

日本研究第41集

装丁 岡村元夫

日本研究 第41集 目次

千宗旦の出自をめぐる「利休血脈論争」について

——現代家元システムへの道程

廣田 吉崇 13

近世案内記における観光モデルコースの登場

——貝原益軒著『京城勝覧』から見えるもの

金 廷恩 73

歌で習う「国語」

——植民地期朝鮮における唱歌と言語教育

林 慶花 103

春画と衣装

鈴木 堅弘 137

映画『殉教血史 日本二十六聖人』と平山政十

——一九三〇年代前半期日本カトリック教会の文化事業

山梨 淳 179

隠喩から流れ出るエクリチュール

——老子の水の隠喩と漱石の書く行為

李 哲権 219

「絵画の約束」論争

——「印象」から「象徴」に向かう時代のなかで

吉本 弥生 331

「家族団欒図」

——父親の再婚と「敗戦」の終焉

アフマド・M・F・モスタファア 373

〈史料紹介〉

『医心方』所引『僧深方』輯佚

——東アジアに伝播した仏教医学の諸相

多田 伊織
411

論文要旨 7

英文要旨 v

英文目次 iv

所属並びに論文受付・受理日一覧 iii

『日本研究』投稿要項 ii

論文要旨

(一) 内はキーワード)

千宗旦の出自をめぐる「利休血脈論争」について

—現代家元システムへの道程

廣田 吉崇

本稿において、茶の湯の家元である千家の血脈をめぐる論争を材料として、家元システムの現代的展開について考察する。

千利休の直系の子孫である三家の千家は、茶の湯の家元として現在もその存在感を示している。その千家の初期の系譜のうち、千家第三代の千宗旦の出自については、千宗旦が千道安の実子であるという説と千少庵妻・千宗旦母が千利休の娘であるという説とが、昭和三十年前後に強く主張された。その対立する見解は、表千家の機関誌である『茶道雑誌』の誌上に発表されたものが多い。これは一種の論争として、四十年代、五十年代と、新たな論者が参入しながら継続した。この背景には、現在の千家が千利休の血を引いているのかどうかという教条主義的な問題があり、それが論争を大きくしたといえる。すなわち、「利休血脈論争」と呼ぶべき性格のものであった。

現在では、千少庵妻は千利休娘「お亀」であると一般には理解されている。しかし、結論を出すには根拠が不十分という考え方も歴史学者の間では依然として根強い。そもそも、この両説は江戸時代から存在しており、千家の系譜に関する歴史資料自体がすでに意図的に潤色されている可能性がある。

ところで、筆者の関心は、江戸時代からすでに存在している説をめぐる、なぜ昭和三十年代から論争に発展しなげればならなかったかにある。近世に誕生し、発展してきた家元システムは、明治維新に伴う混乱期を乗り越え、第二次世界大戦後には、伝統文化の領域における頂点に上昇することとなる。さらに、昭和三十年以降の高度経済成長により、経済力を身につけた大衆に立脚する現代の巨大家元システムへと飛躍することに成功する。その過程において、千利休の血脈を継承していることが、家元の正統性の根拠としてあ

らためて主張される必要があったものと考ええる。

【茶の湯 家元 血脈 正統性 千利休 千宗旦 千少庵妻 『茶道雑誌』
現代の家元 高度経済成長】

近世案内記における観光モデルコースの登場

—貝原益軒著『京城勝覧』から見えるもの

金 廷恩

近世は、街道の整備と庶民生活の経済的向上にとともに、楽しむ旅が大衆化した時代であった。京都の神社では、近世初期から遠忌・開帳を盛んに催して客の誘致につとめており、旅人の来訪による経済効果も無視できない水準にまで達していた。このような時代背景の中で、モデルコースを収録した案内記が登場した。それは、アクセスに重点を置いた内容で、旅人が携帯して参照できるよう、小型に作られた実用書であった。そこに収載されたモデルコースとは、定められた基点から出発して、道なりの名所を順覧し、基点に戻るというものであり、現在のワンデープランや周遊モデルコースにつながるわかりやすい観光案内の原型と言える。しかし、これまでの研究では、注目されることが少なく、地誌の形態における多様化の一環として捉えらるるにとどまってきた。

本稿は、以上のような問題意識に基づき、モデルコースを収める案内記がどのように成立し、発展・継承されていったのかについて、このジャンルの嚆矢となる貝原益軒著『京城勝覧』を中心に検証した試論である。十八世紀初めに登場した『京城勝覧』は、益軒が藩儒としての公務の合間に培った京都に関する経験と知識をもとに、一巻が一日のコースになっている『鎌倉志』から手がかりを得るなどして、編集されたものであった。後続の案内記には、モデルコース仕立ての構成を意識し、それに続くこととした背景を裏付けるかのように、『京城勝覧』ほか先行案内記の文章が利用されている。一方、このタイプの案内記は、現地を参照される以外にも使用例があった。浅加久敬は、京都への旅を終えて帰郷した後、自身の紀行文をまとめるにあたって、『京城勝覧』を参照して書いていたのである。このような事例を踏まえて、モデルコース案内記が初歩的地理知識を担うものになっていったことを

念頭に置く必要があり、小型案内記の役割について、今後のさらなる考察が俟たれるところである。

【近世 旅 案内記 観光 モデルコース 貝原益軒 京城勝覧 紀行 京都 浅加久敬】

歌で習う「国語」

——植民地期朝鮮における唱歌と言語教育

林 慶花

本稿は、植民地期朝鮮の言語政策における唱歌の位相を普通学校の唱歌教育を分析することによって明らかにし、それとは対比的に存在した朝鮮語教育と朝鮮語唱歌との関係を、民間主導でなされた文字普及運動や『朝鮮語読本』レコード製作に焦点を合わせて追究したものである。

植民地朝鮮における音による「皇民化」は「上から」の「国語」の音の強制と「下から」の朝鮮語の音の抑圧・排除からなる政策であり、唱歌教育はそれを身体化しようとする試みだったといえる。少なくとも学校の間では朝鮮語唱歌を動員しようとする動きはほとんどみられなかったか極めて歪曲された形で成された。それは根本的に日本語は国民精神の精髓でなければならぬ「国語」であるにもかかわらず、植民地末期まで相変らずその朝鮮社会への浸透には限界があったという事実と関連がある。普及率が依然として低調な「国語」としての日本語に代わって噴出する国民精神を効果的かつ派手に装うことができたのは、公共の場で斉唱される唱歌や軍歌などの歌だったからである。

また「国語」の普及率の低さ故に朝鮮語も積極的に統治に活用しなければならなかった植民地権力にとり朝鮮語は情報の効率的な伝達のための手段として管理されたのみで、朝鮮語唱歌による情緒涵養や、まして朝鮮語唱歌の斉唱による音の共同性の実現は念頭にもなかつたのである。しかし、教育の場で実現されなかつた朝鮮語と朝鮮語唱歌との結び付きは主にメディアの場で多様に試みられ、時には体制に吸収されたり、時には「国語」という音の共同性の持つ虚像を攪乱させたりした。何故なら、植民地朝鮮における「国語」政策が「国語」の内面化には失敗したまま音の共同性を性急かつ過激に

押し進めるものだったからである。

【唱歌 国語 朝鮮語 言語教育 植民地期朝鮮 鄭寅燮 『朝鮮語読本』レコード 文字普及運動】

春画と衣装

鈴木 堅弘

いうまでもなく春画は男女の性の営みを表現している。にもかかわらず、日本の春画には華麗な衣装を身につけた男女が数多く描かれている。そこで本稿では、春画に衣装が描かれた理由を考察し、この問題を次の三点の視座から解き明かしている。

一点目は、江戸時代の春画と「風流」の関係に着目し、春画に衣装を描かせた理由のひとつに「風流」を母体とした「かざり」の意識があったことを明らかにしている。

二点目は、春画と雛形本に描かれた衣装模様を比較するなかで双方の類似デザインを取り上げ、江戸時代の春画にも雛形本と同じようなファッション誌としての機能があつたことを論じている。また春画に描かれた衣装模様を年代別に統計分析することで、春画が庶民の服飾文化の実態をありのままに描いてきたことを示している。

三点目は、春画に描かれた衣装の「見立て」に注目し、絵の中に描かれた模様には画趣や歳事などの意味が含まれているとして、ここではそうした「見立て」の意図を探り出している。

なお、この三つの視座に共通していることは、色事を彩る「かざり」の意識である。そこで本考察では「江戸時代の春画」と「日本のかざり文化」を重ね合わせ、そのような文化論の観点から春画に衣装が描かれた理由を解き明かす。

【春画 浮世絵 ファッション 衣装 見立て 小袖 風流 かざり 模様 雛形本】

映画『殉教血史 日本二十六聖人』と平山政十

—一九三〇年代前半期日本カトリック教会の文化事業

山梨 淳

本論は、一九三一年に公開された無声映画『殉教血史 日本二十六聖人』（日活大森撮影所、池田富安監督）を取り上げ、一九三〇年代前半期日本カトリック教会の一動向を明らかにすることを目的としている。この映画作品は、十六世紀末、豊臣秀吉の命で、長崎で処刑された外国人神父や日本人信者ら二十六人の殉教者をめぐるものである。長崎出身のカトリック信者で、朝鮮在住の資産家であった平山政十が、この映画の製作を企画し、彼の資金出資のもとに製作された。作品は日本で一般公開されたのち、平山個人によって北米と西欧諸国に、海外興行が試みられている。

この作品は、商業映画として製作されたが、カトリック教会の様々な関係者が製作と興行に関わっており、教会公認のカトリック劇映画といえるものであった。作品は、日本で的一般公開時、批評家から好意的に受けとめられたが、興行的には成功しなかった。しかし、各地のカトリック教徒が、様々な形で上映に協力していたこともあり、教会の大規模な対外的文化事業としては一定の成果をあげることができた。

平山のこの映画は、宣教映画にして、宣伝映画という性格をもっていた。この映画の製作目的は、信仰に殉ずる信徒らの描写を通して、国内においては、江戸時代以来のキリスト教に対する人々の偏見を払拭し、また、海外の観客に向けては、日本人の優れた資性を紹介することによって、満州事変以降、悪化していた対日感情を改善することにあった。

当時、日本のカトリック信徒は、保守派から、しばしば非国民という非難をうけていたが、彼の映画製作には、教会の置かれていた困難な状況を打開するという、実践的な目的があった。平山が海外における興行活動によって、日本イメージの向上を目指したのも、その愛国的活動によって、カトリック信徒の存在を日本社会において認知させようという願いがあったからである。しかし、そのため、彼の海外興行は、日本の官憲の支援を受けた、国策的な

プロバガンダ活動としての色彩を帯びることにもなった。

【日本二十六聖人 平山政十 カトリック教会 日本映画 宣伝 日本イメージ カトリック・アクション 斎藤実 満州事変】

隠喩から流れ出るエクリチュール

—老子の水の隠喩と漱石の書く行為

李 哲権

漱石文学の研究には、一つの系譜をなすものとして「水の女」がある。従来の研究は、このイメージを主に世紀末のデカダンスやラファエル前派の絵画との結びつきで論じてきた。そのために「西洋一辺倒」にならざるをえなかった。拙論は、それとはまったく異なるイメージとして「水の属性を生きる女」という解説格子を設け、それを主に老子の水の哲学や中国の「巫山の女」の神話との関連で考察する。

周知のように、漱石にとって文学は二つしかない。すなわち、「漢学に所謂文学」と「英語に所謂文学」である。彼はこの二種類の文学を「到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のもの」として認識している。それと同様、「水の女」と「水の属性を生きる女」はまったく性質を異にする異種類のものである。西洋の「水の女」のテーマ系に属する「水の女」は固定化されたイメージしか持たない類型的なものである。それに対して、中国の「水の女」のテーマ系に属する「水の属性を生きる女」は「人間の女」である前に、「物質の女」であり、「変化を生きる女」である。

漱石は東西を知る教養人として、この二種類の「水の女」を見わたせる高みをもっている。そして、その高みから自分の独創性を編み出している。したがって、その独創性には一つの訣別、一つの放棄が含意されている。つまり、これから描く女を徹底的に「水の女」として描くことで、従来の慣習的なやり方——女を「人間の女」として描くことと別れること。つぎに、そうすることで西洋伝来の古典的で排他的な手法——「人間の属性」という経験的所有の産物なる心理や精神性を登場人物たちの身体に注入することを放棄すること、である。その代わりに、水という物質が有している「動の原理」を彼女たちの行動を可能にするエネルギーとして配分してやること、漱

石的エクリチュールが有している独創性はすべてそこから流出 (Emana-
re) してきている。ゆえに、彼女たちが如何なる言動に出るかは、その心
理や意思とはまったく無関係である。むしろ、作家の意志やプランともま
たく無関係である。

ひとことでは、漱石的テクストは単なる文学作品ではなく、そのよう
な書く行為が試行錯誤的に実践される場である。したがって、そのようなテ
クストとの遭遇によって可能になるわれわれの読む行為も、自ずとそこに刻
印されたエクリチュールの痕跡や軌跡を踏査するものにならざるをえなくな
るのである。

【「水の女」〈水の属性を生きる女〉 「巫山の女」 老子の哲学 神話 隠喩
アイデア 流出 聴取 書く行為】

「絵画の約束」論争

——「印象」から「象徴」に向かう時代のなかで

吉本 弥生

絵画の約束論争(一九一〇—一九二二年)は、木下李太郎・山脇信徳・武
者小路実篤によって交わされた、当時の絵画の評価基準に関する論争である。
三人の議論が起った最初のきっかけは、木下李太郎が、山脇信徳の絵画に
ついておこった批評にある。本稿は、論争の中心人物となった三人の言説
を焦点として、「芸術家」「批評家」「鑑賞者」というそれぞれの立場の相違
を明確化し、従来、指摘されてきた「主観」と「客観」の二項対立からでは
なく、「主客合一」の視点で論争をとらえ直した上で、同時代の芸術傾向と、
批評をあわせて考察した結果、三人の芸術観には、共通して「印象」ではな
く、「象徴」がベースにあることが分かった。

そこには、時代背景として、印象主義や表現主義、未来主義などの様々な
イズムと、同時代における芸術論争である「美術批評論争」と「生の芸術論
争」が深くかかわっていた。即ち、二項対立ではなく、象徴主義という一つ
のイズムに包括されていたのである。

【明治後期 主観 客観 主客合一 象徴 象徴主義 詩 芸術家 批評家
鑑賞者】

「家族団欒図」

——父親の再婚と「敗戦」の終焉

アフマド・M・F・モスタファ

安岡章太郎は学徒兵世代の一員であったが、入隊してまもなく満州で発熱
して内地に送り帰された。二十五歳の時に金沢の陸軍病院で終戦を迎えた。
安岡章太郎は一人っ子で、終戦当時は獣医でランクの高い軍人だった父親は
シンガポールの戦線で捕虜となってしまった。東京の家も空襲で焼かれたと
いうことで安岡章太郎は母親とふたりで鶴沼海岸にある叔父の家を借りた。
父親が帰還するまでの鶴沼海岸暮らしの数ヶ月の間は「戦後」とはまるで無
関係で母親とふたりだけで平和な日々を送っていた。父親が帰ってきた瞬間
から安岡章太郎はじめて敗戦の暗い影を肌で実感してしまったようだ。
そのときから母親はまるで下宿屋のお上さんのようなイメージで、逆に父親
は田舎から上京してきて部屋代も払わずに居座る叔父さんのような感じで家
中は異様な空気が漂いはじめた。敗戦のツケがまるで母親だけに回ってきた
ような感じで、母親は一家の艱難や苦しみを背負う運命に遭った。挙げ句の
果てに母親は発狂してしまい、高知湾に面するひっそりとした精神病院で変
わり果てた姿で死を迎えてしまう。安岡章太郎はそのとき「戦後」が終わっ
て敗戦の後遺症も終焉を迎えたのではないかと思ったが、これは自分の錯覚
だったことに気付く。結局自分の心の中にあつた本当の「戦後亡霊」を意味
していたのは身の振り方の決まらない元軍人の父親の存在に他ならなかった。
母親の強烈な存在の影に圧迫され続けてきた安岡は敗戦や戦後のことも含め
て、諸々のことは母親を通して世界を見つめ続けてきた。しかし四十歳に近
づくにつれて逆にいかに「父親の不在」の方が自分の一人の男としての「生
涯」に甚だしい影響を及ぼしていたか思い知らされたわけである。

安岡章太郎が筆を執って自らの小説家の道を歩み始めたときから、自分の
少年時代からの自伝を回顧録的にひたすらに書きつづけることを通じて胸に
のしかかってなかなか放してくれない戦後の亡霊を振り払うカギをずっと探
し求めたと思われる。それが「父親の戦後処理」にあるとどうとう気付いた

が、最終的に「戦後」というものは父親やその世代の終わりで消えるものではなく、むしろ自分が父親の息子であるだけで自分もこの戦後を受け継いで生きていくサダメにあり、次の孫の世代まで逃れることなくまた受け継いでいくのではないかと悟ったようである。「戦後」は終わるものではないのではないかとというのが今現在九十歳にもなって戦後作家として最後に残った時代の証言者たる安岡章太郎の結論だったのではないかと思われる。

【敗戦 終焉 供養 亡霊 海辺 団欒 宿命 世代 軍歌 鏡】

『医心方』所引『僧深方』輯佚

——東アジアに伝播した仏教医学の諸相

多田 伊織

丹波康頼が永観二（九八四）年に撰進した『医心方』三十巻は、当時日本に伝わっていた中国・朝鮮やインド起源の医書や日本の処方を集大成した、現存する日本最古の医学全書である。最善本は院政期の写本が中心となっている国宝半井家本であるが、幕末に幕府の医学館が翻刻するまで、ほとんど世に出なかった。その後も文化庁が買い上げる昭和五七（一九八二）年まで秘蔵されていた。

『医心方』所引の先行医学書を、馬継興「『医心方』中的古医文献初探（撰進一千年記念 医心方一千年記念会 一九八六）」は二百四種、一万八八一条と数える。その内、仏教関係の典籍は計十五もしくは十六種あるが、南朝の劉宋・南斉間の僧侶積僧深の撰述した散逸医書『僧深方』は、『医心方』に多く引用されるだけでなく、『医心方』も引用する唐・王焘（六七〇?～七五五）『外台秘要方』に相当数採録されるなど唐代に重視されていた。『医心方』では直接引用二百・間接引用十九の計二一九条、『外台秘要方』では直接引用三二五・間接引用一三二の計四五七条を認め、重複を除いても、『僧深方』のまとまった輯佚が可能である。

『僧深方』は、『隋書』経籍志以降、書目に著録され、藤原佐世（八四七～八九七）『日本国見在書目録』医方家には「方集廿九卷 尺僧深撰」とあり、日本にも伝来していた。『僧深方』の構成は出典の巻次を明記する『外台秘要方』から一部復元できる。

隋唐までに成立した主な中国医書は、北宋において校正医書局の手で再編集され（宋改）ており、遣唐使などが将来した古鈔本に基づく『医心方』所引の文献は、宋改以前の本来の体裁を保つ点で貴重である。

本稿では、『僧深方』輯佚の第一段階として『医心方』から『僧深方』を輯佚し、失われた『僧深方』がいかなる医学書であり、仏教東漸において、仏教医学がどのような役割を担ったかの一端を明らかにする。

【丹波康頼 『医心方』 積僧深 『僧深方』 六朝 仏教 医学】

千宗旦の出自をめぐる「利休血脈論争」について

——現代家元システムへの道程

廣 田 吉 崇

I 家元の正統性としての「血脈」

1 千家の初期の系譜をめぐる血脈の問題

(1) はじめに

日本の伝統芸能や伝統芸術などの文化領域では、家元という存在によって、その技芸が長らく伝承されてきているという事象がみられる。「伝統」というからには、長年その技芸が脈々と伝承されてきたことはもちろん重要である。しかし、技芸を伝承してきた代々の家元という存在があれば、その「伝統」は信じられやすい傾向にある。このため、茶の湯などの「伝統」の世界では、技芸の伝承とともに、家系による権威の継承が重要な意味を持つことが多い。

表千家、裏千家および武者小路千家の三家にわかれて存続している千家は、千利休の直系の子孫の家として、また、茶の湯の家元と

して、現在もその存在感を示している。千利休以来四世紀以上にわたって千家の家系が連続して継承されてきたことはまぎれもない事実である。そして、その連続性が、茶の湯家元としての正統性の根拠ともなっている。技芸の伝承と家系の継承とは、本来別物ではあるが、往々にして一体不可分のものと考えられてきた。ここでは、家系の連続性は、技芸の伝承性への信頼を裏付けるものとなっているのである。さらにいえば、その家系が流祖にさかのぼる血脈を受け継いでいるならば、より一層の権威があることはもちろんである。ところが、千家の、その綿々たる家系の連続性に、血脈の上で連続性の弱さを含む部分がある。それは、千家の初期の系譜における、第二代千少庵、第三代千宗旦などの出自に関する問題である。一般に、血脈に関する事柄はプライバシーにかかわる微妙な問題である。しかし、千家の場合、この問題は家元の正統性の根幹をなす重要な

問題でもあり、従来から人物研究という視点でさまざまに論じられてきた実績がある。

本稿では、家元の正統性という視点から、千宗旦の出自に関する問題がいかにかに論じられてきたのかを、とくに昭和三十年頃以降に論争化した経緯を中心に概観する。そして、家元システム^①の現代的展開において、この血脈の議論がいかなる意義を有していたのかについて若干の考察を試みたい。

(2) 千宗旦の出自に関する諸説と現在の理解

その連続性の弱さとは、端的にいえば、千宗旦が千利休の血脈を受け継いでいるのかという疑問である。千家第三代を継承した千宗旦は、千利休の孫である。しかし、千家第二代の千少庵は、千利休の後妻である千宗恩の連れ子とされるので、千利休と千少庵とは血縁関係がないことになる。

そこで千利休と千宗旦との関係について、いくつかの異なる考え方が生まれてきた。第一の考え方は、千少庵の妻は、千利休の実の娘「お亀」^②であるとする説である。千宗旦は、千少庵とお亀との間の子であるので、お亀を通じて、千利休の血脈を伝えていると考えられるのである。これが現在の通説的な理解である。第二の考え方は、千利休の実子である千道安の子が千宗旦であるという説である。千道安を通じて千利休の血脈を伝える千宗旦が、千少庵の養子になっ

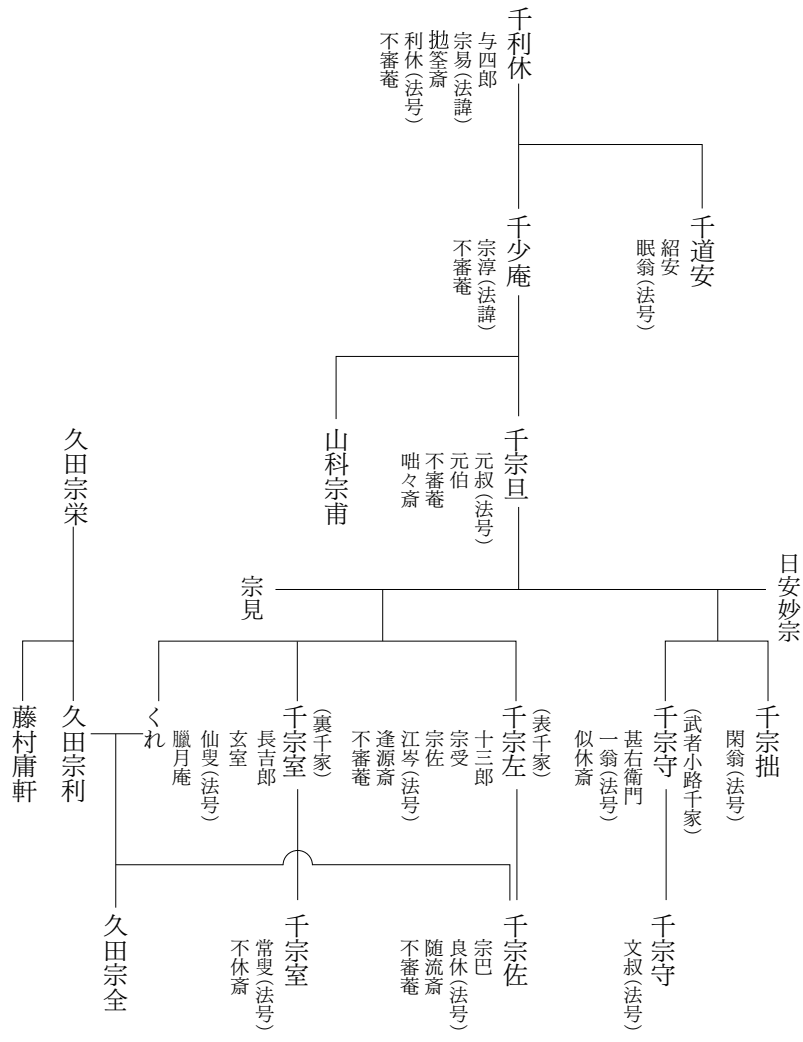
たと考えるのである。第三の考え方は、千少庵は後妻の連れ子であるという定説を否定して、千少庵は千利休の実子であり、その実子が千宗旦であると、血縁相続を考える説である。本稿では便宜上、第一の考え方を「利休娘実子説」、第二の考え方を「道安実子説」、第三の考え方を「直系実子説」と名づけることとする。以上の説明からも明らかであろうが、この議論の根底には、千利休の血脈が、千宗旦、ひいては現在の家元にまで受け継がれているのかという問題がある。

当事者である千家自身は、現在この部分をどのように考えているのだろうか。平成十九年(二〇〇七)は、ちょうど千宗旦三百五十年忌であり、表千家および裏千家は、それぞれ千宗旦に関する展覧会を開催した^③。これらの展覧会の図録には、千宗旦を中心とする千家の系図が掲載されている。図1「千家系譜」^④が表千家のものであり、図2「宗旦周辺系譜」^⑤が裏千家のものである。これが現在の千家の公式見解と考えられる。

まず、表千家の「千家系譜」をみると、主に男系だけを示しており、千少庵および千宗旦の出自についての議論にふれていない。しかし、図録の「元伯宗旦年譜」^⑥のなかでは、

千宗旦、少庵の長男として生まれる。母は利休の娘といわれる^⑥

図1 千家系譜



出典 特別展「三百五十年遠忌記念 元伯宗旦展―残された手紙にみる生涯と茶の湯―」図録、不審庵文庫編集、表千家
北山会館発行、平成十九年（二〇〇七）、六一頁。

とある。これによれば、「利休娘実子説」によりながらも、肝心の部分は「いわれる」として断定をさせている。

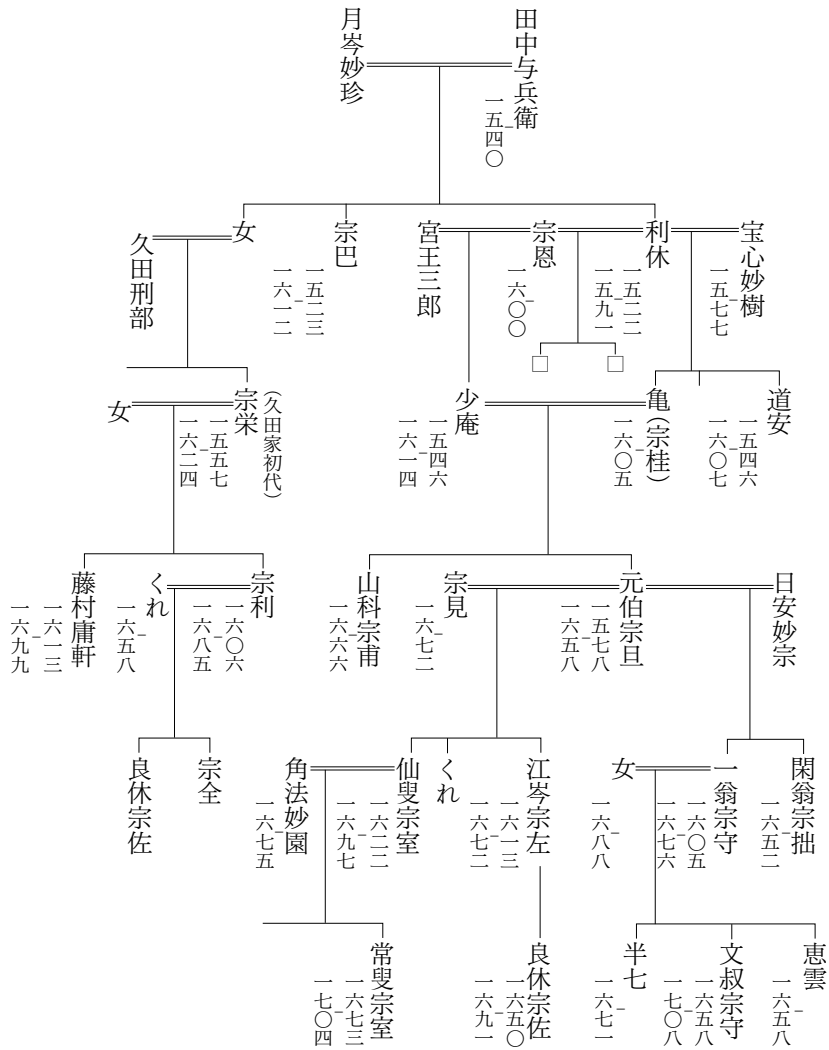
一方、裏千家の「宗旦周辺系譜」をみると、あきらかに「利休娘実子説」を示している。しかし、注意してみると、千少庵妻のお亀を千利休の先妻の実子と位置付けている。つぎの図3のとおり、お亀を千利休の娘とする場合、母親は不明としてとりあつかわれるのが一般的である。この点で、裏千家の「宗旦周辺系譜」は新たな考え方を示している。

研究者の間ではどのように理解されているのか、いくつかの系図を示すこととする。

図3「千家略系図」⁷⁾は、現在の通説的な理解を簡潔に示したものである。図2の裏千家の系図とよく似ているが、ここではお亀の母親が明らかにされていない。

図4「千家および楽家系図」⁸⁾は、かなり趣を異にするものである。楽焼の楽家が千利休の血脈であるという、ある時期に強く

図2 宗旦周辺系譜

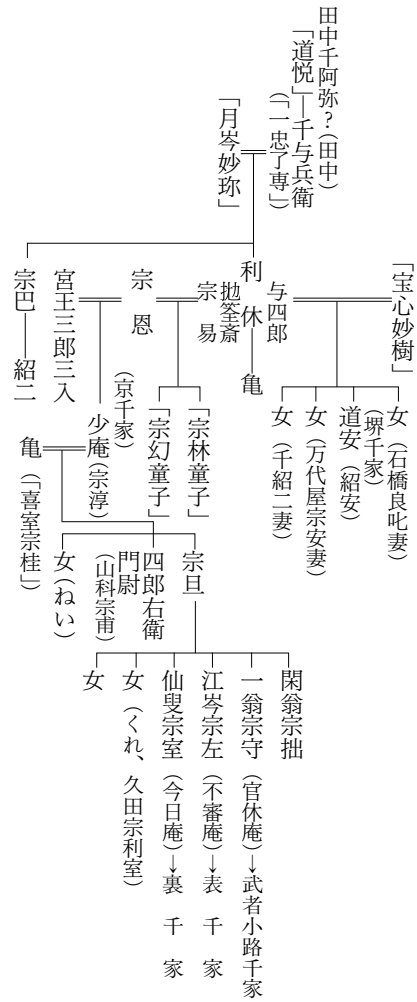


出典 宗旦三百五十年忌記念 秋季特別展「千宗旦」図録、茶道資料館編集発行、平成十九年（二〇〇七）二三四頁。

主張された考え方によっているものである。

図5「利休一族略系図」⁹⁾は、研究者の間で議論のあることをすべて書き込んだ系図である。通説である図3を骨子として、図4にある説も「一説」として掲載している。図3と比較して一見して明らかかとおり、千利休の子供が増えている。とくに母親を示さない子供が五人もいて、図1および図2の系図とは距離が感じられる内容となっている。

図3 千家略系図

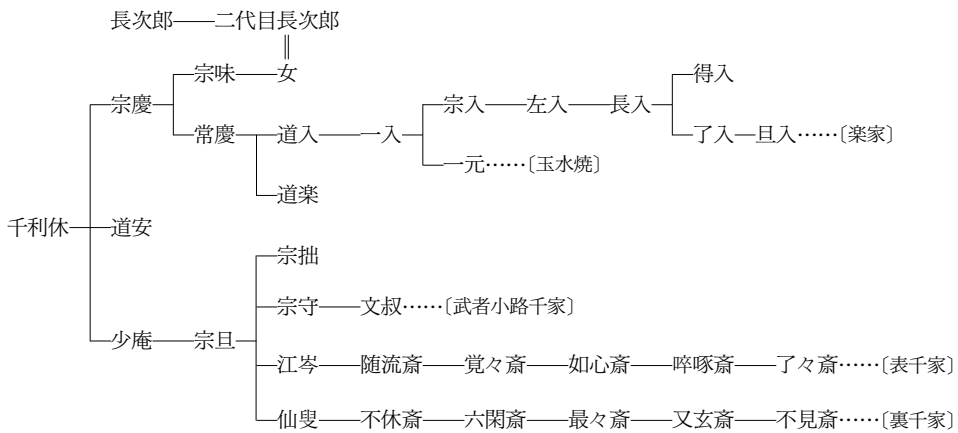


出典 村井康彦『千利休追跡』角川書店、平成二年（一九九〇）、四二頁。

(3) 本稿の目的

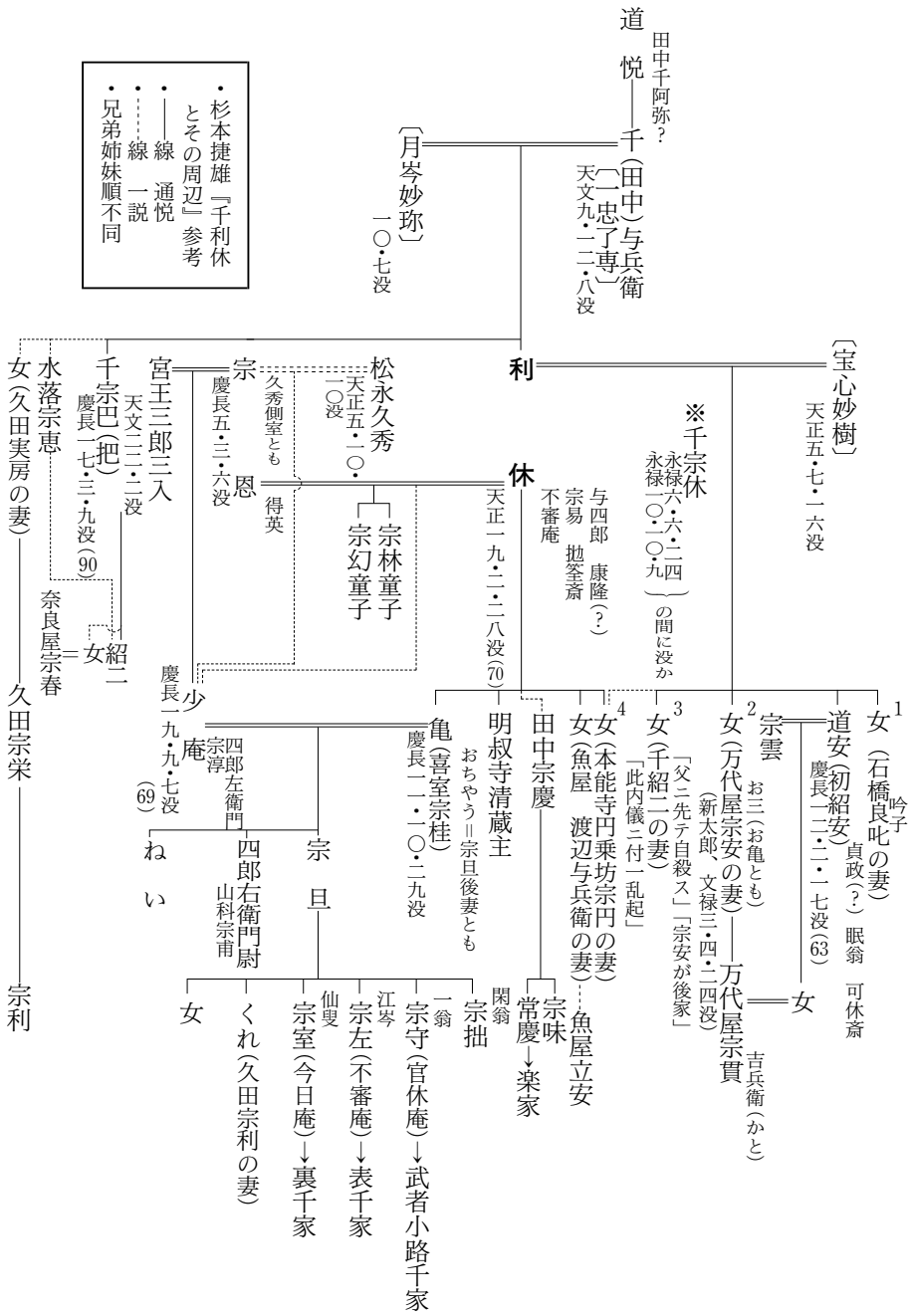
現在の千家および研究者の理解を系図の形で比較したが、ここからも容易にわかるように、その考え方には一部にかなりの違いがみられる。結論からのべると、実はこうした理解の混乱は、現代におこったものではなく、すでに近世から存在しているものである。そもそもが四百年以上前の一商人の家系であり、はつきりとしたことがわかる方が不思議というものである。しかし、子孫が茶の湯の家元として存続したために、千家自身のみならずからの家の歴史を語りざるをえなかつたし、周囲も熱心にそれを求めるといふ状況があつた。そもそも近世では家系の潤色はそれほど驚くべきことでもない。

図4 千家および楽家系図



出典 大河内風船子『長次郎 楽代々』日本陶磁大系第十七巻、平凡社、平成二年（1990）、88頁。

図5 利休一族略系図



出典 米原正義『天下一名人 千利休』淡交社、平成五年(一九九三)、三〇四頁。

ところで、本稿で焦点をあてたいのは、現代のある時期に千家の家系が熱心に論じられたという現象である。これはかならずしも千家の本意ではなかったかもしれないが、とくに昭和三十年頃以降、この問題が論争の様相を呈した時期があった。

筆者は、千宗旦の出自に関する論争的な問題に何らかの結論を出そうとするものではない。諸説が併存し、対立してきた状況をそのままとらえて、その原因と背景について考察することが本稿のめざすところである。

2 学問としての茶の湯研究と「利休血脈論争」

(1) 茶の湯研究の歴史

茶の湯における千利休およびその家族に関する研究は、千利休以降の茶の湯の歴史とともにあるといえる。茶の湯の愛好者が、千利休の事績やその家族に深い関心を持つのは当然のことである。また、茶会や茶の湯のけいこの場において、茶人の逸話はふさわしい話題として好まれた。そうした状況のなかで、茶人の逸話がさらに生み出され、語られることとなり、千利休やその家族のイメージを拡大させていく現象がみられた。

もともと好事家的な関心としてはじまった茶の湯研究であるが、それが本格的に学問としての研究となるのは、昭和初期¹⁰⁾まで待たなければならぬ。それは茶の湯の実技者による自己学習的な研究か

ら、西欧流の学識を身につけた近代知識人による、茶の湯を客観視した文化史的な研究への変化である。このような研究の先行的なものとして昭和四年(一九二九)の高橋龍雄『茶道』¹¹⁾があり、その後、昭和十年(一九三五)からは『茶道全集』全十五巻¹²⁾が刊行されることとなる。

こうしたなかで、家元システムのもとで茶の湯の実技を学ぶ「流儀茶」の分野でも、研究を意識したあらたな動きがみられる。昭和十二年(一九三七)一月に創刊された表千家の機関誌『わび』¹³⁾は、巻頭言で、

殊に近年我国文化の再検討、国民精神の高揚が唱へられ、この思潮は茶道にも及んで、少壮の人々の間にも勃然と茶道研究の傾向を見出し、真に茶道を知らんとする声は諸方より起つて居り、他方茶道そのものに於ても、今日ほど隆盛を極める時代は、今迄に恐らくあるまい。¹⁴⁾

とのべている。ここでは、単に実技を学ぶのではなく、「茶道研究」が重視され、それが茶の湯の隆盛に導いているものと考えられている。このために、『わび』は、流派色を弱め、茶の湯全般に係する研究成果を紹介する雑誌を志向していた。¹⁵⁾

もちろん、流派の機関誌である以上、純粋に研究誌ということでは

宮尾道三 (宮尾太夫、宮王太夫) (?)	宮王三郎 (? ~ 1553)	木下長嘯子 (1569 ~ 1649)
「従来の所説、即ち (略) 宮尾道三の妻女だった」(22 頁)		
「全然信用しない訳にはいかぬ」根拠：『四祖伝書』、『茶湯雑話』(27 頁)		
	「茶湯者ノ少庵ハ三入ノ子ナリ」 根拠：『四座役者目録』(9 頁)	
「宮尾道三の後家 (松屋日記)、道三の女 (堺鑑)」(20 頁)	「私は信じたいと思ふ。」根拠：『四座役者目録』(20 頁)	
「宮王太夫子」根拠：『松屋日記』(48 頁)	「少庵はまがうことなく宮王三郎の実子」根拠：『四座役者目録』(49 頁)	「少庵は長嘯の子ト云説 (略) (敝帚記補卷十三、雑談之部五)」 「さかしらな作意をやった時代もあった」(50 頁)
「モト乳守ノ遊女ナリシヲ道三妻トス。道三没後利休ニ嫁ストゾ。(敝帚記補九卷、雑談一)」(53 頁)	「道三の弟、三郎の妻であった」 根拠：『四座役者目録』(52 頁)	
	現在は、宮王三郎の妻「という説が強いようであるが確定的でない。」(27 頁)	
	「只今では少庵の父を、この宮王家の三郎 (三入) と考えてもよいのではないかと思われまます。」(33 頁)	
	「三千家は、(略) 甚だみすぼらしくなる。」(36 頁) と批判する。	
	「少庵は宗恩と宮王三郎三入との間に生まれた一子」(17 頁)	
	「ほぼ定説となっている」 根拠：『四座役者目録』、随流齋筆『寛文八年本』(32 頁)	

表1 千宗恩の先夫（千少庵の実父）に関する理解の変遷

論者	論文名	出典	松永久秀 (1510～1577)
末宗廣	「宗恩」	『わび』昭和十七年二月号	「松永久秀の妻女とも伝へて居る (22頁)」
鈴木半茶	「表千家代々の内室考(上)」	『わび』昭和十八年二月号	「北条美濃守氏規の女なり。はじめ松永弾正に嫁せし」根拠：『千家世代覚書』、『千家歴代室過去帳写』ほか (26頁)
片山九郎右衛門	「少庵の実父」	『茶道月報』昭和十九年六月号	
鈴木半茶	「利休と南坊宗啓(一〇)」	『茶道雑誌』昭和二十二年八月号	「北条氏規の女松永久秀に嫁せし」根拠：『千家系譜』(20頁)
鈴木半茶	「少庵伝小藁(その四)」	『茶道雑誌』昭和三十三年八月号	「『茶祖的伝』がその出典であるらしく、これは全くの誤説でしかない」(48頁)
鈴木半茶	「少庵伝小藁(その五)」	『茶道雑誌』昭和三十三年九月号	「休叟の『茶祖的伝』の中で異説をもち出して、それを『千家系譜』がその説を踏襲している」(52頁)
千宗左 (即中斎)	「少庵三百五十年忌に語る」	『茶道雑誌』昭和三十八年十一月号	「随流齋までは、(略)松永弾正久秀であると明解になっている。」(27頁)
久田宗也	「少庵略伝」	『茶道雑誌』昭和三十八年十一月号	
磯野風船子	「少庵の父を文学的に考察する(一)」	『茶道雑誌』昭和三十九年一月号	「わたくしは、宗恩が、松永久秀の妻であったという説に荷担したい」(36頁)
村井康彦	「少庵と道安(その一)」	『茶道雑誌』昭和五十二年十月号	
大河内(磯野) 風船子	「再三待庵について(一)」	『茶道雑誌』昭和六十一年十月号	「少庵は、(略)松永久秀の子として、武士道と武士の茶の湯の指導を受けた人である。」(75頁)
千芳紀 (表千家若宗匠)	「江岑宗左と随流齋(三)—新出史料の紹介と検討—」	『茶道雑誌』平成六年一月号	「別の伝承が千家にあった」「少庵の実父三入と松永久秀の深い関係があって、さきの松永久秀実父説が生じたのかもしれない。」(32、33頁)

表2 「利休血脈論争史」の主要年表

第2期		第1期		前史			区分		
昭和三十四年 (一九五九)		昭和三十三年 (一九五八)		昭和三十二年 (一九五七)	昭和二十九年 (一九五四)	昭和二十二年 (一九四七)	昭和十五年 (一九四〇)	昭和十四年 (一九三九)	年
			●吉田堯文 道安実子説を否定する。	●鈴木半茶 道安実子説を否定する。		●鈴木半茶 千少庵が後妻千宗恩の連子であるとは通説とのべる。	●新出資料「おちやう宛の文」「おちやう」は千少庵妻の名である。	●石田誠齋「利休の血脈は道安に至つて断絶した」とのべる。	一般的説明、 関連資料等
					▲井口海仙 千宗且が道安の実子とのべる。				道安実子説
									利休娘実子説
									中立説、直系実子説
									出典
									石田誠齋「千利休伝 其三」「わび」昭和十四年八月号 吉田堯文「おちやう宛の文」「わび」昭和十五年七月号 片山九郎右衛門「少庵の実父」『茶道月報』昭和十九年六月号 鈴木半茶「利休と南坊宗啓(一〇)」『茶道雑誌』昭和二十二年八月号 井口海仙「道安と少庵(下)」『茶道月報』昭和二十九年二月号 鈴木半茶「利休と宗音(三)」『茶道雑誌』昭和三十三年十月号 吉田堯文「元伯宗且の一生」『茶道雑誌』昭和三十三年十一月号 鈴木半茶「少庵伝小藁(その五)」『茶道雑誌』昭和三十三年九月号 鈴木半茶「少庵伝小藁(その六)」『茶道雑誌』昭和三十三年十月号 杉本捷雄「慶長八年春屋宗園賛利休坐像について」『茶道雑誌』昭和三十三年十一月号

第 3 期			
昭和三十五年 (一九六〇)			▲磯野風船子 千家も葉家も千利休の子孫とのべる。
昭和三十六年 (一九六一)			●杉本捷雄 昭和三十四年論文の補論
昭和三十七年 (一九六二)			●杉本捷雄 千少庵妻に関する資料の整合性のある説明を試みる。
昭和三十八年 (一九六三)	●千宗左(即中齋) 従来の通説の通りでよいものと思いたいとのべる。		●磯野風船子 井口海仙の道安実子説を批判し、杉本説を認める。
昭和三十九年 (一九六四)			●杉本捷雄 利休娘実子説への批判に反論する。
昭和四十四年 (一九六九)		▲林屋辰三郎 年齢上の無理から、道安実子説をとりたいたいのべる。	●磯野風船子 千少庵は松永久秀の子、千少庵妻は千利休娘と主張する。
昭和四十五年 (一九七〇)			●磯野風船子 最後に井口海仙を批判する。
昭和四十六年 (一九七一)			▲村井康彦 ①杉本説を認める、②堺千家と京千家の併存説、などを主張する。
			▲杉本捷雄 従来の見解を集大成する。同年杉本氏没。
			▲磯野風船子「楽家系図表」「陶説」昭和三十五年六月号
			杉本捷雄「慶長八年利休像補遺」「茶道雑誌」昭和三十五年十月号
			杉本捷雄「文禄、慶長利休像余談」「茶道雑誌」昭和三十六年八月号
			磯野風船子「佗び茶の誕生(三〇)」「茶道雑誌」昭和三十七年三月号
			千宗左(即中齋)「少庵三百五十年忌に語る」「茶道雑誌」昭和三十八年十一月号
			杉本捷雄「少庵内室のことども」「茶道雑誌」昭和三十八年十一月号
			磯野風船子「少庵の父を文学的に考察する(二)」「茶道雑誌」昭和三十九年一月号
			磯野風船子「少庵の父を文学的に考察する(一)」「茶道雑誌」昭和三十九年二月号
			林屋辰三郎「京の茶家―その成立と背景―」井口海仙ほか編「京の茶家」墨水書房、昭和四十四年十一月
			杉本捷雄「千利休とその周辺」淡交社、昭和四十五年四月
			村井康彦「千利休―その生涯と茶湯の意味―」日本放送出版協会、昭和四十六年三月

第 5 期				第 4 期				区分
昭和五十三年 (一九七八)				昭和五十二年 (一九七七)				年
								一般的説明、 関連資料等
				●堀口捨己 田中宗慶が 千利休の子であるという 説を否定する。				道安実子説
								●数江教一 千少庵文書 に「宗旦父」とあるため、 宗旦父は道安という考え 方を示す。
								●井口海仙 道安実子説 が資料的に実証されたと のべる。
								●中村昌生 道安実子説 がますます捨てがたいと のべる。
								▲林屋辰三郎 道安実子 説が有力となったとのべ る。
								●磯野風船子 江岑は、 後水尾天皇の皇子ではな いかとのべる。
								●磯野風船子 江岑が天 皇の子であることは公然 の秘密とのべる。
								●村井康彦 千少庵文書 の「宗旦父」という数江 説を否定する。
								●村井康彦 千少庵妻は 千利休娘お亀であるとの べる。
								●村井康彦 田中宗慶は 利休の子か、とも見られ ているとのべる。
								中立説、直系実子説
								出典
								数江教一「宗旦の父親」 『元伯宗旦文書』昭和 四十六年五月
								井口海仙「道安と宗旦」 『茶道雑誌』昭和四十六 年九月号
								中村昌生「宗旦の茶室 補遺」『茶道雑誌』昭和 四十六年九月号
								林屋辰三郎「茶書の歴史」 『日本の茶書1』平凡 社、昭和四十六年十二月
								磯野風船子「江岑につ いて」『茶道雑誌』昭和 四十六年十二月号
								堀口捨己「宗慶と二人の 長次郎(一)」『茶道雑誌』 昭和五十二年四月号
								磯野風船子「三千家誕生 の由来補訂」『茶道雑誌』 昭和五十二年四月号
								村井康彦「少庵と道安(そ の三)」『茶道雑誌』昭和 五十二年十二月号
								村井康彦「少庵と道安(そ の四)」『茶道雑誌』昭和 五十三年一月号
								村井康彦「少庵と道安(そ の五)」『茶道雑誌』昭和 五十三年二月号

区分	年	一般的説明、 関連資料等	道安実子説	利休娘実子説	中立説、直系実子説	出典
	平成十三年 (二〇〇一)	▲千宗左(而妙齋) お 亀の文を「妻宗恩あて」 と紹介する。		▲矢部誠一郎 田中宗 慶、千少庵妻が千利休の 実子という説を確認す る。		矢部誠一郎「利休の家族」 『千利休のすべて』新入 物往来社、平成七年十二 月、二五～二八頁
	平成十五年 (二〇〇三)				▲中村修也 千少庵妻が 千利休娘とは考えにくい とのべ、中立説を主張す る。	千宗左(而妙齋)「茶の 湯随想」主婦の友社、平 成十三年五月、二二七頁 中村修也「千少庵論」茶 人と茶の湯の研究」思文 閣出版、平成十五年十二 月、六三頁
	平成十七年 (二〇〇五)			▲熊倉功夫 千少庵が千 利休娘と結婚したという 説の可能性は低いとのべ る。	▲熊倉功夫「千宗旦の生涯 第一回 利休と宗旦」 『茶湯』三七五号、平成 十七年五月	
	平成十九年 (二〇〇七)	●堀内宗心 千宗旦は千 少庵実子とのべる。		▲表千家 千宗旦母は千 利休娘といわれるとのべ る。	▲裏千家 千少庵妻のお 亀を千利休の先妻の実子 と位置付ける。	「三百五十年遠忌記念 元伯宗旦展」図録、表千 家北山会館発行、平成 十九年十月、六二頁 宗旦三百五十年忌記念 秋季特別展「千宗旦」図 録、茶道資料館発行、平 成十九年十月、二三四頁

はないが、この『わび』やその後身たる『茶道雑誌』において、さまざまな研究成果が次々と発表され、その結果、旧来の伝承にいろいろの一例として、くわしくはIII 1 (2) でのべるが、千宗恩の先夫すなわち千少庵の実父については、長らく松永久秀であるとされてき

た。ところが、昭和十九年に片山九郎右衛門は、千少庵の実父が能楽の小鼓打の宮王三入であるとの資料を紹介した¹⁶⁾。この新たな見解が、『茶道雑誌』における議論のなかで定説となっていく過程がみられる(表1参照)。このようにして、茶の湯における人物理解が進んでいったのである。¹⁷⁾

(2) 「利休血脈論争」とは何か

本稿でとりあげる千宗旦の出自をめぐる「利休娘実子説」と「道安実子説」との論争的な対立も、『茶道雑誌』に掲載された昭和三十年代の研究論文にはじまっている。その後も新たな研究成果、また、その反論が掲載されるなど、『茶道雑誌』が主な論争の舞台となった。ただし、かなりの長期間にわたること、論者も交代していることから、当事者に論争という意識があったかどうか定かではないが、これを「利休血脈論争」とよぶこととしたい。

この論争の概要は表2に整理したとおりである。さきに千宗旦の出自を「利休娘実子説」、「道安実子説」および「直系実子説」の三つの説にわけて紹介したが、これ以外にどちらとも判断できないとする「中立説」の立場がある。

この論争の根底には、千宗旦が千利休の血脈を受け継いでいるのかという教条的な問題がある。そのため、強引に歴史資料を解釈し、それを根拠として主張がなされたのである。あらかじめ指摘しておきたいことは、この論争は、それぞれ過去の文献の記述を再発見あるいは再評価することによってはじまり、展開していくのである。解釈の強引さもさることながら、意図的に編集あるいは改変されている可能性が高い歴史資料を無批判に用いたことにも大きな問題があったのである。

以下、この論争を年代順に六期に区分し、それぞれ主要な論者の主張を紹介しながら、この論争の経緯をみていくこととする。

II 「利休血脈論争」とその問題点

1 「利休血脈論争」の経緯

(1) 第一期(昭和二十九年(一九五四)～昭和三十二年(一九五七))
—「道安実子説」の再検討—

「利休血脈論争」の遠因となったのは、昭和二十九年に井口海仙が裏千家の機関誌である『茶道月報』¹⁸⁾において、

私は、宗旦が道安の実子であると云いたのである。¹⁹⁾

とのべたことである。井口海仙(本名井口三郎、明治三十三年(一九〇〇)～昭和五十七年(一九八二))は、裏千家第十三代千宗室(圓能齋)の三男として生まれ、実兄第十四代千宗室(淡々齋)を補佐しながら、茶の湯に関する執筆活動を盛んに行った。その意味では、茶の湯の世界において大きな影響力があった人物である。井口海仙は、その後もくりかえし「道安実子説」を主張する。²⁰⁾

「道安実子説」自体は、くわしくはIII 1 (2)でのべるが、『茶祖的伝』²¹⁾に明らかに記されている。また、昭和十年(一九三五)に吉田堯文が、昭和十五年(一九四〇)に西堀一三が、「道安実子説」²²⁾

の存在にふれるなど、以前から異説のひとつとして認識されていた。しかしながら、千宗且の末裔であり、裏千家の核に位置する井口海仙が「道安実子説」を強調したことによって、「道安実子説」はあらためて検討をせまられることとなった。

昭和三十二年（一九五七）、鈴木半茶は、

「実^{マコト}は道安の子なり」との異説もあるが、（略）宗且はやはり少庵^{セウアン}の実子で、宗音^{モネ}のほんとの孫であったことが間違いなく肯定されてよいと思われるのである⁽²⁴⁾。

とのべ、また、同じ年に吉田堯文は、

宗且は利休居士の孫、二代少庵の嗣であり、少庵の実子である。古くより実^{マコト}は道安の子であるという異説もあり、最近に於てもこの説を唱えて居る人もある⁽²⁵⁾。

とのべるなど、井口海仙を意識した、「道安実子説」を否定する内容の論文があいついで『茶道雑誌』に掲載されたのも、その影響の大きさのゆえであろう。

(2) 第二期（昭和三十三年（一九五八）〜昭和四十三年（一九六八））
—「利休娘実子説」の登場とその広がり—

昭和三十三年に『茶道雑誌』において「利休娘実子説」を主張する論文が掲載される。そのころ千少庵に関する「少庵伝小藁」を連載していた鈴木半茶は、『茶道雑誌』昭和三十三年九月号において、『敝帚記補』巻十三、雑談五に、千少庵内室お亀は千利休の娘であるとの記述を発見したと紹介したのである。

少庵の妻については、利休の娘お亀であったということが「敝帚記補」に書いてあるのを初めて発見して、珍らしく更に瞠目せずにはおれなかった⁽²⁶⁾。

しかしながら、翌月号では、

ただ「敝帚記補」にあるこの一つの史料のみでは、全面的に納得し得ない恨みはある。（略）なおこの外にこの事実を裏付する傍証が発見されることを期待するものである⁽²⁷⁾。

とあくまで慎重である。鈴木半茶自身、『敝帚記補』⁽²⁸⁾の内容がそれほど信頼できないことをよく承知していたこと⁽²⁹⁾、くわえて、他の歴史資料との整合性の問題もあることから、控えめな主張にとどめた

ものであろう。

ところが、昭和三十四年（一九五九）十一月号の『茶道雑誌』に掲載された「慶長八年春屋宗園賛利休坐像について」⁽³⁰⁾において、杉本捷雄は大胆な仮説を発表する。その主張の要点は二つである。

第一に、堀内長生庵蔵「春屋和尚賛赤頭巾利休坐像」には、慶長八年春屋和尚賛として「画宗易師人之肖像 其信女需賛語叨書」とある。この「其信女」は、千利休の娘と解すべきであるという主張である。そして、

それは先ず慶長八年生存していたことの明らかな人でなければならぬし、また利休とも最も交情の深かった娘でなければならぬ。そう考えて来る時、何んといつても先ず第一に指を屈しなければならぬ人は、「千家由緒書」にもその名の挙げられている「お亀」その人ということになって来るようで、またこれが動かせない所ではないかと思われる。

と判断している。お亀について、さらに検討を重ねて、

以上「其信女」―「利休の娘」は即ちお亀と称した人で、千家としては所謂嫡男の道庵³²を差置いて二代を継いだ先には女婿であり、後には養子となった少庵の妻、また千家中興の祖にし

て佗茶の完成者千宗旦その人の産みの親に当たる人ということになって来る。

と結論付けるのである。

第二に、表千家蔵「文禄四年銘同春屋和尚賛語伝長谷川等伯筆利休坐像」にある「常随信男宗慶」について、「この宗慶は近年現在の楽家の先祖に当たる人として研究せられている。」とのべ、

かりに宗慶を利休の子として文禄四年に六十であった人は利休十六才の折りの子ということになり、少し年齢が若い思いもある。

と躊躇しながらも、楽家の祖である田中宗慶を千利休の子とする考えを示したのである。

その後、杉本捷雄は、自説を補強し、批判に答えるため、昭和三十五年（一九六〇）「慶長八年利休像補遺」⁽³¹⁾、三十六年（一九六一）「文禄、慶長利休像余談」⁽³²⁾、三十八年（一九六三）「少庵内室のことども―亀女礼讚」⁽³³⁾と、つぎつぎに『茶道雑誌』に論文を発表したのである。

一方、その時点まで楽焼の研究から楽家の系譜を調べていた磯野風船⁽³⁵⁾は、昭和三十五年（一九六〇）、『陶説』に「楽家系図表」⁽³⁶⁾を

発表した。このなかで、磯野風船子は、

田中宗慶が利休の子だと云う見解は、わたくしが唱えた新見解ではなく、杉本捷雄氏が『茶道雑誌』昭和三十四年十一月号に発表された見解である。わたくしは、杉本氏の意見が正しいと思つたので採り上げたのである。

と杉本捷雄の説に賛同を示し、

千家は、利休の正しい血を引いた後継者となり、楽家も利休の堂々たる子孫になるのである。

とのべ、現在の千家も、楽家も、ともに千利休の血脈を受け継いでいると主張した。

そして、昭和三十七年（一九六二）「侘び茶の誕生」³⁷、三十九年（一九六四）「少庵の父を文学的に考察する（一）」³⁸、「少庵の父を文学的に考察する（二）」³⁸を『茶道雑誌』に発表して、杉本説を擁護し、井口海仙の「道安実子説」を痛烈に批判した。³⁹

（3）第三期（昭和四十年（一九六五）〜昭和四十六年（一九七二）四月）
—あらたな論者たちの登場—

杉本捷雄および磯野風船子による一連の論文発表は、昭和三十九年（一九六四）までに一段落し、しばらく『茶道雑誌』における意見発表はみられない。杉本捷雄は、昭和四十五年（一九七〇）に自説の集大成として『千利休とその周辺』（淡交社、なお、昭和六十二年（一九八七）改訂再版）を刊行し、その年他界する。

その一方で、両説ともにあらたな論者が登場する。昭和四十四年（一九六九）に刊行された『京の茶家』のなかで林屋辰三郎は、

宗旦の父は、（略）利休の後妻宗恩の連れ子の少庵であったというが、それにはかなり年齢上の無理があり、伝記類のつたえる利休の実子道安という説をとりたい。⁴⁰

と「道安実子説」を主張したのである。「年齢上の無理」とは何をさすのか、林屋辰三郎自身説明していないが、井口海仙も「道安実子説」の根拠の第一として、

宗恩が、いかほど利休の気に入った婦人であつたからと云つて、息子夫婦に孫まで連れた婦人を、後妻に貰うということは、常識では考へられないことである。⁴¹

とのべているように、再婚時の千宗恩の年齢が高すぎるということであろう。

一方で、「利休娘実子説」の側には、村井康彦があらわれる。昭和四十六年（一九七二）三月に刊行された『千利休―その生涯と茶湯の意味』⁴²のなかで村井康彦は、

杉本氏の検討によって、少庵の妻は利休の女、お亀（おちゃう）であったことがほぼはっきりした。

と杉本説を承認する。そして、

なお従来、宗旦は少庵の子であるからそこで利休の血が断絶すると見て、宗旦の父は少庵ではなく、初め紹安といていた道安（利休実子）と混同されていたのではないか、といった議論がなされたこともあったが、宗旦の母がお亀とすれば断絶論そのものが消滅するわけである。

とのべている。ここでは「利休の血脈」が焦点であることを明らかにしたのみならず、「宗旦が道安の実子である」という「道安実子説」を、「道安と混同されていた」と内容を読み替えている。

ちなみに、第二期の論者である鈴木半茶、杉本捷雄および磯野風船子の三人は偶然にも、みな陶磁器の研究者であり、そこから千利休への関心、楽家への関心に移行しているのである。それに対して、第三期に登場した林屋辰三郎（大正三年（一九一四）〜平成十年（一九九八））および村井康彦（昭和五年（一九三〇）〜）は、日本史の研究者であり、この問題が本格的に歴史学の俎上にのぼることとなった。

（4）第四期（昭和四十六年（一九七二）五月〜同年十一月）

―『元伯宗旦文書』の衝撃と『道安実子説』の一時的復活―
昭和四十六年（一九七二）五月、『元伯宗旦文書』⁴³の刊行によつて、表千家に秘蔵されてきた数多くの千宗旦の手紙が公開された。

息子の仕官のために武家にも積極的に接触する千宗旦の姿が明らかとなり、生涯清貧に徹し、仕官を拒みつづけたという、従来の千宗旦像は大きな修正をせまられることとなった。⁴⁴

「利休血脈論争」に関係することでは、『元伯宗旦文書』に収録された千少庵筆「云置き」の文言が問題となった。数江教一は、「宗旦の父親」と題する資料紹介のなかで、千宗旦の父親は千道安であるという可能性を示したのである。千利休の実子千道安が家を継がずに、実子でない千少庵が継いだことについて、

そこから二つの推測が生まれた。一つは少庵の妻は利休の娘ではなかったかということ、他は宗旦は道安の実子ではないかということ、この二つである。(略)

それがこのたび不審庵の文書のなかから、右の疑問をとく手掛りになると思われる貴重な資料がでてきた。それは少庵が亡くなる五ヶ月前に玉室宛に書いた云置きである。

(略)ここに注目すべきは、「宗旦父」という表現がつかわれていることである。少庵が人にむかって自分のことを「宗旦父」というわけはない。そうすると「宗旦父」はすでに鬼籍に入っている道安と考える余地も生ずることになる。⁽⁴⁶⁾

この数江教一の控えめな主張により、急に「道安実子説」が浮上する。

井口海仙、中村昌生は、『茶道雑誌』昭和四十六年(一九七二)九月号に論文を発表し、それぞれつぎのようにのべたのである。井口海仙は、

『元伯宗旦文書』の巻末ちかくに、貴重な資料が発表されて、宗旦の実父が道安ではなからうかということ、資料的に実証されたが、この文書については、まだ研究の余地があると思うが、これまで宗旦は道安の子であると、説をまげなかつた私は、

なにかほつとしたような、心のやすらぎが感じられた。⁽⁴⁶⁾

また、中村昌生は、

宗旦は道安の子ではないかという説を、はやくから井口海仙宗匠が唱えてこられました。歴史学の林屋辰三郎先生もその説を採用しておられます。(略)今度、表千家の宗旦文書の大きな副産物として、少庵の玉室和尚宛書状(『表千家伝来宗旦文書』九二頁所載)が発見されました。その文中に「宗旦父月忌候ハ」と記されています。これによって宗旦の父は少庵以外の人であると考えうる可能性が著しく高まったように思います。(略)宗旦は道安の子であるという、かねてからの推論、仮説が、ますます捨て難いものになってきたことは確かであります。⁽⁴⁷⁾

さらに、同年十二月、林屋辰三郎も別のところで「道安実子説」について、

宗旦の父は利休の後妻宗恩の連れ子であった少庵といわれていたが、さいきん『元伯宗旦文書』の研究につれて、利休の実子道安の子という説が有力となってきた。⁽⁴⁸⁾

とのべたのである。

とくに、長らくきびしい批判にさらされてきた井口海仙は、「道安実子説」について「資料的に実証された」とし、「説をまげなかつた」と、あたかも勝利宣言ともいえる発言をするのである。

(5) 第五期(昭和四十六年(一九七二)十二月〜昭和五十三年(一九七八)一月)

―「利休娘実子説」の新展開あるいは混迷―

しかし、「道安実子説」が盛り返したのも、ほんの一時のことであつた。「利休娘実子説」派の磯野風船子は、突然荒唐無稽な説を主張しはじめた。表千家第四代千宗左(江岑)が後水尾天皇の御落胤であるというのである。

江岑は、東福門院の侍女といわれている宗見の子として、慶長十八年・一六一三年、東福門院が七歳の時産まれている。この時東福門院は入内していないし、宗旦も宮中には出入していない。とすると宗見は、東福門院の侍女ではなく、後水尾天皇の女官か、女官の誰かの侍女であつたのであろう。(略)東福門院が入内した時、宗見は八歳の子供を抱えながら侍女になつていた。こんなことは普通では考えられない。わたくしは江岑は、御水尾天皇の皇子だつたのではないか、と思う。天皇のお

子さんなら、宮中から追出されることがない。(略)残念ながら、江岑には実子がなかつたから、家元は血こそつながつていないが、後水尾天皇の後裔ということになるかもしれない。⁽⁴⁹⁾

そもそも千宗旦の後妻宗見について、明らかかなことは少ない。⁽⁵⁰⁾磯野風船子の推論は、根拠もなく仮定の上に仮定を重ねるようなものである。ところが、磯野風船子はこの説をくり返し主張するのである。⁽⁵¹⁾ そのうえ、

お裏の有力な老宗匠のお話だと、江岑が後水尾帝のお子さんであるということは公然たる秘密で、口外を禁ぜられているので誰も話をしないのだ、と。戦後民主化された現在では、その秘密を守る必要はない。⁽⁵²⁾

これが証拠とされては、まったく議論にならない。ここまで暴走されると、「利休娘実子説」側にとつても危険な存在となつてしまふのである。⁽⁵³⁾

その一方で、「利休娘実子説」を新たに展開させるのが村井康彦である。磯野風船子が「利休娘実子説」の枠を越えて暴走したのに対して、村井康彦は、すでに昭和四十六年(一九七二)の『千利休―その生涯と茶湯の意味』のなかで主張していることもあるが、歴

史学者らしく、歴史的事実の整合をはかる議論を展開した。昭和五十二年（一九七七）から翌年にかけて『茶道雑誌』に連載された「少庵と道安」（その二）～（その六）がそれである。

たとえば、従来から千家は千道安ではなく、千少庵が相続したと考えられてきた。しかし、昭和になってから千道安への相続内容を示す千利休直筆の書置が発見されたことを受けて、村井康彦は、千道安が相続した堺千家と、千少庵がたてた京千家との併存説をとなえた。すなわち、

実子の道安には堺の千家をつがせるというのが、この時点での利休の気持ちであったと思う。これがのちに千家が京千家と堺千家とに分かれ⁽⁵⁵⁾

と論じて千道安が千利休のあとを継がなかったという考え方を修正した。

また、千宗恩が二人の子供を産んだことがあるという歴史資料から、

再婚時宗恩が五十歳前後というのでは、その後二子を生むのはいささか無理というものではないか。しかしこれを、利休と宗恩との「交渉」は先妻の生存中にはじまっていたと見れば、

以上の不自然さはいとも簡単に解消されるし、それが真相であろう。⁽⁵⁶⁾

と推測した。

さらに重要なことは、『元伯宗旦文書』に掲載された数江教一「宗旦の父親」に関する反論である。村井康彦は、川口恭子の指摘により、「宗旦父月忌」ではなく「宗旦若月忌」と読むべきであるとして、

数江氏の提出された「宗旦父」論は川口さんの指摘によってほぼ完全に雲散霧消してしまった⁽⁵⁷⁾

とのべ、千宗旦の父は千少庵であったとみるべきと結論づけたのである。

ただし、千宗旦の還俗時期と千宗旦の長男宗拙の出生時期とが矛盾する問題について、「利休娘実子説」にこだわるあまり、やや勇み足の議論もある。村井康彦の説明によれば、千宗旦は少なくとも文禄三年（一五九四）四月までは大徳寺にいたと考えられる。⁽⁵⁸⁾しかし、千宗旦の次男である千宗守は文禄二年（一五九三）生まれであり、さらに長男の千宗拙もいる。すなわち、千宗旦が大徳寺にいた時期に子供が生まれているという矛盾である。⁽⁵⁹⁾

この矛盾に対しての村井康彦の見解は、つぎのとおりである。

結局はそれぞれの事実をそのまま認める以外にはないだろう。

つまり宗旦は利休処刑後（略）もしばらくは大徳寺にあり、その間喝食から蔵主にも昇る（文禄二年～三年の間）一方、寺を出でては俗人としての時間をひそかに持っていた、ということであろう。⁽⁶¹⁾（傍線筆者）

村井康彦は、結果として若い千宗旦を、「破戒僧」にしてしまうのであるが、それは千利休の娘である千宗旦の母が推し進めたこととして正当化するのである。そもそも、この矛盾をさき指摘した筒井紘一も、

たとえ利休の眷族であるとはいえ、喝食である宗旦に子供をつくる機会是与えられるはずがない。⁽⁶¹⁾

と断言しているのである。

この第五期における村井康彦の役割は、最新の歴史学的研究成果を『茶道雑誌』で一般向けに紹介したこと、そして、好意的に解釈すれば、磯野風船子による「利休娘実子説」の暴走を、理知的な線で押しとどめようとしたと評価できるだろう。しかし、千宗旦の次

男千宗守（一翁）の出生が文禄二年（一五九三）であるというのは、のちに新資料の発見でくつがえされることとなる。⁽⁶²⁾ 歴史の後知恵ではあるが、この部分の村井康彦の議論は「利休娘実子説」にこだわらぬあまり、やはり無理があつたように思われる。それはともかく、歴史学者である村井康彦によって、「利休娘実子説」は事実として広く認められるに至るのである。

（6）第六期（昭和五十三年（一九七八）二月以降、現在まで）

—熱意のうすれと議論の多様化—

この時期になると、議論が学問的になる一方で、強硬な主張を行う論者がいなくなり、熱が冷めていく感がある。その結果、『茶道雑誌』を舞台とする意見発表も限られたものとなる。さすがに「道安実子説」を主張する論者はあらわれないが、その反面、三種類の議論が行われるようになる。まず、論者の多くは「利休娘実子説」を当然の前提として議論する姿勢をとった。これが多数説といえよう。その一方で、無理のある「利休娘実子説」に対して、別の視点からの批判があらわれた。その一つが「中立説」の主張である。これは有力な反対説といえる。さらに、「直系実子説」という少数説もみられた。

まず、この時期に「利休娘実子説」によつた研究者としては、小松茂美、米原正義、矢部誠一郎らがあげられる。これらの議論は、

「利休娘実子説」の結果を前提としたもので、あらたな材料はない。たとえば、小松茂美は、

諸書の記載を総合的に判断すると、お亀は、宗恩が利休に再嫁した際、すでに少庵と結婚していた義理の娘「おちやう」と同一人物である可能性が高い。⁽⁶³⁾

と断定は避けているが、従来の議論の域を出るものではない。⁽⁶⁴⁾

米原正義は、利休年譜のなかで、

天文五年 田中宗慶生まれる。父は一説に利休という。

天正六年 孫の宗且生まれる。父は少庵、母は利休の娘お亀か

という（異説あり）⁽⁶⁵⁾。

と記しているが、これは自説の主張というよりは、通説の紹介である。矢部誠一郎も、通説を整理して紹介している。その結果、

利休の妻となった女性は三人いたと考えられている。先妻の宝心妙樹、後妻の宗恩、そして今一人姓名不詳の人物である。⁽⁶⁶⁾

というように、「三人の妻」という当然の帰結をはっきりと表現したことが目新しい。

ついで、この時期にはじまる「中立説」について紹介する。この考え方による議論で注目されるのは、『茶道雜誌』昭和五十三年二月号に掲載された清瀬ふさ子の「千少庵筆『云置き』のこと」である。前記（5）で紹介したとおり、村井康彦は、数江教一「宗且の父親」を批判して「宗且若」という読み方を主張した。これに対して、『元伯宗且文書』の解説にたずさわった清瀬ふさ子がその見解を示したものである。清瀬ふさ子は、「宗且父」であるのか「宗且若」であるのかを、「筆の運び方から見ても気持は『父』の方へ私は読みたいのだが⁽⁶⁷⁾」といいつつも、慎重である。さらに、「宗且父」であるとしても、いくつかの解釈があることを比較検討して、結局は、

問題となつている宗且の父親について、これを道安とも少庵ともすることは難しく、今のところ、私にとっては疑問のままである。⁽⁶⁸⁾

とのべるにとどまっている。ものたりなく思えるが、判断できる材料がない以上、わからないとするのが「中立説」の考え方である。

同じころ、芳賀幸四郎は『わび茶の研究⁽⁶⁹⁾』のなかで、

宗旦は実は少庵の子でなく利休の実子道安の子であるという説があり、また少庵が母宗恩とともに千家にはいる以前に、すでに利休の女の亀女を娶り、その間に宗旦が生れたのである、という説もある。

と、「道安実子説」および「利休娘実子説」をそれぞれ紹介したうえで、

これを決定的に否定するだけの証拠もないが、これらの説はどうも疑わしい。少庵が宗恩と宮王太夫（一説には松永久秀）との間に生れた子であることがたしかである以上、もしその妻が他家の出であるとすれば、宗旦には利休の血が流れておらず、したがって千家のどこにも利休の血が伝わっていないことになる。そこで千家と利休との間に血のつながりをつけるために、これらの二説が作為されたのではなからうか。

と喝破し、

宗旦の母が利休の女の亀女だという説は、一応よくできているが、江岑宗左が不明なことは父宗旦にたずねて書いたという

『千利休由緒書』には、(略)少庵に嫁したという亀女のごとは全くでてこない。この『由緒書』は江岑宗左が宗旦に不審を訊いて書いたのであるから、もし宗旦の母が利休の女であるならば、それを逸することはあるはずもない。故意に作為された説だと断定するゆえんである。

と、両説とも疑わしいという「中立説」の立場を主張した。この「中立説」の流れは、その後中村修也⁽²⁰⁾、熊倉功夫⁽²¹⁾によって踏襲される。

さらに、あらたな議論として、「直系実子説」が登場する。この論者の千原弘臣は「利休娘実子説」を批判して、

少庵内室の俗名は「おちやう」である。少庵の妻を利休息女お亀とする説の根拠は明らかでない。宗旦の高弟山田宗徧はお亀を少庵の妹と「茶道要録」に書き、江岑はお亀を万代屋宗安室とする（千利休由緒書⁽²²⁾）。

とのべ、資料解釈の誤りを指摘する。⁽²³⁾

その一方で、

少庵の真父は千宗易であろうか。

少庵は利休の血縁の子であったとの想いを深める。

筆者は少庵の真父は三人でなく、千利休であったであろうとの推測をますます強める。

少庵が事実をもって利休の茶を相続したのには利休との血縁の存在を想わせる。少庵は利休の実子⁽⁷⁴⁾。

というような主張をくり返すのである。しかしながら、その根拠はあまり明確なものではない⁽⁷⁵⁾。

このような状況は現在までつづいていると考えられる。「利休娘実子説」が通説的立場であり、千少庵妻は千利休娘「お亀」であるというには理解されている。しかし、結論を出すには根拠が不十分という「中立説」の考え方も歴史学者の間では依然として根強い。このため、I 1 (2) でみた表千家の図録のように、「千宗旦、少庵の長男として生まれる。母は利休の娘といわれる」というようなあいまいな表現が用いられているのである。

2 「利休娘実子説」の構造

(1) 「利休娘実子説」に肯定的な三つの資料

「中立説」および「直系実子説」という「利休娘実子説」を批判する考え方の登場をみたところで、「利休娘実子説」の内容をあらためて検討してみる。

議論を整理するため、「利休娘実子説」の主要な三人の論者、鈴木半茶、杉本捷雄、村井康彦の主張をまとめてみると、表3のとおりとなる。

ここで焦点となる資料は五点ある。「利休娘実子説」にとって肯定的な資料が三点、否定的な資料が二点、これらの資料をどのよう⁽⁷⁶⁾に解釈することによって「利休娘実子説」が導き出されるのかを検証する。

まず、前者の肯定的な三つの資料は以下のとおりである。

① 『千利休由緒書』

表千家第四代千宗左（江岑）による千利休の由緒および千家系譜の覚書である。承応二年（二六五三）、幕府が徳川家康の年譜を編纂するにあたり、紀州徳川家を通じて千利休に関する事柄の照会があり、千宗左（江岑）が千宗旦と相談のうえ、口頭および文書で回答したものをまとめたものと考えられる。写本が表千家、内閣文庫⁽⁷⁷⁾に所蔵されている。

このなかで、千宗左（江岑）は、千利休が京都から堺に追放になる際のこととして、つぎのようにのべている。

利休めはとかく果報のものぞかし

菅丞相になるとおもへハ

右の一首ヲ豎紙ニ書テ、卷納メ、封目ヲ付、上書ニお亀におも

ひ置利休と書て、お亀に渡候へとて出候。お亀ハ利休娘、万代屋宗安か後家也。⁽⁷⁸⁾

② 『茶道要録』

千宗旦の弟子の山田宗徧が著した茶書であり、元禄四年（二六九一）版行されたものである。このなかに利休伝があり、上記と同じ状況のこととして、つぎのような記述がある。

利休メハトカク果報ノ者ソカシカンシヤウセウニナルト思へハ

ト堅紙ニ記シテ卷テ上ニ封目ヲ付テ、於亀ニ思置利休ト書テ、於亀ニ渡候ヘトテ出ル、於亀ト云ハ居士カ娘少庵ガ妹ナリ、即此真筆我ガ四方庵ニ所持スル者ナリ⁽⁷⁹⁾

③ 『敵帯記補』

松尾宗二（松尾家第六代、延宝五年〔二六七七〕～宝暦二年〔二七五二〕）の著書とされる。⁽⁸⁰⁾ 鈴木半茶がそれほど信頼できるものではないと考えていたことは、II 1（2）でのべたとおりである。杉本捷雄によれば、つぎのように記されているという。

庚午冬（寛延三年）宗室ノ口切かけ物ニ、少庵内よりトアル

女筆ノ文也。是ハ千家ニテモ利休ノ娘ト云フ。未詳ニテ分明ニ不知、是ハ利休ノ愛女ニテ名ハ亀ト云、法名ハ喜室宗慶ト号ス。少庵ノ妻也。是人ノ不知事也。⁽⁸¹⁾

この三つの資料について、その要点を表4に整理する。

①から③の資料は、いずれもお亀が千利休の娘であるとのべている（情報A）。一方で、お亀については、「万代屋宗安か後家」「少庵ガ妹」「少庵ノ妻」とそれぞれ異なることをのべている（情報B）。これをどのように評価するのが問題である。「利休娘実子説」（すなわち、「お亀」＝「千利休娘」＝「少庵妻」）をとるためには、「少庵ノ妻」を正しいとして、他を否定しなければならぬ。これは時代が下がる資料ほど正しいと主張することである。事実、まさにそのとおりの主張をしたのである。

まず、『千利休由緒書』の「万代屋宗安か後家」について検討する。

鈴木半茶は、

お亀は万代屋宗安が後家であるとは誤りであるらしい。

△利休女子、泉州堺二住、万代屋宗安妻お三。母ハ利休先妻ノ子、後家トナリ家ニ帰ル。父ニ先テ自殺ス。（千家系譜）

とあるのが本当であろう。⁽⁸²⁾

	否定的な資料	
③『敝帚記補』 松尾宗二 (松尾家第六代、1677～1752) 著	④「おちやう宛の文」 天正十二年 (1584)	⑤『茶道四祖伝書』 松屋久重編 正保四年 (1647)～慶安五年 (1652) 成立か
「庚午冬 (寛延三年) 宗室ノ口切かけ物ニ、少庵内よりトアル女筆ノ文也。是ハ千家ニテモ利休ノ娘ト云フ。未詳ニテ分明ニ不知、是ハ利休ノ愛女ニテ名ハ亀ト云、法名ハ喜室宗慶ト号ス。少庵ノ妻也。是人ノ不知事也。」	「むらさきのせうあんよりきたり候きんすぢまい参らせ候 已上天正十二年十二月廿一日 そうゑき 花押 おちやうへ 参る」、千宗室 (仙叟) の添書に「おちやうは少庵妻女也 後法名喜室宗慶と申候」	「少庵も御成敗トノ儀也。(略) 此一乱ニ付宗旦ノ母其儘飛入て、少庵ハにくけれども、宗旦同事ニ果可申とて籠居けり。」
「少庵の妻は利休の娘お亀であるというのである。」(同論文 54 頁)	「この宛名のおちやうというのは、少庵の妻であるならば、前のお亀とは別人となるので解釈に苦しむ」(同論文 56 頁)	「お亀であれば利休の娘であるので、一時離別のことは考えられないし、少庵とは離別のお亀に利休が書置のことも変な話である。」(同論文 56 頁)
「少庵内室は、利休居士の娘で、その俗名をお亀といった人であったことが分る。」(後者論文 88 頁)	「お亀の略字と平仮名書きとの混乱ではないだろうかと思う」、「古写に属するもので、本文の宛名の『お亀』の略字と、『おちやう』のそれが混乱を起したのではなからうか」(後者論文 90 頁)	「時点は会津の蒲生氏郷に預けられた少庵の赦免直前頃の話」、「正妻の腹ではなく、元々は千家の籍にも入っていなかった人であろう。」(後者論文 93 頁)
「少庵内室は、利休居士の娘で、その俗名をお亀といった人であったことが分かる。」(同書 136 頁)	「これをお亀の幼名でないかという人もある。」、「この書簡が、利休自筆のものであるかどうか、(略)あるいは書き手の違う代筆者鳴海の場合とすれば、これに幼名『お長』を何気なく (略)書いたとしても、あり得ないことではない」(同書 138～139 頁)	「時点は会津の蒲生氏郷に預けられた少庵の赦免直前頃の話」、「正妻の腹ではなく、もともとは千家の籍にも入っていなかった人であろう。」(同書 142 頁)
「事実とすればお亀は利休の可愛がっていた娘であり、少庵の妻となり、法号を喜室宗慶 (桂) といったことが知られるのである。」(前者論文 97 頁)	「『お亀』と『おちよう』とは同一人物ということになる。後者が早い時期の名であったのであろうか。」(前者論文 97 頁)	「利休処刑時のこととすべきであって、少庵が赦免される時のことではあり得ない。」(前者論文 95 頁)

表3 「利休娘実子説」の主張比較表

資料の評価		肯定的な資料	
論者	出典	①『千利休由緒書』 千宗左(江岑)、承応二年(1653)成立か	②『茶道要録』 山田宗徧(千宗旦門)著、元禄四年(1691)版行
		「利休めはとかく果報のものそかし菅丞相になるとおもへハ 右之一首ヲ豎紙ニ書テ、卷納メ、封目ヲ付、上書ニお亀におもひ置利休と書テ、お亀に渡候へとて出候。お亀ハ利休娘、万代屋宗安か後家也。」	「利休メハトカク果報ノ者ソカシカンシヤウセウニナルト思へハ ト豎紙ニ記シテ卷テ上ニ封目ヲ付テ、於亀ニ思置利休ト書テ、於亀ニ渡候へとテ出ル、於亀ト云ハ居士カ娘少庵ガ妹ナリ、即此真筆我が四方庵ニ所持スル者ナリ」
鈴木半茶	「少庵伝小藁(その五)」『茶道雑誌』昭和三十三年(1958)九月号	「お亀は万代屋宗安が後家であるとは誤りであるらしい。」(同論文55頁)	「宗徧がお亀を少庵の妹といているが、この外に誰の妻とて明かしてない」(同論文55頁)
杉本捷雄(論文)	「慶長八年春屋宗園賛利休坐像について」『茶道雑誌』昭和三十四年(1959)十一月号、「少庵内室のことども一亀女礼讃一」『茶道雑誌』昭和三十八年(1963)十一月号	「宗安妻については、『千家系譜』に、利休女子、泉州堺ニ住、万代屋宗安妻お三、母ハ利休先妻ノ子、後家トナリ家ニ帰ル。父ニ先チ自殺ス。 とあって、お亀とお三の混同を訂正してくれている。」(前者論文8頁)	「『妹』の字は『言海』によれば(略)大体男から見た妻であり、この例は『万葉集』相聞之歌にも『妹(いも)』『吾妹児(わぎもこ)』として随所に実例を見る」(前者論文8頁)
杉本捷雄(単行本)	『千利休とその周辺』淡交社、昭和四十五年(1970)	「(万代屋云々は誤り)」(同書136頁)	「妹(いも、注、妻)」(同書136頁)
村井康彦	「少庵と道安(その四)」『茶道雑誌』昭和五十三年(1978)一月号、「少庵と道安(その五)」『茶道雑誌』昭和五十三年(1978)二月号	(記述なし)	「『茶道要録』の「少庵が妹」も、義理の妹にもなるが妻の意とした方がよいだろう。」(前者論文97頁)

と否定するのである。この見解は、杉本捷雄にも踏襲され、

宗安妻については、「千家系譜」に利休女子、泉州堺二住、
万代屋宗安妻お三、母ハ利休先妻ノ子、後家トナリ家ニ帰ル。
父ニ先チ自殺ス。

とあって、お亀とお三の混同を訂正してくれている。⁽⁸³⁾

と判断し、同じく『千家系譜』⁽⁸⁴⁾をその根拠とする。

ところが、これらの引用は重大な誤解をまねきかねないものである。杉本捷雄は、「利休女子、泉州堺二住、万代屋宗安妻お三、母ハ利休先妻ノ子、後家トナリ家ニ帰ル。父ニ先チ自殺ス。」と一連の記述であるかのように記している。しかし、原典によれば、「利休女子 泉州堺二住 万代屋宗安妻」が当初記された内容であり、その左側に別の手でごく小さく「お三、母ハ利休先妻ノ子、後家トナリ家ニ帰ル、父ニ先テ自殺ス」と書き込みされているのである。これらは一括して論じるべきものではない。

また、『千家系譜』とは、十九世紀初めの資料である。それによつて十七世紀中頃の資料（『千利休由緒書』）を否定するのである。

もちろん、『千利休由緒書』が信頼できない資料であるならば、それもありえるが、千利休の孫と曾孫とが相談して残した資料が、そ

表4 「お亀」にかかる情報と評価

資料名	資料の成立時期		「お亀」について		情報Bに対する評価
	情報A	情報B	情報A	情報B	
『千利休由緒書』	利休娘	万代屋宗安か後家	十七世紀中頃	×	村井康彦 (言及なし)
『茶道要録』	居士カ娘	少庵ガ妹	十七世紀末	?	△妹 妻
『敵帯記補』	利休ノ娘	少庵ノ妻	十八世紀中頃	○	○正しい

れより百五十年あとの資料よりも信頼できないとは、常識的には考えにくい。

なお、村井康彦は、この点について何もふれていない。

つぎは、『茶道要録』の「少庵ガ妹」の問題である。ここでいう「妹」について、鈴木半茶は、

宗旦の弟子宗徧がお亀を少庵の妹といっているが、この外に誰の妻として明かしてないのは、まことに残念であった。⁽⁸⁵⁾

とのべて、「妹」を素直に女兄弟の意味に理解している。

しかし、杉本捷雄は「妹||妻」の解釈を持ち出すのである。昭和

三十四年（一九五九）の論文では、

「妹」の字は「言海」によれば次の二つの意味がある。即ちその一は「男ヨリ女ヲ親ミ呼ブ称」とその二は「イモウト」。前者は大体男から見た妻であり、この例は「万葉集」相聞之歌にも「妹（いも）」「吾妹児（わぎもこ）」として随所にその実例を見るものである。⁽⁸⁶⁾

と、いちおうの判断根拠を示しているが、のちの昭和四十五年（一九七〇）の単行本では、何ら検討することなく、

『茶道要録』（付冊の利休伝に）

お亀というは居士が娘にして少庵が妹（いも、注、妻）なり。⁽⁸⁷⁾

と引用文中に「（いも、注、妻）」と書き添え、それで済ませている。そして、村井康彦もその結論を追認する。『敝帚記補』の記述を紹介し、

事実とすればお亀は利休の可愛がっていた娘であり、少庵の妻となり、法号を喜室宗慶（桂）といったことが知られるのである。とすれば『茶道要録』の「少庵が妹」も、義理の妹にも

なるが妻の意とした方がよいだろう。⁽⁸⁸⁾

とのべている。

この問題にもう少し立ち入ることとする。いったい『言海』にはどのように記されているのだろうか。関係部分をかかげると以下のとおりである。

（いも（名）**困**（二）（男ヨリ女ヲ親ミ呼ブ称。（二）イモウト。

いもうと（名）**困**〔妹人ノ音便〕女ノ子ノ後ニ生レタルモノ。

イロト。（姉ニ対ス）又姉ニモ通ジテイヘリ。（妹ノ条ヲ見合ハスベシ）⁽⁸⁹⁾

これによれば、杉本は、「いもうと」ではなく、「いも」の意味だけを採用していることは明らかである。

ここでの「妹」が「いも」か「いもうと」かの問題はさておき、検討すべきは、「妹」が万葉集の時代ではなく、江戸時代初期にどのような意味であったかであろう。慶長八年（一六〇三）に刊行された『邦訳 日葡辞書』にはつぎのとおりある。

I m o . イモ（妹）詩歌語 すなわち、女・妻 ※いも…女

の事也、妹(いも)(匠材集、一)

I m o t o . イモト(妹)妹⁽⁹⁰⁾

すなわち、当時「いも」は詩歌語とされていたのであり、「いもうと」は女兄弟の意味で用いられていたと考えられる。このようにみてくると、「少庵が妹」は、「妻」と解するよりは、女兄弟である「妹」、この場合は「義理の妹」の意味となるが、そう解するのが、国語学的には妥当であろう。実際、義理の妹と解釈して、なんら矛盾はないにもかかわらず、あえて可能性の低い解釈をするならば、その根拠が必要である。

「利休娘実子説」に批判的な中村修也は、

妹(イモ)には妻や恋人の意味があることはよく知られているとおりである。しかし、多くの場合、男性からその対象の女性をさして呼ぶ場合に使用され、このような第三者の記述に、妻や恋人の意味で使用されることは通常ない。⁽⁹¹⁾

とのべるが、もっともである。

(2)「利休娘実子説」に否定的な資料(一)

それでは、「利休娘実子説」に否定的な資料をどのように解釈しているのかをみることにする。

④「おちやう宛の文」 天正十二年(二五八四)

これは、吉田堯文が、『わび』昭和十五年七月号に「おちやう宛の文⁽⁹²⁾」として紹介した千利休の手紙である。文面は簡単で、つぎのとおりである。

むらさきのせうあんよりきたり候きんす

壺まい参らせ候 已上

天正十二年十二月廿一日 そうゑき 花押

おちやうへ

参る

なお、この手紙には、家原自仙の手紙がともなっているが、それに裏千家第四代千宗室(仙叟)は、「おちやうは少庵妻女也 後法名喜室宗慶と申候」と書き入れている。ここで問題となるのは、この千宗室(仙叟)の添書に「おちやう」が千少庵の妻の名とされていることである。

鈴木半茶は、

この宛名のおちやうというのは、少庵の妻であるならば、前のお亀とは別人となるので解釈に苦しむのである。おちやうがどんな関係の婦人か、またはお亀の別名であったのか、全く知る由もないことは残念である⁽⁹³⁾。

と率直に語っている。

しかし、杉本捷雄は、昭和三十年代の論文において、

「おちやう」については、本歌をたしかめるすが今ないので、これは「ちやう」の字を「亀」の平仮名と読み間違えたものではなからうかと推量されるばかりである⁽⁹⁴⁾。

と端から否定的である。そして、のちに図版を掲載したうえで、

「わび」誌に掲載されている図版は、これをよく見ればみるほど、文字としては、やはり「おちやう」と読むのが正しいように思われる。しかし、お亀の略字と平仮名書きとの混乱ではなからうかと思う私の考えは依然として変らない⁽⁹⁵⁾。

とあくまでも自説に固執し、つづけて、

おちやうの本字は、(略)女性の俗字として考えられるもつとも穏当な字は、やはり「お蝶」を除いては考えられまい。そこで、少庵の「少」を「せう」と平仮名で書き、宗易の「宗」を「そう」と正しい旧仮名遣いで書いている宗易の平仮名としては、お蝶の「蝶」の字は「てふ」と書かれるべきで、「ちやう」とは書けない筈である。

と、一見もつともらしい議論を展開して、結論として、

私はやはり本書簡が、あるいは利休の書簡に少なくないと思われる古写に属するもので、本文の宛名の「お亀」の略字と、「おちやう」のそれが混乱を起したのではなからうかと思われて仕方ないのである。

と、この書簡が「写し」である可能性を示唆する。

ところが、昭和四十五年(一九七〇)の単行本では、「おちやう」が何らかの誤りという結論は同じながら、主張の内容は大幅に変更されている。

「おちやう」の本字は「お長」と考えられるが、(略)これを
お亀の幼名ではないかという人もある⁽⁹⁶⁾。

と「お蝶」説を「お長」説にあらため、さらに他人の説と称して「幼名」説をもちだすのである。

この書簡が、利休自筆のものであるかどうか、(略)あるいは書き手の違う代筆者鳴海の場合とすれば、これに幼名「お長」を何気なく天正十二年に思い出すまま書いたとしても、あり得ないことではないように思われる。

と、「写し」という説明から「右筆書き」という説明に変更している。

なお、杉本捷雄は、古写であるとか、鳴海の代筆とか、千利休自筆でない可能性を強調するが、小松茂美は、『利休の手紙』のなかでこの手紙を、「利休の最も確かな筆跡の基準となる。」と評価しているものであることを指摘しておきたい。

では、村井康彦は、この「おちやう苑の文」についてどのような評価しているのであろうか。

これによれば「お亀」と「おちやう」とは同一人物ということになる。後者が早い時期の名であったのであろうか。

と、とくに根拠を示すこともなく、杉本捷雄の説明を受け入れている。

長々と議論を引用したが、この「お亀」と「おちやう」とは、同一人物であるとする強引な議論が行われてきたことを示したいがためである。「利休娘実子説」をとった他の論者もこのことを真摯に検討したとはいいたい。

もちろん、筆者は、女性の改名がまったくないことを主張しているわけではない。しかしながら、安易に「幼名」と推測することに對して、一般的には可能性が低いということは指摘しておきたい。

(3) 「利休娘実子説」に否定的な資料(二)

もうひとつの「利休娘実子説」に否定的な資料を検討する。

⑤ 『茶道四祖伝書』の記事

『松屋日記』あるいは『松屋筆記』とも題され、現在では『茶道四祖伝書』とよばれる奈良の松屋の記録のなかに、「利休居士伝書」がある。この書物自体は、正保四年(一六四七)から慶安五年(一六五二)の間に松屋久重によって順次整理されたものと考えられている。百数十年におよぶ『松屋会記』を残した松屋のことであるから、同時代の記録も編集材料として用いたことであろう。また、「利休居士伝書」には、「慶安二(己)丑年卯月五日從千宗旦伝授之」とあることから推測できるように、内容もかなり信頼度が高

いと考えられる。

さて、このなかに千利休自刃について記したあと、つぎのような記述がある。

少庵も御成敗トノ儀也。少庵ノ内方宗旦の母ハ、何事も沙汰無之以前ニ去られたり。少もかまひハ無之候へども、此一乱ニ付宗旦ノ母其儘飛入て、少庵ハにくけれども、宗旦同事ニ果可申とて籠居けり。然処ニ少庵御免被成相済候也。女ノ処存無比類事と世上ニ云り。自一期被居候なり。⁽¹⁰⁶⁾

どういう訳か、このとき、千宗旦の母親は千少庵と別居状態で、子の千宗旦とも離れていたことになる。千利休に連座して千少庵も処罰されると聞いて、家を出ていた千少庵の妻で千宗旦の母は、あわてて千家に帰ってきて、千宗旦と家に立て籠もったというのである。

中村修也は、この記録を当然に天正十九年（二五九二）千利休自刃時のできごととした上で、つぎのようにのべている。

少庵と別居していた宗旦の母を、これまで無条件で利休の娘と考えてきたが、いささか疑問が生ずる。なぜなら、少庵と別居した利休の娘は、いったいどこに住んでいたであろうかと

いう疑問である。

もし、この宗旦の母が利休の娘ならば、少庵と離縁した後は、実家である堺の利休屋敷に住んでいたはずである。それならば、利休が秀吉の命で堺に蟄居した際に、いろいろと千家内で相談があり、事態に対する対応策や利休の覚悟なども、充分理解していたはずで、「此一乱ニ付宗旦ノ母其儘飛入」というような、無分別な行動にはでないのではないかと考える。（略）

言い換えるならば、宗旦の母とされる女性が他所にいて、「少庵も御成敗」の噂を聞きつけなければならぬ状況にあるということは、この女性が利休の娘ではないという可能性を示唆するものである。⁽¹⁰⁷⁾

鈴木半茶も、同様の疑問を感じたらしく、つぎのようにのべている。

その人がお亀であるか、お亀であれば利休の娘であるので、一時離別のことは考えられないし、少庵とは離別のお亀に利休が書置のこと（筆者注…①の「お亀におもひ置」の文）も変な話である。これはどう考えてよいものか、判談に苦しむのである。⁽¹⁰⁸⁾

ところが、杉本捷雄は、まったく異なった状況の話として理解し

ている。

時点は会津の蒲生氏郷に預けられた少庵の赦免直前頃の話で、少庵赦免状がでたのが文禄三年（筆者注…一五九四）十一月十三日であるから、その直前である。少庵の内方宗旦の母はすなわち利休娘お亀その人で、少庵に嫁し、後（天正十年）に宗恩が利休の後妻に入った折に、養子に入った少庵とともに千家に帰った人で、利休処刑のことのあった以前に去られたというのは、正妻の腹ではなく、元々は千家の籍にも入っていない人であろう。宗旦は天正十六年後半頃、十一歳の折、大徳寺に入って春屋和尚の膝下にあつて、すでに文禄三年には十七歳、僧籍も喝食から蔵局（主）にまで進んでいたが（一黙稿）これも危いのではないかという噂に、母お亀が本法寺前少庵屋敷に飛入り、そしてこれ呼び戻して、守り籠っていたといふのである。¹⁰⁹

原文の切迫した緊張感に比べ、「飛入」という必然性も理解できないし、なんとも間延びした印象を受けざるをえない解釈である。

さて、村井康彦は、この問題について、「利休処刑時のこととすべきであつて、少庵が赦免される時のことではあり得ない。」と杉本捷雄の理解を否定する。しかしながら、『茶道四祖伝書』の記事

に対して何ら疑問も矛盾も指摘していない。

（4）「利休娘実子説」の根拠の脆弱性

「利休娘実子説」の内容を検討するため、鈴木半茶、杉本捷雄、村井康彦の三人の議論を整理して比較検討してみた。「お亀」＝「千利休娘」＝「千少庵妻」の仮説が、強引な推論であることは十分明らかであろう。

「利休娘実子説」は、現在では通説的理解であり、茶の湯あるいは歴史学の研究者であっても、それを大前提として議論を進めることが一般的に行われている。「お亀」＝「千利休娘」＝「千少庵妻」の仮説にさかのぼって検討が行われることは少ないし、再検討している場合でも、通説であるという理解から、是認しがちな傾向にある。前提となる議論にこのような疑義があるならば、その上にいくらか精緻な議論を積み重ねても、砂上の楼閣というものである。もちろん、あらたな一次資料が発見されて、この仮説が立証される可能性がないわけではない。

III 「利休血脈論争」の意味と評価

1 議論の混乱の原因—近世における千家関連資料の潤色

（1）近世における千家関連資料

このようにさまざまな見解があらわれ、議論が混乱した原因につ

いて考える。「利休娘実子説」にしても、「道安実子説」にしても、「直系実子説」にしても、これらはすでに近世にあらわれていた見解である。それを反映した資料を、それぞれ論者が発見するなり、分析するなりして主張したのである。そもそも資料自体に矛盾があるのである。

そこで、千家に伝来する資料、千家の人物または千家に関係の深い人物の手になる資料において、本稿で論じてきた千利休の家族に関する情報がどのように記されているのだろうか。おおむね年代順に整理してまとめてみると、表5のとおりとなる。以下、資料を順に説明する。

① 『茶道四祖伝書』¹¹⁾

松屋久重編 正保四年（一六四七）〜慶安五年（一六五二）成立
か

II 2 (3) ⑤で紹介したとおり、『松屋会記』をはじめとする多くの記録が松屋に伝来し、しかも、千宗旦から直接聞いたとされる情報をふくめて、松屋久重が編集したものである。内容としてはかなり信頼度の高い資料と考えられる。

② 『千利休由緒書』

表千家第四代千宗左（江岑）述、承応二年（一六五三）成立か

II 2 (1) ①で紹介したとおり、承応二年の表千家第四代千宗左（江岑）による千利休の由緒および千家の系譜の覚書である。本文

は、「御尋」に対して回答している部分が承応二年、「逢原（源）齋口上三而」から「右是迄古宗左老物語」までの部分は、遅れて寛文六年（一六六六）に成立したものと考えられる。¹²⁾

また、内閣文庫本と表千家本とでは若干内容が異なる。表5では両方の内容を示すが、「内閣文庫本の方がウブな印象である」とされるので、それを先行するものとして併記する。大きな相違点としては、内閣文庫本は、「逢源齋口上三テ」¹³⁾以下のお亀の文を含む千利休自刃の際の話、「利休系図 此系図ハ鴨居善兵衛方より写ス」および「秀頼公御小姓組古田九郎八直談十市縫殿助物語」を欠いていることである。

③ 随流齋『寛文八年本』¹⁴⁾

表千家第五代千宗佐（随流齋）の筆になるものと推定される茶書。寛文八年（一六六八）成立。千宗佐（随流齋）は当時十九歳である。原本は表千家所蔵。

④ 『随流齋延紙ノ書』¹⁵⁾

同じく表千家第五代千宗佐（随流齋）が晩年に書き残したものの。貞享三年（一六八六）以降に成立したものと推定される。原本は表千家所蔵。

⑤ 『茶祖的伝』¹⁶⁾

表千家第八代千宗左（啐啄齋）門下である稲垣休叟（明和七年〔二七七〇〕〜文政二年〔一八一九〕）が著したもので、写本が伝わる。

千利休の子供の説明						備考
石橋良叱妻	万代屋宗安妻	千紹二妻	円乗坊妻	清蔵主	お亀	
女子①	女子②	女子③	女子④	×	× (狂歌のみ記載)	松屋久重編 正保四年(1647)～慶安五年(1652)成立か
女子②	女子③	女子①	×	×	×	表千家第四代千宗左(江岑)、承応二年(1653)成立か。子供の順番について、内閣文庫本は本文中、表千家本は利休系図による。
女子①	女子③	女子②	×	×	お亀の文「お亀ハ利休娘、万代屋宗安か後家也」	
?	?	?	?	?	?	表千家第五代千宗佐(随流齋)、寛文八年(1668)成立(一部の情報しかない。)
×	×	×	×	×	×	表千家第五代千宗佐(随流齋)著、貞享三年(1686)以降成立
女子③	女子② 「幼名をお三といふ。」	女子①	女子④	「別腹の隠子也」	お亀の文「居士の息女にして少庵の妹也」	表千家第八代千宗左(碎啄齋)門下の稲垣休叟(明和七年〔1770〕～文政二年〔1819〕)著
女子②	女子①	×	×	×	×	表千家第九代千宗左(了々齋)、文化元年(1804)成立
「吟子、母ハ先妻」	「お三、 「先妻ノ子」	「利休ノ女、別腹ノ子、此譜ニ不載」	×	「別腹ノ子」	「又お亀ト云女ハ少□□(庵妻?)」	表千家第九代千宗左(了々齋)没(文政八年〔1825〕)後成立

表5 千家関連資料にみる千利休家族の変遷

資料名		千利休妻について	千少庵について	千宗旦について		
					千道安	千少庵
『茶道四祖伝書』		「利休内方ハ宮王太夫ノ後家也」	「少庵ハ宮王ノ子也」、「宗易ノ養子」	「少庵ノ子ナリ」	男子①	「宗易ノ養子」
『千利休由緒書』	内閣文庫本	「利休妻女宗恩」	「二男」、「次男」	「少庵か世倅ニ而利休孫」、「利休孫」、「少庵か子之由」	「嫡子」、「利休嫡子」	「二男」、「次男」
	表千家本	同上	同上	同上。くわえて利休系図に「宗淳—宗旦」とある。	同上 男子①	同上 男子②
随流齋『寛文八年本』		?	「少庵本親ハ三入と申也」	「ちんばか子」 「女ならばまこむこニならず物を」	?	?
『随流齋延紙ノ書』		×	「少庵居士、松永タンセウ真父也」	×	×	×
『茶祖的伝』		内室「宮尾道三の女也」、後妻宗恩「北条美濃守氏規の女也。初ハ松永弾正久秀に嫁す。」	「少安ハ仮子也。実ハ久秀の胤也」、「実ハ松永氏の胤にして、母宗恩の仮子也」	「道安の実子ハ元伯宗旦也」、「宗旦ハ少庵の義子、実ハ道安の子也。則利休居士の嫡孫たるにより、家を継しむ。」	「利休居士の嫡子也」	「利休居士の第二子也」
『千家系譜』	本文	×	「宗易実子総領」	「少庵実子総領」	「利休二男」 男子②	男子①
	書き込み	「妻堺宮尾道三ノ女」、「後妻ハ松永弾正ノ妻久秀歿後嫁宗恩ト云」	「母ハ宗恩□子也」	×	「長子母ハ先妻」	「母は宗恩□子也」

男子①、女子①の丸数字は、説明文による出生の順番、あるいは系図に記載されている順番を示す。

筒井紘一は、この特徴を、

稲垣休叟が表千家啐啄齋の門下であったということもあって、茶祖の伝の最大の特徴は表千家所蔵の文書類に原史料をよっているという点である。ことに利休に関する記述は、近年公開された「利休由緒書」〔表千家〕をほとんどそっくり写したものであり、そのほかにも至るところに表千家文書の引用と明らかに思えるものが多い。

と評価している。

⑥ 『千家系譜』

II 2 (1) でもふれたが、紀州徳川家伝来の資料であり、表千家第九代千宗左(了々齋)までの系譜を、文化元年(一八〇四)に筆記したものである。別人の書込みがあり、それは千宗左(了々齋)没(文政八年(一八二五))後のものと考えられる。

(2) 千家関連資料にみる内容の変遷

これらの資料を年代順に並べて整理すると、いくつかの興味深いことがうかがえる。

まず、千少庵の実父について、松永久秀という千家の言い伝えにもかかわらず、宮王三入であることが昭和十九年(二九四四)の資

料紹介で明らかとなり、現在では定説となっていることはI 2 (1)でのべたとおりである。このことを表5でみると、『千利休由緒書』には記載がないものの、『茶道四祖伝書』には「宮王太夫」

と記載されており、千宗佐(随流齋)は、寛文八年(二六六八)の段階では宮王三入とはつきりとのべているのである。宮王太夫は宮王道三のことと考えられるので、やや不正確であるが、それでもこの時期は比較的正しい認識があったと評価できる。しかしながら、その後、千宗佐(随流齋)は、松永久秀であるとはじめて記し、それ以降は、『茶祖的伝』、『千家系譜』にもこの説が受け継がれる。

すなわち、千少庵の実父については、十七世紀中頃には少なくとも宮王家の人物と知られていたにもかかわらず、十七世紀後半のある時期に「松永久秀」という説が生み出され、さらに、十九世紀にはそれが流布し、近代に至ったという経緯がうかがえる。

同様の事例として、まったくありえない話なので、さすがにあまり流布はしていないが、千宗恩が北条美濃守氏規の娘という説は、『茶祖的伝』にはじめて記載されている。少なくとも十七世紀中頃には存在したとは思えない説であり、それ以降、十九世紀初期までに生み出されたものであろう。

千利休の子供の場合にも、それがあてはまる。たとえば、子供の数であるが、『茶道四祖伝書』と『千利休由緒書』とでは一人違いだけだが、その後、『茶祖的伝』、『千家系譜』書込みでは、さらに

清蔵主という子供が増えている。

千宗旦の出自に関する説については、まず、「道安実子説」は、『茶祖的伝』において、「宗旦ハ少庵の義子、実ハ道安の子也。則利休居士の嫡孫たるにより、家を繼しむ」と記されている。

一方、千宗旦は千利休の直系であるという「直系実子説」については、すでに『千利休由緒書』においても千少庵を千利休の「二男」「次男」とだけ表記しているように、実子であるかのような説明があるが、『千家系譜』の本文では、「宗易実子総領」と、千少庵が千利休の実子であると明言しており、「直系実子説」があらわれたものと考えられる。

さて、問題の「利休娘実子説」については、「お亀」が問題となる。いわゆるお亀の文の狂歌は、『茶道四祖伝書』には記されるが、お亀の名前は出てこない。この狂歌と千利休娘お亀が結びつくのは、表千家本『千利休由緒書』からであり、古い形とされる内閣文庫本『千利休由緒書』には、その部分の記載はない。そして、表千家本『千利休由緒書』には、その部分の内容が、『茶祖的伝』『千家系譜』書き込みへと引き継がれる。千少庵の実父に関する言説の変遷ほどは明らかでないにしても、千利休娘お亀の逸話²⁸⁾が後世に生み出され、展開していったという考えを抱かせるものである。

(3) 千家関連資料の潤色の可能性

千家の人間が千家のことについて記し、それが千家に大切に伝蔵されてきたならば、貴重な資料であることはまちがいないことである。しかし、存在として疑う余地のない千家伝来の資料であったとしても、その内容が潤色を免れているかどうかは別問題である。

『千利休由緒書』は、千家の人間が、体系的に千家について記し、千家に伝蔵されてきたものとも古い資料の一つである。しかし、この内容にも、何人かの研究者が疑問を投げかけている。²⁹⁾

芳賀幸四郎は、

『千利休由緒書』は、利休の追放について「天正十八年霜月より御勘当、翌十九年正月十三日に堺え追下され、閉門仰せ付けらる」と、明白な誤りを犯しており、その限り史料としての信憑性も疑われる。³⁰⁾

と指摘し、「この『千利休由緒書』はその成立の経緯上、千家と家康との関係をことさらに強調する傾向が強く」とその性格を評価している。

また、西山松之助は、『千利休由緒書』を文化的に権威化の象徴として位置づけ、

各流の流儀集団すなわち家元側においても自己の流儀の正統性や権威を、客観的に根拠づける証拠物件を必要としたのである。こうした要求に応じて、この時期になると、大名仕官の茶道諸流において、それぞれ流儀の系統図ならびに、その極秘の技術秘伝書が集大成され、そのような権威化が行われたのであった。したがってそれが個人々々にとつては、各人の茶の履歴書といったものに集約されたのであって、たとえば『南紀徳川史』にみえるごとく、表千家の宗左が紀州徳川の茶道に決定するに当たって、彼が紀州侯に「千家由緒書」を奉ったことなどはその好例といえよう。⁽¹³⁾

とべている。⁽¹⁴⁾ そうした目的で作成されたものであるならば、潤色
がなされていると考えるのが当然であろう。

こうした家系については遡れば遡るほど不たしかとなり、時
としては作爲の加えられることもあって、直ちに信じがたいこ
とは他に例の多いことで、それは千家の場合も同様であるとい
つてよい。⁽¹⁵⁾

と、村井康彦も指摘しているところである。

さらに、神津朝夫は、その経緯を、

おそらく江岑の時代に「家伝」を創作するためいくつかの資料
が集められたのではなからうか。⁽¹⁶⁾

と推測している。千利休没後約六十年の『千利休由緒書』ですら、
このように潤色のおそれがあるならば、より後世の資料である『茶
道要録』、『敵帚記補』、『茶祖的伝』、『千家系譜』などが、より正確
などとはとうてい考えられない。

ただし、このことを非難するのは少々のはずれである。表千家第
五代千宗佐（随流斎）が、千少庵の父親に関してみずから異なる内
容を書き残していることも、何らかの理由があつたものであろう。⁽¹⁷⁾
そこには、千家自身の意図のみならず、幕府や紀州藩などの封建領
主という上からの圧力、さらには弟子たちの下からの要求があつた
という、当時の事情も考慮しなければならないのである。

2 「利休血脈論争」の意義

(1) 「利休血脈論争」の特徴

「利休血脈論争」は、最終的には「利休娘妻子説」が優位に立ち
ながらも、決定的な材料に欠けているため、あいまいなまま終わっ
てしまった形となっている。歴史的には、「千少庵の妻は千利休
の娘お亀といわれている」という以上の表現はできないが、一般に

は、それは確定的な事実として受け止められている。その意味では、「利休娘実子説」陣営は一応の目的を達成したといえるだろう。そこで、この「利休血脈論争」をふり返って、その特徴と意義を考察する。

この論争の特徴として、三つのことを指摘したい。

①千家家元自身の主張はとくに見られないこと。

論争の関係者をみると、裏千家家元の実弟である井口海仙を別にすると、千家家元やその密接な関係者が積極的な発言をしているはいえない。どちらかというと若干の距離がある家元周辺の人々が主導した論争であるといえる。表千家の機関誌である『茶道雑誌』において主に行われた論争であるので、必然的に表千家の家元や宗匠が、それにふれる発言を行っているが、終始とまどいを禁じえないという印象がある。

たとえば「利休娘実子説」の議論が急に盛んになった昭和三十八年（一九六三）は少庵三百五十年忌にあたる。その年に、表千家第十三代千宗左（即中斎）は、「利休娘実子説」の議論を認識しつつも、つぎのように率直な思いをのべている。

少庵が利休の実子でなく、千家二代をついだこと。宗旦の父であることには間違いなく、従来の通説通りでよいものと思いたいです。⁽¹³⁾

そもそも、みずからの家の祖先をめぐる他者が論争していることが、こころよいはずはない。「利休血脈論争」とは、それに先行する千少庵実父が宮王三入であるという説をふくめて、千家にしてみれば、我が家の先祖を他人に書き換えられるようなものである。千家の当主としては、「少庵さんを、そつこのまま伝説のままにしておきたいと、なぜか思われてならない」というのがいつわらざる本音であろう。⁽¹⁴⁾

②千家の意を体し、あるいは体していると意識した議論であること。しかし、当事者たちは、千家のためにと考えて論争していたはずである。

少庵が利休さんの養子であることから、千家の血筋を思う人々が少庵の妻女が誰であったかを、いろいろの材料によつて合理づけようとされている。⁽¹⁵⁾

という千宗左（即中斎）の発言をまつまでもなく、両陣容とも見え隠れする本音は、なんとかして現在の千家が千利休以来の血脈を維持しているとの説明を求めることであつたと考える。そして、その思いが論争を大きくしたといえるのである。たとえば、杉本捷雄は、つぎのようにのべている。

宗且を利休の血脈とするために道庵の子とするような無理な事をせなくても、宗且は利休の娘少庵室お龜の子なることによつて、その血統も明らかなのである。⁽¹⁴⁾

磯野風船子に至つては、千少庵の実父に関する議論で、

わたくしは、宗恩が、松永久秀の妻であつたという説に荷担したのである。なんとすれば、

第一に、宗恩が宮王三郎の妻ということになると、三千家は、能楽の名家でなく、脇筋の子孫、しかもさらにその分家の子孫になつてしまつて、甚だみすばらしくなる。

とのべ、

少庵を松永久秀の子にし、少庵の妻を利休の娘にして、三千家を、利休の立派な後裔だということを主張したい。しかしわたくしの主張は非常に文学的になるのである。⁽¹⁵⁾

などと、論理的でないことを自認しつつ、利休血脈だけでなく、松永久秀の子孫であると主張するのである。挙げ句の果ては、後水尾

天皇の御落胤説まで主張して、千家の権威を高めようとするのである。

さらに、最終局面には、千原弘臣によつて、もう一步踏み込んだ「願望」である「直系実子説」までが再登場してくるのである。

③歴史資料批判に問題があること。

結論ありきのプロパガンダ的論争であり、歴史資料批判もせずに、自己の都合のよい証拠をよせあつめ、強引な議論を展開したものである。初期の論者である井口海仙は、いわば筆は立つが茶人であり、鈴木半茶、杉本捷雄、磯野風船子は、もともと陶磁器の研究者であるので、多少やむをえない面があつたともいえるが、林屋辰三郎、村井康彦などの歴史学者までが、ダブルスタンダード（二重の基準）的な態度で、茶の湯研究の場では安易な主張をしたのは問題である。

もちろん、はつきりとした結論が出ない原因は、歴史資料自体にバイアスがかかっている可能性が大きいのであるが、そうした資料批判的な認識が希薄であつたのか、あるいは、意識的に軽視したのか、それもこの論争の特徴となつてゐる。

（2）「利休血脈論争」の時代背景

どちらの説も根拠は弱いにもかかわらず、錚々たる研究者が関わりながら、やや無理が目立つ議論が行われたのは、当時は、この問

題が非常に重要視される理由があったからと考えられる。

むろん問題は茶の伝統にあり血脈ではないが、血脈の連続・非連続が千家にとつての重大問題であることを否定する理由はない。⁽¹⁴⁾

と歴史学者である村井康彦ですら、千家の血脈の連続性がこの論争のテーマであることを隠そうとしないのは、時代がそれを求めたというべきであろう。そして、うやむやのままにおわつたのは、時代が推移した結果、初期の人々が熱心であった理由が失われ、議論の実益がなくなったことにあるのだろう。この両説の鋭い対立の背景には、おそらく、この時期に家元がおかれていた状況という問題があったと考える。

従来の通説的理解によれば、近世初期あるいはそれ以前から存在していた家元が、「完全相伝」という、相伝権までを弟子に譲渡してしまうシステムから、「不完全相伝」という、すべての相伝権を家元が独占して、教授権だけを弟子に与えるシステムに変化するのには近世中頃のことである。その結果、家元を頂点にして、階層的な中間教授層を組織したピラミッド型の「家元制度」が成立すると説明されている。⁽¹⁵⁾ こうした体制の整備を行った千家流の茶の湯は、江戸、京、大坂、名古屋をはじめ、各地の町人層に歓迎され、受け入

れられたのである。⁽¹⁵⁾ この時期に形成された「家元制度」が紆余曲折をへて現在に至っている。

しかし、その発展の歴史は、明治維新で大きく挫折することとなる。茶の湯自体が衰退期を迎え、家元も雌伏の時期を余儀なくされるのである。その一方で、明治二十年代から財閥・貴紳らの近代数寄者が活躍する、茶道具の収集や鑑賞を主眼とする茶の湯の興隆がみられた。

その後、徐々に家元を中心とする茶の湯も復興することとなる。これを象徴的に表現するならば「女性の進出と家元の復権」ということができる。⁽¹⁶⁾ これは茶の湯の受容層が男性中心から女性中心に変化すること、そして、茶の湯における指導者として家元が台頭すること、この二重の意味で茶の湯の担い手の交代を意味している。そして、昭和戦前期には、近代数寄者よりも家元の方が茶の湯の世界では実力をもつに至るのである。この時期の状況について、熊倉功夫は、つぎのようにのべている。

戦争による崩壊をまたずとも、茶道界は財界の数寄者の手を離れていた。もはや茶道界にとつての支持者は、財界ではなく大衆であり、大衆によって保護される茶の宗匠ではなく、ここには大衆を指導する宗匠の姿があった。⁽¹⁷⁾

そして、第二次世界大戦後の昭和二十年代には、家元を中心とする流儀の茶の湯は、今までにない、特殊な状況におかれることとなる。その状況とは、二つの相反する要素から成り立っていた。一つは、戦前の旧体制が崩壊することにより、昭和戦前期から進行していた状況が一気に表面化したのである。近世の封建領主に由来する大名華族も、近代に経済力を身につけた財閥の近代数寄者も社会的経済的地位を喪失した。家元は、みずからの力で茶の湯の世界を先導していかねばならないし、それが可能な唯一の存在となったのである。しかしながら、もう一つの状況として、家元も、旧体制批判、封建制批判の一環として、きびしい批判を受けたのである。⁽¹⁸⁾

このような状況下において、家元を中心とする流儀の茶の湯は、まず、封建制批判に対抗しつつ、新たな社会状況を奇貨として、自己を正統性の根拠として、今までにない広範な大衆層に立脚した現代家元システムを作り上げるのである。

ここに、家元にとって、もう一つの幸運があった。それは昭和三十、四十年代にかけての高度経済成長⁽¹⁹⁾である。熊倉功夫は、千利休三百五十年遠忌の昭和十五年（一九四〇）以降を、「家元の時代」と認識しつつ、

私は従来、茶の湯の近代を、衰退、数寄者、家元の三つの時代に区分して論じてきた。しかし、昭和十五年より今日まで、

すでに五十年を経過して、その内容も大きく変化してきているように感じるようになった。（略）昭和三十年代より四十年代、すなわち日本の高度経済成長期に茶の湯のあり方が変化したと考えてよいかと思えた。⁽²⁰⁾

とのべ、茶の湯の歴史において高度経済成長期の重要性を指摘している。⁽²¹⁾

（3）現代家元システムへの道程

このような時代背景を勘案すると、本稿で論じた「利休血脈論争」は、年代的には厳しい家元制度批判にさらされた昭和二十年代の状況に対抗して、家元の文化的地位を確立しようとする家元周辺の動きとして位置付けられるのではないかと考える。千利休の血脈上の子孫であるというのは、自己しかよるべきところがない家元自身にとって、もつとも有効な正統性の根拠であることはいまでもない。

戦前からの茶の湯愛好者にとって、千家の家元の権威は当然のことであつたが、高度経済成長期にあらたに茶の湯の世界に参入した多数の門弟に対し、あらためて家元とはいかなるものかを理解させる必要があつた。そのもつともわかりやすい説明が「利休血脈」であつたわけである。

この「利休血脈論争」に対して、表千家家元はとまどいを感じていたと指摘した。家元にとって、千家が茶の湯の家元であることは当然のことである。何代にもわたって当たり前であることを、なぜ論争までしてあらためて確認しなければならないのか、そういう思いがあったのではないかと考える。

この状況における対応を適切に認識していたのは、裏千家の方であろう。裏千家第十五代千宗室（鵬雲斎）は、茶の湯の家に生まれたことを、

私はいつもみんなにいうのです。（略）私は緑の血を持って
いるのだ、と。⁽¹³⁾

と表現する。その真意は、「母親の胎内からお茶を飲んでこの世に
出てきた」⁽¹⁴⁾などという皮相的なものではない。この発言は、千利休
以来の血脈に対する誇りに裏打ちされたものであり、これを聞く人
はだれでも「利休血脈」のことと、即座に理解するだろう。

昭和三十年（一九五五）一月、当時は千宗興若宗匠であった千宗
室（鵬雲斎）の結婚を伝える『淡交』昭和三十年三月号⁽¹⁵⁾は、巻頭に
「祖堂婚儀の意義」をかかげ、つぎのとおり血脈相承の意義を説明
している。

一子相伝と言われ、ことの奥儀に関することは、全て第三者
の介入を許さず、血から血へと、その純粹さを維持せしめて行
こうとします。これは秘事なるが故に一子に相伝せしめるので
はなく、むしろ真実の純粹さを保持せんが為に、むしろ第三者
の介入を許さず、一子に相伝することによつて、そこに血統的
な裏づけをなさしめたものと考へられます。

仏教各派の中にもこの血脈の相承を本来とする宗派の多く見
ますのも、又芸道に於てこれらの形式を見ますのも、この血統
的なものによつて、かへつて祖の精神の純粹な維持発展を祈念
したものに外ありません。

血すじが貴いと言うことは、その血すじなるが故に、又その
血すじなればこそ、純粹な精神の存続を乞い願う、人間一般の
心情の発露に他ありません。

このようにして、裏千家は、家元の正統性としての利休血脈のイ
メージを伝え広めることに努力してきたのである。これは家元側か
らだけの一方的な情報発信にとらえるべきではない。数多くの門弟
が家元に対して求めていたイメージを明確化したものとも考えられ
る。昭和三十年（一九五五）という早い時期で、このような確な
方向性を認識していたことが、裏千家のその後の発展に大きく寄与
したことは明らかであろう。

「利休血脈論争」は、一見、家元自身の権威をそこなう行為であるようにもみえるが、第二次世界大戦後という時代背景にあつて、家元の正統性に関する議論が過熱した現象であつた。この論争がきびしい対立状況を示した時期の中心をなす杉本捷雄の論文発表が昭和三十四年（一九五九）であり、その承認としての村井康彦『千利休―その生涯と茶湯の意味』の刊行が昭和四十六年（一九七二）であることを考えると、高度経済成長期における社会の変容を反映しているものと推測されてもよいだろう。家元の認識がどのようなものであれ、この一連のできごとは、高度経済成長期に出現する大衆層を基盤とする巨大な現代家元システムへ至るためには、どうしても通らざるをえない道程であつたのである。

注

* 引用文中の漢字は原則として通用のものにあらためた。ルビ・送り仮名など省略したものもある。

- (1) 本稿では、組織体としての家元や制度としての家元の意味で「家元システム」という表現を用いる。不完全相伝制に移行した後、家元のことを「家元制度」と限定的に用いる考え方があるので、一般的な「家元制度」という表現を避けることとした。
- (2) 千利休娘とされる「お亀」の名は、「亀」、「亀女」、「おかめ」などとも表記されるが、本稿では、引用文中では出典に従うこととし、それ以外の場合は、お亀で統一する。

- (3) 表千家は、特別展「三百五十年遠忌記念 元伯宗旦展―残された手紙にみる生涯と茶の湯―」表千家北山会館、平成十九年（二〇〇七）十月六日～十二月二十日開催。裏千家は、宗旦三百五十年忌記念 秋季特別展「千宗旦」茶道資料館、平成十九年（二〇〇七）十月七日～十二月十九日開催。

- (4) 特別展「三百五十年遠忌記念 元伯宗旦展―残された手紙にみる生涯と茶の湯―」図録、不審庵文庫編集、表千家北山会館発行、平成十九年（二〇〇七）、六一頁。

- (5) 宗旦三百五十年忌記念 秋季特別展「千宗旦」図録、茶道資料館編集発行、平成十九年（二〇〇七）、一三四頁。

- (6) 前掲、特別展「三百五十年遠忌記念 元伯宗旦展―残された手紙にみる生涯と茶の湯―」図録、六二頁。

- (7) 村井康彦『千利休追跡』角川書店、平成二年（一九九〇）、四一頁。

- (8) 大河内風船子『長次郎 楽代々』日本陶磁大系第十七巻、平凡社、平成二年（一九九〇）、八八頁。

- (9) 米原正義『天下一名人 千利休』淡交社、平成五年（一九九三）、三〇四頁。

- (10) 田中秀隆は、「昭和初年の茶道の特質は、アカデミズムの世界と茶道との交流に求められている」（『近代茶道の歴史社会学』思文閣出版、平成十九年（二〇〇七）、一〇頁）と指摘する。

- (11) 大岡山書店発行。まえがきにあたる例言で、高橋龍雄は「日本文化史の立場から見た茶道を略述する」とのべている。熊倉功夫はこの書を「明治以来はじめて完備した概説書」（『近代茶道史の研

究』日本放送出版協会、昭和五十五年（一九八〇）、二三頁）と評
価している。なお、同じ年、岡倉天心の英文著作 *The Book of*
Tea の翻訳『茶の本』が岩波文庫におさめられ、広く知識人にそ
の内容が知られることとなる。

(12) 創元社発行。内容は玉石混淆の感もあるが、この時期の茶の湯
研究の高まりを示すものである。

(13) 昭和十九年（一九四四）二月以降『茶道雑誌』と改題し、今日
に至っている。

(14) 檉廼舎「巻頭言『わび』の弁」「わび」創刊号、昭和十二年
（一九三七）、わび社、一頁。

(15) 『わび』創刊号の目次によると、巻頭言のあと、「佗数寄に就
て」（渡邊虹衣）、「祇園の忠盛燈籠」（川勝政太郎）、「普齋のでか
な」（西堀一三）と続くが、表千家に直接関係するものは、巻末の
方に「茶道講座（表千家流）」（吉田堯文）、「発刊を祝す」（表千家
千覚二郎）の二つだけである。なお、「千覚二郎」とは襲名前の
表千家第十三代千宗左（即中齋）である。

(16) 片山九郎右衛門「少庵の実父」『茶道月報』昭和十九年（一九
四四）六月号、茶道月報社、七〜九頁。

『四座役者目録』の記事につき、つぎのように紹介されている。

三郎―これが問題の人物である。

宮王三郎鑑氏

道三ノ弟ナリ。（略）三郎、一調鼓（略）良く打ツ。後、

手叶ハズシテ、三入ト云ヒテ三好殿「近作」（不詳）伽ヲ

スル。茶湯者ノ少庵ハ三入ノ子ナリ。三入ノ後家ノ千利休

へ行く。今ノ宗旦ハ本ハ三郎孫ナリ。竹田トモ名字ヲ云フ。
（竹田は金春の本姓）

これによれば、宮王大夫宗竹の三男、三郎鑑氏、後に三入とい
ふ小鼓打の女房が、三入死去の後、その子を連れ子して、千利
休のもとへ嫁したことになる。（九頁）

(17) 近世初期の大名木下延俊の日記に千少庵が登場するが、能楽の
小鼓方の観世道叱と一緒にことがたびたびあることも、宮王三入の
子であると考えると容易に理解できる（二木謙一・莊美知子校訂
『木下延俊慶長日記』新人物往来社、平成二年（一九九〇）、一〇二、
一〇三、一一九、一三九頁）。ちなみに『四座役者目録』は、観世
道叱の子観世元信が編纂したものである。

なお、二木謙一は、六月十三日の条に「少庵参られ候て、夜ノ初
夜時分まで仕られ候」とあることから、千少庵が「茶湯を仕つたと
解せられるので、やはり茶湯を行うことが多かったものと思われ
る」と推測している（二木謙一『慶長大名物語―日出藩主木下延俊
の一年―』角川書店、平成二年（一九九〇）、一四一頁）。しかし、
前掲『木下延俊慶長日記』の翻刻（二二六頁）でも、原文（二七五
頁）をみても、「仕られ」ではなく「咄され」である。千少庵が千
家第二代であるから、その先入観で誤読したものであろう。木下延
俊の日記には二十回登場し、ひじょうに親しい関係の「少庵」であ
るが、茶壺の記事（四月十四日の条）があるほかは、茶会に招いた、
または招かれたという記事はまったく見当たらず、かえって能楽と
の深い関係が感じられることを指摘しておく。

(18) 明治四十一年（一九〇八）に『今日庵月報』として創刊され、

大正十一年(一九二二)に『茶道月報』と改称する。

- (19) 井口海仙「道安と少庵(下)」『茶道月報』昭和二十九年(一九五四)二月号、一一頁。

(20) たとえば、井口海仙はこの時期に以下の発言をしている。「私は、宗旦が、道安の実子であるといいたいのである。」(「千宗旦略伝」『茶道月報』昭和三十一年(一九五六)十二月号、四頁)、「私は、利休の実子道安の子であると信じている。」(「元伯宗旦伝」『淡交増刊号—宗旦とその時代—』昭和三十三年(一九五七)十月、四〇頁)

(21) 千道安の記述中に「道安の実子ハ元伯宗旦也」とあり、さらに千少庵の記述中に、「宗旦ハ少庵の義子、実ハ道安の子也。則利休居士の嫡孫たるにより、家を継しむ」とある(「茶祖的伝」木芽文庫編『茶湯』六号、昭和四十八年(一九七三)、思文閣出版、五〇頁、五二頁。詳細は本文後述)。

(22) 「宗旦は少庵の子ではなく、道安の子で、少庵は之を義子としたとの異説もある。」吉田堯文「千家の伝統」『茶道全集』第九巻、創元社、昭和十年(一九三五)、一三八頁。

(23) 「宗旦は、実は少庵の子ではなく、道安の子であつたとされる事であります。」西堀一三『千利休』河原書店、昭和十五年(一九四〇)、一一四頁。

(24) 鈴木半茶「利休と宗音(三)」『茶道雑誌』昭和三十三年(一九五七)十月号、四四頁。

(25) 吉田堯文「元伯宗旦の一生」『茶道雑誌』昭和三十三年(一九五七)十一月号、五〇頁。

(26) 鈴木半茶「少庵伝小藁(その五)」『茶道雑誌』昭和三十三年(一九五八)九月号、五四〜五五頁。

(27) 鈴木半茶「少庵伝小藁(その六)」『茶道雑誌』昭和三十三年(一九五八)十月号、一一頁。

(28) 鈴木半茶は、『敝帚記補』を松尾流第六代の松尾宗二(宝暦二年(一七五二)没)の茶書であると説明している(「少庵伝小藁(その四)」『茶道雑誌』昭和三十三年(一九五八)八月号、五〇頁)。

『角川茶道大事典』普及版(角川書店、平成十四年(二〇〇二)、一二三頁)には、「敝帚記」の項目で記載があり、「松尾流茶法の伝書。松尾宗二著。写本六巻、付録一卷七冊。享保七年(一七二二)成立。茶会の式法、茶事の形式、棚の扱い、各種点前作法を図解している。松尾流茶法の根本資料といえる。今日庵文庫蔵」と筒井紘一は解説している。しかし、『敝帚記補』には、寛延三年(一七五〇)とされる「庚午冬」の記事があり、『敝帚記補』の成立は、松尾宗二(一六七七〜一七五二)の最晩年かと考えられる。

(29) 鈴木半茶は、このころ他に二つの『敝帚記補』の記事を紹介している。

一つは、表1に示した千少庵が木下長嘯子の子であるという説であり、鈴木半茶自身「事実少庵は天文十五年出生であるので長嘯より廿五年も前に生れているからである。考えるにこれは少庵の非凡の人為から、それにふさわしい偉い父親を配さないでは都合が悪いという、さかしらな作意をやった時代もあつたのであり、その証左がこの文献なのである」と、全面的に否定している(鈴木半茶「少庵伝小藁(その四)」『茶道雑誌』昭和三十三年(一九五八)八月号、

五〇頁。

もう一つは、千宗恩の出自に関して、「モト乳守ノ遊女ナリシヲ道三妻トス。道三没利休ニ嫁ストゾ（敝帚記補九卷、雑談一）」という説であり、鈴木半茶は、「これはまた珍説である」とのべている（鈴木半茶、前掲「少庵伝小藁（その五）」五三頁）。

ちなみに、千宗恩の出自は、昭和初期には関心が持たれた問題である。その諸説をあげると以下のとおりである。①北条美濃守氏規（二五四五〜一六〇〇）の娘・出典『茶祖的伝』、②宮尾道三の娘・出典『堺鑑』（続々群書類従）第八、国書刊行会、明治三十九年（一九〇六）、六五六頁）。なお、『茶祖的伝』では先妻のこととする。

③三好長慶（一五二二〜一五六四）の娘・出典不詳。吉田堯文『茶塵抄』河原書店、昭和十年（一九三五）、三一頁（三好長慶の女とも称されるが、実は堺の宮尾道三の女）。なお、これを先妻のこととする説は、井口海仙「道安と少庵」『茶道全集』第九卷、創元社、昭和十年（一九三五）、四九頁。竹内尉『千利休』創元社、昭和十四年（一九三九）、一六一頁。④平野道桂の姉・松山米太郎『註解茶道四祖伝書』秋豊園、昭和八年（一九三三）、四二頁。

(30) 『茶道雑誌』昭和三十四年（一九五九）十一月号、六〜一二頁。引用は七、八、一一、二二頁。

(31) 『茶道雑誌』昭和三十五年（一九六〇）十月号、八〜一三頁。

(32) 『茶道雑誌』昭和三十六年（一九六一）八月号、五四〜五九頁。

(33) 『茶道雑誌』昭和三十八年（一九六三）十一月号、八七〜九四頁。

(34) 杉本捷雄の仮説発表にさきだち、磯野風船子は、「利休像の筆

者は等伯」（『茶道雑誌』昭和三十四年（一九五九）八月号）において、当該表千家蔵伝長谷川等伯筆利休坐像について、つぎのとおりをべている。

何故にわたくしが、等伯筆に拘泥するかといえば、筆者不明の画像より、等伯と断定されることによって、依頼者の宗慶の地位が高まるからである。（二五五頁）

宗慶は、長谷川等伯に肖像画を描いて貰い、春屋に贄をして貰って、利休の回向をしたのであるから、単なる陶器の職人とは考えられない。当時としては、相当な人物だったのである。（二一九頁）

(35) 磯野風船子（明治三十五年（一九〇二）〜平成二年（一九九〇））は、理化学研究所所長、理研産業団（理研コンツェルン）の指導者である子爵大河内正敏の長男として生まれる。本名信威。昭和五年廃嫡。のちに大河内に復姓する。

(36) 『陶説』昭和三十五年（一九六〇）六月号、日本陶磁協会、五三〜五七頁。引用は五三、五七頁。

(37) 『茶道雑誌』昭和三十七年（一九六二）三月号、一五〜二〇頁。

(38) 『茶道雑誌』昭和三十九年（一九六四）一月号、三六〜四三頁。『茶道雑誌』昭和三十九年（一九六四）二月号、五一〜五五頁。

(39) たとえば、「井口氏の説によると、（略）これは何によられたのであろうか。御教示を賜りたい。（略）この書いてある文献を覚えて頂きたい。（略）これらのことが明確にされ、記事の確実性が実証されない限りは、総てはただ、蜃気楼的憶測になつてしまふ」（磯野風船子「少庵の父を文学的に考察する（二）」『茶道雑誌』昭

和三十九年（一九六四）二月号、五五頁）とたたみかけるように批判している。

(40) 林屋辰三郎「京の茶家―その成立と背景―」井口海仙ほか編『京の茶家』墨水書房、昭和四十四年（一九六九）、三二頁。

(41) 井口海仙「道安と少庵（下）」『茶道月報』昭和二十九年（一九五四）二月号、一一頁。

(42) 村井康彦「千利休―その生涯と茶湯の意味―」日本放送出版協会、昭和四十六年（一九七二）、一一八、一一九～一二〇頁。

(43) 千宗左（即中斎）編『元伯宗旦文書』茶と美舎、昭和四十六年（一九七二）。なお、千宗左（而妙斎）監修、千宗員編『新編元伯宗旦文書』（表千家不審菴文庫）が平成十九年（二〇〇七）に刊行されている。

(44) 元伯宗旦文書の内容に対して、本質的な議論はいまだ行われていない。子供の仕官に奔走したにもかかわらず、なぜ千宗旦は自身自身が仕官しなかったのか。子供の仕官に千宗旦はなぜこれほど苦労したのか、後世このような事実がまったく伝えられなかったのはなぜかなどの問題は、まったくといってよいほど考察の対象となっていない。

(45) 数江教一「宗旦の父親」前掲『元伯宗旦文書』解説九三頁。なお、明らかな誤植は訂正した。

(46) 井口海仙「道安と宗旦」『茶道雑誌』昭和四十六年（一九七二）九月号、二四頁。

(47) 中村昌生「宗旦の茶室補遺」『茶道雑誌』昭和四十六年（一九七二）九月号、三三頁。

(48) 林屋辰三郎「茶書の歴史」林屋辰三郎ほか編注『日本の茶書1』平凡社、昭和四十六年（一九七二）、四九～五〇頁。

(49) 磯野風船子「江岑について」『茶道雑誌』昭和四十六年（一九七二）十二月号、二四～二五頁。

(50) 熊倉功夫によれば、「ほとんど史料らしきものがなく、ただ寛文十二年（一六七二）八月二十四日に没したことは明らかであるが、享年は不明となっている。（略）また東福門院の侍女という伝承もあるが、史料的に証明するものはない。」（熊倉功夫「真巖宗見文書について」前掲『新編元伯宗旦文書』五一～五二頁）

(51) 磯野風船子「茶の湯同好会七周年記念茶会―三千家誕生の由来―」『茶道雑誌』昭和五十二年（一九七七）二月号、八九頁。磯野風船子「三千家成立の時期」『茶道雑誌』昭和五十三年（一九七八）二月号、七三頁。磯野風船子「少庵、宗拙、一翁」『茶道雑誌』昭和五十三年（一九七八）四月号、九二頁。

(52) 磯野風船子「三千家誕生の由来補訂」『茶道雑誌』昭和五十二年（一九七七）四月号、三七頁。

(53) 事実、磯野風船子はそれまでの研究成果を否定して、千少庵が松永久秀の子であることを強硬に主張しつづけ、たとえば、つぎのとおり独自の見解をのべている。

少庵は、利休の娘お亀と結婚した天正五年まで、松永久秀の子として、武士道と武士の茶の湯の指導を受けた人である。天正十五年ごろまでの十年間で、利休の侘び茶が理解出来る筈がない。利休の町人思想は、武士思想と完全に相反するものである。少庵を利休の後継者にしたのは、徳川家康と蒲生氏郷であ

つて、利休ではない、家康と氏郷が少庵を推薦したのは、松永久秀の子であつて、武士の支配と武士の茶の湯に協力してくれる可能性があつたからである。(大河内風船子「再三待庵について」(一)『茶道雜誌』昭和六十一年(一九八六)十月号、七五頁)

これでは、千利休以来のわび茶を継承してきたという千家の自己認識と矛盾する。

(54) 資料の発表は、桑田忠親『千利休』青磁社、昭和十七年(一九四二)、一六五頁。その経緯は、桑田忠親『千利休研究』東京堂出版、昭和五十一年(一九七六)、二六七頁に詳しい。

(55) 村井康彦「少庵と道安(その一)」『茶道雜誌』昭和五十二年(一九七七)十月号、一九頁。

(56) 村井康彦、同右論文、一八頁。

(57) 村井康彦、「少庵と道安(その三)」『茶道雜誌』昭和五十二年(一九七七)十二月号、二二頁。

(58) 「『一黙稿』には春屋和尚が宗旦の詩に和した「和旦少年試春人韵末」が文禄三年四月とあり、この時期までは大徳寺にあつたと考えるのが一般的な理解となっている。」村井康彦「少庵と道安(その四)」『茶道雜誌』昭和五十三年(一九七八)一月号、九四頁。

