〔論文〕

桃源の理髪店 ——豊子愷と『草枕』——

西槇　偉

A Barber Shop in Shangri-La :

The influences of *Kusamakura* on Feng Zikai's works

Isamu Nishimaki

要旨：

This paper aims to reveal the influences of *Kusamakura*（1906）of Natsume Soseki on the works of contemporary Chinese writer and painter Feng Zikai（1898-1975）.

In 1934, Feng wrote four essays based on the trips from his house in Shimenwan to Hangzhou city. *Yewailifachu*（*An outdoor Barber Shop*）is one of them. It humorously sketches a haircutting at the riverside from a ship. This essay shares the main motif and some expressions with the fifth chapter of *Kusamakura*. And, they both praise harmony with nature. But we can appreciate the picture by Feng himself with his text, that is a major characteristics of his essay.

Moreover, in an essay entitled *Hutaoyunpian*（1932）, Feng discovered the beauty of the rice cake. His comments echo those of Soseki's remarks about the sweet jellied *adzuki*-bean paste in *Kusamakura*. Even in his last years, Feng admired the theory of literature in *Kusamakura*, he retranslated this book, and it was one of his favorite books in his life. Because of the historical background, and the intellectual formation in common with Soseki, we can argue that Feng was much influenced by Soseki.

キーワード
夏目漱石、『草枕』、豊子愷、「野外理髪処」、「胡桃雲片」、『緣緣堂隨筆』

近代中国の画家、文学者として知られる豊子愷（一八九八―一九七五）最晩年の随筆集『緣緣堂続筆』（一九七一年に創作）には、かつて故郷にある住まいの緣緣堂から杭州の別宅まで船で往復したおりのことを回想した「塘棲」が収められている。ここにその冒頭を引く。

夏目漱石の小説『旅宿』（日本語タイトルは『草枕』）には、次のような一節がある。「汽車程二十世紀の文明を代表するものはあるまい。何百と云ふ人間を同じ箱へ詰めて轟と通る。情け容赦はない。詰め込まれた人間は皆同程度の速力で、同一の停車場へとまつて、さうして同様に蒸汽の恩沢に浴さねばならぬ。人は汽車へ乗ると云ふ。余は積み込まれると云ふ。人は汽車で行くと云ふ。余は運搬されると云ふ。汽車程個性を軽蔑したものはない……」[注1]。

昔日の船旅を懐かしむエッセーの冒頭に、豊子愷は『草枕』第十三章後半から漱石の汽車論を引いてきたのだ。それは、戦場に赴く久一青年を見送るため、みなと一緒に河舟に乗り、沿路の風光を楽しみながら、たどり着いた駅前の茶店で主人公画工の心に浮かんだ汽車論の一節であった。なぜそれを引用するのか、豊子愷は続いて次のように説明する。

この小説を翻訳しながら、わたしは夏目先生の頑固さに苦笑を禁じえなかった。と同時に、彼のことばに共感も覚えた。二十世紀の今日、彼ほど個性を大切にし、物質文明を嫌悪する人はいないだろう。ほかにいるとしたら、それはわたしである。わたしは彼と意見を同じくする。故郷石門湾から杭州まで、汽船や汽車では一時間で行けるところを、わたしはわざわざ船で運河を通り、夜は塘棲に一泊し、二、三日がかりで行ったものだ。横河橋で上陸し、そこからは人力車に乗って、田家園の住居に向う。そこはさながらわたしの「離宮」であった。当時、わたしはまともな職を持たず、家で執筆をし、その日の糧を得ていた。裕福とはいかないまでも、なんとかやりくりでき

た。[注2]

ここで豊子愷は漱石に同調し、汽車よりも船を選ぶみずからの主張を補強しようとして、漱石を引用したように見える。そもそも、彼が『草枕』を読んだのは何時だろうか。彼が『草枕』を翻訳したのは一九五〇年代に入ってからで、その翻訳は『夏目漱石選集』第二巻に収められ、一九五八年人民文学出版社から出された。しかし、彼が『草枕』を読んだのはずっと前のはずである。一九二九年秋の随筆「秋」に『草枕』からの引用が見られ[注3]、よってそれよりも前ということになる。では、彼が杭州に別荘を入手したのはいつか。それは一九三四年からで、文中にいう田家園の住居は一九三六年からである。[注4]船で石門湾と杭州を往復したそのころに、彼はすでに『草枕』を読んでいたと思われる。したがって、彼は『草枕』に共鳴するあまり、船旅を選んだという可能性もある。

「塘棲」で、豊子愷は貸切の客船の構造をつぶさに描いてから、船旅の醍醐味を「塘棲」という名勝地にしぼって、語りだす。彼によれば、川辺の町塘棲は雨が降っても濡れる心配はなく、そのうえ酒の肴が非常にうまい。雨に濡れないのは、みなが家の前に雨よけの棚をつるすからで、そしてみずからを「酒徒」と呼ぶ作者が酒の肴に注目したのはいかにも微笑ましい。食事をしてから枇杷を買って、船に戻る。船で枇杷を食べる趣を述べ、また江南を詠った古人の佳句に思いをはせ、作者は次のように締めくくる。

二十世紀文明が生んだ汽車を謝絶し、労賃を惜しまずに船に乗って杭州に赴くわたしも実は頑固ではないのだ。
我を知る者、ただ夏目漱石のみか。[注5]

「我を知る者、ただ夏目漱石のみか」と、豊子愷は再度漱石との間の共感を確かめるのだが、このことばにはさまざまな意味合いが含まれていよう。時代における作者自身の孤独感を表わすとともに、漱石をよく知るという作者の

自負も伝わってくる。それは漱石文学をよく知るものにしか発することのできないことばである。このように、漱石との親縁性を包み隠さずに告白する作者のことばが、漱石文学を視野に置いて豊子愷を解読することの可能性を示唆するものでもある。(注6)

「塘棲」はかつての船旅の回想記で、『草枕』にも船旅というモチーフがある。第十三章で漱石は河舟から見える釣り人や人家、家禽などのどかな風景を描き、それは『桃花源記』の系譜を受け継ぐと思われ、豊子愷の船旅もいうまでもなく同一系譜を引くものといえる。

