

The Temptation of Latrines : A Glimpse of
Anglo-Japanese Aestheticism

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-08-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 蜂巢, 泉 メールアドレス: 所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/1129

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



かわや 厠の誘惑

— 日英唯美主義瞥見 —

蜂 巢 泉

はじめに

ヨーロッパ、とくにイギリスやフランスの19世紀末の芸術思潮に「芸術のための芸術」(l'art pour l'art)の傾向があったことに疑いはない。この流れは「唯美主義」(aestheticism)とも称され、多くの作家、画家たちを巻き込んでの一大事であった。「唯美主義運動の芸術の背後にある理論は、芸術はそれ自体で享受されうるものであり、鑑賞者に対しては装飾的存在でありさえすればよい、というものであった」とロビン・スペンサーは言う⁽¹⁾。現在では人口に膾炙して何ら疑問を抱かない因襲的な思想があるが、それとても最初に登場した時には珍奇かつ斬新すぎて一般には理解されないことがままたり、近現代絵画を紐解いてみれば、セザンヌやマネやゴッホなどは当初いかに大衆から嘲笑を受けていたことか。森羅万象、この世のあらゆる事象には始まりがあり、終結がある。19世紀末のヨーロッパ芸術界を席卷した「芸術のための芸術」思潮の発端と展開に焦点を当て、日本美術(浮世繪)がフランスやイギリスでどう受容されていったのか、また、逆に日本ではそのような風潮をどう理解、解釈していたのかを、イギリスではJ. M. ホイッスラーを中心に、日本では谷崎潤一郎、夏目漱石、永井荷風をとりあげて考察してみたい。

1 有用性に抗して

「芸術のための芸術」(l'art pour l'art)を初めて説いたのはフランスの詩人、小説家、批評家でもあったテオフィル・ゴーチエ (Théophile Gautier, 1811-72)であり、彼はその著『モーパン嬢』(*Mademoiselle de Maupin*)の第2版(1845)「序文」で唯美主義のマニフェストともいうべき、芸術の自律性を唱えた。

真に美しいものは、何の役にも立たないものに限られる。有益なものはすべて醜い。何らか

の欲求の現れだからだ。そして人間の生理的欲求は、貧相かつ脆弱な本性と同様に、不潔で嫌悪すべきものだ。——一軒の家のなかで、何よりも有用な場所は便所 (latrines) である⁽²⁾。

この「何よりも有用な場所は便所である」というくだりは、後述する谷崎潤一郎の「厠」論に通じている。ゴーチエも谷崎もいちばん不浄と思われる場所にこそ快としての美が存在するといふのだ。ゴーチエは「人生の目標は享樂きょうらくにあり、快樂はこの世で唯一の有益なもの⁽³⁾」と考えた。18世紀後半から提唱されてきた進歩の観念に抗した思想といえ、合目的性を備えた物質至上主義への反駁といえた。ゴーチエはその思想を罵倒して続けて言う。

いわゆる人類の改善可能性とは、なんと愚かしい考えか！ 人間を改良の余地ある機械と見なすのか？ 歯車をさらに巧く噛み合わせ、釣合いの錘をより適切に配置すれば、人間はもっと快適に容易に作動できると言わんばかりだ⁽⁴⁾。

進歩の名のもとに人間がいかに愚かな状況に至ろうとしているのかを、ゴーチエはこの「序文」で縷縷るる説いている。このゴーチエの宣言はイギリスの詩人・批評家のスウィンバーン (Algernon Charles Swinburne, 1837-1909) に継承され、「芸術のための芸術」(art for art's sake) というフレーズで、1867年にスウィンバーンが著した『ウィリアム・ブレイク』のなかで用いられた。そこにおいて彼は「まず何よりも芸術のための芸術があって、その他のものはすべて付け足しといえよう⁽⁵⁾」と言う。続いて翌1868年10月には、ウォルター・ペイター (Walter Pater, 1839-94) が『ウェストミンスター・レビュー』誌に書評「ウィリアム・モリスの詩」(Poems by William Morris) を寄稿し、そのエッセイの後半部は1873年出版の『ルネサンスの歴史の研究』の「結論」の一部ともなったが、「結論」の末尾でペイターは「詩的情熱、美の欲求、芸術のための芸術⁽⁶⁾」とあって、それを保つことが豊かな人生をおくる必要条件だとした。ペイターは「あらゆる芸術はたえず音楽の状態にあこがれる」とあって、音楽こそが形式と内容を融合したジャンルであり、芸術における最高位のものとした。それをさらに受け継ぐかたちでオスカー・ワイルド (Oscar Wilde, 1854-1900) は、『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1890) の「序文」で「形式からすれば、あらゆる芸術の典型は音楽家の芸術だ」と師であるペイターを踏まえ、またゴーチエを踏襲して、「すべての芸術は無用だ」(All art is quite useless)⁽⁷⁾と言った。

