

# 近代文学と絵画

——西洋的宗教性の浸透——

## (一) 序論

文学と絵画は、そこに表現されるものも、表現の方法も、本来、全く異なるものであります。

絵画は言葉を全く用いず、ただ視覚的な映像だけで成り立っています。一方、文学は、絵画とは逆に、言葉だけで成り立つ芸術であつて、文学が視覚的な映像を直接読者に与えるという事は出来ません。文学が視覚的な映像を作りだそうとすれば、言葉で読者に働きかけ、読者に想像力を働かせてもらつて、具體的なイメージを頭に思い浮かべて貰うという様な、間接的な読者頼みの方法しかあり得ません。

細江光

しかし、文学にとつて、視覚的イメージは、必須のものといふ訳ではありません(視覚的イメージに頼る詩もありますけれど)。多くの詩や小説では、様々な人間、そして大小様々な出来事、そして言葉の音と意味が複雑に絡み合つて織りなす世界が本質をなすので、視覚的イメージは補助的なものに過ぎません。またその視覚的イメージも、具体的な細部が全部完全に見えるたりするのは寧ろ邪魔であつて、必要なポイント・部分だけがイメージとして、抽象的・断片的に浮かんで来て、後はぼやけている方がいいのです。従つて、読者に想像させた方が、例えば画家に挿絵を描いて貰うよりも、はるかに効果的なのです。読者のイメージーションというものは、必要な部分だけをクロージアップしたイメージとか、現実を美化したイメージとか、或

いは現実にはないもののイメージでも、自由自在に作り出す事が出来ますから。

小説を映画化したり、舞台化したりして、目に見えるようにしたものが、例外なしに原作とは全く別の作品になり、そして、殆どの場合、下らない作品になってしまうのは、一つにはこの為です。

私が専門とする谷崎潤一郎という作家は、昭和になって俄に長足の進歩を遂げて、優れた小説を立て続けに生み出しているのですが、その時、谷崎が発見した事の一つは、文学において大切なのは読者の想像力を掻き立てる事だという事、そして、実ははっきり見えない事こそが、想像力を掻き立てるのだという事だったと思われます（『饒舌録』「正宗白鳥氏の批評を読んで」『陰翳礼讃』など）。

この様に、文学と絵画は、本来全く性質を異にするものなのですが、しかし、芸術の先進国である西洋においても、古来、絵画と文学を大差ないものと見る見方が一般的でありました。

これは、建築や音楽などと違って、絵画と文学は、ともに現実の世界を視覚的に描写する——それが絵画や文学の主たる目的ではないのですけれども、現実の世界を描写したり、現実似せたものを作り出すという共通点があったためであります。

この事はまた、文学と絵画が相互に影響を及ぼし合う事を可能にした特質でもありました。ですから、今世紀に入って、ピカソらのキュビズムなどが登場して、絵画が現実の世界を描写しなくなりますと、絵画と文学の関係は、疎遠になって行きます。

これは後の話ですから、置いておくとして、絵画と文学を同一視するこうした伝統的な見方を打ち破り、文学と絵画の差異を明確にする上で大きな役割を果たしたのは、一七六六年に出版されたレッシングの『ラオコーン』でありました。これを讀んだゲーテは、後に『詩と真実』（八）の中で感謝の言葉を擧げて、久しく誤解されてきた「詩は絵画のごとく」という考えはたちまち一掃され、造形芸術家は外部感覚、言語芸術家は想像力に訴えるという差異が、明白となったと、述べている程であります。そして西洋では、レッシング以降も、絵画・文学・芸術の本質がますます原理的に追求され、ジャンルの純粹化が推し進められ、文学では、純粹詩・純粹小説なども提唱される程になりました。また、高村光太郎が、自分は彫刻が文学的にならないようにする為に詩を作るのだと述べたりしたのは、そうした西洋的な考え方に導かれたものであります。

日本で近代文学がスタートした明治時代は、レッシング以後

です。すなわち、絵画と文学をこっちゃんにするような粗雑な見方は、西洋では既に時代遅れになっていて、坪内逍遙の『小説神髓』でも、文学は、目で見る事の出来ない人間の内面を描き出す所にこそ、その強みがあるのだと強調されています。

しかし、日本人が西洋の文学と出会った時に、驚かされた事の中には、逍遙が強調したような内面性という事もあったけれど、実は西洋文学の持つ視覚的な描写力から受けた衝撃も、相当に大きいものだったようでもあります。

例えば田山花袋が『近代の小説』の中で語っているように、言文一致の運動が起こった背景には、西洋の細密な視覚的描写への憧憬があり、二葉亭四迷の『あひびき』が、独歩や藤村らに衝撃を与えたのも、そうした理由に因る所が大きかったと思われまます。

明治以前の日本文学には、西洋文学のように、視覚的な細密描写を言葉で行うという伝統は、なかったと言っていていいでしょう。それは恐らく、日本人の基本的な感覚が、此の世のものはずべて、はかなく消え失せるものに過ぎないという所にあるためで、西洋人のように、此の世界は神様が作ったもので、悪魔に魅入られた物以外は、どんな物でもすべて永遠性を帯びるといふ様な感覚が日本人にはないから、個々の物の具体的・偶然

的な細部に意味を認めないのではないかと思えます。(木の家に住んで来た日本人と、石造りの家に住んで来た西洋人の感覚の相違もあるとは思いますが。)

それから、もう一つには、日本には平安時代以来、絵巻物の絵を見ながら、侍女に本文を朗読させて物語を楽しむという伝統があって、それが御伽草子を経て、江戸時代には、挿絵中心の草双紙になって行った。そうした挿絵的なものに頼る文学享受の伝統というものも、恐らく関係はあると思えます。

これについては、坪内逍遙が、『小説神髓』(下巻 叙事法)で、挿絵に頼ってしまつて△景色形容を叙する事を問う怠る者△からねど、是れ甚だしき誤りなり▽と批判しております。

とにかく、明治以降、文学を近代化しようとする動きの中には、視覚重視という事が、強くありました。

例えば、徳富蘆花の『自然と人生』は、巻末に「風景画家コロオ」という評伝を納めていて、そこでコロオは刻々と変化して行く自然の日光と大気を映し出したと紹介しております。蘆花は、コロオの真似をしたのでしょうか、『自然と人生』の中の「自然に対する五分時」という章では、例えば夜明けの富士山が、刻々変化して行く姿を言葉で写生しようといふような試みを行っております。この『自然と人生』も、多くの作家たちに衝

