

## 永井荷風『ふらんす物語』「放蕩」における「かぶれ」へのまなざし

—「緑の郊外」から「郊外」へ—

児島春奈

### はじめに

『ふらんす物語』（博文館 一九〇九・三）集中最後に書かれ、唯一小説と銘打たれるなど全体の総括としての意味合いを持つ「放蕩」は、『ふらんす物語』の他の諸編と同様に大部分が「十九世紀の首都」であるパリを背景に展開され、そのパリ像は「紋切り型」とされてきた<sup>(1)</sup>。また、貞吉と荷風を重ねたり、貞吉を「荷風のなしえなかつたパリでの自由を生きる」<sup>(3)</sup>人物とみなしたりするなど、貞吉は荷風の一部として捉えられてきた。しかし、荷風は戦略的にパリを描いており、欧米の思想や文化を全面的に信奉する貞吉とは距離を置いている<sup>(4)</sup>。

「放蕩」〔七〕では舞台がパリからパリ郊外へと移るが、この時期フランスでは余暇を過ごす場としての郊外に熱狂する「田舎かぶれ」が起こっていた。さらに、世界的には「十九世紀の首都」であるパリを信奉する「ふらんすかぶれ」<sup>(5)</sup>も見られた。なお、ここでいう「かぶ

れ」とは、都市と郊外、フランスと日本などの境界を確固たるものと捉え、一方を優位に置き、他方がそれを信奉することによって、境界を再生産する現象を指す。「放蕩」において荷風は、このような「かぶれ」に対して批判的なまなざしを注いでいる。それゆえ、荷風の描いた「郊外」は、「田舎かぶれ」の印象派が描いた「水と光と花々と、幸福に満ちあふれている仲間や家族の肖像」<sup>(6)</sup>に代表されるようなパリ西部の「緑の郊外」とは異なり、郊外の負の側面や郊外に定住する者の視点からも描かれているのである。

渡仏以前の荷風は、文学作品を通してパリの風景を夢見るなど<sup>(7)</sup>「ふらんすかぶれ」の影響を受けていたが、それは荷風の渡仏から一五年ほどしてフランスを訪れた木下杢太郎も同様であった<sup>(8)</sup>。彼等が実際に渡仏したことによって自らの *Originarie* を模索することになる。しかし、その後の二人の思想の変遷は対照的であった。杢太郎はフランスに「ラテン族正系の文明」や「欧州文明の精華」（一九二一年十一

月十三日付日記<sup>10</sup>）を見、自らがインド文化と中国文化の一地方様式としての日本文化に連なることを強く意識した。その結果、日本とフランスという国家の枠組みや、「十九世紀の首都」であり「芸術都市」であるパリ像がフランスであるかのような認識を、ますます強固なものにすることとなる。一方荷風は、「放蕩」「七」において貞吉の抱えている問題とフランス郊外の抱えている問題を交錯させることによって、これらの問題に共通する構造を明らかにし、「ふらんすかぶれ」や「田舎かぶれ」を「中心」と「周縁」の問題として捉えることとを限界を示した。また荷風は、従来のパリ像とは異なるパリの姿やフランスの「郊外」を描くことによって、これらの「かぶれ」を対象化した。

荷風は『溇東綺譚』『作後贅言』（『中央公論』一九三七・一）において、「流行」<sup>11</sup>とは「優越を感じたいと思つてゐる欲望」の発展する「現代固有」の現象であると述べているが、「かぶれ」は荷風の言う一種の「流行」を揶揄的に捉えたものである。中でも「田舎かぶれ」は「都会かぶれ」の裏返しであり、都市と郊外の関係が逆転したような錯覚を起こさせる。しかし、貞吉と距離を置き、貞吉の「田舎かぶれ」を風刺した荷風は、それが錯覚にすぎないことを認識していた。このような荷風のまなざしは、『江戸藝術論』（春陽堂 一九二〇・三）におけるジャポニスムへのまなざし<sup>12</sup>につながっていく。荷風は『溇東綺譚』（『朝日新聞』一九三七・四〇六）以前にも「流行」を「時代の反映」であり「人心の赴く所を示すもの」と記すなど「流行」に関心を抱き続けていたが、『溇東綺譚』では、「流行」に着目しなが

ら欧米の思想に基づく都市と郊外の関係や男女の関係を問い直し、Originarieを確立していった。したがって、本作における荷風の「かぶれ」へのまなざしに着目することは、「流行」に関心を抱き、優位のものとの劣位のものとの関係を問い直し続けた帰朝後の荷風の作品を検討する上で、重要であると言えるだろう。

