

夏目漱石『草枕』論

「靈台方寸のカメラ」機能

好川佐苗

一、はじめに

明治三十九年九月、「新小説」に発表された『草枕』は、現実世界を忌避し旅に出た画工が、目の前に現れる対象を第三者の位置から観察し、一幅の画、あるいは能舞台の空間に「見立て」（一）ることとで理想的な世界へと変換する、所謂「非人情」美学遂行の過程を描いた作品として知られている。

このような美的態度は、周知のように、「人事葛藤の詮議立て」（二）に満ち、対象を細部にまで分析、解釈、活用しようとする「探偵」（九）的社會への反措定として、つまり近代批判の文脈において論じられるのが常であるが、しかし画工の語る美の創出過程を詳細に見れば、ことはそう単純ではない。

住みにくき世から、住みにくき煩ひを引き抜いて、難有い世界をまのあたりに写すのが詩である、画である。あるいは音楽と彫刻

である。こまかに云へば写さないでもよい。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瓔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、靈台方寸のカメラに澆季溷濁の俗界を清くうらゝかに収め得れば足る。（一）このように、なによりもまず、作品冒頭部近くで画工は、「靈台方寸のカメラ」という比喩を用いて、自らの認識のメカニズム、ひいてはこの小説の語りのシステムを語っているのであり、そこには密かに〈写真〉という光学装置のもたらす感性、近代的な美的規範が持ち込まれているのである。

周知のように、写真術という、光によって瞬時に対象を写し撮ってしまう光学テクノロジーは、〈瞬間〉や〈刹那〉という時間概念を近代において浮上させた。それは『草枕』において、那美という対象を写し取ること、即ち「胸中の画面」（十三）に焼き付ける行為として反復される、〈刹那の美〉というモチーフの生成に大きく

関わっており、また、そうした〈刹那〉の連続は、幾枚もの画の連鎖のごとく構成された本作の叙述形式をも規定しているだろう。それは、「筋」という因果関係を除外し、ある時点で「低徊」し空間性を志向することを特質とする、漱石の〈写生文〉に内在する問題が、ここに一つの〈写生文〉論として提示されているということでもある。とかく絵画的認識との関連を指摘される〈写生文〉だが、こうした『草枕』における〈写真〉の喩の意味を併せて検討することで、顕在化してくる問題があるのではないか。

以上の点を踏まえて、本稿では、画工という「カメラ」化した身体によって〈写生〉という主題がいかに実践されているのか、その「霊台方寸のカメラ」の機能を検討することにより、漱石文学を特徴付ける〈写生文〉の孕む問題を考察する。

二、「カメラ」化した身体—写生装置としての画工

まず、画工の世界に対する認識態度を確認したい。先の引用部にあるように、画工は一切の「煩ひ」を脱落させた「難有い世界」を「写す」（再現＝表象する）装置としての詩や画といった芸術ジャンルを語りながらも、実際に作品化することには拘らない。むしろ「口まのあたりに見」ること、即ち「心眼」というレンズに「映る」映像それ自体に価値を置く。つまり、ひたすら対象を〈見る〉ことに執し、それを「霊台方寸のカメラ」で映し／写しとること、自ら

の身体を カメラ、オブスキュラ 暗箱 Ⅱ 写生装置として機能させることを志向するというのである。

無論、対象を映す／写すためには、それとの一定の距離が必要となる。

是から逢ふ人間には超然と遠き上から見物する気で、人情の電気が無暗に双方で起こらない様にする。さうすれば相手がいくら働いても、こちらの懐には容易に飛び込めない訳だから、つまりは画の前へ立つて、画中の人物が画面の中をあちらこちらと騒ぎ廻るのを見るのと同じ訳になる。間三尺も隔て、居れば落ち付いて見られる。あぶな気なしに見られる。言を換へて云へば、利害に氣を奪はれないから、全力を挙げて、彼等の動作を芸術の方面から観察することが出来る。余念もなく美か美でないかと鑑識する事が出来る。(一)

