

夏目漱石『草枕』における「逸民」表象

The Reclusive Images in Natsume Sōseki's Novel *Kusamakura*

齊 金英

QI, Jinying

1 はじめに

『草枕』（初出1906年9月『新小説』）は画工の「人の世」から逃避したいという願望とその不可能性が表裏をなしているテキストである。那古井という「桃源郷」のような景色が広がる世界にやってくる、このパラドックスから逃れられない画工が辿り着いたのは「非人情」という境地であった。この「非人情」は、中国古代の隱遁詩人陶淵明（365-427）や、「詩中画有り、画中詩有り」¹と称えられた唐代の山水詩人王維（701-761）の詩境と共鳴していると見える。これらの詩は「超然と出世間的に利害損得の汗を流し去つた心持ちになれる」「別乾坤」（別天地）を「建立して居る」（『漱石全集』第3巻10頁²）からだ。画工の「非人情」も、「利害は棚へ上げ」、「俗念を放棄して」、「塵界を離れた」「心持ち」（9頁）が肝心である。つまり、「非人情」とは、俗世間の人間の間の利害損得を離れた悠然とした境地を指している。

画工は常に俗世間に身を置きながら、利害が交錯する現実から心理的な距離をおき、現実を超脱する「別乾坤」の獲得を目指そうとする。それには、世の中の様々な利害や葛藤が交錯している「立方的」（12頁）な現実の中にいる、自身をも含めた人間を、芸術的な美に収斂させた「平面」的な「画中の人物」（12頁）に見立てる内面操作が必要である。つまり、社会の中で人間同士が利害交渉を持つのは当然だが、画工はそれを「平面」的な「画中」に封じ込め、自分との利害交渉を限りなく稀薄にし、「芸術の方面から」「美か美でないか」、「遠き上から見物する気」（13頁）である。そのために、画工は自己の内面を統制し、作為的に情報の排除や思考停止を行う必要がある。

しかし、同時に、「画中の人間」も「おのがじし勝手な真似をする」（12頁）ものである。画工の意識は常に外部、すなわち周りの人間とその言動から来る利害葛藤の刺激に晒されている。だから、外部から侵蝕してくる利害葛藤に反応しようとする意識と、それを遮断しようとする意識とのせめぎ合いが生じる。このせめぎ合いの中で、画工の心は度々揺さぶられ、「非人情」に時折亀裂がはしる。登場人物たちの「人事葛藤」への「詮議立て」（12頁）を不自然に中断しよ

1 蘇東坡（1037-1101、中国宋朝の文学者）が王維を評した言葉である。小尾郊一『中国文学に現れた自然と自然観』、岩波書店、1962年11月、605頁による。

2 本稿における『草枕』の本文引用はすべて『漱石全集』第3巻（岩波書店、1994年）による。

3 服部徹也「漱石『草枕』における語りの『平面』と語られない『立体』——〈那美〉イメージの形成を視座に——」、『藝文研究』、慶応義塾大学藝文學會、2015年1月、12-14頁。

4 小森陽一も指摘しているように、テキスト内時間は1905年の春と推定できる。石原千秋・小森陽一『漱石激説』、河出書房新社、2017年4月、74頁。

うとする画工の言動にこの痕跡が認められる。そして、読者もテキストのこの「非人情」的な語り——登場人物の物語をめぐる空白や謎や欠落が内在する語り——を突きつけられることになる。無論、語りに同化して『草枕』を「非人情」に読むことは可能である。と同時に、語りの不自然な中断や欠落の痕跡が、却って索引として働き、テキスト内外の情報を動員して読みの願望充足を図るように、読者を駆り立てる。『草枕』を読む読者は、常に「非人情」という名の下の不十分な語りによる欲求不満に駆られながら、テキストがほのめかしている、現実の利害交渉にまつわる物語の生成にしらずしらずに寄与することになる。

先行研究では、「現実的那美」の「情念」に対する読者の「興味」が言及されているが³、日露戦争という遠景を前に、画工と那美が実際どのように現実に立ち向かっていたのか、二人の立ち振る舞いにどのような意味が込められているのかが往々にして不問に付されてきた。実は、この作品の内部時間は日露戦争の最中であつた⁴。

日露戦争のさなか、「挙国一致」の戦時高揚感に包まれている中心地である東京から、戦争で客足が途絶えた温泉郷に現れた画工は、明らかに「国民」の集合意識にそぐわない存在である。画工は、漱石が1906年1月に発表した『趣味の遺伝』における自称「天下の逸民」（『漱石全集』第2巻 190、191頁）である若い学者（「余」）を想起させる。日露戦争の戦勝凱旋歓迎式で、周りの「帝国臣民」たちが唱える万歳の嵐の中で、「余」は一人万歳を唱えることができず、ただ涙を流している。画工は間違いなくもう一人の「天下の逸民」である。一方、日露戦争の影響で婚姻が破綻し、種々の奇抜な言動で度々画工を驚かせ、村人から「狂印」呼ばわりされる那美も、明らかに近代日本の規範に則した「女」というジェンダーからはみ出した「逸民」である。彼女の部屋にかけてある「竹影弘階塵不動」ちくえいかいをほらつてちりうごかず（29頁）の額は、揺れ動く竹の影に動じない塵のような、彼女の禅的な「出世間」の境地を示している。

『草枕』で描出されている、日露戦争という遠景を以て前景化されている画工の現実逃避願望と作為的な「非人情」、及び那美の奇抜な振る舞いと禅的境地が、何を物語り、どのような意味をもつのか。これらの問題を追究していく過程で見えてくる画工と那美の「逸民」ぶりが、先行研究ではなおざりにされてきた。本稿では、テキストの語りにおいて曖昧化されている登場人物の利害交渉に対する、同時代の読者の詮索と想像を追いながら、上記の問題について考察したい。そこでは、東洋的隠遁思想の影響を濃厚に醸し出す画工の「非人情」と、禅的超脱を彷彿とさせる那美の「竹影弘階塵不動」の境地が、それぞれの「逸民」の輪郭を「立方的」に浮かび上がらせてくるだろう。

2 「現実世界」と「逸民」である画工

2.1 世俗に背を向ける隠遁

中国では古くから隠遁の伝統があった。隠遁する「逸民」とは、主に自らの意志で仕官を辞め、下野していく知識階級を指している。「逸民」の行為は節度を守るために利欲から遠ざかる意味で、孔子(BC552-479)が価値的な存在としてとらえている、為政者に妥協しないが進んで反抗もしないという「狷」に近い⁵。

「狂」と「狷」という思想の概念は、「本来虚偽や強権に対する抵抗」という意味で、古くから根源的に政治性や倫理性及び公共性を内包している二つの概念である⁶。「狂」は急進的な反抗を意味するが、「逸民」という隠遁者の選択には保身だけではなく、消極的な政治的抵抗が暗黙のうちに込められているので、権力者に協力しない「狷」に通じるものがある。『論語』では、殷を滅ぼした周の穀物を食べることを潔しとせず、首陽山で餓死した伯夷、叔斉を「逸民」の代表として見ている⁷。また、阮籍(210-263)を代表とする、世俗に背を向け竹林で酒を飲み老荘風の清談(哲学談義)にふけた「竹林の七賢」も、「現実世界に対する深い憂慮」と、「世俗的な価値観に戸惑わされ」ないその狷者ぶりで、知識人のあこがれの「逸民」であった⁸。だが、古来「逸民」といえば誰しも思い起こすのはやはり陶淵明(365-427)であろう。

