

遍在する良い頹廢

——部分と全体の審美関係——

伊藤徳也

はじめに——周作人における「頹廢」

(一) 頹廢した菓子

周作人の名編「北京の茶菓子」⁽¹⁾の中に次のような一節がある。

……本当に北京にはいい茶菓子がないのだろうか、それとも、あるのに私たちが知らないだけなのだろうか。こんなことを言うのも、単に食欲をむさぼるためばかりではない。古い都に住みながら、歴史的精鍊を含んだあるいは頹廢した菓子が食べられないというのは、大きな欠

陥だといつも思っているからだ。……

(「北京の茶菓子」)

このエッセイは、北京にいい茶菓子がないことを嘆いて、日常必要なもの以外に「無用の遊びと享楽」が必要だと説く文章だが、その中に、「頹廢した菓子」という言い方が出てくる。この場合「頹廢した菓子」というのはつまりは「歴史的精鍊を含んだ」菓子のことであり、そしてそれはいい菓子のことである。舒蕪はこの「頹廢」と「精鍊」は同義語であって、「精鍊された頹廢」(「精鍊的頹廢」)、「頹廢した精鍊」(「頹廢的精鍊」)こそ周作人の追求した美学だと指摘したが、舒蕪はこのような頹廢をあくまでも悪しきものとして徹底的に批判した。しかしながら、ご覧の

通り、筆者の周作人は、「頹廢した菓子」が食べられないのは遺憾だ、と言っているのであって、明らかにそれとは逆に、「頹廢」を良い意味で使っているのである。本文は、周作人がこの時伝えようとした「良い頹廢」がどのようなものなのかについて論じようとするものである。

さて、本来「頹廢」は貶義語である。舒蕪はその本来の用法に沿って周作人の美学を論じている。周作人として本来の貶義を知らないはずはない。とすれば、彼は「頹廢」という語彙を逆説的に運用したのである。朱自清によれば、「古今中外」という本来貶義語であったことばに積極的な意味を付与して五四時期に通用させたのは周作人なのだという^③。周作人はそうした語彙運用によって概念や価値の転換を企て社会通念を揺さぶった現代中国きつての文学者の一人なのである。

一方で周作人は極めて実証主義的精神の旺盛な知識人でもあった。虚妄を憎むということを自らのモットーにもした。彼が根拠も何もなく「頹廢」を褒義語として使うということはありえない。彼の頹廢論の根拠になったと考えられるものはいくつかある。詳しくは拙著『生活の芸術』と周作人——中国のデカダンスⅡモダニティ』の前半をご覧いただくとして、ここでは最も直接的に彼の頹廢論に示唆を与えたと考えられるH・エリスのデカダンス論に触れ

ておく。

(二) 頹廢形式と古典形式——H・エリスの頹廢論

H・エリスは、現在では俗に性学の世界的先駆者としてわずかに知られているに過ぎないが、一九世紀末から二〇世紀前半にかけては、文芸評論家、文明批評家としても大いに活躍し、世界中に多くの読者を抱えていた。周作人は中年の段階で自らの半生を振り返って、自分に最も大きな影響を与えたのはこのエリスだったと告白している^④。実際周作人のエッセイ、日記等、彼の著述にはしばしばエリスへの言及があり、それぞれから見いだせるその影響の深遠さはほとんど計り知れないものがある^⑤。周作人が性学者としてのエリスから得たものは衝撃的で深く膨大なものではあったが、同様のものは実は他の性学者からも周作人は得ていた。彼にとってエリスが特別だったのは、すぐれた文明批評家としての一面があったからこそである。そのエリスの文明批評の中核部分には、日本や中国の古典世界をも含む世界的視野から、マクロに人類の文明や文化の発展史を觀照する観点や視座が存在していた。そこに分ちがたくデカダンス論が含まれていた。周作人がエリスから原理的なものを受け取り、そしてそれを彼自らが展開させ、周作人以外の何者でもない存在へと自己実現することになったその基礎には、エリスからもたらされたデカダンス論、

頽廢論があった。

エリスのデカダンス論が集中的に展開されているのは、『断言』(Affirmations, 1898)に収められている「ユイスマンス」(Hysmans)という文章である。ユイスマンスとは、デカダン小説『さかしま』で知られるフランスの作家である。『さかしま』の主人公デゼツサントが作中で作り上げた「美と頽廢の人工楽園」は、その後の世界中のデカダンたちの憧憬の的となった。エリスは、「ユイスマンス」の中でデカダンス論を展開し、以下のように、「頽廢形式」を「古典形式」との対比において捉え、二つの形式をそれぞれ定式化した。