「見る」こと、「観察」することにおいて、対象との間に距離を設定し、世界を理想的なものに書き換え、美として享受するという画工の世界に対する認識態度。これは、対象の内面に踏み込まず、あくまでも「心のカメラ」(二)に映し出された映像を言語化していくことで、「プロットもなければ事件の発展もない」小説を成り立たせようというこの作品の語りの戦略を宣言したものと⁴言える。まさに、「非人情」は、画工の心的態度であるのみならず、その目のはたらき、「カメラ」と化した身体の機能によって、可能となるのである。

そうした、視覚に突出した画工の語りの方は、作者によっても明晰に語られている。「作中の中心人物は却つて動かずに、観察する者の方が動いてゐる」という漱石の自注が示すように、画工は、ひたすら移動し、那美を様々な角度、背景、構図において観察し、心の画面に写し撮るといふ行為を繰り返す。勿論、那美が全く動かないという言葉には留保が必要だが、この小説における、見る／見られる、写し撮る／撮られるといふ基本的な二人の関係性は、画工といふ語り手が、那美といふ対象を言語によって映像化することで小説を成そうとするこの『草枕』の試みにおいて、必須のものといえるだろう。

では、こうしたカメラの機能によって、対象となる風景や那美という人物は、どのように表象されているのか。画工の目によって映し出された映像を検討すると、まず顕著な特質として挙げられるのが、光と影の配合による美、殊にやわらかい、微かな光による朦朧とした美の表現である。

第一章の末尾で画工が写し撮った映像は、雨の中、馬子が暗い処から「ふうとあらはれ」、「又ふうと消え」というものである。ここでは馬子の姿は「影画の様に雨につまれ」という比喩が用いられており、示唆的である。言うまでもなく、「影画」とは、光が物体に投射されることよつてつくられる影の像を指すが、それを物質の上に固定したものが写真である。言うなれば、写真のネガにあたるわけだが、こうした影の映像は、作品のいたるところで見受

けられ、画工の認識の感性を特徴付けていると思われる。初めて那美が登場する場面では、「花ならば海棠かと思はるゝ幹を脊に、よそくしくも月の光りを忍んで朦朧たる影法師が居た」(三)といふように、「月の光」といふ光源が明示され、かつ、その影の朦朧とした、やわらかな映像が語られている。この「影法師」は、画工が那美を言語によって映像化した最初のものだが、さらに注目すべきなのは、次の那美が部屋に現れる場面である。

余が寤寐の境にかく逍遙して居ると、入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまぼろしの如く女の影がふうと現はれた。余は驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る。眺めると云ふては些と言葉が強すぎる。余が閉ぢて居る臉の裏に幻影の女が、断りもなく滑り込んで来たのである。まぼろしはそろりくと部屋の中へ這入る。(中略)閉づる眼のなかから見る世の中だから確とは解らぬが、色の白い、髪の濃い、襟足の長い女である。近頃はやる、ぼかした写真を灯影にすかす様な気がする。(二)

このように、画工の不明瞭な意識によつて捕らえられた那美は、「幻影」、「まぼろし」として表象され、ある種の幻想美をたたえている。ここで画工の目が閉じられていることを重視すれば、まさに「心のカメラ」によつて映し出された映像であり、事実、それは「近頃はやる、ぼかした写真」に喩えられている。これが、「ぼけた」ではなく「ぼかした」といふ、技術的な処理を明示する表現であることには注意すべきだろう。それは一体、如何なるものなの