「桃花源記」でユートピアを描いたことでよく知られている陶淵明は、政局の不安定と戦乱が続いていた東晋(317-420)の時代を生きた。この時代は「多くの知識人が不慮の死を遂げた時代」⁹でもある。東晋の没落貴族の家に生まれた陶淵明は30代から軍閥のもとの仕官と辞退を繰り返したが、41歳の時、遂に郷里に隠遁した。東晋の帝側と乱立する軍閥の間の大義も何もない権力争いのための戦乱に巻き込まれ、あまりにも多くの「戦火による災害」や「酷薄無惨な事件」を目撃していたからだ¹⁰。彼の一見「田園」的な「詩に秘められた痛烈な批判精神」が後人に見抜かれている¹¹。従って、陶淵明の隠遁は自己の保身だけではなく、為政者に背を向ける「狷」の意味合いを持つ。

陶淵明の「採菊東籬下、悠然見南山」(「飲酒」其五)、王維の「独坐幽篁裏、弹琴復长嘯、深林人不知、明月来相照」(「竹里館」)は、「暑苦しい世の中を丸で忘れた」、「別乾坤を建立して居る」(10頁)ことで、画工の共鳴を誘っている。実は、上記の「飲酒」其五において、陶淵明は、「結廬在人境、而无車马喧。問君何能爾?心遠地自偏」と前置きをしている。「人境」に住みながら戦争や官界を思わせる「車馬喧」から離れられるのは心の持ち様によるものである。陶淵明を慕っていた唐代の王

5 孔子は『論語』で「不得中行而與之、かならずやきょうけんかきょうしやすすみとる必也狂狷乎。狂者進取、けんしやほなきざんところあるなり狷者有所不為也」(「バラン」スのとれた中庸の人物をみつけ、ともに行動することができないときは、狂なる者か狷なる者と行動をともにするしかないだろう。狂者は積極的に行動し、狷者は断固として妥協しない)と説いている。井波律子『完訳 論語』、岩波書店、2016年6月、391頁。

6 林少陽『鼎革以文——清季革命與章太炎「復古」の新たな文化運動』、上海：上海人民出版社、2018年4月、306頁による。

7 二人は紀元前千年頃の殷王朝の孤竹君の王子であった。前掲井波律子『完訳 論語』、550頁。

8 湯浅邦弘『入門 老荘思想』、筑摩書房、2014年7月、210、211頁。

9 小尾郊一『中国の隠遁思想 陶淵明の心の軌跡』、中央公論社、1988年12月、68頁。

10 松枝茂夫・和田武司『中国の詩人② 陶淵明』、集英社、1983年9月、115頁。

11 釜谷武志によると、『詩品』の著者である鐘嶸(469?-518?)は、陶淵明の詩からその批判精神を見抜いている。また、魯迅も、陶淵明は全く政治と無縁ではなく、ただ態度が「竹林の七賢」より穏やかだったと強調しているという。釜谷武志『陶淵明——〈距離〉の発見』、岩波書店、2012年9月、19-22、70、71頁。

12 400年に軍閥の劉裕が孫恩を南山で破っている。(前掲釜谷武志『陶淵明——〈距離〉の発見』、201頁による。

13 土田健次郎『儒教入門』、東京大学出版会、2011年11月、19頁。

14 ここは主に孟子(BC372-289)や朱熹(1130-1200)の解釈に基づいている。前掲土田健次郎『儒教入門』、28、29頁。

15 前掲土田健次郎『儒教入門』、29頁。

維に至っては、仕官をしながら隠居に近い山水と詩画に親しむ生活をしてきた。

しかも、陶淵明が悠然と見ていたのは、その十数年前に軍閥同士が死闘を繰り広げた場所であった「南山」¹²(現在の中国江西省にある蘆山)である。一方、日露両軍が一年前に激戦した戦場として、「南山」は画工にとって、「親友が奉職して居る」(10頁)場所でもある。画工は陶淵明と生きた時代も、国も、境遇も違うが、「心持ち」一つで「非人情」という「別乾坤」を「建立」しようとしている点では共通している。陶淵明と同じ、画工も戦争のさなかの世の中からの〈隠遁〉を渴望している。

2.2 「現実世界」への疎外感

『草枕』の有名な冒頭は、「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」(3頁)であった。儒教では、「忠」「孝」のような君臣や親子の間に適用される実践道徳以外に、「仁、義、礼、智、信」といった、種々の人間関係に適用する、「次元を異にしたより抽象的な道徳」が「重層的に存在する」、と土田健次郎は指摘している¹³。「智」とは「単なる知性ではなく」、「道徳的認識判断力」を指し、「仁」とは「限りなく外へと拡大していく」「差等のある愛」を指し、両方とも「道徳的心の動き」である¹⁴。「善は行ひ難い、徳は施こしにくい、節操は守り安からぬ、義の為に命を捨てるのは惜しい」(147頁)、と画工は嘆く。彼がいう「善」、「徳」は冒頭の「智」と「情」に近い。また、「道徳的心の動き」である儒教的「智」や「仁」ともほぼ重なると思われる。一方、「意地」とは、節操を守るために隠遁も辞さない「狂狷」的知識人が、世俗的道德規範に背を向ける妥協しない態度に通じている。

「智」や「仁」を唱える儒教は、権力の反対側にある「狂狷」をポジティブに評価している。他方で、「忠」、「孝」という規範は、ヒエラルキーな構造を有している共同体に回収されがちであり、そのような共同体内部の規範である。領土を争う帝国主義的戦争に際し、この「忠」、「孝」は、国家が国民を統合する「義」(「規範意識」¹⁵)に変身する。久一を戦場に連れて行く汽車を、「現代文明」が「盲動」する「標本」(168頁)である、と看做している画工の表現は、戦争に対する消極的な批判とも言える。だから、「名誉の戦死」という戦争の高揚感が国全体を包み込む中で、「酔興」(11頁)である「非人情」の旅に出た画工は、「義の為に命を捨てるのは惜しい」と公言するのだ。彼はこの「義」を体現している「忠君愛国」(8頁)という世俗的規範意識から逸脱している、「有所不為」の「狷」にあたる「逸民」である。「狂」はもちろんのこと、「狷」に通じる「逸民」はヒエラルキー構造の秩序と論理を逸脱するものである。

無論、政治社会からの逸脱行為はその政治社会に対する失望と批判を窺わせている。画工にとって、「文明」の「現実世界」とは、「個人の個性に寸毫の注意をだに払はざる」「鉄車」(168頁)にほかならない。画工の批判的な心の声は、「現代の文明」(168頁)のもとで、国家間の境界線が確定され、国家へ帰属する「国民」意識が補強され、個性を埋没した形で均質化が増長していく有様を垣間見せている。久一はまさに「国家の為めだから」(162頁)という「大義」のもとで、悲惨な戦死も「名誉なる戦死」へと昇華されてしまうイデオロギーの中で、異国の領土争奪のための帝国主義的戦争の戦場へと送り出されようとしている。「野武士」に至っては、ただ戦争が資本主義経済に及ぼす余波に煽られ、日本本土で生きる術をなくし、国境の外に位置する「外地」へと押し出された「国民」の一人である。

