

悲哀の色 ——永井荷風が描く男と女の情景——

中 野 真 理

はじめに

約5年に亘る外遊生活の後、文学者の道を本格的に歩み始めた永井荷風(1879-1959)は大きな苦悩に直面する。それは近代化による伝統文化の破壊や思想・表現の自由に対する圧迫の中で、芸術家としていかに自身の進む道を切り開いていくかという問題であった。明治の終わりから大正初期にかけての数年間、彼にとって芸術家としての方向性を固めていく重要な時期であったと言える。

この時期、荷風の作品には一つの興味深い型が見出せる。それは、現実社会から隔離された場で生きる男と、彼とともに暮らす芸者(あるいは元芸者)の日常風景を描いたものである。これまで芸者を題材にした作品については、特に荷風が「花柳小説」と銘打った『腕くらべ』(大正6)を中心に、作者の文明批評や風俗描写の美について論じられることが多かった¹⁾。『腕くらべ』は新旧の文化が共存する新橋を舞台に、花柳界の表裏を様々な人間や風俗の美を織り込んで描いた作品であり、荷風文学の中で一つのピークをなす存在であろう²⁾。しかしここで追究すべき問題は、そうした文明批評や美的表現の奥に何が存在していたかということである。そこで『腕くらべ』以前に生み出された上記のような型をもつ作品をひもといてみると、人間の複雑な内面感情に対する徹底した観察と考究、そして江戸芸術から学んだ視覚的イメージの描出が、荷風の批評眼や表現精神の基盤として存在していたことがわかる。それは後の荷風文学の世界観を支える重要なものであり、近代という時代に対する彼の芸術家としての姿勢にも深く関わっていた。本稿では『妾宅』(明治45)、『風邪ごこち』(明治45)、『花瓶』(大正5)に描かれた男女の情景を読み解きながら、荷風が描出した人間の内面感情の特質と、その美的表現の手法について考察してみたい。

1. 現実社会と芸術的空間

1) 帰国後～大正初期の創作活動

まず、帰国後から大正初期(明治41～大正5頃)における荷風の創作活動を概観しておこう。外遊体験をもとに創作された小説『あめりか物語』、『ふらんす物語』の発表後、荷風は近代化を急ぐ日本や自身の人生に対する複雑な思いを込めた『監獄署の裏』、『歓楽』、『新帰朝者日記』、『見果てぬ夢』等を発表していった。明治41-42年頃に生み出されたこれらの作品には、古き時代の美を破壊し上辺だけの西洋模倣を推進する政府の浅薄さと、虚飾や

偽善にまみれた出世主義・功利主義の社会に対する嫌悪が滲み出ており、このような社会で生きていかねばならない作者の苦悶が伝わってくる。

やがて美と歓楽への耽溺を謳った荷風の作品は風俗を壊乱するものとして発禁処分を受け、さらに明治43年の大逆事件は歴史的な思想弾圧事件として彼に大きな衝撃を与えた。表現の自由を束縛される痛みを味わう中で、荷風の心は近代への憤怒や絶望から、失われてゆく江戸文化への郷愁へと変化していく。中でも花柳界は彼の心を大きく惹きつけ、『新橋夜話』（明治45）や『腕くらべ』などの名作が生まれた。また在米時代から熱中していた浮世絵についてもその研究成果をまとめ、後に『江戸芸術論』（大正9）として出版し、江戸時代を舞台にした小説『散柳窓夕栄』や『恋衣花笠森』（大正2）等も生まれた。さらに彼は残存する江戸の美を求めて東京市中を散策するようになる。その記録は随筆『日和下駄』（大正4）となり、近代化の中で滅びゆくものへの愛惜が美しく謳い上げられている。

このように荷風の創作活動は明治末から大正期へと移り変わる中で、日本の近代化に対する怒りや苦悶を直接的に訴えるものから、やがて滅びゆく美の世界を通して自身の心情や感慨を伝えるものへと変化していく。そしてこの移行期に頻繁に描かれたものが、本稿で見ていく男女の情景なのである。

2) 男と女の物語

移りゆく時代の中で、荷風は江戸の最後の名残を花柳界の中に見出した。ここで彼が複数の作品に描いたのは、近代の世に疲弊し現実社会から距離をおいて生きる男と、そのような男と暮らす（元）芸者の姿である。その作品例としては、随筆『妾宅』、小説『風邪ごこち』、『花瓶』が挙げられよう。まずはそれぞれの内容を確認しておこう。

『妾宅』（明治45）は小説風に書かれた随筆であり、ユーモア溢れる文章の中に文明批評と審美論が展開される。この作品には荷風を彷彿とさせる現代文士の珍々先生と元芸者のお妾が登場する。珍々先生は世間にはびこる人間の醜さに辟易しており、妾宅という心の隠家かくれがを持っていた。妾宅はわずか四間ほどの薄暗く湿った借家で、「如何にも浮世に遠く失敗した人の隠家らしい心持」をさせるものであった。この妾宅の置炬燵にかじりついている時、先生は幸福感とともに、成功主義の世の中で出しゃばっってお世辞を言う連中に対する優越感も感じている。この先生のお妾は明治の新しい女子教育とは全く無関係な女である。冗談を言ったり夜ふかしをしたりすることも好きだが、まめまめしく働く謙虚な女である。「花柳界全体は、最初から明白あからさまに虚偽を標榜してゐるだけに、その中うちには却て虚偽ならざるもの、ある事を嬉しく思ふのであった」³⁾という先生は、お妾の波乱に満ちた過去とその心の底に潜む悲しみに思いを巡らし、彼女が醸し出す独特の風情を飽くことなく観察する。先生は彼女と暮らす侘住居の中に「芸術的洗練を経たる空想家の心にもみ味はるべき、言語に云現し得ぬ複雑豊富なる美感の満足」⁴⁾を感じているのである。

次に小説『風邪ごこち』（明治45）を見てみよう。これは肺病を患う芸者の増吉ますきちと、彼女

と暮らす男のある一日を描いたものである。増吉は朝から風邪気味であったが客の待つ座敷に出ていかねばならない。男は心配そうに見つめながら彼女を送り出す。実は彼は由緒正しい家柄の生まれであり、もともと丸の内の会社に勤めていたが、立身出世の野心にまみれた陰險な環境で生きることに疲れてしまった。ついには会社をやめて恋仲の増吉と暮らすようになる。増吉は不治の病を抱えながらも、愛する男と暮らせることに喜びを感じていた。男にとっても増吉と暮らす芸者家は世間から逃避するための慰安の場所であり、もはや以前の生活に戻る気力はなくその身を運命に任せているという状況である。やがて増吉が帰ってくる。安心した男は寒気に震える彼女の身体に炬燵で温めた寝衣をかけてやり、二人は嬉しそうに頬笑み合う、という場面で物語が終わる。

