

## 荷風の自伝的小品

——「狐」と「下谷の家」から——

もはや定説になっていることだが、永井荷風は少なからぬ分量の日記を生前に発表し、また自己の分身とおぼしき人物をその作品中に登場させて「荷風」という作家／文明批評家／芸術家／文人等を語ることに熱心であった。しかしながら自身の生い立ちにふれた作品は、「狐」「傳通院」「夏の町」「下谷の家」「楽器」といった帰国後の三年ほどで書いた小品にかぎられる。いずれも幼少時の記憶を断片的に語っているもので、初めて『荷風全集』を編む際に「小品集」の章に収められた。

それでは荷風は自伝の形式に興味がなかったのかといえ、滞米時代には二六才にして自叙伝の執筆を思い立ち、『ふらんす物語』（博文館 一九〇九年三月発売禁止）の「蛇つかひ」ではスタンダールの『アンリ・ブリュールの生涯』から引用をし、「狐」ではツルゲーネフの伝記に、「下谷の家」ではシャトーブリアンとミュッセの自伝的作品に言及していることから、自伝や伝記の形式には少なからず関心をもっていたと考えられる。中でも「狐」と「下谷の家」は、語り手の位置に回顧的な視点をとり、

南 明日香

人格形成の歴史に関わる内容であって自伝的なテキストとみなすことが出来る。「狐」と「下谷の家」には、荷風の本名である「壯吉」ないし「壯ちやん」と呼ばれる子供が登場する。また地の文では、他の登場人物に対して多く「母さま」や「祖父さま」と子供の立場からの呼び掛けがなされている。このことは二作品が家族との関わりにおいて自分の姿を描いていることを示すと同時に、作家になった現在の「荷風」から「壯吉」という自己の対象化を行なっていることにもなり、そのため設けた枠組として、ツルゲーネフ等の伝記的作品を援用していると考えられる。筆者はこれまで荷風の作品をめぐって、作家がフランス文学の作品や作家像を援用しながら物語を構成し、作家像を形象化していった過程を検証してきた<sup>(4)</sup>。本稿では「狐」と「下谷の家」においてツルゲーネフの伝記、シャトーブリアンとミュッセの自伝をどのように枠組として生かし、またずらして取り込んでいるかを明らかにすることで、自伝的作品における「荷風」像を考察する。

※

まず「狐」だが、表題になっている狐をめぐる物語は、三〇年程前の小石川の古い庭を舞台に繰り広げられる。したがって従来の研究では小石川の庭・屋敷を中心に新旧対立の構図の解説が行われて来た。けれども小石川の屋敷ばかりが「狐」のテキストを構成しているのではない。幼少時の記憶を語る以前に言及されているものがある。冒頭部分を見てみよう。

小庭を走る落葉の響、障子をゆする風の音。／私は冬の書齋の午過ぎ。幾年か昔に恋人とわかれた秋の野の夕暮を思出すやうな薄暗い光の窓に、ひとり淋しく火鉢にもたれてツルゲネーフの伝記を読んでゐた。／ツルゲネーフはまだ物心もつかぬ子供の時分に、樹木のおそろしく生茂つた父が屋敷の庭をさまよつて、或る夏の夕方に、雑草の多い古池のほとりて、蛇と蛙の痛しく噛み合つてゐる有様を見て、善悪の判断さへつかない幼心に、早くも神の慈悲心を疑つた……と読んで行く中に、私は何時となく理由なく、私の生れた小石川金富町の父が屋敷の、おそろしい古庭のさまを思ひ浮べた。もう三十年の昔、小日向水道町に水道の水が、露草の間を野川の如くに流れてゐた時分の事である。

(傍線引用者 以下同様)

記憶を語る以前に、まず現在の位置から離れている。ちなみにこの時期の荷風は大久保余丁町に住んでいた。部屋の外の様子、数年前の秋の野の思い出、ツルゲネーフの伝記の一部分、それから三〇年前の小石川の家の古庭。落葉と風の音をたよりに今いる

部屋から秋の野へ。これは次に『猿人日記』の作者の名前が上げられていることから、日本のというより北米やヨーロッパでの体験があるかのように感じられる。そしてロシア、最後に小石川と複数の空間を経巡つてようやく記憶の世界に辿り着いているのだ。

