

反増殖の論理としての〈持続〉

——夏目漱石『夢十夜』（前編）

生 方 智 子

序論

『夢十夜』（明治四十一年・一九〇八年）は、同時代の他の文学テキストと歴史的な枠組みを共有しつつ、特異な位置にある。当時、文壇では島崎藤村や田山花袋らによる自然主義文学運動が勢いを増していた。そして、一方では、雑誌「ホトゝギス」の同人たちによって「写生文」の試みが行われていた時期でもあった。^①藤村『破戒』（明治三十九年・一九〇六年）、花袋『蒲団』（明治四十年・一九〇七年）、それに「見たままを描く」という「写生」の探求を併置してみると、この時期の文学は、柄谷行人の言うところの「風景の発見」^②「内面の発見」^③への欲望を共有していたといえる。信州の千曲川流域の風景であれ、女学生が出現した東京郊外の風景であれ、各人がそれぞれにとって意味のある風景を見出し、それを表象することによって個人の内面世界が形成されるという認識の枠組みは、この時期の文学に見られるものであり、また、文学という領域に限定されないものでもあった。李孝徳は、「風景の発見」を「『国民国家』創出を支えた表象システムの一つである」とみなしている。^③柳田國男『遠野物語』が発表されたのが明治四十三年（一九一〇年）であることから、風景を表象することへの欲望は〈想像された空間〉としての「領土」を

表象するシステムとメディアネットワークに連動していたといえよう。

「こんな夢を見た」という語りから始まる『夢十夜』において、風景として見出されたのは「夢」という領域である。このように「風景の発見」という枠組みを共有しながら、外的な空間世界ではなく夢という内的世界の発見がなされていることによって、『夢十夜』は特異なテキストとみなすことができる。⁽⁴⁾ 一柳廣孝は、明治・大正期の夢をめぐる言説を調査し、明治二十年代の井上円了ら哲学者たちの言説において夢への言及がわずかに見られるほか、明治末から大正期に流行した心靈研究、変態心理研究といった領域でフロイト理論の紹介が始まるようになると夢についての文章が現れるようになることを調査している。⁽⁵⁾ しかし、実際にフロイト理論が広く知られるようになるのは昭和期以降である。曾根博義によると昭和四〇五年（一九二九～一九三〇年）にかけてフロイトブームが起こり、新感覚派や新心理主義の文学運動によってフロイト理論が文学の問題へ組み込まれていったという。⁽⁶⁾ このような経緯に照らしてみると、『夢十夜』は、夢に注目した先駆的なテキストであることが分かる。⁽⁷⁾

フロイトが『夢判断』を発表したのは一九〇〇年であり、『夢判断』と『夢十夜』の時間的差は八年ほどしかない。にもかかわらず、夢のとらえ方は大きく異なっている。フロイトは、「夢は願望充足である」⁽⁸⁾と述べるのであり、夢は抑圧された欲望が表出する領域であるとみなされている。また、フロイト理論において欲望とはエディプス・コンプレックスの枠組みの内に位置づけられており、資本主義社会における生産の秩序に従うものとして定義されている。⁽⁹⁾ 一方、『夢十夜』における夢には欲望とは異なるものが現れている。また、そこに描かれているものは、国民国家主義的な、あるいは植民地主義的な欲望とも異なっているのである。本論では、『夢十夜』をフロイト理論が移入される以前のテキストとみなし、そこで語られている夢に今日的な批評性を見ていく。

