台大日本語文研究第 18 期
2009 年 12 月，頁 37-60
2009-10-30 收稿，2010-01-05 通過刊登

夏目漱石之南畫
—王維之投影—

范淑文*

摘要

明治時期隨著近代化之改革，當時在文藝界亦掀起了一陣新風潮，繪畫當中講求蘊含文學意境、而文學作家追求繪畫理想將繪畫手法融入文學作品中者亦不乏其人，曾幾何時流行於中國文人間之「詩中有畫、畫中有詩」之文人理想在明治文人社會裡一時蔚爲風氣。夏目漱石即爲當時一代表性文人。

漱石所留下之晚期畫作不乏職業級水準之南畫（文人畫），該南畫中有題詩者、亦有未題詩者，此外還有想像繪畫而作之「題畫詩」——亦即「詩中有畫」者，此種充滿畫意境界之漢詩爲數亦不少。

翻開中國文人畫史首先不可不提的是文人畫之創始者王維，漱石在手札、小說中多次提及王維，並對其詩作讚賞有加。本稿以漱石之晚期南畫爲研究對象，探討這些畫作受王維影響之處。

關鍵詞：詩中有畫、畫中有詩、王維、文人畫、文學意境

* 台灣大學日本語文學系副教授

Natsume Soseki's Literati Paintings
—A Projection of Wang Wei—

Fan, Shu-wen*

Abstract

Along with the reform of Meiji Period, there started a new current of thought in Japanese literary and art circles. The mood of a literary work appeared in paintings, and the technique of painting was mixed into literary works. "There is painting in poetry, and poetry in painting." The ideal of Chinese literati became the order of the day. And Natsume Soseki was a typical representative.

There is no lack of first-rate literati paintings in Soseki's later works. Some of these paintings were written poems on them. And he also wrote poems full of the flavor of painting.

As we know, Wang Wei is the initiator of Chinese literati painting. Soseki mentioned Wang's name many times in his letters and novels, and highly praised his poems. So we are going to do the research from Soseki's later literati paintings. We try to make a survey if these paintings were influenced by Wang Wei.

Keywords: there is painting in poetry, there is poetry in painting, Wang Wei, literati painting, the mood of a literary work

* Associate Professor of the Department of Japanese Language and Literature, National Taiwan University

夏目漱石の南画
—王維の投影—

范淑文*

要旨

明治の近代化につれ、日本の文壇にも当時新しい空気が吹き込まれた。それは、画の中に文学の趣がどれほど盛り込まれているのかがその絵画の価値の決め手となり始め、その結果文学作品を創作する際、絵画の手法を取り入れようと工夫する作家が少なからず出てきた。かつて中国文人の間で流行っていた「詩中に画あり、画中に詩あり」という文人たちが目指していた理想は、こうした明治文壇において一時期大変人気を集めていた。夏目漱石もその一人であった。

漱石の晩年の画にはプロと思われるほど立派な南画が幾つか残っている。それらの作品中、詩が書かれているのもあれば、何も書かれていないのもある。その他、後から創作する絵画の為に作っておいた所謂「題画詩」——即ち「詩中に画あり」——という、絵画的雰囲気が溢れる漢詩も少なくない。

漢詩の関係が深い中国の文人画の歴史を遡っていけば、その元祖である王維を語らずにはいられない。漱石は友人と交わした書簡にも、創作した小説の中にも王維にしばしば触れ、王維の詩をよく賞賛している。本稿は漱石晩年の南画を研究素材とし、こうした絵画には王維の投影の有無を探ることを主旨とする。

キーワード：詩中に画あり、画中に詩あり、王維、文人画、文学の趣

* 台湾大学日本語文学科副教授

夏目漱石の南画
—王維の投影—

范淑文

一、はじめに

夏目漱石は文学作家であるほかに、アマチュア画家というもう一つの顔を持っていたことは、残された数多い絵画作品[1]から明らかであろう。『図説漱石大観』によれば、初期には水彩画からスタートした漱石も、大正期に入り、日本画や日本画的南画を描き始め、晩年には専ら南画に専念するようになったのである。特に晩年の漱石にとっては南画を描くことは、何よりもの慰めであり、大変嗜んでいたことは友人への書簡からもその一端が伺えるだろう[2]。それらのことから、漱石の芸術観を論じる際、洋画より南画の方が遥かに意味が深く、漱石の生涯においては欠けてはならない存在だと言っても過言ではなかろう。

この論考を進めていく前に一つ南画に関する認識を念頭において確認しなければならないことがある。日本では、明治時代に現われた南画と言う言葉に言及する際、それは文人画とほぼ同質であるという共通概念である。その裏づけとして次にいくつかの文が挙げられる。

（1）元以後の南画家は皆な詩文を研鑽し、又詩文を修むる程のものは大概技巧本位の北画よりも詩趣本位の南画を選むだ。此の絵画史上の事実から帰納して南画即文人画といひ得る。
——田中豊蔵[3]

（2）日本では殊に文人畫即南畫と考へるのが普通になつてゐるが、

---

1 吉田精一『図説漱石大観』1981.5.26 角川書店を参照。

2 例えば大正元年十一月十八日（月）津田亀次郎宛の書簡には「拝啓私は昨日三越へ行つて画を見て来ました色々面白いのがあります。画もあれほど小さくなると自身でも書いて見る気になります。あなたのは一つ売れてゐました。同封は今日社から送つて来ましたから一寸入御覧ます書いた人は丸で知らない人です。今日縁側で水仙と小さな菊を丁寧にかきました。私は出来栄の如何より画いた事が愉快です。書いてしまへば今度は出来栄えによつて楽しみが増減します。私は今度の画は破らずに置きました。此つぎ見てください。(『書簡下 漱石全集 第二十四巻』P117)

3 田中豊蔵「南画新論」(四)『國華』No.268 大正一年九月 P78

それは文人畫が主に流派化してから傳はつたからそうなるのである。けれども廣い意味の文人畫から云へば、それは必しも南畫でないと云ふ事が云ひ得られるのである。狹義の文人畫が即ち南畫である事を事實なりとしても、廣義の文人畫は別に自由の天地を有してゐる。――瀧精一[4]

