

補説・植物的なもの

私の方法

指折りかぞえると、それから二十三年もの歳月を見て過ぎたのだが、京都大学人文科学研究所の共同研究「文学理論の研究」参加の一員として、「植物的なもの——文学と文様」と題する報告を私がまとめ上げたのは、一九六六年初夏のことであった。六〇年五月、桑原武夫班長のもとに発足した研究会は、すでに七年目に入って、参加者によって次々に提出される報告論文の検討が、毎週金曜日ごとにおこなわれつつあった。全体の成果は翌六七年十二月にいたって、共同研究と同題の一書として岩波書店から刊行を見た。たまたま六七年の夏、渡仏の機を得てよりのちは、パリに独居の生活をつづけていたので、年あらたまった二月、厳冬の旅宿に、同書は船便で到着した。

当時のことは、いまでも昨日のことにように思い出される。草花文様が私たちに呼び起こし得る効果を私は仮に「植物的なもの」と名

杉本秀太郎

付けていた。「植物的なもの」とは、私が立てた一つの統括の方法であったが、またそれは自然に植物とカテゴリーを全く異にする文化価値の表象でもあった。日本の草花文様というものを私たちの感情構造のイコノグラフィとして私はとらえていたし、また日本の草花文様が私たちにあたえるなじみやすさ、親しみぶかさ、なつかしさの根拠、別の言い方をすれば、なだめる作用の根拠を説き明かすには、このイコノグラフィという機能にたよるのが最も妥当だと考えていたのだった。

私にそう考えさせる動因となったのは、宗達の下絵に光悦が『新古今集』の和歌を一首ずつ散らし書きにした三十六枚の色紙、いわゆる『ベルリン色紙』であった。一九〇八年（明治四十一年）にベルリン国立博物館東亜美術部の所蔵に帰したこの色紙群は、一九六五年十月、大和文華館の光悦展にさいして、流出後はじめて日本に



写真1 ベルリン色紙 第十五番

帰来した。実見して以来、『ベルリン色紙』の下絵に浮かび出ている植物の姿に、私は私自身の心の最もの確な肖像を見いだしていた。一方、私にとって親密な、心やすい仲といえる和歌集ありとすれば、それは『万葉集』でも『新古今集』でもなくて『古今集』であった。明治三十一年に正岡子規が『日本』紙上に連載した『歌よみに与ふる書』によって罵倒して以来、ばたりと人気の落ちた『古今集』ではあるが、あの歌集の歌いぶりが私にとって殊におもしろく思えるのは、子規に「美のうちの下等なるもの」と酷評された縁語、かけことばの多用あるがゆえであった。『古今集』には、修辭的な技法によって十分に分節され、形式化した感情が含まれている。多義的な感情シンボル、つまりは一般共有の喩えとなって定着し、中世、

近世を通じて歌謡、俗謡を含む広義の言語芸術のうちに、世々にわたって継承され、日本人の心の深部に決定的な作用をおよぼした、そういう感情を古今的と称するならば、私が宗達の描く植物の絵姿に見たのは、古今的感情の肖像画であった。この肖像画は、やがて琳派によって精緻且つ大胆な圖案化をほどこされ、「植物的なもの」を江戸文化の粹となるところまで純化するにいたるのである。

子規が『歌よみに与ふる書』によって断罪したのは、純化のすえに固化した「植物的なもの」であった。子規の直弟子、伊藤左千夫は、まじめに子規に追隨し、桂園派から離れて根岸派の万葉振りの歌人として世に出たが、そのために左千夫は、みずからのうちに生きつづけている古今的感情を圧殺しなければならなかった。この無理に耐え切れなくなったとき、左千夫は歌人の余技として書いた小説『野菊の墓』のなかに古今的感情の放出を意図し、「植物的なもの」と和解することで内的均衡を回復した。左千夫が経験したこういう抑圧と回生の劇は、日本の文学に前例がなかった。

夏目漱石もまた「植物的なもの」に敏感に反応するところがあつたが、日本の慣用的な草花文様が自己の美的経験のなかに気ままにしのび入ることを黙許しない意識家だったために、漱石は「植物的なもの」のなだめる作用から見放された。この失寵の状態から凝望されたとき、「植物的なもの」は、これまた日本の文学に前例を見ない昇華をとげ、『夢十夜』『文鳥』『それから』の秘められた脈絡

