慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	漱石における「間隔的幻惑」の論理：『文学論』を精読し『野分』に及ぶ
Sub Title	
Author	服部, 徹也(Hattori, Tetsuya)
Publisher	慶應義塾大学国文学研究室
Publication year	2013
Jtitle	三田國文 No.58 (2013. 12) ,p.33- 48
JaLC DOI	10.14991/002.20131200-0033
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00296083-20131200-0033

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

漱石における「間隔的幻惑」の論理

――『文学論』を精読し『野分』に及ぶ――

服部徹也

※　本文は特に注記のないかぎり『漱石全集』（岩波書店1993-1999）に拠る。引用文中、特に断りのないかぎり傍線、傍点は引用者による。また引用者注は〔　〕に括った。

一、はじめに

読者が小説を読むことを通して物語世界を経験するとき、テクストの記述は読者に対してその経験のありようを一義的に決定付けるわけでもなければ、全く決定付けないわけでもない。テクスト決定論と非決定論のあわいで、読むことの〈幻惑〉（Illusion）を読者に差し向けるテクスト表現を捕まえ、読み解く――そのための理論的根拠として、読書行為に対する認知的側面からの研究が必要となろう。[1] その意味で、あらためて再読されるべき先駆的著作は心理学的・社会学的文学理論書、夏目漱石『文学論』（大倉書店、明治四〇年五月）を措いて他にない。しばしば同時代の文学言説が世界を「創作家」がどのように見、どのように記述するかという視座に終始していたのに対し、漱石は「記述されたもの」から「読者」がいかにして自己の諸能力（記憶・聯想・想像）の過程を通して「幻惑」へと共犯的に（同意と閑却＝抽出によって）自らを投じていくかを問うという独創性を持っていた。

本稿の目的は二つある。第一に、難解な失敗作とされがちな『文学論』について、明快な読み筋を示すことである。特に「間隔的幻惑」に着目することで、一見〈分類学〉的な列挙・分析を大量に含む同書が、実は文学の〈発生学〉、および文学的読書行為の〈力学〉理論に他ならないことを明らかにする。[2] 読者が小説を読むとき、作品世界に吸い込まれるように没頭し、やがて作中人物そのものになりきってしまう錯覚――「間隔的幻惑」と名付けられたこの文学的現象において、作者の存在はテクストから蒸発して消えるほかないだろう。

第二に、『文学論』と同時期の漱石の創作との関係を再考することである。文学理論にせよ小説作品にせよ、テクストが生成する過程のダイナミズムに目を向ける必要がある。『文学論』の主軸が「作者の影」を蒸発させる「幻惑」の修辞論であるならば、同時期の創作――たとえば『野分』における「作者」を自称する饒舌で批評的な語り手をどのように考えればよいのだ

ろうか。本稿は両者が一見背馳するようでありながら、本質的な繋がりを持っていることを明らかにする。

『文学論』は漱石の英国留学期（明治三四―五年）を主とし、帰国後にも増補されたノート群（『文学論ノート』）に端を発する。[3] それらをもとに東京帝国大学の英文科講師として講じた『英文学概説』[4]を書肆の求めに応じて中川芳太郎が浄書し、それに明治三十九年末から四十年初にかけて漱石が手を入れる形で公刊される運びとなった。しかし、『ノート』から『概説』、そして『文学論』までの道のりは単なる理論的な進歩の過程ではなく、試行錯誤の過程であった。特に『文学論』の原稿（神奈川近代文学館蔵）を参照すると、第四篇八章「間隔論」から巻末まで、原稿用紙ごと差替えて漱石により稿を改められている。ここに改稿の必然性があった点が論証されねばならない。

二、『文学論』における『アイヴァンホー』読解と「間隔的幻惑」

『文学論』第四編八章「間隔論」の記述から導けるのは、「間隔的幻惑」に三つの種別があることである。第一は「内容的間隔論」と呼びうる。「聯想法」など、文学的内容（F＋f）の組み合わせ＝修辞効果による方法である。第二は「形式的間隔論」である。「時間」と「空間」という形式に訴えかけ、読者と作中人物との距離を打破する方法であり、第四編八章で中心的に論じられることになる。第三は「哲理的間隔論」である。作者の人格や見識によって読者を全面的に感服させることで、読者と作者の間の距離を打破することだ。しかし、『文学論』はこれを論じず、青年学徒に研究の余地を示すのみである。

「形式的間隔論」はその方法として「時間短縮法」「空間短縮法」を挙げ、さらに大枠での語りの戦略レベルとして「批評的作物」と「同情的作物」の区別を述べる。

「批評的作物」については「作家篇中の人物と一定の間隔を保つて批判的眼光を以て彼らの行動を叙述（…）この方法によりて成功せんとせば作家自らに偉大なる強烈なる人格ありてその見識と判断と観察とを読者の上に放射」（三九六頁）といい、そうした傾向において幻惑を生じせしめた実例は発見し難いとして特に具体例は引用されずにおかれる。

「同情的作物」については、「作者の自我を主張せざる（…）著者の自我を没し得て読者の心を動かす」（三九六―七頁）作物であるという。

両者を分かつ分水嶺に〈作中人物への評価〉を行う評価主体としての作家の態度が問われていることは明らかである。これは三人称／一人称、全知視点／限定視点という人称や情報量の問題というより、ウェイン・C・ブースのいう「個人的な語り」「非個人的な語り」の区別に類比可能であると考えられる。

> われわれはそれと分るような個人的な癖、はっきりとした文学的な言及や色彩に富んだ比喩、あらゆる形式の神話や象徴を作品から追放しながら、さらにずっと進み続けることができる。そういったものはすべて、価値評価をしているのである。明敏な読者ならば誰でも、それらが作者によって押し付けられたものであることを認めることがで

きる。[5]

すなわち「同情的作物」とは、基本的に「作者」の名義で作中人物に対しあれこれと品評を加えることはせずに出来事を語っていく形の作品ということになる。そうした「同情的作物」の幻惑を説くなかで写生文論に触れ、その対照としての「観察をうくる事物人物が発展し収束し得るが故に読者はこれを以て興味の中枢とするを得」る小説の存在に言及したうえで「卑近なる間隔論は略悉すを得たり」と一般論を終え、以降は作家の手腕が発揮された各論に移る。「興味の中枢」をもつ小説として最も鮮烈な例はスコット『アイヴァンホー』であろう。

