Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-06-08

永井荷風『[ボク]東綺譚』を読む

小松原，千里

(Citation)
近代,69:125-140

(Issue Date)
1990-12

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81001301

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001301

KOBE UNIVERSITY

永井荷風『濹東綺譚』を読む

小松原　千　里

まず、ざっと荷風の経歴を振り返っておきます。

永井荷風（一八七九―一九五九）は、明治十二年、東京の山の手でもかなり裕福な良家に生まれ、昭和三十四年に没しました。名は壮吉といいます。その父は、久一郎といい、内務省の官吏でありましたが、退職後は日本郵船に入り、上海や横浜の支店長をも勤めました。母は恆〔つね〕といい、クリスチャンでドイツ人の宣教師などとも交際があったりして、そのためにその家庭内はかなり堅苦しい雰囲気であったとも言われています。

一方では「東洋風の暴君でありながら、外面は英国紳士を気取った父親への反感」があり、他方では母親のまわりにたちこめる生き苦しさへの反発などがあり、荷風は、すでに十八才で吉原通いをしたり、歌舞伎座の福地櫻痴の下で狂言見習いとなったりしました。すでに若い頃から時流というものになじめない、かなりの反逆児であったことが判ります。そしてこういう環境の中に出入りしながら荷風はフランス文学を知り、フランス語の勉強に没頭します。ゾラやモーパッサンに傾倒するわけですが、こういう事情のために、荷風におけるヨーロッパは、特にフランスへの憧れは、鷗外や漱石の場合とは全く違った意味をもっていた、と言えます。即ち、荷風の場合、ヨーロッパの文学は、江戸芸術に心酔する「道楽」の延長上に育っていくと言えます。（中村光夫『荷風の青春』）

明治三十六年（一九〇三）二十四歳で、荷風は父の意向もあってアメリカに渡り、英文学、フランス語を学び、二十六歳で従兄弟の領事館員の世話で、ニューヨークの日本公使館臨時雇いになります。しかしほどなくイディスなる女性を知り、夜ともなれば当地の娼窟に出没し、愛欲生活に明け暮れる。やがて公使館臨時雇いをも解雇されると、父の配慮で横浜正金銀行のニューヨーク支店の見習いとなります。

明治四十年（一九〇七）、二十八歳で念願のフランスに渡り、リヨンの正金銀行支店に転勤します。しかし翌年三月、銀行を独断で辞職し、パリに移り、パリ生活に明け暮れ、五月パリを去り、七月帰国を余儀無くされます。

明治四十一年（一九〇八）、『西遊日誌稿』によりますと、「三月二十日、再び父の手紙を得たり。いよいよ帰国すべく運命定められぬ。兼ねて覚悟したる事ながら心は今更の如くに驚く」とあり、さらに翌日、「三月二十一日（土曜日）夜明けに目覚めて、夢ともなく現ともなく、身の行末を思ふ。余が前には二ツ問題提出せらる、国に帰りて貧苦の中に創作の筆を取らんか？　はたニューヨークに帰りて、余を待つイディスと罪行悪徳の生活を再演せんか？　余は惑えり。苦しめり。余は決断する事能はず」と書かれています。

帰国後、『あめりか物語』を刊行すると、たちまち好評を得て、次に『ふらんす物語』を書きますが、発禁になります。しかし鷗外の推薦もあって、三十一歳で慶応義塾大学文学部主任教授になり「三田文学」を創刊します。後二度結婚しますが、二度とも一年も経ず離婚。

ともあれ、荷風の場合、鷗外や漱石などのヨーロッパ体験と決定的に異なっている、とすでに言いましたが、それは荷風の外遊が、鷗外や漱石などとは違って、文部省派遣、といったものではなくて、いわば社会からの落ちこぼれとして、道楽者としてアメリカへわたり、またフランスへと流れていき、ついには父の期待をも裏切るかたちで帰国する、という事情にもよります。

