



Title	永井荷風の創作手法：登場人物による〈物語〉の創造を中心に
Author(s)	Basir, Abrar
Citation	大阪大学, 2021, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/81963
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

二〇二〇年度 博士學位申請論文

永井荷風の創作手法

―登場人物による〈物語〉の創造を中心に―

アブラル・バスイル

目次

凡例 1

序章 登場人物による〈物語〉の創造と永井荷風の小説の方法 3

- 一、〈二項対立〉の荷風文学研究史と本研究の問題意識
- 二、本論の構成

第一章 『新橋夜話』における〈花柳界〉の二重性―「不正暗黒の巷」と「幸福」の感受― 13

- 一、「諦め」と〈逃避〉の「花柳小説」史
- 二、虚構化された〈花柳界〉の位置づけ
- 三、松葉巴」に発見される「理想的形式の芸術」
- 四、『風邪ごゝち』に見られる屁理屈の「幸福」の成立
- 五、諦念、悲劇、そして「幸福」の構築

第二章 『花瓶』論―「花瓶」の意義と虚構の現実化― 32

- 一、「花瓶」の象徴性と読解へのアプローチ
- 二、『花瓶』の時間とお房の「仕合せ」
- 三、「花瓶」の意義―政吉の場合
- 四、自己劇化の精神―燕雨の葛藤と選択
- 五、燕雨と政吉―「画中の景」に再現される「幸福」

第三章 『ひかげの花』論―〈小説〉と〈手紙〉を中心に 50

- 一、『ひかげの花』の構造と読解の可能性
- 二、〈小説〉化された過去の矛盾
- 三、〈小説〉がもたらす現状の正当化

四、おたみの誤解、塚山の「理解」

五、〈手紙〉に見えるお千代像

六、「考へる能力がない」お千代の必然性

七、『ひかげの花』の主題

第四章 『濯東綺譚』論―大江の「濯東綺譚」を手がかりに―

71

一、「わたくし」の語りと『濯東綺譚』の意義

二、「観察」の仕組みと大江のパフォーマンス

三、「濯東綺譚」における〈金力〉と花柳界の造形

第五章 『浮沈』論―「町の女」の造型と役割―

87

一、「荷風好みの女」

二、藤木が作り上げるさだ子像と女性の「真理」

三、さだ子に見出される「謙遜」の徳

四、さだ子の貞操観―「侮辱」と「虐待」から「幸福」までの道のり

第六章 『問はずがたり』論―「都会生活」の崩壊と手記の作品化―

110

一、『問はずがたり』の書誌情報と作品の構成

二、『問はずがたり』の位置付けと本論の問題意識

三、太田の雪に対する興味の変容

四、「都会生活」の終末と『問はずがたり』の成立

終章 〈物語〉の追及と荷風文学

126

初出一覧

133

凡例

- 一、永井荷風の作品からの引用は、『荷風全集』（岩波書店、一九九二・五〇二〇一一・一一）に拠った。
- 一、原則として他文献からの引用に際して、著者名、タイトル、刊行年月及び出版社の情報を示した。
- 一、作品名、全集、単行本のタイトルについて『』を利用した。
- 一、新聞、雑誌、学術誌、論文のタイトルは「」で示した。
- 一、引用文の一部を省略した箇所について（略）と記した。
- 一、文意が伝わりにくい引用箇所について、原文を補助するために付加した語句を【】で示した。
- 一、引用文においては、原則としてルビを省略した。
- 一、引用文の傍線はすべて論者が付したものである。
- 一、漢字については、原則として通行の字体に改めた。
- 一、個人名や作品名などに関しては、正規の表記に従った。
- 一、『ひかげの花』は、前記の全集では『日かげの花』という題で収録されているが、本論では研究史においてすでに定着している『ひかげの花』という表記を用いた。
- 一、個人名については、すべて敬称を省略した。
- 一、注については、各ページの左側に掲載した。
- 一、本論において引用している作品や評論には、現在では差別的で、不適切な言葉遣いとして配慮が求められる箇所が散見されるが、発表当時の社会状況に鑑み、また原文への忠実さを重視する観点から、元のままの本文を引用した。

序章 登場人物による〈物語〉の創造と永井荷風の小説の方法

一、〈二項対立〉の荷風文学研究史と本研究の問題意識

本研究は、登場人物たちによる〈物語〉の創造という、永井荷風（一九八九・一二・三―一九五九・四・三一）の創作手法を考察したものである。以下各章において論証するように、この方法は明治末期に連続的に発表された『花柳小説』群に属する多くの作品に導入されたものであるが、その後も、戦後に発表された小説にまで利用され続けたものである。このことに鑑みれば、小説の登場人物たちによる〈物語〉の創造という創作手法とそのバリエーションは、永井荷風の創作活動において極めて重要な位置を占めていることが理解される。したがって、各々の作品に見られるこの方法の解剖は、これらの作品から想像される作者永井荷風の芸術観や文学観を見直すことに繋がると考えられる。本研究では、それぞれの章で取り扱う小説について、テキストの精読を行った上で、独自の読解を提供している。このことは、これまで議論されることが少なかった作品について、研究史における新たな位置付けを可能にするはずである。一方で、長年にわたって議論の対象となってきた永井荷風の代表作について、右のような手法を浮き彫りにすることによって、それぞれの作品の読解を更新していくことも本研究の狙いである。

二〇世紀の始まりから本格的に創作活動をはじめ、半世紀にわたって小説や随筆のみならず、翻訳詩や劇の執筆など幅広い活動が続けた永井荷風は、習作期において、広津柳浪（一八六一―一九二八）に学び、巖谷小波（一八七〇―一九三三）が催していた「木曜会」にも出入りしていた。一九〇二年に発表された『地獄の花』は森鷗外（一八六二―一九二二）に賞賛され、荷風は新進作家として知られるようになった。彼はその後、一九〇三年から一九〇八年まで、米国とフランスに遊学することとなる。帰朝後、荷風はこうした外遊体験を題材とした作品を書く傍ら、明治日本の〈近代化〉を批判的に捉えた作品も立て続けに発表するなど、本格的な創作活動に取りかかった。更に、夏目漱石（一八六七―一九一六）からの依頼を受けて、一九〇九年一月から翌年の二月まで朝日新聞で『冷笑』を連載し、世間に名声をあげた。また、フランスで知り合った上田敏（一八七四―一九一六）と森鷗外から推薦され、一九一〇年以降慶應義塾大学において教鞭を執り、文芸雑誌「三田文学」の出版も担当する。

このように、帰国した後の永井荷風は、目覚ましい活動を見せたのであるが、その反面、一九〇九年に発表された『ふらんす物語』や『歓楽』などの創作集が発禁処分を受けるなど、当局との摩擦も少なくなかった。従来の荷風研究においては、いわ

ゆる明治末期の思想弾圧が永井荷風の文学に与えた影響が度々議論されてきた。こうした議論においては、作家自身が合理化するところの、自らの内面的変化についての述懐が考察の出発点となっている。『花火』¹や『厠の窓』²といった随筆のほか、荷風の日記などにも散見される記述を合わせて、作者の主張を再整理すれば、「明治四十四年」の幸徳事件に対して、「世の文学者と共に何も言はなかつた」荷風は、「良心の苦痛に堪へられ」ず、「自ら文学者たる事について甚しき羞恥を感じた」のだという。そこで荷風は「江戸の戯作者また浮世絵師等」の態度を思い合せ、「自分の芸術の品位を江戸戯作者のなした程度まで引き下げ」、「当分硯友社時代の文学に立ち戻るに如くはないと諦めた」。そして「幕末国難の時代にあつても泰平の時と変わりなく悠然として」いた江戸末期の戯作者に倣って、「専花柳小説に筆をつける」ようになった荷風は、「『新橋夜話』または『戯作者の死』の如きもの」を執筆した、というのである。

なお、誤解を避けるために断っておくが、大逆事件以前の荷風の作品を見れば、小説の方では『冷笑』³、随筆では『紅茶の後』⁴など、既に多くのテクストに同様の「諦め」観が見受けられるのであり、作家が理屈づけているような因果関係は必ずしも成り立たない。むしろ「同一テーマをくり返し述べていることによっても、荷風が自分の取ろうとしていた道をいかに自らに納得させようかと苦慮している跡が見受けられ」るのである。それでもやはり、荷風が戯作者を気取ることは、「態度としてだけ見れば作家としての特異性を語るものといへる」のである。だからこそ、明治から大正へと時代が遷る只中で発表されたこうした荷風の作品は、従来の荷風研究において重要な位置を与えられてきたのだと考えられる。

荷風の戯作者宣言と前後して発表された「花柳小説」群では、そのような態度を明らかに見ることがができる。これらの作品に関する従来の研究においては、一方では、作者の〈花柳界〉に対する嗜好に加えて、その耽美主義的、享楽主義的な性質を重んじる指摘が散見される。例えば、笹淵友一⁵は、こうした荷風の創作活動の背景にある、作家の「墮落本能」や「漢学者

¹ 『花火』（「改造」、一九一九・一二）

² 『厠の窓 雑感一束』（「三田文学」、一九一三・八）

³ 『冷笑』（「朝日新聞」、一九〇九・一二・三〇～一九一〇・二・二十八）

⁴ 『紅茶の後』は一九一〇～一九一一にかけて「三田文学」に発表された一連の随筆の総称である。

⁵ 坂上、「花柳小説の成立をめぐる」（「文学」、一九七二・七）

⁶ 吉田精一『永井荷風』（八雲書店、一九四七）

⁷ 笹淵友一『永井荷風―「墮落」の美学者―』（明治書院、一九七六）

流の名分意識と仮構に対する耽美派的嗜好」を重視している。他方、〈花柳界〉への憧憬は思想伝達的手段として利用されたものであり、永井荷風が意図的に採用した小説作法であるという指摘もある。とりわけ、〈花柳界〉の様々な側面、またはそこに住む人たちの有様を多くの作品の中で扱った荷風の方法論は、「世紀末的美的抵抗、風俗と密着した文明批評」⁸などと、作者のいわば文明批評の一端として受け止められてきたといえよう。予め断っておくと、既に数多くの先行研究によっても指摘されているように、同じような態度は晩年の作品にまで確認されるものであり、戯作趣味に基づく文明批評は永井荷風の常套手段だったと言っても過言ではない。

荷風独特のこの批評性の仕組みについて、研究者は認識の枠組みを共有しているように思われる。それは、日本の表面的な〈近代化〉を嫌った荷風は、〈明治〉との対立において意味づけられた〈江戸〉を擁護し、〈花柳界〉を〈江戸〉の爛熟した文化を継承した場として位置付ける、というものである。吉田精一⁹や坂上博一¹⁰の論考は、まさにこの二項対立の構図を追求したものである。これらの論考では、小説の舞台としての〈花柳界〉、またはそこに住む人たちの有様などは、近代化を志していた〈表〉の社会に属する当世の人々の生活を相対化するものであり、一種のアンチテーゼとしての役割を果たしているとされてきた。同時に、こうした荷風の文明批評の方法論自体が、批判に晒されてきたことも注目すべきである。坂上博一は、荷風の戯作者気取りと、その延長線上にある文明批評について、「批評家としての荷風が顔を出しているが、批評の鋭鋒は他に向けられた時にはまことに切れ味鮮やかであるが、芸術家としての自己主体には向かうことはない」¹¹と述べている。これと同様に、先ほど引用した笹淵は、荷風の「花柳小説」群においても「美的貴族主義にもとづく社会批判はやはり続いていた」と述べつつ、「その関心事日本の近代化という国家的大問題から日常的、身辺的な現象としての世俗主義に移行して、文明批評としての意義が乏しくなった」とも指摘している。

無論、半世紀に及ぶ八面六臂の創作活動を行った荷風の文明批評を論じる際、「花柳小説」以外の作品も視野に入れるべきである。むしろ、便宜上「花柳小説」と一括りにしてみたところで、批評の対象とその仕組みは作品毎に様々であり、それらの作品を荷風の文明批評と位置付けて論じることが困難であろう。そもそも、「花柳小説」というジャンルの定義自体が難し

⁸ 網野義紘 「『新橋夜話』の成立」（宮城達郎編『永井荷風の文学』桜楓社、一九七三・五）

⁹ 吉田精一、前掲著書。

¹⁰ 坂上博一、前掲論文。

¹¹ 坂上博一 「戯作者意識の形成をめぐる」（『文学』、一九七二・一）

いと言わざるを得ない。真銅正宏¹²は、荷風の「花柳小説」について「花柳界を舞台に、そこに所属する、あるいは周辺に位置する人物たちを主な登場人物とする小説」という風にジャンルの定義を行っている。真銅によれば、「花柳界とは三業地のことで、もともと芸妓屋、待合、料理屋の三業の営業が許可されている特別の土地」というニュアンスを含意していたが、「明治以降、花魁のいる吉原ではなく、芸者遊びの場（略）芸者を中心とする世界」というイメージが一般的な〈花柳界〉イメージとして認識されるようになった。ここにおいて、「花柳小説」というジャンルを定義する要素として「芸者」がキーワードであるようにも思われる。しかしそう考えると、「芸者」こそ登場しないものの、所謂「花柳小説」と明らかに共通した手法が利用され、かつ同一の批評の方法論が繰り広げられている晩年の代表作に関して、その位置付けが困難になるばかりである。

右のような荷風の小説作法は、「花柳小説」という一つのジャンルの問題ではない。そもそも、〈明治〉の〈近代化〉に對立した〈江戸〉、という独特な対立の構図は明治末の「花柳小説」群においてはじめて導入されたものではなく、やはり『冷笑』などにおいて既にその前兆が認められる。また先述した通り、この時期の「花柳小説」以後も、多くの小説において同様の構図が見られることはすでに指摘されている¹³。ただし、習作期の小品から晩年の熟した名作にまで続くこの方法論は、固定化された静的なものではなく時代の変遷とともに動的に展開していったものと見るべきである。〈明治〉の〈近代化〉の真只中にいた荷風と、その〈近代化〉の成れの果てとも言える太平洋戦争が始まる時代における荷風が、果たして同じ〈江戸〉を思い描いていたのか、疑問が残る。むしろ、〈江戸〉への言及が一切ない場合でさえ、右に示したような構図が利用されている作品も存在している。こうした構図が芸者を中心に構成されるいわゆる〈花柳界〉のみならず、カフェーから銘酒屋に至るまで多様な水商売に携わっている女性たちが登場する小説において多く確認されること自体は確かであるが、女性主人公たちの職業にこだわることに有意義ではない。ここで重要なのはヒカゲの世界それ自体ではなく、あくまでもその世界が小説の登場人物たちに提供しているオルタナティブである。

本研究は、〈表〉の社会との対比において自らの人生を解釈し、かつその合理化・正当化を図る主人公たちの物語を系列的に見るために、新たな観点を提供している。それはすなわち、小説の登場人物たちが自らの人生を虚構化し、〈物語〉を作り

¹² 真銅正宏『永井荷風・ジャンルの彩り』（世界思想社、二〇一〇）

¹³ 多田蔵人『永井荷風』（東京大学出版会、二〇一七）

上げていくという、荷風小説の中で度々利用されている手法に着眼する視座である。多くの場合、己の境遇、または社会の変遷に同調できない登場人物たちは、あたかも〈花柳界〉（あるいはヒカゲの世界）に逃避するかのような振る舞いを見せることによって、耐え切れない現状に対してある種の反抗を示している。確かに、殆どの作品において、この反抗姿勢とその上に成立している社会批評の言説は、小説の登場人物たちに、あくまでも個人の生涯を送るための手段として利用されていると考えられる。ただし、帰朝直後の荷風文学にしばしば見られたものと違って、ここでは「国家的大問題」が批評の対象ではないからと言って、それぞれの作品に見られる社会批評の価値を軽視することは不適切であろう。これらの作品において、〈物語〉の創造という行為は、世俗的、趣味的範囲を既に超えており、主人公たちの有様が、人間の存在のあり方に関する洞察を含んでいる。このことに配慮して、本研究で〈社会批評〉という言葉を利用する際には、必ずしも「国家」を批評の対象としたものを意識しているわけではなく、むしろ一作家であり、芸術家であった永井荷風の芸術観に基づく人間性に関する批評を指している。

なお、リアリティと乖離した虚構を追求する荷風の姿勢を批判することは、本研究の目的ではないことを特記しておかなければならない。確かに、従来の研究においても指摘されている通り、荷風小説の登場人物の中に、生身の永井荷風を思わせる人物が登場することは否定しがたい。一方で、本論で論証するように、各作品において登場人物たちの有様が相対的に描かれているという事実は、主人公たちと作者の間に距離が設けられていることを示している。これらの事実に鑑みれば、荷風小説において、作者の思想を連想させる登場人物たちの芸術志向という姿勢が描かれている半面で、そうした姿勢を相対的にとらえる視座も同時に提供されていると言える。この戯作者らしい創作方法から、永井荷風が理想とする芸術家の姿を見出すことは妥当ではないかもしれない。しかし、自らの思想を託しながらも、現実と齟齬する〈物語〉を生きる主人公たちの有様を多くの作品に描いたことにこそ、「芸術家としての自己主体」に対する荷風なりの批評を見ることはできるはずである。

二、本論の構成

己の現実を操るためにナレーションの力を借り、芸術志向を自らの世界観の要としている主人公たちの有様を描く荷風の創作手法を系列的に見るために、本博士論文では、原則として作品論を積み重ねる形で考察を進めてゆく。第一章では、明治末期に連続して発表された永井荷風の「花柳小説」群の代表的な作品集、『新橋夜話』（靑山書店、一九二二・一二）に着目する。中でも、『妾宅』（「ザムボア」一九二二・二）、「三田文学」同・五）、『見果てぬ夢』（「中央公論」一九二〇・一）、

『浅瀬』（「三田文学」一九一二・四）、『松葉巴』（「三田文学」一九一二・七）そして『風邪ごゝち』（「中央公論」一九一二・四）の五篇について、テキストの精読を行った上で、明治末期から大正初頭の「花柳小説」群における〈花柳界〉の実態と〈逃避〉の姿勢の意義について考察する。いわゆる戯作者宣言直後に創作されたこれらの作品において、新橋界限など現実の東京の花街より、むしろ虚構化された〈花柳界〉が小説の登場人物たちの憧憬的になっていることは極めて重要である。このような独特な美学に基づき、『新橋夜話』の主人公たちは、己の人生をフィクションとの関係において合理化していく。この傾向は『風邪ごゝち』において、それまでの荷風文学にまだだった展開を示すことになる。本作では、物語の男主人公が、乱暴な論理のもとで己の境遇を都合よく解釈し、「外」の世界から隔離されている自らの人生こそ正当なものであることを主張し、芸者屋の主人同様の隠居ぶりに、人生の「幸福」をさえ感受していくのである。

なお、こうした主人公たちの乱暴な自己正当化は、『風邪ごゝち』以前の荷風小説に全く見られないものではない。これはまた、本研究で取り扱う作品においても度々繰り返されるモチーフである。第二章では、『花瓶』（「三田文学」、一九一六・一、同・二）を取り上げ、まさに主人公たちの自己正当化の試みを相対的に描く荷風の皮肉な創作態度に光を当てる。『花瓶』は荷風が「三田文学」の主宰者として発表した最後の作品であるが、従来、一九一〇年代の永井荷風の代表作『腕くらべ』（「文明」、一九一六・八・翌・一〇）との関係においてのみ位置づけられ、テキストの分析は充分に行われてこなかった。こうした状況を見直すべく、第二章では『花瓶』のプロットを読み解く作業が論の要となっている。この作業は、作品の精読がなされる前に、いささか粗雑な形で行われた従来の位置付けを更新する足場も提供してくれる。本作品では、それぞれが元芸者だった女性たちと隠居めいた生活を暮らしている二人の男主人公の有様が中心的に描かれている。第二章において、テキストの分析を通して、己の過去のみならず、その現在をも論理的に矛盾した形で〈物語〉化し、家庭の幸福や心の慰めを獲得する主人公たちの有様を明らかにしていく。他方、『花瓶』の男主人公の一人は画家であり、まさに〈創作〉を通して自らの境遇を合理化していく。一人の画家が、いかにして自ら納得できるような作品を創ることができたのか。このように本作において〈創作〉に至る過程それ自体が主題化されていると言っても過言ではないだろう。

荷風は「三田文学」から離れた後、『腕くらべ』や『おかめ笹』（春陽堂、一九二〇）などの発表を経て、あたかも創作活動を停止したかのように、長い枯渇期に入る。周知の通り、こうした期間は一九三〇年代の代表的な作品である『つゆのあとさき』（「中央公論」、一九三一、一〇）の発表で終わり、文壇（特に正宗白鳥と谷崎潤一郎）からの好評を得た荷風は、大家として華やかな復活を成し遂げていく。本研究の第三章以降では、この復活期から戦後にまで至る荷風の文学活動に注目している。この時期の小説の特徴として、荷風の東京の風俗に対する興味が、各作品の中心的な位置を占めていることを指摘す

ることができる。これは、東京の変遷を忌避していた時代とは対照的な創作姿勢である。一方で、本研究で考察するところの荷風の創作手法は、まさにこの時期に最盛期を迎える。とりわけ『新橋夜話』など、一九一〇年代の作品については、同時代の評者や後年の研究者によって描写の手法や語りの構成が洗練されていない点が批判の対象となったが、一九三〇年代の作品に至ると、それまでの荷風文学においては見られなかった熟練の度合いが際立つてくるのである。

第三章では、東京のヒカゲに住む私娼たちの生活から題材を得た作品、『ひかげの花』（「中央公論」一九三四・九）を取り上げ、右のような小説的工夫の効果を読み解いていく。先行する研究において、『ひかげの花』の登場人物の言動は、もっぱら荷風の思想と結びつけられ、先述した〈裏〉と〈表〉の対比において成立する荷風の社会批判や文明批評の常套手段が見出されてきた。しかしこれらの研究では、本作の読解と位置付けの手がかりとなっている登場人物たちの言葉が、作中において〈小説〉や〈手紙〉として提示されていることや、このような〈小説〉や〈手紙〉においては登場人物自身の主観が反映されているという事実は殆ど議論の対象となつてこなかった。第三章では、本作のこうした構造の複雑さを重視し、それぞれの人物の言動を一先ず作品の内部で解釈する作業を行う。その結果、『ひかげの花』の主人公たちがひたすら追求している「幸福」が、テキストの仕組みによって相対化されているという事態が明らかとなる。そして『ひかげの花』は、そうした主人公たちの屁理屈の一端として展開されている文明批評のあり方を、批判的に捉えた作品であることを、本章では証明する。

主人公たちが述べる文明批評を相対的に描き出し、その社会逃避の態度や傍観者の振舞いの偽善を暴露しつつ、彼らの人生のパラドックスにこそ詩味を見出すさまは、長年にわたって荷風文学のピークとして位置付けられてきた『墨東綺譚』（「朝日新聞」一九三七・四・十六）同・六・十六）においても確認される。第四章で取り扱う本作は、「わたくし」という語り手が、「失踪」という自作の小説を執筆する経緯を「墨東綺譚」という小説において述べるといふ、メタフィクションの手法が利用された作品である。「わたくし」なる大江匡という人物は、いかにも永井荷風を思わせるような人物設定がなされており、従来の研究においても度々作家の分身として位置付けられてきた。また本作においては、『見果てぬ夢』など荷風の旧作にも言及がなされていることから、『墨東綺譚』はしばしば、語り論や引用論の視座から考察されてきた。『墨東綺譚』において、大江匡はまさに明治末期の「花柳小説」で唱えられていた人生論を実践してきた人間として造型されている。しかし、彼の独白めいた語りを解剖してみると、大江匡自らが著するところの「墨東綺譚」という小説において、〈花柳界〉通いを続けてきた己の人生論を正当化しようとしていることが明らかになってくる。ただし、大江が自らとお雪という娼婦の体験について述懐する右の物語は、論理上の瑕疵を抱えている。このような乱暴な論理を見抜くことは、大江の創作の試みを作中

作として内包している『墨東綺譚』、という二重のメタフィクション構造を浮き彫りにすることや、こうした指摘に基づく新たな作品の解釈を導きだすことに繋がるだろう。

『墨東綺譚』の発表以降、永井荷風の創作活動それ自体が停止したわけではないものの、時局の影響もあり、終戦までに描かれた殆どの作品は戦後になって初めて発表されることになる。本論の第五章と第六章では、戦中に執筆れて、一九四五年以降に発表された作品を取り上げる。後に詳述するように、戦後のいわゆる荷風ブームの只中で発表されたこれらの作品について、右のような発表の経緯も相俟って、従来の研究では後置的な解釈が行われる嫌いが認められる。一方で、この時期に発表された殆どの作品が、戦前に書かれた作品のような高い評価を得られなかったことも事実である。こうした現状を視野に入れつつ、本研究では、作者の戦争体験と直結しているこれらの作品が、永井荷風の芸術観の展開を見るために極めて重要であるということ、作品の精読を通して論証するとともに、各作品の文学史上の位置付けに関して、その可能性を探っている。

第五章では、『浮沈』（「中央公論」一九四六・一・同・六）を論じる。本作では、女主人公さだ子が様々な登場人物によって「町の女」として形容されている。このことは、さだ子を「町の女」として定義することによって、彼女との対比のなかで浮き彫りになる自分自身の姿を模索する『浮沈』の主人公たちの欲望をあらわにしてくれる。本研究で取り扱った作品との比較において言えば、主人公たちによる〈物語〉創造の方法は本作において一段と変化し、他人の虚構化を梃子に自己の生き方を合理化する、という形で利用されている。これは第二章で考察する『花瓶』を想起させる。『花瓶』において画家である男主人公の一人は、親友の家庭生活を都合よく解釈し、それに基づき自らの人生を解釈していく。ただしこの両作品を比較してみれば、『浮沈』の場合、何人かの登場人物の視線が一人の女性に集中し、かつそれぞれが同じような言葉でその女性の人物像を定義しようとしている点で、『花瓶』には見られない複雑な構成を見出すことができる。しかも、虚構化の対象である人物は、女性であり、女給である。このことは、彼女に集中している各人物の視線を、個人のレベルに止まらず、それまでの荷風文学には珍しかった社会的な問題として仕上げているとも考えられる。

荷風のいわゆる文芸復興期の作品においては、東京の〈町〉それ自体が、主人公たちが作り上げていく〈物語〉の一部分として機能するという特徴を備えている。例えば『浮沈』の女主人公が「町の女」として造型されていることや、『墨東綺譚』で玉の井界限が東京の発展から取り残された特殊の場として位置付けられていることなどが、それぞれの作品において重要な役割を果たしている。一方で、『問はずがたり』（「展望」一九四六・七）の主人公が有する世界観や人生観においては、まさに〈町〉が中心的な役割を果たしている。『問はずがたり』は、戦時中に執筆が始まり、終戦後に大幅に加筆修正された小説である。本作品において、画家である男主人公の手記が、そのまま作品のテキストとして利用されている点は、『墨東綺譚』

のような曲折したメタフィクションの手法と類似している。この反面、東京の空襲などを経て疎開先の岡山で終戦を迎えた主人公は、最初からはっきりした創作意識を持たず、むしろ終戦後に己の手記を一つの「メモワール」として認識するようになる。こうした変化の背景には、主人公にとって、その芸術観の要であった「都会生活」の崩壊が潜んでいる。『問はずがたり』の主人公にとって、「都会生活」の崩壊は、自らの人生の終末と等しく、彼は終戦後も岡山に留まり、田舎の自然の中に余生を過ごすことを選択する。このように、『問はずがたり』では、「都会生活」があつてはじめて可能になる主人公の人生の〈物語〉が描き出されるとともに、彼の虚無的態度も色濃く反映されており、虚しい終盤を迎えた〈物語〉の終曲にさえ、耽美的な情味を見出す主人公の有り様が提示されている。

以下では、永井荷風のいわゆる戯作者宣言当時の作品から出発し、戦後に発表された作品に至るまで数十年間にわたる文学活動を追っていく。なお、本博士論文の構成は各章において取り扱っている作品の発表年次に従っている。これは、本研究の目標である永井荷風の芸術観に基づく創作手法の諸要素を分析すると同時に、その発展の過程を系列的に把握する上で有意義だと考えられる。従来の荷風研究では、明治末期の「花柳小説」群と、一九三〇年代の代表作、あるいは戦後に発表された作品との間に、社会批評の仕組みや人物造型に関する共通点が指摘されてきた。本論は、従来の研究を土台としながら、更に一方進んで、〈明治〉と〈江戸〉、〈現在〉と〈過去〉、あるいは〈表〉と〈裏〉等々、常に二項対立の中に置かれた主人公たちの有様を描いた荷風文学を、〈物語〉の創造という観点から分析することによって、その創作手法を通して表現されている作家永井荷風の芸術観を浮き彫りにすることを目指している。

第一章 『新橋夜話』における〈花柳界〉の二重性―「不正暗黒の巷」と「幸福」の感受―

一、〈諦め〉と〈逃避〉の「花柳小説」史

『新橋夜話』は、一九二二年十一月に、靱山書店から出版された永井荷風の作品集である。収録作品には、短編小説や随筆の類から、「対話」や戯曲まで様々なものが含まれているが、題目にもあるように、概して新橋の〈花柳界〉やその周辺を舞台とするものが多い。一九二〇年に、春陽堂が出版した『荷風全集』に収録されるとき、『新橋夜話』は荷風自身によって再編成されていく。編集の経緯など詳細の情報については岩波書店が出版している『荷風全集』²を参照されたいが、本章で再り上げる作品に限って言えば、『妾宅』が削除されたのにかわって、『見果てぬ夢』が新たに付け加えられた。この時の再編成に基づき、『新橋夜話』は様々な版を重ねて出版され続けて来たが、殆どの場合、収録作品のライナップは春陽堂の『荷風全集』版と同じものである。

本作品集について、戦後、荷風研究の基盤を築いた吉田精一は、「『新橋夜話』の諸作は以後の作品の半ば以上をドミ・モンドの女性を描くことに専念した荷風の、発足点をなすものであつた」と述べている。これは多くの研究者が首肯する見解である。実際に本作品集に収録されている諸篇との間テキスト性を見据えた形で、後年の荷風小説の代表作を読み解く試みが

¹ 靱山書店が出版した胡蝶本では、『掛け取り』（「三田文学」、一九二二・二）、『色男』（初出時のタイトルは『若旦那』↓「三田文学」、一九二二・三）、『風邪ごっこ』（「三田文学」、一九二二・六）、『松葉巴』（「三田文学」、一九二二・九）『浅瀬』（「短夜」（初出時のタイトルは『眠られぬ夜の対話』↓「三田文学」、一九二一・八）『昼すぎ』（「三田文学」、一九二二・五）、『妾宅』そして戯曲『わくら葉』（一九二一・一〇）が収録された。

² 岩波書店、一九九二・五～二〇一一・一一

³ このほか『わくら葉』も削除されたが、それにかわって、『牡丹の客』と『祝盃』が付け加えられた。

⁴ 吉田精一『永井荷風』（八雲書店、一九四七）

度々行われてきている⁵⁾し、本研究の各章においても『新橋夜話』に言及している。一方で、作品集としての『新橋夜話』の位置づけ、または各収録作品についての論考は、作者永井荷風の言葉によって半ば自動的に定まった〈荷風花柳小説論〉ともいえる言説からの影響を受けているようにも思われる。とりわけ、荷風が大逆事件にまつわる一連の出来事に代表される、明治末期の思想弾圧について述べていることは重要である。

既に本論の序章でも触れたように、これらの作者の述懐をまとめてみると、永井荷風は明治四四年の幸徳事件直後の自らの立場を、「江戸の戯作者また浮世絵師等」の態度に擬えながら、以後、江戸末期の戯作者に倣って、「専ら花柳小説に筆をつける」ようになったと述べている。従来の荷風研究は、このような作者自身の証言を手掛かりとして、この時期に続出した荷風による「花柳小説」の発想の根源に「時代に強いられた」、「外的条件」を見出してきた⁶⁾。『新橋夜話』の評価や位置づけも、まさにこのような指摘のもとで形成されてきたと思われる。つまり、荷風にとって「幸徳事件の厳しい終末をみせつけられたいま『新橋夜話』の世界は必然だった」⁷⁾などと、作家の思想上のスタンスが『新橋夜話』の意義を事前に決定してしまつたとする解釈が見受けられる。具体的に言えば、『新橋夜話』に収められた諸篇に度々描かれている、自身の置かれている境遇の改善を諦め、〈花柳界〉に自分を慰めてくれるものを求める主人公たちの有様は、荷風の諦めの態度と関連付けて読まれてきたのである。その結果、各作品に描かれている〈花柳界〉やそこに住む者たち、あるいは〈花柳界〉に惹かれてい

⁵⁾ 直接に本文の引用がなされていることもあり、『澤東綺譚』と『見果てぬ夢』の間テキスト性が考察されることもあった。一例として、坂上博一「『澤東綺譚』論」（宮城達郎編著『永井荷風の文学』（『永井荷風ノート』桜楓社、一九七三・五））が挙げられる。また、正宗白鳥は『腕くらべ』と『妾宅』の関わりについて考察している（「『腕くらべ』と『妾宅』」（『中央公論』、一九五九・九）。松田良一も『腕くらべ』と『新橋夜話』諸篇の関わりを指摘している（「『腕くらべ』論―猥褻の方法と風俗の方法」（『梶山国文学』一九八九）。また本論第三章でも、『風邪ごっこ』と『ひかげの花』の人物造形の共通点や相違点について論じている。

⁶⁾ 『花火』（一九一九・一二「改造」）、『厠の窓 雑感一束』（『三田文学』、一九一三・八）、『正宗谷崎両氏に答ふ』（一九三二・五「古東多」）

⁷⁾ 坂上博一「花柳小説の成立をめぐる」（『文学』、一九七一・七）

⁸⁾ 堀江信男「『新橋夜話』の世界」（『茨城キリスト教短期大学研究紀要』、一九七七・一二）

る人々の実態が充分に検証されず、荷風の「花柳小説」の世界はあくまでも〈反近代〉の精神を凝縮させたものとばかり理解されてきたのである。

こうした事情に鑑みて、本章では、まずテキストの分析を通じて、従来の研究においては殆ど無視されてきた荷風の〈花柳界〉の特徴について考察する。特に重視すべきなのは、『新橋夜話』の諸篇でも重要な役割を果たしている〈花柳界〉の虚構性と現実性という問題である。現実と虚構のバランスこそ、〈花柳界〉が各作品で果たしている機能を立体的に見つめ直す視座を与えてくれるからである。こうした視座を設けた上で、具体的に『松葉巴』⁹と『風邪ぐち』¹⁰の二作品について論考する。この両作品は、いずれも荷風の分身と思しき人物たちの諦めと〈花柳界〉への逃避を主題とする物語である。そうした登場人物たちの態度を荷風の体験と離れたところで解釈することによって、両作品の主人公たちの有様が作品内で相対化されており、それぞれの諦念と逃避の態度はむしろ批判的に描かれているという事情が明らかになるはずである。