### 一、「放蕩」で描かれるパリ

本章では、荷風が日本とフランスの関係に問題意識を抱き、戦略的にパリを描いていたことを明らかにする。

荷風が渡仏した当時のパリは、パリ万国博覧会（一九〇〇）の入場者数がヨーロッパ歴代一位にのぼるなど繁栄の頂点に達し、パリは「十九世紀の首都」として世界に君臨していた。<sup>13</sup>フランスとはパリそのものであり、「ふらんすかぶれ」は世界的に広まっていたのである。「現代仏蘭西の藝術的文化……無論彼等はほんやりと想像してゐるのに過ぎなかつたが―それに対する崇拜は当時の―寧ろ病的の流行であつた。」<sup>14</sup>という李太郎の言葉は、フランスに対する熱狂的憧憬が日本でも広まっていたことを物語る。同様の視点は渡仏以前の荷風にも見られ、『西遊日誌抄』（『文明』一九一七・四〇一〇）におけるフランス像は、「芸術都市」パリのイメージを踏襲している。<sup>15</sup>

しかし、「放蕩」では「十九世紀の首都」や「芸術都市」とはかけ離れたパリの姿も描かれる。B・マルシャンによると、ベル・エポック当時のパリは、貧困・困窮層が大部分を占めていたというが、「放

蕩」では、泥だらけの道を平気で歩く如何にもみすばらしい男女の姿や、「傘もささず、髪の毛を濡るがまゝに、帽子も冠らず汚いく衣服を着た下女らしい女が、長い棒のやうな焼パンを抱えて走つて行く」様子、「五人六人と一塊りになつて立つて居る淫売婦が、夜明けの近づくまゝ、寒さに身の凍えるにつけ、半分は泣き声で、通過する男の袖を引く」様子など、パリの大部分を占める貧しい人々の暮らしが描かれているのである。

また、「放蕩」(一)から(六)のパリ像は、荷風の問題意識を反映したパリ像となっている。例えば、「日本の外交官一般の通弊とでも云はうか。心ばかりはいくら負けぬ気でも、つまりは影辨慶。いざ晴れの夜会の場になると、どうしても引け目で、面伏せで、自然と知らぬ間に、南米やバルカン諸国辺りの、碌でもない奴等の影になつて、その存在さへを認められずに過つて了ふ」様子が描かれている。さらに、貞吉は、「一週間に一度二度位は必ず女を買つて居る」が、「日本の外交官」である貞吉の相手をするのは最下層の「下級娼婦」である。また、娼婦を買い漁つたため「下級娼婦」たちからも「大きな口を開いて笑」われる貞吉は、「女藝人や役者に關係」するには収入が充分でない。このように、「日本人」の中では肩書が大きい外交官でさえ、パリでは序列の下方に位置する様子が描かれているのである。

ブランシヤレールが指摘するように、当時パリでは民衆層のみならず、知識人層にも一八九八年のドレフュス事件に代表されるような、外国人嫌いや反ユダヤ主義の風潮が浸透していた。しかし、この

永井荷風「フランス物語」「放蕩」における「かぶれ」へのまなざし(見島)

頃パリでもっとも多かった外国人はイタリア人であり、パリにいた外国人のほとんどは近隣諸国の出身者であった<sup>(19)</sup>。彼らは、人の嫌うありとあらゆる職業に従事していたが、「世界の到る処に絶えざる人種の鬭争反目の悲惨な記事に感ずる」貞吉の様子が描かれていることから、荷風はパリで日本人以外の外国人の置かれている実情も認識していたと思われる。ところが、「放蕩」ではそのような外国人の様子は描かれず、「日本人」がパリで低い立場に置かれていることだけが描かれる。また、一八七二年の人口調査によると、当時のパリにおけるパリジャンの割合は人口の三分の一弱であり、三分の二以上は地方出身者、もしくは外国人であった。さらに、オスマンによるパリ改造は、「自然と歴史とが一つのまとまりのなかにも多様性を織り成している」パリの個性を失わせ、人工的な都市となったパリの中では、パリジャンさえも根無し草になつていたと言<sup>(20)</sup>う。しかし、「放蕩」では貞吉の「孤独な旅の身の上」ばかりが強調され、フランス国内の対立や欧米諸国内の対立は語られない。その結果、「放蕩」における問題意識は、「孤独な外国人」である「日本の外交官」小山貞吉の問題、すなわち、日本とフランスの間に存在する問題へと集約されていくのである。

## 二、「田舎かぶれ」と『草上の昼食』

一九世紀になると、フランスではエドマンド(Edouard Manet 1832-1883)やモネ(Claude Monet 1840-1926)が、実生活のなかで自らの生活を変容させる舞台として郊外を選択するなど、「田舎かぶれ」がおこつ

た。李太郎や荷風が注目していた印象派の画家たちが、外光の発見、即興的タッチ、明るい色彩などの新しい手法<sup>(23)</sup>を実践する場として選択したのは、伝統的で權威あるサロン・ド・パリから離れた郊外だったのである。<sup>(24)</sup>ここでは、マネの『草上の昼食』を例に、フランスでは郊外を舞台に如何なる試みがなされ、どのような成果をもたらしたのか検証したい。