一　桃源の理髪店

老いてなお船旅の思い出に心ひかれる豊子愷は、すでに「船室随筆」なる連作をものしていた。一九三四年五月から六月にかけ、彼は「船室随筆」という通しのタイトルのもとで、随筆を四篇（「看灯（提灯祭り）」「鼓楽（祭囃子）」「野外理髪処（露天理容室）」「三娘娘（三番目のおばさん）」）創作していた。それらはいずれも船旅の見聞を題材とする。五月に書かれた二篇は船を下りて街へお祭り見物をした記録で、六月の二篇は船から眺められた人物をスケッチしたものである。

画家でもある彼はしばしばみずからの文章に挿絵を付すので、この四篇がいずれも挿絵付きなのは不思議なことではない。しかし、これらの随筆はその挿絵を完成させる過程を描くという点で特異だといわねばならない。つまり、スケッチ旅行をする画家が船に乗り、折々に画材を見つけては絵を描き、随筆では絵画創作の一部始終を報告するとともに、芸術論も織り込まれる。これは『草枕』のストーリー展開と極めて近いといえよう。『草枕』の画工は絵を描くより俳句をよく詠むが、画家豊子愷は文筆、画筆をともに揮うのである。よって、「船室随筆」の作品構想自体、『草枕』を意識したのではないかと考えられる。

この連作のうちの「野外理髪処」をまず見ることにしよう。船室から作者と思われる「わたし」が、野外で理髪をする情景を眺めるところから、作品が始まる。

わたしの船が泊る岸辺、小さな雑貨屋の横の草地に簡易理髪屋さんの商売道具が置いてある。船の床で休んでいると、窓からちょうどこの理髪屋さんが目に入る。理髪師は椅子に坐って煙草を吸っていたが、やがて椅子を別の人に譲り、彼はその人の髪の毛を切り始めた。わたしは本を読み疲れて、昼寝でもしようかと思ったが、なかなか眠れなかった。目を凝らすと、目の前の船の窓が額縁となり、中の実景が絵画として現われた。画中の人物は絶えず動いて、時々人物ポーズも配置もよく、素晴らしい写実主義の洋画のように見える。また時々左右の余白が広すぎたり狭すぎたりすると、窓の中がよい構図になるように、彼らの動きに合わせて、わたしは枕の位置を変える。しかし、理髪師は前後左右に動き回り、その動きは予測がつかず、なかなかよい構図は得られない。ただ、そのお客は白い布をすっぽり被り、モデルのようにじっとして動かず、画中の人物そっくりである。(注7)

停泊中の船で横になって休んでいると、岸辺で散髪をする理髪師とその客が船室の窓から眺められた。スケッチ旅行中の画家の目には、それが画材となりうるように見えた。『草枕』にもよく見られる「横臥のポーズ」(注8)で、書物も手にするこの画家は、いよいよ文人洋画家である『草枕』の「画工」を思わせる。彼は船室の窓をフレームに見立て、風景を絵画として眺めるのだが、画中の人物がしきりに動くので、なかなかよい構図は得られない。それで、彼はやむなく枕を動かし、視点をずらそうとする。予測の付かない理髪師の動きに難儀するその姿はユーモラスである。

「野外理髪処」は引き続き、この理髪師とお客を素描していくが、モチーフを同じくする『草枕』第五章と照らし合わせながら読み進めていくとしよう。

『草枕』第五章で、主人公の画工は山里の床屋を訪れ、そこで個性的な親方に出会う。二人は那美さんの噂をした

り、闖入してきた僧侶の了然と軽口を叩いたりする。親方に散髪をしてもらうとき、鏡に映る自分を画工は次のように観察する。

> 既に髪結所である以上は、御客の権利として、余は鏡に向はなければならん。然し余はさつきから此権利を放棄したく考へて居る。鏡と云ふ道具は平らに出来て、なだらかに人の顔を写さなくては義理が立たぬ。もし此性質が具はらない鏡を懸けて、之に向へと強ひるならば、強ひるものは下手な写真師と同じく、向ふもの、器量を故意に損害したと云はなければならぬ。虚栄心を挫くのは修養上一種の方便かも知れぬが、何も己れの真価以下の顔を見せて、是があなたですよと、此方を侮辱するには及ぶまい。今余が辛抱して向き合ふべく余儀なくされて居る鏡は慥かに最前から余を侮辱して居る。右を向くと顔中鼻になる。左を出すと口が耳元迄裂ける。仰向くと蟇蛙を前から見た様に真平に圧し潰され、少しこゞむと福禄寿の祈誓児の様に頭がせり出してくる。苟も此鏡に対する間は一人で色々な化物を兼勤しなくてはならぬ。写るわが顔の美術的ならぬは先づ我慢するとしても、鏡の構造やら、色合や、銀紙の剥げ落ちて、光線が通り抜ける模様抔を総合して考へると、此道具その物からが醜態を極めて居る。小人から罵詈されるとき、罵詈其れ自身は別に痛痒を感ぜぬが、其小人の面前に起臥しなければならぬとすれば、誰しも不愉快だらう。(注9)

鏡がゆがんでいるのだろうか。それはマジックミラーのように映るものを変形させる。「醜態を極めて居る」というその鏡は、まるで映るものに罵詈雑言を浴びせるような、不愉快な映像を見せ付ける。そうはいいながら、変形した自分の顔をさまざまに形容する画工は楽しんでいるかのようである。

「野外理髪処」の冒頭と対比すれば、それが『草枕』のこのくだりと異曲同工であると看取されよう。船室の窓をフレームにして視点を変えながら散髪風景を見詰める画家と、鏡の中の映像を眺める「画工」はみごとに重なる。た

だ、両画家の立場はやや異なる。一方はお客をつとめ、一方は観察者である。にもかかわらず、彼らは理髪という行為によく似た感想を持つにいたるのだ。それはどういうことか、まず豊子愷の文章から見よう。

