

「草枕」小考

赤井恵子

「草枕」の主人公の画工は、常に二十世紀的現実を批判する立場にあり、今、全ての事物を画中のものとしてとらえるという「非人情」美学を標榜する旅にある。ところが、その旅先で出会った那美という女性は、そんな画工の前に、終始脅威的な存在であり続ける。

「草枕」を論じた従来の数多くの論考では、この那美は、非人情美学をおびやかす現実そのものが仮託された人物として扱われていることが多く、文明の先端をゆく近代的な女性としての性格が、大きく取りあげられてきているように思う。^(注1)

しかし、那美は、常に多大な非現実性、夢幻性を、その周囲にただよわせている不思議な存在である。このことは、那美を論じる場合に、決して軽んじられてよいわけではない。那美が画工に対して行ってみせる驚かしの数々は、はたして、全て、二十世紀文明の悪弊を身に帯びた存在としての彼女が画工に向ける、意識で凝り固まった機鋒と解釈されてよいのだろうか。

また画工は、終章まで那美を画におさめようと努力し、ついには胸中画面の成立をみる。彼女を従来のように「現実の即目的表現」^(注1)と規定すれば、画面の成立は、当然、非人情美学の成立如何という、画工の思想的側面に關係する問題、彼の意識の表層的な面にかかわる問題として考えられることになる。

しかし、むしろ私は、画面成立は、先述の那美の神秘性によるところが大きいのではないかと推測する。そのことを証するために、彼女の神秘性が、どのように画工に働きかけてゆくかを、詳しく見てゆきたいと思う。まずはじめに、画工が那美をどうとらえているかを追ってゆかねばならないが、それを論じるための前提が、ひとつ必要であると思われる。それは、那美を見る画工が、どのような眼をもつ人間であるか、ということである。

「草枕」という作品は、「余」という第一人称で表わされた画工の語りで展開されてゆく。那美の形象も、全て画工の眼を通して読者の前に提出されており、画工の非人情的審美眼というフィルターを通して見ることがたびたびである。であるから、われわれが、那美の形象を追ってゆく場合には、このフィルターの介在を考慮に入れたうえで、画工の心理を探ってゆかねばならないと思われる。

たとえば、非人情美学標榜という、意識による身構えをしながら旅をする画工のあやうさは、すでに冒頭に、いささか諧謔的に描かれている。

余の考がこゝ迄漂流して来た時に、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。平衡を保つ爲めに、すはやと前に飛び出した左足が、仕損じの埋め合せをすると共に、余の腰は具合よく方三尺程な岩の上に卸れた。肩にかけた繪の具箱が腋の下から躍り出した丈で、幸ひと何の事もなかつた。(一)

これは、例の「智に働けば角が立つ」という処世観のすぐ後にくる箇所だが、かろうじてバランスをとりえたものの、自己の美学の方途である「繪の具箱」を躍り出させてしまふくだりなどは、今後の画工のあやうい旅を暗示する表徴として読むことができるのではないか。ともあれ、画工は、非人情的審美眼という意識的なもので身構えている一登場人物として設定されているのである。

二

では、以下、章を追って、那美の形象をみてゆこう。まず、第二章、ここに那美その人は、まだ登場しないが、画工は茶店の婆さんから、彼女の嫁入りの時の話を聞く。「此景色は畫にもなる、詩にもなる」と、彼はさっそく、自己の美学でもって、彼女を芸術の上にとらえようとする。「心のうちに花嫁の姿を浮べて、當時の様を想像してしたり顔に」、彼女を題材として句作には成功する。の

ち第三章で画工は、非人情美学が揺らいだ時には、俳句をひねることによって「詩的立脚地」に立ち返るという旨を述べているので、句作は、彼にとつては、最も頼みとする表現方法である。

しかし、いざ画にする際、花嫁の顔だけは、どうしても脳裏に浮かんでこず、そのうち、「ミレーのかいた、オフエリヤの面影が忽然と出て来て、高島田の下へすぼりとほま」る。その妙な取り合わせに、画工は途中で画面を取り崩すのだが、

……(略)……、オフエリヤの合掌して水の上を流れて行く姿は、朦朧と胸の底に残つて、棕櫚^{しやうろう}で煙を拂ふ縁に、さつぱりしなかつた。空に尾を曳く彗星の何となく妙な氣になる。(二)