撃を与えた事で知られています。

この他にも、例えば正岡子規が、洋画家の中村不折らの影響を受けて写生を唱え、それが近代の俳句及び短歌の主流になったり、写生文を生み出したたりしたとか、鳥崎藤村がラスキンの『近世画家論』や水彩画家の「三宅克己」の影響を受けつつ、『千曲川のスケッチ』を書いたり、と、日本の近代文学は、西洋の絵画や文学の視覚的描写から、大きな影響を受けて来たという事実があります。

これは一つには、視覚というものが、客観的であり、科学的理性と結びつきやすいという事もあるのでしょうけれど、個人個人の具体的な現実の細部に意味を認める西洋の個人主義の受容に因る所が大きいと思われれます。そして、その事は、当然、西洋の個人主義の背景となっている神の問題ともかかわっていると考えられます。国木田独步における小民の感覚などは、その一例と言えましよう。

文学における視覚的描写の問題は、この様に大変重要ではあります。この問題は余りに大きく、かつ絵画から離れてしまふ嫌いが御座いますので、ここで一旦打ち切り、本日は、文学作品の中に絵が具体的に登場するケースに焦点を絞って考察して見たいと思います。

## (二) 文学作品中の絵画

絵画というものは、本来、色や形、タッチや構図などによって、直接、観る者の眼に訴えかけて来るものです。ところが、絵画を文学作品の中に登場させる場合には、その絵を直接読者に見せることは出来ません。絵の色も形も、言葉で描写し、間接的に、読者の頭の中にイメージとして想像させる事しか出来ないのです。

ですから、小説の中に絵を持ち出すのは、余り賢明な選択ではないと言えるし、実際、そう屢々行われる事でもないようです。

言葉だけで美しいイメージを作り出す事は、優れた文学者なら不可能ではありませんが、それを現実にあった事にしないで、絵の中の世界と設定するのは、余程特殊な効果を狙っている場合だけでしょう。そして、その効果というのは、色や形のように、文学の中に持ち込むことが不可能なものではなく、何か別の、言葉に置き換えても効果を失わないような絵画の特徴である筈でしょう。では、その特徴とは一体何なのでしょうか。

結論から先に申しますと、それには「別世界性」「理想性」

それに「永遠性」という三種類が考えられると思います。

「別世界性」と申しましたのは、絵画が額縁（や表装）の中で自己完結していて、そこに、現実の世界とは別のもう一つの世界が広がっているように見えるという絵画の性質のことです。

「理想性」と申しましたのは、絵の中の世界は、現実の世界よりも美しく、理想的な美を実現したものであるという意味であります。

そして「永遠性」と申しましたのは、絵の中の世界では、永遠に時間が止まっており、絵画自体も、半永久的な寿命を持っているということでもあります。

先走って言うならば、これら三つの性質は、いずれも宗教的なもの・現世を超える超越的な価値と関わっていて、それを表現したいが為に、絵画が持ち出される例が多いのではないかと、というのが私の考えであります。

参考のために、絵画が重要な意味を持って登場する近代の代表的な文学作品の例を若干集めてみましたので、【別表1】を御覧下さい。

【別表1】分類の試み——文学作品中の絵の機能

① 永遠の世界の象徴

Ex. 谷崎潤一郎『少年』『金と銀』

※写真でもない訳だが、かつては黒白だったのと、リアル過ぎて美化されないという難点がある。写真の例としては、谷崎に『存琴抄』があり、古ぼけて朦朧とした写真とする事で、美的効果を高めている。

※谷崎潤一郎には、彫刻（『法成寺物語』『永遠の偶像』『肉塊』）や映画（『肉塊』『青塚氏の話』）等を永遠の世界の象徴とする例も多い。

② 絵の中に入ってしまう話

Ex. 本当に入ってしまう訳ではないが、幸田露伴『観画談』。

秘密には絵ではないが、夏目漱石『幻影の盾』・江戸川乱歩『押絵と旅する男』

※安部公房『魔法のチョコレート』、鏡を抜けるルイス・キャロル『鏡の国のアリス』等も類語と言える。

③ ビグマリオンニズム（絵の中の理想の美女に命を与えて妻にす

る話)

Ex. ホフマン「C.町のジュスイット教会」(画家ベルトルトが天上の女性の幻を見て、優れた絵を描き、後にそれが現実の王女であった事を知って結婚するが、絵が描けなくなって、殺してしまふ)・ゴッティエ「金羊毛」。夏目漱石「一夜」にもモチーフとしてはある。

※絵ではないが、仏像を活かす幸田露伴「風流仏」、人形愛の江戸川乱歩「人でなしの恋」、また、ゴッティエ「ボンベイの幻」(ボンベイの遺跡から発掘された、美しい女の胸と腹の形を追した溶岩を博物館で見た青年が、熱烈な恋の力で折り、その女、Artia Marcella、を何千年の時を超えて現代に蘇らせるという話)等もある。古典に「銘作左小刀」(京人形)がある。

④ 絵画の理想を現実のものにしようとする話

Ex. 谷崎潤一郎「金色の死」・創造・佐藤春夫「美しい町」・江戸川乱歩「パノラマ島綺譚」・ポー「庭園」  
「アルンハイムの地所」  
「ランダーの別荘」

⑤ 名画が魔術的な力を発揮する話

Ex. 芥川龍之介「地獄変」(「邪宗門」)・堀辰雄「窓」・ポー「楕円形の肖像」・ワイルド「ドリアン・グレイの肖像画」

※やや異なるが、芥川龍之介「秋山図」も絵を巡る一種の怪談ではある。谷崎潤一郎の「刺青」は、絵としての刺青が魔術的な力を発揮する話。

※彫像の例としては、メリメ「イールのヴィーナス」・芥川龍之介「黒衣聖母」

※古典では、「古今著聞集」巻第十一「画図」第十六、近松門左衛門の「天智天皇」四段目(金岡が絵の力で船を引き戻す)・「傾城反魂香(吃又)」(狩野元信が、血で描いた虎に救われる。又平が手水鉢に描いた自画像が、裏まで透る。又平の描いた大津絵の精が活躍する)、「祇園祭礼信仰記(金閣寺)」(雪舟の孫・雪姫が桜の花びらで描いた鼠が縄を食いちぎって助ける)・「雨月物語」  
「夢応の鯉魚」(描いた魚が紙を抜出す)

⑥ 重要なモチーフを提示するもの

Ex. 森鷗外「うたかたの記」のローレライの絵・夏目漱石「草枕」のミレーの「オフィーリア」・堀辰雄「ルーベンスの偽画」・折口信夫「死者の書」(冷泉為恭「阿弥陀来迎図」)・太宰治