二、虚構化された〈花柳界〉の位置づけ

永井荷風の「花柳小説」に関する従来の論考を概観すれば、小説の舞台としての〈花柳界〉、またはそこに住む人たちの有様などは、概ね〈近代化〉を志していた〈表〉の社会に属する当世の人々の生活を相対化するものであり、〈近代化〉のアンチテーゼとしての役割を果たしているとされてきたことが理解できる。先述したように、『新橋夜話』もこの例にもれない。例えば、網野義紘¹¹は『新橋夜話』の諸篇に見られるモーパーサンなどフランス自然主義からの影響を指摘しながらも、「内容（略）明治四十年代末の日本の現実への批判」が中軸であり、「明治の実利主義文明への世紀末的美的抵抗、風俗と密着した文明批評」など、「荷風独自のもの」に言及している。この指摘に鑑みれば、荷風が描く〈花柳界〉はあたかも明治社会

⁹『松葉巴』（「三田文学」、一九二一・七）

¹⁰『風邪ぐち』（「中央公論」、一九二一・四）

¹¹網野義紘「『新橋夜話』の成立」（宮城達郎編『永井荷風の文学』桜楓社、一九七三）

との対比にのみ解釈され、理解されるべきもののようにも思われる。ただし、こうした理解では、『新橋夜話』諸篇の主人公たちが惹かれている〈花柳界〉はまさに「風俗」だけを重視したものとして、誤解される恐れがあると言わざるを得ない。

『見果てぬ夢』¹²では、右に触れたような〈花柳界〉の位置づけが主人公の思想として紹介されている。小説では、職業なしの「彼」は、「最初は単に二十歳の無分別と、その後は無意識の反抗」で覚えた放蕩の道を、結婚と就職を契機としてやめようとし、「健全な清潔な生涯」に戻ろうと試みるが、そのいずれにも失敗してしまい、今となつてはそれらの体験の「苦しい記憶」に悩まされるばかりである。そこで「彼」は「一度遠ざかった花柳界に、意識して再び近づいていく。そして、「彼」の〈花柳界〉への接近は次のように理屈づけられている。

彼が十年一日の如くに花柳界に出入する元気があつたのも、つまり花柳界の不正暗黒の巷であること熟知してゐたからで。さればもし世間が放蕩者を以て忠臣孝子の如く賞美するものであつたなら、彼は邸宅を人手に渡してまでもその称赞の声を聞かうとはしなかつたであらう。正当なる妻の偽善的虚栄心、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た唯一の力であつた。つまり彼は真白と称する壁の上に汚い様々な汚点を見るよりも、投捨てられた檻樓の片に美しい縫取りの残りを発見して喜ぶのだ。正義の宮殿にも、往々にして鳥や鼠の糞が落ちてゐると同じく、悪徳の谷底には美しい人情の花と香しい涙の果実がかへつて沢山に摘み集められる……。

「彼」のこのような考え方は、まさしくアンチテーゼとしての〈花柳界〉という見方を端的に表現している。ただし、『見果てぬ夢』において、実際に「彼」に快樂を与えている〈花柳界〉が、当時の「公明なる社会」との対比において「不正暗黒として知られた」現実の〈花柳界〉から微妙にずれたものであることは見逃せない。というのも、作中「彼」に「遊郭をば美しい詩の世界だと感じ」させるものは、「忠兵衛」を書いた近松、「鼠小僧」を書いた黙阿弥など、〈江戸〉文化人の業績

¹² 『見果てぬ夢』（『中央公論』、一九一〇・一）

にほかならないからである。「阿波の鳴戸」の浄瑠璃あるが故に、彼は街に彷徨ふ巡礼の小娘に哀れを催す」という記述も同様である。これらの叙述は、「彼」が、いわば、表の社会から見た場合に、「他の一方」に位置する現実の〈花柳界〉よりも、すでに虚構化された〈花柳界〉を求めていることを窺わせるのである。

『見果てぬ夢』において待合や茶屋、芸者屋等々の〈花柳界〉という場合は、主人公に〈江戸〉とのつながりを可視化するカタルシスとして描かれているというべきである。このような〈花柳界〉の役割は、「彼」が関係を持っていた力弥という芸者との間に起こった出来事に関する叙述においても表現されている。吉原の引手茶屋で、「仁和賀」の催しを見た後、女中の一人が、一昨年の仁和賀で「落人」を演じた芸者が恋人と駆け落ちをして「真正の落人になった」話をする。女中の話に誘われて、まだ踊りの仮装のままであつた力弥も、芸者になる前に「狐忠信」の稽古をしていた時分、思い合っていた男と駆け落ちをした経緯を語って、「深く彼の心を酔わした」と記述される。そしてカタルシスとしての〈花柳界〉の役割について、次のように説明されている。

場所は彼がどれほど繰返して詩化してもなお飽く事を知らない歓楽の巷の、しかもその騒ぎと狂ひとが超絶に達しかへつて一種身に迫る寂しさを生じた時、踊の仮装をした人が、歌舞伎の世界から突然抜出して来て、現実界に起こつた恋の物語をする。技巧の天地と自然の人生とが妙に纏れからんで更に一種特別の世界が現出された。彼はこの洗練の極に達した技巧と形式の世界に這入つて、初めて人生の出来事に感動する事が出来るのであつた。

要するに、『見果てぬ夢』では、〈花柳界〉が既存の芸術世界、とりわけ〈江戸〉文芸の世界との繋がりを体験できる場として描き出されている。ただしこの事象は、単に享楽主義的な趣味を持つている主人公たちを満足させるだけの手段ではない。『妾宅』¹³において、「先生」は薄暗い「妾宅」で冬の一日を過すことによつて、「先祖代々日本人の送り過超して来た日本の家の冬の心持」を、身をもつて体験しようとする。これは、「形ばかり西洋模倣」である新時代の様々な側面との乖離を強

¹³ 『妾宅』（「ザムボア」、一九二二・二、「三田文学」、同・五）

調する、いわゆる文明批評臭の強い対立構図を生み出している。他方、同じ冬の日の体験は、「先生」に「宝井其角」、「喜多川歌麿」、「馬琴北斎」、「京伝一九春水種彦をはじめとして魯文黙阿弥に至るまで、少なくとも日本の文化の過去の誇りを残した人々」も、自分と同様に日本の冬の寒さを体験したのだと悟らせている。この共通の体験を通じて「先生」は〈江戸〉文芸とのつながりを意識していくと同時に、作家たる自分自身をその延長線上に位置づけ、過去の文化人から受け継ぐべき芸術的使命の連続性を確保しようとするのである。

要するに、ここで〈花柳界〉は「日本の文化」との接触を可能にしてくれる場として評価されているのである。これに対して、『新橋夜話』には、このような機能が剥奪されつつある現代の〈花柳界〉は、嫌悪され、嘲笑されるべきものとして描かれる作品も収録されている。即ち、当時の花街など現実の〈花柳界〉は、『見果てぬ夢』や『妾宅』に描かれているように、「公明なる社会」と比較して「他の一方」に存在する「別天地」ではなく、むしろ明治風俗の一部として批判的となる。

『浅瀬』¹⁴において、荷風の分身と思しき「文学士」は、日本の〈花柳界〉に自分を満足させてくれる「女」がいないことを嘆く。彼が探し求めている「女」は、「Zolaの描いた女優Nana」、「Prosper Merimeeの描いたかの西班牙の毒婦Carmen」あるいはまた「Pierre Louysが写した之れも西班牙の女Conchita」、そのいずれもが物語、すなわち虚構の中の人物である。新橋の芸者家など日本の〈花柳界〉においてそういう「女」に会うことができないと諦めた彼は、「放蕩の情味」は、現実の〈花柳界〉よりもむしろ「一中節の名人」の「節廻し」を通して鮮烈に感受されるものであると主張する。そして現実の〈花柳界〉の掟通りに、芸者遊びをすることをからかうと同時に、「江戸」とのつながりをなくしている当世の〈花柳界〉を次のように厳しく批判している。

さういふ朴訥な女達によつて組織された花柳界には、私は到底厭かずにはゐられません。一体われ／＼は何のために、良心と戦つてまで悪い場所へ行つて、良からぬ行ひをしやうといふのか。（略）そんな堅苦しい一夫一婦の規則を遵奉してゐる位なら、何も遊ぶに及ばないじやありませんか。これは昔の習慣の残りだからかへつて懐かしい江戸の思出に

¹⁴ 『浅瀬』（一九二一・四「三田文学」）

なるなぞと洒落る通人があるかも知れないが、それにしては、電話だの自動車だの襟巻だの半コオトだのと、今の芸者はあまりにまた現代的すぎますよ。私は遊びたいと思へば一生涯遊んでゐられる身の上であるだけに、そんな窮屈なのと平凡なのとに、むしろ遊びは止めるに如くはないと悟らざるを得なくなつた次第なんです。

このように、『新橋夜話』において、〈花柳界〉が複層的なものとして設定され、一概に憧憬的、あるいは嫌悪の対象とも言い難い場であることが見えて来る。『新橋夜話』諸篇を通して荷風が描いた〈花柳界〉を見れば、いわば明治社会との対比において「他の一方」に位置するものは、明治末期の新橋などの風俗町などに代表される花街そのものではなく、それら茶屋、芸者家などが連想させる、虚構化された〈花柳界〉であることが理解される。半面、そういった側面が失われつつある〈花柳界〉は、明治の社会と切り離せないものとして、風刺画としての役割を果たすのである。

ところが、ここまで見た作品の登場人物たちの物語においては、〈花柳界〉との断絶も暗示されているというべきであろう。こうした状況は、作品の主人公たちが「他の一方」である〈花柳界〉に同化出来ない社会的地位にあることによる。具体的に言えば、『浅瀬』の「文学士」はいくら日本の近代化を嘲つていても、つまるところ、「弁護士」、「医学士」、「大学教授」などの忌むべき近代社会のエリート集団に属している。『妾宅』の「先生」も、「見過ぎ世過ぎのため」の振舞いとはいえ、すでに「堂々たる現代文士の一人」として「現代の人たちのする事は善悪無差別に一通りは心得て」いる人物である。『見果てぬ夢』の「彼」でさえ、その覚めぬ夢の世界となっている「都会」を、「明日の朝か晩か、あるひはまたその次の日か」いずれは去つて行かなければならない身の上である。この隔離ゆえの憧憬、追い求めても届かない、自由に耽溺できない情味は、主人公たちにとっての〈花柳界〉の一つの魅力であるとも考えられる。しかしこうした状態から解放されえない人物たちの悲劇もまた注目に値する。次節において詳しく論じるが、『松葉巴』で描かれている勇吉の物語は、まさにそうした悲劇的な人生を過ごしている人物の成れの果てを捉えた作品だといえよう。

三、「松葉巴」に発見される「理想的形式の芸術」

前節で見て来た〈花柳界〉の複層的な設定は、物語の主人公たちが自らの人生の選択を都合よく処理できる〈場〉を与えている場合がある。つまり〈花柳界〉は、〈表〉の社会の相対化を通して、個人の自己正当化の願望に応えるという機能を果たしている。これは『松葉巴』と『風邪ごゝち』の二作品に導入された手法であり、まさに本研究の主眼である荷風の創作手法の中軸をなしている。しかしこうした小説の方法は、作者の〈反近代〉の精神を鼓吹するものという従来の「花柳小説」の位置づけのもとで見落とされて来たと言わざるを得ない。本節では、『松葉巴』について右のような仕組みに焦点を当てながら、そうした手法の導入によって生み出される主人公の物語に注目したい。

『松葉巴』のあらすじを以下にまとめる。浪人をしていた時分の勇吉は、知人の「妾宅」で出会った芸者の小玉と甘い月日を過ごす。就職と結婚を経て小玉と別れざるを得なくなる。その後勇吉はそれなりに出世もするし、家庭の方でも取り立てて言うほどの問題も抱えていない。しかし小玉との恋愛こそが「我一生の若い美しい夢の見納め」だったと「覚悟して深く諦めをつけてしまった」勇吉は、ただ機械のように働く日々を過ごしながら、「皮肉な冷笑の興味を以て自分の生涯までを、他人のもののやうに客観する」ようになるのである。そんな中、勇吉は「松葉巴」という看板を出している家で「哥沢」に出会う。そうして傷ついた自分の心を慰めてくれるものをうたの台詞に探し当てた勇吉は、「哥沢」の稽古に没頭していく。

『松葉巴』についてまず注目すべきは、勇吉の人物造型である。浪人をしていた時分の勇吉は、晴れの日「浪六紅葉」などの小説本を手にして「外へ出かけたりしていた。雨の日となると「白梅亭の昼席へ国定忠次などを聞きに行ったりする」こともあった。勇吉はまた、そういったところで顔見知りになった多町の妾宅に住む「隠居」と「待合の親方」から聞かされる懐旧談に「小説や講釈と同じやうな興味を覚える」人物であり、その待合の親方から受けた印象でさえ「幡随院長兵衛の講釈で聞くやうな」ものとして表現されている。先の議論に鑑みて言えば、勇吉はこの時点でも既に虚構の世界に惹かれている人物として描かれているのである。一方で彼のかような性質が、前述の〈花柳界〉自体の虚構性とあいまって、『松葉巴』は前節で扱った作品に見られないような展開を示してゆくのである。

勇吉は「自分と小玉の行末は果してどうなるのであらうと唯だ訳もなく悲しいやうな心持」に陥っていた最中、隠居が朗唱する「端唄」の、「人としぎるなら浅くちぎりて末までとげよ。もみぢ葉を見よ。薄きが散るか、濃きがまづ散るもので候。」といった文句を聞いて「凄艶幽哀の情趣」を感受している。勇吉の反応は、単に虚構の世界に魅了されている、といった性質範囲を超えているのである。つまりこの場面において勇吉が「端唄」を通じてはじめて自分自身の置かれている境遇のリアリティ、またはそうした境遇のために背負わされている煩悶を認識するに至った旨が強調されている。このような勇吉の性質を考慮に入れることで、はじめて二人の離別の記述の真意に迫ることができるのである。

勇吉の両親は我子の身分がきまつたとなると、忽ち結婚の相談に取りかかる。同時に、小玉の方でも勇吉の身分を末頼もしくは思へば思ふほどいよ／＼堅く契つて離れまいと迫つて来る。いつの世にも変わりなき『人情』は、こゝに於て、又同じやうに変わりなき『義理』と出会つて衝突する。芝居にも小説にもよくある通りな涙の幾幕が演じられた後小玉と勇吉は逢わぬ昔のやうな他人となつてしまつた。

いかにも簡潔に提示される二人の離別の語られ方について、「氣のない投げやりな語調であり、作の出来ばえをそこねている」という厳しい批判¹⁵⁾もなされている。しかし、より重要なのは、右の場面で二人が「芝居にも小説にもよくある通り」の別れ方をした旨が記述されていることであろう。すなわち、一見投げやりな語り方に見える当該の記述においては、かえつて己の人生の出来事を小説や芝居、もしくはうたなどに描き出されるやうな〈物語〉に置き換えながら認識している勇吉の態度それ自体に焦点が置かれているのである。

その後、勇吉は自分が小玉と過ごした幸福な日々は「二度と再び繰返されるものではない」と失望する。しかし彼は改めて「かゝる楽しさ面白さ」を経験するに至るのである。というのも、勇吉は「誰れにも話す事のできない心の悲しみをば、何とかして自分から慰め忘れさせる為清元なり長唄なり何か一つ芸事の稽古をして見やうと思立つ」からである。ある日勇吉は、

¹⁵⁾ 網野義紘、前掲論文。

「哥沢」の稽古をしていた同僚に誘われて「松葉巴」を訪れる。「思い出の里」のようであって、「別天地」のようでもある「松葉巴」において、勇吉は「去つて返らぬ昔が突然に立ち戻つて来た嬉しさ懐しさ」に打たれる。そこで地の文とまじりあった形で、「哥沢」の文句も引用され、勇吉は小玉と経験した自らの思いが「哥沢」の台詞に再現されていることに気付く。

勇吉は入代り立代りお弟子が稽古する唄をば、耳傾けて聴けば聴くほど、今までは人にも話されず、口にも出されず、唯だ一人胸の底に蟠まらして置いた深い／＼心の苦しさ、切なさ、遣瀬無さは、殆ど余すところなく、哥沢の歌謡と節廻しとによつて何とも云へない程幽婉に唄ひ盡されてゐる事を知った。その一刹那、勇吉には哥沢節と称する音曲は自分の心を慰めてくれるために安政の起原より明治の今日までも滅びずに残つてゐたもの、やうに思われたのだ。云ひ換へれば勇吉は堪へがたい己れが過去の夢を託すべき理想的形式の芸術を捜し当てたのである。

ここで勇吉の性質は、更にもう一段階先の進展を示しているといふべきである。すでに指摘されている通り、『松葉巴』に引用されている「哥沢」は「全て男女の恋に限定された、密室性の高い世界を描く内容」である。一方、これらのうたには浄瑠璃や長唄にみられる筋は殆ど存在しないばかりか、「あるのは純粹に男女の仲の口説だけ」に過ぎない。この指摘に鑑みれば、勇吉は現実には小玉と過ごした過去の思い出を、あくまでも男女の仲を類型的に描き出す「哥沢」によつて再現しようとしているのである。言い換えれば、勇吉は虚構を通じて身の回りの現実を認識する段階を超え、虚構を梃に、己の過去の体験を身をもつて再現し得る「松葉巴」という場を獲得していく。そしてこの「松葉巴」という場を通じて勇吉の〈現在〉も形付けられ、そして意味づけられていくのである。

勇吉の額にはえぐつたやうな深い皺が彫み込まれた此頃、いよ／＼沈痛な調子を帯びて来た其の声柄、いよ／＼凄惨な錆びと渋味を添へ出した其の節廻しには、折々の温習会などへ行つて聞く人達、一人として覚えぬ嘆賞の声を発せぬも

『真銅正宏「哥沢と『松葉巴』」永井荷風と江戸音曲』（「解釈」、一九九三・一一）

のではない。「実にうまいもんですな。さすがは名取の芸です。」さう云はれると、其の時ばかり勇吉はまるで子供のやうに心から嬉しさうな顔をするのである。其の時ばかり、深い額の皺を拭つたやうに消してしまふのであつた。

先に論じた通り、「松葉巴」という「別天地」において勇吉が発見したのは、「別天地」そのものではなく、そこに流れていた「哥沢」によって甦らせることが可能な「過去の夢」に他ならない。これはあくまでも前節の議論に沿ったものである。即ち、勇吉にとって重要なのは〈場〉としての〈花柳界〉ではなく、〈花柳界〉が連想させる「芝居にも小説にもよくある」ようなことであるのだ。このため、順調に出世の道を辿っていき、経済的にもゆとりを持つ明治末期の中年男である勇吉が、自ら〈花柳界〉の地を踏むことはない。「忘年会だの送別会だの云ふ宴会の折には、同僚のものが屡々勇吉を誘惑」することがあつても、彼が「体よく逃げてしまふ」ばかりだったことにも頷ける。

しかし「哥沢」の稽古によって空しい日々の生活に耐えようとしている勇吉の人生には、煩悶に満ちている一面もあるだろう。先行する論考において、『松葉巴』において「勇吉の成長記録は、哥沢との出会いの時点で、事実上終わる」^二のであつて、その後は同じ日々が繰り返されていくに過ぎないことが、すでに指摘されている。しかし、より重要なのは、哥沢との出会いを経ても、勇吉のその後の生涯は、悲劇でしかないということではないか。というのも、同じ日々が繰り返される中で、「哥沢」の稽古が勇吉に「折々」「嬉しさうな顔をする」機会を与えることはあつても、それは「其の時ばかり」のことであつて、それ以外の時に勇吉は、「嬉しさ」も「楽しさ」も見出し得ない人生を「哥沢のおかげで」何とか過ごしているだけなのである。

また、勇吉についても、うたの稽古で「折々」の慰めを求めるしか選択肢のない悲劇的な人生をもたらしてしまうものは、彼と〈花柳界〉との間にある断絶であると言える。勇吉自身もこのような断絶を意識していることは、次のような記述によって提示されている。

^二 真銅、前掲論文。

勇吉は多町の隠居のやうに芸者を煙草入と同じやうに愛玩し得る程の結構な身分でもなければ、又待合千代香の親方のやうに、思想から迷信から凡て芸者と境遇を同じくする階級の人でもないからである（略）勇吉は厳格な道義的反省を俟つに及ばず、自分はずまり、彼の人達が何の差触りもなく平氣でする事をも、なか／＼容易には為し得る境遇でないといふ事を感じるより外はない。

このような社会的身分の違いを意識している勇吉は、本人の言葉を借りると、結局「我家」と衝突する「勇氣と熱情」が足らず、小玉と別れてしまうことを選択するのである。ただし勇吉の決意を「自らいわれない差別を設け、壁を築き自らの階級の道徳的優位を保持しようとする」¹⁸ものとして解釈することは、いささか性急であろう。己の社会的な立場に縛られている勇吉、あるいは勇吉のような存在にとって、自らの人生の破綻を覚悟しない限り、「芝居にも小説にもよくある」ようなものしか、心を慰めてくれるようなものは存在しないのである。勇吉にとって己の過去の経験を類型的に再現してくれる「哥沢」は「理想的」なものだったとはいえ、「哥沢」の稽古はあくまでも「心の悲しみをば、何とかして自分から慰め忘れさせる」窮余の一策なのであった。

四、『風邪ごゝち』に見られる屁理屈の「幸福」の成立

『松葉巴』の勇吉とは対照的に、『風邪ごゝち』の主人公は己の人生の破綻を覚悟し、自ら〈花柳界〉へ移住した人物である。勇吉は「松葉巴」で、「哥沢」によって過去の夢を再現させる〈場〉こそ獲得できたものの、小玉との別離を経験した後、結婚や就職など、その後の〈表〉社会での人生が続いており、理想的に思い描いていた〈花柳界〉との隔離が生み出す煩悶を背負わされている。これに対して、『風邪ごゝち』において主人公たちは、それぞれ別の意味ではあるが、〈花柳界〉の中の時間しかない、比較的に一元的な人生を送っているのである。他方、後述するように、本作において〈花柳界〉が備えている

¹⁸ 堀江、前掲論文。

虚構性は、物語の主人公たちに自らの現実を〈都合が良い〉ように解釈できる手段として機能しているように描かれていると言える。言い換えれば、彼らは、この虚構性を梃子にしながら、自らの人生の合理化を目的とした〈物語〉を創造していると考えられる。この二つの特徴が融合して生まれる主人公たちの有様に、『新橋夜話』においては異色な、『風邪ごゝち』独特の〈花柳界〉観ともいうべきものが成立されているのである。

『風邪ごゝち』は発表当時「新しい浮世絵」¹⁹⁾、または「新しい人情本」²⁰⁾として評価された小説である。このような評価は主として『風邪ごゝち』の主人公の男と相手の増吉との関係が、作中でも引用されている『梅暦』の丹次郎とその相手の女性たちとの関係を想起させるといった意味で述べられていたのだろう。先行する研究²¹⁾においてもこのようなつながりが検討され、両作品の共通点などが指摘されている。本論もこのようなモチーフの共通点には同意するものの、『風邪ごゝち』における『梅暦』の役割は、より複雑なもののように思われる。結論だけを先に述べると、『風邪ごゝち』は、その主人公たちが屁理屈を積み重ねることにより自らが登場人物である『梅暦』めいた人生を送る精神を捉えている半面、男女両方の側から、恋愛に甘んじながら、自らの境遇に「幸福」を見出そうとする有様を描いた作品である。

改めて本作の筋を見ておこう。「以前歴とした祖先の姓を名乗り、親の家から丸の内の会社に通勤してゐた」彼は、「凡て正當なる事は馬鹿々々しく思はれ」、自ら「芸者家の二階に主人同様に入りびたつて」、「全くの無職業」の状態で増吉の〈ヒモ〉のような存在となる。一方の増吉は「治らぬ肺病」にかかってしまっているが、二人の生活の負担を抱えており、依然として奉公に出ざるを得ない。増吉の急な発病に驚かされていた元の抱え主は、様々な思惑があつて、増吉が独立できるように支援してやった。そのおかげで、芸者同士の競り合いで後手に回されていた増吉は、面子を保つことができたと同時に、思い合っていた男と暮らす最期を過ごせることとなった。物語は、主に男性主人公に焦点化しながら、そうした状況にある二人の冬の一を描いたものである。

¹⁹⁾ 無署名、「永井荷風氏の「浅瀬」」(「三田文学」、一九二二・五)

²⁰⁾ 田中介二「四月の文壇評」(「早稲田文学」、一九二二・五)

²¹⁾ 浅井航洋「永井荷風『風邪ごゝち』論」(「歴史文化社会論講座紀要」、二〇一五・二)

本作について最初に留意すべきことは、『風邪ごゝち』の男性主人公もこれまで見てきた作品の主人公たちと同様に、自分が置かれている境遇を虚構の世界と関連付けて認識していることである。芸者が座敷に出る際の様子を「恰も遠寄せの陣太鼓に恋も涙も抛つて、武智重次郎のやうな花武者が、緋緘の鎧美々しく出陣する」、歌舞伎にでもあるやうなシーンに喩える場面、あるいは男が「哥沢の文句にある通りな思はせぶりな空寝入り」を女に見せる場面など、いずれも彼の虚構からの借用ともいえる振舞いが示されている。「二階」をみたしている「柔かな住心地」や「重い生暖い気」なども、男が『梅暦』を前にしながら、「外」との対比においてはじめて感受しているものであろう。

一方で、『風邪ごゝち』の主人公はやはり現実的に自分が置かれている境遇を嫌っているというべきである。彼は下女から「商売のお座敷に関する相談なぞ仕掛けられたくないと云ふ心の苦痛」を覚え、「自分より外には誰もゐない二階の中ながらも、猶人に見られはせぬか」などと、羞恥心に悩まされている。また、時々酒を飲みに来る増吉の父親のことも、その父親に送る金を稼ぐために、増吉が「思はぬお客をさへ取つてゐるやうな秘密」も、「壁超しに聞こえる年寄つた煎餅屋の老母の咳嗽の声」も、男にとって好ましくない現状を、さらに耐え難くしている。男がいる「二階」の現実には、「云ふに云はれない慚愧と苦痛の念」に満ちているのである。

そのような状況の中で、本作の「男」が自分の置かれている境遇を、あたかも合理的な選択肢であつたかのように理屈づけ、その境遇から「幸福」をさえ見出ししていくことは、これまで見たほかの作品と一線を画している。増吉が奉公に出て行つた後、語り手は芸者家の二階に残された男に焦点化する。そして彼の来歴が語られた後、自らの現状に対する男の思いが、以下のやうに語られる。

【会社に勤めていた辛い日々】を思ひ出すと、こゝにかうして芸者家の二階にごろついてゐる現在の方が、どれだけ幸福だか比較にはなるまい。会社の人たちが蟻のやうに働いて、明けても暮れても、月給と賞与金との増額をのみ夢見続けるのもその最終の目的は栄華と安楽に耽りたいといふに過ぎない。詩人でもなく仙人でもないわれ／＼の安楽栄華と

はつまる処美衣と美食と美人とに囲繞されたいことを意味するのであらう。然りとすれば、自分は社会的名誉を抛てた報酬としては已に既に余りある程の安樂を得てゐるのではないか。

ここで重要なのは、すでに指摘されている通り、右のような『風邪ごゝち』の主人公の理屈が論理的な欠陥を抱えていることである。というのも、男は「「栄華」を「社会的名誉」と言い換えていることから、金銭的な評価軸からはみ出すもの、例えば権力や名望といったものも【男の】求めるものに含意される」はずである。しかしそれらすべての欲望を「金銭的な評価軸に限定しよう」としている男の理論は、むしろ「現在の自己の立ち位置を肯定したい」「男」の欲望を浮き彫りにする」。言い換えれば、男が主張する自分の「幸福」云々とは、己の正当性を弁護し、自分自身に納得させるための手段としても機能しているのである。

しかし男の「幸福」観は屁理屈に基づくものとはいえ、表面的には、彼は増吉との恋愛関係によって救われているとも考えられる。ここで、『松葉巴』の勇吉と小玉が経験した離別の悲劇と対照的である、『風邪ごゝち』の主人公たちの現状も視野に入れるべきであろう。勇吉が「覚悟」できなかったことを、『風邪ごゝち』の「男」はやり遂げたとも考えられる。更にと、垢抜けた芸者家の下女の目から見ても「芸者家の主同様」の暮らし方をしてることを考慮に入れば、彼はほかの作品では煩悶の元とされていた自らと〈花柳界〉の間の距離も、すでに乗り越えているとも考えられよう。

二人の現状を支える愛情について、先行研究では特に末尾の一段が注目されている。

「どうも御苦労さま。」と暫くしてお政が香の物でもきざむらしい俎板の音がし出した。二人は唯何といふ事なしに顔を見合わずと共に、さも嬉しさうに微笑んだ。

こうした記述に配慮して、「二人の対照性や異質さを乗り越えたところに愛情が成立している」ところが『風邪ごゝち』の主題である、という見解²³が示されている。しかし二人の関係に見られるこの愛情もまた、文字通りの意味で受け取るべきではない。『風邪ごゝち』において、主人公の男と増吉の愛情は、相互の関係に対するそれぞれの認識のずれによって相対化されているからである。まず増吉の方から見ておこう。そもそも増吉が男と同居することになる経緯を指し示す叙述に注意すると、「一大不幸」が増吉に「幸福」をもたらす原因は、まず第一に「外の理由ではな」く、増吉が「どんなむりをしても早晩自前の看板を出さねばならぬ時期に迫られてゐたから」だと明記されている。男の存在は「それ等の事情に加へて」という文言の後にはじめて挙げられている。このように、一見男のために純愛をそそいでいる増吉の行動には、自己満足の影が落ちているのである。

一方で、増吉はその後、男から「恋の為命を捨てゝも惜しくはない」と言われて「一夜を涙に明かすほど嬉しく思」つたことがある。しかし、この男の側からの愛情の言葉も、彼の内面を指し示す叙述によって覆されている。ここでは、「男が一向に増吉の病気も恐れず、伝染したとて構はぬと云つてゐるのも、つまりは何うにも斯うにもならぬ程じだらくに持ち崩してしまつた我が身の成り行きの、寧ろ早く片が付いてくれる事を切望的に希う為に外ならぬ。」という記述に注目すべきである。死をも恐れぬ男の態度は彼自身の思想によって形成されたものであり、増吉に言つてやつた「恋の為」云々といった言葉が一面の事実を言い当てているとしても、必ずしも男の現在の考え方を反映したものとは限らないのである。

このように、『風邪ごゝち』においては、男性主人公だけではなく、死を待つしかない増吉の現状を支えている男女の愛情もまた、相対化されている。この点は、近代小説である『風邪ごゝち』を、「人情本」や「浮世絵」などから画する明確な相違点と見做すべきであろう。これに加えて、前述したように、本作における『梅暦』の役割は、共通のモチーフが利用されていることのみではない。二人の認識のずれが強調されている『風邪ごゝち』の構造に注目することで、本節の冒頭近くで述べ

²³ 浅井、前掲論文。

た、『梅暦』を中心に形成されている相互の関係を見直すための、新たな視座が浮上してくる。男は〈花柳界〉と表社会の対照性を際立たせる半面、〈花柳界〉の特質である虚構性を生かし、己の現状から受ける苦痛を、丹次郎のような暮らし方をすることによって処理しようとしている。増吉も同様に、どうせ死ぬであろう我が身を、『梅暦』のヒロインたちのように男の犠牲にすることによって、理不尽な現状に耐えている。要するに、『風邪ごゝち』の男女は、二人を主人公とする、それぞれの『梅暦』めいた〈物語〉を獲得しており、〈物語〉通りに自分たちの役を演じることによって、外的な要素に強いられる現実を都合よく変形し、虚構の「幸福」に甘んじているのである。

五、諦念、悲劇、そして「幸福」の構築

本章ではまず『新橋夜話』諸篇を通じて、虚構性と現実性を備えている〈花柳界〉の特徴を確認し、その上で、『松葉巴』と『風邪ごゝち』の両作品について考察を行った。『新橋夜話』におけるこの二つの作品の位置づけを明らかにするために、ここであえて図式的なまとめ方を試みたい。『新橋夜話』に重点的に描かれているものは、すでに〈江戸〉が滅んだ後、虚構の力を借りながら、「あまりにまた現代的すぎ」ている〈花柳界〉において、無理やりにでも「二度と再び繰返されるものではない」過去の夢を見ようとしている男たちの、「苦悩」に満ちた人生の有様である。こうした中で、『妾宅』の「先生」や『見果てぬ夢』の「彼」はフィクションを梃にしながらも、一時的な夢の世界への没頭を唯一の慰めにする段階にとどまっていた。『松葉巴』の勇吉は一歩進んで、「諦め」の果てにフィクションを通じて自身の置かれている境遇のリアリティを操作することを試みるが、彼もまた「折々」の救いしか獲得できない、悲劇的な人生を送るばかりである。

このように見れば、『風邪ごゝち』の意義がより鮮明となるだろう。『風邪ごゝち』の「男」は己の過去の夢にこだわる必要がない。しかも、彼は「二階」の現実を満たしている「慚愧と苦痛の念」を忘れるために、『梅暦』を梃にしながら、観念上の空間ともいえる、別の「芸者家の二階」を作り上げている。言い換えれば、「男」は〈花柳界〉が備えている虚構を都合

よく利用し、自分が欲するような〈物語〉を獲得することによって、己の「諦め」と逃避を合理化し、嫌悪すべき「外」に対する「芸者家の二階」に「幸福」までも見出していくのである。

明治末から大正初期の数年間にわたって発表された永井荷風の「花柳小説」群において、〈花柳界〉は〈江戸〉との連続性を考慮に入れて構築されおり、主人公たちの憧れの的となる。一方で、そうしたつながりが失われつつある新橋など、明治末期の〈花柳界〉の風習・風俗もまた、見落とされることなく描かれている。『風邪ごゝち』はまさに〈花柳界〉のこのような二重性によって生み出された構造を利用した小説だといえよう。後年の荷風小説においても度々見られる現実と虚構の拮抗による〈物語〉の創造という創作手法は、ここから始まったと言っても、過言ではないだろう。

第二章 『花瓶』論―「花瓶」の意義と虚構の現実化―

はないけ

一、「花瓶」の象徴性と読解へのアプローチ

序章で述べた通り、従来の荷風研究においては、彼の作品に見られる二項対立の構図が重視されてきた。〈表〉の社会と〈花柳界〉の対立や〈明治〉と〈江戸〉の対立などが、そのような構図の典型的な例として挙げられる。しかし、こうした二項対立を強調しようとするあまり、作品ごとにそれぞれのテキストの主題を見定め、かつ語りの構造によって生まれる物語の特徴を解釈する試みは、後回しにされてきた。その結果、各々の作品について行われてきた文学史的な位置づけ、または作者の思想に対する理解にも歪みが生じていることは、否定しがたい事実である。

