



夏目漱石と絵画：裸体画論争の中で

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-05-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 三輪, 正胤 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004585

夏目漱石と絵画

— 裸体画論争の中で —

三 輪 正 胤

はじめに

漱石が創作の発想においてもまた、その過程においても、絵画を意識し、絵画的手法を多用していることは、否定できない事実である。

それでいて、このことへの研究者の関心は、ずいぶんと新しく、比較文化的な面での研究に急速な進展が見られるにすぎない。

江藤淳氏が、イギリスはテイトギャラリーのターナーの絵画、またラファエロ前派の絵画などを丹念に見て、漱石への影響を指摘してから、漸く二十年余が経とうとしている。¹⁾その後、芳賀徹氏が『絵画の領分』において、小説のなかの漱石、画人漱石などの面から西欧絵画手法からの新たな光をあてることによって、漸く漱石の文学における絵画の意味が明らかになってきた。そこで漱石は「生

涯にわたって絵好きで、みずからも絵をかき、絵で考え、絵で息をしたとさえいえるような文学者」と評されることになった。²⁾

しかしながら、これらの研究を通して、漱石が、文学の中に絵画をどのように位置付け、それが文学にとってどのような結果を齎らし、延いては日本の近代化にどのような意味を持っていたかということになる、まだまだ未解決の問題は多い。

明治三十二年の『帝国文学』において、「文学と美術と当世社会との関連を稽查し、以て斯界の発達手段を考究する如きは、是れ余輩が該会に向って望む適当なる請求たらずんばならず」と文学と美術の全き関係が提唱された時は、漱石の渡英前年に当たっていた。

この提言は、その前年に発した岡倉天心等の東京美術学校退職問題に起因しているかのごとくであったが、実の処、明治二十二年の山

田美妙の『胡蝶』挿絵をめぐる裸体画論争以降を根底に見据えたものであった。この裸体画論争は、山田美妙という文学者の引き起こした問題であったにもかかわらず、事件は新しい絵画の在り方をめぐって、美術家の倫理性を問う事にもなっていた。

新進気鋭のフランス帰りの画家、黒田清輝が、明治二十八年に出品した「朝妝」、同じく三十四年の「智・感・情」などの作品により、事は重大な社会問題へと発展し、遂には著名な腰巻事件と呼ばれる事態となる。

この間、漱石は三十三年九月から、三十六年一月まで英国に留学するが、裸体画論争に無関心であったわけではない。三十五年正月の日記に、英国における裸体画について尋ねたことを記し、その想を練っていた『文学論』の第二編第二章に裸体画の意義を論じている。尤もこれは、三十六年九月から始まる講義において完成されたものであるから、現実の偏狭な日本画壇への批判をも含んだものとなった。続いて三十八年一月に始まる『我輩は猫である』（七）において、裸体画を服装の観点から論じ、『一夜』『草枕』『三四郎』と続く作品において、絵画的手法を駆使していくことになる。

明治三十二年の『帝国文学』の提言に対する、文学者からの答えは、この漱石の道程を辿るなかに明らかになってくる。それは同時に、従来、美術美学者の関心事として扱われ勝ちであった裸体画論

争は、文学との関わりを持った問題として、また明治という時代の持つ意味を明らかにする事へと発展していくものである。

第一章 裸体画論争の素描

裸体画論争について知ろうとするには、『日本近代美術論争史』は、誠によくまとまった書である。これに幾分かの文学的な視点を含めて裸体画論争の素描を試みてみよう。

この書が「裸体画をめぐるこの論議ほど、わが国美術の近代化の過程をわかりやすく明かすものはないように思える」という言は、恐らく、漱石を通しての、わが国の文学の近代化の問題へと取り替えてもよいものである。

それでは、この裸体画論争は、漱石が関心を抱くまでにどのように変転してきたのであろうか。

明治二十二年一月『国民の友』に発表された山田美妙の『胡蝶』の挿絵、それは「高尚なる美」を、愛の「崇高」さのうちに描く作品の一場面を裸体として表現したものであった。若くして名を成した美妙は世間に挑戦することく、裸体を描いた挿絵を入れ一層の名声を得ようとしていた。美妙の読みのごとく、『平家物語』に想を得た文学は「高尚なる美」においてではなく、裸体画への興味として世間に受け取られた。古典文学に発想を得て、新しい時代の表現

方法を獲得しようとした『胡蝶』は、問題児として誕生したのである。しかしこの時、森鷗外はいくぶんかの揶揄を交えながらも賛意を現わし、「何んにしろコンナ先生（道徳家的顔をして非難する人！引用者注）には鎌輪ずに裸で行けやポエジー（！）」⁵⁶と言っている。

同じ二十二年九月の幸田露伴の『風流伝』も、『胡蝶』と同じような運命を辿ることになる。作品としては、愛する女性の彫像を前にして、死にゆく仏師の荘嚴な様を描いたものである。後に、芥川龍之介が著わす『好色』の主題にも通ずる優れたものであった。しかし、挿絵として、ここにも裸体画が載せられた。世間は道徳的な非難の聲で、これを迎え、文学としての評価は低いものであった。

これを契機として、多くの新聞、美術誌などにおいて、裸体画への賛否両論が交わされることになり、事態は風俗壊乱ということでも司直の手が入るという政治社会的な方向へと推移していった。⁵⁷

この間、森鷗外は、二十二年九月の『国民の友』において、「猥褻」の意味を説き「美文学的の規矩」、則ち美学的な判断なくして非難を下す世間に、冷静な判断を求めた。これは、二十五年に『審美論』として美学の体系的な論拠を示すことへと続いていく。美を感ずる心には、実態を見て直ちに美を感ずる実情と、実を離れて仮の想念のなかに美を見る仮情の二つがあるとして、美の本質は仮情に求められるとした。この論は完結を見たものではなかったが、裸

