

「すみだ川」の変貌

——三つの「すみだ川」——

松 田 良 一

I

小説「すみだ川」（『新小説』明42・12）を執筆した動機については、綴山書店発行小説集「すみだ川」胡蝶本第五版（大2・3）の序が、好個の資料として扱われて来た。しかし、この序文は江戸趣味・情調を披瀝し鼓吹する芸術的立場を確立していた大正二年の時点における荷風の意識から、いうならば見通しのきいた高台から今迄来た道を振り返るように回顧し意味付けた遠近法の良ききいたもので、そこには執筆時における様々な混沌とした抱負は顕現化されているとは言えない。中村光夫は、この作を「江戸趣味」の最初の美しい成果と捉えたが、むしろ、その中村自身も引用した荷風の謂——「執筆の当時には特に江戸趣味を鼓吹する心はなかった」（「正宗谷崎両氏の批評に答ふ」昭7・5）は、後年の証言と言いながら、むしろ執筆当時の実情を言い得ているのではないだろうか。

フランスから帰国した翌明治四十二年、荷風はこの年「すみだ川」を始め、実に多くの作品を発表している。なかでも、明治文明に対する嫌悪感を「深川の唄」（明42・2）「監獄署の裏」（明42・3）「曇天」（明42・3）「新帰朝

者日記」(明42・10)「冷笑」(明42・12、43・2)等で綴っていた事は、周知の事実である。「すみだ川」は、そうした作品群にはさまれるように存在し、それら明治文明批判の声にそって理解されようとしてきたのである。しかし、「すみだ川」の主題性をそれらの作品の主題と直接的に結びつけるのは困難で、やはり両者をつなぐのは、明治四十二年の猛烈な作家活動を続けていた荷風の内部に求めねばならない。例えば、激しい攻撃的口吻の裏には、帰国後の不安定な立場に苦悩していた荷風の孤独と焦燥がバネとして働いていたに違いないし、多作も、小説方法の構築を急いで様々に試行していたと言えよう。明治三十二年頃の初期作品以来、自己を隠蔽して表現するという表現抑制がほとんど出来なかった荷風は、これら作品の隔々でこの頃荷風の心奥で捉えて離さなかった課題を余すところなく開いて見せている。「雲」(明41・12稿)の主人公貞吉は、帰国した今、フランスでの夢のような「恍惚の生活」を恋しく思うが、その裏では流竄の果てに恐怖を覚えていた。もし、再び日本から逃れて洋行すれば、敗残者になるか歎業を味いつくして果てるより他にない。しかし、貞吉は「潔白な健全な真面目な生活にどうかして帰りたい」と思い、外国の無頼漢になろうなどは「余りに無謀な空想であった」と反省する。日本にとどまり干渉を受けずにすむには「孤独で果てるより仕様がなか」と覚悟するのであった。語り手は、流れゆく雲に、自由を得るとひきかえに孤独と不安を受け入れねばならぬ事を暗喩したのである。「監獄署の裏」で、再び同質の悩みを持つ人物が登場する。そこでは、外国へ再度旅立つ事を断念せねばならなくなった主人公が、一度目の洋行の帰途に不安にかられた問題——「日本に帰ったらどうして暮すか」という設問に本当に直面して思い悩む姿が描かれる。両者に共通するのは、外国体験を思い返し、現実との異和に苦々しく思いながらも再び外国に行く事の出来ぬ男の煩悶である。荷風と作中人物の感慨の落差は、こうした主人公を相対化出来た分だけ荷風のアイロニーが深まっている事である。フランス滞り最後の年になる明治四十一年一月一日付の「西遊日誌稿」に、「(一字不明)には到底永く堪えられるべきでない、帰国か、

自殺か？」とまで書きつけて帰国した荷風にとって、すでに再度の出国は思いもよらぬ事ではなかったか。だとすれば、主人公達の再渡仏断念の苦痛は荷風と必ずしも、切実には結びついてはおらず、基本的には日本にとどまって、いかに自立の道（特に小説家としての道）を見い出して進むかが荷風にとって緊急の課題であった。だから、日本にとどまらねばならないという事は、荷風に日本の現実から回避する事を許さず、強い圧迫を加えていた。その圧迫感が西欧近代の良質部分を味わって来た荷風をいらだたせ、神経質な眼で明治の東京の細部まで点検させたのである。

