、Pape/Burwickも“no earlier than the eighteenth century”と指摘している。Frederick Burwick and Walter Pape, eds., *Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches* (New York: Walter de Gruyter, 1991), 2.

¹⁷ 小田部胤久『芸術の逆説 近代美学の成立』(東京大学出版会、2001)、53-88、91。

¹⁸ 前掲佐々木(1989)、33-34、Frederick Burwick, *Illusion and the Drama* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1991), 51-52.

¹⁹ 前掲小田部(2001)、91-135。

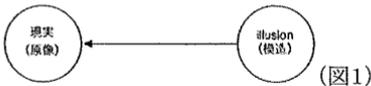
²⁰ 前掲Burwick(1991)、41-126。

²¹ 『文学論』、193-229。

²² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, edited by George Watson (London: J. M. Dent & Sons, 1960), 169.

表現の、「willing」の部分に重要性をみてとり、それが「a voluntary surrender to illusion」²³であることに注目している。そのようにillusionが「sensation」ではなく「imagination」によるものへ移るとき、作家の存在が明確に浮かび上がってくるわけである。

以上の指摘をまとめ、簡単に図式化してみたい(図1)。18世紀のillusionismは、



(図1)

という二者関係で示され、現実の原像への近さが求められた時期といえる。

19世紀に近づくにしたがって、現実とillusionとの距離は問題にされなくなり(図2)、



(図2)

作者の存在が浮かびあがると同時に、芸術家(作者)–illusion–享受者(読者)という三者関係が構成されるようになる。芸術家＝作者の想像性がillusionの源として価値づけられるとともに、享受者＝読者は、作者に近接することを望むようになる。作品が、一種のコミュニケーションの通路の中に置かれた媒体の役割を果たすようになったといえるだろう。現実とillusionが切り離されたということでもある。

さて、それでは漱石が参照した19世紀末から20世紀初めの議論は、どのように展開したといえるだろうか。

コールリッジの考え方は、19世紀末にも受け継がれている。漱石が参照したグロースに戻ろう。グロースが論じるのも「conscious illusion」である。先行研究として、スーリオ(P. Souriau)の「illusion volontaire」や、ランゲ(K. Lange)の「conscious illusion」の議論を引用している。なかでも、コールリッジの「willing suspension of disbelief」を援用して「conscious illusion」を説いたランゲ²⁴は、グロースによって繰り返し参照されている²⁵。illusionという用語は、漱石が留学した世紀の変わり目にも、変容しながら受けつがれてきたということになる。

さて、ここで参照したいのは、『文学論』の同時代評として唯一まとまった分量を持つ登張竹風の『文学論』評である²⁶。というのも竹風は、『文学論』をヨハン・フォルケルト(Johannes Volkelt)

²³ 前掲Burwick (1991)、222-224。

²⁴ E. H. ゴンブリッチ『芸術と幻影 絵画的表現の心理学的研究』(E. H. Gombrich, *Art and Illusion*) 瀬戸慶久訳(岩崎美術社、1979)、381。

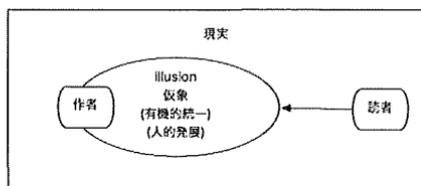
²⁵ グロース自身は、illusionという経験について論じており、例として挙げられるのは、ゲーテやディケンズの創作体験である。そして、読み手の美的快楽がそれと同値に論じられる。別種類のillusionとしてあげられているのは、発熱や麻薬によるillusionの体験である。作者にとってのillusionも、読者のillusionも、子供のハンカチでの人形遊びも、大人の芸術の楽しみも、playfulという語のもとに、類似の体験として一括されている。

