慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

| | |
|---|---|
| Title | 錯綜する〈神秘主義〉と〈自然主義〉：洋行期永井荷風の音楽論生成をめぐって |
| Sub Title | The intricate relationship between mysticism and naturalism in Nagai Kafu's music theory |
| Author | 清松, 大(Kiyomatsu, Hiroshi) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 2018 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.115, (2018. 12) ,p.15 (134)- 30 (119) |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01150001-0015 |

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.

# 錯綜する〈神秘主義〉と〈自然主義〉

## ――洋行期永井荷風の音楽論生成をめぐって――

清松　大

### はじめに

洋行時代の永井荷風をめぐる研究には多くの蓄積がある。洋行の成果である『あめりか物語』（博文館、一九〇八年八月）や『ふらんす物語』（博文館、一九〇九年三月）をはじめとして、さまざまな角度からの解明が試みられてきた。荷風が住んでいた、あるいは訪れた都市と作品生成の関係をめぐる地誌的な考察や、フランス文学の受容を中心とする比較文学的な論考など枚挙に暇がないが、大まかな傾向としては、洋行中の荷風の生活や作家活動は同時代日本の文壇とは切り離されたものとして考えられてきたように思われる。

しかし近年、洋行中の荷風の作家活動と、同時期の日本の言説空間や文壇状況との接続を試みる議論が提出されてきている。[1] 基本的な立場としては、本稿もその流れを汲むものとなることを予告しておく。そのうえで本稿では、神秘主義と音楽という観点から荷風の洋行をとらえなおしてみたい。また、帰国に前後して発表され、『ふらんす物語』に「附録」として収録された数点の音楽論は、洋行を経て荷風が培った音楽理論の結晶といえるが、その中でも当時の文壇において画期的な

音楽論といえる「西洋音楽最近の傾向」（『早稲田文学』一九〇八年一〇月）を、自然主義が隆盛していた日本文壇の言説空間に位置づけることで、同時代的な地平へと議論を開いていきたい。

## 一　『復活の曙光』受容と音楽的「神秘」観の獲得

洋行時代の荷風と音楽をめぐる問題を考察するうえで見逃せないのが、姉崎嘲風『復活の曙光』（有朋館、一九〇四年一月）の読書体験である。一九〇四年二月二五日付の黒田湖山宛書簡において、当時アメリカのタコマに滞在していた荷風は次のように記している。

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、所謂道徳とは何ぞやと云はれた処なぞ、僕は久しく此う云つた様な思想を朧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。

『復活の曙光』は、当時の知識人層、特に青年知識人の間で熱狂的に受容されていた。この書物と荷風文学との影響関係については、すでに幾人かの論者によって言及がなされている[2]が、近年、岸川俊太郎によって発見、紹介された木曜会宛の新出書簡[3]は、この問題に新たな光を当てる画期的なものであった。書簡の一部を以下に示す。

此の時、余の弟は姉崎博士の「復活の曙光」を送り来れり。余は博士の神秘主義及び宗教に関する意見を読みたり。同時にメレヂコウスキーの「人物及芸術家としてのトルストイ」と云ふ書を読みたり。余はいたく感動したり。（嘲風博士の同書中芸術と神秘なる一章にて少しく極端に芸術の写実主義を排斥したる一條は、余少しく同意しがたき処あり。されど、其は此処に要なければ云はず、）恰も好し、此の以前に於て余はワグネル楽劇の筋書を読み、稍ワグネル楽劇の何物たるを解せんとしたる時なりし故、以上の三書は、一個の新しき思想を余の胸中に注ぎ来れり。

連日郊外に出で、異郷の原野に対し、大自然の愛に包まれ、帰り来つて孤燈の下にゾラ以外の思想を読む。余はほのかに「神」を信ぜざる可からずと思ふに至れるなり。「信仰」なる声は余の淋しき心に響を生ずるに至れり。

これを冒頭に引いた黒田宛書簡と比較したときに注目されるのは、荷風の関心が「神秘主義及び宗教に関する意見」に焦点化されていることである。黒田宛書簡で荷風もふれているように、姉崎は「人間の精神」を「現象的と実体的と」の二面に分け、それぞれを「小我」「大我」と呼び、その二面のうち、実体的な側面（大我）が人間の「通常意識の根底を為して居る」と説明する。そして、道徳的良心や宗教的な「神」なども、個々の人間存在としての「小我」が、いかに「大我」と関係するかによって醸成されるものであるという。宗教学者である姉崎の思想の根幹は宗教論にあり、荷風もその読書体験を通して「神」への「信仰」が芽生えてきていたことを吐露している。実際、「岡の上」（『文芸倶楽部』一九〇五年六月）をはじめとして、この時期の荷風作品には宗教的モチーフが看取できるものがあり、『復活の曙光』読書を契機として宗教に対する一定の関心が荷風の内部に生まれていたことは確かだろう。しかし、その後の荷風の関心は、宗教的神秘と地続きの関係にあった芸術的神秘へと比重を移していったように思われる。

