

## 都会の色彩と音

### － 明治日本における外国体験と文学の創作

Jean-Jacques Origas

講演者 Jean-Jacques Origas氏は、フランス国立東洋語文化研究所(INALCO)主任教授。1937年、バーレ、スイス生まれ、フランス人。1956年～1961年パリのエコーレ ノルマル スペリオールのラテン語、ギリシャ語、フランス語、ドイツ文学科を卒業、エコーレ ナショナル デ ランゲ オリエンターレ ビヴァンテ（東洋語学校）で日本語を学び、比較文学を専攻。1958年～1959年、パリ大学 早稲田大学教員協会交換協定の発足により早稲田大学教員として赴任。1961年～1964年、東京外国語大学教員教授、1965年末よりパリの東洋語学校（現在の国立東洋言語文化研究所）で教鞭をとる。1969年より同校の教授として近代日本文学を中心に教鞭をとる。1990年以降、フランス教育省の監督総局日本語教育責任者となる。1991年～1992年にかけて国文学資料館に客員研究員として滞日。1988年、国際交流基金奨励賞を受賞、1990年、フランスのL'Ordre des Palmes AcadémiquesよりCommandeurの位を受賞する。

本日は、明治時代に特に見事な活躍を成しとげた作家の文章を二つ三つ一緒に読んで、それぞれの文章の特質を考えて行きたいと思います。

お配りしてある資料にも書いておきましたように、外国と文学の創作の問題ですが、近代化社会に入る日本にとっての外国 — 安政元年、ペリーの黒船が二度目に江戸湾に入った時、外の世界との出会いは、西洋との出会いでした。このことは何

も口先の言葉として申し上げるのではなくて、その当時、西洋は非常に重要な、確かに深く もう決定的な役割を果たしているのですけれども、これはやはり世界と日本との出会いであったのです。今日はここで特に三つのヨーロッパ体験について話します。これは何もヨーロッパがどんなに重要であるかとかいうことを強調するためではなくて、これはただ一つの出発点です。明治の日本にとっては、外国、特に西洋は、まず都市でありました。福沢諭吉のほとんど最初のものと言っていい文章 — これは福沢が若い時、万延元年に、海臨丸に乗りサンフランシスコへ行った当時のことを書いたもので、その文章は非常につたないと言われていますが、サンフランシスコの町の構成などについての記述に大変興味深いものがあります。このように外国は、つまり西洋は都市であったのですが、三人の作家の外国体験について概略を話しますと、まず森鷗外は4年間、明治17年から、足かけ5年、当時のドイツのいくつかの大きな都市に滞在しています。次に夏目漱石は、明治33年の秋にロンドンに到着して、2年あまりそこに滞在。最後に永井荷風ですが、外国滞在はさらに長く、米国へ行って、それから一年間ほどフランスに滞在して、全部で5年以上になります。漱石の2年にしても、4年以上の、鷗外の滞在にしても、または荷風の5年にしても、非常に長い滞在です。わたくしども、現代人の体験に比べて、苦い、辛い日もあったのですが、いかに充実した、深い体験であったか — これは正に「体験」と呼べるものです。

外国体験と、文学の創作。今日、考えていきたいのは、この三人の作家のそれぞれが明治の非常に優れた知識人として、または文学者として、どのように西洋のことを捉え、書いたのか、三人の文章を読みながら考えていきたいと思います。客観的に書かれていたとか、間違っ書かれていたとか、それは今日のわたくしどもの文章を分析する主眼ではありません。外国体験から、それぞれが自分で一つの作品を作り出した、どういうふうにもその体験を一つの作品に作り上げたのか、それを少し考えたいと思うのです。

多くの日本の知識人、また、そうではない多くの普通の人も、アメリカへ渡り、そして極東のそれぞれの国を渡って、ヨーロッパの国々を渡ります。でも、そこから本当の文学作品を創り出す人は、極めて少ないです。本当にむずかしい、稀なことです。そうした事実を極めて貴重なこととして受け止めたいと思います。

では、三人の作家の文章をそれぞれ一部ご一緒に呼んでまいりたいと思います。

鷗外は、『うたかたの記』。これは明治23年8月のものですが、少し説明しますと、『舞姫』は明治23年1月、『ふみづかい』は明治24年1月。この三つの作品はかなり短いですが、鷗外の文学的な出発点であり、ある意味ではそれだけで鷗外の文学世界として成り立つとされています。しかし本当は、それだけではないのです。

まず、非常に有名なのは、明治22年、すなわち『舞姫』この小説を発表する前の

年に発表された、『於母影』という訳詩があります。また、特にヨーロッパのレーナウ、バイロン、ハイネ、ゲーテなどの詩人の翻訳を、友人、あるいは自分の妹なども組み入れて、しています。さらにいうと、明治21年の帰国後すぐ数週間も立たないうちに、読売新聞にカルデロン デ ラ バルカの翻訳を始めて、翌年フライスを翻訳しています。今は全く無名になった人々や一流作家ホフマンなどの中編、短編などの翻訳を次々に発表しています。かなり詳しい文学史をみても、ほとんどこれらの鴎外の散文小説の翻訳は顧みられていません。それはただほとんど一つの準備であったというふうに考えられているようです。しかし、私はそう思いません。

この散文の翻訳は、非常に優れたところがあります。勝手な翻訳でありながら、正確に作品の中心をついています。今の翻訳の基準から見ると許せるかどうかと思いますが、これは物を作り直すために「土をこねて」「石を削ぎ落とす」彫刻家のような手つきで言葉を組んでいます。この翻訳の業績は、小説の執筆と同じであります。作家鴎外がこの両面の作業から、つまり言葉から言葉へと、つまり外国の言葉から自分の言葉へと、外国での体験を踏まえて自分の小説を作り出そうとしたのは決して偶然ではありません。彫刻家の手で言葉を組むような姿勢で文章を書き出します。

