

文学にみる東西

——志賀直哉と谷崎潤一郎の関西移住——

呉 谷 充 利

志賀直哉と谷崎潤一郎の関西移住

志賀直哉と谷崎潤一郎は関東から関西に移り住む。志賀直哉は、柳宗悦やバーナード・リーチ、武者小路実篤等と過ごした我孫子（千葉県）を離れて、大正一二年三月、京都粟田口に居を移し、谷崎潤一郎は「箱根の山中で関東大震災に遭い、東京方面へは山路が崩れていて出られないというので、九月四日に沼津から大阪行の急行に乗った」〔『谷崎潤一郎随筆集』所収「私の見た大阪及び大阪人」〕かれは東京を離れて、同年兵庫県武庫郡に居を構え、執筆活動を再開する。

関東から関西にやって来た文人は無論この二人だけではない。谷崎潤一郎は楠山正雄や小山内薫等が同様に関西に

住んだことを挙げながら、しかし「いずれも長く続かなかった。」（同書「私の見た大阪及び大阪人」（昭和七年）と記し、関東大震災直後、京阪に関東の仲間の多くが「安住の地を求め」たにも関わらず「皆いつの間にか引き揚げて」しまい、「今のところ此方に踏み止まっている関東人は志賀君と私と二人だけだ」と述べている。（同所）

この引き揚げの主な理由について、谷崎は東京における作家的生活の営みやすさを挙げている（「私の見た大阪及び大阪人」）。が同時にそのなかで関東と関西の地を見る人の肌合いの違いに触れ、関東生れの間が関西に移り住んで感ずる「居心地」の悪さをいう。

関東と関西に見る人の違いについて、志賀直哉もまた「土地としては関西の方が遥かに好きだが、人について、

正直に言えば私はどうしても東京の方が好きだ。」と書いている（高橋英夫編『志賀直哉随筆集』所収「奈良」）。

関東と関西の気質の違いはそれぞれの地に根ざしている。地は一つづきの歴史をもつて今に生きる。今を遡る時がはるかな過去へとつながっている。現われる地の気質は一過性のものではない。それはまさに固有の生命ともいべきものをもつ。こうしたことを考えてみると、谷崎と志賀というこの二人の作家が関西に移り住んでそれぞれの文学を完成させたことはじつに重要な意味あいを帯びる。

谷崎潤一郎の弁

谷崎潤一郎は「一体、東京からは傑出した人物があまり出ていない。鳩山文部大臣は東京人の政治家で将来も囑目もくされているようだけれども、今までのところ、政界にも、軍人にも、実業界にも、生え抜きの江戸ッ児はそう幅を利かしていないようだ。」（谷崎潤一郎『青春物語』）と述べて、つぎのことを書いている。「しかし此れが文学藝術の方面になると、大いに事情が違ってくる。」

かれは、東京人の歌舞伎役者の筆頭に団菊を挙げながら、文学についても紅葉、露伴、漱石を三巨星としてこの

方面における東京人の活躍を誇示する。谷崎のこの指摘は違わない。とりわけ、関東の文学者はまさに綺羅星のごとくである。樋口一葉、永井荷風、国木田独步、久保田万太郎、木下杢太郎、芥川龍之介、然りであり、これに上京人を加えれば枚挙にいとまがない。

谷崎はこれに比してつぎのことを述べている。

大坂の芸者があの賑やかな三味線につれて地唄じうまの十二月を唄いながら餅を搗くという光景は、いかばかり年の暮れの気分をそせることだろう。ああいうものを持つている大阪に、久保田万太郎君のような文人がないというのは、返す返すも惜しいことである。もし大阪に一人でも立派な作家が住んでいたら、明治大正の間に「たけくらべ」や「すみだ川」に匹敵するような作品が一つや二つは生れていたであろうに、それらしいものさえもないというのは、これだけの大都市の恥辱であるといつていい。（私の見た大阪及び大阪人）

これに加えてかれは述べている。「それにつけても凡べての作家が郷土を捨てて東京へ志すのは、大きくいえば日

本文学の損失であると考えられる。」(同所)

谷崎の大阪への愛惜が綴られている。かれは大阪の年の暮れの情感を三味線につれた地唄と餅搗きの光景にしみじみと感じながら、それに見合う地の文学の不毛を恥辱であるとさえいう。

しかしながら谷崎の大阪への愛惜は地への真底の愛着を結んではいない。かれは大阪の讚美になおつぎの不足を挙げてゐる。谷崎に拠れば、子女特に男児の立派な教育については東京でなければならぬ。つまり「どうも此方の学生は、意気地がなく、冒険心に乏しく、商店の番頭のように如才がない」。(同所)

志賀直哉もまた奈良への愛着を断ち切れぬまま、東京に戻る。理由は子息の教育のためであった。谷崎と志賀は東京の地へのあるこだわりを見せている。東京は意気地に富む。谷崎にしたがえば、いわゆる「意気地」をもつて関東(東京)と関西(大阪)は分かつものをもつ。意気は粋と書く。その粋いきを関西では粋すいと読む。