体画に対する世間の非難は、実情に偏りすぎたものとして、退けられなければならないとしたのである。

こうした中、フランス絵画作法を身につけた黒田清輝が洋行帰りの成果を発表することになる。「朝妝」と題する作品は「コランの紹介でピュヴィス・ド・シャヴァンヌにみて貰ひ、無鑑査で新派のサロンに出品されたもので、帰朝後明治二十八年東都博覧会に展覽され、物議をかます」⁵⁸ことになる。黒田の裸体画は、改めて絵画の在り方をめぐって論争を巻き起こすことになった。しかし黒田自身はこれに積極的な対応はせず、当事者の明確な弁明のない中で議論は沸騰していった。

こうした黒田の世間に対する無責任な態度に、高山樗牛は、二十八年八月に「美術と道徳」と題して、美術の自律性を説き、続いて二十九年三月には「美術と文学と」の中で、「黒田、久米両氏」が帰朝後も傾向を同じくする作品を発表しつづける事を非難し、「両三年後の今日も、尚かかる怪画を弄ぶをみれば、斯の如きは果たして氏が真面目の作物として見るべきものなる乎」とし、「我等は黒田氏に向つて、其の精細なる説明を求めざるべからず」と強く其の態度の表明を迫つたのである。黒田の答えは、三十年秋、同志の集まりである白馬会第二回展に「智・感・情」を発表することであった。智・感・情を現わすとする三体の裸婦人像は、以前にもまして

世間を賑わすこととなる。例え、それが「天心の世界観の絵画的表現」⁹⁾として高い評価を与えることが出来るとしても、世論を無視したに等しい行動であった。その成り行きの結果といっても良いであろう、三十四年秋の白馬会に出品された黒田の「裸体婦人像」は、画面の下半分を布で覆われる所謂「腰巻事件」へと進展してしまふのである。

時に、黒田と併称されていた久米桂一郎は、その所感を初め、二十八年四月・五月の「国民新聞」に発表していた。「宇宙に存在する無限の形体中に最も其撰に中るは独り人体あるのみ」とし、「纏として神仙の靈境に遊ぶの想ひ」があるのは裸体であると。こうした考えは、三十年十一月・十二月の『美術評論』に発表した「裸体画につきて」においても変わることなく「人体自然の美貌を賞美」する気風が、現今の日本に欠けていることを憂え、日本の立ち遅れを指摘した。加えるに、裸体画の排斥される理由を「裸体画を以て陰部の為に作られたもの」¹⁰⁾と見る世間の偏見にも求めていた。こうした論は裸体画を描く立場の者が、事を単純に見すぎていたことを示している。それは当然ながら、洋行帰りの人々の示す、日本の後進性を指摘する態度ともなっていた。

こうした動きの中で、鷗外は、真正な学問的な対応の必要から、明治三十一年にフォルケルトの説を『審美新説』として、また「彼

の美学は当時最も完備したものであって、而も創見に富んでいた」というハルトマンの説を『審美綱領』として三十二年に約述した。これらは後、三十九年一月、島村抱月が「イブセンの跡に続きながら、絶えず身を赤き道」に傾けると評することになる理知に囚われた自己を解放し、感情を重視する絵画、文学を導くものとなった。広く芸術は、知識道理から解放された人間性の獲得へと向っていたのである。

ここに云われる知識道理からの脱却は、早く三十四年に高山樗牛によって「美的生活」として、称揚されていたものであった。しかし、高山の論は美的生活の成立における本能的なものを重視しすぎたために、さまざまな批判を受けていた。例えば、長谷川天溪は「美的生活とはなんぞや」¹¹⁾において、知的理念の最も良き実現が美的生活とならなければならないとしていた。そうした流れの一つの到達点が、先の島村抱月に至って、理知からの新たな解放の論として生まれ始めていたのである。そこには、裸体画論争の中から浮かび上がってきた、世論とそれを梃子として圧力をかける官憲、またそれに追従する学者等が唱える道徳的な批判に対して、新しい文芸の到来を待ち望むものがあつたのである。

ところが、絵画の世界では、この理知、道徳の持つ意味と、自らの対象への感動との関係を説明することが出来なかつたのである。

それは絵画自身の持つ限界を示したものであつたし、画家自身の希薄な問題意識に起因するものであつた。

第二章 黒田と久米、そして大塚保治とその裸体画論

先にも述べたように、黒田も、久米も、その絵画についての論理は、とても充分なものとは言えない。論と実作とは、齟齬することしばしばであるとはいえ、黒田の場合は、論理の幅は薄く、深みを感じられない。黒田の言を纏めた「絵画の将来」という一書¹⁰に語ることは、人体に関する解剖学を学び、これを基本として作画する手法論が中心である。黒田が明治三十六年「日本現今の油画に就いて」と題して「其画の根帯たる精神と言ふ事に就いて余り深く顧る者の多からぬのは、僕等の大いに憂ひとする所である」と言うを以て、高階秀爾氏が黒田の「思想的骨格」、即ち主題や構図や意味内容を含めた広い意味での「コンポジション」と理解しなされたのは、余りに早急な思惟であつたらう。「コンポジション」という概念が、黒田においてのものと同様なものかどうかの検証が必要なうえに、黒田は作品を創る真正な動機を語っていないからである。

黒田と共に青春を生き、黒田と共に日本の西洋画を守り続けた久米は、黒田について面白いことを言っている。黒田が「一生中の骨を折った大作」は明治三十年の「小督」であると。これは、黒田没