成田龍一は、「日露戦争の戦時と戦後を貫いて『挙国一致』の様相」や「『国民』の形成」が見えるという。「国家と一体化し、戦捷を祝す」「国民」は、「声を合わせて『万歳』を唱え、身体と声、感情を共有してもいる」と指摘している¹⁶。画工の「写生帖へかく訳にも行かず、人に話す必要もない」、「あぶない」(168頁)という心の声に、「二十世紀」の「文明」や国家に対する疎外感が内包されている。この疎外感は明らかに「挙国一致」の「国民」感情とは異質のものである。一旦画工が自分のこの心の内を表現しようとする、為政者から警戒され、「探偵」される可能性は十分ある。一方で、周りの「国民」たちからも理解を得難い上に非難される可能性も示唆されている。「人は汽車へ乗ると云ふ。余は積み込まれると云ふ。人は汽車で行くと云ふ。余は運搬されると云ふ」(167頁)画工と違って、多くの国民は、「知らぬ間に別な主体によって受動的にそうさせられているという認識」すらなく、「無意識的な構造や共同的なシステムに拘束されたものでしかないこと」¹⁷に無自覚でいる。

国民を「運搬」していく汽車が目指していく日露戦争が、画工の社会批判の射程に入っているのは間違いないだろう。彼は、「悠然見南山」の「南山」から「詩境に入らしむる」(8頁)自然の尊さと同時に、「親友が奉職して居る」という「利害の旋風に巻き込まれ」(8、9頁)る現実を見だしている。彼が「非人情」を持って自分の視野と内面から排除しようとしているものの中心に、「現代文明」がもたらした帝国主義の結果の一つである日露戦争の影が差している。画工の「道徳的心の動き」に従った「智」、「情」、「意地」は、「忠君愛国」と帝国主義的拡張という日本社会の行動規範と緊張関係にあった。この「現実世界」に対する画工の疎外感とは彼を「逸民」たらしめる一因であろう。

16 成田龍一「『国民』の跛行的形成——日露戦争と民衆運動」、小森陽一・成田龍一編『日露戦争スタディーズ』、紀伊國屋書店、2004年2月、120頁。

17 小森陽一『漱石論 21世紀を生き抜くために』、岩波書店、2010年5月、329頁。

18 紅野謙介によると、1893年(明治26年)に公布された「出版法」は、「印刷発行された文書図画を主として取り締ま」った。紅野謙介「明治期文学者とメディア規制の攻防」、鈴木登美ら編集『検閲・メディア・文学—江戸から戦後まで』、新曜社、2012年4月、58頁。

3 日本美術界の「逸民」である画工

3.1 「屁の勘定」と日本美術界の〈乱世〉

しかし、画工を那古井の旅へと駆り立てた要因は案外複雑である。直接の原因は「世の中はしつこい、毒々しい、こせこせした、其上づうづうしい、いやな奴で埋つてゐる」(131頁)ことようだ。この「いやな奴」の端的な行動は、「五年も十年も人の臀に探偵をつけて、人のひる屁の勘定をして」(131頁)いることだ。非常に曖昧模煇な表現になっているが、画工という表現者の表現の自由が監視または拘束されていることを窺わせている。その背景として、日露戦争時に「出版法」に基づき画工の描いた画も検閲の対象になったことが推測できる¹⁸。

また、「屁を勘定するのは人身攻撃の方針で、屁をひるのは正当防禦の方針」、「人の邪魔になる方針は差し控へるのが礼義だ」(132頁)という。「人身攻撃」や「正当防禦」、「礼義」という表現から、実定法だけではなく、日本社会を空気のように包み込み、人々の言動の指標となっていた倫理観念や、暗黙の規範や秩序、言説あるいはそこはかたなく漂っている雰囲気により、画工が批判された可能性が窺える。同時代の読者ならここからすぐ想起されるのが、日露戦争中に反戦詩を書いた与謝野晶子のことだろう。与謝野晶子(1878-1942)は旅順包圍戦に参加した弟の身を案じて、「君死にたまふことなかれ」(『明星』1904年9月)を書いた。これが、「皇室中心主義の眼を以て、晶子の詩を検すれば、乱臣なり賊子なり、国家の刑罰を加ふべき罪人なりと絶叫せざるを得ざるものなり」と、『太陽』(1905年1月)誌上で大町桂月(1869-1929)に非難されている。この事例はこの時代に表現のタブーが存在していたことを示している。

さらに、「人の屁を分析して、臀の穴が三角だの、四角だのつて余計な事をやりますよ」、「屁の勘定をされちや」、画工に「なり切れませんよ」(140、141頁)と、画工は大徹和尚に訴えている。この「三角だの、四角だの」という「余計な「分析」が、画工に創作の危機をもたらしている。すると、「屁を分析」することは、「三角」、「四角」という一面的な杓子定規を通して画工の「画」を計った批評や批判ともとれる。実際、明治時代の日本美術界は西洋絵画理念と国粹思想が拮抗する中で、様々な思惑が飛び交い、論争が展開されていた。また、西洋画界や日本画界にそれぞれ保守と革新の軋轢が存在し、シビアな画評がなされていた。

洋画界においては、黒田清輝(1866-1924)の《朝妝》を発端に始まった裸体画批判や裸体画に対する検閲取り締まりや美術雑誌の発禁などがあった。一方で、岡倉天心(1862-1913)が率いる画家たちが、輪郭をぼかして画いた日本画の描き方が「朦朧体」として罵倒され

ていた。このような美術界の〈乱世〉の中で画がかけなくなるまで画工を追いつめていたものはいったい何か。語りによる情報が量かされれば量かされるほど、同じ〈乱世〉におかれていた読者の想像が一層膨らんでいっただろう。

まず、画工が西洋画家であるという設定から誘発される想像は裸体画批判であろう。黒田清輝の裸体画《朝妝》が1895年に第四回内国勸業博覧会で公開されると、博覧会審査官を筆頭に、「博覧会の汚点であり醜画である」¹⁹と世間から攻撃され批判されはじめる。その後、1897年に創作した裸体画《智・感・情》がやはり問題になり、1901年に白馬会に出品した《裸体婦人像》の下半部が警察に布をまといわれた所謂「腰巻事件」があった²⁰。1905年まで「五年も十年も」、黒田清輝の裸体画が批判されていたのである。

しかし、画工はむしろ裸体画に対して批判的である。「今世仏国の画家が命と頼む裸体画を見る度に、あまりに露骨な肉の美を、極端迄描がき尽さうとする痕跡が、ありありと見えるので、どことなく気韻に乏しい心持が、今迄われを苦しめてならなかつた」(90頁)、と写実的な技巧を過度に追求する裸体画に対して手厳しい。画工の所謂「屁の勘定」は裸体画には起因していないようである。

画工が開陳している独自の絵画理念は、むしろ読者にもう一つの美術界の事件を想起させるように仕向けている。まだ30歳の画工が、「五年」も「十年」も「探偵」に付きまといわれている。この時間のひらきに注目した場合、当時の読者なら一つの事件と一人の画家を想起するだろう。それは一八九八年に起きた東京美術学校事件と、画風が「朦朧体」として攻撃されてきた日本美術院の日本画家菱田春草(1874-1911)である。

