

# 「欧羅巴の天地」から遠く離れて

——一九三八年の荷風とオペラ——

林 信 蔵

## 一、はじめに

永井荷風(註1)とオペラおよび西洋音楽との関係については、荷風が外遊中に観劇したオペラの作品名・楽譜等の特定に関する基礎的研究、西洋音楽聴取体験や西洋音楽への傾倒が荷風の文学創造に与えた影響に関する研究、荷風の文学創造および批評において形を変えながら登場する「音楽」という言葉が持つ比喩的意味等に関する研究(註2)が存在する。

しかしながら、荷風自身が一九三八（昭和十三）年に音楽家菅原明朗のために浅草オペラ《葛飾情話》の台本を提供したオペラ共作者であったという事実に関しては、研究者の間では比較的知られているものの、荷風の文学的営為全体において重要な意味を持つという理解は成立していないように思われる。一方、この音楽劇や荷風と菅原明朗との交流に関する重要な研究成果は、日本の近代音楽の歴史に関心を持つ音楽学者によっても多くもたらされている(註3)。このように研究動向を俯瞰してみると、江藤淳や磯田光一(註4)といった文芸批評家が荷風論を展開する際に《葛飾情話》について一定の紙幅を割(註5)いているのは、やや意外な印象さえあると言える。

本稿では、以下、この二人の文芸批評家の《葛飾情話》に対する評価の分析から始め、彼らの批評的な先見性を、芸術領域を横断する学際的な方法論によって陶冶することを通じて、荷風の音楽劇共作の文学的意味を再評価することを試みたい。

## 二、二人の批評家によるオペラ台本の位置づけ

磯田光一は『永井荷風』（一九七九）において、二・二六事件以後の緊迫した時勢にあつて、作家の「自由」や「個人主義」が奪われようとする状況下での文学的参照点としての「フランス」の復活という文脈の中に《葛飾情話》共作を位置付けている。

荷風には「江戸」と「西洋」との結合の上にオペラを夢見た(註6)過去があり、「青年期の夢の実現したものの一端を、浅草オペラのうちにみいだした」と磯田は言う。このような荷風文学における「伏流するフランス」とでも呼ぶべきコンセプトを念頭に置きながら、磯田は、オペラ台本を作詞するという営為への関心が、フランス詩人、特に音楽的な叙情性に富んだ象徴詩人への関心と軌を一にしているという視点を提示している。その論拠として、荷風が台本執筆と前

後して、ヴェルレーヌの詩集『サジェツス』を読んでいること、さらに、同時期に書き始めた自身の詩を集めた『偏奇館吟草』の編集作業が一九四〇（昭和一五）年末には始まっていることを挙げている。<sup>（註）</sup> 実際『偏奇館吟草』に収載された「船の上」、「涙」、「冬の窓」は、『葛飾情話』でアルトを担当した声楽家永井智子や菅原明朗のために書かれたものであり、『葛飾情話』と『偏奇館吟草』との関連性を想起することは、当然でもあり正当でもあると言えるだろう。

これに加えて、磯田は、こうした荷風のフランス詩への関心を当局との緊張関係とも関連づけている。すなわち「ヴェルレーヌ調の新体詩は、大政翼賛会の成立以後に、散文表現が次第に拘束されていくなかで、荷風がひそかに試みていた慰謝の一つ」だと言うのだ。「ひそかに試み」ることができるのは、直示的な散文による表現は当局からの干渉を受けやすいのに対して、詩ならば文学表現の自由を確保できるからであろう。こうして、『葛飾情話』がフランス詩への傾斜と関係があり、さらに、フランス詩への傾倒と荷風の時勢に対する反抗という文学的戦略とが関連するならば、今度は『葛飾情話』と時勢に対する反抗との関係を付度することが可能となる。

一方、江藤淳の『荷風散策——紅茶のあとさき——』における『葛飾情話』評価は決して高くない。江藤は、荷風が一九三八年から一九四一（昭和十六）年にわたる三年十ヶ月の間「小説」を書いていない点に注目している。そして、こうしたことが荷風においては極めて稀であることを指摘する中で、それでもその時期に、「オペラ台本」を一つ書いていると述べながら『葛飾情話』に言及している。

こうした指摘から、オペラ台本の執筆が荷風にとって小説執筆の代償行為であったという発想に無理なくつながるのではないかと

考えられる。だが、江藤は磯田のように「オペラ台本」に積極的な意味を見出すことはない。それよりもむしろ、荷風のオペラ台本のテーマ・様式上の簡素さを否定的に評価する方向に筆は進んでいく。

『全集』の月報に菅原「明朗」が記しているところによれば、この台本は「試作」であり、それが観客に与えた反応を確かめた上で、荷風はやがて本格的なオペラの台本を執筆する構想があったというが、菅原自身の当時の思い込みはともかく、到底軽々には信じ難い。「一読したところ『葛飾情話』は、軽演劇の台本の台詞の一部を歌詞に変えただけという代物に過ぎず、終戦後浅草で軽演劇団によって上演された一幕物の戯曲『停電の夜の出来事』などと比べても、むしろ見劣りがするくらいだからである。（なお、傍線による強調は筆者による。以下同様）

