Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2026-11-29

第二帝政期の文化とモード : ゾラ『獲物の分け前』における衣装・女・テクスト(2)

吉田, 典子

(Citation)
近代,78:291-317

(Issue Date)
1995-09

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81001612

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001612

KOBE UNIVERSITY

第二帝政期の文化とモード

――ゾラ『獲物の分け前』における衣裳・女・テクスト(2)

吉田典子

エミール・ゾラの小説『獲物の分け前』[1]（一八七一）において、女主人公ルネの衣裳が果たしている役割の重要性については、以前にも拙論の中で考察した。[2] 新興成金の投機師アリスティッド・サカールと結婚して第二帝政期のパリ社交界の花形となった彼女は、登場するたびに新しい華麗な衣裳で皆の注目を浴びる存在である。ゾラの筆はそれらの衣裳を、モード雑誌の解説文のように、こと細かに描写する。それまでのフランス文学の中で、おそらくこのルネというヒロインほど、モードと密接な関わりを持った女性はいなかったのではないだろうか。それは前論文でも指摘したように、第二帝政期という時代が、フランスにおけるモード産業の興隆期であったことと不可分であろう。この時期には、既製服産業の発展とデパートの発達によって市場の拡大が進む一方で、最新流行を送り出すシステムとして、いわゆるオートクチュールが誕生した。『獲物の分け前』の中では、オートクチュールの創始者ウォルト（ワース）をモデルにしたと思われる人物が、ウォルムスという名前で、ルネのデザイナーとして登場する。この時代にモードは資本主義の論理と結びつき、つねに「新奇さ」を求める果てしない運動の中に、多くの女性たちを巻き込みつつ

あった。ルネはそうした動きの先導役であり、ウォルムスの看板的存在として描かれている。

前論文ではさらに、ルネの豪華な衣裳が、夫の経済力の表象（ヴェブレンのいわゆる「誇示的消費」）であると同時に、第二帝政という政体の表象でもあることを確認した。前者はサカールが妻に買い与えた高価なダイヤモンドのエピソードに、後者は近衛隊の軍服を模した衣裳と十字架勲章の首飾りのエピソードに端的に表明されているのだが、両者ともに共通して言えることは、美しい女性を所有することがすなわち権力の証拠であるようなあからさまな男性原理の構図である。サカールにとって美しい妻は「美しい家」とほぼ同等の存在であり、彼がモンソー公園に建てた「ナポレオン三世様式」の豪壮な邸宅は、まさしく「盛装の衣裳をまとった」女にたとえられた。この建物の表面は、あふれんばかりの花と緑と果物と「大きな裸の女たち」の彫刻で覆われていたが、それは館の晩餐会でのルネの衣裳に似ていた。この時代の夜のモードにおいては、豪華なスカートの広がりの中で肩や胸を大きく露出したスタイルが流行している。それは、一方では布地の氾濫と装飾の過剰があり、他方では大胆に裸体性を誇示した、奇妙に二律背反的なモードであった。ルネの美しい裸の両肩は「帝国の堅固な柱」でもあり、このように公にされた裸体性が、当時のアカデミズム絵画におけると同様、第二帝政という政体が生み出したひとつの「文化」を特徴づけていた。

前論文においてはこのように、第二帝政期の産業社会や政治・経済との関わりからモードを考察することに重点を置いたが、本論においてはモードそのものの様態に目を向け、それが当時の文化のあり方やジェンダーの問題とどのように結びついているかを、もう少し詳しく検討してみたい。ルネの衣裳が第二帝政期の建築や絵画と関連を持っていることはすでに示唆したが、建築や絵画はそれ自体としては無機物であるのに対し、モードは生身の人間、とりわけ女性によって体現される点で、建築や絵画とは異なっている。モードは女性を表象機能に結び付ける。ルネというヒロインの身体は、完全にモード化されており、メディアとしての身体、表象としての身体となっている。彼女の仕

事は「見られる」ことであり、自らを一個のスペクタルとして呈示することであるが、「衣裳と快楽への欲望」[3]に突き動かされている彼女は、ある時点までは、自身のそうした役割を厭うどころか、むしろ積極的に受け入れているといってよい。

本論においては、時代の体現者であるルネが自身をどのようなものとして呈示しているのか、彼女が何を演じているのかを見ていくことにしたい。それによって第二帝政期の文化の特徴はいかなるものか、そこにおいて女性はどのような役割を担っていたのかを考えたいと思う。

一　花としての衣裳

一八六〇年頃、モンソー公園に新築の館を建てる前後の時期に、サカールは自身の夢を実現しつつあった。彼は財界や政界の有力者と親しく交際し、知事にある内密の貢献をしたことで勲章も授与された。その頃、妻であるルネも、数年来の夢をかなえられようとしていた。チュイルリー宮で毎年一月に開かれるナポレオン三世主催の舞踏会に招待されたのである。一ヵ月もの間、夜も眠れずに考えた彼女が選んだのは、どのような衣裳であっただろうか。

彼女は、優雅で独創的な驚くべき衣裳をまとっていた。眠れない夜に彼女が思いついた素晴らしいアイデアで、ウォルムスの三人の職人が、家に、彼女の目の前で仕立てにやってきたものだった。それは白い紗のシンプルなドレスだったが、黒いビロードの線で縁どられた無数の小さな裾飾り（ヴォラン）で飾られていた。黒いビロードのチュニックは、

胸を大きくあけた四角いデコルテで、指の幅ほどもない細いレースで縁どられていた。花やリボンはまったくついていなかった。手首にはいっさい彫金のほどこされていないブレスレットをつけ、頭には細い金の王冠飾りをつけていたが、その飾り気のない輪はまるで後光のようだった。(p.439)

このシンプルで華麗な衣裳はルネの期待通り、ナポレオン三世の目にとまる。皇帝がひとりの将軍に腕を預けて広間に登場したとき、女たちは道をあけ、身をかがめて左右に二列の垣を作ったが、ルネは偶然、列の一番前に押し出されたのだった。

彼らがサロンの真ん中まで進んだとき、ルネは彼らの視線が自分の上に注がれているのを感じた。将軍は目を丸くして彼女を見ており、皇帝はといえば、瞼を半ば開けて、そのぼんやりとしたためらいがちな灰色の目の中に、野獣のような光を宿していた。ルネは狼狽して顔を伏せ、身をかがめてもはや絨毯の薔薇模様しか見なかった。けれども彼女は彼らの影を追い、彼らが数秒間、自分の前で立ち止まったことに気づいていた。彼女はあの茫洋とした夢想家である皇帝が、ビロードの細い縞の入ったモスリンのスカートの中に埋まっている彼女を見て、次のようにささやいたのを聞いたように思った。