ここで語り手の「私」が回想の世界を語るためにまず示したのは、秋の夕暮れの野で恋人と別れるというきわめてロマンティックな体験があり、外国で入手したとおぼしきツルゲネーフの伝記を昼間から読んでいるような人物という設定である。この時浮かんで来る「私」像は、おのずと『初恋』や『猿人日記』の作者に寄せる芸術家のそれに結び付けられよう。むしろ、これは秋の野と恋人との別離というイメージから引き出される一面的なものにすぎないのだが。更にツルゲネーフの『父と子』などの作品から、続く物語に新旧思想の戦いや父と子の対立などの問題を期待することも出来る。しかも「狐」では、そのツルゲネーフは幼い頃に父の屋敷に庭で心に深い傷を負つたのだ。このことを物語の最後にも繰り返して、枠組として強く印象づけている。

ところでこの「ツルゲネーフの伝記」だが、これは具体的な書物を推定し得る。明治の文学青年らしく、荷風もアメリカ時代にツルゲネーフの作品を愛読していた。そこで荷風の当地での読書体験を手掛かりにすると、「西遊日誌抄」の一九〇六年一月二一日の一節が参考になる。

燈火の街を散歩し書店ブレンタノに入りて仏蘭西新着のツルゲネフ伝を購ふ。

この年にフランスで刊行された「ツルゲネフ伝」はエミール・オーマンの『イワン・トゥルゲネフ 生涯と作品』である。前半部分が伝記、後半が作品紹介になっており、確かに一章の終わりに「狐」に書かれているものとよく似た、しかし細部の点で大きく異なる挿話がある。

弱々しく機嫌のよい様子の際には、既にその後改められないひ弱さと、なお上機嫌を早いうちから危うくする感情が芽生えていた。自然は楽天主義を教えたのではなかった。彼（ツルゲネフのこと）は一八六八年にスパスク（かつての父の屋敷の所在地）について書いて書いている。「ここだ。この庭で私はごく小さいときに蛇と蛙の争いを目撃したのだ。それは私に初めて神のありがたい摂理というものを疑わせたのである。」

オーマンの記したエピソードはこれだけである。「狐」に書かれている「或夏の夕方」の時間設定も、「雑草の多い古池」も、「痛しく噛み合つてゐる」生々しい様子も書かれてはいない。つまり「狐」の言及は「私」を通した脚色ということになる。「夏の夕方」というのはその前の「冬の書齋の午過ぎ」「秋の野の夕暮」に対応させているのであろう。物語の中の季節感にも充分意識的であるのだ。

付け加えられた二つの要素のうち、劇化された池の様子は「私」の狐狩りの回想とツルゲネフの回想との結節点になっている。「蛇と蛙」と「狐」の両者をつなぐ物語の性質は「寓話」という形式で表せよう。実際「狐」の「私」の語りは、時期と場所とをかなり具体的に現しつつも、どこか寓話めいた様相を帯び

ている。それは一匹の狐を捕えた時の様子を、大弓を提げた父を先頭に大人が五人「隊伍正しく崖の上に立現はれた」とおかしみを添えるほどに物々しくし、それに対して「絵本で見る忠臣蔵の行列」というイメージを、狐を殺した後の宴では「夜更けまで、舌なめずりしながら、酒を飲んで居る人達の真赤な顔」に、「絵草紙で見る鬼」のイメージを当て嵌めていることからも伺える。

「中学世界」の読者層を考慮するならば、やや子供じみた表現と言えよう。これはあらかじめ冒頭で方向づけたテキストの枠組に従つたためであろう。寓話には教訓がつきものであり、人格形成の歴史である自伝も教訓を伴うことが多く、時分の性向の起源を嘆く「狐」の結末にふさわしい。

一方「夏の夕方」に見られる季節意識だが、「狐」が先述の「小品集」で、「春のおとづれ」「花より雨に」「夏の町」と春・梅雨・夏と続くその次に初冬から真冬を描いたものとして位置しているのは明らかである。この配列は偶然のものかもしれないが、それが可能になるほどに「狐」に冬の季節感が織り込まれていたことになる。

従来の上と崖下といった二項対立の図式の中では見落とされがちであるが、「狐」の庭は常に恐怖の場になっているわけではない。秋草が枯れて庭中に日が差し込むと、埋もれ井戸や崖下の木立も見通される。はげの葉が赤く残り、八手の葉は黒くその花は蒼白く輝き、藪鶯や雀の声が「庭一面」に響き渡るのである。幼年の「私」は、落葉が積もれば音をたてて踏みながら駆け回るのが「却て愉快」であり、年が明ければ紙鳶を上げるために殊更

