

『日和下駄』論

——「平維盛」から「日和下駄」へ——

松田良一

I

『日和下駄』が発表される三年前、山路愛山は佐々醒雪らを動員して国民雑誌増刊として『江戸時代江戸趣味』（明45・5）を刊行した。その中の一章「江戸趣味と近代文芸」の筆者「滑疑生」は文壇の情勢を「一部文壇の新らしい先覚者の中より、盛んに江戸趣味の復活を叫ぶ声がきこえ」と捉え、その理由に「近代の思潮を攪乱した自然派」の「行き詰り」をあげている。その新しい先覚者に荷風が組込まれていたかどうかは分からぬが、すでに『あめりか物語』『ふらんす物語』をものしていた荷風がこの潮流に鮮やかに移り乗って『新橋夜話』『江戸芸術論』『日和下駄』を綴ったとは思われない。実は、帰国後、次々と精力的に作品を発表していた荷風も明治四十三年から四十五年には思いもよらぬ挫折感を味わわれ、文芸上の苦しい選択を迫られていたのである。

西欧近代の良質部分を味わって来た荷風にとって、明治政府が押し進めていた近代化政策は「まがい物」としか見

えなく、激しく攻撃を加えていた。その時、荷風は彼なりの「ほんもの」を打ち立てるべき抱負を持っていた。それはアメリカ滞在以来ずっと腹案として暖めてきたオペラ脚本であった。その決意のほどを『新帰朝者日記』に登場する主人公のオペラ作者の内面表白に垣間見ることが出来る。この主人公は「国民音楽を起そうとする過渡時代の犠牲にならうという覚悟」を持しつつ、一方では「新正の芸術の意義は日本の国土に解釈されまい」と不安と懷疑を胸の中に抱いていた。その「不安」が荷風自身が書いた実作でももの見事に証明されてしまったのである。カラマツ時代から構想していた「平惟盛」「長恨歌」をそれぞれ『平維盛』(明43・9)『秋の別れ』(明44・1)として実現したにもかかわらず、手厳しい批評の集中砲火を浴びねばならなかったのである。例えば、『平維盛』では「荷風君に平家の末路は、実に持つて来いの題材だと思つて読んだが、扱つて読んでみると、案外に詰まらないものだった(中略)享楽主義だとか何とか云えば、御大層らしいけれど、陳い古いかびの生へた思想に、小器用な筆先の細工で鍍金をかけたのだから、那麼御大層な望みを懸けて読んだ自分が、間違つて居たのかもしれない」(『学生文芸』明43・10)、そして『新思潮』(明43・10)では和辻哲郎が、もつと激しく「予期したと違つて余程調子の低い色彩の鈍い、些かビールの泡のやうな趣のある脚本」と言い捨てた。^(注)『秋の別れ』も「全体にフレッシュな句はあるが、感興が凡て淡い丈に、価値としても極めて淡い消極的なものである。」(『学生文芸』明44・2)と否定的な評価が下されたのである。ニューヨーク、パリで猛烈なオペラ学習の成果から、例えば日本の旧劇は準楽劇であり、「渡りぜりふ」などは、まさしくオペラの対唱そのままだし、『北条高時天狗舞』などはオペラでの悪魔の舞踏と合唱をなしている——という認識を得ていた荷風は、その確信どおりに「三味線太鼓の類は一切使用せず」に渡りぜりふを随所に使い「美しいせりふをかさねて」言葉の音楽性を重視した『平維盛』『秋の別れ』を作つたのである。ところが、「ビールの泡」とまで評されてしまつたのである。

