

夏目漱石における「感じ」とその変遷

— 俳体詩から「一夜」「草枕」へ —

大島 茉莉

一 はじめに

明治三十八年から三十九年頃の夏目漱石作品および言説には「感じ」という語がよくみられる。「一夜」(『中央公論』二十年九号、明治三十八年九月)についての「分らず」という評価⁽¹⁾に対し漱石が「わからんでも感じさへすればよい」(中川芳太郎宛書簡、明治三十八年九月十一日付)としたことはよく知られる。また「草枕」(『新小説』十一年九号、明治三十九年九月)は「唯だ一種の感じ——美くしい感じが読者の頭に残りさへすればよい」(余が『草枕』『文章世界』一卷九号、明治三十九年十一月)⁽²⁾とされたが、本文の画工による芸術論でも「感じ」の語が繰り返されている。「感じ」の用例は同時期の書簡にも散見される。例えば「亀⁽³⁾拝見面白く候垣隣りよりあの方が感じがよろしく候」(野村伝四宛、明治三十八年七月十三日付)、「伊藤佐千夫の野菊の墓といふのをよんだですか、あれ

は面白い。美くしい感じする」(鈴木三重吉宛、明治三十八年十二月三十一日付)といったものである。

このように漱石が文学を評する時に用いる「感じ」⁽⁴⁾とは何か。本稿ではこれを検討する。まず『文学論』(大倉書店、明治四十年五月)において「感じ」がイギリスの風景画家ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナーの絵画を評するのに用いられていることから明治期の西洋画にその由来を探る。次に「一夜」における「感じ」の表現を俳体詩や象徴詩との関係から検討する。最後に「草枕」における「感じ」と感情移入美学との関係を考察する。以上の観点から明治三十八年から三十九年頃の漱石における「感じ」とは何かを明らかにしたい。

二 「感じ」はどこから来たか

本節では漱石が「感じ」を描き得た例としてターナーの絵画をあ

げていることから「感じ」の由来を西洋画に探る。『文学論』第三編第二章「文芸上の真と科学上の真」には以下のようにある。

由来文芸の要素は感じを以て最とするものなるが故に、此感じを讀者に伝へんとして伝へ得たる時吾人はこれに文芸上の真を附与するを躊躇せず。⁽⁵⁾

この一節から漱石にとって文学とは何かを考える上で「感じ」が重要な概念であったことをまず確認しておきたい。そしてこの「感じ」を描いた例としてあげられるのが「Turnerの晩年の作」である。彼の描いた海や汽車は「自然界」そのまま、すなわち「科学上の真」を描いたものではないが、「自然に対する要求以上の要求を充たし」「確乎たる生命を認むるが故に」、「文芸上に醇乎として真なるもの」と評価されている。⁽⁶⁾

ターナーは印象派に影響を与えたことでも知られているが、仏ラファエル・コランに学んだ黒田清輝、久米桂一郎らいわゆる「外光派」が白馬会を結成したのは明治二十九年のことである。同じ頃、正岡子規は碧梧桐の句を評する中で「此新体と従来の俳句とを比べるとは猶油画の新派（紫派）と油画の旧派とを比するが如し」と述べている。「新派」とは黒田らを指す。さらに「新派」の特徴を「些細なる者の極めて微なる感じを現す」（明治三十年の俳句界（上））、『日本』、明治三十一年一月三日）としてしている。

このように俳句言説においても「感じ」の語が用いられていたことは田部知季が指摘している。子規ら日本派の俳論は、はじめジャンル論が中心であったが、明治三十年代半ばにパラダイムシフトがあり、個人の「感じ」という主観的要素による句評が主流となったといったという。田部は、子規が「感じの善い」といふ語は西洋派の画師に教へられたので、元は画師が画又は天然の景色に就ていふ語」で「画又は景色を見た時に何となく俄に嬉しくて心持が善いといふやうなのがある、其を感じが善いといふ」（『水滸伝と八犬伝』、『ほととぎす』三卷十二号、明治三十三年九月）と述べていることから、碧梧桐らの「感じ」も「この発想に由来するのだろう」としている。⁽⁹⁾

これを踏まえ、黒田清輝の言説を確認してみると、明治二十九年の談話「洋画問答」において「新派と旧派の仕方と、かき方」の違いを問われた黒田は「景色なら景色の形を記するのが旧派、新派と云ふ方は先づ其景色を見て起る感じを書く」と答えており、やはり「新派」の特徴として「感じ」をあげている。黒田は「感じ」を描くとは「景色を見る時には雨の降る時もあり、天気極く宜い時もあり色々ある、其変化を写す」ことや、「さう云ふ空気の中に或る特別の場合があつて、其処の実にチヨツとした感じを写す」ことであるとして⁽¹⁰⁾

