台大日本語文研究第 7 期
2004 年 12 月，頁 53~70
本文 2004.9.30 收稿，2004.10.26 日通過刊登

漱石文學中展現之南畫心象
—以《虞美人草》為素材

范　淑文*

摘　要

《虞美人草》之相關研究論文多半將論點重心放在藤尾之角色上，由繪畫角度分析作品中繪畫元素之研究，也幾乎圍繞在藤尾的言行舉止，以及她身上的裝扮，當然所採取的對照素材也不脫離西洋風格以及色彩的範疇。

本篇論文設定甲野爲研究對象，探討甲野房間擺飾的父親遺像中，是否投入南畫要素？對甲野來說是否可以解釋做是一種南畫的心象？首先釐清南畫特徵、漱石本身對南畫的理解，其次分析作品中主要人物之相互關係、甲野面對父親遺像時的心境、小說中解說者對畫的敘述等。

結果顯示，甲野與其他劇中人物有別，不屬於任何一個團體而是孤獨個體。這種孤獨的心理是因爲父親不在所引起的，而此父親之肖像重神韻的描繪正符合南畫「傳神」、「寫意」、「氣韻」等之特色，以此原則描繪之父親在甲野心中，正如同「活著」的父親一般。換句話說，也就是父親遺像如同南畫一般映照於甲野心中，透過此肖像甲野得以與他者恢復連結關係，孤獨寂寞之情得以舒展、開懷。

關鍵詞：孤獨、氣韻、寫意、與他者之連結、南畫心象

臺灣大學學術期刊資料庫

*臺灣大學日本語文學系助理教授

The Revelation of Nanga Imagery in *Soseki Natsume*'s *Gubijinso*

Fan, Shu-wen*

Abstract

Most of the papers on *Gubijinso* mainly emphasize the protagonist, Fujio. Also, the studies from the perspective of painting put stress on Fujio's behavior and clothing and are always related to western style and categories of colors.

However, this paper studies on Kono, discussing whether the element of Nanga exists in the portrait of Kono's father in Kono's room and, to Kono, whether it could be the imagery of Nanga. First of all, it is necessary to inform what Nanga is and how much Soseki himself knows about it. Then the relationship of the characters will be analyzed. Besides, what is important is what Kono feels when he looks at his father's portrait and the narration of this portrait.

It shows that Kono is different from the other characters because he is a loner not a member of any group, which results from the absence of his father. The vivid portrait of Kono's father is accord with the characteristics of Nanga, say, vivid and graphic. To Kono, the vivid portrait gives him the feeling that his father is still alive. Through this portrait, Kono can again connect with others and release his loneliness.

Key words：loneliness, Vividness, Intention, Fatal relation, Nanga

臺灣大學學術期刊資料庫

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

漱石文学にみる南画の心象
——『虞美人草』を例にして——

范　淑文*

要　旨

『虞美人草』を論じる文献には、従来藤尾を重点とするものが多く、その為か絵画の視点から作品の絵画的要素を分析する研究においてもその殆んどが藤尾の身振り素振り、更には彼女が纏う装身具に言及すると言った一色ものばかりであった。勿論、対照する素材も色彩も西洋的なものの範疇から出ていない。

本稿では、甲野に焦点を据え、彼の部屋に掛けてある亡き父親の肖像画には南画的要素が注がれていて、甲野自身にとっては一つの南画の心象風景のようなイメージが与えられているとして捉えられはしないだろうかと探ってみた。先ず南画の特徴、漱石自身の南画に対する理解、南画の意義を考察し、次に作品の登場人物の相互関係、父親の肖像画と向き合う甲野の眼や語り手による画の描写などを分析した。その結果、甲野は他の登場人物とは違い、どのグループにも帰属せず、心理的に孤独な存在である事が分かった。その孤独から来る安らぎへの渇望という心理は父親不在という事実に由るもので、甲野は父の肖像に向い合うことによって肉親との紐帯を得ようとした。その肖像画は所謂「気韻生動」を描くという南画の「精神を重んじる」という特徴が駆使されているため、甲野が「此眼を見る度に活きてるなと思ふ」のである。

