

# 明治末年の美学

— 文明と相貌 —

## Literary Aesthetics at The End of Meiji — Civilization and Physiognomy

### 西洋中世の世界

一体のアダム像がある。(写真1) 十三世紀なかばに造られたといわれるこの中世の彫刻はクリュニー美術館(パリ)の一角に置かれている。地中海の光に映える白い大理石の彫刻を見たあとであつただろうか。西洋世界の象徴であるこれらの彫刻がその相貌においてまったくちがったものであることに筆者は深く気付いたのである。

呉谷 充利

そのアダム像には深く憂いが漂っていた。悲哀に似たある静けさのなかに身をまかせるようにその彫像は立っていた。つまり、西欧中世に生きた人々がひろく共有し



写真1 アダム像(13世紀  
半ば)  
クリュニー美術館(パリ)

た一つの気分ともいふべきある感情がそこに現わされていたのである。肉体と精神の相克に見るようなその内面的な表情は西欧キリスト教世界における原罪、樂園追放というその人間の宿命のなせるものであるにちがひなかつた。

今道友信の解説をここに借りれば、この彫刻の意味は次のようになる。ギリシアやルネサンスの彫刻は、頭部を欠いたトルソーのようなものでも芸術としての価値をもつが、中世の彫刻の場合には頭部を欠いたら意味がなような物体になる。かれはシャルトル大聖堂南正面の聖人像やヴェルツブルグのユリア教会のリーメンシユナイダーの十二使徒像を挙げて、それらの作品は精神の苦悩や喜びとかを刻み上げる顔面に特色があり、そのためにその部分が失われると作品の輝やきが無くなるという。

## 相貌の表現、ラファエロ

### 「カステイリオーネの肖像」

人間の顔というのは、自らの感情や気分を明白にする。それはもつとも重要な身体の表現的部分である。そこに現われる相貌は、人間のどんな感情をも目に見えるかたちにしてゐる。特筆されるのは、直截的な偽りのない感情がそこに表出されることである。

面白くいえば、少し浅白な言い方になるが、仮に偽りの感情であれば、それが偽りとしてそのまま現われる。モディリアーニの描いた一幅の『ピエロ』があり、また同様な『ピエロ』をビュッフェも鮮やかに描いている。ピエロというのは、おどけを演じる、道化役者である。赤や白の色に塗られ、縁取られたその顔が剥がれて、なんとももの悲しいもう一つの顔が彩られたその顔の下に透けて見える。このもの悲しい男の表情こそがじつはピエロの真の顔である。モディリアーニもビュッフェもともに、道化役とはほど遠いこのもの悲しい男の顔

をみごとに描いている。

こうした顔面の相貌が現わす意味は、感情の一つの私たちというより、むしろ感情を生む精神そのものといふべきものである。ラファエロの描いた「カステイリオーネの肖像」(写真2)がルーヴル美術館にある。この美術の殿堂が誇る名画の一つである。バルダッサツレ・カステイリオーネはヨーロッパ文学の傑作といわれる『宮廷人』を書いている。十六世紀初頭のイタリアの宮廷がその舞台となる。

ヨーロッパ文明の頂点といわれるこの宮廷を創ったのがフェデリーコ・モンテフェルトロその人であり、イタ



写真2 「カステイリオーネの肖像」  
ラファエロ ルーヴル美術館

リア・ルネサンス期の軍事を生業とする「コンドティエレ」(傭兵隊長)の一人である。かれは軍神「マルス」と美神「ヴェヌス」という矛盾する二人の神が支配するルネサンスの社会のまさに申し子であった。イタリア東北部の山間地に位置する小国ウルビーノの君主でありながら、人間的高貴さとその知性のゆえに「ウルビーノ詣で」ともいふべき訪問を受け、全ヨーロッパの憧憬する宮廷をかれは築く。

カステイリオーネが描いたのは、フェデリーコ・モンテフェルトロとグイドバルド・モンテフェルトロ父子二代にわたるウルビーノ宮廷である。このウルビーノ宮廷が何であったか。これを今日に伝えるものこそ、ラファエロの「カステイリオーネの肖像」である。万象変転を為す歴史のまれな幸福のひとつをラファエロは余すなくこの人物の肖像に描ききっている。

ありし日のウルビーノ宮廷は、そのカステイリオーネの相貌において、刻印のごとくわれわれに遺されている。それはまさに生ける歴史ともいふべきものである。カステイリオーネの相貌はルネサンスの文明の真の

意味をわれわれに伝える。下村寅太郎は、J. A. Mazzeroの言葉を引いて書いている。

生涯を誠実に誇りを以て騎士と宮廷人と教養の生活に生き、世界的賞讃の外には酬いられるところの少なかつた「完全な宮廷人」の完璧な肖像である。温和で思慮深い風貌にはかすかにメランコリーの気分が漂っている。

特に彼が「宮廷人」の理想として定式化した“manner”特にその中心概念の一つである“sprezzatura”（「自然さ」：筆者）がこの肖像において典型的に表現されているといわれる。ここに描かれているカステイリオーネのポーズは、エレガントであるが、「ポーズをとっていない」。…（中略）…

かかるマナーはチンクエチェント（一五〇〇年代）の美術の様式でもあった。

（下村寅太郎：『ルネッサンス的人間像―ウルビーノの宮廷をめぐって―』岩波新書 一九七五）

西洋近代の源にみる、カステイリオーネの現わすこの

四

相貌を日本の近代はもち得なかつた。福沢諭吉によれば、それは「極熱の火を以つて極寒の水に接するがごとく」始まる。

一体全体、短縮できる時間とそうは出来ない時間がある。われわれは闇雲に眼前のことがらを短縮すること、まるで鬼の首を取った勝者のごとくふるまっている。今日のいわゆる文明のあり様を言ってみれば、ほとんどこうしたことである。この短縮の文明を技術が支えている。

しかし、技術で人間や世界をまるごと説明することは不可能である。短縮できない時間があるからである。この短縮できない時間の一つとして、たとえばワインの醸造があろう。百年地下のワイン・セラーで寝かしたぶどう酒がたった一日で出来る。文明の技術の世紀がこのことをなし得たとすれば、おそらく時間そのものがわれわれの前から消える。そのことに空恐ろしさを覚えるのは筆者一人ではあるまい。

短縮できない時間、そこには時があたかも層をなして、酷や深み、妖艶、そんな言葉に表現される底知れぬ

世界がある。この短縮できないものはいったい如何に存在するのか。おそらくすべてまるごとが互いに交じりあうその世界において、始めてそれは現われる。

すべてまるごとが互いに全体的に交じりあうその世界は、交渉の矢印は常に双方向的に働いて、包み、包まれ、包み、包まれ、包まれる、包まれる、気の遠くなるようなそんな時間を生きている。それは、ガリレオがピサの斜塔から一葉のごく薄い紙片を落とす時、現われる軌跡のようなものといえる。

葡萄園のぶどうは、土、風、光、温かさ、乾き、湿り気……このまるごと実に実を結んでいる。一粒の葡萄のなかで、この交渉の全体が起きている。ぶどう酒の酷のあら深みはここに生れている。

が、より重要な事はこの短縮できない時間が人間の世界にもあることである。つまり、人間のまるごとの交わりである。われわれは、一木一草と同様に土や風、光や温湿の世界に存在しているが、同時に人間そのものとして互いに交渉している。この交渉のなかにまるごとの人間同志の交わりがある。それは短縮できない時間であ