最後に『花瓶』(大正5)をとり上げる。ここに登場するのは政吉とお房の夫婦である。お房は元芸者であり、政吉は堅い家柄の総領に生まれた身分であった。しかし彼は、会社勤めをしていた頃にその会社と政府関係者との間に癒着関係があることを知ってしまった。そのため政吉は辞職したが、母親はそれを知らず政吉が勝手に出世の道を捨てたと責めていた。お房は芸者時代に政吉と恋仲になり、身分のある政吉と結婚することは最初から諦めていたが、少しでも一緒にいたいという願いから彼と暮らし始めた。が、ある日突然政吉が病気で倒れたため、お房は献身的に彼を看病する。そのことが政吉の母に伝わり、二人はついに夫婦になることができたのである。若隠居になった政吉は、世間から離れてお房と閑静に暮らしていることを無上の幸福と感じていた。ところで彼らは結婚前、二人で出かけた際に花瓶を買ったことがあった。それは二人の大切な恋の形見になっていたが、ある晩盗賊に盗まれてしまい、それ以来お房は悲痛な思いに沈んでいた。だが、その後何年も経過した今、政吉の親友である画家の燕雨がこの花瓶の絵を描いてくれた。燕雨は妻との不和に悩んでいたが、政吉夫婦の温かな情愛は彼の淋しい心を癒してくれるものであり、その恋の象徴である花瓶は彼の創作意欲を大いに掻き立てたのである。出来上がった絵は素晴らしく、喜んだ一同がお祝いをしようというところで物語が終わる。

以上が三作品の粗筋であるが、いずれの男女にも共通点が見られる。まず男性は現実社会の醜さに辟易しており、女性との暮らしに安らぎを感じている。彼らが憎むのは立身出世に価値を置く社会と、そこにはびこる人間の強欲さや虚飾、偽善、陰險さ、弱い者への差別や暴力である。『風邪ごこち』の男も『花瓶』の政吉も、もはや世間と積極的に関わろうとする意志はない。『妾宅』の珍々先生は社会と関わる機会を捨てていないが、それでも世間の人間を白眼視している。一方、女たちに共通するのは、相手の男性を愛しまごころを持って尽くしていること、優しさや奥床しさを持ち合せていること、そしてその心の奥に哀しみや憂いの影を秘めていることである。現実世界に疲れきった男と影のある女、その二人の生活には安らぎとともに、諦めや疲労感、寂しさも漂っている。このような構図に留意しながら物語の世界をさらに詳しく見ていこう。

3) 物語の世界構造——現実社会と芸術的空間の対立

三つの物語は、二つの世界の対立を前提として成立する。それは男が嫌悪する現実社会と男女が暮らす空間との対立である。そして荷風は後者を、美的情趣を漂わせる一種の「芸術的空間」として描いている。その芸術的空間とはどのようなものか。

まず『妾宅』では、珍々先生が女と暮らす家は、水鉢や朱の鏡台や三味線が置いてあり、「襖を越した次の座敷には薄暗い上にも更に薄暗い床の間に、極彩色の豊国の女の姿が、石州流の生花のかげから、過ぎた時代の風俗を見せてゐる」⁵⁾という。その上、置炬燵の後ろには「二枚折りの屏風に、今は大方故人となつた役者や芸人の改名披露やおさらひの摺物を張つた中に、田之助半四郎などの死絵二三枚をも交ぜて」⁶⁾あるという。時折江戸音曲の美しい音色も聞こえてくる。このような侘住居^{わびずまい}で冬の風の音に震える時、先生は過去の時代に生きた芸術家たちに思いを馳せるのだ。

宝井其角の家にもこれと同じやうな冬の日が幾度となく来たのであらう。喜多川歌麿の絵筆持つ指先もかゝる寒さの為に凍つたのであらう。馬琴北斎もこの置炬燵の火の消えかゝつた果敢なさを知つてゐたのであらう。京伝一九春水種彦を始めとして、魯文黙阿弥に至るまで、少くとも日本文化の過去の誇りを残した人々は、皆おのれと同じやうな此の日本の家の寒さを知つてゐたのだ。⁷⁾

江戸時代の芸術家も感じたであろう侘住居の情調は、何気ない日常の中に確かに存在しているのであり、それを感じられることが珍々先生の生きがいなのである。

次に『風邪ごこち』における芸術的空間を見てみよう。物語は、男が炬燵で為永春水の『春色梅暦』を読んでいる場面から始まるが、彼が住んでいる芸者家の情景はまさに人情本の世界を想起させる。壁際には新旧の桐筆笥^{きりだんす}が並び、その上には人形や羽子板や稽古本を入れる見台が置いてある。天井の隅には酉の市の熊手や穴守様の提灯^{あなもりさま}があり、これらの小道具は「どう云ふ訳か堅気の家には決して見られない艶しさを帯びて見える」という。そして男の心を虜にする芸者家独特の風情は、次のように描写される。

向うの窓際には大小の鏡台があり、此方の窓に添ふ壁には、お召の不段着が古びた長襦袢を重ねたまゝ、だらりと下つてゐる。置炬燵の掛蒲団が古畳の上に其の花やかな更紗模様を延べた端には、紋縮緬^{もんぢりめん}の裏をつけた八反の襦袍^{どてら}と、浴衣を重ねた絹の寝衣とが細帯と共に、脱ぎすてたなり、其の襟のあたりの處なぞは丁度藻脱^{もぬけ}の殻^{から}のやうに女が着てゐた時の儘の形さへ残して、花薦^{はなごさ}の上に狼藉としてゐる。見廻す二階中の壁と天井のいたましいまで古びた汚れ目に対して、いかにも優しい其等の家財道具と見るからに艶なる女の衣類は、全く一致しない各自の特徴を互に鋭く引立たせ合つてゐるので、それをば同時に眺めやる男の心には、いつも斯うした芸者家の二階といふものに対して、一ツ

には放蕩の身の末の尾羽^{おは}打ちからした哀傷と、又一ツには云ふには云はれない柔かな住心地^{やはら}を感じさせるのであった。⁸⁾

このような空間で日常的に行われるのは、芸術作品の制作のように進められていく、女の髪結い・化粧・着付けの光景である。それを見つめるのが男の日課であり、彼の愛読書である人情本の世界は、こうした空間の美に浸る快樂を増幅させるのである。

最後に『花瓶』を見てみよう。夫婦が住んでいる住居は崖上の古い家で、眼下には新緑の中に残る八重桜が見え、崖には竹、庭には檜や椎の大木も並んでいる。日が傾けば丸窓の障子に竹の影が映り、八畳間には大沼枕山の五言絶句の一幅に蘭の鉢が置かれ、違棚には政吉の法帖画帖や、硯や筆筒墨池筆洗^{ひつとうぼくち ひつせん}の類が置いてある。窓の下には紫檀の唐机、桐の本箱が並んでおり、読書や書画を愛する政吉の嗜好が伝わってくる。ちなみに大沼枕山(1818-1891)は荷風が好んだ幕末期の漢詩人で、亡くなるまで江戸詩人としての誇りを貫いた人物である。まさに政吉にとっての理想像であろう。政吉はこの家で、画家の燕雨と浮世絵について語り合うのが楽しみであった。燕雨もこの家に通うことを喜び、まさに芸術を愛する者のための安らぎの空間として描かれているのである。