として働くことになった。

私の報告論文「植物的なもの―文学と文様」の筋書をかいつまんでしるせば、あらまし以上のようなことになる。

「植物的なもの」という私の方法は、その適用において一通りの上首尾を収めたとはいっても、けだし適用は無限に可能と思われた。

しかし、不適用もまた無限に可能なことであった。一九六七年の渡仏のさい、私にはフランスで見えるものがめざましく生新であり、パリという都市の文明形態には、日本で予想していたよりもはるかに私にとって好ましいものを感じた。それだけに、胸中に秘めていた「植物的なもの」という方法をフランスと限らず、ヨーロッパの旅の先々でためしにかけ、適用可能な範囲を押し広げることと限定することに、私は熱心たらざるを得なかった。他方、この熱意の反照を浴びることで、はるかな日本の面影としてよみがえる日本の草花文様が、異郷で暮している私の目には、「植物的なもの」をかつてなく理念に近づけ、それだけ方法から遠ざけるように働いていたのもたしかなことであった。この間の事情は、私が報告論文で漱石の「それから」を取り上げるにあたって、まず『倫敦塔』に触れ、草花文様に注がれる漱石の熱い視線が草花文様からなだめる作用をうばってしまい、「植物的なもの」は草花文様から離脱して、それ自体一つの価値にまで昇華しているとした推論を、私自身においてたどり返したにひとしいといえた。一九六七年から翌年にかけて、一

年のあいだ潜在した西洋で、日ごと夜ごと、心の冒険というべきものを私は経験しているつもりだったが、すでに自分で言語化していた事柄に、新しい経験というものは実はあり得なかった。「植物的なもの」という統括の方法を私は作り立てたが、この方法がまた、私を作り立てていたのだった。

したがって、美的形象によって新しい経験をしていると自覚するときは、私が方法から逸脱し、方法が作り立てた私から逸脱し、「植物的なもの」と係わりのないもの、言換えれば無限定な、うぶな私になっているときだった。例えば、ルーベンスの絵は、「植物的なもの」と全く無縁の精神活動があることを私に悟らせるに十分だったし、精密に描かれたチューリップの奇花が巻貝、半ば皮をむかれたオレンジ、小鳥の死骸とともにテーブルに配されているような十七世紀オランダの静物画をながめているときも、同じことがいえた。フィレンツェ派もマサッチオ、レオナルド、ボッティチェリ、デル・サルトにいたっては「植物的なもの」がまたしても切実に想起されるのだったが、マサッチオよりも百年前にフィレンツェの絵師だったチマブエ、ジオットの画面を前にしているとき、向う側に「植物的なもの」の何もない岸辺に、私は立ち尽していた。

だが、いうまでもなく、美的経験において、こうまで判然たる差異がないために「植物的なもの」と私との関係が濃淡さまざまな変化を蒙る場合は、決して少なくなかった。パリのクリュニー美術館



写真3 ピサネロ 受胎告知(部分) 跪く天使

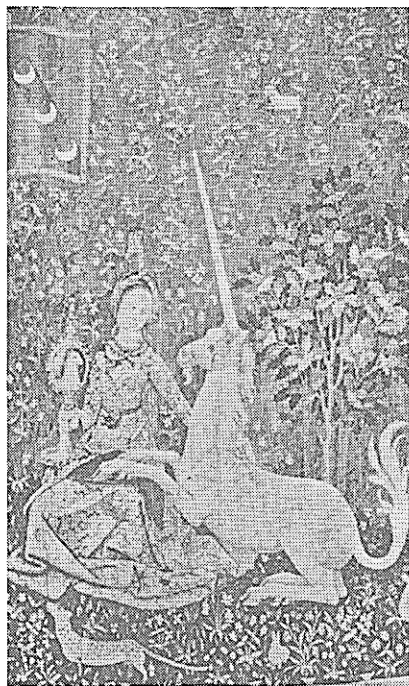


写真2 一角獣と貴婦人

に懸けつらねられている十五世紀のフランドルのタピスリー『領主の生活』および十六世紀初頭の中部フランスで製された『一角獣と貴婦人』に織り出された花々、フィレンツェのサンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂と向かい合って建つ礼拝堂の北扉口の框に彫り刻まれた带状装飾の花々、ヴェローナのサン・フェルモ教会堂の壁上高くにピサネロが描いたフレスコ『受胎告知』の跪く天使の裾にちりばめられた小さな草花などには、日本の草花文様のなだめる作用に近いものがそなわっていて、いずれも見飽きぬ思いを私にあたえた。そして、こうした発見が、幾歳月を隔ててよみがえるとき、追憶そのものが「植物的なもの」という私の方法の快い適用の場として私の散文に役立ってくれた。