『うたかたの記』の最初の一行を読むと、「幾頭の獅子の挽ける車の上に、勢よく突立ちたる、女神バワリアの像は、先王ルウドキヒ第一世が此凱旋門に据ゑさせしなりといふ」とあります。この最初の一行は近代の日本文学には見当たらないような勢いの文章です。まず、獅子の彫刻があります。そして、「幾頭」、それがまとまってきてそれを「挽ける車」、そしてさらにまとまって、「挽ける車の上に、勢いよく」すなわち最初は大いとか小さいではなくて、動きを表し、その動きを「突立ちたる」と表現し、段々と上の方へ、複数のものから一つの中心へと統一していき、そして「女神バワリアの像」に続きます。ある意味でこれは実に19世紀の景色です。大きな建造物、記念物、モニュメントがこの都会の中心にあります。

鴎外はそれを彫刻家と建築家の感覚で、言葉の勢いでもって作り出そうとしています。その場は都会の中心の場です。中心の場というよりも、中央の場、すなわち、これは国の力の象徴となるのです。だからこそ、この文章は単なる描写に止まるものではなく「先王ルウドキヒ第一世が此凱旋門に据ゑさせしなりといふ」と表現するとき、「凱旋門」は『この』であって『その』ではないのです。私たちは、「この」、つまり、「ここ」にいるのです、この勢いを目の前に見ています。そして同時に、歴史の奥行きを見ているといえるのです。この奥行き、この中央の場。これが出発点です。鴎外は文章を使って都会の空間の一種の遠近法を作り出しました。

これに続く次の文は、「その下よりルウドキヒ町を左の折れたる處に、トリエント産の大理石にて築きおこしたるおほいへあり。」この文は建築家の目、もっと正

確にいうと、都市計画の眼で見ているもので、「築きおこしたる」の言葉だけでも建築に対する深い親近感が滲みでています。次の「おほいへ」は、当時の明治の言葉にしても珍しい言葉で、漢字で書けるのにあえて仮名で書かれています。鷗外には深い国学の流れがあり、ある言葉の美しさをたくみにひらがなで現すのです。あえて仮名で書くと建物がさらに大きく、わたしには見えてきます。

三文目は、「これバワリアの首府に名高き見ものなる美術学校なり。」です。首都、首府。まさに中央の場。ドイツには、当時このミュンヘンに比べることのできる町はベルリンかハンブルグの他にはなかったと見なければなりません。この中央の場は、ただ空間の真ん中というだけではなく、ある意味で、磁石のようにすべてのものが引き付けられる所です。この描写の妙を感じる事ができれば、ここにあるのはただ目に見える物の描写だけではなく同時に、目に見えない、一種のある社会的な空間の表現であると言わなければなりません。続けます。「校長ビロッチイが名は、をちこちに鳴りひゞきて、獨逸の国々はいふもさらなり、新希臘、伊太利、躰馬などよりも、こゝに來りつどへる彫工、畫工數を知らず」。すなわち、都会の最初の音はここでは、その名声、その名です。それが響きわたる。それがやはり一つの中央の場であるから、一つの都会であるから、そこにドイツの国々ー当時、ドイツ帝国ができていたのですが、バワリアはバイエルンとしてまだ存在する。ザクセンはまだ存在する。そして新ギリシャ、イタリー、すなわち南、デンマーク、すなわち北、などよりも「こゝに來りつどへる彫工、畫工數を知らず。」これが都会の第二の空間。これにすぐ別な空間の次元があって そこで初めてこの大都会の空間が出来あがるわけです。美術学校の学生たち、若い画家や彫刻家たちは、「日課を畢えて後は、學校の向かひなる、『カツフエエ、ミネルワ』といふ店に入りて、珈琲のみ、酒くみかはしなどしておもひおもひの戯す。こよひも瓦斯燈の光、半ば開きたる窓に映じて、内には笑ひさゞめく聲聞ゆるをり、かどにきかゝりたる二人あり」とあります。この「カツフエエ ミネルワ」は都会の中のもう一つの空間です。それは閉ざされた空間で、外の街ではないのです。そこに皆が入っている。その描写の仕方は実に不思議な感を伴うものだと思います。「こよひも瓦斯燈の光、半ば開きたる窓に映じて、内には」という個所の最初の瓦斯燈は決して「カツフエエ」の中の瓦斯の光ではなく 外のものです。窓が半分位開けてあって、それを外から見るのです。外から見て、どういう色彩があるかということ、外はもう暮れです。

すなわち、明るいものと暗いところがあるわけですが、色彩というほどのことはほとんど言えないのです。ただ妙に明るさと闇があるのです。そしてその「内には」つどう人たちの笑い声があるのです。中央の大きい凱旋門、大きい建物の沈黙。そしてほとんど音にならない世の中、天下の名声。その社会をなすその動き。そして今度は「カツフエエ ミネルワ」、いろいろな人が笑いさざめいている。いろいろ

な人が冗談を言いあって、コーヒーを飲みあって、酒を飲みあっている、その閉ざされた空間が、外からただ少し開いている窓を通して見える。ただし、中から笑い声がザザザザと聞こえてくるのです。これが、三つ目の空間。これで一つの、都会全体の空間ができます。

次の文は、「先づ二人が面を撲つはたばこの烟にて、遽に入りたる目には、中なる人をも見わきがたし。日は暮れたれど暑き頃なるに、窓悉くあけ放ちはせで、かゝる烟の中に居るも、習となりたるなるべし。」いよいよ、閉ざされた空間です。

ほとんど真夏なので、煙いっぱい、窓を開けてもよさそうなものなのに「開け放ちはせで。」— 私たちはこの閉ざされた空間の中に入ります。そしてそこに会話が始まるのです。