(3) 今日わが国でも南宗画は略して南画というが、文人画と同義語として用いられている。

文人画は中国ではまた士夫画ともいう、士とは士大夫すなわち官僚で、学問や諸芸の教養豊かな文人であった。文人はまた野にあって人生や社会を観照する知識人、読書人でもある。文人画とはこれら文人による、職業的画人（行家）にたいする余技（戯）的画人（利家）の絵を指すのである。――大槻幹郎[5]

――（傍線引用者）

(1) は大正元年に田中豊蔵が「南画新論」と題して数回にわたって南画の本質やその歴史について論じた文の一節で、(2) は漱石の友人である美術評論家瀧精一が「文人画と南画」といった評論の中で述べた文である。(3) は現代の美術史研究者大槻幹郎氏による美術評論である。田中豊蔵も大槻幹郎氏も完全に南画を文人画と同視しているのが分かる。瀧精一は南画と文人画とは隔たりがあると主張しているが、狭義では他の両者と同じく、文人画即ち南画であることに同意している。

のみならず、文人画の要素に関する瀧精一の説によれば[6]、漱石自身は「自ら樂む」正真正銘のアマチュア画家であり、描いた南画に

[4] 瀧精一「文人畫と南畫」『文人画概論』改造社 大正十一年十一月十一日 P48

[5] 大槻幹郎『文人画家の譜』ぺりかん社 2001.1.10 P10

[6] 文人画の要素について瀧精一が次のように述べている。「以上に述べた四つの事項即ち（一）文人畫は職業的でなく、自ら樂むの境涯を得なければならぬ事、（二）文人畫は詩的でなければならぬ事、（三）文人畫は其筆法に於て書法的傾向を必要とする事、（四）文人畫は用墨を尊重する事が文人畫に於ける特殊の條件であり、將た原理であると認める事が出來やうと思ふ。此の四箇條の中でも、第一の自樂の境涯を得ると云ふ事は殊に大切である」。最も重要なのは自楽――つまり、アマチュア――であることをはっきりと語っている。（「文人画について―」瀧精一『文人画概論』改造社 大正 11 年 11 月 11 日 P36）

詩情が湛えており、南画のために題画詩を沢山詠った（瀧精一が所謂「詩的」である）などの点はいずれも文人画の素養に符合しているのは改めて言うまでもなかろう。よって、漱石の南画を論じる場合、即ち文人画であると見なして差支えがなかろう。

さて、文人画と言えば、その始祖である中国の唐の時代の詩人王維を誰もが思い浮かべるだろう。漱石自身も作品の中でも[7]、または日記にもしばしば王維の詩に触れたりその詩情や詠われた境地を賞賛している[8]。では、そこまで王維の世界に深入りしている漱石が作った南画の世界と王維の文人画の世界とはどれ程重なっているか、または異なっている部分は果たしてあるのだろうか、などの問題はきわめて意味深い。よって、本稿は王維の絵画的漢詩のジャンルにおいて最も知られている『輞川集』[9]――つまり、輞川辺りを対象として詠われている二十首の最も絵画的な詩集――に潜んでいる王維の憧れの世界を比較の対象として、漱石の南画の世界において王維の投影と考えられる部分、または漱石の独特な表現を検出して、漱石の南画の世界や更に漱石の内面へのアプローチを試みてみる。

二、文人画家王維が完全に世俗に背を向けていたか

前節で文人画の始祖が王維であると触れたが、それは中国の名高

---

7 例えば、『草枕』の第一章で、「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。只それぎりの裏に暑苦しい世の中を丸で忘れた光景が出てくる。（中略）超然と出世間的に利害損得の汗を流し去つた心持になれる。独坐幽篁裏、弾琴復長嘯、深林人不知、明月来相照。只二十字のうちに優に別乾坤を建立して居る。」（『漱石全集 第三巻』P10）と、陶淵明や王維の詩を、主人公である画工が思い浮かべ、それは即ち世俗を離れようとする時に構えるべき姿だと語り手が示唆している。また、俳句には No.2418「門鎖ざす王維の庵や尽くる春」（『漱石全集 第十七巻』P460）と隠遁者である王維の生活振りと思われるムードを織り込み、「王維の庵」という言葉を使っている。

8 例えば、明治四十年三月二十七日付け橋口五葉宛ての書簡には「篆字の義は別段よきもの無之王維の日落江湖白潮来天地青抔如何かと存候然し十字にて足らぬならば是非なく候。石闌斜点筆桐葉坐題詩もよろしかるべくか。」（『漱石全集　第二十三巻』P36）と王維の詩に触れた一節があり、また大正四年四月二十九日付け加賀正太郎宛の書簡には、「(七)曠然荘　王維の詩に曠然蕩心目とあります。（八）如一山荘 是も王摩詰の句です雲水空如一とあるのです。」（『漱石全集 第二十四巻』P417）と、加賀正太郎から山荘の命名の相談を受けた漱石が山荘の名に相応しい名を十四個挙げた。そのうち二個が王維の詩に因んだものと見えるのである。

9 本来なら、「輞川図」というシリーズの絵を対象とすべきであったが、千年以上たった絵画作品の保存は現実的には不可能であったため、「輞川図」という王維の筆による作品は現存していないのが事実である。

い画家である董其昌の画論には勿論、または明治時代の美術評論家田中豊蔵の文章にも、瀧精一の論説にもその証が見られる。

（1）文人之畫自王右丞始。其後董源僧巨然李成范寬為嫡子李龍眠王晉卿米南宮及虎兒。皆從董巨得來。直至元四大家。——董其昌[10]

（2）史伝に依れば、晋宋の畫に傳神を唱へ、若くは氣韻を論ずるもの起り、（中略）就中王維は蘇東坡に依りて、詩中畫あり、畫中詩ありと評せられ。——瀧精一[11]

