

『あめりか物語』論

——「芸術上の革命」——

松 田 良 一

I

『あめりか物語』の出版計画は明治四十一年二月二十日付西村渚山宛書簡に「滞在中に書いた原稿は一まとめにして已に小波先生の手許に去年の末中に届いてゐる今だに出版の噂もないところを見ると余り歓迎されず荷厄介の体と見える」とあり、また所収されている短編「秋のちまた」の製作時期が明治四十年十一月であることを勘案すると、明治四十年の十一月から十二月にかけて具体的行動に入つたと思われる。さらに荷風は小波宛に送つた原稿について渚山に次のように付け加えた。

自分の考だけでは殆ど当時生命を傾けた位な短篇がある（芸術的価値はさて置き当時の記念といふ点から見て自分の身の上では何物にもかへがたい物なのだ）（以下略）

つまり『あめりか物語』は遠近法的な、統一的な観点をもつた執筆ではなく、滯米中のある時点での「生命を傾け

て」綴られた「記念」の短編群であった。しかし、全く統一的な観点もなく編まれたわけではないことは、滞米中に執筆の短編小説をみても、すでに発表していた「夜の霧」「舍路港の一夜」の二編を『あめりか物語』にあえて所収しなかった点でも分る。^(注)『あめりか物語』を編むにあたってどのような意識が働いたのであるうか。当然、そこには「記念」の取り扱いに荷風の腐心があったはずである。そこで、まず「記念」そのものを考察してみることにする。

左表は『あめりか物語』に所収された短編群と前述の「夜の霧」「舍路港の一夜」を製作時期の早い順に並べかえたものである（製作時期の不明のものは発表時期を考慮した）。荷風の作品執筆状況を見ると、滞米時代には製作が空白になった三つの大きな谷、いわばスランプに陥ったと思われる時期があった。第一の谷は明治三十七年一月頃から同年十二月頃までの期間、作品でいえば「舍路港の一夜」（執筆時期は不明だがシアトル訪問が前年十月二十四日であることを勘案すると遅くとも三十七年三月までには稿了していた）の執筆後から「岡の上」執筆までの期間。第二の谷（スランプ）は明治三十八年七月から翌三十九年五月までの期間、同様に作品でいえば「夏の花」執筆後から「長髪」までの執筆空白期間。そして第三の谷（スランプ）は明治四十年一月頃から同年四月頃までの執筆空白期間。作品では「旧恨」のあと「寢覚」が書かれるまでの期間である。各短編は荷風のアメリカ生活を窺うことの出来る「記念」碑であるが、逆説的にいえば、この執筆空白期間自身が各短編とは別の記念碑的な意味を担っている。事実、この三つの谷（スランプ）前後に作品世界は少しずつ変貌をみせているのである。

作 品 名	製作(執筆)時期	発表時期	発 表 雑 誌 (初出)
船室夜話(船房夜話)	明36・11稿	明37・4	『文芸倶楽部』
夜の霧	明36・11稿	明37・7	『文芸界』
舎路港の一夜		明37・5	『文芸倶楽部』
岡の上	明37・12・28脱稿	明38・6	『文芸倶楽部』
野路のかへり(牧場の道)	明38・1	明39・2	『太陽』(題は「強弱」 として発表)
市俄古の二日	明38・3	明38・12	『文芸倶楽部』
春と秋	明38・5・25浄写	明40・10	『太陽』
酔美人		明38・6	『太陽』
夏の海	明38・7	明39・3	『新小説』
長髪	明39・5・27稿	明39・10	『文芸倶楽部』
雪のやどり	明39・6・11清書	明40・5	『文章世界』
夜半の酒場	明39・7・20稿	明39・10	『太陽』
おち葉(落葉)	明39・10	明41・8	『あめりか物語』
林間	明39・11	明41・8	〃
旧恨	明40・1・6脱稿	明40・5	『太陽』
寝覚め	明40・4	明41・8	『あめりか物語』
夜の女	明40・4	明41・8	〃
夜あるき	明40・4	明41・8	〃
支那街の記(ちやいなたうんの記)		明41・8	〃
一月一日	明40・5	明40・8	『大西洋』
暁	明40・5	明41・8	『あめりか物語』
悪友	明40・6	明41・8	〃
船と車	明40・7	明41・8	〃
ローン河のほとり	明40・8	明41・8	〃
秋のちまた(秋の巷)	明40・11	明41・8	〃

II

第一の谷（スランプ）はタコマ在住時代である。シアトルからタコマに移って間もない明治三十六年十一月一日に荷風は巖谷小波に「目下は語学の稽古より外に何にもする事無之候」と寄せたが、四ヶ月後には黒田湖山に次のような手紙を書き送っている。