当時の日本美術界を震撼させた東京美術学校騒動の発端は、学校長岡倉覚三(天心)を攻撃する「怪文書」から始まった。岡倉が「怪奇なる精神遺伝病」や「非常なる惨忍の性」や「獣欲」をもつゆえ、彼を「片時も教育者たるの地位に置くべからざる」、と主張した「怪文書」が、1898年3月に政官界や美術界、報道関係や学生父兄にまで郵送された²¹。これを受け、岡倉天心が辞職し、彼を慕っていた教授十数人も連袂辞任した。当然この事件は当時の美術界の内紛として各新聞の紙面ににぎわせた。東京朝日新聞の社説では、「美術なるもの」は、「俗塵の外に超然として以て社会を下観する」べきだが、「今回の排斥運動」は「唯自家の功名心に駆られ私心に殉ひ猜疑は変じて嫉妬となり」、「其心事の陋劣にして」「嘔吐を催さしむるものあり」(「美術界の紛擾」、1898年4月3日『東京朝日新聞』)と、その下劣さを糾弾している。九鬼隆一(1852-1931、帝国博物館初代総長)の妻波津子と天心が不倫関係に陥り、そこがつけいられた一面は否めない。だが、「東京美術学校運営に対する誹謗中傷にとど

19 中村義一『日本近代美術論争史』、精興社、1981年4月、69頁。

20 前掲中村義一『日本近代美術論争史』、71頁。

21 児島孝『近代日本画、産声のとき——岡倉天心と横山大観、菱田春草——』、思文閣出版、2004年8月、110頁。

22 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、186頁。

23 前掲児島孝『近代日本画、産声のとき——岡倉天心と横山大観、菱田春草——』、111頁。

24 横山大観『大観自伝』、講談社、1981年3月、46頁。

25 古田亮によると、『太平記』「北山殿謀叛事」の一節に取材している可能性が高い。古田亮「問題作!?——《寡婦と孤児》論争を呼んだ卒業制作作品」、別冊『太陽』222（「不熟の天才画家菱田春草」）、平凡社、2014年9月、22頁。

26 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、105頁。

27 佐藤志乃によると、「朦朧体」の呼称が初めて使われたのは1900年、日本美術院の絵画共進会出品作に対する大村西崖による批判においてである。例えば、春草の《煙雨楼台》に対して、「あんまり楼台の腰が幽霊じみて居るではないか」、「そこがこの朦朧体の朦朧体たる所以だから是非もない」と批判している。佐藤志乃 前掲『「朦朧」の時代——大観、春草らと近代日本画の成立』、102、103頁。

28 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』、105、106頁。

29 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』、150頁。

まらず、極めて悪意に満ちた言辞を弄して、校長天心の私的行状を暴露する」²²「怪文書」をばらまく行為は、まさに「人の臀に探偵をつけて、人のひる尻の勘定」をするような、「しつこい、毒々しい、こせこせした、其上づうづうしい」、不毛で下劣な行為を彷彿とさせるものである。

3.2 「真の芸術家」の「資格」と〈隠遁〉

この「怪文書」の背後にいたのは同じ東京美術学校の教授であった福地復一(1862-1909)と大村西崖(1868-1927)だと言われている²³。そして、春草の盟友であった横山大観(1868-1958)は、この紛擾が「菱田春草君の絵から起こった」と見ている²⁴。それは日本美術院の画家菱田春草が1895年に東京美術学院の卒業作品に描いた歴史画《寡婦と孤児》²⁵の合否をめぐり、美術院の教官の間で意見が分かれた糾紛事件である。時はちょうど日清戦争の勝利に湧いていた時期である。寡婦が孤児を抱きかかえ心細い姿で描かれているこの画は、戦死した出征兵士の遺族を想像させ、日清戦争の影の一面が滲み出るものであった。この戦勝ムードにそぐわない作品は、福地から「ボロ簾」が問題視され、「これではお化けだ」と酷評された。だが、橋本雅邦(1835-1908、当時東京美術学校の教授)は激賞し、判断を委ねられた校長の天心がこの画を首席にした²⁶。

『草枕』の画工は30歳位だから、春草とほぼ同年齢になる。画工がこだわる十年前にちょうど春草の卒業作品をめぐる糾紛が起きている。この糾紛事件後、福地と大村西崖が美術学校を辞任しているが、この二人が中心だったと思われる天心と美術学校への攻撃が続き、ついに一八九八年の美術学校紛擾を引きおこした。天心は美術学校を辞任した画家たちを率いて在野の日本美術院を立ち上げたが、天心の方針のもとで創作された革新的な作品が「朦朧体」という蔑称で呼ばれるようになり、大村西崖をはじめ世の中から批判され続けた²⁷。天心を中心にした日本美術院派を「生理的に毛嫌いしていた」大村西崖は、自ら発刊した『美術評論』で日本美術院派の画風に対する批判を繰り広げた²⁸。

また、西崖が「神韻とか心持とかいふもの」をテーマに据えた「朦朧体」は「依体の分らぬ妖画」だ、と非難しているが、「神韻」と「心持」は雅邦をはじめとする日本美術院の中心的な指導理念であった²⁹。奇しくも、『草枕』の画工が尊ぶ絵画理念はまさに「物外の神韻」と「心持ち」(76頁)であった。さらに示唆的なのは、「朦朧たる影法師」(32頁)や「朧夜の姿」(34頁)、「朦朧と、黒きかとも思はるゝ程の髪を量して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がって来る」(91頁)など、「朦朧」的な画面が『草枕』では頻出している。これについて、「芸術的に観じて申し分のない」(92頁)、と画工は評価している。これ

らの絵画理念における、画工と日本美術院派との〈偶然〉な一致は、読者に画工の洋画家であることを〈忘却〉させ、春草や大観のような革新的な日本画家の姿が画工と重なるという錯覚を与えている。

この「朦朧体」批判のピークがちょうどテキストの内部時間からすると五年前の1900年にあたる。そして、各種の画評に度々登場した「朦朧体」批判の主な対象は、「朦朧体の実験」の「先鋒」³⁰であった春草とその〈战友〉である横山大観であった。決して正統ではない日本美術院の新しい試みが、一種の脅威として受けとめられたか、保守派と欧化派の両方から斥けられたのだ。その批判の言辞も、「妖怪画」、「化物画」、「鶴画」、「雑種画」という、批評としては「理性を逸した」ものであった³¹。それは、画工を「化物」として映し出す、醜悪な「髪結所」の鏡のようでもある。また、「髻の穴」を「分析」し、「尻の勘定」をするような下劣なものでもある。

《寡婦や孤児》に対する評価の相違から始まった「怪文書」騒動、またその後の「朦朧体」呼ばわり、その根底にあったのは、芸術家が問われるべき倫理性の問題ではないか。そこには、芸術家は「俗塵の外に超然として以て社会を下観する」べき、という『東京朝日新聞』の社説の観点にそぐわない、「功名心」や「猜疑」、「嫉妬」等の、「陋劣」な「嘔吐を催さしむるもの」があった。この背景を踏まえると、『草枕』の画工の芸術家の人格に関する観点が興味深い。

画工は、「心は底のない囊の様に引き抜けである」大徹和尚こそ、「芸術家の資格がある」(143頁)という。大徹に利欲や執着の「塵滓」(143頁)がまったくないからだ。そして、山里にやってきた自分もやっと「真の芸術家たるべき」「境界」(144頁)に入れたという。ここで得られた境地は、まさに「俗塵の外に超然として以て社会を下観する」態度そのものである。一方、「探偵に尻の数を勘定される間は、到底画家にはなれない」(144頁)という。否が応でも人事葛藤や利害損得に巻き込まれてしまうからだ。もちろん、「尻の勘定」をしている「探偵」に、なおさら「真の芸術家たるべき」資格はないであろう。下劣な「人身攻撃」をしてくるからだ。画工は「真の芸術家」たる「節操」を守るためにも、このような「探偵」が跋扈する日本美術界の中心地から〈隠遁〉するしかなかっただろう。

