

「草枕」の世界

— そのモチーフの所在をめぐって —

佐藤泰正

りとしてゆくほかはあるまい。

「草枕」の画工は「非人情」の旅に出たという。彼はこの旅に俗塵をはなれた詩味を求め、「二十世紀に睡眠が必要ならば、二十世紀にこの出世間的の詩味は大切」(一)だという。だが「塵界」をはなれ「すこしの間でも非人情の天地に逍遙したい」とは思うが、所詮は人の身、「非人情はさう長く続く訳には行か」ず、これも「一つの酔興だ」(同)と颯びている。彼の旅の行き着く所は奈古井の湯であり、そこで出戻りの女、志保田那美に出会い、この女の「キ印」ともとりざたされる異状なふるまいに驚きと共感を抱きつつ、この女を画材とし、最後に女の顔に浮かぶ「憐れ」(十三)に胸中の絵の成就をみる。作者みずから「俳句の小説」とよび、「美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい」(「余が『草枕』」)というこの作品の志向するところは何か。この画工の旅の本来の意味は、またここにいう「非人情」とは何か。その解釈は今日に至るもなお、必ずしも定まってはいいない。我々はここで画工とともに旅を進めることによって、その新たな、あえていえば本源の意味を探

「草枕」の世界 — そのモチーフの所在をめぐって —

画工の求める旅は東洋的脱俗境であり、王維や澗明の詩美を説く反面、西欧の芸術はたとえば「泰西の画家に至つては、多く眼を具象世界に馳せて、神往の気韻に傾倒せぬ者」多しとし、「近代芸術」の多くが「気韻に乏し」く、「拘々として随処に纏礙」(七)し、娑婆気がとれぬものとして排される。画工はいま、この人間臭い近代文明の世界をしばらくはなれて清境に遊ばんとする。かくして「高砂」の姥にもがよう峠の茶屋の婆さんとの出会いにはじまり、画工はようやくその求めた仙境に踏み入ってゆくこととなる。言うまでもなく那美さんがこの世界の主人公となるわけだが、画工は彼女を評して「開化した楊柳観音」(四、傍点筆者以下同)とよぶ。この女の「表情に一致」がなく、「顔に統一の感じのないのは、心に統一のない證據で、心に統一がないのは、此女の世界に統一がなかったのだらう。不幸に壓しつけられながら、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)と画工はいう。ここに「現代日本の開化」(明44・8)にいう——「外発的」開化のなかに滑りゆかざるをえぬものの「不満」と「不安」、また「空虚」

の相を重ね見ることは容易であらう。先の「開化した」云々とは、まさに開化せしめられた、いや開化せしめられざるをえぬものもの不幸な刻印への、作者の痛烈なアイロニーとも読みとることができよう。

ここで「草枕」を含む「鶉籠」（明41・1）の諸作が、ともに旅を舞台としたものだ^と知っておくこともまた無駄ではあるまい。即ち「坊っちゃん」（明39・4）「二百十日」（明39・10）「草枕」（明39・9）と、ともに都を落ち、あるいは離れての旅であり、先の二作に漱石の当時の烈しい鬱屈と現実批判が吐瀉され、その底にこの「文明の皮を剥き」、^む「文明の怪獣を打ち殺す」（「二百十日」）すのだという、したたかな文明批判のモチーフの底流することは明らかである。この二作の間に書かれた「草枕」もまたその例外ではない。その序に「集中収むる所三篇、取材一ならず、趣旨固より同じからず。著者はたゞ此三篇によつて、其胸中に漂へる或物に一種の体を与へたるを信ず」という時、これらの入旅の志向するものの何たるかもまたすでに明白であらう。

それはまさしく作者の「胸中に漂へる」鬱屈、忿懣よりの自己解放であり、それは時に素朴な現実的行動（「坊っちゃん」）や、批判、慷慨（「二百十日」）をもつて表わされ、また翻っては無垢なる自然の慰藉や「出世間の詩味」を求めてのユートピア志向（「草枕」）ともなる。ただいづれの場合もその底に、現実そのものへの回帰の深い衝迫、いや開化せしめられざるをえぬもの痛みの所在を見逃すことはできない。坊っちゃんは山嵐とともに赤シャツや野だいに天誅を加え、東京に引き揚げては来るが、銜鉄の技手とな

り、名もなき庶民のひとりとして市井の生活に埋没してゆく。また山里の「澄みきつた空の底に響き渡る」鍛冶屋の音をもつて始まる「二百十日」は、最後は「我々が世の中に生活してゐる第一の目的は、かう云ふ文明の怪獣を打ち殺して、金も力もない平民に幾分でも安慰を与へるにあるだらう」という慷慨家の圭さんの言葉に呼応するかのごとく、「轟々と百年の不平を限りなき碧空に吐き出」す阿蘇の姿をもつて閉じられる。画工の旅のたどるところもまた同様である。