1 欲望に対立するもの——「第十夜」

まず始めに「第十夜」について検討する。なぜなら、「第十夜」の「夢」には、植民地主義的な欲望の論理が現れていると同時に、それに対立するものが描き出されているため、フロイト的夢の論理と『夢十夜』の夢の論理との相違点が明確になるからである。「第十夜」に登場するのは、「パナマの帽子を被つて、夕方になると水菓子屋の店先へ腰をかけて、往来の女の顔を眺め」という「道楽」を持つ庄太郎である。この「パナマの帽子」「水菓子」「女」という記号は、欲望の対象という意味を担っている。「パナマの帽子」は、もう一人の登場人物である「健さん」の所有欲を喚起している。「健さんは庄太郎のパナマの帽子が貰ひたいと云つてゐた」のである。同様に、「水菓子」「女」も庄太郎の欲望の対象物であり、「パナマの帽子」を手に入れた庄太郎は、それを被ることで自身の超越性を周囲に誇示しつつ、まだ所有していない「水菓子」「女」を眺める。庄太郎にとって、眺めるということは所有の代替行為となる。「第十夜」では、最後に「余り女を見るのは善くないよ」という言葉が語られており、所有への欲望に対する戒めが披露されている。

ところで、山本真司は、明治二十五年（一八九二年）と三十五年（一九〇二年）の二度にパナマ帽が流行したこと、また、日清戦争と日露戦争の勃発を間近に控えていたのが両時期であったことを踏まえて、「第十夜」の「パナマの帽子」という記号に植民地主義的な欲望を読み取っている¹⁰。また、庄太郎は、「女」に連れられて「余程長い電車」に乗って彼方の原に連れていかれる。この交通メディアによる遠距離の移動に、植民地への移動を重ね合わせることができる。

そして、庄太郎は移動の果てにたどり着いた原で、豚の大群に襲われることになる。「遥の青草原の尽きる辺から幾万匹か数へ切れぬ豚が、郡をなして」庄太郎に向かってくるのである。尹相仁は、「第十夜」がロンドンのテイト・ギャラリーにあるB・リヴィエアーの絵画「ガダラの豚の奇跡」（一八八三年）を参照したテキストであり、両者において「豚」は「欲望」を象徴するものとして描かれていると指摘する。¹¹このように、「豚」「パナマの帽子」「水菓子」「女」といった記号の意味内容を、欲望あるいは欲望を喚起するものとして読み解くとき、「第十夜」には、欲望の対象物を追って彼方の空間へ移動し、そこで欲望のさらなる増殖という事態を迎えるというドラマが描き出されているとみなすことができる。そのドラマは、植民地主義的欲望のアレゴリーとなっている。

その一方で、「第十夜」には、欲望に抗うもの、欲望を否定するものが描かれている。庄太郎は、群れをなして押し寄せる「豚」の鼻を手に使っていた「洋杖」で打ち据えていき、打たれた「豚」は原の果ての「絶壁の下」へ落ちていく。この「豚」が落ちていく「絶壁の下」こそ、「欲望」に対立するものである。「絶壁の下」は、「底を覗いて見ると、切岸は見えるが底は見えない」というように、不可視のものとして描かれている。そして、興味深いことに、この不可視のものは奇妙な方法によって視覚的に描写されてもいる。

不思議な事に洋杖が鼻へ触りさへすれば豚はころりと谷の底へ落ちて行く。覗いて見ると底の見えない絶壁を、逆さになつた豚が行列して落ちて行く。

この文章において、不可視である「底の見えない絶壁」は、「逆さになつた豚が行列して落ちて行く」という視覚的な再現方法によって表象されている。ところで、「逆さになつた豚が行列して落ちて行く」という光景は、実際に肉眼によって見ることでできないものである。人間のまなざしは、物体の落下という運動を捕捉することができず、それを捉えることができるのは機械の眼、つまりカメラに他ならない。また、落下運動が「豚が行列して落ちて行く」

というように「豚」の「行列」として再現されていることから、運動が瞬間ごとのショットの集積として表象されていることが分かる。このような運動の表象に、エティエンヌ・マレーによって撮影されたクロノフォトグラフ⁽¹²⁾との相同性を見ることが出来るだろう。クロノフォトグラフの画像は、明治三十年（一八九七年）十月の「早稲田文学」に掲載された三宅雪領「絵画と写真」という文章のなかで「写真は物の瞬刻の間撮影機のレンズに映ずる所を写し、必ずしも吾人が其物を見るが如くには写さず」という言葉とともに紹介されている。そこでは、カメラは人間の視覚がとらえる光景とは異なるものを映し出してしまうために、写實的絵画を描くための手本とはならないと論じているのである。それに対して、「第十夜」では、人間の目が見ることのできないものの表象であるがゆえに、カメラによる再現表象が引用されるのである。

