

"Painting" Ideas : Discourses on Paintings in Natsume Soseki's Kusamakura

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-06-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 齊, 金英 メールアドレス: 所属:
URL	https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1028

観念を〈画く〉こと

—夏目漱石『草枕』における絵画論—

齊 金 英

1. はじめに

『草枕』はよく絵画小説として位置づけられている¹⁾。それは画工の「心眼」(4頁、『漱石全集』第3巻、岩波書店、1994年2月。『草枕』の本文引用は以下同。)に映る絵画的な場面が、語りを通して読者の脳裡に浮かび上がるようにテキストが仕向けているからだ。しかも、「着想を紙に落とさぬとも瑤鏘の音は胸裏に起る。丹青は画架に向つて塗抹せんでも五彩の絢爛は自から心眼に映る」(4頁)、という画工の目論む通り、彩色だけではなく、音声も一つの表象対象となっている。この文字を追っていくうちに脳裏に浮かび上がってくる〈画面〉が全篇を通して、随所に散りばめられている。従って、画工が「非人情」になることを決心し、「画中の人物として、自然の景物と美しき調和を保つ」(14頁)時から、語りを読者の想像を刺激して〈画面〉を生成していくプロセスは始まっており、それは結末で那美の顔に「憐れ」が現れ、「胸中の画面」(171頁)が成就するまで続く。

では、これらの〈画面〉に画工のいかなる絵画理念が投影されているのか。そして、このような絵画理念が、「逸民」さながらの画工が逃げ出そうとしている「現実世界」(167頁)というコンテクストにおかれた場合、どのような意味を持つのか。これらの疑問は、先行研究では十分検証されていない。むしろ、「西洋絵画的にがしぼられ」た、「源泉にある絵画を探索」²⁾することは縷々行われている。また、「もっぱら視覚的な世界に遊び、不可視な心理の世界には踏み込まない」「『非人情』の美学」が「絵画小説を成立させる一つの契機をなす」³⁾という指摘があるように、「『非人情』の美学」にとられるあまり、これらの〈画面〉を浮かび上がらせる語りの彼方にある画工の「不可視」の「心持ち」(9頁)がなおざりにされる嫌いがある。

画工にとって、抽象的な観念を体現している、「不可視」の「心持ち」は、まさに重要な絵画的要素である。結末の「胸中の画面」の「憐れ」に対する画工の拘りがこれを物語っている。実際、『草枕』では、様々な〈画面〉に「様々の憐れ」(85頁)が〈画き〉込まれている。そこに「『非人情』の美学」に収まりきれないものが表象されているのも間違いないだろう。「心持ち」こそ「心理の世界」と強く結びついているからだ。また、「画にかいた声」(21頁)や「永久という感じを出す」(122頁)という言葉が示しているように、これらの画面に音声や時間も〈画き〉込まれている。本稿では、古今東西の博識を備えている自称洋画家の画工が『草枕』に散りばめた様々な〈画面〉に、音声や時間も含めたどのような観念的な要素が投影されているのか、それが同時代的にどのような意味を持つのか、について考察したい。

2. 「声」と「朦朧」たる美を〈画く〉

2.1. 音曲画題

画工は音や声の美しさや「憐れ」に対して鋭敏な神経を持っている。たとえば、雲雀は「魂全体が鳴くのだ」（6頁）と感じ、馬子唄は「憐れの底に気楽な響きがこもって、どう考へても画にかいた声だ」（21頁）、という。彼にとって、音声や調べも「画」に〈画き〉込み得るものである。

峠の茶店で画工は初めて那美の話を聞いた。そこで思い浮かんだのがミレーのオフエリヤ（オフィーリア）が水面に浮いている画面である。その夜、那美と「身の成り行き」（25頁）が似ている、悲恋の死を遂げた「長良の乙女」が「オフエリアになつて」、「笑ひながら、うたひながら、行末も知らず流れを下る」（30頁）様子が、彼の夢に登場してくる。ここでは、古今和洋の時空間が連続性をもって〈画面〉を構成している。一連の動的な〈画面〉が展開されて行くが、読者の脳裡に漂う最も印象的な残像は、水に流れながら、歌っているオフエリヤの姿であろう。ミレーの《オフエリヤ》は、オフエリヤの歌声を画面の向こう側で想像させる作品である。一方、画工の夢の中の〈画面〉も歌声を響かせている。そこで響いていた歌はといえば、「長良の乙女」が鏡が池に身を投げる前に詠んだ歌であろう。すぐ「椽の近く」（31頁）で、那美が繰り返しこの歌を歌っていたからだ。「夢のなかの歌が、此世へ抜け出したのか、或は此世の声が遠き夢の国へ、うつゝながらに紛れ込んだのか」（31頁）、という夢と現実の境界線が朦朧化されている情景である。それをつないでいたのが、「あきづけば、をばなが上に、おく露の、けぬべくもわは、おもほゆるかも」と、「聞えぬ筈のものが、よく聞える」（31頁）細い歌声である。もっとも、歌や音楽は抽象的な感興を表す手段として適していると画工は思っている。そして、「長閑な馬子唄」は「画にかいた声だ」、と思う画工にとって、歌や声は「画」に〈画く〉ものだ。鏡が池に飛び込む前に「長良の乙女」が詠んだこの「憐れな歌」（55頁）は、画工の夢とうつつの両方の〈画面〉に〈画き〉込まれているのだ。

