

『草枕』論——「不思議にも今迄かつて見た事のない『憐れ』」

一、歩きながら考える戦路

那古井へ向かう余の旅は、「山路を登りながら、かう考へた」ところから導入され、「習に働けば角が立つ」以下に「考へた」内容が開陳される。しかし、「余の右足は突然坐りのわるい角石の端を踏み損くなつた」ために思索はいったん途切れ、その思考の滞留は視覚を開き、「山路」の情景がようやく明瞭になる。「バケツを伏せた様な峰」を見やりながら、「頗る難義」な路を「ぶら／＼と七曲りへかゝる」。視覚を働かせて「按摩なら真逆様に落つる所を、際どく右へ切れて」歩いていくと、「しばらくは路が平で、右は雑木林、左は菜の花の見つけ」で、余は「又考へをつゞける」ことにする。雲雀の声からシェレーの詩、東洋の詩歌と連想を起し、「出世間的の詩味」を味わうべく「呑気な扁舟を泛べて此桃源に溯り」「非人情の天地に逍遙」するための手段として、「しばらく此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」ようと「決心をした時」、雨が降り出した。この「考へ」の間に「菜の花は疾くに通リ過して」いる。馬子から「もろ十五丁行くと茶屋がありますよ」と聞き、雨を冒して「初めは

三 好隼人

帽を傾けて歩いた。後には唯足の甲のみを見詰めてあるいた。終りには肩をすぼめて、恐る／＼歩行た」とあって、山路を歩きながら考える旅の導入部は結ばれる。外岡浩氏はこの道行について、「画工の行動(身体)と思考(精神)の同期化のプロローグ」と指摘し、余を観念的な人物として理解する従来論に修正を加えた。しかしより注意しなければならないのは、そうした歩行と思考の同時性が冒頭の道行においてのみ描かれていることの特殊性なのである。

続く「二」では、余は「十五丁」先と言われた「茶屋」にもう到着して、「床几の上へ腰を卸し、茶屋の婆さんと馬子の話に着想を得て句をひねるばかりである。婆さんの話に「浮世の臭ひを嗅ぎとるや、山路で「決心」した「人情の電気が無暗に双方で起らない様にする」という「趣向」を維持するために「立ち上がる」。茶屋に至るまでの道のりを削除しているだけでなく、茶屋をあとにした後の、「心のうちに是非見で行かうと決心した」、「五丁東へ下」ったところにある「五輪塔」と「長良の乙女の墓」までの、

そして「長良の五輪塔から右へ」下りて「六十程の近道」になつたはずの那古井までの道程は筆に上ることなく、「三」では「昨夕は妙な氣持ちがした」「宿へ着いたのは夜の八時頃」と回想する形で、すでに志保田の宿で「仰向に寐」ているのである。これ以降余は、「三」（自室）、「四」（自室）、「六」（自室）、「七」（湯壺）、「八」（老人の部屋）、「九」（自室）と、逗留中の多くを志保田の宿に留まつて出歩くことをしない。「五」で髪結床にいるがその前後は省略され、ただ「尻を据ゑて」いるから、余が那古井の土を踏んで確かに歩いていると言っているのは、「十」（鏡が池）、「十一」（觀海寺）、「十二」（草原）と、作品全体からするとだいぶ後になってからである。しかもそれらの章においては冒頭のように歩行と思考は同期せず、歩行という白明化した行為を改めて意識せずにはいられない余の志向が表出している。

鏡が池（十）では、外縁を歩いて池の大きさ、形状を確認していると「壺壺の淡き影」が余の目に付く。

日本の筆は眠つて居る感じである。「天来の奇想の様に」、と形容した西人の句は到底あてはまるまい。かう思ふ途端に余の足はとまつた。足がとまれば、厭になる迄そこに居る。居られるのは、幸福な人である。東京でそんな事をすれば、すぐ電車に引き殺される。電車が殺さなければ巡查が追ひ立てる。都会は太平の民を乞食と間違へて、掏摸の親分たる探偵に高い月俸を払ふ所である。

