

## 『草枕』を読む

——作品のポリフォニー性と〈画〉の成就——

小倉 齊

はじめに

山路を登りながら、かう考へた。

智に働けば角が立つ。情に棹させば流される。意地を通せば窮屈だ。兎角に人の世は住みにくい。(一)

漱石の「草枕」は、この印象深い書き出しによつて支えられている。簡潔で歯切れのよい文体の中に諧謔を含んだ警句が効果的な形でちりばめられ、しかもこれだけで、人生における煩わしさを言い尽くしている。そして、人が人として生きていく以上避けることのできないこの世の煩わしさを思えば思うほど、この書き出しへの共感は深まり、読み手自身の言葉として定着していく。この書き出しは、いわば、人の世の真理を端的に表したものである。

しかし、この書き出しを「草枕」という一編の文学作品の中に置いて見たとき、そこには、作品の全体像を捉え、理解を深めるためのヒントとなる多くの要素が集約されていることに気づくはずである。小論においては、これらの要素を分析するに当たり、ポリフォニー性という観点から作品の構造を明らかにしたいと思う。これは、この作品が芸術を主題としていることとも関係するが、何よりもまず「草枕」の持つ形式美が、音楽、ことにポリフォニー音楽に通ずる要素を持

つと思われるからだ。<sup>(1)</sup>

## I 『草枕』の形式における音楽性

### 1 ポリフォニーの特徴

ポリフォニーとは、文字通り多（ポリ）声部（フォニー＝響き）音楽を意味する。主旋律と、和音を構成する土台としての伴奏とで構成されるホモフォニーや、単一の旋律のみで成り立つモノフォニーに対して、ポリフォニー音楽は、主従ではなく対等の関係にある複数の旋律が、平行して互いに対立、模倣、干渉しながら進行することを特徴とし、輪唱を典型とするカノンや、主題と展開とを發展させていくフーガなどの技法に代表される。

音楽史上では、ポリフォニーはルネサンス後期からバロック時代に全盛を迎えるのであるが、この時代の特徴として、さらに、楽章を貫く一定のリズムと幅の少ない抑揚も挙げることができ、これらも副次的に含めて広義のポリフォニーと考えられる。すなわち、ポリフォニーとは、安定したリズムと限られた範囲での強弱の中で、複数の旋律が複雑に関係しながら音楽世界を構築するものであり、そこには、後の音楽に見られるような主観的感情移入や情景描写を示す、緩急、強弱、曲想などのめまぐるしい変化はない。

### 2 『草枕』の形式的特徴

ポリフォニーという純粹に音楽的な概念を「草枕」解釈の視座にあえて据えたのは、前述の有名な書き出しに由るとこ

ろ大である。この忘れたい数行は、作品全体を貫く形式と内容との両面を端的に表し、見事に主題を暗示した作品の導入部分であるのと同時に、きわめて音楽的でもある。何の変哲もない自然体で始まった後、突然明快な七五調のリズムに転換し、象徴的な内容を四文で言い切る。しかも、その内容には、人間の精神活動の三要素である「智」〈へ情〉〈へ意〉が三文の文頭にそれぞれ巧みに配置され、四番目の文で総括されている。これはあたかも、音楽におけるアウフタクト（弱起）で導かれる四小節の主題の提示を髣髴させる、技巧的で印象深い名文であり、全文を貫く韻律とポリフォニックな展開とを暗示する巧みな導入部なのである。

では、この名高い冒頭の数行を導入部として展開される「草枕」全編を通じて、どのような表現上の特徴が見られるのか。

「草枕」は、文学上の分類から言えば、散文である。だが、漱石が執筆に当たって定型詩の韻律を意識していたであろうことは、以下の点から明らかであろう。

まず第一に挙げられるのが、四拍子を基本とした五七調または七五調のリズムである。このリズムは、「万葉集」以来の日本の韻文の基調をなすものであり、長い歴史を通して日本人の血肉に染み込んだ韻文文化の基本をなす要素である。伝統的な俳句、川柳、短歌、長歌は言うに及ばず、現代においてもコマリシャルのキャッチフレーズや標語などを例に取れば、これがいかに根強く日本人の中に浸透しているかがわかる。つまり、このリズムは、日本人にとって最も自然な拍子であり、言葉のせた時に違和感なく受け入れられるものである。

漱石は、「草枕」の中でこのリズムを実に有効に駆使して、全体に歯切れのいい明快さを与えている。「智に働けば……」の書き出しは言うまでもないが、たとえば「三畳へ着物を脱いで、段々を、四つ下りると、八畳程な風呂場へ出る」（七）や、「輪郭は次第に白く浮きあがる」（同）あるいは、「山里の朧に乗じてそぞろ歩く」（十二）など枚挙に暇がない。

だが、文に明快なリズム感を与えている要素は、これにとどまらない。すなわち、第二の要素として挙げられる、文の

簡潔さと対句、反復である。簡潔さとは、作品全体を通して短いセンテンスの文が多いということだけではない。短い文が続いて、畳み掛けるように読者を先へ促す部分も多くあるが、センテンスの長い文にあっても、多用される句読点が文を細かく区切り、長歌の節のような歯切れのよさを醸し出しているのである。そのために、不必要な主語はほとんど排除され、一方では対句的な例示や反復が多用され、リズム感が与えられているのである。「智に働けば角が立つ。情に棹させば流される。意地を通せば窮屈だ」(一)はその典型であるが、「無声の詩人には一句なく、無色の画家には尺楮なきも」(二)、「かく人世を觀じ得るの点に於て、かく煩惱を解脱するの点に於て、かく清淨界に出入し得るの点に於て、(中略)千金の子よりも、万乗の君よりも」(同)、「世に住むこと二十年にして(中略)二十五年にして(中略)三十の今日は」(同)などが例として挙げられる。また、反復の例としては、「馬には五六匹逢った。逢った五六匹は」(二)、「抜け出でんとし透巡ひ、透巡ひては抜け出でんとし」(三)、「入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまほろしの如く」(同)、「それだから二段登る。二段目に詩が作りたくなる。默然として、吾影を見る。角石に遮られて三段に切れてゐるのは妙だ。妙だから又登る」(十一)などが挙げられるが、このような例は至る所にちりばめられていて、作品全体にひとつの流れを与えているのである。