こうした会話で鴎外は文語の要素を十分に使いこなしています。これも近代文学の一部だと思っています。言葉が古いからその文学が古いなどとは決して言えません。ただし、妙なことですが、会話になると、これも文語です。これは、ドイツ人の主人公の間の会話で、日本語の文語になると、いかに自分の言葉の通路を通してその現実をもう一度作り直すか、という作業を隠しています。それと同時に、ここでおもしろいと思ったのは、登場するエキステルというのは当時実在の画家の名前です。ヴァンゴッホやレノワールのような、特に重要な画家でもないのですが、この人が実在するということは、鴎外が時々実際の要素を自分の小説の中に取り入れていることになります。そうしたところを見ると、鴎外の作品は、何回も文学史に書かれたような「ロマンティックな作品」であるといちがいには言えないと、私は思います。

やあ、「エキステルならずや」と声をかけ、みんな冗談を言い合っている。そこへ一人の人物、日本人の画家で、巨勢（こせ）と言う人が出てきます。そして一つの思い出を話します。

第二ページ。「大人気なしといひけたで聞き玉へ。謝肉（カルネワル）の祭、はつる日の事なりき。」ケチなことを言わないでお聞きなさい。カーニバルのちょうど終わる日のことだった。「『ピナコテエク』の館（たち）出でし時は(...)」。この都会には、大きな建物、そして大きな機能を果たす建物があり、まさに館（たち）は、『ピナコテエク』は博物館であって、新しい絵画と古い絵画を収める、ドイツ、あるいはヨーロッパでは最も大きい、美術館の一つです。「『ピナコテエク』の館出し時は、雪いま、晴れて、街の中道なる並木の枝は、一つ一つ薄き氷にてつゝまれたるが、今點ぜし街燈に映じたり。」ほとんどここまでに、他の色彩がありません。無論、この大都会の中には、石だけでなく、木も雪もあります。ある意味で、自然の勢いもこの都会の中に入ります。ただ、どういう色彩なのかと言うと、結局は黒と白。この黒と白との非常な美しさ。白い道の真ん中に並木があり、その

一つ一つの枝にその雪が氷となって、そして夜ですから街燈がついています。すなわち、これは全く光のそれぞれの偏光、それぞれの可能性を合わせていて、色彩はほとんどないのです。

「いろいろの異様な衣を着て、」。これはカーニバルの終わった日だからです。「白く又黒き百眼掛けたる人」の「百眼（ひやくまなこ）」は、江戸時代の言葉で、厚紙で出来たマスクを意味します。「群をなして往来し、こゝかしこなる窓には毛氈垂れて、物見としたり。」世間、この社会の世間。カーニバルに興じる人は一人ではありません。物見する人もいます。けれども、本当にこのカーニバルの勢いに加わる人は、「白く又黒き百眼掛けたる人」なのです。赤いマスクがあってもいいのですし、逆にカーニバルの時は、色豊かなものなのに、です。「カルゝの辻なる『カツフェエ、ロリアン』に入りて見れば、おもひおもひの假装色を争ひ、中に雜りし常の衣もはえある心地す。」色々とは言うのですが、すなわち、そこでは、さまざまな色彩を想像することはできますが、本当はどうなっているのか。「常の衣」は紺色、グレーか茶色ということで、これが一段と映える。今度逆に、さまざまな色の名前を挙げないで、それを描写しないでただ、その対照、コントラストが決め手となります。そして、難しい話になるかも知れませんが、ここにある都会の音、そして鴟外のこの小説を考察するときには、次の短い、不思議な文章を理解することが極めて大事です。この「カツフェエ」のなかに少女（おとめ）がいたのです。この少女はあまりにも気が強いので、14、15歳のおとめではないと思いますが、言葉としては「少女（おとめ）」を使っています。

「少女が側に坐したりし一人は、『われをもすさめ玉はむや、』といひて、右手さしのべて少女が腰をかき抱きつ。少女は『さても禮儀知らずの繼子どもかな、』」。こう簡単に、恋愛ごっこをしようとする男を乙女はそこで止めてしまいます。その言葉は、当然明治時代の女言葉であるかどうかは疑問になりますが、鴟外は自分の言葉を創り出しています。「繼子」というのは、英語の、昔から使われている、“bastard”に近いのではないかと思います。ここでは非常に強い、はねつける言葉になっています。「『汝等にふさはしき接吻のしかたこそあれ。』と叫び、ふりほどきて突立ち、美しき目よりは稲妻出づと思ふばかり、」。稲妻は闇の中の光の一閃であって、この女性は日本の女性とはかなりかけ離れたイメージです。これは外国の女性なので、それで簡単に説明がつくかも知れませんが、そうではなくて、これも鴟外が創り出した女性であり、まるで刃物のように切り込んでくる人。これが稲妻。その姿、その動作、その言葉は何かこの社会、この空間に切り込むような激しい勢いがあります。「しばし一座を睨みつ。巨勢はただ呆れに呆れて見居たりしが、この時の少女が姿は、堇花うりにも似ず 『ロオレイ』にも似ず さながら凱旋門上のバワリアなりと思はれぬ。」これが最初の第一行に出て来た、女神の像。

最初に読んだ時、この女神の像はいくらか悪趣味だと感じたことがあります。唯、ドイツの力を謳う彫刻だと。だが、ここでは、逆に、この女性が一種の女神なのです。そしてその勢いをもつこの若い女の人は、鷗外の芸術論を口にする役割を担うのです。