このようにゴーチエから始まって、スウィンバーン、ペイター、ワイルドへ至るイギリスの文学的唯美主義への流れが存在するが、R. V. ジョンソンはまた別の経路を念頭に置いている。そ

これはアメリカの小説家・詩人のポー（Edgar Allan Poe, 1809-49）の存在である。ポーからフランスの詩人ボードレール（Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867）、マラルメ（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）、そしてスウィンバーンへといたる経路である⁽⁸⁾。いずれにしても唯美主義思想のイギリスへの流入について、イギリスのキーパーソンともいうべきは、スウィンバーンといえよう。

ポーは「芸術のための芸術」というフレーズこそ用いしなかったが、「詩作の哲学」（1846）では、彼の代表的な詩である「大鴉」（‘The Raven’）の制作過程を詳細に披歴し、そのなかで「もっとも強烈にして、もっとも魂を高揚せしめ、なおかつもっとも純粋な喜びとは、私の信ずるところでは、美の観照にある」⁽⁹⁾と言い、魂の高揚は美の観照の結果として経験されることだという。また、「詩の原理」（1850）では、芸術における音楽の優位性を唱え、それは上述のペイター思想にも通じている。

ゴーチエはなぜ「芸術のための芸術」という文句を唱えざるをえなかったのか。「序文」を読むと、彼の時代風潮への嫌悪というものが引き金になっていることがわかる。「蔓延する道徳愛好の風潮」、「新聞の時評欄はどれも説教台、記者はこぞって説教師になってしまった」⁽¹⁰⁾と言う。また、芸術に対して有用性の面から疑問を投げかける^{ユティリテール}功利派の批評家たちへの不満もあった。人間の生存に有益なものは何か、という根本的な問いを発して、人間は益するために何かを生み出し、文明を促進してそれを進歩と呼んだと考えた。ゴーチエは薔薇と馬鈴薯のどちらを選ぶかと、問われれば、もちろん薔薇を取る、という。科学の飛躍的な発達が「人間を改良の余地ある機械と見なすのか」と疑問も呈する。彼の考えでは、「文明人に一番ふさわしい仕事は、なにもしないことだ。あるいはパイプや葉巻をくゆらしつつ沈黙考すること」⁽¹¹⁾、という結論に達する。すでにここにはデカダンの萌芽も見られる。1884年出版のユイスマンズ（Joris-Karl Huysmans, 1848-1907）作『さかしま』（*À rebours*）の主人公デ・ゼッサントの生活態度を示唆する記述である。結局のところ、ゴーチエは、物質面での進歩が精神面で人間の衰退、退行現象に連なるという危機感を抱いたのだといえよう。

2 ホイッスラー

ゴーチエから生じた審美思想は文学ばかりでなく、美術においても決定的な影響を及ぼした。そこにおいて日本趣味を審美思想と絡めてイギリスへ紹介したのは画家ホイッスラー（James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903）であった。ホイッスラーはアメリカ生まれで、少年時代をロシアのサンクトペテルブルグで過ごし、その後アメリカの陸軍士官学校を経て1859年からは晩年までロンドンを拠点とし、おもにパリとロンドンを往来した。いわば彼の姿はボヘミアン