さらに漱石に近いところでは、中村不折が『画道一斑』（日本葉書会、明治三十九年十月）において、美術において必要な要素とし

て「位置」「色彩」「筆」使いに加え、「感じがどう顕れて居る」かをあげており、当時「感じ」が美術の重要な要素の一つであったことがわかる。また、不折は「感情」を「感じ」と同義で用いている⁽¹²⁾が、「美術の最終目的は感情を書き出すにある」とした上で、その方法には「客観美」と「主観美」の二つがあると述べている。「客観美」とは「外界の事物を観て感じた事項、例へば景色などを見て、これは面白いと感ずる、そして其感じた景色を写生することであり」「それが自分の感じた通に出来て、人にもそう思はせるやうに出来れば、まづ美術の本旨大目的は達した」という。一方、「主観美」の方は「何か歴史の事柄に就て思ひ出したこと、か、詩を読んで感じた事とか、或は単独に頭の中に幻影を描くとか、何か想像するとかいふ様な事件を書」くことであり、それが「書面に顕はれて、自分も人もそれと点頭げば、それで絵画の意趣は貫徹した⁽¹³⁾」とある。これは「草枕」の画論にも通じる考えである。

このように西洋画家の言説では「感じ」は対象物の「変化」、その瞬間の「特別の場合」や対象物に喚起される感情を指すことがわかる。また、漱石が「感じ」を表現した例にターナーをあげていること、子規ら日本派における「感じ」の由来が西洋画であることから、漱石の「感じ」も西洋画にルーツがあると考えてよいだろう。

三 俳体詩と「わからぬ処が面白い」

前節では、明治三十八年以前から西洋画家において「感じ」の語が用いられ、子規や不折を通じて漱石にも影響があった可能性を指摘した。本節からは「一夜」の「感じ」とは何かを考えるにあたって俳諧の影響を検討する。「一夜」における俳諧の影響を指摘した先行論には「一夜」は談話『戦後文界の趨勢』（『新小説』十年八巻、明治三十八年八月）における主張の実践であり「野心的でハイカラな感覚・気分をたたえた「俳句の如きもの」の世界」を創りだす試みとした竹盛天雄論⁽¹⁴⁾や、漱石の「暗示」概念との関係から「一夜」を「連句の心理」を足場に試みた実験⁽¹⁵⁾だとした佐々木英昭論⁽¹⁵⁾がある。本節ではこれらに加えて俳体詩の影響を明らかにする。

俳体詩は、明治三十七年に高浜虚子と漱石によって提唱された連句を発展させた新詩体だが、定着することなく短期間でその創作は途絶えてしまった。そうした状況からか、虚子との共作「尼」（『ホトトギス』八号二・三巻、明治三十七年十一月・十二月）は一定の評価を得ているものの⁽¹⁶⁾、そのほかの俳体詩が言及されることは少ない。しかしながら「一夜」の表現を考えるにあたってその直前の時期に創られた俳体詩は重要であろう。本節では、俳体詩「離別」と「無題」の二作品に着目してこの問題を検討したい。

まずは俳体詩「離別」（虚子「俳話（六）」内で紹介、『ホトトギス』

七卷十一号、明治三十七年八月十日）を引用する。

道ふなかれ長き別れと

束の間も長きは別れ

水落ちて鮎洪びぬるを

眉照す月こそ憂けれ

舞ふべくも袖短くて

結ねたる柳ちりぐ

盃に泡また消えて

酒の味苦きか今宵

詩成れども唱へかたし

これは俳体詩にはならぬか。わからぬ処が面白い。如何。

ここで注目したいのは付言に「わからぬ処が面白い」とあることである。「一夜」が同時代に「分らず」と評されたことは冒頭にも述べたが、虚子に宛てた書簡（明治三十八年九月十七日付）には以下のようにある。

「一夜」御覽被下候由難有候。御批評には候へどもあれをもつとわかる様にかいてはあれ丈の感じは到底出ないと存候。あれは多少分らぬ処が面白い処と存候。

「一夜」のわからなさとは、起承転結のような話の筋がないことや、象徴性の高い会話に起因すると考えられるが、右の書簡からはそれは「感じ」を表すためにあえて選択された方法であったことがわかる。

この「感じ」と「わからぬ処が面白い」の繋がりを示す傍証として以下のような言説もあげられる。たとえば少し時期が上るが「小説『エイルキン』の批評」（『ほと、ぎす』二卷十一号、明治三十二年八月十日）に「十のものを一から十迄書くのは明瞭に違ないが、云はゞ教科書的である。自然の勢として趣味に乏しくなる。著作を翫味せしむると云ふ以上は、十の中を八分通叙して、残る二分を読者が想像力を用ゆる余地として存して置かねばならぬ」とある。続く箇所には「就中叙述の際幾分の空間を割て読者の情解に一任するのは、作詩作歌に必要な方法である」とあり、この「情解に一任する」は「感じ」させると同意であると考えていいだろう。また『文学評論』（春陽堂、明治四十二年三月）三編「アヂソン及びスチールと常識文学」では、ジョゼフ・アディソン「マーザの幻夢」（『スペクテイター』一五九号）について「恐ろしい様な幻を見ると云ふ筋」にも関わらず「神秘的な所」は作者が説明してしまっているためよくわかるが「然しよく分ると云ふのがよく感ずると云ふ訳ではない。否なある物になるとよく分る様に却てよく感じなくなつたとも云ひ得る」とある。さらに伊藤佐千夫「野菊の墓」（『ホトトギス』九号四卷、明治三十九年一月一日）の結末について「女

