

## 二〇世紀初頭の精神的断層

伊藤 徹

以下のテキストは、2008年3月6日中華民国静宜大学日本語学系で行なわれた学術講演の本文である。同大学邱若山教授ならびに張修慎助理教授に感謝する。

### 1

1868年の明治維新前後から多くの日本人が西洋の文化を取り入れるべく、欧米を訪れた。彼らは政治家・官僚や商人、知識人や芸術家たちとさまざまであり、したがってそれぞれ異なった思惑をいだいて、現在から見れば想像しがたいような時間と労力とを必要とする旅に出立した。だが思惑の差異を超えて彼らを突き動かしていくのが、時代の潮流なのであって、たとえば1878年万国博覧会が開かれていたパリに赴いた貿易商・林忠正は、たまたま身につけていた秀でた語学力によって、エドモン・ド・ゴンクールやサミュエル・ビングなど当時のパリの有力な芸術家や美術商と交流をもち、浮世絵などの輸出を通してジャポニスムの盛況に寄与し、あるいは後年日本の美術アカデミーをリードしていく若き黒田清輝に画家への転身を促すなど、当初は予測していなかった美術の世界へと入っていった。この潮流は、欧化運動にしる、あるいはそれに抗した復古運動にしる、それぞれの根のところに流れているものであり、歴史的な具体的形体としては、「殖産興業」という合言葉で呼ばれてきた近代化・産業化への志向である。もとより欧化運動は、ヨーロッパの文物の模倣を通して近代化の進展を誇示し、産業化の妨げとなっていた江戸幕府の負の遺産たる不平等条約の撤廃を目指すものだったわけだし、一方の復古運動も、たとえば明治半ばの美術指導者・岡倉天心の思想に表われているように、日本的なものの創出によって、かえって欧米のエキゾチズムが紡ぎ出した需要に応えようとしたものであることを思えば、産業の活性化という点で両者はともに時代の流れに沿ったものだったのである。

だがそうした歴史の潮流は、それが目指した近代化・産業化の進展とともに変質していく。具体的にいえば、日本が日清戦争、日露戦争というかたちで対外的な軋轢のなかに入っていた頃、既に産業が一定の形で日本に根付き、その都市空間も目に見えて変化するようになると、当の潮流はその流れの色合いを変え始めることになる。それは、維新以来の国家造営という方向へ流れていくだけでなく、それに回収されがたい「個人の生」という淀みを生み出すのであり、そうした別種の色を示す淵の生成は、「人生不可解」という言葉を残して日光・華厳の滝に身を投げた藤村操という「煩悶青年」の名前とともに、日本の近代精神史に刻まれることになる。そうした流れの変容は、既に半世紀に亘って続いてきた欧米文化の受容のあり方にも当然のことながら変化を及ぼすのであって、ここで私が夏目漱石と浅井忠という相互に交流をもった二人の著名な文化人について話すのは、そのような変化のあり方を、日本と同様、欧米をモデルとした科学技術化というこの流れの内に今もある東アジアの友人の皆さんに、紹介しようという意図に基づいている。さらにいえば、二人の芸術家が示す差異は、時代の潮流のいわば河床に生じた一つの断層ともいえるものであって、この裂け目は私たちが現に生きている空間と通じていると私は考えているのであり、そこを見ることなしに科学技術時代の人間の生き方について考えることは不可能だと思ってもいるのである。

夏目漱石も浅井忠も、きわめて著名な存在であるゆえ、その経歴を紹介することは、ここにお集まりいただいた先生方にとって贅言の部類に属すだろうが、若い友人の皆さんのために、一応簡単に二人のプロフィールを確認しておこう。

少し前まで日本の千円札の絵柄にもなっていた夏目漱石は、日本近代を代表する小説家、『我輩ハ猫デアル』や『坊ちゃん』などの作品によって、今なお若い読者たちからも愛されている国民的作家である。漱石は、さまざまな側面をもつ文学者であり、日本のコミカルな話芸・落語に通ずる滑稽さもその一つだとはいえ、ことに1900年代末から1916年の死に到るまでに残した作品群は、先の「煩悶青年」とも通ずる問題を遙か深くまで追い詰めたものとして受けとめられ、さらにはその悩みを突き抜け「則天去私」という境地まで到った聖人のイメージが弟子たちによって生み出されて今日まで到っている。このイメージが正しいものであったかどうかは措くとしても、それら作品群に私たちは、出現しつつあった近代社会が同時代の日本の知識人に刻み込んだ、おそらくもっとも深い傷痕を見出すことができる。

