

世紀転換期のヨーロッパ滞在 — 浅井忠と夏目金之助 —

伊藤 徹

一

文部省による英国留学の命を受けて一九〇〇年九月八日横浜港から船出した熊本第五高等学校教授・夏目金之助は、インド洋からスエズ運河を通って地中海に入りジェノヴァに上陸した後、鉄路で十月二一日の朝パリに到着した。翌二二日彼は、さっそく留学中の東京美術学校教授・浅井忠を訪ねるのだが、浅井は「不在にてやむをえず帰宿」（夏目、十三卷、一七頁）する。これが正岡子規を通して渡航以前に少なくとも名前だけは互いに知っていた浅井忠と夏目金之助との接点を確認できる、もつとも早い記述である。¹⁾

私はここで、ロンドンとパリという都市の違いこそあれ、同じく世紀転換期にヨーロッパに滞在した二人の芸術家のあり方、主として両者がヨーロッパの世紀末美術に対して見せた反応の比較を通じて、日本近代精神史上に生じた一つの裂け目を探ってみようと思ふ。これから見えていくように一九世紀後半から世紀転換期にかけて

展開された美術工芸運動に二人がともに強く惹かれていたことは、夙に注目されていることではある。夏目に關しては、江藤淳が「則天去私」の神話を崩したとき梃子とした小説家の「生の深淵」を、アーツ・アンド・クラフツ・ムーヴメントの双子の兄弟ともいうべきラファエロ前派と結びつけていったことが、思い起こされる（江藤、一九七九年、三八八頁以下）。一方の浅井忠については、なるほど「脂派の洋画家」のイメージが強かったにせよ、一九八〇年過ぎには芳賀徹の研究（芳賀、三〇八頁以下）があり、またフランス人研究者クリストフ・マルケなどの考察（原田、六頁以下、マルケ、九頁以下）も機縁となつて、アール・ヌーヴォーとの関わりやその結果としてもたらされた京都における凶案改革運動が関心を集めるに到っている。だが私の最終的な意図は、歴史的な影響関係や変化の比較・確認に留まらず、歴史の流れに顔を覗かせた人間存在の根底的な揺らぎを、作ることの一つとしての語ることの可能性へ向けて開いておくことにある。

さて浅井の不在を確認した十月二二日午後、夏目はフランス公使館三等書記官・渡部董之介に案内されて閉幕の近づいたパリ万国博覧会を見物する——「規模宏大にて二日や三日にて容易に観尽せるものにあらず。方角さえ分からぬ位なり」(夏目、十三卷、一七頁)。十月二五日再び渡部とともに博覧会を訪れ、再度その「宏大さ」に圧倒された夏目は、会場的美術館での印象を、「日本のは尤もまずし」(夏目、十三卷、一八頁)と、ごく簡単にメモする。そのとき見たらしい(小宮、六四頁、荒、一五〇頁)ドラクロアの《地獄のダンテとウエルギリウス》と比較されたのは、日本から出品された絵画などの美術品であるが、翌々日三たび訪れた博覧会における「日本の陶器、西陣織、尤も異彩を放つ」という言葉によって、先の感想は幾分和らげられることにはなる。ちなみに夏目は最後の万博訪問の前日、すなわち二六日、浅井に会うことに成功しているけれども、「朝、浅井忠氏を訪う」と、記録はたった一言に留まる。その後今度は浅井が帰国直前に、ロンドンの夏目を訪ね、数日間を過ごした。そのときの様子は、妻・鏡子宛の書簡(夏目、十四卷、二〇八頁)および講演「創作家の態度」(夏目、十一卷、一一九頁)に、やはりまた僅かな言葉となって残されているのだが、そこに刻まれた浅井への敬意は、芳賀徹が構成した世紀末芸術についての歓談のシーン(芳賀、三三六頁以下)を、まったくの空想と思わせないところがある。

一方その浅井だが、彼は夏目より半年早く、正確にいえば

一九〇〇年四月一六日、すなわち万国博覧会開会直後のパリに到着した(黙語会、三〇頁)。日記には一九日に「出品協会を尋ぬ」(黙語会、三一頁)、五月九日に「会場美術館を一覧す」(黙語会、三二頁)、同一五日には「博覧会を見物裝飾図案等を見て、ほと、ぎすの表紙画かく」(黙語会、三三頁)とあって、「アール・ヌーヴォーの勝利」を謳った開幕したての万博を繰り返して訪れている浅井の様子が見て取れる。「ほと、ぎす」とは、いうまでもなく正岡子規・高濱虚子のあの雑誌であり、万博でもっとも注目されたノルウェーの敷物にヒントを得た(浅井黙語、三二頁)このデザインは、渡航前にそれを託していた病床の正岡を、また高濱をもことのほか喜ばせ、色を変えながら、この雑誌の表紙を暫し彩ることになる。だが、これに載った子規宛の書簡「巴里消息」は、夏目が残した万博での日本美術についての簡単な感想と同種の思いをより詳しく、しかもさらに絶望的なトーンで披露している。

「博覧会此頃漸く大略整頓仕候。美術館の絵画、仏国十年以来の名作を陳列して大に世界に驕らんとす、諸外国又競争日本の国画及油絵其間にはさまれ実に顔色なし。其前に立留るもうら耻しく候。素より美術館に入りて耻しき候事は予め期したる事なれど、斯くはかり萎れかえりたる有様を目の前に見るは情けなき次第に有之候」(浅井忠、一九〇〇年、三八頁)。

陶器や西陣織は「異彩を放」っていると夏目は評したが、浅井によれば、なるほど「織物は先ず日本の出品の中にて比較的一番宜敷

様見受」けられるけれども、色の配合などむちゃくちゃでせつかくの模様をぶち壊してしまっているものもある。蒔絵に到っては、「勸工場の安物」よろしく「形と模様と総て能くも能くも不揃に且つ厭味に斯くも出来たもの」と思えるものばかりで「実に嘔吐を催し候」（浅井忠、一九〇〇年、三九頁）。諸外国の工芸品に目をやれば、むしろほとんどが「日本意匠を取りて日本品よりは遙に上手に仕事され」ているといわねばならない（浅井忠、一九〇〇年、三八頁）。パリ時代同宿した友人の池邊義象が回顧するところによれば、浅井はパリの諸美術館を訪ねて帰ってくる、「日本品の企て及ぶべからざること多き」を嘆かないことはなく、細部にのみ注意するをもって「大体の格好」を失っているにもかかわらず、得意になつて陳列しているのを見ると、「国辱を晒すに均しとまで憤慨」した、という（黙語会、一八〇頁）。

この報告が『ホトトギス』に載つてから三ヶ月後の一九〇〇年一〇月、もう一つの「巴里消息」を浅井は同誌に寄せることになるが、そこにはピングという名の「有名の骨董商にして且凶案家」が登場する。この人物を浅井は二度ばかり訪ねているのだが、非常に優れたその審美眼は「我等などの及ぶ処に無之候」。加えてこのピングなる男は、自分で工房をもち、さまざまなもの自ら指図して作っており、「実に羨ましき生涯にして、面白く金もうけ出来て愉快なことと感じ申候」（浅井黙語、二九頁）。サミュエル・ピングは、ジークフリート・ピングという本名が示唆しているとおり、ハンブ

ルクで生まれたドイツ系ユダヤ人だが、彼は一八九五年に開店したメゾン・ド・ラルル・ヌーヴォーによって、この運動の中心的存在ともなった日本美術のコレクターかつディーラーであり、運動の母体である装飾芸術中央連合や、これをサポートした第三共和制政府ともつながりの深いキー・パーソンだった（シルヴァーマン、二七六頁以下および四一〇頁以下）。浅井は、ほかにも画家フェリックス・レガメーを通して、アール・ヌーヴォーの代表的なデザイナーであるウージェーヌ・グラッセにも会っているのだが（マルケ、一一頁）、「線のずるずる延びたるぐりぐり式」（浅井黙語、二九頁）、もしくは「柔いゆるゆるした線」（浅井忠、一九〇四年、一三〇頁）と特徴づけた世紀転換期の芸術運動に大いに興味を惹かれながら、現地でこれと直に接したのであった。

ピングについて、ここでもう一つ確認しておきたいのは、彼のアール・ヌーヴォー運動への関わりの軸が、日本の古い美術品の収集と紹介にあつたことである。彼はそれまでのエキゾチシズム的憧憬の色が濃かつた東洋趣味を「実証的なもの」に変えるべく、雑誌『芸術の日本（Le Japon Artistique）』（一八八八年）を創刊しているし、九〇年代には政府の公的な命令を受けて、アメリカとならんで日本の応用芸術の研究調査を行なっている（シルヴァーマン、二六六頁）。興味深いことに彼は、一八八三年と八五年に装飾芸術中央連合のために組織した展覧会において、佐野常民や九鬼隆一率いる保守系美術団体・龍池会から協力を得ている（シルヴァーマ

ン、二〇二、二七七頁)。この二人から岡倉天心に到るラインは、かつて浅井の洋画志向を妨げる流れを醸したものであったが、これとつながっていたとしてもビングとの出会いは、異国の地で「日本の国画及油絵」の惨憺たる有様に打ちひしがれていた浅井にとつて、どれほどの励ましになったかは想像に難くない。第二の「巴里消息」には、ビングとの出会いについて、「当地の人に会って胸がすき申候」(浅井黙語、三二頁)と書かれている。

周知のように、浅井は帰国後、応用化学を専門とする中澤岩太(米屋、一四三頁以下参照)とかねて約束していたとおり京都へ移住し、中澤を初代校長に据えて開学したばかりの高等工芸学校の教授に就任する。彼に期待されたのは、もちろん洋画教育であり、工部美術学校以来の同志・小山正太郎にも連なる伊藤快彦らによって既に作られていた関西美術会に加わるとともに(志賀、一五頁以下参照)、私的にも聖護院に画塾を作り、安井曾太郎、梅原龍三郎など、次世代の洋画家たちを生み出していくことになるのだが、アー・ヌーヴォーとの関わりをとくに強調するまでもなく、むしろ彼は図案科教授として招聘されカリキュラムを整備し、実践的にも遊陶園および京漆園の創立にタッチし、自ら考案したデザインを工芸品として制作させていった(前川、二二頁以下)。さらに彼の死から一年後には『黙語図案集』が、彼の基本的なテキスト集である『黙語遺響』と同じく、黙語会によって編纂され京都・芸艸堂から出版されたし、陶芸家・初代宮永東山や五代清水六兵衛、漆芸家・杉林

古香らによる浅井デザインの作品は、今も見る事ができる。ついだがらもう一つ、おそらくビングに倣ったのであるう、浅井は亡くなる三ヶ月前、自分がデザインした陶磁器を売るための店「九雲堂」を祇園の磯田多佳に開店させる。大友の女将・磯田は、一九一五年京都滞在中の夏目を木屋町の宿で看病するなど、文豪とも交流のあった「文芸芸妓」である。

