

一文人としての姿勢

——夏目漱石のモノからコトへ——

范 淑 文*

1. はじめに

文豪夏目漱石は多くの不朽の名作を残し、それらの多くが今日に至っても愛読されつづけている作家であることはいうまでもない。小説以外にも、それほど数が多いとは言えない漢詩が、学生時代のものにしろ、晩年のものにしろ、いずれも高く評価されている。漢詩は親友である正岡子規との応酬のものも少なくなかったが、大多数は晩年に詠んだ作品である。晩年に持病である胃潰瘍に苦しんでいた漱石は久米正雄と芥川龍之介に宛てた書簡に書いてあるように、当時午前中は小説を、午後は漢詩を詠むという日々を過ごしていた。その実、漢詩を詠んだり、漢詩に広げられている世界に浸ったりすることで、漱石は当時苦痛を感じていた小説の創作を続けることが出来たようである。

この晩年の漢詩に目を向けると、学生時代に詠んだ漢詩とは異なり、絵画とクロスした意趣の題画詩が多い。その題画詩と言われるものは本来先に画を描いておき、その画の趣旨に合わせて漢詩を詠みあげるのが文人の間での暗黙の約束であったが、漱石の場合はそれ以外に後から画を描くつもりでありながら、結局画は描けないままの題画詩が大半であった。それらの絵画や漢詩創作などは一作家である漱石にとっては非常に意義深いことであり、文人として生きていた漱石の生涯を理解するには見過ごせない貴重な資料であろう。実際、

アマチュア画家として残した水彩画や南画の作品が意外に多かったことは余り知られていない。

よって、小稿では漱石の晩年の題画詩に焦点を据え、また幾つかの絵画、友人とのやり取りをしていた絵葉書にも注目しながら、絵画及び題画詩が漱石の生き方に如何にその役割を果たしていたのか、などの問題を改めて考え、漱石の生涯におけるそれらの位置づけを明らかにしてみる。

2. 文学創作者である漱石のもう一つの顔

2.1 明治時代の画壇の一革新

明治20-30年代日本の画壇には絵画のテクニクや表現などの面以外に、絵画と文学の結合という改革も見出される。『スケッチ月刊』という雑誌は、そのような主旨に基づいて明治38年に発刊された雑誌であり、その発刊の辞に当り、編集長三宅克己が発刊の主旨を次のように述べている。

繪畫と文學とは藝術の兩翼なり、繪畫は眼に訴へ、文學は心に語る、(中略)吾人此の兩者融會を思ふこと既に久し、今に於て本誌を發刊する所以は、たゞ文人をして繪畫を解せしめ、畫家をして文學を解せしめんことを期するがためのみ、吾人の微力を以て若し兩者をして親しく其の手を握らしむることを得ば、吾人の願望は茲に盡きん。¹

文学も絵画も同じ芸術の範疇であり、これまでの壁を越え、互に切磋琢磨をしようと文壇にも画壇にも呼びかけている文である。絵画と文学の補完関係が成り立つことによって「一段の光彩を添

*台湾大学・非常勤教授

える」結果が期待できるという雑誌の編集長の見解がうかがえる。その『スケッチ月刊』の会員の大多数は画家であったが、そうした絵画の風潮の下で、当時の作家たちの間においてもそれぞれの形で絵画と交流する姿勢を見せた作家が何人かいた。漱石もその中の一人であった。

2.2 アマチュア画家漱石の憧れ

荒正人氏の『漱石研究年表』によれば、留学の地イギリスより帰国した後、漱石は明治36年から画を描き始め、その年の11月頃には「水彩画に熱中し」²ていたことが分かる。また、『図説漱石大観』³では、友人への絵葉書を含め現存している漱石の絵画を大まかに(1)水彩画—初期(明治36～45年)(2)水彩画的日本画—中期(大正元年～3年)(3)南画—後期(大正元年～5年)と三つのジャンルに分類、整理している。南画に関して言えば、大正元年は作品が一点存在はするが、ほぼ大正2～5年に集中していることから、南画の創作は晩年になってようやく専念するに至ったことは明らかである。まず、初期の画家たちとのかかわり振りを見ておこう。明治37年ごろ水彩画以外に、自作の絵葉書を頻繁に友人に送っていた。何も文字を書かずに絵葉書をそのまま友人に送ったりすることも(M37.8.1～8.11四枚の風景絵葉書を橋口貢に送った)あったが、メッセージをつけて友人に送るのが大半であった。メッセージ付きのもの(『漱石全集22巻』)を3点掲げておこう。