これは帰国後七年を経た一九七五年夏のことだったが、いま挙げた『一角獣と貴婦人』に織り出された花咲き禽獣のむれあそぶパラダイスを追憶しながら、手許の美術書の図版を広げていて、私はあのタピスリーに限らず、総じてヨーロッパのタピスリーに花開いている草花は、息づまるような無風状態のなかで、集合、分散の条理に応じて肅然と立ち並んでいて、風にゆらぐ風情というものを全くそなえていないことに気が付き、この単純な発見に微苦笑を禁じ得なかったことがある。翻って、徳川美術館の『源氏物語絵巻』の一面面を想起し、また厳島神社の『平家納経』巻子の見返りを彩る装飾文様のあれこれを思い合わせたとき、日本の草花文様には、様式

化の原理として、風と流水が働いていることに思い到った。ここには、それを契機にした一連の散文を「植物的なもの」の補説として取り出しておきたい。私の方法は、その名のおりに織々として柔弱であり、猛虎の勢も破竹のスピードも持たないが、それでも人が方法を一つ発明して用いるなら、考えるたねがこの世に尽きることはないという一例にはなるだろう。⁽¹⁾

天地有情

『源氏物語絵巻』のうち『宿木』の帖を描いたものに、ひとりの貴人が廊下の敷居に坐り、角の柱にもたれて琵琶を弾いている場面がある。貴人のそばには、脇息にもたれかかって琵琶を聴きつつ庭のほうに顔を向けているひとりの美女。貴人は匂宮、女は……名前にこだわりはじめたら、『源氏』の複雑にからまり合った人物系図を総復習という羽目に陥る。いま、さしあたり名前は二の次のことにして、この場面を単に一枚の絵画作品としてながめる。

まず目にとまるのは、男がかき抱えている琵琶である。それはさながら交通標識の矢印のように、横倒しになった鋭角の二等辺三角形として描かれ、先のほうがまっすぐ画面の右手を指している。われわれの目がこの矢印にしたがって動くと、いきなり突き当るのは女の白い顔である。女は弱で白い顔を隠そうとするので、「これはあなたに聴かせる音楽ですよ」と、ほかならぬ琵琶が女に強く論し

ているようにみえる。

琵琶の矢印は、そんなふうに個を指し示すばかりでなく、さらに大きな空間的な信号装置として働いている。場面全体に吹きかよう風の流れる方向は、風向計の先端のようにもみえる琵琶の形によって強調され、固定されるのである。画面の右端、大きく風になびき、波立っている御簾も、琵琶の矢印がなければ、わざとらしい感じをまぬがれないだろう。琵琶の音楽は、奏でられるにつれて風をさそい、風は音楽の流れをさそい、風と音楽は、互いに引き立て合って、この場面のすみずみに滲透している。

ところで、琵琶の音色に耳を寄せながら、脇息にもたれた体をはとんど横ざまに、開いた扇を片手に、男の目から顔を隠している女は、廊下にめぐらされた低い手すりの格子ごしに、庭を一心にながめている。

庭には、すすきか、萩か、ふじばかまか、見様次第でいずれともみえる秋草の一群れが高く生いしげり、吹きまざる風に翻弄されている。風に伏しなびいているものは地に這うほど低くあたまを下げているし、なおも風に逆らってあたまをもたげているものもあり、風のなすがまま、素直になびき、しなやかに撓んでいるものもある。そして草むらの全体は、風の吹く方向に、つまりは琵琶の矢印の方向に押され、いまにも左から右へと這い出し、濡れ縁のそばに忍び寄ろうとしているかにさえみえる。

琵琶を聴いている女は、そういう秋草の気配に心付いているのか、白い顔をもたげて、庭にすっかり気を取られている。もしもこの白い顔がよく磨かれた鏡であつたら、その鏡には、庭の秋草がすっかり映し出されたかもしれない。それほど、こころが秋草の風情に引かれているので、女はそのまま秋草と一つになりたがっているようにみえる。

