

「荷風の外国体験と批評的精神」

山本昭彦

1. 荷風の外遊

永井荷風は1903（明治36）年、24歳の時にアメリカへ渡る。荷風の渡航は西洋への純粋な憧れに端を発していた。鷗外や漱石の場合は明治政府によって派遣され、国家のための留学という使命感があったが荷風の場合は自発的な留学だった。勿論この西洋への憧れが形成されるには、厳格で、儒教道徳、明治国家の理想を代表するかのような父久一郎への反撥、その父の家からの逃避という夢もあった。しかしこうして育まれた憧れが強かっただけに吸収したものも大きく深かった。

荷風は早くからゾラを始めとするフランスの文学に憧れ、フランスへ行きたいとの望みを膨らませていたが父は荷風が文学に向かうことを許さず、実業を修める助けにもと、止むなくアメリカ留学だけを許した。荷風はアメリカに渡り様々な社会を見るし、生きてゆくことの自由の意味をも掴むが、芸術の生み出された国、実現されている国を見るまではなお飽き足らず、父から見離されることも覚悟の上で反抗し、慌てた父の助けもあってようやくフランス、リヨンへ移り住む。

この海外生活で荷風が学んだことは切実だった。作家、詩人として西洋の文学のみならず音楽、オペラ、演劇を実際に見たこともあるが、それ以前の問題として「自由」という観念を実地に体験したことが更に大きかったと言えるだろう。これは政治的な議論ではなくもっと日常の生活に見られる自由、例えば男女の交際の自由とか、女性が自己を表現することの自由といったことであるが、当時の日本には根づいていない輸入されたばかりの観念であった。荷風はその実態を見た。書物のみで知っていた世界の現実の広がりとのびやかさを知った。この喜びと解放感そして真の共感からくる理解によって人間の根源的自由の認識まで達した。そして「芸術」というものもこの「自由」の自発的表現であることをはっきりと体得する。

そしてアメリカ滞在の方が長かったが、フランス滞在と合わせて5年の滞在の後、1908（明治41）年に帰国してみると日本は「東洋の野蛮国」としか見えなかった。表通りだけは綺麗に飾っていても、足元には水溜まり、ぬかるみのある銀座の繁華街。一步裏に入れば貧困なバラックの残る現実、都市

計画の欠如、模倣ばかりで調和のない世界、美の欠如。美や楽しみを良しとしない日本の儒教的風土、自己を主張せず周囲の様子ばかりを伺っていなければならない日本の生活の現実。こうした現実如何ともしようのない抑圧を感じ、若い荷風は希望、理想と現実との間のギャップを痛感することになる。

もとよりこの「帰国」も父の命令によるものであり荷風の「自発的」なものではなかった。そこに切り裂かれた荷風が誕生する。これを例えば加藤周一は、ただ父に従うだけで自分で決定を先送りしてきたとしているが¹⁾、ここでは実は既に決定がなされていたと考えるべきではないだろうか。即ち帰国後は切り裂かれた状態を生きようという荷風の深い決意が先にあったように思われる。この外国体験の間には、異国に長く暮らすうちに自己を喪失して生きている同国人をも目の当たりにし、『ふらんす物語』の幾つかの物語に荷風はそれを描き出してさえているのだから。

また荷風にとってフランスは芸術の代名詞だった。何が何でもフランスでなければならなかった。アメリカもフランスに渡る手段でしかなかった。『西遊日誌抄』等によって知られるように娼婦イデスとの恋もフランスの「芸術」の魅力の前には色あせる。フランスへ行ってからはその芸術にも風景にも魅了される。ただこの時フランスに渡ることが出来たのは父の力で銀行の見習いという身分を手に入れたからであったが、リヨンという地方都市で雇われて働くことは当初の目的の文学修業が進まないことへの焦りをかきたてたし、趣味や理想を同じくしない同僚との散文的な付き合いにも閉口していた節がある。そしてフランスの芸術に更に魅かれて行くとすれば、仕事をさぼってでも芸術に浸る時間が欲しくなることを理解するのは難しいことではない。荷風の「小説作法」にも書かれているが、読書をするにはまず暇がなければならない。

こうして荷風は職を離れ、最後の2カ月をパリに過ごす。長年の憧れの土地であり、しかもそこでの日々は定められた仕事のない気儘な生活であった。一方ではいつかは帰らなければならないという期限を常に意識しながら、目の前にあるのはこれまで書物や語学の勉強を通じて充分に予備知識を仕入れてきたパリの芸術であってみれば、このパリ滞在が強烈に印象づけられないはずがない。アメリカ生活を既に経験していたために初めて外国へ出たという戸惑いもなく、期間は短くとも心ゆくまでパリとそこでの芸術を吸収することができたはずだ。しかしながら、芸術そのものを生活にしたいという熱望が瞬時実現された一方で、同時に長年の望みが叶えられたところからくる「倦怠」も荷風は知るようになった。この間には荷風がアメリカで知り、その後も読み続け、深く理解するに到ったボードレールの存在が大きい。

近代化、西欧化する日本と、日本固有の美、日本古来の美との間を揺れ動いた日本人は多いが、中でも荷風はそのことの意味を深刻にとらえた恐らく最初の作家・詩人と言ってよいだろう。ここでもボードレールの落とした影は深い。というのも鷗外は西欧を絶対優位と見ていたし同化したいと願っていたようにすら思える。漱石もまた西欧の絶対優位を認めながらも、そして自らは西欧文化と苦闘しながらも、後にはこれを換骨奪胎して日本人にとって口あたりの良いように取り入れ正面から対峙

することをやめてしまったように思えるのだが、荷風は例え作品に「江戸趣味」が見られるとしても、言ってみればいつまでも生真面目に、馬鹿正直に真正面から西欧と向き合っていたように思う。この点を中心に荷風の作品におけるボードレールの影を以下に見てゆきたい。