早起きをして庭に出る。「私は初冬の庭をば、悲しいとも、淋しいとも思はなかつた。」のである。これは前後の場面とのコントラストのためでもあるが、冒頭の梓組にある冬の昼過ぎの庭の物音、秋の夕暮の野に対応するものでもある。そしてツルゲーネフの伝記での庭の叙述の変奏になっていると考えられる。

オーマンの伝記には、スパスクにある父の屋敷の公園のように広大な庭で遊ぶ幼いイワンも登場する。少し長くなるがその部分を引用する。

屋敷は庭に囲まれて公園のようだった。まず入り口の階段前には松やりんごの木立のある芝生が広がっており、そこでは特別な日に両親が芝居の上演を、当然のことながらフランス語でした。老いた作家は目を閉じてその折の光景——光に輝く樹木や色とりどりの風船、芝生の上の舞台、農奴たちが合奏する階段席を思い出したりしている。けれどもそれは庭の平凡な一角で、更に奥ではアトリやヨシキリや小夜鳴鳥が巢を作り、その歌声が傍らの麦の中の鶉の声に混じって聞こえる。並木道の外れの大きな二本の松の後ろにはから松、白樺、樫までもが厚く植え込まれていた。草むらを過ぎると赤や茶の茸があり、野生のチコリの黄色い花があり、小道が池に続いていた。総ての広大な敷地を持つ屋敷に不可欠の装飾としての養殖池である。ツルゲーネフ家のは湖とみまごうもので、水源に恵まれ、深く冷たくて、手入れの行き届いていないわりにはきれいであった。岸では柳がその枝を静かな水に浸し、風が吹いて枝が水の表面を波立たせながら走ると、時折その間で日の光を受け、少なく

ともツルゲーネフが子供のときにはそこに繁殖していたフナ等の魚の頭が見えたのだった。後年我々は、それらが無くなったことを彼が嘆くのを聞くであろう。／ツルゲーネフは早くからこの小さな森の隅々に親しんだ。果樹園で盗んだりんごを食べるために庭の隅に飛び出し、鳥の声を聞き、それが出来るときには捕まえたりした。召使いのうちプーニンと言われたものは翼を度々こしらえて、鳥もちを持って来て始終新しい寄宿者を部屋の半分ほど占める大きな鳥籠に移した。でも籠の鳥は自由な鳥に比べるとつまらないのだ。子供は供給者の言うことを聞いて後を従い、獵師になって、少しずつ森と森の不思議な詩情に夢中になって行った。

誕生から成長期を描いた一章の中でもかなりの分量を占める庭の様子は、「狐」の樹木や鳥、植込みや井戸の細やかな描写に通ずるものがある。広大な庭で使用人たちと過ごす両親の姿、また好奇心にかられて狐狩を見にいこうとする幼い心理、樹木に囲まれた空間の不思議な雰囲気、魅せられていく様子など、「狐」との接点は多い。鶏を飼っていた「私」を鶏小屋まで背負ってくれた鶉の清五郎は、鳥を捕まえて大きな鳥籠に入れてくれたプーニンに当たるだろうか。引用箇所が続いて記される召使の「千一夜物語」の朗読なども、「狐」での乳母たちと絵草紙や錦絵を広げた遊びを思わせる。オーマンの記述はツルゲーネフのエッセイなどを参考に再現したものであるが、それが「狐」の「父が屋敷の庭」に移植されているのは確かではないだろうか。言い換えれば、「狐」は「ツルゲーネフの伝記」を小石川に舞台を移しての再生

産になつてゐるのである。

ただ狐をめぐる物語の中では、動物虐待という悲劇性が強められたことは先に見たとおりである。ツルゲーネフの受けたトラウマは物語の最後では、次のように語り手に重ね合わされている。

眠りながら、その夜私は思つた。あの人達はとうして、あんなに、狐を憎んだのであらう。鶏を殺したとて、狐を殺した人々は、狐を殺したとて、更に又、鶏を二羽まで殺したのだ。

／あゝツルゲーネフは、蛇と蛙の争ひから、幼心に神の慈悲心を疑つた。私はすこしく書物を読むやうになるが早い、世に裁判と云ひ、懲罰と云ふものゝ意味を疑ふやうになつたのも、或は遠い昔の狐退治。其等の記念が知らず／＼の原因になつて居たのかも知れない。

