

『シクステイヌ』、あるいは世紀末小説の鏡

中野知律

レミ・ド・グールモン（一八五八—一九一五）は、一八九〇年の『メルキュール・ド・フランス』誌創刊にともに関わり、その編集長を務めたアルフレッド・ヴァレット（一八五八—一九三六）を評して、次のように語っていた。

芸術創造、すなわち「不条理の素材でできた主輪で動き、理解しえぬシステムで作動し、そのメカニズム全体が神秘的な原理に従って展開する」営みを、ひとつの「社会活動」に転換し組織化したとも言える「文芸誌の創始者」ヴァレット氏は、『メルキュール・ド・フランス』誌の誕生と同時に、彼が力を尽くして誕生に貢献したこの雑誌と同一視されている。「彼がこの責任を引き受けてからは、彼の文学はすべて行為のうちにある存在することになり、実用的な想像力、すばやく確実な結論を

持った批評力しか働かさなくなった。〔……〕生まれつき現実主義的な知性は、当初、文学において現実の論理的で細密な分析に適応したように、現実的機能に適応した。ヴァレットにあっては、小説を書くこととそれを生きること、*écrire un roman et le vivre*、この二つの仕事の間には、まったく外的な筋肉にかかわる相違しか存在しないのである。行為がどのようなものであれ、脳髓 *cerveau* の働きは同じである。行為 *l'acte* と行為の観念 *l'idée de l'acte* との価値は完全に等しく、それらを重ね合わせても無益である。物理的に行動的となり、しかもそれが過剰なほどである氏は、もはや書くことはできなかった。〔……〕書くか、生きるか。文学は行動たりうるか。書く行為はどのようにに人生を作品に変えるのか。作家主人公を擁する世紀末小

説においてさまざまな強度とためらいのうちに、また、さまざまな視角から響いていた「小説を書くこととそれを生きること」の関係をめぐる問い⁽²⁾に、レミ・ド・グルモンは、自らの「小説 roman」でそれを主題化してみせることによって答えようとしたのだ。すなわち『シクスティヌ——頭脳生活の小説』(一八九〇年)における、人生を小説に「転換する、移し換える、移調する transposer」美学の実験によってである⁽³⁾。

transposer の美学

『シクスティヌ』では、夢想と類推に縛られて行動不能に陥り、恋を成就できない主人公ユベール・ダントラーグが、「現在の精神状態に厳密に基づいた物語」を書き始める。「そこでは自分が素朴かつありのままに naivement シクスティヌと演じているドラマを、論理の常識を越えた様式に置き換えて transposer 愉しむことができるはずだ⁽⁴⁾」。「社会生活」一般の「法則 les lois」を「脳髓の生」の「論理 la logique」に置き換えて追究するという企図である⁽⁵⁾。

彼は床に就いた。もし利害関心のない他の人間であったなら

ば、この生まれつつある アヴァンシュチュール 恋、愛のうちに見出すであろう小説の胚 *embryon de roman* を夢見ながら。「……」そして頭の中で、はじめの章を一つ下書きした。出会いの章である。場面はナポリに移し替えてみる *transport[er]*。時代は一九世紀の末頃、登場人物は純粹な象徴になる。(男)のほうは、囚人で、肉体という牢獄に閉じこめられた精神という觀念 *idée* を、自らのうちに凝固⁽⁶⁾ 具体化させて *concret[er]* いる。その精神は、外の世界を知ることがなく、外界については、感覚によってもたらされる漠然としたヴィジョンを、思いのままに作り直す *refaçon[er]* だけでである。(女)のほうは、マドレナ 聖母像、囚人の男の愛が命と感情をさすけた彫像である。彼にとって聖母像は、神の秘造物たる人間と同じくらい、現実に *réellement* 存在するものとなっている。そうして、このテーマのもと、愛と夢と狂気のとりとめのない妄想戯言のすべてが展開されるのである⁽⁷⁾。

「不安と期待と疑念」の三つ巴で織りなされる主人公ユベールの「愛」の日々は、行為においても思念においても、「蛇が尾を噛む円」のように閉ざされた「牢獄の生活」の様相を呈し、それがそのまま彼が書き始める「小説 roman」の主題となる。その小説内小説の主人公、牢獄と自らの肉体と「自らの想像の

虜になっている囚人」グイド・デラ・ブレダは、監視付きで連れ出される塔の上から、向かいの教会の扉口上に立つ聖母像に愛を捧げるのだ。『熱愛者』[*Adorant*]と題された小説内小説の中の恋は、作家主人公の現実の恋と「並行して進んで *se parallélisat* いき」、遂には共に現世的な意味における、破綻を迎える。ピグマリオン神話を裏返すように、デラ・ブレダは聖母像に生が与えられることを望むのではなく、逆に自らの命を捨てることで想像上の愛人と合体することを夢見ながら、塔から身を投げ、シクステイヌの方は「分析するだけの小説家 *analytique romancier*」ユベールの方は「分析するだけの小説家に仕掛けてきた凡庸な劇作家のもとへと去ってしまうのである。「これであなは現代風の、結末のない小説 *un roman sans conclusion, à la moderne* をお書きになるわね」と、別れ際にヒロインはまるで当然のごとくユベールに言う。「移し替え、転換 *transposition*」の美学に則って、破綻した恋は破綻した小説を生むのだから、というわけである⁶⁰。

ロマン派が掲げた「芸術の転換 *transposition de l'Art*」⁶¹が芸術から芸術への移調であったのに対して、ユベールが掲げる「転換」の美学は、芸術未満の生を芸術化するしくみが賭けられたものとなる。

「想像力に富む者 *imaginatif*」の方法により、情念の対象をあらゆる断片から再創造しながら、また、分析者 *analyste* のように、私の印象のメカニズムを綿密に探索しながら、「平凡な生 *la vie ordinaire*」=「外的な世界 *le monde extérieur*」=「物質的な世界 *le monde matière*」=人間の行動と事物からなる「卑俗な生 *une vulgaire vie*」を「頭腦的=観念的な生 *la vie cérébrale*」に変換していくこと。ユベールの小説は、その「不明瞭な秘法 *obscures arcanes*」を実践し見極めるものとなるだろう。「すべては理知による推論 *raisonnement*」に、頭腦の原子の漠然とした動きに、僅かな内なるざわめきに、還元される。「……」私はそれを文学 *de la littérature* につくりあげる。とるにたりないこのささやかな内なるざわめきがいかにすべてを包含しているか、世界から孤立した頭腦がいかにして一つの世界を自らのために創造していくかを私は示したいのだ。「芸術は、世界の個人的な表象を模擬的幻影シュルレアリスムのうちに観察する能力にほかならない。「……」世界とは、私が抱く観念であり、そしてその観念 *idée* は、私の頭腦の独特の転調 *modulations* が決定する *déterminer* ものである。「……」人は自らに自らを語る *On se raconte soi-même* のであって、まさにそれしか語ることはできないのだ。芸術家の作品とは、個人的細胞のそうした堆積のうえでの、知性と意志の緩慢な日々の反応なの