る。

この交渉を日本の近代が欠いたことは否めない。カステイリオオーネの肖像に見る相貌は、約すればルネサンス文明の深部をもまるごとすべて現わしている。相貌と文明はここに表裏をなしている。文明の真の意味はある一つの相貌に現わされている。文明を考えるうえで、相貌はこれに迫る重要な扉となっている。

ところで、その普遍性が明らかにされる相貌の文明論ともいべきこの見方は、また一五〇〇年代のルネサンスをはるかに下る十九世紀の日本についても重要な意味をもつはずである。

### 『硝子戸の中』—夏目漱石

漱石はその死の前年、他にたいする自身の顔を『硝子戸の中』(二〇〇六 岩波書店)で描画し、述べている。「私は何でも他のいう事を真に受けて、凡て正面から彼らの言語動作を解釈すべきものだろうか。もし私が持つて生れたこの単純な性情に自己を託して顧みないと

すると、時々飛んでもない人から騙される事があるだろう。その結果蔭で馬鹿にされたり、冷評かされたりする。極端な場合には、自分の面前でさえ忍ぶべからざる侮辱を受けないとも限らない。

それでは他はみな擦れ枯らしの嘔吐ばかりと思つて、始めから相手の言葉に耳も借さず、心も傾けず、或時はその裏面に潜んでいるらしい反対の意味だけを胸に収めて、それで賢い人だと自分を批評し、また其所に安住の地を見出し得るだろうか。そうすると私は人を誤解しないとも限らない。…(中略)…

もし私の態度をこの両面のどっちかに片付けようとすると、私の心にまた一種の苦悶が起る。」

彼は、この苦悶を受けて神の前に跪こうとさえる。

「もし世の中に全知全能の神があるならば、私はその神の前に跪ぎ、私に豪髪疑を挟む余地もないほど明らかな直覚を与えて、私をこの苦悶から解脱せしめん事を祈る。」

彼は言う―「今の私は馬鹿で人に騙されるか、あるいは疑い深くて人を容れる事が出来ないか、この両方だけ

しかないような気がする」と。漱石がここに表白する次の言葉は今なおわれわれに突き刺さる。

もしそれが生涯つづくとするならば、人間とはどんなに不幸なものだろう。

視方の焦点の定まらぬまま、他我の前で躊躇する漱石がいる。この心中の吐露は自我と他我を分かたず、絶望の淵とほとんど背中合わせである。漱石のこの苦悶は、無論日本の近代そのものに繋がって一体をなしている。

明治末年に戻ってみたい。

### 不機嫌の時代―山崎正和

ところで、こうした相貌を裏面から見れば、その相貌はある気分と一つになっている。この気分を明治四十年代という一つの時代に鮮やかに主題化し、そこにおいて日本の近代を考えると、「実験的な野心を秘めて(著者)試みられた近年の一つの著作がある。山崎正和の

『不機嫌の時代』である。日本の近代への新たな視点をひらく「気分」に見るこの文明の書は、いわゆる制度や思想としての近代を超えるもっと深い人間の内面の世界に触れ、文字通り、日本の近代を生き、そこにうごめいた作家の神経細胞の充血した生の膚を描写している。

取り上げられた作家は、志賀直哉、永井荷風、夏目漱石、森鷗外である。父漱石の夏目伸六による回想の一つが引かれる。

「おい？」突然父の鋭い声が頭の上に響いた。

「純一、撃つなら早く撃たないか」

私は思わず兄の顔へ眼を移した。兄はその声に怖気づいたのか急に後込みしながら、

「羞かしいからいやだあ」

と、父の背後にへばりつく様に隠れてしまった。私は兄から父の顔へ眼を転じた。父の顔は幾分上気をおびて、妙にてらてらと赤かった。

「それじゃ伸六お前うて」

そういわれた時、私も咄嗟に気おくれがして、

「羞かしい……僕も……」

私は思わず兄と同様、父の二重外套の袖の下に隠れようとした。

「馬鹿っ」

その瞬間、私は突然怖ろしい父の怒号を耳にした。が、はっとした時には、私は既に父の一撃を割れるように頭にくらって、湿った地面の上に打倒れていた。その私を、父は下駄履きの俣で踏む、蹴る、頭といわず足といわず、手に持ったステッキを目茶苦茶に振廻して、私の全身へ打ちおろす。兄は驚愕のあまり、どうしたらいいのか解らないといった様に、ただわくわくしながら、夢中になってこの有様を眺めていた。

（『父夏目漱石』（山崎正和）『不機嫌の時代』）

漱石が二人の子供を連れて散歩に出、とある神社の境内の射的場に立寄ったとき、起こった出来事である。漱石のこの不機嫌は「ほとんど狂態に近い」。(山崎正和) 著者にしたがえば、この名状しがたい気分は明治四十年代初頭に自覚されるようになる。著者は、志賀直哉の

『大津順吉』によりながらこう述べている。「原因も対象も明確でない内面状態といふものは、当然のことながら、それを抱く本人にたいして不安な異物感をあたへる。通常の怒りや憎しみなら、人間はその昂まりに一体感を覚え、その感情が自分のものだといふゆるぎのない確信を抱くことができる。いはば怒りや憎しみは本人にとつて内から湧き起る生の要求であつて、人間は主体的な態度でそれを表現したり、行動の起動力にしたりすることができる。だが、ここで主人公が漠然と感じてゐる異様な不快は、彼自身の内面状態でありながら、そのやうな主体的な一体感を味ははせてくれない。明らかに、彼はこの不快を自分のものだと感じきれないであつて、あたかも外から降りかかつた災難のやうに、それによつて自分が「苦しめ」られてゐる、と感じてゐるのである。」

外国雑誌を手にする大津順吉と祖母との一見何気ない一つの会話が引かれる。著者によれば、このくだりは、まさに「古典的傑作」といふべき「この内面状態の形象化」を現わしている。

「彼は、身近に祖母があるといふことを総毛だつほどに感じながら、あたかもそれから身を隠すやうに、拵げた演芸画報の写真ページに眼をさらしてゐる。それは彼の意識にとつて一枚の紙張りの帳なのであり、彼と祖母とのあひだを注意深く、完全には隔絶しない程度にさへぎつてゐる。青年はその蔭に潜んで十分に間合ひを計り、滲み出るやうな「不機嫌」を過不足なく祖母の神経にとどかせるのである。」

「一字でも余計な字をいへば」（原著者）毀れてしまふほど張りつめ、うつくつした気分の存在が山崎正和によつてここに明るみに出される。「直哉によつてきわめて正確に」命名されたこの「不機嫌」という「不思議な感情は、このとき三十代であつた永井荷風にも、四十代であつた夏目漱石にも、さらには五十代であつた森鷗外にすら、偶然といふにはあまりにも典型的なかたちでわけ持たれてゐる。」

（『不機嫌の時代』）

不安定というには、余りにも、爆発的にさえ、毀れやすいこの「不機嫌」という不安定な気分は深刻なものであり、おそらくそれ以上に危険ともいえる感情である。



時代を被う一つの気分というのであれば、なおさらである。漱石の「狂態」はこれを如実に示している。

「不機嫌」は文明論というより、むしろ時代の病理といつてしかるべきものに近い。自らの感情に一体化できない、云うなれば精神と肉体の乖離ともいうべき深刻なこの症例を見れば明らかである。この「不機嫌」について、著者は最後にこう書いている。