のそれであり、ボヘミアンであるがゆえにそれぞれの地で多くの芸術家と親交を深め見聞を広めることができた。

ホイッスラーが日本の浮世繪に強く関心を抱くようになったのは、1862年から63年にかけてのことであり、肖像画、静物画家のファンタン＝ラトゥール（Fantin-Latour, 1836-1904）から画家・版画家であったフェリックス・ブラックモン（Félix Bracquemond, 1833-1914）を紹介され、そのブラックモンが葛飾北斎（1760-1849）の《北斎漫画》を所蔵していて、それを見せてもらったことに起因するという⁽¹²⁾。ブラックモンは早くも1855年に日本から帰国した外交官か貿易商の家族の食器類を包んでいた浮世繪版画を手に入れていたという。モネも1870年以前にオランダの店で包装紙として使われていた浮世繪版画に驚嘆したという⁽¹³⁾。ゴンクール兄弟は熱狂的な日本礼讃者であり、兄のエドモン・ド・ゴンクール（Edmond de Goncourt, 1822-96）は1896年に『北斎』論を書き、これが初の北斎に関する論文といわれているが、それ以前に「ラファエル前派」を代表する画家で詩人のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ（Dante Gabriel Rossetti, 1828-82）の弟ウィリアム・マイケル・ロセッティ（William Michael Rossetti, 1829-1919）の手になる北斎論が存在したと、山口恵里子は指摘している⁽¹⁴⁾。ウィリアム・マイケルは兄ダンテ・ゲイブリエルの熱狂ぶりに触れ、『回想録』で「兄は日本の絵に驚嘆しわくわくしていた。その計り知れないエネルギー、生命や動きがかもしだすものへの本能的反応、シンメトリーよりすぐれた装飾的造形、魔術的な筆づかい、非の打ちどころのない技術がかれを魅了した」と記していた⁽¹⁵⁾。浮世繪のなかでもとくに武者絵については、エネルギーに溢れた力強さを感じていた。1862年に開かれたロンドン大博覧会では、当時の駐日大使ラザフォード・オールコックが選定した600点余りの日本の文物が展示され、文明の波にけがされない中世の手仕事の粋をイギリスの人たちは堪能した。

このように見てくると、日本美術はなにも浮世繪にかぎらず、陶磁器なども含めて数多くあるのだが、とりわけ浮世繪ひとつとってみてもその西欧への流入経路は、長崎からオランダへの貿易を通して、個人が持ち込んだもの、博覧会経由など、幾通りもあることがわかる。

ホイッスラーは当初クールベの写実に範をとった絵を描いたりしたが、1867年に彼は自分の絵を根本的に考え直し、「彼は音楽にヒントを得た抽象的な命名法を展開した」⁽¹⁶⁾。それが「シンフォニー」、「ノクターン」、「ハーモニー」などと名づけた一連の作品であった。この音楽的題名について、彼は1878年5月22日号の「ザ・ワールド」紙上で「挑発する赤い布」と題してこう述べている。

自分の作品を「シンフォニー」とか「アレンジメント」、「ハーモニー」とか「ノクターン」と呼んでなんでいけないのか？ そういった名前のつけ方がおかしいとか私のことを

「^{エキセントリック}かわった」やつだと思っている人が多くいることは承知している。そうとも、「かわった」が私につけられた形容詞だ。イギリス国民の大多数は絵が語りそうな物語から離れて、絵を絵として考えられないし、考えようともしない⁽¹⁷⁾。

内容と形式が融合した音楽というジャンルが芸術のなかで最上位を占めるならば、絵画から (through) 何かを得ようとするのではなく、その美自体を (at) 見るべきだ、という主張がここには込められている。彼は色彩と構図に意を注ぐようになり、自分の絵に「東洋の美術に見られる鮮やかな色彩や^{うちわ}団扇や衣装が描かれるようになり、……日本の版画の洗練された空間処理法が、彼の絵の構成に大きな比重を占めるように」なった⁽¹⁸⁾。

ホイッスラーが描いた絵は大別すると風景画、肖像画を含む人物画の2種類になるが、上述の「シンフォニー」は人物画、「ノクターン」は風景画であり、《グレーと黒のアレンジメント No. 1: 画家の母親》(図1)を代表とするような見事な出来栄えの写実性の高い人物画や、モデルに着物を着せ、手には扇子や団扇を持たせたまったくの日本趣味の人物画(図2)、あるいは、日本風と古代ギリシア風の要素を取り入れた淡い色彩を基調とする流れるような筆づかいが特徴の「シンフォニー」シリーズなどがある。「ノクターン」の風景画はおもにテムズ川やヴェネツィアなどの薄暮の空や川の微妙なニュアンスを、グレーや青の色調で描いている。ホイッスラーと印象派を代表する画家であるモネ(Claude Monet, 1840-1926)が1871年にテムズ川を描いた絵を比較してみよう。モネのテムズ川も淡い色調で描かれているが、川面を比べてみると、モネは川波の揺らぎを色調の違いではっきりと描いているが、ホイッスラーは同一色調の微妙な変化だけでまとめ上げている(図3, 図4)。ホイッスラーは日本の美術から伝統的なヨーロッパの描写法とは異なる新しい描き方を学んだのである。

