

## 永井荷風『風邪ご、ち』論

一

永井荷風『風邪ご、ち』<sup>(1)</sup>は、吉田精一を始めとして『新橋夜話』中の白眉とする評価が定まっている（吉田精一『永井荷風』昭和二十二年十二月八雲書店）。にもかかわらず、先行研究では多く『新橋夜話』を論じる中で取り扱われ、本作単独で論じたものは管見の限り見られない。本稿は『風邪ご、ち』における人情本の利用を具体的に検討し、作品の読解を試みるものである。

本作について佐藤春夫は次のように述べる（「解説（二）」『永井荷風作品集』第二巻所収、昭和二十六年一月創元社）。

「風邪ご、ち」は正に大正梅暦の一節であるが篇中の男も芸者増吉も、丹次郎や米八には見られない自我の意識があり、写況の筆も詳細であるが、さういふ近代化の間にもその程度を考慮して人情本風の情緒を不調和でなく保存しようとしたところを注意すべきである。

浅井 航洋

こうした『梅暦』<sup>(2)</sup>につながるものとして本作を評価する向きは先行研究でも踏襲されている。「それ（『風邪ご、ち』を指す）は倫落の境涯の底にただれた男女の姿態をただよわせ、しかも決して詩美を傷つけることのない、近代の人情本であった」（宮城達郎『永井荷風』昭和四十年十月明治書院）や「この作の意図は現代の人情本を目指している」（網野義紘『新橋夜話』の成立）『永井荷風の文学』昭和四十八年五月桜楓社）などである。これらは概ね首肯できるものだが、「大正」「近代の」「現代の」という修飾が意味するところは、いまひとつ明瞭さを欠くようにも思われる。後に確認するが、本作には確かに人情本、特にその代表作たる『梅暦』と共通する要素が見られる。しかし先取りして言えば、本作二章や三章冒頭の「男」に焦点化した語りの内容は、『梅暦』から逸脱しているように思われる。もし佐藤春夫の言うように『梅暦』の濃厚な恋愛の情趣を、近代社会を舞台として描くだけであれば、そうした語りは一見不必要なものにも見える。だとすれば『梅暦』と『風邪ご、ち』との距離について、「現代の」とか「近代の」といった形容だけでなく、具体的にその利用の仕方を

検討してみる必要があるのではないか。荷風が『梅暦』を利用した部分と、独自性を発揮した部分とを確定していきたい。

『梅暦』に類似した要素とそうでない要素とが具体的にどのような関わっているか、言い換えれば、増吉の描かれ方と「男」の描かれ方が異なるにも関わらず、それらが作品内で共存しているのは何故なのか。先行研究では、落伍者としての「男」と、理想的芸者としての増吉とを別々に論じることが多く、作品構造における二人の関係、連絡が十分に検討されてきたとは言い難い。

肺を病んで無理に自前にさせられた苦しい状態のなかで、実父に仕送りしたり、恋する男を同居させたりする芸者の真情と、堅実な会社勤めの束縛に耐えかね、「社会的名誉」を投げすてて、わびしい芸者家の二階に住みついた男の哀傷まじりの安楽とが、まさに程よく化合されている。<sup>3)</sup>

この「程よく化合されている」とはどういうことなのか。作品に即して明らかにしていきたい。

## 二

周知の通り、為永春水は荷風の特に好んだ戯作者である。例を挙げれば、作家としての出発期に『新梅ごよみ』（明治三十四年四月十九日〜五月二十四日『日出国新聞』、中絶未完）というその名の通り、『梅

児誉美』を悲慘小説風に翻案した作品を書いていること、「春水とモウパッサンとの奇妙な合の子」（前掲佐藤春夫「解説（二）」）と自らの文学の特徴を表現していること、後に春水の伝記と年譜『為永春水』（昭和十六年八月脱稿。初出は昭和二十一年二月『人間』）を執筆していることなど、時期によって程度の差はあるが、荷風は生涯にわたって春水の人情本を愛好した。

『風邪ご、ち』が、冒頭の引用やその設定から、『梅暦』と深い関連を持っていることは明らかであるが、具体的な利用の仕方については検討されていない。まずは『風邪ご、ち』のどの範囲までが『梅暦』にならっているかを確定していきたい。この作業を通じて、本作が『梅暦』に先例のあるモチーフと、そうでないモチーフという二種類のモチーフを内包した構造を持っていることを明らかにしたい。

### ①ヒロインの人物造型

米八のような世話好きな芸者が、薄命な恋人のために貢ぐという趣向は、『梅暦』の特徴である。『風邪ご、ち』はこの点を踏まえることで、『梅暦』と強い関連を感じさせている。

本作の増吉の人物造型は『梅暦』の米八をモデルにしているように思われる。増吉は「芸者特有の意地」を持ち、また朋輩からも頼まれているように、芸達者として描かれている。『梅暦』に登場する米八・仇吉・増吉といった芸者も同様である。『梅暦』の女性達の性格が描き分けられていることは、諸家の指摘（たとえば坪内逍遙「為永春水の批評」明治十九年二月『中央学術雑誌』）する通りであり、おそら

く荷風もその差異を認識していたはずである(『為永春水』)。「風邪ご、ち」の増吉は、出先で酒を呑まないように酔ったふりができるなど、丹次郎の許嫁であるお長のような初心な娘とは異なる。また、米八と同じく深川の芸者である仇吉も、「春水は米八のを女房気取、仇吉のを横恋慕として描き分けている」(小高恭『春色辰巳園』に於ける仇吉の位置「昭和四十五年十二月『国際大学国文学』」)という指摘を踏まえれば、増吉とは位置付けが異なるといえる。

