

『草枕』論の前提

石崎 等

漱石の小説には、『それから』のように主人公に強烈な文明批評や社会批判を自由に語らせながら、そういうモチーフが作品の進展につれて次第に構成上から逸脱してゆき、やがて浮きあがってしまう傾向の強い

ものと、初期の『草枕』や『虞美人草』のように、文明批評的なモチーフが結末に至るまで効果的に尾を引き、作品構成の点から画龍点睛の役割をはたして成功したものとふたつがある。このことは別に『それから』が作品として価値が低いというのではなく、むしろ逆で、表現思想から考えたなら『それから』の価値は、明治期における漱石のピークを示している『草枕』や『虞美人草』の比ではない。しかし、本来文学作品とは、内的一貫性を備えもった言語の統一、すなわちことばの有機的な構造体をなしているはずのものであり、その面からみたら、前者・後者の区別などは程度の差にすぎないのだ、というべきかもしれない。『草枕』の場合も作品構造は緊密であり、文明批評的モチーフと画工における胸中の絵の完成というモチーフがうまく渾然一体化されていると考えられる。その意味では、『草枕』ほど方法Vが露骨に表明されている作品は外にない。が、それを解くには、論はまず作品を書か

れた時代の中に置き、漱石における文明批評の問題を組上に載せることから始めなくてはならないであろう。『草枕』の冒頭近くに次のような画工の心情が吐露されている。

二十世紀に睡眠が必要なならば、二十世紀に此出世間的の詩味は大切である。惜しい事に今の詩を作る人も、詩を読む人もみんな、西洋人にかぶれて居るから、わざ／＼呑気な扁舟を泛べて此桃源に溯るものはない様だ。余は固より詩人を職業にして居らんから、王維や淵明の境界を今の世に布教して広げやうと云ふ心掛も何もない。只自分にはかう云ふ感興が演芸会よりも舞踏会よりも棄になる様に思はれる。フアウストよりも、ハムレットよりも難有く考へられる。かうやつて、只一人絵の具箱と三脚几を担いで春の山路をのそ／＼あるくのも全く之が為めである。淵明、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の願。一つの酔興だ。(一) 数字は『草枕』の各章を示す。以下同様V

『草枕』は明治三十九(一九〇六)年九月号の「新小説」に掲載された。発表時期からいえば、明らかに日露戦争の戦後文学Vの範疇に属

すべきものである。作品の点景として結末近くに出征してゆく青年の姿も描かれていて、△時代▽とは無関係にこの作品が存在していないことは明瞭である。と同時に、漱石にとっては、そういう時代状況を含み込んだうえで、十九世紀の終焉をしかと見据え、ようやく開かれたばかりの二十世紀という文明の時代に対する鋭敏な懐疑の心情もまた根深いものがあった。したがって、画工の旅とは、英国留学以前に訪れたことのある△桃源▽（熊本郊外の小天温泉）を、帰国後、再び意識的に（書くことがそうだ）東西両文明についての複眼認識をもって再訪することを意味する。引用文にもみえているように、主人公の画工は、「淵明、王维の詩境」に象徴される「感興」を求めて△桃源溯行▽の旅に出たわけだが、それは遅ればせながら撮取・移入に成功した「汽船、汽車、權利、義務、道徳、礼儀」（一）など文明社会のもたらすいっさいの精神的な重圧と緊張感からの解放でありまたその生理的必然を意味するものであった。だから、東洋の詩歌である漢詩の世界を除くと、「俗念を放棄して、しばらくでも塵界を離れた心持ち」（一）に遊ぶことを庶幾する画工のような人間にとっては、古今東西の名作さえ捨てて惜しくはないし、まして明治三十年代中葉の文学界を席捲し婦女子の紅涙をしばった『金色夜叉』や『不如帰』など不必要なものと映った。画工が目指しているのは、あくまでも△非人情▽の境地であり、それは△自然▽と接する△旅▽によってしか獲得することのできないものである。漱石は、自ら疲弊した精神の慰藉を、まず△桃源▽境への△旅▽と設定することによって、強烈な現代文明批判を展開することから、この小説を始めてい