「曇天」（明42・3）で、この日本の中にあるもののうち、支持するものと支持しないものを怒りをこめて弁別する主人公の姿は、弁別する手際の小気味良さや観点の面白さよりも、むしろ悲傷な感じを読者に与えてしまう。支持するものは、泥まみれの花びら、別れの後の恋の味に始まって、雨の降る日の泥濘の本所、不忍の池一面の破蓮など、一方支持しないものは華族女学校を出た娘、官立大学、博覧会の建物、歓楽も哀傷もない東洋の都市。それらに不満と憎悪を投げつけながら、やがて主人公は「衰残、憔悴、零落、失敗」という言葉に心が運かされる自分の性情をいとおしむかのように語るのである。このような豊富な感情の流露は、主人公が作者の分身でなくては到底出来ぬ事と読者に思わせてしまうのを避けられず小説構想としては厚みと幅を欠いたものであった。多数の作中人物を追跡し内面を解剖出来る語り手の創出という点では、この三作では成し得なかった。「すみだ川」はそれを試みた作品であった。一人の作中人物に感情流露を托す小説方法から進んで、モチーフの展開をより複雑に計算せねばならぬ小説方法の採用は、小説方法に対する強い自覚なくしては出来ぬ事である。「雲」の他、明治四十二年の荷風は「監獄署の裏」「曇天」という内面課題を表出する作品の一方で、実に多くの西欧文学者について評論している。これは西欧文学紹介という役目の他に、小説方法の研究と美学的根拠を発見してゆく契機となった事は間違いない。「レニエの詩と小説」（明42・2）で、レニエを「近代的で、形式の内に其の思想をこめる」作家であり「青春の怨み」「青春を追懐する」詩人で

もあったと評した。荷風が特に注目したのは、レニエの小説が人間の卑しい性質を曝露するような象徴的手段を用いる諷刺小説であり、しかも、レニエは「遊戯として小説を書く」けれども、その小説は「洗練された趣味の上に」築かれている事であった。それより三ヶ月後の「モーレス・バレース」(明42・5)では、歴史・建築物に対するモーレス・バレースとビエール・ロチの見解の相違に着目している。ロチは建築物を「自然を害する」ものとして捉えたが、バレースは「自然を飾る」ものとして肯定的に捉えていたという。バレースは荷風が興味を示したのはバレースが「死に刺激されて感じ、恋愛に刺激されて感じ」て創作し、自我の感覚を自由に興奮させる方法を探っていた事で、しかも『自由人』(一八八九)では主人公の自我を圧迫してやまなかった生地ロレーヌと、逆に解放を与えていたベネチアの歴史・景観に鋭い分析をみせていた事である。バレースは、ある時「一種の倦怠を感じると共に、突然幼時の追懷によって、新しい刺激を感じた。それで各国に放浪した後、郷里に帰り、ローマやギリシヤの旧跡によって感じたより、より以上の刺激を故郷の野川又其傍の白楊樹によって感じた」と、バレースの覚醒のドラマを熱い共感をもって分析整理したのである。荷風の覚醒がバレースの覚醒のドラマを読み取る契機を与えたか、又その逆かは分らぬが、追懷によって肯定しうる△故郷△を発見したバレースの評価は、この時期の荷風にとって重い意味があった事は否定しえない。故国に帰りながらもエトランゼの思いにかられていた荷風は、追懷によって肯定しうる△故郷△を発見し、それをテユにして、もはや生涯遁走する事が出来ない日本での橋頭堡の構築を思い起したに違いない。明治四十二年の作品のうち「狐」(明42・1)は幼年期体験を追懷し、彼の尾氈骨の部分を確認したものだ。

「狐」の翌月に発表された「深川の唄」(明42・2)は昔の深川と今日の深川が比較され昔の深川を追懷し幻想する主人公が描かれる。そして「祝盃」(明42・5)は校風になじめず、それに背いて吉原に遊んだ事によって、逆に恋愛の真の価値がなんたるかを知ったなどと中学時代の放蕩を追懷する二人の男のドラマである。こうして、一連の追懷

をモチーフとした作品が書かれたのである。幼年期を追懐した「狐」、中学期の「祝盃」の後、追懐をモチーフとする「すみだ川」が、青年期を素材としたのも、その意味でごく素直な発展と言えよう。

Ⅱ

荷風に係わる「すみだ川」という題名の作品は、実は三つある。一つは、I節で取り上げた『新小説』（明42・2）掲載のもの。そして渡米の直後、『文芸界』（明36・10）に発表した「すみだ川」。この作品は、芸者三人と隠居の乗った屋根舟が吾妻橋を抜けると、妙趣な景色が広がり「芝居の遠見」のような風景をバックにして、小糸という名の芸者が十六歳の折の情死未遂事件を思い起こし、しみじみその事件のいきさつを語るといふ筋立てで、恐らく「里の今昔」（昭9・3）で語っている事——明治三十一年頃、宮戸座の役者達が遊女盛絲と内務省の役人谷豊栄の情死を供養した新比翼塚の話をした事を聞いた——のが素材になっているのではなからうか。この「すみだ川」には、美しい夜の隅田川的情景と小糸の纏綿とした情を描いているが、不思議なほど明治の風物が作品世界に流れ込んでいない。近世文学のなかで練りあげられて来た隅田川という八書割りVに囲まれた空間で繰り広げられる恋愛嬉戯の「一齣一段の佳処、断片的なる妙趣」（『為永春水』昭16・7）の描出に作者の最大の努力が払われており、まさしく「江戸趣味の恍惚のみに満足して、心は実に平和であった」頃の作者の執筆態度を反映している。「野心」（明35・4）「地獄の花」（明35・10）「新任知事」（明35・10）の後に発表されたものであるが、これらの作品との亀裂³からみると、執筆はそれらより以前の習作であったらうと思われる。