さらに、第三の要素として、漢語の多用も特筆されるべきであろう。なぜなら、全体として明快なリズム感におおわれ、たこの作品に、漢語表現がさらにアクセントを加えているからである。漱石が読者の漢語に対する知識水準をどの程度まで想定していたかは定かではないが、二文字四音あるいは四文字八音のリズムは、十分な効果を持っていたと言える。これら三つの点、すなわち五七調の拍子、簡潔な文体、対句と反復、そして漢語の巧みな配置によって、作品全体に定型詩のような韻律が与えられ、読者は知らず知らずのうちにそのリズムに巻き込まれてしまうのである。しかも、作品全体を見渡した時に、さらにこれらの要素を補強している二つの点に気づく。一つは画工のきわめて主観的な情景描写であり、他の一つは会話の場が二者の対話で構成されているという点である。

「草枕」の全体に目を通せばわかるように、さまざまな情景は、多少の説明的叙述を与えられた後は、ひたすら主人公の感興に任せられた描写に委ねられている。画工は、事実の説明よりも、興の赴くままに自由な連想を働かせ、詩的な感興を羅列する。これによって、読者も自らの自由な想像で情景を思い描くことができる。

一方、ところどころに登場する人物たちは、言葉を与えられてはいるが、そのすべてが点景の一つとして情景の中に同化している。会話の場面は、多くが二人の人間の対話の形をとっていて、台詞の間に説明的な描写はほとんど挿入されておらず、落語のやり取りのようにリズムカルに進められ、情緒的な要素は入り込む余地がないのである。

その結果、幾重にも用意された快活なリズムに乗せられた読者は、知らず知らずのうちにこの流れに同調し、いつしか己の中で各情景の画を描かされてしまう。漱石はこの作品について、読者が「美しい」という感想を持てばそれで良いと言っているが、少なくとも形式的な点においては、彼の意図は見事なまでに成功していると言えよう。

ここまで述べたことから、「草枕」という作品が、形式的に見て定型詩的要素のきわめて強い韻文的散文であることは明らかであるが、これは換言すれば、この作品が形式的にはさぶる音楽的だということでもある。なぜなら、韻文にせよ、散文にせよ、文学作品は、内容の展開と読みの進行との両面において、時間の経過が当然の要素として含まれており、へ時間芸術であるという点で音楽と共通している。とりわけ、日本の詩歌における韻律は、五七調・七五調を基調とした四拍子のリズムであり、こんにち歌と呼ばれるものも元來詩歌の朗唱から旋律が発展したものであることを考慮に入れば、韻文とはもともと音楽的要素の強い文学形態である。それ故、韻文的作品である「草枕」は、本質的に音楽的作品とならざるを得ないのである。

## II 『草枕』の音楽性

文学、ことに韻文は、リズムという点で音楽と共通する要素を含み、それゆえ、韻文的色彩のきわめて強い「草枕」が音楽的であることは、「はじめに」で明らかにした通りである。さらに、音楽的観点から見た場合の「草枕」という作品が、終始一貫して安定したリズムと静かなる抑揚とを特徴とし、ポリフォニー音楽の要件を備えていることもすでに明白である。

だが、これらの点は、ポリフォニーの観点からすれば、副次的要素でしかないことも確かである。したがって、次には、ポリフォニーの本質的要素である複数の旋律の同時進行的相互作用が、「草枕」の中でどのように展開しているかを検討することとしたい。

## 1 快と不快―癒しの文学としての「草枕」―

「草枕」を通読したとき明らかになるのは、作品全体を一貫する否定と肯定の対置である。この対置は、すでに冒頭において「人情」の否定と「非人情」の宣言という形で明示されていたが、その後も事あるごとに提示され直す。

余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い身体を、出来る丈抵抗力なきあたりへ漂はしてみた。ふわり、くくと魂がくらの様に浮いて居る。世の中もこんな気になれば楽なものだ。分別の錠前を開けて、執着の栓張をはづす。どうともせよと、温泉のなかで、温泉と同化して仕舞ふ。流れるもの程生きるに苦は入らぬ。流れるもの、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)

世の中はしつこい、毒々しい、こせくした、其上づうくしい、いやな奴で埋つている。元来何しに世の中へ面を曝して居るんだか、解しかねる奴さへある。しかもそんな面に限つて大きいものだ。浮世の風にあたる面積の多いのを以て、左も名譽の如く心得てゐる。五年も十年も人の臂に探偵をつけて、人のひる屁の勘定をして、それが人世

だと思つてる。(十一)

対旋律として〈人情〉を提示した後に、主旋律である〈非人情〉を提示し、双方を対置させながら展開させてゆくことでひとつひとつの場面が成り立っている。そして、ひとつの場面展開が終わると、また次の場面で対旋律・主旋律の提示と展開をするという形で構成されているのである。これは、フーガに代表される対位法的技法とでも言うべきものであり、ポリフォニー音楽の神髄をなす要素なのである。

さてここで、〈人情〉〈非人情〉の対比がどのような意図に基づいて提示されているのかについて、まず「草枕」執筆に際しての漱石の言葉<sup>(2)</sup>を参考にしながら、検討することにした。

私の「草枕」は、この世間普通という小説とは全く反対の意味で書いたのである。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。それ以外は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、事件の発展も無い。

さらに漱石は、同じ談話筆記の中で、「草枕」を「俳句的小説」とも呼んだ。

ではなぜ漱石は、「プロットも無ければ、事件の発展も無い」「俳句的小説」の試みをあえてしたのか。その理由を考えると、小天旅行と英国留学という、期間も目的も行き先も対照的な二つの旅行における漱石の心の在りようが問題となる。

小天旅行とは、明治三十(一八九七)年の暮れから翌三十一(一八九七)年正月にかけてと、明治三十一(一八九八)年春とに小天を訪れた二度の旅行を指す。小天とは、熊本の西北約十数キロに位置し、四方を海と山とに囲まれた鄙びた温泉場で、「草枕」の舞台となった場所である。漱石は親友の山川信次郎とともにこの地を訪れ、旧家であった前田家の別荘に投宿する。この家の当主、前田案山子の娘卓子<sup>つとこ</sup>が、「草枕」の「那美さん」のモデルである。卓子は当時、結婚に失敗して実家に戻ってきており、生後間もない異母弟もあった。

漱石は、この卓子という女性に惹かれるところがあつたらしく、女中の手が足りないために漱石らの部屋の係となつた卓子としばしば長話をした。「草枕」の中に書かれているように、卓子が青磁の鉢に羊羹を入れて持つていたり、漱石が入つていた風呂に卓子が入つてきたり、ということも実際に起こつたようである。