つまり、彼は、那美の身の上を知るよりさき、無意識裡に、彼女にオフエリヤ・イメージを重ねている。そして、那美とのかかわりが、単に芸術家とその領略の対象という関係には終わらず、今後、それについては、何か不吉なただならぬものが控えているであろうと推測し、「空に尾を曳く彗星の何となく妙な氣」を感じている。

第三章で、画工はこのオフエリヤを夢にまで見る。

すやくと寐入る。夢に。

長良の乙女が振袖を着て、青馬^{あおま}に乗つて、峠を越すと、いきなり、さゝた男と、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つて、柳の枝へ上つて、河の中を流れながら、うつくしい聲で歌をうたふ。救つてやらうと思つて、長い竿を持つて、向島を迫懸けて行く。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。余は竿をかついで、おゝいゝと叫ぶ。

女は、まず長良の乙女として登場し、伝説そのままに、二人の男の間に立つ。しかし、入水はなされずに、次は狂気の乙女オフエリヤに交容し、うたいながら河を流れてゆく。画工は、彼女を救おうと長い竿を持って追いかけるが、女は苦悶も見せず、「行末も知らず流れを下る」のである。

目覚めた後すぐに、画工は、この妙な夢を、「俗念」の出た美しくないもの、画にも詩にもならないものとして片付けてしまふが、夢という、完全に意識的なものとはいえないところの層に出現した女人像は、見すごされてよいわけではない。伝説の乙女の、オフエリヤへの交容は、入水という身の上の共通性によるも

のだが、交容によって新たにつけ加えられた人狂気Vという属性は、那美その人に世間が貼ったレッテルでもある。すでに画工は、不本意な結婚とそれに続く離縁の末、おかしくなつたとうわさされている那美のことは、話に聞かされている。夢の中のオフエリヤは、ほかならぬ那美である。画工は、まだ出会いもしないうちから彼女を夢にみるという不思議な体験をするわけである。

夢は、精神分析学のうえでは、人間の心理の無意識層から意識層にむかつて発されるメッセージだと考えられている。または、意識の連続性とは無関係ではないが、意識的思考と著しい対照をなす独自の内容を持つもの、意識と無意識の中間にある層とされている。^(金)第二章でのオフエリヤ・イメージの無意識の出現と、この夢の中への那美の登場とを考え合わせてみれば、実際の姿を目にするよりさきに、画工の心の内に、すでに彼女のイメージは生成し、動き始めている、ということができる。

そして、夢の構図そのものは、何を意味するのであるか。笑い声やうたで周囲を驚かしつつ「行末も知らず」流れ下る女、彼女を呼び戻そうと長い竿を手にしてあやうげにバランスをとって追いかける男が登場するこの図は、まさしく、今後の、画工と那美とのかかわり方を表わしたものだと考えられはしないか。一見、画工は、非情の審美観という意識の壁の内たてこもり、平静を装う。心の奥深くに潜む、那美を追いかけたいという夢中の願望を、覚醒のうちにあっては「俗念」と貶めるが、実際は、このうち、最後までずっと、那美の歌、笑い声、姿に驚かされ続け、彼女によって深い心理的影響を与えられてゆくことになるのである。

この夢から覚めた後、画工は小聲の歌を耳にする。その「天下の春の恨みを悉く萃めたる調べ」は、彼に「夢のなかの歌が、此世へ抜け出したのか、或はこの世の聲が遠き夢の國へ、うつゝながらに紛れ込んだのか」と耳を聳てさせ、「あとを慕つて飛んで行きたい氣」まで起こさせる。現世と夢の境を自由に越えてしまふかのような低い声は、画工自身をも夢と現の境に誘い出すが、そこで那美は「朦朧たる影法師」として、花のもとに姿を現わす。「春宵の花影」、「月前の低語」、「醜夜の姿」——重なる不思議に、画工は「入らざる詮議立てをして」しまい、「こんな事なら、非人情も標榜する價值がない」と、自らを戒める立場に追い込まれる。さながら那美は、画工を非人情の防壁の内から引きずり出し、全ての事物を「見立て」によって美化しようとする彼に、その方途ではとらえきれない、ある種の世界を示しているようである。

同じ第三章、那美は、画工の「寤寐の境」にまで侵入してくる。

余が寤寐の境にかく遁逸して居ると、入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまぼろしの如く女の影がふうと現はれた。余は驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る。眺めると云ふては些と言葉が強過ぎる。余が閉じて居る臉の裏に幻影の女が驚りもなく滑り込んで来たのである。まぼろしはそりりと部屋の中に入らぬ。仙女の波をわたるが如く、壁の上には人らしい音も立たぬ。……(中略)……