『アイヴァンホー』二十九章の構造

主人公アイヴァンホーは負傷し、敵軍の城の一室に伏せっている。窓の外から見下ろす城門付近では、友軍が攻城戦を展開している。彼はその戦況を見たくても、起き上がることができない。そこでユダヤ娘のレベッカは、愛するアイヴァンホーのため我が身を危険にさらしながら、窓から戦況をのぞき見て報告する。

ここでレベッカは「視せたいが故に語る」強い欲望を持ち、戦況を直視し、報告する。すなわち、出来事の「視像」を言語情報化（エンコード）した《叙述》[6]を行うのである。他方、アイヴァンホーは「視たいが故に聴く」強い欲望を持ち、報告を聞き、戦況を幻視する。すなわち、叙述を疑似視像化（デコード）する《聴き手＝読み手の幻惑》が機能するのである。

では、これを読む「読者」はどの位置にどのように接近・同一化していくのだろうか。

この論点に関して、『ノート』『概説』『文学論』での説明原理の変更、そこから垣間見える概念上の混乱が明らかにされねばならない。

聴くことと視ることの再現性について

非言語的な出来事を言語で「模倣」することが、それこそ絵空事か幻想にすぎないとしても、反対に「言葉についての物語言説」の方は、アプリオリに、ソクラテスが語った絶対的模倣とならざるをえないように思える。（略）テクストに存在する言表と、主人公が発話したと思われる文との間には、話されたものから書かれたものへの移行に起因するいくつかの差異以外のいかなる差異も存在しない。

（略）語り手はそれを書き写している[7]（略）。

つまり、「言葉についての物語言説」は言葉を忠実に再現したものだが、「出来事についての物語言説」は作中人物の知覚の再現という困難がある（再現性が低い）。この点に『ノート』『概説』『文学論』間の説明原理上の混乱の原因がある。

たとえば、『ハムレット』の劇中劇シーンは『ノート』『概説』において「間隔論」の論証に組み込まれてきたが、『文学論』では削除される。それは劇と文学との根本的な差異ゆえである。観劇者は劇中劇という出来事を直接「視聴」できる。しかし小説読者は劇中劇的な出来事を文字＝報告を介して「読む」ことしか出来ない。ここに再現性の本質的な差異が横たわっているのである。

他方、『アイヴァンホー』二十九章は出来事を視る「作中報告者」と、「作中聴き手」が形象化された「対話構造」といえる。『ノート』段階の「間隔論」では、心理的同一化も含め多様な論点が書き留められ、作中人物の直接話法のセリフが同時に叙述も兼ねる「間接叙述（indirect discription）」概念が提示される（『ノート』、二八六頁）。しかし、『概説』の段階では「間接叙述」概念を削除、間隔的幻惑とは「立聞き」するかの感を得る事とされる（『概説』、四四七頁）。最終的に『文学論』の段階で、立聞きに加えレベッカの目となり耳となり戦況を目撃するかのような幻惑、さらに心理的同一化も論じられる。このような説明原理の変更は、文章芸術における視覚性をめぐる概念上の混乱に根ざしていたと考えられる[8]。以上の概観を踏まえたうえで、『アイヴァンホー』における「間隔的幻惑」について分析する必要がある。

『アイヴァンホー』を読む読者の位置

漱石によれば、作家の技量、記事の内容より起こる幻惑が高まるとき、読者は「進んでこれに近づき、近づいてこれに進み、遂に著者（この場合レベッカ）と同平面、同位地に立つて、著者の眼を以て見、著者の耳を以て聴くに至る」（四〇七頁）という。ここには内容的間隔論と形式的間隔論が互いに協同する様が見てとれるが、重要なのは作中人物レベッカの「著者」役割であろう。

然るにRebeccaは篇中の一人物なり。戦況を叙述するの点において著者の用を弁ずると共に、篇中に出頭し没頭し、逶迤として事局の発展に沿ふて最後の大団円に流下するの点において記事中の一人たるを免かれず。この故に著者としてのRebeccaと同化する傍ら、既に記事中の一人たるRebeccaと同化し了るものなり。（四〇七―八頁）

漱石自身は、右の記述においてアイヴァンホーの位置を明示的に議論に組み込んでいないが、その点を補足しつつ以上をまとめれば、次のように読者の間隔打破の軌跡を描くことができよう。まず『アイヴァンホー』を読む①読者は物語世界内に入り込むと、アイヴァンホーという②聴き手の傍らへ接近し、やがて③アイヴァンホーそのものとして聴き、「報ずるものゝ言語により当時を想像する読者」（四一五頁）は、「吾人は幻惑を受けて戦況を眼前に髣髴する」（四〇八頁）、すなわち眼前に④戦況を見るレベッカと相同的な位置に立つといえる。そこで実現されるのは、言語情報からの擬似視像化＝「幻視」に他ならない。その境地において、作品世界内に入り込んだ読者から振り返れば、作者とはむしろ作品外に疎外視される存在でしかないことになる。以上が「間隔的幻惑」である。右のような舞台設定や、登場人物間の関係などがあってはじめて、上記のような間隔的幻惑が起こりうる。

「間隔的幻惑」の条件

こうした「間隔的幻惑」をいかにしてテクストは準備しうるのか。『文学論』から導きうるその条件は、以下の三点である。

① 「著者の技量」（が発揮された作品内の表現）

② 「記事の内容および設定」

③「読者の記憶能力」（に訴えかける対話等シグナルの反復）

このうち、①「著者の技量」にかかる問題として第四篇に縷々述べられた修辞論的な議論が役立つのである。その修辞を織りなす単位、および②記事の内容として、第一篇・第二篇で論じられた（F＋f）の内容論が参照されねばならない。またそうして生じ得た幻惑が、科学的な認識とどう異なり、認識論的にどのように根拠づけることができるのかについて「文芸上の真」を論じた第三篇が参照される必要がある。このようにしてみると、第四篇第八章「間隔論」は『文学論』における心臓部をなし、全体を有機的に読むための重要な出発点になりうることが見えてくるのである。