或る日夜おそくなつてから姉さんは、其日のことを終わつていざ湯に入つて寝ませうと思つて、女湯のほうへいつて見ますとぬるくても入れません。男湯の方はとのぞいて見ますと、もうもうと湯気の立つてゐる具合と言ひ、誰も居ないらしい氣勢なので、安心して着物をぬいで浴槽へ石段を踏んで下りかけますと、湯の中でポチャリといふ音がします。オヤ誰も居ない筈だつたのにとたちどまつて、怪しみながら、中をじつと覗つて見ますと、くすりとしたかに人の笑ふ声があります。びつくりして瞳をこらして見ると、驚いたことに、夏目と山川さんが、しきりに可笑しさをこらへて、茶目さんらしく灯影の当たらない浴槽の一隅に首だけ出していたといふではありませんか。姉さんは真つ赤になつて戸の外へ逃げ出したさうです。すると女中がこれ又裸になりましたが、どうなすつたのかとひどい周章で方にびつくりして訊ねますが、姉さんは堪らなくなつて何も言はず着物を引つけて逃げ出してつたといふことです。これが「草枕」の女がお湯に入つてくる場面の元の形だといふこと<sup>(3)</sup>です。

「姉さん」とは卓子のことである。「草枕」のモデルになつた事件があり、漱石がそれを楽しんでいたといふことを、ここから窺ひ知ることができる。漱石にとつて、この小天旅行は、卓子という興味深い女性との出会いも含めて、大いなる安息を得ることのできた印象深い旅行だつた。そして、この小天での体験は、漱石の脳裏に「快」の象徴として強く刻み込まれたのである。

さて、同じく漱石の精神活動に大きく影響を及ぼしたものとして、英国留学が挙げられる<sup>(4)</sup>。

明治三十三年(一九〇〇)年六月十七日、漱石は「英語研究ノ為メ満二年間英国へ留学ヲ命ズ」という辞令を受け取り、英国へ留学することになる。この留学は、後に「倫敦に住み暮らしたる二年は尤も不愉快の二年なり<sup>(5)</sup>」と漱石が語つて



いるように、すこぶる不愉快な二年間となるのであるが、その主原因は、金銭的な問題と英国社会への不適応とから漱石自身が自閉的状态に陥ってしまったことにある。

当時、留学中に支給された手当は年額千八百円。家族に支給された留守手当は年額三百円であつた。この金額でロンドンで生活するのはきわめて困難なことであり、それは次の記述に明白に現れている。

西洋にては金が気がヒケル程入候留学費でどうしてやるか、問題に候（中略）

小生只今の宿所は日本人の下宿する所にて（中略）是は旅屋より遥かに安値なれども一日に部屋食料等にて六円許を要し候到底留学費を丸で費ても足らぬ故早くきり上る積に候（明治三十三年十月三十日付夏目鏡宛書簡）

一日に部屋代食費で六円要したとすると、一年三百六十五日で二千百九十円かかったことになる。留学手当が年額千八百円だったことを考慮に入れれば、漱石の留学における生活の困窮ぶりは十分に想像できる。学費や書籍費はもちろんのこと、下宿代の支払いさえ不可能であつた。而して、漱石は安い下宿を探すことに腐心せねばならぬばかりか、ケンブリッジ留学の夢までも諦めざるを得なくなる。

夫から段々大学の様子を聴て見ると先づ普通四百磅乃至五百磅を費やす有様である（中略）月謝も高い留學生の費用では少々無理である無理にやるとした処が交際もせず書物も買へず下宿に閉ち籠つて居るならば何も「ケムブリッジ」に限つた事はない少しでも楽な処に行くが善いと判断した

（明治三十四年二月九日付狩野亨吉・大塚保治・菅虎雄・山川信次郎宛書簡）

ケンブリッジを諦めた漱石はロンドンのウエスト・ハムステッドにあるミス・マイルド方に下宿を決めるが、この家庭は複雑な過去を持つ陰気な下宿であり、彼が借りた二階裏手の薄暗い部屋は、より一層彼を陰鬱な気分させた。この下宿から、彼はしばらくユニバーシティ・カレッジにケア教授の講義を聴きに通うが、それも二カ月足らず程しか続かない。そしてそのかわりに、シェイクスピアの研究者であるクレイグ先生宅へ通い始めるのである。

こうして、漱石と英国社会とを繋ぐものは、「陰気な下宿」と漱石自身が「頗る妙な爺」と評したクレイグ先生のみとなる。言うまでもなく、この下宿とクレイグ先生も漱石と生氣あふれる英国社会とを繋ぐ役割を果たすことはなかった。漱石の孤独感はますます深くなり、後に彼を精神的に追い込む主原因となるのである。

漱石はその後三度下宿を変わっているが、彼の孤独を癒してくれる場所はどこにもなかった。彼が悟ったのは、自分は倫敦の地に馴染めず、倫敦に対して異質な存在であるということだけである。

妻への手紙の中にも孤独な彼の心情はしばしば吐露される。

国を出てから半年許りになる少々厭気になつて帰り度なつた御前の手紙は二本来た許りだ其後の消息は分らない多分無事だらうと思つて居る御前でも子供でも死んだら電報位は来るだらうと思つて居る夫だから便りのないのは左程心配にはならない然し甚だ淋い（中略）

段々日が立つと国の事を色々思ふおれの様な不人情なもので頻りに御前が恋しい

（明治三十四年二月二十日付夏目鏡宛書簡）

孤独で英国社会に適應できない漱石が、自分の居場所を必要とし、心の安らぎを求めていたことは明らかである。しかし、心の安息を得ることは容易ではなく、彼の英国社会及び英国人への違和感は募るばかりであった。漱石は、この陰鬱で孤独な状態に身動きがとれないまま、苦痛な二年間を終るのである。

このように、小天旅行と英国留学とを対比させたとき、そこに現れた心の在りようには、明と暗、快と不快といった明らかな対照が見られる。そして、英国留学という体験がもたらした精神上の暗く重々しい影が、漱石をして、小天への旅に象徴される明るく心地よい気分が満ち満ちた時空間への強い郷愁と憧憬とを抱かしめ、「草枕」執筆へと向かわせたのである。「草枕」に描かれた世界は、小天旅行の理想化であり、漱石自身の強い憧憬の具現化であった。あるいは「草枕」は、漱石自身の心の癒しのために書かれたとも言えるのである。

ただし、漱石をしてこの実験的な作品を世に送らしめた動機を、この一種の自己救済のみに求めるのは妥当ではない。神経症に陥る程敏感な感覚の持ち主である一方で、類い稀な合理的精神の持ち主でもあったことを考慮に入れるならば、第一の動機以外にさらに別の動機が存在を想定することは、決して不自然なことではない。

そこで考えられるのが、当時文学界を席卷し始めた自然主義の潮流に対する漱石一流の反骨精神である。「草枕」の中で漱石は、自然主義文学に対して正面きつての批判をしてはいない。だが作品において、人情という範疇に纏められ、煩わしいものとして排除されているものが自然主義文学の主題的要素であることに思い当たるとき、この作品に潜む巧妙な自然主義批判<sup>(6)</sup>と、自然主義とは一線を画そうという漱石の姿勢を垣間みることができるとは思われない。

