



Title	芥川の墨画と文人的風流
Author(s)	高橋, 奈保子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2004, 38, p. 53-75
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48229">https://hdl.handle.net/11094/48229</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 芥川の墨画と文人的風流

高橋 奈保子

はじめに

芥川龍之介は、一九二〇（大正九）年から一九二七（昭和二）年の自殺直前までの約七年間、小説創作の傍ら墨画を画いたが、この芥川の墨画については、概ね文人的風流と関連させて言及されてきた。すなわち、江戸情緒が色濃く残り多くの文人墨客の隠棲の地であった東京下町の本所で育った養育環境や、一中節や南画などの文人趣味をもっていた養父母や伯母からの影響や、一九一九（大正八）年の田端移住以来の多くの風流人との交流などを契機とする文人的作家の私的な余技として語られてきた<sup>(4)</sup>。また、一九九三年に宮城県美術館で開催された『近代の文人画』展において、芥川の墨画は、富岡鉄斎・小川芋銭・夏目漱石らの墨画と同様に、世俗に媚びず、技巧を弄せず、あたかも自ずから生成したかのような「筆墨の自然」を備えた近代の文人画として選択されている<sup>(5)</sup>。

はたして、芥川は文人的風流の境地によって墨画を画いたのだろうか。芥川の墨画は文人的作家の私的な余技なのだろうか。前述の『近代の文人画』展では、芥川が画いた河童や化物・樹木などが、他の近代の日本画家や洋画

家・俳人たちの作品群と一緒に並べられているのだが、それらからは何か異質な印象がぬぐえない。そのような印象は、何に起因しているのであろうか。

本稿では以上のような問題意識を起点とし、文人趣味と風流とに関する芥川自身の言説をてがかりとしつつ、芥川の墨画についてあらためて考察していきたい。論考の手順としては、まず一で文人趣味、次いで二で風流に関する芥川自身の考え方についてそれぞれ検証したのち、これら一・二の結果を参考にしながら、三で芥川の墨画についての再解釈を試みることにする。

### 一 文人趣味の範例的な美意識への抵抗

芥川は「梅花に対する感情——このジャアナリズムの一篇を謹嚴なる西川英次郎君に献ず」<sup>(6)</sup>の冒頭において、芸術にとつての独自性の重要さ、かつその難しさについて次のように述べている。

予等は芸術の士なるが故に、如実に万象を観ざる可らず。少くとも万人の眼光を借らず、予等の眼光を以て見ざる可らず。古来偉大なる芸術の士は皆この独自の眼光を有し、おのづから独自の表現を成せり。ゴッホの向日葵の写真版の今日もなほ愛翫せらるる、豈偶然の結果ならんや。(中略)こは芸術を使命とするものには白日よりも明らかなる事実なり。然れども独自の眼を以てするは必しも容易の業にあらず。(十二七二)

そして、自らが梅の花を観るときに、どうしても鶴や初月・脩竹・林処士などの文人趣味の模範的な美意識が想起されてしまうことに触れ、そのことの「恐ろしさ」について、「梅花は予の軽蔑する文人趣味を強ひんとするもの

なり、下劣詩魔に魅せしめんとするものなり。予は孑然たる征旅の客の深山大沢を恐るるが如く、この梅花を恐れざる可からず」と言及する。特に道楽としての文人趣味については、「豈彼らの道楽を彼らの芸術と混同せんや」(以上 十二七三)と言いつつ、自身の梅花の観方について、次の結論を示している。

予は独自の眼光を以て容易に梅花を観難きが故に、愈独自の眼光を以て梅花を觀んと欲するものなり。聊かパ  
ラドックスを弄すれば、梅花に冷淡なること甚しきが故に、梅花に熱中すること甚しきものなり。

(十二七四)

芸術家にとって独自性が必須であるという命題は、西洋近代芸術精神の基本であるが、<sup>(7)</sup> 独自性を宗とする「芸術の土」を標榜する芥川にとって、範例的な美意識自体が否定すべきものであり、それを「強ひんとする」「恐れざる可からず」文人趣味は、軽蔑し忌避せずにはいられなかった。自律した芸術家として、文人趣味は積極的に乗り越えるべきものであった。それらのことが、この一文には、あえて漢文体の文章によって表現されている。

## 二 風流と芸術とのせめぎあい

芥川のもとまった風流論としては、「風流——久米正雄、佐藤春夫の両君に」<sup>(8)</sup>がある。これは、久米正雄と佐藤春夫とのあいだでおこった風流についての議論に、芥川が触発されて書いたアフオリズムである。

芥川の風流観を検討する前に、久米と佐藤との議論、すなわち『新潮』一九二四(大正十三)年三月号掲載の「新潮合評会第十回」の座談会<sup>(9)</sup>での風流論争のあらましについて簡単に確認しておきたい。まずは、久米と佐藤との風