そして、江藤は、『葛飾情話』への台本提供をその文学的・美学的な戦略とは別のレベルで理解しようと「結局オペラ館に出入りしている音楽家や浅草芸人との交際に興趣を覚えたからに相違ない」と作家の個人的な関心のみ関連づけようとしている。

このような評価は「浅草オペラ館で上演するために作曲家菅原明朗から依頼された台本のことだから、当然グランド・オペラ用のリブレットなどであろうはずがない」と述べていることから推察されるように、オペラの最も高尚で本格的な様式は、英語読みで「グランド・オペラ」と呼ばれることもある「グランドオペラ」（Grand Opera）様式であるという認識が江藤にあることと大いに関係があるだろう。

音楽史において、一般に、グラントペラは、七月王政期以降、パリのオペラ座で上演された音楽劇を意味し、全体が三幕から五幕で構成され、神話や歴史的題材をテーマとし、大人数で構成された場面タブロー (tableau) やバレエを含み、アリアやアンサンブルなどの様々な形式がまつまって一つの作品を作る音楽劇であるとされている。その代表的な作品としては、その嚆矢となったマイヤベアの《悪魔のロベール》、アレヴィの《ユダヤ女》などが挙げられるし、ロッシーニの《ウイリアム・テル》を挙げる論者もいる。

これらの諸特徴に加えて、様式論上極めて重要な要素として、グラントペラは、全体が歌われる韻文による劇という点があげられる。地のセリフは存在せず、セリフもレクタティヴォによって歌われなければならない。この点が、地のセリフがなければならないオペラ・コミック (Opéra-comique) 様式との顕著な違いである。十九世紀のフランスでは、一八八〇年代まで、オペラ座で上演されるためにはグラントペラ様式でなければならず、グノーの《ファウスト》やビゼーの《カルメン》も初演はオペラ・コミック様式であったにもかかわらず、後にグラントペラ様式に近い内容に書き換えられたという経緯(きせき)を持っている。

このような意味で「グランド・オペラ」が重厚で本格的な音楽劇であるという江藤の主張は正しい。だが、十九世紀後半のフランス・オペラ史を念頭に置くと、その美的評価は必ずしも単純ではない。それというのも、グラントペラ様式は、リヒャルト・ヴァーグナーの影響がフランスに及ぶ十九世紀後半以降、ヴァーグナーを超える新たなフランス・オペラ様式を模索する流れの中で、旧様式の代表として批判の対象とされるからである。こうしたオペラ改革の機運

の盛り上がりの中で、ジュール・マスネの《タイス》、アルフレッド・ブリュノーの《メシドール》、ギユスターヴ・シャルパンチエの《ルイーズ》、クロード・ドビッシューの《ペレアスとメリザンド》(以下《ペレアス》と略記する) などの作品が次々とあらわれたという背景がある。

これらの新様式の作品では、重厚なグラントペラと距離を取るために、作品のテーマとして日常的な題材や社会的問題が選ばれることがしばしばあった。また、台本の様式としては、詩的な形式から解放された台本が求められた。菅原明朗から「フランスにおける現代音楽」という書籍を紹介され「カルメン」から「メリザンド」へと至るフランス音楽の進展に関心を持っていた荷風が、旧様式のグラントペラを無反省に価値の高いものと評価していたとは考えにくい。むしろ、《葛飾情話》の軽い構成に荷風は「現代音楽」の可能性を見ていたとも考えられるのだ。

しかしながら、江藤のオペラ台本執筆に関する指摘が全て凡庸なものであると判断することもできない。むしろ、江藤の指摘の独自性は、オペラ台本執筆の同時期に映画台本の執筆の計画があり、《葛飾情話》と映画台本との連続性を見て取っていることにある。

この映画は時勢にふさわしくないや当局から制作許可が下りず実現しなかったが、《浅草交響曲》というタイトルの映画台本草稿が今日に伝わっている。そして、この映画の音楽は菅原明朗が作曲し、歌手には永井智子が予定されていたことから、確かに《浅草交響曲》は《葛飾情話》で試みられたことをさらに発展させた作品として見ることができるといえる。こうして「この「オペラ台本」「葛飾情話」の成功が荷風の前に開いてみせた展望は、決して小さなものではなかつ

たのかも知れない」という所感を江藤は持つことになった。

以上の考察から、磯田が指摘する詩作が荷風にもたらした「慰謝」——そして、そこから必然的に引き出せる時勢への反抗——というコンセプトを継承しつつ、江藤の言うように、その「展望」を詩作のみに限定することなく、詩と密接な関係を持つ音楽や、音楽を含んだ劇・映像作品へと向かっていく荷風の文学的関心の行き着く先を見定めることで、戦時下の荷風文学の再評価を行うという視座を得ることができる。

### 三、《葛飾情話》・《浅草交響曲》と《ルイズ》

荷風が関心を持っていた十九世紀後半から二十世紀初頭の新様式のフランス・オペラにはどのような台本上の特徴があり、そうした特徴は《葛飾情話》のどのような部分と関連づけることが可能なのであろうか。