印象派の指導者とされるマネの代表的な作品の一つに、パリ郊外のセーヌ河畔を舞台にし、一八六三年の「落選画展」に出品した『草上の昼食』がある。この作品は、着衣の二人の紳士とその男性の間にくつろいで座っている裸体の女性が郊外でピクニックを楽しみ、もう一人の女性は現代に移された場面の中で水浴をしている情景を描いている。裸体の女性が視線を自分達の方に向けた「慎みのなさ」や、理想化されていない生々しい裸体が神話の女神ではなく現実の女性であり、当時の道徳と秩序に反していた点が、批評家や鑑賞者によって「いかがわしい」「不道徳」であるとして糾弾された。<sup>(25)</sup>しかし、『草上の昼食』が糾弾された本当の理由は、「この絵の居心地の悪さの中に、どこか不思議な人物や色の中に、さらにマネの皮肉な超然とした態度の中にさえも、単に絵画的なものだけではない、現代世界がもつ新しい不安の意識をほめかしている」<sup>(26)</sup>ことが批評者や鑑賞者を落ち着かない気分させたからであろう。すなわち、批評者や鑑賞者の気持ちを乱したのは、単にこの作品が性的な表現において当時の社会的秩序を逸脱していたからではないのである。『草上の昼食』の裸体

の女性は娼婦と考えられるが、彼女たちはパリでは、「ファッションや香水同様、パリの洗練を示す典型的な贅沢品の一つ」<sup>(27)</sup>にすぎなかった。しかし、ここで娼婦と二人の紳士たちを郊外に移動させることにより、両者の関係が変化する。二人の紳士たちが鑑賞者から視線をそらせているのに対し、裸体の女性は貴婦人のような余裕を持って鑑賞者を見つめている。パリでは「贅沢品」にすぎなかった娼婦が、郊外では二人の紳士たちを背景のように従え、意志をもった「人間」として存在するようになったのである。欧米の都市は、城壁に囲まれ自然と隔絶していたことから秩序が保たれ、既存の權威や風習から逃れることは困難であった。一方、人工と自然が混在する郊外は、都市の秩序が完全には及ばない場であり、都市で存在する力関係を逆転させる可能性を秘めていた。『草上の昼食』には郊外と親和性のある、既存の秩序を揺るがす側面があり、<sup>(28)</sup>激動する時代の中で世紀末の人々が感じていた漠然とした不安を強めた。ところが、それをうまく言語化できなかった批評者や鑑賞者が、批判を作品的側面に集中させたために、その革新性は性的側面に集約されてしまったのであろう。

このように既存の秩序を揺るがす場としての郊外への注目、文学においても確認される。例えば、フランスにおいて、都市から郊外へと人々の嗜好が変化していく経緯を著した作品として、エミール・ゾラ (Emile Zola 1840-1902) の『野へ』<sup>(30)</sup>（一八八三）が挙げられる。ゾラは、この作品の〈郊外〉という一節で、パリ都市住民が田園風景を求めて郊外に殺到し、熱狂する様子を描いている。ゾラはまた別の場

面において、郊外が都市の人に注目され、もてはやされるようになったことについて、「巴里の四圍に革命が起」きたとも記している。それまで王侯の城館の周囲を引立てる装飾として飾り立てられるだけだった郊外にブルジョワが別荘を建てたことは、「革命」ともいえる出来事だったのである。

しかし、ここで注意しなければならないのは、印象派が作品の舞台にし、ゾラが別荘を構え、パリ都市住民が熱狂した郊外とは、今橋映子が指摘するように、上流階級の別荘が立つ緑豊かなパリ西部の「緑の郊外」であり、パリ市内からの転居を余儀なくされた労働者や貧民層、さらには農村からの移民が合流した貧困地帯である、パリ東北部の「黒い郊外」は依然として打ち捨てられていたという点である。また、印象派が描いたパリ郊外の幸福な風景の根本には、「家庭人たるもの、都市の誘惑（娼婦、居酒屋、舞踏場、遊園地……）を退けて家庭を守り、女はその「炉辺の愉しみ」で、男たちに安らぎを与えよ」という、イギリスの福音主義に基づく核家族のイデオロギーがある<sup>(31)</sup>。すなわち、都市と郊外の関係が転倒したとしても、それは郊外の一部地域で起こっていることに過ぎず、そこには依然としてパリ都市住民の欲望のまなざしがあったのである。また、郊外において男女の力関係の転倒が起こったように見えても、パリ都市住民のために作られた郊外には旧来の男女の役割意識が根付いており、それは一時的なものであった。さらに、郊外が力を持つことによって、都市と郊外の間に存在した問題が、郊外と農村の間に置き換えられることも予想さ

れる。このように、印象派の画家たちの描いた「緑の郊外」は、「田舎かぶれ」のパリ都市住民の美的な視線が「切り取った」田園風景であったため<sup>(32)</sup>、都市と郊外や男性と女性の間に存在する問題の根本的解決にはつながらなかったのである。