『復活の曙光』においても、芸術論には多くの紙幅が割かれている。姉崎によれば、芸術作品の観賞においては「色や形の符号的現象以上」に、「先天的」な存在としての「自然」との間に「精神的交通」が行われるという。「彫刻や画」の形や色、あるいは音楽における音調・ハーモニーの美といったものは、それらを通して共通の美の根源にアクセスするための媒介であり、そのような根源的精神にふれることによって、真の感動がもたらされるというのである。そのような「精神の交通」を、姉崎は「人間精神の神秘」と表現する。その中で姉崎が称揚していたのがヴァーグナーの音楽であった。姉崎は音楽のもつ美を、「愉快な音の組合わせ」や「共鳴から生ずるハーモニーと、其のつゞき工合」といった機械的な技巧や音調といった表面的な要素を超えたところにあるものであるとし、その代表としてヴァーグナーを高く評価している。荷風自身もヴァーグナーのオペラを「神秘」の領域へ通じるものとして語っている。洋行中の日記である「西遊日誌抄」（『文明』一九一七年四月～一〇月）一九〇六年一月五日の記事によれば、荷風はこの日「トリスタンとイゾルデ」を観賞し、「深き感

動に打たれ詩歌の極美は音楽なりてワグネルが深遠なる理想の幾分をも稍々窺得たるが如き心地」がしたという。のちの「オペラ雑観」（『音楽界』一九〇八年三月）でも、このときの経験について「音楽が一種神秘の力を持つて居て聴く者の心に何等かの深い冥想を与へると云ふことを経験した」と述べている。

荷風が「神秘」に言及しているもので注目されるのは、一九〇八年二月二〇日付の西村渚山宛書簡である。荷風は「小説以外に全力を傾注してゐるのは音楽だ。外観的のオペラから進んで純音楽に入つた。自分はピアノもヰオロンも楽器は手にしないが毎夜必ずコンセールに出掛けて一時間位は音楽をきく事にして居る音楽の哲理に関する書物も一通は読んでしまつた。音楽の妙味は口では言はれぬが理論の説明する通りつまり無心無意の境にさまよつて直に大なる「吾」といふものに接する――此れであらう」と述べ、ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」を「音楽といふよりは一種神秘な音の連続」と評し、「文学で云へばマラルメやマーテルリンクの作物に均しきものであらう」としている。そして、「自分は文章詩句をある程度まで音楽と一致させたいと思つて居る。言辞の発音章句の朗読が直に一種神秘な思想に触れるやうにしたい」と述べながら、その実例としてモーパッサンの紀行文やピエール・ロティの作品を挙げている。

## 二　音楽と共感覚・象徴主義

「音楽と一致」し「一種神秘な思想に触れる」文章とはいかなるものだろうか。松田良一は、文語体や一人称の採用が、一続きに流れる言葉のメロディーやリズムを作り出すことに寄与していたという観点から荷風の試みをとらえている。[4] しかし、荷風にとっての音楽的な文章とは、単にリズムやメロディーといった、表層的な要素からのみ解釈されるものなのだろうか。むしろ、『復活の曙光』において姉崎がヴァーグナーを論じる際に述べているような「音調以上」のもの、すなわち、音の組み合わせやハーモニーといった表層的なものの、さらに奥にある何かを荷風は想定していたのではないだろうか。永井博は、西村宛書簡の「直に大なる「吾」といふものに接する」という箇所から「荷風の音楽鑑賞の態度を根本的に規定したのは嘲風であった」とし、さらに印象主義音楽と象徴主義文学の結びつきや、書簡中の「直ちに大なる『吾』とい

ふものに接する」という文言と「直に一種神秘な思想に触れる」という文言の同一性を指摘しつつ、荷風が「音楽の妙味」と同じものを「文学の妙味」として発見していたと述べている。そして、そのような「文学上の方向性を示唆される過程において」姉崎の論が大きな助力をしたとする。[5] 説得力のある指摘だが、永井のいう「文学上の方向性」の内実や意義については十分に明らかにされておらず、「印象主義音楽と象徴主義文学の結びつき」という問題についても、「姉崎―荷風」という単線的な影響関係に回収してしまっているきらいがある。