また、「豚が行列して落ちて行く」という運動の表象において、「豚」の「行列」は空間移動としてではなく微分化された停止状態として再現されている。このことから、「豚」の落下運動は、通過し終了してしまうものではなく、終わりを迎えることなく持続するものとして描かれていることが分かる。「第十夜」において、不可視の「絶壁の下」は欲望に対立していた。したがって、テキストにおいて、〈持続〉が欲望に対立するもの、反-欲望に相当するものとみなされているといえよう。欲望がどこまでも増殖していくのに対して、〈持続〉は、増えることもなく消滅することもない、ただ存続するものである。また、「絶壁の下」が不可視の領域であったことから、〈持続〉は、見ることができないにもかかわらず存在しているもの、〈不可視であるが存在するもの〉であるとされる。つまり、〈持続〉とは〈不在として存在するもの〉のことなのである。

この欲望と〈持続〉の関係は、「第十夜」において水平方向と垂直方向という相対立する空間として構造化されている。原を埋め尽くす「豚」の群れと、「絶壁の下」から落下し続けていく「豚」の列、ここに水平方向を指摘して

増殖する欲望と垂直方向に向かう〈持続〉の関係を見ることが出来る。『夢十夜』というテキストは、この水平方向と垂直方向という物語空間の関係構造を繰り返し描き出すことによって不可視の〈持続〉の再現表象を試みていく。さらに、「第十夜」には直接姿を現さなかった「自分」によって〈不在として存在するもの〉に到達させることが目指されるのである。

2 到達不可能なものとしての〈持続〉——「第二夜」「第七夜」「第八夜」

つぎに、「第二夜」を見ていく。「第二夜」では「侍」である「自分」が悟りを開こうとする。悟りとは、「無とは何だ」という問いの答えを見つけることであるとされる。「自分」は、〈不在として存在するもの〉としての「無」へ到達しようとするのである。「第二夜」では、この「無」への試みは「隣りの広間の床に据ゑてある置き時計が次の刻を打つ迄」という時間体験として語られる。それは、「全跣」を組んで座り続ける身体感覚の持続の体験となる。

其の内に頭が変になった。行燈も蕪村の画も、畳も、違棚も有つて無い様な、無くつて有る様に見えた。と云つて無はちつとも現前しない。たゞ好加減に坐つてゐた様である。所へ忽然隣座敷の時計がチーンと鳴り始めた。このように、時の経過を知らせる「チーン」という音は、「無」を現前させようと苦悶する身体感覚の果てに訪れる。「第二夜」においても、時間は流れ去るものとしてではなく、〈持続〉として語られている。また、「無」へ到達しようとするとき、「自分」に視覚の変容がもたらされることに注目する必要がある。「無」に触れようとするとき、世界は「無くつて有る様に見える」はじめるのである。「無」とは通常の視覚によって見ることでできない不可視の領域とみなされている。

しかし、「第二夜」では、「自分」は「無」へと至ることができたのか、〈不在として存在するもの〉に到達し得たのかは明らかにならない。「自分」の試みは継続中のまま「無」を目指す〈持続〉の内に終わってしまうのである。同様の事態は「第七夜」でも生じている。

「第七夜」では、水平方向と垂直方向によって構造化された物語空間が現れる。「第七夜」の「自分」は、水上を進む船に乗っている。

此の船が毎日毎夜すこしの絶間なく黒い煙を吐いて浪を切つて進んで行く。凄じい音である。けれども何処へ行くんだか分らない。只波の底から焼火箸の様な太陽が出る。それが高い帆柱の真上迄来てしばらく挂つてゐるかと思ふと、何時の間にか大きな船を追ひ越して、先へ行つて仕舞ふ。さうして、仕舞には焼火箸の様にぢゅつといつて又波の底に沈んで行く。