僕此方へ来てから神田の芸者は一度手紙をよこしました其後は音沙汰なし、屹度おかはりが出来たのだらう。僕の方でも去るものとはうとして、目下は稍々タコマ花柳界の消息もアンダースタンドしましたよ。（明37・2・25付

傍線筆者）

傍線部には粹人風な陋巷散策趣味を披瀝して渡米前と一向に変わらぬ自分を木曜会員に示そうとするポーズがみえる。しかし、一方では「何時か一度は文学的の方面で家の奴等を驚かす機会を得る事が無いでもなからう。」と同書簡には記している。そのための実践は「追々小生は觀察して醜惡劣等な在留日本人種の生活を描写したい」（明37某月木曜会宛書簡）という抱負の具体化であったことは間違いない。それはゾラの「ラッソンモワル」そのままではないかと驚きつつ觀察したタコマの日本人労働者の悲惨な生活を描いた「夜の霧」、シアトルの日本人町を探訪した「舍路港シクルの一夜」として実を結んだ。これらはアメリカに渡る日本人が抱く野心の諸相を描いた「船室夜話キヤビン」と呼応し、彼らの上陸後の末路を描いていたのである。社会の暗部を描くという点では『野心』（明35・4）『地獄の花』（明35・9）の延長線上の創作のようだが、実は微妙に変質を余儀なくされている。前掲作品一覧表のうち「春と秋」「寢覚め」「一月一日」「悪友」を除くと、他の作品は「私」「余」「自分」「僕」という一人称の語り手によってドラマは展開する。

アメリカ社会はこの一人称の語り手の見聞として読者に伝えられる。つまり、在米日本人の悲惨さは一人称の語り手の感情をないまぜながら語られるのである。例えば「夜の霧」では実情を本当に知りたければ発狂した日本人を収容している癪狂院へ観察に行くことをすすめられた語り手は「俄に胸迫るが如き心地」して唯だ黙然と領付くのであったし、「野路のかへり」では狂気した労働者の来歴を聞いて、語り手の「私は茫然として了った」のである。「醜悪劣等な在留日本人種の生活」の描写の迫真性は、この一人称の語り手がもたらす不安、嫌悪、恐怖の感情に支えられていたのである。少なくとも『野心』『地獄の花』『新任知事』にあった青年らしい正義感、反抗精神ではなかった。この時、荷風の写実意識は動揺を余儀なくされていたのである。恐らく「夜の霧」「舍路港の一夜」を書き進めるに従って荷風は自己の社会意識の脆弱さを暴露する形となっていたことを思い知らされたにちがいない。それは、すでに『新任知事』の次作『夢の女』で私憤を母胎にした社会批判の微妙な屈折をみせ、主人公お浪に青春慙愧の思いを托そうとした時点で荷風には自覚されつつあった事でもあった（拙稿「永井荷風の出発——木曜会時代試論^{注2}」）。

明治三十七年一月五日の『西遊日誌抄』に「芸術上の革命漸く起らんとす」と記したのは自分の進むべき芸術が社会告発的な写実小説にないことを見定めた謂であった。「野路のかへり（のち「牧場の道」と改題）」の執筆時期が明治三十九年一月とされ、のち三十八年一月、三十七年一月と掲載のつど記述が変わったのは、この作品がまさにこの「芸術上の革命」の過渡期にあったからである。三十九年一月という記述は『太陽』に掲載されたのが、三十九年二月一日であるから、日米間の時間的距離を考えれば、明らかに間違いと考えられる。しかし、三十八年一月から三十七年一月と変更したのは、この作品に複雑な製作事情がひそんでいたからである。つまり、明治三十七年一月の時点では「夜の霧」「舍路港の一夜」のタッチで妻を日本人の木伐り仲間（注3）に犯され狂気した男がワシントン州立癪狂院に入れた顛末まで書き進めていたと思われるが、しかし「芸術上の革命」が自覚され、もはや、それ以上筆をすすめえず

脱稿できなかった。そのあと、カラマヅー転居後の明治三十八年一月、いわゆるタコマ時代の「思想混乱」の鎮静化後、岩波版荷風全集第三卷二十七頁の一行あきのあとの段落、「私は殆ど茫然として了った。」に始まって、同行した友人の科白に続く箇所を書き込み、その木伐りの悲惨な事実「岡の上」で荷風が得た覚醒と同質の解釈を加えて脱稿し、発表することを決意したものと思われる。つまり、日本人の移民労働者の悲惨さは社会的歪みとして告発的にとらえられるものではなく、アメリカ社会の自由と裏腹にある弱肉強食の原理が働いた結果にすぎないという覚醒を書き込んだのである。ゾラの小説で書かれていたフランスの下層社会以上のすさまじいアメリカ社会の暗部に直面して衝撃を受け動揺した荷風が、そうした覚醒を得るために要したのが、明治三十七年から三十八年にかけての時間であった。その意味で「在留日本人種的生活」を描いてはいたけれども「夜の霧」「舍路港の一夜」と「野路のかへり（牧場の道）」の間には捉え方に大きな懸隔があった。だからこそ「夜の霧」「舍路港の一夜」の二つの旧作は「芸術上の革命」において打倒されるべき作品であり、のち博文館版『あめりか物語』（明41・8・4）に所収されなかったのである。