「将軍、ここに摘むべき花がある。白黒混じりの神秘的なカーネーション(un mystérieux œillet panaché blanc et noir)だ。」

すると将軍は、もっとずけずけとした声で答えた。

「陛下、このカーネーションはわれわれのボタンホールに実によく似合うことでしょう。」(p.440)

この箇所において、ゾラのポレミックな文体は、ナポレオン三世に対する悪意を隠してはいない。しかしこの出来事は、その後皇帝とも親しく付き合うようになったルネにとって、いつまでも思い出に残る「人生の最高音（la note aiguë de sa vie）」であったとされている。このときルネの差し出した衣裳テクストは皇帝と将軍によって見事に解読された。それは男性のボタンホールに飾る一輪のカーネーションであり、純粋な装飾品としての花である。カーネーションは北アフリカ原産であるが、数世紀にわたってヨーロッパ各地で主に温室栽培され、次々と新しい品種が生み出された。色や形の豊富さ、香りの高さ、開花期間の長さなどによって、ヨーロッパの鑑賞花壇になくてはならない存在であるこの花は、もっとも「栽培」に適した花のひとつであると言ってもよいだろう。ルネの呈示した「白黒混じりの神秘的なカーネーション」は、一種の「不可能の花」[4]であり、そうした人工的な栽培技術の極致を示している。

ところでルネが変身するのはカーネーションだけではない。小説第一章のサカール家の晩餐会で、菫の花束と蔦の葉で飾った緑色のドレスを纏った彼女は、「聖なる樫の木から上半身を出しているあのニンフたちのひとり」にたとえられていたが、同じ衣裳が館に付属した温室の場面では、彼女を睡蓮の花にする。

> ルネはゆっくりと、御影石の台座に身をもたせかけた。緑色のサテンのドレスを着て、紅潮した胸と顔を、ダイヤモンドの透明なしずくで濡らした彼女は、薔薇色と緑色の大きな花、暑さに恍惚となった泉水盤の中の睡蓮の花のひとつに似ていた。（p.357）

睡蓮（nymphéa）の語源はもちろんニンフ（nymphe）である。ギリシア神話によれば、この花はかつて、ヘラク

レスへの愛のために死んだひとりのニンフの変身したものであるという。したがってニンフにたとえられたルネが今度は睡蓮の花になることに不思議はないのだが、ここでは人間が美しい花という鑑賞の対象物に還元されてしまっていることを確認しておこう。睡蓮もまた、古くから好んで栽培され、さまざまな品種が生み出されてきた花で、とりわけ温室の水盤には欠かせない鑑賞花であった。たとえばロンドン万博の水晶宮（クリスタル・パレス）の設計者でもある園芸家・温室建築家のジョセフ・パクストンは、一八四九年、自身の設計したチャッツワースの大温室で、「ヴィクトリア女王（レギア）」と名付けられた南米ギアナ原産の大睡蓮の栽培に成功して話題を呼んだが[5]、この大睡蓮はパリの植物園の温室でも栽培されて評判になった[6]。それは当時の園芸術の最高峰であったのだ。

ルネは、大臣主催の舞踏会でも「花」にたとえられている。それは「何百万という金銭の腐食土に（dans la terreau des millions）」咲いた花、「絹の肌をして彫像のような裸身を持った不思議な悦楽の花（une si étrange fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statue）」（p.475）であった。それは第二帝政という温室で金にあかせて栽培された珍しい花であったが[7]、この「栽培（culture）」という語がすなわち「文化」をも意味することに留意する必要があるだろう。モードはこのようにして、産業化社会と密接に結びついた「文化」を形成していくが、そのとき表象の役割を担った女性はしだいに一個のオブジェへと近づいていくのである。

二　室内装飾と衣裳

女性の物象化（réification）に関しては、ルネと室内との換喩的（メトニミック）な関係も見逃すことはできない[8]。サカール家の豪

壮な邸宅の表面にほどこされた装飾と、ルネの体を覆う衣裳との類似性についてはすでに述べたが、その建物の内部の部屋部屋もまた、そこに住む女主人の衣服と密接なつながりを持っている。この館では中央の大広間を挟んで、正面から向かって右側が夫アリスティッドに属する部分、左側が妻ルネに属する部分に分かれている。このうちルネに属する空間は、二階にある寝室とその奥の広い化粧部屋、化粧部屋の真下にあり小階段でつながった一階の小サロン、さらに館の左側に接して作られて、小サロンとフランス窓で行き来できるようになった温室から成っている。ゾラはこれら三つの部屋と温室に、それぞれ詳細な描写を与えているが、中でも寝室、化粧部屋、小サロンの三部屋に共通する特徴は、凝った家具調度や小物類と豪華な布地類で埋め尽くされていることである。ここではとりあえず布地の方に焦点を絞って見ていくことにしよう。

ルネのアパルトマンは「絹とレースの巣（un nid de soie et de dentelle）」であった。前室のブードワールから寝室への入り口はドアではなくて「二重の緞帳」で仕切られていた。壁には「薔薇と白いライラックときんぽうげの大きな花束を刺繍した亜麻色（gris de lin）の艶消し絹布」が張り巡らされ、カーテンと緞帳は「グレーとピンクの縞の絹で裏打ちしたヴェネチアン・レース」でできており、床には「花びらの散りかけた薄色の薔薇をちりばめた、青みがかったグレーの絨毯」が敷かれていた。しかしこの部屋の中心は何といっても布地で覆われた「グレーとピンクの大きなベッド」であった。「ベッドの木部は布に覆われキルティングされていて目には見えず、枕元は壁にぴったりとつけられていて、天井から絨毯まで落ちかかるドレープの波と花束を刺繍したレースや絹で、部屋の半分をすっかり埋め尽くして（emplissait）いた。」この「埋め尽くす（empliir）」という動詞は、「襞（pli）」という語から派生しており、字義通りには「襞を入れること」「襞で満たすこと」を表している。この寝台はまさしく襞で埋め尽くされた寝台なのであるが、それが次には豪華な衣裳に、さらにはその衣裳を纏ったひとりの女にたとえられるのである。

