



Title	「つゆのあとさき」論-「腕くらべ」との比較を主に-
Author(s)	坂上, 博一
Citation	明治大学教養論集, 84: 131-146
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/8795">http://hdl.handle.net/10291/8795</a>
Rights	
Issue Date	1974-01-01
Text version	publisher
Type	Departmental Bulletin Paper
DOI	

<https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/>

# 「つゆのあとさき」論

——「腕くらべ」との比較を主に——

坂 上 博 一

永井荷風が長い沈滞の年月を経て文壇に復活するきっかけをなした小説「つゆのあとさき」は、昭和六年十月、「中央公論」に発表された。その起筆、脱稿の年月日については、本文末の昭和六年三月九日起筆、五月二十二日脱稿とあるのによつて明らかである。「断腸亭日乗」によれば、起筆について多少のくい違いはあるが、何れにしても約四ヶ月間の執筆期間である。さきの「腕くらべ」や「おかめ笹」が、雑誌連載という事情があるにしても、何れも一年以上かかって完成しているのに対して、比較的短い執筆期間である。そのことは、「おかめ笹」以後久しく大作に取り組む意欲を失っていた荷風が、「ちゞれ髪」(大14・2)、「かし間の女」(昭2・7)、「カツフェー一夕話」(昭3・2)などの女給、私娼物でデッサンを試みた末、手慣れた素材を以て、いわば満を持して一気に書いたものという感じを与えるのである。

荷風の全作品の中で、この作品ほど作者自身によつて、執筆意図、方法が明らかにされているものはないであろう。その

意図については、荷風はこの作品発表当時の谷崎潤一郎の批評「永井荷風氏の近業について——「つゆのあとさき」を読む——」（昭六・一一）に答えた随筆「正宗谷崎両氏の批評に答ふ」（昭七・五）の中で次のように述べている。

「わたくしは教師をやめると大分気が楽になって、遠慮気兼ねをする事がなくなつたので、おのづから花柳小説「腕くらべ」のやうなものを書きはじめた。當時を顧ると、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。カツフェーの女給は其頃には猶女ボーイとよばれ烏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か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。」

また昭和六年十月二十二日の谷崎潤一郎宛書簡には次のようにある。

「明治末年の狭斜の風俗を描きて腕くらべの一篇あれば昭和三四年代の女給を主題となしたるもの拙著中に無之候てはとうも小説家たる責任を欠くやうな心持にて漸く彼の一篇を草し候次第なり」

これらによれば、その外見の相違は一見著しいが、その執筆の意図において、「腕くらべ」と「つゆのあとさき」とは、ともに盛時を過ぎた風俗への関心を記録すべきであるという風俗小説家としての使命観の一点において、本質的に同じものがあるのである。

だがそうは言うものの、この両作品の執筆態度、方法にはかなりの相違があることは言うまでもない。即ち「腕くらべ」における「明治年間の遺習」を伝える花街や芸者の姿が、新しい卑俗な時代に蚕食されてゆく滅びの風俗そのものであるのに対して、「つゆのあとさき」に見られる女給風俗は盛りを越したとは言え、未だそれに取って代られるものを持たない過渡期の風俗である。更に前者の芸者の世界が、荷風があればと憧憬してやまなかつた「江戸」に連結する唯一の世界であつ

たのに対して、後者の世界は、関東大震災を機会にはっきり断絶してしまった新時代の現象に他ならないのである。このことが「腕くらべ」におけるあの哀婉さと「つゆのあとさき」における素漠とした味わいの相違になって現われているのである。

更にこのことと関連して、両者における創作方法の相違も歴然としている。「腕くらべ」は周知のように、新橋の花街、歌舞伎座、下谷根岸の隠宅などを背景に、浮世絵風の様式化が立体的に試みられ、登場人物にしても、一方に色と金と虚栄に動かされる吉岡、一条、山井、新橋芸者たちなどの現代人を配しながら、他方古風な芸者のおもかげを幾分か残す駒代や、時代に置き去りにされようとしている呉山や南巢のような詩的情趣のうちに様式化されるにふさわしい人物を設定している点にも見られるように、荷風の関心は現在に向けられる以上に過去に向けられている。そのことはこうした諸人物、背景が既に固定した視点でしか捉えられないものにしてしまっているのである。このことが、例えば相次いで書かれた「おかめ笹」のリアルに躍動した世界に比して、「腕くらべ」を様式化された世界に凝化させることになったのである。

