

森鷗外の反自然主義とその系列

高田 瑞穂

第一節 鷗外の反自然主義

日本の近代文学を通観すると、これを大まかに四つに区切る事が出来る。

維新以来の異常な開化主義のもとに、続々と移入された様々な文学思潮が、いわゆる紅露遣鷗の時代を経て、日本の文壇に一応の融和をとげ、日本の近代文学が近代文学としての自己を確立したのは、自然主義文学に於てであった。明治四十年代初頭の自然主義の文壇制覇まで、先ずこれが第一期、明治文学である。

そういう自然主義に対する反撥に始まり、耽美派の文学、次いで白樺派の文学の時を経て、大正後半期の個性主義文学に到るまで、これが第二期、大正文学である。

第三期は、大正後半期文学の個性主義に対して、社会的階級的基盤に立つ新しい文学、プロレタリア文学が、他方、大正後半期文学の心境小説帰結に対して新感覺派文学が、相並んで台頭した時期——これは大正十二年の関東大震災を契機と見る立場と、昭和二年の芥川龍之介の死に契機を見る立場と、現に二通りの考え方があつるが、實質はそれほど変りはない。そこから始まって昭和十年代のいわゆる転向と不安の文学に到るまでの時期である。昭和前期文

学、いわゆる昭和戦前文学である。

第四期は、言うまでもなく戦後文学即現代文学の時である。

この四つに区分できる我が近代文学が、それぞれ年号を以て呼ばれるのは、それぞれの展開がほぼ年号の移りかわりと一致するからである。

右のうち、第二期に当たたる大正文学にふれるために、先ず、大正文学の出発に關して、具体的に記すことから始めることとする。

明治四十二年七月、森鷗外は『スバル』第七号の巻頭に「キタ・セクスアリス」という作品を掲げた。この時の鷗外は、陸軍軍医総監、年齢は数えて四十八歳であった。

この作品は、主人公である哲学者金井湛が、自己の性欲の歴史を書いたものという構成に成っていた。文題通り、正に「性欲史」であった。何故哲学者がそういうものを書いたかという点、そこには明らかに三つの切っ掛けがあった。

この金井という人物は、常に「芸術品には非常に高い要求」を持ち続け、文壇にありきたりの小説に対しては、そ

れを芸術とは考えなかつた。ある好奇心から読みはするが、ことごとく不満である。そこで、是非自らの手で、小説か脚本を書いてみようと考え始める。これが第一の契機であった。

そのうちに、そういう主人公の気持を掻き立てる現象が生じた。

「そのうちに夏目金之助君が小説を書き出した。金井君は非常な興味を以て読んだ。そして技癢を感じた。」

ここに、この主人公が鷗外の分身であることが明らかに告げられている。明治二十年代において文壇の頂上に立った鷗外が、一時文壇を去り、やがてもう一度文壇に帰り、四十二年以降の再活躍時代を展開した重要な契機は、漱石の文壇登上と、その漱石文学に鷗外自身が「技癢を感じた」ことに他ならなかつた。これが第二の契機であった。

第三の契機は次の如くである。四十年代の文壇は、自然派に独占されていた。その自然派の諸作に、次のような疑惑を抱いた主人公であった。

「金井君は自然派の小説を読む度に、その作中の人物が、行住坐臥造次頓沛、何に就けても性欲的写象を

伴ふのを見て、そして批評が、それを人生を写し得たものとして認めてゐるのを見て、人生は果してそんなものであらうかと思ふと同時に、或は自分が人間一般の心理的狀態を外れて性欲に冷澹であるのではないか、特に *Friditas* とでも名づくべき異常な性癖を持つて生れたのではあるまいかと思つた。」

Friditas とは、性的冷感症である。これが第三の契機であつた。

この作品の掲載によつて『スバル』第七号は、面白い形で、全部売れたところで、発売を禁止された。当時この作を目して、鷗外の自然主義への屈従と見る見方も生じたが、そうではないことは、この作品自体によつて明らかである。金井湛即鷗外は、自分の性欲の歴史を、まことに理路整然と辿ることによつて、性欲の人生において占むべき分野を画然と限定し、そこに、人生即性欲という自然派の誤りを見事に浮かび上らせたのであつた。鷗外に固有の掬手からの自然主義批判がこの作であつた。

鷗外のこういう反自然主義が、もともと鷗外の持つていた人生観ないし人間観に基づくものであつたことはいうまでもない。鷗外は、人間とは克服さるべき存在と考えてい

た。絶えず自己を克服する精神こそ人間であるという立場は、「舞姫」(明治二三)の昔から鷗外のものであつた。だからこそ鷗外は、人間の自然と現実とを全面的に肯定する自然派の主張には同調できなかったのである。

「夫れ分析と解剖とは作者の用をなさざるにあらず。されどゾラが直に分析と解剖との結果を以て小説とせむといへるは妥ならず。蓋し試験の結果は事実なり。医は事実を得て自ら足れりとすれども、作者はこれにて足れりとすべきにあらず。」

これは明治二十二年一月、読売新聞に掲げた「医学の説より出でたる小説論」の終りに近い一節である。ここで鷗外は、早くも、ゾライズム、その実験小説に背を向けたのであつた。そして、「キタ・セクスアリス」における鷗外の心情は、自然主義を進むことによつては、最早下降の一端を辿るしかない人間性・ヒューマニティを、今一度高貴なものに回復しなければならぬという願望であつた。

鷗外を自然主義に反撥せしめたもう一つの、より直接の理由は、自然派の反鷗外的態度であつた。四十年代、最盛期の自然派にとつて鷗外と漱石とは、正に目の上の瘤であつた。だから自然派は、この二人に激しい非難を続けたの

