

## 第四章 東洋への回帰 『草枕』

『草枕』(『新小説』第11年第9巻、明治39年9月)ほど、漱石がその野心をあらわにしたテキストは他にないのではあるまいか。少なくとも自作についてこれだけ多くの言葉を費やした小説はほかにない。たとえば「余が『草枕』」(『文章世界』1巻9号、明治39年11月)は、著者による<『草枕』解説>とも言える文章だが、そこで漱石は自らの小説観を披瀝しながら『草枕』の<画期性>について強調していた。

漱石はそこです、**「世間の真相を穿つたものを書く心理小説」**など**「普通に小説と称するもの」**目的は必ずしも美しい感じを土台にしてゐるのではないらしい」と語りながら「小説もまた美しい感じを与えるものでなければなるまい」としている。これに続けて『草枕』が**「美しい感じ」**を求めたもので**「俳句的小説」**だと語っていたのは周知の通りだが、漱石がそこで**「美しい感じ」**に対峙させる形で否定していたものが何だったのかに關してはあまり注目されてこなかった。

改めて確認すると、漱石は**「世相の心理を穿つたものを書く心理小説」**、**「時代の弊のみを発く一種の傾向小説」**など**「普通に小説と称するものの目的」**が**「美しい感じを土台にしてゐるのではないらしい」**としながら、小説が**「汚くとも、不愉快でも、一切無頓着」**であることを難じる。**「小説は美を離るべからざるもの」**なのに**「美を打ち壊して構はぬもの**に、傑作と云はれるものゝあるのは可笑しく、**「私はこれが不審」**だと言っているのである。

注目すべきは、さきの**「心理小説」**や**「傾向小説」**が**「悪い者には抵抗して行かねばならぬ。世の中は苦しいけれども忍ばなければならぬ」**などの**「感じ」**を読者に与えようとし**「世の中に立つて、如何に生きるかを解決するのが主であるらしい」**としながら『草枕』は**「美しい感じ」**以外に**「何も特別な目的があるのではない」**とことわっていることである。漱石によると、『草枕』は<目的のない小説>であり、**「プロットもなければ、事件の発展もない」**。**「不愉快なことは一切避けて」「人生の苦を忘れて、慰藉するといふ意味の小説」**として『草枕』は試みられたのだが、**「この種の小説は従来存在してゐなかつた」**として**「俳句的小説」**と命名しながら漱石はさらに次のように述べている。

で若し、この俳句的小説 名前は変であるが 、が成立つとすれば、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。日本には無論無

い。それが日本に出来るとすれば、先づ、小説界に於ける新らしい運動が、日本から起つたといへるのだ。(「余が『草枕』」)

「俳句的」とは「穿ち」を中心とする「川柳的」小説に対置させた命名だが、それが「西洋にもない」と言っていることに注目しよう。漱石が「西洋」に追いつき、日本の「特徴」を出して追い抜こうとしていたことは前章で見たとおりだが、そういうことを照らしあわせてみると、『草枕』はまさに「俳句」という日本独自のジャンルの美意識を生かしての「美的小説」が「日本に出来る」ことを目指し、「小説界における新らしい運動が、日本から起つたといへる」、世界を意識した作品だったことが分かるのである(注1)。

漱石の小説は生涯「西洋」を意識しつつ書かれたと言えるが、わけても『草枕』は「西洋」を意識したことを発言してもいたことで、代表的な「西洋対抗小説」とでもいうべき作品である。そして実際に『草枕』はその内容においても「反西洋」に徹し、「東洋」 - 「日本の美」 = 「憐れ」に回帰したテキストとなったのである。

## 一、＜反西洋＞の言説

たとえば画工は物語の冒頭において、雲雀の鳴き声を聞いて「シエレー」の詩を思い出すのだが、その詩が「あの雲雀の様に思ひ切つて、一心不乱に、前後を忘却して、わが喜びを歌ふ」ものになっていないとしてシェレーの詩の「愁」を否定する。かわりに「面白いだけで別段の苦しみも起らぬ」境地こそ望ましいものとし、その境地は、自然を観る際「ただ此景色を一幅の画として観、一巻の詩として読む」時に可能だとする。即ち「余裕のある第三者」の立場に立って「塵界を離れた心持ち」になってこそ可能なことだとするのである。