(59) 村井康彦、同右論文、九五頁。なお、千宗守の生年の根拠は「延宝三年十二月十九日没、行年八十三歳から逆算」としている。

(60) 村井康彦、同右論文、九五頁。

(61) 筒井紘一「宗拙作『打くもり』茶杓と三宅亡羊画像―千家再興

遺聞―」『淡交』昭和五十一年(一九七六)十二月号、一七三頁。

(62) 「慧光寺の過去帳によると、一翁の生年はこれまでの説を十一年繰り上げて慶長十年(一六〇五)となり、宗旦が二十八歳の時の子となります。」大江崇之「智照山墓所石碑配当之図と智照山慧光寺過去帳」『起風』平成十五年(二〇〇三)秋季号、官休庵、八〇頁。

(63) 小松茂美『利休の死』中央公論社、昭和六十三年(一九八八)、二七九頁。

(64) ただし、小松茂美は、お亀について、「『お亀といふは、居士(利休)が娘にして、少庵が妹なり』という。となると、この記載を信ずるかぎりにおいて、その母は宗恩。おそらくは、宗恩が利休の家に再嫁する以前に、利休との間に出産していたのではなからうか」(小松茂美、同右書、二七七頁)とのべている。となると、お亀と千少庵とは異父同母となるのであろうか。

(65) 前掲、米原正義「天下一名人 千利休」巻末資料。

(66) 矢部誠一郎「利休の家族」米原正義編『千利休のすべて』新人物往来社、平成七年(一九九五)、二七頁。

(67) 清瀬ふさ子「千少庵筆『云置き』のこと」『茶道雜誌』昭和五十三年(一九七八)二月号、六六頁。

(68) 清瀬ふさ子、同右論文、六七頁。

(69) 芳賀幸四郎『わび茶の研究』淡交社、昭和五十三年(一九七八)、一〇二―一〇三頁。

(70) 「そもそも少庵に嫁したという利休の娘に関する史料は存在しない。」中村修也「千少庵論」熊倉功夫編『茶人と茶の湯の研究』、

思文閣出版、平成十五年（二〇〇三）、六三頁。

- (71) 「宗旦は、少庵と妻のおちようとの間に生まれた。少庵は宗恩と能役者宮主三郎三入との間に生まれ、利休の養子となった人物であるが、おちようについては全く不明である。(略) これまでおちようという人は利休の娘の亀であるとされ、少庵は養子であったが利休の娘と結婚したという説もあるが、亀は万代屋宗安の妻であることが『利休由緒書』に明記されており、その説の可能性が低いことがわかった。」熊倉功夫「千宗旦の生涯 第一回 利休と宗旦」『茶湯』三七五号、茶の湯同好会、平成十七年（二〇〇五）、一頁。
- (72) 千原弘臣『利休の年譜』淡交社、昭和五十七年（一九八二）、三三六頁。

- (73) 千原弘臣は、「何故か江岑と宗偏のこの記述は見逃され、お亀は少庵の妻と誤られている。お亀は宗安没後、万代屋の後家として千家一族に知られていた」（千原弘臣『元伯宗旦』淡交社、平成元年（一九八九）、二四頁）とものべている。

- (74) 千原弘臣、前掲『利休の年譜』三六六、三四四、三三三頁、三九〇頁。

- (75) 千原弘臣は、「宗旦が少庵を利休のせがれと書いた注目すべき書状」をもって「宗旦の父が少庵であることを示すのみならず、利休・少庵・宗旦・江岑の茶の系譜をも表わす」と主張するが、飛躍が過ぎるといわざるをえない（引用は、千原弘臣、前掲『元伯宗旦』一三三頁）。

- (76) 表千家本の翻刻は、以下に掲載されている。数江教一「千利休由緒書について」千宗左（即中齋）編『表千家』角川書店、昭和四

十年（一九六五）、六三〜七〇頁。『利休大事典』淡交社、平成元年（一九八九）、六五二〜六五九頁。なお、杉本捷雄は、高木文編著『茶聖利休居士記録』昭和十五年（一九四〇）所収の養翠亭藏本と表千家本とを校合翻刻している（杉本捷雄『千利休とその周辺』淡交社、昭和四十五年（一九七〇）三二一〜三三二頁）。

- (77) 内閣文庫本の翻刻は、熊倉功夫・氏家幹人「千利休伝記」『茶道聚錦』第三卷、小学館、昭和五十八年（一九八三）、二九八〜三〇四頁。

- (78) 数江教一、前掲「千利休由緒書について」六九頁。なお、当該部分は内閣文庫本にはない（熊倉功夫・氏家幹人、前掲「千利休伝記」三〇三〜三〇四頁）。

- (79) 前掲『利休大事典』六六二頁。

- (80) 注28においてのべたとおり。詳細は定かではない。杉本捷雄の引用文の内容から判断すれば、『敬帚記補』は『敬帚記』成立後に著され、性格も異なる書物のように思える。

- (81) 杉本捷雄、前掲『千利休とその周辺』一三六頁。

- (82) 鈴木半茶、前掲「少庵伝小藁（その五）」五五頁。

- (83) 杉本捷雄、前掲「慶長八年春屋宗園賛利休坐像について」八頁。

- (84) 文化元年（一八〇四）成立。さらにその後の書き込みがある。高木文編著『茶聖利休居士記録』昭和十五年（一九四〇）に写真版が収録されている。それを、杉本捷雄が前掲『千利休とその周辺』三〇三〜三二二頁に翻刻、掲載している。

- (85) 鈴木半茶、前掲「少庵伝小藁（その五）」五五頁。

- (86) 杉本捷雄、前掲「慶長八年春屋宗園賛利休坐像について」八

頁。

- (87) 杉本捷雄、前掲『千利休とその周辺』一三六頁。
- (88) 村井康彦、前掲「少庵と道安」(その四) 九七頁。
- (89) 引用は、『言海』昭和六年(一九三二)、六二八版を復刻した『言海』筑摩書房、平成十六年(二〇〇四)、二二九頁による。
- (90) 土井忠生ほか編訳『邦訳 日葡辞書』岩波書店、昭和五十五年(一九八〇)、三三三頁。
- (91) 中村修也、前掲「千少庵論」六四頁。
- (92) 吉田堯文「おちやう宛の文」『わび』昭和十五年(一九四〇)七月号、口絵および一三〜一四頁。引用は、一三、一四頁。
- (93) 鈴木半茶、前掲「少庵伝小藁(その五)」五六頁。
- (94) 杉本捷雄「文禄、慶長利休像余談」『茶道雑誌』昭和三十六年(一九六一)八月号、五六頁。
- (95) 杉本捷雄「少庵内室のことども―亀女礼讃―」『茶道雑誌』昭和三十八年(一九六三)十一月号、八九〜九〇頁。なお、つぎの二つの引用は、九〇頁。
- (96) 杉本捷雄、前掲『千利休とその周辺』一三八頁。つぎの引用は、一三八〜一三九頁。
- (97) 「おちやう」を「お蝶」とのべた杉本捷雄が「お長」に見解を変更したことについて、角田文衛『日本の女性名』国書刊行会、平成十八年(二〇〇六)によると、桃山時代から江戸時代前期に「(お)ちやう」(二四〇、二六二、二七九、二八三、二九〇頁)あるいは「長」(二八一、二九〇頁)という名前の実例は、いくつかみられるが、「てふ」あるいは「蝶」という名前の実例は見当たらない。

ない。結局、杉本捷雄が「女性の俗字として考えられるもつとも穏当な字は、やはり『お蝶』を除いては考えられまい」と断定的のべたことは、何ら根拠もない誤りというべきである。

(98) 『幼名』であるという説明について、村井康彦も否定はしないが、これに対して、近世史研究からはつぎのような指摘がある。

男性は成人すると幼名から成人名に改め、当主になると家名を襲名することが多いのに対し、女性は、嫁ぎ先で同名の女性がいる場合などを除いて、出生時につけられた名前を大人になつてからも変えないのが通例である。(大藤修「小経営・家・共同体」『日本史講座第六巻 近世社会論』東京大学出版会、平成十七年(二〇〇五)、二〇頁)

身分制が厳格となつた江戸時代と、安土桃山時代とは、違いはあるかもしれないが、一つの判断材料にはなるだろう。

(99) 昭和四十五年(一九七〇)の杉本捷雄、前掲『千利休とその周辺』には、「少庵内室のことども―亀女礼讃―」として、『茶道雑誌』昭和三十八年(一九六三)十一月号に発表した論文と同じ表題の論文が収録されている(二三五〜一四五頁)。内容は、おおむね表現の修正程度であるが、「おちやう」と「お亀」との名前の違いに関する部分(二三八〜一三九頁)については、全面的に書きあらためられている。

(100) 小松茂美『利休の手紙』小学館、昭和六十年(一九八五)、三四五頁。

(101) 村井康彦、前掲「少庵と道安」(その四) 九七頁。

(102) この問題に一応の検討をくわえたのは、山田無庵『キリシタン

千利休 賜死事件の謎を解く』(河出書房新社、平成七年(一九九五))である。長くなるが当該部分を引用する。

「お亀」と「おちよう」の二つの呼び名についてすこし一般的なことを述べておこう。角田文衛『日本の女性名(中)』によれば、室町時代の公家・武士の社会では男子は五、六歳ころから二十歳くらいに間に元服の式を行い、幼名ないし通称を改めて諱(名乗)をつけるのが慣例であったという。女性については元服に対する裳着というものがあつたが、必ずしも諱は与えられなかったという。しかし、裳着の前後、または結婚の前あるいは宮仕えの際に、諱、すなわち実名が定められた、という(七七頁)。桃山時代にも武將の娘の名前が変えられることは角田『日本の女性名』に実例があげられており普通のことであつたと思われる。利休の場合、武士ではないので、女子の場合に幼児名と実名をもつことが一般的なものかどうか判断できないが、そのようなことがあつたとしてもそれほど不自然ではないように思う。(七〇～七一頁)

この引用はいかにも不適切である。引用文の最後の「すなわち実名が定められた」につづく角田文衛のつぎの文章を紹介すれば、その結論は逆であることが明らかとなる。

ところが、南北朝時代から乱世につづき、公家社会が衰微すると、女子の裳着は行われなくなり、実名も与えられなくなつた。したがつて叙位されたり、女房として参仕する一握りの婦人を除けば、女性は童名や愛称をそのまま持ちつづけ、結婚してもそれを変更しないようになった。(角田文衛、前掲書、二

〇五頁)

そもそも、この記述は、室町時代の「貴族女性の通常名」の一部であり、ここでいう実名とは、「伝統的かつ古典的な×子型の女性名」(角田文衛、前掲書、二〇五頁)のことである。「お亀」とか「おちやう」とかの類ではない。山田無庵は、「桃山時代にも武將の娘の名前が変えられることは角田『日本の女性名』に実例があげられており普通のことであつたと思われる」とのべるが、叙位を受けるなどのきわめて特殊な事例である(角田文衛、前掲書、二二七頁)。さらに、山田無庵は、「利休の場合、(略)判断できない」とのべつとも、何ら根拠もなく「それほど不自然ではない」と結論付けている。

もう一点指摘しておく。山田無庵は、前述の引用文のあとにつづきのようにのべている。

角田『日本の女性名』の記述から判断すると、「おかめゆよ」とこの「おかめ」が醜女を意味する普通名詞として使用されるのは江戸時代になつてからのようであるが、あるいは、利休の時代にもそのような意味合いがあり、そんなに美人ではなかつた「おちよう」をお亀と利休が愛称で呼んでいたのかもしれない。

しかし、この引用も曲解に満ちた無責任なものである。角田文衛ののべているのは、つぎのような内容である。

「おかめ」という名の女性の存在は、それがまだ醜女を意味する普通名詞とはなつていなかったことを指証している。かめ(龜)という名は、この時代には最もありふれた女性名であつ

- て、家康の側室の志水おかめ、家康の娘の龜姫とか(略)などは、容易に念頭にうかぶ名である。(角田文衛、前掲書、二四五～二四六頁)
- (103) 小松重男『旗本の経済学』(新潮社、平成三年(一九九二))に女子改名の事例が紹介されている。主人公(川村修富)の妻も改名している(二六六頁)が、長女は二回改名している(九九頁、一〇五頁)。
- (104) 松山吟松庵校註・熊倉功夫補訂『茶道四祖伝書』思文閣出版、昭和四十九年(一九七四)、三四三頁。
- (105) 松山吟松庵・熊倉功夫、前掲『茶道四祖伝書』六〇頁。
- (106) 松山吟松庵・熊倉功夫、前掲『茶道四祖伝書』二二頁。
- (107) 中村修也、前掲『千少庵論』六二～六三頁。
- (108) 鈴木半茶、前掲『少庵伝小藁(その五)』五六頁。
- (109) 杉本捷雄、前掲『少庵内室のことども―亀女礼讃―』九三頁。
- (110) 村井康彦、前掲『少庵と道安(その四)』九五頁。
- (111) 山田無庵、前掲書第三章参照。
- (112) 松山吟松庵・熊倉功夫、前掲『茶道四祖伝書』。
- (113) 数江教一、前掲『千利休由緒書』六四頁参照。杉本捷雄、前掲『千利休とその周辺』三二二～三二二頁。それに対して、否定的な考え方は、前掲『利休大事典』六五九頁。
- (114) 熊倉功夫・氏家幹人、前掲『千利休伝記』二九八～三〇四頁。
- (115) 数江教一、前掲『千利休由緒書について』六三～七〇頁。杉本捷雄、前掲『千利休とその周辺』三二一～三三二頁。前掲『利休大事典』六五二～六五九頁。
- (116) 熊倉功夫・氏家幹人、前掲『千利休伝記』二九八頁。
- (117) 当該資料中に「逢原(源)齋口上三而」と「逢原齋口上ニテ」の二カ所がある。本文前述は前者の方であるが、ここでは後者の方をさす。
- (118) 『茶道雑誌』に四回連載された千芳紀「江岑宗左と随流斎―新史料の紹介と検討―」(一)～(四)にその一部が紹介されている。掲載場所は以下のとおり。第一回同誌平成五年(一九九三)十一月号二二～三〇頁、第二回同誌同年十二月号二二～二九頁、第三回同誌平成六年一月号三二～三七頁、第四回同誌同年二月号二二～二九頁。成立の経緯は、第一回の二九頁に紹介がある。
- (119) 『茶道古典全集』第十巻、淡交新社、昭和三十六年(一九六一)、一〇五～一三〇頁。成立は一三〇頁に紹介がある。
- (120) 前掲『茶祖的伝』『茶湯』六号、三七～五九頁。
- (121) 前掲『茶祖的伝』『茶湯』六号、三九頁。解題は筒井紘一。
- (122) 注84においてのべたとおり。成立の経緯は、杉本捷雄、前掲『千利休とその周辺』三〇四頁。
- (123) 松山吟松庵・熊倉功夫、前掲『茶道四祖伝書』二二頁。
- (124) 北条氏規は天文十四年(一五四五)に生まれ、慶長五年(一六〇〇)に死去している。その娘が松永久秀(天正五年(一五七七)没)に嫁すのは、年齢的に無理であろう。また、その娘が千少庵(天文十五年(一五四六)生)を産むことなどありえない。
- (125) 前掲『茶祖的伝』『茶湯』六号、五二頁。また、五〇頁には「道安の実子八元伯宗旦也」とある。
- (126) 数江教一、前掲『千利休由緒書について』六七、六八頁。杉本

捷雄、前掲『千利休とその周辺』三二五、三二七頁。前掲『利休大事典』六五五、六五六頁。熊倉功夫・氏家幹人、前掲『千利休伝記』三〇一、三〇三頁。

(127) 杉本捷雄、前掲『千利休とその周辺』三〇六頁。

(128) 本文で紹介した以外に、熊倉功夫「若き日の千利休『千利休由緒書』」『茶道雑誌』平成十九年（二〇〇七）二月号には、つぎのような指摘がある。

これが千家で公表した由緒です。（略）ただし、この時代は大名から庶民まで、家の由緒とか系図とかをこしらえるのが大流行したのですから、由緒書に書かれていることを鵜呑みにするわけにはいきません。一つの伝承として読むべきでしょう。（五六頁）

(129) 芳賀幸四郎『千利休』吉川弘文館、昭和三十八年（一九六三）初版、昭和六十一年（一九八六）新装版、二六五頁。

(130) 芳賀幸四郎、同右書、二七一頁。

(131) 西山松之助「家元の研究」『西山松之助著作集』第一巻、吉川弘文館、昭和五十七年（一九八二）、三四五頁。

(132) 西山松之助は、茶の湯におけるこの現象を「寛文・延宝から元禄にいたる十七世紀末」（西山、同右書、三四五頁）の時期の問題として論じている。であるならば、承応二年（一六五三）の『千利休由緒書』は年代的に先行するし、その内容も萌芽的な印象がある。

(133) 村井康彦、前掲『千利休―その生涯と茶湯の意味』五一〜五二頁。

(134) 神津朝夫『千利休の「わび」とはなにか』角川学芸出版、平成

十七年（二〇〇五）、六三頁。

(135) 熊倉功夫は、これについて、宮王三入のおかげで難をのがれた松永久秀が、宮王三入の後家を養女として、千利休に嫁がせたという解釈を試みている（熊倉功夫「千少庵伝断章」『禅文化研究所紀要』第二十六号、禅文化研究所、平成十四年（二〇〇二）、二二五頁）。筆者は、北条氏規の女説などを考えると、千家になんらかの關係（この場合は資料に名前があっただけである）があった著名人の名前が、弟子などの周辺の人々によってもはやされて尾鱈がついてしまったという単純なものではないかと推測する。

(136) 表千家の弟子である稲垣休叟が著した『茶祖的伝』に北条美濃守氏規の女とか、道安実子説とか、表5の上でも格段に「一線を越える」内容であるのは、弟子たちが千家に対して「かくあれかし」と念願したことが直截に表現されているためと理解できる。

(137) 千宗左（即中齋）「少庵三百五十年忌に語る」『茶道雑誌』昭和三十八年（一九六三）十一月号、二八頁。

(138) 千宗左（即中齋）、同右論文、三二頁。

(139) その後、表千家第十四代千宗左（而妙齋）は、少々不思議な発言をしている。著書の『茶の湯随想』（主婦の友社、平成十三年（二〇〇一）、二二七頁）において、

利休の辞世とは別に、妻宗恩あての一首として、

利休めはとかくみようか（冥加）のものぞかし

かんせうしやう（音丞相）になるとおもへは

の狂歌が残されています。（傍線筆者）

と紹介している。「利休血脈論争」のなかでは、この狂歌は、千利

休娘かつ千少庵妻であるお亀宛のものとされ、「利休娘実子説」のもっとも重要な根拠とされたものである。それに対して、「妻宗恩あて」という解釈を示すことは、「お亀」＝「千利休娘」＝「千少庵妻」の構図をくずすものであり、「お亀」の存在自体の否定に至ることとなる。

(140) 千宗左（即中斎）、前掲、二七頁。

(141) 杉本捷雄、前掲「文禄、慶長利休像余談」五四頁。

(142) 二つの引用は、磯野風船子「少庵の父を文学的に考察する

(一)『茶道雑誌』昭和三十九年（一九六四）一月号、三六、三七頁。

(143) 村井康彦、前掲「少庵と道安（その四）」九八頁。

(144) 西山松之助、前掲「家元の研究」二二頁ほか。

(145) この経緯については、西山松之助、前掲「家元の研究」三五六

～三六四頁参照。

(146) 谷晃『わかりやすい茶の湯の文化』（淡交社、平成十七年（二

〇〇五）第三章茶の湯の歴史において、近代数寄者の活躍の時代のつぎの時代区分は「9 女性の進出と家元の復権」として論じられている。

(147) 熊倉功夫『近代茶道史の研究』日本放送出版協会、昭和五十五年（一九八〇）、三二五頁。

(148) 第二次世界大戦直後に封建制批判の観点から、家元に対する学問的研究がいくつも行われた。主な論者として、川島武宣（「家元制度」思想の科学研究会編『芽』第四号、建民社、昭和二十八年（一九五三））、林屋辰三郎（「家元制度の確立」同『芽』第四号）らあげられる。家元に関する本格的な研究は、このころにはじまる

と考えられる。

(149) 昭和三十年（一九五五）の、有史以来の好景気という意味の「神武景気」にはじまり、日本経済は高度成長状況を継続した。経済成長率（GDP伸び率）は実質7〜8%におよび、「奇跡の復興」と呼ばれ、世界経済のなかでも際立った存在だった。この状況は、昭和四十八年（一九七三）のオイルショックで終焉をむかえた。

(150) 熊倉功夫『日本茶道全史の構想』木芽文庫編『茶湯』二十三号、思文閣出版、平成六年（一九九四）、一一頁。

(151) 経済史家である戸上一は、人々の意識の問題を考えると、この高度経済成長による日本社会の変容を重視して、つぎのように述べている。

事態を一変させたのは、日本経済の高度経済成長とテレヴィジョンの普及である。高度経済成長によって一億総中流化がすすみ、小金を蓄えた大衆が、何らかのステイタス・シンボルをもとめて蠢動しはじめる。そうした大衆の文化的欲求を巧みに受けとめた芸能が茶道であった。宗匠たちは、個の面貌をもたぬテレヴィジョンと大衆向け出版物を、従属を必要とせぬ新たな庇護者として、自立と繁栄への途を歩むことになる。危険で、気紛れな権力者は、疾く姿を消し、茶の湯者・宗匠が文字通り茶室の亭主におさまったのである。それは、歴史上、まことに希有な現象であった。（戸上一『千利休 ヒト・モノ・カネ』刀水書房、平成十年（一九九八）、一〇六〜一〇七頁）

(152) 千宗室（鵬雲斎）『茶の心』毎日新聞社、昭和四十六年（一九七二）、七頁。

(153) 前注の引用文の省略部分。

(154) 『淡交』昭和三十年（一九五五）三月号、淡交社、巻頭折込の裏面。

近世案内記における観光モデルコースの登場

——貝原益軒著『京城勝覧』から見えるもの

金 廷 恩

はじめに

近世は、街道の整備と庶民生活の経済的向上にともない、単純な移動ではない、楽しむ旅が大衆化した時代であった⁽¹⁾。武士は公務の合間に名所に出かけ⁽²⁾、農民は講を作って農閑期に寺社参詣に繰り出した⁽³⁾。町人も「心の儘に物見遊山に出」かけるのが遊楽であった⁽⁴⁾。旅の大衆化に関する具体例としてよく挙げられるのは、伊勢へのお蔭参りである。宝永二年（一七〇五）・明和八年（一七七二）・文政十三年（一八三〇）には、大規模なお蔭参りが発生し、三百万〜五百万人もの老若男女が伊勢を訪れたという⁽⁵⁾。信仰の旅か、遊楽の旅か、問題にされることがあるが、少なくとも自発的な行動であったことは確かであり、その双方があいまって、独特の旅文化が形成されていったと言えるだろう。

一方、旅人が訪れる名所旧跡側も、この動きに積極的に参画していた。京都の寺社では、近世初期から遠忌・開帳を盛んに催して客の誘致につとめており⁽⁶⁾、恐山菩提寺でも同様の理由で「賽の河原」や「血の池」という見所を新たに作っている⁽⁷⁾。また、京都の東寺では、賽銭の分配に関する紛争が、富士山の麓では、参道や「定宿」に無き導者⁽⁸⁾の奪い合いが起きているなど⁽⁹⁾、旅人の来訪による経済効果は、無視できない水準にまで達していた。

以上のような時代背景の中で、本稿で取り上げるモデルコースを取めた案内記が登場した⁽¹⁰⁾。それは、定められた基点から出発して、道なりの名所を順覧し、基点に戻るといったコースが複数収録されたもので、「第一日」「第二日」のように日割になっている場合と、「東北の方」「西南の方」などと地区・方角別に組まれる場合があった。コースを軸に、立項された名所旧跡への行き方と距離、その名

所に關する簡単な説明が付される。大きさも分量も、コンパクトにまとめられた小型案内記が一般的で、「これをたづさへて、其所にゆき、其名を尋ね見」¹¹⁾られるように作られた実用書であつた。

それまでの案内記は、名所旧跡の歴史・沿革・宝物などの情報に重点を置いていたが、モデルコース収録の本は、その名所の位置やそこへの行き方、つまりアクセスに力を入れたものになる。増え行く旅人の中には、費用などの問題から、案内人を雇わずに名所をめぐりたい人もいたであろうし、逆に、名所には参道が整備され、幕藩体制下の治安の向上で旅の安全が保障されるなど、そのための環境も整えられつつあつた。名所へのアクセスは、広い需要のある情報となつていたのである。ただ、当時は徒歩旅行が基本であつたため、いちいち名所ごとにアクセスを示すのは容易ではない。そこで、コースを設定して、道なりの名所から次の名所へ、その行き方と距離を記す方法が流行し、一般的になつた。

「京」「大和」など、ある範囲の地域に限定し、その名所ごとの解説とアクセス、そして、主要名所をめぐるモデルコースを掲載するという形態は、今で言う観光ガイドブックとほとんど同じである。

特にモデルコースを提示する点は、現在のワンデープランや周遊モデルコースに直結するものであり、わかりやすい観光案内の原型と言えよう。後述するが、なかには目録や凡例からその趣向を前面に打ち出しているものもあつて、観光文化の確かな普及を示してくれ

ている。

以上のように、モデルコース案内記は、注目されるべきジャンルであるにもかかわらず、これまでの研究では、名所記や道中記を体系づけていく中で、多様化の一環として捉えられるにとどまつており、書名すら言及されないのが現状である。¹²⁾それは、小型であるが故に、内容が簡潔すぎ、文学性に欠け、あるいは地理学的史料にも適さないという点に起因しよう。運よく叢書や集成に組み込まれたものに関しては、その「解説」が一番詳しい参考文献になつてしまつている場合が多い。重版や改刻、改題本が横行しているためか、書誌学的整理も進んでいない。

モデルコース仕立てになつていくという趣向についても、山近博義氏の研究に取り上げられているのがほぼ唯一の言及である。¹³⁾特に「「京都もの」小型案内記にみられる実用性」と題された論稿は、扱う案内記が本稿と重なる部分があり、筆者も多くの示唆を受けた。¹⁴⁾

一部「京都もの」における実用的記述や名所の配列方法を分析した上で、概ね時代が下るにつれて、より実用的に整理されていくことが検証されている。

ただ、氏の論稿は、おおまかな流れを示されたものであり、案内記間の影響関係については言及がない。同じ京都を対象地域とし、モデルコースの設定という同じ趣向を採つている案内記間において、後続のものが先行のものを参照していないはずはなく、それについ

での考察が必要である。また、実用性を検証するにあたって、本文の実用的記述の用例や構成だけでは不十分であり、読者による実際の使用例が求められよう。

本稿は、以上のような問題意識に基づき、モデルコースを収める案内記がどのように成立し、発展・継承されていったのか、貝原益軒著『京城勝覧』を中心に、明らかにする試みである。そのための手順として、まず、このジャンルの嚆矢となる作品が『京城勝覧』であることを示し、次いで、後続案内記も含めて概要を示したい。その上で、益軒の日記や蔵書目録等を参考にして『京城勝覧』の成立過程を分析し、『京城勝覧』をはじめとする先行案内記が後続の本に利用されていく模様を、両者の本文を比較対照することによって具体的に検証していこうと思う。そして、最後には、『京城勝覧』が実際にどのように使用されたのか、浅加久敬の紀行文『都の手ふり』から用例を挙げて検討し、モデルコース案内記の意義について考えてみたい。

一、日割・地区別モデルコース案内記の出現

太宰春台が「地理を知るは、天下を治る本也¹⁵⁾」と地誌・地図の政治的必要性を強調するように、各藩における所領把握のための地誌編纂活動は、寛文年間(二六六一〜一六七三)から盛んに行われ始めた¹⁶⁾。その流れを受けて、延宝年間(二六七三〜一六八一)頃から、

知識人による民撰地誌も続々と刊行される。林宗甫著『大和名所記』(二十卷十五冊、延宝九年刊)や黒川道祐著『雍州府志』(十卷十冊、貞享元年(二六八四)刊)などがその代表とも言えるが、矢守一彦氏の指摘するように、このような「大部の総合的地誌書が編まれる」一方で、「多様化する需要に即応して機能分化をみせ」、「要約簡便化」された小型案内記が生まれた¹⁷⁾。旅文化の盛況とあいまって、右のような総合的地誌編纂の風潮が、地誌の形態における多様化の基盤を為したことにまず注目したい。基盤ができていてこそ、応用が可能であり、モデルコースを収めた案内記も、こうした基盤を背景に成立したと考えられる。

さて、(表1)は、管見の限りで、モデルコースが収録されている案内記を初刊年の早い順に並べたものである。前述したように、モデルコース案内記には、一日で巡るコースを数日分収載するものと、地区・方角別に複数のコースが組まれているものがあり、両者とも各コースは、定められた基点から出発し、そこに戻るように編集されている。コースは、動線が短くなるように組まれており、一日コースは当然地区別コースにもなり得る。しかし、その反対は必ずしもそうとは限らないので、本稿では便宜上、前者を「日割コース」、後者を「地区別コース」と呼ぶこととする。尚、③『名所車』と⑦『大和廻り道の枝折』は、他の本とちがってただ右回りに順路を載せるが、基点と区切りがない点を除けば、同じ上方のモデ

ルコースを載せることに変わりはないので、他の本との影響関係を考察するために対象に含めている。⁽¹⁸⁾

(一) 『京城勝覧』初刊年をめぐって

① 『京城勝覧』は、現存する最古の刊本が享保六年（二七二二）版であるため、『名所車』の後に位置づけられることが多い。⁽¹⁹⁾しかし、本稿では、表1からもわかるように、初刊年を序の年記から採っている。もちろん、単にそれが②『京内まいり』よりも早いという理由で『京城勝覧』を最初に置いた訳ではない。モデルコース案内記の推移及び影響関係を確認するには、まず、この順序にした理由を示す必要がある。煩雑になるが、概要に入る前に、ここで『京城勝覧』の初刊年に関する考察を加えたいと思う。

『京城勝覧』は、福岡藩儒、貝原益軒（二六三〇～一七一四）の著である。『大和俗訓』などの訓ものや『大和本草』の著者として有名だが、紀行文も数多く残しており、『和州巡覧記』『木曾路之記』などが刊行された。藩命を受けて『筑前国続風土記』（三十巻、元禄十六年（一七〇三）成立）を編纂するなど、地理にも造詣が深かったと言える。

現存する『京城勝覧』最古の刊本が享保六年版であることは前に述べた通りであるが、表1の備考において享保三年版に「」を付したのは、天明四年（二七八四）の改刻本の刊記に「享保三戊戌年

春元版」とあるのに拠って、現物の所在を確認できていないからである。⁽²⁰⁾しかし、版元である柳枝軒小川多左衛門（本姓茨城）の享保二年の蔵版目録には、『京城勝覧』が既に載せられており、享保二年以前に刊行されていたことは間違いない。つまり、享保三年版が初刊本でないことは確かなのである。

次に手がかりとなるのは、版元の柳枝軒宛、益軒書簡の「京廻り之書三冊、調下し候」という一文である。「京廻り」は、『京城勝覧』を指すもので、この頃には既に刊行されていたことになる。日付は十月二十五日、年度の記述はないが、同書簡に「俗訓板下清書一遍見申度候。若相違有之候而、御改刻候は、可為御造作候」と、『大和俗訓』の出版前であることをあらわす記述がある。『大和俗訓』は、宝永六年（一七〇九）六月の刊本があるので、この書簡は宝永五年かそれ以前のものということになる。したがって、『京城勝覧』の初刊年を「宝永三年立春日」（自序）以降、宝永五年十月二十五日以前に狭めることができる。

もっとも、宝永五年十月は、②『京内まいり』の刊行より九ヶ月下つてしまうので、『京城勝覧』が『京内まいり』よりも先に刊行されたという決定的証拠にはなり得ない。ただし、益軒が『京内まいり』を読んで、『京城勝覧』に利用することができなかった傍証には成り得ると思う。それは、次のような理由からである。

後に三章で詳しい分析を行っているが、結論を先に言うと、『京

『城勝覧』と『京内まいり』間には、引用に近いほどの本文の利用が認められ、どちらかがもう一方を直接参照していたことは明らかである。しかし、問題の宝永五年、益軒は福岡で隠居生活を送っていた。彼は、自著の『大和俗訓』でさえ、刊行の三ヶ月後に受け取っており、京都からの書籍が福岡に届くには、数ヶ月を要したと推される。²⁴つまり、刊行後に京都から送られてきた『京内まいり』を益軒が福岡で受け取り、参照して自著に反映し、その上で、原稿を再び福岡から京都の書肆に送り返し、それが校訂、彫刻、印刷を経て出版に至る、という一連の作業が行われるには、九ヶ月という期間は短すぎ、益軒が『京内まいり』を参照していた可能性は非常に低いのである。

これに対して、『京内まいり』は、ほぼ洛中のみで日割コースを編成し、漏れた洛外の名所を「寺院部」²⁵「神社部」として付すが、この付録には、急造の結果と見受けられる不備がある。寺院部の最初の五寺、神社部の最初の社は、沿革を記したあとに詳細な参拜コースまで提示されているのに比べ、残りの八十一寺、二十六社については、索引のようなごく簡略な記述にとどまっているのである。記述態度が一貫しておらず、この完成度の低さは、『京内まいり』が『京城勝覧』の趣向を借りて短期間にまとめられた傍証になり得ると考える。

また、これについても二章で詳述するが、『京城勝覧』の成立に

関わった文献は、貞享四年（一六八七）の段階でまとめて参照されており、『京城勝覧』の草稿も、既にその頃編集されていた可能性が高い。事実、本文は序文よりも早い段階で出来ていたと考えるのが自然なので、益軒が出版を目前にして、自序の「宝永三年立春日」以降に刊行された『京内まいり』のような文献を、さらに利用したとは考えにくい。尚、『新修京都叢書』の解説も、この自序の年記をもとに、「最初の板行は宝永まで遡るのではないか」としている。²⁶

以上のような諸理由から、『京城勝覧』が『京内まいり』よりも前に刊行されていたとみるのが妥当であろう。本稿では、『京城勝覧』が当ジャンルの嚆矢である可能性が高いと判断し、それを前提に論をすすめる。

(二) モデルコース案内記の概要と推移

それでは、①『京城勝覧』の概要から示していきたい。本を開くと、まず各日割コースのおおまかな順路と総里数が明示された「目録」があり、読者が見てその日の目的地を決められるようになっていく。ただ、以後、目録を設けているのは、表1において⑧『京案内道しるべ』のみである。モデルコース案内記や道中記類は、携帯に便利なように小冊となっているので、目録の必要性を感じなかったのか、紙数を削りたかったのか、いずれにせよ目録がない場合が

表1 日割・地区別モデルコース案内記の概要

	書名	初刊年(年・月)	巻冊	丁数(丁)	書型(㎝)	趣向	基点	挿絵	編著者	所見本	備考
①	京城勝覧	宝永三・一 (二七〇六)序	上下二冊	上五十一 下五十二	一八 ×一二	十七日	(三条辺り)	○	貝原益軒	東大、〈京〉茨城多左衛門版(享保六後印)	(享保三年版)、享保六年後印本あり。天明四年改刻本『天明再板/京都めぐり』、(寛政五年版)、文化十二年後印本あり。
②	京内まいり	宝永五・一	一冊	四十二	一二・五 ×一九	三日	三条大橋	○		東大、〈京〉辻勘重郎版	(宝暦五年版)、天明三年後印本あり。
③	名所車	正徳四・五 (二七一四)	一冊	一一三	一五・五 ×一一	右回 (上加茂↓大原社)		○		新修京都叢書5、〈京〉藤屋伝兵衛・同武兵衛版(享保十五・一再版)	享保十五年再版本「増補絵入名所車」、文政十三年改刻本「増補都名所車」(池田東籬補)あり。
④	七ざい所巡道しるべ	宝暦十一・七 (二七六一)	三巻三冊	①三十五 ②四十五 ③三十	一一・二 × 一六・二	八日	六角堂前	×	行田耄翁	道中記集成19、〈江戸〉前川六左衛門・奥村喜兵衛版(享和二・四後印)	(宝暦十四年版あり)。享和二年の求版本は、巻頭に序・凡例・東海道及び木曾路の略行程表が付される。③が京都の日割コース。
⑤	大和名所記	明和六・一 (二七六九)	一冊	三十六	一八 ×一二	五十一地区	南都	×		東大、〈奈良〉井筒屋庄八版	巻頭書名は「大和国奈良並国中寺社名所旧跡記」。一地区は伊勢に関するもの。
⑥	都名所道案内	安永九・九 (二七八〇)	一冊	二十四	八×一九	七地区	三条大橋	×	君修	東大、出版者不明(破れ)	
⑦	大和廻り道の枝折	天明三・二 (二七八三)	一冊	四十六	一一× 一六・一	右回 (帯解村↓こけ茶屋)		○	田居叟	道中記集成17、底本の出版者は備考参照	〈奈良〉千葉清蔵、〈京〉小川多左衛門、〈大坂〉高橋平助・柳原喜兵衛版。
⑧	京案内道しるべ	文政十一・三 (二八二九)	一冊	四十七	一五・五 ×一一	六日	三条大橋	○	池田東籬	東大、〈京〉めとぎや宗八版(天保四冬後印)	天保四年後印本あり。
⑨	京都順覧記	天保一・七 (二八三二)	三巻三冊	①二十九 ②六十三 ③八十四	一二・五 ×一八	六日	三条大橋	○	池田東籬	東大、〈京〉竹原好兵衛版	①は大名屋敷等の一覧、②は日割コース、③は町鑑。(元治、慶応元年版あり)。天保改正花洛名所記(刊不明)は②と同版。
⑩	袖中都名所記	天保十・六	一冊	八十九	七・五× 一六・五	六日	三条大橋	○	池田東籬	早大、〈京〉竹原好兵衛・平野屋茂兵衛版	『京都順覧記』②と同順路。内容と挿絵が増補される。

(注) ①から⑩まで、初刊年の早い順に並べた。書名は『国書総目録』(岩波書店)の統一書名による。「趣向」は日割コースか、地区別コースかを示したもので、その日数と分割地区数を書いた。「右回」は、特にコースを区切らず、右回りに順路をすすめていることをいう。「所見本」が初刊本でない場合は、()に記した。「東大」は東京大学総合図書館蔵本、「早大」は早稲田大学古典籍総合データベース掲載本、「新修京都叢書」は、野間光辰(編)『新修京都叢書』全25巻(臨川書店、一九六七年、再版、一九七六年)、「道中記集成」は、今井金吾(監修)『道中記集成』全44巻別3巻(大空社、一九九六〜一九九八年)である。後印や改刻がある場合は備考に示し、筆者未確認の本で『国書総目録』などにあるものには(一)を付した。

多い。

次に、『京城勝覧』には、「序」と「南北たてすぢの町の名」の羅列がある。序文は「神武天皇、大和州橿原の都を初て立玉ひしよりこのかた〔…〕と、遷都の歴史をうたいながら名所旧跡の多い京都を称える。京都や奈良の案内記では、このような書き出しは珍しくなく、表1でも③④⑤⑥⑦⑩に見られる。これは、『雍州府志』や『大和名所記』など、総合的地誌を真似た結果だと考えられる。また、町名を羅列する点も、②③⑥⑧⑨に共通しており、その後の京都を対象としたモデルコース案内記の典型となる。

そして、町名の羅列の後、『京城勝覧』では、洛中の名所が方角別にまとめられており、メインの日割コースは主に洛外の名所で編成されている。京都ではないが、⑦『大和廻り道の枝折』も、今で言う奈良公園周辺の名所をコースに組み込むことなく、巻頭に分けて解説する。基点となる洛中や南都近辺の名所は、遠出をしない日やコースの行き帰りなどに、いつでも自由に訪ねられるように配慮されたものであろう。後続の京都モデルコースの推移は、②『京内まいり』がほぼ洛中のみコースと洛外を付録とする『京城勝覧』と逆の構成であることを除けば、洛中洛外両方を含むコース編成へと収斂される。

コースの距離は、四里から九里とまちまちだが、後期の⑧⑨⑩には十里以上のコースも増えてくるので、『京城勝覧』のものは、比

較的ゆつたりしたコースと言える。遠方に行く時は見物する箇所を少なくし、近場の時は多くを盛り込む等の配慮がなされている。出発地点は記されていないが、当時宿泊施設が集まっていた三条辺りを基準としているようである。²⁷⁾以後もここを基点とする案内記がほとんどで、表1②⑥⑧⑨⑩では、三条辺りと類推せずとも「三条大橋」と明記されるようになっていく。

『京城勝覧』に続く②『京内まいり』には、序はないが「凡例」があり、これも以後、③⑥⑦⑨⑩と、諸書で見られるようになる。凡例は箇条書きのため、目に入りやすくわかりやすいのが利点であろう。「専順道をもととして」「案内の人の手引なくして見る」ことができるように構成したこと、「道のりは三条の大橋よりの行程」であることなどが、明確に打ち出されている。もともと、コース内容についての言及はなく、日割コースであることも、本文の途中に「次の日順道」「次の日」とあるのを見てはじめてわかるといふ憾みはある。⑧⑨⑩も、一日、二日と数字を振らず、「次の日」の表記を採択しているが、「凡例」で日割コース仕立てであることがわかるように改善されている。④『七ざい所巡道しるべ』は、「叙」によって、「七ざい所巡」が西国三十三所巡りなどのような信仰のための順路であったことがわかる。内容からすると、「七ざい所」とは、伊勢、大和、高野山、大坂、宇治・伏見、京、比叡山を指すらしい。第三巻が洛中見物、八日間の日割コースとなるが、注目すべ

きは、六角堂前が基点となっていることである。六角堂頂法寺は、西国巡礼三十三所の第十八番札所であり、本書の信仰的特性に適合している。洛中の中心に位置しているので、コースの基点としても適当ではある。

さらに目につくのは、日割コースをはじめる前に「廻次第は是に記たる、少も違なければ、案内者をつれざれば道しれず。時うつり心をいたためあしきこそあり。案内者は必つれべし」と、案内人の同伴を強く勧める点である。他の本では、何も記さないか、あるいは該本が案内人の代わりになるとしており、このような記述は珍しい。『七ざい所巡道しるべ』は、コースの内容についても、他の本との影響関係が希薄であるが、それは、本書が表1における唯一の江戸版であることも関係していると考えられる。

⑤『大和名所記』²⁹の最初のコースに見出しはないが、南都界限をめぐるものらしい。現在も奈良観光の中心となっているこの地域を最初に据え、一丁裏〜二十一丁表と、半分以上の分量をあてている。残りのコースは、「南都東山より南の山まで」「南都より西山北より南まで」「南都よりみなみ平地」「南都より西北南まで平地」の四コース、計五コースの案内記となる。コース名にわざわざ「平地」を付しているが、同じく大和の案内記である⑦『大和廻り道の枝折』の凡例にも、「山坂悉く記す。書付なきは平地と知るべし」とある。大和は標高の高い山に囲まれている上、吉野や竜田などの主要名勝

地が山間にあるため、土地の起伏の表記は、歩いて旅する人にとって有用な情報であり、実際の旅に沿った内容となっていたことがわかる。

そして、本書の巻末には、大和めぐりの前後に訪れることが多かったからであろう、近郊の名勝地である高野山、和歌浦、伊勢の名所について簡略な説明が付されている。特に伊勢は「伊勢宮めぐりの次第」と、一応コースにもなっており、最終丁の「伊勢より下向ならへのみち」も、伊勢参宮を経て奈良に入る参詣者が多かった当時を反映している。³⁰

⑥『都名所道案内』のコースは、「洛中之分」「東山之名所」「西山之名所」「東北之方」「東南之方」「西南之方」「東南之方」の七コースである。名所の項目名を大きく、説明を小さく記すことよってめりはりをつけ、項目名の右には三条大橋からの距離が小さく示してある。⑨『京都順覧記』は、この形式をそのまま採っており、順路や本文も似通っているため、本書を利用して編纂されたと考えられる。

このほか、本書が三つの標示記号を使い分けている点にも注目すべきだろう。地区別コースに入る前に「▲此印三条大橋より道のり」●此印順々への道のり △此印開基より安永九年までの年数」と予め取り決めを行っている。②『京内まいり』も「△」を「道筋をことほる」記号として「凡例」から打ち出していたが、本書の場合

は、数種を使い分けた初期の例となる。³¹⁾

⑦『大和廻り道の枝折』も、標示記号を使い分けている案内記である。巻頭の「凡例」によると、「□」が駅宿の印、「○」は道筋にある寺社の印、「●」は道筋にないもの名高い寺社の印、「▲」は道筋村里の印、「△」は道筋をことわる印、計五つ、と⑥『都名所道案内』よりも多い数を使用する。また、道筋には野線を引いてあらわすなど、②『京内まいり』でも使用済みの手法が応用されており、時代が下るにつれて、視覚的效果も改善されていったことがわかる。先述したように、本書はコースに区切らず、右回りに順路を記すが、区切りがなくとも、読者は先の印を参考にして、容易に泊まる場所を選択できたと考えられる。

以下の⑧⑨⑩は、みな池田東籬（二七八八〜一八五七）の案内記である。彼は、③『名所車』が改刻される時に、増補を行った人物でもあり、この他にも多くの地図・地誌製作に携わった。読本作者としても知られている。

⑧『京案内道しるべ』は、初期の三作（①②④）の後印本が流通し続ける中で、百年ぶりに登場した日割コースである。その序に「日かず纒にして見所多くしるべせんよしも哉」とあるように、わずか六日間に洛中洛外両方の名所を含むよう、工夫されている。十七日の『京城勝覧』と比べても、石清水八幡宮と山崎の二コースがないだけであり、なかには十四里というゆとりのないコースもある

が、費用の関係で長期滞在できない地方からの旅人にとっては、ありがたい案内書だったに違いない。³²⁾

それから、表1において目録があるのは、『京城勝覧』と本書のみであると前に述べたが、本書の目録は特に充実している。はじめに「東の方 第一日め」と見出しがあつて、「三条大橋 矢田寺」：「とその日に廻る細かい名所旧跡が三段の段割りで羅列され、それぞれの名所には、さらに割書で右行には「間々の里数」が、左行には三条「大橋より里数」がひとつひとつ施されているのである。『京城勝覧』の目録が文章になっているのに比べ、これは、辞書の索引のようになっていたので、特定の名所を探すのに便利であり、特にコースを辿らずともそこを訪ねられるという利点もある。

同じ東籬の著⑨『京都順覧記』は、二冊目が日割コースであり、前作と同じ六日間のコースである。ところが、それとは関連が薄く、前述したように形式や順路を⑥『都名所道案内』に倣い、解説等に増補を加えている。日割コースの距離は、十五里、十九里などがあり、前にも増して困難なコースになっているが、前作では省略していた石清水八幡宮と山崎をもコースに入れたためだと考えられる。

本書には、前作のように充実した目録はないが、その代わり、縁起や歴史など、名所の沿革がより詳しく記述されている。一方、次作の⑩『袖中都名所記』は、本書と同じ順路の六日間の日割コースであるが、従来巻頭にあつた地図のような名所図をなくし、代わり

に本文途中に『都名所図会』のような挿絵をはさむなど、読み物としての面白みを足している。同じように要約簡便化されるなかにも、案内記によってそれぞれ重点を置く部分を異にし、他書との差別化をはかっていったことがわかる。

以上、モデルコース案内記の概要を確認してきたが、これをもとに特に京都を対象とする案内記について総合的に整理してみると、当初の十七日、三日から八日、七地区、六日と、一週間前後に落ち着いていくことがわかる。この七日前後という日程が意味するものは何だろうか。日割コースを八日にまとめた④『七ざい所巡道しるべ』(三六八〜三六九頁)において、次のようなくだりがある。

京へ着て、少もたゆみなく巡所をめぐるべし。さはり出来て見残て帰たる人多くあり。巡所を不残めぐりて、其後にあるひは芝居などを見、あるひは休息すべし。

毎日の巡所は、京都に長滞留する人は少、滞留の日数少き人はおほき故、滞留の日数少に相応をはからひてしるせり。

「少もたゆみなく」「めぐるべし」と指示されているように、コースはゆったりしたものでなかった。京都に滞留する日数によって調節すればよいので、コースは「滞留の日数少き人」に合わせるという。つまり、短期滞在と長期滞在の両方に通用するよう、で

きる限り圧縮したコースを提示しているということになる。

⑧〜⑩の著者東籬は、六日間のコースに、洛中洛外を含む京都のほぼ全域をまとめていたが、これも同じようにあらゆる旅に通用するよう、普遍化をねらった結果だろう。彼は、⑨『京都順覧記』の改題本『天保改正花洛名所記』の凡例において、「日数わづか六日をかぎり」と。洛中を一日とし、五日を以て都の四方を廻らしめんとす」と、「わづか六日」であることを強調している。これは、洛中洛外のコースを六つ以下にまとめるのが難しいことの裏返しでもあり、時代が下るにつれて、「要約簡便化」が、限界まで試みられていたことが知れる。もつとも、ただ単純にコンパクト化していた訳ではない。山近氏の論稿で検証されているように、東籬の案内記のコースは洛中近郊のものから記載され、最初の方のコースだけを巡っても最大の効果が得られるよう、工夫も凝らされていた。

しかるに、このような発展が成し遂げられたのも、初期の①『京城勝覧』や②『京内まいり』から構想を得て、改善を施したからである。とりわけ、①『京城勝覧』は、モデルコース仕立てに着想した最初の案内記としての意義があり、後年の継承・発展を踏まえる点、その画期性は評価されてよいだろう。この点に注目して二章では、『京城勝覧』がどのように成立したのか、その過程を具体的に検証してゆきたいと思う。

二、『京城勝覧』の成立過程

『京城勝覧』の著者、益軒は京都出身ではない。ただ、若い時に藩の計らいにより六年間の京都遊学を果たし、以後も、一年前後の長期滞在を五回ほど経験、短期滞在も合わせると、その訪問回数は生涯二十四度にのぼった³⁴⁾。彼の日記には、『京城勝覧』に書いた内容が蓄積されていくさまを物語るかのように、各地に出かけた記録が残されている。季節ごとの花見や月見、寺社の祭に参加し、ときには近郊の伏見や吉野、宇治等に足をのびた。また、元禄元年（一六八八）や同二年には松ヶ崎や北野、貴船等に薬草調査に出向いている。益軒は、おそらく多くの京都人よりも京都を知り尽くしていたであろう。特に妻の東軒を伴って上京した際には、京都の名所をまとめて訪ねており、『京城勝覧』執筆の参考になったと推測される。例えば、元禄四年四月の日記には、次のように記している。

四日 家婦と東山を同遊す。花、猶残る。今日遊観の処は、大仏・三十三間堂・泉涌寺・今熊野・建仁寺・六波羅・清水・霊山長楽寺・丸山祇園・高台寺・知恩院・庚申堂なり。

五日 妙心寺・仁和寺・等持院・竜安寺・金閣寺・鷹峰大徳寺・今宮・北野に往く。

八日 誓願寺・六角堂に往く。

十二日 百万遍・黒谷・銀閣寺・万無寺・吉田・鹿谷・光雲寺・永観堂・南禅寺・青蓮院に往く。

十五日 頂妙寺に往き、藤の花を見る。南禅寺に往き、乗払を見る。又、安井門跡の藤の花を見る。

十七日 坂本に往き、無勒寺に登る。山王祭を見る。辛崎・松下に往き、二更にして帰る。

十九日 東西本願寺に往き、西本願寺の美屋を見る。又、本国寺に往く。

二十五日 金閣寺・北野・高尾・牧尾・梅尾・嵯峨・松尾に往く。

このような妻との見物日程は、『京城勝覧』のものとは必ずしも一致しないが、上述したように、『京城勝覧』の日割コースを組むひとつの目安となったに違いない。また、日記には「家婦、大原野に往く」「家婦、嵯峨に往く」などの記述も見え、益軒の公務や友人との用事がある時に、東軒は別行動で遊山を楽しんでいたことがわかる。これらの東軒の見物は、予め説明された益軒の道案内のもとに決行されたと見てよく、益軒の京都に関する知識は、周りの人々の便を助けていた。さらに益軒は、公の場でも京都に関する質問を受けており、「益軒先生年譜³⁵⁾」の元禄二年四月には、藩主綱政が「親しく京師の事を問う」とあり、また、同五年十一月には、前

藩主光之が「先生を召して京師之事を問う」とある。以上のような京都に関する長年の経験と知識が、『京城勝覧』を編むための下敷きとなっていたのである。

それでは、その土台をもとに、『京城勝覧』は具体的にどのように著述・編集されたのだろうか。日割コースを組む作業ならともかく、名所の解説まで経験だけに頼るのは難しい。『京城勝覧』の序にもあるように、山城については「外にも詳にするせる書あまたあれば、かうがへ見」ることができたため、益軒自身も先行の地誌を参照していたとみるのが自然である。それが身近にある文献ならば、さらに利便性が増すだろう。益軒の「家蔵書目録」³⁶には、『雍州府志』と『京羽二重』の二書が見える。

『雍州府志』は、一章で少し述べたように、黒川道祐（？）一六九二の著で、自序によると、彼は洛中洛外をたびたび歩いて地理を考察、古記録や金石文を書きとめるなどの精密な調査に基づき、中国の地誌である『大明一統志』に模して書いたという。内容は雍州、即ち山城一国の地理・沿革・寺社・土産・古跡・陸墓を詳記した漢文体地誌である。彼はこの他、京都の年中行事を詳述した『日次紀事』をはじめ、『芸備国郡志』『有馬地誌』なども著している。事実、道祐は益軒と交遊のあった人物で、上京した際の日記にしばしば登場する³⁷。道祐が友人ということもあって、彼の著書が実際の体験と長年の考証によるものであったことを知っていたのだろう、

『雍州府志』は『京城勝覧』のいたるところに利用されている。左に一例を示そう。³⁸

本涌寺 松か崎に在り。日蓮宗にして立本寺に属す。能化の僧之に住す。所化の僧多し。日蓮宗に於て是を談所と謂ひ、又学室と称す也。

妙泉寺 同処に在り。日蓮宗妙伝寺の末寺也。凡そ此の村の人悉く日蓮宗なり。毎年七月十六日の夜、男女此の庭に聚り、各々法華経題目を唱ふ。踊躍を作す、是を題目躍りと謂ふ。山上炬を以て妙法の二字を点す。〔雍州府志〕二七六頁

松か崎 みそろ池の東、ひえの山の西にあり。是より狐坂を越て岩倉に行道あり。○本涌寺 日蓮宗の談所なり。妙泉寺 同宗なり。此里の人は日蓮宗なり。毎年七月十六日の夜、男女此寺の庭にあつまりて、法華の題目をとなへておどる。山上には此夜、松明を以妙法の二字を大にともす。京よりよく見ゆ。

〔京城勝覧〕下、四十九丁表裏

益軒の作業を順に見ていくと、まず、見出しを寺名の代わりに地名の「松か崎」にし、近郊の名所との連絡を書く。そして、『雍州府志』の「本涌寺」の項目から「日蓮宗」と「談所」という言葉を

抜き出し、「日蓮宗」の反復を避けて「妙泉寺 同宗なり」とする。その後の「妙泉寺」の説明はほぼ『雍州府志』のものを採り、益軒は最後に「京よりよく見ゆ」の一文を付している。この他にも、万無寺や清閑寺、岩屋山など、同じような例は多数見られ、部分的な利用も合わせると、『京城勝覧』の三百三十五項目中、八十項目、つまり約四分の一の項目で『雍州府志』を何らかの形で用いたことがわかる。

一方、水雲堂孤松子著『京羽二重』³⁹（六卷六冊、貞享二年（一六八五）刊）は、『雍州府志』に次いで多く取材されている本である。益軒の「家蔵私書備録」⁴⁰によると、『雍州府志』と同時期に『京羽二重』を購入していたので、一緒に参照したのも頷ける。『京羽二重』は、町鑑のような構成になっており、内容が一覧の簡条書き形式で書かれているので、索引から引くように情報を得ることができ。そこで益軒は、『雍州府志』には載せられていない細かい尺や里数に関して、本書を主に用いたようである。例えば、『京城勝覧』「大仏」の項目で、高さにはじまり「口のひろさ」など様々な寸法を記すが、これは『雍州府志』にはないのに対し、『京羽二重』には「大仏殿寸尺」があつて具体的な長さが記載されている。

このような補助的役割の外、さらに次のような例もある。『京城勝覧』序、冒頭の「平安城は山城州愛宕郡宇多の邑にあり。神武天皇、大和州橿原の都を初て立玉ひしよりこのかた、大和河内摂津山

城近江長門などに宮所を定め玉ふ事三十五度、遷都は四十余度に及べり」に関して、『京羽二重』も、同じく巻一の最初の項目で「遷都」を扱い、「神武天皇」から順に記す。『雍州府志』巻一にも遷都関連事項が載せられているが、冒頭ではなく文章の途中にあり、山城への遷都に限定されていて「神武天皇」は登場しない。

以上のように、益軒は、自分の経験をもとにしつつ、『京城勝覧』の開始部分や項目ごとの解説文において、家蔵書を参考にして執筆の助けにしていた。このように大部の詳細な地誌を編述に利用している点は、当時の「総合的地誌」の「要約簡便化」の流れとも符合している。しかし、別の言葉で言えば、先行の地誌を要約するのは、いわば当然の作業であり、目新しいことはない。つまりは、先述したように、『京城勝覧』の意義は、モデルコースの設定という初の試みにあるのである。果たしてその発想の源はどこにあつたのだろうか。

前述した妻との京巡りの経験も、下敷きになったであろうが、実は、日割コースの趣向の手がかりになったと考えられる書が、益軒の読書目録である「玩古目録」⁴¹に見える。「玩古目録」貞享四年（二六八七）六月の項目、『雍州府志』の一つ前に並んで記されている『鎌倉志』（八卷十二冊、貞享二年刊）である。『鎌倉志』は、別書名「新編鎌倉志」として知られている本で、水戸光圀の延宝元年（二六七三）の見聞記をもとに、彰考館の河井恒久らが編纂した総

合的地誌である。四百四十三の名所旧跡を百十九の文献史料をもとに考証しており、以後数多くの紀行文や案内記に引用され、鎌倉の地理書に影響を与えた。⁽⁴²⁾

その「新編鎌倉志凡例」に「巻毎に一日の行程を量り、録して一冊と為し、以て歴覧に便りす⁽⁴³⁾」とある。つまり、『鎌倉志』の場合、一卷が一日コースになっているので、首巻を除くと計八日の行程になる。ただ、このことに関する言及は、他の箇所には見あたらず、凡例を読まなければ、そのように構成されていることに気付かないまま終わるだろう。管見の限りでは、先行研究でもこの趣向に関して触れたものがなく、⁽⁴⁴⁾本書の重点が日割コースに置かれていないことは明らかである。

それに比べ、『京城勝覧』は、巻頭から十七日の日割コースとその日の歩行距離を整然と目録に並べて示してある。日割コースであることを前面に打ち出しており、本書の売り込むべき長所として捉えていることがわかる。つまり、寺社の解説などの内容でなく、モデルコース仕立てになっていることが、最大の特長なのである。これに加えて、『鎌倉志』の大本十二冊という体裁は、携帯用というより机上用である。当時の旅において一番身近な参照源は、必然的にモデルコースになっている知人の紀行文や覚書であり、それを片手に旅するのが一般的であった。⁽⁴⁵⁾それを普遍化して、小型案内記として公刊した点に、『京城勝覧』の意義があるのである。

三、『京城勝覧』の後続案内記への影響

(一) 日割コースの趣向を借りた『京内まいり』

洛外十七日コースの①『京城勝覧』と、洛中三日コースの②『京内まいり』は、その対照的な構成にもかかわらず、初刊年が近いこともあって、直接的な影響関係が認められると、一章で述べた。ここでは、本文を詳しく対比し、両書の類似性を明らかにしたい。

まずは、両書に共通してある町鑑のような通り名の羅列において、各々の通り名に施された説明がほぼ同じである。特に、最後の通りである「朱雀」のすぐ後に付された説明は、

朱雀 今は千本通といふ。是より西は人家なし。又所によりて

大宮よりしに人家なき所あり。 (『京城勝覧』上、三丁裏)

朱雀 今は千本通といふ。是より西は人家なし。又所によりて、大宮より西に人家なき所も有。 (『京内まいり』二丁表)

と、『京内まいり』の改行と、最後の方に「も」を入れていることを除けば、全くの同文である。また、その後『京内まいり』のいよいよ日割コースに入る直前に、これまで羅列してきた通りの名前を實踐で使いこなせるよう、用語説明があるが、これも、『京城勝

『覽』で行われていた記述であった。左に両書の該当箇所を引用する。

京都の町、南北を縦とし、東西を横とす。縦町なれば、北にゆくをあがると云。南にゆくをさがると云。横町なれば、何の町を東へ入、西へ入と云。すべて此四言をもって町を尋れば、まぎれなくたづねやすし。
〔『京城勝覽』上、一・二丁表〕

さて、町所をたづぬるに四つのこと葉あり。南北のたつ町を、北へゆくをあがるといふ。南へゆくをさがるといふ。よこ町なれば、あの通をひがしへいる、にしへいるといひて、たづぬへし。
〔『京内まいり』四丁裏〕

「く(へ) ゆくをくと云(いふ)」という文章、「四言」「四つのこと葉」をもって「たづ」ぬるといふ単語の選択など、酷似している。その後、順路に入ってから、第一所目から流用の跡が見られる。

○内裏 凡人常の時御門に入らず。時により、御免ありて拝観する日あり。

○仙洞御所 ○女院御所 此二御所も拝覧なりがたし。

○親王の御宅并諸官家

以上、御築地の内に有。御築地の内、凡人籃輿にのらず。

〔『京城勝覽』上、四丁裏く五丁表〕

禁中 南北百九拾八間 東西百貳拾五間半 凡常の時御門に入らず。時により、御免しありて拝覧する日あり。〔…〕

○仙洞御所 南北百七拾四間半 東西百五拾四間半

○院御所 南北百拾五間半 東西百貳拾六間半

○親王の御宅并諸官家 御築地の内に有。惣築地南北八丁余、東西六丁余。此内凡人籃輿にのる事をゆるさず。

〔『京内まいり』五丁表〕

『京内まいり』が「内裏」を「禁中」とし、具体的な尺を加えているが、項目の立て方と説明部分はほとんど変わらない。ここまで似ているのを、単純に偶然と片付けることはできないだろう。もちろん、両書が同じ参考文献を利用した可能性もあるが、益軒は、『雍州府志』や『京羽二重』等、先行の地誌を利用するにしてもかなりの改編を加えており、『京内まいり』がそれらを参照してここまでの類似を為すのは不可能に近い。やはり『京城勝覽』を直接参照していたと見るべきである。

ただし、右の「禁中」以後のコース内容においては、類似しているところが見当たらない。前述したように、両書のコース編成は対

照的であったので、用いるには不適當であり、この後は、『京童』や『京羽二重』など、他の文献を参照している。⁽⁴⁶⁾しかし、いずれにせよ『京内まいり』が巻頭部分において『京城勝覽』を利用していたことは確かであり、モデルコース仕立ての趣向を真似たことになりはしない。

『京内まいり』の作者は、おそらく『京城勝覽』を見てモデルコース案内記の需要を見込んだのであろう。そして、『京城勝覽』と重複しない洛中を材料に、日割コースの趣向を真似て、案内記を編んだのではないだろうか。両書は、刊行年も近いので、同時代の読者は、自身の京都滞在期間や重きを置く名所によってどちらかを選択し、それぞれの京都を体験することができたであろう。また、時期的にも『京城勝覽』の序文が書かれた宝永三年（一七〇六）は、大々的なお蔭参りが起こった宝永二年の翌年であり、それ以後、京都を訪れる旅人の数も相当増加したはずである。『京城勝覽』も売れ行きを期待した出版であっただろうが、『京内まいり』も同様の目的でそれに続いたと考えられる。

(二) 右回りへの応用編「名所車」について

このように、①『京城勝覽』の日割コースを借用して生まれた②『京内まいり』であるが、概要に述べたように、「凡例」を設けて該本が案内人の代わりになることや基点を三条大橋とすることを簡条

書きで明記するなど、初期のモデルコース案内記として、後続の案内記に受け継がれた点も多い。ここで取り上げる③『名所車』でも頻繁に利用された跡が認められる。一例を挙げよう。

東本願寺墓所 結構なる事筆に及がたし。むかしはかすかなる事成しが、元禄年中に境内広くなりて再興有。△門を出て左の方西へ、藪の間に細道有。壺丁程行て、又左へ半丁行。双林寺 此門前を直に（筆者注）以下、次の項目へ罫線が引かれている。）
（『京内まいり』十五丁表裏）

東本願寺御塚 莊嚴結構なる事いふばかりなし。むかしはかすかなる事成しが、元禄年中に境内ひろく成て再興あり。是よりひだりの方の、やぶの間の細道をゆけば、双林寺へゆく。

（『名所車』四九五頁）

「墓所」だったのを「御塚」に変えてはいるが、ほぼ同文である。このような利用が、吉田社や新長谷寺など、約二十五項目で見受けられ、⁽⁴⁷⁾すなわち、『京内まいり』が本書の主要参考文献となっているのである。また、『京内まいり』のように多くは利用されていないが、同じくモデルコース案内記の『京城勝覽』に拠ったと思われる部分もしばしば見られる。例えば「下鴨の社 南にあるは、御祖

の社なり。又、河合の社と云。かも川、高野川、此下にて一に落あふ故に河合と名つく」(『京城勝覧』下、三十六丁裏く三十七丁表)、「下鴨の社 当社は、御祖の神也。入口に河合の社あり。加茂川と高野川と流れ来りて、此社の前にて両川あふ故に河合といふ」(『名所車』四九〇頁)などがある。ただ、『名所車』は日割・地区別コースになっておらず、右回りに順路をすすめているため、モデルコース仕立てに注目したというよりも、次の項目との連絡に重きを置く点を採用したと言えるだろう。

一方、『名所車』は、この他にも複数の文献を利用しており、その内の一つに、山本泰順著『洛陽名所集』(十二巻十二冊、万治元年〔二六五八〕刊)がある。『洛陽名所集』の場合、名所旧跡と関係の深い偉人の逸話を織り交ぜて載せることが多いが、『名所車』でもその部分を重用したようである。例えば、「東寺」の項目で、「桓武天皇の御建立弘法大師に給はる」としながら、弘法大師の一生を簡単に述べるが、これは、『洛陽名所集』の同じく「東寺」の項目にある弘法大師の逸話を縮めたものである。もちろん、「三十三間堂」の例のように、名所の解説全体が、『洛陽名所集』からの流用であることもある。このほか、巻頭の「洛中洛外之道筋」「洛外之町」「洛中洛外辻子之異名」「洛中所々之異名」は、全て『京羽二重』に拠っており、残りの「三条中島旅籠屋」「三条大橋より諸方道程大概」のみがこの案内記のオリジナルである。

以上、『京城勝覧』に続いて刊行された『京内まいり』が、『名所車』において、主要参考文献として利用された用例を挙げ、『京内まいり』の影響力を確認した。実際、当時の東北・関東地方から伊勢参宮に出かけた記録によると、ほとんどの旅人がその帰りに京都に寄つて二〜四日滞在しており、洛中三日コースは、当時の実情を反映したものであった。一章において指摘したいくつかの不備にもかかわらず、影響力を持ち得た理由の一つになる。

『名所車』において注目すべきは、モデルコース仕立ての趣向をそのまま採用せず、右回りの順路に改変した点であろう。この案内記には、項目名の下に割書で所在地、つまり通り名が書かれているので、巻頭の「洛中洛外之道筋」を参照すれば、旅人は自由にコースを中断・再開でき、特定の名所を訪ねられるようになっていた。このように本書は、需要のあつたモデルコース仕立ての趣向が、さらに応用されていく模様をあらわす良い例であると言える。

(三) 『京案内道しるべ』における文章流用

次に分析対象として挙げたい案内記は、⑧『京案内道しるべ』である。本書の目録が索引のような整然とした形態に改善され、日割コースの編成においても、洛中洛外を含めてわずか六日間にまとめるという画期的な試みがなされたことは、一章で述べた通りである。ここでは、『京城勝覧』の文章を利用してしている箇所をいくつか抜き

出して示したい。A『京城勝覧』、B『京案内道しるべ』の順に示す。

A 百万遍 吉田の西に有。知恩寺と云。大寺なり。浄土宗四ヶの本寺の一なり。昔は洛中寺町にあり。近年こゝにうつせり。

(上、二十六丁裏〜二十七丁表)

B 百万遍 (割書―寺領三十石) 知恩寺と号す。大寺也。浄土宗四ヶの本寺の一なり。むかしは洛中寺町にありし也。

(五丁表)

A 上賀茂神社 当国の一宮にて、平安城の未立さるさきより有し御社なり。大社也。其地は後に山、前に川ありて、陽にむかひ、陰にそむけり。山のかたちうるはしく、川のなかれいさきよく、御社のたゝすまひ、こと所にかはり、誠に神秀の気あつまれる処、いとすぐれたる霊地也。王城の鎮守となり給ふ事むへなるかな(…) 王城に来れる人は、閑暇ありて遊観をなさば、先此上下の御社に参るへし。(下、三十八丁裏〜三十九丁裏)

B 上賀茂神社 (割書―社領二千七百石) 本社分雷皇太神宮、王城の鎮守にして明神出現の地なり。抑此上社は当国の一宮にて、平安城のさだまらざる以前より有し御社なり。其地後は山、前は川ありて、山の形うるはしく、川のながれいさぎよく、実すぐれたる霊地也。王城にきたる人は、まづ此下上の賀茂に参詣

あるべし。(二十三丁裏〜二十四丁表)

A 白毫院 石にてつける穴室あり。内に入れてめぐりゆく。内のみち、長ひろし。上は富士山のかたちをなせり。寛永年中に院主貧人の飢饉をすくはんために、おほく飢人をやとひてつかせしといへり。(下、二十八丁裏〜二十九丁表)

B 白毫院 石にてつくる穴室有。内に入れてめぐり行。道長く、上は富士山のかたちをなせり。寛永年中に院主貧人の飢饉を救はんために、多くの飢人をやとひてつかせしといふ。

(三十九丁裏〜四十丁表)

以上のように、ほぼ同文とも言える記述が並ぶのである。この他にも、吉田社、銀閣寺など、益軒の文章を用いている箇所は多数見受けられる⁽⁵⁾。また、参考までに、益軒の場合は「此日ゆきかへりの道のり。凡六里半。其間のみちすがら見所多し。朝早く出てよし」と、目録の各日程に助言を施していたが、本書も「此所を東へすぐに戻れば四条通也。此日道法凡十里也。朝とく立出べし」(十七裏)と、各日割コースの終わりに書いている。このような指示は、他の先行案内記には見られない特徴で、同様に『京城勝覧』に拠つたものと考えられる。

以上のように、『京案内道しるべ』における『京城勝覧』の直接的影響を確認することができるが、留意すべきは、両者の刊年に百

年以上の隔たりがある点である。しかも、『京城勝覧』序の宝永三年（一七〇六）から、『京案内道しるべ』の文政十二年（二八二九）まで、京都は、宝永五年、享保十五年（一七三〇）、天明八年（一七八八）と、三度も歴史的大火を被っていた。⁵²⁾『京城勝覧』には、天明四年の改刻本があるものの、本文の内容にほとんど変化はなく、その上、この改刻が行われたのも、天明の大火より前になる。

鈴木章生氏が江戸の名所記について、明暦の大火を契機に変化したと指摘されているように、⁵³⁾火災による焼失と復興を経て変化した町並みを新刊の案内記が盛り込み、旧来のものと取って代わるのが自然な流れである。それにもかかわらず、新刊が続かなかつたのは、逆に、百年以上もの間、『京城勝覧』を筆頭に、『京内まいり』『名所車』の三書で事足りていたことを示すものであろう。繰り返された後印や改刻も、この三書の強い影響力を裏付けてくれている。

四、『京城勝覧』の援用例

—— 浅加久敬『都の手ぶり』を中心として

浅加久敬（一六五七〜一七二七）、号は山井、六百石取りの加賀藩士で、徒然草の注釈書『徒然草諸抄大成』の著者として知られる。彼は、藩命を蒙って諸国を遊歴する機会が多く、本稿で扱う『都の手ぶり』を含めて、著名な能登紀行『三日月の日記』『能登浦伝』も、その際に編まれたものであった。擬古文調の和文に、和歌・狂歌・漢詩と、名所や伝承の考証を織り交ぜるといふ記述スタイルは、

表2

『都の手ぶり』の構成
元禄十五年に追加された紀行は太字にした。「」は巻中見出しである。

冊次	年次	内題	内容
第一冊	元禄十年	都の手振り巻之上 ひなの道づれ	往路
	元禄十五年	追加 鄙の道連れなが歌 壬午紀行	金沢↓京都
第二冊	元禄十一年	都の手振り巻之中之一 九重のすさみ上	京都滞在記
第三冊	元禄十一年	都の手振り巻之中之二 九重のすさみ中	京都滞在記
第四冊	元禄十一年	都の手振り巻之中之三 九重のすさみ下	京都滞在記
第五冊	元禄十一年	越土産追加 壬午紀行 越の家づと	復路 金沢↓京都
第六冊	元禄十五年	九重のすさみ中之二追加「鞍馬詣道くさ并大原道の記」 「八幡山道の記」 九重のすさみ中之三追加「天台の登山」	京都滞在記

文学性・史料的価値の両面で評価されている。⁵⁴⁾

久敬が京都を訪れたのは、元禄十年（一六九七）十月から翌年にかけての約一年と、その四年後の元禄十五年八月からの約二ヶ月で、現在、唯一国会図書館に所蔵が確認される『都の手ぶり』写本六冊は、この二度の旅を題材としている。内容は、往路「ひなの道づれ」、京都滞在記「九重のすさみ」、復路「越の家づと」の三部に分かれ、それぞれ元の一度目の紀行と、二度目の旅における「追加」がある。つまり、元々はじめの紀行のみがあったところに、後の紀行が「追加」という形で、挿入または別冊の増補がなされているのである。この複雑な構成に関しては、川平氏のご論稿における整理

があり、表2も氏作成の表をもとに、筆者が少々改編を加えたものである。⁽⁵⁵⁾

ところが、表2からもわかるように、浅加久敬が京都を訪れたのは、『京城勝覧』の刊行よりも早い。しかし、『都の手ふり』の本文には、明らかに『京城勝覧』を参照した痕跡が見られる。例えば、次のような箇所である。第六冊「鞍馬詣道くさ井大原道の記」、鞍馬から小原にかけての記述であり、便宜上対応する箇所傍線を引き記号を付した。⁽⁵⁶⁾

○鞍馬町 民家おほし。茶屋食店あり。宿をかす。⑦木の目漬ならびに山椒の皮をうる。〔…〕○くらまより①小原にゆくには、鞍馬の②民家の前なる川をわたり、東の山をこえゆく。坂けはしからず。⑤薬王坂と云。④静原と云里をとをる。⑧長谷と云里も南に見ゆ。⑥公任の住りし所、朗詠谷とて有。静原の上を⑨八入の岡といふ。名所なり。その先の谷上に、むかしの⑦普陀落寺有しといふ。今はなし。しづ原より③ひきゝ坂をこえゆけば、左に江文のやしろあり。其前を過て小原にいたる。

〔『京城勝覧』下、二十丁裏〜二十三丁表〕

さて、鞍馬の里の茶店に腰かけ、餅酒はいふにや及ぶ、所に名を得し⑦木の目漬、山椒の皮などたうべて暫休らひ、是より

①小原へとこゝろぎす。⑦民家の前なる河をわたり、東の山をこえゆく。⑤薬王坂といふ。里民はやつこ坂とも、或はやこう坂ともいふなり。④静原の里にいたる。〔…〕又、⑨南の方に長谷の里見ゆ。〔…〕此あたりに⑧八塩岡といふ所あり。〔…〕又、⑥朗詠谷といふあり。古、大納言藤原公任卿、此所に閑居し給ひて、倭漢朗詠集を撰ぜられし所なり。又は御所谷ともいふとぞ。静原の北の方に補陀落山も近し。清原氏の建てられし⑦補陀落寺、はたして礎石のみ残りりとぞ。猶ゆきく〜て③ひきゝ坂をこゆれば、左に江文大明神の社有〔…〕その前を過て小原にいたる。〔『都の手ふり』十四丁裏〜十六丁裏〕

案内記と紀行文という記述態度のちがいが、『都の手ふり』の方が長い解説を施しているという差はある。進んでいるコースが同じなので、当然紹介される名所の順番が似てくることも、踏まえなければならぬだろう。しかし、特に⑨の「民家の前なる川（河）をわたり、東の山をこえゆく」や③の「ひきゝ坂を…」など、単語の選択や言い回しまで一致している点は偶然とは思えない。『都の手ふり』に沿って、もう少し続きを見てみよう。小原に着いてからの記述である。

○④寂光院 西の谷の中、草生といふ所にあり。⑤尼寺有。昔

⑧高倉院の後、のちに尼となりてこゝに住給ふ。建礼門院と号せし女院也。⑨其木像まします。⑩うしろに小なる御陵有。すなはち建礼門院の御はか也。⑪むかひの山は、即平家物語に書たる女院の、櫓、わらびつみに上り給ひし山也。をよそ夏は、此山中緑樹多^{おほく}してうるはし。繁花を愛せず、緑陰を愛し閑淡にふける人は、此所に来り見るべし。

〔『京城勝覧』下、二十五丁裏〜二十六丁表〕

まづ⑫草生村の寂光院へまふでぬ。此寺は堀川院承徳年中に良忍上人の開基なり。本尊の地藏菩薩は聖徳太子の御作なり。其後、⑬高倉帝の中宮建礼門院徳子、世をのがれ尼になり給ひ、此院に入て崩し給ふ。⑭後の山に御墓あり。これより此所今に到りて⑮尼寺となり、山門の末寺となる。寺領三十石、本尊の前に⑯女院の木像あり。又、阿波内侍の木像といふもあり。ともにこれを拝す。又⑰むかひに見えたる山は、すなはち女院の櫓、わらびつみに上り給ひし山なり。をよそ此山中緑樹おほくしてうるはし。繁花を愛せず、緑陰を弄び閑院に耽る人は、此所に来り見るべし。比しも今は秋も半すぎぬれば、霧ふだんの香をたき、月常住の灯火をかゝぐとかゝれし。

〔『都の手ふり』十六丁裏〜十七丁表〕

同じく傍線を引き対応させたが、特に強調したいのは⑩の部分である。「むかひ」の「山は」、「女院の、櫓、わらびつみに上り給ひし山也（なり）」と、少しも変わらない。『京城勝覧』の引用にもあるように、『平家物語』「大原御幸」の話は当時も知られていただろうが、ここまで似た文が生まれることはないだろう。続く麗しい緑樹に関する文章も、『都の手ふり』が「夏は、」を抜き、「愛」という単語の繰り返しを避けて「弄び」に変更した以外は、ほぼ同文と見てよい。明らかに直接的な影響関係があると判断できるのである⁽⁵⁾。

ただし、この旅が行われたのは、元禄十五年（二七〇二）、『京城勝覧』の序が書かれる四年前であった。久敬が『京城勝覧』を参照して旅するのは不可能である。それならば、『京城勝覧』が『都の手ふり』を参照したのか、という話になるが、『都の手ふり』は刊行された訳でもなく、現存する写本も国会図書館蔵の自筆稿本ただ一本であるため、益軒がこれを読んだ可能性は非常に低い。第三の文献の存在を考へることもできるが、『京内まいり』の分析でも述べたように、『京城勝覧』は先行の地誌を利用するにしても、かなりの改編を加えていたので、第三の文献からここまで酷似した表現を得ることはできないだろう。ましてや『京城勝覧』の序が書かれる前に、本文だけが流通していたという根拠もない。しかし、両者の間には、確かな関連があるのである。

一つ考えられるのは、久敬が元禄十五年の旅の記録を、四年以上

の月日が経った後に増補・校正するに至り、その時に『京城勝覧』を参照した可能性である。『都の手ふり』には、名所に関する歴史・沿革・伝承などについて詳細な考証が施されており、引用文では省略したが、段を違えて注も頻出する。『雍州府志』『京羽二重跡』など、引用される文献も多岐にわたっており、長年の調査を経たものであることがわかる。特に京都滞在記の部分は、名所が多いため、紀行の本文よりも注や考証部分の方が長い。二ヶ月という短い京都滞在期間に、詳細な考証と各地への遊覧、そして公務を同時に行うのは難しい。したがって、後から増補・校正を加えているとみるのが妥当である。その際に、紀行の本文に関しても、文章として練り直し、組み立てたと見てよいのではないだろうか。

それに、文章からも、久敬が『京城勝覧』を参照している様子を垣間見ることができ。先ほどの引用、④の部分で、緑樹に関して「夏は、」という言葉が削られていると指摘したが、それは、久敬がこの地を訪れた八月二十八日が、彼の言うように「秋も半すぎ」た頃であり、続く秋色の形容にそぐわないと考えたからだろう。あくまでも本人の旅の体験を記すのが目的であり、その修飾に『京城勝覧』の記述を援用しているのである。

紀行文は旅の記録であるが、同時にその経験をもとに作者の脚色がなされる創作文学でもある。久敬はその脚色の際に、様々な文献

を参照しており、そこに『京城勝覧』のようなモデルコース案内記が含まれていたとしても不思議はない。旅人は、モデルコースと全く同じように動いていなくとも、後に、訪れた名所につながるコースを辿っていけば、覚書に書き忘れた当時の記憶が蘇っただろう。買うにしても、貸本屋から借りるにしても、値段が手ごろで身近な実用書は、このような使われ方もあった。また、逆に実用に適っていたからこそ、紀行文のあらすじを組み立てる際の参考になり得たとも言える。

ところで、久敬は何故、他の引用文献については記すのに、『京城勝覧』の書名を出していないのだろうか。実際、このような行為は、久敬だけに見られるものではない。上杉和央氏によると、森幸安も『山州撰』（十六卷十二冊、寛保元年（一七四一）成立）を編む際、巻第十二では『京羽二重』を、巻第十六においては『京城勝覧』をかなり多く引用しているにもかかわらず、巻第一冒頭の著者自身が示した既存地誌の系譜に両書を計上していないという⁵⁸。また、益軒も、『京城勝覧』序で、京都の参照文献について、「雍州府志、山城国志、名所追考」と三書の名を挙げたが、自分が執筆に利用した『京羽二重』については言及していない。

右のような例は、『京城勝覧』や『京羽二重』のような小型の実用書と『雍州府志』のような大部の総合的地誌の間に一線が画されていたこと、小型案内記は、地理的参照文献として挙げるには、ふ

さわしくないように認識されていたことをあらわしている。さらに、それにもかかわらず、実際には簡便な手引書として、総合的地誌と同様に盛んに利用されていたことも、示してくれている。⁽⁵⁹⁾ 本居宣長の研究には、彼の青年期における知識の形成に益軒の実用書の影響があり、地理においては、『京城勝覧』が大きく関わったという論稿がある。⁽⁶⁰⁾ 本稿も同様の視座から、要約簡便化された案内記の、携帯に便利という実地での「実用」性にとどまらない「実用」の例を紹介した。これを出発点に、小型案内記のより大きな役割を想定していくべきであり、今後のさらなる考察が待たれる次第である。

おわりに

以上、従来ほとんど取り上げられることのなかったモデルコース案内記について、『京城勝覧』を中心にその成立過程と後世に発展・継承されていく様相を示し、実用例を検討してきた。それは、自発的な遊楽の旅と地誌編纂活動が成熟する中、生まれるべくして生まれた形態であったが、すぐに模倣作が出るほど時好に投じた趣向でもあった。また、表面化されることは少ないものの、モデルコース案内記のような小型の実用書が、初歩的地理知識を担っていたことを念頭に置く必要がある。

最後に、日割・地区別コースの意義について、当時の時代背景に即して述べておきたい。近世の旅は、徒歩旅行が基本であったため、

長期にわたらざるを得ない場合が多く、時間はもちろんのこと、多額の費用も要した。そこで旅人は、どうしてもかさんでしまう宿泊費や食費を節約するため、夜明け前から日暮れまで早足で歩き、距離をかせぐ必要があった。しかし同時に、またとない機会なので、なるべく多くの見物をして帰りたい。目的は伊勢参宮であっても、江戸や鎌倉、奈良、大坂、京都など、名の知れた名所旧跡が集まっている名勝地には、少し遠回りしても寄るのが常であった。⁽⁶¹⁾

なかでも京都は、文化の中心で憧れの都市であったため、早くから集客力があり、二章で述べたように、人々は伊勢参宮の際にも必ずと言って良いほど立ち寄っていた。さらに、京都を目的地とした旅には、本山参りや西国三十三所巡りなどがあった。⁽⁶²⁾

ただ、やはりゆつくり滞在することはできず、短期間に効率よくまわらなければならぬ。案内人を頼むという選択をしている旅人も多かったが、⁽⁶³⁾ さらに費用がかさんでしまう。能動的な旅人の需要に応えたのが、モデルコース案内記であった。まさに案内人の代わりになる本であり、日割コース、または地区別コースにおいて、できるだけ見残しがないよう、なるべく多くの名所に廻れるように工夫されていた。

限られた時間の中で、効率よくできるだけ多くの見物・体験をすること、これは、現代における観光の一特徴とも相通するだろう。ゆつくりすることに主眼を置いた温泉観光やリゾート滞在を除けば、

現代の観光客が求めているものも、効率的に見残さないことであり、それが実行できるように、ワンデープランや地域周遊モデルコースが参照される。江戸時代中期、各地で既に「観光地」化のような活動がすすめられる一方で、旅案内記においても、「観光ガイド」化が起きていたのである。

西洋において観光が定着するのは、海浜リゾートが発達し、トーマス・クックなどによる旅行業が誕生した十九世紀以降であり、また、本格的な観光ガイドブックが出版されるのも、一八三六年に出版を開始したジョン・マレーの「赤表紙叢書」以降とされる⁽⁶⁴⁾。世界的に比べても、日本の観光文化は早期に成熟していた。十八世紀初めに登場したモデルコース案内記は、それを如実に示してくれている。

*引用に際しては、原則として常用漢字、現代仮名づかいを用い、適宜句読点を加えた。原文のルビは、省略している箇所がある。また、原文が漢文の場合は、筆者が書き下しにした。

注

- (1) 新城常三『新稿社寺参詣の社会経済史的研究』（塙書房、一九八二年）第六章、六九九〜八五一頁参照。
- (2) 一例を挙げると、貝原益軒は、福岡藩儒の公務のため、江戸藩邸と福岡を往復する機会が何度もあった。貞享二年（一六八五）三

月、彼は常日頃利用していた東海道のかわりに中山道を利用する承諾を得、日光や足利学校、佐野明神などの名所に立ち寄り、『東路記』という紀行文を残している。

(3) 本稿で用いる「名所」とは、案内記において、項目として立項されている場所や建造物を指す。本稿で扱っている京都・奈良の案内記の場合、「名所」はほぼ神社と一致している。鈴木章生氏も、立地・宗教・歴史・世俗などの要因から、神社と名所は重なることとされている。（『江戸の名所と都市文化』（吉川弘文館、二〇〇一年）一〇七〜一〇八頁）そして、文化庁（編）『信仰・社会生活』（日本民俗地図三、国土地理協会、一九七二年）の六十二〜六十六番「講」の地図から、伊勢講・富士講・金比羅講・善光寺講など、様々な講がほぼ全国的に分布していたさまを窺うことができる。

(4) 武陽隠士『世事見聞録』（文化十三年（一八一六）序刊）巻の五「諸町人の事」、原田伴彦（ほか編）『見聞記』（日本庶民生活史料集成八、三一書房、一九六九年）所収、七一〇頁。

(5) 金森敦子『伊勢詣と江戸の旅―道中日記に見る旅の値段―』（文春新書、文藝春秋、二〇〇四年）二四〜二六頁参照。

(6) 林屋辰三郎（ほか編）『近世の展開』（京都の歴史五、学芸書林、一九七二年）二九七頁。

(7) 宮崎ふみ子、ダンカン・ウィリアムズ「地域からみた恐山」『歴史評論』第六二九号（校倉書房、二〇〇二年九月）六〇〜七二頁。

(8) 阿諏訪青美『中世庶民信仰経済の研究』（校倉書房、二〇〇四年）五一〜五七頁。応永二十六年（一四一九）の案件であるため、

近世の例ではないが、既にその頃から民衆による参詣が盛んに行われていたことになる。

- (9) 青柳周一「富嶽旅百景―観光地域史の試み―」(角川叢書二十一、角川書店、二〇〇二年) 六七〜七〇頁。

- (10) 「モデルコース」の語と、後出する「日割」「地区・方角別」は、山近博義「京都もの」小型案内記にみられる実用性(足利健亮先生追悼論文集編纂委員会(編)『地図と歴史空間―足利健亮先生追悼論文集―』大明堂、二〇〇〇年、三六一〜三七二頁)に倣った。

また、「観光」について、この言葉が登場するのは近代以降であり、本来ならば、それに該当する「物見遊山」「漫遊」「遊覧」などの語を使用すべきであるが、青柳周一「富嶽旅百景」(前掲書、注9)をはじめ、先行研究でも既に行なわれている語であるため、本稿でも使用している。

- (11) 貝原益軒『京城勝覧』(茨城多左衛門、宝永三年(一七〇六)序、享保六年(一七二二)刊、二冊、東京大学総合図書館蔵〔J三〇/三八九〕六丁裏。

- (12) まずは、名所記方面からの研究に、矢守一彦『古地図と風景』(筑摩書房、一九八四年)七一〜七四頁がある。また、菅井聡子「江戸時代京都の名所案内記と遊歩空間―類型化と編纂史の分析を通して―」(『地域と環境』二、京都大学大学院人間・環境学研究科「地域と環境」研究会、一九九九年三月、二九〜三九頁)は、『京城勝覧』などを「遊歩モデルコースを示すもの」としている。道中記方面からの研究では、今井金吾「江戸の旅風俗―道中記を中心に―」(大空社、一九九七年)が詳しい。

- (13) 山近博義「案内記類にみられる近世京都の諸相―名所記と小型案内記―」(『人文地理』四十八―四九号、人文地理学会、一九九六年八月、九三〜九四頁)、「近世奈良の都市図と案内記類―その概要および観光との関わり―」(奈良女子大学地理学研究報告)五、奈良女子大学文学部地理学教室、一九九五年三月、一四三〜一七三頁)、「近世名所案内記類の特性に関する覚書―「京都もの」を中心に―」(『地理学報』第三十四号、大阪教育大学地理学教室、二〇〇〇年、九五〜一〇六頁)、「京都もの」小型案内記にみられる実用性」(前掲論文、注10)など。

- (14) 本稿は、山近氏の扱う案内記に、表1の④⑤⑦を追加し、池田東籬著『京名所道案内』(天保十二年(一八四一)刊)は、未見のため考察対象としていない。山近氏は、『京名所道案内』と表記されているが、天保十二年に刊行された池田東籬著の案内記の題名は、『京名所道案内』である。

- (15) 大宰春台『経済録』(享保十四年(一七二九)刊)巻四「地理」(滝本誠一編『日本経済叢書』巻六、日本経済叢書刊行会、一九九四年所収)、九九〜一〇〇頁。

- (16) 会津藩『会津風土記』、広島藩『芸備国郡志』、熊本藩『国郡一統志』、水戸藩『常陸国風土記』などが挙げられる。白井哲哉「日本近世地誌編纂史研究」(思文閣史学叢書、思文閣出版、二〇〇四年)三五〜五〇頁参照。

- (17) 『古地図と風景』(前掲書、注12)七一〜七四頁。

- (18) 本稿は、対象を「京都もの」に限定していないが、表1から分かる通り、モデルコースの案内記は、京都と奈良に集中している。

その理由は、大都市江戸を例外として、日光や善光寺など、他の名勝地は見物に日数を要せず、日割や地区別に区切る必要がないからだと考えられる。一箇所の「地区」をめぐる案内記には、例えば、『播磨巡覧記』（明和九年（一七七二）刊）、『日光山名跡誌』（享保十三年（一七二八）刊）などがあり、上方以外にも存在する。

(19) 菅井聡子「江戸時代京都の名所案内記と遊歩空間」（前掲論文、注12）三一頁、山近博義「京都もの」小型案内記にみられる実用性」（前掲論文、注10）三六二頁など。ただし、山近氏は右の論稿の注8において、『京城勝覧』は序文が宝永三年となっているため、必ずしも『京内まわり』がこのジャンルの嚆矢というわけではない」とされている。

(20) 岩波書店編『国書総目録』全八巻補遺二巻（岩波書店、一九六三〜一九九〇年）に「宝永八版」とある宮城県立図書館蔵本は、実際は宝永八年版ではなく、宝永三年序、刊年不明の誤記である。また、「享保三版」とある高木文庫蔵本は、高木利太著『家蔵日本地誌目録』（高木利太、一九二七〜一九三〇年）一四〇頁に「家蔵本奥付を失し発刊年書肆不明であるが、別本により其初版が享保三年刊行なることを知る、此蔵本印字鮮明で且後板と文字画風の異なるところを見れば多分享保三年板と思はれる」とあって、高木氏の言う「別本」が何を指すのかわれず、これもまた刊年不明と見るほかない。

(21) 東京大学総合図書館蔵の『筑前名寄』（丁四〇／二八七）や『大和俗訓』（B四〇／一〇六八）の最終丁に「貝原先生編述目次」「享保二丁西歳平安六角御幸町書林柳枝軒蔵版」があり、「京都めぐ

り」の書名が見える。

(22) 「書翰集（下）」（九州史料刊行会編『益軒資料』九州史料叢書、九州史料刊行会、一九五五〜一九六一年所収）五巻、六四頁。

(23) 『国書総目録』（前掲書、注20）には、「宝永五年版」も載せられていて、筆者は確認できていない。『大和俗訓』には「宝永五年立冬日」（一七〇八年十月）の益軒自序があり、たとえ宝永五年に自序を含まず刊行されていたとしても、翌年の宝永六年にそれを加えて再刊されたはずである。

(24) 早稲田大学古典籍総合データベース掲載の茨木太左衛門宛、益軒書簡による（チ03 03816 0002）。年度不明の十月十五日付であるが、益軒が自分の年齢に言及していて、宝永六年（一七〇九）の書簡であることがわかる。前述したように『大和俗訓』は、宝永六年六月の刊本があり、それを九月三日に受け取った旨が書かれている。

(25) 「寺院部」との表記はないが、後に「神社部」が続くので、おそらく「寺院部」を書き落としたものだろうと思われる。『京内まわり』三十一丁裏〜四十四丁表。

(26) 野間光辰（編）『新修京都叢書』（臨川書店、一九六七年、再版一九七六年）第十二巻、八頁。

(27) 『都すゞめ案内者』（正徳五年（一七一五）刊）の三条の項目には、宿屋の名前が並ぶ。「都すゞめ案内者』『新修京都叢書』（前掲書、注26）第三巻所収、七二頁。

(28) 「七ざい所巡道しるべ」（今井金吾監修『道中記集成』大空社、第十九巻、一九九六年所収）三六五〜三六六頁。

(29) 林宗甫著のものとは別本である。『国書総目録』（前掲書、注

20) によると、本書の別書名は、「大和国奈良並國中寺社名所旧蹟記」とあるが、所見本の巻頭書名は、「大和国奈良並國中寺社名所旧蹟記」である。

(30) 小野寺淳「道中日記にみる伊勢参宮ルートの変遷―関東地方からの場合―」(『人文地理学研究』十四、筑波大学地球科学系、一九九〇年三月、二三一―二五五頁)は、分析対象としている八十一名の道中記を全て、①伊勢参宮後に西国巡礼ルート、②伊勢参宮後に奈良・大坂・京都の社寺を巡るルート、のいずれかに分類する。つまり、伊勢はもちろん、西国巡礼二番札所の紀三井寺より望める歌枕(和歌浦)、そこから奈良までの道筋にある(高野山)も一連のルートに含まれていたと見ることができ、本書の巻末に付された内容は、当時の実情に沿っていたと言える。尚、このような伊勢参宮ルートは、山近博義氏の指摘にあるように、「遠国から来寧する場合に顕著な傾向ではあるが、近国からの場合でも、徒歩交通が主であることから、十分にあり得る傾向である」(『近世奈良の都市図と案内記類』(前掲論文、注13)一六八頁)ことも、付け加えておきたい。

(31) もっとも、東海道の道中記『東海道巡覧記』(延享三年(一七四六)刊)は、『都名所道案内』よりも早くから記号を使い分けていた。「●」が一里塚、「▲」が上り下り両用の立場の記号であった。今井金吾『江戸の旅風俗』(前掲書、注12)一三二頁。

(32) 同じ東籬著『天保改正花洛名所記』の凡例には、「名所案内もつばら鄙人のためにすれば、日数わづか六日をかぎり」とするとあって、東籬が地方からの旅人を読者として想定していたことがわか

る。『天保改正花洛名所記』は、⑨『京都順覧記』の二冊目だけを抜き出した改題本である。

(33) 「京都もの」小型案内記にみられる実用性」(前掲論文、注10)三六八―三六九頁参照。

(34) 益軒の日記による。日記は、『益軒資料』(前掲書、注22)一―二巻所収本を参照した。

(35) はじめ甥の貝原好古が編述し、好古の没後は弟子の竹田春庵がその任を継いだ。正徳二年(一七一二)六月二十日の益軒による春庵宛書簡に、この年譜の改正を謝す内容があるので、その内容の信憑性は高い。川添昭二・福岡古文書を読む会校訂『新訂黒田家譜』(文献出版、一九八二―一九八七年)所収、七巻中、二三〇―二六二頁。春庵宛書簡は同書同巻の三四五頁。

(36) 『家蔵書目録』『益軒資料』(前掲書、注22)所収、七巻、四一―四五頁。

(37) いくつか例を挙げると、元禄元年九月六日、十一月十日、十二月二十二日、元禄二年閏一月四日などに見られ、益軒が訪ねる場合もあれば、道祐の訪問を受けることもあった。

(38) 『雍州府志』の引用には、『新修京都叢書』(前掲書、注26)第十巻所収本を使用した。

(39) 『京羽二重』の引用には、『新修京都叢書』(前掲書、注26)第二巻所収本を使用した。

(40) 神宮文庫蔵『公私書目』所収。以下の翻刻を利用した。大庭脩『神宮文庫蔵貝原益軒『公私書目』』『皇学館論叢』三十二巻二号、皇学館大学人文学会、一九九九年四月、六〇―八二頁。

(41) 「玩古目録」の引用は、「補遺」(『益軒資料』(前掲書、注22)七卷所収)四〇三九頁によった。

(42) 『鎌倉志』に関しては、以下の文献に詳しい。①鈴木暎一『徳川光圀』新装版人物叢書二四四、吉川弘文館、二〇〇六年、一二三〜一二七頁。②白井哲哉「近世鎌倉寺社の再興と名所化」青柳周一・高埜利彦・西田かほる(編)『地域のひろがり』と宗教』(『近世の宗教と社会』巻一、吉川弘文館、二〇〇八年)所収、二七一〜二九六頁。③原淳一郎「寺社参詣における書物の機能―鎌倉参詣と『新編鎌倉志』、白幡洋三郎(編)『旅と日本発見・移動と交通の文化形成力』(日文研叢書四十三、国際日本文化研究センター、二〇〇九年三月)所収、九一〜一〇七頁。

(43) ここでは、早稲田大学古典籍総合データベース掲載本を利用した。全九冊、貞享二年(一六八五)序の柳枝軒刊本である。

(44) 注42に挙げた『鎌倉志』関連の三文献には触れていない。

(45) 一例として、菊枝楼繁路と号する大瓜村寺崎屋敷の阿部林之丞は、文政六年(一八二三)正月から四月まで伊勢・金比羅詣をしたときに、宮沢氏なる人の記した道中記を懐にして旅をつづけ、繁路自身も見聞したことを旅日記に書きとめている。繁路の『伊勢参宮旅日記』は、石巻市史編さん委員会(編)『石巻の歴史』第九巻(資料編3 近世編、石巻市、一九九〇年)所収、資料番号四一三。

(46) 一例ずつ挙げると、「新黒谷」では『京董』を、「百万遍」では『京羽二重』を利用している。新黒谷(『京内まいり』八丁裏、「京董」『新修京都叢書』(前掲書、注26)第一卷所収、五一〜五二頁)。百万遍(『京内まいり』六丁裏、「京羽二重」(前掲書、注39、一二

〇頁)。

(47) 他にも、新黒谷、真如堂、鹿谷万無寺、南禅寺、知恩院、祇園社、丸山安養寺、長楽寺、六道、六波羅密寺、霊山、大仏、東福寺、平野社、今宮社、愛宕山、高尾山、岩屋山、鞍馬寺、比叡山、石清水八幡宮、離宮八幡(『名所車』の順番に沿って記した)などで全文及び一部流用が見られる。

(48) 「洛陽名所集」は、『新修京都叢書』(前掲書、注26)第十一卷所収本を参照した。

(49) 「京羽二重」には、通りごとに「此通諸職人商家」などが挿まれているが、これを抜かせばほぼ同文になる。

(50) 高橋陽一「多様化する近世の旅―道中記にみる東北人の上方旅行―」(『歴史』九十七号、東北史学会、二〇〇一年九月、一〇五〜一三三頁)は、一六九一年〜一八六八年の道中記七十六点をもとに検証されているが、「京都に一度も立ち寄らず旅を終えている例は発見できなかった」(二二〇頁)という。また、小野寺淳「道中日記にみる伊勢参宮ルートの変遷」(前掲論文、注30)の分析史料となった八十一の道中記でも、京都に寄らない例は見当たらない。

京都での滞在日数については、前記論稿のほか、桜井邦夫「近世における東北地方からの旅」(『駒澤史学』三十四号、駒澤大学史学会、一九八六年一月、一四四〜一八一頁)、小松芳郎「道中記にみる伊勢参詣―近世後期から明治期を通して―」(『信濃』三十八巻十号、信濃史学会、一九八六年、一三〜三〇頁)も参照した。

(51) 他に、三十三間堂、智積院、六角堂、新玉津島、四ツ塚、桂川、法輪寺、野々宮、妙心寺、竜安寺、鞍馬寺、東照宮、東福寺などに

見られた。

- (52) 林屋辰三郎（ほか編）『伝統の定着』（京都の歴史六、学芸書林、一九七三年）六〇～六三頁。
- (53) 『江戸の名所と都市文化』（前掲書、注3）九四～九五頁。
- (54) 以上、浅加久敬については、藤島秀隆「浅加久敬と『三日月の日記』—国学者の旅」（『日本学研究』三卷、金沢工業大学日本学研究所、二〇〇〇年六月、七一～八八頁）、川平敏文「浅香久敬—元禄加賀藩士の前半生」（『語文研究』第九十号、九州大学国語国文学会、二〇〇〇年十二月、一～一五頁）、同氏「浅香久敬—元禄加賀藩士の後半生」（同誌、第九十一号、二〇〇一年六月、二二～三七頁）を参照した。尚、浅加は「浅香」と表記することもある。
- (55) 「浅香久敬—元禄加賀藩士の後半生」（前掲論文、注54）二三頁の「へ表」。筆者が丁数と「」の巻中見出しを加え、内容の「在京都」を「京都滞在記」に変更した。
- (56) 『都の手ふり』の引用は、国立国会図書館蔵本による。書型は二七×一七センチメートルの大本、全六冊（合三冊）である。引用に際し、段違いの注は省略し、適宜句読点を加えた。
- (57) ほかに、『都の手ふり』第六冊と『京城勝覧』の影響関係を示す箇所は多数ある。引用部分の『都の手ふり』「鞍馬詣道くさき大原道の記」（表2参照）の前半が『京城勝覧』第十三日「鞍馬山にゆく道」、後半が第十四日「小原にゆく道」、「愛宕参」が第七日「嵯峨にゆく道」の「釈迦堂」までと第八日「愛宕山にのぼる道」、「八幡山道の記」が第十日「八幡山にゆく道」と第十二日「鳥羽より山崎にゆく道」の一部分、「天台の登山」が「拾遺」にある「松

が崎」への道と、第十一日「比叡山にゆくみち」に似ている。

- (58) 上杉和央「地誌作成者としての森幸安」（『歴史地理学』四十七・四、歴史地理学会、二〇〇五年九月、二二～二四頁）。
- (59) 文学においても、浅井了意『東海道名所記』や十返舎一九『道中膝栗毛』で道中記の利用が確認されている。岸得蔵『道中記』『丙辰紀行』『東海道名所記』（『仮名草子と西鶴』成文堂、一九七四年、三一～四二頁）、中村幸彦（校注）『東海道中膝栗毛』（新編日本古典文学全集八十一、小学館、一九九五年）「解説」五二八～五二九頁参照。
- (60) 小山内めぐみ「本居宣長と「貝原先生」—松坂修学期における一側面—」（『鈴屋学会報』三三号、鈴屋学会、一九八七年、二一～三二頁）、上杉和央「青年期本居宣長における地理的知識の形成過程」（『人文地理』五十五・六、人文地理学会、二〇〇三年、一八～三九頁）。
- (61) 桜井邦夫「近世における東北地方からの旅」（前掲論文、注50）の「第5表」参照。
- (62) 京都が憧れの都市であったことを含め、本山参りに関しては、鎌田道隆「京花の田舎」（記録・都市生活史八、柳原書店、一九七七年）一三九～一五一頁に詳しい。
- (63) 高橋陽一「多様化する近世の旅」（前掲論文、注50）で、京都での行程が知れる三十五例中、案内を頼んだのが十四例、頼んでいないのが二十例、不明一例である。一二二頁の「表4」を参照した。
- (64) 小池洋一、足羽洋保（編著）『観光学概論』（ミネルヴァ書房、一九八八年）一六～二二頁、吉見俊哉「観光の誕生」（山下晋司編

『観光文化学』新曜社、二〇〇七年、八〇―一三頁）参照。ガイドブックについては、北川宗忠『観光と社会―ツーリズムへのみち―』（サンライズ出版、一九九八年）七一―七三頁参照。

歌で習う「国語」

——植民地期朝鮮における唱歌と言語教育

林 慶 花

一、はじめに

一九三六年八月、ベルリン五輪のマラソンで孫基禎（ソン・キジヨン、一九二二〜二〇〇二）が金メダルを獲得して朝鮮半島を興奮の坩堝に引き入れ、再び朝鮮の民族主義的な気運を焚き付けていた頃、朝鮮のある学者は言語学界の世界的な行事である第四回世界言語学者大会（International Congress of Linguists、一九三六年八月二六日〜九月一日）に参加するためにデンマークのコペンハーゲンへ向っていた。同大会で彼は「世界に誇るべき我が『ハングル』の文字的、音声学的な偉大さを強調することで韓国民族文化の優秀性を宣伝する」計画を立て、前年自ら作成した英文パンフレット『朝鮮語音の万国音符号表記（The International Phonetic Transcription of Korean Speech-Sounds）』（東亜日報社、一九三五）と朝鮮語の音声学的

考察に関する英語論文二編の他、講演の補助資料として使うために『朝鮮語読本レコード』（オーケーレコード、一九三五）を携えていった。

やがて九月一日に開催されたセッションで司会を務めた中国語の音韻研究の権威カールグレン（Bernhard Karlgren、一八八九〜一九七八）の紹介で演壇に上がった彼は、先ず自分が「大会に参加した理由を述べ、ハングルの制定の偉大さと来歴を説明した後、ハングルの母音、子音を紹介した」。それから、「^ガ行を説明し、黒板に張った『平切』を聴衆に発音させた。次に終声の変則、有声と無声、そして合成字母の硬音と有気音の区別について注意を喚起してから、『平切』と幾つかの教材を朗読したレコードを蓄音機で聞かせた後、最後に韓国民謡のレコードを一つかけた」。

一九二九年に早稲田大学英文科を卒業し、一九三〇年に朝鮮語学

会の会員になって朝鮮語辞書の編纂事業の基礎工事の一つであった「外来語表記法統一案」の起草委員としてハングルの規範化に尽力したこの朝鮮代表は、文芸評論家としても広く知られていた鄭寅燮（ジョン・インソップ、一九〇五―一九八三）であった。世界の言語学界にハングルの「優秀性」を説いたのも、朝鮮語の教育レコードを製作して各国の研究者たちにハングルに対する実験音声学研究の必要性を主張して関心を喚起させたのも、朝鮮語学会ではほとんど初めての出来事であった。しかし、にもかかわらず、彼のこのような業績は『ハングル学会五〇年史』（ハングル学会、一九七一）にはほとんど言及されていない。このことについては、本人も不満を吐露しているが、おそらく植民地時代末期に朝鮮文人協会などを主導し国策に協力する国民文学論を展開した彼の親日行為³が問題になったものと思われる。そのせいもあってか、鄭寅燮は解放後になると、この三六年のデンマーク行は日本官憲の目を盗んで密かに進められた試みであり、朝鮮語学会事件に連座し投獄された原因ともなった一種の民族抵抗運動として回顧している⁴。

しかし、本稿は鄭寅燮の以上のような主張の真偽を問うことを目的としない。むしろ筆者が注目しようとするのは、彼がなぜハングルの音声学的特質を説明する学術的な場で「民謡のレコード」という音楽メディアを用いたのかという点である。彼はこのことについては具体的な記述を残していないため、その理由は推測の域を出な

いが、「過去の伝承童謡や民謡や俗歌の曲調は、凡そ言葉の自然なアクセントと一致⁵」するという、彼の実験音声学に基づいた見解が反映されたものだったかもしれない。あるいは、一九二三年から朝鮮初の児童運動団体「セクトン会」の同人として活動しながら「子供たちのハングル教育にも留意した⁶」という彼が、自ら童謡を作曲するなど、歌にも高い関心を示していた点が作用したかもしれない。この際、危険を冒してまで参加した国際会議の場で余興を目的に「民謡のレコード」をかけた可能性は無視してもよいだろう。だが、何よりもここで強調したいのは、植民地期朝鮮における言語教育が歌と密接な関係を持って展開されており、この見地からはハングルの言語的特質についての説明と民謡の鑑賞との組み合わせはまったく不自然ではなかったという事実である。これには、後述するように、当時の「唱歌」に代表される歌をめぐる特殊な価値観と共に、十九世紀以降の音声中心主義的な言語認識が深く関わっているように思われる。

もちろん言語教育、特に外国語教育における歌の持つ価値と教育的効果については、ほとんどの子供たちが「ABCの歌」で英語のアルファベットを初めて習うという事実を思い起こすだけですぐ納得のいくことであるが、こうした経験主義的な観点からのみならず、多様な実験などを通して理論的にも長く論じられてきた。言語教育における歌の効用性を追究する研究は、歌が音楽的特性ととも

に言語的特性をも同時に持つている点に注目する。すなわち、歌と言語は共にリズムとメロディーを持つ発声によるコミュニケーションの形態である。しかも歌は一般的に文語表現のみならず口語表現も提供しており、発音・文法構造や語彙・慣用表現を習うのに有用である。また、音楽としての遊戯的属性も具備しているため、学習者の興味を誘発し再現を促すことで記憶を容易にする。それ故に、音楽のメロディーが複雑であつては暗記に困難なため、言語教育に相応しい歌はなるべく音楽的構造が単純でなければならぬ。しかも、このような学習は言語の深層に横たわっている該当の文化に対する理解を深める機会を与えろという付随的な効果も認められている。⁽⁷⁾

以上のように、現在外国語教育の有効な方法として取られている歌唱は、主に言語をあくまでもコミュニケーションの手段としてみならず言語道具観に資する装置として扱われている。そしてこれが活用された例は、すでに戦前の東南アジアの日本軍占領地域で立案された具体的な施行案からも見受けられる。この地域では、植民地朝鮮や台湾で徹底的に強制された「国語」政策とは区別し、現地の固有語をなるべく尊重しながら「東亜共通語」としての「日本語」の普及が図られていた。一九四二年八月七日に提出された南方総軍軍政監部の軍政総監指示には「原住民ニ対スル日本語ノ普及ニ当タリテハ多少ノ不利不便ヲ認ヒツツ当初ヨリ徹底的ニ日本語ヲ使用シ日

本語ヲ習得セシメ速カニ普及徹底ヲ図ラレ度 此際原住民ノ音楽的才能ヲ利用シ唱歌ノ中ニ日本語ヲ教育スルモ一案ト思考セラル」(傍線は筆者。以下同じ)とある。この資料を紹介した松永典子は、「唱歌により日本語の普及を図らんとする考えが現れているのは、日本語教育の観点から見ると極めて特徴的⁽⁸⁾」と述べている。実際にこの地域では仮名文字を普及させるために「アイウエオの歌」(古閑裕而作曲)が作られ普及されたりしたという。⁽⁹⁾

しかし、占領地の事例のような言語教育における唱歌の活用は、たとえ言語政策の成案として提出されたことはないにしても、日本帝国の「国語」教育でも絶えず意識された。すでに明治時代の学校教育に唱歌教育が導入された際に唱歌が語学を支援し発音を矯正するための手段であることが明確に認識されていた。⁽¹⁰⁾ すなわち音楽教育と「国語」教育の接点に置かれたのが唱歌であった。しかも、それは言語道具観に裏打ちされたものとしての機能のみならず、実は言語を民族(国民)精神の精髓とみなす言語ナショナルリズムに資する道具としての積極的な意味をも帯びていた。

日本で近代国民国家の構築に欠かせない構成要素として別個に研究されてきた「国字」としての「国語」と唱歌としての「国歌」を、相互補完的な関係として把握したのは長志珠絵である。長は西欧近代言語学を日本に持ちこんで「国語」の理念を確立した上田万年にとって「国語」の成立とはナショナルなものであると同時に、音

声として秩序づけられなければならない」音声言語主義に基づいたものであった点に注目する。一方、「日本と西洋の折衷」による新たな国歌の創成を目標に伊沢修二により導入された唱歌は、当時国民音楽と見なされていた洋楽を模範としながら渡来すべき「国歌」を内包するものとして理念化された。そのため、「国民」なら誰もが共有できる「一つの言語＝音声」、すなわち音の同一性を志向する「国語」の構造において唱歌とは、もはや曲を伴う音声として独立して存在するのではなく、「国語」との関連性の中で補完的な位置に留まるようになったとする。¹¹⁾「国語」思想の創設者である上田が『新体詩歌集』（大日本図書、一八九五）などに新体詩を書いて国民的詩歌の創出を志向したり、一九一一年から一四年にわたって文部省が編纂した『尋常小学唱歌』の歌詞校閲を担当したりしたことや、唱歌教育の先駆者である伊沢が一九〇五年に台湾総督府の民生局学務部長として赴任して台湾で「国語（日本語）」教育を開始したのは、当時の「国語」と唱歌が密接な関係を結んでいたことを象徴的に表す事例といえよう。

この点で最近山東功は、近代日本の教育の場における唱歌と「国語」の相互補完的・連絡的な関係について通時的な観点からさらに詳しい分析を加えている。山東は、伊沢などにより唱歌教育が導入された明治初期には「国語」教育的な観点から言語的側面が注目されたが、明治中期以降になると、一八九〇年に頒布された教育勅諭

の発想や道徳性を重視するヘルバルトの教育思想などによる徳目主義が強調され、歌詞の内容が重視されるようになったとする。こうした内容の重視は教科統合の思潮と連動して、結果的に唱歌を、簡単な音楽的構造を持つて他の教科を補う暗記用装置へと転落させたと説いた。そして、具体的に歌詞をすべて『尋常小学読本』の韻文から採り国語教育の補完機能が期待された『尋常小学唱歌』（一九一〇）の他にも、修身教育のための『公德唱歌』（一九〇二）、地理教育のための『地理教育鉄道唱歌』（一九〇〇）、文法教育のための『日本文典唱歌』（一九〇二）などを例示している。¹²⁾基本的には近代化という名で国民に均質な音を植え付けようとする際、「国語」と唱歌が密接な関連性の中で有効な装置として機能しながらも、詳細においては言語的な側面から意味（情報）の伝達という側面に重点が移動したことを読み取った研究といえよう。

ところで、こうした近代国民国家日本における音の均一化に服務するものとしての「国語」教育と唱歌教育との結合は植民地朝鮮にも見られるのみならず、より一層強力に作動していたのである。それは、母語としての朝鮮語が「国語」としての日本語に従属される植民地の二重言語状態の下で、非母語としての「国語」である日本語の学習において、唱歌は日本語習得の手段であると同時に、植民地化のための同化のイデオロギーそのものでもあったからに他ならない。「国語」習得と密接に結び付けられた唱歌教育は植民地教育

政策の中で体系的に推進されたが、本稿では、先ず普通学校の唱歌教育の内実を明らかにすることで植民地言語政策における唱歌の位相を探り、それとは対比的に存在した朝鮮語教育と朝鮮語唱歌との関係を、当時民間主導でなされた文字普及運動や『朝鮮語読本』レコード製作に焦点を合わせて追究したい。もちろん植民地権力による「国語」教育と民間主導による朝鮮語の普及は抑圧・抵抗という二項対立の構図に還元しきれるものではない。そもそも日本語習得者は一九一九年の時点で全人口の約二％に止まっており、一九三〇年の国勢調査でも七％に満たず、日中戦争勃発後「国家総動員法」が成立して積極的な「皇民化政策」が展開された一九三八年の時点でも一二％に過ぎなかった。「国語」の普及率¹³が低調な中では、植民地権力にとつても動員体制を確立するためには情報（意味）伝達的手段としての朝鮮語の存在は必要不可欠なものであった。したがって、民間側の朝鮮語普及運動は抵抗と協力の交差する地点に立たざるを得なかったのである。ならば、朝鮮内の言語の均一性を志向する「国語」イデオロギーと矛盾する言語現実¹⁴は、意味と音声に関係付けるシステムとしての「国語」に亀裂を走らせたに違いない。本稿は宗主国日本によって強制された「国語」の共同性が朝鮮語という破裂音を抱えることで内破していく様相を当時の唱歌教育に焦点を合わせて検討する試論である。

ただし、当時の就学適齢期児童の普通学校就学率が一九一〇年代

には五％、三三年にも二〇％に満たず、四二年の調査でも五〇％を越えなかった¹⁴植民地朝鮮においては総督府の唱歌政策の影響力はあくまでも限定的に捉えなければならぬ。しかし、交通が発達せず文化の流通が不便な当時の朝鮮、特に地方においては音楽の面で学校教育の影響が絶対であったことは認めるべきであろう。住民動員体制が確立していくにつれ、植民地権力と住民をつなぐ結節点としての学校の機能は強くなる一方だったのであり、そこで開かれた音声空間の混交性を観察することこそが本稿の問題関心である。

二、音の規範化

——俗歌、不穩唱歌、教育唱歌、儀式唱歌

先ず、大日本帝国が唱歌を移植して従来の朝鮮の音をどのように規律・統制して植民地の音として秩序化したのかに對して考察してみたい。実は帝国主義列強の侵略に對抗して民族の自主独立と近代国家の建設を焦眉の課題としていた朝鮮開化期の知識人たちにとつて、音楽とは一般的に歴史的な課題認識とはかけ離れた閑事とみなされあまり注目されなかった。このことに関しては様々な主張やエピソードが残っているが、当時京都帝国大学の学生だった劉銓（リュ・ジョン）は開化期の音楽を取り巻く状況を「古来我国が文治を尚び孔孟を慕仰し、口先では礼楽を言うも、言が実を符けず、全国に楽器樂書が絶乏し、音楽といえはチャルメラ、どら、鉦などと認

め、唱歌といえは時調、アリラン打令、寧辺歌の類と知り、下等社会の所為で上流人士の学習すべきものではないと排斥¹⁶しているところ述べて、音楽享受層の極端な分離様相を伝えているところが注目される。劉銓は「移風易俗」という社会的機能を持った儒教的音楽観は形骸化し、声楽でも器楽でも下層の「低級」な音楽が顕著になっている状況を嘆いている。

このような音楽の階級的な分離現象や「低俗」化をめぐる開化期
の知識人たちの反応は大きく二つに分かれていた。一つは、アリラン打令、寧辺歌などの俗歌の自生的共同性を生かしそこに国家的な課題を盛り込んで啓蒙に活用しようという動きである。メロディーは生かして歌詞を替える、当時『大韓毎日申報』を中心として活発に展開された替え歌運動がそれである。俗歌の内容を改革して新思想を注入しようという申采浩（シン・チェホ、一八八〇～一九三六）のいわゆる「東国詩界革命」は当時のこのような動きを思想的に支えた言説といえる。しかし、この動きは植民地化を境に水面下に沈んでしまった。一方、これと区別されるもう一つの反応は、「低俗」な在来の音楽を排斥対象とし、それよりもっと進化したものとされた唱歌の普及をはかろうとする動きで、ミッシヨン系の私立学校などを中心に活発に展開された唱歌教育がそれである。

唱歌ということばが公的に用いられた初出例は、一九〇六年八月二七日に公布された「普通教育令施行規則」（学部令第三号）であ

る。ここで初めて唱歌が随意教科と定められ、教授の要旨が「平易な歌曲を唱えさせ、美感を養い、徳性の涵養に資することを要旨とする。歌詞及び楽譜は平易雅正にして理解し易く心情を快活純美にさせるものを選ぶ¹⁷」と示されている。当時の知識人たちの唱歌に対する認識が窺える資料はこの学部令を受けてのものである。そこには唱歌教育による「国民」という新しい音の共同体が追求されているのみならず、道徳涵養の根本に中国の礼楽思想に基づいた上流階級の従来の音楽観も投影されていた。

唱歌は児童の発音聴音の技能を発達させ、音楽の趣味を養いし高尚純潔な心性を養成し徳性の涵養を計るものである。
（中略）音楽を嗜好するのは人類の通用の天性であり、幼弱な児童と野蛮未開に至った人種さえも歌曲を唱えない者は無い。
また、音楽を聞いて此に感動歡喜しない者は無い。故に歌の其の曲が野鄙淫猥ならむしる人心を墮落させる弊が少なくないため、高尚優美な歌曲を児童の耳口に鍊熟させることが必要であり、音楽の中で学校教授に最も適当なのは唱歌である¹⁸。

朝鮮人として東京高等師範学校を最初に卒業し教育者としての将来を期待されていた張膺震（チャン・ウンジン、一八九〇～一九五〇）は留学時代に大韓帝国での普通教育施行を受けて東京の留学生

団体の機関誌『太極学報』に教授法と教科について説明した論文を発表したが、この文は「唱歌科」にあたるものである。張にとって普通教育の目的は、国民開化にあり、その中で唱歌は児童の心性を高尚にし徳性を涵養するものとみなされているが、それは強調部分から窺えるように、風俗が善良なら歌謡も善良であり、風俗が墮落すれば歌謡も乱れるという中国の伝統的な歌謡観に裏付けられている。だが、このような認識は、実は日本の唱歌教育を創設した伊沢の唱歌観などを踏まえたものである。

凡ソ教育ノ要ハ、徳育、智育、体育ノ三者ニ在リ。而シテ小学ニ在リテハ、最モ宜ク徳性ヲ涵養スルヲ以テ要トスベシ。今夫レ音楽ノ物タル、性情ニ本ヅキ、人心ヲ正シ、風化ヲ助クルノ妙用アリ。故ニ古ヨリ明君賢相特ニ之ヲ振興シ、之ヲ家國ニ播サント欲セシ者、和漢欧米ノ史冊歴々徴スベシ。¹⁹

これは伊沢の建議で唱歌教育のために設立された文部省所属の音楽取調掛で初めて編纂した『小学唱歌集初編』（一八八一）の「緒言」の冒頭であり、伊沢自身によって書かれたものである。ここで伊沢は小学教育における徳性涵養の重要性を主張し音楽による風化の効用を挙げている。すなわち、唱歌とは、理念上は儒教の伝統的な礼楽観を受け継いだものであった。張の主張以降の唱歌をめぐる

言説がほとんど伊沢のこうした唱歌観に基づいているのは、それが西洋のメロディーをほとんどそのまま借用しているにもかかわらず、東洋の儒教的音楽観を援用しており、いわば片足を深く伝統的な普遍世界に置いていた点に共感を覚えたことによる可能性が高い。それは前掲の劉銓の文章からも確認できる。劉銓は、「米国は独立思想と愛国心がすべて音楽の能力だといって、国民教育に音楽を最も必要な科目」としているため、「これを倣う者が多く、我が国も（中略）文明列邦で流行する楽器楽書を輸入し、古代聖賢の使用した楽器楽典を参酌・教授することで同胞の愛国心と活動力を感発し、国勢を挽回し思想を高尚にすることを希望」と述べ、独立精神と愛国心からなる国民精神を振作させる効能を持った音楽を新たに作るためには欧米の音楽の輸入は勿論、中国の聖賢の礼楽思想も斟酌しなければならぬと説いたのである。

そして、音楽と人間の気質の関係を「長音階は文明列強で普遍使っており、此の曲調は人の勇氣と活動力を養成する。短音階は古より亡国で多く使用された曲調であり、人の悵感と悲哀心を発生させる故に、今日の音楽界でその使用を許さない」と主張している。²⁰劉が長短音階と人間の気質の関係を儒教的な礼楽思想に基づいて想定したのも、実は「長音階の旋法に属する楽曲は勇壯活潑にして、其快情実極に極りなし。之に反して、短音階の旋法に属するものは柔弱憂鬱にして、哀情の甚だしきものとす。（中略）是故に欧米の各

国、其唱歌を学校教科に充つるや、皆此長音階を採りて短音階を捨つ⁽²¹⁾とする伊沢の主張をそのまま移したものと見える。

あるいは、植民地時代に入ってから総督府により「不穩唱歌」として弾圧を受けて没収された、尹致昊が経営した開城の韓英書院で発行した『唱歌集』（一九一四）の序文にも以上の例とほぼ同様の唱歌観が説かれている。

国家の興亡盛衰は国民の精神に在る。国民の精神を感発させるのは歌が最たるものである。それ故、欧米諸国ではすぐれた詩人、音楽家のすばらしい詩や歌曲によつて国民の精神を涵養させた。わが海東の祖国は古来、歌曲がなくはないが、その意味が大概淫蕩放逸に流れないものがなく、わが大韓の志人、仁者が一様に遺憾とするところである。⁽²²⁾

在来の音楽をその「低俗」さを挙げて排斥することや、唱歌を国民精神の涵養の手段と捉え、それを裏付けるものとして儒教的な音楽観を持ち出す点などは、日本由来の唱歌観の系譜を引くものとみられる。このように当時の唱歌は日本の初期の唱歌教科書と同じく欧米の民謡のメロディーにハングルの歌詞を付けたものであり、唱歌に対する認識も日本と類似していた。つまり、開化期の朝鮮で唱歌の価値を決めたのは、西洋のメロディーと近代の国家的課題、要

するに愛国啓蒙と自主独立にふさわしい内容を記した歌詞であった。したがって、植民地権力の統制は唱歌のメロディーや唱歌観にはなく、ひたすら歌詞に盛り込まれた国民精神の内容に及ぶものであった。

韓英書院の『唱歌集』が禁止処分を受けた理由は、学生たちに「排日思想の養成に一助する国権回復の唱歌」を斉唱させたことにあったが、朝鮮で歌われる唱歌に対する日本の抑圧は、実は統監府時代から存在した。統監府時代にはすでに「教科用図書検定規定」（二九〇八）と「出版法」（一九〇九）により私立学校で使用される教科書に対する検閲が加えられており、一九〇九年からは「不穩当な唱歌」を禁止せよという訓則が度々発令され、「時局に關係する唱歌」や「深く愛国する唱歌」が嚴禁されたのである。⁽²³⁾以降、植民地時代を通じて反日思想や民族独立、階級意識などを鼓吹する唱歌は徹底的な弾圧を受けており、学校でこのような「不穩唱歌」を教授して逮捕される事件は当時のメディアに散見する。

一方、統監府は「不穩唱歌」の禁止から一歩進んで直接唱歌集を編纂し学校教育の場に撒布した。学部で一九一〇年五月に発行された『普通教育唱歌集』（以下、『学部唱歌集』）がそれであるが、編纂中もその意図が言論界に公開され、朝鮮には「原定された音楽教科書がなく、俗歌と校歌などは少しあるものの、歌曲が楽器に合わない⁽²⁴⁾」⁽²⁴⁾といつて、発達した西洋楽器に合わせた朝鮮音楽の体系化・近

代化を建前としてはいた。しかし、「学部では各官公立学校の唱歌が統一されていらないのみならず、過激で激動的な意辞が多いという近日常唱歌集を編輯中⁽²⁵⁾」と報道されているように、真の目的は「排日の文字」をとり除いた唱歌集を通して朝鮮内のすべての学校の音を規範化し統一するところにあつたのである。この唱歌集の「例言」には「本書は普通学校、師範学校、高等学校其他一般の諸学校で教授する目的で編纂」したとある。その外にも「学校で教授するのみならず、家庭で使用することも」可能だと述べられており、学校の間を越える唱歌の歌としての伝播性も念頭に置いている。

ところが、植民地期に唱歌の権威を決めたのは何よりも大日本帝国の「国民精神」の精髓としての「国語」日本語⁽²⁶⁾で書かれた歌詞にあつたことを思い起こせば、『学部唱歌集』と総督府編纂の唱歌集との間には明確な断絶がある。というのも、この唱歌集に収録された唱歌はすべてハングルになつており、時局的な歌詞はないものの、日本色もあまりなく教訓的な内容が主流を占めているからである。特にハングルの使用に関しては、一九〇八年七月に学部で官公立普通学校の教監らが直接音楽教育政策を議論した「第二回官公立普通学校教監会議」（参加者は全員日本人）でも明確に確認されている。この会議で協議された案件中音楽教育と関連を持つのは「唱歌科ヲ必須科トシ学部ニ於テ歌詞ヲ選定スル件」であつた。排日思想を防ぎ歌を統一するなどの国民教育の必要上、唱歌科を必須科にす

ることに原則的に全員賛成しているが、この時歌詞はハングルであるべきことが再三強調された⁽²⁷⁾。これは、『学部唱歌集』刊行時までは統監府は唱歌を通して朝鮮人の生活倫理や感性などを均質化することに焦点を合わせることで、あまり大きな抵抗なしに時局に対する関心や反日情緒を逸らそうとしていたことを伝えている。この会議では朝鮮人の俗歌などを採録しようという見解も提出されており、『学部唱歌集』に「月よ月よ明るい月よ⁽²⁸⁾」で始まる民謡の歌詞を付けた唱歌〈月〉（原曲は納所弁次郎作曲〈おつきさま〉）が収録されていることも、このような見解が共有されていたことを窺わせる。しかし、こうした路線は植民地期以降になると、全面的に修正される。

総督府は一九一一年に「忠良なる国民を育成」することを最大の目標にする朝鮮教育令を公布し、朝鮮人を言語的・文化的・思想的に「日本人化」して忠君愛国の心性を養おうとする同化政策を推進した。そして日本語は国民精神の精髓である「国語」として普通学校の教育で最も比重が置かれて学生たちに強制された。唱歌は第一次朝鮮教育令期（一九一〇〜一九二二）までは選択科目であつたが、「国語」の普及率が低調であつたため、唱歌は朝鮮人の同化のための有力な手段として機能しながら「国語」の持つべき音の共同性の空白を補つたものとみられる。例えば、言文一致唱歌の創始者として知られており、『朝鮮唱歌』（富山房、一九一〇）を作曲して韓国併合の「偉業」を謳頌した同化論者でもあつた田村虎蔵も「大和言

表1 統監府・総督府編纂唱歌集のハングル曲と儀式唱歌の推移

		普通教育唱歌集	新編唱歌集	普通学校唱歌書	普通学校補充唱歌集	初等唱歌	ウタノホン
						みくにのうた	初等音楽
使用時期		1910～	1914～	1920～	1926～	1939～	1942～
全曲数 ハングル曲数 ／	一年	27 / 27	6 / 41	8 / 20	6 / 10	0 / 25	0 / 21
	二年			0 / 19	6 / 10	0 / 25	0 / 22
	三年			0 / 23	3 / 10	0 / 25	0 / 28
	四年			0 / 23	2 / 10	0 / 25	0 / 28
	五年				3 / 10	0 / 25	0 / 29
	六年				1 / 10	0 / 25	0 / 29
儀式唱歌数	一年			1(①)	0	11	1(①)
	二年	0	6(①～⑥)	2(①④)	0	(①～⑩、	2(①③)
	三年			6(①～⑥)	0	『みくにの	6(①～⑤⑦)
	四年			6(①～⑥)	0	うた』収録	6(①～⑤⑦)
	五年				0	曲)	7(①～⑤⑦⑬)
	六年				0		7(①～⑤⑦⑬)

①君が代、②一月一日、③紀元節、④天長節、⑤勅語奉答、⑥卒業式、⑦明治節、⑧神社参拝唱歌、⑨海行かば、⑩仰げば尊し、⑪愛国行進曲、⑫金剛石、⑬明治天皇御製

葉を附したる新旋律をして、彼の一千二百万人に謡歌せしむることは、「新国民を同和せしむ上に於て、吾人は最も有力なる手段の一なりと信ず」と述べている。実際、『学部唱歌集』は「歌詞皆朝鮮語にして、唱歌科教授には極めて不便」だとされ、新しい唱歌集が総督府によって刊行されたが、それが『新編唱歌集』（一九一四）である。

『学部唱歌集』に比べ『新編唱歌集』のもつ最大の特徴は、表1からわかるように、収録曲のほとんどが(i)日本語であるという点と(ii)「君が代」を含めたいわゆる「儀式唱歌」が登場したという点である。そして(iii)「儀式唱歌」には歴史的仮名遣が、一般の唱歌には表音的仮名遣が用いられており、低学年用は片仮名表記、その上は平仮名表記の口語体、高学年用は文語体になっているが、この三点は以降の総督府編纂の唱歌集に受け継がれる模範になった。

(i) に関しては、『新編唱歌集』やこれに次ぐ『普通学校唱歌書』（一九二〇）にはまだハングル曲が少数ながら残っている¹⁾。しかし、一九二二年九月に発生した霊岩公立普通学校の学生たちの同盟休学を伝える『東亜日報』の社説「朝鮮語唱歌と朝鮮歴史の教授」を参照するかがり、朝鮮語唱歌は学校教育ではほとんど奨励されなかったことが窺える。この事件は地方の普通学校の学生たちが「朝鮮語唱歌と朝鮮歴史を教授しないこと」などを理由に同盟休学

を敢行したものである。社説はこの事態を「現下の朝鮮教育制度の欠陥を根本的に遺憾なく露呈した、極めて重大な事件」とみなし、「その情が動じ、その動ずる情によって自然の語として自然に流暢にその情を発表できない朝鮮少年の胸底は、まるで啞者のそれと同じ」であると述べた後、当局に向けて「我が朝鮮少年にその父母の言語をもつて、その母乳とご飯とともに生長した自然の言語をもつて歌い唱えることを許し、かつ歌い唱える機会を作れ」と訴えている⁽³²⁾。当時日本語による音の共同性が学校を通していかに徹底に推し進められたかを窺わせる事件である。このような学生たちの集団行動や言論の批判は従来の武断統治政策に対する部分的な修正をもたらした三・一運動によって活性化された世論を反映したものである。このような朝鮮語唱歌への希求は、二〇年代の童謡の黄金期を牽引した「セクトン会」の機関誌『オリニ（子供）』（一九二三年三月）の誕生と一九二三年から開始された各新聞社の童謡懸賞募集に投影されていき、何よりも総督府による唱歌集の補完作業を促した。

三・一運動は教育政策にも変化をもたらし、一九二二年に改正された「朝鮮教育令」では、いわゆる「内地延長主義」に基づき「内地」との差別が部分的に是正され、内鮮融和という名目で朝鮮にかかわる事象を教科書に載せるようになった。普通学校も六年制に変わったため、従来の教科書の改訂補完は緊急を要する事柄でもあつ

た。これにより従来の教科書の補充教材として作られたのが『普通学校補充唱歌集』（一九二六、以下『補充唱歌集』）である。これは「童謡運動」に代表される朝鮮人の朝鮮語唱歌への希求を植民地権力が取り入れる形でなされた歌詞の懸賞募集を通して朝鮮人の作品も収録したものである。第二次朝鮮教育令期に存在した「国語」の共同性に加えられた破裂音に関することは後述する。ただし、本節では『補充唱歌集』には朝鮮語唱歌が大幅に採られていることと「儀式唱歌」が載っていない点を強調しておく。しかし、これがあくまでも『普通学校唱歌書』や小学校の教材であつた『尋常小学唱歌』などの補充教材であつたという点も見逃してはならない。

(ii) の「儀式唱歌」は軍国主義的な忠君愛国の国民精神を育てる代表的な唱歌として大日本帝国が決めた記念日に斉唱することが強制されたが、一九一五年に「不穩唱歌」の温床とされた私立学校に校歌を直し記念日の儀式当日に「君が代」を斉唱するよう通牒した「官報」⁽³⁴⁾から窺えるように、それは植民地の音を秩序付ける象徴的な唱歌であつた。しかも、一九三七年の日中戦争をきっかけに突入した戦時体制に合わせて「忠良なる皇国臣民の育成」を目標に改正された第三次朝鮮教育令（一九三八）以降になると、朝鮮語が必須課目から除かれ朝鮮語唱歌も排除されるなど、学校における音の統一が一層加速化した。たとえば、歌詞の難解さゆえに総督府が別途に作った「紀元節」の歌詞は「国民精神の振作を期し、内鮮一

体の実績をあげ」るために文部省制定の曲を採択し「内地」と統一させたり、⁽³⁵⁾国民の戦意高揚のために一九三七年に製作され第二の国歌とまで称えられた〈海行かば〉を〈君が代〉とともにすべての儀式で斉唱させた。⁽³⁶⁾しかも、一九三九年には小学校の唱歌集から儀式唱歌のみを独立させて内容を充実を図った『みくにのうた』が発行されたが、これは日本の唱歌教科書にはなく植民地朝鮮にのみ編集・普及されたものである。⁽³⁷⁾

朝鮮語科目が完全廃止された植民地末期（一九四一年「国民学校令」に入ると、たとえば生徒たちは校門を出て戦勝祈願の提灯行列を作つて村内を練り歩いたり、村民は戦勝記念行事のために学校に動員されたりして、学校を媒介とした「国民精神」の総動員が敢行された。そこでは意味を剝奪された唱歌・軍歌が斉唱されることにより「国民」の音の共同性が演出されたのである。

三、「国語」と唱歌の連絡

——教科統合教育と芸術教育運動

初等教育における唱歌科は伊沢により教科目として導入された初期から音楽教育としての自律性よりは、児童の興味を誘発し学習効果を高め徳性を涵養するのみならず、発音を矯正し標準語音を訓練させるなどの補完機能が重視された教科であったことはすでに触れたとおりであるが、本節では特に植民地期朝鮮における「国語」科

との関連性をより詳細に見ていきたい。

教科統合論的な観点から唱歌科と国語、修身などの他学科との連絡を強調したのは、すでに大韓帝国末期の劉銓も前掲文で「各学校に於て音楽を教授するのは各学科を連絡して教授学上及び心理学上に直間接に大変関係が有る」⁽³⁸⁾ためと指摘している。統監府の日本人官僚たちにもこのような認識が存在したことは、先に引用した学部で唱歌教育を議論した一九〇八年の教監会議で「（普通学校学徒用）国語読本」（一九〇七、八、以下『学部国語読本』中二韻文交りアルヲ以テ之ヲ材料トナス」⁽³⁹⁾べきことが提案されていることから窺える。これを受ける『学部唱歌集』（一九一〇）には二七曲中〈紙鳶とこま〉^{과 팽이}〈時計〉〈蝶〉〈移秧〉〈学問歌〉〈漂衣〉〈善友〉の七曲が『学部国語読本』から採られたか、若干の改訂を加えたものであった。唱歌科は国語科と結び付けられ連絡統合学習の形での補完的な機能が期待されたのである。だが、この補完的な機能は植民地期に入るとより一層徹底されるようになった。

まず、歌詞の表記は、低学年用は口語体、高学年用は文語体が取られており、総督府で編纂されたすべての唱歌集には読本との統一性が保たれている。⁽⁴⁰⁾そのみならず、内容においても「国語」科との連絡関係は明白である。まず総督府が初めて刊行した『新編唱歌集』（一九一四）には全部で四一曲が収録されているが、その中で特に儀式唱歌は修身科、国語科にも関連の内容が載せられており、

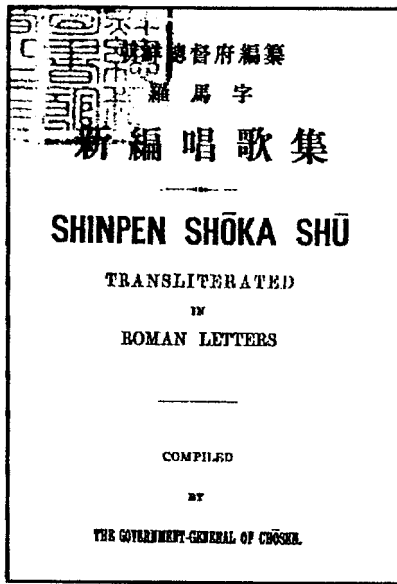


図1 新編唱歌集

緊密な連絡関係を成している。⁽⁴¹⁾その他に「お月さま」「タコ」「日ノ丸ノ旗」「モモタロウ」「サクラ」「花咲爺」「時計」「富士山」「春が来た」「子馬」「田植」「あさがお」「菊」などの一三曲は『普通学校国語読本』(一九二二〜五)から歌詞を採ったか関係のある曲であり、「正直」「二宮金次郎」「職業」「勤儉」などの四曲は『普通学校修身書』(一九一四)と関連がある。「運動会」「養蚕」「勤儉」「職業」「師の恩」は『普通学校朝鮮語及漢文読本』(一九一五〜八、以下『第一次朝鮮語読本』)と連絡している。「養蚕」は『普通学校農業書』(一九一四)とも関連があり、この中で「養蚕」「勤儉」「職業」などは日本では確認されない唱歌の例である。

いわゆる「簡易実用」を標榜した一九一〇年代における普通学校の大凡の教育課程が植民地支配イデオロギーの教化のための科目と

しての修身と「国語」、そして算術及び低級の職業教科である農業初歩、商業初歩などであったことを考慮すれば、⁽⁴²⁾以上のような事実には『新編唱歌集』がこの時期の教育課程を網羅した教科統合的な教材であったことを物語っている。一方、⁽⁴³⁾「月」以外はすべて日本語唱歌を翻訳したものである朝鮮語唱歌と第一次『朝鮮語読本』との間の関連性は見受けられない反面、特に「国語」科との関連が密接なのである。このことはこの唱歌集が日本語音の訓練のみならず唱歌の斉唱を通して音の共同性を演出し児童の脳裏に共通の「国語」像を植え付ける役割を担っていたことが推測される。

この推測は、一九一五年に総督府で『羅馬字新編唱歌集』が刊行されたことから首肯できる。この唱歌集は『新編唱歌集』をそのままローマ字に直したものであるが、「官報」の「教科用図書発行」の広告には『普通学校修身書 生徒用(諺文訳)』『普通学校農業書朝鮮訳文』『羅馬字新編唱歌集』などの三種に対し、「私立学校中国語ニテ教授シ難キ学校ニ限り使用スベキモノ」とする注記が付けられている。⁽⁴⁴⁾「普通学校規定」の適用を受けない私立学校は総督府の弾圧により一九一五年から学生数の比率が普通学校に逆転されてしまったが、依然「不穏勢力」の温床として早急な教化が必要な対象であったことは先述した通りである。上記の教科用図書中の前の二者は朝鮮語を通しての修身の浸透、職業教育の徹底を期しようとする内容伝達を主眼として朝鮮語に訳して提供された教材である。こ

とがわかる。ところが、『国語読本』の翻訳版がないということとは「国語」が内容（意味）の伝達に目的のある教科ではないことを窺わせる。『国語読本』の空白を埋める『羅馬字新編唱歌集』がローマ字表記を採用したのは言語の音声表記を徹底するとの趣旨からなのであるが、そのような観点からみて、このローマ字本の刊行は『国語読本』に代わって音声言語としての日本語の広範な浸透を念頭に置いた措置であつたと捉えることができる。このことから徳性の涵養とはすなわち国民精神の陶冶を意味し、「国語」とは国民精神の精髓とみなすこの時代の言語認識が唱歌科のこうした統合学習的な性格の教材にも反映されていることがわかる。