このように「現実社会」から隔離された場として、男女が暮らす「芸術的空間」が存在し、その空間には減び行く江戸の面影が残っている。荷風がこの二つの世界の対立を物語の下地にしたのは、「伝統文化を破壊し出世や功利を優先させる近代日本の社会では、美や芸術の価値は理解されない」という思いがあったからであろう。帰国直後の荷風にはこのような社会に対する激しい呪詛が見られたが、やがて彼の中で心境の変化が生まれてくる。その変化は、小説『冷笑』(明治43)に登場する荷風の分身・吉野紅雨が述べる「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の憧憬に生きる事ができるやうになった」⁹⁾という言葉で表明される。紅雨は「時代の船の方向を定める丈夫な舵」こそ「郷土の美に対する芸術的熱情だ」と断言する。それは習慣に従う義務的賛美ではなく、郷土の一本^{いちもく}一草^{いっそう}に向って「渾身満腔の愛情」を注ぐことであり、その愛情が人間としての深い自覚を呼び起こすのだと言う¹⁰⁾。坂上博一はこのような意識に、近代日本に対するより本質的な「沈重なる批評」が見られると指摘する¹¹⁾。それは絶望や憤怒を乗り越え、近代が軽視する「美」の価値をもって現実社会に対峙する姿勢であり、その後の創作態度の根本をなすものと考えられる。『宅宅』等の作品に描かれた男たちは社会から距離を置くという態度をとり、芸術的空間の中に自身の生きる場所を見出した。その姿は諦めからくる一種の逃避とも見えるが、一方で、芸術の中に沈潜することで積極的に「美」の価値を発掘し、愚かな現実社会を踏み越えていこうとする荷風の断固とした姿勢が表れているとも言えるだろう。特に『花瓶』における燕雨が傑作となる絵を完成させる結末は、坂上も指摘しているように「芸術の勝利」の表明とも捉えられる¹²⁾。では、その芸術的空間の中で荷風が発掘したものは何か。彼の視線の先にあるものを追究してみたい。

2. 内面世界への探究

1) 女を見つめる眼差し

荷風が構築した芸術的空間の中でまず読者を引きつけるのは、「観察者」の眼を通して描写された女の美しさである。『妾宅』の珍々先生は家事を行うお妾の容姿やしぐさをじつくりと観察する。「何たる物哀れな美しい姿であらう。夕化粧の襟足際立つ手拭の冠り方、襟付の小袖、肩から滑り落ちさうなお召の半纏、お召の前掛…」とその美を絶賛し、彼女がいる空間の様子（破れた水障子や煤けた柱に貼られたお札、七輪や水瓶などが置かれた台所など）にも眼を向ける。一見汚れて乱雑に見える台所とそこで働くお妾との見事な調和に対して、荷風は「草双紙に見るやうな何と云ふ果敢ない侘住居の情調、また歌沢の節廻しに唄ひ古されたやうな、何と云う三弦的情調を示すのであらう」¹³⁾ という賛美の言葉を贈るのだ。正宗白鳥はこの作品について「江戸の風俗を賛美してゐるとは云へ、その風俗たるや、この賛美者の目にもみすぼらしいものとして映つてゐる」と指摘したが¹⁴⁾、この妾宅の魅力はみすぼらしさや古びた汚れの味わいにある。それはお妾にも言えることであり、彼女の浅黒い肌は「多くの人手にかかつて丁寧に拭き込まれた桐の手あぶりの光沢」を思わせるものであった。彼女は芸者時代、体に無理をさせて髪の毛が抜けたり血を吐いたりしたこともあった。しかしそのような、いわば不健全さや汚れを含んだ味わいは、女の内に秘められた過去の悲劇や苦労を物語るものとも言えるだろう。そしてさらに重要なことは、女が醸し出す美がその内面にも結びついていることである。荷風は、女性美を作り上げるのは奥床しさ、哀れさ、果敢なさであると言い、女のしぐさはもちろん、何よりその「心」のあり方に注目する。お妾は人を罵ることもなく自身の功をこれ見よがしに誇ることもなく、万事に謙虚であって自分の正当性を無理に主張することもない。その態度は彼女の哀しい過去が作り上げたものである。彼女は初めて恋した若旦那と引き裂かれた後、周囲から強いられるがままに厭な男に身を任せ、多くの男の玩弄物になると同時に多くの男を弄ぶという「不徳と淫蕩の生涯」を送っていた。しかし彼女はそれを自分の運命と考え人を恨むことなく生きてきた。哀しい事があったとしても人を罵らずただ静かに黙って思い悩む。決して自己を下賤醜悪にするまいと思う態度が、人間の美しさを生み出すということを荷風は強調するのである。

若し浮瀬^{うかむせ}なく、強い者のために沈められ、滅されてしまふものであつたならば、其れは所謂月に村雲、花に嵐の風情。弱きを滅す強き者の下賤にして無体野蛮なる事を証明すると共に、滅される弱き者のいか程上品で美麗であるかを証明するのみである。自己を下賤醜悪にしてまで存在を続けて行く必要が何処^{いさぎ}にあらう。潔よく落花の雪となつて消るに如くはない。¹⁵⁾

荷風はこの精神を「海棠^{かいどう}の雨に悩み柳の糸の風にもまれる風情」という言葉でも表現しているが、己の哀しみにただ静かに向き合う者の気品こそ美を形づくる重要な要素であり、そ

れは彼の言う、売色という行為が内包する「悲壯の神秘」を伴うことでより真に迫ったものとして見えるのである。

女性の美を観察するもう一つの作品は、『風邪ごこち』である。網野義紘は『風邪ごこち』について、この作品が収録された『新橋夜話』の中でも「最も写実的な作品」であると評したが¹⁶⁾、それは特につぶさに描かれる髪結いから着付けまでの一連の工程であろう。男が見つめるのは「あるかぎりの全身の魂と精力とを鏡の中に打ち込んで」いる女の姿であり、病気で貝殻骨^{かいがらぼね}の瘦立って見える背中からは傷ましさと気迫が伝わってくる。

箱屋の為さんも同じく坐を立ち、増吉が新しい足袋をはき替へて立直るや否や、下女が取出す置炬燵の長襦袢を引き取つて、後から着せかける。増吉はその裾を踵^{かかと}で踏へながら、縫模様の半襟をかけた衣紋を正して、博多の伊達巻を少しは胴のくびれるほどに堅く引き締めると、箱屋は直ちに裾模様の二枚重を取つて、後から着せかけて置いて、女がその襟を合せてゐる暇には、もう両膝をついで片手では長く敷く裾前を直してやり、片手では鷹^{こぎ}の上なる紋羽二重の長さは全一反もあらうと云ふし^{まる}ごきを、さつと捌いて其の端を女の手に渡してやつた。着せかけるにも、着せられるにも、共々に飽くまで専門家的の熟練と沈着とが備つてゐて、聊かの混雑も渋滞もなく、凡ては輕妙に迅速に取扱はれて行くのである。¹⁷⁾

すべての支度を整え座敷へと出て行く増吉の様子は、男に「恰も遠寄せの陣太鼓に恋も涙も^{なげう}抛つて、武智重次郎のやうな若武者が、^{ひをどし}琲緘の鎧美々しく出陣する、その後姿を見送るやうな悲哀」¹⁸⁾を感じさせるものであった。増吉は男と暮らす幸福感とともに、あとどのくらい生きられるかわからない不安を抱えている。喜びと嘆きが同居する中で、なすべき仕事を全うすべく己を磨きあげる女の姿を、男は優しくそして憂いに満ちた眼で見守っている。男もまた女がいなくなった後の人生について思い悩まずにはいられないのだ。この作品の中にも、やがて果敢なく散っていくことを予期しながらその運命と静かに向き合う者の気品と痛々しいほどの悲哀感が滲み出ている。女を見つめる荷風の眼差しの先には、底知れぬ哀しみを含んだ美が存在していると言えるだろう。

2) 感情と響き合う絵

前の二作品においては、女を見つめる観察者の視点から暗い影を秘めた悲哀の美が見出された。では『花瓶』の中には何が見えてくるか。ここで注目すべきは、感情を具体的なイメージとして視覚化した絵の存在である。物語のクライマックスは夫婦の恋の形見である花瓶の絵の完成だが、その絵は次のように描写される。