であった。そして、「ディレッタント」——これが鷗外への結論であった。今の文壇はもう軍人の援助など必要としないといういやがらせも、くりかえされた。鷗外の、鷗外らしい搦手からの反撥の生じたのも当然であった。四十二年十二月の『新潮』に掲げられた一文「Resignationの説」において鷗外はつぶやく。

「私は田山君のやうに旨くないと云はれても、実際どうでもない。田山君も、正宗君も、島崎君も私より旨くて一向差支がないやうに感じてゐます。それは私の方が旨くても困りはしません。(略)私は私で、自分の氣に入つた事を自分の勝手にしてゐるのです。(略)私は存外平氣でゐるのです。」

こういう鷗外も、時にはより明快な反論を示した。

「自然主義の小説と云ふものの内容で、人の目に付いたのは、あらゆる因襲が消極的又否定せられて、積極的には何の建設せられる所も無い事であった。此思想の方嚮を一口に云へば、懷疑が修行で、虚無が成道である。此方嚮から見ると、少しでも積極的な事を云ふものは、時代遅れの馬鹿ものか、さうで無ければ誰衝きで無くてはならない。」

次に人の目に付いたのは、衝動生活、就中性欲方面の生活を書くことに骨が折つてある事である。それも西洋の近頃の作品のやうに色彩の濃いものではない。云はば今まで遠慮し勝ちにしてあつた物が、さほど遠慮せずに書いてあると云ふ位に過ぎない。」

これは鷗外の「沈黙の塔」の一節である。四十三年十一月の『三田文学』に掲げられたこの作品の、大逆事件にまつわる史的意義については、今は触れない。ここに私の見るものは、まことに理路整然たる自然主義批判である。

こういう鷗外に導かれて、『スバル』創刊号が世に出たのは、四十二年一月のことであつた。石川啄木・江南文三・北原白秋・木下杢太郎・高村碎雨等の同人誌『スバル』創刊号の創刊の辞の冒頭を引く。

「我々は決して一定の主義若くは簡単な動機の下に相集つた訳ではない。が何かその趣味、その思想、またはその境遇に於て相通ずる所があつたのに違ひない。であるから吾々は相互に深く干渉し、若くは統一を強ふる如きことはしない。」

積極的意図の告示はここにはない。だが、「一定の主義」「簡単な動機」と並列され、「趣味」は「思想」「境遇」

に先行して掲げられている。そこにある方向の暗示はあったにしても、未だ直ちに反自然主義運動の出發を指示するものは見出し難い。むしろ、創刊号の巻頭を飾った鷗外の戯曲「ブルムウラ」が、「附録」として別格に扱われ、裏表紙が「森林太郎氏のカリカチュール」四葉をもって装われていたことは無視できない。後記に相当する「消息」欄には、「先輩諸先生」の筆頭に鷗外を挙げて、次のように記されている。

「森先生は愈御健全毎号必ず御執筆あるべく候。」

事実、通算六十に及んだ『スバル』誌上に示した創作力において、質量共に群を抜く実績を示したものは、鷗外その人であった。そういう鷗外という存在は、その唯一の弟子とも言うべき木下杢太郎によれば「テエベス百門の大都」(森鷗外)であった。『スバル』派の若き詩人・作家たちにとって、そういう鷗外の継承は、容易ならぬ難事であったにちがいない。しかも鷗外は、常に「私は私」であった。継承、真の継承とは本来否定的継承であるべきであるが、それがどの程度可能であったろうか。止揚である代りに、一局面拡大というに近かったとしても、それはそれでやむを得ない成行であった。鷗外は「文芸の主義」(明治

四四)において次のように告げている。その冒頭と結末とを引こう。

「芸術に主義と云ふものは本来無いと思ふ。芸術そのものが一の大なる主義である。」

*

学問の自由研究と芸術の自由發展とを妨げる国は榮える筈がない。」

「テエベス百門の大都」の風貌はここにも浮かばずにはいないであろう。

こういう状態の『スバル』派が、その先導者の一人に上田敏を持ったということは、かけがえのない幸であったであろう。上田敏は、鷗外より十二歳の年少、木下杢太郎より十一歳の年長であった。鷗外継承に関する仲介者という立場は、おのずから敏の双肩に落ちた。そこに、上田敏その人の立場ディレッタントンチズムが生じたのであった。

第二節 上田敏の享楽主義

上田敏が『文学界』同人の一人であったのは、その学生時代のことであった。敏が『文学界』第二十九号(明治二

八・五)に掲げた評論「美術の翫賞」は、同人の一人島崎藤村の「春」(明治四一)にその一節を引かれている。

「市川は手に持った雑誌を繰つて見て、やがて福富が書いた文章の一節を節面白く読んだ。

『ピウス二世が法王の位に上らざりし時、其甥に送るうちに、少年の時ほめでたきものなり、人生の五月も欲ばしきものなり、されど学芸はそれよりもめでたく、智識はそれよりも欲ばし』

市川は岸本の顔を眺めて、味深さうに、其文句を繰返した。

『されど学芸はそれよりもめでたく、智識はそれよりも欲ばし——は……。僕は矢張斯の主義だ。』

嘗は市川に同意を表した。『岸本君の旗色はどうもすこし鮮明でないやうだネ』と言はれて、岸本は頭を垂れた。彼は何か言はうとしてグツと詰つて了つた。

唯彼は肩を揺つて居た。』

福富はもちろん上田敏、岸本は島崎藤村である。市川が平田秃木、嘗が戸川秋骨であることも付言しておこう。ここに暗示されていることは、北村透谷没後の『文学界』派の浪漫主義が、次第に旧習打破の意欲から、学芸翫賞の熱