である。⁸⁾

これはグールモン自身が別の場で強調しているとおり、「観念主義イデオロジスムの美学的適用」である「象徴主義」の小説理念にはかならない⁹⁾し、主人公ユベールも自らが書くべき「頭腦的」観念的な生の小説」が「象徴主義者」の小説論であることを自覚している¹⁰⁾。一八九一年のジュール・ユレによる小説の現状と未来についての「アンケート」でも、グールモンは「象徴派とデカダン」の作家群に分類され、「シクスティヌ」の作家として文人たちから注目されている繊細な芸術家」として世間の認めるところとなっていた¹¹⁾。それはまた、自然主義小説の否定に立った美学であることが明確に意識されたものでもある。「外界が自分たちの外で動いていると思っっている自然主義作家たちの超越的な愚かさ」について主人公は語り、「ゾラ氏を悪魔払いするための」新しい小説を希求して書かれたのが「シクティヌ」であることをグールモン自らも公言していたからである¹²⁾。

「行動すること agir」から「思考すること penser, réfléchir」へ、「身体的な魅力 le charme」「事実 fait」「物 chose」「出来事 événements」が生起する生活から「観念の生」へ、「なまの生 la réalité brute」から、芸術化された生へ、人生から芸

術への「転換」。小説主人公の生に拠って書かれる小説内小説の形成を語ることは、そうした「転換」すなわち「芸術化」の生成過程を可視化することになるだろう。芸術とは、行動を思念の動きに変え、思考の等価物に変換すること、「行動 action」の動機を説明すること」によって「出来事に象徴的な性格を与え」、人生を「再創造」することである、と主人公は主張する¹³⁾。

しかしこの極めてクリアな定義と構想にもかかわらず、人生と芸術あるいは行動の生と観念の生という次元の異なる二つの生の関係は、ユベールの言葉を追うにつれ、かなり曖昧な様相を呈していくのである。

不透明な小説——隠者の破戒、青髭の死

「絶え間なく永久に続く頭脳活動 *cehâtain* にはかなならぬ私の存在とは、普通の生の否定である。普通の恋愛からなる普通の生の否定なのだ。」共存不可能とさえ言われる生身の愛と小説化された愛はしかし、ときに「従属関係」に置かれて共に存立し「事実を観念に従属させること」、一方を他方に合わせることで変容させ（私の唯一の義務は、人生を夢想に合わせることだ）、「可能な事実の構想が、その事実の孵化を動機づける」、

「夢によって一連の行動の中に介入すること」、またときには、働きかけを逆流させて（この昔からの考えを書き上げることができたのは、最近の情事からそれを汲み上げることによってである）、双方向の干渉関係を結んでいる¹⁵。

ユベールの美学は理論と実践の間でぐらつくばかりでなく、「頭腦的小説」の理念を支えるはずの「知性」と「論理」への信頼においても、それを制御する能力についても問題を生じさせている。

私は私自身の主人であると思っている、外の世界の主人、この宇宙の主人であると。自分の印象の進行順序も論理的筋道も制御さえできずにいるのに！

人は知性に欺かれるものだ。

「論理の惨苦 *Misères de la logique*」に苛まれる作家主人公¹⁶。しかしそれが彼個人の無能力のゆえなのか、彼が掲げる「頭腦生活の小説」の理論的欠陥なのかはひどく分かりにくいのである。

主人公の創造行為の破綻というよりも不徹底ぶりを物語が露

呈しているように見えるのは、恋という主題を選んだがゆえの必然なのだろうか。恋人としての行動を求めるシクスティーナに答えようとして、「もはや思索すること *réfléchir* ではない、行動すること *agir* だ」と思わず応じてしまうユベールの弱さなのか。「隠遁者の心を持ちつつ、女を捉えようとする」、観念主義者の破戒。生に働きかけそれを変える力を小説が発揮することを望んでも、それを「読まない」女には功を奏さない。「あなたは小説をお書きになるんでしょう、私はそれを読みませんけれど」と、シクスティーナは最期の手紙で告げていた。ユベールの生と芸術との相互作用には、生身の他者の意志という決定因が紛れ込んでいる。「私は青髭の七人目の妻なの」とシクスティーナは「観念的なもの」理想を追う青髭 *barbe-bleu de l'idéal* ユベールに語る。狂気の跡を留める小部屋を覗いた女の身内が城の外から駆けつけて青髭の息の根を止めたように、二人の関係においても、妄想は生に屈したのだ——「かくして〈生〉が夢を殺したのよ」¹⁶。

ユベールが「観念の青髭」のまま生命を繋ぐには、分身グイドに、夢が生を殺す状況を肩代わりしてもらうしかない。ユベールは「個人を保全する欲求に従って、自身の半分を怒から捨て、残りの全体を救うこと」を決意する。恋の展開のすべてを自らの思索と想像において体験していた自作の主人公に自死を

選ばせることで、ユベールは小説を締め括ろうとするのである。

私の恋は、グイド・デラ・プレダの内に受肉して、すでに並行関係をなして進んでいた。(……)もし私が死なないとすれば、それはグイドの死が私の生を救ってくれたということだろう……そうだ、彼は私の代わりに死なねばならぬのだ。(17)

この「転換」によって、ついに芸術は生を救うための道具と化してしまっている。「芸術を人生よりも上位に、人生の代わりにさえ置いてきた」ユベールにおいて、小説の主人公の生は、彼の書く小説内小説の主人公によって償われ贖われているのだ。この二重の小説のいづれを以て「観念的生の小説」美学の成功あるいは失敗を語るべきなのか。

彼は『熱愛者』の最終章を再読し、必然的帰結に従ってグイドの最期の運命を決定したことを自画自賛した。私の夢想は、少なくとも、論理的だろう(……)。人生が私から逃れ去るとしても、私は超越性を手に入れることになる。(……)シクスティヌ、あなたを失うことで、私は自分を見出したのだ。(18)