つまり、この実体としての画は「活きてる」父親の存在という生成された状態のシンボルとして甲野の眼、心に映っていると言えるだろう。

キーワード：孤独、気韻、写意、他者との紐帯、南画の心象

* 台湾大学日本語文学系助理教授

臺灣大學學術期刊資料庫

漱石文学にみる南画の心象
――『虞美人草』を例にして――

范　淑文

一、はじめに

絵画的観点から『虞美人草』を扱う研究と言えば、芳賀徹[1]及び尹相仁[2]両氏の仕事を先ず挙げなければならない。前者は死んだ藤尾の枕元に立てられている「二枚折の銀屏」の描写部分を捉え、酒井抱一の「月に秋草図屏風」という作品と比較しながら『虞美人草』における日本画江戸琳派の投影を論じている。また同氏は洋画や日本画の他に漱石の南画のジャンルにも関心を示し、相当研鑽を積んでいる。しかし、『虞美人草』の場合は日本画の投影に気を奪われたせいか、南画要素を氏が考慮する余地がなかったようである。一方、後者は藤尾の死んだ姿の描写部分に焦点を合わせ、その姿を『草枕』の那美と同じように「オフェリア」と似通うラファエル前派の女性らの枠から少しも出ていないと語っており、そこにも南画要素をかいま見る事は出来ない。そこで、先行研究を更に当たって見たところ、『虞美人草』の中から南画の要素を抽出して論じたのは、玉井敬之[3]氏だけであった。「虞美人草」と題した氏の論文の中で、甲野と宗近が叡山に登っている風景はすなわち「俗世間からの脱出」と見做し、春という季節の設定に重ね合わせ、「まさに春風駘蕩たる南画に似た世界」と指摘している。この指摘通り、春と言う心地よい季節に、世俗から離れた山里という条件は確かに南画に描かれた絶妙な風景そのものと類似していると見做してよいと思われる。しかし、本論では、晩年自らも南画の創作を嗜んでいた程の南画愛好者漱石

1　芳賀　徹『絵画の領分　近代日本比較文化史研究』朝日新聞社　1990.10.20
2　尹　相仁「ヒロインの図像学」（川本皓嗣編『美女図像学』思文閣　所収）1994.3
3　玉井敬之「虞美人草」（『国文学　解釈と教材の研究　特集 14 巻 5 号』学燈社　1969.4.20

臺灣大學學術期刊資料庫

が風景描写にとどまらず、『虞美人草』においては、更に多くの南画要素を盛込んだと読めないだろうかと大胆な仮説を定め、甲野及び彼の書斎に掛けてある亡き父親の半身像に焦点を据え、その中から南画の要素を抽出する分析を試みてみようと思う。

既に述べたようにこれまでの研究は藤尾にスポットを当てたのが大半で、甲野が対象にされているのは稀である。由って本論に入る前にここで少し、先ずどうして甲野に注目したのか、その理由を述べてみる事にする。それは大きく甲野自身の精神的側面がテクストに関っているからである。

先ず、『虞美人草』の主な登場人物のつながりを見ると、宗近家と井上孤堂家、及び甲野家の三つのグループに分けられる。宗近家とは言うまでもなく、宗近の父さんと宗近糸子兄妹との三人家族の事を指している。三人とも真っ直ぐに物事を言ったり、お互いに相手の事を思いやったりする明るい人達である。次の井上孤堂家とは、勿論孤堂先生と娘小夜子との親子の事で、暗い所でほそぼそと暮らしているが、親子の絆が強く、互いに支え合っている人達である。そして、三つ目の甲野家は「謎の女」である母親と藤尾との実の親子二人の事を指しているのである。藤尾の腹違いの兄甲野欽吾と藤尾母子との会話やその態度、目線などで欽吾は家族の一員どころか、常に警戒の姿勢を構えているのがよく伺える。このように皮肉であろうが、欽吾は藤尾母子と同じ屋根の下で暮らしていながら、互いに結ばれた絆がない、つまり、欽吾はそのグループには属していないと考えられる。では、藤尾にとって、大事な存在である詩人小野清三はどのグループに所属するのであろうか。小野も一見ちょっと微妙な立場であるが、小夜子との結婚の約束を履行するまでは藤尾にくっ付き、藤尾の将来の夫のつもりで甲野家に出入りして振舞っていたため、藤尾親子グループであったとも言えるが、宗近に導かれた後、自分は所詮「未来の袖に隠れ」きれず、「過去」の世界に戻る運命に従うべきだと悟った瞬間から、井上孤堂家へと所属を切り替えたのである。となれば、つまり、藤尾の腹違いの兄甲野欽吾だ