「愈々、現実世界に引きずり出された。汽車の見える所を現実世界と云ふ」——終末、出征する那美さんの従弟久一を彼女らとともに駅頭に送る画工の語りは、ここで一転して痛烈な文明批判の語調をとる。「汽車程二十世紀の文明を代表するものは」なく、「あらゆる限りの手段をつくして、個性を発達せしめたる後、あらゆる限りの方法によつて此個性を踏み付け様とする」苛酷な文明の象徴を汽車に見るといふ。「余は汽車の猛烈に、見界なく、凡ての人を貨物同様に心得て走る様を見る度に、客車のうちに閉じ籠められたる個人と、個人の個性に寸毫の注意をだに払はざる此鉄車とを比較して」文明の孕む「あぶな」さを憂うともいふ。ここにはまさしく二十世紀の住人に安らかな「睡眠」を与えようとせぬ苛烈な文明の象徴があり、久一をもまた那美さんの先夫をもともに拉しきる「鉄車」を背景に、あの結尾の画工の胸中の絵が成就していることを見逃してはなるまい。すでに筆者の筆はいささか走りすぎたようだが、言わんとするところは、この脱現実の仙境への旅を語るかとみえる「草枕」一篇の根底に、このような作者のしたたかな文明批判の深

く底流することであり、この視点を抜きにしてヒロインの形象も「非人情」の何たるかも、ついに理解することはできぬであろう。さて再び筆を戻して、画工の旅をたどりなおしてみねばなるまい。

二

先ずこの画工の旅の意味を知るには、彼の語るいくつかの矛盾を洗い出してみる必要がある。先にも引用したが、彼は「二十世紀に睡眠が必要ならば、二十世紀に此出世間的の詩味は大切である」と言い、しかもこの「詩味」を与えてくれるものは眼前の無垢なる自然であり、また西欧ならぬ東洋の詩文の世界である。この旅もまた「澗明、王維の詩境を直接に自然から吸収して、すこしの間でも非人情の天地に逍遙したいからの願」(一、以下同)であるという。ここでは「睡眠」、「出世間的の詩味」、澗明、王維に代表される東洋的「詩境」、「自然」、「非人情の天地」は、殆ど等価にして等質であるかとみえる。つまり「非人情」は「自然」、「睡眠」、「出世間」と同質の、即自なるものとして語られ、画工の塵界をはなれ「桃源に遡」らんとする切なる希求、憧憬と重なる。

しかしまた画工は「人の世が住みにくいからとて、越す国は」(傍点原文)なく、「あれば人でないの国」(傍点同)だが、「人でなしの国は人の世よりも猶住みにくからう」という。この「人の世」にある以上「非人情の旅はさう長く続く訳には行か」ず、「丸で人情を棄てる訳には行くまい」ともいう。ただ「どうせ非人情をしに出掛けた旅だから」、人情ははなれえずとも「責めて御能拝見の時刻」の「淡い心持ちに」なり、すべてを「画中の人物」と見る姿勢で

「草枕」の世界 — そのモチーフの所在をめぐって —

ありたいという。さらには「純客観に眼をつくる時」は、「われ」をも「画中の人物」に見立てることもできようという。ここには「非人情」を相対化し即自ならぬ対自なるものとして語らんとする視点とともに、漱石自身の心を領した当時の芸術観があざやかに読みとれる。あえていえばここに見る芸術観はそのまま、翌四十年一月二十日「読売新聞」紙上に掲載された「写生文」、さらには四十年十一月に記された「鶏頭」序と地続きであり、そこに述べられる「余裕派」「低徊派」宣言の、作品的先取りとも見られよう。

「草枕」作中という「おのれの感じ、其物を、おのが前に据えて、其感じから一步退いて有体に落ち付いて、他人らしく之を検査する」、その方便としては、さしあたっては十七文字の作句がよい。これによっておのれの喜怒哀楽をも客観化する——「是が平生から余の主張である」(三)という、この画工の「主張」はそのまま作者のものであり、また後の文中のものでもあろう。写生文のかなめは対象を写す「作者の心的状態」にあり、それは「つまり大人が子供を視るの態度」であり、「泣かずして他の泣くを敘するもの」泣く子を冷静に見守る顔の「無慈悲」「冷刻」ならぬ、「傍から見ても気の毒の念に堪えぬ裏に微笑を包む同情」にもかかやうものである。そこに「ゆとり」(傍点原文)があり、「我を写すにあらざる彼を写すという」「客観的」態度が生まれるという——この「写生文」の言葉はそのまま「余裕は畫に於て、詩に於て、もしくは文章に於て、必須の条件である」(七)という「草枕」のそれにつながるものであり、さらには「鶏頭」序にいう「余裕派」「余裕のある小説」

などの提唱にもつらなるものであろう。また「此余裕から生ずる低徊趣味」とは虚子の作のみならぬ、「草枕」自体につながるものであり、この「序」にいう「俳味禅味」の指摘もまた「草枕」のそれと無縁ではない。

