

荷風の小説作法

——ノート——

宮尾俊彦

荷風にはままとまった文学観、小説観を述べたものがあるわけではない。大正九年四月雑誌「新小説」にかかげられた「小説作法」なる小文が一応それらしいものであるが、しかしこれはその中でもいっているように、「初学の人の手引」のごときものであって、特に荷風独自の小説論であるとはいい難い。従って、われわれが荷風の文学観なり、小説観なりを知るためには、彼の作品中の片言隻句に頼るか、あるいは彼の小説の分析から帰納するより仕方がないであろう。小稿はその一つのノートとして、彼がその作品中で言及しているものを拾い出し、それをもとに荷風の小説作法のアウトラインを手探りしようと意図するものである。なお、テキストには岩波版荷風全集を用いることとする。

荷風の小説は、翌作期の作品やある一部の作品を除いては、『風俗小説』であるといつてよいであろうか。ただここで私が荷風の小説を『風俗小説』と規定するためには、その風俗小説なるものの定義を明確にしないで論にならぬ。しかし、今私に風俗小説の定義をする用意はない。そこで、村松定孝氏の論述されたもの(こ)をみてみることにしたい。村松氏は「広辞苑」「日本文学小辞典」(中村光夫氏執筆)「現代日本文学大事典」(長谷川泉氏執筆)の三書の説明解説を引いて、氏自身の見解を述べておられる。それはこうである。

風俗小説は写実小説の一種で、現時の風俗世態人情を主としてえがくところに基本的性格があるが、これを批評精神や思想性を欠くものと弾劾する連念には問題があり、むしろ風俗小説に小説的機能を持つものと持たざるものとの二種があると規定すべきものと考えられる。

私が荷風の小説を風俗小説という時のそれは、この氏の見解に基づこうとしているわけである。その理由の一つは、風俗小説が「風俗世態人情を主としてえがく」としている点である。就中、「人情」がそこに含まれている点である。第二の理由は、氏が風俗小説に批評精神や思想性が欠けているとする「連念」に疑問を持っておられる点である。

この第一の理由についてはともかくとして、第二の「批評精神」「思想性」の有無という点では、この村松氏の見解を否定するならば、荷風は風俗小説家なりとする私の規定は瓦解してしまふ。荷風の小説にはきちんとした批評精神が存在すると考えるからである。むしろ荷風の文明批評は批評の名に値しない、単なる「反抗」に過ぎないとする考え方のあることは承知の上であるが。

以上のような立場に立った上で、まず『風俗小説』小説家としての荷風が言及しているものをみてみよう。

江戸時代の文学を見るに、いづれの時代にもそれ／＼好んで市井の風俗を描写した文学者が現れてゐる。(中略)維新後には服部撫松、三木愛花が現れ、明治廿年頃から紅葉山人が出た。以上の諸名家に次いで大正時代の市井猥俗の風俗を記録する操觚者の末に、たゞ／＼わたくしの名が加へられたのは実に意外の光栄で、我事は既に終つたといふやうな心持がする。(「正宗谷崎両氏の批評に答ふ」昭和7)

更に同文の中で荷風は次のようにもいっている。

(前略)花柳小説「腕くらべ」のやうなものを書きはじめた。当時を顧ると、時世の好みは追々芸者を離れて演劇女優に移りかけてゐたので、わたくしは芸者の流行を明治年間の遺習と見なして、其生活風俗を描写して置かうと思つた

のである。カッフェーの女給は其頃には猶女ボーイとよばれ鳥料理屋の女中と同等に見られてゐたが、大正十年前後から俄に勃興して一世を風靡し、映画女優と並んで遂に演劇女優の流行を奪ひ去るに至つた。しかし震災後早くも十年を過ぎた今日では女給の流行も亦既に盛を越したやうである。是がわたくしの近著「つゆのあとさき」の出来た所以である。