本稿冒頭でもふれた「西洋音楽最近の傾向」には、先の西村宛書簡と類似した箇所がみられる。そこで荷風はドビュッシーの音楽を「聴者は音楽が現はす色彩の美に酔ひ、捕へんとするも捕へ難き夢幻の瞑想に誘ひ入れらるゝ。マラルメの詩の、秩序を以て配列された言語が、云現す代りに暗示する味と、配列其自身の間に、驚くべき色と線との美を含んだ趣きがある」と評している。南明日香は、荷風による「マラルメの詩の理解には、モーパッサンに学んだ感覚の交響の発想が見られる」と指摘する。[6] これは、前出の西村宛書簡において荷風が「一種神秘な思想に触れる」文章の実例として挙げていたモーパッサンの紀行文「夜」（『放浪生活』*La Vie Errant*, 1890 の一章 La Nuit）の中の一節をさしている。少々長くなるが、問題の一節を荷風自身の訳文[7]から引いておく。

われは感覚の錯乱を覚ゆるまで、恍惚として快感に酔ひ、片息つきつつ佇みたり。われの嗅ぎしは果して此れ音楽か、耳に聞きしは匂ひか。われ又星の中に眠れるに非ずやと疑ふ。（中略）

われは象徴派と呼べる近代の詩人が如何にして、われの今打たれたるが如き、そは明晰なる言語に移得べからず思はるる、響くが如き神経の錯乱をば描かんとせしやを心に問ひぬ。（中略）

この一派の詩人の大なる保護者ボオドレエルの短曲、わが記憶の中に呼返さる。

（中略）

長き反響は彼方遥かに相混じて
暗々として底知れぬ調和の中に、

広き事夜の如く光の如く
匂と色と響とは相呼び相応ふ。

匂は幼児(をさなご)の肉の如(ごと)さはやかに
縦笛の音の如愛らしく牧場の如く緑にして
或は又朽ちて豊かに色も濃く、
龍涎、麝香、練香にもや譬ふべく、
物の匂は限りも知れずひろごりて、
魂と五官との往来を歌ふ。

われは今正に骨髄までも、「匂ひと色と響とは相呼び相応ふ、」と云ふ神秘なる詩句を感ぜざりしか。（中略）

こは、医学的にも、認められたる現象にして、近来は「色を聴く」と云ふ語を借りて多くの論文を草するもの少からず。

されば甚しく神経過敏なる人にありては、一度機官の一部が強烈なる刺戟を受る時、その刺戟は波浪の如く隣れる他の機官に交通し、それぞれに異りたる感覚を伝ふるは争ふべからざる事実にして、例へば音楽が或人に対して能く色彩の幻想を起さしむるを見れば、此の如きは正しく感覚の伝播が各神経機官の正等なる能力に基きて反応を生じたるものと云ふを得べし。

ここでは、「色を聴く」あるいは「音楽が或人に対して能く色彩の幻想を起さしむる」といった、共感覚（「感覚の錯乱」）を持つ人物が実在することと、近代の象徴派詩人たちが、言葉では言い表せないような「神経の錯乱」を描こうとしてきたことが同列に置かれる。「匂ひと色と響とは相呼び相応ふ」という共感覚的現象を詠みこんだボードレールの「*correspondence*」も、その文脈において引かれている。『復活の曙光』において姉崎は「感覚的なる味や音の如きも、「高い

音」「軽い味」などの如く、物其の物を言ひ現はすに、他の範囲から借り来つた表象を用ひて居る」としつつ「複雑なる、激烈なる、深刻なる、遠大なる、幽玄なる思想感情を、形や音に発表して、それに依て其の本の精神を人の肺腑に徹しようとする画や音楽が、如何にして表象を用ひずに成立ち得るか」と述べている。また、前出の木曜会宛書簡で荷風が言及していたメレシュコフスキーのトルストイ論（原題：*Лев Толстой и Достоевский*, 1901、英訳：*Tolstoi as man and artist, with an essay on Dostoievski*, 1902）は、トルストイが用いる「馬蹄の『透明なる』音」[8]や、「焼いたコルクの臭ひ」が接吻の感触と結合されること、食事の「親しげなる微笑の味」、人間の臭気（にほひ）に含まれる「円み」といった表現を取り上げ、そのような表現に対する「諸々の概念をごつた交ぜにし扭（ね）ぢ曲げやうとする病的傾向」という批判を認めながらも、それらは健全かつ自然な感覚の「発展、細化、深化」であると肯定的にとらえている。そのうえで、人間の五感において一見かけ離れているようなものも「決して著しく相分たれ」ているわけではなく、「此等の範囲が相移り行き」、「相流れ合ひ相掩ふ」ものなのであり、「音声が輝き花やかに」見えることや、「運動、色彩または香気」といったものの結合が「音楽的印象」を生じ得ると述べている。このような言説は、先に挙げたモーパッサン「夜」の一節と、かなりの部分で符合するものといえるだろう。