かくして漱石はここで「草枕」の画工の口を借りて自己の芸術観文学観の一端を語ろうとしているわけだが、これが先の「出世間的」希求と前後し錯綜して、画工のいう「詩的な立脚地」、あるいは「詩人」たることのありようを曖昧に見せることとなる。たとえば画工は「詩人とは自分の屍骸を、自分で解剖して、其病状を天下に発表する義務を有し」、「詩人になると云ふのは一種の悟りである」(七)という。しかしその少し前の部分では、人は「旅行をする間は常人の心持ちで、曾遊を語るときは既に詩人の態度にある」(傍点原文)ここに「矛盾」はあるが、この「詩人の態度」より生まれるものを「美化と云ふ」と述べる。またこの作中、詩と画、詩人と画家とが常に一体、一対のものとして語られるが、「無声の詩人」「無声の画家」とは、俗界の「煩惱を解脱」し「清浄界に出入し得る」存在なりとし、しかしまた「詩人」に「万斛の愁」ありとすれば、「詩人になるのは考え物」(一)だともいう。これらの「詩人」という一語をめぐる前後不同の無限定な表現は、しかし矛盾というよりもむしろ、この作品のモチーフ自体の特質を逆に浮き立たせるものでもあろう。

即ち繰返しいえは画工をめぐる、人間臭い塵界をはなれて「非人情の天地に逍遙」し、仙境に遊ばんとする志向と、その「非人情」そのものを相対化しつつ、なお「非人情」なる視点に自己の芸術

の完成を賭けんとする芸術家的志向との混在であり、その後後に立つ作者は前者に自己の鬱屈を解放しつつ、後者にその芸術観の一端を披歴せんとする。言わばこれは画工を主人公とする一篇の芸術家小説とも見られるが、それにしても画工のありようは、必ずしも創作者の主体の内実を熱くつたえるものではなく、随所に「低徊」しつつ語る画工の眼は拡散的であり、事実、画工を語る作者自体の眼にもそれが感じられる。

たとえば、やがて「満州の野に日ならず出征すべき」「運命」にある青年久一にふれ、この「夢の様な詩の様な春の里」にもすでに「現実世界」は苛憎なく「逼る」かと問いつつ——「而して其青年は、夢みる事より外に、何等の価値を、人生に認め得ざる、画工の隣りに坐つて居る」、「運命は卒然として此二人を一堂に会」(八)せしめたという。ここでは画工はもはや作中のすべてを語る視点人物ならぬ、作者の眼によって作中深く打ち据えられ、相対化されたものとしてあり、「夢見る事」云々の語に、この作品をつらぬく作者のはげしい衝動と鼓動の所在もまた明らかであろう。これを伏線として末尾、駅頭の文明批判が展開されるわけだが、先にも引いたあの熱い主体の表白もまた画工ならぬ、作者自身の文明論議と聞かえて来る。ここに△画工の眼▽の設定の意義が問われて来よう。

△猫の眼▽の創出に続く——「吾輩は猫である」の完了(四十年八月)にそのまま踵を接して「草枕」(同九月)は書かれているのだが——△画工の眼▽とは何か。もとより作者の意図が、画工をめぐる東西両文明を比較しての東洋的詩味の賞揚、「非人情」美学を軸とする独自の芸術観の展開にあることはいままでもないが、△猫

の眼Vが主体ならざる一方法であつたごとく、△画工の眼Vもまた一方法にすぎまい。それだけ自在であり無限定であり、作者の鬱屈芸術観、文明批判——それらのすべてが自由に投げ込まれてはいるが、ついに作者の腕をはなれて歩み出す独自の一人格たりえてはいない。あえて△画工の眼Vというゆえんだが、すでに作者の語るところにもそれは明らかである。作者は「余が『草枕』」のなかで次のごとくいう。

——あの「草枕」は、一種変つた妙な観察をする一画工が、たま／＼美人に邂逅して、之を観察するのだが、此美人即ち作物の中心となるべき人物は、いつも同じ所に立つてゐて、少しも動かない。それを画工が、或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から観察する。唯それだけである。中心となるべき人物が少しも動かぬのだから、其処に事件の發展しやうがない。

たしかに画工の観察の焦点は那美さんにあり、その観察をめぐつて作品は展開するが、筋ならぬ筋は画工が那美さんをモデルとして一個のタブローの完成をもくろむところにあり、その成否がひとつの力となつて作品を引きずつてゆく。しかし果して画工の自認するごとく胸中の画は成つたのか。しばしば評されるごとく画工の「非人情」の美学は、よく現実を領略しえたと言いつるのか。作の主体が那美さんの存在そのものにあることは明らかだが、モデル論議を超えてこのヒロインを描く、作者本来の意図とは何か。画工の裡なる「非人情」が胸中の絵を成就せしめたとするならば、その「非人情」は那美さんにあつてはどうか。またその顔に浮かぶ「憐れ」が

