

# 나가이 가후(永井荷風)의 『냉소』(冷笑)론

- 공간을 중심으로 -

신 주 혜\*

차례

- I. 序論
- II. 本論
  - 1. 작품의 기본 구조
  - 2. 등장인물을 통해 살펴본 작품내의 공간
- III. 結論

## I. 序論

나가이 가후(永井荷風)의 장편 소설 『냉소』(冷笑)는 메이지(明治) 42년(1909) 10월 13일부터 43년 2월 28일까지 「도쿄아사히신문(東京朝日新聞)」의 아사히 문예란에 연재되었던 작품이다. 같은 해 5월, 사쿠라서방(左久良書房)에서 단행본으로 출판했으며 이와나미서점(岩波書店)에서 간행한 『가후 전집』(荷風全集)제 4권에 수록되어 있다.

『냉소』라는 작품은 가후 문학에 있어서 결코 간과할 수 없는 작품이다. 사카가미 히로이치(坂上 博一)는 너무나도 강렬한 독창성으로 인해 세상의 갈채를 받지 못한 대표적인 예로 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎)의 『금색의 죽음』(金色の死)을 예로 들면서 나가이 가후의 『냉소』도 그러한 작품의 하나라고 보고 있다.<sup>1)</sup> 작품 속에 등장하는 등장인물들의 말과 행동에는 가후의 인생관이나 세계관, 예술관등이 나타나 있고 그렇기 때문에 가후 문학을 논하는 데에 있어서 불가결한 작품일 수밖에 없는 것이다.

이러한 작품 『냉소』에 대해 대부분의 동시대의 평론가들은 쾌락주의, 향락주의를 그린

---

\* 고려대학교 대학원 박사과정

작품이라는 데에 초점을 맞추어 평하고 있다.<sup>2)</sup>

그러나 『냉소』에 관한 연구 논문은 그 수가 그다지 많지 않고 그 중의 대부분은 앞서 언급한 부분-즉, 작중 인물들의 언동과 가후의 사상과의 연결-에 초점이 맞추어져 있는 것이 사실이다. 또, 작품의 문학사적 의의나 가후 문학에 있어서 차지하는 위치에 관해서는 거의 정설이 확립되어 있다고 볼 수 있다.<sup>3)</sup> 그러나 그 이외의 방면에 관해서는 연구가 진행되고 있지 않은 실정 속에서 본고에서는 ‘『냉소』라는 작품에 나타난 공간’을 중심으로 작품을 분석해 보는 새로운 시도를 해 보고자 한다.

여태까지 행해져 왔던 작품 연구를 기초로 하고 작품 속에 나타나 있는 공간의 이면에 숨어 있는 의미를 찾아내고 분석해 내는 작업을 통해 가후가 얼마나 (에도(江戶)를 포함한) 도쿄(東京)라는 공간에 애착을 가지고 있었는지 그리고 그러한 애착이 작품 속에서 어떻게 나타나고 있는지를 살펴보고자 하는 것이다.

즉, ①작품 속에 나타나는 거의 모든 공간은 실명으로 제시되어 있다는 점, ②그 공간들의 대부분은 실제로 가후가 경험했던 공간이라는 점, ③작중 제시된 공간들은 우연에 의한 배치가 아니라는 점, 이 3가지 점에 주목하여 『냉소』라는 ‘작품 속’에 나타나 있는 공간을 분석하고자 한다. 먼저, 작품 속에 수 없이 많은 도쿄의 실제 지명이 등장하고 있는데 왜 그러한 공간이 작품 속에 배치되었는지, 그리고 그러한 공간 배치를 통해서 가후가 나타내고자 한 것은 무엇인지를 파악하고자 하는 것이다.

두 번째로 그러한 공간의 특징과 등장 인물의 심리 상태의 사이에는 그 두 가지 요소를 연결짓고 있는 보이지 않는 끈이 존재하고 있고 그러한 작품 내에서의 인물-공간의 인과성을 밝혀내고자 한다. 다시 말해 ①작품 내의 인물의 행동 ②그 인물이 처해 있는 시츄에이션(situation) ③도쿄라는 공간-이 3가지 요소가 얽혀 있는 작품 속에서 각각의 공간이 의미하는 바를 알아보고자 하는 것이다.

작가가 왜 작품 속에서 그러한 공간을 상정하고 있는지, 그리고 더 나아가 그러한 공간이 의미하는 것은 무엇인지, 작품 내에서 어떻게 기능하고 있는지를 알아봄으로써 『냉소』의 작품세계와 나카이 가후라는 작가에게 한 발짝 다가갈 수 있을 것이다. 동시에 가후가 애착을 가지고 있었던 에도에서 도쿄로 이행하던 시기의 도쿄라는 공간에 대해서도 알아볼 수 있을 것이다.

참고로 본고에서는 이와나미 서점에서 간행한 「나카이 가후 전집」(永井荷風全集) 제4권을 텍스트로 삼고 있음을 밝혀둔다.

## II. 本論

### 1. 작품의 기본 구조 - 작품 내에 나타난 공간을 중심으로 -

『냉소』는 총 14개의 장으로 구성되어 있는데 여기서는 ‘에도 공간과 도쿄 공간의 충돌→에도 공간과 도쿄 공간의 화해’라는 가정 아래 각 장에 나타나는 공간들을 살펴보고 그 공간들이 의미하는 바를 알아보려고 한다.

#### 1-1. 에도 공간

작품 속에 나타나는 에도 공간으로서는 제3장의 무대뒤, 제4장의 후카가와, 제5장의 영묘, 제8장의 교토, 제13장의 마치아이(待合), 제14장의 무코지마를 들 수 있다.

먼저 제3장(樂屋裏)의 공간부터 살펴 보기로 하자. 무대 뒤(樂屋裏)라는 제목이 시사하고 있듯이 가부키 극장과 그 무대 뒤를 주된 공간으로 하고 있다. 에도적인 요소, 다시 말해 반(反) 메이지 문명적인 요소를 가장 극명하게 나타내고 있는 교젠(狂言) 작가인 나카타니 데조(中谷丁藏)는 ‘성격도 기호도 그 이상도 전부 에도의 샤래본에 등장하는 이로오토코(色男)의 그것’인 인물이다. 이에 작가는 ‘현대’와는 전혀 관계가 없이 살아가고 있는 인물인 그가 몸 담고 있는 공간으로서 고비키쵸(木挽町)에 위치한 가부키 극장을 제시하고 있는 것이다. 바로 건너편에 위치하고 있는 긴자는 메이지 정부의 도시 계획에 의해 벽돌 거리가 형성되는 등의 도로 정비와 건물 신축 등이 행해지고 있던 당시의 상황을 고려해 볼 때에 ‘정신없이 변화가 진행되는 지역의 한 가운데에 위치한’ 극장은 그야말로 이질적인 존재가 아닐 수 없으며 사회의 주류에서 벗어나 무대 뒤에 고립되어 있는 나카타니의 상황과 흡사하다고 할 수 있다.

