



Title	永井荷風、その想像力としての 歩行
Author(s)	中沢, 千磨夫
Citation	北海道大學文學部紀要, 37(1), 201-231
Issue Date	1988-11-10
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/33530">http://hdl.handle.net/2115/33530</a>
Type	bulletin (article)
File Information	37(1)_PR201-231.pdf



[Instructions for use](#)

## 永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

中 澤 千 磨 夫

名所古蹟は何處に限らず行つて見れば大抵こんなものかと思ふやうなつまらぬものである。唯其の處まで尋ね到る間の道筋や周圍の光景及びそれに附隨する感情等によつて他日話の種となすに足るべき興味が繋がるのである。<sup>(1)</sup>

### 一

歩くこと、それはいかなる行為であらうか。歩行が空間移動のための単なる手段にすぎぬこともままあらう。しかし、歩行のプロセスが、そしてそれに付随する様々な偶発事が、歩くことの目的たる場合もまたあるのだ。西行や芭蕉、ルソーやランボーを持ち出すまでもない。古来、偉大な歩行者には事欠かない。彼らにとっては、歩くことが新たな世界を発見することだったのだ。

このような歩行の意味に大きな変化を与えたものがある。言うまでもなく、それは機械文明のもたらした速度である。龜井勝一郎は「現代精神に關する覺書」(『文學界』昭17・10)において、芭蕉を引きあいに出し、現代人の觀察力がいかに衰弱したかを語った。龜井は他に近代文明が感受性を頽敗させる例として、映画や写真を挙げている。こ

永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

れが、ヴァルター・ベンヤミンの発想<sup>(2)</sup>と時代を同じくしていることは、つとに桜井哲夫の指摘<sup>(3)</sup>にある。〈近代の超克〉は世界的な課題であったということだが、龜井の場合、「現代精神に關する覺書」の最後の方で、「奴隸の平和よりも王者の戰爭を！」<sup>(4)</sup>と叫ぶに至り、古典への没入から「思想戰」「總力戰」に加担することになってしまふ。

龜井は近代文明を徹底的に敵視したが、私たちの身体は時代を溯行することはできない。龜井のような発想は、現在でもごく普通に見られる。例えば清水邦夫は、私たちが「速いスピード」に慣れて、「なにか大事なものを失って、〈抹殺〉されていく危機<sup>(5)</sup>」を語っている。しかし、多木浩二が正しく指摘するように「速度とは常に相対的な関係のなかで価値をもつ<sup>(6)</sup>」ものであるから、清水の嫌う航空機もいづれ「遅いスピード」の乗り物になるやも知れぬ。「なにか」が失われると恐れるよりも、新たな「なにか」を獲得すべく進むほかないではないか。確かに、速度は私たちの歩行（感覺）を退化させたであろう。だが、それはまた、過去の人類が知らなかった新しい視野をも開いたのである。多木は速度や鳥瞰、パノラマが私たちの時空間の枠組を変えたことを論じていた<sup>(7)</sup>。龜井のような硬直した発想ではなく、〈近代〉を相対化しうる視点の獲得把持こそが重要なのである。

ここで一人の歩行者について考えてみる。それは永井荷風である。荷風は「写真機」を携えた歩行者として登場する。それは、〈近代〉を刻印された者の姿なのであった。荷風は〈歩行〉をどのように方法化していったのか。方法としての〈歩行〉は、やがて独自の世界を生むに至る。では、作品を通してそれを辿ってみよう。

## 二

荷風は中国行や米仏への遊学を除いて、さほど大きな旅行をしたという訳ではない。だが、私たちは荷風を偉大な

歩行者と考える。それは、荷風が東京の町を執拗に歩き回り、記録したからに他ならない。

荷風の歩行記録として、最も見やすいのは、やはり「日和下駄 一名 東京散策記」（以下「日和下駄」）であろう。初刊本における章立てを示すと次のようである。

- 序
- 第一 日和下駄
- 第二 淫祠
- 第三 樹
- 第四 地圖
- 第五 寺
- 第六 水 附渡船
- 第七 露地（注 のちに路地）
- 第八 空地（注 のちに閑地）
- 第九 崖
- 第十 坂
- 第十一 夕陽 附富士眺望

この分類構成については、江戸名所案内記の戸田茂睡『紫の一本』（天和2、一六八二）や藤田理兵衛『増補江戸惣

永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

鹿子名所大全』（元禄3、一六九〇）に負っていることが本文中で明かされている（第九 崖）。それぞれの項目を列記してみる。

『紫の一本巻上』 御城廻り并古城 山坂 谷上 窪 谷下 川島 堀池<sup>8</sup>

『紫の一本巻下』 井橋 渡船 野小路 塚馬場 花郭公 月紅葉 雪祭 時の鐘<sup>9</sup>

『増補江戸惣鹿子名所大全巻の一』 坂堀池 瀧井水 名木山 名石<sup>10</sup> 谷川 原岡 臺森 橋

時鐘<sup>7</sup>所 渡淵<sup>11</sup> 野沖磯 島堤<sup>12</sup> 馬場 的場<sup>13</sup>所 塚<sup>10</sup>

『増補江戸惣鹿子名所大全巻の一』は、名所の簡単な説明に加え、時折古歌が引用されるという体裁である。ただ、一つ注目しておきたいのは、しきりに昔と今とが比較されていることである。それは例えば、「一御茶の水 湯島元の御堀端にあり、寛文の比ほひか御茶の水にあかりたるよし、いまはそのあとのみ残れり」とか「一谷町 あさぶのだいよりをりたる谷なり、昔は風呂屋遊女などありしが今はその跡もなし」とかいったものである。だがそれは、今昔の単純な比較以上のものではない。

それに対して『紫の一本』は、陶々齋と遺佚の二名が江戸めぐりをするという、より複雑な設定を持つ。故事来歴逸話が紹介され、古歌等も引かれるが、その主眼は二人が古典をパロディ化して歌や詩を作る所にある。その滑稽諧謔の趣向は、浅井了意の『江戸名所記』（寛文2、一六六二）に通ずるもので、荷風も「狂歌を論ず」（『花月』大7・7）でその意義に触れていた。

「日和下駄」と『紫の一本』、『増補江戸惣鹿子名所大全巻の一』の項目を見比べると、荷風の注目の独自性が、「窪

祠、「地圖」、「空地」などによく表れていることが分る。つまり、余り名所らしくない所、人が注意しない所に目を配っている点と、地図への興味である。さらに詳しく見ていくならば、「日和下駄」はその方法において、江戸名所案内記と決定的に違うことが明らかになる。

「第一 日和下駄」の書き出しはこうである。

人並はづれて丈が高い上にわたしはいつも日和下駄をはき蝙蝠傘を持つて歩く。いかに好く晴れた日でも日和下駄に蝙蝠傘でなければ安心がならぬ。此は年中濕氣の多い東京の天氣に對して全然信用を置かぬからである。(略)  
閑話休題日和下駄の效能といはゞ何ぞ夫不意の雨のみに限らんや。天氣つゞきの冬の日と雖山の手一面赤土を捏返す霜解も何のその。アスワルト敷きつめた銀座日本橋の大通、矢鱈に溝の水を撒きちらす泥濘とて一向驚くには及ぶまい。<sup>13)</sup>

