

『草枕』と「草枕絵巻」と

加藤 富一

片野達郎氏は『日本文芸と絵画の相関性の研究』^[1]において、次のように述べている。

芸術を大別して、空間芸術と時間芸術とに分けるのが一般の考え方のようであるが、文芸はこの時間芸術の中でも特殊な位置を占めている。すなわち文芸は、具体的な感覚的対象のない想像芸術で、いわば超時空間的なものといえよう。

片野氏は、文芸を時間芸術と考え、さらに分けて想像芸術とする。ところで、川口久雄氏は『漱石世界と草枕絵』^[2]の中で「『草枕』の世界は）漱石の文学世界の言語形象と相渉りながら、日本の風土と人間とが新しい視覚形象を得て展開するのである」と述べている。「視覚形象」を「言語形象」によって表現すると文学作品ができ上がるというのである。そしてこの「視覚形象」は「日本の風土と人間」とから生み出されると川口氏は説く。これによれば生み出されるものは視覚芸術である。とすると、片野氏という想像芸術とはいかなるものであろうか。

片野氏は「もともと日本の文芸は、和歌という抒情文芸を脊髄として発達してきた」ことから「概して抒情的浪漫的なところにその本質が存する」と述べる。そこで日本絵画の場合、倭絵や浮世絵が「感覚や感情の表現を中心として対象を抒情化し、〈物のあはれ〉の方向に傾いていく」とする。これが想像芸術と考えることにつながるものといえようか。

ところで漱石は「余が『草枕』」^[3]の中で「文学にして、苟も美を現はす人間のエキस्पレッションの一部分である以上は、文学の一部分たる小説もまた美しい感じを与へるものでなければならぬ」といっている。この場合、「文学」は「美しい感じ」を表現しなければならぬ。これは美しい視覚形象を言語によって表現することによって達成されるはずである。その美しい視覚形象は「具体的な感覚的対象」である。それを「抽象的な言語」という手段によって想像直観させるのが文芸であるということになる。

イラストレーター永田崩氏は「画家の道を歩むようになったきっかけは『草枕』だ」という。^[4]そして「読んでいくたびに絵が浮かぶ。(略)心憎いばかりにことばで情景が描かれている」といっている。言語で視覚形象が描かれているのを「心憎い」と感じているのである。これが漱石の目標とした「美しい感じ」そのものである

う。すなわち、言語という記号によって表出された「美しい感じ」・美しい情景であり、それは時間芸術であるとともに想像芸術であり、また言語芸術でもあるという「超時空間的なもの」といえよう。

二

さて「草枕絵巻」は三巻から成る。これを作製したのは、東京美術学校教授松岡映丘ほか二十六名の画家たちである。当時、映丘の家塾常夏荘に荘友たちが集まっていた。そして映丘の指導のもとに大和絵の伝統をふまえた日本の風景を描くのに最も適したものとして『草枕』をとり上げ、大和絵復興の熱い思いをこめて、それぞれ割り当てられた絵を描いたのである。絵巻は、大正十五年七月に完成し、その十一日・十二日に、築地本願寺で展覧された。しかしその後、杳としてその姿を見せなかった。それが六十年ぶりでその姿を現した。発見者は川口久雄氏である。

話をもとにもどす。そのころ映丘は『図録 絵巻物小釈』という編著を、本郷の森江書店から刊行している。これは「源氏物語絵巻」「志貴山縁起絵」からはじまる七十八点の古絵巻等の図版をかかげて、これにそれぞれ解説を加えたものである。大正十五年八月に刊行した。

ところで映丘(一八八一—一九三八)は、兵庫県田原村、現在の福崎町に八番目の子として生まれた。長兄は医師。三男は井上通泰で万葉学者・歌人。六男が有名な民俗学の創始者柳田国男である。

映丘は歴史画を徹底した考証のもとに描き、鎧・兜を作製し、それを身につけて武者の体験をしたりしたほどである。五十一歳で描いた「右大臣実朝」はその代表作である。大正十年(一九二二)、新興大和絵会を発足させ、岩田正巳・狩野光雅、のちに山口蓬春・山

本麻佐之(丘人)らが参加し、映丘山脈と呼ばれた。絵巻の製作に参加したのは、春木一郎・狩野光雅・岩田正巳・臼井剛夫・木嶋柳鷗・服部有恒・吉村忠夫・山口蓬春(以上第一巻)、高木保之助・真木薫子・榎原縫子・永井武雄・高柳淳・長山はく子・山本麻佐之・松岡映丘・山田秋衛・秀島英磨・遠藤教三(以上第二巻)、秋元節郎・浅見松江・木村宗一・穴山義平(二図)・岡本万次郎・小村雪岱・山田義夫・石井新一郎(以上第三巻)である。詞書は、第一巻を岩田正巳、第二巻は松岡映丘、第三巻が吉村忠夫である。絹本賦彩・雲母金彩、卷子装。