情へと移行行きつたことと、それに贅し得なかつたものの一人が島崎藤村であつたということである。そういふ藤村が、『破戒』の自费出版によって自然主義台頭の口火を切つた三十九年は、既に三十六年以来東京大学文学講師であつた上田敏が、『海潮音』を世に送つた翌年に相当した。敏が「自然主義」(明治四〇・一一)を『新小説』に掲げて、日本文壇の時潮に及び、「流行をして流行を葬らしめよ。余は文壇十数年来の形勢に鑑み殊にこの二三年來の現象を見て此感がする。」と記したのは、『破戒』刊行の翌年のことであつた。しかし、そこに見られるものは、自然派の時流に乗つた思い上がりへの反撥ではあつたが、未だ自然主義そのものへの批判ではなかつた。敏が、対象への明確な批判と、批判を越えて自らの立脚地とを最も精細に告げたものは、その唯一の長編「うづまき」に於てであつた。それは、一言にして断ずれば、鷗外の Resignation の展開としての Dietantism であつた。この作の主人公牧春雄は、いうまでもなく作者の分身である。

「異邦と過去とを愛慕する熱情は、春雄が歳を取ると同時に、漸く学を修めると共に、彼をして、人生に對する享楽主義おんたたくちすむを執らしめるに至つた。』

ここに、春雄即ち敏の享楽主義を根底において支えたものが明確に告げられている。「異邦と過去とを愛慕する熱情」がそれであった。この心情は換言すれば、「遠きものへの憧憬」に他ならない。「異邦」とは空間的な遠く、過去とは時間的に遠きものである。そういう遠きものへの憧憬は、どのようにして春雄の内に生じたか。

「愛蘭土の詩人をして言はしめれば、春雄は夙から『夢の国へ行つて、其黄金の道を歩み、其琥珀色の光に照らされた』のである。幼心の奥に萌した憧憬の念、珍奇を喜ぶ情は、後年に及んでも終に滅びない。時々東京の往来でも見受ける外国船の水夫等が、目眩しいやうな眼付をして、彼等には珍らしい日本の風景を観て居るのを観ると、あの藍色の眼睛の上には、鋼鉄色に青みを帯びた北海の波も映じたらう、火山の破裂したやうな印度洋の夕照も射したらう、さうしてあの種々の驚く可き、美しき、不思議な現象が、幾度か映り且つ消えたらうと、羨しいやうな、悲しい心持になる。」

「愛蘭土の詩人」とは、オスカー・ワイルドのことである。敏は春雄をワイルドにたくえつつ、その憧憬の念が

「幼心の奥に萌した」ことを告げている。そうだとしたら、やがて春雄が「驚く可き、美しき、不思議な現象」の追尋に、生の意味を見出だしてゆくことになるのも自然であった。そういう春雄にとって、対決すべき最初の問題は、当然、各瞬間ごとに明滅する「現象」のはかなさへの反省であった。言うまでもなく「現象」を「現象」として享受する機能は人間の感覚である。そして、瞬間の感銘を脳裏に止める作用は「記憶」であろう。しかし「感覚は刹那に消え、記憶は頼りにならぬ影である」ことは、どうしようもない真実であった。一瞬熾烈な感覚に酔って、これだけは何時までも忘れることはあるまいと信じたとしても、『時』の磨滅に抗することは結局不可能である。映像は、いつか次第に淡くなり、崩れ、光が消える。春雄は、「永遠の破壊者『時』こそは恨めしい。」と嘆くのである。ここが、春雄の生における一の分岐点であったにちがいない。春雄の心がかもしここから、「時」の超克を目指し、永遠なるものの探求に向かったとしたら、彼は享楽主義者とはならなかったであろう。春雄はここでも、感情的であることを止めなかつた。

「宇宙の廣大と威力との前に、人間の心の寂寥と無

力とは、此上もない人生の悲態である。今触れた花卉の軟さ、今光つた愛する人の瞳、刹那に生じ、刹那に減んで、二度と喚回し難い。而も多くを見て、多くを惜む此哀情の裡に、亦一種の愉楽はある。」

春雄の道は定まった。それはまぎれもなく、刹那に消える感覚に賭けられた生である。そこに、鷗外のことばを借りれば、一種の Resignation の在ったことも疑問の余地はないであろう。ここから春雄が、「自己の養成といふ大事業」に思い付いたのも自然であつた。

「春雄はこゝで自己の養成といふ大事業に思付いた。神経を敏にし、感覚を鋭くし、始終精神を爽やかにして、森羅万象の万華鏡を、残る隈なく見破りたい、要するに有為の世の楽を、あらゆる限多く享けたいといふのである。(略)此色と音と香と影との変化ある世界に生れ合せて、而も空々寂々に其日を送らうとするのは、愚の甚しいものだ。人は全力を振つて、自己を発展し、放射しなければならぬ。人生百般の方面に、手を出して、其何れにも片寄らずに、出来るだけ複雑な豊富の経験をしてみるのが理想だ。天才とは実に此理想に近づいた所謂超人の類である。」