それはまるで、丸みをつけ、切り込みを入れ、バッスルやリボン結びや襞飾りを付けた女の衣裳のようだった。スカートのように膨らんでいるその大きなカーテンは、背の高いひとりの恋する女が、身をかがめ、恍惚となり、枕の上に倒れかかろうとしている様子を夢想させた。カーテンの下は聖域であり、細かく襞を寄せた薄地リネンや雪のようなレースや、ありとあらゆる種類の繊細で透けるものが、おごそかな薄暗がりの中に紛れていた。(p.477)

この部屋＝女においては、布また布の重なりの中で、肉体の存在は定かではない。スカートの下の「聖域」は繊細な下着の襞に満たされていて、どこまでも布地でできているかのようですらある。

それに対して隣の化粧部屋は、女性の裸体そのものを想起させる部屋である。この部屋はパリ中の人々の噂の的になっていた。人々は「ヴェルサイユの鏡の間」と言うのと同じように、「美しいサカール夫人の化粧部屋」と言っていたとゾラは書いている。太陽王ルイ十四世の絶対王政を象徴する贅を凝らした大広間と、十九世紀の新興ブルジョワの一夫人の私室との比較には注目しておく必要があるだろう。両者はそれぞれの時代における贅沢な消費の極致を表していると同時に、ルネの私生活や裸体が、その衣裳と同様に一種公的な性格を帯びていること、彼女がどこまでも「見られる」存在であることを示唆している。

逆説的なことに、裸体を思わせるこの部屋もまた、実は布地で覆われている。それは「恋する女戦士が、夢のさなかに張りめぐらせた大きな丸い天幕、妖精物語の天幕」のようだった。天井の真ん中に銀の輪があり、そこから丸く垂れ下がった布は一旦壁に留め付けられた後、床までまっすぐに垂れ落ちていた。その布は「ピンクの絹の裏地に、ところどころ大きな襞をとった非常に淡い色のモスリンをかぶせた」もので、「寝室のピンクがかったグレーは、こ

こでは明るくなり、ピンクがかった白、裸体の肌色」になっていた。この天幕は一部が開かれ、その奥にはピンクの大理石の浴槽がしつらえられていた。

若い女［＝ルネ］は、昼頃までそこにほとんど裸でいるのが好きだった。丸い天幕もまた裸だった。このピンクの浴槽や、ピンクのテーブルと洗面台、その下にピンクの血が流れているのが見えるように思える天井と壁のモスリンは、肉体の丸み、肩や胸の丸みを帯びていた。そして一日の時刻によって、まるで少女の雪のような肌であったり、成熟した女の熱い肌であったりした。それは大きな裸体だった。ルネが浴槽から出てくるとき、彼女のブロンドの肉体も、この部屋全体のピンクの肌に、ほんのわずかなピンクをつけ加えるだけだった。(p.480)

この描写においては、布に覆われた部屋全体がひとつの裸体となり、人間の肌と布地の肌理(きめ)の間には、もはや何の差異もない。モスリンの下にはピンクの血が流れている。ただしその血もまた絹でできているのであるが。この部屋においてはルネの肉体すらもが、まるで布地で作られているかのようであり、部屋と女とは完全に一体化している。(9)

この化粧部屋の真下に位置するのが、一階の小サロンである。この部屋の壁布やカーテンや緞帳はすべてきんぽうげ色（鮮やかな黄色）のサテンでできており、床には「枯れ葉を散りばめたオービュソン産の絨毯」が敷きつめられていた。さまざまな種類の椅子が置かれていたが、それらは「キルティングして、色鮮やかなチューリップを刺繍した黒のサテン地で幅広の縞を入れた、きんぽうげ色のサテン」で覆われていた。実際、寝室のベッドがそうであったように、「これらの家具の木部は見えず、サテンとキルティングがすべてを覆っていた」(p.350)のだった。

ルネの部屋では、すべてが布で覆われ、詰め物をされ、あくまでも柔らかく、その中にいる人間はどのようなショッ

クからも守られているように思われる。これらの空間と著しい対照をなしているのは、ルネの生家で、十七世紀の質実剛健なブルジョワジーの美徳を体現するサン＝ルイ島のベロー＝デュ＝シャテル邸の室内である。サカール邸とベロー邸はあらゆる点で対照的であり、小説中ではそれぞれオスマンの改造を境とした「新しいパリ」と「古いパリ」を代表している建築物であるが、ベロー邸にあるのは「丈夫で軟弱なところのない豪華さ」であり、「ナラ材がわずかな麻でかろうじて覆われている椅子、ごわごわした布のベッド、その板のざらつきが当世のドレスの華奢な存在を実に軽薄に見せてしまうリネン用の長持ち」(p.400)といったものであった。実際ルネが、父親に金を借りようとして急いで実家に立ち寄ったとき、彼女はその厳めしく陰鬱な家の中で、自身の衣裳のあまりの奇抜さとレースの白さ、裾飾りの大きさにいたたまれない思いをするのだった。(10)

十九世紀のインテリアにおけるこの柔らかな布地類の氾濫についてヴァルター・ベンヤミンは、ルイ＝フィリップの治世に歴史上はじめて「私人」(le particulier)が登場したことと関連づけている。(11) つまり労働の場所と居住の場所が明確に区別されて、居住用の室内は、仕事の現実世界を離れ、自由な幻想をはぐくむことのできる「私人の宇宙」となり、また「彼が閉じ込もる容器」ともなったというのである。確かに、都市の発達や産業化の進展に伴って、外界で人間の感覚に与えられる刺激は量においても強度においてもますます増大し、また群衆の中での匿名性を余儀なくさせられるようになって、室内は「保護ケース」としての役割を強めると同時に、大都市の中で失われてしまった「私的な生活の形跡」をとどめる機能を求められるようになったのかもしれない。ベンヤミンは「あらゆる接触の跡を残すビロードやフラシ天の布」が好まれ、「居住者の痕跡が室内に型として残る」ことを指摘しているが、ルネの部屋の場合にも同様の現象が見られる。たとえば寝室は、部屋全体がベッドの延長であるかのようであったが、ルネはそこで「これらすべてのものの上に、ベッドの上と同じように、彼女の肉体の痕跡(l'empreinte)と暖かみと香

りとを残していた(p.478)」。彼女はまた化粧部屋で、毎朝数分の入浴を行う習慣であったが、「その入浴は、一日中、その部屋を湿り気と濡れた新鮮な肌の匂いで満たしていた(p.480)」のだった。