1867年生まれ、夏目漱石よりも11年早く生まれたもう一人の芸術家・浅井忠は、油絵技法を学び、いわゆる「洋画」を日本において確立した初期の画家の一人である。そういう意味で彼は、欧米文化の全般的摂取の一端を担っていたわけだが、1889年に設立された官立のアカデミー・東京美術学校からは、先に述べた岡倉天心による復古的な運動によって排除され、明治美術会を結成することになる。在野のこの団体は、1896年東京美術学校に招かれた黒田清輝ら率いる外光派とも呼ばれる洋画グループに対して、旧派とみなされた。1898年岡倉の免職の後、浅井は東京美術学校に一旦教授の席をうるが、ほとんど時を置かず後で述べるようにフランスへ留学し、帰国後ただちに当時創立された京都高等工芸学校の教授に招かれ、1907年に亡くなるまで、京都の地で洋画指導とともに、工芸デザインの改革運動を指導する。ちなみに京都高等工芸学校は、私が所属している京都工芸繊維大学の前身であり、附属の美術工芸資料館は浅井が残した絵画だけでなく数多くの資料を保管している。

この二人の芸術家がどうやって知り合ったかは、詳細には知られていないが、二人を媒介したのが明治の俳句運動の指導者・正岡子規であったことは、まちがいない。漱石は大学時代から子規の親友であったし、同時代の著名なジャーナリスト陸羯南を通して知り合っていた浅井のために、子規はパリへの壮行会を東京・根岸の自邸で催している。だが少なくとも資料上確認できる限り初めて二人が実際に出会ったのは、1900年10月26日である（夏目、19巻、26頁）。このとき遥々日本からインド洋・スエズ運河を通過してイタリア・ジェノヴァに上陸した漱石は、留学先のロンドンへの途上、半年前から既にパリに住んでいた浅井を訪れる。このとき二人の間に実際どのような交流があったのかは、残念ながら資料として残っていない。その後およそ一年経ったとき今度は浅井が日本への帰国直前に、ロンドンの漱石を訪ね、数日間を過ごすのであり、そのときの様子は、漱石が妻に宛てた書簡と講演「作家の態度」に残されてはいるが、これまた僅かな言葉によって記録されたものにすぎない。けれども、それらの痕跡が示しているのは、漱石が浅井に寄せていた深い敬意であり、この敬意は浅井の死後、著名な小説『三四郎』の後半を彩る「深見先生の遺画」展のシーン（夏目、5巻、502頁）、あるいはやはり代表作の一つ『それから』のなかに「浅井黙語の模様画」（「黙語」は浅井の筆名の一つ）を染め付けた湯飲みという小道具（夏目、6巻、189頁）となって、現われている。

しかし文書的な記録に現われなくても二人の交流の実質的な内実を雄弁に語っているのは、それぞれのヨーロッパ文化体験だといってよかろう。そこに映し出されているように、二人はともに、当時ヨーロッパに広がっていた美術工芸運動に大いに関心を持ち、文学と美術というジャンルの違いこそあれ、積極的にそれを受容していった。

二人が出会った当時パリで開催されていた万国博覧会は、そもそも「アール・ヌーヴォーの勝利」を謳ったものであり、漱石がその規模の大きさに度肝を抜かれたと日記や書簡に書き綴っているこの万国博覧会に関していえば、日本からの出品の審査が浅井の仕事の一つであった。したがって浅井は、たびたび博覧会を訪れており、子規が携わっていた当時日本でもっとも重要な文芸雑誌『ホトトギス』に、「巴里消息」というタイトルで万博批評を書いている。しかも彼は、日本を立つ前に子規と約束していたとおり、この雑誌の表紙デザインをパリで作成するのだが、それは万博でもっとも評判が高かったノルウェーの作家ゲアハルト・ムンテのタペストリーを参考にしたものであった。さらに浅井は、アール・ヌーヴォーの代表的デザイナーであるウージェーヌ・グラッセに会っているし、また冒頭で述べたように林忠正も関係があったビングとも交流をもっている。ビングは、1895年に開店したメゾン・ド・ラルール・ヌーヴォーによって、この運動の中心的存在となった日本美術のコレクターかつディーラーであり、ジャポニスムを一つの構成成分とした運動のキー・パーソンであった。