苦しんだり、怒つたり、騒いだり、泣いたり人は人の世につきものだ。余も三十年の間それを仕通して、飽々した。飽き々々した上に芝居や小説で同じ刺激を繰り返しては大変だ。余が欲する詩はそんな世間的の人情を鼓舞する様なものではない。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詩である。いくら傑作でも人情を離れた芝居はない、理非を絶した小説は少からう。どこ迄も世間を出る事が出来ぬのが彼等の特色である。ことに西洋の詩になると、人事が根本になるから所謂詩歌の純粹なるもの

も此境を解脱する事を知らぬ。どこ迄も同情だとか、愛だとか、正義だとか、自由だとか浮世の勤工場にあるものだけで用を弁じて居る。いくら詩的になつても地面の上を馳せあるいて、銭の勘定を忘れるひまがない。シエレーが雲雀を聞いて嘆息したのも無理もない。

うれしい事に東洋の詩歌はそこを解脱したのがある。採菊東籬下、悠然見南山。只それだけの裏に暑苦しい世の中を丸で忘れた光景が出てくる。垣の向ふに隣りの娘が覗いてる訳でもなければ、南山に親友が奉職して居る次第でもない。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。(一)

「余」にとっては「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詩」こそが価値のあるものである。しかし「西洋」は「同情だとか、愛だとか、正義だとか、自由だとか浮世の勤工場にあるもの」を描いていて「塵界を離れた」詩にはなっていないと画工は考える。画工にとっては「西洋」は「解脱する事を知らぬ」が、それに反して「東洋の詩歌」は「解脱」しているということで「東洋」の詩が優位におかれるのである。

二十世紀に睡眠が必要ならば、二十世紀に此出世間的の詩味は大切である。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、わざへ呑気な扁舟を泛べて此桃源に遡るものはない様だ。(一)

「東洋」の詩の「大切」な「出世間的の詩味」はすでに現代では求められなくなっている。画工が思うにはその理由はみんな「西洋人にかぶれて居る」ため、「東洋」のよさが忘れられている今では誰も「わざへ呑気な扁舟を泛べて此桃源に遡るものはない」のである。

画工が、田舎の温泉に向かう自らの行為を「桃源に遡る」行為として特権化するのには「東洋」の「出世間的の詩味」を省みないようになってしまった(と思われた)現代人に対する対抗の意味であるだけでなく「西洋」への対抗行為でもあったことを確認しておこう。だからこそ画工は以後ことにつけ「西洋」に言及し、日本と比較し、そして自らの属した「東洋」という名の「日本」を称揚することになるのである。

画工の旅が失われた(と思われた)「東洋」を求める旅であったことは、たとえば「王維や淵明の境界」が「ファウストよりも、ハムレットよりも難有」とし、「春の山路をの

そへあるく」のも「淵明、王維の詩境を直接に自然から吸収して、すこしの間でも非人情の天地に逍遥したいからの願」だとするところにも現れる。画工の東西文学の比較が、違いを語る域を越えての「西洋」批判—そして西洋化しつつあると見えた現代の日本批判であることは、「西洋にかぶれて居る」という言葉が表していよう。

「西洋」の否定は、単に「詩」文学に留まっているわけではない。例えば、宿で下女が運んできた食事を前にしての述懐は次のようなものである。

「遅くなりました」と膳を据ゑる。朝食の言訳も何にも云はぬ。焼肴に青いものをあしらつて、椀の蓋をとれば早蕨の中に、紅白に染め抜かれた、海老を沈ませてある。あゝ好い色だと思つて椀の中を眺めて居た。

「御嫌ひか」と下女が聞く。

「いゝや、今に食ふ」と云つたが実際食ふのは惜しい気がした。ターナーが或る晩餐の席で、皿に盛るサラダを見詰めながら、涼しい色だ、是がわしの用ゐる色だと傍の人に話したと云ふ逸事のある書物で読んだ事があるが、此海老と蕨の色を一寸ターナーに見せてやりたい。一体西洋の食物で色のいゝものは一つもない。あればサラダと赤大根位なものだ。滋養の点から云つたらどうか知らんが、画家から見ると頗る発達せん料理である。そこへ行くと日本の献立は、吸物でも、口取でも、刺身でも物綺麗に出来る。会席膳を前へ置いて、一箸も着けずに、眺めた儘帰つても、目の保養から云へば、御茶屋へ上がった甲斐は十分ある。（四）