さらに彼が、日本という古い国からではなくて、アメリカという機械文明の最も発達した国（四年滞在）からフランス（十一カ月半滞在）へ行ったという事情にもよる、と言われている（中村光夫、『荷風の青春』）。『新帰朝者の日記』という作品は、ヨーロッパかぶれのピアニストと、時流に逆らって江戸趣味に生きる俳諧師との友情を描きながら、当時の、つまり近代化を進める明治の無趣味な世相を批判する作品ですが、その中に次のような文章があります。

「しかし僕の見た処西洋の社会という者は何処から何処まで悉く近代的ではない。近代的がどんなことをしても冒すことのできない部分が如何なるものにもチャンと残って居る。つまり西洋という処は非常に古臭い国だ。歴史臭い国だ。」

荷風のフランス体験は、当時の明治の人々の目指したようなヨーロッパの所謂「近代社会」のありかたや「近代思想」等の体験ではなくて、この「古臭さ」「歴史臭さ」の体験であって、そしてこの体験が、新しい思想や文化を学ぼうとした明治の精神風土とは逆行した荷風の江戸趣味に照応した、と言えなくもない。事実、荷風の帰国後の生活は、このような浅薄な近代化へと打ち進む日本の歴史に逆行してゆく方向を取っている。したがって、彼の創作の特徴は、新しい社会制度から取り残されてゆく街角とか、そこに巣くっている人々、特に娼婦たちの生態を描く、あるいは記録するにあります。そしてただ記録するだけではなくて、自分自身の生活をその生態の一部となしてゆく、というところにあります。

生活と創作とは荷風にあっては一つであった。そしてそのことが、彼がヨーロッパから、彼が憧れていたフランスから、特にボードレールからもち帰ったものでもあった、ということができます。

「『感受性こそ各人の精髄だ』とボードレールは言ふ。荷風に於いては別してこの感受性がボードレリアンだ。荷風にはこの感受性から生まれて徐々に形づくられた或る強烈な統一原理があった。その作品と生活とを矛盾なく統べるに至るこの統一原理は、審美的倫理観とでも名づけ得るものであるが、それが、ボードレールのいはゆる『ダンディズム』

と驚くべき類似をもつ、というよりも符節を合ってゐるのである。」（斉藤磯雄）

と言われていますが、ここにいう「審美的倫理観」なるものはボードレールの場合とどう違うか、というところにヨーロッパの文学と日本の文学との基本的な違いを見ることができると言ってもいいのですが、例えばボードレールは『ダンディ』というエセイに言っている。

「ダンディズムは特に、民主制がまだ全能となるにはいたらず、貴族制がまだ部分的にしか動揺し堕落していないような、過渡の諸時代に現れる。これらの時代の混乱の中にあって、自分の階級からはみ出し、嫌気がさし、することもない人々、それでいていずれも生来の力を豊かにもった何人かの人々が、一種の新しい貴族制を創設しようという計画を抱くことがあり得て……」（ボードレール全集、筑摩書房、四、一六七）

「暇とお金なくしては、色恋の沙汰も、民衆の痴れごと、あるいは婚姻の義務の履行でしかあり得ないとは、不幸にしてまったく真実である。熾烈な、あるいは夢想的な気まぐれとなる代りに、色恋は嫌悪すべき有用のわざとなってしまう。」（同、四、一六六）

「この男たちは、気難し屋、気取り屋、めかし屋、あるいはダンディなど、どんな名で呼ばれるにしても、みな一つの同じ起源から出ている。みな同じ、反対と反逆の性格を帯びている。」（同、四、一六七）

「……しかし礼節の外面的な埒の中にあくまでも留まっている。」（同、四、一六六）

あるいは、

「ダンディズムとは一個の落日である。傾く太陽さながら、壮麗で、熱を欠き、憂愁に満ちている。」（同、四、一六八）

これらのボードレールの言葉は荷風の生き方にみな当てはまっているかに見えます。荷風もまた「一個の落日」であり、古きを求めて古きに生きる。浅薄な無趣味な時代の流れに対して「反対と反逆の性格」をもち、一口で言えば群居