しかし、「芸術上の革命」はこの時完遂されたわけではなく、このあとのスランプを乗り越えるごとに「革命」そのものの意味が鮮明にされ、実現を図ってゆくのである。ともかく、明治三十七年一月の時点では「ゴーチエの如き新形式の伝奇小説」を書き、言文一致体に抱き続けている不満足を解決するところ「『西遊日誌抄』に記された「革命」の具体的な方向であった。しかし、前者は「準備十分ならず」で果せず、後者はすでに「夜の霧」で文語体にして試みたものの、その後の作品が言文一致体に戻っており、その方針は頓座した。荷風も読過した『太陽臨増刊十九世紀』（明33・6）での上田敏のゴーチエ評は「ゴウティエの作品は、すべて技巧の精練を以て著はれ、形式の絶美なるに於て前後比肩すべきもの無く、描写の細緻なるは画図を觀る如^{（マ）}とき思あらしむ」とあるが、「技巧の精練」なく

ては、ゴーチエの幻想の世界は綻びをみせてしまうという、それまでの写实的描写とは異質な描写方法の困難さを荷風が知つたればこそその「準備十分ならず」との謂があつたのである。「芸術上の革命」を促し、その範型として荷風がとりあげた西欧作家は始めゴーチエであつたが、そのあとフローベル^(注5)、次いでモーパッサン、ドーデ^(注4)となり、そしてピエール・ロチ^(注5)、ミュッセの作品^(注6)にもひかれる。しかし、決定的な範型はみつけないで、明治四十年後半では「フランスの文壇ではゾラの自然派から一進歩^(注7)だ。印象派の作物が今の処では最も進歩したものであるらしき思はれる」^(注7)と情勢分析しつつ、モーパッサン以外の「何か外にモデルとするやうな作家をめつけて居る」と言い、ユイスマンやレニエの作品を読んだりもしている。そして、明治四十一年二月には「ヴェルレーヌやマラルメの詩のやうにしたい」^(注8)と表明し、努力もした。帰国も近い明治四十一年二月二十二日になると「ゴンクール兄弟の純芸術主義で自分は進んでゆくつもりだ」と渚山に宣言しているのである。だから、ゾラからモーパッサンへという従来の図式ほどには荷風の実態は単純ではない。むしろ、範型は何かよりも、範型を求める試行錯誤なかで、どんな芸術観に荷風がたどりついたかが問題となろう。

実は、この時「芸術上の革命」の言辭につづいて、荷風は次のように記していた。

近事筆を執れども一二行すら満足には書き能はざるは蓋此の如き思想混乱の結果たらずんばあらず（『西遊日誌抄』明37・1・5）

そして、同年二月二十七日付の生田葵山宛書簡にもまた、このように記されている。

東西の趣味思想混乱して目下は短編の趣向すら満足に空想する事が出来ない。

つまり、荷風は自己の芸術意識の変貌を予感しながらも、その総体がつかみえず「思想混乱」して深いスランプに陥っていたのである。この時、「芸術上の革命」を示唆し論理的な輪郭を与えたのが姉崎嘲風の『復活の曙光』（明37・

1)であつた。

弟から姉崎博士の「復活の曙光」を是非読めと云つて送つて来たから、初めの方を読みかけたが、非常に得る処があつた。先生の議論の或部分が、殆ど僕が思つて居た事と同じ様な点を見て僕は実に嬉しい心持がする。人間の精神が現象的と実体的の二面に分かれて居る事や、其れから、宇宙の愛を説いて、所謂道德とは何ぞやと云はれた処なぞ、僕は久しう此う云つた様な思想を馳ろながらに抱いて居たが、今先生の説によつて明細に了解する事が出来た。同時に、僕も確固たる人生の主義を立てる事が出来た。(明37・2・25付湖山宛書簡・傍線筆者)