²⁶ 登張竹風「我観録 漱石君の文学論を評す」『新小説』12-7、1907.7。

の美学と照らし合わせ、かなりの類似があることを指摘しているからだ。まずは、フォルケルトの議論を整理しておきたい。美的関係、とくに文芸の特権を論ずるもので、「仮象」という概念によって「脱実」した領域を括り出し、そこに「美」あるいは「有機的統一」という価値を見出すものである。作者の位置づけは高く、読者は自らの道徳や宗教的意志などを捨てて、作者の地盤に立つよう求められる。ただしそれは、作品に表現された範囲においてと限定されている²⁷。読者が自らの現実を離れて触れるべきなのは、作者ではなく美である。つまり、現実から切り離された仮象を求めることによって、作者の現実もまた切り捨てられるということだ。この枠組みは、読者が作者へと近づくことを重視するものではない。作者も読者も同様に、ある中心へ向かうといふところに意味をみるものといえるだろう。

フォルケルトの議論を参照すると、先の三者関係に重要な変化があることがわかる。フォルケルトの議論で重要なのはillusionの代わりに用いられている仮象という概念である。加えて、仮象論として鷗外が注目し、また島村抱月が「美学入門」においてillusionismの紹介をする際に例として挙げたハルトマン(Eduard von Hartmann)の議論も参照しておこう。ハルトマンも、概ね同様の枠組みで脱実による仮象に美を見ている。と同時に、ハルトマンはillusionという語が非実、虚偽という印象を招きがちであることを指摘し、「批評家の語に美なる現象をさして官錯illusionといふは仮用に過ぎず」²⁸とも指摘している。ハルトマンは、illusionという語を仮象と差異化しており、むしろ批判的であるとすらいえる。いずれにせよ、illusionという用語が、ハルトマンやフォルケルトにおいて、主要な用語とはなっていないことがわかる。

これらの美学者の議論を図式化すれば、以下のようになる(図3)。



(図3)

読者が自らの現実を離れて触れるべきなのは、作者ではなく美である。作者と読者は、ともに中心に向かっており、その意味で、この枠組みに、コミュニケーションの回路を読み込むことはできないだろう。関心が作者に向かうのではないという点を、重視しておきたい。

漱石が参照したグロースの議論は、こうした図式に重ねることが可能だと思う。グロースの中心概念はplayであるが、それに与えられた超越的な価値は仮象に近い。というのも、playもまた、

²⁷ たとえば、ヨハンネス・フォルケルト『悲劇美の美学』(Johannes Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*) 金田廉訳(大村書店、1925)によれば、作者は「全的な、完備せる、単一性にまで尖れる個人の外観」として理解され、読者は「吾々が吾々の個人的意志の関心を伴へる過程から、吾々を隔離しなければならない」というように自らを制せねばならない(30、38)。「孰れの芸術品も、芸術家がある中に於て形成してある意図に従つて評価されることを、要求しうる」からである。ただし同時に「作品の中に実際に表現されている限り」という限定があり、作品に取り入れられていない思想などについては、「顧みる必要はない」という(282、290、291)。

²⁸ エドワード・フォン・ハルトマン『審美綱領』、230。

現実を離れるという価値によって、その中心性を与えられているからだ。先にも紹介したようにランゲの議論などを通してillusionという用語は19世紀末にも受けつがれているようだが、仮象やplayという概念と繋がりを持っており、与えられた意味は変化している。大きくまとめれば、illusionを論ずる議論において、18世紀においては現実へ向かっていた関心が、19世紀には作者へ向かうようになり、さらに19世紀末には芸術領域の中心化を可能にする議論へと、進んできたという流れをみることができるだろう。19世紀と19世紀の末の図式では、位置関係に変化はないが、重要視される要素が変化したと思われる。

「幻惑」-『文学論』におけるillusion

さて、それでは『文学論』における「幻惑」論は、どのように位置づけられるだろうか。漱石はフォルケルトやハルトマンを直接参照してはいないが²⁹、グロースなどを通して、先に示した作者と作品と読者の関係性、そして現実に対する超越性という価値に触れてはいる。