厳密に言うると、頽廢形式というのは、あくまでも古典形式に対してのものだ。それは単に古典形式のさらなる進展であり、さらなる専門化であり、スペンサー流に言えば、均質が不均質になることに過ぎない。古典形式が美しいのは、部分が全体に従属しているからであり、頽廢形式が美しいのは、全体が部分に従属しているからだ。

エリスによれば、建築にはこの二つの形式の区別がよく現れている。ビザンチン建築は頽廢形式であって、その代表とされる、装飾が印象的なサン・マルコ寺院が典型的な頽廢形式建築だという。一方、初期ゴシック建築は古典形

式建築なのだという。前者においては、部分が全体を支配し、後者においては、全体が部分を支配している。エリスはまた、以下のように、人類の芸術史を、古典形式と頽廢形式の起伏消長として描く観点を提示した。

すべての芸術は、古典と頽廢、この二つの両極端の間の周期的な曲線の勾配を上ったり、下ったりすることだ。

この観点は、周作人によって咀嚼され受け入れられて、中国文学史を、個人主義的で即興的な言志派と權威主義的で道統的な載道派の起伏消長として描いた彼の「中国新文学の源流」論に再現されている。

一 審美関係の中の部分と全体

(一) 原理的頽廢——ブルジエの頽廢論

さて、エリスの頽廢論の斬新さ、ユニークさはどこにあるのかというと、それは、頽廢形式と古典形式の対比を、部分と全体の支配関係によって説明した点にある。周作人もエリスのこの観点から深い印象を受けたらしい痕跡を残している。とはいえ、頽廢を部分と全体の支配関係によって捉える発想は、もともとエリスの発想ではなく、エリス

は、実は、ブルジェのボードレール論、特にその中の頽廢形式論から示唆を得ている。エリスは「ユイスマンス」の中で、極めて印象的な以下のブルジェの描写を英語に翻訳してそのまま引用することで、自らのアイディアの由来を示している。

〔社会という有機体におけるのと「伊藤注」同様の法則が、言語というもうひとつの有機体の成長と頽廢を支配している。頽廢形式とは、作品の統一が解体して頁が独立し、頁が解体して文章が独立し、文章が解体して単語が独立してしまう、そのような形式である。〕

ブルジェは、ボードレールの作品に顕現されているような文芸における頽廢形式を、社会における個人主義と同じような、近現代社会において顕著になってきた避けがたい趨勢と捉えた。エリスはブルジェのこの観点に依拠したうえで、頽廢形式に対して古典形式を対置させ、客観的な建築様式等の芸術形式の理念型として定式化したのである。のちに、デカダンスをモダニティの一つの顔として捉え、詳細な頽廢論を展開したマテイ・カリネスクも、ブルジェのこの描写を引用して広義のデカダンスを縦横無尽に論じている。

さてしかし、注意深く読めばわかる通り、ブルジェの

描写は現象を客観的に描いたものではない。ボードレールの作品の中の頁や文章、単語が、もちろん客観的に独立すると言っているわけではない。それらがあたかも独立するかのように主観的に認識されるということである。認識するのは読者である審美主体であつて、直接認識の対象となるのは審美対象である作品である。このような事態をエリスは「全体が部分に従属している」状態として定式化したのである。厳密に言えば、これは、審美主体と審美対象との間の審美関係の中における主観的な現象にすぎないのだが、周作人はおそらくこのような審美的趨勢を審美主体としての人間が持つ人類史上の普遍的な趨勢として深刻に受けとめた。

周作人はエリスの頽廢論に接する前に、ボードレール等頽廢派文人の文芸と生活上の表現に対する心理的同情と共感を深めていたが、エリスの頽廢論に接することによって、ボードレール等頽廢派文人の「頽廢」を原理的に理解するに至つた。実は、彼は、ボードレール等の駆使する刺激的な表現法や具体的なメタファーの行使、頽廢的な生活様式などを全く学んでいない。むしろ自分の表現形式としては、頽廢派文人の具体的な表現形式を注意深く避け遠ざけていると言つてもよいくらいである。彼が学んだのは具体的で特徴的な様々な頽廢形式そのものではなく、人類を内側から突き動かす審美的衝動としての頽廢、原理的な頽

廢である。しかし、かといってそれは、不健全や自墮落、不健康、退嬰などといった、通俗的な社会道徳的頹廢ではなく、部分が全体を支配する、あるいは全体が部分に従属するという、審美主体にとつての原理的審美的頹廢であつた。

(二) 原理的審美的頹廢と

通俗的社會道徳的頹廢との論理的關係

元來「頹廢」という語の意味は、不健全や自墮落、退嬰などといった通俗的な社会道徳的「頹廢」から來ている。エリスが強調するように、原理的審美的「頹廢」はそれとは一応別物ではある。が、当然密接な關係がある。周作人における原理的審美的「頹廢」は、通俗的な社会道徳的「頹廢」から周到に距離を置いた極めて倫理的な「生活の芸術」として結実する。「生活の芸術」の態度は、通俗的な社会道徳的「頹廢」とは全く別次元のところにあるが、しかしある意味で、両者はわずかに皮一枚隔つただけのところにあるとも言える。