唱歌科の以上のような教科統合の傾向は『新編唱歌集』に次ぐ『普通学校唱歌書』（一九二〇）になるとさらに深化する。『普通学校唱歌書』は初めて学年別に編纂されたため、『新編唱歌集』を受け継ぎつつも歌曲数を増やさなければならなかつた。新たに収録された歌曲を見ると、主に小学校の教材である『尋常小学唱歌』から採つた曲が多い。その他の新曲の中で特筆すべきなのは、朝鮮にかかわる唱歌が明らかに増えている点である。『国語読本』と関連のある〈京城〉〈金剛山〉、『修身書』と関連のある〈鄭民赫〉、『朝語読本』と関連のある〈燕〉（興夫伝）、その他〈鴨緑江〉（高等国語読本）〈牡丹台〉〈釜山港〉がそれである。これは三・一運動以降朝鮮の民心を懐柔するための方便として朝鮮の自然や朝鮮人の生

活、文化などを教科書に取り入れ秩序づけようとする企てと関連がある。しかし、朝鮮語唱歌は二曲しか増えていないし、曲そのものも日本語唱歌を翻訳したものに過ぎなかつた。『朝鮮語読本』と朝鮮語唱歌との連絡は相変らず考慮されておらず、朝鮮語でできた朝鮮人の唱歌を取り入れようとする意思もまったく見受けられない。

しかし総督府主導の唱歌教育はこの時期、実は深刻な危機に直面していた。すでに日本で一九一〇年代のデモクラシーに対する関心の高揚と児童中心主義・個性尊重の芸術教育思潮の影響などにより、伊沢以来の徳性涵養Ⅱ国民精神の注入を目的とする露骨な教訓ないし知識を教える功利的な唱歌観に対する批判が行われ、美的情調の涵養を目的とする芸術教育が民間運動として展開されていた。こうした運動と相乗効果を発揮しながら大きく起こつたのが、政府主導の学校唱歌や説話に対抗して、雑誌『赤い鳥』（一九一八）を中心とした児童の純粋性を育てるための話や歌を創作して世に広めようとした童謡運動であつた。この運動は学校唱歌が抑圧・排除した伝承童謡・民謡にも関心を向け、これらの伝統を受け継いで日本国民音楽を創造しようという動きにもつながっていった。しかも、この運動は朝鮮の子供のための朝鮮語唱歌を希求していた当時の朝鮮にも多大な影響を及ぼし、朝鮮の知識人たちに（伝承）童謡や民謡の蒐集・研究という学問的な関心を喚起させたのみならず、『オリニ』などのメディア空間を中心に展開された童謡創作運動をも触発した

表2 募集広告採用数

	朝鮮語	日本語
一学年用	0	0
二学年用	3	0
三学年用	4	0
四学年用	4	2
五学年用	2	7
六学年用	0	8
合計	13	17

表3 教材採用数

朝鮮語	日本語
0	0
3	4
3	1
1	5
2	3
1	6
10	19

のである⁴⁵。実際に多くの人々が新聞や雑誌の読者欄に童謡の歌詞を投稿しており、「セクトン会」を中心に創作曲も多数発表されて人気を集めていた。朝鮮における童謡運動は反「学校唱歌」の風潮がそのまま朝鮮語唱歌創作運動につながる地点に立っていたのである。総督府は朝鮮内外のこのような権力への抵抗的要素を持つ反「唱歌」の動きに対し、完全に新しい方式による新しい唱歌集の発行を推進することで民間を中心とした動きを吸収・統合しようとした。すなわち、『普通学校補充唱歌集』（一九二六）の歌詞懸賞募集に朝鮮人の参加を促そうとしたのである。『朝鮮日報』の関連記事を見れば、朝鮮教育令改正で普通学校が六年制になったことにより当時の小学校教材である『尋常小学唱歌』を使用するようになったが、

ここには「朝鮮的な教材が全く無く、授業上遺憾な点が少なくない⁴⁶」ため、総督府で補充教材を編纂することになったとその意図を伝えている。一九二三年一月二九日付の『官報』には新たに編纂する普通学校教科用唱歌の歌詞募集の広告が載っている。その募集規定には題材として「朝鮮ノ童話、童謡、伝説、史伝、教訓、名所旧蹟、実業其ノ他朝鮮的題材ニシテ普通学校児童ノ興味ヲ喚起スルニ足ルモノ但シ普通学校用修身、国語、朝鮮語等ノ教科書中ヨリ朝鮮的教材ヲ選ヒテ歌詞ニ作ルモ妨ケス⁴⁷」とある。修身や実業教育関連の題材も相変らず含まれているものの、朝鮮的なものを範疇化して整理しようとする意図が見うけられる。『官報』に提示された採用数は表2のようである。

表3は懸賞募集で採用された曲中に実際に新しい唱歌集に収載された曲数を示したものであるが、最終的に朝鮮語と日本語の採用割合はほぼ一対二に調整されていることがわかる。この割合は『補充唱歌集』全曲中の朝鮮語と日本語の割合（二二曲対三九曲）とほとんど一致する。しかし、前掲した表1からわかるように、低学年を中心として朝鮮語唱歌をたくさん採用した点は従来に比べて画期的な措置であったことは間違いない。

こうして『補充唱歌集』には従来の『普通学校唱歌書』に収載された朝鮮に関する唱歌（上記の七曲）に加え、懸賞募集により〈長煙管〉〈白頭山〉〈鶏林〉〈高麗の旧都〉〈百済の旧都〉〈成三問〉〈昔

脱解〉などが追加されるようになった。ところが、この朝鮮的ときれる唱歌のほとんどは日本語でできている。朝鮮語のものは〈兎トウごゴつツこコ〉〈遅刻はやめようマ〉〈余業の滋味ヨ〉〈学ハクぶブ海カイ〉などのように、児童の生活や遊戯とかかわるものがほとんどである。児童の興味を喚起させるために採用された朝鮮の歴史や地理、風俗などが、実は教科書の中で秩序付けられ管理されるものであったことは歌詞が採用している言語にも端的に現れているといえよう。一方、第二次

『朝鮮語読本』の韻文教材である〈こまコマ〉〈蝶テフ〉〈水車スエ〉〈休ヒみミのお別ワれレ〉が朝鮮語唱歌として収載されており、初めて両教科間の連絡関係が結ばれたという点からもこの唱歌集は注目に値しよう。

しかし、これは朝鮮人たちの朝鮮語唱歌への需要を満たすにはあまりにも物足りなかったといわざるを得ない。すでにこの唱歌集発行の同じ年である一九二六年には朝鮮初の童謡集と称される尹克栄の『半月ハク』が刊行されレコードにまで吹き込まれていたし、二九年には洪蘭坡（ホン・ナンパ、一八九七〜一九四一）の『朝鮮童謡百曲集』、丁淳喆（チョン・スン Chol）の『葦笛アヒ』などが公刊され、童謡作曲家たちを中心に童謡運動がより一層活発になっていった。しかも、ちょうど同じ時期に開始されたラジオ放送は一九三三年から朝鮮語専用の第二放送を実施してから創作童謡を放送するようになり、その全国的な同時性と広播性から童謡の普及に至大な影響を及ぼした。⁽⁴⁸⁾植民地の統治機構としての性格を持つ放送メディアも、植民地

の検閲体制にその存廃を左右されなければならなかった出版メディアも、この時期には共に大衆の嗜好に応じる大衆メディアとしての性格をも強く帯びていたため、その植民地近代性の矛盾の作り上げた躍動性⁽⁴⁹⁾が朝鮮語唱歌としての創作童謡の全盛期を作り出したのである。このような躍動性は教科書の編纂に反映されたりもした。朝鮮総督府の検定を受けたものではあるが、一九三五年に京城師範学校音楽教育研究会が編纂した『初等唱歌』（全六冊）には一学年用から三学年用までは各三曲、四学年用に二曲、五学年用に一曲の朝鮮語唱歌が収載されており、すべて〈お正月オ〉〈虹ニジ〉などと当時の創作童謡であった。しかし、朝鮮語唱歌を求める享受者たちの多様な声は、日中戦争以降皇民化政策がより一層強化される中で暴力的に終熄を迎えさせられた。

一九三八年の第三次朝鮮教育令改正により朝鮮語が選択科目へと転落し朝鮮語唱歌も排除されることになり、学校における音の統一は加速化したことは先述した通りである。これを「標準となるべき教科用図書がな」く、唱歌教授法が千差万別に乱れているため、内鮮一体、皇国臣民の育成という時局的課題に答えて総督府が新たに編纂した⁽⁵⁰⁾という教科書『初等唱歌』（一九三九〜四一）の例から確認してみたい。

実は、この唱歌集は上記の『補充唱歌集』と同じように懸賞募集による歌詞を収載する形を採っている。ハンブル新聞に載った唱歌

表4 採用者の民族別数

	採用曲数	朝鮮人	日本人
一学年	7	2	5
二学年	8	4	4
三学年	5	3	2
四学年	3	2	1
合計	23	11	12

募集の広告を見ると、「改正された新しい教育令の趣旨に従い小学生たちの唱歌を通して皇国臣民の精神を養うために」小学唱歌用歌詞を全鮮の小学生たちから募集することにしたが、「その歌詞は実生活に適合するものにし、児童たちに日常生活と精神教育の統一された感激を与えようというのが」募集の主眼であることを明らかにし、歌詞内容の方向性を限定している。^①一・二学年用は一九三八年に、三・四学年用は三九年に行われたこの懸賞募集は、応募者を小学生に限定した点、新しい教育令により小学校と普通学校との区別

が廃止された関係で日本人児童も応募に参加した点、すべての歌詞が日本語である点、そして「第一学年用は春、私は、一年生」などのように応募段階で題目を限定した点などにおいて『補充唱歌集』のそれとはかなり異なっているといえる。

表4からわかるように、ほぼ同数の朝鮮人児童と日本人児童の日本語歌詞が採用されている。そしてその歌詞の内容は、例えば三学年用の採用曲〈栗ひろひ〉に「茶色の大きなこの栗で晩にはおいしい栗ごはん／軍歌うたつ

て帰らうよ／重いふくろを皆下げて」とあるように、「児童たちの日常生活」が「皇民化」という国家の論理と融合している。このような点からみても、この歌詞募集は「下から」の児童生活の収斂というより、むしろ朝鮮人児童が日本人児童といっしょに皇国臣民としての意思を日本語で潑刺と歌わなければならないとする「上から」の強制を、まるで募集の結果による自然なものとして装うための装置に過ぎなかったといわざるをえない。唱歌集の「緒言」に「本書ハソノ編纂ニ当リ、皇国臣民タルノ情調涵養ニ適切ナル唱歌ノ採択ニ留意セリ」と記されているように、採用曲以外の収録曲にもこのような傾向は著しい。また、従来の学校唱歌集に比べて朝鮮にかかわる内容の唱歌がほとんど載っていない反面、〈揚子江〉〈北満の野〉〈万里の長城〉などの中国大陸を題材にした曲が目立つようになったのも大陸侵略という国策を唱歌によって児童たちの脳裏に焼き付けようとしたことが窺える。

一九四一年に発刊された五学年用と六学年用の『初等唱歌』は、同じ年に公布された国民学校令に基づき唱歌科が「芸能科音楽」に変わるなどの急変する教育改編の中で、懸賞募集の形は取れなかったものとみられる。この時期からは音楽教授において歌唱と鑑賞の基礎になる発音と聴音の訓練が特に強調されるようになった。それは音楽科が総力戦体制下の軍事訓練の補完機能とみなされたことと関連がある。総督府が時局の変化による教材の改編のために発行し

た『教科書編輯彙報』には「音楽に於ける歌唱は歌詞即ち国語を取扱ふものであることを忘れてはならない」とあり、特に国語科との連絡を強調して「本科目に示された『正シイ発音』といふ基礎演習は『耳ノ訓練』と共に直ちに国語科目の基礎演習となるやうにしななければならぬ⁽⁵³⁾」と述べられている。このような音楽教育はそもそも意味と音声を関係付ける言語システムとしての「国語」から音声のみをあまりにも強調するものであったといわざるを得ない。従って、初等教育の一元化により朝鮮内のすべての児童に適用された発音や聴音を強調する音楽教育は日本語を母語としない朝鮮人生徒たちにとっては音の統制と抑圧以外の何ものでもなかったはずである。

四、歌う文字普及運動

以上、植民地期朝鮮の「学校唱歌」は支配イデオロギーを宣伝する道具であると同時に、「国語」としての日本語教育を文体・内容・発音などの側面から補完しつつ「国語」の同一性を音声的に演出する装置として機能する一方で、「上から」の「国語」の強制とは裏腹に朝鮮語唱歌の教科内における位置や朝鮮語科との連絡関係はほとんど確保されなかったことを確認した。朝鮮語科さえも「継子扱い」をされて「あまりにも他の学科より軽忽に扱う」風潮⁽⁵⁴⁾が次第に固定していく中で、学校での朝鮮語唱歌の足場はさらに悪くなる一方であった。

ところが、朝鮮語教育と朝鮮語唱歌ないし歌との関連は学校以外の場所で結ばれた。すなわち、一九二〇年代後半から三〇年代中盤まで朝鮮日報社と東亜日報社がそれぞれ農村啓蒙運動の一環として独自に展開した文字普及運動の場ではハングル普及とかかわって歌が大きく活躍していたのである。

一九二九年から一九三四年まで四回実施された朝鮮日報社の文字普及運動と、一九三一年から一九三四年まで四回実施された東亜日報社のヴ・ナロード運動は、それぞれ「知は力、学ばなければ生き残れず」と「学ぼう！教えよう！みんなでヴ・ナロード!!」というスローガンを掲げ、学校の休み中に帰郷する男女学生たちを動員して展開された民族啓蒙運動であったという共通点を持っている。すなわち、この運動は「朝鮮民族の九割を文盲のままにしておくことは文明人としての一大恥辱」であり、このような文盲を退治しなくては「民族の平等な権利を云謂することは、ある大きい不足を感じる⁽⁵⁵⁾」だと説いた『東亜日報』の社説に端的に示されているように、農村の現実を規定する植民地の搾取構造という根本問題には口をつぐんだまま、民族的劣等感を強調して実力養成のみを早急な課題として強調した。その結果、同じ時期に総督府が展開した「農村振興運動」にも、読者網の拡大という新聞社の利潤追求にも符合する事業であったとする批判⁽⁵⁶⁾は説得力がある。しかし、学校という制度の外で学生たちによって行われた民族語教育は、近代啓蒙という事業

の初発の意図から離れ民族抵抗的な性格へと発展していく可能性も内包していた。運動の中心に存在するハングルが民族精神の象徴として認識される限り、この運動は皇民化の実現のために情報(意味)の効率的な伝達を目的に推進された総督府の一連の朝鮮語奨励策とは異なってくる。民族語としてのハングルは、「文字と算数以外は何もこの運動に混ぜないこと」という新聞社の再三の「注意」にもかかわらず、「不純物」を引き入れる吸引力を持っていたのである。その「不純物」の中には歌があった。

両新聞社の文字普及運動は参加学生たちの体験記を新聞に連載したという点でも共通しているが、学生たちが明らかにする講習内容は、上記の「注意」にも強調されているように、ハングルと算術が中心であった。各新聞社が発行した文字普及の教材も、朝鮮日報社の場合、『ハングル原本』と『算術教材』があり、一九三四年にはこの二つを合本した『文字普及教材』を発行している。東亜日報社の場合も『ハングルの勉強』(一九三二)と『日用計教法』(一九三三)が用いられた。ところで、体験記によれば、学生たちは児童たちを文字普及班に集めて興味を誘発するために、童話を聞かせたり音楽を教えたりしたことがわかる。中には地域の宗教団体などと協力して音楽会を開催するなど、文化活動の性格を帯びた場合もあったが、たいいていの場合には簡単な童謡と民謡が歌われたとみられる。⁽⁶⁰⁾一九三五年に文字普及運動が総督府によって禁止された後、申し込

んでくる読者たちに無料で配付された朝鮮日報社の一九三六年版『文字普及教材』には〈青い鳥〉、〈星数え〉、〈雁〉、〈農謡〉などの各地方の伝承童謡や民謡などが「標準語」で載せられている。この教材の冒頭にある「教授上注意」には、「子音・母音を習ってから字を習い、それから発音の練習をさせよ。それができたら、第一課から教えるが、先ず欄の上に記されている単語を教えてから本文を読ませよ。下欄の民謡、童謡は覚え易くするために入れたものなので、楽しく覚えさせよ」と示されている。⁽⁶¹⁾おそらく文字普及運動でも各地方の自生的共同性に基盤を置いた親しい童謡や民謡を、「標準語」の歌詞で歌わせることでハングルを楽しく教えていたとみられる。そしてこの時歌われた童謡や民謡は既に洋楽としての唱歌に比べて低俗で劣等なものではなくなっていた。

伝承童謡や俗歌(雑歌)などは、一九二〇年代に入ると民衆を基盤とした民族の歌である民謡として発見され精神的に蒐集・研究されるなど、この時期にはすでに価値の転換が成されていた。しかも、従来の童謡や俗歌の自生的共同性は民族の原郷としての郷土の共同性へと強引に還元され朝鮮を表象するようになった。⁽⁶²⁾そのため、民族という名の下に自生的共同性を利用して啓蒙を推し進めるためには、民謡や伝承童謡などの歌詞のもつ「低俗」さを正さざるを得なかった。その代表的な例が〈アリラン〉替え歌の〈文字普及歌〉である。〈アリラン〉については、一九二六年の映画『アリラン』の

類例を見ない大ヒットによって主題歌「ヘアリラン」も大流行するようになる、歌詞の卑俗さを挙げて学校や家庭への悪影響を警戒する主張がなされたりした。⁽⁶⁴⁾「文字普及歌」とは、文盲退治とハンブル運動を朝鮮文化樹立のための百年の大計と捉え、「両方面の運動を一層促進・普及せしめよう」として朝鮮日報社が一九三〇年末に行った歌謡懸賞募集で選外佳作に当選した朴鳳俊の「ヘアリラン」替え歌のことである。

一、我が山河津々浦々／新生活の音が響き渡るよ

エーへ エイヤ力強い／文盲者を無くすという声高らなり。

二、空中に行き交うあの飛行機／山河を轟かす汽車は

貴方のことも知っていようが／文盲で苦しむこの胸よ

三、真夜中が日中に変わった今日も／目はあるのに読めないのは
はこれどうしてか

学ぼう学ぼう早く学ぼう／知は力よ学ばずんば生きられず

リフレイン、アリランアリランアラリヨ／アリラン峠を越え行く

アリラン峠は別の峠よ／此の世の文盲は越えられず

『朝鮮日報』は選外佳作の作品に楽譜を付けて「この歌が意味からも曲調からも私たちの郷土の味と匂いを深く持っている」ため、

「我が大衆が歌えるよう一般化させたい」と述べ、「ヘアリラン」の大衆性を啓蒙に活用しようとしていた。一九三一年の第三回文字普及班で配布された改訂版『ハンブル原本』⁽⁶⁵⁾には朴鳳俊の「文字普及歌」が載っている。⁽⁶⁶⁾そして同じ年の文字普及班の体験記中には新たに紹介された「ヘアリラン」に関する報告もあった。培材高普の尹基永（ユン・キヨン）は「流行する「ヘアリラン」の歌詞は退けられ」「我が山河津々浦々から学ぶことは力の基、学ばずんば生きられず」という「ハンブル原本」に載っている真の「ヘアリラン」が子供たちによって元氣よく歌われたことを紹介している。⁽⁶⁷⁾また、普成専門の李義一の報告にも「我が山河津々浦々新生活の音が響き渡るよ、エイへエイへ、元氣よく文盲者を無くそうという声高らかなり」が「村中を轟かすように四方から歌われた」という記述がみられる。⁽⁶⁸⁾

しかし、すでに民衆の間で大衆性を確保した曲の替え歌が啓蒙に活かされたのは民謡だけではなかった。文字普及運動では上記の童謡や民謡のように興味を誘発して記憶を助けるための歌以外にも文字の暗記のための歌も歌われたとみられる。朝鮮日報社主催の第一回文字普及運動に参加した学生の体験記には、「少女たちは『うちの赤ちゃんを寝かせてくれ』の代わりに、少年たちは『千年を生きよう、万年を生きよう』のような歌の代わりに、『私が手に持った鎌は「フ」で、私が逆さに持った鎌は「シ」で、下駄の歯は「ク」字よ』と

『外に点が一つはト字で、外に点が二つはト字よ』と文字打令を歌います。書堂の犬も三年も経てば風月を詠ずという諺のように、三・四歳の子供たちも歌うようになり、村中が文字打令で明け暮れる⁽⁶⁹⁾と紹介している。また第二回の時も、たとえば「鳥追い小屋で歌うハンブル歌」という表題で「昼は皆野に出て働きます。あちこの鳥追い小屋から『ガギヤ』『ゴギョ』の声が聞こえると、この胸は喜びに躍りました」と紹介している体験記などから、文字がリズムとメロディーを伴った簡単な歌の形で教えられたことが窺える。このような「下から」の叫びが「上」に収斂され明らかかな形として提示されたのが、国語学者の李鉀（イ・カップ）が〈勸学歌〉のメロディーに歌詞を付けた〈文盲打破歌〉である。

- 一、耳があつても聞けなきやつんぼで／口を持つても話せなきや啞よ
目を開けても読めない字の盲人は／盲人でもつんぼに啞なり。
- 二、聞く代わりに見ろという文が読めないから／つんぼ以外の何ものでもない
話すように書く文が書けないから／盲人以外の何ものでもない。
- 三、人と同じ目と耳を持ちながら／一生の恨みをいかに堪えら

れよう

分かりやすい我が文字は気持ちさえあれば／いかなる鈍才でも皆習えよう。

四、鎌を置いて「字を誰が知らないか／鳥籠をひっくり返したら」と自然に気付く

定規を立てて測れば「字になり／砧を横におけば一字になるよ。

(中略)

十、鋸みたいな口と灯檠を／上と下をくっ付けたら「ト」じゃな
いか

鳥籠の「」をまったく付けよ／死ぬ者も生かす「金」という
なり。

十一、このように色々と組み合わせれば／口に出す言葉は書け
ないわけがない

一日に一字二日に二字まめに／こうして習っていけば遂に
習熟できるよ。

一九三二年『ハンブル^社』第一巻第五号に「文字歌^{書州}」という題下に紹介されたこの歌詞は最後の節に「このように色々と組み合わせれば口に出す言葉は書けないわけがない」とあるように、さらに内容を増やして半切表を覚えさせる構造になっている。この歌の原曲で

ある〈勸学歌〉(奥好義作曲)は『学部唱歌集』に載っていた曲で、単純で典型的な唱歌であるうえに知名度もあり暗記に相応しいため、替え歌を付けたとみられる⁽⁷¹⁾。この替え歌も東亜日報社で一九三三年七月に発行したヴ・ナロード運動の教材である李允宰(イ・ユンジエ、一八八八〜一九四三)の『ハングルの勉強』の最後の頁に〈文盲打破歌〉というタイトルで載っており、文字普及運動にも活用された。一九三三年の第三次ヴ・ナロード運動に参加した学生の体験記には「夕方になって始める時には各班で〈文盲退治歌〉を歌ってから勉強を始め、(中略)〈文盲退治歌〉で元気よく終わった⁽⁷²⁾」と報告されており、三四年に参加した学生は「勸学歌だけ歌っていた口で〈文盲打破歌〉を歌うようになったこと」が「嬉しい出来事⁽⁷³⁾」であったと紹介している。

以上のように従来のみ謡や唱歌の大衆性を啓蒙運動に活用するために作られた替え歌は、口誦されるうちに改作・再創造されるといふ属性上、本来の意図を越えて民衆の抵抗的なメッセージを盛り込んだりもした。夜学で不穏な唱歌や民謡を教える弾圧を受けた記事などは上記の文字普及運動が植民地権力への協力と抵抗の境を危うく行き来していたことを物語るものであろう。

五、レコードで聞く朝鮮語読本

一九三五年一〇月二八日に開かれたハングル日の記念式行事には、

実は特別な余興が用意されていた。それは「朝鮮語の標準語を教えるために使う、読み方と歌い方と話し方からなる最初の留声機盤」の視聴会と「新たに発明された朝鮮文タイプライターでハングルを打つてみせる」催しであった⁽⁷⁴⁾。特に、一九三〇年から発行された第三次『朝鮮語読本』の一部を普通学校の児童たちが直接朗読した『オーケー教育レコード 朝鮮語』(二枚組。以下、『読本』レコード)は、右のパンフレットから分かるように、朝鮮語学会の関係者である沈宜麟(シム・ウイリン、一八九四〜一九五二)が朗読法の指導を、鄭寅燮が材料の選択及び音声指導を担当しており、朝鮮語学会の機関誌である『ハングル』第三卷第一〇号(一九三五)の「ハングル誕生四八九年」記念式関連号にレコードの製作に関する特集が載っているなど、朝鮮語学会の積極的な関与によって作られたことがわかる。上記の『ハングル』誌にオーケーの文芸部長でレコード製作の実務を担当した金陵人(クムヌンイン、?〜一九三七)はその経過を報告した文章で「吹き込み当時、これを励ます意味で朝鮮語学会の李熙昇氏がわざわざ吹入所まで来臨した⁽⁷⁵⁾」と記している。

しかし、この「朝鮮初の朝鮮語教育レコード」の製作は、当時朝鮮盤を発行していたレコード製作会社の中で最も活発に運営しているながら、「大衆の低級な趣味に迎合」する流行歌などの発売を主力にして「識者階級から朝鮮語のレコードを容赦なく唾罵」されていたオーケーレコードのイメージ改善という企業戦略とも合致してい



図2 『普通学校朝鮮語読本』レコードに添えられていたパンフレットの表紙。出典は鄭寅燮『国語音声学研究』

た。金陵人は「もつと広い将来を開拓するために大衆の要求より一歩先に進んで大衆の質的向上を企てよう」としたと、その製作意図を明らかにしている⁽⁷⁷⁾。しかも、このような教育レコードの製作は治安妨害と風俗壊乱などの名目でレコードの検閲を強化していた総督府の検閲当局からも歓迎される事業であった。当時の大衆雑誌『三千里』に載った、検閲で禁止処分を受けたレコードを紹介した文章には「レコード業者も文化の使命を自負して不穏不良なレコードを製作しないのみならず、最近は一歩前進して有益なレコードを次第にこの社会に出すようになりました。昨年度はオーケー会社が朝鮮語教育レコードを創始的に製作し、一般学童に便宜を与えており、コロムビア会社は『国語読本』すべてを正確な音でレコード化する予定だという。このように進歩すれば文化上の価値がどんなに多いかを誠心に期待」しているという検閲当局者の言辞が引用されている⁽⁷⁸⁾。皇国臣民としての朝鮮人の動員のためにも総督府は解放前後まで朝鮮語専用のラジオ放送を通して朝鮮語を管理しようとしたことを考慮すれば、レコードによる朝鮮語教育はその延長線上に置かれていた可能性が高い。とにかく『国語読本』のレコード化を牽引するほどの先駆的なこの事業は、ハングル音声教材の普及という朝鮮語学会の意図がレコード会社の企業イメージ戦略はもちろん、総督府の検閲政策とも絶妙に共鳴する場で運よく結実したものであった点は指摘されなければならない。

当事者たちの言及によれば、一般社会の反応もかなり良かったとみられる。例えば、金陵人は「この教育レコード発売の知らせが江湖に伝えられると、社会の諸賢からたくさんのお励みと声援の文章が毎日数十通も寄せられているので、これから一層勤勤孜孜と教育レコードの製作を継続して朝鮮の現下、焦眉の運動である語文教育運動に微力ながら寄与できるように努め、学校と家庭において児童教育のよい師友を提供し、第二世国民である児童の情緒教育を引き受ける外、家族団欒になくはならない備品を提供したい」と述べた。鄭寅燮も「各学校ではこれを標準としてハングル教育に大きな成果を収めており、各家庭でも児童たちがよく聞き取りそのレコードから出る発音と読み方を習っており、特にその中に流れる音楽の伴奏は不毛だったあの時代の情緒教育に大変役に立った」と振り返っている。ここで二人の関係者が共に『読本』レコードがハングル教育はもちろん情緒教育にも寄与したと言及しているところが注目される。それは、実はこの事業を実質的に主導したのは朝鮮語学会というより、朝鮮語研究の基礎になる音声学を研究する学術団体として一九三五年四月二四日に創立された朝鮮音声学会と、その実質的な責任者であった鄭寅燮であったことと関係があると考えられる。鄭寅燮は自ら回顧しているように朝鮮音声学会が推進した事業として「外来語表記法統一案」の制定と「教育レコード」の製作を挙げている。⁽⁸¹⁾しかし、敢えて彼の回想に頼らなくても、レコードの内容や

材料選択に表れた言語認識や言語教育観には鄭寅燮の持論が深く反映されていることがわかる。上記の『ハングル』誌に載っている彼の文である「言語教育と蓄音機」からレコードの製作意図をもう少し詳細に読み取ってみよう。

鄭寅燮が語文教育における教育レコードの重要性を強調したのは、時間の制限や非教育的な内容をもつラジオ放送やトーキーとは違い、レコードは教育的な内容を繰り返し再生できるという理由の外に、より根本的には「音声は文を書く文字よりもっと根本的なもの」とみなす一九世紀比較言語学の核心に基づき語文を統一するのに効果的であるという言語認識があったからである。そしてそれは「現代文化が発達した社会は語と文の統一を唱えて、各地方の方言は次第に減少すると共に、文化の中心地を土台にした中流以上の現代語とその標準語と定め、これに照らして言語の教育を合理化している」と主張しているように、規範言語としての中流以上のソウル語による画一化だったのである。しかも、彼はレコードを活用したこのような言語規範の推進を学術誌を通して訴えたのみならず、レコードの内容そのものにも反映させているが、第一学年用の最初のトラックには「朝鮮語といってもいろいろあつてうっかり間違ひ易いですが、しかも地方によって方言があるため、互いに聞き分けられない場合が多いです。標準語をしつかりと学ばなければならぬ理由がここにあります」という解説をつけている。だが、このような標準語認

表5 朝鮮語読本レコードの内容

	単 元	レコードの内容
第一学年用 (読本巻一)	第一課～第一〇課 (正しい読み方と間違った読み方)	鄭寅燮の解説、示範後児童が朗読
	第一七課・第四三課 (半切)	鄭寅燮の解説、示範後児童が朗読
	第三九課 (朝日) 아홉해	朗読後歌唱
	第四〇課 (お父さんと息子) 아버지와 아들	教師の示範後児童が朗読
	第四五課 (象) 코끼리	示範及び会話体を習う
	第五三課 (雨) 비	朗読後歌唱
第二学年用 (読本巻二)	第一課 (春) 봄	朗読と歌唱
	第一六課 (虹) 무지개	朗読後歌唱
	第二六課 (水車) 물방아	朗読後歌唱
	第二九課 (山彦) 산울림	示範及び会話体の練習 (名曲挿入〈スイートホーム〉)
	第三一課 (韓石峯)	示範後児童が朗読
第三学年用 (読本巻三)	第五課 (朴赫居世)	会話体の練習 (宮廷雅楽伴奏)
	第一四課 (夢) 꿈	会話体の練習 (効果音に飛行機プロペラ)
	第一五課 (月) 달	朗読後歌唱
	第一九課 (子守唄) 자장歌	朗読後歌唱
	第四課 (花卉) 꽃 보	句読点活かし美文朗読示範
	第二六課 (昼御飯) 점심밥	句読点活かし美文朗読示範
第四学年用 (読本巻四)	第八課 (こぶを取られた話) 혹뽕이 야기	趣味教材 (歌唱、効果音)
	第一課 (朝の海) 아침바다	朗読後歌唱 (効果音)
	第二八課 (扶余)	朗読後歌唱
第五学年用 (読本巻五)	第九課 (漁夫歌)	朗読後名曲鑑賞 (ボルガの舟歌)
	第一二課 (諺文の制定) 의	朗読 (李王職雅楽伴奏)
	第二一課 (沈清)	会話体で朗読 (沈清歌大琴伴奏)
第六学年用 (読本巻六)	第二課 (時調五首)	朗読 (古楽器で伴奏)
	第六課 (孔子と孟子) 의	朗読
	第九課 (詩話二篇)	朗読後名曲鑑賞 (エレジー)
	第二二課 (途上の一家) 의	朗読 (名曲伴奏〈詩人と農夫〉)

識はすでに『한글綴字法統一案』(一九三三)にも「標準語は大体において現在中流社会で使われるソウル語とする」とあるため、朝鮮語学会でも共有された方針であった。むしろ新しい音声メディアであるレコードを通して標準語の劇的な浸透を図ろうとしたという点では、教育レコードの試みは朝鮮語学会の意思が積極的に投影されたものともいえよう。

しかし、鄭寅燮にとり教育レコードが重要な意味をもつ理由も一つあったのだが、それは先述した「児童の情緒教養」の涵養を支援するということであった。レコードは何よりも音楽鑑賞の重要な道具なのである。彼は『読本』レコードにおいて言語教育と音楽教育を巧みに組み合わせようとしたが、この点にこそ鄭寅燮の獨創性が発揮されている。

レコードの内容を提示すれば表5のとおりである。

具体的に見れば、「(朗読後) 歌唱」となっているところは韻文に曲を付けた歌で全二七トラック中の十トラックがこれに当たる。

〈月〉〈虹〉などを除けば『読本』レコードのために特別に作られたもので、作曲は当時京城交響楽団の指揮者兼李王職雅楽部嘱託であった李鍾泰(イ・ジョンテ)が引き受けたが、彼は音楽指導も行った。唱歌以外にも名曲鑑賞で洋楽や朝鮮の宮廷音楽である雅楽が活用されており、言語教育と音楽教育の統合による情緒教養の涵養が模索されている。植民地期の学校教育の場で実現できなかった『朝

鮮語読本』と唱歌との緊密な連絡関係はここで初めて達成されたと見える。

ところでこのような言語教育観は鄭寅燮の持論でもあった。彼はすでに二〇年代にセクトン会で活動しながら児童に対する芸術教育の重要性を説いており、中でも最も効果的なものとして演劇を挙げていた⁸³⁾。一九二六年からは彼自身も『オリニ』誌に童話劇を発表していった。また、一九二九年には『東亜日報』の学芸面において言語教授と文芸教育の関係について次のように論じている。

文句の暗誦にのみ精力を消耗し、直接言語内容を直感できない無味乾燥な内容と方法によつていたら、結局その言語の生命は理解できないことを意味する。語学教材に文芸的価値あるものを使用することは、いかなる点からみても効果が大きい。

(中略) 現下各国は勿論、各々それ自体としての母語学習において自由作文や文芸的内容をもつた読本や其の他の学科においても、いわゆる芸術的指導方法が実践されており、そこに生徒たちの美的鑑賞力と創造性による表現機能の完成を期待しているところである。(中略) 現下朝鮮においても幼年教育に童話・童謡などの提唱による効果を強く指摘しうるところである。すなわち、芸術的試練を受けてきた者は、いかなる方面に進出しようが、意思の表現能率が高く、受けていない児童よりはは

るかに鋭敏な聡明を持つている事実を日常見ている。⁽⁸⁴⁾

要するに、母語学習において童話や童謡などによる芸術教育が学生たちの鑑賞力と創造性を向上させ表現力を高めるということである。「読本」レコードに会話体の単元が挿入されていたり「朝鮮語読本唱歌」が多数製作されたことは、彼のこのような芸術教育論に即した言語教育観に基づく措置であったといえる。彼は「言語教育と蓄音機」の末尾でこのような情緒教育を通して豊かな表現力を培い「明朗かつ正直」に育った朝鮮児童たちによって発せられた標準語音がレコードを通して「国際的に地球を回りまわって満洲、ハワイ、其の他の外地にいる朝鮮児童のハングル文字教育に」まで至大な役割を果たすことを確信してやまない。⁽⁸⁵⁾彼のこの確信は、ある意味では世界各地に離散している朝鮮民族の紐帯を強固にし民族意識を涵養する核心として朝鮮語を捉える言語民族主義に裏付けられたものと理解することもできる。しかしこの文章において鄭寅燮は朝鮮民族にとり朝鮮語とはいかなる存在なのかについては徹底的に口をつぐんでいる。これを日本語を日本人の精神的な血液で国体を維持する中心と捉えた上田万年が確信に満ちて「一朝（戦勝の）慶報に接する時は、千島のはても、沖繩のはしも、一齐に君が八千代をことほぎ奉るなり。もしそれ此のことは外国にて聞くときは、これは実に一種の音楽なり、一種天堂の福音なり」と説いたことと比べ

てみれば、言語認識における明白な温度差があることがわかる。鄭寅燮の志向は、あくまでも国体を象徴する「国語」としての日本語を核心に置いた植民地朝鮮の言語秩序の下位体系としての範囲を逸脱しない限りにおいて朝鮮語の統一と順化による豊かなコミュニケーションの確保にあつたといえる。

ところが、朝鮮語が帝国の言語秩序が及ぶ範囲を通り越して外に出れば、植民地の言語編制に攪乱を引き起こす危険性を内包する。「国語」とは一国の独立を維持するために最も必要なものとする認識は言語民族主義の核心でもあるからである。鄭寅燮が参加した世界言語学者大会は、彼が意図しようとしなかつた関係なく、朝鮮語が朝鮮民族を代表する言語として立たされた場だったのである。ちょうど民族の共同作品として発見された民謡が朝鮮語の外遊に同行したのは、それが朝鮮語と朝鮮民族との結合を一層自然なものとする装置として機能したからであろう。四二年の「朝鮮語学会事件」はこのような危険性さえも抉り出そうとした植民地権力による朝鮮語摘出の大手術だったといえよう。

六、終わりに

以上の分析から、植民地朝鮮で強制された唱歌と「国語」教育との関係を「皇民化政策」の観点でまとめ直してみよう。西島央は、近代日本の学校音楽は児童の生活、自然、心性などに対する童謡的

な情緒、愛郷心などからなる「下から」吸い上げられた唱歌と、忠君愛国の国民精神構築のために「上から」徹底的に強制された「儀式唱歌」などを、斉唱という授業方式を通して身体化させることで児童を国民化していったと説いている⁽⁸⁷⁾。しかし植民地朝鮮での音による「皇民化」とは、「上から」の「国語」の音の強制と「下から」の朝鮮語の音の抑圧・排除の政策であり、唱歌教育はそれを身体化しようとする試みだったといえる。少なくとも学校の間では朝鮮人の「下から」の声を取り入れようとする、朝鮮語を動員する動きはほとんどみられなかったか極めて歪曲された形で成された。それは根本的に日本語は国民精神の精髓でなければならぬ「国語」であるにもかかわらず、植民地末期まで相変わらずその朝鮮社会への浸透には限界があったという事実と関連がある。実は、普及率が依然として低調な「国語」に代わって噴出する国民精神を効果的かつ派手に演出することができたのは、公共の場で斉唱される唱歌や軍歌などの歌だったからである。

また「国語」の普及率が低かったために朝鮮語も統治に積極的に活用しなければならなかった植民地権力にとつて朝鮮語は情報(意味)の効率的な伝達のための手段として管理されたのみで、朝鮮語唱歌による情緒涵養や、まして朝鮮語唱歌の斉唱による音の共同性の実現は念頭にもなかったのである。しかし、教育の場で実現されなかった朝鮮語と朝鮮語唱歌との結び付きは主にメディアの場で多

様に試みられ、時には体制内に吸収されたり、時には「国語」という音の共同性の持つ虚像を攪乱させたりした。何故なら、植民地期朝鮮における「国語」政策が「国語」の内面化には失敗したまま音の共同性を性急かつ過激に推し進めるものだったからである。

注

※注の書誌に付いている「*」はハングル文で書かれていることを示す。

(1) * 鄭寅燮『国語音声学研究』、徽文出版社、一九七三年、三八一頁。

(2) * 鄭寅燮、前掲注(1)書、三八三〜三八四頁。

(3) * 林鐘国『親日文学論』、平和出版社、一九六六年。

(4) * 鄭寅燮、前掲注(1)書、三五三〜三五六頁、『氷の下にも水は流れ―朝鮮語学会受難―五〇周年記念集―』、ハングル学会、一九九三年。

(5) * 鄭寅燮、前掲注(1)書、一〇七頁。

(6) * 鄭寅燮『セクトン会子供運動史』、学園社、一九七五年、一七六〜一七七頁。

(7) Yukiko S. Jolly, "The Use of the Songs in Teaching Foreign Languages," *Modern Language Journal*, Vol. 59, No. 1/2, 1975. Hermann GOTTSCHENSKI 「音楽教育と外国語教育の接点―語学学習における歌唱のすすめ―」『世界の日本研究』一四、二

〇〇八年。

(8) 松永典子「『国語』教育から『東亜の日本語』教育への道―植民地・占領地の日本語教育―」『日本語教育研究』、一九九七年、七七～七八頁。

(9) 前田均「日本語教育用『アイウエオの歌』数種」『外国語教育』三〇、二〇〇四年。

(10) これは唱歌教育の実施のために伊沢修二が目賀田種太郎と連名で文部卿に提出した上申書です。確認できる。「夫レ音楽ハ学童ノ神氣ヲ爽快ニシテ其ノ勤学ノ勞ヲ消シ、肺臟ヲ強クシテ健全ヲ助ケ、音声ヲ清クシ、発音ヲ正シ、聴力を疾クシ、考思ヲ密ニシ、又能ク心情ヲ楽マシメ其ノ善性ヲ渙発セシム」(伊沢修二・目賀田種太郎「校唱歌ニ用フベキ音楽取調ノ事業ニ着手スベキ見込書」、一八七八年、引用は『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』、音楽之友社、一九八七年)。

(11) 長志珠絵「近代日本と国語ナシヨナリズム」、吉川弘文館、一九九八年、第一章。

(12) 山東功「唱歌と国語―明治近代化の装置―」、講談社、二〇〇八年。

(13) 「国語」の普及率が植民地期に入ってから第三次朝鮮教育令(一九三八)が公布されるまで低かったのは、普及政策が主に学校教育を通して推進されたためと考えられている。ところが、三八年以降になり朝鮮民衆に対する日常的な「国語」の使用を強制する「国語常用運動」が「国語講習会」などの開催を通して全社会的に展開されると、一九三九年に一三・八九%、一九四〇年に一五・五

七%、一九四一年に一六・六一%、一九四二年に一九・九四%、一九四三年に二一・一五%と五年間でほぼ10%近く増えた。「講習会」が約二ヶ月間の短期コースであったのみならず、その目標も「簡単な会話が可能」な程度であったため、統計そのものは多分に成果主義的なものであったことを念頭に置く必要がある。参照、『第八十六回帝国会議説明資料』、朝鮮総督府、一九四四年。

(14) 普通学校の就学率の推移については、呉成哲「植民地初等教育の形成」、教育科学社、二〇〇〇年、参照。

(15) いくつか例を挙げると、『大韓毎日申報』は「音楽は役に立つか」(一九一〇年一月十二日付)という見出しで皇族の李載完が「音楽で日々を過ごしている」ことを非難した。或いは同徳女学校長だった趙東植(チョ・ドンシク、一八八七～一九六九)は、一九〇四年以降官立漢城漢語学校で新学問を学んだ時、「当時新たに導入された教授科目であった」唱歌はまともな人間が手を染めるものではないと考え、練習を怠った結果、一学期の成績が大変悪くて「こっそり山に登って練習した経験を回想している」(『朝鮮日報』一九三七年一月十日付)。

(16) *劉銓「音楽の効能」『大韓興学報』二、一九〇九年。

(17) *『官報』三五四九、一九〇六年九月四日付。

(18) *張膺震「教授と教科に対して」(前号続)『太極学報』一五、一九〇七年。

(19) 文部省音楽取調掛編『小学唱歌集(初編)』、一八八一年(引用は、『教科書・啓蒙文集』新日本古典文学大系明治編一一、岩波書店、二〇〇六年、九九頁)。ルビは省略した。

- (20) * 劉銓、前掲注(16) 論文
- (21) 伊沢修二・山住正己校注『洋楽事始 音楽取調成績申報書』平凡社、一九七一年、一〇六〜一〇七頁。
- (22) 「大正五年十一月十三日警高機発第五二七号・不穩者発見処分件(京畿道警務部報告) 姜徳相編『朝鮮(二)』現代史資料二五、みず書房、一九六六年、一〇頁。引用にあたって現代語訳した。
- (23) * 『訓禁唱歌』『皇城新聞』一九〇九年十月二十七日付、* 『唱歌もだめか』『大韓毎日申報』一九〇九年十月二十七日付、* 『愛國も適当じゃない』『大韓毎日申報』一九一〇年五月二十四日付、など。
- (24) * 『音楽教科の著述』『万歳報』一九〇七年六月七日付。
- (25) * 『唱歌編刊期』『皇城新聞』一九一〇年三月十七日付。
- (26) このことは、間島に設立された民族主義系の私立学校であった光成中学校で一九一四年に発行され、総督府により不穩唱歌として押収された『最新唱歌集』に『学部唱歌集』に収められた曲が二十曲以上選曲されていることからわかる。
- (27) 学部「第二回官立普通学校教監会議要録」、一九〇八、七七〜八一頁。
- (28) 学部、前掲注(27) 文、七九頁。この会議の一ヶ月前に学部では「通俗教育上に参考する為に地方で流行する俚謡と童謡などを査察する必要がある」としており、いわゆる「民謡蒐集」を開始している(『俚謡童謡査察』『皇城新聞』一九〇八年六月十八日付)。
- (29) 田村虎蔵「韓国併合と音楽教育問題」『音楽界』四一、一九一一年。
- (30) 「朝鮮総督府新編唱歌集の発行」『朝鮮教育会雑誌』二七、一九一四年。
- (31) 『新編唱歌集』には同唱歌集収録曲を朝鮮語訳した三曲に『学部唱歌集』収録曲三曲を加えた六曲が、『普通学校唱歌書』には上の六曲に同唱歌集収録曲を朝鮮語訳した二曲を加えた八曲が収められている。
- (32) * 『朝鮮語唱歌と朝鮮歴史の教授』『東亜日報』一九二二年九月二十日付。
- (33) 『朝鮮日報』一九三三年十二月七日付の* 普校用唱歌歌詞応募要件」という記事には、『補充唱歌集』編纂の意図を「先般朝鮮教育令改正の結果、普通学校では『尋常小学唱歌』(全六冊)を教科書に使用するようになった」と述べており、第二次朝鮮教育令以降は『尋常小学唱歌』が普通学校の教材として使われたことを伝えている。
- (34) 「私立学校ノ唱歌ニ関スル件」『朝鮮総督府官報』一〇一八、一九一五年十二月二十四日付。
- (35) * 『紀元節唱歌統一』『朝鮮日報』一九三七年十一月二十七日付。
- (36) * 『あらゆる儀式で『君が代』の他に『海行かば』の合唱』『朝鮮日報』一九三八年六月九日付。
- (37) 高仁淑『近代朝鮮の唱歌教育』、九州大学出版会、二〇〇四年、一二二頁。
- (38) * 劉銓、前掲注(16) 論文。
- (39) 学部、前掲注(27) 文、七八・八〇頁。
- (40) 特に、総督府が一九三九年に編纂した『初等唱歌』の「緒言」

には「文体・用語等ハ成ルベク読本ト補助ヲ一ニセンコトヲ期ス」と明記されている。

- (41) ①〈君が代〉―『国語読本』巻四「君がよ」／②〈十一月一日〉―『国語読本』巻二「シンネン」／③〈紀元節〉―『国語読本』巻四「神武天皇」／④〈天長節〉―『国語読本』巻三「テンチョウセツ」／⑤〈勅語奉答〉―『修身書』巻四「教育ニ関スル勅語」／④『修身書』巻二「祝日・大祭日」。なお、一九二三年から使われた第二次『朝鮮語読本』にも「天長節祝日」(巻二)、「紀元節」(巻三)が載せられている。

- (42) * 吳成哲、前掲注(14)書。

- (43) 『朝鮮總督府官報』七九九、一九一五年四月六日付。

- (44) 吳成哲の前掲注(14)書の調査に基づき『羅馬字新編唱歌集』使用期間中の普通学校と私立学校の学生数の推移を表にすると次のとおりである。

年度	普通学校	私立各種学校
一九一五	六〇、六六〇	五一、七二四
一九一七	七五、五八三	四三、六四三
一九一九	八〇、六三二	三四、九七五

- (45) 「セクトン会」の看板童謡作曲者として〈半月〉^{반달}などを発表した尹克栄(ユン・グギョン、一九〇三〜一九八八)の一九七三年の回顧ではあるが、彼は日本留学中に方定煥(バン・ジョンファン、一九九九〜一九三二)から「国も奪われ言葉も奪われたのに、どうして歌さえ日本の歌を歌うかい? (中略) 彼ら(子供)には私たちの歌もない。尹克栄よ、子供に与える歌を作りなさい」と篤励され、

童謡運動に加わることになったと述べている。* 尹克栄全集II、現代文学、二〇〇四年、四八四〜四八七頁。

- (46) * 普校用唱歌歌詞応募要件』『朝鮮日報』一九二三年十二月七日付。

- (47) 『普通学校教科用唱歌歌詞募集』『朝鮮總督府官報』三三八九、一九二三年十一月二十九日付。

- (48) * 한영희 『韓国の童謡』世光音楽出版社、一九九四年、五八頁。

- (49) 植民地期朝鮮におけるラジオの植民地近代性に関する分析は、* 徐在吉「日帝植民地期ラジオ放送と『植民地近代性』」『사이간SAI』1、二〇〇六年、参照。

- (50) 『初等唱歌』所載新作教材の取扱』『教科書編輯彙報』四、朝鮮總督府、一九三九年。

- (51) * 『小学生唱歌懸賞募集―皇国臣民の精神涵養―』『朝鮮日報』一九三八年七月二日付。

- (52) 『初等唱歌』歌詞の当選作と選後の感想』『教科書編輯彙報』四、朝鮮總督府、一九三九年。

- (53) 『芸能科音楽』『教科書編輯彙報』八(国民学校特輯)、朝鮮總督府、一九四一年。

- (54) 李完応「朝鮮の学政当局は何故朝鮮語科を度外視するか」『朝鮮及朝鮮民族』一、一九二七年、* ハングルをいかに普及させるか―それに対する教育家諸氏の意見―』『東亜日報』一九二八年十一月十一日付。

- (55) * 『文盲退治の運動』『東亜日報』一九二八年三月十七日付。

- (56) * 崔民之・金民珠『日帝下民族言論史論』、日月書閣、一九七

八年。

(57) *『実地運動に五つの注意』『東亜日報』一九三二年七月十八日付。

(58) *鄭晋錫編『朝鮮日報・東亜日報』文字普及運動教材―一九二九―一九三五―、LGサンナム言論財団、一九九九年。

(59) *日々増えて案外好成績』『朝鮮日報』一九二九年八月十六日付、*『馬山府・生徒四百名、音楽と衛生も歌った』『東亜日報』一九三二年八月四日付、*『信川郡・ほとんどが女子、毎日唱歌を教え』『東亜日報』一九三三年九月一日付、*『平山郡・運動用具準備、同里をまわって唱歌』『東亜日報』一九三三年九月二日付、*『高陽郡・音楽で円満に終了』『東亜日報』一九三三年八月十日付、*『高陽郡・百余名に音楽・童話も教え』『東亜日報』一九三四年八月十六日付、*『釜山鎮・移動しながら音楽技芸も教え』『東亜日報』一九三四年八月十六日付、*『新義州・音楽、体操も 女隊員活動も非常』『東亜日報』一九三四年八月十八日付、など多数。

(60) *『靈山・文字普及と音楽会開催』『朝鮮日報』一九三一年八月十九日付、*『馬山府・音楽会も開催 ハングルの教えられず』『東亜日報』一九三四年八月十六日付、*『尚州郡・家庭婦人が中心 音楽会も開催』『東亜日報』一九三四年九月四日付、など。

(61) 第四回ヴ・ナロード運動の学生体験記の中には、ハングル講習で童謡と民謡を教えたという報告がある(*『釜山鎮・移動しながら音楽技芸も教え』『東亜日報』一九三四年八月十六日付)。

(62) *鄭晋錫編、前掲注(57)書。

(63) 林慶花『民族の歌としてのヘアリラン』の創出―『民謡』概念

の導入から『郷土民謡』の発見まで―』『朝鮮半島のことばと社会』、明石書店、二〇〇九年。

(64) *『新流行！怪流行！』『別乾坤』一七、一九二八年、*蔡奎燁『レコード』で見た朝鮮の歌―大家の出現を切望―』『毎日申報』一九三二年二月三日付。

(65) *『文字普及歌』『朝鮮日報』一九三一年一月十六日付。

(66) 原本はみつからなかったが、『朝鮮日報』二〇〇八年十月十四日付(*『朝鮮日報、一九三〇年代ヘアリラン』でハングル普及)で金煉甲により公開された。

(67) *『江華の新しいヘアリラン歌』文班万歳声裡に感激の涙で閉会される』『朝鮮日報』一九三一年八月二十五日付。

(68) *『田園で興る我がヘ文字普及歌』農民は働く時も歌います』『朝鮮日報』一九三二年八月二十七日付、*『英陽文字普及班 最後ヘアリラン』で解散』『朝鮮日報』一九三二年九月十三日付。

(69) *『村中が文字打令 牧歌の代わりに』『朝鮮日報』一九二九年八月二十七日付。

(70) *『鳥追い小屋で歌うハングル歌』『朝鮮日報』一九三〇年九月二十四日付。

(71) この曲は「ヨナ抜き音階」「ピョンコ節」という音楽的構造を保持した典型的な唱歌である。

(72) *『大田郡・文盲退治歌で每晚始めた』『東亜日報』一九三三年九月二十二日付。

(73) *『碧潼郡・鎌を見て』も知らなかった文盲者を目覚めさせ』『東亜日報』一九三四年九月四日付。

- (74) *「ヘアリラン」教えて懲役の羽目に」『朝鮮日報』一九三一年五月十日付、*「夜学教員検挙、不穏な文が入った唱歌集が問題」『東亜日報』一九三〇年九月九日付、*「夜学講習所襲撃 先生・生徒等検挙 原因は某種の不穏唱歌の嫌疑か 事件はさらに拡大」『朝鮮中央日報』一九三六年三月三十日付、など。
- (75) *「四百八十九年記念式挙行 今夜明月官にて」『東亜日報』一九三五年十月二十九日付。
- (76) *金陵人「朝鮮語教育レコード吹き込み製作の経過」『ハングル』三一〇、一九三五年。
- (77) *金陵人、前掲注(76)文。
- (78) *「どんなレコードが禁止に当たるか」『三千里』八一四、一九三六年。
- (79) *金陵人、前掲注(76)文。
- (80) *鄭寅燮、前掲注(6)書、一七六頁。
- (81) *鄭寅燮、前掲注(1)書、一七六頁。
- (82) *鄭寅燮「言語教育と蓄音機」『ハングル』三一〇、一九三五年。
- (83) *鄭寅燮「児童芸術教育」『東亜日報』一九二八年十二月十一日付。
- (84) *鄭寅燮「文芸的教育の境遇と所感(四)」『東亜日報』一九二九年五月七日付。
- (85) *鄭寅燮、前掲注(82)文。
- (86) 上田万年「国語のため」、富山房、一八九五年、一三頁。
- (87) 西島央「学校音楽はいかにして『国民』をつくったか」、小森

陽一他編『編成されるナショナルリズム 一九二〇～三〇年代1』岩波講座近代日本の文化史五、岩波書店、二〇〇二年。

春画と衣装

はじめに

江戸時代の春画を見ていて不可解に思えてくることの一つは、交わる男女が衣装を身につけていることである。

いうまでもなく春画は男女の性の営みを表現している。その場合、男女が裸体で描かれるケースが多くなるはずである。明代後期（十六世紀から十七世紀）以降の中国春画には衣装の表現がほとんど見られない。ところが、日本の春画には裸体が少なく、むしろ華麗な衣装を身につけた男女が数多く描かれている。江戸時代の春画については、色事を行う男女がともに衣装を着ている割合は全体の約八割におよび、さらに女性に関しては約九割が衣装を身につけている⁽¹⁾。春画に衣装を描く理由については、すでに先行研究でいくつかの重要な指摘がなされている。たとえば、「裸体を隠すことによつて

かえつて性の営みへの想像力を刺激し、エロティシズムを紡ぎ出す⁽²⁾」、あるいは「裸に衣装を着せかけることによつて多彩な情景を演出し、多彩な趣向を眺め楽しむことができる⁽³⁾」、また「春画の享受者が、衣装から身分や、その場の状況、男女関係などを的確に読み取るため⁽⁴⁾」などがある。本稿においては、この問題について、これまでの研究とは異なる新たな見解を示してみたい。

もともと、日本の春画が男女の裸体をまったく描いてこなかったわけではない。とくに浮世絵春画以前の肉筆春画では、全裸の男女の取り組みが多く描かれ、むしろ着衣の性交図は少ない。それが菱川師宣以降（十七世紀後半）の浮世絵春画になると衣装を着たまの性交図が数多く描かれるようになり、この時代から春画表現のなかに衣装を描く要素が加わりはじめる⁽⁵⁾。

このように考えていくと、江戸時代の春画にはなぜ衣装が描かれ

鈴木堅弘

たのか、その理由を解き明かすことによつて、「日本の古い肉筆春画」あるいは「中国春画」とも異なる、浮世絵春画の独自の特徴が浮かび上がってくるにちがいない。

とはいえ、この問題についてただ漠然とした考察を試みても、色事と衣装を結びつける本質は見えてこないであろう。そこで本稿では、ある観点にしぼつてこの問題を掘り下げてみたい。それは「春画」と「風流」との関係である。

日本文化における「風流」については、すでに多くの研究で指摘されているが、その意義はじつに広い。たとえば岡崎義恵の「風流の思想」によれば、「風流」の根本的意義について次のように記している。

優れたる精神文化的価値の存する有様といふことである。その内容は初めは主として政教的であつたかと思はれるが、更に廣く倫理的・美的価値の領域に及び、その所在は天下の民俗・特定の個人・自然物・藝術品等に互つてゐるやうである。⁽⁶⁾

岡崎の説によると、「風流」とは単に芸術的な美意識の範疇に止まることなく、日本人の生活文化や精神世界のなかに深くとけ込んだ意識であるといえよう。また、日本における風流の伝統ははるか『万葉集』の時代までさかのぼることができ、平安期には和歌や説

話の世界のなかで優雅を嗜好する「みやび」として用いられてきた。一方、近世期には、俳諧世界で奢侈を忌避する「わび」・「さび」として用いられた。こうしてみても、「風流」の意義はじつに広い。

またとくに平安期以降、「風流」は人工的な創作物を飾り立てる原動力として用いられた。⁽⁷⁾ 中世期に「風流」は、花車や花傘を豪華にかざる意識となり、祭礼の衣装、山鉾の装飾、造園の人工美、生活用品の虚飾まで、その意識にもとづいてつくられることになった。このような「かざり」としての「風流」を考えるならば、春画・艶本の形態そのものがすでに多くの飾りで満ちあふれている。江戸時代の春画は、贅を尽くした装丁から細密な多色刷りまで、艶摺、空摺など多様な技法を駆使した人工装飾で彩られている。

そのほか、「風流」の原義で忘れてはならないのは、「風流」への誘いのなかにはつねに「好色」の意識が含まれていることである。中国唐代の詩歌における「風流」の意味を考察した小西甚一によれば、「風流を構成する要素は琴・詩・酒・妓の四つであり、音楽、文芸、佳酒、美女の参加する場で愉しむところに風流が存在する」と結論づけている。⁽⁸⁾ くわえて小西は、この中国大陸で用いられた風流の四要素が古代から中世にかけて書物を通じて日本へ流入し、平安期に和歌や文芸をたしなむ知識人によつてこれらの四要素が「好色」の意味にまとめられたとしている。⁽⁹⁾

こうしたことを踏まえて、本稿では日本の「風流」を構成する

「かざり」と「好色」の側面に注目し、春画に描かれた衣装が両者を結ぶ役割を果たしていることを検証する。また、本考察を通じて日本文化に通底する「風流」の意識が、江戸時代の春画に深く関わっていたことを論じていきたい。

一 「春画」と「風流」

風流と好色

われわれが普段、「風流」という言葉を耳にすると、貴人たちの優雅な遺風を思い起こし、あるいは世捨て人の「わび」「さび」の精神を思い出す。ところが、こうした世俗を離れた理想境への「風流」のイメージは、日本文化史における長い歴史のなかで比較的新しい時代に作り出されたものである⁽¹⁰⁾。

さきほどのくり返しになるが、日本文化における「風流」の意味は、「みやび」「かざり」「わび」「さび」など、じつに多様である。ただ、こうした多様な意味に分化していく以前の原義に立ち戻ってみるならば、「風流」とは、音楽を奏で、歌を詠い、酒興を愛し、男女の交遊をたのしむ「色事の世界」をイメージさせる。

こうした風流のイメージはすでに平安期から中世期にかけて漢詩や和歌の世界で具体的に記されている。たとえば一休宗純による『狂雲集』には「風流年少寵尤深」(風流 年少 寵 尤も 深し)⁽¹¹⁾や、『雲雨風流事終 夢閨私語笑慈明』(雲雨風流 事終つて後 夢閨の私語

慈明を笑う)⁽¹²⁾と記されており、ここでの「風流」とは、あきらかに「好色」の意味を示している。

また「風流」と「好色」をつなぐイメージは、江戸前期の時代に浮世草子の流布にともない庶民層までひろがりを見せる。とくに「風流」と「好色」を結びつける記述は、元禄期前後(十七世紀後半)から盛んに刊行されはじめた好色本の浮世草子のなかに数多く見出すことができる。たとえば、『男色十寸鏡』(貞享四年 一六八七)では次のように記されている。

伊達をし給ふとも、女道のふうとは大にかはるべし。其品はいひもつくされず。心をつけて考給ふべし。いふにおよばず、色道は、いづれにても香車風流をもつての交也。⁽¹³⁾

ここでは、男色と女色は大いに異なるが、いづれにしても色の道は風流をもとにした交わりだとしている。これは男色者のたしなみを教示した内容であるが、色事の世界にはつねに風流の心がけが必要であると伝えている。

また同時代の浮世草子のなかには、色事を指南する教訓事項として「風流」の概念をもちだす記述がほかにも見られる。たとえば、『好色袖鑑』(天和二年 一六八二)では次のように記されている。

もと他人なれども、きえん^(奇縁)にひかれて夫婦となる。されば、一生そひはつるものなるを。うまれつきはさらなり。先其ころぎまのよしあしをもしらずして。たゞ人のいひなしをしるべとなし。又は、ころぎま、うちすじやう^{(氏)(素性)}にもかまはず。たゞ金銀にめくれて、えんをむすびなどし。かたわ。おひ女房などもちて。わきよりあざけり。わらふをも。かへりみぬたぐひもあり。さてくかなしく、むらさき心にあらずや。男女のみちは、ひとへに風流をもと⁽¹⁴⁾し。

この記述は夫婦の色事に対する教示事項である。ここでは、金銀にひかれて婚姻すれば他人から笑われ、男女の道はひとえに風流が大切であると説いている。ここでの「風流」とは具体的にどのような行為を示すのか記されていないが、とにかく男女の色道には「風流」の意識が必要であるとしている。そのほか、『人倫糸屑』(貞享五年 一六八八)にも同じようなことが記されている。

世上に淫乱は多くして、色好はすくなし。わきから興がさめ、とり入てみる程いやにむつとする女などを。吾^{あが}仏と思ひ、一生そひはつるたぐひは、更に色の諸分^{やぼ}は空人^{あが}介。是人情^{そんじん}を備^{そなへ}。風流といふわかちにいたらぬ処⁽¹⁵⁾也。

世の中には色事におぼれる人はたくさんいるけれども、人情を備え、風流の境地に至る色好人はほとんどいないと記している。ここでも「風流」の具体的な行為は記されていないが、とにかく色道には「風流」の境地に至る必要があると説いている。こうした江戸時代の好色本の記述から、当時の人びとが「風流」と「好色」をつなぐイメージを抱いていたことを知ることができる。

なお、浮世草子のなかには「風流」を題名に冠した好色本も数多く見られる。たとえば『風流好色十二段』(元禄十五年 一七〇二)、『風流日本莊子』(元禄十五年 一七〇二)、『風流曲三味線』(宝永三年 一七〇六)などがある。この点からも、江戸前期の時代には「風流」の言葉が「好色」の意味で用いられ、この言葉がしだいに時代の流行語となっていくことが読み取れる。

いずれにしても、好色本がひろく世に行きわたる元禄期前後(十七世紀後半)の時代から世俗において好色的なものを「風流」として捉える傾向があつたといえよう。⁽¹⁶⁾

そうであるならば、これら浮世草子とほぼ同じ時代から盛んに摺られ始めた浮世絵春画も、こうした世相の文化傾向に充分に呼応したにちがいない。たしかに「風流」を題名に冠した浮世絵春画も数多く見られ、江戸の春画文化はその始まりからすでに「風流」と「好色」をつなぐ意識のうえにあつたと考えられる。

では、日本の浮世絵師がこうした大陸の風流観をそのまま受け入れるかたちで春画を描いたのか。これについてはさらなる検証が必要であるが、日本の春画・艶本にも「風流」の言葉を用いたタイトルは実に数多く見られる。そこで、白倉敬彦氏による『絵入春画艶本目録』（平凡社）を参考にして、そこから「風流」の言葉をタイトルに加えている春画を抽出してみた。

作品 年代 絵師名 版元

- 『風流絶暢図』 天和期（一六八一―一八四）頃 菱川師宣
『風流連三味線』 元禄十七年（一七〇四）画師未詳
『風流足分舟』（改題本）宝永五年（一七〇八）頃 西川祐信 菊屋七郎兵衛板
『風流御長杖』 宝永七年（一七二〇）西川祐信
『風流三幅対』 宝永七年（一七二〇）西川祐信
『風流色図法師』 正徳四年（一七一四）頃 西川祐信 八文字屋
『風流妹背川』（改題本）正徳四年（一七一四）西川祐信 八文字屋八左エ門板
『風流色八景』 正徳五年（一七二五）西川祐信 菱屋治兵衛板
『風流みづ遊』（改題本）享保五年（一七二〇）頃 西川祐信
『風流祇園桜』 享保十五年（一七三〇）頃 川枝豊信
『風流色著』 享保十八年（一七三三）西川祐信 谷村清兵衛板

- 『風流玉の盃』 宝暦八年（一七五八）北尾雪坑斎（辰宣）画か
『風流姫かぐみ』 明和元年（一七六四）（西川祐信風）
『風流三代枕』 明和二年（一七六五）菊川秀信
『風流座敷八景』 明和六年（一七六九）頃 鈴木春信
『風流艶色真似多もん』 明和七年（一七七〇）鈴木春信 西村永寿堂板
『風流江戸八景』 明和八年（一七七二）頃 鈴木春信
『風流色長者』 明和八年（一七七二）頃 西川祐尹
『風流十二季の榮花』 安永二年（一七七三）磯田湖龍齋
『風流相生守十二支』 安永二年（一七七三）頃 磯田湖龍齋
『風流十二季笑』 安永二年（一七七三）頃 磯田湖龍齋
『風流男女相生吉凶図』 安永二年（一七七三）磯田湖龍齋
『風流色算法』 安永三年（一七七四）頃 磯田湖龍齋
『風流江戸十二景』 安永三年（一七七四）頃 磯田湖龍齋
『風流四季の友』 安永八年（一七七九）頃 北尾政演
『風流道具八景』 安永九年（一七八〇）磯田湖龍齋
『洛東風流姿競』 文化八年（一八一二）頃 有楽斎長秀
『風流前句合』 文政九年（一八二六）溪斎英泉画か
『風流東飛那かた』 文政十年（一八二七）頃 画師未詳
『風流色季寄』 天保五年（一八三四）歌川芳信

この表から、「風流」という言葉が江戸時代を通じて春画の題名に用いられてきたことがわかる。とくに明和・安永期（十八世紀後半）に入ると、「風流」を用いた春画のタイトルが目立つようになり、文化・文政期（十九世紀前半）を過ぎると、そうしたタイトルに「風流」を用いた絵師には偏りがある。この表から、西川祐信、鈴木春信、磯田湖龍齋などが「風流」の言葉を好んで使ったことがわかる。先に浮世草子の好色本に「風流」の題名が数多く見られることを指摘したが、江戸時代の春画の題名も、浮世草子の盛行期と同じ時期か、あるいは若干遅れるかたちで、「風流」の題名が数多く付けられるようになった。

それでは実際、江戸時代の浮世絵師は「風流」を意識して春画を描いたのであるか。これについては、そうした意識が最も明確に記されている序文を中心に検証してみたい。

江戸時代の春画には、とくに序文や跋文に「風流」の言葉が用いられており、なかでも初期の浮世絵春画からその言葉を数多く見出すことができる。たとえば菱川師宣の春画『今様枕屏風』（貞享二年一六八五）の序文（上）には次のように記されている。

今様枕ひやうぶ 上

萬の遊びのなかに色を好む人こそ男女の興あらんためなり、女

にほひなくおもはせて我も慰ん事、徳に背せり、むつましく思ふ女をあひするは徳にかなへり杯といひて、みたりに興交する時は美悪の女、娶姑のたけき争ひふかし、是をあつかふ寺の兒童、顯舞の野老の情をも捨ず、又は初心の救ふたよりにもならんかしと遊興の気形を風流に畫して、其道のたよりにもならんかしといふて序すと云々

注目すべきはこの序文の後半部分である。「遊興の気形を風流に畫して」という記述から、この春画は色事のかたちを「風流」として描き、色道の指南書としてつくられたことがわかる。

ほかに、菱川師宣の春画『花のさかづき』（貞享四年一六八七）の跋文には、「右此枕絵者菱川師宣といひし畫工数卷書しなかに珍敷風流をゑり出して二冊になし令板行者也」と記されており、あるいは菱川師宣の春画『まくら絵大ぜん』（天和二年一六八二）の跋文には、「其風流なる事をしらず、是をあらためずんばあるべからずと筆曲をつくし」と記されている²²。こうした記述から、菱川師宣の春画が色事の「風流」を意識して描かれたことがわかる。

師宣以後にも、いくつかの序文から春画を描く際の絵師の「風流」の意識を読み取ることができる。たとえば、北尾重政は春画『艶本色見種』（安永六年一七七七）の序文で、次のように記している。

序

色見へてうつろふ物は世の中の人のこゝろの花になり行、はつ春のわらふをたねは何某が工なる筆に書なし、おとこ女のさま／＼なる姿容をそのまゝに、むかし男の風流にも似ると書あらはして、おさなき人のわらひのたねにもとなし、色見草となつて初春のゑぼうみやげとはなしぬ

ここには、男女の色事の様々な姿をそのままに、むかし男の「風流」に似せて描いたと記されている。ここでの「風流」とはどのような情景であるのか、文面からは読み取れないが、北尾重政がこの春画を描くときに「風流」を意識していたことがわかる。また有名絵師が性愛を風流として描く意図から、当世はやりの「好色」を「風流」として捉える世俗意識までも透かし見ることができるといえる。

そのほか、林美一の『江戸枕絵師集成 勝川春章』によれば、勝川春章の春画『會本何賦枕』（天明三年 一七八三）の序文には、春画そのものが「風流」の文物であると記されている。

會本何賦枕 序

賦は臥の和訓に通ひ、臥所に賦るまくら畫の風流、少娘の木枕より、ついちよこ／＼の肘まくら、しれたら儘の草まくら、互に高をくゞり枕、恋しい時の文枕、つとめの床のぬり枕、いや

な客衆の長枕、好た客には短夜もあかぬ別のかこまくら、あるひは傀儡女の旅まくら、夜渡娘などの艸まくら、趣向はつきぬ数枕の中に、新の一字は賦しものゝ字なればと、爰にもらし、年々歳々此書肆が何賦枕と題することしかり

この序文は勝川春章の筆によるものであり、冒頭部分にはつきりと「寝床へ配る枕絵（春画）の風流」と記されている。この記述から、春画自体がすでに風流物であったことがわかる。

こうしたことを踏まえて、「春画」と「風流」の関係について考えるならば、少なくとも江戸時代の春画においては、師宣、重政、春章の序文が記すように、「好色なるもの」と「風流なるもの」を重ね見る意向が含まれていたといえよう。さらに、もう一歩進めて考えれば、その性愛表現の背後には、色道を絵画や文学の俎上へ意欲的に引き上げる文人趣味の風流観が横たわっていたといえるだろう。

ただこうした感覚は、江戸や上方の都市社会なかで書物を通じて中国の色道文化に呼応するかたちで醸成されつつも、大陸的な閉じた好色世界の範疇にとどまることはなかった。江戸時代の春画は、「風流」といえども、その内側に破顔一笑の表現を含み、あるいは庶民生活の幅広い開けた実態を含み、大陸の好色文化とは異なる独自の性愛世界を生み出していったのである。

江戸時代の絵師たちと風流

もちろん、江戸時代において「風流」の言葉は春画や浮世草子のなかだけに見られたわけではない。この言葉は、浮世絵師たちが活躍した時代にはすでに庶民の誰もが知っていた用語であり、春画以外にも絵本類、俳諧集、狂言本などに多用されていた。しかもこの言葉は「好色」のみならず、「みやび」「かざり」「わび」「さび」など、ひじょうに広い意味を含んでいた。そこで、浮世絵師たちはその時代のもっとも新鮮な話題や風俗を描くことを旨としていたために、つねに市井に流行る言葉や文物をいち早く捉える必要があった。このことについて、英一蝶が「四季絵辞」のなかで次のように記している。

近頃、越前の産岩佐何某となむいふ者、歌舞、白拍子の時勢粧をおのづからうつし得て、世人うき世又兵衛とあだ名す、久しく世に翫ぶに、亦房州の菱川師宣と云者、江府に出て梓におこし、こそつて風流の目を喜ばしむ、此道、予が学ぶ所にあらずといへども、若かりし時、あだしあだ波のよるべにまよひ、時雨朝帰りのまばゆきをいとほざる頃ほひ、岩佐、菱川が上にたゝん事をおもひつゝ、よしな⁽²⁴⁾

これによれば、菱川師宣は江戸において浮世版画を描くことで人びとの「風流」の目を喜ばしたという。しかも、ここでの「風流」とは好色な淫風が漂う遊里や芝居小屋の悪所のことである。一蝶自身、若かりし頃、そのような世俗風俗の賑やかな世界を描く道に惹かれたと記しているが、当時こうした場所は、新たなファッションや享樂的な娯楽を生み出す流行の発信地であった。岩佐又兵衛や菱川師宣などの浮世絵師が描いたのは、まさに悪所の風俗であり、彼らは色事と虚飾に満ちた遊興の世界を「風流」として描いたのである。⁽²⁵⁾

なおもう一点、江戸時代の「風流」について忘れてはならないことがある。それは「おかしみ」もまた「風流」であったということである。

江戸の浮世絵師が俳諧や狂歌をたしなんでいたことはよく知られているが、そのような滑稽遊戯のなかに「風流」の意識が深くかかわっていた。これについては、すでに郡司正勝が「風流とやつし」のなかで指摘している。⁽²⁶⁾ たとえば『俳諧増補提要録』（安永二年一七七三）には、次のような記述がみられる。

俳諧^{はいかい}はをかしきを風流^{ふうりゅう}とせり、寂し^{さび}みの実^みを旨^{めづ}とす。歌舞伎^{かぶき}狂言^{きやうげん}の大晒^{おほほろひ}と、能狂言^{のうきやうげん}のをかしみを味^{あじ}ふべし、乞食袋^{こくしき}、夜の柱^{はしら}、何くれとなく意^{こころみ}を附^つけざれば得^えがたき道ぞかし、思ふべし

慎むべし⁽²⁷⁾

この記述から俳諧では「おかしさ」を風流とすることがわかる⁽²⁸⁾。

また、「おかしなもの」と「風流なるもの」を重ね合わせる見方は書画のジャンルでも用いられている。大岡春朴『画本手鑑』（享保五年一七二〇）の「鳥羽絵」の項には、次のような記述がみられる。

鳥羽絵

近頃より鳥羽絵と名付け狂画を専らにするあり古への僧正によるものか 畜獸禽鳥は風流ならずただ人物のみ異形なり手足の短長 小眼大口 人躰をのぞき風流をこととす 誠に五月雨のつれづれ 秋の夜のともと成べき物は是なんまさと覚ゆ

ここでは、鳥羽絵に描かれた動物描写が「風流」のではなく、滑稽な人物表現が醸し出す「おかしさ」を「風流」としてとらえている。もちろん、当時の浮世絵師たちがこの感覚を意識しないわけがない。江戸時代においては、気の利いた「見立て」や機知に富んだ「洒落」もまた「風流」であり、彼らが俳諧においてへたな洒落を詠めば風流がないと罵られ、浮世絵において上手な見立てを描けば風流として褒め称えられたであろう。こうした「おかしみ」の表

現ができるか、できないか、そこに江戸人なりの美学があり、「風流」とは、機知に富んだ「おかしみ」を「歌」や「絵」で表現する行為そのものであったといえよう。

ならば、色事の「おかしみ」を描く春画は、浮世絵師たちにとってまさに「風流」を表現する現場であったといつてよからう。

二 春画の衣装と「雛形本」

風流としての衣装

さて、いよいよ春画に描かれた衣装の問題に迫ってみたい。

さきほど明代後期の中国春画と江戸時代の春画の関係について触れたが、長年にわたり日本の春画を研究してきたリチャード・レインは、双方の特徴を比較して「日本の絵師は、人物と性器の描写に加えて、着物などの装飾的なものに力をいれている」と指摘している⁽²⁹⁾。この指摘は非常に重要な視座を含んでおり、両文化の性愛表現が同じ「風流」の視点で描かれていたとしても、その表現に違いがあるとすれば、その差異にこそ、その文化独自の傾向が表れているといえよう。とすれば、中国春画にはあまり描かれず、日本の春画に数多く描かれてきた衣装の表現が、日本の春画文化を特徴づける重要な要素の一つといえよう。では、同じ「風流」という観点に立ちつつも、双方の表現を分かち分岐点とは何か。ひとつ考えられるのは、日本の「風流」には「好色」のほかに「かざり」の意識を含

んでいるということである。つまり、日本の春画には衣装表現を通じて「かざり」の精神が含まれていたと考えられる。

日本文化における「風流」と「かざり」の歴史は、じつに古い。古代から中世にかけての公家の日記類（『中右記』『明月記』）には、「風流」の言葉が衣装の装飾や御車の虚飾を示す意味で用いられている。⁽³⁰⁾とくにこうした風流観は祭礼や法会の場で用いられ、非日常的な祠堂空間を豪華な山鉾や華美な花笠で飾り、人びとの目を楽しませた。またこのような場では、人びとが鬼や狸々の異装で着飾った仮装パレードが行われ、そこには名所の景観を飾った風流傘が舞い、豪華な小袖の布模様で彩られた山車が町中を練り歩いた。この風流祭祀の伝統は、今日においても、なお続いている。たとえば、京都の祇園祭や地方の民俗祭祀では、祭りというハレの空間を非日常へと変貌させる演出として、能狂言の造り物や豪華絢爛な織物の「かざり」で満ちあふれている。また辻惟雄氏によれば、こうした日本の「かざり文化」の母体にはつねに「風流」の意識があったと指摘している。⁽³²⁾

こうした意識は、日本の文化史のうえではいつの時代にもあった。たとえば江戸時代は、衣装を着飾ることが「風流」であった。これについては、『男色十寸鏡』（貞享四年一六八七）に次のように記されている。

伊達風流心得の事

伊達風俗。第一、衣装の模様ちらしがたなどに、分て意得有べし。女めきたるは悪し、ちらしつけて。おほかたに似合たるよりも。くすんで、はづれに伊達をしたるは、見るにあらずして奥深し。⁽³³⁾

ここでは、「風流」の心得として、衣装模様にしつかりと気配りし、地味だけれども所々に着飾ることが大切であるとしている。この記述は、男性の着衣に関する心得であるが、もちろん同じことが女性の着衣にもいえたであろう。当時は、衣装を上手に着こなすことが「風流」であったのである。

ここで再び話を春画に戻したい。前章にて江戸時代の春画が「風流」を意識して描かれたことを検証したが、ならば当然、その表現のなかに日本的な「かざり文化」が息づいていてもおかしくはない。さきほど、日本の春画の特徴として衣装表現の多様さを指摘したが、まさにこの点に風流を母体とした「かざり」の演出をみることもできる。

またじつさいに何人かの浮世絵師が、春画の序文で衣装模様や家具装飾を意識して描いたことを打ち明かしている。たとえば、菱川師宣の春画『まくら絵大ぜん』（天和二年一六八二）の序文では、次のように記されている。

陰陽和合の道は二神のまくばいし給ひしより、此來風土に生□

もの此みちを恋なずまぬはなし、人としてなさげに頼りて色好
まざ□□し、見よ／＼春の花もみちの秋の色有に能心まよへり、
人間の露命北州に千年もみなこれかりのたのしみとたわむれ遊
ふ、糸竹の其品をうたひぐはん八六五□□ま音を高師の濱のあ
たな身にそへ引ならす三味線のいとおもしろきしらべにて、十
六おとりして恋慕ふとも多は色音糸竹の道より生ず、これ□よ
□て色紙□に其品々とを絵にあらはし、模様風流をあらため枕
絵大全と題して、いく世の慰にもするのみ

注目すべきはこの序文の最後である。ここで師宣は、色事の場面を描くことで世相の「模様風流をあらため」と高々と宣言している。つまり、この春画を描くことで世の中に新たな衣装模様の流行を生み出すと告げている。こうした菱川師宣の心意気に、春画を通じて流行ファッションを生み出していった現場をみる。ここで重要なのは、当世を代表する浮世絵師が春画を描くにあたって「風流」を母体とした「かざり」の演出を意識していたことである。

またほかにも、絵師が春画を描く際に衣装表現を意識した記述をいくつか見つけ出すことができる。菱川師宣が活躍した時代からかなり下るが、たとえば、歌川国貞の春画『今様三體志』（文政十

二年一八二九）の序文には次のように記されている。

今様の三體志は、画工の妙を活かして、真行草の三交を見せたり。真は真実真の手の真にあらず。詰ときまりの真にして、麻上下・打掛姿の表向を画けるのみ。行は行義をすこし崩して、霰小紋の羽織を着流し、どうふかすれば気の行く事も、ある行に譬へしなり。

この序文は猿猴坊月成によるが、ここからこの春画が麻上下、打ち掛け、霰小紋の羽織などの衣装表現を意識して描かれたことがわかる。ほかにも、春川五七の春画『会本手事之発名』（文化初期）の序文には、江戸よりも上方のファッションを推奨して描いたと記されている。

予が此會本をものして直よからぬ京女郎を寫するはひとへに今めかしたる江戸繪姿の嫺々ならで悪らしきをはぶき茲に中頃の好きを採廻巳さいあれ中／＼に目なれざれば流行におくれしなどいふべけれど、京都の女郎の良き模様を識る人はしるなるべし

ここで序文の作者は、この春画では当世の江戸で流行っている女

性の姿美は省き、むしろ流行遅れとされる上方女性の容姿を紹介したいとしている。また「模様」の言葉に「ふり」という読み仮名をつけているが、もちろんこの言葉には、たんなる上方女性の気品や仕草を示すだけでなく、京女が好んだ衣装模様という意味も含んでいる。またここから、この時代からすでにファッションの発信地は江戸であったことがわかり、一方、上方の衣装は、上品で優雅ではあるがどことなく古ぼけたイメージがあったことがわかる。

なおもう一点、春画そのものが極彩色に飾り立てる目的で描かれたことを示す記述を紹介したい。溪斎英泉は春画『閨中紀聞 枕文庫』（文政五年―天保三年 一八二二―一八三二）の序文で次のように記している。

世よに行おこなはるゝ笑本ハ圖わらいほん工づこうが筆ふでのはたらきにまかせ、其そのまわり交合あひまの状かたち新あらたしきを撰えらみ、丹青たんせいの彩いろどりを美びを尽つくし、閱者けみするもの春情いろけを催もよほすこととせり

この英泉の記述を信じるならば、江戸時代の春画は「其交合の状新しきを撰」すなわち色事の新しい方法を紹介し、「丹青の彩を美を尽し」て美しく飾り立てたという。

こうした序文を通じて、浮世絵師たちが春画を描く際に当世流行の衣装模様を意識していたことがわかる。彼らは色事の描出におい

ても、性愛にのぞむ主人公たちの周囲をかざる衣装表現にまで気配りを怠らなかつた。こうした春画表現のディテールの深さから、江戸時代の春画と「かざりの文化」との関連性が見えてこよう。

春画と雛形本

先ほど、菱川師宣の春画『まくら絵大ぜん』の序文を通じて、当時の春画が新たな流行ファッションを生み出すために描かれたことにふれた。とはいえ、江戸時代の春画がその役割を全面的に担っていたわけではない。江戸時代において、庶民の衣生活の先導役を担ったのは衣装模様の図案を描いた「雛形本」である。とくにこうしたファッション情報誌は、近世前期から中期にかけて数多く出版され、都市の富裕町人を中心に彼らの服飾文化をリードしていった。⁽³⁴⁾

ただ、こうした「雛形本」は、実用性をともなう服飾デザインはあまり描かれず、その多くは実際に衣服として裁縫できない複雑な模様ばかりであった。なぜなら「雛形本」は、衣装模様を通じて古典の見立てを表現したり、奇抜なデザインで洒落の異風を表現したりと、実用性をともなうよりも、見た目の「おもしろさ」を優先する傾向があった。その意味でも「雛形本」は、江戸時代の「かざり文化」を支える支柱のひとつであり、その多様な図案には遊び心をふんだんに取り入れた「風流」の意識が潜んでいた。⁽³⁵⁾

そこで、江戸時代の春画の衣装表現について考える場合、どうし



図2 川枝豊信『閩のくす玉』



図3 宮川春水『百色初』



図4 西川祐信『情ひいな形』
(立命館大学アートリサーチセンター蔵)



図1 菱川師宣『当世早流雛形』

でも避けられないのが、同時代に描かれた「雛形本」との関連性である。とくに注目すべき点は、雛形本の模様図案と春画の衣装表現の類似性や流用性であり、春画の衣装表現には雛形本のデザインが数多く取り入れられたと考えられる。このことについて白倉敬彦氏は、呉服屋のタイアップ商品であった浮世絵と比較しながら春画にも同じような機能が含まれていることを指摘し、当世流行のファッションとの結びつきは無視できないとしている³⁶。

この点に関して、たとえば江戸時代の庶民のあいだで流行した「柳と鞆」の模様を例に挙げて考えてみたい。この模様は、十七世紀後半の雛形本に頻繁に描かれており、菱川師宣による雛形本『当

世早流雛形』(天和四年 一六八四)〔図1〕や、雛形本『友禅ひいなかた』(貞享五年 一六八八)などに見ることができ。一方、この「柳と鞆」の模様は春画の衣装表現にも頻繁に描かれており、たとえば、川枝豊信の春本『閩のくす玉』(享保十二年 一七二七)〔図2〕や宮川春水の春本『百色初』(宝暦十二年 一



図7 西川祐信『和染色納戸』



図5 菱川師宣『まくら絵大ぜん』



図8 西川祐信『正徳雛形』

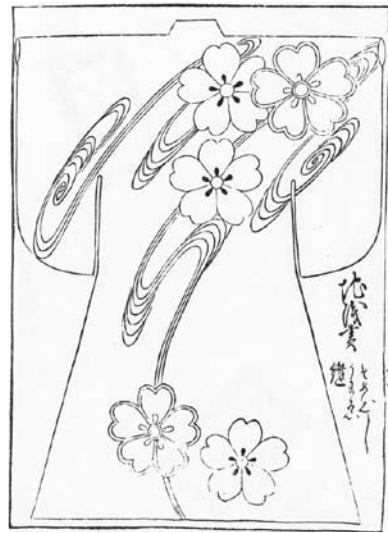


図6 『新板小袖御ひいなかた』

七六二)〔図3〕に見ることができ。これらの春画と先の雛形本の刊行年とのあいだには数十年の隔たりがあるものの、雛形本で紹介された新しいデザインがゆつくりと時間をかけて市井へと浸透し、それを春画が積極的に取り入れたと考えられる。つまり、同じ模様の描出のタイムラグにこそ、この模様が世俗で流行っていたことを示している。

さらに面白いことに、春画では、この模様が色事を連想させる記号として描かれている。西川祐信による春本『情ひいな形』(正徳二年 一七一二)の冒頭には、「柳と鞠」の小袖模様が雛形本の型式をそのまま転用したかたちで描かれているが〔図4〕、その模様に狂歌が添えられており、「もやうは思はくにひつたりとしだり柳に鞠は^模づみのよい手くだ」とある。つまりこの歌は、柳のまわりで「弾む鞠」を色事の場面に見立てている。すなわち、雛形本に多く描かれた「柳と鞠」の模様が、春画の舞台では男女の交わりを示す記号として描かれているのである。

こうした春画と雛形本をつなぐ衣装模様は、ほかにもいくつか見られる。たとえば、菱川師宣の

『まくら絵大ぜん』のなかに、六月土用干しの最中に、その女房が昼中から裸で若衆とむつみ合い、干した「さくら川」の模様を心よせて互いに歌を詠む場面が描かれている〔図5〕。本図には、衣桁につるし下げられた「さくら川」の小袖が大きく描かれているが、これとまったく同じ模様が雛形本『新板小袖御ひなかた』〔図6〕に描かれている。双方の版本はほぼ同時期に刊行されているため、当時「さくら川」の小袖模様が流行ファッションのひとつであったことがわかる。

そのほか、西川祐信の春本『和楽色納戸』（享保二年 一七一七）〔図7〕では、「かすみ梅」の小袖を着た女性が描かれているが、同じ衣装模様が同絵師による雛形本『正徳雛形』（正徳三年 一七一三）〔図8〕に描かれている。

こうしてみていくと、春画と雛形本の類似性は意外と多く存在し、双方の刊行年も等しく、それぞれに共通した衣装デザインが描かれていることから、その時代の流行を読み取ることができる。

なお、春画を描いた絵師のなかで、同時に雛形本まで描いている絵師は意外に少ない。人物描写を得意とした浮世絵師が図案集の雛形本に筆をとることは少なかったが、そのなかでも菱川師宣と西川祐信が春画と雛形本の双方を描いている。そこで以下、このふたりの絵師に絞って、春画と雛形本に描かれた衣装模様の類似性に着目してみたい。

まずは菱川師宣であるが、そもそもこの絵師は若いころ縫箔師として江戸で業をなし、染織品に刺繍や摺箔をほどこす職人であった³⁷⁾。そのため、浮世絵師として一家をなしたあとも、浮世絵の衣装表現についてはとくに気をつかっていたと思われる。じつさい師宣は『小袖の姿見』（天和二年 一六八二）と『当世早流雛形』（天和四年 一六八四）の二つの雛形本を刊行している。またこの絵師の春画においては、衣桁の小袖模様や搔い卷きの柄模様など、人物の衣装以外の装飾描写も多種多様であり、男女の交わりを彩る布面のかざりで満ちあふれている。

ここではまずは、師宣が描いた「雲形に丸六曜」の模様に着目し、春画と雛形本の類似性を検証してみたい。この模様は、雛形本『小袖の姿見』では、女性の立ち姿の背面をかざる衣装として描かれている〔図9〕。一方、同様の模様が、師宣の春画『好色花の盃』（貞享四年 一六八七）にも見られ、奥座敷で殿方が腰元に仕掛ける場面に描かれている〔図10〕。さらに興味深いことに、この模様は菱川師宣による絵本『岩木絵つくし』（天和三年 一六八三）のなかにも描かれており〔図11〕、同じ「雲形に丸六曜」の模様が、同時代の雛形本、春画、絵本に描かれている。こうした例はほかにもいくつかみられ、たとえば「渦」の模様は、菱川師宣の雛形本『小袖の姿見』〔図12〕、春画『好色花の盃』〔図13〕、絵本『岩木絵つくし』〔図14〕に描かれている。



図10 菱川師宣『好色花の盃』



図9 菱川師宣『小袖の姿見』



図11 菱川師宣『岩木絵つくし』

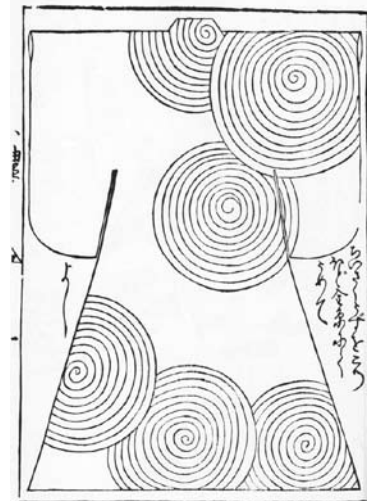


図12 菱川師宣『小袖の姿見』



図14 菱川師宣『岩木絵つくし』



図13 菱川師宣『好色花の盃』

なお、ここで注目すべきは、菱川師宣の二つの雛形本『小袖の姿見』と『当世早流雛形』は同じ版元鱗形屋から出版されており、さらに春画『好色花の盃』、絵本『岩木絵つくし』も共に鱗形屋から出版されているという点である。同じ模様が描かれた雛形本、春画、絵本がすべて同じ版元から出されており、さらにその絵をすべて菱川師宣が描いている。そのほか、「雪輪」の模様などにも同じような例がみられる。同一の模様が三つのジャンルにまたがって描かれるのは偶然とはいえず、そこには有名絵師菱川師宣と大手版元鱗形屋三左衛門が組んで新たな流行ファッションを生み出す広報的意図が見え隠れしている。

また同じようなことが西川祐信にもいえる。この上方絵師は、『正徳雛形』（正徳三年 一七二三）と『西川ひな形』（享保三年 一七一八）の二つの雛形本を世に出している。雛形本は江戸時代を通じておもに上方で出版され、こうした衣装のデザイン集は基本的に上方文化に属するものであった。⁽³⁸⁾そこで西川祐信も、同じ模様を雛形本、春画、絵本に描いている。たとえば「水葵」の模様に注目するならば、まず雛形本『正徳雛形』には背面の小袖図として描かれている（図15）。一方、祐信の春本『濡姿逢初川』（享保七年 一七二二）では、この模様の衣装を着た女性が踊り場で若い男に仕掛けられている場面が描かれている（図16）。さらに、祐信の絵本『百人女郎品定』（享保八年 一七二三）では、『豆腐茶屋の店先で「水葵」



図16 西川祐信『濡姿逢初川』



図17 西川祐信『百人女郎品定』



図15 西川祐信『正徳雛形』

の衣装を着た使役娘が描かれている(図17)。こうした例はほかに
もいくつか見られ、たとえば「梅と石懸け」の模様は、雛形本『正
徳雛形』(図18)、春本『風流色図法師』(正徳四年 一七二四)(図19)、
繪本『百人女郎品定』(図20)に描かれている。⁽⁴⁰⁾ また興味深いこと
に、これらすべての版本が「八文字屋」から出版されている。この
ことから、上方においても、有名絵師西川祐信と大手版元八文字屋
八左衛門が組み、出版メディアから市井の流行ファッションをリ
ードしていったといえよう。

こうしたことを踏まえて、あらためて春画に衣装が描かれた理由
を考えてみるならば、春画に描かれた衣装模様は「雛形本」や「繪
本」との類似性から、これらふたつのメディア書誌と同じ文脈で考
えることができる。すなわち、春画においても、当世はやりの小袖
模様を先取りして描くことで、時代の流行をつくるファッション誌
としての機能をはたしていたといえよう。でなければ、雛形本や繪
本に描かれた衣装模様が、あくまでも裸体を基本とする性交図に描
き加えられる理由が見つからない。おそらく当時の春画の読み手は、
男女の性交図のみに注視していたのではなく、その周辺に描かれた
衣装模様にまでしっかりと目を配り、そこから世相ではやる流行フ
ァッションを読み取っていたであろう。



図20 西川祐信『百人女郎品定』



図18 西川祐信『正徳雛形』



図19 西川祐信『風流色図法師』

雛形本を趣向にした春画

ところで、春画のなかには「雛形本」そのものを趣向として扱ったものがある。その最も代表的なものが、奥村政信による『粟島雛形染』（寛保三年 一七四三）である〔図21〕。この春画は、男女の性交図に添えて小袖の背面図が描かれており、その図案と同じ模様の衣装を着た女性が戯れている。雛形本の形式をそのまま性表現にパロディ化したもので、奥村政信らしい奇抜な趣向に充ちた春画である。⁽⁴⁾

また奥村政信といえば、もうひとつ雛形本に関わる春画を描いている。『染色のやま・閨の雛形』（寛保二年 一七四二）である。この春画は、大判版画の十二枚組物からなり、「漆絵」と呼ばれる彩色方法が用いられ、政信の最晩期に描かれたものである。この春画は雛形本の形式を直接転用したのではなく、一年の月数をそれぞれ十二枚の版画にあてはめた形式で描かれており、絵のなかには、それぞれの月に関わる狂句が書き加えられ、月の歳事にちなんだ風景が描かれている。この春画のおもしろいところは、絵のテーマである「歳事」と人物の衣装表現が象徴的に関連している点である。たとえば、第十図の「神無月」では、縁側で月見をしている男女が色事をたのしむ場面が描かれており、そこに「月に愧芋齟口をすぼめけり」の狂句が添えられている〔図22〕本図には流水の庭先には紅葉が描かれ、十月のテーマにふさわしい晩秋の風景を表している。

それに対照させるかたちで女性の衣装には秋を感じさせる「光琳菊」の模様が描かれている。春画では、こうした衣装模様を通じて季節感を表現する方法はよく用いられ、絵師は画中の何気ない事物や装飾にまで絵を読み解く仕掛けを施しているのである。

ついでながら、雛形本とは関係ないが、人物の衣装の草花模様から連想される性交画を描いた春画がある。小松屋百亀の『枕入秘曲 活花二人契子』（明和六年 一七六九）がそれである。

たとえば、「かのこゆり」と題した絵では、縁側で居眠りをしている若い男に、「かのこゆり」の振袖を着た娘が「目のさめぬうちにはやくい



図21 奥村政信『粟島雛形染』



図23 小松屋百亀『枕入秘曲 活花二人契子』



図22 奥村政信『染色のやま・閨の雛形』



図25 菱川師宣『花の木まくら』



図24 小松屋百亀『枕入秘曲 活花二人契子』

「図23」と言いながら上から仕掛けている場面が描かれている。「図23」。また「鉄線になでしこ」と題した絵では、「鉄線」の家紋の入った衣装を身につけた三味線の師匠が、稽古中に「撫子」の振袖を着た弟子の娘に手を出す場面が描かれている(「図24」)。ほかにも「面高」「姥桜」「朝顔」「牡丹」などの画題がみられ、草花のモチーフと人物の衣装模様が関連づけて描かれている。

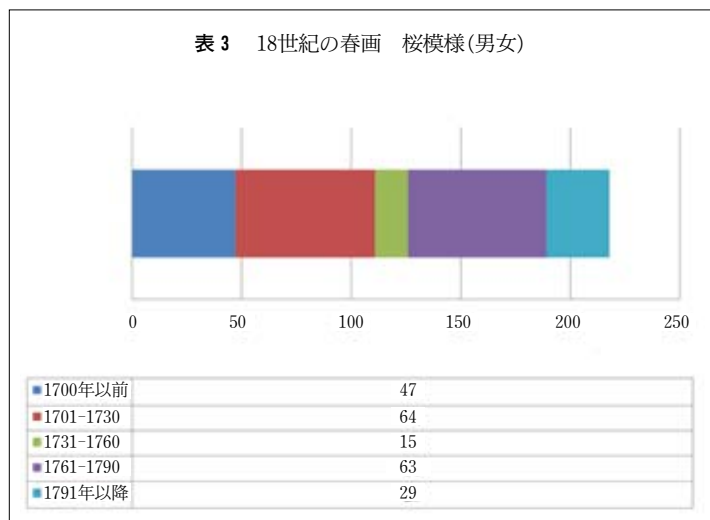
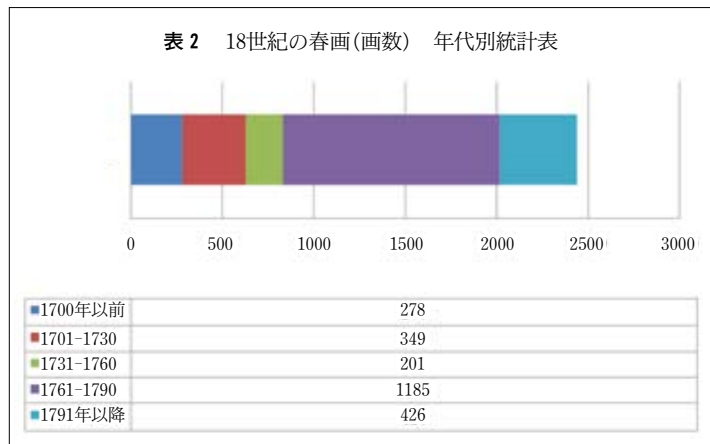
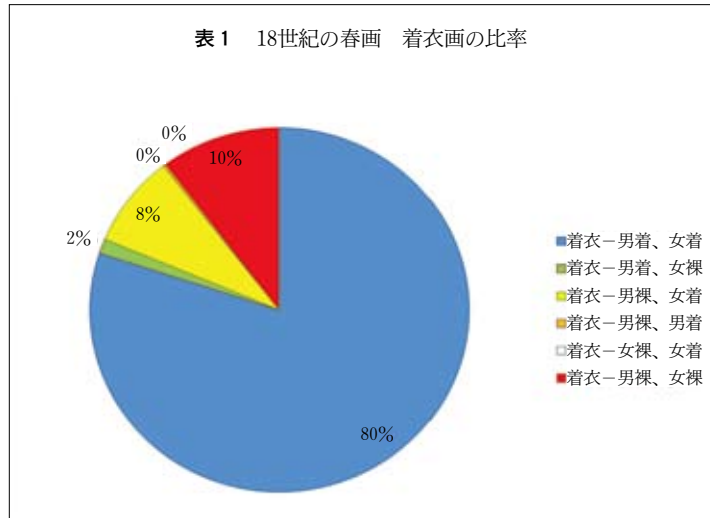
こうした草花を画題とした春画は、ほかにもいくつが存在する。古いものでいえば、十六世紀に長谷川派の絵師が描いた肉筆春画『花園春画絵巻』では、男女の性交図と四季の草花が交互に描かれている。ここでは衣装表現はあまりみられないが、もっぱら裸体の男女が咲き乱れる草花のはざままで戯れている。また、草花の間に男女の性交図を描いた浮世絵春画といえ、菱川師宣の『花の木まくら』(天和二年一六八二)である。この春画には、衣装表現もみられ、絵に添えられた詞書きには画題の草花にちなんだ色事のレトリックが記されている(「図25」)。そのほか同種の形式の春画は、杉村治兵衛の『恋の草花』(貞享二年一六八五)や、月岡雪鼎の『四季画巻』(明和後期一七六八—一七七二)などがある。おそらく小松屋百亀は『枕入秘曲 活花二人契子』において、この形式を応用し、画題である草花の描写を衣装模様で見立てた新たな趣向を生み出したにち

がない。

三 春画の衣装と模様

春画の衣装模様と流行

それでは、江戸時代の春画には実際どのような模様が描かれてきたのだろうか。そこで以下、菱川師宣から喜多川歌麿までの作品



十八世紀に刊行された春画を中心に描かれた衣装模様の種類別の年代統計の結果を報告したい。ただ、春画に描かれた衣装模様の種類は膨大な数に及ぶため、ここではとくに多く描かれた模様に限って、その数量を数えてみた。また、春画の衣装表現がどれだけ時勢の流行に影響を受けてきたのかを知るために、総体の数量を年代順に並べ替え、さらにそれを三十年間隔のスパンに区切った画数を

出してみた。

なお、対象とする資料は国際日本文化研究センター所蔵の春画コレクションを用いた。その中から、十八世紀に活躍した浮世絵師二十五名を対象に、ひとりの絵師に対して約五作品ずつを目安に取り上げ、全部で約二千五百図の衣装模様の統計を試みた⁽⁴²⁾。その結果、春画における着衣の比率は【表1】になった。また、統計の対象作品の年代別画数は【表2】であり、一枚の図の年代判定はその作品の刊行年に由来し、絵のなかの性交を行う男女に限って、それぞれの衣装模様の種類を拾い上げた。

「桜」

まずは「桜」の模様についてである。春画の衣装模様のなかで「桜」の模様が最も多く描かれていると思われるが、「桜」に関する模様―桜の家紋も含む―は約二千五百図の内で二百十八図（男女合わせた総数）に描かれていた。単純計算すれば、十図に一図の割合で「桜」の模様が描かれていることになる。また、その二百十八図を年代順に並べ替えてみると【表3】のようになる。

このグラフから、春画では「桜」の模様は一七三〇年以前にもかなりの数が描かれていたことがわかり、総量の約半分が一七三〇年以前に描かれている。統計の対象作品の年代別画数【表2】と比較してみても、一七三〇年以前は対象画数が少ないにもかかわらず「桜」の模様が数多く描かれていることから、その年代での桜模様

の割合はかなり高いことになる。また一七三一―一六〇年の三十年間はその数を急激に減らし、その後、ふたたび盛況を取り戻すという傾向がみられる。いずれにせよ春画では、「桜」の模様は、十八世紀を通してつねに描かれており、とくに浮世絵春画の黎明期から描かれ続けた定番の衣装模様といえよう。

「鹿子」

次に、「鹿子」の模様に注目してみたい。「鹿子」とは、絞り染めの染色方法で描かれた模様のこと、鹿の斑点に似ていることから鹿子絞りなどと呼ばれた。また古代では目染、中世では目結と呼ばれていた。この模様は江戸時代を通じてたいへん人気があり、総鹿子の小袖などは贅を尽くした衣装であったために、天和三年（一六八三）にこれを取り締まる禁止法まで発せられた。もちろん春画のなかにもこの絞り模様は数多く描かれているが、おもに女性の衣装に用いられており（図26）、一方、男性の衣装にはほとんど用いられていない。そのため、ここでは女性の衣装に限って「鹿子」模様―鹿子の部分模様も含む―の画数を調べてみた。その結果、この模様の総数は百三十三図であり、グラフにまとめると【表4】のようになる。春画では、鹿子模様は明和、安永、天明期に圧倒的な数が描かれており、それ以外の年代はほぼ同じ数量である。また『反古染』（近世後期）の「明和の頃、惣鹿子、緋鹿の子、古手返し」が流行するという記述を参照するならば、春画の衣装表現が明和期に流

表4 18世紀の春画 鹿子模様(女性のみ)

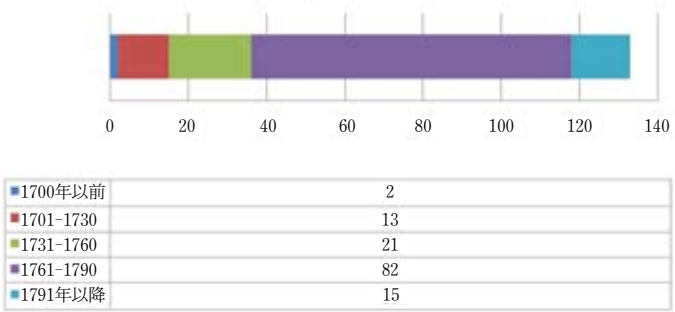
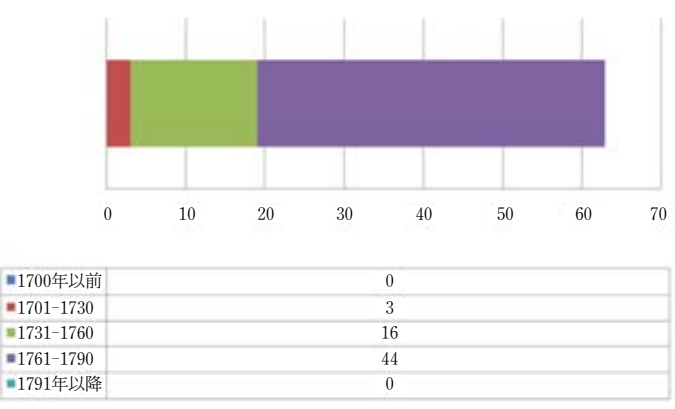


図26 月岡雪鼎『女貞訓下所文庫』

表5 18世紀の春画 光琳模様(女性のみ)



行した鹿子模様を積極的に取り入れたことがわかる。なお、江戸前期の時代には、鹿子の紋所は「風流」と考えられていたようであり、『色道大鏡』（延宝六年一六七八）に「鹿子紋所風流なり、自然に着すべし。鹿子の小ちらし、又おかし」と記されている⁽⁴⁴⁾。

「光琳模様」

次に「光琳模様」に注目してみたい。光琳模様とは、梅、松、菊、

桐などの表象の細部を大胆に省略し、それらの形を肥瘦な描線で抽象的にとらえた模様である。この模様は、雛形本に数多く描かれたことから、正徳期から元文期（十八世紀前半）にかけて町人女性を中心に流行し始めた⁽⁴⁵⁾。この模様は春画にも数多く見られ、おもに女性の衣装に描かれている。そこで女性の衣装に限って光琳模様―梅、松などすべてのモチーフを含めたもの―の数を調べてみた。こ

の模様の総数は六十三図であり、グラフにすると【表5】のようになる。ここから春画での光琳模様は一七三〇年以降からしだいに増え始め、明和、安永、天明期頃に数多く描かれたことがわかる。むしろ、この模様は一七〇〇年以前にはまったく見られない。この模様はちょうど元禄期から雛形本に描かれ始め、享保期（二七二〇年代）に一大ブームが沸き起こった。そのため、春画にこの流行が反映されたとするならば、この模様が一七三〇年以降の絵にたくさん描かれているのは当然といえるだろう。

「石畳」

もうひとつ注目すべきは「石畳」の模様である。この模様は二色タイルを交互に並べたようなデザインをしており、別名「市松模様」と呼ばれている。歌舞伎役者の初代佐野川市松が寛保元年（一七四一）に歌舞伎『高野心中』で当たりをとった際に、この模様の衣装を着ていたことからそう呼ばれるようになった。「石畳」の模様はかなり古くからあったが、こうした歌舞伎の影響が流行ファッションに取り入れられ、江戸時代を通じて人びとに長く愛用された模様のひとつとなった。もともと、春画では、この模様はそれほど頻繁に描かれることはなく、歌舞伎の趣向を用いた春画を数多く手がけた奥村政信がとくに好んで描いた（図27）。十八世紀の春画における石畳模様の総数は三十五図―男女合わせた総数―であり、全体的にやや少ないものの、グラフにすると【表6】のようになる。

ここからこの模様が、一七三一―一七六〇年代に集中して描かれていることがわかる。これは初代佐野川市松が石畳の衣装で当たりをとった時期とほぼ重なっており、春画がそのような世俗の流行を敏感に取り入れていたことがわかる。

「縞」

最後に「縞」の模様について考えてみたい。江戸時代の縞模様は、前期までは横縞が主流で、縦縞は遊女の衣装に用いられるだけであった。そもそも縞の織物は庶民のものであり、身分の高い者はこの模様の衣装を身につけなかった。ところが、江戸中期を過ぎる頃になると、「千筋」や「よろけ縞」など多様なデザインが登場し、身分を越えて愛用される模様となった。もちろん春画の衣装表現にも、じつに多様な縞模様が描かれている（図28）。しかも、縞模様は男女問わず用いられている。そこで今回は男女別にわけて集計してみた。まず男性の縞模様の総数は四百五十一図―縞、筋、格子の模様を含む―であり、グラフにすると【表7】のようになる。ここから、男性の縞模様は明和、安永、天明期の画図に圧倒的に多く描かれている。また、一七〇〇年以前の春画にはほとんど描かれていないこともわかる。一方、女性の縞模様の総数は百二十三図―縞、筋、格子の模様を含む―であり、グラフにすると【表8】のようになる。女性の縞模様は男性に比べると総数が約四分の一であるため、春画に限っていうならば、こうした模様は男性の衣装を中心に描かれた

といえよう⁽⁴⁶⁾。もともと、女性の縞模様を年代別に見れば、各年代の描写割合は男性とほぼ同一である。つまり縞模様は、女性の衣装に關しても明和、安永、天明期に圧倒的に多く描かれたことがわかる。

なお、『嬉遊笑覧』（文政十三年一八三〇）によれば、「安永・天明の頃は、身はゞ広く借り着したるが如し。染色はひは茶・青茶・紫とび也。小紋・縞^{しま}さまぐ」、あるいは「安永・天明には、青茶小

表6 18世紀の春画 石畳模様(男女)

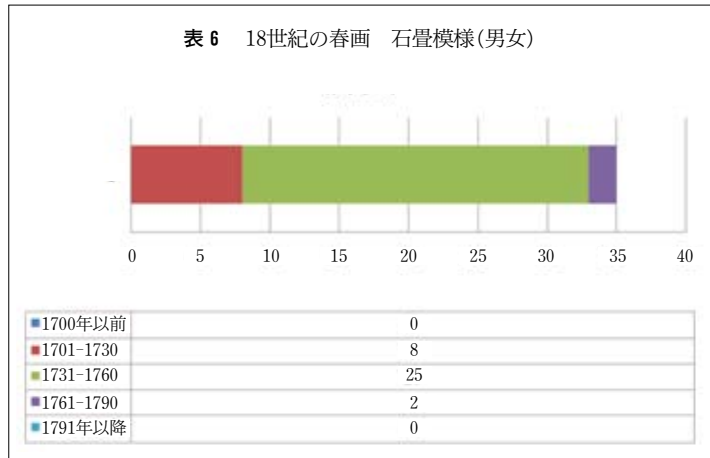


表7 18世紀の春画 縞模様(男性のみ)

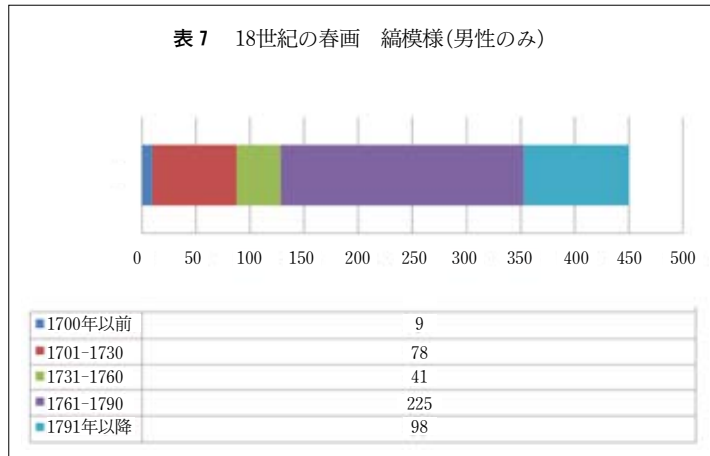
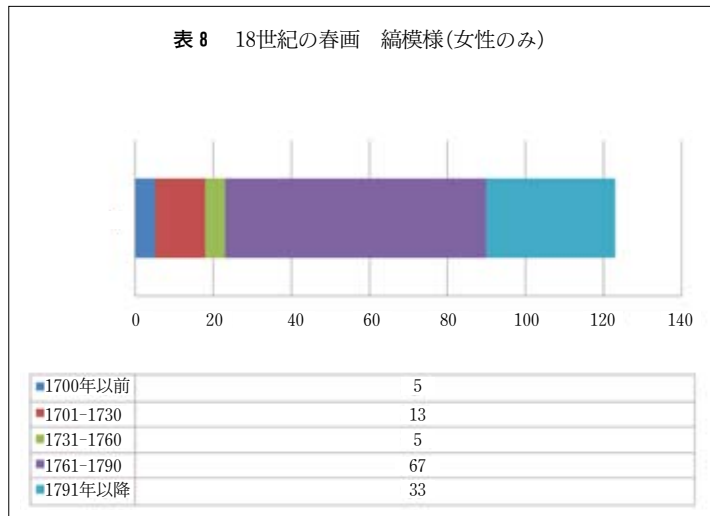


表8 18世紀の春画 縞模様(女性のみ)



紋・菊多摺、その外織島さまぐく大かた此頃迄」と記されており、こうした文献資料からも、安永、天明期頃に世俗で縞模様が流行っていたことを知ることができる。

もちろん、春画に描かれた模様はこれだけではない。春画の衣装表現はとにかく多種多様であり、ほかにも「井柝^{せき}緋」「紗綾形」「観世水」などの模様が描かれている。



図27 奥村政信『善悪占仕形道成寺』



図28 鈴木春信『風流艶色まねゑもん』

また、これらのグラフから見えてきた結論をいえば、「春画の衣装模様」と「時勢の流行ファッション」は切り離して考えることはできず、前者と後者の相互関係のなかで春画に様々な模様が描かれてきたといえよう。⁽¹⁷⁾

浮世絵師と春画の衣装模様

それでは、それぞれの絵師は春画のなかでどのような模様を好んで描いたのだろうか。そこで次に、代表的な絵師に絞って、その衣装表現の傾向に迫ってみたい。

〔菱川師宣〕

この絵師の春画については総数二百四十五図を分析対象とし、⁽¹⁸⁾ そのなかで性交を行う男女に限って衣装の模様を抽出してみた。なかにはいくつかの裸体も含まれるが、男性の衣装で最も多かったのが「桜」の模様である。「桜」の模様―桜模様が一部でも描かれているものを含む―は二十三図に描かれており、菱川師宣が春画で描いた男性衣装の約一割に「桜」の模様が描かれている。また次に多かった模様は「六曜」である。この模様は十七図に描かれており、師宣がこの意匠を好んで描いたことがわかる。さらにその次が「無地」の衣装で十図に描かれていた。一方、女性衣装で最も多かったのは「菊」の模様―一部でも菊模様が描かれているものを含む―である。この模様は三十三

図に描かれており、師宣の春画の女性たちは「大菊」「半菊」とさまざまな菊模様で彩られている。その次に多かったのは「桜」の模様で、こちらは二十八図に描かれていた。また師宣の描く女性衣装には「流雲」の模様も多くみられ、二十二図に描かれていた。

こうしてみると、菱川師宣は春画のなかでは男女を通じて「桜」「菊」など世相に流布したオーソドックスな模様を描いてきたことがわかる。

〔西川祐信〕

西川祐信については、先と同じ方法で、総数二百四十五図の春画を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのは「縞模様」である。この模様は二十八図に描かれており、祐信の春画に描かれた男性衣装の約一割がこの模様で彩られている。その次に多かったのが「菱形」の模様で二十三図に描かれていた。次に多いのは「六曜」の模様で、十四図に描かれていた。

一方、女性衣装で最も多かったのは「桜」の模様―桜模様が一部でも描かれているものを含む―である。この模様は三十五図に描かれており、祐信の春画に描かれた女性衣装の約一割がこの模様である。その次に多かったのが「梅」の模様で二十七図に描かれていた。その次が「菊」の模様で十六図に描かれていた。

このことから西川祐信の春画では、男性衣装には「縞」や「菱」などの抽象的な柄模様が多く、一方、女性衣装には「桜」「梅」

「菊」などの花模様が多く描かれたことがわかる。なお、先ほどの菱川師宣の衣装表現と比べてみると、西川祐信の衣装表現は男女の性差ではつきりと模様が区別されており、もしかすると当時の上方では、男性は縞模様、女性は花模様とするのが常識であったのかもしれない。⁴⁹⁾

〔奥村政信〕

奥村政信については、総数百六十四図の春画を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのは「縞模様」―筋模様を含む―である。この模様は三十一図にのぼり、当時は上方のみならず江戸においても「縞模様」が男性衣装の最もポピュラーな図柄であったと推測される。またその次に多かったのが「石畳」の模様―石畳模様が一部でも描かれているものを含む―である。この模様は二十六図にもおよび、政信が春画においてこの模様をとくに好んで描いていたことがわかる。なお、政信の春画には歌舞伎の演目などの趣向を用いた絵が多いため、石畳模様の衣装が特定の役者を示す記号として描かれたと考えられる。

一方、女性衣装に関しては、全体にばらつきがあるものの、「光琳菊」の模様が最も多く、八図に描かれていた。その次がやはり「石畳」の模様で、七図に描かれていた。ここから、奥村政信は春画の女性衣装を描くにあたって、ひとつの模様に偏るのではなく、「光琳菊」や「石畳」など市井の流行ファッションを幅広く取り入

れたといえよう。

〔勝川春章〕

勝川春章の衣装表現にもふれておきたい。この絵師の春画については総数百四十一図を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのが「幾何模様」である。この模様は細かい柄や小さな意匠を衣装全体に散らしたもので、二十九図に描かれていた。その次に多かったのが「縞模様」で、二十四図に描かれていた。ここから、春章は春画の男性衣装に関して抽象的な柄模様を好んで描いたといえる。

一方、女性衣装に関しては、こちらもばらつきがあるものの、「裾模様」が最も多く、十三図に描かれていた。その次に多かったのが「無地」の模様で、十一図に描かれていた。春章は春画の女性衣装に関しては豪華で大胆な具象模様はほとんど描かず、意匠をほどこさないストイックな衣装を好んで描いたといえよう。こうした傾向は、菱川師宣が好んで描いた花模様の大柄衣装とはまるで正反対である。このような過度の飾りを敬遠する衣装表現は、春章の好みにもよるだろうが、それとは別に幕府から幾度となく出された奢侈禁止令を経た時代の成り行きを物語っているといえよう。

〔北尾重政〕

この絵師の春画については総数二百五図を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのは春章と同じく「幾何模様」であった。この模様は七十三図におよび、重政の春画に描かれた男性衣装の約三割

をしめている。その次に多かったのが「縞模様」で、二十四図に描かれていた。

一方、女性衣装に関しては、これとは反対に具象模様が数多く描かれており、最も多かったのは「雪持ち笹」の模様である(図29)。この模様は全体の十四図にみられ、重政の好きな模様であったことがわかる。その次に多かったのが「流水に面高」の模様で、全体の九図に描かれていた。ほかにも重政は春画の女性衣装に「撫子」「蝶」「紅葉」「菊」などの草花模様を数多く描いており、春章のようなストイックな女性衣装はあまり描かなかった。

〔喜多川歌麿〕

最後に、喜多川歌麿にもふれておきたい。この絵師の春画については、総数百四十九図を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのが「縞模様」であり、四十七図に描かれていた。その次に多かったのが「幾何模様」で二十五図に描かれていた。さらに「無地」の衣装が十三図に描かれていた。歌麿の春画に描かれた男性衣装は、抽象模様を中心にシンプルな柄が多く、「縞模様」がかなり多く描かれたことがわかる。

一方、女性衣装に関しては、「無地」の衣装が最も多く、二十七図に描かれていた。また注目すべきは、歌麿は春画のなかで「絞り模様」の女性衣装をたくさん描いている。とくに「麻の葉絞り」と「貝絞り」が多く(図30)、双方あわせて十九図に描かれている。春

画において絞りの大柄模様をこれだけたくさん描いた絵師はほかにおらず、白地の浴衣に紫色で彩られた「麻の葉絞り」や「貝絞り」の色彩美が歌麿の春画の特徴のひとつといえるだろう。

こうして見ていくと、菱川師宣や西川祐信が活躍した時代（十七世紀後半から十八世紀前半）は、春画においても、寛文小袖や元禄小袖の流れを受けた「桜」や「菊」などの大柄模様の衣装が好んで描かれたことがわかる。一方、勝川春章や北尾重政が活躍した時代（十八世紀後半 明和期から天明期）になると、春画のなかでは当時流行していた「縞模様」や「幾何模様」などの抽象模様の衣装が好んで描かれたことがわかる。もちろん、それぞれの絵師の模様に対する好みもあるだろうが、こうした結果を通じて、各々の絵師が春画を描くにあたってその時代の流行ファッションを意識していたことを読み取ることができる。また別の言い方をするならば、それぞれの絵師が春画のなかで描いた衣装模様から、その時代の庶民の服飾生活を知ることができる。

春画の衣装模様の「見立て」について

春画の衣装模様を考える場合、もうひとつ忘れてはならないことがある。それは衣装模様の「見立て」である。そもそも江戸時代の春画には古典のパロディーや中国水墨画の見立てがたくさん描かれ

ているが、実は春画の衣装模様のなかにも「見立て」や「趣向」の表現がふんだんに含まれている。とくに十八世紀後半（明和期から天明期）に活躍した絵師の春画には、古典や歳事を表した衣装表現が目立ち、絵の中に何気なく描かれた模様にも何らかの意味が込められていた。そこで次に、衣装の「見立て」について明和期から天明期の春画を中心に分析してみたい。

まずは、春画の衣装に描かれた草花模様の「見立て」である。春画のなかでは、草花模様の衣装がその人物の年齢や立場を表していることがある。

たとえば、春画の衣装によくみられる「梅」の模様に注目したい。実際に春画の詞書きで「星に似たる白梅のすがた 是ぞ十五六の若しゆじまん 男のつぼミともいはめ 恋をば人にならふものかや」（西川祐信・春本『風流御長枕』）、「梅は雪中に開きて 貞操の色を露はし」（歌川国貞・春本『千代乃詠』）と記されており、この花が若者の恋の芽生えや貞操感を表す記号として用いられたことがわかる。こうした「梅」の比喩表現は春画の衣装模様にも用いられている。たとえば、小松屋百亀の『枕入秘曲 活花二人契子』に「一重切末開紅二椿」と題した絵にみられる。ここでは、梅模様の振袖を着た娘が椿紋の羽織を着た男と接吻する場面が描かれている（図31）。題字の「未開紅」とは、咲く前の紅梅を表し、そこから娘の処女性を喩えていることがわかる。また画中に琴が描かれていることから



図31 小松屋百亀『枕入秘曲 活花二人契子』



図29 北尾重政『今様風俗好女談合柱』



図32 北尾政美『志めはじめ』



図30 喜多川歌麿『願ひの糸ぐち』



図33 北尾重政『今様風俗好女談合柱』

稽古中に男師匠が娘に仕掛けたことが察せられ、隣の部屋では娘の母親が琴の音を聞きながらぐっすり眠っている。春画では、梅模様
の衣装は若い男女の恋の芽生えを示す場面で描かれることが多く、
ほかにも鈴木春信の『今様妻鑑』(第一図)や北尾重政の『吾孀土
産』(第三図)などにも同じ梅模様の見立てが描かれている。

同様に「桜」の模様も、若者の初々しきや純真さを表す比喻とし
て用いられた。実際、春画の詞書きにも「十三四のむすめこそ松間
のさくら咲そめて色香はしる人ぞしるや」(西川祐信春本『風流御
長枕』)と記されており、この花が若者の性の目覚めを示す記号と
して用いられたことがわかる。春画のなかには、そうした意味の
「桜」の衣装模様がいくつか描かれており、たとえば、北尾政美の
『志めはじめ』(刊年不明)の「さくらまら」と題した絵では、桜模
様の振袖を着た十三四歳ほどの男女が自らの性器を見せ合う場面が
描かれている(図32)。「さくらまら」という題名は男の子の無垢な
男根を示しており、男女の桜模様の振袖が色に目覚める若者の初々
しい感情を表している。

そのほか、「撫子」の衣装見立てにも注目したい。「撫子」は古来
から和歌の掛け詞として「愛撫する子」、「愛する女性」の意味で用
いられた。春画の衣装表現においても同じような意味で撫子の模様
が描かれている。たとえば、北尾重政の『今様風俗好女談合柱』
(安永六年 一七七七)には、奥座敷で若い男が撫子の衣装を着た娘

を後ろから仕掛けている絵があ
る(図33)。その若い男は娘を
愛撫するように抱きかかえ、彼
女は気恥ずかしそうに男の腕を
退けようとしている。ここでは、
男の愛撫する行為と娘の衣装模
様が重ねられて表現されている。

もうひとつ注目すべきは、
「蔦」の見立てである。この模
様は、江戸時代を代表する意匠
のひとつであり、春画の衣装に
も頻繁に描かれている。そもそ
も「蔦」とはどこにでも絡みつ
くことから、人に絡むことで栄
える商売繁盛の模様として好ま
れた。江戸時代に多くの戯作や
浮世絵を出版した「蔦屋」の屋
号はこの意味に由来するといわ
れている。もちろん春画では、
鈴木春信の春画『風流艶色まね
ゑもん』(第二十三図)の「から



図34 北尾重政『新造 笑本色千鳥』

まるるほど心よし鳶のやど」の記述からもわかるように、「鳶」は男女が絡みつく色事の意味で用いられた。たとえば、北尾重政の『新造 笑本色千鳥』（安永七、八年 一七七八、七九年）には、色好きの中年男が「鳶」の衣装を着た娘に絡みつく場面が描かれている〔図34〕。この絵には、鳶が裏庭の垣根に絡みつく状景も描かれており、「鳶」の衣装と垣根の鳶を重ねて描くことで、中年男のしつこい絡み具合をよりいっそう引き立てている。

そのほか鳶状の植物で春画の衣装模様に多く描かれているのは「朝顔」である。この花については、溪斎英泉が春本『春情指人形』（天保九年 一八三八）の序文で「庭の朝陣を苔に画き、種々の交接に勞れて、男女とも取乱せし末に至て、朝顔の花は残ず開てあり」と記している。ここでは、朝顔の開花を男女の交わりに見立てている。これと似た見立てが、小松屋百亀による春画『枕入秘曲 活花二人契子』の「釣花生二朝がほ」と題した絵に描かれている。

この絵では、「朝顔」の衣装を着た女性と若者が雷の鳴る窓際で立ち合いながら戯れている〔図35〕。ここで注目すべきは、女性が蚊帳を吊る紐に手をかけながら若者に抱きつく仕草が、朝顔が吊り紐にからまる様子に見立てられている。つまりここでは、画題と衣装模様の関連に加えて、その模様が絡み合う男女の仕草に喩えられているのである。

また春画の衣装にはあまり見られない草花模様であるが、ひじよ

うに面白い衣装模様の見立て絵があるので紹介しておきたい。

まず一つ目は、鈴木春信の『風流艶色まねえもん』の第二図である。この絵には手習いの稽古屋の二階で総髪 of 壮年の師匠が振袖娘に手を出している場面が描かれている〔図36〕。ここで注目すべきは、娘の振袖に描かれた「椿」の模様である。「椿」は散る際に、突然、赤い花房を落とすことから、ここでは振袖娘の花房―女性器―が落ちて処女性を喪失する意味を表している。なにげない衣装表現ではあるが、春画にはこうした細かな部分にまで色事にまつわる見立てが隠されている。

次は、磯田湖龍齋の『風流十二季の栄花』（安永二年 一七七三）の第一図である。この絵には文机のある部屋で若い男女が手習いをしていいる場面が描かれている〔図37〕。墨をする少年が文机に寄りかかる少女に後ろから仕掛けており、それを障子の穴から何者かが覗いている。画中には「如月はつ午やけふを初めのさしもぐさ」の題讀が記されており、「初午」とは二月最初の午の日のことで、「さしもぐさ」（指焼草）とは二月の歳事である二日灸を示している。「今日の初めの指焼草」という言葉から、この少女が初体験であることがわかる。ここで視点を題讀から衣装へと移すと、少女は「くちなし模様」の振袖を着ている。「くちなし」は、果実が熟れても口を開かないことから処女性の象徴とされた花である。ならば、この「くちなし」の衣装から色事に目覚める少女の春情の機微を読み



図36 鈴木春信『風流艶色まねゑもん』



図35 小松屋百亀『枕入秘曲 活花二人契子』



図38 磯田湖龍齋『風流十二季の栄花』



図37 磯田湖龍齋『風流十二季の栄花』



図40 月岡雪鼎『女貞訓下所文庫』



図39 月岡雪鼎『女令川趣文』

取ることができよう。つまりこの絵では、題讚のみならず、少女の衣装においても初体験の状況と心情が表されているのである。

ついでながら、『風流十二季の栄花』には、もうひとつ面白い衣装見立てが描かれている。第九図の「菊月」（九月）の絵で、そこには町家の奥座敷で夫婦が昼寝をしているところへ奉公人の若衆が忍び込み、背後から女主人に仕掛ける場面が描かれている（図38）。題讚には「菊月 寸の間に尺を越へたり紅葉鮎」と記されており、若衆を「鮎」に喩えて、小さい鮎がちよつとの間に成長して、「味な魚」になる紅葉鮎に見立てている。そして寝入る男主人の衣装には「流水模様」が描かれており、紅葉鮎のとれる琵琶湖の湖水に見立てられている。また少年の衣装に「鱗模様」が描かれているのは、この若者を鮎に喩えているからである。ここから、この絵では題讚の句意がそのまま衣装表現に用いられており、双方が同じ意図の見立てで描かれている。

それでは次に、色事を楽しむ男女の衣装がそのまま彼らの職業や画趣を示している例を紹介したい。たとえば、月岡雪鼎の春本『女令川趣文』（明和八年一七七二）では、「藝子」と題された絵の中に、芸者娘が客の男に仕掛けられている場面が描かれている（図39）。ここで注目すべきは芸者娘の衣装であり、芸事を象徴した「琴柱」の模様が描かれている。「琴柱」とは、琴の胴の上に置き、弦を支える駒のことで、音の高低差をつける調整器具である。芸者には縁

の深い道具であるために、藝子を示す記号として芸者娘の振袖に描かれたのであろう。また、月岡雪鼎の春本『女貞訓下所文庫』（明和五年一七六八）では、「五月」の歳時を題材にした絵のなかで、粽をつくる女性の衣装に「杜若」が描かれている（図40）。「杜若」は「五月」を示す草花なので、この女性の衣装模様は画題にあわせて描かれたことがわかる。このように画趣と衣装模様が関連して描かれるところに春画の趣向の一端をかいま見ることができる。

そのほか、春画の衣装表現なかには、古くから伝わる説話や物語を見立てたものがある。たとえば、北尾政美の『志めはじめ』には、男女が岸辺で色事にふける場面が描かれている（図41）。この男女は一見ただけではごく普通の庶民のように見える。ところが書き入れを読むと、この男女が安珍と清姫であることがわかる。となれば、画中の水面は安珍に見捨てられた清姫が怒り狂う蛇体となつて渡った日高川である。この春画は「道成寺物語」の趣向を取り入れたものであり、女性の衣装に「三つ鱗」の模様が描かれていることから、この女性が清姫であることがわかる。なお、江戸時代の春画には「道成寺物語」の趣向を取り入れた絵がいくつ也存在し、そのすべての女性の衣装に鱗模様が描かれている。これは当時、歌舞伎の影響から清姫といえは「鱗模様」の衣装という決まり事があつたようであり、春画においてもこのことが忠実に守られている。

もうひとつ、勝川春好の春画『会本美図之三卷』（天明六年一七八

六)に古い説話をモチーフにした衣装見立てが描かれている。勝川派の春画には奇怪な絵が数多く描かれており、この絵もそのなかのひとつであるが、天狗が流雲の上でその長い鼻を利用して女性と一戦を交えている(図42)。春画ならではの奇抜な表現で見る者を笑いに誘うが、ここで注目したいのは女性の衣装である。その衣装には「輪宝」の模様が描かれている。そこで「天狗」と「輪宝」といえば『是害房絵巻』の説話を思い出さずにはられないだろう。この説話は、中国からは害房という天狗が日本へ渡ってきて、日本の高僧と次々に対決する話である。この物語のなかで「輪宝」は、是害房が余慶という僧と争う場面で描かれる。高僧の呪術で現れた「輪宝」がこの天狗めざして飛来してくる。この場面は絵巻物で絵画化されており(図43)、おそらく勝川春好は、天狗と一戦を交える女性を是害房と輪宝が相まみえる場面に見立てて、女性の衣装に「輪宝」の模様を描いたといえよう。ここでは、古い時代の説話が春画のなかにもしつかりと溶け込んでおり、その見立てを解く鍵が女性の衣装に隠されていたのである。

最後に、春画に描かれた布団の模様にも注目してみたい。江戸時代の春画には布団や掻い巻きが数多く描かれているが、その模様には衣装と同じように見立てが描かれていることがある。たとえば、鈴木春信の春画『風流江戸八景』(明和八年一七七二)の「品川の喜悦」(第八図)では、布団の模様が太湖の水面に見立てられてい



図41 北尾政美『志めはじめ』



図42 勝川春好『会本美図之三卷』

る〔図44〕。この絵は、中国の伝統的な山水画「瀟湘八景」の画題のひとつ「遠浦帰帆」を品川遊廓の遊女と客に見立てたもので、「遠浦帰帆」とは中国の洞庭湖の南辺に位置する瀟湘という景勝地で、その遠い浦に帆掛け舟が帰っていく情景を描いたものである。それをこの絵では、客が裸で舟形をつくり、その上に遊女が乗り、箒を權に、男根を舵として、船頭が舟を漕ぐ情景に見立てている。そして、男女の帆掛け舟の下には「青海波」の模様の布団が敷かれている。いうまでもなく、この模様は帰舟が浮かぶ大湖の水面を表している。春画では、こうした布団の模様はまだ「見立て」を取り入れており、当時の読み手は絵師が仕掛けたそのシグナルを丁寧に読み解いていくことを楽しんだにちがいない。

そのほか、勝川春章の春画『会本新玉門発気』（天明八年 一七八八）には、張形で「自慰をする女性」が描かれている〔図45〕が、その女性の布団には「忍摺」の模様が施されている。この「忍草」とは、葉の裏側に多くの胞子をつけるシダ植物のことであり、子孫繁栄の意味に用いられた。そこで本図では、「子どもができない行為にふける女性」と「子どもをたくさんつくる植物模様」の落差によって見る者を笑いに誘おうとしている。また「忍摺」は、恋歌において相手を偲ぶ意味に用いられた。本図でも、女性が枕を小脇に抱え、艶書を開き、自慰にふけている姿から、相手を想い偲んでいる様子が描かれている。つまり、この



図44 鈴木春信『風流江戸八景』



図43 『是害房絵巻』



図45 勝川春章『会本新玉門発気』

絵の布団模様から「子宝に恵まれる意味」と「相手を偲ぶ意味」の二重の表現を読み取ることができ、さらに双方の意味が表裏関係に描かれているということになる。

以上、春画に描かれた衣装の見立てについてみてきた。こうした例はほかにもいくつもあるが、絵師は春画の衣装に様々な見立てを描き、何げない模様にも機知に富んだ意味を隠し込んでいったのである。

おわりに

ここで再び冒頭の問いに戻ろう。なぜ春画に衣装が描かれてきたのだろうか。本稿の考察を終えた今、この問いへの視座が開けてきたにちがいない。

まずその理由の一点目は、江戸時代の春画が「風流」を描くことを意識していたからである。「風流」といえば、優雅で高貴な概念に思われがちであるが、そこには好色性を多分に含み、さらに日本文化独特の「かざり」の意識が見え隠れしている。この「風流」を母体とした「かざり」の意識こそ、春画に衣装を描かせた理由のひとつである。

そして二点目の理由は、江戸時代の春画には新たな流行を生み出すファッション誌としての機能があったからである。このことは春

画と雛形本に描かれた類似模様を比較するなかで知ることができ、双方は同じ絵師による同じ版元から出版されていることもあり、共通するデザインも数多く見られることから、春画にも雛形本と同じ機能が含まれていたといえる。また春画や雛形本は、当世流行りの衣装模様を先取りして描くことで、江戸の服飾文化を支える担い手となったであろう。加えて、春画に描かれた衣装模様の統計結果と当時の随筆などに記された衣装の流行に関する記述を照らし合わせてみると、その内容と傾向が見事に一致し、春画は色事の場面を通じて庶民ファッションの実態があるがままに描いてきたことがわかる。

さらに三点目の理由は、春画の衣装は様々な「見立て」を表現するために描かれたからである。いうならば、春画に描かれた衣装は、それぞれの絵師が才知と工夫を凝らした「見立て」を表現するキャンバスであった。そして春画の読み手はそのキャンバスに隠された意味を探ることを楽しみ、彼らは自らの知識や経験から性愛表現に隠された意味を探し求めたのである。

以上の三点が、春画に衣装が描かれた理由といえよう。

また江戸時代の春画には、こうした理由のすべてに共通して、色事を多彩にいろどる「かざり」の意識があった。しかも、その意識は男女の性愛の意識と重なり合う面をもっている。たとえば、辻惟雄氏は日本の「かざりの世界」について次のように話している。

かざりの世界の本質は蝶のように優美なものというよりも、蛾のようにおびただしい種類があつて繁殖力の強い生命力に富んだもの、それがかざりの本質ではないかと思ひます。それは人間の本能に結びついているので滅びることはありませんでしたが、しかし近代がそれを虚飾とか無用の長物であるとして虐待してきたために、かなり衰弱してきたという気がいたします。⁽¹⁾

ここで言われている「かざりの世界」の本質とは、「繁殖力の強い生命力に富み」「人間の本能に結びついているもの」「近代がそれを虐待してきた」ということである。この本質は、どこか人間の性の営みを表しているかのようなものである。何かをかざる意識も、男女が惹かれ合う意識も、じつにエネルギーで、人を惑わす魅惑を秘めている。その意味でも「性愛」と「かざり」は重なり合い、しかも、このふたつの情熱は春画の世界でより固く結び合はれていく。

むしろ、この「性愛」と「かざり」は「風流」という概念を母体にしてゐる。しかも、その概念には「笑い」も含まれる。ここに、江戸時代の春画の本質が秘められており、春画といえれば大胆な性表現に目が奪われがちであるが、じつはそうした生々しい表現のまわりに、じつに多彩な「風流」の側面があまたちりばめられているのである。

注

- (1) 初期(元禄期前後)の江戸春画から文化期までの約百年間に刊行された春画の約二千五百図(国際日本文化研究センターの春画コレクションによる)を分析した結果、性行為をおこなう男女の着衣比率は【表1】(本文一五八頁)のような結果となった。
- (2) 田中優子「春画の隠す・見せる」(『浮世絵春画を読む(上)』中央公論新社、二〇〇〇年、一一五頁)
- (3) 白倉敬彦『江戸の春画―それはポルノだったのか』洋泉社、二〇〇二年、一八四頁
- (4) 石上阿希「なぜ衣装をつけたままなのか」(『春画―江戸の絵師四十八人―』平凡社、二〇〇六年、四〇頁―四一頁)
- (5) 注(3) 前掲書、一七八頁
- (6) 岡崎義恵『日本藝術思潮 第二巻の上』岩波書店、一九四七年、二二頁
- (7) 辻惟雄『奇想の図譜―からくり・若沖・かざり』平凡社、一九八九年、二二五頁
- (8) 小西甚一「風流と風狂」(『日本文学と仏教 第五巻』岩波書店、一九九四年、二二七頁)
- (9) 注(8) 前掲論文、二三三頁―二三五頁
- (10) 郡司正勝「風流と見立」(『郡司正勝刪定集 第六巻』白水社、一九九二年、二四三頁―二四五頁)
- (11) 『狂雲集』(『二休和尚全集 第一巻 狂雲集(上)』平野宗浄訳注、春秋社、一九九七年、三三四頁)
- (12) 注(11) 前掲書、八頁―九頁