ここでは「かう思ふ途端に余の足はとまつた」と、歩行と思考の分別がはかられている。歩き続けることを「電車」や「巡查」に強要される「東京」、「都会」に対する怨みの強度は、今この那古井という静止を許された「桃源」において歩行を留めることでいっそ増している。歩行は文明への呪詛と表裏をなしているのである。同様に、トリストラム・シャンディの流儀を汲んだ「無責任の散歩」を實踐して、觀海寺（十一）の石段を「上迄登り詰めた」とき、余は「石段の上で」再び都会への怨嗟を発露させ、「人の邪魔になる方針」をもって「人の臂に探偵をつけて、人のひる尻の勘定をして」やまない「世の中」と対置して、那古井で「美しい春の夜に、何等の方針も立てずに、ある」くことを称揚する。鏡が池の場面と同様、本来移動手段にすぎない歩行という動作に対する強力な目的意識のもとで、歩行を停止させることが文明批判の噴出に直通するという回路が働いているのである。

このように歩行の裏面に文明との密接な関係が伏在していたからこそ、冒頭の道行、すなわち非人情の旅の始発点には歩きながら「考える」という同時行為が要請されたのである。「東京」「山の手」（五）に住み、「飄然と家を出た」（二）余は、当然「山路」にかかるまでに、電車、停車場、城下を経田してきたはずなのに、あえて余は那古井への山越えから筆を起こしている。加藤楨行氏は「汽車への嫌悪感が、那古井の温泉場へ行く／＼から帰るといふアクションを、記述から疎外している」とするが、「山路」までの省筆にもまして、那古井へ至る「山路」から起筆している余の戦略は見逃せない。冒頭の道行は、足をとめれば「すぐ電車に引き

殺される」「巡査が追ひ立てる」東京・都会から、「足がとまれば、厭になる迄そこに居る」ことのできる那古井へと通過するため、「汽車の見える所」＝「現実世界」(十三)から「桃源」へ移行するための仕掛けとして作用している。すなわち、「現実世界」で強いられていた歩行を、「非人情の天地」を維持するための思考へとスライドさせるための過渡的な実験が、「山路」を登りながら、かう考へた「余の企図するところだったのである。実際、そうした通過儀礼的な道行が成功したことを示すように「一」の末尾で春の雨が降り始める。余を閉繞する「雲の海」が、山と山との「隔たりはどれ程かわからぬ」ように距離感を剥ぎとり、「雨が動くのか、木が動くのか夢が動くのか」と動作を抽象化することで、「現実世界」から持ち越してきた歩行の実体は無化される。歩行と思考はここにおいて切り離されたからこそ、「山路」から「茶屋」、「茶屋」から「那古井」までの空間は排除された。というのも、思考実験がひとまず成功し「非人情の天地」が現出した以上、歩行を要請する「現実世界」を抑圧し続けなければ「桃源」はもろくも崩れかねないからだ。余が観海寺での大徹和尚との問答において、「屁の勘定をされちや、(画工に)なり切れませんよ」とこぼすのもこれがためで、「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通る」(八) 現実を抗して、自らを「画工」に仕立てあげる操作が山路を歩きながら考えるという同時行爲から始まっているのである。

二、異分子としての大徹——那美

余の話の聞いた大徹は、「いくら警察が屁の勘定をしたて、溝はんがな。澄まして居たら」として、「日本橋の真中に臟腑をさらけ出して、恥づかしくない」ほどの気丈夫さを持つば「旅杯はせんでも済む様になる」と説く。余と大徹が芸術家の態度という点において好一對をなしていることは、つとに指摘されているとおりである。余は大徹について、「停滞」しない、「随处に動き去り、任意に作し去つて」いる「底のない囊」のような「心」を持つており芸術家としての「資格を有して居る」が、「趣味」や「時勢」には疎く、「もし彼の脳裏に一点の趣味を貼し得たならば」「完全たる芸術家」になれると評価する。他方で自らは、「探偵に屁の数を勘定される間は、到底画家にはなれない」で、「名も知らぬ山里へ来て、暮れんとする春色のなかに五尺の瘦軀を埋めつくして、始めて、真の芸術家たるべき態度に吾身を置き得る」と相対的な自らの位置を確認する。大徹の存在は余の独断による芸術的見地からの裁断に修正を加え、『草枕』を単純な芸術家小説として見ることに警鐘を鳴らしているのである。その意味で、大徹とつながりの深い那美もまた、余が旅の立脚点とする非人情に揺さぶりをかけ続ける。

