

『草枕』の「ユートピア」と一人称

——語り手の機能について——

解 璞

一. はじめに

『草枕』^①に関する研究は、従来「作家の理念」や「作品中の各種のイメージ」からのアプローチが分裂している^②ことと、「語り手のストラテジィの観点」からの研究が徹底していない^③ことが指摘されている。一人称回想形式の『坊ちゃん』や『こゝろ』等がさかんに論じられてきたのに対し、一人称現在形式の『草枕』の語り手に対する考察は作家論に回収してしまう傾向が見られる。例えば、亀井秀雄氏^④のいう、自称画工の語り手（風景の構成の仕方、画工の感性など）に対する考察、中でも人称の観点^⑤からの考察は、管見の限りほとんど存在していない。

しかし、同時期の漱石の談話や評論、例えば「余が『草枕』」、「文章一口話」、「写生文」^⑥等から窺えるように、『草枕』とは、「この世間普通にいふ小説とは全く反対の意味で」の、「未だ西洋にもない」「日本には無論ない」文章の新しい「運動」であった。『坊ちゃん』と『二百十日』と『草枕』を収録した「『鶉籠』自序」（一九〇七年一月）では、漱石はさらにこう述べている。

集中収むる所三篇、取材一ならず、趣旨固より同じからず。著者はたゞ此三篇によつて其脳中に漂へる或物に一種の体を与へたるを信ず。

天下、著者にちかき或物を抱いて、之を捕へ難きに苦しむものあらん。之を捕へて明かならざるを憂ふるものあらん。之を明かにして表現の術な

きに困するものあらん。もし「鶉籠」が是等の士に幾分の慰藉を与ふるを得ば著者の願は足る。

単行本『鶉籠』の目的は、統一した「取材」や「趣旨」をまとめるのではなく、「著者にちかき或物を抱いて、之を捕へ難き」ものを「明かにして」、「表現の術」を読者に与えるためだといえるであろう。つまり、「表現」の見本としてまとめたものだと考えられる。にもかかわらず、文体の観点からの研究は、ほとんど進展していない。そこで、本稿では、自称画工という設定と一人称の変化を考察し、「余」によって意図された「ユートピア」の特異性を究明したい。

二. 画工の自己設定

これまで『草枕』の世界は、主に「桃源」「桃源郷」「ユートピア」等と解釈されている。例えば、重松泰雄氏^⑦は以下のように指摘している。

「那古井の温泉場」は、結局その外形を実在の小天温泉に借りたか否かは別として、本質的には、あくまでも漱石心中の桃源の地に外ならなかった。しかも或る意味で排他的な、ひとりよがりな理想郷であり、ひっそりと孤絶的に生きているユートピアにしか過ぎなかったのである。このことは「草枕」の本質を考える上において大へん重大な意味を持っている。

要約すれば、従来『草枕』の「ユートピア（桃源郷・桃源）」^⑧は、現実逃避の美的理想郷、または世紀末の悪夢が見え隠れする場所として論じられてきた。

しかし、自称画工によって語られたこの「ユートピア」は、果たして一元的に解釈できるのだろうか。また、この語り手は、どの程度信頼できるのだろうか。

ここでは、まず語り手の自己設定について考察してみたい。画工の設定について、夏目漱石は「余が『草枕』」で以下のように述べている。

あの『草枕』は、一種変つた妙な観察をする一画工が、たま<一美人に邂逅して、之を観察するのだが、此美人即ち作物の中心となるべき人物は、いつも同じ所に立つてゐて、少しも動かない。それを画工が、或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から観察する、唯だそれだけである。

しばしば引用される文章だが、それを踏襲した従来の論考も画工の「見る」特権に注目したものが多い。例えば、木村功氏^⑨は「余が自らを〈画家〉と呼ぶ時、余は一つの能力を特権化した存在として自身をテキストの中に定位することになる。東西の詩や絵画に及ぶ広汎の教養を示しながら、その余においてとりわけ特権化されている能力は、見るということである」と指摘している。また、大津知佐子氏^⑩は、「那古井の村での、一方通行的な〈見る〉者—〈見られる〉者の関係を越えて、画工と那美は、新しい相互作用的な〈見る（見せられる）〉者—〈見られる（見せる）〉者の関係性を培いはじめるのである」と述べており、観察者としての画工、または視覚の観点から画工と那美との関係を論じている。

