

漱石「草枕」論

——画の完成をめぐって——

山本勝正

一

作品「草枕」は、明治三十九年九月一日発行の「新小説」に掲載された。漱石は「草枕」について、作品発表後の談話筆記「余が『草枕』」（『文章世界』明39・11）で、次のように述べている。

文学にして、苟も美を現はす人間のエキスプレッションの一部分である以上は、文学の一部分たる小説もまた美しい感じと与へるものでなければなるまい。勿論、定義次第であるが、もし此定義にして誤つて居らず、小説は美を離るべからざるものとすれば、現に、美を打ち壊して構はぬものに、傑作と云はれるもののあるのは可笑しい。私はこれが不審なんだ。

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のである。唯一種を感じ——美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい。それ以外に何も特別な目的があるのではない。さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない。漱石はここで「草枕」が、美しい感じのみを目的とし、プロットも無く、事件の発展も無い、即ち無構成であるといっているが、は

たしてそうなのかということから考えていきたい。

早い時期に、たとえば、川路柳虹に

この『草枕』一篇は絵画的である。その場面から、その空気からすべて平面的な美しい絵巻物である。達者な細かい日本画の彩色を見る様に華やかである。^{注1}

とあり、また、湯地孝に

物語が進行する底の流れが認められない。従つて、その流れの上に形成されるべき物語の筋といふ程ものが求められないのである。（中略）換言すれば、説話はあるが、事件の発展は少しも行はれてゐないのである。^{注2}

とある。これらの意見は、ほぼ全面的に漱石が「余が『草枕』」で述べた意図、構成を肯定しているといえよう。

しかし最近の研究でも明らかのように「草枕」は、美しさに力点を置き、プロットよりも、場面の描写に中心を置いていることは認められるにしても、美しい感じだけの作品でもないし、プロットも十分に認められるのであり、^{注3}漱石の説明と、実際の「草枕」には距離があることは否定できないであろう。それでは、作品発表後にも

かわからず、漱石は何故このように、実際の作品と必ずしも一致しない説明をしたのか、それは、たとえば、小宮豊隆の指摘のように「当時頭をもたげつつあつた文壇の自然主義的動向などに対して、アンティテーゼを置かうとする意味」があつたからであろう。

「草枕」は、一人の画工が、人情世界である現実世界を避けて、非人情の旅をし、非人情の世界である理想郷（桃源郷）で、非人情の画をかくことが、彼の非人情美学を完成することが、その中心である。「画面完成への過程が一貫する主題たるは云ふまでもない。」であろう。画工が画を完成する迄、彼のいう非人情美学の完成迄を、画工の考える画の構図の変化を中心にとどめていきたい。そのことによつて、「草枕」が美しい感じのみを目的としたものでもなければ、プロットが無いものではないことは、おのずと明らかになるであろう。

二

画工が、椿の落ちる池に浮かぶ美しい女性の画を完成するまでに考える画の構図の場面は、完成時を含めれば、六回あげられる。この六回の構図の変化を順番にとどめていくことによつて、この作品の意味を考えてみたい。まず、はじめの画の構図は、第二章で峠の茶屋の御婆さんと源さんの話をもととすることになる。

御婆さんが云ふ。「源さん、わたしや、お嫁入りのときの姿が、まだ眼前に散らつて居る。裾模様の振袖に、高島田で、馬に乗つて……」（中略）

「あい、其桜の下で嬢様の馬がとまつたとき、桜の花がほろく」と落ちて、折角の島田に斑が出来ました」

この御婆さんの話を聞いた時、画工は「此景色は画にもなる、詩にもなる。」（二）と思う。画工はもちろんまだ那美を知らないわけだが、この那美の花嫁姿の構図は、彼のいう非人情の画にふさわしいもので、画は成立するかに見えたが、結局は不成立に終わる。その理由を、漱石は次の様に述べている。

不思議な事には衣裳も髪も馬も桜もはつきりと目に映じたが、花嫁の顔だけは、どうしても思ひつげなかつた。しばらくあの顔か、この顔か、と思案して居るうちに、ミレーのかいた、オフエリヤの面影が忽然と出て来て、高島田の下へすつぱりとはまつた。是は駄目だと、折角の図面を早速取り崩す。衣裳も髪も馬も桜も一瞬間に心の道具立から奇麗に立ち退いたが、オフエリヤの合掌して水の上を流れて行く姿丈は、朦朧と胸の底に残つて、棕招箒で烟を払ふ様に、さつぱりしなかつた。空に尾を曳く彗星の何となく妙な気になる。（二）

何故画工が、ここで突然ミレーのオフエリヤを思い出したのか、水死美人という、わざわざ非人情をおびやかすものを思い出したのか。あまりに唐突であり、少なくとも直接の説明は、作品内にはないのである。それではこの事実をどのように考えたらよいのであるか。この場面について、佐藤泰正氏は、

例のごとく俳味や低徊趣味をまとい、一種韜晦めかした文体ながら、語るところは微妙に深い。高島田とオフエリア、春色駝蕩たる情景と水死者オフエリアのイメージ——。このアイロニー、あるいは奇妙な違和感こそ、実は、「草枕」一篇に底流するかくされたモチーフの所在を示すものであり、作品はすでに作者の意図を超えて生かされてゐる。^{注7}