2. 荷風とボードレールの出会い

荷風が初めてボードレールを知ったのは、森鷗外と上田敏の書いたものの感化によると荷風自身が書いている。特に上田敏が1900（明治33）年1月に雑誌「太陽」臨時増刊「十九世紀」に寄せた「近世仏蘭西文学史」によったと言うが、これを見ると実際は数行の簡単な記述しかなく、とてもボードレールの様々な面をよく紹介した文章とは言えない²⁾。次いで1905（明治38）年7月「明星」に上田敏訳「信天翁 L'Albatros」「人と海 L'Homme et la Mer」が掲載される。これが日本で最初のボードレールの詩のまとまった翻訳と言われる。これらを収めた『海潮音』は同年10月に出版されるがこれは荷風がアメリカに滞在している時である。ここに選ばれたボードレールの詩は「信天翁 L'Albatros」「薄暮^{くれがた}の曲 Harmonie du soir」「破鐘^{やれがね} La Cloche fêlée」「人と海 L'Homme et la Mer」「梟 Les Hiboux」の五篇であるが、これは上田敏の選択というよりは H. E. パーソンの詩選集、及びポール・レオトー、ヴァン・ブヴェによる2巻の詩選集を参考に選んだようだ³⁾。上田敏の訳し方は、古語、雅語、漢語を散りばめた凝ったもので、格調は高いのだが、メランコリックなワルツが雅楽の言葉を使って表現されたり、「とうとうたらしとうたらし」になってしまう。日本古来の語彙、観念、感覚に強く引きつけて、言ってみればボードレールを極度に日本化して訳したものだ。別の場所に書いたこともあるが、ボードレールの様々な語彙をすべて「あわれ」の情緒にまとめてしまうような上田敏の傾向というものが一例としてある⁴⁾。上田敏の紹介はこのようなものであったからボードレールに興味を持っていた荷風も実際にじっくりフランス語で読んだのは、ミュッセなどを読むようになったアメリカに渡って以降のことになる。

そのアメリカ滞在の間に荷風がボードレールを熟読した様子は、滞在中から既に発表され始め帰国直後に纏められ出版された『あめりか物語』によってもよく窺うことが出来る。全巻の冒頭においてボードレールの「旅」の中の有名な一節を引用したことに始まり、「ちやいなたうんの記」や「夜あるき」等の諸篇でボードレールがふんだんに引用されている。例えば「夜あるき」ではボードレールの韻文、散文4つの詩からの引用に加えて「宝石」の情景を思わせるような裸体の女と貴金属をも描いていて、あたかも『悪の華』の注釈のような趣がある。ここに見られる語り手荷風の視線は、そこに生きる者というよりは観察者、傍観者の視線である。「ちやいなたうんの記」に至ってはボードレールの「小老婆」の引用だけではなく、「チャイナタウンは『悪の花』の詩材の宝庫である」とまで書き、現実生活よりも詩集の中に自分の生活を見出していたかのような熱狂がありありと伝わってくる。ここでも確かに荷風の視線は冷酷な観察者の視線といった印象を与えるが、この短篇末尾の言葉

通りに荷風が全く作品の材料だけを求めていたかと言えばそれは恐らく間違いであろう。この時期の荷風は孤独な異国にいたというだけではなく、父の命令に従うか、それとも父と社会に反抗して自分の世界を守るだけの基盤を持ちうるか、別の言い方をすれば社会に呑み込まれることを承諾するか或いは作家として自分の世界を作り得るかという瀬戸際に立たされていたとも言える。後のない自分の境遇とも合わせた上で、貧民街の弱者、媚婦への真の同情、共感を少なくともこの瞬間の荷風は持っていた。

荷風にとって『あめりか物語』の時代は、実際の生活とボードレールの詩集の中で知った生活とが平行して進んでゆくようなところがあった。加えてボードレールの生涯を少し思い出してみただけでも荷風と共通する点が多い。父への反撥、文学的生涯の夢、俗世間の侮蔑、と同時に変転極まりない世間への飽くことのない興味、これを描き出そうとする人々（ボードレールにとってはバルザックやコンスタンタン・ギース）への関心、そして世間には迎合しない態度（ダンディズム）がすぐに思い浮かぶ。またボードレールはポーを読むために必死で英語を勉強したが、荷風もまたモーパッサン、ボードレール（後にはレニエ、ジイドに興味が移るとは言え）といったフランスの作家、詩人を読むために東京では夜学に通いアメリカの片田舎ではフランス語のみを勉強しニューヨークに出てからはフランス人の下宿に入り会話の訓練を積むといったことをする。荷風の実際の外国生活体験も手伝ってボードレールの内面的な理解が進むとボードレールその人を更に良く知りたいたいと考えたようになっただろうが、これはつまり自身のことを更によく知りたいたいということにも等しかった。それ故にボードレール特有のアンティミテ、親密さ、内面を語る人としての側面にも興味を持ったのだらうと思われる。

『あめりか物語』では「外国」の景色と人物像、その興奮を定着しようとする時、やはりかなりのフィクションが混じり、「小説化」が施されていた。しかし『ふらんす物語』へと展開すると微妙な変化が生じ、「物語」としての筋の展開を纏めようとする配慮よりも散文詩的把握が見られるようになってくる。陶酔と理性的把握の混在と同時に批判的な視角をも獲得する荷風独自の散文が生まれてくる。

フランスでは「風土気候の如何に感^{サンスエル}覚的であるかを知」り⁵⁾、都市以外の風景にも更なる関心が払われ、細密な描写が行われるようになる。また見世物小屋の周囲での揚げ物の匂いなども描写の重要な要素として活かされるようになるが、ボードレールの散文詩にも老いたサンタンバンクを歌った詩があり、そこでは匂いは老香具師を周囲から隔てる重要な標識として用いられていた。一方でボードレールの詩そのものを題材に作品を組み立てるようなことはなくなり、ボードレールの作品に題材を借りることはあってもそれはきっかけに留まり、荷風の眼はそこに生きる人々、様々な生活に向けられるようになる。ボードレールの詩集をも貫いていた人間への飽くなき関心が荷風の作品にも感じられるようになる。更に、初めて異国に接した驚き喜びだけでなく、そこに長く住んでみた時、人が何を感じ、考え、何をすることが出来るかといったことにまで関心が及んで行く。滞在の長い画家や外

交官、留学生、商社員といった主人公の姿を借りて、異国での生活、根をどこに持つかという問題が語られる⁶⁾。この関心は帰国を意識せざるを得ない荷風の中で大きな位置を占め始める。荷風が帰国を決意する時には、日本を離れてパリで「芸術的」な暮らしを続けた場合に自分がどうなるか、自分の作品がどうなるか、自分は果たして作品を作ることに出来るのか、何を題材とすべきなのか、誰に読ませるのか、といった疑念がおそらく浮かんだことだろう。『あめりか物語』にあった自分が英語で著作をして異国で有名になる、といったような成功の夢が如何に底の浅い無意味なものであったかを荷風はこの時点で感じ始めていたと言ってよいだろう⁷⁾。