同時期に、「朦朧体」批判の矢面に立たされた日本美術院の画家たち(主に春草と横山大観)の画が売れないなか、1905年から1906年にかけて、日本美術院は経営難に直面し、その打開策として、茨城県の五浦に移転する計画を実行しようとしていた。その下見や心構えのために、1905年の夏と1906年6月に春草らが五浦に一時滞在している³²。五浦は海が一望できる海岸に面し、那古井を彷彿とする風光明媚な〈桃源郷〉であった³³。まるで『草枕』の画工の「現実世界」からの逃避願望を実現するように、『草枕』が発表された二ヶ

30 古田亮『特講 漱石の美術世界』、岩波書店、2014年6月、181頁。

31 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』、149、150頁。

32 前掲藤本陽子「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』、198、199頁による。

33 那古井のモデルは、漱石が1897年に訪れた熊本県の小天を想起させると、今迄多くの論者が指摘してきた。例えば、安住恭子はその著書『「草枕」の那美と辛亥革命』(白水社、2012年3月)において、那古井と小天、那美と小天の前田卓との関連性を詳しく分析している。本稿では那古井を具体的なモデルに還元するのではなく、その虚構のユートピア性に注目する。

月後に、天心が率いる日本美術院の主要メンバーは、家族と共に海辺の五浦に移転し、〈隠遁〉したのである。

実際、画工は春草を初めとした日本美術院の革新派の画家たちの「逸民」ぶりを読者に想起させて止まない。もっとも、『草枕』の画工は西洋画家であり、日本画家の春草とは異なっている上に、1905年の春には、日本で画が売れない春草はアメリカとヨーロッパに旅していたので、読者の解釈のコードが全面的に導入されながら現実のなかで〈朦朧〉化（曖昧化）されている。だが、十年前に、戦争の影を描写した『寡婦と孤児』という一枚の絵から始まった日本美術界の軋轢や、五年前をピークにした「朦朧体」批判を、読者の中で「立方的」に立ち上がらせて止まない。美術院派の美術表現に対する攻撃や拘束が読者の中で「立方的」にフラッシュバックする可能性を、『草枕』は秘めているのだ。読者の詮索を攪乱しながら加速させる語りは、重層的な意味作用の生成を促し、日本美術界の〈乱世〉の中で苦しみ藻掻き、「現実世界」からの〈隠遁〉を夢みる画工の「逸民」の姿を一層際立たせている。

4 せめぎ合いの中の「非人情」

4.1 「茶店」に差す日露戦争の影

「現実世界」は画工を「逸民」へと駆り立て、「非人情」の旅を志向させる。だが、日露戦争が那古井の人々にもたらしている苦境や那美の「人事葛藤」は、画工の「非人情」願望に対して一向に無頓着で、終始彼の旅路について回る。それは彼が山路の途中で「非人情」を決意して雨でずぶ濡れになった姿で立ち寄った茶店から始まった。那古井について、「戦争が始まりましてから、頓と参るものは御座いません。丸で締め切り同様に御座います」(20頁)と婆さんは言う。「締め切り同様」になっているのは那古井の温泉場だけではなく、この婆さんが営んでいる峠の茶店も同じである。ただ、画工に「春の山路の景物」(19頁)と見立てられた婆さんの姿からは、現実の生活の大変さが読者に伝わってこない。しかし、婆さんは那美とその夫「野武士」の身の上話を始める。

「所へ今度の戦争で、旦那様の勤めて御出の銀行がつぶれました。それから嬢様は又那古井の方へ御帰りになります。世間では嬢様の事を不人情だとか、薄情だとか色々申します。もとは極々内気の優しいかたが、此頃では大分気が荒くなつて、何だか心配だと源兵衛が来るたびに申します。……」(26頁)

これに対して、画工ははげしい拒否反応を示している。「是からさきを聞くと、折角の趣向が壊れる」、「さう無暗に俗界に引きずり下されては、飄然と家を出た甲斐がない」(27頁)と。早速婆さんの茶店を〈脱出〉して行く。「優しい」那美が「非人情」で「薄情」だと周りに非難されるきっかけは「今度の戦争」である。帝国主義的戦争の本質を持つ日露戦争がもたらした「現代文明の弊」(169頁)そのものを、画工に痛感させるにたる事象である。戦争の暴力が及ぶのは、戦場の将兵だけではない、銃後の庶民もまた異なる〈暴力〉のなかにおかれているからだ。若き画家春草が画いた《寡婦と孤児》もまさにこの現実を捉えている。この画を見た人は、戦争の弱き犠牲者に向けられた春草の憐れみの視線に自然と同化することができただろう。

もちろん那美の不幸は近代日本のジェンダー的なヒエラルキーや、「忠」「孝」の道德規範に基づき制定された明治民法にも起因している。女性(25歳以下)は結婚相手を自由に選ぶ主体性を認められておらず、離婚も男性優位の社会的規範によって〈裁かれる〉。「非人情」とは「世間」が男女の非対称性のもとで形成したジェンダー的規範からはみ出した女性への〈断罪〉である。これは、画工に対する、一面的な杓子定規をもった「探偵」の「屁の勘定」に似通っている。だから、婆さんの言葉には、那美の「人事葛藤」だけではなく、画工自身の「人事葛藤」をも喚起してしまう危険性が潜んでいる。彼の「非人情」を脅かすのは当然である。

ここで見逃せないのは、画工の内面に秘められている、古今東西を問わず弱い立場の人間に向けられる憐れみの情である。夢のなかで、那美とおぼしき花嫁姿で現れた「長良の乙女」が、オフェリヤに化して川を流れていくところを、画工が「救つてやらうと思つて」「追懸けて行く」(30頁)。オフェリヤも、「長良の乙女」も、那美も、「恋」と「孝」に悩んだ女性であり、「水」と「死」のイメージを持ち合わせている。そして、「救つてやらう」という画工の「俗念」(30頁)は、孟子が提示した「惻隠の心」を想起させる。孟子は「惻隠之心、人皆有之」(「人間なら惻隠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つておる」)³⁴と説いている。それは、「井戸に落ちそうになっている幼児を見た時に人は条件反射的に同情し助けようとする」ような「情緒」³⁵を指している。この「惻隠の心」をそなえている画工にとって、他人の苦しみに動じないことはかなり難しいようだ。このような意味で、彼の「非人情」は自己の内面の「俗念」にも脅かされている。このような「俗念」を避けるために、那美の身の上話を聞くことを拒否しようと努めるが、それは容易ではない。彼は那古井にいる間中様々な場面で揺さぶりをかけられることになる。