後の大正十四年の言であるが、大正十三年から昭和四年にかけて黒田について語る六篇の文において「小督」を大作と評する眼は変わっていない。そして一方、裸体画として物議を醸した作品には余り好意の目を向けていない。「朝妝」は「フランスでの最後の大作」であり、「智・感・情」は「随分長い間、種々研究して出来上がったもの」と醒めた評価を下している。それは、久米が黒田の中に見える日本的なものフランス風なものとの奇妙な同居に気が付いていられないのかもしれない。その結果、黒田の裸体画については逡巡する所があつたものと思われる。そうした点を考慮しても、久米の論は随分と貧弱である。

「人の肉体の美を発見して美術」が成立したと言い（明治二十八年「裸体は美術の基礎」）、「美術は人体の美を顕はさんと欲」したと言い（明治三十年「裸体画につきて」）、「あらゆる自然界の物象中に、形相の美を最高の程度を以て表現すべきは人体を外にして採るべきものならず」（明治三十七年「裸体画募集に就いて」）「凡そ万物の形として人体ほどに完全なものはない」（大正十五年「裸体画雑感」）と言う。人体は自然界における最高の美を持った存在であるということを経科玉条の如く守っている。これでは、複雑な社会問題へと発展した論争には立ち向かってはいけない。日本における新しい洋画の論が欠如していたのである。

そこに弱い自らの立場が見えてきた時、種々の論争のなかで、黒田の裸体画を弁護してきた哀しい自分が浮かび上がってきたのである。醒めた眼の久米は、遂に「黒田君は肖像画家として最も傑出していた」と呟くに至る。黒田の描いた肖像画の大部分は、当時の有力な政治家のものであり、権威の象徴として描かれたことを考えるとき、久米の論は随分と屈折したものとなっていることが判る。

黒田は「画家であった」、久米は「画家から著述家、教育家へと転進」した人であるとして、「すこし誇張して云えば」、「この二人によって絵画の実技、理論が性格づけられた」と言うのは、こうした経緯を見る時、妥当な評価とは到底言えないものである。

ここに、明晰な美術論を展開したのが大塚保治である。

西欧の論理を習得してきて、東京帝国大学の美学教授となった大塚は、三十四年「裸体と美術」の論を発表した。¹⁶

大塚は、裸体画についての論争は、洋の東西を問わずあるとした上で、美学として論ずべき立場を明確にした。絵画を論ずるには美術家・批評家と道徳家・宗教家の立場があるが、裸体画は美術家・批評家の立場から論ずべきであるとする。そして裸体が美を持つ要件を探り、これを格好の美、色光沢の美、表現の美の三点とした。

こうした条件を備えた時に、裸体は描かれるが、しかし、「高等な精神的表現」をめざす絵画の場合には、裸体が描かれる必然性は必

ずしもない。つまり、裸体が必要とされるのは、身体の格好、色光沢、機械的生理的精神的表現を必要とする場合に限られる。実際、西欧において裸体が描かれたのは、技術を習得する際に必要とされたからであるという。そして、「人間はどういう風に生活しているかと云えば、裸でいる場合は湯に入るか水を浴びる時丈であって、開明の人間は平常決して裸体になって居ることはない。してみると実際の事実は皆着物を被て居る」と、日本開化の時代を視野に入れた日常性を重んずる立場で結んでいる。

第三章 漱石の立場と服装論

漱石が裸体画論争に入りこむのは、帰国後間もない三十六年九月から始まった大学での講義『文学論』¹⁷においてである。『文学論』の骨子は、文学は(F+f)の関係にあることを論ずるものであった。Fは認識的要素であり、印象又は観念を意味し、fはこれに付着する情緒である。このFとfとのさまざまな状態を観察し、あるべき文学の姿をFとfとにおける有機的関連に求めようとしたのである。その場合、『道徳的観念』であるFの偏重は当然のことながら排せられることになった。

この好例として裸体画論争が取り上げられたのである。

「数年前吾邦にあって物議の焦点たりし裸体画問題のごときは其

の好例なりとす。当時大塚保治氏は一篇の論文を草して秩序的に裸体画の成分を講説せしと覚ゆ。余は今茲に同様の考究を試みるにあらず。ただ裸体画なるものの全般に関して一言せんと欲す。」として論じた視点は二つある。その一つは「所謂袒裼はさて措き、婦人の前には脚の先すら示すことを許されざる西洋各国に於て、却て赤裸々たる人物画の發達して今日にいたりたるは種々の原因あるにも関らず要するに矛盾の極と云わざるべからず」と、その主眼は着服する生活習慣の中にある人間の日常性を認める点に立っている。これは大塚の論にもみられたものである。この論の根底には、カーライルの『衣服の哲学』があることは間違いない、それは次の『我輩は猫である』において、もっと明確に示される。

二つめの視点は、『文学論』の骨格に関わるものである。「裸体を一個の道德的F」としてみると、これを余りに重んじていくと「美感」である「情緒的価値↑」が評価されなくなってしまう。作品としてそれなりの価値を持っている裸体画は、道德的Fを除外して觀賞されなければならないとした。

ところで、この第一の視点である服争論は、三十九年七月『太陽』に、当時の論客、長谷川天溪が発表したものにも見られる。¹⁸⁾「衣装あるが故に、世は平かに美しき也」というのであり、こうした視点は「裸体画問題の認識も、どうやらこうして文明化され(近代化)

されていった」という評価にもつながるものであった。¹⁹⁾

「社会は服地を基礎にして築かれる」というカーライルの論は、裸体画を論ずるにも、また文明社会の有様を論ずる漱石にも、新たな視点を提供するものであった。漱石の場合は特に、カーライルが抱いていた「驚異心を破砕し、その代わりに測量と計数を打ち建てようとする科学の進歩はお気に召さない」という文明観に共通するものがあつただけに、論はますます進んだのである。