周作人がエリス(およびブルジェ)の指し示した原理的審美的頹廢論を了解し自らの認知装置として取り入れていく過程は、ちょうど彼が文芸の専門家であることを放棄し「生活の芸術」を提唱するに至る過程とほぼ重なっている。その過程で先に触れた「頹廢した菓子」という表現を

口にし、「良い頹廢」のあり方を垣間見せるのだが、そのあり方は基本的に、ボードレールの作品の表現形式やエリスが取り上げたサン・マルコ寺院の裝飾のあり方と同じである。そのあり方は細部に意を注ぐ精密性繊細性に顕著な特徴がある。空間的にまさに部分が全体を凌駕し支配している形式である。しかし、そうした空間的な頹廢が社会道徳的な頹廢とつながるためには、空間的なものがある種時間的なものに転換される契機が必要である。周作人の場合そうした時空転換の契機がやはりその過程のさなかにあつたと考えられる。それがどのようなものだったのかを窺わせるのが、次の一節である。

……私は、終日寝ていてもいいし茶酒を食事の代わりにしてもいい、などと言っているのではない。しかし、寝ることとか酒や茶を飲むことも軽蔑していいことではないと私は思っている。なぜなら、それも生活の一部分だから。百年余り前、茶道に精通したある芸術家が日本にいた。ある時旅行するや、停留所ごとに必ず茶具を取り出して悠然と茶を入れて飲んだ。ある人が、旅行中までこんなことしなくても、と彼を諫めて言った。彼のそれに対する答えがいい。「旅行中として生活ではないか。」このように考える人であつてこそ本當に自分の生活を尊重しかつ享樂することができる。ペイターは言った。我々

の生活の目的は経験の結果ではなく経験自身だと。生真面目な人々はひとつのことだけがまじめな生活であつて、その他はやむをえない悪趣味か、でなければ、あつてもなくてもいい付屬物にすぎないと見なしている。

…… (上下身)⁽¹⁴⁾

「我々の生活の目的は経験の結果ではなく経験自身だ」という警句の由来は、ペイターの名著『ルネサンス』の結論の以下の一節にある。

……人間精神に対する哲学の、言いかえれば思索的教養の寄与は、人間精神を覚醒・喚起して、倦まず弛まず観察をおこなう人生を営ましめるところにある。時々刻々、手や顔がある完全な形を得、山や海のある諧調が他に優るものとなり、ある情調、ある直観、ある知的昂奮が抗しがたい真实性と魅力を感じさせる——それはただその一瞬だけのこと。経験の果実ならぬ経験そのものが目的なのであつて、しかも多彩な劇的人生で、与えられるものといえ、数限りある脈搏にすぎない。

(ペイター『ルネサンス』結論)⁽¹⁵⁾

注目すべきは、「経験の果実ならぬ経験そのものが目的」という部分である。これを周作人は「我々の生活の目的は

経験の結果ではなく経験自身だ」として引用した。ペイターは、結果より過程やその瞬間瞬間が大事だといふのである。もう少し敷衍して言えば、結果よりも過程、目的よりも手段そのもの、技法それ自身に価値を置く態度である。過程や手段や技法は、目的の実現のため、あるべき結果を導くためにあるのではない、それらは目的や結果に從属するのではなく、それら自体、それそのものが目的なのだ、という自己目的的な態度である。

ボードレールの修辭やサンマルコ寺院の裝飾において「部分」が「全体」を凌駕し支配していたとすれば、この言明、この態度においては、「経験それ自身」「経験それ自体」つまり「過程」や「瞬間瞬間」が、「結果」や「目的」を凌駕し支配している。ここには原理的審美的頹廢としての両者の相同性がある。いずれも同じ頹廢形式なのである。「全体」が「部分」に從属するということは、「結果」や「目的」が「過程」や「瞬間瞬間」に從属するということと相同性がある。ただ「部分」と「全体」の關係があくまでも空間的な關係であるのに対して、「過程」と「結果・目的」との關係はある種時間的な關係にあるといふだけのことである。いずれもやはりある種の「部分」と「全体」の關係なのである。

頹廢形式の對極にある古典形式だとうなるか。それは頹廢形式の場合のちょうど逆になる。つまり、古典形式に

おいては、「全体」が「部分」を凌駕・支配しており、「結果」や「目的」が「過程」や「瞬間瞬間」を凌駕・支配している。「部分」は「全体」に従属し、「過程」や「瞬間瞬間」は「結果」や「目的」に従属する。このことを整理して図示すると以下ようになる。

