

永井荷風『冷笑』論

はじめに

永井荷風が帰朝後初めて執筆した長篇小説『説小冷笑』(一九〇九「明治四二」年二月一日〜一九一〇「明治四三」年二月二十八日「東京朝日新聞」)。以下『冷笑』は、瀧亭鯉丈『花暦八笑人』を模した催しのために参集した五人の登場人物と彼らの「議論」を描き出す小説であり、佐藤春夫が評する通り、「新聞小説としては型破り」な構成を持っていた。本作を「幾人かの荷風の人物をして明治の文明批評を企てた」(秋庭太郎^①)とする解釈は定説化している。

発表当初から、本作は「型破り」な構成員よりも、個々の人物が発する議論に注目が集まり、結果的に失敗作と見なされることが多かった。「冷笑愉快に拝見仕居候」(森鷗

外^②)という私信が作家に伝えられてはいるが、一方で「あまり談理の分子が多くて情味の方はむしろ乏しい」(安倍能成^③)とされる他、「皮肉冷笑はあるが底にかくれてゐる熱烈の反抗はない」点を批判する片上天弦「快樂主義の文学」^④が、多く賛同を呼んでいる。とりわけ、中心人物・吉野紅雨の「議論」が次第に江戸芸術への憧憬を語り始める部分には批判が集中し、「只現代の日本が氣に喰はぬので、これが江戸時代の仏蘭西なら何の不足もないのであらう」(森田草平^⑤)と揶揄する評者さえいた。『冷笑』をめぐる評価には、現代日本への不満が空転しており、江戸に回帰する行き方もあまりに安易であるという、後々まで荷風小説が引き受けつづけた評の原型を見ることができるのである。

多田 蔵人

「観念の氾濫が様々の叙事文の芸術的統一をさまたげ、作中の諸処に矛盾を生じた「思想小説」(中村光夫⁶)。荷風自身、「現代の西洋文明輸入は皮相に止まつてゐる」点を書いたとする自評を残しており(「冷笑につきて」、本作の主眼が「文明批評」にあることはまぎれもない。しかし「乱雑没趣味なる明治四十三年の東京生活の外形に向つて沈重なる批評を試み」(同) という荷風は、ほぼ同時期に「小説のみならず、総て芸術の形式に依つて表現する場合には、その材料が必ずある一つの形式に適して居る」「小説の方から言つても(略)必ず小説でなければならぬ特別な材料があるに違ひない」(「芸術作品」)とも述べていたのであつて、この二つの文章を並べてみると、あらためて、『冷笑』がなぜ「小説」の角書を持つのかという疑問を提起せざるをえない。

『冷笑』に「小説」の形をとつてのみ表現しうる「批評」が存していたのだとすれば、「談理の分子」の妥当性・整合性を点検する角度からの読みは、必然的に本作を挫折と評価せざるをえない地点に追い込まれるのではないか。「もし批評精神を、純粹な形で考へるなら、それは、自己主張はおろか、どんな立場からの主張も、極度に抑制する精神であるはずである」(「批評」という小林秀雄の断案は慎重

を期して受けとめる必要がある)ので、この場合、作中における「観念」の分裂が、意図された分裂として機能していただのではないかという仮説の検証作業に、一度立ち戻つてみなければなるまい。

「幾人かの荷風の人物をして明治の文明批評を企てた」『冷笑』は、なぜ、そうした形態を取らなければならなかったのか。「文明批評」が小説になるとは、いったいどのようなことなのか。本稿はこうした疑問を軸に、『冷笑』における思想と小説の関係を問い直す試みである。まずは作品の題名でもある「冷笑」の語に注目することから、検討を開始したいと思う。

一

『冷笑』の登場人物にとつて「冷笑」とは、対面した相手に見せる嘲るような笑いでは、必ずしもない。冒頭に登場する小山銀行頭取・小山清の場合、「最初からして先づ失望を予期して、覚悟して、冷笑的に理想の程度を高め」(「一日々を送つてはいても、世の中を渡」つてゆく際に人々の眼に映る小山の表情は、ほんやりとした「不得要領の態度」でしかなかった。

私は相変らず不得要領の態度を取つてゐるのです。

(略) 日露戦争の時分に東郷大將が外国人に対して取つたやうな極めて茫然^{ぼんやり}した、つまり喜怒哀楽の感情を現さない態度が一番策の得たるものです。(六)

「胡座をかいて眼を閉^{つぶ}つて居る、起きて居るのか眠^ねつて居るのか分らない大仏様の顔」に「処世の奥義」があると述べる小山清が見せていたのは、たとえば鷗外『あそび^{あそび}』が描く、新聞を眺めて「極^{ごく} apathique な表情をするか、そうでなければ、顔を蹙^{しりぞ}め」た後、「すぐにまた晴々とした顔に戻る」官吏・木村の日常をさらに徹底したような、ごく恬然とした顔つきだったのではないか。

歌舞伎の劇場と花柳界を根城にしながら、舞台の袖で貴顕紳士を嘲る狂言作者中谷の場合でも、貴顕紳士との同席を極端に忌み嫌う彼の日常を考え合わせるならば、相手の目に「冷かな笑ひ」(五)が映ることはほとんどないと判断して良いはずだ。むしろ彼の笑いは「他人と自分と両方に対する二重の意味が含まれ」(同)た自嘲でもある。