다음으로 제4장(深川の夢)의 주 공간으로는 후카가와(深川)를 들 수 있다.

그러면 과연 작품 속에서 나타나는 후카가와와 풍경은 고우에게 있어서 어떤 의미를 지니고 있으며 무엇을 의미하는가? 다음의 예문을 보자.

나는 살아있는 이상 내가 살고 있는 시대의 공기를 폐부 깊숙이 들이마시고 싶다고 생각하고 있지만 그와 동시에 내가 그 조용하고 온화한 과거의 마음을 잊을 수는 없다.<sup>4)</sup>

후카가와와 강물과 시마다마계(鳥田曲げ)의 여자가 만들어내는 감흥속에서 고우는 이미 역사 속으로 사라진 시대-에도 시대를 한없이 그리워하게 되는 것이다. 그리고 동시에 ‘늦으면 큰일난다’는 불안감을 끊임없이 조성하고 있는 메이지라는 시대가 만들어 낸 ‘근대주의’를 공허한 열병이라고 비판하고 있다.

제5장(二方面)역시 제3장, 제4장과 더불어 에도를 상징하는 공간이 그 주된 배경으로 제시되고 있는데 그것은 나카타니의 극장과 영묘(靈廟)이다. 작가는 메이지 문명과는 대립되는 공간 속에서 메이지 문명에 대한 모순과 에도에 대한 찬탄으로 일관하고 있다. 다시 말해 각 장의 배경이 되는 공간과 그 장의 내용은 유기적 관계에 놓여 있는 것이다.

제5장에서는 극장-무대 뒤를 배경으로 하여 나카타니의 시대에 대한 냉소적 태도가 여실히 나타나 있다고 할 수 있다. 나카타니는 시대에 대해 결코 비판적인 태도를 취하고 있지 않다. 단지 밖으로 드러나지 않는 악의와 반항과 냉소로 일관하고 있는 것이다.

또 제5장에서 간과할 수 없는 공간으로서는 영묘를 들 수 있다. 어느날 시바(芝) 공원을 산책하던 고우는 우연히 영묘<sup>5)</sup>를 발견하고 들어가게 된다. 그리고 그 영묘의 부분적 장식뿐만이 아니라 건축물을 둘러싼 구조 배치에 감동하게 된다.

고우는 평생 잊을 수 없는 극도의 미적 감격을 경험했다고 믿고 있는 파리의 유명한 건축물을 접했을 때의 감동과 비교했을 때, 시바(芝)의 영묘가 주는 감동이 그에 더하면 더했지 결코 뒤지지 않는 것에 감사했다.<sup>6)</sup>

서양을 모방하고는 있지만 서양의 그것에 도달할 수 없는 일본의 바보스러움, 추악함에 절망하고 있던 고우는 에도적 취향이 농후하게 나타나 있는 영묘라는 공간에서 옛 시대의 유산에 대한 그리움을 느끼게 되는 것이다. 가후는 과거의 좋은 것을 잃어 가면서 그에 대신할 만한 것을 제시하지 못하는 메이지 문명의 어중간함을 탄식하는 공간으로서 영묘를 제시하고 있다.

제8장(京都だより)은 작품 속에서 유일하게 도쿄라는 공간이 등장하지 않는 장이다. ‘京都だより’라는 제목에서도 알 수 있듯이 제8장에서 드러나는 공간은 도쿄가 아닌 교토이며 세부적으로는 기요시가 묵고 있는 호텔과 그가 산책을 하러 간 고쇼(御所)를 들 수 있다. 그 중 교토의 고쇼(御所)는 매우 아름답게 묘사되며 본질적인 면은 결핍된, 모방뿐인 서구화가 진행되고 있는 도쿄와의 대립적인 공간으로서 교토가 제시되고 있음을 시사하고 있다. 은색으로 반짝이는 모래의 대로와 그 확트인 광경에서 쾌감을 느끼고 있

던 기요시는 일본의 고도(古都)인 교토에서 극히 소박한 광경에 감동하고 자신의 존재조차 잊은 채 그것을 바라보고 있는 것이다. 그리고 그러한 감동을 자신만의 특권이라고 생각하고 있다.

제13장(都に降る雪)의 나카타니 테조가 묵고 있는 마치아이(待合)도 에도 정조를 강하게 띄고 있는 공간이다. 고우는 나카타니의 부름을 받고 마치아이를 방문하게 되는데 이 공간은 작품 전체에서 가장 에도적 분위기가 농후한 부분이라고 할 수 있다. 긴자 거리와 산짓켄보리(三十間堀)의 수로 사이에 있는 좁은 골목에 위치한 나즈막한 2층 건물이 늘어진 풍경과 그 주위의 모습은 메이지 42년의 도쿄의 모습과 상당한 차이를 보이고 있다. 그리고 안내인에게 안내되어 나카타니가 기다리는 방안으로 들어간 고우의 눈에 비친 방의 광경은 실로 에도의 그것이라 할 수 있다.

보니, 여자 하인이 앉아 있는 뒤로 방 벽에는 화지(和紙)를 바른 작은 두 단짜리 병풍이 서 있다. 그 옆에는 공단과 짙은 회색의 하카타(博多)<sup>7)</sup>를 양쪽으로 댄 여자 허리띠를 접어놓은 마키에(蒔繪)<sup>8)</sup>의 옷상자 뚜껑 가장자리로부터 유젠(友禪)<sup>9)</sup>의 오비아게(帶揚)<sup>10)</sup>가 흘러 나와 있다. 그리고 그 옆에 상아로 된 실 죄는 장치가 달려 있는 샤미센이 광택이 있는 부드러운 동체를 비스듬히 빛내고 있는 모습...<sup>11)</sup>

이처럼 고우의 눈앞에는 근대 도시의 일부분이라고는 생각하기 어려울 정도로 고풍스럽고 에도적인 풍경이 펼쳐져 있었다. 이에 대해 고우는 ‘고타츠(置炬燵), 요세나베(よせ鍋), 팔베게, 형클어진 머리, 샤미센, 병풍 등이 혼연한 조화의미를 내뿜고 있는 이 좁은 2층방의 눈 온날의 정취에 대해 아무리 잠시라도 양복 따위라는 외국 공기의 침략은 종교상의 모독죄(瀆罪)라는 용어를 쓰고 싶을 만큼 느껴질 정도였다.’라는 표현을 쓰고 있다. 이러한 공간은 나카타니의 공간이라 할 수 있다. 그리고 3장에서와 마찬가지로 문명의 최첨단 지역이라 할 수 있는 긴자의 뒷골목을 그 배경으로 하고 있다. 어딘가에서 들려오는 나가우타(長唄) 소리와 긴자 거리에서 들려오는 광고의 악대 소리의 확실한 대조는 메이지 문명에서 벗어난 생활을 하는 나카타니의 위치를 더욱 확실하게 하고 있다.