- (13) 『男色十寸鏡』(『近世文芸資料 第十』 古典文庫、一九六八年、二七九頁)
- (14) 注(13) 前掲書、四五頁
- (15) 注(13) 前掲書、二五一頁
- (16) 注(6) 前掲書、三二六頁―三三四頁
- (17) リチャード・レイン「師宣と明朝の名作艶本『風流絶暢図』原寸複製」(『季刊浮世絵六四』 画文堂、一九七六年、一〇九頁―一一頁)
- (18) 澁井清『初期板畫れんぼゑづくし』アソカ書房、一九五四年、二二頁―二四頁
- (19) 注(17) 前掲論文、一〇九頁
- (20) 澁井清編『元禄古版畫集英』古版畫研究學會、一九二六年
- (21) 林美一『艶本研究師宣』有光書房、一九六八年、一一七頁
- (22) 注(21) 前掲書、一〇八頁
- (23) 林美一『江戸枕絵師集成 勝川春章』河出書房新社、一九九一年、一一二頁
- (24) 『蝶流譎考』(天保八年 一八三七) (『統燕石十種(第一卷)』中央公論社、一九八〇年、三五七頁)
- (25) またこのことについては『竹洞画論』(享和二年 一八〇二)に「うき世又兵衛・菱川・西川が輩、皆当世風流の姿を画がきて其名を得たる者也」と記されている。
- (26) 郡司正勝「風流とやつし」(『郡司正勝刪定集 第六卷』白水社、一九九二年、二八四頁)
- (27) 『俳諧増補提要録』(『俳論作法集』博文館、一九一四年、三五頁)
- (28) ほかにも評判記『たきつけ草』(延宝五年 一六七七)のなかでは「いでや彼の方相かたつきぐ応しく、風流おつかし事ことども数かずへて見ん」と、「風流」の言葉を「おかしき」と読ませている。
- (29) 注(17) 前掲論文、一一頁
- (30) 佐野みどり「風流・造形・物語―日本美術の構造と様態」スカイドア、一九九七年、五六頁
- (31) 植木行宣「小袖の風流」(『藝能史研究 第一四一号』藝能史研究會、一九九八年、一一五頁―一二二頁)
- (32) 注(7) 前掲書、二二三頁―二二四頁
- (33) 注(13) 前掲書、三二三頁―三三四頁
- (34) 丸山伸彦『江戸モードの誕生―文様の流行とスター絵師』角川学芸出版、二〇〇八年、一一六頁
- (35) たとえば、雛形本『新板小袖御ひなかた』(延宝五年 一六七七)の跋文では「今亦當世いままたうぜの風流ふうりゅうをあらため老たる若わかきそれ〴〵にわかちて出之者也」と、先ほどの春画『まくら絵大ぜん』とほぼ同じ文面が記されている。ほかに、雛形本『友禪ひなかた』(貞享五年 一六八八)の序文では「今様の香車かぐしやなる物数ものかず寄よりかなひ上は日のめもしらぬおく方下はとるふむ女のわらにはにいたるまで此風流かふうになれり」と記されている。また雛形本『新選當流相生雛かた』(正徳元年 一七一二)の序文では「花鳥風月の餘情よせいきしやうりゆう華奢風流ななかの正中ななかをうつしおし」とも記されている。このことから「雛形本」が「風流」を意識して描かれたことがわかる。
- (36) 注(3) 前掲書、一八九頁

- (37) 『無名翁随筆』(天保四年 一八三三)に「吉兵衛師宣は、若年の時より江戸に移り居して、縫箔師を業とす」と記されている。
- (38) 丸山伸彦「小袖雛形本研究序章」(『日本美術史の水脈』ペリカーン社、一九九三年、七三六頁)
- (39) ほかに西川祐信の春本では、『風流色貝合』(宝永八年 一七一〇)や『風流御長枕』(宝永七年 一七一〇)に「水葵」の着物模様が描かれている。
- (40) そのほか、「渦水と石懸」や「舟橋」などの着物模様が西川祐信の雛形本と春画に同時に描かれている。
- (41) そのほか、雛形本の趣向を用いた春画としては、杉村治兵衛による『小袖もやうまくら絵』(天和二年 一六八二)がある。そのタイトルからもわかるように、衣装模様の描写を意識した春画であり、当世流行のファッションがふんだんに取り入れられている。また西川祐信の春本『色ひいな形』(宝永八年 一七一〇)も雛形本や絵本と同じように「御所風」「侍風」「百姓風」「町風」「商職風」と世相風俗の様子を職種や身分に分けて描いている。
- (42) なお、国際日本文化研究センターの春画コレクションは江戸時代の春画を網羅的に収集しているため嗜好の偏りが少ないとされている。とはいえ、絵師によっては五作品に満たない数量しか所蔵されていないことがあり、その場合は五作品以下でも分析の対象に加えた。
- (43) 『復古染』(近世後期)、『続燕石十種 第一巻』中央公論社、一九八〇年、二二一頁)
- (44) 『色道大鏡』(延宝六年 一六七八)、『新版 色道大鏡』八木書店、

二〇〇六年、四九頁)

- (45) 長崎巖「江戸時代中期の小袖意匠―小袖意匠における元禄期の意味―」(『MUSEUM No.417』東京国立博物館、一九八五年、一六頁)

- (46) また『守貞謄稿』(天保八年―嘉永六年 一八三七―一八五三)の「染織」には「晴服、男子ハ縞物ヲ専トス。女子ハ、小紋縞トモニ縮緬ヲ専トス。(中略) 男服藝服ニ至リテハ、三都男女トモ縞物ヲ用フ。」と記されている。

- (47) なお一点、春画における裾模様について簡単にふれておきたい。十七世紀末から十八世紀にかけて、「帯」の装飾がひじょうに豪華になり、そのため小袖の模様は帯の装飾を目立たせるために裾のほうへ後退していった。江戸時代の春画はこうした「裾模様」の流行的も的確に捉えており、明和、安永、天明期以降の春画にこの「裾模様」の衣装が数多く描かれている。

- (48) 国際日本文化研究センターの春画コレクションによる分析。
- (49) 江戸時代の衣装と性差の関係については、春画のみならず、詳細な検証が必要である。たとえば、森理恵氏は「桃山・江戸のファッションリーダー―描かれた流行の変遷」(『塙書房、二〇〇七年)のなかで「小袖・振袖の模様には、女性男性の区別はあまりなく、振袖と小袖の区別そのものが重要であった」(一二五頁)と指摘している。

- (50) 早川聞多「春画と歳事」(『浮世絵春画を読む(上)』中央公論新社、二〇〇〇年、一七四頁―一七六頁)

- (51) 辻惟雄・高階秀爾ほか「日本をかざる―装飾にみる日本の心」

『日本の美学』第一八号、ぺりかん社、一九九二年、五九頁

映画『殉教血史 日本二十六聖人』と平山政十

——一九三〇年代前半期日本カトリック教会の文化事業

山梨 淳

はじめに

本論は、一九三二年十月に公開された日本映画『殉教血史 日本二十六聖人』（以下、『二十六聖人』）を取り上げ、この作品の製作及び上映の経過を具体的に辿りつつ、満州事変前後の時期における日本カトリック教会の動向を明らかにすることを目的としている。この映画は、当時、日本統治下にあった朝鮮の京城（現、韓国のソウル市）で、牧畜事業を営んでいたカトリック信徒の平山政十（まよじゆう二八八〇—一九五八）が、巨額の個人資産を投入して製作した作品である。日活の京都太秦撮影所で製作され、一般向けに公開された商業映画作品であるが、平山のイニシアティブのもと、多数のカトリック教会関係者の協力をえて製作された経緯に示されるように、事実上、日本のカトリック教会の生みだした最初の本格的劇映画というべき

性格をそなえていた。作品は、日本やその海外植民地で公開された後、平山個人の奔走によって、北米やヨーロッパでも興行が試みられて¹⁾いる。

映画は、一五九七年、長崎で処刑された二十六人のキリスト教徒の殉教の史実によった物語である。当時の代表的な時代劇監督である池田富保が演出を担当し、ペドロ・バプチスタ神父を演じた主演の山本嘉一をはじめ、片岡千恵蔵、伏見直江、山田五十鈴などが出演している。物語は、フランシスコ会のスペイン人神父ペドロ・バプチスタが日本に到着するシーンに始まり、前半部分では、神父らの京都を中心とした畿内の布教活動が描かれている。後半では、スペイン船の難破事件を契機に、豊臣秀吉が、キリスト教布教には同国による日本支配の目的が隠されているという疑惑を抱いたため、教会を弾圧し、神父や信者らが捕縛された末に、長崎で処刑される

ところまでが描かれており、最後に、殉教から約二百五十年を経た一八六二年、バチカンでおこなわれた二十六人の列聖式の場面で締めくくられている。

十六世紀末、日本で最初のキリスト教徒の殉教者をだしたこの迫害事件に関しては、同時代の宣教師によって、西欧世界に報告されて以降、数多くの著書がすでに出版されている。しかし、昭和初期に製作されたこの無声映画に関しては、管見の限り、いまだ本格的な研究は、おこなわれていない。日本キリスト教史の概説書でも、この映画作品に言及されることはまれで、カトリック教会関係者のエッセイ類を別にすれば、近年では、『岩波キリスト教辞典』の項目に採り上げられているが目立つ程度である⁴⁾。

しかし、以下の論述で明らかにするように、映画界とは無縁の一人の日本人信徒が、教会関係者の支援を受けて実現させたこの映画の製作は、日本のカトリック信徒が、当時置かれていた困難な社会的状況に対して、打開を図るべく実行されたものであり、近代日本のカトリック教会の歴史において、無視できない重要性をもつ出来事であったと考えられる。平山政十は、この殉教映画を、キリシタン時代に対する個人的な関心や、芸術家的欲求に促されて、製作に取り組んだわけではない。「一には国民教化の資料として三百年來の伝統的誤解をとき、二には国外に対する日本国民性の宣伝ともなそうとする⁵⁾」という彼の製作目的の言葉にみられるように、国内の

観客に向けては、江戸時代以来のキリスト教徒への偏見を払拭することを目的とし、国外の観客に対しては、日本人信徒の殉教の史実を通して、日本国民の優れた精神を紹介し、日本の対外的イメージを向上することを目指して、この映画は製作されたのである。この点において、このカトリック映画は、語のカトリック的意味においても、また、政治的意味においても、「プロパガンダ」映画（宣教・宣伝映画）であるという二重の性格をもっていた。

一九三〇年代前半期のカトリック教会に関する現在までの研究者の主な関心は、カトリック信徒が、軍国主義化していく日本社会において、社会的な迫害の対象になった出来事（暁星中学と上智大学の配属将校引き揚げ事件、大島高等女学校への迫害運動など）に向けられてきた⁶⁾。このため、『二十六聖人』映画のようなカトリック教会の文化事業に対して、関心が向けられる機会はなかったが、その結果、満州事変直後の時期に公開されたこの映画が、キリスト教の社会一般に認められてきたことの証左として、当時の日本人信徒に、希望を与えていた事実などが従来のキリスト教史研究では閑却されてきたように思われる。

また、この映画の海外興行は、当時、諸外国で悪化しつつあった日本イメージを改善するという日本の国策的な要求に応えておこなわれたものであった。平山政十は、カトリック信徒が、真の愛国者であるということを日本社会において自他に証明せんがために、こ

のような宣伝活動に積極的に従事するに至ったと思われる。しかし、彼の海外興行には、日本のカトリック教会が、後に日本の帝国主義的政策へ協力をしていくことになるその動きに先鞭をつけたという一面がみられたことも事実であった。近年、カトリック教会では、戦前の教会が、なぜ、戦争協力をおこなったのかという問題意識から、この時期の歴史的な再検討が提言されているが、本論は、『二十六聖人』映画の製作と興行という文化事業の考察を通して、満州事変前後の時期、教会がいかに危機の時代に向き合っていたかを明らかにし、この問題意識の一端に伝えることを目的としている。そして、この試みは、従来やや一面的に捉えられてきた感のある一九三〇年代前半期のカトリック教会の動向に対し、より陰影をもって捉えることを可能にするはずである。

一、日本カトリック教会と映画

十九世紀末に誕生した映画が、娯楽産業として急速に発展していくなか、欧米諸国では聖書や初期キリスト教時代に材をとった作品が、初期から盛んに製作されていた⁸⁾。これらキリスト教関連の映画は、非キリスト教国の日本にも輸入されていたが、カトリック教会の信者でも、映画に関心のある者は、公開時に熱心に足を運んで、感銘を受けていたようである。カトリック雑誌の『声』には、一九一〇年代から、キリスト教劇映画の鑑賞記や作品紹介が折にふれて

掲載されているが、これらの記事では、日本人にとってなじみのうすいキリスト教関連の作品が、一般の観客を集めて、熱心に鑑賞されている事実が、記者の関心を引いており、それらの映画の鑑賞は、「布教上、百の下手な説教よりも遙かに有効である。異教人は楽しみながら、基督教を学び、信者は骨折無しに信仰を養うことが出来る」という点で、評価を受けていた¹⁰⁾。また、教会関係者が、キリスト教劇映画の自主上映会を行うこともあったようである¹¹⁾。

カトリック雑誌の記事では、映画作品が児童や青少年に風紀面で悪影響を与える危険性に関して、注意が喚起されていることが少なかったわけではない¹²⁾。しかし、他方では、俗悪な作品が存在することに目を奪われて、映画を全否定してしまうことの愚を説き、その教育的影響力を認めて、宣教手段として活用することが提言されている¹³⁾。このような主張が行われた背景には、出版や講演活動を中心とする旧来の宣教活動が、大衆化した近代社会では、十二分の成果をもちや上げることができないという教会関係者の現状認識があった。

一九二〇年代後半になると、『声』『カトリック』などのカトリック雑誌に、国産のカトリック映画作品の誕生を待望する記事が現れるようになる。

「わが日本にも真の優秀なる公教映画の作製されんことは甚だ

望ましいのである。殊に、外国映画会社と提携して、切支丹迫害当時の映画の作製することになれば、実にわれには豊富なる多くの材料があるのである。而して、これこそわが日本の真価を世界的に代表するところのものでなければならぬ。」(映画の全盛時代)『声』六二二号、一九二七年一月、五七頁)

「カトリックにおいても、誰かが映画で宣伝を始めないかなあと、私は日頃から考えているのである。それが単に実写であつては面白くない。文部省の教育映画の如きでは、尚更に失敗で終わるのである。誰も観てくれないから。映画芸術として恥ずかしくない映画を製作して、華々しく世間に問いたいのである。」(岡崎喜蔵「カトリックと映画(三)」『カトリック』八巻、四号、一九二八年四月、二八頁)

「カトリックの精神は、他のどれよりも偉大な劇的要素を、多分に持つているのである。犠牲、博愛、殉教、偉大、等今までの歴史が示す如くに、一番人間の本心に触れた偉大なものが、含まれているのである。」(同上、二九頁)

ここでとりあげた『声』誌の匿名記事では、来るべきカトリック映画が、日本国内の上映で、宣教の役割を果たし、また、その作品

の芸術性をもつてして、外国の観客に対し、「日本の真価」を訴えることが期待されている。これらの点は、『二十六聖人』の映画化計画において、あらためて製作意図として表明されているのが確認できるが、この事実は、平山が、映画製作を待望するこのような教会関係者の声に影響されつつ、計画を進めていたことによるのかもしれない。『二十六聖人』映画の製作を伝えるカトリック雑誌の記事には、「切支丹もののカトリック的映画化は既に喚ばれていた」という一文がみえるので、⁽¹⁴⁾教会の中では、この作品の企画が、信徒の従来からの期待を実現化するものとして受けとめられていたことは、明らかである。

昭和初年、キリシタン劇の映画製作が、カトリック教会の関係者の間で、一般的な支持を得る気運は、このように醸成されていたが、もし、平山が、私財を投じて映画の製作に着手することがなければ、この時期におけるカトリック映画の製作は、恐らく実現されることなく終わっていたであろう。朝鮮に在住していた平山が、このような映画の製作を待望する教会関係者の声を、製作に取り掛かる前、直接、耳にしていたのかどうかはわからない。ただ、彼の製作動機には、出身地の長崎教区を取り巻く社会状況が、深く関わっていたように思われる。次章で、平山の伝記的事実を辿りながら、彼が、どのような背景のもと、映画製作に取り組んでいったのかをみることにしよう。

二、平山政十と映画『二十六聖人』の製作

平山政十は、一八八〇年、長崎浦上の隠れキリシタンの家系に生まれた人物であり、彼の伯父と伯母は、幕末から明治初期のキリスト教徒への迫害（浦上四番崩れ）を耐え抜いた敬虔な信者であった。フランスの教育系修道会のマリア会が経営する長崎の英仏語専門学校（後の海星学園）で学び、この間、外国人修道士の教育を受け、フランス語と英語の基礎知識を身に付けたと思われる。一九〇五年から、マルセイユに留学し、一九一〇年に帰朝した後、朝鮮に移住し、父親の始めていた牧畜事業に従事した。事業に成功した彼は、救貧事業などの分野においても活躍することになり、一九二八年、その社会事業の功績が認められて、紺綬褒章を受けている。⁽¹⁵⁾

一九一九年、朝鮮総督に就任した斎藤実は、「文化統治」の名で知られる植民地経営において、宗教政策を重視し、キリスト教に対して比較的寛容な政策をとっていたが、平山は、この斎藤の厚い信頼を受け、親しい関係を築きあげていた。平山は、斎藤実の序文を掲げて出版した著書『万歳騒動とカトリック教』（長崎カトリック教報社、一九三〇年）で、一九一九年に起こった最初の朝鮮の独立運動である三・一独立運動において、多数のプロテスタントがこの運動に積極的に関わっていたのに対し、カトリック教会が関与せず、日本の統治体制に従順であったことを強調している。⁽¹⁷⁾ 斎藤にとって、

平山のカトリック信徒という宗教的屬性も、一つの評価対象とみなされていたと思われるが、平山のような目立った学歴や人脈を持ちあわせない民間人が、陸軍出身の実力者と懇意になりえたのは、植民地という本土とは異なった環境が大きく与っていたと考えられる。斎藤は、『二十六聖人』映画に関しても、平山に惜しめない援助

をしていた。作品の公開時、この映画の賛助者には、現首相の若槻礼次郎、前首相の浜口雄幸、政友会総裁の犬養毅などの政界の実力者が名を連ねていたが、これは、政府高官らを映画の賛助者に加えるという平山の依頼を、斎藤が聞き入れて、実現されたものと思われる。⁽¹⁸⁾ 平山は、一九三〇年、映画ロケのためローマへ出発する前、「既に日本では斎藤朝鮮総督、濱口首相、幣原外務、牧野内大臣、若槻全権、其他朝野有力者の熱誠な声援を得ているので、きつと望みを達しうるのであらう」と語っているが、ローマで、彼がムッソリーニと面会することができたのは、斎藤の人脈を介して、現地の日本政府関係者の協力をえることができたからであろう。当然のことながら、斎藤は、『二十六聖人』映画の完成時、試写会に招待されている。⁽²⁰⁾ また、平山は、一九三一年十二月、映画興行のために渡米する前、ベルギーの京城駐在の名譽領事に就任しているが、これも斎藤の推挽によるところが大きかった。⁽²¹⁾ 首相在任中にも、平山が滞欧中に苦境に陥った時、彼に経済的援助の手を差し伸べているが、⁽²²⁾ これらの平山に対する並はずれた好意は、斎藤の彼への評価が相当

高かったことを示している。

朝鮮の一事業主だった平山が、『二十六聖人』映画の製作を志した動機は、彼自身の語るところによると、映画製作の四年前、十年ぶりに戻った長崎で、伯父の守山甚三郎から、浦上信徒の受けた迫害の体験談を聞く機会があり、その時に受けた感銘から、過去の日本人カトリック信徒の事績を映画で広く紹介しようと思いついたところにあるという。⁽²³⁾この時、平山が、出版というありふれた手段をとらずに、あえて劇映画の製作に臨んだのは、彼が、宣教手段としての映画の可能性に注目していたからに他ならない。

映画公開の一年前にあたる一九三〇年に発表されたあるカトリック雑誌の記事には、平山が、「カトリックが大衆と風馬牛なるを慨し、多年、教会有志の間に映画作成のことをはかっていたが、長崎司教の御奨励、信者有力者間の助言献策を得」⁽²⁴⁾て、「日本の殉教者」映画に取り掛かっていることが報じられている。この記述から、平山が、映画を一般大衆に対する宣教の有力な手段とみなしていたこと、そして、郷里の長崎教区で、教会関係者の協力を得ながら、映画製作の計画を進めていたことがうかがえるが、では、なぜ、当時の長崎のカトリック信徒らが、平山の計画に「助言献策」を与えていたのだろうか。その理由は、長崎のカトリック教会をとりまく状況が当時、悪化しており、その状況を打開することが、彼らの重大な課題になっていたためと考えられる。

長崎教区では、平山の母校の海星学校は、一九二八年の式年遷都祭の時、伊勢神宮への遙拝式の実施を拒否していたため、保守的勢力から、不敬行為として攻撃を受けていた。⁽²⁵⁾このような国体擁護、愛国主義の立場からなされるカトリック教会への排撃運動に対し、長崎司教の早坂久之助らは、教区の機関誌『長崎カトリック教報』において、神社参拝の強制を「示威的、野望的な軍国主義の全国的表現」とみなし、果敢に批判を行っていた。⁽²⁶⁾このような中、カトリック教会を取り巻く状況に危機感を抱いていた教会関係者は、カトリックに対する国民の偏見をなくす有力な手段として、平山の映画製作に期待を寄せていたのではないだろうか。平山が、映画の製作動機の一つに、日本人のカトリックに対する偏見を打ち消すことをあげているのは、このような長崎教区の状況とは、無関係ではありえなかったであろう。

しかし、平山は、映画の完成前に、このような国内向けの上映目的だけではなく、外国での作品上映によって、日本イメージの向上を図ろうとする彼の目標を語っていた。⁽²⁷⁾海外興行から帰国後、一三四年に大阪の教会で行われた講演でも、彼は、映画の製作目的が次のようなものであったことを聴衆に語っている。⁽²⁸⁾

「今日程、世界の眼が我日本に異常な関心を以て注がれている時はない。今日程、我国情の真諦を欧米諸邦に正しく伝える事

の必要なるはない。此の世界的宗教映画「日本二十六聖人」製作とする処は、一、カトリックに対する国民の誤解を解くこと、二、国民の思想善導に資し度き事、三、日本国民の特質美点を世界に示し、国際親善に貢献する事、実に此処にあるのであります。」

二番目にあげられた「国民の思想善導に資し度き事」という製作目的には、カトリックこそが、日本の道徳を再建しうる真の宗教と考える、信者としての彼の主張をうかがうことができる。しかし、なぜ、カトリックの劇映画が、海外上映によつて、「日本国民の特質美点を世界に示し、国際親善に貢献する事」を目的の一つとして、製作されなければならなかつたのであろうか。

われわれは、それを、当時、日本のカトリック教会の置かれていた困難な状況に対する、信者としての一つの実践的な対応策であつたと考える。周囲から非国民扱いされることもあつたカトリック信徒は、非難と迫害から免れるために、自分たちが、国賊どころか、むしろ優れた愛国者であることを世間に知らしめないといけないという課題を負わされていた。例えば、当時、長崎教区の神父であつた脇田浅五郎（登摩）は、その著作『日本国体とカトリック教』（佐世保カトリック教会、一九三〇年、五九一六〇頁）の中で、次のように述べている。

「回顧すれば、三百年と云う長い久しい間、迫害に迫害を、嘲笑に嘲笑を、侮蔑に侮蔑を、謂われもなく、加えられ来たつた我等ではある。然し、それを恨みに思つたり、僻みを起したりする如き狭量であつてはならない。（中略）寧ろ自ら進んで、カトリック教者が、どこまで国家社会のために、忠誠の至情に燃えつつあるかを表明し、実証すべきであらう。」

後にみるように、平山は、この『二十六聖人』映画を携えて、欧米に約二年間、滞在しているが、その活動は、祖国への献身的な奉仕によつて、カトリック信者が、真の愛国者であることを自らの身を以て証明しようとする試みとして、行われていた。このように、『二十六聖人』映画は、キリシタン時代への歴史的な関心から製作されたという作品では決してなく、当時のカトリック教会のおかれた社会的立場を改善し、世間のカトリックへの偏見を取り除くという、実践的意図のもとに製作された宣教・宣伝映画であつたのである。

しかし、平山の映画製作には、以上にみた教会をとりまく社会情勢だけではなく、カトリック教会の内部事情も、関わっていたように思われる。カトリック劇映画がまだ製作されたことのない日本で、一九三〇年頃に国際的なカトリック映画の製作が目指されたこと

背景には、一九二七年、長崎教区における初の日本人司教の誕生をうけ、この時期の日本人信徒が、西洋の宣教師が主導してきた司牧体制から自立しつつあるという自覚をもつようになっていたことと恐らく無縁ではないように思われる。当時の『カトリック』誌の巻頭言に、「自国は自国人の血や汗や、犠牲や献身によって救わなければなりません。そこに愛国的使徒たる精神がもとめられます」〔国人司教の任命〕『カトリック』七巻、九号、一九二七年九月、「日本カトリック教徒は、その信仰を受身消極的のみに解し、逃避的傾向があった。(中略)各自が大カトリック教会建設のため、有機的組織の一因子として新時代の創造に分与すべきである」〔新時代の創造〕『カトリック』八巻、一号、一九二八年一月」という主張が唱えられているように、幕末の再宣教の開始期から約七十年を経て、この時期の日本人信徒は、西洋先進諸国の信徒に伍すカトリック信徒に成長するに至ったという高揚感をもっていたように思われる。そして、自主独立の気概を持ちつつあった日本人信徒は、今まで宣教師を派遣してきた西洋諸国のカトリック教会に対して、自己を主張したいという潜在的な願望を持っていたのではないであろうか。恐らく、この平山も、日本のカトリック教会に欧米の傑作映画に匹敵する作品の製作が可能だということを世界の教会関係者に向けて知らしめたいという愛国的欲求とは無縁に、映画の製作に臨んだわけではなかったであろう。

この映画の主題になったクリシタン迫害事件は、明治時代より教会劇で取り上げられており、平山も幼少期より親しんでいた殉教史話と思われるが、彼は、この史実を映画の題材に選んだ理由として、「世界的に知られた」殉教であるというその知名度の高さをあげている。⁽³⁰⁾ 宣教・宣伝の手段として映画が製作される以上、作品は、多くの人々の目に触れなければ意味をなさず、興行的成功が重視されることになったのは、当然の成り行きである。また、平山は、「出上りの暁は之が版權を長崎教区に譲り日本全国は素より海外にまで紹介し、収益あれば全部教会事業に献ぐる由である」という抱負を述べていたが、このような経済的動機も、知名度の高い題材が選ばれることに関わっていたであろう。⁽³¹⁾ 恐らく、日本国内の観客のみを対象にして製作される映画であった場合、必ずしも題材は、二十六聖人の殉教である必要はなかったかもしれないが、企画当初から、欧米での興行的成功が目指された結果、この史実が選ばれることになったのだと思われる。

また、キリスト教徒の「殉教」劇が題材に選ばれた理由としては、日本に関して知識を持たない西洋キリスト教諸国の観客に対しても、受け入れられやすい主題であり、日本人の国民性を紹介する目的もった宣伝映画の主題として、適切なものであると判断されていたことが考えられる。そして何よりも、平山は、この殉教事件に、「吾が同胞祖先の国法に従順なる精神と、信ずる者の為に身を献

げる武士道、即ち大和魂の美質を極度に發揮したるものとして、無条件で全世界に誇示すべき大史実」を認めていた。³²⁾ 武士道精神を強調する日本国民性論は、外国に向けた日本イメージの宣伝工作の一手段として、すでに日露戦争の時より、日本軍に利用されていたが、平山の海外興行は、映画上映を通して、日本人の優れた国民精神を訴えることを目指した点において、このような武士道を用いた「日本」宣伝の系譜に連なつたものであつたといふことができる。³⁴⁾

他方、平山には、日本国内の観客に向けても、「殉教」という行為の描写を通して、カトリック信徒の一般的イメージを好転させようという意思があつたことは、間違いない。殉教は、キリスト教信者にとって、主イエスの受難にならう賞賛されるべき行為であるが、他方、反キリスト教的な立場に立つ為政者にとって、棄教することよりも、死ぬことを選ぶ信徒の殉教は、不服従を示す反抗的行為として受けとめられた行動でもある。このような主題を映像化することは、一部の日本人の反感を買う恐れもあつたであろうが、平山は、あえて日本におけるキリスト教徒の殉教を、武士道における「殉死」と結び付けることによつて、日本人の美德観念との同質性を主張し、一般の人々に受け入れられるべく、キリスト教徒を、「国法」に忠実で、かつ死をも恐れない勇気をもつ人々として示そうと試みたと考えられる。

そして、平山は、映画で殉教者らの過去の悲劇を紹介することに

よつて、日本で彼らが長年に亘つて被つてきた歴史上の汚名をそぐことを願つていた。彼が映画の製作動機を語つた文章に、「今から三百年前に、廿六殉教者に対してわれわれの祖先は罪なき人達を子供まで迫害したのですが、現在その子孫であるわれわれがこれを陳謝して、これらの聖人達を厚く尊敬せねばならぬのではないでしょうか」という一文があるように、彼は、日本でキリスト教会がはじめて迫害を受けた時期に遡つて、日本の信徒の無辜を訴えようとしたのである。³⁵⁾

映画製作の計画段階では、当初、クリシタン史の専門家である明治大学教授の松崎実と作家の佐藤紅緑の共同製作になる脚本で、映画が撮影される予定であつた。³⁶⁾ また、築地教会の伝道士の石川音次郎が、映画の演出に協力をする予定であることも報じられていたが、この石川は、教会の聖劇のベテラン演出者であつた人物である。一九三〇年当時、東京大司教区では、彼を中心に、長崎の二十六聖人殉教地へ巡礼する運動が開始されており、平山との関係も、この時に結ばれていたのかもしれない。³⁷⁾

映画完成の一年前の時期、この映画の製作予定を紹介する記事では、タイトルは、「日本の殉教者」(『光明』七二六号、一九三〇年二月二十三日)、「切支丹哀史」(同上、七五〇号、一九三〇年十月十九日)などと様々な名称でよばれているが、この時期、映画が日活の下での製作になることが、決定したようである。先にわれわれがみ

た『カトリック』誌に掲載された映画論では、カトリック映画の監督は、カトリック信徒である必要があるというような理想論が唱えられていたが、平山が、日活に『二十六聖人』映画の製作を委託したことは、カトリック映画を、信者ではない監督や役者の力を借りて、製作していくという現実的な方向が選ばれたことを意味する。

ただ、彼は、後に、商業映画会社に作品の企画を認めさせることが困難であったことを語っているので、日活との契約が成立するまで、短くはない交渉の時間を要したことと思われる。⁽³⁸⁾

平山は、松崎実と佐藤紅緑との共作脚本が長崎教区の早坂司教から校閲と認可を受けた後に、ローマ・ロケを敢行しているので、彼自身は、一時期、これを完成版とみなしていたと考えられる。それにもかかわらず、この脚本は、平山のロケからの帰国後、何らかの事情で却下され、映画は、上智大学教授のヘルマン・ホイヴェルス神父による新脚本（東京大司教の認可を受けている）で、製作されることになった。松崎・佐藤の共作脚本が、日活の映画専門家の意見をいれて、不採用とされるにいたった可能性もなしとはしないが、より考えられる理由の一つとして、信者ではなかった佐藤紅緑に対する不満が教会内に存在し、その脚本参加に対し、異議が唱えられていたであろうことである。

佐藤紅緑に、当初、脚本協力が依頼されたのは、彼が「キリスト」劇の作者であったことと無関係ではないであろう。佐藤は、沢

田正二郎の脚本依頼で、一九二七年末、『キリスト』を執筆し、作品は、新国劇一座によって、東京の本郷座で上演されたが、この初演は、大変な不入りだった。⁽⁴⁰⁾ 約一年後の一九二八年十二月、沢田は、帝劇で、この「キリスト」劇の再演を試みたが、この度は大入りで、初演の雪辱を果たしている。⁽⁴¹⁾ カトリック教会でも、演劇に関心をもつ人士は、この上演に無関心ではいらなかった模様であり、岩下壮一は、当時、発表していた公教要理の解説で、佐藤の「キリスト」劇の公演を見に行く「暇人の一宣教師」のいることを紹介している。⁽⁴²⁾ また、『声』誌の編集員で、カトリック文学者であった藤井伯民は、初演と再演の二回、この作品を観劇しているが、それぞれの機会にこの劇を取り上げ、そのキリスト教に対する無理解に対して批判を行っていた。⁽⁴³⁾ このように佐藤紅緑は、「キリスト」劇の作者として、カトリック教会でもその名を知られていたが、彼のキリスト教理解に、感心しない信徒も少なくはなかったであろう。⁽⁴⁴⁾ ローマ教皇による「後援」が決定した後、あらためてその映画の脚本提供者として、彼が不適當とみなされ、教会の中で反対の声があがるようになったとしても不思議ではない。

平山個人に佐藤紅緑との接点があったとは思われないので、松崎実かその周辺の人物を介して佐藤に脚本協力への依頼がなされたのであろう。恐らく、平山が、脚本作成者を求めて最初に依頼を働かかけたのは、カトリック信徒の松崎であると思われるが、その考え

られる理由の一つとして、彼が、エメ・ヴィリオン神父の『鮮血遺書』の校訂版（『考註・切支丹鮮血遺書』改造社、一九二六年）を出版していた人物であったからである。この『鮮血遺書』は、日本の殉教者を描いた列伝で、一八八九年、ヴィリオンが、伝道士の加古義一などと協力して、出版した著書である。内容は、フランス人の東洋研究者レオン・パジェスの「日本切支丹宗門史」「日本二十六聖人殉教記」などの日本キリスト教史の著作に依拠するところが大きい。のちに専門研究者によってキリシタン史研究が本格的に行われるようになるまで、パリ外国宣教会の宣教師による著作が、キリシタン時代に対する日本人の歴史的関心を満足させてきた功績は、無視できないものがあつたが、なかでも、『鮮血遺書』は、戦前、恐らくもつとも広範な読者を獲得し、一般に名前を知られた書物であつた。

松崎実とは、『鮮血遺書』の校訂版の出版の他、自身でも『切支丹殉教記』（春秋社、一九二五年）の著書を出版していたキリシタン史研究者で、吉野作造を会長とする明治文化研究会の同人の一人であつた。また、彼は、自伝的小説（『扉…創作 地獄篇』春秋社、一九二四年）を執筆し、カトリック雑誌に文芸作品を掲載している文学肌の人物でもあつた。このような信者であつたため、彼は、この映画の企画の協力者として、教会内で最も適任の人物であると思なされたのであろう。しかし、完成作品のクレジットからは、佐藤紅緑と

同じく松崎実の名前も、消えてしまっている。最終的に、松崎は、歴史考証の監修者という立場でも映画に関わることがなかったが、それは、脚本が不採用になつた以上、佐藤への義理もあり、この映画への協力を取りやめたからなのだと思われる。

興味深いことに、平山のローマ・ロケを境に、演技指導の担当者も、予定されていた伝道士の石川音次郎から、フランシスコ会のエジド・ロア神父（鹿児島教区長）に替えられている。これらの変更において、確認出来ることは、脚本や演技指導の担当者が、日本人の信者、伝道士、教外者から、外国人神父に変更されていることである。いわば、平山の渡欧を機に、日本の教会の代表的な神父が、映画製作陣に加わることになつたわけであるが、それは、教皇と面会を果たした平山の帰国後、日本カトリック教会の上層部が、この映画の製作に全面的協力することに合意したからなのではないかと考えられる。特に、ホイヴェルスとロアの両神父は、それぞれ殉教者らの所属していたイエズス会とフランシスコ会の神父であり、両者の映画製作への参加は、この作品にカトリック教会の記念映画としての正統性を付与することになつた。また、両神父の参加は、この映画の海外興行時に、平山が現地のフランシスコ会とイエズス会から好意を得ることを可能にすることになる。

新脚本者となつたホイヴェルスは、一九二三年に来日したドイツ人のイエズス会神父で、この映画の脚本の執筆をきっかけに、後に

も、キリシタン時代に取材した劇を製作している。⁽⁴⁵⁾ 彼は、学生時代から、劇作に興味を抱いていた人物で、この映画の脚本に関わる少し前、『カトリック』誌に、受難劇を発表していた。⁽⁴⁶⁾ また、一九二八年の同誌には、ホイヴェルスが、ルイス・フロイスの『日本史』の日本語訳の監修を務めることが報じられていることが確認できるが、⁽⁴⁷⁾ 彼に映画の脚本の依頼がなされたのは、このような彼の劇作への造詣と、キリシタン時代に関する知識が評価されたためと思われる。

なお、この映画のクレジットには、「原著作」として、ヴィリオ神父の『鮮血遺書』の名があがっている。「原著作」とは、ホイヴェルスが、この本を参照しつつ、映画の脚本を作成したという意味である。しかし、『二十六聖人』映画の製作時、この『鮮血遺書』に、誤謬が多く含まれていたことは、松崎実の校訂作業などを通して、教会内外では、当時、すでに周知のことになっていた。⁽⁴⁸⁾ 松崎が、『鮮血遺書』の原典であったレオン・バジエスの「日本二十六聖人殉教記」の訳稿を、仏文学者の木村太郎と協力してあらためて作成したのも、『鮮血遺書』を校訂するだけでは、満足な水準の著作を出版することができないことを悟っていたがためである。このバジエスの原典からの新翻訳が、映画公開時に、『日本廿六聖人殉教記』（岩波書店）として出版された時、『日本カトリック新聞』（三三四号、一九三一年十二月二十七日）には、「教皇使節、東京大司教『日本廿六聖人殉教記』を一般信者に推薦」という記事が掲載さ

れたが、そのアレクシス・シャンボン東京大司教の推薦の辞には、「ヴィリヨン師編する所の『鮮血遺書』は大いに流布されてはいるが、吾人はなお、現代の読者の要求するが如き専門的研究を以て編纂され、殊に最近の新発見によりて一層精密に検討されたる史実の著されん事を要望して止まなかつた」という一文がみえる。ここに明らかのように、カトリック教会では、『鮮血遺書』を「伝道の書籍」として出版することは認められていても、この本を正統的な歴史書として信者に推薦することは、教会指導者の間でも既に躊躇されるようになっていた。

ホイヴェルスが、欧文の同時代資料や研究文献を通して、キリシタン時代の史実の知識を得ることができた人物であることを考えると、彼が、脚本執筆の際、あえてこの『鮮血遺書』を実際の参考にしていたとは考え難いところがある。また、ホイヴェルスは、イエズス会の管轄下にあった広島教区で新人時代を過ごしていた当時、萩教会の司祭であったヴィリオン神父と知り合う機会をもつたことを後年、回想録で触れているが、この老神父をキリシタン史研究者の先達とみなしていた様子はその回顧の文からはうかがえない。⁽⁴⁹⁾

恐らく、『鮮血遺書』が、この映画の「原著作」とされている事情は、この著書が、大正末期からのキリシタン時代に関する一般の興味の高まりとともに、日本キリシタン史の代表的著作として人口に膾炙されていたため、興行上の宣伝効果の観点から、その知名度

の高さが評価されたためと考えられるが、また、それだけではなく、平山の個人史的事情も関わっていたのではないかと思われる。日本二十六聖人殉教の事績に関する彼の知識は、他の多くの同時代者と同じく『鮮血遺書』を通して得られたものであったであろう。そして、何よりも、著者のヴィリオンは、幕末に来日して、浦上四番崩れに立ち会った宣教師であり、この映画の製作の機縁となった平山の伯父とも、旧知の仲の神父であった。⁵⁰『鮮血遺書』には、二十六聖人の殉教と同じく、この浦上信徒の受難も扱われているので、平山には、思い入れの強い本であったことに疑いはなく、恐らく、以上の理由から、本書は、仮構の「原著書」にあげられることになったと推測される。

一方、ホイヴェルスが、脚本の執筆にあたって、松崎・佐藤両名の共作になる旧脚本を参考にしたかどうかはわからない。ただ、彼に脚本の依頼がおこなわれた時期、平山はすでにローマ・ロケを終えていたことから、物語の筋の基本線に関しては、平山の意向を反映するものであったと思われる。⁵¹また、監督の池田富保が、脚色に関わっていたことを考えると、ホイヴェルスの作成した脚本は、原案に近いものであったという可能性もある。少なくとも、撮影台本に確認できる、勸善懲悪的な剣劇シーンなどは、池田自身の手になるものである。⁵²ホイヴェルスは、後の回想録で、この映画の京都ロケを見学したときのことを書いているが、その部分の回想は、

自作の映画化に立ち会った脚本家の感想とは思われなほど淡泊なものであり、彼は、この映画作品に対して、特に自作という意識を持ち合わせていなかったように思われる。⁵³

先に述べたように、平山は、映画本篇の撮影前に渡欧し、この映画のラスト・シーンを飾る、ピウス九世による二十六人の殉教者の列聖式の場面のフィルムを製作していた。現地に不案内の平山は、バチカンに留学中の日本人神学生たちの援助を受けることができたが、その中の一人の志村辰弥（後の東京大司教区司祭）が、当時、『声』誌に寄せていたローマ便りで、平山の活動を報告しているため、われわれはそのロケの経緯を知ることが出来る。⁵⁴その通信文によると、平山は、教皇ピウス十一世に謁見し、激励の言葉を賜わることができたが、聖ピエトロ大聖堂で、イタリア人俳優を使って、列聖式の場面を撮影するという、彼の希望は、教会内での撮影が禁じられているために、実現することができなかった。そのため、聖堂外部の光景は、祝祭日や記念祭などの折に撮られていた過去の断片的フィルムを借用し、また、聖堂内部の場面は、既成の写真を用いるという、ありあわせの編集処理を余儀なくされたという。ただ、殉教者二十六名の肖像を持った行列行進の場面に関しては、日本人神学生らが学んでいたプロバガンダ大学の神学生約百名の協力を得て、オリジナル・シーンを撮影することができた。⁵⁵この通信を送った志村は、現地で平山の映画ロケに関わった人物であるので、

その情報の信頼性は高い。⁽⁵⁶⁾

平山は、当初予定していたロケの計画が崩れて、落胆したことと思われるが、帰国後、自身の渡欧について、その点には触れず、「幸いにもローマ教皇庁の特別な援助と、伊国王宰ムツソリーニ閣下の肝いり、ローマ市民の総動員的な声援との下に、予期数倍の大成を獲得して帰朝するを得た」と語っている。⁽⁵⁷⁾この記述は、志村の通信文が伝えるロケ事情とは異なる印象を与えるが、平山としてははるばるローマにまで行ってロケを挙行した末に、予定通り撮影が進まなかったということでは、周囲に対して格好がつかなかったであろうし、また、映画興行の成功を願う一心で、ロケの成果を強調せずにはいられなかったであろう。

恐らく、ローマ市民から「総動員的な声援」を得たという類の曖昧な言葉遣いが、読み手の誤解を招いたのではないかと思われるが、彼のローマ・ロケに関しては、当初、十一万人のローマ市民が参加したとカトリック雑誌「光明」で報じられ、⁽⁵⁸⁾映画の公開以降には、二十万人のローマ市民がエキストラでロケ撮影に協力したと紹介されている例が多数確認できる。後者に関しては、一八六二年の列聖式に二十万人の人々が参加したことについての記述が、映画のロケ協力者に関するそれと混同されてしまったものと思われるが、後には、この「誤解」が流布してしまったため、平山は、いまさら否定することもできず、彼自身もそれを踏襲する以外に他なくなっている。

たようである。⁽⁵⁹⁾

平山の果たした教皇ピウス十一世やイタリアの首相ムツソリーニとの面会は、社交儀礼的な性格のものに過ぎなかったであろうが、彼が、両者から映画製作の激励を受けたことは、前者の「後援」、後者の「賛助」という形で、映画を宣伝することを可能にした。『キネマ旬報』（四一一号、一九三二年九月十一日）に掲載された公開予告の広告には、洋画ファンを意識したものなのか、ムツソリーニの肖像のイラストが掲載されている。⁽⁶⁰⁾このようなローマ・ロケの成果を強調していた宣伝は、当時の邦画界では稀な「国際的大作」という印象をこの映画に与えることに成功していた。⁽⁶¹⁾

この映画の国内での撮影は、平山のローマからの帰国後に開始された。監督をつとめた池田富保は、当時、春と秋の二回、特別公開されるオールスター映画と呼ばれる大作の演出を担当していた人物である。⁽⁶²⁾池田自身は、カトリック信徒ではなかったが、殉教者の生き方に感銘を覚えて、強い製作意欲を抱いていた。また、出演した俳優達も、殉教という主題や、映画の国際的性格に、今までの作品にはみられない新鮮さを覚えていたようである。⁽⁶³⁾撮影中には、教会関係者も、エキストラでの出演や裏方の作業に積極的に参加していた。⁽⁶⁴⁾撮影佳境の五月には、撮影現場の見学希望者も多く、作品は、完成前から、カトリック教会で大きな期待を集めていた。⁽⁶⁵⁾

三、『二十六聖人』の国内上映とその反響

映画の完成後、一九三一年九月中旬から、関係者や招待客を招いて、試写会が上映され、十月一日より、一般公開された。⁽⁶⁶⁾一般新聞各紙は、封切り時、総じて好意的な映画評を掲載し、商業映画会社の作品が宗教という主題を扱った点に、画期的な新しさを認めていた。⁽⁶⁷⁾当時の評は、バプチスタ神父を演じた主演の山本嘉一の演技力とメイク・アップ技術を評価し、撮影監督の酒井宏のカメラ・ワークや子役の演技を称賛している点で、おおむね共通している。なかでも、矢田挿雲が、「ラブシーンの一つもない長編物を、これほど見せるのは、史的興味と宗教的興奮ともよるが、主として子供を持つ神聖が、ひきつけるものらしい。近来になく、清らかな涙の流せるのがうれしかった」と書いているのは、恐らくこの作品に対する最高の賛辞である。

もつとも、批評家に不満が持たれていなかったわけではなく、物語的に、来日した神父らの宣教活動からなる前半部分と、神父と信者らが迫害を受け、殉教する後半部分との連関に説明不足の感を抱いていた批評がみられる。⁽⁶⁸⁾『キネマ週報』(八二号、一九三一年十月九日、一二頁)の批評は、監督の池田が、「例によって字幕で進めるイージーゴーイングな仕事をしている」と指摘し、この作品に、劇的な力を認めながらも、「殉教の気持にもつと必然性を持たせた

ら」良かったと評している。

このような同時代の批評家が指摘していた問題点は、恐らく、作中の豊臣秀吉の描き方に起因していたと考えられる。この作品の前半部では、秀吉が、カトリック教会に対し、好意的な人物であるという描写が、繰り返しておこなわれている。カトリック神父らの活動に敵意を覚えた仏教僧が、彼らに対して中傷を試みた時、秀吉が怒りを以て反発を示すというエピソードすら挿入されている。しかし、実際の史実では、すでにこの殉教事件の九年前、秀吉は、伴天連追放令を出しており、彼が、キリスト教に対し、本質的に理解を抱いていたとは考えられない。だが、この映画では、そのあたりの歴史的背景の説明は全くおこなわれないため、当初、秀吉から好意的な待遇を受けてきた神父らが、突然、彼の怒りを買って、過酷な迫害を受けることになってしまったという理不尽な感を観客に与えてしまうことになったと思われる。このような映画作品における秀吉の人物像の設定は、「原著作」の『鮮血遺書』が、秀吉を一貫して反キリスト教的な暴君として描いていたことと好対照をなしている。

しかし、この映画の前半部で、秀吉がカトリック神父らの優れた人格に敬意を抱いていたことが強調され、キリスト教徒への迫害が、秀吉の早まった「誤解」の結果、引き起こされることになったという演出が行われたことは、平山の製作動機から、当然にして求められたことであった。⁽⁷⁰⁾カトリック教会への弾圧が、作中、このように

秀吉の「誤解」の結果によるものとして描かれる必要性があったのは、もし、それでなければ、日本の「為政者」が、カトリック教会の存在に対して、本質的な批判を抱えており、キリスト教が、日本の国制になじまない宗教であるというメッセージを作品が含意してしまいかねないからである。

豊臣秀吉が、教会の事業に理解をもつ「為政者」として登場する一方、この作品において、カトリック信徒らは、善良で、忠実な「臣民」として描かれている。物語の後半部で、たとえ「誤解」の結果発せられたものであれ、「為政者」の刑死の命を忠実に受け入れようとする信徒の姿が描かれることになったのも、殉教者の「臣民」としての忠良な性格を強調しようとする製作者の意向が、この映画で彼らに何らの批判的言動を行うことを許さなかったがためである。それは、勿論、キリスト教徒が日本の国制に順応する存在であることを、観客に対して示し出す必要があったからであった。秀吉とカトリック信徒の関係において、このような描き方が行われたため、前記の批評の指摘にみられるように、この映画の前半部と後半部がうまく接合されておらず、その結果として殉教者の気持ちの描写に十分な説得力が感じられないという印象を観客に与えることになったと思われるが、その原因は、すでに平山の製作動機の中に胚胎していたことができる。

大多数のカトリック教会関係者のこの作品に対する評価は、非常

に高かった。シャンボン東京大司教は、「私は、今まで日本において嘗てかほど立派な映画を見たことがありません。又私が最も感心したことは、キリスト教感情の完全に表わされていることで、ある場面などは誠に骨髄にまで透る程であります」と述べており、⁽⁷⁾他の神父も、カトリック映画として、完全な作品と折り紙をつけていたと報じられている。⁽⁸⁾

興味深いのは、『日本カトリック新聞』の論説が、この映画作品の公開に関して、日本のカトリック教徒に国民的意識を想起させる点において意義があると述べていることである。⁽⁹⁾この論説は、カトリシズムが、普遍的な世界的宗教であると同時に、国民的特性をもつことを妨げないことを述べ、日本人カトリック教徒にとつて、二十六聖人は、アイルランド人にとつての聖パトリック、フランス人にとつての聖ジュヌヴィエーヴやジャンヌ・ダルク、ドイツ人にとつての聖ボンファティウスに相当するような存在であることを指摘する。そして、「われらは、わが国のカトリック教徒が、この雄大なる日本精神を失わずして、信仰に邁進せんことを、求むること切なるものがある」と主張するこの論説には、西洋諸国のカトリック信徒と同等の位置に立とうとする、日本人信徒らのナショナルリズム的な意思を読みとることができるであろう。また、このような主張は、二十六聖人殉教に、「大和魂の美質を極度に発揮」した性格を認める平山の見方が、教会内でも共有されていたことを示している。

一九三〇年代初頭のカトリック教会で、キリシタン殉教の日本的性格が強調されている事実は、当時の日本人信徒が、自己のアイデンティティをカトリシズムの普遍性の中に解消させることなく、自らの「日本人」性を積極的に訴えることによって、国民として日本社会への一層の同質化を望んでいたことのあらわれであろう。

映画の公開中、日本カトリック新聞社の編集部には、全国各地での興行を支援する臨時の特別事務室が設けられた。そのため、『日本カトリック新聞』には、公開時から年末にかけて、各地方における上映状況とその反響を伝える数多くの通信文が掲載されているが、その大部分の記事は、この映画が、各地の映画館で、一般の観客を多数集めて、感動させていることを伝える記事である。しかし、一部には、この映画に対して批判的な文章も、この新聞に掲載されていないわけでもない。信者ではなかったが、カトリックに理解の深い宗教学者として、教会でも尊重されていた姉崎正治は、試写会に招待されていたが、映画の出来ばえは彼の期待を裏切るものであったらしく、カトリック新聞社に不満点を指摘した手紙を投書している。「姉崎博士よりの来信」(『日本カトリック新聞』三二三号、一九三二年十月十一日)として掲載されたその文章で、彼は、「映画としてのエフェクトは別として、又必ずしも歴史史実にのみ拘泥するのではありませんが、余りに杜撰な点があり、教会の方々があれに誤られる事を憂えます。聖堂の門に「南蛮寺」という標札ある如き、

余りに愚な事と存じます。日付は陰暦と陽暦とを混じて誤ったもののみ」であると史実面の不十分な考証を指摘し、この事実を「教会の方々は誤りなくお伝えあるべき」で、「新聞で然るべくご注意あるべきでないでしょうか」と苦言を呈している。

この他にも、『日本カトリック新聞』には、演出や編集面での拙劣さに不満を述べている、匿名批評が掲載されていることが確認できる⁽⁷⁴⁾。この批評の掲載後、次号の同紙紙上には、別人の匿名批評が掲載され、この前出の匿名評者の批評が不適切であることを指摘し、その著者を「修道志願者」だという断りがなされているが、当時、カトリック新聞社の編集部が、映画の全国事務所を兼ねていたことを考えると、単なる不注意から、この映画評の掲載が許されたとは考えにくく、編集部は、この批評に発表価値を認め、意図的に掲載がおこなわれたのだと思われる。この映画が、ローマ教皇の「後援」を受け、神父らが製作陣に加わっていた以上、表立ってこの作品に批判を加えることが、教会の信者に憚られたことは当然のことである。まして、公式的には、この映画を絶賛せざるをえない立場におかれていたカトリック新聞社の編集部は、匿名批評の掲載という形を隠れ蓑にし、作品に対する不満を表明していたのではないだろうか。高尚な芸術味を期待していたインテリ信徒には、作品にみられる大衆講談調の時代劇スタイルに、内心失望を感じていた者もいたのかもしれないが、無論、このような批判は、作品に寄せられ

た期待の裏返しでもあったであろう。

もつとも、このような批評とは関係なく、各地方の信者は、当地での映画の上映を心待ちにしていた。『日本カトリック新聞』の記事などからは、各地の神父や信者らが、この映画の公開時、ピラヤポスターの製作、前売り券の販売、上映会でのリーフレットの配布などから、地元新聞社への記事掲載の働きかけまで、カトリック映画の上映協力に奔走している様が伝わってくる。四国教区発行のカトリック雑誌「子羊」の記事によると、当地では、カトリック用語に不案内な活動弁士に対して、伝道士が適切な読み方の指導を行っていた。⁽⁷⁶⁾ 映画の公開時には、上映の合間に、神父や伝道士らがキリシタン時代の史実の解説やカトリックの講話を行うなど、宣伝布教に努めていたことも、多かつたようである。

当時、日本のカトリック教会では、一般信者にも聖職者を支援して積極的な布教活動への参加を求める「カトリック・アクション」(公教運動)が呼び掛けられていたが、⁽⁷⁷⁾ この映画の上映は、全国的規模で、神父と信者らに、布教という集団目標を与え、一般の注目を浴びる場で、その実践の機会を提供することができたのである。

「キリシタンに対する伝統的先入の偏見によって不成功におわりはせぬだろうかとの懸念もあった、然るに(中略)公開されるや毎回満員の盛況であった」という長崎のある信者の報告には、日本社会で宗教的少数派として生きてきた信徒の自意識を読みとることがで

きると同時に、カトリック映画が、一般の観客に鑑賞されていることに信者が率直な喜びを覚えている様子が伝わってくる。⁽⁷⁸⁾ 当時の記事では、一般信者にも、隣近所の未信者の一人でも多く誘って観覧させることが、勧められており、また、各地のカトリック系学校では、生徒や父兄を対象にした映画鑑賞会が実施されていた。地域によっては、プロテスタント教会側も、カトリック映画だから忌避するという狭量な姿勢をとらず、この映画の上映に協力的な対応をみせていたが、ある札幌在住のカトリック信者の報告によると、その地の前売り券の販売成績は、プロテスタント側の販売枚数が、約一万枚なのに対し、カトリックのそれは、二千五百枚ほどであったという。⁽⁷⁹⁾ 地域差もあったにせよ、カトリック教会関係者による動員力に、限界のあったことは事実である。

それでは、宣教映画としての役割が期待されていたこの映画は、当時、どれだけの観客を集めていたのであるか。『二十六聖人』映画の興行に関して、公開当時に作品を鑑賞していた御園京平氏は、浅草のある映画館(浅草富士館)で、二週間の公開予定のところが、一週間で上映が打ち切られてしまった例をあげ、この映画が意欲作でありながら、興行面では不振に終わったことを指摘している。⁽⁸⁰⁾ 浅草の映画館での不入りは、この映画が当時の平均的な一般大衆の支持を得ることができなかったことを示しているが、しかし、当時の一般ジャーナリズムでは、この映画の興行を「成功」と評している

記事も確認できるので、失敗作と言いつけることも出来ないと思われる⁽⁸¹⁾。映画批評家から博した好評や、一般ジャーナリズムでも話題としてとり上げられ、「二十六聖人」の名が一般にも広まったであろうことを考えると、カトリック教会の対外的な文化活動としては、一定の成果をもたらしたことは、評価できるからである。事実、カトリック教会では、この映画の公開に合わせて、「原著作」の『鮮血遺書⁽⁸²⁾』をはじめとする関連書籍の出版キャンペーンが展開され、小規模ながら布教をめざしたメディア・ミックス的展開が図られていた。先にふれたように、レオン・パジェスの『日本廿六聖人殉教記』が、岩波書店から出版されたのも、この映画の上映を機にしたものであった⁽⁸³⁾。また、公開翌年にも、教会関係者により、映画を通して「二十六聖人」に関心を抱いた人々を対象に、一般向けの著書⁽⁸⁴⁾が出版されている。

この映画の上映の成果を報告する記事は、先述したように『日本カトリック新聞』に多数掲載されている。また、大阪教区のパリ外国宣教会の宣教師は、一九三一年と翌年の二回、パリ本部へ送られた年次報告書で、この映画の公開がもたらした反響を報告している⁽⁸⁵⁾。しかし、カトリック教会の内部で、この映画の宣教面での成果に関して、懐疑的な意見が存在していなかったわけではない。

それは、映画公開から約二年後、東京大司教区の神父と男女数人の信者の間で、匿名形式でおこなわれたある誌上座談会での発言に

よって確認することができる⁽⁸⁶⁾。この座談会の主題は、若い女性向けの推薦出版物に関したものであるが、議論は、カトリック出版物の一般的な問題点にまで及び、出席者の間で、それらが、世間の一般読者に関心を持たれるにはどうすればいいかという点を巡って、率直な意見が交換されている。その議論の間、カトリック出版物が読まれない理由の一つとして、カトリック色の濃いことが理由にあげられた後、話題が、わずかながら、この映画に触れている箇所がある。ここでは、ある女性信者が、「キリシタン物などになると、芥川さん位の腕でないと面白くは読めないのです」という意見を述べ、続いて、「神父様のお作りになったキリシタン映画はよい影響を及ぼしましたが……」と発言したのに対し、ある男性信者は、「未信者は反感を持ちました」と答えている。この女性の発言者は、芥川龍之介のキリシタン小説を評価する人物なので、『二十六聖人』映画の物語構成に関しては、物足りなさを覚えていたのではなにかと想像されるが、宣教的観点からは、作品の公開が成果をもたらしたと考えて、肯定的評価を与えている。それに対して、この発言を受けて意見を述べた男性信者は、この映画が、一般観客に受け入れられなかったという考えを述べていることから、映画の宣伝効果に対して、否定的な意見の持ち主であることが明らかである。座談会の話題がこの映画に戻ることがなかったため、他の参加者の意見を知ることができないが、この二人の作品に対する距離感を感じ

させる発言から判断しても、教会内のこの映画に対する受けとめ方が肯定一色ではなかったことはうかがえるように思われる。⁽⁸⁷⁾

四、『二十六聖人』の海外上映

平山は、欧米諸国で『二十六聖人』を上映するため、一九三二年二月中旬、渡米の途についた。当初、一年の予定であった海外興行は、結果的に二年に及び、彼は、一九三四年の四月に帰国している。この滞在期間の大幅な延長は、彼の予想を裏切って、現地での上映契約が順調に進まなかったことによる。平山自身は、その理由として、世界大恐慌後の経済不況や、満州事変後の対日感情の悪化などを理由に数えているが、また、彼が欧米での興行的成功を事前に甘く見込みすぎていたことも起因していたようである。

平山の海外興行に関しては、『長崎カトリック教報』が、滞在先各地から、長崎教区の神父に送付された彼の書簡を掲載しているため、その時々々の状況がある程度知ることができる。この長崎教区の機関誌は、海外滞在中の平山のもとにも届けられているので、彼の近況通信は、紙上で公開されることを前提に送られていたものと思われるが、その掲載理由には、郷土出身者の海外での活躍振りを伝えるというものとどまらず、平山の国士的活動が、教会の一定の保護につながるという期待も教会関係者にあつたためではないかと考えられる。これらの平山の書簡は、当事者の記述であるため、興

行の報告に関して、主観性を免れていない面も見受けられるが、彼の滞在中の出来事や、その時々々の感想を知る上で、不可欠のものである。⁽⁸⁸⁾ また、『二十六聖人』映画を紹介している欧米のカトリック雑誌の記事は、この映画が現地でどのように受けとめられていたかを伝える貴重な資料である。本章では、これらの資料を用いつつ、以下、彼の海外興行が、どのような経緯を辿り、また困難と遭遇することになったのかを具体的にみていこう。

日本映画の海外進出は、一九二〇年以降、映画業界の関係者によって試みられていたが、商業的に成功した作品はまだうまれていなかった。⁽⁸⁹⁾ 平山の海外行きに関して、『日本カトリック新聞』（日本二十六聖殉教者映画―いよいよ欧米へ）『日本カトリック新聞』三三二号、一九三二年二月二十一日）は、「キネマ界に於いても本邦映画の欧米進出として、異常なセンセーションを起して居り、其の欧米に於ける評価如何と多大の興味をもつて」眺められていると報じており、当時のカトリック関係者が、この映画の海外興行に大きな期待を寄せていたことがうかがえる。

日本カトリック教会で、前例をみないこの国際的規模の壮挙を可能にしたのは、平山の個人的な資力と、斎藤実に代表される日本の政官界への彼の人脉、そしてカトリック教会のもつ国際的なネットワークであった。再布教の開始期以降、この時期まで日本人カトリック信徒の手になる作品が、特別な機会を除いてほとんど海外で紹

介されていなかったことを考えると、この映画の上映は、日本の教会関係者の力で製作された作品が、日本人自身の手で、はじめて諸外国のカトリック教会に紹介されることになったという点で、画期的な意義をもっていたといえる。

すでに指摘した通り、平山は、映画製作の計画段階より、海外での作品上映を視野に入れていたが、日本国内での上映目的が、日本人のキリスト教に対する従来からの偏見を打ち消すことにあったとは異なり、欧米での興行は、作品を通して日本人の国民性の宣伝によって、満州事変以降、悪化している対日感情を改善させることが目指されていた。陸軍省と外務省は、この映画に対日世論の改善に向けたプロパガンダ映画としての価値を認め、平山の渡航にあたって、関係者による歓送会が、開かれている⁽⁹⁰⁾。平山が、自身の映画上映の担うプロパガンダ的役割に自覚的であったことは、アメリカ滞在中の書簡で、「時局紛糾の際、日本二十六聖人が日本宣伝の役を務めたことは国家の為め大成功であった」と語っている点からも明らかである⁽⁹¹⁾。彼が、各地の滞在先で、大使館や領事館の日本政府関係者に宣伝費用の補助など様々な形で援助を受けていたのも、自身の活動に公的性格を認めていたからこそなのだと思われる。

なお、平山は、欧米での映画興行を終えてから数年後、蒙古連合自治政府の囑託として、滿蒙地域のカトリック教徒と日本の教会との交流運動に従事しているが、その時の活動のなかで出版された著

書で、自らの活動を指して、「カトリック工作」という言葉を使用している。このように、彼には、「東亜新建設の大業」のため、自らの奉じる宗教を「宣撫工作」の手段として用いることに疑問をもたなかったという一面があったが、それは、この『二十六聖人』の海外興行において、すでにあらわれていたといつてよい⁽⁹²⁾。

平山の滞米していた期間は、現地で反日感情が高まっていた時期であった。平山に少し遅れて、一九三三年五月に渡米し、対日世論の改善に努力していた人物に新渡戸稲造がいる。新渡戸は、戦前の日本人で、もつとも国際的に高い知名度をもつキリスト者であったが、日本の中国大陸における軍事活動を弁護した、この時の彼の啓蒙宣伝活動は、アメリカのジャーナリズムで強い批判を受けていた⁽⁹³⁾。これに比べると、平山の活動は、映画興行を中心としたものであったため、それほど反発を受けることはなかったはずである。もつとも、対日世論の改善に使命感を感じていた平山にとって、欧米社会に反日感情が存在すること自体は、自身の活動舞台が与えられたことを意味するので、むしろ、望むところであったかもしれない。

平山は、渡航前に滞在予定先のカトリック教会に連絡をとり、また日本の外国人宣教師に各地の関係者に向けた紹介状の作成を依頼して、海外興行の準備を整えていた。彼は、当初より、欧米の教会関係者の手を借りつつ、映画業界に作品を紹介し、映画会社と上映契約を結ぶ予定でいたと思われる。アメリカに到着後、平山は、ま

ず、ハリウッドに滞在し、六月中旬まで海外上映向けに英語字幕の作製などフィルムの編集作業に従事していた。この時、彼は、現地の業界関係者から、作品の宗教色が強すぎるため、アメリカの観客に受け入れられやすいように、恋愛のテーマを絡めて再編集することを勧められているが、彼は、物語とは無縁のメロドラマ色が強まることを嫌い、商業主義的配慮からなされたこの助言を断っている。⁽⁹⁴⁾これは、撮影済みのフィルムの再編集で、実現することが難しいという事情もあったであろうが、平山にとって、経済的収益以上に、作品を可能な限りそのままの形で観客に鑑賞してもらうことが重要であったことを物語っている。

ただ、当時のアメリカは、不況下にあったため、映画産業関係者も、この映画に興味を持ちながらも、日本の殉教史話というなじみのない題材の作品の契約には二の足を踏んでいたようである。アメリカの映画会社と配給の契約を結ぶことの困難を理解した平山は、メリノール宣教会が、彼らの斡旋で、巡回型の上映会をアメリカ各地の教会や学校で開くことを提案したため、その考えに賛同することになった。平山と極東方面で活動するメリノール宣教会との関係は、彼らが宣教活動をしていた朝鮮で結ばれていたものであろう。

在米日本人の子弟が通うメリノール宣教会が経営する学校でも、『二十六聖人』映画の上映会が行われ、⁽⁹⁵⁾また、彼の伯父の守山甚三郎が、六月に長崎で亡くなったときには、この宣教会でミサが行わ

れている。⁽⁹⁶⁾

同会の創立者であるジェームズ・ウォルシュ神父が、この映画について高く評価する文章を会報に載せ、作品にふさわしい契約先が見つからないことを遺憾に思うと述べているので、この映画が、当初、宣教会の本部で、高い評価を得ていたことは間違いない。⁽⁹⁷⁾しかし、平山とメリノール宣教会の関係は、後者が、この作品の全米での上映に関して協力をとりやめるという不幸な形で、終わりを遂げることになった。平山は、この経緯に関して、長崎の教会関係者に報告しているが、その書簡で、「当地ニューヨーク着以来は、一ヶ月半メリノール会が全米国の上映権を引き受けるというので、誰にも見せず、何人にも交渉も出来ず、引釣られて居りました処、最後に金が出来ないといふ口実の下に違約されて、一ヶ月半は棒に振りました。それもメリノール会の内部に支那伝道部の神父様等が反対したとのことで、墜に中止となった」と、やや感情的な口吻で同会の対応を非難している。⁽⁹⁸⁾ここで、「口実」という言葉を用いられていることからみて、メリノール宣教会の「違約」が、採算の見込みがとれないという経済的理由によるものではなく、中国で活動経験のある宣教師らの反対が、その原因であると平山がみなしていたことは明らかである。

もともと、平山は、諸外国における対日感情の悪化が、日本に対する誤解や認識不足に由来しているとみなしており、『二十六聖

人』映画の興行を通じた日本の紹介によって、観客の日本に対する偏見を払拭して、国際親善に貢献することができると考えていた。

彼は、実際、アメリカでの自作の上映効果に関して、「一度この映画を見れば、その偉大なる精神に酔わされて、心中密かに日本人に対して好感と敬意を表するようになるその実例を幾度も目撃しました⁽⁹⁹⁾」と書いている。日本の殉教史話に関する映画作品が、当時の日本の大陸政策に対する欧米人の批判的見解をどれだけ改めることを得たかどうかは別にして、国際的な交流が、相互を知ることによって始まることを考えれば、彼の活動は、日本に関して知識の不分な人々に日本文化の紹介を目指した、草の根の文化交流運動としての性格の一面をもつていたといえる⁽¹⁰⁰⁾。しかし、平山の海外興行には、日本軍部の協力をえた対日世論の改善工作としての一面があることは事実であり、中国人側に共感を抱くアメリカ人宣教師からは、彼の活動が、日本軍の中国大陸での活動に対して正当化を図るものとみなされ、その政治的性格が反発を招くことになってしまったのであろう。

平山にとって、満州事変などにおける日本軍の武力行使は、正義以外の何物でもなかったため、メリノール宣教会による協力拒否の対応は、裏切りにしか映らなかったことは、想像に難くない。前述したように、平山は、朝鮮における独立運動にプロテスタントの宣教師が多数関与していたことを強調する著作を映画公開前に出版し

ていたが、アメリカ滞在中の通信文でも、アメリカ国内における排日運動が、プロテスタント系の大学や、教会の牧師らによって使喚された結果、活発化しているという考えを述べていた⁽¹⁰¹⁾。彼の認識図式では、カトリックは親日家で、プロテスタントは反日家であると善悪二元論的に把握されていたため、カトリック教会の内部から、『二十六聖人』映画の上映に対し、非協力的な対応がとられたことは、彼の世界観を揺るがしかねない衝撃を与えたことと思われるが、この後、彼が特にその認識を改めたような形跡はみられない。朝鮮における支配者層に属し、当地での事業の成功によって社会的名士となりえた平山は、自身の朝鮮民衆への慈善事業が評価されたこともあり、日本の植民地統治を朝鮮に文明化をもたらす善政とみなして疑わなかったと思われるが、それだけに、彼は、他民族に支配される側の感情には無頓着だったと思われる、中国人側の立場から物事をかえりみることも不可能であったのであろう⁽¹⁰²⁾。

メリノール宣教会との協力関係が失われたあと、平山は、仲介を経ずに、彼自身で教会関係者と交渉し、巡業形式で、全米各地での上映をすすめることになった。しかし、利益の取り分に関心をもつアメリカのカトリック神父らのビジネスライクな対応は、彼を戸惑わせたらしい⁽¹⁰³⁾。訪問先の教会の内、関心を持つ教会は、一割か二割で、上映が可能な場合でも、収入の分配に関して、駆け引きをしながらはいけなかったのが実情であつたらしく、『日本二十六聖人』

と云えば、カトリック教会では必ず歓迎するものと思っていたのが、大間違いでした」と率直に彼はその失望を吐露している。⁽¹⁶⁾

しかし、アメリカ滞在末期に書かれた通信文によると、平山は、学校と教会を中心に二百ヶ所以上を回り、約十五万人の人々が作品を鑑賞しているのです、その精力的な活動によって、カトリック信徒を中心に、相当の数の人々が、この日本映画に接する機会をえたことは、事実である。⁽¹⁷⁾ また、平山は、映画の製作に関わった鹿児島教区長のロアの斡旋で、カナダでも上映会を催しているが、現地のフランスシスコ会の協力もあって、短時日の滞在でも、その興行は実り多いものであった模様である。⁽¹⁸⁾ ケベックの『ミッション・フランシスカン』誌は、映画の好意的な紹介をおこない、平山のラヴァル大学での講演や、ケベックの大司教らの映画を賞賛する書簡を掲載している。⁽¹⁹⁾

一九三三年四月下旬、大西洋を渡って、フランスに到着した平山は、すぐさまローマに直行し、ヨーロッパでの上映実現に向けて精力的な活動を開始している。⁽²⁰⁾ 恐らく、アメリカで思うように契約を進められなかったことに対する失地挽回の意気込みがあったのであろう。ヨーロッパに到着して間もない時期、平山は、ミュンヘンから、朝鮮総督の宇垣一成に次のような手紙（一九三三年五月十日）を送っている。⁽²¹⁾

「皇国の光輝愈々揚る。

国家多事の際閣下の御健康を祝し奉候。四月十六日ニューヨーク発ローマにて目下全世界の聖職者集合の好機会を利用して、大に日本宣伝に努むべく打合せの為めミュンヘン大学教授等と会見準備相済み申候。ローマを振出しに全欧州に愈活躍可致候。現内閣のヒットラ氏は極力国民の風儀思想の善導に力を注ぎ^マ居り、青年訓練は最も目覚ましく女の口紅禁止や断髪禁止の如きマルキシズムに対しては頗る嚴重に取締り居候。

本日ミュンヘン大学にて朝鮮統治の現状につき講演致申候。」

この宇垣への近況の報告で、彼は、全世界に教会をもつカトリックの一信者という自身の属性が、日本の国際的宣伝に貢献することを可能にするという、カトリックの利点を訴えようとしているように思われる。また、彼が、映画上映だけではなく、「朝鮮統治の現状」のような一般的な演題で講演を行い、その活動を朝鮮総督に報告している事実は、彼の西洋社会における「日本宣伝」が、また、一面では、日本人カトリック信徒による愛国者の行動を日本に向けて立証する「宣伝」行為でもあったことをあらわしている。

平山は、ヨーロッパでは、北米のように巡回形式による興行をおこなうのではなく、あくまで映画会社と契約を結び、一般映画館へ配給される形で上映されることを希望していたようである。同年七

月の通信文で、彼は、イギリスを除くヨーロッパ諸国を廻っていることを報告し、公開が決定したときには、各国の日本大使館で、セレモニーを行う約束を取り付けたことを語っている⁽¹¹⁾。平山は、このように映画上映の契約先を探すかわらで、ヨーロッパの各言語版の音声解説付きフィルムを、ブリュッセルで製作していた⁽¹²⁾。

ベルギーのイエズス会の宣教雑誌は、同年の七月号で、『二十六聖人』映画の製作経緯や内容を紹介する記事を掲載し、ベルギーのカトリック信徒の間で、上映時に鑑賞されることを望んでいる⁽¹³⁾。フランスの『ミッション・カトリック』誌も、カナダの『ミッション・フランシスカン』誌の映画記事によって作品を紹介し、フランスでも公開されることを期待していた⁽¹⁴⁾。このように、彼の映画作品は、当時のヨーロッパのカトリック教会でも、全く関心を示されていないわけでもなかったが、アメリカ同様に、ここでも、彼の期待に反して、契約先の相手探しには難航することになった。ただ、平山は、ヨーロッパでは、最後まで巡回方式の作品上映を特に試みなかったようである。当地では、彼が幼少期から郷里の長崎で身近に接していたフランス人神父や修道士の所属するパリ外国宣教会やマリア会に、援助を頼むことも出来たと思われるが、彼は、滞欧中、これらの会に上映協力を積極的に求めていた様子がみられない。また、ヨーロッパのカトリック教会関係者が運営する映画サークルなどに対して、平山は、「教会側にも種々なる会があつて、映画を

改善、指導の目的で活動はしているが、まだまだ幼稚なものです。だから大金を投じて映画を製作も買収も援助も出来ない！私の映画を国内だけでなら援助するが、外国まで進出する実力がないのです」と述べ、まともに相手にするに値しないという態度に出ている⁽¹⁵⁾。

平山は、ヨーロッパに滞在中、ベルギーを長期の居住先にしてはいたが、それは、彼が渡米前に京城駐在のベルギー名誉領事に就任していたためと考えられる。ベルギー政府は、平山に、朝鮮とベルギーの経済的協力関係の発展への有力な協力者となることを望んでおり、平山自身も出発前、同国駐日大使バツソンプイエールに、ベルギーの経済事情を研究する予定を語っていた⁽¹⁶⁾。しかし、映画の契約成立がはるかに優先課題であつた彼は、長きに亘つた滞欧時において、申し訳程度にしか経済研究を行っていないようである⁽¹⁷⁾。当時、日本とベルギーの両国間の関係は、比較的良好であつたとはいえ、映画を通じた日本イメージの向上という平山の目論見は、国際政治の激動期であつた当時、ベルギーの政府関係者には、あまりにナイーブなものとして、真面目に受けとられるべくもなかつたであろう⁽¹⁸⁾。いたずらに自作の映画上映の件で滞在が長引くことは、彼のような地位にある人物にとつて、ベルギー政府に対して申し訳が立たず、心苦しいものがあつたと想像される。

平山の滞欧末期の状況や帰国前夜の心境に関しては、「平山政十郎氏を送つて」（『長崎カトリック教報』一三三号、一九三四年五月一

日)というバチカンに留学中の日本人神学生の手になる記事がよく伝えているが、帰国直前に行われたプロパガンダ大学での映画上映の際、平山が、「或時の如きは精神の錯乱を来すのではあるまいかと気が気でないことさえありました」と語っている通り、滞欧末期の彼は、「或時は逆境に嘆じ、或時ははや絶望の奈落に沈淪せんとし、異国の一漂流者、語るべき相手とともなく、つぶさに千難万苦をなめ」ていたと評されるほど、追いつめられていたものであったらしい。このような最悪の精神状態にまで陥っていたことは、彼が西洋での映画上映に賭けていたものが相当大きかったことを示している。

このような平山の精神状態の悪化には、当時の日本のカトリック教会をとりまく状況も、影響していたのかもしれない。彼の海外興行中、日本のカトリック教会は、暁星中学や上智大学の配属将校引揚事件や、大島高等女学校への迫害運動などで、緊迫化した状況におかれることになった。海外に滞在していた平山のもとにも、事件のあらましは、伝わっていたことであろう。平山が『二十六聖人』映画を製作した目的の一つは、この作品の上映を通して、日本人のカトリックに対する偏見をとり除くことにあっただけに、これら一連の出来事は、彼にとつて、日本国内における興行の成果を否定する事態と受けとめられずにはおかなかつたはずである。海外興行の成果が捗らず、ヨーロッパでの生活が長引く中、彼は、日本のカト

リック教徒が、依然、非国民扱いされていることを考え、時に無力感に襲われることがあつたとしてもおかしくはない。

契約交渉が当初の期待通りに運ばなかつたため、滞在期間の延長を余儀なくされて、経済的に苦しい状況に陥つたことも、平山の心理状態に影響したことであろう。滞在末期に、外務省や首相の斎藤実から資金援助を受けていたことから推して、彼は、この時期、経済的に窮乏に近い状況に陥つていたと考えられる。平山にとつて、経済的収益は二の次であつたとはいえ、映画化の計画当初、興行の余剰収益を長崎教区の教会事業に充てるつもりでいただけに、このような状態には、内心忸怩たるものがあつたに違いない。

それでは、なぜ、平山は、海外における映画公開の実現に向けて、ここまで熱心に行う必要があつたのであろうか。それは、われわれが確認してきた通り、彼の海外興行の主なる目的が、日本人カトリック信徒が愛国者であるということを自らの身をもって証明し、日本社会にその事実を認知させることにあつたがためであり、この承認の欲求こそが、極限状態にまで、彼を愛国者のな振る舞いに駆り立てていたことは間違いないように思われる。『二十六聖人』映画が海外で上映される際、鑑賞者に対して、「日本人」を代表するのは、作品中のカトリック信徒である。つまり、カトリック信徒の表象によつて、優れた日本人のイメージを外国人の観客に与え、対日イメージの向上を図ることが、目指されたわけであるが、この宣伝

が成果を上げる事は、カトリック信徒が、日本の国難を救うことを意味する。平山が、ここまで、欧米諸国における映画上映の成功に固執したのは、それによって可能になるであろうと彼に期待されたカトリックに対する日本社会の認知が、彼の悲願であったからである。

帰国後、平山は、海外興行に関する凱旋講演会を行っており、一九三四年五月五日、『日本廿六聖人』映画を携えて欧米を巡る」という演題で、大阪の玉造教会の四百人の聴衆を前に、成果を報告している。この講演の報告が、「アメリカ、カナダ並びに欧州行脚に於いて、各地の講演会に於いて、大和魂たる日本国民精神の紹介に大いに力を尽くし、日本の連盟脱退後の世界各国の微妙なる感情の動きに大いに貢献する処ありたり」と強調するものであったことは、彼の行動が計画当初から一貫したものであり、また、終始それが宣伝的性格の濃いものであったことを物語っている⁽¹⁹⁾。ただ、同年九月に、彼は、病気を理由にベルギー政府へ京城駐在の名誉領事職の辞任を申し出ているが、恐らく、長期にわたる滞欧生活で、心身ともに疲弊していたことが原因であったのであろう。

なお、帰国直前におこなわれたプロパガンダ大学の講演において、平山は、以前に契約を締結寸前に反故にされたこともあったカトリック系映画会社エイドフォン (Deutsche Eidophon-Film GmbH) と最終的に契約が成立したことを語っている。ただ、作品の公開上映

を熱望していた平山が、契約が成立したにもかかわらず、一般公開を待たずに帰国したとは考えにくいので、その契約の調印が事実であれ、それは、上映権の譲渡に近いものではなかったかと推測される⁽²⁰⁾。

平山が帰国して約二年半後の一九三六年末、『日本カトリック新聞』(五八六号、一九三七年一月十日)の記事は、満州国で活動するスイスのある修道会(ベトレム宣教会であると思われる)の修道士が、スイスの各地でこの作品の上映を試み、大勢の観客を集めていたことを報じているが、この事実は、平山の作品が、彼が帰国した後にも、教会関係者の自主上映という形で、ヨーロッパの観客に鑑賞されていたこと、そして、この作品が、当時の観客に訴える力をもっていたことを伝えている⁽²¹⁾。このことは、もし、平山が、この映画のヨーロッパでの上映にあたって、最初から、映画会社との契約にこだわらず、現地の教会関係者の協力と助言をえながら、巡回型の自主上映を行っていれば、草の根の評価の高まりを受けて、映画会社との間で、契約が成立する可能性も残されていたことを示しているように思われる。もともと、この映画が、当時、欧米の観客に感動を与えることができたとすれば、それは、平山が宣伝を願っていた「日本国民性」という一国的なものよりも、むしろ、この作品に描かれた殉教劇としての普遍性ではなかったであろうか⁽²²⁾。

恐らく、平山の海外興行が、彼の期待に反して、実りの薄かった

ことは、当時の滞在先の社会状況が彼に幸いしなかったことを別に
して、西洋諸国での日本の宣伝活動の功績をあげるために、一般公
開にこだわりすぎたことが大きかったと考えられる。また、彼の活
動には、日本に向けたスタンドプレーの一面が濃く、その結果、彼
が、「日本」の代表者としての自己を意識するあまり、西洋人に対
して、気負いがちな対応をとりがちであったことは、彼が、滞在先
の文化や人との出会いから、積極的に異文化を学ぼうとした様子が
みられないことも関連していよう。この事実も、平山の海外興行
が、自らが理想とする「日本像」のみを他者に与えようとする文化
「宣伝」であっても、他者に対して、開かれた謙虚な姿勢をもつ文
化「交流」ではなかったことを示しているように思われる。

おわりに

長崎地方のキリシタンの子孫であるカトリック信徒が、その強固
な信念と行動力で、実現させたこの『二十六聖人』映画の興行は、
日本近代のカトリック史でも、過去に例をみないスケールの大きな
文化事業であった。カトリック教会の関わった初の本格的な劇映画
の製作であったこと、作品が、宣教映画としての性格をもち、全国
規模による信者参加の「カトリック・アクション」の機会をもたら
したこと、日本人信徒の手によって海外で作品が興行されたことな
ど、この映画は、当時の日本カトリック教会にとって、様々な点で

新しい経験をもたらした。

この作品の国内興行は、しばしば非難や迫害の対象になってきた
日本のカトリック教徒にとって、明るい希望をもたらした出来事だ
ったが、また、この作品は、海外で興行された時、日本の官憲の
支援を受けた国策的なプロパガンダとして用いられることになった。
平山を海外における興行に促したものは、カトリック信徒こそが、
模範的な日本国民であるということをも日本社会に認めさせたいとい
う彼の願望であった。平山は、決して好戦主義者ではなかったが、
カトリック信徒は非国民であるという批判をしりぞけるため、彼の
示した過剰なまでの愛国者の行動は、日本軍部の対外政策に対して、
無批判に追従する結果に陥ってしまったことも事実である。平山の
活動が、カトリック教会の置かれた困難な現状を打開する目的で行
われたものであるだけに、その道行は、昭和初期の教会が直面した
苦境が、いかに対応の困難なものであったかを象徴するものになっ
たということが出来る。

注

- (一) この映画は、欧米興行の際、平山自身の手で、音声処理をされ
て再編集されたこともあり、様々な版のフィルムがある。東京国立
近代美術館フィルムセンターは、この作品の九十六分版(サイレン
ト)の二本のフィルムと、八十八分版(トッキー)のフィルムを所

- 蔵している。それぞれ個人コレクターからの寄贈によるものである。筆者は、フィルムセンター所蔵のフィルムを見る機会を得ていないが、同センター映画室のご教示によると、トーキー版の言語は、英語である。近年、カトリック教会では、長崎の聖母の騎士修道院の小崎登明氏の活発な上映活動により、この映画は、多くの教会関係者に鑑賞されている。小崎氏が上映活動で使用したフィルム（八十五分）には、英語字幕のあることから、アメリカ上映用に編集された版が里戻りして、再編集されたものと思われる。また、海外では、ベルギー（ブリュッセル）の王立シネマテークが、フランス語トーキー版を、ルーヴァン・カトリック大学 (K.U.Leuven) の研究資料センター (KADOC) が、オランダ語トーキー版をそれぞれ所蔵している。所蔵フィルムに関して、貴重な情報をいただいた東京国立近代美術館フィルムセンター、また、各フィルムの鑑賞にあたって、便宜を図っていただいた小崎登明氏、京都キリスト教文化資料館、ベルギー王立シネマテーク、ルーヴァン・カトリック大学の研究資料センター、同大学のフィリップ・ヴァンハールメルス氏の皆さまに厚くお礼申し上げます。
- (2) 管見では、この映画に触れた日本キリスト教史の著作は、下記の日本カトリック史の概説のみである。同書は、この映画の公開の反響を伝えるパリ外国宣教会の年次報告を紹介している。Hecken, Joseph Leonard van, *Un siècle de vie catholique au Japon, 1859-1959*, Tokyo : The Committee of the Apostolate, 1960, p.148.
- (3) この年次報告に関しては、注(85)を参照。
- (3) 小崎登明「殉教映画の日本二十六聖人たち」『十七歳の夏』聖母の騎士社（聖母文庫）、一九九六年、二二〇—二四八頁。小崎氏は、平山政十を直接知る古老の信者に、その人となりに関して聞き取りを行っている。永富映次郎『鮮血の十字架 日本二十六聖人殉教記』中央出版社、一九七七年、一五三頁。カトリック教徒の著者は、若き映画人時代、一信者の熱意によって、『二十六聖人』の映画が製作されることを知って感激したことを語っている。
- (4) 小松弘「映画『日本二十六聖人』」『岩波キリスト教辞典』岩波書店、二〇〇二年、八五三頁。なお、『日本キリスト教歴史大事典』（教文館、一九八八年、七九二頁）では、映画『二十六聖人』は、「鮮血遺書」（海老沢有道）の項目で、この著作を原作にした映画作品として言及されている。
- (5) 「日本二十六聖人の映画に就て」『声』六六三号、一九三一年四月。『二十六聖殉教者の映画に就て』『長崎カトリック教報』五九号、一九三二年四月一日。この文章は、一九三二年二月二十五日に書かれたものである。原文では、「二百年来の伝統的誤解」となっているが、明らかな書き誤りなので、引用文では訂正した。以下のカトリック関連文献の調査では、上智大学キリシタン文庫、聖トマス大学図書館、京都ノートルダム女子大学図書館の皆さまの御世話になった。心より感謝申し上げます。
- (6) 和田洋一「日本・カトリック 三〇年代前半の苦悩」『キリスト教社会問題研究』二五号、一九七六年。田代菊雄「天皇制国家主義とカトリック教育（一）——上智大学・暁星中学配属将校引揚事件を中心として——」『キリスト教文化研究所年報』（ノートルダム清心女子大学）一三号、一九九一年。須崎慎一「日本ファシズムとカト

リック教排撃問題』『日本ファシズムとその時代―天皇制・軍部・戦争・民衆』大月書店、一九九八年など。

(7) カトリック中央協議会福音宣教研究室編『歴史から何を学ぶか―カトリック教会の戦争協力・神社参拝』新世社、一九九九年。

(8) Béguin, Marcel, *Le cinéma et l'église: 100 ans d'histoire(s) en France*, Versailles: Les Fiches du cinéma, 1995, pp.12-13.

(9) 月城『クオ、ヴァヂス』を見る』『声』四五七号、一九一三年十二月。吻々生「活動写真『全勝』を観る」同上、四六五号、一九一四年八月。鰐川「活動写真『キリスト』」同上、四九五号、一九一七年二月。もちろん、欧米のキリスト教関連映画に、興味を抱いていたキリスト教徒は、カトリック信者に限られていたわけではない。内村鑑三は、晩年、『クオ・ヴァヂス』(ガブリエリノ・ダヌンツィオ)や『キング・オブ・キングス』(セシル・B・デミル)などの作品を鑑賞し、感銘を受けていた。『内村鑑三全集』三五巻、岩波書店、一九八三年、五一、四三二頁。

(10) 雨宮俊城「聖劇と映画」『声』五九九号、一九二五年十二月、四七―四八頁。以下、引用資料に関しては、適宜、句読点を加え、旧かなづかいを新かなづかいに、接続詞や副詞などの漢字をひらがな、カタカナをひらがなに変更したことをお断りする。

(11) 東京の聖心聖マルグリット会は、一九二九年四月、映画『キング・オブ・キングス』の鑑賞会を催している。そのことを伝える記事は、この映画を「ナザレのイエズス・キリストの公生活を如実に描き出したる芸術と信仰の結晶、涙と感激の記録」と紹介していた。『子羊』七巻、六号、一九二九年、四〇頁。

(12) 「活動写真に就て」『交教家庭の友』三一号、一九二二年七月。「映画と児童」『声』六二七号、一九二八年四月。「活動写真の利害」『光明』六三三号、一九二八年七月二十二日。「活動写真に就いて」『交教家庭の友』一二四号、一九三〇年四月。

(13) 「活動写真を教育に用ゆ可し」『声』四四七号、一九一三年二月。秋庭紫苑「圧倒的フィルム的威力」同上、六三〇号、一九二八年七月。「映画界の善導を期せよ」同上、六三三号、一九二八年十月。

「映画伝道会を起せ」同上、六三六号、一九二九年一月。なお、フランスのカトリック教会では、二十世紀初頭より、映画という新メディアに対して、肯定と否定の対応が併存していた。Béguin, Marcel, *op.cit.*, pp.11-13.

(14) 「大映画『日本の殉教者』いよいよ今夏完成」『光明』七一六号、一九三〇年二月二十三日。

(15) 以上の伝記的情報は、国立公文書館の所蔵資料「京城駐在白耳義国名誉領事平山政十へ御認可状御下付ノ件」(公文雑纂・昭和六年・第二十巻・外務省三・外務省三〔御委任状・御認可状〕)所収の平山の履歴による。

(16) 徐鐘珍「齋藤実総督の対朝鮮植民地政策―「文化政治」期の宗教政策を中心として」『早稲田政治公法研究』六四号、二〇〇〇年、二二五―二二八頁。齋藤は、首相在任中の一九三二年六月、朝鮮総督時代の約十年間の統治で、カトリック教会に好意的な立場を評価され、教皇ピウス十一世から、大十字章大一級勲章を受けている。

(17) この『万歳騒動とカトリック教』は、カトリック雑誌『光明』(七七七号、一九三〇年九月二十八日)のコラムで、「既に有名にな

った、カトリック社会事業家たる著者が、国士的の気魄と熱烈なカトリック信念とに動かされて綴ったものが本書である」と紹介されている。なお、この著作で、平山の披歴した見解は、彼個人にとどまらず、当時の日本カトリック教会の中でも一般に受け入れられていたと思われる。田口芳五郎司祭(当時)は、その著『満洲帝国とカトリック教』(カトリック中央出版部、一九三五年)で、「曾て朝鮮に於いて『万歳騒動』なる不逞の企が行われ、数多の朝鮮人を渦中に捲込み、物騒然たる事があったが、此の多数の者の中に、唯一人のカトリック教徒も加入し居らず」と記している。カトリック中央協議会福音宣教研究室編、前掲書、三九頁。

(18) 平山は、斎藤実宛の書簡(四月二十日)で「拙者の計画日本切支丹殉教史の映画化に就て高官らに説明し御賛同の榮を給らんことを希望」する旨を書いている。年号の記載はないが、恐らく一九三〇年の書簡と思われる。国立国会図書館専門資料部編『斎藤実関係文書目録 書翰の部二』国立国会図書館、一九九九年、四七頁。

(19) 「卓上展望」『光明』七四五号、一九三〇年九月十四日。

(20) 「殉教血史」日本廿六聖人映画「満都の血を湧す」『日本カトリック新聞』三二二号、一九三一年十月四日。「長崎カトリック教報」の記事は、斎藤実が、この映画の撮影現場の見学を希望していたことを報じている。「廿六聖映画」『長崎カトリック教報』六二号、一九三一年五月十五日

(21) ベルギー外務省文書館、アルベール・ド・バツソン・ピエール駐日大使発本国外務大臣宛報告書簡(一九三一年九月十七日、東京)。
Dossier Personnel, N° 94, Consulat de Belgique à Seoul, N°

1565-262.

(22) 「平山政十郎氏を送って」『長崎カトリック教報』一三三号、一九三四年五月一日。

(23) 平山政十「日本廿六聖人映画化企図の動機」『シネマ王国』一九三一年九月号、五〇―五一頁。この文章を収める、『シネマ王国』の「日本廿六聖人」特集号(小崎登明氏に提供いただいた)は、製作関係者の声を伝える貴重な同時代資料である。また、平山は、ケベックでの映画上映の時に行われた講演でも、伯父の迫害経歴談に対する感動が、映画化の動機であることを語っている。"Allocution de M. Dominic M. Hirayama à la Salle des Promotions, Université Laval, Québec, 6 Janvier 1933." *Missions Françaises*, N° 2, 1933, p.75.

(24) 「二十六聖人」映画の製作予定を伝える、カトリック出版社(武宮印刷出版部)の広告記事。四国教区のカトリック雑誌『子羊』(一九三〇年八月号)の表紙裏に掲載されている。

(25) 『マリア会日本渡来八〇年』マリア会出版部、一九六八年、二六一―二六三頁。高木一雄『大正・昭和カトリック教会史』一卷、聖母の騎士社、一九八五年、二五二―二五五頁。

(26) 早坂司教「新年に際して」『長崎カトリック教報』二九号、一九三〇年一月一日。「新年を迎えて」同上、五三号、一九三一年一月一日。同紙には、他にも、神社参拝を強制する社会的風潮を批判する記事が、折に触れて掲載されている。

(27) 前掲(5)、(24)の記事による。

(28) 外務省外交資料館「本邦ニ於ケル宗教及布教関係雑件第三卷」

三、加特力教」大阪府知事報告「カトリック映画講演会開催に関する件」。

(29) 松村菅和、女子カルメル修道会共訳『パリ外国宣教会年次報告』二巻、一九九七年、二五三―二五四頁。Angles, Jean, "L'évangélisation au Japon: Conférences publiques; Essai de théâtre chrétien," *Missions Catholiques*, N° 2116, 1909, pp.618-620. 『二十六聖人』映画公開時、映画界に入つて間もなかったあるカトリック信者は、自分の映画界入りの動機が、「日本二十六聖人」映画の製作だったため、その公開を聞き、当初ショックを受けたことを語っている。永富映次郎、前掲書、一五三頁。

(30) 平山政十「日本廿六聖人映画化企図の動機」前掲、五一頁。

(31) 「大映画『日本の殉教者』いよいよ今夏完成」『光明』七一六号、一九三〇年二月二十三日。

(32) 「卓上展望」『光明』七四五号、一九三〇年九月十四日。二十六人の殉教者の中には、バプチスタ神父をはじめ、六名の外国人（スペイン人が四名、ポルトガル人とメキシコ人がそれぞれ一名）も含まれていたが、平山は、あえて彼らの殉教に日本的性格を認めようとしたといえる。なお、「武士道」「大和魂」といった言葉は、当時の日本人と同じく、彼にとつても、高潔な日本国民精神を表すものであったことは明らかである。十九世紀末から流布した「武士道観念」は、キリスト教倫理の影響を受けて生みだされたものなので、彼のようなカトリック信徒にも受け入れられやすかったのであろう。

(33) 山室信一『日露戦争の世紀』岩波書店（岩波新書）、二〇〇五年、一九一頁。

(34) 太田雄三氏は、満州事変後、武士道が、軍国主義的宣伝の格好の道具となっていたこと、そして、一九三三年一月の『タイム』誌で、武士道が「日本帝国の征服者の合言葉」と形容されていたことを指摘している。太田雄三「日本文化紹介者としての新渡戸稲造」『太平洋の橋』としての新渡戸稲造』みすず書房、一九八六年、五九頁。

(35) 平山政十「殉教血史『日本廿六聖人』」『シネマ王国』前掲、四九頁。

(36) 「二十六聖殉教者の映画」『長崎カトリック教報』四〇号、一九三〇年六月十五日。「大映画『日本の殉教者』いよいよ今夏完成」『光明』七一六号、一九三〇年二月二十三日。前者の記事では、松崎実が執筆した脚本に、佐藤紅緑が潤色すると伝えられ、後者では、佐藤が、松崎の提供した資料を利用して、脚本を製作すると報じられている。もつとも、脚本が、松崎と佐藤の共同製作になることが予告されていることにおいて、両者の記述に変わりはない。

(37) 青山玄「大震災から現在へ」『つきじ』築地カトリック教会、一九七八年、一〇五―一〇七頁。この巡礼会（日本カトリック聖人昌慶会の前身）の設立は、『二十六聖人』映画の製作と並んで、日本の殉教者の崇敬が高まることの証と、同時代のカトリック者に受けとめられていた。「卓上展望」『光明』七四五号、一九三〇年九月十四日。

(38) 岡崎喜蔵「カトリックと映画（三）」『カトリック』八巻、四号、一九二八年四月、二九頁。

(39) "Allocution de M. Dominic M. Hirayama à la Salle des

Promotions, Université Laval, Québec, 6 Janvier 1933." *Missions Franciscaines*, N° 2, Mars-Avril 1933, p.76.

(40) 佐藤紅緑「キリスト劇の批評」『キリスト・戯曲』新潮社、一九二八年、一頁。佐藤は、自作の中で、この劇ほど「各新聞劇評家諸氏及び其他の学者達から真剣な批評を受けた経験を有たない」と書いている。

(41) 新国劇編『新国劇五十年』中林出版、一九六七年、一〇〇頁。

(42) 岩下壮一『カトリックの信仰』講談社（講談社学術文庫）、一九九四年、三三七頁。岩下の用いた諧謔的言辞から判断して、この芸術愛好家らしい宣教師は、岩下の友人であったソーブル・カンドウ神父のことであろうか。岩下自身は、佐藤紅緑の脚本の評価は別として、その真摯な作品への取り組みには、好意を抱いたようである。また、岩下は、あるカトリック信者が、キリストを演劇に取り上げた佐藤に難詰する手紙を送っていたことにも触れている。

(43) 藤井伯民「聖劇について―沢田氏の基督劇を観る」『声』六二五号、一九二八年二月、四七―五一頁。「キリスト劇の再演」同上、六三七号、一九二九年二月、三二―三三頁。藤井は、戯曲『細川がらしゃ』（公教青年会、一九二二年）などの作品を発表したカトリック信徒の文学者であったので、キリスト劇の上演には、無関心ではいらなかったであろう。

(44) 当時、佐藤紅緑のキリスト劇の上演に触れたカトリック誌の記事には、他に「座談欄」〔光明〕六〇四号、一九二八年一月、四―五頁、「新時代の創造」〔カトリック〕八巻、一号、一九二八年一月、一頁）などがある。

(45) ホイヴェルスは、後に野外演劇用の「二十六聖人」の脚本を執筆しているが、この作品では、殉教の場面だけが扱われている。ヘルマン・ホイヴェルス『野外劇 日本廿六聖人』片岡千鶴子、片岡瑠美子編『長崎と日本二十六聖殉教者』（長崎純心大学博物館研究、六輯）長崎純心大学博物館、一九九八年。

(46) 同上「受難劇について」『聖劇 受難（一）』『カトリック』十巻、三号、一九三〇年三月。

(47) 高市慶雄「日本公教史の最初にして最要の文献『ルイス・フロイス日本記』を讀みて」『カトリック』八巻、二号、一九二八年二月、一四頁。

(48) 松崎実は、レオン・パジェスの著書を原典にしていた『鮮血遺書』の記述が、「必ずしも原著の記述を其の儘伝えていず、或は想像的文字を加え、或は記事の加除増減を擅にし、誤解誤訳も相当多い」ことを問題視していた。松崎実「はしがき」『日本廿六聖人殉教記』（木村太郎訳、松崎実校註）岩波書店、一九三一年、七―九頁。旧版『鮮血遺書』の問題点に関して、新村出『切支丹鮮血遺書』改版序文（『新村出全集』八巻、筑摩書房、一九七二年、三三―三頁）も指摘を行っている。

(49) ヘルマン・ホイヴェルス『日本で四十年』春秋社、一九六四年、二二―二三頁。

(50) 池田敏雄『ピリオン神父…現代日本カトリックの柱石 慶応・明治・大正・昭和史を背景に』中央出版社、一九六五年、五五七―五六一頁。

(51) ただ、映画で、細川ガラシャ夫人を登場させたことは、ホイヴ

エルスの創案である。「新版序」ヘルマン・ホイヴェルス『細川ガラシア夫人』春秋社、一九六六年、二頁。

(52) 撮影台本に関しては、聖トマス大学図書館所蔵(田口芳五郎神父旧所蔵)のものを確認した。

(53) ヘルマン・ホイヴェルス『日本で四十年』、三七頁。

(54) 映画の社会的影響力を認めていた教皇ピウス十一世は、一九三六年の回勅で、非道徳的な映画を批判すると同時に、キリスト教精神にたつ優れた映画の製作を奨励している。田口芳五郎訳『映画を繞りて…ピウス十一世回勅』カトリック中央出版部、一九三六年。

(55) 志村辰弥「東西南北 羅馬だより 第二信」『声』六五七号、一九三〇年十月、五三―五六頁。同誌の次号(同上、六五八号、一九三〇年十一月)には、日本人留学生らに囲まれた平山の写真が掲載されている。

(56) 現在、保存されているフィルムで確認しても、この列聖式の場面が既成の撮影フィルムを合成して製作されたものとする、志村の報告に誤りがあるようには思われない。公開当時の批評で、この場面を評価する記事が少ないことも、この場面の観客に感銘を与えることが稀であったことを示しているように思われる。なお、平山がヨーロッパ公開用に編集したフィルムで、この列聖式の場面を削除していたことに関しては、注(112)を参照。

(57) 「二十六聖殉教者の映画に就て」『長崎カトリック教報』五九号、一九三一年四月一日。「日本二十六聖人の映画に就て」『声』六六三号、一九三二年四月。

(58) 「伊太利海港の修道院に日本殉教者の壁画」『光明』七五四号、

一九三〇年十一月十六日。

(59) ハワイで、この映画が上映された時、現地の日本語新聞は、この映画の記事を掲載しているが、そこに収められた平山の談話に、彼自身の口から、「ローマ市民二十万人のロケ参加」が語られているのが確認できる。「平山政十氏の通信」『長崎カトリック教報』八三号、一九三二年四月一日。

(60) 映画製作中であつた一九三一年四月、平山は、京都の宮津小学校で、「ムツソリーニと日本魂を語る」という講演を行っている。

「廿六聖映画の平山氏、宮津で大獅子吼!」『公教家庭の友』一三七号、一九三二年五月、三〇頁。

(61) 「映画評 日活作品『日本廿六聖人』」『東京朝日新聞』一九三一年十月三日。

(62) 池田富保監督の生涯及び作品を扱った著書に下記のものがある。御園京平編著『オールスター映画の巨匠』私家版、一九九一年。

(63) 前出『シネマ王国』「日本廿六聖人特集号」(一九三一年九月号)の製作関係者の所感記事を参照。

(64) 作品中の教会の献堂式の場面には、広島教区のヨハネス・ロス司教が出演し、池田監督から「グレコの描くカルディナルのような顔は、まことに申し分がない」と評されていたという。ヘルマン・ホイヴェルス、前掲書、三七頁。なお、シルヴァン・ブスケ神父(パリ外国宣教会、西宮夙川教会主任司祭)も、この場面に出演している。『日本カトリック新聞』の映画評は伝えている。銀幕生「殉教血史 日本廿六聖人 映画評」『日本カトリック新聞』三二二号、一九三二年十月四日。

- (65) 『長崎カトリック教報』六二二号、一九三一年五月十五日。
- (66) 『二十六聖人』映画が公開された時期の邦画界の状況については、宜野座菜央見「小春日和の平和」における非常時」（岩本憲児編『日本映画とナシヨナリズム 一九三一—一九四五』森話社、二〇〇四年）の第二章「一九三〇年代前期と日本映画」が、詳しい。
- (67) 『日本カトリック新聞』（三一三三号、一九三一年十月十一日、三一四号、同年十月十八日）は、主だった新聞各紙の映画評（東京朝日、東京日日、中外新報、報知、読売、横浜貿易）を抜粋して掲載している。
- (68) 矢田挿雲「廿六聖人の筋」映画リーフレット『日本廿六聖人』五頁（千日前太陽館）発行と記載のある上智大学キリシタン文庫所蔵のものを参照）。
- (69) 『読売新聞』『報知新聞』掲載の映画評。前掲（67）による。
- (70) 平山が、無論、この伴天連追放令に関する史実を知らなかったわけではない。前記の『シネマ王国』の映画特集号に掲載された彼による時代背景の解説では、豊臣秀吉が、一五八七年に宣教師の追放令を下していたことに言及している。ただ、この文章においても、宣教師に「頗る好意をもつて」いたとされる秀吉が、宣教師に対して、追放令を下していた事情に関しては、「この命令はきびしく実行されな」かったという事実があれ、説明されないままになっている。平山政十「殉教血史『日本廿六聖人』」『シネマ王国』四六—四七頁。新村出は、この映画の鑑賞記で、映画と史実の異なる点を多数指摘しているが、秀吉の描き方に関しても、「秀吉の宣教師を路上で歓迎する所があるが、あれは全然史実に反し、秀吉の感情に正
- 反対だと思う」と指摘している。新村出「日本二十六聖者」『新村出全集』第七巻、一九七三年、筑摩書房、二二—五頁。
- (71) 『殉教血史 日本廿六聖人映画 満都の血を湧す』『日本カトリック新聞』三二二二号、一九三二年十月四日。
- (72) 「廿六聖殉教者の映画完成す」『長崎カトリック教報』七一号、一九三二年十月一日。
- (73) 「論説 日本廿六聖人の映画化」『日本カトリック新聞』三二二三号、一九三二年十月十一日。
- (74) 銀幕生「殉教血史 日本廿六聖人 映画評」『日本カトリック新聞』三二二二号、一九三二年十月四日。
- (75) 「日本二十六聖人 日活超特作」同上、三二二三号、一九三二年十月十一日。
- (76) 「映画『日本廿六聖人』さまざま」『子羊』一九三一年十二月号、三二—三三頁。このエッセイは、四国地方の教会で、この映画の歓迎されていた様子をユーモラスに伝えている。
- (77) 柳茂安（クレマン・ルモワヌ、パリ外国宣教会）「公教運動の精神と組織」『声』六六五号、一九三一年六月。
- (78) 「長崎に於ける日本廿六聖人上映」『日本カトリック新聞』三二二三号、一九三二年十二月二十日。
- (79) 「談話室」『子羊』一九三一年十二月号、四五頁。
- (80) 御園京平、前掲書、九三頁。
- (81) 『朝日新聞』一九三一年十月二十四日、朝刊。このコラムの作者は、『二十六聖人』映画の成功により、日本映画界に、「宗教もの」の流行の兆しが見えると述べている。

(82) 『長崎カトリック教報』五九号、一九三二年四月一日。『光明』七七五号、一九三二年四月十二日。夙川教会で、「平山政十氏の二十六聖映画完成の好機を捉えて之を日本の津々浦々は勿論、支那朝鮮まで売り広める」ため、「鮮血遺書の廉価販売予約募集」がなされている。

(83) 岩波書店のこの本の広告文には、「今秋特作大映画に依て全国に紹介された日本廿六殉教者の正史正伝である」との一文がある。『日本カトリック新聞』三二四号、一九三二年十二月二十七日。

(84) 鈴木習之編『日本二十六聖人』星光社、一九三二年。パリ外国宣教会のA・メイラン神父が、跋文を寄せている。広告文(『子羊』一九三二年二月号)では、以下のように紹介されている。「大衆的パンフレットとして広く世に頒つために、鈴木習之氏によって筋面白く編まれたもので、我等の殉教者の精神を一般人に理解させる助となり、随て伝道的効果を齎すであろう良書である。」

(85) 松村菅和、女子カルメル修道会共訳『パリ外国宣教会年次報告』五巻、聖母の騎士社、二〇〇〇年、一二七―一二八、一四五頁。
(86) あけの星主催「女学上級生の説物についての座談会」『声』六九四号、一九三三年十一月、五五(八二三)頁。

(87) 管見では、当時の代表的なカトリック知識人が、この映画に積極的にコメントをした例が見当たらないが、それは、彼らのこの作品に対する評価のあらわれなのか、「映画」というジャンルそのものへの関心のなさを示すものなのか、判断しがたい。例えば、戸塚文卿は、レオン・パジェスの『日本廿六聖人殉教記』の翻訳の紹介文の中で、「二十六聖人」映画に言及しているが、それは、平山政

十の「苦心になる」作品と評しているにとどまっている。『日本二十六聖人殉教記』に就いて『日本カトリック新聞』三二四号、一九三二年十二月二十七日。

(88) 『長崎カトリック教報』に掲載された平山の書簡には、内容に齟齬の認められる箇所がある。ある手紙(九七号、一九三二年十一月一日)で、滞米中、日本人の仏僧に興行の妨害を受けたことを語りながら、後の手紙(一〇五号、一九三三年三月一日)では、アメリカでは、仏教徒を含めて、全ての在米日本人から、映画が歓迎を受けたと書いている。

(89) 山本直樹「風景の(再)発見―伊丹万作と『新しい土』」岩本憲児編、前掲書、七〇―七一頁。

(90) 「平山政十氏の渡米」『長崎カトリック教報』八一号、一九三二年三月一日。同紙の八三号(一九三二年四月一日)に、杉山元、小磯国昭、谷正之などの陸軍及び外務省の関係者らに囲まれた平山の写真が掲載されている。『二十六聖人』映画が海外興行されている時期、日本では、衆議院に提出された「映画国策樹立ニ関スル建議案」が可決(一九三三年二月)され、『日本』の表象問題がまさに「国策」として取り沙汰されるような時期を迎えていた。山本直樹、前掲論文、七一頁。

(91) 「平山政十氏の近信」『長崎カトリック教報』一〇九号、一九三三年五月一日。

(92) 平山政十「自序」『蒙疆カトリック大観』蒙古聯合自治政府、一九三九年、九―一頁。この本は、大空社のアジア学叢書(二二巻、一九九七年)で、復刻されている。

- (93) 太田雄三「滿州事変後の新渡戸稲造」前掲書。
- (94) "Allocation de M. Dominic M. Hirayama à la salle des Promotions, Université Laval, Québec, 6 Janvier 1933." *Missions Franciscaines*, No. 2, Mars-Avril 1933, p.76.
- (95) 「二十六聖人映画だより第一信」『長崎カトリック教報』九三三号、一九三二年九月一日。
- (96) 池田敏雄『長崎キリシタンの精鋭 津和野・乙女峠の受難(高木仙右衛門、守山甚三郎)』中央出版社、一九六五年、三〇〇頁。
- (97) Walsh, James Anthony., "The Twenty-Six martyrs of Japan," *The Field Afar*, July-August, 1932, pp.189-200. 朝鮮の「二十六聖人」映画が公開された時、この映画を鑑賞して、カトリックに関心を持ち始めた人々がいたことが、紹介されている。
- (98) 「平山政十氏の近信」『長崎カトリック教報』一〇五号、一九三三年三月一日。
- (99) 「二十六聖人映画だより第一信」同上、九三三号、一九三二年九月一日。
- (100) 本作品のフランス語版とオランダ語版のフィルムでは、秀吉の催した饗宴の場面で、様々な日本の伝統芸による余興がおこなわれるが、これらは、明らかに海外の観客に日本文化の紹介を意図したものと考えられる。
- (101) 「平山政十氏の米国便」同上、八五号、一九三二年五月一日。
- (102) 難波専太郎『朝鮮風土記 上巻』(建設社、一九四二年)には、「平山政十氏の朝鮮武者修行」という文章が収められているが、これは、平山が一九〇二年に行った朝鮮北部地方への旅行に関する談

話の記録である。ここで語られている平山と朝鮮人の関係は、いわば、開化した日本人と、開化していない朝鮮人のそれであり、平山が、当時、日本と朝鮮の関係を、「文明」と「未開」の二項的対立関係でとらえていたことが明らかである。呉林俊『日本人の朝鮮像』(合同出版、一九七三年、六九―七一頁)は、この一文を引用し、平山の朝鮮の人々に対する態度を「いたけだか」なものと同題視している。

(103) もつとも、当時は、植民地を保有していた西欧のカトリック教会でも、自国の植民地支配に疑問を持つものが多くはなかったこと、また、第一次世界大戦時、多くの西欧人神父が、その愛国心から、祖国の勝利を願っていたことを顧みれば、平山の活動が、当時の世界のカトリック教会の中でも、決して特別なものでもなかったことは確かである。

(104) アメリカの教会関係者の利益重視の傾向に関しては、以下を参照。J・T・エリス他(上智大学中世思想研究所編訳・監修)『キリスト教史』一〇巻、平凡社(平凡社ライブラリー)、一九九七年、二二三頁。

(105) 「平山政十氏の近信」『長崎カトリック教報』一〇五号、一九三三年三月一日。

(106) 平山自身の語るところでは、「アメリカ国内の学校で上演したのが百十七校、同時に講演、教会が九十七ヶ所、新教教会で五ヶ所、劇場で六回、新聞雑誌に記事を書いたのが七十回、観覧者総数十四万六千七百四十人、聖職者二千三百四十人(神父・童貞・神学生)」であった。「平山政十氏の近信」同上、一〇九号、一九三三年

五月一日。

- (107) Clémentine, P., "Un grand film sur les premiers martyrs du Japon," *Missions Franciscaines*, N° 1, Janvier-Février, 1933.
- (108) 『ミッション・フランシスカン』誌は、同年の七・八月号で、映画の上映希望先を募集する文章を掲載しており、当地のフランシスコ会がこの映画に大きな好意を抱いていたことがうかがえる。
"Un film sonore extraordinaire..." *Ibid.*, N° 4, Juillet-Août, 1933.
- (109) 「平山政十氏の近信」『長崎カトリック教報』一一二号、一九三三年六月十五日。
- (110) 宇垣一成文書研究会編『宇垣一成関係文書』芙蓉書房出版、一九九五年、三七六頁。
- (111) 「平山政十氏の通信」『長崎カトリック教報』一一六号、一九三三年八月十五日。
- (112) フランス語版フィルムには、ブリュッセルのスタジオで、トーカー版が製作されたという字幕がある。また、オランダ語版、フランス語版の両フィルムに、それぞれ、斎藤実の名が、「現首相」として、映画の協賛者のクレジットにあげられていることから、時期的にみて、これらのフィルムは、平山が、ベルギー滞在中に製作編集したものであると考えられる。なお、この両外国語版フィルムでは、映画は、長崎における殉教の場面で終了しており、バチカンにおける列聖式の場面は省かれている。
- (113) "Le film des XXVI martyrs japonais," *Revue Missionnaire des jésuites belges*, Juillet 1933, p.290.
- (114) Carrice, Paul., "Cinema et Missions," *Missions Catholiques*,

N° 3181, 1^{er} Juin 1933, p.274.

- (115) 「平山政十氏の通信」『長崎カトリック教報』一一六号、一九三三年八月十五日。
- (116) ベルギー外務省文書館、バツソンピエル駐日大使発本国外務大臣宛報告書簡（一九三二年二月十八日、東京）。*Dossier Personnel*, N° 94, *Consulat de Belgique à Seoul*, N° 288/51. なお、バツソンピエル大使は、東京で行われた「二十六聖人」映画の試写会に招待されている。「殉教血史」「日本廿六聖人映画」満都の血を湧す」『日本カトリック新聞』三二二号、一九三一年十月四日。
- (117) ベルギー滞在中、平山は、あるカトリック経済学者の著作の翻訳をおこなっており、後、『カトリック』誌にその翻訳が掲載されている。ユジエヌ・デュトワ（平山政十訳）「人道的経済論の提唱」『カトリック』一六巻、九号、一九三六年九月。
- (118) 満州事変などの極東方面における国際状況の激変は、中国に利害関係を持つベルギー政府の注目を集めており、同国は、この時期、各国の動向を探りつつ、難局に対処していた。Servais, Olivier., "La Belgique et l'affaire du Mandchoukuo," Paul Servais (ed.), *La diplomatie belge et l'Extrême-Orient: Trois études de cas (1930-1970)*, Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2004. 磯見辰典、黒沢文貴、櫻井良樹『日本・ベルギー関係史』白水社、一九八九年、三七七頁。一九三〇年代のベルギーにおける日本のプロバガンダ活動を扱った研究に下記の書があるが、『二十六聖人』映画に関しては、全く触られていない。あくまで一例にすぎないが、平山の興行活動が、ベルギーで行われていなかったか、あるいは、特に目立

つものではなかったことを示すものであろう。Lisoir, Hervé, *La Guerre sino-japonaise dans les années 30: Pressions et propagande en Belgique francophone*. Bruxelles: Archives communistes, 2001.

(119) 外務省外交資料館「本邦ニ於ケル宗教及布教関係雜件第三卷、三、加特力教」大阪府知事報告「カトリック映画講演会開催に関する件」。

(120) ベルギー外務省文書館、バツソンピエル駐日大使発本国外務大臣宛報告書簡（一九三四年九月四日、東京）。*Dossier Personnel*, N° 94, *Consulat de Belgique à Seoul*, N° 1837 / E5 d'ordre 414.

(121) 「平山政十氏の通信」『長崎カトリック教報』一一六号、一九三三年八月十五日、「平山政十氏を送って」同上、一三三三号、一九三四年五月一日。今回のわれわれの調査では、このエイドフォン映画会社と平山が結んだ契約内容や、作品の上映状況の規模もしくは有無に関して、具体的なことを知ることができなかった。ただ、当時のベルギーの代表的な宣教誌 (*Bulletin de l'Union missionnaire du clergé*) などに、この映画の上映に関する記載が見当たらなかったこともあり、筆者は、この映画が、ヨーロッパで正式に一般公開される事はなかったという考えに傾いている。また、当時、エイドフォン映画会社などの活動を含む、ドイツ・カトリック教会の映画文化運動が、資金不足に悩まされていた事に関しては、下記の研究書の指摘がある。Dalton, Margaret Steig, *Catholicism, Popular Culture, and the Arts in Germany, 1880-1933*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2005, p.198.

(122) オランダ語版『二十六聖人』フィルムには、メッヘレンの聖心会のグループに、上映許可が与えられたことを記載する字幕があるので、同会によって、自主上映されていた可能性がある。ベルギー王立シネマテークは、フランス語版のフィルムを一九五五年にコレクションに加えているが、入手経路などに関する資料は残されていない。

(123) 著者が先に指摘した作中の豊臣秀吉の描き方は、キリスト教徒を迫害する人物が、根っからの悪人ではないことを示すものであるだけに、日本の史実に通じない外国人の観客には、さらに戸惑いを与えることになったのではないかと想像される。恐らく、海外の観客は、カトリック信徒が迫害を受ける後半部になって、はじめて十分な感情移入をすることができたであろう。

隠喩から流れ出るエクリチュール

——老子の水の隠喩と漱石の書く行為

一 漱石文学研究における〈水の女〉の系譜

漱石は小説家として売り出したはずなのに、最初の小説の『吾輩は猫である』はほとんど反小説です。筋を全然問題にしない。いったい漱石は頭が悪いから筋が立たないのか。いやそんなはずはない。それなら筋を立てるのに、なぜか怯えるものがあつたのではないか。虚子から見ると、「不思議だな、夏目さんはどうして筋が立たないんだろう」ということになる。漱石にしてみると、現実には立たないし、立てたがらない。しかしそれは能力の問題じゃない。御承知のように漱石はその後実にながちりとした筋立ての小説を書き出すんですから、能力の問題ではなくて、ためらいなんです。筋を立てるためらいの焦点に位置しているのが「女」です。女が出てきてしかも筋が立たない

李 哲 権

ちばん最初の作品が『一夜』です。⁽¹⁾（傍線は筆者による。以下同）

これは江藤淳による漱石的テキストへの言及である。彼に言わせれば、漱石の文学において、筋が立たないのは、その中心に女がいるからだということになる。もし筋が立つ、立たないが小説の成立と深く関わった絶対不可欠の条件であるとしたら、女の存在は漱石的文学にとって構造的破綻をきたす一つの障碍である。周知のように、漱石の文学は男と女の感情の纏れが織り成す恋を描いたものである。したがって、女についての描写や記述は避けて通れない必然である。にもかかわらず、女を相手にする瞬間、漱石の書く行為には「ためらい」が生じ、筋が立たなくなるのである。

では、漱石的文学にとって女とは何か。

漱石的文学にとって、女を描くことは、手法や技法の問題ではな

い。観念の問題である。女という存在に対する漱石のもっとも根本的な認識による理念の問題であり、形相の問題である。漱石にとって、女は日常性を帯びた生身の恋人や妻や母である前に、形而上学の対象である。その形而上学は思考に基づいた、どこもない硬質のものではなく、感覚をその基底に据えた想像力によるイメージの詩学である。あまたの漱石的存在たちが日常性という慣習の古着を脱ぎ捨てて、その不毛な地帯から脱出できたのも、ひとえにこのイメージの詩学があったからである。また彼女たちが、審美の鑑識眼に充分な法悦と満足感を与えられるほどのエロティシズムと官能性をもちえたのも、このようなイメージの詩学を抜きにしては語れない。

では、そうしたイメージの詩学の根底をなす感覚の岸边に打ち寄せてくる刺激の波はいつたい何なのだろうか。それは物質である。夢想する者の想像力に無尽蔵のエネルギーを供給してくれる物質である。それは水である。ガストン・バシュラールが言う四つの元素の中でも、もっとも女性的で、もっとも美しく、もっとも自由で、もっとも変化に富んだ存在なる水である。⁽²⁾この豊穡さに満ちた元素を自分のイメージの詩学に導入する時、漱石は誰にもまして彼女たちを、詩的に、豊かに、しかも個性的としか言いようのないフォルムで実に生き生きと描くことができるのである。彼の意識が彼女たちを、あるいは池や川辺に接近させ、あるいは湯気の立ち込める「温泉場」に闖入させ、あるいは花の生けてある水鉢の傍に佇ませる時、

彼の想像力のもっとも活気に満ちてほとばしり、彼の筆はもっとも精彩を放って、彼女たちの輪郭をなぞり、魂と肉体の融合を一瞬のうち成し遂げるのである。

では、漱石が水を自分のイメージの詩学の根底に据えねばならなかったのはなぜか。その必然性を明らかにするためには、漱石のテクストの全体的性格に触れなければならない。ひと言でいえば、彼の全テクストが掲げる命題は、漱石が与次郎と三四郎の会話の中にさりげなく挿入した次のやり取りの中に潜んでいる。

「女は恐ろしいものだよ」と与次郎が云った。

「恐ろしいものだ。僕も知つてゐる」と三四郎も云った。すると与次郎が大きな声で笑ひ出した。静かな夜の中で大変高く聞える。

「知りもしない癖に。知りもしない癖に」

三四郎は無然としてゐた。(六の六)〔漱石全集〕第八巻、岩波書店、一九九四年、以下すべての作品引用はこの年度版による

つまり、漱石の文学において「女は恐ろしいもの」であるのは、彼女たちが世紀末の「宿命の女」のように男を墮落へと導く魔性の女だからではない。彼女たちが恐ろしい存在であるのは、へ水の女としてつかみどころがないからである。漱石の文学において、

あまたの男の登場人物たちによって共有されているこの「女は恐ろしいものだ」という認識は、別の言い方に置き換えると、「女は分らない」「女は語りえない」というもつとも素朴で、もつとも古典的な「共同幻想」にも似た一つの認識になる。そして、このような認識をさらに一つの文学的なイメージに置き換えて表現すると、「女は雲」「女は雨」「女は水」という観念になる。われわれがあまたの漱石的ヒロインを思い浮かべるとき、彼女たちを一つの統一したイメージのもとに召還しようとする時、どうしても「水の女」というこの一つの象徴、一つの寓意を使用せざるをえない。

したがって、漱石的テキストの構成も、そのエクリチュールも、そのストーリーも「女は分からない」「女は語りえない」という一つの沈黙、一つの失語から来ている。漱石の全テキストは、この沈黙とこの失語の年輪が、漱石という作家の意識の地層に堆積させた残留物から紡ぎ出されたものである。賢明な漱石は、この意識のしこりのようなものは、決して語りえないものであること、語ろうとすると、その瞬間にいつもわれわれ人間の意識の表面から逃げてしまふようなものであることを、誰よりもはっきりと認識していた。彼においてこの認識は、その伝記的事実を発芽の土壌としながらも、決して世俗化することはなかった。むしろ、東西の深遠な学問の潤色を受けて、いまにも文学的イメージへと昇華し、文学的表現を獲得しようとしていた。つまり、彼は敢えてそれを意識化し、言語化

しようとしたのである。水のイメージーションを通して、風の中に、雲の中に、雨の中に、そしてあらゆる水の存する空間の中に、イメージの媒体を求め、表現の可能性を探ったのである。

したがって、われわれは彼の全テキストを、そのような試みの実験過程の記録として、そのような意志と努力の刻まれた軌跡として読むことができる。そのためにわれわれが出会うことになる彼の文体は、すでに雨の象徴の装いを纏い、雲の寓意の粉飾を施されたものになっている。また、その運筆は、そうした象徴と寓意の彫琢に余念がないために、しばしば筋の展開を犠牲にしたり、頻繁に様式破綻を引き起こしたり、脱線したりする。しかし、そうした筋の犠牲も様式破綻も脱線も、漱石においてはいざれも、「女は語りえない」という命題が分泌する失語の圧迫から来るものであり、沈黙の強制から来るものである。

一 漱石と「オフィーリア・コンプレックス」(大岡昇平)

『草枕』や『三四郎』を始めとする漱石的テキストは、絵画と深い関係がある。文学と絵画の想像力における協調関係は、東西を問わず古い時代から論じられてきたが、漱石の場合は、文学の言語が書きえない夢想を絵画の視覚的記憶がおぎなう形で鮮明にし、豊穣なものにしている。多くの研究者が、彼のテキストを「絵画小説」として読もうとする姿勢もそこから生まれてきたものである。言う

までもなく、その大半を占めているのは、世紀末のオールヌーボーやデカダンス芸術およびラファエル前派との関係に触れたものである。中でもジョン・ミレーの「オフィーリア」が漱石の「水の女」に色濃く影を落としているので、さまざまの角度からそのプリズムに対する研究がなされている。『草枕』における「日本のオフィーリア」のイメージが出来上がったのも、ミレーの「オフィーリア」が仲介者となっていることは言うまでもない。そこで、大岡昇平は「水・椿・オフィーリア」と題した講義の中で、次のような問題提起をしている。

しかしそれでも、私はなぜこれほど漱石がオフィーリアにこだわるのかというのは、依然として問題です。そもそも始めに峠の茶屋で那美さんの嫁入りの姿を聞いて、ミレーの「オフィーリア」のことを思った、というところから少し変なのです。旅館に泊まったその晩からオフィーリアの夢を見るし、例の浴場の場でも折りしも湯に浸かりながらオフィーリアのことを考えているところへ、なんて色々な伏線が張られている。なぜこうオフィーリアにこだわるのか、その理由は漱石の無意識の中にあつて、『草枕』を書かせたダイナミックスであるように思えます。「雄露行」にもエレーンという川流れの美少女を描いている。なぜオフィーリアなのか、を考えてみよう、と思いま

す。³⁾

つまり、漱石はなぜそれほどまでにオフィーリアにこだわるのか、その理由は漱石の無意識の中にあるのではないかと、大岡は問う。そして彼はバシユラルルの「オフィーリア・コンプレックス」の概念に基づいて、漱石のオフィーリアへの偏執は、「恐らく屍体愛好症、フェティシズム（女性自身よりも、髪、衣裳などに愛着する倒錯）、極端に言えば屍姦などサディスティックな傾向」と関係があるのではないかと推論する。⁴⁾ その根拠として、大岡は二つの要素をあげている。一つは、『眞美人草』における藤尾の自殺体の描写、いま一つは、伝記的事実における幼児体験——母親の四十代の時の子だったので、母親が恥ずかしいといって、すぐに里子に出され、次に養子に出され、母親の愛を知らずに育つたこと——である。⁵⁾ 大岡のこうした指摘は、バシユラルルの「オフィーリア・コンプレックス」の概念をそのまま精神分析学に結び付けて考える節があるが、バシユラルルの夢想があくまでも水という物質との戯れを根底に据えた「物質的想像力」であることを考慮に入れば、むしろバシユラルルのもう一つ概念、「カロン・コンプレックス」を想起すべきである。⁶⁾ 実際、「カロン・コンプレックス」は『水と夢』の中では、「オフィーリア・コンプレックス」の前に置かれている。それは「カロン・コンプレックス」の方がもっとも根源的で、もっとも原

初的な人間の再生願望を表しているからである。したがって、「オフィーリア・コンプレックス」はあくまでも「カロン・コンプレックス」との関わり合いの中で論じなければならないし、水との結び付きの中で語らなければならない。したがって、ここには精神分析的な思考が入る余地がまったくないと言ってもよいだろう。

バシュラールは言う、死には四つの故郷あり、またその四つの故郷にはそれぞれ志願者があると。⁽⁷⁾このバシュラールの夢想をオフィーリアに当てはめると、彼女はもつとも「完全な死」を望む、水という元素への志願者となる。さらにこの種の夢想を『草枕』のオフィーリア的存在なる那美のイメージに施すと、彼女は既成のイメージとは異なった変形を蒙らなければならない。彼女が「余」に「私が身を投げて浮いて居る所を——苦しんで浮いてる所ぢやないんです——や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」とたのむ時、それは「もつとも美しい死」を遂げるための宣言であり、意思表示である。那美の死への願望は、「長い内面的運命として準備された」ものである。水はもつとも女性的な死の物質であり、那美は真に水の中で死ぬために生まれた人間である。彼女はそこに「自分自身の元素」をふたたび見出すのである。オフィーリアの死が、事故でも自殺でも狂気でもなかったように、那美の死の願望も「き印し」という狂気や厭世的な人生観による単なる自殺ではない。それはオフィーリアの死にすでに顕現されている

「女性の自殺の象徴」の審美的模倣からくる、水という死の故郷への旅立ちである。言い換えれば、那美という固有名にさりげなく身を潜めている「波Ⅱ水」への帰郷なのである。つまり、那美は「波」に戻るのである。自分の元素なる水への還帰を遂げようとしているのである。

しかし、『草枕』におけるこのような水への還帰は、直接的にはついに起こらずに終わる。那美は、夕方「鏡が池」の向こう岸の岩の上に現れるが、身投げはしない。彼女は「鏡が池」のことを「身を投げるに好い所です」と言つて、足しげくそこに通う。そして「私は近々投げるかも知れませんが」と、暗に自殺を仄めかしながらも、彼女は最後の最後まで身を投げることはしない。また、彼女は「余」が浸かっている「温泉場」に闖入するが、横たわるといふ姿勢への移行は見せない。東郷克美は『草枕』におけるこのような横臥の姿勢に、バシュラールの「カロン・コンプレックス」にも似た死への願望を確認する。そして那美だけでなく、「余」もそのような願望を持つており、しかも彼女とそれを共有しようとしていることを指摘している。

ところで、この作品の主人公は好んでしばしば「ごろりと寝ころぶ。蓮実重彦氏がいみじくも指摘したように、漱石作品における仰臥の姿勢は「世界との和解を約束する特権的な身振で

ある」が、同時にそれは入眠の姿勢であり、死による仰臥のアナロジーではないか。画工の中に潜在しているのは、オフエリヤのように、あるいはオフエリヤ的存在とともに春の水の中に横たわりたいという願望だったのかもしれない。彼は温泉の中に横たわることによって、水による死を実感的に仮想する⁸⁾。

では、「余」はいつ彼女とどのような時空を共にするのだろうか。東郷の指摘によると、『草枕』には三つの水がある。「一つはオフエリヤや長良の乙女が身を浮かべて流れる水であり、もうひとつは「鏡が池」の静止した動かぬ重い水である。さらにあげれば、観海寺の前に広がる「海」の水で、この無窮無辺の水は禅的なものを暗示しているかもしれない。」東郷に言わせれば、「余」が那美と静かな眠りのような水上の死の時空を共有するのは、一つ目の「流れる水」である。すなわち、出征兵士の久一を送るために「余」と那美が熊本の方へ下って行く砂川の船の上においてである。これと同様の見方を、大岡は『鏡が池』に身投げするという那美さんが河口まで出てしまえば、これは『薙露行』のエレーンの場合です。この種の死美女の運命らしいのです」と記している。このように東郷と大岡が約束したかのように、那美の川下りのシーンに水上の死を見ようとする背景には、死者を水に流した、人類の古い記憶が想起されていると思われる。その古い記憶をバシユラルは「カロン・コ

ンプレックス」と呼んでいる。そこでバシユラルの夢想は、人類の最初の旅人は死者であり、最初の航海者は死者であると断言する。そうすると、棺は死者を入れる木の箱ではなく、死者を旅の目的地に運ぶ船となる。「余」が那美といっしょに水上の死を遂げられるのも、このような船と棺がとりむすぶアナロジーによってである。つまり、「温泉場」で実現できなかった夢を、船という棺に二人揃って身を横たえることによって、「余」は「カロン・コンプレックス」を、那美は「オフィーリア・コンプレックス」をそれぞれ実現したのである。

ところで、多くの『草枕』論は、そこに桃源郷的なトピスを認めようとする。その見方に依拠すれば、「余」は初めから山路を登るべきではない。船で砂川の源へと遡行する身振りを見せるべきである。その方がずっと『桃花源記』の記述に近いからである。にもかかわらず、『草枕』は意識的にそれを破っている。模倣や剽窃の謗りを避けるためではない。そうではなく、一つの必然がそうさせている。つまり、大岡が言う「死美女の運命」がそうさせているのである。結局、那美はオフィーリアの影を引きずった存在として、「死美女の運命」を背負い、水の上のみずからを横たえなければならぬ。自分自身を「オフィーリア化」して眠る存在として、「鏡が池」と同様の性質をもった砂川の波の上に、「自分自身を放棄し、漂い、静かに」仰臥させなければならないのである。その意味で、

『草枕』は遅延された死の物語として読むことができる。つまり、静かな水上の死に憧れる那美の、水への帰還を限りなく遅延させることによって、紡ぎ出される物語として読むことを、『草枕』というテキストは許すのである。

二 「熱い水」と「冷たい水」（芳川泰久）

漱石がミレーのオフィーリアの死に見たものは、美しい眠れる人のイメージ、花々の中で休息のイメージである。それは言ってみればバロックの死のイメージにきわめて近いものである。ここでは如何にもバロック的な要素である水が静かな死の完成に参入している。と同時に、このイメージはヴィクトリア朝の文芸においてその頂点を極めたものである。⁽¹⁰⁾ オフィーリアの死は、水の中に自分を放棄することによって、水の属性を分有してもらい、またそうすることによって睡眠へのあの心地良い滑り出しを始め、花々への変貌を遂げているように思われる。『草枕』の「鏡が池」が「永劫回帰の場所」「あらゆる有機物を解体させ、長い間に無機物にかえてしまう死と再生の場所」であるように、⁽¹¹⁾ オフィーリアの仰臥の姿勢が漱石に語りかけるのも再生を約束された死のイメージであり、植物へのしばしの転生をそのプロセスとして内包している循環する死のイメージである。『夢十夜』の「第一夜」における女の死は、百合の花をその再生のシンボルとして導入することによって、このような

植物的な生とのアナロジーを形成し、オフィーリア的な死のイメージを具現化している。

言ってみれば、すべては水の演出によるものであり、水の神話的作用によるものである。東郷はそのような水を既述したように三つに分けている。「流れる水」と「重い水」と「無窮無辺の水」がすなわちそれである。これは如何にもバシュユールばりの分類である。しかも水の夢想を生きようとする姿勢を欠いた、貧弱な分類である。というのは、漱石の夢想ともっとねんごろになり、漱石の水ともつと戯れていたなら、バシュユールの行なった水の分類のすべてが、そこに自分の姿を刻印しているはずだからである。「明るい水」も「春の水」も、また「深い水」も「眠っている水」も「死んだ水」も、それに「母性の水」も「女性の水」も、さらには「優しい水」も「荒れる水」も、そろって自分たちの属性をそこに投影しているはずである。⁽¹²⁾ それだけ漱石的テキストには水の氾濫があり、水の博物誌が書き込まれている。

芳川泰久の「熱力学的パラダイム」による「熱い水」と「冷たい水」という、きわめて有効な「熱力学的ディスクール」も、そのような水の博物誌の中の一ページを飾るものである。彼はそのような発想を得たそもそのきっかけについて、「それは『温度差』の発見である。具体的に言えば、蓮實重彦の『夏目漱石論』の「水」をめぐる分析を読み返しながら、そこで展開されている批評の言葉に

は徹底して「温度差」への言及がないことに気づいたとき、すでにこの漱石論の端緒が用意されたと言ってもよいかもしれない⁽¹³⁾と記している。そのせいか、芳川と蓮實の文体はきわめて親密な近親性を示している。もちろん、芳川自身みずから「ところで『温度差』を漱石の小説空間に持ち込むことは、おのずから『テキストの表層を読む』という連實的な姿勢とは別の姿勢が要求されることを意味する⁽¹⁴⁾」と、わざわざ断わっていても、蓮實の文体を読み慣れた者にとっては、一瞬の錯覚による、心地よい眩暈を覚えざるをえない。

こうして夢の符牒をもつ小説に「温度差」という視点を持ち込むとき、それまで目につかなかったテキストの表情というか起伏が、きわめて漱石的な風景として立ち上ってくる。まず高低差を可能にする「高所」と、その下に必ず布置される「冷たい水」という風景。そして「冷たい水」と並ぶように、つまり熱力学的な視点から見ると「温度差」をつくりだすように、その近傍に「熱い水」が配される。具体的に言えば、それは温泉の湯槽であり、風呂の浴槽であったりするのだが、この「熱い水」と「冷たい水」から成る風景は、すぐれて熱力学的なパラダイムを差し出しているのに対し、他方、「高所」と「冷たい水」の風景が可視とするのは、位置エネルギーが仕事に変換さ

れるような古典力学的なフィールドである。そして、漱石の作中人物たち、とりわけヒロインたちは、そうした「冷たい水」の場所に近づくとき、常に一つの共通の仕事をみせるのであり、「熱い水」の場所に身を置くとき、必ずまた別の仕事をなぞってみせようとする。そのような趨勢が見えてくるのは、漱石の小説に「温度差」を投げ込んだからにほかならない⁽¹⁵⁾。

芳川の議論は初めからその思考の志向性がはっきりしている。彼が「テキストの表層を読む」蓮實流の批評宣言に別れを告げて、そこに「温度差」を持ち込むのは、「熱力学的デイスクリ」というパラダイムの原野を通り抜けて、最終的にはそれを精神分析的な思考回路につなぐためである。「冷たい水」と「熱い水」の並置、それだけでは単なる「温度差」は形成しても、テキストチュアールな「温度差」は産出しない。そのためには高低差を可能にする「高所」が参入してこなければならぬ。そして「冷たい水」はこの高所の差し出す垂直の運動に自分を委ねるとき、「位置エネルギーが仕事に変換され」て、「熱い水」をみずからの近傍に引き寄せることができるのである。「冷たい水」と「熱い水」の並置が強引な結びつきを払拭して、隣接可能になるのはこの瞬間においてである。また、漱石の作中人物たち、とりわけヒロインたちがテキスト空間への登場が可能になるのもこの瞬間においてである。あとは彼女た

ちが「冷たい水」に親近性を示して接近していくのか、それとも「熱い水」に魅きつけられて身を委ねるのか、のどちらかである。

だから、こんな風に言えるだろう。エスを表象する「冷たい水」と「熱い水」に近づく探偵⇨精神分析医としての男に差し出される謎とは、まず、タナトス⇨死との一体化を促すように落下の身振りを反復する女であり、あるいは、エロスと一体化を果たすべく熱い水の中へと闖入する挑発的な女であり、しかも、一方の冷たい水の周囲には、鏡子⇨清子という妻の名の機知語が横たわり、他方の熱い水の周囲には、文字通り「女」という匿名性を際立たせるような機知語が可視となるのだ。⁽¹⁶⁾

ここに至って、「冷たい水」と「熱い水」は袂を分かち、それぞれ精神分析学の異なる水脈に流れつく。つまり、「冷たい水」はタナトス⇨死と手を結び、「熱い水」はエロス⇨生(性)と手をつなぐ。そして「冷たい水」の近傍には「妻の名」の機知語が横たわり、「熱い水」の周囲には、匿名性を際立たせる「女」という機知語が可視となるという。このように芳川は、妻や女を単なる分類学上の性の問題としてではなく、漱石的な物語の生成機制の中に組み込まれた、きわめて生産的な符牒として取り扱っている。したがって漱石的テクストは、「冷たい水」と「熱い水」の空間的並置に、

妻と女の機知語的性格の相異が生み出す精神的な「揺らぎ」を布置することによって、そこから物語の駆動を可能にする運動エネルギーを供給してもらっていると言えよう。

つまり、漱石的物語とは、母の名を語ることを回避しながら、「女」という匿名性と妻の名のあいだに可能となる揺らぎとして形成されるのである。さらに言えば、それは『草枕』『三四郎』『行人』『明暗』といった夢の書法を共有する物語に限られてはいない。漱石のほぼすべての小説が、女と妻の揺らぎを媒介にして物語を紡いでいるとさえ言えるほどである。⁽¹⁷⁾

では、なぜ「漱石的物語」において、ヒロインたちは「母の名」を語ることを回避し、あくまでも「女」という匿名性の中にだけ生きようとしているのか、これについて芳川は何も触れていない。漱石的テクストにおいて、このような「揺らぎ」の生をもっとも忠実に生きているのは、『三四郎』の「汽車の女」だけかもしれない。彼女は真正正銘の母であり、妻であり、女である。しかも「熱い水」の中に闖入してくる「挑発的な女」である。『草枕』の那美もきわめてこの「汽車の女」に近い存在であるが、しかし彼女はかつて妻ではあっても、母であったことはない。なぜか「漱石的物語」は、その女の登場人物たちに気前よく妻の生、女の生は与えるが、

しかし母の生は与えようとしない。『それから』の三千代には流産と心臓病を強要しながらも、最後の最後まで母の生を付与しない。

『門』の御米も、『こころ』の先生の奥さんも、『行人』の嫂もまた『明暗』のお延も、例外なくみんな母になる権利を剝奪されている。唯一、『道草』の細君にだけは母の生を許すばかりでなく、子供を二人も授けている。『道草』は自然主義文学の理念にもっとも近い「家常茶飯の生活を題材」にしているから、子供は必須条件だったかもしれない。もしもこの仮説がある程度の実性を有しているとしたら、『道草』以外のテクストには子連れの母の生は適しないということになる。というよりむしろ漱石的エクリチュールにとって、母のいる風景、子供のいる風景は、その「養子」体験がもたらす違和感の強力な抵抗によって、できれば避けて通りたい領分だったのかもしれない。あるいは少なくとも漱石の想念の世界において、社会的責任であると同時に道德的義務でもある、子供というシンボルを背負った母親像は、タナトスの支配する「冷たい水」の空間にも、またエロスの支配する「熱い水」の空間にも、自由な出入りを制限されざるをえない不都合な存在として映っていたかもしれない。

三 出会いと「垂直の力学圏」(蓮實重彦)

芳川泰久によって、表層と戯れる人と見なされた蓮實重彦は、水に熱いの冷たいのという分類をまったく施さずに、単刀直入に「漱

石における『水』は、それが池であれ、河であれ、あるいは海であれ、奥行きを持って拡がる風景ではなく、人の視線を垂直に惹きつける環境なのだ」といって、議論を水の主題論的な方向へと導いて行く。¹⁸⁾つまり、彼に言わせれば池も河も海も水の存する空間として、漱石的テクストにおいては「特権的な遭遇の場」として位置付けられている。そこでは「遭遇の儀式が演じられ」、三四郎のように男の登場人物たちがその近傍に身を処すると、女の登場人物たちはあたかもそのような空間に好んで住み着く浮遊霊のように、どこからとなく一瞬にして彼らの傍に降り立つ、という。