精神 esprit gregaire に抵抗して、しかし礼節を欠くことなく「孤独」を貫こうとします。とするならば、彼は日本の風土の中でダンディを生きたと言えるでしょう。彼は陋港に韜晦して「孤」に生きた、いや孤に死んだ、というべきであります。

もちろん、フランスの社会と日本のそれとの伝統の違いがある。当然のことながら、荷風の「孤独」は日本的な変容を受けることになります。

『墨東綺譚』（昭和十二年作、一九三八年）は最もよく荷風の本質を現していて、彼の代表作と見なされている小説です。この作品はしかし小説といわるべきか、随筆といわるべきか、ともかく物語は梅雨の五月雨の頃に始まって、十月の落葉の頃に終わります。荷風五十八歳のときの作品であり、この物語の主人公も五十八歳の男であります。こう書かれています。

「わたくしは花柳病よりも寧〔むしろ〕チブスのような伝染病を恐れている。肉体的よりも夙〔はや〕くから精神的癈人になったわたくしの身には、花柳病の如き病勢の緩慢なものは、老後の今日、さして気にならない。」（二四、新潮文庫、以下頁数のみをかく）

「精神的癈人」と主人公は韜晦しています。そういう人物が昔の江戸から明治の始めの頃の佇まいをいまだに残す墨田川の東にあたる私娼窟の点在する玉の井界隈を徘徊するわけです。

この老人はいつも買い物籠をさげて、下駄履で、雨傘をもって東京の下町を放浪するのですが、しかしすでに主人公は社会的には名のある作家でありますので、同業者たちの出入りする場所は一切さけて、一人で歩く。誰が見てもうらぶれた初老の放浪者である、というように歩くのです。ために彼は、交番の巡査に不審尋問されたりします。

当時の批評家たちはこれを荷風の変装趣味と言っていますが、そうばかりとは言えない。これは単に趣味であるばかりか、一種のダンディズムというべきものであって、つまりはこの人物の唯一の生活の原理なのです。そういう存在として彼は生きていこうとしているわけです。

しかし彼に仲間がいないわけではありません。冒頭、たとえばこういう人物が登場してきます。古本屋の主人ですが、

「わたくしが店先の硝子戸をあける時には、いつでもきまって、中仕切の障子際にきちんと坐り、丸い背を少し斜に外の方へ向け、鼻の先へ落ちかかる眼鏡をたよりに、何か読んでいる。わたくしの来る時間も大抵夜の七八時ときまっているが、その度毎に見る老人〔としより〕の坐り場所も其の形も殆どきまっている。戸の明く音に、折りかがんだまま、首だけひょいと此方〔こなた〕へ向け、『おや、入らっしゃいまし』と眼鏡をはずし、中腰になって座蒲団の塵をぽんと叩き、匍うような腰付で、それを敷きのべながら、さて丁寧に挨拶をする。其言葉も様子もまた型通りに変りがない。」（八）

「東京の下町生粋の風俗を、そのまま崩さずに残しているのが、わたくしの眼には稀覯〔きこう〕の古書よりも尊くまた懐しく見える。震災のころまでは芝居や寄席の楽屋に行くと一人や二人、こういう江戸下町の年寄に逢うことができた―」（七）

「活動写真」という言葉ができてから（明治三十年頃）、およそ四十余年を過ぎたころの話です。ということは昭和十二年頃ということになりますが、こういう生き方もまた荷風流にいえば、ダンディとでも言えばいえると思われます。

この物語の中心をなす話は、主人公大江匡という名の男と、お雪という仮の名をもつ私娼窟の娼婦との心の交流である。「狎れ暱しむ」と書かれています。狎れ、とは動物を馴らすの意味であり、暱しむとは、隠すという意味です。この文字からもこの二人の関係を類推することもできます。