三十八年一月から連載が始まる『我輩は猫である』においての裸体論は、このカーライルに立脚していることを明らかにすることから始まる。

錢湯を見学にいった(ここにも大塚の論の援用がある)「猫」は男湯の裸体を見て、「奇観」と驚き「そも衣装の歴史を繙けば一長い事だから是はトイフェルスドレック君に譲って、繙く丈はやめてやるが、一人間は全く服装で持つてるのだ。」と説教を始める。このトイフェルスドレック君こそ、カーライルの『衣服の哲学』の中心人物である。ここで「猫」の口から語られてくる例は、六十年前の英国の図案学校の開校式に関わる事件である。この式に参列する淑女の為を思って、陳列された裸体画類に着物を着せたという。この記述については、漱石の「断片」に、英国での事とし、「裸体像ヲコトゴトク植木デカクシタ云々」とあることを信頼してきた。し

かし、ここには「猫」の口を借りて諧謔を楽しみつつ苦渋に満ちている漱石の姿が見られる。即ち、この開校式では「呉服屋へ行って黒布を三十五反八分七貫ってきて例の獣類の人間に悉く着物を着せた。失礼があつてはならんと念に念を入れて顔遮着物を着せた」と「猫」は語る。これは、「座して居る婦人の裸体画の下半分を海老茶の布で巻き、一二寸大に描かれた男子の後ろ向きの腰部までも布で覆ふた」という三十四年の白馬会事件を揶揄したものである。三十五反余の布は長すぎるし、半端である。これは英国留学中の三十五年八月七日という日の取り替えと考えられる。日英同盟の締結後に見えてくる日本を、西欧を憂え、その中で「狂気」と称されてくる苦悩の、ある記念すべき日である。それを、海老茶というハイカラな女子学生の腰を飾った袴の色ではなく、黒一色で、西欧近代の象徴と崇めている裸体を、そして何よりもあの自分を頭の天辺までそっくり包み隠したいのである。

続いて「猫」は、トイフェルスドレック君に譲った筈の服争論を独自の立場から展開してくる。裸体は希臘、羅馬の遺風を継いだ淫靡な風から流行ったもので、服装を重んずる北方の欧州人から見たら裸体人は「獣」と認められる。それ故に、西欧婦人の礼服などというものは、まるで頓珍漢な事になる。そもそも、裸で生まれた人間が平等に安んずることなどは出来ない故に服装が発達し、日本で

は猿股期、羽織期、袴期と変遷してきた。これを公平の時代、すなわち裸を重んずる時代へと戻るのは狂人の沙汰であるという。

明治三十年に、久米桂一郎が、「我邦の生状と服制と及び裸体に對して無頓着なる風習とは、これを上古の希臘に比すべきが如く」であるとして、古来日本には裸体を尊ぶ風習があつたといひ、ただ日本には「人体自然の美貌」を賞美することのないことが嘆かれると裸体画を弁護したことを思うと、「猫」の言う論の方が余程まっとうである。

「猫」の觀察は更に続く。葉湯の白い湯槽で騒然としている時、一大長漢がぬっと立ち上がって、湯が熱いからうめると叫ぶ。「其瞬間には浴場全体が此男一人になつたと思はるるほどである。超人だ。ニーチェの所謂超人だ。魔中の大王だ。化物の頭梁だ」と。

牧神サテュロスの登場であり、ポッチチェリの「ビーナスの誕生」の男性版とも考えられよう。全くの所、男湯に裸体の美女を連想させ、高山樗牛を旗手とするニーチェの隊列に冷水を浴びせる漱石の手法の見事さに感嘆するの他はないのである。

第四章 漱石の道程と鷗外との関わりにおいて

それでは、漱石は裸体画そのものを否定する方向へと動いていったと見るべきなのであろうか。『三四郎』は、それについての一

つの答えを用意している。三四郎の知己となる広田先生は、なぜか独身である。そのことを学生等が議論する中で、「広田先生の所へ行く」と女の裸体画が懸けてあるから、女が嫌ひなんぢやなからう」といい、その裸体は西洋人であるとわざわざ断りを入れている。「西洋の画工の名を沢山知っている」西洋通の広田先生は、裸体画をいとも容易く日常の中に取り入れている（実際、漱石のロンドンの下宿には裸体画が懸けてあったことに拠っているのであるが）。それが裸体であるかどうかということは浅薄な問題となっているのである。

『三四郎』には、こうしたことになる絵画についての明らかな考えが現わされている。

三四郎が大学入学後、始めて見た女性は池の小高い岡の上に立っていた。「女は夕日に向けて立っていた。三四郎のしゃがんでいる低い陰から見ると岡の上は大変明るい。女の一人はまばししいと見えて、団扇を額の所に翳している」とある。この女性、美弥子は後に画家原口さんの絵のなかに同じポーズを取って現れる。「女が団扇を翳して、木立を後に、明るい方を向いている所を等身に」描かれるのである。この姿は黒田等の齎らした西洋画の方法である。これはずいで芳賀氏の指摘するとおり、等身大の大きさといひ、光線を充分使う方法といひ、外光派と称された特質を充分に具したもので

ある。²³

しかし、この構図が絵として出来あがるまでには、まだまだ時間が必要である。

美弥子が原口さんによって絵に描かれるまでに、三四郎にも絵となる機会が三回訪れている。第一回はさきの岡の上の場面である。岡を下りた女が、三四郎の傍らを通り過ぎる。「その拍子に三四郎を一目見た。三四郎は慥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到達した」とある。

これは三四郎にとって女が絵になる瞬間を示す言葉である。先の「猫」が見た大男の裸体も「其瞬間には浴場全体が一人になった」とあった。すべてのものは色彩を失い、対象そのものが確固として佇立する瞬間が捉えられている。ポーズに加えて、三四郎の美弥子には「眼」が意識されている。²⁴これが構図に加えて、もう一つの絵になる大切な条件である。