そして荷風がフランスで見出したもっとも大きなことは、ヨーロッパでは古いものが十分に基礎となっていること、ただ単に新しいものに飛びつくのではなく、古いものにも良さがあることを認め古いものを決して無視してはいないということであった。明治の日本はとにかく先進ヨーロッパに追いつけば「新しい」ものを求めていたしそれは芸術の面でも全く同様であったが、荷風は古いものを保ちつつそこに新しい側面を加える、或いはそこから新たな見方を引き出し、新しいものと調和させることが芸術の一要件であることに気付いたということではないだろうか。ここでもボードレーが美術批評の中で書いていた芸術の条件としては新しいものと古いものと両方が混ざっていなければならないという『現代生活の画家』の中の言葉、つまり「現代性とは、一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分は、永遠なもの、不変なもの […]」⁸⁾であってそれぞれの時代にその時代の現代性があり、それが既に芸術の要素の半分を占めているという指摘を思い出させる。もっとも荷風はこれを読んでいなかったであろうが、近代詩人として同じ認識に到っていたと思われる。

荷風はただ古臭いという意味ではない、「オーソドックス」の意味も込められた「正統」のことを「正確なるクラシック」という言葉によって語っている。フランスにおいてもジャン・モレアス、レニエを「十七世紀あたりのフランス文学に根柢を置いて」クラシックを無視していない例として挙げている。ここにはボードレーの名は出てこない。今日の我々からすればボードレーなどこのような意味での「クラシック」の典型のように思われるが、荷風にとってはそう理解するには新しく、激し過ぎたと言うべきだろうか。帰国した荷風が真先に意識したのはこのことだった。「唯に於いて正確なるクラシックを要求して居るのである。昨年日本へ帰って以来、当今の日本文壇全体の調子が乱脈であるのを見ても、私は今の日本文壇に最も必要なるものは、正確なクラシックであると感じて居る。」と荷風は或る談話で述べている⁹⁾。

3. 帰国後の翻訳

このような認識を持って帰国した荷風は一方で文明批評的な短篇を書き、一方でフランス近代詩を読み、訳すということが続け、これを発表する。吉田健一は「彼は外国から確かに新しいものを持つ

て帰った。その一つはヨオロッパの近代に発達した詩の観念である。それまでも外国の詩の翻訳は行はれてゐて、外国の詩人の名も或る程度は知られてゐたが、ヨオロッパの近代詩が何であるか、例へばそれがマラルメのやうに、その為に一生涯を捧げても悔いることがない、或る普遍的な感情の精妙な表現であることを始めて理解したのは荷風である。[…] ミュツセもボードレールも一緒になつてゐるのは、荷風がその両方を愛誦するに足るだけの理解を持つてゐたことを示してゐる。』¹⁰⁾と述べているが、当時の荷風の近代詩に対する理解を正確に捉えていると言えよう。帰国の翌1909(明治42)年5月、既にボードレールの翻訳を雑誌に発表し始め、荷風はこれによって自分の文体を磨いてゆく。その到達ともいふべきものが『珊瑚集』である。1913(大正2)年4月の出版で帰国から数えれば5年が経っている。慶応大学でも教えていた時期であるが、しかし個々の詩をよく読んでみるとボードレールをボードレールとしては理解していなかったことが露呈される。

勿論ここに訳されたのはボードレールだけではないが、収録されたボードレールの詩7篇の選択をみるだけでもボードレール独特の沈鬱な想念、憂鬱、悔恨、恋愛感情が歌われていて、先の『海潮音』とは大分異なる荷風の関心の在り処が推測できる。ただボードレールの孤独、不安、憂鬱を感じ取っていたにしてもそれは情緒的な理解で表面的に限定されたものであり、例えばボードレールの形而上的な側面、悪についての考察とか、宗教的感情、更に言えば、全く素直にはカトリック信仰を表明できない近代的な苦悩といった側面は殆ど理解していない。つまりボードレールを「デカダンス」を巧みに表現したという一面でしか見ていない。荷風は「絶望、悲哀の中にも力のある叫び」というものは『西遊日誌抄』などから見るかぎりでは西洋の詩の中よりもむしろ西洋音楽の中に聞き取っていたと言える。

『珊瑚集』の各詩の訳しぶりについては既に島田謹二、及川茂等の詳しい研究があるが、ここではボードレールの「秋の歌 Chant d'automne」を例に荷風に特徴的と思われる訳しかたを見ておこう。上田敏に比べれば遙によくなったとはいえ、不要な繰り返しとか、口調を整えるための措辞、誤訳等を見出すことが出来る。しかし荷風の訳し方全体を見る上ではそれは大した問題ではない。第二部を例にみても、むしろ語彙においては、今日の日本語では殆どの場合「愛する」と訳される *aimer* という動詞、この明治日本に馴染まない近代西欧特有の概念を導入することに荷風は慎重で、この詩だけでも3度出てくる *aimer* を「なつかしき」「情け」「憐れめ」と訳しわけの工夫をしている。

v. 17, J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,

きれ長き君が眼の緑の光ぞなつかしき。

v. 19, Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,

君が情も暖かき火の辺や化粧の室も、

v. 21, Et pourtant aimez-moi, tendre coeur! soyez mère,

さりながら我を憐れめ、やさしき人よ¹¹⁾。

しかし更に特徴的で重要に思われるのはこの詩の後半にあたる第二部の語り口の訳し方である。これはもはや翻訳の技術的な問題ではなく解釈の問題であろうが、このボードレールの調子は短く切ったセンテンスによる相手への密かな話し掛け或いは眩きようであるが、荷風の場合、特に第一連には呼び掛けの調子が殆どない。淡々とただ自分の感情を記述しているかのようだ。

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

きれ^{なが}長^き君^が眼^{まなこ}の^{みどり}緑^{ひかり}の^{ひかり}光^ぞな^つか^しき。
いと^{あま}甘^{あま}かり^し君^が姿^{すがた}も^など^{けふ}今日^{われ}の^に我^には^に苦^にき^や。
君^が情^{なさけ}も^{あたた}暖^かき^ひ火^ほの^{ほとり}辺^{けしやう}や^{けしやう}化粧^{けしやう}の^む室^むも、
今^{いま}の^{うみ}われ^かには^が海^{うみ}に^{かがや}輝^ひく^ひ日^しに^し如^しかず。

荷風は前半第一部をあくまでも暗黒、陰惨な秋の描写と取り、後半第二部はボードレール以上に享乐的に捉えている。前半に重くのしかかる「秋」の意味をあまり捉えていないばかりかこれがある故の第二部に到っての相手を頼る哀切な感じ、というボードレール一流の対比、バランス感覚が全然出てこない。この語り掛けの調子こそボードレール独特の読者を巻き込むような感覚であって、明らかに「クラシック」とは違う近代の詩を感じさせるものだが、荷風の訳ではただ静観しているように感じられ、ボードレールとの態度の違いが浮き彫りになっているように感じられる。

