HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『ふらんす物語』への道
Author(s)	中澤, 千磨夫
Citation	北海道大學文學部紀要, 37(2), 61-98
Issue Date	1989-03-30
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33540
Type	departmental bulletin paper
File Information	37(2)_PR61-98.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

『ふらんす物語』への道

中澤千磨夫

はじめに

永井荷風がほぼ五年間に及ぶアメリカ、フランスへの遊学から帰朝したのは、明治四十一年（一九〇八）七月十五日のことであった。

その翌月、『あめりか物語』（博文館）が刊行されているが、これは前年滞仏中に編集完成されていたものであり、帰朝後の執筆活動は、まずやがて『ふらんす物語』（明42・3　博文館　刊行前に発禁）に収録されることになる小説、エッセイ類により始まったのである。

本稿では、帰朝直後から『ふらんす物語』の編集終了時（明治四十二年一月初）に至る作品の軌跡を辿りながら、この時期、荷風の抱えていた問題を明らかにしたい。よって、主として『ふらんす物語』所収の作品につき論じはするものの、個々の作品論もしくは『ふらんす物語』の作品集としての論を目指すものではない。いわば、『ふらんす物語』の枠組がどのように形成されたのかを考察しようとするものである。

したがって、本稿での荷風本文は、行論の性質上、誤植、ルビの不備等により良質のものとは認め難い場合でも、

北大文学部紀要

基本的には初出時のものにより、必要に応じて他の本文を用いることとする。

一

帰朝後第一の文章は「歐米に於ける音樂會及びオペラ劇場」[1]（『讀賣新聞』明41・8・30、9・13、20）である。これはニューヨークやパリでの音楽やオペラの情況報告で、荷風は最初の方で次のように書いている。

> 紐育と云へば、二十階の高い建物が隙間もなく突立つて居る間を高架鉄道が夜と云はず晝と云はず、雷鳴の様に天地を震動しつゝ走せ交つて居る、商業工業一方の實利的の都府で、大概の日本人はあんな處に音樂やオペラがあらうとは思うて居まい。自分も米國の地を踏むまでは矢張さう思うて居た。然し何たる意外の現象であつたらう。かゝる喧騒を極めた商業的活動の物かげには、立派な音樂の世界が隠れて居たのである。（8・30）

ニューヨークには世界中の音楽が集まっていることを実例を挙げて紹介し、さらにパリとの比較で次のように言う。

> 此の如く、米國のオペラは富の力を以て、何れも歐洲各國第一流の演技者を招聘し、原作を其のまゝ、其の國語を以て演奏する故、前にも云つた通り、觀察者の側から云ふと、各國オペラの特徴を比較研究すべき便利が、巴里よりも多い。巴里だと、重に演ぜられるものがフランスの産物ばかり、ワグナー其の他の外國ものも、フランス人

が、フランス語に飜譯して唱ふ處から、往々、原作の眞味をそこなふ事がある。（ワグナー樂劇のフランスに於ける演奏の巧妙でない事は、フランスの批評家自らも認めて居る處である。）（8・30）

このように米仏の音楽情況を客観的冷静に分析していること、特にフランスオペラの弱点を指摘していることは注目すべきである。『あめりか物語』におけるフランスは、あくまで美しいものとして描かれなければならなかった[2]。それと比べエッセイという性質にもよるのであろうが、ここでは正確な報告がされている。アメリカへの先入見とその訂正、さらに音楽の活況がアメリカの「富の力」によることを見抜いている。

また続けて「紐育に於いて、見るべき音樂學校は僅かに二つしか無い」（8・30）こと、「米國には（英國も同じく）未だ特有の國民音樂と云ふものがない」（8・30）ことも報告している。つまり、伝統のない新興国アメリカの正負をきちんとおさえているのである。

この文章は改題されて『ふらんす物語』の「附錄」として収録されるが、同じく「附錄」とされた「西洋音樂最近の傾向」（『早稲田文學』明41・10）、「佛蘭西觀劇談(上)[3]」（『國民新聞』明41・12・22）、「佛蘭西觀劇談(下)[3]」（『國民新聞』明41・12・23）、「歐洲歌劇の現狀」（初出誌不詳）についても同様なことが言える。

「西洋音樂最近の傾向」はドイツのリヒャルト・シュトラウス、フランスのドビュッシーの近業を中心に紹介したものであるが、フランス音楽について次のような分析がある。

自分は此處で、簡單に十九世紀末のフランスの音樂界の有樣を一言して置かう。フランスの音樂は十七世紀の初

にラモーの如き大家が出たにも係らず、其の後フランス音樂の革新をなした大家は、グルツクと云ひ、マイヤベーヤと云ひ、ロツシニと云ひ、音樂上の屬籍をフランスに置いては居たけれど、皆な外國人であつた。其れのみならず、フランス人の思想は、文學美術の方面の進歩に伴はず、十九世紀の中葉に至つては、グノーやフランクの如き大家も出ないではなかつたが、ベルリオの如き熱烈なる音樂家の作を認めるだけの力さへ失せ、音樂と云へばベートーヴェン前後の獨逸音樂、オペラは舞臺面のみ奇麗なマイヤベーヤのもので、餘り其の他を要求しなかつた哀れな狀態に陷つて居た。新しい強いワグナーの音樂は、かゝる時、ライン河を越えてフランスへ傳播して來たのである。

フランスの文学や美術は進歩しているが、音楽は「哀れな状態」と評しているのは重要である。「佛蘭西觀劇談」ではフランスの大女優サラ・ベルナールの欠点が語られ、「歐洲歌劇の現狀」はワグナー賛である。つまり、『あめりか物語』の時点では絶対であったフランスが、これらの文章では相対化されている。

それを端的に示す例をもう一つ挙げよう。「オペラの『ファウスト』」（『新小説』明40・6）は滞米中に発表されていた文章だが、「歌劇フオースト」と改題して、やはり『ふらんす物語』の「附錄」に収録された。これはゲーテの「ファウスト」に取材したグノーとベルリオーズの二つのオペラの印象記である。問題はベルリオーズの「ファウスト」評価である。初出文と『ふらんす物語』収録のものとではかなりニュアンスが異なる。まず、初出文の一部を引いてみよう。

以上述べたるが如くグノーの「ファウスト」が佛蘭西（ママ）オペラの特徴を現し、飽まで劇的の變化に富み、其の結果

凡ての人物事件（悪魔までが）が盡く現實的になつて居るのに反して、ベルリオズの此のオペラは、同じ佛蘭西音樂の產物でありながら、著しくオペラの一要素なる劇的の動作を乏き、舞臺面に現るゝ事件は盡く夢中のそれの如くに朦朧として居る。が、此の朦朧たる處に此のオペラの大成功が宿つて居るものらしい。如何となれば、事件の經過が朦朧で、舞台に出る人物は唯一人々々に其の感想を歌ふに過ぬ處から、此れに伴ふ音樂が非常に有力となり、聽者に多く詩的空想を逞しくさせる餘裕を與へるからである。

煩瑣を恐れず、続けて『ふらんす物語』から当該部分を引用する。

以上述べたるが如く、グノーの歌劇フオーストは、佛蘭西オペラの特徴を現し、輪廓の鮮明と、劇的色彩に富みたる、其の結果は、凡ての人物事件（悪魔まで）が、餘りに實在的になつて、稍々原詩の規模を狹少ならしめ、幽玄の詩趣を現し盡さぬやうな感じを生ぜしめる處があつた。此の點に於て、ベルリオのフオーストはオペラの形式を取らず、オラトリオに因つて作曲したゞけ、餘程の深刻と、強い幻想とを有して居る。（オラトリオとは、オペラと同じく聲樂器樂の綜合よりなるものであるが、劇的舞臺の裝置を要しない。）ベルリオ（Hector Berlioz, 1803——1869）は、然し、此の廣大なるオラトリオを作曲したとは雖、其の生前に於ては、斷片的にして全部の演奏を試る機會なく、空しく不遇の恨を呑んで世を去つたのである。其の後世間は、漸くに其の才能の偉大なるを了解し、死後十年近くを過ぎて、乃ち千七百八十八年[4]に至り、初めて、巴里のコンセール、ポピュレールに於て、全部オラトリオの演奏をなすや、非常の成功を得た結果は、遂に、舞臺なきオラトリオをば舞臺に上し、オペラとなし