ここでまず問題にしておきたいのは、「わたし」(「私」<sup>14)</sup>)のいでたちである。日和下駄と蝙蝠傘という対照は何を意味するだろうか。傘を持って出かけるのは、「私」が言うように、雨を用心しての實際的理由と一応は取つてよい。足駄ならぬ日和下駄であるのも、雨を中心に考えている訳ではないからだろう。<sup>15)</sup>ただ、近世においては通人、遊び人の標だった日和下駄を履いていることから、やはり江戸世界への志向が窺われる。

問題は傘である。つまり、なぜ和傘ならぬ蝙蝠傘なのかということだ。大正初年にはある程度蝙蝠傘も普及していたろう。しかし、まだ和傘の方が一般的だったようだ。<sup>16)</sup>

今日出海は「永井荷風——隱逸傳中の人——」(『新潮』昭34・7)で、「私の學んだ曉星中學のフランス人の神父

達は土曜の午後或は日曜の晝間、散策に出るのに常に洋傘を携えていた。杖の代りか、雨の用意か、晴れた日にも洋傘を忘れたことがない」と紹介し、「日和下駄」冒頭につき「東京の變り易い天候のせいばかりではなく、ヨーロッパ人の當時の散歩姿を摸しているうちに習い性となつたものだろう」と言っていた。現在でもロンドンのアッパークラスのビジネスマンは、晴雨に関わりなく雨傘を持ち歩く。これは伝統的なユニフォームとでも言うべきものであり、しばらく前までは英国紳士の典型的なスタイルであつたという。<sup>(17)</sup>

「私」が「杖のかはりの蝙蝠傘」(「第五 寺」)を持ち歩くのは、今日出海の言うようなダンディズム、ディレッタンティズムの現れだろう。若者がステッキを持つのは明治大正の新風俗であつたが、「私」が「ステッキ」と言わずに「杖」と言っている所からは、自らを老人に擬そうという意識も見てとれる。ともあれ「私」は意図的に蝙蝠傘を携行する。

槌田満文は、山本笑月『明治世相百話』(昭11 未見)より、「おのぼりさん」の風体を「二つに折つた赤毛布に細紐を通し、マント式にすっぽりかぶる。股引きの尻ばしより日和下駄、古帽子か手ぬぐいの頬かむり、太巻き毛繻子のこうもり傘を杖にしたスタイル<sup>(19)</sup>」と紹介している。これなどは、実利主義の際たるものであろう。また、「すみだ川」(『新小説』明42・12)の一節に「蝙蝠傘と小包を提げた貧しい女房が日和下駄で色氣もなく砂を蹴立て、大股に歩いて行つた」(「二」)とある。和傘が一般的であつたとはいへ、このような日和下駄と蝙蝠傘のコントラストも存在していた。

だが、荷風は意識的に「私」を作りあげた筈だ。初出にあつた「蝙蝠傘」という語が削られた所がある。「昔しながらの脚絆草鞋に蝙蝠傘の出立で、箱根山三庄の魚や越中富山千金丹賣の呼聲の」<sup>(20)</sup>が「昔しながらの脚絆草鞋に菅笠

をかぶり孫太郎蟲や水蠟の蟲箱根山山椒の魚、または越中富山の千金丹と呼ぶ聲。」〔第一 日和下駄〕と変えられ。これによって、作品内で蝙蝠傘は「私」だけの標となったのだ。

「日和下駄」冒頭のコントラストは意図的に作られている。晴雨、新旧、日本対西洋というアンバランスで読者を揺さぶる。荷風は西洋と日本に引き裂かれている訳ではない。西洋（蝙蝠傘）を携えて日本（日和下駄）へ進もうとしているのだ。「私」のスタイルにはそのような意味が込められている。

明治時代には、西洋伝来の風俗として、運動のための散歩が行われていた<sup>(23)</sup>。だが、「私」の散歩は「運動」を目的とするようなものではない。

では、その特質はどのようなものであったか。

### 三

元來が此の如く目的のない私の散歩に若し幾分でも目的らしい事があるとすれば、それは何といふ事なく蝙蝠傘に日和下駄を曳摺つて行く中、電車通の裏手なぞにたま／＼残つてゐる市區改正以前の舊道に出たり、或は寺の多い山の手の横町の木立を仰ぎ、溝や堀割の上にかけてある名も知れぬ小橋を見る時など、何となく其のさびれ果てた周囲の光景が私の感情に調和して少時我にもあらず立去りがたいやうな心持をさせる。さういふ無用な感慨に打たれるのが何より嬉しいからである。（第一 日和下駄）

ここで語られるのは、いわば時間の超越感である。時間の超越と言っても、それは単にノスタルジアというような



永井荷風、その想像力としての（歩行）

ものではない。続けて次の引用も見ていただきたい。

今日（こんにち）東京市中の散歩は私の身に取つては生れてから今日に至る過去の生涯に對する追憶の道を辿るに外ならぬ。之に加ふるに日々昔ながらの名所古蹟を破却して行く時勢の變遷は市中の散歩に無常悲哀の寂しい詩趣を帶びさせる。およそ近世の文學に現れた荒廢の詩情を味はうとしたら埃及伊太利に赴かずとも現在の東京を歩むほど無残にも傷ましい思をさせる處はあるまい。今日見て過ぎた寺の門、昨日休んだ路傍の大樹も此たび來る時には必貸家か製造場になつて居るに違ひないと思へば、それほど由緒のない建築も又はそれほど年經ぬ樹木とても何とはなく奥床しく又悲しく打仰がれるのである。（「第一 日和下駄」）

引用最初の一文を見る限り、ノスタルジアの喚起が重要であるように思える。しかし、より重要なのは第二文以下で、「わたし」ととしての歩行の意味は「變遷」の確認による「詩趣」「詩情」の発見なのである。昔日の面影がそのまま保たれているのでは実はそれほど意味がない。むしろ、面影が失われていなければならないほど都合なのだ。「私」が求めているのは、昔日の面影そのものではなく、それを喚起しようとするこゝとによって生ずる「詩趣」「詩情」に他ならないのだから。ミノコフスキーが言うように、重要なのは過去そのものよりも、それを再生する現在（あるいは躍動さるべき未來）の方なのである。

であるからこそ、「私」は自分の方法を次のように説明する。

然し私の好んで日和下駄を曳摺る市中の廢趾は唯私にのみ意味があるばかりで、極端な誇張の技巧によつて、す

つかり實景を破して仕舞はない限り、人に向つて其の特徴を説明する事も出来ないやうな平凡な景色である。(27)  
線引用者)

江戸繪圖によつて見知らぬ裏町を歩み行けば身は自ら其の時代にあるが如き心持となる。實際現在の東京中には何處に行くとも心より恍惚として去るに忍びざる程美麗な若しくは莊嚴な風景建築に出遇はぬかぎり、いろ／＼と無理な方法を取り此によつて纔に幾分の興味を作出さねばならぬ。然らざれば如何に無聊なる閑人の身にも現今の東京は全く散歩に堪へざる都會ではないか。(「第四 地圖」)

