Title	空転する言葉：永井荷風『冷笑』論
Sub Title	Words losing its meaning : Nagai Kafu "Reisho"
Author	小野, 祥子(Ono, Shoko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2002
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.82, (2002. 6) ,p.20- 41
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00820001-0020

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

空転する言葉

——永井荷風「冷笑」論——

小野 祥子

1 銀行家と「理想的の幫間」

自分が小説「冷笑」を書かうとした第一の目的は、乱雑没趣味なる明治四十二年の東京生活の外形に向つて沈重なる批評を試み、其の時代の空気の中に安住する事の困難なるを嘆息し、併せてわが純良なる日本の特色の那辺にあるかを考究模索せんとしたものである。

（「冷笑につきて」⁽¹⁾「紅茶の後」⁽²⁾）

わたしたちはこの言葉にとらわれすぎてはいなかつただろうか。小説をひとりの作家の「批評」として読もうとしたとき、登場人物は自ずと「まるで作者の分身のごとく『文明批評』し、『冷笑』する」かのように見えてしまふのである。『自らの分身たる登場人物をも『冷笑』する』『無限連鎖的な』『冷笑』が作者自身をも相対化するものだとしても、⁽²⁾そのような『文明批評』はどれほどに外界に開かれたものなのだろうか。また、『従来⁽¹⁾の文明批評の読みに対して』⁽²⁾「テ

マティックな論」を構築しようとしても、何のための脱却かが明らかにされなければ、「分身たちを操作しつつ」【冷笑】を書き始めた荷風が、十二章で一つの結論を得て、最終的に郷土芸術の作家吉野紅雨に自己同一化する」過程を明らかにするといつた、⁽⁴⁾近親的な作家論が再生産され続けるのは当然のなりゆきである。

そもそもこの〈物語〉は、ひとりの銀行家の次のような思いつきから始まるのだ。

人間は知識の点にしろ、富貴の点にしろ、多少一般より優れた地位に立つと、到底かの生存の失敗者が夜寒の木賃宿に落合つて、暗澹たる燈火の下にしみじみと互いの身の上を語り合ふやうな、眞率深刻な情味に触れる事ができないものとするならば、彼は寧理想的の幫間がほしいと思つた。

清が「幫間」を欲したのは、章題も示すとおり、「公務の無味」「家庭の寂寞」からくる「さびし」さからであり、それを紛らわすために紐解いてみた「Moucheと題するモオパッサンの短編小説」と「瀧亭鯉丈の八笑人」に見出された「一種面白い対照」が、清に「外はつまらず内は淋しいその生涯を、どうかして斯う云ふ風に笑つて見る事は出来ないものか」という着想を与えた。つまり、「江戸の八笑人の如く、巴里の若人の如く笑ひたい」という願望は「眞率深刻な情味に触れる事」を諦めたところに生まれたものであり、「理想的の幫間」は「情味」のある関係が得られないのならば「寧」という限定のもとで求められたものなのである。よつて「八笑人」のメンバーを得られたとしても、ここで想定されるのは、「情味」の欠落した「冷笑」を「笑ふ」関係でしかない。

小山銀行は「昔ちよんまげを結つて居た清君の父なる人が全くの無一文から仕上げた大事業」であるといふ。「創業

以来已に多くの歳月を経て」の「歳月」がどの程度の期間を指すのかわかりかねるが、「苦心と幸運と成功」という言葉は、一八八四年より普通銀行政策に力を入れた政府による普通私立銀行条例の実施（一八九三・七）、日清戦後の設立ブームを想起させる⁽⁵⁾。間違いなく小山銀行は日清戦後の好況、日露戦後の不況を経験しているはずであり、にも関わらず、清は「東洋の経済界」（一　さびしき人）「内閣の更迭政党的動揺」「租税の増減問題」⁽⁶⁾（「八　京都だより」といった、まさに自らの存続を左右する問題に「一点の興味すら感じ得ない」。無難に任されている「応接と交際」においても、日露戦時の満州権益獲得のために動員されたのであろう人物が「東京に何かい、口はないか」と訪れると、まるで他人事であるどころか、そのような世話が「余りに情ない」と嘆息する。「もつと広く大きく人類の幸福社会の進歩に貢献するやうな事業を企てたい」と夢みるわりには、已に関わる事柄に全く目を向けられていないのだ。

そのような「置物」の、しかしいやしくも「頭取」である清が「幫間」に求めるのは、本来想像されるところの△「傾城買」―「桜川」▽の關係ではなく、△「天下を取った太閤様」―「利休」▽の關係である。具体的には、「清君と同等もしくは其れ以上に、思想が緻密で観察が鋭敏」であって、「例へば議論をした処で、全体の論旨に於ては暗々裡に賛同を表しながら、其の細節に於ては時として驚く程の反対を称へて見るやう」なものと思ひ描いている。これは、小山銀行において実質的に「天下を取」れなかった清が、「公務」上では得られなかった△側近▽的存在を仮想的に求めていることの表れともいえるが、それでも「幫間」と名づけるのは、これが「情味」を諦めた上で求められた・日常に侵食することのない・酒席に限った關係（清を中心に行われる会合は、全て食事の席である）だからではないだろうか。清はあくまで「主人」としての立場が脅かされることのない乾いた關係において「さびし」さを埋めようとしているのであり、「失望」するふりを装いつつ、そのような「理想的幫間」に出会う「機会」を窺っている。