おそらく、志賀直哉が父親との「和解」に屈託を晴らし、過去の悪夢のやうに「暗夜行路」を回顧したのを象徴的な転機として、不機嫌はしだいに近代日本文学の意識的な主題の地位を滑り落ちて行つた。日常生活のなかに表現の機会を持たず、からうじて文学の形象化によつてのみ表現され得るはずのこの気分は、それによつていば最後のカタルシスの場所を失ふことになつた。凝視されず、名づけられない不機嫌はそのことのためにますます屈折を深め、ほぼ半世紀の時間を超えて、日々に今日の日本人の感情生活をむしばんでるやうに思はれてならないのである。

〔不機嫌の時代〕

自身の感情を正當に投錨する場所がどこにも無い。明治末年に見るこの病理は正統な感情の喪失となつて現われている。山崎正和によれば、直哉にせよ、荷風にせよ、漱石にせよ、さらにまた鷗外にせよ、彼らは、この感情の喪失ゆえに、いわば、擬似的にあるいは「自己を隠蔽」して、それぞれに、これを時に、狂態といわれるまでに演じようとしたのである。がそれはどこまでも擬似的なものであり、心底の自身の感情と一致することはなかつたのである。

山崎正和はこうした症例的不機嫌の世界について述べている。「古い儒教道徳からの感情の解放として理解され、ほとんど自動的に、そのことが近代的自我の確立の第一歩と説明される感情の自然主義は、明治前半の二十年が日本の社会にもたらした最大の事件のひとつであるが、結果からいえばそれとは正反対の事態が起こる。」つまり簡単にいえば、それは自我の喪失ということになるが、このことについて彼は次のように説明している。

シーソーのやうに揺れ動くこの感情は、自らの人生地図の位置を著しく不安定にしてしまつて、自我の内容で

ある内面の自己同一性さえもが崩されることになる。つまり、自我の最深部で感情の根本的な形式化をきずくはずの「公」の地平が失なわれ、「公」と「私」は乖離する。プロテスタントに見る自我の解放とは結局個人の心のもっとも「私」的な部分にまで、普遍的な神を導き入れることであつたとして、明治知識人の心の世界が以下のように述べられる。

「さういふ体験を持たない明治の知識人が感情の解放によつて発見したものは、したがつて近代的自我とはまったく異質な何ものかであつた。それは黒々とした存在感をもつて彼らの心を圧迫してゐたが、彼ら自身はその「何ものか」の内容的な意味を自覚してはゐなかつた。ただ、彼らの何人かはその不安に耐へながら、そこから逃避することなく、自分の一体化できない異常な気分を文学作品のなかに記録してゐた。自分自身の深い不機嫌に苦しみながら、彼らはあくまでも偽りの「公」の世界に逃げ出すことなく、その「私」的な感情のなかに立て籠つてゐた。」

結論的にいえば、かたちになつてはじめて感情である

はずのその感情の融解が根本のところでは生じ、融けてやり場のない、形象化できない未完の力だけがそこに残つて空転しつづける、それが山崎正和のいう「不機嫌」であつたといえる。今風のことはでいえば、かたちが融けて無くなるいわゆる「メルトダウン」である。そのような感情そのものの融解が明治四十年代に顕著に現われる。

### 志賀直哉と東洋の古美術

志賀直哉は自家の「女中」千代と情交を結ぶ。この情事に干渉する父と祖母によつて二人は離される。この振舞に、彼は、何か物を叩きつけてやりたいような気がして、部屋の中をしばらく歩きまわる。軽いブリキの函を力まかせに三角に蘭を切るほどに畳に投げつけたものの、その手答えのなさにさらに戸棚から九ポンドの鉄亜鈴を取り出して、できるだけだけの力でまた叩きつける。彼がほとんど経験したことがなかつた急烈な怒りであつた。

尾道への逃避はこの事件のあとに起こる。彼の不機嫌は極点に達して、深刻ないわゆる「尾道の危機」となつて、彼を苦しめる。尾道はこの時直哉の辺境である。そんな時、彼は東洋の古美術に触れ、癒されるのである。辺境において出会う東洋の古美術が彼の不機嫌を宥める。

「私が東洋画に本統に親しみ始めたのは大正一、二年の頃、尾道に住んでゐた前後、精神的に非常に苦しく、神経衰弱でもあつて、やり切れない気持で、それに近づいた。…(中略)…どういふキツカケか、東洋の古い画を見、心の静まるのを覚え、以来、尾道の往復には必ず京都に寄つて、博物館とか寺々に行つてさういふものを見る事によつて、不安な苛々した気分を静めた。」

(「私と東洋美術」)

「不安な苛々した気分」とは不機嫌の別言であることはいふまでもない。彼はそれらの画や彫刻などに自身を重ねた。つまり、それらの作品が現わす美的描線のなかにみずから安らつたのである。直哉の自我はそこに一つのかたちを得ている。彼は辺境の古郷へと回帰し、その

美的芸術の世界に自身の我を蘇生している。その我は世界に主張するような硬い自我ではない、土や風のおうその作品の世界に自身の姿を描画するようなもつと柔かい我である。

とすれば、明治四十年代に指摘される直哉の不機嫌の世界は、じつはこの美的世界に地つづきにつながっている。彼の不機嫌の心底とこの美的世界はいわば表裏をなしている。なによりもその美的世界は遁世の辺境に秘されていたといえるのであるが、われわれは、そうした美的世界のもう一つの意味を永井荷風と谷崎潤一郎のなかにみることができよう。

永井荷風と谷崎潤一郎

荷風の不機嫌はたとえば『冷笑』における「矢張近代」と云ふあの熱病の結果でせう。吾々は何故こんなに自己を尊重するやうになつたのだらう。一言一行なぜこんなに自我の意識を必要とするやうになつたのであらう。自己は譬へて云へば単に一個の灯火のやうなものだ。太

陽の光ではないから、灯火は一個の部屋、其部屋も机のまはりしか照さない。壁の隅々や床の間の奥や、窓の外までは照さない。私は太陽の前にはランプのいらぬ事を無論承知して居る。大なる真理の前に自己の存在を没されてしまふのを知つて居ながら、一体誰が吾々に向つて自己なるものを説き始めたのであらう。矢張熱病だ熱病だ。」(『不機嫌の時代』)の一節に示されるのであるが、山崎正和が「日本社会の歪んだ近代化にたいする」[もつとも痛切な一節]として引く荷風の『新帰朝者の日記』の次の一文は永井荷風と谷崎潤一郎の出会いをさながら運命づけているようで予言的でさえある。

「自分はどうピアノを見るさへ厭な心持がする。両足を折敷いて坐る事は我慢にも苦しくて堪らぬ所から、椅子、机、長椅子など西洋の家具を据並べてあるが、日本座敷の天井や襖を見ると、ピアノの蔽めしく重い形とはどうしても調和しない。殊にその黒く塗つた漆の面に、袖のある和服を着た自分の姿の映つてゐるのを眺めると、自分は泣きたいやうな情無さと、同時に思はず吹出したくなる程な滑稽を感じる。此の服装、此の居室、そ

して此の遠い〜東洋のはづれまで来てあの悲しい北欧の音楽を弾じやうと云ふ。あ、何たる無謀の企て、あらう。」

谷崎は、これに呼応するように後に書いている。

同じ白いのも、西洋紙の白さと奉書や白唐紙の白さとは違ふ。西洋紙の肌は光線を撥ね返すような趣があるが、奉書や白唐紙の肌は、柔かい初雪の面のようにな、ふつくらと光線を中へ吸い取る。そうして手ざわりがしなやかであり、折つても畳んでも音を立てない。それは木の葉に触れているのと同じように物静かで、しつとりしている。ぜんたいにわれわれは、ピカピカ光るものを見ると心が落ち着かないのである。西洋人は食器などにも銀や鋼鉄やニッケル製のものを用いて、ピカピカ光る様に研ぎ立てるが、われわれはあ、云う風に光るものを嫌う。われわれの方でも、湯沸しや、杯や、銚子等に銀製のものを用いることはあるけれども、あ、云う風に研ぎ立てない。