て興行するものあるに至つた。

然し、元來が其の目的に作られて居らぬもの故、劇的の動作少く、オペラとしては不完全であるのみならず、却て純粋なる音樂の妙味を傷付ける事が多くなつた。(5)

グノー評価について先に触れれば、初出文の「盡く現實的になつて居る」というのは単に舞台の特徴の報告に過ぎない。それが『ふらんす物語』の「餘りに實在的になつて」以下となると、はっきりと否定的なニュアンスが加わる。さらに重要なのがベルリオーズの場合。初出文では、「現實的」なグノーとベルリオーズの「朦朧」「詩的空想」を対比し、後者を「大成功」とする。それが『ふらんす物語』になると、「實在的」なグノーとベルリオーズの「強い幻想」という比較の基本線は変わらぬものの、後者を「オペラとしては不完全」と断定する。つまり、ベルリオーズ評価については正反対と言ってよいものとなっている。

アメリカでの印象（初出文）が不正確だとか、歪曲されているという訳では必ずしもないが、聴者の空想力に成功の鍵を求めるのは、やはり多少の無理が感じられる。それに比べ『ふらんす物語』の方の分析はずっと緻密になっていると言えるだろう。

帰朝後の荷風の批評眼はきわめて確かなものであったということであり、このような態度は明治四十二年に多数発表された文学論、絵画論等でも同様なのである。

『ふらんす物語』に「附錄」として収められた音楽論、演劇論にフランスを相対化する視点が厳として存在するということは、正に特記すべき重要事項である。なぜなら、この「附錄」が外枠として『ふらんす物語』の世界を支配

している に他ならないからだ。

そもそも付録の役割はきわめて重い。『あめりか物語』に「附錄フランスより」として収められた三編の作品「船と車」、「ローン河のほとり」、「秋のちまた」は、正に限りなきフランス憧憬という作品集の基調を表していたのであり、『濕東綺譚』（昭12・4　私家版）に付された「作後贅言」は「贅言」と韜晦しながらも、きわめて周到に配されており、本編に並ぶ位置を要求するものなのである。(6)

二

さて、帰朝後の荷風がエッセイにおいて冷静客観的な視点を有していたことを確認した上で、では小説においてはどうであったかが問題となる。

「ひとり旅」（『中學世界』明41・9）という作品は、ただに帰朝後最初の小説(7)だというだけではなく、いくつか見逃せない問題を提供するという意味で重要である。

ヨーロッパを漫遊中、パリはシャンゼリゼーのホテルに滞在中の□□伯爵夫妻の許に一通の手紙が届く。それは宮坂という青年からのものであった。宮坂は美術の留学生で、夫妻にルーブル美術館等を案内した縁でイタリアへも同行するように求められていたのだが、それを断ってきたのであった。その手紙が作品の大部分を占める。

まず問題にすべきは、宮坂（手紙中では「余（よ）」）の気分である。「淋（さび）しみ」「寂寥（せきれう）」といった語が頻出する。これがこの作品の基調であり、宮坂の芸術観を導き出してくることになる。ここには確かにパリ滞在時の荷風の心境が反映していよう。西村惠次郎宛の明治四十一年四月十七日付の書簡から引用してみよう。

巴里滞在は文學家として僕の生涯で、一番幸福、光榮ある時代であらう。僕もさう承知して、目ざましく活動する覺悟であるが、自分は折〻云ふに云はれぬ寂寞を感じて、やるせがない、花の巴里の花の様な女も美しいとは思ひながら、もう馬鹿を演ずる氣力の乏しくなつたには驚く。世に Broken heart なぞ云ふが、あれは嘘でないと初めて知つた。時〻はカツフエーの夜更けに自分は音樂を聞きながら其の邊の女と談(はな)はしても、思ひ出されるのは米國の昔しで、人並みに遊んで見る氣にはどうしてもなれない。(略)アンリー、ド、レニエーと云ふ現存の詩人が、戀人の戯れ歩む様を見て、彼れ等は現在に醉ふ。吾れは一人、過去の夢の返へらぬを恨むと云つた一詩が、乃ち自分の今の身の上らしい。(8)

この書簡は、荷風のフランスを考える上で大きな意味を持つ。引用最初の一文は、あれほどパリに憧れ続けてきた荷風にしてみれば当然の感慨である。だが、建前としてはその通りであっても、折々襲う「寂寞」、「Broken heart」といった感情を抑えることはできない。それは近々離仏しなければならないという事情から生ずるものとは異質であった筈である。「米國の昔し」を懐かしみ、レニエの詩から「過去の夢の返へらぬを恨む」と言う。「過去の夢」とはフランス憧憬であろうが、それについてはのちほど考える。

このような気分は帰朝後も続いている。「斷腸亭尺牘」に収録されている井上精一(噬々)に宛てた端書に、「君の手紙拝見した僕もやはり淋しい人の一人だよ」(9)(明41・7・24)、「家の方は例の如く別に何の事もなくすんだ歸つて見ると何となく昨夜の事が思出される妙に淋しくつて今夜も毎夜でも街中をぶら〳〵歩いてゐたい様な氣がする親が

あり兄弟があり成功した知己のある身の上が何だか居づらくっていやだ」[10]（明41・7・26）、「何を見ても淋しい氣ばかりして狂熱が起つて來ない」[11]（明41・8・4）といった感情が吐露されている。これは、いわば蕩児の帰還がもたらした家庭内の不安定さにも帰因しようが、なんと言っても、荷風の生涯の最大のサスペンジョンによるものだったのである。

「ひとり旅」について、網野義紘「在仏時代の永井荷風――『ふらんす物語』ノート――」（『立教大学日本文学』21昭43・12）、宮城達郎「注釈」（『永井荷風集　日本近代文学大系29』昭45・10　角川書店）が、冒頭近くの「四月はじめの蒼白い日の光で」という個所を根拠に、執筆時期を明治四十一年四月と推定しているのはややどうかと思う。なぜなら、このように虚構性の強い作品で、描かれている季節と執筆時期を結びつけても意味がないからである。つとに、中島国彦「『雲』の意味するもの」（『国文学研究』46　昭47・3）が、「『ふらんす物語』の中核を形成していると思われる作品は、はっきりいえばフランスから帰朝した後に書かれている」と看破していたように、たとえ原テキストが存在していたにせよ、この作品に発表時の意識が強く反映していることの方が重要なのである。

『あめりか物語』が、フランスを主要モティーフとして渡仏後に編集された作品集であったとすると、『ふらんす物語』は、日本を主要モティーフとして帰朝後に執筆された作品集であったのである。この点はいかに強調してもしすぎることはない。

もちろん、西村恵次郎宛書簡に見たような感情は、パリ滞在時から帰朝後まで持続していたものだった。だが、それをどのように芸術の上で解決するかが、帰朝後の荷風にとって最大の課題であったのだ。「ひとり旅」を帰朝後の作品として捉えるべき所以である。

閣下よ、令夫人よ、余は淋しき人に候。淋しき藝術家に候。人にさま〴〵の模型あるが如く、藝術家にも又或るタイプある事を免れず候。數多の人と歩調を同じくし、一時代の思想の健全なる公平なる代表者と成り得る藝術家あると同時に、如何なる時代にも免れがたき、社會の裏面を流るゝ暗潮に棹して、限られたる狹き思想を深く味ふ類の輩も有之候。誰れ彼れの選みなく王侯貴族の肖像畫作り得る寛大なる人と、戀せざる限りは、如何なる美しき少女の像をも畫板には上し得ざるものと有之候。

