

大川に橋

——近代文学に見られる隅田川の空間変容——

ストラック・ダニエル

文明の原点は川の河畔にあるとよく指摘される。中国の黄河、エジプトのナイル川、ペルシアのティグリス川など、様々な場合において川が存在しなかったならば、その文明も存在しなかっただろう。江戸の運河や掘割は人工的な川であるとはいえ、江戸文化もそれらの川と共に発達したと考えられる。そして、文化の発祥地は、文芸伝統を作り出す生地となった例も多い。具体例として挙げられるのは、フランス文学とセーヌ川、イギリス文学とテムズ川との関係であるが、日本文学と隅田川との関係も同様に指摘できるだろう。

しかし、文学と川の関係が密接であるとしても、結局、文学は水中の魚の視点からは執筆されていない。川沿いに住む文芸人が作品に川を取り上げる際、川は水路であり、渡らなければならない障害でもある。このため、川が作品の舞台である場合、船も、橋も、人間が川に接触する際の接点として登場する。もちろん、船や橋の描写は、風景描写の現実性を高めるための手段として採用される可能性もある。しかし、同時に、船や橋は隠喩的な役割を果たしている可能性もある。作者が〈川〉を作品の舞台として採用する際、川と関連する多数の隠喩的な描写が見られることが予測される。川の設定に、川、船、橋という題材の間における相互的関連性を認識している小説家や詩人は、自分の意図を生かすためにそれらを自由自在に活用できる。

本研究は、とりわけ隅田川を舞台とする近代文学の作品に登場する船と橋のイメージを考察する。渡し船の廃業や橋の新設が隅田川の風景に変化を及

ましたが、その空間の変容は近代文学において如何に描写され、その描写は如何なる形で作品全体のテーマや構成に貢献しているのかを検討する。

1 隅田川と江戸の文学

関東平原から流れ出る水は利根川を形成した後に、江戸川、荒川、多摩川、そして隅田川、江戸を囲む四本の主要な川に分岐し、やがて江戸湾に流れ込む。隅田川は、現在の足立区、荒川区、台東区、墨田区、中央区、そして江東区を通過し、東京の東方の文化、伝統、情景、自然環境の重要な構成要素となっている。

徳川家康が征夷大將軍になった後に、隅田川は江戸への物資輸送手段の一つとして利用されていた。しかし江戸の経済が急速に拡大したため、隅田川の川沿いに当たる江東地区において町並みは「海岸線に近い深川方面へ」¹と広がるようになった。そして隅田川周辺の経済発展を多大に促したもう一つの条件は奥州道中の設立であった。

参勤交代制度のための交通や連絡に関しても、庶民による「物見遊山」も増えた結果、全国の各地方に通じる街道が必要となった。²幕府が複数の街道を整備したが、北の方へと進んだ奥州道中は、部分的に隅田川に併行していた。(図1に参考)その上、隅田川の上流にある千住大橋は、奥州街道の一環として、文禄三年(1594年)に架けられた。³しかし、千住大橋が設置されてから次の橋が創設されるまでは60年余りかかっている。江戸の軍事的防衛のために、幕府は隅田川に新橋の増設を許可しなかったのだ。⁴

能の「隅田川」は隅田川に橋がほとんど存在しなかった時代を舞台にしている作品であると考えられる。この能劇において、「我が子を失って心狂った母親」⁵は隅田川の「渡し」のところまで彼を探しに来るが、その男の子は既に亡くなっており、岸辺の塚に葬られている。江戸が設立されて間もないと



図1 隅田川の橋々(平成21年現在のもの、上流の一部省略)及び歴史的地名・道中

ころから、この著名な作品の影響によって、隅田川の情景が無常と関連する場所として理解されるようになった。久保田淳はこの点に関して次の通り解説している。

その無限の悲しみが春の朝の岸辺に広がる。しかし大河は人の悲しみを知らぬかのように、昼夜をおかず流れをとどめようとしない。⁶

近代文学作品においても、隅田川は無常の表現として登場するが、能の「隅田川」はこの傾向の原点の一つであると考えられる。

2 渡し舟から橋への変化

一般的に「渡し」というのは、川を渡るための船である。隅田川において、「渡し」は非常に古い渡川手段であった。『伊勢物語』において在原業平が「東下り」を行なう際、「渡し場」で隅田川を渡ったという説がある。「業平橋」は本所の北十間川にあるが、彼が実際に利用した渡しは、おそらく隅田川の最も古い「橋場の渡し」（現言問橋付近）であった。

鹿児島徳治⁷が指摘している通り、業平が「橋場の渡し」を利用して隅田川を渡ったことによって二つのことが分かる。第一、千年以上前に、隅田川には既に「渡し」があった。そして第二、「橋場の渡し」であるということで、その渡しが設置される以前においても木橋があった。しかし、業平の伝説には歴史的信憑性の問題がある。隅田川の古代において、最も確かな情報を提供しているのは、承和2年（西暦835年）の『類聚三代格』の卷十六⁸である。それによると、「東海・東山両道の渡河点に浮橋や渡し船、布施屋など」の整備が検討された際、「崖岸広遠のため橋を造ることができず、渡し船二艘の増加」が命じられていた。つまり、隅田川において、渡しが橋より先にあった仮説は有力であると言える。

鹿児島は、隅田川の「渡し」の歴史を説明する際、主たる一五の「渡し」⁹

の名を取り上げている。上流からそれらの名は、汐入の渡し、水神の渡し、橋場の渡し、寺島の渡し、竹屋の渡し、山の宿の渡し、竹町の渡し、駒形の渡し、御厩河岸の渡し、富士見の渡し、浜町の渡し、中州の渡し、佃の渡し、月島の渡し、そして勝鬨の渡しである。二一世紀現在において、どの渡しも存在していない。しかし、近代になってすべての「渡し」が間を置かず消えたということではなかった。実際には、江戸初期から何百年かけて渡しが一つずつ減少していったと言える。

下流において初めて架設された橋は両国橋であった。寛文元年（1661年）¹⁰のことであった。「江戸の花」による大量の犠牲者を恐れた幕府は、明地・火除地の代替地確保のために、武蔵と下総の地域を結ぶ橋¹¹の工事を決定した。その記録となる、『江戸住古図説』には、「牛島渡し今の両国橋かからざる以前は渡し也」¹²という記述がある。兩岸橋詰の広小路に「屋台店、見世物小屋」が立ち並び、大相撲が近くに見られるために、両国橋は直ちに賑わいの場となった。

幕府の命令によって設置された橋の多くは火災の際に利用できる避難経路として架けられたが、全て木橋であったため、火事によって橋が消失する例は少なくない。例えば、『東京市史稿』¹³によると、明和8年以前に起こった火災によって消失した橋は、「八ヶ所」であり、すなわち深川の「高橋」と「富岡橋」、本所の「貳ツ目橋」と「法恩寺橋」、浅草の「今戸橋」と「新鳥越橋」、そして「深川中嶋町と大嶋町」を結ぶ「渡ル橋」と「松島橋」であった。また、明暦大火の際、橋60余り¹⁴が焼かれ、元禄16年の大地震によって、両国橋の三分之一が焼け落ち、600-700人の死者も出た¹⁵と記録されている。

初代の永代橋が元禄11年7月（1698年）に創設される前に、「深川大渡」¹⁶があった。享保4年（1719年）において幕議は大破した橋を「廢橋」する方針を固めたが、「西詰め付近の町人達が強く存続」を希望したために、架け替えられた。その後、永代橋は「眺望・納涼」の名所として知られるようになって

た。おそらく、「渡し」から「橋」への動きは交通の便宜がゆえのみではない。風格のある橋は周辺一带の人々の生活を様々な形で潤していたと言える。

『徳川実紀』における安永3年10月17日の条は、「浅草川にあらたに橋を大川橋と名づく」¹⁷と説明している。その橋は江戸時代最後に架けられた吾妻橋であった。安永3年10月に完成され、最初は「大川橋」と名づけられたが、大川橋と呼んでいる人々よりも、「東橋」、または「吾妻橋」という俗語を利用して呼んだ人々が多かったために、明治9年に新しい「西洋式木橋」¹⁸が架橋された際、通称の「吾妻橋」が正式名となった。吾妻橋が架けられる以前、「竹町の渡し」はその近辺に設置されていたが、橋が架けられたのは、出火や暴風の際、住民が避難できるための措置として考案されたためであった。