## 2 第二のポリフォニーとしての〈画〉

「草枕」は一人の画工の芸術観の陳述と、その実践の場とから構成されている。冒頭から、詩、画、芸術、そして美という土台が用意され、リズムカルに展開される芸術論に、いつしか同調させられた読み手の導かれる先が、「那古井」という温泉地である。それが画工の芸術観の実践の場であることは、言うまでもない。

季節は春である。人間の精神面における諸々の不快の源である「人情」は、すでに道中で幾度となく払い落とされている。「春は眠くなり」、雲雀の声に「ああ愉快だ」と感じ、たくましい蒲公英を見ては「呑気なものだ」と感心し、感覚的には「快」の気分を満たされている。そこへ、霧雨から雨となり、「茫茫たる薄墨色の世界」、すなわち一種の山水画の世界が現れる。知らぬ間に画工とともに旅をしている読み手は、自ずとこの世界の中に入り込み、点景の一つとなり、同じく点景の一つである登場人物たちと出会うことになる。

ここで、一つの重要な特徴が顕在化してくる。それは、「草枕」の世界が一種の桃源郷をなしているという点である。

この桃源郷の世界が醸し出す雰囲気は、日本ののどかな田園風景ではなく、むしろ中国の水墨画に描かれる仙郷そのものだ。険しい山や谷によって地理的懸隔を味わい、春のうららかな描写によって日常世界から感覚的に隔てられ、雨によって視覚的に水墨画の世界を思い浮かべてしまった読み手は、すでに「那古井」に着く前に、桃源郷の世界へと巧みに誘導されているのである。そして、この誘導を補強しているのが、縦横に駆使された漢語、漢詩表現であることも見逃せない。春の山々、険しい谷、雨、そして画工の心持ちに至るまで、あらゆる場面で豊かな漢語表現が駆使され、全体が一幅の山水画と一編の漢詩のような雰囲気を作り出しているのである。

さらにこれを補っているのが登場人物たちである。「草枕」の主要な登場人物たちには、全くと言っていいほど生活感がない。主人公の画工に始まり、茶屋の婆さん、那美さん、禅坊主、大徹和尚など、どの人物も浮世離れた酔狂の世界の住人である。そして、この人物たちの対話もまた、禅問答のような簡潔さに終始しており、そのやりとりの間に感情、感傷の入り込む余地がないのは前述の通りである。つまり、作中で画工が意図したごとく、すべての登場人物が画中の点景の一つとして存在し、日常生活とは別の世界を作っているのである。こうした巧みな誘導によって、読み手の側もこの別天地に誘い込まれ、画工とともに不快を忘れ、快に浸り、いつしかそこに遊ぶことになる。言うなれば、「草枕」は誰もが心の中に密かに持つ憧憬を「那古井」という架空の地に具現化しているのであり、きわめて巧みで自然な誘導であるがゆえに、人は意識することなくその中に入り込んでしまう。その結果、精神的労苦を癒し、美的憧憬を実現させ、満足感を得るのである。登場人物を含むそれぞれの場面は、能舞台の一場面のごとく一つの画となり、漱石の意図する「美」を作り出している。

ここに、第二の主旋律と対旋律の存在を見出すことができる。すなわち、主題を「美」として、作品中で画工が描こうとイメージする画を第一の旋律とし、場面ごとく作り出される画を第二の旋律とする構成である。この一対の旋律の流れは、前述の人情と非人情の場合のように相反する形では現れない。むしろ、主旋律と対旋律とが相携えて進行する一種の

模倣的關係である。ただし、見落としてならないことは、ここで構成されるポリフォニーが、通常の小説のような、物語中に展開される事件や人間關係の複雑な絡み合いという形になっていない、という点である。作品中で主人公が画工として描こうとする画は、あくまでも作品中の存在であることを免れ得ないが、一方の各場面において描かれようとする画は作品中の描写を通して読み手が自ら描くものであり、作品中に並列的に存在するものではない。すなわち、桃源郷として描かれた「那古井」は、一面では「美」の背景であると同時に、読み手の主体的関与によってそれ自体が「美」となり、立体的な二重構造によるポリフォニーを成立させることになるのだ。

では、なぜ漱石は、「草枕」の舞台としてこのような場を設定したのであろうか。画工を通して語られる漱石の芸術觀と時代的背景とから検証したい。

まず第一に、「美」を本質的主題とする芸術がどの様な形で「美」を提示するか、という点である。これについて考えるに際し、まず「美」が純粹なもので日常の憂さから離れて存在するということを確認しておかねばならない。したがって、「美」の実現にとつて、「智、情、意地」は邪魔なものとして排斥されなければならず、その上で芸術家は、抽象的な「美」を自らの天分により、人間の五感で感得できる具体的な姿に表すことが必要となってくる。芸術家とは、人間の有する芸術的欲求、すなわち「美」への憧憬に対し、その「天分」によつて具現化した「美」を提示することで、鑑賞者に「美」を美感させることを仕事とするものである。画工は次のように述べる。

其美は美化でも何でもない。燦爛たる採光は、炳乎として昔から現象世界に実在して居る。只一翳眼に在つて空花亂墜するが故に、俗累の羈絆牢として絶ち難きが故に、榮辱得喪のわれに逼る事、念々切なるが故に、ターナーが汽車を寫す迄は汽車の美を解せず、應擧が幽靈を描く迄は幽靈の美を知らず、に打ち過ぎるのである。(二三)

こうした前提のもとに、「読者をして美しいと感じさせる事」を主眼においた漱石は、当然のこととして、鑑賞者が抵抗なく、自然に、「美」へと導かれる道を用意する必要があつた。そこで選択されたのが、桃源郷という設定なのである。

これによって、与える側と受け取る側との間に共通の「美」の舞台ができたのである。そして、漱石にこの選択をさせた背景には、「新小説」読者層<sup>(7)</sup>においてもまだ生きていた漢文学の知識の豊かさがあつた。書き手、読み手の双方に共通した感覚、すなわち漱石が意図した「美」の印象を感受させるのに最もふさわしい舞台として漢詩的桃源郷が選ばれたのは、必然的なことであつた。

これは、江戸末期から明治にかけて、滔々と押し寄せる西洋文化の波の中にあつてなお、日本人の精神の根底に漢文化、漢文学の影響が根強く残つていたことを示すものである。表面上の混沌とは裏腹に、こうした精神的価値観、美的基準は、確実に日本人の中に浸透し、漱石の生きた時代にもなお、影響を及ぼし続けていたのである。