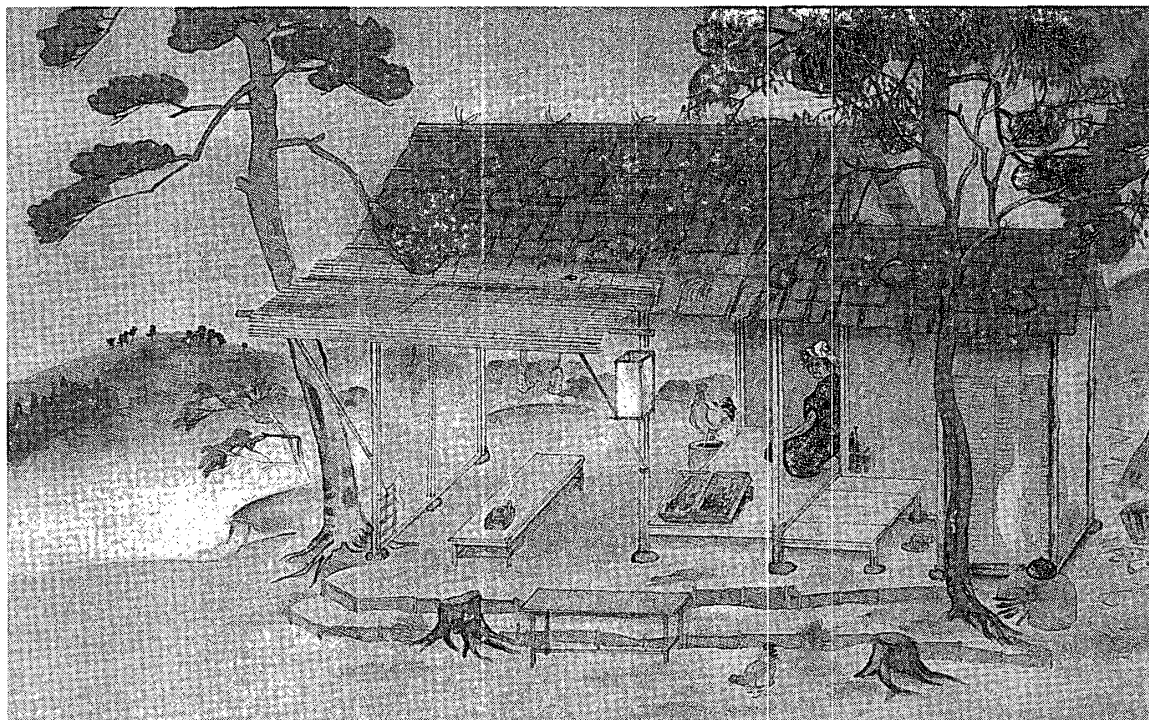
三

「おい」と声を掛けたが返事がない。

軒下から奥を覗くと煤けた障子が立て切つてある。向う側は見えない。五六足の草鞋が淋しさうに庇から吊されて、屈托氣にふらりと揺れる。下に駄菓子箱が三つ許り並んで、そばに五厘銭と文久銭が散らばつて居る。

「おい」と又声をかける。土間の隅に片寄せてある白の上に、ふくれてゐた鶏が、驚いて眼をさます。ク、ク、と騒ぎ出す。敷居の外に土竈とこらが今しがたの雨に濡れて、半分程色が変わつて上に、真黒な茶釜にかけてあるが、土の茶釜か、銀の茶釜かわからない。幸ひ下は焚きつけてある。

第二節の冒頭の文である。絵は臼井剛夫の手に成る。板葺きの屋根に、かなり大きな石が十数個のせてある。寒い土地や山深いところではよく見かける屋根である。「煤けた障子が立て切つてある」と文章にはあるが、絵のほうは障子を全く取り払っている。土壁が