と述べておられる。この「奇妙な違和感」「アイロニー」は重要である。確かに、氏のいわれるように、「美しい感じ」をねらった漱石の意図を超えるものが作品の中に、はじめて出てきた個所でもあろう。また東郷克美氏の

このオフエリヤの出現はいかにも唐突だ。しかし、唐突である分だけ、根源的なものであるとはいえないだろう^註。

という指摘の如くも考えられ、この場面の意味を考えることは確かに重要であろう。

この場面を、まだ作品に直接登場していない那美の存在のありようを象徴していると相原和邦氏は指摘された。

彼女のイメージは、いかにも日本の花嫁姿の高島田の下へ、「ミレーのかいた、オフエリヤの面影」という西洋的なものが「すぼりとほま」という組合せであった(二)。

未だ会わざる那美に、すでにこのような二面性が予定されているが、画工が実際の那美に接するにつけ、いよいよこのような那美のありようが確認されていく^註。

そしてまた、そのことは同時に「画工内面世界の分裂したモチーフ」^{注10}を示すともいえよう。

このあと画工は、御婆さんから、長良の乙女の話をきく。二人の男に懸想された長良の乙女が思い煩い、淵川へ身を投げて死んだという話である。画工に、御婆さんは、長良の乙女と那美とは「身の成り行き」(二)が似ているというが、そうであれば、確かに平岡敏夫氏のいわれるように「那美さんは、身投げを保留されている存在」^{注11}ともなる。このように、那美という人間について、その不幸な運命について作者は作品登場以前に説明しているのである。

次の構図は、三章で画工が夢でみる構図である。

長良の乙女が振袖を着て、青馬に乗って、峠を越すと、いきなり、さゝだ男と、さゝべ男が飛び出して両方から引つ張る。

女が急にオフエリヤになって、柳の枝へ上つて、河の中を流れながら、うつくしい声で歌をうたふ。救つてやらうと思つて、長い竿を持つて、向島を追懸けて行く。女は苦しい様子もなく、笑ひながら、うたひながら、行末も知らず流れを下る。余は竿をかたいで、おゝい／＼と呼ぶ。

この夢をみて、画工は「今少しうつくしい夢を見なければ幅が利かない。こんな夢では大部分画にも詩にもならんと思」(三)うのである。ここでも、那美と身の成り行きが似ている長良の乙女がオフエリヤになることに、那美の二面性は、また画工の内面の分裂は明らかである。

そして重要なことは、ここで流れる女と、彼女を救つてやるうと思つて追いかける男、画工という構図が示されているということであろう。これは、赤井恵子氏の指摘の如く「今後の画工と那美のかわり方を表わしたもの」^{注12}であろう。そしてここで注意しておきたいのは、そのような画工と那美との関係は、作品の表面にはあらわれてこないということである。画工にとっては、一枚の画(那美の画)をかくことが彼の中心課題であることに間違いはない。しかし、意識の下では、たとえ具体的な行動にはあらわれなくても、那美を救おうとしているとはいえるのではないだろうか。そしてそれが、夢の中の構図であつただけに、画工にとって意識の下のものではあつたといえよう。このような画工の気持ちは、間接的な形ではあるけれども、くり返し表現されている。それはたとえば、那美の振袖姿

をみたあとに、

余は今度女の姿が入口にあらはれたら、呼びかけて、うつゝの裡から救つてやらうかと思つた。(一六)

とあり、また、画工が那美に小説を読んでやる場面で、それはその小説の中の描写であるが、

男は黒き夜を見上げながら、強ひられたる結婚の淵より、是非に女を救ひ出さんと思ひ定めた。(一九)

とある。これも「強ひられたる結婚」が那美に重なり合つていくことを考えれば、微妙に画工の気持ちと関わつているといえよう。そのような点に關しては、確かに、佐藤泰正氏の「那美さんの救拔こそがこの作を支えるかくされたモチーフであり」という指摘の如くである。ともかくこの作品における「救いのモチーフ」は看過できない。そしてこの二回の構図に限つていえば、画工が画をかけるのは、画工自身の問題、描く方、「見る方」の問題であるということになる。

次の画の構図にうつる前に重要なことは、画工が那美に會つたという事実である。画工は那美に會い、その表情をみて「画にしたら美しからう。」(二三)と思いつつも、次のように考える。

輕悔の裏に、何となく人に縋りたい景色が見える。人を馬鹿にした様子の底に慎み深い別のめいてある。才に任せ、氣を負へば百人の男子を物の数とも思はぬ勢の下から温和しい情けが吾知らず湧いて出る。どうしても表情に一致がない。悟りと迷が一軒の家に喧嘩をしながら同居して居る体だ。此女の顔に統一の感じのないのは、心に統一のない証拠で、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。不幸に匡

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。(二三)

ともかく、画工は那美を「文明の先端をゆく近代的な女性」^{註15}「今ふうの(自我の女)」^{註16}とみていたのである。そしてまた、桶谷秀昭氏の

那美は「西洋」なのだ。否、「西洋」によつてばらばらになつた日本の文明の美的象徴である。^{註17}

という指摘もある。今迄二度の構図によつて示された那美の二面性の根拠になる個所ともいえよう。那美の実際の登場によつて二回の構図の中で示された彼女の存在の実態が、ここで明らかに示されているのである。さらに那美と作者漱石との關係について、酒井英行氏は、漱石は那美に「自己の痛ましい精神に対する歎きの現われ」^{註18}をみているとされ、那美を漱石とみられている。また安部陽子氏も、漱石は日常界との不調和に悩む那美さんに自己の姿を重ね、共通の苦悩を背負うものとして惹かれていた。漱石の作品の中で、作者との共感覚を持ち得る唯一の女性がここに登場した^{註19}と述べられている。これらの意見によつて明らかかなように那美の存在は大きいといえよう。このようなおよそ非人情にふさわしからぬ那美という人物を、後に画工は画のモデルと考えるのであり、この後、那美と画工との關係を中心に作品が展開することが明確になるのである。