しかし、問題はそう単純ではない。「余が『草枕』」のなかで、漱石が重点を置いているのは、単なる「観察」というより、「変つた妙な」観察という語り手の姿勢や態度ではないだろうか。この語り手の姿勢を考える前に、那古井へ旅する画工に関するほかの設定をも確認してみよう。

まず、旅人である画工は、越境者として設定されている。読者と異なった世界を見、そこにいる人物の話の聞くと同時に、読者に新しい情報を伝える役割をしている。つまり、受信者と発信者の両方の立場を併せ持っているといえる。

また、「余」は「画工」という自身の地位を繰り返し強調している。例えば、十二章では次のような一節がある。

余は画工である。画工であればこそ趣味専門の男として、たとひ人情世

界に墮在するも、東西両隣の没風流漢よりも高尚である。社会の一員として優に他を教育すべき地位に立つて居る。(中略) 正と義と直を行為の上に於て示すものは天下の公民の模範である。(十二)

このように、「余」は「趣味専門の男」として芸術論など饒舌な独白をする特権がある。そして、芸術家として読者よりやや高い位置にすることが意識的に強調されている。つまり、画工の自己設定には、観察者に限らず、越境者、芸術家という特権と制限もあると窺える。

それと同時に「画工」の設定には、いくつかの矛盾と逆説も含まれている。例えば、第六章に以下のような箇所が見られる。

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、わざと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。(六)

「余」は画工と自称しつつも、一枚の画を描けない。そのかわり、詩と俳句ばかり詠む。にもかかわらず、「余は固より詩人を職業にして居らん」と、詩人でないことを強調している。そして、「西洋画家」と自称しつつも、西洋を罵倒し、「わざと呑気な扁舟を泛べて此桃源に溯」り、東洋の詩境を求めている。また、「他を教育すべき地位」にあると吹聴しつつも、那古井で「修行」している。

つまり、矛盾した両面を併せ持つ画工は、一つの世界にある矛盾した両面、ないし二つの対立した世界を同時に伝えるという感性が見てとれる。

三. 一人称の変化

前述したように、視覚から画工と那美との関係が論じられてきたが、語り手

がどのような位置や姿勢で語っているかも見逃せない。大石直記氏^①は『草枕』の一人称の語り手の位置について次のように指摘している。

「草枕」には、一人称小説という形式を採りながら、テキスト全体を統率するはずの《余》と称する一人称の語り手を事実上相対化する、更に上位に位置する語り手の視点が存在する。その介在が認められるのは、「八」章末尾である。(中略)〈作者〉と思しきこの語り手は、《孤村に》迫り来る《現実世界》の影響の下、やがて《湖北の広野を血潮に染むる》戦地へと赴いていくことになる青年久一と、語り手《余》とを《運命》的に隣り合わせ、また、対置して、《余》を指して《夢見る事より外に何等の価値を人生に認め得ざる一画工》と命名する。(中略)「草枕」の執筆動機にそもそも、あるいは、少なくともその執筆途上において、《画工》への批判は胚胎され、進行していたとしなければならない。

確かに第八章の末尾では、一人称の語り手は自己を対象化し、批判することが窺える。しかし、一人称現在形の語り手の態度は、果たして一定不変のものなのだろうか。むしろ、那古井の旅を追体験しつつ、一人称の語り手自身も変化していくのではないか。この変化こそ、語っている時点におけるもう一つの物語を作り出しているのであろう。

ここでは、一人称の変化を「余」と那美の相対する場面で辿ってみたい。第三章と第六章では、語り手は「余」と那美の出会いの場面と、那美の振袖の場面について以下のように語っている。