続いて「仏蘭西の新社会劇」(明44・2・3)でまず理論を披露しておいて用意周到に試みた社会劇『暴君』(明45・1)も「恐ろしく抽象的な生命の無いもので、(中略)十年も後れた戯曲である」(『文章世界』明45・2)との批評を受けた。さらに社会劇『わくら葉』(明45・1)も又「深みといふ物は更にない。全く概念的な物だ」(『劇と詩』明45・2)、「形の上に於いて滅茶々々である上に、思想其の物が陳腐極まるものだ」(『新潮』明45・2)、「劇に拵へた後が歴然と見えて、不自然と云ふ欠点が二幕目あたりに見える」(『歌舞伎』明45・2)、「作中人物の云ふ言葉は、大抵型に嵌まつて居るか、然らずば、気障で幼稚で読むに堪へない。最後の幕切れなども舞台で見たら何だか悪落ちがしさうである」(『早稲田文学』明45・2)と完膚なきまでにたたかれたのである。たとえ「日本の国土に理解されまい」と覚悟していたとはいえ、この酷評を浴びた荷風の挫折感は相当深かったに違いない。しかも『ふらんす物語』『歓楽』の発禁問題にも苦しめられていたのである。明治四十四年夏の、いわば傷心旅行ともいえる長崎への旅を綴った『海洋の旅』(明44・9)の冒頭に記された「あ、此の二、三年間自分はあまりに烈しく、社会的並びに芸術的の圧迫に苦惱し過ぎた」との一節は、この時の荷風の偽わざる心情であった。荷風が『平維盛』『秋の別れ』で試みようとしたのはオペラの直輸入ではない。日本の旧劇の音楽性を(とくに言葉の音楽性)を生かし「一種新發明(西洋には無い)の楽劇」を創ることであった。言い換えれば西洋オペラと日本の旧劇の特質を調和的に発展させたものであった。西洋と日本を融合させようとする荷風の志向は、この頃では都市を見る目にも及んでいる。『平維盛』の発表前の明治四十二年九月京都を訪れるが、東京に比べて京都が排他的でなく「軟で自由な処が西洋趣味とも一致して少しも差支えなく行く」と記して伝統の町京都が西洋と調和しうる都市であることに注目しているのである。ともあれ、文壇での翻訳劇の持てはやされ方に比して、己の新しい試みに対する評価を不公平と受け取った荷風は、オペラ的美感を育て得ぬ日本の土壤に対する憤怒と諦めに強く内面を掻きむしられるのである。明治四十四年、大逆事件の囚人馬車の目撃

を契機に、一人の戯作者として進む決意をしたという思想遍歴を記した『花火』(大8・7稿)は、後年になってから、いささか脚色的に綴られたもので、明治四十四年の荷風変貌の本当の理由を伝えてはいない。実は、この時アメリカ滞在以来抱き続けて来た野心的な劇作の不評で動揺を余儀なくされ、西洋と日本の美の調和的融合を図ることから、西洋と日本の文化を容易に結び付けえない二元的なものとして見定めてゆくかどうか苦しい立場にあったのである。

大正元年十月一日、荷風は自己の内部変動を「小生の思想も非常に変化致居候」と進行形で捉えている(傍点筆者)。続いてその変化の方向を次のように漏らしている。

個人性の發揮は最早や小生の芸術にとりてさして尊きものにて無之候。此れよりは昔の町絵師や戯作者の如き態度にて人のよろこぶものを需めに応じてコツコツと念入りに親切に書いて行くつもりに候

(大正元年・10・1付靱山庭後苑書簡)

それは具体的には竹久夢二に示していたように(明45・3・15付書簡)、広重・北斎が浮世絵で表現することの出来なかつた「朦朧たる川霧の冬の夕暮」などを言葉によつて表現し、そして、また「勉めて東京の風景を描写」することであつた。すでに、この時点で『日和下駄』への道は開かれていたのである。こうして「戯作者の如き態度」に傾斜を深めて行くが、その徹底ぶりは日常生活までに及ぶ。例えば『荷風傑作鈔』(大4・5)に添付された荷風肖像写真のうち、習作時代、外遊時代、帰朝当時の荷風——の三枚は洋装の荷風を、四枚目の『新橋夜話』の著者——では和装の肖像写真を掲載し、自他ともに転向を証明してみせたのである。大正二年から三年にかけて、のちに『江戸芸術論』に所収される江戸芸術研究の猛烈な発表は、単なる趣味人^{ツボキター}と違うもので、むしろ何かからられて研究をしているように思われる。そこには、かつて『新梅ごよみ』の中絶後、ゾラ研究に励んだ時を髣髴させるものがある。しかし、自らを「戯作者」と位置付けたものの、少なくとも仏文学やオペラから得ていた「芸術的感動」もまぎれもなく荷風

の身に刻まれていた確かな経験であり、その経験を日本の伝統の中に取り込んで援用することも全く出来ないまま撤退することに、新しい芸術を打ち立てようとした野心が大きかっただけに荷風の無念は深かったに違いない。しかし、だからといって隅田川をセーヌ川に見立て興ずるような西洋移入は好まなかった。「地図」で「西洋文学から得た輸入思想を便りにして無暗矢鱈に東京中を西洋風に空想するのも或人には或は有益にして興味ある方法かも知れぬ」とパンの会を念頭においた発言をしているが、荷風は彼ら一世代若い人々の志向とも距離をおいていたのである。^(注2)