「俗天使」のミケランジェロの「最後の審判」・岡本かの子「女性開頭」のユーディットの絵・三島由紀夫「仮面の告白」のグイド・レーニ「聖セバスチヤンの殉教」・野間宏「暗い絵」のブリュッゲルの絵・吉行淳之介「砂の上の植物群」と同題のクレーの絵

ドストエフスキーの「白痴」におけるホルバインの「死せるキリスト」

※詩の方では、高村光太郎の詩「失はれたるモナ・リザ」

「地上のモナ・リザ」。また、絵ではないが「雨にうたるる

カテドラル」

(7)天才画家を描くもの

Ex. 谷崎潤一郎「金と銀」・芥川龍之介「地獄変」「沼地」・有島武郎「生まれ出る悩み」(木田金次郎)・佐藤春夫「F・O・U」・宇野浩二「枯れ木のある風景」(小出橋重)・「水すまし」(長谷川利行)・三好十郎「炎の人」(ゴッホ)・武者小路実篤の詩「レンブラント」・バルザック「知られざる傑作」・ゾラ「制作」・ウィーダ「フランダーズの犬」

※古典では「宇治拾遺物語」・「十訓抄」の絵仏師・良秀の話

※画家ではないが、それに準ずるものとしては、森鴎外「花子」(ロダン)・幸田露伴「五重塔」・岡本綺堂「修善寺物語」・長与善郎「青銅の基督」。高村光太郎の詩「車中のロダン」「後庭のロダン」

⑧小説家が自己を仮託する時に、カモフラージュの為に画家を以てしたもの

Ex. 島崎藤村「水彩画家」・永井荷風「花瓶」・谷崎潤一郎「鮫人」・武者小路実篤「愛欲」・志賀直哉「矢島柳堂」・太宰治「人間失格」ほか多数

※肛門性愛の強い作家は、絵画に惹かれる場合がある。夏目漱石・有島武郎・武者小路実篤など。谷崎潤一郎の「柳湯の事件」は、肛門性愛と油絵との関連をはっきり示す一例と言える。

全部で八つに分類しておりますが、このうちの①から⑥までは、今述べた別世界性・理想性・永遠性に多かれ少なかれ関連しているものと考えています。また、⑦にも、画家を宗教的な存在、或いは現世を超える超越的な価値と関わる存在としている例が多いように思えます。

順番に簡単な説明を加えておきます。まず、①「永遠の世界の象徴」の所に挙げた谷崎潤一郎の『少年』には、ヒロインの光子の肖像画が登場します。この油絵の中の光子は、洋服を着ているので、まるで西洋人のように、或いは天使のように見えます。しかも、その肖像画は、立入禁止になっている西洋館の中に、隠されています。そして、不思議な蛇の彫刻によって守られています。その為に、光子は日本の現実を越えた西洋という別世界に属する聖なる存在、もしくは魔物である事が暗示される、という仕組みになっています。

次に、同じく谷崎の『金と銀』ですが、此の作品では、油絵の画家である青野という男が主人公になっております。彼は、栄子という不良少女の内に、永遠の美を感じ取り、栄子をモデルにして素晴らしい油絵を描きます。その後、青野は、ライヴァルの画家に頭を強く殴られて、白痴同然になってしまいましたが、青野の魂だけが、天に昇って行って、そこで美の国の女王に会

います。女王は、青野に、お前がモデルにしていたあの不良少女は、美の国の女王の粗悪な似姿だったのだと教える、という話です。

谷崎の場合は、その文学の根底に、女性を女神のように崇拜するという宗教的な姿勢があります。また、谷崎の場合は、祖父がギリシャ正教を信じていた為に、潤一郎は幼い時に「聖母マリア」の絵を見て強い印象を受け、その事が、後年、女性を女神のように崇拜する一因になったのではないかと、谷崎自身『幼少時代』で回想しているくらいですから、自然とこの様に宗教的な絵の用い方になったのでしょう。

次に分類の②③④ですが、これらはいずれも絵画に表された別世界・理想世界・永遠世界に対する憧れから生ずる行為を描くものと言えます。これらが、絵の世界を現実と自分のものにしてしようとする工夫であるのは、偶然ではありません。何故なら、絵の中の世界は美しく、理想的で、永遠かも知れませんが、人はそれを眺める事が出来るだけで、決してその中に入る事は出来ませんし、絵の中の美人を自分のものにする事も出来ません。絵画は本来この様に、観る者を誘惑しつつ拒むというアンビヴァレントな性質を持っています。そこからこれらの行為が誘い出されるのだと考えられるのです。



次の分類の⑤「名画が魔術的な力を發揮する話」は、絵画自身が聖なるもの・或いは悪魔的なものとして、魔力を發揮する怪異譚です。

怪異譚の本質は、日常普通の秩序が失われる所にあります。この場合、絵の中の世界は本来、現実の世界とは完全に切れた別世界である筈なのに、その別世界性があやふやになって、絵が現実に対して魔術的に介入して来る所に、怪談性が生まれる訳です。

先程見ました分類の②③④も、絵と現実との境界線を越えようとする話ですから、必然的に怪談性を含んでいます。ただ、②から④までは、人間の側から絵の方に越境しようとする話であり、⑤は、絵の方から人間の側に越境するという違いがあります。

分類の⑥「重要なモチーフを提示するもの」は、個々の作品によって、絵の重要性や意味に差がありますので、一概には言にくいのですが、どちらかと言えば、あらがいがたい運命的な力を暗示している場合が多いように思います。そして、その場合の運命は、やはり現実世界を超えた所にある宗教的・超越的な力だと考えます。

分類の⑦「天才画家を描くもの」は、天才芸術家への憧れが

強かった大正時代に多く見られます。絵画に現世を超える超越的な偉大な価値を見出す所から、それを生み出す芸術家をも偉大な人物として崇拜するというものです。

森鷗外の『花子』は、画家の例にはなりません、ロダンを一種の神として描いたものとして注目に値します。例えば、△日光の下に種々の植物が華さくやうに：作品が：此人の手の下に、自然のやうに生長して行くのである。▽という描写は、万物を成長させる太陽とロダンを重ね合わせたものであります。ロダンは彫刻家で、粘土を捏ねて人間を造り出すので、土から人間を作り出した創世記の神のイメージとも重ね合わされて居るようです。

分類の⑧「小説家が自己を仮託する時に、カモフラージュの爲に、画家を以てしたもの」は、単なるカモフラージュなので、余り重要ではありませんが、数が多いので、そこに少しだけ例を挙げておきました。カモフラージュなら、別に音楽家であっても構わない筈ですが、音楽は抽象芸術である為か、西洋でも日本でも、画家（特に洋画家）に自己を仮託する例が、圧倒的に多いようです。