そして、『文学論』が読書行為の〈力学〉理論であることを明らかにするために、最も注目すべきは不確定で動的な「能力」の場である③「読者の記憶能力」に他ならない。

彼我の間隔をちぢめんがためには、篇中の人にしてこれを語るものなかるべからず、篇中の人にしてまたこれを聴くものなかるべからざるはIvanhoeの場合に徴して明かなり。然れどもこの二人は単に形式のために存在すべからず。（…）この二人が篇中に活動すとの証明を絶えず読者に与へて、読者をして、（…）作家より聞くにあらずして、篇中の一人より聞くなりとの記憶を繰り返さしむるにあり。（四一二―三頁）

右はミルトンの『闘士サムソン』を「恰も盲詩人〔ミルトン〕からの口を通じてSamsonの最期を聞くが如き感あるを免かれず」としたうえでの処方箋だが、直接話法の問答を繰り返すことで読者の記憶―忘却のダイナミズムに訴えかける発想が示されている点が興味深い。このように、作者はテクスト上にシグナルを反復し、何かを読者に「忘れさせない」ことが可能である。反対に、文章の中の対話的位置関係を「忘れてしまう」と、読者自身が物語世界外聴き手であるとしか思えないため、「間隔的幻惑」は生じない。

読者はただ記事の自然と曲折なく展開するを知るのみにして、遂に語るものあるを忘れ、また聴くものあるを忘れんとす。この両者を忘るるときは、著者自からこれを叙述するも、或は篇中の人物をしてこれを叙述せしむるも間隔において寸毫の異なるなきは賭易（みやす）きの理なり。（四一三頁）

両作の比較により、結果がわかった時点から既知の過去を語る『闘士サムソン』に対し、『アイヴァンホー』の現在法が時間短縮法の効果を持つとして論じられる。

The Black Knightか、Front-de-Boeufか、これ読者の呼吸を凝らして知らんと欲するのみならず、Rebeccaのまた張胆明目して知らんと欲する所のものなり。而してRebeccaのかく熱心なるは勝敗の数未だ定まらざる現在の光景なればなり。（四一五頁）

またレベッカ自身の未来へと読者が関心を持った場合は、よりいっそう時間的間隔の短縮が起こりやすいという。戦争についての報告を聞きつつ彼女の行く末を案じることになり、「未知数のいずれに向つて発展するかを気遣ふの余り、吾人は催眠術にかかれる患者の如くに左右を顧みるの遑（いとま）なくして前進す」

るというのだ。当然ながら、そのように興味を惹かせるだけの人物造形が枢要であろう。

本項では「形式的間隔論」を論じるために、人物造型や設定など「内容的」な共感に言及せざるをえなかった。このことを踏まえるとき、第八章冒頭で漱石がこれから論じる「間隔論」を内容論でなく形式論であると区分しようとした際の歯切れの悪さ、また「余の浅学なる内容を説いて形式に及ぶ能はず、形式の局部に触れて結構の大本を詳説する能はざるは遺憾なり」（三九三頁）という自己限定にはじめて合点がいく。漱石の『アイヴァンホー』読解は、「間隔論」が形式上の問題（時間・空間）に収まり切らず、内容上の問題とも密接に相互依存している錯綜を解きほぐす作業だったのである。

こうして明らかになったのは、漱石が読者の認知＝記憶の過程を根底に置いて「幻惑」の読書行為論を進めていたことである。そこでは当然ながら、心理学的な意識論が枠組みとなっている。[9] しかし、（特に読者と作中人物との区別を）選択的に「忘れさせる」ことはいかにして可能なのだろうか。「記憶」と「忘却」とはあきらかに非対称の形式として取り扱いが必要だが、この両者の協働こそが「間隔的幻惑」の動因として要請されているのである。

三、『文学論』における「忘却」の意識理論

読書契約という共犯契約

読者にいかにして作中人物との隔たりを「忘れさせる」ことが可能なのか、いわば「幻惑」の力学的な動因について、『文学論』はどのように理論化しているのだろうか。作中報告者による《叙述》、作中聴き手を伴う「対話構造」の反復という「機構」が明らかになった今、「動因」として「間隔論」で扱われているように思われる「忘却」の問題を、『文学論』他編に視野を広げることで追究しなければならない。

漱石は『文学論』において「記述されたもの」から「読者」がいかにして自己の諸能力（記憶・聯想・想像）の過程を通して「幻惑」へと共犯的に自らを投じていくかを問うていた。第二編第三章「fに伴ふ幻惑」において、漱石がある種の「読書契約」の問題に踏み込んでいたことに注目する必要がある。

直接、間接経験の差異は単に上記の如く数量的なるに止らずして性質上より見ても著しき現象あるを認むべし。元来吾人が文学を賞翫するとは其作者の表出法に対する同意を意味するものとす。然るに其表出法たるや上述の如く故意に又は無意識に多くの事実的分子を閑却して文を行るものなれば、かくの如く一種の除去法の結果現はれたる文学的作品に対し吾人が生ずるfは、其実物に対して感ずる情緒と質に於て異ること無論の事なるべし。されば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其作者の掌中に委ねつゝあるものなるべし。（一七五頁）

ここでは「閑却」（選択的忘却）への「同意」が論じられているが、たとえば、舞台が舞台に過ぎず、役者が役者に過ぎないことを忘れれば、劇に没頭することができる。同じように、読書においても様々な「閑却」への「同意」が基本原理となっ

ているのである。このことが芸術論上、あるいはフィクションの存在論として持つ意味は非常に多大である。「鳥の空音」を空音と知ってなお賞翫することで、或はホンモノ以上に美しい歌声を味わいうるかもしれないことを考えれば想像に難くないだろう。[10]

演劇は人生の再現にして、しかも人生よりも強き再現なり。人生を縮写して、注意を狭き舞台に集注するが故に如何なる演劇も吾人――傍観する丈の働きよりなき吾人――に普通以上の程度に於て人生の実在を明瞭に意識せしむ。

（二〇八頁）

ここではフィクションへの「注意」の「集注」（間接経験）によって、単に現実に向き合う（直接経験）よりも効果的に、現実のある側面を「意識」させうるという。この説明原理に用いられた鍵概念、「集注」とは当時の生理学的心理学の概念に他ならない。[11]