荷風の言及する「人間の精神が……」という件は、『復活の曙光』の第五章「道德と宗教」をさす。同じく「宇宙の愛……」の件は第四章「神秘と道德」にあたる。嘲風の謂は、人間の精神には現象世界で肉体の生存を維持し其の幸福を増進するために「排他自利」に働く一面と、この現象世界に満足せず「永遠の実在を求めようとする神秘的傾向」があり、それが芸術として表現される。それゆえ「写実ばかり重んずるならば美術は不用である」という。これはゴーチェ作品に惹かれ、ゾラ的な写実から離脱しはじめていた荷風に理論的な根拠を与えたに違いない。特に第四章「神秘と道德」に言及したのは、嘲風が「神秘的精神の道德は愛の一言で盡きて居る」との断定的言辞に続けて「併しながら、吾等は此の愛の中に大なる怒と憎との存在することを忘れてはならぬ、『可愛ければこそ憎む親心』は、即ち愛に因つて生ずる怒と憎との手近い發表である」との逆説的な見解に父との相克に苦しんでいた荷風が強く促えられたからであらう。父久一郎の儒教的徳義から逃れようとしていた荷風がアメリカ社会を経験して、数少ない感心した事柄に「道德は愛の一言」に依るアメリカ人の生き方であつた。例えば第一の谷(スランプ)を脱出した時に書かれた「市俄古の二日」での作者の重心は、次の一点にかけられていたと言つてよい。

試に論語を手にする日本の学者をして論ぜしめたら如何であらう。彼女は、いいものであらう、色情狂者で

あらう。然し、自由の国には愛の福音より外には、人間自然の情に悖つた面倒な教義は存在して居ないのである。そして、シューマンの「夢の曲」を演奏し終つた主人公ステラが、両親の前で恋人の胸に身を寄せ激しい接吻をする光景を「家庭」というもののありうべき姿として荷風は挑戦的な思いで書き綴つたに違いない。^(註)『ふらんす物語』がフランス憧憬のわりにはフランス人との交渉ぶりが希薄なのに対して『あめりか物語』はアメリカ人との実生活での親密な交渉の様子が伺える。確かにフランスの芸術に感嘆し心酔はしたが、意外に実生活においてはフランス人の伝統主義に圧迫され「仏人の氣質にはどうしても合はない」^(明40・8・10付小波宛書簡)とすらすなど、孤立を深めた。それと対照的に、アメリカの慣習と芸術を批判的にとらえこそしたが、一方でそうしたアメリカ人との生活交渉によって「近代」そのものを体験し、自己の課題に引きつけながら作品の中で主題化したのである。

確かに『復活の曙光』は「芸術上の革命」を理論的に説明付けたが、具体的な創作は依然として渋滞し、「不才に泣く」^(明37・4・6)と荷風はスランプに喘がねばならなかつた。小説家として自信を失いかけた荷風は小説以外のジャンルに文壇的野心の方向転換を図つた。荷風は脚本に目を向けたが、しかし、脚本の世界では「すでに江見水蔭や中村春雨に先鞭をつけられてしまった」と言い、そこで「余は一寸オペラ作者の畠を開いてみたい」と誰も手をつけていなかったジャンルに目を向けたのである。実は、荷風がゾラの写実主義の限界を感じ、離脱しようとしたもの一つ理由はゾラ、ゴンクール、ドーテなどが戯曲には成功しなかつた点にあった。オペラに関心を深めるに従つて、荷風は彼ら自然主義作家が「戯曲という芸術が是非とも必要とせねばならぬ形式を有してゐる事を全然無視してしまつた」^(註)ことに気がついたのである。『復活の曙光』では「表象としての芸術」の意義を主張し、写実主義批判した時、その典型的芸術を音楽に、特にワーグナーの楽劇に認めたが、荷風のオペラ志向はそれに誘引されたものかもしれない。しかし、この時点では「近頃は十分独逸のワグネル楽劇が流行り出した。オペラに関する書物は目下紐育へ注文にやつ

た」という、まだ書物を中心とした初歩的な学習段階で、とうていオペラ作品が書けるものではなかった。オペラへの野心も成果が伴わず、実業家として育てたいとアメリカに送り出していた父の目論見を裏切っていた負い目の分だけ、荷風はより性急な文学的成功を望んで、かえって焦りを増幅させ、スランプに一層苦しんだ。明治三十七年十一月十二日、父久一郎がそれほど文学者になりたいなら、野口米次郎のようになればよいともらしたのを伝え聞いた荷風は、弟の威三郎に「父の希望する様な米国文壇の成功者となる事は出来ぬ」事を父に伝えてほしいと書き送った。それから十日後のカラマゾフへの転居は従来言われているように学校へ入り、フランス語を学ぶためであるというより、「思想混乱」からのがれ、スランプ脱出のためであった。少なくとも、この米国の田舎町への転居にはオペラ創作家への布石を打つといった積極性は認められない。