そこで、まず、テーマ面から、先に挙げたフランス・オペラとの関係を見ていくと、議論の余地なく《ルイズ》が《葛飾情話》と《浅草交響曲》に影響を与えている。具体的に説明しよう。《葛飾情話》と《浅草交響曲》には、単に執筆時期が近く、スタッフが同じであるという以上のつながりがある。それは、二つの作品がいずれも将来に希望を持つ若い女性が出出同然で家族や恋人から離れるというテーマを持っている点である。

《葛飾情話》では、永井智子演じるバスの車掌よし子が映画監督に見出されて、女優になる夢を持ち東京へ旅立つ（十七・二三四〜二三八）。一方、《浅草交響曲》においても「レビュー一座」の歌手、

田中峯子は、女学生の頃に東京を見物した際に「三越百貨店の楽壇に演奏せらるる音楽を聞いて感激」し、女学校を出ると「両親の反対するをきかず意を決して東京に來り」、憧れの音楽家の小間使いとなった過去を持っている（十七・二五〇〜二五二）。そして、これらの作品と同様に、オペラ《ルイズ》においても、主人公ルイズの出家が重要なテーマとなっている。

ルイズは、駆け出しの詩人であるジュリアンと惹かれあっていたが、彼女の両親はジュリアンとの結婚に断固反対していた。はじめは両親に従っていたルイズであったが、ある時家を飛び出し、ジュリアンとともに芸術家が集まるモンマルトルに移り住み、そこで芸術家に創作的靈感をもたらすミュージックとして迎え入れられる。だが、ルイズたちを探し当てた母親は、父親の病状が優れないことを理由に彼女を一時的に家に連れ帰る。しかし、一度家に帰ると、母親は、ジュリアンのもとに戻すという約束を反故にしてしまう。そこで、ルイズは自分には恋愛する自由があると訴え、再び家を飛び出すのだが、父親はバリを恨む言葉を発する。そして、オペラはパリ賛歌の中で幕を閉じる。

この家族を救うためという理由で女性が実家に帰るように求められるというエピソードは《葛飾情話》にも《浅草交響曲》にも存在している。もちろん、荷風作品において女性が都会に惹かれて家出すというテーマは、あまりにありふれたものである。しかしながら、荷風が《浅草交響曲》の台本草稿において、音楽家谷川が浅草のミュージックとして峯子を賞賛するセリフの中で、わざわざシャルパンチエとその作品の名前を出していることが、これらの家出のエピソードを特に《ルイズ》と関連づけることを正当化してくれる。

われは三年前より浅草公園の夜景を取りて交響曲を編成せんと思へるなり。仏蘭西の作曲家シャルパンチエーの作曲にノクチユールンとてモンマルトル絃歌の町の夜景を描写せし叙景音楽の名作あり。そのオペラにも娘ルイズと題する傑作ありて、之も亦モンマルトルの夜景を取入れたり。われは音楽学校に在りし頃より早く既にシャルパンチエーに私淑したり。三年来シンフォニー・ダサクサ (Symphonie D'Acadueca [トマ]) の曲をつくらんと思ひながら、実は今日に至るまで深刻に浅草劇場の稽に接触する機会なきを悲しみゐたり。明夜親しく浅草劇場の稽古を目撃せん事を望むは、おん身を助けんためよりは、寧ろわが身のために得る所あるべきを願へばなり。(十七・二五三)

さらに《ルイズ》への言及が特定の意図をもって行われたことを示す傍証として、このオペラが、荷風がアメリカ・フランス外遊中から好んで観劇したオペラ作品ではないという事実を挙げることもできるだろう。荷風の外遊中の文学的な日記である『西遊日誌抄』やその元となった『西遊日誌稿』などの記述を信用するならば、荷風の最も愛好したオペラ作品はヴァーグナーの《タンホイザー》とビゼーの《カルメン》であると考えられる。一方で、《ルイズ》に對しては言及すら見られない。つまり、荷風における《ルイズ》への関心は、比較的新しく、《葛飾情話》や《浅草交響曲》の執筆にあたり、特定の文学的意図から言及したと考えることもできるのである。

そして、自由を求める意識が荷風をフランスへと(再)接近させたという磯田の指摘を念頭に置くと、荷風がシャルパンチエーへの言

及を行ったのは、《ルイズ》には、初演当時フランスでもスキャンダルになったほどの強烈な自由を求めるメッセージが込められているためと考えられる。《ルイズ》の終盤で、女主人公は、体の弱った父親に對して、次のような冷酷ともとれる言葉をぶつける。

娘が望む美しいイメージは／彼女があなたに望む恩寵は／カゴの中の鳥のように／自由を奪われた身ではなくなる／そして、あなたのみさかいのない優しさから解き放たれること／あなたは、私が幸せになれると思ひ描いている／囚われの身のよう<sup>(注1)</sup>に生きる／私の歳では、自由がないなら、生きるのは死ぬことより辛いものなのに。

こうした、個人の自由を希求するメッセージを表明することは、総動員体制の日本で当局に歓迎されなかったことは想像に難くない。そういう背景があったためか、荷風は、シャルパンチエーの名前を出して《ルイズ》のエピソードをオペラと映画の台本にそれぞれ取り込んだ一方で、最終的には、主人公たちに自由を放棄させている。