余は云ふまでもなく、第二類の作家たるべく希ふものに御座候。余は何故か、日光、美人、寶石、天鵞絨、花なぞの色彩に打たるゝ事能はず候。巴里の市街も、雨と霧の夕暮を除きては、美しと思ふ處更になし。余は繁華なるブールヴァールよりも河の左岸なる露地裏のさまに無限の趣きを見出だし候。

ここは宮坂の芸術家論であり、さらに、音楽も詩も小説も彫刻も絵画も建築も「それ等作品の眞意義は、やる瀬なき心の一人悄然として、此れに對する時にのみ發見せらるゝものに御座候。（略）藝術の眞意義は一人味ひて、一人發見するものと信じ居り候」とも言う。つまり、芸術は制作するにも鑑賞するにも孤独な営為なのだということであり、イタリア行を断る理由となる。

作品は、手紙を読み終えた伯爵が、宮坂を「新しい日本人」「思想の病人」と高く評価する所で終わる。このように、作品内では宮坂の芸術観を伯爵が保証するかの如く見えるが、実は構成はかなりイロニカルである。そもそも宮坂は伯爵の意に沿わなかった訳で、反権力的な態度をとっていると言ってよい。伯爵はきわめて鷹揚な人物として描かれている。だが、宮坂とは対局的な位置にあることが、作品冒頭から示されていたのであった。

「□□伯爵は其の夫人と共に、荘麗なホテルの高い窓から飽きもせずに目の下なるシャンゼリゼーを眺めて居た」という書き出しには、先頃まで大臣だった伯爵の地位が空間的になぞらえられている。高級ホテルのペントハウスから下界を見下ろしている訳だし、また、ホテルの位置するシャンゼリゼーはセーヌ川右岸の繁華街で、宮坂の好む「河の左岸なる露地裏」とは別世界である。

もし宮坂が権力志向型の青年であったとしたなら、伯爵と知りあえたことを千載一遇のチャンスとして、世に出ることを画策したであろう。だが、宮坂は孤独な芸術家としての道を選んだ。ここにこの作品の眼目があり、荷風の行く末も暗示することになる。「ひとり旅」というタイトルもきわめて象徴的である所以である。

もう一点だけ付け加えれば、パリを絶対化していないことも、既に音楽論、演劇論で指摘した点に通ずる。

三

次にとりあげてみたいのは「成功の恨み」(『新小説』明41・12、『ふらんす物語』収録の際「再會」と改題)という小説[12]である。この作品は、この時期の荷風のサスペンジョンを絵解きするのに、誠に好都合である。図式的な二項対立による対話小説となっているからである。

「自分」は、パリの繁華街でアメリカ時代に親しくしていた洋画家の焦雨と再会する。今や蕉雨は、将来を嘱望される「新しい藝術界の星」、「「成功の人」」である。

在米中は二人ともアメリカが大嫌いで、「顔を合すと、寫眞でのみ知る歐洲の市街の美、其の生活の詩趣深きを嘆賞し、同じ海外で送る月日の、まゝならぬを恨んで、八當りに、米國社會の全體をば、殊に藝術科學の方面に至つて

は、さながら未開の國の如くに、罵り盡して、いさゝか不平を慰めるが例であつた」という。この在米中の二人のアメリカ観が、一部『あめりか物語』のそれに通ずることは注意しておきたい。また、荷風自身にとってこのようなアメリカ観が、「歐米に於ける音樂會及びオペラ劇場」等で相対化されていたことは、既に述べた通りである。

さて、今は共に憧れのパリへやってきている訳だが、二人の心情は全く対蹠的なものとなってしまった。「自分」が「ニューヨークの絶望時代と今日の境遇とを比較して」、「無限の感に打れる」、「フランスの國民に對して、覺えず感謝の涙を濺ぐ」、「幸福以上」などと言うのに対し、蕉雨は、そういう熱情はもはや冷めて、「今ぢや僕の心は灰のやうだ」と言う。蕉雨の辿り着いた結論は、「人間の最大不幸は、其の成功を意識した瞬間から始まる」というものである。もう少し蕉雨の話を聞いてみよう。

「どうしてだか、自分ながら分らない。強て理由をつければ、自分の身の上は、もう此れだけと、極りがついたよいにしろ、悪いにしろ先が見えて來たからだらう。例へて見れば、山を望んだり水を見たり、夕暮になつたり曉に會つたりして、行先の分らぬ旅をして居る最中は悲しみにも喜にも無限の空想に無限の色彩があるけれどいざ目的の宿に着いて了へば、湯にはいつて行燈の下で寢て了ふばかりだ。航海の途上、難破した船の檣から、大海の月を眺めて死を待つ、此樣悲慘はあるまい。然し又、無事彼岸に上陸して、多年の夢からぼつと目覺めた後の心持——君は矢張悲慘だとは思はないかね？」

イタリアへ行ってみたいと言う「自分」に、蕉雨は「僕はもう何處も見まいかと思つて居る。」と応ずる。その

理由は次のようである。

「なぜツて、イタリヤに行けば行くだけ、僕は例の、成功の悲みを增すに過ぎないと思ふからさ。何でも物は夢みて居る中に生命もある、香氣もある。それが實現されたらもう駄目だ。僕はせめてイタリヤの青い空と海だけは、眼で見ずと、永遠に心で夢見て居たいと思からさ。」

二人の径庭は、パリでの滞在場所からも窺える。「自分」がシャンゼリゼーの起点「エトワルの近く」に宿を取っているのに対し、焦雨の方は「グルネルの塲末」に住んでいる。同様の対比は、「ひとり旅」の伯爵と宮坂の場合にも見られた。

それぞれの宿へ帰るため、馬車でシャンゼリゼーを走らせていくと凱旋門が見え、蕉雨は「「ナポレオン大帝が光榮の死骸!」」と「意味ある如くに云ふ」のだった。馬車を降りた「自分」は凱旋門を仰ぐ。「凱旋門は夜の中に謎の如く立つて居る——いつも靜にいつも動かず——」というのが作品の終り。

凱旋門は両義的である。一つはパリの繁栄の象徴として、もう一つは蕉雨の言う如く、ナポレオンの栄光と没落のモニュメントとしての意味を持とう。

ところで、ここで作品の冒頭に戻ってみると、それは「はからず海外で親しくなつた友達と、又はからず、何處か異つた國で落合ふ程嬉しいものはない」というものであった。いささかこちたい話になるが、この手記の語り手「自分」は、蕉雨との再会と凱旋門での別れのあとに冒頭部を書いていることになる。「煩悶の畵家」蕉雨との再会後、

こだわりなく素直に「嬉しい」と書くことのできる「自分」の心理とはいかなるものか。語り手の「自分」は、蕉雨の「「ナポレオン大帝が光榮の死骸！」」という言葉をほとんど理解しえていなかった。だから「意味ある如く」としか聞こえなかったのである。したがって、末尾の「謎」も「自分」にとっては解きえぬものとして残ったままである。「自分」の価値観はあくまで不変なのである。

本稿のこれまでの分析で、荷風の心情が蕉雨の側に投影されていることは明らかだが、作品構造にてらしても「自分」の浅さは露呈している。

作家論のレヴェルで言えば、「自分」は『あめりか物語』以来の建前を持ち続けている人物、蕉雨はフランスへの夢破れ、「不幸」を見てしまった人物ということになる。

ただ、蕉雨の「不幸」にしても具体性に欠ける。目的の実現は「不幸」を将来するので、夢見ている方がよいという諦念を知るのみである。それでも、これほどはっきりとフランスに否とつきつけた人物として蕉雨は記憶されてよい。

四

蕉雨の「不幸」の内実とは、例えばどのようなものであったのか。「蛇つかひ」（『早稲田文學』明41・11）という小説[13]がその一端を示す。

これは、リヨン在住の「自分」の近郊散策記。ある日、「自分」は「ボーグ」という「宿無しの見世物師の一群」に出会う。

浮浪。無宿。漂泊。あゝ。其の發音はいつもながら、どうして斯うも、悲しく又懐しく、自分の胸の底深く響くのであらう。浮浪。これが人生の眞の聲ではあるまいか。あの人達は親もない。兄弟もない。死ぬ時節が來れば、獨りで勝手に死んで行けばよい。恩愛だの、義理の涙なぞ見る煩ひもない。（「(二)」）