もうどう焦慮ても鼓膜に応へはあるまいと思ふ一刹那の前、余は堪らなくなつて、われ知らず布団をすり抜けると共にさりと障子を開けた。(中略) 怖いものも只怖いもの其儘の姿と見れば詩になる。凄い事も、己れを離れて、只単独に凄いのだと思へば画になる。(中略) われは草鞋

旅行をする間、朝から晩迄苦しい、苦しいと不平を鳴らしつづけて居るが、人に向つて曾遊を説く時分には、不平らしい様子は少しも見せぬ。(中略) 余が今見た影法師も、只それ限りの現象とすれば、誰れが見ても、誰に聞かしても饒に詩趣を帯びて居る。(三)

余は覺えず鉛筆を落として、鼻から吸ひかけた息をぴたりと留めた。花曇りの空が、刻一刻に天から、ずり落ちて、今や降ると待たれたる夕暮の欄干に、しとやかに行き、しとやかに帰る振袖の影は、余が坐敷から六間の中庭を隔て、重き空気のなかに蕭寥と見えつ、隠れつする。

女は固より口も聞かぬ。(中略) 金屏を背に、銀燭を前に、春の宵の一刻を千金と、さゞめき暮らしてこそ然るべきこの装の、厭ふ景色もなく、争ふ様子も見えず、色相世界から薄れて行くのは、ある点において超自然の情景である。(中略) またかう感じた。うつくしき人が、うつくしき眠りに就いて、その眠りから、さめる暇もなく、幻覚の儘で、此世の呼吸を引き取るときに、枕元に病を護るわれ等の心は嘸つらいだらう。(中略) 慈悲だから、呼んで呉れるな、穩かに寐かして呉れと思ふかも知れぬ。それでも、われは呼び返したくなる。余は今度女の姿が入口にあらはれたなら、呼びかけて、うつゝの裡から救つてやろうかと思つた。然し夢の様に、三尺の幅を、すうと抜ける影を見るや否や、何だか口が聴けなくなる。今度はと心を定めて居るうちに、すうと苦もなく通つて仕舞ふ。(六)

この二つの場面から、主に二つのことが窺える。

一つは、「女は固より口も聞かぬ」(点線部) などからみられるように、「余」と那美との対話が排除されたため、物語の証人が語り手「余」だけになっている。こうして、物語の意味づけは、「余」という画工の注釈によるしかない。

もう一つは、語り手が那美によって触発された芸術論など饒舌な独白を展開するにつれて、一人称単数から一人称複数へと変化し、また再び一人称単数に

戻るといふ傾向が見られる。

そして、一人称が変化するにしたがって、文体の変化も見られる。語り手が想像に耽ったとき、「金屏」、「銀燭」、「春の宵の一刻を千金」など、漢詩文的言葉を使用するようになる傾向がある。語り手は、那美をみる視覚的情報をそのまま読者に伝えるのではなく、彼自身のなかに既存する歴史的連想のある言葉に当てはめてみるのではないだろうか。

このような語り手の姿勢について、山下航正氏^⑩は、「現在形ということに後景化していた本来の自己言及という性格が、鏡となった那美を通して露呈し、自己を〈発見〉することになった」と述べている。ただし、それより前に、語り手が彼自身の言葉で那美を映しているのではないだろうか。言い換えれば、語り手が鏡だとすれば、語られた対象は、映された像といえるであろう。それゆえこそ、読者に伝える情報は、語り手の設定によって制限され、歪められているといえる。

つまり、一人称単数から一人称複数へ変化するにあたって、語り手は、「画工」として審美的な文体で読者に情報を伝えている。人称や文体が変化したため、語り手は個人の「余」として那美を見るのではなく、画工の「われわれ」として見ていることが窺える。

一人称複数は、基本的に聞き手を含めるものと、聞き手を含めないものと二種類ある。前者は、何か共通した立場で「わたしではないあなた」と「あなたではないわたし」との距離を短縮する一方、「われわれ」の属した世界と「われわれ」以外の世界を区分し、「われわれ」以外の世界に対してより遠い距離をとる機能をしている。後者は、個人としてではなく、自身の属している世界の一員として、その位置や身分を示し、聞き手に対して一定の距離をとる機能をしていると考えられる。