図は南蘋風の彩色を凝したもので、唐机の上に花瓶を置いた書斎の窓には一面に海棠

の花雨に悩むさまを描いたものであつた。その濃く黒ずんだやうな^{えんじ}胭脂の色と花瓶の藍色とは何とも知れぬ凄惨な感情が含まれてゐるらしく思はれた。花瓶の口には窓外の雨に打たれて美しい翅をいたいたしく損ねた蝶が一匹哀れにとまつてゐる。¹⁹⁾

この絵を描いた燕雨は妻との不和から「だんだん心が冷酷になって人情の暖みがなくなり、妙に淋しい心で暮らしてゐた」という。しかし政吉お房の花瓶の話を聞いた時、「何とも云へない暖な^{あたたか}人情の^{こも}籠つたい、心持がした」という彼は、その淋しさをこの絵の製作によって慰めようとした。そして出来上がった絵の色について、燕雨は「私の感情をこんなによく伝へるやうな色は実際一遍も使つた事はありません」と語る。

ここで燕雨が表現しようとしたものを、まず彼の感情から分析してみる。絵の中には書斎の窓と雨に打たれる海棠の花が描かれている。これは先ほど『妾宅』に見られた言葉を想起させるが、やはり哀しみの中でじつと耐え忍ぶ者の姿を象徴するものであろう。その哀しみとは、どうしても自分の妻を愛してやることのできない苦しさから生まれてくる。窓に降る雨もその哀しみの涙を表すものと思われ、濃く黒ずんだ海棠の色、花瓶の藍色、翅を損ねた一匹の蝶も、燕雨の孤独感と寂しさに冷えた心を象徴していると考えられる。ちなみに蝶は、日本や中国の文化においては男女の幸福な愛を意味する²⁰⁾。傷ついた蝶は、燕雨夫婦の間にもはや愛が存在しないことを伝えているのだろう。

さらに、この絵に込められた意味を政吉お房の心境から考えてみる。画中の書斎は政吉の部屋そのものであろう。また、雨に打たれる海棠や傷ましい蝶には結婚前の政吉とお房の複雑な感情が投影されていると思われる。堅い家柄の政吉と芸者のお房は、一緒に暮らしながらも、いつかは別れなければならないという不安を抱えていた。情交が濃やかになるにつれてその思いは強くなる。絵には描かれていないが、実は二人が購入した花瓶には「萬事傷心在目前。一身憔悴對花眠」という文字が書きつけられていた。結婚前、政吉はその言葉を自分の身の行末を占うもののような気がしていた。この十四字は、『三体詩』所収の司空曙の詩「病中遣妓」の一節で、病気で衰えた男が美妓を他の若者に譲らなければならない悲しみをうたったものである²¹⁾。それはかつて病床に伏していた頃の政吉の心境にも響き合う。さらに物語を見てみると、めでたく結婚した後もこの二人の間には不安の影が漂っている。それはお房の心の中に時々湧き起こる、自分がいるために政吉が世間や親類に対して引け目がついてしまったのではないかという複雑な思いである。事実、政吉が会社を辞めてから母親とは疎遠になっている。この二人の間に漂う消え去ることのない不安の影を、親友の燕雨が気づかないはずはあるまい。むしろ喜びや哀しみや不安が同居する男女の複雑な心情の中にこそ、二人の純粋な情愛が宿ると見ているはずである。このように考えると、雨に悩む海棠や翅を痛めた蝶は、悲哀の影を背負って生きる男女の愛の苦悩をも象徴していると言える。『花瓶』においても、男女が暮らす美的空間の中に、重く広がる哀しみが存在しているのである。

3) 悲哀という感情

以上、三作品に描かれた男女の情景を見たが、そこで浮かび上がるのは人間の心の中に潜む悲哀という影であった。これこそ荷風文学の重要なエッセンスであり、彼が描き出す美的情景の源泉とも言えるだろう。福田恆存は荷風文学の基調が悲哀感にあると指摘し、「彼にとって悲哀は美であり、官能的満足を与へるものであつて、同時に美とは悲哀であり、快楽は悲哀の属性にほかならなかつた」²²⁾と述べている。坂上博一も「荷風文学に接する誰もが感じるのは、そこに流れる悲愁哀切甘美寂寥の情であろう」²³⁾と述べ、多くの作品にこれらの情が溢れていると指摘する。『花瓶』のあとに登場する花柳小説の大作『腕くらべ』、昭和期の傑作『溼東綺譚』(昭和12)、そして季節の移ろいや時代の変化、自身の人生を綴った数々の随筆作品に見られるのは、悲哀が生み出す様々な情景であろう。『腕くらべ』について言えば、主人公・駒代の人生は波乱に満ちている。最初の旦那・吉岡と再会し深い関係になったかと思えば、吉岡は肉体派の菊千代に乗り換え、また役者の瀬川一条の女房になれるかと思った矢先、瀬川は君龍と結ばれてしまう。古屋健三が分析しているように、この作品は「花柳小説、社会小説、ポルノ小説から、駒代というひとりの女性の物語に脱皮していく」のであり、最終的に浮かび上がるのは「人知れない暗闇のなかでわが身の寂しさをひとりかこつよりほかにない生身の女」²⁴⁾である。

ここでその悲哀の主人公となった芸者の実情に触れておこう。新橋の芸妓屋・照三升の石井美代が書いた『芸者と待合』(大正5)には、当時の芸者の苦悩が記されている。まず恋の葛藤は切実な問題であった。彼女達は本当の恋に落ちたとしても、それは許されることはなく何らかの妨害が生じることが多い。男性の家族からの迫害などはよくある話であり、「金に恋する」「恋を弄ぶ」という世間が抱くイメージと自分の真情との狭間で、悔しい思いをすることもあるという²⁵⁾。同時に、芸者は社会に害毒を流すものと見られることも多く、明治20年代後半からは待合に対する警視庁からの取り締まりも年々厳しくなり、その活動にも制限が加えられるようになっていた²⁶⁾。このように世間の風当たりが強くなっていく中、芸者の人生は非常に不安定なものであり、彼らが掴んだ幸せや喜びも非常に果敢ないのであったことが推察される。『妾宅』のお妾には沢山の男たちに翻弄された過去があり、『風邪ごち』の男女の真剣な恋にも「死」という絶望的な運命が待ち受けている。『花瓶』のお房も、涙のあとに掴んだ結婚生活の中にやはり消え去ることのない不安を抱えているのだ。

ところで、荷風がこれほど悲哀という感情に着目したのはなぜだろうか。その大きな契機となったのは、やはり西洋世界の体験であろう。アメリカでは社会の底辺に生きる者たちの苦悩を知り、夜の世界に生きる女達の奔放で純粋な心の裏側に涙の跡を見た。そして娼婦との情熱的な恋を通して美しく果敢ない夢と別離の悲しみを味わった²⁷⁾。またフランスでは、その風土や気候の中に悲哀の美を発見した。『秋のちまた』で「フランスの自然が齎す悲哀の中には云ひがたい美が含まれて居るので、人は其の悲哀によつて何物かを思ひ何物かを悟

るといふよりは、直ちに悲哀と云ふ其の美に酔うて恍惚として了ふのである」と述べているように、それは感覚的・肉体的に感受されたのである。同時に、この頃彼が親しんだレニエやモーパッサン、ヴェルレーヌ等の文学も、悲哀に対する感慨を増幅させたであろう。