荷風が「君」への呼び掛けを三人称のように訳してしまう場合は他にもあった。例えば『あめりか物語』『落葉』の中に組み込んだボードレールの散文詩「酔い給え」の場合の呼び掛けの省略等である。そこではボードレールは非人称の文を呪文の如く繰り返し、次いで二人称の命令形へとずらすことによって「同類の」の読者を取り込んでしまう親密な調子を出していたが、これは荷風にとっては観想的なものになってしまう。もっともこれはボードレールの「酔い給え」の厳密な翻訳として発表したものではなく、荷風はボードレールの詩を自作に組み込んで自分の文章としていたわけだが、荷風がボードレールをどう捉えていたかを見る上で示唆的だ。

4. 帰国後の散文作品

今、詩の訳し方を見ながら散文の口調に触れたが、今度は訳詩ではなく荷風の散文作品に目を転じて見よう。荷風の散文については川本皓嗣の優れた論文があるが、訳詩との関連でも注目に値するの

は『新橋夜話』に収められた「短夜」「昼すぎ」のように日本を舞台にした散文物語だ。ここには訳詩には見られなかったボードレールの詩を読む時のような調子、感覚を生かしている例がある。

例えば「短夜」は1911（明治44）年8月「三田文学」に初めて発表されるがその時の題は「眠られぬ夜の対話」だった。眠れない夏の夜の男と女の対話の形を取る物語だが、「私の身体中にいずこと知らず、ボオドレールの詩を読む時のやうな戦慄をおぼえさせる」物語という言い方が最初に出てくる¹²⁾。物語とはいっても男とその恋人で幼い時から芸者家で育てられた娘の思い出話、その娘がかつて目にした悲恋を語る。二人の恋人の間の出来事ではなく、一夜の情景、そこで語られた昔語りが筋のすべてであって、二人のやりとりの口調がこの短篇の面白さの中心なのだが、10年放蕩を続けてきた男が、その恋人に芸者家で育てられた娘時代の思い出話をねだるそのねだりかた、その話し掛けの調子がボードレールの、例えば「露台 (Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse ?)」をも思わせるような女に甘えた口調になっている。「繊細なしかし鋭いお前の爪先で、緩んでしまった私の心の糸を弾け。」という言葉はボードレールの詩「語り Causerie」、特にその第二連「おまえの手が魂のぬけた私の胸を滑っても無駄なこと、／さぐってみてもそこは、恋人よ、もう略奪にあった場所／女の爪と 凶暴な歯が 荒らし尽くした場所なんだ。／私の心臓を探すのはおやめなさい、もう獣らが食べてしまった。」（安藤元雄訳）をも思い出させる。

挿入された物語は若く美しい僧と若い遊女の恋の話だ。町の博徒の親分が横恋慕し遊女を買受けるので二人の恋は終わる。僧は最後の逢瀬の後いづこかへ消えるが、女の方は身は与えても心まではといった様子で暮らしている。その内親分も女を子分たちに与えたので女は必死で逃げ出し尼寺に入る。後年この女が托鉢に来た時、家の者がふとかつての遊女であることに気付き、女たちは皆その身の上を思って泣く、というのである。この話を聞いていた男は、女は却って幸福を見出したが自分はそういう安逸を見出せないと結ぶ。眠れない夏の夜を過ごした男と女は早朝、華やぐ若い女たちの声を聞くが、男は夜にも増して昼の人生は無意味なので、それを追って自分たちも町へ出ようと誘いかける。倦怠感の漂う何とも不思議な味の物語である。ここで最も興味深いのは物語を求め、語り、それに応える二人の親密なやりとりであって、この一連の誘いかけ、二人の間の言葉のやりとり、そこに表される内心の秘密を文学にすることが荷風の狙ったものと思われるが、これが取りも直さずボードレールから得たものと思われる。

確かに一方で荷風のボードレール理解にはデカダンスの側面に偏りすぎる傾きがあったし、一面的であったと言わざるを得ない点もある。例えば『紅茶の後』に収められている「蟲干」では「自分は黙阿彌劇の毒婦と又白浪物の舞台面から「悪」の芸術美を感受する場合、いつもボオドレールの詩集 *Fleurs du mal* を比較せねばならぬと思ふ。無論両者の間には東西文明の相違せる色調に従つて、思想上の価値に高下の差別はあらうけれど、両者ともにデカダンス芸術の極致を示してゐる事だけは同じである。」と語り、引き続きボードレールの「殺人者の酔」を引用、「此れ等は何處となく、黙阿彌劇中に散見する台詞「今宵の事を知つたのは、お月様と乃公ばかり。」[…]の如きを思ひ出させるで

はないか。／ボオドレエルを始め西洋のデカダンスには必ず神秘的宗教的色彩が強く、また死に対する恐ろしい幻覚が現はれてゐるが、此れ等は初めから諦のいゝ人種だけに、江戸思想中には皆無である。その代に^{かほり}残忍極る殺戮の描写は、他人種の芸術に類例を見ざる特徴であつて所謂「殺しの場」として黙阿彌劇中興味の大部分を占めてゐる事は、今更らしく論じ出すにも及ぶまい。」としている¹³⁾。確かに「悪」の芸術美や「死に対する恐ろしい幻覚」など類似がないわけではないが、ここではボードレールの「人殺しの酒」に込められたユーモアの一面や、自分自身に向ける苦い眼差しといった面は無視されていて、あまりにも一面に傾いていると言うべきだろう。

先に引いた吉田健一をもう一度引用すれば、「併し文明を気軽に否定し去ることが出来る立場から頹廢は生まれて来ない。文明から一生逃れられないことを文明人たる自分の運命と知つて、都会の醜悪にその真実の姿を認め、少くとも自分が文明の実情に就て何の夢も持ち合せてゐないことで自ら慰めるのが頹廢である。[...] ボオドレエルの頹廢といふのはそのやうなものだつた。」¹⁴⁾ということになるが、正にこのような頹廢を荷風は先の「短夜」のような散文によって描き出すことが出来たのである。

一方、帰国直後の散文作品の多くは周囲の現実を正確に捉えるという意味において極めて正確な視点を見せている。ボードレールは散文詩や、特に1846年のサロンに始まり、1855年のパリ万国博覧会評や1859年のサロン評に至るまでの美術批評の中に、同時代のブルジョワの悪趣味を告発し芸術に対する無理解を暴く文章を思うさまぶちまけているが、それらをも思わせるような、それでいて小説としても纏まっている作品が荷風にはある。