今まで理髪を見ると、客が主で、理髪師が従だとばかり思っていた。それゆえ、客がお金を支払い、理髪師はその指示に従って働くのである。また、客が真ん中に端座し、理髪師はその周りを動き回る。ところが、絵画的に見ると、ちょうど反対で、理髪師が主であり、客が従なのである。なぜなら、ポーズを見れば、理髪師は仕事に専念する姿は、彫刻家が製作中のようで、また屠殺夫が豚をさばいているようでもある。一方、客は決まってそこでじっとしており、おとなしくされるがままである。それは治療を受ける患者、または刑罰を受ける犯人のようでもある。今年の春、杭州で金剛法会を催した際、パンチェン・ラマがある理髪師に十元を支払い、その理髪師は頭を土に着けて慇懃な礼をしたという。もしそれが事実なら、その理髪師はラマの髪を切り、十元ものご褒美を頂戴し、それで恭しく礼をしたのであれば、まことに有難いことといえよう。しかし、彼が仕事をするとき、ラマといえどもおとなしく頭を彼に任せ、彼にされるがままにしていたにちがいない。もし、「理髪中のラマ」という写真を撮る人がいたら、それを絵画として見てみると、画中の主人はいうまでもなく理髪師であり、ラマは理髪師の付属物に見えるだろうと思う。理髪という行為を感覚だけで見るなら、そこに理髪師の存在しか感じられない。なぜなら、客はしばし物と化しているからである。彼はぼうとしており、一言も発しない。白い布をすっぽり被り、もじゃもじゃとした頭だけを出しているが、それも理髪師の手に操られ、所有権を失った状態だ。外科医に手術をしてもらう患者なら、きっと痛い痛いと喚くであろう。刑罰を受ける人でも許してくれと声を出すであろうが、散髪中の客だけは始終無言で、頭を人に預けてされるがままである。わたしは船の窓から岸辺の理髪風景を眺めていると、どうしても一人だけの動きしか目に入らず、もう一人がそこで協力しているとは見えないのである。しかし、その客にわたしは同情しないわけにはいかなかった。理髪師は耳、目、口、鼻に構わず、あちこちに水を塗っては石鹸をつけ、

客の頭をびしょ濡れにする。あごに手をやれば、客は顔を挙げ、耳を引っ張ると、客は頭を傾ける。このような身体の拘束は、写真館のカメラの前では数秒で済むのでまだよいが、理髪師の手にかかれば小一時間かかることもあり、まことにたまったものではない。岸辺の客は、非常に辛抱強いと見える。彼は理髪師が仕事しやすいように、しばしば身体を回したり傾けたり、体の重心が彼が座る椅子の外にはみ出ることもあるが、彼は極力力を入れて身体を支える。船の中で横になって眺めるわたしにまで、彼の大変さが伝わってくる。人が髪の毛を切られるとき、一時的に人生の自由を失い、操り人形となるのである。(注10)

長文の引用となったが、画家の眼からの観察と四方八方に飛躍する文学的想像力がない交ぜになり、微にいり細を穿つ豊子愷文学の特色がうかがえよう。先に見た、鏡に映る顔をとらえる漱石の筆致以上に緻密である。ここでいわんとすることは、散髪の際理髪師が主で能動的であり、それに対して席に座るお客のほうは従で受身的なのだということにほかならない。それを表現するために、聖なるラマの例が出され、「屠殺夫」「彫刻家」「外科医」「患者」「犯罪者」など雑多な比喩が用いられた。それらはユーモアの効果を計算したもので、漱石がゆがんだ顔を「蟇蛙」や「福禄寿の祈誓児」などにたとえたのと同様である。さらに、類似モチーフとして指摘できるものとして、「写真師」が挙げられよう。漱石はゆがんだ鏡を「下手な写真師」と形容するが、豊子愷は「理髪中のラマ」を撮る写真師の存在を想像した。

さて、この長い段落は、理髪師とお客の関係を画家の目から見たもので、一方『草枕』の「画工」は「お客」として、どのよう扱い方を受けたのだろうか。先ほど引いた段落の直前と直後の段落をここに示しておく。

やけに頬の肉をつまみ上げた手を、残念さうに放した親方は、棚の上から、薄つ片な赤い石鹸を取り卸ろして、水のなかに一寸浸したと思つたら、夫なり余の顔をまんべんなく一応撫で廻はした。裸石鹸を顔へ塗り付けられた

事はあまりない。然もそれを濡らした水は、幾日前に汲んだ、溜め置きかと考へると、余りぞつとしない。[注11]

其上此親方が只の親方ではない。そとから覗いたときは、胡坐をかいて、長烟管で、おもちやの日英同盟国旗の上へ、しきりに烟草を吹きつけて、さも退屈気に見えたが、這入つて、わが首の所置を托する段になつて驚ろいた。髭を剃る間は首の所有権は全く親方の手にあるのか、将た幾分かは余の上にも存するのか、一人で疑がい出した位、容赦なく取り扱はれる。余の首が肩の上に釘付けにされて居るにしても是では永く持たない。[注12]

画工は石鹸なしで髯をそられ、それは痛いと不平をいえば、我慢が足りないと親方にいわれるという具合である。それでも、親方は裸石鹸を水に浸しては、豊子愷が眺める理髪師同様に構わず顔になすりつける。石鹸の付け方もそうだが、首の扱い方もいたって乱暴のようだ。このあたりに類似する表現を、先に引いた豊子愷の文章に見出すのはさほど難しいことではない。豊子愷の描写は非常に漱石に近いといえる。また、「首の所有権」は自分にはないのではないかという疑いは、お客としての受身的な立場を表わしていよう。お客と理髪師の関わりあい方について、『草枕』にはこれ以上明瞭な表現は見当たらない。よって、先の引用文で豊子愷が展開した主従の議論の源は、このあたりだろうと考えられる。

それから、船上の画家はスケッチブックに、散髪風景を描いては、自分で批評をしながら手直しをする。彼は構図や白と黒のバランスのとり方を語り、それは絵画制作の過程を開示するかのようである。ここで、文学の言説が、描かれた絵画のリアリティを保障し、逆に絵画が文学のリアリティを証明する役割をつとめる。このように文学と絵画の間でモチーフの相互引用を豊子愷はしばしば行うのだが、それは文学と絵画双方のリアリティを補強するとともに、時には先行する文学や絵画との関連から読者の目をそらす効果も生まれるからであろう。見てきたように、散髪という文学的モチーフは『草枕』に負うもので、図像（図版1）のほうにおいても彼は『夢二画集　春の巻』に収められ

た《その前日！》（図版2）を見ていたはずである。それは野外での理髪ではなく、構図にも相違があるが、散髪風景を描いた略筆画にはちがいない。創作者豊子愷のオリジナリティを否定するつもりは毛頭ないが、彼は先行作品を変容し、再創作する手腕に長けた作者なのである。

続く一段では、船頭夫妻が登場し、彼らとの会話を通して主人公の芸術観が暗示される。それまで伝統絵画に描かれた「風、花、雪、月、朱欄、長廊、美人、名士」とは異なる画材を彼は探し求めているのだ。散髪風景を描いた理由はそこにある。作品はここから収束に向かうが、最後の段落を引用する。