流観の相違がもつともきわだっている次の箇所をみてみよう。

久米 つまり（室生犀星の作品は）、風流なんだね。

佐藤 さう。風流だ。さびしをりだ。むかしながらの風流だ。

久米 官覚的なところは舊時代でもないだらうが……。

佐藤 どうして？「むかし乍ら」でも何でも風流といふものは官覚的なものぢやないの！

久米 いや、風流と云ふ心境は、どちらかと云へば意志的なものだ。それを感覚で行けば、近代のテカタンになつて了ふ。

佐藤 意志だつて？一種透明にデケイした享樂主義だよ。このテカタン振りには東洋独特のものらしいのだが……。

久米 それまでの官覚に到達し得る前に、意志的な鍛錬が必要だ。そして達成されたものが古来正しい風流の心境だ。

この両者の発言を発端として、徳田秋声は「昔しの風流は感覺的といふよりも、もつと心的なものだと思ふ。禪修業のやうな努力的な修業であつたと思ふ」「東洋風の宗教的のものだつた」などの言で久米説を支持し、久保田万太郎は「原始精神に眼さめようとする努力」と言い、加能作次郎は「或る意味の信頼に安住しようとする努力」と言い、いずれも久米の風流意志説に賛成する。佐藤の風流感覺説は、彼が意図しようとしたことが最後まで各氏に誤解されたまま、当時文壇の老大家であつた徳田秋声の「（佐藤の意見は）達見ぢやない」の一言をもつて、風流につ

いての話題は途切れる。これが合評会での議論のあらましであつて、これを概観するに、そもそも風流という言葉の史的変遷による多義性<sup>(11)</sup>のゆえでもあるのだが、風流をどのような観点から捉えるかを各自が一方的に表明するばかりで、風流の概念を批判的に検討しようとする姿勢に欠けており、誤解とすれちがいの議論になつたのは当然のことであつた。

それともあれ、この議論をうけて芥川は、「風流——久米正雄、佐藤春夫の両君に」の前半部分において、まずは佐藤春夫を擁護する。そのことを三つの点から整理しておこう。まず一つめに芥川は、「風流」とは清浄なるデカダンスである」として、佐藤が東洋独特のデカダン振りといった風流の放蕩性について「清浄なる」という形容をもつて説く。二つめに芥川は、「風流」の享樂的傾向、——黄老に発した道教は王摩詰の芸術を与へた外にも、猥褻なる房術をも与へたのである」ことをもつて、佐藤の享樂説を補足説明する。そして三つめに芥川は、「風流」とは芸術的涅槃である。涅槃とはあらゆる煩惱を、——意志を掃蕩した世界である」として、久米正雄の風流意志に反対する（以上の引用は、二十一 三一六）。

しかしながら、芥川が佐藤を擁護し、彼の風流観と意見を同じくした理由は、このような風流的芸術を是とするためではなく、後半部分の芥川の主意を明らかにするためにはすぎない。芥川の本意は、風流が本来芸術とは相容れないことを強調することにある。<sup>(12)</sup>芥川にとって、煩惱や意志のない涅槃の世界である風流は、芸術とはいえないものであつた。そのことが、このアフォーリズムの最後に書かれた次の一文に表れている。

「風流」を宗とする芸術とはそれ自身既にパラドックスである。あらゆる芸術の創作は当然意志を待たなければ

ばならぬ。(二十一 三二七)

それにしても、なぜ芥川は風流を芸術ではないといきならず、「風流」を宗とする芸術とはそれ自身既にパラドックスなどというもってまわった言い方で風流と芸術とを論じたのか。芥川がこの時期にこのような言説を形成するまでには、風流と芸術とのあいだで拮抗しせめぎあうような考え方の経緯がある。創作活動を始める前の芥川は、自分自身のためだけの私的な楽しみである風流や隠逸に安心できるなつかしきを感じていた。<sup>(13)</sup>しかし、創作者となった芥川は、当然その私的な楽しみとは相反した社会に向けての表現という公的な構えをもった。そして、私的な風流と公的な芸術とは、以後そのせめぎあいをさまざまに変化させたのち、芸術の対概念としての風流観が定着している。一九一九(大正八)年十月八日脱稿の「芸術その他」では、「何よりも作品の完成を期せねばならぬ」<sup>(14)</sup>

(五 一六四) 芸術家として「風流の魔子に墮落させる惧」(五 一七一)を一方的に戒める宣言をし、翌年には、「風流地獄に落ちて毎日うんうん云つて小説を書いてゐる」というように、私的な楽しみであるはずの風流を芸術創作に包摂させるかのような発言をする。また、風流人たちとの交流が密になった一九二〇・一九二一(大正九・大正十)年ごろには、「我々の間では風流が即道です」「僕は新到の雲水ですが」<sup>(15)</sup>などの言があるのだが、一九二二(大正十一)年七月脱稿の「一夕話」では、風流を捨てて猛烈な恋愛つまり人間の煩惱の極地を求めていく主人公の意気を、自らの創作欲と重ねて作品化している。<sup>(16)</sup>そして、「風流——久米正雄、佐藤春夫の両君に」を書いた一九二四(大正十三)年三月ごろの芥川にとつての風流とは、芸術活動とは相容れない矛盾したものとなっていた。