次の三回目的構図は、七章で、画工が風呂場で考える場面である。流れるもの程生きるに苦は入らぬ。流れるものゝなかに、魂迄流して居れば、基督の御弟子となつたより難有い。成程此調子で考へると、土左衛門は風流である。スキャンパーンの何とか

云ふ詩に、女が水の底で往生して嬉しがつて居る感じを書いてあつたと思ふ。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。何であんな不愉快な所を扱んだものかと今迄不審に思つて居たが、あれは矢張り画になるのだ。水に浮かんだ儘、或は水に沈んだ儘、或は沈んだり浮んだりした儘、只其儘の姿で苦なしに流れる有様は美的に相違ない。夫で画岸に色々な草花をあしらつて、水の色と流れて行く人の顔の色と、衣服の色に、落ちついた調和をとつたなら、屹度画になるに相違ない。

今迄二回は、非人情をおびやかすものとして、画工の非人情の画の成立を妨げていたミレーのオフエリヤの画が、ここでは、非人情の画にふさわしいものとして考え直されているのである。ここに人情の非人情化がみられるといえよう。そしてこの人情の非人情化は、「画工の「物は見様でどうでもなる。」(一)という当初の考えによつて説明することが可能であろう。また、この伏線として、五章の、床屋で、画工が床屋の親方を「かう考へると、此親方も中々画にも詩にもなる男だから、」と考へなおす場面をあげることができるといえよう。そうであれば、画工にとって、画になるかどうかは、画工の方、「見る方」の問題であるということになる。たとえそれが人情世界のものであつても、見る方の考え次第で非人情化は可能であり、画は成立するということになる。とすれば、ある意味で、一回目、二回目の画の構図にみられた画工の内面の分裂は克服されたといつてよいであろう。確かに越智治雄氏の

きわめて明瞭に、非人情美学が、人情の拒否ではなく、実は人情世界の非人情化を意図したことが示されている。^{註21}

の如くであろう。

そして問題は、画工が次の様に考えるところにある。

然し流れて行く人の表情が、丸で平和では殆んど神話か比喩になつてしまふ。瘁撃的な苦悶は固より、全幅の精神をうち壊すが、全然色気のない平気な顔では人情が写らない。(七七)

ここで画工は、表情に人情を必要とすることを述べている。もとも画工は人情を拒否し、非人情の境地をめざしているのであつたが、ここでは画に人情が必要であると明確にいっている。このように、画工が非人情といつても、人情を求めている点もあることを忘れてはならないであろう。

そしてここで、もうひとつ重要なことは、「見る人」画工の態度の問題から、「見られる人」対象の問題に、画工の関心がうつつてきていることである。しかもその対象「見られる人」は、もちろん人情を必要とするのである。画工は、

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。(七七)

と考える。ミレーのオフエリヤの画の非人情化に成功した画工が、まだ、ここでは那美を描くとはいっていないのであるが、ミレーのオフエリヤの構図をかりて、自分の画をかこうとするのである。

それでは次に四回目の構図である。それは九章で、宿の部屋での那美と画工の二人の会話で示される。那美は画工にいう。

「え、鏡の池の方を廻つて来ました」

「その鏡の池へ、わたしも行きたいんだが……」

「行つて御覧なさい」

「画をかくに好い所ですか」

「身を投げるに好い所です」

「身はまだ中々投げない積りです」

「私は近々投げるかも知れません」

余りに女としては思ひ切つた冗談だから、余は不図顔を上げた。女は存外慥かである。

「私が身を投げて浮いて居る所を——苦しんで浮いて居る所ぢやないんです——やすくくと往生して浮いて居る所を——奇麗な画にかいて下さい」

何故か那美は、ミレーのオフエリヤの構図をかりて「風流な土左衛門をかりて見たい」という画工の心を見抜いているのである。画工が那美を描くことは、ここでははっきりと決まるのである。そしてここでの那美の言葉は、身を「投げるかも知れません」という点では、死を志向しながらも、一方で「苦しんで」いるのではなく「やすく」といっていることからして、彼女の、不幸な運命の苦しみ、自我の苦悩から救われたいという気持ちをあらわしているといえよう。さらにまた、那美の示した画の構図は、ミレーのオフエリヤの構図と違っている点もある。それはミレーのオフエリヤは川を流れる女性であつたのに対し、那美は画工に、池（鏡の池）に浮かぶ所といっている点である。^{注22}

それとはもかく、人物と場所は、画工でなく、那美によつて決定したのである。それでは何故那美は画工の心を見ぬいたのか、明確な説明はむずかしい。しかし、それ迄の那美と画工との関係を考えてみた時、漱石が伏線として考えられることを描いていないわけではない。那美は、画工の振袖姿をみたいという二章での希望にこたえて、自分の振袖姿を六章でみせるのであるが、これも、意識的