臺灣大學學術期刊資料庫

けがどこにも属さず、精神的にも浮いている存在と言うしかない。

次に甲野自身の周りへと移ろう。外交官である甲野の父親が外国赴任中、「急病に罹って頓死して」しまい、突如として甲野は身寄り無き同然の孤独な身の上になってしまったのである。こうした甲野に対して、藤尾親子の目は「神経が妙になつて居る」(十)、「皮肉ばかり言ふ」(十二)「鬱陶しい」と評し、また友人の宗近の眼には「弱い男」と映った。そんな甲野は宗近に気晴らしにと好意で京都へ連れ出されたにもかかわらず、結局甲野には陽気な面が見られず、依然として行動力に欠けていた。京都から東京に戻った後は更に生きているのかとさえ疑われる程、終始部屋に閉じ籠っている。カーテンも締め切って暗い部屋に坐っている。その部屋には亡き父親の一枚の肖像画が掛けてある。ここが鍵である。甲野は、家を継ぐ気はないし家も財産も藤尾にやる、自分はこの一枚の画だけは譲らず(と言っても、藤尾もその母親もそれを欲しがる顔には見えなかった)それを持って家を出て行くと言う。何故そこまでその一枚の画に拘るのだろうか。甲野にとって父親の肖像画とは一体どんな画なのだろうか。どんな意味合いを持っているのだろうか。つまり所謂「画」というものがここではテクストの中にしっかりと根付いているのである。

先行研究では、人物の身振り素振りに装身具それに死後の状況など、著名な西洋絵画のアングルがそのままテクストの一部として使用されているといった西洋絵画と文学のモチーフを接点とした絵画的要素の分析を行っていると言える。しかし、甲野と父の肖像画との関係は先行研究のスタンスでは同様の説明がつかないばかりか、テクストの一部が絵画だといった直写的な絵画要素ではなく、テクスト自身の奥に秘める心理的側面は解明出来ないのではないかと考える。本論はこの点に注目し、『虞美人草』というテクストの中の人物や物を通して表現された心理的側面に明示された絵画的要素の解明を目指すものである。その為には登場人物甲野と肖像画に焦点を絞るしかないと思われる。

臺灣大學學術期刊資料庫

さて、当時近代化を進めていた日本で絵画と言えば、西洋絵画、しかも当時の流行は印象派後期の作風の作品であった。亡き父の肖像画がどんな種類の画なのか直接には触れていないが、「名ある人の筆になると云ふ。三年前帰朝の節、父は此一面を携へて、遥かなる海を横浜の埠頭に上つた」（十五）との一節から、短絡的に洋画の可能性が強いとは言い切れないのではないだろうか。また、後の引用部分の一節にあるように「丹念に塗りたくつて、根気任せに錬り上げた目玉ではない。一刷毛に輪郭を描いて、眉と睫の間に自然の影が出来る」と言う様に、明らかに「塗りたく」らずに「一刷毛に輪郭を描いて」いるのである。つまり、油絵ではなく淡彩画の肖像画である。しいては西洋ではなく東洋であると読み解く事が出来る。世紀末頃に留学した漱石は文学理論を西洋に学び、作品に東洋の精神を注ぎ込んだのではないだろうか。この問題は拙稿の主旨と密接に関わりがある。漱石と南画の関わり、南画の特徴を改めて熟視する必要がある。では、その辺を探っていく事にしよう。

二、漱石と南画

甲野の父親が残してくれた半身画の本質を論ずるにあたり、先ず漱石の南画の原体験及び南画とのかかわりについて少し触れておこう。

漱石の南画への触れ合いと言えば、明治 43 年に経験した 30 分の死から生き返った後の病床生活で感じた事、昔の思い出などを綴った『思ひ出す事など』の一節が最も有力な手がかりであろう。

> 子供の時家に五六十幅の画があつた。ある時は床の間の前で、ある時は蔵の中で、又ある時は虫干しの折に、余は交る〴〵それを見た。さうして懸物の前に独り蹲踞まつて、黙然と時を過すのを楽とした。（中略）画のうちでは彩色を使つた南画が一番面白かつた。惜い事に余の蔵幅には其南画が少なかつた。子供の事だから画の巧拙などは無論分らう筈はなかつた。好き嫌ひと云つた所で、構図の上に自分の気に入つた天然の色と形が表

臺灣大學學術期刊資料庫

はれてゐれば夫で嬉しかつたのである。[4]