この物語の筋立の中に、もうひとつ話が填め込まれています。それはこの作家、大江匡が構想している小説である。この二つの話が同時に進行しつつ全体を構成しているわけです。その構想中の小説の題名は『失踪』というものです。『失踪』の主人公は種田順平、年五十余歳、私立中学の英語の教師ということになっています。彼は初婚の恋女房に先立たれて三四年にして、継妻光子を迎える。光子はある政治家某の夫人付の小間使であったが、主人に欺かれて身重になった。困った主家では、毎月五円を送るという条件で光子を種田に嫁がせた。種田はその時、金に眼がくらんだのである、と書かれています。種田は先妻を失って以来、精気なく「影のような」存在である。再婚したのは、種田三十歳、光子十九歳の時であった。

荷風はこの小説の主人公種田の生活環境を、極めて乾いた雰囲気に構想しています。「影のような」という表現に注目しなければなりません。世間の表では「影」で、裏が種田の実体であるということです。

二年経って女の児が生まれる。つづいて男の児が生まれる。子どもが成長するに従って年々生活費がかさんでゆきますので、種田は夜学校で非常勤をして稼がなければなりません。そうこうするうちに長男、つまり光子の連れ子なのですが、はスポーツマンとなって、やがて洋行する。姉は花形の活動女優となる。妻は、日蓮宗に凝りかたまってしまう。種田先生の家は一時「宛〔さなが〕ら講中の寄合所、ある時は女優の遊び場。ある時はスポーツの練習場よろしくと云う有様」となってしまう。五十一歳の春、種田先生は教師を「罷〔や〕められた。退職金を受取ったその日、種田先生は家に帰らず、跡をくらましてしまった。」そしてその日、以前に自分の家に下女奉公にきていて、今はカフェーに働いている女、すみ子に事情を話して、彼はそのアパートに泊り込んでしまう。

しかし小説は、その後の種田の堕落してゆく道筋を書くのが主眼なので、その小説を構想する小説家の大江は失踪した種田の潜伏しそうな場所を探して、玉の井の盛り場のほど近くのどこかの裏街を散策しています。やがて彼は、いま

は廃線になっている京成電車の玉の井駅跡が雑草に覆われて土手をなし、見れば城跡のようになっているのを見つけます。彼がそこに登ってみると、その向側は「トタン葺の陋屋が秩序もなく、端〔はて〕しもなく、ごたごたに建て込んだ間から湯屋の烟突が屹立して、その頂きに七八日頃の夕月が懸かっている。」（二〇）

散策の途中に突然展けた別世界のようなその街へ、大江は下りてゆきます。と、そこはもう玉の井の盛り場で、狭い路地が迷路のように走っている。ところどころに「ぬけられます」とか「安全道路」とかの看板が掲げられている。

その頃は震災後のことであり市井は急激に変わりつつある。しかし玉の井は、あたかも回りの変化から取り残されているかのような一隅で、そこがこの物語の舞台になります。つまりこの物語は、そういう当時の世相を映し出すことをその主題の一つとしているようではありますが、物語そのものは、むしろその世相から取り残されているかのような場所を舞台にしていて、その意味において、この物語はいわば、過去への物語である、と言えます。大江は江戸下町という過去の空間に入っていくのです。一種のユートピアとも言うことができます。

大江がそのあたりを歩いていると、大粒の雨が、ぱらぱらと降ってくる。白い上っ張りを着た男が向かい側のおでん屋の暖簾の陰に駆け込む。割烹着を着た女や通りがかりの人が駆け出す。吹き落ちる風に葦簀や何かが倒れる音がする。紙屑や塵が物の怪のように道路を走る。

五月雨の時のこういう風景に、われわれはもう出会うことはありません。こういう五月雨の音をも聞くこともありません。が、われわれの心の、遠い昔の記憶の中にはそれはまだ残っています。大江もまたこの風景に、この音に出会うべくして、この玉の井に迷い込んだのだと言うことができます。

大江が手にしていた傘を広げると、ちょうど髪結の店から出てきたのであろう、「旦那、そこまで入れてってよ」と言って、その油の匂いで結ったばかりと知れる髪の一人の女が傘の中に入ってくる。これがお雪といって、もう一人