る。^{*}つまり画工の△旅▽とはそのままひとつの文明批評である。われわれは画工の都会脱出に別の意味を付与することもできる。しかし大筋は、文明に疲弊した危機的人間の選んだひとつの意志行為であったことをまず確認しておくなくてはならない。そうでなくては、テキストに頻出する△非人情▽も△憐れ▽も空疎な美学的タイムとして空転するしかないであろう。

ところで翻って考えてみれば、△反近代▽を標榜した明治文化人の多くは、『草枕』の画工のように、たえず△桃源▽境への△旅▽という慰藉的な行為の選択を通して、文明社会の中における人間（自己）の精神的なひずみを是正し、そのバランスを保とうとしてきたものではなかったか。成島柳北などはその嚆矢とみることができる。『柳北熱海文藝』（明十七）にときどき登場している△小桃源▽ということばは、文人柳北が△真ノ温泉場▽として何を求めようとしていたかが窺える。また△反近代▽という範疇にかならずしも加える必要のない文学者についても、同様な見方でとらえることができる。徳富蘆花にとって、伊香保温泉とは、『不如帰』の小説的背景——川島武男と浪子にとって幸福のシンボルとして温泉は△桃源▽的な性格をもつものであった——ばかりではなく、実生活においても△桃源▽境に近い保養地として意識されていたとみなしてよいであろう。晩年の大町桂月にとっては蔦温泉がそうであったし、また漱石の文学上の対立者であった田山花袋でさえ、芥川龍之介のいささかアイロニカルな見方を借りていえば、小説家として名の知れたかなり後までも、すぐれた紀行文家としてのほうが有名であった

わけで、その点を考えると、明治文学者の中では、日本全国をくまなく歩いた最大の「桃源」境探索者といえなくはなかった。温泉に限らなければ「桃源」小ユートピア「対する願望のワクはさらに拡大される。北村透谷にとって「静かに白雲を趁^あふて千峰万峰を攀^あづるの談興に耽^ある」(「三日幻境」、明25・8「白表・女学雑誌」)にふさわしい「老畸人」(秋山国三郎)の住む南多摩郡川口村が一時そうであったし、伊藤銀月には西多摩郡の御嶽山が「山人となって山人の生活をする」(「無名の人」)に相応しい理想郷であった。

*『草枕』を「ユートピア文学」とみ、那古井の温泉場を「一個の桃源郷であり、ユートピア」と規定してすぐれた『草枕』論を展開した論文に重松泰雄「『草枕』の本質」(昭40・3「文学論輯」)がある。ただ重松氏の論は、そういう世界が「実は作者個人にとっては、抜きさしならぬ必然性の上に立つ憧憬的実在であり、同時に欠くべからざる心的活力素でもあった」にもかかわらず、「『非人情』的ユートピア文学は、結局は不可能だという自己否認の証明だけに終わっているような不幸な作品」だ、とする。また最近では井上輝夫の『「草枕」再読」(昭51・2「現代詩手帖」)が、「漱石は彼の教養を動員して「非人情」の桃源境を幻出させようと努めた」として、また「この詩境たる那古井温泉はユートピアのあらゆる性格を持っている」と説いている。

* 引用は『透谷全集』第一巻(岩波書店)三九〇ページ。

***『銀月文』(明42・11、楽山堂書房)二二五ページ。

そういう社会的文脈の中に置いて画工の「桃源」願望を考えてみると別に何も新しいことではない。ただ明治三十九年という時点は、漱石にとって『金色夜叉』の熱海、『不如帰』の伊香保を選ぶより、九州のほとんど無名な小天温泉という鄙びた田舎温泉を舞台にするに如くはなかった。前二者の俗化は、柳北仙史の慨嘆を聞くまでもなく、すでに日清戦争以前から始まっていたわけだし、そこに塵界と俗念とを離脱する心持ちなど求めるべくもなかったからである。

明治維新以来、日本の「十九世紀」が西洋の衝撃を受けてせかれるようになされた不眠不休の「近代」化への努力の連続であったとしたら、『草枕』で漱石が言っているのは、「二十世紀」こそ適度の「睡眠」と「休息」を必要とする時代だということだ。たとえば次のような見解がある。