以上のように、すでに創作者となった芥川にとって、煩惱や意志のない私的な風流は、安心できるなつかしさを

感じつつも、対概念としての公的な芸術を通じて、相対的に認識せざるをえないものだったといえよう。

### 三 芥川の墨画再考

一において、独自性を宗とする「芸術の士」たる芥川にとって、文人趣味は積極的に乗り越えるべきものであったこと、二において、風流は芸術を通じて相対的に認識せざるをえないものだったことについてそれぞれ検証したが、このことをふまえて、三では、従来文人的風流と関連させて語られてきた芥川の墨画について、再解釈を試みたい。

#### 三―一 文人趣味的南画からの逸脱

芥川の墨画は、たしかに東洋絵画の墨画として類別できよう。材料・道具において、墨・水・顔彩・筆・画仙紙など東洋絵画特有のものだけを使用しており、また墨画の技法的特徴である筆墨法においても、書法的な筆線による筆法（用筆および運筆）によって線の緩急抑揚や筆勢が表現され、墨法（用墨および運墨）によって墨色の諧調が表現されているからである。いくつか作例をみてみよう。《水虎晚帰之図》（図イ・ロ）では、それぞれ軽快な渴筆とゆったりとした潤筆とによって画き分けられている。どちらも順筆による運筆が多いため、素直な筆意が特徴的である。一九二〇（大正九）年晩秋に画かれた《落木図》は、書も画もいわゆる飛白と呼ばれる速い運筆の渴筆で書かれている。書は行書体で書かれているが、その書体にあわせて画も同じように省略体で画かれている。墨色は中墨で、彩色よりも墨色を尊ぶ文人画らしい色調である。《伯母の云ふ》では、ろうそくや炎の淡墨のぼかし



によって、その質感がたくみに表現されている。また、芥川の墨画には俳句を書いた俳画が多く、俳味と呼ばれる滑稽や軽みや洒脱などの俳諧的な趣を独自の筆法と墨法とで表現したものが多くみられる。△とんぼの図▽は、「野茨にからまる萩のさかりかな」と書かれた書と蜻蛉の画との筆勢と墨調とが調和しており、ひとつの空間に詩書画が無理なく融合しているように見える。同じく、作品△傘の図▽は「時雨るるや堀江の茶屋に客ひとり」の書と傘の画が軽い筆致でよくまとまっている。

しかしながら、芥川の墨画は、中国南宗画を主たる手本とした江戸中期以来の文人趣味的南画の様式には属しない。以下の二つがその理由である。——一つめに、芥川の墨画の画題には、南画様式の画題として範例的な山水や四君子と呼ばれる梅・竹・蘭・菊が全くないからである。作例の多い画題を挙げると、河童十一作・妖怪九作・樹木（葉をつけたものおよび枯れ木）七・自画像五・友人の顔四・傘三・藁屋二・蜻蛉二・以下、犬・馬・鯨・杯・猪口・ろうそく・北斗七星・帆掛け船・木石・絵馬・物干し竿が各一作で、写実によるものよりも空想や想像上のものが多く、とりわけ擬人化したかたちが多く見られる。たとえば、△一目怪▽（図ハ）をはじめとして、△人魂▽△のつべらぼう▽△化け傘▽などの空想上の妖怪たちの画像は、清時代末に揚州八怪の羅兩方が画いた△鬼趣（亡霊）図▽に通じるような怪奇趣味の画題である。南画では、文人としてあるべき清廉高潔な人格を自然物に託して表現することがあるが、あくまでも先に挙げた四君子のような植物などで象徴することが多く、芥川の特徴である人間のかたちによる象徴は、南画様式の範例的な画題とはみなされていない。——二つめに、芥川の墨画の構図は、画面の中に広がる大気の雄大な気韻生動を重視する南画様式の構図とは異なっているからである。芥川の構図は、極力筆数を減らしたいいわゆる減筆と呼ばれる余白の多い空間構成が特徴的で、単一の画題を単純に画くだけの簡潔

なものばかりで、周りの空間や場所をしめす背景を画かず、そのモチーフのみが独立した画面構成で画かれている。以上のように、芥川の墨画は伝統的な東洋絵画の墨画としての体裁を備えてはいるものの、文人趣味的南画の様式には属しえない。これは、一でみたように、範例的な文人趣味の美意識を乗り越えようとする芥川にとって、やはり墨画制作においても、文人趣味を逸脱した独自の表現を求めたものと考えられる。

### 三―二 自己イメージの表象

芥川の墨画には、自己イメージが表象された画像、つまり自画像としての性格をもつものがある。とはいっても、実際の画家の人生や個性などの実像を透明に写し出すものとしての自画像を、ここでは前提としない。このような自画像解釈の仕方は、画を観る者の芥川像の投影・投射であるばかりか、画を観せる者つまり芥川自身の意志や意図をも封印してしまう恐れがあるからである。ここでは、 $\wedge$ 画の中の自己 $\searrow$ ・ $\wedge$ 画いている自己 $\searrow$ ・ $\wedge$ (画く対象として)鏡に映っている自己 $\searrow$ という三者の自己を考慮することで、自画像というテクストの持つ多義性をふまえつつ、いくつかの類型にそって、芥川の自画像についてみていきたい。