第一の引用の傍線部はのちに削られた部分であるが、「極端な誇張の技巧」もしくは、第二の引用の「無理な方法」とはどのようなものか。それを用いるのは「唯私にのみ意味がある」と言う。高橋英夫は、歩行者小林秀雄が独自の幻視者であることを論じて、「小林秀雄はどこまでも彼自ら言うようにリアリストである。リアリズムが限界に達したところで、幻視があらわれたのだ」と言っていた。荷風もまた全きリアリストであった。「現今の東京」の「實景」は冷静に見ていたのである。過去の痕跡が失われていればいるだけ、「私」が想像力を働かせる余地がある。既に述べたように、それは単なるノスタルジアではなく、時間を重層化させて現前させる、きわめて激越な方法なのであった。これが先に触れた『増補江戸惣鹿子名所大全卷の一』のような今昔の比較といかにか離れたものであるか、説明するまでもなからう。

次のような一見不可解な個所もこれにより理解できる。

大川筋<sup>おほはなす</sup>一帶の風景について、其の最も興味ある部分は今述べたやうに永代橋<sup>えいたいばし</sup>河口の眺望を第一とする。吾妻橋<sup>あづまばし</sup>

永荷井風、その想像力としての（歩行）

兩國橋等の眺望は今日の處あまりに不整頓にして永代橋に於けるが如く感興を一所に集注する事が出来ない。之を例するに淺野セメント會社の工場と新大橋の向に残る古い火見櫓の如き、或は淺草藏前の電燈會社と駒形堂の如き、國技館と回向院の如き、或は橋場の瓦斯タンクと眞崎稻荷の老樹の如き、其等工業的近世の光景と江戸名所の悲しき遺蹟とは、いづれも個々別々に私の感想を錯亂させるばかりである。されば私は此の如く過去と現在、即ち廢頽と進歩との現象のあまりに甚しく混雜してゐる今日の大川筋よりも、深川小名木川より猿江裏の如くあたりは全く工場地に變形し江戸名所の名残も容易くは尋ねられぬ程になつた處を選ぶ。大川筋は千住より兩國に至るまで今日に於てはまだ／＼工業の侵略が緩漫に過ぎてゐる。本所小梅から押上邊に至る邊も同じ事、新しい工場町として此れを眺めやうとする時、今となつては却て柳島の妙見堂と料理屋の橋本とが目ざはりである。（第六 水附渡船）

坂口安吾の「日本文化私観」（『現代文學』昭17・3）を想起させるイロニカルな行文である。安吾が日本の伝統に異を唱えたのは、知識人の欺瞞を撃つことに主眼があつたのだが、別の意味で、ここに荷風の文明批評がある。「私」は日本の近代化の混乱を撃っている訳で、初出にあり、のちに削られた部分で次のように言っていた。

現代の日本は其の社會狀態并に個人の生活までを盡くアメリカ風になさしめずんば、世界の進運に伴つて行く事が出来ないと言ふならば、それは寔に是非もない次第で、専門の學者ならぬ私達の兎や角云ふべき限りではない。私は唯日本人がアメリカ風を學ぶならば現在よりも最う一步進んで眞實にアメリカを學ばん事を希望するのである。

アメリカニズムの氾濫の中で、「私」が「眞實にアメリカを學ばんことを希望する」と言う時、思想を置き去りにし

て、形式のみを拙速に輸入しようとする日本人への痛烈な批判が込められている。荷風が米仏から持ち帰ったものは、伝統を尊重する精神や習俗としての「個人」主義であった。<sup>(32)</sup> それに加えて、『あめりか物語』（明41・8 博文館）中の「市俄古の二日」（『文藝俱樂部』明38・12）に描かれていたような、自由な市民生活の美質などをあわせ考えてみると、これが物質主義への批判であることを理解しうる。

実際には、「私」が「全く工場地に變形し江戸名所の名残も容易くは尋ねられぬ程になつた處」を喜んでいるとは思えぬが、そのような場所でこそ、時間呼び戻し重層化させて「詩趣」「詩情」「詩情」を味わいうるという激越なイロニーなのである。

しかるに武蔵義弘は先の引用部につき、荷風は「そもそも近代工業の生み出す散文的景觀自体が気に入っていた」、<sup>(33)</sup> 「彼は工場地区を新しい市街美の一つと認める積極性を持っていた」、<sup>(34)</sup> 「荷風には無機的なものに惹かれ、そこにカタルシスを求めようとする心の傾斜があったことは間違いないと思う。工場街への肯定的関心は、その延長にある」<sup>(35)</sup> などという見解を述べていた。とんでもない誤読と言うべきである。

一方、荷風の思考法にオペラが決定的な影響を与えたことを看破した松田良一は、『日和下駄』は西洋芸術への美的渴望と、江戸芸術への感覺的、生理的陶酔を巧みに表出していたのである。この時の荷風の美的方法は、二つの物を重ね共鳴させることによって感覺と情緒を生み出す。それは異なる音が響きあって快い共鳴音をなす、つまり、ハーモニーを作り出す音楽的方法と言っているものである<sup>(37)</sup> という卓越した理解を示していた。

また松田は、「私」の「無理な方法」を「連想」「追想」「夢想」に分類して整理列挙し、さらに「引用」を付け加えている。「連想」「追想」「夢想」は、いずれも時間を超えてイメージを眼前化させることだが、「引用」もまたこの

ヴァリエーションである。つまり、ある引用からの連想でイメージが眼前化する、あるいは、あるイメージと引用されたものとの対比が行われるということである。私は、荷風の歩行（想像力）にとって、これらがきわめて重要な方法であったと考える。

引用とは、コラーージュである。「私」は歩きながら東京をコラーージュする。『あめりか物語』中「おち葉」、「支那街の記」、「夜あるき」はニューヨークを舞台にボードレル等をコラーージュしていた。また、「雨瀟瀟」（『新小説』大10・3）、「濠東綺譚」（昭12・4 私家版、『東京朝日新聞』、『大阪朝日新聞』昭12・4・16〜6・15 計35回）、荷風日記に見られる方法が、荷風好みのコラーージュであることは容易に理解できる。

「夏の町」（『三田文學』明43・8〜9、初出題「紅茶の後（三）」、「紅茶の後（其四）」）には中学時代を回想して、「教科書の間に隠した梅曆うめつきや小三金五郎こみきんごろうの叙景文をば目の當りあたに見る川筋の實景に對照させて喜んだ事も度々であった」と言う。これを信用するならば、既に少年時代に、その手法の萌芽を見ることができると言える。

コラーージュは一種の詞華選であるから、方法自体は古いとも言える。だが、荷風のとった自在な引用（連想）というものは、やはりきわめて近代的な方法だろう。コラーージュあるいはモンタージュは、写真、映画の誕生により生じた、複製技術時代の方法である。コラーージュとは線型の統合から逸脱しようとする精神である。現在では最早、コラーージュ自体、小説の方法としてめざらしくもないものとなったが（例えば村上春樹）、やがて線型ならぬ物語世界（「濠東綺譚」）を意図的に構築しようとするに至る荷風の方法は、やはり決定的に新しかった。

荷風と写真、映画の関係については、それほど詳らかにされてきた訳ではない。ここでも余り深入りはできないが、荷風が写真、映画に並々ならぬ関心を抱いていたことは確認しておかなくてはならない。映画について言えば、

「活動写真」草創期にはかなり凝っていたようだし、昭和十年代には筋書や台本を書き、戦後の日記には映画通いの記事も多い。一方、写真について言えば、「溼東綺譚」の取材などでは「写真機」を携行し、私家版には自ら撮影した写真を口絵、写真版として使用していた。閨房写真を含めて、荷風は膨大な写真コレクションを有していた筈だが、亀山巖は、それらが東京大空襲の際、偏奇館と共に焼失したのではないかと推測している。