けれども、はたして秋草のほうでは、女に慕い寄るために、いまにも這い出しそうにしているのだろうか。秋草は、男の奏でる琵琶の音に引かれているのではないか。あるいは琵琶を奏でている男のところに引かれているのではないか。女は、そういう秋草のこころを見破って、近寄るな、近寄るな、と必死の思いで秋草をにらみつけているのではないか。見様次第では、そうもみえる。

そうとすれば、なびき寄る秋草の動きにつれて、琵琶を奏でる男にまで吹き届いた風は、琵琶の三角形の先端から女のところに届き、女の目を吹き抜けて、ふたたび庭の秋草のほうに吹き戻ってゆく。風はこうして人のこころ、草のこころをたねとして、無限旋回の秘術を編み出し、堂々めぐりに吹きめぐり、人と草とのあいだに、こころのドラマを際限もなく生みつづけることになる。

『源氏物語絵巻』は、遠く十二世紀の前半、平安時代の後期に制作されたらしいが、『宿木』の場面に見るほどのなまなましさで有情の姿を描破されてしまった草花が、やがて物語を離れて、勝手に独



写真4 源氏物語絵巻 宿木二

り歩きをする図柄になったとしても不思議はないだろう。時代はいきなり下りすぎるが、酒井抱一（一七六一—一八二八）の描いた『夏秋草図屏風』のような境地にまで、草花の図柄は、いずれ成長自立をとげる。ここに日本の理想の庭があり、日本の楽園がある。

萩の花

『源氏物語絵巻』をながめているとき、われわれの目に映るのは、天地有情のありさまである。有情は男と女の仲ばかりではない。人と草木のあいだにも成り立ち、それは男女の情にまさるとも劣らぬほどのものだ。『絵巻』のあちこちの場面から洩れる陰の声は、そんなふうに訴えているかに聞こえる。

要するに、有情の草木は画中の人物たちのところを形にあらわし、目に見えるものに変えるという重大な役割を担っているのであって、草木は点景物でも付帶的裝飾でもなく、物語の登場人物と同等の資格をそなえた有情の主体というべきものである。いや、あるいはまだそれ以上のものかもしれない。これが物も言わずに黙りこんでしまったら、絵がたちまち死んでしまうような死活の機微さえ、画中の草木が掌握している。

先に『絵巻』の一例として取り上げた『宿木』の場面の詞書には、こんな歌が含まれている。

あきはつる野辺のけしきもしのすすきはめく風につけてこそ
見れ

女の恨みの歌で、「もうほとほと私のようなものには飽きておしまいでしょう。すすきが、ほら、あんなに風にゆれている秋ですもの、いくら私がぼんやりでも、ご様子を見てれば見当がつきますわ」というほどの気持をこめた歌なのだが、「秋」と「飽き」をかけた言回しから、秋風に乱れるすすきと心の乱れをかさね合わすという機転が働き、そのおかげで、ただの恨みごとが、どうやら歌の恰好に収まったようである。そして、ともかくにも歌に収まってしまうと、「しのすすき」は、ほかの草木ではもう挿し替えが利かないものとなり、一首の歌の死活を制する草木になる。ちょうどそれは『絵巻』の『宿木』の画面で秋草が引受けている役割と同じことだ。

草木の役割という点で、歌と絵がこんなふうにびったり対応しているために、次のようなことが起る。すなわち、絵のなかに収まった草木は、その絵すがたによって歌ごころをかき立て、歌のなかに収まった草木は、ことばの綾によって絵ごころをかき立てるのである。『源氏物語絵巻』の草木は、やがてほとんど、歌ごころと連れ立って物語を離れ、色紙や写経用の料紙の下絵をいろいろ装飾文様になってゆく。絵と歌とが双方かけ合いで文様化を強めるわけだか

ら、一時期、草花文様はひどく様式化して趣のとぼしい単調に陥ったように思われる。

けれども、いかに様式化した文様になったところで、影が形に添うように、草花文様には文芸の余情がつきまとっている。粗雑でつまらない草花文様であっても、文様化されている植物の名がわかればそれだけで、出来合いの文様からも、文芸の余情は匂ってくる。例えば、稚拙な文様が萩の花をあらわしているとすれば、『古今集』