一つめは、他者が欲望するイメージをあえて自ら演じようとする芥川の自己演出・サービスとしての画像である。これは、 $\wedge$ 画いている自己 $\searrow$ と $\wedge$ 鏡に映っている自己 $\searrow$ とが無化されている全くの虚構としての $\wedge$ 画の中の自己 $\searrow$ のみの自画像である。見せるための意図的な身振りゆえに、 $\wedge$ 画の中の自己 $\searrow$ は、堂々と晒されている。最も作例の多い類型であるが、一九二二(大正十一)年ごろから画きはじめた $\wedge$ 水虎晚帰之図 $\searrow$ (図イ・ロなど)に顕著である。この画像について、芥川の著書の装丁を多く手がけた親友の画家・小穴隆一が「芥川の登録商標」と称しているよ

うに、文人作家芥川龍之介のイメージ戦略として意図的に量産された。<sup>(17)</sup> また、これらの多くは依頼されて画かれていたのだが、各依頼主の体型や性別によって河童が書き分けられているものもあり、サーピスとしての一面もあった。

二つめは、自己奮起・自己願望としての画像である。これは、へ鏡に映っている自己」との対話が動揺なく行われているために、へ画に「映っている自己」がへ画の中の自己」のなかに安定して同居し得ている自画像である。一九二〇（大正九）年晩秋に好んで画いた「落木図」が、その類型にあてはまる。自作の七言絶句「窮巷売文偏寂寞 寒厨欠酒自清修 拈毫窗外西風晚 欲寫胸中落木秋（筆者意識 むさくるしい街巷に文を売るのは切に物寂しいことだ 貧しい台所に酒を事欠きみずから清く身を修み 窓の外に西風の吹く夕暮れに筆をひねる 心の中の落木の秋の物思いを画き写そうと）」の題辭とともに、葉を落とした落葉樹が画かれている。この題辭の内容、そしてこの落葉樹があくまでも落葉した木であって枯れ死んだ朽木ではないこと、また芥川の瘦身長軀の体型に似てすらりとした立ち姿をしていることなどから推察すると、「心の中の落木の秋の物思い」、すなわち旺盛な生命力の発露の夏が過ぎ秋となった寂寥感とともに、古い葉を落とすことでさらにまた新しい葉をつけるための力をうちに秘め、枯れ瘦せてはいても凜と立つ落木をアナロジーとした自己奮起としての自画像であろう。また、一九二七（昭和二）年自殺の直前に画かれた「娑婆を逃れる河童」(図二)は、へ画に「映っている自己」の現世逃避の自殺願望が、へ鏡に映っている自己」を通り抜け、へ画の中の自己」に写し出されている画像である。

三つめは、意外性を孕んだ自己の分身としての画像である。これは、へ画に「映っている自己」にとつて意外のへ鏡に映っている自己」がへ画の中の自己」となった自画像である。一九二二（大正十）年静養中の湯河原で画いた「耳

を広げている人 $\vee$ は、大きなアンテナのような大きく張り出した両耳と伏せた顔を覆い隠す垂れた長髪と長く伸びた爪とをもつ不気味な異形の人物が、三日月の出た空と波濤が巻き起こる海とを背景に、岩の上で膝を抱えてうなだれている画像である。視たくないまたは視られたくない、にもかかわらず何かを過剰に受けとらざるをえない影の自己の画像ではないか。

以上、芥川の墨画にみられる一連の自画像について考察してきたが、そもそも自己イメージの表象という身振りが意図的・意図的なものであり、煩惱や意志のない涅槃の世界を風流と考える芥川にとって、このような芸術的な作画態度自体が、涅槃の風流からは遠いものである。

### 三―三 「ある暗い眼」の形象化

一九二三（大正十二）年以降の作品と推定される $\wedge$ 一目怪 $\vee$ （ $\times$ ハ）は、巷間からはしごかけられた空中に、ただ大きな上目がちの眼球が浮かんでいる凶像である。遺稿「或阿呆の一生」（原題は「彼の夢——自伝的エスキス」<sup>(19)</sup>）の序章「一 時代」に、この画と符節をあわせるような次の一節がある。

彼は梯子の上に佇んだまま、本の間に動いてゐる店員や客を見下した。彼等は妙に小さかった。のみならず如何にも見すばらしかった。「人生は一行のポオドレエルにも若かない。」彼は暫く梯子の上からかう云ふ彼等を見渡してゐた。……（十六 三八）

このまゝ、で何十年何百年でもじつとして「たへず変化すれども静止し 流転すれども恒久なる」一切をみてる  
たいやうな気がする 何故だかしらない 唯僕の意識の中にはある暗い眼が浮んでゐる 何度もそれが泣くの  
を見た眼である 僕はこの心もちを失ふのを恐れる この眼を失ふのを恐れる かなしいやうな気もす  
る…… (十七 三三三)

青年期の芥川は、自身の意識の中に、人間的な感情を冷徹に見据えようとする「ある暗い眼」の存在を感じ、それを失うことを恐れていた。そしてその「ある暗い眼」はその後も存在し続け、巷間を上から見下ろす眼として、  
《一目怪》および「或阿呆の一生」において形象化されたのではないか。「或阿呆の一生」は、序章「一 時代」から終章「五十一 敗北」へと連動していくのだが、終盤の章「五十 俘」の中の「『世紀末の悪鬼』は實際彼を虐んでゐるのに違ひなかつた」(十六 六六)という言葉に示されているように、むしろ風流からはほど遠く、空中に浮かぶ眼という主題は、芥川の生きた世紀末の時代との脈絡を考えさせる。