2 「幫間」から「小説家」へ

「煩累」に感ずる社交に倦みつかれた清は、「唯だぼんやり波の音松風の響に心をすまさう」と逗子の別荘に立ち寄る（二 蟲の音）。声なく休む海の静けさに、清は「現在から脱したと云ふ」感覚に陥っていくのであり、それを一層強めたものが「何処やら分らない身の周囲の草の中から鳴き出す哀れな蟬の声」であった。

「蟬の声」を「哀れな調」と聴きとった清は、籠に入れて「暖かい火の傍で」越冬させようと試みるが、それに対し蘂束の間に居合わせた紅雨は、「い、ですな。今時分蟲の音を聞くと、暖かなプロヴァンスへでも行つたやうです」と、清とは対照的な音を聴きとっている。そして「蟲の音をも忘れて」掻き消すように調子高く「私一個の感想」を論じると、再び「蟲の音」に耳を澄ませ、「明日の『死』を前にして欺かれた夏の日和を歌つて居る」ように聞き做す。それはとりもなおさず「生命のある限り歓樂ばかりを歌ふつもり」の自分自身と重ねられていくのだ。

「小説家」としての「自己」を長々と論じる紅雨のありようは、清を「少しく辟易」させる。しかし、不平的反抗的言辭は互いに共有し得るものであり、「蟲の音」に聴きとる響は対照的でありながらも「音に心をすまます」というへ場へ偶然にも二人が居合わせたことは、紅雨の「理想的の幫間」としての可能性を清に予感させるものであった。その証しに、清が紅雨を別荘に誘うところでこの章は閉じられている。

そして「四 深川の夢」に至ると、紅雨が「さびしき人」の有能な「幫間」たり得ているさまを見ることができ

年是三十五六にもなつて、女房と子供があつて、それでも猶芝居から芸者を連れて遊びに行つたと云ふ狂言作者中

谷の生涯と、其に対する小説家の感想とは、大いに小山清の無聊を慰めたらしい。

目論見どおり紅雨を「幫間」として自宅に招き入れた清は、紅雨の語る中谷丁藏とおきみの「小説的な深い恋の記念」に「どんな面白い来歴があるんです」と惹きこまれていく。しかし、紅雨は突如「女と景色と云ふ事、つまり個人の感激と天然の背景と云ふ事について鳥渡論じさして下さい」と話題を転じる。紅雨の議論は清にとっては「話題の方面の岐路にそれてしまった」ものでしかなく、話は「本題」へと引き戻されるが、なおも紅雨は「自己の感想を交へる事の余りに激しかつたのを謝し」ながらも「自己を尊重する」のは「近代的と云ふ熱病の結果」だと語らずにはいられない。つまり、「主人」に聞かせるべき物語を語る「幫間」という関係は外面上では保たれつつも、常に紅雨はそこからの逸脱の兆しを見せているのであり、同様のことは「六 小酒盛」においても繰り返される。

紅雨は清のために、中谷を「幫間」として用意する（「三 楽屋裏」）。「談話」は「室内の裝飾や料理の嗜好について日本と西洋との差別に関する事」から始められ、外遊経験のある清・紅雨と「東京の外へは一足も踏み出した事が無い」中谷の間で、「食物と追想、実感と空想の交叉」についての感想が交わされる。これは、冒頭章において「幫間」に期待されたものを考えると、清の「理想的」な話題展開といえるが、ここでも紅雨は独走を始める。「文学」は「全然実感から生れて其れを満足せしむる刺戟性のものでなければならぬ」とする「鴉片論」をきっかけに、「談話」は「碎けて」しまふのだ。それでもなお△「主人」―「幫間」△の関係が保たれるのは、清にとって紅雨の「小説家」としての問題など他人事に過ぎないからではないだろうか。「君の唱道する刺戟性の文学もあまり衛生的ぢやなき、うだが」とからかい気味に言う清の言葉は、紅雨の論じる「技巧的（アルテフィシエル）な刺戟の生活」に対する返答というよ

りも、「恍惚」が風俗壞乱で発禁になった紅雨に当然向けられるであろう世間の好奇的興味に近い。

また、清が「不得要領」論を展開し始めると二人の「幫間」は「謹聴の態度」をとるが、「紅雨は重々しく相手の顔を見て、『それで今度は妾をお持ちになる事になつたんですね』と、清の「不得要領」論というより、「不得要領」の態度をとつて妾を持つことへの反発を暗に示す。紅雨も清も互いに内面の問題を共有しようとしてはおらず、しかしそれこそが「情味」の交感を欠いたところに成り立つ△「主人」―「幫間」△の関係なのである。その微妙に保たれた乾いた均衡に動揺を来たすのが、勝之助の登場であつた。