III

カラマゾフに転居して一ヶ月後に、半年間の執筆空白を脱出して「岡の上」(明38・6)が書かれたが、それはゴーチェ形式の伝奇小説ではなくスランプ脱出の過程を窺わせる荷風の内的課題に迫った、まさしく「記念」の作品であった。「岡の上」は快楽生活から脱け出すために選んだ敬虔なクリスチャンの看護婦との結婚生活が清いものである反面「暖かい柔い恋愛の情」が全くないという二律背反に懊悩し、懷疑する日本人が描かれた。「快楽生活」と「清い生活」のいずれにも人生の目的として定めえぬ主人公の悩みは、カラマゾフでの田園生活に「自然の愛」を感じ、心の安定を取り戻し始めながら、一方で文学的野心や都会生活の甘美さを容易に捨てられなかった荷風の苦悩が托されていたのである。それゆえ、第三節以降、主人公に懷疑脱出について、一人称の長い語りをさせる構成をとった後は、その独

白に聞き手の「私」は吸収されるかのように小説空間から消え、少しの反駁、批評もさしはさまなかったのである。それは主人公の懷疑脱出の独白に作者の心情がすべり込んでいった為に違いない。キリスト教を「信じようとしてまだ信ずる事の出来ない」いわば「懷疑派」の人間にとって「アメリカ人みたいに信仰に基づく」人生観を持ちえないだけに、己れの「身心を流れている血が私に慫く命令し」てる事実には素直になるより他にない。この主人公の覚醒は、言いかえるなら「思想混乱」脱出の糸口を絶対的な善悪、教条とは別の尺度で自己資質を見つめなおし、そこに本当の居場所を見定めようとした荷風の覚醒であつた。その覚醒がどれほど深いものであつたかはそのあと「平民主義や社会主義も矢張理想としてはよいが、實際としては僕は嫌になつた」(明38・4:13付葵山宛書簡)と自己の真情と理念との乖離をあげて渡米前に抱いていた理念までも放棄する事を木曜会員に言及した点でも分る。のちには「自分は理想家でない」(「西遊日誌抄」明39・2・2)とまで言い切つたのである。理念を相対化しようとする志向は、「岡の上」の次作「市俄古の二日」でより明瞭な形で主題化された。主人公の「私」は地上からシカゴ市内の巨大なビル林立する喧噪の大会の様相を見た時、「自分も文明破壊者の一人に加盟したい念が矢の如く叢り起つて来た」のであるが、しかし、デパートの屋上に上つて、その景観を臨んだ時には逆に「文明を罵つた自分も忽ち偉大なる人類發達の光榮に得意たらざるを得なくなる」のであつた。言うならば、この小さな「思想混乱」といふべき事情を「私」は次のように弁解してみせた。

人は定まらぬ自分の心の浅はかさを笑うであらう。然し人の心は何時とその周囲の事情によつて絶え間なく変動浮動しているに過ぎない。例えば、夏の日に冬の寒さを思い冬の日に夏の涼しさを慕うようなもので、ルーテルの新教、ルソーの自由、トルストイの平和、何れか絶対の真理があらう。皆なその時代とその周囲の事情とが呼起した声に他ならぬ。

「絶対の真理」を「時代とその周囲の事情」との相関にみる相対主義は「人の心」の不安定さを証明するだけに用意されたわけではなかった。たとえ他人には、どんなに愚劣にみえようとも個人の資質にかない、納得した上での生き方である限り、それなりに他人の関与できぬ真実を持つという論理を導き出している。ルソーの「自由」、トルストイの「平和」も相対化したこの主人公のように荷風もまた木曜会時代の「平民主義」「社会主義」を相対化し、自己とそれとの距離を計ってゆくのである。こうして、自己の素直な感性にゆだねて「絶対の真理」に呪縛されることから自由になりえた反面、青年らしい体系的な思想、信条を深く信奉することは希薄にならざるをえなくなる。ここに荷風の自己史に刻まねばならぬもう一つの「芸術上の革命」があった。この「革命」は次作「醉美人」(明38・6)や「長髪」(明39・10)の世界に顕現化した。

「醉美人」は「動物の血を沢山にもっている黒人の娘」の「身体を包んでいる怪しい見えざる力」の餌食となる事を承知で娘におぼれて、最後には死んでしまうマンテローという特異な人物を描いている。その時、語り手の「私」はマンテローの死に対して「軍人が戦争で死ぬと同じく、己の好む道に斃れたのですから、私は彼を悲しむと共に賞讃しますよ」と結んでいる。ここにはマンテローの死を愚劣と断案する姿勢はみじんもなく、むしろ彼の生き様に肯定すべき美意識を発見しているのである。その後も富豪の寡婦の情夫となり「すてられまいと苦心」のあげく、寡婦が痼癢を起こした時に引掻らせるために、わざわざ長髪にしている藤ヶ崎国雄を描いた「長髪」(明39・10)など、マゾヒスティックな耽美的世界に住む人物の特異な人生のリアリティーを追求する作品がこの時期に書かれるのである。それと対照的に明治三十八年六月、ハンガリーやポーランドあたりの移民が多く働く炭鉱町キングストンに滞在し、「身なり賤しき男女数多」を見聞し、「芸術上の革命」以前なら格好の小説素材を与えられたはずなのに、結局小説は書かれなかったのである。そこにも「革命」のあとがみられるのである。