ここには「腕くらべ」「つゆのあとさき」の書かれた事情が述べられているが、それは忘れ去られようとしている時代の生活風俗を記録にとどめるためだと明言している。そのような風俗小説家としての自己に満足し、その名を与えられたことに對して「我事は既に終つた」と記しているのである。現に彼は「腕くらべ」中の登場人物をして次のように言わしめる。

倉山は誰に限らず年寄つた人の口から親しく過ぎ去つた世の話の聞き、それを書取つて後の世に残す事をば操風者たる身のつとめのやうに思つてゐるので、
(下略)

操風者、小説家の使命は時代の風俗を記録し、後世に残すことだとするのである。そして、そういう荷風であるからこそ、江戸隨筆や人情本の世界に没入するのである。

春水が人情本の妙処は(中略)意識して当時の風俗言語を叙写したことである。是亦古くより江戸市井の閑人の好んでなした隨筆の趣味にも合致するのである。(『為永春水』昭和16)

一葉の「たけくらべ」柳浪の「今戸心中」鏡花の「註文帳」にひかれる理由も、それが里、遊里を舞台としていることにもよるが、何よりも一つの時代の風俗画であつたが故であろう。浅草の興行物の場合も同様である。

この梗概を一読すれば、一々わたくしが批評をせずとも、現代の一世相を描写したこの戯曲の良否はおのづから分明になるであらう。(『浅草公園の興行物を見て』昭和12)

と云つて、世相の描写の如何が評價の基準とされているのである。「公園と其附近の夜の情調と生活の断片」とが「巧みに舞台の上に現れて来」ればそれでよしとされるのである。

さて、私は先に風俗小説に必ずしも批評精神、思想性が欠如しているとは限らない、とする村松氏の見解に賛意を表した。それではその「思想」について荷風はどう考へているのであろうか。

荷風の初期作品が社会問題、社会悪の剔出に強い関心を示していることは、

「地獄の花」「闇の叫び」等の作品を見ても明らかである。また、小説ではないが戯曲についても「絶望なるかな」(明治43)なる一文で次のようにいう。

現在及び近き将来のわが劇界に向つて最も有力に清新なる空氣を注入すべき戯曲は、自分の思ふところ史劇ではなくて社会劇問題劇であらう。

荷風自身がそのような戯曲を書いたかといへば、必ずしもそうとはいえないが、「異郷の恋」のごときはその一つといえようか。

荷風の文学の師が広津柳浪であつたことは彼自身の語るところであるが、それによると柳浪の門を彼が敲いたのは明治三十一年、荷風二十歳の時であるといふ。当時の柳浪は、深刻小説と呼ばれる作品を次々と發表して、文壇の寵児であつた。荷風は、

余は其頃最も熱心なる柳浪先生の崇拜者なりき。今戸心中、黒蜥蜴、河内屋、龜さん等の諸作は余の愛読して措く能はざりしものにして余は当時紅葉眉山露伴諸家の雅俗文よりも遙に柳浪先生が対話体の小説を好みしなり。(『書かでもの記』大正7)

という。対話体の小説を好んだことはともかくとして、若い荷風が柳浪の「今戸心中」以下の深刻小説、つまり悲惨な社会問題を扱つた作品に魅かれていたことは明らかである。それがゾラへの傾倒と一つになつて「地獄の花」を生み出すことになる。

このような荷風の社会問題への関心、思想的傾向に對してしがらみとなつたのは何であつたか。荷風が新婦朝者として痛烈な現代日本文明批判を展開したのは、僅かに明治四十二、三年の二年ほどであつて、四十四年には既に「新橋夜話」の世界に入る。この「新橋夜話」について荷風は後にこう記す。

そもく新橋夜話を書かうと思立つたは、其頃嚴肅なる社会問題經濟問題などを取扱ふ小説は、是非とも創作しなければならぬと深く信するだけ、さういふ真面目なものは必ず禁止されるに相違ないと思つたので、止むを得ず何か写實的にして夫れ相應に小説的興味のあるものを考へた末、当分親友社時代の文学に立ち戻るに如くはないと諦めたためである。(『厠の窓』大正2)