の主人公なのです。この場面について荷風はこう言っています。

「何の作為もないのである。驟雨雷鳴から事件の起ったのを見て、これまた作者常套の筆法だと笑う人もあるだろうが、わたくしは之を慮るがために、わざわざ事を他に設けることを欲しない。夕立が手引をした此夜の出来事が、全く伝統的に、お誂通りであったのを、わたくしは却て面白く思い、実はそれが書いてみたいために、この一篇に筆を執り初めたわけである。」（二七）

「夕立が手引をした此夜の出来事が、全く伝統的に、お誂通りであった」とあります。つまり荷風は、ここで自分の遭遇した何か特異な体験を物語ろうとしているのではありません。むしろ、荷風にとっては、遠い昔の記憶の中の出来事が蘇ったかのようで、そしてそのことを語ろうとしているのだと、言うことができます。

この出来事は荷風の、あるいはわれわれの、と言ってもいいと思いますが、心の奥底にある、ある種の安らかさ、それも貧しさという安らかさ、そういう安らかな暮らしの中の出来事であり、そしてそれが昔から名もない人々によって何度も繰り返されてきたために、一つの風景と化してしまったかのような、そういう出来事として荷風はこの物語を書いているわけなのです。

この風景の中には何々会社の部長だとか、何々大学の教授だとか、その令夫人だとか、そういう名のある人間は描かれてはいない。名前で生きているような抽象的な人間は描かれてはいない。あるいはここには社会というものがない、と言ってもいいかと思われます。ここには男と女がいるだけです。例えば、男は女を「あんた」と呼び、女も男を「あんた」と呼び、ただそれだけの呼び名でこと足りていて、その他の名前も肩書も何もいらない、そういう関係で男と女がいて、そこはかとなく情が交わされる。

例えばボードレールはこう言っています ——

「愛とは売淫の趣味である。高尚な快楽のうち、売淫に引き戻すことのできないものは一つもない。愛は、高尚な感情である売淫の趣味から生まれることがある。しかしそれはやがて、所有の趣味によって腐敗させられる。愛は自己の外に出て、その犠牲者と合体しながら、しかも征服者の特権を保持しようとするのである。あたかも敗者に対して勝者のごとく。」（『火箭』）

「売淫」prostitutionとは、売春行為（または芸術家などが金銭のために才能を売ること）のことでありますが、しかしそうなればそれは今の社会では、主に女の行為として考えられますが、しかしボードレールの場合はそれにとどまりません。

「詩となり、隣人愛となった魂が眼の前に姿を現す思いがけないもの、通りがかる未知の者に己れのすべてを与えつくすこの神聖な魂の売淫」とも言われています。また「芸術とは売淫である」とも言われています。

「愛」とはこの場合、例えば家庭生活における愛もむろん含まれていて、それは夫婦という社会制度によって守られ、そのために社会からは正しく、清いと認められはするものの、しかしまさしくそのことによって、それはやがて「所有の趣味によって腐敗」することになるわけです。結局、所有によって確保される愛とは、また家庭とは、一種のエゴイズムの形式だといえるわけです。この愛に対して、売淫とは、ボードレールにとっては、むしろ「愛」の高尚な（寛大な）形態であると言われています。これは一般に「愛」と言われているもの、つまりは「愛」という言葉に纏わる一切の概念の忘却であり、例えば素性の知れた誰かと誰かとの間の関係ではもはやなく、むしろこれは一切の素性とか名前の忘却された地平における営みをさしています。そしてそこに芸術の源泉があると見なされています。

しかしだからと言って、売淫とは文字通り売淫のことであり、売淫ということが、身を汚すこと、堕落を意味することを止めるというわけではないのであって、したがってボードレールの詩の世界では、醜の中から美が、悪の中から罰