### 三、「放蕩」[七]における「郊外」と「かぶれ」へのまなざし

本章では、荷風の描いた「郊外」と印象派の描いた「緑の郊外」の違いを確認し、荷風が「郊外」を舞台に如何なる思想に到達したのか明らかにする。

「放蕩」[七]で舞台が「郊外」に移り、語りが突如貞吉の視点を離れると、「限り知れぬ広いく、野と空の眺望」<sup>ながめ</sup>、「一面の日光、一面の青空」、「新鮮な空気の深く、冷く、肺臓に浸渡る」<sup>しみわた</sup>様子、「寝て居る人の上に、美しい若葉の天幕を払って居る」様子、「どこも彼処も、伸びたいだけ伸びた青草の褥に蔽はれ、その濃く生々した緑の色は、影の汚点」<sup>しみ</sup>一つない強い日光に照らされて、眩しい程の光沢を誇つて居る」様子など、印象派が描いたような、絵画的色彩の強い自然描写が見られるようになる。また、「土手の上に、人がごろく寝て居る」様子や、「女が四五人で綱を編んで居る」様子など、「郊外」が人々の憩いの場となっている様子が描かれる。しかし、印象派が郊外を「たんに健康的で理想的な明るいイメージ」<sup>(33)</sup>として描いたのに対して、荷風は「四五軒、巴里風の高い建物、一三本、製造場の煙筒を聳かし、

いづれも貧し気な背部を、遮るものなく曝し出して居る」様子など、印象派が理想とした「緑の郊外」とは異なる「郊外」の風景を描いている。「二」から「二六」までは特定の地名を出していたが、「七」では特定の地名を出さないことによって、印象派が描いた一部の風景のみならず、「郊外」の多様な風景を描き出したのである。<sup>34</sup>例えば、『草上の昼食』では郊外を舞台に、パリの最先端の流行に身を包んだ〈放蕩〉な男女の様子が描かれていたが、ここでは「浅黄木綿の上衣（ブルース）を着け、土手の木陰に寝転んで、太い声で雑談して居る職人体の三四人の様子や、「新聞を読んで居る町端れの老人の様子」、「子供の守りをする十二三の小娘が、耳を澄して独りで微笑む」様子や、「画家らしい風俗した若い女と、その手を握つたまゝ、午睡して居た貧しい風采の書生が眼を覚す」様子など、「郊外」に定住するさまざまな属性の人物が、思い思いの行動をとる様子が描かれている。「田舎かぶれ」を連想させるような、軽薄な「流行唄」<sup>35</sup>によって焦点化されるこれらの人物の視線の先にあるのは、「新しいパナマ帽、鼠地の胴衣（ちよんこ）、黒ずんだオリーブ色の縞地の背広（ベスト）に、はでな織模様（オリヅメ）の襟飾。手に持つ杖の銀細工が日の光にきら／＼する」パリ風の衣装に身を包んで、「郊外」を訪れる貞吉の姿である。「外国人―日本人」でありながらパリに執着する貞吉は、「ふらんすかぶれ」と「田舎かぶれ」を体现する存在であり、「郊外」では驚くばかりに目立っている。荷風は、「郊外」で「田舎かぶれ」の外にいる人物の視点から貞吉をとらえ、「若い貴族がお忍びの散歩姿」と風刺することによって、「かぶれ」を相対化したの

である。

また、マネが郊外を描いた『草上の昼食』はその性的側面が注目され糾弾されたが、荷風は、既存の秩序から自由であるという「郊外」の性質が性的側面にのみ回収されることを拒絶するために、「郊外」の描き方を工夫している。例えば、「二」から「二六」では、パリでは誰もが根無し草であることや、日本人以外の欧米近隣諸国出身の外国人の置かれている厳しい現状を敢えて書かず、「日本人」である貞吉の孤独やフランスにおける日本とフランスの力関係の格差を強調して描いていた。さらに「七」では、郊外でもパリと同様かそれ以上に「同じ村や同じ地方の出身者が再結集して生きる閉鎖的な領域がしばしば認められた」<sup>36</sup>ことを描いていない。すなわち荷風は、「郊外」が既存の価値観や属性から自由な場であることを強調し、日本とフランスの関係が変化し得る場として描いているのである。

山田登世子によると、「田舎かぶれ」のパリ都市住民が影響を受けたイギリスの「理想的」な郊外生活には、他人に中を覗かれることを忌避し、緑豊かな〈外〉の景色を眺めることだけが許されるモラルがあった。その結果、自らは〈内〉にひきこもりながらも、まなざしだけは〈内〉から〈外〉へ向かうことになり、「田舎かぶれ」の心性は、「心の目」を抑圧しつつ研ぎすますヴィクトリア朝の偽善的モラルの温床になっていたと言う。<sup>37</sup>「ふらんすかぶれ」の貞吉も同様に、「空、雲、日光、青草、人家、目に入るものをば尽く、ちツと打目（うちまも）戊（つちまも）」り、「郊外」の風景を眺めて居る。ところが、貞吉は女芸人に所持金を貢