《葛飾情話》のよし子は、夢破れて戻った故郷で、自分がかつて捨てた恋人西村の内縁の妻お梅が、選挙運動に関係して逮捕された父親を救う資金捻出のために実家に呼び戻され、身売りされそうになっているのを知ると、自ら身代わりになることを望み出る。他方、《浅草交響曲》の峯子は、老父を介護していた兄の配偶者が急死し、峯子に介護を頼む兄の要請に応じて故郷に帰る。ただし、オペラ《ルイズ》の内容を知る人々には、これらの自己犠牲が自由を希求するエピソードの変形であることがわかる。換言すれば、《葛飾情話》

および《浅草交響曲》と《ルイズ》の差異を認識できるものにとつてのみ、変形されるものとされたものとの乗り越え難い差異によって、自由というものの本質が理解できるようになっていると考えられるのだ。

このように、あるものを断念することによって断念されたものの貴重さを浮き彫りにする手法は、荷風が自家薬籠中のものとするところであった。一九一九（大正八）年に執筆された『花火』の一節において、明治末の大逆事件に際して声を挙げるのできなかった荷風は、ドレフュス事件で正義の名の下に立ち上がったゾラのよな意味では文学者とは言えず、自らの矜持を江戸の戯作者にまで引き下げなければならぬと述べたことはあまりに有名だが、この一節を素直に読めば、荷風は、文学に携わるものは、本来はゾラのようにあるべきだと主張していることになる。

また、大逆事件からほどなくして執筆された『戯作者の死』という原題を持つ『散柳窓夕栄』の中で、水野忠邦に譴責された柳亭彦の死を描く中に、種彦の弟子と遊女との駆け落ちというエピソードを忍び込ませることで、自らは体现できない自由への憧れを表明している。

それと共に、いかに恋ゆゑとは云ひながら、ああまでに義理も身も、打捨てて構わぬ若い盛り心ほど、羨ましいものはないと思ふのであつた。ああ、あの勇氣の半分ほども有るならば、自分は徳川の世の末がいかに行かうと、或は自分の身がいかに処罰されようと、そんな事には頓着せず、自分の書きたいと思ふところを、どしどし心の行くままに書く事ができた

であらう。悲しむべきは何につけても、勇氣の失せ行く老境である……（十・三〇）

ここでは、自由への憧憬が主人公の自由の断念という文脈で間接的に示されているだけではない。批判の対象が、現実の世界で荷風の自由を奪う当局の敵であった江戸幕府に対して向けられているという点でも主張が読み取りにくくされている。こうした暗号化の手法に精通した荷風が明治末の大逆事件よりもさらに重大な時勢が自由を奪う時、文学における自由の中心であるフランスという参照点を持ち出しながら文学的反抗を行ったと、ひとまず結論しても、荒唐無稽であるとは言えないだろう。

#### 四、オペラ創作の美学と荷風の「政治性」をめぐる

しかしながら、『葛飾情話』および『浅草交響曲』における自由というテーマの扱い方と荷風の戯作者的創作態度の政治性とを関連づけることは、次のような問題に突き当たる。すなわち、多田蔵人は、『永井荷風「戯作者の死」論』において、種彦とその周囲の人々との差異を指摘し、荷風の戯作者という自己規定と政治的な反抗とを軽々に結びつけることに再考を促している。多田が指摘するように、権力に反抗するのは別の戯作者像が想定できるならば、総力戦へと向かう時勢の中で台本作と大逆事件前後の戯作者的態度とを関連づけようとする筆者の暫定的な結論にも修正の必要が出てくる。そこで、以下では、新様式のフランス・オペラと『葛飾情話』および『浅草交響曲』における台本作との関係を、テーマの政治性と

は別のレベルにおいて捉え直すことから始めたい。

既に述べたように、新様式のフランス・オペラにとって、日本の散文化が重要な課題のひとつであった。一九世紀後半にオペラ日本の散文化を主導したのは、今日では作品が上演される機会が稀な音楽家であるブリュノーである。ヴァーグナーの影響を受けながらも、その共作者である文豪エミール・ゾラにも助けられながら、娯楽ではなく、文学的に価値の高い日本による音楽劇「ドラマ・リリック」(Drame lyrique)の創造を訴え、その代表作《メシドール》はフランス・オペラの殿堂であるオペラ・ガルニエ座で一八九七年に初演された。日本の散文化もそうしたオペラの文学化という目標のための手段の一つであり、韻文日本の職人芸的な因習(音節数と韻の配置やアンサンブルを効果的に響かせるための言葉選びなど)から解放され、自由に展開する台本が求められた。ただし、ゾラによる《メシドール》の台本は、完全な散文というよりは、無韻律・無韻による散文詩と呼ぶにふさわしいもので、音節の数の規則性と押韻は厳密には存在しないが、通常の散文のように極めて多様性に富んだ音節数を持つ句が組み合わされているわけではなかった。