1-3 峠の茶屋 白井剛夫

掲出した絵は、川口久雄著『漱石世界と草枕絵』による。以下同じ。

むき出しになって、全く開け放した状態である。どうして本文と変えたのか。理由は恐らく、内部をわからせることにあるであろう。「源氏物語絵巻」などに見られる描き方にならって、天井を取り払い、上から各部屋を鳥瞰する手法に近いものである。「草鞋」は本文どおり「庇から吊されて」いる。「屈托氣にふらりと揺れる」のが写生されている。「駄菓子箱」も描かれている。白の上には「騒ぎ出」した鶏が立ち上がったのが見える。これらは作品どおりに忠実に描かれている。また「敷居の外」の土竈には、たしかに「真黒な茶釜」が掛けてあり、下は赤い火が見えていて、「焚きつけてある」という記述のとおりである。

ただ、この絵は幾つかの場面を一つにおさめてある。少しあとの「煤けた障子がさらり」と開いて「婆さんが出る」という文も書きこんである。障子が一枚も描いてないことは前述のとおりで、婆さんははじめから顔を見せている。ただ画工は登場していない。絵に客観性を持たせるためであろうか。

順序が逆になったが、ここが峠の茶屋であることは、絵の左端に白く霞む谷間を描き、そのはるか向こうに青い木や林のひろがる山があることよってわかる。木や林の色は、緑と青を主として用いている。この色は、絵巻全体にわたって共通に用いられているものである。大和絵の伝統がしからしめたものといえようか。また、木などに限らず、作中人物のうち女性の衣服が多く青になっているのも、大和絵の好みといえそうである。

四

二三年前宝生の舞台で高砂を見た事がある。その時これはいつうつくしい活人画だと思つた。箒を担いだ爺さんが橋懸りを五六



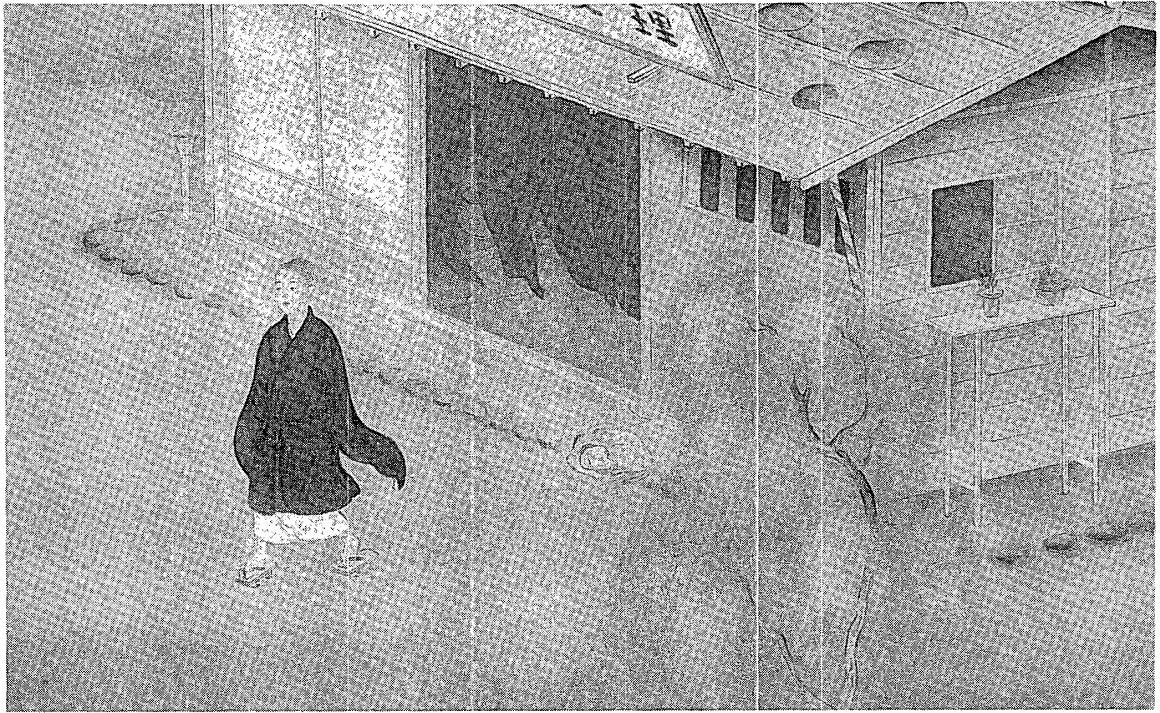
1-4 高砂の能 木嶋柳鷗

歩来て、そろりと後向になつて、婆さんと向ひ合ふた姿勢が今でも眼につく。余の席から婆さんの顔が殆んど真むきに見えたから、あ、うつくしいと思つた時に、其表情はびしやりと心のカメラへ焼き付いて仕舞つた。茶店の婆さんの顔は此写真に血を通はした程似て居る。