あるか無意識的であるかを別にすれば、画工の画を完成させたいという希望にこたえたいということと重なり合つてくることであるかもしれない。また、四章で、画工は那美に、「画にならない」といつつも、はじめに画工が浮かべた那美の花嫁姿の構図「女が馬へ乗つて、山桜を見て居る心持ち」の画をみせるのであるが、その画をみて那美は「まあ、窮屈な世界なこと、横幅ばかりぢやありませんか。そんな所が御好なの、丸で蟹ね」と批判する。ここでの直接的な意味は別にして考えれば、那美が画工の画の構図を批判している、しかも彼女には無論分かつていないが、自分の描かれていた画の構図を批判しているとも読みとれるのである。那美は、ここでも、画工の画の完成と微妙に関わつていよう。さらに、おなじ四章で画工は、那美が自分の俳句をなおしていることを知るが、これも俳句と画のジャンルを別にすれば、画工に作品を通して関わつて行こうとする那美の姿勢がよみとれるであろう。

そして前の構図、三回目の構図の時と比較すれば、前の構図の時点で、画の完成は、画工にとつて「見られる人」自身の問題であることに思ひあたるのだが、ここでは「見られる人」である那美によって、画の構図は示されていることになるのである。ともかく、画の完成をめざして、作者の「見られる人」への関心は強くなつていくことに間違いはない。

三

それでは次の構図について考えてみたい。画工は鏡が池（鏡の池とも）にいき、那美の示した構図をふまえて考えるのであるが、彼は、そこで椿に注目するのである、何故画工は椿に魅かれたのか、

そのことを考えるにあたって、まず椿の描写についてみてみたい。

余は深山椿を見る度にいつでも妖女の姿を連想する。黒い眼で人を釣り寄せて、しらぬ間に、嫣然たる毒を血管に吹く。(中略)ぱつと咲き、ぼたりと落ち、ぼたりと落ち、ぱつと咲いて、幾百年の星霜を、人目にかゝらぬ山陰に落ち付き払つて暮らしてゐる。只一眼見たが最後！見た人は彼女の魔力から金輪際、免るゝ事は出来ない。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。(中略)

又一つ大きいのが血を塗つた、人魂の様に落ちる。又落ちる。ぼたり／＼と落ちる。際限なく落ちる。(十)

ここの椿のイメージについては、玉井敬之氏の「不安と恐怖」^{注23}や、越智治雄氏の「永遠の相」^{注24}という指摘の如くであろう。また、この椿の描写が、その前にある水草の描写と重なり合うということも重要であろう。^{注25}水草は次のように描写されている。

底には細長い水草が、往生して沈んで居る。余は往生と云ふより外に形容すべき言葉を知らぬ。岡の薄なら靡く事を知つて居る。藻の草ならば誘ふ波の情けを待つ。百年待つても動きさうもない、水の底に沈められた此水草は、動くべき凡ての姿勢を調べて、朝な夕なに、弄らるゝ期を、待ち暮らし、待ち明かし、幾代の思を莖の先に籠めながら、今に至る迄遂に動き得ずし、又死に切れずに、生きて居るらしい。(十一)

この水草と椿の描写に共通することとして、これらの自然の植物が、今迄に作品に登場したすべての植物と違って、人間の如くみられていくといふことができるのである。それまで、那古井の自然は、

画工にとって非人情であり、また人間であっても自然化してゐるところが、非人情を成立させていたのであったが、ここでは、植物の、自然の人間化であり、ある意味では逆転してしまつてゐるのである。そして問題は、何故そのような椿が、画の構図に必要であつたかである。もつと非人情にふさわしい自然では駄目であつたのか。それは、椿のもつ暗いイメージが、不幸な運命を背負い、近代的自我に苦悩する那美という存在にふさわしいものであつたからである。有光隆司氏の「那美の『苦痛』はこうした一種悲壯なトーンの下にびたりと収まる」^{注26}という指摘の如くであろう。

次に画工は、那美の顔、表情を問題にするのである。彼は色々と考えた末「憐れ」を思いつくのである。

多くある情緒のうちで、憐れと云ふ字のあるのを忘れて居た。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。

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。ある啞唖の衝動で、此情があるの女の眉宇にひらめいた瞬時に、わが画は成就するであらう。

(十一)

ここで画工が「憐れ」を思いつくについては、荒正人氏の「『憐れ』の扱ひが少し唐突な感じがする」^{注27}という指摘がある。画工は那美のいつた構図では「やす／＼と往生して」いるという非人情に近いものであつたが、わざわざ、那美の示した構図を修正し、人情である「憐れ」にしたのか。^{注28}画工は、三度目の構図を思い浮かべた時、既に表情について、非人情的な「丸で平和」(七)、「色気のない平気な顔」(同)を否定してゐたことを思いだせば、画工が、那美の「やす／＼と往生して」といふのでは画の構図にふさわしくな

いと考えるのは当然であろう。画工は非人情に近い表情より、人情がでている表情を求めているのである。

そして「憐れ」という言葉にこだわっていえば、画工は、那美が茶店の婆さんに教えた歌「あきづけばをばな上に置く露の、けぬべくもわは、おもほゆるかも」(二)を「憐れな歌」(四)と批評していることによるであろう。「あきづけば」が、那美登場以前に、那美の内なる心情を、最初にあらわす歌であり、彼女の不幸な運命を生きる心情をよくあらわしている歌であり、それが死を志向している点で、多少の問題があるが、その歌の「憐れ」が、ここで画工の意識にあったことは間違いないであろう。そのように考えれば、必ずしも荒正人氏のいわれるように唐突であるということはできないであろう。