この風潮に改めて着目してみると、われわれはまず大まかな見取り図として関東(東京)と関西(京都、大阪)

の美意識やいわゆる文化と称されるものの違いをこの粋の字に求めているように思われる。

九鬼周造『いき』の構造

「いき」をテーマとした著作に有名な九鬼周造の『いき』の構造がある。九鬼周造は明治二十年(一八八八)東京に生まれている。『いき』の構造はパリで書かれたとされる(九鬼周造『いき』の構造)多田道太郎解説による)。九鬼は一九二九年四一歳のとき京都大学に奉職して、一九四一年京都に没し、鹿ヶ谷(京都)の法然院に葬られている。かれもまた東京から移り住んだ人であるが、同世代の志賀や谷崎のようには関東に戻っていない。が、それでもかれは東洋人なのである。

このことに着目してみれば、『いき』の構造は関東(江戸)と関西(上方)の文化を考へるうえで重要な一著作である。著作は哲学的なものであるが、同時に男女の恋愛的情調性を含んでいる。多田道太郎の解説にしたがえば、そのなかには著者自身が個人的に描いた一女性の姿があるという。つまりこの著作はいささか文学的と思われる心情をも現わしており、そのことからすれば、哲学的思考

に文学的・心情の混入を招いているといえなくもない。

そうであれば、哲学的思考に情感的・心情が影を落として
いることになり、われわれはこの著作から情感的なものを
切り分けることが必要になろう。筆者はその部分を「媚
態」に見るのであるが、九鬼周造はその媚態について、
『いき』の基調を構成し」と述べているから、これを欠い
て九鬼の美学の根本的理解には届かない。

したがって、筆者は「いき」にたいする別の見方をもつ
ことになる。この点からしてみれば「媚態」は著者のいう
「いき」の第一の徴表であるとはし得ないのである。とり
わけ、江戸と上方という美意識の違いから「いき」を考え
てみると、筆者はむしろ九鬼が「媚態」のつぎに挙げる
「意気」や「意気地」をこそ、もっとも重要な「いき」の
徴表（しるし）として見たいのである。

九鬼周造は「意識現象としての存在様態である（いき）
のうちには、江戸文化の道徳的理想が鮮やかに反映されて
いる。江戸児の気概が契機として含まれている」と書いて
いる（『いき』の構造）。この「意気地」について谷崎も
「私の見た大阪及び大阪人」のなかで同様のことを述べて
おり、両者の言うところにしたがえば、まさに江戸と「い

き」は一体のものであるといえる。

九鬼が第三の徴表として挙げる「諦め」は「意気地」と
同様に「いき」を考えるうえで重要なものである。九鬼
周造によれば、「いき」の構造は「媚態」と「意気地」と
「諦め」との三契機を示し、第一の「媚態」はその基調を
構成し、第二の「意気地」と第三の「諦め」の二つがその
民族的、歴史的・色彩を規定している（『いき』の構造）。

かれは、「意気地」にみる武士道の理想主義と「諦め」
にみる仏教の非現実性において完成される「媚態」につい
て述べ、「いき」は媚態の「粹」であるとして説明している。
九鬼周造は、その一つの根柢を式亭三馬の『浮世風呂』第
二編 卷の上に求め、「いき」と「粹」は同じ意味をもつ
としている。

しかしながら、筆者の見方は九鬼のそれとは異なる。筆
者はいきと粹は同一の意味内容をもつておらず、むしろ反
対の意味をそもそも持っていると考ええる。九鬼周造のいき
と粹の同一論はかれがその基調を「媚態」に見ることに基
づいている。が、九鬼のこの見方は、筆者からすれば、
「いき」がもつとも重要な問題を見逃しているように
思われる。要点をいえば、筆者は「いき」の根本の精神を

九鬼のいう「媚態」ではなく「意気地」に捉えてみたいのである。この考え方は奇をてらったものではなく「いき」にたいする見方からいえば、むしろ常識的、通念的なものであるが、一言でいえば、「いき」は江戸文化圏のものであって、関西、上方のものではないとする見方である。

がこの見方においてもなお九鬼周造が「いき」に指摘する武士道の「意気地」と仏教の非現実性を背景とする「諦め」は重要なものである。とりわけ、かれがいう「武士道の理想主義に基づく〈意気地〉」は江戸と上方が読み方を違える「粹」の要をかたちづくっていると思われるのである。

新渡戸稲造「武士道」

都市に戻ってこのことを考えてみると、江戸はその成り立ちを武士の社会に求めている。武士の町、江戸に対して上方の京都と大坂を挙げると、前者は公家において、後者は町人において、自らの都市を築いている。「いき」に見る意気地はその源を武士にもつと考えてよい。

新渡戸稲造は「武士道」について書いている。かれは義を「武士のもつとも厳格な教訓」として挙げ、「武士にと

りて卑劣なる行動、曲りたる振舞いほど忌むべきものはない」として、つぎの言葉を引いている。「義は勇の相手にて裁断の心なり。道理に任せて決心して猶予せざる心をいうなり。死すべき場合に死し、討つべき場合に討つことなり」(新渡戸稲造著 矢内原忠雄訳『武士道』所収「林子平 曰く」)。