「西洋音楽最近の傾向」において荷風はドビュッシーの音楽に「音楽が現はす色彩の美」や「マラルメの詩の、秩序を以て配列された言語が、云現す代りに暗示する味と、配列其自身の間に、驚くべき色と線との美を含んだ趣き」を見出していた。「神秘」という言葉こそ用いられてはいないものの、これは荷風が目指した文章像の内実に、かなりの部分で重なるものといえる。すなわち、音楽の中に色や匂いを感じ取るような「感覚の錯乱」をもたらすような文章こそが、荷風のいう「一種神秘な思想」に通ずるものだったのではないだろうか。人間の器官に起こる感覚の混乱や結合といった、言葉で言い表すことの困難な内的現象を荷風は「神秘」と表現し、音楽そのものや、音楽的な文章から受ける印象を論ずる際の言葉として取り入れていたのである。

このように考えると、モーパッサン「夜」に「不可解と称する執着（しうね）き盲目の「未知」は唯これ官能によつてのみ発見し了解し推知し得るものなれば、官能は実に宇宙と不可解との間に立つ唯一の紹介者ならずや」という一文があることが注目さ

れてくる。モーパッサンによれば、官能こそが不可知（神秘）な領域との唯一の媒介となりうるのであり、「然るに若し、精緻にして力ある五官以外の感覚を有し未だ吾人が其の周囲より開拓せざりし動作と表象とを、奮激せる知覚中に変形し得たりとせば、吾人が智識と感動の天地はいかに多様の変化を生じ得べきか」と述べられているように、知覚の「変形」すなわち諸感覚の交錯や結合といった現象こそが、人間の知識ではかれない未知の感覚領域への開拓を推し進めるというわけである。以上のようなモーパッサンや姉崎、メレシュコフスキーらの思想を複合的に受容する中で、荷風は人間の感覚（官能）において起こる錯乱や結合を「神秘」なるものとしてとらえるようになっていったのではないか。もちろん、荷風自身が共感覚の持ち主であったとは考えにくく、そのような「神秘」を真に実感していたかどうかは疑わしい。実際、荷風が「西洋音楽最近の傾向」において用いている「音楽が現はす色彩の美」や「驚くべき色と線との美を含んだ趣き」といった抽象的な評語は、「音楽が或人に対して能く色彩の幻想を起さしむる」（「夜」）といったモーパッサン的表現の模倣の域を抜け出ていない。しかし少なくとも、音楽を評する際の表現方法として、共感覚をめぐる象徴主義的言説から多くを学び取っていったことは確かだろう。

ところで、鈴木貞美はボードレール「*correspondence*」の世界観について「匂いと色彩と音響とを自然の発する言葉とし、それらが調和する豊かな感覚の世界、すなわち自然の背後に潜む豊かな神秘」と詩人の魂とが「交感」することによって描き出されるものであると説明している。[9]「自然の背後に潜む神秘」と「詩人の魂」との「交感」という観念は、姉崎が『復活の曙光』において述べていた世界観ときわめて正確に符合する。それはまた、荷風自身の象徴主義理解にも通じるものである。帰国後の「仏国文壇の表徴派について」（『新文林』一九〇九年四月）の中で荷風は「此表徴派の前程をなした所謂自然主義（ナチユラリズム）なるものは、或る事象の外形の描写、及び動作の結果からして、其外形を形くり、其結果を導いた内容に含まれてゐる真理（ツルース）を追窮せんと為たのであるが、表徴主義では、其等の外形とか結果とかは第二の問題として、直ちに真理其物と接触せんとするのだ」と述べている。

荷風が姉崎の影響によって一度は宗教的神秘への関心を強めながら、そこから芸術的神秘の方向へ向かっていったことは

すでに述べた。いわば荷風は「宗教」の問題を括弧に入れながら、「芸術」の方向へ引きつけていくようにして「神秘」にまつわる問題意識を再構成していくのである。そのような中で、姉崎の思想的概念と、モーパッサンやボードレールを介した象徴主義的な芸術観念が、荷風自身の主体性によって積極的に結合されていったとしても、それはきわめて自然な事態であったはずである。