清・勝之助それぞれの〈私語り〉が展開されるといふ意味において、「八 京都だより」「九 船の人」は対応を見せている。清は紅雨宛ての書簡において、己の「不得要領の態度」の内実を「自分の特別の性質と境遇」を根拠に語りなおし、徳井は偶然京都において邂逅した清と「清水の高台」に上り、自らが「不孝の児」たる「其罪の根本」は「時代」ならびに「封建時代」の人であつた「父」のあり方にあると物語る。清が紅雨に勝之助を「私によく似た淋しい厭世家」として紹介するのは、二人がそのような時間を共に過ごし個人的問題を分かち合つたことの表れといえよう。

「十 冬の午後」における清・紅雨・勝之助の会食ははじめて清邸を出て、清の「行きつけの洋食屋」で行われる。清は勝之助と相互補完の成立した滑らかな對話を交わしつつ、「勝之助の盃へ葡萄酒を注ぐ。しかし紅雨は二人の議論に「さしたる価値を認め」ることができず「黙つて独りで」葡萄酒を飲みながら、話されていることの内容とは無関係に、異国を旅する勝之助に「神秘」を感じ「遠い国」の情緒に陶醉している。清と勝之助の「議論は次第に進」み、人間に「おとなしく諦めを付けさせる方法を説く」「宗教や道徳」の批判にまで発展するが、紅雨は「あれはあゝ云ふ

人が其の感じた処をあ、云ふ風に書いたものだとして、相当の尊敬を以て見て置いたら其れでい、ぢやないか」と口を挟む。それに対し清は、「世の中がさう何も完全になつて仕舞つたら小説の材料が乏しくなるからね」と「六 小酒盛」のときと同様からかい気味に言葉を返すのであるが、ここに清・勝之助と紅雨の落差を見てとることができよう。

全体、紅雨は芸術上の形式技巧の方面には随分やかましい議論を持つて居る人でありながら、案外に宗教や哲学的の問題には興味を持たない傾きがある。で、清の如く冷淡皮肉に人生を覗て居るのでもないし、又勝之助の如く絶望的な高い倫理観を抱いてゐるでもない。

清・勝之助にとつて「宗教や哲学的の問題」は個内的レベルで蟠つて居る問題であるが、それを紅雨は「あ、云ふ人」の表現したものととして対象化しており、逆に紅雨の「芸術上の形式技巧」に関する議論は、二人にとつて何の興味も惹かれないものである。

ここにきて、わたしたちは重要なことに気づく。清の「さびし」さを分かち合う人物が登場した時点で、清はこれ以上「幫間」を欲する理由があるのだろうか。あくまで「理想的幫間」は「眞率深刻な情味に触れることができないうとするならば」という前提の上に求められたものであり、勝之助が自分に「よく似た淋しい厭世家」であることを「清水の高台」で確信した時点で、清の欠落は既に充たされてしまつて居るのだ。ここにおいて△「主人」―「幫間」▽という関係は形骸化し、そこから遊離した紅雨のありようは自ずと「小説家」としての「芸術上の形式技巧」の確立に収斂されていくこととなる。

3 〈裏づけ〉から〈対比〉へ

それでは、△「幫間」時と△脱「幫間」時とで、紅雨の「小説家」としてのありように何か変化は見られるのだろうか。それを探るためには、「五二方面」において比較の対象に立てられている中谷の問題を併せて考えなくてはならないだろう。

中谷を「八笑人」の集いに誘おうと「木挽町の芝居」を訪れた紅雨は（二三 楽屋裏）、「舞台」と「芝居外の空気」を「暴風」と「低気圧」の「沈滞」に見立て興味を抱く。そして紅雨が「作者頭取部屋の敷居際に佇む」と、舞台裏あたりから「床下の冷い湿つた空気が折々此方まで流れて来」、「付板を叩く音」を合図に二人が楽屋裏から舞台裏へと移動するときにもまた、「この舞台裏は一体に薄暗くて空気が湿つて居て」という語りが差し挟まれる。そのような空間は、「見給へ、此処に私の自分で自分を馬鹿にした偽りの生涯がある」と中谷の「現代からの避難所」として強調され、その空気の内実は中谷自身によって「猿若町の楽屋に腐敗した幕末の空気を吸つたあの人達はもう大抵死んでしまつた」（七 正月の或夜）と語られる。中谷の埋没した〈江戸〉の世界は、長い時を経て澱んだ、しかし実体を結ばないものとして表象されているのである。

中谷は己の入り込んだ〈場〉を、「無学の目学問と云つた荒唐無稽のお芝居」だと語る（五二方面）。「旧劇の楽屋裏への愛慕」は「陋劣な花柳社会」への接近に直結するものであり、それに対置されるのは「改良」を企てる「学者の新説」「名家の意見」であり、「いけすかないお髭さん」と「女」たちに嘲笑される「紳士」であるというのだ。つまり中谷は、〈階級〉〈新旧〉という概念において二項対立を立て、その片方に「身を引下げ」という認識をしているの