が、闇の中から光が、おそらくはまた、罰の中から赦しが表れてくる、両者が同時に現れる、売淫、
営みと考えられます。つまりボードレールの場合は「売淫」という言葉自体が一つの逆説であると見られて、この観念は「高尚な」と言われながら、その一方では罪によって支えられている、ということができます。ここからボードレールは『悪の華』といういわば地獄の次元を創造したわけであります。

しかし荷風の場合はどうか。荷風はこう言っている。

「わたくしは若い時から脂粉の巷に入り込み、今にその非を悟らない。或時は事情に捉われて、彼女達〔かのおんなたち〕の望むがまま家に納れて箕帚〔きそう〕を把らせたこともあったが、然しそれは皆失敗に終った。彼女達は一たびその境遇を替え、其身を卑しいものでないと思うようになれば、一変して教う可からざる懶婦となるか、然らざれば制御しがたき悍婦となってしまうからであった」(七二)。したがって、

「わたくしはこの東京のみならず、西洋に在っても、売笑の巷の外、殆その他の社会を知らないと言ってもよい。〔……〕彼が十年一日の如く花柳界に出入りのあったのは、つまり花柳界が不正暗黒の巷であることを熟知していたからで。されば もし世間が放蕩者を以て忠民孝子の如く賞賛するものであったなら、彼は邸宅を人手に渡してまでも其賞賛の声を聞こうとはしなかったであろう。正当な妻女の偽善的虚栄心、公明なる社会の詐欺的活動に対する義憤は、彼をして最初から不正暗黒として知られた他の一方に馳せ赴かしめる唯一の力であった。つまり彼は真白だと称する壁の上に汚い様々な汚点〔しみ〕を見出すよりも、投捨てられた襤褸の片〔きれ〕にも美しい縫取りの残りを発見して喜ぶのだ。」(五四―五五)

お雪は荷風にとって「投捨てられた襤褸の片〔きれ〕」に残された「美しい縫取りの残り」であった。むろんこの場合もまた夫婦という社会の制度によって保証された関係としての「所有」の観念はありません。女は別に客をとっています。男はそのことに対して嫉妬めいた感情を起こすことはない。それが女の生きるための生活であるからだ、と割り

切っているからではありません。二人の関係は制度に守られてはいないからであり、したがって二人には所有の観念がないからです。女には職業もない。女は社会の制度の内部に位置する存在ではない。制度の中から見れば、女は「卑しい」存在であり、文明開花の時代の風潮から取り残された「ひかげの花」であります。場合によっては反社会的存在にもなりえて、官憲の取締りの対象ですらあります。

女は、まさしく名前のない一人の女として生存する他はなく、そして女の相手の男もまた、名前のない単なる男として存在する他はない。そして男はそのようにあろうとして、社会的人間（同業文士、新聞記者等）のたむろする圏外へと逃れ、つまり「失踪」し、その圏外を自らの生存の場としようとするのです。この情況を示すために荷風は『失踪』という小説を物語の中に挿入しています。

そういう存在として二人は狎れ暱しんでいる。その限りにおいてはこの二人の関係は、ある意味では純粋であるということもできるでしょう。この純粋さというのは、しかし罪の彼方にあるということをここでは意味しているに過ぎません。われわれの文化の中には原罪という観念はなく、罪とはせいぜい社会の掟に反するという次元のものであるということをこの場合、念頭に置かなければなりません。したがってボードレールにおける神の問題、罪の問題は、荷風には表れません。

「江戸芸術は社会から追放流竄された為に、却って社会道徳に妨げられる事なく、自から恣に独特の発達を遂げ得たのだ」（『紅茶の後』）と荷風は書いています。さらに次のように言うこともできましょう。少なくともわれわれの国、日本の社会にあっては、悪や罪の問題を、道徳と対決せしめることはない。つまり人間存在の内部に、あるいは社会の内部にそれらを取り込み、そこを問題解決の次元とはせずに、それらを社会道徳の妨げになるものとして、社会から閉め出し隔離しようとする。隔離することによって事を解決しようとする。この物語の玉の井の私娼窟はいわば隔離され