新渡戸稲造にしたがえば「義と勇とは双生児の兄弟であつて、共に武徳である」。つまり、義は道理を勇において決断し行動するすぐれて精神的な行為であるといえる。要するに義は現実の利を超えているのであり、この武士の対極に商人が置かれる。新渡戸は「人生におけるすべての大なる職業中、商業ほど武士と遠く離れたる」ものではなく「帳場と算盤は嫌悪された」と書いている(『同書』)。武士道にいわゆる経済的観念はなかつた。

「いき」と「すい」

この商人の町として大坂が存在する。近世大坂はその成り立ちを商いに見て、町人の都として栄える。世に云う「天下の台所」である。武士の江戸にたいして、町人の大坂そして王朝一千年の東京都という三つの都市が日本の近世社会

の骨格を形成する。

今、「いき」の精神的源に武士道を見ると、その武士道にたいする町人と公家の精神があるとすれば、それらの精神は武士道とは別のものであることは明白であろう。

とすれば「いき」はやはり江戸文化圏に留まる。このこ



図版一 葛飾北斎『神奈川沖浪裏』

とを考えてみれば、粹を「いき」と読む関東（江戸）にたいして、それを「すい」と読む関西（京都、大坂）の呼び名は美意識やいわゆる文化的意味の根本的な相違を示唆していると思わなければならない。

この見方に立てば、九鬼周造のいう「いき」と「すい」の同化にはある疑問が残る。そうではなく、「いき」と「すい」はまったく別の、むしろ反対で逆向きの美意識と考えることが妥当であり、この二つの美意識を厳密に区別することにおいて、真のあるいはひろく全体的な文化の根本問題が明らかになるように思われるのである。



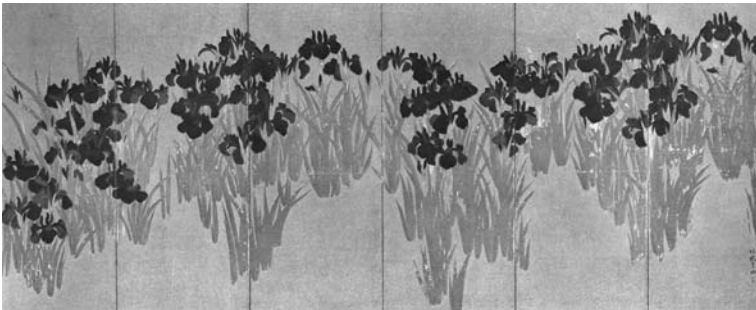
図版二 尾形光琳『紅白梅図屏風』

葛飾北斎と尾形光琳

「いき」と「すい」に見る反対逆向きの美意識というのは、簡単にいってしまえば、「いき」の表現的精神に見られる遠心的放射性にたいして「すい」のそれが逆の求心的凝縮性を現わしていることにある。二つの美意識における芸術的精神のちがいは、一つには江戸と上方に見るつぎの絵に現わされている。

葛飾北斎の富嶽三十六景の一つ「神奈川沖浪裏」(図版一)と尾形光琳の「紅白梅図屏風」(図版二)あるいは「燕子花図」(図版三)である。これらの絵は今や世界第一級の名品である。葛飾北斎(一七六〇—一八四九)の代表的浮世絵である「神奈川沖浪裏」は、猛り立つ沖の大浪とたゆたう数艘の舟、奥に見える富士を圧倒的構図に描く。北斎は浪という動的なものを眼前に見るがごとく、浪のしぶきの全幅の動きを絵に表現して、これに対する富士は、大海原の浪間の奥遠くに描かれる。神奈川沖から見る富士は均衡しないその静と動の情景に現われる。

絵は静謐な一世界ではない。浪の動は富士の静と不均衡をなして、静謐な世界を破っている。普段の波間は様相を



図版三 尾形光琳『燕子花図』

一変して、猛り立つ浪しぶきとなっている。浪が現わすものは単なる水面ではない。水面はまさに自ら力学と一つになる。この力学の表現にたいして、静なる富士が遠く描かれる。絵は、静なる富士と動なる浪を一つの世界に現わしている。絵が表現する動は静をもその一方の極にもっている。

くわしくいえば、猛り立つ沖の大浪は、静の世界に起動する、つまり持続的な動の描写ではなく、まさしく静からはじまる動となつ

て現われている。内に秘めた力が瞬間的に現われて様相を一変するそうした世界の表現がそこにある。筆者は北斎のこの絵に静から変化する動的なダイナミズムといえるものを見てみたいのである。その内的なダイナミズムが陰に陽に北斎の絵に表現されているからである。

歌川広重 『東海道五十三次』

そうしたダイナミズムは単に北斎だけのものではない。広重（一七九七—一八五八）の『東海道五十三次』にもまた同様な表現を見ることができる。その「五十三次」の一つに「庄野・白雨」（図版四）と題する絵がある。絵は驟雨に足早に歩きはじめる東海道の旅人の姿をみごとに描いている。北斎の表現するダイナミズムは、情景を一変して、にわか降り注ぐ雨のなかに生じている。