「草枕」の世界 — そのモチーフの所在をめぐつて —

那美さんのものであつたとするなら、画工にあつてはどうか。作者の語らんとするところは、必ずしもさだかではない。第二の分析に踏み入つてゆくほかはあるまい。

三

無作為と作為の間を、あるいは無意識と意識の境いをかけめぐるともみえる那美さんの奇矯な所作は、しばしば画工を驚かし「茫然たる事多事」（九）たらしめる。奈古井の宿に着いたその夜、画工は月下に唱う女の歌に驚かさされ（三）、爾来ある時は夕闇のなかを振袖姿で往き来するその姿に（六）、また湯ぶねにつかる「面前に娉婷と現はれた」その裸身に（七）、さらには水死の水に漂う自分の姿を描いてくれと言ひ（九）、鏡が池の水面にその姿を重ねる画工の前に、巖頭ひるがえつて身を投げると見えて地上に降り立つ女の姿に（十）——画工はしばしば茫然として、「又驚かされた」（同）と眩くほかはない。「普通の役者は、舞台へ出ると、よそ行きの芸をする。あの女は家のなかで、常住芝居をして居る。しかも芝居をして居るとは気がつかん。自然天然に芝居をして居る。あんなのを美的生活とでも云ふのだらう。あの女の御蔭で、畫の修業が大分出来た」（十二以下同）という。また「あの女の所作を芝居と見なければ、薄気味がわるくて一日も居たゝまれん。義理とか人情とか云ふ、尋常の道具立を背景にして、普通の小説家の様な観察点からあの女を研究したら、刺激が強過ぎて、すぐいやになる」——余の此旅の旅行は俗情を離れて、あく迄畫工になり切るのが主意であるから、眼に入るものは悉く畫として見なければならん。能、芝居、若

くは詩中の人物としてのみ観察しなければならぬ。此覚悟の眼鏡から、あの女を覗いて見ると、あの女は、今迄見た女のうちで尤もうつくしい所作をする。自分でうつくしい芸をして見せると云う気がない丈に役者の所作よりも猶うつくしい」(A)という。

「畫の修業が」「出来た」とは後の文脈に即していえば、対象との距離の取り方であろう。言わば最も人間くさく、芝居くさい女のふるまいを、俗情を去って一枚の絵、もしくは舞台、詩中の人物として「観察」しぬいてゆくことが、画工の旅の「主意」でもあったという。その「覚悟」に立って見ればこの女の所作は、いかなる女の所作よりも、また役者の所作よりも「うつくしい」という。この「うつくしい」とは、すでに茶店の婆さんや「高砂」の姥のうつくしさ、また洒落なふるまいの禅僧のうつくしきでもない。画工の眼が、対象と彼とのえらびとられた距離が生み出し、つかみえた美であろう。しかもこれを「うつくしい」と見る画工の考えを「誤解」し、「社会の公民として不適當だ」と評しては「ならぬ」という。人生にあって善、徳、節操、義のための捨身——これらの行為をたらぬことは苦痛だが、あえてこれをなしうするためには「苦痛に打ち勝つ丈の愉快がどこかに潜んで居らねばならぬ」。「畫と云ふも、詩と云ふも、あるは芝居と云ふも、此悲酸のうちには籠る快感の別号に過ぎん。此趣きを解し得て、始めて吾人の所作は壮烈にもなる、閑雅にもなる、凡ての困苦に打ち勝つて、胸中一点の無上趣味を満足せしめたくなる」「勇猛精進の心を駆って、人道の爲めに、鼎鑊に烹らるゝを面白く思ふ」(B)という。

これらは画工のいう「俗情を離れて、あく迄画工」たることに、

芸術家たることに徹する不返転の「覚悟」への賞揚でもあらうが、これに続いて語はさらに一転し、芸術の孕むべき倫理の所在が指摘される。「若し人情なる狭き立脚地に立つて、芸術の定義を下し得るとすれば、芸術は、われ等教育ある士人の胸裏に潜んで、邪を避け正に就き、曲を斥け直にくみし、弱を扶け強を挫かねば、どうしても堪へられぬと云ふ一念の結晶して、燦として白日を射返すものである」(C)という。すでにここには俗を脱して仙境を夢み、「夢みる事より外」の「価値」を「人生に認め得ざる」画工の姿はない。ここにも画工の主体の稀薄さ、内実の拡散は明らかだが、この十二章なかばにして、この作に底流するモチーフは顕在化され、末尾への伏線としての論議が展開される。すでに画工を超えて作者の語るところは単なる美的論議のみならぬ、大徹の説く禅的超脱なるもの(前章十一)をも包み込みつつ、より現実的倫理の世界へと傾斜してゆく。先の語に続いては「人生に認め得ざる」——「芝居気があると人の行為を笑ふ事がある。うつくしき趣味を貫かんが爲めに、不必要なる犠牲を敢てするの人情に遠きを嗤ふのである。自然にうつくしき性格を発揮するの機会を待たずして、無理矢理に自己の趣味観を銜ふの愚を笑ふのである。真に個中の消息を解し得たるものゝ嗤ふは其意を得て居る。趣味の何物たるをも心得ぬ下司下郎の、わが卑しき心根に比較して他を賤しむに至つては許し難い」(D)。ここには当時の文壇の徵候を踏まえ、自然主義的志向の胎動に対する作者漱石のひとつの反論、批判の口吻がうかがわれ、またおのずから「草枕」一篇への予測される批判への弁護の体をもなすかとみえる。

