

〈現象〉としての『つゆのあとさき』

——昭和初年代における谷崎と荷風の位相——

岸川 俊太郎

一 『つゆのあとさき』評価と消去される〈昭和初年代〉

一九三一（昭和六）年に発表された『つゆのあとさき』

『中央公論』一九三一・一〇）は大正末頃から長い沈滞期にあった永井荷風の復活を示す重要な作品として位置づけられている。^{〔1〕}この一作によって荷風は昭和文壇の第一線に復活^{〔2〕}したとする臼井吉見^{〔3〕}をはじめとし、「荷風女給物の集大成」（坂上博^{〔4〕}）、「昭和初期の風俗小説として後の世に伝へられるべき作品」（秋庭太郎^{〔5〕}）、「風俗小説の劈頭に立つ傑作としてその評価は既に決まっている」（笹淵

友^{〔6〕}）、「季節外れの自然主義的傑作」（中村真一郎^{〔7〕}）、「文芸復興期」のさきがけをなしたもの（竹盛天雄）と、『つゆのあとさき』を〈傑作〉とする評価は戦後から一貫して受け継がれている。こうした現在の『つゆのあとさき』評価の源泉となっているのが、谷崎潤一郎の評価である。谷崎は発表後すぐに「『つゆのあとさき』を読む^{〔8〕}」という異例の長さの評論を寄せ、『つゆのあとさき』に「文学史上に我が昭和時代の東京を記念すべき世相史、風俗史とでも云ふべき作品」と手放しの賞讃を与えた。『つゆのあとさき』について何かを言おうとするなら、谷崎評こ

そアルファであり、オメガ^{〔8〕}（平岡敏夫）というように、現在の『つゆのあとさき』評価にあつて谷崎評は絶対的な地位にある。

しかし『つゆのあとさき』は発表当時、新聞紙上の時評を含め二〇本に及ぶ異例の数の批評を呼び寄せたにもかかわらず、そのほとんどから（失敗作）の評価を下されたのである。『つゆのあとさき』に「齢五十を超えてからの作者の飛躍」をみたのは、同時代にあつて谷崎ただ一人であつたといつていい。昭和初年代において『つゆのあとさき』は「文界を驚倒させ^{〔9〕}」（高橋俊夫）、「噴々たる好評^{〔10〕}」（杉森久英）をもつて迎えられた（傑作）としてではなく、何よりも（失敗作）としてあつた。このように現在流通している『つゆのあとさき』評価とは、その後の荷風の文学的評価を前提として事後的に再構成された見方である。言うまでもなくそこでは『つゆのあとさき』を（失敗作）とした同時代の大勢的な評価と文脈とが消去されている。本稿の目的は、そのような痕跡としての同時代評価を再度拾い上げ、そのなかに荷風と谷崎を位

置づけ直すことによって『つゆのあとさき』に込められた両者の試みの意味を検討することにある。

同時代評のほとんどが『つゆのあとさき』を（失敗作）としたのは、同時代の大勢的な「小説」観が『つゆのあとさき』を評価するものとは別のものとしてあつたといふことである。言い換えれば、荷風は（失敗作）と評価されるような昭和初年代の時代性のなかで『つゆのあとさき』を発表した。それは、『つゆのあとさき』に対して賞讃の辞を与えた谷崎も同様である。その前年の一九三〇（昭和五）年、荷風は谷崎に宛てた書簡のなかで次のように言っている。「小生も断えず何か書きたしとは思居候ものゝ年々元氣銷沈興会更に湧き不申ハ又折々新聞杯見候ふて今の文壇の調子を窺へば小生の好む所とは懸隔あまりに甚しく何もする気にはなり不申我ながら困り居候^{〔11〕}」。

このように『つゆのあとさき』をめぐる谷崎と荷風の紐帯は、それ自体（昭和初年代）のひとつの陰画^{ネガティブ}を成している。谷崎の『つゆのあとさき』評は、その（傑作）

性を保証する荷風個別の作品評価に留まるものではなく、それを（失敗作）となす昭和初年代の大勢的な「小説」観への、ひとつの抗いとして、また自らの「小説」観のマニフェストとして提示されていたのである。

二 テクストとしての同時代評／コンテキストとしての『つゆのあとさき』

「一つの作品がこのやうにかまびすしい反響を受けたことは、近頃類例を見ない」（川端康成）と言われるように、『つゆのあとさき』は発表直後から夥しい数の同時代評を呼び集めることになる。しかし、そのなかで「失敗の作」（中村武羅夫）、「先づ失敗の作と言ふべき」（OPQ）にはじまり、「芸術的気品は失はれ、やや浅薄な作品」（川端康成）、「よくある古い通俗小説からいくらの距離もない」（竜膽寺雄）、「おかめ笹」などに比べると、何となく気魂が衰へてゐる（正宗白鳥）、「彼の芸術の道程から云つても退化以外のものではない」（宮本顕治）、「これ