ぎセーヌ川へ身投げする空想をするなど、既存の価値観を内面化して自らは〈内〉にひきこもり、従来の男女関係にとらわれたままである。また、南米や西班牙をフランスと比較して「無能な外交官の埋葬場」と捉え、「美しい仏蘭西語」と「印刷の汚らしい日本の新聞」という従来の世界観にとらわれるなど、「ふらんすかぶれ」から解放されることはない。パリにおいて貞吉は、フランスに行ったことのない日本人の「ふらんすかぶれ」を「日本で書物ばかり見て居る奴は、これだから困る」と嘲笑するものの、パリ都市住民の男性のように振舞い、ロザネットやアーマに対して優位に立とうとしていた。また、ジャポニスムに起因する「非常に日本好きの女」の存在に胸をとどろかせるなど、従来の男女や日仏の構図から自由になることはできなかった。貞吉は、既存の価値観から解放される可能性を持つ「郊外」においても、現状に不満を抱くものの「かぶれ」に囚われ、既存の価値観を打破することができない。結果、ルビーと金剛石の指輪がきらきら輝く優しい綺麗な手を持つ人物として象徴的に描かれている。さらに、そのような貞吉を眺める「郊外」の住民もまた「外国人―日本人」という視点から貞吉を眺め、「日本人」の容貌で「紳士」の装いをしていくことに好奇心を覚えている。すなわち、「田舎かぶれ」の欲望の視線にさらされる「郊外」の住民も貞吉と同様に〈外〉の景色を眺めるだけで、自らの〈内〉にある「ふらんすかぶれ」の思想を顧みることはないのである。「田舎かぶれ」の根本にはパリ中心主義があるため、「田舎かぶれ」と「ふらんすかぶれ」の背景にある思想は同様のもの

永井荷風『ふらんす物語』『放蕩』における「かぶれ」へのまなざし（児島）

であるが、パリ中心主義の犠牲者と言える貞吉も「郊外」の住民もこれらの「かぶれ」に疑問を感じることはない。その結果、自らが超克すべき「かぶれ」を再生産してしまっている。このように荷風は「放蕩」「七」において「郊外」の問題を描きだし、その背景にある思想が、都市と郊外の問題のみならず、男性と女性の間に存在する問題や国家間に存在する問題とも重なっていることを示している。そして、これらは「中心」と「周縁」に起因する個別の問題ではなく、「かぶれ」が内包する力関係の格差を内面化し、「かぶれ」を疑うことがないという共通の問題であることを明らかにしたのである。

荷風が「かぶれ」に敏感に反応し、フランスの郊外を舞台にしなからも、「かぶれ」に囚われない生き方を提示しようとしていたことは、一九〇九年に発売禁止となった「放蕩」が、一九二三年に「雲」と改題されたことからもうかがえる。「雲」への改題は、「放蕩」という題名に注目されることによって、「放蕩」における革新性が「風俗壊乱」にのみ回収されることを回避したためと考えられるが、一九〇九年の作品と、一九二三年の作品（『二人妻』東光閣書店 一九二三・六）、一九二六年の作品（重印版全集 第二卷 一九二六・九）を比較してみると、風俗を壊乱すると判断されうる箇所や政府に対して批判的な箇所は大幅に削除されているものの、「郊外」と雲が印象的に描かれた（七）の本文にはほとんど変更がなく、「雲」と改題されることによって存在感を増している。すなわち、この作品の主眼は、多くの人が捉われる「かぶれ」から雲のように自由

な存在になることであると考えられるのである。しかし同時に、「放蕩」〔七〕では、雲の列が午後の光の消えた東へ進む様子が描かれており、雲のようになることは依然として困難であることも描かれている。

突然、口笛と共に山羊の鳴く声が出た。ごろ／＼して居る土手の上の人たちは、又も云合はしたやうに、退屈な眼を其の方に注いだ。長い髪の毛を額に垂らした、半づほんの少年が、手に鞭を持つて、七八匹の山羊をば土手の上に追放した。山羊は感謝の意を表するもの、如く、皺枯れた声で鳴き続けながら、水のない深い濠の方まで駆下りて、夢中で青い／＼若草を喰ひはじめた。

蓄音機が再び流行唄はやりうたを歌ひ出した。長閑な夏の日は何時暮れるのであらう。長閑な夏の日。

作品最終部では、口笛と山羊のなく声によって人々のまなざしが貞吉から「郊外」に定住する少年へと移り、再び「流行唄」が流れ出す。荷風は「かぶれ」に共通する構図を描き出し、「十九世紀の首都」であり「芸術都市」であるパリを憧憬し続ける貞吉を軽薄な「流行唄」と共に「郊外」に置き去りにすることによって、<sup>38</sup>既存の枠組みで物事をとらえ、一つの思想を絶対視する者の行きつく先を示している。そして、「郊外」に定住する「少年」に未来を託し、幕を閉じたのである。