例えば明治42（1909）年3月に発表された「監獄署の裏」では荷風を思わせる洋行帰り、無職の男が帰国後の幻滅を訴える。情熱はありながらも本当に自分がしたい仕事がないことを感じ、この落差と明治日本の「家」の抑圧を意識し「日本という国は芸術を必要としていない」との認識に達する。この噴瀟遣る方ない寂しさ、切さな、やる瀬なさを「ボードレールの悲しい「秋の歌」から「あゝ、君が膝にわが額を押當て、暑くして白き夏の昔を嘆き、軟かにして黄き晩秋の光を味はしめよ。」¹⁵⁾を引用することで見事に語る。恋愛とは無関係であっても新婦朝の主人公が感じていたのはまさに青春の鬱憤であり理想を持つが故の悩みであった。荷風はこの男に託してまさにこの悩みそのものを主題としたのである。

「監獄署の裏」が一個の人間の内面を一人称で表してゆき、その末尾の言葉が「淋しい」というまさに感情の表明であったのに対し、ほぼ同じ時に書かれ発表された「深川の唄」の方は物語としての構成も巧みだ。現代都市の一情景を描き出そうという荷風の野心が乗合電車に乗り合わせた人々の精細な描写へと向かう。ここに描き出されるのは「公衆」の中にいることを意識せずに身勝手にだらしない人々の姿であり、先を争う同胞の姿である。どちらもつまりは他人の存在などまるで考えずに我が物顔にふるまう田舎者の姿として滑稽な情景が展開される。同時に、文化と表裏を成しているはずの都市、文明の表現であるはずの都市、そこでの生活を描こうとして日本においては「都市」はあ

ってもそれは単に人口が多く生活機能が多少整っているに過ぎない場所だということを荷風はヨーロッパの都市を見てきた直後だけに痛感させられる。

ひっきりなしの車掌の言葉は車内に充満しているが、電車を降りたくて老婆の上げる「乗換ですよ。ちょっと。」という金切声は忙しく切符を切り黄色い声を張り上げる車掌には聞き取られない。フランスであればむしろ周囲の方が弱い者に声をかけてくれるだろう。特にバスならば運転手自らが席を離れて手助けするといったことすら珍しいことではない。効率、スピードが何よりも優先なのか、住人に目の向かない日本の都市の生活。この一見些細な描写が「監獄署の裏」での整然とした日本文明批判の実質を肉付けしている。

見掛けは近代文明、その象徴としての電車を描きながら、しかしすぐに停電してしまうという皮肉を語ることも荷風は忘れない。「深川の唄」はこの停電があって初めて明治の開港から置き去りにされた深川へ行くことができるという物語だが、近代文明批判の一方、同時に近代文明に触れることによって初めて内面の芸術に触れた荷風の気持ちの告白もここには見出すことが出来る。「満腔の詩情を託した其の頃の自分は若いものであつた。煩悶を知らなかつた」「音波の動揺、色彩の濃淡、空気の軽重、そんな事は少しも自分の神経を刺戟しなかつた。そんな事は芸術の範囲に入るべきものとは少しも予想しなかつた。」¹⁶⁾と荷風は書いているが、その芸術観自体が西欧の都市に触れて変わっていたのである。

また、ようやく深川へ渡ることが出来たあとも、かつて荷風を熱狂させたはずの江戸、盲人の歌う歌沢節も最早主人公をすっかり捉えることはなく、物語の結末では「ワグナーの画像の下にニイチエの詩」の開かれた自分の書齋に主人公は戻らざるを得ないことを、苦みと共に自覚する。ここにもみられるように一度西欧近代、自由、芸術に触れた荷風は決して後戻りなどすることが出来ない。いかに苦悩を伴おうと手探りで進まざるを得ない。

5. 荷風の批評的精神

「文明批評」と言う言葉がある。作品とは無縁に実際生活で文明批判的意見を持つことも、また作品の中で「文明批評」を展開することも比較的容易だろう。荷風もその作品の中での文明批評において激越でありこれだけでもボードレールの弟子と言いうるようなものだが、荷風がここで定着しようとしたことはそれだけではなく、作品に「文明批評」を記しつつもやはり文章とは現実そのものではないこと、文学も現実に対して直接働きかける「力」ではないことを再度実感し、そのことに苛立ちを覚え、更にこの苛立ちそのものを形象化しようとし、作品化しようとした。これがこの時期の荷風が試みようとしていたことではないだろうか。このような形で文学の不可能性をはっきり確認し形象化できれば、逆説的に以後その世界の中に入り込むことが出来る。こうして荷風は自分の文学の世界を作った。それ故、以後はフランス近代詩を扱うことも、深川、湊東、江戸を扱うことも、漢詩を扱

うことも、これらが混在することにも違和感の生ずることがなくなるのだ。

或る作品には荷風自身の述懐とも思える次のような文章もある。「純粹の日本人から生まれた純粹の日本文学は明治三十年頃までに全く滅びて了つた。其の以後の文学は[……]形式だけ日本語によって書かれた西洋文学である。」それも自然主義の文学である。また、日本における文学を見て「彼等は美辭麗句を連ねて微妙の思想を現はす事を虚偽だとか遊戯だとか云つて此れを卑むらしく思はれるが、文学の真髓はつまるところ虚偽と遊戯この二つより外にはない。[……]文学の興味は人間の知識が凡そ不完全な言語をもつて、虚偽と不真実を何れ程真実らしく語り得るかと云ふ其の手腕を見るのにある。」¹⁷⁾この乖離の苦惱を扱おうとして、内面の芸術を問題とする。そしてこの問題に荷風流のやり方で形を与えようとしたのが『冷笑』ではなかつただろうか。明治時代の古い習慣と新しいものの行き違いをテーマとしたような小説であり、かなり観念的で小説としては筋の運びや展開の面白さはあまりない小説であるが、しかしその底にこのギャップを何とか組み込んで作品化しようとした『冷笑』も帰国の翌1909(明治42)年12月から朝日新聞に連載され始めた。ここから幾つか引用してみよう。

荷風が見た当時の「発展途上」の日本は、結局西洋という本店とその出店、支店としての日本という図式で鮮やかに捉えられる。「現代の新思潮に立つえらい人達が最新形の洋服を着ていくら自動車を走らせても悲しい哉それを横付けにすべき劇場がない。あつたにした處が、肝腎の舞台は何の彼のと多少目先は変わつても矢張りちよん鬻の昔通り。いくらシエーキスピヤがよくつても、いくらイブセンがえらくても、真似事は遂に本物に如かず、出店は到底本店を越すことは出来ぬ。」¹⁸⁾さて真似事ではだめだとなつた上はどうすれば良いのか。荷風は傍観者としてこの真似事を冷やかに笑って見ていただけなのだろうか。荷風の描く人物は、超然とするしかないと言いが、怒り続け、繊細に傷つき続け、悩み続けているところがある。確かに漱石も社会を批判して見せるが、だからといって政策的、建設的な関心に基づいて考えを展開するわけではなく、登場人物も超然とあるいは飄々としてしまう。漱石が「俳諧」に隠れるとすれば荷風は正面から皮肉、「冷笑」を吐き続けるとでも言えよいだらうか。そこで「冷笑」の意味、用法を更に厳密に見てゆく必要が生ずる。