一方夏目のパリ滞在は、先に辿ったようにわずか一週間しかなく、現地での経験は、たしかに浅井に比べるまでもなく十分なものではなかった。十月三〇日付妻・鏡子宛書簡にも夏目は、「博覧会も余り大にて一週間位では何が何やら見当がつかぬ位に候」(夏目、十四卷、一五三頁)と書いている。だが彼もまた日本美術への不満だけでなく、アー・ヌーヴォー、あるいはそれと同系列のイギリズ世紀末芸術に対する強い関心を示していた。後で多少なりとも触れる事柄を省いて、そうした関心を示す証拠を一つだけ挙げるとするならば、浅井も買ったことのある雑誌『ザ・ステューディオ(The Studio)』の定期購読があり、これはロンドン到着直後から夏目の死まで十六年も続いた(芳賀、三三二、三三七頁)。

前述のようにビングのジャポニズム志向に浅井は「胸がすく」思いをもったが、夏目もまた世紀末芸術のなかの日本を強く意識している。そうした意識は、先に引いた「日本の陶器、西陣織、尤も異彩を放つ」という日記の一文に、尹相仁いわく「日本の伝統工芸に対する自負の念」となって現われている。同じく尹が報告している

ことだが、夏目の蔵書中ウアルド・シユタイン『十九世紀美術』では、アール・ヌーヴォーの起源を述べた文のなかの「appu」に下線が施され、脇に「origin of art nouveau」と書き込まれているという（尹、一三八頁以下）。この辺りには、ヨーロッパの社会や文化によって圧倒されながら孤独なロンドン生活を営む、夏目のすぎるような「ナシヨナリズム」が滲んでいる。

のみならず夏目も、浅井が京都で図案改革運動を展開したように、デザインとしてのアール・ヌーヴォーを帰国後日本において、しかも自分の仕事と一体化させたかたちで世の中に出していった。それは、なによりもまず、橋口五葉こと清による漱石作品の装丁のことである。橋口の兄・貢が夏目熊本高校時代の生徒だったという縁でおそらく知り合った、黒田清輝門下のこの若い洋画家に、夏目は『我輩は猫である』上巻に始まり、『漾虚集』や『虞美人草』、そして『行人』までの十六冊の自著の装丁を任せることになる。五葉の方も、一九一一年の三越ボスターのコンクールにおいて『此美人』をもって一等を獲ると、油彩から次第に離れ、図案や版画へとその仕事を移行させていくことになる（海野、二〇頁以下参照）。『髪梳る女』（一九二〇年）のように長い黒髪の女に代表される橋口の造形もさることながら、海野弘が着目しているように、油絵のような「大芸術」から装丁や浮世絵といった「小芸術」に流れていくその軌跡は、世紀転換期の美術工芸運動と海を越えたシンクロニズムを示している。

ところで橋口が装丁した『我輩は猫である』は、帰国後の浅井・夏目両人の交流の痕跡を留めている。というのも上巻の挿絵を担当した中村不折が夏目の不興ゆえに外れると、中巻および下巻で代わって挿絵を描いたのは浅井だったからである。だが下巻が発刊されたのは一九〇七年、浅井が元来のその壮健ぶりにもかかわらず、急逝をもって「大いに世間を驚かした」年であり、翌年発表された『三四郎』のなかに、その遺作展のシーンが「深見先生の遺画」展として（夏目、四巻、二二三頁）、さらに翌々年の『それから』では「浅井黙語の模様画」を染め付けた湯飲みが小道具として（夏目、四巻、四八二頁）、挿入されることになる。なるほど帰国後の二人に残された時間や機会はさして多くなかったわけだが、浅井の指導を親しく受けた京都の作家のなかから、橋口に代わって遺著『明暗』までの装丁を担当し夏目の絵画制作も「指導」した津田青楓、夏目を敬愛しながら批判も行なった津田の実兄・西川一草亭（西村、一七九頁以下参照）⁶などが出てくることを思えば、浅井没後も交流の空間は残存したということができよう。

根岸の子規庵を通じて既に結ばれていた浅井忠という洋画家と夏目金之助という英文学者は、世紀転換期のヨーロッパにおいて、出会う回数と時間こそ、ほんのわずかでしかなかったとはいえず、こゝろとして重なることの多い足跡を残したのである。

しかしながら二人の歩みは、重なりながらもやはり少なからざる差異を示している。そもそも浅井と夏目とは、やはり生理的なりズムからしてちがう。たとえば一九〇〇年三月三日門司から玄海灘に出て船が揺れ始めたにもかかわらず、浅井はこう日記に書いている——「余船に乗りて以来、食事大いに進み、気分甚だ勝れ、元氣平生に加ふるに、往來遊戯に忙はしく、船中無聊を慰する為携へ来りし書籍など、壹回も手にせず」（黙語会、一七頁）。浅井の愉快な気分と比べると、九月八日横浜を出て遠州灘海上において既に「晚餐を喫する能わず」（夏目、十三卷、七頁）と、夏目は惨めである。神戸を経て長崎に着くと「床上に困臥して氣息奄々たり」（同）という有様。さらに「長崎より西洋婦人夥多乗込む。皆我より船が強きようなり。羨しきことなり」と嘆息した上で、比して船に弱い日本人のなかで「尤も平氣ならぬは小生である」（夏目、十三卷、七頁）と、すっかり意氣消沈の趣を示している。

浅井の壮健ぶり、夏目の虚弱さは、それぞれの留学先に到っても変わらない。「セーヌ河の雑魚のテンプラ」（黙語会、四〇頁）に舌鼓を打つ浅井は、自ら日本料理を調理して友人たちを楽しませている。同宿の池辺が伝える浅井の様子は、やはりまた器用に包丁を振るいバりに日本料理店を開いたとまでいわれるヨーロッパ留学の先達・山本芳翠を思い出させる（高階、四五頁）——「をりをり日本

食を取らむとする時は自から為さざるべからず」。日本食につきものの漬物は、浅井本人も好きだったため、自分で大根を買ってきて皮をむき、「三寸位」に切つて塩もみし皿に盛つて、「これでどうです」と出してみせるのが習いであったという（黙語会、一七八頁）。それに対して「一カン88錢」の「Buiscaut」を買ひ昼飯の代りとなさん（夏目、十三卷、二二頁）とし、胃弱のためにロンドン到着から半年もたたぬ内に、胃腸薬カールスバードを飲むようになっていく（夏目、十三卷、四二頁）夏目の食生活は、お世辞にも豊かとはいえない。

夏目がビスケットを昼食代わりにしたとき住んでいたのは、ロンドン二番目の下宿であるウエストハム・ステッド、プライオリ・ロードのミス・マイルド宅（図）。彼が「小石川」になぞらえたこの地域は、「ロンドン大学の関係者や学生が好んで下宿」しているところだったが、彼が止宿したのは「二階裏手の小さな芝生の庭を見下す陰気な部屋」（江藤・時代、第二部、八六頁）だった。ユダヤ人だった可能性もある（江藤、第二部、九三頁、荒、一五九頁）ミス・マイルドの一家の許を去った夏目は、一九〇〇年の暮れ、今度は「深川」に模されたフロッデン・ロードのハロルド・ブレット家に移る。辺りに「貧民窟が延々とつづいている」（江藤・時代、第二部、九七頁）三番目のこの下宿において、夏目は日記にこう書き付けている——「うちの下宿の飯は頗るまずい。この間までは日本人が沢山おつたので少しはうまかったが、近頃は段々下等になっ



プライオリー・ロード、夏目・二番目の下宿
(日下 淳氏撮影)

て来た。尤も一週25 sh.では贅沢もいえない」(夏目、十三卷、四〇頁)。ミセス・ブレットは、「固の女学校の校主」(夏目、十四卷、一七三頁)であるが、経済的には困窮していて、夏目の正岡への書簡であった『倫敦消息』に報告されているように(夏目、十二卷、二〇頁以下)、夜逃げ同然トウティングという「ロンドンのものつとも貧しい場末」(江藤・時代、第二部、一二九頁)に落ちていく。夏目もこの一家とともに行動を共にし、七月半ばはそこより「いくぶんまし」(荒、一八七頁)な住宅街クラップム・コモンのミス・リール宅に転居するまで、「近代産業都市の排泄物」(江藤・時代、第二部、一三五頁)のなかで奇妙な同居を続ける。ちなみに浅井がパリ時代住んでいたアヴェニュー・マラコフ五八番地(黙語会、三二頁^⑦)は、パリでも最高級の住宅地であり、凱旋門や万博会場、エッフェル塔も間近に望むアパルトマンの光景に、「暗室」のような「羅甸街」の最初の下宿から移ってきた浅井は「いたく喜び幽谷より喬木に上れる思いあり」(黙語会、一七七頁)と喜んだという。

基本的な生活の落差は、日本人との交流のちがいと重なる。浅井が自宅で日本料理を振舞った一人は、工部美術学校以来の友人・小山正太郎だったが(黙語会、六〇頁以下)、彼はまもなくデザイナー福地復一と代わって池辺とともにパリで浅井と同宿し、三人交代で「巴里寓居日記」を綴ることになる。後にロンドンで漱石と宿をとともにするこの不同舎のリーダーのみならず、フランス滞在の浅井の周りには、多くの日本人が登場して楽しげな交流の空間を現出

させることになる。^⑧

それに対して、ロンドンにおける漱石の日本人との交際は、かならずしも多くなく、そこには孤独の色が浮かび上がる。一月二〇日といえばミス・マイルド宅に移って間もない頃だが、夏目はベルリンの藤代禎輔に宛ててこう書いている——「君等は大ぜい寄って全盛だね。僕は独りぼっちで淋しいよ」(夏目、十四卷、一五五頁)。先に引用したところだが、ロンドンの「深川」のブレット家には「この間までは日本人が沢山おった」と書いており、荒正人も「日本人の下宿人が他に二、三人いる」(荒、一五四頁)としているが、サミュエル・サミュエル商会支配人・田中善助の長男・孝太郎以外は、日記に登場してこない。とくにブレット宅に下宿していた時期は、北国の暗い冬にあたる。三月二日「漸々春の気候となる」(夏目、十三卷、四五頁)と書くまで、夏目の周りに現われる日本人は、田中のほか、パリからの帰国直前に立ち寄った前述の池辺義象、前の下宿で一緒だった長尾半平、あとは門野幾之進(荒、一六五頁)だけである。ちなみに一九〇一年のこの正月、時代を画すように、ヴィクトリア女王が没する。

孤独なロンドン生活に陽気な光をもたらしたのは、帝国大学理科大学助教授・池田菊苗の訪問だった(小宮、七二頁以下参照)。後にグルタミン酸塩基の調味料で特許を取る、この化学者を、夏目は五月の陽光のなかで迎え、哲学・文学から「理想美人」に到るまで彼と親しく語り合う(夏目、十三卷、六二頁以下)。だが、こう