ツルゲーネフの体験を語ることで「私」の受けた精神的傷の打撃が補強されている。だが、末尾で語られている「私」が世間という「裁判」や「懲罰」を疑うようになったことと、ツルゲーネフが神の慈悲を疑うようになったことは、本来は次元を異にしており結びつくものではない。けれども父母の住まう屋敷の中で落ち着けずに「ひとり淋しく火鉢にもたれて」いる姿が、すでに幼い頃まのあたりにした狐狩りでの父母の働きから受けた疎外感に発するものであるとすれば、それはいかにも悲しい。楽しく遊んだ庭の記憶に加えて、トラウマを受けたがゆえに、偉大な芸術家になつたのだとでも「私」自身に納得させるために、ツルゲーネフの伝記はテキストの一方の糸として織込まれる必要があつたのであらう。冒頭で語つた恋人との別離などの体験もここでは追

いやられて、過去の「壯吉」と現在の「荷風」がツルゲーネフを強引に媒体にすることにより結び付けられている点に、自己演出が読み取れるのである。

更に鶏一羽↓狐一匹↓鶏二羽の展開は、その以前に飼ひ犬が狐に殺されたとおぼしき事件があつたことが示唆されているのであるから、単純化すれば「懲罰」に問題はない。むしろこの鶏や狐や虫や鳥のいる庭の空間が、父母や植木屋たちの手によつて、絶えず新陳代謝をしつつ全体としての秩序を保つてゐることを物語自体が示しているにもかかわらず、「私」をツルゲーネフの幼少期に受けたトラウマの原因と自身のそれと同一化するのに執心し、回想の後でも伝記から敷衍化した寓話的な世界から抜けだしてゐないことが注目される。「私」は一回性の寓話的エピソードの中に閉じこもり、狐や鶏たちといった庭に住むものの側にいつて皆が宴を楽しむ座敷に入つて行かない。そのことは父母たちによつて進められる庭の新陳代謝のために、このち狐や井戸の虫らと同様庭から駆逐されかねない「私」の位置のあやうさを暗示している。

冒頭では「ひとり寂しく」いる状態が示されていた。それが回想において、家族や近隣一帯の中で自ずと選ばれる孤立の状況になり、作家の特権的体験になつたのである。そのとき回想する主体としての「荷風」が、回想される「壮ちゃん」を家族をめぐる出来事の記述の中でツルゲーネフにアイデンティファイしながらも、オーマンの描いた、後年の作家がみせる回想の世界を確認し懐かしむ態度を切り捨てた。そこで次に孤立化した「私」の人格

の歴史を今度は母系の側、すなわち下谷の家から現在につなげる物語として、「下谷の家」の視点が浮上するのは必然のことであった。

※

「下谷の家」では前半部分で、小石川の家から通ったその道すがらの光景、祖父の若い頃が語られる。それらは自分の出自に対する自負を伴っている。

その溝に添ふ人家のいづれも低く貧しく見える中に、私の祖母様の家ばかりは、曲角に高い土蔵があつて、古びた冠木門と忍返しをつけた板塀とで取巻かれてゐたのが、如何なる力を以て、私の幼心に貴族的奢豪心を遺伝させたであらう。

ここに使われている「遺伝」という言葉は、「影響」というほどの意味であろうが、「遺伝」とすることでこの家ひいては家系との絆を誇る心情が伺える。それは他の挿話の場合も同様で、「下谷の祖父さま」が「維新の革命に際して三条実美公の知遇を得、明治初期の重立つた官吏になつたといふ家族の誇り話」と、「勤王の志士」たちと「新しい思想を交換した種々なる冒険追害の逸話」とが、「成人後の私に向つても、何物か目に見えない或物の感化を残さずには居なかつたであらうか。」となる。冒頭の一文には、最近母の面立が祖母のことを思い出させるとあるが、母、祖母、祖父と下谷の家をめぐる血族の輝かしさの中に自分が位置づけていることが確認出来る。そしてこの祖父の話の次に、二篇のテキストが引き合いに出される。