ここであらためて、竹風の『文学論』評に戻ろう。竹風は類似点を示した上で、フォルケルトの議論との違いとして以下の指摘をしていた。『文学論』には「人間の有価値の現象を捕捉するのは美的関係の特権」という指摘がないこと。また「所謂實際感情の脱離」を「幻惑」として論じながらも「假象論を説かざること」である。この二つの批判からわかるのは、つまり、芸術の特権や、仮象という概念が含んだ有機的統一性などの、仮象論の根幹ともいえる部分についての議論が『文学論』にないということである。「仮象」論と類似点を持ちながらも、全く異質な感覚が、『文学論』には示されているということになる。

第二編第三章「自ら伴う幻惑」において、「読者の側」に話題が絞られた箇所では論じられているのは、「間接経験」と深く関連した「情緒の再発」³⁰と「読者が文学賞翫に際し行ふ除去法」³¹である。前者は「文学を楽しむ資格」に関するもので、読者は「半ば知的、半ば情緒的」であるのが適当と説かれ、後者については、「自己関係」と「善悪」そして「知的分子」を除去することが必要だと説かれる。竹風は、この部分を『文学論』における「脱実」の議論として読んでいる。たしかに「間接経験」の重視と「除去法」をふまえれば、フォルケルトの図式とほぼ重なるように読める。しかし、ここで無視することのできないのが、にもかかわらず「作者」のあり方や「幻惑」の内容そのものに価値や普遍性が付されているわけではないということである。竹風はそこに違和感を呈した。読者と作者が仮象において重ねられていく世界観と、一見似ているようで全く異

²⁹ 1907年12月22日付小宮豊隆宛葉書に「フォルケルトは随分高いね。読まなければ莫大な損だ」とある（『漱石全集』23、岩波書店、1996、157）。竹風の書評後、買い求められたものようである。ハルトマンについては、談話「正岡子規」に、「彼はハルトマンの哲学書か何かを持ち込み大分振り廻してゐた。尤も厚い独逸書で、外国にゐる加藤恒忠氏に送つて貰つたものでろくに読めもせぬものを頻りにひつくりかへしてゐた」とある（『漱石全集』25、岩波書店、1996、277）。ほかに、1906年9月5日付深田康算宛書簡に、「ハルトマンの事は面白く拝見しました」とあり、深田訳「エドアルド、フォン、ハルトマン（予が回想録の一節）」（『新小説』1906.9）を読んでいたことがわかる。ただし、漱石が直接ハルトマンの著作を読んでいたかどうかは未詳。漱石文庫には所蔵されていない。

³⁰ 『文学論』、168-175。

³¹ 『文学論』、175-204。

質な感覚が『文学論』には示されているのである。『文学論』では、読者と作者が一つの中心に向かって重なるように議論が展開していかない。

そして竹風は、『文学論』評の末尾で最も強い口調で次のように批判している。「今のまゝにては、系統上にある／＼の缺陷があつて、読者の地位より観る文学(感納的)と作家の地位より観る文学(製作的)とが、互いに混同錯綜して居るのなぞ、最も遺憾である」。作者と読者の「地位」の「混同錯綜」があるという。フォルケルトの議論では、作者は仮象を作り出す者、読者はそれに自己を重ねる者として、立場の異なりが判然としている。仮象を中心に置いて向かい合う関係とも言え、両者の問題は明確に分けられて論じられているといえる。それでは、『文学論』ではどうなのか。漱石が読者と作者と作品の三者関係を論じているということ自体は、あらためて確認するまでもないだろう。問題は、それらの配置がどのようになされているかということだ。冒頭で掲げた二つめの問いに向かうこととしよう。

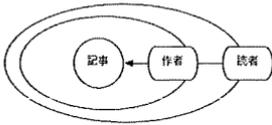
第4編第8章「間隔論」の図式をもう一度振り返っておきたい。先に確認したように、漱石は、メッセージを間に置き作者と読者が向かい合うコミュニケーションとして関係を捉えるのではない図を描いていた。漱石は、「普通の記述」の場合、「作中に融化せられざる著者の媒介を待つて始めてこれを納受する」ことになるので、「記を記事とし、著を作家とし、読を読として、三者の間隔を図に示せば(記)―(著)―(読)となる」とした。続いて引用される『アイヴァンホー』の29章は、特殊な例として挙げられたもので、この記述に含まれた感覚をより明確に示すものとなっている。病に伏して起きあがることの出来ないアイヴァンホーに、付き添いをしていたレベッカが、眼下で繰り広げられる戦いの様子を語って聞かせるという箇所である。