마지막으로 제 14장에는 크게 3개의 공간이 등장하는데 에도 공간으로 볼 수 있는 공간으로는 구와지마를 대표하는 공간인 무코지마에 위치한 그의 집을 들 수 있다.

구와지마 세키는 남종 화가였던 그의 부친 구와지마 유레(桑島庾嶺)의 뒤를 이어 그림을 그리면서 은둔 생활을 하고 있는 인물이다. 이러한 구와지마 세이카가 생활하고 있는

공간이 의미하는 것은 마치 나카타니에게 있어서의 ‘무대 뒤’와 같다고 할 수 있다. 나카타니가 메이지 문명의 피난처로 극장의 무대 뒤를 택했던 것처럼 구와지마는 도쿄 교외의 무코지마에 위치한 집을 그 피난처로 삼고 있는 것이다.

## 1-2. 도쿄 공간

도쿄 공간은 제10장과 제 12장에 드러나 있다. 제10장(冬の午後)장은 서구화가 진행되고 있는 공간으로서의 도쿄가 묘사되고 있는데 그 주요한 공간으로서는 마루노우치<sup>12)</sup>를 중심으로 하는 공간, 히비야(日比谷) 공원을 중심으로 하는 공간을 들 수 있다.

먼저, 도쿠이의 ‘도쿄는 올 때마다 변하는군요’라는 대화에서 당시 도쿄가 얼마나 빠른 속도로 변해가고 있는지를 알 수 있다.

당시 유행했던 건축 기법에 대해 도쿠이는 이러한 건물에 대해 ‘일본 뿐만이 아니라 하늘이 푸르고 나뭇잎의 색깔이 짙은 곳은 붉은 벽돌 건물은 어울리지 않는다’고 평하고 있다. 이에 대해 기요시 역시 ‘역시 하얀 색조의 돌 건물이나 도장한 벽이 더 낫다’고 맞장구 치고 있다. 이는 서양을 모방하는 데에 급급한 메이지 문명의 세련되지 못함을 냉소하고 있는 장면으로 파악할 수 있다.

두 번째로는 히비야 공원을 중심으로 하는 공간이 등장하게 되는데 공원의 더러운 호수물과 별장계 짓무른 풀들, 그리고 시들어 버린 버드나무, 여기저기 어질어진 신문지 조각과 광고지 등이 자아내는 모습은 얼핏 보기에다 살풍경하며 여유가 없는 모습으로 묘사되고 있음을 알 수 있다. 그러한 메이지 42년을 살고 있는 동시대인들에 대한 묘사 또한 가후의 그러한 인식을 잘 드러내 주고 있는 구절이라 할 수 있다.

멈추는 전차로부터 내리는 사람들은 상반신을 앞으로 구부린 채 매우 추운 듯이 아무 것도 보고 싶지도 듣고 싶지도 않은 듯 다른 전차로 갈아타려고 걷기 힘든 선로 위를 계타의 발걸음에 맞추어 양 어깨를 계속해서 움직이면서 위험한 눈초리에 이빨을 내놓고 부딪혀도 서로 피하지 않은 쪽이 나쁘다고 말하는 듯한 험악한 얼굴로 뛰어 간다.<sup>13)</sup>

바쁘게 돌아가는 세상 속에서 조금이라도 뒤처지지 않으려는, 그리고 서로에 대한 배려가 결여된 삶을 살아가고 있는 일본인들의 모습의 묘사 역시 히비야 공원의 살풍경의 묘사와 더불어 가후가 느낀 메이지 문명에 대한 거부감의 표현의 일환으로 볼 수 있다.

제12장에서도 도쿄 공간이 상정되어 있는데 땅거미가 질 무렵의 요코하마의 플랫폼은 추운 밤의 권태와 적막을 그대로 나타내고 있다. 스스로를 그리고 동시대를 살아가고 있는 모두를 ‘불행한 과도기의 병아(病兒)’라고 칭하고 있는 고우는 ‘앞에 있는 외국 부인의 커다란 모자 사이로 그 뒤쪽으로 멀리 보이는 요코하마항(横浜港)의 선박의 불빛을 지그시 바라보면서’ 과연 일본이 서양처럼 개조될 수 있을 것인지에 대한 논의를 시작하게 된다. 키가 없는 배에 타고 있는 듯한 불안을 주는 에도와 근대화 사이에서 방향을 잃고 허우적거리고 있는 메이지 사회에 대한 논의의 배경이 이문화-서양화가 급속히 진행되었던 요코하마항이라는 것은 시사하는 바가 크다 할 수 있다.

또 다른 도쿄 공간으로서의 긴자를 들 수 있는데 신문명의 최첨단이라 할 수 있는 전기 광고탑을 비롯하여 백화점의 전신이라 할 수 있는 간코우바(勧工場), 그리고 간코우바의 여러 상점들 등, 당시의 긴자의 변화한 모습이 묘사되어 있다.

### 1-3 에도·도쿄 공간

1-1와 1-2에서는 각각 에도를 상징하는 공간과 도쿄를 상징하는 공간에 대해 살펴보았다. 그러면 과연 이 두 공간을 대립 관계로만 볼 것인가? 피상적으로 볼 때 이 두 공간은 서로 화합하지 못할 것 같은 공간이지만 작가는 다음과 같은 에도·도쿄 공간을 제시함으로써 두 공간의 단순 대립을 거부하고 있다.

먼저, 제7장(正月の或る夜)에서는 에도 찬미로 일관하던 제6장까지와는 달리 에도와 도쿄라는 공간을 함께 배치함으로써 두 공간의 화해를 시사하고 있다.