（3）蘇東坡も「摩詰の詩を味ふに、詩中に画あり、摩詰の画を観るに、画中に詩あり」といつて居る。（中略）必ずしも雲の白衣蒼狗と変化するを喜ぶのではなくてたゞ雲を看ては之に遠遊の情を寓する。（中略）その絵画に於ても必ずしも形似、即ち自然の外貌を模倣するを欲しない。たゞ自然の詩趣を捕捉し得て、自己が之に満足するを得ば足るのである。——田中豊蔵[12]

（2）の瀧精一の説も（3）の田中豊蔵の説も恐らく董其昌の『畫禪室隨筆』に書かれた評論に従って以上のような文人画論説を示したものであろう。蘇東坡の一言で、王維の詩画一体という絵画スタイル及びその詩風の評価が定着し、そして、董其昌の「文人之畫自王右丞始」という表現で、王維が文人画の始祖と思われるようになったのである。王維の美学に重点を絞った研究者である蘇心一氏の説によれば、少年時代から絵画で優れた才能を見せた王維は文人画を始める前に、実は当時流行していた敦煌での壁画にも参与したのではなかろうかと推測されている[13]。つまり、王維の絵画も詩歌も、中年以降その焦点が人物から風景に、そしてスタイルも派手から簡素に、沈静に変わっていったのである。山水画、特に田園風景などの画も沢山描いていたに違いないが、所謂王維の文人画は如何なる

[10] 董其昌「畫禪室隨筆卷二」『畫禪室隨筆』廣文書局有限公司 1968.6 P52
[11] 瀧精一「支那畫に於ける山水一格の成立」『國華』No.191 明治四十年四月 P278
[12] 田中豊蔵「南画新論」（二）『國華』No.264 大正一年五月 P284.285
[13] 蘇心一『王維山水詩畫美學研究』文史哲出版社 2007.5 P121-125

境地のものであったかは絵画研究家にとっては最も興味深いものであるのは言うまでもなかろう。しかし、王維の肉筆である絵画は果たして現存しているだろうかは疑問である。『文人畫粋編　第一巻 王維』によれば、王維の名が載っている作品は「江干雪霽図」、「江干雪意図」、「千岩萬壑図」、「萬山積雪図」、「長江積雪図」などが挙げられる[14]。が、絵の材質が絹にしろ、紙にしろ果たして千年をも長きにわたり保存できる技術を当時は持っていたかは疑わしいものであるのが最も大きな理由で、それらの絵画は王維の真跡というはっきりした有力な根拠に欠けているか、或いは模倣作であるかのいずれかというのが現状である。王維が隠遁の住居として別荘を構えていた輞川の周りの美しい風景を題材とした一シリーズの「輞川図」は、郭忠恕や文徴明、李公麟などの有名な画家による模倣作が残されており、そのうち、郭忠恕の手によるものだけでも何点もあるのである。大槻幹郎氏が「輞川荘を絵画化した「輞川図」は後世の画家による三十種に及ぶ倣画があるといわれる」[15]と、その模倣者の数まで言及している。これほど多くの画家に模倣されたことは、「輞川図」が王維の精神、王維の文人画の世界を最も代表できる作品であることを意味しているといえよう。王維の肉筆の「輞川図」を見ることは出来ないが、幸いに言語で表現している『輞川集』という漢詩集が残っている。それに頼るのも、詩画一体と言われる王維の文人画の世界にアプローチするもう一つの方法と考えられる。

『輞川集』の序には次の一節がある。

> 余が別業は輞川の山谷に在り。其の遊止するところ、止だ孟城坳・華子崗・文杏館・斤竹嶺・鹿柴・木蘭柴・茱萸沜・宮槐陌・臨湖亭・南垞・欹湖・柳浪・欒家瀬・金屑堰・白石灘・北垞・竹里館・辛夷塢・漆園・椒園等有り。裴迪と閑暇に各々絶句を賦するのみ。それぞれ二十首詠じた。[16]

---

[14] 『文人畫粋編 第一巻 王維』中央公論社 1975.5
[15] 大槻幹郎『文人画家の譜―王維から鉄斎まで』株式会社 ぺりかん社 2001.1.10 P10
[16] 小林太市郎＆原田憲雄『漢詩大系 第十巻』株式会社集英社 1964.8.30 P304／及び[唐]王維著[清]趙殿成 箋注『王右丞集箋注』(上海古籍出版社 1998.3 P241) を参照。

中年になった王維は仕官での不如意で、都から少し離れたところに住居を構えていた。そこは陝西省藍田県にあり、周囲を山に囲まれた静かで清らかな川のある輞川というところであった。王維は別荘の建物を含め、最も気に入った周りの風景を二十箇所に絞って親友の裴迪を誘い、それぞれ二十首の絶句を詠ったのが後世の人々を魅了しているこの『輞川集』である。紙幅の制限で、今回は最もよく知られている5番の「鹿柴」[17]及び17番の「竹里館」との二首に重点を置いて考察していきたい。この二首に絞った理由は、『草枕』のなかで王維が湛えられ、この二首の詩が引用されているからである。『草枕』の第一章で「うれしい事に東洋の詩歌はそこを解脱したのがある。(中略)超然と出世間的に利害損得の汗を流し去つた心持になれる。独坐幽篁裏、弾琴復長嘯、深林人不知、明月来相照。只二十字のうちに優に別乾坤を建立して居る。」[18]と、主人公である画工が王維の「竹里館」を思い浮かべている箇所があるが、それは即ち世俗を離れようとする時に構えるべき姿だと語り手は暗示している。それに引き続き、「やがて長閑な馬子唄が春に更けた空山一路の夢を破る。憐れの底に気楽な響きがこもつてどう考へても画に書いた声だ。」[19]という「空山一路の夢」という表現は、明らかに王維の「鹿柴」を踏まえて詠んだものだと思えるだろう。