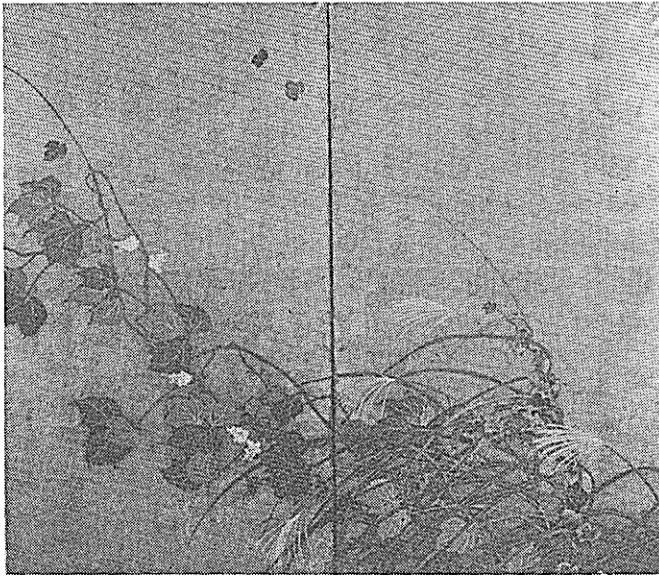


写真 6 夏秋草図屏風

の次の歌が、すぐさまその文様の余情となる。

宮城野のもとあらの小萩つゆをおもみ風をまつごと君をこそまて

いうまでもなく、余情はこの歌を知っている人に感じられるにすぎないが、文字を解するほどの人でこの歌を知らないような人を探すのは、今は知らず、昔は骨が折れただろう。宮城野は仙台市の郊外、かつては秋草の名所であった。小萩は小さい萩というわけではなく、「小」はちょっと付けていう親愛の語である。萩は根もとから枝を張るが、主幹というものがない。枝がそう何本も出ていないのが「もとあら」である。風になびきやすく、容易に露にかしぐところにもとあらの小萩の風情がある。その萩が露の重みに耐えかねて風を待つように、あなたを待っています、と歌の主はいう。文様のそこからではなくて、まさに文様そのもののなかから、見るからにこの歌が余情として匂い立ってくるような萩の文様があったら、それはさぞ艶^{えん}なる風情をただよわせることだろう。

萩に限らず、日本の山野に自生し、四季に彩りを添え、『古今』『新古今』の歌に頻出するような草木を文様の見地からあらためて捉え、歌と絵のあいだに夢の浮橋をかけたのは、光悦と宗達であった。このふたりが合作した色紙、歌巻、蒔絵は、たとえありふれた

複製や図版でながめていても、見飽きぬという嘆きをおぼえずには
いられない。

すすきの声

よく言われるように、日本の気候風土は多種多様な植物の生育繁
茂にとって極めて好適な条件をそなえている。花を咲かせ種子を結
ぶ植物だけでも、我国には三千七百余种をかぞえるそうで、これに

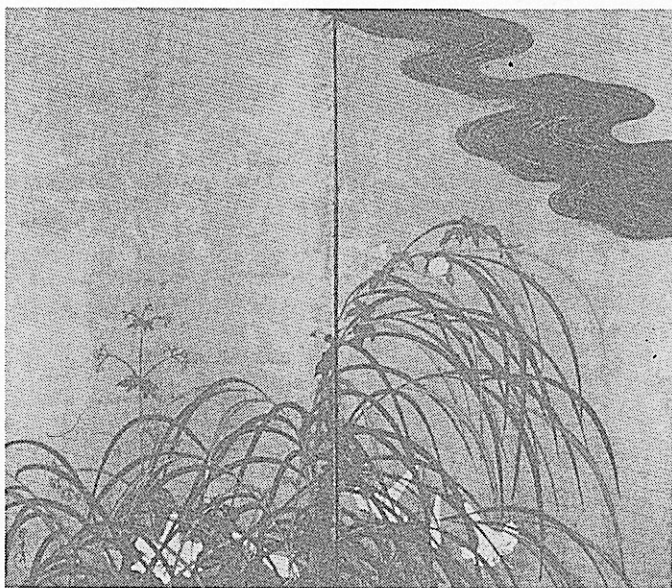


写真5 夏秋草図屏風（酒井抱一筆）

薺苔地衣まで加えるとすれば、また一挙に大きな数になるだろう。
だが、文芸にあらわれ、文様にもなっているのは、ごく限られた植
物にすぎない。その限られた植物が、かるた、トランプのようにセ
ット組になっていて絶えず繰り出され、単独で投げ出されたり、ば
らばらに散らされたり、組合せで並べられたり、互いにかさねかけ
られたり。殊にこの場合には、特定のわずかな植物たちが互いに見
え隠れする度合のわずかな違いによって、限りを忘れさせるほどの
ヴァリエーションを示す。文芸にも文様にも姿を見せる植物はよほ
ど限られているといわれてみても、本当かしらといぶかしくなるほ
どで、日本の極端に豊富な植物相がそのままここに反映しているよ
うな錯覚がわれわれを襲うのである。