ここには、「狐」（『中學世界』明42・1）や「監獄署の裏」（『早稲田文學』明42・3）に扱われるファタリティーの問題も見られるが、「浮浪。無宿。漂泊」は「自分」にとって理想の生活なのであった。しかし、銀行に勤める身にとっては、実際にはかないそうもない生活である。そのような「自分」には、ジプシーの女蛇つかいは、正にヒロインとして眼に映る。

女は須臾して、まつはる蛇を一ツ〳〵解きとつて木箱の中に收さめ、臺の下で絶えず人を呼んでゐる木戸番の方へ進み寄つたが、言葉一ツ云ふではなく、穿いてゐる靴の先で、男の肩を突いた。すると、男はびつくりして臺の上を振仰いだが、立つてゐる女の樣子に合點して、大急ぎでポケツトから煙草を探出して手渡しする。ママ女は椅子に脱ぎ捨てたマントーを引き纏ひ元の坐に腰をかけて煙草をふかす。表情のない冷えきつた其の眼は叢がる見物人の所在さへ映じぬらしく、唇から湧出す煙の棚曳くにつれ、當てもなく夜の空の遠くへと注がれて居た。（「(三)」）

この場面の蛇つかいは超然としており、木戸番の男に対し、完全に優位に立っている。「自分」にとっては、正に「ボヱミヤン」（初出本文は「ボヱミヤン」と誤植）という理念を体現している如く思われる。

しかし、しばらくのちに偶会した蛇つかいはどうだろう。結末近くの場面である。女は、三、四歳の子供を二人足元に坐らせて針仕事をしている。

秋の日が斜に、車の屋根のみを照すので、陰なる女の姿は、完備した書室で見るやうな柔く屈折する光線の爲めに、如何にも物靜かに、浮上つた樣にはつきり見える。汚れた裾着一枚、下には胸當も締めないらしく、肌着の肩をかくす爲めか、まだ寒いと云ふでもないに、ぢゞむさい毛糸の肩掛を引掛けて居る樣子は、どうしても貧乏町の暗い小店の戸口で、よく夕方なぞに灯もつけず、背を圓くして仕事をしてゐる元氣の失せた、生活に疲れた、馬鹿正直な頓馬な顔をした年老けた女房としか思はれない。自分は若し、其の美事に梳つた髪の結形を見逃したなら、到底かの夜の、物凄い家業の女と、氣の付く事は出來なかつたであらう。油煙を吐くカンテラの代りに、あゝ。日の光で照して見る、蛇つかひ！（「〈四〉」）

「カンテラ」下の蛇つかいと「日の光」の下の蛇つかいの対照は歴然であろう。あれほど想像力を刺激した闇は光に払われてしまった。

こうして「悲しいやうな一種の薄暗い、濕つた感情を覺えた」「自分」は家へ帰って行ったのだった。母親としての蛇つかいを見たことにより、偶像は崩れ去った。「ボヱミヤン」という理念は崩壊した。

だが、現実の偶像破壊は、現実からは独立した新しい理念形成の予兆をはらんだものであったろう。それを作品内に探ってみよう。

蛇つかいを再び見た日の「自分」は、「何と云ふ氣もなく、銀行へ行く足を公園の方へ向け」たのであった。「暮行く秋と共に、雨と霧の悲しい時節の來ぬ前に、一年中の散歩の仕納めをして置かねばならぬ」と思っていたからであった。無断欠勤である。公園から美術館をめぐり、歩いていく裡、「自分」は次のような感慨を覚える。

年中、同じ狹い室の中に閉込められ、同じ銀行の帳簿を、同じやうに繰ひろげて居る身の上がつくづく厭になつた。外國に居るとは云へ、狹い日本人社會に棲息して居ては、東京の天地に蹐蹐つて居るも同じ事。自分はもうリヨンに飽きた。も少し違つた新しい空が見たい。新しいものは必ず美しく見える。倦んだ心に生氣を與える。鈍つた神經に微妙な刺戟を與える。無宿浮浪の見世物師の境遇を、更に詩趣付けて思返した。(「(四)」)

引用最後の一文からは、理念を意識的に誇張純化している様子が窺える。また、無断欠勤した「自分」は、銀行を辞めることを覚悟しているかにも見える。そこまで思い入れを深めていた「ボヱミヤン」という理念の崩壊は大きかった筈である。

ここで、この作品の冒頭三文目に「自分は其頃雇はれて居る銀行の」とあることに注目したい。語り手「自分」は、手記の始まる時点で銀行を辞めているのである。現在「自分」が何をしているかは分らない。

さて、仮りに冒頭の「其頃」という限定がないとしたらどうであろう。それでも全く支障はない。この場合は、「自分」の価値観が大きく揺らぐ直線状の物語となる。もちろん、銀行を辞めたかどうかは不明となる。

では、元のままだとどうであろう。この場合、物語自体はとりあえず直線状に進行するのであるが、結末に辿り着

くやいなや、読者は冒頭に還帰することになる。その時、「自分」がどことは分らぬながら別の地点に出ているらしいことを知るのである。またこの時、このような語りの構成を取ることによって、「自分」が価値観の崩壊そのものを対象化していることをも了解するのである。

この「蛇つかひ」について、つとに渡辺善雄「『ふらんす物語』試論――生の不安と非現実への飛翔――」（『文藝研究』68　昭46・10）は、次のような分析をしていた。

> 夏祭の夜、毒々しい化粧をして裸身に蛇を巻きつけて見せた後、紫のマントをはおって傲然と「夜の空の遠く」を眺めるジプシー女は、荷風にとって言わば『悪の花』の世界の女王であり、それに憧れを見出し、夢を托すことによって、荷風の心は俗な現実を離脱して非現実の美の世界へ飛翔したのである。ところが、夏も去り、公園の片隅（ママ）で秋の日を浴びて二人の幼児をあやし、汚い服を着て針仕事をしている「生活に疲れた」中年女が、かの蛇使いのジプシー女であることに気づいた時、荷風は「油煙を吐くカンテラの代りにあはれ光の下で照して見る蛇使ひ」という幻滅の悲しみを味わわねばならなかった。なぜなら、非現実の世界の女王が、現実の世界では単なる中年女に失墜してしまうという事実が、ジプシーの生活にかけた荷風の夢や憧憬を無惨に崩壊させたからであり、生活を忌避して非現実への飛翔を試みた荷風を現実にひきもどしたからである。

渡辺は、私が「価値観が大きく揺らぐ直線状の物語」と呼んでおいたものとして、この作品を読んでいる。網野義紘「『ふらんす物語』における荷風のフランス」（『日本近代文学』29　昭57・10）も同様である。

なぜそういうことになるのか。それは、リヨン滞在時の荷風の意識を作品内に読もうとしているからである。しかし、そこには決定的な見おとしがある。もし、ここに荷風を読もうとするならば、それは帰朝時の荷風でなければならない。既に触れたことだが、「ふらんす日記」と付記される作品群の原テキストは、おそらく存在したのであろう。だが、それらが原形のまま発表されたとは、常識的にも考えにくい。

私が論じたように、蛇つかいの女の対比そのものが対象化されるような構成になっているとすると、作者にとって既にフランスは対象化されていた、あるいは、されつつあったということである。書く（書き直す）という行為はその確認行為であったことを意味する。私なりに渡辺の論を引きとれば、「現実にひきもど」された「自分」は、再び「非現実の美の世界へ飛翔」する契機をつかんでいたと言うべきなのである。

それでも渡辺の論は、「従来、耽美・頽唐の書として論じられてきた」『ふらんす物語』を、「生の不安という下降指向的なモメントと、非現実への飛翔という上昇指向的なモメントとの緊張関係において」捉えようとしており、作者のモティーフに正当に触れ得た最初のものだったのである。