こうした傾向は、従来さほど注目を浴びることのなかった、その意味で独立した小説として扱われる機会に乏しい作品に、とりわけ目立つものである。これらの作品を解釈するに際して、先行の批評や研究の多くは、小説それ自体に対峙することを避け、むしろテキストに記述されている事柄を既存の荷風イメージに還元してきた。更には今日的な、すなわち事後的な歴史認識に基づき、必ずしも強い関連性が認められないテキスト同士を結びつけて論じるなど、先行論は作品に対するアプローチの面で、小さくない問題点を抱えていると言わざるを得ない。本章で論じる『花瓶』こそは、こうした問題含みな論述がなされてきた作品の典型にほかならない。

『花瓶』は一九一六年一月号（第一章から第三章まで）と二月号（第四章以後）の「三田文学」に発表され、後に、一九一八年一月に『支那人』（「文明」）と『うぐひす』（「文明」）とともに、靑山書店が出版した『断腸亭雑稿』の附録として刊行される。『花瓶』は、荷風が慶應義塾での教職とともに、「三田文学」の編集長も辞め、私生活においても二人目の妻であった八重次に離婚された、波乱万丈な一時期を終えた時点で発表されている。一方で、本作からわずか数ヶ月後に、荷風の大正時代の代表作とされている『腕くらべ』が発表されはじめる。作者荷風の実生活の様々な出来事に加えて、『腕くらべ』との間に見られる様々な類似点もあって、『花瓶』は従来『腕くらべ』出現の前兆として位置づけられてきた。

研究史において、吉田精一¹は、『花瓶』が発表された時期の荷風の人生の出来事を小説のプロットや人物造型と関連付け、「花瓶の絵を完成するところは、あたかも「腕くらべ」の出現を示唆する」ものであるとして、『腕くらべ』との関係を指摘している。後に、坂上博一²は作中に登場する「花瓶」について「政吉夫婦の優しい情愛の象徴」という認識を示している。坂上はまた、自身の家庭の不和による悩みを政吉夫婦の愛情の象徴である「花瓶」の絵の創作によって慰めていく燕雨の態度から「結婚生活の破壊を代償することによって購いえられた」、「芸術の勝利」を読み取っている。坂上は、「花瓶」の絵の完成が『腕くらべ』の前兆であるという吉田の認識に賛同しながら、燕雨の右のような有様に荷風の芸術家としての主張を見出しているのである。

このように、『花瓶』は当時発表されていない『腕くらべ』の成功との関わりの中で評価され、「およそ私小説とか家庭小説とかに縁のなかった荷風が多少なりともそれに近いものを書いたという所に興味を感じさせる」³だけの小説と位置付けられてきた。なお、近年の研究動向を見れば、『花瓶』は改めて注目を浴びた作品の一つに数えられるものの、右のような読解の姿勢は、現在でも殆ど再検討されていないままである。

『花瓶』を単独の作品として読む試みは、佐藤麻衣⁴の論考で行われている。佐藤は『花瓶』を『腕くらべ』の習作としてだけではなく、「一つの独立した芸術家小説としても読むことができる」と主張している。佐藤は燕雨の画歴を詳しく分析しているが、やはり吉田や坂上が説く「恋の形見の花瓶」というイメージをそのまま受け継いでいる。佐藤はまた、燕雨の画歴と美術史上の事跡を荷風の作家活動と対照させながら、本作に含まれている荷風の芸術に対する批評的な姿勢を評価している。一方で、中野真理⁵は本作に描かれている物語を、他の荷風作品にも度々描かれている「芸術的空間の中に自身の生きる場所

¹ 吉田精一『永井荷風』（新潮社、一九七二）

² 坂上博一「『腕くらべ』への道説」（『永井荷風論考』おうふう、二〇一〇）

³ 坂上博一、前掲論文。

⁴ 佐藤麻衣「大正期の永井荷風―「花瓶」をめぐる―」（『昭和女子大学大学院日本文学紀要』、第一九集、二〇〇八）

⁵ 中野真理「悲哀の色―永井荷風が描く男と女の情景―」（『アジア文化研究』、三九、国際基督教大学、二〇一三）

を見出」している男たちの物語と見做し、それを荷風本人の生き様と重ね合わせて論じている。中野の指摘は興味深いが、本章で詳しく考察するように『花瓶』の男たちの姿勢から「芸術の中に沈潜することで積極的に「美」の価値を発掘し、愚かな現実社会を踏み越えていこうとする荷風の断固とした姿勢」、すなわち従来の典型的な荷風像を見て取ることは困難であると言わざるを得ない。

ここで注目したいのは、研究史において「花瓶」そのもの、またはその絵の解釈が議論の中心となっている点である。即ち、表現こそ違うかもしれないが、「花瓶」は〈政吉夫婦の愛の形見〉であるという認識は、各論が共有しているものである。これと同様に、燕雨が「花瓶」の絵を完成させたことによって、何らかの形で〈成功〉しているのだ、坂上の言葉を借りると、「花瓶」の絵の完成は燕雨にとって（ひいては荷風にとって）の「勝利」なのだ、という解釈も各論の共通認識であると言える。しかし、果たしてこのような認識を立証することが可能であるのか。ひとまず作品の本文から、「花瓶」の意義が評価されている言説を引いて見よう。

- ・ 夫婦の仲にのみ忘れられぬ記念の品【第一章】
- ・ 夜店の花瓶は二人が仲に既に／＼尊い宝【第二章】
- ・ 政吉とお房との暖かい恋の形見なるこの花瓶【第七章】

注目すべきは、右に挙げた一番目と二番目の例では、直接的に政吉とお房の恋愛の象徴として「花瓶」が定義されていないことである。唯一「花瓶」を「恋の形見」と評価するものは最後の例である。ただし、この箇所の前後の文脈を確認すると、ここではあくまでも「実物の花瓶を見た事はない」燕雨に内的焦点化されている語りが、「花瓶」の由来を政吉に聞かされて受けた印象を燕雨の言葉として述べているに過ぎないのである。つまり〈政吉夫婦の愛の形見〉という捉え方は、客観的な情報というよりも、燕雨の主観を重視した解釈であると言わざるを得ない。

このように、「花瓶」を政吉とお房の愛情の象徴とする解釈を問題視する理由は、特に物語の前半において強調されている、お房の困惑した内面の描写に関わる記述の存在にある。お房はなぜ「花瓶」の面影に悩まされているのか。もし「花瓶」が、お房と政吉の「恋の形見」だけであれば、夫にそのことを言われる度に「泣きたいやうな消えも入りたいやうな心持がして全く何と云つていゝか返事に窮してしまふ」お房の態度は不自然であろう。勿論、義理の母と夫婦の不仲はお房の悩みに影響しているだろうが、それは「花瓶」とどのように関係しているのかはいまいである。物語の現在において、政吉夫婦にとって「花瓶」そのものがどのような役割を果たしているかを理解するためには、改めて小説のプロットを分析する必要があると思われる。この作業においてカギとなるのは、小説の前半において描かれている政吉とお房の過去の経歴である。「花瓶」は、二人の経歴を時間軸に沿って再整理するための道しるべでもあれば、また政吉とお房の内面を窺わせる機能もあると思われる。他方、政吉夫婦の過去の物語と現在の境遇は、燕雨の有様を理解するうえでも欠かせない情報である。『花瓶』の後半において、家庭の問題に悩まされる反面、数年来自分が満足できるような作品も描けていない燕雨が、「花瓶」の絵の創作に取り掛かっていく過程が述べられている。燕雨は己の家庭との対照する形において政吉夫婦の生活を「平和幸福」なものであると述べている。このような考え方の下で、燕雨は二人の「恋の形見」である「花瓶」の絵の創作をはじめている。しかも、燕雨は出来上がった絵を自身の「一世一代の傑作」と評価し、芸術創作の枯渇期からの脱出に〈成功〉するのである。しかし燕雨のこのような〈成功〉論を、客観的に証明することは難しい。本章で試みる政吉家の事情を見直すことは、むしろ家庭の不和を梃にして、長年煩ってきた芸術活動の低迷から脱却する燕雨の内心を浮き彫りにしてくれる。

本論では、政吉夫婦の有様の再分析と、燕雨の心理の動きを再分析することで、『花瓶』に新たな角度から光を当ていきたい。従来、『花瓶』は主に荷風の分身として片付けられてきた男主人公たち（政吉と燕雨）の物語として読まれてきた。しかし、前述したお房の煩悶を視野に入れることによって、本作の複雑なプロットが見えてくるはずである。次節では、まずお房と政吉の過去の物語の欠片を、時間軸に沿って再編してみる。

二、『花瓶』の時間とお房の「仕合せ」

『花瓶』では、小説の早い段階で語り手によって「花瓶」の由来が説明される。その前に留意すべき点は、前述したように、お房が政吉に「花瓶」のことを言われる度に困惑してしまうということである。なぜお房はこのように「花瓶」の面影に悩まされているのか。この問いを念頭におきながら、以下、「花瓶」の由来と彼女と政吉の過去を確認しておく。

十年前、政吉は「小房をば代地の妾宅へ囲った時、二人連れで手廻りの道具を買ひ」に行った時、「万事傷心在目前。一身憔悴対花眠」という詩が刻まれた「花瓶」が氣に入り、それを購入する。それから「三年ほどして」、「政吉の父が急病で世を去」った後、「或日久振で妾宅へ遊びに来た政吉がそれなりその日の夕方から発熱して寝ついてしま」う。「政吉の病中全月ばかりの間お房は夜の目も眠らぬ介抱其の他萬事の立働き」を見せたので、「それをば政吉の母親が人傳に聞伝へて、それ程実意のある女ならばと、こゝに目出度い話の糸口が開け、いよ／＼政吉が床上げする日に、お房は妾宅をたゞんで其儘政吉の自宅へお伴をするといふ事にな」る。その後、二人にとって「尊い宝となつて」いる「花瓶」は「政吉が家の土蔵の中へしまひ込まれた」が「一夜盜賊が土蔵へ忍び込んで」、「かの花瓶も共に紛失してしま」う。

このように、第一章では早いテンポで過去の出来事が語られていく。しかしここで語られていることが当時の二人のすべてではない。政吉とお房との結婚の前後に起きていたことを正確に把握するためには、次の第三章の本文も視野に入れなければならない。

母親は政吉が父の亡くなつた後、頭の押手がないので自分勝手の我儘から職業を捨て何にもせずぶら／＼遊んで暮す其の非を責めた。そのみならず母は又政吉に向つて、藝者をしたお房をば私一図の量見で、堅いお父さんのなくなつた後、この家へ入れるやうにしたのは、つまり政吉の心を察してやつた親の情であるのに、それをも知らぬ顔に母へは一言の断りもなく、大事な立身の道を捨てゝしまつた事をくど／＼と怨んだ。政吉は何事も答へず何事も弁解しなかつた。それ以来母と政吉との間には何ともつかぬ隔てが出来た。そして妹の佐多子と妹婿の松坂とが段々母の信用をえるやうになつて来たのである。

第一章と第三章で交錯した形で描かれている政吉とお房の結婚前後の出来事を時間軸に沿って再整理してみると、政吉がお房と結婚してから辞職していることが明らかになる。一方、政吉は働いていた会社と政府高官の關係に気が付いたがゆえに辞職せざるを得なくなったわけであるが、そうした事情を知った時点は、彼が一ヶ月間も病床についていた時期と、ちょうど重なっていることも分かる。むろん物語は、会社のことなど何も知らない母親が、政吉の放蕩ぶりから息子の心中を理解したつもりになり、お房との結婚を許してやる、という展開となっている。しかし結婚後、無言のまま辞職してしまう政吉の態度により、母のは不満を募らせていくのである。

従来の研究においては、このような本作のプロットの複雑さは見落とされてきた。しかし政吉の結婚と辞職の關係は、政吉だけではなく、お房の内面や夫婦の關係を読み解く上でも欠かせない情報である。まず注目すべきは、お房も政吉の母親と同様に、実際に政吉の辞職の理由を知らされていない、ということである。その結果、彼女は政吉とその母親との不愉快な關係は、むしろ「藝者をした自分がゐる為」だと思ひ悩むことさえある。お房のこのような思いが、すべて勘違いであるとは言い切れない。政吉の母親は、息子の辞職後「女主も同様に裏の本屋に住つて」、「政吉の家の目下の状態はまるで妹婿の松坂が後を継いだやうなもので政吉は嫡子でありながら全然あてがひ扶持の厄介ものと思われな」くなっている。しかも、政吉の母親が「くど／＼」とお房の芸者としての経歴を意識しながら息子を責め立てている事実も合わせて考えると、やはりお房が自分を政吉にとつての「引け目」であると考え込んでいることは、それなりに道理にかなつていえるといえる。

しかし「お房はさう云ふ事を話し出して一言の下に叱りつけられた事も度々なのである」とあるように、政吉はお房のこうした悩みに耳を貸すことはない。燕雨夫婦とは対照的に仲睦まじく見える二人であるが、実は作品には政吉とお房のディスコミュニケーションがしばしば描かれている。たとえば、二人が墓参りに行った日に、お房が「外に何も望みはない」と言つて「子供がほしい」と持ち掛けた相談を、政吉が、聞き流す場面がある。同じ日の出来事として、政吉が燕雨とその妻の關係について持論を展開した後、「私とあなたはだうなんでしょう。違つてゐるんかしら。」と不安げにこぼされたお房の言葉は、「電車が来た」という偶然の出来事で宙吊りになつてしまふ。二人は同じ日に燕雨を訪れるが、完成した「花瓶」の絵を前に

して、またもや通い合わない夫婦の内面が、ここでは提示されている。お房は燕雨夫妻の関係を「わがことのやうに深い吐息を漏ら」して聞いているものの、夫の政吉は「花瓶の作にばかり見惚れて」おり、お房のふるまいには無関心である。

お房にとって「花瓶」は、夫と過ごした妾宅の思い出の形見でしかなかったといえる。お房自身の言葉によれば、当時「一生の望」が叶えられて、彼女は幸せだった。今もまた「一生の望が叶って朝夕に心を尽して良人に事へるといふ外何一ツ変わった事もない仕合な身」である。ただし、結婚後、政吉が出世の道を捨て、義母との仲が悪くなったことには、元芸者である自分の存在が影響しているのではないかと、お房は懸念している。だからこそ、彼女の仕合せは常に「何ともつかず裏淋しいやうな」、「嬉しいとも悲しいとも何ともつかぬ唯々深い心持」を伴っている。

注目すべきは、お房が政吉の自宅に移ったちようど同じ年に、「花瓶」もなくなっていることである。そもそもお房が夫の気を引いた「花瓶」に刻まれている漢詩をめぐるエピソードや政吉の当時の気持ちを知っていたことは想定しがたいので、それまでにお房にとって「花瓶」は自身の「仕合せ」の象徴であったと言っても過言ではない。しかし、「花瓶」をなくしてしまつたと同時に、不幸に陥つたと言わないまでも、お房の「仕合せ」には翳りが生じ始めたのである。それにつれて、彼女にとっての「花瓶」のイメージも変化していったと推測できる。夫に「花瓶」のことを言われる度に困惑するお房の振舞いからは、過ぎ去つた「仕合せ」と、既に無くしてしまつている「花瓶」が呼応して意識されている彼女の内面を読み取ることができる。作中、お房は政吉の妾だった時から「政吉と住みたい」といった内容の言葉を度々口に出していた。もともとの「花瓶」は、まさにその願いが叶つたことの象徴だったのである。しかし、「花瓶」の絵に直面した時、寧ろお佐喜の家出をわがことのように心配しているところを見ると、お房にとっての「花瓶」の意義は、時間の経過につれて変化していることが明確となるであろう。

一方で、前に触れたようにお房は義理の母との不和だけではなく、政吉とのデイスコミュニケーションにも、その将来を脅かされているといえる。しかし政吉は、政吉は妻の内心をほとんど見過ごしているようである。政吉はお房の悩みに起因している我が家の事情を「つまらない家事の紛々」と一蹴して、自分の優雅な趣味の世界に没頭しているのみであるが、そこに到達するまでの政吉の内面も、併せて見ておく必要がある。

三、「花瓶」の意義―政吉の場合

政吉が燕雨の描き上げた「花瓶」の絵に満足していることは、論を俟たないだろう。つまり、彼は自分の探し求めていたものを「花瓶」の絵に見出せたのだといえる。では現在の政吉にとって、「花瓶」はどのような意義を持っているのか、まずその検証を行うべきである。第一章には、政吉が実際に「花瓶」を買った理由について、以下のような記述がある。

唐草模様の間に「万事傷心在目前。一身憔悴対花眠」と云ふ十四字を読み得たのが、其の一刹那深く政吉の心を動かしたのであつた。政吉は花瓶に染付けた万事傷心の十四字が宛ら小房に対する自分の身の行末を占ふものゝやうな気がして、何といふ訳ともなく一味の哀愁に襲はれたのである。何故といふに、政吉は堅い家柄の然も総領に生まれた身分や何や彼やを思ふと、いかほど小房が誠を盡してくれたにした処で、其の誠を受入れて末長く女房にして添ひ遂げると云ふ訳には行かない。

要するに、政吉はお房と一緒になれない我が身を思い、その愛の切なさを言語化したような詩を発見したことで、「花瓶」を購入するに至る。この段階では、「花瓶」は政吉にとって、自身のお房に対する愛情の象徴だと言っても差し支えないだろう。これより三年ほどして政吉は会社の事情に気付き、辞職せざるを得なくなる。前述のように、ちょうどその時期に彼は一ヶ月間も妾宅に倒れ込んでしまうことがある。政吉が倒れている間に「花瓶」は常に彼の病床の近くにあったわけで、そのイメージが「只管己れの看病にのみ面瘦れしたお房の姿と相伴つて、今だに折々政吉の目に浮かんで来る」という記述がある。ただし現在まで息を保っているこの「花瓶」のイメージは、先ほどの政吉のお房に対する未練がましい愛情の象徴としてのそれと、同じものとはいえない。

改めて前節でも触れた二人の関係を政吉の側から見ると、そもそも政吉はお房との結婚は「夢にも思つて居なかつた」という。当時、政吉のお房に対する感情とは、先の引用文にある通り、「一味の哀愁」を浴びた悲恋の甘味のようなもので、まさにそうした感情を表現したのもとして、彼は「花瓶」を購入している。しかし、政吉に悲恋の情を感受させた事情とは裏腹に、

二人は結婚することになるのである。しかも、燕雨の描き上げた「花瓶」の絵からは、最初に政吉の目を引いた漢詩が欠落しているのに、政吉は「決して非の打ち処はない」と、燕雨の作品を絶賛している。この点に鑑みれば、すでに漢詩が刻まれた「花瓶」や彼自身の未練がましい愛情などは、既に彼が希求するものではなく、理解されるのである。彼の探し求めるものではないことが分かる。要するに「いまだに折々政吉の目に浮かんで来る」「花瓶」の意義を、二人のそうした恋愛だけに還元することは妥当な読みとはいえないのである。

一方で『花瓶』のプロットに注目しながら言うと、お房との結婚、そして会社の事情による退職という展開は、政吉にとっては一種の取引のようなもので、「花瓶」はその取引の正当性を裏付ける証拠になっていると考えられる。こうした取引によって、政吉は出世の道を捨てることを余儀なくされた代償として、尽力してくれる女と優雅に暮らすことができた。彼が病床にあつた真最中、言い換えれば、くだんの取引が成立しつつある時期に、政吉の目に焼き付いたものでは、自分の看病をしているお房の愛情とそして「花瓶」である。改めて詳細に述べるが、政吉が燕雨に聞かせた「花瓶」の話が、燕雨に二人の「恋の形見」というイメージを持たせたといえる。つまり政吉は、「花瓶」をお房との愛情が実つて二人が優雅に暮らし始めた、という一連の経緯の原点にあつたものとして思い描いていると推測できる。

政吉はお房との暮らしにおいて、反俗ともいえる姿勢を見せている。夫婦の住む家は「朱泥の急須」、「法帖画帖」、「筆筒墨池筆洗」等、主の江戸趣味を示すもので溢れかえっていて、政吉本人も常に絵画の鑑賞や習字、文芸談等々にふけっているようである。それだけではなく、第四章における燕雨との会話の所々にも、古いものを懐かしく思う反面、「今の人」や「今日」の世の中を好ましくないものとする政吉の言葉が書き込まれている。また、妹夫婦の悪口を述べている際に、彼らが「あゝ云ふ風でなくつちや立身出世はできん」と皮肉な言葉を口にすることも見逃せない。更に政吉は、お房と営むところの、三十代からの隠居同様の暮らしに、自分の幸福までも見出す。

政吉は心あつて自分から世間を捨てた身の上。椎の木立深い崖の上の離座敷にお房と二人閑静に暮らしてゐるのを無上の幸福と信じてゐるので、つまらない家事の紛々を根に持つて番町の夫婦を嫌うのでは決してない。唯二人が夫婦揃ひ

も揃つて如何にも当世風な意気揚々とした姿を目に見ると、或時は丁度壮士芝居の舞台に出て来る新郎新婦そのまゝの様子に、折角世間を離れて心静に暮してゐるこの隠家の幽雅な気味が、其為に滅茶々に搔乱されてしまふやうに思われなければならないからである。

しかし政吉が「信じてゐる」という「幸福」は、額面通りには受け取れない。右の引用文において、政吉が自分たちの優雅な生活が妹夫婦に脅かされているように感じている旨も記述されているが、会社の特別な事情で辞職せざるを得なくなるまで、実は政吉本人も「如何にも当世風」な人間にほかならなかつたと考えられる。お房との結婚でさえ政吉自身が選んだわけではなくて、「気の弱い処があつてはたから其程までに云つて呉れるものを無氣に言退ける勇氣もな」かつたから実現されたに過ぎない。言い換えれば、彼は自ら立身出世の道を捨て隠居同様な生活を選んだわけでは決してなく、今の「幸福」な暮らしも、一連の出来事の結果として得られたものに過ぎないである。

『花瓶』において、政吉は自分の歩んでいた道が閉ざされたとき、言い換えればエリートとして出世する将来が奪われたとき、己の不幸を嘆くことはない。むしろ、自身のそれまでの生き方を否定し、軽蔑すること、理不尽な運命を乗り越えようとしているのである。このように考えると、政吉がいまだに度々思いうかべる「花瓶」とは、強いられた現在の境遇を後置的に「無上の幸福」として意味づけ直す上で、欠かすことのできない根拠であると理解される。要するに政吉にとって「花瓶」とは、彼が立身出世を捨てた後、面瘦れするほど心をつくしてくれる女との生活の中で、「無上の幸福」を手に入れたのだという認識を裏付けるための証拠となつていのである。

後に詳しく述べるが、『花瓶』では右の政吉のような生き方は、燕雨との関係において更に強調され、前景化されている。本作において、燕雨と政吉の関係については、学校を卒業した後、具体的にはいつどのように始まつて、どのように今日に至つたのか、大雑把にしか語られない。こうした中で、燕雨が自分の家庭以外のこと、即ち政吉家の状況を語る箇所がある。語りの構造に鑑みれば、政吉家に関する情報を分析する際には、燕雨自身の主観による記述の背景を分析する必要がある半面、

彼のそうした発言を相対化する手掛かりも探す必要があるだろう。次節では、まず燕雨の人物造型に注目し、彼の〈物語〉に光を当てる。

四、自己劇化の精神—燕雨の葛藤と選択

『花瓶』の後半において物語の焦点は燕雨の側に移行し、彼の画家としての履歴とともに、燕雨家の不和についても語られている。ところが、燕雨夫妻の不仲は、すでに燕雨が政吉の家を訪れる場面から仄めかされている。

其の後姿を見る気もなく見送ると、燕雨は我にもあらず己が家の住憂い事と政吉の家の平和幸福な事とを思比べ、女一人の為にかうまで家の様子が違ふものかと思議にもなるのであつた。

政吉の家庭が必ずしもそうした平和幸福を体现していないことは、ここまで論じてきた通りであり、このような認識は燕雨の主観に過ないのである。いずれにしても燕雨は家庭の問題以外に、芸術上の問題も抱えている。次の本文引用は燕雨の芸術創作の悩みが語られる箇所だが、その直前、彼の心境についても言及がなされていることに注目すべきである。

酒がにがい。世の中が面白くない。女房が気に入らぬ。燕雨は近頃のさめ果てた心からつい昨日までの旧作を見ると、何とも云へない銜気満々たる厭味を覚え出来る事なら他人に買取られたものまで皆一束にして焼捨てしまひたいと思ひながら、さりとて今のところ自分の心に叶ふやうな画風を発見する事も出来得ずに居るのである。

ここで特筆したいのは、燕雨がいかに家庭の問題を自らの芸術活動と結びつけて考えているかということである。お佐喜との間に別れ話が出る度に、「別離の悲劇は直にわが藝術の一大進歩のやう」に思われるという旨の記述も、こうした燕雨の心

理を強調している。右のような燕雨の言葉からは、自身の置かれている境遇を劇化して認識している彼の態度が浮かび上がるのではないだろうか。燕雨が「花瓶」の絵の制作を決める過程において、同様のプロセスが露骨に表面化しており、燕雨自身の態度をより明確に読み取ることが可能である。

政吉の家から帰った燕雨は、自分の不始末の噂話を新聞記事で読んだ妻のお佐喜に叱られる。お佐喜と口喧嘩をしたその翌日に、燕雨は「女房よりも家よりも画工には絵が一番大事なのだ」と自分自身に言いつけて、旅行に出ようとその準備にかかっている。しかしその後、お佐喜の留守が分かって「長閑な心持」で旅に必要なものを集めている最中、突然筆筒の引き出しにあった「花瓶」の下絵が目に入る。ここで途端に状況が変わる。というのも、つい先ほどまでは「家の事や女房の事なぞに気をくさらすのは美術家として大いに間違つて」と考えていた燕雨が、「花瓶」の下絵が出現したことにより、俄かに家庭の問題を創作の動機として利用していくこととなるのである。その時の燕雨の内心は、次のように描かれている。

燕雨は実物の花瓶を見た事はない。唯其の深い来歴を聞いたまでの事であるが、まことに情愛の深い優しい心持がした【略―燕雨が】日頃の悲しい淋しい感情を慰めるには、政吉とお房との暖かい恋の形見なるこの花瓶の図の制作に身魂を傾注するのが一番意味もあり又一番適當した事であらう。

前述したとおり、燕雨が「花瓶」に政吉夫婦の恋愛を見出していることは、彼自身の主観によるものである。しかも、両家庭の比較し、主観的に見出した政吉夫婦の恋によって、自身の淋しい心持を慰めることが「一番意味もあり又一番適當した事」と決めつけることは、自分の境遇をドラマ化している燕雨の精神をよく表していると考えられる。燕雨自身が己の心の動きとその結果として出来上がる「花瓶」の絵について、次のように述べている箇所にも、注意が必要である。

この絵なぞも、まあどうやらかうやら自分だけ満足するやうに描けたのも、全く家庭の不和だったおかげですからな。私は女房がありながらその女房をどうしてもしみ／＼可愛いと思ふ事が出来ない。時々やけな考も起こします。然しさ

うかと云つても此年齢になつて二十代の若い時のやうに芸者や女郎に現を抜して気をまぎらすといふわけにも行かないし、此の三四年といふものはだん／＼心が冷酷になつて人情の暖みがなくなり、妙に寂しい心で暮してゐたんですが、ふいといつぞやお宅で花瓶のお話を伺つて其時何とも云へない暖な人情の籠つたいゝ心持がしたですな。それからいふもの私はどうかしてこの淋しい心持を、この花瓶の制作によつて慰めやうと思立つたのです。

燕雨が、政吉に対して自分が描いた「花瓶」の絵を「一世一代の傑作」として誇示する様子も描かれている。「花瓶」の制作を燕雨の〈成功〉と見做す研究史上の共通認識は、彼のこうした発言に基づき形成されたものだと考えられる。むろん画の知識にたけている政吉の評価も書かれていることから、「花瓶」の絵を失敗作と断定するだけの根拠は、作中には存在しないと言わざるを得ない。しかし数年間満足できる絵が描けなかつたうえに、自身の旧作さえ罵っている燕雨は、なぜ「花瓶」の絵を「一世一代の傑作」と評価できるのか。この評価は、彼が自身の境遇をドラマ化してきたことに影響されていると考えられる。

燕雨は「花瓶」を政吉夫婦の「暖かい恋の形見」として捉え、そこではじめて「花瓶」の制作に踏み切っている。しかし本論の第二節と第三節で論じたとおり、こうした捉え方は政吉夫婦の認識と大きく異なるものだと言わざるを得ない。燕雨は「実物の花瓶を見た事はない」から、彼にとって「花瓶」とは実態のない観念的なものに過ぎない。「花瓶」の絵から漢詩が抜けているところを見れば、政吉は実物の「花瓶」の有様というよりも、自分の求めている「花瓶」のイメージを燕雨に語り聞かせたのだと推測できる。その政吉の思い描く「花瓶」のイメージがさらに「己が家の住憂ひ事」を「政吉の家の平和幸福」と対照的に捉える燕雨自身の思い込みによる枠組みの中に納まることで、自分の悩みを慰めてくれる「花瓶」の絵が生まれてくるのである。

燕雨がもともと「自分だけで見ていつまでも見飽きのしないやうなもの」を探し求めていたことを忘れてはならない。「花瓶」の絵の制作において、燕雨の実生活の問題と芸術創作の悩みが入り混じる形となることで、絵が完成する以前から「一番

意味もあり又一番適當した事」だと本人が述べていた通り、燕雨は「花瓶」の制作に納得できるような内面の枠組みを獲得しているのである。要するに、「花瓶」の制作が成功したという燕雨の認識は、彼の自己劇化に強く影響されているのである。「花瓶」の創作に取り掛かる燕雨の心持は、彼自身に内的焦点化され、次のように述べられている。

胸に潜んだ人情は不幸にして性質の合わない妻の身に灑ぐ事が出来ない、其代りそれは他に転じて親しい友達夫婦の身の上とその人達から頼まれた制作の上に灑ぎ込まれるのだ。

さらに政吉に向って発せられた「私はどうかしてこの淋しい心持を、この花瓶の制作によつて慰めやうと思立つたのです」という言葉からも、彼の内心を窺い知ることができる。燕雨は己の境遇の不幸から芸術上の躍進をはかるといふ心持を見せ、自己劇化の末、「花瓶」に家庭の問題で悩まされている自分の淋しい心持を慰撫するような意義を持たせている。しかし一方で、燕雨が妻の家出に全く関心を示していない点も重要である。このことは、例えばお房に妻の家出のことについて聞かれて「打捨て置けばそのうち帰るだらう」とのんきに答えているところからも見て取れる。要するに、燕雨は現実を劇化することによって、自分の中の虚構を「花瓶」の制作において現実化し、またその制作を「一番意味もあり又一番適當した事」だとする認識をも獲得している。だからこそ彼は、妻の家出を無視していられるのである。

五、燕雨と政吉―「画中の景」に発見される「幸福」

本章の冒頭部に引用した論文において、吉田精一は政吉と燕雨の人物造形について「自己の性格を二分化して、一は趣味に生きる若隠居の、無職同然の政吉に、一は芸術家肌の放逸な画家燕雨としている」作者荷風の思惑を指摘している。作中、政吉の世捨て人のようなふるまいや高尚な趣味等は荷風のそれと一致しているように見える。また、政吉の妹夫婦に対する皮肉

な言葉、あるいは燕雨との会話に見られる文言にも、典型的な荷風の批評の仕方が秘められているといえる。さらに、燕雨の家庭の問題や創作上の行き詰まりに関する記述が、当時の荷風を思わせる面があることも否定できない。吉田に限らず、荷風の分身としての二人を位置付けることは、従来の『花瓶』解釈の中軸をなしている。しかしこのような捉え方は、政吉と燕雨の人物造形が内包している解釈可能性を十分に引き出すものではなく、『花瓶』自体の解釈をも限定的なものにしているのである。

ここで注目したいのは、政吉と燕雨の特別な関係である。まず燕雨の方から、この関係を見ておこう。物語の後半部において燕雨の性格は、次のように描写される。

一体燕雨は何事によらず人の性行を批評したり干渉したり意見したりする事が大嫌ひである。(略)友人に対しても互に意気相投ずれば喜んで語る。若し意気相合はざれば黙して去ると云ふ風で、決して人と争つた事がない。争ふ必要が更にないのである。

このような性質を持ち合わせている燕雨は、政吉の「沈着篤実な人品」を認め、彼と「骨肉兄弟にも優つて更に深」い関係を維持している。二人のこうした関係の背景に、第三章で説明されている、政吉夫婦から受けた恩恵に対する燕雨の感謝の気

。男たちの姿勢に荷風の批評性を見出す指摘は、例えば中野の論考(前掲資料)にも見られる。「男たちは社会から距離を置くという態度をとり、芸術的空間の中に自身の生きる場所を見出した。その姿は諦めからくる一種の逃避とも見えるが、一方で、芸術の中に沈潜することで積極的に「美」の価値を発掘し、愚かな現実社会を踏み越えていこうとする荷風の断固とした姿勢が表れているとも言える」

「坂上(前掲資料)・・・「政吉お房の夫婦は荷風八重女に性格なり、置かれた環境なりが似ている」。坂上はまた「この奔放な画家燕雨もまた荷風の一分身であることは、これまた定評のあることである」とも指摘している。なお、佐藤(前掲資料)の論考でも、特に荷風と燕雨の共通性に関する指摘が受け継がれている・・・「【燕雨の画歴は、】作者自らの執筆活動を反映させているだけではなく、文芸界の流れを美術史に置き換えて、西洋と日本文化の対立と、そこから新しい方向性を生み出そうとした大正期における芸術の流れを描いている」。

持ちも潜んでいるだろう。一方で、ここにも燕雨の現実の虚構化ともいえる性質が現れているといえる。燕雨は「政吉の家をば全く口に出して云ふ通り世にもなつかしく麗しい処」と考え、「金で買へない宝」であり「何から何まで全く画中の景」であると、その優雅な雰囲気称赞している。見てきたように、燕雨の羨望の眼差しは、政吉の家の物理的な側面ではなく、そこにある（少なくとも燕雨はそう思い込んでいる）夫婦の「平和幸福」な暮らしにも向けられている。こうした政吉家の姿が単なる燕雨の思い込みであるとしても、それは、彼に自身の「不幸」を相対化させる手段を与え、結果的に「花瓶」の絵の制作を可能にしているのである。「花瓶」の絵の背景を説明する燕雨の話と考え合わせると、それはあたかも「画中の景」が実際に画として結晶されたようなものであるともいえる。すなわち、燕雨をして「身の仕合せ」と言わせている政吉との交際は、結果として燕雨に、彼が探し求めていた心の慰めともなる「画中の景」を与えているのである。

他方、政吉は燕雨の「清貧に案じ気骨稜々として毫も時流に阿る処のないのをば世に稀なるものとして尊んでいる」という。しかし、政吉にとっても燕雨の存在は、これ以上にありがたいものであると言うべきである。先述したように、政吉はお房との優雅な暮らしから「無上の幸福」を感受している。このような政吉にとって、燕雨の目線、つまり政吉夫婦の「平和幸福」を羨ましく思い描いている燕雨の思い込みは、己の選択の正当性を裏付ける補助線のようなものでもある。すなわち燕雨との交際において、政吉は立身の道を捨てた後に歩み始めた隠居めいた暮らしを「画中の景」として意味づけ直すことができるのである。このように考える時、物語の結末部分において、政吉がまさにそうした「画中の景」のシンボルである「花瓶」の絵を手に入れることに對する喜びを表明することにも頷ける。