文芸と文様のうちで、その多様なのに驚きつつ、われわれが見て
いるのは、決して自然の植物相ではない。無数の植物のうちから抜
き出され、意味深い形に変えられた植物の生い茂る姿は、自然より
も人事のほうに属している。文芸の綾としてにせよ、絵の図柄とし
てにせよ、われわれが快感をおぼえつつながめる植物によって示さ
れているのは、自然の姿ではなくて、文明の形態である。草花文様
を見ていて、親しみぶかさと同時に、一種の晴れがましさをおぼえ
ることがあるのは、草花文様がわれわれのこころの紛れもない肖像
画になっているからなのだ。

光悦、宗達の共同作『ベルリン色紙』三十六枚をそういう肖像画

としてながめると、私はまた格別の興趣をおぼえる。例えば、こんな一枚がある。光悦の達筆でしるされているのは『新古今集』中の秋歌の一首である。

深草の露のよすがを契りにて里をば離れず秋はきにけり

一首の含蓄は、「露が身の置き所とするのに、この深草の里の草深さはよい目印になるのだろう。きてほしい人はきてくれないが、露といっしょに、秋だけは、忘れずにこの里にきてくれましたよ」というほどのことで、つまり、思う人に忘れられたこの人の目には、涙の露がやどっている。



写真7 ベルリン色紙 第二十二番

光悦は上の句を左下りに大きく書き、下の句は色紙の右下方の余白に小さく、やはり左下りに流して、上の句の下をくぐらせるような書き方で示している。「戻り書き」という書式である。こんなふうに書かれてみると、上の句と下の句が、別々のちがった声に乗って聞こえてくる。上の句を歌う声のあとで「里をば離れず秋はきにけり」という声が、さも心細く、わびしげに洩れはじめ、それは上の句の余韻の下をくぐって響く。

一方、色紙の下絵には、萩が描かれている。茶室の狭いにじり口のようなところから、軒近くに迫っている萩の茂みをうかがい見たときのように、空間いっぱいに広がっている萩は、根もとのほうも枝の末のほうも、仕切られた空間のそとにある。花をつけた枝が数本、斜めにたわみながら、左下方から右上方にと画面を横切っている。

すすき、尾花が、この萩に対して、時には平行し、ときには交錯しているが、すすきの葉はすべて花火の光条のような拋物線を描いて、左上方から右下のほうへと落下する勢を見せている。やさしい姿の捕虜のように、このすすきの脈絡にひっかかり、捕えられている萩は、露にあたまを垂れているという風情以外の風情を呈するわけにはゆかないだろう。たとえ風が重い露を吹き払ってくれても、この深草の里の萩が起きあがることはあるまい。秋がきたのはさびしいけれど、秋がきてくれないければ、もっとさびしいでしょう。

「里をば離れず秋はきにけり」で、ほんとによかったではありませんか。私が秋に耐えるよすがになってあげますから、そのようにあたたまを垂れたまま、こらえるのですよ、と萩に言っているのは、すすきのように思われる。

すすきという秋草がこんなに手ごわい強さで画面の調子を決定するとは、意外の沙汰である。『船頭小唄』（大正十年、野口雨情作詞、中山晋平作曲）の枯れすすきが表象する捨てばちとは全くちがった心性が、この色紙のすすきに宿っているのがおもしろい。この強さあればこそ、長い江戸時代を通じて、すすきは秋草文様の脈絡として、陰の力として、生い茂りつづけたのだろう。

こうして「植物的なもの」にこだわりつづけているあいだ、美的な経験領域との境い目に限を形成しながら、宗教的な経験領域が私のうちに次第に広がっていったことにも触れねばならない。なぜ、神霊は特定の植物を好むのか。あるいは、なぜ、特定の植物の葉が、神霊への思慮において、人によって選ばれるのか。私の念頭にあるのは、寄生木、榊、柳、椿、葵であるが、このうち、日本の神霊とのつながりが容易に証拠立てられないのは、寄生木である。榊は、いうまでもなく熊野信仰に結びつくほか、また牛頭信仰に、柳は観音信仰に、椿はさまざまな権現信仰ならびに大師信仰に、葵は賀茂信仰に結びついている。いま、ここには、他はさし措いて、寄生木