さて、この【別表一】に挙げたのは、明治以降の主な例だけなのですが、江戸時代以前はどうだったのでしょうか。もとよ

り、詳しい調査を行った訳ではありませんが、私の印象では、近代のもののように、重要な意味を込めて絵を登場させた文学作品の例は、極めて少ないように感じられました。

例えば『万葉集』（四三二七）には、「わが妻も絵に描きとらむ暇もが旅行く我は見つつ偲はむ」という歌がありますが、これは今日なら妻の写真を持って行きたいという程度の意味でしかありません。『源氏物語』には「絵合」の巻がありますが、そこに登場するのは物語絵や光源氏の絵日記で、絵合の際の議論も、絵としての芸術的価値を論じるのではなく、物語の方の価値だったり、光源氏の須磨明石での生活が偲ばれるとかいった類のことが中心です。中世には芥川の「地獄変」のものになった『宇治拾遺物語』や『古今著聞集』等に説話があり、近世には、近松門左衛門の『大智天皇』『傾城反魂香』（吃又）・『祇園祭礼信仰記』（金閣寺）・上山秋成の「夢心の鯉魚」〔『雨月物語』〕等があります。（【別表一】の⑤に簡単な説明を付けておきました。）しかし、これら中世・近世の話も、まるで生きていくように巧みに描かれた絵の中の馬が、絵から抜けだして草を食べたといった類のもので、名人の腕前を賛美するものではあっても、描かれた絵自体の美しさや芸術性とは、あまり関係がありません。

こうして見ると、絵画の芸術性やそれを生み出す芸術家に対する関心や尊敬の念は、江戸時代までより明治以降の方が、著しく高いという印象を受けます。そして、この事もまた、宗教的なものと関連する現象であると私は考えています。つまりこれは、明治以降の日本が、西洋近代のキリスト教を背景とする芸術観を受け容れた結果であるという事です。

ルネッサンス以降の西洋では、キリスト教が世俗化された結果、美は、永遠なるもの・絶対者としての神と結びつけて受け止められるようになって行きました。

しかし、日本の宗教である仏教では、美しい肉体も景色も、本来、飯のものであって、それに心を惹かれることは、成仏の妨げとしか考えられなかった。

日本にも仏教と結びついた絵画がなかった訳ではありませんが（例えば阿弥陀米迦図・釈迦涅槃図・地獄変相図・達磨図・頂相図<sup>26</sup>）、絵の美しさがそれ自体で人を救済するという考えはなかったように思われます。

その為、日本には、現世の美や快楽を表現する絵画や文学はあったけれど、それらが宗教と結びついて、永遠性や絶対性を表現することは殆どなかった。

日本で真に宗教と繋がっていた芸術ジャンルは、山水画とお

能ぐらいのものでしょう。この二つのジャンルが、特に尊敬の念を以て扱われて来たのも、その為ではないでしょうか。

西洋人はルネッサンス以来、芸術や芸術家に対して極めて高い尊敬を払って来たのに対して、日本人は芸術家に対して、伝統的に極めて低い評価しか与えて来なかったという事実がありますが、それも日本の芸術の殆どが宗教と結び付かなかった事が、理由の一つになっていると思います。

それが、明治以降になると、西洋の影響で、キリスト教的な永遠の生命への憧れが高まり、それにつれて、死を超える永遠的な価値を追求する西洋的な芸術が新たに目指されるようになった。その結果、芸術に対する社会的な評価も、以前に比べれば、格段に高くなって行ったと考えられるのです。

明治以降になって、急に文学への絵の登場が増えるのも、西洋の影響を受けて初めて、文学と絵画が、共に宗教的な別世界性・理想性・永遠性を表現しようとするようになったからだと思います。近代の小説に登場する画家が、圧倒的に洋画家で、日本画家は稀であるという事実、また、画家に準ずるものにも、幸田露伴の『風流伝』『五重塔』・長与善郎の『青銅の基督』等、宗教絡みの例が多い事も、この事と関連しているようです。

日本の伝統絵画の中では、山水画だけが、古くから独自の宗

教性を認められておりましたが、近代の日本文学に山水画が重要な意味を持って登場する例は、極めて稀であります。

分類の⑧に挙げておきました谷崎潤一郎の『鮫人』(T9/1~10)という小説には、東洋的な芸術観を信奉して、油絵を捨てて、山水画に転向しようとしている南という画家と、西洋的な芸術観に依って立とうとする服部という画家が、東洋と西洋の芸術と宗教の關係について語りあう場面があります。

その要点は、結局、山水画の宗教性は、欲望を否定ないしは制限し、俗世間から離脱しようとするものであるのに対して、西洋の芸術家は、欲望を肯定しつつ、美によって宗教的にも救済されるという事でした。そして、谷崎を含めて、近代の日本の芸術に於いては、山水画の様な欲望否定の方向性は、原則として受け容れられなかったのです。

例外的な作品として、分類の②に挙げておきました幸田露伴の『観画談』(T14/7「改造」)を見てみましょう。

この小説の主人公は、苦学してようやく大学生となりますが、神経衰弱のような病気に罹り、療養のために旅に出ます。彼は、たまたま泊まった寺で、一枚の山水画と出会います。見ると、その中に描かれている船頭のじいさんは、 $\Delta$ 何とも云へない無邪気な $\nabla$ 様子で、寒山拾得の叔父さんに、こういう無学文盲な

男がいたのでは有るまいかと思はれる程でした。絵の中の船頭は、今にも舟を出そうとしながら、乗らないかと人を呼んでいます。すると、主人公は思わず「今行くよーッ」と返辞を返してしまいます。絵に引き込まれて、絵の中の船に乗りそうになつた程に心を惹き付けられた訳です。その後、主人公の神経衰弱は治りましたが、大学には戻らず、この船頭のじいさんのような生涯を選んだというのが話の結末です。

主人公が中退してしまつた東京帝大は、立身出世の欲望を象徴するものであり、それに対して山水画は、無欲な悟りの境地を表すものです。主人公の神経衰弱が治つたのも、山水画に導かれて、無欲の境地に達し得たからです。

この小説の最初の方に、主人公は漢詩は作つたが、小説などを読むことは罪惡の如くに考えて居た、と書かれています。この事は、近代の小説の方向性と山水画の方向性が、相容れぬものであることを、暗に物語つていたと言えるでしょう。