しかも、このようなあり方は同時代日本の象徴主義受容とも重なる。[10] 荷風の目にふれた可能性の高いものとしては、長谷川天渓が『太陽』に一九〇五年一〇月から一二月にかけて連載した「表象主義の文学」が挙げられるが、そこで天渓は「科学の煩雑なる研究を斥けて、直接に神霊に接せむとするは表象派なり。真理を直観せむとするは此の一派なり」としつつ、「科学に反対して、真理を直観し、神秘の霊界に優遊せむとする表象派の文学は、自ら科学的風潮に生まれたる文学に反対せり」と述べている。天渓の言説は、科学万能主義を排斥し「神秘の中に優遊する精神に取つては、一切の事物皆我ならざるはない。これを称して無我といふも、若しくは大我といふも、少しも差違はない」とする『復活の曙光』の世界観と相似形をなしている。すなわち、姉崎に代表される神秘主義的思想によって象徴主義をとらえる理解の様式は、早稲田派と呼ばれ自然主義を擁護した天渓にも共通するものであったといえる。そして、それは『早稲田文学』に論陣を張った田山花袋や島村抱月といった文学者たちにも共有されていた。以下、章を改めてその問題を追っていきたい。

## 三　自然主義陣営の動向と「西洋音楽最近の傾向」

洋行期荷風と同時代日本との関係性において注目されるのが、荷風による田山花袋「露骨なる描写」（『太陽』一九〇四年二月）への言及である。前出の生田宛書簡に荷風は「花袋子は戦地へ行つたさうな。僕は太陽で氏の『露骨なる描写』と云ふものを読んだ。君はどう思ふね」と記している。「露骨なる描写」で花袋は文章における「技巧」の弊害を説き、「この所謂技巧を蹂躙するに非ざれば、日本の文学はとても完全なる発展を為すことは出来ぬと思ふ」と主張する。そして花袋は「次にこの頃姉崎博士などの手に、新ロマンチシズムといふことが盛んに唱導せられて、ワグネルの楽劇なども段々わが

文壇に紹介せられつゝあるやうだが、この傾向も、自分が今まで言つた「露骨なる描写」といふことと大なる関係があるので、日本の新ロマンチシズムも今少し自然主義と交渉する所があつても宜しい」としている。「技巧」を排し事物をありのまま「露骨」に描写することを説く花袋の自然主義と姉崎のロマン主義的な神秘思想とは一見相容れないもののように思える。しかし、時代を遡りつつ花袋の言説をたどれば両者の間には意外な近接性があることが確認できる。

花袋は「西花余香」（『太平洋』一九〇一年五月二七日）で「二〇世紀の初頭に於いて、空想と神秘思想とを合せたる自然主義の大に文壇の地歩を占」めていることを指摘し、それが「ニイチエの大箇人主義」、「ダーヰンの自然学」、「ワグネルの音楽論」によって大いに発展させられたとする。また、同年六月一七日の「西花余香」では、「フローベル、ゾラ等の自然主義は一変して、空想神秘主義となり、更に作者の万有神説的主題を加味して、愈々革新の色を帯び来れり」としている。花袋は自然主義とは一見対立するものと思われる「空想」や「神秘思想（主義）」を称揚し、それらを融合させた自然主義を説くのである。

このような花袋の主張は、「主観」と「客観」をめぐる描写論と密接な関係を有している。正宗白鳥との間に交わされた「野の花」論争[11]の中で発表された「作者の主観（野の花の批評につきて）」（『新声』一九〇一年八月）において花袋は、「主観に二種あり、一を作者の主観と為し、他を大自然の主観と為す。（中略）作者の主観は多く類性のものを画くに止まれども、大自然の主観はさま〳〵なる傾向、主義、主張を容れて、しかもよくそれを具象的ならしむ」としつつ次のように述べている。

前の自然主義は客観に偏して枯淡に傾き、つとめて学問らしき処を以てその得意のところと為せしに、後の自然主義は全くこれと趣を異にし、漸く大自然の主観に進まんとする如き傾向を生し来れり。前自然主義は空想神秘の主観を却けて、単に自然外形の形似を得んとし、後自然主義は自然に渇し、自然に朶耽すること甚だ深きと共に直に、進みてその深秘なる人性の蘊奥を捉へんとせり。今日の所謂主観的運動の勇将烈士は皆この後自然主義の所生にして、一面より見れば楽天厭世両極観の一種の連合とも言ふべく、一面より見れば自然主義と深秘主義の一致とも言ふべし。

これに対し白鳥は「君の所謂大主観は純客観のみ。大小主観の弁の如きは、畢竟無用の論のみ」（「花袋氏に与ふ」『読売新聞』一九〇一年九月二日「月曜附録」）と断ずる。それに対し三度花袋は九月九日の『太平洋』紙上で「私の所謂大自然の主観と云ふのは、このネーチユアが自然に天地に発展せられてゐる形をさすので、これから推して行くと、作者即ち一個人の主観にも大自然の面影が宿つてゐるわけになるので、従つて作者の進んだ主観は無論大自然の主観と一致する事が出来るのだ」と反論を加えている。