次にここで画工が使っている「憐れ」の意味をもうすこし具体的に考えてみたい。「あきづけば」という憐れな歌に示される那美の内なる心情はどのようなものであるだろうか。茶店の御婆さんの那美を評していった「内気の優しいかた」(二)、画工が那美にみた「慎み深い分別」(三)「温和しい情け」(同)が「憐れ」の意味するものと考えられるのではないだろうか。これらの感情は「内気の優しいかた」についていえば、その前に「もとは」とあり、「慎み深い分別」についていえば、その前に「人を馬鹿にした底に」とあり、「温和しい情け」についていえば、その前に「百人の男子を物の数とも思はぬ勢の下から」とある如く、もともとは那美の持っていた感情であっても、現在の那美の表情にはでない感情なのである。そしてこれらの感情が那美の心に統一をもたらすものであることはいうまでもない。ともかく「憐れ」という言葉が既出であった如く、

「憐れ」の内容についても、既に漱石は描いていたと考えたいのである。

そしてまた、画工が「憐れ」の表情にこだわるのは、十分意識的であるとは思えないが、それが単なる表情の問題だけでなく、彼女の救いにつらなるからであろう。そのことは、前に引用した「女の顔に統一の感じのないのは、心に統一のない証拠で、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。」を根拠にすれば、表情の問題は、心の問題に、またその女の世界の問題につらなるからであろう。また逆にいえば、心に統一がなければ、彼女の表情に統一ができないことを意味するからである。ここに至って、画工の画の構図は、前の構図での那美の救われたいという気持ちにこたえた那美の救いを意味することが明確になってくるのである。以上みてきたように、画の構図は、「樞」と「憐れ」のイメージを加えることよって完成するのである。あとは那美の表情に「憐れ」がでるのを待つだけとなる。それにしても、画工の画の構図は、非人情より、人情の方向へ進んでいっていることは否定できないであろう。

四

いよいよ画の完成になるのであるが、その前に考えておくことがある。それは那美に「憐れ」の表情がでるためには、那美の心の変化が課題となるということである。というのは、前述の如く、心と表情が対応しているからである。那美が不幸に打ち勝ち、心、世界の統一を行わなければ、彼女に「憐れ」が浮かぶことはないからである。それでは那美は変わったのか。画工が「憐れ」を思いついてからの那美がどう描かれているかを考えてみたい。

まず「身投げを保留されている存在」である那美につきまとい、死のイメージについて考えてみたい。二章の長良の乙女の話に、九章の、那美の身投げを意味する「私は近々投げるかも知れせん」という言葉に、十章にある源兵衛の「なんでも昔し、志保田の嬢様が、身を投げた」という話などに示されている、那美にまわりつく死のイメージである。十章の最後で示された那美の、昔、志保田の嬢様がそこから飛び込んだと思われる岩の上での行動は死の回避を意味するものではないのか。その点については、既に平岡敏夫氏は、

画家は再び筆をとり落とす衝撃に見舞われる。昔身投げをした巖頭に「蒼白き」那美さんが立っていたからであり、女はとび降りるが、身をひねって地上へ降りる。身投げは回避された。¹²⁸

と述べておられる。那美につきまといた死のイメージは、この那美の行動によって回避されたといえるかもしれない。

また、十二章に那美と別れた夫が会う場面があるが、そのあと、彼女は、画工に「あれは、わたくしの亭主です」と自分の過去に関わることを始めて打ち明ける。画工は「女も、よもや、此所迄曝け出さうとは考へて居なかつた」と驚く。確かに、四章で那美が画工に「私がまだ嫁に……」と自分の過去をいいかけて、やめているところと比べれば、那美の変化がうかがい知れるといえるかもしれない。さらにまた、十一章で、画工が那美に会ってからの時間が立っていないことからみると、少し無理かもしれないが、大徹和尚が、那美のことを「近頃は充分出来てきて、そら、御覧。あの様な訳のわかつた女になつたぢやて」といっていることも那美の変化を意味

するかもしれない。これらのことから、那美が、微妙ではあるが変化しつつあるといえないだろうか。那美の心の統一、世界の統一とまではいなくても、その方向に彼女が近づいているとはいえよう。次に画の構図の完成から、画の実際の完成迄に画工がどのような体験をするか考えてみたい。十一章で、画工が大徹和尚を訪れる。

そこで画工は和尚のかいた達磨の画をみる。和尚は、画工の「無邪気な画ですね」に答えて「わし等のかく画はそれで沢山ぢや。気象さへあらはれて居れば……」という。画工は和尚の画をある程度認めながらも、「画としては頗るまづい」、「画と云ふ名の殆んど下すべからざる」（十二）と批判的である。それは大徹和尚が「見る人」（描く方）の立場でしか、画を考えていないからであろう。画工も、はじめは「物は見様でどうでもなる」と思い、和尚と同じように「見る人」の立場でしか考えていなかったが、既に見てきたように、画は「見る人」だけでなく、「見られる人」（描かれる方）の在り方も重要であることを知ったから、実際の画の批判を通して和尚の画に対する考え方を批判しているのである。大徹和尚の画によって、画に対する考え方によって、画工の画に対する考え方は、ここでより明確になっていえるといえよう。この時点の画工にとって、より問題なのは、「見る人」の気象でなく「見られる人」の気象なのである。また、画工は、那美と、別れた夫の会っている場面をみて、「凡てが好画題である。」（十二）と思ひ、「心的状態が絵を構成する上に、斯程の影響を与へやうとは、画家ながら、今迄気がつかかなかつた。」（同）と思う。ここで画工は、那美と別れた夫とのやりとりをみて、画にとつて「見られる人」の心的状態の重要性、人情の重要性を実感するのである。さらにまた那美は再び「わたくしの画をか