〔陰翳礼讃〕昭和八 一九三三

谷崎は「刺青」を抱いて荷風に拝眉の出会いを求め。「青春物語」はこのときの心中を余すなく語る。自身の心理的な描写をなす谷崎のこの寸劇は、日本近代の文学におけるまさに歴史的場面となつていま現われてくる。

永井荷風が見物（自由劇場の舞台稽古のこと）に来ることを知つていた谷崎は、何とかして彼に「刺青」を読んでもらいたく、「新思潮」の十一月号を懐にして有楽座の廊下をうろろする。「パンの会」で初めて荷風の風貌を目のあたりにしたものの、その晩、酔っぱらつて管をまいたことを思い出した彼は荷風への畏敬のため、後込みし「どうか僕の書いたものを読んで下さい」と云う勇気が出せないでいる。巻頭に掲載されている「刺青」をせめてもの頼みとして、彼は「手づから雑誌を先生に渡すことが出来たならば、――さうしてもしひよつとして先生が雑誌をパラパラとめくつてくれ、巻頭にある「刺青」の文字に眼を留めて下すつたならば、――又もし、気紛れに一行をでも読んで下すつたならば、――と氣を揉む。

彼は荷風の姿を見かけて、その跡を追う。「往つたり来たりしながらそれとなく様子を窺つた」彼は「勇を鼓してツカツカと食堂へ這入つて」、「先生、十一月号が来ましたからお届けします」と言つて、「新思潮 十一月号」を荷風に差し出す。荷風は「あ、さうですか」と言つてこれを受取る。彼はお辞儀をして逃げるようにその場を立ち去るのであるが、それでもなお離れがたく、その辺りをうろろしながら、荷風の様子を盗み見するようを見る。が、雑誌は食堂の上に置かれたままであった。（「青春物語」）

それはまだ人々が「愚」と云う貴い徳を持つて居て、世の中が今のように激しく軋み合わない時分であつた。

「刺青」は冒頭のこの書出しをもつてはじまる。谷崎は「世の軋みあい」に対峙されるこの「人々の愚かさ」において女の背に燦爛と光る刺青をめぐりに描く。荷風は、谷崎が心中に躍るように秘めた期待を裏切らず、「明治、現代の文壇において今日まで誰一人手を下すこ

とのできなかつた、あるいは手を下さふともしなかつた芸術の一方面を開拓した成功者は谷崎潤一郎氏である」と激賞したのである。

谷崎へのこの賛辞のなかに自身の心中の鬱憤が果たされる荷風のあるカタルシスを見ることは誤りではあるまい。その鬱々たる心中こそ、山崎正和が正鵠を射た「不機嫌」であることは繰り返すまでもない。とすれば、荷風の「不機嫌」は谷崎の文学のなかに繋がってある昇華を得ている。

つまり、荷風の「不機嫌」と谷崎の「愚」はちようど磁石のN極とS極のように正反対の意味を持ちながらも、そこにおいて一体の同体性を作って地続きになっている。荷風が『新婦朝者日記』に書く「(ピアノの)その黒く塗つた漆の面に、袖のある和服を着た自分の姿の映つてゐるのを眺めると、自分は泣きたいやうな情無さと、同時に思はず吹出したくなる程な滑稽を感じる」この洋の東西の文化の齟齬は、いわば寸分違わず受け継がれて日本回帰をなす谷崎の文学に繋がれていると考へてみる事ができるのであるが、「愚」の一文字を発し

て、華々しく文壇に登場する谷崎の出発点は、荷風とは違っている。

この分水嶺ともいえる文壇の山脈を示唆するものが「パンの会」にはかならない。

#### 木下杢太郎と北原白秋の異国趣味

明治四十(一九〇七)年夏、「明星」新詩社の与謝野寛(三十五才)、太田正雄(木下杢太郎)(二十三才)、北原隆吉(白秋)(二十三才)、吉井勇(二十二才)、平野久保(萬里)(二十三才)の五名が九州に旅する。明治末年に「南蛮」にたいする異国趣味が起るのはこの偶然の機会からであると木下杢太郎は後に語っている。

この九州とはすなわち平戸、島原、長崎であり、その地には西洋のキリスト教が十六世紀に伝来している。この九州旅行のあと、木下杢太郎の「南蛮寺門前」と北原白秋の「邪宗門」が書かれる。以下はこの作品の書き出しである。

夕やけ小やけ。

摩訶陀の池の

さんしよの魚は

きらきら光る。

玻璃のふらすこ、

ちんたの酒は

きらきら光る。

鐘が鳴る。鐘が鳴る。

寺の御堂の

十字の金は

きらきら光る。

木下李太郎作「南蛮寺門前」第一景、童子等の唄である。

われは思ふ、末世の邪宗、切支丹でうすの魔法。  
黒船の加比丹を、紅毛の不可思議国を、  
色赤きびいどろを、句鋭きあんじやべいいる、  
南蛮の棧留縞を、はた、阿刺吉、珍配の酒を。

北原白秋の「魔睡」邪宗門秘曲はこのような詩で始まっている。

二つの作品には、におうが如く異国の芳香が漂う。

十六世紀の日本への回帰ともいえるこの明治末の異国趣味は、木下李太郎が偶然のこととする以上に大きな意義を日本の近代にもたらす。新たな一つの源流がまさにここに始まっている。封建的遺風の打破とこれを支える新たな西洋文明の精神、復古的でさえあるナシヨナリズム、近代のそうした精神にたいして、今この異国趣味が加わる。

### 森鷗外と木下李太郎

ところで木下李太郎は「南蛮寺門前」を「脱稿するとその足で鷗外を訪ねたが、原稿を読んだ鷗外は、劇的の *Zuspizung* (尖鋭化) が足りず又修辭がまづいと批評した」とされる。(木下李太郎作「南蛮寺門前・和泉屋染物店」解説 山本二郎 岩波書店 二〇〇一) 鷗外の李太郎にたいするこの批評ははたして妥当であったか。

木下李太郎はこのとき鷗外の文明の明治にたいしていえば、じつはその外側に立っている。このことを証明するものこそ、他ならぬ異国情調である。

この異国情調を支えるものはいうまでもなく西洋の精神文化たるキリスト教である。端的にいえば、鷗外の明治とは富国強兵たる国家の明治であり、そこには李太郎が描くこうしたエキゾチシズムは無い。そもそも、西洋文明は二つの柱をもっている。その一つはギリシア・ローマ文明であり、残る一つがキリスト教である。明治国家が求めたものは富国と強兵に資する西洋文明であり、その精神文化であるキリスト教は福沢諭吉流の考えにしたがえば、いわば招かれざる客であった。

李太郎と白秋は、じつをいえば、この招かれざる西洋の精神文化に向かっている。この見方にたつとき、異国趣味は、粹狂の座興をはるかに超えており、鷗外がいわゆる一般的な演劇論として李太郎の『南蛮寺門前』を批評したことは、この作品の真の意義を過小に評価するものであったといえる。

これに対するように、李太郎は次のように述べてい

る。

「南蛮寺門前には極つた主人公もなく、纏つた筋もない。是は唯情調と形式との作品である。然し当時の予には唯それ丈で十分であつたのである。今迄の日本の戯曲に未だ嘗つて存して居なかつた情調と、様式と並びに絵画的効果とを始めて自分の手で確実に掴むことが出来たといふ喜びと誇りとが予を興奮せしめて、静に他の事を顧慮するといふ隙がないのであつた。(後略) (木下李太郎作『南蛮寺門前・和泉屋染物店』解説 山本二郎前掲書)