漱石的テクストにおいて、女の登場人物は男の向こう側をなす人間の女である前に、何よりも先に空間の女である。あたかも彼女たちは空間の属性を分有してもらわなければ、テクストの登場人物としての資格を有することができないといわんばかりに、空間との親近感を求め、空間との一体化を図ろうとする。したがって、テクストの空間的性格に触れることは、そのまま彼女たちの登場人物としての性格について論ずることにもなる。

あまたの文学テクスト同様、漱石的テクストにはさまざまな空間がある。崖下や縁側、風呂場や洗面所、池や小川、それに「温泉場」や病院の廊下、ストーブやランプやちゃぶ台の存する屋内、こうした要素は渾然一体となって漱石的テクストの空間を形成している。が、こうした空間的要素全体が女の登場人物たちの性格形成に

貢献しているのではない。というのは、漱石的テキストにおいて、空間は決して均質的ではないからである。いつてみれば、そこには「一定の構造と一貫性をもたない」「形を成さぬ」空間もあれば、また深遠な意味をもった、絶対的な「固定点」とも「中心」ともいえる、特権的な空間もある。女の登場人物たちの性格付与に直接参与するものは、この二者のうち後者である。女主人公たちの性格に顕著に現れる空間的属性は、漱石的テキストにおける空間のこのような非均質性を物語っている。

蓮實が指摘する「特権的な遭遇の場」としての水辺がすなわちそのような空間である。ステイーヴン・カンの『愛の文化史』の分類にしたがえば、十九世紀のロマンティックで、メロドラマティックな恋の舞台の一つにしかなりえなかつたかもしれない水辺は、漱石的テキストではロマンティックな性格をすっかり脱ぎ捨てて、ひたすら漱石的な出会いの空間であることを主張する。蓮實はそのような空間の最初を飾るものとして雨をあげている。空から地上に向かって、垂直の軌跡を描きながら下降してくる濃密な水滴の層は、「春や秋といった季節にふさわしい風物詩以上のある意義深い説話的機能」を帯びたものとして、漱石的テキストに書き込まれている。

漱石にあつては、雨が遭遇を告げる一つの符牒であるかのよう
に、人と人を結び合わせる。そして多くの場合、漱石的「存

在」は、その遭遇によって後には引き返しえない時空へと自分を宙吊りにすることになる¹⁹⁾。

雨が担う説話的機能はあまりにも明瞭であろう。語り手に一つの場面を捨てて別の情景へと移行するのを許すものは、ほかならぬ雨への言及なのだ。雨の光景を描くというより、雨の一語を口にする²⁰⁾こと、それが物語に変化を導入する符牒である。

溢れる水は漱石的存在に異性との遭遇の場を提供する。しかも、そこで身近に相手を確認しあう男女は、水の横溢によって外界から完全に遮断されてしまっているかにみえる²¹⁾。

『それから』の代助と三千代は、「男と女を外界から孤立させる」濃密な水滴の層が形作る密室の中で、「昔の自然」という「後には引き返しえない時空」へと自分たちを放棄し、『道草』の健三は、小雨という遭遇の符牒に身をさらしたために、思い懸けない「不吉な訪問者」に出会う。そしてあまたの漱石的ヒロインたちは、『行人』の嫂のように、何の前触れもなく、雨とともに男たちの傍に突然現れる。それと同様、あまたの男の主人公たちも、『明暗』の津田のように、雨と呼ばれる水滴の厚い層をくぐりぬけて、より豊かな水の横溢へと自分を導いてゆき、そこで運命的な出会いを果たす。

だから、雨は「奥行きを持って拡がる風景」でもなければ、「向こう側というもの」を持ったものでもない。それは「人の視線を垂直に惹きつける環境」であり、「表層であり続ける曖昧な中間地帯」である。したがって、そのような環境に身を置くこと、そのような中間地帯を潜り抜けることは、一つの儀式的な身振りであり、仕草である。男はこの通過儀礼にも等しい儀式的な敷居を跨ぐ瞬間に、いままでとはまったく違った空間に、自分がうっかりと足を踏み入れていることに気づくのである。

あまたの漱石的「存在」が雨と呼ばれる厚い水滴の層をくぐりぬけたはてに出会うべきものは、ときには那美さんと呼ばれ、あるいは清子、あるいは嫂と呼ばれもする具体的な一人の女性ではなく、そうした水の女たちが体現する垂直の力学圏というか、縦に働く磁場そのものだということになる。⁽²²⁾

そのような「垂直の力学圏」においては、『草枕』の画工が「はたりと画筆を取り落した」仕草も、たんなる驚きを示す比喻ではなく、落下する筆が描く垂直の軌跡をみずから演じて見せることによって、「遭遇の場としての水辺が、空間を垂直に貫く縦の世界である事実を完璧に理解する」ための実践的な行為と解される。これと同様の原理で、那美が「帯の間に椿の花の如く赤いもの」をちらつ

かせながらひらりと地上に飛び下りる仕草も、「漱石における水の女が、存在を垂直の世界に閉じこめて動きを奪うものであることを、身をもって示している」⁽²³⁾ 確かな証拠となる。この部分を、前述した芳川ならその熱力学の原理に従って、垂直の落下運動ではなく、高所を目指した登攀運動として描くはずである。つまり、『草枕』の画工のように徒歩で山路を登ることによって、「テクストに高さをもたらすと同時に位置エネルギーをも確保」する仕草として捉えるはずである。すると、画工が「はたりと画筆を取り落した」仕草の方が重要なのではなく、高所を目指して「漸々と登って行く」「余」の視線のもう一つの登攀運動の方がむしろ意味を持つのである。あとは「余」の視線が捕捉した那美に、「登攀によって獲得した位置エネルギーを仕事に変える仕草」⁽²⁴⁾ を演じるようにさせればよいのである。

こうして落下運動と登攀運動を対置させると、蓮實と芳川はいずれも高所のディスクールを目指しながらも、一方は、ただ雨という濃密な水滴の層が描く垂直の運動から、言葉のあやを用いて「表層」での横滑りを繰り返しているうちに、いつの間にかわれわれを『草枕』の「危巖の頂き」や「第十夜」の「絶壁の天辺」に連れて行くのに対して、もう一方は、「熱力学的パラダイム」という学問的な枠組みをかけた、その教示に従って位置エネルギーを獲得するために、漱石的存在たちの高所への登攀行為を追跡する。両者

のこのような違いは、たぶん手ぶらで「テキストの表層を読む」運
 實の姿勢と理論をたずさえて「テキストの表層と戯れる」芳川の姿
 勢との異なる点であろう。そのせいか、蓮實の方が自由自在に想像
 力の赴くがままに、テキストの至る所に落下だの垂直だの遭遇だの
 を発見して、ロラン・バルトの言う「縦の快楽」「垂直の大騒ぎ」
 を大いに楽しんでいるように見える。

落下すること、あるいは取り落とすこと。その垂直の運動もま
 た遭遇の一つの形態なのである。たとえば、鎌倉の海岸という
 水辺で演じられる『ころ』の冒頭の遭遇劇を思い出してみよ
 う。「私」が「先生」とはじめて口を利く直接の契機となつて
 いるのは、浴衣についた砂を払おうとして振った瞬間に板の間
 から地上に落ちた「先生」の眼鏡ではなかつたか。この振り
 落とされた眼鏡の挿話は、あらゆる精神分析的な接近をしり
 ぞけながら、その運動の垂直性において『草枕』の鏡が池の深
 山椿のぼたりと落ちる運動と無媒介に響応しあうことになるの
 だ。水辺に咲いた椿の赤が那美さんを誘きよせたように、落下
 する眼鏡もまた「私」と「先生」とを結びつける。しかもその
 新たな遭遇者たちは、二人して「海へ飛び込ん」で行くのだ。
 落ちることは、だから水と深くかわりあつた運動なのである。⁽²⁵⁾

ここで蓮實は、単なる垂直運動ではなく、水辺の垂直運動こそ遭
 遇を約束する、と主張しているが、椿の落下と眼鏡の落下を主題論
 的にまつたく同種のものとして、そこに遭遇の予兆を読み取るには
 大きな無理があるように思われる。でも、人間界の出来事（眼鏡が
 落ちることとそれを拾ってあげること）と自然界の出来事（ただ花が
 散ること）をまつたく区別せずに、ただ落下という符牒に注目する
 だけで、『草枕』と『ころ』を結びつけ、そこに間テキスト性を見
 つけだす、手際とレトリックの素晴らしさには敬意を表さざるを
 えない。ある意味で、間テキスト性という概念は、われわれの術学
 趣味と快樂追求を助長する張本人であり、共犯者であるかもしれな
 いが、しかし言葉と言葉が互いにたぐりよせ合うという自律的な引
 力によつて、テキストとテキストとの間に立ちはだかる敷居が取り
 払われて、一つの共通の表層ができあがり、そこに力動的な戯れが
 軌跡を刻印する動きは、見ていて刺激的であり、痛快であり、それ
 に知的であり、驚異的である。芳川が自分の『漱石論』が「一つの
 発見をきっかけにしている」ことを告白したあと、続けて「蓮實重
 彦は、主題論とも呼び得る視線を維持しながら、テキストの表層に
 あつてひたすら無視され秘匿されつづけてきた言葉どうしの密やか
 な照応ぶりをなぞるように際立たせて見せ、これまで漱石の作品が
 読まれてきた環境を圧倒的に転倒している」と賛辞を述べざるをえ
 なかつたのは、このような「表層宣言」に対する敬意からくるもの

だったかもしれない。⁽²⁶⁾ また、両者の文体的近似性もそのような敬意が背景に潜んでいるからだと推測される。だから、芳川は表層と戯れていないとみずから宣言していても、われわれ第三者の立場から見れば蓮實と同様、やはり「テキストの表層を読む」人に映ってしまう。それほど芳川は蓮實を意識し、と同時に蓮實を自分の中に受け入れて、その行間から読み取れるものを自分の血肉にしていたように思われる。したがって、芳川が言う「温度差」とは、蓮實を見つめ、それを抱き上げたときに伝わってくる「温かさ」であり、また必要に応じて、蓮實との距離を保ちたいがために、それを突き放してみたときに生じてくるクールな「冷たさ」であると言えよう。

蓮實の水のディスクールには芳川が明言したように、「温度差」への言及はない。蓮實的言説にとつて、池の冷たい水も、「温泉場」の熱い水も、空からの冷たい雨も、ただ人の視線を縦に引きつける環境でしかない。彼はそのような環境の中に高所をも包摂した「垂直の力学圏」を設定する。すると、この「垂直の力学圏」は漱石的テキストに遍在するようになり、あまたの漱石的存在たちは、雨と呼ばれる厚い水滴の層をくぐりぬけてそこに辿りつくようになっている。漱石的テキストは、この「垂直の力学圏」を意味産出の機制としてみずからのうちに組み込んでいる。そうすることによって、テキスト全体を垂直の落下運動を可能にする単なる高低の空間ではなく、「誘う者」と「誘われる者」との間に繰り広げられる、

死と生の力が競合し、拮抗する場に仕上げていく。

漱石的存在は、だからあまたの水の女たちに向かつてきわめて曖昧な、二律背反的な態度でしか応ずることができないのだ。女たちが現在へと誘うとき彼らは決まって過去か未来へと逃れ、運動そのものを回避してその軌跡や予想図と戯れる。だが、それには十分な理由がある。というのも、現在として生きられる運動はきまって死への契機をはらんでいるからだ。縦の世界、垂直に働く磁力に身をさらすことは、とりもなおさず生の条件の放棄につながっているからである。水滴の厚い層をくぐりぬけること、そして溜った水の表面に視線を落とすこと、それは未来と記憶とを同時に失うという代償なしには実現しえない身振りである。漱石的存在とは、その危険を本能的に察知しながらも、水の手招きにはことのほか敏感に反応してしまう者たちなのである。その背理は、しばしば彼らに優柔不断な相貌をまとわせ、それが「徂徠趣味」とか「余裕派」とかの言葉を神話化することにもなるのだが、しかし水の誘いに反応してしまうというのは決定的な事態なのだ。漱石的優柔不断は、もつとも危険の近くにあるものみに可能な、せっぱつまつた身振りにほかならない。実際、彼らをはじめから垂直の磁力に身をゆだねてしまっていたとしたら、漱石的「作品」などはありうべく

もなかつたらう。⁽²⁷⁾

〈水の女〉たちが体現する「垂直の力学圏」において、漱石的存在たちはヒロインたちに誘われるがままに、垂直に働く磁力に身をゆだねたりはしない。それは生の条件の放棄であり、死の契機をはらんだ身振りだからである。漱石的存在たちは「その危険を本能的に察知しながら」きわめて曖昧な態度を示して後じさりする。漱石的テキストに「優柔不断な相貌」をまとった男たちが散見するのはそのためである。その典型的な存在が三四郎である。運動会の日、サツフォーでも飛び込みそうな絶壁にさしかかったとき、美禰子はよし子に言う、「あなたも飛び込んで御覧なさい」と。これは明らかに三四郎に向けられた美禰子の投身への誘いである。水辺に立つ美禰子は、このように豹変して、時には「挑発する女」になり、時には「命令する女」になる。しかし、その命令も挑発も三四郎には通じない。視点人物として、ただカメラのレンズのように如実に写すことを命じられた三四郎には、それを理解し、それに反応を示す権利は与えられていないはずである。だから、美禰子はこの崖の上での挑発を最後に、「演技者として水の戯れを組織することを放棄する」のである。

四 「丘に立つ女」と「絵画小説」(芳賀徹)

漱石的テキストにおける文学と絵画の関係を論じようとすると、どうしても避けて通れないものがある。芳賀徹の『絵画の領分』である。その研究は一つの敬意、一つの確信から出発する。「世界は広しいえども、二十世紀のごく初め、芦雪とミレイが、ターナーと応挙が、池大雅とレッシングが、あるいは王維が、スウィンバーンが、一人の頭脳のうちに連鎖して同時に浮かぶなどというのはただこの日本においてしか、それも多分この夏目漱石においてしかありえなかつたことは、たしかであろう⁽²⁸⁾」。この敬意、この確信は、芳賀をしてその幼年時代にまで遡って行くように従憑する。精神分析学が一人の人間の精神史の軌跡を辿る時、いつも決まってその幼年時代にまで戻って行くように、芳賀は漱石という全存在の形成に決定的な刻印を残したと思われる最初の書き込みを求めて、その伝記的事実を調べる。そうして彼がそこで発見するのは「南画に見入る少年」である。奥深く薄暗い旧家の床の間の前で、あるいは蔵の中で「独り蹲踞まって、黙然と」掛け軸の絵に見入る十代の少年漱石である。

このようにして少年の孤独のうちに宿され、つちかわれた絵好きの心、狭くは南画ロマン主義への傾きは、その後の漱石の学生・学者・文人としての生涯と仕事のなかにどのように発展し

てゆくのか。その絵好きぶりが実際に画筆をとって表現されるようになるのは、明治三十六年、ロンドンから帰国して後のことで、かなり遅い。しかしまたこの絵好き心は、同じく帰国後開始される創作活動と並行してつづり、漱石の本領たる「文学の領分」にも強く干渉し、深く浸透したあげく、ついに晩年には「文学の領分」を離れて一つの充実した「絵画の領分」をつくるにまでいたった。——漱石における文学と絵画との接近と交錯の動きはほぼそのようなものであったように、私には思われる。²⁹

こうして芳賀は、漱石の中に二つの領分を発見する。漱石のいくつかのテキストは、この二つの領分が時には仲むつまじく境界を接している風景として、時には相手の友好的な境界侵犯をこころよく受け入れる物語として読むことができる。『草枕』と『三四郎』がすなわちそのようなテキストである。

「絵画小説」——まことに奇妙な言葉かもしれないが、『草枕』を「画工小説」と呼ぶならば、『三四郎』は絵画小説と呼んでみてもよいのではなからうか。そして『草枕』が世紀末風を加えた文人画小説ならば、『三四郎』は洋画Ⅱ油絵小説なのである。つまり、美禰子をモデルとする油絵『森の女』の成立のプ

ロセスを、小説の冒頭から結尾までの、漱石の用語でいう一つの「動機力」としており、それを一つの潜在的な、しかし強い「インテレスト」として物語りながら、そのまわりにさまざまな絵画的な小道具や挿話をも加えてしだいに「デップス」(depth)を獲得してゆくのがこの小説、というふう³⁰に読むこともできるのである。

こうして『草枕』と『三四郎』は「絵画小説」として位置付けられたわけだが、では、両テキストのどの部分が絵画的なのか、これに答えを与えるべく、芳賀は「丘に立つ女」という一つの絵画的イメージを導入する。そうして『草枕』と『三四郎』に共通するふたつの場面にこのイメージを当てはめ、那美と美禰子をいずれも「丘に立つ女」という同種の鑄型から作り出した存在として見ている。「水底を見せてひっそりと静まり返った池水のほとり、まわりの木立ちの濃い茂みをとおして射す斜めの夕日、そしてその夕日のなかの仰ぎ見る高みに、すらりと立つ女の謎めいたすがた」、『草枕』と『三四郎』は漱石的テキストが有する血縁関係にも似た間テクスト性を証明するかのよう³¹に、相前後してこのような女性をその主人公にたてる。しかも、池と巖というきわめて類似的な環境をその周りに布置する。芳川の位置エネルギーを確保するための高所は、ここでは初めから女の立つべき空間として特権化され、男たちの高所へ

の登攀は最初から意味を持たないものとして排除されている。また、蓮實の「垂直の力学圏」も「丘」という絵画的な空間の一点に吸収されて、その本来の落下の運動を奪われている。すべては絵画の論理に従い、すべては絵画的思考を強いられている。

『草枕』の女が帯の間に椿の花のように赤いものを見せてひらりと巖上から身をひるがえせば、『三四郎』の女はなにか白い小さな花を手にして、その匂いをかきながら岡からゆつくりと下りてきて、花を男の前に落としてゆく。(中略)『草枕』の方がより印象派的に明るく開かれているのは確かだろうが、しかし両作のなかでもとくに意味深いこの二つの情景が、これほどびつたりと相重なるのはただの偶然ではありえない。その底には、漱石のかなり強度な固定観念風の映像がなにかひそんで働いていたのではなからうか。(中略)ここにはなにか「巖上の女(あるいは丘の上に立つ女)」といった詩的・絵画的な映像の体験があつて、それが強く漱石の想像力を刺戟しているのにちがいないと思われ³¹⁾。

では、そのような「詩的・絵画的な映像の体験」を可能にした画家とテキストは如何なるものであつたのか、芳賀は続けてその特定

に取り掛かる。が、これといった決定的なものはなく、ラファエル前派の作品、与謝野晶子の『みだれ髪』の歌、青木繁の絵が候補として、推測の範囲に入ってくる。中でもとくに、ラファエル前派やその周辺の芸術家たちが好んで取り上げた「ヴィナスの丘」の映像が、漱石的な「丘に立つ女」の形象化にもっとも貢献しているのではないか、という指摘がある種の方向性を与えている。そのために、中世ドイツの騎士タンホイザーの伝説がクローズアップされ、それを糸口にしてそこからさらにスウィンバーン、ウィリアム・モリス、バーン・ジョーンズ、ビアズリー等の作品に研究が及ぶ。彼らはいずれもヴィナスを題材にした『ヴィナス頌』といった絵を描いているからである³²⁾。

しかし、漱石は果たして「丘に立つ女」のイメージをこれらの画家から受け継いでいるのだろうか。これについての答えを出そうとしても、結局は想像の域を出ない。しかし、考えてみると、「丘に立つ女」のイメージがなぜ強烈かという点、それが丘という高さが支配する空間を、同じく人間の姿勢の中でもっとも高さを主張する「立つ」という静止した動きに提供しているからではないだろうか。すると、女は高い所に立つ存在となる。しかもある種の願望をもつて、そのような高い所に身を置きたがる存在となる。そのことは那美と美禰子の身振りに注目すればわかるはずである。では、なぜ彼女たちはそのような所に立ちたがるのだろうか。女神だから。だと

すると丘という高所はまさに天という究極の高所への志向を示す聖なる空間といえよう。と同時に、三四郎の池のほとりに躊躇った姿勢は礼拝のための身振りであり、丘の上を眺める行為は、女神への礼賛である。次に「雲の女」だから。だとすると丘という高所は雲への親近性を見せて、もつとも背伸びをしている空間である。たしかに三四郎は丘の上の美禰子に気づく前に、池の底に映っている

「青い空」をその出現の予兆として確認している。後章で詳しく述べるように、那美と美禰子は疑問の余地のない、真正正銘の「雲の女」である。「青い空」と美禰子との結び付きはそこから来ているだろう。さらに異界の女だから。だとすると丘という高所はそのような異界とそのままつながる空間であり、池という水の空間もそのような異界の女の出現に一役買ってである。それに『三四郎』の美禰子の立っている森の奥に「赤煉瓦のゴシック風の建築」が建っていたのではないか。あたかも美禰子は十八、九世紀のイギリスのゴシック小説から抜け出た主人公のように、「ゴシック風の建築」を背景にして立っているのではないか。もしもこの推測が真実だとすると、『三四郎』はまったく別の読みを許容するはずだ。つまり、ゴシック小説の主人公なる美禰子が「ゴシック風の建築」の古城の中に掛けてある絵から抜け出て、明治の東京をぶらぶらと歩き回って、最後に原口という画家によって再び絵の中に封じ込められる怪奇小説として読むことができるのではなからうか。

とにかく、芳賀の「丘に立つ女」は強烈なイメージであるために、魅力的なイメージでもある。以上の想像にまかせた筆者の連想もそこから引き出されたものである。ある作家についての研究もこのような連想と想像がつながって出来るものではないだろうか、と一瞬思いたくなる。そのせいか芳賀の「丘に立つ女」の特定作業も次の豊かな連想で結んでいる。

漱石も、どれと特定することはできないが、英国留学中、また帰国後も、これらの世紀末の詩画の作品に数多く触れて、そのなかからいつのまにか、このヴィナスの丘のモチーフを学びとっていたのではなからうか。それが漱石の文筆によって巧みに絵画化されて、二つの池のほとりの丘の上に、巖の上に立つ謎めいて美しい女の像となった。実は美禰子も那美さんも、泉鏡花『高野聖』（明治三十三年）のなかの魔性の女に劣らず、それぞれに明治日本にあらわれた小ヴィナスだったのであるまいか。……岡や巖の下に澄んでひろがっていた池水は、この男たちの心を「遠く且つ遙かな心持」（『三四郎』）に誘いこんで、「池の女」あるいは「人魚」^{マーメイド}、つまり美しい「宿命の女」^{ファタレタール}（femme fatale）との邂逅に導く恰好の舞台であったろう。そして森ごしに斜めに射しこむ夕日の色は、バーン・ジョーンズの絵にも青木繁の絵にも濃く映っていた世紀末の夕映えの翳り^{かげり}に

ほかならなかつたろう。⁽³³⁾

五 世紀末芸術と水底幻想（尹相仁）

世紀末文芸の合言葉というべきデカダンスという語は、元来下降と衰落を意味する。世紀末の前段階としての浪漫主義にせよ、世紀末のデカダンティズムにせよ、現実に対する拒否と逃避という基本姿勢においてはほぼ同様であったものの、その芸術表現の面では相反する様相を呈していることは興味深い。世紀末デカダンたちが、ロマンティストたちの蒼空への視線から地下（墓）や水底の世界へ視線を向けるようになったのは、十九世紀文芸史の自然な趨勢であった。そういう意味で、ボードレーが詩「人と海」で、人間の精神を「海に劣らぬ苦い深淵」と喩えたのはすこぶる象徴的な意味をもつといえる。

それに十九世紀中葉から神話・伝説の発掘、研究が活発になったことも大事である。その結果、永い年月にわたって海底で眠っていたニンフ、セイレン、ウンディーネ、人魚たちが長い眠りから目を覚まし、その妖しい姿態で再び男たちを惑わし、海底の国へつれていくことになる。（中略）いうまでもなく、彼女たちは世紀末文芸全般にわたって顕著にあらわれる〈宿命の女〉^{フムラアデル}の原型ともいえるべき存在で、〈宿命の女〉がしば

しば水辺に出現するのは、大方ここに端を発しているといえる。⁽³⁴⁾

尹相仁の「漱石の世紀末感受性——水底幻想を中心に——」からの引用である。彼は前述した芳賀徹の豊かな想像からインスピレーションを受けて、漱石研究に足を踏み入れている。ここに述べられている見方は、彼に先だつ何人かの研究者によつて指摘されたものであることはいうまでもない。たとえば、大岡は成城大学での講義で、尹とほぼ近いことを述べている。

バシュラールは私たちが水を見て感ずる快感は、その流動性、透明性、流れるリズムなどが、人間の「物質的想像力」をかき立てるものとしています。西洋では水は文法的に概して女性です。そしてまた「母」なのですが、一方は若い妖精、ギリシャ神話でいえばニンフ、北欧系神話ではオンディーヌがいます。両方とも独立した強い神格ではなくて、群れをなしていますが、オンディーヌのほうは人間を愛する神格として、古くはドイツのロマン派の小説家フーケーにその題の小説（二八一四年）があり——ドイツ語ではウンディーネ、『水妖記』の題で岩波文庫に訳があります——一九三九年にジャン・ジロドーが戯曲を書き、一九五四年にオードロイ・ヘップバーンが主演してパリで上演されました。

これらの水の精の特徴は、可愛らしく裸になって水浴びしていることです。オンディーヌは髪はほどけて長くなっている。

これは水の流れて梳かれて、現実の女の水死人がそうなることから生まれた空想らしいんですが、ニンフはアポロに追っかけられて月桂樹になるとか、オルフェウスの恋人エウリディケなどおとなしく可憐ですが、オンディーヌの方は、人間の男を愛したりするけれど、水のほとりに立っていて、男を水に引っ張りこむとか、ケルト神話では水に落ちた女の子がいると、すぐ水底に引込んで髪をほどき、衣服をぬがせて、自分たちと同じ姿にしてしまおうとか、小型の女怪の気配があります。オフイーリアも同じように髪をほどかれてしまおうでしょう。ほどけた女性の髪はボードレル以来、エロチックな形象で、どっちにしても水の精はその乱れた髪、裸体からエロチックな存在なのです。⁽³⁵⁾

大岡は漱石を「よく女性と水をいっしょに書く作家」と見ているので、ここでもニンフやオンディーヌが「水の精」として、漱石の〈水の女〉と何らかの関わりがあることを示唆している。大岡のこうした言及があるにもかかわらず、尹の指摘の方がわれわれにとって魅力的なのは、彼が漱石のテキストにおいて、なぜ女主人公たちは好んで水辺に現れるのか、その答えをアナル学派の研究姿勢にも

似た仕方、歴史的に辿ってみせてくれるからである。つまり彼は、漱石と世紀末文芸との関係の中でも、とくにデカダンたちの水底に向けられた視線と十九世紀中葉から活発になった神話・伝説の発掘、研究によって、「長い年月にわたって海底で眠っていたニンフ、セイレン、ウンディーネ、人魚たちが長い眠りから目を覚まし」て、絵画や文学にその姿を見せるようになったこと、そして彼女たちがそのままロマンチストたちの「宿命の女」の原型になったこと、を指摘している。そして漱石のテキストにおける〈水の女〉または「宿命の女」がしばしば水辺に出現するのは、その淵源に「世紀末文芸全般にわたって顕著にあらわれる『宿命の女』の原型」が横たわっているからだ、と、きわめて興味深い示唆を与えてくれる。

実際、尹の〈水の女〉の研究はこの「宿命の女」の原型探しから始まる。彼はまず那美の中に共存する二面性に着目する。オフイーリアの純真無垢な側面とモナ・リザの魔性的な側面である。「十九世紀後半から末にかけて、オフイーリアとモナ・リザは世紀末デカダンたちの間で脚光を浴びるようになった。(中略)二人の女は世紀末の女性観をめぐる代表的なイコノグラフィを提供した。失恋の末に川に身を投げたオフイーリアを純真無垢な女性の憐れな生命の象徴とすれば、水底に潜ったことの証として顔に不思議な光を宿して微笑むモナ・リザは女性の魔性的側面を代表する存在だったのだ」⁽³⁶⁾。見てのとおり、尹はここでモナ・リザの像に変形を加え、わ

れわれの既成のイメージを転倒させているが、このイメージは『永日小品』の中の「モナリサ」の考察からウォルター・ペイターの『ルネサンス』の中に描かれたモナ・リザのイメージ——彼女は自分の座を取り囲む岩よりも年老いている。吸血鬼のように、何度も死んで、墓の秘密を知った。彼女は海女として深い海に潜ったこともあって、海中に散りこぼれた陽の光が彼女にまといついている——を經由して、那美の中に投影されたものである。「それでは、もし漱石が世紀末の芸術家たちを熱狂させた対照的な二人の女を自作のヒロインの中に重ね合わせにしたとすれば、それはどういう背景からなのだろうか」。こう問いかける尹は、那美のなかにモナ・リザ的な魔性的性格だけが目立っていたために、オフイーリア的な「憐れ」は背景に追いやられ、那美の絵の完成はそのため遅延されざるをえなかったことを指摘する。これもまた従来のいわゆる「憐れ」をめぐる虚しい観念の戯れを転倒させるものである。

おそらく漱石は、この二人の女がそれぞれ世紀末芸術のライトモチーフだった〈水の女〉の原型であることを正確に見抜いていたうえ、それを同じく〈水の女〉那美に内在する両極的性格を描写するための格好の手段として用いたのではなからうか。この点は漱石の女性に対する両義的な認識と関連して、一つの重要な示唆を与えてくれる。³⁷⁾

尹の「宿命の女」の原型探しが、大岡や芳賀と異なる点は、オフイーリアとモナ・リザを組み合わせ、それを表裏をなす二項対立として那美という同一の〈水の女〉の中に確認しているところである。芳川や蓮實だったら、この二項対立的な原型を物語を紡ぎ出す機制として、それを表層との戯れのなかに引きずり込んで大いに楽しんでいたはずだが、尹はそれには興味がないのか、目もくれずにもう一つのイメージの捕捉に取りかかる。那美の異様なふるまいの中に潜んでいるオフイーリアのイメージである。芳賀にいわせれば、那美も美禰子も「丘に立つ女」であるが、なぜか二人とも「斜めに射す夕日」をたずさえて丘の上に立っている。この夕日の斜めの射し方に着目した尹は、オフイーリアの隠し絵を『草枕』と『三四郎』のなかに発見する。

今まであまり指摘されなかったことだが、なかなか絵が描けないう「余」を催促するかのようには、那美が《オフイーリア》の如く水の上に浮くポーズを直接とって見える場面はすこぶる興味深い。「余」が「鏡が池」の水面に映る巖や松などをスケッチしているとき、巖の頂きに突然那美が姿を現わす。「体軀を伸せる丈^{だけ}伸して、高い巖の上に一指も動かさずに立つて居る」その姿が池の水面に落としている影は、彼女が水面に浮いている

様子そのものに他ならないのではなからうか。「余は余の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいて見たい」と語る背景には、こういう美的趣向が下敷きにされていたに違いない。池に鮮やかに投影される「水の下なる影」、それが影なる故にオフィーリアの美しい亡骸なきがらより一層幻想的雰囲気醸し出している。これは、水底のモチーフをめぐる漱石の美的幻想の深さを示す好例であろう。³⁸

つまり、芳賀の示唆によって漱石的テキストに自分の存在を刻印した「丘に立つ女」は、夕日の参入によって、立つ女ではなく、オフィーリアの身振りを模倣する「横たわる女」に入れ替わっている。那美と美禰子は作品の冒頭から、オフィーリアのような絵の女として、オフィーリアのような水上に横たわる女として登場している。オフィーリアが水と女、あるいは水と美しい死のイコノグラフィだとしたら、彼女の身振りを模倣する那美と美禰子は、死ぬ運命を背負った水死美人なのである。漱石は初めからそういう意図のもとに二人を丘の上に立たせたのではないだろうか。だとすると、「第一夜」の女はどうだろうか。「丘に立つ女」ではなく、書き出しから水の上に横たわっている女である。枕の上に敷いた長い髪が表象する水の上に仰臥の姿勢を保った女である。あたかも漱石はミレーのオフィーリアの画をのぞきこみながら、生きたオフィーリアに話し

掛けてでもいるかのように「第一夜」を書いたのではないかと推測してみたくなるぐらい絵画的イメージが強い。この推測を一般化して、漱石的エクリチュールに当てはめて考えると、彼の場合、言葉の論理よりも絵画の論理の方を優先させているのではなからうか。つまり、迅速で鋭敏な絵画的思考の方がいつも先回りして、記憶の中の絵画のイメージを喚起し、それを遅鈍な言語的思考の前に据え付けてしまうのではなからうか。そうすると、言語的思考は絵画的思考の牢獄に閉じ込められて、否応なしにその絵画的イメージを見つめ、否応なしにその命令にしたがって、イメージの顕在化に努めなければならないのではないだろうか。

尹はこのような考えを「散文の論理」に対する「詩の論理」の優勢と見ている。

漱石は良質のリアリズムの文体を確立した作家でありながら、女性の容姿などに関してはあえて非写実的な態度で臨むことが多い。実際、彼の作品における女性描写には、散文の論理よりも詩の論理が勝っているように見受けられる。前にも触れたように作中のヒロインを、意図的に〈絵の女〉に仕立てようとしていること自体、ある意味ではすでに散文の論理の放棄につながっているともいえる。淡い霧に包まれたように、漱石の描く女たちにつきまとう曖昧で模糊とした印象は、およそこうした作者

自身の描写観から由来していると思われる。⁽³⁹⁾

では、漱石はなぜ女性の容姿を描くことになるか、きまつて「非写実的な態度で臨」もうとしたのだろうか。ただ絵画的思考が優っていたからなのか、それとも時代の子だったから、自然主義文学に対する反骨心を見せて、意識的に非現実的な手法を対置させていたからなのか、あるいは現実の女性（鏡子夫人のような存在）と非現実的な女性（那美や美禰子のような存在）を、その精神世界ではつきりと区別していたからなのか。たしかにその伝記的事実を調べてみると、そこには妻のような現実の女性と絵画や文学におけるフィクションの美女を比較して、そこに天地雲泥の差があることに気づき、大笑いを禁じえない漱石自身もいるが、しかし漱石にとつて、妻のような現実の女性は、その審美眼が思い描く理想の美人とはあまりにもかけ離れた存在だったに違いない。

二 漱石の文学における「水の属性を生きる女」

一 「支那文学」と「巫山の女」

ロンドン滞在中、漱石は下宿に閉じこもって、毎日孤独な生活を送っていた。正岡子規のような友人はもちろんいなく、日本人同士の付き合いもほとんどなかった。背の低かった彼は、自分よりも背の高い英国の婦人が出歩く町のなかには、決していい気持ちのする空

間ではなかった。だから、好きな美術館めぐりやクレイグ先生の所に個人指導を受けに行くほかは、あまり外に出なかったようである。そんな中で、彼が唯一楽しみにしていたのは、ロンドン經由で帰国する、昔の同僚たちの来訪であった。化学者池田菊苗はそのような同僚の一人である。彼は同じ留学生として、しばらく池田と下宿を共にし、多くのことについて胸襟を開いて語りあった。それを物語っているのが下記の引用である。

夜池田氏ト教育上ノ談話ヲナス又支那文学ニ就テ話ス。夜池田ト話ス。理想美人ノDescriptionアリ。兩人共頗ル精シキ説明ヲナシテ兩人現在ノ妻ト此理想美人ヲ比較スルニ、殆ンド比較スベカラザル程遠カレリ。大笑ナリ（明治三年五月二十日）⁽⁴⁰⁾

この夜、漱石と池田の理想美人の談義には、もちろんラファエル前派の画家たちが好んで描いたオフィーリアや水辺の女やロセツェイの「在天の処女」がいたであろう。が、ここでわれわれが決して見落としてはいけないのは、二人が「支那文学」について議論したことである。漱石にとつて、支那文学はその全存在を支える二本足のうちの一本であり、それを話題にすることは彼のもっとも得意とする独壇場であったに違いない。そこで漱石が池田に「頗ル精シキ説明」をしながら、*“description”* してみせた中国の理想美人はい

つたい誰だつただろうか。もしかしたら、その「Description」の中に、漱石文学における「夢と女」という主題の根底をなす、その原型ともいえるものがあつたのではなからうか。

その原型の謎を解くカギは、たぶん漱石のテクスト世界に、一見してすぐそれだと分かるような形では存在していないはずである。たとえそこにあつたとしても、それは原型の中に含まれているさまざまな要素を、漱石特有の想像力をもって分解し、調合し、そしてそれに新しい意味を付与した結果、最終的に出来上がった変異体の中に存するはずである。

行到天涯易白頭	行きて天涯に到りて	白頭なり易く
故園何処得帰休	故園 何れの処か	帰休するを得ん
驚殘楚夢雲猶暗	楚夢を驚殘して	雲猶お暗く
聽尽吳歌月始愁	吳歌を聴尽して	月始めて愁う
遶郭青山三面合	郭を遶る青山	三面に合し
抱城春水一方流	城を抱く春水	一方に流る
眼前風物也堪喜	眼前の風物	也た喜ぶに堪えたり
欲見桃花独上樓	桃花を見んと欲して	独り樓に上る ⁽⁴⁾

この漢詩は、大正五年八月十五日に書かれたものである。この詩についてある注釈書は、「漱石のその恋人、大塚楠緒子を懐顧して

作つたもの」と記している⁽⁴⁾。この指摘は数多い漱石の漢詩注釈書の中では異色の見解を示したものである。この詩は一見、自然の景物に人間の感情を託して詠じた普通の山水詩のような印象を与えるが、しかし、「郭を遶る青山」「城を抱く春水」に男女の抱擁を、桃の花に女を、そしてそれを見ようとする意志の主体に男性を、それぞれ象徴させることによつて、うたがう余地のない恋の詩に仕上げている。そこでこの恋の詩を、小説の世界と結び付けて考えた場合、対応性を見せるのは『それから』である。つまり、この詩を、代助が自分の人生を回顧しながら、いよいよ友人の平岡から昔の恋人なる三千代を奪い返そうとする、決定的瞬間の、昂揚した精神を詠んだものと見ることができるところで、われわれにとつてこの詩が重要なのは、その対応関係ではない。それではなく、この詩に使われている「楚夢」という詩語である。漱石の二百八首もの漢詩のうち、この詩語が用いられているのはこの詩においてのみである。漱石の「夢と女」の原型はこの「楚夢」の中に隠されている。「楚夢」とは、もともと『文選』卷十九の「高唐賦一首」に伝わる伝説が、のちに故事として後世に語り継がれたものである。

昔、楚の襄王が、宋玉と雲夢の台に遊んだことがある。そこから高唐の高殿を眺めると、その上には雲気だけがあり、高くま

つすぐに昇るかと思えば、すぐに形を変え、しばらくの間に、変化して窮まることがない。王が宋玉に「これは何の気であろうか」と尋ねると、宋玉は応えて「これがいわゆる朝雲というものです。」という。王が「朝雲とは何か」と尋ねるので、玉は次のように説明した、「昔、先王が高唐に遊ばれた時のことお疲れになつて昼寝されましたがその夢に一人の婦人が現れて言うには、『私は巫山の娘で、ここ高唐に来て居るものです。

あなたが高唐にお遊びと聞きましたので、枕席を近づけさせていただけようと思ひまして』と、王はそこで彼女を寵愛されましたが、立ち去るときに『私は巫山の南、高丘の険しい所におり、朝は朝雲となり、暮れには雨となり、朝な夕な陽台の下におります』と言いました。朝になつて見ますと、言つたとおりでした。そこで彼は女のために廟を立て、朝雲と名づけました。⁽⁴³⁾

ここに登場している「朝雲」という名の巫山の女は、『文選』の「雜体詩」の注の『宋玉集』に「我は帝の季女にして、名は瑶姫と曰ふ。未だ行かずして亡じ、巫山の台に封ぜられる」とあるように、中国の神話上の天帝の末娘で、嫁に行かないうちに夭折して巫山に葬られた伝説上の女である。以上の引用には明らかに後世の文学的脚色がなされているが、それでも「季女」と「祭事」との結び付きには、「高唐賦」がその背景として持つて居るある習俗が反映され

ていると思われる。「巫山の娘」は、実は神女で、彼女は雨を司る女神であつただろうと推測される。農耕民族にとつて、雨ほど大切なものはない。この「高唐賦」は、「楚の襄王が、宋玉と雲夢の台に遊んだ」という架空の物語形式を借りて、遠い昔から行われてきた雨乞いの習俗を伝えている。『墨子』明鬼篇は巫山の雲夢の台について、「燕の祖有るは、齊の社禩、宋の桑林、楚の雲夢に当たるなり。此れ男女の属して観るところなり」と記している。つまり、巫山の雲夢は、「燕の祖」「齊の社禩」「宋の桑林」と同様、楚の国の高禱である。高禱とは子を授ける神である。巫山の女が雨を司る神から子を授ける神にも名を連ねるようになったのは、雨が大地に生命をもたらす経験的事実の考察から自然に考へついた結果だつたと思われる。毎年の陰曆二月になると、天子は后妃九嬪を率いてみづから巫山の祠に向いて、豊作の祈願をかねて高禱を祭つた。それは巫山の女が雨の神であると同時に、靈験ある出産の神でもあつたからである。その日、そこでは「尸女」という儀式が行なわれた。『説文』「八篇上」は「尸女」を「尸は陳なり。臥する形に象る」と解釈し、「通淫」と伝えている。⁽⁴⁴⁾ 結局、その日、女神の前で行われる尸女の儀式には、成年男女による実際の性行為が、重要な意味を持つものとして含まれていたのである。この尸女の儀式には、昔の農耕民族の素朴な思想が投影されていると推測される。

古代の人々にとつて、早魃は天なる父と地なる母の間に「性の冷

「淡」が生じたために起こる現象として受け止められていた。それでそれを治癒し解消するためには、人間の性行為をもって対処しなければならぬと思つていたらしい。春の季節祭になると、川辺で若い成年男女が晴天のもと、天なる父が見守るなか、堂々と性行為を行なつたのも、実は人間の行為をもつて、天と地の不和をなくし、両者をそそのかして結合を促そうと企てていたからである。董仲舒の『春秋繁露・求雨』の記載によると、漢の時代では降雨祈願の日になると、「吏民の夫婦をして皆偶い処すように」させ、「丈夫が蔵匿れむと欲すれば、女子は和して楽まむと欲す」ようにさせて、天なる父の欲情をそそりたてて雨を降らせようとしていたことがわかる。⁽⁴⁵⁾

このような雨乞いの儀式が、時の経つにつれて次第に姿を変えて、歌垣という春と秋に行なわれる風習の中に定着していく。たとえば、『万葉集』巻九の「二七五九番」に載っている次の歌、

鷲の住む筑波の山の 裳羽服津の

その津の上に 率いて

未通女壮士の行き集ひ かがふ耀歌に、

人妻に吾も交はらむあが妻に 他も言問へ

この山を領く神の 昔より

禁めぬ行事ぞ

今日のみは めじくもな見そ言も咎むな

が、すなわちそれである。このように後世の歌垣において、若い男女が日常の厳しい倫理道德の桎梏から解放放たれて、飲食し歌舞すると同時に求婚し婚約して性の自由な解放を味わうという不思議な光景は、その背景に雨乞いの儀式がほそぼそながらもその命脈を保つていたからであろう。農耕民族的発想からすれば、性的オルガスムスに基づく人間の（狂い）は豊穣祈願に結び付く祭祀的な意味を有する神秘的なものであったに相違ない。春と秋に行なわれる歌垣が、集団の性的解放を約束するものとして信じられていたのも、実は人間の生命力と自然の生命力の間にアナロジーが存在し、それによって相互に感応し合う力が働くと思われていたからである。

ところで、楚の襄王が宋玉とともに高唐の雲夢に遊んで巫山の女と一夜を共にしたという以上の説話の背景には、明らかに天子が高禱を祭るために「后妃九嬪」を御して雲夢に赴いたという伝承が投影されているはずである。なのに、後世の文人たちは楚の襄王と巫山の女との一夜の枕席に、ひたすら人間の恋に肖つたロマンスだけを見ようとした。そのため、この「高唐賦」における二人の出会いが、神の女である「朝雲」と人間の子である楚の襄王との成就しえない恋物語として解釈され、もっぱら文人たちの筆先を悲恋の涙で濡らす、文芸の好題材として珍重された。その完成に一役を担った

のが六朝の文人たちであり、『文選』というアンソロジーの編纂である。

のちに、「巫山の女」の説話は『文選』とともに日本にも伝わってきたが、それが何時だったかははっきりしない。当時、日本では「巫山の女」の説話は仙女譚としてよく知られていたようである。

『古事記』雄略天皇の巻に、天皇が吉野川のほとりで見初めた乙女をともなつて吉野宮に遊幸された時、みづから琴を弾くとそれに合わせて乙女が踊りを踊ったので、天皇はそれを賞して、「呉床挫の神の御手もち 弾く琴に 舞する女 常世にもがも」と詠嘆された、と伝えられている⁽⁴⁶⁾。これは、もちろん仙女が舞ったというのではないが、乙女が「吉野川のほとり」にいたというからには、それが巫女のような存在であることは容易に察しうる。いわゆる聖婚を伝える記述である。それから時代がさらにくだって、十七世紀になると、実際に吉野に神女が現れて舞ったという記載が見られるようになる。しかもその神女がほかでもない「高唐の神女」である。

五節舞は浄御原天皇の制する所なり、相ひ伝へて曰く、天皇吉野宮に御す、日暮れて琴弾けば興有り、俄爾の間、前岬の下、雲氣忽ち起る、高唐神女の如しと疑ふ、髣髴として曲に応じて舞ひ、独り天囑に入るも、他の人見るも無く、袖を挙げて五変す、故に之を五節と謂ふ⁽⁴⁷⁾。

これは『政事要略』が五節の舞の起源を伝えた記録である。この記録が「高唐賦」を踏まえて出来ていることは「高唐神女の如しと疑ふ」の一句が書き込まれていることから察せられるが、ほかに「独り天囑に入るも、他の人見るも無く」の表現が、宋玉の「神女賦」の「他人は睹る莫く、玉のみ其の状を覧たり」に類似していることから、「神女賦」の表現も借りられていたことがわかる。こうした表現の中でもとくに注目すべきところは、仙女の出現に「前岬の下、雲氣忽ち起る」という喩えを用いて描写している部分である。これは仙女や神女の登場にはかならず雲の随伴がつきものだという描写論の古い習わしと関係があるように思われるが、しかしそれは本末転倒で、先にそのような描写論があったのではなく、むしろ仙女や神女は雲のような性質をもった存在だという認識の方が、ずっと遠い昔に中国人の想念の世界には、すでにできていたのである。

以上のほかに、「巫山の女」の説話の痕跡を留めているものとして、『懐風藻』の「美人を詠ずる」に「巫山行雨下り」の句があったり、⁽⁴⁸⁾『万葉集』巻十に「春日野に煙立つ見ゆ少女らし春野のうはぎ採みて煮らしも」⁽⁴⁹⁾（二八七九）があったりする。このように山に降る雨を美人の現れと見たり、野に立ち昇る煙を乙女に見立てたりする背景には、神仙思想の浸透していた当時の宮廷や都の人士たちの、仙女のような美人に対する憧憬の念が潜んでいるものと見られ

る。では、漱石にもこうした仙女志向があったらうか。その答えは決して否定的ではない。晩年の彼の漢詩の世界は、神仙思想への傾斜があつたことを物語っている。けれども、漱石の神仙思想には一般の文人の昼寝があつても、夢の中に現れる美人はいない。漱石の夢の中の美人は、決して神仙思想から来るものでもなければ、仙女志向から来るものでもない。それはあくまで「高唐賦」の「朝は朝雲になり、暮れには雨となる」〈雲の女〉〈雨の女〉〈水の女〉から来ているのである。

二 漱石と昼寝と夢と美人

午眠の利益今知るとは愚か／＼小生杯は朝一度昼過一度、廿四時間中都台三度の睡眠也昼寐して夢に美人に邂逅したる時の興味杯は言語につくされたものにあらず昼寐も此境に達せざれば其極点に至らず³⁰

漱石にとって正岡子規は胸襟を開いて語れる、唯一の友であつたことは、お互いに交わした書簡や漱石の記した日記を見ればわかる。これは明治二十三年七月二十日、漱石が彼に宛てた書簡に見える一部分である。漱石は若い時からこのように文人らしく昼寝が好きで、一日に二度かならずといつていいほど欠かさず昼寝をしていたよう

である。近代以前の東洋の世界において、昼寝はある意味で有閑階級である文人の特権的な占有物であつた。もちろん庶民にも昼寝はあつたが、文人のそれとはちがう。なぜなら、昼寝は彼らにとつては、文人であることの自己主張であると同時に、自分を優雅に演じてみせるパフォーマンスでもあつたからである。文人は文筆に秀でることによつても文人であつたが、またよく昼寝をすることも文人になりえたのである。言い換えれば文人の昼寝は、その眠りの淵へ深く下りていけばいくほど、それにつれて価値増殖をとまなう生産的な身振りだったのである。

漱石の昼寝も基本的には文人のそれにつながるものである。しかし、漱石の昼寝には外面的価値の増殖よりも、内面的ユニークさが伴う。昼寝にかならず夢がともなうこと、その夢にかならず美女が現れること、こうした点で漱石の昼寝は文人の一般的な昼寝とは異なる様相を呈している。実際、漱石は実生活においてだけでなく、その文学の世界においてもそのような昼寝の夢に美人が現れる理想境を追い求めてやまなかつた。その裏づけとして、次に漢詩二首をあげておくことにしよう。それぞれ明治二十三年、漱石二十三歳と明治二十七年、二十八歳の時の作である。

抱劍聽龍鳴

劍を抱きて 龍鳴を聴き

讀書罵儒生

書を読んで 儒生を罵る

如今空高逸

如今 空しく高逸

入夢美人声

夢に入る 美人の声⁽⁵¹⁾

閑却花紅柳緑春

閑却す 花紅柳緑の春

江楼何暇醉芳醇

江楼 何ぞ芳醇に酔うに暇あらん

猶憐病子多情意

猶お憐れむ 病子情意多く

独倚禅牀夢美人

独り禅牀に倚りて美人を夢むるを⁽⁵²⁾

最初の詩は、同じく子規に宛てた書簡に見えるもので、その前置きとして「五絶一首小生の近況に御座候御憐笑可被下候」の一文が添えてある。はじめの二行には二十三歳という、若さと希望に胸を躍らせる漱石の面目躍如たるものがある。が、最後の二行にはそのような希望に燃える青年とは打って変わって、中年にしてすでに人生における「アンニュイ」を覚えてしまった「高等遊民」のような存在が登場してきている。『それから』の代助を髣髴させる人物である。その人物が、代助のように鈴蘭を生けた水鉢の下に昼寝を貪っているのだろうか。「夢に入る美人の声」、この一句にはいかにも漱石らしい眠りと夢と美人という三つの要素が出揃っている。

二首目は、菊池謙二郎に宛てた書簡に見えるものである。詩の中の「病子」とは漱石自身のこと、当時漱石は風邪をこじらせて咯血をし、肺結核の徴候を見せていた。それで療養に努めながら、弓

道を習ったりするが、同年の九月には神経衰弱におちいり、やむをえず円覚寺に参禅するようになる。「獨り禅牀に倚りて美人を夢む」の一句はその時の様子を詠じたものと見られる。しかし、これにこの前の句、「猶お憐れむ病子多情の意」をあわせて読むと、如何にも『三四郎』のあの場面、三四郎が風邪で寮のベッドに寝ている時、野々宮の妹よし子が見舞いに訪れてくる、そのシーンを連想させる。このような連想にさらに全体をつなぎ合わせて読むと、この詩に想定されている人物は、『それから』の代助のような「高等遊民」で、それが花柳界の酒池肉林に溺れているうちに、いつの間にか病をえて倒れ、そのことよって人生の真義を悟り、それからひたすら座禅に努めるという、ストーリー性をもった詩と見なすことができよう。あるいはこの詩を漱石の深層心理をうかがい知る好材料として読んだ場合、漱石は潜在意識のどこかで自分をこのような花街の悲恋物語の主人公に見立てようとする、甘くて淡い願望と傾向があったのではないかと推測される。そして彼の潜在意識に根差したこれらの願望と傾向がそのテクスト世界に投影されるのだから、激しい感情の起伏を伴う三角関係を描く場合でも、そこにはラブシーンがなくても、抱擁がなくても、接吻がなくても、漱石は自分の潜在意識の中でひたすらそのような願望と戯れていれば、おのずとその色合いが画筆を伝わって文面に滲み出たのではないだろうか、と。

要するに、漱石にとつて、漢詩とその小説の世界は決して隔絶され、断絶されているものではない。それらは同一作家の想像によつて紡ぎ出されたものである以上、両者の間には互いを結び付け、お互いを補完し合う、目に見えない細い水脈のようなものが流れているはずである。『三四郎』の広田先生の夢は、前掲書簡と漢詩に表象された世界との対応関係を示す好例であると同時に、以上の相互補完関係を裏づけるものでもあろう。

「僕がさつき昼寐をしてゐる時、面白い夢を見た。それはね、僕が生涯にたつた一遍逢つた女に、突然夢の中で再会したと云ふ小説染みた御話だが、其方が、新聞の記事より、聞いてゐても愉快だよ」

「えゝ。何んな女ですか」

「十二三の奇麗な女だ。顔に黒子がある」

「三四郎は十二三と聞いて少し失望した。」

「何時頃御逢ひになつたのですか」

「廿年許前」

「三四郎は又驚いた。」

「善く其女と云ふ事が分りましたね」

「夢だよ。夢だから分るさ。さうして夢だから不思議で好い。」

僕が何でも大きな森の中を歩いて居る。あの色の褪めた夏の洋

服を着てね、あの古い帽子を被つて。——さう其時は何でも、六づかしい事を考へてゐた。凡て宇宙の法則は変らないが、法則に支配される凡て宇宙のものは必ず変る。すると其法則は、物の外に存在してゐなくてはならない。——覚めて見ると詰らないが、夢の中だから真面目にそんな事を考へて森の下を通つて行くと、突然其女に逢つた。行き逢つたのではない。向は疑と立つてゐた。見ると、昔の通りの顔をしてゐる。昔の通りの服装をしてゐる。髪も昔しの髪である。黒子も無論あつた。つまり二十年前見た時と少しも変らない十二三の女である。僕が其女に、あなたは少しも変らないといふと、其女は僕に大変年を御取りなすつたと云ふ。次に僕が、あなたは何うして、さう変らずに居るのかと聞くと、此顔の年、此服装の月、此髪の日が一番好きだから、かうして居ると云ふ。それは何時の事かと聞くと、二十年前、あなたに御目にかゝつた時だといふ。それなら僕は何故斯う年を取つたんだらうと、自分で不思議がると、女が、あなたは、其時よりも、もつと美しくい方へ方へと御移りなさりたがるからだと教へて呉れた。其時僕が女に、あなたは画だと云ふと、女が僕に、あなたは詩だと云つた」(十一の七)

漱石は『夢十夜』ですでにさまざまの夢を描いている。それを一

読したことのある読者なら、その夢の醸し出す不思議な雰囲気、異様なまでの鮮明さ、そして曇りもなければ滞りもない筆致でつづられた夢の数々を決して忘れることが出来ないはずである。広田先生がこの昼寝の夢もそのような漱石の手になるものである。だから、おのずとここにも『夢十夜』のそれに似た不思議な雰囲気、異様な鮮明さが、滑らかな筆致によって遺憾なく表現されている。「夢だよ。夢だから分るさ。さうして夢だから不思議で好い」という広田先生の夢の書法は、「一夜」で「髯なき人」が画の中の美人を活かす方法を教えて、「夢にすれば、すぐ活きる」と言うとき、すでにそこに端緒が現れている。漱石にとって、夢はブルーストの記憶以上のものである。記憶は訪れる頻度においては夢に勝っているように思われるが、しかしブルーストのプチ・マドレーヌのように、忘れられた記憶の中の味覚を刺激しうるきっかけは、そう頻繁に訪れるものではない。むしろ夢の方が二十四時間中、三度も眠りを要請していれば、訪れる回数も多いはずである。したがって、夢は記憶に勝る記憶の貯蔵庫なのである。昼寝に夢を見るように訓練された漱石の眠りは、プチ・マドレーヌのような契機は不必要である。ところかまわずに、枕という夢の軟着陸を可能にするクッションを持ってきて、そこに頭を寝かせ、眼を眠らせておけばいい。すると、そこでは「生涯にたつた一遍逢つた女」に、突然再会したという「小説染みた御話」が勝手に展開を見せてくれるはずである。しか

も、夢の貯蔵機能は「二十年前見た時と少しも変らない十二三の女」を連れて来るはずである。それに普通りの顔、普通りの服装、普通りの髪、普通りの黒子をも保証してくれるはずである。だから、漱石にとって、昼寝を描き、その中の夢を描くことは、美人との邂逅を約束してくれる理想郷にわれを忘れて、一瞬の至福に浸り、それを貪ることを意味するものである。彼の全テクスト世界に、やたらと昼寝が目立ち、やたらと夢がはびこっているのはそのせいであろう。

漱石の夢はそこに一人の美人を住まわせることで、はつきりとした一つの志向性と目的性を示している。その美人は彼の精神世界と現実世界、形而上の世界と形而下の世界を自由に行き来する、水辺の巫女のような存在である。漱石はいつどこでも彼女の言葉に耳を傾け、そこに刻み込まれた真意を読み取って、それを精神世界に持ち帰っては芸術作品を生み出すためのインスピレーションとし、現実の世界に持ち帰っては日常の倦怠と時間の破壊からみずからを守る防御服としていたはずである。

過去の再生からブルーストは生きる希望を引き出すばかりでなく、最悪の場合には時の破壊に対する唯一の防御、その災禍から唯一の救済と彼が見なす芸術の、真の正当化をも獲得するのである。われわれが過ぎ去った時と生活と自己とをふたたび所

有するための記憶はまた、芸術的ヴィジョンの場でもあるのだ。芸術作品はその産物である。芸術家はすべてを記憶に負っているが、この特権を享受するのは芸術家に限られている。かれ以外の誰も過去の消えかかった文学を判読する能力はない。この大権を芸術家のみ限定していることによってブルーストは十九世紀の審美主義につながっているのだ。記憶による疎外からの逃走は裏口から逃げることであって、扉を完全に打ち破ることはない。疎外という事実には何一つ変わりが無いのだ。そしてブルーストは逃走という方法はただ撰ばれた人間にとつてのみありうると信じているのである⁽⁵³⁾。

ブルーストの記憶の機能についてのこの引用は、そのまま漱石の夢の機能にも当てはまるはずである。夢が記憶に勝る記憶の貯蔵庫であるとすれば、漱石はブルーストと同様、夢を芸術的ヴィジョンが紡ぎ出される場として、しばしの間そこに佇み、恍惚として現実の時間を忘れていたであろう。また、ブルーストと同様、選ばれた芸術家として、夢をいつでも逃げ込める空間として、現実の裏口からやや離れた所に待機させていたであろう。そしていったん逃げ込むと、桃源郷を訪れた人間がしばしば帰還を忘れていたように、彼もその永久の住人なる美人とうつつを抜かしていたであろう。漱石の場合、そのようなうつつを抜かす時間が長ければ長いほど、芸

術の畑はますます肥えて、豊穡さと多様性を誇りながら、たえず自己増殖を繰り返していったはずである。むろん、そのために彼のエクリチュールが、時には筋の展開を無視して、ある偶像やある場面の彫琢に精を出して我を忘れていたり、時にはリアリズムという自然さに欠けたやり取りをその登場人物たちに強いていたりしたことも事実である。

三 「巫山の女」——漱石的「水の女」の母胎

文選を一部購求帰宅の上二三枚通読致候結果に候どうせ真似事故録なものは出来ず候へども一夜漬けの手品を一寸御披露申し上候⁽⁵⁴⁾

熊本時代、子規に宛てた書簡の一部分である。漱石は『文選』を一冊買い、それを持ち帰って二、三ページ読んだあと、漢詩を書いている。それを半分冗談交じりに「真似事」による「一夜漬け」と呼んで、子規に送っている。その「一夜漬け」がどんな内容の漢詩だったかはわからないが、『文選』が彼の青春時代の文学的修行には欠かせない座右の書であったことは、書簡の文面を通じてじかに伝わってくる。のちに、教職を捨てて、新聞社に入社したあと、いよいよ前作に負けない『虞美人草』を書くことになった時も、漱石

はなぜかまでも『文選』を取り出して通読している。インスピレーションを得ようとしたのであろうか。今度は「一夜漬け」ではなく、『虞美人草』という長編を構想しているから、二、三枚の通読では終わらないはずだっと思われる。そのせいか、『虞美人草』は前作の『草枕』よりも漢文調の表現が目立ち、藤尾についての人物描写は、『文選』の「神女賦」のそれとほとんど変わらないほど凝っていて、漱石の術学趣味の極致かなと思われるほどである。

とにかく、結果はどうであろうと、『文選』が漱石の愛読書であったことは間違いない。現在、東北大学附属図書館に所蔵されている「漱石文庫」には異なる版本として『文選』が三点も含まれている。熊本時代に購入した最初の二点（『昭明文撰六臣彙注疏解』と『文選音注』）が完全な版本ではなかったために、大正になってふたたびそれを入手している。⁽⁵⁵⁾このことは、漱石の『文選』に対する関心の深さとその持続性を物語っている。漱石が前出の漢詩の中に読み込んだ「巫山の女」の説話も、『文選』に対するこのような持続的な関心の深さから生まれてきたものである。そして、漱石のテクストにおける〈水の女〉は、この「巫山の女」の中にその原初の姿を宿しているのではないだろうか。つまり、漱石的テクストのヒロインが、単なる〈水の女〉ではなく、水のバリエーションのすべてに自分の姿を刻印する〈雲の女〉〈風の女〉〈雨の女〉であることは、「巫山の女」が有しているさまざまな特性ときわめて深い関係があ

ると思われる。

そこで、以上に引用した『文選』の「巫山の女」の説話について詳しく調べてみることは、そのまま漱石的テクストにおける女の登場人物たちの性格を浮き彫りにする作業にもおのずとつながっていくことだろう。まず、「巫山の女」は神女らしく、人間の姿ではなく、雲の姿をまとして、高殿の上にかかっている。そして「高くまっすぐに昇るかと思えば、すぐに形を変え、しばらくの間に、変化して窮まることがない」。このさりげない描写には、雲の気性の荒い変化ぶりが捉えられているが、それは雲だけに關する描写ではなく、神女に代表される女性の性格的变化の激しさを物語る記述なのである。そのような女性を『文選』の「高唐賦」は〈雲の女〉として位置づけている。その〈雲の女〉が、天の意志に従って地上を治めるといふ人間の王に出会った時、彼女も人間の姿に自分を乗り移らせて人間の女になる。そして一夜の枕席を共にしようとみずから申し出る。ここで見落としてはならないのは、女が降り立つ舞台がフィクションのリアリティーが含有する現実の世界ではなく、王の夢の空間なのだということである。しかもその夢は、夜の睡眠に訪れるものではなく、昼寝というきわめて象徴性に富んだ身振りにやってくる白昼の夢である。ということは人間の王は、雲に身を宿している巫山の神女に出会うためには、まず自分の身を横たえて昼寝をしなければならぬ。そして続けて夢を用意しなければならぬ。

そのような前提条件をこの〈巫山の女〉の説話はさりげなく提示しているのである。そこで必要上、この前提条件をもっと簡潔にまとめていうと、王は神女に会うためにまず昼寝をし、次に夢を見なければならぬ、ということになる。

実際、漱石があれほど昼寝にこだわったのは、もしかすると、この人間の王の身振りを真似し、模倣することで、巫山の神女のような女性に出会うことを密かに期待していたかもしれない。では、そのような女は具体的にどんな女だったのだろうか。大塚楠緒子？ 嫂？ 銀杏結びの女？ 井上眼科の女？……。こうした実在の女性たちは、江藤淳が仕掛けた現実の恋人探しが機会あるごとに言及して止まなかった対象である。漱石がはたして、このような女性たちとの遭遇を夢見て、昼寝をし、夢を見ていたかどうかは誰にもわからない。むしろ、大塚楠緒子でも嫂でも夢の審美的な変形機能によって、一瞬のうちに巫山の神女と等価性を持った美の対象となり、しかも超姓名性という匿名性と無名性をもって漱石的テキストの中に登場人物として招き入れられることはできたはずである。というのは、そのような超姓名性につながる匿名性と無名性を、「巫山の女」の説話は漱石的テキストに無償で提供しているからである。彼女が王の「名をなのれ」という命令とも要求とも区別のつかない儀式めいたものに対して、「私は巫山の南、高丘の険しい所におり、朝は朝雲となり、暮れには雨となり、朝な夕な陽台の下におりま

す」と答えたのは、まさに無名性の宣言であり、匿名性の意思表示である。漱石的テキストにおいて、女の登場人物たちが母、妻、女の三つの次元を生きる「揺らぎの女」であることは、この種の無名性と匿名性に由来するものである。

以上の考察から、われわれは漱石だけでなくそのテキスト自体も「巫山の女」の説話から多くのものを受け継いでいることがわかる。漱石にとって、「巫山の女」の説話との出会いは、豊かな鉱脈を掘り当てたのも同然な出来事であったに相違ない。彼はそこから数知れない素材を持ち帰ったはずである。また、きわめて原初的な認識をも持ち帰ったはずである。それに象徴という無限の意味産出を可能にする機制を携えて帰還したはずである。「女は水である」という象徴が含有する意味は、女性が子宮の中に羊水を持っているからそう言われるのだという現代風な認識に由来するものではない。また、西洋の世紀末芸術における水辺の女たち——マーメイドやセイレンやニンフなど、神話の世界に生息する歴史文化的な想像の産物があったから、「女は水である」と言われるのではない。さらに、民俗や信仰の世界において、巫女や魔女のような存在が水辺や森の中の池のほとりに居を構えていた事実があるからでもない。「女は水である」という象徴の中には、古代中国人の古い認識が宿っているはずである。老子はその哲学で、「上善水の如し」と説いて、水を最上の善として位置付けている。水は万物に恵みを施し、しかも

それ自身は争わず、それでいて、すべての人々がさげすむ場所に流れていって、満足して居留まる存在である。これはある意味で、献身的で従順でしかも本分を守る謙虚な女性の理想像について述べているように見えるが、漱石的テキストの女の登場人物たちは決してそのような理想的な存在ではない。彼が実生活において追い求めていた女性像は、そのようなイメージのものだったかもしれない。しかし、文学という虚構のフィルターを通すと、彼の女性像は一変してつかみ所のない〈雲の女〉〈水の女〉になってしまふ。どうも作家漱石は老子の哲学から、「女は水である」こと、水は低きに流れて行つて、そこに住み着くものであるという詩的創造の源泉を授けてもらつてはいるが、それに内包されている女性の理想像についての倫理道徳的な解釈は受け入れていないようだ。

周知のように老子の哲学は、乾燥した北方ではなく、水の豊富な南方を基盤にして栄えたものである。したがって、神話的要素である水がそのまま哲学的想像力の源泉となっている。「巫山の女」が有する性格も、老子の哲学の延長線上に置かれたものである。「朝は朝雲となり、暮れには雨とな」る「巫山の女」は、哲学から文学に移し替えて粉飾を施された、老子哲学のもう一人の〈水の女〉である。漱石的テキストはその女性像を、老子の哲学に〈水の女〉を求め、「高唐賦」に〈雲の女〉〈雨の女〉を求めている。漱石の全テキストが掲げる「女は恐ろしいものだ」「女は分からない」「女は語

りえない」という命題も、体験が語る人生哲学である前に、老子哲学を媒介にした抽象であり、認識である。漱石の命題は、老子哲学の中の水と手を取り合うことによつて、無限の想像力と限りない創造力を獲得することができた。したがって、水や雲や雨についての詳細な研究は、漱石的テキストにおける象徴の構造や機能についての理解を容易にするだけでなく、「女は分からない」という命題を掲げる、漱石的テキストにさらなる奥行きと深遠な意味を付与することにもなるだろう。と同時に、それは漱石的エクリチュールが有している獨創性を明らかにすることにもつながっていく。というのは、漱石と「巫山の女」との出会いが、単なる体験ではなく、出来事としての性格を強く帯びた体験だったと推測されるからである。

ある体験のもつ独自性や深遠さが起因するのは、それ本来の内実というよりもむしろ、この内実の秩序と組織化なのである。(中略)したがって、想像力によつて関係というものが発生するとき、創作の独自性が肯定されるのである。⁵⁶⁾

つまり、漱石的想像力は「巫山の女」との遭遇によつて、その体験の内実から無数の活性化された要素を発見しただけでなく、そのような要素どうしの中に成り立つ関係の網目を縫い合わせるための根源的な媒体をも見つけ出したのである。漱石的想像力を支配する

主要な論理が、要素と要素の間に存する類似性を重んじたアナロジーであることは、そのような媒体が漱石的テキストにある種の構造と統一をもたせているからである。したがって、漱石的テキストをテーマティックに研究する可能性もこうしたアナロジーを基軸にした思考や想像の様式から生まれてくる。

テーマもまた「考える材料を与える」のである。ひとつのテーマを理解するということは、「(その)多様な結合力を広げることでもある。(意味のもつこうしたさまざまなニュアンスをひとつの同じ複合体のなかで関連づけることである。)それにまたリクルがのぞむように、ひとつのテーマを別のテーマによって理解し、類縁関係によってそのテーマに関係づけられるすべてのテーマにまで「内包的アナロジーの法則」にしたがって少しずつ進んでゆくこともできる。⁽⁵⁷⁾

漱石的文学において、「考える材料を与える」テーマはいろいろあると思うが、その中でも「巫山の女」は他の追隨を許さない豊饒さと生産性を有している。というのは、「巫山の女」が多様な関係性を意味する水という物質のさまざまな属性をみずからの変身の可能性として捕捉し、しかもそのような変身を単発的で孤立した一回性のものでなく、連続性を生きた変化のプロセスとしてみずから

の可視的なイメージの中に内包しているからである。また、漱石的エクリチュールにおいて筋の犠牲がほとんど慣習的といっているほど繰り返し行なわれているのも、「巫山の女」のようなテーマやイメージがただ「考える材料を与える」だけでなく、描写に描写、彫琢に彫琢を重ねるようにたえず思考や想像力を刺激してアナロジーの横滑りをするように慫慂しているからである。したがって、漱石的テキストを読む行為も、時間軸に沿った物語の筋の展開を楽しむものというよりも、イメージやテーマの連鎖反応が生産する過剰がエクリチュールの表面に残した切り込みのような重みの痕跡を踏破し、なぞるものにほかならない。漱石的テキストを読む快樂も、エクリチュールの表面に起こったそうしたデフォルメの痕を同じく過剰と充溢のうちに発見する瞬間に訪れるのである。実際、漱石的テキストはそのような性質のものを読みの快樂として提供すべく創案されたエクリチュールの実践が生んだデフォルメの迷宮なのである。

そこで、これからの迷宮巡りに入り口に対する出口の保証を約束するマップを作成してあげるために一つの整理をしておくことは有益であろう。つまり、「巫山の女」の説話が内包しているいくつかの項目を、漱石的テキストの内在原理や機制に関わり合うものとして抽出し、それをパラフレーズする形でさらにいくつかのイメージやテーマへと変形させること、そしてそのような変形たちが原型との間で取り結ぶ求心的または遠心的な重層関係をこれからの解釈行

為の中心に据えることが不可欠である。

- 1、女は水である。すなわち〈水の女〉。
- 2、女は雲である。すなわち〈雲の女〉。
- 3、雲は変化するものである。だから、女も変化をその行動原理とするものである。
- 4、女は風である。すなわち〈風の女〉。
- 5、女は雨である。すなわち〈雨の女〉。
- 6、女は超姓名性的である。つまり、無名性と匿名性を兼ね備えた存在である。
- 7、男は異性に出会うためには昼寝をしなければならない。
- 8、昼寝には夢がなければならぬ。
- 9、女は水のバリエーションを生きる「揺らぎの女」である。

この分離分割によって、われわれのこれからの読書行為——「ひとつのテーマを別のテーマによって理解し、類縁関係によってそのテーマに関係づけられるすべてのテーマ」に「巫山の女」というこの「内包的アナロジの法則」が働いた痕跡を探し求める旅——は、地図なき迷宮巡りではなく、出口から射しこむ一筋の光に導かれたものになる。結局、「巫山の女」の説話がわれわれに伝えようとしているのは「女は水である」という一つの隠喩であり、理念である。

漱石の文学はこの隠喩、この理念と、形而上学的な関係を結ぶことによって、「水と女の婚姻の文学」となる。漱石にとって「女は水である」という認識は、文化の慣習的な象徴性から来るものでもなければ、純粹な経験的認識から来るものでもない。「巫山の女」の説話のようなテクストとの偶然な出会いによって、習得された隠喩的なものである。だから、そこには直接性はなく、間接性だけが目立つ。そのせいで、「女は水である」という認識は、認識だとしても、漠然とした雰囲気のようなものでしかありえない。それは記憶の想起作用ではつかめないものである。そこには想起作用を可能にする時間の枠組みもなければ、空間の枠組みもない。裸の理念と裸の認識が、漠然とした雰囲気を帯びた「隠喩の雲」となってそこに棚引しているのみである。漱石はその棚引くものの中にその存在を確認しなければならぬ。そしてその確認されたものに持続的な凝視を降り注ぐことによって、その根底に潜んでいる本質を見ぬき、形相を見つけねばならない。そうしてそこで発見したものを携えて、芸術の言語秩序の中へと歩み入らねばならない。漱石の習得された隠喩的認識が、追体験で終わるのではなく、一つの発見の契機、一つの創造の契機をつかむのはちょうどこの瞬間においてである。

アリストテレスは言う「よい隠喩を作ることとは、類似を見つけ出すことである」。ところで、類似を見つけたすとは、辞項と

辞項を結びつけて、はじめから「縁遠い」ものが突如として「近似した」ものに見えるように類似を創始することでなく、なんであろう。このように、論理的空間における距離の変化こそが、生産的想像力の産物なのである。生産的構想力の働きとは、総合的操作を図式化すること、意味論的革新が発してくる述語同化を形象化することである。とすると、隠喩過程で働いている生産的構想力とは、述語同化によって、言語の日常的な範疇化も抵抗に逆らって、新しい論理的な種を産み出す能力である。⁵⁸⁾

なぜ隠喩なのか。リクルールによれば、隠喩こそは言語の創造性のもっとも明瞭な表現だからである。隠喩は日常言語の非日常的使用により、日常言語では近づきたい現実の新たな次元を発見させてくれる。互いに離れていて、異質な二つの意味論的場を隠喩は衝突させて、そこに異例の属性賦与をおこなわせる。それは想像力によって、二つの意味論的場に「類似」を見いだすことである。生きた隠喩は、世界を新たに「……と見る」ことを教えてくれ、詩的に世界を指示するのである。⁵⁹⁾

したがって、漱石的テキストに対するわれわれの考察の重心も、その文学的叙述の一般（漱石的エクリチュールの一般）が、女の諸特

性を顕在化するために、如何に「水の言説」を駆使して、テキスト全体を水のバリエーションの数々で包んでいるのか、そこに置かれなければならない。言い換えれば、われわれの考察が最終的に目指すところは次のようなものにならなければならない。すなわち、「女は恐ろしいものだ」「女は分らない」「女は水である」という漱石的隠喩が、如何にして「はじめから「縁遠い」もの」であったものを「突如として「近似した」ものに見えるように類似を創始する」か、それではなければならない。そして漱石的エクリチュールが如何にして、女（||人間||人間界）と水（||物質||自然界）という「互いに離れて」いる「異質な二つの意味論的場」を衝突させて、「そこに異例の属性付与をおこなわせる」かを、あまたの「水の女」の変形である「雲の女」「風の女」「雨の女」の中に探し求めなければならない。そうしてさらには女主人公たちの「無名性」と「匿名性」、「雨と遭遇」「横臥と遭遇」といったような説話的機能⁶⁰⁾が、実は同じく「女は水である」という以上の根源的な隠喩に根ざしていることに気づき、それに均質で統一した考察の目が行き届くように努めなければならない。

以下、順を追って漱石のいくつかのテキストについて考察を試みるが、その前にまず夏目漱石というこの固有名に潜んでいるテキストについて触れることにしよう。

四 あ、漱石か。彼は隠れている。

一人の人間存在にとつて、名前Ⅱ固有名はその存在証明である。それは生物学的な生の連続性を意味する存在証明であるだけでなく、時間の連続性（Ⅱ過去・現在・未来）における存在証明でもある。言い換えれば、それは想像的内在性を含意した主体という概念をはるかに超えた外在的な根源性である。われわれ（Ⅱひとりの人間存在）は、このような根源性を、一つの看板として自分の顔の上に貼り付け、一つの重荷として背中に背負っている。そして、この根源性を一枚の入場券として、われわれは社会という想像的な空間の中に入っていく。では、社会とはなにか？ それは人間のこのような根源性が織りなす無数の関係の網目にほかならない。われわれ一人ひとりの根源性は、そのような網目の上に立てられる看板であり、そのような網目上で交換される名刺である。見られる看板、交換される名刺、われわれの根源性は、このような「見られる」「交換される」といった述辞的受動性によって、関係のシステムに組み込まれ、そして流通の流れに身を乗せるようになる。われわれの生の存在証明とは、このような流れに乗って何時までも流れていく一個の「浮き」（Ⅱ名前）に象徴されるようなものである。この「浮き」は、われわれの生が続くかぎり、永遠に流れることを止めない。したがって、生きるとは、このような「浮き」の習性を生涯にわたって維持することである。われわれの生、われわれの名前には、す

でにこのような「浮き」の習性が天来のものとして刻印されている。われわれの生に何かしらの満足感、何かしらの達成感、何かしらの成功、何かしらの喜びがあるとしたら、それはこの「浮き」が流れている間に、同じく流れに身を任せて泳いでいる「偶然の魚」によって、偶然に発見され、そして偶然の引力によって引つ張られる時である。すべてはこの偶然の契機に関わっている。われわれの生に必然性はなく、あるのはただ偶然性のみであるのはそのためである。すべてはこの「偶然の魚」の胃袋の状態（Ⅱ空腹か満腹か）またはその遊び心（好奇心と退屈さ）に関わっている。

にもかかわらず、われわれはこの「浮き」の偶然性に嫌気がさすこともなければ、それを見捨てる気も起こさない。むしろ、われわれはこの「浮き」の偶然性が有している、推定的な浮力に全信的信頼を置いたまま、いつ失速して落下するか知らない熱気球に乗った人間のように、これといった目的（これは「偶然の魚」がもたらす契機によって初めて可能になる目的である。ゆえに、その人間存在の意志とは無関係である。反対に、もしこの目的に意志の志向性があった場合、それは「偶然の魚」の口の引力によって噛み砕かれるだけでなく、そのような目的意識を持った人間存在自身をも、マーメイドが男を海底へと連れ去るように、水底へと連れ去って沈めてしまうだろう）もなく、流れに流れて死という「生の終着点」にたどり着くのである。そこで「浮き」は、初めて「流れる習性」を忘却にあずけ、自らの身体を

大地の上に横たえるのである。墓石、それはわれわれの固有名が「水の属性」を忘れて、睡眠という休憩をむさぼる静のベッドである。

要するに、われわれの生の看板には、このような流れる「水の動」も刻印されていれば、動かない「石の不動」も刻印されている。ひと言でいえば、われわれの生は、「浮き」の習性を生きた時、「水の属性」を生き、「浮き」の習性を忘れる時、「石の属性」を生きたのである。

漱石の固有名には、看板的性格として「水の属性」もあれば、「石の属性」もある。

漱石は隠れている。

このフレーズには無限の隠喩が潜んでいる。漱石の強大なテキスト群が織りなす隠喩の網目を解きほぐす万能の鍵が隠れている。つまり、漱石は「石の属性」に身を隠した「水の属性」そのものである。漱石の固有名は、看板的には「石の属性」でできているが、川床的には「水の属性」でできている。漱石は「石」の中に隠れた「水」である。あるいは、「水」を「石」に故意に間違えた道化的存在である。彼のテキストは、この道化が演じられる冷たい意識の川床である。川床の石は水の流れに撫でられて削られるのでは

ない。むしろ、削られるのは水である。水は石に漱がれ、石に磨かれることで、もとの青から白へと変身を遂げるのである。歯が磨かれて白くなるように、水は磨かれてますます清純な白になる。水が純潔な乙女たちに、純真な白い花たち（白い薔薇、白い百合）に手招きできるのも、このような白の清純さを資本として持っているからである。

したがって、漱石的テキストを読む解釈行為は、「漱石」という固有名に織り込まれた究極的なテキスト性を読み解く行為にほかならない。言い換えれば、それは「漱石」によって拉致され、監禁された水をふたたびその固有名という檻から解放して、自由に流れるようにする作業にほかならない。そして漱石的テキスト空間がそのような水の流れによって洗われて削られる時、川床は「覆蔵」していた石の肌理を露呈するはずである。

『草枕』も『三四郎』も『行人』もこのような水、このような女、このような花、このような歯との遭遇を可能にすべく、漱石という固有名が生み出したテキストである。

五 那美——雲気を帯びたへ水の女

漱石の文学におけるすべての女性の固有名は、テキストである。ゆえに、それは「標記や痕跡、参照の何らかのシステム」である。『草枕』の那美は、その固有名の中にすでに水の「ナミ＝波」を隠

し持った典型的な「水の女」である。彼女は水辺に住み着いた巫女のように「鏡が池」をあたかも住み処のようにしている。夕日を背景に巖頭の上に立つ彼女は、自分の影を水面に投影させることによって、オフィリアの水上の死を模倣する。それだけではない。

「鏡が池」を「身を投げるに好い所です」と言つて、「私は近々投げるかも知れません」と「飛び込み」をほのめかすことにおいても、オフィリア的存在であろうとする。「鏡が池」は、生きた那美の故郷だとすれば、そこはまたこれから身を投げて、死を遂げようとする那美の故郷でもある。那美の「飛び込み」への執着は、「狂印」の表れではない。オフィリアのような美しい水上の死への憧憬である。だから、それは「最も準備が行きとどき、仕上げられた完全な死」である。その完全な死を遂げるために、彼女は「死の四つの故郷——火、水、土、空」から水を選んでゐる。「水の女」は、水の信奉者として水への帰還を志願したのである。

そんな那美は、また「水の女」のバリエーションを生きる「雲の女」でもある。水が揮発して蒸気となって、空に散つて行つたとき、雲になるように、那美は「水の女」から「雲の女」になる。

……いつしか、うとくと眠くなる。(中略)

余が寤寐の境にかく逍遙して居ると、入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまぼろしの如く女の影がふうと現はれた。余は

驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る。眺めると云ふては些と言葉が強過ぎる。余が閉ぢて居る臉の裏に幻影の女が断りもなく滑り込んで来たのである。まぼろしはそろりくと部屋のかなかに這入る。仙女の波をわたるが如く、暈の上には人らしい音も立たぬ。閉づる眼のなかから見る世の中だから確とは解らぬが、色の白い、髪濃い、襟足の長い女である。近頃はやる、ぼかした写真を灯影にすかす様な気がする。(三)

「余」の夢の中に滑り込んでくる女は、明らかに以上の「高唐賦」に出てくる「巫山の女」のように「雲氣」を帯びた存在として描かれている。彼女は部屋の中へは幻のようにそろりそろりとしてきて、暈の上を仙女が波を渡るように音も立てずにすうと歩く。ここに用いられている「ふうと現はれた」に似た表現は、『草枕』の至るところで確認することができる。明らかにそれは那美の動きがもつ浮遊感と軽快感を伝えようとする、文体的努力の表れである。たとえば、「云ふや否や、ひらりと、腰をひねつて、廊下を軽げに駆けて行つた」(二)の「ひらりと」「軽げに」という表現があったり、また、「夢の様に、三尺の幅を、すうと抜ける影を見るや否や、何だか口が利けなくなる。今度とは心を定めてゐるうちに、すうと苦もなく通つてしまふ」(六)の「すうと」という形容があったりする。これ以外にも、「女は後をも見ぬ。すらくと、こちらへ歩

行てくる」(十二)の「すら／＼と」という修飾句があつたり、また、「女はすらりと立ち上がる。三步にして盡きる部屋の入口を出る時、顧みてにこりと笑つた」(九)の「すらりと」という形容詞句があつたりする。こうした表現はいづれも読者の脳裏に、雲の性質に近い軽やかな浮遊感を極力印象づけようとする作家漱石の作意であり、意図である。言い換えれば、那美が雲気を帯びたへ雲の女であることを裏づける傍証である。

那美の有するこのようなイメージは、『草枕』では「余」がもっている、人一倍するどい審美眼によつてもたらされるものとして受け止められている。しかし、主人公那美を論ずることは『草枕』全体を論ずることであつてみれば、創作の最初の段階における登場人物の設定において、作家漱石にはさきに画工の「余」があつたのではなく、なによりも先に「巫山の女」——朝は雲とあり、夕暮は雨となる神女——に通ずる存在としての那美があつたのではなからうか。そしてそのような那美を塵寰を遠く離れた王維、陶淵明の詩境を彷彿させる、テキストの内在的自然(この自然自体「高唐賦」の舞台なる雲夢の台に無限に近い空間であらう)の中に配置し、彼女に深夜、盛装して廊下を徘徊させたり、俳句を画帳に書きつけさせたり、温泉に混浴してもいささかも動じない、奇行をとらせたりしているうちに、物語は自然に組み立てられていき、主人公もおのずとそのような無二の画題を求めて、旅に出る画工へと定まっていたの

ではなからうか。

『草枕』において、那美と「巫山の女」との近親性をもつとも雄弁に物語っているのはほかでもない次の風呂場のシーンである。それを漱石は美の鑑賞に堪えられるように訓練された画工の眼を通して描いている。しかし、画工の眼は、ここでは明らかに架空のものにすぎず、実際、見ているのは、暗闇を意識しない作家漱石の夢想する眼である。言い換えれば、そこで見ているのは、「余」という画工にさりげなく身を寄せている漱石自身である。そのことを裏づけるかのように、漱石はこの風呂場の裸体について言及している。自信に満ちた裸体についての議論である。

私はあの『草枕』の中で、若い女の裸体を描いたが、あれなどは、格別さう読む人に厭な感じを与へはしなかつたらうと思ふ。実のところ私は、裸体のやうなものでも、書きやうに依つては、随分綺麗に、厭な感じを起こさせないやうに書くことが出来る。強ち出来ないものではないと云ふ、その一例としてあれを書いて見たのである。⁽⁶⁾

しかし、この引用からわれわれは漱石の裸体の美についての一種の自信みたいなものだけを読み取つてはいけぬ。これは決して漱石という一個の個人的な美的鑑識眼のレベルの高低に関わる問題で

はない。裸体画を前にしたとき、それを見るものは果たして「道心」を優先させて幻のような「美感」の芽を未然のうちに摘み取ってしまうべきか、それとも「美感」の恍惚のうちに「道心」の閃きを忘れるべきか、という人間固有のエロスと美と倫理に関わる問題である。これには『それから』の代助の「高等遊民」に代表される人間の貴族主義的な性格が色濃く反映されている。彼に言わせれば、裸体画を美として鑑賞できるのは、ほんの一部の人々にしか許されていない特権である。それ以外の大衆ともいえる大多数の人々にとって、美を美として判読する能力は最初から持ちあわせていないことになる。オルテガ・イ・ガセットが「大衆」のことに触れて、嘆いているのもそれである。

大衆を構成している個々人が、自分が特殊の才能を持っていると信じ込んだとしても、それは単なる個人的な錯覚の一例にしかすぎないのであつて、社会的秩序の攪乱を意味するものではない。今日の特徴は、凡俗な人間が、おのれが凡俗であることを知りながら、凡俗であることの権利を敢然と主張し、いたるところでそれを貫徹しようとするところにあるのである。(中略)大衆はいまや、いつさいの非凡なるもの、傑出せるもの、個性的なるもの、特殊な才能を持った選ばれたものを席卷しつつある。すべての人と同じでない者、すべての人と同じ考え方

をしない者は締め出される危険にさらされているのである。ところが、この「すべての人」が真に「すべての人」でないことは明らかである。かつては「すべての人」といった場合、大衆と大衆から分離した少数者からなる複合的統一体を指すのが普通であつた。しかし今日では、すべての人とは、ただ大衆を意味するにすぎないのである。⁽⁶²⁾

漱石の想念の世界にも、彼がそれを意識していようといまいとにかかわらず、「非凡なるもの、傑出せるもの、特殊な才能を持った選ばれたもの」の高みから、いまや「凡俗な人間」であるにもかかわらず「すべての人」の代名詞となつている「大衆」を見下ろす、「高等遊民」的な選民思想があつたことは間違いない。だから、彼がみずからの口について「実のところ私は、裸体のやうなものでも、書きやうに依つては、随分綺麗に、厭な感じを起させないやうに書くことが出来る」と漏らす時、彼は無意識のうちに自分が持つているそのような選民思想にも似た心中を告白してしまつたのである。とはいへ、『草枕』の風呂場の描写がある程度の成功を収めていることは間違いない。それに、「鏡が池」の椿の落花のシーンもこの風呂場のシーンと同様、『草枕』の庄巻をなしている。にもかかわらず、描けるという過信と描きたいという願望とが先走つて、描写に余念がなかつたために、筋の展開は忘却の片隅に追いやられ、

裸体は細密画の一途をたどって断片化されて、かえって生気を奪われて死んでいる。漱石の夢想が犯した過ちである。その夢想とは漱石の青春時代のほのぼのとした遠い記憶に培われている。見る前に夢想するのは、芸術家の共通の病である、とバシュラールはどこかで言っているが、漱石の場合もその例に漏れず、夢想することを優先させている。

室を埋むる湯烟は、埋めつくしたる後から、絶えず湧き上がる。春の夜の灯を半透明に崩し拡げて、部屋一面の虹霓の世界が濃かに揺れるなかに、朦朧と、黒きかとも思はるる程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る。その輪廓を見よ。

頸筋を軽く内輪に、双方から責めて、苦もなく肩の方へなだれ落ちた線が、豊かに丸く折れて、流るゝ末は五本の指と分れるのであらう。ふつくらと浮く二つの乳の下には、しばし引く波が、又滑らかに盛り返して下腹の張りを安らかに見せる。張る勢を後ろへ抜いて、勢いの尽くるあたりから、分れた肉が、平衡を保つ為に少しく前に傾く。逆に受くる膝頭のこのたびは、立て直して、長きうねりの踵につく頃、平たき足が、凡ての葛藤を、二枚の蹠に安々と始末する。世の中には是程錯雑した配合はない、是程統一のある配合もない。是程自然で、是程柔らかな

で、是程抵抗の少ない、是程苦にならぬ輪廓は決して見出せぬ。
(七)

滯英中、漱石が池田と花を咲かせた、理想美人の "description" は、このようなものではなかったかと想像される。ここで、漱石は那美の登場を演出してみせるために、風呂場という特権的な空間を選んでいる。その選択の理由は明らかである。そこには「絶えず湧き上がる」「湯烟」が一面に立ちこめているからである。漱石はその「湯烟」、自然の雲をあざむく性質を有する代替物であることを、誰よりもはっきりとしかも強く意識していたに違いない。漱石は『三四郎』や『明暗』でも、独特な符牒的役割をもつものとして、風呂場や洗面所を巧妙に利用しているが、しかしここでは「湯烟」は無用の長物として言及さえもされていない。『草枕』における漱石の「湯烟」への拘りぶりは、異様なほど執拗であり、しかも強烈である。われわれの読みが一糸まとわぬ那美の登場シーン——朦朧と、黒きかとも思はるる程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る——にさしかかった時、そこに「朝雲」と呼ばれる「巫山の女」のイメージ——高くまっすぐに昇るかと思えば、すぐに形を変え、しばらくの間に、変化して窮まることがない——を入れ替えてみようとする欲望と衝動を覚えずにはいられなくなるのは、雲をあざむく「湯烟」の演出効果に目を奪われて

いるためではなからうか。雲をしたがえ、雲を衣の代わりに纏いながら「次第に浮き上がって来る」那美は、そのまま雲の性質を分有した「雲の女」である。彼女が「是程自然で、是程柔らかなで、是程抵抗の少ない、是程苦にならぬ輪郭」を帯びた存在になりえたのも、努めて「巫山の女」にあやかり、雲にあやかるうとしたからである。そしてこの確認の保証があるからこそ、われわれは漱石が決して彼らしくない、気取った口調で「その輪郭を見よ」と呼び掛ける時、この決して小説の言説らしくない呼び掛けが、実は「高唐賦」の「朝雲とは何か」という、シンプルな設問形式と通底するものであることに気づく。

既述したように、『文選』の「高唐賦」と「神女賦」はいずれも宋玉によって書かれている。しかも、同じく巫山の神女を描いた作品として、配列においても『文選』では隣り合った形で並んでいる。両作品は描写の展開において、宋玉と楚の襄王との問答形式をとっている。

楚の襄王が宋玉と雲夢の水辺に遊び、玉に高唐のことを賦に作らせる。その夜、玉が寝てから果して夢に神女と会った。その様子はたいへん麗しいものであった。玉が感心して、次の日、王に話すと、王は「その夢とはどのようなものであったか」と尋ねるので、玉は次のように言った。「日が暮れたのち、意識

がぼんやりしてきて、何かうれしいことがあるようで、心はなぜか浮き浮きしているが、どうしてそうなのか分らない。と、定かに姿は見えなかったが、ふと記憶にあるようでもあった。

その一人の婦人を見たのです。その様子はこの世の人とは思えないものでした。しかし、夢ではたしかに見えたのですが、目が覚めてみるとどうもはつきりしない。わたしは残念でたまらず、うらめしくてがっかりしました。そこで、心を落ち着け気を沈めて、また夢に見た女性を思い浮かべたのです」と。

王が「様子はどのようであったか」と尋ねるので、玉は次のように答えた。「りっぱで美しく、あらゆるよさが備わっています。りっぱな成長ぶりで麗しく、いちいち挙げようもありません。こんな美人は昔にもなかったし、この世にはまだ現れたことのないもので、その美しい姿はほめようがありません。」⁶³

漱石が言葉の限りを尽くして那美に浴びせた、「是程自然で、是程柔らかなで、是程抵抗の少ない、是程苦にならぬ輪郭は決して見出せぬ」という賛辞は、なんと宋玉が神女に惜しげもなく与える賛辞、「こんな美人は昔にもなかったし、この世にはまだ現れたことのないもので、その美しい姿はほめようがありません」と似たものではないだろうか。それで、漱石が読者に向かって、「その輪廓を見よ」と呼び掛ける時、われわれはどうしてもこの二つの賦に共通に用い

られている叙述形式を思い出さずにはいられない。それは王の「様子はどのようであつたか」という問いに対する「玉は次のように答えた」という単純な形式である。あまりにも単純なので、この形式の有する存在意義は無視されがちだが、しかし次の瞬間、堰を切つたかのようにどつと迸りでる、長い描写の流れを許すのは、ほかでもないこの単純な叙述形式である。この叙述形式は賦における宋玉の人物描写の切り出しの決まり文句であると同時に、六朝という時代がその装飾性に富んだ、華麗な文体のために考案した独特な表現形式でもある。漱石の俳諧的な低徊趣味の文体にとつて、この種の叙述形式は親しみやすく、受け入れやすい、相性の合うものであつたに相違いない。結局、「その輪廓を見よ」という言い方も一つの叙述形式として、表向きには読者を意識した表現のように見せかけながら、実はそれにつづく那美の姿態描写を導き出すための一つの手段にすぎない。漱石のこのような技法は、宋玉の以上の叙述形式の模倣とはいわなくても、それに非常に近いものであることは間違いない。また、漱石の「その輪廓を見よ」という叙述形式が展開してみせる那美の容姿描写が、宋玉の叙述形式が導き出す、下記の神女の描写と如何に類似しているかを見ても、二つの叙述形式の近親性がわかる。

その様子は高尚であつて、どうしてことばに尽くせようか。顔

は豊満であるが引き締まって美しく、温潤なること玉のごとく、ひとみは輝いて澄んでおり、ぱつちりとすばらしくきれいです。まゆは緩やかに弧を描いて蛾のようであり、赤いくちびるは鮮やかで丹のごとく、もとより体は充実しており、気持ちは落ち着きみやびやかです。いつも静かな所にゆつたりとしているうえに、また、人間の世界を歩き回ることもある。⁶⁴

晩年の漱石がその多くのテキストの中でも、とくに『草枕』と『虞美人草』が気に入らなかつた主な理由の一つに、このような「その輪廓を見よ」に代表される、ほとんど賦の人物描写の紋切り型表現に近いものを、臆面もなく用いた、稚拙さへの痛切な嫌悪があつたからではないだろうか。むしろ、この風呂場の裸体描写に別の側面の反映を見ることもできるだろう。すわなち、漱石が印象派の画家たちと同様に、「室を埋むる湯烟」の中で被写体が如何なる現れ方をするのかを実験的に記述していると見ることもできるだろう。実際、漱石の全テキストを通して、『草枕』の「その輪廓を見よ」に導かれる那美の容姿描写ほど筆墨を費やし、紙幅を塗りつぶした、細密で冗長なものはない。漱石の場合、この描写の細密さと冗長さはその夢想と観照の恍惚からくるものである。筋の運びが緩慢になり、劇的緊張がすっかり薄れてしまうのは、このような夢想と観照の増殖によって、物語も筋もすべて忘却の揺りかごに寝かさ

れてしまうからである。『草枕』はその最たる典型を示すものである。漱石は『草枕』のこの那美の描写に手を染めてしまったために、同じ過ちを次作でも繰り返すようになる。『虞美人草』の藤尾の容姿描写がそれであり、『三四郎』の病院の廊下での美禰子の細密描写がそれである。漱石はもはやそのような癖——エクリチュール——から逃れることができなくなっていたのである。それは脱ぎ捨てられない作家としての運命であり、耐えなければならぬ作家としての姿勢である。⁶⁵このような運命と姿勢は、登場人物をへ水の女として、〈雲の女〉として描かざるをえなかった彼の文体と深い関係がある。

六 美禰子と「青い空」 美禰子と団扇

漱石的テキストには、異様な言動によって異様な雰囲気、異様なイメージをフィクション空間に撒種する女たちが散在している。美禰子はそのような存在の一人である。従来の漱石研究では、彼女は「見せる女」「誘惑する女」「高所に立つ女」としてイメージ化されてきた。『三四郎』は、あたかもこのような視覚的イメージの妥当性に証明を与えようとするかのように、次のような描写をさりげなく挿入している。

三四郎が凝として池の面を見詰めてみると、大きな木が、幾本

となく水の底に映つて、其又底に青い空が見える。三四郎は此時電車よりも、東京よりも、日本よりも、遠く且つ遙かな心持がした。然ししばらくすると、其心持のうちに薄雲の様な淋しさが一面に広がつて来た。(二の三)

不図眼を上げると左手の岡の上に女が二人立つてゐる。女のすぐ下が池で、池の向ふ側が高い崖の木立で、其後ろが派手な赤煉瓦のゴシック風の建築である。さうして落ちかゝつた日が、凡ての向ふから横に光を透してくる。女は此夕日に向いて立つてゐた。三四郎のしやがんでゐる低い陰から見ると岡の上は大変明るい。(二の四)

漱石的テキストには池のような水をたたえた空間がよく書き込まれる。そしてそのような空間にはいつも女たちが浮遊霊のように住み着いている。そのような彼女たちは神話や民俗学の世界に多々存在する「水辺の巫女」に似た性質を存分に有している。昔から川や池の辺は水によって清められた聖なる場所である。そのような聖なる空間に、人間とは異なる存在である神が降り立ちやすいことは言うまでもない。昔の人々が、雨乞いなどその生存と直接的関わりをもつ重大な願ひ事を神に託すとき、かならず水の存する川辺や池のほとりを理想の地として選んでいたのはそのためである。そして神

と人間の間の交通をとりもつ仲介役として、そこには巫女がいた。水辺に身を寄せ、そこに居を構えている巫女はそのまま「水の女」である。

以上の引用は三四郎が初めて美禰子に出会う場面である。前触れなき突然の登場である。しかし、『草枕』の那美を既述した芳賀徹や蓮實重彦の研究が差し出す「巖の上に立つ女」「垂直の力学圏」に身を任せようとする女として見るように訓練されたわれわれにとっては、美禰子の出現はけっして前触れなき登場ではないはずである。漱石の読者なら、それは予測された出現である。

よく議論されているように、美禰子の「ミネ」には高所を意味する「峰」がさりげなく宿っている。それは漱石の中に水が宿っているのと同様である。「峰」とは、高所であり、そこは風の実体である雲がたなびく所である。そしてそこは、動性の視覚的なイメージが雲という風の実体を借りて自らを展示する場でもある。漱石的テクストにおいて、美禰子や那美（＝波）が高所に立ちたがる存在として描かれているのは、彼女たちの固有名の中にすでにそのような「大気的な存在」としての刻印がなされているからである。『明暗』のお延も例外ではない。彼女は雲なる鳥を見上げる女である。言い換えれば、高所に憧れる女である。その意味で、「岡の上に立つ」美禰子も、「巖の上に立つ」那美も、「屋根の上の鳥を見上げる」お延も漱石的文学が好んで手招きする登場人物たちである。このよう

に漱石的存在である女の登場人物たちが、高所に身を置きたがるのも、またそこから飛び込みたがるのも、彼女たちが「雲の女」であることと深い関係がある。雲が空という高さを含有することによって、高所という空間的位置を獲得し、高所が志向する低所への下降が飛び込むという垂直運動を生み出す。結局、漱石の作品において、女の登場人物たちが「雲の女」から「水の女」になるのを促すのは、この飛び込むという垂直運動である。したがって、「雲の女」から「水の女」に入れ替わると、空間も高い所から低い所に変わり、女も高所ではなく低所に身を置きたがる存在となる。

従来の漱石文学の研究は、このように丘の上に立ちたがる女を「誘惑する女」として捉えてきた。そのために、三四郎はおのずと誘惑の対象となり、「恐れる男」となる。では、「誘惑する女」としての美禰子はどこから生まれてくるのだろうか。それは明らかに三四郎という異性の存在を前提にしている。つまり、美禰子は三四郎という異性ととの遭遇を果たす瞬間、欲望のエネルギーは備給されて、その立つ行為は誘惑的な性格を帯びるようになる。いうまでもなく、こうした解釈は精神分析学の解釈格子をそのまま踏襲したものである。「誘惑する女」というキャッチフレーズにも似た浅はかなイメージには精神分析学や世紀末芸術の臭いがぶんぶんしている。漱石文学研究には、いわゆる専門家によってば撒かれたこのような浅薄なキャッチフレーズが至るところに散乱している。それがわれわ

れの足に絡みついて、先入観に汚染された説教を垂らし、進むべき「読書の快楽」の方向性を失わせてしまっている。こうしたキャッチフレーズに誘惑されるのは、悪循環に陥ることを意味する。したがって、このような誘惑、このような悪循環から逃れるためには、もっとも基本的で、もっとも地味で、もっとも直接的な「労働」であるテキストを読むという読書行為を堅持しなければならない。新しい発見、新しい挿入が訪れるのは、いつもそのような読書行為の後である。次の団扇への言及がすなわちそれである。

女の一人はまぼしいと見えて、団扇を額の所に翳してゐる。顔はよく分らない。けれども着物の色、帯の色は鮮やかに分つた。白い足袋の色も眼についた。鼻緒の色はとにかく草履を穿いてゐる事も分つた。もう一人は真白である。是は団扇も何も持つて居ない。只額に少し皺を寄せて、対岸から生ひ被さりさうに、高く池の面に枝を伸した古木の奥を眺めてゐた。団扇を持つた女は少し前へ出てゐる。白い方は一步土堤の縁から退がつてゐる。三四郎が見ると、二人の姿が筋違に見える。

此時三四郎の受けた感じは只奇麗な色彩だと云ふ事であつた。けれども田舎者だから、此色彩がどういふ風に奇麗なのだから、口にも云へず、筆にも書けない。ただ白い方が看護婦だと思つた許りである。(二一の四)

たしかに、美禰子をこのようなイメージをもった存在として見るのは魅惑的である。従来の研究は、漱石と絵画との親密な関係を視野に入れて、このような視覚的なイメージの大量生産を行なってきた。ゆえに、漱石のエクリチュールが帯びている顕著な性格として「絵画的思考」が議論的的になつている。「岡の上に立つ」美禰子は、このような議論の場にいつも証人として召喚される存在である。そして、彼女は機会あるごとに印象派や世紀末の絵画の女主人公たちと比較されるようになる。⁽⁶⁶⁾

印象派の絵画において、丘の上に立っている女の顔を白く溶かしているのは光である。彼女は自分を溶かしてしまいかねない太陽の光線をさえぎろうとするかのようにパラソルを差している。それに対して美禰子は団扇を持つている。パラソルと団扇、いずれもさえぎる機能と役割を持ったものである。パラソルは太陽光線をさえぎる、団扇は顔を隠す。美禰子は団扇で顔を隠すことでマネのパラソルの女を模倣している。しかし、忘れてはならないのは、団扇の持つもう一つの機能である。それは風を起す道具であるということだ。ここで美禰子と看護婦を「奇麗な色彩」に変形させているのは表向きには太陽の光である。が、隠喩の次元で彼女たち、とくに美禰子を白く暈しているのは光でなく、団扇である。つまり、団扇という風＝気体生産機なのである。美禰子は自分の存在性を明かすか

のように、あるいはいつどこでも風を生産しようとするかのよう
に団扇を持ち歩いている。漱石は美禰子に団扇を持たせることで、
彼女が「気体的な存在」であることをもう一度われわれに強調し、
喚起させている。

このように登場人物同士の遭遇の場を、明治時代の恋愛物語にふ
さわしいロマンティックなスケートリンク、ダンスホール、遊園地、
展覧会、キャバレー、映画館ではなく、池という水辺に設けること
は、また別な意味でわれわれにある種のロマンを感じさせるが、し
かしそれは漱石的テキストにおいては単なるロマンではなく、われ
われの想像を遥かに超えた「水の女」という漱石的命題と深い関わ
りをもった、内密な出来事である。漱石にとって、女が水であるこ
と、しかももっと具体的な雨であり、雲であるという特異なイメー
ジは、「高唐賦」に登場する「巫山の女」の「変化して窮まりない
姿」と深い関係があることは言うまでもない。この臍帯的つながり
が結局、漱石という作家の女に対するイメージに決定的な烙印を押
し、その女を描くという書く行為の全軌跡に深々と影を落とすこと
になる。言い換えれば、漱石の作家意識の根底にはつねに「巫山の
女」があつたのである。そしてこの伝記的事実に基づいた直感的な
イメージが漱石をして、「女は水である」という命題的で理念的な
イメージの形成へと立ち向かわせ、そこからさらに進んで、最終的
には文学的イメージの形象化にまで辿りつくように執拗に強要して

いたのではないかと思われる。

水はもともと、不特定の多様なものと関わる、無限の象徴力を有
した一つの関係構造である。このような関係構造と女という文学的
イメージが手を結ぶとき、そこから水の属性を分有したイメージの
豊穡さが生まれてくるのは必至である。漱石的テキストを読んで、
そこに希薄な男性像よりも強烈な女性像——多くのバリエーション
に富んだ、神秘的で魅力的な存在——を発見することができるのも、
そこに水という関係構造とのみごとな婚姻関係が成り立っていたか
らではないだろうか。また、そのような婚姻関係があつたからこそ、
池の水は如何なる連想や想像の媒介もなしに一瞬のうちに直接、女
のイメージと結びつき、池のほよりも遭遇の儀式を演じる「特権的
な遭遇の場」として、もう一方の異性なる男を引き寄せているので
はないだろうか。さらに漱石的テキストにおいて、池のほとりがほ
かの如何なる空間の追隨も許さない、特権的で異質な反復する空間
として、珍重されているのもそのためではないだろうか。

しかし、ここでわれわれが銘記しておかねばならないのは、美禰
子が「雲の女」であることだ。だから、三四郎が美禰子を発見する
前に、さきに見詰めるのは水の底に映る「青い空」である。「青い
空」とは雲のことであり、美禰子の訪れの前触れである。三四郎が
ふと目を上げたのは無意識に上げたのではなく、その雲の到来を確
認したからである。この確認があつたからこそ、次の瞬間に三四郎

は「其心持のうちに薄雲の様な淋しさが一面に広がって」くるのを感じ、続いて「汽車で乗り合はした女の事を思ひ出し」て、「現実世界は危なくて近寄れない気がする」のである。「あなたは余つ程度胸のない方ですね」とひと言を残して立ち去った「汽車の女」は、永遠の謎として三四郎の心に住み着いていた。あたかも空にかかった薄雲のように、永遠に晴れることなく、彼の心の空に棚引いていたはずである。女は謎である。あたかもつかみどころのない雲のように。だから女は分からない。そして分からないから女は恐ろしいのである。現実の世界にはそのようなつかみどころのない、恐ろしい「雲の女」がいる。「汽車の女」がそうである。そして美禰子がそうである。美禰子はいま「青い空」の雲を携えて、三四郎の前に現れたばかりである。だから、余計に謎めいていて分からない。

(美禰子は) 仰向いた顔を元へ戻す、其拍子に三四郎を一目見た。三四郎は慥かに女の黒眼の動く刹那を意識した。其時色彩の感じは悉く消えて、何とも云へぬ或物に出逢つた。其或物は汽車の女に「あなたは度胸のない方ですね」と云はれた時の感じと何所か似通つてゐる。三四郎は恐ろしくなつた。

二人の女は三四郎の前を通り過ぎる。若い方が今迄嗅いで居た白い花を三四郎の前へ落して行つた。三四郎は二人の後姿を

凝と見詰めて居た。看護婦は先へ行く。若い方が後から行く。華やかな色の中に、白い薄を染め抜いた帯が見える。頭にも真白な薔薇を一つ挿してゐる。其薔薇が椎の木蔭の下の、黒い髪の中で際立つて光つてゐた。(二の四)

三四郎の前を通り過ぎる美禰子は、白色色彩そのものである。「薄を染め抜いた帯」が白い。手に持った小さい花が白い。頭に挿した薔薇の花が白い。それで三四郎の目には、美禰子は初めから白色色彩として映る。「白い方は一步土堤の縁から退がつてゐる」「すると白い方が動き出した」、美禰子の動きを追う三四郎の目はこのようにそこに白いものを確認している。その白いものが彼の前を通り過ぎる時、彼に一瞥を投げかける。そこで三四郎は「女の黒眼の動く刹那」に「或物」を想起する。その「或物」とは「汽車の女」が彼の心に残していった、解けない謎である。美禰子と「汽車の女」はこのように等価性をもった存在として、お互いを想起させるための契機となつてゐる。三四郎が見た白いものは、美禰子である前に、一つの契機であり、一つの象徴である。そのことを暗示しているのが、彼女の手に握られた「白い花」であり、頭に挿された「真白な薔薇」である。

芳賀は美禰子のこの白くて明るい華やかな雰囲気に印象派風の絵画のイメージを重ね合わせているが、しかし漱石がこれほどまでに

白にこだわって、美禰子を白い色彩の塊のなかに閉じ込めようとする動機には、既述したように別の狙いがあった。つまり、美禰子に団扇と花を持たせることによって、彼女を〈風の女〉〈雲の女〉として位置づけ、そしてその位置づけを一つの意味産出の機制として物語の中に組み込もうとしたのである。のちに、美禰子が〈風の女〉として広田先生の庭に降り立つのも、また三四郎が美禰子の風にならなくて「風邪」をひくのも、いずれもこのような意味産出の機制が『三四郎』の根底に据え付けられていたからである。したがって、漱石的テキストは人間の経験的所有についての物語ではない。彼の書く行為を支えているのは、人間の物語を引き伸ばす筋の展開ではなく、このような登場人物の位置づけとそのような位置づけによって可能になる意味産出の機制とそのような機制的作動によって働き出す想像力の推進力である。言い換えれば、漱石的エクリチュールには、テキストという全体車両を牽引するモーターが取り付けられているのである。〈水の女〉〈雨の女〉〈風の女〉〈雲の女〉は、そのようなモーターを作動させるイメージの潤滑油である。

青い空の静まり返った、上皮に、白い薄雲が刷毛先で掻き払った痕の様に、筋違に長く浮いてゐる。

(野々宮)「あれを知つてますか」と云ふ。三四郎は仰いで半透明の雲を見た。

「あれは、みんな雪の粉ですよ。かうやつて下から見ると、些とも動いて居ない。然し、あれで地上に起る颯風以上の速力で動いてゐるんですよ。——君ラスキンを読みましたか」

三四郎は惘然として読まないと答へた。(二の五)

ここに書き込まれた「青い空」は、先の引用に現れた水底の「青い空」と同質のものである。しかもそこには「白い薄雲」が掛かっている。野々宮がここで三四郎に説いてみせる雲の原理は、後述するあの有名な場面のために張られる伏線であるが、しかし雲についての二人のやり取りの挿入を可能にし、保証するのは、ここではやはり美禰子の出現を予告する「青い空」の暗示である。野々宮が「あれを知つてますか」と言うときの「あれ」は、漠然とした指示作用しかもたない、曖昧なものである。けれども、これを「青い空」の有する暗示と結びつけて考えると、その指示内容は「半透明の雲」が晴れて、明るくなるように非常にはつきりとしてくる。美禰子と雲の間に引かれた暗黙の番号は、われわれが勝手に野々宮の「あれを知つてますか」を言い換えて、「美禰子を知つてますか」と変形させるのを許す。では、誰が両者の間にそのような番号を引いたのだろうか。それは決してわれわれ読者ではない。視点人物の三四郎でもない。彼にはまだその権利は付与されていない。彼はたしかに自由に動いてさまざまの出来事に出会っていくうちに、その等

号の内包する意味を理解するようになるが、しかしこの段階ではまだそれを知るよしもない。だとすると、候補者として残るのは作家漱石だけである。

漱石は『文選』の「高唐賦」や「神女賦」を読んで以来、彼の頭の中では「雲の女」へ「雨の女」へ「水の女」は、元素間の婚姻のようにいつも一方が他方の属性を分有してもらおうことで、相互補完的なアナロジー関係を取り結んでいるものと思われていただろう。科学文明が十分発達した現代においても、女性は男性に比べて、より多くの秘密と謎を秘めた存在として見なされている。それをわれわれ古代の祖先たちは自然現象である水や雲や雨で言い表そうとした。現代の人なら人間の理性が生産したあらゆる学問の成果を総動員して、何とかして言葉という媒体を借りて表現しようとしたものを、彼らは自然現象というプリミズムを通して言い表した。これは決して古代という時代的制限から来る表現の欠如によるものではない。また、われわれの祖先が表現しようとする意志と努力をはやばやと放棄していたからではない。そうではなく、女性は言語表現の及び得る範囲のはるか向こうに存するものであるという認識が、彼らに諦念を強いたのである。結局、この諦念が水や雲や雨が、人類の永遠のテーマなる女性の、秘められた謎を解き明かす行事に参入してくるのを許しているのである。作家漱石が、われわれ祖先と同様、女性をその文学の中心テーマに据える瞬間、彼も水や雲や雨がなんの前触

れもなしに、どつと闖入してくるのを防ぐことができなかつたはずである。それ以来、水はいつも彼の心の川床を静かに流れ、雲はいつも彼の心のキャンバスに晴れわたって棚引き、雨はいつも彼の心の地平にしとすと降り注いでいた。そしてそれらの要素と長い年月を重ねて、エクリチュールという書く行為を営んでいるうちに、水や雲や雨はその作家心理の深層部分を形作るものとして、いよいよ沈殿していったものと思われる。それだけではない。そのイマジネーションも水の洗礼を受けて、ますます「水の女」への篤信を強め、テクストの至るところに雲をたなびかせ、雨を呼び寄せ、水を氾濫させる。それは明らかに、彼女たちがいつでも自由自在に降り立てるように、特権的で非均質的なテクスト空間を設けるためである。

七 美禰子——空の雲にわれを見る女

『草枕』の那美は、「余が閉じてゐる臉の裏に幻影の女」のように「断りなく滑り込んで」きたり、「仙女の波を渡るが如く、畳の上には人らしい音も立てぬ」ように歩く雲気を帯びた女である。また、風呂場では雲を欺く「湯烟」をたずさえて、画工の前に裸体をさらす「画の女」である。『三四郎』の美禰子は「風の女」として、捕捉を意味する「画の女」になる時は「死に尽くした風」となり、「動く女」として三四郎に接する時は、赤い運命を象徴する火事を

引き起こす風になったり、死と再生の意味を有する病としての風邪となったりする。また、〈雲の女〉としてしばしば恍惚として雲を眺めては、「空の雲が濁りました」といつて、三四郎を翻弄する。

(三四郎は)美禰子の傍へ来て、並んだ。

「何を見てゐるんですか」

「中て、御覧なさい」

「鶏ですか」

「いゝえ」

「あの大きな木ですか」

「いゝえ」

「ぢや何を見てゐるんです。僕には分らない」

「私先刻からあの白い雲を見て居りますの」

成程白い雲が大きな空を渡つてゐる。空は限りなく晴れて、

どこ迄も青く澄んでゐる上を、綿の光つた様な濃い雲がしきりに飛んで行く。(中略)

其時三四郎は、

「うん、あれなら知つとる」と云つた。さうして、あの白い

雲はみんな雪の粉で、下から見てあの位に動く以上は、颯風以

上の速度でなくてはならないと、此間野々宮さんから聞いた通

りを教へた。美禰子は、

「あらさう」と云ひながら三四郎を見たが、

「雪ぢや詰らないわね」と否定を許さぬ様な調子であつた。

「何故です」

「何故でも、雲は雲でなくつちや不可ないわ。かうして遠く

から眺めてゐる甲斐がないぢやありませんか」

「さうですか」

「さうですかつて、あなたは雪でも構はなくつて」

「あなたは高い所を見るのが好い様ですね」

「えゝ」

美禰子は竹の格子の中から、まだ空を眺めてゐる。白い雲はあとから、あとから、飛んで来る。(四の十二)

広田先生の引越した日、三四郎と美禰子は手伝いに來ている。

そして手伝いも一段落した時、美禰子は二階の窓の近くに坐つて、

空の雲を眺めている。物理学者野々宮の口を借りて張つた伏線は、

いよいよここにて始動し、効を奏するようになる。三四郎と美禰

子のやり取りは、その伏線を引きだすために、謎解きの常套手段で

ある問答形式を採つてゐる。「何を見てゐるんですか」「中て、御覧

なさい」「鶏ですか」「いゝえ」「あの大きな木ですか」「いゝえ」

「ぢや何を見てゐるんです。僕には分らない」「私先刻からあの白い

雲を見て居りますの」。見ての通り、ここには直接話法以外にはな

にもない。地の文は極力排除されている。それだけ狙いははっきりしている。あとは、三四郎に野々宮の雲についての原理を諳んじるように仕向ければいい。そうすれば、雲についての両者の食い違いは明白になり、両者の間に横たわる溝はますます広がっていくに決まっているからである。雲の礼拝者同然の美禰子を見て、三四郎が不思議でたまらないのはそのためである。なぜ雲は雲でなければならぬのか、彼には理解できない。だから、彼は野々宮から聞いた雪の粉をもって空の雲を分解してしまっても平気である。けれども、美禰子から見ればそれは許されない行為である。というのは、雲が雲でなければならぬのは、美禰子が美禰子でなければならぬのと同様だからである。したがって、そこには「何故」という疑問の入る余地はない。「雲は雲でなくつちや不可ないわ」という背景には、遙かなる「巫山の女」の伝説に源をおく美禰子の属性ともいべき何か横たわっている。だから、そこには最初からすでに、如何なる疑問をも寄せつけない拒絶のメカニズムが働いている。それを無視して三四郎が雲も雪も白いから雪でもかまわないと言ったとき、美禰子から「雪ぢや詰らないわね」という冷やかな拒絶反応をまともに受けざるをえなくなるのは必至である。美禰子のこの拒絶反応は、自分の属性が三四郎の無神経な混同と侵害によって脅かされはしまいかという危惧に対して、自己防衛の機制がおのずと働いた結果である。

言い換えれば、窓辺で美禰子が空の雲にうつつを抜かすこと、それは雲がロマン主義の理念的逃避行を可能にする表現媒体であるだけでなく、同時に雲が美禰子という存在のフィクションレベルにおける自己同一性の等価物であるからである。だから、彼女の雲の眺望は、単なる逃避への没頭ではなく、自己同一性の自己確認であり、三四郎という他者に対するこれ見よがしの意識的な自己顕示である。たしかに雪はその白さゆえに、純潔の象徴にはなれるけれど、しかし雲のような浮遊の性質を持っていないために、此岸から彼岸へ、現実から理想郷への飛翔を可能にはしない。雲には、ロマン主義が好んで描く船のマストと同様、どこかへ行きたいという願望を満たしてくれる隠喩が潜んでいる。だから、空の雲は決して雪の粉では置き換えられないのである。

したがって、美禰子はあくまでも〈雲の女〉でなければならぬ。『三四郎』が一つの構造を持った物語として完結するためには、美禰子が〈雲の女〉の姿勢を維持し、堅持しなければならない。さもなければ、『三四郎』の物語は、美禰子が〈雲の女〉を止める瞬間に幕を下ろさなければならなくなる。なぜなら〈雲の女〉とは、単なる命名行為によって生まれてきた関係項ではなく、『三四郎』の物語に組み込まれた、意味産出のための機制だからである。『三四郎』が「森の女」という画題で終わっているのは、美禰子が「池の女」Ⅱ〈雲の女〉としての連続性を断ち切って、絵という平面の中

に自分を閉じ込めて、雲の有する動の原理から遠ざかってしまったからである。反対に、美禰子が〈雲の女〉であり続けるかぎり、物語の機制はちゃんと機能するはずである。それによって意味産出の軌跡は、紆余曲折がありながらも多様性を目指して豊饒になり、筋の展開もシークエンスの間断に悩むことなく、物語の完結に向かって進んでいくはずである。

よって、窓辺における美禰子と三四郎の雲のやり取りは、単なるエピソードではなく、一つの儀式である。すなわち、雲のイメージの世界への三四郎の拉致の儀式である。『三四郎』において、三四郎が美禰子と結ばれないのは、二人の間に人間くさい心や魂の出会いがなかったからではない。雲の言葉、雲の啓示、雲の過剰、雲の力、雲の隠喩、雲のイメージについての理解が、以上の引用のように最後の最後まで三四郎には欠けていたからである。

八 与次郎——「うつくしい空」に女を見る男

『文選』の宋玉が山の峰に掛かった雲を「巫山の女」として見ていたように、漱石的テキストにおける登場人物たちも「青い空」だけではなく「うつくしい空」をも、女として見ることができるように訓練されている。『三四郎』において、男の登場人物たちがやたらと視線を空に向けたがるのは、彼らがロマン主義の文学者たちの精神世界を共有して、その視線を剽窃し、その仕種を模倣しているか

らではない。野々宮も与次郎も、いや、ラスキンでさえも、実は三四郎に雲の啓示を与えるために召集された登場人物なのである。

大きな建物が所々に黒くたつてゐる。其屋根が判然尽きる所から明かな空になる。星が夥しく多い。

「うつくしい空だ」と三四郎が云つた。与次郎も空を見ながら、一間許歩いた。突然、

「おい、君」と三四郎を呼んだ。三四郎は又さつきの話の続きかと思つて、「なんだ」と答へた。

「君、かう云ふ空を見て何んな感じを起す」

与次郎に似合はぬ事を云つた。無限とか永久とかいふ持ち合せの答へはいくらでもあるが、そんな事を云ふと与次郎に笑はれると思つて、三四郎は黙つてゐた。(中略)

「何故急にそんな事を云ひ出したのか」

「此空を見ると、さう云ふ考になる。——君、女に惚れた事があるか」

三四郎は即答が出来なかつた。

「女は恐ろしいものだよ」と与次郎が云つた。

「恐ろしいものだ、僕も知つてゐる」と三四郎も云つた。すると与次郎が大きな声で笑ひ出した。静かな夜の中で大変高く聞える。

「知りもしない癖に。知りもしない癖に」

三四郎は憮然としてゐた。

「明日も好い天気だ。運動会は仕合せだ。奇麗な女が沢山来る。」

是非見にくるがいゝ」(六の六)

野々宮だけではない。「三四郎」ではこの与次郎も空の雲を見ると、自然に女のことを連想し、しかも三四郎に美禰子のことを想起させようとして必死である。「三四郎」で与次郎ほど、登場人物たちの多くの秘密を掌握しているものはいない。彼は全知全能の存在たる作家漱石とほとんど同等の高みで、他の登場人物を見下ろし、観察している。したがって、彼がさりげなく口にするうわさ話やさまざまな情報に耳を傾けることは、「三四郎」が内包している多くの秘密だけでなく、その核心に迫るものを直接ぬすみ聞きすることもある。三四郎が無意識的に言つたひとこと「うつくしい空だ」は、与次郎の「君、女に惚れた事があるか」を導き出すための前置きにすぎないが、しかしこのひとことに内包された意味の志向するものはそれだけに留まらない。与次郎のいう無名性の女から離れ、それを飛び越えて、明日運動会に来ることになっている「奇麗な女」たちに直結し、そこからさらに進んで固有名を持った美禰子につながっていく。したがって、「うつくしい空」は奇麗な女であり、奇麗な女は美禰子である。もっと簡潔に、もっと直截的にいえば、

「うつくしい空」はすなわち美禰子である。だからこそ、三四郎と与次郎がこのような雲を媒介にした、謎めいたやり取りを終えて家路につく時、漱石は「二人は美しい空を戴いて家に帰つた」とひとこと触れるのを忘れていない。

のちに、二人はこの「うつくしい空」をもう一度共有するようになる。精養軒の会からの帰り道においてである。それは「月の冴えた比較的寒い晩である」。

与次郎は、「笑つちや不可ん」と注意した。三四郎は猶可笑しくなつた。

「笑はないで、よく考へて見ろ。己が金を返さなければこそ、君が美禰子さんから金を借りることが出来たんだらう」

三四郎は笑ふのを已めた。

「それで？」

「それ丈で沢山ぢやないか。——君、あの女を愛してゐるんだらう」

与次郎は善く知つてゐる。三四郎はふんと云つて、又高い月を見た。月の傍に白い雲が出た。

「君、あの女には、もう返したのか」

「いゝや」

「何時迄も借りて置いてやれ」

呑気な事を云ふ。三四郎は何とも答へなかつた。(九の四)

ここでも二人の金や恋についての話は、月の傍にでた「白い雲」の下で交わされている。与次郎はその「白い雲」が美禰子の分身であることを「よく知つてゐる」。だから、彼はその「白い雲」を月の傍に確認するやいなや、すぐ三四郎に「君、あの女を愛してゐるんだらう」と聞くのである。二人はたしかに空の月と空の雲を共有しているが、しかしそれは空間的で視覚的な共有であつて、決して精神面での完全一致によるものではない。与次郎は「白い雲」のなかに美禰子を読み取つていても、三四郎は依然として野々宮の雲についての物理学的な解釈から抜け出ることができない。したがつて、三四郎は野々宮の物理学からの離脱を図つて、雲を雲と見、そしてその雲の中に美禰子を認識しないかぎり、永遠に彼女に近づくことができない。「三四郎」が「森の女」という淡い恋で幕を閉じなければならなかつたのは、三四郎の雲への理解が欠如していたためであり、雲の中について美禰子を認識することができなかつたためである。

以上が『三四郎』の二人の登場人物、野々宮と与次郎の目に映つた空の雲である。二人は三四郎が自分たちの傍に在るのを確認すると、たちまち空の雲に言及する。その言及の真意は時には火を見るよりも明らかであるが、それを容易に見破られないように時には煙

幕を張つてゐる。それが物理学者の野々宮であつたり、画家のラスキンであつたりする。たしかに十九世紀の美術批評家ラスキンは次のようなことを述べたことがある。

まず第一に驚かされるのは……曇り空である。中世美術の完璧な光と静止した空気の中から、われわれは突然、陰うつな空の下へ、漂う風の中へ引きずり込まれる……そこで身をかがめて草原の影の変化をなぞつたり、怒れる雲からいく筋にもなつてもれてくる夕日を眺めることになる。そして、中世の飲むは安定、確かさ、輝きの中に見出せるが、こんどは暗黒を楽しむ無常の中に勝利を感じ取るほかないことを知る。束の間のうちに変化したり消え失せたりするものうちに幸福の礎を置き、けつして捕らえることもできず、理解しがたいことどもから至高の満足と教示を得るしかないと知る……。近代の風景画をおしなべてさす特徴的な命名が必要だとしたら「雲の礼拝」をおいてはなからう。⁽⁶⁷⁾

ラスキンが言つてゐる「雲の礼拝」者には、もちろんターナーが含まれてゐるはずである。ほかに彼と同時代人であるコンスタブルも入つてゐるはずである。ターナーといえば、漱石のテクストでは「ターナーの松」が『草枕』に一席を占めてゐる。またその「蒼白

い馬に乗った『死』の象徴」というタイトルで知られる汽車の絵が漱石の近代文明論の批判の形成に貢献している。が、野々宮が三四郎に「君ラスキンを読みましたか」と聞いたときに、彼の念頭にあったのはこのような松や汽車の絵に代表されるターナーではなかったはずである。それは「大気にとり憑かれて」「雲、波、霧を劇的な光を浴びた形態の波動として描いた」ターナー像であったに違いない。彼は「世界最大の自然画家」として「あらゆる要素を消去して風に吹かれた抽象態」として描く技法によって、「自然の力と崇高さの今までもっとも偉大な啓示」を示す多数の作品を創造した画家である。その背景には彼と自然との直接の触れ合いがあった。風と雲と雨との出会いである。

画室を出て風と雨の中に入り込むことでコンスタブルとターナーは二人だけで新しい空間体験を創出し、われわれの環境を無限に押し広げ、今日のわれわれの世界の見方を彩る空からの視座を与えてくれた。彼らが始めた、地球を全体として、風を通じて、時のなかで、空から認識する模索をわれわれは今も続けている。ワーズ・ワースが「動くものすべての上に拡がっている」という感情」と読んだものの探求である。⁶⁸⁾

漱石的テキストにおいて、われわれに「動くものすべての上に拡

がっているという感情」に似たものを、隠喩の次元で呈示して見せるのが「青い空」や「うつくしい空」である。そして、そのような隠喩を隠し持った「青い空」や「うつくしい空」の煙幕をはらいのけて、その内奥から「巫山の女」に似た「水の女」たちを登場人物としてフィクション空間に連れ出してくるのが、ほかならぬ与次郎や野々宮のような学者を偽った存在たちである。漱石的テキストに、登場人物として学者が多いのは、漱石自身学者であったという伝記的事実とまったく無関係ではない。が、漱石が他の存在よりも学者を多く選んだのは、文明批評という東京帝国大学の教授に相応しい「言説の遊戯」をしたかったからではない。漱石が学者を多く選ぶざるをえなかった背景には、彼特有のエクリチュールからの要請があったからである。

では、漱石的エクリチュールは如何なる性格を有しているのだろうか。それは、「楚夢」のような神話の深い井戸から汲み上げてきたさまざまな水の隠喩、水のイメージを隠し持ったものである。そのような水が作家という時代の子の刻印が刻まれた川床を流れながら、その流れの上に描き出されるさまざまな文様を人間の経験のレベルにおいても読み取れるように工夫している。しかし、それは真の意図ではない。水面を飾るリアリズム風の文様は、あくまでも作家という時代の子の身体を經由した痕跡にすぎない。作家は神話の井戸から汲み上げられた水が貫流していく水門にすぎない。神話の

水の流れがその水門によってしばしの間、堰き止められる時（このような出来事は実際には起こらない。これは単なる想像的なイメージにすぎないが）、そこには一つの足踏みが生じるのである。それは、作家という通路、作家という川床に対して奉じられた神話の井戸の水の敬意である。と同時に、それは一般的な読者、すなわち経験のレベルで水面のさまざまな文様を楽しもうとする、同じく時代の子なる読者に対する一つの救済である。言い換えれば、一般的な読者は、このような足踏み、このような堰き止めによって、水面のさまざまな文様を字義通りに読める、地上的な読解可能性を獲得するのである。したがって、作家とは、神話の水が貫流する一つの牧草地として、多くの時代の子なる読者という名の羊たちに、それぞれの瞬間とその時代を楽しく、しかも幸せに生きていくための水を提供してくれる存在にほかならない。

漱石的テキストとは、まさに神話的な隠喩の地層を隠し持ったテキストである。ゆえに、われわれはそのテキストの水面に描き出されるさまざまな文様を字義通りに受け止めてはならない。

九 美禰子——〈風の女〉〈風邪を引き起す女〉

風は目で見ることができない。でも、雲は目で見ることができ、バシユラールも言っているように、雲は風の実体である。つまり、視覚に訴える存在である。風が木の枝を動かしたり、干し物をなぶ

ったりする時、また自然の音響板に当たってこすれ、旋律を奏する時、われわれは風が吹いていると感知する。それに対して、われわれはこのような視覚に訴えるものの動きが止まったり、聴覚に与える空気の圧感がなかつたりすると、風がないと言う。つまり、静止と静寂の中に風の休憩を、睡眠を見るのである。ほかに、われわれは空に浮かんでいる雲の流れを見て、風が吹いていることを確認する場合もある。しかし、その逆、風から雲を確認することはできない。もちろん、聴覚や論理的判断を用いて、雲の動きを想像することはできる。このことは何を意味しているのか。それは、人間の感覚は視覚という一つの感覚に支配されていることを意味している。われわれは視覚にしか信頼をおいていない。両眼の独裁の下であらゆる情報は視覚記号に翻訳される。しかし、文学的テキストでは視覚の優越性は確保され、保証されているのだろうか。

漱石は聴覚の人間である前に、視覚の人間であった。つまり、音楽家である前に、画家であった。だから、彼にとつて、女のイメージは聴覚に訴える風ではなく、視覚に訴える雲であった。少なくとも出発点はそうであった。しかし、風と雲の境界がいつも堅く守られていたわけではない。ときには、風が雲の領空を侵犯することもあった。が、この侵犯行為は、一方が他方を排斥する排他的行為ではなかった。むしろそれは好意に満ちた接近であり、結合である。言い換えれば、風とも雲とも分別のつかない完全な調和であり、融

合である。漱石はそのような調和と融合の中に一つの象徴を発見し、一つの幻想を夢見るのである。

アカデミーの擬古典主義美学は、ある風景もしくは人間像がそこに完全に反映しているような、〈正しい〉再現という固定観念を展開させた。模写された対象はこの場合、その時間空間が正確に展望可能であるような現実のオブジェであった。すべての描写があますところのない形態の闡明にあてられ、その後には幻想はもはや探るべきなものでもないのであった。

これとは反対に幻想の優位を強調する芸術、すなわち外部世界の認識をめがけるのではなくて、世界をおのれ自身を通じて体験しようとするところから、現象の固定しうる形態の背後に肉薄しようとする芸術は、まず、現象の視覚的な澄明さをにこらせ、どこか捉えようのない面をもっていて、観察する視線をたえずのがれているようにみえる、あの幻影たちのなかに美をながめることからはじめるのである。⁽⁶⁹⁾

これは世紀末芸術に顕著に表われている象徴主義的性格について述べたものであるが、漱石の文学も言ってみれば、まさに「幻想の優位を強調する芸術」である。彼のテキストにおける風景は、一つとして感情移入のために書き込まれたものはない。また、時間間的

性格を帯びたフィクションの背景をなすために刻み込まれたものもない。人物像も同様である。風と雲の中に女性像を透視する漱石の文学は、〈正しい〉再現という固定観念」を最初から持ちあわせていない。だから、彼の人物描写は人間を描いているというよりも、むしろ人間を離れた所で自然の景物を描いている。そうして描かれるのが、時には風であったり、時には雲であったり、あるいはまた雨であったりする。〈風の女〉〈雲の女〉〈雨の女〉は、漱石がそうした自然現象の背後に潜んでいる幻影を神話のプリズムを通して見つけた美の結晶と言えるものである。ロマン主義者たちが自然の景物の中に、自分たちの精神性と内面性に対応する外在的的神性に近いものを発見したように、漱石は「おのれ自身を通じて体験」された女性のイメージを、水の有する象徴的多様性の中に追い求めることによって、「観察する視線を絶えず逃れているように見える」あの幻影のようなフィクションレベルでの女性像を獲得しえたのである。

『三四郎』の美禰子のイメージもそのようにして創造されたものである。「巫山の女」がエーテルのような雲気として、激しく変化して極まりない動きを見せることで、雲と風の表象をことごとく具現しているように、美禰子も〈雲の女〉であると同時に〈風の女〉である。雲は、静止したものとして、時には「青い空」に棚引いたり、時には「月の傍」にかかっていたりするが、風は雲の激し

い運動の表象として、フィクションのリアリティーの世界に突発的な事件を引き起こす。その事件が、『三四郎』という物語が用意する構造的な筋の展開と有機的な関係を取り結んでいるとしたら、漱石のテキストにおける筋の前進運動は決して登場人物たちの集合離散的な言動だけによるものではない。そこでは一つの記号表現が筋の展開を促がし、可能にしている場合もある。風という記号表現がすなわちそれである。風という記号内容には、火事（強い風が引き起こす事件）と風邪（冷たい風が伝染する病気）という記号表現が対応している。こうした記号表現同士の言葉の上での連合は、『三四郎』というテキストが有している構造によって変形を被っていることは明らかである。その結果、三四郎という肉体的存在には冷たい風を送ることで、風邪＝風を引かせ、三四郎の近隣所には北風を呼ぶことで、真つ赤な火事を引き起こしている。が、面白いのはそのような風が、いずれも登場人物の固有名を自らの限定詞として冠していることである。「与次郎の風」「美禰子の風」がすなわちそれである。むろん、『三四郎』の全篇を覆うようにして吹きすさぶ風は「美禰子の風」である。だから、広田先生の引つ越しの日、美禰子は風と共にどこからともなく、庭に下り立つ。

三四郎は掃除を頼まれたのだが、別に掃除をする必要もないと認めた。（中略）雨戸丈を明けて、座敷の縁側へ腰を掛けて

庭を眺めて居た。（中略）

何もしないでゐても悪いから、桜の枯葉でも掃かうかしらんと漸く気が付いた時、箒がないといふ事を考へ出した。また縁側へ腰を掛けた。掛けて二分もしたかと思ふと、庭木戸がすうと明いた。さうして思も寄らぬ池の女が庭の中にあらはれた。

（四の九）

美禰子はまだ固有名を持っていない。やはり「池の女」として呼ばれている。病院の廊下での出会いが、二回目だとしたら、この日のそれは三回目にあたる。三四郎は縁側に腰をかけて庭を眺める。秋らしく、庭には枯れ葉が落ちていく。三四郎はその枯れ葉でも掃こうかなと思つて立ち上がるが、箒がないので掃けない。それでふたたび腰をかける。二度目の腰かけである。このように淡々としたこの部分の描写は、秋の景色を墨絵の世界のように枯れ葉と箒と庭という三点セットの中に捉えている。しかしこの淡々とした軽いタッチの中にこそ、注目すべき要素が隠れている。枯れ葉は秋の風物詩の一員をよそおいながら、庭の中に舞い込む。その舞い込みが、つぎの瞬間に箒をみずからのそばに呼び寄せるのは必至である。なぜなら、箒と枯れ葉の関係は「掃くもの」と「掃かれるもの」の関係だから。にもかかわらず、ここでは箒がないために、その関係は崩れている。だから、その欠如をおぎない、その関係を修復してく

れるものが必要となってくる。言い換えれば、箒の代わりをしてくれるものが必要なわけである。「池の女」が庭に姿を現すのは、ちょうどその時である。桜の枯れ葉は箒がないために掃こうとしても掃けないが、風が箒の代用をして訪れる時、それは吹かれるようにして掃かれていく。美禰子はその風と共に、どこからともなくひょいと三四郎の前に降り立つ。そして風が彼女をすっぽり包んだ時、彼女はもはや人間の姿態をもった存在ではなく、風そのものに化してしまっている。

上から桜の葉が時々落ちて来る。其一つが籃の蓋の上に乗った。乗つたと思ふうちに吹かれて行つた。風が女を包んだ。女は秋の中に立つてゐる。(四の十)

したがって、「風が女を包んだ」という詩語化された表現は、たんなる曖昧性を帯びた意味上の飛躍ではなく、美禰子という漱石的存在に対する「風の女」の命名であり、寓意である。したがって、風という記号表現は、美禰子という動く存在がおこなう行動の代名詞であり、美禰子という固有名は、風という水のバリエーションが有する動の原理をひとつの属性として具現化したものである。三四郎が美禰子に翻弄されて迷羊になるのも、決して田舎者のウブな感情や精神的な未熟さが災いしたからではない。そうではなく、日々

無防備のまま「美禰子の風」に曝されて、風によって感染する風邪を引いてしまうからである。

人の通らない軒燈ばかり明らかな露地を抜けて表へ出ると、風が吹く。北へ向き直ると、まともに顔へ当る。時を切つて、自分の下宿の方から吹いてくる。其時三四郎は考へた。此風のなかを、野々宮さんは、妹を送つて里見迄連れて行つて遣るだらう。

下宿の二階へ上つて、自分の室へ這入つて、坐つて見ると、矢つ張り風の音がする。三四郎は斯う云ふ風の音を聞く度に、運命といふ字を思ひ出す。(中略)

風がしきりに吹く。慥かに与次郎以上の風である。三四郎は寒いのを我慢して、しばらく此赤いものを見詰めてゐた。其時三四郎の頭には運命がありくと赤く映つた。三四郎は又暖かい布団のなかに潜り込んだ。さうして、赤い運命のなかで狂ひ回る多くの人の身の上を忘れた。(九の九)

ある日の夕方、三四郎は母から送つてきた三十円を取りに野々宮の家を訪ねていく。途中、襦衣を買おうとして唐物屋に寄るが、そこで偶然、美禰子とよし子にばつたり出会う。二人は三四郎のために襦衣を見てくれる。よし子が「是になさい」というので、三四郎

はそれにする。すると、今度は美禰子から三四郎が香水の相談を受ける。香水のことについては何も分からない三四郎は、ヘリオトロップと書いた縷を持ってきて、「是はどうです」と聞いたら、美禰子は「それに為ませう」とあっさり決めてしまう。いうまでもなく、このヘリオトロップは、三四郎が広田先生の二階でマーメイドの画帖を覗きこんだ時に、美禰子の髪から匂ってきた香水と同等の象徴のようなものであり、またあとの「十二の七」での訣別のシーンを飾るために、伏線として張られる小道具のようなものである。そのことについてはあとでふたたび触れることにして、ここでは以上の引用に書き込まれた風について詳細な考察を試みることにしよう。

野々宮の家から帰ってくる途中、三四郎の顔にあたる風は北風である。三四郎の下宿はちようど北の方角に位置している。だから、彼の下宿はすでに風に包まれており、風に支配されている。その風がその夜、彼の下宿の向こう側にある二階屋を焼き尽くしてしまう。三四郎にとって、そのような風は自然の空間を吹き抜けるたんなる空気の動きを想起させる風ではなく、固有名からなる限定詞をその動力として装着した個別的な風である。すなわち、「与次郎の風」であり、「美禰子の風」である。三四郎はみずから吐露しているように、「上京以来自分の運命は大概与次郎の為に製らへられてゐる」。彼からみれば、与次郎は「愛すべき悪戯もの」であり、「向後も此愛すべき悪戯ものゝ為に、自分の運命を握られてゐるさうに」思われ