隅田川のこの周辺において、新吉原や様々な風俗店があったために、性の体験を吾妻橋を渡る行為として表現する作品の例も見られる。例えば、森鷗外の『キタ・セクスアリス』(明42・7)に吾妻橋が登場している。語り手である金井湛君の子供時分において、観音を見に行くということで、家従は十一歳の彼を吾妻橋の向う側に連れてゆく。買い物してから、家従は「楊弓店」¹⁹に連れてゆく。そこで、「白いを附けた女」がいて、金井は初めて売春の「相貌」に出遭った。作中において、主人公が数回にわたって橋を渡るが、どの場合においても性生活における新しい局面への突入が描写されている。新吉原などが吾妻橋の周辺にあるために、性的関係という要素は必然的に吾妻橋の情景に含まれるようになったと言える。

駒形橋には、木橋の時代は一切なかった。昭和2年において鉄のアーチ橋が完成された時点で、付近にある駒形堂のために名づけられた「駒形の渡し」²⁰は廃業となった。後ほど、永井荷風がこの橋の名前に注目していたことは、昭和2年の俳句の「駒形に似合はぬ橋や散柳」²¹によって分かる。荷風のこの俳句は渡し船と、常設的な事物である橋との間における存在感の差を仄めかしている。渡し船はあくまで臨時的な交通手段である。このために「駒形の

渡し」という名称がついているとすれば、当然その名前の由来は周辺の地名がゆえであると考えられる。一方、橋は常設の建築物で、自然風景に織り込まれている事物であるために、「駒形」という名称が橋の実体とかみ合わない場合、その正当性に対して疑問を投げかける必然性が生じると考えられる。なぜなら、橋自体は風物として理解されているためである。

「富士見の渡し」²²は駒形の渡しと同様に、昭和になって、蔵前橋の架設によってなくなる。しかし、渡しは必ずしも単純に橋の増設のために犠牲になったとは言い難い。場合によって、廃業となった理由は、複雑に見える。このようなケースに関して、鹿児島は次に通り述べている。

昭和になって「竹屋の渡し」と「山の宿の渡し」の中程に言問橋ができて、その西岸一帯は今戸から吾妻橋まで公園になり、今は兩岸あわせて隅田公園と称しているが、一般に言問公園と呼ばれている。²³

言問橋の影響もないとは言えないが、川岸が整備され、歩行者の往来傾向に変化があったために、隅田公園建設計画も、この二つの渡しの維持力に対して打撃を与えたに相違ない。

折口信夫は、この周辺の渡しを「新東京の名所」として賞賛し、次の通り述べている。

次には隅田川である。まづ言問ひ団子を出して南へ枕橋までの間から浅草・吉原を遠見にした景色、待乳山だの今戸あたりの貧しい家の屋根の上に、浅草寺の塔の青錆びて見えるのがよい。言問ひから対岸、今戸辺へ渡る竹屋の渡しによつて此景色を見るのもよからう。²⁴

折口の時代の川からの眺めは、川沿いに聳え立つ高層ビルによって遮られていないことが分かる。平成21年現在において、浅草寺も、多くの人家も、川から見るができない。さらに、荷風が「夏の町」(明43・8)において、「石垣を築いた埋立地になってしまった」ために「本所辺の貧い女達が蜆を取りに」²⁵ 来なくなったことも、空間変容によって強いられた文化的なマイナ

ス要因として理解できる。人工的変化のゆえに河畔の容姿にも、地元の人々の生活習慣にも変化があったために、船で川を旅しても、見られる景色は昔と根本的に異なるものである。この点と文学における描写の関係を視野に入れている荷風は、次の通り述べている。

いかに自然主義が其の理論を強ひたにしても、自分だけには現在あるが儘に隅田川をみよと云ふ事は不可能である。²⁶

芥川龍之介の「大川の水」²⁷（大3・4）は、その当時起ころうとしていた「渡し舟」の絶滅の記録、ないし文芸上の記念碑である。東京の他の様々な側面において近代化が進み、作者が子供時分から経験してきた生活様式が変わろうとしているが、彼にとって、「渡し」の悲惨な運命はそれらを代表する現象であった。様々な橋が架けられることにつれて、人々は「渡し」を使用しなくなる。橋は川の表面から高く上っているために、渡る人々は「水の色」を聞かなくなる。川のイメージには〈人生の流れ〉というメタファーが含まれているために、「川の音」が聴こえないということは、季節、人間関係における通過儀礼など、人生の動脈に気づかないことに当たる。〈人生の川〉からの距離は、忙しい近代人の生活の虚しさを示唆していると考えられる。作品全体の文脈と照合すれば、「大川の水」のタイトルは、この基本的な隠喩性を含んでいると考えられる。

とはいえ、芥川は「大川の水」において、「橋」の存在を軽視しているということではない。橋も長らく隅田川の光景に貢献してきた要素であることを認めていると言えよう。しかし芥川が描く風景の中に、橋はやはり「渡る」手段としてではなく、川筋における節目として登場している。語り手は「大川の流れを見る毎に」²⁸ ヴェネチアのゴンドラを思い出し、「其の中を橋から橋へ、夢のように漕いでゆく」ことを想像している。そして、橋の名前が登場する各描写²⁹において、特定の橋が「渡り場」として登場しているのではなく、船旅の際にくぐらなければならない、一連の橋々として描写されている。

しかし、橋の描写において川は「縦に」眺められているにもかかわらず、「渡し舟」は、「水上バス」と異なって、川を上下して旅しない。芥川は「渡し舟」の特殊性、すなわち「渡る」行為に注目していない。むしろ「大川の水」において、渡しの最も重要な役割は、大勢の人々を川の水に接近させることである。つまり、芥川が渡しに魅了されているのは、「渡る」という用途ではなく、川との関係によって生まれる感覚上の付加価値がゆえである。松本常彦が指摘している通り、「渡し」によって象徴される世界が「何の用もないのに」求められている世界である。³⁰

結局、芥川の考えでは、「渡し」は隅田川の「自然界」の一部分であり、尊重すべき隅田川の伝統の一形態をなしている。隅田川において長らく利用された「渡し」が消えるなら、江戸の歴史との繋がりも消える。語り手は次の通り説明している。

殊に此水の音をなつかしく聞く事の出来るのは渡し船の中であらう。自分の記憶に誤がないならば、吾妻橋から新大橋までの間に、元は五つの渡しがあつた。其中で駒形の渡し、富士見の渡し、安宅の渡しの三つは次第に一つづつ、何時となく廃れて、今では唯一の橋から浜町へ渡る渡しと、御蔵橋から須賀町へ渡る渡しとの二つが、昔のまゝに残つてゐる。自分が小供の時に比べれば、河の流れも変り、蘆荻の茂つた所々の砂洲も跡方なく埋められてしまつたが、此二つの渡しだけは（中略）今も変りなく日の幾度か横ぎつてゐるのである。³¹

鉄橋が明治初期の象徴であるなら、渡しは近代以前の時期を代表する川渡の手段である。しかし、作品の深層に潜んでいるテーマは交通手段の進退ではない。時代の流れと共に、生活様式などにおいて様々な変化が見られるのは当然の成り行きであるが、「渡し」の消滅は遥かに重要な問題である。芥川の見解によると、「今という瞬間」にとりつかれている近代人は、地元の歴史の流れを完全に無視し、江戸の依然としての存在を見失っている。しかし、

大川に橋
—— 近代文学に見られる隅田川の空間変容 ——

実際に最後の渡しが消える時期は随分後になった。佃の渡しは昭和39年まで歴史の波を裂き続けた。

吉本隆明は、昭和39年12月に「佃渡しで」という詩を『模写と鏡』に刊行した。詩においては、語り手の父が娘を連れて「佃渡し」に乗る。佃渡しに乗っている間、「河蒸気」、「蟹」、「鳶」など、隅田川に関連する、複数のイメージが登場していることから、ノスタルジーがゆえに描かれている風景であることが分かる。詩の後半から数行を引用する。