しかもさらに作者は語を継いでいう——「余は畫工である。畫工であればこそ趣味専門の男として、たとひ人情世界に墮在するも、東西兩隣りの没風流漢よりも高尚である。社会の一員として、優に他を教育すべき地位に立つて居る。詩なきもの、畫なきもの、芸術のたしなみななきものよりは、美しくしき所作が出来る。人情世界にあつて、美しき所作は正である、義である、直である。正と義と直を行爲の上に於て示すものは天下の公民の模範である」(E)。すでに論理の飛躍は明らかであろう。ここにはもはや画工のいう「出世間の詩味」はなく、むしろ美は倫理と直結し、美は「人情世界」をつらぬくものとして正と義と直の名を付される。しかしさらに語は続いて次のごとくいう——「しばらく人情界を離れたる余は、少なくとも此旅中に人情界に帰る必要はない。あつては折角の旅が無駄になる」。「余自らも、社会の一員を以て任じては居らぬ。純粹なる専門画家として、己れさへ、纏綿たる利害の累索を絶つて、優に画布裏に往来して居る。沉んや山をや水をや他人をや。那美さんの行為動作と雖ども只其儘の姿と見るより外に致し方がない」(F)。

再び「人情界」を脱しての旅の目的が語られるが、先に「社会の一員として」と言い、ここに「社会の一員を以て任じては居らぬ」というこの矛盾もそれとして、これらの文脈の帰結するところが、ヒロインの行動を「只其儘の姿」と見るほかはないという一句にさだまる時、その「非人情」美学なるものが、倫理と「人情界」への熱い濃情をもつたのであることは疑いもない。AよりBへの文脈が先ず画工の「非人情」たらんとする「覚悟」を語り、一転してCの文脈では芸術の孕む倫理的側面が強調され、Dでは個々の表現行為

「草枕」の世界—そのモチーフの所在をめぐつて—

の内発性への安易な批判が排され、さらにこれらを媒介として、Eの俗利的社会に対する芸術の特権と栄光が語られ、これらの変転屈折をふくんで結尾のFの部分で語られる。すでに語るころは画工の内実を超え——画工の眼を設定し、これを限定せんとしつつ、またみずからこれを踏み破つてゆく、いやゆかざるをえぬ、作者内面の顛動はあざやかであろう。

四

作者は「草枕」をみずから評して、「汚ないことや、不愉快なこととは一切避けて、唯美しい感じを覚えさせ」んとするもの、「人生の苦を忘れて、慰藉する」もの、「美を生命とする俳句的小説」(「余が『草枕』」)としているが、すでにこの作品がこのような自己規定を踏み出したものであることは明らかであり、この談話自体が多分に当時の文壇を意識した発言であることは割引きして読みとらねばなるまい。また鈴木三重吉宛の書簡(明39・10・26)にいう——「草枕の様な主人公ではないけない。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さ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」「苟も文学を以て生命とするものならば単に美といふ丈では満足が出来ない。丁度維新の当土勤王家が困苦をなめた様子を見にならなくては駄目だらうと思ふ。間違つたら神經衰弱でも氣違でも人牢でも何でもする見でなくては文学者になれまいと思ふ」とは、作者の「草枕」的世界からの超脱とも、「野分」(明40・1)への移行とも見られるべきところだが、しかし続いて「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」という時、作者は必ずしもこの兩者を対極的世界と見てゐるわけではあるまい。やはりこの書簡中に「美的な文学は昔の学者が冷評した如く閑文字に帰着する。俳句趣味は此閑文字の中に逍遙して喜んで居る。然し大なる世の中はかゝる小天地に寝ころんで居る様では到底動かせない」という時、先の文中(C)にいう「人情なる狭き立脚地」云々という視点は逆倒されているかにも見えるが、そうではあるまい。むしろここでは「美的な文字」なる「小天地」も「人情なる狭き立脚地」も、ともに止揚され、統合されるべきもの、相対化されたものとして作者の視角のなかにある。

すでに先のCの部分以後の文脈の屈折展開が、「野分」一篇の書かるべき必然を示し、「二百十日」をへて「野分」へという展開は対極への反転ならぬ、「草枕」自体の孕む世界の延長上の一步にすぎまい。「僕はサボテン党でも露西亞党でもない」(明39・10・21 森田草平宛書簡)という時、やがて「草枕」と「野分」を統合した文体、発想の一里程として「虞美人草」の書かれた必然もまた肯げよう。すでに作者の「草枕」執筆中(明39・7・26〜8・9)の書簡に——「小生千駄木にあつて文を草す。左右前後に居るもうろくども一切氣に喰はず朝から晩迄喧嘩なり此中に在つて名文がかけぬ位なら文章はやめて仕舞ふ考なり」「手紙の十本や二十本来たつて詩想が妨げらるゝ様なデリケートな文章家にあらず。喧嘩をしつゝ、勉強をしつゝ、文章をかきつゝ、もうろくどもがくたばる迄は決して千駄木をうつらずして、安々と往生仕る覚悟なれば」云々とあり(このような烈しい語調の書簡が三十九年六月より十月終りの