目が覚めた画工は、この「天下の春の恨みを悉く萃めたる調べ」（31頁）に、「慕つて飛んで行きたい気がする」（32頁）ほど心が乱される。思わず障子を開けた途端、彼の目に入ったのは一幅の「画」になるような風景であった。それは、「花ならば海棠かと思はるゝ幹を背に、よそよそしくも月の光りを忍んで朦朧たる影法師が居た」（32頁）情景である。画工は一瞬、「出帰りの御嬢さんとしては夜なかに山つゞきの庭に出るのがちと不穩当だ」（32頁）、と「詮議立て」（34頁）をしてしまう。しかし、「非人情」の「立脚地」（35頁）を取りもどした彼は、「——孤村の温泉、——春宵の花影、——月前の低誦、——朧夜の姿——どれも是も芸術家の好題目である」（34頁）と気づく。「海棠の露をふるふや物狂ひ」、「花の影、女の影の朧かな」、「春や今宵歌つかまつる御姿」（36頁）等、いくつかの俳句が自然と湧き出てくる。これらの俳句は読者の脳裡に、画工が障子を開けた瞬間に目に入った〈画面〉を再度呼び戻す効果を持つ。その一つ一つが焦点化された画面描写になっている一方で、組み合わせると「饒に詩趣を帯びて居る」（34頁）パノラマ〈画面〉を構成する。そ

して、この語りと画工の詩を通して言語化された〈画面〉に二つの絵画理念が確実に埋め込まれていると言える。一つは音曲画題で、一つは「朦朧」たる美である。

まず画工の夢とうつつの二つの〈画面〉を貫いているのは、「音楽の調子をイメージ化する」音曲画題⁴⁾そのものである。「長良の乙女」の歌が両方の〈画面〉から響いてくるからだ。洋画家である画工の理想的な〈画面〉に、東洋的な音曲画題の要素が込められていることは注目し得る。同時代的に見ると、日本で音曲画題に挑戦していたのは日本美術院の画家たちであった。岡倉天心(1862-1913)の発案で明治33年(1900年)前後から、彼らは様々な音曲画題に取り組んでいた。例えば、菱田春草(1874-1911)が1900年に創作した《常磐津 伏姫》は、三味線音楽「常磐津」の曲目から題材をとった音曲画題の代表作である。同時期に「音曲の雰囲気、気分」という幻想的観念的な世界をイメージしようとした作品が美術院の画家たちにより多く創作されている⁵⁾。この音曲画題は「歴史画題以上に騒がれ」、1900年の第八回絵画共進会を前に関東地方の新聞が「音楽をテーマに絵画展を開く」と連日報道していた⁶⁾。

しかし、これらの観念的なテーマを表現する作品は公開するや否や世間から酷評を受けた。例えば、春草の《常磐津 伏姫》は、「伏姫の形と来た日には、お化けか何だか、まるで評にかゝったものじゃない」、と批判されている⁷⁾。このような批判の背後には日本美術界の複雑に絡み合った軋轢があった。さらに、観念的な音曲の世界を絵でイメージ化することの難しさ、それから当時日本美術院の画家たちが挑んでいた輪郭線をぼかしてかく革新的な「没線」描法にあり、この観念を表現するという理想を持った、伝統に挑む革新的な「没線」描法が、「朦朧体」という蔑称で世間から批判されていたのは周知の事実である⁸⁾。

2.2. 「朦朧」たる美

『草枕』では、画工が詩的な好題目だと思い描く〈画面〉から、音曲画題の痕跡を窺わせているばかりでなく、当時批判の矢面に立たされていた「朦朧体」に対する親近感さえ窺わせている。「朦朧」はポジティブな意味合いで様々な絵画的な場面を飾っている。例えば、山路の七曲りで雨に遭遇したときの様子だが、「馬子の姿は影画の様に雨につゝまれて、又ふうと消えた」、「茫々たる薄墨色の世界を、幾条の銀線が斜めに走る」(14頁)、というイメージは、「朦朧体」の一典型でもある。実際、春草の盟友である横山大観(1868-1958)は《四季の雨》(1898年作)で、「春の霞のような朦朧とした雨」⁹⁾の情景を描いている。「朦朧体」は「温潤な日本の気候風土によくみられる煙雨や霧霏などを表現するには適していた」¹⁰⁾からだ。

また、那美も「朦朧」たる美を纏っている。「花ならば海棠かと思はるゝ幹を脊に、よそよそしくも月の光りを忍んで朦朧たる影法師が居た」という、「春宵の花影」や「朧夜の姿」はそのまま一幅の「朦朧体」の「画」を読者の脳裏に浮かび上がらせる。特に、「春の夜の灯を半透明に崩し抜けて、部屋一面の虹霓の世界が濃かに揺れるなかに、朦朧と、黒きかとも思はるゝ程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る」(91頁)、この風呂の場面は最も「朦朧」たる美を醸し出している。画工はこのような「朦朧」的な〈画面〉を、「芸術的に観じて申し分のない」(92頁)と評価している。彼が当時世間から罵倒

されていた「朦朧体」の芸術性を評価していることは興味深い。

「現今洋画といはれてゐる油画も水彩画も又現に吾々が描いてゐる日本画なるものも、
「凡て一様に日本画として見らるゝ」「時代に至らば、今日の洋画とか日本画とかいふ如く、
絵そのものが差別的でなくつて、皆一様に統一されて了ひ只其処に使用さるゝ材料の差異の
みが存することゝ思ふ」¹¹⁾と、「朦朧体」の誹りを受けてきた春草は、1910年に問題提起を
している。いかにも画工の共鳴を呼ぶような発言である。「屁の勘定」(131頁)をされて
「画」がかけなくなっている画工は、春草と同様に「差別」がなくなることを切望していた
にちがいない。