大正二年正月になると、荷風はもはや西洋芸術に対しては「宛ら山嶽を望むが如く唯茫然として此れを仰ぎ見」るばかりと漏らさざるを得ず、一方「個性に乏しく単調にして疲労せる」江戸の文学美術ではあるけれども「精神的並に肉体的に麻痺の慰安を感じざるを得ない」己も否定しがたく存在することも見据えている（『浮世絵の鑑賞』）。このように西洋芸術美への渴仰と江戸芸術への生理的感性的陶醉という二元的な美感は複雑に併立し、時には荷風の内部で衝突し、調和的に表出出来ないだけに憤怒と諦観を交互に引き起こすのであった。執筆でも「戯作者の死」（大2・1）を書く一方でノベエル・サマンの詩「奢侈」（大2・2）の翻訳という一見、二元的な活動が同時期に併立するのである。大正三年八月から『三田文学』に発表された『日和下駄』は、この頃の美学的動揺の影響を避けられず、アイロニカルな美感の上に興味深い世界を創り出すことになるのである。^(注3)

II

『日和下駄』の執筆を決意した時機については「大窪だより」の大正三年六月五日の「東都名所散歩の紀行につき

ては別に腹案有之近日脱稿次第掲載致すつもりに候」という記述が参考になるが、直接的契機は五月十八日エミル・マンユの『都市美論』を読んだ頃にあったのではないか。「直後、高村光太郎訳「都市の水を論ず」(芸美)大3・6)が抄訳発表された」。かつて、安部能成の「新日本風景論」(『東京朝日新聞』明44・8・7)を批評した時、志賀重昂の『日本風景論』ではもう古い、もっと「科学」と「文学」の調和のある日本風景論を望むと記していた荷風は、この時エミル・マンユの論文を「科学」と「美術」を生かした論文と評価するが、しかし、自分はあえて「学問」と「趣味」の方面から『都市美論』を読み取ったと証言している。恐らくそれから四日後の五月二十二日、「危い東京の濠」を書いた有島生馬の義憤に共鳴した荷風は、「日本固有の風景美」(寺)の何たるかを示すべく、いわば「日本風景論」の成立の狙いをこめて「学問」と「趣味」を生かした「東都名所散歩の紀行」について綴ろうと決意したのではあるまいか。もちろん、この時の「学問」とは大正二年以来、着々と積上げていた江戸芸術研究の諸論文のことであった。ともあれ掲載予定を発表してからの「大窪日より」をみると翌日の予定コースをもらすなど散歩が意図的になっている。しかし、それより早く大正二年八月二十三日に「いかほど破壊せらるゝとも矢張夕暮の向島にかぎり申候」と記した荷風はその景色のメモを丹念に取っているなど、坂上博一氏が指摘されているように「大窪日より」の記事と「日和下駄」には見合う内容が随所にある。(注1)結果的に「大窪日より」の記録は、「日和下駄」の創作ノートの役割を果たすことになる。始め予定していた「東都名所散歩の紀行」は実際には「東京散策記」となり「名所」の文字は欠落する。それは単に名所を見て回るのではなく「日々時代の茶番に打興ずる」ことから逃れて、整顿せる「過去を夢見ん」ために、残された「過去の文学美術の力」によって、つまり「広重と北斎との江戸名所図絵によりて都会と其の近郊の風景を見ん」としているモチーフがより鮮明になって来たからであろう。だから、同じ『江戸切絵図』『江戸名所図絵』を片手にしていたとしても、自分と江戸の人々の名所まわりとの相違点をまず以て記さねばならな

かった。冒頭の章「日和下駄」で、この散歩が「江戸軽文学」の感化以上に、実はアンドレ・アレエなど西欧デレックタンテイズムの影響下にあるものであることを告白している。確固とした近代精神があり、その精神と歴史的遺物との緊張が一つの情趣をつくりだす「日和下駄」の散策と、江戸の人々の散策とは当然味わいが違うことを言明したのである。語り手「私」の設定によって、作品世界は「私」に収斂できる構成を取り得ており、縦横に「私」の情感を漏らす事ができるのである。無論、江戸地誌には『色音論』（寛永二十年）のように奥州信夫の里の人が江戸に上り、名所旧蹟をまわるといふ趣向や、『江戸名所記』（寛文二年）のような同好趣味の二人の男が江戸名所をまわりめぐるといふ形式、そして『江戸雀』（延宝五年）のように江戸住まい十数年の男が、国元から江戸に上ってきた人のために案内書として綴ったものなどもあり、『江戸雀』のように説明的な記述が目立つものの、巡歴する人の感慨も全く記されていないわけではない。