いつの間に日が暮れ、岸辺の理髪屋さんは道具を担いでいった。草地がそこに残された。わたしは船倉で夕飯が出来るのを待ちながら、スケッチした絵のタイトルを考えた。これは一番安い理髪店で、髪の毛を切るのに銅貨をたった十五枚出せばよい。このような理髪店は外国では見られないかもしれない。外国人がこんな情景を目にしたら、きっと羨ましがるにちがいない。さすが中国人だ。山水を好むのは高徳の士ばかりではない。庶民も蝶々が舞う野外の草地の上で散髪をするのか、と。そういえば、先ほど船頭はこんなことをいった。「最近、こういう理髪屋さんは田舎でたいへん喜ばれている。一角を払ってお店に行っていた人も、みな銅貨十五枚の理髪屋さんに鞍替えするようになったらしい。」なるほど、中国人はますます趣味豊かで自然になったのだ。外国人が見たら、そう思うだろう。よし、タイトルは少しもったいぶって「野外理髪処（露天理容室）」としよう。(注13)

画題を付けたところで、随筆が結ばれる。「胸中の画面」を完成させた『草枕』と類似した締めくくり方であることはいうまでもない。では、作者はなぜ「もったいぶった」タイトルを付けたのだろう。元来、このように店を持たない移動理髪店は「剃頭担」とよばれ、文中二度ほど作者はこのことばを出した。冒頭部、そして末尾の段落の直前では船頭の口を借りて、用いられたこのことばは、文末の「野外理髪処」との対比を鮮明にする。店を構える「理髪

処」より軽んじられる語感のある「剃頭担」を、作者は逆に高く評価しようとしたことがわかる。それは費用が安いというだけではない。「野外」という自然のもとで、散髪するのは気分がいいというわけだ。その背景に自然を愛好する中国人の趣味がある、と作者はいう。

一方、『草枕』で辣腕の親方とお客がいかなる心情を抱いていたのだろうか。画工は「屋内」にいるにもかかわらず、「野外」の春景色に見とれて、自然を好む人物と見受けられる。親方のほうは、「無尽蔵に長閑かと見える」風景とは調和しないとしながらも、「左程偉大な豪傑ではな」いゆえに、「渾然として駘蕩たる天地の大気象には叶は」ず、結局のところ「此極めて安価なる気焔家は、太平の象を具したる春の日に尤も調和せる一彩色である」（『草枕』六七―六八頁）と、作者は見る。つまり、個性的とはいえ、滑稽を演じる親方はむしろのどかな春らしさを際立たせ、自然と調和しないわけではないのだ。したがって、この二人もまた、「太平」な自然に包まれ、散髪を楽しんだといえる。

ここでもう一つ問題とすべきは、豊子愷は「外国」との対比から、中国人の趣味を評価しようとしたことである。『草枕』の第五章にはそうした批評は見られないものの、その全篇に美的ナショナリズムの主張が込められていると思えば、豊子愷の中国的美意識の再評価はそれとの関連で論じる必要はあるにちがいない。

二　お菓子を通して見た美的ナショナリズム

「船室随筆」を執筆する少し前、一九三二年十一月、豊子愷は「胡桃雲片」を書き、翌年一月の『東方雑誌』に発表した。

胡桃雲片は一種の餅菓子で、同随筆によれば、三、四年前松江（上海近郊）の菓子屋で見つけて以来、作者はしばしばそこで買い求めたという。その菓子はかなり高価なもので、一尺（およそ三十センチ）の大きさのものは一元ほ

どもする。毎週買うと、月給の十二分の一がそれで消える計算である。それでも、作者はこの餅菓子に執心するのはなぜだろうか。

雲片餅は、その名称からして趣味が感じられる。雲片の二字は餅の色と形の印象から出た表現であろう。その白さは雲のようで、薄さは「片（スライス）」のようだから、名付けられたのだと思う。非常に趣味豊かでふさわしい名称といえる。万が一、その餅が空中へふと飛んでいくようなことでもあったら、古人の「白雲一片　悠々として去りぬ」という句でそれを讃えればよい。（中略）

胡桃雲片は、胡桃を入れた雲片餅のことである。思うに、その作り方は胡桃の実を米の粉に入れ、四角くなったところをナイフで薄く切り分けるのである。すると、餅には胡桃の実の切断面の多様な形が見える。胡桃の実は形が非常に複雑になっており、餅の中に入れて薄く切れば、置かれた位置、方向や胡桃それ自体の形などの違いから、千差万別の形が現れる。さて、それを何切れか切って、すぐ口に放り込まずに、小さな絵として鑑賞してみようではないか。そこにある数多の自然な曲線が、変化に富む形を描き出だしており、小さな絵画を構成する。模様の並び方は疎密があり、均等ではない。それぞれの模様の形を見れば、あるものは果物のようで、あるものは人形のようで、またあるものは鳥獣のようで、さらにあるものは台湾のような島の形をしている。画面全体を見れば、蝕まれた古書に見えることもあり、異世界の地図に見えることもあり、古代の象形文字に見えることもある。しかし、その並び方は不均一なため、窓から見える雲があちこちに浮かぶ秋の空にもすこぶる似ている。古人の詩にいわく、「人は秋雲に似て、散る処多し」。秋の雲はたいてい空に散らばり、疎密定まらないものである。それは胡桃雲片の模様を思わせる。それで、わたしは胡桃雲片を食べると秋の空を想像し、また秋になると胡桃雲片が食べたくなる。このように考えて、この餅を「胡桃雲片」と呼ぶのは、非常に似つかわしくまた趣があるように思う。

松江の人はきっと胡桃雲片のこのような絵画美に気づいたにちがいない。他の土地と違って、彼らは餅に胡桃を

入れるだけでなく、餅の周りに赤い線で黄金分割の縁を作り、胡桃の切断面をこの枠線の中に入れるのである。そうすると、まるで表装を施された一枚の中国画、または額縁に入れられた一枚の洋画のようで、絵画の趣がますます強く感じられる。これらの胡桃は枠によって仕切られ、それらは現実世界と絶縁し、もう食べる胡桃の実ではなくなり、独立した美の造形となるのである。(注14)

またかなり長い引用で恐縮だが、文学と美術の見地から胡桃雲片を賞賛し、なかなか読み応えのある文章ではないだろうか。作者は餅菓子の総称から説き始めて、そのうちの胡桃雲片についてその形に美を見出し、名称の詩的な含意を説明し、最後に松江で作られる絵画的な胡桃雲片を紹介する。こうして、お菓子をあたかも美術品のように描写しておいて、作者は文末で次のように述べる。