要するに、燕雨と政吉は「互いに相方の人物を欽慕しその才識に敬伏し合つてゐる」が、それだけではなく、二人の関係性の背後に、それぞれの願望を透かし見ることも可能なのである。しかし、このように政吉と燕雨の有様が描かれている一方で、『花瓶』はこの二人の生き方を肯定し鼓吹するだけの作品ではないことを、改めて特筆しておかなければならない。お房の存在は右のような男主人公たちの生き方を相対化するものである。「花瓶」の絵を前にして、燕雨は長々と自分の作り上げた「傑作」の〈物語〉を述べているし、政吉は「花瓶」の絵に見とれて、燕雨の言っていることさえ、ろくに聞いていないようである。こうした中で、お房はただ「仏画でもみるやうに恭しくお辞儀をする」ばかりで、お佐喜の家出のことを「我が事の

やうに「聞き出していることは、男たちの思い描く〈芸術的〉な世界とは別様の、より現実に近いオルタナティブを提示しているとも考えられる。お房の心配は、すでに崩壊の一途を辿っている燕雨家の状況にだけ向けられているのではない。お房は、我が家に関しても、同じような崩壊の兆しを感じているのである。

勿論政吉も燕雨も、お房のこのような有様を気に留めることはない。しかし、お房の存在は彼らの「画中の景」の裏側を覗かせる機能を果たしている。政吉は自分の離れ座敷に引きこもって、優雅な趣味に日々の暮らしを送るばかりである。しかし彼は「無上の幸福」としてその状況が実際に崩壊することをちらつかせているお房の悩みに、全く関心を示していない。一方の燕雨は、「別離の悲劇」を「わが藝術の一大進歩」と考え、家出したお佐喜のことを放置し、むしろそれこそを待ち構えていたかのように「この調子で二三年描けなかったのをつづいて仕上げてしまいたい」などと述べている。燕雨が自分の心の慰みを、虚構の〈器〉に過ぎない「花瓶」の絵に求めていることは、彼もまた、現実よりも自分が作り上げた虚構の世界を重視しているということを端的に表している。

政吉と燕雨は自分の幸福や心の慰めとなるようなものを、最終的に現実ではなく、自分たちが作りあげた虚構性を帯びた状況にこそ見出し、それを後置的に論理づけている。これは前章で述べた通り、荷風の「花柳小説」においても確認し得るモチーフであり、かつ次章以降でも度々話題となるものである。『花瓶』は特に男主人公がどのように幸福や安堵を感受しているか、その過程を描きながらも、己の境遇を正当化しようとするそれぞれの有様を対象化している作品として、新たに評価すべきである。それとともに、形は違えども、〈物語〉の創出によって生きるしかない、荷風小説の主人公たちが抱える煩悶は、本作において「花瓶」の絵をめぐる一連の記述の中で、その姿をあらわしているのである。

第三章 『ひかげの花』論—〈小説〉と〈手紙〉を中心に—

一、『ひかげの花』の構造と読解の可能性

二〇世紀初頭にはじまり、戦後まで続いた永井荷風の創作活動を概観する時に、一九二〇年代の前半から、一九三〇年前後の数年間を一つの区切りとして考えることができる。特に明治から大正へと時代が変わっていった一九一〇代の活躍振りを考慮に入れば、右に示した期間において荷風は一種のスランプ状態に陥っていたと言えるだろう。こうしたスランプの原因については、荷風の実人生の様々な問題から、東京文壇の動きまで、幅広い要素が影響したのであると推測できる。いずれにしても、一九三〇年代において、いわゆる〈文芸復興〉の潮流に合わせた形で、永井荷風も創作活動を再開していく。『つゆのあとさき』¹をはじめ、本論で取り扱っている『ひかげの花』や『澤東綺譚』など、いずれも荷風の名作として知られている諸作品はこの時期の産物である。

これら三つの小説において、荷風は一九三〇年前後における東京の風俗の描写を試みながらも、女給、私娼、公娼という順に、いずれもいわゆる〈玄人の女〉を小説に登場させ、彼女らの生活風景を作品に取り入れている。なお、『つゆのあとさき』以外の二篇において、主人公役は男性であり、物語は概ねこの男性主人公たちの目線で語られている。『ひかげの花』の重吉は、生活が破綻の一途をたどりながらも、「立身栄達」の虚栄に満ちている「世間」に背を向け、私娼の〈ヒモ〉となることを選択する。『澤東綺譚』の大江も、隣家のラジオの音から「公明なる社会」に至るまで、さまざまな事物に対する憤怒や不満が原動力となって私娼窟を歩くようになる。つまり二人の男主人公たちは必ずしも日陰の世界に属する人物ではなく、それぞれの都合で、その世界に惹かれていく人物なのである。この点に鑑みれば、この両作品は、本論の第一章において取り扱った荷風の「花柳小説」の延長線上にあると考えられる。

¹ 永井荷風『つゆのあとさき』（「中央公論」一九三一・一〇）

『ひかげの花』は一九三四年九月号の「中央公論」に発表された。本作では主人公中島重吉の凡そ二十年にわたる人生が中心に語られている。重吉は現在、私娼であるお千代と同棲し、日々の生活を送るうえで彼女の稼ぎに頼っている。むかし金持ちの女性の男妾同様の生活をしていた重吉は、現在の境遇において、自らの性的快楽を追求するばかりである。一方のお千代も、「夫のために」という口実を掴んで卑猥な人生を送る。『ひかげの花』の末尾では、長年行方不明であったお千代の私生児おたみと、彼女が子供の時世話を見てやった塚山という人物が登場する。母同様の私娼となっているおたみは、ある偶然から母とその愛人である重吉に巡りあった経緯を、塚山宛の手紙に記す。『ひかげの花』は、この手紙の引用で閉じられる。

『ひかげの花』初出のテクストには、雑誌編集部の自主的な措置によるおびただしい量の伏字や削除が認められ、初刊も戦後まで延期されてしまう。にもかかわらず、『ひかげの花』は様々な議論の的となり、特に正宗白鳥と菊池寛との間で為された意見の応酬は、文壇内の注目を集めた。菊池は私娼と〈ヒモ〉とを題材とする作品の内容や作者の倫理性を問題視した。のであるが、正宗はこれに反論しながら「作者の巧みな観察と描写」を称賛して見せる。倫理性の問題のほか、本作における〈描写の客観性〉もまた評価の争点となった。川端康成は『ひかげの花』について「客観の冷たさが実はなまぬるくよこれ」⁵と酷評しているが、これに対して、まさに本作における「冷静かつ傍観的な描写」を推奨する加能作次郎の評言が見られる。

² 宮城達郎「作品論『ひかげの花』」（『国文学解釈と鑑賞』第二五巻第七号、一九六〇）。なお当該の論文では、中央公論の編集長が当局に呼び出され嚴重注意を受けた等の経緯も述べられており、後の単行本の出版の遅れの背景も窺われる。

³ 菊池寛「下手な荷風」（『文藝放談』一九三四・一〇月）。これは『菊池寛全集』（文藝春秋、一九九三・一一〜二〇〇三・八）には収録されていない。嶋田直哉がこの菊池寛の発言について詳しく説明している（『ヒモと金の物語—永井荷風『ひかげの花』を読む』、『昭和文学研究』第六一号、二〇一〇）。本章では、正宗白鳥「荷風とチエーホフ」（『改造』、一九三四・一一）によって引用した。

⁴ 正宗白鳥「荷風とチエーホフ」（『改造』一九三四・一一）

⁵ 川端康成「文芸時評 評価と理解」（『東京日日新聞』一九三四・七・二八）

⁶ 加能作次郎「荷風氏の大作」（『東京朝日新聞』一九三四・八・一）

この二つの問題点は後年の研究においても継承されていく。『ひかげの花』の倫理性に関わる議論は、主として本作に一種の社会批評性を見出す論に反映されていると考えられる。この種の議論においては、『ひかげの花』に描かれている世界の汚らしさや不道徳的な要素が認められる一方、その登場人物—とりわけ重吉と塚山—の言動が荷風の思想と結ばれ、作品に潜在している批評性が評価されるのである。吉田精一¹⁾は重吉について「文学本来の反逆精神」を指摘する。小林一郎は、重吉の言動が「立身出世」という明治の世相を痛烈に批判し²⁾たものであると主張するだけでなく、塚山にも荷風の影を認め、塚山の思想について「芸者、娼婦、私娼、女給と言った様な女に対する荷風の考え」であると主張する。笹淵友一³⁾も本作の登場人物の言動と荷風の思想とを関連付け、特に塚山について「荷風の人生観を代表している」と述べている。ただし笹淵は、種子の淫らな男関係を知りながら一年間も沈黙し続ける重吉の人物造形に「荷風の計算違い」があると述べたうえで、重吉の社会批評めいた言葉について「負惜しみの弁解じみて実感に乏しい」とも指摘する。

このほか川端たちが注目した『ひかげの花』の描写の手つきが客観的か否かという点は、現在においてもはや問題とはされず、むしろ語り手の主観的な描写方法の意義が論じられる。坂垣公一⁴⁾によると本作では、「「屈辱」によって女性の「ひも」になり、その苦痛を忍ぶ「経験」から屈辱に快感を覚える」という「筋の展開が重視」されているので、重吉の内面の変化の描写は粗雑になっているという。また、嶋田直哉によれば⁵⁾、重吉は「「墮落」した自身の境遇を納得させる的確な論理構成に裏付けられた「小説」」を獲得しているが、お千代は「「深みへと堕ちて行つた」という自己認識」さえ持ち得ない。このような偏差が生まれる背景に関して、嶋田は一九三〇年代の私娼の言説の導入を指摘し、『ひかげの花』はおたみの手紙によってその言説を対象化もしている作品の語りの構成を分析している。

¹⁾ 吉田精一『近代作家研究叢書「永井荷風」・吉田精一監修』（東京日本図書センター、一九九二）。初刊↓吉田精一『永井荷風』、八雲書店、一九四七）

²⁾ 小林一郎「荷風作『ひかげの花』論」（『文学論藻』第五十九号、一九八五）

³⁾ 笹淵友一『永井荷風—「墮落」の美学者—』（明治書院、一九七六）

⁴⁾ 坂垣公一「『ひかげの花』論—虚無的思想から幸福の原点へ—」（『名城商学』一九九七・二）

⁵⁾ 嶋田、前掲論文。

概観してきたように、『ひかげの花』の研究において、特に小説の社会的批評性を読み取るために、しばしば作者自身の思想が小説の外部から持ち込まれる傾向が見られる。しかし登場人物の言葉として発せられている内容を荷風本人の思想と関連づける前に、その場面の具体的な状況を精査する必要がある。本章では可能な限り『ひかげの花』のテキストそれ自体に對峙し、そのなかで浮上する問題点について考察するかたちで、作品の読解を進めてゆく。とりわけ重吉の〈小説〉とおたみの〈手紙〉を重視したい。重吉の過去が語られている第三章において、語り手は重吉の〈小説〉に描かれている内容を要約して語っていると考えられる。つまりそこに示されているのは当時の出来事それ自体ではなく、それらの出来事がもたくなって描かれている重吉の〈小説〉である。だとすれば、出来事の順序立てや因果関係、あるいはそこに描かれている重吉の内面の変化に関する記述等から、〈小説〉の著者である重吉の主観を読み取ることは可能であろう。これにより、従来荷風のミスとされてきた重吉の人物造型を見直すとともに、〈小説〉の論理構成とその執筆の背景も明らかに becoming するはずである。おたみの〈手紙〉もこれと同様に、あくまでおたみの主観に基づく言葉である。このことに鑑みれば、その内容を素朴に受け取るのではなく、〈手紙〉が書かれた背景、すなわちおたみと塚山の関係も考慮に入れる必要が生ずる。二人の関係の分析はおたみだけではなく、塚山という人物の位置づけにもつながるものであり、さらに〈手紙〉の中でお千代に関する記述を理解するためにも欠かせないものである。確かにお千代は、本作が発表された時期の私娼のイメージに似通う性質を持ち合わせている。しかしそう考えると、おたみがわざわざ自身も含め、「低能」な私娼像を塚山に伝える意義はどこにあるか、疑問が残る。本章では、おたみは私娼全般ではなく、お千代の「低能」だけを前景化しているのではないか、という新たな視点を展開させる。

〈小説〉と〈手紙〉は『ひかげの花』が内包する様々な問題と直結しているものであり、それぞれの分析は本作の主題を理解するために必要不可欠な作業である。以下、重吉が書いた〈小説〉から考察を始める。

二、〈小説〉化された過去の矛盾

先述したように、『ひかげの花』においては、重吉の過去の大半が彼の書いた〈小説〉のまとめとして語られている。重吉本人も今現在の自分の姿を見つめる時に必ずその過去を意識している¹²¹²から、彼の自己認識を読み取るために〈小説〉は欠かせない材料である。そもそもこの〈小説〉はなぜ書かれたのか。この問いに答えるために、重吉の自叙伝では何が書かれているのかを見定める必要がある。

〈小説〉では重吉が東京の某私立大学を卒業する前後四、五年間の出来事が述べられている。重吉が種子と一緒に住むようになった後、国元からの仕送りが断たれ、卒業するまでの間、経済的に種子に依存することになる。卒業して間もなく就職口を見つける重吉だが、わずか一年ほどで解雇され、再び経済的に種子に支えてもらうことになってしまう。ただし仕事に就いていた一年間で、彼と種子との関係性には大きな変化が生ずる。それは、相手の行動を怪しがる重吉が探偵社に調査させた結果、種子の妾としての前歴、更に彼女が現在自分以外に数人の男と関係を持っている事情についても知ることになったのである。種子の秘密を知ってから、そのまま一年が経過するが、今度は種子本人が自身の秘密を重吉に打ち明ける。種子の告白を聞いた後の重吉の内心は、以下のように描写されている。

重吉は種子の語ったことを冷静に考へてみた時、始めて自分は淫蕩な妾上がりの女に金で買はれてゐる男妾も同様なものである事に心づいた。

つまり、〈小説〉の主人公である〈重吉〉は、種子に身の上のことを告白されて、はじめて自分が「男妾」のような存在であることに気付いたとされている。その後、憤怒した彼は一旦種子との縁を切ろうとするものの、「自活の道を求める事のかに困難であるかを知」られ、仕方なく種子との同棲を続けていくことにする。ただし重吉は種子に告白される時点より一年以上も前から、種子の多情であることを知りつくしているはずであるし、その当時ではまだ失職していないので、「自活の

¹²¹² 第二章で玉子に自分の「事情や歴史」を語る場面、あるいは「【小説が】今もって大切に古靴にしまつてある。重吉はお千代が外へ泊つて帰つて来ない晩など、折々この旧作を取出しては読返してみるのである」という叙述等、様々な箇所からこの傾向を読み取ることができる。

道」は整っている状態にあったと言える。要するに〈自分は男妾のようだ〉という自己認識は、この時点よりはるか前に形成されるべきものであるのに、一年間の空白を置き、種子の告白を聞いてから、はじめて「廉恥の心」に悩まされるようになった、と〈小説〉には書かれているのである。

このような〈重吉〉の人物造型には、確かに一種の矛盾が認められる¹³⁾。しかし先に述べたように、この箇所において語り手は、過去に起こった客観的な事実を述べているのではなく、重吉の〈小説〉を要約しているに過ぎないので、内容のちぐはぐさから、重吉の内的葛藤に迫る新たな手口を掴むことができる。自分が種子に金で買われているも同然だと知りながら、一年間も同棲し続ける点に鑑みれば、重吉は自らのヒモとしての姿に煩悶を覚えるほど敏感な羞恥心を具える人物であるとは言い切れない。しかし、その姿を種子に指摘された際に感じた「侮辱」は、これとは性質を異にしている感情であると思われる。重吉の煩悶の源には「かつて覚えたことのない侮辱」と、それがもたらした「廉恥の心」という、他人の存在によって喚起された感情があると考えられる。

要するに、重吉に「己の行為に対する弁疏」となる〈小説〉を書かせたのは、自らのヒモとしての自己認識等ではなく、その姿を相手の女に指摘されて受けた「侮辱」であると考えられるのである。重吉は〈小説〉の中で、生活難を避けるために侮辱に堪えなければならない、という合理的な筋道を作り出し、更にその背景として「学生上がりで悪気がない」が「妾上がり」の女に弄ばれている、という自己像をも作り上げる。このように〈小説〉に施した工夫によって善良な自己像が守られ、自らの選択した道も正当化される。その過程で、廉恥の念に悩まされる〈重吉〉は、「良心を麻痺させ廉恥の心を押さえるような方法」を掴むために、反俗的な姿勢をとり、次のような理屈まで述べている。

世間には立身栄達の道を求めるために富豪の養子になったり、権家の婿になったりするものがいくらかもある。現在世に重んぜられてゐる知名の人たちの中にもこの例は珍しくない。それに比較すれば重吉はさほどその身を恥じるにも当てるまい。女の厄介になつて、のらくらしてゐる位の事は役人が賄賂を取つて贅沢するのに比べれば何でもない話である。

¹³⁾ 笹淵・坂垣両前掲論文。

この個所から荷風譲りの文明批評を読み取る見解もある。しかし、このような記述もやはり重吉の〈小説〉の内容に基づいていることは見逃せない。というのは、「立身栄達」を「のらくら」生活することと同一視する理屈からは、あくまでも「侮辱」を乗り越え現状に満足したい重吉の、自分の立場の正当化という裏の狙いが読み取れるからである。

このように己の過去を操っている重吉は、果たして〈小説〉を書くことによつて何を達成したのか。彼が今なお折々その〈小説〉を読み返していることの意義はどこにあるのか。次節では、重吉の現状と〈小説〉の関係について考察を進める。

三、〈小説〉がもたらす現状の正当化

重吉は己の置かれている現在の状況を見つめるときに、その墮落の原点として種子との過去を意識していると言える。彼は〈小説〉を書くことで、自分の墮落の道程を論理的に整理しようとしたものの、本作の冒頭近くの記述を見ると、今なおその経緯を「不思議な心持」になって振り返るばかりであり、右のような目論見は成果を上げていないと言っても過言ではない。同じ個所で、彼が未だに「慚愧と絶望の念」を持ち合せているという旨の記述も参照すれば、「男の持つてゐる廉恥の心を根こそぎ取り捨ててしまわなければならない」という狙いがどこまで達成されたのかも疑わしく思われる。だが、重吉の制作の試みを一概に失敗したものとは捉えるならば、彼が〈小説〉を未だ大切に保管し、読み返すことの理由が説明できなくなる。

ここで再度、重吉に〈小説〉を書かせた原動力に注目したい。〈小説〉を書くことで重吉は、女から受ける侮辱に堪えることを目指していた。そこで、たとえ自分の過去の経歴を合理的に整理できなかったとしても、最終的な目標であった侮辱の処理は達成されていると言えるのではないか。例えば、種子と死に別れ、お千代との生活も行き詰った時の重吉については、以下のような説明がなされている。

重吉は女の歡心を得るためにはどんな屈辱を忍び得られる男である事を自覺してゐた。贅沢な玉突場の女主人に取入つて、七、八年の間淫蕩な生活をつづけてゐる中、重吉は女から受ける屈辱に対して、反動的な快樂をも感じるやうになつた。

つまり重吉は、学生の時分に比して、女から受ける屈辱に堪え得る、いまの自身の性質を意識している。この「自覺」が、種子と過ごした数年間の「経験」と関連づけられる形で記述されることに注目すべきである。また、お千代の売春が二人の間で開示され、重吉が公然とお千代のヒモとなつた夜における彼の内面は、以下のように描写される。

重吉は曾て我儘で身の修まらない年上の女と同棲した時の経験もあるので、下手に出て女をあやなすことには馴れてゐる。世間一般の男の忍び得られない事をしてみるのが、今では改められない性癖のやうになつてゐる。重吉には名誉と品格ある人々の生活がわけもなく窮屈に、また何となく偽善らしく思われるのに反して、懶惰卑猥な生活が却て修飾なき人生の幸福であるやうにも考へられてゐる。

「名誉と品格ある人々の生活」と「懶惰卑猥」な「性癖」という性質を異にしているものが、あたかも対立関係にあるかのように位置づけられている点は、「立身栄達」を自らの女性関係と都合よく対峙させる〈小説〉中の〈重吉〉の理屈と同じではないだろうか。そのうえ重吉のこうした考え方の背景には、はっきりと「年上の女と同棲した時の経験」が置かれている。重吉が〈小説〉を再々読み返すことを通して自分と種子の経歴を振り返つてゐる点に鑑みると、右に示した論理の仕組みと〈小説〉を繰り返して読み続けていることとの関係性が浮上してくる。常にその墮落の過程を〈小説〉の再読を通して回顧する重吉が、自身の過去を合理的に整理する手段を獲得し得たかどうかは疑わしい。しかし重吉は、〈小説〉を読み返すことでもたらされる「自覺」や「経験」によつて自分の現在の立場を正当化し、その境遇にこそ人生の幸福があるのだという認識を得している。このことは、重吉が未だに〈小説〉を読み返すことの、最大の理由ではないかと考えられる。

一方で、先に引用したように、重吉が既に女から受ける侮辱に「反動的な快楽」を見出すようになっていく点も注目すべきである。『ひかげの花』では、重吉の内面がこのように変容するまでの詳細な過程は描かれていない。だが重吉のこうした性質が、お千代との同棲においてどのように展開していくのか、その動きをテキストに即して追うことができる。お千代の売春が公然となった夜の場面では、重吉について、次のような叙述がなされている。

お千代と同棲してから、四、五年を過ぎてその生活はいつか単調に陥りかけてゐたのが、その夜から俄かに異様な活気を浴びて来た。それは自分と同棲してゐる女が折々他の男にも接触するといふ事実を空想すると、重吉は其事から種々なる妄想を誘起せられ、烈しく情欲を刺戟せられるがためである。

また重吉がお千代の囲われている杉村の妾宅に出入りするようになった時にも同様に、彼の性癖が表面化してくる。このような状況の展開は、まさに種子が重吉に秘密を告白した場面と同じものである。つまり、第八章で描かれている夜の場面、あるいは杉村の妾宅に出入りする場面では、重吉が自らのヒモとしての姿に直面させられていると言える。にもかかわらず、既に種子との同棲から「自覚」や「経験」を獲得している重吉は、「侮辱」を感じて「廉恥の心」に悩まされることはない。むしろ自らの置かれた立場から掻き立てられる妄想に「烈しく情欲を刺戟せられ」て、自分の生活に「異様な活気」を感じ取るのだ。そもそもお千代との生活において、重吉は種子の場合とは異なり、相手の秘密に一年も蓋をして沈黙するどころか、自ら進んでお千代に秘密を曝露させた結果、「二人の心と肉体とはいよ／＼離れがたく密接するやうに」なる。こうした展開にもやはり〈小説〉の影響が見られる。

確かに重吉はお千代との生活において経済的な支援を受け、日々の生活を送る手段を確保している。ただし厳密に言えば、重吉がお千代の〈稼ぎ〉を意識する場面は第一章にしか描かれていない。一方、お千代の売春が公然となった夜の場面、あるいはお千代が杉村の妾になった時等、もともと経済難を乗り越えるための工夫だったはずのヒモとしての自己像に直面させら

れても、重吉は殆ど金銭的な関心を示さず、単に性的欲求の満足をしか考えていないように描写されている。このため、お千代の〈ヒモ〉となることは、重吉にその変態的な性欲を満足させる手段をさえ与えていると考えられるのである。

見落としてはならないのは、この両方の一致を可能にしているものこそ、彼の手になる〈小説〉だということである。重吉が「侮辱」から「快楽」を受け取るようになったことは、彼の創作の試みがもたらした結果であるのだ。彼は〈小説〉を読むことから得られる認識によって、自らの現状に満足するばかりでなく、むしろそこにこそ「人生の幸福」があるのだとさえ考えている。常に自らの立場を正当化している重吉は、お千代の売春（ひいては自身のヒモとしての立場）に直面した時、以前のように「廉恥の心」に悩まされ「良心を麻痺させる」ために屁理屈を練るようなことはせず、ただ己の性欲を追求するばかりである。同様に、お千代と杉村の様子を想像する際も、彼は「なさけないとも、口惜しいとも、また浅間しいとも思わ」ず、むしろ自分の「情欲」と「刺戟」とだけに集中できるのである。

四、おたみの誤解、塚山の「理解」

『ひかげの花』は、主に重吉とお千代とに焦点が置かれる小説であるが、末尾の第十三章において、それまでには登場しなかった塚山という人が出現する。塚山の来歴が簡潔に述べられた後、彼とお千代の私生児であるおたみとの関係が、塚山を視点人物にして語られる。最後に、おたみが塚山宛に出した〈手紙〉が引用され、『ひかげの花』は閉じられる。一度流れを断ち切られた重吉とお千代の物語は、この〈手紙〉において、おたみの目を通じて再び語られて行くことになる。重吉が書いた〈小説〉とは異なり、おたみの〈手紙〉については、そのテキスト自体が小説の末尾に置かれているので、作品の構造上、特別な取り扱いを受けていると言えよう。この〈手紙〉に書かれている内容を理解するためには、当然その執筆の背景を考慮する必要がある。

ここで一先ず、塚山とおたみの関わりを整理しておきたい。おたみは五歳のとき、女髪結の養女になるが、その店の客である塚山の妾に可愛がってもらい、彼女の世話で小学校に上がる。二、三年の後、女髪結がその夫と失踪した時、おたみは「塚山さんの妾宅に養はれてその娘のやうに」なる。関東大震災の日、当時十一歳のおたみは裁縫の稽古に行ったまま行方知らず

となる。それから四年が経過し、塚山の妾が丹毒で亡くなるに至っても、その消息は依然として不明であった。塚山は妾を亡くした翌年の春、偶然にも箱根の旅館で金貸しの老夫婦と一緒にいたおたみと出会う。この時塚山は、震災後おたみの世話をしていた老夫婦に対して、現在彼女を引き取る人がいないことを告げ、「若干の金をも与へた上、此後も身の上の事については相談に与つてやらうと云つて別れ」る。おたみに出会ってから半年経った後、塚山は汽車で再びおたみと金貸しの老人とに出会う。妻を亡くした老人は「話相手におたみをつれて伊香保の温泉に行くのだ」と塚山に告げるが、塚山はおたみの体の早熟を見逃さない。以下、その後の流れを引用する。

塚山は六十歳を超した金貸しと、十六七になつたおたみとの関係をいろ／＼に想像して、其真相を捜りたいと思ひながら、其機会がなくて又半年ばかりを過ごした時、こん度は突然おたみの手紙に接した。おたみは某処のダンサーになつてゐた。そして遠慮なく塚山に金の無心を言つて寄越したのである。その後二年ばかり塚山はおたみの消息を知らなかつたが、偶然毎夕新聞の記事からその拘留せられた事を知り弁護士を頼んで放免の手續きをしてやつたのである。

右の引用のうち、特に二つの事実注目しておきたい。一つは、おたみがダンサーになつた時に、塚山に手紙を送っていることである。ここではその手紙について、「金の無心」としか触れられていないため、この時の手紙がいつどのような状況で書かれたのかは不明である。ただし、この手紙から二年後に出された二度目の〈手紙〉のなかには、この時のことを指すと思しき言葉が記されている。それは従来の『ひかげの花』研究でも問題視されてきた、おたみの「一番幸福であつた」時の思い出である。実際におたみは、その思い出について、「この前の手紙で申し上げましたやうに」と前置きしつつ改めて書くのであり、そのことから、最初の手紙に同じ話が含まれていたことが理解される。

もう一点注目しておきたいのは、塚山がどのようにおたみが検挙されたことを知つたのか、その経緯である。既に、第十一章において、お千代も新聞の記事を目にしているが、その記事には「深沢とみ」という偽名が載せられているだけである。仮に塚山がおたみの本当の商売もその偽名も知らずにこれを読んでいとすれば、「深沢とみ」が、二年も消息を絶っているお

たみであるということ直ちに察知することは、殆ど不可能だったであろう。娼婦たちが検挙された旨を詳しく報じたのは毎夕新聞の記事だけであるし、そもそも「骨董の鑑賞と読書とに独善の生涯を送つてゐる塚山がその記事を私娼のお千代と同じく「一字一句も読みおとさないやうに」と、注意深く見る必要さえないからである。裏を返せば、塚山がおたみの職業等について既に知らされていない限り、新聞記事だけからおたみの検挙について知することは極めて困難なのである。とすれば、塚山はこの時点で、既におたみの職歴などの事情について知っていたのではないかと推測できる。

このように考えると、単に「金の無心」と片付けられている一回目の手紙の内容も推定できる。金貸しの老人と関係を持たされたと思しきおたみは、逃げるも同然に上京するが、ここでも体を売るしか生活を送るすべがなかった。そこで彼女は唯一「相談に与つてやろう」と言つてくれた塚山に対し、己の行状を告白しながらも、人生で一番幸福だった頃の思い出を訴え、援助を求めたのであろう。仮にこのように感傷的な思い出を書くことが、金目当ての行為だったとしても、金の要求など全くない二通目の〈手紙〉でも同じことを繰り返していることに關してはその理由を考える余地が残されている。二回目の〈手紙〉において、おたみは「母とそれから其愛人との秘密を曝露」できる相手は「あなた様の外には誰」もいないと述べ、塚山に対する信頼感を表現している。〈手紙〉の末尾において「一番幸福だった」時の話を「懐かし」く思っている塚山に打ち明けることも、こうした内面の延長線上にある行為として見做し得る。しかしこのようなおたみの信頼が、あくまでも一方的なものではないという点は、極めて重要である。塚山は最初の手紙を「金の無心」としてしか認識していないし、二度目の手紙に対しても、「小説のやう」だという言辭が示すように、一定の距離を置いている。また、彼のおたみに対する思想的な立場も、以下のように記述されている。

塚山は孤児に等しいおたみの身の上に対して同情はしてゐるが、然し進んで之を訓戒したり教導したりする心はなく、寧ろ冷静な興味を以て其の変化に富んだ生涯を傍觀するだけである。塚山は其性情と、又その哲學觀から、人生に対して極端な絶望を感じてゐるので、おたみが正しい職業について、或は貧苦に陥り、或は又成功して虚榮の念に齟齬するよりも、溝川を流れる芥のやうな、無知放埒な生活を送つてゐる方が、却て其の人には幸福であるのかも知れない。道

徳的干渉をなすよりも、唯些少の金銭を与へて折々の災難を救つてやるのが最もよく其人を理解した方法であると考へてゐたのである。

このような言葉は、いかにも荷風ゆずりのものであるように思われる。しかしおたみの悲劇的な人生を、あくまで「溝川を流れる芥のやうな、無知放埒な生活」としか捉えていない塚山に、本当におたみに対する「理解」があるのかという点は、慎重に考え直す必要がある。右のような塚山の幸福観は、重吉の思想とを思い合わせることができる。重吉の人生観は、自分の境遇の正当化という狙いのもとで形成され、自ずと「懶惰卑猥」な生活に「修飾なき人生の幸福」を見出すに至る。しかし塚山の場合、彼は自身に対するおたみの気持ちを理解せず、彼女の人生を見下すばかりで、自分とはというと、やはり「独善の生涯を送つてゐるにすぎない。こうした点からは、『ひかげの花』においてもっとも荷風に近い存在として評価されてきた塚山を相対化することが可能となり、その一方的な態度を、一人合点の域を出ないものとして捉え直すこともできるのである。

五、〈手紙〉に見えるお千代像

塚山とおたみの関係を確認すると、『ひかげの花』の末尾に置かれているおたみの〈手紙〉が執筆された理由は、おたみ本人が述べている通りであることは判明する。すなわち、この〈手紙〉は〈放逸してくれた後自分がどうなったか〉ということをおたみに伝えるべきと考える、おたみの「義務」感によつて書かれたものなのである。確かに単純な分量の問題として、おたみの〈手紙〉の大部分はお千代と重吉についての記述から構成されている。しかし、これは総体としては、おたみ自身について語るための〈手紙〉であることを忘れてはならない。特にお千代について語る際にも、おたみは自身がお千代とは対照的な人格を備えていることを強調していると思われる。この点に触れる前に、まずそれまでのお千代の造形について見ておきたい。おたみの〈手紙〉に至るまでの記述を見れば、三人称の語り手が描き出すお千代が、決して知的な女性ではないことは明らかであろう。しかし「考へる能力がない」などといった厳しい言葉で描かれるお千代の姿は必ずしも確乎としたものではなく、

容易に相対化が可能である。例えば、第八章の末尾において「極めて簡単に考へてゐるので来年はもう三十三という年齢さへ忘れたやうに、ただふわ／＼と日を送ることが出来るのであつた」とお千代の無思慮ぶりが指摘されている一方、第一章の冒頭部ではまさに自分の年齢を気にしながら「かうして暮らして行けるのも永いことはない」と将来を案じるお千代の姿が描かれている。あるいは、おたみが検挙された旨を新聞記事で知った後のお千代の敏感な反応は、必ずしも「予め考へてから事に従うのはこの女には出来ない業なのである」という語り手の認識に一致しない。

先述の嶋田論は、このようなお千代の人物造型を、同時代の私娼についての言説と関連付ける。嶋田はまた、おたみがお千代について述べるときに語り手と同調していることを浮き彫りにし、それは「当時の私娼の言説を私娼であるおたみが内面化しながら、私娼である母親との距離を語っていく」ものであるとも指摘する。このような二人の距離を見る前に、ここで敢えて、おたみとお千代の関係に見られる親近感に注目したい。第十一章において、新聞記事の内におたみと思しき娘の名前を発見した際のお千代は、娘が「自分と同じ日影の身だといふ事を考へると、慚愧の念よりも唯無暗に懐かしい心持」がしたという。この場面においては、例によつてお千代にそれ以上の言葉が与えられていない。ただし、おたみ自身の言葉で綴られている手紙の中で、彼女は母と同様の反応を見せているのみならず、こうした「ヒカゲの身」という立場を共有していることこそ、二人を「親しみ」の中に置く原因となつている旨を語るのである。

ほんとうの母がわたくしと同じやうなことをしてゐる女だと知つた時、わたくしは悲しいと思ふよりも（略）何だか親しみのあるやうな心持がしたのです（略）母の方でもやはりさういふ心持がしてゐたやうです。お互いに恥かしいと思ふ心持が其場合遠慮なくわたくし達二人を引き寄せてくれたのです。

しかし、〈手紙〉においては、この相互的な親近感を生み出している二人の「心持」は、限定的なものとして示されている。こうした限定は、前述した、おたみの言葉遣いが醸し出すお千代との距離感に基づくものだと思われる。

母はわたくしに貸間の代を儉約するために母の家に同居したらばと云ひ（略）貯金ができたら、将来はどこか家賃の安い処で連込茶屋でもはじめると云ひます（略）わたくしは今まで行末のことなんか一度も考へたことがありませんから、貳千円貯金があると言はれた時（略）覚へず母の顔を見ました（略）わたくしがホールにゐた時分にも、やはりお金をためて貸家をたてたダンサアがゐました（略）ダンサアで貸家をたてた人は、みんなの噂では少し低能で、男の言うことは何でもOKで、そして道楽はお金をためるより外に何もない人だと言ふはなしでした。母もやはりさういふ種類の女ではないかと思はれます。（略）かういふ人が一心になつてお金をためると、おそろしいものです。