に関連した事柄の一、二のみを取り上げる余裕しかない。『万葉集』巻第十八に、「天平勝宝二年正月二日、国庁に饗を諸郡司等に給ふ宴の歌」という詞書を伴う大伴家持の作、

あしひきの山の木ぬれのほよ取りて挿頭しつらくは千年寿くと
そ

があつて、「ほよ」あるいは「ほや」すなわち寄生木が、万葉の詩歌にあらわれる唯一の例として知られる。家持はこのとき、越中少目の官職を帯して任地にあつた。

折口信夫は「睡月の歌——家持の作物を中心として」と題する一文を昭和九年一月『短歌月刊』に掲げて、この歌についてしるすところがあつた（全集第九巻所収）。折口らしくこみ入って、根もととは常世の薄暗に消えているような一文を簡明に要約することは、私の能力には許されていない。ごく手づつに要旨を抜くならば——我國の昔にも、フレイザーが『金の枝』で説いた（序でながら『金枝篇』という通用の訳名は凝りすぎである）寄生木信仰があつたと思われ、「ほよ」は家持の歌に見る限り、「お正月の物忌み」に用いられていた。言換えれば、「ほよ」を挿頭にして舞うのは、天子に自分の魂を分かち献上し、天子の魂の力をいっそう強めて、老いることからお守りするためであつた。また、「ほよ」と「ふゆ」は「音韻学上

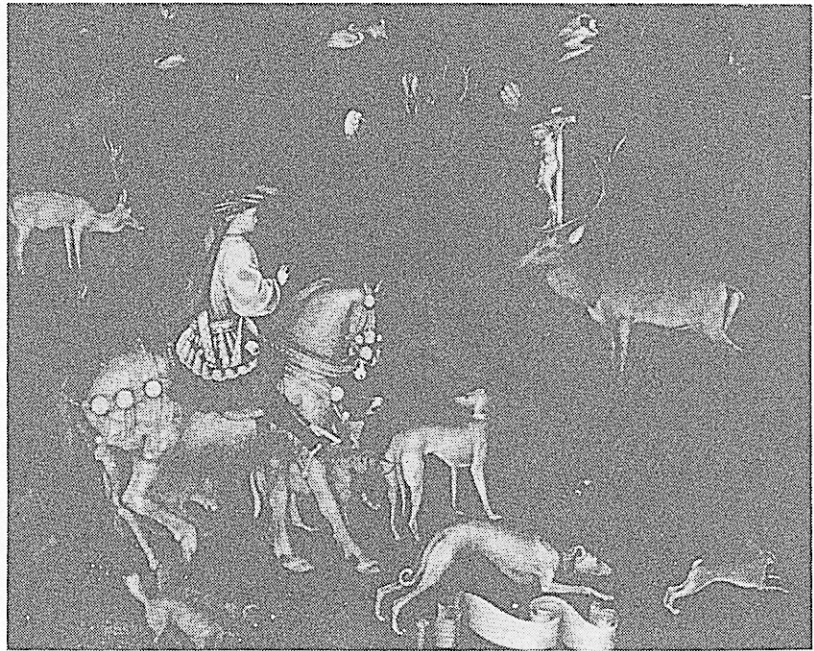


写真 8 ピサネロ 聖エウスタキウスの見神

は「同じことで、「ふゆ」は「殖ゆ」ということである。冬という語は春を待っているということである。生まれ変わって若返り、殖えることを願う心から、新しい年のはじめに「ふゆ」＝「ほよ」を挿頭にして「千歳寿く」ことをしたのであろう。

折口信夫によれば、『古事記』の応神天皇の項に、吉野の国主^{くす}どもが大雀命^{おほささぎのみこと}（のちの仁徳天皇）の大刀を見て歌った歌というのに、

品陀^{ほわた}の 日の御子 大雀 大雀 佩^はかせる 大刀^{もと} 本^{もと}つるぎ
末^{すえ}ふゆ 冬木^{ふゆきの}如^{ごと}す からが下樹^{したき}の さやさや