画工は、運ばれた料理の色の美しさに目を奪われるのだが、その時も画工の頭をよぎるのは「タナ」という「西洋」人であり、「見せてやりたい」という対抗意識である。それが＜対抗意識＞であるほかないのは、続く「一体西洋の食物で色のいゝものは一つもない」というような誇張法に現れるだけでなく、「発達せん料理」というような進歩主義的評価においても明らかだといえよう。そして画工には下女がお茶とともにもってきた羊羹の色をほめながら「どう見ても一個の美術品」(四)で「玉と蠟石の雑種の様で、甚だ見て心持ちがいゝ」のだが、「西洋の菓子で、これ程快感を与へるものは一つもない。クリームの色は一寸柔かだが、少し重苦しい。ジエリは、一目宝石の様に見えるが、ぶるへ顫へて、羊羹程の重味がない。白砂糖と牛乳で五重の塔を作るに至つては、言語道断の沙汰である。」(四)と述べるのである。

画工は決して日本の代表的なお菓子である羊羹のすばらしさを称揚するだけにとどまらない。またもや「西洋」と比較し、「快感」を与えられないとして「西洋」を難ずるのである。しかし、ジエリが「ぶるへ顛へて、羊羹程の重味がない」のは、当然ながら「ジエリ」が羊羹より劣っているからではなく、まさに「ぶるへ顛へ」ることこそが「ジエリ」のジエリたる特徴だからであるはずだ。「白砂糖と牛乳」で作られた「五重の塔」と表現された生クリーム飾りもむろん、生クリームならではの美意識 趣向の発現である。

ところが、このような見方は見る主体が「画家」であるということで特権化されている。そしてそこで見られている対象は、それぞれありふれた「日常」のものでありながら日常の域を越えた<文化>であることが暗喩されていよう。画工において羊羹とジエリは西洋と東洋の<差異>として意識されることはなく、あくまでも優劣判断の対象となる。

大徹和尚の家で布団の代わりに使われていた「花毯」に関しても画工は「支那製」だろうと推測しながらそれは「こせつかない所に趣があり」、「日本は巾着切りの態度で美術品を作る」のだが、「西洋は大きくて細かくて、さうしてどこ迄も娑婆気がとれない」(八)とする。そしてこのような認識 「娑婆気」を拒否する趣向が、作者である漱石自身のものであったことは、すでに明治三一年という早い時点に書かれた「不言之言」における、「俳句に禅味あり。西洋に耶蘇味あり。故に俳句は淡白なり。洒落なり。時に出世間的なり。西詩は濃厚なり、何処までも人情を離れず」というような文章によっても知ることができる。

漱石は、かつてイギリスという「西洋」に関して考えていたことを『草枕』において画工の口を借りて披瀝し、「西洋」とは「濃厚」で「人情を離れ」ないものと断定する。問題は、そのような単一の「西洋」の表象が、ことごとく否定的だったことにある。語る主体や意図によっては、漱石による否定的表現はいくらでも価値化し得るだろう。たとえば「濃厚」は「情熱的」に、「人情を離れない」は「情が厚い」とでもいうふうに。

そして、このような画工が、自らの専門領域である「絵画」に対して「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、ありへと見える」(七)として「下品」という判断を下すのは当然というほかない。もっとも、若桑みどりが指摘するように、西洋画に多かった女性の裸体画に関する批判は必要である(注2)。しかし、画工はそのような文脈で批判しているわけではない。後に述べるように画工は、描かれるべき「女」に対して「男」である自らを「文明人」とみなしており、その点では西洋の男性画家とむしろ同一な場所にいるのである。

## 二、「温泉」の意味

画工が「出世間」を志向しながら選んだ場所が<田舎>であった理由は、画工自ら、「余の此度の旅行は俗情を離れて、あく迄画工になり切るのが主意」(十二)としているように、<田舎>が「俗情」から自由な場所と考えられていたからだった。画工は「探偵」される現代への憎悪をたびたび述べていて「世の中はしつこい、毒々しい、こせへした、其上づうへしい、いやな奴で埋つてゐる」(十一)のだとし、「余の如きは、探偵に屁の数を勘定される間は、到底画家にはなれない」(十二)と言っている。つまり<田舎>は、画工をまともな「画家」にしてくれる場所として期待されていたわけだが、<田舎>がそのようなトポスとなり得たのは、画工にとって<田舎>こそが「東洋」の趣を残している場所と思えたからである。つまり、画工が「非人情」を求めてやってきたところが現代の「桃源郷」とおぼしき<田舎>の「温泉」だったのは、そこが「西洋化」されてしまった「都会」と違ってのような場所として、もっとも「東洋的」=「日本的」と考えられたからにほかならない。