先述したオペラ作品の中で、その散文化が最も推し進められているのは《ベレアス》(一九〇二、オペラ・コミック座初演)である。《ベレアス》作曲中にブリュノーとゾラの試みをかなり意識していたドビュッシーは、メテリリンクの散文による戯曲のセリフにほぼ手を入れず音楽をつけている。一方、ブリュノーの作曲の師匠であるマスネは、ブリュノー作曲・ゾラ原作のオペラ作品に台本を提供したこともある台本作家ルイ・ガレに依頼し、《タイス》(一八九四、オペラ・ガルニエ座初演)の台本として、《メシドール》よりもやや

革新性に劣る無韻詩(音節の数は規則性があるが韻が踏まれない詩)の台本を所望した。なお、ブリュノーとともに《ベレアス》作曲中のドビュッシーが意識していたもう一人の作曲家シャルパンチエの《ルイーズ》(一九〇〇、オペラ・コミック座初演)は、《メシドール》よりは、はるかに音節の数のばらつきが大きいものの、全体としては詩的な表現も多くみられる台本を用いている。それゆえに、その革新性は《メシドール》と《ベレアス》との中間に位置すると評価することができるだろう。

テーマ面で《ルイーズ》からの強い影響を受けていた荷風の《葛飾情話》だが、歌詞は多くの部分で五・七ないし七・五を基調とした韻律があり、脚韻は踏まれていない。冒頭の合唱の歌詞を例に挙げてみよう。

満ち潮に／乗りて吹きくる／春の風。／蘆のそよぎも恋の歌、  
／流るる水も恋心。／堤の草も／人を持つとて柔に／垣根の花  
も／来て摘む人待つ姿。／春のなやみは暮れおそき／空に目  
ざめる星のかけ。(十七・二二八―二二九)

こうした特徴を先に挙げたフランス・オペラの台本の特徴と比較してみると《葛飾情話》の台本と詩の形式が近いのは無韻詩である《タイス》であろう。したがって、音楽と詩の関係の革新性という観点から見ると、その度合いが最も低い作品と近いことになる。

一方、《浅草交響曲》に関しては、その台本草稿には具体的な歌詞は記されていない。だが、『偏奇館吟草』に収載された「船の上」は、《浅草交響曲》の主題歌として予定されていたという指摘がある。ま

た、『偏奇館吟草』に「船の上」と同時に収められ、永井智子に捧げられている「涙」や「冬の窓」も『葛飾情話』以後の荷風の歌曲作詞傾向を知る上で貴重な情報を提供してくれる。

そこで「船の上」を見てみると五・七の韻律が明確に存在する。そして「涙」に関しても七・七・七・五という韻律があり、やや非定型的ながら音節の配置に明確な規則性がある。だが、以下に抜粋を示す「冬の窓」だけは、韻律の自由度が比較的大きい。

わかかりし其頃は二人とも。／町の灯の赤き光は燃る血潮。／車  
のひびきは轟く胸の波。／広場をわたる河風に／花壇の花の香た  
だよひて／かすかに聞ゆる糸のしらべ。／Harmonie de soir  
暮方の楽の音／Valse ml[elanco]lique／Langoureux vertiges  
かなしきワルス／くるめきのつかれ。(二十一・二四三―二四四)

こうした事実から、荷風は、歌曲の歌詞は、常に厳格な韻律を持つ必要があると考えていたわけではないことが分かる。そして、『浅草交響曲』においては、劇的狀況や場面に応じて、散文に近い歌詞に挑戦しようと考えていたのではないかと思わせる一面がある。それというのも、『浅草交響曲』において、以下に示すように、荷風は人物の方言や訛りを忠実に再現し、その音響的な効果を重視するという意図があったことを表明しており、そうした配慮がセリフだけではなく歌詞の一部にまで及んでいたとするならば、厳格な形式から解放された歌詞が必要とされることもあったと推察されるからである。

具体的に見ていこう。『浅草交響曲』の台本草稿の末尾には「映画

浅草交響曲立案者ノ希望左ノ如シ」という箇条書きがあり、その中には「コノ映画ハ音楽ヲ聴クコトヲ主トシ其他ノ事ハ重キヲ置カズ、場割、人物ノ動作、風景等凡テ作曲ニ適シ音楽ノ効果ヲ助クルヤウニスベシ」という文言が見える(十七・二五九)。また、台本草稿中には、以下のように、人物固有の発音を保存する事が重要であると述べている箇所がある。

峯子窓より兄の姿を見し時我を忘れて、「あにさん。」と呼ぶ(尻上ガリの訛言語この処のトキーには殊に必要なり)その声に兄一造振仰ぎ「お峯、そこにもたけい。」と田舎訛りにて叫ぶ。室に入りてより後も峯子は兄が郷国の語音に引き入れられ田舎訛りにて談話をなす。(十七・二五七―二五八)

こうした音楽や音に対する注目と比して、人物に関する関心が軽視される脚本に対して、江藤は「音楽を主体とするというのはともかくとして、「人物ノ顔ハ成ルベク避ケテ写サズ」とか「人物ヨリモ道具ニ重キヲ置キ」などというのは、作者がこの映画に何を期待していたのか、いささか理解に苦しむ点がないわけではない」と述べていた。