しかし、少なくとも『日和下駄』の語り手「私」には読者を名所に案内しようとする意欲はない。しかも、堀割りの壮観を望む日本橋を背にした地点（「水」）、小石川の台地を望む木村町の坂上（「坂」）など観光客には、容易につきみえない特別な位置（視点）を遠慮なく提示する。「私」は背が高く、都会生まれで、子供の時から市中の散歩が好きで、社会に関心なく呑気に過ごす方法として市中を歩き、感慨をもらす。こうした輪郭をもつ「私」は、第六節で「大窪だより」を持ち出しており、作者が「私」との間に一定の距離を置くことを考慮していない事が分かる。ただ一箇所「女房のヒステリイ面に浮世をはかなみ（中略）暇があつたら歩くにしくはない」（第一「日和下駄」という条は作者自身と距離があり、読者を意識した粉飾である。案内をしない「私」は名所（点）から名所（点）を結ぶことをしないし、『江戸名所図絵』のように江戸を北斗星の運行になぞらえた旋回型に区切って記述し、鎌倉など遠隔地まで筆をのびして集中力を失うこともない。あくまで「私」によって統括され、「点」と「点」は解析されて文化的

意味付けがなされる。しかし、そのような意味付けに「淫祠」「樹」といった観点を選び取り始めた時『紫の一本』『江戸惣鹿子名所大全』との違いも見定めねばならなかった。確かに、『日和下駄』の章の立てかたは、『紫の一本』や『江戸惣鹿子名所大全』巻五上下、『前橋風土記』に影響を受けている。

『日和下駄』

日和下駄 淫祠 樹 地図 寺 水(附渡船) 路地 閑地 崖 坂 夕陽(附富士眺望)

『紫の一本』

御城廻り并古城 山坂 谷 窪 谷 川 島 堀 池

『江戸惣鹿子(上)』

坂 堀 池 滝 井 名水 松 桜 梅 諸木類聚 山石

名所大全

巻五

(下)

谷 川 原野 台 林 橋 渡 淵 嶋 堤

『前橋風土記』

府城 山川 瀑 堰 堡 駅路 渡港 坂 関 橋梁 市肆 土産 神社 仏寺 墳墓 古

蹟 人物

このように項目の立て方は類似しているが、地図、水(附渡船)、路地、閑地、崖、夕陽(附富士眺望)は『日和下駄』独自の観点による章である。ただし、路地については莫友の井上啞々の作品に再三扱われてきた素材で(例えば「露路」明43・12)、啞々からの影響は少なくない。語り手の「私」は「崖」の章に至り『紫の一本』『江戸惣鹿子名所大全』と似ているけれども、それらが「地理よりも実は地名の文字から来る遊戯的興味に基づいた処が少なくない」と、わざわざ注釈を加えている。それは『日和下駄』が、それらの書物と章の立て方が似てくればくるほど、地理に則した詩的興味に重心を置いている独自性をより鮮明化する必要があったからである。実は、このように十一章に分け、章名が付けられたのは初出『三田文学』ではなく靱山書店版『日和下駄』からだ。日和下駄、淫祠、樹……と展開し

てゆくことを明確に意識したのは、恐らく、章末に次の章を予想させる言辭がみえる第四「地図」以降ではないだろうか。そして、同時に『日和下駄』のモチーフもこの「地図」から微妙に変化したのではないか。それは第三章「樹」が単行本化される折、大幅に改稿されたが、その改稿に痕跡を残している。

その異同の一つは、初出での「松」の否定的評価が変わったことがあげられる。これは『名所江戸百景』『富嶽三十六景』など浮世絵でとりあげられている松に対する認識が江戸芸術の研究の進展とともに深まった事に由来する。もともと、この頃の荷風の江戸研究は性急で理解の浅い面があり、「ゴングウルの歌麿伝并に北斎伝」などの初出の文章を後に『江戸芸術論』に所収する時、多く手を入れねばならなかった。例えば、^{〔注7〕} 靱山書店版『日和下駄』に所収された「浮世絵の山水画と江戸名所」では、初出に全く取り上げなかった北尾政美について書き込み、浮世絵史における彼の役割を再認識している。もう一つの異同は江戸の川柳や戯作で有名な椎の木屋敷、阿部家の椎などの記述が削除され、逆に公孫樹、柳が取り上げられた。それは大木の下や古寺の門前で商いをする甘酒屋、大道商人の記述が抹消されたのに呼応しており、「江戸の情調を呼びこす」として記されたこれらを、意図的に削除したのである。初出にあった「江戸情調を呼びこす」ものを追尋するという観点を、改稿では切り替えようとしたのである。その反面、改稿では東京市中の銀杏、椎、樺、柳を取り上げ東京らしい固有な趣を探ろうとする傾向が顕著になる。「都会の美観」という言葉も改稿の「樹」で始めて加えられる。他に四章以降、次のような言辭が頻出するのも、その表れである。

「東京市の風景」〔路地〕〔閑地〕〔夕陽〕

「都会の美観」〔閑地〕

「東京の市街と水の審美的関係」〔水〕

「東京市中に於ける眺望の一直線をなす美観」〔坂〕

「夕陽と東京の美的關係を論ぜんには……」(夕陽)