このような現象は、部屋とその居住者との関係をますます密接なものとする。ルネの寝室や化粧部屋は部屋自体がひとりの女であった。階下の小サロンの場合は、部屋が女性にたとえられることはないが、ルネはこの部屋ともまた完全に融合している。

> 昼間、彼女は暇な時間をそこで過ごしていた。黄色い壁布は、彼女の淡いブロンドの髪の色を消すどころか、それを不思議な炎で金色に染めるのだった。彼女の顔は、朝の光の中で目覚める金髪のディアナの顔のように、夜明けの光の中で、ピンクと白にくっきりと浮かび上がっていた。おそらくそのために、彼女は自分の美しさをきわだたせるこの部屋を好んでいたのだった。(p.351)。

ルネはここでは、黄金の光に包まれた女神ディアナに変貌する。部屋全体が彼女にとって、その顔を美しく浮かび上がらせるひとつの衣裳なのである。

女性と部屋とのこのような一体化は、十九世紀において一般にブルジョワ女性の領域が室内に定められたことと大きな関連があるだろう。彼女たちは「家の中の天使」となり、外の仕事から疲れて帰ってくる男たちのために室内を居心地良く整える必要があった。ルネの場合は、そうした家庭的な役割が求められたわけではないが、彼女の領域が室内の閉じられた場所であったことは確かである。イギリスのヴィクトリア朝と同様、第二帝政期からベル・エポックにかけてのフランスにおいても、多くの室内装飾の手引き書が出版され、インテリアはモードと同様に、女性の領

分となった。第二帝政期のファッション・リーダーであるナポレオン三世妃ウージェニー皇后の趣味は、室内装飾であったという（ちなみにナポレオン三世自身の趣味は、「考古学」であった）[12]。皇后は「家具を選び、布地を組み合わせ、サロンを装飾する」[13]才能を誉められることを何よりも喜んだというが、確かにインテリアとは、衣裳と同様に、選択と結合の術、組み合わせの術であった。

ルネの部屋の描写においては、女性が衣裳を纏うように部屋も衣裳を纏っている。そこでは布地を媒介にして、女性は限りなく部屋＝事物に接近するのである。[14]

三　エクレクチスム（趣味の多様性）

ルネと部屋の関係について、もうひとつの重要な点は、彼女が部屋を替わるたびに姿を変え、異なった種類の女になることである。それは、ルネとマクシムがこれらの空間を自分たちの愛の舞台として享受する場面ではっきりと指摘されている。

それぞれの部屋は、その特有の匂いや壁布や固有の生命によって、彼らに異なる種類の愛を与え、ルネをまた異なった恋人にするのだった。彼女は、なま暖かい貴族的な寝室の真ん中の、キルティングされた貴婦人のベッドの中では、上品で可愛らしく、そこでは愛の行為も趣味よく控えめだった。肌色の天幕の下、浴槽の芳香とじっとりとしたけだるさの中では、彼女は気まぐれで肉感的な娼婦となり、風呂から出るなり身をまかせたが、マクシムはそんな彼女の方が好きだった。それから階下の小サロンの明るい日の出の光、髪の毛を金色に染める黄色がかった

曙の中では、彼女は女神になった。金髪のディアナの顔をして、裸の腕は慎ましく、肉体は端正で、ソファの上での姿勢は、古代風の優雅さを帯びた気品のある線を描いていた。しかしマクシムがほとんど恐れを抱いている場所がひとつあった。そこにルネが彼を連れて行くのは良くない日、彼女がより刺激の強い陶酔を必要としている日だけであった。そのとき彼らは温室で愛し合った。彼らが近親相姦を味わったのはそこだった。(p.484)

温室でのルネはといえば、前論文ですでに触れたように、「目から燐光を放つ大きな雌猫(p.485)」にたとえられ、その姿は温室に置かれた黒大理石のスフィンクス像に重ね合わされる。さらにそこには真紅のハイビスカスから連想されるメッサリーナの血塗られた唇のイメージも想起されて、彼女は男を破滅に導く女、「宿命の女」の相貌を表すのである。しとやかな貴婦人、あるいは官能的な娼婦、輝かしい古代の女神、あるいは邪悪な「宿命の女」――ルネは空間に応じて自由自在に変貌するきわめて可塑的な存在である。しかもこれらの四つのタイプは、互いにもっとも対極にあるようなタイプの女性であることに注目しておく必要があるだろう。

部屋と同様に、衣裳によってもルネは変身する。大臣主催の舞踏会で纏った「ルイ十四世式の長い裳裾(トレーヌ)のついた薔薇色の横畝絹(ファイユ)の盛装ドレス」や、ウォルムスのサロンで彼がルネのためにデザインする「銀白色の横畝絹(ファイユ)で作ったモンテスパン・ドレス」は、十七世紀の貴婦人を思い起こさせる。サカール家の晩餐会での緑色のドレスは彼女をニンフにしていたが、これはディアナと同じく古代神話への言及であり、実際、後の「活人画」の場面において、ルネは妖精エコーの衣裳を纏うことになる。あるいはパリの父の家に来た少年マクシムが初めてルネに出会ったとき、彼女が着ていたのはフランス近衛隊の軍服を模した衣裳だった。最初少年は、彼女が「仮装している(déguisée)」(p.404)のだと思ったが、まさにルネの衣裳は本質的にひとつの仮装であるといってよいだろう。それは歴史や神話や物語、

あるいは異なる社会階層などからの絶えざる引用であり、また新たな組み合わせである。ウォルムスがルネのために衣裳をデザインする場面で、彼の「天才」の極致は、モンテスパン・ドレスに合わせて、髪に「プシュケーの夢みるような蝶」をつけることを思いついたことだった。(p.413)

ルネの衣裳に限らず、この時代のモードの本質が「仮装」であることを示唆してくれるのは、四旬節中日のサカール家での仮装舞踏会の場面が、小説後半のクライマックスを形作っていることである。このとき演じられる「活人画」については別の機会に論じることにして、ここで注目しておきたいのは、観客として舞踏会に集まった人々の扮装の方である。

十一時半になったが、幕はまだ開かなかった。大きなざわめきが広間を満たしていた (emplissait)。肘掛け椅子の列には、侯爵婦人 (marquises) や城主の奥方 (châtelaines)、牛乳売りの女 (laitières)、スペイン女 (espagnoles)、羊飼いの女 (bergères)、トルコの王妃 (sultanes) などの見事なまでの一群が見られた。宝石の強烈な輝きできらめきわたっている、この明るい布と裸の肩とのモワレ模様のかたわらで、黒い燕尾服の密集した塊は、大きな黒い斑点となっていた。仮装しているのは女たちだけだった。(p.539)