が死んで写真を持つて居るのは寧ろ幼稚です。もつと上等に行けばそんな眼に見えるものを持たないでそれ以上の感じを起させるがいゝ」（森田草平宛書簡、明治三十九年一月七日付）と評したのも同様の主旨だろう。

このように、漱石には「感じ」を出すには「わからぬ処」があるのが肝要であるという考えがあった。そうしてみると「一夜」についての「分らず」という批評は、「感じ」を出すことを試みた本人にとつては狙い通りであったと言える。

先にあげた俳体詩「離別」は、閑寂とした秋の別れを思わせながらも末尾の「詩成れども唱へかたし」という一文が掴みかけた全体のイメージをかき消してしまうような一篇で、「わからぬ処」があるからこそ余韻が残る「面白」さがある。付言には「感じ」の語はないが、虚子宛書簡の「わかる様にかいてはあれ丈の感じは到底出ない」という言説と併せて考えれば、「一夜」に先行して「離別」において「感じ」を表現する試みがあったと言えるだろう。「感じ」を表現する試みは約一年前の俳体詩「離別」に芽吹いていたのである。

また「一夜」への影響という観点では次にあげる俳体詩「無題」（『ホトトギス』八号一卷、明治三十七年十月十日）も注目に値する。

なげし浮世に恋あらば

睡中などて詩なからん

春蘭燈の宴罷んで

小袖を寒み臥す掾の

欄に上るや花の影

枕にひゞく星落ちて

李白の酔を忍ぶ時

銀河流れて夢に入る

眠らば春の夜の高殿

ここでは「恋」のモチーフが詠まれているが、これは『漾虚集』全体のライトモチーフでもある「ひと目見てすぐ惚れる」（「一夜」）を先行している⁽²⁰⁾。さらに「一夜」で「髻の人」が「夢の話し」を語る箇所には「無題」と多くの共通点がみられる。

「夢の話しを蜘蛛もきゝに來たのしろ」と丸い男が笑ふと、

「さうぢや夢に画を活かす話しぢや。きゝ、たくば蜘蛛も聞け」

と膝の上なる詩集を読む気もなしに聞く。眼は文字の上に落れども瞳裏に映ずるは詩の国の事か、夢の国の事か。

「百二十間の廻廊があつて、百二十個の燈籠をつける。百二十間の廻廊に春の潮が寄せて、百二十個の燈籠が春風にまた、く、朧の中、海の中には大きな華表が浮かばれぬ巨人の化物の如くに立つ。……」

（中略）

「其画にかいた美人が？」と女が又話を戻す。

「波さへ音もなき朧月夜に、ふと影がさしたと思へばいつの間にか動き出す。長く連なる廻廊を飛ぶにもあらず、踏むにもあらず、只影の儘にて動く」

「一夜」の地の文では季節は夏であるが、「髯の人」の「夢の話」の中では、季節は俳体詩「無題」と同じ「春」になっている。ほかにも「睡中などで詩なからん」「無題」と「詩の国の事か、夢の国の事か」「一夜」、「春蘭燈」「無題」と「百二十個の燈籠」「一夜」、「花の影」「無題」と「画にかいた美人が」影がさしたと思へばいつの間にか動き出す」「一夜」といった対応が見られる。また「一夜」全体の構成と比すれば物語が眠りで閉じられる点も同じである。このようにみると、俳体詩「無題」も「一夜」の表現の源流として再評価できよう。

以上、俳体詩「離別」に「わからぬ処が面白い」とあることに着目し、「一夜」における「感じ」の表現の要諦は「わからぬ」部分を残すことにあること、その源流が明治三十七年から集中的に創作された俳体詩にあることを指摘した。次節では、これを踏まえながら、「一夜」における俳諧的要素が、当時隆盛期にあった象徴詩とどう切り結ぶか検討する。

四 「流行のシムボリズム」と「一夜」の「感じ」

「一夜」発表の明治三十八年は上田敏の紹介によって仏象徴詩が広まりをみせた年でもある。「一夜」の同時代評には「これも流行のシムボリズムか」とあり、漱石自身も「吾輩は猫である六」において「送籍と云ふ男が一夜といふ短篇をかきましたが、誰が読んでも朦朧として取り留めがつかない」と諧謔を弄したことはよく知られている。実際「一夜」の表現には象徴詩を彷彿とさせるものがあり、江藤淳は「一夜」の「感じ」の試みは「散文による象徴主義の実験⁽²¹⁾」と指摘した。同時に「一夜」には俳諧的要素があることは、前節で論じてきた通りである。本節では「一夜」において象徴詩と俳諧の要素がどのように「感じ」を表すことに結びついているかを検討する。