いて下さいな(同)と画工に言い、「私の気象の出る様に、丁寧に書いて下さい。」(十三)と頼む。これは明らかに彼女が前にいった「やすくと往生して」と違ってきている。このことは、那美の變化を、彼女が微妙ではあるが死から生の方向へ向いていることを示すとともに、画工が那美に、人情を、「憐れ」を求めたことにこたえているともいえよう。いいかえれば、那美が、自分の与えた構図を修正しようとする画工に応じているともいえよう。

そしてまた、画工は宿から山を見上げて、

余が今見上げた山の端には、滅多にこの辺で見る事の出来ない程な好い色が充ちてゐる。折角来て、あれを逃すのは惜しいものだ。一寸写してきやう。(十二)

と思ひ、画をかきに出るが、

縁から見たときは画になると思つた景色も、いざとなると存外纏まらない。色も次第に変わつてくる。草原をのそつこうちに、何時しか描く気がなくなつた。(同)

のであり、画をかくことを断念する。これは結局、画工が非人情である自然、最も非人情の画にふさわしい自然は画にかけないということであらわしているといえよう。前にみた如く、自然の人情化、人間化したような椿は画にふさわしくても、むしろ非人情にふさわしいと見える自然は、画工の興味関心からはずれてしまつてゐるのである。

以上の画工の体験をみれば、画工は、より「見られる人」の問題へ、「見られる人」の人情の問題へ進んでいるといえよう。ともかく、漱石は前述の体験を画工にさせることによって、彼の立場をより明確にしているといえよう。漱石は、このように、那美の微妙な

變化と、画工の立場を明確にした後に、画の完成の場面を描こうとするのである。

五

それでは最後に画の完成の場面について考えてみたい。それは作品の最後であり、画工が停車場で久一を見送る場面である。

茶色のはげた中折帽の下から、髯だらけな野武士が名残り惜気に首を出した。そのとき、那美さんと野武士は思はず顔を見合せた。鉄車はごとりごとりと運転する。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「憐れ」が一面に浮いてゐる。「それだ！ それだ！ それが出れば画になりますよ」と余は那美さんの肩を叩きながら小声に云つた。余が胸中の画面は此咄嗟の際に成就したのである。(十三)

ここで那美の顔に「憐れ」が浮かび、赤い椿が落ちる池に「憐れ」を浮かべて浮いている女の画、「胸中の画面」が成就し、画工の非人情の美学が完成するのである。この最後の場面について、非人情の美学の完成とみるかどうかについては、「憐れ」の意味づけを中心に色々論じられてきた。漱石は森田草平宛書簡(明39・9・30)で「憐れ」といふのが人情の一部でも、観察の態度は矢張り純非人情である。」と述べている。漱石が非人情という言葉をやや曖昧に使つてゐることは否定できないが、このような説明に従えば、「見られる人」に「憐れ」という人情があらわれても、「見る人」の態度によつて非人情は可能であるということになる。もちろん漱石は「見られる人」の人情がどのようなものでも、「見る人」の態度に

よって非人情が可能であるとまではいっていないのであり、おそらくは人情の内容が、ここでは「憐れ」でなければ非人情化できないのであると思われるが、それはともかくとして、漱石の説明に従えば、多少問題はあっても、非人情の画は完成したといえよう。

それでは次に、画が成立した場所について考えてみたい。画は理想郷である那古井ではなく、現実世界で成立したのである。画工の旅は、もともと非人情の世界である理想郷（那古井）で画を完成させることであつたが、実際に完成したのは現実世界であつた。漱石が、現実世界で画を成立させたことにはどのような意味があるのだろうか。画工の非人情の旅は、結果的には、那古井が非人情の世界でない、理想郷でないことを知る旅でもあつたといえよう。それではその点に関する具体例をあげてみる。画工は、那美に、那古井と都と比較してどちらが良いのかときくが、那美は「同じ事ですわ」（四）と、画工に那古井が理想郷でないことを知らせる。また、画工は、久一が戦争で召集されたことを知り、次のように思い、那古井が理想郷でないことを知る。

老人は当人に代つて、満洲の野に日ならず出征すべき此青年の運命を余に語げた。此夢の様な詩の様な春の里に、啼くは鳥、落つるは花、湧くは温泉のみと思ひ詰めて居たのは間違である。現実世界は山を越え、海を越えて、平家の後裔のみ住み古るしたる孤村に迄逼る。（八）

そしてまた、画工は那古井で色々な人物と会う。その中には理想郷にふさわしい非人情の境地にいる人物にも会うが、最も画工に深くかわる那美は、決して理想郷にふさわしい人物ではなく、まさに現実世界を生きるにふさわしいと思える近代的な自我に苦悩する

女性であつた。さらに画工は、非人情である自然までが、水草、椿の例に見られるように、人情化・人間化してしまうことを体験する。このような事実を通して、画工は、那古井が理想郷でない、現実世界と本質的には変わらない場所であることをはっきりと知るのである。