五

また、ジプシーを扱った「蛇つかひ」は、例えばボードレール『悪の華』の次のような詩をすぐさま連想させる。

旅ゆくジプシー
易卜（うらない）稼業、目つきの鋭い一団が

『ふらんす物語』への道

昨日出発、餓鬼を背中にくくったり、
常備食、垂れ乳房を
むさぼる口にふくませたり。

妻子をのせた馬車のわき、
あからびく利刀肩に男たち、のっそり歩く、
見果てぬ夢に追いすがる
重い視線に天をにらんで。

砂地に巣食う蟋蟀も、
行き過ぎる彼らを見ては、高音張り
大地の女神シベールも、愛しき故に陰を増し、

岩間に清水を湧き出させ、砂漠に花を匂わせて、
この一行をもてなせば、
未来の闇も気易い国原さ。

Bohémiens en Voyage (14)

この詩に現れているようなイメージが、「ボヘミヤン」という理念を形成したであろうことは間違いあるまい。また、『パリの憂鬱』中の散文詩「年老いた大道芸人」も、すぐさま連想されよう。渡辺善雄が『『悪の花』の世界の女王」への憧れと言っていたものである。もちろん「蛇つかひ」からは、作者の自分自身がボードレールになったという意識、つまり、フランスの裏も表も見たのだという満足も窺えるが、それは、かつての理念の崩壊を目撃し書きとめるという錯綜したものであったのだ。

ボードレールと言えば、「除夜」(15)(『笑』明42・1)に次の一節がある。この作品はリヨン散策記。

> 自分は夜と云ひ、霧と云ひ、猫と云ひ、悪臭と云ひ、名も知れぬこの裏道の光景が作出す暗澹な調和に魅せられて、覺えず知らず、巴里の陋巷を、歩みも遲く、ボードレールが、詩に惱みつゝ行く時のやうな心地になつた。
> この凹凸した敷石の上には、どうしても浮浪人の死骸がなくては成らぬ。あの暗い窓からは、己が女房を絞殺して其の金を奪ひ取つた泥醉の亭主の眞青な顔が現はれべき筈だ……

ここからはコラージュとしての歩行法(16)が窺える。『ふらんす物語』にボードレールの影が色濃いのは、初版本編集時に付した題詞の多くに、その詩を採用していることからも明らかだが、「蛇つかひ」にてらしてみるならば、帰朝時には、ボードレールを気どる意識そのものまでが対象化されていたと言えるだろう。

「蛇つかひ」や「成功の恨み」は、フランス拒否の物語とも言い得る。『ふらんす物語』で「ふらんす日記」と総題される作品群には、フランスを冷静視しているものが多い。私はこれをフランスへの断念と呼びたい。

思えば、米仏の五年間は、芸術家荷風の揺籃期であった。

アメリカではまず、日本人としての自己を痛感せざるを得なかった。同時に、キリスト教という形で現れた「家」の問題もあった。『あめりか物語』とは、「日本人」および「家」からの断念離脱を告げ、フランスへの憧憬を歌う青春の書であった。

それほどの憧憬の対象フランスは、だが、イロニーとして荷風を待っていた。つまり、思い描いていたフランスと、現実のフランスとの落差に彼は気付かざるを得なかった。しかし、フランスを越えて彼はどこへも行きようがなかった。現実のフランスを断念して、理想の王国フランスが構築される所以である。遠い射程に『珊瑚集』(大2・4 籾山書店)がある。「西遊日誌抄」(『文明』大6・4～10 6回)がある。

こうして帰朝した荷風は、混乱の裡にあった。この混乱を鎮静する役割を果たしたのが、『ふらんす物語』の編集であった。これにより、荷風はフランスへの断念をしっかりと自覚し得たと言えよう。つまり、どうにかしてこの混乱から脱出しなければという契点が、ここにあったということである。

六

『ふらんす物語』に書き下ろしで収録された「放蕩」(『二人妻』大12・6 東光閣書店で「雲」と改題)は、この間の事情をよく示す。エピグラフには、ルイ・マルソローの詩「放蕩」の一節が掲げられている。

Il y a je ne sais quelle malsaine ivresse

A se laisser aller sans tenir un effet :

.....

L'ambition s'énerve et le cerveau s'embrume,
La volonté s'en va dans le tabac qu'on fume.
Débanche——Louis Marsolleau.[17]

さもあらばあれ、身はまゝよと投捨る、
酔心地こそおそろしけれ。
功名の念しびれて心は曇り、
意志の力はくゆらする煙草の烟と消えて行く。
放蕩の詩——マルソロオ[18]

タイトルの「放蕩」がこの詩に由来することは言うまでもないが、このエピグラフには作品のテーマ、ひいては『ふらんす物語』全体のテーマが提示されてあるのだ。つまり、功名心、意志力が消えて行くというのは、作者自身のフランスへの断念が示されていたということなのだ。

外交官小山貞吉は、ワシントン、ロンドンを経て現在はパリに滞在する。ワシントン時代に覚えた次のような感慨は、今も変わらない。

貞吉は、日本政府の外交官たる以上は、夜の目も眠らぬ程な愛國の熱誠に驅られて見たいと思ふのだが、どうし

ても思ふやうに行かぬ。行かない以上は、断然、辭職し、國籍を脱し無籍浮浪の猶太人かジプシイ見たやうになつて仕舞ひたい。然し此れも要するに『なつて仕舞ひたい。』と云ふだけで、事實にはどうする事も出來ず、愚圖々々に日を送つて居るのだ。[19]（「二」）

貞吉は外交官の一般的なイメージとは程遠い放蕩生活を送っている。ワシントンで馴染んでいたアーマの情深さを友人に手紙で知らせようとするところは次のようである。

一日彼は日本の舊友に、幸福な生涯の消息を漏らさうとて筆を走らせたが、讀み返して見ると、我ながら驚くほど、書出しの調子が次第に變つて、熱がなくなり、遂に此樣事を云ふて居る。

『戀の成功とは此の如きものか。吾人の若き血が、嘗て羨み、望み、悶へたる、空想の實現とは此の如きものか。吾人が、其の作りし空想の影に惑さるゝ事も又甚しからずや。小生にして、若し彼女に死ねよと云はゞ、彼女は好んで死するかも計られず。されどかくまでにして、自ら自己の勢力を確信するも、又何の興味かある。空想、成功の實現は、失敗の恨みより、更に〳〵大なる悲哀と落膽を感ぜずばあらず……。』

貞吉は自分の書いた文字に、自分ながら驚いた、同時に敬服もした。考へてみると、何も戀ばかりではない。今日まで經驗した事實は皆さうだ。[20]（「二」）

貞吉の恋愛観、ひいては自らの思考様式が確認されているところであるが、書いていく裡思わず内心が吐露されてしまう表現として面白い。

貞吉はフランス狂いの男として造形されていた訳ではない。だが、ここに「成功の恨み」の蕉雨と同様の思想を読むことは、全く自然であろう。

それでは「放蕩」という作品は、この思想をどのように処理しているのだろうか。

冒頭、貞吉はどこへ行こうかと迷ったあと、ブーロンニュの森へ行こうとする。外へ出てみるとぬかるみで、辻馬車もつかまらない。

> 貞吉は仕方なしに再び地下鐵道へ下りたが、切符を買ふ時に、はたと行先の地名に窮した。モンマルトル！　聲の出るまゝに云ふ。開札口から貞吉の顔を見た札賣りが、外國人と氣付いて、モンマルトルと云ふ停車場はない。クリツシーか、其の先の停車場で下りろ。それにはエトワルで乘換へるのだ、と後から人の押して來る忙しい中にも、早口ながら親切に教へた。其が貞吉には理由なく癪に觸つた。教へられた通りの道順で、其の方向に行くのが一種の屈辱であるやうな氣がしてならん。と云つて、もうモンマルトルより外には差當つて行先が思付けない。ます〳〵不快に感じながらも、遂にエトワルで乘換へてしまつた。(21)（「一」）（傍点原文）