した陽光も、パリの浅井の周りに弾ける光に比べれば、華やかさにおいて劣るといわざるをえない。たとえば或る送別会の光景——浅井や池辺を含む日本人九人が一堂に会するのだが、彼らは「十二時サンゼルマンに着す、レストランにて昼食し、談論百出あたりの客人を驚かす、食後ミゼーを見、去って公園を散歩す、岡田氏写真器械を携へて撮影す、贅言吟声喧騒林中に響く、皆曰く今日の会愉快極まりなし、夜に至る迄散せず」(黙語会、五七頁)。夏目のほうは、池田とトゥーティング・ベック・コモンを散歩するが、男女がベンチに腰掛け抱き合ってキスしているのに、「妙な国柄なり」と一言。ここに現われているメンタリティーは、浅井ではないが同宿の池辺が夜のオランピア劇場で群集を襲う「引張」に対して宮川某とともに「二人怒りステッキゲンコツにて之を退治して帰る」(黙語会、六七頁)と日記に書きつけるものとは、測りがたいほど大きく隔たっている。

さて馬術、弓道、剣道、水泳となんでもこなし、「角力と来ては飯よりも好き」(黙語会、二二二頁)だった長身の浅井と対照的に、あばた顔にして小男で不健康な夏目は、帰国三ヶ月前の一九〇二年九月頃、強い「神経衰弱」の状態に陥り、小宮豊隆の従兄・犬塚武夫に薦められて自転車積古を始める。漱石『自転車日記』に描き出された出来事である。夏目は苦闘するが「大落五度小落はその数を知らず、或時は石垣にぶつかって向脛を擦りむき、或る時は立木に突き当たって生爪を剥がす、その苦戦云うばかりなし、しかしして

ついに物にならざるなり」(夏目、十二卷、六八頁)。

浅井もまた、黒田清輝ゆかりのグレー村(荒屋敷、八頁以下、田中、一一頁以下、芳賀、二七九頁以下)に洋画家・和田英作と共にアトリエを構えたとき、和田と共に自転車に挑戦する(黙語会、一四頁以下)。当然のことといえば当然だが「グレー自転車日記」の方は、ロンドン・クラッパム・コモンとちがい、一週間ほど経つと走れるようになり、さらに一〇日もすると遠出して風呂に行くまでに上達する。もともと浅井はこのとき風呂でのほせたのか、自転車ごと転倒して記憶を失うのではあるが(黙語会、一二八頁以下)、自転車勝負でも明らかに夏目の負けである。

自転車は、近代化を象徴する存在であり、産業化の発展とともに汚れた都市を健康な郊外へと開く装置であった。グレーという農村に自転車が登場することなど、まさしくそうした都鄙関係の現われでもあり、自転車技術習得の勝負は、両者の近代化の度合いの差を表わしているように見えるのだが、実のところ己れの惨めさを記録した『自転車日記』の方が、近代化のより深い浸潤を示しているといえないこともない。自転車に「附着」して女学生五〇人の隊列を掠め坂道を下方の四つ角にたたくむ巡査に向けて転がり降りてくる様子(夏目、十二卷、六三頁以下)を記述した夏目の文章のスピード感など、絵画でいえば未来派の感覚とでもいってみたいような味わいがあるが、この日記を貫く言文一致の文体、さらに先立って同じく『ホトトギス』に載った、かの『倫敦消息』ももっている『我

輩は猫である』と通ずる文体からは、近代化の進行を巡る浅井との差異を読み取ることができる。己れを近代都市文化のなかに置いて眺めるアイロニカルな視線もさることながら、注目してみたいのは、読者を想定して書かれたこれらのテキストの諧謔的明るさと、プライヴェートな日記に染み付いた夜の底のような暗さとの対照である。たとえばトゥーティンクの第三の下宿の部屋を『倫敦消息』は、「以前の部屋よりも綺麗」で「装飾も先づ我慢出来る」、「オラレブル」(夏目、十二卷、三三三頁)な部屋、すなわち「居ることが出来る」空間と形容しているのに対して、プライヴェートな日記では「聞きしに劣るいやな処でいやな家なり。永くいる気にならず」(夏目、十二卷、六〇頁)となる。この対照を生み出したのは、病床の正岡への配慮もしくは夏目の見栄でもあるが、浅井の『巴里消息』と日記の場合はこれと逆転した関係を示している。すなわち浅井がやはり正岡に宛てて書き『ホトトギス』に掲載された『巴里消息』の方では、先に引用したように日本美術工芸の「情けなさ」への極めて強い憤懣が、書き下し文の形で表現されていたのに対して、日記にはそのような憤りの影がほとんど見当たらないのである。たとえば一九〇〇年五月九日付では「会場美術館を一覧す、橋本氏と同行又写真す」(黙語会、三三三頁)と、到って淡泊。その後も博覧会で美術館を見たという記述は現われるが、あの「うら耻かし」といった激しい言葉は記されることもなく、むしろ既に見たようなバリのアーバン・ライフの楽しさばかりが目立つ。もちろん浅

井の日本美術工芸への忸怩たる思いが嘘だったというのではない。だがこうした対照は、彼の恥じらいや憤りがオフィシャルなものであって、彼の存在の奥底にまで達していなかったのではないかという感を抱かせる。もつともそのことは浅井の感性の鈍さというわけではけつしてなく、万博という国際競争における劣勢を認めながらも、どこかまだ負けてはおらぬ、あるいは負けてはいられないといった気概を、むしろ示しているのではなからうか。その点、たとえ諧謔をもって自らの惨めさを笑おうが、「不愉快だから、どうかして好い気持ちになりたい」と思つて、筆を執つて画なり文章を作る人」(夏目、十一卷、四三三頁)もいると後に自ら述べるように、その笑いは夏目の場合、逆に強い不快感の現われなのであつて、彼はロンドンで進行していく近代化のスピードのなかで己れの地盤が崩れ落ちていく感覚を、そのような不快感として自転車サドルの上で感じていたのではないだろうか。

ところで一八九八年ダンロップ社が開発したゴムタイヤの自転車は、ヴィクトリア朝時代まで馬車とともにあつて単独で行動できなかった女性たちを解放する移動手段であり、「鼻下に髭を蓄へたる」夏目にあてがわれたのも女性用のそれであつた。『自転車日記』には、小森陽一も注目しているが(小森、四五頁以下)、自転車に乗る「新しい女性」が登場し、夏目をウィンブルドンへの遠乗りに誘う。もちろん技術的に未熟な夏目は「妙齢なる美人より申し込まれるこの果し状」に大いに戸惑い逃げ回り、ついにはこの令嬢の父

親によつて「サイクリストたるの資格なきもの」と認定されて、改めて惨めさを味わいつつ、「果し合い」から解放される(夏目、十二卷、六二頁以下)。

お世辞にもスマートといえない夏目に対して、これまた『ホトトギス』に掲載された浅井と和田との共同執筆(一九〇二年)『愚劣日記』にも、実は「二十位の自転車服に軽装した美人」(黙語会、七九頁)がのっけから登場してくるのだが、和田が記録しているように、自転車美人とさつそく話しこんでいる浅井には余裕がある。この女性は、ルツシーマンなるイギリス人記者(黙語会、一一三頁)のガール・フレンドなのだが、「新しい女性」らしく、以前「巴里から通うて来る旦那らしい男とむつまじげに」(黙語会、八〇頁)手をつないでいた頃から、浅井と懇意だったようだ。いずれにせよ和田と浅井は、このカップルと玉突きをやつたり写真をとつたりと、仲良く郊外の生活を送っている。

そもそも女性との関係では、はるかに浅井のほうが社交的だ。渡航の始まりからして、たまたま同船した板原もと、はつという芸妓と、パリ到着後も親しく訪問し合い、日本料理をともしたりしているし、ほかにもおそらく「伊澤」、あるいは「友江」という名の女性が、彼の交際圏には登場する¹⁾。日記の記述による限り、浅井はこれらの女性たちと一定以上親密な関係にはなっていないように見えるが、この辺りが「ジャルダン・ド・パリー、ムーラン・ルージュ」など「淫靡風を為す処」に「誘う人あれば曾て辞することなく」、「笑

婦」群がるところにおいても、下戸ながらカフェ・オーレ片手に相手をして「すこしも倦む色なかりき」といわれた（黙語会、一八一頁）浅井の、距離感を保った交際術だったというところか。

夏目の方は、先の『自転車日記』の「妙齡の美人」など、まずは例外といったところで、浅井と比べるのも気の毒に思えるほど、女性との多少なりとも情を交えた関係は、浮上してこない。彼は「書物を買うより外には此地に於て楽なし」であって、「僕はまだ一回も地獄杯買わない。考えると勿体なくて買った義理ではない。芳賀が聞いたらケチな奴だと笑うだろう」（夏目、十四卷、一六八頁）とドイツの藤代宛に書いている。女性ということで夏目が見るのはむしろ、『永日小品』のなかの「下宿」および「過去の匂い」に出てくるアグニスという少女、つまりミス・マイルドの「家族」の極めて複雑な関係を、おそらくその出生にも秘めている少女の「大きな潤いのある眼」に映る「あざやかに暗い地獄」（夏目、八卷、八七頁以下）の影である。それに比べると、途上ペナンで日本人娼婦を見かけ「醜体極まりなし。余等を見て隠るるものは恥を知るものなり。平氣にしてすまし居るもの多し。可嘆なり」（黙語会、二二頁）と日記に書く浅井は、いささか無邪気にすら映る。¹²

だが浅井の粹なところ、もしくは無邪気さ、それに対する夏目の野暮ったさ、もしくは暗い眼差しは、二人に共通する世紀転換期芸術への関心に、それぞれ異なった色合いの影を落とすことになる。

三二

夏目がアグニスおよびミス・マイルド宅の人々に見た「あざやかに暗い地獄」は、江藤淳によって発掘された小説家の「生の深淵」につながっている。冒頭で触れたように、江藤はこれをラファエロ前派との夏目の出会いに結びつけた。一九六七年夏の終わり、ロンドン・テイト・ギャラリーを訪れた江藤は、ダンテ・ガブリエル・ロッセティ、バーン・ジョーンズ、ウィリアム・モリスらの絵画が陳列された部屋に入り、「ある衝撃を受けて」立ち止まる。というのも「眼前にくりひろげられていたのは、ほかならぬ「浪漫的」漱石の世界——より正確に言えば「漾虚集」の世界だった」からである（江藤、一九七九年、三九三頁）。この経験は、批評家としての出発点たる漱石論が、そのような脈絡とはおよそ無関係に発見していた作家の「内部に暗く淀んでいる深淵」を、世紀末文化という歴史的な意味連関に大きく引き寄せていくことになった。このような解釈自身説得力のあることだし、『虞美人草』の「紫の女」藤尾にロッセティ描く《プロセルピナス》の反映を見ることは（江藤、一九七九年、三九八頁）、なんら不自然なこととは思われない。あるいは『それから』の代助の口を借りて、青木繁の《わだつみのいろこの宮》に異例の高評価を与えたことも（夏目、四卷、三七三頁）、夏目が世紀末芸術の趣味圏に属していることを証している。なぜなら、青木にとって運命の暗転のきっかけとなった一九〇七年東京