まずその背景として漱石の象徴観ならびに同時期に象徴詩と俳諧が接近する状況があったことを確認しておきたい。漱石は同時代の象徴詩移入について「原作者の真意を了解して居るやうに自分一人で得意になつてゐる風があるが、実はそれは多くの場合、作者のシンボリズムを歪曲してゐる場合が多いのであつて、これ位真相を掴むに困難なものな⁽²²⁾く、「私自身にしたところで正直なところシンボリズムの詩を評釈する力はない」としている。こうした発言からは上田敏が想起されるが、その象徴主義理解については佐藤伸宏

論に詳しい。佐藤は、敏が翻訳したジャーナリストのジュール・ユールによるアンケートに対するステファヌ・マラルメの回答⁽²³⁾について「マラルメは「暗示」の表現がもたらす「神秘（謎・分りにくさ）」の作用そのものを通して「象徴」の成立が果たされると述べて、「暗示」の手法の重要性を指摘しているが、対して敏の翻訳では「幽玄」の活用それ自体を「象徴」と見做しつつ、その「暗示」という「幽玄」な表現が「一の心状」を喚起するところに象徴詩の成立を認められている」とその齟齬を指摘している⁽²⁴⁾。さらに、『海潮音』「序」で「鷲の歌」が例にあげられていることについて、敏が依拠したヴィジェールコック『現代詩』（メルキュール・ド・フランス、一八九七年）では、寓意と象徴が区別されているにも関わらず、敏は「観念的な性格の強い」「寓意詩」の「鷲の歌」を「象徴詩の範例として提示」したと指摘している⁽²⁵⁾。

一方、漱石は『文学論』第三編第一章「文学的Fと科学的Fとの比較一汎」において「象徴」の難しさと「東洋の詩歌」に言及するくだりで「特に注目すべきは其解釈に於て彼等が甚しき弊風を醸して得意なるにあり。例えば芭蕉の「古池や」に禅理ありと説き、「物云えば唇寒し秋の風」に人事道德の意義を附着するの類比々皆然り⁽²⁶⁾、「凡そ文学における象徴法は其記号が代表する意義を思索の結果、読者に案じ出ださしむるにあらずして、之を苦勞もなく自然と誘ひ出すにあり⁽²⁷⁾」と象徴を寓意で解釈することを批判している。ちなみに、このような象徴理解について漱石と通じるものがあるのは蒲原

有明である。『春鳥集』「自序」（本郷書院、明治三十八年七月）では、象徴的な文学として芭蕉をあげ、また「古池」に禅意ありといひ、「木槿」に警戒ありと解するは、珠玉を以て魚目と混ざるなり⁽²⁸⁾、「文壇に散文詩の目あり、その作るところのもの、多くは散漫なる美文に過ぎず。ポドレエル、マラルメ等の手に成りたるは果してかくの如きものか⁽²⁹⁾」と、やはり象徴と寓意の区別がなされていないことを嘆いている。

また、俳諧のヨーロッパへの伝播が始まったのもこの頃で『学燈』（丸善雄松堂出版、明治三十七年九月・十月）には沼波瓊音「西眼に映じたる俳諧⁽³⁰⁾」が掲載され「一夜」掲載と同号の『中央公論』には野口米次郎「世界眼に映じたる松尾芭蕉」が掲載された。野口は「余はマラミーを思ふと芭蕉翁を想起する」とステファヌ・マラルメと芭蕉の類似を繰り返し述べている⁽³¹⁾。また、フランスへの俳諧伝播に重要な役割を担ったポール・ルイ・クーシューが日本に滞在したのもこの頃（明治三十六年九月から明治三十七年五月まで）で、彼は俳諧をフランス象徴詩との関連において捉えたという⁽³²⁾。

こうした背景を踏まえ「一夜」の本文を改めてみると、象徴詩と俳諧、両方の要素が組み込まれていることに気が付く。冒頭から順にみていく。

「美しくしき多くの人の、美しくしき多くの夢を……」と髯ある人が二たび三たび微吟して、あとは思案の体である。灯に写る

床柱にもたれたる直き脊の、此時少しく前にかゝんで、両手に抱く膝頭に陰しき山が出来る。佳句を得て佳句を續き能はざるを恨みてか、黒くゆるやかに引ける眉の下より安からぬ眼の色が光る。

「描けども成らず、描けども成らず」と掬に端居して天下晴れて胡坐かけるが繰り返す。

「一夜」の会話文における話題の中心は「夢」を描くことであるが、登場人物三人のうち「髻の人」と「女」は「真面目に」その方法を検討し、「丸顔」は話をそらしたり茶化す役割であることをまず確認したい。