### 三―四 機知や諧謔の表現

芥川の墨画の中には、機知や諧謔が表現されたものがある。いくつか作例をみてみよう。一九二六(大正十五)年に療養中の鶴沼にて画かれた《北斗七星》は、「霜のふる夜を菅笠のゆくへ哉」の俳句と六つ星の星座が画かれている。小穴隆一の回想によると、当時死の話ばかりしていた芥川が、この画を見せながら「これはなんだかわかるかねえ」と尋ねるので「北斗七星だらうが、星が一つ飛んで落ちてゐる」と答えると、にやっと笑って「うむ、一

つ飛んぢやつた」と言ったとされている。<sup>(20)</sup> 飛び落ちてしまった星と自身の死とを関連づけた洒脱な機知の表現である。一九二七（昭和二）年の自殺直前に画かれた△自嘲 水涕や鼻の先だけ暮れ残る▽は、戯画化した自身の顔と同句が一緒に画かれている。夕暮れの薄明かりの中に鼻先の水涕だけが光っているというこの句は、すでに一九二〇（大正九）年ごろまでに作られていた可能性が高いが、芥川は、死を諧謔的に演出するべく、意図的に辞世の句として知人に書き遣している。自嘲的かつ凄惨な諧謔の表現である。

以上のような機知や諧謔を弄した最晩年の芥川の墨画制作の態度は、やはり煩惱や意志のない涅槃の私的な風流からはほど遠い。

#### おわりに

芥川にとって風流とは、人間的な煩惱や意志のない世界であった。が、芥川の墨画には、芥川の意志や意図が多分に表現されていた。ゆえに、芥川は、風流の境地によって墨画を画いたのではなかった。また、範例的な文人趣味の美意識を乗り越えようとした芥川は、やはり墨画制作においても、文人趣味を逸脱した独自の表現を求めた。ゆえに、芥川は、文人趣味によって墨画を画いたのでもなかった。以上のようなことが、もしも芥川の墨画が近代の文人画として観られるならば、なにか異質な印象を与えてしまう要因ではなかったか。

芥川にとって、私的な楽しみである風流は、安心できるなつかしさを感じつつも、常に対概念としての公的な芸術を通じて、認識せざるをえないものであった。つまり、風流に対して独立した価値を見出せなかった。師夏目漱石が最晩年、漢詩や書画の制作をすることで、文人的風流を自分ひとりで楽しんだのとはちがって、芥川は、芸術<sup>(22)</sup>

活動とは無縁なはずの私的な墨画制作においてすら、文人的風流に没することはなかった。

では、なぜ芥川は文人的風流を独立した価値とすることがなかったのだろうか。青年期に無二の親友だった井川恭は、芥川の自然に対する態度について次のように述懐している。

彼は自然の美の観照において極めてするどい感覚をもつてみたけれど、自然に対する彼の態度は、観照者のたえずむ界線の此方に執念深く留まつてみた。それを踏みこえて謂はば自然のふところに抱かれることを少年の時からねがうてみた私にとつては、さうした彼の性向は、意地悪くも、物足りなくも、はがゆくも感じられた。<sup>(23)</sup>

井川にとつて、芥川は、自然を対象化し客体化していた。元來文人的風流の境地が、自然の中に人間が溶け込むことで、自然と人間との主客未分の渾然一体感を求めるものであることを考え合わせると、このような芥川の人間中心主義的な自然に対する態度こそ、芥川が文人的風流を独立した価値とすることがなかった根本的な原因として推測できるが、この問題については今後の課題としたい。

註

芥川のテクストからの引用は、『芥川龍之介全集』（岩波書店）全二十四巻 一九九五～一九九八年に拠り、たとえば第十六巻の二〇三ページからの引用であれば（十六 二〇三）のように、本文中に記した。

(1) 岡崎義恵『日本芸術思潮 第二巻 風流の思想』上・下（岩波書店）一九四七・一九四八年に拠ると、中国古代において成立した風流の思想は、日本に渡来してのち、元來の倫理的価値・政治的価値および美的価値のなかでも

特に美的価値が強調されつつ、時代ごとのさまざまな変遷を経た。岡崎の史的展開にそえば、万葉時代の清明・さやけさ・すなおさなどの倫理的なみさをの風流と宮らしさやみやこびの優美さをあらわすみやびの風流、平安時代の華美な意匠や珍奇な趣向を中心とする風流、その華麗の流れを継いだ中世における豪奢な過差とばさらの風流および行事となった歌舞演劇の風流、それらの人工的な華麗に対して、自然の幽趣や質素を重視した侘び茶の風流と書道・楽道・香道・花道などの芸道の風流、さらに自然物の清浄な美を愛しそのなかに詩趣詩情を見出す五山禅林の枯淡冷浄の風流、さらにその枯淡を深めたわび・さび・しをり・ほそみ・をかしの俳諧の風流、同じく大自然の高逸な情趣との主客未分の渾一感の意境をめざす文人的(脱俗清冽の)風流、遡って国学者および近世歌人による古道(神道)的みやびの風流、近世町人文化である遊里的好色の戯作物や歌舞演劇のふり・いき・すゐ・つうの風流、さらに近代の作家では、幸田露伴の愛と信と美との一体化した風流、夏目漱石の則天去私の風流などの変遷があった。