3. 「心持ち」を〈画く〉

3.1. 「心持ち」とは？

「どこへ越しても住みにくいと悟つた」(3頁)画工にとって、俗世間から離れることは空
間的な問題というより、むしろ「心持ち」という観念の問題である。俗世間からの逃げ場と
しての詩画や芝居などの芸術的な領域においても同じことが言える。創作するにしても、鑑
賞するにしても、「俗念を放棄して」、「塵界を離れた」「心持ち」(9頁)、すなわち利害から
遠ざかる心境が肝心である。有名な田園詩人陶淵明(365-427)や山水詩人王維(692-761)
の詩境が彼にとって「葉になる」のも、そこで詠われているのが、「超然と出世間的に利害
損得の汗を流し去つた」「心持ち」(10頁)だからだ。従って、画工は、「人事葛藤の詮議立
て」(12頁)を細心の注意を払って排除しなければならない。彼の那古井への旅は「非人情」
という「心持ち」を求める旅でもあるのだ。

そして、画工が追求している絵画的理想とは、「只眼前の人事風光を有の儘」にかく「普
通の画」ではなく、「わが感じたる物象を、わが感じたる儘の趣を添へて、画布の上に淋漓
として生動させる」(75頁)ものである。画工は、「ある特別な感興」(75頁)である「心
持ち」を表現しようとしている。この「心持ち」は、「神往の気韻」や「物外の神韻」とも
言うが、「自然界に存するものとは丸で趣を異にする」「抽象的な考」(76-77頁)を指す。
だから、「心持ち」が伝えられているものは「普通の人から見れば画とは受け取れない」(76
頁)嫌いがある。画工は、「物外の神韻」をかけた「泰西の画家」はほとんどいないのに対
して、この「難事業」に「指を染め得た」(76頁)のは、中国の宋代の画家文与可(1018-
1079)や日本の雲谷(1547-1618)や池大雅(1723-1776)等、東洋の画家たちだという。
画工は西洋画家であるが、「画」で表象しようとしているものは寧ろ西洋画に欠けている東
洋的な要素である。

同時代の読者なら、すぐ思いつくと思われるが、「心持ち」は日本美術院の画家たちの指
導に当たった橋本雅邦(1835-1908)が主張したものである。それは、「外形を正確に写す
ことよりも『生氣』をとらえる」ことを重要視し¹²⁾、「趣き」や「理想と云ふことにも通ず
る」¹³⁾ものである。この「思想的な内容を作品に盛り込もうとする傾向」が、春草、大観ら
の「考へ」をかく絵によく現れていた¹⁴⁾。「心持ち」とは、意識に浮かんでくる抽象的な観
念にはかならない。画工が「胸中の画面」で表現しようとしているのは、まさにこの種の抽

象的な観念である「考へ」、言い換えれば「心持ち」である。

3.2. 椿と「永久と云ふ感じ」

画工は、「長良の乙女」が身を投げたという伝説の鏡が池のほとりで、「年々落ち尽す幾万輪の椿」の様子を見て、「こんな所へ美しい女の浮いてゐる所をかいたら」（122頁）、と思案する。そして、「私が身を投げて浮いて居る所を」「綺麗な画にかいて下さい」（117頁）と挑発してくる那美の顔が、この〈画面〉に一番似合うと思ひ定める。「野武士」を見て「憐れ」を漂わせる那美の顔をそのまま鏡が池に浮いている那美に移植し、目線の先に、「血を塗つた、人魂の様に」、「ぼたりぼたりと」、「長へに落ちて」（122頁）いる椿の花を配置する構図である。

「椿の花の赤いイメージは」「大量死のイメージ」¹⁵⁾を喚起するという指摘があるように、「胸中の画面」で那美が「憐れ」を顔に漂わせて見つめている椿は、同時代における日露戦争の兵士の犠牲を讀者の内面に喚起する効果を持つ。画工が椿から感じ取った、「未練のない」「血を塗つた、人魂の様に」、「ぼたりぼたりと」、「又ぼたりと落ちる」（121-122頁）という、目を逸らしたくなるような刺激的な情緒には、彼が努めて思考を停止して排除しようとしている日露戦争の血腥い戦場のリアルな流血と、そこでの犠牲に対する〈無意識〉が働きかけているだろう。テキストの内部時間である1905年春と言えば、1904年8月から三回にわたる惨烈極まりない旅順攻囲戦を経て旅順はすでに陥落していた。この旅順攻囲戦では、実に数万人に及ぶ若い日本兵士が、まるで生きることに「未練のない」ように、塹壕に次から次へと飛び込み、血を流してそこを埋め尽くすように死んでいった。椿により引きおこされた画工の血を連想させる情緒は、現実における生々しい犠牲の〈画面〉を讀者の内面に投影するように働く。

しかし、これだけではない。椿を見つめるときの画工の内面に、実に様々な情緒（「心持ち」）がよび起こされている。まず、画工は「ぱつと燃え立つ」「深山椿」から、「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」「魔力」を持つ「妖女」を想像する（121頁）。椿の花が「眼を醒す程の派出やかさ」と、「言ふに言はれぬ沈んだ調子を持つてゐる」（121頁）からだ。画工に恐ろしさをもたらし椿の、鏡が池の周辺の自然からの〈逸脱〉は、村共同体のなかで危険視されている那美との共通性を示している。那美も村人たちから「薄情」だと非難され、男性を戸惑わせ死をもたらし「あぶねえ」「狂印」（61、66頁）として敬遠されている。画工が椿を忌避しているように、村人たちもまた那美を忌避しているようだ。