しかし「つゆのあとさき」の場合は、大分その間の事情は異なる。荷風は前記の谷崎にあてた書簡で、この作品の方法について次のように述べている。

「モデルは別に之と定りたる女もなし実験の上三四人同じやうな性行の女をあれこれと取合せて作り上げしもの之はドーデが屢取りし方法に御座候布局及描写の法は自分だけでは今迄のものとは全然別種の新機軸を出すつもりの処書上げて後一読するに矢張もとの筆癖が抜きならず我ながら失望致居候第一物の見方が今までと変りなきが一番困り申候抒景の筆法など腕くらべとは違ひ簡にして要を得るやうなつもりなれど脱稿後一関するに別に苦心の程も見えず平々凡々なり又人物については（その中でも女給の主人公）これは初より心理描写を避け唯表面の行動を写せばそれにて差聞なきものと思ひ居候（中略）凡て断片的に唯現れたる事実をのみ列記する事に致し候」

「腕くらべ」の場合にも、必ずしも深い心理描写があったとは言えぬが、少くとも女主人公駒代について見た場合、その当世風の芸者らしい欲や虚栄に結びつく行動の世界や、自分の生れ育ちから来る暗い寂しい世界に漂う心情のゆらめきにおけるような心理は「つゆのあとさき」の主人公江には見られないものである。「腕くらべ」においては、駒代自身一種の無常観の象徴として取り上げられている面があるが、作者が駒代をそのような存在として描き出そうとする所に、虚無的世界の実現を目ざしながら、それに徹底しきれない当時の荷風の心境が見られるように思われるのである。

「つゆのあとさき」の世界は、さきの谷崎あて書簡にも見られるように、それとは全く異なるものであろう。女主人公江に対して、確かに作者はほとんど心理のひだにまで立ち入ろうとはしていない。諸家の指摘するように、人形師の人形を操る手さばきに異ならないのである。荷風がこのような方法を取るに至ったことは、この書簡にも見られるように、もはやこの時期において、歴史の因果の糸に彼が何らの興味をも持たなくなったことを意味する。

これまでの荷風文学を顧みた場合、帰朝直後の明治の日本を罵詈譏した「新帰朝者日記」に代表されるような文明批評的傾向の濃い作品にしても、「すみだ川」や「散柳窓夕栄」のような、わずかに残された江戸に対するあえかな思いを吐露した作品にしても、その他「腕くらべ」のような新旧世代の対照を取り上げた作品にしても、すべて荷風独特の、過去を基準に現代を裁断したり、逆に現在から過去を憧憬する一種の歴史的感觉に裏打ちされているものであった。勿論それは歴史的感觉とか歴史意識とか言えるほどの確固としたものではないかもしれない。しかし、例えば「新帰朝者日記」のうちで、「西洋と云ふ処は非常に昔臭い国だ。歴史臭い国だ」と言う時の歴史に対する感觉は、何々史観などと言うものを越えて、歴史そのものの重みに感覺的に肉迫していると言わざるを得ない。帰朝後の荷風文学に見られる文明批評も、そのシニカルな一表現に他ならないのである。即ちそれは、現在が過去と反目、対立するという形によって、なお過去とのつながりを有し得るといふ歴史に対する信頼の一表現であったのである。つまりあれほど明治を、また東京を憎んだことは、それらに対

する愛の逆説的表現に他ならなかった。しかし大正七年の「おかめ笹」執筆あたりから事情はかなり異なってくる。以下まわり道して「おかめ笹」について一言したい。

注

(1) 「断腸亭日乗」五月十七日の条には「今春二月頃より起草の小説漸く完結に近し然れども未命題を得ざるなり」とある。なお最初の名づけた標題は「夏の草」であった。

(2) 代表的なものとして、前記の谷崎潤一郎の批評、生島遼一「「家」と「つゆのあとさき」」(昭21・10「新潮」) 福田恆存「永井荷風」(昭22・9)