また、市川左團次に次のような注目すべき証言がある。

可笑いのは、私が歐米漫遊中持廻つた此の寫眞器は歸京すると又た其儘、不用な物となつて、暫らく押入の隅に隠居の身となつて居ましたが友人の永井荷風さんが、「日和下駄」と云ふ散文をかきます時、見聞の名所舊蹟の文字に伴ふ寫眞が挿入したいとの座談から、仕舞込みの此の寫眞器を、永井君に貸しましたので、永井君は、此の暗箱で東京近郊を巡り、大分名所舊蹟の撮映をやられたのでした、

左團次は、明治四十年イタリヤから「亞米利加製の手札形で、巻フィルムが十二枚まで、映る暗箱」を買つて帰つたのであつた。これが事実だとすると、写真的思考が「日和下駄」に深く影を落としていたことの決定的な証拠となる。しかも、靱山書店版『日和下駄』には、北齋、広重、小林清親などが挿絵として使われていたのであるから芸は細かい。下つて東都書房版『日和下駄』（昭32・3）では、木村謙二撮影の散索する荷風の写眞が多数使われている。この間の事情につき、松田良一は「荷風にとって意外に江戸も明治も相対的なものであつたにちがいない」と言っている。これは全くその通りで、二者を相対的に比較していくというのが、荷風の思考パターンである。

永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

荷風の写真への親炙が早くからのものであったことは確認しておきたい。荷風日記を見ると、荷風自身による大量のスケッチが散見する。これらは、荷風自身の記憶を喚起する働きをし、また、読者の想像を促す作用も果たす。荷風は、写真をまたそのように用いようとしたに相違ない。写真はフェティッシュとして観念を自己増殖させる。

「日和下駄」を坂上博一は、自らを戯作者と擬す「荷風における宿命確認の書」<sup>(47)</sup>と呼ぶ。それは、江戸と近代というディレムマからこそ荷風の詩情が汲み出されるからだと言う。また、松田良一も「日和下駄」以降、荷風は西洋、日本の「文化的二元論」を抜けていくと考えている。私も基本的にはその通りだと思う。だが、私の注意を促したいのは、いかに荷風は〈近代〉を刻印されていたか、コンラート・ローレンツ風に言えば、刷り込まれていたかという一点なのだ。そして、そのことを荷風は十分に意識しており、作品において、近代性を時には隠蔽し、時には露呈させた。「日和下駄」冒頭の「私」のスタイルは、どんなに陳腐であれ、そのような事情を見事に象徴していた。私が「」の最後で「写真機」を携えた歩行者と言っておいたのは、そのような意味においてなのであった。

#### 四

「日和下駄」でもう一点取り上げておかなければならないのは地図の利用法である。

蝙蝠傘を杖に日和下駄を曳摺りながら市中を歩む時、私はいつも携帯に便なる嘉永板の江戸切圖を懐中にする。これは何も今時出版する石版摺の東京地圖を嫌って殊更昔の木版繪圖を慕ふといふわけではない。日和下駄曳摺りながら歩いて行く現代の街路をば、歩きながらに昔の地圖に引合せて行けば、おのづから勞せずして江戸の昔と東

京の今とを目のあたり比較對照する事ができるからである。

例へば牛込辨天町邊は道路取りひろげの爲め近頃全く面目を異にしたが、其の裏通なる小流に今猶其の名を残す根來橋といふ名前なぞから、之を江戸切圖に引合せて、私は歩きながら此邊に根來組同心の屋敷のあつた事を知る時なぞ、歴史上の大発見でもしたやうに譯もなく無暗と嬉しくなるのである。(48)〔第四 地圖〕

この方法については贅言を要すまい。昔の地図と実勢の比較により変遷をしのぶいうことである。地図が二枚あれば、机上でも十分楽しめる知的な遊戯である。また、これは江戸名所案内記には見られなかったものである。

荷風のこの方法が、現在のカタログ文化につながることは、既に前田愛の指摘にある。そこで前田が触れている富田均の『東京徘徊 永井荷風『日和下駄』の後日譚』(昭54・7 少年社)などは、完全な荷風フリークの仕事である。項目立てから「日和下駄」の全きパロディで、富田は(昭和四十八、九年の)東京の町を実に丹念に自分の興味に従って歩き回るのである。「私は地図の中にこの頃しきりに風景の逆説を見る。それは私の見たもの、今現に見てゐるもの、ひいては足下の大地までも私をして疑はしめるに十分である。その中で思ふのは愛する風景の保存を試みるには実を虚に変へるしかないといふこと、ここに風景の保存はその破壊を持つてするしかないといふイロニーが成立してゐるやうに思ふ」とか、「過去は現存する、そして現在は過去の中にある。ここに伝統の秘密を解くいつさいの鍵がある」とかという富田の言は、荷風の思想そのものである。富田の歩いた東京も既に失われている。私たちが、荷風と富田の二つのテキストを手を東京を歩けば、いかに多様な連想を楽しむことができるか。

もう一人、荷風の方法の正統な継承者として松本哉を挙げておきたい。松本は隅田川周辺を歩き回って『すみだ川



永井荷風、その想像力としての「歩行」

気まま絵図』（昭60・5 三省堂）、『すみだ川横丁絵巻』（昭61・4 三省堂）、『芥川龍之介の顔』（昭63・2 三省堂 選書）という仕事をしている。ここにも時間を重層化させて風景を捉える荷風の方法が随所に窺えるが、松本の何よりも見事な点は、自分の目と足で確認したものをしか信用しないというその態度である。

富田均や松本哉の仕事は、江戸・東京ブームで安易なムックが氾濫する中で、歩行の根本的意味を教えてください。

## 五

荷風小説の中で、歩行が重要な要素となっているもの一つに「すみだ川」（明42）がある。この作品は、主人公長吉が、お糸や蘿月をモデルに独自の欲望を獲得するに至る物語である。<sup>(52)</sup>長吉の歩行は常に重要な転換点を形成していた。

お糸への恋を断ち切られ、母親の期待をも裏切り落第しそうな長吉は、インフルエンザで正月を寝通した後、散歩に出る。

歩いて行く中<sup>(53)</sup>いつか浅草公園の裏手へ出た。細い通りの片側には深い溝<sup>(54)</sup>があつて、それを越した鐵柵の向うには、處々に冬枯れして立つ大木の下に、六區<sup>(55)</sup>の楊弓店の汚らしい板造りの裏手がつゞいてゐる。（略）長吉は極<sup>(56)</sup>つて巡査が立番してゐる左手の石橋を越して、公園の奥の方までがずつと見通される四辻まで歩いて来て、通りがかりの人々が立止つて眺めるまゝに、自分も何といふ事なく、曲り角に出してある宮戸座<sup>(57)</sup>の繪看板を仰いだ。（「六」）

長吉の家のある今戸から浅草公園までは、さほど遠くない。よって、散歩中いつしか浅草公園へ出たというのは、

ごく自然のことではあるのだが、長吉が母親のお豊から強いられていた道、つまり高等学校から大学へ進むというエリートコースからすれば、浅草に出るといふのは象徴的意味を持つだろう。