カラマヅーでの田園生活で「思想」の相対化を果たし「思想混乱」を鎮静化しえた荷風はオペラ作家として自己を育てようと、オペラ関係の書物を読破した。日本の新聞や雑誌も目を通し「日本の文、劇界の事も大抵を承知して居ます。」(明38・4・1付渚山宛書簡)といえるほど劇壇への目配りも怠っていないかった。しかし、構想をあたためていたオペラ「平惟盛」(マヤ)「長恨歌」(将門)も実際には創作出来なかつた(金12)。確かに、カラマヅーは荷風の内省面では重要な役割を果たしていたが、反面、オペラとは無縁な田舎に閉ざされているという不安な意識を育てたことも事実である。「劇壇の成功は文才に倍する政治的才能が必要である」(明38・4・13付書簡)と葵山に訴えた荷風は間もなく、すでにオペラシーズンを迎えていたニューヨークに転居するのであった。そこで「オペラと音楽会へ通学する」ことになるが、皮肉にも本格的オペラを鑑賞するにしたがつて、かえって眼高手低に陥つてゆく。「外観的なオペラから進んで純音楽に入った」とオペラ創作の執心を失い始めるのである(金12)。第二の谷(スランプ)はこのようにオペラ作家の道を断念せねばならなくなった時期であつた。しかし、反面猛烈なオペラ学習は一つの成果を得ていたことも確かである。それは「詩歌の極美は音楽」(明39・1・5)との確信を深めたことである。「如何にしても文学の方面に成功したい」(明39・1・7)と言う荷風は、四月になつてニューヨークのオペラシーズン(当時のニューヨークでは大体十一月下旬から翌年四月までがオペラシーズンであつた)が終わると、渡仏を父に認められぬ傷手とオペラ作家になりえぬ恨みを補償するかのよう^ニに小説創作を再開するが、「詩歌の極美は音楽」の確信にふさわしい変貌がこの頃の小説に著しくみられるようになる。例えば「おち葉」(明41・8)の次の一節である。「将来日本の社会に起るべき新楽劇の基礎を作る一人」と自負する語り手の「自分」が風もないのに落ちる木の葉を目にしたところである。

湖のやうな広い池の面が、黒く鉛のやうに輝き、岸辺一带を蔽う繁りは次第々々に朧になつて、その間からは黄い瓦斯燈が瞬きしはじめた。絶えずあたりの高い楡^{エルム}の木^ツの梢からは細い木の葉が三四枚五六枚づ、一団になつ

て落ちて来る。耳を澄ますと木の葉が木の葉の間を滑り落ちて来るその響が聞きとれるやうに思はれる。木の葉同士が互に落滅を誘ひ囁き合ふのであらう。

落葉に「早熟した天才の滅び行く」のを鋭敏に感じ取る「自分」の情感を、視覚的な映像と音楽とを重ね合わせるような暗喩の方法で表現する事に成功している。リフレインされる「木の葉」という言葉が、次々とそれが舞い落ちていく森の実景を浮かび上がらせると同時に、ハーモニックな言葉の音楽的調子で「滑り落ちて来るその響」を生み出している。こうして、実際には音として聞えないものまでも詩化している点に、オペラなどのハーモニーのうちに「複雑な中に言はれぬ味」を噛みしめていた荷風が、いかにして言葉の音楽性に托して「複雑な感情」を描出しようとしていたかが分る。この時荷風がねらっていた「言葉の音楽性」は「七五、八六といった調子」の外在律ではなく「人間の微妙な心持を現はし出す為の調子」にあった（『文章の調子と色』明43・3）。その音楽性のある文章に「赤とか青とか云ふそんな視覚に慙へて判別する所の色」とは異なる「物それ自身が持つて居る『色』」の描出に荷風の文章練成意識が次第に働くようになったのである。自然や街の片隅のさざめきから「音楽」を聞き取ろうとする方法はオペラ作家を断念した頃より後の作品に顕著にあらわれる。

(1) アメリカと云う周囲の光景に対し、汽船の笛、汽車の鐘・蓄音機の楽隊など、「西洋」と云う響の喧しい中に、かの長く尾を曳いて吠えるような唸るような眠たげな九州地方の田舎唄に、ちぎれちぎれな短い糸の音、これほど不調和な不愉快なそして単調ながらも極めて複雑な感を起させる悲しい音楽が他にあるのか（悪友）