〈古典形式〉

全体が部分を支配

∥ 結果が過程を支配 手段・技法は目的に従属

〈頹廢形式〉

部分が全体を支配

∥ 過程が結果を支配 目的は手段・技法に従属

目的をさておき瞬間瞬間に囚われれば悪しき利那主義になる。そうなれば、不健全や自堕落、退嬰といった通俗的な社会道德的頹廢はもうすぐそばにある。原理的審美的頹廢はこうして通俗的社会道德的頹廢につながる。

(三) 自己目的性

——頹廢形式のスローガン「XのためのX」

さて、頹廢形式においては往々にして目的が手段や技法に従属している。言い換えれば、手段や技法そのものが目

的となる。その意味で頹廢性とはすなわち自己目的性なのである。そのような頹廢性、自己目的性をアピールするスローガンが「XのためのX」であり、その典型が「芸術のための芸術」である。その対極にあるスローガンが「人生のための芸術」であることはよく知られている。

トルストイは、ボードレル等の晦渋な詩句とその芸術至上主義の精神を表す「芸術のための芸術」を口を極めて批判し、「人生のための芸術」を対置させた（『芸術とは何か』一八九七年）。周作人はこの二つのテーゼの間に立つて頭を抱えた。「芸術のための芸術」は人間をそして社会を無視し置き去りにする。結果人間が芸術によって疎外され、その下僕に成り下がる。しかし「人生のための芸術」は芸術を人生や社会の道具にする。そして往々にして芸術は単なる宣伝へと成り下がり、回り回って結局芸術自身の生命を奪ってしまう。

彼はそこで「人生の芸術」という、目的性も自己目的性も周到に排除したきわめて曖昧なテーゼを打ち出して急場をしのいだ。その後、「人生」というやや時間限定的で直線的な時間の流れを思わせることを捨て、空間的で限のない広がりのあることば「生活」を使って、「生活の芸術」を提唱するようになる。そこに行きつくまでの過程でも、H・エリスの「生活の芸術」『the art of living』論に啓発されるのだが、周作人は、英語の『living』や『life』に

「人生」ではなくて「生活」という漢語を当てたのである。やがて「生活そのもの」への「愛好」ということを彼は打ち出す¹⁹。生活そのものを愛好するということは、何か生活以外の目的のために生活を愛好するのではない、ということである。つまり自己目的的に生活を愛する「生活のための生活」である。それは結局、生活を樂しむ、味わうということであつて、何かのために生活を犠牲にしないということである。

トルストイが批判したような自己目的性は、実は芸術においてのみ論じられたわけではない。「文学のための文学」が論じられたのももちろんだが、「科学のための科学」という態度もしばしば論及されている。H・エリスには、『生の舞踏』(The Dance of Life, 1923)という著書がある。その中でエリスは「科学のための科学」に触れている。当時すでにダイナマイトが大量破壊兵器に應用されていたが、「科学のための科学」の問題は、当時よりむしろ現在のほうがより深刻な話題になっていると言えよう。「芸術のための芸術」はせいぜい「頹廢」で済むが「科学のための科学」はへたをすると大々的な「破壊」や「死滅」「発狂」「混乱」「崩壊」につながりかねないからである。

では、後に問題視されるような自己目的なスローガンが、元来なぜ提唱されるようになったのか。それはモダニティ、モダニゼーションの思想、精神、簡単に言えば近代

精神、進歩主義、發展主義による。それまでになかったものが尊重され、新しいものが求められるという時代の変化に因應するうえで、「自己目的性」を追求するスローガンが、最も簡便で、最も効果的であることに、人類は芸術を皮切りに、氣づいてしまったのである。

人間にとって芸術は数ある営みの中の一つにすぎない。人間の営みの「全体」がどれだけでもあるのかわからぬが、少なくとも言えるのは、芸術がその中の「部分」に過ぎないということである。「芸術のための芸術」のスローガンは「部分」に過ぎない芸術をあたかも人間にとつての「全体」であるかのように見立てている。そうすることによって、芸術以外が視野の外にはずれ、専ら芸術だけに集中することになる。新しき、オリジナリティを見出しやすく、専門化、先端化が容易になる。そしてそれとともに部分の価値が当然高まる。やがてその価値観は審美主体によつて内面化される。そしてそれはある種官能的な衝動となる。あるいは、元來人類の内面に備わっていた「部分」を尊ぶ感覚、頹廢形式への衝動が、近代精神の発達の中で合法化されるようになったとも言おうか。

ただし、頹廢形式のスローガン「XのためのX」が、モダニティの精神、モダニゼーションの要請、進歩・發展主義に因應しようとするものだとしても、それが近代精神を代表する唯一のスローガンとは言い難い。なぜなら、逆の目