西洋文化の悲哀を実感した荷風は、帰国後、西洋とは異なる東洋の悲哀を再認識した。小説『冷笑』では、吉野紅雨が東洋の悲哀の根源について次のように考察する。

淋しい東洋の教義は人間の熱情の上にいつも義務と云ふ大きな重量^{おもし}を置いた。熱情は義務を履行する目的の為のみに運用されべきもので、決して感情其のもの、為に発動されてはならぬものとしたらしい。愛国報恩復讐等の名目の下には吾々の祖先は殆ど超自然の熱情を発揮させたけれど、熱愛と称して其の素質に於いては同一と看るべき感情の流露^{もえ}に対しては無理無体の沈黙を試みるのみであった。燃上るべき烟に道義の水を濺いで打ち消さうとした苦悶の底に、東洋的特種の声なき悲哀が示されるのも無理ではない。而して其の最も完全なる例証は遊里の恋の果敢なさを歌った徳川時代の言葉であると紅雨は思った。²⁸⁾

東洋の思想のもとでは義務という重圧によって人間の自然な感情は抑えられてきた。燃え上がる恋にはやがてそれが失われるという哀しみの影がつきまとい、喜びもいつかは果敢なく散ってしまう。紅雨は愛する女の温かい唇に触れる時でさえも「切ないほどの嬉しさを感じただけ、其の暖かさの底には矢張り何処と云はれぬ冷かさを覚える」²⁹⁾と言う。そして「美、幸福、勝利、凡て人間が感じ得る快樂満足の感動の底にも、イユウマニテエ全体を通じて流れる大きな悲哀が潜んで居る」³⁰⁾と考えていた。

折しもこの頃、荷風は発禁処分の憂き目に遭い、さらに大逆事件という悲劇を目の当たりにした。近代社会がもたらした弊害の中で何よりも彼が嫌悪したのは、道德遵守や理性重視の名のもとに人間の自然な感情の発露が抑圧されることであった。それは吉野紅雨の「雨の声、風の音、月の光、虹の色、星の輝き、樹木の姿、動物の形、其れ等は人間の眼に美しいと映じて初めて存在の価値が確かめられる。吾々はこの無限の幸福、生存の快樂を歌ふに何等の憚る處があらう」³¹⁾という不満の声にも表れている。この鬱屈した思いは荷風に「東洋的悲哀」というものを一層強く実感させたはずである。そして江戸の遊里の果敢ない恋にその悲哀の極致を見出した彼は、それを江戸の最後の名残である花柳界の中にも見たのだろう。『妾宅』、『風邪ごち』、『花瓶』に登場する男女の過去や現在の生活には、恋の葛藤や病気という不幸、さらにお互いの行く末に対する不安が見える。しかし一方、こうした心の中に重く広がる暗い影に焦点を当てることで、人間の純粋な情の美しさを掘り起こすことができるのではないだろうか。作中の女達に見える優しさや純粋さ、男に寄せる深い愛情は、彼女達の胸に秘められた哀しみから生まれてくるものであろう。そして内面世界の複雑さや人間の真情の価値を示すことは、理性を盾にして人間の心を凍結させていく社会への不服従

を表明することにもなる。悲哀とはまさに美の源泉であり、人間の心の奥底を掘り下げていくことは、近代社会の抑圧に対する荷風の芸術家としての反撃であったと考えられる。

3. 美を視覚化する表現

1) 悲哀と美の一体化——その表現を可能にしたもの

幸福と表裏一体の悲哀、それは多様な色彩を帯びた人間の心の複雑さを示すものであり、それを描き出すためにはやはり（元）芸者と現実社会から退いた男という組み合わせが最も適していたのだろう。女たちが生きた花柳界は、世間においては風紀を乱すものとして蔑視される運命にあり、そのような女と暮らす男も自主的に世間から退いたとはいえ、世の「規範」から外れた者として冷やかな目で見られる存在である。現実社会の醜さを嫌悪する男がこのような女と愛を育んだ時、そこには確かに虚飾や虚栄に汚れていない純粋な愛が浮かび上がる。しかし彼らのような存在が世間の人々に理解されることは難しく、やはりその暮らしには孤独感と日陰の暗さを伴った哀しみが漂うのであろう。荷風が彼らを物語の主人公にしたのは、こうした状況から生まれる複雑な心情を描き出すためであったと考えられる。しかし荷風の目標は、そうした彼らの心情をただの悲哀として描くことではなく、「芸術的空間」の美と一体化させることにあった。滅び行く江戸文化の美が残存するこの空間は、社会から隔離された人間の哀しみを強調していると同時に、彼らの純粋な「情」の美しさを際立たせる。珍々先生の妾宅、増吉の芸者家、政吉夫婦の家、それらはたとえ果敢ないものであったとしても、男女の心の交流が確かに存在する空間である。

では、このような世界観の視覚的描出を可能にしたものは何であろうか。筆者はここに、荷風が当時研究していた江戸の視覚芸術の影響を見るのである。在米時代に浮世絵の美に心打たれた荷風は、米仏に滞在している間に浮世絵の研究書や図録を入手し³²⁾、帰国後も数多くの版画を収集していた。最も収集熱が高まっていたのは明治末から大正初期の頃であり、浮世絵研究の論考を発表する。こうした経緯を考慮すると、本稿で見た三作品の制作にも、この視覚芸術の研究が関わっていると考えられる。

そもそも明治末期から大正初期は文学と美術の交流が盛んな時代であった。白樺派の文学者たちは西洋美術を積極的に紹介し、また美術雑誌『方寸』に集まっていた洋画家の石井柏亭や山本鼎は、詩人の木下杢太郎や北原白秋らと「パンの会」を結成して芸術談義を繰り広げていた。ちなみにパンの会には高村光太郎や上田敏、小山内薫、谷崎潤一郎、そして荷風も加わっており、耽美的芸術運動の中で江戸情調に対する憧れが生まれていった³³⁾。一方、衰退の一途を辿っていた浮世絵も、近代化が進む中で生まれた江戸文化復古の気運の中で見直され、橋口五葉らが新版画を制作した。文学と美術の交流、そして江戸芸術再考といった時代環境は、荷風の創作活動にも刺激を与えたと考えられる。次項では、荷風の視覚芸術研究と彼の創作世界における表現手法の関係を探ってみたい。

2) 視覚芸術からの学び

まず『妾宅』を読むと、珍々先生がお妾の姿や彼女と暮らす侘住居の情調に浮世絵の世界を重ね合わせていることがわかる。それは「珍々先生は芸者上りのお妾の夕化粧をば、つまり生きて物云ふ浮世絵と見て楽しんでゐるのである」という文に明らかであり、さらに「都会に於ける家庭の優雅なる方面、町中の住ひの詩的情趣を、専ら便所と其の周囲の情景に仰いだ」という浮世絵特有の情景を、妾宅で実際に体感することができると強調している点にも表れている。

江戸の浮世絵師は便所と女とを配合して、巧みなる冒険に成功してゐるのではないか。細帯しどけなき寝衣姿の女が、懷紙を口^{くはへ}に銜て、例の艶かしい立膝ながらに手水鉢の柄杓から水を汲んで手先を洗つてゐると、其の傍に置いた寝屋^{ねや}の雪洞^{ぼんぼり}の光は、此の流派の常として極度に陰影の度を誇張した区画の中に夜の小雨のいと蕭條^{しめやか}に海棠の花^{はな}びらを散す小庭の風情を見せてゐる等は、誰でも知つてゐる、誰でも喜ぶ、誰でも誘はれずには居られぬ微妙な無聲の詩ではないか。³⁴⁾