### おわりに

「放蕩」〔一〕から〔六〕において荷風は、「十九世紀の首都」であるパリを舞台に、一つの国や身分、立場に収まりきらない貞吉の葛藤を描き、「七」で「郊外」に舞台を移すことによって、「ふらんすかぶれ」を追求すれば追求するほど自らの姿が見えなくなり、Originalitéが失われていく貞吉の滑稽な姿を描いた。これは、当時フランスで起っていた「田舎かぶれ」にも通じる現象であり、多様な側面を持つ郊外の一つの性質がパリ都市住民にもはやされることによって、その他の側面は捨象され、既存の価値観を打破する場としての「郊外」の力が失われていくことを示唆している。「かぶれ」を追求することは、「中心」の視点によって「周縁」を排除することでもあるが、「中心」と「周縁」を前提にしているのは格差の根本的解決には至らない。そこで荷風は、都市住民の欲望を引き受ける「郊外」を舞台に、「かぶれ」の構造を明らかにすることによって、「中心」の価値観を盲信する危険性と「かぶれ」を疑うことの重要性を示し、多様な属性と行動を認めることで、「中心」と「周縁」の枠組みを問い直したのである。このように「ふらんすかぶれ」と「田舎かぶれ」の共通点に注目した荷風は、国の枠組みを確固たるものと考えなかった。そして、力関係の格差を前提とし、多様性を受け入れない心性を問題視することこそが、日本とフランスの関係の変化につながると考えた。すなわち、Originalitéを獲得するためには、「周縁」である「日本」と「中心」



である「フランス」の関係を変えなければならぬというような思想から脱却しようとしたのである。これは、フランスを「ギリシヤ・ラテン文化を基層とする長い歴史の上」にある「豊かな閉鎖的体系」としてとらえ、国家が一つのまとまりを形成し、その枠組みを自明のものとした李太郎の視点とは対照的である。

これまで荷風と貞吉は同一視され、「緑の郊外」と荷風の描いた「郊外」は区別されてこなかった。しかし、貞吉の「かぶれ」を風刺した荷風は、「郊外」の問題を描くことによって「中心」と「周縁」の枠組みを問い直した。したがって、江戸芸術や玉ノ井に対する関心を深めながらも、フランスや都市に対する関心も終生失わず、雲のように自由自在に形を変えて *Originalité* のある作品を作り上げていった婦朝後の荷風の活動の原点には、「放蕩」<sup>(40)</sup>で獲得した視点があると言えるだろう。

※本文の引用は、『荷風全集』第四卷(岩波書店 一九九二・七)、第五卷(岩波書店 一九九二・五)、第六卷(岩波書店 一九九二・六)、第七卷(岩波書店 一九九二・一〇)、第十四卷(岩波書店 一九九三・一一)、第十七卷(岩波書店 一九九四・六)、及び『木下李太郎全集』第二十三卷(岩波書店 一九八三・四)に拠る。なお、ルビ・傍点は適宜省略し、旧字体は適宜現行の字体に改めた。

注(1) 山田登世子は「十九世紀の首都」として、世界の最先端を行く都市パリ……。荷風は、つい昨日まで日本でも続いていたこの都市神話を真にうけつつ、パリ伝説にそまっている」とし、「バルザックをはじめ多

永井荷風『フランス物語』『放蕩』における「かぶれ」へのまなざし(見島)

くの平民作家を輩出した<sup>マ</sup>一九世紀後半以来、パリは芸術家を育む特権的な場として多くの潜在的芸術家たちの夢をかきたて、かれらをそこに招きよせたが、「文学の中のパリ」であり、同時に《観光ガイドの中のパリ》が描かれた『フランス物語』は、『芸術家物語』、『パリ物語』の《紋切り型》であると指摘している。(山田登世子「時代遅れの衣装」『ユリイカ』第29巻3号 一九九七・三) また、網野義紘は『フランス物語』で描かれたパリの情景について、「荷風は『現実に見たフランスは見ざる時のフランスよりも更に美しく更に優しく更にかつた。』と書いているが、『見ざる時』に美しく優しく観念化された眼でしか現実のフランスを描こうとしなかった」と述べている。(網野義紘『フランス物語』における荷風のフランス)『日本近代文学』第29集 一九八二・一〇) さらに、小森陽一は、『フランス物語』に描かれるフランスの光景は、土産物屋の店先に並べてある、スーヴェニールとしての絵葉書のようなものであり、しかしまさにそこに表象によって憧れをかきたてられ、パリの街にたたくむ日本人の意識と感受性の、歴史一地的反復の構図があらわれてくる」と指摘する。(小森陽一「歴史一地的作家永井荷風」『フランス物語』から『溼東奇譚』へ)『ユリイカ』第29巻3号 一九九七・三)

(2) 中島国彦は、「七」において雲が飛躍的に重要なイメージとして現われ、「六」から「七」に移る時に語調が急変することを指摘し、貞吉に「婦朝直後の荷風の立場」を読み取っている。(中島国彦『雲』の意味するもの)『国文学研究』第四十六集 一九七二・三)

(3) 南明日香は、「七」において荷風が貞吉をあらたな視点から語ろうとしており、その語りの方法がボドレールの語りの方法とパラレルなものであると述べ、語りの方法によって「日本の外交官」の小山貞吉は外国人=「Etranger」=異邦人の意味づけが与えられて、アノニムな雲にも似た自由な存在に、今度こそなる」と指摘している。(南明日香「雲」論 「フランス」という物語の誕生)『国文学研究』第九十四集 一九八八・三三)