か。

ここで明治三十九年当時の日本の写真表現の状況を概観すれば、そこには軟焦点、ソフトフォーカスによって輪郭を暈し、絵画的な写真作品として撮ることを志向した、いわゆる「芸術写真」の興隆が窺える。江戸末期に渡来した写真術は明治以降、湿板から乾板への技術革新、小型化などによって発展と進化を遂げ、その記録性により日清・日露戦争の撮影に利用されるまでになった。が、明治二十年代からはアマチュア写真家による活動が活発となり、多くの写真団体が設立される中、明治三十年代後半には、それまでの単なる記録性、再現性ということに留まらず、写真を芸術として確立しようという、「芸術写真」の運動が始まる。明治三十七年八月、「写真新報」に掲載された「むらさき」の芸術写真の主張はそのさきがけとなるものである。

写真を評するものは画其ものを唯一の目的物とすべし。画を得ることは、写真の終局の目的なり、技術は其手段のみ、学理に至ては更に下て技術を得るの手段のみ、学者や技術者に写真画の批評をなさしむ、其の愚や測り知るべからず、美術的印象は芸術家又は其批評家のみが批評をなし得る人なり。(中略) 芸術とは、或者の感興を或媒介物によりて他人に伝ふるの謂にして、媒介物即ち芸術品なり、写真は此媒介物として充分の価値を有す。

この「むらさき」の主張は、「写真画」「美術的印象」との言に表れているように、それまでの記録性(有用性)を重視したストレー

ト写真を否定し、先行する芸術ジャンルである絵画を範としつつ自らの「感興」を美意識にそって作品化する、その「媒介物」としての写真の芸術性を訴えたものであった。飯沢耕太郎によれば、彼はさらに、「写真画」を制作するために、ネガや印画紙に手を加え、画像を修整する「醇化、理想化」を提唱し、ゴム印画法、ブロムオイル法などのピグメント(顔料)印画法や、柔らかな調子を生む軟焦点レンズ(ソフトフォーカス)の効果を利用することで、写真に「絵画的効果」をもたらす方法を主張したという。ただし、このような「絵画的写真」はピクトリアリズムによる「芸術写真」表現はイギリスを起源としており、殊に一八九二年に結成された芸術志向の写真家集団・リンクト・リングの活動は、フランス、ドイツ、アメリカにも拡大し、日本の写真界にも波及した。「むらさき」の主張もその影響によるものであり、明治三十七年十月には久野(秋山)轍輔、加藤精一らが写真研究団体「ゆふつゞ社」を創設し、ピグメント印画法を研究、明治四十年五月には「東京写真研究会」を結成し「芸術写真」運動を推し進めた。彼らの活動は当時のアマチュア写真家たちに大きな影響を与え、同種のクラブや研究会が全国各地で結成され、「芸術写真」は大正期に黄金時代を迎えたのである。

『草枕』の時代はこの「芸術写真」の創成期にあたり、その軟焦点の、朦朧とした写真映像の美が、那美を映像化する際の比喩として文学の領域に持ち込まれたと考えられる。つまり、こうした当時

の新しい写真表現のたまたま感性が、画工の語りには息づいているのである。それは、風呂場に裸体の那美が現れる場面において顕著に表れている。

やがて階段の上に何物かあらはれた。広い風呂場を照らすものは、只一つの小さき釣り洋燈のみであるから、此の隔りでは澄切つた空気を控へてさへ、確と物色はむづかしい。況して立ち上がる湯気の、濃かなる雨に抑へられて、逃場を失ひたる今宵の風呂に、立つを誰とは固より定めにくい。(中略) 春の夜の灯を半透明に崩し拡げて、部屋一面の虹霓の世界が濃かに揺れるなかに、朦朧と、黒きかとも思はるゝ程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る。(中略) しかも此姿は普通の裸体の如く露骨に、余が眼の前に突きつけられては居らぬ。凡てのものを幽玄に化する一種の靈氣のなかに髻髻として、十分の美を奥床しくもほめかして居るに過ぎぬ。(七)

このように、ここでは「釣り洋燈」という光源から射す光が、「湯気」によって和らげられ、「朦朧」とした那美の映像美を演出している。あくまでも対象をはっきりとクリアに映し出すのではなく、蒸気による光の屈折の効果として得られるソフトフォーカスの柔らかい調子を好むという、この朧な、あるいは「半透明」の美への傾倒は、光線を受ける羊羹の美(四)としても繰り返し語られてくるように、画工の美意識の本源を物語っているのである。