### (三) 漱石の場合

そこで、次に、近代の作家の中でも、最も山水画を好んでいながら、小説の中では山水画ではなく油絵を登場させていた作

家・夏目漱石を取り上げ、その絵画との関係を、やや突っ込んで考えて見たいと思います。

「思ひ出す事など」(二十四)によれば、漱石は、子供の時から絵を見るのが好きで、特に彩色南画を好み、どうか生涯に一遍で好いから南画に描かれているような場所に住んでみたいと思つていた程でした。一方、英国留学中には、よく美術館に通つて、西洋の絵画をも愛好し、帰国後は、自ら筆を執つて、水彩画や油絵を試みたり、晩年には特に南画を多数描きました。その様に油絵・山水画を問わず、絵が好きなのは漱石ですから、特に前期の作品(「三四郎」「水日小品」あたりまで)では、しばしば絵画に重要な意味を持たせています。しかし、それは、すべて油絵でありました。

【別表2】を御覧下さい。

【別表2】夏目漱石の小説と絵画

〔注〕作中の絵（鏡・色）に重要な意味があるものには◎か○を、また反・絵画的なものには×を付した。

また、前期と後期の境目は、くく線で示した。

★漱石は明治三十六年の秋頃から三十八年二月頃まで、水彩画や書に熱中した。

- ・「吾輩は猫である」 M 38 / 1 ~ 39 / 8
- ・「苦沙弥の水彩画」
- ・「倫敦塔」 M 38 / 1
- ・倫敦塔自体、過去の立体的な歴史絵巻とも言える。
- ・「カーライル博物館」 M 38 / 1
- ◎「幻影の盾」 M 38 / 4
- 盾⇨鏡⇨永遠の絵の世界に入る。
- 「琴のそら音」 M 38 / 6
- 鏡に死んだ細君の姿が現れる。
- ◎「一夜」 M 38 / 9
- 絵を活かす。絵になる。

○「雅路行」 M 38 / 11

鏡⇨絵に写った世界だけを見つめ続けるシャロットの女。

・「趣味の遺伝」 M 39 / 1

先祖の恋。

×「坊っちゃん」 M 39 / 4

画学の野だいこ。ターナー島の岩の上にラファエルのマド

ソナ。

◎「草枕」 M 39 / 9

画工。ミレー『オフィーリア』。那美さんに憐れが現われれば絵になる。

・「二百十日」 M 39 / 10

×「野分」 M 40 / 1

中野⇨色彩派。

×「虞美人草」 M 40 / 6 ~ 10

小野⇨色彩派。

・「坑夫」 M 41 / 1 ~ 4

・「文鳥」 M 41 / 6

・「夢十夜」 M 41 / 7 ~ 8

◎「三四郎」 M 41 / 9 ~ 12

美禰子の絵。

○「永日小品」M42／1～3

「モナリサ」「懸物」

(一)ここまで色彩的

(二)ここから非色彩的

○「それから」M42／6～10

三千代の写真。三千代Ⅱ古版の浮世絵。青と赤。青木繁の

「わだつみのいろこの宮」。

・「門」M43／3～6

抱一の屏風。

★この頃、津田青楓を相手に南画風の水彩画などを描いた。

・「彼岸過迄」M45／1～4

「須永の話」

(九)千代子は市蔵が描いた画を大切に持っている。

(二十九)作Ⅱ一筆描きの朝顔Ⅱ自分の腹は何故こうしつこ

い油絵のように複雑なのだろう。

「松本の話」

(二)須永は、美人の写真をただ写真として見る。

(五)市蔵の母は継母。

・「行人」T1／12～T2／11

「塵芳」(十三)三沢の絵の女Ⅱオフィーリア。

★大正二年夏頃から油画を始めたが、ものにならなかった。

・「こゝろ」T3／4～8

★大正三年八月一日「こゝろ」脱稿後、書画の世界に更に没入。

・「道草」T4／6～9

出生の秘密

★大正五年五月二十日から、午前中に「明暗」の一回分を執筆。

午後は書画や漢詩の製作に宛てる。

・「明暗」T5／5～12

(百七十六)津田と清子との出会いⅡ絵。

漱石の場合の大きな特徴は、先走って結論から先に申しますと、絵が、単純に理想の世界・憧れの対象としてではなく、多くの場合、好きだけと嫌い、近付きたいけど恐ろしいといった風なアンビヴァレントな欲望との関連に於いて登場して来る事なのです。

例えば、先に挙げた谷崎潤一郎の場合、絵が永遠の世界として憧れの対象になるのは、彼が先ず現世的な美と快楽と女性を肯定しているからなのです。それを追い求める余り、もっと完全な女性と美と快楽を求めるようになった結果が、絵や永遠世界への憧れになる訳です。ですから、谷崎にとつての永遠は、キリスト教的な永遠とも別の、快楽主義的な永遠だと言えるでしょう。

ところが、漱石の場合は、現世的な美と快楽と女性に対して、そもそもアンビヴァレントな感情を持っていて、それが、絵に對する彼の一風変わったこだわりを生み出したと思われるのです。

そこで、漱石における絵の問題に入る前に、その前提として、漱石の欲望のアンビヴァレントについて、簡単に見ておきたいと思ひます。

漱石は幼少時代に、里子にやられ、養子にやられ、養父母が

離婚したために実家に戻され、そこでも余り愛して貰えないという風に、家庭と愛情に恵まれなかった為に、その心には、癒すことの出来ない深い傷を負わされていたようです。恐らくその為でしょう、漱石は人間一般に対して、抜きがたい不信任感を抱いておりました。

例えば、「こゝろ」の先生は、私は△人間全体を信用しない▽し、自分△自身さへ信用してゐない▽（「先生と私」十四）と言ひ、△平生はみんな善人なんです（中略）それが、いざといふ間際に、急に悪人になるんだから恐ろしいのです。▽（二十八）と語ります。

初期のエッセイ「人生」の中でも、漱石は△良心は不断の主権者にあらず▽△不測の変外界に起り、思ひがけぬ心は心の底より出で来る（中略）、海嘯と震災は、雷に三陸と濃尾に起るのみにあらず、亦自家三寸の丹田中にあり、陰呑なる哉▽と語っております。

つまり漱石は、人間を信じられない所から、もし利害が対立したら、相手からひどい目に遭わされるのではないか、また自分自身も、一度、欲望に取り憑かれてしまえば、良心のコントロールを失って、恐ろしい罪を犯してしまうのではないかという恐怖感を、強く抱いていたらしいのです。

中でも女性に対しては、強い誘惑を感じるだけに、不信感や恐怖感も強かったようです。女性に対するアンビヴァレンツは、漱石の殆どの作品の中に現われていて、一方で女性への憧れが描かれていながら、他方で「吾輩は猫である」のように女の悪口が書かれる例、作中に登場する女が悪い女とされる例（『坊っちゃん』『野分』『眞美人草』『坑夫』）、恋愛を否定する例（『一夜』『三四郎』『こゝろ』）、男が女に裏切られる例（『三四郎』『明暗』）、女が原因で男が不幸になる例（『薙鬚行』『それから』『四』『彼岸過迄』『行人』『こゝろ』）など、沢山の例があります。