だけの題材に二百余枚を費したことは（中略）冗漫で無駄が多いといふ誹りは免れない」（宇野浩二）、「この作物になつては、また思いきつて出鱈目」（千葉亀雄）、「形の統一はありながら、中身が恐ろしくガタピシしている」（広津和郎）と、一様に（失敗作）の評価を下されてしまう。なかでも中野重治には「何の訴へもなく全く砂のやうなものとしか言へない。一般にかうした作者が制作についてどうして生きてゐられるのか不思議だ。之は創造といふものと全く違ふ」と徹底的な批判をされるに至る。

昭和初年代は大正末から登場した新感覚派、大衆文学、またプロレタリア文学、新興芸術派、ブルースト、ジョイスの影響を受けた新心理主義の登場など様々な文学上の立場、ジャンルが生成し、交錯し合う「小説」概念の一大変容期にあつた。また、この時期に流通する（既成作家）という政治的な表象に端的に現れているように、一九二九（昭和四）年に文壇デビューを果たした小林秀雄をはじめ、横光利一、川端康成ら若手文学者の台頭などによって文壇のヘゲモニー自体も大きな変動を迎えてい

た。その意味で『つゆのあとさき』をめぐって「近頃類例を見ない」ほどに集められた異例の数の同時代評は、文学上の立場を異にする評者たちのそのバラエティとともに、その現象自体（昭和初年代）を象徴的に体現している。そして、より重要なのは『つゆのあとさき』を（失敗作）とするこうした異例の数の同時代評の根拠が、それぞれ異なる文学的な立場、様々な価値基準に拠っているにもかかわらず、均質的とまで言えるひとつの共通性を形作っていることなのである。

今日出海⁷⁴は、『つゆのあとさき』を前にして「鋭い眼、年を経た眼が、日常の瑣事を如何に深く観、凡俗の触れ得ない心理的な事情を摘発するか」という「期待」が当初あったという。しかし『つゆのあとさき』を読み終えた今は全く反対の感想を抱くことになる。

「つゆのあとさき」には唯ならかな淫らな女給生活があつた。淫らな事実があつて、女はその事実の前の傀儡に過ぎなかつた。しかもかゝる事實は必然な事実

でもなければ、珍らしい現象でもない。ゾラのナナには、ナナといふ存在を通して、ゾラの執拗な主張があつた。益々主人公君江は亡霊化する。何故なら、荷風氏は君江を通して言ふべき何もものも持つてゐなかつた。（中略）作中の人物に作者は何の愛着も、憎悪すらもない。人物と作者は乖離したまゝ、共に縁なき衆生である。（傍線部は引用者、以下同様）

今によれば、『つゆのあとさき』に描かれていたのは、今の「期待」した「心理的な事情」の「摘発」ではなく「作者」から切り離された「傀儡」としての登場人物でしかなかつた。宇野浩二⁷⁵もまたこうした『つゆのあとさき』の「作者」の態度を『夜明け前』の作者『盲目物語』の作者とを比べると、文学（芸術）に対する心構へが違ふ」と痛烈に批判し、その理由を次のように述べている。

各章に現はれる男も女も皆主人公の引立て役で、言ひ換へると、作者はこの君江といふ女を描く為にはかの

男女を傀儡に使つたものと見ていい、もう一つ言ひ換へると、だから、この作の中で、生きてゐる人間は君江一人で、あとは作者が頭の中で造り上げた人形にしかなつてゐない。

ここからは、宇野が今と同様に主人公の君江以外の登場人物が「傀儡」、「人形」としてしか描かれていない点を問題にしていることがわかる。さらに、この宇野の作品評の発表と同じ月に尾崎士郎⁽²⁶⁾は次のように言っている。

総合的意味においては、老人も嫁も、清岡進も、君江も、駒田も、「腕くらべ」「おかめ笹」にあらはれた人物とまつたく同型の人物であつて、場面の動きにだけ真実性はあつても、全体としての作品の構成は十年一日のごとき荷風⁽²⁷⁾のみの菊人形の芝居を見てゐるにすぎぬ。荷風⁽²⁷⁾ごのみといふことをのぞいたら、人間性に徹して生きた人間はどこにもゐない。