大晦日の電車同盟罷工というような、劇としても小説としても恰好の材料を目の前にしながら、書いてみたとして到底時勢が許すまいとして見送るような社会状況であつた。そして、そういう認識に至らしめたのが、荷風によれば大逆事件であつたといふ。周知の隨筆「花火」(大正8)の記述がそれである。明治四十四年、大逆事件の凶人馬車を見た時、荷風は「わたしは文学者たる以上この思想問

題について黙してゐてはならない」と思う。しかし、結局は世の文学者と共に何も言わなかった。そして、「以来わたしは自分の芸術の品位を江戸戯作者のなした程度まで引下げるに如くはないと思索した」という、例の戯作者宣言となるわけである。「われは主張の芸術を捨て、趣味の芸術に赴かんとす」(矢立のちび筆「大正5」ともいう)。

ただ、「花火」の記述をそのまま鵜呑みにはできない、ということも既に指摘されているところである。現に明治四十二年から四十三年にかけて発表された小説「冷笑」について、荷風は「冷笑につきて」(明治43)という小文で、

自分の著作「冷笑」は享楽主義のみ歌つたものではない。寧ろ享楽主義の主人公が、風土の空気に余儀なくせられて、川柳風のあきらめと生悟りに入らうとする苦悶と悲哀とを語らうとしたものである。

といっている。荷風が必ずしも政治的圧迫から逃れるために社会問題から眼をそらしたのでないことはこれも明らかであろう。「光明なき現実主義」に対する諦めの気持が彼の中に育っていたのは、早く外遊時代からであったのかも知れない。

いずれにしても荷風はこれ以後社会問題に背を向け、「思想不要」をくり返し唱えるのであるが、その声は既に明治四十二年にあがる。

私が他人の作文に対する態度、即ち批評の態度は、作者が持った形式が、その内容とどれ丈よく合つて居るか、換言すれば、その内容がどれ丈よくその形式に依つて現はされて居るかを見るにあつて、内容の価値それ自身には余り重きを置かない。(中略)芸術品として見る時は、思想の深淺大小の如きは別問題として論じなければならぬ。(「芸術品と芸術家の任務」)

また、「芸術は智識の樹に咲く花也」(明治42)という小文においては、主張の芸術を否定するわけではないが、と断りつつも、「自分だけの芸術観としては、芸術でなければ現はすことの出来ない感情を現はした芸術の方が慕はしく思はれる。」という。こうした考えの中から「冷笑」の吉野紅雨のような、形式技巧にはやかましいが、宗教や哲学には興味を持たない文士が生まれてくる。「問はずがたり」(昭和19)の語り手も、「僕は思想よりも信仰よりも、何よりも先官覚の表現を芸術に求めてゐる。」という。

かくして荷風は、いわゆる哲学、思想を切り捨てて、風俗小説家としてその主要な作品を生み出していくのである。昭和六年十月二十二日谷崎潤一郎宛書簡は、谷崎の「つゆのあとさき」評に対する礼状であるが、その中でもそのことを

はつきり言っている。

五十歳を過ぎたる今日小生の芸術的興味を覚るは世態人心の変化する有様を見ることがて昔の戯作者のなしたる事と大差なく従つて思想上之といふ抱負も無御座候

私はこの章の初めで、風俗小説の定義を求め、そこで風俗小説に批評精神、思想性がないとする考えは誤りだとする見解に賛意を表した。それは、荷風は風俗小説家なりとする私の中に、荷風のそれは決して批評精神、思想性を持たぬ文学ではないとする考え方があった故である。しかるに、ここまで述べてきたところで、私は盛んに小説の思想性を拒否した荷風という点を強調してきた。自家撞着であろうか。いやそうではない。私は思想性を拒否した荷風のその創作態度そのものが、一つの彼のしたたかな思想、批評精神のあらわれであると考えてゐる。

二

さて、前章で私は荷風の小説作法が世態人情を描く風俗小説であるとしてきた。そこで次に、その世態人情を記録する上で基本となる「観察」ということについて荷風の言及しているものを挙げてみたい。