「縫へば如何な色で」と髻あるは真面目にきく。

「絹買へば白き絹、糸買へば銀の糸、金の糸、消えなんとする虹の糸、夜と昼との界なる夕暮の糸、恋の色、恨みの色は無論ありましょ」と女は眼をあげて床柱の方を見る。愁を溶いて鍊り上げし珠の、烈しき火には堪へぬ程に涼しい。愁の色は昔しから黒である。

(中略)

此時「脚気かな、脚気かな」と頻りにわが足を玩べる人、急に膝頭をうつ手を挙げて、叱と二人を制する。三人の声が一度に途切れる間をク、ーと鋭き鳥が、檜の上枝を掠めて裏の禪寺

の方へ抜ける。ク、ー。

「夢」を「画」にするという話題に加え、「髻の人」と「女」のやりとりでは、色による象徴表現や「羊皮の表紙に朱で書名を入れた詩集」といった象徴詩を連想させるモチーフがおそらくは意図的に散りばめられている。「浮かばれぬ巨人の化物」というのも、仏象徴主義の画家ギュスターヴ・モローやオディロン・ルドンが描いた「キュクロプス」を連想させる。一方、「丸顔」の登場場面には「五月雨」「脚気」「ほと、ぎす」などの俳諧を連想させる季語が配置されている。

「画から女が抜け出るより、あなたが画になる方が、やさしく御座んしよ」と女は又髻にきく。

「それは気がつかなんだ、今度からは、こちが画になりましょ」と男は平気で答へる。

「蟻も葛餅にさへなれば、こんなに狼狽へんでも済む事を」と丸い男は腕をうつ事をやめて、いつの間にやら葉巻を鷹揚にふかして居る。

五月雨に四尺伸びたる女竹の、手水鉢の上に蔽ひ重なりて、余れる一二本は高く軒に逼れば、風誘ふたびに戸袋をすつて掬の上にもはらくと所扱はず緑りを滴らす。「あすこに画がある」と葉巻の烟をぷつとそなたへ吹きやる。

「夢の話し」は「蜘蛛」や「烈しき戸鈴の響」、「東隣の合奏」にたびたび中断される。これは「三つの烟りが蓋の上に塊まつて茶色の球が出来ると思ふと、雨を帯びた風が颯と来て吹き散らす」という箇所にも表されている。終盤にさしかかり「蟻の夢が醒め」と、三人は現実を「画」にすることに目を向ける。ここで俳諧的な表現を提示する役割を担う「丸顔」が眼前にある自然そのものが「画」であると主張していることも重要である。

このように漱石の象徴観や同時代に象徴詩と俳諧の接近があったことを踏まえ「一夜」本文を分析すると、「髻の人」と「女」は「夢の話し」すなわち象徴詩の表現の難しさを話題にしており、一方「丸顔」は俳諧的な表現、とくに写生的な自然描写こそが画になることを主張していると解釈できる。このような構造から当時の漱石の象徴観すなわち「一夜」の「感じ」とは象徴詩と俳諧の交差点にあったと言えよう。また末尾に「三人の言語動作を通じて一貫した事件が発展せぬ？人生を書いたので小説をかいたのではないから仕方がない」とあるように「一夜」には小説らしい筋がないことは先行論でも議論されてきたが、このことは前節で論じた「感じ」には「わからぬ処」が肝要であるという考えと矛盾しないだろう。

五 「感じ」から「心持ち」「ムード」へ

「草枕」は、漱石の美学的見地が窺える作品として注目されてきた。とくにレッシング「ラオコオン」（二七六六年）の影響は重要だが、これについては既に清水孝純や神田祥子による詳細な論考があるため、本稿では視点を変え「草枕」における「感じ」とドイツ感情移入美学の関係を検討する。漱石と感情移入美学の関係については、漱石の象徴観形成における要素としてこれをあげた福島君子論³⁵や、漱石の気分象徴理論と早稲田派の論考の同時代性を指摘した権藤愛順論³⁶があるが、管見の限りでは「草枕」の芸術論との関係を詳細に検討したものはなかった。

感情移入美学は、ドイツの哲学者フォルケルトとテオドル・リップスによって体系化された意識以前の感情に着目する美学である。明治期の文壇における受容については権藤論に詳しい。これによると、その受容には明治三十八年九月に欧州留学から帰国した島村抱月が大きな役割を果たした。抱月は「文芸上の自然主義」（『早稲田文学』二十六号、明治四十一年一月）「自然主義の価値」（同三十号、同年五月）等で感情移入美学の理論を取り入れた「新自然主義」を提唱しこれは早稲田派を中心に広まっていった。その先駆である「囚はれたる文芸」（同一号、明治三十九年一月）では、フォルケルト『美学体系』（一九〇五—一九一四年）の *Stimmungs sym-*

bolik の概念に触れ、以降の論考でも重要となる。独語 Stimmung は英語では mood だが、日本語では「情調」「気分」「情趣」「感じ」「心持」等と訳されたという。また権藤は「反省的意識以前の「直接経験」においてこそ主客の融合が果たされているという抱月の説く理論が拡がりをみせたのは、リップスの理論だけでなく、やはりこれと非常に類似した「ベルクソンやウィリアム・ジェームズとの「同時代性という側面」があるとしており、⁽³⁷⁾ 漱石との関係を考えるにあたって示唆的である。