「少女は誰が飲みほしけむ珈琲碗に添へたりし『コップ』を取りて、中なる水を口に衝むと見えしが、唯一嘆。」そして、文章がそこで切れるのです。こんなにある意味で無礼な女性もいません。鷗外はそのそばにいて、自分の心をこの人物に託すと、確かに私どもはある程度見なければなりません。「繼子よ、繼子よ」そこに集まった若い画家たちに、このうら若い女の子が叫ぶ言葉です。「汝等誰か美術の繼子ならざる。フィレンチエ派學ぶはミケランジェロ、キンチイが幽霊、和蘭派學ぶはルウベンス、フアン・ダイクが幽霊、我國のアルブレヒト・デュウレル學びたりとも、アルブレヒト・デュウレルが幽霊ならぬは稀ならむ。」—すなわち、このミュンヘンは特にアカデミック派の強い所だったのです。美術史から見ても非常におもしろいところですが、皆若い画家が今学び取っているのは、古い、最もクラシクなイタリアのルネッサンスか、オランダ、これもオランダを見れば、本当はフランドルの、こちらがルーベンスなのです。あるいはデュウレルのルネッサンス。そして鷗外はロマンチックな作家ではなくて、現在に生きる創作、芸術を求めた人だと私は思うわけです。

第3ページ。この小説は非常に整然とした緊密な構成を持っていて、上中下に分かれています。巨勢という日本人の画家とこの若い女性が町から出てミュンヘンに近い山の方へ行きます。最初はまだ都会の真ん中にいます。「定なき空に雨歇みて、學校（すなわち、美術館）の庭の木立のゆるげるのみ曇りし窓の硝子をとほして見ゆ」。非常に美しい文章です。でも、色彩と見れば、自然もこの都会の中に入ります。まず「雨」、雨の止んだ後の「雲」そして「枝」がちょうど窓の前にあります。ここにどのような色彩があるのか。鼠色、灰色、グレーのあらゆるニュアンスがあると私は読んでいます。他の色はほとんど見えてこないのです。非常にデリケートな模様が動いています。山の中に入ります。バイエルの山ですから急です。車で、机のような平らな所を走っていくと、急な山が突っ立っているのです。そして湖になります。「国王（バイエルの）の棲めりといふベルヒ城の下に來し頃は、雨彌々劇しくなりて、湖水のかたを見わたせば、吹寄する風一陣々、濃淡の堅縞おり出して、濃き處には雨白く、淡き處には風黒し。」—この時代において、鷗外の最もすごい文章だと思います。「風黒し」、これは写実主義などと言うものではなく、全くその現実を再び作り出すというような、非常に激しい決意があります。雨がいよいよ激しくなる、この激しい現実は、黒と白で、雨は白、風は黒なのです。なぜ黒なのか、説明はできません。私たちはそれを読んで、鷗外の創造と、言葉と、

創作の力を見るのみ。この若い女性と共に船に乗ります。間違いになった国王ルウドキヒ二世は、自分が心を寄せていた女性の姿をもう一度目の前に見て、この船に近づこうとするのです。そして岸辺のすぐそばにあるから、不思議な、一種の、ロマンチックともリアリスチックとも言えない、全く不思議な場面があって、その若い女性を引き出して、水に落として、自分も死ぬ。そしてそばに連れ添う、年取った国王の医者もそこで死にます。

「日もはや暮れて、岸には『アイヘン』、『エルレン』（ドイツ語の名前で、木の種類）などの枝繁りてあひ廣ごりて、水は入り江の形を成し、蘆にまじりたる水草に、白き花の咲きたるが、ゆふ闇にはほの見えたり」。まさに最後に、黒と白の動く模様しか残らないのです。これが当時の、初期の鷗外の一つの深い線です。ではそれは、どういう意味なのか。それは私も説明ができません。そしてそれを簡単に説明するのも、白と黒の象徴は何なのか説明するのも、またそれを問うのも意味がないのです。私たちはもっと根源的なものとして受け止めなければなりません。

そして最後は、本当はまだ数行ありますが、非常に珍しい終わり方をしています。「時は耶蘇曆千八百八十六年六月十三日の夕の七時。」－ 繰り返して申しますが、この作品が東京で発表されたのは明治23年の8月です。そして耶蘇曆というのは、不思議な言い方ですが、当時の年の数え方としては極めて珍しかったと思います。あるいは滑稽だと読者が思ったのではないのでしょうか。それから、4年しかたっていないのです。やはり 現実の幾つかの点を取り出して、自分の空想にも満ちたこの創作をそれにつないでいるのです。「バウリア王ルウドキヒ二世は、湖水に溺れて殞せられしに、年老いたる侍醫グツデンこれを救はむとて、ともに命を殞し、顔に王の爪痕を留めて死したりといふ、おそろしき知らせに、翌十四日ミュンヘン府の騒動はおほかたならず。町の角々には黒縁取りたる張紙に、此訃音を書きたるありて、その下には人の山をなしたり。新聞號外には、王の屍見出しつるをりの模様に、さまざまの憶説付けて賣るを、人々争ひて買ふ。」町の音は、張り紙、新聞の号外、私たちが呼ぶメディア すなわち始めに申し上げた、中央のあらゆる力の印。そしてこの世間転換の空間。これが社会の空間。この社会の空間には必ず力関係もあります。この新聞の号外、すなわち、ある意味で極めて近代的なとらえ方です。あんなに不思議な、私たちの現実から出ようとするこの作家はもう一度現実を見せて、私共をずーっと囲む、この現実、これが新聞の号外、そして、「点呼に應ずる兵卒の正服つけて、」－ 兵隊がなければ、国がない、または国の力がないのです。そこでその音は点呼するのです。命令を出す、短い声。「黒き毛植ゑたるバウリア整戴ける、警察吏の馬に騎り、または徒立にて馳せちがひたるなど、雑沓いはんかたなし。」終わりに、雑踏、国の力のための雑踏。これは、一層、黒と白の世界、その都会、あるいは、その日々を浮き出させると思います。