那古井の地における那美の評価は、茶屋の婆さんと馬子の会話に初めて話題にのぼったときから、「仕合せとも、御前。あの那古井の嬢さまと比べて御覧」／「本当に御気の毒な。あんな器量を持つて。近頃はちつとは具合がい、かい」／「なあに、相変らずさ」

(二)とすでにマイナスである。また、髪結床の親方は「狂印」、「氣狂」、「氣違」、「根が気が違つてる」(五)と「狂」性を繰り返し強調し、馬子も「今の嬢様も、近頃は少し変だと云ふて、皆が囃しませす」(十)と漏らしており、那美の異常性が那古井の人々の共有する理解であることがわかる。那古井では那美の「氣狂」の因縁として長良の乙女に関する説話と、志保田の嬢様の悲恋話が人口に膾炙しており、説話中の人物に那美を三重写しにすることで、「氣狂」の系譜の中に那美を位置づける方向に人々の関心は向かっている。しかし、大徹から見た那美の姿は共同体の共通認識とは異なっている。志保田の老人の茶の誘いに同席した大徹は、那美が「独り散歩」しているところに出くわし、摘んだ芹を押しつけられたことを明かして、「ハ、ハ、ハ、ハ」と剛胆に笑い飛ばす(八)。髪結床の親方が「フ、フ、フ、フ」とどうしても氣狂だね」と陰湿に嘲笑する様子と比較しても、那美に対する見方が共同体のそれとは「逆様」(五)であることは明白である。また、那美が観海寺の泰安という僧に対して起こしたと噂される騒動についても、那美に関わると「大変な目に逢」うと考える親方らに対し、大徹は那美のおかげで泰安が「今によい智識になる」と信じている。

大徹と那美の間わりは、大徹の口から次のように語られる。

「ハ、ハ、ハ、ハ。それ御覽。あの、あなたの泊つて居る、志保田の御那美さんも、嫁に入つて帰つてきてから、どうも色々な事が氣になつてならん、ならんと云ふて仕舞にとりう、わしの所へ法を問ひに来たぢやて。所が近頃は大分出来てきて、

そら、御覽。あの様な訳のわかつた女になつたのぢやて」

実際、那美の部屋には「大徹といふ落款」が付された「竹影払階塵不動」と書かれた額(二)がかかつており、戸棚には「遠良大釜」(四)があるなど、那美が大徹の薫陶を大なり小なり受けていることがわかる。一例を挙げれば、かつては「色々な事が氣になつてならん、ならん」とこぼしていた那美が、草原で「離縁された亭主」と別れる際には、「雑木林の入口で男は一度振り返つた。女は後をも見ぬ」(十二)と、取り残したもののへの執着を一切見せない。この態度は、以前余が鎌倉の石段ですれ違つて、「其間かつて一度も振り返つた事はない」(十一)禪僧の所作を思わせる。ところで後方を振り返る余と振り返らない禪僧との対照は、大徹と小坊主に見送られて観海寺を出たときにも、「見返へると、大きな丸い影と、小さな丸い影が、石整の上に落ちて、前後して庫裏の方に消えて行く」という形で繰り返されており、「後ろの方から、御前は尻をいくつ、ひつた、ひつたと云う」世の中を過剰に憎む余の後方志向を暴き出している。言い換えれば、桃源・那古井において、禪僧らは余を「第三者の地位」(一)から引き下ろして相對の場に据える、異分子的存在なのである。

「十二」においても余は志保田の宿を出て那古井の地をそぞろ歩く。「路は幾筋もあるが、合ふては別れ、別れては合ふから、どれが本筋とも認められぬ。どれも路である代りに、どれも路でない」と、場と場を接続するはずの路が本来の機能を失い、「どの筋にながるか、見分のつかぬ所に変化があつて面白い」と余はとらえ