一方、前述した「草枕」のリズミカルな展開の中に、江戸文化の名残を見ることが可能である。幼少年期から周囲に様々な芸事を見て育ち、後年に至つても漱石が寄席を好んだという事実を考えれば、彼の作品の大きな特徴とも言える「知的な軽妙さ」が伝統的な江戸文化の流れを引いていることは明らかである。このように、一方で禅の広がりなどともに深く根付いた漢芸術の粹とも言うべき「風雅」を、他方では江戸庶民文化の象徴とも言うべき「風流」を、ともに具現化したような桃源郷を舞台として提供することで、漱石は日本人の審美観をきわめて自然に満足させることを意図したのである。

こうした配慮によって、作品中で画工が自ら描こうとする種々の画のイメージとともに、一つ一つの情景が各々の画を構成し、それによって二重構造のポリフォニーが成り立つのである。しかも、各々の情景は読者の情景を作品中に具現化したものであり、いわば読者の主体的関与によってこのポリフォニーは立体的構造を獲得するのである。

これを最もよく示す例が、松岡映丘・小村雪岱・山口蓬春による「草枕絵巻」の存在である。映丘らは、「草枕」で展開される各々の情景を明確に一つ一つの画と捉え、それを現実の画として再構成したのであり、「草枕」の中で具現化された「美」をさらに、具体的にタブローにすることによって、この作品のポリフォニー性を視覚的に実践したのである。<sup>(8)</sup>

### 3 「美」のアイデンティティーとしての「憐れ」

「草枕」が、画工の芸術観の陳述とその実践を流れの中心としていることは明らかであるが、そこに漱石自身の執筆モティーフが投影していることは言うまでもない。画工は、「美」を画として具現するために非人情を貫き、かつ各場面の描写を通して情景の「美」を提示しているが、それは漱石の意図そのものでもある。では、テーマとしての「美」がどのように考えられ、どのように実践されているか。作品中の画工の言葉と行動を辿りながら、「美」についての漱石の考えについて明らかにしたい。

「草枕」が、漱石自身述べているように、既存のスタイルには当てはまらない一種の実験小説であることは、間違いない。小説らしい主題としての、社会の深層をめぐり出そうという努力も、人間の心理をあぶり出そうという試みも、一切なされておらず、むしろ、否定され、排除されていると言っても過言ではない。したがって、込み入った筋書きも複雑な人間関係もこの作品には存在しない。「那美さん」という一人の魅力的な女性の存在を中心として展開されてはいても、その女性を見る眼はあくまでも画の対象物としてものを見る画工の眼である。

冒頭から宣言されているように、美しいものを理解するためには、人情の煩わしさを一切排除し、何ものにも邪魔されない純粹な精神を持つことが必要とされる。無論、人情を離れた芝居は考えられないし、西洋の詩や絵画の中にこういう人情の要素が多分に含まれていることを、画工は否定しない。だが、彼が「草枕」の中で求めている芸術的世界は、あくまでも「俗念を放棄してしばらくでも塵界を離れた心持ちになれる」世界である。言うなれば、一切の負担のない、完全に自由な浮遊する精神、一種の解脱した精神のみが感得し得る世界なのである。

そして芸術家は、「天然にあれ、人事にあれ」、美化によって「美」を創出するのではなく、眼中の曇りを取り除くこと

によつて、実在する「美」を正しく捉え、それを抽出して具現することを本分とする。だからこそ、浴場において美しい「那美さん」の裸体を目前にしても、またふと「那美さん」の顔が自分と触れそうになつても、非人情を貫き、あくまでも対象としてみようとするのである。

だが、非人情を貫くことにより、画工は各々の場面を美しい一幅の画とすることに於いては成功しているが、にもかかわらず、画工が自ら描こうとしている画が一向に完成しないのは何故であろうか。この逗留の間、画工は非人情を貫き、純粹に芸術的観点からのみ物事を見、様々な場で実際に描こうと試みているにもかかわらず、納得できぬまま、画に取りかかる事さえできずに過ぎってしまうのである。

それは、画工の中に、描くべき「美」は「心持ち」としてすでに存在しているが、それを具現するためのモデルとなる対象が見出せないからである。対象を見出せぬまま「美」を具現すべく画工の心は彷徨する。彼はまず、同じ絵画の世界を見渡すことから始める。だが、自らの「美」のイメージが具体化する気配はない。次に音楽を思い浮かべる。しかし、「その辺の消息はまるで不案内である」と諦め、次に詩を確かめようとする。そして、「青春」三月。愁随芳草長。閑花落空庭。素琴横虚堂。螭蛸掛不動。篆煙繞竹梁。」(一六)と書き記すのだが、納得することはできない。こうしてさまざまあげくに画工の到達したのが「憐れ」であった。そして「那美さん」というモデルに「憐れ」が宿つた瞬間に、「画工の心の中で画が成就する。すなわち、「美」が実体を持つのである。換言すれば、「那美さん」というモデルを得て、そこに「美」が具現するためには、絶対的要素としてこの「憐れ」が必要だったのである。これこそが、画工が自らの芸術的実践を通して求めたものなのである。

しかし、ここで大きな矛盾が生じる。すなわち「憐れ」とは、画工も認めるとおり、「多くある情緒の内(中略)神に尤も近き人間の情」(十)であり、画工自らが排除した人情に含まれるものだ、という点である。この人情の一つである「憐れ」の表出を非人情の立場から見ることができれば、画工の立場における矛盾は生じない。しかし、表出した「憐



れ」を「憐れ」と受け取るのに、非人情を貫くことはできるのであろうか。

これを検討するに際し、まず「憐れ」とは、日本古来の伝統的な美意識で、「永遠」「不動」「不滅」などに対して、「無常」「有為転変」「はかなさ」への共感であるとする理解を前提としたい。つまり、ある事象に「美」を見出すことが自らの「美」の感覚と同調することであるように、あるところに「憐れ」を感得するとは、自らの「こころ」の琴線が刺激され、共感するというのではないだろうか。

そう考えてみると、「憐れ」は受け手の側の人情の存在を前提として初めて感得できるものであり、画工の貫こうとしている非人情とは相容れないものであるという結論に達する。画工の態度は、一見矛盾しているのである。

では、この「草枕」という作品は、作品として矛盾し、結果として漱石自身の審美観も矛盾しているのであろうか。この点を考える上で重要な鍵になるのが、作品中で語られる「ミレーのオフエリヤ」と「長良の乙女」、そして「憐れ」に関する記述である。「オフエリヤ」に関しては、「草枕」中に三度ほど描かれている。ことに二度目では、間接的ながら多少細かい描写がなされている。