そのダイナミズムの特質は一方の極に静を見ることであり、ある出来事やことごとらにつながつて生まれ、その表現は物理的というよりはるかに生命的、精神的なものである。北斎の「神奈川沖浪裏」の浪間に漂う数艘の舟はその浪をまさしく人間的世界に表現している。北斎の『富嶽三十六景』はいわば千変万化の富士を描く。



図版四 歌川広重『庄野・白雨』

北斎や広重が描こうとするものは、自然のダイナミックな生命的情景なのである。そこに見る自然はある動的なダイナミズムのうちに表現されている。ゴッホが模写した有名な広重の梅の絵がある（図版五）。梅はあふれんばかりの生命を現わして野性的でさえある。梅の樹の内的な生命がほころび出る

ごとく多輪の花
となつてはいる。

一輪の花をむす
ぶ梅の生命がみ
ごとくに描かれて
いる。

時代にひらき
を見るが、こう
した広重の描く
梅を、今、光琳
の『紅白梅図屏
風』と比べてみ
ると、その全体
的な表現のちが



図版五 歌川広重『亀戸梅屋舗』

いは明らかである。光琳の『紅白梅図屏風』は紅白の梅の樹が対称的に描かれ、その間を流れる水面は紋様化されて、その美的風景は象徴的なものになっている。われわれは上方の美の粹すいを光琳のこの絵に見る。

光琳と北斎、広重は生没年に百年を越える開きをもつとはいえ、江戸という同時代を生きている。北斎と広重の絵には上方にはないダイナミックな表現がある。そのダイナミックな表現はいわゆる「意気地」に通じている。九鬼周造は「意気」すなわち「意気地」は「いき」の表徴（しるし）であり、「いき」のうちには、江戸文化の道徳的理想

が鮮やかに反映されており、江戸児の気概が契機として含まれているという（『いき』の構造）。

九鬼周造は「垢抜して」（諦）張のある（意気地）色っぽさ（媚態）に「いき」を定義しようとしている。絵画に道徳的理想を見るのはそもそも容易ではないが、九鬼が「いき」にいう「垢抜けして」「張のある」姿は、北斎や広重の絵に重なっている。かれが「いき」に見る「張り」こそ、北斎と広重の絵に現わされるダイナミズムの意味なのである。われわれはそのようなダイナミズムの美的あるいは芸術的表現として「いき」を捉えうる。

谷崎潤一郎「刺青」

谷崎潤一郎が「此方（大阪）の学生は、意気地がなく、冒険心に乏しく」と書く「意気地」と「冒険心」は、江戸（東京）のものであり、「意気地」と「冒険心」によって生まれる精神は、北斎や広重の絵に現わされるダイナミズムに重なる。谷崎は自らのこの言葉に違わず、その精神をもつて一躍文壇に躍り出る。

谷崎の意気地と冒険心を見せる作品こそ、「刺青」である。永井荷風が無名のその作者に献じた賛辞「明

治、現代の文壇に於て今日まで誰一人手を下す事のできなかつた、或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である。」は、そのまま、意気地と冒険心をもつてなす谷崎の「気概」を語るものに他ならない。

女は黙って領いて肌を脱いだ。折から朝日が刺青の面にさして、女の背は燦爛とした。(谷崎潤一郎「刺青」)

文末のこの言葉は、谷崎潤一郎その人の「意気」を裏書きするものであることはいうまでもない。意気地をもつて江戸っ児たり得ることを文中にいう、谷崎のその意気地は無論「いき」に通じている。

志賀直哉「大津順吉」

ところで、こうした「意気地」は、作風をまったく違える志賀直哉の「大津順吉」にも読み取ることができ、
「大津順吉」は志賀直哉が初めて稿料を得た作品である。近況をそのままに綴るこの作品は家族との葛藤に抗する自

らの矜持を鮮明にしている。父との不和は今でいうお手伝いのCを巡って決定的なものになる。父直温は直哉とCとのその関係を許さなかつた。かれは、彼女が自家から暇を出されて里に帰らされたことを知る。

父との直談判を迫るものの、軽くあしらわれて順吉は自分の部屋に戻る。「私はこの時ほど急烈な怒りというものをほとんど経験したことがなかつた」(「大津順吉」)。かれのこの「急烈な怒り」を「痴情に狂った猪武者」(「同書」)のゆえと片付けることは短絡に過ぎる。その怒りの奥にあったものがある。

志賀直哉は「そのころ私は生ぬるいキリスト信者だったのである」(「同書」)と書いている。内村鑑三に学ぶキリスト教的倫理における性の戒律は自身の肉体への呪いとさえなつてかれを苦しめる。「妻にする決心のつかない女を決して恋するな」キリスト教における性の戒律はかれにこのことを結ぶ。大津順吉(志賀直哉)にとって、恋とはその遊戯性とは別ものの一大決心を内に含んだのである。