- (1) …此絵はまづいが色が奇麗だと思ふどうだ(明治37年10.22寺田寅彦宛、図1) P331
- (2) 此画は昨日一枚書いて橋口に送った両方共同様の出来である
後世の後事家一方を見て贗物といふ重野成斎なるものあり両方共うそなりといふ漱石といふ発句を作る人は居るが(明治37.10.25寺田寅彦宛、図2) P333
- (3) 君の画は大変うまい。僕は多忙で画をかいて居られない。是は愚作ですが古い奴があ

つたからあげます。出来たら又よこして下さい。(明治37.12.30田口俊一宛、図3) P342

以上から、この時期の画は基本的には水彩画で、送る相手は大概画家か画を嗜んでいる人であり、一般の葉書でも気持ちは伝えられたであろうが、取寄せて絵葉書を送ったのは、互に絵画、芸術観についての交流⁴やそのジャンルの切磋琢磨を図ったとも捉えられよう。小説の創作など仕事が忙しくなった明治38年から暫く画を中断したが、大正元年から画の創作を再開した。この時期の画は相変わらず水彩画が多かった。晩年の大正3年以降には南画、所謂文人画が主流となった。友人への書簡(『漱石全集24巻』)を3点抜粋しておこう。

- (1) …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によつて楽みが増減します。(大正元年11.18、津田青楓宛、下線部引用者、以下同様) P117
- (2) …此間色々いつて貰つたので大変利益を得ました。といふと画がかけるやうで可笑しいですが、近頃は中々かけますよ三日に一つ位傑作を拵えては一人で眺めてゐます、…(大正2年6.11、津田青楓宛) P176
- (3) …然しそれへ出品の御勧誘を受けたのは一あゝ間違ひました。(中略)それから展覧会へ出さうといふ料簡ではひまがあつても描けないのです。

もし強いてと仰やるなら京都の津田青楓(深草大亀谷桃陽園)の所に小さなきれに籠の中に投げ込んだ水仙を描いたのがある筈です。是なら小さいから或は間に合うかも知れないが、…(大正4年6.25青木月斗宛) P438.439(ここで言及している籠に入っている水仙の絵は図4の可能性はある)

前にも触れたが、洋画からスタートした津田に絵の具などの準備を相談したり、絵の指導も受けており、よく書簡のやり取りをしていた。初期に

比べれば、さらに絵画を楽しんでいるようで、画家に対しても遠慮せずによくコメントを寄せたりする点から漱石はアマチュア画家とはいえ、絵画や芸術の鑑賞においてかなり自負していたのは明らかであろう。実際に(3)にあるように展覧会の出品に誘われるほど周りにはその方面の才能が評価されていることもある。さらに、大正5年8月24日芥川龍之介・久米正雄宛の書簡に「同時に君がたは東洋の絵(ことに支那の画)に興味を有つてゐないやうだが、どうも不思議ですね。そちらの方面へも少し色眼を使つて御覧になつたら如何ですか」(『漱石全集24巻』P559)という一節から、漱石は西洋画より東洋の絵画(文人画)を薦めたかったのかもしれない。

漱石にとって絵の指導者のような存在であった画家津田青楓は、絵を描いていたころの漱石の様子を回想しながら、次のように評価している。

それから第三期にはいつて先生の画と云ふものが急に立派なものに成つた様に思ひます。これは主に風景画等です、山水画です。(中略)その後四五日して先生を訪問すると「君高芙蓉をやつたから一つ見てくれないか」と云つて半折の山水画を見せられました。私はその図柄を明瞭に頭の中に描く事はできませんが、非常にうまく成られたと思つて感心した事を記憶してゐます。⁵