言うまでもなく、浅草は江戸、東京を代表する遊興空間である。陣内秀信が指摘するように、江戸時代までに成立していたアジールの多くが、明治に入り国家の管理化に組み込まれたものの、やはり、浅草は典型的な非日常空間であった。

長吉は異空間たる浅草で、宮戸座へ入る。そも劇場とはそれ自体が異空間である。異空間の入れ子の中で長吉は、河竹黙阿弥の『小袖會我薊色縫』（安政6、一八五九）の二幕目「梅柳中宵月」つまり十六夜清心の心中場面を観る。僧清心は遊女十六夜と関係したことで寺を追われ、身重の十六夜と共に稲瀬川に入水する。長吉は、お糸と連れ立って歩いたことを思い出し、「もう舞臺は舞臺でなくなつ<sup>(57)</sup>てしまふ。夢のまま長吉は外へ出て歩く。

長吉は夕暮を恐れます／＼歩みを早めたが、然し山谷堀<sup>やまやぼり</sup>から今戸橋の向うに開ける隅田川の景色を見ると、どうしても暫く立止らずにはゐられなかつた。(略) 枯れた樹木、乾いた石垣、汚れた瓦屋根、目に入るものは盡く褪せた寒い色をして居るだけ、芝居を出てから一瞬間とても消え失せない清心<sup>せいしん</sup>と十六夜<sup>いざよひ</sup>の華々しい姿の記憶が、羽子板の押繪のやうに、又一段と際立つて浮び出す。<sup>(58)</sup>（一六）

実景としての隅田川は荒涼たるものである。しかし、長吉は「立止らずにはゐられな」い。寒々とした風景の上に十六夜清心の姿を重ね合わせる。

これは既に述べたようなカラージュの方法である。しかも注目すべきは、十六夜清心が「羽子板の押繪のやうに」

永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

想起されることで、これは写真ではないが、フェティッシュとして所有しようとするものである。舞台の興奮の延長とはいえ、長吉はここで初めて時間の超越感を得るのである。

家に近付き今戸橋にさしかかった時、「長吉は咽喉の奥から、今までは記憶してあるとも心付かずにあつた淨瑠璃の一節が、われ知らず流れ出るのに驚く。これも興奮の覚めやらぬためであるが、ここに「記憶」とは長吉の原風景なのであった。長吉は「小供の時から朝夕に母が渡世の三味線を聞くのが大好きで、習はずして自然に糸の調子を覚え、町を通る流行唄などは一度聞けば直ぐに記憶する位であつた」し、また宮戸座で役者へのかけ声を聞いた時にも、「都會育ちの観劇者ばかりが経験する特種の快感と、特種の熱情を覺えた」のであつた。

このような「記憶」の喚起から、長吉はやがて役者となる決意をする。しかし、それも信頼していた蘿月から制されることになり、長吉は落胆して本所の街を歩き回る。こうして長吉はふと、「中郷竹町」に入り込む。この辺り現在には吾妻橋という地名になっているが、作品に描かれている時点では存在する地名だった。「中郷竹町」とは為永春水の「春色梅曆」（天保3〜4、一八三二〜一八三三）の舞台で、長吉は地名からの連想で「梅曆」の世界を夢想し、恍惚感を味わう。これは、先に宮戸座を出た後覺えた感慨の深化したものである。

長吉は、最後の章で出水の泥水中を歩き回り、腸チブスにかかり、「避病院」に送られる。作品内でその生死は分からぬが、長吉が自分だけの世界を獲得しようとする所に大団円があるのだと理解できる。長吉にとって、歩行は偶然から必然を呼び込むためのものへと変化していく。歩くたびに長吉は自分を発見していくのだ。このような、長吉の歩行の意味の変化は重要で、「日和下駄」におけるような意図的かつイロニカルな歩行はもう目の前にある。

## 六

「深川の唄」(『趣味』明42・2)もまた、歩行を重要なモチーフとする。前半は「四谷見付から築地兩國行の電車」<sup>(63)</sup>中のカラージュ。「自分」がいかに細かな観察者であるか分る。

後半の最初は次のようである。

自分は既に述べたやう何處へも行く當てはない。大勢が下車する其の場の騒ぎに引入られて何心もなく席を立つたが、すると車掌は自分が要求もせぬのに深川行の乗換切符を渡してくれた。

(略)

自分は憤然として昔の深川を思返した。幸ひ乗換の切符は手の中にある。自分は淺間しい此の都會の中心から一飛びに深川へ行かう——深川へ逃げて行かうと云ふ押へられぬ欲望に迫められた。

數年前まで、自分が日本を去るまで、水の深川は久しい間、あらゆる自分の趣味、恍惚、悲しみ、悦びの感激を満足させてくれた處であつた。<sup>(64)</sup> (一一)

車掌が深川行の乗換切符を渡してくれたのは、停電により、皆に続いて下車したための偶然だが、また、「何處へも行く當てはない」「自分」がアジールを求めていたことからくる必然でもあつた。

「自分」は、現在の東京に居心地の悪さを感じている。それはどこから来るか。「自分は今、髯をはやし、洋服を

永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

着てゐる。電気鐵道に乗つて、鐵で出來た永代橋を渡るのだ<sup>(65)</sup>という所から、西洋を知ってしまった身体を持て余していることが分る。以前は、「日本は永久自分の住む處、日本語は永久自分の感情を自由に云ひ現して呉れるものと信じて疑はなかつた」<sup>(66)</sup>のに。

アメリカで夢見ていたほど、現実のフランスは荷風にとつて甘くはなかつたが、心ならずも帰国せざるを得なかつた事情も手伝つて、この頃の荷風は、皮相な近代化を急ぐ日本を激しく罵倒していた。だが、それはまだ、自分の位置を定めかねての攻撃だったのである。

乗り換えた電車から降りてのち、「一時跡方もなく消失してしまつた二十歳<sup>はたち</sup>時分の記憶を呼び返さうと、自分はきよろ／＼しながら歩く<sup>(67)</sup>」のであつた。そして、そこで巡り合つた歌沢節を歌う盲人に言い知れぬ共感を覚える。「深川の唄」における歩行は、まだ受動的な追憶に過ぎない。「すみだ川」、「日和下駄」の歩行との距離は大きい。であるから、「深川の唄」の終り方は次のようなものとなる。

自分はいつまでも、いつまでも、暮行くこの深川の夕日を浴び、迷信の靈境なる本堂の石垣の下に佇んで、歌澤の端唄<sup>はうた</sup>を聴いてゐたいと思つた。永代橋を渡つて歸つて行くのが堪へられぬほど辛く思はれた。いつそ、明治が生んだ江戸追慕の詩人齋藤綠雨の如く滅びてしまひたい様な氣がした。

あゝ、然し、自分は遂に歸らねばなるまい。それが自分の運命だ、河を隔て堀割を越え坂を上<sup>あ</sup>つて遠く行く、大久保の森のかけ、自分の書齋の机にはワグナーの畫像の下にニイチエの詩ザラストラの一卷が開かれたまゝに自分を待つてゐる……<sup>(68)</sup>〔11〕

ここに明瞭に表れているのは、西洋と過去の日本には生まれた「自分」のアンビヴァレントな感情である。生田長江による『ツァラトゥストラ』の全訳が刊行されるのが、ようやく明治四十四年一月（新潮社）になってからのことであるから、この時点でニーチェは西洋の新思想ということになる。「日和下駄」の「私」の、西洋と日本にまたがる確たるスタイルとなんとかかけ離れていることか。このような不安定な状態から一年も経たぬ裡に、荷風は日本語に投企する地点にまで至ることになる。