自家のお手伝いCとの情事があるとすれば、そのことは自身のこの決心を欠いて成立しなかつた苦である。このことからすれば、Cは大津順吉の戒律の真中にいる女性とな

っている。家族のCにたいする仕打ちは、大津順吉のこの内面世界を踏みこむものでしかなかった。「…もしお祖母さんに少しでも僕を監督しようというような気があれば、それは大変な間違いですからネ」「家庭の問題でもありましょうが、それ以上に私自身の問題ですからネ」祖母と義母を前に吐く大津順吉の言葉は自身の矜持を明確にしている。

われわれはその矜持のなかにキリスト教的倫理といわゆる近代的自我といえるものを見る。大津順吉の怒りはこうしたことを考えてみると、それらに基づく義憤の色彩を帯びている。大津順吉（志賀直哉）と父との不和はCとの結婚をめぐる対立が初めてのことではなかった。足尾鉍毒問題にたいして、父と子は真つ向から違える。明治三四年（一九〇一）志賀直哉が一九歳のときのことである。

正義感に駆られた直哉の鉍毒被災地行きは父のつよい反対で断念させられる。かれは父から自身の排斥を感じる。足尾鉍毒問題にたいするかれの行動はある社会的正義感に支えられている。この正義感の一つには内村鑑三のもとで学ぶキリスト教的倫理に発している。「正しきものを憧れ、不正虚偽を憎む気持を先生によってひき出された事は実に

ありがたい事に感じている。」とかれは「内村鑑三先生の憶い出」に記している（『志賀直哉随筆集』高橋英夫編）。

こうしたある正義感といえる倫理性が「大津順吉」のなかに生きている。かれのCにたいする気持の中にあつたものはそのような正義感につながる一感情であつたことはたしかであろう。大津順吉の急烈な怒りは抑えきれない自身の単なる腹立たしさに留まらなかった。さらに抛り所とする文筆にまで及んだ父の叱責から離れ、直哉は遠く尾道に仮寓する。この後、大正三年、自ら父の家を離籍し、武者小路実篤の従妹、康を妻とする。

離籍に至る志賀直哉の生の道程に、われわれは、その個我に増幅される義憤的意気地を見る。谷崎潤一郎は自らの意気地において冒険的な創作をなす。これにたいしていえば、志賀は自身の意気地を行動的な生に現わしている。谷崎は果敢に「今日まで誰一人手を下すことの出来なかつた」「芸術の「方面」を拓く。志賀は「とにかく、僕はこんな人たちとは暮らせ」ず、辺境の地へと赴く。

かれの生の行動は谷崎とはかたちを変える意気地を裏書きしている。われわれは、谷崎のそれを冒険的創作において、志賀のそれを行動的な生において確かめることができ

る。

夏目漱石

が、こうした意気地は谷崎と志賀だけのものではない。夏目漱石は初めての作品『吾輩は猫である』（一九〇五）を書く。「吾輩は猫である。名前はまたない。」で始まるこの小説は、架空の猫の目を通して、明治日本の人間世界の諧謔を交えながら風刺的に描かれており、なによりも小説のタイトルそのものが意表を突く面白さをもっている。意表を突くその題名の面白さは漱石自身のいわゆる江戸児気質を感じさせる。

小説は西洋文明の精神性とりわけその個人主義に対し日本人の戸惑いをいわば軽妙洒脱に描く。「今の人の自覚心というのは自己と他人との間に截然たる利害の鴻溝があるという事を知り過ぎていふ事だ。（中略）悠々とか従容とかいう字は劃があつて意味のない言葉になつてしまふ。この点において今代こんだいの人は探偵的である。泥棒的である。探偵は人の目を掠めて自分だけうまい事をしようという商売だから、勢いきおい自覚心が強くならなくては出来ん。」（『吾輩は猫である』）

漱石はこの自覚心の根本を西洋の個人主義に見ている。「吾人は自由を欲して自由を得た。自由を得た結果不自由を感じて困っている。それだから西洋の文明などはちよつといふようでもつまり駄目なものさ。これに反して東洋じゃ昔から心の修行をした。その方が正しいのさ。」（『同書』）折合わない西洋と東洋の精神性が浮き上がる。

かれはこのあと『坊っちゃん』（一九〇六）を書く。「坊っちゃん」は「親譲りの無鉄砲で小供の時から損ばかりしている。」威勢のよさは意気地のなせるわざである。坊っちゃんの気性はつぎのくだりによく現わされている。「ある時将棋をさしたら（兄が）卑怯な待駒をして、人が困ると嬉しそうに冷やかした。あんまり腹が立つたから、手にあつた飛車を眉間へ擲なきつけてやった。眉間が割れて少々血が出た。兄がおやじに言付けた。おやじがおれを勘当すると言い出した。」

卑怯まちこまな待駒にたいする主人公の義憤は傷害にまで及ぶ。坊っちゃんのこの気骨は、いつてみれば武士道のものである。新渡戸稲造によれば「武士にとりて卑劣なる行動、曲りたる振舞いほど忌むべきものはない。」（新渡戸稲造著

『武士道』）

坊っちゃんも生粋の江戸っ子である。その江戸っ子は意気地いきぢをもち、軽薄ながら単純で真率つまり正直で純粋な心をもっている。漱石は義理にしたがう武士的な気概を主人公に求める。文中に戻れば「履歴なんか構うもんですか、履歴より義理が大事です」と友人の「山嵐」（堀田）の辞職に連座して坊っちゃんはこのことを校長にいう。