病院の長い廊下に、池の女を見るのが第二回めである。「廊下の果が四角に切れて、ぱっと明るく、表の緑が映る上り口に、池の女が立っている（略）其時、透明な空気 of 晝布の中に暗く描かれた女の影は一足前へ動いた」という。明るい光のなかに立つ女の姿である。ここでは、第一の場面から一歩進んで四角に切られた晝布が用意されている。「振り返った女の眼に応じて、四角のなかに、現は

れたものもなければ、これを待ち受けていたものもない」とある。ここにもすれ違う瞬間の動きが意識されている。それ故に三四郎の絵は描かれない。

第三の場面は、広田先生の引越しを手伝いに行った先の家である。「二方は生垣で仕切つてある。四角な庭は十坪に足りない。三四郎は此狭い囲の中に立った池の女を見るや否や、忽ち悟つた。花は必ず剪つて、瓶裏に眺むべきものである。」

三四郎の絵に描かれる女は動いてはいけない。それは必ず切られて花瓶に活けられ眺められる存在でなければならぬ。ここに絵が成立する絶対の条件がある。このことは三十八年九月に発表された『一夜』のなかにすでに語られている。香炉、白磁の瓶には蓮華、床の軸は若冲の葦雁と用意された部屋で、女は絹の団扇を持ち「春の夜の星を宿せる眼を涼しく見張りて、私も晝になりましよか」と云いつつ浴衣の衿をこぞと正したとき、「其俣、其俣が名晝ぢや」と一人が云うと「動く晝が崩れます」と。明らかに女の動きが封じられた時が、絵の完成する時なのである。

しかし、三四郎の思いとは別に、女は動いてくる。眼だけは訴えてくる。「会釈しながら、三四郎を見詰めている。女の咽喉が正面から見ると長く延びた。同時に其眼が三四郎の眸に映つた」。この時、グルーズの晝に描かれた女の肉感的な表情が想起される。それ

は「官能に訴へている。けれども官能の骨を透して髓に徹する訴へ方である」と。官能に訴えつつも、それを凌駕していくものを感ずるとは、裸体画で言えば、裸体の持つ官能を通して、その裸体の持つ人間の心の深奥が捉えられることと解することが出来よう。裸体はただ裸体であることだけにおいて、美として存在する意味は持たないのである。

「官能の骨を透して髓に徹する」ことは、この後、広田先生の家の一階で晝帖を見る場面に説明されている。偶然開けた晝帖の一ページに「マーメイド」が描かれていた。裸体の女の腰から下が魚になって、魚の胸が、ぐるりと腰を廻つて、向こう側に尾だけでている。三四郎は美弥子の髪の毛の香水を嗅ぎ、二人は頭を擦り付けながら「マーメイド」と囁く。性への欲望のぎりぎりの断崖で、男と女は性を越えた世界を確認するのである。

三四郎が心に描く女の姿は、この瞬間に決まったのである。それ故に、原口さんの絵に描かれることになった美弥子は、三四郎には構図としては認められるものの、絵としては認められないことになる。原口さんの画室をおとづれた三四郎は、絵に描ききれない美弥子を見いだしてしまう。原口さんは美弥子を普通に描いていく。その静かさのうちに第二の美弥子が第一のに近付いてくる。「三四郎には、此二人の美弥子の間に、時計の音に触れない、静かな長い時

間が含まれているように思われた。其時間が画家の意識にさへ上らない程従順しく経つに従って、第二の美弥子が追い付いてくる。もう少しで双方がびたりと出会って一つに収まるという処で、時の流れが急に向きを換えて永久の中に注いでしまう。この時、原口さんの画筆も夫より先には進まない。この画家とモデルとの間に横たわる大きな差こそ、三四郎と原口さんとの絵の違いである。この断層が、美弥子に「迷える羊」と眩かせることになり、次に回答を与えなければならなくなる問題である。それはもはや『三四郎』では書ききれない。

丹青会の展示会に「森の女」と題して原口さんの絵が展覧された時、三四郎は大勢の人の後から覗き込んだだけで退いてしまう。明らかに三四郎は拒否したのである。参会した人々の評は思ったとおり、構図の素晴らしさと光線の具合の巧みさにあった。原口さんはフランス式の髭を生やして、頭を五分刈にした、脂肪の多い男とある。現存の黒田の写真を見るかぎり、原口さんの特徴と誠に良く似ている。原口さんはフランス式の絵画を日本に齎らした黒田清輝に擬されているのである。「森の女」が展示される以前の丹青会に出品された「深見さんの遺画」は、「実物を見る気にならないで、深見さんの気韻を見る気になると面白いところがある」と原口さんに言わせている。原口さんにはとりあえずの理論はあっても、それが

実際の作品の上に現れてこないという批判をしたのである。

深見さんとは当時、水彩画家として評判を取った浅井忠かといわれており、漱石は浅井をずいぶんと評価していたらしいことは、最近の研究から明らかになりつつある。そのことを思い合わせると、丹青会という設定の中で、浅井の「心」と黒田の「技法」とを対比し、黒田の絵には画家の心、対象の真実を捉える精神が欠如していると、漱石は「猫」的に揶揄したのである。

ここに、漱石の裸体画論争への結末がある。再説する迄もなく、黒田、久米等が持ち帰った新しい技法は、確かに人体の美を再認識させるには十分なものがあつた。しかし、そこに描きだされたものには心が欠けていた。漱石は「崇高な美」をもつ人体は、「崇高な心」を兼ね備えているものと考えていたのである。ところが、黒田の裸体画には「崇高な心」が描きだされていなかった。しかし、漱石はその「崇高な心」は、絵という形には納まり切らないことも認識していた。そこに文学の問題が生じたのである。絵に納まり切らない人間が生きているという事、それは一人の人間は、それに対する人間の関係の中で、時々刻々と変化していくものであることを改めて認識させたのである。あの「迷える羊」という言葉の持つ深い意味、例え九十九人の人を救うことが出来るとしても、最後に残された一人を救えないならば人間の問題を解決することにはならない