もう一つの「すみだ川」は、実は荷風ではなく「新帰朝者日記」（明42・7作）の主人公によって書かれた、いや書

かれた事になっているオペラ脚本であった。オペラ「すみだ川」は、水の流れ、落葉の響、蘆のそよ音などによって秋の黄昏の寂寞、悲哀を示す序曲、そして「カバレリア、ルスティカーナ」（マスカニー作曲）にならって、幕上げの前、独唱をさせるといふ、滯米中オペラ作家を目した荷風の抱負⁴を伺わせる趣向になっている。このオペラ「すみだ川」の作者は「国民音楽を起こさうとする過渡時代の犠牲にならう」といふ覚悟⁵を持しつつ、同時に「真正の芸術の意義は日本の国土に解釈されまい」と懷疑している。そして、「絶望した一個人の取るべき道は「超然」と云ふ事のみだ。高く淋しい冷かな貴族的態度を取るより外にあるまい（中略）海を隔てた他国の芸術にあこがれて居れば其れでいいじゃないか」とも思う。しかし、偉大な作曲家は民衆とは離れなかった。「ワグナーにしろグリークにしろ音楽としての価値生命は民族的であろうという一語につきる」、主人公はそう考えながら「西洋の芸術が日本の国に移植出来るか」「日本の芸術にして飽くまで民族的なものを求めようとしたら果して如何なるものを得るであらうか」という自問を繰り返すのであった。主人公にとってオペラ「すみだ川」はそうした自問に対する答えであったのである。

民族芸術を目ざした主人公が、まず八隅田川に着目したのは底の所で荷風と結び合っていたからである。この主人公の思想を書きえた荷風は、隅田川自体が民族的な固有の文化の象徴性を担っている事を認めていたはずである。さすれば『文芸界』所載「すみだ川」からオペラ「すみだ川」に至るまでに、隅田川に対する作者の覚醒を認めよう。その覚醒がどのようなものであったか、その実態を、例えば「深川の唄」の次のような箇所に向う事が出来る。坂本公園前で止った電車を降りた主人公が、洲崎の遊廓を舟で通った頃の景色を思い浮べるところである。

満腔の詩情を托した其頃の自分は若いものであった。煩悶を知らなかった。江戸趣味の恍惚のみに満足して、心は実に平和であった。硯友社の芸術を立派なもの新しいものだと思っていた。近松や西鶴が残した文章で如何な

る感情の激動をも元盡し得るものと安心してゐた。音波の動揺、色彩の濃淡、空氣の輕重、そんな事は少しも自分の神経を刺激しなかった。そんな事は芸術の範圍に入るべきものとは少しも予想しなかった。（傍線筆者）

この深川散策は、放浪の末、故郷の野川に強い刺激を受けたパレースの體驗と同質の刺激を与えた。と同時に、過去に遊んで「江戸趣味の恍惚」にふけるのは異なり、まさしく現在のうちにあって恍惚の境地を発見し、それが文学たりえる事を教えたのである。しかも、逃れたいと思つても逃がられない明治の現実からの心理的な離脱が可能で、その限りで荷風の心底にかなった方法の発見であつた。『新小説』掲載「すみだ川」は過ぎ去つた青年時代を思いしので、舞台を江戸の隅田川ではなく、あくまで明治の隅田川界限において恍惚の境地の仮構を試みている。

しかし、作品の中に流れる音楽は江戸俗曲が中心で、それをオペラにおけるオーケストラのように響かせて、いわゆる「新帰朝者日記」の主人公が目論んでいたオペラ「すみだ川」の実現を図つたように思われる。長吉とお糸の物語は『小袖曾我薊色縫』（「十六夜清心」）と重ね合わされている。大詰で、自殺を希う長吉を助けてやろうと決意する蘿月は十六夜を救いあげた白蓮を連想させる。子規らの日本派が台頭している明治三十年代半ばに旧派の俳諧師として設定されている蘿月は白蓮が俳諧師であつた事と無縁ではない。お豊の場合も巧みに音楽を生かしている。蘿月が妹お豊の家を訪ねた時である。常磐津文字豊の軒燈をかがねるお豊が、三十歳前後の商人らしい男に教授していたのは『小稻半兵衛』『お妻八郎兵衛』であつた。一人息子の長吉を「商人はいつ失敗するか分らない」から「立派な月給取り」にする事を夢みるお豊は商人に常磐津を教えて生計を立て、『小稻半兵衛』の道行きものを語りながら長吉とお糸の間の進展を恐れる女である。そうしたお豊の姿が常磐津の語りの中から皮肉に伺える仕組みとなっている。恐らく「洗練された趣味」の上に築かれていたレニエ文学の方法を受けた荷風なりの抱負をこゝした仕組に表わしていたかもしれない。『新比翼塚』（明33・7・14宮戸座上演⁵）の盛絲（盛紫）や『十六夜清心』の十六夜、『春色梅曆』の半次郎