村瀬士郎は、たとえば大徹の西洋画に対する無知は「中央主権的なネットワークからの隔絶という意味を持っていた」と指摘し、このような無知が隔絶の象徴として「聖化、特権化」され、語り手の言う「汽車」という交通の代表する「二十世紀の文明」から時間的・空間的に隔絶された「桃源郷」の価値の象徴としての意味を担う」(「地方」の言説、言説としての「地方」、『近代秩序への接近—制度と心性の諸断面』118頁、日本経済評論社、1999・3)と指摘しているが、そのように田舎が「聖化」されえたのも、そこがまさに「西洋」=都会=文明と対立的な場所として認識されたからなのである。

当然ながらそこでは「文明」=「現代」によって毀損されていない「昔」が見出されなければならない。後に画工が自己の理念を表現し得る美の概念として「憐れ」という日本の古典美を発見するのは偶然ではないのである。亀井秀雄は那美や那古井の造形が、画工の徹底的な「非人情」意識によって、同時代の言説空間という「現実」から遮断されたものとなり、物語の背景となっている明治三十七、八年の頃に世間を沸かした戦争談の話排除することによって「那古井の住み人だちの意識からも戦争への関心を捨象する操作によって常民のイメージを強い」ていたとし、「現実」のかわりに用意されのが「那美のイメージ作りにかかわる伝承」だったと指摘しているが(注3)、画工が「伝承」に着目するのもまた<昔>を求めてのことといえよう。

確かに、那古井は現世から隔絶されたものとして描かれる。そして<田舎>であっても、そこはたとえば『坊つちやん』における、都会に劣る場所としての、差別される「田舎」ではない。そこは「山」を「越して」でないと行けないような辺鄙なところに違いないが、そのような隔絶性は貶められたり軽蔑されることはなくむしろ「聖化」されるのである。そこに住む人々はいかにものどかで、心休まる場所として描かれる。そこは「草を茵に太平の尻をそろりと卸し」、「五六日斯うしたなり動かないでも、誰も苦情を持ち出す気遣はない」(十)のような場所として、軽蔑の対象どころか画工が理想とする「非人情」の実現が可能と見える理想のトポスなのである。そして、その極点として選ばれた場所が、「温泉」であった。

秋の霧は冷やかに、たなびく靄は長閑に、夕餉炊く、人の烟は青く立つて、大いなる空に、わが果敢なき姿を託す。様々の憐れはあるが、春の夜の温泉の曇り許りは、浴するものゝ肌を、柔らかにつゝんで、古き世の男かと、われを疑はしむる。(略) 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き身体を、出来る丈抵抗力なきあたりへ漂はして見た。ふわり、へと魂がくらげの様に浮いて居る。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、湯泉のなかで、湯泉と同化して仕舞ふ。流れるもの程生きるに苦は入らぬ。流れるものゝ中に、魂迄流して居れば、基督の御弟子となつたより難有い。(七)

おそらく、温泉における「分別の錠前を開けて、執着の栓張をはづ」した状態こそが、画工の理想とする世界なのであろう。「ふわり、へ」と流れる「魂」の状態もまた「執着」から解かれているということで「非人情」の世界であるはずだ。そして「温泉」でくつろぐ自らを画工が「古き世」の男と見立てているのも、やがて画工が行き着くところが伝統的美の世界であることを予測させるだろう。

画工にとっての理想の時間は「現世」には存在しない「古き世」である。閑静な田舎への空間的移動は、画工のはるか「古き」ものへの欲望 「プリミティブ」への欲望を語っているのである(注4)。田舎がそこで<聖化>されるのはまさにそのためなのだが、そのような欲望が「西洋」に対抗する強い主体意識ゆえのものであることを確認しておこう。画工が満足しきった状態の中で、ミレのオフィリアの画 「画」は、画工の専門領域である について考えをめぐらすのもそのような文脈上の必然的な展開と見るべきである。