荷風はその「小説作法」で、「読書思索観察の三事は小説をかくもの寸毫も怠りてはならぬものなり。」として、観察の創作に欠くべからざることを強調している。この「観察」についての荷風の早い言及は明治三十六年の「エミールゾラと其の小説」に見られる。少々長いが引用してみる。

彼が小説を書かんとする時の苦心は、他の作家の如く、如何なる面白き事件を設くべきか、如何なる人物を描くべきか、而して如何なる事件より書き始むべきか杯云ふ点にあらずして、唯だ人物の性格及び其生活の状態に関する調査研究の一事なり。彼は劇場、料理店、或は牢獄等、若し編中に於て描き出さざる可からずと信ずる事あれば、先づ幾度となく其の場所に赴きて徘徊彷徨し、少くとも二三箇月間は熱心に研究観察す。(中略)彼は直接の観察によりて得たる所の活きたる記憶を呼びしつゝ筆を進むるなり。

ゾラが舞台となる場所を二三か月も徘徊するなどというところは、後年「濃東綺譚」を創る時、連日玉の井界隈を訪れた荷風の姿を思い起こさせる。荷風がゾラ傾倒から得たものの一つは、この観察の重要性であったのかも知れない。それは単なる叙景の資料を得るための観察ではあるまい。「人物の性格及び其生活の

「状態」に関するものでもあった。そのことは、「およそ小説と称するもの其の高難解なると通俗平易なるとの別なく共に世態人情の観察細微を極むるもの無からざるべからず。」(「一夕」大正5)といっていることでも明らかである。だからこそ、「わたしは小説たる事を口実として、観察の不備を補ふに空想を以てする事の制作上甚危険である事を知つてゐる。」(「十日の菊」大正12)とするのである。それでは観察はなぜそれほど大切なのか。

小説は主として描写するに人物を以てするものである。人物を描写するにはまづ其人物の性格と、それに基いた人物の生活とを観察しなければならぬ。観察とは人を見る眼力である。(「来訪者」昭和19)

人間を見抜く眼力、それは観察のいかによっているというわけである。

私はここまで「観察」という、小説家にとっては極く当り前の基本的な態度について述べてきたようである。しかし、荷風が本当の意味の観察家でありその実践家であったことは、その日記を見るだけでも知ることができるのであり、それがいかに彼の創作の源泉になっているかも明らかであることを考えた時、やはり観察が荷風の小説作法の基盤であることを強調したいがために、あえてこの当り前のことを取り上げたのである。彼の日記は、自己の感懐の吐露であるというよりは、むしろ彼の人生、人間、自然の観察記録であるといつてもいいのではなからうか。観察を創作の源泉としている荷風であるからこそ、「小説の巧拙は、その観察と思想との如何を見て、之を論ぜよ」(「細雪妄評」昭和22)といえるのである。

さて、その荷風の観察、就中間観察の姿勢にはある独自性が見られる。それは自己の姿勢を対象の位置にまで低めて観察する、ということである。小説「冷笑」中の人物、狂言作者中谷の態度からそれを見てみよう。

最初に己れと云ふものを出来るだけ卑しくして、然る後に、一種超越した態度に立つて局外者を眺めて見る。

と彼はいう。この姿勢で対象を観察するとどうなるか。「自然と巧まずして冷な笑ひが口の端に浮んで来る」ことになる。しかし、これではいかに局外者、傍観者としての態度に過ぎるのではなからうか。血の通った文学者の真摯な態度ではない。ただここに浮かぶ「冷笑」は「他人と自分と両方に対する二重の意味が含まれる」ものである。これなら許されるであらうか。それでもまだ納得し兼ねる。そこでその観察の対象を考えてみよう。ここで中谷が対象としているのは、金権を背景とする似而非紳士である。これならばどうだろうか。この姿勢は、荷