『草枕』においても、一人称複数の変化は、少なくとも前述した二通りの距離の変化を示しているといえる。一人称によって語られた「ユートピア」も、距離のとり方によって変化していく。例えば、第三章と第十二章にも以下の箇

所が見られる。

動か静か。是がわれ等画工の運命を支配する大問題である。古来美人の形容も大抵此二大範疇のいづれにか打ち込む事が出来べき筈だ。(引用者注：那美の顔に対する観察が続く。) (三)

こんな考をもつ余を、誤解してはならん。社会の公民として不適當だ抔と評しては尤も不届きである。(中略) 芸術は、われ等教育ある士人の胸裏に潜んで、邪を避け正に就き、曲を斥け直にくみし、弱を扶け強を挫かねば、どうしても堪へられぬと云ふ一念の結晶して、燦として白日を射返すものである。(十二)

このように、最初から「われわれ」という一人称複数の範囲から那美が排除されていることが窺える。そして、前述した「われ<は草鞋旅行をする間」「われ等の心は嘸つらいだらう」の「われわれ」には、語り手と判断を共にする読者が含まれている。

ところが、後の「われ等画工」「われ等教育ある士人」になると、読者よりやや高い地位が強調されていることが窺われる。なかでも、第十二章になると、語り手は相手の誤解と反論をも想定していることが見られる。そのため、「われ等教育ある士人」には読者さえ含まれない¹³ことになる。

つまり、人称の変化によって、「余」が語っている「ユートピア」の区分の仕方が変化していく。語り手は、読者と判断を共にする立場から、孤立していく過程が見えてくる。言い換えれば、読者と共有した世界から、次第に「余」の孤立した「ユートピア」になっていくと考えられる。

四. 語られた「ユートピア」と一人称の機能

『草枕』の結末になって、一人称の語り手はさらに変化していく。結末で主

要人物がそろって登場する傾向が、漱石の初期作品、例えば『吾輩は猫である』^④、『薙露行』、『趣味の遺伝』などにみられる。ここで語り手は、登場人物の関係を組み合わせ、全体の構造を決める機能をしている。つまり、結末になって、はじめて物語が明確になるともいえるであろう。

結末では、従軍にいく久一を見送るため、主要人物は、舟に乗って現実世界に向かう。舟の一行と対照して岸の場面が描かれている。

岸には大きな柳がある。下に小さな舟を繋いで、一人の男がしきりに垂綸を見詰めて居る。一行の舟が、ゆるく波足を引いて、其前を通つた時、此男は不図顔をあげて、久一さんと眼を見合せた。眼を見合せた兩人の間には何らの電気も通はぬ。男は魚の事ばかり考へてゐる。久一さんの頭の中には一尾の鮒も宿る余地がない。一行の舟は静かに太公望の前を通り越す。(十三)

岸の場面では、「太公望」（戦争にかかわっていない那古井の住民）によって、舟に乗った「一行」が相対化されている。「太公望」と久一が眼を合わせたものの、「兩人の間には何らの電気も通はぬ」。物理的に近い場所にいつつも、両者は心理的に遠く隔たっていることがみてとれる。そして、「太公望」と異なり、舟にいる「一行」は、久一と同じ立場にいることが窺える。つまり、ここでの「一行」には久一も含まれているといえる。

ところが、語り手の独白がさらに続くと、「余ら一行」という一人称複数の範囲が変化していくことがみられる。

腥き一点の血を眉間に印したるこの青年は、余ら一行を容赦なく引いて行く。運命の縄は此青年を遠き、暗き、物凄き北の国迄引くが故に、ある日、ある月、ある年の因果に、この青年と絡み付けられたる吾等は、其因果の尽くる所迄此青年に引かれて行かねばならぬ。因果の尽くるとき、彼

と吾等の間にふつと音がして、彼一人は否応なしに運命の手元迄手繰り寄せらるゝ。残る吾等も否応なしに残らねばならぬ。(十三)