ついで、第二は漱石の、ごく初期の作品です。漱石は、明治33年から35年まで、ロンドンにいました。帰朝してからは、一高東京帝国大学の講師となり、学生に教えながら、迷いつつ、作家になる内なる準備をしていきます。1904年の12月に高浜虚子、正岡子規との最も親しい友人だった漱石は、高浜虚子が主催する「山会」おもしろい文章、特に書生の文章を読み合う会で『吾輩は猫である』の第一回の文章を読むこととなります。それを皆が喜び、転ぶほど笑い、友達同士の間での成功は大変なものであり、翌年の『ホトトギス』の正月号に掲載されました。これまた読者の間で大変な成功で、作家漱石が誕生します。執筆を始めたのは1904年の11月か12月ですが、発表は全部1905年、明治38年です。2年の間に『我輩は猫である』を次々と書き続けて、厚い2冊になります。そしてまた漱石は同時に短い小説、長い小説、中ぐらゐの小説を書くのです。こんなに多様な創作をする作家は世界でも珍しいです。その時期の中の一つのもので、明治38年に、『我輩は猫である』の第一回にわずか2週間ほど遅れて、この『カーライル博物館』を発表します。

ともかく、書き出しを聞いてください。「公園の片隅に通り掛りの人を相手に演説をして居る者がある」。これは鴎外とどんなに対照的であるか。この公園は、首府ロンドンの中央にある公園で、そこには、だれでも入れます。公園の片隅、ちょっと小さい、控えめなところ - カツフエエミネルワの閉ざされた空間であるのと実に異なっています - で、そばをただ偶然通りかかる人を相手に話します。どれはある意味で、無意味なことです。ある意味で大変勇気のあることです、大胆なことです。また、近代日本語の成立過程としては、この「演説をして居る」という形は近代日本語の成立する一つの決定的な条件だと思います。そしてここでは、「をして居る者がある」とあります。これは実に素晴らしい、ちょうどこれは、近代日本語が確実な形で、確立して行く その時の今なのです。続いて、「向ふから来た釜形の尖った帽子を被づいて古ぼけた外套を猫脊に着た爺さんがそこへ歩みを佇めて演説者を見る。」「見た」と言っていないのです。すなわちこれも、現在そのものを追求する。「演説者はぴたりと演説をやめてつかつかと此村夫子のたたずめる前に出て来る。」「ぴたり」、いよいよ現在が緊張して来る。そしてこの文の終わりのところにもやはり「出て来る」とあります。「二人の視線がひたと行き當る。演説者は濁りたる田舎調子にて御前はカーライルぢやないかと問ふ」。ここでの会話は、日本の現代的な話し言葉に通じます。鴎外との違いがここにも現れています。

「如何にもわしはカーライルぢやと村夫子が答へる。チエルシーの哲人（セージ）と人が言ひ囁すのは御前の事かと問ふ。」「セージは、セージグラウスの略語で、ポルトガル語では、*uma espécie de galo silvestre*” 鳥の一種です。

「成程世間ではわしの事をチエルシーの哲人（セージ）と云ふ様ぢや。セージと云ふは鳥の名だに、人間のセージとは珍しいなと演説者はからからと笑ふ。村夫子は成程猫も杓子も同じ人間ぢやのに殊更に哲人（セージ）杯と異名をつけるのは、あれは鳥ぢやと渾名すると同じ様なものだのう。人間は矢張り当り前の人間で善かりそうなものなのに。と答えて是もからからと笑ふ」。 — 陶醉するほど、すばらしい文章です。片一方はからかっている。挑戦するのです。演説する者はあまり有名な人ではありません。カーライルは当時にしては極めて偉い人です。それなのにかからかったら、何も社会的な、世間のことを考えずに、カラカラと笑う。そこはカーライル、臆しもびっくりもせずに、怒りもしないで、また笑いとばしてしまう。こういう都会の空間、そしてそこに生まれるカラカラと笑う高い声。これはある意味で近代文学の中では、漱石の発明ではないかと思えます。

次の段落の始めの一文を読みます。「余は晚餐前に公園を散歩する度に川縁のいすに腰を卸して向側を眺める。」川は、ロンドンのテムズ川です。「倫敦に固有なる濃霧は殊に岸邊に多い。」これは、どこの国でもあまりにも有名な、ロンドンの霧の話です。ここまでは、普通の話です。この次の文を見てください。「余が櫻の杖に顔を支へて真正面を見て居ると、遙かに對岸の往來を這ひ廻る霧の影は次第に濃くなって五階建の町續きの下から漸々此揺曳くものの裏に薄れ去つて來る。」この文章を読むと、これは鷗外の遠近法と、つまり全てのものの位置をはっきりとさせようとする姿勢とまるで正反対で、一つの動きの中に、自分もだんだんこの文章の本当の意味が分からなくなるのですが、何となく霧があつて、その霧が流れて、五階建ての町続きまで見えなくなる。そこまでわかります。そしてもう一度読み直せば、たしかにそうだということがわかります。

「仕舞には遠き未來の世を眼前に引き出したる様に窈然たる空の中に取り留のつかぬ鶯色の影が残る。其時此鶯色の奥にぼたりぼたりと鈍き光が滴る様に見え初める。」こういう描写は、むろん、絵で言えば、ターナーかも知れませんが。印象派の人も時々 こういうことを試みたかもしれません。しかし、これを言葉で描き出すというのは最も難しいことだと思います。大変な技です。さらに、次の文が続きます。「三層四層五層共に瓦斯を點じたのである。」これは、ある意味では、鷗外の複数のものから全体の統一を志す姿勢とは正反対であつて、つまり全体としての霧があつて、そこにぼたりぼたりと光が見えて、それは3階4階5階ともにあらゆる光が目に見えて、その中央からもう一度、複数の方へ行くのです。