頃までしばしば見られる)、また翌七日の書簡(畔柳都太郎宛)には「来九月の新小説に小生が芸術觀及人生觀の一局部を代表したる小説あらはるべく」「是とても全部の漱石の趣味意見と申す訳には無之」云々とある。「猫」や「坊っちゃん」から「二百十日」「野分」へと続く初期文学(「濛虚集」中の短篇系列については、いまここでは特にふれない)のなかに置かれた「草枕」一篇のありようは、ここにほぼ明らかであろう。

かくして「草枕」の世界は「美的な文字」の底部にひめられた潜熱のごときものを持って、終末へと踏み出してゆく。先の十二章におけるA以下の部分で、画工の旅をめぐる美学論議は終止符をうたれ、画工は海を見おろす山鼻の一角から那美さんと「野武士」のごとき男の出会いをかいま見ることになり、女は画工にそれが別れた先夫であり、満州へ行くのだと告げる。女はさらに従弟の久一を訪ねて、伯父からの餞別だといって白鞘の短刀を与える。こうして終章(十三)の久一の出征を送つての駅頭の場面となり、女は眼前を去りゆく列車の窓に思いがけず先夫の顔を見出す。

野武士の顔はすぐ消えた。那美さんは茫然として、行く汽車を見送る。其茫然のうちには不思議にも今迄かつて見た事のない「隣れ」が一面に浮いてゐる。／＼「それだ! それだ! それが出れば晝になりますよ」／＼と余は那美さんの肩を叩きながら小声に云つた。余が胸中の晝面は此咄嗟の際に成就したのである。

この終末の場面をめぐつて論議はつきぬが、「隣れ」の持ち出された意味は何か。「胸中の晝面」の成就とは何を意味するのか。恐らくこの結末の解き方に、「草枕」一篇の成否もまた賭けられてい

ると言つてよい。

五

「草枕」末尾の場面をめぐつて、これをもはや「非人情」の世界の破綻と見るか、それとも成就と見るか——論は二つに分かれるが果してこの作品自体、このような二者択一を許すものであろうか。

先ず「憐れ」なるものの意味が問われ、さらには画工の心を終始占める、あのオフエリアの水死のイメーシが問われねばなるまい。峠の茶屋で婆さんと馬子との間に女（那美さん）の馬に乗った嫁入り姿が話題となつた時、画工の脳裡に「忽然」と浮かんだのは「ミレーのかいたオフエリアの面影」であり、その「合掌して水の上を流れて行く姿」は容易に画工の胸から消えさうとはしなかつた。この狂気と死につながるオフエリアの像はやがて登場するヒロインの姿に重なり、画工の描かんとする画題への伏線となる。このオフエリアの像が、ロンドン留学時の漱石の見たテイト・ギャラリーの画像の、忘れがたく深い印象につながることはいうまでもあるまい。漱石の文明批判の核ともなる強烈な留学体験の様相は、すでに処女作「倫敦塔」（明38・1）などにも明らかどころだが、オフエリアの水死のイメーシもまたこれと無縁であるはずはない。このオフエリアの像は先ず馳騁たる東洋の詩境に遊ばんとする画工の胸中の「折角の画題」をも「取り崩」（一）させずにはおかぬ、異様なイメーシとして出現した。

いま再び、湯ぶねに身を横たえ「流れるものゝなかに、魂迄流して居れば、基督の御弟子になつたより難有い」（七、以下同）と呟

「草枕」の世界——そのモチーフの所在をめぐつて——

く画工の脳裡にオフエリアの姿が浮かび、「成程此調子で考へると土左衛門は風流で」あり、「余が平生から苦にして居た、ミレーのオフエリヤも、かう観察すると大分美しくなる」という。ただどのような表情を与えるかが難題だが、「ミレーはミレー、余は余であるから、余は余の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいて見たい」という。

「基督の御弟子」云々という時、西欧との断絶感は深く、画工はここで自己胸中の文脈中に、あえていえば東洋の詩味につながる世界のなかに、留学体験の残像として西欧の開化のイメーシにつながるオフエリアならぬ、自己独自の詩的な水死者のイメーシを描かんとする。いま三たび、鏡が池の水面をみつめる画工の前に、私の水死の姿を描いてくれという那美さんの言葉が重なり、無限に散る落椿を背景に「椿が長とこなへに落ちて、女が長とこなへに水に浮いてゐる感じをあらはしたいが、夫が晝でかけるだらうか」（十、以下同）という。「然し人間を離れないで人間以上の永久と云ふ感じを出すのは容易な事ではない」（A）。ここで画工はその成否を決するものが「憐れ」であることに気づく。