こうして、それまで久一と同じ立場にいた「余ら」は、戦争に行く久一と残る「吾等」に分離することになる。「太公望」と舟の「一行」との対照から、久一と「余ら一行」「吾等」との対照に変化していく。同じような分離は、続く汽車の場面にも見られる。

蛇（引用者注：汽車）は吾々の前でとまる。横腹の戸がいくつもあく。人が出たり、這入つたりする。久一さんは乗つた。老人も兄さんも、那美さんも、余もそとに立つて居る。

車輪が一つ廻れば久一さんは既に吾等が世の人ではない。遠い、遠い世界へ行つて仕舞ふ。其世界では煙硝の臭ひの中で、人が働いている。さうして赤いものに滑つて、無暗に転ぶ。空では大きな音がどどん<と云ふ。是からさう云ふ所へ行く久一さんは車のなかに立つて無言の儘、吾々を眺めて居る。吾々を山の中から引き出した久一さんと、引き出された吾々の因果はこゝで切れる。もう既に切れかゝつて居る。車の戸と窓があいて居る丈で、御互の顔が見える丈で、行く人と留まる人の間が六尺許り隔つて居る丈で、因果はもう切れかゝつてゐる。

車掌が、ぴしゃり<と戸を閉てながら、此方へ走つて来る。一つ閉てる毎に、行く人と、送る人の距離はますます遠くなる。やがて久一さんの車室の戸もぴしゃりとしまつた。世界はもう二つに為つた。老人は思はず窓側へ寄る。青年は窓から首を出す。

「あぶない。出ますよ」と云ふ声の下から、未練のない鉄車の音がごつとり<と調子を取つて動き出す。窓は一つ一つ、余等の前を通る。久一さんの顔が小さくなつて、最後の三等列車が、余の前を通るとき、窓の中から、又一つ顔が出た。(十三)

汽車の場面においても、久一が「吾等が世の人ではない」、「因果はこゝで切れる」、「世界はもう二つに為つた」から窺えるように、「久一」（現実世界）によって「残る吾ら」が、さらに相対化されていく。

要約すれば、一人称複数の「われわれ」は、まず岸にいる「太公望」によって相対化され、後に久一によって相対化されることになる。つまり、最後の「われわれ」は、那古井と現実世界との境界領域にいたることがわかる。しかも、ここから語り手は、比喩的で抽象的な文体で、目の前にない「運命の縄」「遠い世界」（波線部）等戦争の世界についても語り始めた。これまで背景として排除された戦争の現実世界は、前景になっている。

このように、複数の世界が一人称によって同時に現前化されている。『草枕』と同時期に執筆された漱石の『文学論』は、このような人称による「幻惑」を説いており、なかでも、スペンサーの『文体論』を発展させた「間隔論」¹⁵は次のように述べている。

取材の幻惑は材そのもの、質に因つて決す。表現の幻惑は技そのもの、巧を待つて定まる。間隔の幻惑は距離其もの、遠近に支配せらる。間隔の幻惑は質にあらず技にあらず単に位地にあり。(中略)是に於て読者と篇中の人物との距離は時空両間に於て、他に妨げなき限り、接近せしむるを以て幻惑を生ずるの捷徑とす。(中略)是に由つて之を觀れば、空間短縮法の一方は中間に介在する著者の影を隠して、読者と篇中の人物とをして当面对坐せしむるにあり。之を成就するに二法あり。(中略)或は読者を著者の傍らに引くに代ふるに、著者自から動いて篇中の人物と融化し、毫も其介在し独存するの痕跡を留めざるが如き手段を用ふ。此時に當つて其著者は篇中の主人公たり、若しくは副主人公なり、もしくは篇中の空気を呼吸して生息する一員たり。従つて読者は第三者なる作家の指揮干渉を受けずして、作物と直接に感触する便宜を有す。

「間隔論」において、「取材」と「表現」に限らず、「間隔」による「幻惑」も可能だと漱石は述べている。「間隔の幻惑は距離其もの、遠近に支配せらる。間隔の幻惑は質にあらず技にあらず単に位地にあり」と、語り手の距離のとり方を強調している。この「距離」には時間と空間と二種類あり、空間短縮法にはさらに二種類ある。すなわち、「読者を著者の傍らに引く」方法と、著者自から動いて篇中の人物と融化」する方法を説き、人称によって作られた「空間」性を説いている。