知識がコード化され、社会化されればされるほど、感情的経験はいつそう個人化する傾向をもつ。この枠組みにあてはめると、われわれの文化はどうかやらの知性的経験の過熱と思われる。個人の注意力はますます限られ、創造的な率先意欲はいつそう貧弱になっていく。われわれの文化の中の個人の知性がおとろえているのではなく、その知識が、科学だのプログラムだのというコードによって供給される度合が高くなっている、ということだ。それにともなって感情的経験はますます非コード化、すなわち多様化、豊富化、膨大化し、それゆえ反対に意味を失ってゆく。(P・ギロー『記号学』「文庫クセジュ」514、佐藤信夫訳「三一ページ」)

ここでいわれている△感情的経験▽の△多様化、豊富化、膨大化▽からくる創造意欲の低下は、最も現代的な問題として取りあげられているのであるが、それは今日に限ったことではない。それはまず明治維新に遭遇した戯作者達を襲い、それ以後、近代社会の確立過程に添いながら文化における△知識▽と△感情▽との反比例の関係を内包しつつ次第に尖鋭化してきたといえる。さらにそれは、個人性（芸術）と集団性（科学）の対立分化を一層明瞭なものにした。日清・日露の両戦争を経過しなくてはならなかった国際的社会状況の中にあり、さまざまな分野での△近代▽化が急速に推進されることによって、芸術家達はますます非コード化されてゆく△感情的経験▽を経験しなくてはならなかったし、それゆえかれらの内面生活はたえず危機にさらされていた*。そういう日本△近代▽の病状を岸田秀氏のように△精神分裂病質者▽に喩えて考えることもできよう。

*日本の文壇で人生に対する深刻な懐疑が青年を襲った最初の時期は、日清戦争前後と考えることができようが、その象徴として北村透谷・藤野古白の自殺、中西梅花の△狂▽がある。また漱石自身「不測の変外界に起り、思ひがけぬ心は心の底より出で来る、容赦なく且乱暴に出で来る、海嘯と震災は、管に三陸と濃尾に起るのみにあらず、亦自家三寸の丹田中にあり、險呑なる哉」（明29・10「龍南会雑誌」）と人生問題を論じたのも同時代の問題であった。透谷・古白・梅花ら鋭敏な詩人達は、それぞれ包懐した自らの△感情的経験▽をぎりぎりの地点まで追い詰めて△表現▽しようとしたが、

それに見合う△表現▽方法を獲得したかといふとかならずしも充分なものではなかった。それが△二十世紀▽に突入するとますます困難になってくる。小説家の場合も同様である。

明治三十年代の豊饒とはいえなかった文学史の中にあつて、「ユートピア的な社会主義思想の展開」（猪野謙二『近代日本文学史研究』、昭29・1、未来社）の先蹤として位置づけられている内田魯庵の『くれの廿八日』（明31・3、新著月刊）以来、矢野龍溪の『新社会』（明35・7、大日本図書株式会社）や伊藤銀月の『美的小社会』（明35・12、新声社）など建設的なユートピア小説が登場してくるが、これらはむろん流行現象もあつたらうが、社会小説の提唱とその実作などともに内面生活の危機とその打開を象徴したものである。これも△二十世紀▽に顕著になった△感情的経験▽の非コード化のひとつの表われといえる。たとえば『くれの廿八日』にかぎっていえば、「人種の膨脹と社会の逼迫という二十世紀の世界的危機」に直面し、「恰もノアが天の未だ霖雨せざるに先だち命を畏みて方舟を建造したと同じ心持で、此獸欲的競争の高調に乗じて無人の楽郷に新ユートピアを創開ひらかんとする」という主人公のこゝろにもそれが表明されている。ただ明治三十年代の文学者達に共通しているのは、そういう時代的な危機意識を予感として感じ取つていながら、社会の実態を明確に対象化できずに昏迷していることである。伊藤銀月をも含めて△思想▽と△表現▽の明らかな乖離はそこからきている。魯庵にとつて、以後『社会百面相』（明35・6

博文館)などの試みにもかかわらず、旧時代の残照の中に生を受け
た人間に相応しくやがて感性の自殺という立場に自己を追い込んで
いかざるをえない必然性がそこにある。漱石とはほぼ同年齢であり
ながら逆方向にむかったのは、丸善の窓を通してみた△西洋▽とロ
ンドンの安下宿で二年余りの留学体験を味わったその差というべき
であろうか。