わが国の市場には、口だけで食べるものが多すぎる。よって、わたしは給料の十二分の一を出して、わざわざ松江の餅屋に毎週通ったのであり、また江湾の窓より松江の胡桃雲片を懐かしむのである。中国の市場に、眼と口で食べるものが徐々に増えていくことをわたしは望んでいる。口で食べるものに限らず、体の各部が用いるあらゆるものを製作する際に、美観をもっと重視してもらいたい。わが国のすべての市場で、体と目がともに享受できるものが増えていくことをわたしは望む。(注15)

ここで、胡桃雲片をたたえる著者の意図が明らかにされた。食べ物のような実用的なものにおいても「美」を取り入れるべきだと彼は呼びかける。美術評論家の立場にもあった著者らしい発言といえよう。しかし、ほんの一例にすぎないにせよ、彼は胡桃雲片に美を認め、それを称揚したのはやはり彼の中国的美意識の自己主張といってよいだろう。彼における中国美学の再評価は一九三〇年に発表された「中国美術在現代芸術上的勝利（現代芸術における中国

美術の優越）」（『東方雑誌』一九三〇年一月）にもっとも顕著に現われ、[注16]よって随筆「胡桃雲片」もその延長線上に位置するものである。ここでは、『草枕』との関連で考えてみたい。『草枕』第四章で、画工は食事を出された場面がある。そこで作者は洋食に比べて、和食の献立の美しさを強調し、「会席膳を前へ置いて、一箸も着けずに、眺めた儘帰つても、目の保養から云へば、御茶屋へ上がつた甲斐は充分ある」と述べた（『草枕』四五頁）。さらに、お菓子の羊羹については、こう批評する。

菓子皿のなかを見ると、立派な羊羹が並んでゐる。余は凡ての菓子のうちで尤も羊羹が好だ。別段食ひたくはないが、あの肌合が滑らかに、緻密に、しかも半透明に光線を受ける具合は、どう見ても一個の美術品だ。ことに青味を帯びた練上げ方は、玉と蝋石の雑種の様で、甚だ見て気持ちがいゝ。のみならず青磁の皿に盛られた青い練羊羹は、青磁のなかゝら今生れた様につや〳〵して、思はず手を出して撫でゝ見たくなる。西洋の菓子で、これ程快感を与へるものは一つもない。クリームの色は一寸柔かだが、少し重苦しい。ジエリは、一目宝石の様に見えるが、ぶる〳〵顫へて、羊羹程の重味がない。白砂糖と牛乳で五重の塔を作るに至つては、言語道断の沙汰である。[注17]

質感をとらえ、色合にも着目し、青磁の皿との調和も見逃さないこの羊羹賛美は、よく知られたものである。不等と思われるほどに、西洋のお菓子を貶め、作者は羊羹に日本美を見出す。日本美の自己主張という『草枕』の性格をよく表わしているといえる。

羊羹を「一個の美術品」として見る漱石と、胡桃雲片に「独立した美の造形」を見出す豊子愷のまなざしはかなり近いのではないだろうか。彼らはお菓子の味には全く触れず、細やかにその形と色を描出しようとする。つまり、彼らはともに、お菓子を鑑賞するような態度で、その美的な価値を特筆するのである。特に「青磁の皿に盛られた青い練羊羹」と「赤い縁取りをした胡桃雲片」についての両者の描写は、ともにお菓子を作品とみなし、それぞれの批評

において点睛の効果を挙げている。豊子愷は「赤い縁取り」に絵画的な構成意識をみとめ、「青磁の皿に盛られた青い羊羹」にも、お菓子が映えるように器に盛るという意識が働いているのはいうまでもないだろう。また、漱石は西洋のお菓子に対する日本の優越性をはばからずに明言するのに対し、豊子愷は中国の工芸品の改良を呼びかけるが、お菓子をもとに文化論を展開する手法は同じ轍より出たものといえる。

漱石の羊羹批評はほんの一段落で、長くはない。一方の「胡桃雲片」は初出の『東方雑誌』文芸欄では二ページほどの小品文となっており、長さは異なる。しかし、自国のお菓子の美を発見し、そして文化比較論を行う両者の文章は類似した趣旨と構造をもつ。よって、漱石の文をパン種のようにし、みずからの材料を用いて膨らましたのが「胡桃雲片」ではないかという可能性が考えられる。先に見た、「草枕」第五章と「野外理髪処」との対比からも、そのような技法が見られたのであり、また絵画においてモチーフを敷衍して複数の作品を制作するという方法を豊子愷がしばしば駆使したということを考えれば、「胡桃雲片」が『草枕』における羊羹批評に呼応したものだという推測はうがちすぎたものではないだろう。

一九二〇年代後半から三十年代にかけて形成された、豊子愷の中国的美学の再認識は、『草枕』の影響のみによるものではもちろんない。それは、日本の美術批評と密接に関わったもので、同時に中国国内の思想の流れとも切り離せないものである。そうした中で、豊子愷は中国伝統美学の優越性を主張していくが、その背景に『草枕』もあったことは間違いない。小説の形をとり、生活の中で自国（東洋または日本）文化の優位を唱える『草枕』の方法を豊子愷はこのように随筆に応用したのだ。

生活における伝統美学の再発見は豊子愷の小品では「胡桃雲片」の一篇に限らない。たとえば、「山中避雨（山中の雨宿り）」（原題は「民衆楽器」、『新中華』第三巻第十期、一九三五年）は、たまたま雨宿りのために入った西湖近くの村里の茶店で胡弓を弾き、ピアノやヴァイオリンなどの西洋音楽に対して、シンプルな楽器の胡弓で演奏される中国音楽のよさを再発見したことを記した一篇である。また、一九三三年、豊子愷が故郷に書斎兼住居の緣緣堂を建

てるが、その建物と家具調度一切を中国風で統一したということも、当時の彼の美的な指向をよく反映していよう。

三　「しばらく塵界を離れて」

再び、豊子愷最晩年の随筆集『縁縁堂続筆』を紐解いてみよう。少し長いが、第四節「しばらく塵界を離れて」の全文を掲げる。

夏目漱石の小説『旅宿』（もとのタイトルは『草枕』）には次のような一節がある。「苦しんだり、怒ったり、騒いだり、泣いたりは人の世につきものだ。余も三十年の間それを仕通して、飽々した。飽き々々した上に芝居や小説で同じ刺激を繰り返しては大変だ。余が欲する詩はそんな世間的の人情を鼓舞する様なものではない。俗念を放棄して、しばらくでも塵界を離れた心持ちになれる詩である。」[注18]