「箒を担いだ爺さん」は、岩波新書本の注で古川久氏がいうとおり、「漱石の記憶の誤り」で、「宝生流では竹把たけづえ（熊手）を担いで出る」。爺さんの「姿勢」は「今でも眼につく」と画工はいう。爺さんは腰をかがめている。すらりと立った婆さんと対照的である。変化がある。爺さんもすらりと立っていたのでは、絵が俗に墮する。爺さんの姿勢が婆さんを生かす。「婆さんの顔」を見て、「あ、うつくしい」と思つたのは、顔もさることながら、この構図が大きな原因となつている。だから「写真」は「其表情」がその中心にちがいないが、中心をうつくしくしたのは、他のすべてである。もちろん「今でも眼につく」爺さんの姿勢が他の代表である。

もともと『風姿花伝』には、「おおよそ老人のたちふるまひ、おいぬれはとて、こし・ひさをか、め、身をつむれは、花うせて、こやうにみゆるなり」とある。「花」が必要だというのである。「老木に花のさかんかことし」と結論づける。画工はしかし、「こし・ひさをか、め」た爺さんの姿勢を評価している。それは婆さんとの対照において「花」となるからである。それは「花伝」のいう「そ、ろかて」にあたる。そわそわしていない。まさに「老木に花」である。

そして、この絵の婆さんはすらりと立つ。「其表情はびしやりと心のカメラへ焼き付いて仕舞つた」と画工はいう。「花伝」のいう「花



「草枕」と「草枕絵巻」と

2-12 床屋から出る了念 高柳淳

ありてとしよりとみゆる」という難問が解決されているからである。この婆さんに、人間の老の真骨頂が表現されていると見たのである。「ああうつくしい」という嘆声が発せられる。「うつくしい活人画」なのである。「活」は「花」である。

五

「さあ剃れたよ。早く行つて和尚さんに叱られて来ねえ」

「いやもう少し遊んで行つて賞められやう」

「勝手にしろ、口の減らねえ餓鬼だ」

「咄この乾屎橛」

「何だと？」

青い頭は既に暖簾をくぐつて、春風に吹かれて居る。

(五)

床屋の親方と小坊主了念のやりとりが禅口調で進む。そこへ「咄この乾屎橛」。乾屎橛は「拭いた不浄のついたままかわいた糞搔篋」のことである。これは汚いものである。しかし、禅においては「不浄物中にも真理を見いだす活眼を開くよう」⁽⁵⁾ 教示する時に用いられるものである。その拠り所は『無門関』第二十一則の次の語である。

僧問う、いかなるかこれ仏。門云く、乾屎橛。

「門」は、九四九年没といわれる文偃禅師である。雲門山光奉院に住したので雲門禅師といわれる。この雲門が「仏とは乾屎橛のことである」というのである。「犬が犬として生きること。それが無限絶対の存在であるから、無であり、仏性である」という考えと共

通のものである。犬は仏性を持つ。幹屎橛も仏性を持つ。「事事物物ことごとく仏である」。

ところで、これと同じ考え方を述べているのが、ヘッセの『シッダールタ』である。

この石は石である。動物でもあり、神でもあり、仏陀でもある。私がこれをたつとび愛するのは、これがいつかあれやこれやになりうるだろうからではなく、ずっと前からそして常にいっさいであるからだ。

渡し守のシッダールタが僧のゴーヴィンダにいうことばである。

「石は……仏陀でもある」という。「石は……いっさいである」ともいう。犬が「仏性」を持つと同様に、石も「仏陀」であり、犬が無限絶対の存在であると同様に、石も常にいっさいであるというのである。

話をもとへもどす。「和尚さんにしかられて来ねえ」は、了念の意表をつこうとする。「しかられるといけねえから、早く帰りなよ」が、まともな言い方であろう。その裏をついた言い方を、了念がひっくりかえす。「早く」を「遊んで」にする。「もう少し遊んで行けば遅くなる。「しかられ」を「ほめられ」と逆にする。「遊んで行つてほめられやう」である。禅問答である。もちろん、了念が主導権をとる。ここで受身の親方は、かえすことばがない。「勝手にしろ」と捨てぜりふを吐くしかない。これは浮世のことばである。せっかくの禅問答が俗に墮する。

そこへさらに了念が追いうちをかける。「拙この乾屎橛」とくる。親方にはなにもわからない。「トツ、コノ、カンシケツ」とだけ聞

こえる。外国語を聞いたのと同じである。だから「何だと？」と反問する。ここで禅問答が、跡かたもなく消えうせる。問答は、はじめだけ成立した。親方の「早く行つて……」は、禅思考が俗世にはいりこんだものである。それを了念は見事に受ける。「いやもう少し遊んで行つてほめられやう」と。この表現に漱石の世俗における禅世界をうかがうことができる。