夢のなかで掘割はいつもあらわれる
橋という橋は何のためにあつたか？
少年が欄干に手をかけ身をのりだして
悲しみがあれば流すためにあつた
(中略)

昔の街はちいさくみえる
掌のひらの感情と頭脳と生命の線のあいだの窪みにはいつて
しまうように
すべての距離がちいさくみえる
すべての思想とおなじように
あの昔遠かった距離がちぢまってみえる
わたしがいきってきた道を
娘の手をとり いま氷雨にぬれながら
いつさんに通りすぎる³²

この詩が出版されたのは昭和39年、つまり「佃大橋」³³が完成された同じ年であった。作者は、川の情景を描いた後に、自分のことを「わたし」と表現することによって、自分自身の命は今後廃業となる「佃渡し」と同様に最期に近づいていることを示唆している。そしてさらに、本来重大であった「渡し」の存在意義は二〇世紀半ばにおいて消えつつあると同様に、昔は町など

に対する印象の方が強かったにもかかわらず、時間の経過によって次第にその強い印象が「ちぢまつて」、より漠然とした記憶となった。

「橋」もこの作品の中に描かれているが、それは抽象体としてである。「掘割」は「夢」の中に見えるものであるゆえ、「橋」はその夢が叶わない際に、「悲しみ」を流すための場所である。つまり、橋は陸続きの旅において利用される渡川手段ではなく、川に接するアクセス・ポイントである。

作品を支配するテーマが「渡し」であるにもかかわらず、吉本のこの詩において「渡る」行為が一切描かれていない。芥川と同様に、吉本が「渡し」の価値を表現する際、それは「用途」によって規定されていない。

「渡し」以外でも、昔から隅田川では数種類もの船も活用されていた。例えば、大名が川涼みを楽しむために、江戸前期から利用された屋形船³⁴はその一例である。しかし、一般人にとって最も重要となったのは一銭蒸気（ポンポン蒸気）である。一銭蒸気は、同じ水上の交通手段でも、川越しが主な目的であった「渡し」と異なったために、盛衰期も異なった。しかし、実際に一銭蒸気の原点は「渡し」の代りとしてであった。明治18年に隅田川大洪水が発生し、蒸気船による「臨時渡船」³⁵が行なわれた。隅田川を上り下りし、川沿いの各停船場の間を通っていたために、一銭蒸気の繁栄により周辺の人力車などの経営が打撃を受けた。運行は太平洋戦争の時期に中断されたが、昭和25年に一銭蒸気が「水上バス」に生まれ変わり、運行を再開した。高度経済成長の結果、隅田川には汚染による悪臭が発生し、乗客が減少したが、「水質改善が進むと再び乗客が増え」³⁶、平成21年現在において、経営困難は今も続くとは言え、水上バスは未だに隅田川、東京湾など広範囲において活躍している。

隅田川の一銭蒸気は荷風の「牡丹の客」³⁷（明42・7）において重要な役割を果たしている。この短編小説において語り手の旦那と芸者である小れんは、「四ツ目の牡丹」を見に行くために両国橋の袂から「早船」で出発する。『性

の歴史』において、ミシェル・フーコーは「性の快樂はそれ独自の諸問題を提出し、結婚生活はそれ独自の諸問題を提出しているが、これら双方の問題意識はほとんど交差していない」³⁸と語っている。「牡丹の客」はこの思想における方向性の相異を、隅田川周辺の風景を題材にし、具現化している。旅をしている間、豎川の掘割を通して、荒川の上流にある四ツ木まで進む。

早船は一ノ橋を潜る際に、その乗客は「女房」が「兒」を背負っている風景を見る。次の二ノ橋を通過する後に「木造の低い橋がいくつとなくかかっている」が、「何れの橋の欄干にも子供が蟻のやうに集っている」とされている。この遠足の最中、小れんは「浮世離れ」に当たる生活を送りたいゆえ「もう一度私と家を持つてみない」³⁹かと誘うが、語り手は「いけないぜ。又思ひ出しちや。出来ないものは仕様がなさい」と返事する。実際に、先の旅の風景は、この会話の内容を暗示している。二人の恋愛の軌道は、一般人が送る人生パターンの方向性と基本的に異なっている。掘割を通過する船は「浮世」を具象化しているが、掘割と交差している橋々の周辺にある家族や子供は一般人、つまり「浮世」と対立している項目である「陸上」の代表である。結局二人は、「四ツ目之牡丹」を見ることができるとは、牡丹の季節が終っているために花卉のほとんどがすでに散ってある。後に二人が分かれるだろうという展開は会話の内容からも感じられるが、この結末は、掘割と陸上の対立関係を際立たせている風景描写からも示唆されている。

「牡丹の客」は早船が未だに利用されていた時期に執筆されたが、後に早船がノスタルジーの対象になることは、荷風の『夢の女』(明36・5)の一場面⁴⁰から理解できる。元娼婦のお波は昔の客に偶然に出会う際、一緒に月見をしようとするように誘われるが、「月見」という、季節と深く関わる伝統行事へ行くのに、車が相応しくないために、早船を利用することとなる。二一世紀現在において、主な交通手段は自動車や地下鉄になっているから、船を利用するならば、その選択は特別な理由のためであると考えられる。おそらく、

その当時においても早船は、渡しと同様に、懐古趣味が漂うものであった。文学作品において登場人物が早船で旅をする際、それは便宜上の選択のためではなく、利用する登場人物の洗練された美意識を強調するための技巧である。つまり、少なくとも明治36年あたりから既に文学に登場する早船は、単なる移動手段ではなく、作家や登場人物の江戸趣味を表現するブランドとして機能していると言える。

松永伍一の詩「夜の河」(昭47)は水上バスの視点から隅田川を描いている。詩の部分的引用は次の通りである。

夜の河
隅田川。
それは流れていない。
それはためらっている光の縞帯。
それは私を運ぶただの通路。
河
夜の河よ。
わたしのバスは
名づけて黝んだ猪。(中略)
過去と現在のせめぎあう波打ち際で
メカニズムと人情の乱交のなかで
橋と橋が
どうして時間を組織できよう。
河
始末におえぬ
ここに在る隅田川。⁴¹

この詩において、「大川の水」と同様に、橋は、川を渡るための事物ではなく、川において旅をした距離を計るための目盛りとして描写されている。な

ぜなら「橋と橋がどうして時間を組織できよう」という表現を提供する瞬間に、目盛りとしてのイメージが読者の頭の中に思い浮かぶからである。結論として、詩人はこの橋に対する捉えかたを否定し、川は「永遠」を表現する、測り得ないものであるという意見を表現しているが、川が「永遠」であれば、橋は一体どのような意味を持つのかということが説明されていない。《人生の川》において、「橋と橋がどうして時間を組織できよう」という構想は、《経過した時間は旅した距離である》というメタファーの表現である。橋が登場しても、作品の基本的概念構造は水上バス、つまり川に上下の移動をする特徴によって規定されているために、作品における橋は、「渡る」ためのものではなく、《時間の流れ》と密接に関わる事物として解釈しなければならない。

3 近代橋の登場、そして関東大震災後の復興計画

工業革命の結果、鉄は一般的に利用される建築材料となった。技術の進歩によって可能になった鉄橋は、欧米において決して「近代の象徴」として理解できる事物ではないが、維新後の日本においてはそうであったに相違ない。隅田川における初めての鉄橋は「吾妻橋」であった。前代の西洋式木橋が洪水によって流された後、明治20年において、プラットトラス三連の新しい鉄橋が架設された。⁴²

近代橋として架け替えられた永代橋は荷風のエッセー的な短編「深川の唄」⁴³（明42・2）に登場している。作品の語り手は気晴らしに両国行き汽車に乗る。「何処へも行く当はないのに」、車掌に要求しなかった乗り換え切符が手渡されると、本当の旅が始まる。途中で見かける「朽ちた木橋」を見ながら、昔自分は永代橋を人力車で渡ったことなどを思い出しながら、「江戸趣味の恍惚」⁴⁴に覆われる。永代橋の向うにある深川が到着点となる。汽車の乗客の多様さ、大都会の忙しさに疲れてしまった語り手は、元々深川に対して好