さて、この二首の絶句はどんな境地が広げられるだろうか。まず「鹿柴」を見てみよう。

空山　人を見ず　　但だ　人語の響きを聞く／
返景　深林に入り　　復た照す　青苔の上

詩のモチーフや詩風に関する研究者の見解を掲げておこう。

(1)以動寫靜，以聲寫寂，以光寫暗，詩中處處都採用反襯寫法，句句都有極深的禪味，表現禪意而不露痕跡，開前人所未曾有

[17] 貝塚茂樹氏は「最高の篇の一つに推されるのは、鹿柴である。」と「鹿柴」を高く評価している。(貝塚茂樹「詩中に画あり」『文人畫粋編 第一巻 王維』中央公論社 1975.5 P122)
[18] 『漱石全集 第三巻』P10
[19] 『漱石全集 第三巻』P21

的寫法與境界。——蘇心一[20]

（動きを以って静止を、音を以って静寂を、光を以って暗黒を、というように、詩中到るところに相反する言葉を並べ、さりげなく奥深い禅的味わいと境地を醸し出す表現法は、これまで見られなかった手法である。）

（2）這是靜中有動，寂中有喧。動靜兼攝，喧寂一如，而禪理寓焉。——范慶雯[21]

（静の中には動があり、静寂の中には喧騒があるなど、これら異なる両極の言葉には、禅の真理が存在するのである）

（3）王維以「禪」詩著稱，所顯現詩中的特色是「淡」、「空」、「寂」三種境界，雖然以空靈的詩意敘事寫情，詩中亦不乏充滿禪語與禪意，如「空山不見人，但聞人語響」（〈鹿柴〉），雖有「人語響」，卻是人語襯托著山的空寂，讓人語聲聽來更加強化意境的「禪」味。——吳啓禎[22]

（「禅」的詩で名高い王維の大きな特徴は「淡」「空」「寂」の三つの境地にあると言えよう。「空」で情を描いていても、そこには禅的表現や禅的真理がしっかりと盛り込まれている。例えば、「空山人を見ず、但だ人語の響きを聞く」（〈鹿柴〉）という句を例にとっても分かるように、「人の語る声」が聞こえるこそ、山の静寂が一層強く感じられ、この「人語」は将に禅的味を強調してくれているのである。）

（1）は蘇心一氏の論説で、絵画的な視座による研究であり、（2）は范慶雯氏の解釈である。表現は多少異なっているが、詩の全体の雰囲気が静と動との関係、つまり、人声が聞えながらも詩人の寂しさが訴えられている、いずれも禅とつながっている、との点で両氏の意見は一致していると思われる。（3）は呉啓禎氏の見解で、更に「人語の響き」という表現によって、「禅味」が高まっていると見な

[20] 蘇心一『王維山水詩畫美學研究』文史哲出版社 2007.5 P217.218
[21] 『中國古典文學賞析精選 寒山秋水』范慶雯 選註 時報文化出版事業股份有限公司 1985.3.10 二版 P221
[22] 呉啓禎『王維詩的意象』文津出版社有限公司 2008.05 P158.159

している。「鹿柴」は禅味が漂っている詩歌であるという説はほぼ定着している。こうした禅味説に反論する気は全くないが、詩人の心の深層は果たして徹底的に俗世界に背を向ける境地に達していたかという点では、まだ考察する余地があるのではなかろうかと気にせずにはいられない。

貝塚茂樹氏は「すべての解説は蛇足になるかも知れない。輞川の別業に静かに夕闇が迫って、人影も定かではなく、ただ話し声が聞えるばかり。」[23]と述べている。氏の言葉には禅という表現は見当たらないが、絵画的な視点から考え、言葉が加わるとその美しさが一段と落ちてしまう恐れがあるという指摘である。確かに黄昏の一時の究極の美が広がった風景である。如何なる解説でも「蛇足」になろうが、その世界——詩人がフレームに入っている世界——に吸い込まれ、詩人[24]がどんな心境でその世界に臨んでいるのか気にせずにはいられない。なぜなら、「人を見ず」と「人語の響きを聞く」との対照的な表現で、詩人の内面——隠しきれない心情——が微かに匂ってくるからである。

「空山」と言う簡素な表現で目の前に巨大な山が見えている雰囲気が醸し出されている。苔[25]が生えているほど長い間人が訪れていないイメージの奥山の風景は一見、『輞川集』に収められているほかの詩と同じく客観的に描かれている山水画のようである[26]。しかし、この「鹿柴」と次に挙げる「竹里館」との二首が風景描写のほか、詩人自身もスポットを十分に浴びている点を見落としてはならない。繰り返しになるが、前掲した先行研究の通りに、禅的な雰囲気を示唆していると言う通説には全く異議はないが、「人を見ず　但だ人語の響きを」という表現には詩人の心境が秘めていると捉えられないこ

[23] 貝塚茂樹「詩中に画あり」(『文人畫粋編 第一巻 王維』中央公論社 1975.5 P122)
[24] 詩の場合は小説とは異なり、特に王維の場合は自分が詩の主人公であり、その心境を歌い込むのが一般的であろう。
[25] 『輞川集』の8番の「宮槐陌」にも「幽陰に緑苔 多し」と、長い間人が訪れていない暗示として苔が使われている。
[26] 『輞川集』に収められている詩は殆んど、自由自在に飛んでいる鳥や柳、茱萸、文杏、芙蓉などの植物、または湖畔の様子を読者が眼に見えるように絵画化している描写法を使っていると思われている。(蘇心一の『王維山水詩畫美學研究』及び范慶雯 選註の『中國古典文學賞析精選 寒山秋水』を参照)

ともなかろう。詩人が住まいを構えているのは辺鄙な奥山であり、人が滅多に訪れないのは改めて言うまでもない。こんな時、人声が聞えてくる。久しぶりの誰かの話し声に詩人は暫らく耳をそばだてている様子も想像できる。それは自分への来客ではないかという期待を多少抱いていたことも有り得るだろう。しかし残念なことに、人の姿はとうとう現われなかった。「但だ人語の響きを」の「但だ」[27]という一文字の働きによって、ここは期待が外れた詩人の淋しい心境、または残念がっている心情の反映として受け止められることになる。その人たちは自分のところに尋ねてくるのではなく、目の前に見えているのは夕陽が射しかかっている、しんとしている林やその幹の周りに生えている苔である。自分に伴ってくれるのは閑静な林、苔及び夕陽しかない。間もなく沈んでいく夕陽を眺めている詩人のその寂しさや空しさが一層募ってくるのである。