中世ヨーロッパの「魔女狩り」では、多くの無辜な命が「罪人」として奪われた。画工の情緒はこの事実を踏まえている。彼は、「見た人は彼女の魔力から金輪際、免るゝ事は出来ない」、と人を魅惑する「魔力」を感じ取る一方で、「屠られたる囚人の血」（121頁）の要素を同時に椿の花から読みとっている。

「帯の間に椿の花の如く赤いもの」（129頁）をちらつかせ、「常住芝居をして居る」（147頁）那美も、このような「魔女」的な要素をまとっている。中世ヨーロッパでは、人々の様々な不安や恐怖から来る妄想が彼らを魔女狩りに駆り立てた。「親方」が代表する村人た

ちの不安や恐怖も、那美を「あぶねえ」「狂印」だと思い込ませているのではないだろうか。もちろん、ヨーロッパの「魔女狩り」がすでに衰退し収束した20世紀初頭において、博識な画工が「魔女」の存在を信じるわけがない。実際、彼自身も「屁の勘定」という名の美術的な「魔女狩り」にあっているからだ。

「上部はどこ迄も派手に装つてゐる。然も人に媚ぶる態もなければ、ことさらにひとを招く様子も見えぬ。ぱっと咲き、ぼたりと落ち、ぼたりと落ち、ぱっと咲いて、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いる」(121頁)と、画工は椿から永久の時間の流れという「心持ち」をも感じ取っている。「椿が長へに落ちて、女が長へに水に浮いてゐる」「胸中の画面」に一瞬と永遠の生と死と憐れな情緒が閉じ込められている。時空を超越した抽象的な「人間を離れないで人間以上の永久と云ふ感じ」(122頁)が表象されているのだ。

3.3. 「様々の憐れ」

このテキストのなかで、画工はさまざまな場面で「様々の憐れ」に遭遇している。山路の「長閑な馬子唄」の「憐れ」は、人間も自然の一点景と化したときに湧き出る魂の声に対する素直な感動だろう。一方、画工是那美に「あの歌は憐れな歌ですね」(55頁)と言っている、夢とうつつの狭間から漂ってくる那美の歌声の「憐れ」も一種の魂からの感動を示している。これらの「憐れ」は無論画工の語り描く〈画面〉に織り込まれている。

そして、もう一つ画工が強く「憐れ」を感じている〈画面〉は、温泉で湯浴みする場面である。「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、柔らかにつゝんで、古き世の男かと、われを疑はしむる」(85頁)という。辺り一面を埋め尽くしている「烟り」、または「鶯」は、「薄絹を一重破れば、何の苦もなく、下界の人と、己れを見出す様に、浅きものではない」(85頁)という。つまり、この「春宵」(85頁)の「憐れ」は、「下界」にいながら、「下界」から超脱する雰囲気醸し出している。そこに、那美が「娉婷」(91頁)たる裸体で現れる。画工はその瞬間に、「只ひたすらに、うつくしい画題を見出し得たとのみ思つた」(89、90頁)。この場面はまさに「俗埃」を離れた湯煙の「憐れ」と、「自然」な「朦朧」たる美の「神往の余韻」(92頁)が競演する〈画面〉そのものであるろう。

しかし、画工が一番こだわったのは「胸中の画面」の那美の顔に〈画き〉込むつもり「憐れ」ではないだろうか。この「憐れは神の知らない情で、しかも神に尤も近き人間の情である」(123頁)という。この「憐れ」も、前述したいくつかの〈画面〉を漂う心から湧き出る情動そのものであり、道徳からも、利害関係からも自由になっている。それは、「御金を拾ひに行くんだか、死に、行くんだか」(158頁)の「野武士」が、日露戦争の戦場である満洲にいく列車に乗っているところを、那美が見かけて咄嗟に浮かべた表情である。この場面から判断すると、ここの「憐れ」は、人為的な意識操作が伴わない、本能に近い、気の毒がる感情である。「人を馬鹿にする微笑と、勝たう、勝たうと焦る八の字のみである」那美の「眉宇」に、「咄嗟の衝動で」、「此情」(123頁)が現れることを、画工が確信していたようだ。

3.4. 「惻隱の心」と「憐れみの情」と「物の哀れ」

「胸中の画面」の「憐れ」は孟子の「惻隱の心」を想起させる。性善説を主張する孟子は、「惻隱之心、人皆有之」（人間なら惻隱の心すなわち他人の不幸をあわれみいたむ同情心を誰でも持っている）¹⁶⁾ という。また、「惻隱之心、仁之端也」（惻隱の心は、仁の端なり）、「無惻隱之心、非人也」（惻隱の心無きは、人に非ざるなり）¹⁷⁾ という。つまり「惻隱の心」は身内から他人へと広がる愛の情の端緒であり、惻隱の心を持たないものは、もはや人間ではないと言っている。孟子はこの「惻隱之心」を「不忍人之心」（他人の苦痛や不幸を見るに忍びないあわれみの心）¹⁸⁾ とも言っている。その具体的な現れは、例えば次の場合である。