春雄の享楽主義は、ほぼ如上の生き方を指していた。そしてそれは、上田敏その人の生の規範に他ならなかった。そういう敏の上にも、明治日本の現実には、やはりある暗影を落とさずにはいかなかった。敏の享楽主義を、現実の生において可能とする前提は、言うまでもなく、自我意識の社会的認定である。なぜなら、自我意識、殊に個の内的価値の尊嚴の欠如した社会は、必然的に、個の自由な発展を許さないからである。このことは、敏にとっても痛切な問題であつたにちがいない。だからこそ敏は、春雄の口を通して、「不幸にして、今日の所謂文明社会は、此壮烈な生活を自由に當ませない。」と嘆かせ、「社会の慣習は、多数の牧群の力を藉りて、少しく志のあるものを牽引し、圧迫する。」と怒らせているのである。かつて鷗外をして Resignation を余儀なくしたものの力は、今、敏の上にも重たくのしかかる。そのことが、一面鷗外の啓蒙精神に点火したと同様に、敏もまた「多数の牧群」に教説する勞を必ずしもいとわなかつた。今「うづまき」に限って見ても、そのことは明らかである。

「享楽主義とは何だ。人生に対し、芸術に対する一の享楽家とは、どういふ態度の人であらう。複雑の義

を含んだかういふ種類の語には、常に多少の貶めた意味と、稍深い意味とがある。それで思索といふ事に、極めて不精な普通人は、浅果敢にも漫然と、大概は非難の意味に、是等の語を解釈し、使用して、其先をよく考えてみない。」

「この享楽主義といふのは、散漫微温の興味を以て、事物の表面を掠めて行かうといふのではない。道楽に、移氣に、真と美とに戯れて、ついぞ本氣にならない似而非風流を指すのでは無い。眞の享楽家にはもつと深い苦心が要る。先づ第一に、万事を尽く理解しようとする熱望と、宛転自在の同情心とが必要で、其上更に一種の用心深い処が無ければならない。」

これらは、春雄の自戒であると同時に、明らかに敏の啓蒙でもあった。だが、何と言つてみたところで、明治日本の「所謂文明社会」に、享楽家の闊歩する余地の広かろうはずはなかった。西欧先進諸国に於てさえ、享楽派の闊歩は、必ずしも全的に肯定されたわけではなかったのだから、むしろ、そうであつたからこそ、西欧享楽家の生は、敏にとつて直接の先導たり得たのであつた。

「春雄は段々かう考へて来ると、先に自分に深い印

象を与へた英吉利の或思想家の言を憶出す。「人間は皆死刑の宣告を受けてゐる。唯期限不定の執行猶予があるばかり。世に在る事少許、やがて居なくなつて了ふ。或者はこの少許の間を、茫然と暮し、或者は之を盛な熱情に使ひ、兎に角「浮世の兎」の中での最も賢い人は、美術と詩とに用ゐる」と云ふ一節は、これ迄幾度と無く繰返して、よく知つてゐる所だが、今日は常に無い新しい意味を含んで春雄の心に迫つた。」

かくして春雄は、「今日の所謂文明社会」の牽制を逃れて、「芸術といふ自由広大の天地」に立ち向かう。それは、一面において現実からの遊離であるとともに、他面、現実の生の規範としての享楽主義の内的確立でもあつた。

このようにして敏は、主人公春雄を通して、自己の道としての享楽主義の解明に、「うづまさ」全編を費した。そのことによつてこの作品は、日本近代耽美派の理論的基盤となつた。だからこそそこには、ダンディズム・貴族主義・感覺的自我主義・量的個人主義等々、およそ耽美主義の属性と考えられるものは一つ残らず採り上げられていた。この時、敏その人を導いた一番顕著な力が、「享楽主義者マリウス」の作者ウォルター・ペイターであつたことは、周

知の通りである。「うづまき」はそこに展開された享楽主義においてだけでなく、その全存在をペイターに負うている。だからこの作品は「享楽主義者牧春雄」と呼んでさしつかえないのである。先に引いた「この少許の間を……最も賢い人は、美術と詩とに用ゐる」と春雄に教えた「英吉利の或思想家」とは、むしろペイターを指していた。それはペイターの著『文芸復興』からの引用であった。ペイターは敏にとつて、享楽主義の先達であつたばかりでなく、生き方そのものの師でもあつたのである。その点で、作中に同じく影を落しているオスカア・ワイルドに比してペイターの存在の方が敏にとつてはより重要であつた。

しかし、この作に敏自身の見識が皆無であつたわけではない。そこには、自然主義批判もあれば、ロシア文学論もある。スタンダル論もあれば、ルナアルの紹介もある。別して、一切の新しい思潮へのわが文壇の残薄を極めた追隨に対する怒りがあつた。「猪尾助」ということばが、くりかえし記されている。

こういう「うづまき」における敏の意図が、当代にどれほど正当な理解を得たかは、先にも少しく触れた。西欧において、近代的自我の確立が既に自明となつた社会にその

生誕の基盤を持った享楽主義、しかもそういう西欧においてすら必ずしも自在な闊歩を許されたとは言ひ切れない思想が、明治日本にその意義を認められなかつたとしても不思議はない。新しい、舶来の思潮でさえあれば、何であろうとそれに追隨しようとするものを除いて、社会一般の目は敏に冷たかつた。しかも、盲目的追隨は敏の容れるところではなかつた。敏はむしろ「猪尾助」を嫌悪した。せめては「真の芸術の愛がある少数の人」に期待しなければならなかつた敏であつた。そして、その限りにおいて、敏は必ずしも報いられなかつたわけではない。少数の人は確かに敏を理解した。理解し継承したものもあつたし、理解した上で批判したものもあつた。例えば、前者としては『スバル』派の木下杢太郎、後者としては美学者深田康算があつた。

第三節 近代耽美派の性格

鷗外の反自然主義を継承した上田敏の、如上の享楽主義 || Diatantism と並んで、もう一つの流れが耽美派に見出だされる。それは快樂主義 || Hedonism と呼んでよいであ