ホイッスラーは、1885年2月20日にロンドン、3月24日にケンブリッジ、4月30日にオクスフォードで彼の芸術論ともいべき「十時の講演」('Ten O'clock Lecture')を催したが、講演の最後にこう結んだ。「美の物語は、パルテノン神殿の大理石像がつくられ、富士山のふもとで北齋の扇子に鳥が描かれたとき、すでに完結している」⁽¹⁹⁾。

3 谷崎潤一郎と夏目漱石

19世紀のヨーロッパ社会は、産業革命とされる18世紀半ばからの社会の変化で、多くのものが発明され便利の度合いも急速に発展した。しかし、物質的な繁栄の一方で、社会の対応はその進度に追いつかず、人間性もまたその内容への反省を迫られるような余地もなかったといえる。その意味で文明の進歩に対して懐疑的な意思表示が唯美主義的傾向をもたらしたともいえる。



図1 ホイッスラー《グレーと黒のアレンジメント No.1：画家の母親》
1871年 油彩 パリ，オルセー美術館



図2 ホイッスラー《陶磁の国の姫君》
1863～64年 油彩 ワシントンD.C.，フリーア美術館



図3 ホイッスラー《青と緑のノクターン》
1871年 油彩 ロンドン、テイト・ギャラリー



図4 モネ《ウェストミンスター下のテムズ川》
1871年 油彩 ロンドン、ナショナル・ギャラリー

日本では1868年の明治維新以来、堰を切ったように西洋文化が次々と取り込まれ、文明国としての体裁を整えつつあったが、時がたち、明治の末年ごろにはやみくもな西洋化への反省も生まれていた。その西洋文明への懐疑という点で、日本の唯美主義者、耽美派を代表する谷崎潤一郎と高踏派と称せられる夏目漱石の二人を取り上げて考察してみたい。

谷崎潤一郎(1886-1965)は「陰翳礼讃」を1933年12月から1934年1月にかけて『経済往来』に発表し、日本の美を湧出する日本家屋の特質を考察した。とくに日本の^{かわや}厠への言及は秀逸であり、先のゴーチエの厠論と比較してみると興味深い。

日本の^{かわや}厠は実に精神が安まるように出来ている。それらは必ず^{おもや}母屋から離れて、青葉の匂や苔の匂のして来るような植え込みの蔭に設けてあり、廊下を伝わって行くのであるが、そのすぐらい光線の中にうずくまって、ほんのり明るい障子の反射を受けながら瞑想に耽り、または窓外の庭のけしきを眺める気持は、何とも云えない⁽²⁰⁾。

「総べてのものを詩化してしまう我等の祖先は、住宅中で何処よりも不潔であるべき場所を、却って、雅致のある場所に変え、花鳥風月と結び付けて、なつかしい連想の中へ包むようにした」⁽²¹⁾と谷崎は述べている。谷崎がこれを書いたのは昭和八年(1933年)のことであり、明治開^{かい}闢^{びやく}以来65年をへて、西洋の文物をやみくもに取り入れてきた日本の様を凝視してきた彼のひとつの感慨であった。明治という時代に分断された日本の姿を顧みた感慨である。そこで彼は「もし東洋に西洋とは全然別箇の、独自の科学文明が発達していたならば、どんなにわれわれの社会の有様が今日とは違ったものになっていたであろうか、ということを常に考えさせられるのである」⁽²²⁾、と悲哀を込めて言う。谷崎にしても現状を肯定しないわけにはいかないが、さりとてその結果「いろいろな故障や不便が起こっている」のを認めないわけにはいかない。それであれば、「他人の借り物でない、ほんとうに自分たちに都合のいい文明の利器を発見する日が来なかった」とはいえないのではないか、と考えた。