「増吉」という名前も『梅曆』の登場人物に由来していると考えられる。『辰巳園』で登場する増吉は、丹次郎や米八と直接関係するわけではないが、『英対暖語』ではヒロインの一人となり、もう一人のヒロインであるお柳と宗次郎をめぐっての恋愛模様が描かれる。始めは宗次郎の世話になっていた増吉だが、後に深川の芸者となって(そもそも宗次郎の世話になる前も芸者をしていた)、運悪く店を失って零落した宗次郎に貢ぐという、米八と、ひいては『風邪ご、ち』とも類似した設定が見られる。また性格についても、恋人に一途に尽くす世話好きな点で米八と似ている。このように、荷風は米八や増吉から『風邪ご、ち』の増吉を造型したと考えられる。

## ②落魄し、花街の裏通りに住んでいる点

『風邪ご、ち』では、「俗に三等煉瓦の貸長屋と云はれてゐる此家の二階」が舞台となっている。この「三等煉瓦」は銀座煉瓦街の家屋の一種である。銀座煉瓦街は、明治五年の大火で銀座の大半が焼き払われた後に、近代化の一環として計画された。

通りに面する煉瓦家屋は、それぞれの敷地の大小にかかわらず、広い道に面するものほど大きく、狭くなるにしたがって小さくなるよう規模は三段階に分けられる。一番大きいものを一等煉瓦家屋といい、三階建、高さ三〇―四〇尺、奥行五間、壁厚二枚積と規定され、一五間道路と一〇間道路沿いに並べられ、以下、八間道路には二等煉瓦家屋、三間道路には三等煉瓦家屋と規模は縮む。<sup>(4)</sup>

煉瓦建築の区別は、その家の前の通りの広さ、建物の規模によって決められた。言い換えれば「本通を一等煉瓦、横町を二等煉瓦、裏通を三等煉瓦」(沖野岩三郎「堀田瑞松と三等煉瓦」昭和十六年九月『宛名印記』東水社)である。その意味で「三等煉瓦」そのものが、落魄した身の上を象徴している。

次に「男」が「丸の内の会社」へ通っていた点に着目したい。丸の内は今ではオフィス街として著名だが、その基礎が固まったのは明治の後半であった。明治二十三年三月に、政府はそれまで陸軍関係の土地であったのを三菱会社(後の三菱合資会社)に払い下げた。当時は三菱力原と呼ばれ、「兵舎を取毀し、その施設を尽く取去つたので、数寄屋橋から辰の口にかけて一望の原野となり、大名屋敷の跡に、その昔数寄を凝らした泉水や築山が、わずかに名残りをとどめているのも、哀れを深くした」(中田乙一編『縮刷丸の内今と昔』昭和二十七年十一月、三菱地所株式会社)という状態であった。三菱はそこに、

日清戦争の頃から煉瓦造りのオフィス街を建設していく。また明治四十四年には帝国劇場と警視庁も竣工した。このように丸ノ内は明治後半期に三階建て煉瓦造りのオフィス街として急速に整備されていく。そのような時代背景を踏まえた時、「丸の内」という地名は同時代的には繁華街としてのイメージが存在していた。それは『冷笑』（明治四十二年十二月十三日）〜明治四十三年二月二十八日『東京朝日新聞』からも見て取れる。

〔丸の内を歩きながら〕 両側には太い電信柱と其の高さを競つて聳ゆる赤煉瓦の建物が、或物は石盤の屋根の上に時計の附いてゐない時計台のやうな装飾を頂いて立続く。其の一方にはまだ足場のか、つた工事中のものも見られた。〔中略〕「東京は来る度に変りますね。あれア何が出来るんです。」／「警視庁に帝国劇場……。」

「丸の内の会社」と「三等煉瓦の貸長屋」は、地名を明瞭化することで、社会的下降の落差を具体化している。この落差は『梅暦』の丹次郎と共通している。

丹次郎は、遊女屋・唐琴屋の養子だったが、主人夫婦が亡くなって身代を狙う番頭の鬼兵衛の策略により、横領の濡れ衣を着せられて中の郷に身を隠す。しかし、米八が、丹次郎の許嫁で恋敵のお長が中の郷に近い小梅に身を寄せていることを危惧したため、彼女の希望で丹次郎は深川に引越す。引用された『梅児譽美』第十八齣冒頭は、そ

の深川花街の丹次郎の住居を舞台としている。「中裏」とは深川仲町の裏通りの意（佐藤要人『江戸深川遊里志』昭和五十四年十二月太平書屋）。

丹次郎は、濡れ衣とはいえ表向き嫌疑がかけられている以上、人目を忍んだ生活をせねばならず、落魄した人物として描かれる。

昔といへど遠からぬ、昨日にかはる此すがた、たとへ内証は兎も角も、大町小見世の若旦那所がらとて何事も、花美はでに暮せし其人〔丹次郎のこと〕が、三畳敷を玉のどこ、ならでたまさか問ふ人に、さすが恥らふ憂住居（『梅児譽美』第一齣）

こうした落魄の人としての丹次郎は、「丹次郎といへば色男の代名詞とせられ、色男といへば丹次郎といふ意味に流用されて居る」（熊谷為蝶「解題並に編中に現はれたる女性」『新訳梅ごよみ』大正二年三月東雲堂書店）イメージから外れているようにも思われるが、荷風にとつてはそうではなかった。