この印象派の絵画を思わせる描写において、襞 (pli) の堆積となって広間を満たしている (emplir) のは、さまざまな社会階層、さまざまな地域、さまざまな時代の扮装であり、物語や絵画によって典型化されたイメージの引用である。さらにこのリストを延長するならば、観客の中に座っているマクシムの婚約者で、やや発育不良の少年のような少女ルイーズは小姓(「アンリ三世の稚児」mignon d'Henri Ⅲ)、その美しさで巧みに夫を出世させるミシュラ

ン夫人はエジプトの踊り子（「イスラム教の天女」houri de Mahomet）、そしてサカールの姉で怪しげな策謀に加担することの好きなシドニー夫人は魔法使い（magicienne）の扮装をしていた。仮装しているのが女たちだけであるという点にも注目しておくべきであろう。この時代において表象の役割を一手に引き受けたのは女性であった。しかし多様なのは女たちの衣裳だけではない。ダンス音楽もまた多様であり、楽器もメロディーも変化に富んでいた。

> 舞踏会が始まった。［……］ポルカやワルツやマズルカが、カドリールと交互に演奏された。大きく揺れるカップルたちが行ったり来たりして、長い廻廊を満たし（emplissait）、金管楽器の鞭の下で飛び上がり、またヴァイオリンの緩やかな揺れに身をまかせていた。さまざまな衣裳、あらゆる国とあらゆる時代の女たちの波がひしめき合って、雑多な色の生き生きとした布地を押し流していた。（p.557）

万国博覧会の理念とも接点を持つ、このような諸要素の集積は、文化的には十九世紀のフランスの建築や絵画を特徴づけたエクレクチスム（折衷主義 eclectisme）と関連があると見てよいだろう。エクレクチスムはもともと哲学の用語で、さまざまな体系の中からもっとも是認し得るテーゼを選び出し、それらを組み合わせてひとつの学説を確立するもので、フランスのヴィクトール・クーザン（一七九二―一八六七）に代表される。建築の分野においても「第二帝政期様式（style Second Empire）」を特徴づけたのは折衷主義であった。建築家ルフュエルによる新ルーヴル宮（一八五七）やガルニエによるオペラ座（一八七五）に代表されるこの様式は、モンソー公園のサカール邸と同様に、「あらゆる様式の豪勢な雑種（p.332）」だったのである。

哲学においてエクレクチスムは、ギリシア・ローマ時代から存在したと言われるが、美術におけるエクレクチスム

もそれほど新しい概念ではなく、また今日一般に考えられているような軽蔑的な意味合いは持たなかった。むしろそれはアカデミズムの理想ですらあった。十六世紀末にイタリアのロマッツォという批評家は、理想の絵画とはたとえば「アダムとイヴ」の主題で、アダムのデッサンはミケランジェロで色彩はティツィアーノ、イヴのデッサンはラファエッロで色彩はコレッジオであるような絵画だと述べている。十九世紀のアカデミズムが理想としたのもそのような折衷様式で、ドラロッシュやトマ・クーチュール、メソニエ、カバネル、ジェローム、ブーグロー、ボードリーらに代表される官展派の画家たちにおいては、古代彫刻に基づくデッサン、生きた現実のモデルの研究、ルネサンスや十七―十八世紀絵画の伝統、美術学校やアカデミーで伝授される「こつ」などの集合が技術的な土台を形成し、また主題としては、歴史画、神話画、宗教画、寓意画、風俗画等のいずれにおいても、本質的に逸話的（anecdotiques）なものが選ばれた。このような意味での折衷主義は「ポンピエ」とも呼ばれ、画家個人の独創性を欠くものとして、しだいに軽蔑的な意味合いを帯びることになったのである。(15)

このようにエクレクチスムとは一般に、ひとつの作品の中にさまざまな様式が混交したものと考えられているが、近年この語には同時期におけるさまざまな様式の混在という意味も与えられているようである。たとえば美術史家のブルーノ・フーカールが、「第二帝政下の主要な動向、同時代の芸術創造をもっとも良く理解させてくれる動向は、実はエクレチスムであったことを認めなければならない」(16)と述べるとき、彼は当時のサロンにおいて、たとえばクールベとボードリー、ジェロームとミレー、メソニエとギュスターヴ・モロー、マネとブーグローが共存していたという現象を指しているのである。フーカールによれば、近年美術史の分野において従来の十九世紀絵画史をとらえ直す試みがなされている。従来の美術史は、新古典主義者対ロマン主義者、ロマン主義者対写実主義者、「ポンピエ」対印象派、自然主義者対象徴主義者といった戦いの連続として構想され、「一方が他方より進歩しているという諸運動

の連続の歴史」としてとらえられてきた。しかし新しい美術史は、各世代の内側に身を置く必要がある。それは「世代によって異なった相対的位置を取る諸星座の総体」として読まれねばならないし、特定の画家だけが重要視されてもならない。重要なのは、各世代における諸要素の共存であり、またそれらの相対的な関係であろう。

十九世紀後半の時代精神を特徴づけるのは「普遍的な興味（ユニヴェルセル）」である。この時代、地理学や歴史学の発達は未知の土地や忘れられた時代を次々と「発見」していった。万国博覧会はそのような「知」の集大成でもあった。一見して相容れないさまざまな芸術家を評価したのも、このような時代精神であるとフーカールは言う。「十九世紀後半は矛盾の共存に熱中した。パリではほぼ同時に、ネオ・ゴシック様式の教会とネオ・ルネサンス様式あるいはネオ・ロマネスク様式の教会を建設することが可能であった。エクレクチスム（趣味の多様性）こそが十九世紀の方法、様式を定義している。そして、建築にとって真実であることは絵画にとっても真実である。」

同様のことはモードや室内装飾についても言えるだろう。ルネの多種多様な衣裳や、部屋による変身ぶりは、第二帝政期の時代精神そのものの反映でもあるのだ。つねに新しいもの、新奇なものを求め続けるというモードの本質自体が、そのような時代精神に適合したのかもしれない。しかしひとりの人間がそのように多様な変化を担うとき、とりわけその変化が物象化（réification）を伴っているときには、その人間の自己同一性は危険にさらされることになるだろう。