今人乍見孺子將入於井、皆有怵惕惻隱之心、非所以內交於孺子父母也、非所以要譽於鄉黨朋友也、非惡其聲而然也。

（ヨチヨチ歩く幼な子が今にも井戸に落ちこみそうなのを見かければ、誰しも思わず知らずハッとしてかけつけて助けようとする。これは可哀想だ、助けてやろうと〔の一念から〕とっさにすることで、もちろんこれ（助けたこと）を縁故にその子の親と近づきになろうとか、村人や友達からほめてもらおうとかのためではなく、また、見殺しにしたら非難されるからと恐れてのためでもない。）¹⁹⁾

つまり、幼い幼児が井戸に落ちそうになっているところを見かけたら、誰でもヒヤヒヤして憐れみの心にとらわれ助けようとする。これを縁故にその子の父母に近づくためでもなければ、周りの人たちに褒められようとするためでもない、名声が悪くなるのを恐れているわけでもない。孟子はこの「惻隱の心」、いわば憐れみの情を、人間なら誰でも持っていると言っている。ただ、それは他者に対する愛の情の端緒にすぎないゆえ、非常に淡いものである。そして、一切の利害損得から自由になっているのが、その特徴である。それは人間が咄嗟に出てくる反応であり、自身の利害を顧みる間もない。このような意味で、那美が汽車に乗っている「野武士」を見て茫然自失する顔に現れてくる「憐れ」は、この「惻隱の心」とほぼ重なる。それはまさに「咄嗟の衝動で」、那美の「眉宇にひらめいた」「人間の情」（123頁）そのものである。

画工が見た那美は、「勝とう、勝とうと焦る八の字」を顔に「普段充滿」（123頁）させている。那古井で「不人情」と非難されている彼女は、「竹影弘階塵不動」（29頁、風ちくえいかいをはらってちりうこかずにそよぐ竹の影、階を掃うように揺れ動くが、階の上の塵は少しも動かない）、という禪的「修業」のもとで、周囲の動静に心を動かされないように努め、「常住芝居をして居る」（147頁）。しかし、元夫「野武士」が戦場行きの汽車に乗っているところを見た瞬間、彼女は「芝居」をすることを忘れる。それは自己防衛を忘れた、反省する暇も無い、「不忍人之心」（または「惻隱の心」）の現れである。

一方、フランソワ・ジュリアンは、「孟子が引き合いに出した忍びざる反応は、そこで描かれた状況を見るかぎり、西洋において伝統的に『憐れみ』ということによって理解されてきたものと完全に一致する」²⁰⁾、と指摘している。確かに、ルソーも類似したテーゼを提示している。

ルソーは18世紀半ばに著した『人間不平等起源論』のなかで、自然状態の人間は本来邪悪である、というホブズが提示したテーゼを批判し、「自然が人々のあいだに」「平等」を「設けた」が、社会を営む「人々」が「不平等」を「打ち立てた」と主張している²¹⁾。「自然状態とはわれわれの自己保存のための配慮が他人の保存にとってもっとも害の少ない状態なのだから、この状態は従ってもっとも平和に適し、人類にもっともふさわしいものであった」と、ルソーは見ている²²⁾。そして、ホブズが「少しも気づかなかった」ひとつの「原理」は、人間は「憐れみの情」を「自然的な美德」として持ち合わせていることである、とルソーはいう。この「憐れみの情」は「或る種の状況において、人間の自尊心のはげしさをやわらげ、あるいはこの自尊心の発生以前では自己保存の欲求をやわらげるために、人間に与えられた原理」であり、「人間が用いるあらゆる反省に先立つものであるだけにいっそう普遍的なまたそれだけ人間にとって有用な徳」であると述べている²³⁾。ここで言う「反省」とは、「自己保存」のために「理性」を強め、「人間を邪魔し悩ますすべてのものから人間を引き離すもの」、を指し²⁴⁾、社会の中で自分の利益を図るために、思索をめぐらせることと理解できる。

『草枕』の主人公画工は、「いざとなると容赦も未練もない代りには、人に因つて取り扱をかへる様な軽薄な態度はすこしも見せない」、「自然の徳は高く塵界を超越して、絶対の平等観を無辺際に樹立して居る」(119頁)という。彼の「自然」的な「平等」への信条は、ルソーのそれとほぼ通底している。また、彼の「出世間」的な「非人情」への志向と同じ方向性を示している。「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。兎角人の世は住みにくい」と痛感している画工には「越す国はあるまい」(3頁)。「現実世界」で生きることを運命づけられた彼はせめて心の「自由」を志向する。「非人情」は彼の心の「自然」状態を示している。彼が忌避している、「人の臀に探偵をつけて」いる、「しつこい、毒々しい、こせこせした、其上づうづうしい、いやな奴」(131頁)は、自己の利害損得に汲々し、「憐れみの情」という「自然的な美德」が薄れ、他人に害を及ぼすことを平気でやり通す。画工が一番痛感しているのは、「文明」が広がる「現実世界」では、『他人にしてもらいたいと思うように他人にもせよ』という、「崇高な、合理的な正義」より、むしろ『他人の不幸をできるだけ少くして汝の幸福をきずけ』という、「完全ではないがおそらくいっそう有効な」「憐れみの情」²⁵⁾が失われたことではないだろうか。「五年も十年も」陰から「屁の勘定」という「人身攻撃」(131、132頁)をされてきた画工にしては、この「自然」状態の「憐れみの情」が尊いものである。

那美は大徹和尚の教えのもとで、「竹影払階塵不動」の境地を目指している。だが、「平衡を失つた機勢に制せられて、心ならずも動きつゞけ」(40頁)る彼女の顔は、その内面の動揺を物語っている。一方で、画工は自己の心が「現実世界」から離脱することで成就しようとする「非人情」の理想に一番近い情として、彼女の顔に「憐れ」を投影する。この「咄嗟の衝動で」、「自己保存」を図る「反省」をする間もなく、彼女の顔に現れた「憐れ」は「憐れみの情」と重なる。