この武士道的精神にさらに加味されるものがある。「欲がなくって、真直まっすぐな気性」の坊っちゃんの江戸っ子気質は、同時に単純で真率、正直で純粋なのである。坊っちゃんが何者であるか。「あなたは真っ直ぐでよい御気性だ」という清きよの言葉にたいして、「おれは御世辞は嫌だ」と答えた坊っちゃんに「それだから好い御気性です」と清きよは重ねていう。

「真まっ直すぐな気性は、武士的というより、より近代的な心性といえる。漱石は江戸っ子の気性に重ねるもう一つの心の世界を描いている。このことを考えてみると、清はじつは坊っちゃんの重要な化身として存在している。

筆者はもつとも深い心の世界の暗喩として文中の「清」を捉えてみたのである。漱石が文末に書く「死ぬ前日おれを呼んで坊っちゃん後生だから清が死んだら、坊っちゃん

の御寺へ埋めて埋めて下さい」という言葉は、坊っちゃんのもつとも深い心の世界に清が届いていたことを示唆する。

夏目漱石『ころ』

しかしながら、真っ直ぐなその生きかたがいかに困難な道程みちのりであるか、その彼岸ともいえる世界を描くのが晩年に書く『ころ』である。漱石はこの作品を「私はその人を常に先生と呼んでいた。」で書き出す。第一人称の私が主人公として描かれる『吾輩は猫である』や『坊っちゃん』とうって変わって、漱石は『ころ』の主人公に第三人称をなす「先生」を登場させる。

「先生」はしずかな世界にいる。が時に「先生」の「落付いた」その顔に黒い影が射す。その黒い影の正体が「私」を通して明るみに出されてゆく。漱石が『ころ』に描く「先生」は「淋しい人間」である。主人公の「先生」に見るその「淋しさ」は『吾輩は猫である』にも「坊っちゃん」にもない。『ころ』（一九一四）は『坊っちゃん』（一九〇六）から八年後に書かれる。

漱石が『吾輩は猫である』に述べる「自己と他人との

間」に存する「截然たる利害の鴻溝」において、「先生」は友人Kを裏切って下宿の「お嬢さん」を妻とする。が、「先生」と「K」を隔てた得失のなかに残されたものは消えることのない自身の罪の意識であった。「私（先生）」はただ人間の罪というものを深く感じたのです。「その償いが秘されたKの墓参であった。漱石が『ごころ』に描く「淋しさ」のなかに人間の罪の意識があった。その「淋しさ」はすぐれて近代的なものである。「淋しさ」はいわゆる近代的自我に届く。

しかしながら近代的といえるその自我が自らにもたらしたものは深い人間の罪の意識であった。罪は底知れぬ人間の淋しさとなつて現われる。漱石はその究極の淋しさをKの自殺に描こうとする。「私はしまいにKが私のようにたった一人で淋しくつて仕方がなくなつた結果、急に所決したのではなからうかと疑がい出しました。」

「先生」もまたKの歩いたこの路^{みち}を辿る。「私」に宛てた「先生」の「遺書」で閉じられるこの小説は近代的な自我といえるものを描き出している。『坊っちゃん』に書かれる江戸っ子の姿はこの作品にはない。『吾輩は猫である』に現わされる風刺的な近代の自我が深く内面化され、この

作品が結実している。自我の遂行たる「先生」のKへの裏切りはぬぐいきれない罪の意識を生む。その罪は救いようのない人間の淋しさとなつて自らの命を奪う。小説のあらすじはこうなっている。

『ごころ』における自決

が、漱石のこの作品を前にしてわれわれが改めて問わなければならぬものがある。罪と自決である。罪の償いは無論自決だけではない。墓参は「先生」のKへの償いであつたが、かれのごころを解きはしなかつた。「先生」の苦悶は唯自決をもつてのみ救済された。そこに見えるものは、精神をもつてする肉体の否定である。

われわれは肉体を凌駕する一精神を見出す。つまり肉体を超える精神が存在するのである。とすれば、その精神の意味は武士道につながる。自決は武士の精神の根幹をかたちづくっている。

しかしながら、「先生」の自決と武士のそれは異なる。「先生」の自決にあつたものは罪と淋しさである。がこれに対して武士の自決はいわゆる義に発している。武士の自決に罪と淋しさを見出すことは困難である。むしろ自決は

武士の矜持としてある。武士の精神は肉体を超える。「先生」の精神もまた肉体を超える。が、その精神の拠つて立つ所は異なる。一方は義で、他方は淋しさである。

こうしたことを改めて考えてみると、漱石は近代的な自我といえるものを武士的な意気地に決していると見ることが出来る。漱石のなかには西洋的な自我といえるものと武士道にその根幹を見る江戸の精神があつた。

つまり、漱石が西洋に学ぶ近代的自我は、その罪をキリスト教的倫理に下ろすことなく、江戸の精神たる意気の世界に移し換えられ、明治近代に結ぶはずであつたその自我の瓦解を帰結したといえよう。