さて「絵巻」は、この最後の二行を描く。「春風に吹かれ」る了念。それは、問答に勝つて颯爽たる姿である。ひるがえる衣。なびく暖簾。前面の、緑芽ぶく柳。赤と白の、床屋を示す斜の棒。バックは、石を置いた板屋根。それらが渾然一体となった高柳淳の絵は、駘蕩たる春を描いた文字を絵画化して余すところがない。

六

注意をしたものか、せぬものかと、浮きながら考へる間に、女の影は遺憾なく、余が前に、早くもあらはれた。漲ぎり渡る湯煙りの、やはらかな光線を一分子毎に含んで、薄紅の暖かに見える奥に、漾はす黒髪を雲とながして、あらん限りの背丈を、すらりと伸した女の姿を見た時は、礼儀の、作法の、風紀のと云ふ感じは悉く、わが脳裏を去つて、只ひたすらに、うつくしい画題を見出し得たのみ思つた。(七)

「漲ぎり渡る湯煙りの、やはらかな光線を一分子毎に含んで、薄紅の暖かに見える奥」。これこそ永田萌氏のいう「心憎いばかりにことばで情景が描かれている」に当たるであろう。これは総帥松岡映丘がぜひとも描きたかった絵である。筆はさらに続く。「あらん限りの背丈を、すらりと伸した女の姿」。ここに「美しい画題」そ



『草枕』と『草枕絵巻』と

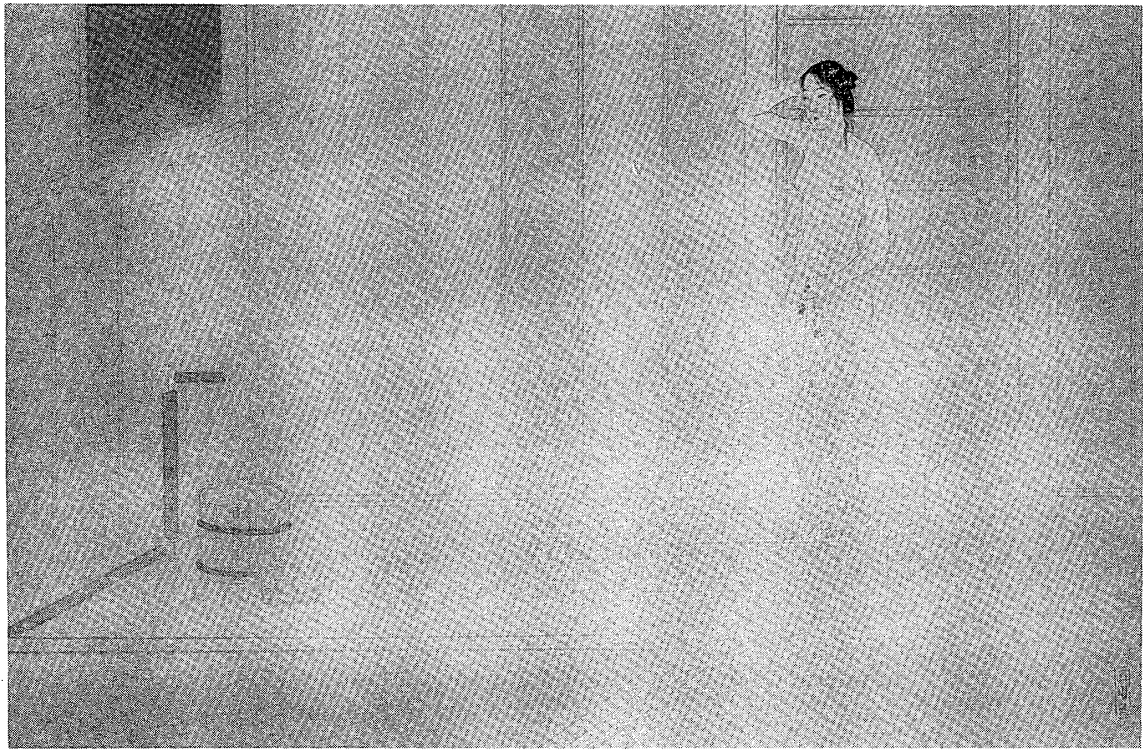
2-14 水の上のオフェリア 山本麻佐之

のものがああり、裸体画が大和絵によって描かれる必然性がある。

漱石の文は「漾はす黒髪を雲とながして」とある。映丘の女は髪をうしろでまとめている。これは「すらりと伸した」「背丈」を、より強調するには髪のひろがりがマイナスになると映丘は考えたのであろう。次に「右手を折り曲げて鬢のほつれをかき上げ」させる。この右手は軽く曲げた左手と対比して安定を保つ。左足のわずかな角度も、左手のそれと一つになって、右手の折り曲げとバランスを保つ。このように描かれたとき、「礼儀の、作法の、風紀のと云ふ」卑俗な感じはこの絵に全くない。そこにはただ「美しい感じ」だけがある。