漱石は、このシーンを、「作家に代ふるにRebeccaを以てして始めて相当なる図式を得るものとす」³²と説明し、「(記)―(R)―(読)」という図を描く。そしてさらには、「此特殊なる吾人の幻惑は、記事を操つる著者が、記事に対するよりも、吾人が記事に対するの、遙かに親密の度に於て優れりとの自覚より来るものなり。自から記事中に活動して(圓)外の著者を疎外視するより来る幻惑なり。これを図に示すとき(読記)―(著)なる変形を得るに似たり」³³とする。この変形についての説明は次のようなものだ。「Ivanhoeの記事は重圓を描いて循環するを見る。外圓を描くものはScottにしてRebeccaはこの圓内に活動し、内圓を描くものはRebeccaにして(略)吾人は幻惑を受けて戦況を眼前に髣髴するの結果、内圓を描くものと同時に、同所に立つて覺らず。顧みれば即ち身は既に外圓のうちに擒にせられて、篇中の人物と共に旋轉するを見る。翻つてScottを索むれば遙かに(圓)外に在つて、吾人と利益を共にせざるが如く長嘯するに似たり」³⁴。漱石は、この部分を「重圓」、重なる円として説明している。外円を作者スコットが描き、内円をレベッカが語るといふ入れ子構造である。通常は、読者はその外から眺めるので、記事―作者―読者の順になるわけだ。つまり、要素の関係が単線的に描かれてはいるものの、ここで漱石が問題にしているのは、以下のような、入れ子状の枠組みになっている語りの構造のことであることがわかる(図4)。

³² 『文学論』、407。

³³ 『文学論』、408。

³⁴ 『文学論』、408。



(図4)

これを単線的に示すと、 $\textcircled{記}-\textcircled{著}-\textcircled{読}$ となるわけである。これが「普通の記述」の場合であるが、レベッカが語るこのシーンでは、物語内の語り手レベッカの話を書く読者がレベッカと「同時同所」に立つ「幻惑」に陥り、作者であるスコットを円の外に感じるので、Rebeccaの語りの部分では、 $\textcircled{読記}-\textcircled{著}$ という変形をおこすとなるわけだ。

それでは、記事と自らの間に入った「作者」を、漱石はどのように感じていたのだろうか。普通の $\textcircled{記}-\textcircled{著}-\textcircled{読}$ の関係では「隔靴搔痒の感」³⁵ありという。作者の存在感の強さが、作中の人物や出来事に触れようとする際の「靴」のごとき障害とすら感じられているようだ。その体感について考えるために、さらに三つの比喩を参照したいと思う。

はじめに引用したいのは、「篇中の人物に対しては全く生殺与奪の大権を掌ること尚専制独裁の帝王に似たり」³⁶という比喩である。ここで作者は、圧倒的な強者として説明されている。「吾人が文学を読んで苟も之を賞翫する限りは多くは作者に馬鹿にされ、少なくとも書を手にして面白しと感ずる間全く自己をその作者の掌中に委ねつゝあるものなるべし」³⁷ともいう。「生殺与奪の大権」を握る「専制独裁の帝王」という比喩、また読者は読んでいる間「作者に馬鹿にされ」少なくとも「全く自己をその作者の掌中に委ねつゝあるもの」という描写からは、漱石が、強い作者と従う読者という感覚を持っていたことがうかがえる。