まぼろしは戸棚の前でとまる。戸棚があく。白い腕がすべて暗闇のなかにはのめいた。戸棚が又しまる。壁の波がおのづから幻影を渡し返す。入口の唐紙がひとりで閉たると。余が眠りは次第に濃やかになる。人に死して、まだ牛にも馬にも生れ變らない途中はこんなであらう。

ここで那美は、人間性を超越した魔性の女として画工の眼に映っている。画工は、自己の入眠幻覚のただ中にも出入可能なこの女性の神秘に、深く印象づけられており、翌朝には、「神秘は十萬億土へ歸つて、三途の川の向側へ渡つたのだらう」という感じを抱くに至る。那美をめぐる神秘全体は、「三途の川の向側」すなわち冥府に属するものと考えられている。いわば、那美は、冥府の使者なのである。

このような彼女のイメージは、やがて、第六章で、さらに明瞭になる。振り袖姿で行きつ戻りつする不思議な那美の歩みを闇の中にもとめた画工は、それまでの詩作を中断して、彼女を観察することとなる。

女は固より口も聞かぬ。傍目も觸らぬ。縁に引く裾の音さへおのが耳に入らぬ位靜かに歩行いて居る。腰から下にはつと色づく。裾模様は何を染めぬいたものか、遠く解からぬ。只無地と模様をつながる中が、おのづから壺されて、夜と晝との境の如き心地である。女は固より夜と晝の境を歩いて居る。

この「女は固より夜と晝の境を歩いて居る」という形容は、第三章で、「晝と夜を界にかう天地が、でんぐり返るのは妙だ」と述べられ、仙女としての那美が跳梁する夜の世界が、「三途の川の向側」すなわち冥府としてとらえられていたことを考えれば、現世と冥府の境に立つ那美を表わしたものであらう。彼女は、今、幾度も、冥府の方向に消えては去る所作を、画工の眼前に繰り返しているのである。

暮れんとする春の色の、嬋媛として、しばらくは冥府の戸口をまぼろしに

彩どるの中に、眼も醒むる程の帯地は金襴か。あざやかなる織物は行きつ、戻りつ蒼然たる夕べのなかにつゞまれて、幽闇のあなた、遠空のかしこへ一分毎に消えて去る。燦めき渡る春の星の、暗近くに、紫深き空の底に陥いる趣である。(傍線・引用者)

傍線部のことばは、このすぐ後の文に出てくる「幽冥の府」ということばに先立つ表現である。

さらに画工は、

黒い所が本来の住居で、しばらくの幻影を、元の儘なる冥冥の裏に収めればこそ、かやうに間観の態度で、有と無の間に遁逸してゐるのだらう。女のつけた振袖に、紛たる模様を盡きて、是非もなき磨墨に流れ込むあたりに、おのが身の素性をほのめかして居る。

と、彼女の素性が、冥府とかかわることを再び確認している。そして、那美の所作そのものに、「眠りながら冥府に連れて行かれる」人を見守るつらさを感じ、第二章のオフエリヤを追いかける夢においてと同様、「おうい」と、半ばあの世へ足を踏み込んだものを、無理にも呼び返したくなる」衝動を感じている。これは、第二章の夢の構図が、さながら那美本人によって再現させられたような場面である。

冥府を出自とする那美の正体は、はたして何なのか。やがて、画工は、那美の背後に控える暗闇に何を見るのか。

三

冥府的な暗い世界を背景に、男の前に立ち現われ、その世界の存在を男に示し、そこへといざなう女性——こういった女性のイメージは、世界の至る所の文学、絵画にあらわれており、特に西欧浪漫主義文学では、「無慈悲な美女」と呼ばれている。このようなイメージの普遍性の謎を解明しようとしたのが、心理学の中でも分析心理学派と呼ばれているユング派の、アニメ概念である。

C・G・ユング(一八七五—一九六一)は、人間は、潜在的可能性として両性具有的であるとする仮説を立てた。外面的人格と反対の性的な人格要素が、内面的人格として、一人の人間の無意識界に潜んでいる。男性の場合に、その内なる女性的な人格要素は、「アニメ」と命名されている。男性は、まず、このアニメ——自己の「異性的根源」に、夢、空想、幻想などの無意識の材料において出会うとされている。アニメは、人間のもっとも深い無意識に根ざす普遍的な心像であ