(2) 人々の笑う声、語る声は云難き甘味を含む誘惑の音楽に候わずや（「夜あるき」）

(3) ああこの調和、この均斉、私はこれほど痛ましく人の身の零落破滅を歌った音楽を聞いたことはないと思った（「支那街の記」）

（傍線は筆者による）

このような「音楽」という直接的表現ではなくても聴覚イメージを駆使した表現は随所にみられるようになった。

(4) あの多く母音で終る伊太利亜語そのものが、自分の耳には快い（「夜半の酒場」）

(5) 何とも云ひがたい一種の悲哀——嘗て故郷で暗い根岸の里あたりから遠い遊廓の絃歌を聞いた時のやうな、その悲哀を感じるのであった。（「夜半の酒場」）

(6) 岸打ち波の音（中略）何と云う疲れた物淋しい響であらう（「暁」）

(7) この寂とした旧世界の都の夜半には、何処からともなく、幾世紀間の種々な人間な人間の声も聞き得らるゝやうに思はれ、驚いて見廻せば凡てを暗色に飾つてある壁と天井に調和して、窓や戸口に掛けてある重く濃い天鵝絨の帷帳の肅然と絹の敷物の上に垂れて居る様子、私は古い寺院の壁から迫るやうな冷気を感じた。（「旧恨」）

「旧恨」の場合にはオペラ「タンホイザー」そのものが作品に流し込まれ、エリザベット、ビーナス、タンホイザー

のドラマとマリアン、ジョセフィン、B博士のドラマを響き重ね合わせて一種の和声的效果を図り、「人生に対する深い冥想」に誘う巧みな音楽的方法を採用していたのである。あえていうならば、第二のスランブを超えた明治三十九年以降の小説のうち「おち葉」「旧恨」「夜半の酒場」などは、本格オペラ作家になりえなかった荷風の、いわばオペラ作品と言えるものであった。その聴覚イメージは「悲哀」といったアイロニカルな感情と結び合つて情調あふれる文体を構成した。つまり「悲哀」を詩化し、「悲哀」そのものを享樂するロマンチズムをはっきり打ち出していたのである。「芸術上の革命」を唱えた明治三十七年一月の段階ではゴーチエ流の伝奇小説をめざしたが、そのゴーチエが『モーパン嬢』の序文で批判したミュッセの感傷的な「悲しい詩」に皮肉にも明治四十年一月の段階では強く誘引されるようになっていたのである。

第三の谷（スランブ）は、フランス行きを認めない父に対する反抗をバネにイデスとの交情を深めた荷風が、現実感を取り戻すにしたがつて絶望的な思いに襲われ「浮世から捨てられた」（明40・3・9付渚山宛書簡）と言ひ「此の分でもう二、三年も紐育の陋巷に埋れて居たらアランポーの流れをくんで鴉片でもやる様になるだらう」（明40・5・29付渚山宛書簡）といった退嬰的な精神状態にあった時期である。しかし、その執筆空白はごく短く、間もなく脱出する。というのは、父や家風への不満を在米日本人の生活習慣、態度に重ねて憎悪をむきだしにした「一月一日」「雪のやどり」を書く一方、この頃の下降的な精神を窺わせる「夜の女」「夜あるき」「支那街の記（ちやいなたうんの記）」の世界、いわゆる「悪徳汚辱疾病死の展覧場」を明治四十年四月頃から再び書き始めたのである。しかし、その時作品世界に内在する語り手の目は、その世界の住人のものではなく探訪者の目になっていた。つまり「良心導念なければ、人の罪の冒険、悪の楽しみを見出し得ず」（「夜あるき」）と言う語り手の見解は作者のものでもあった。この時すでに荷風は頹廢生活の没入を相対的にみる目を取り戻していたのである。見方をかえれば、頹廢的な下降意識をこうした

小説に封じ込める形で墮落の危機を回避していたともいえるのである。この時期に書きためていた「夜の女」「夜あるき」「支那街の記（ちゃんたうんの記）」「曉」「悪友」「寢覚め」を『あめりか物語』の出版の際、始めて発表したのも恐らく類廃生活に荷風自身が陥っているという両親や木曜会の誤解をさけるためではなかったろうか。「悪徳汚辱疾病の展覽場」を描くという点では「夜の霧」「舍路港の一夜」の〈社会の暗面〉を描くことに通ずるものだが、それはゾラの『クロードの懺悔』における書生街の描き方とモーパッサンの『隠者』における書生街の描き方の違いと類似する。荷風は精密極まる写真にもかかわらず、いつも「ゾラの書いた物や景色」という感を与えるゾラに對して、モーパッサンの筆は目に見える生きた人生を写し、「無限の悲み」が含まれているという。荷風はその「無限の悲み」こそモーパッサンの「音楽」と認識したのである。^{註13}こうして「詩歌の極美は音楽」との芸術觀は次第に荷風の中で強固なものになっていった。『あめりか物語』の出版の可能性を巖谷小波から知らされて間もない頃、荷風は自己の文学的立場をこう記した。