一方パリ滞在はわずか一週間しかなくその後ロンドンに渡った漱石だが、彼もまたアール・ヌーヴォーと同質の世紀末美術運動アーツ・アンド・クラフツ・ムーヴメントおよびその双子の兄弟ラファエロ前派に強い関心をもっていたことは、彼が遺した蔵書などから伺える。たとえば浅井も買ったことのある美術雑誌『ザ・ステューディオ』は同時代の美術を盛んに取り上げたものだが、これを夏目は、ロンドン到着直後から死ぬまでの16年間、定期購読している。あるいは彼の文学作品のなかには、世紀末のこの美術運動と共通したトーンを読み取ることもできる。たとえば『それから』には、赤い椿やアマランス、そしてなによりも白百合が象徴的な存在として登場するが、植物はかの運動が好んで絵画やデザインのなかに造形したものであった。働くことを軽蔑し優雅な芸術愛好生活を送っている主人公・代助は、この小説のなかで自分の存在感覚を「自分の頭丈でも可いから、緑のなかに漂わして安らかに眠りたい」（夏目、6巻、68頁）と表現するが、赤い椿の花が浮かぶ池に「美しい女の浮いている所」（夏目、3巻、122頁）を描いてみたいという『草枕』の画家のイメージとともに、それはジョン・エヴァレット・ミレイの《オフィーリア》を連想させる。

このように世紀末美術に強く惹かれた二人の芸術家は、さらにこの触発を具体的な造形物としても残した。京都高等工芸学校に洋画指導者としてではなく、図案科教授として招聘された浅井は、カリキュラムを整備しただけでなく、遊陶園および京漆園という陶芸・漆芸の研究制作集団の創立にタッチし、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のであり、そうした京都図案改革運動の成果は、陶芸家・初代宮永東山や五代清水六兵衛、漆芸家・杉林古香らによる作品として、現在も残っている。2005年東京国立近代美術館で開催された展覧会「日本のアール・ヌーヴォー」では、浅井のこうした作品群が出品作品全体の内でもかなりの部分を占め、人々の眼を惹いたものである。ついでにもう一つ、おそらくビングに倣ったのであろう、浅井は亡くなる3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」を祇園の芸妓・磯田多佳に開店させているが、磯田は1915年京都滞在中の漱石を木屋町の宿で看病している。

漱石もまた文学的テキストに世紀末的雰囲気を残しただけではなく、作品を彩る装丁に、かの運動の受容をはっきりと示してみせた。そもそも書物の装丁に意を用いること

自体、アーツ・アンド・クラフツ・ムーヴメントの創始者ウィリアム・モリスの意向を受け継ぐものである。漱石は橋口五葉という人物をデザイナーとして抜擢し、自著の装丁を任せましたが、黒田清輝のもとで洋画家として出発したこの青年は、漱石とのコラボレーションが少なくとも一つの機縁となって、「大美術」の一つたる絵画よりも、ポスターや新浮世絵、すなわちモリスが重視した「小美術」の方向に自らの才能を伸ばしていくことになる。橋口に16冊の自著装丁を委ねた後、代表作『ころも』を自ら装丁した漱石は、さらにその後京都出身の画家・津田青楓にこの仕事を任せることになるが、晩年の漱石に絵の手ほどきもした津田は、実の兄で華道家だった西川一草亭、さらに前出の漆芸家・杉林古香とともに、かつて若い頃、その名も『小美術』なる雑誌を創刊した人物であり、彼らは、その頃図案改革運動を推進していた浅井に親しく接し、その薫陶を受けている。1907年に亡くなる浅井が漱石の書物に残した造形は、初期の作品『我輩ハ猫デアル』の挿絵だけだったが、こうして浅井の系譜は、彼の死後も漱石と結ばれていたのである。