교겐 작가이자 메이지 문명과는 담을 쌓고 사는 나카타니와 전직 게이샤였던 그의 부인 오키미가 야나기시마로 참배가는 장면을 통해 야나기시마라는 공간은 에도 정조를 나타내는 공간인 동시에 그들의 사회적 위치를 암시하려 설정한 공간임을 읽어 낼 수 있다. 참배를 마친 나카타니 일가는 아사쿠사의 나카미세를 거쳐 오쿠야마에 활동 사진을 보러 가게 되는데 이 두 공간은 모두 메이지 정부의 서구화 정책에 의해 그 모습이 변화된 공간이다. 그러나 나카타니는 앞에서와는 달리 화려한 도시의 불빛들과 최신식 빌딩으로 대표되는 메이지 문명의 모습에 심한 거부감을 느끼지 않고 있다. 그저 그러한 광경을 보고 활기를 느끼고 있는 것이다.

이처럼 제7장에서 나카이 가후는 에도에 탐닉하던 나카타니가 메이지 문명을 접하는 공간을 상징함으로써 작품 전체를 통해 나타내고자 하는 ‘에도·도쿄라는 이중적인 의미

를 가진 도쿄 발견'에의 일보를 내딛고 할 수 있다.

이러한 에도·도쿄의 화해는 제14장에도 나타나 있는데 그 공간은 바로 스미다가와이다. 스미다가와는 메이지로서의 도쿄를 인정하는 매개체로서 사용되고 있는 것이다.

아무리 현재는 제조소, 벽돌 공장, 굴뚝 등으로 속화(俗化)되어버렸어도 그 그리움은 결코 사라지지 않는 스미다가와. 도시를 양단하여 흐른다는 이유만으로 이유도 없이 억지로 세느강의 상류와도 같다고 생각해 버리는 스미다가와의 풍경을 바로 눈앞에 공상의 색채를 가하여 실제 풍경보다 훨씬 아름답게 자기의 취미에 적합하게 묘사해 내었다.<sup>14)</sup>

위의 예문에서도 알 수 있듯이 스미다가와는 메이지기에 들어 벽돌 제조소와 공장들로 인해 그 경관이 상당 부분 훼손된 것은 사실이다. 그러나 제14장에서 고우는 이러한 사실에도 불구하고 스미다가와변의 도쿄의 모습에 한없는 애정을 표현하고 있다. 황혼이 지는 도쿄의 모습에 '아무것도 생각하지 않고 조금 더 여기에 이렇게 있고 싶다'고 생각하는 고우는 에도와 도쿄의 접점으로서 스미다가와를 보고 있는 것이다.

## 2. 각 등장 인물의 발자취를 통해 살펴 본 작품 내의 공간

제2장에서는 각각의 인물-5명의 등장 인물의 발자취를 쫓아 보는 작업을 통해 인물들의 의식 변화에 대해 알아보도록 하고자 한다. 앞서도 말했듯이 이 작업의 전제가 되는 조건으로서는 5명의 주인공들이 경험하는 공간들은 각각의 등장 인물들의 의식 변화와 밀접한 관계에 있다는 가정 하에 작품을 분석해 보고자 한다. 그리고 그러한 각 인물들의 의식 변화를 통해 드러나는 작품 내의 메시지가 무엇인지를 알아보하고자 하는 것이다. 참고로 각각의 인물에 대한 분석 순서는 작품에 등장하는 순서에 의한 것임을 밝혀둔다.

### ① 고야마 기요시(小山清)

먼저 고야마 기요시의 작품 내에서의 이동 공간에 대해 살펴 보면 다음과 같다.

즈시(逗子)의 해변과 별장→아카사카의 자신의 집(赤坂)→신년 휴가를 보내기 위한 교토(京都) 방문→고쇼(御所) 산보→기요미즈테라(清水寺)의 고대(高臺)→도쿄의 우치사이와이쵸(内幸町), 아에스바시(八重洲橋)→도쿄의 어느 양식당→요코하마(横浜) 역의



플랫폼→도쿄로 돌아가는 기차 안→신바시(新橋)에서 내려서 귀가→자신의 집

고야마 은행의 사장인 고야마 기요시는 국가와 사회에 관심을 가지는 것을 어리석은 일이며 나아가 그러한 일은 굉장한 이성의 결핍을 의미하는 일이라고 까지 생각하는 인물이다. 그러나 그는 어쩔 수 없이 사회 생활을 계속해 나갈 수 밖에 없으며 세상 일반과의 교제는 피할 수 없는 상황이다. 이러한 상황 속에서 기요시는 자신만의 처세술로서 모든 모순과 부조리, 골계에 대해 무관심해 지는 방법을 택하고 있는 인물이다.

작품 속에서 기요시가 경험하게 되는 공간들을 쫓다보면 이러한 인물의 특징이 확연하게 드러나고 있음을 알 수 있다. 기요시의 발자취는 크게 세 종류로 나눌 수 있는데 i. 도쿄의 도심부, ii.즈시, iii.교토의 세 공간이 그것이다. 먼저 도쿄의 도심부라는 공간을 기요시의 사회적 위치 및 일상 생활을 의미하는 공간이라 할 수 있다. 그리고 즈시와 교토는 일반 세상과의 감정의 일치가 불가능한 기요시가 그러한 사회와의 교제를 꺼려 자신만의 피난처로서 삼고 있는 공간이라고 볼 때 기요시가 방문하게 되는 공간들은 기요시라는 인물을 가장 효과적으로 표현하기 위해 설정된 공간들임을 알 수 있는 것이다.

## ② 요시노 고우(吉野紅雨)

작품 속에서 가장 많은 공간을 경험하게 되는 인물이 바로 요시노 고우이다. 그의 이동을 살펴 보면 다음과 같다.

즈시(逗子)의 언덕→하마초(浜町)의 나카타니(中谷)의 집→고비키초(木挽町)의 가부키 극장→아카사카(赤坂)의 기요시의 집→하마초(浜町)의 나카타니(中谷)의 집→집으로 돌아가는 길의 다리 위→도쿄의 어느 양식당→히비야(日比谷)공원 쪽으로의 산책→요코하마 역의 플랫폼→도쿄로 돌아가는 기차 안→신바시(新橋)에서 내려서 긴자(銀座)거리 산보→고이시가와(小石川)의 자신의 집→나카타니(中谷)의 부름을 받고 긴자(銀座)의 뒷골목에 위치한 마치아이 방문→나카타니(中谷)와 함께 극장에 들름→고이시가와(小石川)의 자신의 집→무코지마(向島)의 화백을 만나기 위한 외출→화백집의 응접실과 정원→귀가하는 길→기요시(清)의 집

고우의 공간 이동은 에도와 도쿄의 접점을 발견하기 위한 여정이라고 할 수 있다. 이러한 고우의 여정 중에서 에도와 도쿄의 접점을 상징하는 공간으로서는 긴자와 스미다가와

를 들 수 있으며 나카타니의 집에서 귀가하는 고우의 눈에 비친 도쿄의 야경 또한 에도·도쿄적 의미를 가지고 있다고 할 수 있다.