風自身が明治の新政府や軍人政府にとってきたそれではなからうか。あの痛烈な批判はこの姿勢から生まれてきたのである。

それでは無力な弱者を観察する態度はどうなのであろうか。「中谷は陋劣な花柳社会の人と同等の地位まで自分の身を引下げて、お互ひに友達同士になつて」観察するのである。それは荷風の女給や娼婦、踊り子たちに接する姿勢であった。その結果、「瀬東綺譚」のお雪は、大江匡なる小説家を「世間を憚る」ような商売の男と信じ込むことになる。ここにおける大江匡の観察態度は次のようである。

わたくしは彼女達と悪意になるには一少くとも彼女達から敬して遠ざけられなために、現在の身分はかくしてゐる方がよいと思つた。彼女達から、こんな処へ来ずともよい身分の人だのに、と思はれるのは、わたくしにとつてはいかにも辛い。彼女達の薄倅な生活を芝居でも見るやうに、上から見下ろしてやるこぶのだと誤解せられるやうな事は、出来得るかぎり之を避けたいと思つた。それには身分を秘するより外はない。

その「身分を秘する」ためには、そういう盛り場への出がけに「服装」を変えろるわけである。「つまり書齋に居る時、また来客を迎へる時の衣服をぬいで、庭掃除や煤払の時のものに着替へ、下女の古下駄を貰つてはけばよいのだ」ということになる。

こうした観察態度によつてこそ、初めて扮飾の世界の扮飾せざる女たちの人間味に触れることができるのである。そこにあるのは、世間態をとりつくろう「良家」の子女からは失われてしまった人間性である。荷風は、「同情は芸術制作の基礎」という。

同情は芸術制作の基礎たるのみではない。人生社会の真相を透視する道も亦同情の外はない。観察の公平無私ならむことを希ふのあまり、強ひて冷静の態度を把持することは、却て臆断の過に陥りやすい。(「申訳」昭和2)

しかし、荷風の「同情」はあくまでも観察の手段でもあるようだ。従つて決して対象にのめりこんでしまわない。「瀬東綺譚」の大江匡は自分を二重人格だといっている。冷静な人間観察者としての小説家大江匡と、身をやつして娼婦の世界に同情の眼をそそぐ人生に倦み疲れた一人の初老の男としてのそれである。だから彼は、お雪が「わたくしの力に依つて境遇を一変させやうと云ふ心」を起こすと知るや、彼女のかたわらからすつと身を引いてしまふ。お雪というミューズをいつまでもミューズとして置きたいがためである。そういう大江のエゴは、小

説家としての荷風のエゴであるといつてよい。身をやつしても、荷風の心はあくまでも「貴族」のそれであった。

周知の「谷崎潤一郎氏の作品」(明治44)の中で荷風は、「同情と透徹と、冷静と情趣」という一見相矛盾するものを巧みに調和している、と谷崎の作品を評しているが、それは都会人作家としての荷風自身の気質でもあるのであろう。荷風は決して女を愛することがなかった、と評されるゆえんである。

ここまで私は「観察」を人間観察という面からのみ見てきた。そこで次に自然観察風景観察についてみてみたい。

小説をつくる時、わたくしの最も興を催すのは、作中人物の生活及び事件が開展する場所の選択と、その描写とである。わたくしは麗人物の性格よりも背景の描写に重きを置き過ぎるやうな誤に陥つたこともあつた。(「溷東綺譚」)

そういう荷風であるからこそ、

わたくしは「今戸心中」が其時節を年の暮に取り、「たけくらべ」が残暑の秋を時節にして、各その創作に特別の風趣を添へてゐるのと同じく、「註文帳」の作者が編中その事を述ぶるに當つて雪の夜を扱ふことを最も巧妙なる手段だと思つてゐる。(「里の今昔」昭和9)