た場所であり、社会の掟の外部、つまりそもそも罪の至らない次元である、ということができます。そして荷風はむしろこの隔離された場所を己れの魂の棲処とし、むしろそこにこそ自らの芸術の課題としての「美」を見ていたのです。

そしてこの「売淫」は特定の場所に隔離されることによって、そこから罪とは裏腹の奇妙に明るい世界が生じた。そこでは「溝川を流れる芥のやふな、無智放埒な生活」（『ひかげの花』）がある。ボードレールにおける冥府の罪業の営みは、荷風の場合、このような罪の彼方の「無智放埒」なそれになります。

大江匡は、女とそのような営みの中で狎れ嗜しむ。いや、大江匡はそういう営みを作り上げようとしている、と言うほうがいいでしょう。なぜならこの関係は実は、男の側からの言わば演出であるからです。男はこの営みを、名のある作家としての自分の社会的存在を隠すことによって、作り出しているからです。社会的に見れば、女は娼婦であって、日蔭の存在であります。女は女で、男が何か秘密の出版を業として悪銭を稼いでおり「世を忍ぶ後暗い男」だと思いこんでいて、それ以上の詮索はしません。男は女がそう思うがままにさせています。そうでなければ二人は、社会から閉め出された名前のない男と女の関係になり得ないからです。

この裏町は「雨のしとしとと降る晩など、ふけるにつれて、ちょいとちょいとの声も途絶えがちになると、家の内外に群り鳴く蚊の声が耳立って、いかにも場末の裏町らしい侘しさが感じられて来る。それも昭和現代の陋巷ではなくして、鶴屋南北の狂言などから感じられる過去の世の裏淋しい情味である」（四二）とあって、続いて―

「いつも島田か丸髷にしか結っていないお雪の姿と、溝の汚さと、蚊の鳴声〔なくこえ〕とはわたくしの感覚を著しく刺戟し、三四十年昔に消え去った過去の幻影を再現させてくれるのである。わたくしはこのはかなくも怪し気なる幻影の紹介者に対して出来得ることならあからさまに感謝の言葉を述べたい。お雪さんは南北の狂言を演じる俳優よりも〔……〕過去を呼び返す力に於ては一層巧妙なる無言の芸術家であった。」（四三）

主人公は大江匡という名をもっていますが、これは荷風その人であると思ってもいい。そして物語は荷風の現実の出来事というよりも、現実の中での「幻影」の表現であると言ってもよい。あるいは現実を「忘却」することから立ち昇る過去の追憶、と言ってもよい。純粋さの幻影と言ってもよい。たしかに幻影それ自体の表現であれば単なる夢物語にすぎません。が、荷風の場合は幻影と現実とが逆転している、と言うべきでありましょう。つまり荷風においては、この幻影そのものが生活の内容であり、現実生活の方が「影」であるということができます。普通一般の現実のほうが幻影であり、幻影が現実になっているということもできます。そしてこのような幻影と現実との逆転を、荷風は、最後に自らの生活を芸術（人工）となすことによって実現したと言うことができるのであり、そしてそのことを荷風の生活そのものが証明したということができます。

したがってこの物語で、お雪が大江のおかみさんになろうとする願望を抱くと同時に、つまり社会の秩序に中に入ろうという願望をお雪が抱くと同時に、この物語世界は破綻せざるを得ません。彼の夢はもう一度、反転を強いられて荷風にとって現実である夢は、現実たることを止めて、まさしく単なる夢になってしまうからである。したがって大江にとってお雪という存在が、現実の存在たろうとするとき、大江はお雪のもとを去ってゆく、と同時に作品は終わります。後にのこるものは何てしょうか。

「建込んだ汚らしい家の屋根つづき。風雨〔あらし〕の来る前の重苦しい空に映る燈影を望みながら、お雪とわたくしとは真暗な二階の窓に倚って、互いに汗ばむ手をとりながら、唯それともなく謎のやうな事を言って語り合った時、突然閃き落ちる稲妻に照らされたその横顔。それは今も猶ありありと目に残って消去らずにいる。」（八二）