漱石は「気韻」を尊ぶ。芸妓が「全身の筋肉をむづ、かして、わが裸体なるを観者に示さんと力めて居る」のを「下品」としてしりぞける。そしていう。「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迹が、あり／＼と見える」と。だから仏国の絵は下品だと評するのであるが「何故下品であるか」は漱石に分からなかった。「肉を蔽へば、うつくしきものが隠れる。かくさねば卑しくなる」。ここにジレンマがある。「うつくしきものを、弥が上に、うつくしくせんと焦せるとき、うつくしきものは却つて其度を減ずる」からである。

ところで、こうした「清潔なヌード」を「ことば」で描いた漱石に対し、その作品に忠実な大和絵を映丘は描いた。今のポルノは芸妓を越え、仏国を凌駕する。漱石のジレンマは消し飛んでしまひ映丘の大和絵復興の悲願の効果も薄れそうである。しかし、文芸や美術が情欲や金欲に圧倒されることはなからう。後者がいかに世にはびこらうとも、この「温泉の魅力」は後世に至るまで人の子をとらえて離さないであろうと思われる。



2-15 湯煙りの女 松岡映丘

七

スキンバーンの何とか云ふ詩に、女が水の底で往生して嬉しがつて居る感じを書いてあつたと思ふ。余が平生から苦にして居た、ミレーのオフエリヤも、かう観察すると大分美しくなる。何であんな不愉快な所を扱んだものかと今迄不審に思つて居たが、あれは矢張り画になるのだ。水に浮んだ儘、或は水に沈んだ儘、或は沈んだり浮んだりした儘、只其儘の姿で苦なしに流れる有様は美的に相違ない。夫で兩岸に色々な草花をあしらつて、水の色と流れて行く人の顔の色と、衣服の色に、落ち着いた調和をとつたなら、屹度画になるに相違ない。(七)

画工は、ジョン・エブレット・ミレー(Millais)の描いた「オフエリヤ」を「平生から苦にして居た」。水死した女の姿を見るのは「不愉快」だからである。そういう姿からは、目をそむけたいのが人情である。ところがミレーは、死んで流れていく女を美しいものとして描いている。ここで画工は「土左衛門は風流である」と気づく。それは画工が「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、出来る丈抵抗なきあたりへ漂はして見た」からである。「ふわり、く、と魂がくらの様に浮」く。これが「苦なしに流れる」様である。これなら「美的に相違ない」ということになつたのである。ただ、画にするには「兩岸に色々な草花をあしら」わなければならぬ。「水の色と流れて行く人の顔の色と、衣服の色に、落ちついた調和」をとらなければならぬ。画工はかくて、流れてゆく女の死体を美しく描く自信を抱く。

ここで、山本麻佐之の「青衣のオフエリア」に移りたいのである

が、ミレーの属したラファエル前派その他について、先に書いておきたい。これについては、大岡昇平の『小説家夏目漱石』に詳細な解説があるので、その一部を左に引用する。

ラファエル前派というのは、ラファエル以前、つまりラファエルを代表とするイタリア・ルネッサンスの理想美をすて、それ以前の中世の技法と題材に戻るべきである、という主張です。ロマンチックであると同時にリアリスチック——題材は中世の伝説など取って物語的にする一方に、人物の姿体や樹木、岩などをラファエルみたいにやたらに美しくではなく、ありのまま描くという意味でリアリスチックで、外光の中で描くと主張しました。

ラファエル前派の人々は、「理想美をすて」「ありのまま描く」という。ジョン・ミレーの「オフエリヤ」はその主張に忠実に従っている。しかし「外光の中」ではなく「アトリエの中で描かれた。画面は暗く、岸辺の樹や草の緑が主調で、オフエリヤの顔と、水面にひろがった衣装、岸辺の花などが赤、紫、白で色取りをつけている」。