この話の筋は、小説の筋と言えほどのものかどうか分かりません。しかし、ともかく、明治35年以降の明治の日本の作家は、一言でいえば、非常に思い切った試みをしています。少しおおげさな言葉で言えば、前衛的な気持ちで、小説の創作の上で、いろいろな試みを行ったと思います。たとえば、ここで、有名なるカーライ

ルの有名なる庵を讃えています。「庵りといふと物寂びた感じがある。」それは京都、江戸、それぞれ、日本の思い出で、庵と言え、それは、カーライルの住んだ所、カーライルの庵。ただし、「庵といふと物さびた感じがある。少なくとも瀟洒とか風流とかいふ念と伴ふ。然しカーライルの庵はそんな脂っこい華奢なものではない。」ここで、いかに漱石は有効に現代の言葉、またはちょっと俗語に近い言葉を使いこなしているのかがすぐ分かります。「往來から直ちに戸が敲ける程の道傍に建てられた四階造りの眞四角な家である。」「出張つた所も引き込んだ所もないのべつに眞直に建つて居る。丸で大製造場の烟突の根元を切つてきて之に天井を張つて窓をつけた様に見える。」ここに漱石の風刺、原型を見る目が出てきます。そして、中に入って、ただ見物するのです。つまり、この小説は、カーライルが昔住んでいた家が今博物館になっているのを見物したというだけの話なのです。これで小説になるのかと思いますが、やはりこれが一つの形の可能性だと言えるでしょう。

続く文章を見てください。最初の段落は、カーライルの言葉の翻訳です。漱石はこれを文語にしたのです。そして次の段落は、自分の直接の体験で、極めて現代的な現代語を使っています。こういう言葉の模様を使って、その対照を出すことを、見事にこの小説で試みているのです。

「カーライル云ふ。裏の窓より見渡せば見ゆるものは」 — 非常に優雅な文語の言葉です。「茂る葉の木株、碧なる野原、及びその間に點綴する勾配の急なる赤き屋根のみ。西風の吹く此頃の眺めはいと晴れやかに心地よし。」段落が変わって、「余は茂る葉を見様と思ひ、青き野を眺め様と思ふて實は裏の窓から首を出したのである。首は既に二返許り出したが青いものも何にも見えぬ。右に家が見える。左りに家が見える。向にも家が見える。其上には鉛色の空が一面に胃病やみの様に不精無精に垂れかゝつて居るのみである。余は首を縮めて窓より中へ引き込めた。」 — 漫画のように滑稽な書き方、と同時にまた都会の最も現代的な一つの特徴をこの瞬間から鋭く見ているわけです。それがすぐ分かります。

「カーライル又云ふ倫敦の方（かた）を見れば」と、「倫敦の方（かた）」、ここで又カーライルの言葉になって、わざと文語に移るのです。映画の用語で言えば、編集のテクニックです。文語をちょっと入れて、それに今度は自分の現代の体験を現代語で表して入れます。「カーライル又云ふ倫敦の方（かた）を見れば眼に入るものはエストミンスター アベールとセント ポールズの高塔の頂のみ。其他幻の如き殿宇は煤を含む雲の影の去るに任せて隠見す。／『倫敦の方』とは」漱石は言葉で遊んで、格好つけて、この文語をもう一度繰り返しています。「『倫敦の方（かた）』とは既に時代遅れの話である。今日チェルシーに来て倫敦の方（かた）を見るのは家の中に坐つて家の方を見ると同じ理屈で — いい言い方です。「家の

中（うち）に坐つて家の方（かた）を見る」と言う理屈、すなわち、これが、現在もうすでにある意味で収めがたくなつた本当の大都会の一つの形、それを見ています。「自分の眼で自分の見當を眺めると云ふのと大した差違はない。」逆説的な言い方です。皮肉な言い方で、最も哲学に近い言い方です。それも、偶然とは今申しません。「然しカーライルは自ら倫敦に住んで居るとは思はなかつたのである。彼は田舎に閑居して都の中央にある大伽藍を遙かに眺めた積りであつた。余は三度び首を出した。そして彼の所謂『倫敦の方』へと視線を延ばした。然しエストミンスターも見えぬ、セントポールズも見えぬ。」その後、丸をつけないで、点を打つのです、これも漱石の、急に速くなつた調子で、「數萬の家、數十萬の人、數百萬の物音は余と堂宇との間に立ちつゝある、ただよひつゝある、動きつゝある。」とあります。カーライルは一生、都会の音と闘つて仕事を続けて、生き続けたのです。これがこの小説の一つの中心となります。「カーライルは何の為に此天に近き一室の經營に苦心したか。」一番屋根裏のところに、自分の勉強部屋を作つたのです。「彼は彼の文章の示す如く電光的人であつた。彼の癡癖は彼の身邊を圍繞して無遠慮に起こる音響を無心に聞き流して著作に耽るの餘裕を与へなかつたと見える。」「無遠慮に起こる音響。」—「洋琴（ピアノ）の聲、犬の聲、鳥の聲、鸚鵡の聲、一切の聲は悉く彼の鋭敏なる神經を刺激して懊惱已む能はざらしめたる極遂に彼をして天に最も近く人に尤も遠ざかれる住居を此四階の天井裏に求めしめたのである。」—洋琴（ピアノ）の音、犬、鶏、鸚鵡の聲、それから、一切の聲、その飛び方もやはり漱石です。その飛び方が、まだ二つあります。