### 3

世紀転換期の美術工芸運動に惹かれ、このようにそれを自分の芸術活動のなかに取り込んでいった夏目漱石と浅井忠という二人の文化人は、近代化とともに成長していった明治人として当然のことながら、殖産興業の動向をそれぞれの活動のベースにおいている。浅井の図案改革運動は、京都の伝統工芸に革新をもたらし、産業として再生・強化しようという意図に即したものであって、そういう意味で彼のアール・ヌーヴォー受容は、明らかにこの流れに棹差したものであった。のみならず彼の本業である洋画制作にしても、大正期になって表われてくるような芸術家の個人主義的な衝動に基づくものというよりは、彼の先達であり油絵定着を国家経世にとっての必要事としたパイオニア・高橋由一のそれに近い。それゆえに、彼はパリ万博会場で他の国々から出品された絵画と並べられた日本画および洋画を前にして、他国との競争を意識しつつ「其前に立留るもうら耻しく候」（浅井忠、1900年、38頁）と慨嘆してみせるのである。一方の漱石の英語・英文学研究も、同じ流れに乗っていたことはまちがいない。彼を導いていたのは、やはり有為な人とならねばならぬという維新時代の知識人の前提であり、それは、英国人に伍して英文学についての優れた研究を成し遂げること、あるいは留学時に課せられた英語研究においても成果を残すことへと彼を駆り立て、ついには憔悴させ神経衰弱に追い込んだものである。

ところがこの同じ流れに流された二人の文化人は、或る地点で別れていくのであり、それは改めて二人の間の11年という年齢的な差異を、歴史的に意味あるもののように投影させることになる。結論からいうならば、1856年生まれの浅井がなお立つことのできた生の地盤は、1867年生まれの漱石に到って、崩壊の兆しを見せ始めるのであり、そこに私たちは一つの精神史的な断層を認めることができる。この地盤は、今までも述べた近代化遂行の流れの河床であって、漱石自身もそこに足を据えたいと考えていたものである。だが殖産興業の流れは、この人物の思考と著述のなかで、むしろこの河床を侵食し、いわば底なしの深淵に到るまで掘り進めてしまうのであり、漱石は浅井と異なり、河床に届かざるの己れの足が、たしかかななものにも触れえず、いずことも知れずさらわれていく不安に苛まれることになる。この河床は、明治が建設した近代国家の地盤であったゆえ、漱石が足元に探り当ててしまった深淵は、国家とは断絶した個人の存在を浮き立たせるものであり、彼が小説のなかで造形した二〇世紀初頭の知識人たちの

姿は、この場所を塞ぐ神話がなお自明のものとして機能していた浅井という「武士」的な洋画家にとっては、およそ描くことのできなかつたものだったのである。

二人の間に見出される精神的断層は、彼らの世紀末美術受容に影を落としている。影とはこの美術運動の一つの特徴をなす官能性に関する濃淡の差異である。そもそもこの美術運動は、アール・ヌーヴォーであれ、ラファエロ前派であれ、はたまたドイツ系のユーゲント・シュティールであれ、それぞれの文化圏の差異はあるものの、女性の官能美をその構成成分として持ち合わせていたのであり、ウィーンのグスタフ・クリムトが描き出した《ユーディット》は、ダンテ・ガブリエレ・ロセッティ《プロセルピーヌ》のいつてみれば姉妹の位置に立つ。プロセルピーヌ、すなわちギリシア名ペルセポネは、生と死を往還する女神であるが、世紀末美術に登場する官能的な女性たちは、蠱惑的な眼差しを男性になげかけ、ついには死の淵までいざなう「運命の女」である。

漱石のほとんどの作品には、まさにそうした「運命の女」が登場する。湯煙のなかに裸体を浮かび上がらせる『草枕』の那美、『虞美人草』の「紫の女」藤尾、「グルーズの画」のごとく voluptuous な『三四郎』の美禰子、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、と続く官能的な女性の系譜は、漱石最後の作品となった『明暗』の清子に到るまで続いていく。試みにその系譜のなかから『行人』の直を取り上げてみるならば、彼女は、夫たる主人公・一郎にとってすら謎以外のなにものでもない存在であり、その謎を「解明」するために一郎が設定した「貞操実験」において、この小説の語り手たる夫の実弟・二郎と同宿し、「薄く化粧を施したという艶かしい事実」(夏目、8巻、184頁)に気づきながらもアクションを起さない二郎に対して「大抵の男は意気地なしね」(夏目、8巻、188頁)とつぶやく女である。しかも彼女は、そうして二郎を翻弄しながら、二郎に対してそのことを「愉快」なものとして受け取らせることができるばかりか、彼女と二郎との間を疑い「針鼠の様に尖ってる」夫すら、暫定的ではあるものの「僅かの中に丸め込」む手腕さえもっている(夏目、8巻、208頁)。一郎は、こうした妻が発生させる謎のそばに立ち尽くし、ついには破滅へと導かれていく。