晩年に至るころにはテクニックが一段と上達したばかりでなく、明らかに南画に専念するようになっていったのである。ところで、漱石と南画との出会いといえば、真っ先に思い起こされるのは、『思ひ出す事など』という散文の一節であろう。(※以下、繰り返し記号は仮名に変更して引用する)

小供のとき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、余は交るがわるそれを見た。(中略)画のうちでは彩色を使つた南画が一番面白かつた。(『漱石全集12巻』

P426)

修善寺の大患後、静養中の漱石が幼少時代など昔のことを懐かしく思い起こし、綴った回想文の一節である。「彩色を使つた南画が一番面白かつた」とは述べているものの、漱石が眺めていた南画とは、如何なるものであったかは不明である。が、大切なのは「或時、青くて丸い山を向ふに控えた、又的爍と春に照る梅を庭に植へた、又柴門の真前を流れる小河を、垣に沿ふて緩く繞らした、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」(『漱石全集12巻』P427)ということである。その描写から、季節は花が咲き乱れている春であり、そうした閑静な空間と特定の時間との絶妙なコンビネーションであったことは容易に想像できる。その虚構の時空、所謂陶淵明の桃源郷を彷彿とさせるような世界に身を委ねていれば、束の間でも苦悩や不安感を癒すことが出来たという記憶が漱石の深層にしっかりと根付いていた。そのような仙郷と連想できる山水画に漱石が惹かれたことだけは容易に推測できるだろう。

そして、晩年には、陶淵明の桃源郷を彷彿とさせるような作品「青嶂紅花図」⁶(図5)、「山上有山図」(図6)、「山上有山路不通 柳陰多柳水西東 扁舟尽日孤村岸 幾度鶯群到渡頭訪釣翁」という題画詩のように、川で隔てられた向こう側の岸に船が一隻泊まっている春麗かで閑静な雰囲気風景である)や「閑來放鶴図」(図7)、「起臥乾坤一草亭 眼中只有四山青 閑來放鶴長松下 又上虛堂讀易經」という題画詩が附されている)など、桃源郷や隠遁世界が描かれている画が大半を占めている。そのうち、図7の「閑來放鶴図」について、その題画詩を合わせて、「暇つぶしには、高い古松のもとで鶴を放つてその鳴き声を聞いて悦に入ること、またがらんとした部屋に入って『易經』を読むといった風流ぶり」⁷と、飯田利行がその生活振りから絵の主人公を隠遁者と見做している。それに対して、安部成得は「虚堂の前に放鶴を見

るのは、仙境を意味している」⁸と、仙郷に結びつけている。いずれにしても、以上から、漱石が子どもの頃から心に根ざした心が安らぐ閑静な記憶を再び味わうつもりだろうか、晩年になって自ら絵画の筆で再現したのではなかろうか。それらの絵画作品や『思ひ出す事など』にある回想、また友人との書簡から、漱石が真に心を惹かれていたのは南画（文人画）であることは明かであろう。

3. 漱石の漢詩が構築している世界

では、そのような漱石の漢詩の世界には如何なる傾向が見られるだろうか。『漱石全集18巻』に収録されている漱石の208首の漢詩を、中村宏が鄭清茂の研究を踏まえ、創作時代及びそれぞれの人生背景に基づいて、(1) 学生時代 (2) 松山・熊本時代 (3) 大患直後 (4) 題画時代 (5) 『明暗』時代との五つの時期に分けている。⁹ 小稿の主旨をより明白にするには上述した絵画に合わせ、ここでは題画時代に絞って考察していく。