長吉はふと近所の家の表札に中郷竹町と書いた町の名を読んだ。そして直様、此頃に愛読した為永春水の「梅暦」を思出した。あゝ、薄命なあの恋人達はこんな気味のわるい湿地の街に住んでゐたのか。（『すみだ川』明治四十二年十二月『新小説』）

梅ごよみは一人の男に三人の女が心を寄せ、三人は各事情と境遇

とを異にしながら誠実のあらんかぎりを尽して不仕合な一人の男を援けるといふ長い物語である。(『為永春水』)

### ③季節

『風邪ご、ち』冒頭で引用されている『梅児譽美』は、服部嵐雪の句を引いて春であることを示している<sup>(5)</sup>。また『風邪ご、ち』も、「二月の大寒の夕まぐれ」とその作品内の季節を表している。季節の明示という点で両者は一致する。

### ④読み聞かせ

『風邪ご、ち』冒頭で「男」が増吉に『梅児譽美』の一節を読み聞かせている。これも個人的な読書ではなく読み聞かせである点において、コミュニケーションとして機能しているといえよう。

『英対暖語』二編卷之四第八回では、峯次郎が紅楓とお房の姉妹に、「ひよくの紫といふ人情本」を読み聞かせる。この姉妹は『英対暖語』のヒロインで、ともに峯次郎を慕っており、読み聞かせが恋人間のコミュニケーションとして機能していると言えよう。この他にも『梅暦』には読書の場面が少なくない<sup>(6)</sup>。

### ⑤物売りの声

『風邪ご、ち』においては、「羅宇屋のピーク、齒入屋の鼓の音」といったように道を行く物売りの声が入入されているが、『梅暦』においても同様である。たとえば『梅児譽美』第二齣末尾に、米八を見

送った丹次郎が障子を閉める時、「トしやうじをびつしやりとしめためいきをつくおりからひるあきんどのこゑ／あきうどん豆腐ウ引イ」とある。また、第十六齣冒頭に「耕地を通る商人の声辻売「白酒／＼引、本ようかん／＼。木精にひゞきて遙にきこゆる折こそあれ」。また『辰巳園』第九回末尾には「表のかた呼流し行占者 占「当卦本卦のうらなひ、失者 待人 願望、男女一代の吉凶」というような辻占の呼び声が入入されている。『英対暖語』第七回末尾においても、そば売りの声が入入されている。

### ⑥病気の芸者

ヒロインの芸者が病気になるというモチーフも、『辰巳園』『英対暖語』に先例がある。たとえば『辰巳園』四篇卷之十第八條で仇吉は病に倒れる。また、先述した増吉の名の由来と考えられる『英対暖語』の増吉も、芸者として稼ぎながら宗次郎に貢いでいたが、四編卷之十二第二十四章において病気になる。

ただし相違点として、それらの病気は肺病ではないし、しかも幸福な結末を常套とする人情本の性質上、必ず治るようになっており、『風邪ご、ち』ほど死が不可避のものとして描かれてはいない。こうした『風邪ご、ち』の肺病と死の予感については、『風邪ご、ち』の執筆時期<sup>(7)</sup>と重なるように連載されていたシュニツラー作森鷗外訳『みれん』<sup>(8)</sup>の影響が考えられる。この作品は、主人公の「フェリックス」が肺病によって余命一年と宣告されてから死ぬまでの間を書いていく。近い将来の死をつきつけられた「フェリックス」と、恋人で彼を

看護する「マリイ」の心理が克明に描出されている点が特徴である。『風邪ご、ち』とは、肺病、近い将来の死の気配、男女一对の構図、その中の二人の心理の動きを描いていることなどの点で類似している。肺病は明治文学にありふれた素材であり、一概に『みれん』から撰取したとは言い切れないが、たとえば広津柳浪『残菊』（明治二十二年十月『新著百種』）は肺病を患ったお香の回想という形式をとっており、お香の他にもその母、娘のお蝶とその乳母、従姉妹のお花などが登場し、家族の中における肺病患者という構図を持つ。また徳富蘆花『不如帰』（明治三十一年十一月二十九日〜三十二年五月二十四日『国民新聞』）は肺病の妻と彼女を愛する夫が、姑をはじめとする多様な登場人物と交渉を持っている点で作品世界が広がりを持っており、その点で『風邪ご、ち』や『みれん』における相愛の男女に限定された構図とは異なっている。特に、寄り添う人間の心情まで詳細に描いている点では、『みれん』がもつとも『風邪ご、ち』に近い。

荷風は『みれん』について『文芸読むがま、』（明治四十五年九月『三田文学』）で言及しているし、「此書（『みれん』を指す）いくたび読みても面白し是も亦流石は世界の名著として知られたるものなり」（『毎月見聞録』大正五年十二月五日の条、大正六年一月『文明』）と高く評価していた。

『みれん』の影響は、本作が『梅暦のごとき』から『風邪ご、ち』へと改題された理由について、ひとつの可能性を示唆する。『風邪ご、ち』には原構想というべきものがあつたが、『みれん』の撰取によって構想が変化し、現在の形になったのではないか。『みれん』の撰取

によって起きた力点の変化が、改題を促したのではないか。荷風の執筆中『みれん』は連載中だったが、ほとんどが発表済みだったと思われる。たとえば『みれん』全五十五回中、二月一日の朝刊に第二十五回が、二月二十五日の朝刊には第四十五回が掲載されている。二月二十五日印刷納本の『中央公論』三月号『編輯だより』によれば、この時点で荷風はまだ脱稿していない。