然し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。痙攣的な苦悶は固より、全幅の精神をうち壊はすが、全然色気のない平気な顔では人情が写らない。どんな顔をかいたら成功するだらう。ミレーのオフエリヤは成功かも知れないが、彼の精神は余と同じ所に存するが疑はしい。ミレーはミレー、余は余であるから、余は余の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいて見たい。然し思ふ様な顔はさう容易く浮んで来さうもない。(七)

「ミレーはミレー、余は余」という考えが「西洋」画家でありながら「西洋」の美的感受性への追隨を拒否しようとする姿勢において、英文学者であった作者自身が「英文学」に関して語っていた「自己本位」的な考えであることはたやすく見えることだろう。このような画工の「自己本位」的な態度はやがて<伝統美>の発見に行き着くことになる。そしてそのことは、人が「自己」にこだわり、しかるべき主体を求めようとするとき依拠するのがまず<伝統>という概念である、ひとつの例でもあるのである。

『草枕』における「温泉」とはまずは「人情」を離れて心の治癒をする場所であるのだが、そのように避けるべき「人情」=「執着」は、何よりもまず「都会」=「西洋」のものであった。すなわちそこは何よりも先に脱西洋的な場所でもあったのである。

### 三、文明批判の矛盾

日本において「温泉」旅行が流行するようになったのは鉄道の普及を背景においている。「明治十年ごろから草津、伊香保、箱根、熱海などいわゆる温泉地の旅館の広告が目立ち始め、箱根には外人専用のホテルさえでき」(今野信雄『江戸の旅』百八十八頁、岩波新書、1986・8)のような状況が始まっていたが、それは「鉄道」という<文明>=「西洋」の受容あってこそのことだったのである。

実際に、画工は「扁舟」で「桃源郷」にやってきたとするが、東京から来ているということは、舟に乗るまでは汽車で来たということになる。いうならば、理想郷<田舎>にたどり着けるのも　そして見出されるのも　「汽車」という「文明」の力なしにはありえなかったことなのである。

しかし、周知のように『草枕』はその末尾において突如「汽車」が表象する「文明」の批判にかかる。「汽車」批判は唐突のようにも見えるのだが、『草枕』が最初から<反西洋>



を目指すテキストだったことを考えればそれはむしろ自然な展開だったというべきだろう。

愈現実世界へ引きずり出された。汽車の見える所を現実世界と云ふ。汽車程二十世紀の文明を代表するものはあるまい。何百と云ふ人間を同じ箱へ詰めて轟と通る。情け容赦はない。詰め込まれた人間は皆同程度の速力で、同一の停車場へとまつて、さうして同様に蒸汽の恩沢に欲さねばならぬ。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。汽車程個性を軽蔑したものはない。文明はあらゆる限りの手段をつくして、個性を発達せしめたる後、あらゆる限りの方法によつて此個性を踏み付け様とする。(十三)

このような「文明」批判は、今まで大体において肯定的に捉えられてきた。たとえば小森陽一による、「近代国民国家の装置としての汽車は国家権力と個人とのかわりをあらわにする認識装置」(『漱石を読みなおす』239頁、筑摩新書、1995・6)といった評価などはその代表的なものといえるだろう。

しかし、「汽車」に対する画工の批判は、その恩恵を受けていることを隠蔽している。たとえば森田草平はむしろ肯定的な「汽車」観を持っていたことも指摘されているが(注5) 実際に汽車は、それ自体が日常から離れた空間になりえただけでなく、文明化されつつあった時代の人々が求めた、そして画工自身も <田舎> 志向を充足させてくれる道具でもあったのである。

画工は、冒頭のところで、「二十世紀」を批判しながらそれが「西洋人にかぶれてゐる」ことを難じていた。「西洋人にかぶれてゐる」という言葉はむしろ「文明」にかぶれているということにほかならない。すなわち、文明 = 二十世紀 = 西洋という図式が画工のなかに成立していたわけで、「文明」からのがれることはそのまま「西洋」から逃れることにもなる。

しかし、たとえば画工が文明を批判しながら一方では理髪所で髭を剃るとき「彼は髭剃を揮ふに当つて、毫も文明の法則を解して居らん」(五)とつぶやくのが矛盾であるように、画工の文明批判は汽車批判同様矛盾の中にある。さらに言えば、個々の「個性」に注目するようなこともまた「近代」= 文明的発想で、「汽車」を生み出すような「近代」だったゆえに可能なことだった。画工による文明批判は、このように矛盾に満ちているのである。