その題画詩の創作背景や時期について、渡部昇一は「これは実際に自分の画いた絵に題したもの、あるいはすぐ絵になりそうなもので、時間があつたら絵にしたろうと思われるようなものである。」¹⁰と述べている。つまり、例えば、「山上有山路不通」（「山上有山図」）のような出来た南画

に添える類の漢詩もあれば、「莫道風塵老 當軒野趣新 竹深鶯亂囀 清晝臥聽春」のような、何かの理由で実際には画が描けなかった、詩のみの類の作品もある。前者のほうは詩の境地が朦朧であつてもそこに描かれている画に頼ることが出来る、また逆に視覚的な画の含意が解けない時、添えてある漢詩に頼ることも出来る。つまり、画と漢詩が互いに補い合うことが出来る一方で、時には画の表現に左右され漢詩の捉え方が変わってしまう可能性もあり得る。後者の漢詩のみの作品を理解するにはそこに用いられている文字に頼るしかないが、逆に画の先入観という妨害がないため、作者の文字や表現の視覚的センスで絵画性が決まるということも言えよう。いずれにせよ、如何なる事情だったのか、今日残っている三十九首¹¹の漱石の題画詩には画が付いていないのが大半である。画が付いている題画詩は上掲したとおり大抵は隠遁者世界や桃源郷のような世界を描いたものの他、108、109、121番など友人の絵への題画詩や誕生日祝いの賛辞の作品も見られる。ここでは、それらを除いた漢詩のみの題画詩だけを考察の対象とし、以下20首の題画詩を表1に分析しておく。

表1のように、空間、焦点（詠う対象）以外に、季節などの項目を挙げて、それぞれの詩の詠っている対象を分析してみる。

まず (1) 空間の面では、はっきりと外に目を

表1 「漱石の題画詩の視点」（『漱石全集18巻』より作成）

番号	詩句	空間	焦点	季節
(94)	莫道風塵老 當軒野趣新 竹深鶯亂囀 清晝臥聽春	室内	人／竹／鳥	春
(95)	竹密能通水 花高不隱春 風光誰是主 好日屬詩人	庭	人／竹／花	春
(96)	細雨看花後 光風靜坐中 虛堂迎晝永 流水出門空	室内	人／花	春
(97)	樹暗幽聽鳥 天明仄見花 春風無遠近 吹到野人家	外	花／鳥	春
(98)	抱病衡門老 憂時涕淚多 江山春意動 客夢落煙波	室内	人	春
(99)	渡口春潮靜 扁舟半柳陰 漁翁眠未覺 山色入江深	外	人／柳／舟	春
(100)	流鶯呼夢去 微雨濕花來 昨夜春愁色 依稀上綠苔	室内	花／鳥	春
(101)	樹下開襟坐 吟懷與道新 落花人不識 啼鳥自殘春	外	人／花／鳥	春
(102)	草色空階下 萋萋雨後青 孤鶯呼偶去 遲日滿閑庭	庭	植物／鳥	春

(103)	渡盡東西水 三過翠柳橋 春風吹不斷 春恨幾條條	外	柳	春
(104)	雨晴天一碧 水暖柳西東 愛見衡門下 明明白地風	外	柳	春
(105)	芳菲看漸饒 韶景蕩詩情 却愧丹青枝 春風描不成	外	人/花	春
(106)	高梧能宿露 疎竹不藏秋 靜坐團蒲上 寥寥似在舟	室内	人/竹	秋
(107)	綠雲高幾尺 葉葉疊清陰 雨過更成趣 蝸牛踏翠岑	外	竹	春
(111)	蕭條古刹倚崔嵬 溪口無僧坐石苔 山上白雲明月夜 直為銀蟾佛前來	外	人	夜
(114)	夜色幽扉外 辭僧出竹林 浮雲回首盡 明月自天心	外	人/竹	夜
(116)	竹裏清風起 石頭白暈生 幽人無一事 好句嗒然成	外	人/竹	春
(122)	野水辭花塢 春風入草堂 徂徠何澹淡 無我是仙鄉	室内	花・仙境	春
(123)	樓頭秋雨到 樓下暮潮寒 澤國何蕭索 愁人獨倚欄	室内	人	秋
(132)	幽居人不到 獨坐覺衣寬 偶解春風意 來吹竹與蘭	室内	人/竹/蘭	春