またその一方で、画工は、作品の最後にいたつて、現実世界に非人情の境地に生きる人物を見出し出してもいるのである。たとえば、那古井にいる大徹和尚は無論非人情の境地にいる人物であるが、現実世界にも非人情の境地にいる人物はいたのである。それは、相原和邦氏によつて「はじめ画工が憧憬していた非人情の極致」と評された、画工が、久一を送る川舟に乗っている時にあつた「日露戦争戦争が済む迄」「安心して浮標を見詰めて居る。」（十三）、魚釣りに熱中している太公望である。さらにまた、画工が、そのあと茶店であつた床几にかけている二人の男も非人情の境地にいる人物であるといえよう。その床几にかけている二人の男は次の様な会話をしている。

「牛の様に胃袋が二つあると、いゝなあ」
「二つあれば申し分はなえさ、一つが悪くなりや、切つて仕舞へば済むから」

此田舎者は胃病と見える。彼等は満洲の野に吹く風の臭ひも知らぬ。現代文明の弊をも見認めぬ。革命とは如何なるものか、文字さへ聞いた事もあるまい。或は自己の胃袋が一つあるか二つあるか夫すら弁じ得んだらう。（十三）

右の会話で明らかのように、この二人も太公望と同じく非人情の境地にいる人物であろう。特にこの床几にかけている二人の男につ

いては、画工は「写生帖を出して、二人の姿を描き取った。(二十三)のであり、その事実を見過ごすことはできない。というのは、それがこの作品での唯一の实在する画であるといえるからである。^{注34}

漱石は、一方で、理想郷とみえた世界も現実世界と変わらないことを述べ、また一方で現実世界の中にも非人情に生きる人物を描き、現実世界の中でも非人情の境地は可能であることを述べている。このことは、作者漱石の、作品の出発点で、現実世界から逃避して、理想郷を、非人情の世界をめざしていたことに比べると、より現実世界に関わっていかうとする積極的姿勢を示していると考えられるのである。以上で漱石が非人情の画を現実世界で成立せしめたことの意味は明らかであろう。

それでは最後に、画の完成が那美にとってどういう意味をもっていたのかを考えてみたい。那美に「憐れ」が浮かんだことは、既にみた如く、表情と心は一致していることから考えて、また、「憐れ」の内容を前述の如く考えれば、那美が心の統一をもったことになり、不仕合わせな運命から、近代的自我の苦悩から救われることを意味する。そして画の完成と同時に、画工の意識下にあった「救いのモチーフ」はかなえられたことになる。思えば那美は、画工に「世の中は気の持ち様一つでどうでもなりません。(四)」といっていたのだが、その言葉は彼女自身に向けられた言葉でもあったのである。たとえ那美をとりまく苦しい現実が変わらなくても、彼女の心の持ち方が変わることによって、彼女は救いを見出ししていくのであろう。しかし「憐れ」のあらわれ方に問題がないわけではない。というのは「憐れ」が浮かんだのは、那美が「茫然として」いた時であり、「咄嗟の際」であったこと、即ち自意識を失った時であり、一瞬で

あったことである。^{注35}しかも以前に、画工が「憐れ」を思いついた十章では、「咄嗟の衝動で」といっておき、ここでの「茫然」「咄嗟の際」が、漱石にとってかりそめのものではなかったことを意味しているといえよう。あるいはまた、「胸中の画面」であったことにも関わってくるであろうが、何としても「憐れ」のイメージが弱いのである。このことに、那美の救いを真の救いとすることをためらっている作者漱石の姿勢がうかがえるのである。そしてまた、前述の如く、那美が漱石に重ね合わせて考えられるなら、真の救いを作者漱石が信じられなかったのは当然であったかもしれない。

以上のことで明らかのように、「草枕」は、作者漱石の、意識的には、現実から逃避的に非人情を志向しながら、内実は、作者の人情へ、現実世界へと関わっていかうとする積極的姿勢が次第に明確になっていく、ある意味ではアイロニカルな作品であるといえよう。

注1 『草枕』の非人情哲学 文芸協会編 名作選集『想華』

共益社 大正14年4月 一六六頁

注2 「草枕」の鑑賞 (一) 「古典研究」2巻10号 雄山

閣 昭和12年10月 七五〜七六頁

注3 知有三氏は『プロット』も「事件の発展」もない『俳句的小説』とは、現実の『草枕』であるよりむしろ、漱石の頭の中にあつた、漱石の意識世界での『草枕』だったのでないか。『草枕』の旅 講座夏目漱石 第二巻「漱石の作品(上)」 有斐閣 昭和56年8月 一四九頁)と述べられている。