二

「おかめ笹」は普通「腕くらべ」の艶冶な世界を裏返しにしたものと解されている。仔細に見れば、「腕くらべ」の中にも「おかめ笹」に通ずる現実諷刺の要素は多々あるが、先ずこのように見ても誤りではあるまい。これは「腕くらべ」で取り出して見せた花街の本質の半面をパロディ化して見せた作品である。その意味で「腕くらべ」と「おかめ笹」とは両者相まって表裏一双方の大正花街風俗図絵を形成していると言える。

「おかめ笹」には「腕くらべ」の様式美は見られないが、これは非常に意識的方法的な作品である。ここでは一切の美、粧、袂といった要素は徹底的に排除されており、虚栄と打算と色欲に動いている画伯、骨董商、頭官、ドラ息子、ヒステリー女房、達磨芸者、寄生虫的存在といったものにおける、人間性の醜悪さは完膚なきまでに暴かれている。いや暴かれているというより、世の人間がそういう存在として根原的に捉えられているのである。それは単なる權威に対する反抗という従来の文明批評的解釈の尺度だけではあてはまらぬものがある。この作品では一切の説明が排されて、作品の世界、構成そのものが批評と化してしまっているのである。いわば従来の文明批評を根原的に支えていたむき出しの作家の眼となってい

たのである。

「おかめ笹」の醜惡喜劇は決してあるがままを写す自然主義的リアリズムによるものでないことは明白である。バルザックなどの大らかさに欠けるとしても、その伝統の一端につながる批判的リアリズムと言えよう。ただ西欧のそれに比べて、いかにもスケールが小さく、日本的な陰湿さに満ち満ちていて哄笑を誘わない。作者の洗面が前面に出すぎている感がある。それはこの作品の制作意図が多分に個人的事情にかかわることに由来するのであろう。その意図については、作者自身「あとがき」で、「其の真意の在る処は成功せる画家海石其子翰其姻戚老官某狡猾なる骨董商等個々当代人の心理を描写し又我国古美術鑑賞家半面の消息を伝へて作者平常の鬱気を散せんとするにあり」と述べている。いわば日頃の社会に対する憤慢のカタルシスの役割を荷っているということになるのである。しかし果して「おかめ笹」の執筆が作者にとってカタルシスになったであろうか。この作品執筆以後荷風の創作に対する感興は薄れて、沈滞滯濁期に入ったのを見れば、鬱気はますますつもって、もはや自身どうにもならないところまで行ってしまったのであった。

確かに以後「つゆのあとさき」に至るまで作品の数も少く、「雨瀟瀟」「雪解」あるいは「下谷叢話」などを除けば、質的にもあまり見るべきものはないという時代であるが、それは必ずしも作家的眼光の衰退を意味するものではなかった。「断腸亭日乗」などに見られるように、彼の生活理念、態度が硬化し、また文学資質もある程度決定されたと言っても、「おかめ笹」に見られたような作家的な非情な目くばりは時代に添って移動して行く。しかし必然的にその対象は、時代の最も表層的な部分である風俗現象に限定されざるを得ない。なぜならば、荷風の理想とした近代からますます遠ざかって行くその時々の流れゆく時代理念は、もとより彼の全く受け入れることのできるものでなく、ただ彼にとって意義のあったのは、辛うじて残された江戸の名残りを伝える狭斜の巷であり、そこに生きる女性の哀歎の相であった。そしてそれらが激しく移り行く時代にどのように対応して行くかということだけにあったからだ。関東大震災はわずかに残された江戸の名残り

をほとんど一掃し去ったが、その代わりのモダニズム風俗が新東京風景として風俗作家としての荷風の関心を捉えて行く。大正末年からの夜な夜なのカフェー通いがその旺盛な好奇心を如実に示すが、しかし彼のその時代、社会、人間に対する冷眼は、虚無的感慨を加えながらも、「おかめ笹」におけるものと本質的にほとんど変わっていなかったのである。そしてこの荷風女給物の集大成であり、問題作としてその復活ぶりをたたえられた「つゆのあとさき」においてもその例外ではなかった。

そのような点で、「つゆのあとさき」は「腕くらべ」の意図を「おかめ笹」の態度で表現した、両者の混交した感のある作品とも言えるであろう。しかし厳密には「おかめ笹」とも甚だ異なるのであって、奥野信太郎氏も指摘するように、「おかめ笹」に描かれた戯画化の手法は、ここでは「いちじるしく鋒銚を取めたかの感のあること」は否みえない。そして更にこの作品が内容的構造的にどちらに近いかと言えば、さきに述べたような決定的な相違があるにしても、意外にも「腕くらべ」に近いものがあるのである。