おたみが母との間に置く距離は、例えば「低能」、あるいは「おそろしい」といった表現から読み取ることができる。ここでもっとも注目したいのは、おたみが自分と母をそれぞれ別「種類」の女だとしている点である。おたみは、「ダンサア」の噂をする「みんな」という集団ないし層の内に自分が属していると考えている。それに対し、お千代はその「ダンサア」と同じく、「みんな」の範疇には含まれない存在として区別されている。

先述したように、おたみのこうした認識の背景には、やはり〈手紙〉の読者である塚山との関係がある。つまりここでおたみは母を自分と別「種類」の女として位置付けることにより、自分自身のことを語ろうとしている。確かにおたみが描くお千代の姿は、語り手が叙述する「考へる能力がない」女のイメージと共通する部分を持っている。しかしおたみは「低能」なお千代の側面を誇張することにより、自分を母とは対照的な存在として位置づけようとしているのである。その意味において、〈手紙〉におけるお千代像もまた、相対的なものに過ぎないと評さざるを得ないのである。

六、「考へる能力がない」お千代の必然性

『ひかげの花』における「考へない」、「低能」なお千代という人物造型の意義はどこにあるのか。このようにして描かれるお千代の姿が、彼女と重吉との関係性を描く上では欠かせないという先行論の指摘¹⁾は首肯される。つまり〈考へないお千代〉は、常に〈考える重吉〉との関係において考察するべきであろう。ただし、重吉とお千代の間に見える調和は、個々の利害が一致するところにおいて形成されたものである、という点に注目したい。見てきたように、重吉は〈小説〉を読み返すことによつて得られる「自覚」や「経験」に基づいて、自らの境遇を正当化するとともに、生活の手段と性的興味の満足とが一致した境遇を確保している。では、お千代の場合はどうなのか。重吉によれば、お千代が自分と同棲を続ける理由は、以下の通りであるという。

お千代はどういふ心持で此の年月自分のやうな不甲斐ない男と一緒に暮らして来たのであらう。彼女自身も気のつかぬ中いつからと云ふ事もなく私娼の生活に馴らされて恥ずべき事をも恥と思はぬやうになつたものであらう。折々は反省して他の職業に転じようと思ふ事もあるに違いない（略）それにつれて、女の身の何かにつけて心細い氣のする時、いかに不甲斐なくとも、誰か一人亭主と定めた男を持ち、生活の伴侶にして置きたいと云ふ心持にもなるのであらう——まづこんな様に解釈するより外に其道がない。

お千代が重吉との同棲を続ける動機を、右のような解釈に基づいて説明できるのか。まず、お千代は重吉の言う「恥」にそれほど悩まされる女ではない。のみならず、「恥」をそこまで意識しないお千代の性質は、「私娼の生活に馴らされ」たことで得られたものではなく彼女は元来そうした性質を具えているのである。お千代は重吉と出会う以前から、「男には好かれてゐたといふ単純な自惚れを持つてゐる」女性であつた。奉公先等でも、男たちに手を出されたりすると、「それをお千代は侮辱だとは思はず自分は男に好かれる何物かを持つてゐるがためだと考へて」いた。お千代は、自分の性的魅力について「接触する男の数が多くなるに従つて、だん／＼はつきりと意識せられ内心ますます得意を感じる」ような性質も持ち合わせている。

¹⁾ 坂垣、前掲論文。

確かに、彼女にも「羞恥の念」が全くないとは言えない。だがそのような「羞恥の念」でさえ、「夫のために働くのだ」という認識により「薄らいで」いくばかりである。また、お千代が自分を「生活の伴侶」に選んだことについても、重吉の勘違いが認められる。第八章の冒頭ではお千代に焦点化され、もし自分の売春が知られ、重吉と別れることになった場合でも、「お千代の身にはさして利害はない」とあるように、お千代が二人の関係を現金に思っている様子が見て取れる。

お千代が重吉との暮らしを続ける理由は、やはり重吉の場合と同じではないか。つまり重吉との同棲において、お千代は生活手段となるものを獲得すると同時に、自分の性的な「興味」をも追求し得ているのだ。お千代の金銭的な欲望も確かに無視できないが、彼女は娘のおたみがいのように、「一心になつて金をためる」ことだけに集中しているわけではない。杉村との関係において、お千代もまた「一種痛烈な快感」を感じているのである。彼女は重吉との同棲において、「夫のため」という口実を掴んだことで、生活を送る手段はともかく、自分の性的興味を「だん／＼はつきりと意識」し出し、更に己の「快感を追求」するだけの余裕も獲得している。「夫のため」という認識がいかにご都合主義的なものであるか、お千代が意識していないだけに、ここでは「考へる能力がない」というお千代の造型が重要なものになってくる。というのも、彼女は自らの売春をあくまでも重吉のためだと思っており、己の行為に対して責任感（ひいては煩悶）の欠片も見せていないからである。玉子と重吉の会話にもあるように、お千代は重吉が私娼の生活を「勧めてやらせた」という認識を持ち合わせている。確かに第五章には、重吉の「計画」が記されている。これに続く第六章では、お千代に焦点化され、二度にわたって小日向水道町に行つたことや、幹旋屋の老婆に見入られて売春を勧められた経緯が語られる。第七章では謄写版の仕事を見つけた重吉に再び焦点化され、「その後」自分の「計画」に何の効果も見られないので、直接お千代に「女給」となる相談を持ち掛ける。つまりお千代は、重吉の「計画」とは別のところで、自発的に売春に関わり、私娼になったのである。このため、重吉が「勧めてやらせた」という認識は、己の行為を無視した解釈でしかない。要するに、「考へる能力がない」お千代が、自身のいまの境遇を「夫のため」にそうなったものであると誤認している結果として、彼女の境遇も正当化され、重吉との同棲も維持することができるのである。

七、『ひかげの花』の主題

『ひかげの花』の主題は本当に「重吉・千代子・たみを結び付ける（略）修飾なき人生の幸福」¹⁵なのか。ここまで論じてきたように、重吉のいう「修飾なき人生の幸福」の背景には、彼の「自覚」や「経験」があり、それらは重吉の書いた〈小説〉と直結している。確かに重吉は〈小説〉の執筆を通して、「侮辱」の処理という大きな目論見を達成した。しかしそのために己の「男妾」のような姿に一年間も目を瞑り、それを種子に指摘されると、今度は道徳上の呵責を打ち消そうと勝手な理屈をつけて、文明批評めいたことを言い、自らの立場を正当化しようとする。お千代の場合、彼女はそもそも「考へる能力がない」女であるから、その自堕落な人生を単に「夫のため」のものだと思い込み、自分の欲望に浸るばかりである。おたみに關しては、自分のことを「溝川を流れる芥」のように「傍観」するだけの塚山との認識の齟齬を把握できぬまま、「一生涯で一番幸福であつた」時の思い出を感傷的に描いてみせるところにこそ、彼女の不幸が逆説的に表現されているのだと評せざるを得ない。つまるところ、主要な登場人物たちが感受している幸福とは、虚構に過ぎないのである。『ひかげの花』というタイトルも、いま述べたことを言い表していると考えられる。彼らは己の利益を確保し、人生の幸福を掴んでいるかのように振る舞っているが、こうした状況は、所詮はヒカゲに生えるハナのようなものに過ぎない。

また、おたみとお千代の仲が「愛情の交流」¹⁶にまで発展したかどうかとも疑わしい。お千代は十数年もの間、消息を知らなかった娘に巡り逢い、「懐かしい心持」はするものの、「もう一度ダンスアになるか。それとも（略）女給さんになった方が安全ではないか」と、すぐに商売に関する話題を持ちかけるのである。おたみに自分の家に泊ることを勧めるのも「貸間の代を儉約するため」であるにすぎない。重吉とお千代の間柄においても、重吉からお千代に向けられる眼差しから彼がお千代の性的な魅力を意識していることは理解されても、それ以上の何か、すなわち彼とお千代との関係を特別なものにするであろう何らかの「愛情」を認めることはできない。

¹⁵ 坂垣、前掲論文。

¹⁶ 笹淵、前掲論文。

畢竟、これは「仲間同士」の利害関係に基づく生活に過ぎない。おたみとお千代の出会いは、長年逢わない母娘のそれよりも、むしろ「おいそがしいの」という「挨拶のかわりに使う言葉」が象徴的に示し、またおたみ自身が認めているように、「仲間同士」のそれに近い。この二人ばかりでなく、重吉も娼婦の「仲間」であると考えられる。重吉が電話の応対をするところ、家計を遣り繰りするところ、あるいは第十章で描かれる芳沢旅館の女中に報告を受けて取った後の行動。お千代が杉村の袖を引っ張った経緯を「滑稽な事」として語った時にさえ、重吉は玉子と一緒に「笑ふ」だけであるし、その後さっそく杉村の妾となるお千代のために、彼は妾宅を探すことさえするのである。玉子が「理解と同情」と呼ぶこうした重吉の働きぶり、まさに相互の仲間意識を表している。『ひかげの花』では主要人物たちの様々な欲望が満たされる生活の有様が描写されるが、その状況は各人物の主観的な自己肯定や、己の利害のためにのみ集結する登場人物の相互の関係によって成立するのである。

本章までに論じた作品と同様、『ひかげの花』についても、〈物語〉にすぎない人物たちの有様が強調されている。特に、『風邪ごっこ』とのモチーフ上の類似は見落とすことができない。これに反して、本作において登場する塚山は独特な位置にあると言ふべきである。塚山は直接的におたみと関わることはないが、彼等のことを理解したつもりでいる。彼は、日陰者の生活を「傍観」し、「無知放埒な人生」にかえって彼等の「幸福」を見ようとする。ただし、見てきたように、塚山の態度も、虚構の「幸福」に充足する彼らの状況への「理解」に基づくものではなく、彼の「独善」から形成されているに過ぎない。塚山のいわゆる「無知放埒な人生」の「幸福」という思想は、一面では重吉のいわゆる「修飾なき人生の幸福」と類似しているかもしれない。だが塚山と、おたみら日陰の世界に住む者たちの間には、どうしても埋めることのできない懸隔が存在しているのである。

塚山は荷風小説に頻繁に登場する〈隠居〉という人物の典型であると言えるだろう。本論の各章において取り扱った作品に限って言えば、『妾宅』（「ザムボア」一九一二・二、「三田文学」同・五）の「珍々先生」、『見果てぬ夢』（「中央公論」一九一〇・一）の男、そして『花瓶』（「三田文学」一九一六・一、同・二）の政吉と燕雨には、それぞれ程度の違いはあるが、この〈隠居〉の影が認められる。敢えて大雑把にまとめると、彼らはいずれも、いわば表社会に背を向ける形で〈花瓶

界〉に興味を覚える人物であるが、同時に彼らはその〈花柳界〉と二項対立をなしている社会における自らの立場に縛られていると言えよう。しかし、「珍々先生」と塚山との間には、決定的な違いがあることも、同時に指摘しておかねばならない。それは、『ひかげの花』において、塚山の右のような態度が「独善」的なものであることが暗示されている点である。この点に鑑みれば、『ひかげの花』においては、明治末の「花柳小説」に提示されていた〈諦め〉と〈逃避〉の態度、それ自体が批判的となりつつあると考えられるのであり、こうした流れは名作『墨東綺譚』（「朝日新聞」一九三七・四・十六）同・六・十六）にも継承されていくのである。

第四章 『濯東綺譚』論 —大江の「濯東綺譚」を手がかりに—

一、「わたくし」の語りと『濯東綺譚』の意義

一九二〇年前後の盛んな活動から長いスランプ状態に陥っていた永井荷風は、『つゆのあとさき』（一九三一・一〇、「中央公論」）を発表したことにより文壇からの好評を獲得して〈復活〉する。その後、前章において論じた『ひかげの花』（一九三四・八、「中央公論」）を経て、『濯東綺譚』は一九三七年四月十六日から同年六月十六日まで、計三五回にわたって東京・大阪「朝日新聞」の夕刊に掲載されてゆく。永井荷風の代表的な小説でもある本作は、一九三七年八月に、新聞連載の時から話題となっていた木村莊八の挿絵を配し、本編の末尾に「作後贅言」¹⁾も添付された最初の単行本（公刊）が出版される。以来、『濯東綺譚』は版を重ね、現在も広く読まれ続けているのみならず、本作を典拠とした映画、劇そして近年では漫画までもつくられている。その意味において、本作は紛れもなく荷風文学のピークである。発表当時、連載が様々な理由で途絶えることがあったにもかかわらず、『濯東綺譚』は多くの読者の注目を集め、評者からも概ね好評を得ていた。とりわけ『濯東綺譚』の主人公大江匡（ひいては作者永井荷風自身）のヒューマニズムを読み込んだ佐藤春夫の同時代における評言²⁾が、戦後の荷風研究にまで影響を与え、多くの議論を引き起こした。

文学史の観点から言えば、従来の研究において本作はいわゆる文藝復興期以降、『つゆのあとさき』（「中央公論」一九三一・一〇）や、前章で取り扱った『ひかげの花』（「中央公論」一九三四・九）などの発表で〈復活〉していた永井荷風の

¹⁾ 「作後贅言」は新聞紙上に掲載されたものではなく、はじめ一九三七年一月の「中央公論」で、「万茶亭の夕」というタイトルで発表された。

²⁾ 佐藤春夫「荷風先生の文学―その代表的名作「濯東綺譚」を読む」（「東京朝日新聞」一九三七・七・一四―一六）、同「濯東綺譚を読む」（「文芸」一九三七・八）

連の創作活動の集大成として位置付けられてきた³⁰。このような位置付けは、戦争によつて途絶えることとなる荷風の創作活動を時代状況の中で捉えている一面があることは否めない。また、『溛東綺譚』の文学史的位置付けは、本作が内包している様々な問題点が永井荷風の他の作品と関連づけられて読まれてきたという従来の研究の姿勢も反映している。こうした研究がなされてきた背景には『溛東綺譚』と他作品との間に見られる人物造型や創作手法上の共通点、とりわけ語りの方法に関する諸問題などが存在していると考えられる。

『溛東綺譚』の主人公であり、語り手でもある「わたくし」こと大江匡の存在は、こうした研究史の流れの追い風となっていると言える。大江は作中、自分が執筆している「失踪」という作品を引用しているだけではなく、まさに「溛東綺譚」という小説を書いていることにも言及している³¹。このようなメタフィクショナルな要素に加えて、大江は荷風が実際に交流していた文壇の作家たちを自分の知人友人として紹介することもあるし、テキスト中、他の荷風作品への言及や部分的な本文の引用なども行っている。このような特徴から、大江匡が作者の〈分身〉として造型されていることは明らかである。それと同時に、『溛東綺譚』に導入されている複層的な語りの方法を分析することこそ、本作品の読解に欠かせない作業であるという事実も、一目瞭然である。

こうした事実から、戦後の『溛東綺譚』研究では、「わたくし」の語りの相対化が早くから議論の対象となった。中でも、「わたくし」の言動を作者永井荷風の思想と比較対照しながら細かく詮議する試みが目立つ。自然に、このような試みは作品論の枠組みにとどまらず、作家論へと展開していったケースが少なくない。例えば、成瀬正勝³²は荷風の実生活における「やつし」の態度を、彼の文学全般に見られる「やつし」の態度と結びつけた。平野謙³³は、前述した佐藤の評価を批判的に捉え

³⁰ 嶋田直哉「テキストを読むこと…永井荷風『溛東綺譚』研究史を考える」（『明治大学教養論集』二〇一七・九）

³¹ これと同様のメタフィクションの手法が、本研究の最終章で取り扱っている『問はずがたり』にも利用されている。本作において、語り手兼書き手は自らの手記に「問はずがたり」というタイトルを付けて、その手記を一つの「メモワール」として認識している。

³² 成瀬正勝「荷風と「やつし」」（『明治大正文学研究』第一〇号、一九五三・五）

³³ 平野謙「永井荷風『溛東綺譚』」（『岩波講座 文学の創造と鑑賞』第一巻、岩波書店 一九五四・一一）

る形で、『墨東綺譚』の語り手の態度について、私小説的手法の逆用という視座を提示し、大江匡（ひいては永井荷風）の偽善的な行動を指弾した。宮城達郎は「わたくし」という一人称を「仮面」として捉えるべきだと主張し、その背後にある荷風の文学的姿勢を定義することに集中した。こうした読みの延長線上にある論考として、坂上博一¹⁰は『墨東綺譚』における主人公と作者が「強引なまでに」近い人物設定を検証し、そうした設定から「変身のトリック」を見出しつつ、大江の言動を荷風思想と関連付けて解釈した。

「わたくし」を中心とする『墨東綺譚』の語りが内包している諸問題について考察する際、右のように作者永井荷風の実人生における体験や、彼の思想を強く意識した考察がなされてきた一方で、『墨東綺譚』に物語論を適用する試みも行われてきた。中澤千磨夫¹¹は、まず「わたくし」の語りを、「大江匡的「わたくし」」によるものと、「荷風散人的「わたくし」」によるものに区別したうえで、両者が融合していることの意味を論じること、『墨東綺譚』における「わたくし」という語り手の存在に内包された荷風の方法論上の実験を浮き彫りにした。劉建輝¹²は作中に確認できる「書かれる「わたくし」」に対する書く「わたくし」という構図を指摘し、『墨東綺譚』に導入されている「主人公を対象化している書き手の「わたくし」」という本作の方法について、「おそらく荷風はこのすでに自分の入る余地のない現実社会を見つめながら、同時にまたそれを見つめている自分の姿をも発見した」と述べている。中澤論や劉建輝論はいずれも示唆に富むものであるが、いわば「わたくし」の二面性を論じたこれらの考察で行われている「わたくし」の語りの分別は、必ずしも合理的なものとは言えない。というのも、すでに金子明雄¹³が「自己の趣味を述べ、回想する（わたくし）をどちらに振り分けるべきか判断困難である」こと、「物語世界での行為の主体すら区別できなくなる」ことなど、右のような「わたくし」の語りの分離が引き起こす様々な論理

¹⁰ 宮城達郎「『墨東綺譚』の含む諸問題」（『国語と国文学』一九五五・一二）

¹¹ 坂上博一「『墨東綺譚』論」（宮城達郎編『永井荷風の文学』所収 桜楓社、一九七三・五）

¹² 中澤千磨夫「『墨東綺譚』序論—装置としての大江匡—」（『異徒』、第五号、一九八三年四月）

¹³ 劉建輝「『墨東綺譚』論—内包された二人の（わたくし）を手掛かりに—」（『国文学研究ノート』一九八八・八）

¹⁴ 金子明雄「一人の（わたくし）・複数の「わたくし」—『墨東綺譚』の領域」（『日本近代文学』一九九三・五）

の問題を指摘しているからである。金子論はさらに「『濯東綺譚』は、語ることの自意識が新たな物語を増殖させてしまうことも、水準の異なる語りがお互いの領域を侵犯してしまうことも無縁」だと主張している。

このように、『濯東綺譚』における語りの方法に注目する際、「わたくし」が語っている内容を二人以上の違う〈語り手〉に属するものとして区別することは、合理的ではないかもしれない。しかし大江に見られる語ることへの自意識は、『濯東綺譚』を読み解く上では分析が欠かせない重要な論点である。というのも、「濯東綺譚」の創作という行為それ自体は、大江による戦略的な行為であると考えることができからである。なお「戦略的な語り」という語には、本研究において考察してきた事柄ばかりが含意されているわけではない。例えば、近年の『濯東綺譚』研究において多田蔵人¹²は「濯東綺譚」の執筆によって「玉の井の体験を永遠のものとして止め」ようとする大江の狙いに言及している。辻堂遼平¹³も同じく、「「安息処」を「安息処」のまま残すために、「わたくし」は『濯東綺譚』を語るのである」と指摘し、大江による語りの行為が持つている意義を問う。一方で、従来の研究、とりわけ「わたくし」の戦略的な語りに着眼し、その狙いを明らかにする論考においては、物語のレベルで確認できる、大江の語りに内包されている論理上の問題が議論の対象となつてこなかった。より正確に言えば、テキストの中に見られる大江の誤謬自体はこれまでも指摘されてきたものの、そのような論理上の問題によって大江の言説を相対的に読解する試みは見当たらないのである。

大江は自作「濯東綺譚」の執筆によって何をしようとしていたのか。彼の創作の動機を浮き彫りにするだけの余地が存在しているということは、『濯東綺譚』が大江匡の創作の行為それ自体を対象化している作品であることを意味する。なお、このような構図が必ずしも『濯東綺譚』独特のものではないことを、本研究の各章において確認してきた。〈物語〉を作り上げる主人公たちの有り様を捉える方法は、『濯東綺譚』ほどに洗練されたものではないかもしれないが、他の荷風小説においても確認できるものである。しかも多くの場合、〈物語〉の創造は主人公たちの乱暴な論理のもとで行われ、それを裏打ちする各

¹² 多田蔵人「永井荷風『濯東綺譚』論」（『国語と国文学』二〇一〇・三）

¹³ 辻堂遼平「失われた若さのために—永井荷風『濯東綺譚』論—」（『近代文学第二次研究と資料』二〇一八・三）

人物の欲望や願望を析出することも可能なのである。本章では、「わたくし」の語りの中に含まれている論理的な問題を見抜くことにより、「溍東綺譚」の創作によって〈花柳界〉通いの精神を合理化しようとする大江匡の願望に光を当てる。

二、「観察」の仕組みと大江のパフォーマンズ

大江はお雪と離別することに至った経緯を叙述する際に、彼女を含む「彼女たち」に対する自分の思想的な立場も含め、詳しい事情を述べている。これはお雪からの結婚の要望があつた「七」から小説の末尾にかけて断続的に行われているが、ここでひとまず大江のこの一連の記述で展開されている内容をまとめておく。大江は頻繁にお雪の家を訪れる背景には、隣のラジオのことから昔の思い出まで、色々な理由があると言いつつ、「いずれも女に向つて語り得べき事ではない」と述べている。またそもそも自分が〈花柳界〉に向かつていった理由について、「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」などと旧作の一部を引用しながら、自らの正義観を力説もしている。このように自分の立場を明らかにした上で、大江はお雪の結婚の要望を、男の力によつて境遇を一変させたいものとして位置づける。そして、「お雪の後半生をして懶婦たらしめず、悍婦たらしめず、真に幸福なる家庭の人たらしめるものは、失敗の経験にのみ富んでゐるわたくしではな¹⁵」いと、彼女の要望を容れられない理由を言い立てる。結局大江は自分の社会的地位や、彼女の要望に応えられない本当の理由をお雪に説明できず、彼女と別れていく。

これまでの研究において、このような大江の行動や主張からは、客と娼婦の枠を超えるような二人の関係に対する彼の「不安」¹⁶や「挫折」¹⁷などがたびたび汲み取られてきた。こうした類の論考においては、大江がお雪をあくまでも過去の夢を思い出させるミューズとして位置付け、彼女から「玉の井という書き割りでの「恋愛嬉戯」」¹⁸以上の何ものをも期待していな

¹⁴ 中澤千磨夫、前掲論文。

¹⁵ 松田良一「『溍東綺譚』論—ラヂオと蚊の音—」（『椋山国文学』一二、一九八八）

¹⁶ 松田良一、前掲論文。

かったという側面が強調されている。一方で、大江自らがお雪との離別に至る経緯を語る際に主張している事柄は、概ね無視されていると言える。すなわち、大江自身は無言のままお雪との離別を決心した理由について、少なくとも表面上では、現在の境遇をさほど悲しんでいないお雪を悲しませるようなことをしたくないからだと説明しているのである。

【お雪の】性質は快活で、現在の境涯をも深く悲しんではゐない。むしろこの境涯から得た経験を資本にして、どうにか身の振方をつけやうと考えてゐるだけの元氣もあれば才智もあるらしい。(略) 【お雪と別れる決意をしたのが】わたくしを庇ふのではない。お雪が自らその誤解を悟つた時、甚しく失望し、甚しく悲しみはしまいかといふことをわたくしは恐れてゐたからである。(略) まだ、今の中ならば、それほど深い悲しみと失望とお雪の胸に与えずとも済むであらう。

反面、大江は自らの行動がお雪を騙すようなものであったことを認めつつ、「わたくしはこの許され難ひ罪の詫びをしたいと心ではさう思ひながら、さうする事の出来ない事情を悲しんでゐる」とも述べている。従来、このようにお雪の悲しみのみならず、自分自身の悲しみにも言及している大江の言説は、殆ど見落とされてきたと言つてよいだろう。しかしまさに二人の悲しみをめぐる右のような大江の主張こそ、彼のお雪に対する言説の論理的な問題を見抜くための手がかりを与えてくれるものである。それと同時に、二人の〈悲しみ〉をめぐる記述に注目することによって、お雪との離別がいかに戦略的に語られているのか、大江の「墨東綺譚」制作に関わる姿勢を見直すこともできる。

まずは、右に引用したお雪の悲しみをめぐる大江の主張の背景に、彼の周到な「観察」があると、彼自身は述べている点に注目する必要がある。大江はその「観察」が決して間違っていないことを、次のように力説している。

しかしここにわたくしの観察の決して誤らざる事を断言し得る事がある。それはお雪の性質の如何にかかわらず、窓の外の人通りと、窓の内のお雪との間には、互いに融和すべき一縷の糸の繋がれてゐることである。(略) 窓の外は大衆である。即ち世間である。窓の内は一個人である。そしてこの両者の間には著しく相反目してゐる何物もない。(略) わたく

しは若い時から脂粉の巷に入り込み、今にその非を知らない。ある時は事情に捉はれて、彼女たちの望むがまま家に納れて箕帚を把らせたこともあつたが、しかしそれは皆失敗に終わった。彼女たちは一たびその境遇を替え、その身を卑しいものではないと思ふやうになれば、一変して教ふべからず懶婦となるか、しからざれば制御しがたい悍婦になつてしまふからであつた。

「墨東綺譚」において、大江はこのような「観察」のもとで、再三にわたりお雪の悲しみを否定していくが、ここには二つの論理上の問題点がある。一つ目の問題は、大江の「観察」が、お雪の有り様だけを反映したものとは限らないという点である。そもそも大江が作り上げたお雪像とは、「銀座の女給」との対比において「正直とも醇朴とも言える」、「窓の女」の一人とといったもので、お雪その人の何かしらの特徴がそのイメージの背景にあるわけではない。右の本文引用の後半部分では、大江の話の対象がお雪から「彼女たち」にすり替わっており、「わたくし」がお雪をその普遍的な「彼女たち」の一人としか見ていないことも明らかである。つまり大江は、お雪を「彼女たち」という既成の枠に嵌めているに過ぎない。

二つ目の問題は、大江の「観察」とは、あくまでも限定的なものでしかないということである。このような事実とは、お雪の「悲しみ」に関する叙述が展開されている、「七」の彼女が「おかみさんにしてくれない」と発言する場面に注目することで浮き彫りになる。以下にこの場面のやり取りを引用しているが、特に後半の部分において、お雪がこの時「いつものよう」ではない自分の顔を大江から隠していることが見て取れる。

お雪は座布団を取つて窓の敷居に載せ、その上に腰をかけて、暫く空の方を見てゐたが、「ねえ、あなた」と突然わたくしの手を握り、「わたし、借金を返しちまつたら。あなた、おかみさんにしてくれない。」（略）お雪は何とも言はず路

「お雪の若さ、顔立ちの良さ、皮膚の白さ、髪型、着物のパターンなどは、あくまでも彼女の外見を形容した、いかにもジェネリックな娼婦像に過ぎない。特に大江が気に入っているお雪の古風な身なりでさえ、玉の井の娼婦としては珍しいものの、お雪にのみ見られる特徴ではない。これらの大江の観察に関して、お雪の描かれ方よりも、そのような観察それ自体のあり方を、より重点的に分析する必要があるだろう。」

地のはずれ聞こえ出したヴィヨロンの唄につれて、鼻唄をうたひかけたので、わたくしは見るともなく顔を見やうとする
と、お雪はそれを避けるやうに急に立ち上がり、片手を伸ばして柱につかまり、乗り出すやうに半身を外突出した。(略)
こなたへ振り向いたお雪の顔を見上げると、いつものやうに片鬘を寄せてゐるので、わたくしは何とも知れず安心したや
うな心持になつて、(略)

右の場面につき、自らの花街通いの根底にある発想など己の思想の形成史に関する記述を差し挟んだ上で、大江の語りは改
めてお雪の様子について言及している。その場面でも「その夜にかぎって、いかにも無理に寄せた鬘のやうに、言い知れず淋
しく見えた」と記述され、お雪の常とは異なる様子が窺える。しかし数日後、お雪のところを訪ねた際、大江はお雪とその
境遇の「融和」を見て取れる自身の「観察」のもとで、ひたすら彼女の悲しみを否定していくこととなり、「七」で描かれて
いるお雪の異常な様子は再び言及されることはない。要するに、この場面で示された「淋し」いお雪の有り様は、日常的な彼
女の姿を基にして作り上げられた「現在の境涯をも深く悲しんではゐない」とする大江の「観察」には、全く反映されてい
ないのである。

注意すべきことは、このやうにお雪の悲しみが否定されていくこととは裏腹に、「濯東綺譚」において、徐々に大江自身の
悲しみが前景化されていくことである。「悲しみ」という語に注目して本文を辿り直すと、お雪の悲しみから、大江の悲しみ
へと変遷していく語りの流れを確認することができる。

・【お雪の】性質は快活で、現在の境涯をも深く悲しんではゐない。
わたくしは既に、お雪の性質を記述した時、快活な女であるともいふ、またその境涯をさほど悲しんでもゐないと言つ
た。

・お雪が快活の女で、その境涯をさほど悲しんでゐないやうに見えたのが、(略)

・これはわたくしを庇ふのではない。お雪が自らその誤解を悟った時、甚しく失望し、甚しく悲しみはしまいかといふことをわたくしは恐れてゐたからである。

・わたくしは、この許され難い罪の詫びをしたいとさう思ひながら、さうすることのできない事情を悲しんでゐる。

・まだ、今の中ならば、それほど深い悲しみと失望とお雪の胸に与えずとも済むであらう。(中略) もしこれを越したなら、取り返しのない悲しみを見なければなるまいといふやうな心持が、夜の更けかけるにつれて、わけもなく激しくなつて来る。

更に視野を広めていうと、「悲しみ」という言葉では書かれていないが、例えば大江が最後にお雪の家を訪ねた際、彼女が病気で入院していると知らされ、わざわざ「病むとも死ぬやうなことはあるまい」ともったいぶった言い方をして、「別れてしまえば生涯相逢ふべき機会も手段もない」と運命を嘆くやうな素振りの記述からも、同様の旨が見て取れる¹⁰⁰。従来、大江自身が二人の関係の破綻で感受する悲しみに関する記述から、大江の被害者としての姿が見出せるという指摘も見られる¹⁰¹。しかしここまで論じてきたように、大江によつて展開されるこの一連の主張は、いずれも根拠を欠いている、あるいは乱暴な論理によつて成り立ったものであると言わざるを得ない。この点に鑑みれば、大江自身の悲しみに関する記述については、彼の実態を反映したものというよりも、むしろ〈別離を悲しんでいる〉というポーズを示すことに重きを置いたものとして捉えるべきである。即ち、お雪の悲しみから自身の悲しみへと遷移してゆく大江の言説は、それぞれの主張の是非はともかくとして、最初から〈事実〉を興味の対象としていないと言える。

ここで特筆しなければならないことは、二人の〈悲しみ〉に関する記述に限らず、乱暴な論理に基づく大江の語り方が、作中の所々で表出している点である。例えば大江はお雪との出会いの場面を好意的に捉えているが、雨の中の客引きは娼婦の常

¹⁰⁰ すでに、鹿島惇「「むかし」と「現在」の仮像—永井荷風『瀬東綺譚』論—(『近代文学第二次研究と資料』二〇一八・三)が指摘しているように、このような大江の発言には特に根拠がなく、あくまでも「小説的な色彩」に過ぎない。

¹⁰¹ 坂上博一(前掲論文)↓「第十章の「わたくし」の悲歎を見れば、「わたくし」もまた一種の被害者に他ならないのである。」

套手段であり、必ずしも大江の言うような伝統的な美意識を連想させるものではない²⁰。これと同じように、お雪に「おかみさんにしてくれない」と言われ、彼女からの意外な愛情を感じたと述べている大江だが、うがった見方をすれば、これもお雪が娼婦として提供した一種のサービスだったかもしれない²¹。

前述したように、このような論理の欠点からは、「濯東綺譚」創作の背後にある大江の目論見が見てとれる。「濯東綺譚」において、大江匡は自身の旧作²²の一節を引用し、自分の〈花柳界〉通いの背景にある思想について、「正当な妻女の偽善的虚栄心、公明な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た唯一の力であった」と述べている。一方で、彼はこのような自分の思想に基づく〈花柳界〉通いが誤解を招く可能性があることも意識している。こうした自己認識は、自分が以下引用しているように、大江は自分が「彼女たち」を見下していないことをわざわざ否認しているところから、彼のこのような自己認識が読み取れる。

わたくしは彼女たちと懇意なるには—少なくとも彼女たちから敬して遠ざけられないためには、現在の身分は隠してゐる方がよいと思つた。彼女たちから、こんな処へ来ずともよい身分の人だのに、と思はれるのは、わたくしに取つてはいかにも辛い。彼女たちの薄倖な生活を芝居でも見るやうに、上から見下ろしてよろこぶのだと誤解せられるやうな事は、出来得るかぎりこれを避けたいと思つた。それには身分を秘するより外はない。

しかし、やはりここでも大江の乱暴な論理が目につく。「身分を秘する」という、まさに「詐欺的」な大江の窮策は、「彼女たち」と懇意になるための方法とされているが、これはむしろ大江と〈花柳界〉との間にある断絶を窺わせるものであると

²⁰ 松田良一、前掲論文。

²¹ 多田蔵人、前掲論文。

²² 永井荷風『見果てぬ夢』（「中央公論」、一九一〇・一）からの引用である。この作品については、本論の第一章を参照されたい。

考えられる²³⁰。他方、己の身分を明かしてしまえば、〈花柳界〉に通う大江の行為は、「彼女たちの薄倖な生活を芝居でも見るやうに、上から見下ろしてよろこぶ」、「偽善的」なものとして誤解される恐れがある。これは「十年一日の如く花柳界に出入」しつづけてきた大江の論理が逢着する、宿命的なパラドックスである。