る存在である。しかし、彼の運命を握っているのはもつと強い風であるはずだ。「与次郎以上の風」であるはずだ。では、その風はどんな風だろうか。いうまでもなく、それは三四郎の顔にあたった風であり、今夜火事を起こして二階屋を全焼させた風である。そして、今にも三四郎の下宿に引火するかもしれない風である。したがって、三四郎が火事のなかに見た「赤い運命」は、他人の運命ではなく、彼の身にこれから起こるかもしれない自分の運命なのである。三四郎が「風の音を聞く度に、運命といふ字を思ひ出す」のはそのためである。そして運命とは、その字義どおりに解釈すれば、何かによって運ばれていく命のことであり、その運ぶものとは漱石的な文脈においては風であるはずだ。というのは、漱石が風の音によって、三四郎に想起を促しているのは、運命のことではなく、「運命という字」のことだからである。漢籍について造詣の深かった漱石は、よく漢字の表層と戯れる人である。彼はすでに「第一夜」で、ユリの花を漢字の「百合」と表記することによって、百年後の再会を暗示している。見ようによつては、これは単なる言葉遊びにしか映らないが、しかしこれは漢字特有の一種の異化作用によるものである。運命という常用的で慣用的な言葉に、異化作用を及ぼして分節化し、そこから「運ぶ」という意味を引き出してしまつと、風はおのずと「運ぶ」ことを可能にする動力として引き寄せられざるをえなくなる。つまり、エクリチュールにおける言葉と言葉の間に存する自立

的な引力によって、「運ぶ」が「風」を手繰りよせるのである。「与次郎の風」以上に強い「美禰子の風」に、三四郎がこれからも翻弄されるであろう自分の「赤い運命」を認めざるをえなかったのは、もしかすると「運命という字」のなかに刻印された「運」の字が表象する変化の兆しを読み取ったからではないだろうか。

三四郎が引く風邪は、まさに「美禰子の風」に翻弄される三四郎の「赤い運命」の避けられないもう一つの運命である。ハムレットの演芸会から帰ってきた夜、三四郎は夜半から降り出した雨の中で、ハムレットがオフィーリアに言った「尼寺へ行け」という台詞を思い出して、眠れない夜を過ごす。翌日、起きてみると少し熱がある。それで学校にも行かないで、部屋で寝ていると与次郎が心配して訪ねてくる。

与次郎は手を出して、三四郎の額を抑へた。

「大分熱がある。薬を飲まなくつちや不可ない。風邪を引いたんだ」

「演芸場があまり暑過ぎて、明る過ぎて、さうして外へ出ると、急に寒過ぎて、暗過ぎるからだ。あれは可よくない」

「いけないたつて、仕方がないぢやないか」

「仕方がないたつて、いけない」

三四郎の言葉は段々短くなる、与次郎が好加減にあしらつて

ゐるうちに、すう／＼寐て仕舞つた。一時間程して又眼を開けた。与次郎を見て、

「君、其所にあるのか」と云ふ。今度は平生の三四郎の様である。気分はどうかと聞くと、頭が重いと答へた丈である。

「風邪だらう」

「風邪だらう」

両方で同じ事を云つた。しばらくしてから、三四郎が与次郎に聞いた。

「君、此間美禰子さんの事を知つてるかと僕に尋ねたね」

「美禰子さんの事を？ 何処で？」

「学校で」

「学校で？ 何時」

与次郎はまだ思ひ出せない様子である。三四郎は已を得ず、

其前後の當時を詳しく説明した。(十二の四)

三四郎は風邪の理由について、その夜、演芸場は暑過ぎて、外は寒過ぎたからだと云うが、しかしその風邪がある風による風邪であることは明らかである。なぜなら、二人が異口同音に「風邪だらう」と言つたあとに、しばらくしてからすぐ美禰子のこと話題を移すからである。美禰子を「雲の女」として認識しようとした場合、二人はいつも空の雲に一瞥をやることを忘れていなかった。それと

同様、ここでも二人は美禰子を「風の女」として了解し、その風から風邪を音でかけるようにして導き出す。風によってかかる風邪、三四郎の風邪はまさにそのような風邪である。したがって、演芸場は暑過ぎて、外は寒過ぎたという温度差は、三四郎の風邪に真实性を持たせるための捏造である。彼が風邪を引いたのは、そうした温度差によるものではなく、「美禰子の風」が例の通り彼の顔にあたったからである。この予測は三四郎が「美禰子の風」によって引き起こされた火事の中に「赤い運命」を確認したときに、すでに暗示されている。だから、三四郎の風邪は運命の風邪であり、病ならぬ風邪である。いってみれば、恋の病である。それを漱石流の「かけ技」で風邪を風にかけて、あっさりと恋のことを病の言説に結び付けてしまう。この日、与次郎が三四郎に向かって、「馬鹿だなあ、あんな女を思つて。思つたつて仕方がないよ」「日本ぢや今女の方が余つてゐるんだから。風邪なんか引いて熱を出したつて始まらない」と如何にも慰めらしい言葉を述べているが、しかしこれは慰安の言葉ではなく、風に対する注意である。彼が帰りがけに予約してくれた医者、三四郎の風邪をインフルエンザと診断したあと、最後に「成る可く風に当たらない様にしろと云ふ注意」を促したのも、その背景に共有された風の隠喩があつたからである。だとすると、風邪が病でないのと同じように、医者も医者ではなく与次郎とあまり変わらない存在となる。たしかに与次郎は自分のことを「医科の

学生」と偽つたために、女から診断を頼まれて医者の身振りを見せずにはいられなかつた「ニセ医者」である。このニセの論理にしたがうと、診断もニセの診断になり、風邪もニセの風邪になる。と同時に、「成る可く風に当たらない様にしろと云ふ注意」も病へのニセの注意となる。実はそうではなく、なるべく「美禰子の風」にあたるなという接近禁止の注意なのである。にもかかわらず、三四郎はこの忠告を無視して、美禰子が行つている会堂に後を追うようにしてわざわざ訪ねて行く。

「御這入りになれば好いのに。寒かつたでせう」

「寒かつた」

「御風邪はもう好いの。大事になさらないと、ぶり返しますよ。まだ顔色が好くない様ね」

男は返事をしらずに、外套の隠袋から半紙に包んだものを出した。

「拝借した金です。永々難有う。返さう／＼と思つて、つい遅くなつた」(十二の七)

与次郎や医者とはちがつて、美禰子は注意ではなく、警告を出している。「大事になさらないと、ぶり返しますよ」と。そして、美禰子はさらなる警告を発するかのように、吾妻コートからヘリオト

ロープの香が染み込んだハンカチを取り出して、三四郎の顔の前で一振りする。「鋭い香がぶん」としたので、「三四郎は思わず顔を後」の方へ引く。美禰子の団扇と同様、ハンカチは風を引き起こす道具なのである。したがって、ハンカチの一振りが引き起こす空気の流れが風だとしたら、そこから伝わってくる匂いも一種の風なのである。しかも香という強力な誘引力をもった風である。唐物屋で三四郎がみずから勧めた香水は、ここでは風の役目を負わされて、ふたたび風邪を誘発するかもしれないという暗示になっている。

しかし、『三四郎』において、美禰子が〈風の女〉として火事にかかり、風邪にかかわる存在となりうるのは、原口のアトリエ以外の所に身を処している時だけであり、肖像画の平面に封じ込められる前までである。

それから二三分は全く静かになつた。部屋は暖炉で温めてある。今日は外面でも、さう寒くはない。風は死に尽した。枯れた樹が音なく冬の日に包まれて立つてゐる。三四郎は画室へ導かれた時、霞の中へ這入つた様な気がした。丸卓に肘を持たして、此静かさの夜に勝る境に、憚りなき精神を溺れしめた。此静かさのうちに、美禰子がゐる。美禰子の影が次第に出来上りつゝある。(中略)

静かなものに封じ込められた美禰子は全く動かない。団扇を

翳して立つた姿その儘が既に画である。三四郎から見ると、原口さんは、美禰子を写してゐるのではない。不可思議に奥行のある画から、精出して、其奥行丈を落して、普通の画に美禰子を描き直してゐるのである。にも拘はらず第二の美禰子は、この静さのうちに、次第と第一に近づいて来る。三四郎には、此二人の美禰子の間に、時計の音に触れない、静かな長い時間が含まれてゐる様に思はれた。其時間が画家の意識にさへ上らない程音無しく経つに従つて、第二の美禰子が漸やく追ひ付いて来る。もう少しで双方がぴたりと出合つて一つに収まると云ふ所で、時の流れが急に向を換へて永久の中に注いで仕舞ふ。原口さんの画筆は夫より先には進めない。三四郎は其所迄跟いて行つて、気が付いて、不図美禰子を見た。美禰子は依然として動かずに居る。三四郎の頭は此静かな空気のうちで覚ええず動いてゐた。酔つた心持である。すると突然原口さんが笑ひ出した。(十の三)

アトリエが墓場であり、画家が殺人者であることは、漱石的エクリチュールが有している独特なものである。この日、美禰子は画家原口のモデルとしてそのアトリエを訪れる。そして、あの見覚えのある「団扇」を持っている。が、この日の美禰子は「池の女」でもなければ、〈風の女〉でもない。たしかに、広田先生の引越しの

手伝いに訪れた時の彼女は、〈風の女〉として、枯れ葉を吹き飛ばしながら現れて庭先に立っていた。「風が女を包んだ。女は秋の中に立つてみた」。これがその時の描写である。その日、美禰子は風をその生の象徴として身にまとい、その生を謳歌しながら秋の庭に立っていた。しかし、今日アトリエに立っている美禰子はまるで違った存在になっている。彼女の生を象徴する風は外では死に尽くし、アトリエの中は死の寂滅なる静に閉ざされている。団扇はもはや「気体的な存在」の象徴ではない。こうした顕著な相反関係を可能にしているのは、二つの引用が占める空間、すなわち広田先生の庭先と画家原口のアトリエの違いであり、そこでの風の変容ぶりである。前者の場合「秋の中に立つてみた」のは美禰子であり、生の賛歌を奏でていたのは風であったが、後者の場合は「冬の日に包まれて立つてゐる」のは「枯れた樹」であり、その死に葬送曲も送れずに横たわっていたのは「美禰子の風」である。二つの引用に含まれている「秋」から「冬」への自然の推移も、美禰子の生から死への運命的推移を物語っているように思われる。『三四郎』において、美禰子もはや〈風の女〉ではなくなる時、彼女は「画の女」になり、死の女になる。その意味で、画家の手に握られた絵筆は、まさに生を奪うギロチンのようなものであり、アトリエに広げられた画布は、まさに死者をくるむ経帷子のようなものである。だから、「静かなものに封じ込められた美禰子は全く動かない」という隠喩

表現が、いま少しずつではあるがしかし確実に美禰子が死につつあることを暗に仄めかしていることは贅言を要しない。むろん、死といつてもそれは、テキストの構造が有している「画の論理」が強い擬似の死である。

十 老子の哲学と「谷神」と「玄牝」と「水」

明治二十五年六月十一日、帝国大学文科第二学年に在籍していた漱石は、レポートとして「老子の哲学」を提出しているが、その内容をみると、決して老子の哲学を正しく理解していない。というのは、彼が老子の哲学を社会や人間についての倫理道德などの言説を弄した儒教的なものとなし見なしているからである。たぶん、二十五歳という若い漱石にとって、老子の哲学を形而上学的な理念として概念的に理解しようとする、どうしても明治という時代の制限もあって、儒教的「修身」という視点で解釈せざるを得なかっただろう。そのような漱石が二年間に及ぶ英国留学を終えて帰国し、文学を志した時にはその理解は完全に異なっていた。なぜなら、老子の哲学は哲学的な思考で固められた概念のプリズムを通して、よりも、文学という想像力のプリズムを通して見た方がずっと理解しやすく、ずっと多様性に富んで豊かであったからである。以下は、老子の哲学についてのそのような漱石の認識を端的に示す好例である。

此女を視るに「二様あり」は「静なる所を見」は「其動く所を見る」固より絶対なれば「其中には善悪もなく長短もなく前後もなし難易相成すこともなければ高下相傾くこともなく感情上より云ふも智性上より云ふも一切性質を有せず去るが故天地の始め万物の母にして混々洋々名づくる所以を知らざれば無名と云ふ」⁽⁷⁾

ここにある「玄」は、「玄牝」(玄妙な牝)に通ずるものとして、老子の哲学では万物を産み出す根源的な母胎、または女性原理を言い表したのになっている。漱石にとって、女は「静の原理」と「動の原理」を融合する形でその一身に帯びている絶対的な存在である。ゆえに、彼女たちが「静の原理」から「動の原理」へと移り、そこで如何なる言動を引き起こそうと、われわれはその結果に対して善悪の判断を下すことができないのである。つまり、「玄牝」なる女とは、善悪の判断を超越した絶対的存在なのである。後述する『行人』の一郎が、学者としてそこまで苦しまざるをえなかったのは、ほかでもないこのような「玄牝」的性質を多分に隠し持った自分の妻、お直を相手にしていたからである。漱石のエクリチュールが描く女とは、いずれもこのような「玄牝」的性質を有した存在たちである。

漱石にとって、文学は二つしかなかった。いわゆる漢学における

文学と英語における文学である。彼はこの二種類の文学を「到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のもの」として認識していた。

余が英語に於ける知識は無論深しと云ふ可からざるも、漢籍に於けるそれに劣れりとは思はず。学力は同程度として好悪のかく迄に岐かるゝは両者の性質のそれ程に異なるが為めならずんばあらず。換言すれば漢学に所謂文学と英語に所謂文学とは到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のものたらざる可からず。⁽⁷⁾

漱石が英国留学を命じられた時、「研究の題目」は「英語にして英文学にあらず」であった。それでも、彼が英文学を修めようとしたのは、ひとつは、明治三十三年、漱石が上田万年(当時文部省の専門学務局長)に英国留学の委細を質した際、彼がそれに対して「別段窮屈なる束縛を置くの必要」なしという寛大な認識を示してくれたこと、いまひとつは、「官命は官命なり、余の意志は余の意志なり」「余は余の意志を満足せしむるの自由を有す」という漱石なりの自由意思があったこと、この二つに起因している。

漱石にとって「漢学」と「英語」は東西という単なる空間的異質性を意味するものではなかった。あるいは民族や近代国家を背景にしたイデオロギー的な異質性を意味するものでもなかった。また進

化論的な文明の軌跡が刻まれる歴史的な異質性を意味するものでもなかった。言い換えれば、両者における異質性は空間的なものでもなければ時間的なものでもなく、またイデオロギー的なものでもなかった。

では、「漢学」と「英語」とは如何なるものなのだろうか。われわれは果たしてこの二つの言葉をうまく現代の言葉に置き換えて翻訳し直すことができるだろうか。答えは「できない」である。漱石にとつて、この二つの言葉に内包されている意味の境界は確定可能なものではなかった。というより、むしろこの二つの言葉には自己現前する意味などなかったはずである。漱石が帰朝後、「英文学に欺かれたる如き不安の念あり」といって、「根本的に文学とは如何なるものぞ」と究極的な問いを発したとき、彼の脳裏にはこの二つの言葉から立ち昇る二項対立的な意味の相反ではなく、つかみどころのない漠然とした雰囲気のような不確定性しか残っていなかったはずである。彼を生涯悩ませていたのは、このような不確定性から来る不安であったはずである。もし漱石の文学に精神分析学が言及する個人史があり、そしてその個人史に無意識のような原初的なものがあるとしたら、それはこのような不確定性であり、またそこから来る不安であったはずである。漱石の文学はその生涯のすべてのエネルギーをこのような不安が醸し出す雰囲気の捕獲に、このような不確定性を確定性に置き換えようとする努力に費やしている。だ

から、彼のすべての作品は、このような不安とこのような不確定性を横糸と縦糸にして紡ぎ出したテキスト、つまり織物である。したがって、彼のテキスト＝織物には、この二つの糸が織り成す、きわめて鮮やかな痕跡が残っているはずである。もしわれわれの読みの冒険が最終的に目指す目的がそのような痕跡の深みに横たわっている「もの」との遭遇であるとしたら、それはほかならぬ「漢学」と「英語」という以上の二つの亡霊との対面であるはずだ。

漱石のテキストには、いつもこのような二つの亡霊が住んでいる。漱石の文学はこのような亡霊との遭遇、亡霊との対面が有している、無限な反復可能性から生まれてきたものである。では、漱石の文学はいつもこの二つの亡霊が唱える夜な夜なの呪文によって、永遠に平行線をたどる異母兄弟のような異質なもののだろうか。否、決してそうではない。漱石の文学に住み着いている二つの亡霊は、ある存在を自分たちの領分に関わる対象として選ぶ時、両者の差異の境界線は取り払われて重なり合い、そして共同の目的の実現のために協力関係を取り結ぶ。その対象とは、すなわち女である。

漱石の文学にとつて、人間という時、何はさておいても、それはまず女でなければならない。つまり、女とは痕跡であり、テキストであり、充溢であり、他性であり、標記であり、亡霊である。と同時に、それは前言語的であり、言語の他性であり、言語を超え出るものであり、言語に先立つものであり、非人間学的なものであり、

非—知である。漱石の文学が、老子の哲学に異様な親縁性を見せてそれに引きつけられるままになっているのは、このような女という主題をその中心に据えているからである。こうした現象は、老子の哲学が、自らの理念なる「道」を解釈するのに、哲学的思考や概念ではなく、存在と生成のイメージを有している三つの物象を用いているのとどこか似通っている

では、老子の「道」の哲学は、如何なる性質のものなのだろうか。老子はその哲学の理念である「道」の形而上学的な意味を解釈するために、きわめて特殊な三つのイメージを用いている。一つは、「谷神」がその住み処にしている谷間であり、もう一つは、谷間の神霊である「谷神」と同様、永遠不滅の存在なる「玄牝」と呼ばれるメスであり、最後の一つは、「上善」に譬えられる「水」である。つまり、老子は「道」の理念を説明するために、谷間、女、水のイメージを用いているのである。

まず、「谷神」と「玄牝」について、『老子』の上篇、第六章は下記ののように記している。

谷間の神霊は永遠不滅

それを玄妙不可思議なメスという

玄妙不可思議なメスの陰門は

これぞ天地を産み出だす生命の根源

綿く綿く太古より存えしか
 疲れを知らぬその不死身さよ

すなわち、「谷神」も「玄牝」もいずれも生命の根源と深く関わった、生のエネルギーの源であり、その産出源である。福永光司の解釈を借りれば、「谷神」は「谷間の凹地に宿る神霊の意で、女性の陰部を神秘的に表現したものである」「玄牝」は「玄妙なメスで、不可思議な生殖力をもつ女性の意」である。明らかに、この「玄牝」の隠喩の次元には「原始的な生殖神話の痕跡をなまなく感じさせる表現」が内包されていて、そこが『莊子』の記述に比べると、より素朴で、より具象的で、より直截的である。

老子の哲学は、「谷神」から空間としての谷間と神格としての神霊をそれぞれ導き出し、その谷間に神霊の住み処を定め、その神霊に「玄牝」という呼び名を与えている。それによって、谷間とメスは生命の根源に関わるものとして、イメージ的に結ばれるようになる。この結びつきは、むしろ以上の「谷神」についての解釈、すなわち「谷間の凹地に宿る神霊の意で、女性の陰部を神秘的に表現したもの」からも導き出すことができる。しかし、老子の哲学において、両者はただ表現やイメージのレベルで結ばれているのではない。両者の結びつきは、万物照応とは異なった次元での必然性を有している。そのような必然性からの要請に応じて、老子の哲学には「最

上の善」である水が中心的なイメージとして参入してくるのである。その瞬間、「谷神」の住み着いている谷間はもう一つの神霊に等しい存在、水が流れていつて立ち止まり、住み着く場所となるのである。そのような水のイメージを『老子』は下記のような記述に託している。

最上の善は、たとえば水のようなものである

水は万物に偉大な恵みを与えるが、万物と争うことはせず

人びとの嫌がる低湿の地を居処とする

だから無為自然の道のあり方に近いのだ

善といえば、こんなことばがある

居処としては大地の上が善く

心の在り方としては淵のような深いのが善く

仲間としては仁者が善く

言葉としては真実なのが善く

政法としては世の中のうまく治まるのが善く

事に処しては有能なのが善く

行動としては時宜を得ているのが善いという言葉が

水もまたこれらの善をことごとく備えているといえるであろう

水の偉大さは万物に順って争わぬということにあるが

いったい争わぬからこそ過失もなく咎めだてされることもない

のである

道の体得者・聖人の在り方もこれと同じである⁽⁷⁵⁾

すなわち、万物に恵みを与えた水は、その見返りをまったく求めないだけでなく、そのような恵みに浴した万物が行きたがらない場所にも、かえってみずからすすんで流れて行って立ち止まり、そこに住み着くのである。こうした水の属性こそ、「最上の善」と呼ばれる所以である。福永光司がその解釈において『老子』のなかには、『道』が万物を生成する造化のはたらきを女性の生殖作用に譬え⁽⁷⁶⁾ているもののほかに、『道』の無為自然のあり方を女性(牝・雌・母)の強靱な受身の精神に譬えて説明した叙述が少なくない⁽⁷⁷⁾と指摘する時、彼の念頭にあったのは、「谷神」と「玄牝」の結び付きだけでなく、後参者の水を入れた谷間と女と水の融合した関係であったはずである。つまり、福永が言及している「女性の強靱な受身の精神」は、原文の「水は万物に偉大な恵みを与えるが、万物と争うことはせず、人びとの嫌がる低湿の地を居処とする、だから無為自然の道のあり方に近いのだ」から導き出された解釈である。したがって、そのような精神の視覚的なイメージは、水が流れて行って立ち止まった所にできる水溜まりのようなものである。水溜まりとは、水の動の原理が自らを静の原理に委ねた姿または状態にほかならない。その占有面積の広狭からいえば、水溜まりは広い時に

は池であったり、沼であったり、また狭いときには小さな窪みにて
 きる小さな水溜まりであったりする。『草枕』にも『三四郎』にも
 そのような象徴性を帯びた水溜まりが散在している。が、漱石のテ
 クストにおいては、そのような小さな水溜まりよりも大きな水溜ま
 りともいべき池のほうが特権的な空間としてクローズアップされ
 ている。池はそのまま女性性を帯びたシンボリックな空間として、
 いつも男の登場人物たちを引き付けている。蓮實重彦が、漱石的作
 品において、男の主人公たちがそのような池に近づくと、女たちは
 まるでそこに住み着いていた浮遊霊のようにどこからともなく突然
 現れると指摘していることは、あながち間違っではない。

いずれにせよ、老子の哲学において、「道」が無為自然を貴ぶも
 のであり、水がおのずと自然に属するものであり、女もまたその生
 殖能力において能産的な自然とアナロジーを形成する存在であるこ
 とは明らかである。が、このようなアナロジーは、『老子』におい
 ては、異なった理解に基づいた異なった分類によって、「牝」は、
 存在の本質に関わる「成象」に属するものとされ、「水」は、変化
 の本質に関わる「易性」に属するものとされている。つまり、女は
 存在の根源的なイメージを代表するものであり、水は生成変化の根
 源的なイメージを代表するものである。

したがって、「水の女」とは、まさに「道」の根源的なイメージ
 なる「玄牝」と「水」の完璧な融合からなる結合体である。漱石的

文学における「水の女」が、西洋的な「水の女」とまったく違った
 存在にならざるをえなかったのは、その深遠な源を老子の「道」の
 哲学においているからである。ゆえに、「水の女」とは、決して象
 徴やイメージの問題ではない。それは属性の問題である。つまり、
 女とは、「人間の女」である前に、自然の属性を分有した女であり、
 水の属性を分有した女である。だから、彼女たちは、時には水の動
 の原理を生き、時には水の静の原理を生きるのである。いわゆる
 「誘惑する女」も実は、水の動の原理を生きる彼女たちの身振りが、
 池という水の環境を借りてそこに自分の存在を刻印したものにほか
 ならない。したがって、われわれは漱石的文学における今日までの
 偏った「水の女」のイメージを正すためにも、ここで新たな用語を
 創らなければならない。それは、すなわち「水の属性を生きる女」
 である。

漱石的文学において、あまたのヒロインたちがその固有名に「お
 静」（『こころ』の奥さん）や「お直」（『行人』の嫂）のような水の
 「静の原理」を刻印された象徴性を掲げながら、最終的には水の
 「動の原理」を生きる「誘惑する女」「男を制する女」になってしま
 うのは、彼女たちが「水の属性を生きる女」として、老子の哲学の
 もう一つの原理、「牝は常に静を以て牡に勝つ」（下篇 六十一章）
 というもつとも東洋的な女性原理を分有しているからである。

十一 「谷中」という名の異様な空間

団子坂に菊人形を見に行った日、三四郎と美禰子はみんなから離れて二人きりになる。いわゆる「迷羊」になる。このみずから「迷羊」になる意識的な行為は、異様な空間への移行を志向するものである。

「何か静かな所はないでせうか」と女が聞いた。

谷中と千駄木が谷で出逢ふと、一番低い所に小川が流れてゐる。此小川を沿ふて、町を左りへ切れるとすぐ野に出る。河は真直に北へ通つてゐる。三四郎は東京へ来てから何遍此小川の向側を歩いて、何遍此方側を歩いたか善く覚えてゐる。美禰子の立つてゐる所は、此小川が、丁度谷中の町を横切つて根津へ抜ける石橋の傍である。(五の七)

「谷中」や「千駄木」や「根津」はいまも上野界限の實在する地名としてそう呼ばれ、そしてその名は広く知られている。漱石が無数にある東京の地名の中でも、とくに「谷中」を選んだのは、以上においてすでに見てきたように、それが冒頭の池と同様、『三四郎』というテキストにおいて、極めて特権的な意味を有した空間だったからである。

言い方を換えれば、東京に地理学的にも地誌学的にも「谷中」と

いう地名があつたから、それが選ばれてここ『三四郎』の空間に招き入れられたのではない。たしかに、「谷中」は東京という實在する空間の中に自己の實在性を主張しながら、境界という名のしめ縄をめぐらしていた。しかし、「谷中」が選ばれたのは、決してそのような實在性によるものではない。文学という虚構の空間に刻まれるあらゆる地名は、自分の實在性を主張する前に、まず自分を虚構の原理に委ねる習性をいつどこでも意識するものである。言い方を換えれば、地名は一つのシニフィアンとして、その志向性がおもむく先に待機すると思われるシニフィエを、現実の中の實在性に求めるのではなく、文学という虚構の原理が創生する〈非—現実〉の中にこそ求めているのである。

「谷中」には、もともとその裸の實在性以外には何もない。そのような一文無しの固有名が、豊かな地名の鉱脈に連結されて意味の豊穡性を帯びるようになるのは、『三四郎』という虚構の空間においてである。そうして、『三四郎』が如何にも漱石的エクリチュールが織り成したテキストらしく、神話的隠喩の地層を有した深遠なテキストへと変身を遂げるようになるのは、老子の道の哲学との結びつきにおいてである。

谷中の一番低い所とは、水が流れるのを止めて立ち止まる所、すなわち水溜まりができる所である。そこで、水は動の原理から離れて静の原理へと移行していく。〈水の属性を生きる女〉としての

「美禰子」も、同じく動の原理から静の原理へと自らを任せるかのように、その「一番低い所」に坐るのである。「谷間」と「メス」という老子の組み合わせが、ここでは谷中の「一番低い所」と美禰子という組み合わせに置き換えられている。そのような組み合わせを目の当たりにした三四郎は、さりげなく「美禰子はこんな所へ坐る女かも知れない」とつぶやく。しかし、このつぶやきは、前に「美禰子も」を置いて、さらにダツシュを引いている。漱石的テキストにおいて、ダツシュは単なる意味の強調を表す記号ではなく、テキストの構造と深くかかわった根源的なものの現前を暗示する指標なのである。老子の哲学で「水は万物に偉大な恵みを与えるが、万物と争うことはせず、人びとの嫌がる低湿の地を居処とする」（水は善く万物を利用して争わず 衆人の悪む所に処る）とあるように、〈水の属性を生きる女〉なる美禰子は「草から上がる地意気^{ぢいぎ}で身体が冷え」る「低湿の地」にも平気で坐る存在なのである。それに対して、三四郎はそのような「低湿の地」を嫌う存在として、「こんな所に、よく今迄べつとり坐つて居られたものだ」「自分一人ならとうに何所かへ行つて仕舞つたに違ない」と言う。

「谷中」といえば、『それから』の三千代が住んでいた菅沼家もそこにあった。漱石的テキストにおいて、この反復する「谷中」という地名が特別な意味を持っていることはいうまでもない。小川が流れているのは、「谷中」の「一番低い所」、と漱石は芳を嫌わずわざ

わざ触れておく。「一番低い所」とは、「谷中」でももつとも窪みを帯びた場所である。谷が漱石の象徴コードで女性シンボルであることは、『それから』において、代助が鈴蘭（谷間の百合で）を活けた水鉢に、西洋鉄で茎を切られた百合（去勢された男性のシンボル）をさらに活ける仕草ですでに明らかになっている。⁽²⁸⁾ そのような谷の中を小川が流れている。すると、漱石の特権的な空間の創造原理に従えば、小川は男性性を帯びたものにならなければならない。そこで、小川はどのようにしてその男性性を獲得するのかと首を傾げてみると、三四郎の苗字がそれであることに気づく。道理で、「三四郎は東京へ来てから何遍此小川の向側を歩いて、何遍此方側を歩いたか善く覚えてゐる」のである。彼の苗字が宿っている小川は、同じく谷が宿っている「谷中」と隣接することによって、過不足なく漱石的な空間を形作るのに貢献している。けれども、漱石の空間は決してこの単調でシンプルな象徴に満足しない。さらなる象徴の導入を求めて動き出す。

向ふに藁屋根がある。屋根の下が一面に赤い。近寄つて見ると、唐辛子を干したのであった。女は此赤いものが、唐辛子であると見分けのつく所迄来て留つた。

「美しい事」と云ひながら、草の上に腰を卸した。草は小河の縁に僅かな幅を生えてゐるのみである。夫すら夏の半の様

に青くはない。美禰子は派出^{トウ}な着物の汚れるのを、丸で苦にしている。 (五の八)

どうも漱石の象徴体系は、一旦そこに核をなす磁場ができてしまふと、あとは絶え間なく同種の機能をもった象徴たちが手繰り寄せられてくるらしい。現在の東京とは違って、明治頃のそれには藁を葺いた屋根も多かっただろう。その軒下に赤い干し「唐辛子」が掛けてある風景、それは日本ではなく朝鮮の民家の典型的な秋の風景である。それを漱石はどこかで見たのだろうか。満州旅行の時だったかもしれない。しかし、これはそのような旅路の車窓から眺められた風景ではない。漱石の象徴体系が暴力を加えて変形させた風景である。以上の谷と小川の空間に相応しいモノになるよう手を加えたものである。したがって、美禰子がわざわざ「此赤いものが、唐辛子である」と見分けのつく所迄来て留った」のは、その藁の屋根と干し「唐辛子」の合成する男性性が、これ見よがしにそこに現前していたからである。そして漱石の象徴コードが有する隣接の原理に従って、美禰子が「美しい事」と一言つぶやいてそこに坐るや否や、さらなる象徴コードが始動して、今度は「草は小河の縁に僅かな幅を生えてゐるのみである。夫すら夏の半の様に青くはない」と、執拗なまでのこだわりぶりを見せる。「藁」が「草」に、「唐辛子」が「小河」に、そして「赤い」色が「青くない」色（＝枯れ草の

色）にそれぞれ入れ替わっている。男性シンボルの異なる形態の完成である。これで漱石ももう大満足だろうと思つたら、彼はまだまだ足りないといわんばかりに先を急ぐ。

三四郎もとうとう汚ない草の上に坐つた。美禰子と三四郎の間は四尺許離れてゐる。二人の足の下には小さな河が流れてゐる。秋になつて水が落ちたから浅い。角の出た石の上に鶴鴿が一羽とまつた位である。三四郎は水の中を眺めてゐた。水が次第に濁つて来る。見ると河上で百姓が大根を洗つてゐた。美禰子の視線は遠くの向ふにある。向ふは広い畠で、畠の先が森で、森の上が空になる。空の色が段々變つて来る。(五の八)

「角の出た石の上」にとまつた一羽の「鶴鴿」、それは昔から人間の長老に代わつて、男女交合の道を教えた鳥として崇められてきた存在である。漱石はその鳥をそそり立つような角張つた石の上にとまらせることによつて、われわれ読者に一つの行為を想起するように促す。しかし、漱石自身われわれ読者を最初から鈍感な存在と決め付けていたのか、われわれのそのような想起への期待をあっさり諦めて、次の描写へと移つてしまふ。もっと大胆でもっと露わな描写への移行である。驚いたことに、それはなんと「大根」である。それを百姓が洗つているという。そのために水が濁つたという。明

らかに、漱石のエロティックで幻想的な思考の動きは、既成の象徴の核を廻ってそこから離れようとしなない。まるでそれをめぐって、執拗な永遠の回転運動を続けようとしているかのようである。だから、なんの説明もなしに突然登場してくる「大根」は、われわれにはいささか奇妙で唐突なものにさえ映るが、しかし漱石の象徴コードに言わせれば、それはきわめて自然であり、ある意味では必然的でもある。では、干した「唐辛子」からみずみずしい「大根」へと突き進んできた漱石の象徴体系はいったい何を言おうとしているのか。勃起であり射精である。水が次第に濁ってきたのはそのせいである。また、美禰子が視線を逸らして、向こうの森を見、向こうの空を見たのはそのためであろう。まるで美禰子自身も漱石的なエロティシズムの執拗さにもう厭き厭きしたといわんばかりに。しかし、実はそうではない。美禰子が向こうの空を見たのは、いよいよ口を開いて、もう一つの濁った状態を現出させるためである。

たゞ単調に澄んでゐたものの中に、色が幾通りも出来てきた。透き徹る藍の地が消える様に次第に薄くなる。其上に白い雲が鈍く重なりかゝる。重なつたものが溶けて流れ出す。何所で地が尽きて、何所で雲が始まるか分らない程に頼い上を、心持黄な色がふうと一面にかゝつてゐる。

「空の色が濁りました」と美禰子が云つた。

三四郎は流れから眼を放して、上を見た。かう云ふ空の模様を見たのは始めてではない。けれども空が濁つたといふ言葉を聞いたのは此時が始めてである。気が付いて見ると、濁つたと形容するより外に形容しかたのない色であつた。三四郎が何か答へやうとする前に、女は又言つた。

「重い事。大理石の様に見えます」(五の八)

ここに至つても漱石的な執念は諦めを知らない。彼はさらなる技巧を凝らして今度は雲の上に小細工を施し、それにもつと露わでもつとエロティックなイメージを刻みこむ。つまり、天(男)と地(女)の合体した様子を譬えて「何所で地が尽きて、何所で雲が始まるか分らない」と言い、その後を訪れた疲労困憊の状態を形容して「頼い」と言い、射精した精液のことを暗示して「心持黄な色がふうと一面にかゝつてゐる」と言う。そうしておいて最後に、「空の色が濁りました」と美禰子の口を借りて、もう一つの状態の完成を告げる。実に神秘的で、異様な光景である。秘教の儀式における呪文にも似たこの「雲言葉」を、漱石の韜晦趣味に帰着させてしまおうとした、従来の漱石論者たちの困惑した心理も何となくわかつたような気がする。したがって、三四郎が誘惑する女、美禰子のこの「雲言葉」に翻弄されてしまうのも無理はない。また、彼が「空が濁つたといふ言葉を聞いたのは此時が始めてである」と告白

せざるをえなくなるのも当然である。小川の水が濁ったことから始まった、漱石の露骨なエロティシズムは、この空の色が濁った状態にさらなる隠喩の増殖を示して、やっと象徴体系の円環を閉じる。

よく言われているように、漱石の文学は男女の愛を描きながら、そこには男女の抱擁の場面もなければ、ラブシーンもない、というのが一般的で、表面的な見方である。それで、好事家なのか研究者なのか区別のつかない多くの人たちが、それぞれ憶測をたくましくして、ある者は、漱石が頭の良い東京帝国大学の教授だったからそんなことは恥ずかしくて描けなかったはずだと言い、またある者は、明治という時代の制限があったから描けなかったはずだと言い、さらにある者は、漱石の作品はほとんどが新聞小説だから検閲に配慮せざるを得なかったはずだと言った。こうした言い分にはそれぞれ一理あるかもしれないが、しかし、以上においてすでに見てきたように、漱石は描かなかつたのではなく、まさに東京帝国大学の教授らしく、他の追隨を許さない「学者的」な手法で巧妙に描いていたはずである。

つまり、『三四郎』において「谷中」が、唐辛子や大根や鶴鶴といったエロスに関わるさまざまな象徴の乱立する特権的な空間であったのは、「谷中」がその空間的実在性から引き離されて、老子の道の哲学と手を結び、その「谷間」の内包しているイメージや隠喩から多くのものを分有してもらっているからである。その瞬間、

「谷中」はもはや「やなか」ではなく、分離分割されて「谷の中」と読み直され、そして「谷の中」と「谷の間」は重ね合わせられて、寸分違わない融合体となる。したがって、藁屋根の下の唐辛子や百姓の洗う大根や石の上にとまっている鶴鶴は単なる風景ではなく、深い神話的地層から汲みあげてきた濃密なエロスのイメージである。要するに、漱石のテクストは、漱石の想像力が書かせたものではないからである。それは老子の水の隠喩、水のロゴス（以下、「水の隠喩的ロゴス」とする）が書かせたものである。水の隠喩的ロゴスは、漱石の文学が現れるための条件であり、それが現前の中に出現し、立ち現れるための「開け」である。水の隠喩的ロゴスの中で、水の隠喩的ロゴスによって、漱石の文学はその存在へと到来する。水の隠喩的ロゴスは漱石の文学を存在させるのである。

したがって、作家の体とは、呼びかけと聴取という経験しか知らない単純体である。水の隠喩的ロゴスはまさにこの単純体に到来するのである。その際、水の隠喩的ロゴスは図像として、イメージとして到来するのである。したがって、われわれは作家とは、このような水の隠喩的ロゴスの到来の方角を察知できる能力を持った存在だと言いたくなるが、しかし実はそうではない。そのようなどこか自己主張的な排他性を仄めかす能力には、そのような傷つきやすい繊細なイメージは訪れない。彼はあくまでも、聴取体として、呼びかけに応じられるよう聴取の義務を怠ることなく、つねに身の構え

を崩さないでいるだけである。その姿勢とは、水の隠喩的ロゴスが送り出した繊細なイメージが如何なる阻害も受けずに、自由気ままに作家という聴取体のなかを逡巡するようにするための、最高のコンディションを約束した状態の謂いである。このように、作家という聴取体はこうした最高の受け入れ態勢を整えながら、また最高に敏感な聴取の耳をそばだてるのである。その時、彼が聞き取るのはそのイメージがつぶやく音、そのイメージが滑らせるペンの音なのである。すなわち、水の隠喩的ロゴスがその身体を貫通する音に聴取体として息を殺して静かに聞き入るときに、イメージは春の乙女のように足どり軽やかに静かにやってくるのである。われわれの想像力という名の花畑に。

すると、今度はどうだろうか。われわれの想像力は果たしてその水の隠喩的ロゴスを支配することができるのだろうか。否、できないはずだ。創造的といわれる想像力（脳という法廷からの召喚状＝呼びかけが届く瞬間にいつでも飛来可能な脳の乱気流、理性＝思考の正気流に対抗するもの）は、水の隠喩的ロゴスを自由自在に支配してみずからのイメージ生産に従事するよう指示したり、指令を出したりしているのではなく、水の隠喩的ロゴスがわれわれを「超感覚的」に支配しながら、人間の白昼夢が織り成す想像力という幻想的な無形の織物に自分の計画の卵を産み付けるのである。ここで「超感覚的」といったのは、われわれが水の隠喩的ロゴスの指令や

指示に従って、その計画の実現に荷を背負わせられた駱駝や牛馬のように服役しているながらも、少しもそれに気づかないばかりか、むしろそれを自分自身の意志や主体性によって行なう行為として錯覚している。これを言い換えれば、水の隠喩的ロゴスはわれわれを勞わり愛撫しながら、その服役という受動者の苦痛を、極細の無痛の麻酔針を持って麻酔薬をその体内に注入して、能動者の積極性という幻覚へとそつと置き換えてくれるのである。

水の隠喩的ロゴスは、われわれの体内を貫通し、還流してくまなく支配しているのである。

十二 お直——へ水の女へ水の属性を生きる女

既述したように、漱石的文学における「水の属性を生きる女」は、その淵源を老子の哲学に置いている。ゆえに、漱石的文学を「哲学的文学」と呼ぶことができよう。反対に、老子の哲学は「文学的哲学」と呼ぶことができよう。というのは、老子の哲学が自分の「道」の理念の表象を、極めて文学的なイメージである谷間や牝や水の有する属性に託しているからである。たしかに哲学は、昔から学問の中の王者として、すべての他の学問に指針を与えるものとして君臨してきた。そのために、文学はその僕の一人のように振る舞わざるをえなかつた時期もあつた。しかし、哲学はただ哲学者の頭だけから紡ぎだされる高級な思考ではない。文学が生産する哲学も

この世には存するのである。しかも、そのような哲学の方が、時にはずっと刺激的でずっと破壊的でそれにずっと浸透力に富んでいる場合さえ多いのである。それはなぜか。理由は簡単である。それは、自由で創造的な文学的言述をもって、哲学が固執する固い概念や観念、難解な範疇や命題を文学的溶液の中に投げ入れて溶解させながら、散文的な平明さをモットーに、冗長さを覚悟のうえで倦むことを知らず、昼夜を問わずに語りかけるからである。

ピエール・マシュレはその著『文学生産の哲学』で、「文学と哲学の対峙は両者を自律的な本質として規定し、それぞれを特徴づける領域に閉じ込め、両者のあいだに境界線を引いているのだが、この対峙は歴史的な産物にほかならない」と述べたうえで、両者の間に境界線が引かれて分離が行われた時代を十八世紀末と指摘している⁽⁷⁹⁾。そして、そのような転換期に立ち会った証人としてデイドロをあげ、その著作から次のような引用をしている。

かつて賢明な人間は哲学者であり、詩人であり、音楽家であった。これらの才能は分化することによって退廃し、哲学の領域も狭まった。詩には思想がなくなり、歌には力強さや活力がなくなった。これらの手段を奪われた知恵は、もはや人々に以前と同じほどの魅力をとまなび理解されることはなくなってしまう⁽⁸⁰⁾。

デイドロのこの嘆きには、文学と哲学の未分化という昔日の理想的な状態への無限の郷愁と、その分化が後世の人間存在の才能の退廃と知恵の貧弱さをもたらしてしまったことに対する遺憾の念が反映されている。たしかに、両者の分化は歴史的な必然として、社会の分業とともに人間の精神世界に大きな影響を及ぼしていただろう。しかし、一人一人の哲学者や詩人の精神世界においても、社会の分業における細分化と同様に、両者の分化が意識の平面にくっきりとした境界線を設けていたとは考えにくい。分離以降、たしかに哲学も文学もそれぞれ固有のなにかを用いて、思考なり想像なりをめぐらせているように見えるが、しかし両者が成り立っている土台は変わっていない。哲学的思维も文学的創造も、言葉を媒介にした精神の営みである。哲学と文学が未分化だったのも、また一旦分化したかに見えたものがふたたび結合への動きを見せているのも、いずれも土台となる言葉が分化の以前も以後もまったく入れ替わることなく今日に至っているからである。だから、詩人のような哲学者もいれば、哲学者のような詩人もいるのである。そして彼らによって生産される織物も、おのずと哲学的な要素と文学的な要素が横系になつたり縦系になつたりして紡ぎだされたテキストになるのである。

テキストのなかで哲学に帰する部分と文学に帰する部分を

「解きほぐす」というのは、複雑な横糸を解体してその構造を明らかにすることなのである。その複雑な横糸をとおして、作品の糸はまじわり、たがいに交錯し、結ばれては解きほぐされ、まとまって織り上げられてゆき、差異化された網目を形成するようになる。その網目の内部で、作品の糸は集まるけれども縛れることはなく、個別的で、多様で、しかも謎にみちた意味のかたちを描いていく。⁽⁸¹⁾

漱石的文学も例外ではない。それは、決して「哲学的な文学」ではないが、しかし、「哲学に帰する部分」と「文学に帰する部分」がお互いに横糸になったり縦糸になったりして紡ぎ上げられたテクストであることは間違いない。それと同様に、漱石的テクストにおける〈水の女〉も、単なる西洋の〈水の女〉が帯びる神話的、絵画的、文学的なイメージのものではなく、中国的な性質を強く帯びた〈水の属性を生きる女〉として、哲学的であると同時に神話的であり、また文学的でもある。したがって、漱石的文学においてこの二種類の〈水の女〉を区別することは、単なる差異の確認、差異の強調に終わる不毛な作業ではない。それは従来の漱石研究におけるあまたのアプローチを機能停止に追い込んでしまいかねない出来事であり、事件である。なぜなら、そのような区別、そのような差異に気づくことは、漱石研究におけるまったく新しい切り口の発見、ま

ったく新しい進入方法の入手を意味するものだからである。

漱石的テクストにおける〈水の属性を生きる女〉のイメージは、その淵源を『文選』の中の「楚夢」に置いている。そこでは、「巫山の女」は固有名を持たない、時間の経過を生きる女である。つまり、朝の〈雲の女〉から夕方の〈雨の女〉へと変身をとげる女である。

『行人』のお直は、あまたの漱石的ヒロインの中でも、もっとも「巫山の女」に近い存在である。那美も美禰子も雲気を帯びた女、雲の性質を分有した女として、「巫山の女」と限りない親族的類縁性を見せているが、お直の方はその近親性にさらに相似性が加わった、もっと積極的な徹底ぶりを見せている。したがって、彼女は単なる〈水の女〉ではなく、〈水の属性を生きる女〉である。既述したように、漱石にとって文学は二つしかなかった。すなわち、「漢学に所謂文学」と「英語に所謂文学」である。彼はこの二種類の文学を「到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のもの」として認識していた。それと同様、〈水の女〉と〈水の属性を生きる女〉はまったく性質をことにする異種のものである。〈水の女〉は固定化されたイメージしか持たない類型的なものである。それに対して、〈水の属性を生きる女〉は「人間の女」である前に、「物質の女」である。だから、彼女たちの行動は人間の意志や計画とまったく無関係である。彼女たちがある行動に移るのは、そのような物質の環境

が整って、そこにそのような物質が有しているリズムが生じている場合である。『行人』におけるお直の行動は、外の水の環境が気候の変化という名のもとに激しい変化をみせる瞬間に自ずと誘発されて起こるものとなっている。

「姉さん怖かありませんか」

「怖いわ」といふ声が想像した通りの見当で聞こえた。けれども其声のうちには怖らしい何物をも含んでゐなかつた。又わざと怖がつて見せる若々しい蓮葉の態度もなかつた。

二人は暗黒のうちに坐つてゐた。動かずに又物を云はずに、黙つて坐つてゐた。眼に色を見ない所為か、外の暴風雨は今迄よりは余計耳に付いた。雨は風に散らされるので夫程恐ろしい音も伝へなかつたが、風は屋根も塀も電柱も、見境なく吹き捲つて悲鳴を上げさせた。自分達の室は地面の上の穴倉見た様な所で、四方共頑丈な建物だの厚い塗壁だのに包まれて、縁の前の小さい中庭さへ比較的安全に見えたけれども、周囲一面から出る一種凄じい音響は、暗闇に伴つて起る人間の抵抗し難い不可思議な威嚇であつた。(中略)

「姉さん」

嫂はまだ黙つてゐた。自分は電気燈の消えない前、自分の向ふに坐つてゐた嫂の姿を、想像で適當の距離に描き出した。さ

うして其れを便りに又「姉さん」と呼んだ。

「何よ」

彼女の答は何だか蒼蠅さうであつた。

「居るんですか」

「居るわ貴方。人間ですもの。嘘だと思ふなら此処へ来て手で障つて御覽なさい。」(「兄」、三十五)

すべてをなぎ倒さんばかりに吹きすさぶ強い風、ざあざあと降りしきる激しい雨、そして立ち籠める霧のような無数の水滴、この物語のモーターはこのような水の演出する煙幕の背後に隠されている。言つてみれば、『行人』は、《水の言葉》に支配されたテキストである。すべては「水の法則」に従っている。だから、テキストの中のテキストのように、このテキストは流れている。まるで動力のエネルギー・タンクを備えたロボットのように、『行人』は水のエネルギーを消耗しながら、テクスチャーとしての自らの身体を、書く行為が織り成す一行一行の上に横たえていくのである。見せかけの登場人物たちは、人間という種族から贈与として送られてきた遺伝因子を受け取つて、如何にも人間の子らしく、物語の筋の展開に貢献すべく激しく動き回っている。が、しかしその原動力の源をなすのは人間的な意志やその意志が企てる計画ではない。『行人』は最初から登場人物の頭から意志を抜き取り、主体性を抜き取り、意識を

抜き取っている。彼らは人間として行動しているのではない。だからといって、物体または物質として行動しているのでもない。見せかけの登場人物たちは、水という物質からその属性を贈与してもらうことで、人間の意志ではなく、「水の法則」に従って行動しているのである。したがって、如何なる伝統的な心理学的アプローチも「水の属性」を生きたる『行人』の登場人物たちを、その捕捉の網目で絡めとることはできないのである。とくにお直がそうである。

お直という固有名には水の「静の原理」が刻印されている。それは『こころ』の奥さんが「お静」であるのと同じである。漱石的テクストにおいて、登場人物の固有名は識別のためにあるのではない。それはテクストの全体的な構造と深くかかわりあつた要素である。お直という水の「静の原理」を刻印された嫂が、水の「動の原理」に自らを委ねるためには、一つの環境が必要である。それは人事とは無関係な環境である。それは自然が差し出す環境である。暴風雨がすなわちそれである。

兄からお直の貞操テストを頼まれた弟の二郎は、旅先の旅館で、夜、彼女と二人きりになる。密室空間に二人を封じ込めているのは暴風雨である。というより、暴風雨がそのような空間とそのような二人の接近を可能にし、保証するために、故意にすべての交通手段とすべての通信手段を断つてしまつていふといった方が正しいかもしれない。漱石はしばしば意識的にそのような空間を設けているが、

その中でも以上の空間がもっとも特権的な場である。そのような特権性を与えているのはここでは暴風雨である。暴風雨はただ密室空間の外壁を作るためにここに書き込まれているのではない。それにはもっと深い意味がこめられているはずである。だから、暴風雨についての言及を、従来の読みのように単なる気候の変化についての描写として理解するわけにはいかないのである。

既述したように昔の農耕民族にとって、暴風雨は天なる父と地なる母が結ばれる象徴であつた。両者を隔てていた「性の冷淡」の解消とともに訪れる、激しい結合の瞬間のイメージであつた。この象徴とこのイメージを、漱石はそのままここに持ってきている。そしてそれを用いて密室空間の障壁をつくり、それをもって人間の行為を促す触媒としている。二郎と嫂が封じ込められた旅館の一角はまさにそのような神話的意味を付与された空間である。そのような空間での二人のやり取りもそれに相応しい性格を示すかのように一風変わっている。二郎の「居るんですか」に対して、「居るわ貴方。人間ですもの。嘘だと思ふなら此処へ来て手で障つて御覧なさい」と答える嫂は、如何にも二郎を誘惑するように見える。漱石的テクストの中で、これほど大胆な誘惑の言葉や口にする女はいない。『行人』は貞操テストの名目のもと、嫂を貞操の最後の防壁線の一步手前まで無理矢理に引つ張つていこうとする。

自分は手搜りに搜り寄つて見たい気がした。けれども夫程の度胸がなかった。其うち彼女の坐つてゐる見当で女帯の擦れる音がした。

「嫂さん何かしてゐるんですか」と聞いた。

「えゝ」

「何をしてゐるんですか」と再び聞いた。

「先刻下女が浴衣を持つて来たから、着換へやうと思つて、今帯を解いてゐる所です」と嫂が答へた。（兄、三十五）

テストの執行人なる二郎に漱石は、「姉さん何かしてゐるんですか」とさらに質問を強要する。この強要された質問に、嫂もとうとう強要されて、節操の最後の防御線を踏み越えて、帯を解くことになる。観念の世界ではなく、この暴風雨の降る密室空間で、しかも二郎を目の前にしてそれを解くのである。着物の文化をもつ日本民族が『万葉集』の古い時代から、温存してきたエロティシズムの隠語「帯を解く」が、明治というはるか隔てられた時代に生きていた一人の作家、漱石のテキストの中で、夜の闇とともにひそかにつぶやかれたのである。

暴風雨の降りしきる夜、旅館の一室で交わされた二人の以上の応答から、われわれは漱石のエロティシズムのもう一つの異なる側面を覗きこんで見たような気がする。しかし、忘れてはならないのは、

密室空間を湿らせて降りしきる暴風雨である。暴風雨の有する神話的作用は、その空間に身を処している存在をも遡行させて、神話的空間に連れ戻す。嫂が「居るわ貴方。人間ですもの。嘘だと思ふなら此処へ来て手で障つて御覧なさい」と言う時、ここに含意されているのはエロティックな誘惑だけではない。「居る」ということと「人間である」ということの強調には、「居ない」とことと「人間でない」ことが潜在的ながらも含意され、意識されている。

では、「人間ではない」とは何を意味しているのか。それは暗闇の消去作用によつて、視覚に訴えない「不在」を指しているのではない。そうではなく、人間以外の存在、この暴風雨の神話的空間に相應しい存在の性格を言い表そうとしているのである。つまり、神女のように自由自在に変化する存在のことである。もつと具体的にいえば、「巫山の女」のように「朝は雲になり、暮れには雨となる」、人間の肉体に身を宿さない存在のことである。漱石が嫂に付与したのはそのような自覚である。嫂が「人間ですもの」と逆説的な言い方をしたのは、そのような自覚が無意識の内に働いて吐かせた科白である。嫂が「巫山の女」の有する雲の性格を色濃く帯びた存在であることは、翌朝、嫂の後ろ姿を見送りながら、次のように考える二郎の観念の世界で、たしかな証拠を提示されて証明されることになる。

翌日は昨日と打つて変つて美しい空を朝まだきから仰ぐ事を得た。

「好い天気になりましたね」と自分は嫂に向つて云つた。

「本当ね」と彼女も答へた。

二人は能く寐なかつたから、夢から覚めたといふ心持はしなかつた。たゞ床を離れるや否や魔から覚めたといふ感じがした程、空は蒼く染められてゐた。(中略)

凡ての女は、男から観察しやうとすると、みんな正体の知らない嫂の如きものに帰着するのではあるまいか。経験に乏しい自分は斯うも考へて見た。又其正体の知れない所が即ち他の婦人に見出しがたい嫂丈の特色であるやうにも考へて見た。兎に角嫂の正体は全く解らないうちに、空が蒼々と暗れて仕舞つた。自分は氣の抜けた麦酒の様な心持を抱いて、先へ行く彼女の後姿を絶えず眺めてゐた。(「兄」、三十九)

「美しい空」とは、漱石的テキストにおいては女との関わりを暗示する隠喩的な表現である。その最初の具体例をわれわれは『三四郎』における与次郎と三四郎の間で交わされるやり取りの中ですでに確認している。ここでの「美しい空」は、同じく嫂との関わりを仄めかしながらふたたび反復する形でさりげなく登場してきている。したがって、二人の間にはどの程度までの国境破りの行為があった

のか、それを詮索するのはまったくの悪趣味であり、また文学と戯れるという読書行為ともまったく無縁のものなので、ここでは顧みないことにしよう。それよりも、なぜ二郎は嫂と一夜をとみに過ごしながらも、ついにその正体を解き明かすことができなかつたのか、それにフォーカスを当てることにしよう。すると、われわれはこの引用に出てくる「観察」という大げさな表現と「経験に乏しい自分」という謙遜を装つた表現が、単なる人間学的な心理学用語であることにいとも簡単に気づくようになる。漱石はこのようなカモフラージュを施すことで、自分のエクリチュールの秘密を隠している。『行人』において二郎は、漱石的エクリチュールが自由自在に操る傀儡のようなものである。だから、われわれが二郎の視点に立つて嫂を見つめるかぎり、同じくその正体がわからないだけでなく、『行人』という極めて漱石的なテキストについての理解もまた十分なものになつてしまふ。今日までの『行人』論のすべてが、精神分析学という悪名高きながらもいまだ賞味期限の切れていない「学問」から無意識や狂気といった用語を拾つてきて自分を武装しなればならなかつたのは、このような漱石的エクリチュールに対してまったく鈍感だったからである。では、そのような鈍感は何に由来するもののだろうか。それはニーチェ的な言い方を借れば、彼らが「人間的な、あまりにも人間的な」存在だったからである。漱石的テキストにおいて、女は「人間の女」である前に、「物質の

女」である。嫂も例外ではない。彼女は「水の属性を生きる女」なのである。だから、彼女の正体は「空が蒼々と晴れて」行くにつれて、ますます解らなくなるのである。『行人』において「空が晴れる」ことと「正体が解らなくなる」こととの間に密接な因果関係があるのはそのためである。「空が晴れる」ことは雲がなくなることである。雲がなくなるとは雨の可能性がなくなることであり、暴風雨の可能性もなくなることである。したがって、「水の属性を生きる女」の「正体が解る」のは、「空が晴れていない」時、すなわち「水の属性」が自らの環境を整えてリズムを奏でながら激しい動きを見せる雲の時、雨の時、暴風雨の時である。そのような特権的な時間においてしか、「水の属性」を生きる嫂は正体を現さないのである。二郎にとって、嫂は「始めから囚はれない自由な女」であり、「深さのあり過ぎる」女である。そのような彼女が、まるで晴れてしまった「青い空」の中に消えていくかのように、ここでふたたび自分の女としての深さの中に戻っていったのである。

では、そのような環境でしか正体を現さない存在とはいったい何なるものなのだろうか。答えは一つ、「巫山の女」のような存在である。雲となつて現れ、雨となつて現れる「巫山の女」をおいてほかにいない。嫂ははつきりと「巫山の女」に重ねられている。寸分違わずにぴったりと重ね合わされている。彼女は「雲の女」「雨の女」だからこそ、「空が蒼々と晴れて仕舞つた」後には、正体が

解らなくなり、暴風雨が止んでしまった後には、正体を隠してしまうのである。二郎がいった「他の婦人に見出しがたい嫂丈の特色」とは、まさに「巫山の女」の分身とも見える嫂の以上のような性格をずばりと言い当てたものにほかならない。

そしてそのような性格を、疑問の余地のない、確固たるものにしているのは、以下の引用においてである。ここでは「無名性」と「匿名性」が、嫂を限りなく「巫山の女」に近い存在に仕上げていく。

（下女）さうして「御客様です」と稍真面目に答へた。

「三沢だらう」と自分が云つた。自分は或事で三沢の訪問を予期してゐたのである。

「いゝへ女の方です」

「女の人？」

自分は不審の眉を寄せて下女に見せた。下女は却て澄ましてゐた。

「此方へ御通し申しますか」

「何といふ人だい」

「知りません」

「知りませんつて、名前を聞かないで無暗に人の室へ客を案内する奴があるかい」

「だつて聞いても仰やらないんですもの」

下女は斯う云つて、又先刻の様な意地の悪い笑を目元で笑つた。自分はいきなり火鉢から手を放して立ち上つた。敷居際に膝を突いてゐる下女を追い退けるやうにして上り口迄出た。さうして土間の片隅にコートを着た儘寒さうに立つてゐた嫂の姿を見出した。(塵芳、一)

二郎の所に訪れた嫂は、下女に名前を聞かれても教えない。なぜ教えないのか。名前がないからではない。お直という名前をちゃんと持っている。また、教えたいとか教えたくないとかの問題ではない。では、なぜだろうか。それは、彼女が名前を持っていてはいけなからである。『吾輩は猫である』の「吾輩」のように、少なくともここでは固有名を持たない存在にならなければならない。なぜなら、彼女は漱石によつて「巫山の女」に限りなく近い存在として振る舞うように運命づけられているからである。「巫山の女」は楚の襄王に名前を聞かれた時、彼女は名前がなく、ただ「朝には朝雲となり、暮れには雨となる」と答えた。それと同じように、嫂も〈雲の女〉、〈雨の女〉として、名前を持っていても教えないようにしなければならない。名前を持つことは、もはや〈雲の女〉〈雨の女〉ではなくなることの意味する。嫂はこのような「無名性」によつて、すでに自分が「巫山の女」に近い存在であることを暗示して

いる。彼女はさらに夕方の雨とともに現れることで、その暗示の強度を強めている。『行人』は以上の引用に継ぎ足すような形で、さらに次のような気候についての記述を挿入している。

其日は朝から曇つてゐた。然も打ち続いた好天氣を一度に追ひ払ふやうに寒い風が吹いた。自分は事務所から帰りがけに、外套の襟を立て、歩きながら道々雨になるのを氣遣つた。其雨が先刻夕飯の膳に向ふ時分からしとく降り出した。

「好く斯んな寒い晩御出掛でした」

嫂を部屋に案内した自分は、何より先に斯う云つた。嫂は軽く「え」と答へたぎりであつた。(塵芳、二)

これは二郎の日常生活の中のひとコマである。というより、それを装つた変装したりアリズムである。だから、その表面の字義通りの意味だけを拾つて読めば、この部分の描写はただ朝と夕方という時間軸で起こつた気候の変化を伝えるものにしかならない。しかし、いままでの考察で、「巫山の女」の有するさまざまな属性が漱石的テクストの根底にまるで陰画のように滲み出ていたことを考慮に入れば、われわれはこの引用をただ字義通りの意味で受け取るわけにはいかなのである。反対に、われわれはこの偽装された日常の深層に隠された意味を浮き彫りにしなければならない。つまり、語

り手（＝漱石）がさりげなくひと言、「その日は朝から曇つてゐた」と二郎の耳もとで囁く時、われわれはそのひと言の中に、「朝」と「雲」が隠されているのに気づき、はつと驚かざるをえない。というのは、「朝」は「巫山の女」が雲となつて現れる具体的な時間帯であり、「雲」は、「巫山の女」が朝、現れるときに宿る具象化された視覚的イメージだからである。だから、この朝の雲が、夕方の雨になるのは、誰が見ても明らかである。二郎が「歩きながら道々雨になるのを氣遣つた」のは、嫂の訪れを予感しているからである。それから「其雨が先刻夕飯の膳に向ふ時分からしと」と降り出した」のは、彼の予感がついに的の的中して、果たして嫂が現れたことを告げるものである。

しかし、二郎が果たして嫂を雨や雲と関わりのある存在として見ているかどうかは疑問である。むしろ、二郎は嫂の正体がまったく分からない三四郎のような視点人物である。いつてみれば、彼は漱石の作家戦略が考案したテキスト空間に投げ込まれた「棒切れ」のようなものである。彼が兄の一郎に無理やりに引っ張り出されて貞操テストの執行人に選ばれたのも、また雨や雲の差し出す環境の中で、たえず嫂のことを考え、嫂に疑問を投げ掛けるように強いられているのも、すべては「テキスト内」存在だからである。

其晩は静かな雨が夜通し降つた。枕を叩くやうな雨滴の音の

中に、自分は何時迄も嫂の幻影を描いた。濃い眉とそれから濃い眸子、それがくつきりと眼に浮ぶと、蒼白い額や頬は、磁石に吸ひ付けられる鉄片の速度で、すぐ其周囲に反映した。彼女の幻影は何遍も打ち崩された。打ち崩される度に復同じ順序がすぐ繰返された。自分は遂に彼女の唇の色迄鮮かに見た。其唇の両端にあたる筋肉が声に出ない言葉の符号の如く微かに顫動するのを見た。さうして其頬には、肉眼の注意を逃れやうとする微細の渦が、鬢に寄らうか崩れやうかと迷ふ姿で、間断なく波を打つのをあり／＼と見た。

自分は夫位活きた彼女を夫位劇しく想像した。さうして雨滴の音のぼたり／＼と響く中に、取り留めもない色々な事を考へて、火照つた頭を悩まし始めた。（「塵勞」、五）

二郎の眠れぬ夜の描写である。というより、雨の中の夢想といつた方が適切なのかもしれぬ。この日の夕方、雨をたずさえて訪れた嫂は、和歌山の暴風雨の夜に負けない誘惑ぶりをみせる。「妾なんか丁度親の手で植付けられた鉢植のやうなもので一遍植られたが最後、誰か来て動かして呉れない以上、とても動けやしません。凝としてゐる丈です。立枯になる迄凝としてゐるより外に仕方がないんですもの」。こうした暗示的な誘惑に二郎が戸惑いを見せると、彼女はもつと馴れ馴れしい口吻で、「二郎さんは少時会はないうち

に、急に改まつちまつたのね」と言う。こうした嫂が帰った後、二郎が彼女のことを思い描くのは、前後の文脈的繋がりから考えて、きわめて自然である。しかし、われわれがここで忘れてはならないのは、この日の夜もあの和歌山の旅館の夜と同様に、外では夜通し雨が降っているということである。嫂が二郎に向かって、積極的な誘惑の行動に出るのは、このような雨の環境が整った日である。というのは、雨は「巫山の女」の化身であり、そして嫂は「巫山の女」の属性を分有してもらった〈雲の女〉〈雨の女〉だからである。この日の夜、二郎がどうしても嫂の幻影から逃れることができずに夜通し彼女のことを思い描かざるをえなかったのは、同じく夜通し降りつづける雨が、たえず嫂のことを想起するように彼に強要していたからであろう。

要するに、嫂はここでもあの和歌山の旅館の夜と同様にいわゆる「誘惑する女」になっている。あたり前なら、嫂はお直というその名前の通り、穏やかで素直な存在であるはずだ。つまり、自分でも意識しているように、彼女は誰かがやってきて動かしてくれなければ、「立枯になる迄凝としてゐるより外に仕方がない」「植付けられた鉢植」のような女なのである。にもかかわらず、彼女が激しい言動をみせながら「誘惑する女」に豹変してしまうのは何故であろうか。それは彼女が生まれながらにして持っていた性格のゆえであろうか。だとしたら、漱石は性差の配分において、女性にしか与えら

れていない性格、すなわちヒステリックという性格を最初から彼女に付与していたことになる。あるいは、彼が深い関心をもって親しんできた世紀末の芸術の世界に生息しているさまざまな「倒錯の偶像」たち、たとえばメドゥーサやサロメ、あるいはマーメイドやセイレンたちが有している誘惑的な性格を、お直という固有名の背後に深層構造として組み込んだことになる。従来の漱石研究は、実はこのような視点を導入することで精神分析的なアプローチを試みたり、世紀末芸術との相関関係について言及したりした。こうした研究によって、漱石の想像力が生み出したテクストの世界は奥行きと深さだけでなく、多様性と豊饒さを誇るものになった。これは事実である。しかし、こうした研究は、「西洋一辺倒」という性格をあまりに強く帯びているために、均衡を失った偏頗なものになっている。下記の尹相仁の指摘にはそのような傾向が顕著に現れている。

滯英日記中の、「夜池田ト話ス理想美人ノdescriptionアリ兩人共頗ル精シキ説明ヲナシテ……(後略)」「日記」明治三四年五月二〇日)のような記述には、美人談義を好む漱石の一面が覗かれる。ロンドンの下宿の一室で二人の留学生が熱心に語り合った「理想美人」についての「精シキ説明」の中身がどんなものであったかをうかがう術はまったくないが、英文学徒夏目金之助は得意の英文学の知識を援用して、好きな作家の一人で

あつたメレディスの「美人ノdescription」などを話題にしていたのかもしれない。いずれにせよ、漱石が作家活動に入る前の段階から、「理想美人ノdescription」になみなみならぬ関心を示していたという事実は注目に値する。

こうして漱石の内部に形づくられてきた女性にたいする美的理想はとりもなおさず、いわゆる「漱石的女」を生む〈鑄型〉⁸³といつてよい。漱石の作品に登場する印象深い美女たちが、互いによく似ていて、絶えずある種の近親関係をほのめかしているのは、彼女たちが作者の観念上の理想像から分化した存在であることを物語る。

ここで尹はある必要に迫られて、「夜池田氏ト教育上ノ談話ヲナス又支那文学ニ就テ話ス」という部分を恣意的に切り捨て、単に「夜池田ト話ス理想美人ノdescriptionアリ兩人共頗ル精シキ説明ヲナシテ」にしてしまう。異質な「支那文学」の闖入によって、漱石と英文学との親密な関係が断たれて、西洋産の「漱石的女」の〈鑄型〉が壊れるのを恐れているからである。あるいは、尹みずからが「二人の留學生が熱心に語り合つた『理想美人』についての『精シキ説明』の自身がどんなものであつたかをうかがう術はまつたくない」と言っているように、「支那文学」にも〈水の女〉がいて、それが西洋のそれとはまつたく異質のものであることを、彼はまつた

く知らなかつた可能性の方がもっと大きいかもしれない。

したがって、尹に代表される影響と受容というスタイルの研究は、漱石の想像力が有している独創性のもう一つの側面を見逃してしまふ恐れがある。というのは、そのような独創性とは、単なるアナロジーに支配されたイメージの模倣ではないからである。その独創性とは、むしろ「女の描けない漱石」という作家（≡書く行為を行なう主体）の描いた女の描き方にこそ存するのである。『行人』において試みられたお直の描写はその典型をなすものである。彼女の固有名にはすでに水の「静の原理」が刻印されている。それは『ころ』の奥さんがお静であるのと同様である。漱石的テクストにおいて、登場人物の固有名は識別のためにはあるのではない。それはテクストの全体的な構造と深くかわりあつた要素であり、機能である。お直という水の「静の原理」を刻印された嫂が、水の「動の原理」にみずから委ねるためには、一つの環境が必要である。それは人事とは無関係な環境である。それは自然が差し出す環境である。暴風雨がすなわちそれである。既述したように、漱石的テクストにおいてそのヒロインは、「人間の女」である前に、「物質の女」である。ゆえに、彼女たちには先に「人間の女」としての性格があるのでない。水という物質が差し出す環境があり、その環境が命令する「行為があるのみである。漱石の文学が決して伝統的な心理主義小説でない所以も実はそこに存するのである。したがって、従来の心理主

義小説が標榜する「性格というものがある。それは一セットの潜在性と特徴である。ここに見られる身振りや態度や振舞いや言葉は、それから生じる⁽⁸⁴⁾」という古い信条は漱石の文学からみれば、有無を言わずに葬り去るべきものである。そしてその代わりに、サルトルの次の言明、すなわち「身振りや態度や世界を目指す行為や振舞いがある。こちらの方が最初にあるのだ。それらが何度も繰り返されるうちに、主体の性格というものが形成されることになる。性格とは、最初は何でもなく、いずれにせよ形式的にも物質的にも意識の中にはなかったものなのである⁽⁸⁵⁾」を、漱石の文学は新しいモットーとして導きいれるべきである。実際、漱石の文学はそのようなモットーをその書く行為において具体的に実践して見せてくれたものである。

したがって、和歌山の旅館に閉じ込められた夜、お直が「誘惑する女」の行為そのものを演じたのは、なにも彼女が作家漱石によって性格的にそのように創られていたからではない。彼女は「巫山の女」と同様、「水の属性」を生きるように運命づけられていたからである。だから、彼女はもはや「人間の女」ではない。《水の女》なのだ。しかも、西洋の《水の女》のテーマ系に属する《水の女》ではなく、中国の《水の女》のテーマ系に属する《水の女》なのである。漱石は東西を知る教養人として、このように性質を異にする二種類の《水の女》を見わたせる高みを所有していた。そして、そ

のような高みから自分の獨創性を生み出したのである。したがって、その獨創性には一つの訣別、一つの放棄が含意されている。つまり、これから描く女を徹底的に《水の女》として描くことで、従来の慣習的なやり方——女を「人間の女」として描くこと——に別れを告げること。次に、そうすることで西洋伝来の古典的で排他的な手法——「人間の属性」という経験的所有の産物なる心理や精神性を登場人物たちの身体に注入すること——を放棄すること、である。代わりに、水という物質が有している「動の原理」を彼女たちの行動を可能にするエネルギーとして配分してやること、漱石の想像力が有している獨創性のすべてはここから流れ出てきているのである。ゆえに、彼女たちが如何なる言動に出るか、彼女たちの心理や意志とはまったく無関係である。それだけではない。作家の意志やプランともまったく無関係である。だから、われわれは次のように言うことができる。つまり、あの夜、お直という穏やかな女を懲憚して激しい言動へと誘ったのは、「誘惑する女」という偽りの性格ではなく、むしろ「水の属性」の顕現である暴風雨であった、と。そして、われわれはさらに次のように言うことができる。つまり、漱石の想像の世界への真の接近は、心理学的なアプローチを始めとしましたすべての人間中心主義的なアプローチを諦めた瞬間にこそ初めて可能になる、と。『行人』はこうした認識を兄と二郎とのやり取りの中に、さりげなく挿入している。しかも、そのようなさりげなき

は、兄の学者という職業が提供する知の言説によって見破られることなく、むしろリアリズムの自然さがもたらすもう一枚の装いによって覆われるような形で呈示されている。

「女の心だつて男の心だつて」と云ひ掛けた自分を彼は急に遮つた。

「御前は幸福な男だ。恐らくそんな事をまだ研究する必要が出て来なかつたらう」

「そりや兄さんの様な学者ぢやないから……」

「馬鹿云へ」と兄は叱り付けるやうに叫んだ。

「書物の研究とか心理学の説明とか、そんな廻り遠い研究を指すのぢやない。現在自分の眼前に居て、最も親しかるべき筈の人、其人の心を研究しなければ、居ても立つても居られないといふやうな必要に出逢つた事があるかと聞いているんだ」

最も親しかるべき筈の人と云つた兄の意味は自分にすぐ解つた。(兄、二十)

「最も親しかるべき筈の人」とは言うまでもなく嫂のことである。その彼女を対象に、ここではもつと大げさな表現がはばかりる気配も見せずに列をなして登場してきている。女の心、男の心、学者、書物、心理学、学問、神経質、歇私的里。それに何回も繰り返される

「研究」という硬いイメージの言葉。これらはいずれも学者としての一郎の口からこぼれ落ちてきた言葉たちである。だから、真実味を帯びているだけでなく、リアリズムの鉄則なる本当らしさに合致しているように見える。しかし、これらの言葉も既述した二郎の「観察」や「経験に乏しい自分」という表現と同じく、漱石的エクリチュールが放つ煙幕のようなカモフラージュにすぎない。と同時に二郎をその兄の世界から遠く隔てているのはこのような言葉たちである。だから、二郎からみれば、兄は別世界に属する存在である。自分とは違って、兄はいつでも書物や学説が提供する方法や概念に基づいて、自分の外の世界に存在する対象を分析し研究する学者である。

漱石自身、「老子の修身」に言及した際、「老子は学問を以て無用とせり」とした上で、これをさらに敷衍して、「かく老子は一方にては学問を以て事物を研鑽するを悪み又一方にては経験を以て現象を探索するを無用とし損之又損以至於無為〔之を損じ又損じて以て無為に至る。四十八章〕の域に達せんと力めぬ」と指摘している⁽⁸⁶⁾。漱石自身東京帝国大学の教授職を捨てて、新聞小説という大衆向けの作品を書く作家になった伝記的事実には、もしかすると老子のこのような無為の境地に自分を置いてみたいという強い願望があったかもしれない。そのような漱石とは違って、『行人』の一郎はあくまでも「学問を以て事物を研鑽」し、「経験を以て現象を

「探求」しようとする学者である。そのような学者がいま「最も親しかるべき筈の人」である自分の妻を対象に、「居ても立つても居られない」状態に陥っている。というのは、如何なる書物の知識も心理学の知識も「其人の心」を解き明かしてはくれないからである。

万能であるはずの知識（＝男性中心主義的なもの）は、ここではラカンがいう「隣人」に等しい存在である女を前にしてそれ固有の威厳を失っている。だから、兄は続けて二郎に次のような質問をせざるをえなくなる。これは必然的である。したがって、一郎のイメージに作家漱石自身のイメージを重ね合わせながら、その精神世界を覗き込もうとする実証主義的なアプローチの一切を退けなければならぬ。さもないと、われわれは下記において漱石がメレヂストの学説を披露するのは彼の術学趣味にすぎないと誤解しかねないからである。

「御前メレヂストといふ人を知つてるか」と兄が聞いた。

「名前丈は聞いてゐます」

「あの人の書翰集を読だ事があるか」

「読む所か表紙を見た事も有りません」

「左右か」（中略）

「其人の書翰の一つのうちに彼は斯んな事を云つてゐる。――自分は女の容貌に満足する人を見ると羨ましい。女の肉に満

足する人を見ても羨ましい。自分は何うあつても女の霊といふか魂といふか、所謂スピリットを攫まなければ満足が出来ない」

それだから何うしても自分には恋愛事件が起らない」

「メレヂストつて男は生涯独身で暮したんですかね」

「そんな事は知らない。又そんな事は何うでも構はないぢやないか。然し二郎、おれが霊も魂も所謂スピリットも攫まない女と結婚してゐる事丈は慥だ」（兄、二十）

ここに至つて、お直は一郎の手によつて、先の引用の「最も親しかるべき筈の人」から「霊も魂も所謂スピリットも攫まない女」へと置き換えられている。と同時に男も、メレヂストの説を借りる形で「女の容貌に満足する人」と「女の肉に満足する人」の二種類に分けられている。では、一郎はこのうちのどれに属するのかわかると、そのいずれにも属さない存在である。彼は自らをこの二つの存在の外に置くことで、自分を「女の霊や魂」といつたいわゆる「スピリット」をつかまうとする特権的な存在に仕立てている。にもかかわらず、彼はほかの女はおろか、自分の妻の「スピリット」さえいまだ攫んでいないのである。兄とお直を結びつけて夫婦にしたのは結婚という制度である。そして二人の結婚は、世間一般の結婚と同様、「恋愛事件」という前段階を経て、結婚という結果へとたどり着いたものである。なのに、兄は「おれが霊も魂も所謂スピリット

トも攫まない女と結婚してゐる事丈は慥だ」という。漱石にとつて、恋愛は単なる異性間の結合を意味するものではなかつた。それはここにあるように「事件」であり、「出来事」である。「ここ」が書かれたのも、恋愛がまさにそのような性格を有したものだつたからである。⁽⁸⁸⁾だから、『ここ』において、恋愛は一つのプロセスとして「二つの階段」に分けられている。すなわち、同性間の「第一階段」と異性間の「第二階段」である。『ここ』はこの「二つの階段」を、それぞれ「先生と私」、「先生とK」、「先生とお嬢さん」、「Kとお嬢さん」という形で描いている。それに対して『行人』は、「第一階段」をまったく欠いた「第二階段」での「事件」だけを取り上げている。しかもそれは「第二階段」の始まりを飾る激しい恋愛ではなく、終わりを意味する、決して穏やかでない結婚である。兄はこの終わりに近い段階に至つてもいまだ自分の妻の「スピリット」をつかみえないままでいる。人間の相互理解には距離の近さと時間の長さが必要である。これが一般的なコミュニケーション理論が教えてくれる論理である。結婚とは、このような二つの要素が有している特性をもつとも望ましい状態で備蓄している環境である。兄はそのような環境にいながらも、しかも学者という特別な存在として分析能力を持つていながらも、自分の妻というもつとも近い距離にいる存在を理解することができないのである。

では、『行人』におけるこのような理解不可能性は、認識論にお

ける主体と客体という次元における関係の網目の複雑さによつて招来される問題なのだろうか。それとも二郎の以下の告白にあるように、女という存在を人間としてあまり真面目に研究しなかつたためなのだろうか。

自分は此時始て女といふものをまだ研究してゐない事に気が付いた。嫂は何処から何う押しても押しやうのない女であつた。此方が積極的に進むと丸で暖簾の様に抵抗がなかつた。仕方なしに此方が引き込むと、突然変な所へ強い力を見せた。其力の中には到底も寄り付けさうにない恐ろしいものもあつた。又は是なら相手に出来るから進まうかと思つて、まだ進みかねてゐる中に、弗と消えて仕舞ふのもあつた。自分は彼女と話してゐる間始終彼女から翻弄されつゝある様な心持がした。不思議な事に、其翻弄される心持が、自分に取て不愉快であるべき筈なのに、却て愉快でならなかつた。(「兄」、三十八)

否、そうではない。嫂が二郎にとつて「何処から何う押しても押しやうのない女」であつたり、「此方が積極的に進むと丸で暖簾の様に抵抗」のない女であつたりするのは、彼女がまさに「水の女」として、「水の属性」を生きるように強要されていたからである。嫂の「お直」という固有名や自己言及的な「鉢植」という自称、そ

これにこの引用にある「暖簾の様」という隠喩には、そのような強要が強い「水の属性」の刻印がなされている。したがって、お直と「鉢植」は表面的には固有名と普通名という二項対立的な関係を形成しながらも、隠喩という深層の次元ではいずれも「水の属性」なる「静の原理」を表象するものとしてお互いに通底し合っている。「行人」のフィクション空間における嫂の行動パターンがはつきりと二分されているのも、このような固有名が有している意味論的な「外部性」と深い関係がある。『行人』の構造的特性は、このような固有名の「外部性」（二人の男の名前が固有名のなかの平凡さを装って一郎と二郎となっているのは、お直という固有名の「外部性」をコントラストをもって浮き彫りにする狙いがあつたからである）と手を結び、そしてその「外部性」が呈示する意味論的不確定性をもう一つの不確定性の関係項なる「水の属性」によってパラフレーズしようとするエクリチュールの独特な姿勢の中に潜んでいる。嫂の行動パターンが二分した形になったのも、『行人』の有しているこうした構造的特性が働いた結果起こったデフォルメにほかならない。われわれが『行人』で出会うのは、このようなデフォルメの切り込みを入れられた嫂である。すなわち、日常という生活空間を、「水の属性」がさしだす「静の原理」を反復する形で生きるように強要され、和歌山の暴風雨の夜のような非日常的な空間を、「水の属性」がさしだす「動の原理」を一回性または一過性をもって生きるように強要

されたお直である。だから、兄が弟に向かって「おれが霊も魂も所謂スピリットも攫まない女と結婚してゐる事丈は慥だ」と吐露せざるをえないのは極自然である。

では、そのような「スピリット」をつかむためには、どうしななければならないのだろうか。これは兄が発する疑問の声であると同時に二郎の声でもある。あるいは、『行人』が兄と二郎という主語的な個別性を超越して、むしろ「すべての男」という集合的な主語の次元で発する、ある種の普遍性をもった根本的な問いなのかもしれない。したがって、二郎の口を借りて言われた意味深遠な一文、「凡ての女は、男から観察しやうとすると、みんな正体の知れない嫂の如きものに帰着するのではあるまいか」を、われわれはその中の「男」を「すべての男」に置き換えることで、「凡ての女は、凡ての男から観察しやうとすると、みんな正体の知れない嫂の如きものに帰着するのではあるまいか」と言い換えることができる。『行人』が『行人』というテキスト的特殊性を乗り越えて、ある種の普遍性を獲得するのも、このような置き換え、このような言い換えを許容する深遠な射程をその構造の根底に隠し持っているからである。その意味で、兄の学者という職業はそのような「深遠な射程」を支えるべくして選ばれた必然性である。『行人』が有している擬似客観性、疑似科学性はいずれもこの「学者」という知の捏造者を土台にしている。前述した「書物の研究」「心理学の説明」「メレヂス

ト」「スピリット」「魂」「霊」、それに類出を誇る「研究」、こうした硬いイメージの言葉たちはいずれもこの「学者」という隠喩の木に寄生することでその自然さを獲得しているのである。

「他の心は外から研究は出来る。けれども其心に為つて見る事は出来ない。其位の事なら己だつて心得てゐる積だ」

兄は吐き出すやうに、又懶さうに斯う云つた。自分はすぐ其後に跟いた。

「それを超越するのが宗教なんぢやありますまいか。僕なんぞは馬鹿だから仕方がないが、兄さんは何でも能く考へる性質だから……」

「考へる丈で誰が宗教心に近づける。宗教は考へるものぢやない。信じるものだ」(兄、二十一)

ここで言及されている「他の心は外から研究は出来る」は、明らかに兄の学者の論理である。それに対して二郎の「それを超越するのが宗教ぢやありますまいか」は、そのような学者の前で無知をよそおうように強要された視点人物の使命が吐かせる科白である。兄からみれば、「考へること」も「信じること」も、女の「スピリット」をつかむ上ではまったく役に立たないものである。唯一「スピリット」の捕捉の可能性を提供してくれそうなのは、「其心に為つ

て見る事」である。では、それは一体どういふことなのだろうか。それは、人間の心ではなく、物の心になってみることである。そしてその物の心になってみることは、そのものを所有することでもあれば、同時にその物に所有されることでもある。だから、兄の友人Hさんは二郎に送つた手紙のなかで次のように伝えなければならなかつたのではないだろうか。

兄さんは正直です。腑に落ちなければ何処迄も問ひ詰めて来ます。問ひ詰めて来られれば、私には解らなくなりませう。それ丈ならまだしもですが、斯ういふ批評的な談話を交換してゐると、折角実行的になりかけた兄さんを、又もとの研究的態度に戻して仕舞ふ恐れがあるのです。私は何より先にそれを氣遣ました。私は天下にありとあらゆる芸術品、高山大河、もしくは美人、何でも構はないから、兄さんの心を悉皆奪ひ尽して、少しの研究的態度も萌し得ない程なものを、兄さんに与へたいのです。さうして約一年ばかり、寸時の間断なく、其全勢力の支配を受けさせたいのです。兄さんの所謂物を所有するといふ言葉は、必竟物に所有されるといふ意味ではありませんか。だから絶対に物から所有される事、即ち絶対に物を所有する事になるのだらうと思ひます。神を信じない兄さんは、其処に至つて始めて世の中に落付けるのでせう。(塵勞、四十八)

つまり、物を所有し、物に所有されること、それは人間を人間ではなく、物として直にそれを感じ、そしてその物と一体化することにはかならない。言い換えれば、人間を人間として、学者的な態度で心理学的に研究するのではなく、その物が物として有している属性をそのまま受け入れ、そして自他の境界を取り払ってその物の中に自分を埋没させ、そしてその「全勢力」に自分の「心を悉皆奪い尽く」されてしまう時、人間は初めて「絶対に物から所有される」と同時に、また「絶対に物を所有する事」にもなるのである。兄はそうしない限り、この「世の中に落付ける」ことができない。反対に「其全勢力の支配を受け」入れて、その物としての属性にすっかり浸るとき、兄はこの「世の中に落付ける」ことができるのである。このような認識には、明らかに老子の哲学が説くところの「上善水の如し」という実践倫理に等しいものが潜んでいる。前の引用における二郎の心的状態、すなわち嫂に始終翻弄されながらもその翻弄される気持ちが大不愉快ではなくむしろ愉快なのは、彼が彼女の中に「水の属性」を発見し、その属性の中にすっかり自分を委ねて、ひねもすゆらゆらと揺すられているからである。その意味で、ゆらゆらと揺れる暖簾は「水の属性」を生きる嫂のイメージでもあれば、そのような嫂に翻弄される二郎の心的状態のイメージでもある。では、兄が二郎の兄に「寸時の間断なく、其全勢力の支配を

受けさせたいのです」と言うとき、その「全勢力の支配」とは如何なるもののだろうか。それは「水の心」になって、水の支配に全身を任せることである。つまり、女を人間として研究するのではなく、物質として水として全身全霊的に接し、そしてその物質的な性質の中に自分をすっかり委ねてしまうことにはかならない。『行人』はこのように、女という真理（それが真理なのは、確定不可能性を帯びた「来たるべき」存在だからである）を人間ではなく、別の存在、つまり水のような物質として描く（＝表象する）ことで、人間を人間として描く（＝表象する）ことの不可能性を回避しているだけでなく、男女の性差がさしだす心理学的差異を止揚し、倫理道徳が強い善悪の判断を破棄している。したがって、人間を人間ではなく、物質として描き表象することは、人間を人間として描き表象することの限界性を意識することである。と同時に、それは「表象の限界」を「表象の快楽」へと転移させることでもある。『行人』において、このような「表象の快楽」を支え、可能にしているのは、「水の属性」の一変形にすぎない雨や暴風雨の強度についての細かい言及、あるいは「空が曇ること」と「空が晴れること」に代表される天候の変化についてのさりげない描写である。これは従来の分類からすれば、文人的な趣味が生産する風景描写といわれる遊び（＝名文）に属するものである。それが『行人』ではまったく性質を異にした、構造そのものと深くかかわったエクリチュールとなっ

ている。したがって、このような『行人』的エクリチュールが、それを読む読者に、書き手の「表象の快楽」に匹敵する「読みの快楽」を与えてくれるかどうかは微妙である。というのは、このような微妙さは、嫂を時代の変動が生んだ「新しい女」、あるいは精神分析学が呈示する「二重人格」という馴染み深いイメージとしてみることのできないことと密接な関係があるからである。現代の読者（『精神分析学の色眼鏡がさしだす眼状斑を装着された存在』に嫂がそのような存在として映ってしまったのは、彼女が〈水の女〉として「水の属性」を生きるように構造的に運命づけられていたからである。『行人』がHさんの手紙で終わりを結ぶとき、お直の暗示的なイメージとして雲や雨の隠喩を用いざるをえなかったのは、やはりテキスト全体に働く緻密な作家戦略とそれが要請する厳密な構造があったからである。

あなた方は兄さんの将来に就いて、とくに明瞭な知識を得たいと御望みになるかも知れませんが、予言者でない私は、未来に喩を挟さむ資格を有つて居りません。雲が空に薄暗く被さつた時、雨になる事もありますし、又雨にならずに済む事もあります。たゞ雲が空にある間、日の目の拝まれないのは事実です。あなた方は兄さんが傍のものを不愉快にすると云つて、気の毒な兄さんに多少非難の意味を持たせて居る様ですが、自分が幸

福でないものに、他を幸福にする力がある筈がありません。雲で包まれてゐる太陽に、何故暖かい光を与へないかと逼るのは、逼る方が無理でせう。私は斯うして一所にゐる間、出来る丈兄さんの為に此雲を払はうとしてゐます。貴方も兄さんから暖かな光を望む前に、まづ兄さんの頭を取り巻いてゐる雲を散らして上げたら可いでせう。もし夫が散らせないなら、家族のあなた方には悲しい事が出来るかも知れません。兄さん自身にとつても悲しい結果になるでせう。斯ういふ私も悲しう御座います。（『塵勞』、五十二）

『行人』において、嫂も正体不明だが、彼女以上に正体不明なのはHさんという固有名を持たない存在である。兄と同様学者で、しかも兄のもつとも親密な友人を名のる彼は、自分は「予言者ではない」と言いながらも、ほとんど占い師のような語り口で二郎家の将来を占っている。彼が「雲に包まれてゐる太陽」と比喩表現を使うとき、「太陽」が指し示す対象が兄の一郎であることは明瞭だが、それでは「雲」とは何を指しているのだろうか。平均的で一般的な読みだったら、兄の狂気ということにならう。しかし、「雲」が空にかかるたんなる物象でもなければ、また文化のたんなる慣習的な象徴でもないことを、われわれは『行人』の露わな意図が差しだす作意の暗示によつて、いやというほど見つけてきたわけである。だ

から、ここでの「雲」が指向する対象が嫂であることは火を見るよりも明らかである。「雲が空に薄暗く被さつた時、雨になる事もありませんし、又雨にならずに済む事もあります」、このような雲をわれわれ読者は、二郎とともに和歌山の暴風雨の翌日に確認している。その日、二郎はたしかにこう言つたはずである。「兎に角嫂の正体は全く解らないうちに、空が蒼々と晴れて仕舞つた」と。空の雲が晴れることと嫂の正体が分からないというこの奇妙な「因果関係」、これを裏返しにしていえば、嫂の正体が分かるのは、空に雲がかかつていて、それが激しい動きを見せて、雨になり、暴風雨になる時である。そのような日に限つて、嫂は二郎に接近して活発な誘惑ぶりを見せるのである。だから、そのような夜を過ごした翌日、眠りから覚めた二郎はきまつて「魔から覚めた」感じがすると、意味ありげなひとことに触れるのを忘れていない。これ以外にも、われわれは二郎とともに、朝の雲が夕方に雨となつて降り出すと、それを合図にどこからともなく、前触れなき登場をはたす嫂の奇妙な行動を、さきの引用ですで見えてきている。そしてこれから引用する部分は、そのような激しい気性と激しい言動の頂点を極めたものである。

自分の頭の中には、今見て来た正体の解らない黒い空が、凄まじく「様に動いてゐた。夫から母や兄のある三階の宿が波を

幾度となく被つて、くるり／＼と廻り出してゐた。それが片付かないうちに、此部屋の中に寐てゐる嫂の事が又気になり出した。天災とは云へ二人で此処へ泊つた言託を何うしたものだらうと考へた。弁解してから後、兄の機嫌を何うして取り直したものだらうとも考へた。同時に今日嫂と一所に出て、滅多にない斯んな冒険を共にした嬉しさが何処から湧いて出た。其嬉しさが出た時、自分は風も雨も海嘯も母も兄も悉く忘れた。すると其嬉しさが又俄然として一種の恐ろしさに変化した。恐ろしさと云ふよりも、寧ろ恐ろしさの前触であつた。何処かに潜伏してゐるやうに思はれる不安の徴候であつた。さうして其時は外面を狂ひ廻る暴風雨が、木を根こぎにしたり、塀を倒したり、屋根瓦を捲くつたりするのみならず、今薄暗い行燈の下で味のない煙草を吸つてゐる此自分を、粉微塵に破壊する予告の如く思はれた。

自分が斯んな事をぐる／＼考へてゐるうちに、蚊帳の中に死人の如く大人しくしてゐた嫂が、急に寐返をした。さうして自分に聞えるやうに長い欠伸をした。

「姉さんまだ寐ないんですか」と自分は煙草の煙の間から嫂に聞いた。

「え、だつて此吹き降ぢや寐様にも寐られないぢやありませんか」

「僕もあの風の音が耳に付いて何うする事も出来ない。電燈の消えたのは、何でも此処いら近所にある柱が一本とか二本とか倒れたためだつてね」

「さうよ、其んな事を先刻下女が云つたわね」

「御母さんと兄さんは何したでせう」

「妾も先刻から其事ばかり考へてゐるの。然しまさか浪は這入らないでせう。這入つたつて、あの土手の松の近所にある怪しい藁家位なものよ。持つてかれるのは。もし本当の海嘯が来てあすこ界限を悉皆攫つて行くんなら、妾本当に惜しい事をしたと思ふわ」

「何故」

「何故つて、妾そんな物凄いの所が見たいんですもの」

「冗談ぢやない」と自分は嫂の言葉を打つた切る積で云つた。すると嫂は真面目に答へた。

「あら本当よ二郎さん。妾死ぬなら首を縊つたり咽喉を突いたり、そんな小刀細工をするのは嫌よ。大水に攫はれるとか、雷火に打たれるとか、猛烈で一息な死方がしたいんですもの」

自分は小説などを夫程愛読しない嫂から、始めて斯んなロマンスチックな言葉を聞いた。さうして心のうちでは全く神経の昂奮から来たに違ないと判じた。

「何かの本にでも出て来さうな死方ですね」

「本に出るか芝居で遣か知らないが、妾や真剣にさう考へてるのよ。嘘だと思ふなら是から二人で和歌の浦へ行つて浪でも海嘯でも構はない、一所に飛び込んで御目に懸けませうか」

「あなた今夜は昂奮してゐる」と自分は慰撫める如く云つた。

「妾の方が貴方より何の位落ち付いてゐるか知れやしない。

大抵の男は意気地なしね、いざとなると」と彼女は床の中で答へた。(「兄」、三十七)

ここでも嫂は二郎の口を借りて「正体の解らない黒い空」の隠喩の中に身を隠した存在として言及されている。彼女は「水の女」として、最初は「蚊帳の中で死人の如く大人しくしてゐた」が、しかし外側で「暴風雨が、木を根こそぎにしたり、塀を倒したり、屋根瓦を捲くつたり」して、いよいよ活動の舞台なる水の環境が整うと、「急に寐返をし」て「長い欠伸」をする。激しい気性とそれに伴う激しい言動の到来の前触れである。このように漱石的エクリチュールは、自然現象なる暴風雨を用意することで、嫂に代表されるような人間の行為が「静の状態」から「動の状態」へと移行するのを可能にしているのである。言い方を換えれば、漱石的テキストにおける登場人物たちの行為は、その自由意志や計画性とはまったく無関係に、むしろ外側の気候の変動という自然現象と連動する形で起こるのである。だから、漱石的テキスト空間に降る雨も、吹く風も、

棚引く雲も、もはや自然の景物ではない。漱石的テキストに自然描写という道草を食うような「閑文字」がないのはそのためである。すべての描写、すべての言及は、水の属性を生きる嫂のような遠近法の消失点に収斂していくように訓練され、習慣付けられている。

したがって、Hさんという「兄さんの頭を取り巻いてる雲」とは、嫂の隠喩であり、そのような雲は兄だけでなく、二郎の頭をも取り巻いているのである。『行人』が如何なる幕切れを演出するかは、すでにHさんの手紙に暗示されている。彼はほぼ作家漱石の全知全能の高みに立って警告を発している。「もし夫が散らせないなら、家族のあなた方には悲しい事が出来るかも知れません」。では、この「散らす」という言葉が意味するものはいったい何なのだろうか。表向きは兄の頭を取り巻いている「雲＝嫂」であるが、しかしそれが本当の意味での籬となつて誰かの頭を締めつけているとすれば、それは二郎の頭をおいてほかにはありえない。『行人』がサスペンスのまま終わっているとすれば、それは兄の狂気が将来どうなるかということではなく、二郎の頭を締めつける「雲＝嫂」の籬が外せるか外せないかにもつばらかかっている。その籬が外れた時、気が狂うのは兄ではなく嫂であろう。反対に、その籬が外れずにますます圧力が増してきて、ついに二郎が囚われの身になる時、本当の意味で狂気になるのは兄であろう。そしてHさんが発した警告、「もし夫が散らせないなら、家族のあなた方には悲しい事が出来る

かも知れません」もみごとに的中することになるだろう。

結 び

私がすでに語つたように、小説の人物というものは生きた人間のように母親の身体から生まれるのではなく、ある状況、文、メタファーから生まれるもので、その中にまるでクルミの殻の中のようにある種の基本的な人間の可能性が収められている。

(中略)

私の小説の人物は、実現しなかつた自分自身の可能性である。それだから私はどれも同じように好きだし、私を同じようにぞつとさせる。そのいずれもが、私がただその周囲をめぐつただけの境界を踏み越えている。まさにその踏み越えられた境界〔私の「私」なるものがそこで終わる境界〕が私を引きつけるのである。その向う側で初めて小説が問いかける秘密が始まる。小説は著者の告白ではなく、世界という罍わの中の人生の研究なのである。⁸⁹⁾

このように語つたのはミラン・クンデラである。彼の二つのテキスト、『存在の耐えられない軽さ』と『不滅』の登場人物はそれぞれプラトンの愛のアイデアとアフロディテの誕生という二つの神話か

ら生まれてきている。つまり、作家が自分の経験と記憶から紡ぎ出される物語を諦めて、語りの特権を隠喩に引きわたす時、彼は自分の「われ思う」という主体的な自由意思をも同時に引きわたしている。ゆえに、いまや思うのは作家という「われ」ではない。語るのも作家という「われ」ではない。思うのも語るのも隠喩である。すべては隠喩から「流出」(Emanatio)してきている。よって、いまや作家はもはや告白を行なう主体ではない。作家はただ聞く耳をもって、隠喩が語りだす瞬間をじっと待っている存在なのだ。なので、いまや作家の取るべき姿勢は、語る姿勢でも書く姿勢でもない。彼が取るべき姿勢は、聞き取ったものを素早くしかも忠実に書き記す姿勢である。すなわち、聴取の姿勢であり、速記の姿勢である。

漱石的テキストも、このような姿勢に貫かれたエクリチュールによって生まれてきたものである。漱石はミラン・クンデラと同じように、「私の私なるものがそこで終わる境界」、つまり「踏み越えられた境界」で小説という名の物語を、「私の経験」「私の告白」としてではなく、一つの隠喩から「流れ出る」(流出, Emanatio)ものとして語ろうとしたのである。

漱石にとって、「私の経験」を語らないこと、それは人間であることを止めること、人間であることを止めることは、有限性に別れを告げて、無限を目指すことである。では、人間であることを止めるながらも依然として人間であらざるを得ないこの必然的な決定不可

能性を生きざるをえない人間として、有限ではなく無限を意志しようとしたら、それは何に向かう意志なのだろうか。それは、ほかならぬ「有史以来」という始まりの呪文が唱えられるのと同じ瞬間にうぶ声をあげる、さまざま「聖なる書」の中に刻印されたさまざまの言葉や文や隠喩に向けられた意志であるはずだ。

したがって、人間に永遠と無限を与えてくれるのは未来への視線や志向や意志ではない。未来は見晴らしの良い「開け」に似た到来を見せびらかしながら、実際は夭折する永遠、夭折する無限しか与えてくれない。人間的な永遠、人間的な無限を目指すとするなら、人間は未来への志向を表象しているかに見える顔の中の望遠鏡、すなわち「前向き眼」を取り外して、「後ろ向き眼」として後頭部につけ直さねばならない。そして無限後退の旅に身を任せねばならない。「聖なる書」の言葉、「聖なる書」の文、「聖なる書」の隠喩、これらはいずれもそのような無限後退の旅路が終焉にさしかかったときに初めて顕現してくる存在である。人間的な永遠、人間的な無限は、このような言葉、このような文、このような隠喩の接ぎ木に寄生するイデア的な生物にほかならない。

漱石にとって、小説を書くこと、それは始源の隠喩を解釈して語ることである。そして、始源の隠喩を語ること、それは一つの真理、一つの究極的なものを追い求める行為である。彼はあまたの人間的作家のように、全知全能の神の座を自分のために取っておくことは

しなかった。彼は知っていた。人間という存在の「軽さ」を。そしてその経験の「軽さ」と記憶の「軽さ」を。だから、彼は最初から諦めていた。自分を語るといふ破廉恥な告白の行為を。軽くて小さな人間が同じく軽くて小さな経験から、記憶からなにかを語るとしても、それは同じく軽くて小さな語りであり、小さな告白であるに違いない。彼はそう思い、そう確信した。するとそのような確信は、やがて一つの確固たる認識に変わり、そしてそのような認識はまた揺るぎない信仰へと変わっていった。確信から認識へ、認識から信仰へ、漱石の精神世界ではそのような横断にも等しい移行が行なわれていたのである。その過程で、彼は見たのである。ニーチェの宣言した「神の死」を、フーコーの語った「人間の死」を、バルトが言った「作家の死」を。そして彼は言った。時、すでに来たり、と。人間という狂人を王にする愚人祭ではなく、隠喩という意味の永劫回帰をバツカスとして招くべきディオニュソス祭が目の前にまでさし迫っていることを。このことについて、漱石は同じく揺るぎない確信を持っていた。そうして彼は臨もうとした。まったく新しい文学という想像（＝創造）の祭に、全ヨーロッパのどの作家よりもはつきりとした意識をもって臨もうとしたのである。

その意識とは、すなわち小説における登場人物の産出の母胎を隠喩に引きわたすことであった。言い換えれば、それは作家という「われ」が生まれ育った近代という個人主義の土壌を隠喩に明けわ

たして、「われ」という個別性から神話の次元における隠喩に内包された普遍性へと自らを移行していく離脱行為にほかならない。その瞬間、「われ」はヘーゲルの崇高論が言及した次の引用の意味を完全に理解することになるのである。

われわれが崇高をまず最初にその原初的なたちで見出すのは、ヘブライ的な精神のありかたとユダヤ人の聖典の中である。⁹¹⁾

とはいえヘーゲルの場合、言語が生み出す「存在者」は、きわめて多くのことを話し、さらには書きさえる。その話しかたや書きかたというものはじつに多様でかつ興味深い。まず第一にそれは引用を行なう。聖書は神を引用するモーセを引用する⁹²⁾。

したがって、隠喩に神の座を引きわたすこと、それは人間的作家が人間の次元を超えた、遙か向こうの彼方へと赴こうとする意志の表れにほかならない。隠喩に神の座を引きわたすこと、それは単なる作家の死ではない。それは二つの方角に向けての自己を放擲することである。一つは、自分を自分の前の方角に向かって投げること。すなわち、未だ到来していない未来という「ヘクト」に向かって自分を放擲することである。いま一つは、自分を自分の後ろの方角に向かって投げること。すなわち、かつてすでに到来していて、いまは

無限廻行を可能にする無数のセリの連なりに向かって自分を放擲することである。

言い方を換えれば、それは隠喩にヤドカリをすることもある。

人間的作家は隠喩にヤドカリをすることで、自分を永劫回帰の軌道に乗せることができるのである。なぜなら、隠喩の中には永劫回帰のイデアが潜勢的可能態として覆蔵されているから。したがって、隠喩にヤドカリをする時、人間的作家は永劫回帰的次元における「ハイマン」とその「ハイマン」を起点にしてその前後へと無限にのびていく無数のセリの連なりを俯瞰し、そして恍惚とした無の状態に自分が放擲されていることを発見することができるのである。その瞬間、彼のうちでは何が起ころのだろうか。芸術と呼ばれる現象が起ころのである。それについて、ユングは「心理学と文学」というエッセイの中で、次のように言っている。

芸術家は公務とはまったく異なるけれども、深いところである種のアナロジがあるといえるのは、芸術家特有の心理というものが、普遍的なものであつて個人的なものではないからである。芸術はあなたも衝動のように芸術家に生得のものであつて、彼を捕らえ、道具として使役するのである。彼の内にあつて意欲するものは、究極のところ個人としての彼自身ではなく、芸術作品なのである。個人としての芸術家はあれこれの気まぐ

れや意志や自分の目的を持つこともできるだろう。しかし芸術家としては、彼はより高次の意味において「人間」であるにすぎない。彼は普遍的な人間なのである。無意識のうちに働いている人類の魂の、彼は担い手であり形成者なのである。これが彼の公務にほかならない。この責務の重さは重く、そのためにしばしば人間としての幸福や普通の人たちにあつて人生を生きるに値するものにしていくすべての善きことを犠牲にしなければならぬほどである。⁽⁹²⁾

したがって、作家が経験と記憶から紡ぎ出される物語を諦めて、語りの特権を隠喩に引きわたすとき、彼は自分の「われ思う」という主体的な自由意思をも同時に引きわたしている。その瞬間、作家といわれる「われ」は、いまや「われ思う」行為を可能にする、あの頭という「思考機械」を持たない存在とならざるをえなくなるのである。すると、作家といわれる「われ」にあるのは、いまや耳と手という二つの器官しかない。しかもその耳は「われ」のためにある耳ではない。その手も「われ」のためにある手ではない。すべては隠喩のために存する耳であり、手である。

したがって、聴取と想起はそれぞれ違った姿勢ではなく、想起しつつ行なう聴取であり、聴取しつつ行なう想起である。つまり、イデアへと通ずる道は、頭から耳へと通ずるトンネルのようなもので

ある。頭が想起の姿勢に入るとき、二つある耳の片方はそのトンネルから伝わってくる音に耳を傾け、もう一方はイデアへと通ずるも一つのトンネルの方に耳を傾けるのである。二つの耳、右と左に取り付けられた二つの器官、それはこの世の音とこの世を超えた世界の音を聞くためにあるのである。

ゆえに、漱石的エクリチュールは、その登場人物を作家の記憶や経験とはまったく無縁な太古の隠喩から自動的に「流出」(Emanation) してくるものとして受け止めることで、彼ら(≡彼女ら)にそのような隠喩を母胎としたテクストの内在的な自律性を顕在化し、具現化する媒体として生きること強要する。したがって、彼ら(≡彼女ら)のフィクション空間における生とは、われわれ読者に「現実世界の擬似体験」を提供するためのプレゼンテーションではなく、そのような隠喩の意味論的支配が隅々にまで行き届いた世界をリアリズムの強い窮屈さとは異なる窮屈さを覚えながら生きることにほかならない。言い方を換えれば、彼ら(≡彼女ら)の生を支配しているのは創造主のような全知全能の作家の意思ではない。作家はもはや子供を産まない母親と同然の存在である。彼女の子宮はもはや子供を産むための「生産の機械」ではない。それは隠喩が自分の子供を産むために自由に利用できる間接孵化器なのである。したがって、作家とは創造する主体ではなく、隠喩の子供が産声をあげることができる空間であり、場である。隠喩は、この作

家という空間、作家という場を横断する時、彼女は自称人間の子と名乗る西洋的作家が産み出す子供とは異なった子供を産み落とすのである。つまり、「経験の子供」「告白の子供」ではなく、隠喩の属性を生きる「風の女」〈雲の女〉〈雨の女〉〈水の女〉を産み落とすのである。

注

(1) 江藤淳「漱石と言葉、漱石と沈黙」『国文学』第三七巻五号、一九九二年、一三頁

(2) ガストン・バシュラール『水と夢——物質の想像力についての試論』小浜俊郎他訳、国文社、一九六九年

そのなかでわれわれは水の本質的イメージを研究し、水の「物質的想像力」の心理学を創るであろう——火よりも女性的で均一である元素、もつと人目につかず単一であり、しかも「他を」単一化する人間能力の象徴である、一層普遍的な元素としての水。(一五頁)

物体objectsとともにひとは深く夢見るものではない。深く夢見るためには物質とともにでなければならぬ。鏡からはじめる詩人は、もし彼が完全な詩的経験を与えようと望むなら泉の水にまで到達しなければならない。(四一頁)

四元素のなかで、揺ることができるのは水しかない。水は揺る元素なのだ。これは母親のように揺るといふ女性的特性をかなり目立たせる一点である。(一九二頁)

(われわれが「無為の船」の底に寝そべっている時) 水はわれわれを運ぶ。水はわれわれを揺する。水はわれわれを寝かせて。水はわれわれに母を返してくれる。(一九三頁)

(3) 大岡昇平「水・椿・オフィーリア『草枕』」をめぐって『小説家 夏目漱石』、筑摩書房、一九九二年、二二三頁

(4) 同上、二二六頁

(5) 同上、二二六頁

(6) ガストン・バシュラール前掲書、第三章「カロンのコンプレックス。オフィーリアのコンプレックス」(一〇九〜一三八頁) 参照のこと

(7) 同上、二二三頁

(8) 東郷克美「『草枕』水・眠り・死」、片岡豊他編『漱石作品論集成』第二卷、桜楓社、一九九〇年、二五六頁

(9) 同上、二五七頁

(10) 尹相仁『世紀末と漱石』、岩波書店、一九九四年、二二五頁

美女の死と眠りのテーマは、ヴィクトリア朝の文芸において頂点に達している。ロッセッティが死んだ妻エリザベスを偲んで描いた《ベアタ・ベアトリクス》(Beata Beatrix, 1864-70) は、この時代に持て囃された、屍のような美しい女の肖像の典型を示すものである。(中略) また、ミレイの《オフィーリア》、テニソンのシャロットの女なども、この時代が生んだ眠っているような美しい屍のアイコンに数えられる存在である。

(11) 芳川泰久『漱石論——鏡あるいは夢の書法』、河出書房新社、一九九四年、二五九頁

(12) ガストン・バシュラール前掲書、第一章「明るい水 愛する水」、第五章「母性の水と女性の水」、第七章「優しい水の覇権」、第八章「荒れる水」を参照のこと

(13) 芳川前掲書、七頁

(14) 同上、八頁

(15) 同上、九〜一〇頁

(16) 同上、一五九頁

(17) 同上、一六〇頁

(18) 蓮實重彦『夏目漱石論』、青土社、一九七八年、二二五頁

(19) 同上、一八八頁

(20) 同上、一九三〜一九四頁

(21) 同上、二〇七頁

(22) 同上、二二八〜二二九頁

(23) 同上、二二八頁

(24) 芳川前掲書、「高所と冷たい水」九七〜一〇六頁を参照のこと

(25) 蓮實前掲書、二一八頁

(26) 芳川前掲書、一九頁

(27) 蓮實前掲書、二一九〜二二〇頁

(28) 芳賀徹『絵画の領分』、朝日新聞社、一九八四年、三六二頁

(29) 同上、三五九頁

(30) 同上、三七四〜三七五頁

(31) 同上、三七七頁

(32) 同上、三七九頁を参照のこと

(33) 同上、三七九〜三八〇頁

- (34) 尹相仁前掲書、二二四～二二五頁
- (35) 大岡前掲書、二二四～二二五頁
- (36) 尹相仁前掲書、二四五頁
- (37) 同上、二四五～二四六頁
- (38) 同上、二四六頁
- (39) 同上、一七九～一八〇頁
- (40) 『漱石全集』第十九卷、八二頁 本文説明「注」あり
- (41) 『漱石全集』第十八卷、三三九頁
- (42) 飯田利行『漱石詩集訳』、国書刊行会、一九七六年、三三〇頁
- (43) 全訳漢文大系二七卷『文選』、集英社、一九七四年、四四〇～四四一頁
- (44) 聞一多「高唐神女伝説の分析」『中国神話』、平凡社東洋文庫、一九八九年、一七二～二四一頁を参照のこと。なお、中国の神話伝説上の神女と文学の関係についての研究にエドワード・H・シェーファー氏の『神女——唐代文学における龍女と雨女』西脇常記訳、東海大学出版会、一九七八年がある。
- (45) 董仲舒『春秋繁露・求雨』第七十四卷を参照のこと
- (46) 日本古典文学大系1『古事記 祝詞』、岩波書店、一九五八年、三二五頁
- (47) 下出積与『古代神仙思想の研究』、吉川弘文館、一九八六年、九八～九九頁
- (48) 日本古典文学大系69『懐風藻・文華秀麗集・本朝文粹』、岩波書店、一九六四年、一〇二頁
- (49) 日本古典文学大系6『万葉集』三、岩波書店、一九六〇年、六

五頁

- (50) 『漱石全集』第二十二卷、二二頁
- (51) 『漱石全集』第十八卷、一四一頁。なお、江藤淳はこの詩に現れている「美人」を嫂の登世と見ている。
- この〈美人〉が嫂の登世であることはほとんどたがう余地がない。このときまで漱石はすでに一年余り嫂と一つ屋根の下で暮らしていた。もともと日本の家における嫂という存在は一種独特なものである。それは同居している義弟にとつては義姉でありながら事実上同年輩か年下の若い女であり、すでに性生活を経験していることよつて一層刺激的な性の象徴となり得る」。〔江藤淳『決定版 夏目漱石』、新潮社、一九七四年、三八八頁〕
- しかしさらに重要な事実は、登世の病中漱石が嫂を抱いて二階への上がり下りを助けるなどし、こまやかに世話を焼いたということにある。〔中略〕つまり漱石は優しい思いやりのある義弟という役割を果たすことにおいて、登世の肉体の豊かな感触を知っていたのである。〔江藤淳前掲書、三七二頁〕
- (52) 『漱石全集』第十八卷、一七三頁
- (53) アーノルド・ハウザー『マネリスムールネサンスの危機と近代芸術の始源』下巻、若桑みどり訳、岩崎美術社、一九七〇年、六〇一～六〇二頁
- (54) 『漱石全集』第二十二卷、一六六頁
- (55) 岡三郎「熊本時代の漢詩『古別離』と『雑興』の解明——とくに『文選』との関係を中心に」『夏目漱石研究』第一卷、国文社、

一九八一年を参照のこと

(56) ジャン・ピエール・リシャル『マラルメの想像的宇宙』田中成和訳、水声社、二〇〇四年、三三三頁

(57) 同上、三三二頁

(58) ポール・リクール『解釈の革新』、久米博他訳、白水社、二〇〇五年、一〇七頁

(59) ポール・リクール『時間と物語』I、久米博訳、新曜社、一九八七年、「訳者あとがき」四〇一頁

(60) 漱石文学における「雨」と「横臥」の説話機能については、すでに蓮實重彦の先蹤研究がある。同氏の研究によると、漱石の作品世界では「雨」と「横臥」はまったく異なる風景でありながら、両者の機能はほとんど変わらない。つまり、「雨」も「横臥」も物語の展開に変化をきたす「遭遇」を約束する前兆であり、姿勢である。横たわること、それは漱石的小説にあつては、何らかの意味

で言葉の発生と深くかかわりあつた身振りである。仰臥の存在のかたわらで、人と人がであり、言葉がかわされ、そして物語がかたちづくられる。それ故に、作中人物の一人が確かな足どりで主人公への道を歩み、物語の叙述を促進し、作品の風土醸造にあずかるうとするとき、もはや横たわる場所を詳細に選んでいる暇など残されてはいない。(蓮實前掲書、二七〜二八頁)

もともと、雨と横臥はそれぞれ自然界と人間界に属する現象と行爲をあらわす異質なものである。したがって、両者のつながりもとより薄く、同種のイメージ、同種の符牒の生産に結びつくにはあまりにも隔たった存在である。そのため、これらのイメージや符牒

は、われわれの単なる観念連想やイメージ連想では想像不可能であると同時にまた解釈不可能でもある。にもかかわらず、このような異質な風景は、漱石の文学においては同種のイメージまたは同種の符牒の創造につながっていくのはなぜか。その根底にあるのは「巫山の女」にまつわる「楚夢」の故事である。これについては本文中で十分論じたので、ふたたび触れないことにする。

(61) 「談話(家庭と文学)」『漱石全集』第二五卷、二三〇頁

(62) オルテガ・イ・ガセット、神吉敬三訳『大衆の反逆』、角川書店、一九八九年、一四〜一五頁

(63) 全訳漢文大系二七巻『文選』、集英社、一九七四年、四四三頁

(64) 同上、四四五頁

(65) 李哲権「漱石とエクリチュール」国際日本文化研究センター紀要『日本研究』第27集、角川書店、二〇〇三年、一一一〜一四一頁を参照のこと

(66) 芳賀徹前掲書、三七八〜三八〇頁参照のこと

(67) ライアル・ワトソン『風の博物誌』(下)木幡和枝訳、河出書房新社、一九九六年、九九頁。なお、ラスキンと漱石の「雲」については、芳賀徹の『絵画の領分』に次のような指摘がある。

ラスキンの『近代画家論』(John Ruskin, *Modern Painters*, 5 vols, 1843-1860)に、「空」や「水」とともに「雲」の研究の一章があるのは有名である。漱石もおそらく、みずから熟読したこのラスキンの書や、この書が本来擁護しようとしたターナーの絵画作品などによって、雲についてのこのような新しい感受性とその表現とをつちかったのではないかと考えられる。

- (三九三頁)
- (68) 同上、九九頁
- (69) ハンス・H・ホーフシュテッター、種村季弘訳『象徴主義と世紀末芸術』美術出版社、一九八七年、一一一頁
- (70) 『漱石全集』第二十六卷(別冊)中、一五頁
- (71) 『漱石全集』第十四卷、八頁
- (72) 福永光司『老子』、朝日新聞社、二〇〇一年、七三頁
- 谷神不死 是謂玄牝 玄牝之門 是謂天地根 綿綿若存 用之不勤(上篇 「道経」 第六章 成象)
- 谷神、死せず。是れを玄牝と謂う。玄牝の門 是れを天地の根と謂う
- 綿綿として存するが若く 之を用いて勤れず
- (73) 同上、七二頁
- (74) 同上、七四頁
- (75) 同上、八一頁
- 上善若水 水善利万物而不争 処衆人之所惡 故幾於道 居善地 心善淵 與善仁 言善信 正善治 事善能 動善時 夫唯不爭 故無尤。(上篇 「道経」 第八章 易性)
- 上善は水の若し 水は善く万物を利して争わず 衆人の惡む所に処る 故に道に幾し 居るには地を善しとし 心は淵きを善しとし 与にするには仁なるを善しとし 言は信あるを善しとし 正は治まるを善しとし 事は能あるを善しとし 動くには時なるを善しとし 夫れ唯だ争わず 故に尤め無し
- (76) 同上、八二頁
- (77) 同上、八二頁
- (78) 芳川前掲書、三一六〜三一七頁参照のこと
- (79) ピエール・マシユレ、小倉孝誠訳『文学生産の哲学——サドからフリーコーまで』、藤原書店、一九九四年、一五頁
- (80) 同上、一四頁
- (81) 同上、一六頁。なお、同書には下記のような記述がある。
- 文学の領域に属するとみなされている作品を哲学に照らし合わせて読み直すというのは、決してその作品の思想的使命を要約するような隠れた意味を暴露することではなく、それ自体としてさまざまな分析方法を許容するような、作品の多様な構成を明らかにすることではなくてはならない。もはや純粹な文学の言説や純粹な哲学の言説などというものはなく、参照体系と原理の点でたがいに独立した言語ゲームがいくつかのレベルで干渉する混合的な言説しか存在しない。なぜなら、詩的なもの、あるいは説話論的なものと合理的なものとの関係、世界中いたるところでその変化のさまざまなかたちにおいて現れるこの関係を最終的に決定するのは不可能だからである。こうして、哲学はいろいろなレベルで文学作品のなかに侵入してくるということが明らかにになるにちがいない。そのレベルは、それが必要とする手段とそれが果たす機能に応じて厳密に区別されなければならない。(一六〜一七頁)
- (82) ミッシェル・セール、寺田光徳訳『火、そして霧の中の信号——ゾラ』、法政大学出版局、一九八八年
- 火のことばに支配されているこのテキストは、火の法則にし

たがっている。テキストの中のテキストのように、このテキストは燃えている。(二二二頁)

この物語はシステムを変化するがままにさせておくことで成り立っているのだ。(中略) システムはひとりでに変化し、基礎にあるモーターはひとりで作動する。第二原理、すなわちエントロピーの増加は、システムを不可逆的最终状態へと導いていくだろう。テーゼ——第一章の最後になるやいなや、著者は身を引く。物語はひとりで書かれるだろう。物語は最高度の高みに置かれている。だからなすがままにさせておけば十分だ。作動するがままにしておけば十分だ。著者はその後は休暇で、自分の創作の日曜日に入る。彼は自立したシステム、モーターを組み立てた。モーターは運転中で、順調だ。そして作動の法則は条件の中に記されている。科学的な物語を嘲笑う読者よ、あなたには自動推進装置が考えつけられるだろうか。これは程度の差はあるが、いつでも綱を引いたり、車輪の方向を変えたりしなければならぬ機械ではなく、エネルギー・モーターを備えたロボットだ。著者は休暇中。解釈者も同じ。私は残念なこと砂糖が溶けていくのを見ていなければならぬ。

ゾラは神ではない。彼は最初のモーターではない。そこにも、ここにも、そして目の前にもあるのはモーターだ。モーターは世界の外にあるのではなく、テキストの外にあるのではなく、またエクリチュールの外部にあるのでもない。テキスト自身が自動的モーターだ。たぶん、世界も同じだ。以上がただ作動する意味だ。タンクを消費すること、エントロピーの勾配を滑り

落ちることの意味だ。(二〇三頁)

(83) 尹相仁前掲書、一七六頁

(84) ヘルナール・アンリ・レヴィ、石崎晴己監訳『サルトルの世紀』、藤原書店、二〇〇五年、八九頁

(85) 同上、八九頁

(86) 『漱石全集』第二十六卷(別冊)中、一六頁

(87) 福原泰平『ラカン——鏡像段階』、講談社、一九九八年、二二二頁

フロイトはこれを隣人という概念でとらえようとする。隣人とは始原にあつた母のことでもあり、それは一見身近な人間と見えながら、決してそこにわれわれがなにかを見て、これに一体化ができるといった人物のことではない。隣人は自己の内部にあつて親しいものでありながら、自分を呑み込んでしまいそうな不気味さをかねそなえた違和感を持つ異次元の異物のことである。われわれは次元をことにするそれと出会うとしながら、常にそこから離脱し、出会いそこねていくという経験を繰り返している。

また、ニーチェは女について次のように述べている。

真理が女である、と仮定したら——、どうだろう？ すべての哲学者は、彼らが独断論者であつた限りにおいて、女たちをあまりよく理解しなかつたのではないかという疑惑が、根拠あるものになるのではなからうか？ 彼らはこれまで真理に近づこうというときはいつも、恐るべきまじめさと不器用な厚かましきをもつてしたものだが、これこそはまさに、ご婦人をも

にするにはへたくそで不適當な方法ではなかったか？（『善悪の彼岸』）

(88) 李哲権「心をよむ難しき——漱石の『こころ』をよむ」国際日本文化研究センター紀要『日本研究』第28集、角川書店、二〇〇四年、第六章「恋の本質・良心の本質・罪の本質」〜第八章「遺書——死が折り畳んだ『心』」（八四〜一一七頁）を参照のこと。

(89) ミラン・クンデラ、千野栄一訳『存在の耐えられない軽さ』、集英社、一九九三年、二五七頁

(90) ポール・ド・マン、上野成利訳『美学イデオロギー』、平凡社二〇〇五年、二〇一頁。また同書には下記のような記述がある。

ところがカントは正當にも崇高を位置づけるべき場所として情動を選んだにもかかわらず、情動の特殊性をあまりに強調しすぎたために崇高を矮小化してしまった、とヘーゲルはいうのである。ヘーゲルがここでほんとうにカントの情動（Gemüt（心））の概念を正當に扱っているかどうか議論の余地のある問題だが、カントが情動や気分に関心を抱いていることにヘーゲルがなぜ我慢できないかについて推測することは可能だろう。というのも、ヘーゲルがあつて美的なものが記憶という営みに何らかの点で似通っているのだとすれば、美的なものという諸々の具体的な感動とはほとんど何の關係もないし、それゆえ自己意識による感傷化など最初からいっさい抑え込んだほうがよい、ということにもなるからである。（二〇〇頁）

(91) 同上、二〇五頁。なお、当引用の前に置かれた内容は下記の通りである。

ヘーゲルにとつて崇高とは、絶對的に美しいものである。ヘーゲルが崇高と呼ぶ契機は、言説の秩序と聖なるものの秩序とを、徹底的かつ決定的に切り離すような契機のことである。つまり、ロンギノスに比べるとヘーゲルの崇高のほうが詩人の人間的な言説と聖なるものの声とのあいだの懸隔をはるかに強調しているかもしれないが、しかしこの懸隔というのもヘーゲルのいうようにやはり一つの關係である以上、詩的な創造と神的な創造とのあいだには類比（アナロジー）が保持されているというわけだ。

むしろ創造とは純粹に言語行為的なものである。つまり命令し、指し示し、措定する力というのが言葉にはそなわっているのであつて、こうした言葉の力こそ創造なのである。言葉が話す、すると世界はそうした発話の目的語となる、というわけだ。しかしそうだとすれば、こうして話される対象の側にはわれわれ自身も含まれることになり、そうした対象というのは言葉の発話行為の主体ではないことになるだろう。われわれは言葉に従属しているということになるわけだが、ただしこの従属は黙々となされるという。「言葉が下す〈存在せよ〉という命令は、ただちにそのまま黙々と従属するような存在者を、やはり実際に措定するのである」。われわれをつうじて言葉が話しているのだと言われるとすれば、何かに応答してしゃべっているつもりでも、いやとりわけそういふときこそ、われわれは腹話術師に操られた人形のように話しているにすぎないことになる。もつとも、このときわれわれは誤つて言語を擬人化して

いるのではない。われわれは自己というものを厳格に文法化しているのである。こうして自己は発語の力を奪われる。つまり自己というのは事実上、ほとんど沈黙しているのも同然ということになる。

(92) カール・グスタフ・ユング、松代洋一訳『創造する無意識』、平凡社、一九九六年、八七〜八八頁。なお、ユングのこのような元型という視点に基づいた見方と異なり、十六世紀における「想像力」の概念の変遷をたどりながら、アイデアのなかに「芸術の表象内容」よりも「芸術家の表象能力」を垣間見ようとしたものにエルヴィン・パノフスキーの下記の指摘がある。

アイデアはもはや経験に先立つという意味で、芸術家の精神のなかにア・プリオリにあるのではなく、むしろ経験に基づいて生みだされたという意味で、経験そのものからア・ポステリオリに出てくる。それゆえに一方では、アイデアはもはや感覚によって捉えられる現実の競争相手でもなければ、ましてや原像でもなく、むしろその派生物となり、他方では人間の認識の所与の内容でもなければ、ましてやその超越的対象でもなく、むしろ人間の認識の産物となるのである。(中略) アイデアはもはや、キケロやトマス・アクィナスにおいてそうであったように、芸術家の魂のなかに「住まい」、「先在する」のではなく、また生粋の新プラトン主義者がそう語ったように、魂に「生まれながらに備わっている」のでもなく、むしろ「芸術家の感覚のなかに到来し」、「生まれ」、現実から「造りだされ」、「獲得され」、そしてさらには「形づくられ、彫り刻まれ」さえする。十六世

紀の半ばには「アイデア」は芸術家の表象内容というよりも、芸術家の表象能力を示す表現として広く使われるようになってきた。それはほとんど「想像力」(imagine)と同じような言葉となった。(九四〜九五頁) エルヴィン・パノフスキー、伊藤博明ほか訳『アイデア』、平凡社、二〇〇四年)

「絵画の約束」論争

——「印象」から「象徴」に向かう時代のなかで

吉本 弥生

はじめに

絵画の約束論争は、一九一一年から翌年二月まで、木下李太郎（一八八五～一九四五）・山脇信徳（一八八六～一九五二）・武者小路実篤（一八八五～一九七六）によって交わされた芸術観をめぐる論争である。明治期、最後の論争ともいわれる。

この論争については、中村義一氏の論考とともに、本多秋五氏と臼井吉見氏とが論じたふたつの論考が長いあいだ定説のようになってきた。しかし、後者はふたつとも、この時期の絵画をめぐる芸術家たちの問題意識を正確にとらえていたとはいえない。なぜなら、本多氏の論考は、後年成立した美術史に即したものであり、臼井氏の論考は、当時の主流であったとする見解に立っており、いずれも自分自身の尺度を絶対化しているからである。

また、本多、臼井両氏とも、あたかも木下李太郎と武者小路実篤、ふたりのあいだの問題のように整理しているが、きつかけは、木下李太郎が、山脇信徳の絵画についておこなった批評にあり、実態に即した議論とはいえない難いのである。

しかし、近年では、この論争を別の角度から検討する動きも出てきている。そのひとつは、山脇信徳の絵画「雨の夕」（一九〇八年）「夕日」（一九一〇年）に焦点を当てて、この論争を論じた田中淳氏の「後期印象派・考——一九一二年前後を中心に（中の一）」（『美術研究』第三六九号、一九九八年三月）、美術をめぐる近代的観衆の成立という観点から考察した五十殿利治氏の「美術の一般化と近代観衆の出現——『絵画の約束』論争を中心に——」（『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、二〇〇五年）、美術批評における人格主義の流れから取り組んだ有田和臣氏の「小林秀雄と生命主義美術批評——

『人格』主義から『肉体』の思想まで―(『京都語文』第十四号、二〇〇七年十一月)がそれである。

それら新たな観点を参照しながら、本稿では、当時の絵画表現をめぐって、日本の芸術家たちの間で起こった評価と実作の論争として「絵画の約束」論争をとらえなおす。そのようにとらえることで、はじめて、十九世紀から二十世紀初頭にかけて、ヨーロッパで起こった印象主義から象徴主義、アール・ヌーヴ・モダニズムと包括される多種多様な傾向へ向かう動きを一度に受容した日本の美術が、どこに向かったのかを展望しながら、この論争を振り返ることが出来る。

当時の美術家たちのあいだに、評価と実作をめぐる問題意識が渦巻いていたことは、ほぼ同時期に、河野桐谷と石井柏亭との間に交わされた論争にもうかがわれる。そして、彼らの問題意識を端的に示すキイ・ワードは、「印象」から「象徴」へであった。

つまり、この論争を、当時の先端的な思潮の中に置くことによつて見えてくるのは、「印象」から「象徴」への変遷である。

本稿では、まず、本多秋五、白井吉見両氏の論争のとらえ方の問題点を指摘し、次に「絵画の約束」論争の概要を整理し、それと河野桐谷と石井柏亭との間に交わされた「美術批評」論争と比較する。その上で、当時の山脇信徳、木下柰太郎、武者小路実篤の芸術観を探り、なぜ、論争が焦点の定まらないまま収束してしまったのか、高村光太郎と石井柏亭の間に交わされた「生の芸術」論争も視野に

入れながら、その原因を考え、そして、「絵画の約束」論争が果たした意義について考えてみたい。

一、本多秋五、白井吉見両氏の論争のとらえ方

本多秋五氏は、『白樺』派の文学』(大日本雄弁会講談社、一九五四年)の中で、この論争を「美術的思考の飛躍に対する木下の懸念」に発するものと見ている。その「飛躍」とは、十九世紀から二十世紀のヨーロッパ美術を日本で受容する際に、「リアリズム」を飛び越してしまうことだった。

後期印象派以後にも、純粹視覚芸術の道がすすめられ、絵画的なもの追求されたことには変りはないが、写真全盛期の対象追隨に比べれば、それ以前と以後の時期は「人間的」な絵画の時期といはばいへる。『白樺』派は、その前の方の「人間的」絵画の段階から、後の方の「人間的」絵画への段階へ直接的に移行した気味がありはしなかつたか、といふ気がするのである。⁽¹⁾

そして、木下柰太郎の評言について、本多氏は、「ちやうどこのころ、『再現』芸術を陳腐として『表現』芸術を主張する画壇の傾向に対して、岩村透(一八七〇〜一九一七)が警告を発し、ヨーロッパの美術は真の研究を先にして『装飾的美』に欠けてゐる、

日本の美術は真を後にして裝飾的に走りすぎてゐる」といったことをあげて、岩村透の問題意識との重なりを見、岩村の「後期印象派の模倣は迷惑でもあり、有害でもある」という発言と、木下の「ゴッホやセザンヌより、マネの『フエイクレン理 解』をこそすすめたい」という発言を類似のものと考え、木下の懸念は「岩村の憂慮にほぼ近かつたのではないか」と述べている。

本多氏は、日本での西洋絵画の受け止め方、摂取方法を、その発展段階にしたがって行ふべきものと考え、そのステップを踏まないやりかたを「飛躍」「跨ぎ」としている。氏は、それを「縮尺の問題」ともいう。

しかし、本多氏の想定するような発展段階を踏んで、十九世紀末から二十世紀初頭のヨーロッパの美術は展開していたのだろうか。次から次へと新しい流派が興り、それが次々に日本に紹介されたのである。岩村透は、新人の画家がすぐに「後期印象派」の画風を真似ることに疑義を呈したのであり、また、木下杢太郎はマネの画風をよく学ぶようにと論じたのである。ふたりとも自身の絵画観によって、新人の傾向に警鐘を鳴らしたとはいえても、後に美術の教科書のように整理された発展段階史観を当時、身につけていたわけではないだろう。

例えば、『白樺』第一巻第八号（一九一〇年十一月）は、ロダン特集号であり、フランスの現代彫刻が掲載された。また、『白樺』第

二巻第十二号（一九一一年十二月）は、ハインリッヒ・フォーゲラー特集号である。ハインリッヒ・フォーゲラー（一八七二〜一九四二）は、ドイツのヴォルプス・ヴェーデの芸術家村で主に活動した画家である。このように、白樺派が紹介する芸術家は、いずれも当時の最先端の芸術や、日本にはまだなじみの薄い芸術家ばかりであった。そして、これは日本の美術受容の在り方を示しているともいえる。即ち、同時期に様々な種類の美術思潮を受容しているということである。にもかかわらず、本多氏の論は、当時のヨーロッパ絵画の状態やその日本における受容の様子を、ほとんど無視したものといわざるをえない。

そして、木下杢太郎は、はたして「リアリズム」にこだわっていたのだろうか。マネの画風を「リアリズム」と考えていたのだろうか。それは本多氏自身の解釈なのではないか。

同じようなことは、白井吉見氏の「白樺論争」³⁾（『近代文学論争』上巻、筑摩書房、一九五六年）においても言えるだろう。氏は、この中で、「主観」と「客観」を対立する概念として用い、両者の対極性を強調している。白井氏によると、「山脇に見られるものは、極端な主観主義であり、自己陶醉」であり、「文明批評家としての木下の客観的帰納的な態度と、あくまで自己本位に執し、自己に忠実なることによつてのみ『人類の意志』に通ずるといふ武者小路の主観的態度とはどこまで行つても相容れるはずがない」という。

このような考察は、木下杢太郎が山脇信徳へ宛てた反駁文「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』第二卷第十一号、一九一一年十一月)に見られる「貴君の所論は純然主観的であつて、予の論は反之、客観的であると言うのが大体の所です」という「主観」と「客観」を基本的に考えているからだろう。しかし、白井氏の説でも見落とされてきたことは、この二項対立の図式こそが、白井氏自身の解釈を絶対化するものであつたということである。ここから、先に見た本多氏と同様、白井氏も自身の解釈で論争をとらえていたといえる。

なお、本稿では、史実的な側面から考察された中村氏の論考を適宜、参照している。

まずは、木下・山脇・武者小路の三人の立場を再構成するところからはじめたい。彼らの立場を「芸術家」「批評家」「鑑賞者」に区別し、以前拙稿「一九一一年『絵画の約束』論争―白樺美術展にみる『自己の為の芸術』をめぐる―」(『阪神近代文学研究』第七号、二〇〇六年三月)において、山脇を「芸術家」、木下を「批評家」、武者小路を「鑑賞者」と定義した。これは、従来、二項対立とされてきた山脇と武者小路対木下の構図とは異なるものであつたことを示す。彼らの立場は、同一ではなく、それぞれ異なつた位置にあつたのである。それを踏まえた上で、次に「絵画の約束」論争の内実をとらえなおしてみよう。

二、「絵画の約束」論争の内実―ロダン輸入の意味

「絵画の約束」論争⁶は、木下杢太郎が「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」(『中央公論』第二六年六号、一九一一年六月)の中で、山脇の絵に対しておこなつた批評に端を発している。木下は、山脇に対して、他者に理解させる技術を養うよう求め、「感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものである」と指摘した⁷。木下は、ここで「感激」という動と、「静かな理解力」という静の調和が芸術であると述べている。また、彼は「技術」に言及し、形のみでなく、芸術家の個性を生かすものであることを示唆する。彼は、次のように語っている。

私は元より感激といふものを、高く評価するものではあるけれども、この感激を自覚し、巧みなる手練を以て、よく理解されたる絵画の約束の下に発表されたならば、更にいゝ事であらうと思ふ。絵画といふものは、血圧計の曲線といふやうなものではなく、一つの技術であると思ふからである。例へば外光の爲めにキラ／＼光る橋の下の水面、橋梁及び家屋等の強烈なる印象によつて、画家の感情が激動するかもしれないが、その時、直ちにパレットの色を秩序もなく筆にとつて、心臓の亢奮を筋肉運動として画面に現はすならば、その画は技術でなくてスフ

イグモグラフが描き出す表である。画といふものはこれ以上だ。感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものがある。

木下は、ここで、絵画とは、技術以上だと述べている。そして、「絵画の約束」は、「理解力」を養うことで、成立するものだという。それに対して、山脇は「断片」(『白樺』第二卷第九号、一九二一年九月)の中で、常に一定でない自らの芸術観を、「昨日の技巧は今日の技巧でない。今日の私は明日の私でないから。消失と存在、破壊と創造、私は此間に生きて行く」と示し、木下に対して、次のように述べる。

御忠告は有難いが氏の所謂理解ある絵画の約束とは如何なるものを意味するであらうか。もし既成の絵画より得る普遍的な美の概念ならば、其約束なるものは却つて画家の直覚力を暗ますものであつて、私の最も厭ふ処である。私は筆を執つた時何等の約束をも予想しない。寧ろ一切の約束より脱離せんと努めてゐる。たとへ人間の約束には違反しても自然の約束には背かない積りである。

山脇は、「絵画の約束」を「既成の絵画より得る普遍的な美の概

念」として、一定の枠があるものととらえ、排除する。

これは、山脇が木下のいう「技術」の意味を「形式」のみの意味に、とらえ違えていることと関係する。「形式」とは、内容でなく型のことである。

そして、木下は、先の山脇からの反駁文に対して、次に「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』第二卷第十一号、一九二一年十一月)の中で、「絵画の約束」が如何なることを示すかを記し、最後に客観視することの重要性を説く。その部分は、次のようである。

予は決して貴君の所謂「既成の絵画より得る普遍的な美の概念」のみを以て「絵画の約束」としたものではありません。予とても美といふものが結晶のやうに固まつて居るものとは思ひません。美とは人の心の一種の状態だと思つております。けれどもこの状態を惹き起す外的所縁として芸術品が必要になります。若し芸術品が単に人心の変動が神経、筋肉に現れたる発現に止まるものだとすれば則ち止む。更にそれを通じて他人に心(単に思想とはいはず)を伝達する機関であるといふならば、そこに一種の「約束」といふものが必要になる。主観的の立場から論ずれば、この約束は個人的で可いことになる。予の立場から客観すると、この約束が広くなればなる丈外延的に価値が増す。といつて無知なる多頭の怪物たる公衆に、最大公約数的に

分らせようとする、芸術が墮落する。予とても決してそれまでは言はぬ。そこで両者の間の関係を熟く理解して、其間に処して、一方には十分自己の内的生命を発表し得、一方には成る可く多くの鑑賞者に了解（同感）せしむる事を得る方法が必要になる。之を予は仮に名付けて「絵画の約束」と言つたのであります。⁽¹⁰⁾

木下のいう美とは、「人の心の一種の状態」であり、それを評価する方法として「絵画の約束」を提唱している。

ところで、武者小路は、木下に反対意見を唱えた「自己の為の芸術」〔白樺〕第二卷第十一号、一九二一年十一月）の中で、木下が個性を認めていないと述べ、「公衆」「俗衆」「群集」を頻用し、芸術家に個性が必要なことを強調した。しかし、木下は、決して個性を排したのではなかった。それは、彼の「調停者」としての立場に表れている。先の「山脇信徳君に答ふ」には、次のように記されている。

予は局外者として日本の文明といふやうなものを客観し、その平衡をとる上にも、所謂近世人中の近世人たる van Gogh や Cézanne よりも伝習の調停者と言はれた Manet の理^{フィロソフィ}解が欲しいと思つてゐるのです。それで随つてあゝいふ風の結論にな

つたわけでありませう。

それから後に「気分」なり「官能」なりが独立して来たら結構な事⁽¹¹⁾でせう。

木下は、ここで、芸術家と鑑賞者の仲介をおこなう立場に立ち、発言している。それは、芸術家の個性を理解してもらふ鑑賞者に注意を払うことを意味する。その態度が武者小路には、「僭越」な者と映り、山脇には、自らの芸術を否定する者と映つたのである。

つまり、木下の真意は、最初から二人に伝わっていなかった。これが、論争拡散の原因である。

「絵画の約束」という言葉が三人がそれぞれ異なる意味にとらえたまま、論争は続き、武者小路は、「李太郎君に（再び）」〔白樺〕第三卷第一号、一九二二年一月）の中で、木下の態度に公衆本位を見出し、それが芸術が本位であるべきという態度を示し、ロダン（一八四〇～一九一七）の輸入に関して「社会的に早すぎる」とした木下を「内心の要求」を無視していると批判した。

ここで、木下の述べるロダン輸入の批判について、少し見てみたい。彼のこの提言は、日本の洋画事情を懸念してのことである。つまり、当時の日本のロダンへの理解力に対する懸念である。木下は、受け入れ可能な土壌が整った後の受容を称揚しているのであり、決して拒絶しているわけではない。彼が、ロダン受容の輸入時期に

関する発言をしたのは、受け入れる側の今後の発展にも影響するからである。

その点について、木下は「公衆と予と（三度び無車に与ふ）」『白樺』第三卷第二号、一九二二年二月）の中で、次のように語っている。

予が Rodin 論に一種の軽き諷刺『実際 Rodin の輸入は少し早過ぎる。』と書いたのを貴君は予の公衆本位になるが為めの論説と見做し譏謗せられて居られる。予は貴君の真正直なる、屢微妙なる修辞法を看過し誤解する事あるを嗤ふ。予があれを書いた頃は——今も尚然りであるが——日本の中老の階級は實に Politismus を中心として蠢動してゐたのである。個人の放積など云ふ問題は殆ど顧られないといふよりもむしろ社会主義の亜流として排斥せられた。さういふ所である Rodin がいつて来るといふ事を絵画的客観し、且皮肉に批評したのである。¹²

木下のロダンへの言及は、ロダン特集号（『白樺』第一卷第八号、一九一〇年十一月）に掲載された「写真版の RODIN とその聯想」に載せられた文章である。

ここから解されるように、木下は日本の受け入れ土壤に疑問を呈していたのであり、公衆本位であったわけではなかった。しかし、武者小路は、木下の「軽き諷刺」を言葉通りそのまま受け止め、木