이 공간들은 위의 공간 이동 도식의 밑 줄친 부분에 해당하는 부분인데 세 공간의 특징 으로서는 극도의 과거 예찬 혹은 에도예의 경도를 나타내는 공간의 뒤에 배치되었다는 사실이다. 먼저 ‘집으로 돌아가는 다리 위’의 경우를 살펴 보면 료코쿠바시(兩國橋)위에서 고우는 달빛에 휩싸인 도쿄의 야경을 보며 ‘오늘’이라는 시대와 생활의 대표자인 ‘도쿄’를 인식하게 된다. 그리고 자신이 아무리 번민하고 노력해도 결국 자신은 과도기에 살고 있는 인간임을 인정하게 되는 것이다. 이는 고우가 자신이 밭을 딛고 살고 있는 메이지 42년이라는 현재를 인정하고 있음을 나타내 주고 있다. 두 번째, 요코하마에서의 귀가길에 긴자를 산보하게 되는 고우는 파리에서 돌아와서 처음 긴자를 보았을 때의 느낀 추함 대신 일본 제일의 변화가로서 그에 상응하는 감격을 느끼기에 이르른다. 이 또한 자신이 살고 있는 메이지로서의 도쿄에 대한 인정이라 볼 수 있다. 마지막으로 구와지마 화백의 집에서 돌아오는 길에 고우는 스미다가와의 모습을 바라보며 앞의 두 경우와 같은 감정을 느끼게 된다.

그런데 이러한 세 경우 모두 에도예의 경도, 혹은 메이지 문명예의 반감이 보여지는 장면의 뒤에 배치되고 있다. 료코쿠바시의 경우 하마초에 있는 나카타니의 집에서 사라진 에도 시대의 감흥과 곡조를 느낀 후의 상황이고 긴자의 경우, 기차 안에서 고우는 자신이 얼마나 일본의 전통 의식에 강하게 사로잡혀 있는가를 기요시에게 강력하게 피력한 후의 상황임을 알 수 있다. 마지막으로 스미다가와의 경우 무코지마에 위치한 은사 구와지마의 집을 방문한 후 화백의 방과 정원에서 난삽한 메이지 문명과는 거리가 먼 평화로움을 느낀 후의 고우가 스미다가와를 바라보는 것으로 설정되어 있는 것을 알 수 있다. 이처럼 나가이 가후는 고우가 에도로서의 도쿄 →메이지로서의 도쿄를 경험하게 함으로서 두 공간을 융합시키는 동시에 나뉠대로의 에도·도쿄 공간을 창출해 내고 있는 것이다.

### ③ 나카타니 테조(中谷丁藏)

에도를 상징하는 대표적 인물인 나카타니가 경험하게 되는 공간은 주로 에도 정서가 강한 공간들이다.

고비키초의 극장의 무대 뒤→아카사카(赤坂)의 기요시(清)의 집→야나기시마(柳島)에

정월 참배를 감→아사쿠사(淺草)의 나카미세(仲店)→활동 사진을 보러 간 오쿠야마(奥山)→하마초(浜町)의 자신의 집→긴자(銀座)의 마치아이(待合)→공연이 있는 극장으로 돌아감

위에서도 알 수 있듯이 나카타니는 메이지 문명과는 대극을 이루는 에도 정서가 강한 공간을 중심으로 이동하고 있는 것을 알 수 있다. 그러나 이렇듯 에도 정서를 대표한다는 피상적인 특징 외에도 나카타니를 특징짓는 또 하나의 요소는 주로 일반 세상과의 접촉이 없는 공간에 머무르고 있다는 것이다. 특히, 밑줄 친 부분의 극장의 무대 뒤와 긴자 뒷골목의 마치아이는 이러한 자신만의 세계에 고립되어 있는 나카타니를 대표하는 공간이라 해도 과언이 아닐 것이다.

극장의 무대 뒤와 긴자 뒷골목의 마치아이라는 공간은 그 특성상 그 공간에 능통한 사람이 아니고는 출입이 자유롭지 못한 공간들이다. 제13장에서 묘사되고 있는 마치아이에서의 게이사에 대한 나카타니의 능숙한 태도는 그가 얼마나 그러한 세계에 정통해 있으며 세련되어 있는지를 잘 보여주고 있다고 할 수 있다. 때문에 비록 메이지 문명이라는 현대 사회에서 성공하지 못한 나카타니이지만 화류계에 출입하는 신사들을 보며 또 그들이 그 촌스러움으로 게이사들에게 놀림을 당하는 것을 보며 웃고 즐길 수 있는 것이다. 그리고 그와 동시에 화류계에 정통한 자신의 처지를 눈물이 나도록 기쁘게 생각할 수 있는 것이다.

이처럼 나카타니의 공간들은 단순히 에도 정서가 농후하다는 것 외에 이처럼 나카타니의 정신 세계를 뒷받침해 주는 배경으로서 기능하고 있는 것이다.

#### ④ 도쿠이 가츠노스케(徳井勝之介)

도쿠이 가츠노스케라는 인물은 작품 내에서 제8장~제11장, 그리고 제15장에 등장하고 있다. 교토에서 기요시와 조우한 도쿠이는 주로 자신의 과거를 회상하는 형식으로 이야기를 전개시켜 나가고 있다.

이러한 도쿠이의 공간 이동은 다음과 같다.

교토(京都)의 고쇼(御所)에서 기요시(清)를 만남→도쿄의 야에스 부근→도쿄의 어느 양식당에서 기요시(清), 고우(紅雨)와 함께 식사→히비야(日比谷)공원 쪽으로의 산책→스키야마시(數寄屋橋), 긴자(銀座) 산보→시나가와(品川)의 자신의 집에 도착→구주 항

## 로로의 항해→기요시의 집

위의 공간 이동 경로에서도 알 수 있듯이 도쿠이는 주로 기요시, 고우와 함께 이동하고 있는 경우가 대부분이다. 도쿠이만의 고유한 공간으로서는 밑줄 친 바와 같이 ‘바다’라는 공간을 들 수 있다.