実生活に於いても、例えば、大正五年一月、死ぬ一年前の漱石が、右腕の痛みを直す為に温泉に出掛けた際、看護婦を連れて行くように勧められたのを断って、『自分ではこの爺さんにまぢがいはないとは思うが、しかし人間にははずみというやつがあって、いっどんなことをしないものでもないから』（夏目鏡子『漱石の思い出』）と言って、一人で出掛けたという話があります。看護婦と性的な関係に陥る事を恐れた訳です。

『四』で宗助と御米が結ばれてしまうのも、恋愛ではなく、こうしたはずみの所為とされています。

この様な欲望に対する恐怖は、漱石の場合は、欲望を実現し

ようとして動くもの一切に対する恐怖にまで発展します。それは例えば、豚の鼻が御馳走に向かって延びて行くというイメージで表わされたり（『三四郎』（一）、『夢十夜』第十夜の豚もこれに関連する）、汽車や電車で象徴されたりしています。

例えば『草枕』の画工は、二十世紀の『文明は個人に自由を与へて虎の如く猛からしめたる後、之を糞の内に投げ込んでみただもので、二十世紀の文明を代表する』、『汽車の猛烈に、見界なく（中略）走る様を見る度に（中略）あぶない、あぶない。氣を付けねばあぶないと思ふ』（十二）と言います。つまり、二十世紀の文明は、個人の欲望という恐ろしいものを解き放つてしまった危険な文明であり、汽車は、多くの人々の欲望を乗せて走り、走り出すと猛烈なスピードで直進し、ブレーキを掛ける事が難しい所から、危険な欲望の象徴と感受されているのです。

『三四郎』の中でも、汽車の女は（そして汽車に投身して轢死する女も）危険な女の象徴で、美禰子の危険性も、彼女が汽車の女を想起させる事によって暗示されます（二・八。美禰子が飛行機で飛びたがるのも、これに関連しています）。

また、三四郎は、大学の学者は、電車に取り巻かれながら太平の空気を呼吸していると考え、憧れます（四）が、漱石は、



野々宮さんに、学者の頭の中は電車より激しく働いているかも知れないと言わせる事で(二)、学問の世界も、業績を挙げたいという欲望に駆られた激しい競争の場に過ぎない事を指摘しています。

「行人」の一郎も、激しい焦りに取り付かれており、その原因を、徒歩から俥、馬車、汽車、自動車、航空船、飛行機とどこまでも、速度と便利を追求して行って満足を知らない人類の不安に求めています。(『塵勞』三十一―三十三)

「それから」の最終章で、代助が狂気に陥って行くのが電車の中で出来事なもの、決して偶然ではありません。

汽車ほど激しい動きでなくても、例えば『三四郎』(六)の運動会の場面で、競争する男たちを見た三四郎は、どうしてあんな無分別に駆ける気になれたものだろうと思いますが、美禰子とよし子が熱心に見ているのを見ると、自分も無分別に駆けてみたくなります。漱石は、競争して走るといふ男の動きに、女によく思われない欲望を見て、それを「無分別」、つまり、やがては狂気に至る危険なものと評するのです。

また、『虞美人草』の甲野欽吾は、凡ての反吐は動くから吐くのだよ。俗界万斛の反吐皆動の一字より来る(一)と言い、宗近糸子に対して、(動くと変ります。動いてはいけない)

(恋をすると変ります) (嫁に行くに変ります) (十三) と言います。すべて動き・変化というものは欲望の現れであり、たとえ恋愛や夫婦の愛であっても、それが欲望である以上は、危険なものだというのが漱石の考えなのです。

この様に欲望を恐れ、動くものを嫌った漱石が、動かない絵の世界に心を惹かれるのは、理の当然でしょう。漱石は、死ぬ一年前の木曜会で、雪舟の山水画を絶賛し、あのように調子の高い崇高な絵は西洋にはないと言ひ、(雪舟の絵にはムービングがないね。(中略)全体、動くといふことは下品なものだ。動くより凝つとしてゐる方が品がよい。だから文学や音楽は動かない絵より下品なものだ。)とまで言い切っておりました。

「草枕」の画工も、(動と名のつくものは必ず卑しい) (二) と言っていました。

漱石の作品の中では、女がじつと立っている姿が印象深く描かれる事が多いのですが(明治三十六年の英詩「looked at her as she looked at me」・「趣味の遺伝」・「草枕」の那美さん・「三四郎」の美禰子・広田先生の夢の女・「永日小品」の「心」など)、これも動くものへの恐れの変返しと考えられます。恐らく漱石には、動かないという事は、欲望に動かされない事として、感じ取られていたのでしょう。

しかし、漱石の小説によく絵が登場するのは、絵の中の人物がじっと動かずにいるという事だけが理由ではありません。

もう一つ忘れてならないことは、絵にはもともと、観る者を誘惑しつつ拒むというアンビヴァレントな性質があるという事です。例えば、美女の絵は、漱石を誘惑し、魅惑したでしょう。

しかし、同時に絵は、その美女を永久に手の届かぬ絵の世界に封印することで、一切の危険から漱石を護り、安心させてくれたに違いありません。その様にして、絵は、アンビヴァレントな漱石の欲望をうまく表現し、また満たす事が出来たのです。漱石の作品の中で、絵が重要な位置を占める事になった最大の理由は、このアンビヴァレントにあったと私は考えます。

絵のアンビヴァレントからは、世界を、例えば女を、ただ絵として、奇麗な色として眺めるといふ傍観の問題が派生し、これもまた、『一夜』『草枕』『三四郎』『それから』などの作中で重要な要素となります。

漱石は、恐らく次のように考えたでしょう。女は、或いは世界は、自分のものにしうなどという欲望を起こさずに、ただ綺麗な絵としてだけ眺めておけばいいのだ。そうすれば、悪しき欲望に我を忘れて、恐ろしい罪を犯すこともないのだ、と。

しかし、その一方で漱石は、絵の中の女を何とか現実の世界

に生き返らせ、自分のものにしたという欲望もまた、抑えることは出来なかったのです。

この二つの傾向は、漱石の心の中に、常に潜在し、葛藤しつつ、作品によって、どちらか一方が強く現われるという風でした。

ですから、例えば『一夜』という小説などでは、絵の中の美人を現実の世界に活き返らせたいというモチーフと、逆に、作中のヒロインがそのまま絵になって見せるというモチーフが、同時に出て来るのです。