この画工の「朦朧美」の感性に注目した秋山公男は、「もともと

非人情理論が、「知」「情」「意」に拘束されて生きざるをえない息苦しさと、二十世紀文明、西洋芸術への反措定として定立されている以上、これに対抗しうる明晰な知性と鞏固な自意識が要求されるのは自明である。作者が意図すると意図しないと拘らず、作中には、非人情美学とは逆に知的操作の放棄、意識の溶解、思考の停止を前提としており、結果的に忘我の境を可能にする」とし、「自他の区別」を強い、意識的にしか選択できない明晰な非人情とは異質な、「無我の境」を現出しうる朦朧美の重要性を指摘している。しかしこれまで検討したように、この朦朧美にも、西洋近代文明の産物である写真的感性の働きが看取れるのであり、単に反近代、反知性として捉えることはできない。そもそも「西洋画」(八)家として設定されている画工は、「常に空気と、物象と、彩色の関係を宇宙で尤も興味ある研究の一と考へて居る」(十二)とも述べているように、視覚表現において空気という物質性、光の透過性がいかに重要であるかを認識し、さらにそれを物象と彩色との関係式で捉える人間なのである。それを鑑みれば、朦朧美はむしろある種の「知的操作」、テクノロジーの産物であるとも言えるのであり、少なくとも、語り、手としての画工は、明晰な意識で対象を語り、映像化していることに留意するべきであろう。それはあくまでも、画工という「カメラ」が、ソフトフォーカスで那美を写し撮ることによって形象化された美なのである。

三、部分／断片の氾濫——瞬間／空間の写生法

しかし一方で、昼の明るい光の下で記述された那美の顔は、奇妙な分裂を見せている。

所が此の女の表情を見ると、余はいづれとも判断に迷った。口は一文字を結んで静である。眼は五分のすきさへ見出すべく動いて居る。顔は下膨の瓜実形で豊かに落ち付きを見せてゐるに引き易へて、額は狭苦しくも、こせついで、所謂富士額の俗臭を帯びて居る。のみならず眉は両方から逼つて、中間に数滴の薄荷を点じたるごとく、鼻ばかりは軽薄に鋭くもない、遅鈍に丸くもない。画にしたら美しからう。かように別れ／＼の道具が皆一癖あつて、乱調にどや／＼と余の双眼に飛び込んだのだから迷ふのも無理はない。(中略) 此女の顔に統一の感じがないのは、心の統一のない証拠で、心に統一がないのは、此女の世界に統一がなかつたのだらう。不幸に押しつけられながら、其不幸に打ち勝たうとして居る顔だ。不仕合な女に違ない。(三)

ここでは、口、眼、顔の輪郭、額、鼻といった那美の顔の各部分が、それぞればらばらな印象を与えるものとして一息に語られていくが、これは、先の朦朧美とは現れ方の異なる、写真的感性のある一面を示している。この解体された那美の顔の表象について、亀井秀雄は「こういう顔の分割的紹介は、警察が似顔絵を作る際のアイ

デンティキット(顔写真合成カード)とほとんどおなじであり、しかもその一つ一つを擬人化して見立ててゆくのであるから、統一が取れないのはむしろ当然」だと看破しているが、この犯罪捜査に用いられる顔の各部分の合成は、「モニタージュ」と呼ばれるように、写真の切り貼り、各断片の編集によって作られるものである。