「都会は繁華となるに従つて益々自然の地勢から生ずる風景の美を大切に保護せねばならぬ」(水)

「都市の面目体裁品格とは全然關係なき別天地である」(路地)

そして、楓、椽など西洋種の木を新たに取り上げたのも、東京の「都会美」を考察し始めた荷風にとって、都会美を損なう楓、椽に並々ならぬ関心事であったからである。初出にあった東京各地の銀座化批判の削除もまた、銀座と柳がすでに時代とともに都市美を形成し始めて、市区改正批判と二律背反となることを承知し始めていたからであろう。ただ「路地」を含めたところをみても分かるように荷風は、外形的な都市美を求めていたのではなく、水のある風景、起伏のある地形など、集落を形成し始めた頃の人間の遠い記憶を呼び起こすような人間的・生理的な生活空間としての都会美を直覺的に把握していた。ともかく、「樹」の改稿は、江戸名所に關心を持ちつつも、むしろ東京の都市美を發見し構成しようとすることに重心を置き始めた四章以降と、「江戸情調を呼びこす」ものに力点を置いていた「樹」の初出とを整合するための必然の措置であったのである。

III

江戸名所を語る時、「私」は極めて冷静に「江戸名所には昔から其れほど誇るに足るべき風景も建築もある訳でなく」と言い、そして「江戸の風景堂宇は一として京都奈良に及ぶべきものはない」と突き放している。だから、東京の「都会の美観」を語り始めた時、江戸の名残を言及する、つまり「江戸なる旧都の古蹟を探り」称美するだけではすまない。江戸の古蹟自体が、京都・奈良のそれより際立って審美的価値を有することを力説できないとするなら、都会の

美を見出し、享樂するためには、ある種の観念的、構成的な操作を必要とする。その隘路を語り手の「私」は、次のように説明する。

現在の東京中には何処に行くとも心より恍惚として去るに忍びざる程、美麗な若しくは莊嚴な風景建築に出遇はぬかぎり、いろいろと無理な方法を取り此によつて纔に幾分の興味を作出さねばならぬ。然らざれば如何に無聊なる閑人の身にも現今の東京は全く散歩に堪ざる都会ではないか。

(第四「地図」傍線筆者)

「私」の採用したその「無理な方法」とは、この場合、連想、追想、夢想の三つの方法であつた。語り手は次々に連想の材料を提示しアイロニカルな情感に耽り、読者にも連想のひろがりを持たしめる。また、追想によつて「私」は青少年期の原体験を呼び起こし詠嘆的鬱悶氣を味わう。時には、現今の東京から疎外されてしまった「私」は、「自分自身のための現実」を求めるかのように夢想する。例えば、連想では次のような具体例があげられる。

- (1) 空模様の悪さから、近世才子佳人小説の趣向を連想する (「日和下駄」)
- (2) ぶらぶら歩きから、落ちぶれた貴族の日常を描いているフランス小説の設定を連想する (「日和下駄」)
- (3) 公孫樹から鈴木春信、一筆齋文調の錦絵を連想する (「樹」)
- (4) 裏通りにある根来橋の名前から、根来組同心の屋敷を連想する (「地図」)
- (5) 陸地測量部の地図と江戸切絵図の対比から、現代の制度を連想する (「地図」)
- (6) 帝劇や銀座ライオンから、パリのオペラ座やカフェーを連想する (「地図」)
- (7) 浅草観音など寺社の遠景の美しさから、パリの凱旋門の眺望を連想し、さらに歌川豊春等の描いた浮絵の遠景木版画を連想する (「地図」)

- (8) 本所深川辺の堀割りを散歩していて、満潮で荷船や肥料船の苦が貧家の屋根よりも却って高く見える間から遠くに聳ゆる寺院の屋根を望み見た時、黙阿弥劇中の背景を連想する (〔寺〕)
- (9) 永代橋を渡る時に見える河口の光景から、ドオデエの「ラ・ニベルエズ」を連想する (〔水〕)
- (10) 物揚場の光景に接して、北斎の浮世絵或はミレエの絵を連想する (〔水〕)
- (11) 路地の光景から、「西洋銅版画」「浮世絵」を見た時の味わいを連想する (〔路地〕)
- (12) 倉と倉の閑地や堀割り近くの閑地から、北斎の画題を連想する (〔閑地〕)
- (13) 芝白金の瑞聖寺門前の閑地で元結いの車を操っている男を見て、榎本其角の故事を連想する。(〔閑地〕)
- (14) 丸ノ内の府庁の前の閑地から、「南支那辺にある植民地の市街の裏手」「米国西海岸の新開地の街」を連想する (〔閑地〕)
- (15) 根津権現の方から団子坂に至る道に、ヴェルレエヌの詩『叡智』の一篇「偶成」を連想する (〔崖〕)
- (16) 観潮楼からの市中の眺望を見て、シャワンの描いた聖女ジエネヴィエーブが静かに巴里の夜景を見下してゐるパンテオンの壁画を連想する (〔崖〕)
- (17) 高い崖の冬枯した梢に鳥が群をなしているのを見て、文人画の趣を連想する (〔崖〕)
- (18) 目白の山の側面を見て、蜀山人の「東豊山十五景」を連想する (〔崖〕)
- (19) 銀座日本橋の平坦な大通りから、ニューヨークのコロンビアの高台に上る石段、モンマルトルの高台、リヨンのクロワルッスの坂道を連想する (〔坂〕)
- (20) 雁木坂、念仏坂などの坂から、長崎の街を連想する (〔坂〕)
- (21) 東京と富士山の関係の考察から、ナポリとヴェスヴィオ山を連想する (〔夕陽〕)