谷崎潤一郎は前述の批評の中で、この小説を「純客観的描写を以て一貫された、何んの目的も、何んの主張もそれ自身のうちに含んでるない冷めたい写実的作品」と評したが、このような一種の見やすい面の指摘だけでなく、同時に文章の体裁や場面の变化配置に古い形式を見出し、近代的色彩との微妙なコントラストを論じたり、場面によっては「一巻の優しい佻びしい絵巻物」であるとして、感覚の優雅さを賞讃したり、「夜の銀座を中心とする昭和時代の風俗史」があると評価したのであった。こうした面にも「腕くらべ」との近似は見出されるが、更に他にも両作品の人間像及び彼等の織りなす作中の世界にもさまざまな近似点があると思われるので、以下そうした点を中心に「つゆのあとさき」の特色を考察してみたい。

#### 注

(1) 奥野信太郎「文学みちしるべ」(昭31・12)所収



「腕くらべ」を支えている新橋の芸者世界にあたるものは、「つゆのあとさき」では銀座の女給世界である。前者の表面的に艶治の風情を湛えた世界に比べれば、これはあまりにも露骨にけばけばしく、淫欲、金銭欲のムンムンとする世界ではある。そのことがこの作品を執筆する作者の態度に無愛想な索漠たる態度を与えている。「腕くらべ」においては、全体的に粹にはめられた様式化によって一種のあてやかな色調がほどこされている。しかし仔細に見た場合、ひと皮むいた場面によっては、森ヶ崎の三春園でのじだらくな駒代の姿、尾花家の二階でだらしく寝そべっている芸者達の姿態、それらはテーブルの上の散乱した屑羊羹や塩煎餅、南京豆などを手当たり口の中へほうりこむ女給達の生態と本質的に変りはないのである。勿論それは大震災以後の東京の生み出した様式美を欠いた風俗かもしれないが、それがこの「つゆのあとさき」という一篇の風俗図絵にはめこまれた時、これはこれなりに一つの型を作り出しているのである。その点「つゆのあとさき」の方が「腕くらべ」よりも露骨に彼女らの欲望が露呈されているだけに、「腕くらべ」の表面的な虚栄の美的世界の裏に現世的欲望を充満させているような世界よりも、見方によってはいや味がなく、古風な流転する無常観の底流する風俗世界に即していると言えるのではないだろうか。

勿論「つゆのあとさき」においても、舞台が新しい東京の中心地の銀座であるだけに、その表面の美しさや繁栄ぶりは描こうとすれば充分描けるはずであるけれども、荷風の眼は全くと言っていい程、そのような面には向っていない。君江の通っているキャバレーは、弓なりの出入口の周囲には「DONJUAN」といふ西洋文字を裸体の女が相寄つて捧げてゐる漆喰細工。夜になると、此の字に赤い電気がつく」といういかにも新時代を象徴するかのような安っぽい雰囲気を描かれている。更にその横の露地はと言えば「人ひとりやつと通れる程狭いの、大きな茶箱が並んでゐて、寒中でも青蠅が翼を鳴

し、昼中でも鼯のやうな老鼠が出没して、人が来ると長い尾の先で水溜の水をはね飛ばす」というていたらくである。ここには薄気味悪い程牙え返った風俗作家の眼がある。

かつて荷風は、古い東京から新しい東京に移行しようとしていた日本橋通りの、正面だけ体裁をつくらっていた建物を嘲罵して「化け損なつた狐の絵を見るやう」(「新婦朝者日記」)と一笑したが、そこには既成の文明批評的基準から裁断した批評家の眼があった。しかしそれに比べて、「つゆのあとさき」にはもはやそうした批評意識は感じられない。さきにも述べたように、流れゆく時代に即して荷風の冷眼は移動して、ただ見るべきものをすべて見ているだけである。しかしそれだけに、そこに薄気味悪いほど冷ややかに写し出されたものは、おのずからなる批評を成している。即ち彼の凝然たる冷眼は表層の時代風俗を貫いて、その核である時代理念に突き刺さっているのである。そのような薄汚ない銀座風俗はまた表面美々しく着飾った、時代の花形であった女給の裏面生活の象徴である。荷風はこのような環境のただ中に主人公君江を放った。