フランソワ・ジュリアンはさらに、この「いかなる個人的な利害関心」も持たない、「他者の死に直面して心が深く動かされる」「憐れみ」において、「ルソーは孟子とそっくりであ

る」という。つまり、「反応の即応性、現象の普遍性、そして利害関心から離れている」意味で、「東西両方の側で、まさに同じ根源的な経験が問題にされている」と指摘している²⁶⁾。古今東西の博識を有し、しかも「自然」的な「平等観」に対して価値評価している画工は、「憐れ」にこだわる所以もここで自明であろう。

『草枕』の「憐れ」は「様々の憐れ」である。そこには、本居宣長が主張した「善悪邪正」という「儒仏の道」から距離をおいた物事への感じ方に通じる一面がある。本居は「物の哀れを知る」について、「世の中にありとしある事のさまざまを、目に見るにつけ耳に聞くにつけ、身に触るるにつけて、その万の事を心に味へて、その万の事の心を知るわが心にわきまへ知る、これ、事の心を知るなり、物の心を知るなり、物の哀れを知るなり」²⁷⁾という。『草枕』の画工はこのような道徳的教戒から自由な「物の哀れを知る」「憐れ」を、さまざまな〈画面〉を通して読者の脳裏に喚起している。一方で、彼の「憐れ」には、孟子やルソーに通じている古今東西の普遍的な「惻隱の心」、すなわち「憐れみの情」が含まれているのである。

4. 対照的な〈画面〉

4.1. 茶の湯と短刀

岡倉天心は1906年5月にニューヨークで出版した *The Book of Tea* (『茶の本』) に、「西洋人は、日本が平和のおだやかな芸芸に耽っていたとき、野蛮国とみなしていたものである。だが、日本が満洲の戦場で大殺戮を犯しはじめて以来、文明国と呼んでいる」²⁸⁾と書きしるし、「平和」が「野蛮」に、「殺戮」が「文明」に、という帝国主義時代の弱肉強食の図式を批判している。さらに、「わが兵士が勇躍して身命を捨てる『生の術』について多くの論評を聞くけれども、茶道についてはほとんど注意が惹かれていない。茶道こそ、わが『生の術』を大いに表わしている」、「もしもわが国が文明国となるために、身の毛もよだつ戦争の光榮に抛らなければならないとしたら、われわれは喜んで野蛮人でいよう」とも説いている²⁹⁾。『草枕』では、まさにこのような「生の術」と「死の術」が併置された〈画面〉が提示されている。

那美の父親の「隠居さん」が久しぶりの宿客である画工と大徹和尚や久一青年を茶の湯に招待し、得意の茶の道具や東洋的な優れた芸術品の品々を品評する。「見て居るうちに、ほおつとする所が尊とい」という出迎えの「支那」の「花毯」(93頁)が象徴的であるように、この茶室はいかにも「芸芸に耽ってい」る平和でおだやかな空気に包まれていた。しかし、この「生の術」が謳歌される席は、大徹和尚と久一の何気ない会話で、その平和な空気が一瞬乱れる。

「わしも一つ欲しいものぢや。何なら久一さんに頼まうか。どうかな、買ふて来て御呉れかな」

「へ、、、。硯を見付けないうちに、死んで仕舞さうです」

「本当に硯どころではないな。時にいつ御立ちか」(104頁)

大徹は日露戦争の戦場である中国の満洲に赴く久一に、本場の硯を買ってもらおうと言う。しかし、兵士が大量に犠牲になっている戦場から果たして生きて帰れるだろうか。出征する久一も含め、その場にいる誰もがすでに希望を持っていなかったようである。出征の現実には平和的な〈画面〉に差し込む一点の腥い血潮である。「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したる孤村に迄逼る」(105頁)、という現実に画工は呑み込まれていく。彼はここで、もはや自分の「非人情」を忘れたように、「朔北の曠野を染むる血潮の何万分の一かは、此青年の動脈から迸る時が来るかも知れない」(105頁)と、リアルな現実世界の殺戮に思索をめぐらせる。彼は「夢みる」自分と、「朔北の曠野」を自らの血潮で染めようとしている青年が一堂に会した現実を、運命として受け入れるほかに術がない。この時の画工の「心持ち」は忍びない「憐れ」以外に何があり得るだろうか。

この茶室の〈画面〉において、茶の湯という東洋的な平和的な「技芸」と隣接した形で、殺伐とした「現実世界」が併置されている。まさに「生の術」と「死の術」が同じ時空間で表象されている。このような表裏対照的な意味合いを帯びる〈画面〉は他にもある。その一つは那美が久一に短刀を渡す場面である。実際この短刀も「隠居さん」が久一に与えた「餞別」(161頁)である。「隠居さん」は茶の湯の道具や芸術品を持っているだけではなく、武器になる短刀を持ち、若い時弓も引けた。「隠居さん」の若きし日々も、やはり平和的な「技芸」と血腥い暴力が隣り合わせに併存していた。従って、『草枕』は過ぎ去った過去への安易な〈郷愁〉を拒む。短刀が登場する場面はいかにもその殺気の閃きと凡そそぐわない対照的な長閑な情景となっている。「午に逼る太陽」の「暖かい光線」(160頁)のなかで、那美は無造作に短刀を久一に投げ出し、「寒いもの」(161頁)を光らせてみせる。