제11장에서 알 수 있듯이 도쿠이는 배가 일본에 정박하고 있는 기간 중에도 자신의 집으로 돌아가지 않고 요코하마의 호텔 바에서 시간을 보내는 것으로 설정되어 있다. 그 이유는 도쿠이에게 도쿄란 도시는 화류계를 제외하고는 남자 혼자서는 아무 것도 할 수 없는 불편하고 따분한 도시이기 때문이다. 이처럼 도쿠이에게 있어서 도쿄란 도시는 자신이 태어나서 자란 공간임에도 불구하고 세계에서 가장 따분한 공간으로 느껴지고 있다. 그리고 그 반대 개념으로서의 공간이 바로 ‘바다’라는 공간인 것이다.

도쿠이는 일본이라는 현실 세계에서 끊임없이 탈출하고 싶어하는 인물로서 그려지고 있다. 유년 시절 천문학자에의 꿈을 지니고 있던 도쿠이는 그러한 희망의 꿈이 ‘아버지’라는 현실에 의해 억압되자 하루라도 빨리 아버지의 집을 떠나고 싶은 생각에 스스로 원양선을 타게 되어 지금까지 10년 이상 동안 배의 사무장을 맡고 있는 인물이다. 따라서 도쿠이에게 있어서의 ‘바다’란 공간은 나카타니에게 있어서의 ‘무대 뒤’와 같은 기능하고 있는 공간이다. 즉, 메이지 문명의 성공자인 아버지로 대표되는 도쿄라는 도시로부터의 탈출구인 동시에 자신의 희망을 앗아간 아버지로부터의 피난처라고 볼 수 있다.

## ⑤ 구와지마 세카(桑島青華)

구와지마라는 인물은 제14장에만 등장하는 인물이다. 따라서 작품 속에 드러나는 구와지마의 공간 이동은 ‘무코지마(向島)의 자신의 집의 응접실→정원’ 정도이다. 그렇기 때문에 구와지마의 경우 공간의 이동은 그다지 큰 의미를 가지지 않는 것으로 보고 여기서는 ‘무코지마’라는 공간에 주목하고자 한다. 무코지마라는 공간은 자신의 집에 파묻혀 전혀 세상과의 교류를 하지 않는 화가 구와지마라는 인물을 대표하는 공간으로서 파악될 수 있을 것이다.

나카이 가후는 그 곳에 남아 있는 ‘옛 풍취’를 사랑하여 무코지마의 거리와 그 곳의 자연 풍토에 상당한 애착을 가지고 있었다.<sup>15)</sup> 그렇기 때문에 『냉소』에 등장하는 마지막 인물인 구와지마라는 인물을 상징하는 공간으로 무코지마 영역을 설정하고 있는 것이다.

즉, 현대 문명 따위에는 눈도 깜짝하지 않고 그림과 한시, 분재 등에 열중하며 나무, 꽃, 새들을 사랑하는 옛 은둔자의 풍모를 지닌 구와지마라는 인물의 집을 무코지마 영역에 배치함으로써 배경과 등장인물과의 일치를 피하고 있는 것이라고 볼 수 있다.

먼저 집 주위부터 살펴보면 강바람의 시원함과 햇빛에 반사되는 강물의 반짝임이 있는 풍경은 만약 그것을 그림으로 그리면 진부해질 위험이 있는 정도로 잘 배합되고 정리되어 있다. 이는 교외에서 세상 사람들과 떨어져 사는 사람들의 평화로운 생활을 의미하고 있는 공간 설정이다. 그리고 화가의 방안은 산수 묵화와 분재, 화첩, 붓통, 수반에 놓여 있는 중국 수선화 등으로 장식되어 있으며 부인이 가지고 온 과자 접시마저 풍류적일 정도로 풍류운사(風流雲師)다운 면모를 보여주는 공간으로 묘사되어 있다. 마지막으로 그의 정원엔 연못을 중심으로 하여 가득한 매화나무가 그의 나무에 대한 애정을 잘 나타내고 있다. 이처럼 무코지마에 위치한 구와지마의 집은 구와지마라는 인물을 조형하는데 있어서 불가결한 요소로서 작용하고 있는 것이다.

### Ⅲ. 結論

『냉소』라는 작품에는 가후 문학의 본질이라 할 수 있는 요소들이 모두 들어가 있는 작품이다. 부친에 대한 반항과 대립 의식, 외국 유학에서 체득한 국제인의 눈으로 본 근대 일본에 대한 비판적 시선, 그리고 마지막으로 가부키 견습생 시절의 경험에서 얻은 에도적 감성이라는 요소를 모두 포함하고 있는 이 작품은 나카이 가후에게 있어서 앞으로 자신이 걸어가야 할 길을 모색하고 있는 작품이라 할 수 있다. 당시까지 자신의 문학을 집대성한 하나의 귀결인 동시에 새로운 출발을 고하는 의미를 동시에 가진 『냉소』라는 작품에서 과연 나카이 가후는 무엇을 제시하고 있는 것일까.

이를 알기 위해 본고에서는 작품 속에 나타나는 ‘공간’에 주목하여 작품을 분석해 보았다. 작품 속에 나타나는 거의 모든 공간은 실제 지명으로 제시되어 있다는 점, 그리고 그 공간들의 대부분은 실제로 가후가 경험했던 공간이라는 점, 마지막으로 작중 제시된 공간들은 우연에 의한 배치가 아니라는 점이라는 3가지 점에 주목하여 작품 분석을 행한 것이다. 그리고 구체적인 방법으로는 두 가지 방법을 사용하여 『냉소』라는 작품에 나타나

는 공간들을 살펴보았다. 그 첫 번째 방법은 작품의 전개 순서에 따라 즉, 각 장에 나타나는 공간들을 살펴보는 것이고 두 번째 방법은 각각의 등장 인물이 경험하게 되는 공간들을 따라가 보는 것이었다.

이러한 방법을 통해 작품의 공간을 분석해 본 결과 다음과 같은 결론에 이르렀다. 첫째, 작품 속에 나타나는 도쿄 공간의 광범위함을 알 수 있다. 당시의 도쿄는 15개의 구(區)로 나누어져 있었는데 작품 속에는 무려 10개의 구에 이르는 공간들이 제시되어 있다.<sup>16)</sup> 이는 나가이 가후라는 작가의 도쿄에 대한 해박한 지식과 애정을 의미한다고 볼 수 있을 것이다.

둘째, 작품 속의 공간은 에도를 상징하는 도쿄 공간과 메이지를 상징하는 도쿄 공간으로 양분되어 있다는 점이다.