ナポレオンの帝政に反対してブウルボンの正系を追回して止まなかつたシャトوبرリアンは、その自叙伝「墳墓よりの記憶」の第一頁に、「われは生れながらにして貴族たりき。」と書し、又アルフレット・ド・ミュツセは「世紀の児の自白」を述ぶるに先立つて、まづ彼が世に生れんとした当時の社会一般の形勢を叙したる長き一章を置いた。それ等はいづれも自叙伝の著者に取つて、徒に己の伝記に小説的色彩を添加せしめやうとの手段ではなく、寧ろ一生涯の思想的生活を大観するに、最も深重なる意味があると信じられたためであらう。

シャトوبرリアンの自伝で該等する箇所は一卷の一章にある。「私は貴族として生まれた。」という文の前には、出自と最初に置かれた段落で父の陰鬱な性格が自分に大きな影響を及ぼしたことを言い、その後には貴族に生まれた偶然性を利用したと述べて、貴族の置かれた立場の変遷を顧みている。「第一頁」というのはどの版を参考しているかは確定出来ないが、荷風の誇張であらう。シャトوبرリアンの言葉によれば、その頃貴族階級は「最後の時を告げていた」のだった。「下谷の家」ではシャトوبرリアンのような父の影響は語られていない。しかし下谷の祖父母の家の「貴族性」は、「封建時代の貴族的趣味」などの言葉を用いて強調している。また武士の家庭を思うときは下谷の家の有り様を思い浮かべるといふ具合に、滅び行く特権階級の末裔の一人としての矜持をもって語っている。

ミュツセのものでは序文にあたる第一章で、次のように同書の意義を述べている。

年少にして既にいとうべき心の病に冒されていたから、私は三年間に自分に起つたことを話そう。私だけが病氣だったのなら、何も云わなくていい。しかし私以外にも同じ病に悩む人が大勢いるのだから、私の言葉に注意を払うかどうかはよくわからないが、その人たちのために書く。なぜなら、誰も心にとめてくれないとしても、それでも私は、語るることによって自分がよりよくなるという結果を取り入れられるだろうし、また、巽にかかった狐のように、つかまつた足を噛み切れるだろうから。(小松清訳)

そして次章から、「世紀病」を引き起こした時代について説明を始めるといふ展開になっている。従つてシャトーブリアンとミユッセの言説の方向は、出発を家族史と社会史というように異なるところに立脚しながらも、個人史を語ることがおのずと歴史を語ることになるという点で一致する。

このルソー以来の典型的な自己表白としての自伝的テキストをものしたロマン派の二巨頭を引き合いにだしたのは、語り手の荷風という作家を、彼らと同等のものに位置付けようとしたものと考えられる。これは「狐」でツルゲーネフと語り手が重なるようにしたことと、同様の姿勢と言えよう。同時代ではルソーに感銘した藤村の「春」や花袋の「生」のように、作家としての自己確立を描く作品もあったが、出自の元を前時代からの関連で書くという設定の違いの点でそうしたものは一線を画し、歴史的意義を自らに課していたということになる。

とはいえ、「下谷の家」の語りはそのような個人と歴史の紐帯

を表す方向に向かつていたであらうか。むしろ「一生涯の思想的生活を大観」するのは異なった展開が見られるのである。中程で冒頭の一文が繰り返されていることに注視したい。

茲に私は再び同じ文字を書き連ねやう。「追々に年老いて行かれる母上の面立が、この頃には、折節静肅平なる家庭の燈火の具合なぞで、幼いとき見覚えた下谷の祖母さまの事を思出させる。」

これは話題が当初示していたのとは予期せぬ方向に向かったからである。シャトーブリアンとミユッセの例を出した後で、祖父の門人が建てた儒学者の祖父の石碑のことから、一七、八の頃に、その碑を見て子孫たる自分が涙したという意の絶句をこしらえた。けれどもその後は漢詩の「抽象的にして、又誇張屈なる苦しさ」から為永春水の写実主義に向かい、その影響下で二十才ごろから「浅間しい巷」に赴くようになった。そして、

私は下谷の家をも、小石川の家をも全く忘れ果て、しまつてから、夢の如くに凡そ何年間を過したのであらう。三十歳の秋風は夏の木の葉を吹いた。放蕩の美酒は其の醒め際の遺瀨なきに、唯だわづかデカダダンスの藝術に、せめて一時の慰めを呼ばせるばかり。悔恨は狼の牙の如くにいよ、深く、衰弱の肉心を嘔む。