34 小林勝人訳注『孟子』下、岩波書店、1972年6月、231-235頁。

35 前掲土田健次郎『儒教入門』、30、31頁。

4.2 「髪結所」と「世間」の言説

その一つの場面は「髪結所」である。「親方」は「おもちゃの日英同盟国旗」(59頁)を店に飾って、「現代文明」をアピールしている。だが、客を乱暴に扱う彼は「毫も文明の法則を解して居らん」(60頁)ようだ。この「親方」にとって、那美は「あぶねえ」「出返り」(六一頁)である。「銀行が潰れて贅沢が出来ねえつて、出ちまつたんだから、義理が悪るいやね。隠居さんがあゝして居るうちはいゝが、もしもの事があつた日にや、法返しがつかねえ訳になりまさあ」(61、62頁)、「村のものは、みんな気狂だつて云つてるんでさあ」(62頁)という。村人が常日頃集まってくる「髪結所」の「親方」の言説は、そのまま「世間」の言説を体現していると言えよう。日露戦争により経済的な能力を失った嫁ぎ先から自らの意志による出戻りが「義理が悪るい」と判断されている。村人の〈常識〉から見ると男性性を脅かす、「女」の粹をはみ出した那美の行為は、もはや「気狂」である。一方で、奔放な言動でその〈常識〉を逆なでする彼女は、自ら「世間」の倫理規範を無効化しようとする、「世間」からはみ出た、「進取」の「狂」にあたる「逸民」でもある。

那美に対する「親方」の非難は勿論同じ「逸民」である画工の「非人情」に響いてくる。内心動揺する彼はそこで、「いくら江戸っ子でも、どれ程たんかを切つても、此渾然として駘蕩たる天地の大氣象には叶はない」、「此親方も中々画にも、詩にもなる男だ」(67、68頁)と自己の意識操作を始動する。

しかし、この「髪結所」の鏡は、「親方」が代表する「世間」の言説の妖しさを映し出しているようだ。画工が「此鏡に対する間は一人で色々な化物を兼勤しなくてはならぬ」(59頁)からだ。この鏡は画工の姿を、「顔中鼻になる」ように、「口が耳元迄裂ける」ように、「墓蛙」に見えたり、「福祿寿の祈誓児」に見えたりするように、〈歪曲〉して「真価以下」の「化物」に映し出している(59頁)。自身も「醜態を極めて居る」(59頁)「髪結所」の鏡は、「世間」が捉えた「気狂」という那美像の妖しさを物語っているようだ。「小人から罵詈されるとき、罵詈其れ自身は別に痛痒を感じぬが、其小人の面前に起臥しなければならぬとすれば、誰しも不愉快だらう」(59頁)と思う画工は、自分の「屁の勘定」をする「いやな奴」から遠く離れようと那古井にやってきた。しかし、まさにこの那古井の中で「罵詈され」ている那美には逃げる場所などあり得ない。彼女は朝夕その「不愉快」と向き合わざるを得ない。

5 那美と「竹影払階塵不動」

5.1 「気狂」としての抵抗

画工の「非人情」がもっとも揺れ動いたのは、那美の「芝居」に対する応答においてかも知れない。那美が初めて画工に「芝居」を見せるのは、彼が那古井に泊まる初日の夜である。彼女は夜中の一時半ごろに唯一の客が泊まる部屋の外で、「長良の乙女」が入水自殺の直前に詠んだと言われている歌を繰り返し歌う。彼女は親の決めた結婚で悩んでいた五年前に、すでに茶店の婆さんにこの歌を教え込んでいる。好きな人と結ばれることが許されず自死に迫りつめられた「長良の乙女」の溢れる情緒に、彼女が強く共鳴を覚えていることを示している。「嬢様と長良の乙女とはよく似て居ります」(25頁)と婆さんはいう。いくら「現代文明」の世の中になっても、ジェンダー的倫理規範や意識は変わらず、「長良の乙女」の恋の不幸を那美が反復せざるを得ない状況にいる。

那美は当初親の意思に従い、自身が望んだ人ではなく、「城下で随一の物持ち」(26頁)に嫁いだ。しかし、日露戦争の余波で、銀行勤めの夫は「野武士」へと落ちぶれる。満州行きのお金も那美から無心する「野武士」に、那美を養う経済力などもはやあるはずもない。那美が実家に戻ることで、「野武士」はむしろ現実的に助けられている。しかし、女性である那美の出戻りは「世間」の「義理」からの逸脱だとみなされ、「薄情」だと非難される。那美が出征する久一にかけた言葉は示唆的である。「御前も死ぬがいゝ。生きて帰つちや外聞がわるい」(162頁)と。「外聞」に苦しめられている彼女だから、発せられた痛切な言葉であろう。このような「外聞」は「髪結所」の歪んだ鏡に似たような形で那美に「罵詈」を浴びせているのではないか。「長良の乙女」の歌が「憐れな歌」だと画工に言われ、「憐れでせうか。私ならあんな歌は詠みませんね。第一、淵川へ身を投げるなんて、つまらないぢやありませんか」、「さゝだ男もさゝべ男も、男妾にする許りですわ」(55、56頁)と彼女はいう。隠居の父親を頼って生きている彼女の虚しい強がりとしか思えないが、それは、従順に生きてきた彼女の「世間」に対するせめてもの抵抗ではないだろうか。非対称性を内包する近代日本のジェンダー規範から逸脱した「狂狷」ぶりを、那美は鮮やかに打ち出している。

しかし、「非人情」と、「人事葛藤」に心が動かされる「人情」との間で右往左往している画工もそうだが、類似した境遇にいる那美の内面にもせめぎ合っているものがある。初めて画工の目に映った彼女の顔は、表情に静と動という対照的な両義性が溢れ統一感が欠けている。画工が那美の顔から読みとったものはあながち間違いではないだろう。そこに彼女が周囲からの非難に心が揺さぶられ藻掻い

36 洪自誠著／今井宇三郎訳注『菜根譚』、岩波書店、1975年1月、290頁。

37 前掲洪自誠著／今井宇三郎訳注『菜根譚』、291頁。

38 前掲洪自誠著／今井宇三郎訳注『菜根譚』、290頁。

ている痕跡が刻まれているに違いない。しかも、画工が実行しようとする「非人情」に類似した試みを、那美がすでに彼が那古井に来る前から実行していたようである。

5.2 影に動じない塵の心

彼女の部屋に懸けてある「竹影払階塵不動」の額がそれを物語っている。これは中国明代の洪自誠(1573-1620)が書いた随想集『菜根譚』に出てくる禅語である。原文は「古徳云、竹影掃階塵不動、月輪穿沼水無痕。吾儒云、水流任急境常静、花落雖頻意自閑。人常持此意、以應事接物、身心何等自在」(古徳云う、「竹影、階を掃うも塵動かず、月輪、沼を穿つも水に痕なし」と。吾が儒云う、「水流、急に任せて境常に静かなり、花落つこと頻なりと雖も意自から閑なり」と。人常に此の意を持して、以て事に応じ物に接すれば、身心何等の自在ぞ)である³⁶。江戸時代に來日し禅宗黄檗宗の開祖となったのが明の隠元禪師(1592-1673)である。隠元の招きで來日した明の禪僧高泉(1632-1695)の筆跡を、観海寺の大徹が模したのがこの額である。「竹影払階塵不動」は「風に吹かれて竹の揺れる影が、しきりにきざはしを掃くが、(もとより影であるから)、きざはしの塵は少しも動かない」³⁷というように、「外境に煩わされない心境」³⁸、つまり周囲の動きに動じないおだやかで長閑な心の持ち方を説いている。