こうして、「鹿柴」は禅的雰囲気が漂っていながら、人の来訪を期待する心境、そして期待が外れた時の切なさなどから、詩人の心の深層には外界とのつながりを時々望んでいると捉えられるのであろう。言い換えれば、詩人が俗世界に完全に背を向けているとは言いがたくなるのである。奥山に隠遁を志していながら、時々俗社会の動きに気を取られ、人懐こくなると言わざるを得ないのである。

さて、次は「竹里館」に目を向けよう。

獨坐す　幽篁の裏　　彈琴し　復た　長嘯す／
深林　　人知らず　　明月來って　相照らす

そのモチーフや詩境についてどのように読まれているのであろうか。先行研究を引いておこう。

(1)「竹里館」則是動中有靜，喧中有寂，同樣是動靜兼攝，喧寂一如，可以說是禪人修持的極致。（中略）彈琴長嘯，縱然「深

[27] 『漢和大字典』（学習研究社 1977）によると、「但」は「ただ……だけという意をあらわす言葉」とされている。

林人不知」，也毫無怨尤的自得其樂——范慶雯[28]

（「竹里館」にも、動の中には静があり、喧騒の中には静寂がある。それらがあたかも一つのもののように捉えているのは、いずれも禅の修業の極致のごとくである。（中略）深林で琴を奏で、長嘯したりしていることは、「深き竹林のため誰も知る由もない」にもかかわらず、詩人は自らそれを楽しんでいるのである。）

（2）「獨坐」與「彈琴」、「長嘯」相對比，彈琴長嘯聲極大，別人所以不知，是因竹林極深極廣，唯獨天上明月會來照明，獨坐幽篁，悠然彈琴，冥合萬化，自得其樂。（傍線引用者）——蘇心一[29]

（「獨坐」は「弾琴」と「長嘯」と対照的である。琴の音も長嘯の声も極めて大きいが、人に気づかれないのは竹林が深くて広いからであり、唯一空に輝く月の光が差し込むだけである。一人閑静な竹林で悠々と琴を弾いているのは、宛も宇宙の万物と一体になっているようで、自ずからそれを楽しんでいるのである。）

（1）は范慶雯氏の論文で、「毫無怨尤的自得其楽」（少しも苦情なく、自らそれを楽しんでいる）という表現で、竹林に住まいを構え、人とは関わらない簡素な生活に詩人が満足し、楽しんでいると言う見解を示している。（2）は蘇心一氏の研究で、同じく「自得其樂」という表現が使われ、范氏の評と全く重なっている。

文人画の研究者である大槻幹郎氏は「月明の竹林の幽室に、独り琴を弾じ静かに歌う王維の姿が彷彿として、一幅の絵をみる思いである。」[30]と、主人公が即ち詩人であると見なし、その絵画性を高く評価している。さて、この「長嘯」と言う表現の捉え方であるが、上掲した蘇氏は「極めて大きな声で歌う」と解釈しているが、それ

[28] 『中國古典文學賞析精選 寒山秋水』范慶雯 選註 時報文化出版事業股份有限公司 1985.3.10 二版 P227
[29] 蘇心一『王維山水詩畫美學研究』文史哲出版社 2007.5 P234
[30] 大槻幹郎『文人画家の譜—王維から鉄斎まで』株式会社 ぺりかん社 2001.1. 10 P9

に対して大槻氏は「静かに歌う」と見なしている。この「長嘯」と言う言葉の由来に関する考察は別の機会に譲るが、重要なのは歌う人の気持がしっかりと篭っている点であり、自分の理想や志が認められない孤独感や空しさや悲しさなどの心境の吐露と捉えられないこともなかろう。文人画やまた文人という名称に触れた場合には、常に一種の隠逸性、世間との通路を絶って奥山での生活を楽しむと言うイメージと頑なにつながっている[31]。完全に官職を辞して自ら田園生活を楽しんでいた陶淵明はその類の典型的な隠遁者と称せられるだろうが、王維の場合は異なっている。終生官職についていたことが最も大いに物語っていると思えるだろう。また隠遁の積りと言いながら、その住居を都に一日でいけるほど近い輞川に構えたのも[32]、社会への関心を完全に断ち切れない証であり、世俗の社会に背を完全に向けることが出来なかった内面の反映と見なしてもよかろう。

中国の文人の隠遁について、文人画研究者佐々木丞平氏は「君と「義合」しないから致仕することによってそれから脱却するのであるが、(中略)いつの日か再び志を得ることができるという望みの下に隠逸するのであり、こうした隠逸の背後には常に政治の場への復帰の意志が強く働く極めて儒教的なものがあったといえよう。」[33]（傍線引用者）と述べている。氏は、非社会性という隠遁者への一般的な捉え方を否定し、「政治の場への復帰」という積極的な社会性として、中国文人の隠遁を捉えている。完全に職場を離れるのでは

[31] 瀧精一が「とかく隠逸性を帯びる方に傾くのを常とする。従つて又文人畫はその主題を選ぶ場合に於て人物なら仙人や羅漢の類を好む譯であるが、概して云ふと山水を畫く事が甚だ多いのである。山水の畫に於て現實社會を離れた塵外の樂土を得やうとするのがその持前である。」と、文人画に描かれる世界についてその傾向を述べている。(瀧精一「文人画について――」『文人画概論』改造社 大正 11 年 11 月 11 日) P 27.28

[32] 都に近いこの輞川に別荘を決めた理由について、小林太市郎及び原田憲雄両氏は、「これは恐らく経済的にも不可能であったかも知れぬ。併し彼はさすがに都の花やかな生活の魅惑に猶ほ心を牽かれ、諸友との互吟倡和の楽しみも心強くは捨て得なかったので、謂はば天さかる鄙の田舎に退隠してしまうことも欲しなかったであらう。然るに彼の心に斯く相反する二傾向は、恰も輞川に住むことによって洵によく調和され得たのであった。即ちそこはとにかく都離れた深山遠谷ながら、一日の行程で長安へも出られ、また都人も折々はそこへ彼を尋ねて来ることができる。」と推論し、その隠遁の本質を論じている。(小林太市郎+原田憲雄『漢詩大系 第十巻』株式会社集英社 1964.8.30 P307.308)