その懸物の中に南画の他に日本画も入っていた事は想像が出来るだろう。子供にはどれが南画で、どれが日本画であろうか見分ける眼を果して持っていたかは疑わしいものである。恐らく大人になった漱石が画の知識を得たり、画の鑑賞の経験を積み重ねた後、子供の記憶を想起し、絵画の知識に当嵌めてからまとめた結論だと考えた方がロジックに合うかもしれない。兎に角幼い頃の記憶では、只「構図の上に自分の気に入つた天然の色と形」であれば、漱石は嬉しかったのである。

衆知の通りに漱石は、父親が 51 歳母親が 42 歳の時に生まれた四番目の男の子で、特に喜ばれた誕生でもなかった。生まれて二週間も立たないうちに直ちに古道具屋に里子に出された。初めの数年間は養父母にかなり可愛がられていたようだが、8 歳の頃から養父母が不和になり、9 歳頃養父母が離縁したため漱石は再び夏目家に戻った。しかし、「厄介者が来た」という父親の態度、自分が歓迎されない事など人一倍神経が繊細な漱石にはすぐ感じ取れた。こうした不安、愛に欠如した漱石は蔵の中、又は床の間の前で、南画の世界を見入り、そこで傷ついた心を癒す事が出来たのであろう。それが漱石の生涯にわたる南画との交流の原風景と称じてよかろう。この漱石にとっての南画原風景体験である幼少時の楽しい思い出は大人になっても、いや、年を重ねるにつれ、又は人生において何か不如意な事が起きた際、頻繁に甦って疲れた漱石の精神を癒したり、人生の選択に直面した際、決定への助言として働きかけたりしていたに違いないだろう。

さて、漱石が惹かれていた南画とは一体どんなものであろうか。先に引用した『思ひ出す事』の続きであるが、

> 或時、青くて丸い山を向ふに控えた、又的皪と春に照る梅を庭に植へた、又柴門も真前を流れる小河を、垣に沿ふて緩く繞

臺灣大學藝術期刊資料庫

[4] 『全集 12』p.426

らした、家を見て―無論画絹の上に―何うか生涯に一遍で好いから斯んな所に住んで見たいと、傍にゐる友人に語つた。[5]

と回想している。「それは二十四五年も前の事であつた」から、20歳前後の事であった。漱石が眺めていた実際の南画とは如何なるものであろうか知る術もないが、「青くて丸い山云々」「又的皪と春に照る梅」との描写から、少なくとも季節は明らかに人に心地よい春、花が艶かに咲いている長閑な空間と時間の絶妙なコンビネーションである事は分かる。その友人は「君こんな所に住むと、どの位不便なものだか知つてゐるかと左も気の毒さうに」言った。都会を離れる奥山、交通が不便で偏僻な所だと思われる。しかし、そこは自分の精神がしがらみから開放され自由となり、淡い夢を見る事の出来る非現実の空間である事を漱石自身は勿論十分に認識している。よって南画の筆だけでなく、文学の筆をも駆使して、漱石はその空間を絶えず再現し、そこで自らの精神を癒したのであろう。

具体的には『虞美人草』第一章に宗近と甲野が叡山を登っている描写があるが、その中に漱石の所謂「南画」の視点と思われる風景描写の一節がある。

> 春はものゝ句になり易き京の町を、七条から一条迄横に貫ぬいて、烟る柳の間から、温き水打つ白き布を、高野川の磧に数へ尽くして、長々と北にうねる路を、大方は二里余りも来たら、山は自から左右に逼つて脚下に奔る潺湲の響きも、折れる程に曲る程に、あるは、こなた、あるは、かなたと鳴る。山に入りて春は更けたるを、、、[6]

山が眼の前、しかも「左右」に逼ってくる、「脚下に奔る」川の水、及び春などの条件は上に引用した漱石が憧れる南画の風景とぴったり重なっている。ここでは、梅の代わりに柳が描かれている。柳も南画画家によく描かれる素材の一つである。正に玉井敬之氏が

臺灣大學學術期刊資料庫

5　『全集 12』p.427
6　『全集 4』p.6

指摘した通りに「春風駘蕩たる南画に似た世界[7]」が広がっているのである。

では、ここで再び甲野の態度に目を向けよう。「あゝ随分草臥た。僕はこゝで休むよ」と甲野は「枯薄の中へ仰向けに倒れた」。こうした甲野の平淡な反応に対して宗近は「君は何を見せてやつても嬉しがらない男だね」(一)といささか不平を述べている。南画のような風景が目の前にありながら、甲野は漱石のように全身浸ってはいられない。無気力のままである。甲野にとって南画の風景が存在するなら、それは「春風駘蕩たる」風景ではなく別の形のようである。