また、この時期におけるもうひとつの現象として、高浜虚子らの
写生文の小説創造が考えられる。元来、俳諧精神とは旅や自然諷詠
に依拠していたものだが、虚子の反都会的な小説を伝統的な花鳥諷
詠の精神の反映とのみみてしまうことは無理な話である。写生文に
顕著な△鄙▽の文学というべき田園趣味、反都会的な傾向は、俳諧
の伝統を受けとめつつも、やはり△二十世紀▽という現実を抜きに
しては考えられない。漱石が『鶏頭』(明41・1、春陽堂)に序文
を書いたことを考えると、虚子の写生文小説——『鶏頭』収録の短
篇は「風流懺法」以下十篇で、そのうち「秋風」が明治三十八年十
二月発表で最も古く「勝敗」は最も新しく四十年十月の発表である
——と『草枕』とは、△二十世紀▽の時代的雰囲気の下に通底し合
っている。

* * 「日本近代を精神分析する——精神分裂病としての日本近代」
(『ものぐさ精神分析』△昭52・1、青土社▽)

『草枕』を書くに際して、そういう内的なモチーフが底音部として存
在していたこととともに、もうひとつ、漱石における士大夫的な高音部

の声つまり西洋芸術に対する日本のその独自の主張があったことを
無視するわけにはいかない。その点に照明を当てて、「この作品のおも
しろさは、この魅力的な女性(*那美さん)を通して、東洋的な美の本
質を、西洋的なそれと対比させ、その存在を主張したという点にありま
す」(成瀬正勝)という見解があり、さらに「非西洋人としての自己主
張の心理的動機に触発されて、東洋的な文化的価値を対西洋との関係で
再認識しようとした作品」(平川祐弘)と規定する見方がすでにある。
たしかにこの指摘は無視することができないであろう。ただ両者とも
に、東洋的な文化価値との対立を、なぜこの時期の漱石が問題にした
か、という点の論証が不十分である。***

『草枕』は漱石も自負しているように前代未聞の小説であった。これ
を日露戦争後の△感性▽と△表現▽の変革面から考察したら、岡田隆彦
が近代日本の画家達について指摘した「何人かの秀れて鋭敏な感受性の
持主たちは、明治的強制の歪みによって生じる危機感につき動かされな
がら、ほとんど本能的に強制や圧迫から逃れるために、想像力と諸感覚
とを自由に解き放つようにして、そのゆきつくところに日本的な幻想と
抒情を発見した。そして、なにより発見したところのものをリアルに描
こうとする努力、大袈裟に聞えるかもしれなくても事実前人未踏の領域
に踏みこんでゆく努力が西洋の技法による表現の土着化を可能としたの
である」^{***}というような現象とほぼ同様なものが『草枕』についても考え
られるしなだろうか。『草枕』の主人公は若い画工だが、東洋的な美
の問題は、漱石の単なるナシヨナリズムの発現という面からのみでは掬

いえないであろう。

* 『明治の時代』(昭42・8、講談社)二五六ページ。

* 『夏目漱石の『ツアラトウストラ』読書』(『ニーチェとその周辺』昭47・5、朝日出版社)七〇八ページ。

* 『平川氏はのち「詩の相会うところ、言葉の相結ぶところ」(「すばる」昭51年冬号、のち『夏目漱石 非西洋の苦闘』昭51・8、新潮社V収録)に発展させ、A美におけるナショナリズムVの面から分析した。しかしその結論は『草枕』の東西比較詩論は一見客観的な分析のようであり、その実、日本人としての文化的アイデンティティを求める漱石の守勢的な強がりが根底に横たわっている。そのような強がりは、日本文化を一方に偏極させ、その対照裡に西洋文化を逆方向に偏極させる際に得てして表面化しやすい』(同著、三〇一ページ)というようなもので、作品としての『草枕』の価値にまで到達していない。

*** 『日本の世紀末』(昭51・2、小沢書店)一〜二ページ。

にもかかわらず、なによりもまず『草枕』は日露戦争後のA戦後文学Vであったということだ。いわゆる戦後経営の問題は文化面においても焦眉の急であった。それはジャーナリズムが、戦争終結後に喧しくその問題を取り上げたことでも判る。たとえば「新小説」もその例外ではなく、いち早くA戦後の文壇Vについての感想を識者から求めて特集を組んだ。明治三十八年八月号には、漱石のほか畔柳芥舟・角田浩々歌客、九月号には、上田萬年・山路愛山・上田敏・三宅雄二郎、十月号に