[33] 「文人とは」――『文人画の鑑賞基礎知識』佐々木丞平＆佐々木正子 至文堂 1998.12.15 P92.93

なく、しかも都に近い山に別荘を構えた王維は、政治の場における再びの活躍への期待はないとは言い切れなく、正に佐々木氏が指摘した通りに、その隠遁には積極的な社会性が見い出せるのであろう。言い換えれば、社会に背を向け切れなかった部分が王維の内面を真に物語っていると見なせるだろう。そのような王維は竹の清潔や高尚な内面を目指し、竹林で琴を奏でながら歌ったりする隠遁生活を楽しんでいる一方、自分の理想や志を理解されず、才能が十分に発揮できないことを思わず嘆いたりする顔が無意識に出るのは王維の漢詩から垣間見できるのである。

そうした詩人の心の底に秘めていた人懐こさや虚しさなど、俗社会から背を完全に向けられなかった内面は以上論じてきた二首の詩のほかに、2番「華子崗」の「惆悵　情　何ぞ極まらん」や、12番「柳浪」の「春風に別離を傷むことを」（誰かに折られる柳の恐れを詠いながら、自分の憂いを暗示しているとも捉えられる。）といった句にも、それを彷彿させる心境が見られる。

三、漱石の南画の世界

前述したとおり、漱石は晩年には専ら南画を描いている。『図説漱石大観』[34]によれば、南画と分類されている作品のうち、山水画（「柳蔭閒話図」など寓話が潜められ、人物を中心とするような作品を除外する）が15点ある。そのうち研究者によく注目されているのは、図版39の「山上有山図」[35]、図版42の「閑來放鶴図」[36]、図版47の「青嶂紅花図」[37]などの作品に限られており、それ以外の作品は殆んど研究者に見落とされている。よって、今回は研究者の注目を

[34] 吉田精一『図説漱石大観』角川書店 1981.5.26

[35] 「山上有山図」は安部成得氏（「漱石の題画詩について」（『帝京大学文学部紀要 国語国文学 第13号』帝京大学文学部国文学科 昭和56.10.1）や、桜庭信行氏（「漱石と絵画」『大正文学論』編者高田瑞穂有精堂 1981.2.20）、及び漢詩の視点から論じる飯田利行氏（『新訳漱石詩集』柏書房株式会社 1994.10.25）などの研究者に注目されている。

[36] 飯田利行『新訳 漱石詩集』（柏書房株式会社 1994.10.25）や、安部成得「漱石の題画詩について」（『帝京大学文学部紀要 国語国文学 第13号』帝京大学文学部国文学科 昭和56.10.1）などの研究が挙げられる。

[37] 木村由花氏が「漱石と文人画――「拙」の源流――」（『日本文学の伝統と創造』きょういく出版センター1993.6.26 P264）と題した論文の中で「青嶂紅花図」は竹田の「桃花流水詩意図」と同じく、桃源郷の世界を描いた作品だと論じている。

あまり浴びていない図版 29 の「漁夫図」(図一)、30 の「樹下釣魚図」(図二)、34 の「竹林農夫図」(図三)及び 46 の「秋景山水図」(図四)との四点に重点を据えて、漱石の山水画の特徴を見出していきたい。

図版 29 の「漁夫図」は緑一杯の風景が描かれ、竿を肩にかけて歩いている漁師が画の中心となっている作品である。平川祐弘氏が「だけど、漱石の描いた南画風の絵というのはずいぶんと洋画臭くないですか。」[38]と、「漱石における東と西」と題した座談会の席上で漱石の南画に対して批評を下したことがある。恐らくこの「漁夫図」も氏が指摘している「洋画くさい」作品の一つであろう。画に収められている木の形やその色使いなどを見れば、正に氏が指摘したとおりに「洋画くさい」画であろう。しかし、漁師にかけられている寓意——つまり、陶淵明の『桃花源記』の主人公である漁師が偶然の機会で発見した桃源郷への憧れ——などといった画の題材の特徴から、「漁夫図」を文人画と見なせないこともなかろう。漱石の絵画人生において影響を受けたと思われる田能村竹田[39]の作品の中にも、舟に乗ってのんびりと過ごす漁師の画や、または舟に乗って友人を

[38] 高階秀爾＋平川祐弘+三好行雄三人による座談会『国文学解釈と教材の研究』第 8 巻 14 号学燈社 昭和 58 年 11 月 P17

[39] 「漱石の南画には多能村竹田の影響があると言われているが、すでにこれまでのものにもこのことは考えられよう。」と、吉田精一氏が語っている。(吉田精一『図説漱石大観』角川書店 1981.5.26 P301) また、漱石が友人に宛てた書簡の中にしばしば田能村竹田のことに触れていた。次に掲げたのはその例である。

* 大正四年二月十三日西川一草亭宛て—津田君が立つ時には会いませんでした私の画風などとは実に面目ない次第です滅茶々々を画風とする位ものです竹田も何もあつたものではないのです夫より青楓君の描いてくれた梅竹の図が大変結構にできました今度上京なすつたら御目にかけます(『書簡下漱石全集 第二十四巻』1997.2.21 P393)

* 大正四年五月三日　津田青楓宛て—銀座に小川一真ん拵え[た]昔の名画の原物大の複製が九十点ばかり陳列されたのを見に行きました、好いのがありますよ。今の人の画を買ふよりあれを買つて参考にした方が余程有利だと思ひます。楊舟といふ清人の虎はいゝですよ。夫から竹田〔の〕雀に竹なんかも気韻の高いものですね。(同前 P419)

* 大正四年十二月十四日 寺田寅彦宛て—其梁楷のかいた布袋か何かの着物は太い筆の先を割いて墨の黒い奴でしやアと一筆に塗つたも今時の人がやればすぐ非難を招く事受合と存候。夫から大雅の横巻は珍品として眺め候いつもの大雅とはまるで違つてゐるから妙だと存候大雅の特色あるものゝうちで最上等のもの一幅及び竹田の極いゝものを一幅加へたい気が致し候(同前 P497)