スピンバ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。(中略) 水に浮んだ儘、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。(七)

この「オフエリヤ」は作品を理解する上で重要な意味を持つと思われる。「草枕」の中で語られる「オフエリヤ」は、シエークスピアの「ハムレット」に基づいて、J・E・ミレーによって描かれたものである。彼は、一八四八年美術の改良を求めて王立美術院に造反し結成された「ラファエル前派」のメンバーの一人であるが、彼らの主張は、イタリア・ルネッサンス絵画の「美」を固守し、神の栄光に帰依しつつ自然と深く交わり、理想化された神秘的な世界を暗示しようというものであった。彼らは、自然と人間との間に幸福な関係が保たれていた中世に思いを馳せ、文学的・宗教的な題材を好

んで取り上げた。そして、それらの題材のもとに、自然の神秘描写と、それにアクセントをつける明るい色彩同士の強い対比を媒介としながら、視覚的、官能的な、一種艶めかしいリアリティを表現しようと試みたのである。

特に、「ラファエル前派」の画家たちは、イギリスロマン派の後を受けてシエイクスピアの世界に強い関心を抱き、その戯曲にインスピレーションを受けた作品をしばしば書いている。

中でも「ハムレット」の中で「オフエリヤ」が水死する場面は、若く美しい女、多彩な花、川の流れという絵画的モチーフに富んでおり、ドラクロワをはじめ、ロマン派以降の画家がしばしば取り上げてきた画題である。

ミレーの書いた「オフエリヤ」は、このシエイクスピアの原作に努めて忠実に描かれており、シエイクスピアの原作も、この場面に関しては、情景が目につかぶように、きわめて細密な描写で綴られている。<sup>(10)</sup>

妃 悲しいことがきびすを接して、後から後へと続いて来ます。レアティーズ、お妹さんはおぼれ死にました。

レア えっ！ おぼれ死に？ どこでおぼれました？

妃 柳の木が一本川の上へ横にのび出て、その裏白を水鏡にうつしているところへ、あの子が来ました。きんぼうげ、いらくさ、ひなぎく、そして、はしたない羊飼どもが、下卑た名で呼びますが、清い乙女らは「死人の指」と呼んでいる紫の花などから作った花環を手持って来ました。そして、その花かずらを垂れさがった枝にかけようと、柳の木よじのぼれば、枝はつれなくも折れて、花環もろとも川の中にどーっと落ち、もすそは大きくひろがりました。それで暫くは人魚のように水の上に浮いてその間、自分の溺れるのも知らぬげに、水に住み水の性と合っているもののように、しきりと端歌を口ずさんでいましたとやら。でも、そのうちに、着物は水を飲んで重くなり、可哀そうに、美しいしらべの歌の聲が止んだと思うと、あの子も川底に沈んでしまい、無残な死を遂げました。

レア お、そのま、おぼれて死にましたか？

妃 おぼれて死にました。死にました。

この場面はすこぶる絵画的であり、読む者をして即座に情景を想起させる。歌を歌いながら、水に生まれ水に住む者のように自然に水に浮いている美少女という設定も、画家の創作意欲をかき立てる重要な要素である。

「端歌を口ずさ」み、まるで自分の不幸を感じていないかのごとき「オフエリヤ」の状態は、狂気に陥っているわけではなく、悲劇を超越し、人間の煩わしさを超越して、悟りを開き、神の栄光を受け入れる平穩な精神を獲得した状態なのであろう。美しい花と水の流れ、そして人間の精神を超越して神に近づいた美少女がいる風景は、「ラファエル前派」の美学である理想化された神秘的な世界であり、ミレーの描きたかった恰好の画題がここに存在したのである。

一方、「憐れ」に関しては以下のように現れる。まず、風呂場の場面で、「様々の憐れはあるが、春の夜の温泉の曇り許りは、浴するもの、肌を、柔らかにつ、んで、古き世の男かと、われを疑はしむる」(七)のところに初めて現れ、次いで、鏡が池の場面での、「悄然として萎れる雨中の梨花には、只憐れな感じがする」(十)となる。そして、「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。ある咄嗟の衝動で、此情があ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)と「憐れ」は登場している。

このように見てみると、「オフエリヤ」「那美さん」「長良の女」と「憐れ」とが、相互に関連しあつて、全体の流れの中心をなしていることが分かる。まず、那古井に至る手前の茶屋で、「那美さん」の嫁入りの情景を思い浮かべる画工の心に浮かんだのが、「オフエリヤ」であつた。

不思議な事には衣装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、どうしても思ひつけなかつた。しばらくあゝの顔か、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。衣装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、臙腫と胸の底に残つて、棕櫚箒で烟を払う様

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)

朦朧と胸の底に残る「オフエリヤ」の姿は払拭しきれぬまま、画工の心の奥にこだわりとして残り、次に夢の中で「長良の乙女」と重なって再び現れる。だが、茶屋の婆さんが「古雅な言葉」で語る「古雅な話」によって、この「長良の乙女」は、画工の中ですでに「那美さん」と重なっていると見てよい。そして、「那美さん」と出会う以前の「古雅な話」であるだけに、より自由な連想が可能であつたことも言うまでもない。さらに、ここで重要な点は、言葉にこそ表されていないが、「オフエリヤ」と「長良の乙女」、そして「長良の乙女」に重なる「那美さん」とをつなぐものが、実は境遇に感ずる「憐れ」であつたということである。

次に画工は、風呂場で湯の中に漂いながら、また「オフエリヤ」を思い浮かべる。この時点では、すでに「那美さん」と出会つてはいるが、「那美さん」と「オフエリヤ」とは直接重なることなく、「水に浮んだ儘、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」(七)と気づくのみである。「画工はミレイの《オフイーリア》の画像をもとに、那美をモデルとした美的理想の世界を空想している」という指摘もあるが、この時点での画工は、水中に浮遊する状態を一種の解脱的境地と考え、「オフエリヤ」の姿をその象徴として見るのである。だが画工は、この「オフエリヤ」の面影の中には自ら目指す「美」を見出すことなく、「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」(七)と否定し、ミレーの「精神は余と同じ所に存するか疑わしい」(七)と考へる。いわば、非人情を排した悟りの境地の象徴としての「オフエリヤ」は無意識に否定され、求めるものが他にあることが暗示される。「憐れ」の存在に未だ気づいていない画工は、「オフエリヤ」の持つ「憐れ」にも気づくことができないのである。

そして、次に暗示的な場面が、画工との対話の中で発せられる「那美さん」の言葉である。

「私が身を投げて浮いて居る所を——苦しんで浮いてる所ぢやないんです——やすく〜と往生して浮いて居る所を

——綺麗な画にかいて下さい」(九)