注目すべきは、ここで花袋のいう「大自然の主観」や「作者の主観」といった考え方が、『復活の曙光』における「大我」と「小我」の関係に酷似していることである。花袋によれば「主観」には二種類あり、「一を作者の主観と為し、他を大自然の主観と為す」という。「作者即ち一個人の主観」であるところの「小主観」には「大自然の主観」の面影が宿っており、その「小主観」を推し進めれば「大自然の主観」と一致することができる。そこに花袋は「空想と神秘思想とを合せたる自然主義」の様態を見出しているのである。そのような論理が、通常の現象界における個々人の主観的「小我」の共通の根底にあるものとしての「大我」を想定し、「此世にある総ての美しい者、善き者、真なる者」もそこから現れてくる「表象」であるとする『復活の曙光』の世界観と響きあうことは自明である。

相馬庸郎は「作者の主観」等に示された考え方について、フォルケルト『美学上の時事問題』（*Aesthetische Zeitfragen*, 1895）を森鷗外が約述した「審美新説」（『めさまし草』一八九八年二月～一八九九年九月）中の「自然主義」という項の内容がそのまま「盗用」されていると指摘している。[12] 鷗外を介して花袋に内面化されていたロマン主義的な自然主義観が、姉崎の理論と呼応することは、むしろ自然の成り行きであったといえるだろう。「露骨なる描写」における「日本の新ロマンチシズムも今少し自然主義と交渉する所があつても宜しい」という言葉の背景には、右のような思想的近接性が想定されるのである。そして、そのような傾向は花袋以外の自然主義者たちにも看取される。

田山花袋や島村抱月、岩野泡鳴らを中心として展開された「新自然主義」の論理が象徴主義的思想と強く結びついたものであったことは相馬庸郎や権藤愛順が詳細に論じている。[13] 花袋は一九〇七年一〇月の『文章世界』「文壇近事」において

「象徴派の運動は将来わが小説界に、何ういふ影響を来すかといふのは大問題である。自然派中の主観派が段々其情操とか心理とかを誇張して、自然に煩渇し自然に朶頤し、直ちに深秘なる内性を曝露せんと煩悶した結果、『非自然』といふやうなところに思ひもかけず到達したのは面白い」とし、「象徴、神秘と謂ふことを、単に自然派の傾向に慊らずして起つたものだとか、自然主義と丸で交渉の無いものだとか言ふものは、今の新興の文芸の外形を見て内部を知らぬと言つて決して差支ない」と述べている。これに対し岩野泡鳴は『読売新聞』一九〇七年一〇月一三日の「諸評家の自然主義を評す」において「花袋のいうところにほとんど全面的に賛成する」（相馬）。相馬によれば、これらの文章に共通しているのは「いずれも自己を自然派の陣営にいると規定しつつ、その主観的要素を強調する点」と「ありうべきこれからの自然派は「象徴派」的要素を必然的に持たねばならぬとする点である」[14]。

島村抱月「文芸上の自然主義」（『早稲田文学』一九〇八年一月）は、自然主義の「描写の方法・態度」のひとつとして「主観挿入的」「説明的」な「印象派自然主義」という概念を打ちだした。また、片上天弦「印象派の小説」（『早稲田文学』一九〇八年七月）は印象主義について、一九世紀後半のフランス「小説壇を風靡してゐた自然主義的傾向の一部を示すもの、即ち自然主義文学の描写方法乃至その態度の一部面である」としつつ、「真を写せ、生命を捉へよといふ題材目的の上では、印象主義即ち自然主義と見てもよい」と述べている。そのうえで天弦は「印象主義の作品」について「凸凹的、暗示的、沈黙的なところに、何ものかを深く探り求めしめるが如き、無限の感が伴ふ。これを神秘的ともいひ得よう。純客観の態度がやゝもすれば着け来たらんとする堅き殻を砕いて、自由な、大胆な、皮肉徹底せる内性の発露に一歩を近づけた」ものとして高い評価を下している。その他、桜井天壇「独逸の抒情詩に於ける印象的自然主義」（『早稲田文学』一九〇八年五月）がドイツ文学における印象的自然主義の例を列挙するなど、一九〇八年の『早稲田文学』では「印象的自然主義」という文芸思想が喧伝されていた。