荷風にとって風景、自然は詩興を触発させる創作の泉である。例えば、隅田川の風景は荷風の抒情詩的本能を外発させる。そうして書かれた小説「すみだ川」は、「この小説中に現はされた幾多の叙景は篇中の人物と同じく、否時としては人物より以上に重要な分子として取扱はれてゐる。」(「第五版すみだ川之序」大正2)と作者自身によつていわれるのである。そしてそれが更に甚しくなる時、「我等は最早吾等の感激を自然から誘起されるのではなくて、却て反対に吾等は個性の感激をば沈黙して居る自然に浴びせかけ、自然を呼び覚まして、何等か自己の求むる声を其れから聞き取らず止むまいとするに至つた。」(「冷笑」ということになる。「自然を呼び覚」すとは、どういふことであらうか。当り前にいつてしまえば、平凡な風景からも詩人の鋭い、繊細な感覚が美を探り出すということになるのではなからうか。それが芸術家の資質というものであろう。あるいはそれは自然への積極的な感情移入ともいえよう。

平井呈一氏はこういう。「都会人にとつて小説に於ける環境風物の精密な描写は、単に小説作法上の一つの手段とか息抜きとか云ふものではなくして、もっと深い根差しをもつた、謂はば一つの深い趣味性の發現に外ならない。その最も顕

著な例を私は荷風先生に見出す。」(2)

こういう荷風にとつて、連夜の盛り場徘徊は市井の風俗を探り出すためのものであり、旧址を尋ねての散策は、過去を懐しむ心情からのそれであると共に、叙景の用意のためのものでもあつた。荷風日記はその覚書きであり、時には絵入り図入りで詳細にしたためられる。

僕は平生見聞する事物の中、他日小説の資料になるらしく思はれる事がある時、手帳にこれを書き留めて置く。一日の天気模様でも、月の夜に虹が出たり、深夜の空に彗星が頭れたりすると、之も同じくその見たまゝを書き留めて置く。これ等は皆に小説執筆の際叙景の資料になるのみならず、古人の書を読む時にも案外役に立つことがある。(「申訳」)

「景情一致」、それが荷風の庶幾したる文学の在り方であらうか。仏訳「牡丹の客」についてのマルセル・フルランの評は、荷風のその意図を正しく見抜いたものとして日記に書き留められるのである。

さびしく悲しき一篇の主旨は能く堀割の風景の描写中に混和したり。相愛の男女は同棲することを望みながらその為しがたきことを知れる哀愁。能く堀割の描写と混和せるなり。(日記昭和19、8、19)

三

さて、ここでもう一つ、荷風が唱えるところの風土文学または郷土芸術ということについて触れておこう。彼はそれについてこういう。

互ひに異なる風土からは互ひに異なる芸術が発生するのは当然の事であらう。そして、この風土特種の感情を遺憾なく發揮する処に、凡ての大なる芸術の尽きない生命が含まれるのでは有るまいか。(「靈廟」明治43)

ここにいう「風土」は、欧米に対する日本の風土と、京、大阪あるいは荷風のいう「田舎」に対する東京の風土という二つの意味に解することができよう。「冷笑」中の吉野紅雨は、帰朝後三年ばかりになるが一日半時たりとも地中海のほとり、それはつまりフランスであらうが、その夢をみないことはないという。しかし、その絶望のない憧憬の間にも、現在生きている日本の風土と氣候の力を鋭く感受している。そして、その日本の風土に強く愛着を抱き、風土と伝統芸術との間の強いきずなを思はずにはいられない。非愛國者といわれるまでの西洋崇拜者としていかに現代日本に反抗しても、結局その思想の奥底にある日本の

風土の伝統に改めて気づかされるのである。これは吉野紅雨という小説中の人物であるが、それはそのまま新婦朝者荷風のたどりついた結論でもあったであろう。荷風の伝統への、日本の過去への執着はその辺に根ざしているのではなからうか。従って、小山清がその紅雨を「ぢや、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らうと云ふんですかね。」と冷笑しても、紅雨は動じないわけである。そして、現代日本の向かう方向を定める舵は、「郷土の美に対する芸術的熱情だ」と断言するのである。荷風は時勢におもねる所謂「愛国主義者」を唾棄する。しかし、古き良き日本の伝統と風土を愛する点においてはまったく愛国主義者であるといつてよからう。中河与一の「天の夕顔」は、「全篇飽く迄日本的固有の情調を帯び候点最うれしく存申候」(昭和13・1・27 中河宛書簡)として賞賛される。