この語りに「第七夜」の空間構造が顕著に現れている。「浪を切つて進んで行く」という船の航路によって水平方向の空間がひらかれ、「波の底」から太陽が昇つては沈むという運動が垂直方向の空間を構成している。さらに「第七夜」に特徴的なのは、船による水平方向の移動が太陽の運行と重なり合うものとみなされていることである。「船の男」が「西へ行く日の、果ては東か。それは本真か。東出る日の、御里は西か。それも本真か。身は波の上。戯枕。流せく」と唄っているように、船の移動は円環運動となり、太陽という天体の運動と相同のものとされる。

しかし、「自分」にとって船の移動は「何処へ行くんだか分らない」不安なものであり、「自分」は円環運動を作り出しているはずの移動の時間に耐えることができない。「第七夜」において、円環運動のなかにあるものには超越性が与えられている。「自分」が船上で出会った「異人」は「星も海もみんな神の作つたものだ」と語る。「異人」にとつては天体も水平線の彼方に広がる海も人間を越えたものとみなされている。その一方で、「異人」に「神を信仰する

か」と尋ねられたとき、「自分」は「空を見て黙つて居」ることしかできない。「自分」は超越的なものの存在に確信を持つことができないのである。

その結果、「自分」は船から海底へと飛び込んでしまう。この飛び込みによる垂直移動は、「波の底に沈んで行く」という太陽の運行と相同的である。したがって、飛び込みとは、船から降りることができずに水平移動の内に閉じ込められた「自分」が早急に太陽の運動に同一化した事態とみなすことができる。しかし、「自分」は水に到達することができないでいる。「身体は船を離れたけれども、足は容易に水に着かない」のであり、「無限の後悔と恐怖とを抱いて黒い波の方へ静かに落ちて行つた」という終わらない落下運動としての〈持続〉に飲み込まれてしまう。

このように、「第二夜」「第七夜」では〈可視／不可視〉、〈水平方向／垂直方向〉という二項対立からなる構造が反復して繰り返されていることが分かる。これらを支えるのは〈現実世界／不在としての世界〉という二項対立である。テキストは、この二つの世界の対立を描くと同時に、視覚の変容、円環運動、「水」といった要因によって対立関係を変容させ、〈不在として存在するもの〉を顕在化させようとする。そのとき、テキストには〈持続〉という状態が出現するのである。

「第八夜」では、鏡によって〈可視／不可視〉という対立関係が変容する。「自分」は、床屋の椅子に座っており、その視野は目の前に置かれた鏡に固定されている。鏡は、不可視のものを可視化する装置となる。

芸者が出た。まだ御化装をしてゐない。島田の根が緩んで、何だか頭に締まりがない。顔も寝ぼけてゐる。色沢が気の毒な程悪い。それで御辞儀をして、どうも何とかですと云つたが、相手はどうしても鏡の中へ出て来ない。

このように、「第八夜」において、鏡は「自分」が直接見ることで見せることができる。また、そ

ればかりでなく、見る事ができないが存在しているものを感知させる機能を担っている。「自分」は、鏡に映し出された「芸者」を眺めたとき、同時に「どうしても鏡の中へ出て来ない」という「相手」の存在を知覚するのである。このように不可視の存在とつながっているために、鏡に映し出されるものには幽霊的な気配が漂っている。「頭に締めまらない」「色沢が気な程悪い」という「鏡の中」の「芸者」は、既に現実世界に違和を放っている。

この違和は、鏡にさらなる像が現れるにつれて強まっていく。「危険」という声とともに鏡にちらりと映った「自転車と人力車」はすぐに「丸で見えなくな」り、不可視の世界へ移行してしまう。その次に、「自分」は「栗餅や、餅やあ、餅や、と云ふ声」を聞いたにもかかわらず、その姿は「決して鏡の中に出て来ない」。「栗餅屋は子供の時に見たばかり」であり、「自分」が知覚する鏡に映らないものからは現実世界の存在感が希薄となっていく。