権藤愛順が指摘するように[15]、荷風は『早稲田文学』での印象主義と自然主義をめぐる言説を意識していた。一九〇七年一二月一一日の西村渚山宛書簡に荷風は「フランスの文壇ではゾラの自然派から一進歩（ママ）んだ、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く思はれる。此の辺の消息は早稲田文学なぞに屢々論じられて居る処だから、日本の文壇も同じ調子で進んで居るものだと信じて居ます」と記している。『早稲田文学』も新帰朝者としての荷風を好意的に迎えようとした。「西洋音楽最近の傾向」と同じ号の相馬御風「新書雑感」は、洋行前の荷風が自然主義的傾向を有する作家であったことなどにふれつつ、『早稲田文学』前号に掲載されていた田山花袋「『生』に於ける試み」中の「山から流れ出たまゝの濁らない自然派」という言葉を引き合いに出しながら、「僕は「あめりか物語」を読んで其所謂「濁らない」ピユアな自然派の態度と云ふのはかうもあらうかと思つた」と評している。そして御風は『あめりか物語』を、「わが国自然派の作品としては最も純なるもの、即ち一口に云へば近来の好著として推奨」している。周知のごとく、一九一〇年二月の『早稲田文学』は「推讃之辞」において荷風の『歓楽』（易風社、一九〇九年九月）を最優秀作としており、椎名健人の指摘するように、「荷風に自然主義との親和性を見出す傾向は決して御風一人のものでなかったことがわかる」[16]。そして、相馬庸郎が指摘するように、「この「推讃之辞」は、日本自然主義文学がそもそもの出発点において、象徴主義やデカダニズムと複雑に結びつきうる「新自然主義」的性格のものであったことが、必然的に生み出したひとつのあらわれに過ぎなかった」[17]といえよう。

このような背景に鑑みれば、「西洋音楽最近の傾向」が『早稲田文学』という媒体に掲載されたことの持つ意味は大きい。荷風はこの評論でヴェルレーヌ、マラルメ、マネといった「表象派と云はれた詩人、印象派と称された美術家」たちを引き合いに出しながら、ドビュッシーの音楽を「一面表象派文学の動静に伴ひ、正しく此の要求に応じて現はれたもの」とする。そして、その音楽は「何れも印象派の画に見るべき詩景、表象派の詩篇にのみ味はれべき情緒の発現である」と述べ、「フランス最新の印象派の音楽」が「更にこの印象派の勝利を確かにし」たと荷風はこの文章を締めくくっている。荷風によるドビュッシーの印象主義音楽受容が象徴主義的な共感覚観念を介したものであったことはすでに述べたが、「西洋音楽最近の傾向」とは、『早稲田文学』誌上の自然主義論者たちの間で高潮していた象徴主義や印象主義への関心に「音楽」の分野から応答するものであったといえる。前出の片上天弦「印象派の小説」は「文芸の上で印象派又は印象主義といふ名前には、凡そ四つの場合がある。絵画、彫刻、小説、及び批評、これ等の孰れにも通じて、この名前が用ひられる」と述べ

ている。抱月が「文芸上の自然主義」で展開したのも絵画を通じた印象主義論であった。すなわち、音楽的な印象主義は、ほとんど取り沙汰されていなかったのである。いわば荷風は、「新自然主義」の理念と符合する象徴主義・印象主義的な神秘観を、従来の絵画を通した論法ではなく音楽という観点から論じることのできる貴重な文学者であった。それは、『早稲田文学』の自然主義陣営からみればきわめて魅力的な存在であっただろう。「西洋音楽最近の傾向」とは、洋行で培われた荷風音楽論の発表というだけでなく、象徴主義や印象主義を吸収しつつ発展を遂げていこうとする日本の自然主義陣営からの強い期待を反映するテクストとしてみるべきなのである。[18]

洋行時代における荷風の音楽受容は、『復活の曙光』読書を皮切りとするヴァーグナーへの傾倒から帰国前後に書かれる音楽評論の生成に至るまで、同時代日本文壇の、特に自然主義的傾向を持つ言説空間との強い関係性を有していた。『あめりか物語』や『ふらんす物語』の作者としての荷風は、洋行で培った耽美的な作風をもたらした帰朝作家として語られるのが文学史における常であったが、特にその音楽論は、『早稲田文学』を中心とする自然主義勢力の磁場からは決して引き離して語ることのできないものなのである。

注

(1) 日比嘉高『ジャパニーズ・アメリカ』(新曜社、二〇一四年二月)は、滞米時代に荷風が読んでいた新聞雑誌について「『太陽』をはじめとする主要紙誌については、もちろん一ヶ月弱の遅れはあるにせよ、アメリカにいながら定期的に入手できたはずである。書物の物流の側面から見てみれば、北米の移民地は日本の言説空間と密接な連動性を保持していた」(一八一頁)と述べている。また、岸川俊太郎「滞米初期における永井荷風の「思想混乱」の解明に向けて――姉崎嘲風、ワーグナー、メレシコフス