とある難解の辞句のうち、「末ふゆ」は「ほよ」ということになる。大雀命の大刀も先のほうが「ほよ」のように枝分れしていた。そして鹿の角も、寄生木も、枝分れして先に伸びるその形態が「殖ゆ」であり、魂の分割してゆく姿を目に見せてくれるので特別視されるに値したのだと折口は考えていたようである。

これは私にとって誘惑の多い見方である。西洋には、大鹿の角のあいだに神の姿を見て以後、殺生を断ったという獵人の話がいくつも存在している。キリスト教はローマ時代から中世にかけて、そういう話をすべて布教のために活用し、神の姿に十字架上のキリストをかさねかけた。聖エウスタキウス、聖ジュリアン、聖ユベールの改心譚が、こうして作り出された。十五世紀前半、主に北部イタリアを活動の場にした画家ピサネロが聖エウスタキウスの見神の一瞬を描いたデトランプ板絵はロンドン国立絵画館に現存するが、画中に見える巨体のダマ鹿三頭それぞれの角は、見様によっては、みごとな寄生木の太枝にみえる。⁽²⁾

フレイザーが『金の枝』の名著を志すもになつたのは、周知のように、ローマ東郊のネミ湖畔で遠い世に繰返された王殺しの謎であつた。ネミの森の神聖な櫛の樹上に生い育った寄生木の枝を死守する森の王（レクス・ネモンシス）と、その生命をねらつて王位継承権を得ようとする殺人者との争いの因を解き明かすために、フレイザーは長い迂路をたどり、資料の博搜と推論の限りを尽したが、『金の枝』のなかには、鹿の角の形と寄生木の枝ぶりととの類似に言い及んでいるところは、ついに見あたらない。『古事記』の一歌謡をめぐつての折口説は、聖エウスタキウス、聖ジュリアン、聖ユベールの改心譚の古型には、寄生木信仰と王殺しが絡んでいないかという興味津々たる疑問を私に抱かせる。十字架にかけられ、鹿の角のあいだに首うなだれて死んでいる血まみれの男は殺された森の王であり、これと対面している気丈の獵人は次代の王となつた男であり、鹿の角が、じつは鉄の斧で切り取られた寄生木の枝をあらわしているとするならば、ピサネロの描いた板絵も、また同じくロンドン国立絵画館蔵するところのフランドル地方、ヴェルデンの無名画家が描いた古画『聖ユベールの改心』も、アルブレヒト・デューラーの同題の著名な銅版画も、全く新しい感興とともによみがえって、正視を促すにいたるだろう。

『金の枝』初版が二巻仕立てで公刊されたのは、一八九〇年である。これが一九〇〇年の再版では、十二巻にまで膨らんだが、その十年

間にまさに一致して、ヨーロッパの諸国で寄生木に対する関心が徐々に高まり、広がっていったのは、一種の暗合とすべきか、それとも、この暗合のかけには、民間信仰あるいは呪術に関する知識が学者、作家、芸術家のあいだに伝播し、寄生木信仰に過敏な反応を示す精神部位が、ヨーロッパ精神のなかに形成されるにいったという事情があつたのか。おそらく後の場合を想定するのが適切だろう。そして、ヨーロッパに、私の言うところの「植物的なもの」を解する心性が目ざめたとき、ジャポニスムの滲透を証明するものとして、日本美術の蒐集家として聞こえた彫刻家アンリ・ヴェヴエールが意匠した鼈甲製の斧に寄生木が形象化され、また、アナトール・フランスの長篇小説『赤い百合』（一八九四年）中に、女主人公の挿頭として、寄生木の小枝が用いられるようになるのは、まことに興味深いことである。アール・ヌーヴォーと寄生木とのひそやかな関連については、すでにしるししたことがある（『アール・ヌーヴォーの宿り木』、『続・洛中生息』みすず書房・一九七九年刊、所収、『絵 隠された意味』平凡社・一九八八年刊に再録）。「ほよ」「ふゆ」にあやかるならば、繰返すことで私は若返りを期待してよいところだが、ただ煩を厭って、ここに繰返すことは控える。

注

(1) 以下の三篇は拙著『文学の紋帖』構想社 一九七七年所収の

「もののあはれ」による。

(2) ビサネロの生涯と作品、および『聖エウスタキウスの見神』の

画面の形態学的分析については、拙著『ビサネロ―装飾論』白水社

一九八六年を見られたい。