夏目漱石ほど人間らしい人はいまい。見かけが人間でも、実際は人間らしいところはまったくない、機械のような人がこの世に多い。この機械には苦しむ、怒る、騒ぐ、泣く動力が備わっており、いつでもそれを発揮することができる。まるで、「氷炭　懐抱に満つ」ごとくである。これではたまらないと感じるどころか、人はみなそうでなければならない、というより機械はみなそうでなければならないと、彼らは考えているようだ。

このような人はかわいそうだと思う。なぜなら、彼らも結局は機械ではなく、人間なのである。彼らも俗念を放棄し、しばらく塵界から離れて心を休ませようと思わないわけではない。ほら、彼らもくつろいだり、雑談したり、笑ったりしているのではないか。苦しんだり、怒ったり、騒いだり、泣いたりは人の世につきものだ。誰もそれから逃れられない。しかし、「しばらく」ということばに注目していただきたい。「しばらく塵界を離れ」ることは快適であり、いかにも楽しく、心の滋養になる。

陶淵明の『桃花源記』が描くのは、周知のとおり実在の世界ではなく、ユートピアである。それでもみながそれに惹かれるのは、その物語を読めば、しばらく塵界から離れた気分になるからではないだろうか。『山海経』は荒唐無稽にもかかわらず、愛読者は少なくない。陶淵明もその一人で、読んでからいろいろと詩を詠んだほどである。それは白日に見る夢のようで、しばらく塵界を離れさせてくれる。

たとえば、ある製鉄工場の技師が一日の仕事を終え、家でゆっくり晩酌を楽しんでいるとする。彼がふと顔を上げてみると、壁に大きな「製鉄図」がかけられているとしたら、この人がもし機械でなければ、きっと快く思わないにちがいない。また、一人の軍人が戦場から帰ってきたとする。それで家に戦争を描いた絵が掛かっているのを見たら、この人も機械でなければその絵を目障りに思うにちがいない。かつて、ある技師がわたしに絵を求めたとき、モチーフとして子どもの遊戯を指定したことがある。また、ある弁護士がわたしに西湖の風景を描くように注文をつけたものである。こんな些細なことでも、いつまでも心にとめている人がいるのだ。二十世紀の人間が千数百年前の物語をもとにした演劇を見たがるのも同様の心理からであろう。人生はほんとうに意味深長といわねばならない。わたしは夏目漱石を懐かしく思う。[注19]

この節は、同作品集でもっとも重要な一節で、豊子愷晩年の文芸思想を示すものである。ここで、彼は『草枕』に見られる漱石の文学主張を援用し、当時の文芸路線への反発を表わしているように思われる。時は文革の半ば、硬直した政治思想に文学表現ががんじがらめにされていた。豊子愷は文学と絵画を批判され、上海画院院長の職を追われた。閑居を理想とする彼は公職に執着していなかっただろうが、古希を過ぎた高齢にもかかわらず強制労働に駆り出され、創作の自由も発表の場も失ったことは彼にとって未曾有のことであり、過酷に違いなかった。そんな時代への抵抗としてのこの作品集は、人目をしのんで書かれ、当時の環境では刊行することなど思いも寄らないことであった。

引用の第二段落を先に見ると、見かけは人間でも「機械」のような人間が今の世に多いと彼はいう。それはどうい

うことだろうか。「氷炭　懐抱に満つ」は陶淵明の詩句で、利益や名誉といった矛盾した欲望を胸に抱いた世俗の人を風刺するものである。よって、「機械」のような人間は陶淵明のいう世俗の人ということになる。何ゆえに彼らは「機械」なのだろうか。この節の最終段落で、作者が挙げた例を見れば、「機械」とは自由な想像力を持たない、極端な功利主義の徒といえそうである。時代による思想統制はまさに個人の自由な想像力を奪い、自由な文学表現を封印し、行き過ぎた功利主義を養成していた。そのため、「機械」のような人間が大量に産出されたわけである。したがって、やや婉曲な形で、時代の文芸路線に異議あり、として書かれたのが『縁縁堂続筆』の第四節といえる。

ところが、彼が引いた漱石の文学論は『草枕』の執筆方針ともいえるものだが、「芝居や小説で同じ刺激を繰り返しては大変だ」というのは、当時文壇に流行した自然主義に対する当てこすりであり、またその主張には西洋文学への対抗意識も背景にある。豊子愷はそうしたコンテクストを無視した形で引用したが、当時主流であった社会主義文学の特徴が極端な功利主義とリアリズムだとすれば、それほど的外れとはいえないだろう。

そこで、豊子愷は漱石の『草枕』と陶淵明の『桃花源記』の文学を提唱する。陶淵明の詩句が文中に用いられたことからもわかるように、豊子愷は陶淵明文学の愛好者であった。しかし、この辺りの文脈は、実は彼が引用した漱石の文章に続く『草枕』のそれに寄り添うものと見受けられる。漱石は続いて、「どこ迄も世間を出る事が出来ぬのが彼等の特色」だと、仮想敵を評してから、「西洋の詩」に矛先を向ける。「人事が根本になるから所謂詩歌の純粋なるものも此境を解脱することを知らぬ。どこ迄も同情だとか、愛だとか、正義だとか、自由だとか浮世の勧工場にあるものだけで用を弁じて居る」と、西洋の詩を現実世界から離れられないものとして批評する。そこで、「うれしい事に東洋の詩歌はそこを解脱したのがある」例に、漱石は陶淵明や王維の詩句を引き、評釈する（『草枕』一、九―十頁）。一方の豊子愷は詩句の代わりに『桃花源記』と『山海経』を挙げ、それから絵画と演劇を例に、文芸の出世間的な効用を説く。

そのように『草枕』を踏まえつつ、豊子愷はみずからの主張を構築した。虚構で荒唐無稽であれ、功利主義とは正

反対の出世間的な文学で、すさんだ人心に潤いを与えようではないかと、豊子愷は自由な言論を封殺する時代に一矢を報いたのである。それは彼の文学主張の一部でもあろう。

このように、時代の抑圧を受けていた豊子愷は、晩年に『草枕』に見られる漱石の文学主張に共鳴を示していた。彼は『縁縁堂続筆』を仕上げてからほどなくして、一九七四年一月、二度目の『草枕』の翻訳を終えた[注20]。失意の文人にとって、『草枕』は心のオアシスであったことは想像に難くない。