興味深いのは、その後でユベールが取る行動である。自作小説を読み返してその結末に満足しながらも、作家主人公はなぜか不機嫌に、その後書くことから遠ざかろうとするのだ。さらに「気晴らしdistractions」を求めて、ユベールは書齋に籠もり孤独な読書生活に沈潜し始めるのである。

小説に「転換」されたロマンスを実際に生きた者としてその不首尾を嘆くユベールが、それを書いた者として消沈する必要はどこにあるのか。『シクスティヌ』の主人公はまるで、文学的不能と不運に喘ぐ小説家の危機を語った小説の物語内容に「小説の危機」を読み取って憂えていた世紀末の混濁した文学意識をなぞっているかのようにも見える。(19)

恋が終わるとともに、恋を思考する作業は一冊の本を生産して終結することになるとしても、「芸術は永遠の自己を永遠に再現すること reproduction」であり、「書くことは、内なる行為を明らかにすることである」という自身の美学定理から言えば、主人公が書くことを止めるのは、その精神が動くことを止めたとき、すなわち死をもってでしかないはずである。しかしながら作家ユベールは、精神が「恋」の動きをするときにのみ書く——グールモンにおいて「書くこと」は、人生の局所的なマチエールに対してのみ起動するものであるということだ。(20)

『シクスティヌ』が示している、行動することと書くことの関係のこの不徹底で不透明なありようを、可能な限り純化する試みを、私たちはジッドの世紀末の創作のうちに辿ってみることができらるだろう。

ユベールよりももつと先へ——『パリュード』

「二冊の本とは、いいかい、ユベール、閉じていて、満たされていて、すべすべした滑らかなものなんだ、卵のようにね。」『パリュード』

生きることと書くこととの関係をいかに考えるかという問いに對する、ジッドの答は明快である。作家主人公の行動、身体的・思索的行動のすべてを〈書く行為〉に結びつけ、生の全貌を〈書く行為〉から照射しながら、生（行動）と創造（作品）が互いに回収し合う空間を作り出してみせるのである。

『パリュード』において、恋人に「何のために書くの？」と聞かれた主人公は答える、「分かりません。たぶん行動すること、ためでしょう。」²² 彼にとつて、〈書くこと〉は行動すること、すなわち生きることそのものである。アンジェルの恋は主人公の生活の主軸をなしてはいるのだが、物語はそれをも呑み込んで、〈私は書く〉という主題に収斂しているのである。「主題

はない。文学において存在する主題は、書く主体だけだ」——作家にはそれぞれの個性と資質に応じた主題がある、という意味でグールモンが『仮面の書』（一九八六）のフランシス・ポワトヴァン評で述べる言葉²³を、ジッドはここで原理的に実践しようとしている。書くことを行為において主題化すること。書くことを書いている『パリュード』の主人公は、恋することを書いてきたユベールよりも、もっと遠くまで行けるのだろうか。

『パリュード』の主人公の〈書く行為〉は二重の文字空間を生産している。一つは、執筆生活における行動の指針となる「備忘録」。もう一つは、作品内作品の『パリュード』である。『シクスティヌ』への挽歌は、『パリュード』の冒頭で、同題の「本」を書きつつある主人公「私」のところにふらりとユベールが訪れる場面から、奏され始めているように思われる。

おや、君仕事してるのか。——『パリュード』を書いてる。——何だね、それは。²⁴

「親友」であり恋のライバルでもあるユベール（『シクスティヌ』の主人公と同名²⁴）に、主人公は自作を読んできかせる

のだが、「ユベールは『パリュード』をまったく理解しなかった」。「著者は何かを伝えるためにはもはや書かなくなるとしても、気晴らし *se distraire* のために書くわけではない、ということがユベールには納得できないのである。(……) 彼は社会状態でない状態というものを理解しない。自分は行動する人間だから、社会以外のことには縁遠いと思っているのだ。」^⑤

「私の義務は人生の外に *hors de la vie* 作品をつくることである」と言いながらも、創作以外の行動に気を取られがちであったグルルモンのユベールを、このジッド的ユベールはなぜやっているかのようにである。一方、二人のユベールとは異なり、『パリュード』の主人公が生きているのは、人生の行動すべてが書く行為に結びつけられ、書かれるように生き、生きられるとおりに書くという、厳しく「閉じた」空間である。「どうしようもなく閉じこめられている！」と「絶望した魂」が叫び出すほどに倦怠と窒息をもよおさせる沼気を帯びた *palus/Paludes* 『パリュード』の世界^⑥ に対して、グルルモンはしかし、ずいぶん長閑な評言を残していたのだ——『パリュード』は、『ユリアンの旅』よりもいくらか親しみ深い、*familiar*、極めて複雑で知的かつ独創的な魂の、無邪気な *ingénue* 物語であると「言える」^⑦ と。

『パリュード』は、ビスクラへ発つユベールを見送るところで

終わるのだが、半ば自画像的でもあるこの人物の出発に、時代の文学から身を引き離す自らの夢を託しながら、ジッドは、生きることを書くことをめぐる世紀末の課題をこの書のなかで自分なりに総括しようとしているようにも思われる。

書き直しによる生の清算——合わせ鏡の美学

『パリュード』の主人公が書き綴る「備忘録」では、思索された行動と、実践された行動が過不足なく一致するよう調整が絶えず企てられている。

備忘録を携え、毎日、一週間のうちにしなければならぬことを書いておく。賢明に時間を制御することだ。こうして自分の行動を決定する。予め気兼ねなく行為を決定しておけば、毎朝、気分次第になったりはしないと確信していられる。つまり僕は、自分の備忘録のうちに義務の感情を汲み取るのだ。私は一週間分を予め書いておく、というのは書いたことを忘れる時間を持つためで、私の生き方において欠くべからざる驚きというものを造り出すためだ。こうして、未知ではあるが、すでに自分によって決定された明日を、前にして私は眠るのである。