主人公君江はどういう女か。荷風は君江をかつて私娼としての経験も持ち、好んでこのような環境に飛びこんできた徹底的に淫奔な女、即ち「美しい牝獣(奥野信太郎)」に描いている。彼女はそのような自らの淫奔な性格、放縦に明け暮れしている生活に対して、いささかの自意識をも持たない。ありのままに肯定しているだけである。彼女はおよそ理知的思考とか道徳的反省とかの近代人の持つ属性を持たぬ女性である。しかしそういう彼女もやはり女としての宿命的弱さを持ち、人から悪意あるいたずらをしかけられて易者に相談したり、しかもろくに秘密を相談しえないまま独り氣に病む内気さもある。そして、極めて善良で、金銭的には極めて淡泊で金など貰わなくても男の言うままになって男を喜ばせてやることを自分の努めとして呑気に日を送っている女である。荷風はこうした君江について、作中の松崎老人を通じて次のように述べている。

「君江のやうな、生れながらにして女子の羞恥と貞操の觀念とを欠いている女は、女給の中には彼一人のみでなく、また

沢山あるにちがひない。君江は同じ売笑婦でも従来の芸娼妓とは全く性質を異にしたもので、西洋の都会に蔓延してゐる私娼と同型のものである。あゝ、いふ女が東京の市街に現れて来たのも、之を要するに時代の空氣だからと思へば時勢の変遷ほど驚くべきものはない。」

時代の風俗現象とのかわりから言えば、確かにそういうことが言えるであろう。しかし君江のような、その時々の流れに浮草のように順応してゆく女はここで始めて登場してきたのではない。その直接の先蹤としては、宮城達郎氏も指摘するように、<sup>(1)</sup>「かし間の女」や「夢」「あぢさゐ」などの女主人公があるが、更にさかのぼれば、やはり「夏すがた」や「腕くらべ」などにたどりつくのではないか。「夏すがた」のお千代は肉体だけに生きる天性の売女で、君江との相似は瞭然としているが、「腕くらべ」の女性たちにおいてはどうか。ここでは淫奔な枕芸者菊千代が直接には相似しているが、しかし実は駒代を含めてすべての芸者が、本質的に君江と類似しているものを持っているのである。

中村光夫氏は「腕くらべ」の昔から、永井氏はただ一人の女しか描かなかつた<sup>(2)</sup>と言ひ、駒代にしても、君江にしても、「ひかげの花」のお千代にしても、「風俗の相違によって多少の程度のちがひはあるにしても、いづれも善良で単純で、その上多少は欲張りで、しかも極端に反省を欠いて無自覚といふ点では一致してゐる」と述べている。まことにその通りであろう。但し駒代が物質的欲望に多少左右され、粹なもの、美的なものに対する憧れを持つのに對して、君江の方はその点恬淡としているという大きな相違はある。強いて言えば、君江の欲とはただ本能的な淫欲にあると言えるかもしれないが、それともそれに対する徹底的な快樂の追求という程強烈なものではない。要するに君江とは、駒代の持っているような人間の性情を失つてしまつた存在だと言えるだろう。しかしそれだからと言つて、駒代と君江とが徹底的に種族を異にしている女性だと言えるだろうか。駒代と君江とは、ひと皮むけば共に男によりすがるしかない、あるいは男なしにはいられない古風で女らしい女という点で同じであり、その差としても紙一重ではなからうか。駒代がそうであるように、君江も

「女給としてより又私娼としてより平凡な一箇の女」（宇野浩二）として表現されているのである。

諸家の指摘にあるように<sup>(3)</sup>、君江の姿態は確かに類型を越えて生動している。しかし時により、その一個の女としての平凡さは極めて通俗的な形をとって表現されているのである。それを最も典型的に示すのは、矢田に誘われた時、堀端の土手上から野趣に満ちた堀の景色を眺めて、「アラ。何だか田舎へ行つたやうねえ」と呟いたり、神楽坂の待合に連れこまれて、障子を明けて小庭の燈籠の灯を見て、「あら、いゝわね。芝居のやうだわ」などと言う所であろう。特に後者は、これに対して「カツフェーとは又別だな。これが江戸趣味ツて云ふんだらうな」と矢田に答えさせる作者の皮肉な態度に啞然とさせられるような場面であるが、つまり君江の情緒は一定の刺戟に対し、一定の反応を示さないのである。しかしひるがえって考えるに、これが庶民というものかけねなしの姿ではなからうか。その意味で、荷風はこのようなティピカルな女性を描くことによって、庶民の実態を浮き彫りにしたのである。