漱石のジェームズ受容の時期ははまだ議論があるが、明治三十五年頃から始まり『文学論』における言及を経て「意識の連続」が述べられる「文芸の哲学的基礎」(『東京朝日新聞』、明治四十年五月四日～六月四日)や「創作家の態度」(『ホトトギス』十一巻七号、明治四十一年四月)において顕著となるという見方が一般的である。⁽³⁸⁾ 権藤は「創作家の態度」で述べられた「第三段の主観的象徴」という概念は「気分や情調を表現するための方法論として主客融合を唱える」点で抱月らと同時代性があることも指摘している。⁽³⁹⁾

漱石の感情移入美学受容については、金子健二が「講義に引用した参考書として「テオドール・リップスの『美学』『感情移入説』『喜劇と滑稽の研究』」⁽⁴⁰⁾ 其他の著述」をあげている。また漱石蔵書にはフォルケルト『美学大系』(一九〇五年版)『悲劇美の美学』(一九〇六年版)がある。小宮豊隆宛の明治四十年十二月十三日付書簡で、乙骨三郎「美の規範に関するフォルケルトの説」(『哲学雑誌』

二四九号、明治四十年十一月十日、二五〇号、同年十二月十日)を求め、同月二十二日の書簡では「フォルケルトは随分高いね」と話題にしていることを考えると、蔵書の購入はこの頃かも知れないが、この時期にフォルケルトに関心を示しているのは、同時期の抱月ら早稲田派の関連論考の影響とも考えられる。

こうした背景を踏まえ「草枕」本文を見ていきたい。引用するのは「草枕六」で画工が「感じ」の表現に考えを巡らせる場面である。

去れど一事に即し、一物に化するのみが詩人の感興とは云はぬ。ある時は一瓣の花に化し、あるときは一双の蝶に化し、あるはウオーゾウオースの如く、一団の水仙に化して、心を沢風の裏に繚乱せしむる事もあらうが、何とも知れぬ四辺の風光にわが心を奪はれて、わが心を奪へるは那物ぞとも明瞭に意識せぬ場合がある。

(中略)

強ひて説明せよと云はる、ならば、余が心は只春と共に動いて居ると云ひたい。あらゆる春の色、春の風、春の物、春の声を打つて、固めて、仙丹に練り上げて、それを蓬萊の靈液に溶いて、桃源の日で蒸発せしめた精気が、知らぬ間に毛孔から染み込んで、心が知覚せぬうちに飽和されて仕舞つたと云ひたい。普通の同化には刺激がある。刺激があればこそ、愉快であらう。余の同化には、何と同化したか不分明であるから、毫も刺激が

ない。刺激がないから、窈然として名伏しがたい楽がある。

ここでは表現すべき心の状態が「明瞭に意識せぬ場合」が論じられている。「心が知覚せぬうちに」というのも同様の意味であろう。これは意識以前の感情を重視する感情移入美学の問いと通じるものである。また「何と同化したか不分明である」同化にこそ「楽がある」とされている。これは抱月も重視した「主客の融合」の感覚に近いものではないだろうか。続いて画工は「此境界」つまり「明瞭に意識せぬ」状態の心を画にすることを考えるが、ここでは以下のように述べられる。

只感興の上した刻下の心持ちを幾分でも伝えて、多少の生命を
 愉悦しがたきムードに与ふれば大成功と心得て居る。

ここでは「感じ」が「心持ち」「ムード」と言い換えられている。Stimmungの英訳がムードであり、日本語では「心持」等と訳されたのは既に述べた通りである。意識以前の感情を描くことや対象物との「同化」への言及とともに「心持ち」「ムード」という語が持ち出されていることは「草枕」における感情移入美学の影響を考える上で注目に値するだろう。

「草枕三」では、「おのれの感じ」を表す方法として「十七字」があげられ、「余が『草枕』でも『草枕』は「美を生命とする俳句

的小説」と俳諧との関係が明言されている。また本節で引用した箇所が続く場面では、那美の姿が詩的に描写されその美しさを画工は「春の宵の一刻を千金」と表すが、「一夜」にも「女」が画になろうとした姿を「髻なき人」が「刹那に千金を惜しまず」と言う場面があった。このように「草枕」の「感じ」は基本的には「一夜」の延長にあるが、本節でみてきたような「草枕」に特有の問題提起や語の変化を検討するとその「感じ」概念には変化の兆しが見られるのである。