さらに心理学的概念への参照を確認しよう。ここで、「閑却」「忘却」というモチーフを、「思い出せなくなること」（痕跡の消去）ではなく、「一時的に意識の外に追いやること」（いつでも思い出すことは出来る、保留された忘却）と捉えておく必要がある。漱石の引く意識理論に照らせば、ある心的表象が「辺端的意識」（三一頁）からやがて「識域下の意識」へと押し遣られる過程であると言い換えられるだろう。たとえば、

真なるか、真ならざるかは全く別問題に属す。始めより知の領域に住して此十数行を読むものすら、読むうちにわが意識の頂点が崇高なる情調に占められて知的分子は全く識域以下に斥けらるゝか、或は僅に識末に其命脈を保つに至るを自覚すべし。若し然らずと云はゞこの人は文学的に不具なるか、或はMiltonの技倆がその人を動かし得る程巧みならざるかに帰着す。

（二〇三―四頁）

という。以上から、「閑却」の読書契約の履行が、読者の意識的な領域のみにおいて論じられていたのではないことが明らかになる。

幻惑の読書行為における共犯的履行

私たちが「事実的分子」を「忘れよう」と意識的に努めて読書を行うことなど、経験に徴してありえようか。漱石は、それとは別の仕方でこの契約の履行過程を描いている。すなわち、識域下の領域が論理に組み込まれているのである。

まず読者は作家の表現法への「同意」（読書契約）を結ぶ。すなわち、ある心的表象（自己関係・善悪・知的分子）を意識の外に「閑却」する同意である。次に、作家の技倆・読者の能力との相互作用によって、共犯的に「閑却」が実行される。すなわち、「閑却しよう」という明確な意図なしに、自己の認知を限定し、歪ませていくのは読者の仕事である。

この過程は、「故意に又は無意識に多くの事実的分子を閑却」した表現法に同意した読者自身が、無意志的にこの「閑却」を再演することである。曰く、「重大なる道徳的分子の混入し来るべき作品に対してさへ暗々裏に此分子を忘却して、しかも恬然たり」（一八一頁）、「沙翁を読むにあたつて、（…）面白しと感ずる丈其丈冥々裏に知的分子の除去を履行し」（二〇〇頁）、

というように、読者は「閑却しよう」という明確な意図なしに、その「閑却」を自己にもたらし、自己の認知を限定し、歪ませているのである。前章終盤で論じた「Rebecca 自身の未来へと読者が関心を持った場合」、すなわち読者が彼女の行く末を案じている状態についてもまさに、「催眠術にかゝれる患者の如く」[12]（四一六頁）に間隔的幻惑に突き進むという比喩的説明が用いられていた。読者が作者の「催眠術の権能に身を委ぬる」（一三三頁）とき、言わば、だます自覚なしに自らを騙す「自己欺瞞」の状態[13]において、ある心的表象（自己関係・善悪・知的分子）を意識の外に追いやり、自己の諸能力（記憶・聯想・想像）によって喚起したフィクショナルな情緒 f を「読者の幻惑」として自らのものとするのである。ここにおいてこそ、作中人物の感情が読者自身の感情であるという「同感」（sympathy）[14]を伴った「identical な同化」（『ノート』、二八五―二八六頁参照）が生じる土壌がある。

以上により明らかになったのは、次のことである。読者が作者や作中人物の媒介を忘れて物語世界に引き込まれていく「間隔的幻惑」の動因は、読者の「意識」過程に求められた。しかし根本的には、むしろその「意識」を裏からかいくぐるようにして行われる暗黙の読書契約に基づいた「催眠」的読者の共謀こそが、「読者の幻惑」、「同感」ひいては間隔的・心理的「同一化」を可能にしていたのだ。そしておそらく、「間隔的幻惑」をもっとも強める「同感」とは、「視たいが故に聴く」という〈言語を媒介とした知覚への欲望〉（デコードへの欲望）の模倣＝感染に他ならないだろう。読書行為論としての『文学論』は「識域下」の現象によって基礎づけられていたのである。

四、『文学論』の余白と『野分』
――哲理的間隔論と知識 F

『文学論』における「間隔的幻惑」の論理は、「同情的作物」において読者が作中人物との隔たりを忘れることで、作者の存在をテクストから蒸発させてしまう。他方、同時期の漱石の創作の物語言説には、「作者」を自称する語り手の饒舌がその見識と存在感を誇示しているように思われる。この両者の関係を一体どのように解すればよいのだろうか。

時期からすれば、『概説』の講義期は学者から『吾輩は猫である』『坊っちゃん』の漱石でもあるという二重存在となった時期であるのに対し、『文学論』加筆期は『二百十日』の豆腐屋主義、『野分』の志士のごとき文学者の使命が表明された時期に相当する。『文学論』序文にも予示される通り、その後は学者生活と決別、専業作家へと突き進んでいく。

以上の時期的先後関係から、しばしば『文学論』は本格的な作家となる以前の、不完全なテクストでしかないという批判や、以後の創作の理論的下図が既に描かれているとして創作を読み解く定規のように引用される扱いを被ってきた。しかしそのいずれもが、公刊時期の単純な先後関係を前提に、理論と創作との素朴な「比較」や「反映」を論ずるに止まっていたことは批判されてしかるべきであろう。

本稿は次のように主張する。『文学論』の反映としての「実

作」と捉えるよりも、文学者としての思想の鮮明化が、『文学論』の記述に変更を迫ったと捉えるほうが本質的ではないだろうか。そのような視座から『文学論』の生成過程が捉え直されるとき、右に述べた『文学論』と同時期の創作の関係、とりわけ「作者の影」をめぐる背馳にも合理的な説明が可能となる。

「見せ消ち」的な加筆

『ノート』『概説』と比較することで『文学論』段階ではじめて「間隔論」に加筆されたものが明らかとなる。それは大きくわけて以下の三点である。

第一に、「写生文」への言及。ここでは明治三十九年末―四十年初頭、四方太らと写生文論を交わしたことが活かされつつ、「興味の中枢」が観察者にある「写生文」と出来事にある「小説」という形で、「小説」ジャンルが逆照射される。