すなわち、原構想から脱稿までの間に、増吉の肺病と死の予感の強調という構想の変化があり、その契機として『みれん』が位置づけられるように思われる<sup>90</sup>。

以上、六つの共通点を挙げた。①②の主要な類似点に比べると、③④⑤⑥の類似は細かく、小説としては一般的なものも含むので、『梅暦』から積極的に撰取したとは言い切れない。しかし重要なのはこうしたモチーフがすでに『梅暦』に存在し、それらが揃って用いられていることであり、そこに『梅暦』の雰囲気醸成しようという荷風の構成意識を見て取ることができよう。

一方、本作二章と三章前半で中心となる「男」の語りは、『梅暦』には見られない要素であるが、本作の重要な柱となっている。『梅暦』において丹次郎は自らの現状についての内省は見られない。それも当然で、丹次郎の濡れ衣とその結果としての落魄は鬼兵衛の陰謀によるものであり、自らの選択によるものではないからである。その意味で、本作の「男」は『梅暦』の枠組みから逸脱した存在となっている。

また、「男」の内省が語るののは、自らのことに集中している。増吉が自前になる時、「恋の為めなら命をすて、も惜しくはない」と言って、

増吉をして「一夜を涙に明すほど嬉しく」させた、まさしく丹次郎らしいふるまいとは隔たりを感じざるを得ない。もっとも、増吉を心配する様子や末尾の一文から、「男」のそうした言動が全くの嘘であったとも思われない。重要なのは、丹次郎から隔たった、増吉も知り得ない内面を「男」が持っているという事実である。

そうした『梅暦』に見られない「男」の内省は、何を描き出しているのか。それは、理想的芸者とその真摯な恋愛という『梅暦』のテーマとどのように関係するのか。以下では、「男」の語りについて検討していきたい。

### 三

増吉が出て行った後、「男」は『梅暦』に注いでいた視線を、二階という空間へと向ける。

男は仕様事のない退屈しきつた身体を如何にも持扱ひかねると云ふやうに起き直らして、再び置炬燵の上に梅暦を開いたが、もう挿絵を見るのでもなく、唯だ茫然と電燈の光に照らされた乱雑な二階の身のまはりを眺めるのであつた。

一章においても「梯子段」を行き来する下女や増吉、箱屋の存在によって作品の舞台が二階であることは示されているが、増吉が出ていくことを契機として二階という空間そのものが前景化される。

〈二階〉は作品を通じて「男」に焦点化された語りによって描写される。増吉の仕度を眺めたり、増吉が出て行った後で部屋の中を二度も眺めたりするのはその端的な例である。また、〈二階〉の出入り口である梯子段より先はほとんど描写されない。増吉や下女、箱屋が視覚に即して描写されるのは〈二階〉に上がってきたときのみである。

この〈二階〉とは対照的に、物音や声の描写を通じて〈外〉の存在が示される。これは芸者屋の外だけでなく、芸者屋の一階も含めた空間、すなわち〈二階〉以外である。この〈外〉はすべて音によって存在が示される。たとえば、「外には日暮を急ぐ下駄の音。人力車の鈴、羅宇屋のピーク、齒入屋の鼓の音」というのは屋外の音であるし、一階については、「格子戸のあく音」や電話の音などによってその存在が示される。このように「男」に焦点化して〈二階〉以外を視覚的に描写しないこと、さらに音を通じて〈外〉の存在を示すことで、〈二階〉は〈外〉と差異化される。

物売りの声が『梅暦』に先例のあることは指摘した。『風邪ご、ち』では電話、自動車の響きといったものまで作中に取り入れることで、新橋花街という場を間接的に描写し、作品世界に奥行きを持たせている。そうした音は、そこに生きる人々の活動によって生まれるものであり、彼らのエネルギーを具象化したと捉えられよう。それは音を立てない「男」に欠如したものであり、「男」の活動の欠落を浮き彫りにする。

〈二階〉において、例外的に音を立てるのは増吉である。「此方は折々ちれつたさうな舌打の響につれて、明放した鏡台の曳出しの幾個と知

れぬ櫛や毛筋棒の中から気に入つたのを取り出さうとする手荒な物音」「増吉は下女に命じながら音高く鏡台の曳出を閉めると共に、白粉のこぼれた寝衣の膝をばた／＼と払ひ」というのがそれである。これらは、増吉が〈外〉の人間でもあることを示していよう。その点で〈二階〉を下りない「男」とは対照的と言える。これは下女や箱屋も同様である。彼らは自在に〈二階〉と〈外〉を往来する。一方、「男」は往来が不可能ではないものの、下に降りようとしてためらったり、銀座の大通りの「空気の荒々しさ堪へ得」ずに〈二階〉へ逃げ込む。このように、まず作品の枠組みとして、〈二階〉と〈外〉の差異があり、それは増吉をはじめとする他者から「男」を差異化していく、そうした構造が見て取れる。

では「男」は〈二階〉に留まる自己を、どのように把握しているのか。一見すると、満足しているようにも見えるが、そう言い切つてよいのであろうか。

会社の人達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みつゞけるのも、其の最終の目的は栄華と安楽に耽りたいと云ふに過ぎない。詩人でもなく仙人でもない吾々の安楽栄華とは、つまる処美衣と美食と美人とに圍繞されたい事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つた報酬としては已に業に余りある程の安楽を得てゐるではないか。惜しむ事は無い、悔る事は更でない……