その一つは、「斯の如く予期せられたる書齋は二千圓の費用にて先ず先ず思ひ通りに落成を告げて予期通りの効果を奏したが、之と同時に思ひ掛けなき障害が又も主人公の耳邊に起こつた。」—この「又も」というのが、哲学に耽つた漱石の、一つの目です。「成程洋琴の音もやみ、犬の聲もやみ、鳥の聲、鸚鵡の聲も案の如く聞こえなくなつたが、下層に居るときは考だに及ばなかつた寺の鐘、汽車の笛、偕ては何とも知れず遠きより來る下界の聲が呪の如く彼を追ひかけて旧の如くに彼の神經を苦しめた。」—すなわち、都会の雑音だけではなくて、都会そのものは一つの低い、強い響きになるだけです。そこまで現在の、すなわち二十世紀の都会の生命を見抜いた作家は、同じ時期に、東西、ヨーロッパにおいても極めて少ないのです。探そうと思えば幾らかいるのですが、またその後はもちろん20世紀の間にこの都会の発見、都会なる現実の発見は、小説の一つの主題にもなりますけれども、漱石は明治38年の1月にこれを書いているのです。

最後にもう一つの展開です。「聲。」この「聲」、それから、丸。このリズム、この切り方。そしてこれが一種の絶頂のところ。「英國に於てカーライルを苦しめたる聲は獨逸に於てシヨペンハウアを苦しめたる聲である。」そして突然ショ

ペンハウアの最も難しそうな哲学の文章が出てくるのです。このイギリスのロンドンにおけるカーライル、それからドイツにおけるショペンハウアを合わせて行くのが、この小説の本当の道筋です。ここは運命の不思議なところとかを見せるのではなくて、— 小説は哲学ではないのですが、それでも哲学と同じほどに鋭く現実を、あるいは世界の実情に切り込むことができます — 漱石はそういう小説を考え出すのです。

この段落の終わりのところにある「カーライルとショペンハウアとは實に十九世紀の好一對である。」— これこそがこの小説の神髄です。そして最後に、「余が此の如く回想しつゝあつた時に例の婆さん（あの案内する婆さん）がどうです下りませうかと促がす。」それだけのことです。けれども、20世紀の都会という現実に対しても、小説を新しい形で考えることに対しても、この短い話は、非常に貴重な作品だと思います。

最後に、永井荷風のことを申し上げたいと思います。荷風は、先にふれたとおり非常に長く西洋に滞在した人です。鷗外は1862年生まれで、漱石は明治維新の前の年、1867年の生まれなので、1879年生まれの荷風は次の世代ということになりますが、やはり荷風は明治の作家だと言えるのではないかと思います。この作品『日和下駄』は、大正初期のものですが、1900年から1915～20年頃までは、日本の文芸の歴史においては連続性があると見なすことができるかも知れません。明治 大正と細かく言う必要はなく、そこには依然として明治の生命が現れていると思います。

『日和下駄』、これは小説ではなく随筆集です。当時荷風は、高等学校も出ていないのに、明治43年に帰った時は上田敏と森鷗外の推薦を受けて慶応義塾大学の文学部の教授に任命されたのです。そして同時に雑誌『三田文学』の責任者となり、その主催をしました。この作品は一年間に渡って連載された後、縦山書店から刊行されたのです。刊行は大正4年の終わり、11月です。ちょうどヨーロッパでは、第一次世界大戦に巻き込まれている、その最中でした。

ここで荷風の外国滞在歴を少しくわしくみると、1903年9月アメリカに渡り、翌年タコマのハイスクールに入学し、同年11月にミシガン州のカレッジに入り 1905年夏からニューヨークとワシントン、そしてニューヨークの横浜正金銀行に勤めることになって 結局二年間ニューヨークとワシントンに滞在します。その後、フランスの方に渡って、1907年11月にリオンに着いて、翌年1908年の春の終わり、5月の末までそこにいて、それから2カ月パリにいます。1903年の秋から1908年の夏まで、ほとんど5年間の外国滞在です。そして、何の任務もなく フランス語で言う“un voyageur sans bagage”、荷物なき旅行者、身軽な人は、le nouveau continent et

le vieux continent、新しき大陸、すなわちアメリカ大陸と古き大陸、すなわちヨーロッパの両方を見たのです。これも非常に珍しいです。

この『日和下駄』はほとんど外国のことには触れず、東京のことばかり書かれています。それも、最も目立たない所を書きます。例えば、名前のつかない路地、この路地の美しさ、機能、その歴史などを謳うようにして謳っています。よく言われている、「江戸へのむだな郷愁」ではないのです。わたしはそう思いません。荷風は、江戸のことも東京のことも同時に見ています。そして誰も気づかなかった最も基本的な現実のいくつかの面、断面を描き出そうとしているのです。その一例は、第九章の「崖」です。ここでは、「崖」が「昔から市内の崖には別にこれという名前のついた処は一つもなかったようである。」どんなに細かい地図を見ても、江戸の崖には名前が一つもないのです。「『紫の一本』その他の書にも、窪、谷なぞいう分類はあるが崖という一章は設けられていない。」これが荷風独特の言い回しです。「紫の一本（むらさきのひともと）」は江戸のことを書いた江戸時代の本ですが、そこにはいろいろ、たとえば窪のことを書いてあっても、これは言葉のうえのことであって 現実にぴったり合わないのです。江戸の人はよく言葉遊びに耽って、あまり現実に窪がなくてもそれを窪と呼ぶのです。ただし、荷風によると、『紫の一本』や他の本には窪、谷という呼び方はあるのですけれども、どこを見ても、崖という呼び方さえないのです。地名もないし、そういう呼び方さえないのです。そこは荷風が二回も三回も曲がりくどい道を通して、その皮肉で切り込むのです。

「しかし高低の甚しい東京の地勢から考えて、崖は昔も今も変わりなく市中の諸処に聳えていたに相違ない。」というように取り上げられます。つまり、ほとんどだれも気づかなかった江戸、東京の中にこういう風景があるのです。その二つの例を挙げます。これは随筆ですから、地名などがやたらに多いのですが、それに読者は苛々なさらないでほしいと思います。