六 おわりに

本稿では、漱石における「感じ」とは何かを検討してきた。まずは『文学論』におけるターナーへの言及を手がかりに子規や不折の言説を検討し、その由来には西洋画における「感じ」があることを指摘した。次に「分らぬ処が面白い」という言説から「一夜」の源流に俳体詩があることを指摘した。さらに「一夜」における漱石の象徴観すなわち「感じ」とは象徴詩と俳諧の交差点にあるとした。最後に「草枕」の「感じ」に同時代に受容され始めた感情移入美学の影響がみられることを検討した。これ以降、漱石言説における「感じ」という語の使用頻度は減るが、その概念は、時代の影響を受けながら創作の中で更新されていくと考えられる。

【付記】

引用に際して適宜圏点・ルビは省略し旧字は新字に改めた。強調の傍点
はすべて著者による。年代表記は明治期については元号、それ以外は西暦
を用いた。「草枕」「一夜」および漱石書簡の引用は『定本 漱石全集』（岩
波書店、二〇一六年十二月―二〇二〇年三月）による。本稿は、二〇二四
年度早稲田大学国文学会秋季大会における口頭発表に基づく。

注

- (1) 「中央公論」の夏目漱石氏の「一夜」一読して何の事か分らず、劍菱
「芸苑時評」、『読売新聞』、明治三十八年九月七日（『夏目漱石研究資料集
成第一巻』、日本図書センター、一九九一年五月、三十一頁に拠る）、「読
んで何のことやら更に分らず、これも流行のシムボリズムか」、無署名「文
芸片々録」、『早稲田学報』一二四号、明治三十八年十月（同前、三十三
頁に拠る）など。
- (2) 『定本 漱石全集』第二十五巻、岩波書店、二〇一八年十二月、二三〇頁。
- (3) 「亀」（『帝国文学』十一巻七号、明治三十八年七月）は、梅雨の長雨で
鬱屈とした時間を過ごす「僕」が「兄から来た手紙」に「亀の一語」をみ
たことから「夢見た様な心持ち」で故郷に思いを馳せるという内容の短篇
で「空想と追想」を写生的に描写している。
- (4) 同時代の辞書で「かんじ」「感」の項目を引くと（一）感受すること。
感覚。（二）知覚すること。会得。（三）うつり染むこと。感じ動くこと。（四）
き、め。とある（金沢庄三郎『辞林』、三省堂書店、明治四十年）。また、
明治三十年第二回白馬会に出展された黒田清輝「智・感・情」が、それぞ
れ仏絵画の理想（Ideal）・印象（Impression）・写真（Real）を表すとさ
れたことは物議を醸した（三輪英夫「黒田清輝筆「智・感・情」をめぐっ
て」、『美術研究』三二八号、一九八四年六月、高階絵里加「黒田清輝の岡
倉天心像——「智・感・情」の主題と成立をめぐる」、『美術史』一三九
号、一九九六年二月等を参照した）。森鷗外は「初め感とは Sensation の

意かと思つたが、誰やらに聞けば Impression だとの事」（黒田清輝筆智・
感・情）糕阪、『美術評論』第二号、明治三十年十一月二十日）と述べて
いる。このように当時の一般的な「感じ」は、sensation, perception, feel-
ing, effect などに Impression の意味を含んでいたと考えられる。

- (5) 『定本 漱石全集』第十四巻、岩波書店、二〇一七年十一月、二五九頁。
- (6) 同前。
- (7) 『子規全集』第五巻、講談社、一九七六年五月、十一頁。
- (8) 『子規全集』第十四巻、講談社、一九七六年一月、二七五頁。続けて子
規は小説にも触れており「小説中の感じの善いといふ場合は画の如く一見
して直に打たれるといふやうな客観的の光景である事を要すると共に、其
光景が其中の人物の所作によりて幾分かづ、時間的に変化していくといふ
事を許す」とある。
- (9) 田部知季「高浜虚子と「感じ」の時代——明治三十四年前後の俳句言説
試論——」、『日本文学』六十五巻九号、二〇一六年九月。
- (10) 大橋乙羽編『名流談海』、明治三十二年（黒田清輝『絵画の将来』、中央
公論美術出版、一九八三年六月、十八・十九頁）。
- (11) 十二頁。
- (12) 「教師が学校で我々を教ふる骨子とも称すべきは、一にも二にも感情を
描けといふことである。此手はこういう感じではないか、君のは感じが違
つて居る。君はモデルの圭角ばかりを描いて居るが、それでは不可ぬ、ず
うと見渡した感じを書けばよい」（一九頁）とある。
- (13) 一一四頁。
- (14) 『漱石 文学の端緒』、筑摩書房、一九九一年六月、一一七・一一八頁。
- (15) 『漱石先生の暗示』、名古屋大学出版、二〇〇九年八月、二八三頁。
- (16) 松井利彦「漱石の連句・俳体詩の問題——「倫敦塔への道」——」、『日
本文芸の研究』、桜楓社、一九七八年五月、江藤淳「パナマの帽子」（漱
石とその時代 第三部）、新潮社、一九九三年十月）等。松井は俳体詩「無
題」については「蕪村的な匂いをもつ唯美という以外に特色はない」とし