り、過去、幾多の文学作品で追求められた「永遠に女性的なるもの」は、アニメ・イメージの一つの相である。

私は、「草枕」そのものを、画工が、那美の数々の不思議な行為によって、自己の無意識に関するインスピレーションをもたらされていく過程に沿って展開された作品であり、結末の画面成立は、画工の心理発展の究極に可能であったと解するのであるが、今、ここにアニメ概念を、この読み取りを補完するために導入したい。画工に対する那美の役割は、この導入によって、理解されやすいものとなる。

例えば、ギリシャ神話のセイレーンや、ドイツ民話のローライなどは、その妖しい歌声や姿で、男性を引き寄せ、現世を忘却させ、はては死に至らせる「否定的なアニメ」である。那美もまず、そのような危険にみちた水の精として、画工の夢にあらわれる。

しかし、彼女の働きかけは、その後も続き、「アニメのもっとも重要な役割」を果たすに至る。ユングは、それを、「自己の内的世男へのガイド」というふうに呼び、「肯定的なアニメ」の役割として、男性の自己実現に果たす重要性を説いた。アニメは、「自己の内なる異性」であるので、それを承認し、人格全体の中へ組み入れることは、自己の無意識との結合をつくり出す。そして、その結合が、自己実現の過程に、大きな役割を持つてくるのである。

今まで、私は、那美が、自分の背後に控える暗い世界——冥府的なものを画工に暗示してきたことを述べてきた。では、今後、彼は、そのメッセージをどのように受けとめ、それを自己の芸術活動や、新しい生の模索に生かしてゆくのだろうか。第六章以下、胸中画面成立までの経過を追わねばならないが、その前に、第六章までの章をもう少し詳しく見てみたい。

四

第四章で那美は、「開化した楊柳觀音」と評されている。頰杖をつき「毒矢の如き視線で画工を射る生意気さも、彼女の性格の一面である。が、画工は、「統一がとれていない」と第三章で評した顔に、衆生の病を消す観音の面影を見、自己を救う肯定的なアニメとして彼女をとらえはじめていく。

那美に一種の聖性を感じている点では、第七章の風呂場の場面も同様である。「凡てのものを幽玄に化する一種の靈氣のなか」にある彼女の裸体は、「桂の都を逃れた月界の嫦娥が、彩虹の追手に取り囲まれて、しばらく躊躇する姿」とし

て画工の眼に映り、その「緑の髪」は、「波を切る鸚鵡の尾の如く」なびく。

画面は非人情で見構えている限りは、自分と那美との関係を、「因果の細い糸」(四)としか呼ばないが、それでも、メレディスの熱烈な恋の詩句を、ふざけて二人の間にあてはめてみたり、因果の糸が、「井戸繩」のように太くなることを仮想したりする。自分と那美の関係に一つの形容を与えては、すぐさまそれは逆の情況を想像して、心を動揺させる。そんな彼に那美は、決して攻撃の手をゆるめず、現世のわずらわしさは、画中の人物となることによって避けられるという画工の意見を、「まあ、窮屈な世界だこと、横幅ばかりじゃありませんか、そんな所が御好きなの、丸で蟹ね」(四)と一蹴する。

繰り返しになるが、第三章で那美は、画工の夢に、流れるオフエリヤとして登場していた。その、意識と無意識の中間層における那美のオフエリヤ・イメージは、第七章に至って、画工自らが否定することになる。那美の数々の驚かしが、画工にそのような認識をもたらすのである。風呂の湯に身体を浮かべた彼は、ミレーのオフエリヤは画になることを、あらためて納得し、土佐衛門を風流化する。水死人の風流化、美化とは、すなわち、夢中のオフエリヤを非人情的審美観でとらえることではないのか。第三章の夢の構図を、このようにして、画工は、非人情化しようとするが、その試みの内にも、彼は本音を、現わさざるをえない。

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。……(中略)……然し流れて行く人の表情が、丸で平和では殆ど神話か比喩になつてしまふ。瘰癧的な苦悶は固より、全幅の精神をうち壊はすが、全然色氣のない平氣な顔では人情が寫らない。(七)