主人公の君江をめぐる評価の違いはあるものの、尾崎の批判もやはり「菊人形の芝居」にしか見えない人物描写に向けられている。このような三者に共通する作品批判は「人物は総て(君江ですら!)新派悲劇めいてをり」⁽²⁷⁾(河上徹太郎)、「女主人公の生活だつて、遮二無二、荷風⁽²⁷⁾氏の主観で拵らへ上げた心境で、嚴肅な写真でさへもない」(千葉亀雄)、「女給を中心として現はれて来る他のすべての人物は、作者の歪んだ主観に依つて、勝手に操られてゐる傀儡に過ぎない」(OPQ)、「附けたり的人物は、生気のない型の如く」(正宗白鳥)、「此龐大な作品は全たく娼婦君江の肉体の歴史に終始して居る」(太田映太郎)、「描いてあるのは何かといふと女給の平面的な肉欲生活⁽²⁸⁾だけである」(松井雷多)というように同時代評のほとんどに繰り返し現れ、共通したひとつの語りを形づくっている。川端康成は、こうした『つゆのあとさき』をめぐる同時代評の特異な状況に対して早くも次のように述べている。

「つゆのあとさき」に対する批評は、「夜明け前」や「盲目物語」に対する批評よりも、余りに遙かに活潑であった。しかも、谷崎潤一郎氏の批評ただ一つを除いて、それらの批評の悉くが、小異を捨てれば大同であることも、珍しいありさまであつた。その上、「盲目物語」についてはたいいていの批評家が半信半疑の気持ちでものを云つてゐたのに、「つゆのあとさき」についてはすべての批評家が自信ありげにものを云つてゐる。^[10]

川端は加えて「東京日日新聞」紙上の自分の批評を「ここに繰り返すかはりに、例へば正宗白鳥氏や今日出海氏の批評を借用して来ても、一向差支へない」とまで言い切る。ここでの川端もまた、『つゆのあとさき』の「失敗」を主人公の君江を除く他の人物がすべて「作者の露骨な好悪」によつて使い分けられ「嫌ひな人物は傀儡としてしか描けてゐない。好きな人物までがやはり傀儡である」と人物描写がその「内面」にまで届いていない点にみているのである。

『つゆのあとさき』の同時代評が（失敗作）の理由として挙げる共通した批判は、何よりも登場人物が「人形の如く作者の「傀儡」として扱われ、その作品世界があくまで〈表層〉にとどまつているという点であろう。その意味で興味深いのは川端が「東京日日新聞」紙上の自分の批評」を次のような一文で書き始めていたことである。

谷崎潤一郎氏の「盲目物語」につづいて、また永井荷風氏の大作「つゆのあとさき」が月刊雑誌に現れたことは、いろいろな意味で、私たちにも喜ばしい興奮を感じさせる。しかし、私は「盲目物語」に半ば失望したやうに、この「つゆのあとさき」（中央公論）にも、やはり半ば失望した。

川端は、全く作風の異なる『盲目物語』（『中央公論』、一九三二・九）と『つゆのあとさき』を同列のもとに言及し、ともに「半ば失望した」と評価している。冒頭のこと

の一文は、他ならぬ当時の川端自身の文学上の立場、その発言自体のもつ政治性というものを浮かび上がらせているが、川端は『つゆあとさき』評とほぼ同じ時期に書かれた『盲目物語』への時評において、「盲目物語は、近代小説の常識を尺度とすれば、殆ど無意味である」と痛烈な評価を下している。ここでもその理由として川端の指摘するのは、「性格の描き方も、心理の描き方も、この世の見方も、悉く控目である。近代小説としては、無意味に近いほどに控目である」と人物の「内面」が描かれていない点なのである。『つゆのあとさき』、『盲目物語』と同じ昭和六年に、意識の流れの手法を用いた〈心理〉小説、『水晶幻想』、『改造』、一九三一・一、一九三二・七）を発表した川端にとって、「近代小説」とは何よりも人物の「内面」を描くこと、その〈心理〉を追求するものとしてあったと言える。『つゆのあとさき』、『盲目物語』を退ける川端の同時代評からは、昭和初年代における川端自身の位置、その「小説」観がいかなるものであったかをうかがうことができる。

同時代評は〈傑作〉／〈失敗作〉といった個別の作品に対する単なる評価づけにとどまる問題ではなく、作品を評価する〈私〉の位置について語ることに、同時代における〈主体〉自身の自己定義をそのたびごとにパフォーマンスしなしかたで要請し続ける。そして、そのようなひとつの評価が他の評価と連動し、互いの評価を内面化し合うとき、同時代評はまさに同時代の言説空間そのものを編成していく力学的な場となる。その意味で、『つゆのあとさき』の同時代評のほとんどが一樣に人物の「内面」の描かれていない点を根拠に〈失敗作〉の評価を下したことは、何よりも「人形」の向こうに描かれるべき「内面」＝〈心理〉があり、そこにこそ文学的「深化」や「リアリティ」をみる同時代評自身の「小説」観の存在を明らかにしているといえよう。重要なのは、谷崎の『つゆのあとさき』を読む「がこうした〈同時代評〉のさなかに発表されたということである。すなわち、『つゆのあとさき』を評価する谷崎の姿勢それ自身が、いわば当時の大勢的な「小説」観への抗いをすでにパフォーマンス