続いて、追想と夢想の具体例をあげてみる。

- (1) 隅田川を語るに従って、二十歳頃、帆前船の船長から椰子の実を貰い南洋航海の話聞き、ロビンソン・クルーソーの冒険談を読んだような感に打たれた時のことを追想する (「水」)
追想する (「閑地」)
 - (2) 中学校へ通っている頃までは東京中には広い閑地が諸処方々にあったと言ひ、神田三崎町などにあった閑地を追想する (「閑地」)
 - (3) 崖について語りながら「私」は七、八歳頃、永田町に在住していた「憲法発布当時の淋しい麴町の昔をいろいろと追想」する (「崖」)
 - (4) 坂と通りを語りながらフランス滞在時代を思い出し「相も変わらず遣瀨なき『追憶の夢』にのみ打沈められる。」と、フランスの都会の光景を追想する (「坂」)
 - (5) 貧しい渡世している老人を見て、老人の娘たちが周旋屋の餌食になって芸者に売られはせぬかと夢想する (「日和下駄」)
 - (6) お地藏様によだれかけをつける人を見て、この善良な人々が案外娘を芸者に売ったり、義賊になったりするかもしれないと夢想する (「淫祠」)
 - (7) 坂の途中にこじんまりとした貸家を見付け、そこで自分が住んだ場合のことを夢想する (「坂」)
- このような「連想」「追想」「夢想」のほかに「無理な方法」をあげるなら「地図」「崖」における狂歌、「夕陽」での俳句などの数首、数句に及ぶ引拠であろう。それらの狂歌、俳句は「(名所旧蹟) 尋ね到る間の道筋や周囲の光景」に「附随する感情」(「閑地」)の、いわば集積であるし誘発剤でもある。こうした本文の中にちりばめられた引用は『江戸名所鑑』(北尾政美)、『東都遊』『隅田川兩岸一覽』(北意)など美麗な絵本や摺物が狂歌の吟詠あつて後に板刻され

たのにちなんでも違ひなく（「狂歌を論ず」）、その意味で『日和下駄』は、すばらしい光景に出会つても「絵事的心得なき事を悲しむ」（「水」と自嘲していた「私」の、絵本だったかも知れない。

平凡な「散歩に堪へざる都会」（「地図」）である東京から「幾分の興味を作出さねばならぬ」と覚悟していた「私」は、そのためにこのような「無理な方法」も、あえて採用したが、他に「私」は実に多くの資料を駆使しながら「幾分の興味」の創出を図つた。例えば「狂歌才蔵、夏の巻」「柳北の随筆」「芳幾の錦絵」「清親の名所絵」（「地図」）、「見水陰の小説泥水清水」「安藤広重の江戸百景」「江戸爵」「紫の一本」「四条派の絵」（「水」）、「三馬の浮世床における歌川国直の挿絵」「豊国の絵本時勢粧」（「路地」）、「類柑子」「清親の東京名所図絵」「木下杢太郎の『小林清親が東京名所図絵』の文」「黙阿弥の世話狂言『筆屋幸兵衛』」「宗達・光琳」「歌麿の絵本虫撰」「戸川秋骨のそのま、の記」（「閑地」）、「北斎の山復山」（「崖」）、「北斎の富嶽三十六景」「素外の名所方角集」（「夕陽」）など江戸芸術を最も多く参照している。しかし、それは江戸芸術を必ずしも称揚するために持ち出されているわけではない。連想の例をみても分かるように、「私」は江戸芸術だけではなく、ミレーやドーデーなど西洋芸術やアメリカ・フランスの都市にも連想の翼をひろげ、それによつて醸し出される情趣を享受しているのである。このような形で『日和下駄』は西洋芸術への美的渴望と、江戸芸術への感覚的、生理的陶醉を巧みに表出していたのである。この時の荷風の美学的方法は、二つの物を重ね共鳴させることによつて感覚と情緒を生み出す。それは異なる音が響きあつて快い共鳴音をなす、つまり、ハーモニーを作り出す音楽的方法と言つていいものである。^{注8}荷風はその美を「音楽的調和」（江戸演劇の特徴）、もしくは「芸術的調和」（「路地」）と表現するが、東京の風景もハーモニックな美をなしているかどうかが問題となる。だから、東京という都市が醜く汚れていても、ある場所が見る位置、季節によつて、一日のある時間に光彩を放つ、その「音楽的調和」の至福の一瞬に出会う事が『日和下駄』の「私」の散歩の動機である。その事情を「私」は次の