だが、このように語られる「中谷の諦念」とは、はたして「紅雨の文明批評よりも」「はるかに『ほんもの』』⁽⁷⁾と言えるようなものなのだろうか。

中谷のつめる「木挽町の芝居」は歌舞伎座以外に考えられない。歌舞伎座は、芝居に関しては全くの素人であった福地桜痴によって一八八九年に創設され、内外装には煉瓦造り、シャンデリアといった洋風様式がふんだんに盛り込まれた。改良劇実現を目的とする桜痴は興行面にまで進出し一八九三年頃までは団十郎の活歴劇が主流となるが、「散切物の新作と、活歴的写真主義はもはや新演劇に任ずべき」と、一九〇三年の団十郎・菊五郎の死まで両者による保守化古典化の時代となった。この背景には日清戦争中にルポ劇を演じた川上音二郎一座の盛況もあるが、「改良運動から質的に大衆から浮き上がった歌舞伎は」「現代を密接に反映する当代性を失い、古典化・非現代劇化の度を深めた」のである。⁽⁸⁾

「いかほど外部の刺戟が時勢の進歩変遷を口実にして其れを破らうと企て、も、今日までの経験では要するに失敗に帰して居る」という中谷の言葉は、このような経緯を踏まえたものであろう。しかし中谷の依存する「旧劇」は、中谷の語るほどに綿々と「江戸時代」を保持してきたのだろうか。中谷が「猿若町」の「空気」を「へいま」⁽⁹⁾歌舞伎座で呼吸できるのは、守田座の都心進出に始まる歌舞伎の近代化の目論見があったからあり、歌舞伎座開場とはそのような流れの上での出来事だった。歌舞伎は「改良運動」の対象となってこそ大規模なたちで保存されたのであり、中谷の埋没する〈江戸〉的世界とは内的外的に常に相対化され続けてきたのである。もしそれを自律的なものとして立ち上げようとするならば、「空気」の「激み」のようなものでしかあり得ない。中谷が「新しい時代のドラマチスト」として「自覚」せよという紅雨の説得を退けるのは、自ら埋没する〈場〉の相対性の「自覚」を回避することに他ならない。

「あ、江戸時代なるかな」という詠嘆は中谷と紅雨を結びつけ、紅雨も「狂言作者の家庭」が「滅びた江戸時代と腐敗した花柳界の空氣に著しく感染」していることを感じとっている（七 正月の或夜）。しかし「新しい時代」の「小説家」たらんとする紅雨は、その詠嘆を「芸術上の形式技巧」として論理化していかなくはならない。「五 二方面」とはふたりのそのような対比であるといえよう。

婦朝後芝山内の靈廟を訪れた紅雨は、「古い時代の遺物には捨てがたい懐かしさと、民族的特色の崇拜すべきもの、存在せる事」を感じ、その感触が「現代に失望した美的憧憬が必然かくの如くならしむべき正等の傾向」であることを次のような文脈で補完していく。

見よ、写実主義を主唱する事に於て決してエミルゾラに劣らなかつたエドモン及びジュウル、ド、ゴンクウルは最も精密なる十八世紀の研究者であつた。古典の音楽を破壊したワグナーは新しき芸術の開祖であると同時に北歐の最も古き伝統の探求者であつた。伊太利文学最近の傾向を伺つても、ダンヌンチヨやパスコリは何れも遠き過去に葬られてしまつた民族的光榮の追慕と記念によつて新しい何物かに到着しやうと勤めて居るではないか。紅雨は一番己に近い徳川時代を回想しない訳には行かなかつた。

紅雨の「徳川時代」への傾斜は、既存の西洋芸術の「裏づけ」によつて正統化されたのであり、一度それが成立するや、紅雨の「追慕の一念」は「極端まで憧憬の情を沸騰させ」ずにはいられない。しかしここで問題とすべきは、その

「情」の「沸騰」さえ過剰な〈裏づけ〉の堆積なしには行い得ない紅雨の不安定さであり、裏を返せば紅雨の〈江戸〉へのまなざしは〈裏づけ〉可能なもののみ焦点が合わせられていくということになろう。

江戸時代はいかに豊富なる色彩と渾然たる秩序の時代であつたらう。(略) 紅雨は拉甸人種に特有なる祭礼の狂樂をも此の江戸時代に於て見る事ができると思つた。今日も猶清元が「神田祭」に伝へて居るやうな祭礼の晴れた日には都会の大道にはいかに目覚しい色彩と愉快なる音楽と、其れに伴ふ民衆歡喜の聲が沸騰したであらう。

この絢爛たる江戸の風景は、「幕末の空氣」に激む中谷の〈江戸〉的世界とも、紅雨自身引き裂かれる「暗愁」を感じた「過去の時代」の風景―かつての深川でおきみさんの姿に見出した「美しい幻影」(「四 深川の夢」)とも程遠いものである。つまり紅雨の「形式技巧」の追求は、本来持ち合わせていた己の「江戸時代」への「追慕」を西洋芸術の〈裏づけ〉によって論理化するところから始められ、しかもそこで正統性を与えられたものが本来の志向のイメージから乖離するというありようを呈するものであつた。