この時から、画工は具体的に「那美さん」という女性を画の対象として明確に意識するのであるが、すでに画工の中では、「長良の乙女」と「オフエリヤ」の面影が土台として用意され、そこに「那美さん」がすっぽりとはまり込むことになる。そして、画の完成のために唯一欠けたものとして「憐れ」の情に気づくのである。この時点で画工は、自らの美的理想の中心をなす要素の一つとして、何の疑問もなく「憐れ」を据えている。画工の中で、ついに「美」のアイデンティティーが確立するのである。

ところで、画を成就させるための必要不可欠な要素である「憐れ」は、終盤になって突如として現れたわけではない。作品中には、きわめて巧妙に、「オフエリヤ」「長良の乙女」「那美さん」が、「憐れ」を軸にして重ねられていた。「憐れ」という言葉を一切用いることなく、この三者の境遇に共通した「憐れ」を感じさせることで、読み手の心の中に三者を結び付けるイメージを成立させているのである。「憐れ」という言葉は全く関係のない所で何気なく用いられ、最後になって漸く三者をつなぐ一つのイメージを立ち上げるといふわけだ。「オフエリヤ」や「長良の乙女」の境遇に「憐れ」を感じ、立ち上る湯煙や梨花に「憐れ」を見ている読み手は、意識せぬ間に「憐れ」の情を幾度となく感受させられ、画の成就に立ち会う準備をさせられているわけで、各々の情景の見方を読み手の側に委ねたように、「憐れ」もまた読み手の感受性に委ねられ、最後になって初めて作品の中に返されるのである。

ここで、作品を前述のポリフォニーの観点から読みなおすと、次のようになる。すなわち、第一のポリフォニーとしての人情・非人情は、実は単純な二律背反の関係にあつたのではなく、テーゼ・アンチテーゼを提示した上でアウフヘーベーンとしての「憐れ」を導く、きわめて高度なポリフォニーなのであつた。

#### 4 漱石の美的実践

「草枕」において、最後に「憐れ」を得ることで画工の画が成就することからすれば、この「憐れ」こそが作品の主題である。「美」の根本的要素と考えられていたことは明白である。そして、「草枕」の世界に漱石の美的理想の吐露を見るにすれば、「憐れ」に見出された美的価値こそが、その中心をなすものと言えよう。

では、作品中あれほど高らかに宣言されていた非人情の否定には、どのような意味があったのか。前述のごとく、人情をテーゼに、非人情をアンチテーゼに置き、「憐れ」を「神に尤も近き人間の情」として置くことで、止揚（アウフヘーベン）を試みていることは明らかであるが、「美」を作品中で具現化させるために、何故このような過程が必要であったかについては、さらなる検討が必要となる。

そもそも、「憐れ」という日本古来の美意識は、時代とともに変化し、それ故に多義性を帯びた言葉として今日に伝えられている。例えば、「枕草子」の「あはれ」と漱石の「憐れ」の意味するところは、同じではない。「草枕」の「憐れ」は、「枕草子」の「あはれ」以上に多様な意味合いを含んでいる。それは、時代の移り変わりとともに変化し、付加された意味合いを含み、今に生き延びた言葉だからである。漱石が、「憐れ」の持つ豊かな含み、多様な意味を最大限に活用しようとしたことは、十分に推測される。画工が湯煙の中で思う「憐れ」と「梨花」に思う「憐れ」、そして「那美さん」の表情に見る「憐れ」は、微妙に異なっている。最後の情景における「那美さん」の顔に宿った「憐れ」こそが「草枕」の主題としての「美」を最もよく表していることは言うまでもないが、これが単なる「憐憫の情」につながる「憐れ」として受け取られることは漱石の本意ではなかった。漱石は、この「憐れ」の一語に自らの美的理想のすべてを託そうとしたはずである。だからこそ、「憐れ」は、一旦人情から離れ、審美の世界で純粋な姿に戻されなければならなかった。ここで初めて、非人情が必要となり、精神の自由な活動、曇りのない感受性を十分に發揮できる桃源郷が必要となったのである。しかし、画工が自ら認めるように、「憐れ」は「尤も神に近い」が「人間の情」であり、共感である。これを感得

するものは、他ならぬ「三軒両隣にちらくする唯の」人間であり、人間なしには「美」は存在の意味を持たない。本来意図された「美」へと導くためには、冒頭から人情は表面的には排除され、「憐れ」のみ伏線のように微妙に存在を示し、読者の精神が自由に解き放たれるのを待って「美」ははっきりと姿を現すのである。

換言すれば、「美」を具現化し、人間の前に提示する手段として漱石が選んだのが「憐れ」である。しかし、人間の本質的要素である「智、情、意」は、時として諸事に惑わされ、混乱を来す。「憐れ」の中に存する「美」は、そのような状態では捉え難く、それ故、「智、情、意」は一旦排除しておく必要がある。だが、完全に否定しては、「美」の具現化が不可能となるから、再び取り戻さねばならない。そして、一旦非人情を経た精神は、人情の垢を落とし純化しているが故に、「美」を最大限純粋に感受できる。人情は一旦非人情というアンチテーゼと対立させられた後に止揚され、「憐れ」を「美」として感受できるようにするのである。

この止揚こそが、「草枕」において漱石の意図した「美」の実践であり、ここに至って、様々な要素を旋律として展開されたポリフォニーがすべて「美」に帰結し、成就するのである。

### おわりに

「草枕」は、「唯一種の感じ——美しく感じが読者の頭に残りさへすればよい」という漱石の言葉通り、「美」をモチーフとした小説である。しかし、この「美」をモチーフとした小説を完成させるためには、当然のこととして、芸術全般にわたる広くかつ深い関心と教養とが要求され、しかもそれらを収斂させる基となる「美」のアイデンティティーが確立されていなければならない。その意味では、「草枕」は、漱石だからこそ書き上げることのできた小説であるとも言えよう。それ故、作中の主人公たる画工に漱石が重なって見えたとしても、何ら不思議なことではない。画工の美意識は漱

石の美意識なのである。

「草枕」の画工の脳裡の空間は、東西にわたってすでに相当にひろい」と述べる芳賀徹は以下のよう指摘する。

世界広しといえども二十世紀のごく初め、芦雪とミレイが、ターナーと応挙が、池大雅とレッシンクが、あるいは王維が、スウィンバーンが、一人の頭脳のうちに連鎖して同時に浮かぶなどというのは、ただこの日本においてしか、それも多分夏目漱石においてしかありえなかつたことは、たしかであろう。<sup>(13)</sup>