三、南画とは如何なるものか

さて、南画には前に述べた漱石の幼少時で印象づけられた風景の他にどんな理念、原則が要求されていただろうか。武田光一氏の『日本の南画』によれば、中国では宋、元の時代に南宗画と北宗画との画の様式が違った二大流派に分かれ、当時南画という名称は使われていなかった。18 世紀になり江戸時代の中期頃、日本の画家たちは停滞した狩野派に飽足りなくなり、中国画に新しい絵画の創作を求めた。当時、輸入されたのは殆んどが南宗画の書物であった。とは言え、日本の画家の創作作品は元、明の南宗画とは全く一致する訳でもなく、「南宗画を中心とした中国の元、明絵画に触発され、古今東西のさまざまな様式をとり入れ」[8]た「日本的な南宗画」様式で、それを中国の南宗画と区別するために「南画」と言う名称を新たに定めたのである。一方中国では、唐の王維から多くの文人が職業画家と一線を画する事を図り、自分の作品の優位説を強調するため、文人は自分達が描いた画を「文人画」と呼び、別格化に努めたのであるが、日本に至る辺りで状況が少し異なってしまった。当時は日本の南画家たちは生活のために画を描く職業画家が多かった。職業画家とは言え、中国の文人画の精神に憧れ、その創作理論、原則に

臺灣大學學術期刊資料庫

7 同注 3
8 武田光一『日本の南画』東信堂 2000.7

しっかりと従っている故、日本では南画と言った場合、文人画の事だと考えて差支えがなかろう。

第二章で引用した漱石の南画のスケッチだけに頼ると、南画とは山があり、川がある山里、山水画と題材が限定されていると思われがちだが、文人画の特徴をも枠に入れれば、画の題材は風景にとどまらず、君子の象徴である梅、竹、蘭、菊や蓮、松などの植物も含まれ、更に修行を意味する達磨禅師も描かれる対象とする事が出来る。実際には、南画の大家池大雅には、山を遠くに、近景に大きな老人を立たせる「眺便図」という人物中心の作品が残され、与謝蕪村は更に植物や鳥、馬など様々な対象を題材に取り入れようと試みた。更に漱石の絵画創作を見てみると、漱石の書画が収められた『図説漱石大観』[9]を調べてみれば、晩年の南画作品には、山水画に限らず、菊の花、竹、猫などの動植物、それに達磨も含まれている。一方、水彩画と見做されている早期の作品には自画像が二点(明治 38 年 2 月)入っている。この時期には、漱石が水彩画のために絵の具を買ってきて、もっぱら水彩画のつもりで描いていたようだが、明治 37 年に描いた縦に長い掛軸の「草花図」と「月と芒図」と題した二点の作品は水彩の顔料と言いながらも、その出来映えや構図から南画と思わせる要素が沢山見うけられる[10]。漱石は大正 2 年 9 月 26 日付け画家津田青楓宛ての書簡に「一つの宗達流な画を描いて見る気はありませんか、出なければあの気分を油絵へ応用して見る気はありませんか」[11]と書いている。絵画の改革期、変動期とも言えようか、当時は様々な創作、技法が試みられている自由な時代であった。違った様式、ムードの創作が一度に一枚の画に盛込まれるのが可能であった。漱石も南画の心境、水彩画への応用のつもりで No.24,26 の自画像を描いたのであろうか。この二枚の水彩画には南画の匂い

9　吉田精一等『図説漱石大観』角川書店　1981.5
10　筆者「『一夜』に観る漱石の絵画観―象徴的描写法及び特定色彩の多用―」『台大日本語文研究 2』2001.12
11　『全集 24』p.207

臺灣大學學術期刊資料庫

が明確に漂っていると感じられる。

さて、この文人画の創作上にはいくつか要求される原則がある。

まず第一に画者の内面精神を重視したことである。したがって、画の六法のうちの「気韻生動」とは精神的躍動の反映と解釈するようになって、山水画にまで用いた(元来「気韻生動」とは生物が生き生きと描かれている意)。また画は「意」を写すべきだとしている「写意」を主張したりする。[12]