私の備忘録には二つの部分がある、一つのページに、これからしようとするを書く、向かい合わせのページに每晚、したことを書く。⁽²⁸⁾

まるで合わせ鏡のように向かい合うページに記された二つの行為、予定された行為と完遂された行為を、『パリュード』の主人公は「あとで比べてみる、引き算をする *soustrai* [re]」、それで、しなかったこと、つまり不足分が、するべきであったことになる。それを再び書いておく *reici* [re]。生において為すべきことと為したこととの清算は、書く行為によって調整される。あるいは行動に合わせて、書いたことは書き直されるのである。「起きるとすぐ、備忘録を読んだ。六時起床のこと、とあった。今は八時だった。ペンを採り上げ、字句を消して、代わりに十一時起床のこと、と書いた。そして残りを読まずにまた寝直した。」⁽²⁹⁾

これを『シクスティヌ』の主人公が提示する人生の見積もりと比べてみよう。

「演繹的精神の人であるユベールは、自らを見出したい、自分がどこまで進んでいるのかを知りたいと思うのであった。

過去を思い出すこと、過去を現在と照合し、二つの項を合成

した結果 *resultate* すなわち未来を決定すること、それこそが、生きることと彼が呼ぶものなのだ。」⁽³⁰⁾

「過去+現在=未来」……ベクトルの「合成 *résultante*」がいずれの方向を向こうとも、ユベールのこの足し算からなる「生」には、何らかの推進力が見込める（意識を解析し浄化するこの分析作用「……」それは朝、目覚めて、窓を開けるような健康的な欲びだ）のに対し、「未来の行為として書き留められたこと=完遂された行為=0」を目ざす『パリュード』の書き手の「生」には「澱んだ沼 *paludes*」のごとく「進行 *achèvement* というものがない」。しかもこの非=進行は、書かれたとおりに生き、生きられたとおりに書き直そうと、主人公が調整=演出した結果造り出されたものであることが告げられているのである。備忘録に「十一時起床のこと」と書きつけた日、十時に尋ねてきた友人に病気かと尋ねられると、ジッドの主人公は答える、「いいや、だが十一時にしか起きることができないんだ、決めたことなのでね。」⁽³¹⁾

書いたことに合わせて生きるだけでなく、行動したことに合わせて生を書き直すことによって、生とエクリチュールの差し引きゼロを達成するという作業は、ジッドの『日記』のなかにもしばしば見出されるものもある。

芸術家は、生きたとおりに生を語るべきではなくて、自らが生きておりに生を生きねばならない。(一八九二年一月三日の『日記』)⁽³²⁾

「この手帳を再びつけることにするが、昨日のことについては戻らないようにしている。あたかも前の日に書いておいたかのように、今日、書いている。」(一九二〇年一月三日の『日記』)⁽³³⁾

生きることと書くことが合致していたかのように遡及的に演出すること。生きることと書くことの合わせ鏡の美学、とでも呼びたくなるこの企図には、まさにジッドがこだわりつづけた「誠実さ」が託されているのだろう。ただしそれは、ジッド自らが認めるとおり、「転倒した誠実さ sincere renversee」(一八九二年一月三日付『日記』)⁽³⁴⁾でもある。書き直し／生き直しという二重の修復によって、それをなかつたことにする操作を、告知しながら実践しているからである。それを欺瞞と呼ばずに誠実さと呼ぶのは、作家の意志によるというほかない。

身体的な身振りも思考の動きも、すべての生の行動を〈書く

行為〉に収斂させて、生きることと書くこととの関係を透明化しようとしたジッドのこうした方策には、世紀末小説が解決を先送りしようとしていた問題系の一つが顔を覗かせているように思われる。すなわち、書くことを現実態リアリティにおいて主題化するということは、必然的に、執筆行為の写実や作品形成の再現描写といったレアリスムの技法を前提とするものになるのか、あるいは逆の言い方をすれば、読者のレアリスムの関心とは無関係にこの主題は成立しうるものなのか、という問題である。具体的にここで考えてみたいのは、ふつう世紀末象徴主義文壇を戯画化したものとみなされている『パリュード』は、レアリスム(の戯画)とどう関わりあっているのかということなのである。

〈書く行為〉のレアリスム

「人間の頭脳」に生起する「内的なドラマ」⁽³⁵⁾を追って小説化する意志を、一八九四年のジッドは次のような言葉で語っていた。

小説romanは今や、街路に沿って持ち歩かれる鏡以外のもののでありうることを証明しなければならない。〔……〕それ

は完全に構成された芸術作品であること、瑣末事から成る偶発的なレアリスムではなく、より上位に立つもの、モークレールの言う「観念のレアリスム *idéoréalisme*」による芸術作品でありうることを証明するだろう。〔……〕それはいわゆる現実 *réalité* の事物よりさらに現実 *vrai* であり、現実的 *réel* であるのだ。〔……〕小説は、現実 *réalité* 以外のものを、感情や思想を直接に *directement* 描く *peindre* ことができる」と証明するだろう。(一八九四年一〇月一九日の『日記』)⁸⁶

先行する流派を敵に見立てた反レアリスムを唱えているにも関わらず、この声明が着地するのは、これまで「現実」と呼ばれてきたものよりも「さらに真実であり、より現実的である」ものを「直接に描く」といういわゆるレアリスムの手法である。たとえば描くべきものが「フランス小説の経験主義の時代」に対象とされてきた「瑣末事」に代わって、「より上位」で知的ディスタンクション意識をそそる精神の領域となるにせよ、とりもなおさずそれは「観念のレアリスム」なのである。

レアリスムから真の現実描写を取り返すという意図において、ジッドが「観念のレアリスム」という語を身に引き寄せているのに対し、「象徴主義小説」もしくは「観念主義小説」と自ら呼ぶ『シクスティーン』を書き終えたばかりのグールモンは、

「正確さ」へのこだわりという点で、敵視していた「自然主義小説」からの継承さえ、すでに口にしていたのだった。

一八九一年のユレのアンケートに答えてグールモンは「新しい文学世代の動向は、反自然主義である」ときっぱりと述べつつ、「公平に見て」、自然主義がら学ぶべきものがなかったわけではない、とも言う。「正確な観察 *l'observation exacte* は、人生の芸術的な再創作 *la re fabrication artistique de la vie* には不可欠である」。「なまの現実 *la réalité brute* への蔑視を最良の定義とされる観念主義 *idéisme* も、私たちの感覚にとって知ることができる相対的な正確さをよりどころとするべきだ。この正確さの欲求を、自然主義は本来の傾向として持っていることを示した。それが自然主義の役割であり、恩恵であるが、しかしその恩恵もすでに得られたし、その役割も終わった。」⁸⁷ 周知の通り、「観察」は「実験」とともに『実験小説論』のキーワードである⁸⁸。