ろう。享楽主義の情緒的耽美に対して、快楽主義の場合
は、むしろ情動的耽溺であった。世俗の目が、後者に対し
て一段とその厳しさを加えたのも当然であった。

永井荷風が、自らの耽美主義の性格を明らかにしたのは、
明治四十二年の作「冷笑」に於てであった。この作
が、上田敏の「うづまき」と相前後して発表されたこと
も、文学史的に一つの意義を持った。「冷笑」は明治四十
二年十二月から四十三年二月にかけて朝日新聞に連載さ
れ、「うづまき」は、四十三年一月から三月にかけて国民
新聞に連載された。そしてこの二作は、日本近代耽美派の
代表作と目されたのであった。敏の場合は先に述べたが、
荷風の場合、何故特に「冷笑」がそう見られたのであつた
か。それは、作品としては必ずしも当代の荷風を代表する
完成度を持たないかわりに、この作には、荷風の耽美主義
の精細な記述があつたからである。この作に登場する人物
は、ことごとく、自己の人生観を告げるために登場し、し
かもその話には、荷風自身のそれぞれの一面が投影してい
た。つまり「冷笑」とは、帰朝直後の荷風自身の自問自答
の内的記録であつた。丁度、「うづまき」がそうであつた
ように。そういう数人の登場人物中、特に重視すべきは、

フランス帰りの作家吉野紅雨であることは、一読して自明
である。

「私一個の思想を忌憚なく云へば、人間は楽み笑ふ
為に出来てゐるもので、其が人間の正当な権利だと思
ふ。いや楽しむまいとしても人間は生きてゐるかぎり
楽しまずには居られないものだ。世間の人は今も云ふ
通り楽しむと云ふ語を聞くと、必ず何か不道德な意味
を思ひ出すやうであるが、こんな甚しい間違ひはな
い。空は何故に青いか、青い空の色は何故吾々の眼に
美しく見えるか、花はどうして綺麗か、鳥の歌はどう
して楽しいか。これだけでも人間は自然に楽しむべく
出来て居るものと云ふ事が分る。宇宙の現象は一ツ
として人間の眼に美しく見えないものはない。(略)吾
々はこの無限の幸福、生存の快楽を歌ふに何等の憚る
処があらう。これほど平凡、健全、正当な事はない。
何人も避ける事の出来ないかの『死』を前にして、せ
めて、此の瞬間の快楽を歌ふのが、解すべからざる人
生の唯一の慰藉ではないか。吾々はかゝる生の唯一の
賜物をおろそかにしない為めに、宗教と道徳とを要求
したのであつて、是れを拒み若しくは卑しむ為めに道

徳を作つたのではない。」

ここに、吉野紅雨の快樂主義が明らかに告げられている。この限りにおいては、それは「うづまき」の主人公牧春雄の享樂主義とほとんど異なるところはない。それどころか、この主張には、鷗外の「学問や芸術を尊敬しろ」という声も内包されているようである。「冷笑」の連載の始まる直前の四十二年九月の『中央公論』の特集「森鷗外論」中の一編として、荷風の筆になつた一文「鷗外先生」に、そういう荷風の心情は明らかである。その一節を引く。

「凡てのいまはしい物の形をあからさまに照す日の光が、次第に薄らいで、色と響と匂のみ浮立つ黄昏の來るのを待つて、先生は『社会』と云ふ鉄の門を後にして、決して躓いた事のない極めて規則正しい、寛濶の歩調で、独り静かに芸術の庭を散歩する。芸術の庭は実に広く、薄暗く、隅々までは能く見えない。いろ／＼な花が咲いて居るけれど、まだ誰も見た事のない花が、どれだけ暗い影の中に咲いて居るか分らない。先生は(略)冷たい石の榻に腰を下して、いつも若々しい眼で、誰れも知らない庭中の花をば、残らず眺めやうとして、既にその大方は眺め尽してしまつた。(略)先

生は自分の氣に入つた花の姿をば絵に写して折々土塀の外に居る人に見せてやつた。塀の外に居る老人、又は先生と同じ頃の年の人には、何の事だか分らなかつたが、然し好奇心の燃えて居る若い人達は、初て土塀の中にはあんな美しい花が咲いて居たのかと心付いて、一生懸命に入口を見付けて花園の中に這入つて來た。然し先生の腰をかけて居る石の榻のある近辺までは、道が遠いばかりでなく、道の曲り具合が分りにくいので誰も行き得るものはない。(略)先生はいつも独りである。一所に歩かうとしても、足の進みが早いので、つい先へ先へと独りになつてしまふのだ。競争と云ふやうな熱のある興味は、先生の味はうとしても遂に味へない所であらう。自分は先生の後姿を遙に望む時、時代より優れ過ぎた人の淋しさといふ事を想像せずには居られない。」

長い引用を敢てしたが、フランス婦りの荷風自身も、そういう鷗外の孤独に似た淋しさを味わわなければならなかつたことが、ここに浮ばずにはいけないからである。そういう荷風の心情は「冷笑」そのものに徴しても明らかである。この作品が、荷風における江戸趣味宣言とも見られた

のは、新婦朝者荷風の目に、日本の社会が「明治は誠に無邪気な滑稽な欺偽時代だ」（「新婦朝者日記」）と映ったからであった。だからこそ荷風は、その面に「冷笑」を浮かべて、過去への遡行を試みたのである。「冷笑」とは、かくして、鵬外の Resignation の血縁だったのである。