ここで「男」は現在の境遇が、さも合理的な選択であるかのような論理を展開する。しかしその前で「かうまでに持ち崩してしまつた現在の身体では、唯でさへ根氣の続かなかつた勤勉な生活杯には到底復帰されるものではあるまい」というように、そもそも戻ることの不可可能性を自覚している。この論理はその自覚の上に組み立てられている。否が応でも現状に満足するしかない。さもないと、そこで社会復帰を望んでも、その不可可能性を自覚している以上、葛藤を生むだけである。結論が決まつているが故に逆算的であり、金銭的な評価軸に限定しようとする偏りを含んでいる。「会社の人達」の目的は「月給と賞与金の増額」のみであり、その「安楽栄華」は「美衣と美食と美人とに圍繞され」ることという。しかし「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、たとえば権力や名望といったものも求めるものに含意されるのではないか。「男」の論理はそうした要素を排除している。こうした論理は、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。しかし一方で「男」は、花柳界の住人としての現状を否定的に捉えている。

男は家の下女からまで、そんな商売のお座敷に関する相談など仕掛けられたくないと云ふ心の苦痛を、眉の間の皺に現はさずには居られなかつた。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といふやうに、其の顔をさへあらぬ方に外向けさせた。下女は増吉がお座敷へ出た留守に起る家業の用事や掛引の少し込み入つて来る場合には、其の挨拶や返事のしやうを



ば、「旦那々々。」と云つては何時としもなく男に相談しかけるのも、思へば既に久しい以前からの事であるのだ。実は男も最初は面白半分が増吉が稼ぐ玉帳の総高を算盤にはじいて見るやうな事も無いではなかつたが、いざ全くの無職業の身となつて、二階にごろ／＼してゐるより外には仕様の無い現在に至つては、時に触れ物に感ずる折々、云ふに云はれない慚愧と苦痛の念に迫められてならぬ事がある。

「最初は面白半分が増吉が稼ぐ玉帳の総高を算盤にはじいて見るやうな事も無いではなかつた」が、今は「全くの無職業の身」、すなわちそうした芸者屋の主人としての業務も放棄している。無論、「面白半分」とあるので、「男」にとつての芸者屋の主人を丸の内の会社員と同じ重さに見なすわけにはいかない<sup>(10)</sup>。しかし重要なのは、会社勤めに象徴される正当なる社会から脱落して、花柳界で生きていくことを選択したはずなのに、そうした自分を肯定できず「慚愧と苦痛の念」を抱いている「男」の自己認識である。こうした「男」の「慚愧と苦痛の念」は何に對して感じているものなのか。それは自らの〈家〉であるように思われる。

近所の女達から兄さんとも旦那とも或は単に進さんなどとも呼ばれずに、歴とした祖先の姓を名乗つて丸の内の会社へ通勤している時分には、

会社へ通勤していた事実に対し、「祖先の姓を名乗つて」と修飾し、更に「歴とした」とわざわざ強調する語りには、〈家〉に対する敬意が見て取れる。しかし今は、そうした「祖先の姓」がさほどの意味を持たない境遇、すなわち「兄さん」「旦那」「進さん」と呼ばれるやうな花柳界にいる。「男」は〈家〉を意識しているが故に、それを放擲した現在の境遇に引け目を感じる。この引け目は、「男」の母に対する感情としてあらわれている。

猶其れよりも一層避けたく思ふのは、薄い隣りの壁越しに絶間なく聞える年寄つた煎餅屋の老母の咳嗽<sup>せき</sup>の声である。それは何といふことなしに男の不身持を嘆いてゐる自分の母親の事を思い出させてならぬからである。

このように「男」の〈家〉への引け目が示唆される一方、その〈家〉の具体的な像は全く描かれない。たとえば長田幹彦の『木屋町夜話』（『鴨川情話』大正四年十月新潮社）は、全く遊びを知らなかつた美男子で京都の四条烏丸の資産家の息子が、芸子遊びを覚えて放蕩した揚げ句に、母の不倫相手の横領も重なつて破産し、上海へ渡つた後行方不明となる物語だが、ここでは資産家の金満ぶりが前半で強調されることで、後半の零落の悲哀の効果を高めている。それに比べると、『風邪ご、ち』はやや零落の落差が不明瞭だといえる。しかし、『風邪ご、ち』の落差は家の資産の具合ではなく、会社員という正当な社会の存在であることに重点が置かれていてのではないか。すなわち、生活に

全く困らないほどの資産家が零落したというのは、物質的窮乏を感じさせるのに対し、『風邪ご、ち』では立身出世主義に象徴されるような人間として正当とみなされた生き方を外れたことに零落の焦点を当てたかったのではないかとすると、〈家〉の資産の程度を示すことよりも、会社員であったことを強調した方が効果的であるように思われる。

このように〈家〉への引け目を振り切ることのできない「男」は、芸者屋の主人として花柳界で生きていくことも選べない、アイデンティティの拠り所を喪失した状態にある。

#### 四

今一度〈二階〉の問題に立ち戻って、「男」と増吉との関係を考えてみよう。「勇ましき」「生活との奮闘力」という二つの点において、二人が対照的であることを示したい。

この快感（女の衣服から感じられる快感を指す）と同時に古びた家から感じられる彼の哀傷とは、常に相混和して、遂に／＼今ある如くに男の良心と、男が誰でも持つてゐる生活に対する固有の奮闘力を根柢から麻痺させてしまったので、

ここで言う「生活」とは、経済活動と密接につながったものであり、「男」が放擲した会社員としての「規則正しい生活」「勤勉な生活」と同様のものといえる。その意味では、職業と言い換えてもよいだろう。