るところが、「草原をのそつくりうちに、何時しか描く気がなくなつた。描、ぬとすれば、地位は構はん、どこへでも坐つた所がわが住居である」と、「尻を卸して」「ごろりと寐る」。「寐るや否や眼についた木瓜」から「詩興が浮ぶ。寐ながら考へる。一句を得る毎に写生帖に記して行く」。こうした身体を横たえるポーズを那古井に到着してから余は幾度も取つているが、姿勢それ自体よりも寐ながら考へるといふ同時行為に注目すると、例えは「三」では「仰向に寐ながら」「横を向く」など視線を動かし、「夜具の中で」「写生帖をあげて枕元へ置」いて句を考へたり、翌朝の「四」では「ごろりと寐ころ」ぶと英詩が「忽ち心に浮」ぶなど、身体を投げ出す姿勢が思索の扉を開いていることがわかる。寐ながら考へるといふ静的な所作は、歩きながら考へるといふ動的な挙動とは明確に異なる。先述の通り、静止をゆるさない「現実世界」から、「足がとまれば、厭になる迄そこに居る」ことのできる「桃源」への通過のために非人情という思考実験が要請された。そうして立ちあらわれた「非人情の天地」を持統するべく、余は歩みを留めて思考を継続し、「現実世界」の侵入を阻止しなければならなかつた。それは究極的に、身体に力を入れずに抛擲する体勢で思考すること、つまり寐ながら考へることに連続する。逆説的に言えば、余にとつて最も力を入れないこの姿勢が、「現実世界」を剥離させた「非人情の天地」を維持するための最大級の抵抗なのである。

しかし非人情によつて仮構された桃源・那古井を脅かす異分子として、その芸術的態度をもつて余と対峙する大徹、そしてな

より大徹とのライン上に那美がいる。「三」では寢床の中で那美の歌声を聞いた余は、「釣り出さるゝと知りつゝも、其声を追ひかけたくなる」、「あとを慕つて飛んで行きたい気がする」と焦らされ、とうとう「堪らなくなつて、われ知らず布団をすり抜けると共にさらりと障子を開けた」。このように那美は余の横臥の姿勢を破るように誘ひ込んでゐる。同様に「七」の風呂場では、「湯槽のふちに仰向の頭を支へて、透き徹る湯のなかの軽き身体を、出来る丈抵抗力なきあたりへ漂はして」、ミレーのオフィーリア、土左衛門と連想して詩を作り、「三味線の音から子供時代を回想するなど放恣な思考が無力な体勢とともに展開する。しかし「突然風呂場の戸がさらりと開いた」ので思考は中断させられ、「身を浮かした儘、視線丈を人口に注ぐ」と那美が余の眼前に裸体をさらしてあらわれ。那美は、「今、歩を踏み出せば、折角の嫦娥が、あはれ、俗界に墮落するよと思ふ刹那」に退いて風呂場を立ち去る。ここでも「那美のきわどい誘ひかけによつて、「余はがぶりと湯を呑んだ儘槽の中に突立つ」、つまり横たえた身体を起こしてしまふのである。また、那美は寝ている余を直立させるばかりではない。「四」では「ごろりと寐ころ」んで英詩など浮かべていると、「突然襖があい」て那美が入つてきたので余は「起き返らうとする」が、那美は「まあ寐て入らつしやい。寐て居ても話は出来ませう」と制止し、余は「腹這になつて、両手で頭を支へ、しばし畳の上へ肘壺の柱を立て」たまま会話する。小女郎や親方、老人、大徹など、余は那古井で対話するときにはたいいて尻を据えて話をしてるにもかかわらず、那美は余の最善のポーズであるところの横臥の状態に突