港千尋が「束の間のイメージを定着させる写真は、家族の肖像や風景といった写真以前にあった伝統的な主題とは別に、写真でしかとらえることのできない新しいテーマを次々に発見してきた。そのひとつは「部分」である。それは顕微鏡的なミクロの世界であり、人間の身体の部分であり、あるいは自由なフレーミングによって切り取られる、風景の一部である」と指摘するように、まさに写真によって発見された、部分／断片というテーマ、その氾濫が、この那美の顔のモニタージュ的表現をもたらしたと言えるだろう。それは、あくまでも切り取られた断片の寄せ集めなのであり、決して「全体」の中に埋没することなく、各々が「部分」としての自己を主張するということである。そのような合成写真として那美を映像化した画工は、「不仕合な女」という解釈・読みをほどこすが、しかし、この一瞬に個々の断片が氾濫するという事態は、画工が試みようとする空間的な言語表現がもたらす、当然の帰結なのではないか。

余が嬉しいと感ずる心裏の状況には、時間はあるかも知れないが、時間の流れに沿ふて、逐次に展開すべき出来事の内容がな

い。一が去り、二が来り、二が消えて三が生まるゝが為めに嬉しいのではない。初から窈然として同所に把住する趣きで嬉しいのである。既に同所に把住する以上は、よし之を普通の言語に翻訳した所で、必ずしも時間間に材料を按排する必要はあるまい。矢張り絵画と同じく空間的に景物を配置したのみで出来るだらう。

(一八)

つまり、通常の文学の叙述形式のように、時間の流れに沿って、その変化、物語の展開を語るのではなく、ある一瞬のうちに、空間的に配置すること。那美の顔の各部分はまさに「同所に把住する趣き」で語られているのであり、その不統一とは、そもそも画工の語りの戦略が惹き起こしたものであることを忘れてはならないだろう。それは、時間芸術とされる文学・詩の分野で、絵画的・空間的な語りを試みることであり、ひいては、この『草枕』の試みそれ自体を語ったものと言える。「もし詩が一種のムードをあらはすに適合して居るとすれば、此のムードは時間の制限を受けて、順次に進捗する出来事の助けを籍らずとも、単純に空間的な絵画上の要件を充たさへすれば、言語を以て描き得るものと思ふ」(一八)という、この「空間的な絵画上の要件」を満たした語りとは、無論、漱石文学を特徴づける叙述形式、〈写生文〉の試みとして、展開されているものである。

漱石は「文学雑話」において、いわゆる「低徊趣味」と呼ばれる「平面的の興味」云々空間的特質がある「写生文と、筋という因

果性によって「推移」する時間性を特質とする小説とを対比している。ここでは、「写生文をパノラマとすれば小説は活動写真」であるという示唆的な比喻も見えるが、つまりは、筋に特化した小説に對し、空間的な拡がりを持つ写生文の面白さが強調されており、これは『草枕』において試みられているものと同一の課題として読むことができる。しかし、同時に写生文は「散漫になり易い」とも指摘されているように、その欠点を如何に補い、部分とその統合という問題を超えるのかという問題は、漱石にとって重要なものであったと思われる。

しかし、『草枕』においては、それに対する一つの回答が示されている。それは、画工が那美にメレディスの「ビーチヤムの生涯」を訳出して聞かせる場面に現れる。「筋を読まなかりや何を読むんです。筋の外に何か読むものがありますか」という那美に對して、「小説も非人情で読むから、筋なんかどうでもいいんです。かうして御籤を引くやうに、ぱつと開けて、開いた所を、漫然と読んでるのが面白いんです」(一九)と、画工は小説の筋、プロットを排斥し、さらには物語のはじめから、線条的に読むことを否定して、無作為に、断片化して読むことを主張する。つまり、読書行為において断片の氾濫を享受するという態度であり、それは「私の『草枕』は、この世間普通にいふ小説とは全く反対の意味で書いた。唯一種の感じ——美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい。(中略)さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない」という漱石の自