この感覚が、姿を変えて示された比喩を、もう一つ引用しよう。漱石は、作者によって物語が紹介されるといふ感覚を、電話による会話に例えている。「譬へば電話機に他と語るが如し。交換手の斡旋を待つて始めて彼我の意を通ずるに過ぎず。吾人の耳目は常に自から聴き自から見て其聡明に誇らんとするもの、著者の指摘を待つて始めて彼を知り彼女を知るは、わが耳目の聡明を奪はれたるにひとし」。それゆえ、「著者の彼と指し此と教ふるものを疎外するは勢の免かれ難き所なり」³⁸というわけである。作者という外枠は、漱石にとって「電話機」あるいは「交換手」であり、読者は目や耳の力を奪われ不自由さ不具合さを感じさせられているという。作者はほとんど単なる媒体と化しており、それらの人物も出来事も作者の作り出した虚構だということを忘却しているかのようなのである。作者を電話の交換手に例えるというこの箇所は、漱石にとって、作者の位置が作品の向こうではなく、その手前にある者として感じられていたということをよく示しているだろう。また、この作者像からは、作品の所有者として資格が奪われている。作品を作者から切斷し、同時に作者と読者がともに物語へ向かう側に配置されていることになる。

「疎外」という語もまた、興味深い。というのも、先に引用したアイヴアンホーのレベッカの語りを評価する際「自から記事中に活動して圏外の著者を疎外視する」状態と表現していたからだ。ここでは、作中の世界への近さを、作者と競うような奇妙な対抗意識が生じている。この闘争的

³⁵ 『文学論』、408。

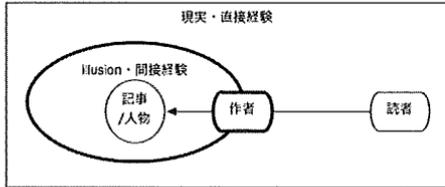
³⁶ 『文学論』、157。

³⁷ 『文学論』、175。

³⁸ 『文学論』、395。

な態度は、漱石にとって、読んでいる際の体感が、コミュニケーションの過程からほど遠いことを示している。竹風は、『文学論』評の末尾で、作者と読者の「混同錯綜」について強い違和感を示していた。戦いが生じうる、この作者と読者のレベルの「混同錯綜」こそが、『文学論』の特徴となっているといえるだろう。

漱石が感じていた、記事と読者の間に作者が存在するように感じられるという感覚、漱石が描いた三者関係の配置をふまえて、『文学論』における「幻惑」を図式化してみたい(図5)。



(図5)

作者の位置を読者の側へまわし、さらに作者による枠取りを強調して示した。作者には、無視することが不可能な強烈な存在性がある。読者と作者は物語に向かう者として同じ側に配置されることとなり、それゆえ、読者としての漱石の中には作者に対する競争意識すら発生していた。18世紀から20世紀へ移る過程で、現実から作者へ、そして仮象としての芸術領域へと、illusionを用いた議論が変化してきた先で、『文学論』は、読者の問題にそれを特化しているといえる。漱石の幻惑論には、このような特殊性がある。読者であるということについて、きわめて強い感覚を漱石は持っており、それがこのようなずれを生み出したのである。

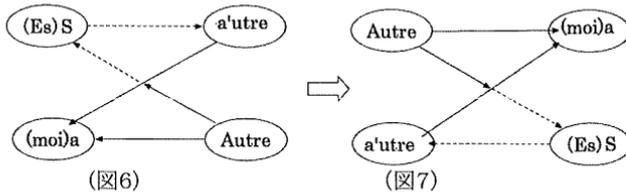
「読者」の場所

漱石の読者としての意識、その身体感覚が語られている箇所として、三つ目の比喩を引用したい。次の一文は、その関係をきわめて感覚的に語っている。「浪漫派の材を天外に取つて、筆を妖嬌に駆るは鏡裏に怪異の影を宿して、その怪異なるが為めに吾人をして眼を他に転ずる事能はざらしむ。写実派の事を卑俗に藉りて文を坦途に馳するは鏡裏に親交の姿を現じて、その親交なるが為めに吾人をして眼を他に転ずるを欲せざらしむ」³⁹。ここで注目したいのは、作者が「鏡」に比喩されているということだ。「読者」は、鏡の向こうに作品の世界があるような感触を持たされている。漱石にとっての、読むということにおける「主体」のあり方を、この比喩は示しているのではないだろうか。鏡の向こうは、見えにくいはずだ。漱石が「作者」に対して示す抵抗感は、それゆえであったか。