前章で引用した台所の描写に見られる、みすぼらしいもの、古びた汚れの味わいにも通じるが、妾宅の情調を支えているのは「卑近の美」である。ここでは浮世絵に頻繁に描かれる情景として、便所や手洗い場の情調が取り上げられているが、このような卑近なものを詩情豊かに描いた唯一の芸術が江戸の浮世絵であると荷風は考えていた。そして上記の引用文にも見える「無聲の詩」は決して豊国や国貞の錦絵に限られたものではなく、暗くみすぼらしい妾宅の中にも確かに存在していると主張するのである。このように『妾宅』の世界観を支えるものとして、日常における卑近の美を捉えた浮世絵の存在が重要な役割を果たしていることがわかるだろう。

一方、『風邪ごこち』においては、古い家具や女の着物から漂ってくる芸者家特有の風情が緻密に描写されていた。この描写については、為永春水の人情本の挿絵が下地になっていると考えられる。『衰頹期の浮世絵』（大正3）には、荷風が好んだ歌川国直の作品が紹介されている。国直は人情本の挿絵を担当した画工の一人で、荷風はその作品について「婦女の姿態と家屋路地等の後景を配合せしむる事頗る巧妙なり」³⁵⁾と高く評価していた。では、国直の絵のどのような場面に荷風は魅かれたのだろうか。それを詳しく綴った部分を引用してみよう。

辰巳^{たつみ}の園卷^{その}の二を繙^{ひもと}けば深川^ぎ妓家^かの二階に四五人の女寝そべりて、或者は長々しき手紙書きし後^{あと}と覚しく、長煙管^{ながぎせる}にて煙草盆の火入を引寄せんとすれば、或者は昼寝の枕より顔を上げ、今や盛装して出で行かんとする朋輩の後姿を見返りたり。或者は裾踏^{すそふ}み乱したるま、後手^{うしろで}つきて起直^{おきなほ}り、重箱の菓子取らんとする赤児のさまを眺め、或者は独り

片隅の壁によりかゝりて三味線を弾けり。文反古^{ふみ ほん こと}にて腰張^{こし ばり}せる壁には中型^{ちゅうが}の浴衣^{ゆかた}かゝりて、其の傍^{えん ぎ だな}なる縁起^{えん ぎ だな}棚にはさまざまの御供物^{ご ぐ もつ}販^{はん}しきが中に大きな金精^{こん せい}大明神^{だい めい じん}も見ゆ。梅見船^{うめ みの ふね}第一巻「お房寄場に物の本を読む所」と題したる挿絵も亦妓家の二階にして、「火の用心」と「男女共無用の者二階へ上がるべからず」と張紙したる傍の窓下には、女の鏡台多く据ゑ並べありて、数人の歌妓思ひ思ひに艶しき身の投げざまを示したり。³⁶⁾

身支度を整えて座敷へ向かう仲間を見送る芸者の姿は、『風邪ごこち』の中で男が増吉を見送る場面に重なるだろう。御供物や金精大明神が置かれた縁起棚の様子は、増吉のいる部屋³⁷⁾の二階、西の市の熊手や穴守様の提灯などが置かれた天井の描写を連想させる。そして鏡台が並ぶ前で女達の艶かしい姿態が見える様子は、大小の鏡台の前に、増吉の着物が彼女が着ていたそのままの形を残して脱ぎ捨てられている状況と重なり合う。これらが示しているように、『風邪ごこち』の情景描写においては人情本の挿絵が重要な下地になっていると言えるだろう。

もう一つ、この作品の見所とも言える化粧や着付けの描写には、江戸演劇の表現手法も応用されていると考えられる。増吉は念入りに化粧を施すことによって、男と暮らす肺病やみの女から、一人の完成された芸者へと変身する。彼女は病気でやつれた身体を隠すように「白粉^{はく ほん}下^{した}の花筏^{はな いかだ}を取つて溢るゝばかり掌のくぼみにつぎ、両手で顔から頸から、咽喉から胸から、肩の後も手のとゞくかざりべたべた塗りつけた後には、つゞいて御園白粉を水刷毛にひたして目も鼻もないやうに一面に塗りたて」るのである。荷風はここで変身の過程をつぶさに描写したが、それは歌舞伎における心情表現に通じるのではないか。上村以和は歌舞伎について「人間の内面と外面の差異を、外面の変化として捉え、象徴として表現する」芸術だと述べる³⁷⁾。物語の展開とともに進む登場人物の扮装の変化は、その人物の心の動きを表している。荷風も歌舞伎という芸術を「写生を離れた模様風の美術」でありながら「人情の機微を穿つ」ものであると見ているが³⁸⁾、それは上村が言うように歌舞伎が「一人の人間の内と外を視覚化している」からであろう。荷風がクローズアップする増吉の変身は、これから座敷へと向かう彼女の心情、つまり「一人の男に捧げる愛情と死の不安を化粧の下に隠しながら、他の男の相手をしなければならない女の哀しさ」を視覚的に伝える重要な場面になっていると考えられる。このように、江戸芸術の学びは人物の心の機微を伝える上で重要な役割を果たしているのである。

ところで、荷風は江戸芸術そのものにも悲哀の感情を見出していた。ここで『浮世絵の鑑賞』(大正2)から次の一節に注目したい。

ああ余は浮世絵を愛す。苦界^{く がい}十年親のために身を売^うりたる遊女^{えす がつ}が絵姿はわれを泣かしむ。竹格子^{たけ こう じ}の窓によりて唯だ茫然^{ぼう ぜん}と流るる水を眺むる芸者の姿はわれを喜ばしむ。夜蕎^{よ 蕎}

ばうり あんどう
麦売の行燈淋し気に残る川端の夜景はわれを酔はしむ。雨夜の月に啼く時鳥、時雨に散る秋の木葉、落花の風にかすれ行く鐘の音、行き暮るる山路の雪、およそ果敢なく頼りなく望みなく、この世は唯だ夢とのみ訳もなく嗟嘆せしむるもの悉くわれには親し、われには懐し。³⁹⁾

荷風は描かれた題材の中に悲哀の感情を感じ取っていた。浮世絵は様々な瞬間における人間の悲哀や滅び行くものの哀れさを捉え、それを絵の中に永遠化させた芸術と言える。江戸の最後の名残である芸者文化と、そこに生きる人間の複雑な心情を描写しようとする荷風の眼は、このような浮世絵の悲哀感に深く引き付けられたに違いない。さらに浮世絵が哀しみを誘う理由は描かれたものだけにあるのではない。荷風にとって浮世絵は「政府の迫害に屈服せざりし平民の意気を示しその凱歌を奏するもの」であり、「官営芸術の虚妄なるに対抗し、真正自由なる芸術の勝利を立証したるもの」⁴⁰⁾であった。それは専制時代の中で厳しい取り締まりを受けながらも、それに屈することなく歴史に残る芸術を生み出した町絵師の努力と苦労の涙を感じるからである。荷風の浮世絵師に対する同情と畏敬の念は大きく、それは同時に表現の自由を奪われた自身の姿にも重なり合う。浮世絵は、描かれたものから伝わる悲哀、そして制作者が流したであろう哀しみの涙を伝えるものであり、それは彼が表現しようとする悲哀の感情と共鳴するものだったのである。