また、グールモンによれば、芸術とは、「超越的で超自然的な現実」すなわち「頭脳の中で、思考の動きのもとに神秘的操作を受けた後で、感覚が凝固し、増殖し、洗練あるいは強化されて、主題 *sujet* との関係において、現実的な存在を獲得したもの」を「個性の最高度において、再現すること *reproduction*」である⁸⁹。「再現」の対象が外界および社会であること

を除くと、技法を解説するのにレアリズムと同じ語彙が要請されているのだ。

作者の分身らしく自然主義を嫌悪し、象徴主義に殉じようとする『シクスティーヌ』の小説家主人公が自らの美学を語る際に駆使するのも、「写真」の懸かり言葉である。「観察の正確さ」、「客観性」、「再現」写実すること reproduction」等々。また、思考の動きの「影」を「外に向けて、透明な幕 le rideau transparent のうえに投影する projecter」ことを説く際には、それが「時間の幕の上に投影されれば人生となり、時間の外に投影するのが芸術である」⁽⁴⁰⁾とユベールが言うとき、その言葉使いはまさにゾラの「衝立の理論」⁽⁴¹⁾のもじりを思わせるほどであらう⁽⁴²⁾。

自然主義に目くばせをしながらの批判と侮蔑、それとともに語られる美学が、伝統的なレアリズム用語で象られているというところ。世紀末が想い描く「新しい文学 une littérature neuve」⁽⁴³⁾とは、ジッドがちらりと贅意を表した「観念のレアリズム」のような新たなレアリズムの立ち上げに向かうものなのか、それともレアリズムの定理そのものとの訣別を図ろうとしているのか、その時代の作家修行者が最も関心を持って見守っていたのはこの点ではなかったかと思われる。すなわち、自然主義との

対決姿勢を強調する必要などもはやない世代にとって、小説美学の議論は、ゾラのものでしかなかった自然主義との関係をめぐってよりもむしろ、生と芸術の関係の根底に古くからこびりついている錯綜したレアリズムの幻影を払いながら、あらためてどうレアリズムを理解し直し、それに対する自らの立ち位置をどう決めるか、というところに向かっていたのではないかということだ。言い換えるなら、先立つ世代がどのようなかたでレアリズムを克服したのか、そこから離陸する美学的正当性は何か、という点を見極めることから後続世代は出発しようとしていたのではないかと考えられるのである⁽⁴⁴⁾。

二〇世紀文学の担い手はもはや「主義」を名乗り合うジャンルの闘いに関心を示すのではなく、「主義主張を支えてきた文学的ドグマを解きほぐす方へと向かうだろう。「レアリズム」という語はそうした重要な再検証の対象となったものの一つであったと言えようし、そしてまた、『パリュード』がレアリズムの乗り越えに対していわば独特の姿勢をとっていることを世紀末の読者は見逃さなかったに違いない。

言葉の位置

「思考するのを自ら見つめ se regarder penser」、人間の脳とい

うこの蜂の巣で、観念の蜜蜂たちが思考 *pense* を醸成している」その「頭脳のスベクタクル」を「書き取る *dictier*」ことを主張していた(44)グールモンの主人公ユベールの美学を実践的に試すべく、『パリュード』の主人公は、自らの〈書く行為〉を次のように再現表象しようとする。

「私の思考 *pense* よ、こっちへ来い。〔……〕私はただ不安を与えたいのだ、そのために苦労しているのだが、そのくせ自分を不安にするだけだ……おや、一つ文章 *phrase* が見つかった、書き留めておこう *notons*。」私は枕の下から紙を取り出し、蠟燭を点け次のような簡単な言葉 *mots* を書いた、「自分の不安に熱中すること。〔……〕私は蠟燭を吹き消した。〔……〕いや待て、寝る前に吟味したい点がある……ちょっとした想念 *idée* が浮かぶ〔……〕さて、考えようと思っていた想念は大きくなってくる〔……〕私を捉えて、自らを世に提示させ、表象し *représenter* てもらおうとしているのだ。重たいな……やれやれ、また文章 *phrase* が見つかったしまった。」——私は紙をもう一枚取りだし、蠟燭を点けて書いた *écrits*。「想念は大きくなり、自分は小さくならねばならない。」(45)

思考し、即、書く——これが作家にとって「書く」ということなのか、と思わず問いたくなってしまふ文章において、「書く」にあたる語は *écrire* のほか *noter*、*dictier*、*représenter* 等である(46)。厳密には、書く行為そのものは、「紙を取り出し」たり「ペンを取り上げたり」する行為と、書かれたものの引用との間で起こったことになっているのだが(47)、この戯画化された写実的記述方式には、「いかに書くか」という問いは介在しやうがない。ところで、興味深いことに、この問いは、その何年か前にアンドレ・ワルテルが呟いていたものではあったのだ。

事件ひとつない、常に内的な生活——しかし実に烈しい生活。すべてが魂の中で演じられ、外に現れるものは何もない。それをいかに書くか *Comment écrire cela?*(48)

思索が言葉になるまでの時間的経過——「うまく書くために」⁴⁹、「思念の連鎖をたどって」⁵⁰「詩句」や「文章」が出来上がるまで「言葉 *la langue, mots*」の修正を重ねていく過程——は、『手記』では、音楽の比喻を借りながら、次のように語られていた。

始まりはこうだ。静まりかえった夜のなか、床について蠟燭

を吹き消すや、眠気の代わりにやってくるのは一つのメロデーである〔……〕。初めは単純に展開され、やがて〔……〕呀のように近似律が出現して、第一のメロディと並行しながらカノンを成して展開され、次いで、第三のメロディーが第三小節に接合し……第四のメロディーが飛躍しようとする、すべてはこんがらがってくる。またやり直した。⁵⁰

思考することと書くこととの関係はしかし、ワルテルにとって往々にして不透明なままに留まっている。「書くのが煩わしい。いったい何を書けばいいのか。かたちを求めているこれらすべての感動から、なぜあれではなくこれを選ぶのか? しかし書かすにはいられない、僕の頭にはたくさんさんの感動が蓄積していて、その圧力で頭が張り裂けそうなのだから。」⁵¹『パリュード』の主人公ならば、同じ状況で、「選ぶこと」*choix*にはなんとという傲慢さがあることか」と切り返して言うだろう。「すべてを同じ執拗さで見つめ *regard[er]* ねばならない。〔……〕では何を見るか *voir[re]*」——八百屋が三人通る。——乗合馬車が一台。——門番が門の前を掃いている。——商店主たちが店先を新しく調べている。——料理女が市場に出かける。——生徒が学校に行く。——キオスクに新聞が届く、男たちが急いでそれを買って求める。〔……〕生活——他人の生活!——