それに対して浅井が帰国後図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《髪すき人物巻蓑箱》として具体化された図案だろうが、それとても極端な様式化によってエロティシズムが脱色されてしまっている。もちろん視覚的造形物と文学とでは、政治的検閲の差異などの問題もないわけではない。当時日本ではまだ裸体図を描くということ自体、社会的に認知されてはいなかったことは、硯友社文学の作家・山田美妙の小説『胡蝶』に渡辺省亭が添えた木版の挿絵が物議を醸したことからもわかるし、いわゆるこの「胡蝶事件」から10年余り後の1901年になっても、日本洋画をリードする白馬会の第六回展覧会では黒田清輝とその師匠ラファエル・コランの裸婦作品の下半身が布で覆われることも起こった。だが漱石と同じ1867年に生まれた藤島武二がデザインした雑誌『明星』や与謝野晶子の歌集『みだれ髪』(1901年)の表紙、あるいは実際にも発禁となった『明星』第8号(1900年11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存在したわけで、たとえば浅井が友人の和田英作とデザインした『新小説』第7年第5巻(1902年5月)の表紙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。浅井はアール・ヌーヴォーのことを「線のずるずる延びたるぐりぐり式」(浅井黙語、29頁)と呼んだが、その受容は、いつてみれば形体の次元にとどまったのである。

官能性は、芸術空間に結ばれた想像的空想物の属性に留まらない。ウィーンの画家オスカー・ココシュカ《風の花嫁》のモデルであったアルマ・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った「異教の聖母」フランチスカ・ツー・レーヴェントロー、日本でいえば漱石の弟子の小説家・森田草平と心中未遂事件を起こした平塚らいてうなど、プロセルピーヌは現実にも生きていたのであり、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。近代産業社会の産物たる「新しい女」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形成してきた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・マラーと結婚し、またココシュカや後の再婚相手であるバウハウスの創始者ヴァルター・グロピウスとも関係した。ミュンヘン・シュヴァービングに身を投じたレーヴェントローは、この芸術家の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熱烈な愛を語り合う一方で、多数の名もなき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、産業社会のなかで疎外された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。このような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って、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男たちの「思想」よりも、ひょ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ようとしているといえるのではないか。官能性は、いってみれば近代の自己解体の一つの予兆といえるのであり、作品のなかに官能的な女性像を造形した漱石は、浅井とちがいこの自己解体を、如実に体験していたと私は思うのである。

#### 4

漱石は国家経世の理念にしたがいながらも、1910年代に入れば、少なくとも芸術の場面では「個人主義」を唱えるのであり、その頃文壇に登場してくる『白樺』派という次の世代の文学者たちとなれば、国家への精神的帰属を朗らかに否定し、自由なコスモポリタンの個人として自分たちをイメージするようになっていった。この流れを一つの既定事実と捉えるならば、国家社会からの切断をも意味しうる官能性は、個人主義への転換点を示しているようにも見えるし、浅井のアール・ヌーヴォーに見られる官能性の希薄さは、この洋画家の「後進性」の象徴のようにすら思われるかもしれない。だが事態は、おそらくそう単純ではない。というのも漱石から『白樺』への流れが「進歩」であるというためには、個人主義の実現を一つの目標として想定しなければならないが、1920年代後半から台頭してくる Kommunismus や民族主義といった集団主義は、こうした歴史の物語を安易な想定と考えさせるに十分だからだ。思うに、個人主義にしる集団主義にしる、発展的歴史の終着点を構成するものではなく、人間の生き様とその都度とる一つの意匠、あるいは生がそれに依拠するために語り出したフィクショナルな神話にすぎない。そういう意味では、浅井は大正期の個人主義とも、また30年代のナショナリズムとも異なる、別な神話を生きていたのであり、彼を「昔日の武士と異なることあらざりき」と評させた(黙語会、169頁)、おそらく維新以前の時代とも地続きなこの神話は、自らの芸術活動を人類への寄与と直接接続させる『白樺』のフィクションより、たとえ古風ではあるにしても、遅れているとか、劣っているとかいったわけでは、けっ