府勧業博覧会へのこの出品作に、青木自身もピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、ギユスターヴ・モローと並んで、バーン・ジョーンズの影響を認めていたし（青木、二九頁）、また友人・岩野泡鳴も作品を前にして直接その類縁性を冷やかしたほどだったからである（青木、二六一頁¹³）。そういう意味では、「ラファエロ前派の文人画家たち」の「影響の所在を、念頭に置かずに漱石を論じるのは、明らかに片手落ちと思われる」（江藤、一九七九年、三九七頁）という江藤の言葉は、もつともといわねばなるまい。芳賀徹が『三四郎』や『夢十夜』を中心に行なった小説に登場する絵画の分析も（芳賀、三六八頁以下）、さらにその後尹相仁が青木との関連を始め、多くの世紀末的イメーヅと夏目の文学的作品とのつながりを追ったのも、江藤の「衝撃」の後を受けて、影響のより詳細な地形を見せてくれているといつてよい。

そうした地形の上に現われた現象として、浅井との比較において、とくに注目しておきたいのは、夏目が造形した女性たちの放つエロティシズムである。それは、藤尾のみならず、湯煙のなかに裸体を浮かび上がらせる『草枕』の那美、「グルーズの画」のごとく volubrious な『三四郎』の美禰子¹⁴、濃厚な香を放つ百合の花を抱いて代助の家を訪れる『それから』の三千代、夫の実弟と同宿し「大抵の男は意気地なしね」とつぶやく『行人』の直と綿々と続く女性たちを彩り、Kに対する嫉妬を技巧的に煽っているかにさえ見える『ころ』の静、ひよっとすると夫・宗助と「一つの有機体」となっ

たようにひっそりと生きていて挑発的なセクシュアリティとは無縁に思える『門』の米にすら宿って、彼女たちを世紀転換期特有の「運命の女」¹⁵として現出させている。

漱石作品の女性像の官能性から浅井の方角へと眼を向け変えたとき、私たちは、今度は彼のアール・ヌーヴォーにおけるエロティシズムの希薄さに気づかざるをえない。なるほど芳賀が改めて写真によって指摘したように（芳賀、三三二頁）、アヴェエニユ・マラコフの浅井のアパルトマンの壁には、アール・ヌーヴォーの代表選手アルフォンソ・ミヤシャの手になる《ジョブ紙巻煙草》のポスターが貼られ、長い黒髪の女性がタバコ片手に妖艶なポーズをとっていた。だが帰国後彼が凶案改革運動のなかで残した作品群に、官能的な女性像は、ほとんど見当たらない。唯一それらしいものを挙げるならば、杉林古香作《髪すき人物巻賞箱》として具体化された凶案が思い浮かぶが、マルケいわくウィーン・ゼツェシオンのコロモン・モーザーのデザインを想起させるそれは、「極端に様式化され」（マルケ、一〇頁）エロティシズムが脱色されていて、とてもではないが、夏目の女たちの官能性に届きはしない。

もちろん視覚的造形物と文学とでは、検閲の差異などの問題もないわけではない。第六回白馬会展で黒田清輝とラファエル・コランの裸婦作品の下半身が布で覆われたというのは一九〇一年のことである（海野、五五頁）。だが夏目と同じ一八六七年に生まれた藤島武二による雑誌『明星』や、与謝野晶子の、その名も『みだれ髪』

(一九〇一年)の表紙、あるいは実際にも発禁となった『明星』第八号(一九〇〇年一月)に付けられた、藤島より十歳年下の一條成美による裸体画の表紙など、はるかにセクシュアルな図案は実際にあつたわけで、たとえば浅井および和田が担当した『新小説』第七年第五卷(一九〇二年五月)の表紙図案をそれらと比べてみると、浅井らによるデザインの官能性の乏しさは、歴然としているといわねばなるまい。¹⁵⁾浅井にとつてアール・ヌーヴォーは、結局のところ「線のずるずる延びたるぐりぐり式」という表面に留まつた。だがエロティシズムを巡る、このような両者の差異をさらに検討するためには、世紀転換期における官能性そのものの意味を考えてみなければならぬのであつて、そのことによつて安政三年生まれの浅井と、慶応三年生まれの夏目との間の精神的な違いも見えてこよう。

エロティシズムは、夏目が造形した女性たちやミュシャに代表されるアール・ヌーヴォーのみならず、世紀転換期の芸術に広く見られる現象だといつてよい。ウィーンおよびミュンヘン・ゼツェシオンのユージェント・シュティールは、ドイツ語圏のアール・ヌーヴォーだが、その代表者たちが残した女性像、ウィーンでは『第九交響曲』の「歓喜」をボルノグラフィーに変えてしまったとされたグスタフ・クリムト『ベートーヴェン・フリース』の女たち、ミュンヘンではフランツ・フォン・シュトゥック『罪』の蠱惑的な眼差しのイブなどは、この現象の典型的な例であり、いつてみれば『虞美人草』の

藤尾と重ね合わされたロセッティ『プロセルピヌ』の姉妹たちである。プロセルピヌ——ギリシア神話では冥界の女王ペルセポネは、そもそもデーメーテルの娘でありながら、ハデス・ブルートンに陵辱されて冥界の石榴を食べたがゆえに、生と死との間を往還することになる神格であるが、転換期に描き出された官能的な女性たちもまた、生と死の両義性を帯びている。生の悦びをもたらず魅惑でもあると同時に死の闇を予感させる恐怖は、ホロフェルネスの切り落とされた首を愛撫しながら恍惚の表情を浮かべているクリムトの『ユーディット』にくっきりと刻印されている。

この両義性は、芸術空間に結ばれた想像的空想物の属性に留まらない。オスカー・ココシユカ『風の花嫁』のモデルであつたアルマ・マラー、詩人ライナー・マリア・リルケやミュンヘン宇宙論サークルのルートヴィヒ・クラゲスらの恋人だつた「異教の聖母」フランチスカ・ツー・レーヴェントロー、日本でいえば夏目の弟子・森田草平と心中未遂事件を起こした平塚明子など、魅惑と恐怖のアマルガムであるプロセルピヌたちは、現実の生き物でもある。伯爵令嬢レーヴェントローも自転車旅行へ出かけ、バーベンハウゼンの自転車スポーツクラブの名誉会員にまでなつたが(フリッツ、三六、一五八頁)、夏目をウインブルドンへと誘つた令嬢も、グレー村へボーイ・フレンドとやってきた自転車美人もまた、名もない小さなプロセルピヌだったのであり(シルヴァーマン、一一〇、一一七頁も参照)、世紀末芸術の官能的な女性像は、この時

代に登場してきた「新しい女」たちの反映にほかならない。

もとより世紀転換期のセクシユアルな女性たちの生と死の両義性は、単にエロティックな意味に尽きはしない。「新しい女」たちは、自転車美人がそうであったように、都市と郊外との差異を発生させ女性用の自転車も生産して流通させた近代産業社会の産物である。だが彼女たちは、産業社会が「優秀」な労働力を再生産する機構として装備している婚姻と家庭という制度から逸脱し、自由に振舞う。アルマは、作曲家アレクサンダー・ツェムリンスキーと恋仲にありながら、子どもを身ごもってグスタフ・マーラーと結婚し、またココシユカや後の再婚相手ヴァルター・グロピウスとも関係した。ミュンヘン・シュヴァーピングに身を投じたレーヴェントローは、この芸術的な町のゼウスとも呼ばれた詩人カール・ヴォルフスケールとも熱烈な愛を語り合う一方で、多数のパウルたち（無名の男たち）と行きずりの関係を結び、「非婚の母」として最愛の息子ロルフを産んだ。彼女たちは、産業社会からの解放を望む男たちの上を蝶のように飛び回って彼らを誘惑し、この社会の制度から引き剥がして、ついには破滅へといざなっていく。《風の花嫁》に描かれたアルマが、暗い波の上に漂いながらも裸のまま目を閉じて男に寄り添っているのに対して、男の方は虚ろな眼差しを遠くへ投げかけているところに、官能的な美が導く闇が口を開けている。婚姻など超越し飛翔する「新しい女」は、兵役に取られたロルフを自らポートを漕いで銃撃に晒されながら奪い返したレーヴェントローのように

(フリッツ、一三四頁)、国家の暴力装置すら、ものともしない。産業社会からの逸脱の志向に見られる「新しい女」たちの自由な意思は、もとを辿れば、ほかならぬ近代自体が作り上げ流通させたものであろう。そういう意味では自由という近代の基本理念そのものがここで、産業社会の制度に再度己れを馴致させてしまいかねない私たちの「思想」よりも、ひよっとすると根源的なものとなって立ち現われ、この制度の基礎を侵食していこうとしているといえるのかもしれない。エロティシズムのもつ生死の両義性が、近代の限界を指し示し、その軋みを表わしているとすれば、「恐れる男」に対して「恐れない女」を造形した夏目も含め、世紀転換期の芸術家たちが出会った諸現象は、自由で自律的な個人を軸に展開されてきた時代の崩壊の兆しといってもいいのではなからうか。

進展していく産業社会を人間疎外の装置とみなし太古の生への解放を望んだ方向性は、既に一九世紀後半の芸術に広く見られるものである。ユーゲンツ・シュティールの先駆の一つだったドイツ後期ロマン派に見られる古代地中海世界への憧憬などは、シュヴァーピングのボヘミアンたちに直結するものだったが、世紀転換期のエロティシズムもまた、そのような神話的な夢の一群に属している。そこに結ばれる具体的な形象は、こと官能性に限ってみても、それが発生する状況に応じて多様なヴァリエーションを示す。クリムトのようにエロティシズムのラディカルな表現へと向かうものもあれば、まったく逆に疎外からの解放と裏腹な秩序なき奈落への転落に

怯え、発生し始めた軋みを過ぎ去った文化の残影のなかに回収しようとする志向もありうるのであり、浅井が直に接したフランスのオール・ヌーヴォーは、さしずめそういったタイプのものだ。というのも、この運動の先導者に当たるゴンクール兄弟などは、パリの街に発生し始めたブルジョワ女性たちをむしろ嫌悪するとともに、「あるべき官能性」を大革命以前の貴婦人たち、すなわちボンパドール夫人に代表されるロココ趣味のなかに認め、再解釈によるその復活に努めたのであり、そのような営みが受け継がれて、世紀末には公的にも産業としてサポートされた文化事業として開花したからである。