の恋人、お糸と重ね合わせたところに長吉のお糸に対する期待、幻想が生まれているし、お糸の容姿は三社祭の折に踊屋台の上で踊った『道成寺』の白拍子として長吉の脳裏に焼きついてゆく。長吉のお糸への恋情は連想である。このように一見作品中に書き散らかしているように思える常盤津・清元・長唄の曲名が作中人物を意外なほど説明したりイメージをふくらましている。しかも、作者には少くともそれらが作品の背後で奏でられ響くのを感じ取っているフシが見られ、荷風の謂「隅田川は……(中略)云知れぬ音楽の中に自分を投込んだのである」(第五版『すみだ川』之序)とは、このような事情に基づくものと思われる。この三味線音楽に「町を通る流行唄」(一)(二)「ホーカイ節」(三)などの唄入、そして「鈴売の朝鮮笛」(九)など鳴物が加わって立体的な総合音楽となつて雰囲気を感じ上げてゐる。さらに言えば、作品世界に聞える多様な響き——「犬の吠える声」「赤児のなく声」(二)「吾妻下駄を鳴す響き」(三)「格子戸の鈴の音」(三)「雨の……春や夏には決して聞かれない音響」「下駄の音」「蟋蟀の声」「鳥や鶏の啼声鳩の羽音」「人の声三味線の音」(三)「華美な女の声」(五)「人々の叫び声、鉄砲の響」(八)「製造場の機械の音」「蛙の声」(九)「百万遍の念仏を称へ始める声」「電線をヒュー／＼鳴らす」(十)は一種の鳴物の如く響きわたつて雰囲気を感じ上げてゐる。町の路地から響く生活の音をききつける語り手の聴覚は鋭く、それを音楽的な美にまで高めているのである。「すみだ川」の場合、この音楽性が注目されねばならない。荷風は黙阿弥劇をフランスの世話歌劇(オペラ・コミック)のようなものという捉え方をしていたが(三人吉三郎初買につきて)、彼の頭の中では「すみだ川」はまぎれもないオペラであつたにちがいない。『あめりか物語』所収「旧恨」(明40・5)は歌劇「タンホイザー」と作中人物の心情やドラマとを重ね合わせる手法を取っているが「すみだ川」も歌舞伎、俗曲を中心とする古典を取り込み重ね合わせて、連想を導き共鳴させて独特な味わいをもたらしている。このような構成的美は、荷風の「洗練された趣味」と言えようが、反面作爲的な構成美を求めるため微妙な歪みを作品に生じさせている。

III

荷風は「小説すみだ川に描写せられた人物及び市街の光景は明治三十五六年の時代である」(小山書店版「すみだ川」序、昭10・11)と述べているが、作品の中に流れ込んでいる明治の風俗は明治三十一、二年頃や、明治四十年頃の事柄と思われるものもある。例えば、芸者になったお糸が長吉の家を訪ねた折、セルの吾妻コートを着て来る。二章の浅草仲店のところで、すれ違った芸者の服装を見て「長さん、あたしも直きあんな扮装するんだね」とつぶやいたお糸のあこがれの実現の一つがその吾妻コートである。けれども、吾妻コートが流行したのは明治三十年頃で明治三十二年以降になると下火で「吾妻コートといふものゝ滅切り廃れたり」(『都の花』明32・1)という具合で、お糸が流行遅れを着るはずはなく明治三十年頃の様子を伝えたものであろう。さらに、二章で今戸橋でお糸を待つ長吉をからかったホーカイ節の男女の、書生さん橋の欄干に腰打かけてゐる唄は、明治三十二年頃に流行した「ささ来たこらしよ節」の替歌かと思われる。そして長吉の幼な友達で、今は伊井一座の新俳優になっている吉が「明後日から又新富町よ」と言うが、伊井一座が新富座に進出したのは明治四十年からである。「十六夜清心」を宮戸座で立見する件は、「横手の棧敷裏から斜に引幕の一方にさし込む夕陽の光」(五)とあるように、宮戸座が引幕を設備していた時の見物である。『歌舞伎』(明34・1)の雑報欄によれば、演劇取締規則の制定発布(明33・11・15)後、間もなく宮戸座は引幕を整備したようで、それ以後の宮戸座の公演記録を調べると「十六夜清心」の上演は明治三十六年二月八日にあり、恐らく荷風はこの舞台を見物し参考にしたのであろう。以上の事は「明治三十五年」と言い切った荷風の言辞の修正を迫るものだが、「記憶の中に蘇り来った遠い過去」を追憶するモチーフから見れば、ありがちの事かもしれない。

ともあれ「すみだ川」に流れ込んでいる風景や風俗は、こうした事実を勘案すると荷風の大体二十一歳から二十五歳の時に捉えられたものと言う事になる。問題は、一方で荷風の少年期の心情を分け持った長吉が十八歳と設定されている点である。つまり、荷風は自己史上異なる二つの時代を追懐し、その二つの過去を同時に存在したかのように接合した。その事によって描写上の調和を欠いたのである。例えば、第一章で蘿月がお豊を訪ねる件である。