茶の湯も短刀も「隠居さん」の久一のための「餞別」である。そのそれぞれの場面で、平和的な「生の術」と「身の毛もよだつ」「死の術」、暖かい田園風景と寒い刀剣の光が併置され、対照的な情緒を際立たせている。

4.2. 那古井と「現実世界」

久一を吉田の停車場まで送ってきた人々は誰もこの青年の戦死を想像できていただろう。久一に送る短刀には那美親子それぞれの思いがある。老人は久一が「国家の為」に義務を果たすことを望んでいるが、「目出度凱旋して」(162頁)ほしい。一方、那美は「御前も死ぬがい、生きて帰つちや外聞がわるい」(162頁)と、久一に死ぬ覚悟を促す。那美は同時代のメディアに溢れていた「名誉の戦死」イデオロギーのもとで形成された「外聞」の恐ろしさを悟っている。彼女は久一に「短刀なんぞ貰ふと、一寸戦争に出て見たくなりやしないか」(162頁)、「死んで御出で」(170頁)と、生死に動じないことを望んでいる。このようなやりとりの中で「泣きさうな顔」を浮かべる久一と対照的に併置されたのが、「安心して浮標を見詰めて居る」「太公望」(163頁)である。「太公望」が醸し出している長閑さと、死の運命を宣告された憐れな久一の内面の動揺とが一つの〈画面〉に収まっている。

この出征兵士が突きつけられた、殺すか殺されるかという「否応なし」の「運命」を傍ら

に、「舟は面白い程やすらかに流れる」(164頁)。そして、兩岸に長閑な田舎の風景が広がる。「柳と柳の間に的礫と光るのは白桃らしい。とんかたと機を織る音が聞こえる」、「女の唄が、はあゝい、いよううーと水の上迄響く」(164頁)。なんと平和な桃源郷のような風景であろう。画工の旅が「非人情」の旅であることを思いだしたように、那美は「先生、わたくしの画をかいて下さいな」と「注文する」(164頁)。このような一行を乗せた舟の艫で詩と画と山水の会話が那美と画工の間で交わされるが、舳では久一と那美の兄の「戦争談が酣である」(167頁)。

茶の湯と短刀の〈画面〉と同じ、この長閑さと死の影が併存する〈画面〉にも、「心持ち」、つまり観念的な「考へ」が織り込まれている。これらの〈画面〉も、語りと読者の想像の合間で創生されていくものである。対照的な事象の併置は、読者の脳裏に生成される〈画面〉の〈鮮やかさ〉を増幅させ、引き裂かれた意匠の中でさまざまな「心持ち」を交錯させる。

5. 終わりに

『草枕』では、画工の「心眼」に映し出される様々な〈画面〉が、洋の東西の絵画ジャンルや国家や民族、伝統あるいは時代にとらわれない個性を自由に発揮している。「長閑な馬子唄」や「長良の乙女」の「憐れな歌」のような音声の観念的なイメージも音曲画題として、その〈画面〉に収められている。また、批判の矢面におかれている「朦朧体」も、「饒かに詩趣を帯びて」登場する。さらに、「永久」という時間の「感じ」のような抽象的な「考へ」である「心持ち」を〈画く〉試みが行われている。これらの〈画面〉は日露戦争という遠景のもとで構成されていることで、「桃源郷」の長閑さと「現実世界」の殺伐な雰囲気、芸術的な美と死の影が隣接し、普遍的な「憐れ」が時代的な「憐れ」と交響する。

「様々の憐れ」という観念的な要素は、『草枕』の画工にとって、最も重要な絵画要素である。本居宣長が提示した「物の哀れを知る」の「哀れ」もその一つだろう。例えば、「馬子唄」や長良の乙女の歌、それから湯煙に包まれた「塵埃」を離れた境界には、このような「憐れ」が醸し出されている。このような「憐れ」は画工の「非人情」と同じ方向性を持つと言える。

一方、「野武士」を眺める那美の顔に現れ、「胸中の画面」に〈画き〉込まれた「憐れ」は、また違う審級を示している。「神の知らない情で、しかも神に尤も近き人間の情である」という画工の言葉が示しているように、この「憐れ」は人間の作為を超越した自然に近い感情である。それは井戸に落ちそうになった幼児を助けようとする、人間なら誰しも具えている「惻隠の心」であり、人間が自己保存の反省に先立って、同類の生死に向ける「自然の美德」である「憐れみの情」でもある。

ルソーは、「社会と法律」が「自然の自由を永久に破壊してしまい」、「人類全体をその善意のなかに抱擁する」「憐れみの情」は、「幾人かの偉大な」「魂のなかにしかもはや存在しなくなった」と嘆いている³⁰⁾。その結果、「自然を戦慄させ、理性を苦しめる国民間の戦争や戦鬪や殺戮や復讐が、それにまた人間の血を流すという名誉を美德の列に加えるあのすべての恐ろしい偏見が、そのような状態から生れた」と述べている³¹⁾。一方、孟子は、犠牲に

供される牛を不憫に思い、羊に代えさせた国王に向かって、「王様は戦争をひき起したり、家来を危険な目にあわせたり、諸侯に恨みの種子をまくようなことをなされて、それでお心は愉快でございますか」³²⁾、と問う。「憐れみの反応は、仁の徳の出発点か突『端』にすぎない」が、「拡充され」、「普遍性にまで至る」³³⁾契機を秘めているからだ。つまり、孟子は「憐れみの情」を持つ国王から戦争を避ける希望を見出している。