画工は、ここで「神話」、「比喩」を否定しているが、それは夢の構図の背景にあった長良乙女の伝説や、オフエリヤのイメージの否定と考えられるのではない。

では、なぜ、否定されなければならないのか。夢の構図は、流れる女、追いかける男という、那美と画工の関係を象徴的に物語るものであったことはすでに述べた。が、ここで、その否定によってその構図は改変されるべく定められる。そして、意味的にはそれに対立する一つの図が、やがて画工の胸中に想起される。ほかならぬ胸中画面のことだが、その「椿が長へに落ちて、女が長へに浮いてる感じ」(十)を画工が自ら持つに至るまでには、第九章の、

「私が身を投げて浮いている所を——苦しんで浮いて居る所ぢやないんです——やす／＼と往生して浮いて居る所を——奇麗な畫にかいて下さい」

という、那美の要請、画工にとっては最大の驚かしが、まだ必要なのである。オフエリヤ・イメージとしての那美像の否定は、何らかの画工の側の心理的変化を物語るものと推測できるのではないだろうか。人流れるオフエリヤVから、赤い血のような椿が落下する池に浮かぶ女という構図の変化は、イメージの深化として考えられよう。では、その深化の過程を追ってみよう。

オフエリヤそのものは、「自然存在としてのアニメ」像ではむしろなく、「ハムレット」中の一登場人物である。しかし、だからと言って、画工の夢は、ただ一文学作品による文化的影響のもとに成立したのではない。画工のオフエリヤ偏執は、彼の心的過程の上で、ある必然性を持っている。今、私は、その必然性を、作品そのものからは離れて、広い範囲で説明してみたいと思う。

オフエリヤ・イメージの女性が、世界文学の様々な作品の中に生きていることに気づき、その解明に挑んだのが、フランスの、G・パシュラール（一八八四—一九六二）の著書「水と夢」の、第三章「カロンのコンプレックス。オフエリヤのコンプレックス」である。^(注7)パシュラールによれば、オフエリヤは、「教化された人間がみな認める徴、書物などから離れて生活している人間にとっては隠されたままであり反響を起さない徴、すなわち教化されたシーニュ」^(前掲書三五頁)である。しかし、世界の詩人たちのオフエリヤ偏執は、「ハムレット」による客観的教化が偶発的に世界各地でおこなわれたことの結果ではない。そのイメージには、詩人の「隠れた魂の投影」がある。パシュラールは、その魂の解明に、「文化コンプレックス」という概念を導入した。そもそもコンプレックスとは、人抑圧されて無意識の中に存在する感情表象の複合Vという意味の精神分析学用語であり、エディプス・コンプレックスの例をひくくまでもないほど人口に膾炙したことが、パシュラールのコンプレックス概念は、これとは少し異なる。

もちろん文化コンプレックスは精神分析によってあらわにされたものと深いコンプレックスの上に接木されている（前掲書三十四頁）

ユング心理学に特徴的な「普遍的無意識」^(注8)の概念を導入して、パシュラールは、文学的イメージも、「原型の昇華」であり、人類に共通の基盤に由来するものとし、その無意識の比較的表層にある「文化コンプレックス」の一つに、「オフィーリアのコンプレックス」を挙げている。

那美という導き手と邂逅することによって、画工には、自己の無意識の内部へ降下するきっかけが与えられた。当初、画工は、オフエリヤに近づけて彼女をイメージ化するが、そのことはまだ「文化コンプレックス」の段階に彼がとどまっていることを意味する。画工の無意識への旅の上では、ほんの端緒のできごとでしかない。画工の旅が進むにつれて、当然、第三章の夢の構図は改変されるべきものとなってくる。そして、画工の深層への旅の果てに、夢の構図とは全く対照的な胸中画面が成立するのではあるまいか。

第九章の、水の中で往生している自分を描いてほしいという那美の頼みを、冗談半分に受けとめながらも、画工は氣にかけ始める。

温泉場の御那美さんが昨日冗談に云つた言葉が、うねりを打つて、記憶のうちに寄せてくる。心は大浪にのる一枚の板子の様に揺れる。（十）

このとき、画工は、自己の半身の要請を、心の内にとりこみつつある。そのとき彼は、往生の場所に指定された「鏡が池」をめぐる。水底を覗いた彼は、そこに「往生して沈ん」でいる細長い水草を見て、それを「長い髪」と言いかえる。この水草に、那美の髪、第七章で、「波を切る鱧魚の尾の如くに風を起して、莽と靡」いた「緑の髪」が重ねられていることは明らかである。やがて「死に切れずに生きている」水草を沈めるべく、石を抛り込むという行為を画工は行うが、それは、冥府の住人那美を「本来の住居」に帰還させ、ひいては、そのことにより、自己の無意識の深層に完全に降下しきるための、手はじめの行動である。