(4) 日比嘉高が「『フランス日記』」などという附記は、読者に作中

永井荷風『ふらんす物語』『放蕩』における「かぶれ」へのまなざし（見島）

10

の「私」を作者荷風と重ねるような読書を促した」（日比嘉高「帰国直後の永井荷風——「芸術家」像の形成——『日本語と日本文学』第26号一九九八・二）と指摘するように、荷風は作中人物を自らと同一視させるよう計算していたが、「放蕩」は『ふらんす物語』集中、唯一「小説」と銘打たれており、貞吉と自らは同一人物ではないことを示していると考えられる。

(5) 「ふらんすかぶれ」とは、狭義ではパリ＝フランスとしてパリを信奉する現象を指すが、本稿ではフランス対日本という同時代的な認識の構造を取り上げるため、フランスを信奉する現象も含んだ。

(6) 今橋映子『リーディングズ 都市と郊外——比較文化論への通路』（N T T出版 二〇〇四・一一）二〇五頁参照

(7) 「羅典街の一夜」（『ふらんす物語』博文館 一九〇九・三）には、イブセンやプツチニ、モーパッサン、リツシユパン、プールヂエー、ゾラの作品を案内記として、「自分」が巴里の書生町カルチエー・ラタンの生活を夢見て居たことが記されている。

(8) 木下太郎も荷風と同様に、「わたくしはこのサン・シユルピスの境内を愛する。アナトール・フランスの幼年時の回想記にこの境内はしばしば出て来る。この間の寒さで、前の水盤の水がすっかり氷つた。そして多くの子供等がその破片を抛つて嬉遊する。わたくしはその著書の故に、これ等少年の戯れを無観念には見なかつたのである。」（『サン・シユルピスの廣場から』『サンデー毎日』一九二二・六）と記すなど、文学作品を通してパリの風景を眺めていた。

(9) 自らが「厚い黄い唇」（『異郷の恋』『ふらんす物語』博文館 一九〇九・三）を持った「日本人」として見られていることを痛感した荷風や、自らの「顔が黄ろくて、身に着ける洋服が頓馬な形」（『エングエン湖畔』一九二二・八）であることを痛感した木下太郎は、必然的にOriginarieを模索するようになった。中でも荷風は、「帰朝者の日記」（『中央公論』一九〇九・一〇）において、「何人も今だに『日本』と云ふOriginarieを求めやうとするものは無い。求めても日本にはOriginarieがなかつたやうな気がしてならぬ事すらある。」と記すなど、

生涯を通じて自らの作品の中でOriginarieそのものの意味を問い、欧米の思想に拠らないOriginarieを追求した。

(10) 大田正雄『木下太郎日記』第二卷（岩波書店 一九八〇・一）

(11) ここで言う「流行」は、「ある一時期、多くの人々の好みにあつて広く世の中に行われること。はやること。」（『明鏡国語辞典』二〇〇二・一二 大修館書店）と言う、字義的な意味での流行とは異なる。

(12) 一八六〇年頃から一九二〇年頃に起きたジャポニスムは、「日本かぶれ」と言うことができる。ジャポニスムの根底には〈内〉である欧米から〈外〉である日本をまなざす欧米中心主義があることを認識していた荷風は、江戸芸術に〈内〉と〈外〉の枠組を崩し、ジャポニスムを脱構築する手がかりを求めた。

(13) 「耳無草」（二）（『女性』一九二三・四）

(14) 山田登世子『ふらんすかぶれの誕生——「明星」の時代1900-1927』（藤原書店 二〇一五・一〇）二二〇頁参照

(15) 木下太郎『新時代』（『新小説』一九一六・七）

(16) 荷風は、米国で「余はこの湾頭遙に大西洋を望めばまだ知らぬ仏蘭西の都と其の藝術の恋しさに今の我が身の果敢なきを思ひ無量の悲愁に打沈めらるゝを常とす」（一九〇六年四月廿三日）と述べるなど、フランス＝芸術の都パリというイメージを持っていた。また、「余は紐育の炎暑殆ど忍ぶべからざるにつけて今は仏蘭西の藝術のみならず其風土を慕ふ心日にまじ烈しく成り行くなり。」（一九〇六年八月廿五日）という記述からは、芸術の都パリのイメージからパリの風土へと慕情を募らせる様子うかがえる。なお、この時点ではフランス郊外への関心は見られない。

(17) ベルナル・マルシャン 羽具正美訳『パリの肖像 19-20世紀』（日本経済評論社 二〇一〇・一一）一九五頁参照

(18) 当時、パリの売春には序列があった。「高級娼婦」の下に、オペラ座の舞踏会等で声をかけることができ、晚餐を陽気にしてくれる「遊び女」、序列の下方にはダンスホールに出かける未婚の女性店員たち、そ

のさらに下にはムーラン・ルージュの踊り子たち、ずっと下の底辺に、城壁や通りの間に生きる数千の「下級娼婦」がいるという具合である。

(B・マルシャン 前掲書 一九七〜一九八頁参照)

(19) マリィクロード・ブランシヤレール 中野隆生訳「パリ地方の外人 その社会的位置と都市圏の拡大」(中野隆生編『都市空間と民衆日本とフランス』山川出版社 二〇〇六・八) 一八一〜一八二頁参照