テイヴなしかたで演じてみせていたのである。

三 荷風を読む谷崎／谷崎を読む小林秀雄

谷崎がこの『つゆのあとさき』評を、『改造』誌上の掲載から一年後の一九三二（昭和七）年に刊行された『倚松庵随筆』（一九三二・四、創元社）に収めたことは重要である。谷崎は『倚松庵随筆』の序で次のように言っている。

此の書、題して倚松庵随筆と云ふけれども、唯気粉れな感想を漫然と寄せ集めたものではない。作者は最近三四年の間に、芸術、文学、恋愛その他人生百般の事に関する物の見方が次第に以前と変つて来て、青年時代とは又自ら別個の乾坤に住するやうになつたので、その心境をいろいろの題目に托して（中略）機会ある毎に発表したものが、今これだけの量に達したのである。それ故題目はまちまちだけれども、執筆の当時から他日かう云ふ風な形に纏めようと云ふ計画の下に起

稿したので、読んで下されば分る通り、その間に或る一貫した態度が窺はれる筈である。

谷崎は明らかにこの『つゆのあとさき』論を一編の作品評以上のものとして位置づけている。それは、谷崎が同じく「現代口語文の欠点について」『改造』一九二九・一（一）を収録していることからわかるように、『饒舌録』『改造』一九二七・二（一）から「春琴抄後語」『改造』一九三四・六）、『文章読本』（一九三四・一一、中央公論社）に至る「小説」に対するこの時期の谷崎の「ある一貫した態度」を構成するものである。そして谷崎のこうした「一貫した態度」の向うには、川端を始めとする昭和初年代の大勢的な「小説」観の存在が明確に意識されている。その意味で『改造』誌上のタイトル、「永井荷風氏の近業について」から『倚松庵随筆』収録の際に行われた「つゆのあとさき」を読む」への改題には、そこに込められた谷崎の意図を読みとることができらるだろう。そこには、永井荷風の「近業」のもとに帰属する荷風個別の

作品としての『つゆのあとさき』から、(昭和初年代)の(「症候」として『つゆのあとさき』を「読」もうとする)ことへの谷崎の意志がはっきりと浮かび上がっている。それは、谷崎が『つゆのあとさき』に対して、登場人物の「性格や感覚の内部にまで立ち入」らずに、徹底して「人形」として描き出されている点に「齢五十を超えてからの作者の飛躍」を見出したことに現れている。

作者は君江の性格や感覚の内部にまで立ち入つてゐるのではない。その時々の言語動作に附随する心持の説明はあるけれども、心理描写と云ふ所まで突つ込んでゐない。作者は矢張客観の立場を守つて、君江と云ふ女性を人形の如く冷たく突つ放して書いてゐるのだが、人形と使ひ手との意気が合つてゐるために、手を振り足を動かすだけでその人形に感情や気持迄が賦与されてゐる。

あえて人物の「心理描写」を避け「客観の立場を守つ

て」それを「人形」の位置にとどめておくこと、「そのそつけない乾いた書きぶり」によつてこそかえつて「人形に感情や気持迄が賦与される」と谷崎は言う。そして「さう云う無頓着な書き方」から、「心理がどうだの性格がどうだのつて、そんな面倒くさい詮索もイヤだ。己は唯自分の見た女や男を玩具の人形にして暇ツ潰しをするだけだ」と、作者がさう云つてゐるやうな気がする」と荷風の制作者意識までも思い描いてみせる。ここには『つゆのあとさき』に仮託して語られた谷崎自身の「小説」観が顔をのぞかせている。同時代評のほとんどが登場人物のその「人形」的描写に『つゆのあとさき』の「失敗」を見ていたことを考えると、「人形」として扱われているからこそ良いのだとしようとした谷崎の見方が、同時代にあつていかに異質なものであつたかは明らかだろう。それは、同時代の文脈に置き直してみなければ決して見えてくることのない昭和初年代の谷崎の位置を明確に指し示している。『つゆのあとさき』に「異色」を認める谷崎の評価は、それ自体昭和初年代における谷崎自身の立場

の「異色」を語るものでもあったのである。事実、「つゆのあとさき」を読むには、『つゆのあとさき』を通して昭和初年代の大勢的な「小説」観を挑発してみせる谷崎の意識が随所に織り込まれている。

元来心理描写だの官能描写だの、乃至は意識の描写だのと云ふ風な、内部へ深く喰ひ込んで行く書きかたは極く近頃の流行であつて、われわれの国の古い小説家は、専ら筋の趣向と云ふ点に苦心をした。そこには種々なる人物が登場し、さまざまな形でさまざまな場面へ出つ入りつするけれども、それも多きは筋を面白くするための道具に使はれてゐるだけで（中略）作者に操られていろいろに動いて行く多数の人物は、筋を弄ぶために勝手に何処へでも置きかへられる将棋の駒に過ぎない。