ここで注目すべきは、「外國人」としての自分を意識させられるところである。これについて笹淵友一は次のように言っていた。

> 「雲」の中で荷風が意識的に触れなかった現実――貞吉の、そして荷風の――がある。それは人種問題、というより東洋人、日本人、むしろ黄色人種としての自己確認である。もちろん貞吉のパリジャンとしての夢を幻滅に陥

れるからである。それだけに絶えずコムプレックスとして彼の意識につきまとっている。ポルトマイヨオ駅の切符売がモンマルトルへの行き方を詳しく親切に教えてくれたのが「理由なく癪に触つた」のも、エトランゼと見られたからにちがいない。(22)

これは、「黄色人種としての自己確認」に触れている点で重要ではあるが、笹淵の言うように、コムプレクスを抑圧していたというのは半面の真実にしか過ぎない。

実生活ではいざ知らず、作品内に徴する限り、『あめりか物語』の段階では日本人としてのコムプレクスは慎重に排除されていた。それが、この時点（「放蕩」執筆は明治四十一年十二月）では出てしまった。というよりも、意識的に出したと言う方がよいだろう。

貞吉の不快は、都会人としてのプライドを傷付けられたことにも一因しようが、決定的だったのはやはり、外国人、しかも日本人としてのコムプレクスに触れられたからであったろう。

「祭の夜がたり」（『新潮』明42・1）の中の次のような部分も気になるところである。

> 自分もいつかほんのり醉つて來た。すると、突然、不思議な程、男の逞しい身體付きが、目について來た。何故だらう、其の逞しい美しい骨格が、何とも云へぬ程、自分には羨しい、妬ましい氣を起させるのだ。

「自分」は、昨夜一夜を共に過ごした娼婦が西洋人の男と食事をしているのを見ている。する裡に、酔って男の逞しい体格を羨望するのである。つまり、酒の酔いによって内心の劣等意識が流出している。『あめりか物語』の段階

では考えられなかったことである。

私がこれらを意識的な操作によるものだろうと考えるのは、「放蕩」の最後の方に、次のような場面があるからだ。

午後の怠惰に耽ける人々の視線は、この時、云合はしたやうに、土手の上をば、彼方から歩いて來る一人の、立派な風采の紳士に注がれた。新しいパナマ帽、鼠地の胴衣、黒ずんだオリーブ色の縞地の背廣に、はでな織模様の襟飾。手に持つ杖の銀細工が日の光にきら〳〵する。若い貴族がお忍びの散歩姿とも云ひたいほど、町はづれの此の界隈には驚くばかり目に立つのである。

紳士の容貌は更に四邊の好奇心を引いた。外國人——日本人——紳士は小山貞吉であつた。貞吉は今日、何と云ふ譯もなく大使館を休んだ。そして當てもなく、こんな處まで散歩に來てしまつたのだ。彼は稍々離れた木の下に腰を下し、兩足を投出した膝の上に兩手を組んで、空、雲、日光、青草、人家、目に入るものをば盡く、ぢツと深く打成目つた。(23)(「七」)

ここで、ただの「外國人」というのではなく、「日本人」としての貞吉が捉えられている。むろん、貞吉を「日本人」と捉えているのは、「人々の視線」や「四邊の好奇心」であるが、(24) はっきり「日本人」と書かれてあるのは、荷風のアメリカ以来のこだわりがふっきれた、あるいはふっきれかけていると取れるのである。つまり、こだわり自体が対象化されているということになる。

渡米直後に見られた差別される者としての意識、Jap 意識は『あめりか物語』編集の際に排除された。それが隠蔽

されている限りにおいて、コムプレクスは解決されない。

それがここではどうだ。衆目を集める貞吉の服装の派手なこと。パナマ帽、チョッキ、背広、ネクタイ。「手に持つ杖の銀細工が日の光にきら〳〵する」とある。少しあとには「明い日光(ひかげ)が、ルビーと金剛石(ダイアモン)の指環にきら〳〵輝く」[25]ともある。とても外交官の服装ではない。

だが、この派手さは必ずしも唐突なものではない。ガス燈の光を見て、「造化の美を奪ふ人工の巧み。あゝ、此れが巴里だ！」[26]（「一五」）と思う貞吉であったし、西洋の恋愛と比較して、「日本の戀は全く自然の儘だ。技巧や空想で消え衰えたものを興し、興つたものを更に強烈ならしめる方法を案じ出さぬ。二千年以來、米から取る一種類の酒だけで、満足し、其の他のアルコール類を發見せずに居た歴史を見ても、日本人種の如何に、單純な原始的な、自然の兒であるかゞ分らう」[27]（「二」）と言う貞吉であった。

ここには、ボードレールの自然観、人工観が見えかくれする。例えばボードレールは、「現代生活の画家」という評論中の「化粧礼讃」に「美しく高貴なもののすべては、理性と計算との結果だ。犯罪に対する嗜好は人間獣が母の胎内から汲みとってきたものであって、犯罪はその起源からして自然的だ。これに反して美徳は人工的であり、超自然的だ」[28]（傍点原文）とか、「人工は醜いものを美しくはせず、美しいものにしか奉仕し得ぬとは、すでに観察されてきたところだ。自然を模倣するなどという不毛の機能を、誰が敢て芸術に振り当てようか？　化粧(マキヤーシュ)というものは、自らを隠し立てすることも、見破られまいとすることも要らない」[29]とか言っていた。

かかる自然観、人工観こそが、耽美主義の本質なのであって、美は技巧によって作り出されるものなのである。

ここで、貞吉の化粧を見てみよう。

貞吉は其の夕、頭髪を分け直し、手の爪を磨き、口髯を縮らし、すつかり、燕尾服の支度をすまして、大きい姿見に對しながら薫りの強いトルコ煙草をくゆらした。藍色の煙が、閉め切つた部屋の事で、天井へも昇らず、窓の方へも流れず、空間に長く棚曳きかゝつた儘で、動かずに居るのが、はつきりと鏡の中に映つてゐる。電燈が簞笥の上に置き並べた香水、鋏、剃刀、燒小手、コロン水、顔へ塗るクレーム、髯剃の後でつける白粉なぞさま〴〵な小瓶、小箱、小道具を照らす。貞吉は小娘のやうに他愛もなく、あの者共が自分の姿を美しくして呉れるのかと、嬉しいばかりか、有難いやうな氣もする。粉飾、化粧、こればかりが、吾々を土人や野獣や草木土塊から區別して呉れるのだ、と纏る人工、技巧の力を思ひ浮べ、陶然として十八世紀王政時代の宮殿宮女のさまなぞを空想した。(30)(「六」)

「惡感(歸航記の一)」(『秀才文壇』明42・1)の最後の方に、「日本と云ふ國では化粧の技術を卑しみ、容貌の評論を許さず(31)」とあるが、貞吉の化粧は、日本への対立というよりも、日本(自然)の中で人工、技巧に生きようという意志の表明なのであった。

「放蕩」の最後に戻るならば、目立っていたのは服装ばかりではない。「紳士の容貌は更に四邊の好奇心を引いた」という一文から何が読みとれるか。派手な服装だけなら、フランスの若い貴族の散歩姿にもあろう。「更に四邊の好奇心を引いた」のは、貞吉の容貌である。それは貞吉自身にとっては付随的、結果的なことであったかもしれないが、作品構造上は必然のことであった。

大使館を無断欠勤した貞吉の派手な服装は、模範的な外交官からの逸脱宣言である。ワシントン、ロンドン、パリ

と歩いてきたエリート外交官の放蕩の果ての行為である。貞吉自身は南米かスペインへの左遷を予想（期待）しているが、そのこと自体は大きな問題ではない。この服装は、どことは分らぬが、とにかく現状とは異なる地点へ通行するためのものであるのだ。そしてこの時、貞吉の日本人としての容貌は、派手な服装の一端として、しかも最も人目を引くものとして機能することになる。貞吉の顔は仮面になったのだ。