第二に、「批評的作物」「同情的作物」の区別が設けられる。しかし前者は実例が挙げられず掘り下げられない。

第三に、「哲理的間隔論」について示唆がなされる。知識と見解不足を理由に自らはこれを論じず、「青年の学徒」に向かって研究の余地を示すに留めている（三九七頁）。

このうち特に第二、第三の加筆は『草枕』とは異なる一面としての『野分』を構想した思想的状況と強く結びついていると考えられる（時期的には『野分』脱稿後に「間隔論」改稿がなされたと推定される）。

『野分』は当初、「近々「現代の青年に告ぐ」と云ふ文章をかくか又は其主意を小説にしたいと思ひます（…）大に青年を奮発させる事をかく」[15]とされ、「論文」ともなりえる原構想を持っていた（同時期の断片や書簡を参照）。特に、「僕は打死をする覚悟である。（…）どの位人が自分の感化をうけて、どの位自分が社会的分子となつて未来の青年の肉や血となつて生存し得るかをためして見たい」（689 狩野亨吉宛、十月二十三日）と戦闘的な隠喩によって語られつつ、社会へ感化を与える意志が表明されていた。

草枕の様な主人公ではいけない。あれもいゝが矢張り今の世界に生存して自分のよい所を通そうとするにはどうしてもイブセン流に出なくてはいけない。（略）僕は一面に於て俳諧的文学に出入すると同時に一面に於て死ぬか生きるか、命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい。（695 三重吉宛、十月二十六日）

こうした意志は、「作者」の言説として『野分』にも組み込まれている。

同化は社会の要素に違ない。仏蘭西のタルドと云ふ学者は社会は模倣なりとさへ云ふた位だ。（略）たゞ高いものに同化するか低いものに同化するかゞ問題である。

（『野分』一、二六三頁）

このことが、『文学論』の加筆とどのような関係があるのか。それは、『ノート』から『概説』へ至り、「間隔論」が「作者を消す」手段として洗煉されたにも拘わらず、『文学論』加筆において「作者に同意させる」という議論を「批評的作物」、「哲理的間隔論」という概念によってあえて不完全な形で盛り込まざるをえなかったという事実が告げている。『文学論』全体を

描き直す暇はなかったにせよ、苦し紛れにでも書き足さなければならなかった説明不足の概念こそが、むしろ同時期の漱石の創作行為を読み解く上でも重要なモチーフと響き合っている。いわば、一つの思想が文学理論と創作という二つの現れ方をしている様を、動的に読み解かねばならないのである。

「知識F」の特殊性

いままで論じてきたとおり、漱石の『文学論』は世界を「創作家」がどのように見、どのように記述するかという視座に終始せずに、むしろ別様の視座を拓くことに紙幅を費やしていた。それは、「記述されたもの」に対する「幻惑」へと「読者」がいかにして自己の諸能力（記憶・聯想・想像）の過程を通して共犯的に（同意と閑却＝抽出によって）自らを投じていくかという視座である。

「形式的間隔論」中心の第四編第八章は後者の視座にもとづく記述がほとんどを占める。しかし、論じられざる「哲理的間隔論」については、『文学論』全体を見渡しても充分には語られていない前者の視座からの断片的な記述をつなぎ合わせていく必要がある。

「批評的作物」（作家の「偉大なる強烈なる人格」や「見識」を直接表明する作品）によって読者を圧倒し、一字一句まで賛同させることによって読者と作家との間隔を打破するのが「哲理的間隔論」であるとすれば、このことは「知識F」と関連させる必要がある。

そもそも、「知識F」とは何であったか。それは「文学的内容」（F＋f）の四大別のうち、「人生問題に関する観念を標本とするもの」（一〇五頁）であり、「〔Matthew〕Arnold が“moral idea”と称したるものと大差」（一九八頁）がないという。しかしこの「知識F」は他の三種の「文学的内容」（感覚F・人事F・超自然F）に比して、特殊な扱いを受けている。

なぜなら、「知識F」だけが「密接に人世と関係することなき」（一二六頁）、「文学的内容として余り適切ならざる」（一一五頁）もので、幻惑をなす表現法に組み入れる際も「其性質上輜重部兵站部に比すべきものなれば常に掩護せらるべくして他〔種のF〕を掩護する事なし」（二七六頁）というからである。もとより抽象化した「知識」の体系、観念的記述の極端に哲学（Kant, Hegel）や科学（Euclid）の記述がある。しかしそれらはfを付随せず、文学的とはいえない。文学的記述においては「人生」などより具体的なものを扱う道徳観念などがその材料となりうるが、「人世の重大事件に触るゝことなき時は其興味著しく減退する」（一一一頁）危険性、「第三流の通人が芸妓若くは茶屋女を相手に舌戦を試みて得意がるのと一般」（一一四頁）の事態に陥る危険性があるという。これこそ「哲理的間隔論」的幻惑が実現し難く、その方法を論じ難い淵源であろう。

翻せば、「哲理的間隔論」とは、著者の見識が直接に披露された「批評的作物」において、人世の重大事件に触れる「知識F」が他のFの掩護を受けて奏功し、読者が引き込まれて感服していく過程であるといえる。では「知識F」単独ではなく、

どのような掩護を受けることで、その幻惑は可能となるのであろうか。しばしば思想面からのみ論じられてきた『野分』について、形式面に注目することで、その問題を明らかにしよう。

五、『野分』の思想＝技巧
――感化への意志と幻惑の装置

『野分』について漱石は、「今度の小説は本郷座式で超ハムレット的の傑作になる筈の所御催促にて段々下落致候」（742 虚子宛、十二月十六日）などと戯曲を引き合いに自画自賛を繰り返す。『アイヴァンホー』読解の増補によって『文学論』においてこそ『ハムレット』劇中劇への言及は削られてしまったが、「間隔論」にはつねに『ハムレット』中の劇中劇場面が念頭に置かれていた。

見物人と役者とが接近して芝居中の芝居を見物する如き感覚を生ず。従て illusion の大なる者を生ず（略）然れども Shakespeare が此る考を抱いてなせしや否やは不明なり。此る法は consciously or unconsciously に用ひらるゝこと多し

（『概説』、四四七―八頁）

劇中劇による間隔的幻惑という視座が『ハムレット』を「傑作」だとする理解の一側面を形づくっていたとすれば、「本郷座式」という〈翻案〉のコノテーション[16]は、形式面（劇中劇）からも読み込まれるに値しよう。