以上のように考えると、吉野紅雨の立場は、当然、鵬外一敏の系列に属すべきであった。しかし、先にも記したように「冷笑」における荷風の分身は、紅雨一人に止まらな。例えば、紅雨の友人中谷丁蔵もまた荷風であった。丁蔵は歌舞伎の作者部屋に勤める人である。かつて荷風が一時そうであったように。この友人について紅雨は「江戸廃類期の耽美的平民趣味の代表者」といい、「女と遊ぶ——これがそも／＼あの男の生きてゐる第一の条件なのですから其の爲めにはいかなる重大な事件をも顧みません。」とも告げている。丁蔵自身は、われとわが生とを次のように告白している。

「つまり最初に己れと云ふものを出来るだけ卑しくして、然る後に、一種超越した態度に立つて局外者を眺めて見ると、何につけ自然と巧まずして冷な笑ひが口の端に浮んで来るものである。この冷笑から感得さ

れる痛快の味の中には他人と自分と両方に上する二重の意味が含まれている。」

フランス帰りの作者紅雨が、如何にして如上の丁蔵との交友を保ち得たか。それを可能にしたものは、帰朝後の紅雨をとらえた江戸賛美の情であった。「新しい時代の新しい凡てのものは西洋を模して到底西洋に及ばざるものばかり」と、明治日本の開化に絶望した紅雨であったが、一日、芝山内を散歩して古き靈廟の建築の美に深く感動した。このことを契機として、紅雨は、一転して熱烈な江戸文物の賛美者となった。

「江戸時代はいかに豊富なる色彩と渾然たる秩序の時代であつたらう。今日歐洲の最強国よりも遙に優る処があつて、又史家の嘆賞する路易十四世の御代の偉大に比するも遜色なき感がある。（略）あゝ江戸時代なるかな。」

こういう紅雨の江戸賛美が、紅雨を丁蔵に結びつけると同時に、作家紅雨を方向づけたのであった。そして紅雨は、その方向の正当性を自らに向つて次のように告げる。

「これは決して老人の骨董趣味ではない。現代に失望した夢想家の美的憧憬が必然かくの如くならしむべ

き正当の傾向である。」

恐らくここに、文壇に新風を送った帰朝直後の荷風の自らに課した道を見ていいであろう。その分身紅雨の夢は、現代に対する絶望から生まれた。そしてもう一人の分身丁藏の悦楽は、自己と他人とに対する「冷笑」から生まれた。荷風における作家的情熱が、常にある自棄的感情を契機としたという事実は、ここに明らかにその投影を見せていた。「最初に己れと云ふものを出来るだけ卑しく」しなければ、後の「一種超越した態度」に立って「冷笑」する「痛快の味」は生じ得ないのであった。こういう荷風に固有の心情を、荷風自身さまざま言い方で人に告げている。ある時は「消極的な自暴自棄」(「紅茶の後」といい、又ある時は「裏町を行かう、横道を歩まう」(「日和下駄」という。やがて荷風は、自らを「偏奇館」に閉じこめる。「偏奇館」主人とは、既に「女と遊ぶ」ことを「生きてある第一の条件」とする人であった。もし表現という営みを持たなかったとしたら、これはまぎれもない好色漢に過ぎなかったであろう。そういう荷風の生が、単純にして強力な快楽原則によって規制されなければならなかったのも当然であった。不快なるものの絶対的否定と快なるものの絶

対的肯定——それが荷風の生き方であった。そういう荷風にとつて、文学とは、自己の快楽の反芻に他ならなかった。だからこそ荷風は、自らを「偏奇館」に置かねばならなかったのである。

「余す処なく歎びを味ひ、余す所なく痛苦を嘗めよ。而して語れ。其れにて足りぬ。夢の影よと。」

これは「歎楽」(明治四二)の「先生」の憂誦したジャン・モレアスの詩句であった。荷風の耽美主義は、敏の享楽主義から快楽主義への展開であった。ここで目を谷崎潤一郎に転ずることとする。

荷風の快楽主義を、ほぼ全的に継承したのが谷崎潤一郎であった。潤一郎が、荷風の推挙によって花々しく文壇に登場したのも、その意味で自然のことであった。

「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出来なかつた、あるひ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。」

『三田文学』四十四年十一月号に掲げられた荷風の評論「谷崎潤一郎氏の作品」は、こういう賛辞に始まる。この

一文の発表された翌十二月に刊行された第一短編集『刺青』に示された谷崎文学の個性が、当代に際立った特色を示したものであったことは事実であったけれども、しかしそれは、必ずしも「今日まで誰一人手を下すことの出来なかつた」ものであったのではない。少くとも一人の先蹤はあった。それは、他ならぬ荷風その人であった。そういう荷風に寄せた青年潤一郎の思慕の情は、後年の回想記『青春物語』（昭和八年刊）に見ることが出来る。その一節を引く。

「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！』と云ひながら、ピョコンと一つお辭儀をした。先生は酒を飲まれないので、端然と椅子にかけたまま、『有難うございます、有難うございます』と、うるささうに云はれた。」

これは、「パンの会」席上での小さな、しかし潤一郎に生涯消えることのない印象を止めた出来事であった。

「谷崎潤一郎氏の作品」において、荷風は谷崎文学の個性を次の三点において示している。

「谷崎氏の作品中には顯著に三個の特質が見出される。

第一は肉体的恐怖から生ずる神秘幽玄である。肉体上の惨忍から反動的に味ひ得らるゝ痛切なる快感である。（略）

谷崎氏の作品の第二の特徵は、全く都會的たる事である。江戸より東京となつた都會は氏の思想的郷土であるが故に、広く見れば氏の作品は全く郷土的であるとも云へる。（略）

最後に谷崎氏の作品の特徵とすべき所は、文章の完全なる事である。現代の日本文壇は人生の為めなる口実の下に全く文学的製作の一要素たる文章の問題を除外してしまつた後なので、自分が今更斯の如き論議を提出するの愚を笑ふかも知れぬ。（略）」