「深川の唄」でもう一点確認しておかなければならないのは、「自分」が大久保と深川を往復するというのである。深川もまた浅草と同様、古くからの遊興空間であった。陣内秀信は、日本では遊興空間が都市の周縁に形成されるとして、「このような偏心的な都市構造は、幕府の都市政策によって生み出されたという側面があるもの、それ以上に、日常と非日常を巧みに使い分ける、日本の文化に内在する本質的な特徴とすべきであろう」と言っていた。<sup>(69)</sup> 異空間の重要性とは、基本的にはあくまでも日常空間の賦活にある。異空間が異空間として成立するためには、厳とした日常空間が存在しなければならない。

エルンスト・ブロッホは旅の魅力について、「一種の空間の主観的時間化、時間の主観的空間化が生じてくる。旅においてはふだんのように空間だけでなく時間も満たされるし、ふだんのように時間だけでなく空間も変化の媒体となる。このようにして習慣的な知覚秩序の逆転が生じ、運動し、変化して、現われる空間のなかに満たされた時間が生まれてくる」(傍点原文)と言っている。ブロッホの言う旅は自発的なものでなければならず、日常生活を異化する。旅とは大げさなものである必要はなく、意図的に日常空間と鋭く対立させうる。

「深川の唄」の「自分」は、不安定な位置に立ちながらも、追憶のため異空間へ行くことを知る。その上、日常空

永井荷風、その想像力としての（歩行）

間へ戻らなければならないことも覚悟している。「すみだ川」の長吉を経て、「日和下駄」の「私」に至るならば、「無理な方法」によって時間を越え、異空間を現出させる。「私」にとってそのスタイルは、あくまでも異空間を現出させるための装置であったのだ。

## 七

「濯東綺譚」の「わたくし」大江匡も、また、よく歩き回る。

「わたくしは殆ど活動寫眞を見に行つたことがない」(一)という一行で始まる冒頭部が、きわめて戦略的な意図を有することについては論じたことがある。ここでは、「活動寫眞を見に行つたことがない」と否定形で書き出されていることにこだわりたい。否定形で書くこと自体が、「わたくし」の「活動寫眞」への強い興味を示しているに他ならないからだ。

大衆娯楽の先端たる「活動寫眞」の話題から始めることにより、「わたくし」が「活動寫眞」のメッカである浅草へ入り込むきっかけが作られる。もし仮に、「活動寫眞」をよく見るといふ設定ならば、そのまま「活動小屋」に入ってしまうかも知れず、また別の物語が展開するということになる。「わたくし」は流俗に背を向けているようで、その実、異常とも言えるほどの関心を示していることを露呈させている。「活動寫眞の看板」についてである。「せめてわたくしも、人が何の話をしてゐるのかと云ふくらゐの事は分るやうにして置きたいと思つて、活動小屋の前を通りかゝる時には看板の畫と名題とは勉めて目を向けるやうに心がけてゐる。看板を一瞥すれば寫眞を見ずとも脚色の梗概も想像がつくし、どういふ場面が喜ばれてゐるか云ふ事も會得せられる」といふのである。こうして、「わたく

し」は「軒々々入口の看板を見盡して公園のはづれから千束町へ出」ることになる。書き出しの一行は、一瞬にして読者を浅草という異空間へと誘う仕掛けとして機能していた、と理解できる。

「ぼん引」を避け、「わたくし」は古本屋へ向う。その古本屋は次のように説明される。

古本屋の店は、山谷堀の流が地下の暗渠に接續するあたりから、大門前日本堤橋のたもとへ出やうとする薄暗い裏通に在る。裏通は山谷堀の水に沿うた片側町で、對岸は石垣の上に立續く人家の背面に限られ、此方は土管、地瓦、川土、材木などの問屋が人家の間に稍廣い店口を示してゐるが、堀の幅の狭くなるにつれて次第に貧氣な小家がちになつて、夜は堀にかけられた正法寺橋、山谷橋、地方橋、髪洗橋などいふ橋の灯がわづかに道を照すばかり。堀もつき橋もなくなると、人通りも共に途絶えてしまふ。この邊で夜も割合におそくまで灯をつけてゐる家は、かの古本屋と煙草を賣る荒物屋ぐらゐるものであらう。(一)

まず、問屋や橋の名がカラージュされていることに注意したい。江戸名所案内記の手法であり、古くは『枕草子』になじみのもの。だが、より大切なのは、これが、当日浅草から歩いて行った「わたくし」の目に映った実景ではないだろうかという点である。これは、既に古本屋の場所について熟知している「わたくし」による、地理的な説明なのである。その意味で、この一段落は、前後の行文の中で異質である。一枚の地図が、あるいは、映画の俯瞰ショットのスイークウエンスが、「わたくし」の中で観念化し、ここに貼り絵(カラージュ)されたということになるか。これは歩行の記憶の蓄積が可能にしたことだ。

次は古本屋の亭主である。



永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

主人は頭を綺麗に剃つた小柄の老人。年は無論六十を越してゐる。その顔立、物腰、言葉使から着物の着様に至るまで、東京の下町生粹の風俗を、そのまゝ崩さずに残してゐるのが、わたくしの眼には、稀覯の古書よりも寧ろ尊くまた懐しく見える。(二一)(傍点引用者)

古本屋の主人を媒介に、「わたくし」は過去を現前化させようとする。「わたくしの眼には」とあるように、これはきわめて独自の、あるいは恣意的な方法なのである。

お雪と出会い、その家に初めて上った時にも、「衣紋竹に掛けた裾模様の單衣物ひとへに着かへ、赤い辨慶縞の伊達締を大きく前で結ぶ様子は、少し大き過ぎる濱島田はまじまの銀糸とつりあつて、わたくしの目には、どうやら明治年間の娼妓のやうに見えた」(二三)(傍点引用者)のであつた。

「わたくし」は恣意性を隠そうとしない。むしろ顕在化させている。「わたくし」がお雪に対して終始冷静さを失わず、その言葉遣いや態度を批判していることについては既に書いた<sup>(78)</sup>。であるにも関わらず、お雪には「倦みつかれたわたくしの心に、偶然過去の世のなつかしい幻影を彷彿たらしめたミュージズ」<sup>(79)</sup> (九)とか、「不可思議な激励者」<sup>(80)</sup> (九)とか、「雞群の一鶴」<sup>(81)</sup> (十)という贅辭が捧げられる。つまり、「わたくし」の恣意性によって、お雪の一面が強調されているということなのである。

「わたくし」がお雪の元を去るのは、「わたくし」の側から見た恣意的な関係性が崩壊しそうになるからである。お雪の方から「わたくし」に近付いてくるならば、「わたくし」の望むべきバランスは失われる。私たちのコミュニケーションが、他者との多様な応答関係の上に成り立つとして、「わたくし」のそれは最初から閉ざされているので

ある。古く古屋健三はこのような事情を看破して、「澤東綺譚」を「拒絶の物語」と呼んでいた。<sup>(82)</sup>

「わたくし」は「窓の外の人通りと、窓の内のお雪との間には、互に融和すべき一縷の糸の繋がれてゐること」<sup>(83)</sup>  
（「九」）を言い、次のように続ける。