言葉こそ違いますが、ルソーも、孟子も、この「憐れみ」という「人間の情」に、悲惨な戦争をせき止める希望の端緒を見いだしている。すると、「胸中の画面」に描き込まれる「憐れ」は、ジェンダー的ヒエラルキーに苦しむ那美や、戦場に送り出される久一、またすべての「憐れむべき文明の国民」(168頁)を、画工がただ「其儘」「見るより外に致し方がない」(149頁)ことを意味しているわけではない。それがやがて、読者の内面の「憐れみの情」を喚起し、弱者の苦しみや戦争の残虐をなくそうという契機になり得る、という希望を画工が見出そうとしているのかもしれない。

註

- 1) 例えば渥美孝子は、『草枕』では、「言表行為によって画を目のあたりにさせる」「独自の試みが可能」になっていると指摘している。(渥美孝子「夏目漱石『草枕』—絵画小説という試み—」、『国語と国文学』特集 近代小説の文体、東京大学国語国文学会、2013年11月、49頁)。また、新関公子は、「漱石の小説は、時間的な物語展開の要所要所に、ストップ・モーションの静止画像が入っている」と見ている。(新関公子『『漱石の美術愛』推理ノート』平凡社、1998年6月、33頁)。
- 2) 前掲新関公子『『漱石の美術愛』推理ノート』、33頁。
- 3) 前掲渥美孝子「夏目漱石『草枕』—絵画小説という試み—」、『国語と国文学』特集 近代小説の文体、51頁。
- 4) 佐藤志乃『『朦朧』の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』、人文書院、2013年4月、81頁。
- 5) 前掲佐藤志乃『『朦朧』の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』、80-85頁。
- 6) 勅使河原純『菱田春草とその時代』、六藝書房、1982年11月、171頁。
- 7) 前掲佐藤志乃『『朦朧』の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』、83頁。
- 8) 佐藤志乃によると、「朦朧体」という蔑称には、所謂「没線の描法」という「ほんやりと見える描写方法を非難する」意味のほかに、「観念的テーマが奇をてらって捻りすぎである」という意味も含まれている。(前掲佐藤志乃『『朦朧』の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』、144-156頁)。
- 9) 前掲勅使河原純『菱田春草とその時代』、187頁。
- 10) 藤本陽子「天心と日本美術院の画家たち」、森田義之・小泉晋弥編『岡倉天心と五浦』、中央公論美術出版、1998年5月、198、191-193頁。
- 11) 古田亮『視角と心象の日本美術史—作家・作品・鑑賞者のはざま—』、ミネルヴァ書房、2014年9月、116頁。
- 12) 前掲佐藤志乃『『朦朧』の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』、58頁。
- 13) 前掲佐藤志乃『『朦朧』の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』、58頁。
- 14) 代表的な作品は、春草《水鏡》(「天女の衰えた姿が水面に映るというテーマを取り上げている」)や横山大観《寂靜》(「一見風景画のようで実は、悟りの境地をあらわす『仏教画』)がある。(前

- 掲佐藤志乃『『朦朧』の時代一大観、春草らと近代日本画の成立』、24-27頁)。
- 15) 服部徹也 「《描写論》の臨界点—漱石『文学論』生成における視覚性の問題と『草枕』—」、『日本近代文学』第94集、日本近代文学会、2016年5月、11頁。
 - 16) 『孟子』下(小林勝人訳注) 岩波書店、1972年6月、231-235頁。
 - 17) 『孟子』上(小林勝人訳注) 岩波書店、1968年2月、139-140頁。
 - 18) 『孟子』上(小林勝人訳注) 140頁。
 - 19) 『孟子』上(小林勝人訳注) 139-141頁。
 - 20) フランソワ・ジュリアン著、中島隆博・志野好伸訳『道徳を基礎づける 孟子 vs. カント、ルソー、ニーチェ』、講談社、2017年10月、53-54頁。
 - 21) ルソー著、本田喜代治・平岡昇訳『人間不平等起源論』、岩波書店、1933年10月、9頁。
 - 22) 前掲ルソー著、本田喜代治・平岡昇訳『人間不平等起源論』、70頁。
 - 23) 前掲ルソー著、本田喜代治・平岡昇訳『人間不平等起源論』、71頁。
 - 24) 前掲ルソー著、本田喜代治・平岡昇訳『人間不平等起源論』、74頁。
 - 25) 前掲ルソー著、本田喜代治・平岡昇訳『人間不平等起源論』、75頁。
 - 26) 前掲フランソワ・ジュリアン著、中島隆博・志野好伸訳『道徳を基礎づける 孟子 vs. カント、ルソー、ニーチェ』、55頁。
 - 27) 日野龍夫校注『本居宣長集』、新潮社、1983年7月、124-125頁。
 - 28) 岡倉天心著、桶谷秀昭訳『茶の本』、講談社学術文庫、1994年8月、15-16頁。
 - 29) 前掲岡倉天心著、桶谷秀昭訳『茶の本』、15-16頁。
 - 30) 前掲ルソー著、本田喜代治・平岡昇訳『人間不平等起源論』、106-107頁。
 - 31) 前掲ルソー著、本田喜代治・平岡昇訳『人間不平等起源論』、107-108頁。
 - 32) 前掲『孟子』上(小林勝人訳注)、59-61頁。
 - 33) 前掲フランソワ・ジュリアン著、中島隆博・志野好伸訳『道徳を基礎づける 孟子 vs. カント、ルソー、ニーチェ』、85頁。