江藤の困惑はもつともだ。だが、人の意識的な言語使用より、言葉そのもののありようの中に、言葉の所有者が属する集団の特性がよく現れるという考え方、また、そうした特性を直接的に表現するのが音楽であるという考え方は、一九世紀後半のフランス・オペラに多大な影響を及ぼし、彼らに賞賛と反発とが入り混じった複雑な感情を持たせるにいたったヴァーグナーの音楽美学の重要な要素で



ある。

たとえば、ヴァーグナーは、イタリアやフランスの「ローマン的」音楽に対するゲルマン性の優越を論じる際に、言葉本来のアクセントを保持しているドイツ語は、先祖から受け継いだ「本来の語根」を保存している「根源的」な言語であることを強調する。一方、アクセントが押韻のみに関与するフランス語では、語固有のリズムは失われ、言葉と民族との自然な繋がりが失われていると指摘する。こういった各国の詩法と音楽の特性との関係に対する考察は、ゲオルギーデスなどの議論の中にも見出せるものだが、ヴァーグナーは、こうした非ゲルマンの音楽が過度な形式主義や安易な商業主義へとつながると断罪し、反ユダヤ主義とも関連づけながらライバルたちを大いに非難している。

さらに、ヴァーグナーにおいて特異なのは、こうした音楽におけるゲルマン性の優越という美学的な主張が、彼特有の「超政治」的次元を持つ点である。ヴァーグナーは、彼の芸術作品において表現される芸術上のドイツ性が「ドイツとは何か」という自覚を聴衆にもたらすことで、現実の世界においてもドイツ民族の団結がより強固になると信じていた。だからこそ《ニルンベルクのマイスタージンガー》の終幕で、非ドイツ的な形式主義者ベックメサーに歌合戦で勝利した騎士ヴァルターがマイスターの称号を断つた後で、ハンス・ザックスが真の芸術を体現するマイスターの存在がドイツにとっていかに重要であるかを警告するのである。ヴァーグナーにとつて、音楽とその基礎にある詩は、現実の政治体制を超えて民族のアイデンティティの根幹となるものであった。

外遊中にヴァーグナーに傾倒した荷風は、美学的な追求が高度な

政治性を持つという意味での「超政治」を撰取していたのだろうか。少なくとも『偏奇館吟草』に収載された「暗き日のくり言」の次のような一節は、音楽と詩、そして、民族的伝統の一体性に対する明確な認識が荷風にあったことを教えてくれる。

生きてかひなき身と知りながら／なにして我は死なで在りや。  
／人の世には美とよぶものあればなり。／美はいづこより来れるや。／美は詩篇より来る。／詩篇はたくみな言葉より来る。／巧なる言葉はいづこより来れる。／そはメロデーより来る。／メロデーはいづこより来れる。／そは悲しみより来る。／悲しみは人の本性より来る。／本性は伝統より来る。／伝統はいづこより来れる。／伝統は絶えざる人の世の流より来る。／さればわれ／生きてかひなき世と知りながら／今も猶死なで在り。／冬の日はさむし／冬の日はくらし。／われに与へよ。／わづかなるあたたかさ。／つかのまの光を。(二十・二七―二二八)

この詩の冒頭で、荷風は美を求める唯美主義者であることを宣言するが、その美の追求の根底には詩への関心があり、その根底には音楽への、伝統への、さらに無名の人々の生の営みへの関心があると言う。そして、こうした関心こそが「生きてかひなき世」で荷風が筆を持つ唯一の理由となると言うのだ。

このように見てくると、詩作によって音楽劇や音楽を中心とする映画の創作に寄与することは、単なる「慰謝」や文学的戦略を超えた意味を持つことになる。惨めな人々の現実を描き、日本の伝統が

どのようなものであるかを音楽と詩によって示すことが、過酷な時代において、荷風という作家の使命として自覚されているからだ。

それでは、荷風が作家としての生命をかけて描くべきとしていた、日本の伝統とはどのようなものだろうか。一九四一年六月に『断腸亭日乗』に記された有名な一節を思い出ししてみよう。

欧州戦乱以後英軍振はざるに乘じ、日本政府は独伊の旗下に隨從し南洋進出を企図するに至れるなり。然れどもこれは無智の軍人等及猛悪なる壯士等の企るところにして一般人民のよろこぶところに非らず。国民一般の政府の命令に服従して南京米を喰ひて不平を言はざるは恐怖の結果なり。麻布連隊叛乱の状を見て恐怖せし結果なり。今日にては忠孝を看板にし新政府の氣に入るやうにして一稼なさむと焦慮するがためなり。元來日本人には理想なく強きものに従ひ其日其日を氣樂に送ることを第一となすなり。今回の政治革新も戊辰の革命も一般の人民に取っては何等の差別もなし。歐羅巴の天地に戦争やむ晝には日本の社会状態も亦自ら変転すべし。今日は将来を予言すべき時にあらず。(二十四・五二六)