同様のことは「七 正月の或夜」でも見られる。中谷一家が「思想娛樂の一致」した〈江戸〉的世界に埋没すればするほど、紅雨は「自分の生きている時代を意識させる周囲の生活」との隔たりを感じ、帰り道の両国橋で「都会」の影をば目の前にひろげて見たととき、「過渡期」の「芸術家」たる自己の「運命」を呪う。しかし「夜の寂寥に対する美的恍惚」から「己自身をも他人であるやうに振り返」って対象化して眺めたとき、そこで「聯想」されるのは「木造の新大橋の、いかにも謙遜した温和な姿」の下に「美女と音楽を載せた屋根船の群集するさまを描いた錦絵」なのであ

る。ここでも西洋芸術の〈裏づけ〉の上に構築された華やかな〈江戸〉の風景が思い浮かべられているが、これが中谷家で感受した「悲哀」やその場の心象から乖離したものであることは言うまでもない。

しかし「十 冬の午後」において〈主人〉——「幫間」の構造が拡散したことは、〈裏づけ〉による紅雨の「形式技巧」の模索の上に重要な転換を与えることとなった。

「横浜港の船の灯」を眺めながら、清は「日本の社会は遂に西洋の通りに改造されてしまふでせうか」と紅雨に問いかける（十二 夜の三味線）。〈主人〉——「幫間」の均衡が保たれているときには、紅雨はそこからの逸脱というかたちでしか自らの表現に関する問題を語るができなかった。しかし、ここにきて清から相変わらず「冷笑の気味を加へ」ながらも発せられる問い——「君は非愛国者とまで云はれた位な西洋崇拜者ぢやありませんか」「ぢや、近代詩人の紅雨君は、以後近代思想を訣別して、大和心の敷島の道に戻らうと云ふんですかね」——は、紅雨の「過去の時代」への「追慕」に切り裂かれる心象と、西洋芸術の〈裏づけ〉なしには正統性を保証し得ない不安定さを表す、「舵のない漂ふ船」という言葉を引き出すに至る。そして、そのような紅雨の問題を最も効果的に衝いたのが、「時代」の船の方向を定める丈夫な舵は何だろう」という問いではなかっただろうか。紅雨は「言葉を途切らして」漸く「郷土の美に対する芸術的热情」という答えを導き出す。紅雨の方向性が決定的になるこの瞬間は、清との対話によって生み出されたのであり、紅雨に先験的に準備されていたわけではなかった。

また、この答えを西洋芸術によって〈裏づけ〉るという手続きも、紅雨自身ではなく清によって始められる。清が「独逸の雑誌で拾読みをした芸術の郷土主義のことを質問した」のをきっかけに、紅雨は「四 深川の夢」では「ロマ

ンチズムの詩人」としてしか語っていなかったモオリス・パレスを、ロオザンバックと共に郷土主義の「手本」として系統立てて捉えなおすのであり、ここに漸く「郷土芸術」という紅雨の「形式技巧」の方法論理が成立するのである。

清と別れて夜の銀座通りを歩く紅雨にそれまでの「憤怒」の発露は見られない。かつては「醜き見そばらしき」に驚き呆れたその場所に「其れ相応の感激を託する事」が可能になった自分を見出し、「現代に対する絶望と憤怒から解脱して、ひたすら過去の追慕と夢想と憧憬に生きる事ができるやうになつた」のであれば、「過去の名残を一瞬間でも命長く生かすやうに努め」という「芸術家」としての「任務」を引き受けていくのである。

そこに近くの芸者家から三味線の音が漏れ聞こえ、紅雨は「いづぞや音楽学校の演奏場に開かれた何かの慈善会」の模様を回想する。

咄嗟の感情（西洋音楽と続けさまに日本音楽を聴いたときの感情―引用者註）は紅雨の胸には寧ろ堪へがたい程残酷なものであつた。晴れたる空に峨々たる青山を仰いだ其の目をば陰雨濛々たる夕闇の沼に転じて濁つた水に浮ぶ藻の花の色無きを眺めたやうな心持とでも云はうか。

日本音楽から風景として感受したイメージは、西洋音楽とは対照的な「暗澹たる東洋的悲哀」として論理的に整理され、「幾代となき遺伝的思想の修養」から醸し出されるものとして普遍化される。ここにきて、過剰に行われていた〈裏づけ〉は〈対比〉へと反転し、〈裏づけ〉から想起される〈江戸〉的風景が絢爛たる色彩と華やかな音楽に溢れるも

のであったのに対して、〈対比〉によって眺める「祖先が残してくれた凡てのもの」は色彩にも音楽にも乏しく「忍辱の悲しい諦めと解脱の淋しい悟りを教へ」る「悲哀」に充ちたものとして導かれたのであった。