(A) 蘿月は（中略）小梅瓦町の住居を後にテク／＼今戸をさして歩いて行った。

このあと、次のように続く。

(B) 堀割つたひに曳舟通から直ぐさま左へまがると、土地のものでなければ行先の分らないほど迂回した小径が三
囲稻荷の横手を巡って土手へと通じてゐる。小径に浴うては田圃を埋立てた空地に、新しい貸長屋がまだ空家の
まゝに立竝んだ處もある。廣々した構への外には大きな庭石を据竝並べた植木屋もあれば、いかにも田舎らしい
茅葺の人家のまばらに立つゝいてゐる處もある。

この場合、語りの主体は蘿月を追跡し観察する立場で書き出している。(B)になると、語りの主体は追跡を離れて、この地域の変貌を十分知っている散策者の説明となってゆく。それは、この語りの主体を創出した荷風が、この場面に對して二十歳から二十五歳の折の原体験としてある隅田川界隈の情景の描出に強く傾斜したからである。二章でも冒頭「残暑の夕日が……細い稲妻が絶間なく閃めいては消える」と長吉の置かれた空間の説明にしては余りにも長い隅田川描写があり、それだけが独立しているかのような感を与える。そのあと、やっとお糸を待つ長吉が紹介され、やがて日が落ちると今度は語りの主体は長吉の視野に入っている情景を彼の視点から描く。

長吉は其の時長命寺辺の堤の上の木立から、他分旧曆七月の満月であらう、赤味を帯びた大きな月の昇りかけて居るのを認めた。空は鏡のやうに明いのでそれを遮る堤と木立はます／＼黒く、星は宵の明星の唯た一つ見える

ばかりで其の他は盡く余りに明い空の光に掻き消され、横ざまに長く棚曳く雲のちぎれが銀色に透通って輝いてゐる。見る／＼中満月が木立を離れるに従ひ河岸の夜露をあびた瓦屋根や、水に湿れた棒杭、満潮に流れ寄る石垣下の藻草のちぎれ、船の横腹、竹竿などが、逸早く月の光を受けて蒼く輝き出した。忽ち長吉は自分の影が橋板の上に段々に濃く描き出されるのを知った。

実に、良く観察された描写である。川中の「水の湿れた棒杭」「藻草のちぎれ」(傍点筆者)を今戸橋に立つ長吉は満月の夜とは言え、暗いなか良く見たものだと思われる。しかも、この時長吉はお糸がなかなか来ないのに「待ちあぐむ心のいらだち」を覚えていたのである。この落ちついた観察と靜的な描写は長吉が捉えていたものではない。長吉の心境を彷彿させる環境描写としてはぴったりせず、すぐれたこの美しい隅田川描写は語りの主体による独立したものと言えよう。つづく第三章も自然描写から始まる。「月の出が夜毎おそくなるにつれて其の光は段々冴えて来た。」に続いて八つのセンテンスに自然描写が綴られる。結局、それは「秋。あゝ秋だ。長吉は初めて秋といふものは成程いやなものだ。実に淋しくて堪らないものだとしみ／＼感じた。」と結ばれて、長吉の秋に対する感情を導き出す為の序詞的描写のような役割を担う事になる、しかし、事態は逆ではあるまいか。語りの主体は、この第三章冒頭で和歌俳諧的美感の下に写し出される自然描写に努めて自らの濃厚な詠嘆を隠していない。つまり、この場合自然描写は△歌▽であり、その△歌▽をふまえた長吉のドラマが展開されるという歌物語的な方法になっているのである。十章のうち、一、二、三章は顕著な形で△歌▽にあたる自然描写が冒頭及びその近くに配置されている。逆に自然描写で興味深いのは第八章で、お豊が今戸から小梅に出掛ける件である。時節は春で、一般的に言えば格好の隅田川の自然描写を盛り込める機会であったのに意外に自然描写は精彩を欠いている。第一章で蘿月に小梅から今戸まで竹屋の渡しを通る水路を選ばせ、この第八章で「成るべく意気地のなさゝうな車夫を見付けて」今戸から小梅ま

で、すでに鉄橋に変じていた吾妻橋を通る陸路をお豊に選ばせる良く計算された趣向が生かされていないように思われる。恐らく、その原因は「帰郷雜感」(明41・11)で述べたように環境描写によって心の状態を表現する方法を重視していた荷風が春たけなわの隅田川の明るく、まぶしい光景を「役者になりたい」と言い始めた長吉の事でやきもきしているお豊の心では捉える事が出来ない——という逆説的なねらいを持っていたからではないか。隅田川の光景に「一年に二三度と数へるほどこ外出する事のない母親お豊の老眼をば信じられぬほどに驚かしたのである」「あたり一面の光景は疲れた母、母親の眼には余りに色彩が強烈すぎる程であった」と皮肉な語り口になっている。