「緑濃き黒髪を婆姿とさばいて春風に織る羅を、蜘蛛の囀と五彩の軒に懸けて、自と引き掛る男を待つ。引き掛った男は夜光の壁を迷宮に尋ねて、紫に輝やく糸の十字万字に、魂を逆にして、後の世までの心を乱す」(夏目、三巻、二二〇頁)——夏目のプロセルピーヌ・藤尾は、「己れのためにする愛」のみを解する女であり、「男を弄」んで「一毫も男から弄ばるる事を許さぬ」「愛の女王」として、「正規」の結婚相手・宗近を捨て、自分の思い通りになるはずの小野を選ぼうとする。夏目は、この女を「丙午」の生まれに設定し、「詩趣はある」が「道義はない」として、「あいつを仕舞に殺すのが一篇の主意である」(夏目、一四巻、六〇五頁)との小宮豊隆への予言を実行するといったかたちで、エロスの恐怖を治めようとした。その際彼が前提とした制度は、西洋型の近代の枠組みの模倣的

形成と無縁ではなかるうが、「道義」という言葉が暗示しているように、やはりそれ以前のもの結びついていたのである。だが、自ら愛することによって男に愛させようとする『明暗』の延にまで到る女たちに具象化された系譜は、夏目が生きてきたこの制度はもちろん、おそらくは未成熟なまま終わった「日本的な近代的自我」の枠組みをも突破してしまい、そこに制度という作り物一般がもつ虚無性、人間存在の奥底に潜む原始の闇を見出すことへと彼を導いた。

この闇の露出こそ、浅井と夏目とを分ける出来事として、私が見ようとしているものである。エロティシズムが近代化とともに登場してきた「新しい女」たちに象徴される旧体制の揺らぎであるとするならば、浅井のオール・ヌーヴォーにおけるエロティシズムの欠如は、この揺らぎに対する一種の不感症であり、制度自体のもつ根源的な虚無性への盲目だといわねばなるまい。いや、揺らぎをもつともしない芯の強さといいかえることもできようが、事柄としては同じことだ。あのグレー村の自転車美人のように、「新しい女」がそばを通り過ぎてても、浅井は波立ちを示すことなく彼女と親しく話すことができる。むしろ浅井とて、彼女たちが巻き起こす新しい風を感じていただろう。だが彼がその上に凜として立っている地盤は、そうした風を自らの存在の変質に関わる出来事として受けとめることを許さない。実際にも酒場で傍に寄ってきて揮毫を迫る「酌婦」たちにやすやすと応えていたように(黙語会、一九七頁)、彼

はこの地盤の上に立って、余裕をみせながら女たちの姿をさらっと写しとっていく。「自転車乗り、或は珈琲店、或は婦人の散歩、或は婦人の舞踏」など「西洋の風俗を日本画におもしろく書き成す」とは、翁の尤も得意とする処なりき」（黙語会、一九五頁）という池辺義象の評は、おそらく彼の姿勢の本質を表わしている。この「おもしろさ」は、揺らぎを、そして人間存在の闇を知らないし、知る必要がない。

浅井のこのような姿勢は、おそらく一八八〇年代という洋画冬の時代においても「何れの日か曙光が認められる時があるう」（黙語会、二〇二頁）と、これを耐え抜かせたものとながっている。思えば浅井は、美術家なる言葉もなく、「絵かき」といって「俳優落語家」と同一視せられし感のあるとき、「親戚朋友の挙て非難せしをも顧みず、断然洋画研究の途に入」（黙語会、三頁以下）つた男である。もちろん当時ほとんどの青年たちが政治家を志していたことと「絵かき」志望とが対照をなすとしても、浅井の強さは、洋画定着を国力増強につながるものと考え、香川は金比羅宮、あるいは三島通庸支配下の山形へと文字通り東奔西走した元佐野藩藩士・高橋由一という先達のそれと通じているように思われる。考えてみると浅井の父・伊織常明が仕えた佐倉藩藩主・堀田正睦は、老中として攘夷鎖国に反対し「欧州文明の鼓吹に力を尽」した人物だったのであり、「昔日の武士と異なることあらざりき」（黙語会、一六九頁）と中澤岩太が評し、その「温乎たる風采、涼乎なる意気」（黙語会、

一七五頁）の喪失を鹿子木孟郎が惜しんだこの洋画家の決意は、大正期の個人主義的な芸術家のそれとちがいが、国家経世の道とけつし離反するものではなかったのである。

そうだとすると、冒頭で触れたように博覧会での日本美術工芸のありさまに慨嘆したとしても、個人ではなく国家をベースとして発言された「うら耻しく候」という言葉からは、無力さというよりはむしろ、国家社会によって己に課せられた使命に対する強い責任感が浮上してくる。実際に浅井が帰国後京都で展開していった図案改革運動は、図案を産業化して日本に定着させ社会へ働きかけていくとする「殖産興業」的なものであった。彼は、「孤独な芸術家」然として自己満足のまま終わるのを潔しとはしない。津田青楓や西川一草亭、あるいは杉林古香ら有望な若者たちに、浅井はこう語っている——「図案ということが我国では未だ^{未だ}発達しておらぬから、此際は只声を大にして騒ぐが宜しい」、「何でも騒がぬと発達せぬ」のであって、売れさえすればいいという実業家とはちがうにせよ、その実業家ですら、自分の型をただ墨守しているだけの「度しがた」骨董家の先生より「まだしよい」のだ（津田、一三六頁以下）。社会的な趣味の変化にこのように積極的に介入しようとする浅井の姿勢は、かつて洋画への彼の思いを挫くことによって明治美術会結成へと促した岡倉天心らの保守主義とも、根本のところでは通底している精神（伊藤、二〇〇五年、四七頁以下）、明治の近代化産業化を突き動かしていった精神に根を下ろしている。そこには、

少なくとも夏目のような底知れぬ絶望感はない。

もちろん夏目もまた、社会にとって有用な人物であらんとする意思をもち合わせていた。いやそれどころか江藤によれば、「賢きものは、世に用いられて、愚かなるものは、人に捨てられること、常の道なれば、幼稚のときより、能く学びて賢きものとなり、必無用の人と、なることなかれ」という『小学校読本』巻一の巻頭の一節は、ほとんど金之助の……ロンドン留学までの生活の基調音を決定している」（江藤・時代、第一部、五六頁）。しかもこの「有用の人」たるべしという命令は、江藤がいつているように、塩原家の養子としての金之助の存在と深く結びついていたのであって、「愚かなる」ことは「人に捨てられること」、つまり彼の存在の否定ですらあった。だがこの命令、具体的には「英語研究」は、ロンドンの夏目に遂行不可能なものとしてのしかかってくる。「二年居つても到底英語は目立つほど上達シナイ」（夏目、一四卷、一五九頁）。「小生三十五に相成候へども洋行迄して何事もしでかさず甚だ心細き新年に候」（夏目、一四卷、一六一頁）。「僕は英語研究の為留学を命ぜられた様なものの二年間居つたつて到底話す事扱は満足には出来ないよ」（夏目、一四卷、一七二頁）。「近頃は英学者なんてものになるのは馬鹿らしい様な感じがする。何か人の為や国の為にできそうなものだとボンヤリ考へて居る」（夏目、一四卷、一八四頁）。だが、もしも「英語研究」という官命を果たせないならば、夏目は「無用の人」として、国家によって「捨てられる」にちがいない。

江藤は、夏目の「不安の根源」を、前出の化学者・池田菊苗と対比させるかたちで「化学方程式や数式という普遍的言語をつかいこなすことのできる池田と、感受性の言語を用いなければならぬ金之助との落差」の内に指し示そうとしている（江藤・時代、第一部、一四〇頁以下）。たしかに一九〇一年九月二日付寺田寅彦宛書簡が次のように書いているところを見ると、江藤の指摘はまちがってはいない——「学問をやるならコスモポリタンのものに限り候。英文学なんかは縁の下の力持、日本へ帰つても英吉利に居つてもあたまの上がる瀬は無之候。……君なんかは大いに専門の物理学でしっかりやり給え」（夏目、一四卷、一八八頁）。だが、この不安が、産業化の進行、すなわち有用化の流れのなかで、己れの「無用性」を見ることとつながっていたにしても、そこで見られた「無用性」が科学技術研究のような国家経世への寄与の裏返し、すなわち産業社会からの落ちこぼれの自覚に留まるならば、夏目金之助は漱石という稀代の語り手になることはなかったであろう。夏目の視線が、産業社会のなかの無用者たる自覚を突き抜けて、そもそも人間存在に原理的に属す「無用性」、たとえば『こころ』でいえば、Kも先生もおそらくそのために自殺する存在の空疎さにまで到達していればこそ、彼の語りには私たちの耳に今もお響くのではないだろうか。根源的な「無用性」とでもいうべきこのもの、あるいは一切の有用性、さらには有用性の基礎となる意味づけそのものがそこで成り立っている空間、したがって意味化以前に開いている空白の場所

は、産業化からの脱落そのものではもちろんなく、夏目が繰り返して描いた三角関係や友情のもつれなどによって説明できるようなものではない、いやそもそも語られうるものではないのではなからうか。ひよつとするとそれは、ただ「Kが私のように寂しくって仕方なくなつた結果、急に処決したのではなからうかと疑い出しました。そうして又慄としたのです」（夏目、六卷、四四四頁）という科白で、そつと指し示すしかないもの、だが語りえないにもかかわらず人間存在の裏にたしかに張り付いているものではないだろうか。すなわち「不安の根源」とは、文学的言語と科学的言語の「落差」といった相対的なものではけつしてなく、人間が存在するということ、したがつて語るということに直に属している語られざるものなのであつて、池田の存在と言語の奥底にも潜んでいるはずの闇でもあり、またたとえそれを隠して見せなかつた浅井の生の地盤として、この闇を離れているわけではなく、その「自然さ」の背後にこれを地盤の虚構性として隠しもつていたのではあるまいか。近代というシステムの自己崩壊としてのエロティシズムが指し示しているのは、結局のところシステム一般の虚構性としてのこの闇、第一義的な虚構性としての空疎な場所のことなのである。そういう意味でいえば、江藤が「漱石の生の深淵」を、ラファエロ前派との影響関係や嫂・登世との秘められた恋という具体的なものとは結びつけてしまったことは、意味が成立する以前の場所という、語ることの根源、さらに作ることの根源を、歴史的意味連関のなかに位置づけう

るもの、たとえ「不義の恋」として口にできないことであつても原則的には説明可能であるもの、より一般的にいえば作られたものに、変質させてしまったことになると私は考えている。¹⁸⁾