下谷の家に自分の根を見いだしたはずのものが、結局現在の自分とそれらのものとの距離を見出してしまふのである。デカダダンスの芸術は例えば荷風の愛読したアンリ・ド・レニエの作品のように懐古的視点を伴うこともあるが、ここでは振り返ってみた

ところで血族との絆が確認出来たわけではない。「悔恨は……」の語調は荷風によるボードレールの「仇敵」の翻訳（『スバル』一九〇九年七月）の一節『時』生命を食ひ、／暗澹たる「仇敵」独り心にはびこりて、／わが矢へる血を吸ひ誇り栄ゆる。」の比喩と構文を連想させる。また「三十歳の……」以下は、やはり荷風訳のボードレールの「秋の歌」（同前）の「定業は早し」「夏の昔を嘆き、軟くして黄き残んの時を味はしめよ。」の変奏になっている。漢学の家を語るための視点や言葉遣いと、語られる対象のそれとが擦れ違っていて、「下谷の家」の文学的環境からの隔たりを感じさせる。これは社会事象や家系を語ることが即ち自分を語ることになった。先のロマン派の二作家にはない断絶感であろう。それゆえにこの直後で一行分空けて、改めて冒頭の一文を繰り返さなければならなくなってくるのである。

繰り返しについて語られるのは祖母の死のことである。瀕死の祖母の枕元にいたのは父母と伯父伯母叔父、医者、そしてドイツ人宣教師であった。「母上」が下谷の家に看病に出掛けたまま戻らず、「甘やかされて育つた子供」の「私」は駄々をこねたりしていたが、「壯吉」の到着を繰り返し告げ、祖母は孫に向かつてはほは笑んだように見えた。三代の絆がここにひとまず現前化されるのである。そして「下谷の祖母さま」は「クリストの行かれた天国」へ旅立った。

語り手はこの場面の後で、下谷の家で見た「鎧と十字架」という二つの相入れないものの共存について、現在の時点での疑問を漏らしている。維新の折りに活躍した祖父が「鎧」を、クリスト

教信者の祖母が「十字架」を表していることはいうまでもない。そして漢学をよくした祖父と自分の文学との異質さに行き当たったところで、そうした祖父に従って幕末を生きた祖母が、なぜ海の向こうの「新しい教」を信じるようになったかを不思議に思っている。今日では祖母に倣って母も信者となり、弟も名跡を継いで信仰を同じくしている。「然るに私は何故たつた一人、其れ等の親しきものと別れて、異なる道を歩まうとしてゐるのであらう。」というのが「下谷の家」の末文である。冒頭で示された母↓祖母↓下谷の家と続く連鎖の内に自分を位置づけていくものであった回想が、ここでかえって断絶を明らかにするのである。この「それ等の親しきもの」には「下谷の家」につながるすべての人間、すなわち祖母の臨終の床に集まった係累と、それぞれの文化的背景とが含まれよう。

更に「私」は下谷の家で祖父のもたらしたものが「無礼無学なる明治の児の私」に「封建時代の宝物」を見せてくれ、祖母の場合は「偏狭なる島国の児の私」に「異なる国の新しい宗教」を示してくれた、と語った。「明治の児」や「島国の児」という自己像は、自身をシャトーブリアンやミュッセ同様、激動する時代を生きた人間の典型とみる姿勢によるものであろう。しかし、現在の荷風という作家は、何よりもその時代性を保証する下谷の家からの連続性を断ち切る方向で活動しているのであった。「壯吉」が「荷風」になるにあたって身につけた海の彼方の芸術が、両者を結び合わせることを妨げることになったのである。とはいえ、それだけに回想の世界は「現在」と離れた神秘の寺院になり



うるはずである。

ここで「下谷の家」の冒頭部分で示された「回想」そのものの意識を考えてみたい。記憶を語り出す前に次のような説明がある。

「現実」と称する巷の騒ぎを過ぎて、「回想」と称する寺院の神壇に跪くに及んで、人は初めて、安息慰撫の空気に触れ得るのだ。／私が其の最も靡ろに、其の最も遠い記憶を辿つて、下谷の家を回想する事を喜ぶのも此れが為めに過ぎぬ。如何に世と背いて、慰めなき現在の身も、嘗て遠い昔には、世間一般の人と同じやうに、幸福な時代を持つて居たと云ふ過去の認識は、不安の現在を越えて未知の将来に対して何物かを示して呉れぬであらうか。