「冷笑」の用法をさらに追ってみる時、もう一つ、本作の中心人物・吉野紅雨が、他の人物に「冷笑」される存在であるという一事が浮かび上がってくる。

「ちや、近代詩人の紅雨君は以後近代思想と訣別して、大和心の敷島の道に戻ろうと云ふんですかね。」／清

は戯談^{じうだん}半分いくらか冷笑の気味を加へて云つたけれど、紅雨には通じなかつたのであらう、矢張真面目な調子で、「戻る事ができたら無上の幸福でせう。(略)」

(十二)

語りは、吉野紅雨が「真面目」に「郷土の美に対する芸術的熱情」(十二)を説きはじめようとする時点で唯一、対面する相手に向けられた「冷笑」を描き出す。紅雨にはしばしば「真面目」で「感情的」であるという形容が冠せられるのだが、同時代において、「真面目」は「冷笑」と正反對の態度をあらわす言葉であった。⁽⁸⁾

吉野紅雨の熱っぽい長台詞や綿々とつづく思索には、「冷笑」の枠組みから少しだけのみだす役柄の造型が、意図されていたはずだ。語り手は、もともと「一度び追慕の一念が其の方に向ふと極端まで憧憬の情を沸騰させるのが感情的な紅雨の性癖」(五)であり、彼の言葉がしばしば「岐路^{わきみち}にそれて仕舞」(四)うことを指摘する。紅雨の長広舌が時折相手を「辟易」(二)させることを指摘する語りの言葉には、戯画化のニュアンスさえ読み取ることができ⁽⁹⁾るだらう。

しかしこうした描写は、必ずしも『冷笑』が吉野紅雨を滑稽に描いた小説であることを意味しない。茫洋たる「不

得要領」な顔つきの人物が腹の底に「冷笑」を秘めているという事態が一方にある以上、滑稽にも見える「真面目」な振る舞いを「真面目」な内面の反映と見ることに、留保が必要になる。事実、語りは、紅雨の振る舞いが、紅雨自身によって選ばれた態度であることを示していた。次に引くのは、小山清と徳井勝之助の議論を聴く紅雨が「清の議論にも又勝之助の議論にもさしたる価値を認めない」まま、「独りで葡萄酒ばかり飲んでゐる」場面である。

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、案外に宗教や哲學的問題には興味を持たない傾きがある。で、清の如くに冷淡皮肉に人生を觀て居るのでもないし、又勝之助の如く絶望的な高い倫理觀を抱いてゐるのでもない。(略) 人生は自分が役者であると共に觀客であつて、演ずるにも見物するにも、成るだけ面白く賑か^はで華美な芝居であつて欲いのだ。(十)

「自分が役者であると共に觀客」である「華美な」日々を生きようとする紅雨の言葉は、それがどれほど「真面目」なものであるとも、はじめから他の人物の「議論」のようない貫性を志向していない。紅雨の言葉を彼の「傾き」に即して読もうとするならば、「議論」の整合性とは異なる

側面に、光を当てなければならなくなる。

このように捉え直してみる際に手がかりとなるのは、紅雨と他の人物の、もう一つの相違点である。紅雨は、右に引いた場面で、勝之助の「鉄色した額と頬の血色」から「かの明い熱帶の景色」を想像しつつ、勝之助の言葉を「何処か遠い国から来た別人種の夢の謔言のやうに懐しく」聞いている。作中のそこかしこで不意に「聯想」(十三)を紡ぎはじめ、「欄干の鉄の冷さが感じられ」(七)たり音曲が一区切りついたりする(十二)まで「考へつゝけ」(十三)る紅雨の「美的恍惚」(七)状態こそ、忍耐や自嘲や放浪、隱棲といった他の人物の「処世術」との差異において彼を特徴づける営為であつた。

彼は次第に自分の国に居るとも他国に居るともつかぬ旅愁のやうな一種の感動の蠢いて来るのを覺えた。つまり、夜の寂寥に対する美的恍惚が、自分の生きてゐる時代を意識させる周囲の生活から一步離れた別の世界に連れて行く。そして其処から彼は眼に映ずる夜の現象ばかりでなく、己れ自身をも他人であるやうに振り返つて見るからであつた。(七)

右の「自分の国に居るとも他国に居るともつかぬ旅愁のやうな一種の感動」は、たとえば小山清が逗子の海岸で覺え

た「身は何処か異つた遠い国の離れ島にでもあるやうな心持」(二)と類似する。しかし、季節外れの陽光に包まれた海岸で虫の音を聞きつけ、「捕まへられるものなら捕まへて籠に入れて、この冬中を暖かい火の傍に涼しい露を吸はして生かしてやりたい」(同)と身を起こす清は、やはり「幼少い時ちひさから数学に興味を持った位だから、決して空想の人ではない」(六)。二章で同じ虫の声を聞きながら『死』を前にして、せめても此の瞬間の快楽を歌ふ」ことに関わる連想を、聞き手が「辟易」するほど言葉にしつづけた紅雨は、ここでも「過渡期の詩人」の「役割」についてのモノローグを展開するのである。

吉野紅雨の人物造型に求められる一貫性は、この、「恍惚」状態を契機として飽くことなく「空想」¹⁰を続けるという「傾き」を措いてほかにない。

紅雨の今日は新しきと古きとを問はずその求むる処は、唯だ調和と静寧の美である。そして其の底に潜んだ甘い一縷の幽愁に恍惚たらんと願つて止まないのである。(二三)