この文人画、南画の六法の一つ「気韻」について、明治時代に遡って当時の美術評論家の解釈を探ってみよう。漱石の多くの美術関係の友人には瀧精一[13]という美術史研究家がいた。月刊美術雑誌『國華』を明治 34 年より長く主宰していた氏は、明治 34～35 年に数回にわたって「支那繪畫上の寫意説」を発表している。その中で「気韻」について次の一節がある。

夫れ気韻とは視て以て寫意の結果となすへし、是故に寫意の要義を明にする所以は即ち實に氣韻に至るへき道を明にする所以に外ならす而して寫意に二種を分つへし、一は能觀的寫意なり一は所觀的寫意なり能觀的なる寫意とは作者が自己一人の意趣を畫中に表現するの謂にして所觀的なる寫意とは所現事物の固有性に相應しての意趣を表現するの謂なり。[14]

文人画、南画で最も重視される創作上の原則の一つ「気韻」とは、寫意（意を写す）の具現結果であり、即ち被写体の心、精神の描写であろう。その寫意とは「能觀的寫意」と「所觀的寫意」の二種類に分けられ、前者は創作者の意趣の反映の物が多く、山水などがこの種と見做され、後者は創作者が絵画対象の物性にふさわしい趣きを披露するものが大半で、人物、花などがこの種類に属される。つ

---

12 武田光一 『日本の南画』東信堂 2000.7 p.5

13 漱石が瀧精一編集の『東洋美術図譜』を読者に紹介するために文を綴ったことがある。その文面に「是は友人滝君が京都大学で本邦美術史の講演を依託された際云々」の一節があり、洋画家のほかに日本画南画画家とも深く交際していた事が分かる。(『全集十六巻』p.307.)

14 瀧精一『國華』第 136 号 明治 34 年 9 月 p.56

臺灣大學學術 機構典藏資料庫

まり、被写対象によって創作者の意趣、内面が強く印象を付けられ或は控えられるが、被写体の内面及び創作者の意趣が渾然一体となることが寫意の具現、「気韻」そのものであろう。

「気韻」とは中国の文人、画家が古くから絵画を創作する際求めていた境地である。それが、明治時代に至って、新しい日本の画壇にも盛り込まれたようである。石井柏亭の『新日本画譜』に漱石が序文を綴っている。その序文の中に「気韻」に触れた節がある。

> 日本画をかく人のうちに、写生々々といふ人と、気韻々々といふ人のあるのは、此広く且つ自由な範囲の両極を代表したもので、何方も理由のある主張であると共に、いづれも他を排斥する程に、大切なものではあるまいと思ふ。(中略) たゞし気韻派の弊は自然を軽んずると同時に自己の頭をも重んぜず、たゞ気韻のある作品を遺した人の頭丈を重んずるがため、徒らに粉本のみに拘泥して、草木花鳥悉く同一模型より出るが如き単調に陥る事がある。[15]

日本画の創作者が先人の精神にこだわりすぎて、被写体（漱石は「自然」という言葉を使っている）の魂を失い、命のない作品の創作という結果を招いてしまうと漱石が注意している。「気韻」という絵画の境地は明治時代になると、もはや南画、文人画の領域にとどまらず、新しい芸術を試みようとする明治時代の新しい日本画画家たちの間で持囃され、日本画壇の新気風となっていたのが分かる。

四、甲野の父親の肖像画

さて、小説『虞美人草』に戻ろう。甲野の部屋に掛けてある亡き父親の肖像画は半身と言いながらも、暗い背景の作用でフロックは「思はれる」ぐらいはっきりしなく、「白襯衣の色と、額の広い顔丈」(十五)は明らかである。随分印象的に描かれている。その顔の描写

[15] 「自然を離れんとする芸術」(『漱石全集 16巻 評論ほか』) 岩波書店 p.343.344

臺灣大學學術期刊資料庫

を引用しておこう。

> 眼玉に締まりがある。それも丹念に塗りたくつて、根気任せに錬り上げた眼玉ではない。一刷毛に輪廓を描いて、眉と睫の間に自然の影が出来る。下瞼の垂味が見える。取る年が集まつて目尻を引張る波足が浮く。其中に瞳が活きてゐる。[16]