3) 感情を伝える色と構図

さて、『妾宅』や『風邪ごち』の約4年後に発表された『花瓶』を見ると、荷風の江戸芸術研究がより豊富に盛り込まれていることがわかる。政吉・燕雨の会話には、歙形蕙齋の「鳥獸略画式」や、「光琳漫画」、「江戸名所図会」といった名称が登場する。蕙齋の方が北斎よりも先に漢画の筆法で名所絵を描き、花鳥の略画を浮世絵で描き出したという燕雨の話は、荷風の『泰西人の見たる葛飾北斎』（大正2）にも通じ、燕雨の人物造型に自身の知識を投入したことがわかる。さらに燕雨の経歴を見ると、彼はまず菊池容斎派の画伯に学び、その後洋画へと転向するが、数年後に杭蘇の山水を写生した経験から東洋の神秘に目覚め、独自の日本画へと進んでいった。最終的には南蘋風の彩色を施した花瓶の絵を描く。ちなみに清代の画家・沈南蘋(1682-?)は、長崎に二年ほど滞在する中で、没骨法（輪郭線を用いずに、形態を直接彩色や墨で描く技法）を取り入れた花鳥画を伝えた。没骨法は荷風が好んだ画法であり、『大窪だより』では「南画の中にて小生は色彩を主としたる明末清初の没骨の画を愛し申し候」⁴¹⁾と述べている。このように『花瓶』には江戸美術の豊富な知識が投入されているのである⁴²⁾。

しかし『花瓶』が他の二作品と異なる点は知識の投入だけではない。『花瓶』の執筆と二作品との間には、『江戸芸術論』に収録される九編の論考の発表、さらに東京市中の散策記『日和下駄』の連載があった。自身の研究をまとめる中で多くの絵師の表現手法や創作精神

を分析したこと、そして旧時代の美的情趣を自身の眼で発掘し、様々な視覚的イメージとして把握する体験を積み重ねたことは、彼の表現力をさらに開花させたと考えられる。そこで注目したいのは、『浮世絵の鑑賞』に登場する浮世絵の二大要素「色調」と「布局」(全体の配置)である。色調とは「各色の音楽的調和によりて企てずして自から画面に空気おのずの感情を起さしむる」ものであり、また布局については、人物と背景が調和した「渾然たる一面の絵画」をなすものと説明されている⁴³⁾。色調は、布局の調和が見事に整った時に、描かれた世界の感情や情趣を十分に伝えることができるという。そして浮世絵のうら悲しい色調は、荷風にとって「専制時代の萎微したる人心の反映」であり、「暗黒時代の恐怖と悲哀と疲労」を感じさせるものであった⁴⁴⁾。多くの浮世絵を見つめる中で、荷風は感情を伝える「色」の重要性を意識するようになったに違いない。色を用いて心の奥底にある感情を伝えることを実践したのが、『花瓶』の最後に登場する絵ではないだろうか。臙脂と群青という複雑で深みのある色を印象づけたのは、政吉夫妻と燕雨それぞれの悲哀を含んだ複雑な気持ちを読者に体感させるためであろう。

また一方、この作品では「布局」の効果も強く意識されている。『妾宅』や『風邪ごこち』では人物の容姿やしぐさ、内面の描写に重点が置かれ、空間描写は男女が暮らす住居に限られる。しかし『花瓶』ではより読者の視覚を刺激する様々な構図の工夫が見られる。赤城から目白の高台と対面し下には江戸川の桜が見えるという崖の上からの眺望、書斎の丸窓を通して見る夕暮れ時の紫色の富士、そして美しい苔が広がる縁台で針仕事をするお房とその肩を掠めるつがいの黒い揚羽蝶、といった描写である。様々な角度から捉えられたこれらの美しい瞬間はまるで絵のようであり、会話文の前後に印象的な場面として登場する。中でも物語の基調となる悲哀感を際立たせるのは、深夜の新富座の光景である。

あたりの人家は悉く戸を閉めてゐる。独り芝居小屋の電燈のみ閉場後も夜を徹して煌々と木戸前の飾物と狂言の絵看板を照らしてゐるのが却つて云ひ知れぬ寂しさを覚えさせた。折から箱丁らしい男をつれた芸者が一人真暗な河岸通から小走の下駄の音と共に、不図芝居小屋の照渡る灯影はかげの中にその後姿をば絵のやうに映出したかと思ふ間もなく、再び片側の真暗な横町へと隠れてしまった。其の遠ざかり行く足音、突然何処からともなく響いて来る女の笑聲、つづいて物売り歩く夜商人の太い聲など、いづれもふけ行く町の夜ならではの思ひ知れぬ氣勢けはいをつくるのであつた。⁴⁵⁾

箱丁をつれた芸者、その背景には電燈の灯った芝居小屋と夜の闇が広がる。その闇に一瞬浮かび上がる芸者の姿には、それを見つめる燕雨の孤独感、さらにはかつて芸者であったお房の切ない心が重なって見える。背景と人物が巧みに配置されたこの構図は、まさに浮世絵における布局の効果を意識した表現だと言えるだろう。また、この場面には足音や女の声も聞こえてくるが、荷風は江戸演劇の手法も意識していたのではないか。彼の『江戸演劇の特

徴』によれば、浮世絵において人物と背景の調和が感情や情調の描出に重要であるのと同様に、役者と舞台装置の調和は江戸演劇の要となる。ただし江戸演劇には音響というもう一つの要素が不可欠であり、役者・舞台装置・音響の三要素が揃うことで一つの完成された芸術となるのだ⁴⁶⁾。この場面では、人物とその背景に広がる書割的情景、そして音響という三要素を揃えることで、夜の新富座の風情がより情感豊かに描出されているとも言える。

さらにこの作品に登場するいくつかの情景描写には、荷風の実地の観察も反映されている。それは東京市中の美を記録した『日和下駄』に見出せるだろう。夫婦の住居から見える目白の眺望については、荷風は「崖」の章で、大田南畝が詠んだ「東豊山十五景」の狂歌を引用しながらその魅力を伝えている⁴⁷⁾。また政吉と燕雨が見た、夕陽に染め出された紫色の富士山は、「夕陽 附富士眺望」の章で、「富嶽の眺望の最も美しきは矢張浮世絵の色彩に似て、初夏晩秋の夕陽に照されて雲と霞は五色に輝き山は紫に空は紅に染め盡される折である」⁴⁸⁾と綴られている。そして哀感漂う新富座の情景については、「路地」の章で「新富座裏の一角をば其のあたりの掘割の夜景とまた芝居小屋の背面を見る様子とから（花街の路地の中で）最も趣のあるやうに思つてゐる」⁴⁹⁾と評している。このように、小説『花瓶』の中には荷風の心を捉えた視覚的イメージがいくつも散りばめられているのである。

こうして『花瓶』に描かれた数々のシーンは、江戸の視覚芸術からの学びと実地の観察によってより印象深く実感的なものに仕上がっている。そしてラストには物語の基調となる悲哀の感情を視覚化した花瓶の絵が登場するが、やはりこの絵にも色調と布局の工夫が生きていると言えよう。こうして彼が描く男女の情景は、人物の感情と響き合う豊かな視覚的イメージを持つようになった。そこには人間の心の奥にある世界を掘り起こし、その美的表現を磨き上げた荷風の努力の跡がうかがえるのである。

おわりに

明治末から大正初期にかけて、荷風は現実社会に背を向けて生きる男と（元）芸者との暮らしを『妾宅』、『風邪ごち』、『花瓶』の中に描いたが、これらの作品は、現実社会と芸術的空間との対立という構造を持ちながら、人間の心の奥に秘められた複雑な世界を浮き彫りにした。そこで荷風が重視したのは、暗い影のように漂う悲哀という感情である。それは人間の真情を掘り起こすための重要な要素であり、荷風の美的表現の源泉となった。人間の内面世界に対する徹底した観察と考究は、伝統文化の美を破壊し人間の自然な感情の発露を抑圧する近代社会への、彼の強い抵抗の表れとも言えるだろう。また荷風は、江戸の視覚芸術や実地の観察体験を取り入れながら、物語の情調や人物の感情と響き合う視覚的イメージの創出を実現した。江戸芸術の表現精神は荷風が重視する悲哀の感情と共鳴するものであり、さらに作品の中に描かれた減び行く江戸文化の美は、男女の悲哀を強調するとともに、その純粋な「情」の美しさを際立たせる。これらの作品の創作によって深化した人間の内面感情に対する観察と、そこで磨き上げられた美的表現は、その後成熟していく荷風文学の重要な