は、島田三郎・幸田露伴・海老名弾正、十一月号には、樋口龍峽という人達の論文ならびに談話筆記が掲載されている。その中には、上田敏のように「戦後文壇の贏ち得べき利は、人生に対する深刻なる考究、真摯なる態度である」(「戦後の文壇」)とはやくも自然主義文学登場の必然性を予測したり、また国民の自覚心の向上からA国民文学Vの成立を期待し歓迎しながらも、それが偏狭で形式的なものになるのを嫌い、文芸における世界主義と国民主義とが「離るゝが如く合ふが如く、双龍珠を争ふ形で、人心の動いて行く」のを理想とするような広い視野からの主張もみられた。しかし全般的には、「戦後の文学には、少くともこの日本には日本の独自一己の思想があるといふことを意識し、自覚し、若しくはその思想でこの世界人生を解説し批評しやうといふやうな心の見ゆる作品が見えるであらう、また見えて来なければならぬ」(浩々歌客「戦後の文壇」)とか、また「日本人の固有の精神感情を發揮して居る国民的文学を世界の人に紹介する」(萬年「戦後の文壇に就て」)必要を説くとかいうような、ナショナリズムとしての文芸の高音部を主張する傾向が強かった。

漱石の談話筆記「戦後文壇の趨勢」(明38・8「新小説」)もほぼ同様の見解である。ただ漱石の場合は、浩々歌客の主張をあくまでも創作家としての自己に引きつけて考えようとしていたところに特色がある。それが他の諸家とは明らかに違っている点である。

マクセル、ホイットスラーなどは日本の絵画から発見して平面的に物を写して美しい理想を現はすのは日本絵画の特徴であると称して、そ

の発見を応用して自身の絵画に能くこれを現はしたが、これを日本人が聞くと言首する所がある如く、日本の文学も在来の見方でなく絵画のやうに觀察点を違へたなら亦或は未発のおもしろさを見ることもあらう。日本の芝居は西洋の劇から云へば比較にならぬかも知れぬが、或一種の技術としては特別な発達をして居る美しい価値を認めることが出来る。これらは人が氣を付けるが、文学の方は人があまり氣を付けぬ。然れども俳句の如きものに付けても考へ直す余地は十分にあるかも知れぬ。

それで戦後の影響としては（……中略……）自然の勢ひが西洋を標準としないで、日本といひ、自身を標準とすることになるから人間が窮屈でなくなる。文学界の製作としても非常に潤達になる、のび／＼した感じを以て對することになる。批評の上にも自由な行動が出来るやうにならうと思ふ。

こういう見解は、「余が『草枕』」（明39・11「文章世界」）に開陳された『草枕』観と並んで無視できない有力資料といわなければならぬ。なぜなら、△日本絵画▽といい、△芝居▽といい、また△俳句▽といい、それら伝統的な芸術の特徴は、漱石の手にかかると、文学の創造面における△未発のおもしろさ▽として印象され、しかもそういう文学の創始に参与すべく、ひとつの△方法▽として巧妙に利用されようとしているからである。そしてその予想を裏切ることなく、約一年後に、誰よりも「潤達」自在かつ「のびのびした感じ」でもってその範をみごとに示したのが『草枕』という作品だったわけである。これは日露戦争後に

おける漱石のみごとな文学的戦略といえないだろうか。

とにかく漱石は画工とともに△桃源▽境への△旅▽に出る。画工はその△旅▽を「一つの酔興だ」という醒めた認識を懐いている。しかしながらいかに△酔興▽な△旅▽を描くにしろ、『草枕』が一篇の小説であるかぎり人間との交渉をまったく避けて通るわけにはいかない。どんな小天地・小社会にも人間はいる。いかに△桃源▽の溯行をめざしていても、△二十世紀▽の時代にあつてはあくまでも理想上のことにすぎなくなる。それならどういふ△方法▽を布置して△非人情▽の△旅▽の有効な実践を試みたであろうか。それを個条書してみると次のようになる。