一般に、駒代はある程度作者からいつくしまれている美的な対象であり、君江の方は作者から冷酷に突き放されている対象と言われるが、果してそうであろうか。駒代がいつくしまれていることは確かだが、それと同程度に君江もまた駒代とは違った表現でいつくしまれているのである。それは正に、福田恆存氏の言葉を借りれば、「自我の目ざめもその限界も知らず、また官能と生命とのはかなさに人間存在の悲しさをも読みとるすべもなく虫のやうに、それゆゑに人形のやうに生きてゆく<sup>(4)</sup>」哀れさを持つ女性としていつくしまれているのである。

駒代は「腕くらべ」の登場人物からひとしなみに評価される粹な美の象徴的存在であった。それに対して君江において、駒代の持つ美的様式に対するセンチティヴな要素は見当たらない。それどころか、「年頃の女のやうに、窓に草花の鉢を置いたり、箆筒の上に人形や玩具を飾り立てたり、壁に絵葉書を貼つたりするやうな趣味は全然持つてゐない」一風変わった女なのである。にもかかわらず、作者荷風にとって、君江は駒代と同様美的存在なのである。

かつて荷風は、フランス外遊で醜悪なもの的一切を見まいと決意して、帰国直後「ふらんす物語」を生み出したのだが、帰国後の見まいとしても見ざるをえない明治の醜悪なる現実はいつかその関係を逆手に取ることを教えたのである。即ち醜悪なるものに徹することによって、そこにそれを突き抜けたものを見出す方法である。その過渡期に「腕くらべ」があり、「おかめ笹」があった。しかし「つゆのあとさき」に至れば、もはや「腕くらべ」の表面的な美と虚栄の世界も消え、「おかめ笹」のシニカルな笑いの世界も消えた。あとに残る肉体だけを頼りにしてありのままの現実に漂う本質的に古風な女性の姿、荷風にとって、これが美でなくして何であろうか。そのような意味で、一切の内部の美を排除した君江の肉体は駒代の美を突き抜けた所に生れた美的理念の象徴だと言ってよい。

#### 注

- (1) 宮城達郎「後期荷風文学の変遷」(昭33・7「国語と国文学」)
- (2) 中村光夫「永井荷風論—文芸時評」(昭9・9「文学界」)
- (3) 宇野浩二・正宗白鳥・川端康成など。川端康成は「東京日日新聞」の時評で次のように述べている。「登場人物に対する永井氏の好悪は実に露骨である。主要人物の女給と通俗流行作家とは、作者から侮蔑され冷笑されてゐる。副人物の作家の父と妻とは、作者から同情され讚美されてゐる。好ましいものを書く時と厭はしいものを書く時とは、文章の調子までがはつきりとちがふ程に、この感情は甚だしい。たゞしかし主人公の女給だけは、類型を越えて生き生きと動いてゐる。(中略)恐らく作者はかの女を厭悪しながらも、世の因果な男達と共に、愛著せずにはゐられなかつたのだらう。」
- (4) 前記「永井荷風」

#### 四

更に他の人物の姿はどうであるか。君江のバトロン清岡進はろくに才能もないのに急速に時勢に乗った売れっ子の作家であって、生来の多情な性格から次第に家庭生活も乱れ、やっつけ仕事に道徳感を喪失してゆく男である。「腕くらべ」との