腕に二世と堀の内、苦界の中野たのしみも、今はせかれて逢ふ事も、たま／＼川の流れの身、かんにんしてとばかりにて後は涙に声うるむ……。

この「清元の一曲」は紅雨に〈対比〉の対象を「徳川時代の音楽」へと限定させ、紅雨はそれこそが「東洋的特殊の声なき悲哀」の「最も完全なる例証」であると逆転的に論理を編み出していく。清との出会いのときは対照的に、「暗夜に彷徨ひ歩く細い糸の囁き」を「絶え絶えながらに続いてゐる」「蟲の音」のように聞き做すという転換のさまを顕わにしたところで、紅雨の「形式技巧」の追求は一応の落ち着きを見せるのである。

4 方法の呪縛

紅雨は「あ、江戸時代なるかな」という詠嘆を、西洋芸術との〈対比〉という論理的思考のもとに「芸術上」の対象として獲得するに至った。しかしその方法的思考は、清との「談話」の翌朝には、早速地盤の揺らぎを見せることとなる。

晩く目を覚ました紅雨は「庭の雪」を眺めている（十三 都に降る雪）。雪の「相触れる低い悲しい響」に「一縷の優しい情緒の絲」を揺すぶられた紅雨の脳裏に去来するのは、かつて読んだ「埃及古代の都の風俗を書いたもの」に

見た風景であり、そのとき「灯火よりも肅條な冬の日光に照される故国の土と草と木」は「新しく珍し」いものに映る。そして「積もる雪の薄明さ」に、「櫓の鈴の音」の響くアメリカの雪景色の記憶までもが「瞬きしはじめ」なのだ。しかし、そのような流動的な連想は「縁先の竹の葉から雪のかたまりの滑り落ちた響」によって中断され、紅雨の思考はうって変わって論理的に展開しはじめる。「中庭の向の低い茶室」から聞こえる父母の声から感受した「甘き暖かさ哀れさ」は、「十九世紀的、反抗的、厭世的の思想」「否定と破壊の時代」の終焉を願う契機として、あるいは「雪女郎」のような「民族特有の物語を子孫から子孫に伝えて行くもの」として意味的に整理されるのだ。外的な「響」に覚醒を促される前と後とは、見えてくる風景が違ってしまったのである。

そして、中谷が居座る待合に書状で誘いを受けた紅雨は、「まるで戯作の序書が狂言の角書のやうな、づる／＼引掛た昔の修辭法」に「風流と称された」「文学的遊戯を試み」ようとすが、為す術を知らない。また、待合の「女中」の「大麥御遠方からですつてね」という言葉に対して「色の道なら是非もない」といった「冗談の仕方」があるという知識は持ち合わせているが、「厭味な氣」がしてやめてしまう。つまり、かつての修辭法にそれがあるという認識はあつても、使いこなす術や感覚が紅雨には欠如しているのである。部屋に着いて和装の中谷と芸者を前に洋装を解くのも、「調和に対する尊崇、それを破壊する芸術的良心の苦痛」を意識してのことであり、窓外の「芸者屋の楽屋」を眺め「真面目に漫画の趣味」から「い、景色だ」とする紅雨の賞美の仕方は、当然のことながら「女中」には通じない。紅雨は「江戸時代」を強く憧憬しながらも、方法化した論理の上での実践がかなわない限り、そこに渦巻く感性に己を同化させることができないのである。

また「十四 梅の主人」においては、別のかたちで紅雨の揺らぎが示される。

幾千年も前に其の時代の詩人が其の國語と発音の自然的約束から形造つた形式をば其儘に保守して、其処に發表する自己の感想も亦決して自由に自然なる流露を望まず、却て其れを卑しいものとして、一字一句出来得る限り、古人の用語を転化運用することを以て正確なる詩作の方法、技巧の生命としてゐる。

紅雨は父も含めた老人たちの「吟作」をこのように冷やかに眺めているが、父の勧めにより南宋画家桑島青華を訪れたとき、全く同じ感性に出会うことになる。「毎年見慣れた家の庭の花を余所に見捨てて」「遠くへ行く」旅の憂慮を「三年事負故園花など、云つて詩には能くある心持」と解説され、「他國で見る花」を詠んだ陸放翁の詩を暗誦されたとき、紅雨は「『なるほど。』と仕方なしに敬服」するしかない。

しかし、「樹木」の「愛好」から「百樹百草の譜を作らう」と「いろ／＼な古書を調べてゐる」という桑島の言葉に、紅雨は「それ面白い研究です」と力を入れる。その試みとジュウル・ルナルの「樹木の一家族」と題した一篇との「法式」の「対比」が成り立つところから、紅雨は桑島を「慕しく」感じはじめるのだ。つまり両者の趣向は、既成の様式への依拠なしには表し得ないという点で一致しており、桑島が「自己の感情」を「法式」に同一化させているのに対し、紅雨は己の獲得した「形式技巧」に基づく表現を生産し「自己の感情」を重ね合わせていかななくてはならない。桑島の安定への羨望が、紅雨を「最少し此処に斯うしてゐたいような心持」にさせているのではないだろうか。