的論的スローガンにも人間を進歩・発展へと突き動かす力が十分あるからである。ただ、自己目的のスローガンは単一だが、目的は状況次第でいくらでも細分化可能なので、目的論的スローガンは社会的に共有できる形になかなかまとみにくい。とはいえ、例えば、ある問題を解決したいという衝動、問題解決のための個別の目的論的アプローチが、人類の様々な領域での進歩や発展を着実に実現してきたことは否定できないだろう。

自己目的的衝動と目的論的衝動。この二つはいずれも人類のモダニゼーションを推進してきた。中国語圏では前者が「審美現代性」、後者が「啓蒙現代性」と呼ばれることが多いように思われる。先に触れたカリネスク『モダンの五つの顔』の用語で言えば、前者が「美的モダン aesthetic modernity」、後者が「実利的モダン practical modernity」に当たる。ちなみに、ハーバーマス「近代——未完のプロジェクト」の日本語訳では、前者が「美的モデルネ」と翻訳されている。

念のために言っておくと、前者を「美」あるいは *aesthet* がといったことばで呼ぶのは、目的や理屈なしに人を引きつけるといった意味あいであるのであって、本来、視覚的聴覚的快感、通俗的な意味での美とは直接の関係はない。自己目的的衝動としての「科学のための科学」がそうした通俗的な美しさとは明らかに無関係であることから

もそれはわかるだろう。また、私が自著の中で「デカダン スロモダニテイ」と呼んだものも、ここで言う近代精神としての自己目的的衝動にほぼ当たるが、それは、より広く、審美主体にとつての「部分」と「全体」の関係つまり頹廢形式全般を踏まえた用語である。

二 遍在する良い頹廢

さて、本文の冒頭に掲げた「頹廢した菓子」というのが一体どういうものなのか、以上の説明によってある程度見当はついたことと思う。ごく簡単に言ってしまうと、それは細部まで注意の行き届いた精緻な趣向が凝らされた菓子ということである。豊かな装飾が施されたサンマルコ寺院のイメージで考えればいい。こうしたものの頹廢性は明らかに「悪い」頹廢ではない。もちろん、精緻なもの装飾的なものが特段好きではない、そうしたものをむしろ憎むという人もいるだろう。しかし、ある人々にとつては確かに「良い頹廢」なのである。俗に人それぞれ好みは違うと言ふ。しかし、精緻な趣向が凝らされた物を喜び尊重する審美主体は、いつか、どこかには、必ず存在する。共時的に広く、通時的に長く検証してみれば、本文で論じてきたような「頹廢」のある特徴がもてはやされ、多くでなくとも一部の人々を強くひきつけるという時代や場所がたいいてい

見つかる。そして、今現在、少なくとも、私がよく知るこの百年程度の期間において、そのように積極的に高く評価されうる、その可能性が十分ある「頽廢」を、今後の歴史つまり未来も考慮して、ここで「良い頽廢」と呼ぶのである。

先に示した「XのためのX」というスローガンは、その自己目的性、その頽廢性の「良し悪し」を判断するうえで格好のテストになる。

頽廢とか自己目的的態度は俗に悪とされることが多いので、まずそこから確かめておこう。

「争いのための争い」「制度のための制度」「政治のための政治」といったスローガンを示されたらどう感じるだろうか。いずれも、肝心の人間や社会が置き去りにされている感覚があるのではないだろうか。しかも、自己目的的に「争い」「制度」「政治」だけが望ましい方向で、進歩發展するという事態は想像しにくい。「芸術のための芸術」も、通時的共時的目配りがなく結局自己満足にしかならない高踏的表现に陥るようなら、「悪い」頽廢と呼ばれないとしても、むろん読者を得るのは難しいだろう。「生活のための生活」も、信念も理想もなくまさに利根的な快楽に溺れるだけなら俗に「良い」とは言われまい。そして、そうした「悪い頽廢」の事例は決して珍しいものではない。あるいは、改革というものは悪を矯正することなのだから当然

良いことのはずだが、自己目的な「改革のための改革」というのも、やはり俗に理解を得るのは難しいだろう。

しかし、自己目的なスローガンが必要あるいはそれが心地よいという場合もある。例えば「芸術のための芸術」や「科学のための科学」といったスローガンは、人類や社会に危害を加えないという条件の下で、明らかに専門領域における技術的進歩に寄与してきたといえよう。まさに先端的な新しい技術や発想を生み出そうとしているクリエイターにとっては極めて魅力的なスローガンに違いない。周作人も文章家として「文章のための文章」を書きたいと訴えた⁽²⁰⁾。彼の場合それは別に技術的な革新を目論んだのではなく、特定の宗教や道徳、政治、利害から自由な文章を書きたいと願ったからである。それは、彼にとっては、人類のモダンゼーションに関わる企図、理想であつたように思われる。