「小石川春日町から柳町指ヶ谷町へかけての低地から、本郷の高台を見る処々には、電車の開通しない以前、即ち東京市の地勢と風景とがまだ今日ほどに破壊されない頃には、樹や草の生茂った崖が現れていた。」急な地勢において、この都会の真ん中に樹や草の生命力が溢れていたのがよく分かります。また「根津の低地から弥生ヶ岡と千駄木の高地を仰げばここもまた絶壁である。」これは大袈裟です。絶壁というのは、高い山とかどこかの海岸の絶壁をさします。どこか勇敢な所が荷風にはあります。そうして、わざと「絶壁」を繰り返します。「絶壁の頂に添うて、根津権現の方から団子坂の上へと通ずる一条の路がある。」というような描き方をみていくと、鷗外や漱石 — もちろん、二人は極めて違いますけれども — に負けないほどの現実を再現する力が、荷風にはあることが分かります。「私は東京中の往来の中で、この道ほど興味ある処はないと思っている。片側は樹と竹藪に蔽われ

て昼なお暗く、片側はわが歩む道さえ崩れ落ちはせぬかと危ぶまれるばかり 足下を覗くと崖の中腹に生えた樹木の梢を透かして谷底のような低い処にある人家の屋根が小さく見える。」 — こうしたところでは、立体的な遠近法のある描写がなされ、上から梢を透かして前景と背景 — 日本の美術によくあるものですが — が言葉として出て来ています。そして次のように続きます。「されば向は一面に遮るものなき大空かぎりもなく広々として 自由に浮雲の定めなき行衛をも見極められる。

左手には上野谷中に連る森黒く、右手には神田下谷浅草へかけての市街が一目に見晴らされ其処より起こる雑然たる巷の物音が距離のために柔げられて、かのヴェルレエヌが詩に、

かの平和なる物のひびきは  
街より来る...

といったような心持を起こさせる。」

ここで取り上げられた「物のひびき」、これはポール ヴェルレエヌの、この100年の間に最も親しまれた詩集『Sagesse 叡智』の、中でもよく親しまれた詩の一つ、「偶成」の一節ですが、この二行は、フランスではそれほど有名ではないのです。この二行を選んだのは荷風の創意に違いないのです。原作のフランス語の詩より、いいとは言いません。けれども、ほぼ同じよさがあると思います。とにかく日本語としてこれほど充実した言葉はほとんどありえませんが、ここでは、荷風にとって一番美しい風景、江戸・東京のことをいっているのです。それを語る時に、ヴェルレエヌを引用しているのです。そして、次の第十章「坂」になると、それまであんなに気障な言葉でかいていた荷風でも一度も外国のことを取り入れなかったのに、ここでは急に、珍しく外国のことを書きます。自分は特に坂が好きだということを書いています。この章の五行目から読んでみます。

「銀座日本橋の大通の如き平坦なる街路の眺望に至っては、われら不幸にしていまだ泰西の都市において経験したような感興を催さない。」これが一つ。必ず荷風には、こう行けば、またすぐ斜めに行く または引き返す所があります。つまり、理論の上では、この二つのことが全く異なった次元にあります。「西洋の都市においても私は紐育（ニューヨーク）の平坦なるFifth Avenueよりコロンビヤの高台に上る石級を好み、巴里（パリ）の大通（ブールヴァール）よりも遙かにモンマルトルの高台を愛した。」ここで「愛する」とは言わずに「愛した」と言っているのです。そして、一つの文章の中にニューヨークのこともパリのことも合わせて出てきています。これは誰にでも出来るというものではありません。

続けます。「里昂（リオン）にあってはクロワルッスの坂道から、手摺れた古い石の欄干を越えて眼下にソオンの川岸通りを見下しながら歩いた夏の黄昏をば今だに忘れ得ない。」 — 先ほど申し上げた遠近法ではなくて、上から下へ、あるいは

斜めに行く遠近法、これが荷風の発見なのです。この二行の詩の翻訳は、大正2年、すなわち1913年の荷風の訳詩集『珊瑚集』から出ています。普段、近代ヨーロッパの訳詩の一番の大家といえ、上田敏と堀口大学とされています。荷風の『珊瑚集』は、どちらかといえ、黙殺されがちで低く扱われていますが、私は、荷風には詩の翻訳の天才に近い才能があると思います。例えば、先の「かの平和なる物のひびきは／街より来る」は、日本語のリズムとして 7、7、7で、短歌でも俳句でもない、と同時に、“Cette paisible rumeur-là/Vient de la ville”という一種の幸福感を日本語に十分に伝えることが出来たのではないかと思います。フランス語の最初の一段だけを読み、— これはあまりにも有名ですが — 荷風がそれをどういう風にしたのか、見てみましょう。

“Le ciel est, par-dessus le toit,  
Si bleu, si calme!  
Un arbre, par-dessus le toit  
Berce sa palme.

“空は屋根のかなたに  
かくも静かにかくも青し。  
樹は屋根のかなたに  
青き葉をゆする。

この単語と単語の選び方の確かさ。あるところで何もあわてることもなく、安易に陥ることもありません。言葉を組んで詩の翻訳をする荷風は、あるいは彫刻を仕上げる人、あるいは家を建てる人の手と同じほどの確かさを持っています。結論としては、どれも創作であるということです。ミュンヘンが実際にそうであったか、そうでなかったかということは、少し考えることも出来ますが、「体験」は、どこまでも作品を創るための材料なのです。また、鷗外より漱石が偉いとか、荷風の方がいいとか言うのは、無意味です。三人の作家は、三本の道を開くのです。近代日本語の成立の歴史を考えようと思えば、これらは極めておもしろい3つの文章だと思います。