だが根源的な無用性の闇が、一切の人間の存在と言語に属している「普遍的」なものであるとしても、これを同一的で繰り返し適用可能な型のように表象するならば、それはもはや語りうる「意味」に変質してしまっている点で、今述べた江藤のケースと同様、事柄からの離反を免れまい。私はそれを、あくまで事史的歴史的な生の現象として、己れを示すところで捉えたいと思う。ここまで浅井と夏目がともに生きた世紀転換期の流れを同時代の芸術への二人の態度の差異というブイに向けて追ってきたが、その際私は、この事柄を、歴史のなかに現象する「普遍者」として、だが、もちろんなんらかの伝承可能な型ではなく、さまざまな型を発生させている歴史的世界の底が割れるような経験としてイメージしながら、その割れ目が追跡のなかで自ずと開いてくるのを期待して歩んできたのである。

四

英文学者・夏目金之助の視線を吸い込んだ闇の生起は、彼に続いて登場する『白樺』派の楽天的な自己肯定と比較してみるならば（伊藤、二〇〇三年b、一六頁以下）、同じく個人主義の系列につなげられうるとはいえ、たしかに極めて特殊な精神が残した稀有な事象

であり、歴史の流れの方向を示す指標には尽きない出来事である。けれども、『白樺』派によって守旧的な前世代に対抗するかたちで紡ぎ出された個人主義が、その主要メンバー柳宗悦の軌跡に見られるように（伊藤、二〇〇三年a、一二九頁以下）、またたくまに伝統の方角へと反転し、広い意味での集団主義に変身していったことを考え合わせてみると、夏目において露出した闇は、明治末期から大正にかけての個人主義にも、さらにはコミニズムや民族主義にも通ずる集団への依拠にも、この深淵を塞ぐさまざまな意匠という精神的な位地価を与えるものでもあるように私には思える。しかもそうして生を支える「地盤」がたとえ「自然」や「階級」や「神々」の名のもとに呼び出されようと、隠蔽の機構の浅薄さがたちまちにして露見してしまい、語られた「地盤」の「人工」性が見え透いてしまうという意味で、私たち自身のそれとも地続きであるこの時代が、浅井の生きていた時代とは、やはり大きく変わったことを、夏目における出来事は告げているのではなからうか。

私が考えるところでは、そのような変化を主導している動向は、あらゆるものを作りものに変えていく科学技術の支配、有用性そのものを空疎化していく徹底した有用化の運動であり、それは虚構の虚構性としてのかの存在論的な深淵の歴史的な開示なのでもある。自転車美人としても現象するこの流れが、一切を有用な手段に変え続けることによって目的を消去し、生をかの場合へと落とし込み、底なしの徒労のなかで追い回すかぎり、この流れのなかでは、生の

「地盤」を語る言説、生にその存在意義を付与する神話は、たとえ今後も語られ続けるにせよ、恒常性を見かけを喪失している。空疎化を塞ぎとめる装置としての神話にとつて、もしも恒常性や永続性、安定性といったものが本質的な構成成分であるとするならば、神話はもはやそれ自体として終焉したのかもしれない。歴史の流れを直線的にイメージしているくらいがなくなるとはいえ、少なくとも人間の生についての語りを巡る歴史的布置が大きく変わったのは、まちがいなからう。この布置を確かめるためにも、本論は最後に、夏目漱石という語り手において開かれた生の深淵を、作ることの一つとしての文学への彼の不安と関連づけておきたいと思う。

一九一四年といえば、後から見ると、自身の死もさほど遠くない頃、夏目は学習院輔仁会で講演を行なう。とりわけ著名なこの講演「私の個人主義」は、ロンドン留学から十年以上の歳月が流れた後で、先に述べた己れの使命としての英文学の研究をまっとうできないという「不安」について改めて触れたものであるが、この「不安」の根は、講演が与える印象以上に深い。「煩悶は第一此所に根ざしていた」といわれる「文学とはなにか」が皆目わからないといった思いが「自己本位という四字」に到ることによって拭われ、「軽快な心をもつて陰鬱な倫敦を眺めた」と、夏目は語る（夏目、一一巻、四四五頁）。だが、その言葉は、先に見た留学当時の日記や書簡だけでなく、『文学論』の序に現われる次の言葉と読み比べても、歳月の長さのなかでの自己整理もしくは脚色の気配すら感じさせる

——「倫敦に住み暮らしたる二年は尤も不愉快の二年なり。余は英國紳士の間にあつて狼群に伍する一匹のむく犬の如く、あわれなる生活を営みたり」(夏目、九卷、一四頁)。よしんば「本位」となるはずの「自己」があるにしても、それは「鶴嘴がガチリと」「掘り当てたような」「鉱脈」という言葉によってイメージされる「確固とした自我」、まして普遍的な人類に通じていくようなコスモポリタンのな人格などではなく、所詮「狼群に伍する一匹のむく犬」であり、黄色い肌の「脊の低ききたなき奴」(夏目、一三卷、三〇頁)でしかない。事実この講演が掲げる「自己本位」とは、ベルグソンやオイケンなどといった流行思想の尻馬に乗って騒ぐのではなく、たとえ英文学の本場の批評家の意見と自分のそれとが矛盾していても、その矛盾も含めてほかならぬこの自分以外に出発点を取りようがないという諦めでもある。「甲の国民に気に入られてゐるものはきつと乙の国民の賞賛を得るに極つてゐる」(夏目、一一卷、四四四頁)という「必然性」などどこにもなく、ローカルな己れを承認するほかないのだ。

要するに夏目は、「文学」という普遍的な概念への疑いを根本に抱えている。なるほど彼は幼い頃から漢籍に親しみ、漠然としているとはいへ「文学はかくの如き者なり」というものを持ち、英文学もそこから類推できると考えていた。だが大学での研究は、この見込みを裏切り、文学に対する不安を彼に植えつけたのであり、彼はその不安を抱いたまま、松山や熊本を経てロンドンに向かったの

だった。「文学論」の序において、夏目はこういう——自分の学力は漢籍においても英文学においても、さして変わると思えないが、漢籍ほどには英文学を十分味わうことができない。「学力を同程度として好悪のかくまで岐かるは両者の性質のそれほど異なるがためならずんばならず、換言すれば漢学に所謂文学と英語に所謂文学とは到底同定義の下に一括し得べからざる異種類のものたらざるべからず」。夏目自身自らの「局所」というこの地点において、彼は文学という概念をエポケーし、根本からこれを考え直そうとする。「余は下宿に立て籠りたり。一切の文学書を行李の底に収めたり。文学書を読んで文学の如何なるものなるかを知らんとするは血を以て血を洗うが如き手段たるを信じたればなり、余は心理的に文学は如何なる必要があつてこの世に生れ、発達し、頽廢するかを極めんと誓へり。余は社会的に文学は如何なる必要あつて、存在し、隆盛し、衰滅するかを究めんと誓へり」(夏目、九卷、一〇頁以下)。普遍性が疑われた文学を彼は、心理学や社会学といった諸科学の知見を手がかりに組み立て直そうと試みるのだが、「失敗の亡骸」とも「未成市街の廢墟」ともいわれたその試みが、文学一般の本質を改めて明らかにし、それが語るべき内容を指定することによって夏目の不安を拭い去るものであったかどうかは、甚だあやしい。というのも「科学的研究やら哲学的の思索」が到りついた文学的内容とは、焦点となりうる印象または観念、およびそれに伴う情緒が、刺激によって競争しつつ推移していく意識の連続的な過程でしか

く、なるほどそこには一定の傾向性が、したがって描き出されるべきものとして選択された特定の「理想」が所与のものとして認められるにしても、それが普遍的なもの・先験的なものとして他の諸「理想」をそれ自身のうちに批判的に体系化していく可能性は、当初から拒まれており、かの不安の発生源たる漢籍と英文学との差異や本場の英文学研究者と自分との間の批評上の矛盾は、架橋の手がかりのない事実として放置される恐れが濃厚だからである。

一九〇七年東京美術学校でなされた講演「文芸の哲学的基礎」は、『文学大綱』に比べるといささか高揚した気分を示すものであり、講演の最後は「いかに生きてしかるべきか」を示し人々を感化する点に芸術家が「二六時中車を飛ばして電車と競争している国家有用の才よりもえらい」（夏目、一一巻、九四頁）という可能性を認めることによって、結ばれてすらいる。だが夏目がここで述べようとしている「還元的感化」には、文学概念を巡る不安がまた別な仕方ですべて透けて見える。

「還元的感化」とは、芸術家が元来もっている自由の下で選択し、言語もしくは色彩によって写し出した一定の意識の連続に、享受者が「随伴」することを通じて、この特定の型の「意識の連続」が享受者に浸透して残存することを意味する。ここでいう「意識の連続」の選択の型、すなわち「理想」を、この講演の夏目は、美・真・善・壮とカテゴライズし、具体的な作品のなかで、一つの「理想」が極度に偏重され、他の「理想」を侵害する例に言及して、これを辛辣

に批判する。たとえばモーパッサンの『首飾り』は、「真の理想」を追求することの過度のゆえに、「善の理想」を害してしまったものだとされる（夏目、一一巻、七二頁以下）。この作品によって享受者に残される「意識の連続」の型が好ましくないとする自然主義文学への批判である。²⁰しかしながら「真の偏重」を非難する根拠、より一般的にいえば、四つの「理想」のカテゴリー相互間の「過度の侵害」を難ずるとともに、諸「理想」間のバランスの適切さを支える根拠は、やはりけつして明瞭ではない。なぜなら、そもそもそれら「理想」のカテゴリーは、物に対する感覚経験および我の基本能力としての知・情・意の存在を前提として設定されたものだが、物と我の区別にしろ、さらに我がもつこれら諸能力そのものにして、唯一疑いなく存在する「意識の連続」が分化したものとされているかぎり、実体的なものとはいえず、あくまで「便宜上の抽象」（夏目、一一巻、五〇頁）²¹にすぎないからである。そうだとすると、たとえば自然主義文学に認められた「真による善の侵害」も、「意識の連続」が分化した一つのかたち、一つの変化形でしかなく、それゆえ一個の事実として認めるほかなくなるであろう。すなわち、これを「下品」だとする評価は、自然現象として雪よりも雨が「下品」だとはいえないように、少なくとも「意識の連続」そのものからは出てこないといわざるをえない。