こうして見ると、漱石が自作の小説の中に、山水画ではなく油絵を使った理由も理解できます。つまり山水画は、現世的な快楽、特に女性への欲望とは正反対の世界であるため、欲望を捨て切って、女性から逃げ出し得た時に住むべき一つの理想郷として、漱石の憧れの対象になっていた。しかし実際には、漱石は女性への欲望を捨て切れなかった。その結果、彼の小説のテーマは女性に対するアンビヴァレントとなった。そしてそれは、欲望を肯定しつつ封印する油絵によってしか表現できなかったという訳です。

それではここで、漱石のアンビヴァレントが、実際の作品の中で、油絵やそれに準ずる鏡などと、どの様に関連しながら登

場して来るか、ごく簡単に見て置きましょう。

例えば「幻影の盾」では、盾の鏡の上には、永遠の春の世界が幻影として浮かび、そこにウィリアムも入り込んで、死んだ恋人クララとキスをします。ここでは、盾が言わば絵になり、その世界にウィリアムが入り込む訳です。しかし、クララは本当は死んでいて、二人の再会も、夢の中の出会ひのようなものにされています。そこに、男女の結合に対する漱石のアンビヴァレンツが示されている訳です。

また「薙露行」には、高殿の上に閉じこもって、現実の世界を直接には見ず、鏡に映してのみ見る事を許されているシャロットの女が出て参りますが、この鏡は、現実の世界を絵としてだけ眺め、傍観者としてだけ生きる為の装置と言えます。

ところが、ある日、彼女は鏡に写った騎士ランズロットを見て、思わず窓から現実のランズロットを見てしまいます。すると、途端に鏡は砕け、彼女は△シャロットの女を殺すものはランズロット。ランズロットを殺すものはシャロットの女△と叫んで倒れます。つまり、これは恋する事の危険、現実世界に対して欲望を抱く事の恐ろしさを表した寓話なのです。

「薙露行」には、他に王妃ギニヴィアとランズロットの不倫の恋と、ランズロットに対する処女エレーンの清純な恋が出て

参りますが、その凡てが、当事者の死や破滅によって終わります。

「薙露行」の最後は、恋に死んだエレーンの美しい亡骸が、舟で運ばれるシーンですが、その亡骸が美しいのは、あらゆる肉の不浄、苦しみ、憂い、恨み、憤り等△世に忌はしきもの▽の影も残していないからだとされています。一切の欲望から解き放たれた死骸を美しいとするこの批評は、「草枕」の那美さんの絵に対しても、「虞美人草」の藤尾の死に顔に対しても、繰り返され、漱石の欲望離脱願望の強さを示しています。

「草枕」では、画工が、世界を絵として眺める事で、利害を離れ、煩惱から解き放たれるという「非人情」論を展開しますが、これは、カント、シラー、ショーペンハウアーらが重視した美の“disinterestedness”の考え方に示唆されたものでしょう。“disinterestedness”（ドイツ語では“Interesselosigkeit”）は一般に無関心性と訳されていますが、“interest”はむしろ利害であって、美は利害関心から解き放たれた所にあるという意味です。例えばショーペンハウアーは、「意志と表象としての世界」第3巻第38節で、絶えず欲望に苛まれている人間が、心の平安を得られるのは、美しい自然や過去の思い出を、利害関心から解き放たれて見る時だと述べています。「草枕」で用

いられている「非人情」という言葉は、この“disinterestedness”にはほぼ対応するものと思われまゝ。(『三四郎』においても、因われてはいけないという形で、同じ思想が繰り返されています。)しかし、『草枕』の那美さんは、積極的に画工を誘惑しようとする、余りに危険な女であったので、ただ絵のように眺めているというだけでは不十分で、最後にうまく隙をついて絵の中に封じ込め、動けなくしてしまう事で、漸く画工が勝利するということになっていきます。

この那美さんを絵に封じ込めるといふ事には、那美さんの欲望の動きを止める事で、那美さん自身も欲望から解放放ち、成仏させるといふ意味が込められています。

画工の胸中に成就された那美さんの絵には、赤い深山椿が描かれています。これは那美さんが、元は言わば山中の妖怪で、男を破滅させる危険な女であった事を示す為でしょう。しかし、妖怪としての那美さんは既に死んでいます。そして、那美さんの顔に浮かんだ憐れが、彼女が自らの毒性を克服して成仏した事を示しているのです。

那美さんは、△もとは極々内気の優しい▽女性(二)でした。それが勝負で危険な女になってしまったのは、一つには愛する人と結婚させて貰えなかった為、もう一つには、夫と離婚した

事に対する世間の悪評の為でした。従って、別れた夫は那美さんにとって、自分を不幸にした元凶であり、恨み呪うべき敵でした。その敵を、心の底から憐れと見、許す事が出来るようになった時が、那美さんが自己の利害・愛欲を超えて成仏する時だというのが、漱石の考えだったのでしょう。

さて、『草枕』は絵に対して完全に肯定的な作品ですが、もともとアンビヴァレントな欲望を絵に託している漱石は、時と時と、油絵に対して、また色に対して、敵意や嫌悪を示す場合があります。これは、山水画に対しては見られない事で、油絵に対してだけです。特に『草枕』を書いた後には、その反動が、この傾向が強く現われていて、『虞美人草』などでは、派手な色を、人間の欲望を刺激するもの象徴として、悪い意味で使っています。

例えば、作中に登場する明治四十年の東京勸業博覧会については、△狗は香を恋ひ、人は色に戀る。▽△凡ての人は色の博覧会に集まる。▽(十一)と、色に惹かれる人間を人と同一視しています。また、悪玉の藤尾は、青と赤の中間の、曖昧で、かつ派手な色でもある紫色で象徴され、△紫の女▽(二)と呼ばれています。それに対して、善玉で大人しい小夜子は、女郎花の花の黄色(二)(九)で表されます。そして、道義を忘れ、

小夜子を捨てて、欲望に走る小野清三は、△色を見て世を尊らす男▽△色相世界に住する男▽（四）と評されます。

また、小野にとつて、博士号を取つて藤尾と結婚する未来は、△美くしい画▽であり、小野△の理想は此画の中の人物となるにある。▽（四）と書かれていて、絵が、悪しき欲望をそそる色の集合体という悪い意味で用いられているのです。

また、ハムレットをイメージした哲学青年の甲野欽吾は、現世の欲望の世界を全面的に否定する思いを、赤青黄紫の色を吸い尽くした△真黒な化石になりたい。▽（二）という言葉で表現したり、日記に△生死因縁無了期、色相世界現狂癡▽（四）と記したりする事になっています。

しかしまた、同じ『虞美人草』の中にも、小夜子の美しさを画に譬える所（九）があったり、甲野欽吾の亡き父の肖像画が大切に扱われたりと、絵に対するアンビヴァレンツが作中の矛盾として現われています。