それでは紅雨の表現営為とはどのようなものになるのだろうか。中谷と過ごした待合から帰宅した紅雨は、その日の雪の「印象」を日記に綴り、次のように結んでいる。

嘗て甚しくわが羈旅の愁情を動かしたる曠野の櫓の鈴に代ふるに、わが都会の雪は低き三絃の弦きを以てしたり。

確かに紅雨は「二十四時間を三絃の音楽中に費し」、「筑摩川」とともに「かなり激しく窓の障子へ吹きつけた雪の音」を耳にした。しかし「筑摩川」が鳴り止み銀座通りから「広告の楽隊」が聞こえ出したときには、「昨夜から随分降り続けた雪はもう止んだのかも知れぬ。何と云ふ訳もなく皆さう云ふ心持がしたけれど、然し誰も別に障子を開けて見定めやうともしなかつた」のだ（紅雨も感知していないことを「語り手」が語り出すという事態がここにきて出現している）。そのような時間は日記に記されることで、「日本の感覚の特色」は「圧迫の婦女」の奏する音楽にあるという既に構築された論理に整理され、再びモオリス・バレスとの「対比」によって正統性が付与される。この日記の書き方は、己の獲得した方法を安定させるために認識しなかつた出来事をも構造化して表してみせるという、「小説家」としては逆説的なありようを露呈しているのではないだろうか。

寢床に入り「雪解けの水の滴る音」を聴きながら眠った紅雨はふと眼を覚まし、様々な響を立てる「夜風」に聴き入る。眠る前とは表情を変えた「寢室の感覚」に、紅雨は「日本の社会にはあり余るほど豊富な怪談や迷信の逸話」があることを想起するが、それも「マクベス」「リチャード三世」との「対比」の中で、「陰鬱陰惨な重く湿つた気味悪さ」を漂わせた「日本的な「深く果敢ない覚悟」の発露という意味に回収される。自らが構築した「形式技巧」に呪縛される紅雨は、「対比」の連鎖に取り憑かれ、眠ることもままならなくなるのである。

5 空転する言葉

「八笑人」の集いは最終章「十五 珍客」において、紅雨と勝之助しか現れないという失敗として実現された。己の世界に籠る中谷と桑島が対話の場へと出てくる必然性などなく、そもそも既に指摘したように勝之助が登場した時点で「主人」―「幫間」の關係は形骸化していた。そこから遊離した紅雨は、ここでも「対比」の連鎖の只中にいる。

「木立の蔭に苔の花を咲かす湿りきつた春の土壤の匂ひ」をかきながら、「山吹と躑躅」の咲き乱れる「夜の庭」を眺める清と紅雨は、「どうかすると眞暗な幹の彼方から聞取れぬ程低い物音が聞えるやうな気がしてならぬと思」う。その正体は庭の風情に似合わず「臆病な蟾蜍の呻吟であつたのかも知れぬ」と「語り手」に感知されるが、紅雨は「語りつゞけ」るうちにその蠢きのようなものを己の論理に回収していく。すなわち「東洋」の「人を諦めさせる、不可思議な力」は、その「風土氣候の見えない処」に「潜」むものであり、「あの気味悪い茸や蜥蜴や蛞蝓や青苔などが比較的沢山発生する」「湿地」から「生じ」というのである。そしてこの論理もやはり、「ギユスタアヴ、リヴェー」と云ふ高踏派の「詩人」の「ギタルの詩」との「対比」の上で語られるのだった。

清はというと、出席するのかもしれないか「態度がよほど不明瞭」な中谷と桑島に気を揉んでいる。自らとつていたはずの「不得要領の態度」を他者から示されたとき、清は「主人」から「世話人」へと転落しているのである。

そして、桑島の代理として差し向けられた「賓頭盧尊者の木像」という誰にも読解不可能なものへの聞入は、「物語」を一気に拡散に向かわせる。これまで言葉を発することで自己のありようを補完していた彼等は、「暫くは呆れて、何とも云ふ事ができなかつた」、すなわちはじめて思わぬ沈黙を強いられたのであり、そこから行われる事柄はことごと

く意味を結ばず空転していくばかりである。中谷の代理には「何でも色ツばい艶しいものなら可い」とピエロの人形が据えられ、三味線の代わりにマンドリンが抱えさせられる。ピエロと「セレナード」という連想から、「蓄音機」で習得したという「ドン、ジオワンニ」を紅雨が歌い、清の「サー、ヘンリー、アーピングの声色」、勝之助の芝笛と、次々に「隠し芸」が披露される。ここにきて三人ともが「幫間」的な立ち振る舞いをしていることに誰も気づいてはいない。やがて交わされる会話にはそれぞれの語彙が倒錯し、遂にはどの言葉が誰のものであるのか判別できなくなっていくのである。

吐き出す葉巻の煙の中に、三人は互いにその根本に於て或る連絡を持つてゐる思想の一端をば、若し此処に全く相容れざる反対論者が出て来た処で一向差支はない。互いに自分の云ひたい事さへ云つてゐればそれでよいのだと云ふやうな、投げやつた懶い調子で論じ合つて居たが……