同様の感慨を谷崎に先んじて夏目漱石(1867-1916)ももっていた。漱石の「現代日本の開化」は、明治44年(1911年)の夏に和歌山で行った講演がもとになっているのだが、「開化」の条件として、義務的な仕事はできるだけ楽をしたいと願う人間の「活力節約の行動」と「自ら進んで活力を消耗して」快を求めようとする「活力消耗の趣向」とが、入り組み積もり積もって開化を促した⁽²³⁾、と漱石は考えた。交通・通信手段の発達はずなわち「活力節約の行動」といえ、面倒^{おっくう}を億劫がる人間の^{おうちやくしん}横着心の表れとする。つまり、

出来るだけ労力を節約したいという願望から出て来る種々の発明とか器械力とかいう方面と、

出来るだけ氣儘に勢力を費したいという娯樂の方面、これが経となり緯となり千変万化
錯綜して現今のように混乱した開化という不可思議な現象が出来るのであります⁽²⁴⁾。

漱石は、開化以来 40 年を過ぎ、その講演の十年余ほど前にはイギリス留学を経て、彼の地での経験からの批評を踏まえながら、開化のもたらした功罪に思いを巡らしたのである。「この開化は一般に生活の程度が高くなったという意味で、生存の苦痛が比較的柔げられたという訳ではありません⁽²⁵⁾、と指摘する。昔のように「死ぬか生きるか」という問題よりは、「生きるか生きるか」の問題になったと付言する。西洋の開化は、

我々よりも数十倍労力節約の機関を有する開化で、また我々よりも数十倍娯樂道樂の方面に積極的に活力を使用し得る方法を具備した開化である⁽²⁶⁾。

こう言って、日本が明治以来とってきた開化への態度はすべて「外発的」なものであり、日本の内から出現した「内発的」なものではないとも言う。そして、「こう露骨にその性質が分って見るとかえって分らない昔の方が幸福であるという気にもなります⁽²⁷⁾、と締めくくり、日本は徐々にではあっても独自に内発的变化をとげていくしかないのではないかと、言う。

この結論は上述した谷崎の「他人の借り物でない、ほんとうに自分たちに都合のいい文明の利器を発見する日が来なかった」、という記述と呼応している。一口で言えば、西洋の文明開化は漱石言うところの「活力節約」から生じ、実利、実益、有用性 (utilité) を追い求めた所産である。その utilité 一辺倒への嫌悪傾向は、すでに 19 世紀前半、フランスの芸術家たちの間で生まれたものであったことは上述した通りだ。つまり、ゴッテの有用性への懐疑から 65 年の時を経て、文明開化した日本でも同様の懐疑が生じたということだ。谷崎も漱石も文明開化が「内発的」でなかったことを悔やむと同時に、ヨーロッパ型近代国家へと突き進んだ日本にあきらめの気持ちがあったように思われる。だが、この両者の生きた時代の差からか、漱石は「自己本位」主義を掲げ、模倣ではなく、「私の個人主義」(大正 3 年, 1914) や「模倣と独立」(大正 2 年, 1913) などの講演で、自己の確立の重要性を若い人たちに執拗に説いた。一方で谷崎は周知のように耽美派としての地位を確固たるものにした。

ちなみに、漱石より 5 歳年長の森鷗外 (1862-1922) は、その「濠林録」において、ヨーロッパの 19 世紀後半の芸術の歴史は、芸術破壊の時代だったとみなし、先鋒ともいべき芸術家たちの集団が、先述したダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ率いる「ラファエル前派」で、「この派はさして重きを置くほどのものではない」といい、また、「色の配合にも従来理学上充分の理由を具えている法則があるのに、今の西洋の画家はわざとそれを破壊して、日本主義などという

名を唱えている」⁽²⁸⁾ といつて、唯美主義者たちには厳しい評価を下している。

4 永井荷風

谷崎は、「われわれはしばしば、浮世繪の美は西洋人に依つて発見され、世界に紹介されたもので、西洋人が騒ぎ出すまでは、われわれ日本人は自分の有するこの誇るべき芸術の価値を知らなかったと云う話をきく」⁽²⁹⁾、と記し、徳川時代の浮世繪師の社会的地位が戯作者や狂言作者と等しく低いものであったと指摘する。なぜ浮世繪の価値が西洋と日本で異なつたのか、一言で言えば、それは浮世繪の持つ特性にあったと言えよう。谷崎が指摘するには、『恋愛』や『人事』でなければ藝術にならないと考える彼等【西洋人】には、浮世繪が一番分り易かつたのである」⁽³⁰⁾。いうなれば、日本では浮世繪を見ることは春画などを見るのとかわりのないもので、宗達や光琳の美術とは一線を画し、専ら大衆向けのものだった。西洋と日本では、人間の本性をどう捉え、表出するかの歴然とした相違がある。伝統的な日本の美に通底するのは、秘する文化の存在であり、秘すること、「それがわれわれの慎しみであり、誰云うことなく社会的礼儀になっていたのである。だから歌麿や豊国を担ぎ出した西洋人は、このわれわれの暗黙の礼儀を破つたのであると云えなくもない」⁽³¹⁾、と谷崎は考えた。