わかりやすい例としては、政治の宗教からの独立、ということがある。「政治のための政治」ということだが、欧州の近代国家が徐々に宗教的権力・権威から自立していったのは紛れもなく一種の近代化だったと言うべきだろう。エリスもそしてハーバースマスも言っているが、古典世界において一体だった芸術、科学、道徳は、近代以降それぞれの領域において自律化しそれぞれの専門化を遂げてきている⁽²¹⁾。それは人類にとって紛れもないモダンゼーションの

過程だったが、その専門化、領域分化をエリスはいみじくも「頹廢 Decadence」と呼んでいる。近代化とは頹廢であり頹廢とは近代化とも言えるのである。その意味で頹廢は今も私たちの周囲の到るところに見受けられる。頹廢は現代社会に遍在している。

周作人が示している例で言えば、ギリシア演劇は古代宗教儀式の中から、観衆が見て喜ぶ演劇部分だけが独立してきたものだという。「宗教のための演劇」から「演劇のための演劇」へ。これも人類が宗教的迷妄から目覚め啓蒙される近代化の過程だったというわけである。そのアナロジーとして、文学は、宗教や政治イデオロギー、政治思想等から独立し自由であるべきだと周作人は考えていた。

あと、彼の「生活の芸術」論の中では、理想型として自己目的な享樂を推重した。俗に言う、生活を楽しめ、ということである。彼は、禁酒と泥酔双方を両極端として批判し、酒の味をじっくり味わうことを推奨したが、飲酒の最高の瞬間とは、酒盃に口をつける瞬間だと彼は言った。酒は喉の渇きを潤すために飲むのではないし、酔うためでもなく、憂さを晴らすためでもなく、健康のためでもない、酒は「酒のための酒」であるべきだというわけである。また、彼はしばしば純粋に茶の味を味わうためのお茶を「清茶」と呼んだ。「清茶」とは何かのために飲むお茶ではなくまさに「茶のための茶」なのである。

周作人によれば、種としての人類は個体の生命を維持するという目的のために飲食をせざるを得ない。そのために食欲という本能がある。この目的自体は善悪も倫理も何も介在し得ない不可避の必然であり天然である。しかし、その目的、天然に達するまでの過程には人為が介在し得る。そこに「生活の芸術」が必要だというのである。この審美的頹廢の原理を彼は、種としての人類のもう一つの目的である生殖、つまりは、人間のもう一つの大きな本能である性欲あるいは恋愛に適用した。彼が特筆したのは、生殖、性交のための恋愛ではなく、「恋愛のための恋愛」である。最近はこのようにして生活を楽しむことを、「頹廢」ということばと結びつけて考えることは少なくなっているように思われる。しかし、実のところ、生活を楽しむ、享樂ということとは頹廢であつて、ただしそれは、推奨される「良い頹廢」になつていふことである。生活の芸術に關してはもつと語るべきことがあるが、詳しくは拙著を御覽いただきたい。

もう少し、一般的で庶民的なレベルで考えてみよう。自分は「自分のための自分」でありたいと願う心理に共鳴する人は多いのではないだろうか。例えば、魅力的な異性があなたに接近してきたとする。もしそれがあなたの財産を目当てにしていたらどうだろうか。あるいはあなたの家庭の権威や兄弟姉妹を目当てにしていたら？ その異性は、

あなたを、財産や權威の獲得あるいはあなたの兄弟姉妹と仲良くなるための道具、手段とみなしている。そういう場合快い気分になる人はほぼいるまい。あるいは、何か用事がある時だけ声をかけてくるが用事がなければ一言も口を聞かずそっぽを向いている人にあなたは好感を持てるだろうか。その人にとって、あなたは、何かの用事を解決するための手段、道具に過ぎないのだが、そんな人に対して「自分は自分のための自分だ」と言いたくならないだろうか。結局のところ「自分のための自分」でありたいと願う心理は、個人主義の心理で、元来ブルジェが頹廢形式として指摘したものであつたのだが。

あるいはこういうこともある。「目的のためには手段を選ばない」という態度。目的のために手段を選ばず、果敢に事を遂行するという態度は、往々にして、冷酷で機械的、非人間的な態度だとされる。手段が目的に従属しているのだから、安定的な古典主義的態度のはずだが、そんなりと褒義で描かれることは少なく、むしろそうした人物像はドラマなどでもダークなイメージが付きまといることが多い。また、経済発展を独裁で進めるいわゆる開発独裁国家に対して、その意義を論じる際、論者の口調のどこかに一抹の留保の感覚が伴っていないだろうか。開発独裁は必ずしも明朗な口調で肯定的には語られない（開発という目的は良いが、独裁という手段が……）。そこに