という文学の世界に、『それから』以降は入っていくのである。

これに対して、裸体画論争に当初から関わっていた森鷗外は、この漱石の進む方向には明らかに不満を持っていた。

『我輩は猫である』における漱石の諧謔的手法を批判し、明治四十二年七月『イタ・セクスアリス』を執筆する。「夏目金之介君が小説を書き出した。金井君は非常な興味を以て読んだ」という。この漱石への対抗意識の内には「猫」の語る裸体論への対抗がある。

『青年』『雁』へと続く三部作の第一番めとしてだけではなく、裸体画論争への文学の解答として『イタ・セクスアリス』を執筆したのである。鷗外は「性」の問題に真正面から取り組んでいくのである。裸体画は新世代の道徳の問題であり、人々の羞恥心を掻きたて、青少年に徒な性的興奮を引き起すものとして非難を浴びたのであった。しかし、鷗外は言う。性への欲望は人々が誰でも持つ極めて普通の感情である。年少の頃から成長するに及ぶまで、それが六歳、七歳からであろうと、更に二十一歳に至るまでも、形を変え姿を変えて様々に現れる。それを隠蔽することによって、世間は其の人なりの地位を保っているに過ぎない。某政党の名高い政治家、宮内省の役人などは、ある種のいかがわしい女性を妻として体面を保っている、そればかりではない。吉原、待合通いと言うまでもなく、妾を持つことも普通であり、男の世界では男色もある。金井君

はこうした世間を横目に見ながら、自分の内に燃える情熱は激しいものであることを思う。そして、現在、独身であることを、ミケランジェロは幼い時に友達に鼻を潰されたことを思い、必ずや、その時の来ることを思うのである。ここにミケランジェロを突如引用するのも漱石を異常に意識したものである。「我輩は猫である」の行間に、ばらまかれてる鼻に対しての異常な興味は、ミケランジェロの鼻に関わり、漱石の面貌に関わっていることを、鷗外は暴露するのである。「猫」で展開される絵画論も、ミケランジェロからの見せ掛けの借り物であり、その裸体画論も、大塚保治やカーライルによる博識によるものであるのに対して、もっと自分に即した「自然派の小説」として『イタ・セクスアリス』を書いたのである。それは余りに正当であり過ぎた。それ故に、発禁の処分を受けることになるのだが、発禁という事になって何ら痛痒を感じることではなかった。むしろ、鷗外のうち計算された一部であったとしても良いであろう。漱石の書けなかったことを書き、自らを暴露する「真実」に忠実であったからである。

黒田等の裸体画は、腰巻事件という恥辱にも等しい圧力を受けた後、裸体作品は特別室に陳列され、特別に許された者だけが観覧を許されるということになっていた。それは一方では、それだけの弾

圧を受けながらも、なお創り続ける者の意志の強さとも評価されようが、一方では、自己の真に信ずるものを世間に公表できない腰折れ者と非難されよう。「裸体画問題ノ為メ内務ニ至リ、関屋秘書官及比久保田書記官ニ面会、意見ヲ延べ、又監視庁ニ於テ第二部長松井茂氏ニ面会」(明治三六・九・十七)と黒田は淡々と日記に記していく。そうした黒田の行動の中に芸術家としての確固とした矜持はあったのであろうか。そこに偽善者の姿勢が見えたとき、鷗外は痛切に叫ぶのである。特別室で特別に許された者のみが見る裸体画は正に「猥褻」ではないか。全くの幼少時から、大の大人に至るまで絶えず湧き出てくる「性」への願望を、特別な人、特別な時に限ってしまうことによって、美である裸体は猥褻な裸体へと転落するのであると。²⁰

鷗外は、この叫びを止めない。四十三年七月に『花子』を発表する。オーギュスト・ロダンが日本人女性である花子を裸体のモデルとする話である。興行師と共にロダンの許に連れてこられた花子は裸体となる要請を拒みはしない。しかも、ロダンは共に来た通訳を為事場に入れないで製作に没頭する。この間、外で待つ通訳はロダンの蔵書、ボードレールの書に「子供は理学より形而上学に之く」論を発見する。その時、製作を終えて出てきたロダンは「人の体も形が形として面白いのではありません。霊の鏡です。形の上に透き

徹って見える内の焰が面白いのです」と言う。ロダンは、今更言うまでもなく、筋肉の働きによる人体の美を最も良く語った人であった。そのロダンをして、形の向こう側に見える霊の存在を語らせるのである。この言はまた、カールイルの服争論のなかに「自分が本当に裸であるが、しかし、自分はまた一つの霊であり、曰く言い難い神秘中の神秘であることを知る瞬間には、何か偉大なものがある」という意に通じている。ロダンは暫らくしてまた言う。「マドモアゼユは実に美しい体を持っています。脂肪は少しもない。筋肉は一つ一つ浮いている。(略)肩と腰の潤い地中海のごとくとも違ふ。腰ばかり潤くて、肩の狭い北ヨオロッパのタイプとも違ふ。強さの美です」と、日本人には日本人の美しさがあると言う。日本人が裸体を描くならば、ヨーロッパに頼るのみでなく、日本女性の裸体美を描かなければならないというのである。

人体は美しい、しかしその上に「霊の鏡」、精神の輝きをみる視点は、漱石と同次元である。そういつつ、日本の女性美を発見するところに、鷗外の独自の姿勢がある。このことは製作過程において、原口さんの画室に三四郎を入れる姿勢と、ロダンの為事場に他人を入れない姿勢との違いにもなっている。漱石は、原口さんへの非難をこめて三四郎を画室に入れる。しかし、鷗外はそうした間接的な手段を採らない。鷗外には、そうした一種の余裕も、資質もないの