諸「理想」間のバランスの根拠が意識に内在するものとして認められないとするならば、外部もしくは意識相互間の関係にこれを求

めるほかない。一九〇八年東京朝日新聞主催で講演され、加筆の上『ホトトギス』に掲載された「創作家の態度」でも夏目は、真への偏重としての自然主義に警戒心を顕わにしているのだが、同時に彼は、自然主義的文学、すなわち「揮真文学」の必要性を認め、それを近代日本の社会情勢からくるものと考え、彼によれば善・美・壮を描く「情操文学」すなわちロマン主義的文学が「深厚博大の趣味」を伝え大いに「感化」を及ぼすことは、英雄的個人への賞賛を忘れ「自他の懸隔差等を無視する平等観の盛んな時代」にあつては、もはやむずかしい（夏目、一一巻、一六四頁）。たとえば「孝と云う情操」を助長することは、今日の日本のように親子関係が「著しく変つて」きた状況のなかでは困難であり、少なくとも「昔のように絶対的評価をつけて叙述する」ことはできない。「昔は親のために身を苦海に沈めるのを孝と云つたかも知れない。今日の我々から見ても孝かも知れないが、よし娘が拒絶したつて、事柄が事柄だから不孝とは思いませんまい。それだけ孝の評価が下落したのであります」（夏目、一一巻、一六九頁）。こうした状況の中では、むしろ「状態の変化を知」ることが肝心であり、そのことが「煩悶」や「矛盾」から人を救いさえしよう。「こういう時に誰か眼の明きらかな人が、この状態の変化を知らせる、——すなわち客観的に叙述すれば、読者ははあなるほど、と思うので、大変な解脱になります」（夏目、一一巻、一七〇頁）。夏目は「揮真文学」に「情操文学」以上の必要性を認め、その根柢を社会状況の変化に求める。

だが、真への傾斜を促す社会全体の動向とはなにか。「孝の評価」を下落させたもの、あるいは「旧幕時代」までは続いていた「孝行な息子」とか「貞節な妻」とかいった人間の「理想」型に潜む偽善性を暴いたものは、夏目によれば、日本ではまだ十分成熟していないとはいえ、「泰西から飛んで」きた「科学的精神」である（夏目、一一巻、一七〇頁以下）。夏目自身は、この動向から生ずる文学上の「真の偏重」が、いつかは「情操文学」の再興によつて「平衡」状態へと「回復」（夏目、一一巻、一八二頁）していくという期待を抱いていたし、あるいはまたこの傾向が善や壮などの「理想」を実現可能な程度の課題に抑え、寛容な人間関係を醸成するのに寄与するという思いをもつていた（夏目、一一巻、三八六頁）。けれども、「科学的精神」は、有用性の徹底化という時代の底流の内に深く根を下ろしたものであり、そこから生み出された「真の偏重」は、一時的なアンバランスなどではないし、のみならず「理想」は、そうした「真」も含めてすべて、徹底した有用化のなかで、変質し始めているように思える。すなわち有用化は、世界と人間の真相を徹底して暴き尽くすことを通して、美や善や壮を当該の対象から奪取して平板化し、使用可能性の地平へと引きずり出していくのである。そこで真は、有用化に奉仕する道具となつてゐる。また、たとえその後なんらかの仕方で美や善や壮が回復されたとしても、それはこの地平の上に立つたのであつて、改めて与えられたアウラは有用性の立場から作り出されたものにすぎず、背後に白々とした

用の世界を、ことによると、さらにその裏の場所さえも透けて見せたりするのである。少なくとも夏目にとつて、有用化の底流から育った仮借なく事態を暴き出す視線は、個人の統御を遥に超えたものとして、美善性を損なわない適度なバランスのところ、塞いでしまえばよい、あるいは塞ぐことができるといったものではなかっただろう。もしもその程度のものとしか受け取っていないかたなら、彼は「狼群に伍する一匹のむく犬の如く、あわれなる生活を営み」ながらこの視線に沿うかたちで「蠅頭の細字にて五、六寸の高さ」に達するノートを残す努力を積み重ねて、文学を根本から捉え直す試みなど敢えてすることはなかったにちがいないと私は思うのである。

夏目は、あらゆるものを知り尽くそうとする人間の欲望が、美や壯を損なうものとして際限なく動いていく流れから眼を背けなかったし、『草枕』の画工に夢見させたようには、その流れから己れの存在と創作とを「非人情」の世界へと切り放つこともなかった。こうした欲望の一つの具体化は新聞であるが、「坊ちゃん」をして便所に放り込ませた「無暗な嘘を吐く」（夏目、二巻、三六六頁）このものは、文字通り夏目の生命を修善寺大患も乗り越えさせ、死ぬまで支えることになる。

知の欲望のもう一つの具体的形象は探偵だが、講演「文芸の哲学的基礎」の夏目は、自然主義を「探偵」に重ね合わせ、「道徳もなければ美観もない、莊嚴の理想などは固よりない」ものとして、こ

れを「諸君は……齒するに足る人間とは思わんでしよう」と聴衆に呼びかけていた（夏目、一巻、七六頁）。だが「探偵嫌い」で知られる夏目漱石という作家は周知のように、この人間類型に注意を払い、『我輩は猫である』や『趣味の遺伝』といった初期の作品群において既にこれを取り込んでいた。さらに、この形象に具象化された動向は、夏目が造形していった小説の登場人物たち、すなわち『彼岸過迄』でロマン主義にかぶれた探偵の役回りを演ずる敬太郎だけでなく、己れの出生の秘密を解き明かそうとせざるをえない須永もまた、のみならず『こころ』の先生であれ、『行人』の一郎であれ、貫いている動向にほかならない。彼らは徹底した知への欲望に憑依され、己れと他者とのありようを克明に探り出そうとして、破滅していく。「真という理想の病的な偏重」というのは、自然主義という文学上の思潮もその一つではないような、あるいはグルタミン酸調味料特許取得に導いた「普遍的言語」の使用をもその一つとするような、広範な流れなのであって、他の「理想」との関係のなかでバランスをとりうる簡単な病理ではなく、「齒する」ことを潔しとしない者たちにも癒しがたく取りついている宿痾なのである。

だが夏目は、ただ徹底した有用化に基づく「真の偏重」の流れに棹差して流されていただけでもない。むしろ彼はこの同じ流れを彼なりに徹底して泳いでいくことによって、真を暴くのととは別な語りの可能性に触れたのではあるまいか。「真への偏重」という欲望

を徹底するとは、それを限界まで突き詰めることである。いいかえれば、この欲望がどうあっても達しきれぬものにまで到りつくことである。語ろうとして語りえぬものに出会うことだといつてもよい。

限界とは、なによりも本論が根本のところ、常に念頭においてきた人間存在の根本の闇、有用化の奥底の場所にほかならない。たとえば『行人』の一郎の「貞操実験」は、「女の霊というか魂というか、所謂スピリット」を「研究しなければ、居ても立っても居られない」(夏目、五卷、四六八頁)という、まさしく「真」の「病的」な偏重を具体化しているのだが、当の「研究対象」たる妻・直は、自らいうように「魂の抜け殻」(夏目、五卷、四九六頁)に留まる。「抜け殻」は空無であり、知ることが有ることと結びついて、有らぬものと結びつかないならば、それは絶対的に知りえないもの、まさしくいかんともしがたいものにはかならない。一定の仮面を表に見せていても、その裏の魂が抜け去ったような空疎さという語りえないものが、それぞれの仮面を通して響いてくるようなそんな形象——こうした形象の群れが、夏目の言説空間のなかに、本論が差し当たり注目したような男女の関係も超えて漂い始める。一切を語り尽くしうるものとして基本的に措定している「普遍的言語」の世界とは異なる言説空間に、語りえないものは語りえないままに、だが語られたものとはちがう存在感をもって己れを示す。そこに、いわゆる自然主義文学の志向とは、次元のちがうリアリズムが現われ始め

る。²²⁾

夏目は、あらゆるものを知的に支配しようとする欲望が都市空間の変化ともなつて姿を現わし始めた時代に、比類なき語りのかたちを残した。そうした彼の言説がもつ輝きの源は、『虞美人草』に見られる「厚化粧」ともいわれた美文調ではもちろんなく、藤尾を死に追いつめた「道義」的理念のような言説が表現しうる思想的な意味、あるいは七〇年代まではなお想定されていた「則天去私」の悟りの境地でもなく、語ること・知ることへの欲望が露呈させてしまった、語る事が届かない闇に存している。語ることの別な輝きとは、語られた対象が放つ光の反映ではなく、語りえないものに接触したとき、語ることの無力さが発する火花ともいったらいいかもしれない。語ることは、常に語られるものを志向する。だが語られたものは、その刹那語ることから身を隠す。そうだとすると、夏目に限らず私たちの言語は、いつでも無力さをかかえているはずであり、したがって、その無力さからくる火花のほのかな光を帯びることは常に可能ではなからうか。そのような言葉の可能性を示したものと、私は世紀転換期を生きた夏目金之助というこの語り手の残した言葉を読んでみたいのである。

注

(1) 両者の関係については、資料上推測の域を出ないのだが、芳賀徹の研究(芳賀、三一七頁以下)を参照。インターネット上に一九〇〇年一月一六日子規庵で催された浅井の送別会に夏目が出席したというよ

- うな記述があるが (<http://www.pluto.dlne.jp/~jeep/kunanofo.html>)、その実証性はさだかではない。なおこの送別会への参加者に関して、荒正人は夏目を除く陸羯南、中村不折ら八名の名前を挙げている(荒、一三七頁)。また江藤淳は未完の評伝『漱石とその時代』の第五部で夏目に浅井や中村を紹介したのは、「ロンドン留学中に俳句を介して友好が生じた」(江藤・時代、第五部、一八二頁) 渡辺和太郎だとしているが、ロンドン以前にパリで訪問していることからすると、これはまちがいである。この誤解は、一九〇七年二月二日付庄野宗之助宛書簡に含まれた「渡辺和太郎という浅井君や不折君や他の人の知り合いです。小生は倫敦で近付になりました」(夏目、一四卷、五五二頁) という記事から来たのかもしれない。なお当該の時期を扱った評伝第二部には、当然のことながら浅井送別会への夏目出席の記事はない。
- (2) この万博には、黒田清輝のいわゆる《知・感・情》(『Einde de Femme』(裸婦習作))が、『湖畔』とともに出品され、銀賞を受賞している。
- (3) マルケによれば、ゲアハルト・ムンテの凶案を基にしたタペストリーである(マルケ、九頁)。
- (4) 日記によると、七月四日および九月二六日のことで、両方とも同居していたデザイナー福地復一が同行している(黙語会、四六および六一頁)。
- (5) 浅井の急逝については、弟子の都鳥英喜の報告を参照(黙語会、二一頁以下)。
- (6) 浅井と出会う前に西川・津田兄弟は、前出の杉林古香とともに、その名も『小美術』という雑誌を作っている。彼らは、この名称をただ耳にしただけで、ウィリアム・モリスの名前も覚えていないのだが(赤井、九一頁以下参照)、かえって世紀転換期芸術運動の地盤の広さを想像することができる。
- (7) ただし池辺義象の回想では、同二八番地となっている(黙語会、一