また、野口武彦氏¹⁶は「漱石の『間隔論』は、じつは人称論である。人称は視界方位と時間深度を規定する」と指摘したが、さらに言えば、二番目の「空間短縮法」は、まさに傍観者としての一人称の語り手を指しているのである。

『草枕』では、一人称の語り手によって、距離と空間が操作され、「幻惑」が生成されている。一人称の変化にしたがって、これまでの「ユートピア」の主人公は現実世界の人となり、そのかわり、語り手と離れた世界（岸のむこう）が「ユートピア」になっている。すなわち、一人称の変化によって、「ユートピア」の内実が変化している。

なかでも注目すべきことは、結末の一人称複数が、それまでの範囲と異なり、その中に那美と「余」が同時に含まれていることである。つまり、結末になってはじめて「余」が同じ立場で那美を見ることができたと考えられる。

結末の「憐れ」の瞬間における「余」と那美の立場について、大津知佐子氏¹⁷はこう述べている。

この瞬間、「人の世」も「人でなしの世」も、そして迎ってきた過去という時も超えて、二人は「人」として向かい合い、一瞬一瞬ふれあえる自己と他者の関係のはざまに、立つことができたのかもしれない。（中略）あらたな旅立ちに挑んでいくであろう画工の傍らには、那美という他者が、同じように立っている。

確かに「憐れ」の瞬間には「余」と那美が「同じように立っている」ことが見られる。しかし、「余が胸中の画面は此咄嗟の際に成就したのである」とあるように、それまで融合した「われら」は、那美と前夫の出会った瞬間に、再び那美と「余」に分離したことも看過できない。つまり、「憐れ」の瞬間とは、那美と共有した世界から、那美と分離した画工の世界に転換した瞬間といえるべきであろう。

五. おわりに

従来、『草枕』に関する論考は、作家論と作品のイメージ論が多く、文体からの研究が徹底していないことが指摘されている。なかでも一人称の変化を考察する研究はなかった。そこで、本稿では、自称画工の自己設定と一人称の変化に注目し、一人称によって語られた「ユートピア」の特異性を明らかにした。

画工の芸術論が展開されるにつれ、一人称の変化が見られる。これは、単なる人称の問題のみならず、語り手の姿勢や態度、つまり語り手の距離のとり方の問題とも考えられる。

一人称単数が一人称複数に変化するにしたがい、個人としての意識が一般的な画工の意識に変化していく。最初から一人称複数の範囲から那美が排除されているが、次第に読者と共有した世界からも離れ、孤立した語り手が「ユートピア」を作り出す過程が見えてくる。つまり、一人称の変化によって「ユートピア」(世界)の区分の仕方が変化していく。

さらに、結末の一人称複数の変化によって、複数の世界が相互相対化していく。前夫と出会う瞬間まで「余」が、はじめて那美と「われら」に融合し、同じ立場で那美を見ることができた。だが、「憐れ」の瞬間において、再び那美と「余」が分離した。つまり、「憐れ」の瞬間とは、那美と共有した世界から、那美と分離した画工の世界へと転換した時点と考えられる。

『草枕』の「ユートピア」は、単なる現実逃避の美的理想郷でも世紀末の悪夢の場所でもなく、一人称の制限と変化によって変わりつつある、夢と現実との

間で揺れている世界なのである。矛盾した両面を併せ持つ語り手によって語られた「ユートピア」は、どちらか一方に定着することを拒否している。一方の夢を読者に伝えながら、他方の現実を暗示しているといえる。このような語り手の「曖昧さ」こそ『草枕』の魅力である。

なお、複数の世界を同時に配置する一人称は、『草枕』の後にも『坑夫』、『坊っちゃん』、『こゝろ』等の作品で機能している。この意味においても、『草枕』は近代的一人称小説の新しい試みといえるであろう。

[注]