(20) B・マルシャン 前掲書 九三頁、一三三頁参照

(21) 坂上桂子「郊外の風景 ―印象派から新印象派へ」(喜多崎親編『パリー ―19世紀の首都』竹林舎 二〇一四・四) 三三六頁参照

(22) 李太郎は一九二一年一月にマネの「草上の昼食」を鑑賞し、印象派について論文を書いている。(太田正雄 前掲書 三六〇頁参照) また荷風は、欧米滞在時、「ルキザンブルグ美術館」(一九〇八・三・三一)や「ルーブル美術館」(一九〇八・四・一)を訪れるなど美術に関心を抱いており、フランスの文壇について印象派という視点から論じている。(「西遊日誌稿」,「仏国における印象派」『文章世界』一九〇九・三) など参照

(23) 坂上桂子 前掲書 三三五頁参照

(24) ロンドン郊外が比較的早くから魅力的な場として認識されるようになったのに対し、パリ郊外は「追放地」であった(B・マルシャン 前掲書 九三頁参照)。ところが、科学技術の発展によって都市生活は悪化し、それに伴い郊外はフランスでも余暇を楽しむための魅力的な場となった。加えて、鉄道等の科学技術の発展は、都市住民にとって郊外をより身近な場とし、郊外の新たな魅力が評価されることになる。

(25) 六人部昭典「マネとモネ ―印象派・絵画の新時代―」(竹内二郎編『マネ/モネ』学習研究社 一九九二・二二)、木村泰司『印象派という革命』(集英社 二〇二二・三三) など参照

(26) 六人部昭典 前掲書 七頁参照

(27) B・マルシャン 前掲書 一九七頁、一九九頁参照

(28) 当時フランスでは、夏になるとパリから程近いセーヌ河畔に出かけるような「田舎かぶれ」が見られ、都市の新興階級のあいだに余暇が

永井荷風「フランス物語」『放蕩』における「かぶれ」へのまなざし(児島)

広まった。その結果、公衆の面前での水浴に典型的に見られるような自由、とりわけ女性の自由が大きくなりつつあったと言う。(ジエームズ・H・ルービン 太田泰人訳『岩波 世界の美術 印象派』岩波書店 二〇〇二・九 六二頁参照)

(29) ゼラは、マネの支援者であった。公衆が不当にマネを貶めていると憤慨し、マネを擁護したゼラは、「マネの意図が単純に、因習や道徳にとらわれず誠実に物を見ることであると主張」していたと言う。(H・ルービン 前掲書 七〇頁参照) また、荷風はゼラの作品を愛読しており、欧米滞在中もゼラに関心を寄せている。(「西遊日誌抄」一九〇六年一月二三日、二月廿二日、三月廿九日 参照)

(30) エミール・ゼラ 椎名其三訳『野へ』(エルノス 一九二六・二) 荷風は「夏の町」(三田文学) 一九一〇・八)で、この作品に言及している。

(31) 今橋映子 前掲書 二〇六頁、二〇八頁、二三三頁参照

(32) 山田登世子「リゾート世紀末 ―水の記憶の旅」(筑摩書房 一九九八・六) 二四頁参照

(33) 坂上桂子 前掲書 三四六頁参照

(34) 前述したようなパリ西部の「緑の郊外」と東北部の「黒い郊外」の差異のみならず、パリ西部の郊外にも大企業の集中する工業地帯はあり、そこに住む労働者たちは貧しい生活を送っていた。(今橋映子 前掲書 二二四頁参照) このように、郊外には多様な側面があった。

(35) 荷風は「フランス物語」の他の諸編の中でも、「ロンドンの東側の寄席などで歌ふ流行唄だとは、滑稽を交へた軽佻な、深みのない調子で想像せられる」(「黄昏の地中海」『新潮』一九〇八・一)と記したり、『暹東綺譚』では「私」を苦しめるものとして蓄音機の流行唄を挙げたりするなど、流行唄を否定的に描いている。

(36) ブランシヤレール 前掲書 一八六頁参照

(37) 山田登世子 前掲書 一六頁参照

(38) 小森陽一は、「外交官」という職業が、「日本」及び「日本人」の歴史―地政的な力関係の中における位置を、代表―表象するもの―であると指摘しているが(小森陽一 前掲論文参照)、荷風は外交官である貞

永井荷風『フランス物語』『放蕩』における「かぶれ」へのまなざし（児島）

吉を自らと切り離して「郊外」に置き去りにすることによって、「日本」及び「日本人」という歴史―地政的な力関係―から自由になろうとしていたと考えられる。

(39) 今橋映子「エキゾチスムよりユマニスムへ ―木下空太郎のبارー―」  
『文学研究論集』（11）筑波大学比較・理論文学会 一九九四・三三

(40) 荷風は、ジャポニスムでもはやされていた浮世絵以外の江戸芸術にも関心を寄せるなど、ジャポニスムとは異なる視点から江戸芸術を評価していた。また、麻布の偏奇館に居を構えながらも玉ノ井に関心を示し、通い続けるなど、一つのものに「かぶれ」なかった。