谷崎潤一郎と耽美派を代表するもう一人の作家に、谷崎より7歳年長の永井荷風（1879-1959）がいる。荷風は1914年、漱石の講演「私の個人主義」発表と同年に、「浮世繪の鑑賞」を『中央公論』に発表した。冒頭、荷風は漱石や谷崎と同じような感慨を抱く。

わがくに
我邦現代に於ける西洋文明模倣の状況^{うかが}を窺ひ見るに、都市の改築を始めとして家屋什器^{じふき}庭園衣服に到るまで時代の趣味一般の趨勢に徴して、轉た余をして日本文華の末路を悲しましむるものあり⁽³²⁾。

荷風にとって浮世繪は「宗教の如き精神的慰藉^{いしき}」であつた。彼は浮世繪の特徴をどのように捉えていたのだろうか。

浮世繪はその木版摺^{もくはんずり}の紙質^{ししつ}と顔料^{がんれう}との結果によりて得たる特殊の色調と、その極めて狭少なる規模とによりて、寔^{まこと}に顕著なる特徴を有する美術たり。……その色彩は皆褪^きめたる如く淡くして光澤なし、試みにこれを活氣^{あぶらゑ}ある油畫の色と比較せば、一ツは赫々たる烈日の光を望むが如く、一ツは暗澹たる行燈^{あんどう}の火影^{ほかげ}を見るの思ひあり⁽³³⁾。

この論で荷風は日本の風土に生まれた浮世繪は、木版画ばかりでなく肉筆画もあるが、一部の肉筆画を除けば木版画に優れたものが多いという。その理由は「色彩の調和にある」とする。木版摺では「特殊の色調を生じ、各色の音楽的調和によりて……自から畫面に空氣の感情を起さしむと雖も、肉筆畫にありては、朱、胡粉、墨等の顔料は皆其のままに獨立して生硬なる色彩の亂雜を生ずるのみ」⁽³⁴⁾、だと言つて、それは日本畫の物質的材料の欠点であるが故だとしている。荷風は、油畫は金髮の婦女と西洋の風景を描くに適して、歌麿や北齋の手になる作がどれほど自分の感覺に合致しているかを吐露している。そして、「浮世繪の生命は實に日本の風土と共に永劫なるべし。而して其の傑出せる制作品は今や擧げて盡く海外に輸出せられたり。悲しからずや」⁽³⁵⁾と嘆じている。海外に流失した北齋の版画がなぜそれほどまでに西洋で稱賛されたのかを「泰西人の見たる葛飾北齋」(1913年、大正2年)のなかで、荷風は持論を展開している。これが発表された1913年の時点において、西洋ではすでに数多くの北齋研究がなされていた。荷風はゴンクウル、ルヴオン、ベルヂンスキイ、ホルムスの名をあげ、なかでもルイ・ゴンズ(Louis Gonse, 1841-1926)が一等級の北齋礼讃者だという。北齋が西洋でこれほどまでにはやされた理由として、荷風は二点あげている。一点目は画題の広範囲にわたることである。《北齋漫画》を紐解けばそこに描かれた生き物、山水、人物、婦女などの多種多様性が見られる。二点目は、北齋の堅実な写生力をあげていることである。北齋描く人間の姿は、人の動作の瞬間性を見事に捉え、それを線描し、英国人ホルムスが《北齋漫画》中の猛り狂う奔波の図は、レンブラント、ルウベンス、タアナア、コンスタアブルなどの西洋の一流画家をもしのぐほどの技量が北齋にはあるとしている、と荷風は紹介している⁽³⁶⁾。また、《富獄三十六景》などには北齋が考案した色彩が使われていて、人物倉庫船舶等の輪郭を描くのには墨色ではなく、緑と藍の二色の線を用いていること、「此れ皆天然の色彩を離れて専ら繪畫的快感を主としたるものならずや」と言い、フランス印象派との類似性にも言及している。