印象を持っていなかったが、今、新しい目でそれを見ている。三味線を弾いている盲人の歌を聴くと、自分が住んできた近代と、懐かしい江戸との間における対照性を痛感する。彼が聞いていた盲人の三味線の弾き方は決して上等ではないが、それなりの深い味があるために、主人公が先まで読んでいたニーチェの『ツァラトゥストラ』よりも、満喫できる雰囲気があると判断する。しかし、彼の日常の現実に戻らなければならないために、旧江戸の領域から離れて、もう一回汽車で永代橋を渡らなければならない。結局、「深川の唄」は自分にとって重要なものであると気づくが、残念ながら、彼の時代の人々にとっては提唱可能な歌ではないと判断する。

この物語において、橋は洞察力を与える場であると同時に、東京の現在を過去と繋ぐ場所でもある。日常において、慌しい生活がゆえ、近代人は江戸文化が消えつつあることに気づかないが、語り手は永代橋を渡ることによって、時代の変化を鮮明に捉える。ゆえに、永代橋は近代日本のシンボルでありながらも、過去の江戸と繋がる接点として描写されている。「近代の象徴を通して過去に至る」という設定は、荷風が意図的に取り入れた、矛盾を含んだ隠喩上の技巧であると考えられる。

荷風の『夢の女』(明36・5)においても、鉄橋となった永代橋が登場している。「深川の遊廓へ身を沈め」て以来、様々不幸を体面した来たお波は、永代橋を渡っている描写において、「丁度橋の半程まで行き掛けながら、立止まるとも無く、自然と欄干の傍へ引き止められたのである。」⁴⁵この際、川の美しい景色にところが打たれ、故郷を離れて「始めて此の大きい鉄橋を渡り初めた時のこと」を思い出し、そして「過ぎた生涯の出来事は、必ず自分をして此の長い橋の上を渡らしめた」ということに気づく。「大河の水」を洞察するお波にとっては、隅田川の水の流れは「実に怖し」、彼女の「一生の運命を支配する怪しき力が此の水の底の何処にか潜んで居る」と悲しく捉える。近代の鉄橋である永代橋がこの近代文学作品に登場しても、それは人生の儚さを表

現するための技巧としてである。

他の橋と同様に、両国橋は古来から木橋であったが、明治8年に架橋された両国橋は、隅田川における木材を利用した最後の橋梁工事となった。明治37年に、三径間プラット・トラス型の鉄橋⁴⁶が架設されたことによって、両国橋は隅田川における四番目の鉄橋⁴⁷になった。

神話の牧神のために名づけられた、寄稿家たちの集会「パンの会」は、両国橋袂にあった「第一やまと」⁴⁸という西洋料理店で初めて開催された。「十九世紀末フランスのカフェ文芸運動を意識し、東京をパリに、隅田川をセーヌ川になぞらえた芸術至上的な会で」⁴⁹あったが、参加するメンバーには、木下杢太郎、北原白秋、上田敏、吉井勇、永井荷風などがいた。東京文芸界の勢揃いとなったが、参加者の何人かは後に、「スバル」、「白樺」、「三田文学」、「第二次新思潮」など、文芸雑誌の編集者や投稿者として貢献した。「パンの会」の参加者は親近であった隅田川の橋々を見て、如何なる作品を残したのだろうか。

木下杢太郎が大正8年に「両国」(大8・12)という詩を執筆した際、彼の対象は鉄橋となった両国橋であった。作品は次の通りである。

両国

両国の橋の下へかかりや
大船は檣を倒すよ、
やあれそれ船頭が懸声をするよ。
五月五日のしつとりと
肌に冷たき河の風、
四ツ目から来る早船の緩やかな艫拍子や、
牡丹を染めた袴纏の蝶々が波にもまるる。

灘の美酒、菊正宗、

薄玻璃の杯へなつかしい香を盛つて

れすとらんと
西洋料理舗の二階から

ぼんやりとした入日空、

夢の国技館の円屋根こえて

遠く飛ぶ鳥の、夕鳥の影を見れば

なぜか心のみだるる。⁵⁰

杳太郎は「パンの会」の会場であった西洋料理屋からの眺めを描写していると考えられるため、表面上において、この詩は両国橋付近の環境や景観のみに触れていると見られる。しかし、詩に含まれている意味は両国橋の当たり一帯に留まらない。フランス芸術の種を日本で蒔こうと考えていた彼にとって、夢の中に「遠く飛ぶ鳥」の行き先も、「両国」というタイトルが指している日本と結ばれている国も、フランスであったと考えられる。近代的な鉄橋であるからこそ、両国橋においてはもはや武蔵国と下総国を結ぶ橋⁵¹としての意味は薄れてきていると言える。この詩において、実存する橋が描かれているにもかかわらず、杳太郎は両国橋を隅田川という伝統に満ちている歌枕から剥離させ、自分の思想を具現化する題材として利用していると言える。

野口武彦は「文学史上の「昭和」はカタクリスム（天変地異）から始まったといつてよい」⁵²と述べているが、大正12年の関東大震災は隅田川の橋々に深刻なダメージを与えた。その当時、東京市内において木橋も多かったが、「鋼橋の場合も床組がほとんど木造であったため炎上し、火に追われ逃げまどう人々の退路を遮断するという悲惨事を引き起こす」⁵³に至り、橋の約半数が災害を受けた。

内務大臣下の復興事業は大正13年⁵⁴から始まったが、杳太郎は、とりわけ永代橋の災害復旧工事に着目し、大正15年6月に「永代橋工事」を執筆した。詩の一部は次の通りである。

永代橋工事

過ぎし日の永代の木橋は
まだ少年であつたわたくしに
ああ、どれほどの感激を与へたらう。
人生は悲しい。(中略)
それを、ああ、あの大地震、
いたましい諦念、
帰らぬ愚痴。
それから前頭の白髪を気にしながら
橋に近い旗亭の窓から
あの轟々たる新橋建設の工事を
うち眺め、考へた。(中略)
水はとこしへに動き、
橋もまた百年の齢を重ねるだらう。
わたくしの今のこの心持は
ただ水の面にうつる雲の影だ。

×

行く水におくれて淀む花の屑⁵⁵

「両国」という詩が作者の未来に対する夢の表現であるとすれば、「永代橋工事」は杳太郎の希望を「未来」から、戻って来て欲しい「過去」のことに転換させている。木下は新しい永代橋に対して「百年の齢を重ねるだらう」と楽観的に見積もるが、「新しい」橋を架けても、後にその橋は古くなる。このことに気づいている作者にとって、あくまで永代に存続する「永代橋」は、代々の橋の循環によって成り立つ。新しいもののなかにあっても「無常」的性質に重点を置く対象は、春に咲く花のみならず、数十年ごとに改設しなければならぬ橋でもある。

付言すれば、先に引用した「両国」における橋の描写は隅田川という、時所に縛られている設定を超えたが、「永代橋工事」は橋の描写に見られる主題を、必然的であったかのように、能「隅田川」の基点である「無常」というテーマに逆戻りさせている。自然災害に直面する人間の儚さと言え、⁵⁶「方丈記」が直ちに思い浮かぶだろうが、関東大震災によって隅田川全体が「方丈記」が語る「行く水」の一具体例となる。

川端康成の『浅草紅団』（昭4・12～5・9）は主に「紅団の団長格の美少女」⁵⁷弓子の物語である。ただし、不良少女の弓子は、話の途中で、男の知り合い赤木に亜硫酸を飲ませて殺害してから自殺する。そのため、お千代など、他の主人公が交代で登場することになる。川端は登場し消え行く人物の群像をもって、関東大震災と太平洋戦争の間における、浅草周辺の若者たちの複数のストーリーを描いてゆく。