「自分」が鏡を媒介に知覚している「鏡の中」のものと、「鏡の中に出て来ない」もののいずれも、現実世界において不在であるものを想起させてしまう。さらに、鏡を通して「帳場格子のうちに、いつの間にか一人の女が坐つてゐる」のを見たとき、不在のものが顕在化することになる。

女は長い睫を伏せて薄い唇を結んで一生懸命に、札の数を讀んでゐるが、其の讀み方がいかにも早い。しかも札の数はどこ迄行つても尽きる様子がない。膝の上に乗つてゐるのは高々百枚位だが、其の百枚がいつ迄勘定しても百枚である。

鏡に現れたこの「女」は鏡の外の世界には存在していない。「自分」が「帳場格子の方を振返つて見た」とき、「格子の中には女も札も何にも見えなかつた」のである。したがって、「鏡の中」の「女」は〈不在として存在するもの〉の現前ということになる。「女」の持っている「百枚」の札は、「高々百枚」と語られてはいるが、この「百」とは「第一夜」の「自分」が「女」を待っている時間である「百年」、「第九夜」の「御百度」と相同的なものであり、〈多

さ」を表す記号とみなすことができる。しかし、「百枚」の「札」を「勘定する」という行為は、貨幣を数えることとは全く違っている。貨幣を数える行為において、未だ数えていない方と既に数えた方とに貨幣を分割するという出来事が生じる。そして、数えることによって、数えていない方が減少し、数えた方が増加していく。貨幣に対して働きかけるとき、貨幣は減少あるいは増加するのであり、これは数えるという行為に留まらず、貨幣との関係において生じる事態といえる。これに対して、〈多さ〉を表している「百枚」の「札」は、増加（減少）とは異なる論理のなかにある。「百枚がいつ迄勘定しても百枚」であり、この「札」の存在のあり方は、「女」が「勘定」し続けるという〈持続〉の行為によって顕在化する。

つまり、「鏡の中」とは、「札」という貨幣が映る点において現実世界に関わると同時に、「百枚がいつ迄勘定しても百枚」の「札」であるために現実の貨幣経済においては不在であるものが現れるとみなすことができるのだ。「第八夜」において、鏡のある床屋は、現実世界と不在としての世界との交点としての境界に位置している。床屋を出た「自分」は、さらに二つの世界を統合する媒体である「水」に遭遇する。「自分」は、床屋の「門口」に「赤い金魚や、斑入りの金魚や、瘠せた金魚や、肥った金魚」を「小判なりの桶」に入れた「金魚売」に会うのである。「小判」「金魚」といった記号は、貨幣のイメージの連鎖のなかにあるとみなすことができるだろう。¹³このとき問題なのは、「自分が眺めてゐる間、金魚売はちつとも動かなかつた」ことである。この運動を停止した「金魚売」は、「百枚」の「札」を「勘定」しつづけるという持続運動を行う「女」と対比的な関係にある。「自分」は「女」によって〈持続〉を目の当たりにした一方、「金魚売」を通して〈持続〉を体感することはできないでいる。ここに、『夢十夜』というテクストにおけるジェンダーの機能を見ることが出来る。「自分」は、「女」というジェンダーを介在させることで、〈持続〉への接近が可能となるのである。これは、「自分」ばかりでなく、「第十夜」の庄太郎も同様であった。庄太

郎は「女」によって「絶壁」に連れていかれたのであり、「第八夜」の鏡のなかにも「庄太郎が女を連れて通る」姿が映し出されていた。庄太郎は、「女」によって「鏡の中」へ入り込んだといえるだろう。