ように語るのである。

われ等が住む東京の都市いかに醜く汚しと云ふとも、こゝに朝夕を送るかぎり「醜き中にも幾分の美」をさぐり「汚き中にもまた何かの趣」を見出し、以て気は心とやら無理やりにも少しは居心地住心地のようやうに自ら思ひなす処がなければならぬ。我が日和下駄の散歩の聊か以て主意とする処ではないか。

〔坂〕傍線筆者

「無理やり」に美を見出す、構成的な美は、前述のように「連想」「夢想」「追想」などの方法の援用を必要としたが、一方で、極めて意図的に明治と江戸を鋭く屹立させて、そこに生まれる波紋と陰影をも組入れてゆく。江戸は明治によつて、明治は江戸によつて際立ち、刺激的、対照的輪郭をもつ。だから、「私」は東京に残る江戸のものすべてに肯定的でなければ、明治東京のすべてに否定的ではなかつた。江戸のそれも近代という背景があつてこそ特殊な情緒が生まれるのである。東京と江戸の緊張関係にこそ、いいしれぬ情感があつたのである。その緊張は明治東京と昭和東京との関係にも移行しうるものでもあつた。ちなみに靱山書店版『日和下駄』（大4・11）には十六枚の北齋の浮世絵が添付されていたが、昭和三十三年の東都書房版『日和下駄』では二十五枚の昭和の街を散策する荷風の写真が掲載されているのである。荷風にとつて意外に江戸も明治も相対的なものであつたにちがいない。「都会の美観」は、「音楽的調和」があるかどうかであつた。例えば、「私」は「音楽的調和」を見出しえた明治初年については意外に肯定的であつた。実は『日和下駄』における「私」の時代意識は明治が二つに分かれていた。概ね、維新の当時より憲法発布の頃までを「私」は「近世」と呼び、市区改正が本格化したそれ以後を「近代」と呼んでいる。「閑地」で「第二の東京」と言つたのは、「近代」の東京である。閑地は、いうならば「第一の東京」の破壊によつて生まれたのである。

荷風が生まれた前後の「第一の東京」は小林清親の名所絵の構図によって「音楽的調和」を見出しえ、肯定しうるものであった。荷風は「暗緑色の松と、晚霞の濃い紫と、この夕日の空の紅色とは独り東京のみならず日本の風土特有の色彩である」（夕陽）と、暗緑色、紫、紅色の文化的意味を江戸浮世絵からの感化として語っている。しかし、勝本精一郎氏によると、紫は江戸浮世絵には、まず無く、しかし、明治初年の版画には用いられており、荷風の謂は明治以降のセンスに基づいて形成されていたという。しかも、荷風は小林清親の版画ではなく、弟子の井上安治の粗末な小型の複製版を使っていたともいう。荷風の江戸芸術の見識そのものが「第一の東京」時代に依拠していた一面があったのである。

しかし、「第二の東京」については「音楽的調和」を示唆する先行芸術を「私」は見出せなく、それは自ら発見しなければならなかったのである。そのためには「無理な方法」をも駆使し、時には「音楽的調和」の美学ゆえに、江戸の名残をもつ柳島の妙見堂と料亭橋本を、むしろ工場街化した大川筋にとって「目ざわり」と切り捨てたりもしなければならなかった。そして、吾妻橋の鉄橋化を厳しく批判していた「私」は永代橋の鉄橋を近代建築の並ぶ「新しい河口の風景」に調和しているからこそ美しいと言及しうる地点にたどりつく。しかし、だからといって吾妻橋など旧蹟の修理保存を「私」は望んではない。近景と遠景の緊張から生まれる「音楽的調和」の観点からすれば、修理保存はそうした緊張を破壊するもので肯定しうることはない。むしろ、自然に壊れてゆくものは、その背景と共に一つの美を形成する。そこに「私」独特の敗残の美を称揚する論理がある。それ故に「私」のもらす情感は「悲哀の詩情」、「放棄された悲しい趣」（水）と表され、しかも「悲哀」そのものを享樂するロマンチズムであった。その意味で荷風の江戸文化に対する愛着は運動論と組織論を持たない、いや持ち得ない個別的なものであった。少なくとも、江戸の残滓の保存を声高に称揚しているとはいえない。確かに『江戸芸術論』での成果は、『日和下駄』に流