「甘い一縷の幽愁に恍惚たらん」と願う紅雨は、眼前の雪景色に、アメリカ時代の記憶と、幼少時の我が家の記憶を、順に「髣髴たらしめる」。紅雨が「調和と静寧の美」を語

りはじめ、次第に江戸芸術の世界に身を浸してゆく本作後半部においても「恍惚」として記憶を手繰り寄せつづける営為は依然として続くのである。

本作の空間表現が、こうした吉野紅雨の「空想」を準備すべく仮構されていることを確認しておこう。本作の叙景表現に最も多く用いられた語は「水蒸気」であった。「水蒸気」の利用自体は、志賀重昂『日本風景論』¹¹以降明治三〇年代の小説において流行した手法であり、同時期の小説には本作と重なり合う表現も見受けられる。¹²しかし本作の特徴は、この言葉が実景の一部を覆う目隠しとして用いられる点にあった。紅雨が目にする景は、隅田川では「水蒸気」によって「鴉の群」(七)や「今戸一帯の眺望」(十四)を隠され、小山清の庭では「桜の花」や「常磐木」を隠されている(十五)。紅雨が両国橋の欄干にもたれつつ「此が『東京』と云ふものだ。此が『今日』と云ふ時代と生活との代表者である」(七)と述懐する場面において、眼前に広がっているのが「二階つゞきの燈影も大方は消えてしまつた」た「闇」であることは、「空想」と実景との関係を、端的に示すものであると言えよう。語りは、「水蒸気」や「闇」を用いて「表象」の輪廓を曖昧にすることで、多義的な解釈が可能になる空間を作りだしているのである。

同時に、「空想」を紡ぎ続ける紅雨の態度は、彼自身によって選び取られたものでもある。紅雨は「物を隔て、かすかに不図聞く人の話声は、氣候の寒暖と夜昼の明暗から生ずる其の刹那々の感想に、断定しがたい懐しい優しい情緒を添へしむる事を知つて居」(十三)るし、芝居外の音響に「簾を越して美人の衣服の色を見るやう、実物に接するよりも一層の興味を誘うやうに思」(三)いもする。

紅雨の「真面目」な振る舞いや「空想」は、何を目睹していたのか。あるいは、『冷笑』はこうした造型によって、何を小説内に現出しようと目論んでいたのか。このことの意味を深めるためには、紅雨の「真面目」な「空想」が描くヴィジョンの内実を、読み解いてみる必要がある。

二

「自己の感想を交へる事の余りに激しい」(四) 紅雨の造型には、「皮相に止ま」る近代化を余所目に見ながら『冷笑』「隠棲」する他の人物達とは異なり、「近代的と云ふあの熱病」(四)を、ある特定のかたちで体现する人物像がめざされていた。⁽¹³⁾ 紅雨は自らの文学観を、小山清と中谷丁蔵に向かって次のように説明する。

官能の刺激に対する欲求は単に物質的たるに止まら

ず、いつも空想と知識の欲求を伴はすものである。だから必ずしも現実⁽¹⁴⁾に於て色を視たり音を聴いたりしなくとも、それ等の実感を挑発すべき何物かを見出す事に於て却てよく満足させられる。「何物か」とは乃ち、詩人の詩を読んでそれによつて現出される無限の幻影に接する事だ。文学は此処に於て全然実感から生れて其れを満足せしむる刺激性のものでなければならぬ。

(六)

語りは、文学に「実感と空想の交叉」(六)を要求する紅雨の台詞を「紅雨の鴉片論」と概括する。紅雨の台詞に見当たらない「鴉片」の語が用いられることの必然性は、ボードレール『人工樂園』(Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, 1860.)⁽¹⁵⁾ が描く鴉片体験を参照することで明確になるだろう。アヘンの効能は、吸飲者の「人間的な感性部分が明らかにその頂点に達」する高揚作用のなかで、吸飲者に幻影をもたらす点にある。「鴉片を飲むと、音楽が、快い楽音の単なる論理的連続としてではなく、一聯の覚書のやうに、その内心の眼前に過ぎし日の全生涯を喚び起す魔術の音調として聞えてくる」。紅雨の言う「技巧^{アルチフィシエル}的な生活」を「鴉片論」と名づける操作からは、ボードレールによつて描き出された薬物体験——「詩的な記憶」を「果て

しない享楽の源泉」とする「人工樂園」(Les Paradis artificiels)——を、紅雨の「空想」に託す意図が窺えるのである。

このかぎりでは、紅雨が「小説家」であることを随所で強調する語りの方法は、紅雨のモノローグを鴉片がもたらす幻覚体験の表現に限りなく近接させ、「刺激性の文学」を体現する人物造型を準備していたことになる。右の引用において、「小説家」や「詩人」は「無限の幻影」を提示する能力を「要求」されるというのだから、紅雨は鴉片抜きで「幻影」を作り上げる特別な存在であることを、自らに「要求」してもいる。⁽¹⁷⁾すこぶる「真面目」に紡がれつづける「空想」は、「小説家の空想」であるという言辞によって、陶醉状態の者のみが見出すヴィジョンと同質であることを保証されるのである。