### 『草枕』——夏目漱石

こうした問題は、漱石においてどのように展開したのか。彼は『草枕』を書いている。自らが一画工となつて旅に出る遁世のこの物語は明治三十九年九月号の『新小説』に発表されている。この小説は、辺境へと旅立つ漱石の心境を余すなく現わしており、現実世界にたいして、浮き世離れた「非人情の」世界が描写されてい



る。

彼は、ほどなく、つよく絶間のない雲雀の声を聞く、その声に魂のありかを教ええられる。「雲雀の鳴くのは口で鳴くのではない、魂全体が鳴くのだ。魂の活動が声にあられたものうちで、あれほど元気のあるものはない。ああ愉快だ」と言う。旅は彼の魂を賭けた問題であった。「詩人に憂はつきものかも知れないが、あの雲雀を聞く心持になれば微塵の苦もない。菜の花を見ても、ただうれしくて胸が躍るばかりだ。：(中略)：しかし苦しみのないのは何故だろう。ただこの景色を一幅の画として観、一卷の詩として読むからである。」

詩境の悦に入つて自然は彼の眼前に美となつて現われる。彼はこの詩的境地に画を描こうとするが、なかなか描けない。画には人情が要るのである。画が描かれるためには、ある筋書き、つまりあるストーリーが必要なのである。彼の詩境はこの人情を払っている。したがつてどうしても筆が画に載らない。

このジレンマが最後の土壇場で解かれる。非人情の世界が人情を交えて、胸中で画幅となるその瞬間が戦地へ

と赴く久一を皆で送る停車場で起る。「車輪が一つ廻れば久一さんは既にわれらが世の人ではない。遠い、遠い世界へ行つてしまふ。その世界では烟硝の臭いの中で、人が働いている、そうして赤いものに滑つて、むやみに転ぶ。空では大きな音がどんどんという。：(中略)：へあぶない。出ますよ」という声の下から、未練のない鉄車の音がごつごつととりごつととりと調子を取つて動き出す。窓は一つ一つ、余等の前を通る。久一さんの顔が小さくなつて、最後の三等列車が、余の前を通るとき、窓の中から、また一つ顔が出た。

茶色のはげた中折帽の下から、髻だらけな野武士が名残り惜気に首を出した。」

このとき、ほとんど芝居のように非人情の世界に生きる(き印しの)那美と野武士(久一のこと)が思わず顔を見合わせる。野武士の顔はすぐ消え、那美は茫然として、行く汽車を見送る。「その茫然のうちには不思議にも今までかつて見た事のない(憐れ)が一面に浮いている。」

漱石はこの「憐れ」を以て画をついに成就する。「草

枕』の結章である。「憐れ」は非人情と人情のあいだを游泳して、玉虫色にこの二つの世界を描き出している。

彼は辺境に画架を抱いて非人情の世界に生きようとすが、なかなかこれを結晶する肝心の画が出来上がらない。この画のかたちを結んだものこそ、「今までかつて見た事のない」那美に浮かんだ「憐れ」であった。「憐れ」は人情の世界に立つてはじめて目に見える人間の感情である。茫然のうちに浮かぶその「憐れ」は彼の非人情の世界と人情の世界を漸くつなぐ。

漱石は、辺境に旅立つものの、じつのところ現実の人情の世界に帰っている。彼は、山中の非人情の景色から人情の里に戻って、漸く画を胸中に完成させている。

### 異国情調

鷗外は、木下左太郎の異国情調の世界からもっとも遠いところ、というよりほとんどそれと無縁なところにいる。漱石は、それよりは内側にいるものの、そうした異国情調の世界とは明確に一線を画している。他界の前年

に連載する『硝子戸の中』は漱石の生きたその現実の世界を語っている。

ところで、「異国情調」ということばは、野田宇太郎によれば、明治四十年頃までは使用されておらず、この情調ということばを造つたのは木下左太郎である。明治末年に見るエキゾチシズムは単なる異国趣味、異国情緒を超えて、その青年群像みずからの内なる深い情感そのものとして現われる。異国情調の本当の意味はそこにある。

大阪、茨木の山間部に「千提寺」という名のところがある。この「千提寺」という名であるが、筆者は、暗示的で隠されるような何ものかをそこに感じる。この気持は筆者から離れない。三文字に隠伏されるある謎を見るからである。千の字から頭にあるノを取ってしまうと、「千提寺」は「十提寺」になる。つまり、十を提げる寺がそこに現われる。「十を提げる寺」とは、十字架を提げる寺にはかならない。とすればその名はキリシタンの地を暗喩する隠語になっている。これはたぶん筆者のこの名にたいする短絡的な推測であるかもしれない。

が、筆者は、暗号のように隠されたこの三文字の謎から逃れられないのである。

この地がまさにキリシタンの里であったことが明るみに出される。大正八年二月、雪の降り続ける日、地の藤波大超は千提寺の古老東藤次郎に案内され、この地を調べていると、寺山（通称クルス山）の山腹に一つの石が見つかると、頭に二支十字を彫る、「上野マリア 慶長八年 正月十日」の花崗岩の墓碑であった。ひっそりとしたこもれびの山中に隠される粗末な白い同様な墓石の一つ（「佐保カラ、慶長六年」）を筆者は今なお眼前に思い浮かべることが出来る。藤波大超は茨木中学を出て、地の教員になった人物であり、「幼い頃、今は亡き母に郷土の吉利支丹物語のいくさりを聞かされ」（『攝津三島の吉利支丹』三島郡公立中学校教育研究会編 昭和二十七年）以来この探究を続けていたのである。

この墓碑の発見によって、千提寺の本統の顔が世に出る。その地は辿ればキリシタン大名として名を馳せた高山右近の領地である。一五七三年に右近は高槻城主となっている。大名の右近自ら受洗するこの地にキリスト教

が広まるのは、考えてみれば当然であった。徳川家康によるキリスト教禁令（二六一二）の翌年、右近は追放され、マニラで六十三歳の生涯を閉じる。寺山の墓碑は、西暦でいえばこれを遡る一六〇三年のものであるが、この時すでに豊臣秀吉のキリスト教禁令（一五八七）が出されており、一五九八年には信者二十六人が引き回され、長崎で処刑されている。

虫の息も押殺すほどの沈黙に包まれる異教の秘密が解ける。フランシスコ・ザビエルによってキリスト教が伝来する一五四九年から、世界が驚いたこの発見の一九一九年まで数えれば、じつに三七〇年の眠りであった。ローマ教皇庁の使節を地は迎える。大正十五年（一九二六）のことである。

『攝津三島の吉利支丹』（昭和二十七年）に序を寄せる新村出の記憶によれば、木下李太郎は彼とこの地を訪れている。十六世紀半ばに伝来し、その後封印されたままのキリスト教のヨーロッパが一つの芸術運動として日本の近代に新たな生命をもつ。それは十六世紀に見る信仰の西洋ではない。李太郎と白秋の詩はまさに美的芸術的生

ている。

このエキゾチシズムの運動は「パンの会」となって結晶する。その「パンの会」は、野田宇太郎にしたがえば「方寸」(写真3)を母胎として生まれる。「パンの会」の出發について野田宇太郎は次のように述べている。