この作品は夏から初まって秋、冬、春そして再び初夏で終る構成になっている。それは『春色梅曆』が四季をめぐるて再び明るくめでたい春を迎えるように場面を構成したのにならったものである。単に追隨したわけではなく、春ではなく夏から筆を起し夏で終るようにしたのは荷風独自の「洗練された趣味」意識が働いた結果である。さすれば、なぜ夏から始めたのであろうか。丁度、「すみだ川」を執筆している頃の文章で、「文士と八月」(明42・8)という一文において荷風は「日本の生活の最も美しきは東京の夏の夜に御座候」と言い、「花より雨」(明42・8)でも「夏と云ふ快い感じ」について述べるなど、夏は荷風の好みに合い日本の情緒を彷彿させるのに最適であった。また夏の風物に「写實的外面の芸術」の可能性を示唆していた。つまり荷風は芸術的趣味を強く打ち出していたのである。逆に、日本の秋は荷風の「洗練された趣味」からは逸脱するものであったらしい。「東洋的風土の特色」(明42・5)で次のように述べている。

夏の日光が秋になって次第に薄らぎ遂に冬と云ふ暗黒に移って行く、其の心持の果敢なさは到底日本では想像が出来ません。感覚の極めて鋭敏な近代のフランス詩人の詩にはどれを見ても「秋の黄昏」だの「十月」だの「最後の好きな日」など云ふ題目が一番多い。そして其れ等の詩が最も美しいやうに思はれます。

このような「秋」におけるフランス近代詩人の悲愁苦悩はフランスの「国の風土から特別の感化」によるものであり「日本語でなければ云ひ得ない、日本特有の感情を歌」うには秋は適さないと荷風は考えていたのである。だから、「すみだ川」の第三章第四章は九月初旬であるが、続く第五章になると、いきなり時節は十二月下旬になってゆく。秋がすっぽり抜けていたわけだが、それはこのような理由にもとずくのである。第六章は二月初旬であり、この五章、六章は「観音の市」「初午」という歳時記風に季節は処理され、自然そのものを写實的に描いてはいないのである。五、六章に続いて七章も冬である。「花よりも雨」（明42・6）「井戸の水」（昭9・10）で冬を厭う荷風の考え方が示されている。前者には、「自分の胸には冬に感ずる冬の悲しみが時ならず呼びおこされ、世の中には歓楽も色彩も何もないやうな気がして取返しつかない後悔が倦怠の世界に独で跋扈するのである」と述べて、冬が「写實的外面の芸術」より「理想的内面の芸術」の時節である事を論じている。五章で、再会後のお糸がもはや自分から離れた遠い所へ行ってしまった事を受け止める長吉の内面が描かれ、六、七章で宮戸座の内部での幻想が描かれたのは、決して荷風の趣味意識と無縁ではなく、むしろそうした意識によって場面構成されたと言ってもよい。長吉の内面描写への傾斜と深まりは、冬という「色彩と歓楽」を失った季節と対照的に芝居の極彩色の書き割り空間へ描写が移動してゆくのと見合う形で進んでいる。このように長吉の見識ではなく、作者の追懷を基本とする「すみだ川」は作者の趣向にそぐわぬ季節の自然描写は精彩を欠いてゆくことになる。

IV

『文芸界』所載「すみだ川」から、『新婦朝者日記』の「すみだ川」を経て『新小説』所載「すみだ川」に至る隔

田川に対する荷風の認識の覚醒は、図式的な作中人物の配置と造型に反映している。例えば、肯定的人物蘿月と否定的人物お豊を隅田川をはさんで向き合わせた他、お豊とお滝、学校の先生と蘿月といった対立項的造型をしている。人物に限らず素材の多彩な取り合せに工夫している。

作中人物の行動軌跡をたどった時、荷風のミゼンセーヌは頭の中でくっきり描かれていた事が分る。一章の蘿月の行程、二章の長吉とお糸の葭町までの行程、三章での長吉の隅田川西岸地帯を通過して葭町までの行程、その他四章の上野東照宮、六章の浅草公園、千束町、七章の宮戸座、八章ではお豊の吾妻橋、業平橋經由の小梅行き、九章の蘿月と長吉の押上から、柳島、妙見寺前橋本を通過して、龍眼寺までの行程など、同じ所の重複は避けて隅田川界限をくまなく読者に案内し、誘う仕掛になっている。しかも、同じ時期に書かれた「浅草趣味」(明42・8)では浅草六区で流している活動写真は「閉口」と記しているが、浅草公園まで出掛けた作中人物も作者の趣味に従って奥山まで、六区街へ足を伸ばさなかった。しかし、江戸の名残をとどめる場所に吹き込む明治の風をそらしていない。九章では、一章から三章のあざやかな隅田川の光景を打ち砕くような、製造場の機械の音、煙、異様な大きな門構え、そして、路地のあちこちでみられる内職の家内、女工募集のビラなどを淡々と書き込んでいる。それに合わせて自然描写を八歌〱った語りの主体が次第に隅田川に流入する明治に八歌〱を喪失してゆく展開になっている。夏から冬へ季節が移り変るに従って描写が外部から内部に向ったことと相関している。