然割り込んできて、寐ながら一考える行為を、寐ながら一話すことにスライドしているのである。

草原では、余が「ごろりと寐」ながら「寐るや否や眼についた木瓜」を材料に漢詩を作っていたとき、「エヘンと云ふ人間の咳仏が聞えた」ので「寐返りをして、声の響いた方を見る」と、那美と先夫が対面する場面を目撃する。短刀を隠し持っているような那美の挙動に、「さすが非人情の余もたゞ、ひやりとした」が、「画として見ると、層の興味が深い」「好画題」として観察する非人情の立場を思い出すなど、ここでも横臥の姿勢とともに非人情の枠組みを堅持しようとしている。しかし、那美は先夫と別れると横になつて余のもとにやってくる。「まあ一寸、こつちへ出て入らつしやい。木瓜の中から出て居らつしやい」と命令し、「余は唯々として木瓜の中から出て行く」。那美によってやはり横臥が破られているのだが、さらに「それちや御一所に参りませうか」と誘われ、余が「那美さんと一所にあるき出す」ことの重大さを見逃してはならない。ここに至るまで、寐ながら一考えるという「桃源」維持戦略としての横臥と思考の同時性は那美によって幾度も揺さぶられてきた。一方で、余はすでに冒頭の道行を費やして「現実世界」から「桃源」への越境を、歩行（動）から静止（静）という形で実現しているため、「少なくとも此旅中に人情界に帰る必要はない」という確信は簡単には揺るがない。しかしこの場面で、余は那美に誘い出されるように連れだつて歩き出して、那美と歩きながら一話す。那美は寐ながら一考えるという「桃源」での理想の状態を転覆させて、静から動に、独白から対話に余を追

い込むことで「桃源」⇨「那古井」⇨「非人情」という余の思考実験を動揺させているのである。

三、山路と桃源・川舟と現実世界

那美と共に歩いて温泉場に戻る途中、「兄の家」に立ち寄るところで「十二」が幕となり、続く「十三」ではすでに「現実世界」の停車場へ向かう「川舟」で流されていることは象徴的だ。那古井の地における最終場面での歩きながら一話すという行為は、歩きながら一考えるという冒頭の道行と呼応して、とうとう余を那古井から追い出してしまう川下りへと接続する。那古井の地理については「山が尽きて、岡となり、岡が尽きて、幅三丁程の平地となり、其平地が尽きて、海の底へもぐり込んで、十七里向ふへ行つて又降然と起き上がつて、周囲六里の摩耶島となる」（四）と説明される。冒頭から言葉を消費し尽くしてようやく至った那古井が、「城下」とただ一筋の「山路」でかろうじてつながり、「入貢の高麗船（十二）を先想させるような白い帆を張った船が静止している海、小森陽一氏の言葉を借りれば、「常に志向される彼方、視向される向こう側に、虚の時空として言葉を仲立ちにしてあらわれるだけ」の海に臨む閉鎖的な時空間であるからこそ、その異郷性は高まる。余が那古井から脱出するには、再び思考⇨歩行して山を越えるしかないと思ってしまうほどの強力な境界意識が読者に植え付けられる。佐々木充氏が那古井から停車場へ行くのに、山を越えなくとも川で渡ることができるといふ事実には率直な驚きを感じたのもこの境界性のためであろう。

「川舟」で久一を吉田の停車場まで見送る「御招伴」として余はついでいく。「御招伴でも呼ばれ、ば行く。何の意味だか分らなくとも行く。非人情の旅に思慮は入らぬ」と、苦勞して現出した桃源・那古井を離れるにもかわらぬ余は実に暢氣で、「舷に倚つて、水の上を滑つて、どこ迄行くか、春が尽きて、人が騒いで、鉢ち合せをしたがる所迄行かねば已まぬ」と、「春の雨」に包まれて「桃源」に没入することで始まった非人情の旅の終わりに「春が尽きることに気づいていながら、舟の上で那美と話をしている。余は「桃源」の異分子たる那美に誘われ歩きだし、その引き続きとして歩くことも考えることも封じられて、流されながら一語すうちに、「情に棹させば流される」「人の世」(一)に向かう羽目に陥った。那古井に向かう旅が「山路」を越えるという高低差のある身体運動をもつて始まったのに引き替え、那古井から吉田の停車場へ向かうには「山路」を歩くことなく、「面白い程やすらかに流れる」「川舟」に座したまま、往路に通過した「天狗岩」や「七曲り」を視認するばかりである。このことは、往路における歩きながら一考えるという「現実世界」から「桃源」への越境手続きを、復路においては取っていないことを意味する。つまり、「流される」身体はすでに「桃源」のたもとを離れ「現実世界」に間断なく接続しようとしているが、山路の歩行に思考によって仮構した「非人情の天地」のフレームは取り外されることなく「現実世界」に持ち越されようとしているのである。