『野分』では、金持ちの子で作家志望の中野輝一という人物が否定的に描かれています。中野は女性の着物の色について、△「あの色を竹藪の傍へ持つて行くと非常にあざやかに見える。あれは、かう云ふ透明な秋の日に照らして見ないと引き立たないんだ」▽（二）と評する程、色に敏感な人物であり、自作の

小説にも、女が赤い花を見つめていると、何故か花の色が白く変わってしまうという様な場面を書きたがる色彩派なのです。

彼は又、青年にとつて最も深刻な煩悶は恋であると語るので、漱石はこれを嘲笑しています。漱石は色を愛し、恋にうつつを抜かず中野より、反享楽主義的で△カラー、センス▽（四）がないと評される高柳周作と、道学者的な白井道也（白井の白は、彼の反色彩的あり方を象徴するものでしょう）を、高く評価します。

『坊っちゃん』で、他ならぬ絵の先生が「野たいこ」と呼ばれて軽蔑されるのも、こうした色を否定する文脈の中での事です。

『坑夫』にはまた、有名な人間無性格論に関連して、「人間はどんどん心変わりするのが当たり前なのに、心変わりしてはいけないなどと思っていると、立体世界を逃げて、平面国へでも行かなければならない。」という言い方がされている所がありますが、この「平面国」は、絵と同様の意味であり、奇麗だが嘘の世界として、否定的に扱われています。

『三四郎』で、美禰子の絵が、『草枕』の様に問題の解決にならず、寧ろ三四郎を苦しめるものになって終わるのも、絵に対するアンビヴァレンツの現れであり、また、後期へと移行す

る漱石の変化の兆候でもあるでしょう。

後期の作品では、『彼岸過迄』の「須永の話」(二十九)に、小間使いの作を日本画の△一筆がきの朝貌▽に喩えて、それに對して△自分の腹は何故斯う執拗い油絵の様に複雑なのだらう▽と須永が考える場面があります。

漱石にはまた、現実世界の危険な側面を、火事や血のイメーヂに繋がる赤い色で象徴させる傾向がありました。これには仏教の火宅の考え方の影響もあるでしょう。

『それから』の代助が、火宅を思わせる暑い夏の日に、赤い色に取り付かれるようにして発狂へ追い込まれて行くのは有名ですが、『草枕』の深山椿の花の赤や、『坊っちゃん』で悪玉の教頭が着ている△赤シャツ▽も、赤が否定的な意味を帯びる例と言えます。

それに対して、漱石は青や緑系統の寒色に、欲望を鎮める力を感じたようで、例えば『それから』の代助は、△宇宙の刺激に堪えなくなつた頭を、出来るならば、蒼い色の付いた、深い水の中に沈めたい▽(十)と思ひますし、漱石自身、白らの書齋を明治二十九年十一月から、青い虚空に漂うという意味で、『深慮病室』と号していました。その他、黒で不吉なもの、白で清らかなものを表すのは、一般と同じです。

以上の様に、色に対して、また絵に対して、アンビヴァレントな揺れを見せている漱石ではありますが、『三四郎』『永日小品』までの前期の作品では、絵も色彩も、豊かに作中に用いられていると言って、間違いないと思います。

そしてそれは、前期の漱石が、なお女性に對する憧れを強く抱き、小説の中に白らの欲望を満たしてくれるような美しい夢の世界を構築しようとしていた為であると思われる。

ところが、後期に入ると、突然、絵は重要性を失い、色彩の感じも急速に失われて行きます。

私は、この変化の理由は一つではないと考えていますが、漱石が年齢と共に、次第に女性への憧れを失って行った事、現世に對する欲望を失い、遂には死に憧れるまでに厭世的になつて行った事が、大きな要因として挙げられると思います。これにはまた、胃の不調や体力の低下も大いに関連しているでしょう。また、漱石が自らの心の病の原因を何としても突き止め、根本的に解決したいと願つた結果、漱石にとって小説が欲望を満たす場所ではなくなり、白らの心を解剖する事で、心の病の原因を追究して行く場所に変わって行った事も、大きな理由であるろうと考えます。

例えば『それから』は、漱石の抱える問題を、主として現代

日本・現代文明全般の問題として解釈しようと試みた作品であり、逆にそれを、主に漱石個人の生育環境の問題として解釈しようとしたのが、『彼岸過迄』の「須永の話」から「こゝろ」「道草」への流れであり、主に男女関係や性格的な問題として解釈しようとしたのが「門」「行人」「明暗」であると、大雑把には言えるでしょう。

とにかく、後期の漱石にとって、小説はもはや心を癒す美しい夢の世界ではなくなり、小説を書く合間に漢詩を作り、山水画を描くことが、漱石の心の慰めになったのです。

近代の小説と油絵が持っていた西洋的な欲望肯定の宗教性と、山水画の持っていた東洋的な欲望否定の宗教性は、この様にして、漱石の中でも遂に一つに溶け合う事はなかったのだと私は思うのです。

【注】

(1)「坑夫」の無性格論も、この延長線上に出て来るものである。

(2) 松浦嘉一「漱石先生の詞」(昭和四年四月刊行「漱石全集月報第十四号」)。雪舟の水墨画を西洋絵画より崇高としたのも、西洋絵画の志向する永遠性が現世的欲望の延長線上にあるのに対して、水墨画は、現世的なものを否定するからであらう。

(3) 『彼岸過迄』(「松本の話」(二))で、須永が美人の写真をただ写真として見るといふエピソードも、これに関連するものである。

(4) 「色相」の本来の意味は、現象の世界・見かけの世界という事だが、漱石は色彩の世界という意味と掛けて用いているようである。

(5) 美彌子の絵は「森の女」と題されているが、広田先生の夢の女とは違つて、美彌子は心変わりした為、*stuck sheep*。|| 「正道を踏み外した女」として三四郎を苦しめ続ける事になる。美彌子自身も眉に手をかさず絵の中のポーズを取つて、「我が罪は常に我が前に在り」と言う事で、「森の女」の絵が、結果的に自らの不義を永遠化するものとなつてしまった事を認め、謝罪した。

(6) 例えば江藤淳氏は、『深慮集』では黒が目立つとしているが、それは古色蒼然たる文体から受ける印象に過ぎず、実際には様々な原色が豊かに用いられているのである。

【付記】本稿は、平成九年十一月一日に東京大学で行なわれた東京大学国語国文学会のシンポジウム「絵画と文学」において、「近代文学と絵画」と題して口頭発表したものの原稿である。

ただし、シンポジウムでは、時間の都合で、本稿の半分程度しか、発表できなかった。