鏡という比喩によって思い起こされるのは、ラカンである。作者を鏡だと感じる漱石の体感を図式化して説明するため、ラカンの議論から、シェーマLを参照したい(図6)⁴⁰。

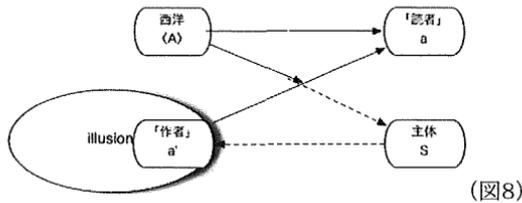
³⁹ 『文学論』、391。

⁴⁰ ジャック・ラカン「《盗まれた手紙》についてのゼミナール」『エクリ』1 (Jacques Lacan, *Ecrit*) 宮本忠雄・竹内迪也・高橋徹・佐々木孝次訳 (弘文堂、1972) など参照。



シエーマLは、そもそも身体的な統一感を持ち得ない状態(切断された身体)にある主体(S)が、鏡に向かうことで、自己の統一したイメージを獲得するように、他者(autre)に向かいあうことによって、統一した自己のイメージを持つ、それによって、分裂した身体感覚が後景化するという図式である。認識しうる自己像「自我」(moi)は、主体そのものではなく、こうして他者によって反射的に作り上げられた虚像、鏡像(a)なのだということが示され、大文字の他者(A)の場所には、象徴界の規範そのものなるもの、言語化された自我と小文字の他者の壁の向こうにあって、主体が直接触れることは決してできないものが置かれる。

このシエーマLの上下左右を逆に示して(図7)、漱石の幻惑という読書行為に重ねれば、次のようになる(図8)。



漱石は、作者を鏡だと感じている。小文字の他者(a')の場所、鏡の場所に作者を置いてみよう。鏡であるならば、そこには、自己の鏡像が映っているはずだ。主体(S)は、作者と作品を鏡として、幻惑にふさわしい「読者」としての自己像(a)を作り出す。そう考えてみれば、なるほど、「読者」というものは、主体自身ではなく、作品に向かいあってはじめて形成される一種の虚像であるということが理解される。幻惑されるために、幻惑の妨げとなるさまざまなものを「除去」し整えられた「読者」とは、その鏡に映った自己像なのである。「読者」が、漱石自身とは別のレベルに作り出された存在であるということは、『文学論』にとって、非常に重要な問題を喚起する。というのも、『文学論』に描かれる「読者」の像は、一通りではないからだ。『文学論』では、西洋の「読者」と東洋の「読者」がせめぎあっている。『文学論』には、たびたび、東洋あるいは日本の「読者」としての違和感が、西洋の「読者」に対して示されている。「読者」としての自己像は、正統な西洋的「読者」像との重なりと異なりによって、統一感と不安感の間で揺れ動くことになる。『文学論』の主体にとっての象徴的な他者(A)は、ニュートラルなものではないのではないから。『文学論』の主体が参入しようとしている象徴界は、「西洋」だ。「西洋」こそが、この場におけ

る規範となる。シェーマに重ねてみたとき、漱石の図の読者の場所が、こうした已むことのない亀裂を孕んでいるということが、浮かび上がってくる。

「西洋」という場における自己像は、漱石にとって決して受け入れやすいものではなかった。倫敦での有名なエピソードに、「往來にて向うから背の低き妙なきたなき奴が来たと思えば我姿の鏡にうつりしなり。我々の黄なるは当地に来て始めてなるほどと合点するなり」という鏡像の話がある(1901.1.5日記)。近づいてくる汚い小男が自分であったことを発見して、漱石は愕然とする。西洋という鏡の中に見出した、自己の鏡像は、受け入れ難い卑小な存在だった。漱石が作り出した作者に対する対抗的な態度には、鏡に映る自己の鏡像への違和感が重ねられているのではないか。

『文学論』の「序」には、よく知られているように、英文学を読むことも、留学して英文学を学んだことも、またそれを大学で講義したことも、『文学論』を出版したことさえも、すべてが「不愉快」な体験であったと語られている。西洋文学を読む経験が、「不愉快」と切り離し得ないのは、こうした自己像への嫌悪感がまつわりついているからである。