基盤となっていく。『花瓶』の後に登場する大作『腕くらべ』は、まさに一人の芸者の悲哀を軸に据えた物語であり、女性の姿態や情景描写の美に彩られたその世界は、本稿で取り上げた三作品に見られる表現手法の一つの到達点と見ることができるだろう⁵⁰⁾。さらに、悲哀から生み出される人間の真情の美しさは、昭和期の傑作『濃東綺譚』における純情な娼婦・お雪の造型へと繋がっていく⁵¹⁾。お雪と小説家との交流を描いたこの作品では、男女の別離の悲哀が、季節の移ろいとともに描写された私娼街の情景を通して、美しい叙情詩のように謳い上げられている。このように、悲哀の感情と視覚的イメージに満ちた美的表現は荷風文学を形作る不可欠の要素となっており、本稿で分析した三作品の創作はその成熟過程において極めて重要な意味を持っていたと言えるだろう。

註

- 1) 例えば、磯田光一は新橋という土地や人物の性格等に注目して『腕くらべ』に見える文明批評を説明する。磯田光一「『腕くらべ』解説」『磯田光一著作集 6』小沢書店、1995 年、359-363 頁。また中村光夫は、時代とともに花柳界が変化して行く中で「まさに滅びようとするひとつの世界を、そこに半生を慣れ親しんだ愛着を籠めて描破しようと努めたところに、この独自の風俗絵巻が生まれた」と分析する。中村光夫「永井荷風（序）」『中村光夫全集』第 4 巻、筑摩書房、1971 年、22 頁。
- 2) 吉田精一は『腕くらべ』を「荷風の詩も、諷刺も、感情も、趣味も、ことごとくこの一作に盛られている点で荷風の客観的写真描写としては、代表作の第一に推すべきだろう」と評している。吉田精一『永井荷風』桜楓社、1979 年、120-121 頁。
- 3) 永井荷風「妾宅」『荷風全集』第 13 巻、岩波書店、1963 年、197 頁。
- 4) 同上、202-203 頁。
- 5) 同上、191 頁。
- 6) 同上。
- 7) 同上、192 頁。
- 8) 永井荷風「風邪ごち」『荷風全集』第 5 巻、岩波書店、1963 年、131 頁。
- 9) 永井荷風「冷笑」『荷風全集』第 4 巻、岩波書店、1964 年、392 頁。
- 10) 同上、389 頁。
- 11) 坂上博一『永井荷風論考』おうふう、2010 年、197-198 頁。なお、坂上は『冷笑』におけるもう一人の重要人物・中谷丁蔵の反俗的処世態度や好色性、江戸趣味的性向に注目し、『妾宅』の珍々先生に繋がる存在であると見ている。
- 12) 同上、282 頁。
- 13) 同上、207 頁。
- 14) 正宗白鳥「『腕くらべ』と『妾宅』」『正宗白鳥全集』第 21 巻、福武書店、1985 年、569 頁。
- 15) 同上、208 頁。
- 16) 網野義紘『荷風文学とその周辺』翰林書房、1993 年、173 頁。
- 17) 永井荷風「風邪ごち」126-127 頁。
- 18) 同上、127 頁。
- 19) 永井荷風「花瓶」『荷風全集』第 6 巻、岩波書店、1962 年、142-143 頁。

- 20) C. A. S. Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs* (Charles E. Tuttle Company, 1974), 51-52; Merrily Baird, *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design* (Rizzoli International Publications, Inc., 2001), 101-102.
- 21) 塚本哲三編『有朋堂文庫第156巻 唐詩選・三体詩』1924年、310-311頁。「萬事傷心在目前。一身憔悴對花眠。黃金用盡教歌舞。留與他人樂少年」（萬事心を傷むること目前に在り。一身憔悴して花に對して眠る。黄金用ひ盡して歌舞を教へ。他人に留與して少年を楽しましむ。）
- 22) 福田恆存「永井荷風」『福田恆存全集』第1巻、文芸春秋、1987年、241頁。
- 23) 坂上博一『永井荷風論考』54頁。
- 24) 古屋健三『永井荷風 冬との出会い』朝日出版社、1999年、291頁。
- 25) 石井美代『芸者と待合』（高良留美子・岩見照代編『女性の見た近代Ⅱ』）ゆまに書房、2004年、99-108頁。
- 26) 同上、138-145頁。
- 27) 末延芳晴は、荷風がアメリカで見た娼婦たちの姿が、荷風文学の女性像に繋がるものと見てゐる。末延芳晴『荷風のあめりか』平凡社、2005年、300頁。
- 28) 永井荷風「冷笑」『荷風全集』第4巻、岩波書店、1964年、398-399頁。
- 29) 同上、329頁。
- 30) 同上。
- 31) 同上、266頁。
- 32) 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、2007年、324頁。
- 33) 木下空太郎「パンの会の回想」『木下空太郎全集』第13巻、岩波書店、1982年。
- 34) 永井荷風「妾宅」212頁。
- 35) 永井荷風「衰頹期の浮世絵」『荷風全集』第14巻、1963年、119頁。
- 36) 同上、119-120頁。
- 37) 上村以和於「身体の周辺」『歌舞伎の身体論』岩波書店、1998年、135頁。
- 38) 永井荷風「江戸演劇の特徴」『荷風全集』第14巻、178頁。
- 39) 永井荷風「浮世絵の鑑賞」『荷風全集』第14巻、11-12頁。
- 40) 同上、5頁。
- 41) 永井荷風「大窪だより」『荷風全集』第13巻、239頁。
- 42) 燕雨の画歴に関して、佐藤麻衣は「多くの画家が西洋で画を学び日本美術史に新展開をもたらした明治期に続き、洋画が確立する一方で日本画を見直す動きと江戸芸術、支那画などへの回帰がみられる大正期の美術史の流れを反映したものとみることができ」と述べている。佐藤麻衣「大正期の永井荷風——『花瓶』をめぐる」『昭和女子大学大学院日本文学紀要』19号、2008年、35頁。
- 43) 永井荷風「浮世絵の鑑賞」12-13頁。
- 44) 同上、6頁。
- 45) 永井荷風「花瓶」122頁。
- 46) 永井荷風「江戸演劇の特徴」175頁。
- 47) 永井荷風「日和下駄」『荷風全集』第13巻、370-374頁。
- 48) 同上、386頁。
- 49) 同上、346-347頁。

- 50) 佐藤春夫はこの作品の風俗描写に注目し「浮世絵風の様式化」と表現した。佐藤春夫「腕くらべ解説」『佐藤春夫全集』第21巻、臨川書店、1999年、385-389頁。
- 51) 『溼東綺譚』には「悪徳の谷底には美しい人情の花と香しい涙の果実が却て沢山に摘み集められる」という言葉が登場するが、それはすでに引用した「花柳界全体は、最初から明白に虚偽を標榜してゐるだけに、その中には却て虚偽ならざるもの、ある事を嬉しく思ふのであった」(『妾宅』)という言葉にも通じると考えられる。