下の真意を理解しなかったために、彼の発言を単なる個性の否定としかとらえられなかったのである。

ところで、当時ロダンは、どのように受け取られていたのだろう。次に、ロダン特集号である『白樺』第一卷第八号に掲載されている斎藤与里の「ロダンに就いて起る感想」を引用しよう。

ロダンは哲人であると同時に、詩人である。人生の何者たるを考へると同時に、芸術の何者たるを考へた人である。而して其れ等の解釈的自信が、やがて作物の生命となつたのである。¹³

ここで、斎藤はロダンを「詩人」にたとえている。

さらに、新海竹太郎も、ロダンについて興味深いことを述べている。『白樺』第一卷第八号（一九一〇年十一月）に掲載された新海竹太郎の「ロダン様」の中で、「ロダンの彫刻は文学的とか詩的とか云はれてゐる」¹⁴点を指摘し、同号では森田亀之助も「ロダンの芸術」の中で、「所謂、普通のナチュラリストやリアストの作ではない。一層深い、神秘的な処があつて、寧ろ、象徴主義^{シンボリズム}の作である」と、¹⁵ロダンの作品について述べている。

このように、当時ロダンは、「詩人」の要素を持つ芸術家として受容されており、これらの要素は、当時、日本で受容されていた「象徴主義」の一部として認識されていたことに着目すると、武者

小路や木下のロダン受容の環境が、おのずと解されるだろう。

「象徴主義（サンボリズム）」は、十九世紀末を中心にフランスで広がった美術概念であり、芸術運動である。

当時のロダン受容について見たところで、武者小路のロダン受容についても見てみたい。再び「絵画の約束」論争に戻ろう。

武者小路は、木下の真意を無理解なままに議論を進める。彼は、「**李太郎君に（三度び）**」（『白樺』第三巻第二号、一九一二年二月）の中で、木下の「時代の要求」の矛盾を「君の御言葉によると時代の要求と云ふものは千人あれば千あるはづになるわけです。時代の要求と時代の要求とが衝突した時君はどうなさります¹⁶」と指摘し、

「**絵画の約束**」に関して、「**少くも全智全能でない一個人が『絵画の約束』と云ふ物指しをもつて生きた個性なる芸術家の作品を批評するのは潜越な話ではないでしやうか**」と、芸術家の要求に対する批評家の無理解を批判する。「**絵画の約束**」の必要性を述べるとともに、木下の姿勢を批判しているのである。つまり、ここでの武者小路の主張は、全ての芸術を理解して初めて、芸術家を批評する権利が発生するというものである。さらに、個人という人間には限界があることも、明示している。にもかかわらず、個人である木下が批評するのは、僭越にあたる**と武者小路は述べているのである。**

これは、武者小路がロダンやゴッホを崇拜する如く、真の芸術家は、それ以外の者とは別の世界に位置するいわゆる、「天才」であ

ると認識している為である。この場合の「天才」は、武者小路の芸術家像を示している。彼の芸術家像とは、先に述べたように、まさに時代の芸術家像としてのロダンであり、ハインリッヒ・フォーゲラーなどであった。武者小路は、彼らの作品を通して芸術家としての生き方を見、そこから「生」を感じ、彼らを崇拜していた。こういった武者小路の考え方は、まさに「天才主義」とでもいえよう。特に、『白樺』第一巻第八号のロダン特集号には、「**ロダンと人生**¹⁷」が掲載されており、当時の武者小路の芸術家に対する考えが、ここに集約されている。

自分はロダンを光栄ある勝利者として崇拜するものではない。光栄ある勝利者たる資格を優に持つて居る人として崇拜するものである。否寧ろ自分の最も大なる共鳴者、合奏者として崇拜するものである。弱き自分はロダンによつて最大なる味方を得た。されば自分にとつてロダンは力であり、希望である。

（中略）自分は、真に生き、真に個性を發揮し、自然の命ずるまゝに生き、さうして遂に自然と合奏することを得た人としてロダンを崇拜する。又自己の味つた真生命をさながらに他人に伝へ得る大芸術家として讚美する。

かくて又自分は吾人を自然と合奏し得るやうに導いてくれる宗教家としてロダンに感謝する。

ロダンは自我の内に人生を味ひ、自然を味ひ得た人である。人生と自然とを調和させた人である。ロダンを見よ、人間の權威、自我の權威の為に戦ひ、勝利を得たる人は之この人なり。

武者小路は、ロダンが自分にとって、共鳴者である点に芸術家としての価値を見出している。即ち、彼は、「宗教学家」としてのロダンを、「自然を味ひ得た」ロダンという、自らが共鳴する事柄を見出し、それを「天才」として位置づけ、崇拜しているのである。これは、先に述べた「天才主義」そのものである。

一方で、武者小路は、先に記したように、ドイツの芸術家からの影響も受けている。当時の白樺派が好んだドイツ芸術は、いわゆる世紀末象徴主義であり、マックス・クリンガー（一八五七〜一九二〇）、ピアズレー（一八七二〜一八九八）やムンク（一八六三〜一九四四）らであつて、当時、彼らによつて、メルヒェンの画家として受け入れられたフォーゲラー等である。しかし、フォーゲラーもまた、当時においては、世紀末象徴主義の仲間に入るだろう。この点については、拙稿¹⁸で触れている。武者小路が、彼らの影響を受けていたことは、ここにもひとつのイズムが垣間見られる重要な要素であるといえる。

次に、先に見たロダン輸入に関して、武者小路と木下の主観と客観の問題を見てみよう。木下の客観について、武者小路は、「自己

の為」及び其他について『公衆と予と』を見て奈太郎君に「『白樺』第三巻第二号、一九二二年二月」の中で、「自己は不可解なものである」と述べた上で、「私には『自己』と云ふものを私以上に知つてゐる人は『自己本位』になるべきはづのやうに思つて」¹⁹いると述べている。さらに、「私はまだ今の人間が眞の客観をすることが出来るとは思へません²⁰」と、客観可能であることを主張する木下の態度に疑問を投げかけ、自己というものの内に、個人から物如としての慾望を出来るだけ調和させ、その調和された慾望を、出来るだけ満たすように指摘する。即ち、武者小路は、木下の主張する客観性を、芸術家の自己を抑圧するものと批判するのである。しかし、木下の真意は、先に述べたように、当時の社会に受け入れられないと予測されるロダンの受容に対する懸念にあつたのであり、決して武者小路の言うような、芸術家の自己を抑圧しようとするものではなかつた。むしろ、木下は芸術を受け入れられる土壌を整えることに苦心していたと考えるべきで、そのことは、先の「公衆と予と（三度び無車に与ふ）」からも明らかである。にもかかわらず、「絵画の約束」論争は、初期段階で「絵画の約束」という言葉が、芸術家の創造性を束縛するものとして取り違えられたために誤解が生じ、やがて、木下と武者小路の議論が主となり、山脇とは最初にやり取りがあつただけで、別の議論へ移行してしまうのであつた。

ところで、山脇と木下の当初のやり取りの論点は、表現方法の相

違にあったと考えるのが自然だが、両者の考える絵画は、他人と共鳴する表現方法において、実は、共通していた。その点に関して、木下が「無車に与ふ」(『白樺』第二卷第十二号、一九一一年十二月)の中で、興味深いことを述べている。

「絵画の約束」とい言葉のうちにも、人間として感覚の共通、方処の認識の共通、更に細く入りては時の精神文明の共通といふやうな諸要素が含まれてゐるのである。⁽²¹⁾

ここで、木下は、他人と共鳴する方法を「約束」と呼んでいる。即ち、木下が定義しようとした「絵画の約束」とは、芸術家の個性を鑑賞者が共有するためのツールである。そして、興味深いことに、木下のこの考えの背景には、感情移入美学があると考えられるのである。

感情移入美学は、十九世紀後半にロバート・フィッシャーらによって問題にされ、ドイツの心理学者であるテオドル・リップス(一八五〇―一九一四)が唱えた自我を対象の内部に移入することで、自然や他者を認識するという説をヨハネス・フォルケルト(一八四八―一九三〇)が芸術の鑑賞に援用し、鑑賞者が作品に感情を移入することで成立するとする概念である。

木下はもともと、ドイツに造詣の深い人物であった。次にその点

について、彼の芸術観と合わせて見てみたいのだが、その前に「絵画の約束」論争が起こった理由を明らかにする上で、もう一つ注目したい「美術批評論争」について見てみたい。

三、美術批評論争と河野桐谷の批評

「絵画の約束」論争と同様の美術論争には、枚挙にいとまがない。しかし、ほぼ同時期の論争で、本質的に内実が似ていると考えられるものに、「美術批評論争」がある。

「美術批評論争」とは、草創期の美術批評を明治期から大正、昭和にかけてのいくつかの論争を総称した用語であり、美術批評の価値観をめぐる論争である。この中で、「絵画の約束」論争と関わりのあるものが、河野桐谷(一八七九―一九四四)と石井柏亭(一八八二―一九五八)との間に交わされた論争⁽²²⁾である。これは、一九〇九年七月四日の『読売新聞』に、河野が「絵画の主観的要素」を發表したことから起こった。河野の主張は、芸術の標準が「製作時に於ける画家の主観的要素、感情的成分」であるというもので、それに對し、石井は「資格なき美術評家」(『読売新聞』一九〇九年七月十一日)の中で、河野の「主観的要素」に反論、対立概念としての客観性を持ち出し、応戦したことから論争が始まる。次に、河野桐谷「逆上せる画家」(『読売新聞』一九〇九年七月十八日)、石井柏亭「逆上せる画家」を讀んだ感想(『方寸』一九〇九年八月)、河野桐

谷「時評 八月の美術界」(『早稲田文学』一九〇九年九月)、河野桐谷「展覧会に対する諸批評家の態度」(『早稲田文学』一九〇九年十二月)、石井柏亭「書簡文」(『方寸』一九一〇年五月)と続くのだが、終結は、やはりこちらも雲散霧消のうちに終えている。

このように、似た内容の論争が、ほぼ同時期にあったことは、時代を象徴しているといえよう。つまり、日本において一九〇〇〜一九一〇年前後は、絵画の価値基準が変化しつつあったということである。それは、当時の日本における美術界・文壇全体が、海外の絵画を一気に吸収し始めたことと関係する。即ち、フランスから広まった「象徴主義」や、ドイツ・オーストリアから広まったユーゲン・ト・シュティールに代表される芸術運動の影響である。

ユーゲン・ト・シュティールは、ハインリッヒ・フォーゲラーやクリムト⁽²³⁾(一八六二〜一九一八)等に代表されるように、日用品や建築・絵画など各方面へ広まっていく運動全般のことである。

当時、日本の洋画界は、ようやく出発し始めた草創期であり、フランスの印象主義の影響を受けた黒田清輝(一八六六〜一九二四)など、当時、重鎮の画家でさえも、西洋の画法に倣っていた。その彼らに、時代は、多くの表現方法を一気にもたらした。それは、喜ぶべきことであったが、同時に画家の画法が混迷することをも意味していた。つまり、必然的に当時の画家達は、一定の主義を獲得する前に、様々なイイズムに触れ、先に自らのイイズムを模索するという

現実には直面していたのである。

当時の画家のこのような現象は、美術批評家の間にも広まった。その好例が、河野桐谷である。

河野桐谷は、一九〇五年、早稲田大学哲学科卒業後、渡米し、帰国後に『早稲田文学』や『読売新聞』に美術批評を書いていた若手の美術批評家である。彼は、一九一〇年に、白樺派の流れをくむ正宗得三郎に対して、「五月の美術界」(『早稲田文学』第五十五号、一九一〇年六月)⁽²⁴⁾を書いている。その中で、「正宗君の絵は、自分とは随分親しいものだが、兎に角氏か光と色の本位で飽迄進んで行く覚悟は多とせねばならぬ、(中略)氏は自然に立脚した色彩的空想家だ、一云ふ迄もなく、此傾向を行ける所まで進ませるのが、氏に取つても画界に取つても一の義務である」と、評価している。さらに、同年十一月の『早稲田文学』六十号の「公設展覧会評」の中では、菱田春草(一八七四〜一九二一)の「黒い猫」が、「会場を通じてタツタ一つ私を動した那の前に立つた時、キツト睨んだ猫の眼は、人生の秘密を見破らんとする、及び難い人間の努力の表徴に見えてセンチメンタルな私は不思議ハラ〜と涙が出た、(中略)私の要求する絵は斯の様なものである」といい、次に、当時の画家と批評家に対する不満、及びその理由を述べた。さらに、二年後の一九一二年八月には、『現代の洋画』五号に発表された「画界雑観」⁽²⁵⁾の一文で、次のように記している。

自己の人格を其儘露出して自然の人生の真中に一直線に突込んで行くのが近代人の態度である、仮りに古来の芸術を研究して基礎の上に自己を樹立するとしても、夫は只技巧上の参考位になる許りで枝葉に属する業である。トテモ人格の反映としての芸術でない。

つまり、河野の主張する芸術家像は、「近代人の態度」を持つものであり、「人格の反映」する芸術を表現する人物であることが分かる。また、このすぐ後に「全く自己自身の問題として絵画を取り扱ふ程強固な自信のある画家が欲しい」と述べていることから、画家の姿勢に対する彼の要求を見て取れるだろう。即ち、河野は、絵画に芸術家の人格が反映される芸術を求めている。

その河野が、当時のアメリカに渡って得たものは、日本と同様に影響を受けていたフランスなどのヨーロッパ芸術であった。そして、帰国後に執筆した文章の中で、画家の内面を表現することを重視した武者小路や高村光太郎と同様の主張をしていることは、興味深い。その好例として、先の「美術批評論争」での石井柏亭とのやり取りをあげることができるのである。それでは、この点を述べるため、もう少し詳しく論争の内容を見てみよう。

「美術批評論争」における河野と石井のやり取りの中で、石井が

河野に対して発言している「資格なき美術評家」がある。ここで、石井は、河野の批評が素人批評である点を指摘し、その上で、日本の美術受容の状態を次のように述べる。

今大急ぎで新しい文明を輸入しつゝある現在の日本の苦しい状態やら、日本の現社会の有様、日本の美術家の生活状態などを一通り弁へてから取掛らなければ、到底満足な効果は得られまい。河野君などは僕等が各自にどう云ふ画を描かうとして居ると云ふ其着眼点が、はつきり解つて居るかどうか頗る疑しい。近代の絵画は随分多岐であるし、それに我々日本人には日本美術の遺伝も多少加はつて居るのだから、一寸複雑になつて居る。⁽²⁸⁾

ここから、石井が日本の美術受容の現状を危惧していたことが分かるが、彼の考えは、「絵画の約束」論争の木下李太郎と似たような主張であることも解される。そして、石井の批判する河野が木下の批判する武者小路であることも、おのずと連想されるだろう。

その後、「美術批評論争」は、石井と河野の相容れない意見のぶつかり合いに終始し、和解のないまま、終了する。その後、相手が変わり、また、「絵画の約束」論争が同じように繰り返されるのであった。この二つの論争の問題点は、「美術批評論争」で石井が、

「絵画の約束」論争では木下が指摘した西洋美術移入に際した日本の美術界の受容土壌にあったのである。まさに、木下の指摘する「ロダン輸入」の問題、即ち、日本の未発達土壌の問題であった。次に、この点について見るため、木下の芸術観を考察しよう。

四、「感情移入美学との関わり」——木下の芸術観

木下奎太郎は、親の勧めから、中学で独逸語を教える独逸協会中学校に入学するが、その頃、画家を目指していた。彼は、芸術に深く心酔し、水彩画の腕もあり、木下は、本気で芸術の道を歩むことを考えていた。しかし、親の意向と、画家としての将来に対する不安から医者への道を選び、中学に入学した。彼は、中学入学後、画家の道を断たれた反動から急激に文学へ傾倒していく。そして、高校に入学した翌年、一九〇四年一月九日の日記には「汽車のうちひそかに（ニーチェと二詩人）をよむ、実にかくの如くむば人生意義あり」とある。木下の詩人への傾倒ぶりがうかがわれよう。そして、彼は、アーサー・シモンズ（二八六五〜一九四五）らの詩人と出会（²⁹）い、やがて詩の世界と密着していく。一方で、石井柏亭らと「パンの会」を結成し、画家や詩人らと交友を持つのである。

「パンの会」は、ドイツの感情移入美学の流れからきた「気分情調」を主とした集まりである。その影響が色濃く見られるのが雑誌『屋上庭園』だろう。

『屋上庭園』は、一九〇九年十月に創刊され、一九一〇年二月に第二号が発行された後、終刊となる短命の雑誌である。同人は、「パンの会」のメンバーが中心となり、北原白秋、長田秀雄（一八八五〜一九四九）、木下奎太郎らが集っていた。このメンバー構成からも詩とのかかわりが大きい雑誌であると知れる。当時の彼の芸術傾向を知るものとして、『屋上庭園』第二号の「異国情調」があげられる。これは、詩とも散文ともとれる形式のもので、まさしく「気分情調」を示唆する作品といえよう。

では、感情移入美学は、木下だけに見られた影響であったのだろうか。その点について、特に注目したいのは、「パンの会」に見られるような、当時の若者による新しい芸術を模索する大きな流れである。明治中期に生まれた彼らは、新しい空気に触れながら、同時に旧世代の教育を受けて育つ。新旧の感覚を既に土壌として持っていたことが、他者理解、ひいては、従来、木下と対立関係にあると思われる武蔵小路の述べる他者との共鳴であるところの「合奏」に、大きな意味を持っていた。即ち、武蔵小路のいう「天才主義」や自己の内部に芸術を取り込む行為そのものが、感情移入美学の影響を受けているといえるのである。なぜなら、自然の中に潜む「生」と人間の心的力動性の融合こそが、リップスの唱えた感情移入美学であり、彼らもまたリップスの影響を受けているからである。その点については、後に述べる。

そして、さらに付け加えれば、実は、三人は同じ土壌にしながら、それぞれ目指す到達点の相違から、互いの理解を得られなかっただけであったことに気がつかなかつたのである。同じ土壌とは、当時のイズムである。先に述べた感情移入美学の影響を受けながら、詩の影響をも受けていたイズムである。次にこの点について見てみよう。

四―一、武者小路実篤の芸術観

ところで、「絵画の約束」論争の主要人物である武者小路の芸術観は、当時、どのようなものであったのだろうか。

論争において、武者小路は「自己の為の芸術」⁽³²⁾の中で、次のように述べている。

自己をまげて時代要求に応じやうとする人は個性と人格を無視した人である。魂のない人である。さう云ふ人のかくものは形式はいゝかも知れない。しかし人の心にはふれない。浅薄な芸術きり出来ない。(中略)つまり、一言で云へばさう破廉耻(っ)になると稍々もすると社会や、人類や、群集の奴隷になるからである。

自分は芸術家が群集の趣味に自己をあはせやうとしたら確かに墮落だと思つてゐる。いくら先きばしりをしていゝ、自己

に正直であればいゝ。いゝ処ではないすべての芸術家はさうであるべきはずだ。

芸術家に最も大切なのは、「自己に正直」であることだという。これが、武者小路の芸術家に対する考えである。

そして、もう一つ彼の芸術の要素としてあげられるものに、「詩」があげられる。

武者小路は、生涯の創作活動を通じて、「詩」を多く書いている。しかし、彼の「詩」は、きちんとした「詩」の形体を持たないものが多く、「散文」のような形式をとっている。初期から既にその傾向があり、「荒野」(警醒社書店、一九〇八年)には、「女」(一九〇六年十一月執筆)、「男波」(一九〇七年二月執筆)、「机によりて」(一九〇七年十月執筆)、「人道の偉人」(一九〇七年十二月執筆)、「我が天使」(一九〇八年一月執筆)、「平和の人」(一九〇八年一月執筆)、「恋の悲劇」(一九〇八年一月執筆)などの「新体詩」が掲載されている。その一部を引用しよう。次の詩は「恋の悲劇」である。

我は汝を愛す、
汝は我を愛す。

汝は彼を愛せず、
彼は汝を愛せず。

しかも汝は彼と夫婦とならざるべからざるか。(四十一年一月)⁽³³⁾

「新体詩」は、一八九七年前後に隆盛を極めた詩の形式で、森鷗外(一八六二〜一九二二)の『於母影』(一八八九年)や島崎藤村(一八七二〜一九四三)の『若菜集』(一八九七年)、土井晩翠(一八七二〜一九五二)の『天地有情』(一八九九年)に見られる。その後、藤村の浪漫的詩風が、明星派の若き詩人たちに受け継がれ、与謝野鉄幹(一八七三〜一九三五)、与謝野晶子(一八七八〜一九四二)、高村光太郎、吉井勇、北原白秋(一八八五〜一九四二)らに見られる。

また、「新体詩」の後の系譜としてあげられるのが、「象徴詩」である。一九〇五年に、上田敏によって『海潮音』が出版される。これが「象徴詩」の概念を明確化した最初期のものである。上田敏は、前年一月の『明星』において、エミール・ヴェルハールン(一八五五〜一九一六)の「鷺の歌」を「象徴詩」として紹介している。そして、彼の流れにある詩人が、北原白秋や三木露風(一八八九〜一九六五)、蒲原有明(一八七六〜一九五二)、木下杢太郎らであった。先に見た武者小路の「新体詩」は、当時の彼の「詩」の影響を見る上で、興味深い。

このように、武者小路は、詩とは少し異なる「散文」や「新体詩」を初期の創作活動においておこなっていた。

当時、武者小路は、トルストイ(一八二八〜一九一〇)に深く傾

倒し、彼の書物から社会の道德思想を学んでいた。一九〇七年六月七日には、「クロイツェル・ソナタ」を一週間の予定で読み始めたところであった。と同時に、日記にはその後もたびたび、「新体詩」とも「散文」ともつかぬ、まさに「口語自由詩」⁽³⁴⁾のような文章が出てくる。

一九〇六年六月十五日に武者小路は、「僕は、ト翁やカアライルの云ふ宗教家にならう」と考え、一九〇六年六月十六日には、五時に起床し、「ハイネの『新しき詩』を持つて掘端に行き開いた処を讀」んでいる。そして、一九〇八年四月十七日には、「ベックリンの顔を見てから、急に元気になった」「エマアソンやカアライルの事を思ふと微笑れる」と、記されている。

アルノルト・ベックリン(一八二七〜一九〇二)は、スイス出身の「象徴主義」の画家で、トマス・カーライル(一七九五〜一八八一)は、スコットランド生まれのイギリス人歴史家・思想家・評論家である。彼はドイツ文学に傾倒し、ゲーテ(一七四九〜一八三二)、シラー(一七五九〜一八〇五)の作品研究や翻訳を手掛け、詩人・文学者としても名高い。ラルフ・ワルド・エマーソン(一八〇三〜一八八二)も思想家であり、ハインリッヒ・ハイネ(一七九七〜一八五六)は、言わずと知れたドイツの「ロマン主義」詩人である。

このように見ると、武者小路の関心が初期から芸術と同様、詩や思想にあったことが知れる。

また、さらに興味深いことに、一九〇八年四月二十二日の日記には、「マイエル・ベレフエイの『現代の宗教』の『シユライエルマツヘル』の所読み終り『メーテルリンク』の処を読み始む。面白し、心地よし」とあり、同日の夕飯後、志賀直哉のところへ行き、帰ってくる、またマイヤー・グレーフェ（一八六七〜一九三五）の『現代の宗教』の続きを読み、「メーテルリンクもマイエルも豪いと思つた。中でもメーテルリンクを豪いと思つた」と述べている。

マイヤー・グレーフェは、木下柰太郎が、思想において傾倒していた人物である。武者小路は、翌日も、彼の本を読み、メーテルリンク（一八六二〜一九四九）への理解を深めている。このことから見ても、武者小路と木下の思想形成の共通性が解されよう。

また、モリス・メーテルリンクは、武者小路が、トルストイの次に大きな影響を受けた人物で、ベルギーの代表的な「象徴主義」詩人である。

このように、武者小路の芸術観が詩にあり、「象徴主義」の影響も受けていることが理解できるだろう。

次にこの点をふまえながら、論争時の彼らの芸術観について、見てみたい。それにはまず、論争で焦点となる山脇の絵画について、見てみる必要がある。

四―二、新しい芸術家の意味―詩と「純粋性」

「絵画の約束」論争は、先に述べたように、山脇信徳の絵を見た木下柰太郎が、「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」の中で、山脇の絵について、絵を他者に理解させる技術を養うよう求め、「感激と同時に、一方には静かな理解力を養つて貰いたいものである」と意見したところから始まった。それを受けて、次に山脇は、「断片」で、次のように反論する。

私の絵に潤ひの乏しいのは此冷酷な写実の爲めであることも自分に解つてゐる。唯第一の変化の時、自然の中に力や生命や輝きを感じて一種のパッションに熱したといふよりは、寧ろ冷静な写実の追求は凝結せる技術の破壊を促したからであるといひたい。然し私は今直ぐに土手の絵の様な二度目の変化には移らない積りである。私には未だ瞬間的気分を極度まで突詰めて見る余裕と慾望があるから。³⁵⁾

ここで注目したいのは、「瞬間」という山脇の言葉である。「瞬間」は山脇にとって、絵画に表現される唯一無二の絶対的存在である。結論から先に述べれば、山脇の「瞬間」は、「光と色とを感じる時、時も処もない。時もなければ、線もない。物質もない。唯だ色と光が震い動くのだ。詩だ、音楽だ、氣息だ」³⁶⁾に見られるように、

彼にとつての「詩」と「音楽」である。「詩」や「音楽」は、山脇の象徴的な思想を最もよくあらわすものであった。その影響とは、彼の「無形画」³⁷に到達するまでに見られる「リズム」にある。「無形画」は、当時山脇が挑戦していた新しい表現方法であり、「未来主義」の記号的な絵画へも通じる画家の内面を表現した山脇独自の絵画である。山脇にとつて、音楽のような「リズム」を奏でる「瞬間」が、「無形画」を形作る時間なのであった。そこで山脇は、自らの「象徴」をとらえようとしている。ここから、包括的な意味で、「象徴主義」の影響を受けていたといえる。昨今の研究でも指摘されているように、この時代に「象徴主義」が台頭してきたことを考えると、時代背景の影響が考えられるだろう。

そして、その影響は、先に述べたように、武者小路にもあったのである。さらに、論争のもう一人の人物、木下杢太郎もまた、「象徴主義」の充分な下地を持った人物であったことも先に述べた。ここから、当時の武者小路と、山脇、木下の共通項は、「詩」にあり、「象徴主義」にあったことが分かる。

次に、この点を具体化するために、当時の「象徴」ひいては、「象徴主義」という概念について、山脇の「瞬間」という言葉を例に見ていきたい。

四一三、山脇と新しい芸術「象徴主義」―絵画と文学の交流

山脇の「瞬間」は、アストン（二八四―一九一）の象徴技法さながら、「詩」を中心に成り立つものである。他に「音楽」も彼にとつて、重要な要素であった。それは、先に述べたように、山脇の中で「リズム」として存在する。このように、「詩」と「音楽」は、彼の中の「象徴」であった。これは大きく考えれば、「象徴主義」というイズムで、当時の日本に受容されていたと考えるべきであろう。日本で「象徴主義」が受容されてから十年ほど経っていたが、その性質上、共通の認識を持つことが難しかった。そして、「印象主義」、さらに「表現主義」「未来主義」などの新興芸術も流入し、これらと絡み合っていたことも考えると、一定の定義付けが難しい時代であったことが解されよう。

また、絵画と文学の「象徴主義」に対する認識にも隔たりがあったことも考えられる。文学においては、一八八六年九月十八日の新聞『フィガロ・リテレル』にフランスの詩人のジャン・モレアス（二八五六―一九一〇）が、「象徴主義宣言」を発表したことに由来する「象徴主義」の影響が、既にこの時代の日本にも訪れていた。山脇の「象徴主義」を示すものとして、絵画とともに文学的な影響が強く認められるため、日本の文壇の「象徴主義」の流れを見てみたい。

日本の文壇でも、「象徴主義」に関しては、早くから関心が寄せ

られ、相馬御風（一八八三〜一九五〇）による「芸術の生活化」が掲載された『早稲田文学』第八十二号（一九二二年九月）には、中村星湖（一八八四〜一九七四）の「岩野泡鳴氏に答ふ（余が象徴主義及び描写論に就いて）」が載っている。中村星湖は、ここで象徴主義・描写論について語っている。田山花袋（一八七二〜一九三〇）も『蒲団』の翌月、「象徴派」（一九〇七年十一月、所収『インキ壺』（一九〇九年）でヨーロッパの自然主義が「純客観」に出発しつつ、近代人の神経過敏さゆえに、「主観的傾向」をまして、「空想、深秘、象徴」へ向かっていると述べている。これは、森鷗外の『審美新説』（一九〇〇年）を踏まえたものであると考えられる。

『審美新説』は、ドイツの感情移入美学提唱者であるヨハネス・フォルケルト『美学上の時事問題』（一八九五年）を抄訳している。その中で、鷗外は次のように述べる。

後自然主義はその自然に煩渴し自然に孕蘊する情愈々深く、
直ちに進みてその深秘なる内^{インテンシブ・エクト}性を暴露せんことを期するなり。³⁹

さらに、近代人の「神経質」についても言及し、「現実の感覚」より、「空想的な感覚」を重んじ、象徴主義をさかんにしているという。

なお、先に述べた田山花袋はその後、「描写雑論」（『早稲田文学』第四十七号、一九〇九年十月）において、『田舎教師』で描写を試みたと述べていることから、『審美新説』からも解されるように、この時期にはすでに、日本で「象徴主義」が定着していたと見てよいだろう。

鈴木貞美氏は、『わび・さび・幽玄』（水声社、二〇〇六年）の中で、この点について、次のように述べる。

イブセンやハウプトマン、ユイスマンスら、自然主義に出生した劇作家や小説家たちも、一九世紀末には自然の深部や生物の本能のもつ神秘などに関心を向けて、神秘主義の傾向を強め、象徴主義に傾いてゆく。

ドイツの哲学者で、感情移入美学を唱えたことで知られるヨハネス・フォルケルトは、この傾向をとらえて、『美学上の時事問題』（一八九五年）で、美術におけるクリンガーらの象徴表現と並べて論じ、「自然主義」の変種と見なして、「後自然主義」（Nachnaturalismus）と呼んだ。明治中期にハルトマンの美学を紹介し、応用した森鷗外によって『審美新説』（一九〇〇年）として、その大略は紹介された。このようにヨーロッパにおける「自然主義」は、かなりのひろがりを持ち、内部に対立をはらむ多義的な概念だった。そして、その多様さは日本にも

伝えられていた。⁽⁴⁰⁾

このように、日本の文壇で絵画の「象徴主義」が受容されていた。その当時は、文学における「自然主義」全盛期と言われている。白樺派文学者なども反自然主義文学といわれるが、当時の文壇における絵画認識として、「自然主義」と「象徴主義」に接点はないのだろうか。実は、後期「自然主義」の内実表現の多くが、広義の意味で「象徴主義」であった。それは、芸術家の内面を作品に反映させる方法つまり、「象徴」においていえる。「象徴」とは、シンボルであり、何かを比喻して、その形に表現することである。これは、当時の芸術家全般に共通する表現でもあった。即ち、表現方法に相違はあるにせよ、文学で言うところの高踏派、余裕派、耽美派、三田文学の一派、スバル一派、そして白樺派に見られるような「反自然主義文学」とされる彼らと、「自然主義文学」の牙城であるように考えられてきた『早稲田文学』の芸術に関する文章には、相似する部分が多々見られたのである。なぜなら、先に述べた「象徴主義」という共通概念があるからである。それは、彼らの人脈からもうかがわれる。

木下柰太郎は、高村光太郎（一八八三〜一九五六）も加わっていた「パンの会」を結成し、『スバル』や『中央公論』『三田文学』『朱欒』^{ザンボウ}『アララギ』にも文章を載せている。さらに、「美術批評論

争」⁽⁴¹⁾で河野桐谷と、「生の芸術論争」⁽⁴²⁾で高村光太郎と議論する石井柏亭は、太平洋画会に参加し、前述の木下柰太郎らとの「パンの会」における活動もさることながら、『明星』に挿絵を描いたり、有島壬生馬（一八八二〜一九七四）と二科会を結成している。また、『方寸』創刊などもおこなうなど、芸術、特に絵画に関していえば、反対の立場にいたると思われる人々にも多くの接点があったのである。このような点からも、文壇と画壇の融合が見て取れるだろう。また、さらにそれを裏付けるものとして、当時の日本の「象徴主義」の内情について、蒲原有明が、『独絃哀歌』『春鳥集』『有明集』などを発表した。彼は、「象徴主義」詩人である。蒲原は、これらが台頭してくる時期のことについて「象徴主義の移入に就て」⁽⁴³⁾『近代作家研究叢書六十六 飛雲抄』日本図書センター、一九八九年）の中で、次のように述べている。

象徴詩派の概要がほんの面影ばかり少しづつ伝へられて来たことは、敏感な極く少数の若い頭脳に却て思ひがけぬ好奇心と異常なる幻象とを喚起したのである。（中略）わたくしはその頃上田さんや森さんの文章が急に読みたくなつて、「帝國文学」「めざまし草」の既刊号を手に入れたいばかりに、古本屋の店頭を熱心に捜し歩いたことがある。新芸術に対して目を醒ましかけてきたのである。象徴の主旨は、これを会得するに困

難をおぼえたが、わたくしは何よりも先づ幼稚なる旧芸術観を棄て、よい日の迫つてきてゐるのを感じてゐた。第一に気がつくのは感覚的手段の問題である。次には所謂デカダンスの状態である。⁽⁴³⁾

とあり、ここから「象徴」という概念が、「若い頭脳」に「好奇心」と「異常なる幻象」を喚起する新しいものであったことが、理解できる。即ち、「象徴主義」が、当時の先端の芸術であったことと、「旧芸術観を棄て」ようとしている蒲原有明の姿が浮かび上がる。この文章が書かれたのは「岩野泡鳴氏からその翻訳にかゝるシモンズの『表象派文学運動』の寄贈を受けてゐた」⁽⁴⁴⁾頃であるから、ちょうど一九〇〇年前後である。

蒲原は同書の中で、「象徴主義」について、「象徴主義は感覚の総合整調、即ち幻想の意識的創造を内容とするものと云つてよいのであらう」⁽⁴⁵⁾と述べた上で、

象徴主義といふも、その他のすべての主義と同じく、その依つて立つところを意識して、はじめてその名目の発生を見たものである。然るに主義を立て、これをその意識下に置くとき、諸の主義の中で象徴主義ほど憐むべきものはない。やゝもすれば象徴の大用は失はれがちとなる。局限された境域の中では詩

人の幻想は飛翔することすらゆるされぬ。翼をもがれた鶴となることを好まないにしても、将又詩人みづから主義を立つることを敢てしなかつたにしても、自意識の進むところ、自縄自縛に陥る傾向を有してゐたことは宿命的といつてもよいのである。⁽⁴⁶⁾

と、行く先の自縄自縛について指摘している。注目したいことに、これと同じ「自縄自縛」状態が「絵画の約束」論争中での山脇に見られるのである。その理由は、山脇が、志賀直哉（二八八三〜一九七一）に指摘されたと述べているように、「瞬間」にとらわれすぎていたことである。彼は、「瞬間」を求めるあまり、「自縄自縛」に陥り、自らの表現内容を構成して、提示することに苦戦していた。

また、このような山脇の「象徴主義」の影響について分かりやすいのは、詩について述べた部分である。一九一〇年五月四日の山脇の日記には次のように記されている。⁽⁴⁸⁾

文学には小説と詩との区別があるのに、絵画には何ぞそれに相当する区別がないだろう。俺の絵画上の立場は正しく此の詩と同じ範囲にあるのだ。色と光によつて起る内心のリズミカル、ムードを描くのだ。普通有りの俣に形や線や物質の色を描く画は丁度文学の中の散文に相当する。

と、「散文」と自らの絵画との関連性を指摘している。注目すべきは、彼のこの言葉にある。「散文」は、正確には「詩」とは異なり、定型を持たない文章を意味する。それに対して、「詩」は、定型の韻律をふむもので、両者は似て非なるものである。ところが、山脇は、どうやらこれを「詩」とらえている。それは、五月十八日の「マラルメ」の記述⁽⁴⁹⁾から読み取れる。

周知のようにマラルメ（一八四二～一八九八）は、十九世紀フランスの「象徴主義」詩人である。山脇は他に、同日、「夜」、図書館シモンズのセブンアーツを⁽⁵⁰⁾読んでいた。これ以外にもホイットスラーについての記述も見られ、五月二十九日には、「キイツの詩集」を見ていたことから、イギリスの「ロマン主義」にも触れている。

彼は、このように詩人の影響を受けながら、それを自身の絵画に反映させようとしていた。ここから読み取れるのは、山脇が様々なイズムの詩人から影響を受け、「散文」ではなく、「散文詩」を絵画に表現しようとしていたことである。

さらに、論争での山脇の「断片」には、「シンフォニー」「ノクターン」「アレンジメント」「リズム」などの、明らかに音楽用語と思われる言葉が頻出しており、同月十八日には、「無形画」の記述が見られる。「無形画」と記した山脇は、形を持たない、音楽のような絵画を、どのように表現するか思案していたことが、ここからう

かがわれる。山脇が自ら述べているように、「詩」と「音楽」の影響を受けて、それを絵画に反映させようとしていたことが解されよう。ここで、注目したいのは、「リズム」と「音楽」という言葉と「詩」である。

これらの言葉は、先に見たように、絵画での「象徴主義」を暗に示唆している。文学的な影響を受けた山脇は、絵画にその手法を援用しようとしていたのである。

また、同時に彼の絵画の追究は、「画家の純粋性」ともかかわっていた。「詩」は、詩人にとって純粋なものであり、「詩」が「純粋性」を伴うものである点は、周知の通りである。つまり、山脇の絵画追究の到達点は、「純粋性」による「詩」と「音楽」の獲得にあったのである。絵画における日本の「象徴主義」の萌芽は、この時点で芽生えていた。

四一四、「絵画の約束」論争での山脇の絵画

次に、同時代の思潮である「象徴主義」を媒介とした彼らのイズムの焦点である山脇信徳の絵画について、考察してみたい。

山脇は、新進気鋭の天才画家として注目されていた。特に、「生の芸術論争」において物議を醸した「停車場の朝」は、一九〇九年に第三回文展に出品され、東京美術学校の買い上げ作品となる。当時、山脇の絵画は、バーナード・リーチ（一八八七～一九七九）や

高村光太郎などが、彼の絵に対する姿勢を評価しており、注目を集めていた。山脇はこの頃、当時、主流であった印象主義的絵画の模倣のような自身の絵画から脱却をはかるため、作品に挑んでいた。

彼は「断片」の中で、「瞬間」にこだわり、書きあがったものは、画家とは別次元にあり、体系化できないと主張した。

画家が最も自己の存在を意識するのは描きつゝある時である。

描き上げた時、もう其画は画家にとつて極めて縁が遠い。画家は既に新たな自己であるから。⁽⁵¹⁾

また、「技術を得んと欲せば技術を破壊せよ」と述べ、自らが創作し、破壊する者であると明言している。このように、当時の山脇にとつて、芸術とは自己との葛藤であり、自己の絵を解放することで、新しい芸術に到達すると考えていた。そのため、他者への理解を考える余裕は、彼には無かった。なぜなら彼は、単なる「模写」と見ていた当時の絵画からの脱出を試みていたからである。自身の「写実」を超えることが、彼にとつての課題であった。彼が、ことさら「エキस्पレッション」を叫ぶのはそのためで、自分なりの「生の創造」を表現しようとしていたのである。山脇が使用する「エキस्पレッション」は、先の日記に見られたように詩と同等のもの、即ち「象徴」を表現することである。

それが顕著なのは、同じく「断片」の冒頭に見られるように、「写実」の追求は物象の崩壊を来し、崩壊は動揺となり、錯乱となつて、画家は次第に時間の観念に囚はれ、絵画は益々瞬間的のものとなる⁽⁵³⁾という考えのもとに、「瞬間的気分」の表現を追求し、「物象の形体をリズムによつて破壊せんと努めた」「そして最後に無形画の境に入つて縹渺たる象徴的気分⁽⁵⁴⁾に生きんとあせつた」という部分である。その後、彼は自らの絵が「総合と固定に逆戻り」をはじめたことに自身でも驚く。山脇はそれを、写実以外に何も知らない自分の「写実の追求より起る余儀なき過程」であると、とらえた。さらに彼は、「西洋画や日本画を何時までも生かさんと思へば先づ絵画を葬れ」「技術を得んと欲せば技術を破壊せよ」と述べ、「写実」の「技術」を「破壊」することで、絵画の「創造」が生まれると信じている。彼は、その「破壊」と「創造」により、「瞬間的気分」を導き出した。山脇によると、「一つの技巧は一枚の絵に尽きる。同一技巧の器械的反復は私達の堪ゆる処でない」「消失と存在、破壊と創造、私は此間に生きて行く⁽⁵⁶⁾」に表現される、それらの「間」に存在するのが求める絵画である。つまり、次の「瞬間」には推移する「無形画」である。一見、山脇の主張した「瞬間」は、「象徴」を意味するようにも見える。実際、彼の中ではそうであった。「象徴主義」は、田中王堂⁽⁵⁷⁾（一八六七〜一九三二）の述べるように、「瞬間の中に永久を見る」「瞬間を以て永久を捉らへる⁽⁵⁸⁾」ものである

が、画家は、それを絵画に表現しなければならない。しかしながら、山脇の絵画には、その表現が欠けていた。なぜなら、彼が重点を置いていたのは、あくまで「描きつつある時」であり、その「瞬間」にあったからである。

山脇のさす「瞬間」の意味は、表現するものを純粹にとらえ、それを「象徴」とすることにあつた。彼は、その例として、「詩」と「音楽」をあげていた。これらは「瞬間」の美、つまり、純粹な美を表現したものである。彼が、論争で述べていた「瞬間」とは、まさにそのことだったのである。

ここで、山脇の「純粹性」について述べてみよう。山脇は、絵画における「純粹性」を追求した画家である。彼は、先に述べたように「詩」「リズム」「瞬間」といった用語を日記に残し、「絵画の約束」論争でも頻繁に使用している。

山脇は、画家にとつての芸術が、他者を介さない自己との闘いである点を繰り返し述べているが、ここには彼の芸術が一種の「純粹性」を伴っていることと関係する。即ち、山脇は、日記にもあつたように、「リズム」や「瞬間」といった身体性をとらえることで、絵画における「詩」を目指しており、詩人になろうとしているのである。これこそ、画家としての絵画における「純粹性」の追求に他ならない。山脇の「純粹性」の追求は、「詩」を軸としたために、一見、統一性のない形象に見え、木下や石井らにとつては、理解し

がたいものに映つたのである。木下が指摘しなかつた点は、まさにその点であろう。つまり、彼等は山脇の「純粹性」の追求を読み取れなかつたのである。そのため、山脇の述べる「リズム」や「瞬間」を解することができず、「詩」との関連をとらえられなかつたために、「象徴主義」の影響を受けていることに気がつかなかつた。彼等は、一心に鑑賞者の理解を求めていたにもかかわらず、自らが鑑賞者としての理解に達していなかつたのである。

ところが、理解できなかったのは、木下や石井だけではなく、山脇や武者小路も同様であつた。なぜなら、彼等は「純粹性」の追求をおこなうあまり、自らの主張に目を奪われ、木下らの主張を不純な考えとしてしかとらえきれず、時代的な風潮と受容する土壌について考えにまで至らなかつたからである。

両者は、お互いの重要な主張を見落としたまま、論争を進めてしまった。

ところで、山脇の述べる「瞬間」は、「印象主義」³⁹の画家がよく使用する言葉で、彼等はこの「瞬間」をとらえて描く「タイムリー・スケッチ」の方法を独自に獲得しようと模索していた。山脇も述べる「光」や「色彩」を描く筆遣いを考えていたのだが、彼の「瞬間」と異なる点は、スケッチ風であつたルノワールなどのように自然と一体化する絵画であつた点である。山脇は、「瞬間」をつかむという同様のものを目指しながら、ルノワール等とは異なる記

号的・機械的な表現を模索した。その材料となるのが、「詩」や「音楽」であった。

そして、彼の「瞬間」は、先に見た芸術家としての絵画の「純粹性」の追求により、「象徴主義」に行きついた。

ところで、山脇の絵画観・芸術観は、先に見てきた武者小路とも共通する。拙稿⁶⁰で、武者小路の初期芸術家像に関する彼の「個性」について指摘した際、彼の「個性」は、「『全力を尽くす』ことによつて、『内の力に強いられてすゝむ』と表れる『完全した美』を持つ『有機的な美の表現』である」と言及した。この「有機体」と、山脇のいう「瞬間」は、推移するという面で、同じ内容を意味する。ここに、両者の共通性を見出すことができよう。そして、先に指摘した山脇の文学的影響と同じように、武者小路にも絵画的影響が認められることもあげられる。それは、彼が多くの画家から影響を受けており、初期においてはゴーギャン（一八四八〜一九〇三）やルドン（一八四〇〜一九一六）を好んでいたことから解される。周知のとおり、この二人は、「象徴主義」の画家である。当時、日本において「象徴主義」は、先の蒲原有明の述べるように、先端的芸術であった。それに対して「印象主義」は、それ以前の古い芸術になっていたのである。

「印象主義」を古いものと見る傾向は、山脇の中にもあった。彼は、後のフランス留学中、アンリ・マティス（一八六九〜一九五

四）に会い、印象派の色彩感覚から抜け出すように言われている。自身もそのように考えていたという山脇は、「断片」の中でも、その追求をおこなっていたのである。そのため、志賀が感じたような、過剰な偏りが見られたのではなからうか。山脇の追求は、自分自身の絵画の破壊と創造を同時にもたらしたのである。それが「瞬間」であった。そして、山脇の「瞬間」は、「詩」や「リズム」に見られる「純粹性」を象徴したものであったのである。ここから、象徴主義の傾向が認められる。

つまり、山脇の目指した絵画における芸術の到達点は、「純粹性」である。「芸術の純粹性」、これは、武者小路が画家、芸術家全般に求めた姿勢であり、新しい時代の芸術家に表れたひとつの傾向であった。

四―五、感情移入美学の影響

―「主客合一」における純粹性と「象徴主義」

ところで、山脇の純粹性の追求は、ある概念を髣髴とさせる。それは、西田幾多郎（二八七〇〜一九四五）が『善の研究』（弘道館、一九一一年）において、意識の本質として提唱した「主客未分」における「純粹経験」である。彼は、次のように述べている。

純粹経験の範囲は自ら注意の範囲と一致してくる。併し余は

此の範囲は必ずしも一注意の下にかぎらぬと思ふ。我々は少しの思想も交へず、主客未分の状態に注意を転じて行くことができるのである。例へば一生懸命に断岸を挙る場合の如き、音楽家が熟練した曲を奏する時の如き、全く知覚の連続 (Perceptual train) といつてもよい (Stout, Manual of Psychology, p.252)。(中略)之を瞬間的知覚と比較するに、注意の推移、時間の長短こそあれ、その直接にして主客合一の点に於ては少しの差別もないのである。⁽⁶¹⁾

これは、芸術家の創作時における意識の状態を示す一心不乱の状態のことであり、山脇が主張する「瞬間」に通じる。なぜなら、山脇のいう「瞬間」とは、「断片」において、「一枚の絵は一呼吸のものと動かねばならん。要するにリズムの統一である」と述べたように、「瞬間」の集合体を意味するからである。これが、画家の「主客未分」の状態である。それらが重なって形成されたのが、山脇の「無形画」であった。

山脇の言う「瞬間」は、先に述べたように、「破壊」と「創造」によって生まれるものであり、あくまで彼の中での「象徴」として存在していた。

さらに、西田の「主客未分」と呼応するように、武者小路においても、後の「主客合一」の概念が垣間見える。

「主客合一」とは、主観を消して、人類や自然などの客体と合一した状態を指す。

これは、印象や感覚を重視する価値観でもあり、同時代の文壇では、正岡子規（一八六七〜一九〇二）らの『アララギ』にも顕著である。初期の例として、相馬御風（一八八三〜一九五〇）の「文芸上主客両体の融会」（『早稲田文学』第二十三号、一九〇七年十月）があげられる。相馬は、「主客両体の融合境の自覚」について、次のように述べる。

自己の中に分離せる二個の心的活動が刹那的に融会したる心境を以て我に於ける自然主義の境地と観れば、客観の事象に我を托し、「我が生命となつたる自然」の活現するを正に其の絶対境と観るべきである。⁽⁶⁴⁾

さらに当時、島村抱月（一八七二〜一九一八）が『文芸上の自然主義』（一九〇八年）において、「物我融会」を唱えたことからも解されるように、これはまさに一つの時代を象徴する問題でもあった。そして、論争時の芸術観として、注目すべきことに、武者小路が芸術において「内容と技巧の一致」（『ゴッホの一面』『白樺』第三卷第十一号、一九二二年十一月）を重視していることがあげられる。この点から、両者の融合が武者小路の求める芸術であったことが解さ

れよう。そして、これにつながるのが、木下のいう「調停役」なのである。

木下が目指していた「調停役」は、ドイツの批評家ユリウス・マイヤー＝グレーフェの『ポール・セザンヌ』（一九一〇年）から「伝習の調停者マネ」を引用したものである。彼は、この美術批評家に傾倒し、その著書『近代芸術発展史』（一九〇四年）で学んだ。彼が述べる「調停役」とは、「公衆」と「芸術家」の理解を深める人のことである。即ち、彼が目指していた「調停役」は、「芸術家」と「鑑賞者」の融合を達成させる役割を担っていた。つまり、三人が芸術に求めたものは、実は、融合という意味で「主客未分」から「主客合一」へと連なる同じ系譜に属するものであったのである。「絵画の約束」論争において問題になるのは、まさにこの点であり、その好例として、次にあげる阿部次郎（一八八三～一九五九）の「内生活真写の文学」（『東京朝日新聞』一九二一年八月二十九日）を見てみたい。

作者と即き過ぎてみると云ふには大体三つの意味がある。第一は前に云つた様に作者と作物とが即いたり離れたり迂路々々してゐるのである（中略）第二には読者の態度が出来てゐない為に作者と即いて見える場合がある（中略）第三には作者が自己の内生活を描出するに急な為に読者の眼に訴へ耳に訴へるに

都合のよい様な様々の格好を拵へて呉ぬ場合である。

作品の作者との距離について言及したこの文章は、文壇においても美術界においてもどの立場でも当てはまる。特に、「主観」と「客観」に分けられた認識が流布していた時代の阿部の指摘は、「主客合一」に通じる認識論として、注目に値する。なぜなら、「主観」と「客観」に完全には分けられない両者にまたがるグレーゾーンの存在が、彼によつて指摘されたからである。阿部の論は、「絵画の約束」論争の核心をなす精神と同様のものとして興味深い。

阿部の指摘について、鈴木貞美氏は、「和辻哲郎の哲学観、生命観、芸術観——『ニイチエ研究』をめぐって⁽⁶⁵⁾」の中で、次のように言及している。

阿部次郎「内生活真写の文学」には、明治末期、武者小路実篤、木下左太郎らのあいだに展開された、絵画表現とその評価基準をめぐる「絵画の約束論争」、制作における主観と客観の関係をどのように考えるか、享受者を措定するかどうかをめぐる論議のさなかに、武者小路実篤のいう「自己のために描く」を応援するかのようない節も見えている。

氏の指摘通り、阿部の「内生活真写の文学」は、時代背景を考え

れば、当然の問題であった。

次に、その「内生活直写の文学」について「様式の不徹底」を謳った石坂養平（一八八五〜一九六九）の「文芸の内化」⁶⁶にも注目したい。石坂は、この中で阿部と自分との間に、「主観を尊重する点に於て呼吸の通ふものがあるらしい」と述べ、共通性を示唆している。ここに阿部の反響を見出すことができよう。

また、同じ頃、伊藤尚による「リップス論」が、一九一一年十一月の『早稲田文学』に掲載された。この中で論じられている主な内容は、人間の意識が「知・情・意」に分かれておらず、統一されている「直接的な経験」と、「感情遊離説」^{（アフェューレンツテオリー）}にあると記されている。即ち、「主客合一」による「純粹経験」の「自己客観化」^{（ゼルフストタケエクワイクチオン）}に関して言及しているのである。論争の当事者である武者小路は、この流れを確実に汲んでいる。彼だけではなく、『白樺』から影響を受けた山脇信徳、斎藤与里（二八八五〜一九五九）、正宗得三郎（一八八三〜一九六二）など、当時の芸術家は、ほとんどこの思想に包括されるだろう。また、哲学界においては、西田幾多郎を筆頭に、若手の思想家達の間にも拡大していることが、伊藤のこの論文から解される。リップスの影響が垣間見られる文章といえよう。

ただし、武者小路のように、「自己客観化」^{（ゼルフストタケエクワイクチオン）}を自任していた人間は、案外少ない。それは、『現代の洋画』第十一号（一九一四年二月）に掲載された大森商二「川上涼花様 高村光太郎様」の

「私の言葉を以てすれば『芸術は自己を透せる太陽の再現である』と申します。他の言葉で言へば芸術の絶対鏡は太陽である、と言ひます。故に芸術の極致は只一点であります。もう少し徹底的に言へば太陽そのものが芸術であつて、外に芸術と言ふものは御座りません」⁶⁷という主張を見ると、自ずと見えてくる。彼等は、「純粹経験」で留まっており、「自己客観化」^{（ゼルフストタケエクワイクチオン）}にまで到達していない。

「絵画の約束」論争での山脇も、例外ではない。しかし、興味深いことに、論争のもう一人の主要人物であった木下柰太郎も、リップスから影響を受けていることが、『白樺』第一巻第八号（一九一〇年十一月）に掲載された「写真版の RODIN とその聯想」に見られる。これは、先に記したロダンに関する木下の文章であるが、この中で、彼は、ロダンの作品の内容について「大理石、乃至鑄銅から芸術的内容「Lipsの所謂 *Idelles Ich*」を全然追ひ出さうとも思はない。故に芸術的内容としての今の *Passion* をも閑却しないのである」⁶⁸と述べている。

さらに、興味深いことに、少し前の一九〇四年五月二十二日の日記⁶⁹には、「燈下ゼルフストエルツィングを学ぶ」と記しており、これは、「Selbsterfahrung」のことだと思われるが、彼が、早い時期に「自己体験」や「自己理解」について学んでいたことが解される。この点には、留意すべきであろう。

以上のような、「主観」と「客観」の融合は、やがて「主客合

一」として、一九一〇年代には定着し、認識されていくのである。

四一六、「印象主義」から「象徴主義」へ

次に、山脇の絵画の移行を見るために、美術とともに当時の日本の文壇における「印象主義」を中心に「象徴主義」「表現主義」「未來主義」の関連について確認したい。まずは、「印象主義」について述べた一文である。田中王堂の「印象主義より象徴主義へ」（『読売新聞』一九一一年六月十八日）には、次のように記されている。

主観がある瞬間に感得する経験の中に、生活の価値を発見しようとするのが印象主義の主張である。かゝる経験が生活の価値を構成するといふことを認容するにあながち反対はしないが、斯かる経験が其れの暗示する一層大なる経験と合はせられた時に、始めて其の経験の価値が完成されると見るのが象徴主義の主張である。

田中王堂は、「印象主義」を論じた上で、「印象主義」から「象徴主義」へ移行する必然性があり、「瞬間的の経験に唯一の価値を置きながら、或る工夫によつて、一つの欲望と他の欲望との間」に係性を持たせることで、「永遠の立場より、却つて個々の経験の価値を保存する」と述べた。即ち、彼は、「瞬間の経験」に価値があ

り、それは「永遠」よりも価値のあるものであるという。

他に、「印象主義」と「象徴主義」の関係の緊密性が読み取れるものとしては、服部嘉香（一八八六～一九七五）の「詩壇雑感（上）」（『読売新聞』日曜附録、一九〇八年十一月一日）があげられる。服部は、ここで「印象主義」の流入に関する経緯と、「象徴主義」の作品について述べている。さらに、一週間後の「詩壇雑感（下）」（『読売新聞』日曜附録、一九〇八年十一月八日）においても「藤村氏の象徴主義は一種の『解釈』を示したものである」に見られるように、島崎藤村（一八七二～一九四三）を「象徴主義」と認識している記述も認められることから、当時の文壇において、「印象主義」と「象徴主義」が流布していることが確認できる。また、同文中には、小川未明（一八八二～一九六一）に関する文章もあり、服部は、小川未明が「空想主義より神秘主義に移つてみた」と記している。このことにも留意すべきだろう。なぜなら、「印象主義」から「象徴主義」へ移行した時代は、同時に、ここにあげられた「神秘主義」⁽⁷⁰⁾や、先にあげた「表現主義」⁽⁷¹⁾等が、文壇で台頭してきた時代でもあったからである。一九一〇年前後の文芸の潮流は、非常に交錯していたといえるだろう。⁽⁷²⁾

一方、美術界でも、同様の現象を示すように、高村光太郎が「絵画界の現状を論ず 木曜使」（『早稲田文学』第七十二号、一九一一年十一月）⁽⁷³⁾の中で、次のように述べている。

巴里や倫敦の画界が、いくら混乱した時でも今日の日本の画界ほど不思議な状態に陥つた事はありませんまい。(中略)今日の私の国の芸術上の混乱は二三本の線がぐるぐると拗れ合つて居るのです。しかし、此は元来二三本の線があるのではなくて、理解力の程度の差違に水と空気とほど粗密の懸隔が芸術家間にもあり、鑑賞者間にもあるに因るのであります。しかも、其が真の革命といふ程の意味のある事ではなくて、ただの騷擾に近いものである事は、少し事実の真相を察した人の認め得る所であります。本当の維新は此からです。

この文章は、丁度「絵画の約束」論争が、中盤に差し掛かった頃に書かれている。芸術上の問題を的確にとらえていた光太郎は、時代を冷静にとらえる眼を持っていたといえるだろう。

ところで、周知のように先に見た「印象主義」は、片上天弦によって日本に伝えられたことが、服部嘉香の「詩壇雑感(上)」(『読売新聞』日曜附録、一九〇八年十一月一日)に記されている。これは、「象徴主義」以前に近代日本で、広く流布していた主義である。論争で、「象徴主義」の傾向が散見された山脇も、「絵画の約束」論争で話題になった「停車場の朝」(一九〇九年)は、第三回文展出品時に、高村光太郎、バーナード・リーチから「フランスの印象派モネ

などの傍へかかっても恥ずかしくあるまいと思います」(『万寸』一九〇九年十二月号)と評価されていた。リーチはここで、山脇の絵を印象派的であると言つたわけではない。現在の芸術家と並べられるほどの絵だと例えたのである。つまり、山脇の絵が新しい芸術の一つとして認識されたということである。

一九一〇年前後は、「印象主義」と他に、先に見た「象徴主義」や「表現主義」も受容され、「未来主義」も入ってきた。つまり、「象徴主義」からモダニズムの時代へ入り、アヴァンギャルドへとつながっていく。そのため、様々なイズムが複雑に絡み合い、岸田劉生・斎藤与里などのフェウザン会に見られる『白樺』周辺の画家の人格主義に集約される芸術家像が、成立せざるを得ない時代であった。

人格主義は、白樺派に顕著に見られる傾向で、画家や作家などの作品から、画家・作家本人の人生を背景として読み取り、それらを含めた上で、作品を評価するものである。即ち、どのような主義に属するものでも「人格」主義という一つの主義に取り込むことが可能であった。当時の日本では、このような方法でしか、多様な芸術の在り方を受容するすべを持たなかつたのである。その好例として、稲賀繁美氏の指摘にある柳宗悦(二八八九〜一九六一)の「革命の画家」(『白樺』第三卷第一号、一九二二年一月)執筆の手助けになつたというルイス・ハインド(二八六二〜一九二七)の『THE POST

IMPRESSIONISTS』(一九一一年)に見られる「再現(レプレゼンテーション)」と「表現(エクスプレッション)」の課題があげられる。氏の指摘されるように、「おそろしく乱暴な二分法」⁽²⁷⁾である二項対立は、一つの主義に取り込むことでしか対処できなかった白樺派と周辺画家と同様、苦肉の策としてとられた方法であった。即ち、これまでも使用されてきた対立概念としての二項対立によって、決着できない問題が、あたかも決着したかのように映るのである。様々な主義が交錯していた時代における人々の処理の方法は、それらに埋もれてしまわないように、一つのものに取り込むか、二つに分けるか、どちらかを選択することでしか、その処理をし切れなかったのである。

なお、「革命の画家」は、柳によると「後印象派」についての紹介文とされているが、全文を通して、そこには人格主義の精神がみなぎっており、「最も真摯なる唯一の芸術とは『自己の為』の芸術である。(中略)芸術が芸術家自らに於て最も偉大なる時にのみ、それは普遍的価値と久遠の権威とを齎すのである。かくて人生に對する固執性の強烈な時、その芸術は最も威力ある芸術である」⁽²⁸⁾と、武者小路と同様の意見を持つてることがうかがわれる。さらに、注目すべきは、「後印象派の画家」として、セザンヌ(一八三九〜一九〇六)とゴッホ(一八五三〜一八九〇)、ゴーギャン(一八四八〜一九〇三)、マティスを紹介しながら、彼等を「表現画家(Expression-

ist)の名こそ彼等を表はす可き應はしい文字である」と、指摘している点である。加えて、ゴッホの自殺に関しての箇所では、彼の死は、彼にとつて「唯一の自然なる道」であり、「ゴッホの生涯そのものこそは吾等に与へられたる永劫のシムボルである」と、「象徴」⁽²⁹⁾という言葉も見られるなど、「後印象派」の中に、「表現主義」と「象徴主義」が混在している。

さらに、武者小路と同様の主張をしている点で、興味深い河野桐谷も、「最近の画界の一瞥」(『早稲田文学』第八十三号、一九一二年十月)において、『白樺』を読んでいたことを示唆し、ルイス・ハインズの『後期印象主義』中の用語として「表現的(expression)」⁽³⁰⁾「再現的(Representation)」を用い、前者を「後期印象派」に、後者を旧派に分けている。彼は、あくまで大雑把な分類であると断っているが、「最も簡明に此主義の主張を明らかにした点が頗る注目に値する」⁽³¹⁾と評価していることから、当時の日本において、『白樺』を媒体に、これらの主張が若者達の間で広がっていたことが確認されよう。

ところで、「印象主義」と「象徴主義」「表現主義」の台頭とともに、もう一つ「未来主義」もこのころ注目されてきたイズムの一つである。その後、アヴァンギャルドは隆盛を極める。一九〇〇年前後から、日本の芸術は、多くの主義が入り乱れていた。これらを当時の芸術家たちがそれぞれの方法で吸収していったことは、想像に

難くないだろう。

五、「生の芸術論争」と琅玕洞—高村光太郎の芸術観

先に見た「美術批評論争」と同様、「絵画の約束」論争と相似する内容を扱った論争に、「生の芸術論争」（一九〇九年〜一九一四年）がある。これは、「絵画の約束」論争で当事者となった山脇信徳の「停車場の朝」（図1）をめぐって、数年にわたって、主に高村光太郎と石井柏亭の間で交わされた論争である。途中から本間久雄（一八八六〜一九八二）が加わるが、この論争は、印象や感覚を重視する高村光太郎の「生の芸術」に対して、美術界全体を俯瞰する必要を提唱する石井柏亭とのやりとりが主になっている。その中で高村光太郎は、山脇の絵画について、「文部省美術展覧会合評」（『早稲田文学』四十八号、一九〇九年十一月）において、「忠実なる研究の態度を殊に心地よく感じ」ており、「AB HOC ET AB HAC」（『スバル』第二号、一九一〇年二月）の中で、「僕が此の絵を好いたのは、印象派だの、近代的だの、といふ考へから好いたのではないのである。僕は此の絵が BULL DOG の様に、喰ひついたら離さぬ様な執拗の努力を以つて自然に獅嚙みついて、どうやらかうやら、自然から見得た作家の或る感じを出し得た所に惚れ込んだのである。（中略）僕が此の絵を好いたのは絵そのものの価値よりも、むしろ、その誠実の努力のあとである」と述べている。この思想が「緑色の

太陽」（『スバル』第二号、一九一〇年四月）にまでつながっていく。

「緑色の太陽」での高村光太郎の主張は、自らの目で見る色こそが、その芸術家にとつての内発した自らの色であり、それが他から見て、緑でも赤でも、本人に異なる色に見えれば、その色を重視すべきであるという、それこそ、石井柏亭からすれば、

「主観的」な色といえよう。しかし、ここで光太郎が問題としているのは、主観が客観かということではなく、色彩について、自らの見た色を表現する西田の「純粹経験」と同様の芸術における画家の「純粹性」を訴えているのである。

「緑色の太陽」は、そのような意味でも、先の河野桐谷や武者小路とも相通じる芸術観を持っている。ただし、詩的体験の側面で見ると、木下杢太郎と山脇信徳に、より共通性を見出すことができる

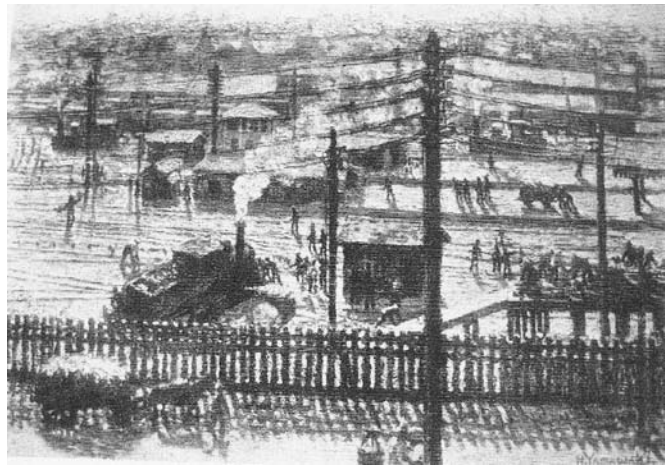


図1 山脇信徳《停車場の朝》1909年、第三回文展（焼失）（『日展史1・文展編1』1980年より）

だろう。

ところで、石井は、光太郎の「緑色の太陽」が掲載される少し前、光太郎の主張に対して、『方寸』第四卷第二号（一九一〇年二月）の「方寸書架」の中で、次のように述べている。

巻頭所載の高村光太郎氏が『AB HOC ET AB HAC』は、氏が同誌前号に於ける『第三回文部省展覧会の最後の一瞥』の続篇とも見る可きものである。たゞそれが彫刻出品の殆全部を鋭利なる刀を以て裁断し尽したに反し、これは僅に洋画出品の一部の形貌を捉へ来つて自個の所感を発表せられたに過ぎぬ。兎に角『停車場の朝』と云ふ様なつまらぬ画（予の見地よりすれば）が、これ程念入に APPRECIATE される機会を得たと云ふことは、作者山脇信徳氏の幸運と曰はなければならぬ。（中略）

予が彼画に対して有つ反感の一つは『乙に西洋臭くしたな』と云ふことである。（中略）予の此頃の芸術上の主義は『光本位』と云ふことから少しく遠ざかつて居る。従つて単に『天の光り』を出さうとした努力に対しては格別の尊敬を払はない様になつて居る。其代りに予は REALISTIC STANDPOINT から、地方色を尊ぶことは他人に譲らない積である。

其地方色と云ふ側から見るとは、上野の『停車場の朝』は殆

零である⁽⁸²⁾。

このように、石井は、光太郎が評価した山脇の絵を、西洋臭い「つまらぬ画」として、不満をもらしている。この後、光太郎の意見に異議を申し立てるために「生の芸術」という言葉を持ち出した石井とその意見に賛同した本間久雄が介入し、「絵画の約束」論争同様、半ば感情論へ移行してしまふ。

また、光太郎は絵画だけでなく、彫刻に関しても「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」（『スバル』第二年第一号、一九一〇年一月）の中で、次のような見解を示している。構

芸術は文句無しに直接に感じて来なくては面白くない。彫刻なら彫刻の技巧、TOUCHE とか、^{コンストラクション} 造とか、表面の触感とか、色感覚の調和とかが直ぐに或る感じを人に与へなければならぬ。技巧と図題とを人に別々に考へさせる様では下らない。⁽⁸³⁾

このように彼は、絵画・彫刻という垣根を越えた芸術観を持つていた。

そして、彼の芸術観と同様、特に興味深いのは、同時期に時代的な傾向の認められる琅玕洞という画廊を経営していたことである。

琅玕洞は、一九一〇年四月十五日、神田淡路町二丁目に開店した。ここでは、主に新進気鋭の若手洋画家の作品を展示している。例えば、正宗得三郎、柳敬助（一八八一〜一九二三）、斎藤与里、浜田葆^ほ光（一八八六〜一九四七）、南薫造（一八八三〜一九五〇）、山脇信徳である。岸田劉生（一八九一〜一九二九）も一九一二年四月に個展をおこなうが、その頃、既に光太郎は、経営を大槻式雄^{しきゆう}に引き継いでいた。

高村光太郎が経営していた約一年の間に、琅玕洞で個展をおこなった若手の画家には、ある傾向が見られる。彼等は、いずれも『白樺』を愛読し、また、白樺派同人から好まれた作風の画家達であるということである。特に、南薫造の滞欧記念展覧会は、有島壬生馬とともに、『白樺』の誌面上でも紹介^{せうかい}され、論争で当事者となった山脇や、他に斎藤与里、正宗得三郎の作品も展示された。彼らは、自らが尊敬の念や興味を持つ人間の人生を、表現上、作品に反映させる思想を持ち、自らの芸術を構築しようとしていた若者達であった。

「琅玕洞」に展示されたこのような思想が反映された絵画の傾向を中心に、山脇の絵画を見ると、「自己の芸術」を構築するという、共通性が認められる。また、これらの絵は、先に見た高村光太郎の芸術家像とも共通する。即ち、当時の琅玕洞は、画家の新しい絵画概念の発信地としての役割を果たしていた。「生の芸術」論争から

「絵画の約束」論争への芸術家像は、実はつながっていたのである。そこには、画家・作家、彫刻家の垣根を越えた共通の芸術観が存在していた。共通の芸術観とは、先に述べた作品に自らの象徴を反映させる表現方法である。

先に見た河野桐谷と石井柏亭の論争は、河野の主張と武者小路・高村光太郎の主張が同様のものであること、石井柏亭がこの後に高村光太郎と「生の芸術」論争で議論すること、さらに、石井柏亭を尊敬する木下柰太郎が、「絵画の約束」論争で、美術界を俯瞰する態度を取る石井と同様の主張をし、武者小路と相容れないことに見られるように、一連の論争は、一つにつながっていることが分かる。もつと言えば、三つの論争の本質は似ている。なぜなら、論争が変化したにとどまり、論議の内容は似たものが解決されずに残り、相手を替えて再びおこなわれたに過ぎないからである。

このように、山脇の『停車場の朝』を介して、「絵画の約束」論争と、「美術批評論争」「生の芸術論争」は、つながっていたのである。さらに、このつながりは、「詩」や「音楽」という「象徴主義」の要素としても関連していた。

「生の芸術論争」でも、永井荷風外数人「一夕話」（『スバル』一九〇九年十一月号）の中で、永井荷風が、山脇の『停車場の朝』について「色の間から音楽を聞く事が出来た。感情のある好い画である」と評価している。

さらに、高村光太郎は、「生の芸術論争」の最中、「文展第二部に
連関する雑感（下）」（『読売新聞』朝刊、一九一三年十一月十四日）の
中で、象徴について、次のように述べる。

私は此の世の中を直ぐ象徴と見る。形骸を直ぐ魂と感ずる。形
骸が現存する其の自然の力、これは直ちに自然の魂である。

（中略）私が目して立派な象徴的芸術とする絵画、彫刻、詩歌、
音楽の作品は決して自然の形骸を蔑ろにし、自然のレエエルに
ひしひしと押し迫らず、ただ所謂サムボルによつて気分を表現
し、人生観を織り出し、感動を暗示する者では無い。血と肉か
ら出来上つた、生な、生ラ、キヤそのものである。

このことから考えても、三つの論争に関わつた人物は、皆、「象
徴主義」という一つの主義でつながつていたことが解されよう。

おわりに

ところで、興味深いことに、イギリスの美術批評家、ロジャー・
フライ（一八六六―一九三四）⁸⁵が、一九二四年に発表した『芸術家
と心理分析』では、芸術家の美を表現する欲求と、鑑賞者との心の
共鳴が記されている。これは、フロイトの心理分析を援用したもの
だが、これに先駆けて、一九一一年に日本において「絵画の約束」

論争で、「芸術家」と「鑑賞者」の交流が議論されていたことは、
注目に値する。絵画の表現や鑑賞の仕方の全体が問題となつて当然
の時代であつた。つまり、「絵画の約束」論争は、必然的に起こつ
たのである。その要素としてあげられるのが、当時の新しい要素と
して流布しだした「象徴主義」であり、「表現主義」「未来主義」と
いつた表現方法である。これらは、それぞれフランスとドイツ、イ
タリアの芸術運動である。このような時代の中で、自然発生的に起
こつた論争が、「絵画の約束」論争であり、「美術批評論争」や「生
の芸術論争」であつた。

美術批評論争の河野桐谷・生の芸術論争の高村光太郎・「絵画の
約束」論争の武者小路は、皆、一様に内発性を重視しており、美術
批評論争・生の芸術論争の石井柏亭・「絵画の約束」論争の木下奎
太郎は、同じ流れをくんでいる。しかし、彼らの求める芸術は、先
行研究に見られるような二項対立などでなく、一つの同じ流れに属
するもの、即ち、「象徴主義」に至る過渡期の芸術であり、それぞ
れの表現は、「象徴主義」という上位概念によつて、かろうじて、
一つの主義としてつながつていくのであつた。

二項対立は、後年の論者が創り上げた見方に過ぎず、当時の芸術
思潮の本質は、様々なイズムの複合であり、その全体に満ちている
のが「象徴主義」であつた。その要素として、木下の言及したロダ
ン輸入の問題があり、これが当時の日本におけるロダン受容の在り

方を示す指摘として、重要な問題であった。つまり、当時の日本における様々なイズムの受容が、「絵画の約束」論争や「美術批評論争」「生の芸術論争」で話題になった芸術観のあり方を象徴していたのである。日本のロダン受容が「象徴主義」を内包していたことが見受けられることは、これまで述べてきた多くのイズムの絡まり合いが深くかわっている。そこに含まれるのが、画家の純粋性であり、感情移入美学であったのだ。芸術家と鑑賞者が絵画に込められた画家の「純粋性」を共有するという新たな交流方法が現れたのもこの頃からである。

つまり、「主観」や「客観」あるいは、新旧の二項対立では、解明できない時代の大きな共通性が存在していた。その共通性とは、「象徴主義」であり、これこそ、当時の日本における芸術の新しい評価基準の幕開けであった。即ち、一九一〇年前後が、日本での絵画の評価基準における転換期であったのである。

注

- (1) 本多秋五『「白樺」派の文学』大日本雄弁会講談社、一九五四年、五六頁
- (2) 前掲、五八頁。なお、ルビは、原文にならっている。以下同様。
- (3) 白井吉見『白樺論争』『近代文学論争』上巻、筑摩書房、一九五六年、一一五―一六四頁

- (4) 木下李太郎「山脇信徳君に答ふ」『白樺』第二巻第十一号、一九一一年十一月、四九頁

- (5) 中村義一『「白樺」近代主義の争点―絵画の約束―論争』(『日本近代美術論争史』精興社、一九八二年、七九―一〇三頁)

(6) 「絵画の約束」論争の経緯

- ・木下李太郎「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」『中央公論』第二六年六月、一九一一年六月
- ・山脇信徳「断片」『白樺』第二巻第九号、同年九月
- ・木下李太郎「山脇信徳君に答ふ」『白樺』第二巻第十一号、同年十一月
- ・武者小路実篤「自己の為の芸術」『白樺』前掲号
- ・木下李太郎「無車に与ふ」『白樺』第二巻第十二号、同年十二月
- ・武者小路実篤「李太郎君に」『白樺』前掲号
- ・山脇信徳「木下李太郎君に」『白樺』前掲号
- ・木下李太郎「御返事二通―再び無車に与ふ・再び山脇信徳君に答ふ」『白樺』第三巻第一号、一九二二年一月
- ・武者小路実篤「李太郎君に(再び)」『白樺』前掲号
- ・木下李太郎「公衆と予と(三度び無車に与ふ)」『白樺』第三巻第二号、同年二月
- ・武者小路実篤「李太郎君に(三度び)」『白樺』前掲号
- ・武者小路実篤「『自己の為』及び其他について―「公衆と予と」を見て李太郎君に」『白樺』前掲号

- (7) 木下李太郎「画界近事六・山脇信徳氏作品展覧会」『中央公

論』第二六年六号、一九二一年六月、一四四頁

(8) 前掲、一四四頁

(9) 山脇信徳「断片」『白樺』第二卷第九号、一九二一年九月、一〇頁

(10) 木下李太郎「山脇信徳君に答ふ」(『白樺』第二卷第十号、一九二一年十一月、五〇頁)

(11) 前掲、五三頁

(12) 木下李太郎「公衆と予と(三度び無車に与ふ)」『白樺』第三卷第二号、一九二二年二月、八一・八二頁

(13) 斎藤与里「ロダンに就いて起る感想」『白樺』第一卷第八号、一九一〇年十一月、二九頁

(14) 新海竹太郎「ロダン様」『白樺』前掲号、八六頁

(15) 森田亀之助「ロダンの芸術」『白樺』前掲号、一三四頁

(16) 武者小路実篤「李太郎君に(三度び)」『白樺』第三卷第二号、一九二二年二月、八八頁

(17) 武者小路実篤「ロダンと人生」『白樺』第一卷第八号、一九一〇年十一月、七二・七八頁

(18) 「一九二一年『絵画の約束』論争—白樺美術展にみる自己の為の芸術—をめぐって」『阪神近代文学研究』第七号、二〇〇六年三月、一七〜三三頁

(19) 武者小路実篤「自己の為」及び其他について—「公衆と予と」を見て李太郎君に—『白樺』第三卷第二号、一九二二年二月、九五頁

(20) 前掲、九八頁

(21) 「無車に与ふ」『白樺』第二卷第十二号、一九二一年十二月、七二頁

(22) 「美術批評論争」の経緯

・河野桐谷「絵画の主観的要素」『読売新聞』一九〇九年七月四日

・石井柏亭「資格なき美術評家」『読売新聞』一九〇九年七月十一日

・河野桐谷「逆上せる画家」『読売新聞』一九〇九年七月十八日

・石井柏亭「逆上せる画家」を讀んだ感想『方寸』一九〇九年八月

・河野桐谷「時評 八月の美術界」『早稲田文学』一九〇九年九月

・河野桐谷「展覧会に対する諸批評家の態度」『早稲田文学』一九〇九年十二月

・石井柏亭「書簡文」『方寸』一九一〇年五月

以上は、中村義一氏の『日本近代美術論争史』(求龍堂、一九八一年、二三三〜二六二頁)を参照した。

(23) グスタフ・クリムトは、オーストリアを代表するユーゲンツ・シュタイールの芸術家である。

(24) 河野桐谷「五月の美術界」『早稲田文学』第五十五号、一九一〇年六月、九九頁

(25) 菱田春草「公設展覧会評」『早稲田文学』六十号、一九一〇年十一月、三頁

(26) 河野桐谷「画界雜観」『現代の洋画』五号、一九二二年八月、三頁

(27) 前掲、三頁

- (28) 石井柏亭「資格なき美術評家」『読売新聞』一九〇九年七月十一日
- (29) 『木下柰太郎日記』第一巻、岩波書店、一九七九年、四三頁
- (30) パン (PAN) の会は、石井柏亭、山本鼎、倉田白羊、木下柰太郎、北原白秋らが結成した芸術家と文学者の会である。一九〇八年十二月に第一回の会合をおこなっている。マイヤー・グレーフェの「PAN」の影響が指摘されており、「パンの饗宴」が、彼らの会合のモデルとなっていることは明らかだが、ここでのアルノルト・ベックリンら、ドイツの世紀末象徴主義との関わりも、当時の彼らの芸術傾向を知る上で重要である。
- (31) 「異国情調」は、『屋上庭園』第二号(一九一〇年二月、二頁)に掲載された詩七編の総題である。その中の一つで「気分情調」ととらえられる「日本在留の欧羅巴人」の一部分を引用しよう。「東京に於ける年若き欧羅巴人」日本 Musume, Gutsu-gari, 夜の三味線 Japanese Sake, 提灯、喜多川歌麿、日光、鳥居、Samurai, Yoshiwara-Oran]
- (32) 武者小路実篤「自己の為の芸術」『白樺』第二巻第十一号、一九一一年十一月、一四一頁
- (33) 武者小路実篤「恋の悲劇」『荒野』警醒社書店、一九〇八年、二五七頁
- (34) 口語自由詩は、音の数や文字数に一定の型がなく、音韻を踏まなくてもよい詩で、口語で書かれたものである。
- (35) 山脇信徳「断片」『白樺』第二巻第九号、一九一一年九月、一〇九・一一〇頁
- (36) 河村章代「資料紹介 山脇信徳の美校時代日記」(高知県立美術館研究紀要)第二集、二〇〇〇年三月、三八頁)
- (37) 山脇の「無形画」については、河村章代氏「山脇信徳の『無形画』」(高知県立美術館研究紀要)第三集、二〇〇一年三月、二三〜二八頁)に詳しい。
- (38) 木股知史「イメージと心の深みへー近代日本の象徴主義を再考する」木股知史編『近代日本の象徴主義』おうふう、二〇〇四年、七〜一九頁、鈴木貞美「芸術」概念の形成、象徴美学の誕生―「わび」「さび」「幽玄」前史―鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄―日本的なるものへの道程』水声社、二〇〇六年、一四六頁
- (39) 『鵬外全集』第二十一巻、岩波書店、一九七三年、一二二頁
- (40) 鈴木貞美・岩井茂樹編 前掲書、一〇二頁
- (41) 中村義一氏の「美術批評の指導力―美術批評論争」(日本近代美術論争史)求龍堂、一九八一年、二三三〜二六二頁)に詳しく。
- (42) 「生の芸術論争」の経緯
- ・左憂生「文部省美術展覧会合評」『早稲田文学』一九〇九年十一月号
 - ・永井荷風外数人「一夕話」『スバル』一九〇九年十一月号
 - ・バーナード・リーチ『方寸』一九〇九年十二月号
 - ・森田恒友「批評の批評」『方寸』前掲
 - ・高村光太郎「AB HOC ET AB HAC」『スバル』一九一〇年二月号
 - ・石井柏亭「方寸書架」『方寸』一九一〇年二月号
 - ・高村光太郎「緑色の太陽」『スバル』一九一〇年四月号

- ・石井柏亭「生の芸術の主張に対する反感」『太陽』一九一四年一月号
- ・本間久雄「柏亭氏の所論に」『読売新聞』一九一四年一月二十五日 日曜附録
- ・高村光太郎「言ひたい事を言ふ―柏亭、久雄両氏の所論に関して」『読売新聞』一九一四年二月二十二日・三月一日
- ・石井柏亭「再び『生の芸術』に就て」『読売新聞』一九一四年三月八日
- ・本間久雄「自己補足としての文芸批評」『読売新聞』一九一四年三月九日
- 以上は、中村義一氏の『日本近代美術論争史』（求龍堂、一九八一年、一五一―一七四頁）を参照した。
- (43) 蒲原有明「象徴主義の移入に就て」『近代作家研究叢書六十六 飛雲抄』日本図書センター、一九八九年、一二四・一二五頁
- (44) 前掲に同じ
- (45) 前掲、一二六頁
- (46) 前掲、一二八頁
- (47) 志賀は、当時の山脇について、「その考へに囚はれ、度が過ぎてゐたやうに私には思はれた」（『山脇信徳』『志賀直哉全集』第七巻、一九七四年、岩波書店、五五―二頁）と述べている。
- (48) 山脇信徳の一九一〇年の日記は、現在のところ、資料紹介の形で、河村章代氏（資料紹介 山脇信徳の美校時代日記）『高知県立美術館研究紀要』第二集、二〇〇〇年三月、三八頁）が翻刻されているもののみである。

- (49) 「マラルメ」の記述は、同前。
- (50) 河村章代「資料紹介 山脇信徳の美校時代日記」『高知県立美術館研究紀要』第二集、二〇〇〇年三月、四七頁
- (51) 山脇信徳「断片」『白樺』第二巻第九号、一九二一年九月、一〇六頁
- (52) 前掲、一〇八頁
- (53) 前掲、一〇四頁
- (54) 前掲に同じ
- (55) 前掲、一〇七頁
- (56) 前掲、一〇七頁
- (57) 田中王堂は、早稲田大学文学部教授をつとめた哲学者・評論家。プラグマティズムを基礎とした。
- (58) 田中王堂「象徴主義の生活」『吾が非哲学』敬文館、一九一三年、一六頁
- (59) 西欧美術における「印象主義」は、自然の世界を自らの感覚に忠実に描き出そうとした「自然主義」的な絵画である。「自然主義」は、「写実主義」の影響を受けており、当然のことながら、それぞれのイズムが新しく起こる背景には、アンチテーゼが含まれて形成されている。日本においてもそれは同様である。一九一〇年前後、日本における美術と文学の変革期を迎える前、即ち、日本に「印象主義」がもたらされる前、フランスはパリで一八八六年、第八回印象派展覧会が開かれた。この展覧会は、印象派の最後の展覧会で、美術史上、重要な意味を持つ。「印象派展覧会」は、一八七四年からはじまり、この間、モネ、ルノワール、シスレー（一八三

九（一八九九）などが中心となり続けられてきたが、一八八六年で最期を迎え、実質的に「印象主義」の終焉を迎えることになる。日本では、およそ二十年後に、「印象主義」は同じく終焉を迎えるのであった。

(60) 吉本弥生「武者小路実篤の初期における『画家』への憧憬―『自己』を視座として」『有島武郎研究』第十号、二〇〇七年三月、五〇頁

(61) 西田幾多郎『善の研究』（弘道館、一九一一年、四・五頁）
 なお、「純粹経験」について、西田幾多郎は、同書（一・二頁）の中で、次のように述べている。「経験するといふのは事実其儘に知るのである。全く自己の細工を棄て、事実に従うて知るのである。純粹といふのは、普通に経験といつて居る者も其實は何等かの思想を交へて居るから、毫も思慮分別を加へない、真に経験其儘の状態をいふのである。例へば、色を見、音を聞く刹那、未だ之が外物の作用であるとか、我が之を感じて居るとかいふやうな考のないのみならず、此色、此音は何であるといふ判断すら加はらない前をいふのである。それで純粹経験は直接経験と同一である。自己の意識状態を直下に経験した時、未だ主もなく客もない、知識と其対象とが全く合一して居る。これが経験の最醇なる者である」。そして、彼は、同書において、「純粹経験とは意志の要求と現実との間に少しの間隙もなく、其最も自由にして、活発なる状態である」と述べる。

(62) 山脇信徳「断片」『白樺』第二卷第九号、一九一一年九月、一〇六頁

(63) 鈴木貞美氏は、「芸術」概念の形成、象徴美学の誕生―「わび」「さび」「幽玄」前史（鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄―日本的なるもの』への道程）水声社、二〇〇六年、一〇八・一〇九頁）の中で、武者小路実篤に見られる「主客合一」について、「自己の為」及び其他について―「公衆と予と」を見て奈太郎君に（一九一二年）をあげ、「ここには、主観を消して、『自然と合一』することによって、はじめて大きな客観に到達しようといふ西田幾多郎が論じたのと同じことが述べられている。ただし、武者小路実篤は自分が直観でつかんだ客観的真理を述べればよい、という方向をとる。それゆえ、彼は描写論に関心を向けなかった。が、このときすでに、『主客合一』や『自然との合一』とともに、『感覺』や『印象』が重視される季節が訪れていた」と述べている。

(64) 相馬御風「文芸上主客両体の融会」『早稲田文学』第二十三号、一九〇七年十月、一〇頁

(65) 『日本研究』第三十八集、二〇〇八年九月、三四二頁

(66) 石坂養平「文芸の内化」（『ホトトギス』第十五卷第八号、一九一二年五月、五九頁）には、「阿部次郎氏が幾度か力説された所謂内生活直写の文学の主旨には私も同感である。（中略）文芸の内化と内生活直写の文学とは、在来の自然主義的主張に比べて深奥な主観を尊重する点に於て呼吸の通ふものがあるらしいのである。」と記してある。

(67) 大森商二「川上涼花様 高村光太郎様」『現代の洋画』第十一号、一九一四年二月、一五頁

(68) 木下奈太郎「写真版のRODINとその聯想」『白樺』第一卷第

八号、一九二〇年十一月、六五頁

(69) 『木下李太郎日記』第一巻、岩波書店、一九七九年、九七頁

(70) 神秘主義とは、人知の及ばない神や霊的なものを表現したものである。哲学はもとより、絵画・文学などに広く援用されている。

(71) 表現主義は、二十世紀初頭に出現した。中でもドイツ表現主義は、一九〇五年、ドイツのドレスデンで前衛絵画のグループであるブリュッケが生まれたことから始まる。

(72) 小川未明は、「夕暮の窓より」(『早稲田文学』第七十二号、一九二一年十一月)の中で、「真理は、主観の結晶である」と述べ、「無意味の時間と、労働とを悪」とし、自殺を喜んでいる。これも一種の象徴であろうが、プロレタリア芸術への道が、垣間見られる文章といえよう。

(73) 高村光太郎「絵画界の現状を論ず 木曜便」(『早稲田文学』第七十二号、一九二一年十一月、二六頁)

(74) さらに、高村光太郎より少し後、もう一人、敏感に時代を察していた人物がいた。松本文雄である。彼は、「芸術の新傾向に就て」(『現代の洋画』第二十二号、一九一四年一月)において、「現代の芸術は渦巻のやうに渾沌とした状態にある」と、述べている。

(75) 未来主義(未来派)は、旧芸術の破壊によって、機械化された表現を象徴した芸術で、主にイタリアで起こった。一九〇九年二月にイタリア詩人フィリッポ・トマッソ・マリネッティ(一八七六―一九四四)によって、「未来派創立宣言」が起草された。前年出版されたジョルジュ・ソレルの「暴力論」の影響を受けている。日本への紹介は、森鷗外が「椋鳥通信」(『スバル』一九〇九年五月)

でおこなった。

(76) 「人格主義」は、人物の思想・人格に重点を置き、対象を解釈する思想で、日本では、阿部次郎(『人格主義』岩波書店、一九二二年)や波多野精一(『宗教哲学』岩波全書、一九三五年)の著作がよく知られる。日本で初めて「人格」という言葉が使用されたのは、佐古純一郎氏(『近代日本思想史における人格観念の成立』朝文社、一九九五年、五〇頁)によると、一八九三年の「心理学に於ける無意識作用論の発達」(『哲学雑誌』第八巻第八十号、一八九三年十月)においてであるという。この中で氏は、「人格」に「パーソナリティー」とルビが振られている用例を引き、最初の一回のみを引かれていることから、「人格」が Personality の訳語であることを示している」と指摘されている。ここから「人格」は、明治中期には、一般に使用されていたことが分かる。「人格」概念は、哲学界から始まったが、普及するにしたがって、人格主義へと広がり、永井隆則氏の研究(『セザンヌ受容の研究』中央公論美術出版、二〇〇七年)にも見られるように、美術界における「人格主義」の受容が認められる。さらには、文壇においても海外の文学者・思想家から影響を受けた作家達が、自身の作品に反映させていった経緯を考えると、知識層全体に広まっていたことは、想像に難くない。さらに、有田和臣氏(『小林秀雄と生命主義美術批評―「人格」主義から「肉体」の思想まで―』『京都語文』第十四号、二〇〇七年十一月、一八七―二〇頁)の文学者に関する論考においても、「人格主義」の問題は取り上げられている。つまり、「人格主義」はあらゆる分野で、当時の日本に浸透していたのである。

- (77) 稲賀繁美氏は、「白樺」と造形美術…再考―セザンヌ「理解」を中心に」(『比較文学』第三十八巻、一九九五年、八九頁)において、このルイス・ハインドの書物を、モリス・ドニャロジャー・フライにも承服されない「おそろしく乱暴な二分法でしかない」と指摘している。柳が、ルイス・ハインドの論を参考にしていた点における、当時の日本の西洋美術受容に関する問題提起として、重要な指摘である。
- (78) 柳宗悦「革命の画家」『白樺』第三巻第一号、一九二二年一月、四頁
- (79) 河野桐谷「最近の画界の一瞥」『早稲田文学』第八十三号、一九二二年十月、二四三頁
- (80) 「文部省美術展覧会会誌評」『早稲田文学』第四十八号、一九〇九年十一月、一七頁
- (81) 「AB HOC ET AB HAC」『スバル』第二号、一九二〇年二月、三・六頁
- (82) 石井柏亭「方寸書架」『方寸』第四巻第二号、一九二〇年二月、二頁
- (83) 高村光太郎「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」『スバル』第一号、一九二〇年一月、二二頁
- (84) 致生「滞欧記念展覧会日記」『白樺』第一巻第五号、一九二〇年八月、二五～二八頁
- (85) ロジャー・フライ(一八六六～一九三四)は、ユリウス・マイヤー・グレーフェと、モリス・ドニ(一八七〇～一九四三)の書物から影響を受け、イギリスで一九一〇年に開かれた「マネとポス

ト印象派」展において、「ポスト印象派」の紹介をおこなった。白樺派同人は、マイヤー・グレーフェを好み、また、木下が彼から影響を受けていたことから、ロジャー・フライと共通の影響を、当時の武者小路と木下が受けていたことを理解できよう。

【附記】本稿の執筆にあたり、高知県立美術館、山脇章彦氏、河村章代氏(高知県立美術館)に御教示と資料のご提供を賜りました。末筆ながら、ここに記して深謝申し上げます。

「家族団欒図」

——父親の再婚と『敗戦』の終焉

序 論

昭和三十六年（一九六一年）八月に安岡章太郎（一九二〇—）は「新潮」（八月号）に「家族団欒図」という短編小説をはじめて発表した。そのとき安岡章太郎は四十一歳で、妻と娘一人（当時五歳）もいて、東京尾山台のマイホームに移り住んでから五年ぐらい経っていたという、暮らしがおおよそ落ち着き、ゆとりのできた時期だったと言えよう。この時期はまた日本の敗戦から十六年も経つていて、日本の経済は目覚ましい発展を成し遂げ、その潤いの兆しが一般家庭の生活ぶりに現れ始めていた時期でもあった。日本中が「もはや戦後ではない」ムードで、言い換えれば日本人は当時「心の中の『戦後』の終わり」を模索しようとしている時期だったとも言えよう。

アフマド・M・F・モスタファア

本論文では「家族団欒図」をはじめ、「海辺の光景」「愛玩」「剣舞」「故郷」などに登場する安岡章太郎を代弁する「僕」だの「信太郎」だのの主人公を通じて、自分の胸の中に十六年も抱き続けてきた『敗戦』の複雑な心情を振り払うこと、言い換えると、自分の心の『敗戦の後遺症』に終止符を打ち、『敗戦の終焉』を告げることができたかどうかという点について考察したい。その中でこれまで照明が当てられがちだった、これらの主人公たちと母親との係わり合いに安岡章太郎の心の中の『敗戦』が本当に見出されるのか、それとも母親の強烈な存在の陰に潜む父親の不在ないしはその薄い影にそれが求められるのかという問題を追究したい。

安岡章太郎の作品における主人公の精神形成の過程

私はこの十年の間、いわゆる「第三の新人」の小説、殊に安岡章

太郎の作品を中心に研究し、またアラビア語への翻訳活動に取り組んできた。研究においては、一九九八年から現在に至るまで断続的に五つの研究論文を発表してきた。その詳細は下記の通りである。

- ① 「肥った女」―戦時下に生きる都会の若者たち」（中京国文学）第一七号、一九九八年）
 - ② 「愛玩」生活能力を欠いた一家と回復への期待―安岡章太郎の『戦後』の始まり」（日文研紀要『日本研究』第19集、一九九九年六月）
 - ③ 「被占領者の屈辱―安岡章太郎『ハウス・ガード』・『ガラスの靴』をめぐる」（日文研紀要『日本研究』第20集、二〇〇〇年二月）
 - ④ 「日本戦後文学における『戦後』は果たして終わったのか」（Cairo Conference on Japanese Studies, *International Symposium Egypt, 2006*, Edited by Ikeuchi Satoshi, International research Center for Japanese Studies, 2007）
 - ⑤ 「戦時下・戦後三〇年の日本精神史・安岡章太郎はこう語った」（創立二〇周年記念国際シンポジウム 日本文化研究の過去・現在・未来―新たな地平を開くために）白幡洋三郎・劉建輝編、二〇〇九年）
- また、アラビア語への翻訳で既にカイロで出版したものは、「海辺の光景」「宿題」「青葉しげれる」「質屋の女房」「D町のおい」「ガラスの靴」「肥った女」「蛾」「悪い仲間」そして本論のテーマで

ある「家族団欒図」などである。さらに翻訳済みで出版予定のものに、「陰気な愉しみ」「愛玩」「ハウス・ガード」「剣舞」「軍歌」「ジングルベル」「勲章」「美しい瞳」などがある。

上記の作品の他に数多くのものも読んできたが、この十年の間、安岡章太郎文学を「自伝でもって戦後日本国民精神史を切実に語るもの」「敗戦の後遺症の苦しみからの立ち直りへの試み」「安岡章太郎文学をただの『私小説文学』として片付けてしまっってはいけない」など、私なりに分析し理解し、提言してみた。

その中で特に自分の関心を引き、自分の中心テーマたる「安岡章太郎の敗戦の後遺症」とマッチした作品に思えたのは、「愛玩」「剣舞」「海辺の光景」「家族団欒図」「軍歌」「松の木のある町で」「故郷」である。強いて言えば以上の作品の共通点は、戦場から生還した負け將軍である主人公の「私」の父親が鶏（「愛玩」では兎になっているが）を飼い始める風景と敗戦の後遺症の様々な現象を背景に、安岡章太郎の自画像と思わせる主人公とその父親との関係に焦点が当てられているところではないか。そしてまたその中で、「愛玩」や「剣舞」や「故郷」などのことを「安岡章太郎の『敗戦の始まり』」、「海辺の光景」のことを「安岡章太郎の『敗戦の悲劇のクライマックス』」、そして「家族団欒図」や「軍歌」を「安岡章太郎の『敗戦の終焉』」とそれぞれ呼び、特に「愛玩」と「海辺の光景」と「家族団欒図」という三部作とも呼び得る作品を取り出し、安岡章

太郎の心の中の「敗戦の後遺症」の展開を追ってその全体図を打ち出してみたい。

母の存在よりも父の不在

以上の数多くの同作家の作品を読み、翻訳し、そして研究論文のテーマとして取りこんできた結果、安岡文学において父親の存在が如何に大きかったかが強く感じられた。安岡章太郎の膨大な数の作品では、主人公の父親よりもその母親の登場回数の方が圧倒的に多い。それゆえ、主人公と母親との関係や、作家安岡章太郎のポートレートを形成するのに如何に実物の母親が決定的な役割を果たしてきたかがこれまで、中心的に論じられてきた。

安岡章太郎の少年時代から青年時代とくに大学受験時代までの生活を描いた一連の作品（「宿題」「悪い仲間」「相も変らず」「蒸し暑い朝」「質屋の女房」「青葉しげれる」など）を読んでみると、ランクの高い軍人だった父親が十年ほど家を留守にして、いわゆる外地の戦地を転々としていた間、母親はその空白を埋めようと必死になつて安岡章太郎の生活環境の管理をつとめていたことが分かる。この意味においては安岡章太郎の成長期には母親の存在の比重がすこぶる大きかったことには異論はない。幾つかの作品を通してうかがえることは、敗戦後、父親が南方戦線から帰ってくるまで安岡章太郎青年にとつての母親の存在というのは、息苦しくて鬱陶しいものだった

たことである。たとえば「青葉しげれる」には次のような場面がある。

やっぱり自分は落第の通知でショックをうけたことになるのだろうか？（中略）だが問題は、このことをどうやって、おふくろに知らせるかということだ。毎年の例だが、おふくろはきつと泣いたり、ドナったり、あぐくのはては引つ掻いたり、つねったり、まるで女学生の喧嘩のようなことまでする。（中略）さいわい朝寝の性分の母親は、まだ起きていなかった。それで、足音をしのばせながら寝間に近づいて障子の合せ目に、こっそりハガキを差しこんで、そのまま散歩に出掛けることにする。（中略）帰ってみると、母親は起きて朝食の膳の前に坐っていた。でつぷりと肥つて、まるで縦より横の方が広く見えそうな軀が……。

また、同じく「青葉しげれる」には次の箇所がある。

事実、彼は遊ぶということをとんど知らない。兄弟がなくて、幼児から母親とばかりくらししたせいか、野球のルールも知らないし、詰将棋もできない。それかといって女の子といつしよに、ママごとやおハジキをする気にもなれなかったから、つまり何

もせずに、たまに母親につれられてミツ豆でも食べに行くのを無上のよるこびと心得ていたわけだ。だから道徳的にはそだたなかったが、「不良」にはなりようがなかった。……しかし、そういう生活がだんだんと耐えられないものになってきていた。さいわい母親はマメな方ではなかったから、一日じゅう付きまとして箸の上げ下ろしに文句を云われるということはなかったが、それでも顔を合せているだけで重苦しい気がする。(中略)とにかく、そんなことで家にいるよりは学校で友達といっしょにいる方が、まだマシなところがあった。⁽²⁾

また、「海辺の光景」には主人公の信太郎は、母親が最後の日々を迎える精神病院のある部屋の上で窓の海の景色を見ながら、母親の危篤状態を知らせる電報が届く二日前の日の記憶を次のように呼び起こしている。

友人があとから追いかけてきて、二人は別の店へ入った。黒いドレスを着た大きな女がやってきて、彼のとなり腰を下ろした。「次の日曜日はどこかへ行こう」と云うと、女は承知したしるしに首を振って、分厚い胸をよせてきた。あけ方ちかく家へかえると、母の危篤をしらせる電報がとどいていた。(中略)考えてみると、「おふくろがキトクで、日曜日には行けそ

うもない……」というのは、いかにもこんな場合に使われる嘘の典型みたいなものだ。死にぎわまで、母が自分の色事に邪魔をしているのかとおもうと、おかしかった。実際、これまでにモイザというところで、母親が出てきたために事がこわれた経験は何度もある。⁽³⁾

松原新一氏は安岡章太郎のこの母親への被束縛感について次のように述べている。

『質屋の女房』という佳作^{かき}があるが、この小説の主人公は、はじめに質屋へ行って、「ノレンをくぐって格子戸を開けるとき、大罪を犯しているような気がした。自分はもう、これで清浄潔白の身分ではなくなる。墮落学生の刻印を額の上におされるのだ」と考える。彼の感じるこの「大罪悪」の意識は、いわば母親の影である。彼が家の近所の質屋へ出入りするのを避けているのも、母親の「眼つき」を恐れる主人公というイメージは、安岡章太郎の文学の読者にとってはきわめて親しいものである。その小説の主人公の気弱い反抗は、母親の眼つきの束縛からのがれようとする試みでもあった、といつてよいだろう。⁽⁴⁾

しかし、三人称で「順太郎」もしくは「信太郎」あるいは一人称

の「私」で登場する安岡章太郎の初期作品の主人公は、母親の存在を「息苦しい」ものとして見てしまう半面、彼女に「女」を感じるというマザコン的な側面も心のどこかに薄々あったらしい。「顔の責任」という作品では、この側面を示す箇所が挙げられる。

生来、私は自分の顔について人並み以上に深い関心をもってきたようである。これは私が一人息子であったことと関係があると思われる。というのも私は母親と二人きりでいることが多いから、母の化粧するところを見て自分も鏡をのぞきこんだり、また母が着るものや身につけるものを選び好みするのを真似て自分も飛行機の絵を模様にした柄の着物を好んだり、ももひきをはくの嫌がったりした。それに父親が勤めの都合で家にいることがすくなかったから、私は母の愛情を一人占めにし、おかげで、これは云いたくないことだが、自分が悪くない容貌をしているのだと錯覚するにいたったのである⁽⁵⁾。

ところが、「肥った女」では、主人公の「私」の眼には自らの母親と女郎屋で眼をつけた東北の田舎出身で肥った「君太郎」という女性が二重写しになってしまい、知らぬうちに体格的に母親に似た「君太郎」に自らの母親の「女」を求めてしまう、という衝撃的な筋立てが展開していくのである。この作品の出だしは次のように書

かれている。

そのころ僕は肥った女をみると、何ともいえない親しきを感じた。ゆきずりに街ですれちがっただけでも相手が肥っている女性だと、僕は自分に好意をよせられているような錯覚におちいった。学校のかえり途に、仲間とよく行く喫茶店でも、肥った給仕女と顔を見合せると何となくモノになりそうな気がした。丸いはち切れそうな頬や、頤^{おとがい}や、まわりから肉に圧されて細く小さくなった眼や、掴みごたえありそうな二の腕や、肉づきよく盛り上ってクボミのできる手や足の甲や、そんなものを見ただけで僕は不思議と心が安まり、はにかむことなしに最初から自由ふるまうて、何でも話すことができたのである。僕は一人っ子で甘やかされて育ってきたが僕の母は、僕のものごころついたころから、いつも肥ることばかりを気に病んでいた⁽⁶⁾……。

そして、「故郷」という作品では次の件があげられる。

ただ子供の頃、僕の母と二人つきりであったときのことを憶えているのは、太腿を振り上げられたときの痛さだ。(中略)しかし僕が普通の人よりずっと余計に母といっしょにいたことはたしかだ。母はどこへでも僕をつれて行ったし、僕はまた母の

そばにくつついているときに、一番あたりまえな気持がしていた。中学校を卒業するころまで、僕は別段それで束縛されているとは感じなかった。だから僕の性格の後天的な部分は大半、母親から受けついでいる。食べ物好みは勿論のこと、物の感じ方のもっと細い部分まで母の感化で出来上っている。⁽⁷⁾

また同じ作品の中でも、主人公「僕」は次のようなことを言っている。

小さな子供がよく受ける質問「お父さんとお母さんと、どっちが好き？」あれを僕はいくつになっても聞かされつづけたようなものだ。母は父の容貌や姿勢や立居振舞のクセなどを滑稽な醜いものとして絶えず僕に吹き込んだ。それで、僕は世の中に父ほど醜い姿の人はないのだと信じこみ、自分の顔や風姿はつとめて母のそれに似たいものだ⁽⁸⁾と念願した。

同じ作品で、主人公「僕」は母親の厳しい管理からの脱出願望について次のように語っている。

僕は母からどんなに沢山のものを受けつがされたにしても、いつか母の支配から脱け出したいと思うようになっていたのだ。

だから鶴沼の家を引きはらうことは一家にとつては、ひどく悲しいことではあったが、そういった僕のねがいは簡単にとげられることになったわけだ。⁽⁹⁾

しかし、「敗戦の後遺症」というテーマを取り上げるかぎり、以上記述した安岡章太郎作品中の主人公が、十年ぐらいの間に母親とほとんど二人きりで暮らして如何に母親の影響を強烈に受けたとはいえ、そして母親の父に対する愚痴を聞かされ、如何に父親のことを嫌ったとはいえ、留守勝ちの父親と切りたくても切れないような、逃れたくても逃れようのないような運命で結ばれていることが、父親の帰還当時からじわじわと感ぜられてくる。そしてその運命によって安岡章太郎本人そしてその主人公たちが自分の心の中に「敗戦」の姿が形成されていくことに気づかれることであろう。

父親の帰還と「敗戦の始まり」

招かれざる訪問者

桶谷秀昭『昭和精神史』戦後篇の中に次のような一節がある。

第一次戦後派や第二次戦後派そして第三の新人の作家達はそれぞれ自分なりの角度から日本の「敗戦」を描いた。戦争あるいは大規模な天災の後に、人心の不安、動揺に根ざす文学の新

傾向があらはれる。日露戦後の自然主義と呼ばれた一群の小説がそれであり、関東大震災後の新感覚派小説である。(中略) それら過去の歴史的体験と重なりながら、昭和二十年代の戦後文学は、敗戦と異国軍隊による占領という未曾有の現実から生まれた⁽¹⁰⁾。

米国の無差別爆撃によって東京をはじめ、大都市はほとんど一面の廃墟と化していた。この強烈な現実を見せつけられた無名の新人小説家の椎名麟三(一九一一年—一九七三年)は「深夜の酒宴」(一九四七年)という小説を綴った。この小説で彼は焼け跡に生きる人間のどん底の暮らしを描いた。これは、昭和初期のプロレタリア小説が好んで描いた下層庶民の貧困につきまとうイデオロギイの観念臭を持たない描写である。椎名麟三本人は若い頃共産主義の思想を持つ労働者であったが、この思想のため三年にわたって獄中生活を強いられた。しかし、この「深夜の酒宴」の元共産主義者の主人公は、転向したかのように見えて、「全く思想なんか豚にくわれてしまえだ。思想なんかせいぜい便所の落とし紙になるくらいなものだ。」と述べている。

椎名麟三は敗戦の衝撃によって「廃墟」の現実を中心テーマにしたが、「焼け野原の跡の闇市」という身近なテーマを選んで自分の心に生まれた敗戦のイメージを描いた作家の中には大衆作家とし

て日本の学界や文学史で類別されがちな野坂昭如(一九三〇—)や第一次戦後派とされている石川淳(二八九九—一九八七)などがある。石川淳は敗戦直後に廃墟の跡にできた闇市から強烈に漂う混乱や人間喪失の現実を自在に抽象しながらアイロニーに満ちた虚構の世界に精神の劇を具体化するという独自の方法を完成し、自分についての敗戦のイメージを作り上げた。そしてテーマ別に追っていくと(次の世代になるが)「焼け跡闇市派」と日本文学界で知られた野坂昭如が、あの有名な同氏独特の長い話文体で綴った「火垂るの墓」(一九六七年)の冒頭があげられる。彼の敗戦は神戸の大空襲による養父母との死別、そして妹の栄養失調による衰弱死というダブル・パンチによって始まり、東京や関西の闇市放浪生活を送り、食べ物欲しさから窃盗行為で少年院に収容されるという生々しい体験を通して独特の文学ができあがったわけである。また、外地で終戦を迎えて捕虜となった作家たちの敗戦体験もいくつがある。また、自己を侵略戦争の被害者の立場に一方的に置かず、他民族に対する加害者としての自覚、共犯者意識を同時に持った何人かの作家もいた。終戦を中国で迎えた堀田善衛(一九一八—一九九八)は「上海にて」で、中国で目撃した日本軍の蛮行を指摘し、「私にとって一つの出发点であった」と述べている⁽¹¹⁾。また実際兵役中に終戦を中国で迎えた小島信夫(一九一五—二〇〇六)も「小銃」(一九五二年)では主人公の「私」が中国人の女性を上官の命令で銃剣で刺し

殺す場面を生々しく描いている。大岡昇平（一九〇九—一九八八）は太平洋戦争の終結をフィリピンで迎え、現役日本兵士としてアメリカ軍によって捕虜となったが、この体験を巧みな文体で「俘虜記」（一九四八年）という題の小説に綴った。そして同作家は「野火」（一九五一年）で戦場を離脱して限界状況に追い込まれた兵士の孤独と生への執着を掘り下げた。そして、戦地から生きて帰ってくる夫や父親を迎えたとき、家族や身内にとつて敗戦が始まったケースも少なくないであろう。その気持ちを代弁したのがこの論文であらうとしている安岡章太郎である。

敗戦によって数多くの復員軍人がそれぞれマイホームにもどることで一つの「戦後の始まり」が展開しはじめるという見方も成立するであろう。たとえば、川村湊氏は似たような見方をしている。同氏によれば、日本の戦後は「帰ることから始まった」というのである。

兵隊さんたちが大陸や南方から復員してかえってくるのを、見た人は多いと思います。みな疲れて、やせて、元気もなくて、いかにも気の毒な様子です。中には病人になって、蠟のような顔色をして、担架にかつがれている人もあります。竹山道雄の『ビルマの豎琴』の書き出しの部分である。かえってきたのは中国、東南アジア、太平洋などの戦場で捕虜となっていた旧

日本軍の兵士だけではなく、「大東亜共栄圏」と呼ばれていた日本の植民地、占領地に住みついていた人たち、訪れていた人たち、そこで生まれ育った人たちなどであるが、つまり彼らは「外地」から「内地」である「日本」の島々へ帰還したわけである。また「内地」から同じ「内地」へ帰った人たちもいる。これは、徴兵された軍隊から、動員された軍需工場から、疎開した田舎の共同舎から、それぞれ自分が戦争前もしくは戦争中に元々いた町や家に帰ってきた大人たちや子供たちのことなのである。¹²

こうしてみると、復員軍人たちが日本に帰りつくことによつてすべて終わり、すべて解決されたというわけではないことが理解できよう。むしろそれぞれの「戦後」は、そのような様々な形の「帰還」や「喪失」、そして日常生活の困難から始まったと言えよう。これはすべて肌で感じ目にみえる「戦後」であり、いわゆる「高度経済成長」の時点でほとんど終わっているが、一方目に見えない奥深いところに心の傷を負った日本人それぞれによつて治るまでの時間はまちまちだっただろうし、また「治った」と思ったところで何かのきっかけでそれがふと甦ったりするという、人によつて終わりがきかない「戦後」もしくは「敗戦」もあるだろう。

数年ぶりに父親が生きて帰還してくると、安岡章太郎から見れば

その父親はまるで二人（自分と母親）の平和な日常をぶっ壊しにや
ってきたよそものの叔父さんのようにうつつてしまい、いつしか安
岡は母親に同情するようになる。帰還してきた父親の様子描写は
幾つかの作品で取り上げられ、主人公たるその息子の心の中の複雑
な想いや戸惑いが鮮明に描かれた。「剣舞」では次のようにその様
子が述べられている。

終戦のよく年、父は仏印から帰ってきた。父がいたとき住ん
でいた世田谷の家は戦災にあつて焼けており、僕は母方の叔
父にかりた鶴沼の別荘で父をむかえた。革製の、長持のように
大きなリュックサックを背負った父は、玄関で僕に顔を合わせる
と「やあ」とだけ云つて恥しそうにだまつてしまった。⁽¹³⁾

また、「海辺の光景」でも似たような場面に出くわす。

「アスカエル、シンキチ」という電報のとどいたことも、そ
れだけでは旅行からかえってくる夫や父を迎えるのと同じだっ
た。翌日、玄関に立った信太郎は、顔を合せると、「やあ」と
だけ云つて恥ずかしそうにうつ向きながら、将官用の脚にぴつ
たり吸いづく長靴を不器用な手つきで脱ぎ出す父を見たとき、
はじめて得体のしれない動揺がやつてきた。⁽¹⁴⁾

また、同じ作品の別の箇所には次の場面が見られる。

若い看護人のそんな話をきくともなしに聞きながら、信太郎
は父母といつしよに暮した鶴沼海岸の家のことを憶い出して
いた。終戦の翌年だった。父は階級章を剥ぎ取った軍服に、革製
のふしぎな型のリュックサックを背負った姿で、南方から送還さ
れてくると、屋敷の一隅で捕虜収容所の生活をはじめた。⁽¹⁵⁾

そして、「愛玩」でもその様子を物語る次の件がある。

軍人だった父は獣医官だったのでどうやら戦犯にもならず、
無事に南方から引き上げてまる四年になるのだが、あちらでの
抑留期間中よほどおどかされたらしく、ぶん殴られることを警
戒して、この鶴沼の家の門から外へはほとんど一歩も出たこと
がない。⁽¹⁶⁾

おそらく父親のその情けない姿を目の当たりにした「信太郎」も
しくは「僕」、つまり実際の安岡章太郎本人は大きな衝撃を受け、
得体の知れない動揺におそれたのであろう。その動揺を引き起こ
したのは複数の感情が入り混じった衝撃だと思われる。先ず第一に

言えるのは、初めて敗戦を実感させられたことだろうと思われる。これについては「海辺の光景」では次のように述べられている。

いってみれば信太郎と母とは、父親の帰還ではじめて敗戦を迎えたわけだった。¹⁷

もう一つは、父親の突然の帰還によって、せっかくその留守の間に築かれた息子と母親との密接な雰囲気が妨害され取り壊されそうになった不安から生まれた衝撃だと思われる。

父親の不名誉な帰還・招かれざる訪問者

前者の衝撃、つまり父親の戦場からの帰還について言えることは、「海辺の光景」などは、帰還してくる父親を迎えたのは戦争が終わって数ヶ月後のことである。

「海辺の光景」は昭和三十四年に連載発表され、単行本化された。敗戦後十四年が経ち、作者三十九歳、すでに中年の域にさしかかっていた。いわゆる「戦後」は、社会状況としては終わりを告げようとしていた。主人公浜口信太郎は、今は織物会社の嘱託をしながら翻訳の仕事もこなす独身者である。脊椎カリエスを患って兵役免除となった彼は、敗戦後に数年の間、闘病生活を送る。一人息子である彼は母親と二人きりで敗戦後しばらくまで十年ほど生活をしてい

た。敗戦後シンガポールで捕虜となった父親信吉は半年ほどして家に帰ってきた。軍人としての職を失った父親は、もっぱら養鶏と畑作業を生き甲斐のようにする。十年ぐらい夫が留守勝ちだった家を守って一人息子の信太郎を育ててきたチカは最初から夫の信吉のことを鬱陶しく思い、息子の信太郎の前ではしばしばその気持ちを露わにしていた。一家は戦後七年間、藤沢の鶴沼海岸の家に住んでいたが、両親は土佐の親戚を頼って引越し、信太郎一人が東京にとどまることになった。ちょうどそのころから母親のチカの様子がおかしくなり始め、高知湾を見下ろす「永楽園」という精神病院に入院させられた。小説の流れはその一年後にスタートする。母が危篤状態に陥つたことを知らせてくれる電報が信太郎のもとに届けられ、急遽精神病院まで足をはこんでから母親が死んでしまうまでの九日間の出来事が記され、ところどころ過去の記憶が甦る「フラッシュ・バック」の技法がとられている。

色々な形で敗戦の様子が日常生活を通して確認されているはずだったが、たとえ母親の影響で心の中で父親に対する嫌な想いが宿っているといえども、一家の主たる父親、ましてや大日本帝国軍高官である父親がボロボロの軍服で勲章を剥ぎ取られ捕虜収容所での長い生活で自信をなくした姿で家の門先で呆然と突っ立っているのを目の当たりにした瞬間に、つまり父親の捕虜収容所からの不名誉な帰還の様子をマザマザと見せつけられたその瞬間に、主人公がはじ

めて戦後の衝撃つまり敗北の屈辱の衝撃を実感したのは無理もないことだっただろう。父親のその情けない姿は、むしろ主人公の目には敗北を招いた昭和天皇をはじめとする日本国家の支配体制として映っていたはずである。この様子をもっともよくあらわしたのは同作家の「愛玩」である。

舞い上る砂煙のなかで「ひえーッ、ひえーッ」と云うカン高いかけ声とともに、踊り狂う人のようにクワをふるっている父親の姿は、やりきれない徒労の孤独と絶望とに僕を追いやる。

〔中略〕僕は寝ている座敷から縁側ごしにどなる。

「そんなことしたって、しかたがないじゃないですか。家の中に砂が入ってきてやりきれないですよ」

すると父は、

「なにッ」と、クワをふりあげたまま僕を睨み、「しかたがない、と云ったって、しかたがないじゃないですか」と、どなりかえます。〔中略〕父の無意味なエネルギーが頭のなかにシミこんでくるのにまかせているより仕方がない。

これまでそんなことは考えてみたこともなかったが、ウサギは「チュウ、チュウ」と云って鳴くのである。この鳴き声をきくと僕はなんだかガツカリする。……陛下のお声をはじめてラジオでできたときのような、ある空しさがやってくる。その姿

な鳴き声を僕は、しょっ中きかなくてはならなくなった。⁽¹⁸⁾

まるで戦時中の日本支配体制を具現化したかのように、この父親のやることすべてが無意味で徒労そのもので、父親は戦後の不況に苦しんで喘いでいる家族、つまり日本国民の現実から完全にかけ離れていて、自分のしかした悲劇の責任を取ろうともしないでいる。「剣舞」の中で、最もこの意味をあらわしているのは次の箇所であろう。

四箇月の間にリュックサックの中味の目ぼしい物は売りつくされ、食べ物にかわってしまったのに、父はやはり畑にばかり出ている。⁽¹⁹⁾

父の方は遠慮しないで何ばいでもお代りを出すようになったが、こんどは母が「宿屋」まるでしになって、勘定をはらわないうで居のこっっているお客に対するやり方、つまり馬鹿丁寧なサービスと不愛想との交互のくりかえしをこころみるのであった。一方、僕はまたなるべく少な目に御飯を切り上げることによって、節米の模範を示そうとしていた。……こんな僕たちの態度を父が内心どう思ったかは知ることが出来ない。ただ父は僕らの意図とは反対に、ますます大食になつて行き、その大食

の原因である畑での労働に専念するばかりだった。⁽²⁰⁾

また、よく似た箇所が「海辺の光景」にも見出せる。

親子三人の食事はあいかわらず気まずいものだった。父の方は遠慮なしに何杯でもお代りの茶碗を差し出すようになったが、こんどは母が下宿屋の女中そっくりに勘定をはらわらないで居のこっている客に対するやり方、つまり馬鹿町噂にゆっくりとお代りの盆を差しつけては急に引っこめたりする方法をやりはじめた。一方、信太郎はなるべく少な目に食事を切り上げること、「節米」の模範を示そうとしていた。しかし、こうしたデモンストレーションには何等の効果もなく、父親は彼等の意図と反対に、ますます大食になって行き、その大食の原因である畑の労働に専念するばかりであった。⁽²¹⁾

そして、家主たる父親の無能さ、徒勞の儂さや空しさを物語るのは、父親がウサギ、もしくはニワトリを飼い始めることである。彼は家族の置かれた状況を顧みることなく、ただ自分の無謀な事業に没頭して突進していくだけである。これはまた戦争当時の支配体制と国民との縮小図を思わせるような展開なのではないかと思われる。

家の経済的逼迫はいよいよはなはだしくなった。父はこんどはニワトリを飼いだしたが、これまた畑に劣らず労力の空しい棄てどころであった。つまり飼うためのエサは買わなければならず、その金が家にあつたためしはないので、そのたびごとに着物やズボンや毛布や漆器陶器などがなくなつて行く一方……⁽²²⁾

父親のこのような勝手な行動によつて家族は多大な被害を被つてしまう。特に家主の役割を背負わされてしまった母親に、そのツケが回つてきて困り果てる。

養鶏の目算が完全にはずれてしまつてからも、父は依然として家の中の庭にばかりいた。母はいろいろのことにした。近所となりの洗濯物にアイロンをかけることから、闇物資のブローカアの手伝い、家の一部を美容師兼マツサージ師に貸して自分も客の頭髮を洗つたり、怪しげな手つきで肩や腰をもんだり、等々。無論、どれもウマく行くはずはなく、生活は極めてあやうかつた。一方、確実にやつてくるのは、家の「追い立て」だった。⁽²³⁾

母は、父とちがつて社会的であつたから、こんな時代には大いに活躍するにちがいないと期待されていたのだが、サツカリ

ンの行商をやつて忽ちしくじつてしまった。イカサマ物を近所の人に途方もない値で売つてしまい、それ以来配給当番になつても疑られる始末である。その結果彼女もおそろしいインフエリオリティ・コンプレックスに陥つて、あらゆることに自信を失つた。何より困つたことに金銭の勘定がおぼつかなくなつて、毎日のちよつとした買ひものにも、しばしば商人に財布をわたして、その中から代金を受けとらせたりしている程だ。⁽²⁴⁾

母親・父親・息子のネジレ構造の三角関係

すでに「母の存在よりも父の不在」の節で述べたように、十年間にもなる父親の不在の空白を主人公の母親はいっしょうけんめいに埋めようとする。そのためか息子を厳しく躰ける。息子ははじめそれでかなりのストレスを受け、あの手この手を使ってストレス解消を試みたりする。しかし彼は、背中を患つて兵役免除になり、終戦数ヶ月前に内地の病院でしばらく療養してから家に戻ると、母親ともう一度生活をはじめめる。そのときは別な気持ちで母親に接し、平和な時間を満喫する。その間に日本は戦争で負けてしまふが、主人公はその状況とはまったく関係なく鶴沼海岸の叔父から借りた家でこれまでになかつた最良の日々を送るわけである。

終戦の日から翌年の五月、父親が帰還してくるまでが、信太郎母子にとつての最良の月日であつたにちがいない。信太郎は軍隊でかかつた結核がなおらないままに寝たきりだつたし、母親は白毛がふえた。けれども、ともかくもう戦争はおわつたのだ。母は息子の病床につきつきりで見護にあたることができたし、信太郎は病院内にもつきまといつていた点呼や号令やさまじまの罰則から解放されていゝ。⁽²⁵⁾

しかしせつかくこの母親とのいい雰囲気や、殆ど意識から消え失せ影が薄くなつていた父親が突然帰還し壊してしまふ。十年ぶりの三人の暮らしが始まるや否や、息子と母は結託して父にぶつかり始める。まるで招かれざる訪問者のようにやつてきた父親は、主人公の心の中で密かに、そしてややもやと育まれつつあつた自らの母親に対する、息子だけとしてではなく、むしろ男としての独占願望を刺激し、火をつけてしまふのである。主人公はずつと父親の長い留守の間に嫌というほど母親に聞かされた父親の愚痴の色々を記憶の中から掘り起こしながら、部屋代を支払わずに居残る宿泊客同然に見えた父親、そして彼の一切合財の言動や仕草に対する怒りや嫉妬や憎しみの入り混じつた感情に駆られてしまふ。

十幾年ぶりでいっしょに暮らしてみると、父というよりは遠

い親戚のようであつた。親戚の老人が上京した途中で「ちよつと、よせてもらいます」と云つた感じなのだ。この感じは日がたつにつれて更められるどころか、かえつて居坐りこんだお客さん、という恰好になつてしまつた。実際それは妙なものであつた。親子三人食卓をかこんでも、僕と母との前には見えない幕がたれていて父は這入りこむことが出来なかつた。⁽²⁶⁾

僕と母は、身なりや履き物をみてお客のよしあしを判定する宿屋の番頭であつた。そしてマンマと見そこなつてしまつたのだ。何の根拠もなしに僕たちは、父がこれまでのように月々お金をかせいでくれるものだと思つていた。⁽²⁷⁾

もうはや僕は、父と食事することがシンから不愉快になつて、みせかけだけではなく本当に御飯をできるだけはやく切り上げる。むかしから父は、リングでもバナナでも醬油につけたり、ひとのやらない方法で食べる不思議な趣味があつたけれど、(中略)「喉いっぱいに食道を物が通過するのは好いところもちだ。」と云つて、頸を充血させるようにグビグビと飲みこんでは、たんのうすると立て膝をついて膝頭を叩きながら、細く目をあけて白眼をだすのである。こんな食事のしかたは、まるでそばにいる我々をイヤがらせるためにやつていようなものだ。⁽²⁸⁾

「海辺の光景」では、特に父親が帰還して久しぶりに一緒に生活を始めてから主人公の信太郎が母に「女」を感じてしまう様子はつきり記されている。毎晩となりの部屋で両親の言い争いに耳をすます信太郎は心の中で母親に同情しながら、いつか二人の仲が壊れるように密かに願つていた。そしてある日の朝、両親の不仲を示すようなことが起きた。

信太郎は夜中にふと、自分の部屋から廊下一つへだてた座敷に枕をならべて寝ている父と母との言い争う声に目を覚される。ことが、しばしばあつた。カン高い母の声は泣いているようだった。そして、その声にからみつくように低くひびく父の声は、理由もなしに不気味なものを感じさせた。(中略)翌朝、見ると父と母とは寝間を別にしていて。座敷には父の寝具がいつものとおりに敷かれてあり、となりの茶の間に母のふとんが死んだ蛇のように、よじれたかたちでのべられてあつた。信太郎は目をそらせながら、なぜか母の体温が自分のなかに感じられるおもいをした。⁽²⁹⁾

そして、信太郎の胸の中に育まれた母を「女」として意識する気持ちはつきりと記される。

彼が母にあるウトマシさをおぼえるようになったのは、そのころからだ。昼間、寝ている枕もとに黙って意味もなく座りこまれるときは、ことにそうだった。母にすれば、無意識に習慣的にそうしているにちがいないのだが、おもうまいとしてもそんなとき母の体に「女」を感じた。³⁰

そして、そう思った信太郎は次の瞬間に我に返って、もうすでにライバルのように思ってしまったている父親に対して、自分がある種の「裏切り」を犯しているような想いに悩まされる。

信太郎は、母の体温に自分の顔の方頬がホテつきそうになるのを感じながら、見るともなしに庭の方を見てしまう。そして父の、芝の根を断ち切ろうとクワを振り上げたり、ぼんやり立って空っぽになったトリ小屋を眺めたりしている姿が眼にとまると、はっとして自分がいま父の眼を盗んでいることに気がつく……。³¹

この意味を強調するのは、最後の結論のところより詳しく触れるつもりだが、「家族団欒図」に見られる主人公「私」と女房のミサ子との口論の次の件があるからである。

「(中略) そんなに聞きたければ云ってあげようか、ゆうべおじいさんがあたしに何をしようとしたか、酔っぱらった振りなんかしてさ」(中略) 事実、私は女房が墓石を一つへだてて身構えながら、そう云うのを聞くと急に心の中がカラリと晴れわたるような気がしたのだ。(中略) 昨夜、父が何をしたのか、何をしようとしたのか、そんなことは私にはわかりようのない問題だ、しかし、とにかくこれで、もう私と父の間には貸し借り勘定はなくなった、よけいな遠慮は必要ない、一瞬そんな考えが私の頭の中を真直ぐに突きとおっていった。³²

これは母親をめぐる主人公と父親の関係のある種の清算である。そして「家族団欒図」の段階でこの精算が済んだところでそれなりに安岡章太郎にとって一つの「戦後」が終わったと言えよう。

母親の発狂とその死・父親の「戦後責任」

すでに「父親の不名誉な帰還」の節において触れたように、敗北を招いた軍国主義の支配体制をシンボリックに示す主人公の父親は、鵜沼海岸の家に帰ってきてからその無能さややるせなさを無惨にさらけ出してしまった。母親は仕方なくこの無能な父親と背中を脊椎カリエスで痛めて寝たきりの一人息子をかかえて崩れかけた家庭を

支えようと身を削って働いたわけである。父親の無能さや責任のなさにあきれたこの母親はとうとう気が狂ってしまい、挙げ句の果てに高知湾に面した「永楽園」という精神病院に入院し、そこで息を引き取ってしまう。この経緯は「海辺の光景」をはじめ、「剣舞」や「愛玩」や「故郷」などの複数の作品に語られている。

母親の様子がおかしくなり狂っていく過程を示す文章は、特に「海辺の光景」で認められる。それと同時に主人公がその責任を父親になすり付けようとする展開がまた数々所浮かび上がってくる。小説の冒頭は次のように書かれている。

信太郎は、となりの席の父親、信吉の顔を窺った。日焼けした頸を前にのぼし、助手席の背に手をかけて、こめかみに黒味がかつた斑点をにじませながら、じつと正面を向いた頬に、まるでうす笑いをうかべたようなシワがよっている。(中略)大きな頭部にくらべてひどく小さな眼は、ニカワのような黄色みをおびて、不運な男にふさわしく力のない光をはなっていた。

「で、どうなんです、具合は」

「電報は何と打ったんだかな、キトクか?……今晚すぐというほどでもないようだな、まア時間の問題にはちがいないが」

信吉は口の端に白く唾液のあとをのこしながら、ゆっくりと牛が草を噛むような調子でこたえた。⁽³³⁾

この場面をわざわざ冒頭に示したのは、深い意味があるのではないかと思われる。このストーリーの主題は主人公の母親が発狂し、容態が死ぬまでの九日間のあいだに悪化していくこと、そしてその死までを追う、となっているように見えるが、冒頭に示された父親信吉の顔の表情の細かい描写の文章を読むたびに、むしろ主人公にとっての父親の存在が中心テーマであることを安岡章太郎がほめかしているのではないかと思わずにいられないのである。冒頭の文章を読むかぎり、母親がキトクで死に掛けているのに父親の冷酷で無神経きわまりない態度にあきれている息子の信太郎の気持ちが行間から手に取るように感じられる。母親を精神病院に入院させてから看護人をまじえた主人公と父親の三人の様子を書いた長い場面が展開するが、ここでも父親の態度や表情などに対する主人公のあきれた様子がまた見られる。

信太郎は、タバコをのんでいる父親の顔がきらいだった。太い指先につまみあげたシガレットを、とがった唇の先にくわえようと、まるで窒息しそうな魚のように、エラ骨から喉仏までぐびぐびとうごかしながら、最初の一ぷくをひどく忙しげに吸いこむのだ。いったん煙草をのみこむと、そいつが体内のすみずみにまで行きわたるのを待つように、じつと半眼を中空にはな

っている……⁽³⁴⁾。

そして、看護人がこの病院に收容されている患者の狂いぶりを語り始めると、主人公の信太郎は反射的に十年ほど前の終戦直後の鵜沼海岸の家で起きた出来事に思いを巡らせる。そしてその幾つかの思い出の中から、なにより先ず父親がはじめてその家の玄関に現れた場面が持ち出される。つまり、母親の発狂と父親の戦場からの帰還とがつけなげられているのである。

そして、無収入状態の父親信吉の無責任な行動や無能さのせいで母親が厳しい状況に置かれ、あげくの果てに発狂してしまうのである。

養鶏の目算が完全にはずれてしまつてからも、父は依然として家の中の庭にばかりいた。母はいろいろのことをした。⁽³⁵⁾

けれども、そのころから母の眼つきは変つてきた。眼玉のなかにもう一つ眼玉のあるような妙な光り方で、それが絶えずキョロキョロとうごき、ふと追いつめられた犯罪人をおもわせた。⁽³⁶⁾

一日一日が、ぼろ布をつづり合せるような毎日だった。朝はやく家を出た母は、夜十二時すぎの最終電車で、背中にサッカ

リンやアジノモトの荷物を負つてかえつてくると、炬燵のヤグラにうつ伏したなり、そのまま寝こんでしまつたりした。女手のない家の中は次第に乱雑をきわめてきた。(中略)天井からはクモの巣が幾重にも垂れ下り、綿屑やホコリがいつも舞い上つているために、部屋の空気はぼんやりカスミがかかつたように見えるのだ。そんな中で、父は七輪に松葉をくべてトリの餌にする魚のアラを煮たてたりしながら、自分が南方から持ちかえつた品物だけは、チガイ棚の上にきちんと屯営の整頓棚を見られるような奇妙な凡念さで片付けている。家全体が疲労の色に包まれ、日常生活のあらゆるディテールは混沌として、無秩序にくつつき合いながら重苦しく、熱っぽく流れて行つた。⁽³⁷⁾

すべてのことが、おもいがけないほど好転しはじめた。しかし母はそのころになつて、挙動にあやしげなものを見せはじめた。(中略)物忘れがはげしく、「ない……」、「ない……」と、れいのキツネ憑きめいた眼をきよときよとさせながら、家の中じゅう歩きまわつて、どうしたのかと思うと自分のふところへ入れた財布を探している。⁽³⁸⁾

近所の人自分が自分をないがしろにする、話しかけたのに返辞をしなかつた、といったことをクドクドと繰り返かえしているうち

に、だんだん昂奮して酔ったように赤くなり、眼が血走り、立ち上ると棒立ちになって、「あ、頭が痛い。頭の左半分が痛くなった。きつと血管がハレツするんだ。中気になる。どうしよう、中気になるんだわ」と口走りながら、にぎりこぶしで自分の頭をガンガン叩いたりする⁽³⁹⁾。

十一時すぎ、玄関に重い足音と母の話し声が出た。「途中で道がわかなくなっちゃってね、親切な人に門まで送ってもらってきたのよ」と母は朗らかに云った。いままでに何度も来たことのあるこの家の道がわからなくなるとはおかしなことだが、これはむしろ帰りが遅れたことの弁解だとおもわれた。しかし、まわりの者がほっとする間もなく、翌朝になって母はまた、「大変だ。カバンが一つたりない。ワニ革の一番小さなトランクよ。ゆうべの人に盗られちゃったのかしら」と、おどろいたことを云い出した⁽⁴⁰⁾。

それから三ヶ月ばかりたったある日、信太郎は突然、一通の奇妙な手紙を受けとった。それが母からのものと気がつくまでには、しばらくかかった。ひどく曲った大小ふぞろいの字が封筒の上いちめんに散らばっており、切手は裏面の封をとじた合せ目に貼ってある⁽⁴¹⁾。

歩きはじめると母の発作はおさまったらしく、間もなくケロリとした顔で、いっしょに附いてきた。しかし、やはり息苦しそうなので足をとめると、その発作は、ふたたびはじまるのだ。声は次第に大きくなり、眼はすわって空間の一点を見つめ、コメカミの血管がうき出して呼吸は胸が波打って見えるほど荒くなった。「ちえつ、たぬき爺め！」と父をののしる声は、あたりで遠く反響するほどだ⁽⁴²⁾。

このような、母親の精神状態がおかしくなっていく様子を語る場面が数多くみられる。しかし、そんな中でも主人公の信太郎は、父親の責任を心の中で主張しながら、母親が発狂した後の父親の思いがけない優しさに対して驚きを隠せない。母親の精神状態がおかしくなってしまうから父親は彼女を高知の実家へ連れ戻し、そこで彼女の介護に専念する。

伯母はまた、父と母がY村の家に厄介になっている間、父がどんなに母のために良く面倒を見たかを話しはじめた。なにしろ、ちょっと眼をはなしていると母はすぐどこかへ出掛けてしまい、出掛けると一里も二里もおくの見知らぬ家に上りこんでいたりするので探しようがない。家事の手伝いは勿論で

いので、洗濯や掃除は父が全部しなければならず、風呂にも一人では入れないので父がいつしよに入って体を流してやっていった、という。それらはみんな昨年、信太郎がY村へたずねたときにも、この伯母から聞かされたことだ。(中略)「信吉さんはエライぞね、まことにエラかったぞね。それほど苦労してもグチひとつこぼさんもの。たった一ぺんだけ云うたのは、冬のさなかの夜中に、便所へ行くおチカに何度も起されて、附きそうて用がすむまで外で待ちよらにやいかんのが辛い、と。それを一ペン云うただけぞね」。冬の戸外の便所のそとで、女房の用がすむ音を、じつとたたずみながら聞いている父の姿は、信太郎にもその辛苦を想像することができた。⁽⁴³⁾

つまり、主人公の信太郎の目からすれば、自らの女房を狂気に追いやった信吉はどこかで自分の責任の重大さに目覚め、自分のアヤマチを償うために一生懸命にその女房のために誠意を尽くしている様子が見えてきたということである。ここでは、もしかすると安岡章太郎は、父親信吉を借りて、父親の世代の責任、つまり太平洋戦争当時の日本の支配体制による敗戦の責任を仄めかしながら、逆に母親のチカを借りて、戦争を引き起こし日本の敗北を招いた軍部や天皇の支配体制の無責任な態度そして敗戦後の彼らの無能さのために振り回され疲れきった日本国民のことを指そうとしているのでは

ないかと思われる。

永楽園の病室で寝たきりの意識不明の母親は、息子の信太郎と父親の信吉の居合わせたところで、信太郎には思いがけない言葉が発する。

母の呼吸はいくらか落ち着きはじめてた。彼女は眼を閉じた。部屋の外に足音が聞えて父親があらわれると枕もとに坐った。そのときだった、

「イタイ……、イタイ……」

と次第に間遠に、眠りに誘いこまれるようにつぶやいていた母が、かすれかかる声で低く云った。

「おとうさん……」

信太郎は思わず、母の手を握った掌の中で何か落し物でもしたような気がした。父はいつものうすら笑いを頬にうかべたま、安らかな寝息をたてはじめる妻の顔に眼をおとした。⁽⁴⁴⁾

そして、数日間経って信太郎は母親の発したその一言に次のように反応する。

あのと時母の口からもれた「おとうさん」という声が頭にうかんだ。それは彼にとつて信じられないほど不思議な出来事だっ

た。あれ以来、自分はいくらかの失望とそれに見合う安堵とを感じているにちがいない。なにしろ、あの一と言で三十年間ばかりも背負いつづけてきた荷物が失くなったはずだからだ。しかし実際には彼には何の感慨もなかった。ただいかにも不思議だという印象があるばかりだ。⁽⁴⁵⁾

永楽園での九日間の滞在・
浮かばれない戦後亡霊への「供養の旅」

以上の場面には「海辺の光景」の意味を解くもつとも重要なカギが認められよう。母親が完全に意識を失って死に至るまでの最後に口に出した言葉は「おとうさん」という言葉だったということは、結局母親は父なりの精一杯の償いの誠意を認めて父親を許したという意味に取れる。主人公の信太郎にとってはこの母の最後の発言は本当はショックで、そしてある意味では自分に対する「裏切り」でもあった。うつとうしく、そして母を取り合いごっこしてきた相手であった父親を呼んだ母に「絶望」した反面、主人公がそれでもそれに見合うぐらゐの安心感を覚えたのは一体どういうことであろう。おそらくこれで死に掛けている母親は、この世にしこりも怨念も残さずに安心してあの世へ行くことができるだろうし、母親にとってもそして自分自身にとつてもずっと引きずってきた「戦後」の後遺

症に終止符が打てると思つたからではないか。そしてここに記述された「三十年間」というのは、おそらく敗戦当時、もつと正確に言えば父親が帰還した昭和二十一年よりさかのぼって満州事変あたりから始まる、父親が軍職の關係で家をほとんど留守にし、主人公と母親がほとんど父不在の母子水入らずの生活を始めたときからの年月を指しているのではないかと思われる。

この作品には、特に母親が死んで行く様子、その死に対する主人公の信太郎の反応の様子を描写する名場面が幾つかあり、これまで数多くの研究者や文学評論家がそれらを取り上げては作品の解釈に励んできた。その中にも前述の父親の「つぐない」とそれに対する母親の「赦免」に関連すると思われる一ヶ所が認められる。

すべては一瞬の出来事のようなうだった。医者が出て行くと、信太郎は壁に背をもたせ掛けた体の中から、或る重いものが脱け出して行くのを感じ、背後の壁と「自分」との間にあつた体重が消え失せたような気がした。(中略)看護人の白い指の甲に黒い毛が生えているのがすこし不気味だったが、彼の手をはなれた母を眺めるうちに、ある感動がやってきた。さつきまで、あんなに変型していた彼女の顔に苦痛の色がまったくなく、眉のひらいた丸顔の、十年もむかしの顔にもどつていられるように想われる。⁽⁴⁶⁾

母親が息を引き取るときは、これまで嫌に思い続けてきた夫の信吉のことをまるで許してやったように見え、その表情は、戦後まもなくの日々の暮らしが荒れてしまう十年前の、つまり精神を病む前の元気な顔に戻り、安らかに眠っている様子が信太郎の目に映ったのである。つまり信太郎は母の死を悲しむという通常の感情よりも遙かに深く複雑なものを感じたのである。これは、母の死によって長い間ずっと胸にのしかかった、甚だしい圧力をもった物から解放され、自由の身となったという気持ちに他ならないであろう。その「甚だしい圧力をもった物」というのは先ほどの文章にあらわれた「体の中から或る重いものが脱け出して行くのを感じ」たところの「重いもの」であろう。一体この「重いもの」というのは何であろうか。

これはもしかすると自分を巻き込んだずっと前からの父親と母親との複雑な夫婦関係、もしくは敗戦のときからずっと信太郎の胸にのしかかった「戦後の亡霊」なのかもしれない。母の死によって「戦後の亡霊」から自由の身となったと思つた信太郎はそれによつて「悲しみ」よりも自分が解放された快感を覚えたことであろう。