れ込んでゐる。浮世絵研究は人情本の挿絵と共に遠景と近景を巧みに取り合やす事の大事さ、布置の美学と色彩を荷風に教えた。そうした人情本の挿絵や浮世絵のフレームで布置の正しい「東京の美観」をすくいあげようとしたのである。

もともと、フランスから帰国も近い明治四十一年二月二十二日、「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」（渚山宛書簡）と宣言した荷風が、ゴンクールの研究していた「浮世絵」に注目したのも当然の成り行きであった。しかし、荷風にとつて江戸情緒を鼓吹するというより、ゴンクールらの印象主義的筆致に影響を与えた光と色に対する関心がバネになっていた。一方、米仏でのオペラ研究で「詩歌の極美は音楽」（明39・1・5）との芸術観にたどりついていた荷風は『江戸芸術論』でも、春信の絵に「日本の音楽を聴き得ることを喜ぶなり」と批評したり「浮世絵より音楽的音調を奪ひ去りしものは歌麿」（鈴木春信の錦絵）と言ひ、そしてまた「詩的文明の大江戸はうるはしい絵物語の中に君（白井権八）をして、都市を彷徨ふ音楽者たらしめ（以下略）」（浮世絵）といった具合に、絵画を語る時は音楽的に、音楽を語る時には絵画的に表現する美学を實行していた。言い換えれば、依然としてオペラ的美を江戸芸術からもかぎとろうとしていたのである。それは、『日和下駄』でも敷衍され「寺の門は宛ら西洋管弦樂の序曲（プレリュード）の如きものである」、「今日東京の表通りは（中略）猶未だ音律的なる活動の美を有する西洋市街の列に加はる事も出来ない」と都市美観を音楽的な言辭で把握しようとしていたのである（以上傍点筆者）。江戸芸術への感性的魅力をもらす一方で、思い切ることの出来ない西洋芸術美へのあこがれを連想や追想のなかで間接的に語る、文化的二元論が『日和下駄』において止揚されていたのである。それは「平維盛」「秋の別れ」の挫折後、西洋の芸術は西洋の芸術として、日本の芸術は日本の芸術として容易に融合出来ない、別の原理をもつものと自覚し、文化的二元論をあえて採らざるをえなくなっていた荷風の苦しい試みでもあった。しかし、その荷風も、それから間

もなく「漢文の妙味、西洋近世の文学なぞはとても足元にも及ぶまじ」(大5・5・29付巖谷小波宛書簡)と言えるところまで、進み出るのであった。

注

- (1) 『学生文芸』『劇と詩』の批評文は「荷風作品同時代評集成(明治篇)」(『日本文学研究資料叢書』永井荷風篇(昭46・5)より引用した。なお、荷風作品本文の引用は岩波版荷風全集によった。
- (2) 明治四十三年十一月二十日、三洲屋でのパンの会には招かれて出席しているが、その後の荷風は、あまり積極的ではない。
- (3) 相馬御風「破壊の要求」(『早稲田文学』大3・11)では『日和下駄』を「わざとらしい戯作臭味」から抜け出し「心の健康を取り戻し(中略)日本現代の都会生活の外形に向かって沈重な批評を試みよう」と努めて居るらしく見える」と評されている。
- (4) 「日和下駄の意義」(『永井荷風の文学』昭48・5)、のち『永井荷風ノート』(昭53・6)に再録。
- (5) 拙稿「井上啞々と永井荷風」(『檀山女学園大学研究論集』第十七号第二部 昭62・2)。
- (6) 例えば、「地図」の末で、「国民的美術的建築物」について語り、湯島聖堂の建物の現況にふれるなど、次章「寺」を予想させる。また、「水」の章末では「路地の間道を抜けて見る面白さ」と語り、次章「路地」を予想させる。
- (7) 「ゴングウルの歌麿伝并に北斎伝」「欧人の見たる葛飾北斎」はそれぞれ改稿して「ゴングウルの歌麿及北斎伝」「泰西人の見たる葛飾北斎」として『江戸芸術論』に所収された。
- (8) 三木露風の『廃園』を批評した時、「その内容は単なるメロデーなりしを、此の頃に至りては正しく幾多のアルモニーを含めるものと相成候」(明42・9・9付三木露風宛書簡)と述べるなど、この頃の荷風は、頻りに批評上のキーワードとしてメロデー、ハーモニーを用いていた。
- (9) 「荷風と東京風景」(『図書』昭37・12)