ぜんたいわれわれの伝統から云へば、小説と云ふものは此の程度に人間の動きを写せばいい訳なのだ。少く

とも斯くの如き作品に対しては、「性格が描けてゐない」とか「タイプだけしか出てゐない」とか云ふ風にはばかり見たがらないで、作者がいかに材料を扱つてゐるか、その扱い方にも眼をつけるべきだ。（中略）大勢の人物を登場せしめてそれを書き分ける時なぞ、タイプだけ出てゐれば沢山で、さう一人々々の性格まで書ける筈もなく、そんな必要もない。それに又、もともとタイプ以上に人間が描けるかどうかも疑問である。

谷崎の挑発は「内部へ深く喰ひ込んで行く書きかた」、「内面」を描くことに主眼を置く同時代の大勢的な「小説」観にしつかりと向けられている。それは、『盲目物語』を「近代小説の常識を尺度とすれば、殆ど無意味である」と断じた川端に対する谷崎の毅然たる抗いの表明であるだろう。谷崎は、同時代評が（失敗作）の理由として繰り返し指摘する「人形」、「傀儡」、「型」といった否定的な表現を引き受け、あえて反復することで、それらの語のもつ否定的な意味をずらしていく。谷崎によれば、そ

もそも「日本の作家は（中略）人生を描写するに方つて、人間性の内面よりも外面の動きに注意を向け、個人々々を一つのユニット（単位）として、それらが醸し出す事件の波瀾の方へ重きを置いていた。重要なのは、ここで谷崎が「内面」に対して「外面」を上位とする「小説」観を対置させようとしているのではないということである。谷崎はむしろ「内面」と「外面」の間に境界線を引き、その遠近法的な落差に文学上の「興行き」や「リアリティ」を見出す昭和初年代の大勢的な「小説」観を、またそのような「内面」／「外面」という階層秩序的な認識布置そのものの存在可能性を問うているのである。「タイプ以上に人間が描けるか」「疑問である」という一文は、まさにそのような「内面」／「外面」という認識の境界がいかに曖昧なものであるかを暴き出している。『つゆのあとさき』を通して行われる谷崎の挑発、そこには昭和初年代における谷崎の「小説」への「物の見方」が凝集されている。それは、直木三十五の歴史小説に対して「百の心理解剖や性格描写や会話や場面の転換も、

畢竟何するものぞと云う感が、改めて強く湧く」と力説する谷崎の姿勢、さらには「佐助の眼を突く心理を少しも書かずに、あの作を救はうといふ大望の前で、作者の顔はこの誤魔化しをどうすれば通り抜けられるかと一心に考へふけてゐる」と批判する横光利一の『春琴抄』評に対して「春琴や佐助の心理が書いてゐないと云ふ批評に対しては、何故に心理を描く必要があるのか、あれで分かつてゐるではないか」と声高に叫ぶ谷崎の姿とそのままにながっている。だからこそ、この時発表された『つゆのあとさき』を目の前にして谷崎は「近頃珍しくも純客観的描写を以て一貫された、何の目的も、何の主張もそれ自身のうちに含んでゐない冷めたい写実的作品」という最大限の評価を与えたのだろう。谷崎は『つゆのあとさき』を通して「遠く源氏物語から糸を引く日本の写実小説の特徴」、西鶴——紅葉に糸を引くところの伝統的作風を見」出していたのである。

われ／＼の遠い祖先は、既に平安朝の頃から、当時の

世態人情を表はすのに最も都合のいゝやうな架空の人物を活躍せしめて、それらの生活状態を写すと共に、彼等が住んでゐた時代の姿、世のありさまを、哀れ深く、こまかくと再現する技術を心得てゐた。それらの物語の特徴は、篇中に数人もしくは数十人の人物を登場せしめ、彼等を互に間連させ会話させるけれども、作者自身は常に隠れてゐて、決して主観を現はさない。或る一人物の言葉を借りて作者の思想なり人生観なりを吐露すると云ふことも殆どない。今日の所謂テーマなどと云ふものもない。(中略)だから、従つて、いろいろの人物の心理にまで余り深く立ち入るやうなこともめつたにない。

このように定義される「日本の写実小説の特徴」に谷崎自身の「小説」観、その文学的な立場が反映されていることは言うまでもない。たとえば「作者自身は常に隠れてゐて、決して主観を現はさない」という谷崎の定義は、『盲目物語』を難じた川端の評言、「文体のなかに、