後代の谷崎論は、多くこの荷風の指摘の拡大解釈に過ぎぬといつても、それほど言いすぎではないであらう。そう言つていい根拠は、荷風の共感の正しさにあることは無論であるが、もう一つ、潤一郎の作家的生涯が、終始一貫、感性美追尋、肉体的快樂探求のそれであつたという事実をもそこに加えるべきであらう。潤一郎の場合には、初めに

在ったものは終りまで在り続けたのであった。

荷風の挙げた「三個の特質」のうち特に重視すべきがその「第一」のものであったことは言うまでもないであろう。だから「第一」に挙げてあったのである。「第二」点の解明に際しては荷風は「嘗て上田敏先生が『渦巻』中に論じられた一節を思出さざるを得ない。」という。第三点に關しても、「現代の日本文壇は人生の爲めなる口実の下に全く文学的製作の一要素たる文章の問題を除外してしまつた」という鋭い、それ自身が耽美主義に連なる指摘の可能であつたのは、荷風自身が「文章の問題」を除外し得ない作家であつたからである。そういう敏や荷風に無くして、潤一郎に顯著に在つたものが「第一」点に他ならなかつたのである。そういう谷崎文学の個性は、潤一郎が生前に刊行された岩波版の全集から除外した作品の一つ「饒太郎」に顯著である。大正三年九月の『中央公論』に掲げられたこの作の主人公は、若き日の潤一郎の幾分どぎつい表白であつた。

「饒太郎と云ふ人間の値打は、象や豚と同じく、其の肉体を形成してゐる物質の総量以外は、今や全く何物もない訳なのである。あのいろ／＼な人間じみた、

高尚な複雑な、さうして優雅な理性だの感情だの微妙な作用はピタリと止まつて唯肉体ばかりが其れと無頓着にムク／＼と肥満し、多量の血液を充実させ、いつも活気の横溢した盛んな生理状態にある。」

自分の人間の価値を「其の肉体を形成してゐる物質の総量」と見て疑わぬ饒太郎は、それでは、何故「象や豚」のなし能わぬ創作などを為し得たか。

『世の中は美しいからつぽである。』と云ふ事——此れが後の小説の基礎をなして居る、幼稚な、簡単な、無精極る哲学であつた。彼と雖も芸術家である以上は、何等かの『美』と云ふものに憧れる素質を持つて居る。若しも此のからつぽな世の中に真実らしいもの、せめて真実に近い値のある者が存在するとしたら、『それは美である。』と、饒太郎は答へるかも知れない。——然るに、彼の所謂『美』と云ふものが全然実感的な官能的な世界にのみ限られて居る為に、小説の上で其の美を想像するよりも、生活に於いて其の美の実体を味ふ方が、彼に取つて余計有意味な仕事になつて居る。(略)此の傾向がだん／＼著しくなつた結果、今日彼の小説に書かうとする事柄は、単純なエロ

チンズム以外に、もはや何者もなくなつて了つた。

——『小説が書けないから、己の芸術家たる天分が
涸渇して了つたと速断するのは、大いなる誤りである。
己のほんたうの創作は著述よりも実生活にあるの
だ。己の芸術家たる所以は、己のライフ其の者に存し
て居るのだ。』——」

潤一郎はここで、やや放言じみた言い方でその耽美主義
の本質を明らかにしている。それは先ず、まぎれもない情
動の文学であること、第二に、「全然実感的な官能的な」
美の迫尋は、やがて小説の創作よりも生活の創造を目指す
であろうこと。そして、饒太郎の生は既に、明らかに、情
動過敏症の症状を示していた。「それだから彼の所謂文学
なるものは、奇怪なる彼の性癖に基因する病的な快楽の記
録に過ぎない」のであった。

再言するが、饒太郎はそのまま寸分たがわぬ潤一郎では
ない。しかし青年潤一郎と異質であつたのではない。それ
は、純化された潤一郎であつた。そういう饒太郎は、「美
しいからつぽ」説に續けて、次のように告げる。

「君はワイルドの言葉を知つて居るだらう。——
“Vice and virtue are to the artist materials of his

art.”と云ふ事を。——ところが僕はそれよりもモツ
と進んだ意見を持つて居るんだ。つまり“Vice”を材
料としたのでなければ、決して優秀な文学は出来ない
と云ふんだ。(略)換言すれば『美』は『善』よりも余
計『悪』と一致する。——ねえ君、それに違ひないだ
らう。」

こういう饒太郎の説が、ワイルドのそれより「モツと進
んだ意見」であるかどうかは疑わしい。ワイルドはその評
論集「インテンションズ」(二八九一)の中の「芸術家とし
ての批評家」において、既に明らかに「凡ての芸術は不道
徳なんだ。」と記している。そのことより、より重要なこ
とは、潤一郎が、明らかにオスカア・ワイルドの影響を受
けていたということである。恐らく、潤一郎にワイルドの
作『ドリアン・グレイの画像』(二八九一)への感銘が無か
つたとしたら、「饒太郎」は生まれなかつたにちがいない。
「饒太郎」の書き出しの一節に徴してもこのことは明らか
である。「饒太郎」の快楽主義には、大きくワイルドの投
影があつた。『ドリアン・グレイの画像』の自序は、次の
如きことばで始まり、次の如きことばで終つてゐる。西村
孝次氏訳より引用する。以下も同じである。