は、手段を目的より優先させる原理的審美的頹廢がわずかに忍び込んでいると言えないだろうか。

部分の全体からの独立と言え、文芸の世界では、いわゆる「スピントフ」作品が想起される。登場人物のキャラクターは元来、作品世界の中の一部分であり、作品に従属しているはずだが、時に、主人公でないあるキャラクターが強烈な魅力を放ち、多くの審美主体（読者）を魅了すると、そのキャラクターが作品からまさに独立していく。多くはいわゆるオタクあるいは腐女子的な審美主体（読者等）の脳内の享樂として知られるが、そうした主観的な活動が実際に公的な作品として形になることも少なくない。『金瓶梅』が『水滸伝』の中から潘金蓮が独立して形成された一種のスピントフ作品とすれば、この現象は取り立てて新しい現象とも言えないが、こうした現象も、「良い頹廢」と言えるように思われる。

おわりに——頹廢形式化と空洞形式化

さて、ここまで頹廢を形式として、あるいはある種の状態を示すものとして議論してきたが、ブルジェが言うには、作品から頁が独立し、頁から文章が独立し、文章から単語が独立するというのだから、実は頹廢というのは、原理的には一つの運動とも言える。頹廢は、審美主体の認識

上の運動によって招来されるのである。審美主体の認識において、審美対象の「部分」が「全体」から独立すると、元の審美対象「全体」は視野の外に追いやられ、元の「部分」が新たな「全体」になる。そして新たな「全体」からまた別の新しい「部分」が独立し、次にさらに新しい視野を占める「全体」からまた新たな「部分」が独立する。このような「部分の全体化」運動は現実的にはどこかで止まるものだが、論理的には際限がない。この「部分の全体化」が続くと、審美主体の視野は一体どうなっていくだろうか。もちろんどんどん狭められていく。焦点はどんどん微細なところへと入っていく。それによって客観的な頽廃形式の基盤が成立していくのである。サンマルコ寺院などに特徴的な細密性・繊細性はこうした運動の結果とも言える。学術研究が蛸壺式に精緻化していくのも同じ原理に基づく頽廃である。

実は、そうした「部分の全体化」（頽廃形式化）があるのなら、理の当然として、逆の「全体の部分化」というのも論理的にはあり得るはずである。事実、一冊の独立した小説だと思っていたら、それは何冊もある連作のうちの一つに過ぎなかった、そのことを発見した時、「部分の全体化」とは逆の「全体の部分化」が審美主体の主観において起こる。それが全てだと思われているものを、より大きなものの一部分として微小化し相対化していくという、頽廃

とは逆の運動である。この場合、審美主体の視野はどんどん広がっていく。ここでは、今見えている全体像の外部にさらにもっと大きな「全体」があるのではないかという心理が働く。やがてその心理は視野の外にある未知なるものを確認したいという人間（審美主体）のある種官能的な衝動になっていくかもしれない。「部分の全体化」とは逆のこの「全体の部分化」は「メタ形式化」とでも呼べそうな運動だが、この方向への衝動は、おそらく、「想像力」と一般に呼んでいる人間の主観的な力と深く関わっている。その「想像力」との関係の深さは、「部分の全体化」（頽廃形式化）をはるかに上回る。

しかしながら、欠点もありそうである。「頽廃形式化」に做って敢えて貶義語を使った呼称で呼ぶなら、「空洞形式化」あたりになるだろうか。内側や部分に繊細な目を注がず外部にばかり目を向けていたら、審美対象は、いささか単純、浅薄で空虚なものになっていきそうだからである。頽廃形式化とこの空洞形式化との間の関係——「ニュートラルな呼称で言えば、「部分の全体化」と「全体の部分化」との間の関係——は、一体いかなるものなのか、大いに論じるに値すると思われるが、このことを論じるためには、稿を改める必要がある。