- ている。
- (17) 『定本 漱石全集』第十三巻、岩波書店、二〇一八年七月、一〇一頁。
ウォッツ・ダントン『エイルウィン』（一八九八年）を評したものと。
- (18) 東京帝国大学文科大学における講義「十八世紀英文学」（明治三十八年九月から四十年三月まで）に基づくもの。
- (19) 『定本 漱石全集』第十五巻、岩波書店、二〇一八年十一月、一八七頁。
- (20) 小宮豊隆は「一夜」には「幻影の盾」と同様に「運命的な恋愛」が扱われているとした。（『短篇 上』、漱石全集二巻「解説」、岩波書店、一九三六年四月）「趣味の遺伝」にも「ロメオがジュリエットを一目見る、さうして此女に相違ないと先祖の経験を数十年の後に認識する」（『定本 漱石全集』第二巻、岩波書店、二〇一七年一月、二四二頁）とある。
- (21) 「象徴」が、喩の対象から剥ぎ取られた隠喩の連鎖によって、言語を絶する「感じ」を「出」そうとする企てであるとすればなら、それは当然詩においてのみならず、散文においても達成不可能なはずはない（『漱石とその時代 第三部』前掲書、一三四頁）とある。
- (22) 明治三十七年五月九日の「英文学概説（内容論）」講義における発言（金子健二『人間漱石』、いちろ社、一九四八年十一月、一〇二頁）。
- (23) 初出「明星」明治三十八年六月。『海潮音』収録マラルメ「嗟嘆」の末尾に掲載。
- (24) 佐藤伸宏「日本近代象徴詩の研究」、翰林書房、二〇〇五年一〇月、五十八頁。
- (25) 同前、五十八―六十頁。
- (26) 『定本 漱石全集』第十四巻、二〇一八年十二月、岩波書店、二五〇・二五一頁。
- (27) 漱石の象徴観が、明治後期における「象徴と寓意の問題」を「非難」するものであったことは、福島君子「研究ノート 漱石と象徴―その歴史的背景―」及び思想的背景について―（『比較文学』三十一巻、一九八八年三月）にも指摘がある。福島は漱石のリップス、フォルケルト受容にも言及している。
- (28) 「元禄期には芭蕉出でて、隻句に玄到を寓せ、凡を練りて霊を得たり。わが文学中最も象徴的なるもの」とある。
- (29) 蒲原有明『春鳥集』、七・八頁。
- (30) 紅野敏郎によると「西眼」に「映じた」日本の「俳諧」の姿をこの時期にいち早く紹介したものとある（『学鑑』を読む（八）——沼波瓊音と久保天隋（上）——、『学鑑』八十六巻八号、丸善雄松堂出版、一九八九年八月）。
- (31) 野口のヨーロッパにおける俳諧伝播については、堀まどか「芭蕉俳諧は究極の象徴主義？——野口米次郎が開けたパンドラの箱」（鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄——日本的なるもの』への道程、水声社、二〇〇六年九月所収）に詳しい。
- (32) 金子美都子『フランス二〇世紀詩と俳句——ジャポニスムから前衛へ』、平凡社、二〇一五年十一月、九十二頁・一〇〇頁を参照した。
- (33) 江藤淳は「一夜」の世界は、名前の代りに仮りの「名」を立て、仮りの「名」を立てることによって通常の小説の世界を根底から「異化」し、小説からプロットの可能性をほぼ完全に剥奪したところに成立している世界であるとした。（『漱石とその時代 第三部』前掲書、一一七頁）
- (34) 清水孝純「草枕」の問題——特に「ラオコン」との関連において——、『文学論輯』二十一、一九七四年三月、神田祥子『漱石「文学」の黎明、青簡舎、二〇一五年一月。
- (35) 同注(27)。
- (36) 権藤愛順「木下杢太郎「硝子問屋」の情調表現——主客融合と無意識——」、『日本近代文学』第九十四集、二〇一六年五月。
- (37) 同前および、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』四十三集、国際日本文化研究センター、二〇一二年三月所収）を参照した。「主客の融合」に関する同時代の論考には、島村抱月「今の文壇と新自然主義」、『早稲田文学』

十九号、明治四十年六月、相馬御風「自然主義論に因みて」、同二十号、同年七月、同「文芸上主客両体の融合」同二十三号、同年十月等がある。

また、抱月の美学理論について、岩佐壮四郎「島村抱月の文藝批評と美学理論」(早稲田大学出版部、二〇一三年五月)も参照した。

- (38) 小倉脩三『夏目漱石 ウィリアム・ジェームズ受容の周辺』(有精堂出版、一九八九年二月)、『漱石の文学理論』(翰林書房、二〇一九年十一月)を参照した。

- (39) 同注(36)

- (40) 同注(22)、一八五頁。