してなかったのである。

けれども浅井が生きていた神話から見たとき、漱石の言説に開かれてくる断層は、単なる神話間のずれに尽きはしない、あるいはその断層には、生の神話の歴史的交代の、さらに奥底の深淵が顔を覗かせていると、私は考えている。というのもこの断層自体は、新しい別な神話の登場ではないからだ。その証拠に彼の語りは、一見同じ個人主義に見えようとも、武者小路実篤や柳宗悦などの『白樺』グループのそれとは根本的に異なっている。なるほど漱石は、彼唯一の美術評論「文展と芸術」の冒頭に「芸術は自己の表現に始って、自己の表現に終る」（夏目、16巻、507頁）という一文を据えた。けれども彼のいう「自己」とは、芸術に表現される普遍的思想を湧出させ、かつそれを支える固い岩盤などではまったくない。むしろこの自己とは、夏目金之助という事実的な存在、したがって、かつては「英国紳士の間にあっ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」（夏目、14巻、12-13頁）んでいた流浪の人であり、帰国後は親しむべき家族を信頼することもできず「世の中に片付くなんてものは殆んどありやしない」（夏目、10巻、317頁）と呟く初老の男、理解しがたい他者との関係のなかで悩み、それによって動かされていくほかなく、自律的であろうとすること自体が己れ自身を裏切ってしまうような悲劇的な存在なのであって、自己を活かすことがそのまま人類の幸福につながるなどと夢想している『白樺』派的なお目出度さとはまったく異質なものである。しかも、そのような自己の事実的なあり方は、今でも時折漱石研究者が指摘するような「精神の病い」という特殊事例ではけっしてない。この自己存在に現われている断層には、ほかならぬ私たち自身の姿が映っているからだ。

この断層は、冒頭で触れたような近代化・産業化の潮流がいわば洗い流し露出させたものである。産業の進展は、科学技術の徹底化として今日まで及んでいるが、その根本動向はあらゆるものの有用化にほかならない。科学技術によって一切は有用なもの、すなわち手段へと変えられていくが、そのことは必然的に有用性そのものを自己解体させる。なぜならあらゆるものが手段となるならば、手段を手段として成立させている目的がなくなるからである。技術の使い手であり最終目的でもあると当座見えていた人間も、科学技術の進行は手段化の埒外に措かないのであって、人間も他の一切のものとともに、目的ではないもの、したがってさらに手段でもないものとして、有用化の徹底が開く空間の内に浮遊し出す。

世紀転換期の頃、東アジアのなかでいち早く近代化を一定の段階まで成し遂げた日本において、漱石という個人に露出した断層は、こうした空間への通路を含みもっている。実際漱石は、己れの作品のなかに、「敗亡の発展」（夏目、6巻、92頁）を遂げつつある都市の風景を描写し、そのなかから人を荷物のように運び去ったり自殺の衝動に導いたりする汽車、あらゆるものを知り尽くそうとする欲望の装置たる新聞や探偵を登場させたが、科学技術の進展を表わすそれらの形象は、こうした通路を指し示す道標でもある。「運命の女」たちとともに道標が指し示す方向へと辿っていったとき、どこにも脱出口がないこの空間のなかで、私たちは漱石が造形した人間たちに出会う。根もなく浮遊する彼らは、ただ関係のなかで発生する感情と欲望とによって運ばれていく存在にすぎず、彼らも持っているはずの「理知」も、そうした運搬を統御するどころか、それへの一つの反作用の習慣以上のなにもものでもなく、彼らに憑りついた感情と欲望の無底性を顕わにするだけであって、彼らは結局関係として生まれるかたちなき運命に翻弄され、救われたいと切に願いながらも最後まで迷っていかざるをえないものとして振舞い、そして破滅していく。