大江はこの論理の欠陥を、お雪との出会いを描いた「溍東綺譚」において乗り越えようとしている。その過程で絶対に欠かすことができない要素こそ、自らの境遇を悲しんでいないというお雪の人物造形にほかならない。具体的にいえば、大江はお雪の「寂し」さを見た際の光景を異化したうえで、逆に平常の彼女とその境遇との「融和」を見抜いたという自身の観察を弁護している。そうすることによって、大江はあの夜の場面でまさにお雪の「薄幸な生活」を認めていながらも、それを救おうとしない自分の偽善的な行動に悩まされることがなくなるのである。むしろ〈悲しくないお雪〉に対する〈悲しむ自分〉という設定が、大江にお雪との離別について「これはわたくしを庇ふのではない。お雪が自らその誤解を悟った時、甚しく失望し、甚しく悲しみはしまいかといふことをわたくしは恐れてゐたからである。」と、己の行動を正当化するための枠組みを与えてくれるのである。

このように見れば、お雪の悲しみの否定から始まる大江の言説において、彼は恣意的で且つ限定的な「観察」のもとで、お雪の悲しみを否定する反面、彼女を悲しませるようなことを避けるために、自分の悲しみを飲み込みつつ、無言のまま別れていくより仕方がなかった、という風に自らの行動を正当化していると考えられる。彼のかような試みは、お雪との関係の枠を遥かに超え、大江が一生涯にわたって続けてきた自らの花街通いの心理をも合理化し得るような枠組みを、大江に獲得させることにもなる。この過程において、お雪の実態や自らの主張の妥当性は後回しにされていることを考慮に入れば、「溍東綺譚」という大江の小説が、自らをはじめとする「溍東綺譚」の読み手を感化し説得することを目論んだ、彼の言語的なパフォーマンスであることが明らかとなるのである。

²³⁰ 坂上博一（前掲資論文）↓「ここに一種の論理の詐術がある（略） 即ち、たとえ玉の井という特殊地域を舞台にしながらも、世間とお雪とは人間性を媒介として「一縷の糸」でつながれているのに対し、玉の井に入りこむのに変身が必要とする「わたくし」は玉の井ともまたその住人であるお雪とも断絶しているという冷徹たる事実である。」

三、「墨東綺譚」における〈金力〉と花柳界の造形

大江が作り上げている「墨東綺譚」という物語の中に姿をあらわしている彼のパフォーマン스에 光を当てると、いわば永井荷風の『墨東綺譚』という小説が、大江の試みそれ自体を対象としている作品であることが見えてくる。創作の過程で、大江は自らとお雪の出会いの経緯を「潤色せずに」書いたと言い、また両者の離別を描くに及んで「小説的色彩」の採用を遠慮したいとも述べている。しかしここまで論じてきた通り、これらの記述が浮き彫りにするのは、文字面とはむしろ真逆の実態、すなわち自らの正当化を図っている大江匡の姿に他ならない。前述した多田論の指摘を借りて言えば、大江が永遠のものとして留めて置きたいものは、お雪との出会いや別れの〈体験〉、あるいは玉の井の〈実態〉ではなく、むしろそれらの事柄を恣意的に解釈した自分自身の正当性だったと解釈できるのである。

一方で、このように「何の作意もない」とか「誇張に陥り」たくないとかいった記述の背後に大江のパフォーマンスがあったとすれば、当然それらの記述を相対化することによって浮かび上がる物語にも、目を配る必要がある。ここで一つの重要な鍵となるものは、「墨東綺譚」の作中作「失踪」である。「墨東綺譚」のプロットに鑑みれば「失踪」からの二度目の引用は、決定的な位置にある。すなわち、お雪に「おかみさんにしてくれない」と結婚話を持ち掛けられた日の夜、自宅に戻った大江は、執筆が停滞していた「失踪」の末節を読み返しているわけであるから、その前後の大江のお雪に対する言説の展開も、この引用文と密接に関係しているのが自然であろう。

改めて「失踪」のあらすじとともに、「墨東綺譚」での二度目の引用に至る流れを確認しておこう。己の家庭生活に不満を覚えている種田は、退職金を手にしたまま、妻子を残し、言わば男の家出をする。種田は元々女中として雇っていたすみ子に出会う。現在カフェの女給になっているすみ子は種田からその〈失踪〉の話を告白された後、彼を自分の部屋に招待し、二人は一夜を共に明かす。そのとき、「手軽く情交を結」んだ後、すみ子は種田におでん屋を経営したいといった旨の相談を持ち掛けていたのである。「失踪」の本文からの引用がなされる直前に、大江は自分がお雪から意外な情愛を受けたことを振り返り、種田とすみ子の情交も不自然ではないので「作者が都合の好いやうに作り出した脚色として斥けるにも及ばない」などと述べている。一方で、実際に引用されている「失踪」の本文において、種田とすみ子は殆ど〈金〉の話ばかりをしている。更

に、長い「…」で結ばれる「失踪」からの引用文に続き、「濯東綺譚」の「九」において、大江は再びお雪の家を訪れ、彼女は自分と結婚することで、「懶婦」か「悍婦」になりたがっている、などと持論を展開していくのである。

無論このようなプロットの展開は、戦略的なものである。すでに指摘されている通り、「お雪の「ハス」の願望は、『失踪』のすみ子が計画する「おでん屋」と等価」²⁴であると考えられる。つまり、すみ子は種田が退職金を手にしてから男の家出をしたことを聞いた後、その種田の力を借りて自らの境遇を変えようとしている²⁵、というのが大江の認識であって、大江は同じ認識のもとでお雪の結婚の要望を〈男の力によって境遇を変えたい〉ものとして位置付けているのだと言える。このように見ると、ちょうど結婚話を持ちかけられた直後に旧作からの引用がなされているという点からはプロット上の工夫が浮き彫りになっているとは言え、大江が後置的な立場から「失踪」を自らの言説の土台として利用していることもまた明らかである。しかし、お雪の〈悲しみ〉をめぐる大江の主張がそうであったように、果たしてお雪の結婚の要望を、すみ子のおでん屋の計画と同等なものとして扱う大江の認識は妥当かどうか、疑問が残る。なぜなら、大江自身によれば、お雪は彼の社会的な立場を同じ日陰に暮らす者として「誤認」²⁶しており、大江が特別な金力を有していると認識していた証拠も全く見当たらないからである。

作中で度々繰り返されている大江の乱暴な論理や、恣意的な物事の解釈が一貫して示しているものは、大江自身の〈金力〉に対する認識から生まれる、一種の階級意識ではないだろうか。「濯東綺譚」においては、すでに冒頭から、このような大江の認識を見て取ることができる。世間離れた生活を送っている「わたくし」は、警察の尋問を受けた後、交番の外で高級な外国タバコを吸い始める。「薫だけでもかひで置けと云はぬばかり、烟を交番の中へ吹き散」す、「一」の最後の場面におい

²⁴ 松田良一、前掲論文。

²⁵ すみ子が実際には種田の退職金を使わずに、「手金」でおでん屋の権利を買おうとしていることは見逃せない。また確かにおでん屋の経営は、以前から計画されていたものであるとも述べられている。しかし種田と情交を結んだ後で計画を実行に移そうとする彼女の言動に、「男の力」を当てにした振舞いという側面があることも否定しがたい。

²⁶ 平野謙、前掲論文。

て、大江はすでに自らのそうした考え方を垣間見せている。続く「二」において、大江は「失踪」のあらすじをまとめているが、そこでは妻を亡くした後、「光子母子の金にふと心が迷つて再婚」していく種田の成れの果てが描かれていると同時に、とある政治家に「欺かれ」て子を生んだ後、「毎月五十円」の子供の教育費と、結婚した場合の「相当の持参金」によって、その沈黙が「買われている」光子の有様も描出されている。お雪にまつわる一連の物語を振り返れば、二人の雨の中での「伝統的」で「お誂ひ通り」であつた出会いは、実際に「五十銭」と値がつけられて始まっていることがわかる。まさに〈金〉の上で成立した〈娼婦と客〉という関係の枠組みは、実際に相手の社会的な地位を誤認しているようであるお雪からの結婚の要望によって、崩壊する直前までに進む。しかし大江はお雪の要望を聞いた直後、すみ子が種田の退職金を目当てに彼と「手軽に情交を結ぶ」経緯を自作から引用し、お雪の行動も同じようなものだと暗に示しながら、二人の関係を元の枠に戻そうとする。そして、「秋拾の代」として「三十円」を手渡し、お雪の悲しみを無視する半面、「お雪が意外のよろこびに目を見張つた其顔を、永く忘れないやうにじつと見つめ」ることにのみ満足する。最後にお雪の家を尋ねた際も、「いつものやうに、下の茶の間」ではなく、二回に案内されたことや、「馴染みの客」が来たことで「半時間とはたゝぬ中戸口を出た」ことなどをもっともらしく語っているくだりにおいて「三十円」の手切れ金を払ったことで、大江はお雪を悲しませることを避けながら、「伝統的」で「お誂ひ通り」に彼女と別れたという認識を強調しているとも言える。

このように大江は〈金〉への欲望で動かされている種田、すみ子、そしてお雪といった人物たちの言動から材料を探し出して、お雪との離別を決めた自分の行動を合理化しつつ、その背後にある思想の妥当性を訴えているのである。大江はお雪もその一人である日陰の世界に住む「彼女たち」と、自らが欲するような関係を作り上げるために、身分を隠すより仕方がないと言っている。そこで彼は、お雪との体験を対象にしながら、「遷東綺譚」執筆することで、己の行動の宿命的な論理の欠陥を、乱暴にでも合理化しようとする。ただし、自分と「彼女たち」との間にある乗り越えられない壁を「失敗の経験にのみ富んでゐる」我が人生で熟知している大江は、実際に「懇意」になれたお雪との関係を断ち切るより仕方がないのであつた。言い換えれば、「遷東綺譚」は大江が掲げている〈花柳界〉通いの思想の合理化を目的としたものであるかもしれないが、その試み

を相対化することによって見えてくるものは、大江の狙いとは正反対の側面、即ちそのような思想が孕んでいる根本的な論理の矛盾に他ならない。

大江匡は「公明な社会」と二項対立をなしている「他の一方」、つまり〈花柳界〉に向かつていった己の選択の理由として、歪んだ正義論を提示している。彼は「詐欺的」で「偽善的」である社会に居場所をなくし、〈花柳界〉に赴いていったというが、嫌悪すべきその「公明な社会」における自らの階級意識が原因で、お雪との関係において、まさに「偽善的」で「詐欺的」なことしかなし得なかったのである。大江が実際に〈花柳界〉に求めているものは、自らの〈金力〉で操作できる「幻影」ではないのである。その際に、すでに「不正暗黒」に満ちている〈花柳界〉であればこそ、お雪ら「彼女たち」の「薄幸な生活」を目の当たりにしても、良心の呵責を感じることなく過去の幻影に浸ることが可能なのである。己の行動の合理化やその主張の正当化を、〈物語〉を生み出すことによって遂行する人物たちの有様が、多くの荷風小説のモチーフとなっているように、『墨東綺譚』もまた、大江匡が「墨東綺譚」という物語を作り上げることによって、自らの〈花柳界〉通いの思想を合理化しようとすることを対象としている作品だと言える。

第五章『浮沈』論―「町の女」の造型と役割―

一、「荷風好みの女」

『浮沈』は一九四六年一月から同年六月までの「中央公論」に掲載された小説である。荷風の日記（『断腸亭日常』）によれば、この作品は一九四一年一月八日に起草されたという。同じ日の記述において「日米開戦の号外出づ」との文言も見られるが、これは偶然であり、本作の構想との関わりは不明である。一九四七年に中央公論社から出版された最初の『浮沈』単行本に添付されている「序」においても明記されているように、荷風は本作の執筆を始めた時に、「日米開戦の号外出しとも知らず」にいたのである。『浮沈』は翌一九四二年三月に脱稿されたものの、同年四月には改めて加筆修正が行われ、その発表も戦後までに持ち越されたのである。なお、初版本においては、初出のテキストから二箇所が削除されたが、一九五一年に発行された中央公論社『荷風全集』で削除された箇所が復元された。

『浮沈』は発表当時から、女主人公さだ子の人物造型が注目されてきた作品である。例えば日夏耿之介は、『浮沈』の主題を「淪落の女」さだ子に向けられている「哀憐の瞳」に見出している。言葉遣いこそ違うが、さだ子に対する作者の好意を指摘する論考は他にも散見される。宮城達郎は、さだ子を描く荷風の筆に「地下水のような愛情がひたひたと流れている」と述べている。宮城はまた、さだ子の人生について「いつまでも彼女の清純さと可憐さは失われず、最後に家柄も人柄もよい越智孝一にめぐり合い、女性のしあわせを手にすることができるのである」などと断言している。なお、宮城論は本作に見られ

「第四章、「鏡が方々にかけてあるな。」以下の四行。第一八章、さだ子と田所弁護士との肉体関係、「驚いて跳起きやうとしても」云々から章末まで。

日夏耿之介「晩近の荷風文学」（「群像」、一九四六・一〇）

宮城達郎「『浮沈』論ノート」（「解釈」一九七三・五）

るフランス文学との関わりについても言及しており、それが「『浮沈』全体、そしてさだ子の造型」に影響していることも指摘している。奥野慎太郎⁴⁾も同様にさだ子を「荷風好みの女」として評価している。彼によれば「さだ子はいい意味においても、悪い意味においても、有識人の興味の対照になる女性である」と述べ、そうした設定の背景には、さだ子の純潔さに魅了されている男たちの姿が潜んでいるという。というのも「幾人かの男と肉体的交渉はもったが、結局さだ子は最後まで素人女である。（略）そのため、いい意味においても悪い意味においても識字階級の男の心の中にひそんでいる驕慢な気持ちには、自然なんともいえない媚となって映ってくるのである」と、奥野は論じている。坂上博一⁵⁾も、さだ子に対する作者の好意に言及している。坂上はまた『つゆのあとさき』と『腕くらべ』の女主人公たち、すなわち君江と駒代との比較を通じて、さだ子の人物像を相対的に分析している。坂上によれば、『つゆのあとさき』の君江には「無自覚、無道徳な、その場その場に淫欲を求めてゆく根無し草的性情」が見られるのに対して、さだ子には「深い静けさ」が存在している。一方で、『腕くらべ』の駒代との共通点を指摘した後、坂上は「両々相まって、荷風のいつくしんでやまない女性像が形成されているのである。しかし、その点においては、作者はさだ子に一層の同情を寄せているように思われる（略）端的に言えば、作者自身の自らの造型したヒロインに対する惻隠の情のしからしむるところであろう」と述べている。

他方、『浮沈』に永井荷風の社会批評を見出す見解も、本作の発表当時から既に見られる。例えば吉田精一⁶⁾は、本作が『つゆのあとさき』の血を引く風俗小説の延長線上にあるとしながら、「『つゆのあとさき』が女給の社会とその風俗の描写を中心としてゐるのに対し、この小説が描かうとしてゐるのは時代そのものである」と主張している。吉田によれば、「人柄のよい越智の失意と、野卑で下劣な藤木（さだ子の夫）の得意の生活との対照に、作者の現代社会に対する批評や風刺の精神が見出される」という。また、前述した坂上論は、女主人公より一層荷風好みに造型された男主人公たちにも目を向けている。坂上論によれば、「広岡や越智の人物設定に、欧米諸国を的にまわして無謀な戦を宣した野蠻国日本に対する荷風の端的な心

⁴⁾ 奥野慎太郎『荷風文学みちしるべ』（一九五六・五。本論では同、岩波現代文庫、二〇一一から引用）

⁵⁾ 坂上博一『永井荷風論考』（おうふう、二〇一〇）

⁶⁾ 吉田精一『永井荷風』（八雲書店、一九四七）

情」が反映されているという。具体的な本文の考察に入る前にこの点に関して断っておくと、確かに広岡や越智の言動には、いかにも〈荷風らしい〉思想や社会的ポーズが看取される。しかし、この〈荷風らしき〉を戦後の高知的な視点によって解釈することで、『浮沈』の〈同時代性〉を読み込もうとするのは、必ずしも妥当とは言い難い。ここで改めて注目すべきは、『浮沈』の中の時間設定と、本作が発表された時期の差異である。松本和也¹⁾は、次のように指摘している。

「浮沈」はさだ子の生涯のみならず、戦中の風俗を描いた小説テキストでもあり、戦後の読者は、戦後という歴史的位
置から、戦中の物語内容を読むことになる。ただし、この時、現実となった戦後を生きている読者にとって、戦後が想
定されていないはずのテキスト空間を無媒介的に読むことはできず、無意識裡にせよ、戦中の語り（手）ごしに読むこ
とを余儀なくされるだろう。（略）戦後に位置する読者は（略）語り（手）の位置に自らを重ね得ず、逆に自動的に彼
私の距離を確認しては相対化することになり、その時目にするものは、“戦中にも書きつづけていた作家”という、
戦後から見ると、ことのほか輝かしくみえるであろう一人の作家の後ろ姿であるに違いない。これこそが、戦後直
後という歴史的条件下において永井荷風の小説テキストが果たした稀有な意味作用であり、言説化はされなかったも
の、しかし感受はされた荷風ブーム水面下の要因だと目される。

松本論は『浮沈』など戦後の荷風小説の代表的な作品について、それぞれの発表時期を考慮に入れつつ、主に作家像の検証を行っている。一方で、例えば『浮沈』の場合、右の仕組みは物語内容にまで影響を及ぼしているとも考えられる。本作の末尾において、さだ子と暮らすことになる越智は、自分の日記において、「無上の幸福」をもたらす同棲生活がその後も「平和に波瀾なく」続くことを願っていると記述している。しかし、東京が空襲され、町が崩壊し多くの人も命を落とした事実を知っている読者は、物語に描かれていないものの、二人の「幸福」がいつまで続いたのか、その後の展開について考えざるを

¹⁾ 松本和也「戦後メディアの中の〈永井荷風〉―「浮沈」、〈勲章〉、〈踊り子〉を中心に―」（『人文科学論集・文化コミュニケーション学科編』信州大学人文学部編、二〇一〇・三）

得ない。なお、本論で見えていくように、右のような外的な要素だけではなく、作品の内側からも、さだ子と越智の関係を不安定にしている要素を確認することができる。そのような要素も考慮に入れると、例えば二人の関係を「荷風文学における最高の恋愛表現」⁸⁰とする指摘のみならず、「作者のさだ子に対する好意」を読解の中軸に据えてきた先考論の姿勢をも再検証することができる。その検証の手がかりとなるものは、やはり本作独特の人物造型の方法論である。

広岡や越智といった、作者の分身のようにもみえる人物の起用をはじめ、藤木や田所弁護士など、必ずしも好意的に描かれていない人物を含めて、『浮沈』では荷風の常套手段である類似的人物造型を確認することができる。他方、『浮沈』の人物たちは、相互の関係を類型的なバイアスに基づいて解釈しつつ、それを基準として自分自身の〈性格〉や〈思想〉を発見し、その正当性を合理化する、という傾向を見せている。本作のこの特徴は、さだ子をめぐる各人物の言動に顕著に現れている。とりわけ、さだ子が複数の人物によって「町の女」という言葉で形容されていることに注目すべきである。なぜなら、この言葉からは、さだ子の何らかの特徴が見出されるというよりも、各人物が〈造型〉するさだ子像（＝「町の女」）や、「町の女」という言葉に託されている彼ら自身の主張を窺い知ることができるからである。換言すれば、各人物がさだ子について展開している「町の女」論からは、むしろその人物の素顔を垣間見ることができるのである。無論、各々が思い描くさだ子像に共通点が全くないというわけではない。しかし、『浮沈』を読み解く際、さだ子の人物像を、登場人物たちの思いが反映された「町の女」という集大成として捉える前に、「町の女」という言葉に託されている各人物の思いを見抜き、解釈する必要がある。先行する論考において、さだ子の特徴としてあげられている「可憐さ」は、主に藤木が主張するものであり、また同様に指摘されるところの「清純」さも、越智や義理の母などの言説を評価の軸にしていると思われる。であれば、まずそれぞれの人物がそのようなさだ子像を思い描くようになる経緯を見なければならぬ。また、このような、何人かの（主に男性）人物の思いが集中して造型されている、二重に虚構である〈人物〉について、「女性のしあわせ」云々と断定することは当然として、さだ子という一人物から、「荷風好みの女」の魅力を説くともまた適切ではない。

⁸⁰ 坂上、前掲論文。

本論は、さだ子の人物造型の分析を『浮沈』読解の鍵とする従来の見解には賛同する。ただし本論においては、従来の論考にはない視座、つまり登場人物同士によって行われている人物造型の分析から考察を始めたい。予め断っておくと、ここでの登場人物同士の人物造型とは、必ずしも男女間の〈優劣〉や、男の欲望によって定義される女性像のみを意味しない。無論このような男の側からの傲慢な視線は本作でも確認されるし、以下の考察においても注意を払うべき点として言及している。この他、序列意識に裏打ちされた関係（さだ子とその姑の場合）、や、単にその人物の都合に基づく関係（さだ子と蝶子やさだ子と君子の場合）など、女性同士においても、乱暴な論理に則して相互的な関係が築かれている様が目立つ。

『浮沈』の語り手の概ねに中立的な態度は、このような人物造型の仕組みを強化していると思われる。語り手は各人物について、その来歴や現状など、客観的かつ大まかな情報を提示する。その一方で、それぞれの内心が語られる際には、内的焦点化が行われ、その人物の主観が露呈される場面が非常に多い。これは、本論で取り扱う四人の人物（さだ子、さだ子の姑、藤木、越智）についても確認できる事柄である。『浮沈』に見られるこのような語りの特徴は、各人物が造型している「町の女」とその人物の思惑がいかに関連しているかという点にスポットライトを当てるような役割を果たしている。その反面、他人から「町の女」として見做されるさだ子自身が、自分なりの「町の女」論を獲得し、それを内面化していることが明らかになれば、『浮沈』の全体像が見えてくるはずである。以下、さだ子の周辺にある人物の側から作り上げられる「町の女」の諸要素を確認することから考察を始める。

二、藤木が作り上げるさだ子像と女性の「真理」

さだ子は最初の夫の死後、夫の従弟に再婚を迫られるが、それに応じず、「栃木県××町」の実家に帰らざるを得なくなる。しかし彼女は探し求めていた静かな「寡婦ぐらし」を、実家でも手にすることができず、藤木という中学校の英語教師に再婚の相談を持ちかけられる。さだ子は父と義母との同棲生活に肩身の狭い思いをしながらも、藤木の結婚の要望に乗り気がせず、やがて実家を飛び出し、再び東京のカフェで女給暮らしを始める。これも束の間のことで、その後、同じく東京に引っ越し

ていた藤木が、偶然にもさだ子と同じアパートに住んでいることに気付き、知人を介して躊躇していたさだ子を説得し、二人は正式的に結婚することとなる。その後、藤木との結婚生活に耐えきれなかったさだ子は、家出をし、やがて藤木と離婚してしまう。

さだ子の二度目の夫である藤木が思い描くさだ子像は、『浮沈』の根底に流れている「町の女」の物語において、重要な役割を果たしている。彼がさだ子に向ける視線においては、何よりも先に、さだ子の肉体的魅力が強調されている。このことは、東京で同じアパートに住んでいるさだ子にはじめて遭遇した際、彼女の「眉をかいたりする流行の化粧品に洋服も膝頭までしかない裾から、両脚の形を見せた姿」にのみ集中している藤木の視線から見て取れる。作中、藤木のさだ子に対する純粋な恋心とも言えるものがほめかされている記述もある。例えば、さだ子に対する自分の気持ちを題材とした藤木の創作詩などによって、そうした内面が表現されていると言える。しかしこのような、比較的無垢な藤木の感情が表現されている箇所では、必ずそれを相対化する別の出来事、あるいは語り手の冷淡な記述が影を落としており、やはり女の肉体や金銭にしか興味がない藤木の本性が強調されていく。右に触れた藤木とさだ子が遭遇した夜、藤木は君塚嘉子という年上で金持ちの未亡人とも関係を持つようになる。この出来事は、「去りし君」だの「わがおもふ人」だのと、さだ子に対する思いを綴った自分の詩を読み返す彼の姿をにわかに対象化する。あるいは、結婚した後の二人が一緒に過ごした最初の夜の出来事が記述されている箇所において、「この女の幸福のためなら如何なる苦痛も厭ふところではない」などという藤木の思惟が語られているが、その直前の記述を見れば、彼は「さだ子の煩悶する原因が自分であること」を忘れており、「女の体臭と白粉の匂」に惑わされ、結局さだ子の「可憐」さしか意識していないことが語り手によって提示されているのである。

当初はさだ子の肉体に魅了されていたものの、藤木が結婚生活を営む中で、さだ子を肉体的欲望の対象というよりも、自分の持ち物のように、すなわち「従順」な存在として認識するようになる点にも注意を向ける必要がある。より正確に言えば、藤木は、さだ子が「男」に「従順」たるべき女だ、という風に彼女のことを認識していくのである。藤木のこのような考え方について述べる前に、まず彼の性格と彼が渡世の義理としているものについて見ておく必要がある。とりわけ以下の引用箇所、語り手が客観的な記述で彼の思想を紹介している件が注目される。

藤木は経験と認識の足りなかつたことを知ると共に、権勢に近い腰を屈し、阿諛を呈すれば人生の幸福を得ることは決して至難ではない。阿諛を呈することも亦甚しく苦痛な仕事ではない。唯阿諛を喜ぶ権勢に接近する道を見出す事、これが処世の秘訣である。運命の鍵である。と信じた。

予め断っておくと、藤木にとっての「権勢」とは、例えば勤め先の何某男爵とか、世話になっていた大学教授のこと、あるいは津村など、富や地位に恵まれている男たちのことばかりを指すのではない。藤木は、嘉子の前でも同じ振る舞いを見せている。人前においては呼び捨てにされていたさだ子が、二人きりになると急に「さだ子さん」と呼ばれることも、こうした藤木の思想を浮き彫りにする。彼は、「腰を低くし、世辞を言つて、人の感心を買ふことは生活の第一義」だと思っており、同じ思想のもとで自分にとって「必要な人物」である人たちに接している。こうした思想も相俟ってか、「正妻のさだ子さへ今ではどうやら嘉子と同じやうに、生活必需品のものとなつて」いく。むしろ「彼女の秘密も羞耻も自分の前に悉くさらけ出されて神秘の力を失つてしまつた」などとも述べられているところを見れば、最初はさだ子の肉体に魅せられていたものの、同棲生活を送る段階になると、そのような肉体的な欲望はおさまつたとも言える。無論、嘉子の金力の恩恵を受け、さだ子の貯金にさえ「巧みに」手出しをして暮らしている藤木ではあるが、「内へかへれば従順な若い妻があり、外へ出れば案外人の好い淫猥な未亡人がある」などと、自分が「幸運」に恵まれていることを意識しており、さだ子に対する興味を無くしたとは言い切れない。

そんな中、藤木は同棲生活におけるさだ子の振る舞いに関して「たよりにするのはあなた一人だ。あなたに任せた体には他の男の指一本でも触せはしないと言はぬばかり、いかにも打解けて、其身をまかせツきりに任せてゐるやうに思」うようになつていく。このような藤木の確信と安心は、さだ子の家出によつて打撃を受け、その代わりに「町の女」であるさだ子のもう一つの側面が前景化されていく。すなわち、かつては美貌のような一個人の特徴が強調されていたこととは対照的に、ここで

はさだ子もその一員であると暗示されている「町の女」という集団、更に言えば〈女性〉に関する「真理」が、藤木の視線から語られていくのである。

ここで一旦、物語の時間を巻き戻して、藤木がまだ栃木県××町の中学校に務めていた頃の出来事に注目したい。さだ子の後を追って東京まで行ったものの、浅草の駅で彼女に逃げられた藤木はその夜を玉の井で過ごすこととする。そこで、彼は千枝子という娼婦に宛てられた、客からの手紙二通を目にする。二番目の、比較的長い手紙において、藤木の目には文学青年のよきな人物に思われた書き手は、千枝子の振る舞いから「大なる尊い教訓を得た」と記述している。それはつまり、青年が千枝子の「観察」によって、好き嫌いせずにどんな客に対しても無頓着にサービスを提供する娼婦の有様を発見した、ということである。青年によれば、「悲観せず自棄にならず面白さうに毎日毎夜を送つて」いる「この町の女性」の生活ぶりには、「服従の中に安心を求める」、「女性の生涯」の実態が見出されるという。青年はまた、自分も千枝子ら「女性」のように、「全体主義」に反抗せずに安心を求めていきたいと述べ、「女性は我等よりずっと偉いばかりでなく、どこか奥底の知れない神秘そのものだ」と、結論づけていく。

いうまでもなく、手紙の文言からは書き手の乱暴極まりない論理を見て取ることができる。青年は、自分が娼婦の「悲観」や「自棄」になる姿を「観察」できていないだけかもしれないこと、また仮に玉の井の娼婦たちには右のような事柄が当てはまるとしても、公娼は〈女性〉の代名詞ではないということなど、その論理には根本的な瑕疵が含まれているにもかかわらず、〈女性が楽しそうに服従の中に生きている神秘的な存在だ〉などと屁理屈を述べている。そもそも、これは娼婦に宛てた手紙で、その主題は千枝子や〈女性〉についてのルポルタージュではないから、そうした論理的な構造は青年にとってはどうしてもよかったのかもしれない。しかし、藤木はこの手紙の文言から「今まで閑却してゐた事について何やら教へられたやうな心持ち」になり、かつ「真理らしいもの」、「兎に角に深刻なる何物」を感受していくのである。

ここで注意すべきは、藤木が右のような、青年の女性観とも称し得るものを内面化し、それに基づいてさだ子の家出を解釈していくという展開である。

【手紙に】書いてあつた文言がとぎれ／＼に思返されて来る。（略）玉の井の女はお客になつて来る男には、誰彼の撰みなく親切にする習慣がついてゐる。さだ子も要するにあの晩の女と変わりはないのであらう。今頃は誰かわからない男に対して、自分に向つて為したのと同じやうに為しているのであらう。

藤木はさだ子の服従の対象は自分以外の誰かであらうと、ヤキモキはするものの、それはあくまで一時的なもので、さだ子から離婚の手続きを任されていた田所弁護士に嘉子との関係を指摘されると、あっさりと離婚することに賛同してしまう。このようなさだ子像、または、その延長線上にある女性のあるべき姿に関する一種の偏見は、本作において藤木固有のものではなく、様々な登場人物の間で共有されている。手紙の書き手はともかく、右に触れた、さだ子から離婚の手続きを任された田所弁護士も、同様の偏見を露骨に、かつ繰り返し表出している。さだ子を無理矢理にでも自分の妾にしたい田所弁護士は、さだ子の反抗に直面したとき、彼女を説得させるために、以下のように述べる。

こゝの家がいやだと言つて、外へ行けば、早速その晩から泊まるところに困るんじゃないかね。新聞広告か何かを当てにして、カフェーか何処か住込んだところで、いづれはお客か旦那のふところを当にするより仕様がないう。それなら結局こゝの家でわたしの世話になるのも同じぢやないか、どうせ一度任せてしまつた身体ぢやないか。何も妙な意地を張つていや／＼通す事もなからうと思ふがね。

更に言えば、このような思想は「町の女」たちも内面化するところの、男女関係の模範のようなものでもある。例えば、さだ子と同郷であり、彼女より一足先に東京へ出てきて散々な目に合わされた挙句、現在怪しげな芸者屋を営む君子が、「女に生まれたらいゝもわるいも言ひなり次第になつてゐるより仕様がないう」などと、自分が「身をすてゝいやな事をいやだと思はなう」かつた来歴をさだ子に力説しているところに、右のような思想を見出すことができる。後述するように、程度の差はあるものの、越智もこれと似たような立場であり、さだ子自身でさえ、この考え方に従わざるを得なくなる。

ここまで見てきたように、藤木への内的焦点化を通して造型されるさだ子像には、肉体的要求の対象となる彼女の特徴のみならず、男に対する「服従の中に安心を求める」しかない女性の「真理」なるものまで反映されている。一方で、『浮沈』の語り手は、藤木とのアパート暮らしに侮辱され、頼りにする人など誰も存在しないにもかかわらず、家出を強いられるさだ子の内心を度々記述し、彼女の煩悶の原因が藤木であることも明記している。こうした語り手の態度を考慮に入れば、前者の性的魅力はともかくとして、後者の、さだ子の出奔後の有様について妄想したり、あるいはまた女性の「真理」云々と、でたらめを言い立てたりする藤木の有り様が相対化されていることが理解される。このようなさだ子像は、藤木に妻の家出を都合よく合理化できるような枠組みを与えており、それこそ藤木にとっては「生活必需品」であつたとも考えられる。藤木はさだ子に二度も逃げられた理由に関して、己の平常の有様に疑問の欠片も抱かず、それを即座に「町の女」の本質として合理化し、独り合点できるのも、「町の女」としてのさだ子像のおかげだと言えるだろう。

さだ子に逃げられた後、藤木は語り手によって焦点化されることなく、そのまま物語から姿を消していく。ただし、彼がまたしても「幸運」に恵まれ、嘉子と結婚することとなり、しかも「ます／＼有望」な立場を手にするこができた旨が蝶子の口から語られている。藤木がその処世術のおかげで実際に出世し得たという展開に、社会に対する作者荷風の皮肉が含まれていることはこれまでも指摘されており、本論でもこの指摘に異議を唱えるつもりはない。一方で、先ほども述べた通り、彼が描くさだ子像、すなわち藤木を介して形成され、強調される女性の生涯に関する「真理」は、藤木だけではなく、本作の他の登場人物たちにも様々な形で共有されている思想であることにも留意しなければならない。あえてシンプルな言い方をすれば、この「真理」は語り手に冷遇される藤木や田所弁護士、あるいは君子のような人物のみならず、さだ子の最初の夫の母、あるいは越智についても同様の思想を保持していることを、明確に指摘できる。こうした事実、荷風の皮肉な社会批評の方法論を見つめ直す手がかりとなるだろう。

三、さだ子に見出される「謙遜」の徳

『浮沈』の先行研究を概観した際にも触れたように、『浮沈』において、さだ子が「可憐」な人物として描かれていることはすでに指摘されている。さだ子の「可憐」さは、ここまで藤木に注目して検討してきた彼女の肉体美だけではなく、例えばさだ子が備えている「静けさ」、あるいは「素人」っぽさにも見出され、彼女がむしろそのために男たちの欲望の対象となっていくことも指摘されてきた。本論も、こうした従来の指摘に賛成している。確かに荷風の他作品に登場する女給と比較すれば、さだ子には独特な雰囲気があると言えるだろう。しかしこのような、比較的純粋なさだ子像もまた、語り手の客観的な描写というよりも、『浮沈』の登場人物の主観によって造型されたものであることに注意しなければならない。また、藤木の場合と同様に、そうした記述にさだ子の性格が全く反映されていないとは言い切れないものの、それより重要なものは、さだ子に集中する各人物の視線から読み取れる、それぞれの性質や思想である。