근대 일본 문학사상 나가이 가후만큼이나 에도 취미에 탐닉했던 작가는 드물 것이다. 에도 시대에 대한 해박한 지식으로 무장한 그는 창작에 있어서 신문기자 시절의 작품인 『신우메고요미(新梅ごよみ)』에서부터 『신마시아와(新橋夜話)』 등을 거쳐 만년의 『다메나가 순스이(爲永春水)』에 이르기까지 끊임없이 에도 취미의 향기를 띤 작품들을 발표해 왔다. 그리고 『냉소』 또한 그 예외일 수는 없다. 그렇기 때문에 이 작품 속에는 노골적으로 에도를 향수하는 가후의 목소리가 등장인물의 목소리로 표출되고 있는데 그러한 에도 회귀를 외치는 등장 인물(작가)의 목소리의 이면에는 그러한 정조를 나타내어 주는 에도 공간이 상징되어 있다.

이처럼 에도에 탐닉하고 에도로의 회귀를 열망하는 가후이지만 그와 동시에 가후에게는 미국과 프랑스에의 외유를 거치면서 쌓아올린 서구적 교양 또한 풍부했음을 간과할 수 없다. 이렇듯 서양을 체험한 그에게 있어서 일본의 개화는 어떻게 비추어졌을까? 가후는 당시의 도쿄를 「냉소에 대해」(冷笑につきて)<sup>17)</sup>에서도 밝히고 있듯이 ‘난잡하고 몰취미한 메이지(明治) 42년의 도쿄 생활’이라고 표현하고 있다. 그리고 이러한 공간들은 작품 속에서 개화의 영향이 뚜렷한 도쿄의 모습으로서 묘사되고 있다.

그러면 작품 속에서 이 두 공간은 어떠한 관계에 놓여져 있을까? 피상적으로 볼 때에 분명 이 두 공간은 상호 대립적인 관계에 놓여져 있다고 볼 수 있을 것이다. 옛 향수를 그대로 간직하고 있는 에도 공간과 메이지 문명과 서구화 정책으로 인한 현저한 변화를 보이고 있는 메이지 공간은 작품 내에서 확실히 구분되고 있음을 알 수 있다. 그리고 이 상으로 살펴본 바에 의하면 작품 내에서 에도 공간을 대표하는 공간으로서는 제3장의 무

대 뒤, 제4장의 후카가와, 제5장의 영묘, 제13장의 마치아이, 제14장의 무코지마 등을 들 수 있으며 메이지를 상징하는 공간으로서는 제10장, 제12장의 도쿄역 부근과 긴자, 제14장의 우에노 등이 제시되어 있음을 알 수 있다.

그러나 가후는 단순히 에도 공간과 메이지 공간을 대립적인 관계로 보고 있지만은 않음을 알 수 있다. 먼저 나카이 가후는 메이지 문명의 세례를 받은 공간의 이면에 있는 에도 공간의 제시를 통해 두 공간이 화해하는 장면을 배치함으로써 단순한 대립관계를 지양하고 있다. 그러나 역시 작품 속에서 비중이 큰 공간은 에도 공간임을 부정할 수는 없다. 단지 본고에서 주목하고자 하는 것은 작가가 메이지 40년대를 인식한 위에서 에도 회귀를 열망하고 있었다는 점이며 그러한 의미에서 『냉소』라는 작품에서 나타나는 공간은 작가의 그러한 의식을 보여주고 있는 것이다. 다시 말해, 가후는 메이지 42년도에 도쿄라는 공간에서 에도와 도쿄의 접점을 이끌어 내고 있는 것이다.

### 【注】

- 1) 坂上博一, 「作家論への通路-永井荷風『冷笑』」, 『國文學』, 1987, 7.
- 2) 가타카미 덴겐(片上天弦)은 메이지 43년(1910) 『와세다 문학(早稻田文學)』에서 작품에 나타나는 기본 정조(情調)를 ‘여성적, 쾌락적 정조’라고 평하면서 ‘비품과 냉소는 존재하지만 그 속에 숨겨져 있는 열렬한 반항은 없다’고 비판하고 있다. 즉, ‘차가운 지식을 가진 태도를 가지고 정열이 없는 우아함과 여성적인 냉소가 작품의 전반적인 분위기를 지배하고 있으며 그 염세적 정조의 기본은 다름 아닌 쾌락주의라는 것은 분명한 사실이다’라는 것이 덴겐의 주장이다. 이에 대해 혼마 히사오(本間久雄)는 같은 해 8월, 「팔월의 평론계(八月の評論界)」에서 ‘『냉소』가 확실히 여성적, 퇴폐적, 무관심적, 냉소적, 쾌락적 정조로 가득찬 작품’이라는 덴겐의 의견에 동조하면서 그러나 그러한 쾌락주의적 태도 자체를 유희적이라고 비판하는 것은 옳지 않다는 반론을 펴고 있다. 또, 야마지 아이잔(山路愛山)은 역시 메이지 43년(1910) 4월 『문장 세계』에서 「시대에 반항하지 않는 개인 주의」라는 제명 하에서 ‘『냉소』의 사상은 진정 마음 깊숙히에서 느껴져 나온 것으로는 생각되지 않고 도락가의 도락으로 밖에는 보이지 않는다’고 혹평하고 있으며 安倍能成은 동년 8월 『호토토기스(ホトトギス)』의 「칠월의 평론(七月の評論)」에서 ‘냉소적 현대관이 그랜드 테마(grand theme)’라고는 느껴지지 않는다고 작품을 평하고 있다.
- 3) 종래의 『냉소』에 대한 이해는 크게 3가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째, 『냉소』라는 작품이 나카이 가후의 귀국 직후의 사상-특히 메이지(明治) 문명에 대한 비판 정신을 여실히 드러내고 있는 작품이라는 점, 둘째, 메이지 사회에 혐오를 느낀 가후가 선택한 길이 에도 문화로의 회귀라는 것을 나타내고 있는 작품이라는 점, 셋째, 등장하는 5명의 주인공들이 작가인 가후의 분신이라는 점등은 어느 연구에서도 기본적으로 전제되고 있는 요소들이다.
- 4) 私は生きて居るかぎり、自分の生きて居る時代の空気を肺臓一ばいに吸ひたいと思つて居るが、それと同時に、私はかの靜かな軟な過去の時代の居心地を忘れる事が出来ない。텍스트, p295
- 5) 메이지 6년(1873) 공원으로 지정된 시마구(芝區)의 북부에 있는 시바 공원에 있는 도쿠가와가의 묘지. 시바 공원은 오래된 나무들이 많은 경승지이다. 원내는 25호(號)로 나누어져 있는데 작품 속에 등장하는 도쿠가와 영묘는 3호지에 위치하고 있다.