あれが生活か?——生活を見るとは *voir la vie* しかしそれがそが生きる *vivre* ということなのだ!」「そうしたことをみんな書き留めて *noter* おかねばなるまい。」⁵² 現在形で語られる生活の中の行動をすぎさま書くことに置き換えていく行為。むしろ読者としては、「これが文学なのか?」と問いたくなくってしまうだろう。書くことを行為の現在において捉えようとしている『パリュード』の主人公にとって、見ることから書くことへの「転換」のための時間も方法も、考えることから書くことへの「転換」の場合と同様、ほとんど問題にされていないかのようにみえるのだ。

思念と言葉の間に質的な段差を想定しないという点では、『シクスティーヌ』の主人公も同じであった。ユベールにおいては、生の行動から頭脳の思索への「転換」に注意が凝らされているのであって、いかに思索を言葉にして書くかについての悩みは見あたらない、というより、精神の動きが言葉を見いだせない事態など問題にもならない。

書くことは内的行為を啓示する *L'écriture est révélatrice de l'acte intérieur*。いかなるものも〈言葉〉*le Verbe* を通してしか存在しない。〈言葉〉*le Verbe* のみが存在するのだ。私が自己を実現するのは〈言葉〉によってであろう。〔……〕私

の肉体は何と不毛で、私の精神は何と豊饒であることか！⁽⁵⁾

幾つかの例外を除き、世紀末小説において言語化をめぐる問題意識が稀薄なのは、書ける主人公たちがその作者たちと同様、文学教養人であったがゆえなのか、あるいは文学的不運と不能に悩んでいた書けない主人公たちのように、生きるがままに書こうとする生から作品への転換の素朴な写実主義的コードを疑わないからなのだろうか⁽⁶⁾。いずれにせよ、今ここで目を留めておくべきことは、言葉の出来とともに語られる「文学」の位置づけについてであろう。『シクスティヌ』の主人公は、想念に続いて言葉が出来るのを感じながら、その作業がひとたび完遂されると、後に残された〈書かれたもの〉にはすでに死の刻印が打たれていることを自覚する。

恋する者がさんざん無秩序な妄想に耽った後で、小説家 romancier がやって来るのだった。芸術家 artiste あるいは墓堀人夫 fossoyeur として、小説家の彼は、そうした妄想を掻き集め、言葉のちから verbalité によってそれを異様に飾り立てる artificier] のであった、まるで玉虫色に輝く襲のついた経帷子 lincaul にくるむように。そして入念に、敬意を込めて、優しく、そうした妄想を地下墓地の中に横たえるの

だった。その扉の上に金文字で書かれているのは、〈文学〉 LITERATURE とぶう語だった。⁽⁷⁾

「文学」は「頭腦的な生」の骸、葬り去られた生の美しい安置所にほかならず、その喪を「壮麗に飾り立てる」「言語のちら」は、まるで死化粧を施す作業であるかのようだ。

いったい、文学とは、書く行為にあるのか、書かれたものにあるのか。世紀末を読みながら作家修行者たちが抱いたであろう問いは、おそらくそこにあっただろう。書くことの現実態に関心を集中させ、書きつつあるものに「未完成 G. adven. の外観」を与えることにこだわっていた『パリュード』の主人公⁽⁸⁾も、『シクスティヌ』のユベールとそう遠からぬところにいる。そうした世紀末の〈書きつつある主人公〉たちの撒き散らす〈書く行為〉のレアリスムの表象の夢の果てに、書かれた作品としての「文学」の溶解があることを、読者たちは予感し、自らは作家としてそれにどう向き合っていくべきか思いを巡らしたに違いない。

「転換」の過程は語りうるか

——「生から作品へ」という虚構

『パリュード』において、書く行為は、〈書きつつある主人公〉の姿のほかに、彼によって書かれたつつある作品内作品の生成過程と相照らすかたちでも主題化されている。いわゆる〈紋中紋 mise en abyme〉の形式によってである。

「芸術作品において、その主題そのものが、作中人物の段階へ移し換えられて transposé、再び見出されたりするのが私はかなり好きだ」という一文を含む一八九三年の日記の一節でジッドが語っていた〈紋中紋〉の美学とは、書物とそれを書きつつある人間との間に生ずる相互作用を作品化するものである。

書物がそれを書く人間に、しかもまさにそれを書いていく間に及ぼす影響というものを私は指摘したかったのだ。書物はわれわれから生まれ出でながら、われわれを変化させ、われわれの人生の歩みを換えるからだ。(……) 物事に対するいかなる行為にも、必ず、行動する主体に及ぼすその物事の反作用⇨遡及効果 retraction が伴う。私が指摘したかったのは、こうした相互性 reciprocity なのだ、しかもはや他者との関係における相互性ではなく、自分自身との関係にお

ける相互性なのである。行動する主体とは自己であり、反作用を及ぼす物事とは、想像された主題である。従って、私がそこに生み出したのは、自分自身に対する間接的な行動の手法なのであり、そしてそれはまさに一つの物語に他ならない。(……) 主題 sujet の主体 sujet に及ぼすこうした反作用はこれまでいつも私の心を惹いてきた。⁵⁵

これは『シクスティーヌ』の「転換」の美学の徹底した実践を、ジッドが自ら企図した言葉と読めなくもない。ユベールの書く小説『熱愛者』が彼の恋愛人生に与える反作用⇨遡及効果が不安定なものに留まっていたのに対し、『パリュード』の主人公が書いているのは、彼自身の執筆生活を物語っている作品と話題の作品内作品であって、書く主体が書かれるべき主題でもあることによって遡及効果⇨反作用はほぼ十全に機能しているからである。

作品のなかで作品が書かれつつあるという形式は、〈紋中紋〉の典型的なかたちの一つであるが、『パリュード』のように、作者と主人公による二つの〈書く行為〉が生産する作品が同じ題をもつ場合の意味は何であろうか(作品内作品の方は、正確には『ティールの日記またはパリュード』であって、二つの作品を厳密に一致したものとみなすことをためらわせるのでは