鏡が池での沈思の結果、画工は、那美が口にした「やす／＼と往生して浮いて居る所」という画題に、永遠の椿の落花をつけ加えている。真赤な深山椿の花に、画工は常に「妖女」の姿を連想しており、「黒い眼で人を釣り寄せて、しらぬ間に、嫵然たる毒を血管に吹く」（十）と、この花を女になぞらえて、その「魔力」を語る。彼は、その派手な赤色の花の奥に、「黒ずんだ、毒氣のある、恐ろしい味を帯びた調子」を感じている。

まさしく椿は、美の内奥に暗闇を暗示しながら画工に迫るアニメとしての那美の性格を象徴する花である。彼女が画工を導いたそのはての世界は、人間存在の根源に横たわる深淵といってもよいだろう。画工は、そこに那美を永遠に浮かべ、椿の花を永遠に落とす。「椿が長へに落ちて、女が長へに水に浮いてゐる感じ」を表現するということは、言いかえれば、彼にとつての深層の女性那美を、自己の心理の奥底にとどめ、そのような無意識の場が自己の内にあることを常に意識し続けることではないのか。画工があらたに獲得した「椿が長へに落ち」て

いる感じは、アニメが安らぐ原初の光景に、永遠性を付加している。

又ぼたり落ちる。あゝやつて落ちてゐるうちに、池の水が赤くなるだらうと考へた。花が静かに浮いて居る邊は今でも少々赤い様な気がする。また落ちた。地の上へ落ちたのか、水の上へ落ちたのか、區別がつかぬ位靜かに浮く。また落ちる。あれが沈む事があるだらうかと思ふ。年々落ち盡す幾萬輪の椿は、水につかつて、色が溶け出して、腐つて泥になつて、漸く底に沈むのかしらん。幾千年の後は此古池が、人の知らぬ間に、落ちた椿の爲めに、埋もれて、元の平地に戻るかも知れぬ。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)

椿の花の異様な赤に、画工は、人の血を見てその毒々しさを強調する。しかし、同時にその落花に静けさをも感じている。長い年月の果てには落ち椿が池を平地に戻すのではないか、という彼の感想は、落花のものとすぢさを表わしていると考えられるが、また、一種の安息の思いがそこには込められてはいないだろうか。この花は、不吉な感じがするだけではなく、靜謐感を画に与えている。それは、自己の半身にアニメを追いかけてきた果てに初めて画工が得た、自己の無意識の深層に潜む、不吉と平安、原初と永遠という両義にみちたイメージである。第三章の夢、あの少しばかりおかしみを持つた奇妙な図は、ここに至つて、「生」の根源を解く深遠な図に、完全に描き交えらるるのである。

五

「草枕」には、第三章の夢の構図と、第十章で構想される胸中画面という、二つの構図が、対照的に存在しており、主人公の画工が前者を後者へ改変する過程が、作品の流れの根底にあることを、今まで私は述べてきた。が、以上の論でとらえきれない問題は、まだ幾つか残っている。うち最も大きな問題は、真に胸中画面が成立するまでは、まだ時間があること、画工が画面成立には必要であるとした那美の顔の「哀れ」について、である。

それらについてはまだ想像の域を出ないので概括するにとどめるが、自己の深層への降下の体験を、現実での生の問題に結びつける時間が、なお画工には必要だったと考えられるのではないだろうか。深層に降り立ち、イメージの世界に漆うだけでは、画工の芸術も人生も、以前より退嬰的なものとならざるをえないだろうが、結末で画面成立を喜ぶ画工には、当初の、バランスをとりつつ危うげに歩を遊ぶ姿勢は、もはや見られなと言つてよい。画面の構想から成立に至る、

第十章から結末までの時間は、画工の深層からの上昇過程とみなすことができよう。

さらに、那美の顔に「哀れ」の表情を求めるといふのも、自己の内部に統合した深層の女性としての彼女を、現実の生のあるみの中でとらえ直そうという画工の努力のあらわれと考えられる。そのような努力を画工が試み出すに至つて、初めて那美は、「あれは、わたくしの亭主です」(十二)と自分の身上を大胆にさらけ出し、現世に生き苦悩する一個の人間として、画工の眼に映じてゆく。