向けるのが10首、室内が8首、庭が2首、庭を家の一角で室内に偏っていると見做せば、室内の方が10首となり、全体の50%、半分を占めていることになる。次(2)焦点(詠嘆の対象)について、最も多いのが人、13首で65%、次は花と鳥、及び文人や君子の象徴とされる竹及び蘭を加えると14首(その内、122番は仙郷がモチーフになっている)で70%という結果が出ている。最後の季節の項目では、秋が2首だけで、残りがほぼ春で16首あり、全体の80%という面白い分析結果を得た。

では、それらの分析の結果は何を意味しているのでしょうか。一番最後の季節から見ていこう。秋は一般に、詩人の暗い心境や好ましくない世の中か詩人の周りの生活の暗黒さを反映すると思われる。春なら生命力が溢れていることの象徴として見なせるのは言うまでもない。陶淵明の桃源郷を彷彿とさせる漱石の南画作品「青嶂紅花図」は、2.2に既に触れたが、『思ひ出す事など』で「青くて丸い山を向ふに控えた、又的爍と春に照る梅を庭に植へた、又柴門の真前を流れる小河を云々」という憧れの南画の場所を漱石が友人に語っている一節とも重なっているのは明らかである。ここでは一つ注目すべきことがある。漱石の場合は、南画には桃源郷、住みやすい春という季節も付随条件とされている点である。漱石の題画詩がそこ

まで春に拘っているのは、つまりその背後に南画、桃源郷の存在があることを物語っているのであろう。

次は詩の焦点をみていこう。二番目に多い花と鳥についてであるが、中国の画には花鳥がよくその題材にされ、春のシンボルであるほか、上述した南画、桃源郷につながっているとも捉えられよう。さらに三番目に多い竹及び蘭は、中国の古典や絵画の題材では文人や君子の象徴とされるのも一般的な認識である。となると、花鳥及び竹や蘭が焦点になっているのは、つまり一種の文人画(南画)としての鑑賞を詩人が暗示しているのではなかろうか。ここまでは全て漱石の子供の頃から嗜んでいた南画で、静謐で明るいムードの桃源郷に浸っている。しかし、最も多く詠われる焦点である〈人〉に至ると、残酷でありながら、これまでの自然との融合という閑静な雰囲気とガラッと変わったように思わざるを得ない。中国の文人画と比較してみれば、風景の中の人間の位置付けが違っている。中国の文人画(山水画でも同様である)は人間が主体になるのはあまり見当たらない。それに対して、漱石の題画詩に見られる〈人〉の位置付けはかなり異なっている。漱石の方はその詩のポイントになり、詩人の目の焦点になることもしばしばある。非常に興味深いことである。

そこで、空間の考察結果と合わせて、〈人〉の

位置付けを考えてみたい。一般の文人画は俯瞰にせよ、仰視にせよ、いずれも自然の中にいるという設定である。が、漱石の場合は、室外も少なくないが、室内に目を向けるものが意外に多い。それは勿論〈人〉＝詩人の居場所を物語っているからである。つまり、漱石の題画詩には桃源郷のような自然に憧れながらも、現実のことも忘れずに、室内に居座って詩人が観照、内省することに励んでいるのではなからうか。それが、漱石の題画詩に構築されている春麗かな豊かな世界、桃源郷という虚構の世界に浸りながら、現実の身に置かれている我（詩人）の身を見詰めることも忘れないでいるということである。そのことを、そのような漱石の矛盾している心境を、最も的確に反映しているのは、113番の「獨坐聽啼鳥 關門謝世嘩 南窓無一事 閑寫水仙花」という「題自画」の漢詩であろう。陶淵明の「結廬在人境 而無車馬喧」という隱遁者志向の姿勢と相通じているのではないか。