(一) 「旅中に起る出来事と、旅中に出逢ふ人間を能の仕組と能役者の所作に見立て」る。

(二) 登場人物を芭蕉の発句のように「大自然の点景として描き出されたもの」と仮定して取扱うようにする。

(三) 登場人物の自由な動きは認めても、それはあくまでも「画中の人物」のように平面的であり「心理作用に立ち入つたり、人事葛藤の詮議立て」などはしないようにする。

(四) 「利害」や「人情」に氣を奪われることなく「全力を挙げて彼等の動作を芸術の方面から觀察する」ように心掛ける。

(引用すべて第一章から)

(一)～(四)はすべてにわたって相互に関連性がある。厳密に言えば、(一)～(三)は(四)を帰納するといえるかもしれない。ただここで見落せないのは、△能▽といい△発句▽といい△画中の人物▽といい、比喻として用いら

れている創作方法の説明は、そのまま「戦後文界の趨勢」における
 芝居俳句日本の絵画のそれとびったり呼応していることであ
 る。ということは、『草枕』の方法は単なる思いつきではなく、
 かなり長い間漱石の心中に宿りその発酵を待っていたことを意味する。
 そしてそのことは、『草枕』が明治三十九年七月二十六日に起稿して八月
 九日に脱稿したというスピーディーな完成と無関係とはいえないであろ
 う。とにかく漱石が『草枕』の冒頭近くで示した創作方法はつとめて日
 本的なものである。そして画工の考えている非人情とは、一定の距
 離間隔をもって美的に現実の諸事件を観察し、静的かつ超越的な美的観
 照態度をつらぬくところに生じてくるものらしい、ということが判る。

このような禁欲的ともいえる方法が、かならずしも理論通りには
 いかないと『草枕』の小説としての面白さがあるのだが、しかし
 非人情の旅をめざし、自然が疲労した心を浄化し慰藉して
 くれる桃源境への溯行を効果的に実践させるためには、ぜひとも当
 初懐かれた最低限の守らなくてはならない制約だったわけである。

*のち『文芸講話』（明40・3、金尾文淵堂）に収録。

*
*

「余が『草枕』でいわれている「俳句的小説」という規定、「プロッ
 トも無ければ、事件の発展もない」という説明は、たしかに『草枕』の
 特徴をうまくとらえたものといえよう。しかしそればかりでないことは
 『草枕』という作品そのものがよく示している。

画工と那美さんとの間に「相引かれ、相戦うという劇」が存在してい
 るのに最初に注目したのは伊藤整ではないかと思われる。『草枕』に
 桃源溯行の逃避的な形象ばかりみようとしている眼にはそれほど気
 が付かないことだし、そういう伊藤説に懐疑的な立場もある。しかしな
 がら、那美さんの魅力と危険性に対する画工のアンビバレンツな関心
 は、絵を完成するという職業意識を伴って、画工の情念の問題とし
 て彼女との出逢いのおかげから始まっているのである。

すでに論及したように、漱石は小説の冒頭近くで、登場人物の自由な
 行動は認めても、その行動がもたらす人間関係の心理を解剖したり人事
 の葛藤については触れないという原則を方法として読者に提示して
 いた。しかし言語の表現は、夢や仮定法という形をとって人間
 の深層心理を探ることもできるし、また欲望や意志の可能性や限界性を
 暗示することもできる。まったく他者とは交渉を持たない人間が、ひと
 りで仮定法の筋書きを心に思い浮かべるとしたら、それは一個の空
 想でしかない。しかし画工の場合は明らかに違っている。桃源境を
 めざすこと自体、非西洋的な価値の見直しであり美的ナシヨナリズムの
 主張だとしても、また二十世紀の文明の重圧に感情生活が疲弊し、
 鄙びた自然に慰藉を求め心を浄化してみようというモチーフがあっ
 たとしても、さらにまた当初立てられたストックな方法の制約が
 美の追求上必要欠くべからざる条件であったにもかかわらず、美の根源
 的な問題が那美さんの表情の秘密と深い関係にあるかぎり、画工と
 しては彼女の存在をまったく無視したり無関心であったりしてはいられ