作者は隠れてしまつてゐる」という一文と真つ向から対立するものであるだろう。そして「かう云う作品を読むと、昔ながらの東洋風な純客観的の物語、——繪巻物式の書きかたも、使ひやうに依つてはいつの時代にも応用の道がある」と言う谷崎の姿勢を支えているのは、「西洋流に内部へ細かく掘り下げて行くのもいゝが、そのために却つてうそらしくな」つてしまふという「書きかた」の問題である。谷崎は同じ『倚松庵隨筆』に収めた「現代口語文の欠点について」のなかでも「元来うそをほんたうらしく感じさせるのには、成るべく簡単に書くのに限る。くどく説明すればするほどうそが一層うそらしくなる」と、「書きかた」の差異によつて生まれる「うそ」／「ほんたう」の（らしさ）の問題を焦点化している。ここでの谷崎の主張が「春琴抄後語」で展開されることになる真実そのものではなく、真実（らしさ）を、という重要な谷崎の文学的テーゼを先取りしていることはまちがいない。

一体、読者に実感を起させる点から云へば、素朴な叙事的記載程その目的に添ふ訳で、小説の形式を用ゐたのでは、巧ければ巧いほどウソらしくなる。私は永井荷風氏の「榎物語」を正宗氏が推称する程には買つてゐないが、しかしあの作品が正宗氏を感動させたのは、主としてあの中に含まれてゐる実感のせみであらうと思ふ。さうしてそれは、一にあの簡略な、荒筋だけを述べてゐる書き方に由来するのである。

私は春琴抄を書く時、いかなる形式を取つたらばほんたうらしい感じを与へることが出来るかの一事が、何よりも頭の中にあつた。そして結果は、作者としては最も横着な、やさしい方法を取ることに帰着した。

このように『つゆのあとさき』を読むには、一篇の単なる作品評を超えて昭和初年代の谷崎の「小説」観、そして同時代の大勢的な「小説」観を挑発する谷崎の試みというものが集約されている。そして、それは「小説」

観をめぐる谷崎自らの荷風へのひとつの問いかけでもあつた。谷崎に対する荷風の返答は、谷崎の満腔の讃辞に対する「感謝の情」としてのみ読まれるものではない。谷崎への返答に荷風が込めた意味の重要性、それは谷崎がこの荷風の書簡（一九三二・一〇・二二）を『倚松庵隨筆』の自注として転載したことに現れている。そのなかで荷風は次のように述べている。

今日小生の藝術的興味を覚るは世態人心の變化する有様を見ることに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の無御座候（中略）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間なきものと思ひ居候此の如き婦人が時勢につれて現れ来りし逕路及父兄の生活又学校の教育等相互の關係等之等を仔細に記述するはかの小説の体裁にては冗長となり読後の印象が薄くなると存じ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

ここには、「夜の銀座を中心とする昭和時代の風俗史」^[10]を写しとるために自らの「思想」を排し、あえて「心理描写を避け」、人物の「内面」を描かない荷風の「小説」に対する徹底した制作意識が示されている。それは『つゆのあとさき』に先立つて発表された『榎物語』（『中央公論』一九三二・五）において、荷風が〈近代小説〉の前提とする口語体までも捨てて書簡体を採用してみせたことにも現れている。昭和初年代にあつて、『榎物語』、『つゆのあとさき』といった作品を世に問う荷風の態度は、当時の「小説」観に迎合するものであるどころか、そのような「小説」観に対する挑発にさえみえないだろうか。同じ時期に『盲目物語』を執筆した谷崎は、こうした荷風の「心持」を「ほほ付度することが出来る」と言う。「思ふに作者は「つゆのあとさき」の形式にも未だ愛着を絶ち難いであらうが、その心境はむしろ「榎物語」の方にびつたり當て嵌まるのではないか。が、さすがにあれでは物足りないのと、自己の老境を嘆ずる念も禁じ難

いので、あの大作に手を染めたのではないか。的確に荷風の「小説」への制作意識を捉えてみせる谷崎の態度は、昭和初年代における谷崎と荷風の置かれていた位置が同時代の文脈のなかでいかに異質なものであつたかを浮かび上がらせている。

小林秀雄はこうした谷崎の『つゆのあとさき』論の持つ意味を同時代にあつて的確に見抜いていた。「谷崎氏の批評文中、永井氏の作品に関する枝葉に互る批評は、他の批評家等の批評とさう異つたものではない。然し、肝腎の処で異つてゐる。他の人々が搜り当てようとしなかつた永井氏の眼に、谷崎氏の批評文は突入してゐる、まさしくその点で異つてゐるのだ」^[11]。小林はそこにこそ谷崎の「最近の小説制作理論が、そのまゝ姿をかへず、実に自然に氏の鑑賞乃至は批評の理論に移行して」いることを見出ししている。