このことを示すように、余は旅の始原に省筆した「現実世界」
「汽車の見える所」を末尾に書き込むことを余儀なくされる。停車

場に到着したとき、文明への批判を「汽車論」という形で噴出しつつも「是は写生帖へかく訳にも行かず、人に話す必要もない」とする一方で、停車場の茶店にいる、「満洲の野に吹く風」も「現代文明の弊」も「革命」も知らず、自分の胃袋にのみ関心を払う「田舎者」の二人を、「写生帖を出して」「描き取る態度からも、余は「現実世界」に身を起さながら、いまだに「現実世界」から切断された「桃源」の中に心をさまよわせていることがわかる。それにしても、余の考えでは、芸術家は「衆俗の辟易して近づき難しとなす所」に「炳乎」として昔から現象世界に実在して居る「はずの美を会得するのであって、その例として、「ターナーが汽車を写す迄は汽車の美を解せず」、すなわちターナーが汽車の美を描いて初めて「近づき難い汽車が美の対象として浮上したという(三)。それならば同様に、那古井で「淵明、王維の詩境を直接に自然から吸収」(一)しようとし、心ならずも「非人情」の美学を持続させたまま「現実世界」にたどり着いた余は、「写生帖」の世界に「桃源」への耽美と、「汽車の見える所」に「現実世界」への嫌悪という、表現と認識の「矛盾」的な両極を統合する位置に立っていると見える。にもかかわらず停車場の前で余は両者を截然と書き分けている。それほどに余の文明への憎悪は深刻なのであろう。

しかし、末尾の停車場においてその矛盾は意外な形で統合することになる。

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。

「桃源」に没入する手段であつた「写生帖」を介することなく、「非人情」の枠組みを持統している余の「胸中」に、「現実世界」の象徴たる汽車をまなざす那美の顔がすぼりとはまつたということでは、「桃源」と「現実世界」の「矛盾」を解消したということである。なぜならば、余は「十二」において、「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、今迄気がつかなくなかつた」と学び（あの女の御蔭で画の修業が大分出来た）、ラストシーンでは汽車を見送る那美の心情を「憐れ」という情念で画に反映しているのだから。「那美さんの肩を叩きながら小声に云つた」余は、非人情の立場からいへば画に手を触れるというタブーを犯している。最前でも余は、「此旅の旅行は俗情を離れて、あく迄画工になり切るのが主意であるから、眼に入るものは悉く画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ん（十二）と、非人情の立場を再三強調し、「少なくとも此旅中に人情界に帰る必要はない」と心に決めていたが、これは裏を返せば、認識の上で「人情界」に舞い戻った瞬間に「旅

は帰結するということだ。余が那美の肩を叩いて「人情の電気」(一)を交流しようとしたとき、那美を「画中の人物」として見る「非人情」の枠組みは「現実世界」に回収された。つまり、余の旅は「人情界」を「非人情の天地」で隠ぺいするプロセスの「山路」から始発し、「非人情の天地」を「人情界」に溶解させることに成功した「停車場」を終着点としたのである。

四、「不思議にも今迄かつて見た事のない『憐れ』」

しかしこれまで確認したように、余は那美による歩きながら話す、流されながら話すへの変換によってほとんど受動的に「桃源」志向を持ったまま「現実世界」に誘い出されているのだから、本来この末尾で肝心なのは余の主情的立場から確認する芸術的帰結ではなく、そのトリガーとなつた那美の「心的状態」にある。「草枕」研究史においては早い段階から、那美の表情に浮かんだ「憐れ」をもつて「瞬時に現実世界における芸術家に転生を促した」、「那美に仮託された二十世紀現実の領略を志向する画題意識の成立を介しての近代的芸術家への転生」を果たしたなど、非人情美学の発展的昇華に集中して読まれてきた経緯があり、那美の「憐れ」はそのための手段としてばかり見なされてきた。しかし、高田知波氏が指摘するとおり「憐れ」の認識は結局「余」の主観の領域内⁽¹⁾でしかないのである。さらに言えば、「憐れ」という名詞だけを抽出してその本質のような何もかを探ろうとする試みはやはり片手落ちである。改めて末尾の「憐れ」と照応する記述を確認すると、鏡が池(十)で水面に浮いている女を画題にしよ