東西の美術を熟知し、その基礎の上に自己の美的理想を模索した漱石の芸術論は、視野はどこまでも広く、頂はどこまでも高い。それが、「草枕」の中でとどまるところを知らぬかのように、縦横無尽に展開されているのである。しかも、その展開には、確固たる形式美が備わっている。それも、平面的な構成ではなく、読み手の主体的関与までも導き出す三次元的構成の形式美である。ここでは、主旋律と対旋律の対比、模倣、そして展開という、まさにポリフォニーの神髄が形作られ、独自の美的世界が提示されるのである。純粹な絵画がキャンバス上の線と色彩のみで、純粹な音楽が空間に伝わる音のみで、一つの世界を形作るように、「草枕」は言葉のみで、日常と離れた「美」の世界を創造している。しかも、読み手が、自らの感受性をもってこのポリフォニーの進行に参加し、主体的に「美」を実践し、その「成就」「完成」を実感するのである。「これまでの小説には例を見ない」作品として世に出された「草枕」において、漱石の意図は見事に「成就」したのである。

注

- (1) 横田庄一郎は「草枕」変奏曲 夏目漱石とグレン・グールド（朔北社、一九九八年五月）において、カナダの天才ピアニスト、グレン・グールドが十五年にわたって愛読していた漱石の「草枕」を取り上げ、グールドが共鳴した漱石の人生観・芸術観について明らかにしようと試みている。その中の「第十七 音楽としての「草枕」」に以下のような興味深い指摘がある。「グールドの頭の中には「草枕」の全文が入っていたのではないか、ということである。音楽として「草枕」が入っていたと



いうことである。／文字が音になると、音楽になるとは少しちがう。音と声の関係からいうと、グールドの文章には文体がないように思える。それらはしゃべり言葉であって、論理、表現の推敲をするよりも即興で進行している話芸のようなものだ。グールドの文章を声にしたものを聞くのはいいかもかもしれないが、黙読で字を追うのはつらいものがある。／グールドは自ら制作したラジオ・ドキュメンタリー「孤独三部作」を音楽作品だといっていた。そして、グールドはラジオ番組のために「草枕」を朗読した。それは緩急、強弱、あるいは休止符といった音楽記号をつけられるような朗読であり、音楽といってもいいのだ。さらには音響効果も含めたラジオドラマにする構想も練っていた。／彼はラジオ番組のための朗読だけではなく、従姉のジェシー・グレイグにも電話で「草枕」の全編を聞かせていた。共鳴した文学作品を朗読するのは、グールドの得意のひとつだったのだろう。グールドは死の年に映画「戦争」の音楽を担当したが、晩年の友人であるブルーノ・モンサンジョンにも原作の小説を電話で全編聞かせていたのである。／音楽としての「草枕」を考えると、思いつくのは、グールドの本への書き込みである。そこには段落ごとに番号がついていた。楽譜の小節のように扱っていたのだろう。漱石は作品を十三章で構成していたから、グールドの音楽としての「草枕」では十三章になる。段落ごとの番号は小節にあたり、たとえば第四楽章の第何小節といった具合にグールドが頭に入れて、折にふれて「草枕」が鳴っていたのだろうか。

(2) 「余が「草枕」(「文章世界」一九〇六年一月)。

(3) 夏目鏡子述・松岡譲筆録「漱石の思ひ出」(岩波書店、一九二九年一〇月)。

(4) 平岡敏夫は「ロンドン体験としての「草枕」(「漱石研究」第5号、一九九五年一月)において、素材となった小天温泉への旅の明治三十年末から数えて九年余、ロンドンより帰国してからでも四年近くたって「草枕」はなぜ書かれたのか、「草枕」で重要な意味を持つオフェリア、もしくは水死美人のイメージをどう考えるのかといった問題について論及し、「文明(制度)としてのロンドン、そこからのピットロホリイ行きが、あらためて(制度)としての熊本・日本、そしてそこからの小天温泉行きを呼び起こし、(ロンドン)体験としての「坊つちやん」が吐き出されたあと、それを引き金として「草枕」が文明(制度)をこえる世界として創出されることになる」と指摘している。

(5) 「文学論」(大倉書店、一九〇七年五月)「序」。

(6) 「近代小説二、三」(「新小説」一九〇八年六月)の中で漱石は、「厭世的」な自然派作家の作物を論評して、「世の中が悲惨なものだといふ感じは起るが、それがため可憫だといふ感じは起らない」とし、その原因を、イブセン戯曲ほどではないにせよ、篇中の人物たちが「或哲理」「現代精神(自我発展の傾向)」を發揮し、実践するところにある、と説明している。「草枕」

中の〈憐れ〉への自注として重要である。

(7) 大岡昇平は「小説家夏目漱石」(筑摩書房、一九八八年五月)で、「その頃はまだ読者のうちにあった文人趣味に訴えるところがあったらしい」と指摘し、「草枕」ののった「新小説」は十日で売り切れ、単行本は百版を重ねるベストセラーになりました」と述べている。

(8) 川口久雄「漱石世界と草枕絵」(岩波書店、一九八七年五月)には、「いわば文字で構築した美意識の見事な城。その文学空間から匂い出す「美しいもの」を」「絵絹の上から光と彩による映像によってほのぼのと輝き出させる」ものとして「草枕絵巻」が制作されたとし、草枕絵の絵解きなどを試みている。

(9) 「余が『草枕』」(『文章世界』一九〇六年十一月)の中に、「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」「私の作物は、や、もすれば議論に陥るといふ非難がある。が、私はわざとやツてゐるのだ」「普通に云ふ小説、即ち人生の真相を味はせるものも結構ではあるが、同時にまた、人生の苦を忘れて、慰藉するといふ意味の小説も存在して、と思ふ。私の『草枕』は、無論後者に属すべきものである。／＼此の種の小説は、従来存在してゐなかつたやうだ」などの言及がある。また、小宮豊隆宛書簡(明治三十九年八月二十八日付)の中では、「こんな小説は天地開闢以来類のないものです(開闢以来の傑作と誤解してはいけない)」と記している。

(10) 市川三喜・松浦嘉一訳「ハムレット」(岩波文庫、一九四九年七月)。

(11) 尹相仁「世紀末と漱石」第4章 ラファエル前派的想像力——ヒロインの図像学」(岩波書店、一九九四年二月)。

(12) (2)に同じ。

(13) 「絵画の領分 近代日本比較文化史研究」(朝日新聞社、一九八四年四月)。

※ 本論文で使用した作品本文は、岩波書店刊「漱石全集」第三卷(一九九四年二月刊)によった。なお、その引用部分が収められている章数を( )で示した。