- 6) 紅雨は生涯忘れない美的感激の極度を經驗したと信ずる巴里の有名なる建築物に對した時の心持に思ひ比べて、芝の靈廟はそれに優るとも決して劣らぬ感激を與へてくれたことを感謝した。 텍스트, p310.
- 7) 두꺼운 견직물
- 8) 금, 은 가루로 칠기에 무늬를 놓는 공예
- 9) 비단 위의 화려한 염색
- 10) 띠가 흘러내리지 않도록 매듭에 대어 뒤에서 앞으로 돌려 매는 형질 끈
- 11) 見ると、女の座っている後、座敷の壁の角度に添うて扇の地紙を張つた低い二枚折りの小屏風が立てている。其側には、黒緇子に鼠色の博多を腹合せにした女帯を疊んで載せた蒔繪の廣蓋の縁から、友禪の帶揚が流れ出している。其又側に象牙の絲卷の三味線が光澤のある滑な花欄の胴の輝きを斜に見せている様子。 텍스트, p412
- 12) 마루노우치의 마루(丸)는 성곽을 의미하는 것으로서 마루노우치는 ‘성곽 안’을 뜻하는데 언제부터 사용되었는지는 명확하지 않다. 그 범위는 원래 치요다구(千代田區) 히토즈바시(一ツ橋)잇쵸메(一丁目)에서 치요다구 오메마치 니쵸메(二丁目)였는데 정식 지명이 된 것은 쇼와(昭和) 4년(1929) 4월의 일이다. 원래는 고지마치구(麴町區) 소속이었다가 쇼와 22년(1957)부터 치요다구 소속이 되었다. 도쿄역에 가까운 비즈니스가이다. (지명사전, p663)
- 13) 停る電車から下りる人達は皆前屈りに腰を曲げていかにも寒さうに、見得も外間もいらぬと云ふ風で、動き掛ける別の電車に乗換えやうと、歩きにくい線路の上をば下駄の駈け足につれて兩肩をひよこひよこ動かしながら、険しい眼付きに齒を露出し、突當つてもお互いに避けない方がわるいのだと云はぬばかりの權幕で駈けて行く。 텍스트, p369.
- 14) いかにも現在に製造所の煉瓦造や煙突で俗化されても、其の懐かしさは決して消えやらぬ隅田川。都市を兩斷して流れる事から譯もなく自分勝手にこじつけてセーナ河の上流の如くにも思ひなす隅田川の風景を、忽ち眼の前にそが空想の色彩を加へて實景よりも更に美しく、自己の趣味に適合するやうに描き出した。 텍스트, p431.
- 15) 石阪幹將, 『都市の迷路』, (京都:白地社, 1994) ,p 184.
- 16) 현재의 도쿄도는 23개의 구로 이루어져 있지만(쇼와22년(1947) 성립), 당시도쿄는 15개의 구로 나누어져 있었다(메이지11년(1878) 성립). 15개의 구로는 고지마치구(麴町區), 간다구(神田區), 니혼바시구(日本橋區), 교바시구(京橋區), 아자부구(麻布區), 시바구(芝區), 아카사카구(赤坂區), 요츠야구(四谷區), 우시코미구(牛込區), 고이시가와구(小石川區), 혼고구(本郷區), (下谷區), 아사쿠사구(淺草區), 혼쵸구(本所區), 후카가와구(深川區)가 존재 했었는데 작품 내에는 고지마치구(麴町區), 니혼바시구(日本橋區), 교바시구(京橋區), 시바구(芝區), 아카사카구(赤坂區), 고이시가와구(小石川區), (下谷區), 아사쿠사구(淺草區), 후카가와구(深川區), 혼쵸구(本所區)에 이르는 10개의 구가 등장하고 있다.
- 17) 「冷笑につきて」, 永井荷風全集 13, pp.41-42, (東京:岩波書店, 1971)  
此間佐久良書房から出版した自分の小説「冷笑」に對して評壇の或人は快樂主義若しくは享樂主義を歌ふものとして、専ら此の方面よりかの小説を評論せられた。…自分が小説『冷笑』を書かうとした第一の目的は、亂雜沒趣味なる明治42年の東京生活の外形に向つて沈重なる批評を試み、其の時代の空氣の中に安住する事の困難なるを歎息し、併せてわが純良なる日本の特色の那邊にあるかを考究探索せんとしたものである。



# 永井荷風の『冷笑』論

## 空間を中心として

辛 株 慧

永井荷風の長編小説『冷笑』に登場する登場人物の言葉と行動には作者である荷風の人生観と世界観、藝術館が現われている。したがって『冷笑』という作品は荷風文學を論じるときに必須不可欠な作品として評価されてきた。

しかし、先行研究を尋ねてみるとその研究が作家と登場人物の連關關係に傾いた傾向がある。ここでは、そのような傾向から脱皮して‘作品の中の空間’を中心に作品を分析するという新しい試みをした。

序論では論文の研究目的と今までどのように作品が研究、分析されてきたかを整理した。

本論の第1章では作品の中の空間が持つ意味を通して作品の基本構造を究明することにした。すなわち、作品の中の空間を江戸空間と東京空間に分けてそれぞれの空間が何を意味するか、また、二つの空間が衝突し、和解してゆく過程を調べてみた。具體的には、樂屋裏、深川、靈廟、待合など江戸情緒の強い‘江戸空間’と、丸の内、日比谷公園のように西歐化が著しい‘東京空間’を調べてから、‘江戸・東京空間’という二つの空間が融合する空間を提示した。

第2章では、作品に登場する5人の人物が辿る場所を追い掛ける作業を通じて、5人の人物の意識變化について考察してみた。そして、登場人物と作中空間がどのように繋っているか、また、そのような人物たちの意識變化がどのようなメッセージを伝えようとしているかを究明しようとした。

總合的にみて、永井荷風は‘東京’という空間を江戸を象徴する東京空間と明治を象徴する東京空間の二つの空間に分けている。言い換えれば、作家は明治42年の東京を開化以前の情趣にあふれた空間と、開化が齎した、醜くなってしまった東京空間を想定しているのである。

ところが、作家は二つの空間を單純な對立の關係として把握するのにとどまらず、二つの空間の融合を提示することによって江戸と東京の接點を導いているのである。