「非人情」になりきるつもりで那古井にやってきた画工には初日の夜から試練が待ち受けていた。那古井の寂れた、人気のない雰囲気は、彼に昔房州を旅した時、ある晩泊まった宿の竹と波の音に、心が落ち着かず一睡もできなかった経験を思い出させる。この時と同じ心情になり、心の騒ぎを覚えるうちに不意に目についたのがこの大徹和尚が書いた「竹影払階塵不動」の額である。その後、彼は「若冲の鶴の図」を眺めているうちに、「すやすやと寐入る」(30頁)。何かに「威嚇」されるようなおどおどした「怪し気」(29頁)な気持ちから心の落ち着きを取りもどし、「すやすやと寐入る」に辿り着く道程にあったのが、「竹影払階塵不動」の額と若冲の鶴の画であった。詩人画家が「人の世を長閑にし、人の心を豊かにする」(3頁)、という画工の主張を端的に体現している場面である。この部屋の主である那美が、朝夕この画と額と相對し心の平静を保っていたことは想像に難くない。特に、詩的に語ってくる「竹影払階塵不動」は、那美の心情に大きく影響を及ぼしていたと推察できる。

離縁したことは「義理が悪い」、「薄情」、と周囲からの非難を招く。これに耐えきれず、那美は禪師大徹の禪門を潜った。わざわざ部屋に懸けてあるから、この額の禅味は、大徹が那美に最も会得して欲しかったものであろう。同時に、那美にとって最も重要な行動指標

になっていることを意味している。まるで竹の影の揺れ動きに動じない塵のように、周囲からの非難を脱力させること。このような禪的修行のもとで那美が獲得したのは、「長良の乙女」のような死を拒否する上に、男を妾にするという、現実の男女のジェンダー的立場を逆転させるような境地ではないだろうか。

大徹も、弟子の了念も、このような那美を「気狂」とは思っていない。かえって「大分出来てきて」いる、「中々機鋒の鋭どい女」(141、142頁)だと評価している。観海寺の泰安和尚と那美との間の男女関係が噂されている泰安〈事件〉に関しては、「現代文明」の「国民」である「親方」が代表する村の俗世間の秩序の中で、那美が泰安を死まで追いつめたというストーリーができあがり、「あぶねえ」女というレッテルを貼られている。だが、観海寺の禅僧の世界では、泰安を、「大事を窮明せんらん因縁に逢着」させ、「よい智識になる」(142頁)ように導いた存在として、那美は認識されている。俗の世界と禅の世界では那美に対する評価が二分している。しかし、ここにこそ、『草枕』を「立方的」に読み解く重要なヒントが読者に示唆されている。村人から「気狂」と噂され、刺激が強すぎると画工が疎んじている那美の「芝居」を、禪的修行の視点から読み解く必要性がある。

5.3 「芝居」という「修業」

那美は「長良の乙女」の歌を繰り返し様々な場面でうたっているにもかかわらず、決して「長良の乙女」のように入水自殺はしない。なぜだろうか。それは一種の「水流任急境常静、花落雖頻意自閒」(「水の流れは急であるが、あたりは常に静かである。また、花はしきり落ちるが、眺めている心は自然にのどかである」)³⁹の境地ではないだろうか。強い人情的な刺激を前にしても、自然に身をまかせ心の長閑さをたもつ。那美は自己の利害を想起させる物事に附着している美しい芸術的な一面を「芝居」で表現し、「芝居」の反復の中でその苦痛の一面を〈忘却〉しようとしている。これは、画工の「非人情」の理想を体現しているとも言える。ただ、画工は俗世間の苦痛の元から物理的また心的な距離を保ち、「出世間」を目指している。一方、那美は苦痛をもたらす世間に入っていくながら心が周囲に動じないことを目指している。彼女は実際、「蚤も蚊も居ない国」が存在するとは思っていないし、「平面」の世界にも興味がない(54頁)。「世の中は気持ち様一つでどうでもなります」(54頁)と、あくまでも「立方的」に動く世の中で超脱を目指しているのではないか。

結局、「立方的」な「人事葛藤」を避け、利害交渉の稀薄な「平面」の世界で「非人情」を通そうとする画工は、那美の種々の「芝居」にいちいち驚かされる。「花下に余を驚かし、まぼろしに余を驚ろか

し、振袖に余を驚かし、風呂場に余を驚かし」(129頁)と、画工は自覚している。那美はいかにも「立方的」に働いて見せるからだ。「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)という那美の言葉に驚き、鏡の池の巖頭に突如現れ、まるで飛び込むような仕草をする那美にまた驚かされる。「驚ろいた、驚ろいた、驚ろいたでせう」(117頁)と彼女は笑う。画工は泰安のように悟りを得ていない。せめぎ合いの中にある彼の「非人情」は、外部からの揺さぶりに時々揺れ動いている。

一方、那美の「芝居」は画工の「非人情」を揺さぶると同時に、実演を通して「非人情」を促しているともとれる。画工も薄々気づきはじめているのではないだろうか。那美に「ホホホホ大変非人情が御好きだこと」と言われ、「あなた、だって嫌な方ぢやありますまい」(114頁)と返す。実際、画工是那美のことを「只の女ぢやない」(142頁)と思っている。振袖姿を見せたときと同じ、風呂場の場面も自分に対する「親切」(115頁)なのかと迫られ、那美は「何喰はぬ顔」で、「竹影払階塵不動」と「口のうちに静かに読み了つて」、「何ですつて」と聞き返す(115頁)。振袖姿は画工の見たい願望を満足させるという理由が成立するが、真夜中に朧月の花の下でのうたいや、風呂場の湯気に紛れて裸体を曝け出すことは、もはや「親切」とは言いきれない。

「竹影払階塵不動」がその一つ一つの画面を縁取っていると言えよう。大徹が那美を「中々機鋒の鋭どい女」と褒めるのは、いちばん苦しい記憶が喚起される「恋」や「孝」という、本人を「利害の旋風」に捲き込む根源であるものを、「うつくしい所作」(147頁)で演じているからではないだろうか。「長良の乙女」の歌は、彼女が死へと追いつめられている絶望的な情緒を濃厚に醸し出すものである。振袖の花嫁姿にも好きな人と結ばれず、親の意向に従い不本意の結婚をせざるを得なかった記憶が付着している。一方、「鏡が池」に〈飛び込む〉「芝居」は、死へ逃避したいイメージを強くほめかしている。これらの「所作」を画工は初めて見るが、周りの人間たちはおそろく何度も何度も見ていると推察される。

月夜に画工が繰り返し聞かされた「長良の乙女」の歌は、茶店の婆さんでさえ暗唱できるようになっている。振袖姿で廊下を延々と往復するのも初めてとは思わない。頼めば見せてくれると婆さんが保障していたからだ。「鏡が池」にも彼女は何度も何度も訪れているのではないか。「鏡が池」に絵をかきに来た久一も、柴刈りのついでに訪れた源兵衛も、すでに那美の〈飛び込む〉シーンを目撃している可能性がある。那美はこれらの所作を反復することを通じて、揺れ動く竹の影に動じない塵のような心を鍛えていたと思われる。泰安の「頸つ玉へかざりついた」(66頁)のも、裸体で風呂場に現れ

たのも、彼女の男性に対する誘惑というよりは、「恋」に動じない心を実演していたのではないだろうか。彼女は画工に向かって、「そんなに年をとつても、矢っ張り、惚れたの、腫れたの、にきびが出来たのつてえ事が面白いんですか」(108頁)と言う時、「非人情」の画工よりも恋の情念に動かされないように心を鍛えていたと言えよう。