#### 四、「憐れ」と女

画工が、自らの画の完成のために用意した「憐れ」の美とは、このような、矛盾に満ちた文明 = 西洋批判を背景にしているものだった。それにしても、「憐れ」の美とは何だったのか。

こんな所へ美しい女の浮いてゐる所をかいたら、どうだらうと思ひながら、元の所へ帰つて、又烟草を吞んで、ぼんやり考へ込む。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。あの顔を種にして、あの椿の下に浮かせて、上から椿を幾輪も落とす。椿が長えに落ちて、女が長えに水に浮いてゐる感じをあらはしたいが、夫が画でかけるだらうか。(略) 然し人間を離れないで人間以上の永久と云ふ感じを出すのは容易な事ではない。(略) 色々考へた末、仕舞に漸くこれだと気が付いた。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。(十)

「多くある情緒」のなかからたった一つ選ばれた「憐れ」は、画家によれば「神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情」である。すなわち、「憐れ」は至高の美であるべく「神に尤も近」いのだが、人間的であるということで「神の知らぬ」情なのである。「人間を離れないで人間以上の永久と云ふ感じ」というのもそのことにほかならない。いうならば、「俗世」を嫌う画工にとってはもっともありがたい、心休まる感情ということなのだろう。

しかし、現実の那美は画工の考えではそのような条件を充足し得ていない。画工は那美に対して「あの表情では駄目だ。苦痛が勝つては凡てを打ち壊して仕舞ふ」(十)として、「苦痛の勝つ」た顔 すなわち「人情」の残る顔を否定しているのである。

ここでまず明らかなのは、<美>は初めから存在するのではなく、画工によって企画され、演出され、やがて完成されるだろうということである。むろん、那美の顔を「憐れ」にしたのは画工ではない。しかしここで「女」である那美は眺められる存在にすぎず、その瞬間を<美>とするのはあくまでも「男」である画工である。<美>であるかどうかを判断する主体は男であり、そういう意味では那美が画工に「領有」されているという指摘

は正しい(注6)。

那美が浮かべた「憐れ」の表情が、実は前夫の「死」を予想するからに他ならず、そのような感情移入が心を動かされる「人情」ゆえのものであることを指摘するのはたやすい。つまり画工の理想とする「憐れ」とは実は「人情」を前提にしてのみ可能なものであり、そうである限り、画工が「非人情」の美として「憐れ」を想定したのは矛盾というほかないだろう。しかし、より問題とすべきは、<美>をみつける役割が、あくまでも「男」である画工にゆだねられていることであろう。それは単に画工が<描く>主体だからではない。画工が描く主体の自分に留まっていたのなら、現実的那美を、すなわち「苦痛」に満ちた那美をありのままに描いたであろう。

しかし、ありのままの那美「女」は画工「男」にとって<美>ではありえない。画工が那美の美しさを認めながらもそのままでは画にならないとするのはまさにそのためである。いうならば、男の趣味趣向に合った女こそが男にとっては<美>であり得たのである。そして、画工はそのような自己の役割に十分に自覚的であった。

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、東西兩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。詩なきもの、画なきもの、芸術のたしなみなきものよりは、美しくしき所作が出来る。人情世界にあつて、美しくしき所作は正である、義である、直である。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)

画工は自らを「高尚」なので「他を教育すべき地位」にいる者と考え、「美しくしき所作が出来る」と自認し、「天下の公民の模範」と自覚している。「天下の公民の模範」というような自覚こそが、画工に自らを那美の「美」を管理させていたものであろう。

それにしても、画工が見つけた美が伝統美「憐れ」であり、それが「女」である那美において表象されていたのは偶然ではない。すでに、「国民のアイデンティティを証すべく発明された『国文学』『日本文学』の根底に流れる女性性」(鈴木登美「ジャンル・ジェンダー・文学史記述」、『創られた伝統』86頁、新曜社、1999・4)が指摘されているが、たとえば同じ文献の中でジュシュア・モストウは、わけても「優美」という美が日本文学の美とされて近代以降「女流日記文学」というジャンルが浮上し、一九二〇年代の日記文学の浮上とともに価値化されたとしている。「日本の女性を、日本独特な美を表現するもの

として再び導入」することを「日本の「伝統的な」過去が、敗戦後女性的なものとしてあらたに分類しなおされている」とするのである。(『『みやび』とジェンダー 近代における『伊勢物語』』、前掲書353頁)