確かにこの小説の題は『冷笑』であり登場人物の一人はこのように言う。「つまり最初に己と言う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、何につけ自然と巧まずして冷^{ひややか}な笑いが口の端^{はた}に浮んで来るものである。この冷笑から感得される痛快の^{あぢはひ}味^{うち}の中には他人と自分と両方に対する二重の意味が含まれる。」¹⁹⁾他人だけでなく自分自身をも批判的に見る眼、自分自身を対象化する眼。これが荷風とボードレルの両方に備わっていたように思う。そして『冷笑』の主人公作家紅雨は傍観者的態度を否定して、熱情、自分のいる場所に対する熱情を説く。清の「時代」の船の方向を定める丈夫な舵は何だらう。[……]宗教ですか。」という問いが答えを引き出す。紅雨は「私は寧ろ郷土の美に対する芸術的熱情だと断言したいです。私は単に芸術的情熱と言ひます。習慣に従う義務的讚美ではない。だから若し己の郷土に住むに堪へざる程の汚醜の沼と信じたならば、其の人には極点まで其の感情を興奮させて最後の解決に到達して貰ひたいし、若

し又さうでなかつたなら、無かつたやうに、朽ちた祖先の遺髓から盡きない養分を仰いでゐる郷土の一木一草に向かつて渾身満腔の愛情を注いで貰ひたい。かかる熱烈な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かつて教へざるに其の赴く道を示すだらう……今日の急務は唯だ熱情の奮激これ一ツぢやないでせうか。」(p.389)と明確に、「自覚」つまり自分自身を対象化し、批判的に見る眼の必要を説く。

これは自分たちの独自性、存在意義を問う苦闘である。『新婦朝者日記』の初出には「漢字趣味は廢れて西欧趣味が此れに代つて勢力を得たが、何人も今だに「日本」と云ふ Originalité を求めやうとするものは無い。求めても日本には Originalité がなかつたやうな気がしてならぬ事するある。」²⁰⁾とまで書かれていたが、これも荷風の遣り場のない苛立ちを反映しているだろう。先にフィクションの世界としての江戸、虚構世界としての江戸ということ述べたが、荷風自身再度、墨東、江戸の世界を求めようになってゆく。これはしかし決して後退とか、現実を逃避しての江戸沈潜ということではなかった。このことは例えば末尾に「大正十年正月脱稿」とある「雨瀟瀟」のような作品においてすら、古い世界を懐かしむ二人の男に対置して、容赦ない現実としての新しい女、主人公にとっては皮肉や「現代」女性気質をも描き出していることから察することができるのではないだろうか。

「雨瀟瀟」には、廢れゆく江戸の芸事を若い女に覚えさせることで保とうとする男の野心が出てくる。しかし若い女は義理で、頼まれた仕事としてこれをするのであって自発的にはなり得ない。「今の若い女は良家の女も芸者も皆同じ気風だ。[…] お半は明治も三十年になってから後に生まれた女だ。稽古本の書体がわからないのはその人の罪ではない。[…] 分らない事に興味の起ろうはずはない。」という嘆きも見られるが、女の方はそれは知ったことではない。ここではむしろ自発的でなければ芸術など成立し得ないことを荷風は皮肉に明かしている。また追い詰められた男たちが泣き言を言う場面がある。「僕はもう事の是非を論じてゐる時ではない。それよりか吾々は果していつまで吾々時代の古雅の趣味を持續して行く事ができるか、そんな事でも考へたがよい。」²¹⁾これは例えば加藤周一の言う荷風の「逃げ腰」、現実逃避などではなく、逃げざるを得ない程に追い詰められた、その追われ方が文学だと言うことを見せていて、ただの江戸情緒回顧小説ではなくなっている。そう考えてみるとこの随想風の小説にはまた方々にユーモアがばらまかれていることも納得できるだろう。

また、荷風ともおぼしい主人公の作家の内面を描くにあたって、物語を語り登場人物を描写してゆく作家荷風の言葉、登場人物の作家自身の言葉、この作家が漢詩に託して語る自己の心情、この作家とある面を分ち合うような（これは『冷笑』の登場人物たちの場合もそうであるが、つまり荷風の幾つかの面を分担して担当させられているような）友人彩牋堂主人ヨウさんの言葉等々、多層的に幾つもの声部 (voix) によって描こうとしているのだが、これもボードレール等（後にはアンドレ・ジッド）の作品から身に付けていったことのように思われる。

この短篇にはレニエや「フェルナン・グレイ」は出てきてもボードレールの名前も詩も出てこない。その代わりに漢詩がふんだんに引用される。中でも明末の詩人王次回（王彦泓）の詩が引用されるが、

この詩人は実は荷風がボードレールに非常に近いと語っていた詩人だ²²⁾。この詩に現れる埃の積もった女っ気のない小屋、落ち葉、散らかった本、香の残り、孤独な寝屋といったイメージ、或いは「しかしどう耐えればいいのだろう、陰鬱な気分が私の干からびた脾臓〔詩文の才能のないこと〕を疲れさせるのを。／私には最早読みただけ『南華の語』〔『莊子』〕を読む処はない。／井戸に住みつこがね虫と蛇、これが一番の葉だ²³⁾」といった独特の感懐が、降り続く雨、気分の晴れない憂鬱、といったものを浮き出させるのに非常に有効に組み入れられている。ボードレールの翻訳には直接には出てこなかったボードレールらしさがこのようなところに、極めて鮮やかに出てくる。