キイの同時代受容の分析を通して――」（『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊第二四号、二〇一六年九月）は、後述の新出書簡を糸口としながら滞米時代の荷風の読書を同時代日本のヴァーグナーやメレシュコフスキー受容の中に位置づけている。さらに廣瀬航也「永井荷風「秋のちまた」論――日露戦後における描写の問題を視座として――」（『他者をめぐる思考と表現――日仏間の文化的移行』二〇一七年九月）も、「秋のちまた」（『あめりか物語』所収）にみられる描写方法を、日露戦後の「印象」をめぐる描写論を参照しながらとらえなおすことを試みている。

（2）網野義紘『荷風文学とその周辺』（翰林書房、一九九三年一〇月）や中澤千磨夫『荷風と踊る』（三一書房、一九九六年三月）、松田良一『永井荷風　ミューズの使徒』（勉誠社、一九九五年一二月）は、姉崎の科学主義批判がゾライズムからの離反を促したという意見で一致している。また、功利的道徳に対する姉崎の攻撃が荷風の共感を呼んだという点においても網野・中澤の意見は一致する。さらに松田と永井博「永井荷風と姉崎嘲風（一）――「確固たる人生の主義」をめぐって――」（『金沢大学国語国文』第二〇号、一九九五年二月）は、荷風の父久一郎との関係性に注目しながらその影響を論じている。また、松田は『復活の曙光』読書によって荷風のオペラ志向が誘引されたとし、永井（「永井荷風と姉崎嘲風（二）――演劇改良案からフランス象徴主義受容まで――」）（『金沢大学国語国文』第二二号、一九九七年二月）は、「夏の海」（『新小説』一九〇六年三月）や「旧恨」（『太陽』一九〇七年五月）といった在米時代の作品が、姉崎の触発を契機とするヴァーグナーオペラの影響下に構想されたことを論証している。

（3）岸川俊太郎「一九〇四年の永井荷風　新出書簡をめぐって」（『三田文学』第一一四号、二〇一三年七月）によれば、この書簡は一九〇四年八月下旬頃に巌谷小波の木曜会に宛てて出され、その後、一九一九年五月の『手紙雑誌』に「淋しき旅の空」という題で掲載されたものであるという。

（4）松田、前掲書、七六～七八頁。

（5）永井、前掲論文「永井荷風と姉崎嘲風（二）――演劇改良案からフランス象徴主義受容まで――」。

（6）南明日香『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京　造景の言葉』（翰林書房、二〇〇七年六月）六九頁。

（7）一九一〇年七月の『早稲田文学』に「夜（モオパツサンが旅行記の一節）」として掲載。

（8）訳文は安倍能成、森田草平訳『人及芸術家としてのトルストイ並にドストイエフスキー』（玄黄社、一九一四年二月）によっており、以降すべて同じである。

（9）鈴木貞美『「日本文学」の成立』（作品社、二〇〇九年一〇月）三六七頁。

(10) 明治三〇年代の象徴主義受容については、遠山博雄「象徴主義移入の諸問題（上）（下）」（『駒澤大学総合教育研究部紀要』第四号、二〇一〇年三月、『駒澤大学外国語論集』第九号、二〇一〇年九月）に詳しい。

(11) この論争については、つとに吉田精一『自然主義の研究　上』（東京堂、一九五五年一一月）や、相馬庸郎『日本自然主義再考』（八木書店、一九八一年一二月）などによって詳細に跡づけられている。

(12) 相馬、前掲書『日本自然主義再考』六～七頁。

(13) 相馬庸郎『日本自然主義論』（八木書店、一九七〇年一月）、権藤愛順「明治期における感情移入美学の受容と展開――「新自然主義」から象徴主義まで」（『日本研究』第四三号、二〇一一年三月）。

(14) 相馬、前掲書『日本自然主義論』二七頁。

(15) 権藤、前掲論文。

(16) 椎名健人「作家間の師弟関係と承認の機能――永井荷風『谷崎潤一郎氏の作品』を手がかりに――」（『教育・社会・文化：研究紀要』第一八号、二〇一八年三月）。

(17) 相馬、前掲書『日本自然主義再考』八頁。

(18) ただし、荷風音楽論と同時代自然主義思潮との接近を、両者の一義的な親和性に基づくものとみなすことには留保が必要であり、それはあくまでも、ヨーロッパから移入された「自然主義」の多義性がもたらした混乱の中で起こった一現象としてみるべきだろう。

※本稿における荷風作品・書簡等の引用は、特に断りのない限り、すべて『荷風全集』（岩波書店、一九九二年五月～一九九五年八月）によった。