四　タヒチの女

ところでルネの多種多様な衣裳の中でもとりわけ奇抜なもの、ありとあらゆる仮装をした女たちの中でも彼女を際

だたせた新機軸は「タヒチの女」の扮装であった。まず活人画を終えたルネが仮装舞踏会のために着替えて出てくるところを引用しよう。

ルネがようやく降りてきたときには、半ば沈黙があたりを制した。彼女は新しい衣裳を身につけていたが、それは実に独創的な優雅さを持ち、また実に大胆なものだったので、彼女の奇抜な言動には慣れているはずの紳士方や婦人方も、驚きの身ぶりを禁じ得なかった。彼女はタヒチの女（Otaïtienne）になっていた。この衣裳は、きわめて原始的なものであると思われた。足から胸までを覆う淡い色のタイツ（maillot）を身につけ、肩と両腕は裸のままだった。そしてそのタイツの上には、腰をちょっと隠すために、二重の裾飾り（ヴォラン）をつけた丈の短い、シンプルなモスリンのブラウスをまとっていた。髪には野の花の冠をつけ、足首と手首には金の輪をはめていた。それ以外には何も身につけてはいなかった。彼女は裸だった。薄いブラウスの下で、タイツは肌のような柔らかさを持っていた。この裸体の純粋な線は、膝からわきの下まで、裾飾りによってぼんやりと消されてはいたが、少しでも彼女が動くと、その線が強調され、レースの編目の間から現れるのだった。それは愛すべき野生の女（une sauvagesse adorable）、未開人の官能的な女（une fille barbare et voluptueuse）であり、白いもやの中に、海の霧の裳裾の中に、かろうじて隠されてはいるものの、体全体がはっきりそれと見分けられるのだった。(p.556)

ゾラが『獲物の分け前』を発表したのは一八七二年である。タヒチ島を舞台として、フランス人の海軍少尉と現地娘ララユーの悲恋を描いたピエール・ロチの自伝的小説『ロチの結婚』が出版されて大人気を博したのが一八八〇年（ロチは一八七二年に初めてタヒチ島に上陸している）、画家ポール・ゴーギャンが初めてタヒチへと向かうのが一八

九一年（ゴーギャンは九一年から九三年、九五年から一九〇三年の二回に渡って滞在し、彼地で死去する）であることを考えると、ここでの「タヒチ」への言及は当時としてはかなり斬新なものであっただろう。もっとも「南の島」ということで言えば、約一世紀前に書かれ、その後も多大な影響を残したベルナルダン・ド・サン＝ピエールの『ポールとヴィルジニー』（一七八七）があるし、若い頃の南洋航海の思い出に基づくボードレールのいくつか詩編――韻文詩「異国の香り」「植民地生まれの夫人に」「ここから遥かに遠く」散文詩「麗しのドロテ」など――も忘れることはできない。『ポールとヴィルジニー』の舞台はインド洋のフランス島（現モーリシャス島）であり、ボードレールが訪れたのも、この島と隣のブルボン島（現レユニオン島）である。

南太平洋ポリネシアのタヒチ島は、十七世紀にスペイン人によって「発見」されたと言われるが、正式な記録として残っているのは、一七六七年、イギリスのウォリスによるものである。フランスのブーガンヴィルが世界周航の途中でタヒチに立ち寄ったのは、その十ケ月後、一七六八年四月のことであった。ヨーロッパにおけるタヒチ島のイメージを決定づけたのは、そのブーガンヴィルが一七七一年に公刊した『世界周航記』と、それを受けてディドロが翌年執筆した『ブーガンヴィル航海記補遺』（公表は死後一七九六年）である。ブーガンヴィルの『周航記』のタヒチに関する章は、この「新しいシテール島」に南太平洋の楽園のイメージを与えた。それは「なお黄金時代の純朴さが支配している地方」であり、人々はきわめて友好的で、女たちは皆美しく、とりわけ肉体的な魅力に優れ、素朴な媚態を示していた。男たちは友好の印として一行に、彼女らと知り合うことを勧めるのだった。[17] ディドロの『補遺』の方は、タヒチ人にいわゆる〈善良な未開人〉、文明社会の汚染を受けていない素朴で健康な自然人の典型を認め、その視点から文明人の道徳的退廃を痛烈に批判したものである。ディドロはひとつの観念として、〈幸福なタヒチ人〉のイメージを作り上げたが、そこには自然状態における男女の性の奔放と、恥じることのない裸体の美徳があった。[18]

十九世紀になって、現実のタヒチはしだいに、ディドロが危惧したような文明の毒に冒されていく。一八三〇年頃にタヒチに滞在したモーレンハウトは、「この種族の腐敗と不道徳性」を嘆き、とりわけ過度の飲食癖や売春などの放縦に心を痛めている。[19] しかしヨーロッパ人が作り上げた〈幸福なタヒチ人〉のイメージは現実との不一致をきたしながらも容易に消滅することはなく、さまざまな変形を蒙りながらも、ロチやゴーギャンにまで受け継がれていくことになる。[20]

ルネの衣裳もまたヨーロッパがタヒチに対して抱いていた想念の領域に属している。そこには確かに、文明の対極としての自然や野生に対する憧れ、栽培された花に対置される野生の花への憧憬が存在する。しかしそこではもはや、ディドロにおけるような〈他者〉の視点からの痛烈な批判といったものは姿をひそめ、タヒチのイメージは、一種の異国趣味、あるいはエドワード・サイードがその欺瞞性を暴き出して見せた「オリエンタリズム」の一変種になってしまっているようだ。ピエール・ロチがその作品の中で書いているように、当時のヨーロッパ人にとってタヒチとは一般に「すべてが感覚的快楽と物質的欲望の充足のために存在している島」「微笑みかける詩情に満ちた永遠の春と花々と美しい娘たちの国」[21]であった。それはヨーロッパにとって支配すべき対象に他ならず、実際フランスは一八四二年に軍艦を派遣してタヒチを占領し、一八四七年には王政を廃して植民地としている。

異国趣味はスペインや中近東のイメージを汲み尽くし（仮装舞踏会には「スペイン女」たちや「トルコの王妃」たちが数多くいたことを思い起こそう）新たな対象を求めていたが、それがこの「未開人の官能的な女」であった。舞踏会でエジプトの踊り子の扮装をしていたミシュラン夫人は、その衣裳がルネの「単純な薄布」のそばでは「おそろしいほど重苦しく」なってしまったことで悔しい思いをした。実際タヒチ女の衣裳は男たちに対しては大成功を収め、ルネが歩いた後には「彼女のモスリンのブラウスの透明さに驚き魅惑された黒い燕尾服の航跡」が残されたほどだっ