様々な話の傍らで、関東大震災後の復興建設の様子が描写されていく。例えば、「枕橋の渡に鉄橋が出来ようとして、大川の真ん中に起重機がすゑられ」⁵⁸ているという箇所や、「昭和三年二月復興局建造の言問橋は、明るく平かに広々と白い、近代風な甲板のやうだ。都会の芥で淀んだ大川の上に、新しく健かな道を描いてゐるかのやうだ」⁵⁹などである。工兵隊による「大きい建築の死骸」の爆破⁶⁰も、「吾妻橋架橋工事の起重機」⁶¹のことも、「東武鉄道の鉄橋架橋」作業⁶²も、様々な工事現場が前景化され、これによって隅田川畔は、完成に至らなかった作品自体と同様に、永遠に未完であることを印象付ける。

しかし未完で終る理由がある。作品全体は、完成まで至るはずがない永遠循環のエピソードから、一部が切り取られたものようである。川端が提供している様々な場面を通して、隅田川周辺に鼓動している生命における満ち欠けの拍動が感じ取れる。震災時を思い出すヒロイン弓子は、次の通り述べている。

馬の死骸と人間の死骸が一しよに大川を流れたつて、三日も食わずにゐ

たつて、あたりまへのやうな気がしてみた時のことですもの。⁶³

苦しい、死に囲まれている時であったゆえに、「新しい東京はあの地震が振り出した。もちろん浅草も、あれから新しく生れたのだ」。⁶⁴『浅草紅団』の各主人公たちは、無常という観念に対して無関心でありながら、無常の表現として生きている。弓子、お千代など、作中の登場人物は「淀みの泡」のように描かれているために、川端が描いている震災後の工事に対しても、儂さの気配を感じる。

隅田川が建設現場のように描かれているにもかかわらず、川端は完全にその周辺の文芸的伝統を無視しているのではなかった。作中に登場している次の詩はその一例である。

名所と鷗も住めば都鳥
橋一つ隔てば鷗都鳥
鳥の名を二つに分ける渡守
チエエ残念な駒形の鷗なり
鷗でといふと名所にならぬとこ⁶⁵

この箇所によって二つのことが分かる。第一、川端は隅田川の歌枕に対する知識を持っていた。そして第二、その伝統を意識しながら執筆したにもかかわらず、古典的な含みは自作において更新され、塗り替えられることを主張している。先の例において歌枕に言及することを通して、その箇所の意味における歌枕への依存を否定している。作中の全ての箇所において歌枕から生じる含みは無効であるとは限らないが、少なくともこの作品は、解釈のために歌枕の伝統に依存していない。

川端は工事現場を鋭く観察したが、その工事の結果に目を瞑ってはいなかった。新しく架けられた橋の容姿に関する川端の評価は次の通りである。

隅田川の新しい六大橋のうちで、清洲橋が曲線の美しさとするれば、言問橋は直線の美しさなのだ。清洲は女だ。言問は男だ。⁶⁶

川端にとっては、浅草は「男女関係」を吟味する場所である。作中の登場事物の未完さも、架設工事の未完さも、結局、「男」または「女」の成長過程の未熟さのなかの「美」を仄めかしていると言えよう。これゆえ、東京の復興工事のなかに、男女における対照性を見出すのは、作品全体におけるテーマの一つを補強する部分であると考えられる。

後に出版された、木下杢太郎の「隅田川の諸橋」⁶⁷は、隅田川の諸橋を建築の視点から吟味するエッセイである。「近代的悪趣味の一の標本」である、電車から見た「白木屋」の壁に対する厳しい批評を行ってから、杢太郎は隅田川にある橋々を取り上げる。最初は永代橋である。

彼は旧永代橋に関して、「一程度の時代の錆がかつついてゐた」ために、「不細工な橋」ながら、「明治初期の文明の象徴」であったと述べている。一方、新しい永代橋は、とりわけ橋梁技術において「技術的東京復興の傑作」と理解している。しかし、彼は永代橋に、二つの欠点を見出している。第一に、橋の周辺には、「大東京の門戸」に相応しくない「不健全な花柳の要素」があることに気づいている。そして第二の指摘は、橋上から眺めた際、永代橋は「強健な印象」を与えるが、一方で「河上から真横にこれを眺めると（中略）中央部の架構の強いアアチが、その両側で倏忽として消滅してゐる」ということである。杢太郎によると、「我々の心の内のリズムに対する要求は、かの大袈裟な太い曲線の餘勢がかく弱く消えることをば愉快に思わない」。

杢太郎は清洲橋に関して「永代よりも更に美しい形態を備えてゐる」と賞賛しているが、「一体復興の技術的方面には力学上の有能な技術家は居たらうが、美術家は居なかつた」⁶⁸というコメントによって、厳しい評価モードに戻る。永代橋と清洲橋の比較が終ると、「諸橋」の間において「不調和」を感じることに気づく。その理由は、「新東京においては『復興は橋から』始まった」という点にあると考えている。「隅田の諸橋は同時に」、しかも一つの原型（「東京市建設の様式」）に従って建築されたために、形式上においても、

周りの風景に馴染む度合いにおいても、数世代にわたって架けられたセーヌ川の橋々に比べて劣っていると判断する。

結論として、柰太郎がその橋において問題を感じているのは、復興工事において新技術の導入を優先したために「美学」的な観点が軽視されたことである。柰太郎のエッセーの評価が正当であるか否かという問題を別として、確かなのは、彼はノスタルジーがゆえに古い橋を美化していることであるが、これは「無常」の表現としてではなく、現代における理想でない状況をより鮮明に引き出すためであると言える。

「溼東綺譚」(昭11・4-6)において、荷風は自分の執筆過程を次の通り説明している。

小説をつくる時、わたくしの最も興を催すのは、作中人物の生活及び事件が展開する場所の選択と、その描写とである。わたくしは屡人物の性格よりも背景の描写に重きを置き過ぎるやうな誤に陥つたこともあつた。⁶⁹

この発言には、「溼東綺譚」のみならず、荷風の小説作品全てを理解するためのヒントが潜んでいると考えられる。例えば、「昼すぎ」⁷⁰(明35・5)において、複数の橋の架橋によって、隅田川周辺の交通網が如何に発達したことは理解できる。「主人」という話者は、「戦勝国」として「酔わない」頃を思い出し、両国の花火大会の際、「両国橋は人込みで通れない」ために「新大橋へも廻らず」、結局「永代橋」まで下りて「向河岸へ渡」らなければならなかった。しかしそれでも、話の対象はこの交通の利便性よりも、「渡る度毎に躓づく板の腐った木橋」が「東京中に幾何残つてゐるでせう」ということである。二人の話の主な話題は、大都会の驚くべき進展よりも、「溝川に架けられた殊に危い木橋」の余儀なき消滅である。

作中において、登場人物が橋の上に佇んで深く考えている描写があれば、読者はそのシーンを深い意義をもつエピソードとして捉える。荷風の名作「すみだ川」(明42・12)において、この傾向が見られると考えられる。登場人物

が数回にわたって、今戸橋の上に立って黙想している描写がある。

例えば、長吉とお糸の通常の待合場所⁷¹は今戸橋の上である。第二章において、彼は欄干に凭れて隅田川の景色を眺めている際、彼は自分の辛い運命に関して瞑想する。お糸が芸者になれば、二人の関係は終わる。今戸橋の欄干に立たずんでいる長吉は、月明かりで川に映っている自分の影を見下ろし、二人の関係の行方に関して悩み続ける。この描写において、人生の転換期に苦しんでいる長吉は、永遠的变化のメタファーである川の水を見て慰めを見つけることができない。

長吉の母お豊に関しても今戸橋の上から川の光景を眺める場面がある。彼女は息子を大学に送りたいが、長吉自身は俳優になる決心をしている。このような状況の中で、お豊が今戸橋を渡る際に、橋は彼女にとって洞察力を与える場所となる。その箇所は次の通りである。

お豊は今戸橋まで歩いて来て時節は今正に爛漫たる春の四月である事を始めて知った。手一つの女世帯に追はれてある身は空が青く晴れて日が窓に射込み、斜向の「宮戸川」と云ふ鰻屋の門口の柳が緑色の芽をふくのによつと時候の返遷を知るばかり。いつも雨側の汚れた瓦屋根に四方の眺望を遮られた地面の低い場末の横町から、今突然、橋の上に出て見た四月の墨田川は、一年に二三度と数へるしか外出する事のない母親お豊の老眼をば信じられぬほどに驚かしたのである。晴れ渡った空の下に、流れる水の輝き、堤の青草、その上につゞく桜の花、種々の旗が閃く大学の艇庫、その邊から起る人々の叫び声、鐵砲の音。渡船から上下りする花見の人の混雑。あたり一面の光景は疲れた母親の眼には余りに色彩が強烈すぎる程であった。お豊は渡場の方へ下りかけたけれど、急に恐るゝ如く踵を返して、金龍山下の日陰になった瓦町を急いだ。⁷²