また『紅茶の後』の中の「倦怠」においても荷風はボードレールに言及する。「何れの民族にもせよ、その中に発生した一代の文明の究極する処は人心の廢頹衰微であらう。次第に老い行く欧州近世の文明が仏蘭西に詩人ボオドレールを生んだ如く、東洋の江戸文明は夙に通人戯作者俳諧師の思想中に諸^{あらゆ}人間の感激熱情を滑稽に解釈し、風流三昧と称する口実の下に奮闘努力の世界から逃れやうとした著しいデカダンスの傾向を示した事は、当時の文芸的作品によつて窺ひ知る事が出来る。吾人は仏蘭西のデカダンス思想の甚だしく暗鬱に厭世的反抗的なるに反して、江戸のデカダンス思想の不思議な程軽快に楽天的であつて、且つ執着に乏しい事から吾等は亦根本的に国民性の相違せる事に気が付くのである。」²⁴⁾西洋を取り入れようとしながら決してその実質までは取り込めない日本、例えば和室に不似合いなピアノの前で和服を着て演奏する自分の悲哀と滑稽（『新婦朝者日記』）に気付きながら、そこから決して抜けられない、或いは抜けるわけにはゆかない荷風。どちらに進むにせよ避けて通ることができない、純粹日本もなければ、純粹西洋もない、という時代の認識でもあり、そこに目をつぶって超然としたり、俳趣に逃れることに比べれば、或る種の誠実さでもある。考えてみればこの誠実さ、つまり正面からもものを見ることこそがボードレールとも一脈相通じるところなのだ。斎藤磯雄は「勲章・荷風・ボードレール」という文章で勲章についてのボードレールの言葉（『赤裸の心』3）に関連させて「この『悪の華』の大詩人こそ、荷風の師と仰ぐに足る大のひねくれ者である。事実、その対社会的態度に於て、又その文明批評の峻烈さに於て、荷風は深くボードレールの影響を受けたわが国唯一の詩人である。」と述べている²⁵⁾。斎藤も認めるように荷風はここに言う「詩人」であることを自覚していたのだが、これは言葉を変えれば、他人の秘密を見つめるだけでなく自身の内面からも眼を逸らさずにどこまでも見つめてゆこうとする態度を保つことであり、結局これが「批評精神」とも言うべきものなのではないだろうか。そしてこれを表現するために新しい散文という形式が必要とされた。

荷風の小説の主人公にとっては皮肉な成り行きであるけれども、ある絶対に動かし得ない現実（或いは歴史と言ってもいい）があって、それと対峙し、それでも自己を守ろうとする時に真の個性が出てくる。荷風の『冷笑』や「雨瀟瀟」、『溷東綺譚』といった作品はこの個性こそが本当の芸術の核心であるということを、ボードレールの批評や散文詩を読むときのように、或いはそれ以上の鮮やかさで示している。日清・日露戦争の後で世間が大国意識に酔っていた時に、明治の西洋近代の文明、制

度の輸入も形だけだったとの感を荷風は持ってしまった。これはしかしその後80年を経た現在の日本人の姿でもあるのではないだろうか。

6. 結 語

これまで、荷風自身が認める通りゾラ、モーパッサン、レニエ、ロティ、ローデンバッハの影響は論じられてきた。ゾラについては荷風自身多くを書き、また後には、以前程の興味は失ったとも語っている。「人生の暗黒面を実際に観察して其の報告書を作ると云ふ事が小説の中心要素たるべきものと思つてゐた」、「深く自然と人生とを接触せしめたる、その描写の深刻と巧妙なる」点をゾラに学んだと言う²⁶⁾。モーパッサンについてはあの「どんな事をしてでもフランスへ渡り、先生のお書きになった世の中を見たい」という言葉がよく知られていよう²⁷⁾。レニエには荷風は過去への追慕と青春回顧の両方を見ていた。「ゾラの小説は人物の描写兎角外部よりする傾を憾みとす」²⁸⁾と見ていたゾラと対比して、「此のゾラの作物に比べて、最近に出たアンリー、ド、レニエーの小説の如きは、別く別様の心持を与える。第一に感ずる所はゾラの様少しも読者の想像を束縛しない事である。編中の人物は箇箇別々の思想を持つて自由に活動して居る。ゾラの作中の人物の如く初からして悲惨な結末に終る様には描かれて居ない。[...] 道德を超越して居る [...] ゾラは不道德の事件を書いても、既に不道德と云ふ断定を置いて描いて居る様に思はれるが、レニエーの作物は [...] 何れの方向にも是非の態度を現さずに、[...] 一步離れた立場から無頓着に描いて居る。」と述べ、荷風自身の作風の変遷を暗示するかのようである。「読者の想像を束縛しない事」「道德を超越して居る」こと、そして「編中の人物」に「箇箇別々の思想を持つて自由に活動」させること²⁹⁾。荷風の求めていった世界、つまり考えてみれば何の変哲もない虚構の小説世界を求めていたことがここにも読み取れる。

しかし、詩人というだけではなく批評家でもあったボードレールの影響は十分に捉えられてきただろうか？ 荷風自身が後になってボードレールへの関心を失ってしまった、と言つてはいるが³⁰⁾、果たしてそれを鵜呑みにしてよいのだろうか？ 外遊から帰国し、鷗外、上田敏に倣つて、しかし自分のためにフランスの象徴詩を訳し続けていた頃から20年近く経った、とやや大げさに言う昭和2年の時点に荷風は、この頃はもうあまりボードレールは読まないと言っている。そしてアンドレ・ジード、ジャン・モレアスに従つて「ボードレールは偉大なる詩人にして又偉大なる芸術家であつたが然し純粹なる詩人であつたとは言はれない [...]、思想の深遠ならむよりも感情の純白なる事を以て詩人の本領となしたものらしく思はれる」として、ヴェルレーヌの方を好むかのように語っている。しかしここでも「小品文の絶妙なるもの」としてボードレールの散文詩を挙げ、高く評価する³¹⁾。荷風は最早ボードレールのことを声高には言わない。しかし実際ボードレールの散文による批評作品は読んでいなかったにしても散文詩はよく読んでいたし、鋭敏な荷風ならば韻文の中にもこの自己をも批判の対象とせずにはいない近代的精神を嗅ぎつけたはずだ。自分自身をも批判的に見る眼、自分自身を対

象化する眼、これが荷風とボードレールの双方に備わった。

ボードレールに熱中し、それをしきりに作品に取り入れた時期を過ぎ、その詩の翻訳を試みた時にも、勿論それ以前の上田敏のボードレール翻訳に比べれば遙かに現代的な、不安や孤独を感じさせる翻訳をしたが、それでもやはり翻訳の中ではボードレールの真髓、その内面性、孤独の厳しさ、ユーモアは捉えきれていなかった。しかし荷風の場合はこれらの側面を理解しなかったわけではなく、はっきりと体験し、帰国後も身をもってこれを感じていた。そしてそのことをその後全く新しい、多層的な散文を作り出すことで表現した。荷風は自ら選んだ帰国の現実、理想と相いれない日本の現実の中での自己との対峙の中で、ボードレールが持っていた冷静な批評的精神をいつのまにか自分のものにしてしまっていたとすることが出来るだろう。

(註)