た。人々は口々に夫のサカールに賛辞を呈したが、それは「彼の妻の体の線の完璧さ (la perfection des formes de sa femme) (p.556)」に関してであった。

ここで注目しておきたいのは、ルネの身体が純粋な鑑賞の対象に還元されてしまっていることである。彼女はヨーロッパが欲望する〈南〉の表象に他ならず、視線によって所有することのできる一個のオブジェなのである。このような視線は私邸の中に温室を作り、珍しい熱帯の植物を集めて鑑賞するのとほとんど同等のものである。この視線がきわめて表層的なものであることは、ルネの裸体が、体にぴったりとしたタイツ (maillot) の薄布で覆われていることからも明らかであろう。この征服＝所有のまなざしは、決して〈他者〉の内部までは浸透しない。それはあくまでも美しい表層の上にとどまるのである。このようにルネのタヒチ女の扮装は、支配される〈南〉のイメージを女性の上に投影するものであったが、それではルネの方はなぜそのような表象を選んだのであろうか。

彼女にタヒチ女の扮装をさせたのは、「熱」に対する強い希求であったと考えられる。実際その姿でサロンに現れた彼女の「手は焼けつくようで、目は熱できらめいていた」のだった。ゾラの描き出す第二帝政期の「新しいパリ」は「大金の騒音の中であらゆる熱い快楽 (toutes les chaudes jouissances) が燃え上がっている(p.400)」場所であったが、そこにおいてサカールとルネのカップルは「金銭と快楽という二つの熱い熱のかたまり (deux fièvres chaudes de l'argent et du plaisir) (p.399)」として描かれている。しかし新しい快楽を次々と求めても、決して満たされることのないルネは時折、深い倦怠に襲われる。そのようなときには彼女の血の中にある古い堅実なブルジョワの道徳観が頭をもたげるのであるが、それは「寒さ」を彼女にもたらすのだった。実際サン＝ルイ島にある彼女の実家、ベロー＝デュ＝シャテル邸は「冷たい霧の中」にあり、ほとんど太陽があたることもなく、中庭の泉水の水は氷のように冷たかった(pp.399-400)。たとえばマクシムと初めて過ちを犯した時、後悔の念にさいなまれた彼女は、

高熱を発して悪寒に襲われ、部屋に閉じ込もって暖炉に大きな火をおこさせる。

ルネは一日中、火の前でまどろんだ。発作を起こしているときには、彼女はクレオールの女のように無気力だった。そのようなとき、彼女のいつもの騒々しさはすっかり影をひそめて、怠惰で、寒がりで、眠ったようになった。彼女は寒さに身を震わせ、燃える炭火を、額に汗の小さな滴をしたたらせ、彼女をまどろませてくれるような息苦しいまでの熱さを必要とした。この焼けつくような空気の中で、炎に身を浸していれば、彼女はもはやほとんど苦痛は感じなかった。彼女の苦しみはかすかな想念、漠然とした息苦しさのようなものとなり、その曖昧さ自体がしまいには快感を呼び覚ますのだった。このようにして彼女は、暖炉の赤い光の中、すさまじい火の前で、夜になるまで昨夜の後悔を揺すぶった。その火の激しさは、周囲の家具にひびを入れ、時として彼女自身の存在の意識（la conscience de son être）を失わせるほどだった。（p.470）

「熱」は彼女の「存在の意識」そのものを奪い去る働きをする。それはむしろ苦痛を快感に変えるのだ。そして彼女は自ら思考することを停止し、まどろみの中に身を委ねるのである。これは支配する側にとってはきわめて好都合な状況であると言えるだろう。ヨーロッパは〈南〉が眠っていることを欲したのである。言い換えれば男たちは女たちに表象の衣を纏わせ、熱気の中に浸すことによって、意識を麻痺させることを望んだのだ。いずれにせよルネは、こうして部屋の中に閉じ込もって「熱」を補給することによって、幾度となく発作もしくは存在の危機を乗り越える。

そしてドアがふたたび開いたとき、そこから騒々しい音をたてて出てきたのは、絹とレースの波（un flot de

soie et de dentelles) であり、額に皺ひとつ赤みひとつない、贅沢で喜々とした女だった。(p.423)

このようにして自らの「意識」を眠らせたルネは、ふたたび絹とレースでできた表層の存在として姿を現わすことになるのである。

本稿においてはルネのさまざまな衣裳を通して、第二帝政期の文化の特質を抽出してきた。それは花としての衣裳に象徴されているような栽培の文化であり、室内を織物で埋め尽くして安息と充足を求める文化であり、さまざまな要素を混在させる博覧会にも似たエクレクチスムの文化であり、さらには〈南〉を欲望の視線でまなざすオリエンタリズムの文化であった。ルネの身体は、これら種々の文化を表象する変幻自在のメディアとして機能しているのである。第二帝政は、こうした表象の役割を女たちに押しつけたのであったが、それによって彼女たちは事物と同一視され、自己同一性を失い、その存在は危機にさらされるのである。十分に予測できることであるが、ルネとモードとの幸福な関係は最後までは続かない。彼女は結局すべてを失い、神経の病に冒されて、二十五万七千フランというウォルムスへの借金だけを残して死ぬことになるのだが、彼女の悲劇を構成したものは何であったのだろうか。この問題については、別稿で検討することにしたい。

註

(1) 本論において使用したテクストは、Emile Zola, *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, tome 1 である。この版からの引用はすべて、本文中にページ数を括弧に入れて記した。

(2) 拙論「モードと社会――ゾラ『獲物の分け前』における衣裳・女・テクスト」『近代』第七五号、神戸大学近代発行会、一九九三年十二月、一―三四ページ。

(3) 同論文、五ページ参照。

(4) ジョルジュ・ブランがボードレールの散文詩「旅への誘い」(一八五七) の中に出てくる「黒いチューリップ」と「青いダリア」について与えた表現。この詩は第二帝政期における園芸熱の興隆を示唆してくれるのではないだろうか。Cf. Georges Blin, 《Les Fleurs de l'impossible》, *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1967.