戸外の土を踏んだ瞬間、信太郎はふらふらとメマイの起りそうな気がした。頭の真上からイキナリ強烈な日光が照りつけて、

眼をつむると、こんどは足もとが揺らぐように想つた。(中略)ここ一週間以上(中略)日中こんなふうにならぬ外へ出たことはまったくなかったせいでもあるだろう。運動場へ出たのは、いつも夕暮れどきか、夜だった。(中略)信太郎は、ぼんやりそんな考えにふけりながら運動場を、足の向く方へ歩いていった。

――要するに、すべてのことは終つてしまつた――という気持ちから、いまはこうやつて誰にも遠慮も気兼ねもなく、病室の分厚い壁をくりぬいた窓から眺めた「風景」の中を自由に歩きまわることが、たとえようもなく愉快かつた。⁴⁷⁾

そして、次では、信太郎はこの九日のあいだに母親や他の精神病患者たちと交わつたせいで自らの体に纏わりついた「悪霊」もしくは「亡霊」を振り払つて、この世に戻ろうとしているかのように、外の海の風や日射しに体ごと当たつてみる。

頭の真上から照りつける日射しも、いまはもう苦痛ではなかつた。着衣の一枚一枚、体のすみずみまで染みついた陰気な臭いを太陽の熱で焼きはらいたい。海の風で吹きとばしたい……。⁴⁸⁾

結局、信太郎は、そのとき思い切つて、自分の肩にのしかかり、自分の体に移つていた敗戦当時から十五年の長い年月に及んだ

『戦後』の『亡霊』もしくは『悪霊』を振り払おうとしていたことになる。

さてここで、信太郎と父親信吉がこの『永楽園』という精神病院で過ごしたあの九日間の意味、そして『海辺の光景』というこの作品のタイトルを通して、安岡章太郎が何を言わんとしているのだろうか、考えてみたい。

小説は信吉の家族がタクシーに乗って高知湾に面する『永楽園』に向かつていく場面からスタートするが、病院の敷地にさしかかったところに、気にかかる文章がある。

斜面の路の両側に桜の並木がある。(中略) たしかにそれは美事なものだった。満開のときは斜面全体が桜の花に包まれるにちがいない。けれどもここが花見の場所として賑わうとは考えられなかった。あまりに整いすぎてお花見にふさわしい乱雑さに欠けていた。看護人の言葉に反えて信太郎は、満開のまま深閑とせずまrikaえつた花ざかりの桜の森を思いうかべた。すると樹液をしたたらせた艶のある桜の幹の一本一本が、見えない『狂気』を大地から吸いとっては、淡紅色の花のかたちにして吐き出しているようにおもわれてくるのだった。⁴⁹

咲き乱れる満開の桜の木は日本文化では無論ひとの心を悦ばせる

鮮やかさ、華やかさでよく知られた常識だが、同時にその姿は反対に不気味なイメージを与えてしまうものである。夜の桜の木の満開の花の下には目に見えない恐ろしい奇怪な物体の世界が横たわっているというイメージさえあると思われるし、何人かの日本人作家がこのイメージに影響されて幾つかの作品を書いた例もあろう。つまり、この時点でこれらの桜の木が年齢を重ねるあいだ、幽霊や亡霊や妖怪などがこの世の地獄めいた『永楽園』の敷地内に次々と収容され、身の自由を奪われ、苦しみながら奔走合つてきて、言い換えると、この世とあの世を仕切る境界線にさしかかろうとしているような印象を覚えるだろう。そのとき一緒にタクシーに乗り合わせた母親は、信太郎と信吉とちがって、すでにこの境界線の向こう側に棲むモノの仲間であった。『永楽園』という皮肉な名称の精神病院は、もしかすると、この世とあの世の間に横たわる中々浮かばれない亡霊の世界であり、そしてその『亡霊』というのは母親をはじめとする敗戦によって苦しみ果てて精神的に深い傷を負った亡霊となり、色々な思いを残して中々浮かばれず、あの世に逝くことが出来ずに、海辺に面するこの境界線、亡霊の溜まり場たるこの『永楽園』に足止めされている数多くの日本人なのかもしれない。つまり、『永楽園』という精神病院は、『戦後』の亡霊たちが引っかかって越えられない『三途の川』の世界ではないかと考えられる。

もし安岡章太郎がこのようなアレゴリーでこの作品の世界を描い

たのならば、信太郎と父親の信吉があえてこの九日間のあいだ「楽園」に留まった目的は、母親をはじめとする戦後の荒んだ苦しい時代の犠牲者となった数多くの日本国民の亡霊の寂しさを紛らせ、あの世に送るためではなかったであろうか。つまりこの九日間というこの作品の「時間」は、亡霊を弔う「供養の期間」であったといえよう。そしてこの意味において、「戦後」もしくは「敗戦」の責任をとろうとやってやってきた父親には、この作品における中心的存在の重みを感じられよう。四十歳ぐらいに差し掛かった頃に、この作品に挑んだ安岡章太郎は、父親のすべてを受け継ぐ息子として、「戦後の責任」を自覚しながら大人として成長したということであろう。

もしそうだとしたら、小説に描かれたすべての精神患者たちは、敗戦の後遺症を患っているすべての日本国民のこととなる。こうした読み方を裏付ける幾つかの場面が挙げられる。

信太郎が昼間の礼を述べると、男（筆者注：頸に包帯を巻いた患者）は突然、「あんなところに病人をおいといちやいかん」と、カスれた声で云った。信太郎は、ちよっとおどろいた。昼間きいたときよりも声の調子がハッキリしていたせいもあるが、言葉そのものも劇烈なものにひびいた。男はつづけた。「夏は暑いし、蚊は何ぼうでもおるし、冬の寒いことはおはなしにな

らん。あんなところに置いといたら、丈夫なものでもすぐ死んでしまう……」。

医者も看護人も、ただ居るといっただけで、きわめて無責任であること、ことにあの病棟はどうにも手のほどこしようのないとおもわれる患者だけが収容されるために、放りっぱなしにされていること、それで患者たちはあの病棟へ入れられたら最後だと云っているが、それでも大部分の患者は遅かれ早かれ、あの病棟に送りこまれて死ななければならぬ、といったことを、こちらが言葉をはさむスキもないほどしゃべった。

「みなさいや、あの人らアも、いまは元気にやりよるが、いまにみんなアあの中へ連れて行かれて死によりますら」と、夕やみの運動場に点々とちらばりながらたたずんでいる患者たちの方を指した。彼等の姿はたしかに墓場に集ってくる幽霊を信太郎にも連想させた。

さつきは眼につかなかった患者が大ぜいで医者を取りまいて、口ぐちに云っている。（中略）「もうすっかり治つてしようたんやけど……」

十年ほど前、カイロ国際交流基金事務所で、定期的に行われていた「カイロ日本文学サロン」では、アラビア語に訳された日本の文学作品を取り上げ、日本文化愛好者のカイロ市民数人が交替で発表していたが、三回にわたってこの「海辺の光景」が取り上げられた。そのとき、思いがけないコメントがあつたことをよく覚えている。

「フラッシュ・バック手法の場面が多くあり、退屈するほどそれらの場面が細かすぎる」というものだった。そのときからずつと気になつて色々と思考を巡らせたが、この論文を書くにあつて自分なりの解答が出たように思える。目まぐるしいほど鶴沼海岸生活の時代（事実ほぼ七年間）の場面などが回想され、それは、この作品の半分近く占めるほどである。これ自体が「供養」そのものを意味するのではないだろうか。

母親の魂があゝの世へ旅立つて永遠に楽に眠れるように、家族三人で過ごした鶴沼海岸の日々の思い出、母親の精神を狂わせたと思われるすべての出来事の展開やその経過、これらを隈なく詳細に語りかけるのは、それによつて、母親の気持ちやすこしでも晴れて速やかにこの世を離れていけるだろうという主人公信太郎の思いによるものであり、そのことに安岡章太郎の気持ちが託されたのではないだろうか。信太郎はこうして母親の魂に一生懸命に語りかけてあげることによつて、戦後の亡霊の怨念が晴れて、父親の方は誠意を尽くして母親チカに付き添つてやり、せめてその最期を見送ることに

よつて、長い間引きずつてきた「戦後」もしくは「敗戦のしがらみ」に幕が下りるのではないかと考えたのであろう。

しかし、母親の「死」によつては、信太郎が思ったように「戦後の亡霊」は完全に自分の周辺を離れていなかったようである。なぜなら、安岡章太郎が作り出す主人公は、忘れかけていた「父親」が何の前触れもなく数ヶ月ぶりに高知から上京して息子の家の玄関へその姿を現すのだ。その主人公は正面から「敗戦」もしくは「戦後」の亡霊を突きつけられるわけである。

安岡章太郎は、今度は三人称語り手法の「信太郎」ではなく、一人称語り手法の「私」に切り替え、「家族団欒図」と「軍歌」という二作品ワンセットにして、本格的に父親と対決して中々死に切れない「戦後の亡霊」を葬り去ろうと挑んでいくのである。

「家族団欒図」・戦後亡霊の最後のアガキ

父親の突然の上京・戦後亡霊の再来

せっかく安岡章太郎が狂気の母親に象徴される「戦後の亡霊」を高知湾の海辺で葬り去ることができたと思つたら、二年も経たないうちにあの世に逝つたはずの「戦後の亡霊」が突然に彼の目の前に現れた。母親が死んでから高知の田舎に帰つて実家で落ち着いたはずの父親が何の前触れもなく東京にある息子の章太郎のマイホームへ顔を出し、しばらくの間居そろうしてしまつたのである。その

とき安岡章太郎は、すでに安定した雑誌の編集の仕事に就いていて、自分の小さなマイホームを持ち、妻と娘の三人で安定した平凡な毎日を送っていた。父が居候することによって章太郎の妻はストレスが溜まり、せっかくの小さな家庭の平和な空気が乱れてしまい、緊迫感や苛立ちの続く毎日であった。この状態をどうにか無くすために章太郎が躊躇しながら父親に再婚の縁談をすすめてみたところ、父親は難なくその話に乗る、同じ田舎出身の中年女性と間もなく再婚を果たす。

以上の実話をもとに、安岡章太郎は「家族団欒図」（一九六一年）と「軍歌」（一九六二年）という二作品を書き下ろした。「家族団欒図」の方は、つまり父親が主人公の「私」の家に押しかけてきてから再婚するまでの話をコンパクトにまとめた作品で、一方「軍歌」という作品は、父親が息子たる「私」の家に居そうろうしてその秩序を乱しているあいだの具体的な「事件」に焦点を当てて詳細にそれを語っている。「家族団欒図」の冒頭では主人公の「私」は、相変わらず母親に影響されて父親の鬱陶しさを嫌がって訴える。

年ごとに私は父親に似てくるそうである。母親が生きていたころは母親がそう云ったし、いまでは女房がそう云う。いずれの場合にしても、それを云われるたびに私はイヤガラセを受けているような気持だ。これは一つには父の容貌がけっして眉目

秀麗というわけには行かないせいであろう。つまり私は父親に似て醜男だということを遺伝学的に納得させられるわけで、当人にとっては何とも責任のとりようのない問題を押しつけられているような気分なのである。⁵⁴

しかし、次の箇所にはそれとは打って変わって、ある種の「あきらめ」がうかがわれる。「私」は自分が父親の醜い顔を受け継いだことを自分の運命として受け止めてあきらめてしまうのである。

しかし、このごろでは私自身も自分が父親似であることを承認せざるを得なくなった。鏡に向っているときはそうでもないが、写真にうつされた自分をみると、顔といわず全身の姿勢までが不気味なほどに父に似ている。⁵⁵

「私」は、突然、同年代の友人にその父親の話を持ち込まれるが、その人の日ごろの行動も「私」の父親のものに似ていて、一個上の世代、つまり戦争の中心役を担って敗北を招いた世代の虚しさや徒勞と同時に責任のなさや無神経極まりない態度がここで象徴的に描かれる。

これは私の友人の話だが、彼の父親は停年で銀行を退職する

と、毎朝、マキを割って飯を炊くようになった。「目が覚めると、パーン、パーンと薪を割ってやがるんだ。『飯はやっぱりマキでなくつちや、こうフックリとはふくらまない』なんて、ひとりで悦に入っているんだがね、それならせて薪は昼のうちにでも割つときゃいいのに、かならず朝、起きぬけにやるんだからかなわない。狭い路地裏で、近所迷惑だとおもうから注意してやりたいんだが、いざとなると可哀そうな気がして、それも云えないよ。とにかく目下のところ、親じにとつちやそれが唯一の娯楽なんだからなア」。友人は口もとに一種悲愴な笑いをうかべて、そう語った。⁵⁶

こんなリズムが始まるこの作品は、安岡章太郎の前期の一連の文学作品においては画期的な展開を思わせてならない。やはり戦争へ日本を引きずり込んで敗戦をもたらしたオヤジたちの世代と戦場へ駆り立てられた戦争当時二十代だった安岡章太郎に代表される戦後第一世代との間の「もつれ」や「清算」の展開が行間から生々しく感じられる。

戦後第一世代の「私」のような人間の立場から見れば、父親たちが毎朝路地裏で薪を割ったりすることや、裏庭で鶏に餌をやつて飼ったりすることは、その親たちの無能さをマザマザと見せるような態度で情けない。それを「私」の表現で言えば「現代日本の悲劇的

な一場面」ということになる。しかし、同時に「私」は自分も、そして自分の同世代の仲間もいつか同じような運命を辿るのではないかと自覚している。

いまそれをウルさいと思つてきいていても、いつかは自分もまた薪割りの役を負わなければならないかもしれないのだ。⁵⁷

つまり、ここで「私」は自分が父親に顔や姿が似ていることは嫌でもあきらめて現実を認めるしかなす術がないことを自覚するにいたつたことになる。親のすべてを受け継ぐのが息子の宿命で逃れることのできないものである。これこそがこの作品そして「軍歌」を理解するための中心的な課題だと思われる。

ここでも主人公の「私」は、これまでの一連の「戦中・戦後モノ」と打つて変わつて、一方的に父親を責めて敗戦の責任を背負わせるばかりの姿勢をものはや取っていない。かえつて父親やその世代のオヤジたちが起こした混乱のかげで自分ら戦後第一世代が頑張れるようになり、今日（作品発表当時一九五〇年代の末）、楽な日常生活を満喫することができたことを認めている。

終戦以来どうやら私が自立してやつて行けるようになるまでの十年間、どんなふうにも活きつないできたのか不思議でならな

い。乞食と泥棒とはしなかったようなものの、ほとんどその一歩手前のところまでは何度も行つた。戦後の混乱期に巻き込まれて私たちは苦しんだが、あのような混乱期でなければ出来るはずもないことをやったからこそ、きょうまで生きのびることが、出来たともいえる。とにかく死にたくはない一心の無我夢中ですごした十年間だった。⁽⁵⁸⁾

しかしやはり自分の母親はその十年間の混乱期の犠牲になつて変わり果てた姿で死んでしまったのだ。これについても、この段階では、主人公の「私」はなす術もないことで止めることのできない宿命だと仄めかすように言うようになっている。

そしてトリトメのないどろどろの生活にどうやら恰好がついてきたころ、疲れはてた母親は廃人同様の姿で死んで行つた。ちよと「戦後」はおわつた」という声⁽⁵⁹⁾が、あちらこちらで聞かれはじめたころである。

共存か決別か・戦後の世代衝突の縮図

つまり、前述の「海辺の光景」を受けて、母親の死はけつきよく戦後のどろどろとした時代に幕を閉じたし、次の戦後世代に再出発

の原動力を与えたということになる。主人公の「私」にとっては他に戦後の終焉を意味する幾つかの出来事があった。長年自分が患っていた脊椎カリエスも完全に治つたし、結婚もできてマイホームを持つこともできた。三歳か四歳ぐらいの戦後第三世代(第二世代は敗戦当時少年少女だったものにしておきたいが)を代表する我が娘が平和な世の中の日常生活を満喫するようになっていく。これらはすべて彼にとつては「戦後の終わり」もしくは「戦後の終焉」を思わせてくれた。

たしかに「戦後」はいつとはなしに終つていた。(中略)現に私自身、結婚し、父親になり、一戸の家をかまえているが、こうしたことは脊椎カリエスで身動きもならず膿と垢まみれになつて寝込んでいた当時の私には想像もおよばぬことだった。私は女房や子供から「パパ」とよばれ(中略)「パパ、戦争ちゆうの子供はお肉も玉子もあんにも食べられなかったのね」母親の口真似でそんなことを云う子供に、「そうだよ、だからミサ子も勿体ないと思つたら、のこさずに全部おあがり」⁽⁶⁰⁾

しかし父親の突然の訪問は「私」には一つの忘れられた大事な「戦後」がまだ取り残されていたことを強く自覚させたようである。「私」の目には父親が今置かれている状況は、父親が敗戦後、鶴沼

海岸の家に帰ってきたときの状況とちつとも変わっていないように映っていたからである。父親は息子の東京のマイホームに入ってから、すぐにまたその狭い庭で鶏を飼い始める。戦争が終わって十四年ぐらい経って世の中が大分変わってきたのに父親だけはまるで自分の「時間」が止まったままのようで、鵜沼海岸の時代と変わらず、周りの世相や家族とは関係なく自分だけの世界に閉じこもったままである。むしろ中途半端な形で取り残された父親の存在こそが本当の「戦後亡霊」であつただろう。母親が死んでも自分が家庭をつくって安定した生活を築き上げても、なかなか心が晴れない要因は、やはりそこにあつたのではないだろうか。この事実に気付いて目から鱗が落ちた思いの「私」は、自分の気持ちを下記のように綴つたのだ。

そんな私のところへ、ある日突然「戦後」がやつてきた。郷里のK県から父親が上京してきたのである。(中略)終戦後の数年間、父はニワトリやアンゴラ兎など小動物を無理な算段で手に入れてきては、その飼育に失敗し、家計をいよいよ窮乏させるといったことをくりかえしてきたのであるが(中略)そんな父を見ると私は、忘れかかつていた「戦後」が亡霊のように父のまわりに漂いはじめるのではないかと思うのだ。⁽⁶¹⁾

戦時の軍国主義体制を代表するこの父親は彼を置き去りにしたまま大きく変化していく戦後の日本社会を否定するかのよう(62)に遮断しながら頑固に自分の意地を通そうとしている。

あくまでも熱心に作業をつづける「自給自足」、欲シガリマセン勝ツマデハ「そんな標語が禿げ上つた赤黒い額のなかに滲みこんでいるみたいだ。⁽⁶²⁾

これだけではすまない。もはや居場所のなくなった父親の存在は「私」の小さな家族にとつてはもう厄介なもので、極端に言えば粗大ごみ同然のものとなつてしまつていた。せつかく希望の光の射した未来に向かつて歩み出そうとしている「私」の小さな家庭の前に父親が立ちただかつて足手まといになつたような形である。

これは日本が経済急成長をはかるときに足を引っ張ろうとする戦前の思想や伝統などのしがらみを象徴したものだと思われるが、それよりやはり戦時中を生きた世代の一個上の父親たちが、「戦後の終焉」宣言を断固として許さないことを内包している件だと思われる。戦後第一世代を代弁する「私」は、父親のわがままな行動にあきれて、「誰が何と云おうと、この家の主権者はオレなんだぞ」ところの中で呟く。この箇所は日本戦後の二つの世代がどうしても共存することが不可能であることをアレゴリカルに示した文章であ

るが、また同じ意味を指すもう一つの文章があげられる。

これまで女房のそだった環境は父とあまりにちがすぎる。

つまり軒下四尺五寸の庭にも芝生をつくりたがったり、物干場を白ペンキで塗ったりするのは女房の趣味であり、その傍に急造の、むしろゴミ溜然としたトリ小舎をもうけて玉子を生ませたるのは父の行き方である⁽⁶³⁾。

「軍歌」では主人公の「私」は、頂点に達した二世代を代表する自分の父親と自分の妻の衝突に巻き込まれないように仕事の忙しさを盾に元日でも朝から家を出てしまうのだ。しかしそんな緊迫した空気の中にささやかな平和を思わせる光景が存在していた。これは父親と自分のむすめのミサ子とのときどき繰り返されるあどけない戯れの光景である。

孫の相手をして、馬になってやったり、象の鳴きマネをしてみせてやったりしている父に、子供がよろこんでキャッキヤと笑い声をたてているのは、いかにも平和ながめだ。けれども、その「平和」を維持しようとするには、眼に見えない忍耐が⁽⁶⁴⁾要だ。

つまりこれはまったく戦争を知らない、敗戦からずつと後になってこの世に生まれた孫たちの世代と戦争を指揮してきた父たちの世代との何のシコリもセイサンも内包しない仲を写し出した象徴的な文章である。大きな隔たりをもつこの二世代こそがむしろ共存しやすい形をもつものだということの指摘だと思われる。

「軍歌」と失われた「メザニン世代」

しかしその間に、つまり戦後第一世代である「私」と孫ミサ子の世代の間には、西洋の建築様式、特にホテルという「中二階」もしくはグラウンド階と一階の間にM文字で表される比較的天井の低いメザニン (MEZZANINE) 階にでも当たるようなもう一つの世代、終戦当時召集令状の適齢に至らなかった少年だったいわゆる「中間世代」が介在している。野坂昭如の言葉を借りればこの世代はどちらにもつかない「失われた世代」であって、野坂昭如自身もこの世代の一人ということを知覚しているが、「軍歌」ではむしろこの世代にスポットが当てられていて、「私」の家を舞台に四つの世代が入り混じった複雑な人間模様を展開していく。

これは敗戦から十五年ほど経って、日本がとうとう「脱戦後」に差し掛かり目覚ましい高度成長を果たしはじめたころ、この四つの世代が犇き合う状況をシンボリックに縮図として書いた作品だと思われ、この作品の作家たる安岡章太郎にとってもそろそろ取り残さ

れた最後の「戦後」と思われる父親が置かれた中途半端な立場に何らかの形で決着をつけなければならぬ時期でもあったと思われる。

「軍歌」では、「私」が仕事を終えて夜にマイホームに帰ってみると、そこでは何人かの隣近所の顔見知りの若者たちが父親と酒を飲みながら声を張り上げて太平洋戦争当時の軍歌を合唱していた。小説の内容によれば、この若者たちは「私」より十歳ぐらい年下である。これは「私」からすれば思ってもいなかった出来事だったにちがいない。戦場に行った経験のないこの若者たちは、どういう風の吹き回しで父に調子に乗せられて忘れられた軍歌を声を張り上げて歌うようになったのだろうと。この「軍歌」も正に「私」にとって忘れかけていた「戦後亡霊」の到来を意味するものだったと思われる。

この作品のタイトルに選ばれた「軍歌」という言葉は、考えてみれば「戦後亡霊」という言葉とまるで置き換えられたように思われる。

「私」が父親にその一騒ぎのわけについて聞いてみると、紅白歌合戦の番組に出ている頼りない若者芸能人の女々しい態度がシャクにさわたたらしく、来客の若者二人を煽り立てて軍歌を合唱させたらしい。

「しかしなアNよ、おれはおじさんの言うこともよくわかる

よ。ゆうべもテレビで大晦日の『年忘れ、紅白歌合戦』とかいうのを見て思ったんだが、いい若い者が体をクニャクニャさせてさ、まるで女みたいにつくり笑いなんかしやがって……。ああいうやつらを、みんな軍隊へひっぱって行って、叩きなおしてやりたくなるよ。ねえ、おじさん、おじさんなんか、とくにそう思うでしょう」⁽⁶⁶⁾

そして、「N氏」として登場する来客の若者の一人が今度はいきなり「敗戦の責任」の矛先を父親ではなくむしろ主人公「私」に向けたのだ。ずっと父親世代にその責任を背負わせようとし続けた「私」からすれば、それもまた思いがけない展開でショッキングな発言であった。N氏は次のように言った。

「ねえ、おじさん。日本軍は手を上げるべきじゃなかった、そうでしょう。中国大陸でも、仏印でも、ジャヴァでも、日本軍はちっとも負けてなかった、そうでしょう」(中略) Nは私の方に向きなおって言った。「君たちが、もつとがんばるべきだったんだ。敵を本土に無血上陸させるなんて、日本をそんなダラシのない国にしまったのは、君たちのせいだ。……どうせ君たちのなかの優秀な人たちは、みんな特攻隊で死んでしまった。しかしねえ、君たちがもう少し、せめてもう一二年が

んばっててくれていたら、僕らが戦争に間に合ったんだ⁽⁶⁶⁾」

この会話はとうとう口論にエスカレートして行き、「私」は我を忘れて興奮し、怒りのあまりN氏の顔を目掛けてパンチを食わせてしまった。「私」はまたかなり酒に酔って変な言動を見せ始めた父親を部屋へ押し込んで閉じこめたのだが、父親はしばらく抵抗を続けた。そしてそのとき父親がずっと長年押し殺していた本音がいつべんに爆発したかのように、「何、この不孝もの。不孝……不忠、きわまれる馬鹿者」と怒鳴った。しかしその後、何もなかったかのように父親は安らかな寝息を立てていた。

結局三つの違った世代がずっと抑えていた不満を互いに吐き出し合っつてぶつかり合い、溜まっていたストレスがふつきたように見えた。これですこしは「戦後」の重い空気が消え始めたように思われたところで「軍歌」は終わる。

父親の再婚・敗戦の終焉なのか

「家族団欒図」に戻って、父親がそろそろ息子の家を離れる展開を見てみよう。

ある日、「私」は妻から父親について思いがけないことを報告されてしまう。これは父親が酒に酔って妻に色目を使ったという報告だが、不思議に「私」は怒ったりしない。鶴沼海岸時代は「私」は

母親を独り占めしていたため父親はどれほど寂しい想いをしたことだろうか。「私」はむしろあれからずっと父親に対してある種の晴れないうしろめたさに悩まされていた。

「(中略)おじいさんがあたしに何をしようとしたか、酔っばらった振りなんかしてさ」

「云ってみろよ、こっちだって、ふん、だ」

売り言葉に買い言葉ではなかった。事実(中略)そう云うのを聞くと急に心の中がカラリと晴れわたるような気がしたのだ。——なアんだ、やっぱりそんなことか。そう思うと私は昨夜来わだかまっていた不安な緊張感がほぐれて、ものごとすべてが明瞭に見えてくるようだった。なぜか。……昨夜、父が何をしたのか、何をしようとしたのか、そんなことは私にはわかりやうのない問題だ。しかし、とにかくこれでもう私と父の間には貸し借り勘定はなくなった、よけいな遠慮は必要ない、一瞬そんな考えが私の頭の中を真直ぐに突きとおっていった。⁽⁶⁷⁾

つまりこれで「私」と父親との間の「借金」が解消され、取り残された「戦後」の大きな「清算」が済まされたということになる。しかしそれだけではすべてが終わったわけではない。何のとりえのない、独りで孤立してしまった父親はまだそこにいるではないか。

そこで「私」の妻は途方もない提案をぶつけたのだ。「あたし、夕べからずうっと考えたんだけど、おじいさんにお嫁さんをもらうべきね」と。それから一年ほど経って父親の再婚の結婚式がごちんまりとした雰囲気で見舞ったが、新婦はどこもなく「私」の死の親戚だけを集めた結婚式だったが、新婦はどこもなく「私」の死んだ母親に似ているようだ。丸顔で肥っているという。そして酒が回ると緊張気味だった父親はニコニコ笑いながら死んだ女房の想い出話を持ち出してしまふ。まるで新婦の顔に死んだ女房の面影を見ているようである。

この様子を見た息子の「私」は内心、「しかし何はともあれ、これで父もどうやら「戦後」をぬけだす路がついたとおもうと、私も気分が楽だった⁽⁶⁸⁾」と思うのだ。つまり、この瞬間「私」は「戦後の終焉」を自覚するのである。父親の再婚によってもう父親に対するうしろめたさもなくなつただろうし、父親が高知の田舎に帰つても寂しい想いもしないだろうし、「私」もこれで思い切つて妻と娘ミサ子と三人でやつと敗戦や敗戦後のすべてのしがらみを一切合財振り払つて希望に満ちた「戦後」のない未来に向かつて歩み出せるのではないか、と思つたわけであろう。

以上のようなエンディングならこの作品までの安岡章太郎の「戦中・戦後モノ」が首尾一貫するだろうし、その全体像もはっきり浮かんでくるであろう。

しかし、その気持ちにどうしてもさせてくれない曖昧で奥の深い最後の件が大きな疑問符を投げかけながら限りのないオープン・エンドを永遠に残す。「家族団欒図」の最後の件は下記の通りである。

一行が玄関の式台にたどりついたとき、女中頭らしい人が私の袖をひいて云つた。「ほんとうに、御家族団欒で愉しそうですね。あたくしたちはみんな『ああ、うらやましい』って申し上げていたのでございますのよ」。私は、お世辞にしろこんなことを女中さんから云われたことは意外であり、もう一度訊きなおそうと、立ちどまつて、「え」と云つた瞬間、おもわず正面のガラス戸にうつつた人の影にギクリとした。親じがこちらを向いて立っている——そうおもつて見たのが私自身の姿だつたからである。猪首の肩をまるめた私は暗いガラス戸のなかから、何とも言いようのないほどマゴついた顔つきでジツとこちらを見つめていたのである。⁽⁶⁹⁾

結 論

安岡章太郎は以上の「家族団欒図」のエンディング文章を通じて一読者にはどういうメッセージを送ろうと思つていたのであろうか。

まずそこで、中華料理店の女中さんが「私」にかけた言葉を考え
てみたい。「ほんとうに、御家族団欒で愉しそうでございますね。
あたくしたちはみんな『ああ、うらやましい』って申し上げてい
たんでございますのよ」と言われた主人公の「私」はあつげに取ら
れてしまった。安岡章太郎はここで主人公の驚きを表現するために
「意外」という言葉を使った。一体何が「意外」であろうか。

おそらくこれはこの作品に限らず、鶴沼海岸を舞台にした「愛
玩」「故郷」「剣舞」「海辺の光景」などをはじめ、つまり戦後の混
乱の中で主人公「私」もしくは「順太郎」または「信太郎」の名前
を借りた安岡章太郎が、両親と気持ちの行き違いやいがみ合いを繰
り返しながらその苦しい戦後の日々を描く作品と「私」、つまり安
岡章太郎自身の家庭が住む東京尾山台の新しい家を舞台にした「軍
歌」や「家族団欒図」を一通り読んでみると、この論文で前述した
通り、いかにこれが波乱に満ちた時代であったかが窺われることだ
ろうし、父親の一生は息子の安岡章太郎の妻まで巻き込んでしま
うものだったことも認められよう。おそらく安岡章太郎も、そして自
分の想像で仕立てた自分を代弁する主人公たちも、少年時代からず
っと戦後十四、五年経つころまで、以上のような想いを抱いてきた
のであろう。しかし、どうも他人の目から遠く眺めた場合はこの家
族は必ずしも仲悪そうに見えるとは限らないようだ。このことも
「家族団欒図」の締めくくりの文章を読んで窺われることであらう。

こうしてお互いがみ合いながら結局奥深いところには自分たち家
族メンバー当人には見えないぬくもりや愛情が存在していた。安岡
章太郎がずっと壮年時代、つまり三十代後半まで思いつめてきた家
族の「不和」めいたものは、けっきょく世間から見ればどこにもあ
りそうな平凡でありふれた一つの家族の「家族団欒図」にすぎなか
った。安岡章太郎を代弁する「海辺の光景」の信太郎も、「家族団
欒図」の「私」もけっきょく内心この事実ですでに気付きつつあつ
たといえよう。「意外」という言葉は、おそらく、全く思いがけな
い意味ではなく、むしろ「私」がすでに気付きはじめたことを他人
に確認させられたという意味をもっていたと解釈できると思う。

いままでの展開を振り返ってみると、敗戦の後遺症あるいは「敗
戦の責任」の問題などは合理的かつドライで殺伐とした家族内の
「清算」で処理されたのではなく、むしろ妥協や共存や許し合いと
いう穏やかさによつて時間をかけてそれとなく自然に解決されたの
ではないかと思う。

しかし考えてみればそれだけで「戦後」もしくは「戦後の亡霊」
というものはそう簡単には完全に消えるものであろうか。目の錯覚
を起こして料理店のガラス戸に自分の顔や姿をオヤジのものと思
えた「私」はそう仄めかしているような気がしてならないのである。
これは一言で言えば安岡章太郎本人が自作の短編のタイトルに使
った「顔の責任」（一九五七年）という言葉にすべてが集約されよう。

父親に譲られ似たような顔を持つ息子としては、父親が生涯成したすべての物事、背負い続けてきた罪まで自分も父親に次いで背負っていくべきだということ。これは息子である以上逃れることのできない宿命なのである。父親と息子との関係に示された日本敗戦後の関係の縮図を安岡章太郎が自らの「戦中・戦後モノ」の長いシリーズの最終版たる「家族団欒図」で何を伝えようとしていたか大體想像がつくことであろう。安岡章太郎が属する戦後第一世代、厳密に言えば「学徒兵世代」はイヤでもオヤジたちの世代の敗戦そして戦後のすべての重い荷物をこれから先も背負っていく運命にある。これは決して政治的な意味もしくはカチカチ頭の思想家が連ねた難しい表現を使って綴った論理的な語りではなく、むしろ戦時中そして戦後の日常生活、戦争そして敗戦後のすさんだ時代に振り回され苦しんだ日本の一家族の中の一人の男の生涯を通じて提起された結論である。

母親の死、自分が長年苦しんだ病気の回復、自分の結婚、安定した日常生活の獲得、娘の誕生そして父親の再婚などなど、一人の男の生涯における決定的な出来事、人生の長い旅の主な「駅」を一つ一つクリアーし、その度に少しずつ敗戦の亡霊の気配が薄れていくわけである。しかし、自分にとっては敗戦の亡霊の影を心に投げ落とした父親の存在が最終的にこの世から消えてもやはり自分の顔に残った父親の面影が残る限り戦後は残るだろうし、次の世代にも順

番に受け継がれるだろうというのが安岡章太郎の結論ではないだろうかと思われる。「戦後が終わった」という言い方の一つの解釈として、物事が太平洋戦争以前に元通りに戻るという意味もあろうが、到底これは無理な論理である。しかしかといって意識して戦後の亡霊をずっと追いかけていくのも荷が重すぎる。そこでオヤジたちの恩恵を受けてこの亡霊を胸にそっとしま込んでただひたすらに精一杯人生を歩み続けていくというわけである。これがむしろ安岡章太郎の「家族団欒図」から後の作家人生の姿勢だったように思える。「家族団欒図」以降は安岡章太郎はほとんどあの時代を振り向くことなく新たなテーマを展開していく。そして安岡章太郎の亡くなった父親に対する想いを綴った最も印象に残る言葉は下記の通りである。

四十代の半ばあたりから私は、自分自身のものの考え方にもこれまでとは何処か違ったものが出てきたのを少しずつ自覚しはじめた。これは昭和四十（一九六五）年の暮に、父が死んだことも係わりがあるに違いない。父は享年七十五歳、私自身はその頃四十六歳になっていた。率直に言って、私にとって父は、長年ただわづらわしい存在でしかないように思われた。それが何年前かに父が軽い脳出血の発作で倒れて以来、私はなんとなく後盾を失ったような不安と動揺をおぼえはじめた。いや

私は、父に実質的な援助を期待するところは何もなかった。父が実生活上、まったく無能に等しいことは、戦後の混乱期を通じてイヤというほど思い知らされていたからである。にもかかわらず、振り返ってみると、私の人生の重要な節目節目には必ず父が傍にいて、無言のうちに何かと適切な指示をあたえてくれていたような気がする。(中略) 私が多少とも自分を理解する手掛かりになるものを持つていたとすれば、それは無意識のうちにも父親のなかに自分自身を見出していたことであつたらう。

安岡章太郎は文学作家としてその活動を開始した時点からずっとそういった父と子の奇妙な相克を戦後の敗北感と二重写しにして文学作品を出し続けていった。そして「海辺の光景」を書く頃になつて、そういう父の敗北感を、自分自身で引き受けなければならぬことをようやく少しずつ意識しはじめ、そして最後に「家族団欒図」と「軍歌」ではその気持ちを確認されたのであろう。

これが「第三の新人」として最後に残つた安岡章太郎が自分の作家生命を燃やして、戦後を生き続けてきた世代そして戦後に生まれ てきたいくつかの世代に託した大事なメッセージなのではないかと思ふ。

参考文献

- 伊豆利彦「戦後の文学における敗戦の意味」『日本近代文学』、日本近代文学会、一九六八年一〇月。
- 大久保典夫「戦後における位置・『家』の問題をめぐって」『国文学 解釈と教材の研究』、二二巻一〇号、学燈社、一九七七年八月。
- 桶谷秀昭『昭和精神史・戦後篇』、文春文庫、二〇〇三年。
- 小畑精和「リアリズムと反リアリズム・戦後文学への一視点」『新日本文学』、四三巻4号、新日本文学会、一九八八年四月。
- 坂上弘『海辺の光景・再読』『国文学 解釈と教材の研究』二二巻一〇号、学燈社編、一九七七年八月。
- 篠田一士『海辺の光景』をめぐって』『別冊新評・安岡章太郎の世界』、七巻一号、新評社、一九七四年九月。
- 鳥居邦朗「戦後文学における『第三の新人』の位置」『日本近代文学』、日本近代文学会、一九六八年一〇月。
- 針生一郎「戦後文学の現在」『新日本文学』四八巻四号、新日本文学会、一九九三年四月。
- 中島誠「戦後文学史を読み直す」『新日本文学』、三四巻一一号、新日本文学会、一九七九年一月。
- 三浦朱門『海辺の光景』のひろがり』『別冊新評・安岡章太郎の世界』、七巻一号、新評社、一九七四年九月。
- 村松定孝「安岡章太郎の戦争体験」(同上)。

○安岡章太郎『安岡章太郎集1』『安岡章太郎集2』『安岡章太郎集3』、岩波書店、一九八六年。

○安岡章太郎『戦後文学放浪記』、岩波新書、二〇〇〇年六月。

注

- (1) 「青葉しげれる」『安岡章太郎集2』、岩波書店、一九八六年、三九九〜四〇一頁。
- (2) 同上、四一四〜四一五頁。
- (3) 安岡章太郎「海辺の光景」『海辺の光景』、新潮文庫、二〇〇〇年、二九頁。
- (4) 松原新一「安岡章太郎における戦後の意味」『国文学・解釈と鑑賞』三七卷二号、至文堂、一九七二年二月、九二頁。
- (5) 「顔の責任」『安岡章太郎集2』、岩波書店、一九八六年、三五六〜三五七頁。
- (6) 同上、「肥った女」『安岡章太郎集2』、一九五頁。
- (7) 同上、「故郷」『安岡章太郎集2』、一一八頁。
- (8) 同上、一一九頁。
- (9) 同上、二二〇頁。
- (10) 樋谷秀昭『昭和精神史』戦後篇、文春文庫、二〇〇三年、一〇四頁。
- (11) 松本新「戦後派文学出発の様相」、『民主文学』日本民主主義文学会、年次一九八七／〇八巻号二六一、一〇五。
- (12) 川村湊『戦後文学を問う』―その体験と理念―、岩波新書、一九九五年、一〜二頁。

(13) 「劍舞」『安岡章太郎集1』、岩波書店、一九八六年、一九四〜一九五頁。

(14) 安岡章太郎「海辺の光景」『海辺の光景』、新潮文庫、二〇〇七年(四〇刷改版)、六二頁。

- (15) 同上、二三頁。
- (16) 同上「愛玩」前掲『海辺の光景』、三〇二頁。
- (17) 同上、「海辺の光景」、六四頁。
- (18) 同上、「愛玩」、三〇五〜三〇六頁。
- (19) (13)に同じ、「劍舞」、一九八頁。
- (20) 同上、一九八〜一九九頁。
- (21) (14)に同じ、「海辺の光景」、六五頁。
- (22) (13)に同じ、「劍舞」、二〇七頁。
- (23) (14)に同じ、「海辺の光景」、九八頁。
- (24) (16)に同じ、「愛玩」、三〇一〜三〇二頁。
- (25) (14)に同じ、「海辺の光景」、六一頁。
- (26) (13)に同じ、「劍舞」、一九五頁。
- (27) 同上、一九八頁。
- (28) 同上、二〇〇頁。
- (29) (14)に同じ、「海辺の光景」、六八頁。
- (30) 同上、六九頁。
- (31) 同上、六九〜七〇頁。
- (32) 安岡章太郎「質屋の女房」『家族団欒図』、新潮文庫、二〇〇四年七月(三十六刷改版)、二六一〜二六二頁。
- (33) (14)に同じ、「海辺の光景」、九〜一〇頁。

- (34) 同上、二二頁。
 (35) 同上、九八頁。
 (36) 同上、九八～九九頁。
 (37) 同上、九九～一〇〇頁。
 (38) 同上、一一五～一六頁。
 (39) 同上、一一七頁。
 (40) 同上、一二三～一二四頁。
 (41) 同上、一二七頁。
 (42) 同上、一三八～一三九頁。
 (43) 同上、一三一～一三二頁。
 (44) 同上、八九頁。
 (45) 同上、九六頁。
 (46) 同上、一六一～一六二頁。
 (47) 同上、一六三～一六五頁。
 (48) 同上、一六五頁。
 (49) 同上、一四～一五頁。
 (50) 同上、一一一～一二二頁。
 (51) 同上、一二二頁。
 (52) 同上、一二二頁。
 (53) 同上、一四八頁。
 (54) 「家族団欒図」「安岡章太郎集3」、岩波書店、一九八六年、二四五頁。
 (55) 同上、二四五頁。
 (56) 同上、二四六頁。

- (57) 同上、二四六頁。
 (58) 同上、二四七頁。
 (59) 同上、二四七頁。
 (60) 同上、二四七～二四八頁。
 (61) 同上、二四八～二四九頁。
 (62) 同上、二四九頁。
 (63) 同上、二五三頁。
 (64) 同上、「軍歌」三五四頁。
 (65) 同上、三五七～三五八頁。
 (66) 同上、三五八～三五九頁。
 (67) (54に同じ)、「家族団欒図」、二五七頁。
 (68) 同上、二五九～二六〇頁。
 (69) 同上、二六〇頁。
 (70) 安岡章太郎『戦後文学放浪記』、岩波新書、二〇〇〇年、九三～九五頁。

〈史料紹介〉

『医心方』所引『僧深方』輯佚

——東アジアに伝播した仏教医学の諸相

多田伊織

はじめに

丹波康頼が永観二（九八四）年に撰進した『医心方』三十巻は、当時日本に伝わっていた中国・朝鮮やインド起源の医書や日本製の処方を集大成した、現存する日本最古の医学全書である。最善本は国宝半井家本で、その大部分は院政期の写本であるが、幕末に幕府の医学館が書写・模刻するまで、世にほとんど出ることがなかった。その後も昭和五十七（一九八二）年に文化庁が買い上げるまで、秘蔵されていた。半井家本は昭和五十九年に国宝に指定された¹。巻二十八房内篇が戦前は狼褻であるとして禁書とされたため、全巻の総合的な研究が可能になったのは、戦後のことである。

『医心方』所引の先行医書については、馬継興²が二〇四種、一〇八八一条と数え上げる。その内、仏教関係の典籍は、『金光明最勝

王経』『大集陀羅尼経神呪』『千手観音治病合纂経』『療痔病経』および義浄『南海寄帰内法伝』、僧侶が関係する医方は『耆婆脈決経』『耆婆方』『龍樹方』『慧日寺薬方』『新羅法師方』『鑿真方』『僧深方』『呉爽師方』『僧匡及徹公二家鍼灸経』³、医論に『釈慧義寒食解雜論』の計十五（乃至十六）種である⁴。

これらの内、散逸医書である『僧深方』は、『医心方』に多く引用され、唐・王燾（六七〇？～七五五）『外台秘要方』にも相当数採録される。管見によると、『医心方』では直接引用二百・間接引用十九の計二一九条、『外台秘要方』では直接引用三二五・間接引用一三二の計四五七条引用されており、復元できる条数は最大値で六七六条となる⁵。実際には若干の重複があるので、復元できる条数はこれよりも少なくなるが、それを考慮しても、『医心方』と『外台秘要方』を合わせて、『僧深方』のまとまった輯佚が可能である。

さらに『外台秘要方』は、引用した部分が出典のどの巻にあるかを明示するので、『僧深方』の構成の一部が復元可能である。

『僧深方』は、南朝の劉宋・南斉間の積僧深が編纂した医書で、『隋書』経籍志以降、歴代の書目には次のように著録されている。

積僧深薬方 三十卷（亡）『隋書』経籍志

僧深集方三十卷 积僧深撰（医術本草）『旧唐書』経籍志

僧僧深集方三十卷（医術）『新唐書』芸文志

积僧深集方三十卷 『通志』芸文略

日本でも、藤原佐世（八四七〜八九七）『日本国見在書目録』医方家には「方集廿九卷尺僧深撰」とあり、その時期までに伝来していたことがわかる。⁶⁾

現在伝わる隋唐までの主要な中国医書は、北宋の校正医書局（嘉祐二（一〇五七）年創設）によって再編集されたため、改変（宋改）を経ている。しかし、『医心方』所引の文献は、宋改以前、遣唐使などが将来した古鈔本に基づいており、隋唐以前の医書の面目を現在に保つ点が貴重である。これは、『医心方』がほとんど実用とされず、世に流布しなかったために生じた皮肉な利点である。本来実用書である医書は、時代と共に内容を改変される運命にあるが、秘蔵されていた『医心方』はそれ故に現代に隋唐医学の古様を伝えて

いるのである。したがって、『医心方』から散逸医書を輯佚する場合、成立が『医心方』より古い医書であっても、対校する場合にはそれぞれの版本や写本の出自を見つつ、取捨選択をしなくてはならない。

『僧深方』の撰者僧深の伝記的資料は、二つしか見つかっていない。孫思邈『千金方』⁷⁾巻七、風毒脚氣方「論風毒脚氣第一」⁸⁾と、『外台秘要方』巻三七「乳石陰陽体性並草藥觸動形候等論並法一十七首」⁹⁾に残る二条のみである。

『千金方』は、僧深について、次のように述べる。

論に曰く、諸経方を考うるに、往往にして脚弱の論有るも、古人に此の疾有ること少し。永嘉に南度して自り、衣纓士人、遭う者の有ること多し。嶺表江東に、支法存・仰道人等有り、並びに経方に留意し、偏えに斯の術を善くす。晋朝の仕望、全濟を獲るもの多く、此の二公に由らざるは莫し。

又、宋斉の間に積門深師有り、道人に師ひ、法存等を述べ、諸家旧方も三十巻と為す。其の脚弱一方、百余首に近し。

（論にいう、さまざまな経方を考えると、往々にして「脚弱」についての論があるが、昔の人はこの病気にかかることは少なかった。永嘉年間に晋が長江流域に遷って以来、貴族や士大夫は、この病気になるものが多かった。嶺表江東には、支法存・仰道人等がいて、

いずれも経方に留意して、脚弱の治療に大層優れていた。東晋の貴頭で、全快する者が多くいたが、この二人の治療法に依らないものはいなかった。

一方、劉宋・南斉の間の時代に、僧侶深師がおり、仰道人に師事し、支法存の処方を祖述し、さまざまな医家の旧来の処方を集めて三十巻にまとめた。その書物に集録された脚弱の処方は、百余首に近い¹⁰⁾。

僧深がその方を学んだ支法存については、劉宋・劉敬叔撰の志怪小説『異苑』巻六¹¹⁾の記事が最も早い。この記事の内容が真実かどうか認めがたい。次に古いのは『隋書』経籍志(六五六)の「支法存『申蘇方』五卷、亡¹²⁾」という記事であり、仏典では『道宣律師感通録』(六六四)の「晋支法存於若耶溪謝敷隱処立壇(晋の支法存は若耶溪の謝敷の隱遁所に戒壇を立てた)」という記事である。北宋・贊寧『宋高僧伝』巻第二十「唐江州廬山五老峰法蔵伝¹⁴⁾」で宝曆中(八二四〜八二六)に八十二歳で亡くなった法蔵が支法存になぞらえられているところを見ると、『隋書』経籍志が亡佚したと注記する支法存の処方は仏家に伝えられたらしい。

もう一つの伝記資料である『外台秘要方』所引『延年秘録』¹⁵⁾は、僧深の家が医学を学んでいたことを示唆する。

深は薬性の相反畏悪する所以に達し、本草に備わる。但し深師の祖 道洪に學ぶも、道洪の傳うる所、依據する所云何。

(僧深は薬の性質が相反し畏悪する理由を深く理解して、本草学の知識は完璧だった。しかし、僧深の祖父は釈道洪に学んだのだが、道洪が伝えていた本草学の基づくところが何かはよくわからないとか。)

釈道洪については、『隋書』経籍志¹⁶⁾に、釈道洪『寒食散対療』一卷が見える。尚、興膳宏・川合康三『隋書経籍志詳攷』(汲古書院、一九九五年)は『統高僧伝』巻十五所載の同名僧と同定するが、この釈道洪の生卒年は五七三〜六五二年であり、僧深の祖父がその術を学んだとすると、時代が合わない。

僧深が活躍した時代、僧侶は医家として尊重されていた。早くは『出三藏記集』巻十一に載る竺法汰「比丘尼戒本所出本末序第十」(訳出は三七九)¹⁷⁾には、律に付随する薬方の胡本を得たことが見えている。

吾 昔 大露精比丘尼戒を得。而して錯またま其の薬方一柙を得。これを持ち自隨すること二十餘年なるも、人の傳譯すること無し。

(わたしは昔『大露精比丘尼戒』を手に入れた。そして、たまたま

その比丘尼戒に付随する薬方一箱を手に入れた。これを肌身離さず二十数年間持っていたのだが、だれも翻訳する人物がいなかった。

ここで「一柙」というのは、当時の胡本の写本は、貝葉に記されたもので、横に細長い長方形にカットされた貝葉を重ね、上下に木の表紙を付けて紐で束ねたものだったからである。この話柄が示すのは、律の薬方だけが単行して流布していた事実である。薬方だけが流布したのは、胡僧が治療のためのマニュアルとして薬方を用いていたことを意味する。仏教の「五明」の一つ「医方明」は、仏教東漸の過程において、信者獲得の戦略の一つとして、積極的に用いられたであろうことが、この一事から窺えるのである。

中国では、完備した律である「広律」の胡本がなかなか入手できなかったが、五世紀第一四半期になると説一切有部の『十誦律』を皮切りに、法蔵部の『四分律』、大衆部の『摩訶僧祇律』、化地部の『五分律』と四大広律が相次いで訳出された。¹⁸ 律には医薬を扱う条が含まれている。

その後の例では『魏書』卷九一「李脩伝」に、その父李亮が、わざわざ北朝の北魏から南朝の劉宋に亡命し、沙門僧坦に医学を学んだことが見える。¹⁹

ところで、「僧深」という法名だが「僧淵」だった可能性も捨てきれない。唐代、高祖の諱「淵」を避け「泉」「深」が用いられた。²⁰

実際に『北史』では、「崔僧淵」を避諱のために「崔僧深」と書き換えている例がある。²¹ すると、南朝の僧侶である僧深も、元は「僧淵」だった可能性が出てくる。崔僧淵は中国史上周知の人物だったので、避諱による『北史』での「淵」字の書き換えが確認できたが、僧深は『僧深方』以外ではほぼ無名で、かつ僧侶であるため、正史では、芸文志等の書目以外では関心を持たれなかった。もし、「僧淵」であつたとすると、唐代に避諱によって「深」字に書き換えられた「淵」字が、気づかれぬままに後代書き戻されなかつたことは十分あり得る。

そして、僧淵という名の僧は実在した。梁・慧皎『高僧傳』卷八に北魏の積僧淵（四一四〜四八二）の伝を載せ、梁・僧祐『出三藏記集』卷五「小乘迷学竺法度造異儀記第五」²³には、僧淵が涅槃經を誹謗したために舌が腐つた話柄を記す。生卒年からすると、北魏の積僧淵と『僧深方』の僧深は、活躍した時代は近いが、関係は不明である。

『医心方』所引『僧深方』輯佚本文

本稿では、輯佚の手始めとして、『医心方』から輯佚した『僧深方』を『医心方』の巻次に従つて配列する。底本は『医心方』安政刊本（台湾・新文豊出版のリプリント、一九七六年）を使用、適宜、沈澗衣等校注『医心方校釈』（中国・学苑出版社、二〇〇一年）を参

照した。佚文の中では、本文として取られているものおよび他の文献の本文中に言及されたり、注として『僧深方』が引用されている場合も収めてある。安政刊本で数値が抜けている部分については、「一」中に補っている。また私案を部分的に「一」内に記した。（第二）（第三）などは、引用されている『僧深方』の順番を示したもので、本文ではない。それ以外の「一」内は割注である。

表1は、『医心方』所引『僧深方』総覧²⁴で、左から『医心方』の巻次、項目、本文として引用されている『僧深方』の条数、注に引用されている『僧深方』の条数、それぞれの安政刊本の葉数と表裏（表がa、裏がb）、備考を示した。

猶、本文中の「爽師方」は、「深師方」とも呼ばれる『僧深方』との混同か別の書物か、現段階では不明なので、併せて収録している。

現在、『外台秘要方』からの輯佚を行っており、これについても近日公表する予定である。最終的には、他本からも佚文を集め、諸本と校合した上で『僧深方』の輯佚をまとめたい。なお、現在、『僧深方』の本文引用部分のみの輯佚は他でも行われているが、注内に引用された佚文等については目配りがなく、底本等についても曖昧で、『僧深方』復元という観点では、まだ不十分である。

*以下、本文と注では正字体を用いた。

『医心方』所引『僧深方』輯佚 本文

■卷一

○薬斤兩升合法 第七

僧深方云、艾及葉物一莖者、以二升爲正。

■卷三

○治頭風方 第七

僧深方、治頭風方

吳茱萸 三升

以水五升、煮。取三升、以綿染汁、以拭髮根、數用。

○治中風口喎方 第九

僧深方、治風著人面引口偏著牙車急舌不得轉方

竹瀝 一升 獨活 三兩 生地黃汁 一升

凡三物、合煮。取一升、頓服之。

又方

翳風穴灸三壯、主耳聾、口眼爲「口辟」不正、牙車引、口噤不開、瘡不能言。甚神良。

穴在耳後陷者中、按之引耳。

○治中風驚悸方 第十四

僧深方云、定志丸、治恍惚憶忘、胸中恐悸、志不定、風氣干臟方

表1 『医心方』所引『僧深方』総覧

醫心方		僧深方本文	僧深方注	安政刊本文	安政刊本注	備考
卷一	第七 藥斤兩升合法	1		40a		
卷三	第七 治頭風方	1		21a		
卷三	第九 治中風口喎方	2		24a		
卷三	第十四 治中風驚悸方	1		30b		
卷三	第廿 治中風癱病方	2		37a		
卷三	第廿一 治中風言語錯亂方	1		38a		
卷四	第一 治髮令生長方	1		1b		
卷四	第四 治白髮令黑方	1		5b6a		
卷四	第十五 治面肝黧方	1		5b6a		
卷四	第十六 治面鼻皴方	1	1	16b	17a	
卷四	第十八 治癩瘍方	5		19ab		
卷五	第十三 治目不明方	1		12a		
卷五	第十六 治目膚翳方	2		15b16a		
卷五	第四十八 治吐血方	1	1	38a	38a	
卷五	第四十九 治唾血方	1		38b		
卷五	第五十五 治重舌方	1		43b		
卷五	第七十 治喉痺方	1		52b		
卷五	第七十二 治喉咽腫痛方	1		53b		
卷六	第三 治心痛	2		5b		
卷六	第五 治心腹痛	1		10a		
卷六	第六 治心腹脹滿	1		11b		
卷六	第九 治腎著腰痛	1		15a		
卷六	第十 治肝病方	1		16ab		
卷六	第十二 治脾病方	1		18b		
卷七	第三 治陰癢方	3		4b		
卷七	第十五 治諸痔方	1		19a		
卷八	第二十三 治代指方	1		34a		
卷九	第一 治咳嗽方	8		2b/3b/7ab		
卷九	第三 治短氣方	1		10a		
卷九	第七 治淡飲方	1		17a		葛氏方の添え書きあり
卷九	第九 治胃反吐食方	1		20b		
卷九	第十 治宿食不消方		1		24a	
卷九	第十二 治上熱下令不食方	1		26a		
卷九	第十六 治嘔吐方	1		29ab		
卷九	第十七 治乾嘔方	5		31a		
卷十	第一 治積聚方	1		6a		
卷十	第三 治七疝方		1		8b	
卷十	第六 治癥瘕方	1		14ab		
卷十	第十九 治通身水腫方	2		27a		
卷十	第二十 治十水腫方	1		31a		
卷十	第二十一 治風水腫方	2		32b33a		
卷十	第二十三 治身面卒腫方	2		34a		
卷十	第二十五 治黃疸方	3	1	37a		
卷十	第二十六 治黃汗方		1		37b	
卷十	第二十七 治穀疸方	1		37b38a		
卷十	第廿八 治酒疸方	1		38b39a		
卷十一	第二 治霍亂心腹痛方	1		7a		
卷十一	第三 治霍亂心腹脹滿方	1		8b		
卷十一	第六 治霍亂嘔吐不止方	2		10b		
卷十一	第九 治霍亂煩渴方	1		13a		
卷十一	第二十 治冷利方		1		26b27a	

醫心方		僧深方本文	僧深方注	安政刊本文	安政刊本注	備考
卷十一	第二十一 治熱利方		1		29b	
卷十一	第二十六 治白滯利方	2		35b		
卷十一	第二十九 治休息利方	2		37b		
卷十一	第三十四 治不伏水土利方	1		42ab		
卷十一	第三十五 治嘔逆吐利方	1		43a		
卷十一	第三十六 治利兼渴方	2		43ab		
卷十一	第三十八 治利後虛煩方	1		44b		
卷十二	第一 治消渴方	1		4b5a		
卷十二	第十六 治大便下血方	2		25ab		
卷十二	第二十一 治小便黃赤白黑方	1		33a		
卷十三	第三 治虛勞夢泄精方	1		11a		
卷十三	第七 治虛勞不得眠方	1		15b16a		
卷十三	第十 治虛汗方	1		18ab		
卷十三	第十一 治風汗方	1		19b		
卷十四	第一 治卒死方	1		4ab		
卷十四	第三 治鬼擊病方	1		7b		
卷十四	第十一 治注病方	1		18b-22b		
卷十四	第十三 治諸瘡方	1	1	28b29a	27b	
卷十四	第十七 治淡實瘡方	1		33a		依仁和寺本補
卷十四	第十八 治勞瘡方	1		34a		
卷十四	第二十一 治連年瘡方	1		36ab		
卷十四	第三十八 治傷寒鼻衄方	3		48b		
卷十四	第四十七 治傷寒交接勞復方	1		52b		
卷十四	第五十一 治傷寒後目病方		1		55a	
卷十五	第二 治癰疽未膿方	1		20a		
卷十五	第三 治癰疽有膿方	1	2	24b25a	22a	
卷十五	第十三 治肺癰方	1		44a		
卷十六	第九 治惡核腫方	3		18b19a		
卷十六	第十三 治瘰癧方	1		24a		
卷十六	第十五 治瘤方	1		28a		
卷十七	第二 治癰瘡方	4		10ab		
卷十七	第四 治惡瘡方	1		15a		
卷十七	第六 治夏熱沸爛瘡方		4		18b	「師說」
卷十七	第八 治王爛瘡方	1		21b		
卷十七	第十三 治癩瘡方	2		27b		
卷十七	第十四 治疽創方	1		28b29a		
卷十七	第十七 治諸瘡中風水腫方	1		32a		
卷十八	第一 治湯火燒灼方	2		4a		
卷十八	第二 治灸創不差方	1		6a		
卷十八	第三十五 治衆蛇螫人方	1		35a		
卷十八	第四十 治蛇骨刺人方	2		39ab		
卷十八	第四十一 治吳公螫人方	1		40a		
卷十八	第五十四 辟蟲毒方	1		57a		
卷二十	第二 治服石煩悶方	1		6b		
卷二十	第五 治服石目痛方	1		9a		
卷二十	第十一 治服石口中傷爛舌痛方	1		11a		
卷二十	第十二 治服石口中發瘡方	1		11b		
卷二十	第十三 治服石心噤方	1		12a		
卷二十	第十四 治服石心腹脹滿方	1		13a		
卷二十	第十五 治服石心腹痛方	1		14b		
卷二十	第二十四 治服石身體強直方	1		21ab		
卷二十	第二十八 治服石上氣方	1		24a		
卷二十	第二十九 治服石淡澀方	1		24b		
卷二十	第三十二 治服石淋小便難方	1		25b		

醫心方		僧深方本文	僧深方注	安政刊本文	安政刊本注	備考
卷二十	第四十一 治服石冷熱不適方	1		31ab		
卷二十	第四十二 治服石補益方	1		31b32a		
卷二十一	第二 治婦人面上黑疔方	2		2b3a		
卷二十一	第五 治婦人乳癰方	4		6a		
卷二十一	第六 治婦人乳創方	1		7b		
卷二十一	第七 治婦人陰癢方	1		8b		
卷二十一	第九 治婦人陰腫方	1		9b		
卷二十一	第十 治婦人陰瘡方	1		10b		
卷二十一	第十四 治婦人陰脫方	1	1	13b		
卷二十一	第二十一 治婦人月水不斷方	2		19a		
卷二十一	第二十二 治婦人月水腹痛方	1		19b		
卷二十一	第二十三 治婦人崩中漏下方	2		22b		
卷二十二	第四 治任婦惡阻方	1		17b		
卷二十二	第五 治任婦養胎方	1		18ab		
卷二十二	第九 治任婦胎墮血不止方	1		22b		
卷二十二	第十 治任婦墮胎腹痛方	1		23a		
卷二十二	第十四 治任婦頓僕舉重去血方	2		25a		
卷二十二	第十八 治任婦心痛方	1		26b		
卷二十二	第二十一 治任婦腰痛方	1		27b		
卷二十二	第三十 治任婦瘡方	1		32ab		
卷二十三	第九 治產難方	4		13a		
卷二十三	第十 治逆產方	1		14b		
卷二十三	第十三 治子死腹中方	3		16a		
卷二十三	第十四 治胞衣不出方	2		18a		
卷二十三	第二十 治產後暈悶方	1		26b		
卷二十三	第二十二 治產後腹痛方	1		29b		
卷二十三	第二十七 治產後中風口噤方	1		33b34a		
卷二十三	第三十六 治產後無乳汁方	2		38b39a		
卷二十四	第一 治無子法	2		3b4a		
卷二十五	第十一 小兒去鵝口方	△		12b		爽師方
卷二十五	第十四 小兒變蒸		1		16b	
卷二十五	第二十 治小兒解顛方	1		21b		
卷二十五	第二十六 治小兒頭瘡方	1		24b		
卷二十五	第五十 治小兒口噤方	1		32b		
卷二十五	第八十四 治小兒脫肛方	1		45b		
卷二十五	第九十五 治小兒瘡病方		(1)		52b	卷十四治諸瘡方第十三集驗方、又方(第三)同方=僧深方
卷二十五	第百十一 治小兒大便血方	1		59a		細字
卷二十五	第百十三 治小兒淋病方	1		59b		細字
卷二十五	第百二十七 治小兒身體腫方	1		66a		
卷二十五	第百五十二 治小兒咳嗽方	1		76a		
卷二十六	第二 美色方	1		13a		
卷二十九	第二十七 治食噎不下方	2	1	35b36a	36a	
卷二十九	第三十七 治食鬱穴漏肺中毒方	1		42a		
卷二十九	第三十九 治食蟹中毒方	1		43b		
卷二十九	第四十 治食諸魚骨哽方	2		44b		
卷二十九	第四十一 治食諸哽方	1		45b		
卷二十九	第四十六 治誤吞針生鐵物方	1		48b		
		200	19			

人參 二兩 茯苓 二兩 菖蒲 二兩 遠志 二兩 防風 二兩
獨活 二兩

凡六物、治下篩、以蜜丸、丸如梧子、服五丸、日再。(今按、范汪方加鐵精一合、細辛四分)

○治中風癱病方 第廿

僧深方、治癱方

水中荷、濃煮、以自漬半日、用。此方多愈。

又方、水中浮青萍、濃煮、自漬之。

○治中風言語錯亂方 第廿一

僧深方、五邪湯、治風邪入人體中、鬼語、妄有所說、悶亂、恍惚不足、意志不定、發來往有時方

人參 三兩 茯苓 三兩 伏神 三兩 白朮 三兩 昌蒲 三兩
凡五物、水一斗、煮。取二升半、去滓、先食服八合、日三。

■卷四

○治髮令生長方 第一

僧深方、生髮澤蘭膏方

細辛 二兩 蜀椒 三升 續斷 二兩 杏仁 三升 烏頭 二兩
皂莢 二兩 澤蘭 二兩 石南 二兩 厚朴 二兩 茴草 二兩
白朮 二兩

凡十一物、咬咀、以淳苦酒三升漬銅器中一宿、以不中水脂肪成煎

四斤。銅器中東向竈炊以葦薪、三沸三下、膏成。以布絞去滓、拔白塗之。

○治白髮令黑方 第四

僧深方、欲令髮黑方

八角附子 一枚 淳苦酒 半升

於銅器中、煎令再沸。內好焚石大如博、其石一枚、焚石消盡、內好香脂三兩。和合相得下景地。勲洗脂凝、取置箒中、拔白髮以脂塗其處、日三。

○治面好黧方 第十五

僧深方

桃仁

治下篩、雞子白和以塗面、日四五。

○治面鼻皸方 第十六

僧深方、治查好蠅痰藜散方、

藜藜子 支子仁 香豉 各一升 木蘭皮 半斤

凡四物、下篩、酢漿和如泥、暮卧塗病上、明旦湯洗去。

千金方、治查鼻支子丸方、

芎藭 四兩 大黃 六兩 支子人 三升 好豉 三升(熬) 木蘭 半斤 甘草 四兩

右六味、蜜和、服十丸如梧子、日(三)。稍稍加至廿五丸。(僧深方云、支子人二升、香豉二升、服十丸、日三。不知增之。)

○治癰瘍方 第十八

僧深方、治癰瘍方、

流黃 一分 礬石 一分 水銀 一分 龜黑 一分

右四物、治末、以葱涕和研、臨臥以傅上。

又方(第二)、

糜脂數摩上。

又云、療身體易斑剝方(第三)、

女萎 一分 附子 一枚(炮) 雞舌香 二分 青木香 二分

麝香 二分 白芷 一分

已上、以臘月猪膏七合、煎五味、令小沸、急下、去滓、內麝香絞調、復煎、三上三下、膏成。

磨令小傷、以傅之。

又方(第四)、

三淋「艸」灰取汁、重淋之。洗歷易訖、醋研木防已塗之、即愈。

又方(第五)、茵陳蒿兩握。

右、以水一斗、煮。取七升、先以皂莢湯洗歷易令傷、然以湯洗之。

■卷五

○治目不明方 第十三

僧深方、治目盲十歲、百醫不能治、鬱金散方

鬱金二兩 黃連二兩 礬石二兩

凡三物、治令篩。臥時着目中、如黍米、日一。

○治目膚翳方 第十六

僧深方、治目白翳方

牡蠣 烏賊 魚骨

分等、下篩。以紛目、日三。亦可治馬翳。

又方(第二)

煮露蜂房、以汁洗之、數數洗良。

○治吐血方 第四十八

僧深方、治吐血方

龍骨多少

治溫消眠、方寸匕日五六、可至三三匕、亦治小便血。

○治唾血方 第四十九

僧深方、治唾血方

干地黄 五兩 桂心 一分 細辛 一分 干薑 一分

凡四物、散消、服方寸匕、日三、夜再。

○治重舌方 第五十五

僧深方、治重舌方

燒露蜂房、淳酒和、薄喉下、立愈、有驗。

○治喉痺方 第七十

僧深方、治卒喉痺痰痛不得「口回」唾方

搗茱萸薄之、良。

○治喉咽腫痛方 第七十二

僧深方、治喉咽卒腫痛「口回」唾不得消熱下氣升麻含丸方

生夜干 汁 六合 當歸 一兩 升麻 一兩 甘草 三分

凡四物、下篩、以夜干汁丸之。綿裏如彈丸、含稍咽其汁。日三、夜一。

■卷六

○治心痛 第三

僧深方、治卒心痛方

當歸 二兩 夕藥 一兩 桂心 一兩 人參 一兩 支子 廿一

枚

五物、咬咀、以水七升、煮。取二升半、分服五服。

又云、治卅年心痛附子丸方(第二)

人參 二兩 桂心 二兩 干薑 二兩 蜀附子 二兩 巴豆 二

兩

凡五物、下篩、蜜丸如大豆、先食、服三丸、日一。神良。

○治心腹痛 第五

僧深方、惡氣心腹痛欲死方

夕藥 一兩 甘草 二兩 桂心 一兩 當歸 二兩

凡四物、水五升、煮。取二升、分再服。

○治心腹脹滿 第六

僧深方、厚朴湯、治腹滿發數十日、脉浮數、食飲如故方

厚朴 半斤 枳實 五枚 大黃 四兩

凡三物、以水一斗二升、煮。取五升、內大黃。大黃微火煎、令得三升。先食、服一升、日三。

○治腎著腰痛 第九

僧深方、茯苓湯、治腎著之爲病、從腰以下冷痛而重如五千錢、腹腫

方

飴膠 八兩 白朮 四兩 茯苓 四兩 干薑 二兩 甘草 二兩

凡五物、以水一斗、煮。取三升、去滓、內飴冷拌〔按、原作洋、以意改之〕、分四服。

○治肝病方 第十

僧深方、瀉肝湯、治肝氣實、目赤若黃、脇下急、小便難方

人參 三兩 生姜 五兩 黃芩 二兩 半夏一升 洗 甘草 二兩 大棗 十四枚

凡六物、切、水五升、煮半夏令三四沸、內藥、後內薑、煎。取二升、去滓、分二服、贏人三服。

○治脾病方 第十二

僧深方、溫脾湯、治脾氣不足、虛弱、下利、上入下出方、

干姜 三兩 人參 二兩 附子 二兩 甘草 三兩 大黃 三兩

凡五物、切、以水八升、煮。取二升半、分三服。應得下、去毒、實甚良。

■卷七

○治陰癢方 第三

僧深方、治陰下濕癢生瘡方

吳茱萸 一升

凡一物、以水三升、煮三沸、以去滓、洗瘡愈。

又方(第二)、

蒲黃粉瘡上、日三過、即愈。

又方(第三)、

甘草 一尺

凡一物、水五升、煮。取三升、洗漬之。日三、便愈、神良。

○治諸痔方 第十五

僧深方、治痔神方

槐耳為散、服方寸匕。亦粉穀道中。甚良。

■卷八

○治代指方 第二十三

僧深方、代指方

作艾主、正灸痛上七壯。

■卷九

○治咳嗽方 第一

僧深方云、熱咳、唾粘而如飴。冷咳、唾清澄如水。

僧深方、紫菀丸、治咳嗽上氣、喘息多唾方(第二)

紫菀 款冬花 細辛 甘皮(一名橘皮) 干姜(各二兩)

右五物、丸如梧子、三丸、先食服、日三。

又方(第三)、

如櫻桃大、含一丸、稍咽其汁、日三。新久嗽、晝夜不得卧、咽中

水雞、聲欲死者、治之、甚良。(今案、耆婆方為散、以白飲服一方寸

匕。)

僧深方、治新久嗽、芫花煎方(第四)

芫花 二兩(末) 干姜 二兩 白蜜 二升

凡三物、內於蜜中、微火煎、服如棗核一枚、日三。

灸咳嗽法

僧深方(第五)云、

灸近兩乳下黑白肉際紋百壯、即日愈。(汜汪方)同之。

又方(第六)

以繩當乳頭圍周身、令前後平正、當乳脊骨解中灸之、九十壯。

又方(第七)

橫度口、中折繩、從脊灸繩兩邊、灸八十壯、三日、報畢。

又方(第八)

從大椎數下行、第五節下・第六節上、穴間中一處、灸隨年壯、並治上氣、秘方。

○治短氣方 第三

僧深方、治短氣欲絕、不足以息、煩擾、益氣止煩竹根湯方

竹根 一斤 麥門冬 一升 甘草 二兩 大棗 十枚 粳米 一升 小麥 一升

凡六物、水一斗、煮麥米熟、去之、內藥、煮。取二升七合、服八合、日三。不能飲、以綿滴口中。

○治淡飲方 第七

僧深方、治五飲酒癖方

白朮(一斤) 桂心(半斤) 干薑(半斤)

三物、治下篩、蜜和、丸如梧子。飲服十丸、不知稍增。初服、當取下、先食服、日再。

○治胃反吐食方 第九

僧深方、治胃反吐逆不安穀、枳子湯方

陳枳子(頭注、本草注云、陳者、謂三年五年者也) 一枚(治下篩)

美豉 一升 茱萸 五合(去目、汙)

三物、枳茱萸合治為散、以水二升半、煮豉三四沸、漉去滓、汁著銅器中、乃內散如鷄子、攪合、和合頓服之。羸人再服。

○治宿食不消方 第十

葛氏方、治脾胃氣弱、穀不得下、遂成不復受食方

大麻子人 一升 大豆黃卷 二升

並熬令黃香、搗篩、飲服一二方寸匕、日四五。(今案、僧深方、大麻子人三升、大豆二升、調中下氣、調冷熱、利水穀。)

○治上熱下冷不食方 第十二

僧深方、茱萸丸、治膈上冷膈下熱、宿食滯飲、積聚(積聚、由陰陽不和、府藏虛弱、受於風邪、搏於府藏之氣、所為也。又云、云、積聚、風熱集腫也。)食不消、寒在胸中、或反胃害食瘠瘦方

茱萸 二兩 椒 一兩半 黃芩 一兩 前胡 一兩 細辛 六分

皂莢 二枚 人參 三分 茯苓 一兩半 附子 一兩 干薑 六分 半夏 一兩

凡十一物、下篩、丸以蜜、服如梧子三丸、日三。不知稍增之。

○治嘔吐方 第十六

僧深方、生薑湯、治食已吐逆方。

生薑 五兩 茯苓 四兩 半夏 一升 橘皮 一兩 甘草 二兩 五種、水九升、煮。取三升七合、分三服。

○治乾嘔方 第十七

僧深方、治胃逆乾嘔、欲嘔而無所去、人參湯方

人參 二兩 干薑 四兩 澤瀉 二兩 桂心 二兩 甘草 二兩 茯苓 四兩 大黃 一兩

八物、以水八升、煮。取三升、服八合、日三。

又云(第二) 茱萸湯、治乾嘔吐涎沫、煩心頭痛方

茱萸 半斤 大棗 十枚 人參 三兩 生薑 六兩

凡四物、以水六升、煮取二升五合、日三服。

又云(第三)

茱萸 一升 大棗 十二枚

以水七升、煮。取二升半、分三服。

又云(第四)

半夏·干薑分等爲散、服方寸匕。

又云(第五)

生薑汁 五合 蜜 四合

二物、先煎蜜、減一合、竟、投薑汁、復煎數沸、稍稍啖之。勿久。

久則口強不可啖。

■卷十

○治積聚方 第一

僧深方、治心下支滿痛、破積聚、咳逆不受食、寒熱喜噎方

蜀椒 五分 干姜 五分 桂心 五分 烏頭 五分

右四物、治合、下篩、蜜和。丸如小豆、先輔食、以米汁服一丸、

日三夜一。不知、稍增一丸。以治爲度。禁食飲。

○治七疝方 第三

錄驗方、七疝丸、治人腹中有大疾、厥逆心痛、足寒冷、食吐不下、

名曰厥疝。腹中氣乍滿、心下盡痛、氣積如臂、名曰癥疝。寒飲食即

脇下腹中盡痛、名曰寒疝。腹中乍滿乍減而痛、名曰氣疝。腹中痛在

齊左傍、名曰盤疝。腹痛齊右下、有積聚、名曰附疝。腹與陰相引而

痛、大行難、名曰狼疝。治之方。

人參 五分 桔梗 五分 黃芩 五分 細辛 五分 干姜 五分

蜀椒 五分 當歸 五分 芍藥 五分 厚朴 五分 烏頭 五

分

凡十物、治下篩、和以白蜜、丸如梧子、先食、服四丸、日三。不

知、稍增。禁生魚猪犬。

(今案、深師方有八物、桔梗、細辛、桂心、芍藥、厚朴、黃芩各一兩、

蜀椒三兩半、烏喙二合、服三丸、日三。汜汪方有十二物、蜀椒五分、干

姜四分、厚朴四分、桔梗二分、烏喙一分、黃芩四分、細辛四分、芍藥四

分、桂心二分、柴胡一分、茯苓一分、牡丹一分、先輔食、以酒服七丸、

日三。)

○治癥瘕方 第六

僧深方云、消石大丸、治十二癥瘕、及婦人帶下、絕產無子、及服

寒食藥而腹中有癥瘕僻實者、當先服消石大丸、下之。此丸不下水穀、

但下病耳。不令人極也。

河西大黃 八兩 朴硝 六兩 上黨人參 二兩 甘草 三兩

凡四物、皆各異搗下篩、以三歲好苦酒置銅器中、以竹箸柱銅器中、

一升作一刻、凡三刻、以置火上。先內大黃、使微沸、盡一刻、乃內

餘藥。復盡一刻、餘有一刻、極微火、便可丸、乃令如鴨子中黃。欲熬藥、當先齋戒一宿、勿令小兒婦女奴婢見也。欲服者二丸、若不能服大丸、可分作四丸。不可過四丸、藥丸欲大、不欲令細、能不分又善。若盡羸者可小食、強者不須也。若婦人服、下者如鷄肝如米汁、正黑、或半升、或三升、下後慎風寒、作一杯酒粥食之、然後、作羹臠自養如產婦法。六月則有子。

禁生魚、猪肉、辛菜。若復寒食藥者如法、不與餘同也。

○治通身水腫方 第十九

僧深方、治通身水腫、大小便不利方、

常陸根 三升(薄切) 赤小豆 一斗

凡二物、水一斛、煮。取一斗、稍飲汁食豆、以小便利為度。

又云、治大水面目身體手足皆腫方(第二)

大戟 (一)分 葶藶 三分(熬) 苦參 一分 蔥花 一分

凡四物、治下篩、以小麥粥服方寸匕、良效。

○治十水腫方 第二十

僧深方、治身體浮腫十水散方

芫花 三分 決明 三分 大戟 三分 石葦 三分(去毛) 巴

豆 三分(去心) 澤瀉 三分 大黃 三分 鬼臼 三分 甘遂

三分 亭歷 三分

凡十物、治下篩、以大麥粥清汁服方寸匕、日三。

○治風水腫方 第二十一

僧深方、治風水腫、癥癖、常陸酒方

常陸根 一升(切)

凡一物、以淳酒二斗、漬三宿、服一升、當下。下者減從半升起、

日三。不堪酒者、以意減之。

又云、治通身腫、皆是風虛水氣。亦治暴腫痛、蒲黃酒方(第二)

蒲黃 一升 小豆 一升 大豆 一升

凡三物、清酒一斗、煮。取三升、分三服。

○治身面卒腫方 第二十三

僧深方、治暴腫方

破雞子攪、令其黃白塗腫上、燥復塗、大良。

又方(第二)

大豆一升、熟煮、飲汁食豆。不過三作、良。

○治黃疸方 第二十五

僧深方、灸第七椎上下。(主黃汗。)

又方(第二)、屈手大指灸節上理各七主。

又方(第三)、灸脊中椎七主。

經心方、灸兩手心各七壯。(僧深方同。)

○治黃汗方 第二十六

醫門方、療黃汗、黃汗之病、狀如風水、其脉沉遲、皮膚冷、手足微厥、面目四支皮膚皆腫、胸中滿方

夕藥 八兩 桂心 三兩 黃耆 五兩 苦酒 五合

以水七升、煮。取三升、飲一升、心當煩、勿怪、至六七日、即差。
（今案、葛氏方、夕藥三兩、苦酒一升。僧深方、苦酒二升、水一斗。）

○治穀疸方 第二十七

僧深方、治穀疸發寒熱、不可食、食即頭眩、心中怫冒不安、大茵陳湯方

茵陳蒿 二兩 黃蘗 二兩 大黃 一兩 甘草 一兩 人參 一兩 支子 十四枚

黃連 一兩

凡七物、切、水一斗、煮。得三升。分三服。

○治酒疸方 第廿八

僧深方、治酒疸方

生艾葉 一把 麻黃 二兩 大黃 六分 大豆 一升

凡四物、清酒三升、煮取二升、分三服。

艾葉無生、用干半把。

■卷十一

○治霍亂心腹痛方 第二

僧深方、治霍亂腹痛而煩方

高良姜 四兩

以水五升、煮。取二升、分二服。

○治霍亂心腹脹滿方 第三

僧深方、治霍亂腹脹滿不得吐方

梁米粉 五合

以水一升半、和如粥、頓服。須臾吐、若不吐、難治。

○治霍亂嘔吐不止方 第六

僧深方、治霍亂煩痛、嘔吐不止、並轉筋方

生香薷 一把 桂心 二兩 生姜 三兩

三物、以水七升、煮。取二升、分二服、甚良。

又云、霍亂嘔吐、水藥不下茱萸湯方（第二）

茱萸 一升 黃連 二兩 附子 一兩 甘草 一兩 生姜 三兩

凡五物、以水七升、煮。取三升、分三服。

○治霍亂煩渴方 第九

僧深方、霍亂吐後煩而渴方

紫蘇子 一升

水五升、煮。取二升、分二服。無子、取生蘇一把、水四升、煮一

升半、分二服。

○治冷利方 第二十

氾汪方、又云、四順湯治逆順寒冷凍飲料食不調下利方（第二）、

甘草 三兩 人參 二兩 當歸 二兩 附子 一兩 干姜 三兩

凡五物、水七升、煮。取二升半、分三服。（今按、僧深方加龍骨二

兩。）

○治熱利方 第二十一

千金方、治久利熱諸治不差方、

烏梅炭 一升、熬 黃連 一斤、金色者

二味、蜜和如梧子、服廿丸、日三夜一、神良。僧深方同之。

○治白滯利方 第二十六

僧深方、治赤白滯下久不斷、穀道疼痛不可忍方

宜服溫藥、熬鹽熨之。

又方(第二)

炙枳實熨之。

○治休息利方 第二十九

僧深方、治休息下方

煮小豆一升、和臘三兩、頓服、驗。

又方(第二)、

煮韭、空腹一碗熱服、不過再、驗。

○治不伏水土利方 第三十四

僧深方、治諸下利、胡虜之人不習食穀下者方用

白頭公 二兩 黃連 四兩 秦皮 二兩 黃蘗 二兩

凡四物、以水八升、煮。取二升半、分三服。

○治嘔逆吐利方 第三十五

僧深方、治胸脇有熱、胃中支滿、嘔吐下利方

黃芩 二兩 人參 一兩 甘草 一兩 桂心 一兩

凡四物、水八升、煮。取四升、分四服、日三夜一。

○治利兼渴方 第三十六

僧深方、治少陰泄利不絕、口渴、不下食、虛而兼煩方

附子 一枚 干姜 半兩 甘草 二分 葱白 十四枚

凡四物、以水三升、煮。取一升、二服。先渴後嘔者、心有停水。

一方加犀角一兩。

又方(第二)、

厚朴、炙、搗末、酒服方寸匕、日五六。

○治利後虛煩方 第三十八

僧深方、治大下後虛煩不得眠、劇者顛倒懷欲死方

支子 十四枚(擘) 好豆豉 七合

凡二物、水四升、先煮支子、令餘二升半汁、乃內豉、二三沸、去

滓、服一升。一服安者、勿復服。若上氣嘔逆、加橘皮二兩、亦可加

生薑。

■卷十二

○治消渴方 第一

僧深方、治消渴唇干口燥、枸杞湯方

枸杞根 五升(剝皮) 石膏 (一名細石) 一升 小麥 三升(二

方小豆)

凡三物、切、以水加上沒手、合煮、麥熟湯成、去滓、適寒溫、飲

之。

○治大便下血方 第十六

僧深方、治卒下血、蒲黃散方

甘草 一分 干姜 一分 蒲黃 一分

凡三物、下篩、酒服方寸匕、日三。

又方、治卒註下並下血、一日一夜數十行方(第二)

灸齊中及臍下一寸各五十壯。(今案、葛氏方、以錢掩齊上、灸錢下際、五十壯。)

○治小便黃赤白黑方 第二十一

僧深方、治膀胱急熱、小便黃赤、滑石湯方

滑石 八兩(碎) 子芩(一名黃芩) 三兩 車前子 一升 葵子

一升 榆皮

四兩

凡五物、以水七升、煮。取三升、分三服。

■卷十三

○治虛勞夢泄精方 第三

僧深方云、禁精湯、主失精羸瘦、酸消少氣、視不明、惡聞人聲方、

韭子 二升 生粳米 一升

二物、合於器中熬之、米黃黑及熟、急以淳佳酒一斗投之、絞取七升、服一升、日三、二劑便愈。

○治虛勞不得眠方 第七

僧深方、小酸棗湯、治虛勞臟虛、寤不得眠、煩不寧方

酸棗 二升 [虫是]母 二兩 干姜 二兩 甘草 一兩 茯苓

二兩 芎藭 二兩

凡六物、切、以水一斗煮棗、減三升、分三服。

○治虛汗方 第十

僧深方、治大虛汗出欲死、若白汗出不止方

麻黃根 二兩

凡一物、以清酒三升、微火煮。得一升五合、去滓、盡服之。

○治風汗方 第十一

僧深方、治風汗出少氣方

防風 十分(一方三兩) 白朮 六分(一方三兩) 牡蠣 三分(一

方三兩)

凡三物、治篩、以酒服方寸匕、日三。

■卷十四

○治卒死方 第一

僧深方、治卒死中惡、雷氏千金丸方

大黃 五分 巴豆 六十枚 桂心 二分 朴硝 三分 干薑 二

分

凡五物、治下篩、和白蜜治三千杵、服如大豆二丸、老小以意量之。

○治鬼擊病方 第三

僧深方、治鬼擊方

鹽一升、水二升和之、攪令釋、作汁飲之、令得吐則愈。良。

○治注病方 第十一

僧深方云、西王母玉壺赤丸、備急治屍注、卒惡、水陸毒螫（丑略

反）萬病方、武都雄黃 一兩（赤如雞冠） 八角大附子 一兩（炮、

稱） 藜蘆 一兩 上丹砂 一兩（不使有石者） 白礬石（練之一旦

一夕） 巴豆 一兩（去皮、熬令紫色稱之。一方有真朱一兩）

凡六物、悉令精好、先治巴豆三千杵。次內礬石、治三千杵。次內

藜蘆、治三千杵。次內雄黃、治三千杵。次內白蜜、治三千杵、亦可

從更治萬杵最佳。有可真朱一兩者、若不用丹砂而內真朱二兩無在也。

生礬石、黑礬石皆可用、不必白色者。巴豆勿用兩人者。

又方（第二）

別搗藜蘆、附子。下篩、乃更稱之。

又一方（第三）

每內藥輒治五百杵、輒內少蜜、恐藥飛。搗都畢、乃更治萬杵。

合藥、得僮子治之大佳。無僮子、但凡人三日齋戒律、乃使之。

合藥、用建・除日、天清无雲霧日、向月建。

藥成、密之、勿令泄、着清潔處。

大人服之、皆如小豆、但丸數亦无常。

此藥治萬病、无所不主。方上雖不能俱載、故略說耳。

若本病將服者、禁食生魚、生菜、猪宍。

服以下病者、宿勿食、明旦服二丸。不知者、飲暖米飲以發之、令下。下不止、飲冷水飲止之。

病在膈上吐、膈下者下、或但噫氣而愈。

或食肉不消、腹堅脹、或痛。服一丸立愈。

風疝・寒疝・心疝・弦疝、每諸疝發、腹中急痛、服二丸。

積、寒熱、老痞、蛇痞、服二丸。

腹脹、不得食飲、服一丸。

卒大苦、寒熱往來、服一丸。

卒關格、不得大小便、欲死、服二丸。

瘕結、服一丸、日三服。取愈。若微者射「艸罔」丸甚良。

下利重下、服一丸便斷。或復天行、下便斷。

瘡、未發服一丸、已發服二丸、便斷。

小兒百病驚癇痞寒中、及有熱、百日半歲者、以一丸如黍米、著乳

頭與服之。一歲以上服如麻子一丸、日三。皆以飲服。

小兒大腹及中熱惡毒、食物不化、結成堅積、皆令將服一丸、亦可

以塗乳頭、使小兒乳之。

傷寒敕（絡代反、勞也）色及時氣病、以溫酒服一丸、厚覆取汗即

瘥。若不汗、復酒服一丸、要取汗。

欲行視病人、服一丸、以一丸着頭上、行无所畏。

至死喪家帶一丸、辟百鬼。

病苦淋路瘠瘦、百節酸疼、服一丸、日三。

婦人產生餘疾、及月水不通、及來往不時、服二丸、日二。

卒霍亂、心腹痛、煩滿吐下、手足逆冷、服二丸。

注病百種、病不可名、將服二丸、日再。

若腹中如有蟲欲鑽脇出狀、急痛、一止一作、此是風氣、服二丸。

若惡瘡不可名、「尸蝨」疥疽、以膏若好苦酒和藥、先鹽湯洗瘡去痂、

拭令燥、以藥塗之即愈。

惡風游心、不得氣息、服一丸即愈。

耳出膿血汁及卒聾、以赤穀裏二丸、塞耳孔中即愈。

癰腫瘰（昨示反）癰（音節）瘰及欲作瘰、以苦酒和藥塗之。

齒痛、以小丸綿裹著齒孔中咋之。

若寒熱往來、服二丸。

若蛇蝮蜂蝎螫所中（傷也）、及獾犬狂馬所咋、以苦酒和塗瘡中、

並服二丸即愈。

卒中惡欲死、不知人、以酒若湯水和二丸、強開口灌喉中、捧坐令

下。

若獨宿止林澤之中、若冢墓間、燒一丸、百鬼走去、不敢近人。

癩飲、留飲、痰飲、服一丸。

以臘和一丸如彈丸。著絳囊中以系臂、男左女右。山精鬼魅皆畏之。

中溪水毒、服二丸。

已有瘡在身、以苦酒和三四丸、塗瘡上。

憂患之氣、結在胸中、苦連噫及咳、胸中刺痛、服如麻子三丸、日

三、愈。

婦人胸中苦滯氣、氣息不利、小腹堅急、繞臍絞痛、漿服如麻子一

丸、稍增之如小豆。

心腹常苦切痛及中熱、服一丸如麻子、日三服、五日愈。

男女邪氣、鬼交通、歌哭無常、或腹大經絕、狀如任身、皆將服三

丸如胡豆大、日三夜一。

又以苦酒和之如飴、旦旦以塗手間使、心主暮、又夕夕以塗足三

陰交及鼻孔、七日愈。

又將服如麻子一丸、日三、卅日止。

腹中三蟲、宿勿食、明平旦進牛羊肉、炙三膊、須與便服三丸如胡

豆、日中當下蟲。過日中不下、復服二丸、必有爛虫下。

小兒寒熱頭痛、身熱及吐哕、一服一丸如麻子。

小兒疳瘦、丁奚不能食、食不化、將服二丸、日三。又苦酒和如飴

塗、塗兒腹良。

風目赤或痒、視漠漠、淚出爛眦、以蜜解如飴、以塗注目。

頭卒風腫、以苦酒若膏和塗之、即愈。

風頭腫、以膏和塗之、以絮裹之。

若為蝮毒所中、吐血、腹內如刺、服一丸如麻子、稍益至胡豆、亦

以塗鼻孔中、以膏和、通塗腹背、又燒之、薰口鼻。

治鼠瘻、以脂和塗瘡、取駁舌狗子舐之、即愈也。

○治諸瘡方 第十三

集驗方、又方(第三)、

桃葉二七枚、安心上、艾灸葉上十四壯。(僧深方同之。)

僧深方、治一切諸瘡無不斷、恒山丸方

大黃 一兩(二方二兩) 附子一兩(炮) 恒山 三兩 龍骨

一兩

凡四物、治合、下篩、蜜和。平旦服如梧子七丸、未發中間復服七

丸、臨發復七丸。若不斷、至後日復發、更復如此法、甚神良。

○治淡實瘡方 第十七

僧深方、治瘡、膈痰不得吐、吐之湯方

桂心(半兩) 恒山(半兩) 烏頭(半兩) 芫花(半兩) 豉(五

合)

右五物、以酒三升、水四升、令煮取二升、分三服、得吐。

○治勞瘡方 第十八

僧深方、治勞瘡、桃葉湯方

桃葉 十四枚 恒山 四兩

凡二物、酒二升、漬一宿、露著中庭、刀著器上、明旦發日、凌晨

灑去滓、微温令暖、一頓服之、必吐、良。

○治連年瘡方 第二十一

僧深方、治卅年瘡、龍骨丸神方

龍骨 四分 恒山 八分 附子 三分 大黃 八分

凡四物、治篩、鷄子和、發前服七丸如大豆、臨發服七丸。

○治傷寒鼻衄方 第三十八

僧深方、治熱病鼻衄多者、出血一二斛方。

蒲黃五合、以水和、一飲盡即愈。不差、別依諸衄方。

又方(第二)

燒牛糞作灰、服方寸匕。

又方(第三)

以冷水洗、佳。

○治傷寒交接勞復方 第四十七

僧深方、婦人時病毒未除、丈夫因幸之、婦感動氣泄、毒即度著丈夫、

名陰易病也。丈夫病毒未除、婦人納之、其毒度著婦人者、名陽易病

也。

陰易病者、婦人陰毛十四枚燒服之。

陽易病者、燒丈夫陰毛十四枚服也。

○治傷寒後目病方 第五十一

葛氏方、治毒病後毒攻目方

煮蜂房以洗之、日六七。(今案、廣利方云、蜂巢半大兩、水二大升

云々。僧深方治翳。)

■卷十五

○治癰疽未膿方 第二

僧深方、治癰方

梁上塵、燒糞末分等、苦酒和傳之、燥復傳。治乳癰亦愈。

○治癰疽有膿方 第三

劉涓子、治癰疽發背已潰未潰生肉排膿散方（第三）

當歸 二兩 桂心 二兩 人參 二兩 芎藭 一兩 厚朴 一兩

防風 一兩 甘草 一兩 白芷 一兩 桔梗 一兩

右九物、搗下篩。溫酒服方寸匕、日三夜再。瘡未合、可長服之。

（今案、僧深方治癰腫自潰長肉排膿蜀椒散方

蜀椒 桂心 甘草 干薑 芎藭 當歸 各二兩

凡六物、服法如上。

又方（第二）、治癰腫排膿散方、

黃耆 四分 芍藥 二分 白斂 二分 芎藭 二分 赤小豆 一分

凡五物、治下、服如上。）

僧深方、治癰疽、瘡臭爛、洗瘡青木香湯方

青木香 一兩 芍藥 一兩 白斂 一兩 芎藭 一兩

凡四物、水四升、煮。取二升、去滓。溫洗瘡、日三。明日以膏內

瘡中、日三。

○治肺癰方 第十三

僧深方、治肺腸癰、經時不差、桔梗湯主之方

桔梗 三兩 甘草 薏苡人 敗醬 干地黄 朮 各二兩 當歸

一兩 桑根皮 一升

凡八物、切、以水一斗五升、煮大豆四升、取七升汁、去豆、內清

酒三升、合藥煮。取三升半、去滓、服七合、日三夜再。禁生菜。

■卷十六

○治惡核腫方 第九

僧深方、凡得惡腫皆暴卒、初始大如半梅桃、或有核、或无核、或痛、或不痛、其長甚速、須臾如雞鴨大、即不治之、腫熱為進、煩悶拘攣、腫毒內侵、填塞血氣、氣息不通、一再宿便無人。

初覺此病、便急宜灸、當中央及繞腫邊灸之、令相去五分、使周圍腫上、可三七壯。腫盛者多壯數為差。腫進者、逐灸前際、取住乃止。

又方（第二）、

鯽魚搗、薄腫上。

又方（第三）、

啖鯽魚臄、蒜齏。

○治療癰方 第十三

僧深方、治諸癰因瘡壯熱方

白斂灰 二升

右一物、沸湯和如糜、熱以掩其上。甚良。

○治癰方 第十五

僧深方、治血癰方

鹿突割、炭火炙令熱、掩上、擻之。冷復灸、令肉燒燥、可四灸四

易之。若不除、灸七主、便足也。

■卷十七

○治癬瘡方 第二

僧深方、治癬方

末雄黃、酢和、先以布拭瘡令傷、以藥塗上、神效、不傳。

又方(第二)

附子一枚、皂莢一枚、九月九日茱萸四合。

右三物、下篩為散、搔癬上令周遍、汁出、以散敷之。若干癬、以

苦酒和散、以塗其上、神良、秘方。

又云(第三)、治癬積年不愈方

取鯰、炙而食之、勿食鹽、酢。三過三食便愈、當時乃當小盛、此

欲愈也。

又云(第四)、治蝸癬浸淫日長、痒痛、搔之黃汁出、差復發方

日未出時、北向取羊蹄根、勿令婦人小兒見、洗去土、切搗、淳苦

酒和洗瘡、去痂以傳上一時、間以冷水洗之、日一傳。又可取根搯之、

神良。

日未出取者、不欲歇加根上。

○治惡瘡方 第四

僧深方、治惡瘡肉脫出方

烏頭末、以傳瘡中、惡肉立去。佳。

○治夏熱沸爛瘡方 第六

令李方、治人身體熱沸生瘡方

礬石 四兩(熬) 白善 六兩(熬)

凡二物、治飾、先以布拭身、乃以藥粉之、日二。

(今案、師說(愚按、深師方歟)云、嚼瘡者、風邪在皮肉間、夏時蒸熱

氣時成瘡、如風矢、

先痒後痛。色赤白、隱疹如粟米大、治之方

柚葉、煮水洗之。

又方(第二)

煮支子葉洗之、亦研支子粉之。

又方(第三)

粟粉敷之。

若熱盛赤血者方(第四)

莽草春絞、塗、並煮洗之。

○治王爛瘡方 第八

僧深方、治王爛瘡方

胡粉 燒令黃 青木香 龍骨 滑石(各三兩)

右四物、治飾畢、以黍粉一升和之、稍稍粉瘡上、日四五、愈。

○治癩瘡方 第十三

僧深方、治癩方

取石上菖蒲、搗、豬膏和、付瘡、厚二分、先洗去痂。

又方(第二)

灸瘡上、最良。

○治疽創方 第十四

僧深方、治男女面疽、瘰癧、癰疽諸瘡方

附子 十五枚 蜀椒 一升 治葛 一尺五寸(去心)

右三物、咬咀、以苦酒漬一宿、猪膏二升、煎附子、黃膏成、摩瘡。

亦治傷寒、宿食不消、酒服如棗、覆取汗。

○治諸瘡中風水腫方 第十七

僧深方、治創中風水腫方

炭白灰 一分 胡粉 一分

凡二物、以猪脂和塗創腫孔上、即水出痛止。大良。

■卷十八

○治湯火燒灼方 第一

僧深方、治火瘡方

醬清和蜜塗、良。一分醬、二分蜜合和。

又方(第二)

猪膏煮柏皮、傅之。

○治灸創不差方 第二

僧深方、治灸瘡不差方

白蜜 一兩 烏賊魚骨 二銖

二物、和調、塗瘡上。

○治衆蛇螫人方 第三十五

僧深方、治衆蛇螫人方

以頭垢着瘡中、大良。

○治蛇骨刺人方 第四十

僧深方、治蛇牙折肉中不出方

取生鼠熱血塗瘡、以綿包之、二日出。

又(第二)

蛇骨刺人、取雄黃如大豆、內瘡中。

○治吳公螫人方 第四十一

僧深方云、

消蜡蜜浸傷中。良。

○辟蠱毒方 第五十四

僧深方、治卒急蠱吐欲死方

生索濯若根莖、搗絞取汁得一升、頓服之。不過再三作。神良。

■卷二十

○治服石煩悶(莫圍反)方 第二

僧深方、解散甘草湯、治散發煩悶不解方

甘草 一兩半 茯苓 一兩 生姜 一兩

凡三物、以水三升、煮。取一升半、分三服。

(今案、小品方、甘草 二兩 黃芩 二兩 大黃 二兩、水五升、煮。

取二升、分三服。

○治服石目痛方 第五

僧深方、治散家目赤痛蕤（蕤、儒佳反）人洗湯方

蕤仁 二十枚 細辛 半兩 苦竹葉 一枚 黃連 一兩

凡四物、水三升、煮。取一升半。一方取半升。可日三洗、亦可六七洗。

○治服石口中傷爛舌痛方 第十一（九）

僧深方、解散支子湯方

黃芩 三兩 支子 四枚 豉 三升

凡三物、咬咀、以水五升、先煮梔子・黃芩、令得三升、絞去滓、乃內豉、煮令汁濃。絞去滓、平旦服一升、日三。甚良。

○治服石口中發瘡方 第十二（十）

僧深方云、解散失節度、口中發瘡方

黃芩 三兩 升麻 二兩 石膏 五兩（末）

凡三物、以水六升、煮。取三升、去滓、極冷、以嗽（桑濃反）口中、日可十過。（小品方、若喉咽有瘡、稍稍咽之。佳。）

○治服石心噤方 第十三（十一）

僧深方云、解散人參湯、常用驗。治心噤或寒噤不解方

人參 二兩 干薑 一兩 甘草 三兩 茯苓 一兩 栝樓 二兩
白朮 一兩 枳實 一兩

凡七物、水六升、煮。取二升五合、分三服。

○治服石心腹脹滿方 第十四

僧深方、解散三黃湯、治散發心腹痛、脹滿卒急方

大黃 黃連 黃芩（各三兩）

凡三物、以水七升、煮。取三升、分三服、得下、便止。
（今案、三黃湯亦出小品方、在上除熱篇。）

○治服石心腹痛方 第十五

僧深方云、若散發、悉口噤心痛、服葱白豉湯方

葱白 半斤 豉 三升 甘草 二兩 生麥門冬 四兩（去心）

凡四物、以水五升、煮。取二升、分再服。（二方加茱萸一升。）

○治服石身體強直方 第二十四

僧深方云、治散發卒死、身體強直、以手着口上、如尚有微氣、即便兩人汲水灌、灌洗亦兩三時、間死者乃戰、戰便令人扶曳行、便得食。

食竟復勞、行半日許便愈。此藥失節度、所為似中惡。解之方

黃連 大黃 黃芩（各二兩） 豉 一升 梔子人 十四枚

凡五物、以水七升、煮。取三升半、去滓、內豉、更煮。取三升、三服。近有用此湯、即得力也。

○治服石上氣方 第二十八

僧深方、竹葉湯、治散發上氣方、

生竹葉 二兩 甘草 一兩 黃芩 一兩 大黃 一兩 支子 十枚 茯苓 一兩 干地黄 六分

凡七物、以水五升、煮。取二升一合、服七合、日三。

○治服石淡澀方 第二十九

僧深方、服散家痰悶、胸心下有阻痰客熱者、吐之方、

甘草 五兩

以酒五升、煮。取二升半、分再服。欲吐者、便快蕩去。

○治服石淋小便難方 第三十二

僧深方、治散發小便難、其狀如淋方、

葵子 五合

凡一物、以水二升半、煮取一升、一服晝〔愚按、盡數〕、須臾便利

也。

○治服石冷熱不適方 第四十一

僧深方、解散人參湯、治散發作冷熱不適方

人參 二兩 白朮 二兩 枳實 二兩 栝樓 二兩 干薑 二兩

甘草 二兩

凡六物、以水八升、煮。取二升半、分三服。

○治服石補益方 第四十二

僧深方、解散、散內補、治百病、巨勝湯方

胡麻 一升(熬) 生地黄 一升(切) 大棗 廿枚 夕藥 一

兩 生姜 四兩 甘草 一兩 麥門冬 四兩 桂心 一兩 人參

一兩 細辛 一兩

凡十物、以水九升、煮。取四升、分四服。

■卷二十一

○治婦人面上黑方 第二

僧深方、治婦人面黑方、

取茯苓、治篩、蜜和、以塗面、日四五。

又方(第二)

取桃人、治篩、雞子白和、以塗面、日四五。

○治婦人乳癰方 第五

僧深方、治乳癰方

末黃蘗、雞子白和、塗之。

又方(第二)

搗根、敷之。

又方(第三)

赤小豆末、雞子白和、薄之。

又云、治婦人乳癰生核、積年不除、消核防風薄方(第四)

莽草 八分 芎藭 八分 大黃 十分 當歸 十分 防風 十分

夕藥 十分 白蘗

十分 黃耆 十二分 黃連 十分 黃芩 十分 枳子中人 四分

十一物、治篩、以雞子白和、塗故布若練上、以薄腫上、日四五、

夜三。

○治婦人乳創方 第六

僧深方、取韭根燒、粉創。良。

○治婦人陰癢方 第七

僧深方、婦人陰癢方

黃連 黃蘗 各二兩

以水三升、煮。取一升半、溫洗、日三。

○治婦人陰腫方 第九

僧深方、陰腫痛方

黃芩 一分 礬石 一分 甘草 二分

下篩、如棗核、綿裏、內陰中。

○治婦人陰瘡方 第十

僧深方、女子陰中瘡方

裏礬石末、如棗核、內陰中。

○治婦人陰脫方 第十四

葛氏方、治婦人陰脫出外方

水煮生鐵、令濃、以洗之。礬石亦良。(僧深方、同之。)

僧深方、治婦人子臟挺出、蛇床洗方

蛇床子 一升 酢梅 二七枚

二物、水五升、煮。取二升半、洗之、日十過。

○治婦人月水不斷方 第二十一

僧深方、治婦人月水不止方

黃連、冷、下篩、以三指撮、酒和服。不過再三。

又方(第二)

服淳酢一杯、不差、更服。

○治婦人月水腹痛方 第二十二

僧深方、治月經至絞痛、欲死、茯苓湯方

茯苓 三兩 甘草 二兩 夕藥 二兩 桂心 二兩

凡四物、切、以水七升、煮。取二升半、分三服。

○治婦人崩中漏下方 第二十三

僧深方、治崩中方

桑耳 干薑 分等

下篩、酒服方寸匕、日四五。

又方(第二)

白茅根二十斤 小薊根十斤

搗、絞取汁、煮。取五升、服一升、日三四。

■卷二十二

○治任婦惡阻(側呂反、病)方 第四

僧深方云、治婦人任身惡阻、酢心、胸中冷、腹痛不能飲食、輒吐青

黃汁方用

人參 干薑 半夏

凡三物、分等、治下、以地黃汁和丸如梧子、一服三丸、日三。

(今案、極要方云、各八分、稍加至十丸。產經云、人參丸神良。)

○治任婦養胎方 第五

僧深方云、養胎易生、丹參膏方

丹參 四兩 人參 二分（一方二兩） 當歸 四分 芎藭 二兩

蜀椒 二兩 白朮 二兩 猪膏 一斤

凡六物、切、以真苦酒漬之、夏天二三日、於微火上煎、當着底絞之、手不得離、三上三下、藥成、絞去滓、以溫酒服如棗核、日三。

稍增、可加。

若有傷、動見血、服如雞子黃者、晝夜六七服之、神良。

任身七月便可服、至坐卧忽生不覺。又治生後余腹痛也。

（今檢、產經云、丹參一斤、當歸四兩、芎藭八兩、白朮四兩、蜀椒四兩、脂肪四斤、云云。）

○治任婦胎墮血不止方 第九

僧深方云、生姜、切、五升、以水八升、煮。取三升、分三服。

○治任婦墮胎腹痛方 第十

僧深方云、治墮身、血不盡去、留苦煩滿方

香豉一升半

以水三升、煮三沸、滴取汁、內成末鹿角一方寸匕、服、須臾血下

煩止。

（今檢、千金方云、麻角二兩。）

○治任婦頓僕舉重去血方 第十四

僧深方云、治任身由於頓僕及舉重去血方

搗黃連、下篩、以酒服方寸匕、日三、乃止。

又云（第二）

取生青竹、薄刮取上青皮、以好酒一升和、三合許、一服。

○治任婦心痛方 第十八

僧深方云、吳茱萸五合、以酒煮三沸。分三服。

○治任婦腰痛方 第二十一

僧深方云、治任身腰痛方

熬鹽令熱、布裏與熨之。

○治任婦瘡方 第三十

僧深方云、

竹葉 一升（細切） 恆山 一兩（細切）

水一斗半、煮竹葉、取七升半、內恆山漬一宿、明旦煮。取二升半、

再服。先發一時一服、發一服盡。去竹葉、內恆山。

■卷二十三

○治產難方 第九

僧深方云、取猪肪煎、吞如鷄子者（黃臑）一枚、即生、不生、復吞

之。

又方（第二）

蒲黃大如棗、以井華水服之。良驗。

又方（第三）、取竈中黃土末、以三指撮酒服、立生。土着兒頭、出

良。

(今按、博濟安衆方、加竈突墨。)

又方(第四)、滑石末三指撮酒服。

○治逆產方 第十

僧深方云、熬葵子令黃、三指撮、酒服之。

○治子死腹中方 第十三

僧深方云、取牛膝根兩株、拍破、以沸湯潑之飲汁、兒。(立出)

又方(第二)

以酒服蒲黃二寸匕。

又方(第三)

好書墨三寸、末、一頓飲之、即下。

○治胞衣不出方 第十四

僧深方云、

水銀服如小豆二枚。

又方(第二)

取夫單衣若巾、覆井、立出。

○治產後運悶方 第二十

僧深方、治產後心悶腹痛方

生地黃汁一升、酒三合和、溫服。

(今案、博濟安衆方、無酒。)

○治產後腹痛方 第二十二

僧深方、治產後余寒冷、腹中絞痛並上下方

吳茱萸 干薑 當歸 夕藥 獨活 甘草(各二兩)

凡六物、水八升、煮。取三升、分三服。

○治產後中風口噤方 第二十七

僧深方、治產後中風口噤方

獨活 八兩 葛根 六兩 甘草 二兩 生薑 六兩

四物、水七升、煮。取三升、分四服。

(今案、博濟安衆方、獨活二兩、葛根一兩、甘草一兩、生薑二兩。右、

以水二升、煎。取八合、分五六服。)

○治產後無乳汁方 第三十六

僧深方、治乳不下方

取生栝樓根、燒作炭、治下篩、食已、服方寸匕、日四五服。

又方(第二)

治下栝萸、干者為散、勿燒。亦方寸匕、井華水服之。

■卷二十四

○治無子法 第一

僧深方、慶雲散、治大(丈)夫陽氣不足、不能施化、施化無所成方

天門冬 九兩(去心) 菟絲子 一升 桑上寄生 四兩 紫石英

二兩 覆盆子 一升 五味子 一升 天雄 一兩(炮) 石斛

三兩 朮 三兩(熬、令反色。素不耐冷者、去寄生、加細辛四兩。)

凡九物、治、令下篩、以酒服方寸匕、先食、日三。陽氣少而無子

者、去石斛、加檳榔十五枚。

承澤丸、治婦人下焦三十六疾、不孕育及絕產方(第二)

梅核 一升 辛夷 一升 藁本 一兩 澤蘭 十五合 澹疏 一

兩 葛上亭長 七枚

凡六物、治、下篩、和以蜜丸如蠅豆、先食、服二丸、日三。不知、稍增。

■卷二十五

○小兒去鵝口方 第十一

爽師方云、小兒鵝口方、

桑白汁和胡粉、塗之。

○小兒變蒸(法) 第十四

葛氏方、又方說、服紫丸、當須完出、若不出、出不完、為病未盡、

當更服之。有熱服紫丸、無熱但有寒者、勤服乳頭單當歸散・黃耆散。

變蒸服藥後微熱者、亦可與除熱黃芩湯方。(出僧深方。)(第三)

黃芩湯、少小輩變蒸時服藥、下後有朝夕熱吐利、除熱方

黃芩 一兩 甘草 六銖 人參 一兩 干地黄 六銖 甘草 半

兩(炙) 大棗 (五枚 去核)

凡六物、切之、以水三升、煮。取一升、絞去滓。二百日兒服半合、三百日兒服一合、日再、熱差、止。變蒸、兒有微熱可服。(出張仲。)

○治小兒解頤方 第二十

僧深方云、取豬牙車骨髓、塗凶上、日一。十日止。良。

○治小兒頭瘡方 第二十六

僧深方云、燒竹葉、和雞子白、傅之、不過三、愈。

○治小兒口噤方 第五十

僧深方、取雀矢白、丸如麻子、服之、即愈。

○治小兒脫肛方 第八十四

僧深方、取蒲黃(二兩)、以豬膏和、傅之。不過三、愈。

○治小兒瘡病方 第九十五

集驗方、

桃葉二七枚、案心上、艾灸葉上十四壯。

〔卷十四 治諸瘡方 第十三 集驗方、又方(第三) 僧深方同〕

○治小兒大便血方 第一百十一

僧深方、茅根二把、以水四升、煮。取二升、服之。

○治小兒淋病方 第一百十三

僧深方云、車前子、滑石分等、治篩、麥粥清和、服半錢匕。

○治小兒身體腫方 第一百二十七

僧深方云、少小手足身體腫方

取咸菹汁溫漬之。汁味盡。易。

○治小兒咳嗽方 第一百五十二

僧深方云、款冬花丸治小兒咳嗽方、

款冬花 六分 紫菀 六分 桂心 二分 伏龍肝 二分

右四物、下篩、蜜和如棗核、着乳頭、日三夜二。
(今案、以大棗丸治之尤驗、其方在大人方中。)

■卷二十六

○美色方 第二

僧深方、治面令白方

白瓜子 五兩(二方五分) 楊白皮 三兩(二方三分) 桃花
四兩(二方四分)

右三物、下篩、服方寸匕、食已、日三。欲白、加瓜子。欲赤、加
桃花。服藥十日、面白。五十日、手足舉體、鮮潔也。

■卷二十九

○治食噎不下方 第二十七

僧深方、治食噎不下方

傍人可緩解衣帶、勿令噎者知、卽下。

又方(第二)

水一杯、以刀橫書水已、復縱盡、飲卽下。

救急單驗方

取鷄尾若雉尾、深內喉中卽(僧深方有摘字)通。

○治食鬱穴漏脯中毒方 第三十七

僧深方、治鬱穴漏脯中毒方

蓮根搗、以水和、絞汁服之。

○治食蟹中毒方 第三十九

僧深方、治食蟹毒方

煮蘆蓬茸、飲汁之。

○治食諸魚骨哽方 第四十

僧深方、治骨哽方

水一杯、以筆臨水上書作通達字、飲之、便下。(或本作盡不著水)
書羹亦好。

又方(第二)、葵薤羹飲之、卽隨羹出、有驗。

○治食諸哽方 第四十一

僧深方、治食諸骨哽方

燒鷹糞、下篩、服方寸匕。

○治誤吞針生鐵物方 第四十六

僧深方、治誤飲釘箭鐵物方(今案、本草云、鐵毒用茲石解)

治炭末、飲之、卽與針俱出。

注

- (1) 医学館の翻刻の景印本は各種リプリントがある。
半井家本の景印本は、オリエント出版から刊行された。『国宝 半井家本医心方』全六巻、一九九一年
- (2) 馬継興「『医心方』中的古医学文献初探」『撰進一千年記念 医心方』医心方一千年記念会、一九八六年
- (3) 本によって『梅略方』すなわち隋・文梅『梅師方』を挙げるものがある。
- (4) 眼科関連引書『眼論』等があり、インドの医書を翻訳したといわれる唐・謝道人『天竺經・眼論』との関連については、今後精査する。
- (5) 条数を数えるときの規準は、研究者によって異なるが、本稿では「僧深方」「又云」「又方」とするものを直接引用、他本を典拠とする処方の中や最後に割注などの形で言及するものを間接引用として数えた。「又云」というのは、唐代の注釈で、長い原文を分割した後、続きを表示するときの文言である。その点については、八重津洋平「『故唐律疏議』」(滋賀秀三編『中国法制史 基本資料の研究』東京大学出版会、一九九三年、一八三頁)参照。
- (6) 『日本国見在書目録』が一卷少なく著録する理由は不明。
- (7) 『千金方』は『千金要方』とも『備急千金要方』とも称されるが、ここでは『千金方』を用いる。
- (8) 孫思邈『千金方』巻七 風毒脚氣方 論風毒脚氣第一
論曰、考諸經方往往有脚弱之論、而古人少有此疾。自永嘉南度、衣纓士人、多有遭者。嶺表江東、有支法存仰道人等、並留

意經方、偏善斯術。晉朝仕望、多獲全濟、莫不由此二公。
又宋齊間有釋門深師、師道人、述法存等、諸家旧方爲三十卷。其脚弱一方、近百余首。

魏周之代、蓋無此病。然此病発初得先脚起。因即脛腫。時人號爲脚氣。深師云、脚弱者、即其義也。深師述支法存。所用永平山敷・施連・范祖耀・黃素等、諸脚弱方、凡八十餘條、皆是精要、

然學者尋覽、頗覺繁重、正是方集耳、卒欲救急、莫測指南、今取其所 經用灼然有效者、以備倉卒、餘者不復具述。

なお、巷間『太平御覽』七二四所引『千金方序』という史料が用いられることがあるが、内容は右の巻二十二の節録であり、今本『千金方序』に明文はない。

(9) 『外臺祕要方』卷三七 乳石陰陽體性並草葉觸動形候等論並法一十七首(據宋版本)

『延年秘録』：舊論曰、神農・桐君(『桐君藥錄』『隋書』經籍志に「桐君藥錄三卷」、『日本國見在書目』に「桐君藥錄二卷」あり)、深達藥性、所以相反畏惡、備於本草。但深師祖學道洪、道洪所傳、何所依據云。

(10) 注8参照

(11) 沙門有支法存者、本自胡人、生長廣州、妙善醫術、遂成巨富。有八尺翕登、光彩耀目、作百種形象。又有沈香八尺板床、居常香馥。太原王琰(一作談)爲廣州刺史、大兒邵之、屢求二物、法存不與、王因狀法存豪縱、乃殺而藉沒家財焉。法存死後、形見於府內、輒打閣下鼓、似若稱冤、如此經曰、王尋得病、恆見法存守之、少時遂亡。

邵之比至揚都、亦喪。

太原王琰は志怪小説『冥祥記』（四七九〜五〇一の間に成立か）の撰者とする時代が合わない。

(12) 『隋書』卷三四 経籍志三

醫方

醫方論七卷

梁有：支法存申蘇方五卷：亡。

(13) 大正五二 No. 二二〇七 四四一頁

(14) 大正五十 No. 二〇六一 『宋高僧傳』卷第二十 唐江州廬山五老

峰法藏傳 八四〇頁

釋法藏、俗姓周氏、南康人也。…而於醫方明得其工巧。同支法

存之妙用焉。

：寶曆中（八二四〜八二六）示滅、年八十二。

(15) 書目の『延年秘録』に関する記事は以下の通り。

『旧唐書』経籍志 医術

延年秘録 十二卷

『新唐書』芸文志

延年秘録 十二卷

『日本国見在書目録』医方家

延年秘録方 四

また『医心方』卷五「治目不明方第十三」には『大唐延年方』を引くが、同書と見られる。唐代の養生書で、『千金方』には見えず『千金翼方』は引用するので、この二書の間で成立したと考えられる。その点については、「王焘医学術思想研究」（『王焘医

学全書』中華中医薬出版社、二〇〇六年）一〇七一頁参照。

(16) 『隋書』卷三四 経籍志三

(17) 大正五五 八〇頁

(18) 平川彰『律蔵の研究』春秋社、一九六〇年によると四大広律の訳出年代は以下の通り。

『十誦律』 後秦・弗若多羅共鳩摩羅什訳 説一切有部 四〇

四〜四〇九+a（鳩摩羅什の死後、卑摩羅叉が補訂）

『四分律』 姚秦・仏陀耶舎・竺仏念等訳 法蔵部 四一〇〜

四二二

『摩訶僧祇律』 東晋・仏陀跋陀等共法顕訳 大衆部 四一六

〜四一八

『五分律』 劉宋・仏陀什共竺道生等訳 化地部 四二二〜四

二二二

(19) 『魏書』卷九十一 李脩傳

李脩、字思祖、本陽平館陶人。父亮、少學醫術、未能精究。世

祖時、奔劉義隆於彭城、

又就沙門僧坦研習衆方、略盡其術、針灸授藥、莫不有效。

『北史』卷九十 藝術傳下

李脩字思祖、本陽平館陶人也。父亮、少學醫術、未能精究。

太武時奔宋、又就沙門僧

坦、略盡其術。針灸授藥、罔不有效。

(20) 陳垣『史諱舉例』卷八、唐諱例

唐高祖 李氏 淵 淵改爲泉、或爲深。

(21) 『魏書』卷七下、高祖孝文帝宏紀、太和二十一年

十有二月己卯、蕭鸞將王曇紛等萬餘人寇南青州黃郭戍、戍主崔僧淵擊破之、悉虜其衆。

『北史』卷四十四 崔亮傳附叔祖道固傳

道固兄目連子僧祐・僧深。僧深坐兄僧祐與沙門法秀謀反〔校注〕。

〔校注〕魏書卷二四「深」作「淵」、北史避唐諱改。

(22) 大正五十 No. 二〇五九、三七五頁

(23) 大正五五 No. 二一四五、四一頁

至如彭城僧淵、誹謗涅槃、舌根銷爛。現表厥殃。大乘難誣、亦可驗也。

(24) 嚴世芸・李其忠主編『三国兩晋南北朝医学総集』人民衛生出版社、二〇〇九年五月。

本論文は平成二十〇、二十一年度独立法人日本学術振興会科学研究費（課題番号 20652004）による成果の一部である。骨子は、平成二十、二十一年度の日本宗教学会学術大会で発表した。

**The Lost Chinese Medical Compendium *Seng-shen-fang* Cited in *I-shin-pō*:
Aspects of Buddhist Medicine as Transmitted through East Asia**

Iori TADA

(*Kōgakkan University, Ise*)

Key Words; TANBA YASUYORI, *I-SHIN-PŌ*, SENG-SHEN, *SENG-SHEN-FANG*, MEDICINE, HISTORY, BUDDHIST MONK

The thirty volumes of *I-shin-pō*, edited by Tanba Yasuyori, were presented to the emperor in 984. This medical compendium brought together many ancient medical and pharmaceutical works, some of which originated in China, Korea and India; others concerned Japanese practices. It is the oldest extant medical text in Japan but, many of its component parts are now lost. Among the lost works is *Seng-shen-fang* edited by Seng-shen, an obscure Buddhist monk of Six Dynasties China. Philological research has revealed that *Seng-shen-fang* comprised forty volumes, was a compendium of various different branches of medicine, and itself cited a lot of its precursors' works. Seng-shen was distinguished as a specialist on beriberi, a new disease that afflicted the people of Six Dynasties China, who had migrated from the north. Beriberi was typical of the new, strange diseases encountered by Han Chinese migrants to the Chang-jiang river basin.

This article seeks to examine citations from *Seng-shen-fang* included in *I-shin-pō*, in order to explore both the nature of this lost work and the impact of Buddhist medicine as Buddhism spread east. The conclusion must be that Chinese Buddhists employed medical treatments to aid religious propagation and expansion.

**“A Portrayal of a Warm Family”:
A Father’s Second Marriage and the End of the “War Defeat Complex”**

Ahmed M. Fathy MOSTAFA

(Cairo University, Cairo)

Key Words: COMPLEX, DEFEAT, WAR, SEASIDE, DESTINY, MARTIAL-SONG, GENERATION, MIRROR, DEMISE, GHOST

The famous Japanese novelist Yasuoka Shōtarō—who is still alive at 90 years old—published a short story entitled “A portrayal of a Warm Family” in 1961, a minor work which is almost unknown to Japanese readers. This work is considered the last of a long series of what we might call “war tales” starting from 1951. In this short story, Yasuoka seeks to convey a message with a very deep meaning. He was trying to tell us that he has to accept his destiny as his father’s son, and shoulder the burden of the war defeat complex of his father’s generation. The tale starts from the 1930s when he was a child and his father travelled the Japanese colonies, leaving him alone with his mother. It covers the years after defeat when the same father stayed at home, incapable and ineffective, doing nothing but breeding chickens with little success. Through these long years, he felt shameful of his father’s doings, and even of his own deep feeling that this father and his generation were responsible for the suffering of this small family and, indeed, of all Japanese people after the war. He articulates his feeling that his father was responsible for the madness and the dramatic death of his mother in a mental hospital.

Yasuoka uses the short story to convey his conviction that, with the passing of time, he would understand his father’s situation and his feelings. However, the story discloses his belief also that the ghost of war defeat will continue to haunt him simply because he is his father’s son. This haunting will remain even after he has acquired a steady income and a small family, just the same as any other Japanese family around the end of the 1950s.

**The Dispute over Pictorial Conventions:
In an Age that Turns from “Impression” to “Symbol”**

YOSHIMOTO Yayoi

(Otemae University, Hyōgo)

Key Words; THE LATTER PERIOD OF MEIJI, SUBJECTIVITY, OBJECT, HOST-AND-GUEST UNION, SYMBOL, SYMBOLISM, POETRY, ARTIST, CRITIC, APPRECIATION PERSON

The dispute over pictorial conventions (1911–1912) concerned a dispute joined by Kinoshita Mokutarō, Yamawaki Nobunori and Mushakōji Saneatsu over standards for the appreciation of painting. The prompt for the arguments between the three men was Mokutarō Kinoshita’s review of a painting by Yamawaki Nobunori.

This paper focuses on the discourses of the three men, and clarifies the different positions they adopted as “artist” “critic” and “connoisseur.” Previous research has approached this dispute from the binary opposition of subjectivity and objectivity, but this paper perceives the need to overcome the binary approach, and sees commonality between subject and object. After a consideration of both contemporary artistic tendencies as well as criticism, it emerges that the three men shared in common an artistic appreciation that had as its base not “impression” but “symbol.” It is clear that in the background exerting a profound influence were multiple “isms” and disputes: impressionism, expressionism and futurism on the one hand, and the art critic dispute and the “raw art” dispute on the other. In other words, the key to the dispute over pictorial conventions is not to be found in binary oppositions, but in the single “ism” that is “symbolism.”

**The Ecriture that Emanates from Metaphor:
The Metaphor of Water in Lao-tzu and the Mode of Sōseki's Writing**

LI ZHe Quan
(*Seitoku University, Tokyo*)

Key Words; 'WOMAN OF WATER,' GODDESS OF WUSHAN, PHILOSOPHY, LAO-TZU, TAOISM, MYTH, METAPHOR, IDEA, EMANATION, LISTENING, MODE OF WRITING

Though many researchers have dealt with the theme of the 'woman of water' represented in the oeuvre of Natsume Sōseki, they typically consider the significance of its imagery in terms of decadence and pre-Raphaelitism exclusively, thus leading inevitably to an interpretation with Western-bias. My approach here, conversely, elucidates Sōseki's 'woman of water' in relation to the philosophy of Lao-tzu and the myth of the goddess of Wushan. For this purpose, I propose as an interpretive frame the idea of the 'woman who lives the attributes of water,' instead of the straightforward 'woman of water.'

There were only two kinds of literature for Sōseki: English and Chinese. These two literatures, in his view, were completely different. Likewise, the 'woman of water' and the 'woman who lives the attributes of water' are totally distinct. The former is Western, a kind of typology of a real woman with fixed imagery and characteristics; the latter is more a 'woman of material' than a real woman. This is a woman who is to undergo various changes and transformations.

Sōseki, proficient at both English and Chinese literature, must have known the similarities and differences between the Western 'woman of water' and the Chinese 'woman who lives the attributes of water.' From these diverse backgrounds, he produced his original woman image. This implies Sōseki abandoned conventional Western representation in creating his female figures. His thorough representation of his 'woman of water' renounced conventional realism; instead Sōseki endowed his woman with the dynamics of water that enables them to move and change themselves. The mode of Sōseki's writing, or the originality of his writing, 'emanated' from this principle.

The text proper to Sōseki, therefore, is not merely a literary piece; it is a locus where writing or ecriture is examined tentatively. Thus, our reading and interpretation, confronting such a text, cannot but trace the marks and tracks that particular writing has engraved.

**The Japanese Film “The Twenty-six Martyrs of Japan” and Hirayama Masaju:
The Cultural Activity of the Japanese Catholic Church in the First Half of 1930s**

YAMANASHI Atsushi

(School for Advanced Studies in Social Sciences, Paris)

Key Words; THE TWENTY-SIX MARTYRS OF JAPAN, HIRAYAMA MASAJU, CATHOLIC CHURCH, JAPANESE FILM, PROPAGANDA, JAPAN'S IMAGE, CATHOLIC ACTION, SAITO MAKOTO, MANCHURIAN INCIDENT

The Japanese silent film “The Twenty-six martyrs of Japan” (*Nihon Nijūroku Seijin*) directed by Ikeda Tomiyasu at Nikkatsu Studio in Kyoto was released in Japan in October 1931. The purpose of this article is to disclose the trend of the Japanese Catholic Church of this time through a study of this film. The story is about the twenty-six martyrs of Japan, who were Western catholic priests and Japanese believers condemned to death in Nagasaki by crucifixion on the command of Toyotomi Hideyoshi at the end of sixteenth century. Hirayama Masaju, a devout Catholic born in Nagasaki who had lived in Korea under Japanese rule, produced the film at his own expense. After its release in Japan, Hirayama travelled to North America and Europe to show his film.

Even though the movie was produced by a commercial film company, many Catholics took part in its production with the approval of the Church. The movie did not do so well at the box office in Japan in spite of positive critical reception, but it contributed to a familiarization of the history of the first Christian age in Japan. Catholic believers were very active in supporting the release of the film in various parts of the country as part of their proselytism.

The film was a double “propaganda film,” first as a means for the propagation of the faith, and secondly as political propaganda. The production objectives were to shake off the deep-rooted popular prejudice of Japanese people against Christianity, and to improve the international image of Japan, which had been worsened in the West after the Manchurian Incident. At this time, Japanese Catholics were often attacked by conservatives as unpatriotic citizens (*hikokumin*). The making of this film by Hirayama was motivated by his desire to resolve the difficulties the Catholic Church was encountering. His film served, therefore, as political propaganda overseas, supported by the government of the Japanese Empire.

Shunga and Costume

SUZUKI Kenkou

(The Graduate University for Advanced Studies, Kyoto)

Key Words; SHUNGA, UKIYO-E, FASHION, COSTUME, MITATE, DESIGN, KIMONO, KAZARI, FŪRYŪ

This paper is an attempt to clarify the reason why costumes were drawn in *shunga*. A lot of costumes are drawn, even though *shunga*'s prime purpose is to express people's perspective on sexuality. This problem is approached here from three aspects. 1) This study pays attention to the relation between *shunga* and *fūryū* in Edo period. Here I propose that *kazari* inspired by traditional ideas of *fūryū*, has explanatory value. 2) The essay then compares costume patterns drawn in *shunga* and those found in books of textile design, taking up examples of similarity. It is argued here that *shunga* played a role in Edo period akin to that of fashion magazines. Further, a period-by-period analysis of design is offered, and it is proposed that *shunga* are a guide to the reality of popular trends in fashion 3) The essay sees costume designs depicted in *Shunga* as expressions of *mitate*, and explores the metaphors embedded in *shunga* costume design.

**Learning “National Language” through Song:
Ch’angga and Language Education in Colonial Korea**

Kyounghwa LIM

(Sungkyunkwan University, Seoul)

Key Words; CH’ANGGA, “NATIONAL LANGUAGE,” KOREAN, LANGUAGE EDUCATION, COLONIAL KOREA, CHONG INSOP, LITERACY CAMPAIGN, KOREAN LANGUAGE READER SOUND RECORDING

This paper seeks to clarify the position of ch’angga within the overall language policy pursued in colonial Korea by investigating various aspects of ch’angga education conducted in primary schools. In addition, by focusing on civilian-led literacy Campaigns and sound recordings of Korean Language Readers, the paper also traces the relationship between Korean language education and Korean-language songs, whose existence may be seen as antithetical to *ch’angga* education.

The imperialization of sound in colonial Korea was a two-pronged policy: from above, the sound of the “National Language” was forcibly imposed; from below, the sound of the Korean language was suppressed and excluded. *Ch’angga* education was an attempt to put this policy into practice and impose it on the body. In the schools at least, the movement to mobilize Korean-language ch’angga, which could be considered a partial cooption of the demands from below, was either invisible altogether or visible only in an extremely distorted form. This phenomenon was related to the fact that, even though Japanese was the “National Language,” and by extension, the very essence of the national spirit, it had limited penetrability into Korean society even by the very end of colonial rule. Where the relatively weak “National Language” failed to rally the national spirit in desired ways, it was the *ch’angga* or *kunga* (military song) sung in public settings which could be relied upon to provide an effective and colorful dressing for the national spirit.

Because of the weakness of “National Language,” the colonial government needed to rely actively on Korean language in order to rule. Korean, however, was managed solely as a tool for effective communication, and was not envisioned as a means of spiritual cultivation; singing of Korean songs was not seen as a proper vehicle for achieving the communality of sound which is characteristic of modern nation-states. At the same time, the marriage of Korean language and Korean-language songs, unrealized in the domain of school education, was variously attempted in the domain of mass media. These attempts were sometimes absorbed into the existing system, but at other times managed to wreak havoc on the fantasy of the collective sound inherent in the idea of “National Language.” The reason for this was that the “National Language” policy in colonial Korea failed to achieve the internalization of “National Language,” and remained instead a product of a rash and drastic pursuit of the collective sound.

**The Birth of Itineraries in Edo Period Tour Guidebooks:
An Exploration of *Keijō shōran* by Kaibara Ekiken**

Jung Eun KIM

(The University of Tokyo, Graduate School of Arts and Sciences, Tokyo)

Key Words: EDO PERIOD, TRAVEL, TOUR GUIDE, ITINERARY, KAIBARA EKIKEN, *KEIJŌ SHŌRAN*, TRAVEL LITERATURE, KYOTO, ASAKA
KYŪKEI

During the Edo period, better road infrastructure and an increase in the standard of living popularized sightseeing for the masses. Temples and shrines in Kyoto had already begun opening events such as “*onki*” and “*kaichō*” to the public to attract tourists in the early period, and the economic effects of tourism rose to a significant level. It is this historical context that gave birth to tour guidebooks that included routes and itineraries. Such pragmatic guidebooks focused on directions to the places of interest, and they were portable so that the traveler could easily carry them and refer to them. They are considered the archetypes of today’s practical tour guidebooks that lead the traveler from a designated location to various places in succession and back to the starting location. However, their significance has been overlooked by the research community, which has considered them mere derivatives of geographical literature.

This essay explores how these portable tour guidebooks were created, improved upon, and endured by focusing on the seminal work *Keijō shōran* by Kaibara Ekiken. *Keijō shōran*, which appeared in the early 18th century, was a composite of the author’s knowledge gained as he worked in Kyoto as a Confucian scholar and of information he gleaned from *Kamakurashi*, a book dedicated to a detailed one-day itinerary. The guidebooks that followed seem to recognize the significance of the new format, making references to *Keijō shōran*. This type of guidebook was also used as a reference beyond the sightseeing context. Asaka Kyūkei used *Keijō shōran* when he wrote his travel sketches of Kyoto upon his return from the trip. The aforementioned examples demonstrate that these portable guidebooks pioneered the field of geographical knowledge, and suggest the need for further investigation into their historical role.

SUMMARIES

**On the “Rikyū Blood Relationship Controversy” Surrounding the Provenance of Sen Sōtan:
The Path to the Contemporary *Iemoto* System**

HIROTA Yoshitaka

(Graduate School of Intercultural Studies, Kōbe University, Kōbe)

Key Words; CHANOYU, IEMOTO, BLOOD RELATIONSHIP, LEGITIMACY, SEN RIKYŪ, SEN SŌTAN, THE WIFE OF SEN SHŌ'AN, CHADŌ ZASSHI JOURNAL, THE MODERN IEMOTO SYSTEM, POST-WAR RAPID ECONOMIC GROWTH

This paper will examine the modern development of the *iemoto* system, focusing on the controversy surrounding the bloodlines of the houses of Sen (Senke), the chanoyu *iemoto*.

The three Sen families comprise the chanoyu school's *iemoto*. They are also known as the direct descendants and successors of the house of Sen Rikyū. There are two theories regarding the provenance of Sen Sōtan, the third-generation successor. The first theory is that Sen Sōtan was the child of Sen Dōan, who was the son of Sen Rikyū; the second states the daughter of Sen Rikyū was the wife of Sen Shō'an and mother of Sen Sōtan. Strong emphasis has been placed on these theories since around 1955. However, these theories were subsequently countered in the Omotesenke journal *Chadō zasshi*, giving rise to a controversy that continued throughout the 1960s and 70s. Behind this controversy was the dogmatic question of whether or not the present-day Senke are descended from Sen Rikyū. I refer to this as the “Rikyū blood relationship controversy.”

Both theories outlined above have actually existed since the Edo period. In fact, there is a possibility that historical materials regarding the Sen family were intentionally altered under the influence of the two theories. But why did this controversy begin to grow around 1955? Here I argue that the reason is to be found in the post war transformation of the *iemoto* system. In particular, the system changed to the modern *iemoto* system that is supported by the general public, who had acquired economic strength, due to the rapid economic growth after 1955. It was in this process of *iemoto* legitimation that new claims were made for Sen Sōtan's blood relationship with Sen Rikyū.

CONTENTS

HIROTA Yoshitaka

On the “Rikyū Blood Relationship Controversy” Surrounding the Provenance of Sen Sōtan:

The Path to the Contemporary *Iemoto* System v**Jung Eun KIM**

The Birth of Itineraries in Edo Period Tour Guidebooks:

An Exploration of *Keijō shōran* by Kaibara Ekiken vi**Kyounghwa LIM**

Learning “National Language” through Song:

Ch’angga and Language Education in Colonial Korea vii**SUZUKI Kenkou***Shunga* and Costume viii**YAMANASHI Atsushi**

The Japanese Film “The Twenty-six Martyrs of Japan” and Hirayama Masaju:

The Cultural Activity of the Japanese Catholic Church in the First Half of 1930s ix

LI ZHe Quan

The Ecriture that Emanates from Metaphor:

The Metaphor of Water in Lao-tzu and the Mode of Sōseki’s Writing x

YOSHIMOTO Yayoi

The Dispute over Pictorial Conventions:

In an Age that Turns from “Impression” to “Symbol” xi

Ahmed M. Fathy MOSTAFA

“A Portrayal of a Warm Family”:

A Father’s Second Marriage and the End of the “War Defeat Complex” xii

Iori TADAThe Lost Chinese Medical Compendium *Seng-shen-fang* Cited in *I-shin-pō*:

Aspects of Buddhist Medicine as Transmitted through East Asia xiii

SUMMARIES (Japanese) 7**SUMMARIES (English)** v**Contributors** iii

◆所属並びに論文受付・受理日一覧◆

題 目	著 者	所 属	受付日	受理日
千宗旦の出自をめぐる「利休血脈論争」について——現代家元システムへの道程	廣田 吉崇	神戸大学大学院	平成21(2009)年 9月15日	平成21(2009)年 11月30日
近世案内記における観光モデルコースの登場——貝原益軒著『京城勝覧』から見えるもの	金 廷恩	東京大学大学院	平成21(2009)年 9月30日	平成21(2009)年 12月7日
歌で習う「国語」——植民地期朝鮮における唱歌と言語教育	林 慶花	成物館大学校 (韓国)	平成21(2009)年 10月2日	平成21(2009)年 12月8日
春画と衣装	鈴木 堅弘	総合研究大学院 大学	平成21(2009)年 9月25日	平成21(2009)年 11月25日
映画『殉教血史 日本二十六聖人』と平山政十——一九三〇年代前半期日本カトリック教会の文化事業	山梨 淳	社会科学高等研 究院(フランス) 大学院	平成21(2009)年 9月28日	平成21(2009)年 11月30日
隠喩から流れ出るエクリチュール——老子の水の隠喩と漱石の書く行為	李 哲権	聖徳大学	平成21(2009)年 9月16日	平成21(2009)年 11月30日
「絵画の約束」論争——「印象」から「象徴」に向かう時代のなかで	吉本 弥生	大手前大学	平成21(2009)年 9月30日	平成21(2009)年 11月30日
「家族団欒図」——父親の再婚と“敗戦”の終焉	アフマド・ M・F・ モスタファ	カイロ大学 (エジプト)	平成21(2009)年 9月9日	平成21(2009)年 11月30日
『医心方』所引『僧深方』輯佚——東アジアに伝播した仏教医学の諸相	多田 伊織	皇學館大学	平成21(2009)年 9月30日	平成21(2009)年 11月30日

『日本研究』投稿要項

1. **刊行の目的** 『日本研究』は、国際日本文化研究センター（以下「センター」という）が刊行する日本文化に関する国際的な学術誌であり、研究の成果を日本にて掲載発表することにより、日本文化研究の発展に寄与することを目的とする。
2. **募集原稿** 原稿の種類は、次のとおりとする。
 - (1) 研究論文：オリジナルな研究を論文としてまとめたもの
 - (2) 研究ノート：研究の中間報告、覚書など
 - (3) 共同研究報告：センターにおける共同研究の成果
 - (4) その他：研究展望、研究資料、調査報告、書評等
3. **投稿資格** 本誌に投稿することができる者は、次のとおりとする。
 - (1) センターの専任教員及び客員教員
 - (2) センターが受け入れた共同研究員、外来研究員、特別共同利用研究員並びに総合研究大学院大学国際日本研究専攻の学生
 - (3) 外国人の研究者、あるいは海外在住日本人の研究者
 - (4) その他、編集委員会が適当と認めた者
4. **執筆要領** 原稿の執筆に当たっては、別に定める『『日本研究』執筆要領』による。
5. **原稿の提出** 投稿する場合は、原稿とその要旨（300語程度の英文及び800字程度の日本語の要旨とそれぞれ10語程度のキーワードを添付のこと）に所定の様式の送付状を添えて編集委員会宛に送付する。手書き原稿の場合は、必ずコピーをとっておくこと。デジタルデータの原稿を電子メールで送信してもよい。
送付先：〒610-1192 京都市西京区御陵大枝山町3丁目2番地
国際日本文化研究センター 『日本研究』編集委員会
Telephone: +81-(0)75-335-2210 e-mail: shuppan@nichibun.ac.jp
6. **原稿提出時期** 原稿は随時提出することができる。
7. **掲載の決定** 投稿された原稿は、査読委員二名以上の審査を経て、編集委員会が掲載の可否を決定する。編集委員会は、掲載に当たって最終的に原稿の種類を判定するとともに、著者に補筆や修正を求めることができる。
8. **著者校正** 著者校正は、原則として初校のみとし、誤植等の修正にとどめ、内容上の変更は行わない。
9. **本誌の配付** センターは、刊行した本誌を広く国内外の日本研究機関等に配付する。
10. **抜刷等** 著者には原稿掲載誌を3冊、及び抜刷については50部を配付する。
11. **論文の二次使用について** 他の出版物への転載又は、翻訳・出版する場合には、その旨を編集委員会に連絡して承認を得るとともに当該論文等に初出は本誌であることを明示すること。
12. **掲載論文等のデータベース化** センターは、広く内外の研究者の利用に供するため、本誌に掲載された論文等をデータベース化し公開する。

投稿希望者は、『『日本研究』執筆要領』及び「原稿送付状」の用紙を編集委員会に請求してください。あるいは日文研のホームページからダウンロードすることもできます。<http://www.nichibun.ac.jp/>

2009年10月8日改正

日本研究 (NIHON-KENKYU) 第41集

平成22年3月31日 初版発行

編集人 早川聞多

発行人 猪木武徳

編 集 大学共同利用機関法人 人間文化研究機構
国際日本文化研究センター

〒610-1192 京都市西京区御陵大枝山町3丁目2番地

電話 075-335-2222

発行所 株式会社 角川学芸出版

〒113-0033 東京都文京区本郷5-24-5 角川本郷ビル9F

電話 編集 03-3817-8535

発売元 株式会社 角川グループパブリッシング

〒102-8177 東京都千代田区富士見2-13-3

電話 営業 03-3238-8521

定価は表紙に明記してあります。

落丁・乱丁本はご面倒でも角川グループ受注センター読者係宛
にお送りください。送料は小社負担でお取り替えいたします。

©国際日本文化研究センター 2010 Printed in Japan

ISBN978-4-04-621141-5 C3300