私は、小論を、那美が画工の内なる女性Vである、と定義したところから始め、終始、画工の眼に映つた那美のイメージを論じてきた。しかし、那美はまた同時に、現世に生きて苦悩する一人の近代人である。「開化」の毒を身に浴びて「合理主義的」な生き方を取り、ひとたび世間から狂気をうわさされれば、それを逆手にとつて動きまわり、他人の思惑をかえりみしていない。しかも、自己の無理な動きに自覚的であり、絶望的にのべつ幕なしの「動」から脱け出すことを願っている。流れゆく女から浮かぶ女へ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。いずれ彼女の側に立つてその行動意図を解きあかさねばならないが、今は、彼女に、アニメの外的存在、そして一個の近代人、という二つの側面が複合せられて指摘し、その複合の謎を解明することを私が今後の課題として述べておくにとどめたい。「哀れ」の実体もまだつかめてはいないが、その概念が、複合の謎を解く一つの手がかりであると思われる。

※ ※

ともあれ、「草枕」の旅は、意識の表層から無意識の深層への下降、さらに上昇という、画工のこころの内部での旅であった。自己の無意識的源流を探り、その探索を現実での生に生かしてゆく画工の行程は、とりもなおさず漱石自身のものであったのではないか。

「草枕」の画工における構図の改変と同じものが、漱石の作品の流れという、より大きな文脈のなかでもみとめられると思われる。オフエリヤ・イメージの女たちが「草枕」を境にして、その後の作品には、殆ど現われなくなること、また、胸中画面における椿の落花イメージに似たものが、「草枕」の前後を問わず、たびたび現われることなど、留意せねばならぬことは多い。何よりも、「倫敦塔」の中に、落花イメージに酷似した幻視の体験があるが、その場面を解析してゆくことによって、「草枕」の胸中画面の、漱石にとつての意味あい、より明らかに

なつてこよう。

大きな文脈の中での、問題の見直しを今後の課題としつつ、「草枕」という作品の一つの読み方を示すうえで、この時点で小論を終えたい。

注1、たとえば、小泉浩一郎氏の「『草枕』論——画題成立の過程を中心に——」（『言語と文芸』昭48・11）では、那美の存在は、次のように論じられている。

「画工は『非人情』を標榜して山里に逃れるが、山里の住人でもある那美はあくまで現実から受けた精神的瘡痕に固執しつづけ、その意味において現実の渦中に留まる存在として、いわば現実の即目的表現と言って良い」のちに再度触れるが、那美は、「草枕」第四章で「開化した楊柳観音」と画工によって評されている。従来の論者は、大体、この「開化」に重きを置いた読みとりをしている。漱石その人にとって、なるほど近代日本の現実に関する重要な意味を含んだ用語であるが、読みの前提に作家の問題を考慮することを避ければ、作品内ではいかほどの重要性をもつかは慎重な検討を待たねばならない。また、非人情概念も、漱石自身の現実直視の結果、八現実Vの対極に置かれたものと見るには、あまりに軽い。作者が、非人情を語る筆致は、たびたび諧謔的であり、画工と作者の間には相当な距離が想定できる。私は、画工を、まずは一登場人物とみる基本的なアプローチの方法を大事にしたい。

注2、C・G・ユング「ユングの人間論」（秋山さと子、野村美紀子共訳、思索社、昭55・5）七四―七五頁、「このように夢は、抑圧されたたまたまはたんに知られずにいるために意識されていない思想、判断、意見、指令、傾向を、比喩のことばすなわち感覚的直観的叙述によってわれわれに伝える。これらは無意識の内容であり、夢は無意識過程から生まれる。……（中略）……ただし無意識の内容一般ではなく、連想によってひき寄せられ、そのときの意識状況によって選ばれる種の内容だけである。……（中略）……夢には意識状況を無意識に補うものすなわちそのときの意識状況によって無意識のなかに布置されている材料が含まれるからである」。

注3、加藤正明他編『精神医学事典』（弘文堂、昭50・12）、「入眠体験」の項。「眠りかけてとうとうとしているときには、覚醒と睡眠との中間的状态が体験され、これを入眠体験という」。

このさなかには、人物像や図形、騒音、声、触覚などの幻覚が体験される（「入眠幻覚」）。ここで画工は実際の那美の姿をおぼろ気に眺めているのだが、この時はまだ、幻覚か実像か明瞭でない。真相が明かされるのは翌朝である。