(5) 松村昌家『水晶宮物語――ロンドン万国博覧会一八五一』リブロポート、一九八六年、一一〇―一一二ページ。パクストンはこの巨大な睡蓮の葉の浮力に驚き、その構造を調べて明るく軽快な温室を作ることに応用したという。

(6) たとえば『マガザン・ピトレスク』の一八五五年二月号には、この睡蓮に関する記事が掲載されている。「[ロンドンのキュー植物園で種から成長した六株のうち] 一八四九年八月三日にデヴォンシャー公のチャッツワースの温室に受け入れられた一株は、三ヵ月後の十一月八日に最初の花を咲かせた。これは園芸における一大事件であった。[……] しかし現在においてもまだ、この有名な植物は、ヨーロッパのいくつかの特権的な温室にしか存在しない。その栽培には大変な費用がかかるのである。それはその大きさにふさわしい広さを持った温水の水槽を必要とする。[パリ] 植物園に新しく建設された水槽は、今年素晴らしい「ヴィクトリア女王(レギア)」を成長させて、いくつかの花を咲かせ、多くの見物人が訪れた。」*Magasin pittoresque*, tome XXIII, février 1855, pp.34-35)

(7) 『獲物の分け前』における「温室」については、中井敦子「ガラス空間の機能――『獲物の争奪』における温室について」『仏文研究』第二五号、京都大学フランス語学フランス文学研究会、一九九四年、八五－一〇三ページ、及び拙論「ガラスのユートピア――十九世紀パリにおける温室とその表象（上）（下）」『月刊百科』第三九三号及び三九五号、一九九五年七月、九月を参照。

(8) たとえばルデュック＝アディーヌもこの点について触れている。Henri Mitterand, Colette Becker et Jean-Pierre Leduc-Adine, *Genèse, structure et style de* La Curée, SEDES, 1987, p.179.

(9) サカール邸において、このルネの化粧部屋（cabinet de toilette）と対称的な位置にあるのが、夫アリスティッドの仕事部屋（cabinet de travail）である。化粧部屋のピンクの大理石の浴槽に対立するのが、仕事部屋の頑丈な金庫（coffre-fort）であり、この小説においてはゾラがあくまでも「金と肉体」（l'or et la chair）を基調和音としていることがうかがえる。

(10) 「彼女は急いでいたために、愚かにも白いレースの長い裾飾り（ヴォラン）のついた、枯葉色の絹の衣裳を選んでいた。それはサテンのリボン結びの飾りがつき、スカーフのように襞をよせたベルトで区切られている衣裳だった。大きな白いヴェールのついた小さなトック帽が全体の仕上げをしていたが、この衣裳は階段の薄暗い憂鬱さの中で、実に奇抜な印象を与えたので、ルネ自身も自分の奇妙な姿を意識せずにはいられなかった。彼女は、だだっぴろい部屋がいかめしく連なっている中を横切りながら、震えていた。そこでは、タピスリーにぼんやりと浮かぶ人物たちが、自分たちの孤独の薄暗がりの中を通っていくこの波のようなスカートに驚いているようだった。［……］彼女は困惑しながら座った。どんな動きをしても、衣擦れの音で、丈の高い天井の厳粛さをかき乱してしまうのだった。彼女のレースは、タピスリーと古い家具の黒い背景の上で、どぎついまでの白さだった。［……］館の沈黙全体が彼女の肩にのしかかっており、ドレスのレースが黒であってくれたならと心から願った。父親の眼差しがあまりにも彼女を困惑させたので、こんな大きな裾飾りを考えついたウォルムスは実に滑稽だと思えたほどだった。」（pp.500-501）

(11) ヴァルター・ベンヤミン「パリ――十九世紀の首都、Ⅳルイ＝フィリップあるいは室内」『パサージュ論Ⅰ』岩波書店、一九

九三年。以下の引用は四一－四三ページより。

(12) Jean-Marie Moulin, *Le Château de Compiègne*, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p.66.

(13) *Ibid.*

(14) 印象派、とりわけルノワールの室内画（そこでは女性や子供が描かれることが多い）において、織物が果たしている役割の重要性を指摘した興味深い論考がある（宮崎克己「織物と女性――印象派時代のルノワールをめぐって」、高階秀爾先生還暦記念論文集編集委員会編『美術史の六つの断面』所収、美術出版社、一九九二年、三八六－四〇〇ページ）。宮崎氏によれば、ルノワールは画面の中に題材として織物をふんだんに描くと同時に、筆触のテクスチャーによって画面自体をあたかも織物のように織りあげる。そして画面の中の女たちは織物の中に閉じこめられ、その絵を描く画家あるいはその絵を所有するブルジョワの一人称的な視線の中に収められることになる。また十九世紀末の空間恐怖的なエステティック・インテリアに関しては、高山宏『テクスト世紀末』（ポーラ文化研究所、一九九二）のなかの第五章「テクストとしての家具」などを参照。

(15) 以上のエクレクチスムの説明は、主として *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse* による。

(16) Bruno Foucart, 《Les Salons et l'innovation picturale au XIXe siècle》（三浦篤訳「十九世紀におけるサロンと絵画の革新」、池上忠治監修『ル・サロンの巨匠たち――フランス絵画の精華』（展覧会カタログ）、日本経済新聞社、一九八九年、一〇－一四ページ）。以下、フーカールの引用はこの論文からである。「趣味の多様性」という訳語は三浦氏による。

(17) Bougainville, *Voyage autour du monde*, Préface de Jacques Proust, collection 《folio》, Gallimard, 1982, p.229 sqq.（ブーガンヴィル『世界周航記』、山本淳一訳、十七・十八世紀大旅行記叢書二、岩波書店、一九九〇、一九二ページ以下）。

(18) Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.（ディドロ『ブーガンヴィル航海記補遺』、中川久定訳、中央公論社、世界の名著三五『ヴォルテール、ディドロ、ダランベール』所収）

(19) Moerenhout, *Voyages aux îles du Grand Océan*, 1935. この著作に関しては、丹治恒次郎「異国観の変貌――ブーガンヴィルからゴーガンへ」『外国語外国文化研究』第九号、関西学院大学法学部外国語研究室、一九九四年、三五－七七ページを参照した。

(20) 前記註(19)の丹治氏の論考は、この間の経緯を見事に分析したものである。以上に述べたタヒチの問題については、この論考に大いに示唆を受けた。

(21) Pierre Loti, *Le Mariage de Loti*, édition de Bruno Vercier, Flammarion, 1991, p.68.