以上のように、多能村竹田の絵を賞賛したり、その絵を買いたいなどの文から、漱石が文人画家大家である多能村竹田の文人的な人生、その画風に憧れていたことがあったかもしれない。南画(文人画)の創作に当たり影響を受けていた可能性も十分に考えられるだろう。

訪問したりするような画題の作品が沢山残っている[40]。陶淵明の『桃花源記』の中の桃の花と共に、漁師やその関連の舟などの画題も文人画家には一つの桃源郷のシンボル[41]としてしっかりと存在しているようである。つまり、漁師とは桃源郷への一つの通路を意味しているといえよう。

「漁夫図」のほかに、図版 30 の「樹下釣魚図」も同じく魚釣りを題材にした南画である。同じく漁師が画題であるが、モチーフがいささか異なっている。モデルのポーズと表情に注目したい。図版 29 の漁師は漁に行く前ともその帰りとも考えられる。漁の前なら、漁師が大漁を期待する気持ちで、いそいそと目的地に向かおうとしていると思われるし、漁の帰りと捉えれば、今日は大漁でその喜びを一刻も早く家族と分ち合いたいためであろうか、足取りが極めて軽いとも見える。漁師の姿には躍動感が溢れているのである。一方、図版 30 の「樹下釣魚図」は、暑い夏に主人公が木陰で、格好の場所を選んで、魚釣りを楽しんでいるところが画面に収められている画である。夏の長閑で静かな一時が大変強調されている。プロの漁師でないこの主人公は、隠遁者のような出世間的な雰囲気を湛えている。大きな木の幹に寄りかかっているポーズ、または釣り竿を無造作に岸辺にかけっぱなしにしているところから、魚が釣れるか釣れないかは一向に気にもかけておらず、俗世間から離れた天地に悠々とその一時を味わっていると捉えられる。とはいえ、どこか憂いな表情も伝わってきている。つまり、俗世間から離れていながら、俗世間にまだ気になるがゆえに、憂いの色が隠せないのではなかろうか。

さて、図版 34 の「竹林農夫図」は前の魚釣りとはうって変わって、

[40] 編者 鈴木進 昭和 38 年 6 月 10 日『竹田』(解説 佐々木剛三 日本経済新聞所) を参照。

[41] 安部成得氏が漱石の絵に現れる漁師の意味について次のように述べている。「漱石にとって「漁夫(人)」とは、「漁夫の辞」(中略) 陶淵明の「桃花源の記」に見える「魚を捕らえることを生業とする」ような単なる漁夫(人) とは異なるものであって、漱石はそこに出世間的な世界の雰囲気をかもし出すものとして、詩(画の場合も同じ) の中に「漁翁」(釣翁) を持ち出しているのである。」(安部成得「漱石の題画詩について」『帝京大学文学部紀要国語国文学 第 13 号』帝京大学文学部国文学科 昭和 56.10.1 P309.310)

画面が随分賑やかになっている絵である。画面全体が茂っている竹林で覆われている。近景には鋤を肩にかけている百姓と鶏が二羽、そして竹藪の奥には働いている人が描かれている。面白いことに、奥にいる人は、白の作業着に青のもんぺ、そして頭に白の頭巾を被っており、更にその仕草からでは、女性にしか見えないのである。南画(文人画)、特に山水画を描く際、隠遁者の世界を象徴するため、険しい山、重なっている奥山と川が画面の全体を占め、人物はあくまでも脇役で、しかも男性に限っているのが暗黙の約束である[42]。漱石が「竹林農夫図」に女性を入れたのは家庭的なムードを醸し出そうとした意図があったとうかがえる。よく見てみれば、鶏の方も人間と同じく、雄鶏と雌鶏というペアの設定になっている。ペアとは、子供や次の世代が生まれる、つまり生命が永遠に繁栄していくということを示唆していると捉えられるだろう。生命の繁栄のほか、竹林を題材にしたのも意味深い。竹の子という食材面として考えられるほか、または竹を家具や建材としてもその経済的価値が十分に発揮することが出来るからである。つまり、竹は一つの生計として立派にその役割りを果たす事が出来、それによって、画面に描かれている土地の人々が豊に生活できることを物語っているのである。

こうした生活的な匂いが漂う絵はもう一点ある。図版 46 の「秋景山水図」である。山に囲まれた所に視点が据えられ、そこから、更に連綿している山々を仰視している風景の絵である。険しい山が重なっている奥山とはいえ、その遠景には村落が見え隠れしており、山と山の間に橋がかけられ、そして橋にも、山道にも人の姿が見えるという配置によって、元来寂しいはずの秋の奥山が随分生き生きと見えてくる。そして何よりも活気に溢れているのは近景の村の描き方である。家屋がぎっしりと建てられ、その家屋の前の広場か通りのような場所、つまりこの絵のポイントになる画面には村人がよく往来している。その人々の動きによって、村は寒村のイメージか

[42] 『中国書画 2 山水画』(余成著 光復書局股份有限公司 1983.3 再版)を参照。

ら離れ、百姓が畑仕事でよく出かけたり、互いによく交流したり、または炊飯の匂いが鑑賞者の所まで匂ってくるほど、温かそうな農村生活のムードが醸し出されているのである。

文人画の研究者である佐々木丞平氏及び佐々木正子氏は、文人や文人画＝隠逸か隠遁という、一般的な捉え方を次のように批判している。

> 現代の研究者の中には、俗世間を断ち、何物にも拘束されず自由奔放に生きる「隠逸性」が、文人画の、あるいは文人画家の必須条件と見る人々が多いが、筆者は決してそうは思わない。隠逸性は文人画の一部に見られる作画背景的要素では在るが、本来の文人は儒教思想に根ざした、自らを律し、社会秩序を構築しようとする、正に社会の直中にある人であり、隠逸は決して望むべきことではなかったはずである。[43]