注4、参考・河合隼雄「無意識の構造」（中公新書、昭52・9）、C・G・ユング著、河合隼雄監訳「人間と象徴」（河出書房新社、昭50・9）。

注5、ユング夫人エンマは、「自然存在としてのアニマ」（『内なる異性——アニムスとアニマ——』笠原嘉・吉本千鶴子共訳、海鳴社、昭51・3）において、「アニマ形象がどのようにくり上げられるか」を論じている。その中にも、見知らぬ恋人の夢の中、あるいは入眠時幻覚に出てくる、民話や神話でのアニマの例はある。

注6、「無意識の構造」一一二頁、「アニマは男性にとって、感情やムード、それに非合理的なものへの感受性、人や事物に対する愛や関係性、無意識に対する開かれた関係などをもたらしものである。男性はアニマによってインスピレーションを得、それは多くの創造的活動へ結びつく。」「人間と象徴」下巻、四一頁、「アニマが演ずる、より大切な役割は、男性の心を真的内面的価値と調和せしめ、深遠な内的な深みへと導いてゆくことである。」「五〇頁「この望ましい機能は、男性がそのアニマから送られる感情、ムード、期待、空想をまじめにとりあげ、それらを何らかの形——たとえば、文章、絵、彫刻、作曲、舞踏など——に定着させるときに働くことになる。彼がこの仕事に忍耐強く焦らずにはげむとき、他の、より深い無意識の素材が深みから湧きあがってきて、以前の素材と関連づけられる」。

注7、バシュナールの概念を用いて、「草枕」にアプローチした試みは、すでに堀切直人氏、大岡昇平氏の先例がある。「堀切氏、「オフィーリアの幻影」（『芸術生活』昭50・5）、大岡氏、「水・椿・オフィーリア——『草枕』をめぐる——」（『群像』昭55・1特別号）」私はさらにオフィーリア・イメージが、画工の心の中でどのような位置にあるかを明瞭にするため、バシュナールの「文化コンプレックス」という概念を導入したい。

注8、『精神医学事典』、「コンプレックス」の頁、「本人にとって無意識的で、一定の情動を中心に集合し、しかも感情、態度、行動その他の精神生活に強い影響をもつ一群の観念や記憶の集合体をいい、『観念複合体』と訳さ

れる精神分析的概念」。

注9、ユングは心を層構造にわけており、個人的無意識の背後には、生来的な、人類一般に普遍的な「普遍的無意識」が控えていると考えた。イメージのもととなる「元型」は、コンプレックスに色づけされ、この層から意識の層に達する。パシユラールは、当初、ユングの考えを導入して詩的イメージを考察した。

「当初パシユラールは文化コンプレックスと命名するコンプレックスを、無意識の比較的表層と意識の下部との中間にさぐることになる。」「及川観「パシユラールの夢想」(『ユリイカ・特集II夢』昭54・12)」

注10、吉田潤生氏「『草枕』序説」(双文社、『作品論夏目漱石』昭51・9)に、那美の「合理主義」についての言及がある。

注11、大野淳一氏も、「『草枕』覚書」(『国語と国文学』昭54・5)において、結草の那美の「……(中略)……わたしが軍人になれりやとうになつていきます。今頃は死んでいます」ということばに、「死による『動』からの脱却の希求」をみとめている。

注12、小泉浩一郎氏や内田道雄氏も、椿の落花イメージと、「倫敦塔」のポーション塔での幻覚における血のイメージとの重ね合わせを行っている。小泉氏は、前掲論文において、それらは、「罪」のイメージであると述べ、そこに漱石に「固有の存在論感覚」をみて、次のように結論づけている。

「かくして『草枕』における旅は、鏡が池の椿の落花イメージに対する画工の異様な拘執とそれを基盤としての画題成立に注目するならば、究極においては、『倫敦塔』に示された如き、漱石固有の存在感覚獲得への旅であった、と言えるだろう。」

(昭和五十五年八月三十日稿了)

【付記】

- 1、本文の引用は、『漱石全集』(岩波書店、昭40—42)による。ただし、振り仮名は必要と思われるものみにとどめた。また、旧漢字等の表記については、印刷の都合上一部改めた所がある。
- 2、小論は、その大要を昭和五十五年度広島大学国語国文学会春季研究集会上において発表したものである。