いならば、「憐れ」という名の伝統美が那美という女性の上に見出されたのは、「憐れ」が、「女」にふさわしい「女性的」美と思われたからである。そしてそのことは同時に、文明人 「西洋」画家であり、「東京」からやってきた 画工が女を「伝統」の中に封じ込めようとしたことにほかならない。まさに、「「伝統的」とされたものの保管者の役割を女性に担わせる傾向」(ジョシュア・モストウ、前掲書359頁)を画工はあらわにしているものであり、那美は日本の伝統の仮想の源泉かつ「保管者」として選ばれたのである。

画工が西洋へ対抗すべく発見した伝統美が、女を拘束し封じ込めるものであったことはきわめて重要である。なぜなら、そこには「日本」の美しさをみつけようとするナショナルリスティックな美的追求が、女を「伝統」の名であがめているように見えながら実は「伝統」という非現実 <田舎>の中に封じ込めようとするものだったことが明白だからである。

水死の少女への偏愛とは「女性恐怖」の現れとしながら『草枕』に「奥深い女性嫌悪」を見出したのは中山和子(「那美さんは果たして『画』になったのか」、『漱石がわかる』38頁、朝日新聞社、1998・10)だが、付言するならば、「女」を「伝統」の中に封じ込めようとしたのはそのような「嫌悪」「恐怖」から逃れる方法でもあった。それは自由奔放な那美 女に画工が「自然」「野蛮」を感じていることから伺われる。いならば、『草枕』は、「自然」で「野蛮」な女を手なづけようとした「文明人」男の話でもあったのである。そして、それが必要だったのは、「文明化」されることを「侵食」と感じる恐怖の中で、「伝統」を確認しておきたい、ナショナル・アイデンティティをめぐる欲望ゆえのことだった。

『草枕』は、『吾輩は猫である』や『倫敦塔』とともに「大正ひとけたの教科書採録ベスト三」に入っていた作品である。大正元年に採択されたのがその最初だが、そのとき付けられた題は「春宵漫歩」「詩興」「山路」「椿」「東洋の詩趣」「東洋の詩境」だった(以上、関口安義「漱石と教科書」、『夏目漱石必携』、學燈社、1982・5、による)。昭和時代には、『草枕』は「峠の茶屋」とともに「東洋の詩境」というタイトルで登場している。『草枕』の受容は、その<反西洋>的要素は見られないまま、「東洋」の優越さを確認することにおいてなされていたとみなしていいだろう。

ところが、作者漱石は、「父がこの山間の温泉地に、相当期間逗留して居た様に思われているけれども、実際はほんの四五日しか滞在しなかったのである」(夏目伸六「『草枕』の出来るまで」、『父・夏目漱石』、文芸春秋新社、昭和31・11)という証言を見るかぎり、田舎が好きではなかったようだ。それでも、「田舎」の聖化は必要だったのである。

#### 注

1)『草枕』における漱石のひとかたならぬ情熱は、別の文脈ではあるが、「夏目漱石氏文学談」などに依拠しつつ漱石が「イブセン以後の来るべき文学を志向しつつ、『草枕』執筆に着手した」とする指摘(大石直記「<情熱の否定>と<非人情> 明治三十九年の鷗外・漱石」(『日本近代文学』第40集、1989・5)にも現れている。

2)裸体画の批判に関しては若桑みどり『象徴としての女性像：ジェンダ 史から見た家父長制社会における女性表象』(筑摩書房、2000・5)ほか参照。

3)「『草枕』のストラテジ」、『国文学』、平成6・1増刊号

4)「起源」への欲望とその表象に関しては、レイ・チョウ『プリミティブへの情熱 中国・女性・映画』(青土社、1999・7)参照。

5)加藤禎行は、森田草平が「非人情」をむしろ汽車空間の中に見出していたことを指摘している(「汽車論の隠喩 夏目漱石『草枕』をめぐって」、『日本近代文学』第62集、2000・5)。なお、この論は「非人情に抵触しかねない「憐れ」が求められる」として、画工の矛盾をもついている。

6)木村功は、那美は「自己の意味を他者に領有される存在として定位されている」とし、「憐れ」の表情も「余によってあらかじめ企図されていた」と指摘している。(「『草枕』-鏡・『顔』・領有される那美」、『解釈と鑑賞』2001・3)