つまり本作には「空想」家紅雨の言葉に「刺激性の文学」と同等のヴィジョンを付与する志向が内在していたわけでは、紅雨が奇妙に「真面目」に振る舞っていたことも、別の意味を帯びてくるはずだ。「恍惚」状態に陥った紅雨の言葉が、読者に「無限の幻影」をもたらし表現、世界像の表現であるとするならば、これを「近代主義と云ふ熱病」^(モテルニヤ)に取り憑かれた者の譚言として片付けることはできない。

必要となるのは、「真面目」に紡がれ続けた「空想」の言葉から、そこに見出された世界像を復元してみる作業である。この作業を通じて、紅雨の「単なる論理的連続」から見た矛盾——「過去」と「現代」の「過渡期」に生きる者としての意識が失われ、江戸への憧憬のみが語られる——の意味もまた、明らかにするのではないだろうか。

紅雨は、江戸時代に惹きつけられるそもその初めの時点で、「豊富なる色彩」に満ちた江戸時代の諸表象に、「路易十四世の御代の偉大に比するも遜色なき感」^(グランド)(五)を抱く。日本を「西洋」に対する「東洋」として位置づけ、異郷のように描き出された「郷土」江戸への憧憬を深める紅雨の思索は、たとえば第十二章、紅雨が「基督教の寺院」と「仏教の寺院」を比べる箇所にユイスマンス『大伽藍』のモノローグが用いられ、また「郷土主義」の作家群への言及がある通り、最後まで失われてはいない。

しかし江戸芸術を語る紅雨の言葉が、こうした枠組みを採用しながらも、同時代日本における解釈とも、日本を異郷として描きだしたテクストとも異なる物語を読み取りはじめていたことは、確認しておいて良いだろう。新橋から「濠端の停車場」へと歩く紅雨が、清元を耳にする場面を見よう。

吾々の祖先は（略）恋愛と称して其の素質に於ては同一と見るべき感情の流露に対しては無理無体の沈圧を試みるのみであつた。（略）恋愛の夢を見ることはあつても其は決して、今日の吾等が遠い西洋思想から學んで見たやうな、希望の光明ではなくて、寧ろ現世の執着から脱離すべき死の一階段である。彼の女と彼の男等は遺伝的精神修養の、驚く程堅固な忍耐と覚悟を以て、いさ、かも無慘なる運命に対して見苦しい反抗や淺果敢な懷疑の狂声を発せず、深く人間自然の本能を罪惡だと觀念し、過去一切の記憶を夢と諦め、現実の自己を恐怖嫌惡の中心と見定めて未來永劫の暗黒に手を引合つて落て行く。（十二）

はじめ清元に「羅典人種に特有なる祭礼の狂樂」「愉快なる音楽」（五）を聴いていた紅雨は、江戸の殷賑の裏側に、「未來永劫の暗黒に手を引合つて落ちて行く」男女の物語を読みはじめる。この感想を導く清元の詞章は『重樓閣小夜衣』であるが、紅雨が耳にしている切れ切れの部分にも、詞章全体にも、情死を語る箇所はない。紅雨は『小夜衣』が鈴木主水と遊女白糸、さらに主水の女房お安の三人心中を扱った曲であることを前提としつつ、ここで情死の物語を想起していると言えよう。

情死に関する紅雨の解釈が、同時代の情死論には看取できないものであることを指摘しておこう。明治後期に散見する情死論は、徳川時代の社会が恋愛感情を抑圧することへの疑義を呈しはしても、情死そのものには、來世への希望を読みとつていた。¹⁸⁾ 対して死に行く男女に「未來永劫の暗黒」を用意する紅雨の思索は、どこにも希望のない世界觀を構築してゆくのである。

紅雨は、音曲の心中物語が含むやうな仏教的來世觀、転生觀を、無視しているわけではない。しかし転生譚に言及する際にも、紅雨はいかなる幸福をもそこに見出していなかった。

日本の暗夜には反抗のできない制度の下に、幾人ともく無実の罪に死んだもの、死代り生代り恨みを晴らさずでは置かぬ怨靈の氣が満ち／＼てゐるやうに思はれるではないか。（略）吾々は一度此処に思ひを廻らすならば、吾々はどうして斯くも無数に戦慄すべき物語を持つてゐるかに驚かざるを得ない。（十三）

紅雨は右に引いた一節のすぐ後で、「犬の遠吠する声」を聴き、「小泉八雲先生が、日本の暗夜に響く梵鐘とこの痛ましい犬の声をばいかなる感想を以て聞いたかと思ひ出」している。ここで話題に挙がるのが「怪談や迷信の逸話の連想」

の物語であるかぎり、紅雨の転生観を、小泉八雲『蚊』『遠吠え』のそれと比較することが可能であろう。

・あの梵鐘の、あの大波のような音を耳にすると、わたくしは、わたくしの魂の奈落の底にじつと潜んでいるものが、むくむくと頭をもたげようとして、しきりと立ち騒ぐのをはつきりと感じる。それは、さながら幾百千万の生死の闇を越えて、遠い彼岸の光明に達せんとして、しきりにもがき悶えている記憶にも似た衝動である。（『蚊』平井呈一訳^⑤）