この見方からすれば、漱石の根底にあつたものは、なお明治に引き継ぐ江戸の精神であつた。江戸のいわゆる「いき」といわれる精神を視点を換えてさらに問うてみたい。

関西、上方の文化

「意気」は谷崎にも志賀にもかたちを変えて同様に存在している。この二人の作家が東京をはなれ、関西に身を置き、なお文筆に励む。その関西の地で、谷崎は大阪弁の美しさに魅せられ、志賀は東洋の古美術の世界に浸る（『座

右宝』編輯）。関西つまり上方の文化は、谷崎と志賀にたいして新たに作品を結ぶ。上方はいわば京都と大阪を指す分けであるが、じつさいのところ同じ上方でも京都と大阪は氣質を違える。それでもこの二つの都市は関東にたいしていえば、同様な精神性をもっているといえる。その関東つまり江戸と関西つまり上方を分かつ気風あるいは美的精神性にわれわれは「いき」と「すい」を見た。

文学や芸能に返ってみるとき、時代を遡るが上方の美をうたいあげるものとして人形浄瑠璃、文楽がある。近松門左衛門が竹本座の座付作者つまり専属の脚本作家となる。宝永二年（一七〇五）のことである。これより二年前、元禄十六年（一七〇三）五月七日『曾根崎心中』が竹本座で上演される。この脚本を書いたのが近松門左衛門である。かれが聞き及んだ界限の心中事件を芝居にしたものであるが、今日にいうルポルタージュではない。脚本は事件をヒントにした近松の創作である。

あらずじを簡単にいえば、平野屋手代徳兵衛が親方からの預かりものにすぎない金子銀二貫目を友人と信じた油屋九平次に言葉たくみに騙され、取られてしまう。卑劣な九

平次の悪事になすすべもなく、徳兵衛は九平次に「此のごとく踏みた、かれ、男も立たず身も立たず」になつてしまふ。

徳兵衛には通い詰めた恋仲の天満屋遊女おはつがいた。「徳様に離れて片時も生きてゐよふか」というおはつは「恥をす、」と徳兵衛の覚悟をたしかめ、二人して死出の旅路につく。

近松門左衛門はこの戯曲を「誰が告ぐるとは曾根崎の森の下風音に聞え。取伝へ 貴賤群集の回向の種 未来成仏疑ひなき 恋の。手本となりにけり」(『曾根崎心中・冥途の飛脚』他五篇 祐田義雄校注)と結んで、おはつと徳兵衛の死出の旅路にまことの恋をうたいあげる。

お初が寄り添つて守つたものは徳兵衛の一分たる面目と一身である。一身の名譽のために死をもつてするそのような精神はいわば武士道のそれに重なる。そのことは近松門左衛門自らの出自がなせるものであろう。徳兵衛は平野屋の手代、おはつは天満屋の遊女で二人は遠く武士の世界の人間ではない。近松がこの戯曲に描く世界は町人社会のものであるが、人間の名譽を死をもつて証するその仕方は相通じている。

『曾根崎心中』に見る死出の旅路

近松はおはつと徳兵衛の死出の旅路をつぎのように歌う。

此の世の名残。夜も名残。死に、行く身を譬ふれば。あだしが原の道の霜。

一足づ、に消えて行く。夢の夢こそ あはれなれ。あれ数ふれば 暁の。七つの時が六つなりて 残る一つが今生の。鐘の響の聞納め。寂滅じやくめつ為楽みらくと響くなり。鐘斗かねかは。草も木も。空も名残と見上ぐれば。雲心なき水の音 北斗は冴さえて影映かげうつる 星の妹背の天の川。
(『同書』)

死にいたるこの場面は武士のものではない。新渡戸稲造は武士の義につきの一文を引く。「義は勇の相手にて裁断の心なり。道理に任せて決心して猶予せざる心を用いなり。死すべき場合に死し、討つべき場合に討つなり。」(新渡戸稲造著『武士道』矢内原忠雄訳 所収「義」)この一文にしたがえば、武士における死は一瞬のものである。肉

体を超越するその精神こそ武士の武士たるゆえんである。

が、近松はその武士の死をどこまでも引き延ばしている。死は一瞬ではなく持続する時間のなかにある。その死を引き延ばしているものは生である。死においてむしろ生が歌われている。近松が描くその生は武士のものではない。その生は「意気」を遠く離れる。「意気」が内から外へ、つまり他者へと放たれる自身の精神の表明であるとすれば、ここに歌われる生は、いわばそれとは逆向きの自身の内へと向かう精神である。

その死出の足取りに反芻されるものは、おはつと徳兵衛の内なる生である。そこにおいて見えてくるものは唯残される互いの身に他ならない。近松は心中の断末魔に生の身の重さを描いている。

「いつ迄言ふて せんもなし。はやはや殺して」と
最期を急げば「心得たり」と。脇差するりと 抜き放し。「唯 今ぞ 南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏」と。
言へどもさすが此の年月 いとしかはいと締めて寝し。肌に刃が当てられふかと。眼もくらみ 手も震ひ弱る心を引直し。取直してもなを震ひ 突くとはすれ