『野分』における間隔論的場面

そして他ならぬ『野分』に、いずれも高柳周作を焦点人物とした複数の間隔論的な場面が布置されていることは充分に分析されてこなかった。音楽会、「解脱と拘泥」読書、園遊会、演説会の場面がそれである。これらの場面がいわば「幻惑の装置」として機能する様を、「着想を離れて技巧なく技巧を離れて着想なきを暫らく両体となすの便宜」（『野分』九、四〇二頁）に則り、まずは技巧＝形式面に着目することで明らかにする。

第一に、音楽会と「解脱と拘泥」読書に着目する。小説表現の観点からすれば、音楽会場面において文字による音楽表象をいかにして達成するかという課題もありえようが、『野分』は高柳に焦点化することで、音楽会を視覚と内省の空間に塗り替えてしまう。

やがて三部合奏曲は始まつた。満場は化石したかの如く静かである。右手の窓の外に、高い樅の木が半分見えて後ろは遐かの空の国に入る。（略）中野は絢爛たる空気の振動を鼓膜に聞いた。声にも色があると嬉しく感じてゐる。高柳は樅の枝を離るゝ鳶の舞ふ様を眺めてゐる。

（『野分』四、三二〇頁）

他者の視線を内面化し、「包囲攻撃」「右を見ても左を見ても人は我を擯斥（ひんせき）しているように見える」高柳は、むしろ演奏中、観客達に注目されないことに自由を感じている。読者は彼と共に音楽を「聴く」ことから引き離され、彼の視点を追い、彼の追憶を読むことを強いられる。高柳の意識には楽曲の進行はなく、無人の境を破る拍手が断りもなく闖入するのみである。当

然ながらその知覚体験は、彼と友人でありながらより高級な生活習慣をもつ中野が、観衆と一体化してなした体験と対称をなしている。そもそも彼等は、他者の視線を気に病むことがないのだ。このことを高柳に気付かせるのは、道也の書いた論文「解脱と拘泥」に他ならない。

「拘泥は苦痛である。避けなければならぬ。苦痛其物は避け難い世であらう。然し拘泥の苦痛は一日で済む苦痛を五日、七日に延長する苦痛である。入らざる苦痛である。避けなければならぬ。

「自己が拘泥するのは他人が自己に注意を集注すると思ふからで、詰りは他人が拘泥するからである。……」

高柳君は音楽会の事を思ひだした。

（『野分』五、三三二―三三頁）

音楽体験とは異なり、読書行為において高柳は積極的な反応を示す。物語言説には論文の引用と高柳の反応が交互に示され、引き込まれて夢中で読む高柳の意識に沿うようにやがて引用のみとなる。これは道也の論文ではあるが、道也を超えた語り手＝「作者」の思想でもある。[17]

皮膚病に罹ればこそ皮膚の研究が必要になる。病気も無いのに汚ないものを顕微鏡で眺めるのは、事なきに苦しんで肥柄杓を振り廻すと一般である。只此順境が一転して逆落しに運命の淵へころがり込む時、如何な夫婦の間にも気まづい事が起る。親子の羈絆もぽつりと切れる。美くしいのは血の上を薄く蔽ふ皮の事であつたと気がつく。道也はどこ迄気がついたか知らぬ。（『野分』一、二六五―六頁）

読者は高柳の視るもの、読むものを追体験し、彼のように考え、感じるように差し向けられていく。

第二に、園遊会の場面に着目する。遊歩者高柳の歩き、覗き、立聞きして回る限定された視点に寄り添うことで、読者はいわば富裕層が陳列された展示会を見て回ることになる。

新夫婦の面に湛へたる笑の波に酔ふて、われ知らず幸福の同化を享くる園遊会（略）は高柳君にとって敵地である。

（『野分』九、三九三頁）

ここでもやはり、同化しあう富裕層に対し、生活・自意識の面で高柳は孤立する。

独り生存の欲を一刻たりとも擺脱したるときに此迷は破る事が出来る。高柳君は此欲を刹那も除去し得ざる男である。従つて主客を方寸に一致せしむる事のできがたき男である。主は主、客は客としてどこ迄も膠着するが故に、一たび優勢なる客に逢ふとき、八方より無形の太刀を揮って、打ちのめさるゝがごとき心地がする。高柳君は此園遊会に於て孤軍重囲のうちに陥つたのである。

（『野分』九、四〇二頁）

右の引用文は語り手の声に他ならないが、道也の「解脱と拘泥」と論理を共有するといってよい。読者はやはりここでも高柳の観察と内省に引き込まれ、演説会への反応を準備することになる。

最後に、演説会の場面に着目する。この場面はつとにイプセン『人民の敵』の演説会場面からの影響が指摘されている。[18]

『人民の敵』において、主人公ストックマン博士は自らの信ずる正義のため、温泉村での不正を告発する演説を行う。しかし演説会は紛糾し、村人達から「人民の敵」と指弾され孤立、爪弾き者となった博士は、学校をひらくことで社会を変えることを思いつく。劇は彼の「この世でいちばん強い人間、それは、まったく独りで立っている男だ」[19]（二三三頁）という言葉で結ばれる。この紛糾する作中演説の場面では、無見識で付和雷同的な聴衆と、告発対象たる町長らによる反応が博士の演説を妨害する形で度々挿入される。「劇中演説」の聴き手が作中に形象化され存在感を表している形式は、「間隔論」における「対話」構造そのものと言ってよい。

『野分』の演説会場面は、「作中演説」の合間に無見識で付和雷同的な聴衆と「感化」される青年とを同時に描いている。道也は高柳という理解ある聴き手を得た。道也は高柳を感化し、高柳が付和雷同的な聴衆達を感化し、結句演説会を成功せしめるのだ。

高柳君は腰を半分浮かして拍手をした。人間は真似が好（すき）である。高柳君に誘ひ出されて、ぱち〳〵の声が四方に起る。冷笑党は勢の不可なるを知つて黙した。（略）聴衆は道也の勢と最後の一句の奇警なのに気を奪はれて黙つてゐる。独り高柳君がたまらなかつたと見えて大きな声を出して喝采した。（略）聴衆はどつと鬨を揚げた。高柳君は肺病にも拘らず尤も大なる鬨を揚げた。生れてから始めてこんな痛快な感じを得た。襟巻に半分顔を包んでから風のなかをこゝ迄来た甲斐はあると思ふ。