「芸術家とは諸々の美しきものを創造するひとである。」

この冒頭と結末との中間に、著名な次の表現がある。

「凡そ道徳的な書とか不道徳な書などといふが如きものはあり得ない。書物はよく書かれてゐるか、もしくは拙く書かれてゐるかだ。それだけのことにすぎぬ。」

西欧の芸術論の歴史が、プラトンの全面的芸術否定と、ニイチエの全面的芸術肯定とをその首尾とし、この兩極の間に、総ての芸術論の位相を見ることができるといふことは、今日においては美学的常識と言つていいであらう。

『国家篇』におけるプラトンの芸術否定は、芸術をイデアの影の影と見なす哲学的理由、不道徳的なものの描写と見なす道徳的理由、人の心の平静を乱すという心理的理由——この三つの理由にもとづくものであり、更にそれらの理由の理由として、芸術を模倣と見、外的技術と見、快感と見る立場に在つたことは、周知の通りである。こういう、模倣・技術・快感において芸術を考ふる立場の正反対が、ニイチエにおける、創造・天才・美において芸術を考

ふる立場であつた。ここに、理想国家から詩人を追放したプラトンと、芸術こそ人間に固有の課題と唱えたニイチエとの対照的兩極が生じたのであつた。

ここで、先に引いたワイルドのことばを思い合わせる。ワイルドの立場が、ニイチエのそれに極めて近く位置するものであることは、容易に判断し得るのであらう。プラトンの芸術は「影の影」すなわち「虚偽」であるという主張に対して、ワイルドは、芸術にあつては、真実であるか虚偽であるかが問題なのではなく、「美しきものを創造する」ことだけが問題だといふ。次にプラトンの「不道徳的なものの描写」といふ非難に対して、ワイルドは「道徳的な書とか不道徳な書などというが如きものはあり得ない」と説く。更に、プラトンの「人の心の平静を乱す」、従つて無用のものであるという指摘に対し、ワイルドは、もともと、「あらゆる芸術は無用のものである」と断定して憚らない。こういう新しい芸術観に立つたワイルドの出現に関してここに考えられることは、ペイター流の享樂主義に、明らかに一步の前進が加えられたという事実である。それが、やがて頹廢と異常とを指向するに到る道であつたにしろ、そこに一つの深化、徹底のあつたことは否定

し得ない。『ドリアン・グレイの画像』は、かかるワイルドの自己主張に他ならなかった。作中におけるワイルドの代弁者ヘンリ卿は、いつものように「優美な手の振り方をしながら、低い、音楽的な声で」次のように語り続ける。

「肉体はひとたび罪を犯してしまふと、もはやその罪に用はない、行為は浄化の様式だからである。そこで、歓楽の追憶とか悔恨の悦楽とかいふものしか残らない。誘惑から逃れる唯一の道は誘惑に屈することなのだ。」

ここに明らかなワイルドに固有の論理は、いわゆる快楽主義的矛盾の逆用である。「肉体はひとたび罪を犯してしまふと、もはやその罪に用はない」ことには、疑問の余地はない。くりかえされた感性的刺激は、既に刺激ではないという事実は、快楽主義者であろうとなかろうと、人間の総てにとつての生理的真理である。そこまではよい。しかし、だから「行為は浄化の様式」と断定し得るであろうか。窃盗という行為に深い誘惑を感じ、その罪を一度冒したものは、そのことによって直ちに窃盗を超越し、窃盗とは無縁の人となり得るであろうか。「歓楽の追憶」は、かえって、再び、より過度の歓楽へ人を誘うのではないであ

らうか。生理的なるもの、情動的なるものが、それ自体に反覆の衝動を内蔵することを、何人が否定し得よう。そうだとすると、「誘惑から逃れる唯一の道は誘惑に屈することなのだ」という卓説は、特定の一つの誘惑に關しては真理であり得ても、その「唯一の道」を行くものの前に、必然的に待ちかまえているものは、常に、より強度の「新しき誘惑」であろう。ワイルドの快楽主義が、やがて悪魔主義に連なる宿命は、ここに明確な根拠を持ったはずである。事実、ワイルドその人の上に、一八九五年の下獄という出来事が落下したのであった。

そういうワイルドによって作家的資質を開発された潤一郎の快楽主義を特徴づけたものも亦、悪魔主義的傾向であった。潤一郎も、若き日の情熱を燃え上らせて、勇んで自らの快楽に立ち向つた。例えば次のように。

「四つに畳まれた手巾は、どす黒い板のやうに濡れて癒着いて、中を開けると、鼻感冒に特有な臭気が発散した。(略)……此れが漬の味なんだ。何だかむつとした生臭い匂を舐めるやうで、淡い、塩辛い味が、舌の先に残るばかりだ。しかし、不思議に辛辣な、怪しからぬ程面白い事を、己は見付け出したものだ。人間

の歓楽世界の裏面に、こんな秘密な、奇妙な楽園が潜んで居るんだ。……彼は口中に溜る唾液を、思ひ切つて滾々と飲み下した。一種掻き撈られるやうな快感が、煙草の酔の如く脳味噌に浸潤して、ハッと氣狂ひの谷底へ、突き落されるやうな恐怖に追ひ立てられつゝ、夢中になつて、唯一生懸命にペラペラと舐める。」

これは、明治四十五年二月の『中央公論』に掲げられた「悪魔」の一節である。ここに潤一郎の悪魔主義は、様々な屬性とともにその本質を露呈している。こういう潤一郎が、やがて、「異端者の悲しみ」を悲しまなければならなかったのも当然であつた。この作は大正六年七月の『中央公論』に掲げられた。

ここまでで筆をおくこととする。

以上