- ①『草枕』は、一九〇六年（明治三十九年）九月一日に『新小説』（第十一年第九卷）に全文一挙掲載され、一九〇七年（明治四十年）一月一日に『鶉籠』（春陽堂）に収録された。
- ②赤井恵子『『草枕』研究史概観』（『方位』一九八三年七月）に「作品内の多様な要素の結びつきを一望するような論は、可能だろうか。その前に『矛盾』、『二律背反』で片付けられてきた『草枕』内のさまざまな分裂を、できるならば、さらにくわしく構造化してゆく必要がある。そのことはまた、『草枕』のみならず、漱石研究史における、作家の理念を中心としたアプローチと、作品中の各種のイメージを中心としたアプローチとの分裂についても言えることであろう」とある。
- ③亀井秀雄『草枕』（『國文學』一九九四年一月臨時増刊号）に「もう一つ次のような傾向を想定したい。それは語り手「余」が画工を自称した、旅の虚構化あるいは虚構の旅として、語りのストラテジの観点から『草枕』をとらえるやり方である。（中略）それは作家論の一変種にすぎず、赤井恵子の言う「分裂」した二つの傾向はじつは意外に通底しているのである」と、語りの観点からの『草枕』論は作家論に回収してしまう不徹底な部分を指摘している。
- ④既出、「草枕」中の「研究の現在」。
- ⑤中島国彦『草枕』（『國文學』一九八七年五月）にも「論じる手がかりが多いが、なかなかトータルな作品理解は難しい。小さくまとめるのではなく、ある角度から切り込んだ“試論”がもっと試みられてよいのではないか。（中略）人称の問題や美術との関わりなど、先行研究を踏まえ、より深める必要がある。」とあるように、「人称の問題」が指摘されている。
- ⑥「余が『草枕』」（『文章世界』一九〇六年十一月十五日）、「文章一口話」（同）、「写生文」（『読売新聞』一九〇七年一月二十日）。なかでも、「余が『草枕』」には「この俳句的小説一名前は変であるが一成立つとすれば、文学界に新しい境域を拓く訳である。この種の小説は未だ西洋にもないやうだ。日本には無論ない。それが日本に出来るとすれば、先づ、小説界に於ける新しい運動が、日本から起つたといへるのだ」とある。さらに、『草枕』が刊行された翌年の一九〇七年（明治四十年）一月、雑誌『趣味』（第二巻第一号）には、「昨年の小説界」（無署名）という文章があり、発表当時の『草枕』の影響が窺える。「三十九年の小説界は妙な傾向を現出した。一口に云へば舊套を打破したもの、新奇なもの、創新ものが歓迎せられた。（中略）此間に於て此新奇な舊套を脱した作者の中で三十九年が社会に紹介した尤も著名な人は漱石氏であつた。始終ホトトギスには坊ちゃんを載せて大に一般の注目を惹き九月の新小説に於ては草まくらを公にして一世の耳目を聳動せしめた。其他三月

に出た藤村氏の破戒はエポック、メイキングの作として推稱せられたがこれも漱石と同じ意味に於て時代を劃すべき作品の一つであらう。」とある。『草枕』をはじめとする漱石の小説の「新奇」さが指摘され、藤村の『破戒』とともに、文壇に及ぼす画期的な影響が述べられている。