〈外〉から聞こえてくる種々の音も、新橋に生きる人々の職業を示すものが多かったことを想起したい。

また「奮闘力」とあるように、「生活」は闘争と結びつけられている。類例として、『冷笑』（明治四十二年十二月十三日）明治四十三年二月二十八日『東京朝日新聞』には「いよ／＼食へなくなれば車でも引くだらう、盗賊にでもなるだらう。車を引くのが不名誉ではない。勇敢に生活と奮闘するのだ」とある。この「生活」と「勇敢」「奮闘」の結びつけは、『風邪ご、ち』の別の箇所でも見て取れる。「男」が会社員としての生活に対して感じている、今は失ってしまった「規則正しい生活の活気ある勇しき」がそれである。

一方で、増吉は「勇ましき」を持った存在として、「武智十次郎」に見立てられている。

芸者がお座敷といふ一声に、病を冒して新粧を凝らし、勇ましくも出立つて行く時の様子は、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、その後姿を見送るやうな悲哀を催させるものだ……と思つた。

この「武智重次郎」とは、『絵本太功記』に登場する「武智十次郎」のことであろう<sup>1)</sup>。浄瑠璃『絵本太功記』は、近松柳・近松湖水軒・近松千葉軒合作。寛政十一年（一七九九）初演。その翌年に『恵宝太功記』として歌舞伎化された。明智光秀（作中では武智光秀）を主人公として、光秀が信長に反逆してから討たれるまでの十三日間を描く

もので、十次郎は光秀の息子である。明治期の東京においてもほぼ毎年のように上演され、現代においてもしばしば上演される。十次郎に  
関わる部分の梗概は次の通り。

〔主君を殺した光秀を恥じて〕尼ヶ崎に閑居する皐月〔光秀の母〕の許に、光秀の妻操、十次郎の許嫁の初菊が見舞に来る。十次郎も出陣の願いに来て、皐月の計らいで初菊と祝言して出陣。〔中略〕十次郎も重傷を負って立帰り味方の敗戦を伝えて死ぬ。〔後略〕菊池明執筆「絵本太功記」『日本古典文学大辞典』第一巻昭和五十八年十月岩波書店

先に掲げた一節は、この『絵本太功記』十段目を踏まえたものと思われる。以下歌舞伎『絵本太功記』に即して検討する<sup>12)</sup>。

一点目は恋人の存在である。武智十次郎には許嫁の初菊がおり、死を覚悟した初陣の直前に、祖母の勧めで祝言をあげる。しかしこれは十次郎の意に添わぬことであった。死を覚悟した出陣を前にして「まだ祝言の盃を、せぬが互いの身の仕合わせ。わしが事は思い切り、他家へ縁附きして下され」（引用は『名作歌舞伎全集 五 丸本時代物集四』昭和四十五年十二月東京創元社所収の本文による）という台詞の通り、十次郎は武士としての責務と恋愛との葛藤があったからである。

初菊の存在は『風邪ご、ち』の「男」の位置付けに類似する。というのも、両者はともに恋人に先立たれる存在だからである。「増吉が

先きに死んで自分ばかりが無病息災で後に残されたら其れこそ見じめなものだと気遣はずにみられない」と『風邪ご、ち』の「男」は増吉に先立たれる可能性を意識している。「男」の感じている「悲哀」は増吉の身の上を思うだけではなく、その周辺の自分の身をも含めてい  
るのではないか。『絵本太功記』では、十次郎の死に初菊を含む家族一同が慟哭する場面がある。

二点目は死の覚悟である。「十次郎が討死は予ての覚悟」という台詞の通り、十次郎は死を覚悟して出陣している。

増吉も、肺病によって自らの死を意識して日々を生きている。「も  
う後何年生きられるんでせう」という増吉の言葉が引き起こす「差向  
ひの傷しい沈黙は、日に一度か二度は必ず二人の間に襲ひか、つて来  
る」とあり、増吉の死を意識するやり取りが日常的に行われている。  
しかし増吉の死を意識する姿勢は、死がまだ差し迫ったものではない  
ため、十次郎の覚悟とは強度に差がある。この相違点については後述  
する。

増吉と武智十次郎について、男女を逆転させて見立てたのは、「男」  
と増吉の対照性を暗示するためであろう。「男が誰でも持つてゐる生  
活に対する固有の奮闘力」という語りの「固有の」を（男に特有の）  
と解釈すれば、増吉は女でありながらそうした男の力を持つているこ  
とが強調される。また、増吉の仕度の描写に、力強さを強調する語彙  
が使用されていることにも着目したい。「あるかぎりの全身の魂と精  
力を鏡の中に打込んで」「電光石火の如く」「髪の毛は根本からも抜  
け落ちよとばかり、力任せに」などである。これらも「男」と増吉の

「勇ましさ」、「生活に対する奮闘力」に関する対照性を支える役割を担っている。

このように本作はいくつもの点で、「男」と増吉を対照的な存在として描いている。『梅暦』の米八を思わせる江戸的な俳を持った増吉と、丸の内の会社勤めという現代人の一類型たる「男」。生活と戦う勇ましさを持った増吉と、それを喪失した「男」、花柳界に生きる芸者として「意地」を持っている増吉と、正当なる社会にも花柳界にも居場所を見出せない「男」。親に対する態度も同様である。増吉は父親に仕送るために病気を患って座敷勤めに出る。しかし「男」は、母親に不身持ちを嘆かれる。このように二人は対照的な存在といえよう。さらに第一章でも、視線に着目することで二人のすれ違いが看取される。