注

- 〈1〉 周作人「北京的茶食」(一九二四年)『雨天的書』、『周作人散文全集』第三卷、広西師範大学出版社、二〇〇九年等所収)。
- 〈2〉 舒蕪『周作人的是非功過 増訂本』遼寧教育出版社、二〇〇〇年、六〇一―六五頁。
- 〈3〉 朱自清「海闊天空」與「古今中外」(一九二五年)『你我』、『朱自清全集』第一卷、江蘇教育出版社、一九八八年所収)。
- 〈4〉 伊藤徳也『生活の芸術』と周作人——中国のデカダンスⅡモダニテイ』勉誠出版、二〇一二年。
- 〈5〉 「周作人自述」(一九三四年)陶明志編『周作人論』、『周作人散文全集』第六卷、広西師範大学出版社、二〇〇九年等所収)。
- 〈6〉 舒蕪が前掲注〈2〉の著書の中で、エリスは畢竟外国人で、中国における影響力は小さかったとして、周作人への影響を過小評価している。戴維娜『未完成的悲劇——周作人與謫理士』(江蘇鳳凰文芸出版社、二〇一八年)も含めて、なぜか周作人に対するエリスの影響関係は十分詳細な検討がなされないままになっている。
- 〈7〉 J・K・ユイスマンス『さかしま——美と頹廢の人工樂園』濫澤龍彦訳、光風社出版、一九八四年。
- 〈8〉 Havelock Ellis, *Affirmations*, London: Constable, 1926, p. 175. 翻訳は伊藤の個人訳。山本規雄は、「頹廢形式」を

「デカダン・スタイル」、「古典形式」を「クラシック・スタイル」と訳している。ちなみに英語原文は、前者が「decadent style」、後者が「classic style」である。

〈9〉 Havelock Ellis, *Affirmations*, p. 176.

〈10〉 周作人『中国新文学的源流』(人文書店、一九三二年)／影印本が上海書店、一九八八年)『周作人散文全集』第六卷所収)。

〈11〉 周作人「新文学的ニ大潮流」(一九二三年)『周作人散文全集』(第三卷等所収)の中で「眞の個人主義の文学」に論及し、「今の時代はまさに頹廢時代で、全体が分裂し個体が解放され」、「……それは古典派から見るとあるいは衰退に思えるかもしれないが……個体が全体に統御された時代の古典文学よりもっと面白みがあり……」と述べている。「部分」という用語は見られないが、頹廢と古典の関係、および全体の解体とそこからの部分の独立などはエリスの発想と表現をほぼ踏襲している。この文章のこの部分は一九二三年六月に書かれたと考えられる。エリスの『断言』の初版は一八九八年だが、リプリントが一九二二年に出ている。周作人が翌二三年二月に購入している『断言』はこの版と推定される。周作人は同月二五日の日記に「エリス(原文カタカナ)論文を閲す。甚だ新義有り」と書き止めており、周作人がエリスの『断言』から受けた啓発の大きさを窺わせる。

〈12〉 この日本語訳は、エリスが「ユイスマンス」で掲げた英語訳から伊藤が翻訳した。山本規雄は、「ここの「頹廢

形式」を「デカダンスの文体」と訳している。ちなみに英語原文は *a style of decadence*、である。

〈13〉 マテイ・カリネスク『モダンの五つの顔』(せりか書房、一九九五年) / *Marei Calinescu, Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987)。

〈14〉 「上下身」(一九二五年) / 『雨天的書』、『周作人散文全集』第四卷等所収)。

〈15〉 訳文は、別宮貞徳訳『ルネサンス』(富山房、一九七七年)によった。

〈16〉 周作人「自己的園地」(一九二二年) / 『自己的園地』、『周作人散文全集』第二卷等所収)。

〈17〉 周作人「生活之芸術」(一九二四年) / 『雨天的書』、『周作人散文全集』第三卷等所収)。

〈18〉 周作人「読『紡輪的故事』」(一九二三年) / 『雨天的書』、『周作人散文全集』第三卷等所収)。

〈19〉 周作人「『芸術與生活』序」(一九二六年) / 『芸術與生活』、『周作人散文全集』第四卷等所収)。

〈20〉 周作人「雨天的書」序二(一九二五年) / 『雨天的書』、『周作人散文全集』第四卷等所収)。

〈21〉 エリスは、*Havelock Ellis, The Dance of Life*, London: Constable, 1923, pp. 6-7 および pp. 62-64。ハーバーマスは、

三島憲一編訳、ハーバーマス『近代——未完のプロジェクト』(岩波書店、二〇〇〇年)一〇—四三頁参照。

〈22〉 前掲注〈21〉エリス書六頁脚注。

〈23〉 前掲注〈10〉『中国新文学の源流』第一講「關於文学之諸問題」(五)「文学の起源」。

〈24〉 前掲注〈10〉『中国新文学の源流』第一講「關於文学之諸問題」(六)「文学の用処」。

〈25〉 前掲注〈17〉周作人「生活之芸術」。

〈26〉 周作人「談酒」(『沢瀉集』、『周作人散文全集』第四卷等所収)。

〈27〉 「清酒」の用例は多数あり、例えば、「死之默想」(一九二四年) / 『雨天的書』、『周作人散文全集』第三卷等所収)、「烏篷船」(一九二六年) / 『沢瀉集』、『周作人散文全集』第四卷等所収)、「瓜子」(一九五〇年) / 『飯後隨筆』、『周作人散文全集』第一〇卷等所収)等に見える。