ど切先は。あなたへ外れ こなたへ逸れ。二三度ひらめく剣の刃。〔同書〕

肉体を超越する精神はここにはない。肉体を超越する筈の死は断末魔に生の身のたしさをいう。死は逆に生の根底にある身の重みをまさに浮きあがらせる。近松は死をもつて生を語る。断末魔の生は、残滓をそぎ落して、唯その身を残す。そこにあるものは極限に純粋化される生であり、粹化されるその生がまさしく現わされている。肉体の超越ではなくむしろその肉体の内へと同化する精神の世界がそこにある。

それは、別にいえば身の哀切であり、その身に見る生である。いわゆる意気ではないもう一つの美の世界がそこにある。徳兵衛とおはつの身に見る哀切とその美しさは町人世界のものである。近松門左衛門は上方大坂が育んだ美の世界をみごとに見せている。おはつと徳兵衛の身の残滓がそぎ落され、極限における生としての身が演じられる。精神は身に留まって離れることなく、極限に見る自らの姿あらわにしている。約すればそれは存在するものの髓といえる身の究極の美であらう。

その究極の美は同様に尾形光琳の紅白梅図や燕子花に見ることができよう。上方に育まれたもう一つの世界がある。それは存在からの超越ではなくその奥へ奥へと入り込んで同化し、その究極を問う精神といえる。われわれは江戸の「いき」に対して「粹(すい)」といわれる上方の精神の意味を見る。

東西の文学と西洋文明

翻って、関西の地で谷崎は大阪弁に魅せられ、自らの作品をその言葉で表わし、志賀は東洋の古美術に癒され、完成しきれなかった自身の小説をついに脱稿する。漱石が果たしえなかったもう一つの生における文学を谷崎と志賀はなし得る。これを可能にした一つのもは、関西上方の粹(すい)に見る生に他ならなかったといえよう。

明治における西洋文明の中心に近代的自我といわれる精神の核があった。その自我は自身の固有性を示すその身、その身体と一体である筈である。いわば自我はその身体に宿っている。漱石は満身の「意気地」をもってこの新たな世界に挑む。がその意気地は近代的自我といわれるものについに届くことはなかった。

「いき」は肉体を超える。が、近代的自我は「われ」たる肉体の身に存在している。近代的自我と「いき」はじつは似て非なるものであったといえる。漱石の悲劇はそこにあった。その漱石が見なかつたもう一つの精神の意味を谷崎と志賀は関西の地に見出したのである。

とすれば谷崎潤一郎が上方の地という「意気地」のなさは正確さを欠いている。「意気地」において精神を処することは、いわゆる文化の多様性に立てば、ある偏狭さを含んでいるといえなくもない。「いき」にたいするもう一つの美「粹(すい)」が「意気地」にたいして存在しているからである。谷崎自身、その「粹(すい)」たる大阪弁に魅せられ自身の文学をさらに築きあげている。

が、ここに付言すれば、風雲急を告げる明治の西洋文明の導入からいえば、上方の「粹(すい)」はなおその対極に位置するものであった。

参考文献

『谷崎潤一郎随筆集』所収「私の見た大阪及び大阪人」岩波書店 二〇一〇

高橋英夫編『志賀直哉随筆集』所収「奈良」岩波書店 二〇〇

谷崎潤一郎『青春物語』中央公論社 昭和五九年

九鬼周造『「いき」の構造』岩波書店 二〇一五

新渡戸稲造著 矢内原忠雄訳『武士道』所収「林子平 曰く」

岩波書店 二〇一五

谷崎潤一郎『刺青・秘密』所収「刺青」新潮社 平成十九年

志賀直哉『和解』所収「大津順吉」角川書店 平成二年

高橋英夫編『志賀直哉隨筆集』所収「内村鑑三先生の憶い出」

岩波書店 二〇〇九

夏目漱石作『吾輩は猫である』岩波書店 二〇一六年

夏目漱石作『坊っちゃん』岩波書店 二〇一五年

夏目漱石作『こころ』岩波書店 一九九五年

志賀直哉編輯『座右宝』座右宝刊行会 大正十四年

『曾根崎心中 冥途の飛脚』他五篇 祐田義雄校注 岩波書店

一九九九

新渡戸稲造著『武士道』矢内原忠雄訳 所収「義」岩波書店

二〇一五

図版出典

図版一 葛飾北斎『神奈川沖浪裏（富嶽三十六景）世界の中の

日本絵画』著者平山郁夫 高階秀爾 美術年鑑社 一九九

四年

図版二 別冊太陽『尾形光琳「琳派」の立役者』平凡社 二〇

一五年

図版三 日本の古典・絵画篇『紅白梅図 燕子花図』美術出版

社 一九九五年

図版四 歌川広重『庄野（東海道五十三次）』天保四年 図説

浮世絵入門 稲垣進一編 河出書房新社 一九九〇年

図版五 歌川広重『亀戸梅屋舗（名所江戸百景）』図説浮世絵

入門 稲垣進一編 河出書房新社 一九九〇年