谷崎氏の作家たる純粹な心は、永井氏の作品に対して己れの感じた面白さに飽くまでも自然に忠実である、

その結果必然に、また飽くまでも自然に、批評に際し先づ第一に永井氏の制作態度、永井氏の作家たる眼が仮定されたのである。氏の批評文では、明らかに氏の純粋な眼が、永井氏の純粋な眼を創造してゐる、と私には考へられる。

四 おわりに

近代文学における荷風評価に最も貢献した評論家の一人、中村光夫は一九五二（昭和二七）年に刊行された『作家の青春』（一九五二・一一、創文社）で次のように言っている。

『つゆのあとさき』は、昭和の新風俗であつたカフエーの女給に題材をとつているだけでなく、質量ともに傑出した名作であることは、左翼文学と新興芸術派の全盛期にあつた当時の文壇のみとめざるを得なかつたので、これにつづく「ひかげの花」「瀬東綺譚」などに

よつて、彼は満州事変から、日華事変さらに太平洋戦争の破局にむかつて次第に重苦しく沈滞して行つた文壇の空氣のなかで、もつとも意味深い仕事をした老大家のひとりとして、堂々たる巨匠の佛を示すにいたるのです。

いまや、中村のこの『つゆのあとさき』評が正しいものであつたかどうかは明らかだろう。しかし興味深いのは、文壇デビューを果たしてまだ間もない、二三歳のときに発表された「永井荷風論」〔『文学界』、一九三四・九〕のなかで中村自身が「つゆのあとさき」は女給という肉体を得てその周囲に氏の現状に対する嫌悪を凝固させた小説にすぎぬ」という苛烈な一文を書き付けていたことである。二十年の歳月を隔てて正反対の評価を行うことになつた中村の（転向）には、この二つの評論の間に発表された『瀬東綺譚』と『断腸亭日乗』の存在があることはまちがいない。中村の二つの『つゆのあとさき』評は、作品評が必然的に孕む事後性という問題を象徴的に

現しているといえるだろう。言うまでもなくそれは〈傑作〉／〈失敗作〉という作品評価の真偽の問題ではない。

むしろ、重要なのはそのような〈現在〉という評価の自明性のもとに消去されていった〈昭和六年〉という文脈の痕跡をたどり直し、その意味をもう一度問い直すことである。

〈昭和六年〉の『つゆのあとさき』は、何よりもひとつの〈異物〉としてあった。『つゆのあとさき』を評価する谷崎の批評もまた、他ならぬ「異色」を語るものとしてあった。こうした同時代の文脈を捉えかえすことによつて、はじめて『つゆのあとさき』論を通して提示された谷崎の「小説」観のもつ意味が浮かび上がってくる。

『つゆのあとさき』の同時代評価は、単純な個別の荷風作品の問題に還元されるものではない。そこには荷風の『つゆのあとさき』を磁場として、川端を始め、小林秀雄までも巻き込んでいった昭和初年代の言説空間と谷崎潤一郎との「小説」観をめぐる拮抗と闘争が、きわめて象徴的に提示されていたのである。

[注]

- 1 白井吉見「風俗小説の諸相」『つゆのあとさき』(『小説の味わい方』、一九六七・九、新潮文庫)
- 2 坂上博一「つゆのあとさき」論——「腕くらべ」との比較を主に——(『永井荷風ノート』、一九七八・六、桜楓社)
- 3 秋庭太郎「第三十八」『つゆのあとさき』前後(『永井荷風伝』、一九七六・一、春陽堂書店)
- 4 笹淵友一「つゆのあとさき」(『永井荷風——「墮落」の美学者——』、一九七六・四、明治書院)
- 5 中村真一郎「つゆのあとさき」解説(『つゆのあとさき』、一九八七・三、改版岩波文庫)
- 6 竹盛天雄「荷風と潤一郎」「雨瀟瀟」と「蓼喰ふ虫」、『つゆのあとさき』を読む』を軸として(『日本文学講座6 近代小説』、一九八八・六、大修館書店)
- 7 谷崎潤一郎「つゆのあとさき」を読む(原題「永井荷風氏の近業について」、『改造』、一九三一・一〇)
- 8 平岡敏夫「つゆのあとさき」——谷崎潤一郎の批評に拠り

つゆ「国文学解釈と鑑賞」二〇〇二・一一一

九三二・一一一

- 9 高橋俊夫「つゆのあとさき」作品論集 解説『永井荷風『つゆのあとさき』作品論集 近代文学作品論集成④』二〇〇二・六、クレス出版)

- 10 杉森久英「戦後の荷風文学」『明治大正文学研究』一九

五三・五)

- 11 谷崎潤一郎宛永井荷風書簡(一九三〇・五・九)