あるが)。

作品と作品内作品とのタイトルの一致させるというジッドの選択について、デーレンバックは、『パリュード』とそれ以前の作品との違いをすでに指摘していた。すなわち、一八九三年の『日記』でジッド自身が〈紋中紋〉の「適切な」実践例として挙げていた『アンドレ・ワルテルの手記』(一八九一)や『恋の試み』(一八九三)それぞれにおいて、作者と主人公の創出する作品の題名は同じではなかった——ワルテルが書きつづあった書は『アラン』であったし、『恋の試み』のなかのリュックとラシエルの物語には題名は与えられていなかった——ということである⁸⁸⁾。

しかしながら、この点について『パリュード』の独自性がいっそう際だつのは、むしろ同時代の小説群に対してではなからうか。実際、作家主人公を擁する世紀末小説に多く見られるのは、その題名とは別の題名が、主人公たちの手になる書物に与えられている形式なのである。例えば、『シクスティヌ』のなかで主人公が書いているのは小説『熱愛者』のほか、『シンデレラ』風のお話 conte⁸⁹⁾である「マルセルとマルスリーヌ」や「十二月二八日」、さらに題名のない旅行ノート、幾つかの詩篇であり、プロワの『絶望者』(一八八七)の主人公が執筆する著作は、多くの論考を別にすれば『聖女ラドゴンドの生

涯』、『無能力者たち』および「象徴主義に関する書」とされているし、ユイスマンスの『彼方』(一八九一)で書かれているのは歴史書「ジル・ド・レーの年代記」である。

〈書きつつある主人公〉のいる〈作品の中の作品〉のかたちをとった小説が世紀末に増殖したのは、創作過程を書くという形式が、ポスト自然主義世代の小説家たち、すなわち自然主義に馴染んでいると同時にその乗り越えを模索しつつあった世紀末作家たちにとって、一見対極にある美学すなわち、写実主義——自然主義美学と象徴主義——観念主義美学との妥協策に見えたからであろう。それは「平凡な人間の単調な研究に没頭する自然主義」には描きえないとされた精神の極み、すなわち天才の現実を主題化することによって、小説を再び芸術的なものに軌道修正するための奸策であったのだ⁹⁰⁾。

ユイスマンスがめざすのは、例えばジル・ド・レーのような常識を超える精神の動きを、同じだけの非凡さをもって理解し言葉に置き換えることである。そして書く主体と対象との二重の「天才」の究明が託されるのは、主人公の思索に執筆生活の記述なのである。『彼方』の主人公の執筆生活は詳細な書割りを伴っている。「本のぎっしり詰まった黒木の書棚をめぐらした書齋」の「暖炉の上」には「無名のオランダの老画家による」「隠者の絵」が掛けられ、「机の上には山積みされている原稿、

「青髭 ことジル・ド・レ元帥に関するノート」や文房具が散見される⁶⁰。

主人公の執筆過程はさらに物語情景の進展と重ね合せられている。「今ジル・ド・レの生活の第一部を終わったところだ」と言ってデュルタルは、訪ねてきた友人に原稿を読みませ、「終えた章に目を通しながら」これから書こうとすることを自由間接話法で述べたり、物語の地の文に組み込まれた「原稿を、呼び鈴がなったので読み止め」たりするのである⁶¹。同一の感覚が物語内の現実世界と虚構世界を繋ぐ瞬間は、『シクスティーナ』においても見出されるものだった。小説内小説のなかで、主人公グイドが「頭の中で瀆神の言葉の感覚が鳴り響いた」のを聴く瞬間、それを書いている作家主人公ユベールが自らの現実の生活に引き戻されて、忌々しい恋敵の到来を告げる「呼び鈴の音を聴く」場面である⁶²。作家のアトリエと化した物語空間のなかで進められていく執筆行為あるいは執筆生活の写実をもって、そこで起こっていたであろう芸術創造の「秘法 at canes」の存在証明に代えようとするかのよう⁶³。

実際、そのように読めるといふことは、書きつつある主人公のいる物語に読者が期待することでもあったのだ。〈作品の中の作品〉、〈作品の（形成を語る）作品〉、〈作品の（中の）作品の（形成を語る）作品〉のいずれかのかたちの〈紋中紋〉構造

を取っている書においては、生が芸術作品に「転換」されつつあるところに立ち会っているという感覚を享受することはあまりにも自然なことなのである⁶⁴。

そうした一種の申し合わせのなかで生産されていた世紀末小説に対して、『パリュード』の新しさとは、〈作品の中の作品〉、〈作品の（形成を語る）作品〉、〈作品の（中の）作品の（形成を語る）作品〉の方式を併せ持った、多重の〈紋中紋〉構造を採るとともに、その〈作品〉のすべてを同じ題のもとに同一視させる試みであったといえるのではなからうか。『パリュード』という作品内作品を書いている主人公の生（執筆生活）が、読者が読みつつある『パリュード』という作品に書かれた生として存在するものであること、すなわちこの書のなかにはどこにも「ありのままの生」あるいは「芸術未満の生」などないのであって、生きることと書くこととの関係は、書かれたかたちでしか語られないことを確認させ、ゆえに、「生きられた生」から「芸術化された生」へ、人生から作品へという「転換」は錯覚Ⅱ虚構でしかないことを、構造的に保証してみせることができたからである。それはまた、ほかのすべての〈書きつつある主人公〉のいる〈紋中紋〉形式の書についても、そこに作品の生成過程を読みとろう／読み取らせようとする、芸術の誕生の再現表象の夢、すなわちレアリスムの幻影からの覚醒を示唆す

ることにもなりうるだろう。グールモン・ユベールが夢みた「頭脳生活の小説」の生成の物語に寄り添おうとする読者に、『パリュード』の主人公はそと耳打ちするだろう、ユベールの恋とグイドの恋、この二つの生の関係は二つの物語（語られた生）の関係でしかないのですよ、と。

一方において、書きつつある主人公の姿を戯画化された写真によって印象づけながら、もう一方においては、レアリスムの幻影からの覚醒をうながす、このトリッキーな技を誠実に全うしようとするジッドの二重底のエクリチュール。レアリスムを装いながら、それが装いでしかないことについても告白すると

いう「誠実さ」を持っている書物。おそらくそれが、書くことを主題化するうえで、世紀末のジッドがレアリスムの呪縛に挑んだ結果であったのだろう。

世紀末小説の問題意識を溶かし込んだ夢を映し出していた『シクスイース』、その夢から醒める方法を仄めかす『パリュード』。そのいずれの試みよりもっと先へ進めるか。生と芸術の関係を新たなかたちで書くことを模索しようとするものにとっての課題が今、見えてくる⁶⁴⁾。