道也先生は予言者の如く凛として檀上に立つてゐる。吹きまくる木枯は屋を撼（うご）かして去る。

（『野分』十一、四三八―四二頁）

『野分』の読者は音楽会、「解脱と拘泥」読書、園遊会を経て、高柳の知覚と内省を追う。また彼をめぐる周囲の人物の顧慮を追う。『野分』は焦点人物を幾度か交代させつつも、高柳という人格への同情と共感へと「間隔論」的に読者を近付けていく布置を持っているのである。そして幻惑の装置としての演説空間において、読者は高柳とともに「作中演説」を聞き、演者・聴衆の身振りを目撃することとなる。

たしかに『野分』の地の文は「知識F」、とくに格言めいた言い回しを多分に含み、作中人物に対し道学者的論評をしてやまない「批評的作物」であるといえる。しかしこの演説場面において語り手の饒舌は抑えられ、「同情的作物」の様相を呈し「演説」への「集注」を助ける。すなわち「形式的間隔論」的技巧が凝らされているといえよう。しかし、演説が演説である以上、その本質的な正否は論旨そのものの説得力による「哲理的間隔論」に賭けられている。それは賭けである以上両義的であり、社会という敵の大きさ故に悲壮ですらある。演説会のイリュージョン空間の外には、野分の木枯らしが吹き荒れていることをテクストは告げてやまない。「幻惑の装置」としての演説空間がもつ限定性を超えて、より広範に社会へと思想的感化を働きかけるためには、道也の未刊の著作が俟たれねばならないだろう。

社会への感化と文学者の使命

ここで、『野分』構想期の虚子宛書簡に目を転じよう。

今日は早朝から文学論の原稿を見てゐます中川といふ人に依頼した処先生頗る名文をかくものだから少々降参をして愚痴たらゞ〳〵読んでゐます。（…）天下が僕の文（次回作）を待つは甚だ愉快な御愛嬌で難有く待たれて置いて大に驚ろかす積りで奮発してかきませう。（…）何だかムヅ〳〵していけません。学校なんどへ出るのが惜しくつてたまらない。やりたい事が多くて困る。僕は十年計画で敵を斃す積りだつたが近来是程短気な事はないと思つて百年計画にあらためました。百年計画なら大丈夫誰が出て来ても負けません。

（708 虚子宛、十一月十一日）

無論「百年計画」の謂いは、『文学論』の十年計画にひっかけつつ、注目度に比例して批判も受けるようになってきた漱石の現況[20]への諧謔が多分に含まれていよう。しかし諧謔を差し引いてなお、この時点の眼差しにおいて『文学論』と創作が本質的には同じ一つの計画とされている点は注目に値する。『野分』と『文学論』、両者は単なる時期的な近さや先後関係には還元しきれない本質的な関連性を持っているのではないだろうか。「現代の青年に告ぐ」『野分』は、『文学論』の創作への単なる「反映」として捉えられるべきではない。むしろ、同じ一つの思想と、社会への感化の意志が両者に刻み込まれているのである。

『文学論』を全面的に書き直す暇はなかったにせよ、「批評的作物」「哲理的間隔論」をあえて見せ消ちの形で盛り込む必然性とは、文学者としての思想の鮮明化が、『文学論』の記述に変更を迫ったことにあったのである。その見せ消ちの加筆部分においてこそ、『文学論』と同時期の創作『野分』とは響き合う。「青年の学徒」（『文学論』、三九七頁）へ研究の余地を示す「哲理的間隔論」こそ、『野分』の本質的な原理に他ならない。同時に、『野分』は感化への意志を実地で示して見せた『文学論』の補講ともいえる。そればかりでなく、『文学論』の諸カテゴリーをより弾力的に応用すべきことを示す同書の「読み」の実践でもあるといえよう。

作中演説会というイリュージョン空間が、読者に対してまさに幻惑の装置として機能することで、単なる論文には持ち得ない社会的感化の力が『野分』という小説には託されている。技巧と思想とは不可分であり、社会を感化すべき思想は、それを伝えるに最も効果的な技巧を凝らされねばならないのである。

『野分』の結末は、感化された青年高柳が、自らの療養をなげうって道也の著作『人格論』を公刊することを決意して閉じられる。高柳自身、その内容を読んではおらず、読者もまたその「白紙が人格と化して、淋漓（りんり）として飛騰（ひとう）する文章」（『野分』三、三一二頁）を読むことができない。しかしもしも読者が間隔論的場面を経て高柳とともに視て・聴いて・感じてきたのだとすれば（形式的間隔論）、そして彼のように道也に、或はそれと論理を共有しつつより高みにある語り手の言説に感化を受けてきたのだとすれば（哲理的間隔論）、読者が待ち受けるべき未刊の著作は「道也」によって与えられるもののみを意味しない。感化を受けた読者は結末部分において、夏目漱石その人

の次回作を待つことで「間隔的幻惑」の夢の続きを醒めてなお待ち続けることになるのである。無数に複製される印刷紙面において、幻惑空間を築き上げることこそ、演説空間の限定性を突き破る文学者の戦場に立つことに他ならないのだ。

『文学論』と『野分』の交錯の場である「文学論の余白」は、テクストの作者が読者に働きかける文章技術としての「修辞法（レトリック）」を、「生き生きとした文彩」と「説得術」という正しく二つの意味で吾々に問うている。しかし作者の修辞が読者の読書体験を決定しつせるわけでないのは、「出来事の擬似的知覚」でも「説得による全面的感服」でも同じことである。修辞はつねに、決定論と非決定論のあわいで読者にささやきかけ、めくるめく催眠的な「幻惑」へ至る「忘却」の「契約」を逼る。作家が意識的・無意識的に書いてしまった修辞が、ひとたび読者によって共犯的に読み解かれるとき、そこに幻惑ある文章としての『文学』が〈発生〉し、その〈力〉は読者を幻惑の舞台装置へと引き入れるのである。