・この白い動物の深夜の遠ぼえは、どうも彼女がほんとうにこわい物を——われわれがわれわれの道德意識から絞め出しておこうと思っても、どうしてもそれができずにいるようなものを、——たとえば、食人鬼のように死骸を食つて生きて行くという「大自然の法則」を、あるいは心のなかに見ているのではなからうかと、そんな疑念をわたくしに起させる。（『遠吠え』同^⑥）

紅雨の転生観は、八雲『霊の日本』よりも、さらに救いのない世界を描き出していると言えよう。梵鐘の音に「彼岸の光明」への希求を聴き取る八雲は、転生の論理を「生死の闇」「業^{カルマ}」と捉えてはいるものの、そこには「彼岸の光明」があるという「極東の信仰」観を読み取っている。『遠

吠え』の末尾には、白犬が「来世でより良い境遇に生まれ変わる」という「僧侶たち」の意見が添えられてもいた。対して紅雨を読み取る輪廻は、「現実の自己を嫌悪の中心と見定めて」死んだものにも、「反抗のできない制度の下に」死んだものにも、死後の幸福をもたらすことはない。紅雨は三味線音楽を聴きながら、生が抑圧の連続でしかなく、死者が「怨霊」となつて「死代り生代り恨みを晴ら」してゆく存在でしかありえないという、「彼岸の光明」なき世界を作り上げるのである。

そして吉野紅雨による江戸解釈の最大の特徴は、このように設定した『暗黒の江戸』とも言うべき世界を、「現代」と「未来」に浸透してゆく時間域として描く点にある。

最早高慢らしい議論を戦はして、現在を罵りつたり憤つたりする必要はあるまい。罵る暇があつたら自分は静に、やがて吾々の赴くべき未来を夢みねばならぬ。憤る力があつたら間もなく消え滅びて了ふ過去の名残を一瞬間でも命長く生すやうに努めねばならぬ……これが過渡期の詩人の悲しい任務ではなからうか。（十二）
ここで紅雨が、「過去の名残を一瞬間でも命長く生すやうに努めねばならぬ」・「赴くべき未来を夢みねばならぬ」という二つの決意を、併せて語っている点に注意したい。紅雨

は、「江戸美術の残骸」から「サンシクリエツヤボネエス日本の感覚」(十三)を導

きだし、「東洋と云ふ処は妙に早く人を悟らせる神秘的な世界です」(十四)という東洋観に到達していた。そこには「吾々は東洋の土上に発育した以上東洋の土壤の底から発散する空気を呼吸しない訳には行かない」(十二)という前提があるわけだが、この前提を通じて、「空想」が描きだした江戸の世界は、江戸以降の「東洋」の時間を覆つてゆくのである。

「過渡期の詩人」を羨んでいた紅雨が「過渡期の詩人の悲しい任務」を引き受けはじめる移行は、「空想」における現代と江戸の関係が一方通行であることをやめ、紅雨が「過去の名残」への注視と「未来を夢み」る営為の等価性を「自覚」したことの、端的なあらわれであるはずだ。右に示された二つの決意は、『時代』の船の方向を定める丈夫な舵は何だらう」と尋ねられた紅雨が「郷土の美に対する芸術的熱情だと断言」し、「かゝる熱烈の感情は必ず深い自覚を呼び起すであらう。自覚は国民の前途に向つて教へざるに其の赴く道を示すだらう」(十二)と呟く場面の直後に置かれており、「熱烈の感情」による「自覚」が、まさしく「赴くべき未来を夢み」(傍点引用者)る決意であったことを、示している。

たとえば紅雨が「芸術的熱情」をもつて「おだか穏な優しい古老の声」に聴き入る場面にしても、「此声」は「いつの世に誰が作つたとも知れぬ民族特有の物語」を「子孫から子孫に伝へて行く」(同)のだから、そこには「吾々はどうして斯くも無数に戦慄すべき物語を持つてゐるかに驚かざるを得ない」ような「怪談や迷信の逸話」が含まれているはずだ。「此声」が語る物語は、やはり「死代り生代り恨みを晴らさでは置かぬ怨霊の氣」を喚起しつつ、聞く者に「何とも云へぬ暗鬱陰惨な重く湿つた気味悪さ」を与え続けるだろう。「人間」が「全然伝説から隔離して生る事不可能」(十三)である以上、「滅びて了ふ過去の名残」を熟視する紅雨の営為が「国民の前途に向つて教へざるに示す「其の赴く道」は、『暗黒の江戸』の「サンシクリエツヤボネエス日本の感覚」が繰り返し立ち現れる、循環構造を描き出すのである。

目覚めながら夢を見るように展開する紅雨の言葉は、「一番已に近い徳川時代」(五)を読み込むことによつて「無限の幻影」を作り上げ、近代の時間を塗り替えてゆく。『冷笑』において紅雨に用意された役柄とは、不器用な分析的批評を繰り返す矛盾した人物像であるよりもむしろ、「恍惚」状態の断片的な言葉が総体として一定の時間域を描き出す、ヴィジヨナル幻視者のそれであつたと言えよう。「近代」の到来

によって現在から切り離されてしまったように見える「過去」を熟視する紅雨のヴィジョンは、実は「近代」が相変わらず「過去」と同じ時間を刻んでいることを告げる。紅雨の「空想」には「近代」が滅びの時間の続きとして位置づけられてゆく物語が、映し出されていたのである。