である。為事場はモデルを通して芸術家が自己を見詰める孤独で厳肅な場であることを直截に宣言するのである。あの明治二十年の当初から、真面目に裸体画論争に対処してきた鴎外の姿勢は生真面目に保たれたままである。裸体は描くべし。真正なる動機と真正なる態度で裸体の霊を描くべしと、巨匠ロダンを以て叫ばせたのである。

鴎外の漱石への批判は四十三年の『青年』において、もっと露骨に現れてくる。マネ、セガンチヌ、ターナーなどの絵画を論じながら、漱石（作品では拊石となつてゐるが）を「人形を勝手に踊らせていて、エゴイストラしい自己が物陰に隠れて、見物の面白がるのを冷笑しているやうに思はれる。それをライフとアクトが別々になつていふと言ふ」と評すことになる。この言は、裸体問題における漱石の態度にもびつたりと当てはまつてくる。「猫」において示した態度といい、絵画を生活から切り離して書いた『草枕』までの漱石には痛い言葉である。『それから』『門』と続く作品では、世の中を冷笑することも薄くなり、「エゴ」という困難な問題に取り組んでいたのであり、過去を扶えられることになる漱石には苦しい思いが浮かんでいたのであろう。

さて、ともかくここに、漱石と鴎外という二人の作家は、黒田等の出来なかつた裸体画論を文学において引き受けて、それぞれの形で幕を引いたのである。

だがこの時、絵画界には一人の巨人がいた。岡倉天心である。

明治三十一年に、天心が東京美術学校長の職を追放されようとしたとき、黒田は同調する気風を見せながら、一方では後継者としてその名が挙がっていたと言う。西洋画と日本画との確執は根強くあったのであり、それは絵画を通して何を表現するかの問題を胎んでいた。絵画を支える思想が求められていた。それに答えることが出来たのは天心であった。

「西洋は進歩を信じているが、いったい、何にむかつての進歩であろうか？ アジアは尋ねる―完全な物質的能率がえられたとして、そのとき、いかなる目的がはたされたというのであろうか？」この天心の叫びは、小さくは黒田、久米に向つてのものであり、大きくは西欧近代という時代への叫びであった。しかし、おぞましくも、この聲はアジアは一つという政治戦略のなかに組み込まれることになるのだが、根本的には、漱石の叫びと同根のものであった。

裸体画論争の渦中にいた黒田が、裸体を西欧の形として、西欧絵画の基本であるとして、その必然性を説く姿勢には、形のなかに含まれる「崇高なる心」を忘失した画家の姿があった。同じ美術学校において、日本画科と西洋画科とに職を持った黒田と天心の二人が袂を分かつていく契機は、正に、この明治日本に対する文化観の根本的な相違にあつたものと言えよう。漱石に見えていたものは、天

心に見え、黒田には見えていなかったたのである。

第五章 まとめに替えて―文学の行方

裸体画論争を通して、漱石と鴎外とは、それぞれの解答をだすことになった。しかし、文学はそこで留まってしまふ訳にはいかなかった。その後の二人の軌跡は、別の機会に記さなければならぬが、一言だけは言っておかなければならない。

漱石は絵画の追求する美を文学のなかにも絶え間なく追い求めていった。遺作となる『明暗』の清子さんに至るまで、主人公のなかに瞬間に定着してしまう美しい人は、どんどんと追い詰められていく。漱石の美に憧れ続けた資質が齎らしたものである。裸体という人間の持つ美は形を変えて脈々と引き継がれていったのである。一方、鴎外は、あの真摯な姿勢を、人生を事実の中から拾いあげる、気の遠くなるような作業、史伝文学と言つてよい分野のなかに保つていく。黒田はこの両者の中間に、奇妙な三角関係を保つていた。

人間の生きていく根拠はどこに求められるべきかということこそ近代という時代が問ひ掛けてきた問題であった。確固とした神という存在を失ってしまった自分のなかに、裸体の美を通して神を見付けたさうとして三人は苦闘したのだとも言える。

この中で、絵画と文学という異質な芸術形態は、どこかで統一で

きるものと漱石と鴎外は考えていた。漱石はその資質において、鴎外はその論理において動いたのである。しかし、問題は押しつめれば押しつめるほど、別の方向へと動いていってしまった。

このことは漱石には、自明なことであつたのかもしれない。『三四郎』の広田先生は、夢物語として語る。「僕が女に、あなたは絵だと言ふと、女が僕に、あなたは詩だと言つた」。同床異夢、男は詩であり、女は絵である、男と女は互いに求めあいつつ、遂には同一化できない美しくも哀しい存在であるのだ。しかし、この言葉の裏には、より美しいものを求め動いていく男のエゴイズムが自覚されている。動かない女を求めることは、実の処、男によって作られた男の「エゴ」という得体の知れないものから生まれたものであつた。

『草枕』（『一夜』も同類であるが）は、この詩と絵とを統一しようとする作品であつた。しかし、人界から隔離された山中においても、画工は女を描くことは出来なかつた。辛うじて山を下りて、近代を象徴する汽車を見送る女の顔に「憐れ」を認めて絵は完成した。それは死へと向かう男を見送る女の姿であつた。それは果たして絵といつて済ましてしまつて良いものであらうか。そう思ったとき、人の世に生きていく、動く人々を『三四郎』として書いたのである。漱石は絵画を描く、ただ美しいだけの安易な世界をそのまま