(2) 文人(江戸)趣味は、主に漢詩を嗜む儒者や富裕な商人たちのあいだで江戸時代後期に広まったのだが、中国の風流隠士の超俗的な趣味生活を江戸文化のなかで読み替えたものであった。すなわち、中国古典は俳諧に、文人画は南画に、唐琴は三味線にといった具合で、書画骨董や硯墨などの文房具などを書齋にしつらえ、香を薫き、煎茶を点て、花を生け、詩書画のやりとりをするなどの趣味を指す。芥川の実母・フクの実家である芥川家は、代々江戸城の御数寄屋坊主を勤めた旧家の士族で、芥川の養母・トモは、江戸の大通・津藤(細木香以)の姉の子だった。また、芥川を母代わりに育てた伯母・フキも、一中節の名取で南画を嗜む趣味があった。

(3) 筆者は、『生誕百年記念 もうひとりの芥川龍之介』展(一九九二年)において、芥川と交流のあった風流人・文人たちをはじめ、芥川が言及した日本・中国絵画の調査を主に担当し、この時の成果は、同編著・「第二章 東洋詩的精神の感応」に全図版入りで収められた。なお、この展覧会は、芥川が実際に見、聴き、触れ、愛好した絵画・工芸・建築・音楽・演劇・舞踏(個々の作品を実証的に選出)とそれに対応する彼の言葉とを併置することで、芥川の美的体験の諸相を探ろうとする試みであった。

(4) 芥川の墨画については、文人的作家像を示すためのいわゆる作家語りの資料として扱われてきた節がある。例え



ば、佐佐木茂索「あとがき」『芥川龍之介遺墨』（中央公論美術出版）一九六〇年 一四二・一四三ページ、葛巻義敏編集解説『芥川龍之介 日本文学アルバム二六』（筑摩書房）一九六八年 二八ページ、下島勲『芥川龍之介の回想』（日本図書センター）一九九〇年 四六ページなどを参照。

(5) 庄司淳一「展示の意図と作品の選定について」『近代の文人画』宮城県美術館 一九九三年 一〇～一二ページを参照。

(6) 初出は、『中央公論』第三九年第二号 一九二四（大正十三）年二月。

(7) 小田部胤久「芸術の逆説 近代美学の成立」（東京大学出版会）二〇〇一年「第二章 2 独創性と範例性」を参照。

(8) この一文は芥川の未定稿草稿の一節であるが、合評会での議論と逐一内容的な呼応関係があること、この合評会が掲載された『新潮』一九二四年三月号が三月一日発刊であること、この論争を発端とした佐藤春夫の再説「風流論」が掲載された『中央公論』同年四月号が四月一日発刊であること、その佐藤の「風流論」とこのアフォーリズムとの連関性がないことから、一九二四年の三月中に書かれたものと推定する。

(9) 座談会の出席者は、佐藤春夫・久米正雄・徳田秋声・加能作次郎・千葉亀雄・田中純・久保田万太郎・里見淳・中村武羅夫の各氏。各発言は、『新潮』第四十巻第九号 一九二四年三月 八八・八九ページより引用（括弧内筆者付記）。

(10) この合評会でのいきさつに発奮した佐藤春夫は、その後ひと月あまりで大部の「風流論」をまとめあげ、『中央公論』同年四月号に発表した。そして、この佐藤の「風流論」をうけ、再度芥川は草稿を残している。次の一節は、佐藤が再説した風流感覚説について、重ねて芥川が言い換えたものである。

この「神秘なる何ものか」は感覚の姉妹の一人であると共に感情の姉妹の一人である。再び君の絶愛する月の光りを例とすれば、この「神秘なる何ものか」は懐郷の情を与へるであらう。が、さう云ふ感情を全然勘定に入れないにもせよ、何かもつと捉へ難い、云はば「感情の芽」に似たものをいつもその中に孕んでゐる。即ちこの「神秘なる何ものか」は感覚と呼ぶには余りに幽幻な、感情と呼ぶには余りに微妙な、或如何にも説明し悪い心の閃