「ほんとうね。去年から見るとまた痩せた事よ。もう後何年位生きられるんでせう。」／女は気味悪いほど沈着いた調子で云つたが、男は最早それには答へなかつた。そして女の視線から避けるやうに置炬燵の上なる梅暦を開閉ぢしつ、処々の挿絵をさがして眺めてゐた。

増吉は黙つてゐる男の顔を覗き込むやうに、炬燵の上に前身をのしかけた後、退儀らしく立上つた。長らく此の社会に沈倫してゐる男は、芸者と云ふものがお座敷の掛つた其時に抱く一種特別の感情をば飽くまでもよく了解してゐるので、其の眼は依然として

梅暦の挿絵を眺めたまゝながら、独言のやうに、

男は電話を掛終つた下女が姐さんの長襦袢を炬燵へかけに来るのを機会に、少し後じさりに後方の壁に背をよせかけ、半ば感嘆に半ば傷しさに堪へぬ様な目容で弱々しい撫肩に貝殻骨の瘦立つて見える後から、その化粧するさまをばちつと打目成つた。

「男」は増吉と目を合わせることを避け、彼女を見つめるのも「後から」である。それが最後になって、「二人は唯何といふ事もなしに顔を見合はずと共に、さも嬉しさに笑」う。この一文は、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ことを示している。そうした愛情のあり方こそが本作の主眼なのではないだろうか。「作中の男と増吉には荷風作品に珍しく心の交流がある」（網野前掲論文）とされる本作であるが、こうした読みは末尾の一文による所が大きいように思われる。その意味でこの一文は重要である。この一文を除いた場合、増吉から「男」への愛情に比べて、「男」から増吉への愛情はどこまで読み取れるのか疑問である。「男」が増吉のヒモになつた経緯は「凡て正当なる事は馬鹿々々しく思はれ、一日半日の怠惰をも許さぬ職務の束縛には遂に堪へられずして」という形で社員生活に対する否定として語られているからである。結核の伝染に対する「恋の為めなら命を捨て、も惜しくはない」という「男」の言葉も、今となつては「じたらくに持崩してしまつたわが身の成行の、寧ろ早く片が付いてくれる事を絶望的に希ふ為め」と相対化される。そ

それが末尾の一文によって、二人の愛情は説得力を持つ。『梅暦』の枠組みもこうした読みを強化する方向に働いていることは確認しておきたい。

## 五

このように『風邪ご、ち』では、『梅暦』を利用することで増吉をそのヒロインのような理想的芸者に見立てる一方、丹次郎にない葛藤に苦しむ「男」という二人の異質性を描き、それを乗り越えたところに成立する愛情を描いた。ではこうしたテーマが荷風の中で成立する契機はどこにあったのか。

荷風は銀座周辺を異質なものが同居する場所としてとらえていた。随筆『銀座界限』（明治四十四年八月『三田文学』）で荷風は次のように述べる。

銀座界限には何と云ふ事なく、凡ての新しいものと古いものがあつた。一國の首都がその權威と便利とを以て供給する凡ての物は、皆こゝに集められてあるのだ。吾々は新しい流行の帽子を買ふため、遠い国から来た葡萄酒を買ふためにも、無論この銀座へ来ねばならぬが、其れと同時に、有楽座などで聞く事を好まない「昔」の歌をば、成りたけ「昔」らしい周囲の中に聞き味はうとすれば矢張りこの辺の特種な限られた場所を選ばなければならない。

銀座の表通りを去つて、所謂金春の横町を歩み、両側ともに今では古びて薄暗くなつた煉瓦造の長屋を見ると、自分は矢張り明治初年における西洋文明輸入の当時に懐しく思返すのである。（中略）二三十年前の風流才子は南国風なあの石の柱と軒のアーチとが、其の陰なる江戸生粋の格子戸と御神燈とに對して、如何なる不思議な新しい調和を作り出したかを必ず知つてゐた事であらう。

このように、本作はただ新橋を舞台としていただけでなく、テーマに関わる本質的な水準においても、銀座や新橋という土地へのまなざしに支えられている。『梅暦』の利用は、そうした土地の特色たる、異質なものの調和を際立たせるための枠組みとして機能している。

最後に人情本を模倣・利用した花柳小説という観点から、本作の同時代な位置付けについて述べてみたい。岡鬼太郎『花柳巷談二筋道』（明治三十九年五月隆文館）は、その文体において人情本を模倣している<sup>13</sup>。全篇ほとんどが会話によつて進行し、会話を示す括弧に話者の名前から一字をとつて付し、また必要に応じて台詞にト書きを付している。明治の後半になつても、こうした文体を採用することはあり得た。また『風邪ご、ち』発表後の作品だが田村西男『丹次郎』（大正二年三月如山堂書店）は、主要な登場人物の名前を『梅暦』から借用し、主要な人間関係（丹次郎・米八・仇吉・お長）をほぼ踏襲している。ト書きや会話に名前を付すことはしないが、地の文が少なく、対話によつて進めて行くところは『風邪ご、ち』より人情本の文体に近い。しかし荷風は文体までは採用しなかつた。またどちらの作品も

芸者の生活それ自体を主題とし、芸者を主な視点人物として扱っていた。しかし荷風は男の方を視点人物として選択する傾向が強い。このように花柳小説を描く上で、人情本の利用というのは有効な手段であったが、その扱い方には当然のことながら作家毎に差異が存在した。同時代に少なからず書かれた花柳小説という曖昧なジャンルの中で、荷風の作品はどのように位置付けられるのか。今後の課題としたい。