仮面（ペルソナ）とは言っても、のちに理想化されていくようなものでは、まだとてもない。それは「きら〳〵」という語感からも窺える。作者の本格的な感情移入があるとは思えない。ただ、ここで大切なのは、現状脱出を志向する貞吉を描いたこと。そして、その志向性もまた対象化されているということなのである。

最終章の「七」では、それまで貞吉に即して語られてきたものが、客観描写に変わる。そして妙に明るい。全体的な印象からすれば、今一つすっきりとは腑に落ちないのではあるが、ここで貞吉の存在自体が対象化されるという効果を持っているのである。貞吉も作者もどこへ行くかは分らない。ただ、その不安定である現状まではしっかりと把握し得ている。「七」の明るさはそこによる。

ところで、南明日香「「雲」論――「ふらんす」という物語の誕生――」（『国文学研究』94　昭63・3）は、この「七」につき大変説得力のある分析をしている。南は、ボードレール『パリの憂鬱』冒頭を飾る「異邦人」という詩に注意を喚起する。それは次のような詩である。

――きみの最も愛する者は誰だ、さあ、謎の人よ、きみの父親か、母親か、姉妹かそれとも兄弟か？

――私には父も、母も、姉妹も、兄弟もない。

——友人たちは？
——あなたの用いるその言葉の意味を、今日この日まで私は知らずにいる。
——きみの祖国か？
——それがどんな緯度の下に位置すのものやら、私は知らない。
——では美女か？
——女神であり不死のものであるのなら、よろこんで愛しもしようが。
——黄金は？
——それを憎むこと、あなたがたが神を憎むにもひとしい。
——なんだと！　それではいったい、何を愛するのだ、世にも変った異邦人よ？
——私は雲を愛する…ほら、あそこを…あそこを…過ぎてゆく雲…すばらしい雲を！(32)

南は、係累を棄てて雲に憧れる異邦人を貞吉ひいては荷風に重ねて、「親族等の世間的な束縛をのがれての自由な歓楽が荷風の切なる望みであった訳で、その点においては「異邦人」の精神とよく合致していたのであり、言い換えればボードレールの詩のイメージに貞吉の存在の全てを集約させたところでこの物語は完結しえていたのである」と言っている。

さらに、「七」で貞吉が「當てもなく」(33)郊外の土手にやってくるのは、『パリの憂鬱』の「エピローグ」に山上から「首都」を望見するとあるのになぞらえたのだとする。こうして、「貞吉の果たせなかった放蕩も、外交官としての制

限つきの日本からの自由も、パリとの隔たりの感覚も一切『パリの憂鬱』とも呼ばれるこの詩集が喚起するイメージのうちにまぎれて、貞吉は日本の現実からもフランスの現実からも自由な頽廃精神を体現する〈異邦人〉となり、この時、「おそらく作者の荷風にとってもこうした貞吉像の完成は、その存在を彼から手の離れたものにしてしまったことであろう」とまとめるのである。

「外國人――日本人――」の問題と雲の意味を同時に解いた論として見事なものである。ただ、私の異見をさしはさんでおけば、一つはファタリティーの問題。南は「親族等の世間的な束縛」からの脱出を大きなモティーフとして捉えているが、それでは『あめりか物語』との差がはっきりしないだろうということ。また、同時期の「狐」に、ファタリティーの問題が周到複雑に物語化されているのを見ても、南の言うほど単純ではないことが分る。[34]

もう一つは、貞吉が完成されたものとしてスタティックに捉えられているのではないかということ。南は、貞吉を作者からも手の離れたものとなったと説くが、貞吉は、ベクトルはいまだ定かではないが、正に躍動しようと決意した存在である所に意義があるのだ。

中島国彦「『雲』の意味するもの」は、先の「七」の引用部につき、貞吉が見られる視線と貞吉が見る視線とが存在し、そこに作者の立場が重なるとした上で、「恐らく、荷風にとって〈見る〉とは作品を書くことを意味していたに違いない。放蕩に没入することと、放蕩を描くこととは大きな違いがある。今、荷風はその事実の前に立ち止まっている。そして、自己の文学者としての運命をじっと確認しつつある」と言っていた。

中島も言うように、倦怠にあることと倦怠を書くこととは別事である。書くという行為は、本質的にきわめて意志的、情熱的なものである。帰朝後のアンニュイは、執筆や『ふらんす物語』の編集により慰撫されていく。

七

『ふらんす物語』は、現実のフランス、さらにはかつての夢のフランスからの脱脚を語るものである。それでは、次のような表現はどう説明されるか。「ADIEU（わかれ）」[35]（『新潮』明41・10）の中の有名なフランス賛美。

フランス！あゝフランス！自分は中學校で初めて世界歴史を學んだ時から、子供心に何と云ふ理由もなくフランスが好きになつた。（略）旅人の空想と現實とは常に錯誤すると云ふけれど、現實に見たフランスは、見ざる以前のフランスよりも更に美しく、更に優しかつた。あゝ！わがフランスよ！自分はおん身を見んが爲めにのみ、此の世に生れて來た如く感ずる。

アンニュイを基調とする『ふらんす物語』にあって、これほど声高なフランス賛はこの作品のみである。この表白が嘘だと言うのではない。ただ、帰朝するという絶望感から感情が増幅していることも確かであろう。『ふらんす物語』収録の際、この作品は「巴里のわかれ」と改題されるが、その時に付されたエピグラフが次のものである。

Pleure comme Rachel, pleure comme Sara.[36]
——Hugo.

女優ラシエルの如く泣け、女優サラの如く泣け。[37]
——ユーゴー

これを、作者が演技の舞台裏を露呈させたきわめてイロニカルなものと読むのはうがち過ぎであろうか。荷風の実感した離仏の悲しみは、確かに引用文のような感慨をもたらしたかもしれない。だがやはり、「ADIEU（わかれ）」はあくまでも帰朝後の文章であり、「巴里のわかれ」のエピグラフは、『ふらんす物語』編集時に付されたものなのである。このエピグラフやフランス賛を、『ふらんす物語』中の帰航記たる「かへり道」の一部として読むならば、その意味あいはよりはっきりとする。「かへり道」は、「巴里のわかれ」、「黄昏の地中海」（『新潮』明41・11）、「砂漠」、「悪感」の四編より成るが、日本嫌悪を基調とし、二項対立的な思考が顕著である。

「巴里のわかれ」では、フランスと比してイギリスの陰気さが語られていた。それが「黄昏の地中海」では、日本に比してイギリスの文明が称賛される。「かへり道」を続けて読んでくると、その印象に齟齬を生ずる。これは作者の混乱を反映しているとも言えるが、その混乱は十分に意識されていたと言うべきだろう。その混乱のよってきたる所は、作者の現に居る日本である。この日本をどうするかという問題設定を前提に考えると、先の矛盾は解消する。日本が発想の中心となっている訳で、この日本でどのような位置をとるかという混乱の現れなのである。

そう考えると、「砂漠」中の次のような文章は、きわめて重要であろう。「ポオトセツト」（『花月』大7・6）と改題再掲された時には削除されているものである。エジプトの砂漠での感慨。引用は長い。

口を開いて、聲を出すと、其の聲は自分が聲を出して居る間だけ、茫々たる砂漠に響き、自分が口を閉ぢると同時に、反響もなく、はたと止んでしまふ。足で砂を蹴ると、砂は自分の足の力が與へた丁度其れだけ、動いて亂されて、而して元の通りに靜止してしまふ。あの聲は自分の聲であつた。この力は自分の力であつた。

眼の前に自分と相對して、自分の影が黑く、黑く、眞黑く、黃い砂の上に横はつて居る。これは自分の影である。何物も、如何なるものも、自分自身さへも、地球上から消す事の出來ない自分の影である。おゝ、自分よ！自分は初めて、この大寂寞の中に、ぴツたり、自分と對峙した、自分を見たやうな感に打たれて、ぢツと〳〵自分と云ふ其の影をば、動かぬ砂漠の面に眺め、眺めた。