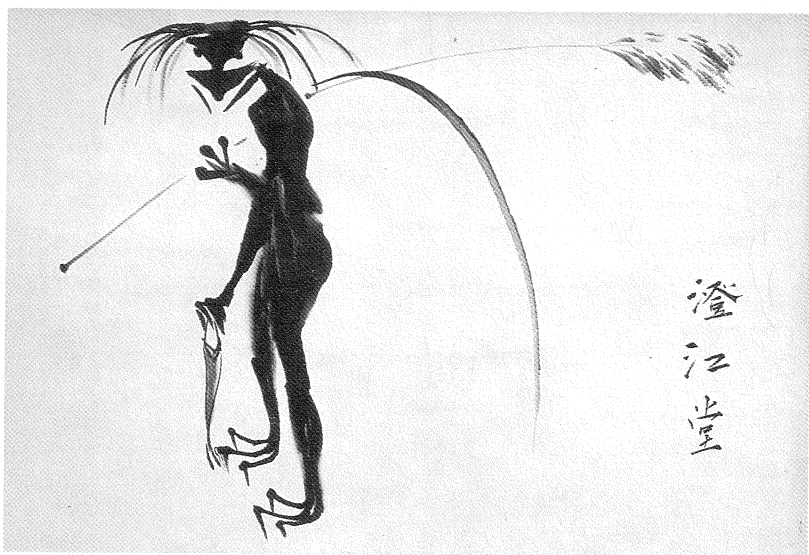
- きと云はなければならぬ。(二二一—五二三)  
 (11) (1)に同じ。
- (12) 佐藤春夫「芥川龍之介を憶ふ」『改造』一九二八(昭和三)年七月号 九七ページに拠ると、ほぼ同時期の一九二四(大正十三)年九月ごろ、芥川と「風流では小説が書けない」ことを話し合ったという。この芥川・佐藤両者と同じ考え方として、「人間意志の紛糾を極めた葛藤を凝視しそれを組み立てたところに意味のある近代小説は、風流的芸術とは対立する」(岡崎義恵 前掲書 下 二二一—二二二ページ)を参照。
- (13) たとえば、一九一四(大正三)年八月三十日付井川恭宛書簡に、「沂に浴し 舞雲に風し 詠じて帰らん」という『論語』中の曾点の言に対して、「ゆかし」さや「なつかしさ」と「すべての煩惱を脱離した 清浄な心もちが何時となく心の底からにじみ出すやうな気がする」(十七 二二四・二二五)とある。ちなみに九鬼周造も、「風流に関する一考察」において、芥川と同じく曾点の言説を引用しつつ、「風流とは、世俗と断つ曾哲の心意気である」(『九鬼周造全集』(岩波書店) 第四卷 一九八一年 六〇ページ)と述べている。また、一九一八(大正七)年三月脱稿の「東洋の秋」では、「篠懸の葉ばかりきらびやかな日比谷公園で「永劫の流転を聞しながらも、今日猶この公園の篠懸の落葉を搔いている」寒山拾得が、「売文生活に疲れたおれをよみ返らせてくれる」として、「懐しい古東洋の秋の夢」を描き、その「静かな悦び」について吐露している。(六一—一八)。
- (14) 一九一九(大正八)年七月二十四日付池崎忠孝宛書簡より引用(十八 三〇四)。その他、同年十二月十四日付大須賀乙字宛・十二月二十三日付龍村平蔵宛各書簡にも「風流地獄」の語句がみられる。
- (15) 一九二一(大正十)年一月六日付小澤碧童宛書簡より引用(十九 一三七)。
- (16) 一九二二(大正十一)年七月三十日付渡辺庫輔宛書簡を参照。
- (17) 「人が芥川の登録商標のやうにしてしまつてゐる河童の畫(小穴隆一編『芥川龍之介 遺墨』(中央公論美術出版) 一九六〇年 九一ページより引用)、「水虎晚婦の図がそろそろ弘まつてしまつた頃、きみ、ぼくはたのまれてゐるんだが、なにか新手法はないかねえ、と相談されて」(前掲書 一二七ページより引用)などを参照。文人作家としてのイメージは、各雑誌の編集者から望まれたものでもあった。

- (18) 「私の乞ふまま、芥川氏は硯に筆を染浸ませ、一線一線毎に、河童の画を画き初められた」(永見徳太郎「芥川龍之介と河童」『新潮』第二十四年第九号 一九二七年九月 三一ページより引用)、「その時は久保田氏が他の人の(画の)依頼をうけて来てゐられたやうに記憶してゐる」(佐佐木千之「おもかげ」『三田文学』第二卷第十二号 一九二七年十一月 八八ページより引用)などを参照。
- (19) 一九二七(昭和二)年七月二十四日の芥川自殺後、『改造』同年十月号に掲載された。
- (20) 小穴隆一編 前掲書 七四ページを参照。
- (21) 山本健吉『現代俳句』(角川書店) 一九八六年 一二五ページを参照。山本によると、芥川の自殺直後に始められた岩波書店版の芥川全集の編纂にあたった堀辰雄から、この句の作句時期が一九一九(大正八)・一九二〇(大正九)年ごろであることを示教されたという。
- (22) 石崎等「漱石の書」『夏目漱石遺墨集』第一巻書蹟篇(求龍堂) 一九七九年を参照。石崎は、「明暗」執筆時の漱石の漢詩・書画制作を、文学創作における「俗了」を振り払うための相拮抗する精神の傾きと解釈している。
- (23) 井川恭「友人芥川の追憶」『文藝春秋』第五年第九号 一九二七年九月 八ページより引用。