それでは、『冷笑』は、なぜこうした役柄の人物を、小山清の会合に必ず参加させていたのか。紅雨を「冷笑」する人物たちの間に配した本作の構造的意義を、最後に問うてみたいと思う。

三

『冷笑』の末尾近く、語りは、登場人物たちが「互に其の根本に於て或る連絡を持つてゐる思想」の持ち主であると説明していた。

「吾々の如くに世間一般が目的のない空論に興味を感じて月日を送るやうになつたら、其れこそデカダンスだ。晋の天下を滅したのは清談だと支那の経世家が恐れたのも無理はないね。」(十五)

「支那の経世家」の言を引くこの台詞は、晋の世に「清談」を流行させたという、竹林の七賢人のイメージを透かし見せている。七賢人のパロディとしてすぐに思い浮かぶのは

梅亭金鷲『七偏人』だが、小山清は風変わりな会合の直接の動機を瀧亭鯉丈『花暦八笑人』に求めている、作中に『七偏人』が言及されることはない。しかし『七偏人』や『和合人』や『八笑人』に現はれた人物を見ると、何れも似寄つた類の人物と思はれる^①（高須芳次郎『滑稽趣味の研究』）のだとすれば、これらの滑稽茶番物語の一典型として「八笑人」が選ばれたと考えると良いはずだ。

阮籍や王戎などの「竹林の七賢人」が愉しんだ清談とは、もっぱら老荘思想の鼓吹であり、「後進莫^②不^③競為^④浮誕^⑤、遂成^⑥風俗^⑦」(『二十二史札記』「六朝清談之習」)という事態を引き起こした。このとき西晋は滅亡の階段を歩みはじめたという。

・ 濤昔^⑧在^⑨魏^⑩晉^⑪之間^⑫。與^⑬嵇^⑭康^⑮。阮籍。籍^⑯兄^⑰子^⑱咸^⑲。
向秀。王戎。劉伶^⑳。相友^㉑。号^㉒ス竹林ノ七賢人^㉓。
皆^㉔崇^㉕尚^㉖シ老莊^㉗虚無^㉘之^㉙学^㉚ヲ。輕^㉛蔑^㉜ス礼法^㉝ヲ。縦^㉞酒^㉟昏^㊱酣^㊲シテ。遺^㊳落^㊴ス世事^㊵ヲ。士大夫^㊶皆慕^㊷效^㊸ス。之^㊹ヲ。謂^㊺フ之^㊻ヲ放達^㊼ト。(大郷穆纂『標注刪訂十八史略副註』「西晋」「一八八四年、金港堂」)

・ 鄒九峯曰、王戎任^㊽情^㊾ニ曠達^㊿。與[㋀]カルニ七賢之列[㋁]。
西晋ノ弊風[㋂]実[㋃]ニ首[㋄]ムニ弊階[㋅]ヲ。(曠敏本編、阿部修助注『増注標記二十二史略』「晋紀」「一八八一年、青山清吉」)

「何れも親が、りの部屋住連で、生活の圧迫を知らず、毎々々々如何して面白く可笑しく時間を費さうかとのみ焦慮し、屈託して居る手合」(前掲、高須)を模倣する小山清の会合に含まれていたもう一つの意味が、こうしたコンテクストを置くことで、よりはっきりして来るように思われる。本作の言葉に拠るかぎりでも、「不得要領」の表情を保ちながら沈黙の日々を生きる清の心底には、次のような思いが隠されていた。

沈黙ほど圧制者に対して恐ろしい武器はない。私 גם 露西亞の虚無黨員であつたならば、露西亞の政府を顛覆しやうとはしないで、露西亞の政府と社会の腐敗を飽まで教唆として、根本から露西亞帝国全体の滅亡すべき起源を一日たりとも早めるやうにする。屈従と沈黙が復讐的悪意の精神の最後の勝利である。(六)

「空論」に時を費やす「八笑人の加盟」の傾向を名づけるならば、それはおそらく「享楽主義(ちれつたんちずむ²³)」とはほど遠い、行動なき「虚無党」とでも呼ぶほかない心性である。この会合に列席した登場人物全てにこうした心性が共有されていたと断定することはできない。しかし最終章におけるダイアローグが台詞の発話者を曖昧にしており、七賢人の故事を引いたのが誰なのか確定不可能なほど

であることを考え合わせても、少なくとも最終章の会合に参集した三人(小山清、徳井勝之助、吉野紅雨)は、「目的のない空論に興味を感じ」る志向を、共有していたはずだ。

吉野紅雨の「空想」によって描き出された物語は、小山清の会合が持つこうした心性——《「空論」の共同体》——を外枠に設けることで、いつそう「思想」としての外形を明確にする。《暗黒の江戸》が繰り返し立ち現れる時間として近代を位置づける紅雨のヴィジョンは、江戸を滅びた時代として切り離す思考とはうらはらに、滅びに向かう時代の続きとして近代を描き出していた。紅雨が見出す現在と未来の物語は、幻想を通じてアナーキズムを表現してゆく、端的な方法として呈示されることになる。

さらに言えば、紅雨の言葉は、「八笑人の会合」の心性を小説として駆動するにあたって、是が非でも必要な仕掛けであつたと考えられるのである。はじめに小山清や中谷丁蔵について確認した通り、「冷笑」の心性は、どこまでも自閉的であることを本義とするがゆえに、物語や事件への参与を拒み続ける志向を同時に持たざるをえない。おそらく、彼らが小説という空間でひとたび「冷笑」の殻から「外出」してしまえば、「空論」は「実行」との拮抗関係のなかに崩壊してしまうからだ。