色彩を以て繪畫の趣旨となす^{フランス}佛蘭西印象派の理論は宇宙の物象は吾人日常の眼を以て見るが如く物象其物には何等特殊の定まりたる色彩を有するものに非ず、空氣及光線の作用により時々刻々全く異りたる色を呈するものなりとなす。此の理論に照して彼等印象派の畫家は北齋の山水板畫を以て其の最も成功せる例證となしたり⁽³⁷⁾。

荷風はフランス印象派との類似性をみとめ、北齋が後期印象派の勃興に寄与するところが大きであったとつて、「殊にドガの踊子輕業師、ホイスラアが港灣溝渠の風景の如き凡て活躍動搖の姿勢を描かんとする近世洋畫の新傾向は、北齋によりて其の畫題を暗示せられたる事僅ならず」⁽³⁸⁾、とした。

5 結 び

イギリスの唯美主義に日本美術（浮世繪）がどうかかわっていたのかを通覧した。浮世繪がどのような経路をたどってイギリスへ流入したのか、そこにおける画家ホイッスラーが果たした役割、そして、二人の耽美派作家、谷崎潤一郎、永井荷風と夏目漱石を対象にして日本における浮世繪のとりあげかたを論じてみた。

1853年のペリー来航以来、日本は国内的には多くの血を流しながら一気呵成に西洋化の道をたどってゆく。しかし、その時点ですでにヨーロッパでは『モーバン嬢』『序文』に見られるような文明に対する憎悪ともいべきものが生まれていた。文明開化を成し遂げた日本が明治の終わりに到達した一つの感慨が漱石の「現代日本の開化」であった。この講演の底には、漱石のイギリス経験があったのは間違いない。

彼は世紀の変わり目1900年（明治33年）10月28日夜にロンドンに入る。入国早々ヴィクトリア女王の崩御にも遭遇したりするが、イギリス生活で漱石の胸中に去来したものはなんであったか。ひとり優越感に浸ることもあれば、劣等意識にさいなまれることもあった。彼は日記という媒体に、折に触れてイギリス人、イギリスという国について心情を吐露している。1901年2月21日の日記に漱石はこう書いた。「西洋の社会は愚^ぐな物だ。こんな窮屈な社会を一体だれが作ったのだ」⁽³⁹⁾。同年3月12日の日記では、「西洋人は執^{しつこ}濃いことがすきだ。華麗なことがすきだ。芝居を観ても分る。食物を見ても分る。建築^{および}及飾柱を見ても分る。夫婦間の接吻や抱き合うのを見ても分る。これが皆文学に返照している故に洒落超脱^{しやらく}の趣に乏しい」と記している。漢学の素養を備え、日本文化の体現者ともいべき漱石は、イギリスを知れば知るほど肌合いの違いを実感した。文明国の仲間入りをした新参者の日本と栄華を誇る大英帝国、双方のありかたとその歴史に思いをはせたとき、イギリス人、フランス人、ドイツ人それぞれ自国が天下一の強国と称し、ギリシアもローマも亡びたヨーロッパの歴史を顧みると、「日本は過去において比較的満足なる歴史を有したり。比較的満足なる現在を有しつつあり。未来は如何あるべきか」と漱石は考えた。漱石の出した結論は、得意にならずに、「黙々として牛のごとくせよ、……汝の現今に播く種は、やがて汝の収むべき未来となって現わるべし」⁽⁴⁰⁾ というものであった。

ある意味で、漱石と谷崎は西洋文明化した日本に対し、日本はこれでよかったのかという同じ思いを抱いたが、漱石は「自己の確立」の方向へとかじを取り、谷崎は唯美的なるものへとかじをきった。

西洋における唯美主義の発生には、ゴーチエに見られるように現代文明への抗いからの経路が存在し、同時に日本美術への開眼という二つの要素があいまって唯美主義的風潮の発生、促進を

みたと考えられる。まさにそれは日本の開国が大きな引き金となった。だがその風潮もやがて荷風が北齋について書いたころには、すでにヨーロッパでは消滅し、というよりはヨーロッパの画家たちには自明のこととして自家薬籠中のものとなっていた。その意味で唯美主義とは19世紀末における一つのエポックだったといえるし、日本では、谷崎、荷風のあとを川端康成、三島由紀夫などが後を継ぎ、日本の風土に根差した美を追い求めた。荷風の書いた次の詩はその日本の美の真髄をよく表している。