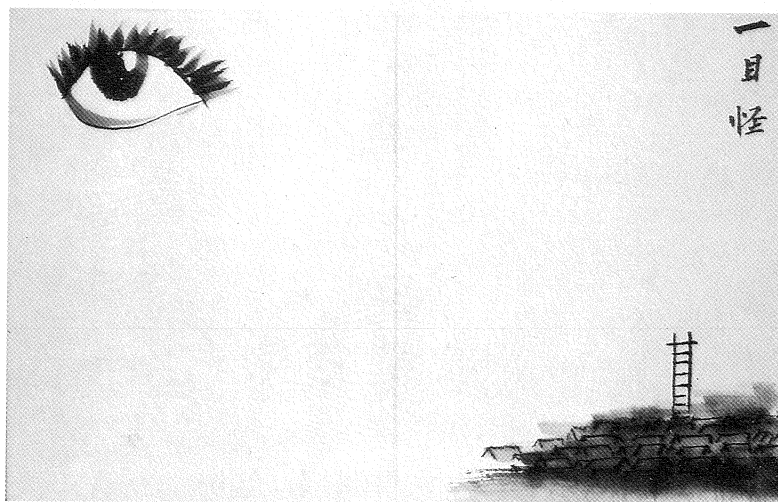
(大学院後期課程学生)



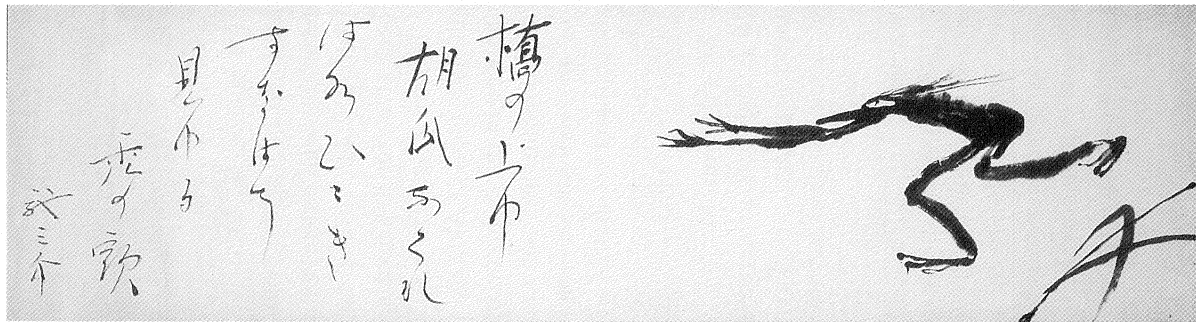
図イ <水虎晚帰之図> 紙本墨画・画帖  
1922年 25×17 cm 日本近代文学館蔵



図四 《水虎晚歸之図》 紙本墨画・画帖  
1925年 33×49 cm 日本近代文学館蔵



図八 《一目怪》 紙本墨画・折帖 制作年不詳  
21×59 cm 日本近代文学館蔵



図二 《娑婆を逃れる河童》 紙本墨画・扁額 1927年 36×131 cm 日本近代文学館蔵

## SUMMARY

**The Ink Paintings of Akutagawa Ryunosuke and the Bunjin Literati Aesthetic of Furyu**

Nahoko TAKAHASHI

From 1920 until his suicide in 1927, the novelist Akutagawa Ryunosuke painted traditional ink paintings in addition to writing. These paintings have generally been considered to be representative of the *furyu* (elegant, stylish) aesthetic of the *bunjin literati* tradition. Various reasons have been given for this, including the influence of his upbringing and of his literary neighbors in Tabata, where he lived from 1919 until his death. This view of Akutagawa's paintings as being in the *bunjin* style can be seen in the inclusion of his works in the 1993 "Exhibit of Modern Literati Paintings." Akutagawa's paintings show similarities to those of the well-known *bunjin*-style artists in the exhibition, in their traditional and yet artless technique.

However, this widely-accepted view of Akutagawa's ink paintings suggests a number of questions. (1) Did Akutagawa purposely imitate the *bunjin* aesthetic of *furyu* in his ink paintings? (2) Were Akutagawa's ink paintings truly just a *literati*-style pastime? In the "Exhibit of Modern Literati Paintings," Akutagawa's paintings seem somehow out of place in the context of the other works in the exhibition. Why is this?

This essay uses Akutagawa's own views on *bunjin* aesthetics and *furyu* to explore a new interpretation of his ink paintings. My conclusions may be summarized as follows:

(1) Akutagawa did not deliberately imitate the *bunjin* aesthetic of *furyu* in his paintings. He viewed *furyu* as a state of freedom from worldly desires and individual will. In contrast to this, his ink paintings express his own individuality, and at times deviate from *bunjin* tradition. These factors may be why Akutagawa's ink paintings seem somehow out of place when categorized as *bunjinga*, or *bunjin* paintings.

(2) Nor may Akutagawa's paintings be regarded as a private

hobby of a literati-style writer. Although he may have felt a nostalgic longing for the bunjin concept of *furyu* as an aesthetic for private enjoyment, ultimately he could only regard his ink paintings as one more public facet of his artistic output. This is in contrast to his mentor Natsume Soseki, who was able to privately enjoy such bunjin activities as painting and writing Chinese poetry as pastimes separate from his public persona as a novelist. Akutagawa, however, was unable to lose himself in the private enjoyment of the bunjin literati ideal of *furyu*, even in his production of ink paintings that, in theory, had no connection with his public creative output as a writer.

**Keywords:** *furyu*, bunjin literati aesthetics/tastes/, originality, will/intention, private vs. public