七六頁)。

- (8) このなかには若きライヴァル・黒田清輝の影も通り過ぎるが、日本アカデミズムを代表するこの大物などは、むしろ影が薄いくらいだ。もっとも浅井と黒田との関係には、微妙なところがあり、石井満吉と柏亭が仄めかしているように、帰国後浅井が「自ら東京美術学校の椅子を避け」(黙語会、二三七頁) て京都へ赴いた理由は、およそそのあたりと無関係ではあるまい。
- (9) おそらくこの記述の筆者は、池辺義象である。
- (10) この日記は、それぞれ浅井⇨空助、和田⇨紫桐(すぐに「下面」に変更)とペンネームを使うなど、読者の笑いを意識したものである。そもそも浅井が『倫敦消息』を読んで「読み物としての日記の魅力」を知って書いたのではないかという推測もある(荒屋鋪、一五〇頁)。
- (11) 「伊澤」は、ひよつとすると、パリ万博に日本出品陳列監守として派遣され、現地で洋裁を学び帰国後女子美術大学の前身・女子美術学校に招かれた伊澤峯子のことかもしれない。「友江」の方は、不明である。
- (12) 一方の漱石はシンガポールの日本町で「醜業婦街上を徘徊」するのを見るが、「妙な風なり」と記録するに留まっている(夏目、十三卷、一一頁)。
- (13) また海野弘は、この絵のモチーフをグスタフ・クリムトともつなげて考えようとしている(海野、一〇三頁)。
- (14) 美禰子と重ねられた絵を描いた画家として芳賀が目しているジャン・バプティスト・グルーズは、一八世紀フランスの画家で「マリー・アントワネットのプチ・トリアン宮でのお遊びのような田園牧歌趣味」に沿った「色っぽい娘たち」を描いて人気を博したが(芳賀、三七頁)、後に触れるように、フランスのオール・ヌーヴォーは、芳賀も名前を挙げているゴンクール兄弟を経由したロココの復活として遂行された。
- (15) 浅井は、京都において光悦や光琳に擬されたことから想像できる

ように、むしろ「日本の伝統美術の原理への回帰」を示しているともいえる。浅井の没後、跡を襲うのは神坂雪佳であり、彼によって京都の図案は、伝統回帰の色を強めていったとされるが、黒田天外がいうほどには（黒田、一九一一年、一三三頁）、浅井と神坂との間に、切れ目はなかったのかもしれない。

(16) 幕府審書調書画学出役介だった高橋由一は一八六五年、局の隆盛のために一文を起草し壁に掲げたが、そこには、当時油彩に期待された写実的描写がいかに「國家日用人事ニ關係スルコト」に寄与するのか、つまり油絵の「有用性」を、熱心に説く高橋の姿が映っている（高橋、二五一頁）。

(17) 浅井と親しく交わった人々は、彼の人格の高潔さを例外なく口にする。たとえば杉林古香が黒田天外に語った思い出などは、その好例であろう（黒田、一九〇八年、一三七頁）。

(18) ここでの問題が、江藤の嫂説に対して批判的に提出されたような、恋の相手が嫂ではなく、親友大塚保治の妻・楠緒子であったか（小阪）、それとは別な女性であったか（宮川）ということとは、基本的に無関係であることを断っておく。なお若き江藤は、おそらく自らもこの闇を生きていたのであり、その闇が、いわばなお生のまま露呈していた頃の漱石論によって読む者に感銘を与えたが、それを歴史的事実的な文脈のなかで語り始めるにつれて、批評は奥深い響きを失っていったように私には思われてならない。

(19) もちろん夏目は、たとえ物の全体像を扱う場合でも「物の形と機械的組立」を捉える科学と「物の生命と心」を捉えようとする文学とを区別しており（夏目、九卷、二二六頁）、後者を前者に還元しようとしているわけではない。

(20) ただし夏目は、基本的に自然主義対ロマン主義といった図式的な整理が外面的なものであり、一つの作品において二つの傾向が混在する可能性も認めている。いわく「一つの作物と、一つの主義をアイデンチファイしなければ気がすまないような考は是非共改める事に致した

いと思います」（夏目、一一卷、一六八頁）。

(21) したがって夏目は「理想」を、恒常的で不変な形式と見ていたわけではなく、その可変性を認めてはいる。だが、その上で彼が「もっとも新しい理想」、「もっとも深き理想」、「もっとも広き理想」を「完全なる技巧」によって実現した人に「理想的文芸家」の名前を与えるとき（夏目、一一卷、九〇頁）、「もっとも新しい」は措くにしても、「もっとも深い」とか「もっとも広い」とかいったことが、いったいどのような意味内容を持ち、それを測る尺度がどこにあるのかは、やはり不明なままに留まるといわざるをえない。

(22) 語ることを通して語られざるものに触れる可能性の探求を私は、拙論「深淵をなぞる言語——夏目漱石『彼岸過迄』のパスペクティヴィズム」、「作ることの日本近代——一九一〇—四〇年代の精神的風景（仮題）」（世界思想社、近刊）において試みている。

参考文献

- 青木繁『假象の創造・青木繁全集』（増補版）、中央公論美術出版、二〇〇三年
 赤井達郎『「小美術」の周辺』、『花道去風流七世 西川一草亭 風流一生涯』、淡交社、一九九三年
 浅井忠『巴里消息』、『ホトトギス』、三卷九号、一九〇〇年
 浅井忠『図案の線に就て』（談・杉林古香記）、『小美術』第一卷第四号、一九〇四年、芸艸堂（浅井忠の図案展、愛媛県美術館・佐倉市立美術館編、二〇〇二年所収）
 浅井黙語『巴里消息』、『ホトトギス』、四卷一号、一九〇〇年
 荒正人『漱石研究年表・漱石文学全集別巻』、集英社、一九七四年
 荒屋鋪透『グレイ・シチュル・ロワンに架かる橋——黒田清輝・浅井忠とフランス芸術家村』、ポララ文化研究所、二〇〇五年
 伊藤徹『柳宗悦 手としての人間』、平凡社、二〇〇三年^a
 伊藤徹『幻視された《自己》』、『日本哲学史研究』、第一号、二〇〇三年^b

伊藤徹「模倣のなかの日本近代」、『京都教育大学紀要』、第一〇七号、二〇〇

五年

海野弘「日本のアール・ヌーヴォー」、青土社、一九八八年

江藤淳「漱石とその時代」、第一—五部、新潮社、一九七〇—一九九九年（江

藤・時代」と略称）

江藤淳「決定版・夏目漱石」、新潮社、一九七九年

黒田天外「江湖快心録 浅井黙語氏の為人（上）」、『京都日出新聞』、一九〇

八年一月五日（浅井忠の凶案展）、愛媛県美術館・佐倉市立美術館編、二〇

〇二年所収）

黒田天外「京都に於る美術工芸革新の気運」、『京都美術』第二二号、一九一

一年（浅井忠の凶案展）、愛媛県美術館・佐倉市立美術館編、二〇〇二年所

収）

小阪晋「漱石の愛と文学」、講談社、一九七四年

小森陽一「世紀末の予言者・夏目漱石」、講談社、一九九九年

小宮豊隆「夏目漱石 二」、岩波書店、一九五三年

佐々木英昭「夏目漱石と女性——愛させる理由」、新典社、一九九〇年

志賀秀孝「もうひとつの揺籃——明治洋画と京都関西美術院」、『浅井忠と関

西美術院展』、府中美術館・京都市美術館・京都新聞社、二〇〇六年

デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー——フランス世紀末と「裝飾

芸術」の思想』、天野知香・松岡新一郎訳、青土社、一九九九年

高階絵里香「異界の海——芳翠・清輝・天心における西洋」、三好企画、二〇

〇〇年

高橋由一「高橋由一履歴」、『明治文学全集』第七九巻、一九七五年、筑摩書房

田中淳「画家がいる「場所」——近代日本美術の基層から」、ブリュッケ、二

〇〇五年

津田楓風「黙語先生を訪ふ」、「小美術」、第一巻第三号、一九〇四年、芸艸堂

（浅井忠の凶案展）、愛媛県美術館・佐倉市立美術館編、二〇〇二年所収）

東京国立近代美術館ほか編『日本のアール・ヌーヴォー1900—1923 工芸と

デザインの新時代』、東京国立近代美術館、二〇〇五年

夏目漱石『漱石全集』、全十八巻、岩波書店、一九六五—一九八六年

西村将洋『近代（風流）の思想圏——西川一草亭と漱石山房における身体感覚』、

木岡伸夫ほか編著『技術と身体——日本「近代化」の思想』、ミネルヴァ書

房、二〇〇六年

原田平作「洋画家の凶案と日本画——浅井忠を中心に」、『浅井忠の凶案展』、愛

媛県美術館・佐倉市立美術館編、二〇〇二年

芳賀徹「絵画の領分——日本近代比較文化史研究」、朝日新聞社、一九九〇年

ヘルムート・フリッツ「エロチックな反乱——フランチスカ・ツィ・レーヴェ

ントローの生涯」、香川檀ほか訳、筑摩書房、一九八九年

前川公秀「浅井忠の凶案、京都工芸界への遺響」、『浅井忠の凶案展』、愛媛県

美術館・佐倉市立美術館編、二〇〇二年

クリストフ・マルケ「工芸の革新をめざした画家、浅井忠——忘れられた黙語

の凶案をふりかえって」、『浅井忠の凶案展』、愛媛県美術館・佐倉市立美術

館編、二〇〇二年

宮井一郎「漱石の恋」、筑摩書房、一九七六年

黙語会編『黙語遺響』、芸艸堂、一九〇九年

伊相仁「世紀末と漱石」、岩波書店、一九九四年

米屋優「中澤若太と京都の美術工芸」、『京の美術者たち』、見洋書房、二〇〇

六年

*文中の引用に関しては、読み易さを期して、現代仮名遣いに改め、またルビなども簡略化した。なお本論のベースとなった研究は、サントリー文化財団二〇〇六年度助成による共同研究「一九一〇—三〇年代日本における《作ること》の諸相とその精神的意味」（研究代表者・伊藤 徹）の一端としてなされたものであること、また、この共同研究も含む「作ること」を機軸とした日本近代の読み直しの作業は、二〇〇七年度も同じくサントリー文化財団の助成対象として、ならびに科学研究費補助金基盤研究B（課題番号19320019、研究代表者・伊藤 徹）として採択されていることを付記しておく。

Staying in Europe at the turn of the century

— In case of Chu ASAI and Kinnosuke NATSUME

ITO Toru

Both Chu ASAI, a Western oil painter, and Kinnosuke NATSUME, an English literature scholar, lived in Europe at the beginning of 20th century, and although Asai stayed in Paris and Natsume in London, they made friends to each other. This paper compares the difference of lifestyle and intention of these two artists in that era, especially focusing on the difference of their interests in sensuality of so called *fin-de-siecle* art, and try to see the gap of epoch and the fundamental fluctuation of human existence and connect them to the question on possibility of literature as one of *poiesis* (creating).

This question is based on my critical judgment in relation to Jun ETO's essay on NATSUME, but this question was for me formed as how to explain what is not able to be explained in language, and shows a part of thought to look for another possibility of *poiesis*.