「幻惑」の目的を「美」のみならず、思想的な「感化」に求めたとき、『文学論』における「間隔論」は単なる技巧論として片付けられない重要な意味をもつ。本稿によって心理学的・認知的過程から読み込まれた『文学論』における「間隔的幻惑」の論理は、『文学論』の両輪のもう一方、社会学的考察の領野に向けて開かれることで、「心理学社会学の方面より根本的に文学の活動力を論ずる」（「文学論序」）『文学論』の、さらなるダイナミックな全貌を明らかにすることであろう。

注

（1）認知物語論の近年の研究としてはAlan Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004., David Herman(ed.), *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2011., David Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, The MIT Pres, 2013. など。

（2）なお、文学の〈発生学〉〈分類学〉という比喩は『創作家の態度』（『ホトゝギス』第11巻第7号、1908-04）から、〈力学〉という比喩は『思い出す事など』（「朝日新聞」1910-10～1911-04）から借りた。無論、個別の論脈は異なっている。

（3）以下、『ノート』と呼称。引用は『漱石全集』（岩波書店 1997）二十一巻に基づき、頁数を記す。表記についてはカタカナをひらがなに直し、適宜ルビや句読点を補った。

（4）以下、『概説』と呼称。引用は金子三郎編『記録　東京帝大一学生の聴講ノート』（辞遊社 2002）に基づき、頁数を記す。表記は『ノート』と同様に改めた。

（5）ウェイン・C・ブース『フィクションの修辞学』（書肆風の薔薇 1991-2）、四〇頁。三九九頁も参照されたい。

（6）本稿では《叙述》(discription) について詳細に論じることはできないが、ここで取り上げたレベッカの言説が作中人物の言語能力によって（actorial）叙述・発話される「間接叙述」、すなわち作中時間の流れにリアルタイムで位置を占める物語言説であることを指摘しておく。これに関連して、永井聖剛『自然主義のレトリック』（双文社出版 2008）第五―七章は写生文論から花袋の描写論へと視座をひらく重要な議論である。是非参照されたい。

（7）ジェラール・ジュネット『物語のディスクール』（水声社 1985）、一九六―七頁、強調原文。

（8）以上の問題について、「漱石『文学論』の生成における視覚性の問題」と題した別稿で詳論する予定である。

（9）読者個人の認知過程を条件付ける歴史的・社会的なコンテクスト

が考察される必要が発する点で、「間隔論」は続く第五編「集合的F」および「補遺」（暗示論）、その実例としての『文学評論』へと開かれていくだろう。そうした展開を追う作業は他日を期することとする。「集合的F」については、藤尾健剛「「野分」と「集合意識」」（『日本文学』2013-9、本稿執筆時未刊）が氏の『漱石の近代日本』（勉誠出版 2011）と併せて必読文献となるだろう。「補遺」については佐々木英昭『漱石先生の暗示』（名古屋大学出版会 2009）参照。

(10) カントが『判断力批判』においてナイチンゲールの「鳴き真似」を扱った章段を論じる宮崎裕助「学問の起源とミメーシスの快」（栗原隆編『感情と表象の生まれるところ』ナカニシヤ出版 2013）によれば、「ものまねであることに気付かれない間は、『本物のさえずり』は、この若者のものまねによって十分に代替されていた（…）若者の才能は、究極的には、ナイチンゲールの歌声をたんにまねる以上のこと（…）本物以上に美しい歌声を実現することができるのである。そのような状況にあって『本物の良さや真正さ』はむしろ、若者の歌声によってはじめて創出され新たに発見されることになるだろう」とする。しかし偽物＝再現と知ってなお、それを通して本物を体験しようとする行為は漱石に曰く「作者に馬鹿にされ」「自己を其作者の掌中に委ね」るがごとき合意の上の愚挙なのだ。

(11) 演劇空間などに「集注」し没頭する「観衆」の登場を近代的な視覚の制度の画期として論じた研究に、ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り――注意、スペクタクル、近代文化』（平凡社 2005）。同書が参照する生理学的心理学の文献は漱石も繙いたヴントやジェイムズであり、その視覚論的・認識論的意義について示唆に富む。

(12) 当時は「催眠術」が生理学的心理学における重要な実験方法の一つであったことに留意されたい。アンリ・エレンベルガー『無意識の発見――力動精神医学発達史』（弘文堂 1980、上下巻）参照。

(13) こうした現象は当時の心理学において「無意識」という仮説的概念をもってしばしば論じられたが、今日の認知科学は人間の「意図」が意識に上るよりも先に「意志決定」が起こりうるメカニズムを解明しつつある。認知科学を踏まえた哲学的な議論として浅野光紀『非合理性の哲学――アクラシアと自己欺瞞』（新曜社 2012）を参照。

(14) 『文学論』における「同感」原理の詳細な議論は木戸浦豊和「夏目漱石『文学論』と〈同感（sympathy）〉の原理（上）―「（F＋f）」と「間隔論」を中心に」（『日本文芸論叢』21, 2012-3）他、同氏の論考を参照のこと。

(15) 高浜虚子宛書簡、明治三十九年十月十六日（『漱石全集』二十二巻、書簡番号704）。以後、書簡については書簡番号、宛先、日付のみを記す。

(16) 日本における『ハムレット』の初演は明治三十六年十一月二日、川上音二郎一座による本郷座公演。川上の依頼による脚本は土肥春曙、山岸荷葉翻案『ハムレット 沙翁悲劇』（富山房 1903）。

(17) 道也の言説と論理を共有しつつも、彼をも相対化する高みから語ろうする語り手の言説について論じることは他日を期したい。紙幅の制限から、ここではそのような問いを発生させてしまう前提条件である、テクストの構成に目を向けることに専念する。道也を相対化する論としては、日比嘉高「翻訳と感化の詩学――「野分」の人格論をめぐって――」（『国語と国文学』77-7, 2000-7）参照。

(18) イプセンの思想性だけでなく、思想を伝える作中演説構造に注目するのが本稿の視点である。影響関係論としては藤本晃嗣「「野分」成立の一側面――漱石の「イブセン流」をめぐって――」（『近代文学論集』35, 2009）を参照。

(19) 引用は毛利三彌訳『イプセン戯曲選集』（東海大学出版会 1997）によった。

(20) 明治三十九年前後の漱石評価の急上昇と急下降については、同時期の独歩・花袋・藤村・風葉評価と比較し、共通の視座を明らかにした研究として、大東和重『文学の誕生―藤村から漱石へ』（講談社選書メチエ 2006）参照。