「リアリスチック」に描くには「外光の中」で描くことが必須の条件であるが、ミレーは暗い画面を用いている。そして暗い絵の中ではあるが、色彩は緑・赤・紫・白と「色取り」をつけた。こうなると、派の主張と描かれた作品とはかなりの隔りがある。しかし、そのために女の死体が美しく見える方向に転じていったのだと考えることができるかもしれない。

さて本番の「青衣のオフエリア」である。この絵は、ミレーの絵

『草枕』と『草枕絵巻』と

を見て画いたとは考えられない。全体が明るい。こちらのほうが、ラファエル前派の典型といえるかもしれない。それに川岸はミレーのように狭くないし、両岸は淡泊に描かれている。川口久雄氏の『漱石世界と草枕絵』によれば、「平和な、むしろ平安な無表情で流れてゆく青衣の女のめぐりに、まるで敦煌の仏画の散花のように落花が点々と水に浮かんでいる」のである。

「私が身を投げて浮いて居る所を——苦しんで浮いて居る所ぢやないんです——やす／＼と往生して浮いて居る所を——綺麗な画にかいて下さい」

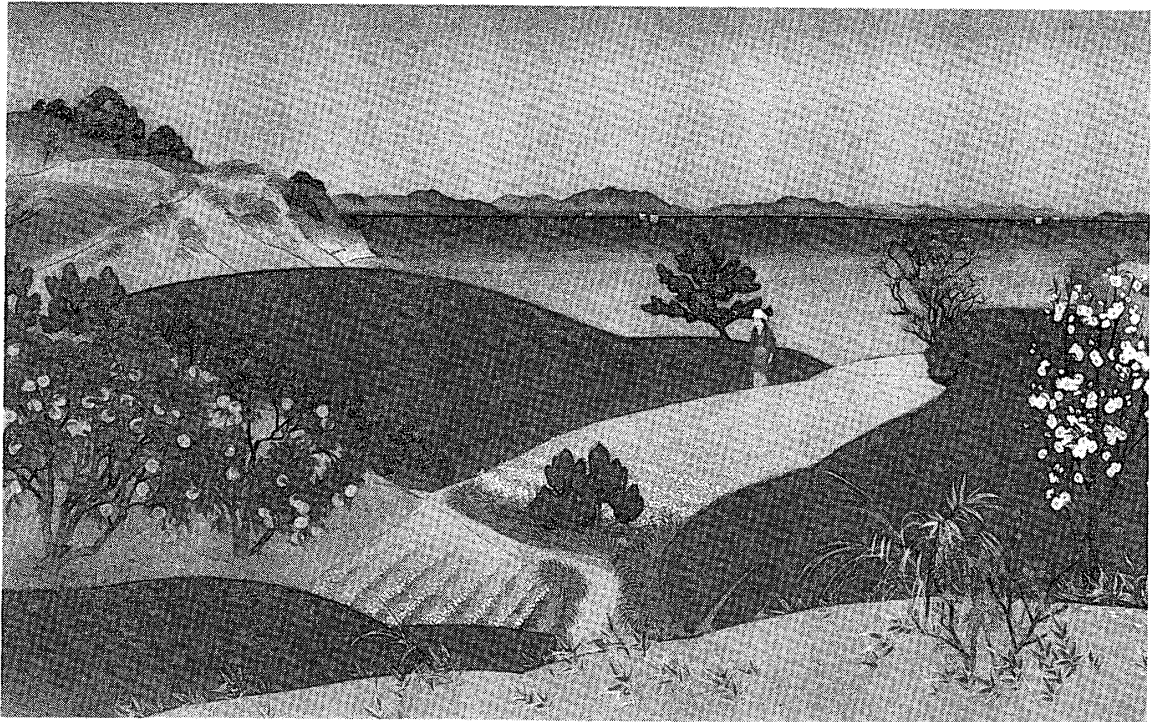
(九)

奈美さんのこの希望に、山本麻佐之は忠実に応えたといったらいであらう。

八

三丁程上ると、向ふに白壁の一構が見える。蜜柑のなかの住居だなど思ふ。道は間もなく二筋に切れる。白壁を横に見て左へ折れる時、振り返つたら、下から赤い腰巻をした娘が上ってくる。腰巻が次第に尽きて、下から茶色の脛が出る。脛が出切つたら、藁草履になつて、其藁草履が段々動いて来る。頭の上に山桜が落ちかゝる。背中には光る海を負てゐる。(十二)

那古井の温泉場は、熊本県玉名郡天水町小天がその素材になつたといわれる。ここは有明海に近く、峠を越えて「一筋道」を下つたところにある。画工は、朝飯をすませてから、写生に出かける。宿の「門を出て、左へ切れると、すぐ岨道つゞきの、爪上り」になり