その結果、庄太郎には危機が訪れる。「女」によって「絶壁」へと連れ出された庄太郎について、語り手は「庄太郎は助かるまい」と悲観視する。〈不在として存在するもの〉を顕在化させるためには「女」が必要であり、しかし「女」は危険な存在でもあるのだ。このような「女」に対する女性恐怖^{ミソジニ}を克服するために、『夢十夜』では「自分」を「女」に対して超越的な位置を占めさせるための戦略が行われている。それが、「自分」を「夢」の登場人物であると同時に語り手にするという「自分」の二重化の方法である。

3 語りのメタポジション——「第五夜」「第九夜」

『夢十夜』で「自分」は物語内の登場人物であると同時に語り手となっている¹⁴。その結果、「自分」は物語世界に関わりつつ、その世界に対して超越的な位置にあることが可能となる。その語りの効果が最も明確になっているのが「第五夜」と「第九夜」である。

「第五夜」で、「自分」は「生擒」として死を待つ存在である。「自分」は「夜が明けて鶏が鳴く迄」という区切られた時間に生きており、「自分」にとって、その生は会いにやってくる「女」を待つ時間である。「自分」は「女」を待ち続けるという〈持続〉のなかにある。

自分は大きな藁沓を組み合はした儘、草の上で女を待つてゐる。夜は段々更ける。

このように現在形で語られる状態が、物語の登場人物である「自分」の〈持続〉の時間である。同時に、語り手と

しての「自分」は、「闇の中を飛んで来る」馬に乗って「自分」のもとに向かおうとする「女」について語る。「女」の様子は「女の髪は吹流しの様に闇の中に尾を曳いた」と描写されている。「吹流し」の「尾を曳いた」髪という描写から、水平方向の移動が行われていることが分かる。その移動のさなかに鶏の声を聞いた「女」は、驚いて「深い淵」に落ちてしまう。この「女」の落下は垂直移動を構成する。

「第五夜」では、「女」を待ち続ける時間という〈持続〉のなかにある「自分」と水平移動から垂直移動へと移行して不可視の「淵」に落ちて行く「女」の両者によって、不可視のものの存在を描き出そうという試みがなされている。加えて、「第五夜」の最後で、語り手としての「自分」は次のように語るのである。

蹄の跡はいまだに岩の上に残っている。鶏の鳴く真似をしたものは天探女である。此の蹄の痕の岩に刻みつけられてゐる間、天探女は自分の敵である。

この「いまだに岩の上に残っている」という「いま」は物語世界に対して超越的な場に属している。この場から、「自分」は、「蹄の痕」という可視的な対象を手がかりにして不可視のもの、不在となってしまうものを想起する。その想起によって〈不在として存在するもの〉を現出させようとするのである。

同様の語りの構図は「第九夜」にも現れる。「第九夜」は消えてしまった「父」を待つ「母」と「子」の物語であり、物語世界内に「自分」は直接的には登場しない。「父が何処かへ行ったのは、月の出てゐない夜中であつた」であり、「父」は夜の闇という不可視の世界の彼方へ消えたのである。不可視の存在となった「父」と再び出会うために「母」は「御百度」を踏む。この「御百度」の場が、垂直方向の空間として描写される。

土塀の続いてゐる屋敷町を西へ下つて、だら／＼坂を降り尽すと、大きな銀杏がある。此の銀杏を目標に右に切れると、一丁許り奥に石の鳥居がある。片側は田圃で、片側は熊笹ばかりの中を鳥居迄来て、それを潜り抜け

ると、暗い杉の木立になる。それから二十間許り敷石伝ひに突き当たると、古い拝殿の階段の下に出る。

この「だら／＼坂」「大きな銀杏」「石の鳥居」「杉の木立」「拝殿の階段」といった空間の構成要素は、すべて垂直方向を占めている。したがって、「御百度」へと向かう移動において既に垂直方向への移動が生じているのであり、さらに「二十間の敷石を往つたり来たり御百度を踏む」という「御百度」の行為それ自体が、垂直方向への持続運動ということになる。「御百度」の「百」という数は、〈持続〉によって出現する〈多〉の表象といえる。そして「暗い杉の木立」の奥、夜の闇のなかで行われる「御百度」は、「父」が消えた闇へと到達しようとする行為となる。この「御百度」によって、「母」は不在の「父」へと至ろうとする。