身の言と響きあっているだろう。

実際、『草枕』を読んだ当時の読者は、その断片性を的確に捉え、「此を小説として見る時は筋が余り簡単過ぎる同時に段と段との間が余り隔離して居る之を連続して考へるには非常の想像と非常の努力とを要する換言すれば縁の近い短編小説と短編小説とを並べたやうなものである」と述べている。こういった『草枕』の戦略に対する否定的な見解は、当然あり得べきものであり、筋という因果律を極力排することによって、本作品は章段と章段との繋ぎ目、連続性が薄い作品とならざるを得ない。ここには、空間的に配置された断片が果たして有機的な繋がりを持ちえるか、という大きな問題が示唆されているといえるが、そもそも、正岡子規をはじめとする写生文の試みは、当初からこの問題について意識的だったように思われる。子規は「叙事文」において、次のように述べている。

文章は絵画の如く空間的に精細なる能はざれども、多くの粗画（或は場合には多少の密画をなす）を幾枚となく時間的に連続せしむるは其長所なり。然れども普通の実叙的叙事文は余り長き時間連続せしむるよりも、短き時間を一秒一分の小部分に切つて細く写し、秒々分々に変化する有様を連続せしむるが利なるべし。

このように、写生文の文章は絵画のように精密ではないが、時間的な連続が可能であるのは長所であるとされており、それを生かし、短い時間を切り取って写した画を順番に並べることにより、刻々と変化する事象を捉えることができるという。これは、普通の

小説のように、因果関係によって全体を統合し、物語を展開させていく方法とは異なり、断片は断片のままに配置すると同時に、前の画との差異によってそこに変化を生み出すことが意図されているといえる。それは、プロットという物語性ではなく、断片としての画の映像、隠喩やイメージの反復、連鎖によって、連続した動きを生み出すという方法なのである。

武田信行は、俳句と小説を比較した上で、その中間としての写生文の特性を、次のように指摘している。

語弊をおそれず断定的に言うなら、俳句が写真であることに對し、小説は映画である。映画は原理的には写真の連続であるものの、単なる写真の連続を決して映画とは呼ばないことも事実であろう。そして写生文は連続写真ではないのである。写生文から小説へはある決定的な飛躍がある。（中略）それは映画におけるワンショットが、写真でいうところの複数のショットから構成されているように、つまりすでに写真が持続のなかでとらえられているように、小説とは持続なのである。

この指摘を踏まえれば、写生文とは、写真の一枚一枚が連続する、「連続写真」のように描写を重ねることによって、動きの変化を表現しようとするものであると言えよう。しかし、写生文自体の評価として武田は、映画と同じ構造をもつ小説へと至る、その飛躍の前段階であるという、消極的な位置付けをしており、そこには写生文から小説へ、という文学史的な進化論が働いているように思わ

れる^註。また、この問題は漱石文学における写生文から近代小説への発展という通説とも重なってくるだろう。漱石文学が『それから』以降、大きく変化するのは事実だが、まずこうした写生文の特性を欠点としてのみ扱う前に、その画像の連鎖という手法が実践されているこの作品を、それ自体として捉えることが必要なのではないか。それは漱石が「写生文をバノラマとすれば小説は活動写真」と言っているように、むしろ、「活動写真」(映画)ではないこと、あるいは「連続写真」的な写生文の可能性を模索することにも繋がるはずである。

それは、「朦朧たる影法師」(三)の那美、部屋に入り込んだ「まぼろし」の那美(三)、振袖姿で「有と無の間に逍遙」する那美(六)、「朦朧」とした裸体の那美(七)、鏡が池の那美(十)、前夫と対面する那美(十二)、そして「憐れ」の表情が浮かんだ那美(十三)という、その都度の、瞬間の画像の集積としての那美の軌跡が「連続写真」的に立ち上る、この『草枕』のもつ断片性の効果を感受することにほかならない。

四、「連続写真」としての『草枕』——〈写生文〉の可能性——

しかし、その「連続写真」で写し撮られた刹那の画像はあくまでも瞬間の固定、静止画像の連続である以上、そこにはある特有のイメージが漂うことになる。再び、写真の喩に注目したい。