氏は従来の脱社会説を批判し、文人は決して社会に背を向けているのではないと指摘している。早くから隠遁生活に憧れ、実際に漂泊生活を楽しんでいた文人画家田能村竹田には佐々木氏の説は適用出来ないかもしれないが、漱石の場合はある意味では当て嵌まっていると見なせないこともなかろう。上記の四点の南画、特に「樹下釣魚図」の釣り人の表情や、「竹林農夫図」の男女の設定、または「秋景山水図」の村落——それらは恰も一つの社会の縮小図——のクローズアップなどはいずれも社会を断ち切れない象徴であり、社会に徹底的には背を向けることのできない創作者の内面を示唆していると捉えられるのではなかろうか。

四、結び

以上、王維の絵画化した詩集『輞川集』の 5 番の「鹿柴」及び 17 番の「竹里館」に、そして漱石の図版 29 の「漁夫図」、30 の「樹下釣魚図」、34 の「竹林農夫図」及び 46 の「秋景山水図」との四点の

[43] 「文人とは」——『文人画の鑑賞基礎知識』佐々木丞平＆佐々木正子 至文堂 1998.12.15 P94

南画に、それぞれ重点を置いて考察してきた。もちろん王維には他には田園風景を描いた詩が沢山あり、一概にはいえないが、今回考察した「詩中に画あり」といわれる王維の『輞川集』は、植物や山、川など自然界に目を向けた傾向が強いと言うのが一般的な見解であるが、一方 5 番の「鹿柴」及び 17 番の「竹里館」は詩人の内面がスポットを浴びている、やや異色的な作品であることは否めないだろう。とはいえ、王維に比べ、漱石の南画の場合は、人間に注ぐ視線は更に強く感じられ、もっと濃厚であると感ぜずにはいられない。しかし、両者とも社会に完全には背を向けていないという点では一致していると言えよう。両者とも隠逸精神を抱いていながら、社会への関心は断ち切れないのも現実である。特に漱石の場合は、橋や人間の行き来といった形で文人の脱社会性に歯止めをかけようという意図を垣間見出来るのであろう。

そして、両者の最も異なっている部分は生活的な匂いの有無である。王維の『輞川集』で詠われている題材は、竹（竹の子という経済価値がある）以外に、殆んど非実用的な植物や風景であり、また自然界に溶け込んでいる詩人の姿など、いずれも文人画に描かれている通りに生活からかけ離れ、現実に眼を逸らしている傾向が強く感じられる。一方、漱石の南画には、隠逸性や文人志向を見せながらも、夫婦や雄鶏と雌鶏とのペア性――生命の存続――といった、日常性から離れず、生活的な雰囲気が漂っていることがうかがえるのである。そこが明治時代を生きていた文人である漱石の内面の露呈ともいえよう。

勿論、上掲した漱石の四点の南画以外に、更に他の南画作品をも視野に入れなければ漱石の南画の真の特徴とは隔たりがあるし、王維の絵画的な田園詩などをも考察の範疇に入れないと、漱石の南画における王維の投影の全貌が的確に掴めるとは言えない。それを今後の研究課題としたい。



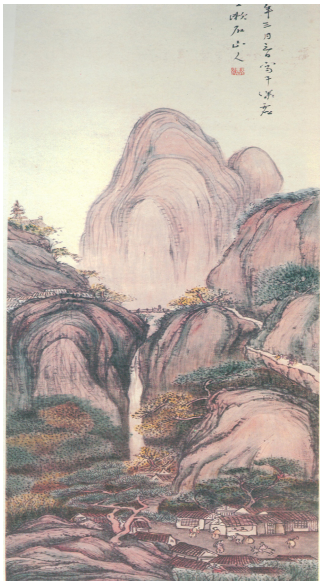
（図一）「漁夫図」



（図二）「樹下釣魚図」



（図三）「竹林農夫図」



（図四）「秋景山水図」

参考文献

瀧精一（明治四十年 4 月）「支那畫に於ける山水一格の成立」『國華』No.191

田中豊蔵（大正一年 5 月）「南画新論」（二）『國華』No.264.268

瀧精一（大正十一年 11 月 11 日）「文人画について――」『文人画概論』改造社

小林太市郎、原田憲雄（1964.8.30）『漢詩大系 第十巻』株式会社集英社

貝塚茂樹（1975.5）「詩中に画あり」（『文人畫粋編 第一巻 王維』中央公論社

桜庭信行（1981.2.20）「漱石と絵画」（『大正文学論』編者 高田瑞穂 有精堂）

吉田精一（1981.5.26）『図説漱石大観』角川書店

安部成得（1981.10.1）「漱石の題画詩について」『帝京大学文学部紀要 国語国文学 第 13 号』帝京大学文学部国文学科

「高階秀爾＋平川祐弘+三好行雄三人による座談会」（1983.11）『国文学解釈と教材の研究』第 8 巻 14 号 学燈社

木村由花（1993.6）「漱石と文人画――「拙」の源流――」（『日本文学の伝統と創造』きょういく出版センター

飯田利行（1994.10.25）『新訳漱石詩集』柏書房株式会社

田能村竹田（1996. 8. 8）『山中人饒舌伝』（『[定本]日本絵画論大成 第七巻』高橋博巳編集 株式会社ぺりかん社

佐々木丞平＆佐々木正子（1998.12.15）『文人画の鑑賞基礎知識』至文堂

大槻幹郎（2001.1.10）『文人画家の譜―王維から鉄斎まで』株式会社ぺりかん社

董其昌（1968.6）「畫禪室隨筆卷二」「畫訣」『畫禪室隨筆』廣文書局有限公司

余成（1983.3）再版『中国書画 2 山水画』光復書局股份有限公司

范慶雯選註（1984.10.25 初版）1985.3.10 二版『中國古典文學賞析精選　寒山秋水』時報文化出版事業股份有限公司
[唐]王維著[清]趙殿成箋注（1998.3）『王右丞集箋注』上海古籍出版社
蘇心一（2007.5）『王維山水詩畫美學研究』文史哲出版社
呉啓禎（2008.5）『王維詩的意象』文津出版社有限公司