成程自分の年来執つて来た享樂主義の態度は、この平凡無味の世界に於て、少しでも感情の鋭敏な者が自然足を向けて行く避難^{かくれが}処かも知れない。(略)然し少しばかりの飛泥^{はね}を恐れて、雨の日は外出が出来なくなる、終にはいつも籠勝^{こもりがち}の不精者になつて了ふに違ひない。人生の光榮は瞑想にあると同時に、力行にもある。あまりに分析し思考して行くと、或は実行の能力を萎縮させないとも限るまい。(上田敏『うづまき』)

「瞑想」と「力行」の間で揺れ動く牧春雄が「力行」たる「積極の享樂主義」に転じた時点で幕を閉じる『うづまき』の帰結は、「瞑想」を「瞑想」のまま小説内に定着することの困難を教える。『冷笑』の場合、「屈従と沈黙」の日々を送る小山清は言うまでもなく、商船事務長・徳井勝之助の事例が示すとおり、彼らの共同体は「革命」の不可能を前提として成立してもいた。いわば「空論」に孕まれたアナキーな言説の力はどこまでも「空論」としてのみ發揮されざるをえないという硬直の中にあるので、結果的に、彼らが口にする批評はどこまでも事件の抵抗を欠き、批評以外の機能を持つことができない。

「空論」の共同体に小説家・紅雨を配し、彼の「真面目」な言葉を「恍惚」状態における「刺激性の文学」へと変え

てみせる語りの方法は、「空論」の自閉性を崩さずに「文明批評」を小説へと転化しうる、効果的な方法であつたと言えよう。紅雨の分析的表現は、「空想」を語る言葉へと役柄を変えられることによつて、いったん骨抜きにされる。こうした言説の形態をとることで、「空論」は「空論」でありつつ、個々の言辭が到達しえぬヴィジョンを描き出すことが可能になるのである。

こうして、幻視者の陶醉によつて語られた物語がそのまま思想の表現であり、小説でなければ描けない思想の姿を描き出す小説が誕生する。多く青年を主人公とし、虚無的な「文明批評」の表現を恋愛や友情との綱引きによつて実現しようとしていた明治四十年代の小説群のなかで、『冷笑』の群像劇は、物語のうちにアナキーな心情をそのまま転位しえた、特異な達成として位置づけることができるだろう。

おわりに

以上、『冷笑』における思想と物語の関係とその意義を検討してきた。本作の中心に置かれる吉野紅雨の言葉は、日本の皮相な近代化を嘲罵しつつ真正な近代を希求するテクストでも、近代のエネルギーからの逃避や減びゆく過去へ

の回帰を語るテキストでもない。紅雨の言葉は、夢見るような言葉の様態をあえて選び取りながら、江戸への憧憬を通じて、近代を滅びの時間として描き出している。『冷笑』における思想は、個々の分析的な言葉であるよりも、それらの断片的な批評によつては描きえない、このヴィジョンの側に存していたと言えよう。

「東洋的特種の悲哀」と名づけるかどうかはともかく、「現実の自己を恐怖嫌悪の中心と見定めて未来永劫の暗黒に手を引合つて落て行く」人々の物語は、永井荷風が初期小説から一貫して描き続けてきたモチーフでもあった。そうした言葉を生み出す素材が、アヘン中毒だったこともある。

『お前の心は能く解つて居る、実に礼の云ひ様も無い。然し、俺は最実の処何をするのも厭に成了ッたんだ。

其に俺の身体も、最う恁う癪が付いちや長い事もある

まいから、お前も好加減に俺の事は諦めて呉れ。お前

が何と云つて呉れても。最一度持崩した身体じゃ、

到底商売なんか出来は為ないからな。』(荷風『烟鬼』)

「癪が付い」て「持崩した身体」であるという弁明の陰に「最実の処何をするのも厭に成了ッたんだ」という言葉が隠されている通り、悲惨小説の枠組みには必ずしも収まらない死への志向が溶かし込まれている点に初期荷風小説の特質

があり、こうした物語をどのように小説に定位してゆくかという問いが、荷風の作品史前期を貫いていた。

暗黒小説の変種として出発した言葉が、小山清や中谷丁蔵の「冷笑」を背景に置くことでアナキズムという方向づけを獲得し、幻想のうちに近代史を描き出す表現へと変貌する——そうした意味で、『冷笑』の表現は、前半期荷風小説における里程碑をなすものでもあった。

こうした小説の方法が、江戸芸術の解釈に基づいていたことも確認しておきたい。現代に背を向け、江戸芸術へと逃避するかにみえる言葉は、まさにその身振りを通じて、現代史を塗り替えてゆく効果を持っていた。以後、荷風小説は、花柳界へとその舞台を移す。荷風の作品群が『冷笑』のような形態を取ることとはほとんどなかった。しかし『冷笑』以降の荷風小説は、幻想の創造が現代史と切り結ぶような小説の形式を、水面下で模索しつづけていく。江戸の解釈による幻想を軸として見るとき、後年の『雨瀟瀟』『濯東綺譚』といった作品はもちろん、一見淡彩に都市・東京を描き出すかに見える『新橋夜話』と『冷笑』の距離は、見た目よりもずっと近くなるのではないだろうか。