## 注

- (1) 初出は明治四十五年四月一日発行『中央公論』第二十七年第四号春期附録。前号の予告タイトルは『梅暦の如き』で、変更があったことがわかる（これについては後述）。のち大正元年十一月五日栩山書店発行『新橋夜話』に収録。
- (2) 本稿では『梅暦』を作品世界と登場人物を共有するシリーズ全体の総称として扱う。このシリーズに含まれるのは『春色梅児誉美』（天保三〜四）『春色辰巳園』（天保四〜六）『春色恵の花』（天保七）『春色英対暖語』（天保九）『春色梅美婦襦』（天保十二〜十三）である。以下個別の作品に言及する時は「春色」を省いて掲げる。本文の引用については、『梅児誉美』『辰巳園』については日本古典文学大系（中村幸彦校注、昭和三十七年八月岩波書店）、他の三作については岩波文庫『梅暦』（古川久校訂、昭和三十一年十一月）によった。
- (3) 菅野昭正『花柳小説の誕生』。初出は『荷風全集』月報19（平成六年一月）。後に単行本『永井荷風巡歴』（平成八年九月岩波書店）に収録。引用は平成二十一年四月の岩波現代文庫版による。
- (4) 藤森照信『明治の東京計画』昭和五十七年十一月、岩波書店。引用は平成二年三月の同時代ライブラリー版を底本とする平成十六年十一月の岩波現代文庫版による。
- (5) ただしこれは誤って引用している（中村幸彦の注による）。春水は嵐雪の句が本来「一輪ほどの」であるのを誤って「一輪づつ、の」とし、「意も誤って、梅が一輪ずつ開くにつれて暖かさを増すと、ここも解している」と指摘されている。本来は早春のわずかな暖かさを一輪だけ咲いた梅に託した句。
- (6) 『梅暦』における読書場面の用例は青木美智男「人情本にみる江戸庶民女性の読書と教養——為永春水『梅暦』シリーズを素材に」平成二十年二月『歴史評論』694を参照。
- (7) 『風邪』、ち』掲載の前号『中央公論』予告の時点で脱稿されていないこと（『中央公論』明治四十五年三月号「編輯だより」、当時の荷風が『三田文学』に『新橋夜話』所収の作品を毎号執筆していたことを考えると、執筆時期はおそらく二月から三月にかけての一ヶ月ほどと推測される。明治四十五年一月一日〜三月十日『東京日日新聞』。途中合計十五回の休載を含む。同年七月五日に栩山書店より単行。
- (8) 南明日香は同じ雑誌に掲載された鷗外『かのように』（明治四十五年一月『中央公論』）と荷風『暴君』（明治四十五年一月『中央公論』）の類縁性を指摘し、発表前に二人のやり取りがあったのではないかと推測している（『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京』平成十九年六月翰林書房）。このような両者のつながりを考えれば「みれん」が連載中であっても、話を聞くなどして補うことは十分可能であったのではないか。
- (9) ちなみに芸者屋の主人の業務としては、石井美代「芸者と待合」（大正五年六月、日本書院）に「芸者お酌が稼いだ、時間と玉、祝儀などを帳面へ附ける」ことや着物のやりくり、「お茶屋、待合から頼まれる、芝居の義理見」が挙げられている。これは「四畳半襖の下張（一）」（大正六年七月『文明』）に「もとい〜さる家の三男坊」であったが、今は待合を営業していた昔の馴染み芸者のもとに転がり込んで「亭主同様

の身」になった男が「男の身の役目と云へば芝居おさらひへ義理の顔出す」設定に近い。待合茶屋と芸者屋の違いはあるが、『風邪ご、ち』の「男」と類似しているよう。

(11)

他に武智重次郎が登場する先行作品としては浄瑠璃『三日太平記』（近松判三・三好松洛・八民平七・竹本三郎兵衛合作、明和四年）が存在する。こちらは名前の表記が「重次郎」である点で『絵本太功記』よりも近いが、初菊に相当する人物が登場せず、「遠寄せの陣太鼓に恋も涙も抛つて」や「緋織」という記述に該当する要素が見られない。

(12)

浄瑠璃ではなく歌舞伎をとるのは、両者の筋立てにほとんど変わりがなく『風邪ご、ち』との関わりにおいて両者の差異を問う必要性があまり感じられないこと、明治三十三年に歌舞伎座の福地桜痴の下で作者見習をしていたことなど、荷風の知的基盤においては歌舞伎の方が重要な位置を占めていたであろうことによる。

(13)

荷風は鬼太郎の花柳小説について「各篇いづれも其体裁を異にしてゐる」と作品毎にいくつかの文体が使い分けられていると指摘する（『岡鬼太郎氏の花柳小説を読む』昭和十年二月十八日～二十一日『東京朝日新聞』）。その具体例として「或ものは為永春水の筆致を借り」と述べる。具体的な作品名は挙げていないものの、これは『花柳巷談二筋道』を念頭に置いていると見てよいだろう。

付記 引用は通行の字体を用い、適宜ルビと圈点を省いた。また引用文中の傍線、（ ）の注記は引用者によるものであり、／は改行を示す。荷風著作の本文は主に初取単行本を底本とする新版『荷風全集』（平成四年五月～平成七年八月岩波書店）によった。なお本稿は近代文学研究会（平成二十四年十二月二十一日、於京都府立大学）での発表に基づいている。席上ご教示賜った方々に厚く御礼申し上げます。