一三年前宝生の舞台で高砂を見た事がある。その時これはうつくしい活人画だと思つた。箒を担いだ爺さんが橋懸りを五六歩来て、そろりと後向になつて、婆さんと向ひ合ふ。その向ひ合ふた姿勢が今でも眼につく。余の席からは婆さんの顔が殆んど真むきに見えたから、あゝうつくしいと思つた時に、其表情はぴしやりと心のカメラへ焼き付いて仕舞つた。茶店の婆さんの顔は此写真に血を通はした程似て居る。(二)

ここでは茶店の婆さんを形容するために、以前、舞台の高砂の婆さんを「心のカメラ」に収めたことを想起した上で、「写真に血を通はず」という喩が用いられており、きわめて示唆的である。つまり、「ぴしやり」と一瞬にして生きた対象を切り取り、焼付け、固定させるといふ撮影行為、そしてその映像を固定したものである写真とは、血が通っていない、即ち死んだものなのである。そもそも、写真は瞬間を切り取り、動きを止めることから、見る者に死のイメージを喚起し、失われた「いま・ここ」を現前させるものである。作中において、那美が「オフエリヤ^註」や「長良の乙女」(二)といった死を纏う女のイメージと重ねられるのも、そうした「瞬間の科学」としての写真の本性と無関係ではあるまい。那美自身もまた、死への志向を示しているが、「画工」というカメラによって写し撮られ、その生の持続が刹那として切り取られるそのたびごとに、彼女は「死」を経験しているのではないか。鏡が池への擬似投身劇における刹那の画像は、その最も典型的なものと言えよう。

余が視線は、蒼白き女の顔の真中にぐさと釘付けにされたぎり動かない。女もしなやかなる体軀を伸せる丈伸して、高い巖の上の一指も動かさずに立つて居る。此一刹那！／余は覺えず飛び上つた。女はひらりと身をひねる。帯の間に椿の花の如く赤いものが、ちらついたと思つたら、既に向ふへ飛び下りた。夕日は樹梢を掠めて、幽かに松の幹を染むる。熊笹は愈青い。(十)

このように、切り取られた刹那の画像は、一枚の写真として那美の生を固定する。それは、静止⇨死の連続として作品内に散乱し、積み重ねられ、連鎖することによって、我々に「連続写真」的な経験をもたらすのである。

また、死んだ写真に「血を通は」すとは、逆に静⇨死を動⇨生へと転換させることを意味するだろう。髪結床で「ぞきりと」鳴る画工の「動脈」(五)、満州へ出征する青年・久一の「血潮」「動脈」「鼓動」(八)、「おさき真闇に盲動する汽車」(十三)など、作品に散乱する血の隠喩の連鎖と身体の脈動のモチーフは、この「死」から「生」へ、という「血を通は」す行為を暗示したものと思われる。が、結局そのような動⇨生への転換を物語化することなく各断片の画像は連鎖／反復するにとどまり、作品はやや慌しく幕を閉じる。

それは、作中に持ち込まれた唯一の筋、不統一な那美の顔を「憐れ」によって統一し、「胸中の画」を完成させるというプロットの存在によって可能となるが、しかしだからといって、この作品をこ

うしたプロットの起動から結末へと至る、画工と那美の関係性のドラマとして読むことは、この作品の持つ〈写真性〉を捨象することになるだろう。事実、那美に「憐れ」の表情が浮かぶ結末部において、画工は「咄嗟」という一瞬に彼女を結局一つの画像として、カメラに収めているのであり、この画工の「カメラ」としての機能が全うされている以上、そこに二人の本質的な関係性を見ることはできない。そもそも、那古井という共同体的な関係性^{註6}を見ることが苦悩の内実は、「カメラ」としての画工が受け止められるものではないのである。

二人の関係性のドラマは、その開始の一手手前で打ち切られた。しかし、そうであるがゆえに、『草枕』は写生文の新たな試みとして、「連続写真」的作品に成り得たと言えるのである。