最後に

豊子愷は生涯にわたり、漱石文学に親しみ、特にその小品からみずからの文学創作に資するものをいろいろ摂取したと思われるが、漱石の小説には少し冷淡だったようである。とはいえ、彼は漱石の『草枕』に対しては、晩年に再度翻訳を試みたほど、偏愛したといえる[注21]。その理由はといえば、西洋の文学や美術を東洋のそれと対峙させ、後者の価値を評価しようとする漱石の姿勢に、豊子愷が共感を覚えたことにほかなるまい。漱石自身、青年期に漢文や俳句に耽溺しながらも、英文学を志し、後年イギリス留学で精神的な傷を負ったことなどから、東洋と西洋の葛藤がその胸中でずっとわだかまっていた。『草枕』は彼の東洋趣味が噴出して出来上がったものといえる。一方、豊子愷は伝統文人の家に生まれ育ったが、西洋美術と音楽の道に進み、啓蒙者として大いに活躍もするが、その傍ら毛筆のタッチと文学的な味わいを取り入れた漫画を描く画家ともなった。その絵画に見える毛筆のタッチと文学味は、「詩書画」といわれる文人趣味の痕跡ともいえるもので、彼も伝統文化を根底としていた。そうして、彼は西洋文化を受容しながら、自国文化を強く意識し、時代思潮にも翻弄され、両者の間で心が揺れていたのである。よって、『草枕』が彼をひきつけたのは無理のないことであった。文人趣味の洋画家である主人公の「画工」は、豊子愷その人を髣髴とさせる。豊子愷はもっぱら洋画を描く画家ではないものの、洋画修行のため日本留学に赴いたほどであった。

そのように、主人公の「画工」に自己を投影できる『草枕』に、豊子愷はひかれたわけだ。そこで彼が注目し、吸収しようとしたのはなんだろうか。冒頭で見たように、彼は漱石の汽車論に賛同し、二十世紀の機械文明に彼は漱石同様嫌悪感を抱いていた。それゆえに、漱石は『草枕』に川舟のくだりを描き、豊子愷は船で故郷の石門と杭州を往復しようとし、そして「船室随筆」を残したのである。次に、ユーモアを持って書かれた通俗的なモチーフに着目し、床屋の場面をもとに豊子愷は「野外理髪処」を創作した。ユーモアも通俗性も、豊子愷芸術の特色とするところで、彼は『草枕』にもそうした要素を見出したのである。[注22]『草枕』には、高踏な文学、芸術談義がむしろ多くの紙幅を占め、重要視されるが、豊子愷はあえて第五章の床屋の場面をみずからの作品に生かした。さらに、豊子愷は漱石の東西文化比較論に興味を示していたことの証左ともなるが、彼は漱石の羊羹批評に刺激され、「胡桃雲片」を執筆したと思われるのだ。彼は実に多くのものを『草枕』から摂取したといえる。

とはいえ、豊子愷の随筆はほとんどみずからの体験などを素材とし、つねに天衣無縫で、そこに先行作品の影は認めにくい。たとえば、「船室随筆」は豊子愷自身の船によるスケッチ旅行記であり、「胡桃雲片」も明らかに彼の体験に基づく作品と見受けられる。にもかかわらず、『草枕』との対照により、ユーモラスな散髪風景も船旅そのものも漱石が用いたモチーフなのである。豊子愷は、『草枕』の「画工」に変身し、船旅をして絵を描いて見せたのが「船室随筆」ではないだろうか。

また、さまざまな意味で、「船室随筆」は『草枕』に見られるモチーフの発展的再創造といわねばならない。まず、『草枕』の「画工」は絵を描かないが、「船室随筆」の画家はスケッチをし、そして仕上げた作品を挿絵として読者に呈示するのだ。それから、室内の床屋が野外の散髪風景に変容させられ、それも自然に見え、わざとらしさはない。なぜなら、そのような簡易理髪店はよく見られるからである。さらに、「船室随筆」には『草枕』に含まれないモチーフもあり、それが作者独自の題材によると思われる。「船室随筆」にはお祭り見物を書いた二篇があり、そこでは作者は簡易便所で小便をする人たちのポーズを観察したり、楽隊の中に太鼓を背負った児童の姿を見つけ、その子と太

鼓を叩く人物をスケッチしたりした。それらは、風刺とユーモアを主眼とするエッセーとなっており、「野外理髪処」に通じるところもある。しかし、市井の庶民の、小便をする姿のような通俗的な素材を描いたことからもわかるように、これらの随筆は通俗性に貫かれている。それは「船室随筆」全体の特徴でもある。

「船室随筆」中のもう一篇にも言及したい。それは「野外理髪処」と同じく人物点景を素描したものである。糸紡ぎの女性に焦点を当てた「三娘娘（三番目のおばさん）」（月刊『文学』、一九三四年七月一日、一九三四年六月十二日作）で、作者は簡単な道具で糸を紡ぐ女性の動きを目で追い続け、その様子をことばで叙述し、絵画にも描く。布価格の下落でその労働があまり報われないだろうと、作者は同情を寄せてもいる。絵画と随筆で、豊子愷は労働をモチーフとする作品を多く創作しており、「三娘娘」もその中の一作といえよう。しかし、『草枕』との関連でいえば、画工が通る河辺にも姿こそ見せないが健気に働く女性が、唄声を響かせていた。

柳と柳の間に的皪と光るのは白桃らしい。とんかたんと機を織る音が聞える。とんかたんの絶間から女の唄が、はあゝい、いようーと水の上迄響く。何にを唄ふのやら一向分らぬ。(注23)

白桃の花が輝き、機を織る音と女性の唄が聞える。描写はわずかであり、「三娘娘」との間に影響関係があるかどうか、判断はできないものの、類似モチーフであることを指摘しておこう。

「船室随筆」以降にも、豊子愷は船を素材に随筆を書いている。たとえば、「放生」（一九三五年）と「西湖船」（一九三六年）が挙げられる。これらの作品にも「桃源の船」の余韻が感じられるが、新たなテーマが作中に展開されてもいる。豊子愷における「船の文学」について考える余地は充分残されている。そして、二回にわたる中国語訳『草枕』の詳細や、『草枕』と豊子愷の文学や絵画の関連についても、いろいろと興味が持たれるのである。