「序」に示された対立的な「不愉快」から、漱石と「文学論」を解放する「文学論」の読み方も試みられているが、本論では、この「不愉快」のうちにとどまり、異様な執拗さで強調されたそれを受け取るという立場をとりたい。作者についての三つの比喩は、その姿を変えながらも、同じ配置を示している。そして、いずれの比喩においても、読者は被傷性を帯びている。英文学を読む経験は、漱石にとって「不愉快」と切り離し得ない経験であった。そこには、自己像への違和感、嫌悪感がまつわりついているからだ。

「読者」である自己像は、主体漱石にとって安全なものとは成りにくい。望まない自己像を映し出す鏡に向かう漱石にとって、統一的な自己像によって分裂の体感から逃れることは、容易ではなかったはずだ。漱石は、アイヴァンホーのレベッカの語りの部分について、「催眠術にかゝれる患者の如くに左右を顧みるの遠くして前進す」⁴¹という。ここで漱石は、レベッカに同一化するのだという。「R.の眼を以て見、R.の耳を持って聴かざるべからず。R.と吾人との間に一尺の距離を余すなきに至つて已まざる可からず」⁴²。作者の裏側へ、鏡に映し返されることのない場所に同一化することが望まれているのだが、これは鏡像的自己同一性の手前への退行ではないだろうか。あるいは、作者のillusionそのものに自らが同一化することで、欲望する者ではなく欲望される者になろうとしているとも、または、そのようにして自己を消し去ろうとしているようにも読める。いずれにせよ、漱石にとって読むことが、決して落ち着くことのない、自己像の不安にさらされ続ける経験であり、「不愉快」な経験であったことが理解されるのである。

まとめ

このように、漱石の読む体感が示された『文学論』には、読むことが、亀裂を抱え込む経験となることが示されている。読書という行為は、(コミュニケーションの枠組みで考え得るような)線状に描くことのできる継起的な経験としてではなく、むしろ主体の有様に関わって空間的に体感されている。主体と作者との関係にある亀裂は、より深刻な度合いで主体と「読者」としての自

⁴¹ 『文学論』、416。

⁴² 『文学論』、407。

己像との間でおこっている。『文学論』は、こうした不安の表層においてなされた過剰な言語化の産物といえるのではないだろうか。

こうした亀裂の体感、読むという行為に基本的に含み込まれているといえるかもしれない。しかし、「読者」としての自己の鏡像が受け入れがたいとき、その分裂の体感がきわめて鮮明に浮かび上がってしまうということを『文学論』は示しているのではないか。ここに、マイナーな読者における読みの体感をみたいと思う。漱石の中に生じた読みの体感、決して漱石個人のものではなく、「東洋」という場所から「西洋」にきた読者としての体感だからだ。絶え間なく分裂しながら読み続けた漱石の『文学論』は、文学の理論書としての明快さや整合性はなくとも、その行為の体感をたしかに伝えている。読むことに、何らかの開放性、たとえば因果論や、西洋と東洋の硬直した力学や、ナショナルは統一性からの開放を認めることもできるだろうが、本論では、読むことに発生する困難、読むことの苦しさが見されたものとして『文学論』を読みたい。

最後に、幻惑という用語に戻ろう。「幻惑」という語は、漱石にとって、読者の体感そのものを示す語であった。「幻惑」は、現実を切り離す機能を含んでいた。コミュニケーションの不具合が強烈に感じられる場において、主体が抱え込む亀裂の感覚が、この用語を選び取ったのではないだろうか。その意味で、「幻惑」という用語には、一種の解離の様相を読み込むこともできるのではないかと思う。解離は、現実の時間や場所に対するリアリティが失われた状態を示す用語だが、英文学を読むとき、読者漱石にとって、現実との深い亀裂の感覚がきわめて鮮明な感触としてあったことを「幻惑」という用語に読み込むことができるだろう。そのようにして、読者漱石は「幻惑」という語を選びとったのではなかつたらうか。