注1 夏目漱石「余が『草枕』」(『文章世界』明39・11)

注2 注1に同じ

注3 むらさき「空蟬(一)」「写真月報」明37・8「むらさき」とは、ゆふつゞ社の社員・斎藤太郎の筆名。

注4 「歴史と現在」(『日本写真史概説』平11・11、岩波書店)

注5 平木収「海外における『芸術写真』」(『日本写真全集2 芸術写真の系譜』昭61・11、小学館)。また、漱石が留学していた一九〇〇年には、イギリス国内に二五六のアマチュア写真家団体が存在したという。

注6 飯沢耕太郎も、「ピクトリアリズムの射程」(『芸術写真』)とその時

代』昭61・7、筑摩書房)において、『草枕』のこの箇所箇所に触れ、漱石が「芸術写真」を実際に見て書いたものとしている。こうした、実際の漱石と「芸術写真」の接点という問題について注目されるのは、『草枕』執筆時期にも近い、明治三十九年五月三十日、橋口五葉宛書簡の記述である。「楮先日願ひ候ブックプレートの依頼者ある美術的に写したる写真を見せるから来いと申す故次の日曜日朝参る積に候。(中略)此男の説によると日本の写真術はまるで駄目のよし。此男は美術がすきでそんなものを調べる為め半分来朝丸で日本的の生活を送り居候」。この「ブックプレートの依頼者」は、

当時一高の同僚であったイギリス人教師クラーク(Charles Edward Bramwell)、あるいは同じく同僚のアメリカー人教師モリス(R. W. Morris)のいずれかと推定される。日本のものはひとまずおくとして、少なくとも漱石がこのときにイギリス、あるいはアメリカの「芸術写真」を目にした可能性は高いと言えよう。

- 注7 秋山公男『草枕』―朧の美学』(『日本近代文学』平4・10)
- 注8 『草枕』のストラテジイ』(『国文学』平6・1)
- 注9 『映像論―光の世紀』から『記憶の世紀』へ』(平10・4、日本放送出版会)
- 注10 『早稲田文学』明41・10
- 注11 注1に同じ

- 注12 家集『夏目漱石の『草枕』』(『国民新聞』明39・9・20)
- 注13 『日本附録週報』明33・3・12

- 注14 『写生』と『歩行』』(『岩波講座文学7つくられた自然』平15・1、岩波書店)

注15 ただし、武田は「持統」の概念を筋やプロットに限定するのではなく、描写の反復性や関係性にまで拡張しており、その点では本稿の

画像の連鎖としての「連続写真」という考えと重なってくると思われる。

注16 付言すれば、ミレーの「オフフェア」は、実際にモデルを水面に浮かべて撮影した写真をもとに描かれている。また、『草枕』にはターナーが引用される(三・四)など、印象主義絵画との関係が深く、光や大気を重視する画工の絵画論は、明らかにその影響に深るが、ドカなどスナップショット的な絵画に挑戦した印象派の試みは、新しいメディアである写真の瞬間性、切断性に触発されたものである。一方、「芸術写真」に顕著なように、写真における絵画の重要性は言うまでもない。一八三九年にダゲールによって写真術が発明されて以来、絵画と写真という異ジャンル間の影響関係、相互乗り入れといった事態は、絵画と写真の要素が混在するこの『草枕』の語りにも影を落していると思われる。

- 注17 『流動する刹那』―『草枕』論』(『成城国文学』昭63・3)など。
- 注18 那古井という共同体の抑圧性と非人情言説との関係、またその対象としての那美については木村功『草枕』―鏡・顔』・領有される『那美』(『解釈と鑑賞』平13・3)に詳しい。

*本文の引用は『漱石全集』(平6・2、岩波書店)に拠り、ルビは一部を除き省略した。

〔付記〕 本稿は二〇〇四年度日本近代文学会九州支部春季大会における口頭発表表(二〇〇四年六月二十日、於九州大学)に基づくものである。