うと考えた余は、女の顔に那美の顔をほめ込もうとする。

矢張御那美さんの顔が一番似合ふ様だ。然し何だか物足らない。物足らないと迄は気が付くが、どこが物足らないか、吾ながら不明である。従つて自己の想像で、加減に作り易へる訳に行かない。(略)色々考へた末、仕舞に漸くこれだと気が付いた。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われて居らぬ。そこが物足らぬのである。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、わが画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。あゝの女の顔に普段充満して居るものは、人を馬鹿にする微笑と、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。

一体にこれまで、那美には「憐れ」という本質があり、その表層に「人を馬鹿にする微笑と、勝たうと焦る八の字」があるとして、停車場で余が那美の「憐れ」を捕捉したという作品理解が主流であつた。しかし余が鏡が池で思いついた「憐れ」とは、「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」とあるように、文字言語としての「憐れ」ではない。停車場で余が那美の顔に認めた、「不思議にも」、「今迄」、「かつて」——「見た事のない」、括弧付きの『憐れ』は、鏡が池で獲得した「憐れと云

ふ字」と同一視するわけにはいかない。停車場において那美の表情に、「不思議にも今迄かつて見た事のない」、那美固有の不可知の情緒に遭遇した余は、「霊台方寸のカメラ」(一)に収められないことに混乱しながらもその「心的状態」を何とか「多くある情緒のうち」の「憐れと云ふ字」で解釈しようとした。だからこそ括弧付きの「憐れ」の発見は余の芸術家としての「転生」などではなく、むしろ余の非人情芸術の限界を曝けだしてしまつていたのである。余は過剰に言葉に依拠して「非人情の天地」を作り出し、その言語の構築物が揺るがされそうになると、たとえば夜中に那美の影を見て不眠状態に陥ったとき、俳句による言葉を費やして「非人情の天地」を補強し、「試みて居るうち、いつしか、うと／＼眠くなる」(三)状態に回復する。その余にとつて那美の「心的状態」を括弧付きの「憐れ」としてしか领会できないことは、とりもなおさず非人情の敗北なのである。停車場で余は、「それだ！ それだ！ それが出れば画になりますよ」と那美の肩を叩くが、「この身体接触行為と発話に対する那美の反応は何一つ語られない」(高田氏)ことは当然で、鏡が池の水底に沈んでいる「水草」に対して「功德になると思つ」た余が、水面に向かっていくら石を投げ込んで「静かなるものは決して取り合はない」(上)ように、もはや余は水面に映る屈折した影としての那美をしか捉えることができず、いくら那美に接触しようが「取り合はない」関係になつてしまつたのである。

注

- (1) 外岡浩「漂泊のエクリチュール——『草枕』論」(『成城国文学』5、平成元年3月)
- (2) 加藤慎行「汽車論」の隠喩——夏目漱石「草枕」をめくって」(『日本近代文学』62、平成12年5月)
- (3) 小森陽・「写生文としての『草枕』——湧き出す言葉、流れる言説」(『国文学解釈と教材の研究』37-5、平成4年5月)
- (4) 佐々木允「『草枕』——根源の記憶の地への旅」(『一冊の講座夏目漱石』有精堂、昭和57年2月)
- (5) 越智治雄「『草枕』」(『国文学』10-10、昭和40年8月)
- (6) 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』昭和48年2月、片岡豊・小森陽一編『漱石作品論集成』第二巻)——坊っちゃん・『草枕』桜楓社、平成2年12月)
- (7) 高田知波「『女』と『那美さん』——呼称から『草枕』を読む」(『国文学解釈と鑑賞』70-6、平成17年6月)

(東北大学大学院文学研究科前期課程在籍)