明治四十一年十一月、「明星」が百号を以て終刊となりその年の暮も近づいた頃の或日、「方寸」の会合で石井柏亭の家に集まつた、太田正雄、北原白秋の青年詩人と、柏亭を中心とする山本鼎、倉田白羊、森田恒友等の新鋭画家との間に、新しい芸術運動を起す機関として何かお互ひの会合をつくらふと言ふ話を持ち上がった。

(野田宇太郎『パンの会』日本図書センター 一九九〇)



写真3 「方寸」(明治40年)

命のうちにもこの異国情調を歌いあげる。そこにはいわゆる国家を媒介しない西洋の顔が現われ

これが「パンの会」となった。ちなみに「方寸」というのは野田宇太郎の説明にしたがっていえば、明治四十一年(一九〇七)年五月に創刊された石井柏亭、森田恒友、山本鼎、倉田白羊等を中心とする美術文芸雑誌のことであり、これらの同人に加えて坂本繁三郎、小杉未醒、織田一麿、丸山晚霞、平福百穂等の美術家とさらに「明星」新詩社の詩人であった太田正雄、北原白秋、明治四十二年の秋からは高村光太郎も寄稿メンバーとなり、長田兄弟(長田秀雄、幹彦のこと)も加わる。また異色な存在としてドイツ人フリッツ・ルムプがいた。

雑誌は売れず、経営は成り立たなかったものの、「方寸」が日本の近代にもつ意味はけつして小さなものではない。文学と美術にわたるこの雑誌は、新たな芸術運動を生む。「パンの会」はそこに誕生する。会の発起人は木下杢太郎であったという。

この「パンの会」を描いた一つの絵がある。(写真4)描いたのは木村莊八である。野田宇太郎によれば、この絵は、その会を実写したものではないが、「おそらく唯一の、パンの会の内容と外観とを客観的に捕へ得た記録



写真4 木村莊八：「パンの会」

的芸術作品」であり、「内に情熱の爆發力を含んだ」この運動は、「詩人と画家との交流によって成長し、文学、美術、演劇の芸術の母胎としてあたかも石榴の紅い実のやうにはじたのである」。

木村莊八の絵はパンの会のこの祝祭を伝えている。その祝祭は明治四十二（一九〇九）年から同四十五（一九一二年）年にわたる。

空に真赤な雲のいろ。

玻璃（饅）に真赤な酒のいろ。

なんでこの身が悲しかる。

空に真赤な雲のいろ。

一同が唄つて会が終わつたという白秋の歌である。

### エキゾチシズムの日本回帰

ところで木下杢太郎が異国情調というそのエキゾチシズムに返つてみると、このエキゾチシズムのはじまりが「南蛮寺門前」（木下杢太郎）や「邪宗門」（北原白秋）に見る西洋の異国趣味そのものにあるにしても、そのエキゾチシズムは同時にみずから不思議なひろがりを見せる。

それは、自身の思い出の郷愁となつて現われて、昔日のありし日を歌う。北原白秋の「わが生ひたち」はこの秀逸である。ちなみに第一詩集「邪宗門」は明治四十二（一九〇九）年、第二詩集「思い出」は翌年の四十三年に書かれる。第二詩集「思い出」のなかに収められる「わが生ひたち」は郷里柳河の自身の生いたちを廃市となつた水郷の風景のなかにうたいあげている。上田敏はこれを読んで涙したといわれる。その一節である。

私の郷里柳河は水郷である。さうして静かな廢市の一つである。自然の風物は如何にも南国的であるが、既に柳河の街を貫通する数知れぬ堀渠ほりかほのほひには日に日に廢れてゆく古い封建時代の白壁が今なほ懐かしい影を映す。肥後路より、或は久留米路より、或は佐賀より筑後川の流を超えて、わが街に入り来る旅びとはその周囲の大平野に分岐して、遠く近く瓏銀の光を放つてゐる幾多

の人工的河水を眼にするであらう。さうして歩むにつれて、その水面の随所に、菱の葉、蓮、真菰、河骨、或は赤褐黄緑その他様々の浮藻の強烈な更紗模様さらしなのなかに微かに淡紫のウオタアヒヤシンスの花を見出すであらう。

水は清らかに流れて廢市に入り、廢れはてた *No. 1* 屋No. 1 屋 (遊女屋) の人もなき厨の下を流れ、洗濯女の白い洒布しほふに注ぎ、水門に堰かれては、三味線の音の緩む昼すぎを小料理の黒いダアリヤの花に歎き、酒造る水となり、汲水場くみづばに立つ湯上りの素肌しなやかな肺病娘の唇を嗽くぎ、気の弱い鶯の毛に擾おそされ、さうして夜は観音講くわんおんこうのなつかしい提燈の灯をちらつかせながら、樋ひを隔て、海近うまき沖ノ端おきの鹹川しほがはに落ちてゆく、静かな幾多の溝渠はかう

して昔のまゝ、の白壁に寂しく光り、たまたま芝居見の水路となり、蛇を奔らせ、変化多き少年の秘密を育む。水郷柳河はさながら水に浮いた灰色の樞である。

西洋的エキゾチシズムの日本的回帰ともいえるこうした情感の表現は、唯白秋だけに見られる現象ではなかつた。隅田川をセーヌ川とし、東京をパリとする、パンの会のエキゾチシズムそのものもまた昔日の江戸情調へと還る。本太郎はパンの会のエキゾチックな現象としての江戸情調、浮世絵趣味といわれる一面に触れて、そこに見られる江戸情調は懐古趣味のそれではなく、いふなれば異国人が珍奇な眼で眺めるままの異国情調なのだといふ。

たしかに白秋の「わが生ひたち」に見る次のような一文はそうした異国情調を思わせる。

その留守の間にも水車は長閑かに廻り、町端れの飾屋の爺は大きな鼈甲縁の眼鏡をかけて、怪しい金象眼の愁しみにチンカチと鎗を鳴らし、片思の薄葉鉄職人はぢり／＼

と赤い封蠟を溶かし、黄色い支那服の商人は生温い挨拶の言葉をかけて戸毎を覗き初める。春も半ばとなつて菜の花もちりかゝるころには街道のところどころに木蠟なまを平準ならして干す畑が蒼白く光り、さうして狐憑こねりの女が他愛もなく狂ひ出し、野の隅には粗末な蓆張りの円天井が作られる。その芝居小屋のかけをゆく馬車の喇叭のなつかしさよ。(北原白秋詩集(上) 安藤元雄編 二〇〇七 岩波文庫)

南蛮文化の地、平戸、島原、長崎への旅に端を見るエキゾチシズムは昔日の情景へと還つている。

### 谷崎潤一郎の東洋への回帰

東洋への回帰ともいえるこうしたエキゾチシズムはまた谷崎潤一郎の文学においても同じように現われている。谷崎潤一郎は「痴人の愛」のなかで崇拜的でさえある西洋趣味の美がふとした瞬間に日本のそれへと反転して回帰する場面を巧みに描いている。

主人公の「私」(河合讓治)はカフェ・ダイヤモンドという店で給仕女をしていた奈緒美に出会う。「私」はナオミと言い換えるこの若い女と夫婦になる。ナオミについて「私」はこう書いている。

実際ナオミの顔だけは、(断つて置きますが、私はこれから彼女の名前を片仮名で書くことにします。どうもそうしないと感じが出ないのです)活動女優のメリー・ピクフォードに似たところがあつて、確かに西洋人じみていました。これは決して私のひいき眼(傍点作者)ではありません。私の妻となつている現在でも多くの人がそう云うのですから、事実には違いないのです。そして顔だちばかりでなく、彼女を素っ裸に見ると、その体つきが一層西洋人臭いのですが、それは勿論後になつて分つたことで、その時分には私もそこまでは知りませんでした。