無論、どの作中人物も自分の行程が『江戸名所図絵』をなぞって歩いているようなものだ——といった自意識はない。「江戸文明の象徴である主人公長吉」というピエール、フォール氏の見解は過剰な意味付けである。長吉には意図的な江戸趣味はない。正確に言えば長吉は自らの好みの傾向を江戸趣味とは考えていない。なるほど、宮戸座の絵看板に引きつけられて立見席に入った長吉は「都會育ちの観劇者ばかりが経験する特種の快感と特種の熱情を覚え

た」し、表札に中郷竹町と書いてあるのを見て、春水の『春色梅暦』を思い出したりしている。一方、芝居の見識は、「此れまでの経験で「夜」と「川端」と云ふ事から、きつと殺し場に違ひない」との判断がつくものの、伊井一座の新俳優、吉に「廻りの拍子木」の説明を受けて「さうか」とひどく感服するなど、詳しく知っているようだけれども妙に芝居の仕組を知らないのである。そんな長吉が立見する宮戸座の公演風景の実にきめこまかな実況放送を見えるような描写は長吉を追跡して一緒に入って来た語りの主体（荷風）の経験豊富な知識にもとづく報告で長吉のものではない。長吉には「十六夜清心」も趣味といえるようなものではなく自分の置かれている立場と苦悩が重なって来る切実な意味をもつものであって相対化して耽溺しているわけではない。少くとも、江戸趣味とは何であるか長吉は氣付いていない。長吉は、まだ何も実現していない可能性としてのみある青春の空洞、不安といらだちの中に立たされている。

母お豊は、彼に大学出の月給取りになる可能性に期待し、長吉は本源的に、その可能性が希薄なのを氣づいているものの反抗できず、お豊のすすめるまま夜学に通う。一方、蘿月は「通人の放任主義」ではあるが、長吉に三味線の稽古をすすめた事もあり、芸人となる可能性が長吉にも存在する事を示唆している。しかし、そのいずれの可能性も実現出来ない孤独な長吉は「淋しくて堪らない」「恐しくてならない」「悲しい厭な氣がする」と言った感情にしばしば、支配される「温順しさうな弱さうな色の白い」少年で、お糸はそんな彼の唯一の慰藉である。第二章の今戸橋上のお糸との忍逢は、長吉にとって芸者に出してしまうお糸と劇的な場面を構成し「一種の悲哀」にかられながらも充実した至福の瞬間を迎える舞台となるはずであった。それは、ある種の自己実現の機会であった。しかし、お糸はその舞台を演ずる一人として奉仕せず、もろくも長吉の夢を打碎いて「疎通しない感情の相違」を浮彫にする。お糸はその意味でお豊と相似形である。お豊は、語りの主体に、冷やかな視線を浴びせられて蘿月との会話でも「大学

校へ行く前に、もう一ツ……大きな学校があるんです」と言淀んだ事を「時勢に疎い女の事で忽ち云淀んでしまつた」との説明を受ける。無論、長吉を大学にと思ひながらも、その学校制度がどんな仕組みであるか飲み込んでいないお豊は無知かもしれぬ。しかし、教育のあるなしかなる損得を生むものか、世の中の動きを生活人らしい感覚で受け取っているのである。お糸もまた、芸者になることに現実の矛盾をみてとるほどの見識はないが、それなりに現実を受けとめ生きている。生活人にとって現実とは初めも終わりもないのである。そこに可能性にとどまる長吉との懸隔がある。蘿月はお豊の囚われている立身出世といった現実社会の価値体系とは別の価値を放蕩三昧の生活を通して知っていただけに、お豊の芸人社会を否定する考えを「偏屈な思想」と思う。そんな蘿月は、長吉に社会の埒外ではあるが、それなりに自足した世界の存在を教える事になる。長吉の言う「新しい何かの意味」(三)とはそういう事である。しかし、蘿月は現実には搦めとられているお豊に説得する事をしない。一章で「何も大学校へ入れないでも、長吉にもっと身分相応な立身の途^{みち}がありさうなものだといふ氣がした。」ものの、「口へ出して云ふほどの事もない」と話題を変え、そして八章でも芸人社会を批判するお豊を「攻撃したいと心では思ふものゝそんな事から又しても長たらしく「先祖の位牌」を論じ出されてはと危む」でやめる。むろん、お豊に対する負い目の意識が多分に働いている。蘿月は元々「早く諦めをつけてしまふ、すぐと自分を冷笑する特徴をそなへて居る」(「深川の唄」)江戸ッ児の一人である。明治という時代に生きるための最善のスタイルを、蘿月に見出しえるのを語りの主体は、例えばこんな語り口で熱っぽく語る。