ともあれ、このようにしてこの女は荷風の内部の原風景の一つとして心に残る。そして荷風の文学の底流を流れているものは、このような原風景なのです。例えば次のような文章です——

「私は秋の夜の如何に冷かに、如何に清く如何に蒼いものであるかを知ったのもこの夜初めてであった。」（『狐』）

つまり、このような「秋の夜の空」が荷風の空であり、また——

「今から回想すると其の頃の東京は黒船の噂をした江戸時代と同じやうに、ひっそりとして薄暗く、路行く人の雪駄の音静に犬の声さびしく、西風の樹を動かす音ばかりしてゐたやうな気がする」（『花火』）。このような「音」が荷風の世界の音であったのです。

さて、この物語は「過去への物語」であると先に言いましたが、この作品には『作後贅言』という章がついていて、彼はこの章で、東京の移り変わるさまを詳しく記述していますが、荷風の場合、単なる回想をしながら昔を懐かしむといったものではありません。むしろ回想は「私のごとき時運に取り残された人間」という自己認識をますます深めてゆき、そしてそういう自己を荷風は生きようとしたわけであります。

「大凡の人は詩を賦し絵をかく事をのみ芸術なりとす。われもまた今まではかく思ひゐたり。わが芸術を愛する心は小説を作り劇を評し声楽を聴くを以てたれりとなしき。然れども人間の欲情もと極る処なし。我は遂に棲むべき家着るべき衣服食ふべき料理までをも芸術の中に数えねば止まざらんとす。進んで我生涯をも一個の制作品として取扱はんと欲す。」（『矢はずぐさ』）

このような生活の芸術化を、荷風は「過去の世の裏淋しい情味」に生きるうらぶれた男として、日陰者を演ずることによって実現しようとしました。世の人のいう荷風の「変装趣味」は、いわば彼の「生活の芸術化」を試みる荷風流のダンディズムを意味したと言えます。そしてそのこと自体が、明治の「粗野な」近代化に対する批評になり得た、ということもできます。

たしかに、変装は決して実体そのものとはなり得ません。なり得ないからこそ「変装」なのであります。そしてこの

なり得ない、ということの中に荷風の孤独があった。つまりこの変装と実体とのわずかな隙間が荷風の文学の場であった、ということができます。彼の文学はこの間の橋の役目をしています。ということは荷風の場合、普段は社会的に名声のある作家として書斎に坐り、時に変装して「カフェー」に出入りするといったように、創作の場と生活の場が分離しているということはない。この二つの場を結びつけようとするところに荷風の文学が成立したといえます。このようにして随筆的要素と小説的要素とが一体となって溶け合う一つの文学形式が成立したのです。ここでは現実と想像の次元とが一つになります。つまり想像力が現実を取り込んでいくのです。

しかし変装が次第に実体へと近づくにつれて、彼の文学は衰えをみせます。そして両者が一体となったとき、荷風の文学は終わり、死が訪れた、と言うことができます。まさしく荷風の死においてこそ、荷風の本質、つまり作品と生活との統一が実現したということができます。つまり「生活の芸術化」と、その倫理性とが実現したというべきであります。

年譜によれば、荷風の死は昭和三十四年（一九五四）四月三十日、胃潰瘍の吐血による心臓発作による、とあります。その日近所に住んでいる通いの手伝いの婆さんがいつものように朝の八時に行ってみると、荷風は古びた紺のよれよれの背広にこげ茶のズボンをはいたまま血を吐いて死んでいたという。床の上には食い残しのチイズクラッカーが散らばっていて、日本国の文化勲章がうす汚れた新聞に包まれて押入れの中に放り込まれていたと言われています。荷風八十才でありました。文字通り一人の孤独な名のない老人の死であった、ということができます。（一九九〇、八、二七）

以上は神戸大学教養部の一九九年度後期総合コース『文学の世界』において学生諸君に話した草稿を加筆訂正したものであることをお断りしておく。