生きてかひなき世と知りながら
 なにとて我は死なで在りや。
 この世には美とよぶものゝあればなり。
 美はいつこより來るれるや。
 美は詩篇より來る。
 詩篇はたくみなる言葉より來る。
 巧たくみなる言葉はいつこより來れる。
 そはメロディーより來る。
 メロディーはいつこより來れる。
 そは悲しみより來る。
 悲しみは人の本性より來る。
 本性は傳統より來る。
 傳統はいつこよりか來れる。
 傳統は絶えざる人の世の流より來る。
 ……⁽⁴¹⁾

《註》

- (1) ロビン・スペンサー著『唯美主義運動』、愛甲健児訳、PARCO 出版局、昭和53年、7頁。
- (2) テオフィル・ゴーチエ著『モーパン嬢』(上)、井村実名子訳、岩波書店、2006年、54頁。
- (3) 同上、56頁。
- (4) 同上、57頁。
- (5) Algernon C. Swinburne, *William Blake*. London: John Camden Hotten, 1868, p. 91.
- (6) Walter Pater, *The Renaissance, The 1893 Text*. Ed. Donald L. Hill. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980, p. 190.
- (7) *Complete Works of Oscar Wilde*. Glasgow: Harper-Collins Publishers, 1944, p. 17.
- (8) R. V. Johnson, *Aestheticism*. London: Methuen & Co Ltd, 1969, pp. 50-72.
- (9) 『ポオ評論集』、八木敏雄編訳、岩波書店、2009年、165頁。

- (10) ゴーチエ, 同上, 10 頁。
- (11) ゴーチエ, 同上, 55 頁。
- (12) Frances Spalding, *Whistler*. London: Phaidon press, 1994, p. 15.
- (13) 『ゴングールの日記』(下), 斎藤一郎編訳, 岩波書店, 2010 年, 538 頁。
山口恵里子は「日本の木版画 — 日本渡来の絵物語本」において, Leonce Benedite の ‘Feliz Bracquemond, l’Animalier’ から引用して, ブラックモンが 1856 年に刷師オーギュスト・ドラトルの家で, 輸入陶器のパッキングとして用いられていた『北斎漫画』を発見したと, 具体名をあげている。山口恵里子, 「日本の木版画 — 日本渡来の絵物語本」, 『北斎研究』通巻 24 号, 葛飾北斎美術館, 平成 10 年, 55 頁。
- (14) 山口, 同上, 57 頁。
- (15) 同上, 61 頁。
- (16) スペンサー, 同上, 24 頁。
- (17) John McNeill Whistler, ‘The Red Rag’, *The Gentle Art of Making Enemies*. London: William Heinemann, 1994, p. 126.
- (18) スペンサー, 同上, 24 頁。
- (19) Whistler, op. cit., p. 159.
- (20) 谷崎潤一郎, 『陰翳礼讃』, 中央公論新社, 2011 年, 11 頁。
- (21) 同上, 12 頁。
- (22) 同上, 16 頁。
- (23) 「現代日本の開化」, 『漱石全集』第 11 巻, 岩波書店, 昭和 50 年, 325-327 頁。
- (24) 同上, 330 頁。
- (25) 同上, 331 頁。
- (26) 同上, 334 頁。
- (27) 同上, 343 頁。
- (28) 「潦休録」, 『鷗外選集』第 13 巻, 岩波書店, 1979 年, 34 頁。
- (29) 谷崎, 同上, 98 頁。
- (30) 同上, 98 頁。
- (31) 同上, 99 頁。
- (32) 『荷風全集』第 14 巻, 岩波書店, 昭和 47 年, 3 頁。
- (33) 同上, 5 頁。
- (34) 同上, 12 頁。
- (35) 同上, 15 頁。
- (36) 同上, 60 頁。
- (37) 同上, 63 頁。
- (38) 同上, 64 頁。
- (39) 「日記」, 『漱石全集』第 13 巻, 岩波書店, 昭和 50 年, 43 頁。
- (40) 同上, 51 頁。
- (41) 「暗き日のくり言」, 『荷風全集』, 第 11 巻, 岩波書店, 昭和 47 年, 318 頁。