二人は「散々迷ひ抜いた揚句」、「とある一軒の甚だお粗末な洋館」を借りる。

勾配の急な、全体の高さの半分以上もあるかと思われ、赤いスレートで葺いた屋根。マッチの箱のように白い壁で包んだ外側。ところどころに切つてある長方形のガラス窓。そして正面のポーチの前に、庭と云うよりは寧ろちよつとした空地がある。

「私」はナオミを引き取つて、この「お伽噺の家」に移る。ナオミとお伽噺の家が一つになるこの西洋的異国趣味は、しかしながら「私」を尻目に着物姿でダンスに興じるナオミで反転する。

可愛いダンスの草履を穿いた白足袋の足を爪立てて、くるりくるりと身を翻すと、華やかな長い袂がひらひらと舞います。一步を踏み出す度毎に、着物の上前前の裾が、蝶々のようにハタハタと跳ね上ります。芸者が撥を持つ時のような手つきで熊谷の肩を摘んでいる真つ白な指、重くどつしり胴体を締めつけた絢爛な帯地、一茎の花のように、この群集の中に目立っている項、横顔、正面、後の襟足、——こうして見ると、成る程和服も捨てた

ものではありません、のみならず、あのピンク色の洋服を始め突飛な意匠の婦人たちが居るせいも、私が密かに心配していた彼女のケバケバしい好みも、決してそんなに卑しくはありません。

（『痴人の愛』 大正十三年）

「パンの会」と

「新思潮のデモンストレーション」

谷崎潤一郎は「パンの会」に出る。木村荘八の「パンの会」の絵は画中に頬杖をつく谷崎を描く。ちなみに画中の人物は、右の端に木下李太郎、伊上凡骨（床にぶつ倒れてゐる）、木村荘太（その次に大きく木村荘八）、谷崎潤一郎、椅子にかけた荘八と向き合っている芸妓、女中、吉井勇、立つてスピイチをしている小山内薫、長田秀雄、長田幹彦、椅子にかけたお酌、高村光太郎、萱野二十一日、遠景のなかの赤いトルコ帽の田中松太郎、山高帽のフィリップ・ルムプ、誰ともなき外国の人である。

（野田宇太郎『パンの会』日本図書センター 一九九〇）



「第一回のパンの会」は「新思潮」の廃刊される以前であつたから、大方明治四十二年の十一月頃であつたらう。会場は人形町の西洋料理屋三州屋、主催者は誰であつたか記憶しないが、集まつたのは主として「スバル」と「三田文学」と「新思潮」の同人、及びそれに関係のある美術家その他の芸術家であつた。「白樺」の同人も招かれた筈だが此の方は出席者が少く、たしか萱野君か誰か一人二人見えたゞけであつた。」（青春物語）

谷崎はつづけて書いている。

「私の記憶するいろいろな文人の会合の中でも、此の第一回の「パンの会」は実に空前の盛会であつて、恐らく出席者の数は四五十名を下らなかつたであらう。今一寸思ひ出しても、与謝野鉄幹、蒲原有明、小山内薫、永井荷風、石井柏亭、生田葵山、伊上凡骨、鈴木鼓村、木下李太郎、久保田万太郎、江南文三、吉井、北原、長田兄弟、岡本一平、恒川陽一郎、……と、いくらでもその晩の顔ぶれを浮かべることが出来る。」

会に招かれた「われわれは、へ宜しくこの機会に『新思潮』のデモンストレーションをやるべしだ」と、その

晩みんなが揃ひの帽子を被つて行くことにした。その帽子と云ふのが、或る晩銀座を散歩すると、何處かの帽子屋のショウウィンドウに変な恰好の帽子が出てゐたので、それから木村が思ひ付いて、すぐその帽子屋へ注文したのだつたが、山の浅い、鏝の恐ろしく広い、畳むと懐へ這入るやうな、柔かい、へらへらしたびろうどで、しかも色が紫と来てゐるんだから、西洋の道化役者だつて被りさうもない、なんとも不思議なものであつた。同人中でも大貫などは辟易して拵へなかつたやうに思ふが、和辻、後藤、木村、私などは、確かにそれを被つて行つた覚えがある。（谷崎潤一郎「青春物語」）

この出で立ちは、「新思潮」のエキゾチシズムといつてしかるべきものをまさしく現わしている。「新思潮」同人は木下李太郎、北原白秋の異国趣味に自ら円陣を作つて、望郷の異国へのエキゾチシズム的陶醉のなかにほとばしる青春の情熱を発散させる。

「山の浅い、鏝の恐ろしく広い」「色が紫のへらへらしたびろうどの」「西洋の道化役者だつて被りさうもな

い、なんとも不思議な」「変な恰好の帽子」を被って参会する「新思潮」同人のこの出で立ちには、「不機嫌」の一字もない、むしろそれとは逆の嬉々とした感情の昂まりの「デモンストレーション」というべきものである。この感情の昂まりを創っているのは、はるかなる異国への憧憬である。異国へのこの浪漫的憧憬は、「異国情調」となって、明治末に見る青年群像の祝祭を生む。木村莊八は沸きたつようなその会場の熱気を画に留めている。

いかに「パンの会」がその頃の谷崎に鮮烈な印象を残したかがわかる。このクライマックスを谷崎は記す。

最後に私は思ひ切つて荷風先生の前へ行き、「先生！僕は実に先生が好きなんです！僕は先生を崇拜してをります！先生のお書きになるものはみな読んでをります！」と云いながら、ピヨコンと一つお辞儀をした。  
 (同上)

このときまだ無名の谷崎潤一郎のほとばしる情熱が同

席した荷風に向けられている。谷崎の愚直な青春がここに描かれる。

「三田文学」に「谷崎潤一郎氏の作品」の見出しで谷崎の作品「象」「刺青」「麒麟」「幫間」が永井荷風によって「明治、現代の文壇に於て今日まで誰一人手を下す事の出来なかつた、或は手を下さうともしなかつた芸術の一方面を開拓した成功者は谷崎潤一郎氏である。語を代えて云へば谷崎潤一郎氏は現代の群作家が誰一人持つてゐない特種の素質と技能とを完全に具備してゐる作家なのである」と激賞され、谷崎は荷風のこの評をもつて新進作家としての揺るぎない地位を獲得し、文壇に躍り出る。明治四十四年十一月のことである。

明治末年に見るこの「パンの会」は文字通り日本近代の芸術運動の象徴的出来事として存在している。文学と美術を一つにするこの芸術運動を生んだものこそ、木下杢太郎によればエキゾチシズムの情調なのである。

「パンの会」における異国への憧憬は、単に一過性の青年群像の祝祭であつたのではなかつた。そこにはじつは現実世界からの逃避、あるいはその超克ともいふべ

き、もう一つの重要な精神の意味が横たわっている。その行動のなかに、彼らは自己の存在を確かめている。その憧憬のロマンティズムは、彼らの感情的な自我の世界に、少なくとも一つのかたちを与えている。

明治四十一年に始まり、明治四十三年に最盛期を迎えたとされるパンの会が終息するのは明治四十五年の春である。パンの会は当初の文芸運動から離れ、遂には酒宴の席となって消滅し、時代は大正へと移る。

ところで、会の一同が歌ったと云う「空に真赤な雲のいろ。玻璃（鱧）に真赤な酒のいろ。なんでこの身が悲しから。空に真赤な雲のいろ。」の歌詞に触れるとき、山崎正和の『不機嫌の時代』に卓抜な筆致をもって生地の糸を解きほぐすがごとく語られる明治四十年代初頭の鬱屈した気分をたいして「パンの会」のエキゾチシズム的情調はそれとは対極的なもう一つの感情的生命を現わしている。鷗外も、漱石も、荷風も持ち得なかつた、一体化できる感情のあるかたちがまさにそこに生まれている。