このような仕組みは、誰よりも先にさだ子に「あどけない姿」を見出した人物、つまり彼女の最初の夫の母（以下便宜上「母」とする）について容易に確認できる。さだ子をはじめて田舎から東京へ出た際、銀座にあったローラというバーに務めるようになる。彼女はそこでまだ大学生だった最初の夫に出会う。「或夜二人が自動車に乗って何処かへ泊まりがけで遊びに行かうとした途中、巡査に見咎められて警察署に引致」される。警察署に呼び出された母は、そこではじめて「さだ子が十六七とも見られるあどけない姿を見て、わけもなく惻隠の心を起こし、もし救うことが出来るものならば、救ってやりたいといふ氣になった」という。母は「さだ子の身元を調べる」と、氣にするまでのことがないから「安心して」、息子とさだ子の結婚を許す。ここでは早いテンポで一連の経緯が語られてゆくものの、母がさだ子を「救ってやりたい」氣持ちになる背景として、彼女自身の育ちと思想がどれほど関わっているかが、直接に述べられているので、以下その件を引用する。

この母は早くからキリスト教の信者で、英国人の開いてゐた女学校を卒業したところにはストウ夫人やジョージ、エリオットの小説を和文調に翻訳して専門の学者を驚したことがあつた。（略）母は長い年月、寡婦ぐらしの静かな生涯に、おのづと多くの書物をよみ、企てずして心の修養をも積み、その後は筆こそ執らないが、十九世紀前半の西洋文学に見られるやうな、人道主義の文学者らしい人格をつくるやうになつてゐた。それ故にこの婦人がさだ子といふ街頭の一少

女の是も非も知らず世の風潮に感化せられて、言はゞ墮落した境遇に在るのを見るや、これを救上げて完全な女性に仕立て直してやりたいといふ心になつたのは、つまり人道主義の文筆を執る心持ちと、全く変わりのないロマンチズムの感激に基いたためであつた。

繰り返しになるが、さだ子の「あど氣ない姿」や、「さだ子といふ街頭の一少女の是も非も知らず世の風潮に感化せられて、言はゞ墮落した境遇に在る」のを、母が「見ている」のである。彼女はまた、さだ子に遭遇する以前から「さびしさを慰めるために、時折女の子を貰つて養育したい心持ちにもなつて」いたことも、あわせて考慮すべきである。要するに、右のような記述からは、母が「見ている」「さだ子といふ街頭の一少女」は、様々な意味において、母にとって都合の良い（人物）であつたことが読みとれるのである。母はさだ子と息子の結婚を許すことによつて、「暗殺や陰謀の露見などから大分騒がしくなつて」「いた世間の目から、我が息子の不行を隠蔽することが出来る。また、さだ子の養育を通じて、自らの「人道主義の文学者らしい人格」を發揮するチャンスが得られるとともに、「ロマンチズムの感激」も追求することもできるのだ。母の行動を価値付けることは避けたいものの、右のような（さだ子の都合良さ）に鑑みれば、彼女の行動からも、その〈欲望〉が自然に浮き彫りになってくるのである。いずれにしても、母が思い描くさだ子像は、やはり彼女の欲求に基づくものであるから、必ずしもさだ子の様子をありのままに反映したものではないことを、ここでは特筆しておきたい。

さだ子は母の恩恵を受けるだけでなく、実際に彼女に教わることも少なからずあつたという。夫の死後、さだ子が探し求めていた「平和」な「寡婦ぐらし」は、母の「寡婦ぐらしの静かな生涯」と殆ど同じものであるし、さだ子によると、彼女は母からその貞操観も教わつたという。他方、母その人が「教育界には中島歌子、文壇には若松賤子、一葉女史、小金井きみ子等が現れた時代に成長した夫人であつたので、才覚があつても深く慎んでそれを表に現」さず、「謙遜の徳を知らない田舎者に見られる」ことを意識していたことにも留意しなければならない。ここで、母について述べられている「謙遜の徳」というものが、後に越智の日記において、さだ子に関しても述べられていることは偶然ではない。ただし、ここまで示してきた例を踏

まえると、越智がさだ子の言動から見出す「謙遜の徳」にも、彼の別の意図が反映されていると考えられる。まず越智の日記から、さだ子の「謙遜の徳」について叙した記述を引用しておこう。

私はさだ子の過去に於ける過失を女の身の恥辱とせず、寧よき訓練と見てゐるのは、これあるが為に彼女は教へられずして謙遜の徳を修め得てゐるが故である（略）私は彼女に対して無限の愛情と憐れみとを覚えて止まないのは、その意識せざる行動の中に、私は絶えず謙遜の徳の隠見することを認め得るからである。彼女は過去の時代の人の持つてゐたものを今も猶失はずに持つてゐる。この点に於いて彼女は私と同じく世の落伍者たることを免れない

右にあげた越智の議論の後半部分を簡潔化すると、以下のようなになるだろう。

- 一、私がさだ子を愛している理由は、彼女が謙遜の徳を備えているからだ。
- 一、謙遜の徳は過去の時代のものだ。
- 一、だから、さだ子は前の世の人間であり、今の時代では社会の落伍者だ。
- 一、（さだ子は「私と同じ」。従って、私も世の落伍者であり、過去の世の人間だ。）

括弧の中に示した事柄は、直接的には書かれていないものの、越智の記述に含意されていることが見て取れる。越智の日記において、彼が見ているさだ子の有様によって、彼の自己認識の中心でもある右のような主張が、暗黙のうちに肯定されていることは重要である。なお、ここでいう越智の自己認識とは、彼の日記からの引用である『浮沈』第二十四章の冒頭近くの「私の身も亦同じく過去の世に属するものである」といった記述など、独特な美意識に基づく彼の考え方を指している。このように、自分が作り上げたさだ子像を梃子にしながら、自分自身の性格や思想を合理化することは、越智の手記に散見される彼の誤謬の典型である。例えば、

男児が理想のために自由のために戦つて死を恐れず、女子が愛情と貞操とのために身を捨てゝ悔いなかつた時代は今も既に過ぎ去つてゐる。

と訴える越智は、「さだ子の私に向つて傾注してゐる愛情」などを前景化することによつて、さだ子を「恋愛が女子死活の大問題」とされていた過ぎ去つた世の「女子」として位置付けていく。そうすることによつて、その恋愛関係の他の一角である越智自身の生活もまた「理想のために自由のために戦つて死を恐れ」ない「男児」と等しいものとなつていくのである。要するに、越智は日記において、さだ子を描いているというよりも、さだ子という「謙遜の徳」を備えている「過去の時代」の〈人物〉を造型することによつて、むしろ自分自身の人間性を肯定的に捉えていると言えるのである。その結果、越智は「普通人の健康を持ちながら何故に新興の時代精神を追ふことができなかったか、それに対する「回答」を出すことができないかも知れないが、己の現状を美化し、また語り手の言葉を借りると「落伍者の悲哀と、之に伴ふ詩味」に甘んじること、
「心情の満足」を手にすることができるのである。

一方で、越智のさだ子に対する言葉にも、これまで見てきた「町の女」論と同じような、ある種のバイアスが見られることは見逃せない。例えば以下のような、彼が内的焦点化されて語られている箇所は重要である。

【越智は】知らず／＼此種の女に対して覚えたことのない優しい心持ちになることができた。越智は自分よりも教養の深くない、そして身分のない可憐な女を相手に責任のない恋をする楽しさを空想したのであつた。モーパッサンの心理小説ノートル、クール（男の心）に描かれたやうな恋愛。思想感情の極度に洗練され尽くした男が、上流社会の婦人の複雑なる情緒よりも、旅館の女中の率直な動作に偶然官能の安慰を覚える―それと相似た心持ちになつたのである。

ここでも「此種の女」の代表となるさだ子に対して、「思想感情の極度に洗練され尽くした男」が置かれており、日記と同じような誤論が呈されている。ただし、より注目すべきは、ここにも見られるさだ子の官能的な魅力に対する視線である。これは右の引用箇所において、さだ子についても暗示されている「官能の慰に安」という言葉に託されている。以下に引用している記述において、越智のこのような思想について詳しく言及されている。

【さだ子が】人をして直ちに惻隠と愛憐の情とをさそひ出させる魅力があつた。同時にまた、時と場合によつては、この軽俊な態度の一面には、どこで習ひ覚えたものか、都会の女にしか見られない人馴れた艶冶な趣が目につく。(略)普通の女給の酔客を誘惑する淫卑露骨なものとはちがつて品致と雅醇とが籠められてゐた事をも越智は忘れずに記憶してゐるのである。曾て巴里にゐた時分、拉典町でなくては見られない女の中には、今だにモーゼーの小説トリルビーの女主人公、またミュツセの筆にしたミミイパンソンのやうな、軽浮と淳朴と、諧謔と哀愁との不可思議なる混和から生じた可憐なる性格の残つてゐたことを思出し、さだ子の姿態と性情とには、それに酷似したものゝあることを発見した。かういふ町の女の男を動かす情味を解剖すると、それは漫画の輕妙であつて古名画の品致ではない。シンフォニーの悲壮美ではなく流行唄の哀愁でもあらうか。

越智がいう「都会の女」あるいは「町の女」の振る舞いには、「品致と雅醇」がこめられ、その性格には「軽浮と淳朴と、諧謔と哀愁との不可思議なる混和から生じた可憐」さが残っている。また越智のいわゆる「町の女」は、虚構の中にしか存在しない人物であるかのようなパリの一部の娼婦を連想させる、極めて幻想的な存在でもある。だが彼は「町の女」に惹かれる理由は彼女らが備えている「男を動かす情味」だけである。これは前節でも論じたように、『浮沈』の他の男性登場人物たちが共有している「町の女」論の中心的な要素であると考えられる。なお、越智が言う「町の女」の「不可思議」さは、藤木や手紙の書き手の青年が述べるところの女の「神秘」さ云々を連想させ、藤木らの女性服従論ほどではないにしても、越智もまた男尊女卑思想のようなものを所有していると言える。これもまた、越智だけのものではなく、様々な人物が共有している

「町の女」論のもう一つの中軸である。例えば、「女には生涯必要のない智識と思想上の複雑なる問題」、あるいは「私も出来得るならばさだ子の持つてゐる思想感情の程度まで、私の心を単純にさせ、民族や政治の問題をすっかり忘れてしまひたい」などという日記の記述において、そのような越智の思想を垣間見ることが出来る。物語では、さだ子と越智の出会ひの経緯や二人の関係のはじまりなどについて、さだ子に焦点化されて語られる場合もあるが、二人の同棲が始まると、さだ子の声が失われるのに対して、三人称の語り手の言説も姿を消し、物語は越智の日記からの引用で結ばれることになる。このような本作の構造的な特徴に鑑みて言えば、越智の主観的な述懐によって形成される二人の優劣関係は、例えば藤木や母など、他の登場人物のそれと同等のものではなく、特別な重みがあると言える。

これまでの考察をまとめて見れば、越智は「シンフォニーの悲壮美ではなく流行唄の哀愁」だの、「牡丹の花よりも名の知れぬ雑草の花」だのと、自分がさだ子に見出した美を様々な言葉で形容しているものの、その〈さだ子造型〉とでも言える行為の内実は、虚構でしかない己の理想を、さだ子という一女に反映させながら、己が造型した「町の女」を消費するということに他ならない。この点において、越智、藤木、そして母のやっていることは類似しているといふべきである。彼らにとつては、さだ子という一人の女よりも、「町の女」であるさだ子という虚構の〈人物〉の方が望ましい存在であり、その〈人物〉との相互関係において定義される〈自分〉の人生こそが、彼らの要求の対象である。藤木の場合は、さだ子を男に服従すべき可憐な存在として定義しながら、彼女をあたかも自分のモノとして扱い、「幸運」に恵まれた「春の海」のような人生を送ろうとしていた。文才があつたにもかかわらず、「家政と手芸とに熟達することが婦徳の第一であることを忘れてゐなかつた」母は、無意味な二項対立の中で、自分の才能を発揮するよりも「謙遜の徳」とやらを重視した人生において、さだ子を「完全な女性」にしたいと、これまた無意味な目標掲げることによつて、「人道主義」に基づく「ロマンチズムの感激」を感受しようとしていた。そして越智は、現実には存在しない、幻想の中のさらなる幻想でしかない「都会の女」さだ子のおかげで、「無上の幸福」を手にしていく。彼らにとつて、「町の女」こそ、我が人生の合理化を可能にくれる〈物語〉であるといふべきである。この意味で、母にしても越智にしても、藤木が目にしていた最初の手紙の書き手と類似した思想をどこか持っていると言つても過言ではないだろう。

客商売のあなたに思をかけてと、人は笑ふが僕はあなただけではそんな人間でないと信じて居ります。そうしてきつと僕の力になつてくれると思ひます。(略) 笑はないでね、しんけんだよ。

このように見れば、従来の研究において〈作者のさだ子に対する好意〉として解釈されたもの、あるいは〈荷風の好みの女〉として位置付けられたさだ子の人物像が疑わしくなってくる。先行論が見出してきた〈好意〉とは、書き手としての「荷風」はさておき、語り手の言説よりも、主に母と越智が造型しているさだ子像を基に読み取られたのである。さだ子に向けられているそれぞれの人物の視線においては、〈好意〉というより、むしろその人物の〈欲望〉や〈願望〉を見て取ることができる。このような曲折した『浮沈』の人間関係に、戯作者を掲げた明治末期から戦後にまで続いた、荷風独特の皮肉な批評の構図を見出すことができる。

他方、論者がこれまでも指摘してきたように、荷風小説において、自らの人生を虚構化・物語化することによって、己の現状を合理化する作中人物たちは度々登場しているし、こうした仕掛けこそ荷風の創作手法の中軸にあるものだと言える。ただし、藤木、越智、そして母のように、作中人物が〈他人〉の生涯を虚構化する構図は稀である。『浮沈』では三人ものの人物の視線が、一人の「町の女」であるさだ子に集中し、その人物像が重複的に造型されていく点において、さらに他の作品と一線を画しているといえよう。もちろん、これら三人の登場人物のさだ子像は、さだ子自身の言動によっても相対化されている。また前述したように、その過程において、さだ子は、自分自身の「町の女」論を創造し、かつ内面化していくことは本作の全体像を見直す手がかりとなる。

四、さだ子の貞操観―「侮辱」と「虐待」から「幸福」までの道のり

これまでの考察において言及してきた、他の登場人物を通してさだ子について述べられている特徴―彼女の肉体的魅力、女性としての立場、またはその振る舞い（謙遜の徳）―は、彼女自身を中心にして考えれば、一つの概念に集約され、語られていることが明らかになる。それはすなわち、さだ子の貞操観とでも言えるものである。このようなさだ子の貞操観は、大半において、さだ子に内的焦点化されて語られている。ただし重要な点は、さだ子の自己認識を露出させているこの貞操観は、彼女の周辺にいる他の人物に大きく影響されているということである。さだ子自身も意識しているように、彼女の貞操観は母に感化されてはじめて形作られたものである。また、さだ子が藤木との同棲生活において経験する事柄は、その貞操観の変遷に、決定的な影響を与えることとなる。この点に鑑みて言えば、さだ子の貞操観によって、さだ子だけではなく、他の人物の有様も相対化して考えることは可能であるし、こうした考察こそ『浮沈』の全体像を把握するために欠かせない作業であると言える。

さだ子の貞操観の変遷を浮き彫りにしてくれる箇所を、以下まとめて引用しておこう。

貞操といふことは、一人の男に従つてゐる間、他の男に心を移さないで、おとなしくしてゐる事を意味するものらしい。自分が一体どういふ訳で、いつまでも、いつまでも初めの人のあつたが為に、この身この心を清くしてゐたいやうな氣になつたのであらう。

以前銀座にゐた時分には、貞操だの羞耻だのと、まだまだ架空なものゝ影をたよりに、身を守つてゐることができたが、男女同棲の生活に淪落して、現実の暴露に接した後の現在の身になつては、悔恨も恐怖も最早や底の知れたものになつてゐる、よしんば欺かれ辱しめられたにせよ、それは現在のアパート生活に比べて、さしたる差別はないであらう。

ここでまず注意すべきは、前半部分のさだ子の貞操観に見られる母の影響である。この箇所の直後に、さだ子は、「誰がさういふことを教へたのであらう。」と考え込み、自らも母から受けた教育の影響を意識していることが述べられている。ただ

し、ここでさだ子が、母と自分とは「境遇がまるでちがつてゐる」と、二人の距離を明らかに認識していることも見逃せない。このようなさだ子の内面は、さだ子を「救上げて完全な女性に仕立て直してやりたい」母の願望が、いかにさだ子の現実から離れていたのかをも明らかにしてくれる。母の死後、「何の野心も目的もなく、純真な心から自分を保護してくれるやうな人は、もうこの世には一人もゐなくなつた」と思っているさだ子は、我が身について、「いよいよ思ひがけない人の手に捉えられ、そしてその為すがまゝになるよりしやうがない」と「平和」な「寡婦ぐらし」を諦めてしまふところからも、さだ子と母の現実的な距離が見て取れる。

右のような諦念は、藤木との同棲生活において、更に進展し、さだ子の「町の女」論の基礎を固める。再婚してから、さだ子はひたすら藤木とのアパート暮らしを、自分の最初の結婚生活と対比しながら解釈するようになる。そして、両者の間にあつた明らかな差異は、彼女が最初から自分の境遇に対して抱いていた煩悶を深める結果をもたらす。さだ子が意識しているこのギャップは、例えば以下の記述において顕著に表現されている。

最初の結婚生活の時には屋敷は広くとも女中がゐたり、姑があつたり、そして良人はまだ大学に通つてゐたせい、たとへ家の内を人から窺ひ見られるやうな事があつたとしても、顔をあからめるやうな事は決してなかつた。然るに、今はアパートの狭い一間で、夜具は一つしか敷かれない。一日寝間着のまゝごろごろしてゐても差しさりはしない。

一方で、さだ子は藤木との結婚生活において、肉体的快樂をも発見していくのである。「今まで知らなかつた」この「新しい経験」には、当初「男に対する憎しみを軽くする」効果もあつたという。しかし、さだ子の新しい性感覚は結局彼女の藤木に対する嫌悪（ひいては、自分自身に対する嫌悪）を強めるという逆効果をもたらしてしまう。というのも、彼女は藤木が「強ひて見せかける優しさと深切さとは、つまりは欲情の満足のみを目的とした手段である」と、夫の振る舞いを解釈していくからである。それとともに、「むかしのやうに純情無垢な心持ちには立返れないことを知り、遂には自暴自棄に陥り、女性の羞恥を捨て、男性の巧みなる挑発にその身をまかせるやうになつてしまふ」我が身をさえ憎むようになる。このような境

遇意識と性感覚は、やがて「貞操だの羞恥だの」に関する彼女の考え方を変えさせていく。要するに、さだ子は「女性の要求」として意識し始める自分の性的快楽を、「純情無垢」なわが過去の身と対立させ、それをむしろ己の煩悶の原因のように受け止めてしまうのである。

さだ子はなぜ自分の貞操観について疑念を抱くようになったのか、その直接の原因となるものは越智との出会いだった。藤木とのアパート暮らしに煩悶していたさだ子は、「一日でも、半日でもいいからアパートの生活と藤木の側から離れ」たい気持ちとなり、ある日、前夫の墓参りに行く。墓場で、さだ子は再婚する前に務めていたカフェーの主人である広岡夫婦に遭遇して、誘われるがままに広岡の家を訪れる。偶然にも広岡の令嬢の命日だったその日に、元々パリで彼女と交際していた越智も訪れ、さだ子と越智は一緒に帰ることとなる。帰り道、食事を一緒にした後、さだ子は「酔心地」も追い風となり、自分が抱いていた藤木に対する不満を越智に打ち明け、「お宅の女中に使つて下らない。」と言つて、越智を驚かす。さだ子はまた「あんな人と一しよにゐるくらゐなら、わたし一層どんな人の二号だらうが何だらうが、その方が余程ましだと思ふ」とも述べる。家に帰つて後、さだ子が藤木との暮らしの中で我慢しないといけない侮辱的一幕が展開された後、さだ子はアパートの屋上に逃げ、その日の出来事と越智との出会いを振り返りながら、以下のように考え込む。

越智さのお宅へ女中に行きたいと言つたが、どうして突然あんな事が言へたのであらう。(略)越智さんはどういふつもりで自分見たやうな者をさそつて、一緒に食事をしたり堀端を歩いたりしたのであらう。(略)あの時、越智さんが当前のお客のやうにどこかへ連れて行つてくれたら自分は夢が夢中で言ひなり次第になつたであらうのに……。

これに続いて、前述したさだ子の貞操の話が述べられている。さだ子は仮に越智とどこかへ行つていた場合の自分を念頭に置き、「現在のアパート生活に比べて、さしたる差別はない」と考え、また「差別があるなら相手の男が変わるばかりで、自分の境遇は要するに同じであらう」などと自分の置かれている境遇に悲観してしまう。これは即ち、田所弁護士がさだ子に言っていたことと同じであり、藤木らの女服従論にも類似していると言える。言い換えれば、さだ子の自己認識においては「町

の女」という言葉こそ見られないかもしれないが、彼女の貞操観に着眼して、その変遷を追っていけば、彼女自身も、自らを「町の女」として認識せざるを得なくなるという構図が見えてくる。

もちろん、藤木との生活にも、そして田所弁護士との暮らしにも抵抗を見せたさだ子の行動を配慮すれば、彼女は「相手の男が変わる」ことに、何らかの救いを求めていたと考えることもできる。しかし、だからと言って、越智との生活において、さだ子が「女性のしあわせ」を手にしたとは到底思えない。確かに越智との生活について、さだ子は「どんな侮辱でも、どんな虐待でも、越智さんの手から受けるものなら、それはみんな、わたしは幸福なのよ」と考え、やっと自分の居場所を探し当てたとも考えられる。しかし彼女のいう「幸福」が、諦念の果てのものであることは見逃せない。そのような「幸福」な人生においてさえ、「自分の境遇は要するに同じ」であることは、さだ子本人が抗えない、我が生涯の「真理」のように受け止めるを得なくなっている。その後の展開を見ても、実際に越智が「アパート暮らし」というものにエキゾチックな興味を持っていたがために、さだ子は引き続き「狭いアパートの一室」に暮らさなければならぬのであり、越智の家族にその存在が知られた後も、その身分が変わる保証はどこにもないのである。

さだ子の自己認識はまた、彼女の振る舞いの背景を無視し、虚構に過ぎない構図のもとで、さだ子に「謙遜の徳」があるのだとか、彼女の心は「完全な幸福の念」に満たされているのだとか述べている越智の日記の記述も相対化している。確かに、さだ子は「わたしはもう、女の自尊心も虚栄心も、何も持つてはゐないの」と述べ「お女中でもお妾でも、そんな事はどうでもいゝ」と言っている。しかしこのような主張の背景に、彼女が元々自分と蝶子ら「女給気質の女」とを区別して認識していたという経緯がある。さだ子が失くしたという「自尊心」と「虚栄心」は、あくまで彼女の道徳観（貞操観）に基づくものであり、彼女は越智が傲慢にも「よき訓練」と解釈している経験をする以前にも、〈山手の奥さんになりたい〉思惑を微塵も持たなかったのである。そのような欲望がさだ子にあったのであれば、最初の夫の従弟と結婚する選択肢も、以前から整っていたはずである。さだ子は「果報負」しないか、常に煩悶しながらも、「或機会に出逢つたら、一度は大胆にやってみた方がいい」と蝶子に言っていたが、これは彼女と越智の関係を適切に形容している物言いであろう。このような構図の中で、越智が「さだ子が過去の世の美德をなくなさるぬかぎり二人の関係はこの後とも波瀾なく平和につづいて行くであらう。私はそれ

を願つてゐる。」と言つても、二人が敗戦を目の前にしていることを知っている読者にとっては、「町の女」さだ子の生涯がその後もやはり浮き沈みを繰り返したであろうことは、想像に難くない。空襲で、その生涯が東京の〈町〉とともに焼かれていなければ、の話ではあるが。

第六章 『問はずがたり』論―「都会生活」の崩壊と手記の作品化―

一、『問はずがたり』の書誌情報と作品の構成

『問はずがたり』は一九四六年七月、筑摩書房が発行していた雑誌「展望」に発表された、戦後の荷風ブームを代表する小説である。本作の執筆は戦時下に始まり、前章で扱った『浮沈』の直後に発表された。一方で、『問はずがたり』の執筆は戦後にまで長引いたものであり、荷風文学の中では異色な作品と言って良い。このような独特な執筆過程は作品の内部にまで影響を与えており、後年の多くの研究においても考察の出発点となっているので、まずは『問はずがたり』の執筆や発表の経緯について述べておこう。

荷風の日記（『断腸亭日乗』）の記述を見れば、本作の執筆は一九四四年四月二二日に始まったと推定できる。同年の一月一四日の項に、「小説夢の夢」について述べられているが、これは『問はずがたり』の最初のタイトルだったと思われる。

同じく一九四四年一月二六日の記述を見れば、改題が行われていることが分かり、タイトルは「ひとりこど^マ」となっている。「初稿成る」という言葉も、同じ日付の記述には見られる。続いて、同じ月の三〇日のくだりには「午後小説ひとりごと続篇起稿」とあり、翌月の一日には「午後ひとりごと続篇の稿を脱す」と記され、十三日には「正統とも校訂浄写」と記述されている。こうした記述をもとに、一九四四年一月一三日の時点で、現在流布している『問はずがたり』の本文に即して言えば、上の巻全九章と下の巻の第一章から第七章までが執筆されたのだと推測できる。

荷風は疎開先の岡山で終戦を迎えることとなる。その後、熱海に滞在している時期もあった。熱海で、続篇の更なる続篇（下の巻の第八章から終章第十一章までに当たる部分）が書かれたと推測される。一九四五年一月一三日の『日乗』には「旧稿続ひとりごと後半改竄」と記されている。一九四六年四月、中村光夫を介して『問はずがたり』は「展望」に発表することが決まる。その時点でもう一度全体的な修正が行われ、『問はずがたり』という題目も決まる。同年七月末に旧作一篇と

合わせて扶桑書房がはじめての『問はずがたり』単行本を出版している。「問はずがたり序」はこの時に書き添えられたものである。なお、本発表で利用している岩波の『荷風全集』も含め、現在流布している『問はずがたり』の本文は、概ね一九五一年に発行された中央公論社による「荷風全集」第一七巻をもとにしている¹⁾。

以上のような『問はずがたり』の執筆過程は、本作の構成とも密接に関わっている。そうした構成上の特徴を見るために、以下本作の筋を簡潔にまとめる。『問はずがたり』は上下両巻に分けられており、更に下の巻を前半と後半に分けることができる。それぞれの部分の冒頭に、語り手（書き手）である画家の太田は、前書きのようなものを書き添えている。そうした記述を各部分の内容と合わせて考えれば、各部分の執筆時期を推測することができる。上の巻において、太田は一九四四年八月の時点から、二十年間に及ぶ自らの人生を振り返っている。二十余年前、美術学校に通っていた太田ら三人の友達は、隣の家に住んでいた満枝と辰子という姉妹と親しくなる。太田は自分より年上の満枝と関係を持つようになるが、フランスへの留学が決まり、満枝との関係が終わる。五年後に帰朝した太田は、長崎で偶然にも昔の知り合いに出会って、満枝が関東大震災で行方不明となったことを知る。満枝と過ごした日々の思い出も追い風となり、東京に戻った今度は妹の辰子と親しくなっていく。太田辰子が生んだ私生児、雪江も引き受け、三人は東京で暮らしていく。時代は支那事変を経て、太平洋戦争へと突入してゆく。ある晩、太田は雪江と女中の松子が体の関係を持っている場面を覗き知り、激しい情欲の刺激を経験する。その後、彼自身も松子と性関係を持つようになる。こうした中で、辰子は突然病死してしまう。太田は、母の素顔やその出生の秘密を雪江に伝えないことにした自分の心情を綴り、上の巻の執筆を終える。

下の巻前半は、一九四四年十二月の時点からの回想である。辰子の死後、太田、松子、雪江の三人は、戦況の悪化とともに日々厳しくなる日常を送るようになった。丸の内の会社に勤めていた雪江は、とある男爵の息子と関係を持ちつつ、春山とい

「初出の『問はずがたり』（初版本も同じ）のテキストには、荷風の自主的な削除箇所もあれば、当局（C・I・E：Civil Information and Educational Section—民間情報教育局）による検閲が行われた部分もあった。一番よく知られている箇所は、下の巻の末尾にある、春山による雪江についての発言（日本人よりも米兵士と交際している雪江→削除理由はFraternization：主に、兵士が占領地域の女性と性的に親密になることを指す）である。削除された箇所は、中央公論の全集において加筆修正されている。

う所帯持ちの男とも親しくなる。雪江の体に惹かれるようになって太田は、やがて十一月二十九日の夜、空襲の最中、彼女と性関係を持ってしまった経緯を、この部分で語っている。続く下の巻の後半部分の執筆時期は定かではないが、一九四五年の一〇月以降の時点であると推測できる。ここで太田は雪江と別れて、岡山に疎開した経緯や、終戦後岡山で春山に出会って雪江の様子を聞かされたことなどについて記述している。このように大まかなプロットを確認することで、太田の手記は三段階にわたって書かれたものである、という本作の特徴が理解される。これは本節の冒頭で確認した本作の執筆過程と殆ど一致していると考えられる。また、本作の後半部分の様々な場面、とりわけ東京の空襲の描写や岡山の自然に関する記述箇所などにおいては、作者永井荷風の実体験が反映されていると考えられる。

二、『問はずがたり』の位置付けと本論の問題意識

『問はずがたり』が発表された後、佐藤春夫は「春水とモウパッサンとの混和の黄金律」²⁶などと本作を含む荷風の業績を褒め称える文章を発表したが、これは例外的な評価であったと言わざるを得ない。むしろ多くの論者が『問はずがたり』について注目したのは、日夏耿之介²⁷の評論に見られるような、本作の「愕くばかりの道義的反省の皆無な男女」であった。作品の登場人物の言動のみならず、荷風自身も批判的となり、中山義秀のように「先生は老いられたのであらうか」²⁸と荷風の創作能力の低落を揶揄した発言もあれば、極端な場合に至っては、坂口安吾のように荷風について「根柢的に通俗と断じ文学

²⁶ 佐藤春夫「永井荷風—その生涯と芸術—」（「展望」一九四六・一〇—一一）同「荷風雑感」（国立書院、一九四七、一二）所収。

²⁷ 日夏耿之介「晩近の荷風文学」（「群像」、一九四六・一一）

²⁸ 中山義秀「問はずがたり」（「人間」、一九四六・一〇）

者に非ず」⁵と酷評を呈したのもあった。程度の差はあるものの、吉田精一。や臼井吉見⁶など、戦後の荷風研究の第一人者たちも、本作の物語内容の分析などを行わず、むしろ荷風自身の創作の姿勢や道德観を問題視した。

なお、永井荷風の道德観の価値づけは本研究が掲げている創作手法の諸問題と直接に関係しないので、このような評言の引用は省略する。右のような道德的価値観に基づく低評価とは裏腹に、後年の荷風文学の研究では、むしろ『問はずがたり』が荷風文学の中で占めている独特な位置が目されるようになった。これは本作の特異な執筆課程、または「従来の荷風文学のすべてが、この『問はずがたり』に流れこんでいる」⁷という、他の荷風小説との間に見られるモチーフや様式の共通点に鑑みた位置付けである。例えば、笹淵友一⁸は『問はずがたり』を『濯東綺譚』⁹など荷風の代表作と比較しながら、作者の耽美主義・官能主義の行方に注目している。笹淵によると「『問はずがたり』の主人公を作者は官能主義者として規定した。しかしそういう作者の意図を裏切る新しい傾向が構想に介入している」という。笹淵はまた、そうした新しい傾向は「荷風文学の個性として通念化された傾向と矛盾するものであり、この矛盾が第二次世界大戦による戦禍および作者の老年」と関係していると指摘し、早くも作家像の見直しを唱えた。笹淵論が示した視座の中でも、とりわけ「他者を自分の欲望の手段とする官能主義から他者への懐かしさ、哀れみ（惻隠）¹⁰という感情に象徴される人格関係の成立」という本作の特徴に関する指摘は、後続の坂上博一の論考¹¹にも影響を及ぼしている。坂上論は『問はずがたり』の構想を『歡樂』¹²と比較した結果、本作を「青春喪失の虚構感と痛憤を底流とする追憶の書」として位置付けている。また『問はずがたり』の主題は「人の世の定め」の不思議

⁵ 坂口安吾「通俗作家荷風―『問はずがたり』を中心として」(『日本読書新聞』第三五八号、一九四六・九・二)

⁶ 吉田精一『永井荷風』(八雲書店、一九四七・一二)

⁷ 臼井吉見「問はずがたり」贅言、『荷風全集第十七巻』月報第十七号(中央公論社一九五一・四)

⁸ 坂上博一「『問はずがたり』論」、同『永井荷風論考』(おうふう、二〇一〇・一一)所収。

⁹ 笹淵友一「問はずがたり」、同『永井荷風―「墮落」の美学者―』(明治書院一九七六・四)所収。

¹⁰ 「朝日新聞」一九三七・四・十六(同・六・十六)

¹¹ 坂上、前掲論文。

¹² 「新小説」、一九〇九・七

議さ、哀れさ、寂しさを、変転極まりない世相をバックにしなから、男女の出会いと別れによって形象化したところ」にあると、坂上は主張している。

『問はずがたり』に見られる特殊な人間関係やその背景にある作者の官能主義の変遷を分析するために、森安理文¹²⁾は永井荷風本人の同時代における体験を考慮に入れて、森安はまず荷風の『問はずがたり』を、後深草院二条の「とはずがたり」と比較し、両方に漂う共通の〈官能〉に注目する。他方、森安によると、『問はずがたり』は「官能の陶醉」が年齢とともかなり変化してきたことを示している「作品である。本作のこのような側面を更に荷風の日記の記述と対照しながら、森安は「これは、おそらく性欲における老化現象とも無縁でもあるまい」と、太田の独特な官能主義やその行方について、作者自身の老化の影響を指摘している。一方で、嶋田直哉¹³⁾は永井荷風の一九四五年前後の実人生を念頭に置きながら、荷風の戦争（空襲）や疎開の体験を重視している。嶋田は語り論の応用を通じて、『問はずがたり』における時間の流れを分析した結果、末尾の部分に過去の記憶が含まれていないことに留意し、語りの手法が他の部分と比べて急変していることを明らかにしている。嶋田によれば「時間が空洞化した写生的ともいえる風景描写」という、この末尾の部分に見られる方法論にこそ、「疎開体験を回想した一つの〈風景〉」として描いた荷風の創作意識を見出すことができるという。

下の巻の後半部分に描かれている岡山の自然の風景や、太田の語り方の変化を重要視することは、従来の論考において共通している姿勢であると言える。赤瀬雅子¹⁴⁾がこのような自然描写の背景にピエール・ロテイーからの手法上の影響を指摘している一方で、右に引用した笹淵論は太田の自然観を見ることが「日本のモンスーン的風土への違和感から親和感へ」という荷風本人の態度の変化を指摘している。笹淵論と同様に、森安論も「穏やかな愛日を迎えたような静謐さ」、「ようやくたどりつくことのできた好日とでもいうべき心境」などという言葉で、太田の自然描写を解釈している。しかし、従来の研究においては、本作の末尾の部分について、岡山の自然に向けられる太田の視線にのみ重点が置かれており、そこに記述されている他