窓の外は大衆である。既に世間である。窓の内は一個人である。そしてこの兩者の間には著しく相反目してゐる何物もない。これは何に因るのであらう。お雪はまだ年が若い。まだ世間一般の感情を失はないからである。お雪は窓に坐つてゐる間はその身を卑しいものとなして、別に隠してゐる人格を胸の底に持つてゐる。窓の外を通る人は其歩みを此路地に入るゝや假面をぬぎ矜負を去るからである。<sup>(84)</sup>（「九」）

松田良一は、お雪もすみ子も「結局現実社会と深くつながれていたのであり、「わたくし」の挫折は明らかであつた<sup>(85)</sup>」と言っている。お雪の現実性を無視できなくなつたという意味でならば確かに「挫折」かも知れぬが、「わたくし」は「挫折」を演じているという方が正しいのである。また、すみ子について言えば、そもそも作家たる「わたくし」大江匡が造形した人物なのであるから、「わたくし」が挫折感を覚えるなどということはありえないのである。

確かにお雪は現実とつながっている。だが、「わたくし」はどうであらう。「窓の外を通る人」は「此路地」で「假面をぬぎ矜負を去る」ことができる。「わたくし」は假面をかぶり続けなければいけない。「わたくし」はお雪とも他の誰とも関係を構築しようとはしない。では一体、「わたくし」の假面（ペルソナ）は誰に向けられているものなのか。そもそもペルソナが、他者との「「関係の束」<sup>(86)</sup>」として成立するならば、その他者とは、作家たる「わたくし」大江匡にとって、未知の（抽象的な）読者、あるいは読者としての「わたくし」以外には存在しそふもない。作家大江

永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

匡は、どこまでも内閉していく迷路としての物語を作り出したのだ。

ひるがえって作者荷風にとつてのベルソナを考えてみるならば、やはり事情は同様で、「濯東綺譚」は、「荷風散人」というベルソナ構築のための実験であった。作者荷風にとつての他者もまた、荷風自身を含む読者に他ならなかった。

「濯東綺譚」は、細部のコラーージュに加えて、主筋と副筋（「失踪」）、さらには本編と「作後贅言」のコラーージュという体裁をとる。大江のコラーージュを荷風がコラーージュするというこの小説家小説は、究極的には荷風というしかない理想の読者のためのものだったのである。

## 八

荷風が「濯東綺譚」の取材の時、「写真機」を携行していたことは、既に触れた。「濯東綺譚」という作品自体を見ても、「活動寫眞」を始めとして、種田の子供たちが「スポーツマン」や「活動女優の花形」であること、すみ子が「ドライブ」を楽しむことなどが点綴されていた。また、「ラデオ」が大きな役割を果たしていることも目につく。<sup>(87)</sup>さらにここでは、お雪の家で初めて茶を出された「わたくし」が、「水道」の有無を気にしていることに注意を促したい。「井戸の水だと答へたら、茶は飲む振りをして置く用意である」<sup>(88)</sup>（「三」）という。

これらのことは何を意味するか。「濯東綺譚」の世界には、風俗的な要素、〈近代〉的な徴表が、あるいはさりげなく、あるいは仕掛けとして象徴（コラーージュ）されているということだ。それらは作者にとつて、小説構成上の消化された素材であったのである。

このようなあり方を、「市俄古の二日」の「自分」が大都会に驚嘆していたことと比較してみよう。シカゴを「怪

物」と観じている「自分」は、「マーシャル、フヒールドと云ふ大商店」の「エレベーターに乗つて二十階近くある其の最絶頂に上り、磨き立てた眞鍮の欄干に凭れて下を覗」き、次のような感慨をもらす。

建物は丁度大きな筒の様に中央は空洞をなし最絶頂の硝子天井から進み入る光線は最下層の床の上まで落ちるやうになつて居るので、出入の人々が最下層の石畳の上を歩行して居る様を何百尺の眞上から一目に見下す奇観。男も女も漸く拇指程の大きさも無く、兩腕と兩足を動して、うじうじ蠢いて行く様、此様滑稽な玩弄物が又とあらうか。然し一度此の小さな意氣地なく見える人間が、雲表に高く聳ゆる此高樓大厦を起し得た事を思ふと、少時前文明を罵つた自分も忽ち偉大なる人類發達の光榮に得意たらざるを得なくなる。

素朴に揺れ動いている「自分」は、続けて「然し人の心は何時もその周圍の事情によつて絶え間なく變轉浮動して居るに過ぎない」、「何れか絶対の眞理があらう」という相對化の原理を獲得するのである。

だが、おそらくより重要なのは、ここで鳥瞰につき驚きをもって生き生きと語っていることである。ここで新たな視線を皮膚で実感した荷風は、やがてそれを深く自らの裡に刻印することになる。どのように江戸への回帰を叫ぶうとも、荷風にとってそれは、〈近代〉を血肉化させた上でのことだったのである。

荷風にとっての〈歩行〉は、風景の収集に始まり、やがては異空間現出の過程自体が目的となる。方法としてのコラージュはこのように多様化していった。「溼東綺譚」に至れば、それは、ペルソナという物語を創造しようとする行為自体をコラージュして物語化するというきわめて特異な小説の方法として結実する。

永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

注

- (1) 永井荷風『日和下駄 一名 東京散策記』(『三田文學』大3・8)4・6。『日和下駄 全』(大4・11 朧山書店)としてまとめられた時、分類章立てされて、それぞれに題が付された。当該部分は「第八 閑地」の一節。ここでの引用は、岩波書店『荷風全集』四p.377。本稿での荷風本文は、主として同全集により、以下巻及び頁を右のように記す。
- (2) ヴアルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術 ヴアルター・ベンヤミン著作集2」昭45・8 晶文社
- (3) 桜井哲夫『近代』の意味——制度としての学校・工場』(昭59・12 NHKブックス)
- (4) ここでの引用は、河上徹太郎他『知的協力會議 近代の超克』(昭18・7 創元社) p.18
- (5) 清水邦夫「いわせてもらえば」34 ああ、スピード化時代』(『北海道新聞』昭62・8・30)
- (6) 多木浩二『モダニズムの神話』(昭60・9 青土社) p.333
- (7) 多木浩二 前掲書、『眼の隠喻 視線の現象学』(昭57・10 青土社)等
- (8) (9) 『戸田茂暉全集』(大4・4 國書刊行會)
- (10) 江戸叢書刊行會編纂『江戸叢書卷の叢』(大5・8 江戸叢書刊行會)。なお、『増補江戸惣鹿子名所大全卷の二』から『増補江戸惣鹿子名所大全卷の六』までの項目は省略する。
- (11) 同前 p.13
- (12) 同前 p.20
- (13) 四p.267
- (14) 「わたし」は冒頭のみで、以後「私」、「私」が用いられる。本稿では、以下「私」と記す。
- (15) 『日和下駄 一名 東京散策記』(昭32・5 東都書房 未見)に付された荷風自筆色刷口絵には、和服姿でハンチング(?)をかぶり、蝙蝠傘を持った男が描かれているが、履いているのは、どう見ても足駄である。山田朝一『荷風書誌』(昭60・11 出版ニュース社) p.12。なお、単色ながら手帳に見られるのは、野口富士男編『荷風隨筆集上』(昭61・9 岩波文庫) p.5
- (16) 宮尾登美子は『値段の明治風俗史 下』(昭62・3 朝日文庫)の「蛇の目傘」の項で「大正末年生まれの私たちがもの心ついたときには、町にはもう布製のこうもり傘が出廻っているが、一般にはまだまだ和傘だった」(p.256)と言っている。
- (17) この点については、東海大学札幌校舎専任講師ウィリアム・J・クイン氏の教示を受けた。なお、現代イギリスを紹介する Susan Sheerin, Jonathan Seath, Gillian White "Spotlight on Britain" (1985 Oxford University Press)