「根本に於て或る連絡を持つてゐる思想の一端」を握り合うという独立性を失つた三人の意識は、もう外界に向かつて開かれることはない。あとは「失火の警鐘の音」を「誰一人心配さうな質問を發する」ことなく「寺の鐘でも聞き味わふやうに心持のい、微酔」に浸るやうな〈場〉において、空転する言葉が弄ばれるばかりであり、「吾々の名論卓説を傾聴させる相手にはこんな適當したものはあるまい」と清が木像と人形を指すところで、〈物語〉は閉じられるのである。

ここにきて、「冷笑」を〈文明批評〉として読むことも、帰朝後の作品群の言葉と切り貼りして作家の問題を探るこ

とも、限界に行き着くものであることは最早明らかであろう。「小説が文明批評的になるためには、批評の的になる文明の形相がもつと明瞭な映像を結んでいなければならない」はずなのである。⁽¹⁰⁾

紅雨は江戸趣味の追懐で、「待乳沈んで」とか「橋場今戸の朝煙」とかさまぐな歌曲から、いかに現在は製造所の煉瓦造や煙突で俗化されても、其の懐しさは決して消えやらぬ隅田川。都市を両断して流れる事から訳もなく自分勝手にこじつけてセーヌ河の上流の如くにも思ひなす隅田川の風景を、忽ち眼の前にそが空想の色彩を加へて実景よりも更に美しく、自己の趣味に適合するやうに描き出した。

〔十四 梅の主人〕

確かに紅雨の「空想」の中に工場林立する浅草周辺の景色は入り込んではいないが、それを己の「映像」としてあえて結ぼうとしないところに紅雨の表現営為は成り立つ。吾妻橋の対岸に「サツポロピールの煉瓦造」が見えたとしても、紅雨の「対比」の対象からはそつと外されていく。己の構築した論理に符合するものだけを選びとり、そこからイメージを増幅させることでその論理そのものを補完するというありようは、紅雨に限らず全てのメンバーに見られたものであり、咄嗟に意味づけに逡巡するような異物に会ってしまったときの弱さは、最後の場面に見るとおりである。

「八笑人」の集いは最終的には互いの閉鎖性を慰撫しあう「場」となったのであり、そこでは誰の言葉も固有の力を持ち得なくなっていた。実は「批評」として読まれようとした「冷笑」自体が、そのような「批評」の限界を露呈していたのだ。対象化しないままに「冷笑」を読むということは、そのような「八笑人」の「場」に集ってしまうことだったのではないだろうか。

注

- (1) 初出は「三田文学」(一九一〇・一〇)。「冷笑」(一九〇九・一〇・一三)一九一〇・二・二八「東京朝日新聞」が「快樂主義若しくは享樂主義を歌ふもの」とされたことへの反駁が試みられている。
- (2) 真銅正宏「ディレンマと冷笑—作品「冷笑」を通して—」(一九九〇・四「国文学研究ノート」)。
- (3) 南明日香「永井荷風「冷笑」」(一九九二・四「解釈と鑑賞」)
- (4) 南明日香「荷風「冷笑」の響」(一九八九・三「国文学研究」)
- (5) 「東京百年史 第三卷」(一九七二 東京都)「第一章 資本主義の発展」
「内閣の更迭政党的動搖」の語は言うまでもなく、日露戦後約一〇年間続いた桂園時代を指すものであり、「戦時から戦後にかけてのこの時代は、大増税時代であった」。
- (6) 第一次西園寺内閣は成立直後に、戦時の時限立法であった非常特別税の延長を実施し、一九〇八年の第二四議會では酒造税・砂糖消費税の増徴と石油消費税の新設を内容とする増税法案を成立させた。
(有馬学「日本の近代4」「国際化」の中の帝国日本」一九九九 中央公論新社)
- (7) 磯田光一「永井荷風」(一九七九 講談社)「第四章 冷笑の構造」
磯田は「小説家として登場している紅雨のディレンマ—これは荷風自身のディレンマといっても同じであるが—は極限化していけば中谷にいたるはずの時代嫌悪が、事もあろうに、「文明批評」という名の前向きな行為になってしまうことへの、ある種の後ろめたさ」であると、「冷笑」を「文明批評」に高めるという考え方までも冷笑していなければ、「冷笑」が真の「冷笑」たりうるはずがない」と述べている。
- (8) 河竹繁敏「日本演劇全史」(一九五九 岩波書店)
- (9) 猿若町からの脱出を図り、守田勘弥が新富座を創設したのは一八七八年のことである。
- (10) 菅野昭正「永井荷風巡歴」(一九九六 岩波書店)
- (11) 注(5)に同じ 隅田川沿いの深川・本所・浅草区の「工業地帯の形成」は、「日露戦争後、急速に展開」された。特に

浅草区は、明治三五年から四〇年までの間に工場数は三倍以上に増加している。