自分は、如何に激しい、強い愛情をば自分の影に對して感じたであらう。自分は、自分自身の手で力で、何故自分を作り出さなかつたか？　自分を作つた親、自分を產み付けた鄕土なるものが、押へ難い程、憎く厭しく感じられて來た。自分は、他物の力で作られた自分は、どうしても、生命のある限り、今自分の影を見るやうに、自分を感ずる事は出來ない。自由とは、誰れが作り出した僞りの夢であらう。親は、自分には何等の相談もせずに、勝手に自分を作つた。日本は、自分が其の國體、習慣、何にも知らぬ先に、自分の承認を待たずして、自分をば日本人にして仕舞つた。自分は何の醉興で、親に對し、國土に對して、無理無體な其の義務を負ふべき寬大を持つ必要があらう。自分の影は、自分の影であるが故に、自分は此れを愛する。自分の親、自分の國土、あゝ何と云ふ殘忍な敵であらう。自分は日本に歸りたくない。ヨーロツパにも戻りたくない。自分は此の儘、何時までも、何時までも、自分の黑い影ばかりを眺めて居たいと思つた。何と云ふ美しい、鮮かな黑い影であらう。自分の眼が親しく見るこの自分の影！(38)

荷風には珍らしい形而上学的な行文である。まず、「自分は日本に歸りたくない。ヨーロツパにも戻りたくない」という所に注目したい。「ADIEU（わかれ）」中の「自分はどうしても日本に歸りたくない、巴里に止りたい」と

いうのと、これまた矛盾するようであるが、外部の束縛から「自分」をどう独立させるかが問題になっている所であり、広大無辺な砂漠で自己についてのあるひらめきがあったと考えると、「ヨーロッパにも戻りたくない」というのも、自然に受けとれるのである。この時、ヨーロッパは断念されている訳で、それはやはり、自分が現に日本にいるという圧倒的な現実の要請するものであった。

「黄昏の地中海」に「いか程歌ひたいと思うても、ヨーロッパの歌は唄ひにくい。日本に生れた自分は、自國の歌を唄ふより仕方がないのか」とあるのも、いかに嫌悪さるべき日本であっても、それが現実的な問題であることの現れなのである。砂漠での超越的体験が、「自分は、自分自身の手で力で、何故自分を作り出さなかつたか?」という感慨を生じさせるが、それはとりも直さず、何ものにも依拠せずに「自分の影」を作り出していこうという意志表示でもあったのだ。

それがどのようなものであるか。もちろんその時点で分明であった訳ではない。だがやがて、「ひとり旅」の伯爵の言っていた「新しい日本人」が逆説的に作り出されていったことは、その後の荷風の歩みが雄弁に語っていよう。

ともあれ、『ふらんす物語』の執筆、編集とは、日本を正面から問題とすることであった。これは、『あめりか物語』の場合と決定的に異なることであり、フランスはもはやイロニーとしてしか存在しなかったのである。

おわりに

荷風の帰朝後から『ふらんす物語』編集に至るまでの軌跡を辿ってきた訳だが、「異郷の戀」等触れえなかった作品もある。それでも、この時期、荷風の置かれていた位置は明らかになったのではないかと思う。

作品制作の上で見る限り、明治四十一年後半は荷風にとって実りの多い時期であった。明けて明治四十二年はさらに豊饒な一年となる。いわゆる文明批評と江戸趣味とが錯綜する季節である。

『ふらんす物語』に現れているサスペンジョンと、「春のおとづれ」（『新潮』明42・5）や「東洋的風土の特色」（『中學世界』明42・5）に初めて見られる無条件の日本賛との距離はわずかである。それを埋めたのは、作品の豊饒が要請した日本語への自覚であった、というのが私の今の所の予断なのである。

注

（1）『ふらんす物語』収録時に「歐米の音樂會及びオペラ劇場」と改題。初出題を正確に記しておけば「歐米に於ける音樂會及びオペラ劇場」本文前に「（上）紐育につきて」（8・30）、「歐米に於ける音樂會及びヲペラ劇場（中）」署名前に「巴里につきて（一）」（9・13）、「歐米に於ける音樂界及びオペラ劇場」本文前に「（下）巴里につきて（二）」（9・20）である。なお、岩波書店版『荷風全集』[20]所収の「著作年表」では「歐米に於ける音樂會及びヲペラ劇場（上）」、「歐米に於ける音樂會及びヲペラ劇場（中）」、「歐米に於ける音樂會及びヲペラ劇場（下）」と記す。

（2）拙稿「『あめりか物語』論」（『国語国文研究』74　昭60・9）

（3）初出題を正確に記しておけば「佛蘭西觀劇談（上）」「佛蘭西觀劇談（下）」となる。また、岩波書店版『荷風全集』[18]の「後記」では掲載日を「一九〇八年（明治四一）十二月二十一、二十二の兩日」（p.551）とするがこれは誤り。

（4）「千八百七十八年」の誤植。

（5）『ふらんす物語』（昭43・9　日本近代文学館）（複刻版）pp.494～495。以下このテキストは[複]と略す。

（6）拙稿「『澁東綺譚』序論――装置としての大江匡――」（『異徒』5　昭58・4）

（7）作品末尾に「（（ふらんす日記の中））」とあるが、創作として読むべきものである。

（8）本書簡は「斷腸亭尺牘」（『三田文學』大8・5）に収録されているが、ここでは実物から翻刻してある岩波書店版『荷風全集』[25] p.128より引用した。

（9）同前 p.34

（10）（11）同前 p.35

（12）作品末尾に「――ふらんす日記の一節――（完）」とあるが、これも「ひとり旅」と同様、明らかに小説として読むべ

北大文学部紀要

きものである。

(13) 作品末尾に「――ふらんす日記――」とある。なお、岩波書店版『荷風全集』[29]「著作年表」は「初出末尾（ふらんす日記）」（p.629）と記す。

(14) 堀口大學訳『ボードレール詩集』（昭26・5　新潮文庫）pp.18～20

(15) 作品末尾に「――ふらんす日記の一說（ママ）――」とある。『ふらんす物語』では「除夜」。また、春陽堂元版『荷風全集』[2]（大8・6）で「霧の夜」と改題された。

(16) 拙稿「永井荷風、その想像力としての〈歩行〉」（『北海道大学文学部紀要』37ノ1　昭63・11）

(17) [複] p.1

(18) 同前 p.2

(19) 同前 p.23

(20) 同前 pp.20～21

(21) 同前 pp.8～9

(22) 笹淵友一『永井荷風――「堕落」の美学者――』（昭51・4　明治書院）「第二章　雲（「ふらんす物語」）」p.142

(23) [複] p.65

(24) 宮城達郎の「注釈」は、「外國人――日本人――」の個所を「外国人であろうか、それとも日本人であろうかの意。「四辺の好奇心」を引かせるとともに、読者のそれを誘う表現」（『永井荷風集　日本近代文学大系29』p.110）としているが、貞吉を見ているのはフランス人であるから、表現に即する限り、外国人――それも日本人、の意であろう。

(25) [複] p.67

(26) 同前 p.51

(27) 同前 p.18

(28) 阿部良雄訳『ボードレール全集Ⅳ　散文詩　美術批評下　音楽批評　哀れなベルギー』（昭62・6　筑摩書房）p.172

(29) 同前 p.174

(30) [複] pp.58～59

(31) 同前 p.444。本作品は初出本文を確認しえなかったので、前記テキストによる。また、副題は岩波書店版『荷風全集』[29]所収の「著作年表」の表記に従った。

(32) 阿部良雄訳『ボードレール全集Ⅳ　散文詩　美術批評下　音楽批評　哀れなベルギー』p.9

(33) [複] p.65

(34) 拙稿「「狐」の世界――永井荷風の出発――」（『国語国文研究』73　昭60・3）

(35) 作品末尾に「――ふらんす日記――」とある。なお、岩波書店版『荷風全集』[29]「著作年表」は「初出末尾、ふらんす日記」（p.629）と記す。

(36) [複] p.369

(37) 同前 p.370

(38) 同前 pp.423～425

（昭和六三、九、二二）