孤独で荒んだ現在の境遇から、「回想」の世界に身を置いて「壯吉」として過ごした日々を辿ること、不安を乗り越えて行くこうとしている。回想される時代は「薄暗く奥深い伽藍の内陣」に例えられていることからわかるように、保護や安らぎや慰めといった言葉で表されるものである。しかしながら「回想」は当時の家族の風景を生き生きと再現すると同時に、現在の孤立を際立たせてしまった。最後に示された宙ぶりの意識によって、この回想に託したミュッセ的意義——自分を語る事がすなわち時代を語ることに成り、読者に時代の生き証人としての自己像を提出する、あるいはそれがかなわなくとも、少なくとも自分の傷付いた心だけは癒される——も失われてくる。けれども見方を変えるならば、過去は「不安の現在」と切り放されることで、「未知の

将来」には連続しないよき時代として「伽藍の内陣」におさまり得たのではなかっただろうか。

※

「狐」では、一見ツルゲーネフに自己同一化することによって、自分の過去と現在の連続性を表したようであったが、ツルゲーネフの伝記から作り上げた寓話的「回想」の世界は、一回性の「私」の物語の内部にしか存在しないものであった。「下谷の家」ではロマン派の自伝的作品に言及することで、かえって過去からの分断を露呈させた。かつて「壯吉」と呼ばれた少年はそのように呼んでくれたものから遠く離れることよって、「荷風」という作家になったのだ。幼い頃には確かにあったはずの幸福な庭の空間と家系との紐帯は、寓話的世界に封じ込めらるなり、明治という維新の時代の島国といった観点でくくって神聖化し、ロマン派の自叙伝と並列化するなりして温存する。こうした方法は回想を断片化し、それぞれ小品という形式において豊かな描写により場面づくりを可能にしても、半生を語るために回想を積み上げて行く自伝形式に向かうことはないのであろう。記憶の中の家族と共にある幸福な自分に引かれながらも、それは書きとめることで、かえって現在との隔たりを明らかにするからである。

ミュッセは『世紀の児の自白』で「現世紀」という「未来でもなければ過去でもなく、しかも同時にこの二つに似ていて、その中であつて人は一歩歩むごとに、果して播かれた種の上を進んでいるのかそれとも遺跡の上を進んでいるのか知らない」ものが、

帝政期以後の青年に課せられたと述べた。荷風は、自分の過去を「回想」の空間にとどめることにより、過去と現在の時代の情景と自己像とをそれぞれに描き得たのではないだろうか。

(注) ① 「小品集」は春陽版元版『荷風全集』第四卷(一九二〇年五月)で分類されたもので、次にその構成と初出を挙げる。

「春のおとつれ」(一九〇九年五月「新潮」) 「花より雨に」(一九〇九年八月「秀才文壇」) 「夏の町」(一九一〇年八月、九月「三田文学」) 「狐」(一九〇九年一月「中学世界」) 「傳通院」(一九〇八年八月「三田文学」) 「下谷の家」(一九一二年二月「三田文学」) 「楽器」(一九二二年一月「三田文学」)

尚、本論では新版『荷風全集』六卷、七卷(一九二二年六月、一〇月)を用いている。

(2) 「西遊日記抄」の一九〇四年九月三日に次のような記述がある。余は遠き以前より自叙伝を作らん事を思ひつゝあり。此地に來りてより創作意の如くならざれば此を機会に自叙伝の稿を起さんかと思ひ参考の爲めにもとまつトルストイが自叙伝幼年少年の著を次第に読み始めぬ。

(3) フィリップ・ルジュンヌによれば、自伝とは「実在の人物が、自分自身の存在について書く散文の回顧的物語で、自分の個人的生涯、特に自分の人格の歴史を強調する場合を言う」(『契約』『自伝契約』所収 花輪光監訳 水声社 一九九三年一〇月)。

(4) 拙論「彷徨する新編朝者——永井荷風、帰国後の一年」(『ふらんす』白水社 一九九三年四月〜一九九四年三月)等で考察を試みた。

(5) 従来「狐」は江戸的なるものと文明開化的なるもの、狐のいる屋下の混沌たる世界と父の屋敷のある屋下の秩序ある空間、更に母的ななるものと父的ななるものといった二項対立の図式によって解説