- 12 川端康成「谷崎潤一郎氏の「つゆのあとさき」論について」(一九三一年創作界の印象「中」)『新潮』一九三

一・一一一)

- 13 中村武羅夫「一九三一年の文藝界の概観」『新潮』一九

三二・一一一)

- 14 OPQ「文壇オベリスク」『新潮』一九三二・一一一)

- 15 川端康成「永井荷風氏の「つゆのあとさき」」『東京日日新聞』一九三二・九・二九)

- 16 竜膽寺雄「文藝時評——(8)——「つゆのあとさき」と水上氏の停年」『時事新報』一九三二・一〇・三三)

- 17 正宗白鳥「小説讚美——(文藝時評)」「文藝春秋」一

- 18 宮本顕治「文藝時評」『中央公論』一九三二・一一一)

- 19 宇野浩二「文學の眺望」『改造』一九三二・一一一)

- 20 千葉龍雄「一九三一年の文壇印象」『新潮』一九三二・一一一)

- 21 広津和郎「この頃の感想」『東京朝日新聞』一九三二・三・五(七)

- 22 同様の評価として他に、松本正雄「文藝時評(二)——別

- 世界の作家」『時事新報』一九三二・九・二六)、阪井徳三

- 「文藝時評(二)」(『国民新聞』一九三二・九・二八)、窪川

- 鶴次郎「文藝時評——ブルジョア文学の支柱として」『帝国

- 大学新聞』一九三二・一〇・二二)、板垣直子「最近の文壇

- より」『火の鳥』一九三二・一一一)がある。

- 23 中野重治「時評 文藝界の諸問題【6】——「距離」と「つ

- ゆのあとさき」(『東京読売新聞』一九三二・一〇・四)

- 24 今日出海「文藝時評」『作品』一九三二・一一一)

- 25 注19に同じ

- 26 尾崎士郎「戯作者的態度」について」『新潮』一九三

一・一一)

27 河上徹太郎「文藝時評」〔『改造』、一九三二・一一〕

28 太田咲太郎「文藝時評—十月の作品—」〔『三田文学』、一

九三二・一一〕

29 松井雷多「文藝時評(二)」〔『中外商業新報』、一九三二・

一〇・三〕

30 注12に同じ

31 川端はこの一文を「谷崎潤一郎氏の「つゆのあとさき」

論について」(注12参照)で次のように言い換えている。「谷

崎潤一郎、永井荷風両氏の大作、正宗白鳥の「文藝時評」な

ぞによつて、大家の復活といふやうなことがとなへられたけ

れども、谷崎氏や正宗氏の活動は今年に限らず、まして新し

い文学への刺戟を含んでゐるわけではなく、横光利一氏の「時

間」(中央公論四月号)、「悪魔」(改造四月号)などの力強い

影響力に比べれば、特に云ふほどのことではなかつた」。

32 川端康成「文藝時評」〔『中央公論』、一九三二・一〇〕

33 初出、「水晶幻想」〔『改造』、一九三二・一一〕、「鏡」〔『改

造』、一九三二・七〕。のち文芸復興叢書、『水晶幻想』(一九

三四・四、改造社)として統一される。

34 谷崎潤一郎「春琴抄後語」〔『改造』、一九三四・六〕

35 横光利一「作家の生活」〔『東京朝日新聞』、一九三四・二・

一三—一五〕

36 注34に同じ

37 この点については、千葉俊二「スタンダールと谷崎潤一

郎」〔『谷崎潤一郎—狐とマゾヒズム』、一九九四・六、小沢

書店)の指摘がある。

38 永井荷風「正宗谷崎両氏の批評に答ふ」〔『古東多万』、一

九三二・五〕

39 谷崎は『倚松庵隨筆』の頭注に荷風の書簡を載せるにあ

たって次の一文を寄せている。「私が此の批評を昨年十月の

「改造」誌上へ発表して程なく、荷風先生より珍しくも長文

の來翰に接した。その後私はそれを額に表装して自分の書齋

に掲げてゐるが、独りで読むには惜しい内容であり格別先生

の御迷惑にもなるまいと思ふから左にそのところどころを披

露してみよう」。

40 注7に同じ

4 1 注34に同じ

4 2 小林秀雄「純粹小説といふものについて」『文学』、一九三二・一二一

※ 本稿における引用はすべて初出本文に拠っている。引用に際しては、ルビは省略し、旧字体は適宜現行の字体に改めた。
なお引用文中の傍線はすべて引用者による。

〔付記〕 本稿は、二〇〇七年三月、INALCO フランス国立東洋言語文化大学にて開催されたパリ国際シンポジウム「谷崎潤一郎―境界を超えて」ワークショップにおける研究発表に加筆したものである。当日の質疑をはじめ、多くの方々に御教示を頂いたことに対し、心より感謝申し上げます。