彼女の種々の奇抜な行動は、世の中にいながら世の中を逸脱する方向を目指している。自分のところに「修業」(142頁)に来ている那美を、「中々気鋒の鋭どい女」と褒めた大徹は、庭にさす松の影を見て画工に向かって言う。「あの松の影を御覧」、「奇麗な上に、風が吹いても苦しめない」(142頁)と。大徹に禅法を問うている那美が画工に見せている「芝居」は、世間の「外聞」や自己の苦悩を、風に身をまかせる松の影のように受け流すための、また、揺れ動く影に動じない塵になるための、彼女の「修業」ではないだろうか。彼女は世の中から禅的な離脱を目指している「逸民」である。

40 白隠は「枯坐黙照」より労働などの動的な場における修行である「不断坐禅」を肯定している。白隠『遠羅天釜・禅林法話集』、有朋堂、1927年11月、363-366、383頁。

41 前掲白隠『遠羅天釜・禅林法話集』、402頁。

6 「憐れ」という「人間の情」

大徹は「屁の勘定」に悩んでいる画工に向かって言う。

「わしが小坊主のとき、先代がよう云はれた。人間は日本橋の真中に臟腑をさらけ出して、恥づかしくない様になければ修業を積んだとは云はれんてな。あなたもそれ迄修業をしたらよかる。旅杯せんでも済む様になる」(141頁)

那美の「芝居」は大徹の禅味を体現している。那美が手元に置いて読んでいると思われる白隠「遠良天釜」では、「不断坐禅」が重要視され、「動中の工夫は静中に勝る」ことが説かれている⁴⁰。従って、心の正念工夫ができていれば「亂軍中に在りとも、無人の曠野に立つが如けん」、と将兵たる者の「動中の工夫」が勧められている⁴¹。画工の「非人情」は「現実世界」から物理的に、心的に遠く離れて、利害に満ちている世間を「平面」と見做すことで「出世間」を目指している。一方、大徹の指導の下にいる那美が目指しているのは、「日本橋の真中に臟腑をさらけ出して、恥づかしくない」境地であり、「現実世界」の中で心の持ち様で到達しようとする「竹影払階塵不動」の禅的境地である。この境地は物理的な距離による「隠遁」や心の距離による「非人情」よりも高次の「動中の工夫」が目指されている。しかし、この境地は、「随処に動き去り」、「些の塵滓の腹部に沈澱する景色がない」、「底のない囊の様」(143頁)な心を持つことが前提である。それはまるで鏡のように「差別無く」「一切のものを広く

42 森三樹三郎『無為自然の思想——老荘と道教・仏教』、人文書院、1992年5月、23頁。

43 中島隆博『「莊子」——鶴と
なつて時を告げよ』、岩波書店、
2009年6月、75頁。

44 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、
55頁。

受け容れる」という老荘の「無心や虚心」にも通じる⁴²。一方で、現実世界の中にいながらその現実世界の規範秩序からの逸脱を目指している故、その言動が奇抜に見える。これは「修業」する那美が「狂印」と呼ばれる所以でもある。

さらに、那美が満州行きの「野武士」を見て「憐れ」を顔に浮かべるシーンが示しているように、他者に対する「無関心という忘却に徹し、世俗を超出し、悠々と自足することは、極めて困難である」⁴³。「非人情」を志向している画工も、「丸で人情を棄てる訳には行くまい」(12頁)と認識している。その「非人情」でありながら、なお捨て去れないものとは言えば、「神の知らぬ情で」、「神に尤も近き人間の情」(123頁)としての「憐れ」であろう。それは死や危険に直面している他者を見て自然と湧きでる、救ってやろうという「俗念」である。水に流されていくオフエリア(「長良の乙女」または那美)も、出征する久一も、「文明の国民」も、画工のこの「憐れ」な情緒を引き出している。画工の「平面」的な「非人情」の裏に、「人間の情」がひそんでている。

一方で、禅的「修業」を積んでいる那美は、画工よりも一層世俗から超脱しているようである。だから、久一の死も「短刀」の「芝居」で乗り越えようとする。しかし、戦場行きの「汽車」に乗り合わせた「野武士」の突如の出現は、彼女の「修業」で固められた心を強く揺さぶる。心構えや反省をするまもなく、ふいに彼女の顔に覗かせた「憐れ」は、彼女の心が動いた証左である。これは「竹影拈階塵不動」の境地にも、「惻隱の心」という「人間の情」が通っていることを物語っている。

性善説を主張する孟子は「惻隱之心、人皆有之」と説いている。フランソワ・ジュリアンは、「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⁴⁴。この時空を超えた普遍性を持つ結末の「憐れ」は、利害関心から離れた自然的な情動という意味で、例え「非人情」の境地でも、「竹影拈階塵不動」の境地でも、捨て去れないものである。

7 おわりに

『草枕』は語りの「平面」と読者の「詮議立て」の往復運動の中で、物語の「立方的」な多層構造が立ち上がってくるテキストである。その一つの様相が日露戦争を遠景に描出されている画工と那美の「逸民」の輪郭である。「屁の勘定」に苦しむ画工は旅をして「別乾坤」を求めるが、「狂印」呼ばわりの那美は「芝居」で禅的「修業」を積む。

「非人情」も「竹影払階塵不動」も一見個人の内面への執着に終始しているように見える。だが、「神に尤も近き人間の情」である「憐れ」が通っている両方の境地に、利害や欲望が渦巻く「人の世」に妥協しない「意地」が秘められている。どの時代の「逸民」であれ、「いずれも自分の主義主張を守りとおした人物たち」⁴⁵であった。

中国の隠逸思想は平安時代から日本に影響を及ぼしてきた。『陶淵明集』は中国の隋唐時代に日本に伝わって以来、多くの文人墨客に愛された⁴⁶。「飄逸」と「神韻」が漂う画風が画工に称えられている与謝蕪村も、池大雅も隠逸的な画題を愛した。一方、「憐れ」な情緒を醸し出す《寡婦と孤児》の作者春草が若くして早世したとき、春草の一番の理解者である横山大観が「尊崇する」陶淵明を、《五柳先生》の題で春草にささげる追悼作として創作した⁴⁷ことは興味深い。

そして、『草枕』の作者漱石も、画工に負けないぐらい陶淵明に引かれ、『陶淵明集』を愛読していた。日露戦争中のデビュー作『吾輩は猫である』で、まるで戦争が行われている世の中と無関係のような「太平の逸民」を活写して以降、多くの作品で明治時代の「逸民」、「遊民」を描いている。晩年の漱石自身は文人画を愛し、漢詩文を創作することで「非人情」の心持ちに「逍遙」していた。春草について直接の言及こそなかったが、漱石は1912年に大観の画について、「脱俗の気は高士禅僧のそれと違つて、もつと平民的に呑気なものである」⁴⁸と評価している。なお、「酬横山画伯惠画」(1912年7月作)では、「信手時揮灑、雲煙筆底生」⁴⁹と称えている。この詩句は、漱石も「雲煙」という「朦朧体」を愛したことを示している。一方、「脱俗」と芸術において、陶淵明と画工、春草、大観、それから漱石が時空を超えて通じ合っていたと言える。『草枕』の「逸民」である画工は、多くの同時代の読者の共感をよんだに違いない。

45 前掲小尾郊一『中国の隠逸思想 陶淵明の心の軌跡』、27頁。

46 丁国旗『日本隠逸文学中的中国要素』、北京：人民出版社、2015年9月、310頁。

47 古田亮「横山大観《五柳先生》」、前掲別冊『太陽』222、141頁。

48 夏目漱石「文展と芸術」、『漱石全集』第16巻、岩波書店、1995年4月、527頁。

49 『漱石全集』第18巻、岩波書店、1995年10月、294頁。