対比で言えば、この清岡は駒代の最初の旦那である吉岡と新時代のエセ文士山井要とをつきまぜた人物であろう。自己の欲望を達成するためには手段を選ばぬ功利性と冷酷さにおいて、清岡と吉岡とはよく似て居り、また品性の下劣さと器用さ、要領よさの点で、清岡と山井とは相似である。吉岡や山井が、明治期に比べてひとまわりスケールが小さく通俗的になった大正期の実業家や文士の一典型としてのカリカチュアである如く、清岡もそれに輪をかけたような、まことに当世風な俗物文士に描かれている。彼が売れっ子になったきっかけは、「夢想兵衛胡蝶物語」という馬琴の小説を種本にして、原作の紙鳶を飛行機に改め、「彼はどこへでも飛んで行く」という題をつけて、全篇の趣向をそのまま現代の世相に当てはめた通俗小説を新聞に連載したことであった。ここには当世文士に対する荷風の痛烈な侮蔑が見られる。馬琴は少年時代より荷風の愛読した戯作者であった。戯作者に対する憧れは、荷風作品の随所に見ることができ、ここでは真の戯作者精神の一片すらも持たず、「彼はどこへでも飛んで行く」の標題に象徴されるような清岡に安易に利用されるという筋立てに、荷風の清岡のような当世文士に対する冷嘲と怒りの激しさが見られるのである。

所で「腕くらべ」の場合もそうであったが、常に風俗小説家と抒情詩人、文明批評家とを同居させている荷風は、以上のような面で己れが風俗に対する貪婪な好奇心を満足させたに對し、己が詩情や更に直截な文明批評的志向を満足させるために、この「つゆのあとさき」でも、別の世界とそこに生きる人物を描き出した。即ち「腕くらべ」の呉山や南巢の世界にあたるものは、ここでは世田谷の奥の静かな隠宅で悠々自適の生活を送る清岡進の父の老漢学者清岡熙あきら、およびそのかもし出す雰囲気の世界である。更にその世界には清岡進の妻である貞淑な才媛鶴子の姿が点綴される。こうした設定は広津和郎に「俗悪な大衆作家に配するに君子然たる父親を以てし、性的白痴のやうな女主人公の女給に配するには、明治時代の清楚な未亡人型ともいふべき細君を以てしたこの寄木細工」という酷評を下さしめた所であり、また確かに吉田精一氏も指摘するように紋切り型で、古臭い感じもあり、こしらえ物の感もあるが、必ずしもマイナスにばかり働いているわけではない。第四

回で清岡と君江とがよりを戻す淫靡な情景から第五回でガラリと趣を変えて世田谷の農村風景を描き出し、熙と鶴子を出現させたのは、正に芝居仕立てであり、作者の計算になる所であろう。確かに「腕くらべ」ほどの立体性は見られないが、やはりこの章あることによって、「この淫靡な小説に清風を送つてゐる」（吉田精一）という感は否めないのである。

更にこの清岡熙や鶴子の造型及び世田谷の風雅な隠宅の情趣が、昭和の雑然たる都会風景とそこに生きる清岡進や君江その他の男女の猥雑さを、対照的にくまなく照し出す役割を持っているのだと言える。清岡熙が進に対する態度は「腕くらべ」で呉山がドラ息子滝次郎を叱責する所を思わせる。叱責された滝次郎はそのあげく、文士や小説家を己が身にふさわしい職業と考え出し、山井に接近するわけであるが、清岡進はその面滝次郎の後身とも見られる。これは漢詩人でもあった荷風の父がかつて荷風を罵ったパロディであろうか。しかし荷風は今やかつて荷風の父が占めていた位置にとつて代るのである。呉山や南巢と同じく頑迷固陋な一面、わけ知りの面もこの老人は持っている。彼にはあまりにも文人的隠遁者の一面が託されているが、それは浅井清氏も指摘しているように、この時期、文壇に背を向け、文壇からも見捨てられ、成島柳北などの江戸から明治初期にかけての文人研究を志していた荷風の心境が託された人物なのであろう。要するに荷風の文明批評的側面を表わす分身なのであるが、荷風はこの作品では文明批評的談義に力点を置いているのではない。むしろそうした登場人物の存在自体が既に文明批評的生態を有しているのである。

その意味で、かつての法学博士、某省の高等官であったが、疑獄に連坐して失脚したニヒリスト松崎の存在は興味あるものがある。世間や自己の生涯に「半は慷慨し半は冷嘲したいやうな沈痛な心持にな」り、「年は六十になって猶病なく、二十の女給を捉へて世を憚らず往々青年の如く相戯れて更に愧る心さへない」この人物は、明らかに作者荷風に最も近い存在である。清岡熙がこの時期の荷風の理想像とすれば、松崎は現実の荷風の姿を如実に示しており、これまたわけ知りで、君江の窮境には知恵を授けて救つてやる才覚も持っている。しかし松崎が君江を救うのは、単なる義侠心や憐憫の情というよ