ない、という矛盾が作品には存在しているからだ。画工にとって「生れて三十余年の今日に至るまで未だかつて、かかる表情を見た事がない」(三)とされる那美さんとの出会いは、その強烈な人間くさい関心のゆえに『草枕』の△情念▽劇の幕を切って落とすのである。このような矛盾を作者漱石が知らなかったはずはない。むしろ物語の展開からみたら、こういう矛盾ないし抑制にこそ漱石の方法の手堅さがあったといふべきなのだ。

たとえば、宿に着いた画工がその翌日、遅い朝食を済ませた直後、女中によって開かれた襖の間から、それまで二階の欄干で頬杖を突いて「開化した楊柳観音」のような穏やかな態度をとっていた那美さんが、一瞬、その視線を「毒矢の如く空を貫いて、会釈もなく余が眉間に落(四)とす場面がある。襖によって隔てられていた二人の無関心(実は装われた「無関心」といふべきだろう)が、一瞬の開閉時間のうちに強烈な△情念▽のひらめきを見せている。那美さんの視線も鋭かったといえようが、その視線を無視することなく受けとめた画工もまた画工だといふべきではないか。そしてそのときの一刹那の「詩趣」について、漱石はメレディスの『シャグパットの毛剃り』の中の歌を原詩のまま引用して画工に仮定的な△情念▽の世界に浸らせようとする。

Sadder than is the moon's lost light,

Lost ere the kindling of dawn,

To travellers journeying on,

The shutting of thy fair face from my sight.

Might I look on thee in death,

With bliss I would yield my breath.

(わが前より消えし汝が美しき顔せは、

遠く旅ゆくものにとり、かの暁の白むをも待たで、

さと消えし月の光にも似て、さらに悲し。

もし死して汝を見ることがかなわむとならば、

よし、われは喜びもて、この息を絶たむ。)

これは死を目前にしたアラビア王子の婚約者バナヴァーに対する最後のことばだそうだが、それにしてもそれはそれほど深い情趣にみちた詩句とはいえない。けれども漱石はこの詩を踏み台にして、さきほどの体験つまり一刹那の「詩趣」の意味を次のように解説してゆくのである。

余と銀杏返しの間柄にこんな切ない思はないとしても、二人の今の関係を、此詩の中に適用あてはまて見るのは面白い。或は此詩の意味をわれらの身の上に引きつけて解釈しても愉快だ。二人の間には、ある因果の細い糸で、此詩にあらはれた境遇の一部分が、事実となつて、括くりつけられて居る。因果も此糸が細いと苦にならぬ。(中略)万一此糸が見る間に太くなつて井戸繩の様にかたくなつたら？ そんな危険はない。(四)

画工にとって△面白▽△愉快▽な△解釈▽を許容する△危険▽な△境遇の一部分▽とは一体何を意味しているのであろうか。おそろしくいうことではないか。つまり、美を追求する画工にとって、自己の生涯で始めて遭遇した不思議な△表情▽を有った「汝が美しき顔せ」を、

もし一枚の絵に満足な形で完成することができるとしたなら、「喜びも、この息を絶たむ」としてもいいのではないか、というつとめて審美的な人間関係を、自分と、那美さんとの間に想定しているのである、と。だから、もしそのような人間関係を維持してゆかざり画工にとって何ら危険はないわけだ。だがそう断定できるのであろうか。そのような関係を保持してゆくことによって、一体画工は満足する絵を完成することができるであらうか。一介の旅の画工と宿の女という通俗的な関係が『草枕』を彩る人情念の構図であるとしたら、それは作品の表層的な理解に過ぎない。伊藤整がいった「相引かれ、相戦うという劇」とは何も恋愛事件とは限らない。それと同等、あるいはそれ以上の人間関係もありうるわけだ。画工がメレディスの小説から審美的な人間関係——画家としての、 \wedge diss \vee を冀うとき、風流の \wedge 旅 \vee どころではない、ただならぬ世界に惹き込まれようとしているとみななければなるまい。しかも二人の関係は \wedge 太く \vee はないにしろ \wedge 細い \vee 因果の糸によって結ばれていると解釈されている。 \wedge 細い \vee とあるかぎりまったく無いということではないだろう。だとしたら、画工にとっては、虎穴に入らずんば虎子を得ずという危険性を伴った関係であるべきはずではないだろうか。