春の隅田川を目にするお豊は、長吉のことを考えているが、満開になっている桜が誰も抵抗できない青春の勢いを具象化している。若い息子の恋愛の

激しさに気づくお豊は、勢力に溢れているこの春のシーンに圧倒される。

「すみだ川」において、荷風は数回に渡って同じ今戸橋を登場させている。しかし、描写されている箇所によって、包含されている隠喩上の意味内容は異なる。川の夜景の陰気な特長が強調されているために、橋の欄干から眺められる長吉の暗い未来が示唆されている。しかし、お豊は昼間でも同じ橋に立っている。その際、桜満開の季節描写によって、若者の気高い振舞いが表現されている。荷風にとって、隅田川は、歌枕の伝統に縛りつけられているものではない。風景の細部を自由自在にアレンジすれば、舞台に潜在している様々な隠喩性を引き出すことができる。

しかし、改めて考慮すれば、夜の川を見て人生の変化に関して苦しむ長吉も、昼の川沿いの桜を見て人生の変化に関して心配するお豊も、結局同じ「無常」ということに関して悩んでいる。実際に、「すみだ川」における「無常」は、多数の角度から、複数の形を通して表現されていると言える。

荷風の作品群には、もう一つの「すみだ川」⁷³がある。最初にそのタイトルを付けた短編小説は、名作の六年前の明治36年10月に発表された「すみだ川」である。この物語において、「ある夏の夕暮れに」⁷⁴数人の芸者は旦那と一緒に吾妻橋から「屋根船」に乗って、隅田川の黄昏を観覧している。その際、船に乗っている小糸は、「菊子」という芸者の過去のことを伝え始める。菊子はある「能劇」を観賞していた際、一人の若い旦那に出会う。「芝居のやうな」雰囲気と月光に惑わされて、二人は隅田川に身投げをする決心に至るが、遠くから聞こえる通りすがりの人の歌に驚かされ、心中計画を実行せずに終わる。最後に、その話を聞いていた芸者たちは、隅田川に「死神が屹度あの水の中に隠れて居た」と考える。

荷風が執筆した「すみだ川」の両作品とも、隅田川を無常や運命に支配されている情景として描写している。しかし、両作品のテーマが類似しているとは言え、表現や内容の詳細は基本的に異なると言える。長吉とお糸の話に

においては、個人の人生の成り行きを支配する運命が描写されているが、菊子の話では、死の運命性が描かれている。その上、明治36年の「すみだ川」は、隅田川の文芸的传统、つまり能「隅田川」を背景にして最大限にその余韻を響かせようとしているが、明治42年の「すみだ川」は、その伝統からかけ離れた新鮮な物語を提供している。このことから荷風の文学において変化があったと言える。前著は隅田川文学という伝統に完全に結ばれているが、後著は隅田川を近代小説の舞台として利用している。

隅田川が青春の視点から無常を表現する作品であれば、「溼東綺譚」は老後の視点から同じテーマを取り上げていると言える。野口によると、「溼東綺譚」は「失われた情景」⁷⁵への探求である。作中における「渡し」に対する次の語り手の発言はこの見解を裏付ける。

竹屋の渡しも今は枕橋の渡しと共に廃せられて其跡もない。⁷⁶

この箇所によると、東京の下町言葉の訛りは延々と続くだろうという指摘があるが、「我青春の名残」を見つけるために「渡し」は見るべき対象ではない。この解説にも、「渡し」という廃せられた交通手段が、老後によって存在意義が失われた語り手のアイデンティティが重なっていると考えられる。

荷風は、場所名の中に潜んでいる意味を大いに活用する作家であると考えられる。「夏の夜」(昭32・1)において、主人公は知り合いの娼婦を探している際、初めてその人の消息を尋ねるのは、「言問橋」の袂においてである。場所名とその場所において行なわれている行為の表現が共通である。単独の例であれば、それは単なる偶然として解釈できるかもしれない。しかし「溼東綺譚」においても、橋の名前は同様に深い意味を作品に齎している。老人になった語り手は、通行人が多くいるはずの言問橋を渡る際、「わたくしの尋問されるのを怪しんで立止まる通行人は一人もない」⁷⁷とされている。都会生活が人込みによって規定されているにもかかわらず、老人に話してくれる相手はいない。この描写の舞台が「言問橋」であるからこそ、その名前と出来

事に差があるゆえに生じるアイロニーが前景化され、老人の存在は正に惨めなものとして理解される。

「溼東綺譚」において、白髭橋も繰り返し描写されているが、この場所の選択はまた、名前のゆえであると考えられる。例えば、「初め市中との交通は白髭橋の方面一筋だけであった」⁷⁸ という発言には両義性が覗えられる。物理的な交通手段はその表面レベルにおいて理解できるが、その深層においては、どの都会人も老い死に向って進んでいることが示唆されている。お雪は老人の語り手に対して「ほんともうぢきお彼岸だね」⁷⁹ と述べる際、彼の人生の終わりが近づいていることを示唆している。

前述の通り、日本において最も「近代的」と考えられる橋の種類は鉄橋であるだろう。しかし、近代橋によって変わったのは、渡る歩行者の数や安定感のみではない。橋の材料が鉄になる上、汽車や車の渡川が可能になった。地下鉄が作られる以前において、路面電車は東京の道を走っていたが、隅田川の上にその線路が初めて敷かれたのは、厩橋（明26）、永代橋（明30）、そして両国橋（明37）であった。⁸⁰ 路面電車が橋を渡ることによって、新交通網が発達すると同時に、渡し船の必要性がさらに減少したと言える。そして鉄橋の架設によって、自動車の渡川も可能になった。隅田川において、自動車交通の普及は、とりわけ都心商店街の銀座と工場地帯の月島を直結する勝鬨橋の形態⁸¹に貢献したと考えられる。この傾向が続いているうち、橋の設計は、人間よりも、電車と自動車の規模や重量に合わせたものに変化してゆく。

荷風の複数の作品を通して、近代都会である東京がどれほど人情に欠けているところなのかが確認できる。短編小説の「カツフェー一タ話」(昭3・2)において、語り手は銀座にあるカツフェーの女給仕人の話を耳にする。お鳶は、子供時分に向島の家留守番した際、我が娘を置き去りにして両親たちが信州へと逃亡した。そのために、彼女は一人っきりの生活を送ることになる。お鳶は、数年後、混んでいる電車の中に再び自分の母を見かけるが、「口

をきかないで別れてしまった」⁸² という結果となる。荷風文学において、電車は近代文化の人間関係の希薄さを代表する交通手段である。

4 戦後における隅田川の情景

「溍東綺譚」はその例外だろうが、戦前の隅田川の発展が非常に楽観的なものとして描写されてきた。関東大震災は悲惨な災害であったが、あくまでその被害は全面的近代化というプロセスにおける後退の一段落に過ぎなかったと言える。しかし、第二次世界大戦は、隅田川のこの楽観主義的な情景に対して重大なダメージを与えたと言える。

戦後において、隅田川を舞台にし、親族や恋人を探している作品は多数発表されている。ある意味で、戦前の「溍東綺譚」の模範に従って、隅田川文学は次第に「失われたもの」によって規定されるようになったと言える。探索という作中のモチーフにおいて、橋は人の消息に関して尋ねる集会所、人を探しに行く際に渡る手段、待ち合わせの目印、そして出合いを可能にする場所である。この多数の要素を一つの表現で述べれば、「戦後文学における隅田川の橋は、人間関係における希望を取り戻すための不動の事物である」と要約できる。しかし、そのような願望が橋に託されていたとしても、橋は必ずしも人々を新たな希望へと導いたとは言えない。