『London』の項に次のような記事もある。

During weekdays in the City you can see the City gents with their bowler hats, pinstriped suits and rolled umbrellas. This is the 'uniform' only of those men involved in banking and business in the City, and outside this small area you will probably not see anyone dressed like this. (p.91)

- (18) 榎田満文『明治大正の新語・流行語』(昭58・6 角川選書)の「ステッキ——歩く青年のアクセサリ」の項。
- (19) 榎田満文『明治大正風俗語典』(昭54・11 角川選書) p.54。  
「赤毛布——おのぼりさん」の代名詞」の項。
- (20) 『明治文學全集73 永井荷風集』(昭44・12 筑摩書房) p.268。  
本稿での「すみだ川」の引用はこのテキストにより、以下圖と略しその頁を記す。
- (21) 「日和下駄 一名 東京散策記」(『三田文學』大3・8)
- (22) 同 p.273
- (23) 榎田満文『明治大正風俗語典』の「運動——スポーツといふより散歩」の項。
- (24) 同 p.274
- (25) 同前 p.269
- (26) E・ミンコフスキー『生きられる時間 1』(一九三三)中 江育生・清水誠訳 昭47・3 みすず書房)
- (27) 「日和下駄 一名 東京散策記」(『三田文學』大3・8)
- (28) 同 pp.287 ~ 288
- (29) 高橋英夫『小林秀雄 歩行と思索』(昭55・8 小沢書店) p.214
- (30) 同 pp.306 ~ 307
- (31) 同前 p.361。「日和下駄異文」として収録。「日和下駄 一名 東京散策記」(『三田文學』大3・8)
- (32) 拙稿「永井荷風における〈個人〉の問題」(『異徒』7 昭61・8)
- (33) (34) (35) 武蔵義弘『日和下駄』の思想」(『虹』1 昭55・9)
- (36) 松田良一「永井荷風とオペラ」(『椋山女学園大学研究論集』15 昭59・2)、『「あめりか物語」論——芸術上の革命——」(『椋山国文学』10 昭61・3)
- (37) 松田良一『日和下駄』論——「平維盛」から「日和下駄」へ——(『椋山国文学』11 昭62・3)
- (38) 同 p.289
- (39) 岩本憲児「モンタージュの時代——写真と映画」(『ユリイカ』昭63・3 特集「写真の誕生」 写真は人間をどう変えたか?)
- (40) 多木浩二「抽象とカラージュ」(『現代思想』昭54・6 臨時増刊 総特集——一九二〇年代の光と影)、『モダニズムの神話』

永井荷風、その想像力としての〈歩行〉

- (41) 「松井千枝子との一問一答録」(『映畫時代』昭2・7)  
(42) 「淺草交響曲 映畫筋書」(『サンデー毎日』昭29・5・10  
執筆は昭13)、「左手の曲」(昭18 所在不明)  
(43) 亀山巖『偏奇館閨中写影』(昭45・7 有光書房)  
(44) (45) 市川左團次「ベニスの風俗」(『演藝畫報』大11・6)  
(46) 松田良一『日和下駄』論——「平維盛」から「日和下駄」へ  
——  
(47) 坂上博一「日和下駄」考」(『共立女子大学短期大学部紀  
要』14 昭46・1)。手を加えて「日和下駄」の意義」(宮  
城達郎編著『永井荷風の文学』昭48・5 桜楓社)。ただし、  
ここでの引用は坂上博一『永井荷風ノート』(昭53・6 桜  
楓社) p.168による。  
(48) ㊦ p.286  
(49) 磯田光一・前田愛・中島国彦「座談会 永井荷風の世界」  
(『国文学解釈と鑑賞』昭59・3)  
(50) 「富田均『東京徘徊 永井荷風『日和下駄』の後日譚』 p.37  
(51) 同前 p.38  
(52) 拙稿「すみだ川」の彼方へ」(『国語国文研究』77 昭62・  
3)  
(53) 「六區」はのちに「五區」と変えられる。これはおそらく、  
明治末に完成した余りにも賑やかな六区興行街のイメージを  
避けて、花屋敷に変えたのであろう。
- (54) ㊦ p.276  
(55) 陣内秀信『東京の空間人類学』(昭60・4 筑摩書房)  
(56) 引用中にある「極つて巡查が立番してゐる」という部分か  
ら、国家による遊興空間の管理を窺見することもできる。  
「瀬東綺譚」に至れば、「わたくし」大江匠は、淺草公園で尋  
問する巡查をからかうことになる。  
(57) ㊦(59) ㊦ p.277  
(60) 同前 p.273  
(61) 同前 p.276  
(62) C・G・ユング(河合隼雄監訳『人間と象徴 無意識の世界  
上』昭50・9 河出書房新社)は、散歩の途中で潜在記憶が  
喚起される例を報告している。  
(63) ㊦ p.122  
(64) 同前 pp.132 ~ 133  
(65) ㊦(67) 同前 p.135  
(68) 同前 p.139  
(69) 陣内秀信『東京の空間人類学』 p.143  
(70) エルンスト・ブロッホ『希望の原理 第一卷』一九五九  
(山下肇・瀬戸鞏吉・片岡啓治・沼崎雅行・石丸昭二・保坂  
一夫訳 昭57・4 白水社) p.497  
(71) ㊦ p.95  
(72) 拙稿「瀬東綺譚」序論——装置としての大江匠——」(『異

徒』5 昭58・4)

(73) (74) [9] p. 96

(75) 同前 p. 97

(76) 同前 pp. 97 ~ 98

(77) 同前 p. 118

(78) 拙稿「瀧東綺譚」序論——装置としての大江匡——」

(79) (80) [9] p. 170

(81) 同前 p. 180

(82) 古屋健三「瀧東綺譚」——この事実の夢——」(『季刊芸術』

27 昭48・10)

(83) [9] p. 168

(84) 同前 pp. 168 ~ 169

(85) 松田良一「瀧東綺譚」論——ラジオと蚊の音——」(『楳山

国文学』12 昭63・3)

(86) 坂部恵『仮面の解釈学』(昭51・1 東京大学出版会UP

選書) p. 80

(87) 松田良一は、大正末から昭和初にかけてのラジオのメデイ

アとしての伸張の様態を紹介した上で、作中の音について精

察を加え、「ラジオは荷風の情緒的基礎にあった「音楽」的

美感を激しく揺さぶっていた」と論じていた。(『瀧東綺譚』

論——ラジオと蚊の音——)

(88) [9] p. 116

(89) (90) [3] p. 213

(91) 同前 pp. 213 ~ 214

(92) (93) 同前 p. 214

### 付記

本稿は、昭和六十二年十月三日に北海道大学で行われた北海道大学国文学会文学講演会での話を元に成稿したものである。

(昭和六三、四、一一)

(昭和六三、六、一補筆)

北大文学部紀要