自分は文章をある程度まで音楽と一致させたいと思つて居る。言辞の發音章句の朗讀が直に一種神秘な思想に觸れる様にしたい。（明41・4・20付渚山宛書簡）

それはカラマゾフ転居以後『あめりか物語』所収の短編を書き進めるうちに、それがオペラ作者になろうとした挫折の代償ではなく、むしろオペラが演劇以上に、小説と類縁性をもつことに気付いた謂であつた。小説の形式に現実の外的生活や社会を写し取る事より、個人的で感覺的な内的生活をたどつてゆく事に力点を置いてみれば、心的な動きを追求する小説は心の動きそのものにおいて音楽が一つの表象となる。^{註14}いいかえれば心の状態を音楽は探索し描写する事が出来る。荷風は小説とオペラの類縁性を気付くと同時に、オペラが歌詞（言葉）を音符に変える事によって意味の曖昧化を避けられぬように音楽的な小説方法が小説を心理的、感傷的にすること、さらには言葉に音楽的約束事

を課して形式化してしまう事を予感せずにはいらなかったのではあるまいか。しかし、荷風は、たとえばモーパッサンの『水の上』『夜』、ピエール・ロチの『東方の幽霊』を「結構も思想も単純で強いて其の主意を云へば悲しいとか、哀れだとか云ふ一言で書きて了ふが読んで居ると丁度音楽をきくと同様で口で説明の出来ない一種幽艶な悲愁を感じるのだ」(明41・2・20付渚山宛書簡)と評しており、形式化の危険以上にモーパッサン、ロチの「音楽」に魅せられていたのである。その「音楽」は「口で説明出来ない」、まさしく「一種神秘的な思想」であった。その意味で、水彩画家から描写を学んだ藤村ら自然主義作家が絵画に類縁性を認め「絵画」から小説描写を学ぼうとした事と好対照を示している。『復活の曙光』ではオペラを「表象としての芸術」としてあげたが、荷風は小説を「表象としての芸術」という点で理解し始めたのである。前述の「自分は文章詩句……」の引用文に続く「自分は形式の作家で満足する」との謂は、かつて私憤を母胎にしながらも社会の矛盾に憤怒の叫びをあげた木曜会きっての「社会派」(『大学攻撃』序文)と自負した荷風の、まさしく「芸術上の革命」の最後の仕上げであった。

注

- (1) 博文館版『あめりか物語』(明41・8・4)の他、春陽堂元版『荷風全集』(大8・6)及び春陽堂重印『荷風全集』(大15・9)、中央公論社版『荷風全集』(昭24・9)など荷風生前の全集には「夜の霧」「舍路港の一夜」は所収されなかったが、岩波書店版『荷風全集』(昭38・8)は余編として所収した。なお、『あめりか物語』本文の引用は岩波書店版『荷風全集』によった。
- (2) 『国語と国文学』(昭56・1)
- (3) 「余はオペラを見ればオペラを作りたいしローマンスに接するとローマンスに筆を取りたくなる。さうかと云つてフローベルなどの自然主義に触れると又其れも書いて見たい」(明37・2・27葵山宛書簡)
- (4) 「ゾラはあまりに極端だよ、然しモーパッサン、ドーデーあたりの筆つきは僕の模せんとする所だ」(明37・4・26葵山宛書簡)

- (5) 「ロチの作ロマン、ダン、スパイを読む。これまで読みたるロチの作中にては此一作最も烈しく余の心を打ちたり」(『西遊日誌抄』明39・2・9)
- (6) 「始めてミユッセが悲しき詩を読む。余は今日まで幾度か英詩に興を得んとして失敗したり。然るに一度佛蘭西語も綴られたる詩を読むや余は茲に始めて韻文の妙味を解し得たるが如き心地せり」(『西遊日誌抄』明40・1・7)「あ、美しきミユッセの詩よ。」(同明治40・1・8)
- (7) 明治四十年十二月十一日付西村恵次郎宛書簡
- (8) 明治四十一年二月二十日付西村恵次郎宛書簡
- (9) 「市俄古の二日」の初出には、次のような一文があった。「あ、一日も早く吾等の故郷ふるさとにも、此の様な愉快な家庭きまの様を見る様にしたいものである(以下略)」
- (10) 「佛蘭西の新社会劇」(明44・2)
- (11) 拙稿「荷風とオペラ」(『椋山女学園大学研究論集』第十五号第二部 昭59・2)
- (12) 「音楽雑談」(明42・6)では「オペラでは舞台面や衣裳なぞが目について却つて音楽の妙味を殺ぐやうな場合が往々見出され」るので、かえって「純粹の音楽を愛する」ようになったと証言している。
- (13) 明治四十一年四月十七日付西村恵次郎宛書簡
- (14) ピーター・コンラッド『オペラを読む』(昭54・10、白水社、富士川義之訳)