荷風は、日本人には理想を持ち、状況を変化させようという気概はそもそももなく、お上から与えられた命令にひたすら順応する本性があると見なしている。こうした日本人観を前提とすると、シャルパンチエに言及し、妥協のない自由への憧れに対して秘かな参照を行いつつ、主人公たちに自由を放棄させた背景に、暗号化された政治的主張とは別のものが存在すると解釈することが可能となる。す

なわち、日本人には、自ら運命を切り開く力はなく、軍部に対する政治的な反抗は無意味であり、自らの制御を超えた流れに身をまかせることしかできないという諦念を、主人公たちの自由の放棄によって示していると考えることができるのだ。

しかしながら、現実から距離を取り、唯美主義者となることで作家としての没政治性を確保できた明治末の大逆事件下の状況とは異なり、言説上の総動員が呼びかけられている時勢においては、非政治的な作品を書くだけでも必然的に政治に巻き込まれることになる。このような状況の中で、本当に非政治的でありたいならば、作家としての生命を自ら断つしかない。だが、荷風はそうした選択肢を取らなかつた。そうではなく、民衆の本性を保存する言葉を音楽の中で解放するという営みに作家としての使命を見出した以上は、時勢との関係において積極的なメッセージを発することを受け入れたと理解すべきであろう。

現実の変革を目指さない日本人の本性を作家自身も黙認すること、それによって現行の政治体制が危機へと突き進んでいくことを容認することになる。だが、「暗き日のくりごと」の一節を念頭に置くなれば、現行の政治体制の崩壊は、日本の伝統の消滅を意味しなかつた。どのような体制のもとにあるかと、日本の伝統は無名の人々の営みの中に維持され続けるものだからである。したがって、荷風は、目の前の危機に、再生への希望を託していたと考えることができるのだ。

## 五、おわりに

国家存亡の危機においてドイツ民族の精神を発揚しようとする《マイスター・ジンガー》は、とりわけヒトラーのお気に入りのお気に入りの楽劇で「ナチズム公認のオペラ」<sup>(注2)</sup>と呼ばれたこともある作品であった。一方、「欧羅巴の天地」から遠く離れて、極東の浅草で荷風は、『マイスター・ジンガー』の基礎にある思想と類似したものを有しながら、相容れないメッセージを伝える音楽劇・映像作品の創造を試みた。このことはまた、ヴァーグナーの思想を救う側面があるとも言える。少なくともナチスによる利用をうながす要素を内包していたヴァーグナーの思想<sup>(注2)</sup>だが、様々な変形と誤解を経ることで、元来の意味とは異なるメッセージを発揮することができたからだ。芸術や思想が発祥文化を越えて異なる文化に受容される過程で、様々な人々によつて触れられ、磨耗するなかで、新しい形をとることがあること、こうしたことも文化交流の重要な意義であると言えるだろう。

### 注

- (1) 永井荷風の著作に関しては全て岩波版新『荷風全集』（全三巻、一九九二～二〇一一）に拠ったが、一定の書式上の訂正を施した箇所はある。また、引用に際して、本文中に巻号と頁数を記した。なお、本稿では、書物のタイトルは二重括弧で示し、それ以外の芸術作品のタイトルは山形二重括弧で示す。
- (2) 外遊中の荷風のオペラ体験に関する基礎的研究としては、代表的なものとして以下の論考を参照した。秋庭太郎『荷風外伝』（春陽堂、一九七九）、平岩昭三『洋行時における荷風の音楽・演劇体験をめぐって（一）——在米時代について——』および平岩昭三『洋行時における荷風の音楽・演劇体験をめぐって（二）——在仏時代について——』『日本大学芸術学部紀要』十・十一（一九八一～一九八二）、松田良一『永井荷風とオペラ』『相山女学院大学研究論集』十五・一二（一九八四）、中村洪介『西洋の音、日本の耳——近代日本文学と西洋音楽』（春秋社、一九八七）等。また、西洋音楽聴取体験や西洋音楽への憧憬が荷風の文学創造へ与えた影響に関する研究テーマ、荷風の文学創造および批評において形を変えながら登場する比喩としての「音楽」が持つ意味に関する研究テーマに関しては、以下の拙論で扱った。「永井荷風の《タンホイザー》体験——「放蕩」における音楽聴取体験の反映をめぐって——」『音楽文化学論集』五（二〇一五）、および「鈴木春信の幻想曲——永井荷風的美術批評における比喩としての《音楽》をめぐって」『大正イマジユリ』九（二〇一三）
- (3) 佐野仁美『初期のフランス派作曲家菅原明朗と永井荷風——二つの歌曲《さすらひ》《口ずさみ》をめぐって——』『京都橘大学研究紀要』四一（二〇一五）を参照
- (4) 磯田光一『永井荷風』（講談社文芸文庫、一九八九）、二八三～三二三頁、および江藤淳『荷風散策——紅茶のあとさき——』（新潮文庫、一九九九）、二〇三～二〇四頁を参照
- (5) 同様の発想を真銅正宏は「伏流するフランス——日本オペラの夢の背景——」『文学』十一（二〇〇九）において「伏流するフランス」と呼び、キーコンセプトとしている。
- (6) 『備前館吟草』のエピグラフには、「詩は何よりも先音楽的ならむこ