だが、そのような人間たちの姿に私たちは、強く心を揺さぶられる。「則天去私」と

いう境地を口にしたとしても、漱石自身もその境地に入りえないこと、悟りえないことを誰よりも自覚していたが、優れた漱石研究者・江藤淳はかつて漱石の偉大さを、むしろこの悟れないこと、救われないことの自覚、「一生を通じて彼の精神を苦しめていた問題に・・・忠実だった」（江藤、140 頁）ところに見ていた。江藤はいう——「最も基本的な人間の存在の条件である人間的な孤独を、常に自らの肌の上を感じるように運命づけられて・・・この孤独から脱出しようとするはなはだ人間的な努力を重ねて、「神」のいない国の住民の経験し得べき最も痛ましい苦悩の中に生きた孤立無縁の男の姿には、時代や趣向の変遷を超えて人々の感動を呼ぶものがある。何故なら、これは何らかの意味ではぼくら自身の姿」（江藤、191 頁）だからだ。

テクノロジーが支配する時代において、救いという言葉がイメージさせる最終的解決など原理的にありえない。ここには解決という終わり／目的など、そもそもないからだ。『道草』の主人公・健三の言葉を借りれば、「一遍起った事は何時迄も続く」（夏目、10 巻、317 頁）。続くのは欲望と感情から生まれ、また新たにそれらを生み出していく行為の連鎖であり、そのなかで私たちにできることは終わりのないこと、救いのないことをありのままに受けとめ、この断念を耐え抜くことだけだ。だが漱石に残された断層の底に映る人間たちの姿が引き起こす感動を思うならば、そうして耐え抜いて生きることのなかから、ひょっとすると人間に宿りうるもっとも清澄なものが浮かび上がってくるのかもしれない。そのとき私たちは、同じこの場所を耐えつつ他者が生きているという事実に対する単純な承認に導かれ、同時に承認する私たち自身が、なんの支えもないにもかかわらず存在していることの不思議を享受することができるのではないか——科学技術時代の生き方の原点となるものを、今私はそんな辺りに思い描いている<sup>1</sup>。

#### 引用文献

- 浅井忠「巴里消息」、『ホトトギス』、3 巻 9 号、1900 年  
浅井黙語「巴里消息」、『ホトトギス』、4 巻 1 号、1900 年  
江藤淳『夏目漱石』、東京ライフ社、1956 年  
夏目漱石『漱石全集』、全 28 巻（別巻 1）、岩波書店、1993-1999 年  
黙語会編『黙語遺響』、芸艸堂、1909 年  
（原テキストの旧漢字・旧仮名使いは、改めてある。）

付記：本講演のもとになった研究は、2006 年度及び 2007 年度サントリー文化財団人文科学・社会科学に関する研究助成、ならびに 2007-08 年度科学研究費補助金（基盤研究（B）：課題番号 19320019）の助成を受けたものである。

---

<sup>1</sup>本講演が扱った浅井忠と夏目漱石の比較をさらに詳細に、また別な角度も交えつつ論じた拙稿「世紀転換期のヨーロッパ滞在——浅井忠と夏目金之助」、『東西学術研究所紀要』、第 41 輯、関西大学東西学術研究所、2008 年 4 月を参照されたい。なお本講演では、それぞれ一般的に通っている呼称に即して、浅井忠および夏目漱石と呼んだが、この論文では本名で揃えている。

## Zusammenfassung

Dieser Vortrag wurde am 6. März 2008 unter demselben Titel an der Seigi-Universität in Taiwan gehalten. Er behandelt zwei Vertreter der modernen japanischen Kultur gegen Ende der Meijizeit: den Romanschriftsteller Soseki NATSUME und den Maler Chu ASAI, deren Rezeption der europäischen Kunst um die Jahrhundertwende im Mittelpunkt stehen. Die Differenz, die zwischen den beiden festgehalten werden kann, zeigt, daß der Zusammenbruch des traditionellen Lebensbodens noch nicht bei Asai, sondern erst bei Natsume beginnt. Der in dieser Verwerfung aufbrechende Abgrund des menschlichen Lebens ist eigentlich durch den Grundzug der Moderne eröffnet, d.h. durch die Nützlichmachung aller Dinge in der Welt, welche das Wesen der Technik ist. Die Nützlichkeit als solche wird von der Technik vielmehr in ihr Gegenteil, also den wesentlichen Unsinn verkehrt. Der Vortrag fragt in Natsumes literarischen Werken nach der Möglichkeit, sich die im Fortgang der Moderne hervortretende ursprüngliche Nutzlosigkeit als den Lebensort im technischen Zeitalter anzueignen.