憐れは神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情である（B）。御那美さんの表情のうちには此憐れの念が少しもあらはれて居らぬ。そこが物足らぬのである（C）。ある咄嗟の衝動で、此情があゝの女の眉宇にひらめいた瞬時に、わが晝は成就するであらう。然し——何時それが見られるか解らない（D）。あゝの女の顔に普段充滿して居るものは、人を馬鹿にする微笑うすわらひと、勝たう、勝たうと焦る八の字のみである。あれ丈では、とても物にならな

い(E)。

さてこの「憐れ」とは何か。AとBは同じ趣意のものだが、「憐れは神の知らぬ情」という時、ここにも八神Vという名辞(漱石の場合にはしばしばそれは西欧的神、キリスト教的神のイメージを意味する)に対する異和感は強く、しかも「神に尤も近き人間の情」という時、それは「人間(あるいは「人間の情」)でありつつ、「神に近い」という、一種アンビバレンツな志向の錯綜を見せる。あえて錯綜というのは八神Vの一語にこもる漱石(あえて画工とは言わぬ)の微妙な葛藤を見るゆえである。CEと続く文脈はこの「憐れ」の発見が那美さんという存在の救済につながり、同時にそれが「開化した揚柳観音」と評される存在である以上、開化の只中にある自己を含めた存在への救済的志向を含むこともまた否めまい。即ちDにいう「わが畫」の「成就」とはまた同時に、画工自身の自己救済をも意味していたはずである。

ここではもはや、オフエリアのイメージは表面には浮き出て来ぬかに見えるが、明らかに死のイメージにつながる落椿と水底深く漂う水草の映像にふれつつ、椿の不気味な色にふれて——「あの色は只の赤ではない。屠られたる囚人の血が、自づから人の眼を惹いて、自から人の心を不快にする如く一種異様な赤である。／見てゐると、ぼたりと赤い奴が水の上に落ちた」「しばらくすると又ぼたり落ちた」。かくして「際限なく落ちる」落椿にこの池もいつかは「埋もれて」しまいかと見る画工の幻想の背後に、あの「倫敦塔」一篇に描く「ポーシャン塔」内部の壁にしたたる不気味な血のイメージを想い浮べることは、あながちに無理な飛躍とのみは言えまい。

壁の上に残る横縦の疵は生を欲する執着の魂魄である。(中略)

さう思つて見ると何だか壁が湿つばい。指先で撫で、見るとぬらりと露にすべる。指先を見ると真赤だ。壁の隅からぼたり／＼と露の珠が垂れる。床の上を見ると、其滴りの痕が鮮やかな紅のの紋を不規則に連ねる。十六世紀の血がにじみ出したと思ふ。

この両者の文体の感触はいかにも近い。恐らく散りゆく椿の朱を「屠られたる囚人の血」にまがうとも見る画工ならぬ作者の眼に、「倫敦塔」一篇の幻想はなおあざやかに思つぎ、八神Vと八人間の情Vとの上昇と落下の垂直的志向を語る語り手の背後に、留学体験につながる文明批判と、さらにそれよりの自己救済の志向は明らかに生きていたはずである。この作をつらぬく「反西洋主義」なるものがしばしば指摘されるが、それもまた作者のみずからいう「芸術観及人生観上の一局部」にすぎまい。続く十一章の画工の観海寺訪問の場面は、再び作者一流の低徊趣味を伴なつて語られ——「余が散歩も亦此流儀を汲んだ、無責任の散歩である。只神を頼まぬ丈が一層の無責任である。スターンは自分の責任を免れると同時に之を在天の神に嫁した。引き受けて呉れる神を持たぬ余は遂に之を泥溝の中に棄てた」などの語がある。これもまた一見、反西洋主義の表現とみられるが、しかしこの文体といい、先の浴場の場面の「魂迄流し」「魂迄春の湯に浮かし」云々という筆調といい、一種低徊的な含蓄趣味に作者が身を任かしていることは明らかであろう。事実大徹との談話もまた洒脱な禅問答めいた展開を示し、例の「探偵」論議など画工ならぬ作者の鬱屈を晴らすかとみえるが、ついにそれ以上のもではあるまい。大徹の那美さんを評して「近頃は大分出