いづれにせよ、画工のこの楽天的な感想が、那美さんの毒矢のような \wedge 視線 \vee を浴びた直後、しかも「又ごろりと寐ころんだ」という横臥状態のときになされている想像であることに注意してよい。なぜならこの横臥という行為は、冷静な思索時間を伴った意識的自己防衛の姿勢が強

いと考えられるからである。同じ温泉場での男女の出会いに、場面設定は違っても、『明暗』における津田由雄と関清子との関係が想起される。津田の場合、画工のような横臥する、余裕などまったく見られずに、たえず清子に先手を打たれて困惑し心理的な混乱をまねくばかりなのであるが、画工の場合は、「恋とか愛とか云ふ境界」(四)に踏み込むことを方法として一応排除されているので余裕ある横臥の姿勢を取ることができるとは異なる。だが、画工の \wedge 寝ころぶ \vee 行為の選択は、自己防衛からばかりくるものであろうか。この点に関して蓮実重彦の「横たわる漱石」(昭49・11「国文学」)が大胆かつ本質的な問題提起を行っているので注目される。蓮実氏は言う。

ところかまわず、仰向けに寝ころんでしまうこと。そして自分にとってかけがえのない他者を招き寄せること。さらに、そのとき生起することながらめぐり、週遇する言葉によって物語を築きあげること。漱石的作品の構造は、すべてそこから導きだされている。

人が未知の誰かと真に遭遇するためには、 \wedge 寝ころび \vee 睡る行為を選ぶことによってなされるのだ、という炯眼な指摘は、これまで誰からも言われてなかったことだし、蓮実氏によって論証された、漱石文学の \wedge 横臥 \vee の主題群ないし副主題群によって明白なものとなった。『草枕』での人間同志の真の出会いもやはりそうである。画工の訪れた温泉は、人里離れた \wedge 桃源 \vee 境と称してよい恰好の場所である。だから一泊した翌日、「煦々たる春日に脊中をあぶつて、椽側に花の影と共に寐ころんで居るのが、天下の至楽である」(四、傍点引用者)に相違ないであら

う。尤も△寝ころぶ▽という行為は、温泉に遊んで△旅▽の疲れを癒すに相応しい怠惰な姿勢であるし、今日ほど机や椅子の普及していない明治の生活様式から考えたら、とりたてて論ずることではないかもしれない。しかしながら、物語の展開によれば、昨夜来の那美さんの行動には何か不審なものがあり、それはいつてみれば、画工への挑発的な態度である。したがって、そのことを「考へれば外道に墮ちる」危険性があり、やたらに「動くと危ない」ということだ。だとしたら、何かが明瞭になってきて状況判断がしやすくなるまで「寐ころんで居る」に如くはないわけである。

以上みてきたように、画工の△寝ころぶ▽という行為には、那美さんとの交渉から生じてくる危険の意味を測定しかねて意識的に扱われた自己防衛の色合いが強いが、プロットならびに作品の心理学の面から考えたら、△寝ころぶ▽こと自体、次の状況が展開するのを待つ△時間▽にほかならず、また相手の出方を窺い、できうれば相手を誘い込みたいという△情念▽の住処でもある。突然襖が開いて登場した那美さんの「また寐て入らつしやるか、昨夕は御迷惑で御座んしたらう」という発語によって、二人は真の意味での出会いを体験する。むしろそれは画工にとって△物語▽（蓮実重彦）ではなく、那美さんの△表情▽に浮かんだ△美▽の秘密を解く冒険の始まりであることはいうまでもない。

* 「作品論」、角川書店版『漱石全集』第三卷（昭35・9）所収。

* * 畑有三「草枕」（昭50・5、尚学図書・現代国語研究シリーズ

5「夏目漱石（二）」は△画工と那美の関係をとりあげてみても、

両者の関係は最後まで旅人と宿の女という距離を崩さない▽ゆえ△それを心理劇と呼ぶわけにもいかない▽、△劇があるとすれば、それは純粹に画工の内面世界での出来事という次元まで収斂させてとらえるほかにはない▽という。

* * * 岩波書店版十六卷本『漱石全集』第二卷の「注解」による。

（一九七七・一・三〇）