島村利正のドキュメンタリー風短編小説の「隅田川」（昭51）において、東京大空襲による被害の残酷さが描かれている。その物語においては、日本橋に勤務していた語り手の義兄の家族が月島に住んでいたが、皆の安否を確認するために彼は徒歩で出かける。

月島への近道の、佃の渡しが頭にあった。若し駄目なら永代橋か勝鬨橋から隅田川を渡るつもりであった。渡しが生きていた。佃へ渡るひとは二、三人しかいなかった。みんな黙っていた。向岸へ着くと、私は船か

ら駆けあがった。いつも通る佃の街は変りがなかった。月島も行ってみると無事であった。無事であることは何よりもであったが、怪訝な気持ちをした。⁸³

その後、彼は勝鬨橋経由で帰ることを決めて、初見橋と相生橋を渡ってゆく。被害が多くなりにつれて「急ぎ足」で門前仲町まで着く。

隅田川を渡る永代橋はすぐであった。私は戦災記録をのこす役人や記者などではなかった。しかし（中略）夢遊病者のように、焼けた電車通りを真ッ直ぐに歩いていった。

小さな橋を渡った。その辺から深川、本所の広大な焼土が一望のもとに眺められた。まだ煙があちらこちら立ち昇っている。道路も焼け爛れて、火熱が残っている感じがした。死骸が次第に多くなる。⁸⁴

先の二箇所によって分かるのは、佃渡しが大空襲を免れたこと、災害の際における橋の位置が如何に重要であるかということ、戦前の深川や本所の伝統的な空間は空襲によって完全に失われたことである。隅田川の歴史において、関東大震災は重要な節目であったと言えるが、東京大空襲は、それより遥かに隅田川の空間に対して重要な変化を及ぼした出来事であった。

荷風の「捨て児」（昭30・8）は、東京大空襲による災害、そしてその結果として漂流する人々の苦悩を描く短編小説である。その描写によれば、「空襲の騒ぎは日に日に激しく」なり、「町の警報は敵機が隊をなして襲ひ来る事を知らせる程もなく、投下される爆弾はまづ吾妻橋際の人家から町を焼き初め、遂に観世音の本堂のみならず二王門や五重の塔をも灰にした。」⁸⁵ 作中において、空襲の際、多くの人々のうち、元々捨て子であった十五六の小娘であるお富は、里親と一緒に逃げようとするが、人込みの中白髭橋の袂で里親の気配を失う。離れ離れになる親子はお互いの所在地を特定できずままに、物語は続くために、お富の「捨て子」としての存在は二重になる。しかし、戦争を生きぬけた人々のうち、自分のことを捨て子と考えていた人々は少なくなかつ

ただろう。

吾妻橋については、岡本かの子の「河明り」⁸⁶（昭14・4）に具体的に描写されていないが、言及されている。物語の冒頭において、語り手は隅田川沿いの家を探している。隅田川に事務所として利用できる部屋はなかったために、掘割の方に探索を始める。やがて永代橋の近辺にある洋館の地階にある川沿いの部屋を借りることとなる。洋館の持ち主である娘との出会いによって、物語の主なプロット展開が始まる。

娘の想いを寄せた木下という乗組員を追跡しているうちに、シンガポールに行くことになる。シンガポールのギャヴァナー橋を見る際、語り手は「吾妻橋」や「柳橋」に「似てる」と述べるが、その直後に、「迷子」になったら、ギャヴァナー橋で待てばよいと言われる。その後、木下は、日本橋川にある石橋の袂の「迷子のしるべの石」に放置された捨て子であったことが分かる。

厳密に言えば、「河明かり」に描かれている主な橋は隅田川の橋ではないが、岡本かの子は戦後における隅田川における橋の意味を巧みに表現していると考えられる。自分の過去や他の人間とのつながりを求める人々にとって、橋は永久不動の基点である。一度その橋を渡ったことがあるなら、再びそれを渡ることは可能だろう。灰となった街の人々にとって、橋は人間関係の修復、人生の新しい出発など、新たなスタートを意味するものである。

娼婦である女主人公にとって、荷風の「吾妻橋」（昭29・3）における橋も再生の基点となる。戦後において、父母を亡くした田村道子は毎晩、吾妻橋にて客を待っている。荷風は次の箇所において川の光景を描写している。

道子は橋の欄干に身をよせると共に、真暗な公園の後に聳えてある松屋の建物の屋根や窓を色取る燈火を見上げる眼を、すぐ様橋の下の棧橋から河面の方へ移した。河面は対岸の空に輝く朝日ビールの広告の灯と、東武電車の鉄橋の上を絶えず往復する電車の燈影に照され、貸ボートこみを漕ぐ若い男女の姿のみならず、流れて行く芥の中に西瓜の皮や古下駄の

浮いてゐるのまでがよく見分けられる。⁸⁷

この箇所において、隅田川は相変わらず無常を表現する「流れ」として描写されている。しかし、その風景は昔ながらの川ではなく、近代の川である。「ビール」の広告、「東武電車」の往来、川に浮かんでいるごみなど、不秩序のマイナス要素によって描かれている。やがて田村は松戸の法華寺に葬られている母、そして空襲で亡くなっただろう父のためにも、墓石を「掘って貰ふ」ことにする。それゆえ、「親孝行」として誉められるが、冒頭に登場する汚い隅田川の情景は、近代化が進んだ結果、「親孝行」と無縁な場所として描写されている。

同じ昭和32年に発表された「夏の夜」においても、荷風は吾妻橋を人間との絆を探索する場所として描いている。木村という主人公は、一度しかあったことのない菊枝という娼婦を探すために、吾妻橋に通うようになる。該当する描写は次の通りである。

然し毎晩出かけて見ると、涼風の吹き通ふ其辺の景色、本所の空に朝日ビールの広告のついたり消えたりするのが川水に映る吾妻橋辺の景色が目につかんで来て、それを見ずには寝られないやうな気もする所から、三日目の夜も、幾度かためらひながらまたしても浅草へと出掛けてしまった。⁸⁸

前述の通り、木村は菊枝の消息を追及しているうちに、彼は「言問橋」において、彼女のこを問うようになる。荷風が橋を物語の中に織り込む際、その橋の名前に内包されている意味を考慮した上でその橋を採用していると言えるだろう。

表面的に、木村が菊枝に再会したい理由は、彼女が落としたお金を返すためである。しかし、寂しい人生を送っている都会人の木村は、探せば探すほど菊枝の存在が重要であるように考える。木村はやがて彼女を見つけるが、賑やかな吾妻橋の周辺において彼女を虚しく探求している描写は、近代人の

ジレンマを巧みに表現していると言えよう。人口密度の高い大都会ほど、人と人の間に何らかの懸け橋が必要とされる場所はない。

折口信夫は、両国橋（明37）の混雑した光景を次の短歌を通して表現している。

両国の橋行くむれに われに似て うしろさびしき人もまじれり⁸⁹

折口のこの短歌における両国橋のイメージは、時代が問われないものである。橋の上が歩行者で混雑している。詩人はその人込みの中に入ると、自分の寂しさが橋を渡っている皆と共通の感情であることに気づく。この詩において、折口は適確に東京という大都会に感じられる寂しい心境を描き出している。人間の最も心細い姿は、大勢の赤の他人に囲まれている時に出現される。

大都会の川であるために、隅田川の歴史を見てきた作家や詩人は少なくない上、作品が重なれば重なるほど、その川における意味の解釈傾向が生まれる。多数の小説家や詩人は、古い橋が新しい橋に架け替えられるという連続的な変化も、「渡し」から「橋」へという不連続的な変化も、無常として捉えてきた。これゆえ、歌枕という伝統を認めないはずの近代文学においても、隅田川の文芸において、従来の解釈傾向は尚続く。古典に受け継がれた価値観である無常は、重力のように、隅田川を舞台にしている近代文学作品の思想性を原点に戻させている。この影響力に関して、隅田川の周辺に育まれた荷風は、次の通り説明している。