注

（1）豊子愷「塘棲」は、作者の死後、一九八三年一月二六日『文匯報』に初めて発表された。後に『縁縁堂随筆集』浙江文芸出版社、一九八三年五月に収録、『豊子愷文集』第六巻、浙江文芸出版社・浙江教育出版社、一九九二年六月に再録された。ここでは後者により、六七三頁。日本語訳は拙訳を用いた。豊子愷が引く『草枕』の原文は『漱石全集』第三巻、岩波書店、一九九四年二月、一六七頁。

（2）豊子愷「塘棲」、前掲『豊子愷文集』第六巻、六七三頁。

（3）豊子愷「秋」の初出は『小説月報』第二十巻十号、一九二九年十月十日、後に『縁縁堂随筆』開明書店、一九三二年一月に収録され、『豊子愷文集』第五巻に再録された。豊子愷が引用したのは、第一章の始めのほうの数行である。

（4）盛興軍主編『豊子愷年譜』青島出版社、二〇〇五年九月を参照。

（5）豊子愷「塘棲」、前掲『豊子愷文集』第六巻、六七五頁。

（6）漱石文学との関連から、豊子愷を解読する試みとして、拙論「響き合うテキスト――豊子愷と漱石、ハーン」『日本研究』国際日本文化研究センター紀要、第三十三集、二〇〇六年十月、「響き合うテキスト（二）――豊子愷の「帯点笑容（ちょっと笑ってください）」と漱石の『硝子戸の中』（二）」『日本研究』国際日本文化研究センター紀要、第三十四集、二〇〇七年三月、「響き合うテキスト（三）異国の師の面影――豊子愷の「林先生」と漱石の「クレイグ先生」、魯迅の「藤野先生」」『日本研究』国際日本文化研究センター紀要、第三十六集、二〇〇七年九月がある。

（7）豊子愷「野外理髪処」は作品集『車廂社会』良友図書印刷公司、一九三五年七月に初めて収録され、後に『縁縁堂随筆』人民文学出版社、一九五七年十一月に収められたが、最後の段落が削除された。『豊子愷文集』第五巻に再録の折、削除箇所が復元され、ここではそれにより、三六四頁。

（8）蓮實重彦氏はその『夏目漱石論』（青土社、一九七八年十月第一刷、一九八五年四月第五刷）で、「……漱石の小説のほとんどは、きまって、横臥の姿勢をまもる人物のまわりに物語を構築するという一貫した構造」（二十五頁）だと指摘し、「横臥の姿勢」によって登場人物同士の遭遇がもたらされ、ことばが紡ぎだされ、物語が形成された様相をさまざまに論じている。

（9）夏目漱石『草枕』五、初出は『新小説』第十一年第九巻、明治三十九年九月一日、『鶉籠』春陽堂、明治四十年一月一日に収められた。ここでは『漱石全集』第三巻、一九九四年二月、五八―五九頁。

（10）前掲『豊子愷文集』第五巻、三六四―三六五頁。

（11）前掲『草枕』五、五八頁。

（12）前掲書、五九―六〇頁。

（13）前掲『豊子愷文集』三六七頁。

（14）豊子愷「胡桃雲片」『東方雑誌』第三十巻第二号、一九三三年一月十六日、ここでは『豊子愷文集』文学巻一、一九八―一九九頁。

(15) 前掲書、一九九頁。
(16) 拙著『中国文人画家の近代――豊子愷の西洋美術受容と日本』思文閣出版、二〇〇五年四月の第八章「豊子愷の中国美術優位論」を参照。
(17) 前掲『漱石全集』所収『草枕』四、五一頁。
(18) 前掲書、九頁。
(19) 豊子愷「暫時脱離塵世」『縁縁堂続筆』四、前掲『豊子愷文集』第六巻、文学巻二、六六二―六六三頁。
(20) 豊子愷が二度目に翻訳した『草枕』の訳稿は、胡治均氏が所蔵していたが、氏の死後その子女の手元にあるという。未見。
(21) 日中戦後、豊子愷が改めて入手した『漱石全集』（全二〇巻、夏目漱石全集刊行会、一九二八―一九二九年）の一部（計十四巻、第一、二、五、六、十五、十六巻の所在は不明）が彼の旧居を復元した「縁縁堂記念館」（浙江省桐郷市石門鎮）に所蔵されている。同記念館にはほかに、『吾輩は猫である』岩波文庫、一九五六年六月もある。これらの蔵書になされた書き込みなどから、豊子愷は漱石の小説や小品文にほとんど目を通したと思われる。特に第三巻所収の『草枕』、第十三巻所収の小品や随筆『硝子戸の中』などに傍線、記号が多く見られ、書き込みも多い。図版3、4、5を参照。
(22) 漱石文学の通俗性、ユーモア表現は落語と深い関連があることについては、水川隆夫『増補　漱石と落語』平凡社ライブラリー、二〇〇〇年五月が詳しく、同書でも触れるように、『草枕』第五章の床屋の場面は、落語「無精床」に基づくことをすでに興津要氏が指摘している（興津要「漱石と江戸」『講座夏目漱石』第五巻、三好行雄ほか編、有斐閣、一九八二年四月）。豊子愷も落語の愛好者だったようで、その遺愛の書に『名人傑作落語集』第七輯、清教社、一九四〇年十二月がある。豊子愷の末娘豊一吟氏のご好意により、筆者は上海のお宅で同書を見ることができた（二〇〇七年九月二十八日）。
(23) 前掲書、一六四頁。

図版 1　豊子愷《野外理髪処》1934年、『車廂社会』香港沃土書店、1975年 6 月、63頁。なお、本書は『車廂社会』初版、1935年良友図書印刷公司版の復刻である。単行本の初出では挿絵は一頁を占める。



図版 2　竹久夢二《その前日！》1909年以前、『夢二画集　春の巻』洛陽堂、1909年12月。東京に留学した折（1921年）、豊子愷はこの画集を入手した。



図版 3　豊子愷の手沢本『漱石全集』（1928－29年刊）、「緣緣堂記念館」（浙江省桐郷市石門鎮）蔵、筆者撮影（以下同）



図版 4　「豊子愷」の印が押された、『漱石全集』第三巻、『草枕』の扉頁、ほかに豊の印があるのは第九巻（『心』『道草』）



図版 5　傍線の見える『漱石全集』第三巻、『草枕』の本文