- 1) 加藤周一「物と人間と社会」、『加藤周一著作集 6』, 平凡社, 1978, p.215。
- 2) 文末に「大正7年稿」とある「書かでもの記」、『荷風全集 第14巻』, p.381-382, 等。なお荷風作品の引用は以後この第一次岩波書店版全集に拠る。尚1971-74年の第二次の全集では若干排列の変わっているところがある。また上田敏によるこの記事は、矢野峰人「日本におけるボードレール(一)」, 『日本比較文学学会会報』第7号, 1956, に再録されている。
- 3) Berthon, *Specimens of Modern French Verse*, London, Macmillan, 1899 及び *Poètes d'aujourd'hui par Bever et Léautéaud*, Paris, Mercure de France, 1900。島田謹二『日本における外国文学 上』, p.341-343。
- 4) 拙論「ボードレールと永井荷風」, 『ICU 比較文化』第12号, 1986, p.19-31。
- 5) 「秋のちまた」, 『荷風全集 第3巻』, p.374。
- 6) 「再会」「雲」「ひとり旅」「晩餐」に描かれた、仲間だけで集まっていて狭量な態度しか示さない同胞への忌憚のない批判。
- 7) 『あめりか物語』, 「落葉」, 『荷風全集 第3巻』, p.242-243。
- 8) 第4章「現代性」, 人文書院版『ボードレール全集 第4巻』, 1964, p.306。
- 9) 「我が思想の変遷」, 明治42年10月「新潮」に発表された談話記録。『荷風全集 第27巻』。
- 10) 吉田健一『東西文学論』, 「第Ⅶ章 永井荷風とフランス」, 『吉田健一著作集 第2巻』, 集英社, 1978年, p.93。
吉田健一はここではわざとなのか『あめりか物語』の幾つかの作品からの引用だけで荷風の自己陶醉、田舎臭さ指摘し、頹廢の理解が不十分、成り上がり, 「fat」と決めつけているがこれはやや不当と言わざるを得ないだろう。荷風がこれらの物語の中で描いた場面(例えば「落葉」p.241-242あたりの鏡の前の「詩人気取り」の描写)でも、その直後に成功の夢が空しいものであったことの自覚、苦い挫折が語られ、それからかつてのどかな夢として捉え直されている。もっとも吉田はこれだけで論を終えることはなく、荷風を「詩人」と規定するがこれは見事な見解である。

- 11) 『荷風全集 第11巻』, p.192-193。下線は引用者。
- 12) 「短夜」, 『荷風全集 第5巻』, p.201。
- 13) 『荷風全集 第13巻』, p.128-129。
- 14) 吉田健一『東西文学論』, p.91。
- 15) 『荷風全集 第4巻』, p.60-61。
- 16) 『荷風全集 第4巻』, p.134-135。
- 17) 「新婦朝者日記」, 『荷風全集 第4巻』, p.197。
- 18) 『荷風全集 第4巻』, p.304-305。
- 19) 『荷風全集 第4巻』, p.305。
- 20) 「新婦朝者日記拾遺」, 『荷風全集 第4巻』, p.247。
- 21) 『荷風全集 第7巻』, p.212。
- 22) 『断腸亭雜稿』所収の「初硯」では、漢詩には珍しく「人間胸中の秘密弱点を語る」ものとして王次回について「全集四巻悉くこれ情癡、悔恨、追憶、憔悴、憂傷の文字ならざるはなし。其の形式の端麗 […] 辞句の幽婉 […] その感情の病的なる、往々ボオドレエルの詩に対するの思あり。支那の詩集中われこの疑雨集の如く其の内容の肉体的なるものあるを知らず、ボオドレエルが悪の華集中に横溢せる倦怠衰弱の美感は直ちに移して疑雨集の特徴となすを得べし。 […]」と述べている。『荷風全集 第14巻』, p.292。
- 23) 原詩は王次回『疑雨集』中の律詩。『荷風全集 第7巻』, p.188。なお『遷東綺譚』(1937(昭和12)年8月刊)の韜晦的な「作後贅言」は随筆のようでありながら、激越な「文明批評」から風俗の描写になったり、特異な人物像を描き出す小説のようでもあり、本篇との続き具合も微妙で実に興味深いものであるが、ここに登場する神代帯葉翁という荷風にも重なるところのある特異な人物と「作後贅言」の末尾、友人たちの墓の落ち葉を掃くという場面と、更にこの王回次の詩との間には深い関連があるのではないだろうか。
- 24) 『荷風全集 第13巻』, p.23-24。
- 25) 斎藤磯雄「勲章・荷風・ボードレール」, 『斎藤磯雄著作集 第1巻』, 東京創元社, 1991, p.383。
- 26) 「ゾラ氏の『傑作』を読む」, 『荷風全集 第18巻』, p.261。
- 27) 「モーパサンの石像を拝す」, 『荷風全集 第18巻』, p.273。尚、同じ岩波書店の第二次全集(「第二刷」1971)では第3巻, p.633に収録されている。
- 28) 「小説作法」, 『荷風全集 第14巻』, p.405。
- 29) 「小説壇の現在及び仏国小説の近事」, 『荷風全集 第18巻』, p.549。
- 30) 「訳詩について」, 初出は「中央公論」昭和2(1927)年12月号。『荷風全集 第16巻』, p.370。
- 31) 同上。

参考文献

- 岩波書店版『荷風全集』全28巻，1963-65。補巻第29巻，1974。
- 赤瀬雅子『永井荷風とフランス文学』荒竹出版，1976。
- 赤瀬雅子『永井荷風 比較文学的研究』荒竹出版，1986。
- 及川茂『『珊瑚集』原詩考』，「埼玉大学紀要 外国語学文学篇」第13巻，1979。
- 加藤周一「物と人間と社会」，『加藤周一著作集 6』，平凡社，1978，所収。
- 川本皓嗣「荷風の散文とボードレール」，「ユリイカ」臨時増刊ボードレール，1973年春号。阿部良雄編『ボードレールの世界』青土社，1976，所収。
- 坂上博『永井荷風ノート』桜楓社，1978。
- 高田謹二「永井荷風の『珊瑚集』」，「比較文学研究」第7号『珊瑚集』研究，1963。『日本における外国文学—比較文学研究—上』，朝日新聞社，1975，所収。
- 杉本秀太郎「荷風断腸」，『文学演技』筑摩書房，1977，所収。
- 中村真一郎編『永井荷風研究』，作家研究叢書，新潮社，1956。
- 中村光夫『＜評論＞永井荷風』，筑摩書房，1979。
- 水島裕雅『詩のこだま—フランス象徴詩と日本の詩人たち』木魂社，1988。
- 矢野峰人「日本におけるボードレール」，「日本比較文学会会報」第7～80号，1956～1975。『日本比較文学会会報 復刻版』名著普及会，1987。
- 山本昭彦「ボードレールと永井荷風」，「ICU 比較文化」(ICU 比較文化研究会)第12号，1986。
- 吉田健一「東西文学論」，『吉田健一著作集 第2巻』，集英社，1978，所収。
- 吉田秀和「荷風を読んで」，「日本文化研究」1961年5月。『ソロモンの歌』，河出書房，1970，所収。