許す訳にはいかなかった。それでも美しいもの、美しい人への思いは絶えることなく続いていく。遂には、漱石自身が美しくも哀しい人生を生きていくことになるのである。

註

- (1) 『決定版 夏目漱石』(昭和四九年 新潮社)の第三部の「ロンドン・漱石・ターナー」他。
- (2) 『絵画の領分 近代比較文化史研究』(一九九〇年 朝日新聞社)の「Ⅲ 夏目漱石―絵画の領分」の章。
- (3) 『帝國文学』(第5巻第2号)の「雑報 文学家美術家雑話会」による。
- (4) 『日本近代美術論争史』(昭和五六年 中村義一 求龍堂)の「Ⅲ 美術における性と権力―裸体画論争」の章。
- 『日本近代美術発達史 明治篇』(昭和四九年 浦先永錫 東京美術)、『日本洋画史2 明治期』(昭和五三年 外山卯三郎 日賀出版社)、『挿絵史とその周辺 日本の近代美術と文学』(昭和六二年 匠秀夫 沖積舎)なども通史として示唆されるところが多い。
- (5) 以下、鷗外に関して引用するものはすべて『森鷗外全集』

(全三八巻 岩波書店)による。

- (6) 註4の諸書による。裸体画については、明治の初め頃から新聞雑誌他の錦絵類、所謂春画類などをめぐって、さまざまな論議が行なわれていたという。

- (7) 『方眼美術論』(昭和五九年 久米桂一郎著 三輪英夫編 中央公論美術出版)所収の「仏国修学時代の黒田君と其制作」による。

- (8) 以下、高山樗牛に関して引用するものはすべて『改訂注釈 樗牛全集』(全三巻 博文館)による。

- (9) 「黒田清輝の岡倉天心像―『智感情』の主題と成立をめぐって」(高階絵里加 『美術史 139号』平成八年二月)。

この論文では漱石の『草枕』の冒頭をも引用し、「智情意」に分ける方法の当時の一般性を説き、黒田の特異性は天心の思想に通じていると論じている。しかし、黒田と『草枕』との関係からすれば、漱石は、黒田が「智感情」などに意識を分類し、その意味を表現することの愚を説いたものと考えられる。

- (10) 以下に引用する久米の論はすべて、註7の書による。

- (11) 『島村抱月文芸評論集』(昭和二九年 岩波書店)所収の「囚はれたる文芸」による。

- (12) 『長谷川天溪文芸評論集』(昭和三十年 岩波書店)所収の

「美的生活とは何ぞや」による。

- (13) 『絵画の将来』(昭和五八年 黒田清輝著 陰里鉄郎編 中央公論美術出版)

- (14) 『日本近代美術史論』(昭和五五年 講談社)の「黒田清輝」の章による。山梨絵美子氏は、「黒田清輝の作品と西洋文学」(『美術研究』349号『平成三年三月』)において、単なる「コンポジション」の概念から離れて、西欧文学の思想との関連から、黒田の作品を見直そうとしている。

三輪英夫氏は、「黒田清輝筆「智・感・情」をめぐって」(『美術研究』三二八号『昭和五九年八月』)において、構想画としての視点から、「無理解な裸体画批判に対する黒田の造形上の反撃」と捉えている。しかし、黒田自身この作品に「多少愧づるところ」があったかもしれないことを指摘している。

- (15) 註13の『絵画の将来』の陰里鉄郎氏の「あとがき」による。
- (16) 『帝国文学』第七巻第一号「付録 東京美術学校講演 裸体と美術」による。

- (17) 以下、漱石に関して引用するものはすべて『漱石全集』(全三五巻 岩波書店)による。

- (18) 『太陽』(第一一巻第十号)の「文芸時評」欄のうち、「馬子にも衣裳の世の中也」の項による。

(19) 註4の『日本近代美術論争史』による。

- (20) 『衣服の哲学—カーライル選集・1』(昭和三七年 宇山直亮訳 日本教文社)による。

(21) 註7に同じ。

(22) 註7に同じ。

- (23) 註2の『絵画の領分 近代比較文化史研究』による。なお、『三四郎』において、原口さんは美弥子が単衣を着てくれることを願っている。単衣は裸体により近く、身体の線を充分に描くことのできる黒田の方法に近いものである。

- (24) 『草枕』にも、「人間のうちで眼程活きている道具はない」として、山中での那美さんの「視線は毒矢の如く空を貫いて会釈もなく余が肩間に落ちる」など、「眼」についての重要な描写がある。

先の大塚保治の論でも、絵画や彫刻は目つきを重んずることを説いている。

- (25) 註2の『絵画の領分 近代比較文化史研究』による。なお、註4の『日本洋画史2 明治期』では、浅井の絵画の特質を、東洋的幽玄な俳味に求めている。これは、漱石が『草枕』で目指した境地と共通している。

- (26) 『黒田清輝日記』(全四巻 隈元謙次郎編 中央公論美術出

版)の第二巻による。

(27) 早くも、明治三二年の『国民の友』で猥褻の意味を論じたこと
と(「観潮樓偶記 その一」に載る)は、先に述べた。

(28) 『父 岡倉天心』(昭和四六年 岡倉一雄 中央公論社)

(29) 「日本の目覚め」五白禍の章。『日本の名著 岡倉天心』

(昭和四五年 中央公論社) 所収による。

(30) 汽車がターナーによって初めて絵に描かれたことは、漱石も
鷗外も述べている。漱石は更にターナーに特別な興味を示して
いる。それは註1の書で、江藤氏が述べる光と自然との関わり
だけでなく、ターナーの多くの絵画に現わされている中央上部
の薄黄色の塊に興味を惹かれたものと思われる。その色の塊は
近代が失った神の表像と見做すことができる。

本稿の執筆にあたっては、美学の専門中江彬教授、崔裕景後期博
士課程院生に多くの教示助言を頂いた。感謝の意を表すると共に、
私の力量不足の為に、それらを有効に生かしきれなかった憾みのあ
ることを記しておきたい。

(みわ まさたね・日本文学教授)