顔全体はぼんやりしているが「一刷毛」だけで輪廓が描かれたその「瞳が生きてゐる」という描写は正に前第三章で述べた南画の「気韻生動」(生物が生き生き)、または瀧精一が述べた「所観的寫意」に符合している。こころ(意)を表す眼の描写に魂を打ち込んだとは言え、「丹念に」塗り返すものではなく、「一刷毛に輪廓を描」くのも南画の最高境地―「写意―心を写す」そのものであろう。その写意の働きによって、その眼が「活きて」いる、「壁の上から甲野さんを見詰め」、「眼を抜けた魂がじり／＼と一直線に甲野さんに逼つて来る」。生きている父親のようで画から抜け出して時々甲野と心で語り合う。ここでは漱石の南画原風景体験、つまり漱石が幼年時代に蔵や床の間の前で一人で南画を眺めるシーン、南画との触れ合い及びその心境を想起して、甲野が父親の肖像と向い合う描写、まわりの情景とを合わせて考えてみよう。

表 1　描写の比較

南画を見入る幼少期の漱石	父親の肖像と向い合う甲野
1、所属が不安定。	所属がない。
2、孤独だが自分独自の世界	孤独だが誰にも邪魔されなく、肖像と一つの空間を享受出来る
3、南画に向うと、楽とする	外へ出たがらない、この書斎によく閉じ籠る
4、暗い蔵	カーテンを締めきった暗い部屋

[16] 『全集 4』p.312

臺灣大學學術期刊資料庫

5、しゃがむ	ソファーに坐る
6、見る側が一方的に南画の世界に浸る	肖像である父親の魂がカンバスを抜け出し、甲野と心で触れ合う

一見は、甲野の父親の肖像は南画とは何の関わりもないように見えるが、表１に示されているように対象との関係、周辺条件を並べてみると、意外に漱石の南画原風景体験の状況に共通する点が多い事が伺える。海外から持ち帰ってきた父親の半身像は洋画か東洋画か分からないが、父親の肖像画が掛けてある甲野の書斎、そのスペースは甲野にとっては南画の存在と彷彿させられる。幼少期の漱石はいつもしゃがんで南画を見入って、仙人の世界に身を浸り、孤独で不安の精神を癒しながら夢を見ていた。その一方、甲野はドアを開けたら池があり、桜の花が美しく咲いている風景が目に入るが、この庭の向こうに藤尾の部屋が構えられており、藤尾もそこで笑っている小野の姿も見える、煩わしい話が耳に入るため、却って艶かしい世界から鎖した方がいいと思い、ドアもカーテンも締め切っている。皮肉とは言え、花が咲き乱れている綺麗な外の世界に背を向けた暗くて湿っぽい書斎が甲野にとっては「見縊」られずに済む、自分一人のお城である。この書斎はもともと父親の居間であった故、父親の匂いが一層増してくる。父の肖像画が掛かっている書斎に閉じ籠りソファーに坐れば、父親の魂と触れ合う事が出来る。父親の匂い、父親の肖像画は甲野には深い意義がある。ここで、不安で孤独だった甲野は一つの紐帯を回復された一種の安堵感を味わえるのである。一方、その僅かな間の安らぎを味わった後、父親が死んでいる事実に目覚め、そのせつなさが一層込み上げてくる。「此画は厭」になり、「折があつたら蔵のなかへでも片付けてしまはう」と思う事もあるのである。しかし、この画は自分の孤独感、不安感を和らげ、傷付いた心を癒してくれる機能を持っている事を甲野が十分に承知しており、甲野家の家も財産も棄て、裸一貫で家を出る際、父親の

臺灣大學學術期刊資料庫

肖像を手から離さず大事に持っていく姿勢をずっと取り続けたのである。

五、むすび

秋山公男氏[17]が甲野を漱石の理想的な自己と見做し、甲野の家出を作者の「離婚願望」と解釈し、これによって、一つの「罪意識」がこみ上げ、父親の肖像画が「呵責を暗示する」役として設定されたと読み取っている。氏は漱石が妻と離婚する願望を持っていたと言及しているが、漱石は鏡子の無知や無頓着などを友人、弟子に愚痴をこぼしてはいたが、倫敦留学中漱石が妻鏡子に送った書簡から、意外にも家庭的な面をもっているのが分かる。小説に描かれている妻への批判は肝癪が起る度の一種の自然反応であるか、社会の一般性に対する批判であり、離婚願望と看取るのは無理があるのではなかろうか。従って、甲野が漱石の「期すべき自己」でもなく、甲野の父親が「現実の」漱石でもない。ところが、どのグループにも所属していない甲野には、一つのつながり、紐帯感の示しとして父親の肖像画もその父親が使っていた書斎も必要とされる。甲野と父親の肖像画及び書斎というスペースを漱石の幼少時の南画原風景体験に重ねる事で帰属としての他者との紐帯感の回復が可能になる。