さてもう一つの風土、日本の中の東京についてはどうであろうか。荷風は都会の人である。(3) 東京に対する荷風の執着は類をみない。空襲の日々を偏奇館焼亡の日まで東京にとどまらせ、終戦の日が来るや帰心矢のごとく汽車にとび乗らせたものは、その東京への愛着である。もちろん東京は荷風個人の好みであった。郷土芸術とは一東京を描いたそれではない。「冷笑」中には、フランスのモオリス・パレス、ベルギーのロオダン・バッタの名を挙げて、その故郷への熱情を述べ郷土芸術の手法とする。日本文学の場合はどうか。

自分はわが一家の趣味を以て特徴ある一地方の生活を描いた小説を好む。と書かれて推賞されたのは、久保田万太郎の「浅草」である。ここで荷風がこの作品を推す理由は、一つには「生れ落ちて人と成つた浅草といふ一番よく知抜いてゐる土地の生活を、芸術的興味を以て書いてゐるといふ事」である。「一番よく知抜いてゐる」とは、前章で述べた「観察」が最も行きとどいていっていることとであろう。それが「切実なる写実的興味を呼び起さしめる」ことになる。そして次にもう一つには、「一地方特種の風景生活伝説」を描写していることを挙げる。それが「エキゾチックの情趣」に読者を浸らせる点を指摘する。この二点に荷風が郷土文学を説くゆえんがあるようである。

ところで荷風は、自身の作品をどう見ているであろうか。「正宗谷崎両氏の批評に答ふ」の中で彼は自作の「すみだ川」「狐」を挙げて次のようにいう。

執筆当時は特に江戸趣味を鼓吹する心はなかつた。洋行中仏蘭西のフレデリック・ミストラル、白耳義のジョルジュ・エツクワ等の著作をよんで郷土芸術の意義ある事を教へられてゐたので、この筆法に倣つてわたくしは其生れたる過去

の東京を再現させやうと思つて、人物と背景とを隅田川の兩岸に配置したのである。

といっている。荷風の作品が東京(江戸)という風土に根ざしたものであることは異論があるまい。彼の小説に東京およびその近郊を離れて舞台にしたものはない。全てが彼の熟知し、観察し尽した土地である。そういう荷風であるからこそ、「文壇の批評家は稍もすれば、かの作家は年が年中同じ題材ばかり書いて居ると非難するけれども」「作家は自己の特徴を自覚して、それにのみ傍目も振らず信頼してゐればよいのだ」「冷笑」といい切れるのである。「谷崎潤一郎氏の作品」においても、その特徴の第二として、「全く都会的たる事」を挙げ、「その作品の貴重たる所以は、全くこの都会的たる処に存する」とする。そして、上田敏の「渦巻」の一節を引いて、都会人は客観的な眼で人生を観察することができるとし、それは「一国の文明を集中した土地に生れた底蘊である」と誇るわけである。ここで荷風が都会的であるといっていることは、そのまま「郷土的」だということであるが、それは単に都会の風土を描いた作品であるということではないようである。物を観る眼についてもいっているわけである。すなわち、先にも引いた「同情と透徹と、冷静と情趣との一見相矛盾した両極を、巧に調和して」人生を観察することのできる眼である。そんな意味も含めて、荷風の文学は東京という郷土に根ざした文学だといえようか。谷崎を「生れの都会を解し且つ愛する事が出来た都会人の一人であらう」と評したことは、そのまま荷風自身に帰していいものであらう。外遊以後、国内の旅すらも数えるほどしかなかつた荷風の文学は、まさに東京という風土から生まれた郷土文学といえよう。(未完)

注

- (1) 「解釈と鑑賞」第35巻第9号「用例にみる近代文学史用語事典」『風俗小説』の項。
- (2) 「永井荷風論―説『温泉縮圖』」(日本文学資料叢書「永井荷風」所収)。
- (3) 拙稿「荷風における都会と田舎」(『新致荷風文学』所収)