りも、一切に道徳的な価値判断を持つとせず、ただ享樂にだけより所を持つニヒリズムより発する行為なのである。

このような松崎に象徴されるようなニヒリズムの雰囲気こそ「つゆのあとさき」全篇をおおっているものであろう。この作品は君江の被害恐怖から始まり、株式の会計係の成れの果て川島金之助の死に直面する彼女のより一層の恐怖に終わっている。その間に清岡の君江に対する復讐談などを軸とすることにより人間の妄念を綴り出し、神秘的な色彩りを時に添えながらも、この救いのない雰囲気は着実に人々を染め上げてゆく。頃は五月初めの晴れわたった日から梅雨をはさんで、陰晴定めなく、時にうっとりしく時にさわやかに、七月初めの蒸し暑い日々に至るまでの間、淫蕩な人間喜劇は確実に進行して行くのである。その意味で、季節に發展はなただ移ろいがあると同じに、この物語は人々の心に点じられる希望も向上もない索漠たる物語だと言っている。

だがたった一人、夫のもとを去り、新しい生涯を求めてフランスに渡って行く鶴子だけは例外であった。彼女の存在は何を意味するであろうか。浅井清氏は世田谷に隠遁する清岡熙と渡仏した鶴子の姿を、前記松崎博士の述懐における心境の志向線上において具象化された人物とし、更に同一世界に住む熙と鶴子における世代の新旧を見ているが卓見であろう。更に言えば、渡仏した鶴子には、終生を通じての荷風のフランスへの憧憬が託されていると見ることができであろう。かように鶴子は、荷風の全作品中でも最も愛された特異な女性である。しかし鶴子は、「つゆのあとさき」の世界では、特に君江に対してあまりに対照的なので、前記の広津和郎の批評や正宗白鳥の「附け足りの人物」という評語を生んだりもしたのであった。

その鶴子がマダム・シュールの突然の救いの手によって救われる救われ方は、「腕くらべ」の呉山に救われる駒代の救われ方を思わせる。しかし鶴子にはこれまでの生活と次元を異にした新しい人生が約束されているように思われるが、駒代の場合にはやはり本質的にもこの世界から離脱できず、同じような苦しみが永劫回帰のように繰り返されることが予想されるの



であった。「腕くらべ」最後の「突然嬉しいのやら悲しいのやら一時に胸が一ぱいになって来て暫し両袖に顔を掩ひかくした」という描写は、絶望と希望の入りまじった境地からにじみ出る運命への諦観にも似たものが暗示されている。

君江は最後にこの世の快樂を味わせてやった川島から、あの世からの身辺の護衛を約束される。しかし君江は、そのような川島のいわば命をかけての守護を果して救いととったであろうか。川島が遺書の中で祈った君江の「将来の幸福」とは何であろうか。君江のこれまでの生き方からすれば、それはやはり永劫にくり返される男女関係における幸福以外のものではないであろう。常に男に身を任せて男を喜ばせることを自分の生き方とする君江は、ある意味で「この世の救い主」<sup>(4)</sup>（岡崎義恵）なのである。結局「つゆのあとさき」で描かれているのは、そのように救ったり救われたりしながら輪廻をくり返して行く境地以外のものではないのである。してみれば、これは「腕くらべ」の最後に作者が示している運命の神秘性を思わせる境地といかに似ていることか。

以上見てきたように、この作は意外に「腕くらべ」と類似した所があるのであるが、それは結局荷風が「腕くらべ」と全く別のものを書くかと試みながら、遂にはそこから決定的には抜け切れなかったことを意味する。しかしその古風さこそが、かえって表面だけ新しくなったにもかかわらず、本質的に何一つ新しくない東京及びそこに生きる現代日本人男女の生態をくまなく照し出す効果を生んでいると言えるのである。

注

- (1) 吉田精一「永井荷風」(昭22)
- (2) 浅井清「作品論・つゆのあとさき」(昭35・6「国文学解釈と鑑賞」)
- (3) 宮城達郎氏は鶴子のような荷風文学中での例外中の例外に等しい。「永遠の女性」ともいうべき型の清純で教養深い女性は、母のイメージをそのまま定着したのではないかと述べている。(昭44・3「明治大学教養論集」)
- (4) 岡崎義恵「荷風の愛について」(昭23・11「知と行」)