4. 結び

以上のように、漱石が子どもの頃からずっと憧れていた「彩色を使つた南画」（文人画）、及び漱石が自ら画いた南画は、いずれも桃源郷を彷彿とさせる風景であることは明白である。更に絵が付

いていない題画詩の考察の結果を加えると、漱石が生涯愛し続けていた南画が構築された世界は、陶淵明や王維など中国の文人らと共通している、隱遁者の世界、桃源郷のような世界であることは明かになった。そのような世界の構築は、漱石の文学の人生には大変意義深いことを物語っている。

- (A) 絵画が浮かび上がるような題画詩には「語りの場」が約束されている。それによって詩人は内面を見詰めることができ、自分との語り成り立つのである。
- (B) 虚構でありながら、理想郷の世界に暫し身をゆだねることができ、そこで癒されるのである。

言い換えれば、漱石は南画（文人画）—「詩の中に画があり、画の中に詩があり」—という中国から伝わってきた〈モノ〉に触れることで、自分と対話し、初めて心に秘めた諸々の思い—〈コト〉—を引き出せたと言えよう。そして今度はそれらの思い—〈コト〉—を漱石風の題画詩—〈モノ〉—に還元していき、自分の内面をより具現化していたのである。つまり、そのように漱石は中国の文人をなぞって、自分なりの文人ライフスタイルを嗜んでいたのであろう。



(図1)



(図2)



(図3)



(図4) 水仙



(図5) 青嶂紅花図



(図6) 山上有山図



(図7) 閑来放鶴図

注

- 1 三宅克己 (1905.4) 「發刊の辭」『スケッチ月刊』第一号、スケッチ会支部、P1
- 2 荒正人 (1984.6) 『増補改定 漱石研究年表』集英社、P339-346
- 3 吉田精一・荒正人・北山正迪 (1981.5) 『図説漱石大観』角川書店
- 4 上掲したもの以外に、漱石は浅井忠、中村不折など当時西洋画壇での大家のほか、東洋絵画で最も名高い瀧精一や横山大観、後文人画の創作に転じた津田青楓などの文人画家とも親交していた。
- 5 津田青楓「漱石先生の画事」『漱石全集 別巻』岩波書店、P256.257
- 6 木村由花は「大正四年十月に描かれた『青嶂紅花図』は、漱石の南画の中で一番鮮やかな色彩を有し、(中略) 竹田は同じ題材を『桃花流水詩意図』で扱っている」とその創作背景について言及している。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、P264
- 7 飯田利行 (1994.10) 『新訳 漱石詩集』柏書房株式会社、P219
- 8 安部成得 (1981.10) 「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、P324
- 9 鄭清茂 (1982.10) 『中国文学在日本』純文学出版社／中村宏 (1983.10) 『漱石漢詩の世界』第一書房などを参照。
- 10 渡部昇一 (1975.9) 『漱石と漢詩』英潮社、P50
- 11 漱石の題画詩の数については、渡部昇一『漱石と漢詩』、及び中村宏『漱石漢詩の世界』を参照。

- (1997.2) 『漱石全集第24巻』岩波書店
 (1996.2) 『漱石全集 別巻』岩波書店

【参考資料】

- 三宅克己 (1905.4) 「發刊の辭」—『スケッチ月刊』第一号、スケッチ会支部
 渡部昇一 (1975.9) 『漱石と漢詩』英潮社
 吉田精一・荒正人・北山正迪 (1981.5) 『図説漱石大観』角川書店
 安部成得 (1981.10) 「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)
 鄭清茂 (1982.10) 『中国文学在日本』純文学出版社
 中村宏 (1983.10) 『漱石漢詩の世界』第一書房
 荒正人 (1984.6) 『増補改定 漱石研究年表』集英社
 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) 『新訳 漱石詩集』柏書房株式会社

テキスト

- (1994.12) 『漱石全集第12巻』岩波書店
 (1996.3) 『漱石全集第22巻』岩波書店