注4 漱石全集 第四巻 解説 岩波書店 昭和54年1月九刷

注5 一章に「桃源に溯る」とある。

注6 鈴木敏也 「草枕評釈」 目黒書店 昭和6年4月四版
四三七頁

注7 漱石序説―ある精神の素描― 「季刊創造」創刊号
聖文社 昭和51年10月 二〇四〜二〇五頁

注8 「草枕」水・眠り・死 別冊国文学 No14 「夏目漱石必携II」
学燈社 昭和57年5月 一一七頁

注9 「草枕」覚書 日本文学研究会編「日本文学の研究」
文理書院 昭和49年7月 四〇二頁

注10 小泉浩一郎 「草枕」論―画題成立の過程を中心に―
「国文学 言語と文芸」77号 東京教育大学国語国文学会
昭和48年11月 一六一頁

注11 志保田那美 「国文学」13巻3号 学燈社 昭和43年2月
二六頁

注12 「草枕」小考 「近代文学試論」19号 広島大学近代文
学研究会 昭和55年11月 一〇頁

注13 注(7)に同じ。 二〇五頁

注14 片岡豊 「再生」の主題―「草枕」論 その二―
「濫辞」2号 立教大学近代文学研究会 昭和53年11月

また、相原和邦氏の、画工と那美の間に「恋のモチーフ」(前
出 四〇五頁)をみる意見もある。

注15 注(12)に同じ。 九頁

注16 蒲生芳郎「漱石を読む―自我の孤立と愛への渇き」 洋々
社 昭和59年12月 六三頁

注17 講談社文庫「草枕」 解説 講談社 昭和51年3月九刷
一七七頁

注18 「草枕」論―「非人情」と「美的小説」について― 「文
芸と批評」4巻6号 文芸と批評の会 昭和51年7月 六三頁

注19 「草枕」私論 「国文目白」16号 日本女子大学国語国
文学会 昭和52年2月 一〇三頁

注20 畑有三氏は、このような画工の考えを「無責任ともいうべ
き発想の姿勢」(「草枕」 現代国語研究シリーズ5「夏目
漱石(二)」 尚学図書 昭和50年5月 一七頁)と述べら
れている。

注21 草枕 「国文学」10巻10号 学燈社 昭和40年8月 八
七頁

注22 赤井恵子氏は「流れゆく女から浮かぶ女というあの構図の
改変は、現実存在としての彼女の側からは、「動」から「静」
へという、救済の意味を含むものとさえ解釈できる。」(前出
一四頁)と述べられている。

注23 「草枕」の一面 「国文学」36号 関西大学国文学会
昭和39年6月 二〇頁

注24 注(21)に同じ。 八六頁

注25 小泉浩一郎氏に「椿の群花のイメージは、この水草のイメー
ジの発展として登場する。」(前出 一六五頁)という指摘が
ある。

注26 「草枕」における「憐れ」の方法―「ラオコーン」との関
連で― 「上智近代文学研究」1集 上智大学日本近代文
学会 昭和57年8月 五四頁

注27 漱石文学全集 第二卷 「草枕」解説 集英社 昭和48年9月 三版 六三四頁

注28 大野淳一氏は、那美が「やすく」と往生して浮いて居る所の画像の表情として、画工が「憐れ」を思いつくのは自然であるとされ、その理由として、「やすく」と往生して「水に浮いている那美さんは、誰に対しても「人を馬鹿にする微笑」（同）を浮かべてはいまい。画の完成は画工にとっても那美さんにとっても、「人事葛藤」の世界からの脱却である。」「草枕」覚え書 「国語と国文学」56巻5号 東京大学国語国文学会 昭和54年5月 六二頁）と述べられている。そういった意味では、画工の「憐れ」は、那美のいった「やすく」とを修正したといっても、その延長線上にあることに間違いないのである。

注29 注（11）に同じ。 二九頁

注30 吉田熙生氏に、「この時の那美さんは、身投げをして浮いている所を、という条件を付けてはいない。『私の気象の出る様に』と言うだけである。」「草枕」序説 内田道雄・久保田芳太郎編『作品論夏目漱石』 双文社出版 昭和51年9月 六三頁）という指摘がある。

注31 実際の画でなかったことについて、たとえば、越智氏は「実際に画が存在しないという意見はあまりに理に落ちよう。画は成ったと言ってよいのだ。」（前出 八八頁）と述べられているが、越智氏と違って、胸中の画でしかなかったことについて意味を認める意見としては、たとえば、吉田氏の「結末の場面でわれわれが喚起されるのは、『憐れ』を湛えて水に

浮んでいる美女の姿ではなく、茫然とプラットフォームに立ちつくす那美さんの姿なのである。鏡が池における画工の十分な予告を承知していても、実際に絵を見ることでできない以上、このイメージはそれとは無関係に生じる可能性を有している。」（前出 六二頁）という意見や、浅野洋氏の「彼が（胸中の画）を成就しながら、現実の絵筆を握る未来をいっこうに感じさせないのは、現実における絵の完成が、とりもなおさず那美さんの肉体の喪失（死）を必然の代償とするからである。」「草枕」の饒舌 「近代風土」16号 近畿大学出版部 昭和57年11月 二九頁）という意見がある。

注32 注（9）に同じ。 四一頁

注33 他に、同じような人物として、画工が那古井で出会った、「貝をむいて居る爺さん」（五）がいる。

注34 それまでもにも、この作品の中心になる那美の絵の構図は別にして、画工は何度も画をかくことを試みているが、この床几にかけている二人の男の画以外は、すべて失敗しているのである。具体例をあげてみると次の如くである。二章での婆さんの画、同じく二章での鶏の画、十章での鏡が池の水面（影）の画、十二章での縁からみた山の景色の画、同じく十二章での、那美と、別れた夫が会っている画である。

注35 小泉浩一郎氏のように（前出 一七三頁参照）、幻影の盾「一夜」の先行作品の例を根拠にして、漱石にとって、「一瞬」は「永遠」であるとする意見もある。

（本学助教授）