され、それぞれ後者が前者を駆逐し、前者に作者の荷風が寄り添って行くという構図を読み取ることが多かった。そうした中で原章二氏は「狐の近代」(加藤一雄の墓)筑摩書房 一九八七年三月)で、これらの対立項において最終的に一方が選ばれるという見方を退け、父親が決して英雄視されている訳ではないこと、母親は狐と同様虐げられ切り捨てられるものとしてあるのではなく、むしろ父親に代表される支配者に奉仕する立場にあることを示した。本稿では原氏の指摘をふまえた上で回想の世界を枠づける現在の「私」に注目し、幼少期の「私」といかに結び付けて行くかを見た。

(6) Emile Hauman, *Ivan Turguenief, la Vie et l'Œuvre*, 1906. 以下本文のオマンの翻訳は引用者に依る。

(7) 原文は以下の通り。

(…) sous cette mollesse et cette bonne humeur germant déjà des sentiments qui ne corrigent pas la première, mais compromettent de bonne heure la seconde. La nature n'enseigne pas l'optimisme. «C'est ici, dans ce jardin, écrit-il de Spak en 1868, que j'ai été témoin, tout enfant, de la lutte d'une couleurre et d'un crapaud qui m'a fait, pour la première fois, douter de la bonne Providence.»

(8) レフ・セミョノヴィゴツキーの『寓話・小説・ドラマ その心理学』(峯俊大訳 国文社 一九八二年十二月)により寓話の特質を上げると、現実世界には比喩の位置をとり、動物、農民、貴顕等が登場し、斧や金貨が小道具になり、話にモラルを伴い、個別的な事例を表す。蛇と蛙、狐と鶏、鳶のものや植木屋、官吏の父、大司や天祥禪、宴が構成する「狐」の回想の世界はこれらの要素を満たしていると言えよう。

(9) 原文は以下の通り。

La maison était entourée d'un jardin, presque un parc. C'était

d'abord devant le perron, une longue pelouse, avec des bouquets de sapins et de pommiers, où ses parents, dans leurs grands jours, donnaient des représentations théâtrales—en Français, bien entendu. Déjà vieux, Tourguénief revoyait, en fermant les yeux, les arbres illuminés les ballons multicolores, la scène sur la pelouse, les gradins où tonnait l'orchestre serf. Mais c'était là la partie banale du jardin. Plus loin, on trouvait une longue allée de tilleuls où nichaient des pinsons, des fauvettes, des rossignols, dont le chant se mêlait à celui des caillies dans les blés voisins; puis, au bout de l'allée, après deux grands pins, d'épais massifs de noisetiers, de mélièzes, de bouleaux et même de chênes. A travers l'herbe fine que piquaient, ça et là, les têtes roses ou brunes des champignons et les fleurs jaunes de la chicorée sauvage, une sente descendait vers l'étang, ornement indispensable et vivier de tout manoir. Celui des Tourguénief était presque un lac, alimenté par de nombreuses sources, il était profond, froid, et malgré le peu de soin qu'en prenaient les maîtres, toujours propre. Sur la rive, les saules trempaient leurs rameaux dans ses eaux tranquilles; au large, le vent les faisait courir en vagues entre lesquelles on apercevait parfois, dans un

rayon de soleil, les têtes dorées des carassins et des salvelines qui le peuplaient, du moins quand Tourguénief était enfant; car, plus tard, nous l'entendrons se plaindre de leur disparition.

De bonne heure, il fut familier avec tous les coins de cette forêt en miniature. Il s'y sauvait pour manger la pomme dérobée dans le verger, écouter, et, si possible, attraper les oiseaux, pour lesquels il avait une passion singulière. Des serveurs, parmi lesquels le Pounine qu'il a dépeint, lui construisaient des pièges, apportaient de la glu, amenaient constamment de nouveaux pensionnaires dans une grande volière qui tenait la moitié d'une chambre. Mais des oiseaux captifs, c'est moins amusant que des oiseaux libres! L'enfant écouta ses pourroyeurs, les suivit devint chasseur, et, peu à peu, sépara de la forêt et de sa poésie mystérieuse.

(8) François—René de Chateaubriand. *Mémoires d'Outre—Tombe*, 1848—50.

(11) Alfred de Musset. *La Confession d'un Enfant du Siècle*, 1836.  
以下翻譯は小松清氏の『世紀の告白』(岩波文庫 一九五三年六月)より転写。