然し目に見えない将来の恐怖ばかりに満たされた女親の狭い胸には斯る通人の放任主義は到底容れられるべきものではない。

しかし、諦めやすい妥協的な態度を取った蘿月の精一杯の長吉説得(九章)は、かえって、失望を与えるだけで終

る。むろん蘿月の苦衷は若い長吉には分らない。蘿月の処世態度が明治という時代にあつてもちえた積極的意味を長吉には知りうるすべもない。

蘿月も又、お糸同様長吉を裏切る形になった時、宮戸座の舞台空間だけが、唯一、長吉の生命を燃え上がらせ至福の瞬間を与えていた事が明らかになる。その意味で、長吉の青春は幻想の中でしか育む事が出来なかつた。恐らく、荷風は青春時代を追懐した時、芝居の世界が自分を慰藉し感動を与えていた事を改めて噛みしめたにちがいない。十章での蘿月の長吉救済の決意は、かつて長吉のような渦中にあつた時、誰一人として自分を救済してくれなかつた事に対する荷風の代償であつたと言えようか。「すみだ川」には無邪気なまでに『春色梅暦』『十六夜清心』などの世界に同化していた長吉に、『文芸界』所載「すみだ川」を綴っていた頃の己れの姿を見、いつくしむ荷風のまなざしがある。その時、荷風は長吉に本質的な「江戸ッ児」とはちがう近代人の姿を見ていたはずである。例えば、お糸と別れた長吉が、再び宮戸座の立見に出掛けた時の心中を描いている箇所がある。そこには感傷的ではあるが、失恋の傷手をこえた人生的な「寂寞」を語る新しい精神の持主がいる。

長吉は失つたお糸の事以外に折々は唯だ何と云ふ訳もなく淋しい悲しい気がする。自分にも何う云ふ訳だか少しも分らない。唯だ淋しい、唯だ悲しいのである。この寂寞この悲哀を慰める為めに、長吉は定め難い何物かを一刻一刻に激しく要求して止まない。胸の底に潜んだ漠然たる苦痛を、誰と限らず優しい声で答へてくれる美しい女に訴へて見たくてならない。(傍線筆者)

「お糸の事以外」という件に注目したい。そのあとの「胸の底に潜んだ漠然たる苦痛」には性のめざめからくる衝動とためらい、いわば青春期の肉欲が隠されている。荷風は「江戸ッ児」の本当の姿を「深川の唄」で次のようにみている。明治の教育も受けていたにちがいない歌沢節を語る男に出会った時である。

かふ云ふ江戸ッ児は吾等近代の人の如く熱烈な嫌悪憤怒を感じまい、我れながら解せられぬ煩悶に苦しむやうな執着を持ってあまい。江戸の人は早く諦めをつけてしまふ。(傍線筆者)

「自分にも何う云ふ訳だか少しも分らない」寂寞に沈む長吉は、この論理で行けば近代の人である。むろん、このように綴る荷風も自ら言うように近代の人であり、「すみだ川」の世界を生活の場、△即自△として生きる「江戸ッ児」にはなれない。歌沢節の男に通ずる蘿月は欽慕の対象であっても荷風の現在ではない。永遠に追い求めねばならぬ未来である。「すみだ川」の作者は、もはや長吉ではなく、また蘿月その人にもなれない。この批評性の内在こそ『新小説』所載「すみだ川」が『文芸界』所載「すみだ川」と異なる近代小説性をもつところである。やがて帰国後の自己と蘿月との懸隔を逆手にとつて「江戸趣味」の鼓吹をめざしてゆくのである。

(注)

- (1) 「すみだ川」解説(河出書房版『市民文庫49 すみだ川』所載 昭26・9)
- (2) 「里の今昔」は明治三十一年頃とされているが、新比翼塚の話を宮戸座の役者がしたというのは「源之助の盛紫談」(『歌舞伎』五号 明33・8)の事をさすのではなからうか。さすれば、明治三十三年の事である。
- (3) 拙稿「永井荷風の出発——木曜会時代試論——」(『国語と国文学』昭56・1)
- (4) 拙稿「永井荷風とオペラ」(『檀山女学園大学研究論集』第15号第2部 昭59・3)参照。
「カバレリア・ルスステイカーナ」の方法を用いる事を指示した荷風の実作は「開化一夜艸」(大9・7)である。その上演心得書には次のように記されている。
上の幕と下の幕とのツナギは旧式によらず歌劇カワレリヤルステカナのインテルメッツオのやうな心持にて三味線手事の聞かせ處と心得可申事。
- (5) 「歌舞伎」五号(明33・8)雑報欄。
- (6) 「ささ来たこらしょ節」の歌詞は次のようなものである。
「書生さん 伊達に虚無僧するでない 親に勘当うけ学校落第し ササきたこらしょ 仕方がないから 秋月琴持って門に立つ 一文おくれ」
- (7) 「小説「すみだ川」の構成」(『国語と国文学』昭46・11)。なお、すでに中島国彦氏が「すみだ川の流れ」(『日本文学』昭46・12)で長吉の江戸趣味を否定されている。