このことを考えてみると、永井荷風から谷崎潤一郎

へといわば象徴的に橋渡しされる日本近代の一つの歩みがこのに浮かびあがってくる。明治末に見る「不機嫌」は異国への浪漫的憧憬の情緒世界の内に昇華され、新たな感情的生命を得ている。

### 隠遁の思想 — 佐藤正英

少し見方をかえて、今、ここに佐藤正英の『隠遁の思想—西行をめぐって—』（東京大学出版会 一九七七）を読んでみると、はるかなる異国に馳せるこの浪漫的感情は、じつは東洋へと回帰する志賀直哉のその感情と同質なある意味をもっている。佐藤正英は、律令体制下の日本の隠遁者のありかたを捉えるために、「原郷世界」「辺境世界」「世俗世界」の三つの世界を考える。こうした場所は、自我つまり個としての人間につよく結びついている。

一方、全体としての社会に価値をもつその社会からいかに個人主義が発生したかを考察するルイ・デュモンはインドの現世放棄者に目をむけ、彼を「世俗外個人」と

呼ぶ。「世俗に対する異化こそが個人の精神的成長の条件である」というデュモンのこうした見方にしたがえば、世俗つまり現世からの逃避の行動は「個人」という人格を誕生させる重要な原動力となる。

佐藤正英によれば、世俗外における世界が「原郷」と「辺境」である。志賀直哉の尾道の仮寓は、家族という世俗の共同体からの逃避であり、裏を返せば直哉の私の覚醒を意味するものにほかならない。尾道のこの「辺境」世界において、彼は東洋の古美術と出会う。それらの作品における自身のいわば投影的描画においてしいたげられたその負の自我がなだめられ、蘇生する。

## 異郷

「それらの物のもつ雰囲気だけでも」「不思議に静かにされ」る東洋の古美術は、彼にとつて、「現在の自身の生活から遠いものほどよかつた」のである。（『座右宝』序）直哉がここにいみじくも「現在の自身の生活から遠いものほど」よいと心中を吐露するその一文は、い

ま重要な意味を帯びている。辺境におけるこの東洋美術の異郷性が明白にされているからである。その異郷の世界においてこそ、現実つまり旧態の家族という世俗の共同体からの逃避をなすかれの精神世界が成立している。この辺境は直哉の異郷的な古郷として存在している。

この異郷性に着目してみると、その異郷性は同時に「パンの会」のもう一つの異国的憧憬に重なってゆく。「パンの会」の浪漫的情調は、なによりも異国へと馳せている。この異国への浪漫的憧憬は、遁世の行動にみる現実からの逃避にたいしていえば、超世の進軍ともいべき、現実の超克をなす異郷への歩みである。

「新思潮」の勇ましい出で立ちには、まさにこのデモンストレーションともいえる。「パンの会」に発する自我の私たちは、したがって、直哉のそれよりも強烈なものとなって現われる。洋の東西に見るこの美術の世界は、異郷性においてその底が通じているとここに考えられるのであるが、しかしながら仔細に見れば、そこにはある一つの違いがある。

直哉の言う「現在の自身の生活から遠いほどよい」東

洋美術の世界は、同郷における異郷であるが、これにたいて「パンの会」の異国趣味におけるその美の世界は西洋という異郷そのものなのである。「パンの会」における異国への浪漫的憧憬は、現実の世界を精神性において飛び出している。その憧憬の世界は、現実の世界を超えて存在している。彼らはこの殉教の徒と化して、自らを歌う。「新思潮」のデモンストレーションに見る出で立ちには、いわば歴史的決意ともいえるその証言でさえあろう。

### 「媒介」的文明論としてのエキゾチシズム

この異国趣味は、しかしながらじつのところをいえば、再び日本回帰となつて自身の古郷へと還る。その古郷はしかしながらもはやかつての現実世界ではない。その世界は、異郷からみるもう一つの異郷として現われている。

それは、言ってみれば川岸の向こうに渡つた村びとが自分の村を見るようなものであり、近年のトピックスか

らこの例を引けば、月に向かつた「かぐや」が地球を眺めることに似ている。その時、自分の村が一幅の風景として、また地球のその全体のすがたが漆黒の宇宙に、浮かび上がる。そうした村や地球はいわば美的な異郷となつてゐる。現実の世俗社会は、そうした風景の奥に押しやられて隠される。こうしたあり様はいわゆる世俗にたいする辺境というより、世俗の美的形象化ともいへべきもう一つ別な意味をもつ。

エキゾチシズムは、この現実世界の美化を生む。別言すれば、それは、辺境にたいして、美郷といえるものであり、この現実の美化は自ら感情の高揚となつて還つてゐる。現実世界は、感情の昂まる美的世界に変わつて、藝をこえる晴の祝祭的非日常性の場となる。現実世界を脱したこの異郷は、非日常的な意味をもつて出現する、高揚した美の世界となる。エキゾチシズムはこの感情の昂まりを生む瞳目すべき日本近代の一つの精神として存在している。

とすれば、そうした広義の（志賀直哉を含む）エキゾチシズムは、漱石のいう「内発」と「外発」の近代にた

いして、「媒介」的と呼びうる近代の第三の文明論として、まさに高揚した日本近代の芸術的、文化的精神となつて回帰し、新たな近代の生をかたちづくっているところにいえないだろうか。そのことは、同時に生そのものとして存在した日本近代という一つの時代の姿を明白にしてはいないか。

谷崎潤一郎の『汜』や『陰翳礼讃』、和辻哲郎の『風土』、志賀直哉の文学に見る野性はじつはこのことを示唆するのである。

こうしたことから、近代の幕間に見るような一つの場面がいま筆者に彷彿するのである。

時々、雲雀の声を聴いて憂さを晴らしながら、漱石は不機嫌の世界でひたすら「倫理」を問う。その不機嫌な自分からそれとなく目をそらせ、自身の空白にじつと堪える鷗外は、手土産を手に息急切つて訪ねて来た空太郎を追い返す。荷風はなんとかそこから出ようとすが、出られずにいる。窓の外に谷崎がいる。直哉はしづかに自力でそこを出る。手に東洋の古美術が握られている。

日本の近代に生きたそんな作家の顔がである。

(参考) 生年～没年

- 福沢諭吉 天保六(一八三五)～明治三十四(一九〇一)  
 森鷗外 文久二(一八六二)～大正十一(一九二二)  
 夏目漱石 慶応三(一八六七)～大正五(一九一六)  
 与謝野寛 明治六(一八七三)～昭和十(一九三五)  
 永井荷風 明治十二(一八七九)～昭和三十四(一九五九)  
 志賀直哉 明治十六(一八八三)～昭和四十八(一九七三)  
 木下空太郎 明治十八(一八八五)～昭和二十(一九四五)  
 北原白秋 明治十八(一八八五)～昭和十七(一九四二)  
 谷崎潤一郎 明治十九(一八八六)～昭和四十二(一九六七)

注

- (一) この「パンの会」の回数については谷崎の記憶違いとされる。

写真出典

- 写真1：筆者撮影  
 写真2：クリストフ・テーネス・ラファエロ 1483-1520  
 TASCHEN 2006 p. 85  
 写真3：『方寸』関西大学図書館蔵  
 写真4：谷崎潤一郎(新潮日本文学アルバム新潮社7 一九九五)