来てきて」「あの様な訳のわかつた女になつた」という指摘も、一面での理解ではありえても、ついにこの女の心底深く届きえた理解あるいは批判ではありえない。

続く十二章はこれを受けて禪的超脱こそは眞の芸術家たることへの道とし、彼（大徹）は「之く所に同化して、行尿走尿の際にも、完全たる芸術家として存在し得るだらう」と言い、論は飛躍してかかる境地に身を置かんとする「今の余は眞の画家である」という。この文脈はさらに進んで先のA B以下の屈折変転のなかに収斂されてゆくわけだが、この反西洋主義ともみえる談議、低徊が、先にふれたこの作の一志向——俗人情を離れた「非人情」という一志向にはふれえても、ついに俗人情を超えた「非人情」というこの作本来のモチーフからはなれた「一局部」にすぎぬことは明らかである。かくして、終末の場面の「憐れ」——「神の知らぬ」「しかも神に尤も近き人間の情」という「憐れ」が問題となるが、これが鏡が池の不気味な血の色ならぬ——いっさいの人間の存在と自由を「情け容赦」もなく縛り縛りして拉し去る「文明」の象徴たる非情な「鉄車」の窓を背景に、いやこれと面持して現われることに注目せざるをえない。それが女の「茫然」たる自失の、無意識のものであるがゆえに、その過剰な自意識、あるいは演技意識からの救いでありえたともいえる。またそれゆえに画工のモチーフもまた「成就」しえたともいえる。しかしそれは単に「非人情」の美学の破綻でも、またそれへの反論としての「非人情」美学の勝利ということでもあるまい。作者自身これを——「「憐れ」といふのが人情の一部でも」「「憐れ」の表情が感覺的に畫題に調和するか」「美か美でないか

「草枕」の世界——そのモチーフの所在をめぐって——

といふ点から「観察」するという「画工が此態度で居れば」「観察の態度は矢張り純非人情である」という。しかし画工のありようが純客観、純審美の姿勢から踏み出たものであることはすでにふれた通りである。さらにこれに続く——画工は「紛々たる俗人情を陋」とし、「純人情たる芝居すらいやに」なり、「非人情の旅」に出たのだという同じ書簡の言葉は、すでにふれた作品自体の孕むモチーフの矛盾混在を、作者みずから語るものであろう。このあい矛盾する機因を孕みつつ、「俗人情」から「非人情の旅」というモチーフが、おのずからに「俗人情」そのものをも「非人情」化しつつ描きとらんとする画工本来のモチーフへと反転した時、詩的仙境の舞台から文明論の舞台、「現実世界」へと展開したことは必然であり、画工の絵は「現実世界」そのものの場で「成就」せねばならなかつたはずである。しかし果してこれを画工の「非人情」美学が、よく「現実世界」を領略しえた勝利と言いうるのか。

すでにこの作をたらぬくモチーフの矛盾、着想の混在についてはふれた。それは△俗V（「現実世界」）を離れんとして逆に△俗Vに帰らんとし、△美Vに遊ばんとして逆に△倫理Vに向わんとする——この二重のベクトルの併在といつてもよい。この両者は重ね写しとなつてこの作をたらぬく。たとえば終末の「憐れ」をめぐる画工の「胸中の画面」の成就も、文意に即してみれば画工の詩美の世界に漂う、水に浮かぶ女の姿とならう。しかし駅頭に向う船中、再び女が私の絵をかくれと言ひ、画工の即興の一句を排して「こんな一筆がきでは」なく、「もつと私の氣象の出る様に、丁寧にかいて」くれという女の言葉に対して、「わたしもかきたいのだが」

「只少し足りない所がある」「それが出ない所をかくと、惜しい」という画工の答えはもとより終末の伏線とはなるが、すでに詩美の範疇を超えた倫理の世界、死者のイメージならぬ生者の、現実のものであろう。この作をつらぬく画題の成就という基軸においても、この作をつらぬく倫理的志向の所在は明らかであろう。それは作者本来のものではあるが同時に、この作に流れる審美的世界を踏み破って現れたものでもある。後にこの作を不満とした作者の主意は、恐らくこの美と倫理をめぐる主想の乖離、拡散にあつたと見てよからう。画工ならぬ作者「胸中の画面」は、やがて「眞美人草」一篇に開花すべきなものかを孕んでいたはずであり、「非人情がちと強過ぎた様だ」(一)という作中の言葉は、皮肉にも、この作に対する作者のながい感慨を最もよく伝ええたものであつたかもしれない。

付記——「草枕」一篇をめぐる諸家の論を注として、少し丁寧に紹介するつもりであつたが、もはやその紙幅もなくなつた。ただその一端にふれば——オフェリアの画像をめぐる越智治雄「漱石と夢の極点」(「国文学」昭49・11)、野谷士「漱石のシェイクスピア」(昭49・3、朝日出版社)にすぎれた指摘があり、「非人情」論議をめぐる越智治雄「草枕」(「漱石私論」所収)、平岡敏夫「志保田那美」(「草枕」)、「国文学」昭43・2、寺田透「「草枕」の文章」(「文学とその内面と外界」所収)、また「憐れ」をめぐる矛盾の考察については久保忠夫「草枕」(「国文学」昭44・4)岡崎義恵「漱石と則夫去私」、作者は果して「非人情」的芸術観を

信じていたかという矛盾については重松泰雄「漱石初期作品ノート——「草枕」の本質——」(「文学論輯」昭40・3)、志保田那美のモデルをめぐる考察としては駒尺喜美「「草枕」の舞台裏——前田卓子と革命」(「日本文学」昭49・5)、また「草枕」と謡曲的情趣との関連を指摘したものとして檜谷昭彦「「草枕」の世界」(「解釈と鑑賞」昭45・9)など、それぞれすぐれた考察をふくんだ好論として、多くの示唆を与えられたことを付記しておく。