- ⑦重松泰雄「漱石初期作品ノート——『草枕』の本質」（『文学論輯』一二号 一九六五年三月）。また、東郷克美「『草枕』水・眠り・死」（『別冊国文学夏目漱石必携Ⅱ』一九八二年二月）には「『草枕』は『夢みる事より外に、何等の価値を、人生に認め得ざる一画工』によって仮想された擬似ユートピアである」とある。前田愛「世紀末と桃源郷—『草枕』をめぐる—」（『理想』一九八五年三月）にも「世紀末の悪夢が見えかくれする『草枕』の桃源郷は、個的幻想の領域に収斂せざるをえない。那美さんの『憐れ』を点出することで完成が約束された画工の胸中の『画面』がそれである」とあり、清水孝純『漱石 そのユートピアの世界』（一九九八年十月 翰林書房）にも、「『草枕』一編は、非人情という観念からして、現実世界を大いなる絵として見る、美的ユートピアの構築に他ならなかった」とある。
- ⑧『草枕』には、「桃源郷」「ユートピア」がなく、「桃源」が二箇所出てきている。「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、わざと呑気な扁舟を泛べて此桃源に溯るものはない様だ」（一）「あらゆる春の色、春の風、春の物、春の声を打つて、固めて、仙丹に練り上げて、それを蓬莱の靈液に溶いて、桃源の日で蒸発せしめた精気が、知らぬ間に毛孔から染み込んで、心が知覚せぬうちに飽和されてしまつたと云ひたい」（六）とある。ここで、先行論の「桃源」「桃源郷」「ユートピア」等の用語を「ユートピア」で統一し、トマス・モアの管理社会的「ユートピア」とも区別する。
- ⑨『『草枕』——鏡・「顔」・領有される「那美」』（『國文學』二〇〇一年三月）。
- ⑩「波動する利那—『草枕』論—」（『成城国文学』第四号 一九八八年三月）。
- ⑪「『草枕』・<低徊>と<推移>の拮抗し合う場—<漱石>論へ向けて—」（『国語と国文学』二〇〇〇年五月）。
- ⑫『『草枕』論——一人称の発見と写生文の転換』（『近代文学論集』二〇〇四年十一月）。
- ⑬第六章にも似たような表現があり、語り手の露出が見られる。「強ひて説明せよと云わるゝならば、余が心は只春と共に動いて居ると云ひたい。あらゆる春の色、春の風、春の物、春の声を打つて、固めて、仙丹に練り上げて、それを蓬莱の靈液に溶いて、桃源の日で蒸発せしめた精気が、知らぬ間に毛孔から染み込んで、心が知覚せぬうちに飽和されて仕舞つたと云ひたい。」とあるように、語り手が読者と異なった立場にいることを提示している。
- ⑭高山宏「吾輩は死ぬ」（『漱石研究』二〇〇一年十月 第十四号）を参照。『草枕』終章のはじめには、「余は無論御招伴に過ぎん。御招伴でも呼ばれば行く。何の意味だか分らなくても行く。非人情の旅に思慮は入らぬ。」とあるが、語り手はいなくてもよそうな場面に、意識的に居合わせるこの言い訳として語っているのではないだろうか。
- ⑮『文学論』第四編第八章（大倉書店 一九〇七年五月）。
- ⑯『三人称の発見まで』（筑摩書房 一九九四年六月）。
- ⑰「波動する利那—『草枕』論—」（『成城国文学』第四号 一九八八年三月）。

本稿の引用は岩波版『漱石全集』第二次刊行（二〇〇二年）に拠る。傍線は、引用者に拠るものである。尚、旧字は適宜新字に改め、ルビも一部を除いて省略した。

* 討議要旨

ロバート・キャンベル氏は、ユートピアというものを前提として分析しているが、視点から捉えるという考察によってユートピア小説と読まれてきた先行論とはどのように変わってくるのか、あるいは変わらないのかと訊ねた。それに対し発表者は、『草枕』の中では「桃源」の語が2ヶ所出てくるだけだが、従来の研究では「ユートピア」の語で論じられてきたため用いた。先行論ではユートピアの一面のみ注目されてきたが、本発表では一人称から複数に変化する視点を分析したことで、語り手と読者の位置関係も明確になり、相対的に見ることができたと思う。変化する一人称の視点からすれば、本作品はユートピア小説・反ユートピア小説のどちらも読むことが可能である、と答えた。

青田寿美氏は、ユートピア小説とも反ユートピア小説とも読めるとのことだが、発表要旨に述べられている「意図された『ユートピア』の特異性」とは、結局どのようなものなのか。人称変化によってユートピアも変化し、そうしたさまざまな様相を描きわける試みが『草枕』であったと解釈してよいのか、と確認した。発表者は、境界領域のなかでゆれているユートピアを人称変化への着目で捉えることができることを強調したかった、と補足した。