※『冷笑』のテキストは、『荷風全集』第七卷(一九九七「平成九」年一〇月、岩波書店)に拠った。なお本稿は、日本

学術振興会特別研究費補助金による成果の一部である。

【注】

- (1) 一九六六「昭和四二」年九月、岩波書店『考証 永井荷風』。
- (2) 一九一〇「明治四三」年二月四日付、荷風宛鴉外書簡。
- (3) 「八月の評論」(一九一〇「明治四三」年九月「ホトトギス」)。
- (4) 一九一〇「明治四三」年八月「早稲田文学」。
- (5) 蒼瓶「正月の新聞雑誌(四)」(一九一〇「明治四三」年一月一日「東京朝日新聞」)。
- (6) 「永井荷風」(一九四一「昭和一六」年一月、中央公論社『作家論』所収)。
- (7) 一九一〇「明治四三」年八月「三田文学」。
- (8) 「冷笑なさつてはいけません、極真面目な話なんですから……」(夏目漱石『吾輩は猫である』一)。
- (9) 同時代の荷風小説の主人公と比較してみても、「知らない土地を一番容易く一番愉快に味はつて、永く記憶に残すものは其の土地それぐの飲食物ですからな」(六)と述べる紅雨と、「名物に甘(うま)いものなしさ」と呟く『牡丹の客』の語り手との落差はまぎれもない。
- (10) 「我が国に於ける類語辞典の嚆矢」を自序に謳う志田義秀『日

本類語大辞典』(一九〇九「明治四二」年七月、晴光館)は、「空想」の語義に「現実よりかけはなれたるおもひ」「実地の用をなさぬかんがへ」「あてのなきかんがへ」を当てており、「あてのなきかんがへ」の類語には「無謀ムパウ」が挙がる。「恍惚」状態における紅雨の言葉を総称するのに適当と判断して、この語を用いた。

- (11) 一八九四「明治二七」年一〇月、政教社。
- (12) 「見れば町の空は灰色の水蒸気に包まれて了つて、僅に西の一方に黄な光が深く輝いて居る」(島崎藤村『破戒』第二章(六)、一九〇六「明治三九」年三月、上田屋)「小温い水蒸気は、香の高い土から低く這ひ上る」(秋田雨雀『尼の風呂』一九〇七「明治四〇」年八月「早稲田文学」)。
- (13) 「近代的と云ふあの熱病」がゾラ『傑作』に由来することについて、南明日香「明治の東京」の相対化：「冷笑」に指摘がある(『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京』二〇〇七「平成一九」年六月、翰林書房)。
- (14) 以下、翻訳は渡辺一夫訳『人工楽園』(『ボードレール全集3』一九四八「昭和二三」年、河出書房)に拠る。
- (15) 荷風「近代仏蘭西作家一覽」(一九一〇「明治四三」年七月「三田文学」)「Baudelaire(Charles)」の項に、「アシッシュュ及鴉片の文学及び美術的效果を論じたる」作品として「Les Paradis

artificiels (人工の天国) が挙がり、この文章には「紅雨生」の署名がある。

- (16) 「小説家は持前なる散歩の興味を感じ出した」(十二)。また、語りは中谷を「狂言作者中谷」「作者の中谷」と表現することとはあっても、「狂言作者」「作者」という代名詞のみによって呼ぶことはない。

- (17) 同時代の荷風作品「海洋の旅(紀行)」(一九一一「明治四四」年一〇月「三田文学」)にも、「小説的と云ふ病氣にかかった」語り手が、「鴉片の夢かとばかり、云ひ知れぬ麻痺の快感」に酔いしれる場面がある。

- (18) 「La cathédrale」P.V. Stock, 1898. 主人公デュルタルは、「ロマネスク芸術と東洋との血縁」に言及しつつ、建築の形状によって「跪いて、頭を深く垂れ」させる「暗鬱」なロマネスク寺院と、尖塔アーチによって「天空に昇ろうとする」ゴチックを比較する。この比較は、そのまま仏教寺院と教会建築を比較する紅雨の言葉に用いられている。

- (19) 「儘ならぬ浮き世」を捨て、夢の如く覚束なき来世に於

て円満の愛を楽しまんとするは必然の勢たり(略)彼等は愛以外他に世界あるを忘れ、義務あるを忘れ恍惚として現実の世界を離れ、理想の世界に身を投じ終るなり」晴川春草「情死論」(一九〇〇「明治三三」年二月、育英舎「歴々蓑々」所収)。

- (20) 恒文社『全訳小泉八雲全集』第九卷(一九六四「昭和三九」年一二月)。なおこの訳文については、「永井荷風先生がフランス訳を参照して朱正をほどこされたもの」である旨、岩波文庫『怪談』平井呈一解説に言及がある。

- (21) 同第八卷(一九六四「昭和三九」年六月)。

- (22) 一九一一「明治四四」年三月、実業之日本社

- (23) 海賀変哲『滑稽七人男』(一九〇八「明治四一」年一月、関谷宇三郎)が『七偏人』を模倣しており、『七偏人』のイメージの流通ぶりを窺うに足る。

- (24) 後出、上田敏『うづまき』のルビによる。

- (25) こうした荷風初期小説の特質と課題については、別稿を予定している。