3-14 蜜柑山の見晴らし 岡本万次郎

「鶯が所々で鳴く。左手がなだらかな谷へ落ちて、蜜柑が一面に植ゑてある」。このあとが、この節の冒頭の引用文に続く。「三丁程上ると」蜜柑畑の中に「白壁」の「住居」があり、やがて「見晴らし」のきくこの絵の世界に出る。「近景は、木瓜の花に、遅い山桜」。赤い木瓜と白い山桜が好対照をなす。中心は、斜めに拡がる一面の黄の菜の花畑。「雲雀はあすこへ落ちるのかと思つた。い、や、あの黄金の原から飛び上がってくるのかと思つた。(略)落ちる時も、上る時も、また十文字に擦れ違ふときにも元氣よく鳴きつゞけるだらうと思つた」(一)の菜の花畑である。この「菜の花を遠く望んだときに」画工は「眼が醒める」。「雲雀の声を聞いたときに魂のあたりかゝ判然する」。振り返ると、下の阻道から白い手拭を姉さんかぶりにした娘が上がってくる。青い着物、たすきがけ、前垂れ、赤い腰巻と見えて来る。「腰巻が次第に尽きて、下から茶色の脛が出る」。動かぬ景色の中に唯一の動くもの。白があらわれ、青が続き、鮮かな赤が出て、あとは健康色の茶色と変化する。

一方、菜の花畑と道を隔てた反対側は、のぼりの斜面になつてたくさんの実をつけた蜜柑畑。「阻道を登り切る」と「翠りを置む春の峯」がひろがり、末は茶色の「崩れた崖」。はるかむこうに目を移すと、春の日に「紺青を平らに流」す海がひろがる。海は「しろかねの細鱗を畳んで濃やかに動いて居る」。水平線がどこまでも続き、その上に「小指の爪程」の「白き帆」が、一つ、三つと見える。「其帆は全く動かない」。遠い昔、日本に入貢して来た「高麗船」を、古代の人たちはあのように見たであろうと画工は想像する。画工は、神功皇后の新羅進攻の成果を夢見たのであろうが、後に白村江で、天智帝が高麗・新羅と戦つて大敗したことは忘れていたであろう。それを忘れさせるほど、この風景は人の世にして人の世のものでな

い。三千大千世界を極め、古今に渡って変わるごとなく「照らす日」と「照らさるゝ海」とだけの世界である。かくて、この作品は「心をそそる」佳き作品だと評されたという。

九

さて、美を求めて筋書を追わぬこの物語も終幕が近づく。この世ならぬ風景の中に、このように生きた画工は、このあとどうつつの世界にもどって「野武士」に会う。この男は「茶の中折れ」をかぶり「藍の縞物の尻を端折つて」「素足に下駄がけ」のいでたちである。「野生の髯」で判断して、画工は「野武士」と名づける。この男は那美さんのもとの亭主である。女が男に紫の財布を渡す。「色黒の髯づら」と「撫肩の華奢姿」と。「はげた茶の帽子」と帯上の、なまめかしさ」と、「凡てが好画題である」。

〔注〕

- (1) 笠間書院 昭和50・11。
- (2) 岩波書店 昭和60・5。
- (3) 「文章世界」 明治39・11。
- (4) NHK教育放送 日曜美術館「草枕絵巻誕生秘話」 昭和60・5。
- (5) 岩波新書版漱石全集『吾輩は猫である』上 注解一七二下9。
- (6) 日本古典文学大系『正法眼蔵』139頁。
- (7) 柴山全慶『無門閑講話』243頁(創元社 昭和59・2)。
- (8) 新潮文庫本 143頁。
- (9) 『漱石世界と草枕絵』72頁。
- (10) 岩波新書版全集『草枕』70頁。
- (11) 大岡昇平『小説家夏目漱石』(筑摩書房 昭和63・8)。
- (12) 前掲と同じ。

『草枕』と『草枕絵巻』と

- (13) Swinburne, Algernon Charles (1837-1909) イギリスの詩人・評論家(岩波新書版漱石全集『草枕』注解六六上4)。
- (14) 前掲(11)と同じ。
- (15) 前掲と同じ。
- (16) 岩波新書版漱石全集『草枕』注解二下6。
- (17) 前掲『漱石世界と草枕絵』。
- (18) 前掲と同じ。

〔後記〕

本稿は、平成元年度全国大学国語国文学会秋季大会において高野山大学で口頭発表したものを補正しまとめたものである。