絵画と文学の関わりを研究し続けている新関公子氏は漱石の大正4年11月の「山下隠栖図」と題した南画を漱石の文芸事業の究極の「則天去私」そのものの現われだと見做している。漱石が画家である友人津田青楓に宛てた大正2年12月8日付けの書簡で、「私は生涯に一枚でいゝから人が見て難有い心持のする絵を描いて見たい山水でも動物でも花鳥でも構はない只崇高で難有い気持ちのする奴をかいて死にたいと思ひます」[18]と理想の画について語っている。同

臺灣大學學術期刊資料庫

[17] 秋山公男「『虞美人草』の陰画」(『漱石文学論究－中期作品の小説作法－』p.52～55 おうふう社)
[18] 『全集 24』p.234 岩波書店

じ心境は野上豊一郎宛ての書簡[19]にも書かれている。新関公子氏は漱石が残した南画を一つ一つ吟味して、上記の「山下隠栖図」が正に漱石の絵画に対する理想の具現だと主張し､「私は漱石への尊敬の念を一層かきたてられている」[20]と語っている。

アマチュア画家漱石は絵画の創作においては「崇高で難有い気持」を感じさせる作品を一点二点しか成就出来なかっただろうが、文学の面においては文学という筆で「崇高で難有い気持」のムードを漂わせる作品中で絵画創作をしばしば施している。『虞美人草』に盛込まれた甲野の父親の肖像は正に代表的な例と言ってよかろう。海外から父親が持って帰ってきた肖像画であるが、南画と思われる要素が盛込まれている。南画の「気韻生動」やこころ(意)を写すという「寫意」などの創作理念、絵画の最高境地の達成によって、死んだ父親が生き生きと描かれ、その魂がカンバスから抜け出し、甲野と心の触れ合いを生成する。つまり、甲野にとっては一つの南画の心象であり、たとえ僅かな間でも煩わしい世界から遁れられ、南画の閑かな風景に相当する父親、そのエアポケットに身を浸り、安らぐ事が出来るのである。

この一枚の肖像画だけではなく、肖像画が掲げてある書斎も漱石流の南画原風景体験のアレゴリーとして機能している。曽て父親が使っていた書斎であるがこそ父親の匂いが漂っている、大好きな父親の匂いの中で甲野は孤独でなくなり、一時の安らぎに浸る事が出来る。外の世界は百花咲き乱れていて麗かであり、正に常識的桃花源である筈のものが、藤尾、小野を含む煩いの俗世界のグループの存在する所となり、甲野は常にそれを遮るために部屋のカーテンを締め切り、心が安らぐ南画の世界へと走っている。そこで、作者の幼少時の南画原風景体験の記憶が甦り、父親との紐帯が回復すると共に甲野が自分なりの南画世界に浸ることが認められたのである。

臺灣大學學術期刊資料庫

[19] 『全集 24』 p .235　岩波書店
[20] 新関公子　『「漱石の美術愛」推理ノート』平凡社　1998.6.17　p.214

参考文献

テクストは岩波書店出版の『漱石全集』(全 28 巻)に従う。

瀧　精一（1901. 9)「支那繪畫上の寫意説」(『國華』第 136 号)

玉井敬之(1969. 4.20)「虞美人草」『国文学　解釈と教材の研究　特集 14 巻 5 号』学燈社

吉田精一等（1981. 5)『図説漱石大観』角川書店

芳賀　徹(1990.10.20)『絵画の領分　近代日本比較文化史研究』朝日新聞社

尹　相仁(1994. 3)「ヒロインの図像学」(川本皓嗣編『美女図像学』思文閣所収)

秋山公男（1997. 2.25)「『虞美人草』の絵画」(『漱石文学論究－中期作品の小説作法－』おうふう社)

新関公子（1998. 6.17)『「漱石の美術愛」推理ノート』平凡社

武田光一（2000. 7)『日本の南画』東信堂

范　淑文(2001.12)「『一夜』に観る漱石の絵画観―象徴的描写法及び特定色彩の多用―」『台大日本語文研究 2』

臺灣大學學術期刊資料庫