¹²⁾ 森安理文『永井荷風 ひかげの文学』（国書刊行会、一九八一・一二）

¹³⁾ 嶋田直哉「回想される〈風景〉―永井荷風「問はずがたり」を読む」（『立教大学日本文学』二二〇五・七）

¹⁴⁾ 赤瀬雅子「『問はずがたり』試論―ピエール・ロテイーの影響―」（『比較文学年誌』一九六七・七）

の事柄、すなわち彼と雪江が肉体的関係をもった後の展開、あるいは太田の雪江に対する気持ちについては論じられることがなかったと言わざるを得ない。このような太田の雪江に対する心情は、下の巻の後半部分が本作の構想面において果たしている役割と直結していると考えられる。というのも、下の巻八の冒頭に以下のような記述が存在するからである。

僕は今岡山県吉備郡□□町に残つてゐる祖先の家に余生を送つてゐる。五十年前に僕の生まれたところである。昭和二十年八月十五日の正午、僕はこの家の畠から秋茄子を摘みながら日軍降伏の事をラヂオによつて聞き知つたのだ。僕の生涯は既に東京の画室を去る間際に於て、早く終局を告げてゐた。新しい生涯に入ることを、僕はもう望んでゐない。僕は昨日となつた昔の夢を思返して、曾て「問はずがたり」と題したメモワールをつくつて見たことがあつた。こゝにそれが最終の一章を書き足して置かう。

このように、敗戦をまたいで断続的に執筆されていた太田の手記が完結に向かつていく中で、上の巻から下の巻の八までの部分も含め、太田は自分の手記を一つの「メモワール」として位置付けている。言い換えれば、このような記述は、太田が自らの手記に対して持つようになった創作意識を表現していると考えられる。無論、各部分の執筆時期やその内容に鑑みれば、太田が事前に「メモワール」のプロットを把握していたはずはない。すなわち、末尾の部分を書き添えることで、初めて太田は自らの手記を一つのまとまった作品として認識したのである。このような事実注目するとき、この部分の戦略的な重みが見えてくる。だからこそ、この末尾の部分において太田が雪江との関係の行き詰まりや、彼女に対する気持ちに言及していることは見逃せない。例えば、以下の引用箇所は、最終章の冒頭部分である。

僕の心は不確かながら雪江が戦後の生活を想像してから、譯もしらず動揺しはじめたに相違はない。僕は仕掛けた創作もそのまゝ中途に放棄して、一思ひに帰つてしまはうかとも思ひ、また還つたところではやうのない身の上に心づき、やつぱりこゝに老い朽ちてしまふにしくはないといふやうな止み難い隠棲の気にもなつてゐる。

末尾の部分における太田の雪江に対する感情を考察の対象から外し、岡山の自然を見詰める彼の態度を「官能主義の対極としての田園的自然の確認」¹⁵⁾という二項対立の枠組みにおいてのみ捉えようとするならば、右のような太田の心情が何に起因するものであるか、太田の岡山における有様を適切に把握することができなくなる。また、雪江の戦後の様子を春山に聞かされ、動揺する太田の有様を考慮に入れれば、五十歳前後である太田に荷風の「老化現象」¹⁶⁾の影を見出そうとする解釈の限界も明らかとなる。このような「僕」の心情こそ、戦争が終わって数ヶ月を経た後に書かれた当該部分の時間設定（春山との会話があった後）の意味を考える余地を与えてくれるものである。確かに『問はずがたり』下の巻の後半部分では、語り手（書き手）の態度は変容している。すなわち、それまでの叙述における「〈今・ここ〉に向かって接近することで初めて成立する物語構造」が急変し、「僕」はその手法を放棄してしまうのである。しかし、先行する研究では、そうした「僕」の語りの急変がなぜ起きたのか、その必然性を考えるに際して時に、荷風の実体験のような物語の外部にのみ重点が置かれ、太田の岡山における体験の半分（雪江に対する感情）が解釈の基準に含まれることがなかった。

本章では、右に示したような語りの変化を荷風の体験と結びつける前に、『問はずがたり』の内側から解釈することを試みたい。そのために、太田が春山に出会い、雪江の戦後の様子について知らされてから下の巻の後半部分を付け加えた、というプロット上の展開に、改めて注目する必要がある。それは以下詳しく考察するように、断続的に書かれた手記を一つの〈作品〉として仕上げているものは、岡山の自然の魅力よりも、まさに右に引用した太田の雪江に対する複雑な思いにあると考えられるからである。この事実を証明するために、なぜ太田は東京に帰っても「しやうのない身の上」だと悲観していたのか、まずは太田の諦念の原因に迫る必要がある。この問いに答えることを通じて太田が作り上げている「メモワール」の意義について考察し、従来の考察においては見落とされがちだった本作の一面に焦点を当てる。

¹⁵⁾ 笹淵、前掲論文。

¹⁶⁾ 森安、前掲論文。念のために言うと、荷風は一八七九年生まれであり、敗戦の年にはすでに六五歳を超えている。

三、太田の雪江に対する興味の変容

手記の末尾に描かれている太田の雪江に対する感情を正確に把握するために、まず彼が自分の「異性」に対する興味を自らの芸術観と結びつけていることに注目する必要がある。雪江との関係は、太田が思い描く（彼にとつての）理想的な男女関係の延長線上にあるからである。太田は上の巻において、辰子を回想する場面において記述している際に、自らのそうした考え方について、以下のように述べている。

僕は男の情慾を挑発する力に乏しい女を、存在の意義がないものとしてゐた。僕の目に映ずる女性の美は小獣や小犬の可愛らしさや美しさと、さしたる差別がない。（略）僕は思想よりも信仰よりも、何よりも先官能の表現を芸術に求めている。異性に対しても僕は官能の陶醉より外には何物をも要求してゐない。僕は絶間なき制作の苦悶と、人生に対する疑問、社会に対する不満と義憤とを、その瞬間だけでも忘れさせてくれる抱擁の快樂を捜してゐる。辰子の淪落したその生涯と衰頹しかけた其風姿とは、僕の常に求めてやまざるその要求に適合している。

程度や由来の差異はあるものの、〈官能の対象としての女性〉という認識は太田の満枝、松子、そして雪江に対する興味にも含まれていることは、論を俟たない。一方で、先行研究でも指摘されている²⁵ように、ここで太田の官能主義の特徴にも留意しなければならない。というのも、彼は満枝の「あられもない姿」を辰子に、そして辰子の姿を雪江に反映させることによって、更なる官能の刺激を追求していくからである。この過程で特に注目すべきことは、雪江を母辰子、そして叔母にあたる

²⁵ 森安理文、前掲論文。「満枝から妹の辰子へ移るにしても、辰子の淫乱性それ自体で上乘というのではなく、辰子との陶醉は、満枝との関係との重複によって、より刺激的となるのである。同様に辰子との関係が雪江の肉体にも重複されるし、また雪江とお松との関係が、お雪お松の両方の肉体に反映することにおいて、両者が一層官能的となるのである。従って、官能が対象として一つの肉体に独占する絶対的なものとして描かれていくのではなく、更に他を介入させることによって相対的なものとして描かれている。つまり性的趣向は、一個の肉体から相対的、関係的な複雑の方向に移ってくるのである。これは肉体的な老体が逆に官能の豊饒さを生んだものといえるであろう。」

満枝と〈同じような女〉として一方的に位置付けるといふ彼の語り方である。上の巻では、太田は雪江について、母に似ているところや遺伝の恐ろしさを思わせるところなどに言及している。こうした傾向は、太田が雪江と性的関係をもった後に執筆されている、下の巻の前半部分でも見られる。極端な例を挙げると、「雪江が生涯その身を落ちつかせる所は、どうしても名誉のある厳格な家庭ではない」という記述は、「辰子は厳格な家庭の婦人となるべき女ではない」という太田の主張の繰り返しに過ぎないのである。つまり、太田はとうに「雪江と辰子とは同じ類型の女にしてみなければならぬ」という結論を出しているのである。

ただし、太田の雪江に対する興味はここに終始するものではなく、別の一面も持っていることを特記しておかなければならない。上の巻において、右に触れたような類型的な人物造型が行われている反面、太田が雪江を母と違う女性として認識している旨の記述も散見される。あらかじめ断っておくと、ここでいう相違は、彼ら（太田と雪江）を取り巻く〈時代〉の変遷の影響によるものであると、太田は認識している。要するにこれらの記述において、雪江は母辰子と「全く時代を異にしている」、「現代の少女」として描かれている。そして太田は雪江の言動の観察を中立ちとし、「現代の少女にして始めて経験し得られる」東京の新しい風俗に興味を寄せていく。彼はこのような雪江に対する自らの独特な関心を、以下のように評価している。

僕は世間の親達のやうに娘の品行について、別に心を労してゐたわけではない。ただ気軽な好奇心から出生の不確実な雪江の身の行末について、譬へて言へば、新聞小説の明日を待つやうな心持でゐたに過ぎない。

上の巻において行われている雪江の人物造型を考慮に入れると、太田は雪江に対する自らの官能的な興味について記述する傍ら、「吾々前の世の者ども」と対照的な存在である雪江の言動にも関心を寄せる自らの姿を描いていることが理解される。また、こうした雪江の人物造型こそ、以下のように、太田にとって彼女に惹かれている自分の内面を合理化できる枠組みのうちに機能しているとも考えられる。

僕は自分を弁護する心で言ふのではない。養女雪江の風姿と行動とによつて、刺戟される僕の情慾が、もしゾラの生活に見られるやうな奇跡を齎したならば、いかに幸であつたらう。不図そんな心持になつた事を語るに過ぎない。

しかし、雪江に対する太田の興味や関心は、下の巻の執筆時点で実質的に変容しているのである。太田は下の巻の前半において、すでに過去の出来事であるこの変容を回想しているにもかかわらず、手記の文章で現在形を利用し、雪江に対する興味があくまでも一元的な性欲にかわつてしまった己の心境について語っている。次の引用文を見れば、彼自身が認識しているそうした変化の過程を読み取ることができる。

僕は突然途法もない事を考へはじめた。込み合ふ電車の中で、臨席の若い女と互いに身の暖味が通ふのに、内心嬉しく思ひながら男の乗客のおとなしくしてゐるのは、礼儀秩序を重ずるよりも、己れの名誉を傷けまいとする一念の為に過ぎない。臨席の女が怒りも騒ぎもしない事が十分に保証されてゐたならばどうなるだらう。僕が今雪江の手を握らないのは電車の乗客のおとなしくしてゐるのと何の変わりもないと言つてよい。雪江が驚いて声を立てる事よりも、その為に雪江がこの家を出ていくやうな事の起きるのを恐れたからだ。僕の目には昔頭を撫でゝやつた時分のあどけない姿は全く消失せ、今は唯フラッパーな女事務員としての姿が極めて誘惑的に見えるばかりになつてゐる。

下の巻前半においても、前述した満枝から辰子を経て雪江につながる類型的な人物造型が継続され、かつ強調されているところから、太田の官能的な視線は、上の巻に描かれているものの延長線上にあると見て良いだらう。一方で、太田は「現代の少女」であつたからこそ生じていた雪江の行動や風情に対する自分の興味や関心について、直接的に言及しなくなる。言い換えれば、雪江が持っている「情慾を挑発する力」に対する関心が濃厚になつていくのに対して、太田は己の「新聞小説の明日を待つやうな心持」を語らなくなつているのである。

このような展開を踏まえつつ、雪江に対する太田の興味の変容を中軸に手記のプロットについて考えると、太田は上の巻において、雪江を通して「官能の陶醉」はもちろん、〈新時代〉に対する己の興味や関心を満足させていたと言える。このような複層的な興味は、下の巻において見られなくなる。よりの確に言えば、太田の雪江に対する興味は性的なものに限定されていくのである。一方で、太田の興味が性的なものにばかり集中した直後、下の巻後半部分に描かれているように、二人の関係は徐々に崩れてしまう。本章の第二節に引用したように、太田は岡山にいる時点でも、依然として雪江の肉体的魅力に誘惑されているといえるだろう。そうした事情を考慮に入れば、少なくとも太田の側から二人の関係の行方を見る時、下の巻に欠落している興味のベクトル、つまり「官能の陶醉」の枠を超えた彼の雪江に対する関心こそ、二人の人間関係が崩壊する上で、決定的な役割を果たしていることが浮き彫りになってくのである。

四、「都会生活」の終末と『問はずがたり』の成立

太田は「女」との関係において、「官能の陶醉」を求めている。彼はまた、「官能の陶醉」を感受するためには、「情慾を挑発する力」が必須条件だと言っている。これは前節における本文引用を通して確認した太田の官能主義による発想である。『問はずがたり』の様々な場面において、満枝や辰子に右のような素質があったと述べられていることは、そうした太田の主張を裏付けている。また太田は帰朝後、特にそのような力があつたと強調されている辰子との関係において、「絶間なき制作の苦悶と、人生に対する疑問、社会に対する不満と義憤とを、その瞬間だけでも忘れさせてくれる抱擁の快楽を捜し」当てていたと、自ら振り返っている。他方、叔母や母と「同じ類型」の女であり、最後まで太田を刺激している雪江にも、彼が求めていた「情慾を挑発する力」があつたことは明白である。しかし、「倦怠した僕の身にとって、何よりも強い刺激、何よりも激しい誘惑」であつたはずの雪江の肉体的誘惑が原動力となり、彼女と性関係を持つようになったにもかかわらず、太田は「忘却と虚無とを求めるより外に道がない」と述べるだけであり、辰子らとの関係に見られたような「官能の陶醉」や「抱擁の快楽」等は感受されていないのである。

太田は養女である雪江と肉体的関係を持ったことについて、「途方もない事」と反省の言葉を繰り返したり、あるいは自分が「醜悪な人頭獣体の怪物に化」したと空襲の夜の出来事を振り返ったりしている。このような記述を見れば、彼は一定の道徳的煩悶を経験したと言えるかもしれない。ただし、下の巻後半の太田の述懐に鑑みれば、自らの背徳的な行為に対する自意識が、どこまで太田のその後の行動に影響していたのかは曖昧である。太田はむしろ雪江との関係を放棄し、東京を立ち去らずにいらなくなる理由について、松子を含む三人の人間関係に耐えられなかったことや、戦況の悪化により東京での暮らしが難しくなったことに言及している。一方で、末尾の部分においては直接的に言及されていないかもしれないが、それまでに展開されていた彼の一連の主張に鑑みて言えば、雪江と関係を結ぶ中で期待していた「奇跡」が遂に実現されなかったことも、二人の関係が破綻するという展開と無関係ではないと推察できる。要するに、太田が下の巻を執筆した時点では、彼の芸術論に基づく官能主義は、彼が期待していたような機能を果たせなくなっているといえる。

辰子らの場合とは対照的な雪江との関係の展開と行方を解釈するためには、改めて雪江と母たちとの相違に秘められている、太田の「女」に対する興味に注目すべきである。というのも、そもそも太田が満枝や辰子に見出していたものは、性的興味の刺激のみではなかったからである。満枝の場合、太田は「その頃、僕は翻訳小説や何かを読み、機会があつたら人妻でなければ若い未亡人、とにかく年上の女に接近し」たかったと、自分の退廃的趣味を回想している。そのような太田の興味は、辰子との関係において、より明確に機能している。ここで、太田にとって辰子の魅力とは、彼女の「町の女」としての有様にあつたことに留意すべきである。辰子と同棲し始めた頃、太田は「一年でも永く町の女の面影を失はせまいと思つて、旅行に出ることなどがあつたと述べている。言い換えれば、太田にとって辰子を一つの時代の象徴として印象付けているものは、「町の女」の魅力であるというべきである。

辰子は醜い老婆になつてしまはない中に死ぬのは、女の身には却て仕合せだと言つて、静かに目を瞑つた。この世に一人取り残された僕にとってあの【辰子とお花がモデルだった】「雪の夜の町」と題した制作は昔を語る何物にも換へが

たい記念である。そのみではない。時勢の推移するに伴って今は消え失せた都会生活の形見として史的価値をも帯びるに至った。

「雪の夜の町」は辰子ではなく「都会生活」の形見だ、と言う太田の言葉は示唆に富む。太田は上の巻において、度々殺気に溢れている東京の風俗に言及しているが、それと同時に、その東京に対する太田の興味や関心も無視できないのである。以下の引用箇所は、上の巻五の冒頭部分である。世の中にここに「不穏」な空気が漂っていた旨も描かれてはいるが、ここでは東京の「繁華」を捉えている太田の目線にも留意したい。

娘の雪江が小学校もやがて高等科に進見かけた頃から、世の中の変り出したことが、日一日と烈しくなつて行つた。満洲と上海とに戦争が始まり、政府の要人が頻に暗殺される。不穏の文字が街の角々に貼出される。しかし東京の繁華は今日から回顧してみると、其頃が恐らく其絶頂に達してゐた時らしい。地下鉄の工事は銀座から新橋へ延長する。日比谷公園、隅田公園その他方々にダンス場ができる。タクシーが終日終夜市中をめぐつて客の奪合いをする。野球の勝負が市民を熱狂させ、カフェー帰りの酔客が喧嘩して時々殺される。白昼銀座でも人の刺されたことが幾度もあつた。オリンピック大会や万国博覧会が東京に開かれるやうな噂もあつた。

この箇所のみならず、手記の所々から、太田のいわゆる官能主義が、如何に「都会生活」と密接な関係にあつたものとして回想されているのを知ることができる。街の静かなところに家を借りている、富豪の妾である姉と、「何もせずに遊んで」いる妹の隣に住む、美術学校に通う男子学生三人の交流。「ダンスホール」で働きながら、「アパート」を借りて住んでいる辰子とお花。東京の繁華がピークを迎えている最中「いかにも真面目に高尚で、そしていかにも幸福である」ように暮らす太田一家。太田は、「たしかにその時分のことであつたらう。一二年後の事であつたかも知れない。」とまさに時期を同じくして、自らの雪江に対する興味に意識的になったと述べ、彼女に対する興味と、東京の新風俗に対する興味を重ねている。養女

を連れ、「映画と少女歌劇」を見て回る太田が、雪江を東京の新風俗の中で「一人前の女」として認識していることも特筆しなければならない。このように考える時、上の巻において〈都会〉が物語の進行に対して果たしている役割を無視することができない。

無論太田は、雪江が代表する「現代の少女」たちと辰子らが対照的な存在であることに気付いており、母娘は「全く時代を異にしている」などとも記述している。しかし、これは太田にとってありがたいことであったに相違ない。帰朝後、彼は自分を感じていた「憂悶の情」は、東京の慌ただしい「変遷」とともに「取除かれぬもの」となっていたと述べている。それでもなお、太田は辰子との暮らしにおいて、「其時々慰安を、追憶と諦念との二ツに求める道を覚え」ることができたのは、己の雪江に対する興味を梃子にして、その「変遷」がもたらす「不穩」さをも「都会生活」の一部として内面化し得た結果である。

しかし下の巻では、その「都会生活」がすでに崩壊し、太田の雪江に対する多元的興味が一元化すると共に、二人の関係を維持するための文脈も失われてしまう。言いかえれば、東京での「都会生活」とともに、東京の風俗の中に意味づけられていた太田の雪江に対する興味のベクトルがなくなっていくのである。東京が空襲されたあと、「全く時代を異にしてゐる」雪江が、その崩壊した「都会生活」に無頓着であるばかりか、あくまでも「現在の生活に対して何らの悲しみをも不平をも抱かず、むしろ此れが永久日常の生活だと思つてゐる」、「現代の少女」の一人であることこそが、太田の官能主義に対して逆効果をもたらす。彼女に「情欲を挑発する力」があるとしても、時代の「変遷」を強く意識している太田は、「都会生活」という枠組みがない限り、雪江との関係において「ゾラの生活に見られるやうな奇跡」はもちろん、「新聞小説の明日を待つやうな心持」さえ獲得できないのであり、あくまでも複雑な人間関係に悩まされていくばかりである。

下の巻の後半部分において、右のような事実が確認されてから、『問はずがたり』は幕を閉じる。春山に出会ってからの太田の反応を見る限り（雪江の手紙を切り裂くことや、創作を放棄することなど）、彼は依然として雪江に対する興味を維持していたと言っても過言ではない。しかし、「モネの絵画、ロダンの彫刻、ドビュツシイの音楽が文化の絶頂を示したやうな、さういふ目覚ましい時代」が終わっている今、太田はたとえ東京に帰って、雪江との関係を続けられたところで、「しやうの

ないの身の上」であることを意識するようになっていく。ここではじめて、岡山の自然に目を向けていった己の姿勢を手記の末尾に書き留めているプロットの設定に託されている『問はずがたり』の主題が浮き彫りになるのではないだろうか。太田にとって「都会生活」という枠組みがない限り、「官能の陶醉」は感受し得ないものである。末尾の部分において、太田は殊更に自らの「老い朽ちてしまふ」将来に言及している。これに加えて、自然に向かっていく彼の消極的な目線には、下の巻の前半部分で予期されていた「忘却と虚無」が反映されており、ここから太田の戦略的な語りの態度を見抜くことも可能である。このような計算された末尾が加筆されているからこそ、必ずしも統一した創作意識のもとで書かれていない手記が、「都会生活」の崩壊に伴って、その官能主義も機能しえなくなった、太田の「メモワール」として完結を迎えるのである。

終章 〈物語〉の追及と荷風文学

本論では、永井荷風の小説に見られる手法上の共通点を手がかりとしながら、彼がものした作品の読解を通じて、それぞれの主題を明らかにした。本論の各章において、小説のテクストの精読を行った上で、登場人物たちによる〈物語〉の創造という、永井荷風の小説の方法を考察した。ここで改めて本論の各章において提示した内容の要所をまとめるとともに、残されている課題も整理しておく。

第一章では、永井荷風の「花柳小説」群の代表的な作品集である『新橋夜話』（靑山書店、一九二二・一一）に注目した。本作品集に所収の作品のうち、とりわけ『妾宅』（「ザムボア」一九二二・二、「三田文学」同・五）、『見果てぬ夢』（「中央公論」一九一〇・一）、『浅瀬』（「三田文学」一九二二・四）、『松葉巴』（「三田文学」一九二二・七）そして『風邪ごゝち』（「中央公論」一九二二・四）の五篇について考察を行なった。まずは、これらの作品において現実にある花街などよりも、〈花柳界〉が備えている虚構性こそが、主人公たちの憧憬の的となっていることを明らかにした。このことの背景には、〈花柳界〉の虚構性が彼（女）らに己の人生を必ずしも事実にも則しない形で合理化していくことを可能にしてくれる、ということが秘められている。矛盾に溢れた〈表〉の社会に調和できず、〈花柳界〉に安息所を探し求めている彼（女）らは、やがて『風邪ごゝち』の主人公たちのように、自分たちが納得できるような、そしてそれに縋って生きていくことができるような〈物語〉を創造するという道を歩みだす。このことは、それまでの荷風文学において見られない展開であり、かつ先行論においても指摘されてこなかった事柄である。従来の『新橋夜話』に関する論考において、小説の登場人物の言動は、作者永井荷風の反抗姿勢と重ね合わせた形で解釈されてきた。本論においては、反抗的とも言える彼（女）たちの〈物語〉には、ナレーションの潜在力を発見し、それを意図的に駆使していく一面もあったことを提示した。

第二章では、『花瓶』（「三田文学」一九一六・一、同・二）というさほど知られていない作品を取り上げた。本作は、小説のテクストと対峙せずに、その内容を既存の荷風像に還元してしまう従来の荷風研究の問題点を提示するのに相応しい小説

であろう。先行論では、『花瓶』の主人公の一人である燕雨は、自ら製作した「花瓶」の絵を「一世一代の傑作」として自評するくだりが注目された。このような燕雨の発言のもとで、『花瓶』は一九一〇年代の永井荷風の代表作である『腕くらべ』（「文明」、一九一六・八・翌・一〇）の出現を予言しているかのように位置づけられてきた。しかし第二章において論証してきたように、本作の女主人公であるお房の悩みを配慮に入れつつ『花瓶』のプロットを分析すれば、燕雨や政吉の有様を相対化させ、従来のな解釈を覆すことが可能となってくる。本作において、政吉と燕雨は己の境遇を〈物語〉化し、家庭の幸福や心の慰めを獲得してゆく様が描かれているのである。また、『花瓶』において本論の着眼点である荷風の創作手法の著しい変化を見ることが出来る。すなわち本作において、主人公たちが創る〈物語〉は、画家である燕雨の〈創作〉を通して実体化していくのである。小説の末尾で「花瓶」の絵に集まる三人の主要人物たちの視線からは、それぞれの煩悶や想いを見て取ることができる。このようなそれぞれの「花瓶」が錯綜した形で提示されると同時に、『花瓶』では燕雨が〈創作〉に到った過程も描かれている。要するに本作では、〈物語〉を創る主人公の有様それ自体が小説の主題となっているのである。このようなことは、後年の荷風小説においても度々導入される手法である。

序章でも述べたように、永井荷風は一九二〇年代に多くの作品を発表することはなく、あたかも創作活動を停止しているかのような状態が続いていた。この枯渴期を区切りとして、半世紀にわたる永井荷風の創作活動を大まかに二分化することはできる。そんな中、隆盛期とも言える一九一〇年代の作品に導入された〈物語〉の創造という創作手法は、一九三〇年代の〈文芸復興期〉の作品にも精力的に取り入れられた。ただし、荷風の復活を飾るこの時期の作品には、それまでの荷風文学には珍しかった小説的工夫も多く導入され、構造上の複雑さが比較的に増していったと言える。第三章と第四章においては、いずれも一九三〇年代の荷風文学の代表的な作品である『ひかげの花』（「中央公論」一九三四・九）と『墨東綺譚』（「朝日新聞」一九三七・四・十六・同・六・十六）を取り上げ、右のような小説的工夫がテクストにもたらす影響の射程を見定めた。第三章においては、従来のな『ひかげの花』の読解と位置付けの中心にある登場人物たちの言葉が、作中において〈小説〉や〈手紙〉として提示されていることに注目した。〈小説〉や〈手紙〉において、書き手である登場人物自身の主観が反映されているという小説的工夫は、それぞれの人物の願望を浮き彫りにしている。このことは、『ひかげの花』の主人公たちが追求して

いる「幸福」とはどのようなものなのか、その実態を見つめる手がかりとなるのみならず、従来の研究では度々指摘されてきた本作品の〈文明批評〉の仕組みを見直すことも可能にする。第四章で論じた『墨東綺譚』においても、主人公が述べている〈文明批評〉の言葉や、社会逃避の姿勢が注目されてきたものである。ただし見てきたように、本作では、メタフィクションの手法が利用されていることによって、語り手兼主人公の「わたくし」の右のような言葉が、乱暴な論理に基づくものであるということが暴露されていると考えられる。

『ひかげの花』で重吉は自叙伝めいた〈小説〉を執筆し、『墨東綺譚』の大江は自ら実体験を小説化している。永井荷風のこのいずれの作品において、主人公たちが己の人生の選択や自らの世界観を正当化するためにに行っている〈創作〉の試みは、物語の構造によって相対化され、批判的に提示されている。ここに見られる〈物語〉は、『新橋夜話』の主人公たちが煩悶の末に獲得した最小限の救いではなく、むしろ己の欲望を満たすために積極的に応用される渡世術のような役割を果たしている。従来の家風研究史においては、この両作品について、登場人物たちが創る〈物語〉の一部でしかない言葉が、作者である永井荷風の思想と見做され、そのような言葉から、彼の社会批判や文明批評が見出されてきた。しかし本論で論証してきたように、こうした見解を再検討する必要がある。

一九三〇年代の荷風小説ではまた、東京の新風俗に対する作者の興味も明らかに窺われる。近年の荷風研究においては、このような特徴が多く注目を集めている。ここで一例を挙げると、本論でも度々参考にしてきた嶋田直哉の論考¹⁾は、こうした議論の代表的なものである。嶋田は一九三〇年代の荷風小説について、「都市空間と風俗の描写」に注目しながら、「当時の物語のパターンをなぞりながらも、同時にそれからのズレをはらむ」荷風の「戦略」を見出している。これに対して、本論では時代的文脈の観点からではなく、むしろ東京という都市がどのように小説の主人公たちに己の〈物語〉を創造できる〈場〉を与えているのかという視座を提示した。言い換えれば、本論においては荷風がいかに東京の独特な地勢や時代風俗を作品に取り入れたという問題より、近代都市の代名詞として利用されている東京が備えている虚構性を梃子に、己の居場所を探し求める人物たちの物語に注目した。このような視座はまた、一九三〇年代後半、丹羽文雄（一九〇四―二〇〇五）などの

1) 嶋田直哉『荷風と玉井 「ぬけられます」の修辞学』（論創社、二〇一九）

創作によって隆盛していた〈風俗小説〉と、永井荷風の作品の相関関係を追及する上でも有意義なものであろう。本論で荷風の各作品について指摘した事柄は、右のような課題に取り組むためには建設的であろうと考えているが、時代文脈との関わりという問題が今後の課題として残されていることは否めない。

右に述べたように、本論では〈都市〉あるいは〈町〉が作品内で果たす役割に主眼をおいた。これは特に第五章と第六章で取り扱った『浮沈』（「中央公論」一九四六・一―同・六）と『問はずがたり』（「展望」一九四六・七）に関する考察において議論の中軸となる論点である。敗戦直後の荷風ブームの只中に発表されているこの両作品は、高い評価を獲得することがなく、従来の研究においてもさほど取り上げられることがなかった。しかし本論では、荷風の創作手法の展開を見る上ではこのいずれの作品も重要なものであり、再評価の余地が充分にあることを提示した。『浮沈』では、主人公たちによる〈人物造型〉という、荷風の創作手法の新たな展開を確認した。作中、女主人公さだ子が様々な登場人物によって「町の女」として形容されている。この事実を配慮に入れば、さだ子を「町の女」として定義しようとしている人物たちの狙いが浮き彫りになってくるのである。本作について、他人の人間像を創造するということは、詰まるところ己の人生の合理化のために利用されている手段であると言える。このことから、『浮沈』の主人公たちが繰り返し述べている「町の女」という言葉の内に、〈物語〉の創造という創作手法の延長線上にあるものを見て取ることができる。一方で、本作において〈町〉それ自体は『新橋夜話』における〈花柳界〉のような役割を果たしている。言い換えれば、虚構性に溢れた「町」があつてはじめて、虚構の存在である「町の女」という〈人物〉が創造され得る。

このような構図が『問はずがたり』において、背理法のように表現される構図である。第六章に論じたように、『問はずがたり』に導入されているメタフィクションの方法は、『墨東綺譚』を連想させる側面がある。『問はずがたり』の主題は、戦時中において、はっきりした創作意識を持たずに描き始めた己の手記を、敗戦後に一つのまとまった「メモワール」として認識するようになってゆく、本作の主人公の認識の変化にあると考えられる。『問はずがたり』において、己の人生を独特な官能主義の上に築いてきた主人公にとって、戦争による「都会生活」の崩壊は、自らの生涯の終末に等しいものとして位置づけ

られている。このような位置付けに、ある種のロマンチズムを見出すことができる。こうした創作による感情の刺激こそ、自らの経験を「メモワール」として執筆する主人公の試みの目的であったと考えられる。

以上のように、本博士論文では数十年間にわたる永井荷風の文学活動を追いつつ、彼の創作手法の諸要素について論じてきた。なお本論では意図していなかったものの、各章を通して明らかになってきたもう一つの事柄は、荷風小説における女性たちの有様を再検討する必要がある。これは適切な紙幅を費やして詳述するべきものではあるが、ここでは本論の指摘をまとめ、述べるに止めておく。荷風小説において、物語に登場する女性たちの視線は掴みにくく、従来の研究史においても、男性たちの物語として読まれてきたものが圧倒的に多い。しかしそれでも、女性たちの声を見極めることは、作品の全体像を大きく変容させる一因となるだろう。本論では、『花瓶』を論じた際に、まさにお房の悩みに焦点を当てることによって、新たな読解の可能性を提示した。『ひかげの花』において、おたみの〈手紙〉に見られる彼女の言説は、物語の理解に欠かせないものである。『浮沈』は複雑な男女関係を描いているのみならず、男性たちの乱暴な眼差しによってその人生が左右されるさだ子を登場させることで、決して小さくない社会問題にも触れている。本論の各章でも述べた通り、従来の研究では、荷風小説の女性たちの声をほとんど無視するか、そうでなければ作品の登場人物を生身の永井荷風と見做し、彼らの女性主人公に対する偏見を作者のものとして批判するか、という二つの立場が多く見られる。右に述べたように、前者の姿勢は作品の読解の可能性を限られたものにしてしまう恐れがある。後者の考え方についても、本論の第三章、第四章そして第五章において、明らかな論理上の瑕疵が含まれていることを指摘してきた。対立したこの両見解は、作品の主題を明らかにする上では必ずしも建設的なものとは言えず、今後は荷風小説における女性を見るための、新たな視座を提示するべきである。

また本論では、水商売の世界を舞台とする荷風の様々な作品を見てきた。その結果、「花柳小説」とみなされてこなかった彼の作品でも、「花柳小説」と同様の語りの手法が利用され、同一のテーマが繰り返され、そして同一の〈文明批評〉の仕組みが見られることが明らかとなった。このような事実は、伝統的な「花柳小説」というジャンルの定義を見直す必要があることを証明している。本論では、少なくとも荷風小説において「花柳小説」とは「芸者」のみを描いた物語でもなければ、三業

の地だけを舞台とするものでもないことを明らかにした。「花柳小説」というジャンルの定義に、もし有意義な側面があるとするれば、今後さらに広い定義の枠組みについて考えなければならない。

本論では、作中の記述から作家の人生の痕跡を見出そうとする、従来の荷風研究にしばしば見られた姿勢を可能な限り避け、作品内の記述から跡付けられる作者の思想に迫るという方法を採用した。結果として、永井荷風の創作手法の要である諸要素が明らかとなった。このような荷風の手法を追求することによって明らかとなるのは、自らが変えることができない現状に、〈物語〉を創ることによって耐える、という小説の登場人物たちの有様である。永井荷風の多くの小説では、〈物語〉の潜在力を発見した人間が、〈言葉〉によって生きる術となるものを創造していく。これは社会からの〈逃避〉ではなく、その発展から取り残され、その変遷に調和できなくても、矛盾に溢れた社会にこそ自らの居場所を築いていく積極的な人間の営みである。

初出一覧

各章のもととなった論文は以下の通りである。すべての論文に加筆と修正を施している。

序章 書き下ろし

第一章 永井荷風『新橋夜話』における〈花柳界〉の二重性―「不正暗黒の巷」と「幸福」の感受―（「語文」第一一四号、二〇二〇・八）

第二章 永井荷風『花瓶』論―「花瓶」の意義と虚構の現実化―（「阪大近代文学」第一七号、二〇一九・三）

第三章 永井荷風『ひかげの花』論―〈小説〉と〈手紙〉を中心に―（「語文」第一〇九号、二〇一七・一二）

第四章 永井荷風『墨東綺譚』論―大江の「墨東綺譚」を手がかりに―（「待兼山論叢」文学篇、第五四号、二〇二〇【印刷中】）

第五章 書き下ろし

第六章 書き下ろし

終章 書き下ろし