とを。ポール、ヴェルレーヌ」という一節が掲げられており、ここからオペラ台本と詩作とのつながりを見て取ることができる。なお、磯田は、『偏奇館吟草』の発表は戦後であるが、稿本を装幀したのは一九四三（昭和一八）年、そして、編集が始まったのは一九四〇年であると指摘している。

- (7) 佐野、前掲注3では、『偏奇館吟草』に収載され菅原明朗が曲をつけた詩として「船の上」、「涙」「冬の窓」に加えて、「口ずさみ」も挙げられると述べている。また、「船の上」は同じ詩で「さすらひ」と題した楽譜が残っていることを指摘している。

- (8) グラントペラに関しては、岡田暁生『オペラの運命：19世紀を魅了した「一夜の夢」』（中公新書・二〇〇一）、今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』（春秋社・二〇一〇）などを参照

- (9) 『カルメン』におけるオペラ＝コミック様式からの移し替えの例とその変更の美学的帰結の一例に関しては、以下の論考を参照した。井上さつき「第二帝政期から第三共和制初期のオペラ」、喜多崎親編『西洋近代の都市と芸術：パリI——19世紀の首都』（竹林舎・二〇一四）

- (10) René Dumesnil, *La musique contemporaine en France*, Armand Colin, Paris, 1930. なお、本稿における外国語文献からの引用は、訳者を明示しない限り、拙訳による。

- (11) Gustave Charpentier, *Louise*, partition pour piano et chant, Heugel, 1900, pp. 377-379.

- (12) 南明日香は、外遊から帰国した後の荷風が外国語文学を翻訳を通じて当局の検閲に意識的に向き合い様々な文学上の模索を行っていたと指摘している。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・二〇〇七）参照

- (13) 多田藏人は「永井荷風『戯作者の死』論」（『東京大学国文論集』九、二〇一四）において、権力に抵抗する戯作者というよりは、戯作者を模倣する武士というどちらつかずの柳亭種彦という主人公を造形することで、荷風が現実の政治から完全に距離を取る作家としての立ち位置を確保したと論じている。

- (14) ゼラとブリュノーのオペラ共作のオペラ史・および文学史上の意味に関しては、筆者が二〇一七年に東京芸術大学大学院音楽研究科に提出した博士論文『小説家の領分：エミール・ゾラとアルフレッド・ブリュノーのオペラ共作をめぐって』において主なテーマとして扱った。

- (15) ドビュッシューは友人のビエール・ルイスに当てた私信（一八九七年三月九日）のなかで、ブリュノーのオペラを以下のように痛烈に批判している。「君よりも『メシドール』の楽譜に関して進んではないよ。なぜなら人生は短いわけで、カフェに行くなり、絵を見るなりした方がよっぽどいいからさ。ゾラやブリュノーのような恥ずべき人間に、努力してせいぜい凡庸な作品を目指す以外に何かできるとどうして望めるだろうか？」(Claude Debussy, *Correspondance* (1872-1918), édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liebert, Gallimard, Paris, 2005, p. 282.)

- (16) 佐野、前掲注3

- (17) 吉田寛『ヴァーグナーの「ドイツ」：超政治とナショナル・アイデンティティのゆくえ』（青弓社・二〇〇九）を参照

- (18) T・G・ゲオルギアデス（木村敏訳）『音楽と言語』（講談社学術文庫・一九九四）を参照

(19) ヴァーグナーの反ユダヤ主義の諸相に関してはジャン＝ジャック・ナ

ティエの以下の論考を参照した。Jean-Jacques Nattiez, *Wagner anti-sémite*. Ch. Bourgeois, Paris, 2015.

(20) 吉田は、前掲注17において、ヴァーグナーがミュンヘンの宮廷に招かれた1882年以降「現実の政治から意識的に距離を置き、むしろ自らの芸術や思想を通じて「真のドイツ精神」を現実化しようという、いわゆる「超政治 (Metapolitik)」に専念するようになる」と述べている。なお、吉田は「超政治」の概念をピーター・ヴィーレック『ロマン派からヒトラーへ：ナチズムの源流』(Peter Viereck, *Metapolitics: From the Romantics to Hitler*, Alfred Knopf, New York, 1941, 1973) から摂取している。ヴィーレックはその著書の中で、「超政治」を「ロマン主義、人種主義の科学、反資本主義、そして民族統合の主張という四つの要素が織り合わされて成立した「半政治的イデオロギー」として定義しているが、吉田は、この「超政治」の有害性を告発するためではなく、そうした政治的な美学が十九世紀のドイツにおいて必要とされた歴史的な経緯を考察する意図でこの概念を継承している。

(21) ナティエ前掲注19、五〇六頁

(22) ナティエは同前において、ヴァーグナーの美学及び作品が反ユダヤ的要素を含んでいたか、あるいは、本来は関係のないものがナチスと結び付けられたのかという長年の議論について、様々な議論の流れを振り返りながら、ヴァーグナーの思想だけでなく、ヴァーグナーの音楽作品のなかにも反ユダヤ主義的要素があると主張している一方で、ヴァーグナーの思想及び作品がナチスの反ユダヤ主義の「原因」であったという結論からは距離をとっている。