「第九夜」の最後で、語り手は「こんな悲しい話を、夢の中で母から聞いた」と語る。この語りの存在によって、「第九夜」は、物語内の「御百度」を踏む「母」とそれを待つ「子」、物語の語り手である「子」とその「母」という二組の「母」と「子」から成っていることが分かる。語り手は物語内の「母」と「子」を視覚的な描写を用いて語った後に、物語に対して超越的な場である語り手の位置から、それが「母から聞いた」物語であったと意味づける。その語りによって「第九夜」の物語自体が不可視のものとしての声の体験となる。〈不在として存在するもの〉を出現させようとする「御百度」の「母」の物語は、〈不可視として存在する〉声の体験なのである。

このように、「第五夜」と「第九夜」の語りからは、「女」というジェンダーを通して〈持続〉を顕在化させようとする語りの戦略が見えてくる。「自分」は、語り手という超越的な場を維持したときに「女性」危険から身をかわしつつ〈不在として存在するもの〉を出現させることができるのである。

- (1) 寺田寅彦ら「ホトゝギス」の同人たちの「写生文」実践については、拙論「記憶の想起という問題——寺田寅彦の『小説』におけるプロットの方法」(『日本文学』No. 622、二〇〇五・四)を参照されたい。
- (2) 『日本近代文学の起源』(講談社、一九八〇・八)。
- (3) 『表象空間の近代』(新曜社、一九九六・二)。
- (4) 高橋広満は、この時期の文学テクストを自然主義リアリズムとリアリズムに回収されないテクストとに分類し、『夢十夜』を後者に位置づけている(『『事実』と『境界』——『遠野物語』『夢十夜』『生』など——』(『日本近代文学』第53集、一九九五・一〇)。
- (5) 「〈夢〉の変容——近代日本におけるフロイト受容の一面——」(『名古屋近代文学研究』第16号、一九九八・一二)。
- (6) 「フロイトの紹介と影響——新心理主義成立の背景——」(『昭和文学の諸問題』一九七九・五)。
- (7) 木股知史は、『夢十夜』を「詩的散文」とみなし、近代日本の象徴主義文学運動の中に位置付けている。一九〇〇～一九一〇年代以降、小説や詩というジャンルには収まりきれない「散文と詩の境界」にある文学テクストの中で、夢や無意識の表現が試みられたという(木股知史編『近代日本の象徴主義』おうふう、二〇〇四・三)。
- (8) 『フロイト著作集 第二巻』(人文書院、一九六八・一二)。
- (9) ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『アンチ・オイディプス』(河出書房新社、一九八六・五)。
- (10) 「豚／パナマ／帝国の修辞学」(『漱石研究』第8号、一九九七・五)。
- (11) 『世紀末と漱石』(岩波書店、一九九四・一二)。
- (12) マレーのクロノフォトグラフィの特徴については、松浦寿輝『表象と倒錯』(筑摩書房、二〇〇一・三)で詳細に論じられている。
- (13) 芳川泰久「停滞と循環」(『漱石研究』第8号、一九九七・五)において、「金魚売」は「女」とともに「金」に関わる存在であるとの指摘がなされている。
- (14) 『夢十夜』の語りの特徴については、室井尚「漱石『夢十夜』論——テクスト分析の試み——」(『文学理論のポリテイク』勁草書房、一九八五・六)、藤森清「夢の言説——『夢十夜』の語り」(『名古屋近代文学研究』5、一九八七・一二、『語りの

反-増殖の論理としての〈持続〉

近代』有精堂、一九九六・四所収）に詳しい。

（二〇〇八年十月三十一日受理、十一月七日採択）