期の少年時代の感化によつて、自分は一生涯たとへ如何なる激しい新思想の襲来を受けても、恐らく江戸文学を離れて隅田川なる自然の風景に対する事は出来ないであらう。⁹⁰

荷風は生涯をかけて隅田川の風景を描いたために、彼の作品群には、近代化してゆく大川の変容が鋭く突き止められている。しかし、川の風景に様々

な変更があったとしても、その文学の中に、やはり一筋の解釈傾向が流れている。それは、「ゆく河のながれはたえずして、しかもゝとの水にあらず」⁹¹に相当する思想である。

作家個人の場合、特定の場所における変化によってノスタルジーが生まれることは当然であるが、個人の視点を超越する時所の集団的記憶もある。この点に関して、荷風は次の通り述べている。

今日になつても、自分は一度び竹屋橋場今戸の如き地名の発音を耳にしてさへ、忽然として現在を離れ、自分の生れた時代よりも更に遠い時代へと思ひを馳するのである。

いかに自然主義が其の理論を強ひたにしても、自分だけには現在あるが儘に隅田川を見よと云ふ事は不可能である。⁹²

近代化が進むにつれて、江戸の「大川」は大東京の「隅田川」に生まれ変わったが、隅田川の空間が近代化されても、歴史を辿ってきた「歌枕」の力は大河のようだ。そのために、近代文学の作家たちは、歌枕のない新開地に新たな舞台を探し出さねばならなかった。しかし作者も読者も、特定の地域の豊富な文芸的伝統を共に記憶している限り、具体的な言及をしなくとも、依然としての情景を呼び起こす力は消えない。隅田川の文芸的伝統の流れに逆らって移動することは一応あり得るが、結局、どの作家もその圧倒的な強さに対して長く抵抗することはないだろう。

注

- 1 松村博『日本百名橋』（鹿島出版会、平10・8）58。
- 2 藤田覚、大岡聡『江戸 街道の基点（街道の日本史20）』（吉川弘文館、平15・2）5-11。
- 3 松村博『江戸の橋／制度と技術の歴史の変遷』（鹿島出版会、平19・7）3。
- 4 日本橋梁建設協会編『新版 日本の橋／鉄・鋼橋のあゆみ』（朝倉書店、平16・5）39。
- 5 久保田淳『隅田川の文学』（岩波書店、平8・9）181。
- 6 注5におなじ。
- 7 鹿児島徳治『隅田川の今昔』（有峰書店、昭47・4）297。
- 8 すみだ郷土文化資料館編『隅田川の伝説と歴史』（東京堂出版、平12・6）40。
- 9 注7に同じ、295-6。
- 10 注3に同じ、14。
- 11 墨田区立図書館編『隅田川の橋／写真で見る歴史』（墨田区立緑図書館、平5・3）24。
- 12 注11に同じ。
- 13 東京市役所編纂『東京市史稿 橋梁篇第二』（臨川書店、昭48・9）843。
- 14 注1に同じ、48。
- 15 注3に同じ、40。
- 16 注11に同じ、12。
- 17 注11に同じ、43。
- 18 注11に同じ、43。
- 19 森鴎外『キタ・セクスアリス』（岩波書店、昭11・6）234-7。
- 20 土木図書館編『葉書書に見る日本の橋』（柘植書房、平4・4）44。
- 21 永井荷風「俳句」（『荷風全集 第一巻』昭39・11）456。
- 22 注7に同じ、305。
- 23 注7に同じ、298。
- 24 折口信夫「東京案内記」（『折口信夫全集 第三〇巻』中央公論社、昭32・3）44-5。
- 25 永井荷風「夏の町」（『荷風全集 第五巻』岩波書店、昭38・1）288。
- 26 注25に同じ、260。
- 27 芥川龍之介「大川の水」（『芥川龍之介全集 第一巻』岩波書店、平7・11）。
- 28 注27に同じ、27。
- 29 注27に同じ、27, 28, 30。
- 30 松本常彦「『大川の水』論」（『原景と写像／近代日本文学論攷』原景と写像刊行会、昭61・1）211。
- 31 注27に同じ、28。
- 32 吉本隆明「佃渡しで」（『吉本隆明全詩集』新潮社、平15・7）229-31。

大川に橋
—— 近代文学に見られる隅田川の空間変容 ——

- 33 前田邦夫「隅田川の橋（二）／歴史」（吉田巖編『橋のはなしⅡ』技報堂出版、昭60・9）171。
- 34 戸川点「水上バスの盛衰・屋形船の復権」（『「川」が語る東京／人と川の環境史』東京集美堂、平13・12）98-9。
- 35 藤木正国「一銭蒸気の活躍」（『「川」が語る東京／人と川の環境史』東京集美堂、平13・12）100-101。
- 36 注34に同じ、99。
- 37 永井荷風「牡丹の客」（『荷風全集 第四巻』岩波書店、昭46・5）。
- 38 野口武彦「水と放蕩」（『文学 第三巻第三号』平4・7）37。
- 39 注37に同じ、77。
- 40 永井荷風『夢の女』（『荷風全集 第二巻』岩波書店、昭39・6）366。
- 41 松永伍一「夜の河」（『ふるさと文学館 第一四巻』きょうせい、平6・4）319-20。
- 42 注4に同じ。
- 43 永井荷風「深川の唄」（『荷風全集 第四巻』岩波書店、昭39・8）。
- 44 注43に同じ、134。
- 45 注40に同じ、362-3。
- 46 注11に同じ、24。
- 47 注1に同じ、59。
- 48 注7に同じ、311。
- 49 前田久徳『「パンの会」の青春』（『国文学 解釈と教材の研究 第三四巻第四号臨時号』平1・3）68。
- 50 木下柰太郎「両国」（初出大8）（『木下柰太郎全集 第一巻』岩波書店、昭25・8）160-1。
- 51 鈴木理生編著『江戸・東京の川と水辺の事典』（柏書房、平15・5）155。
- 52 注38に同じ、40。
- 53 注4に同じ、76。
- 54 注4に同じ、79。
- 55 木下柰太郎「永代橋工事」（『木下柰太郎全集 第一巻』岩波書店、昭25・8）402-5。
- 56 鴨長明（山田孝雄校訂）『方丈記』（岩波文庫、昭14・6）。
- 57 注5に同じ、16。
- 58 川端康成『浅草紅団』（『川端康成全集 第四巻』新潮社、昭56・9）59。
- 59 注58に同じ、60。
- 60 注58に同じ、102。
- 61 注58に同じ、127。
- 62 注58に同じ、82。
- 63 注58に同じ、104。

- 64 注58に同じ、104。
65 注58に同じ、137。
66 注58に同じ、191。
67 木下柰太郎「隅田川の諸橋」(『木下柰太郎全集 第一巻』岩波書店、昭26・1)。
68 注67に同じ、147。
69 永井荷風『濃東綺譚』(『荷風全集 第九巻』岩波書店、昭39・2) 109。
70 永井荷風「昼すぎ」(『荷風全集 第五巻』岩波書店、昭38・1) 244。
71 永井荷風『すみだ川』(『荷風全集 第五巻』岩波書店、昭38・1) 13。
72 注71に同じ、46。
73 永井荷風『すみだ川』(『荷風全集 第二巻』岩波書店、昭46・3)。
74 注73に同じ、471。
75 注38に同じ、43-6。
76 注69に同じ、142。
77 注69に同じ、105。
78 注69に同じ、136。
79 注69に同じ、172。
80 注4に同じ、40-2。
81 注51に同じ、338。
82 永井荷風「カツフェー夕話」(『荷風全集 第八巻』岩波書店、昭38・2) 132。
83 島村利正「隅田川」(日本文芸協会編『現代短編名作集10』講談社、昭55・5) 307。
84 注83に同じ、309。
85 永井荷風「捨て児」(『荷風全集 第一巻』岩波書店、昭39・11) 106。
86 岡本かの子『川明り』(『岡本かの子全集 第四巻』冬樹社、昭49・3)。
87 永井荷風「吾妻橋」(『荷風全集 第一巻』岩波書店、昭39・11) 38。
88 永井荷風「夏の夜」(『荷風全集 第一巻』岩波書店、昭39・11) 149。
89 折口信夫『短歌拾遺』(『折口信夫全集 第二二巻』昭42・8) 339。
90 注25に同じ、260。
91 注56に同じ、41。
92 注25に同じ、290。