註

本稿は二〇一〇年一月二三日の一橋大学大学院言語社会研究科国際研究シンポジウム「生表象の動態構造」における報告「マルセル・ブルーストの奸策——「書けない主人公」の誕生」の一部を新たな角度から展開したものである。

(一) Remy de Gourmont, « Alfred Vallette, Le Livre des musiques, t. II, Mercure de France,

1898, p.117-128. 傍点は引用者による。

(二) 例えばマルセル・ブルースト（一八七一—一九二二）は、一八九五年に執筆を開始し数年後に放棄した未完の小説『ジャン・サントゥイユ』の序文において、次のように制作の抱負を述べていた。「作家の人生とその作品、現実と芸術、あるいはむしろ人生の外観と人生の持続的な基底を成して、芸術によって

解き放たれた現実そのものとの間に存在する変容、秘かな関係がどんなものなのか、私たちは理解することになるかもしれないのだ。」(Jean Santeuil, La Pléiade, 1971, p.190) 人生を小説化する術を、可視化しようとするこの意図はしかし、ある中断された断章の中で、疑念に染って屈折している。「小説を書くこととそれを生きたことは、人が何と言おう

とも断じて同じことではない。それでいて、我々の人生は我々の作品から絶対的に切り離されているわけでもないのだ。私がここに語っている場面のすべては、私が実際に生きたものである。それゆが価値をもつのは、削除「実人生の場面としてよりも私の書物の場面として、それらがいっそうの価値をもつという」とは、いかにして可能なのだろうか〉〔加筆〕(Ibid., p. 430) 拙論「『書けな主人公』の系譜学」(『言語文化』第四〇巻「橋大言語学研究室、二〇〇三年」参照。なお『ジャン・サントヤイユ』の放棄と入れ替わるように進められたフルーストのラスキン翻訳は「メルキユール・ド・フランス」社から刊行された『アマノンの聖書』(一九〇四)、『胡麻と百合』(一九〇六)。また、ヴァレットに宛てた一九〇九年八月半ばの書簡で、フルーストは執筆中の『サントロープ』に逆らって——ある朝の想い出を「メルキユール」誌に掲載させてもらえないかと打診す(Cf. *Correspondance*, Plon, 1970-1993 (以下 *Corr.* と略す), t. IX, p. 155-157)。「私としては何となくこの著作がまず雑誌で『メルキユール』誌から出て欲しいと思ったのです。[...] 十月の一日ならし十五日から、メルキユール誌に毎号三〇ページ(それ以上ならなお結構ですが)を提供していただけませんか。単行本なら二五〇〇乃至三〇〇〇ページになるかと思っております。小説部分がそれで片づくはずで、残る

はサントロープ』、批評などに関する長いおしゃべりの部分ですが、これは単行本の時に出すはかなごでしよう。」(Ibid., p. 161) の申し出をヴァレットは拒否した。(*Mercur de France* は創刊当初は月刊誌であったが、一九〇五年以降は月二回の発行となつてゐた)

- (3) Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la nie cérébrale*, (1890), Mercure de France, 1923.
- (4) Ibid., p. 88, p. 258, p. 285; cf. p. 253.
- (5) Ibid., p. 87-88
- (9) Ibid., p. 137, p. 88, p. 287, p. 305, p. 300.
- (7) Cf. Melnoux-Montaubin, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Klincksieck, 1999, chapitre 1.
- (8) *Sixtine*, p. 34, p. 76, p. 135, p. 160-161, p. 75-76.
- (6) Remy de Gourmont, «Le symbolisme», *Le Chemin de neours*, (1893), 2008, p. 144. この「アンケート」へのサン・ヤイユの回答を参照のこと。また、象徵主義小説としての最近の研究として Valerie Michalet Jacquod, *Le Roman symboliste. Un art de l'«extrême conscience»*, Droz, 2008 を参照のこと。
- (10) *Sixtine*, p. 163.
- (11) Enquête par Jules Huret, *Écho de Paris*, du 3 mars au 5 juillet 1891. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 1913, p. 134-142 (AM, Remy de Gourmont) .
- (12) *Sixtine*, p. 75-76; Huret *Enquête*, p. 143.
- (13) *Sixtine*, p. 119, p. 103, p. 137, p. 160, p. 288, p. 134, p. 75, p. 135, p. 257, p. 258, p. 34. Huret, *Enquête*, p. 137.
- (14) *Sixtine*, p. 34, p. 257, p. 160, p. 134, p. 259, p. 135.
- (15) Ibid., p. 253, p. 288, p. 285.
- (16) Ibid., p. 103, p. 216, p. 305.
- (17) Ibid., p. 287-288
- (18) Ibid., p. 58, p. 310.
- (19) 拙論「書けな主人公の系譜学」参照。
- (20) Ibid., p. 58, p. 257.
- (1) André Gide, *Paludes*, (1895), in *Romans*, La Pléiade, 1958, p. 93.
- (22) *Le Livre des masques*, t. I, (1896), Les éditions 1900, 1987, p. 103, «il n'y a pas de styles; il n'y a en littérature, qu'un style, celui qui écrit»
- (23) *Paludes*, p. 91.
- (24) サン・ヤイユ『シクスターヌ』のサン・ヤイユの影響をとりわけ「アントン・トルチンの手記」における「反響echos」を論じながら、トルールの名をジッドが「ハリエール」の中で用いたのは意識的であったと指摘してゐる (Alain Goulet, «Les ruses de Gide et la Sixtine de Gourmont», *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 143/144, 2004, p. 316-317) 。トルールは「ジッドの処女作

- 『アンソニー・マッテルの手記』(一八九一)を象徴主義小説の枠として早く絶賛した一人だった。
- (37) *Paludes*, p. 98.
- (38) *Paludes*, p. 216, p. 144-145.
- (39) *Le Livre des masques*, t. I, p. 110.
- (40) *Paludes*, p. 96.
- (41) *Ibid.*, p. 128.
- (42) *Sixtine*, p. 234-235.
- (43) André Gide, *Journal*, I, La Pléiade, 1996, p. 149.
- (44) *Ibid.*, p. 1110-1111.
- (45) André Gide, *Les Cahiers et Les Poésies d'André Walter*, (1891), Gallimard, 1986, [以下AWと略す], p. 92, p. 9.
- (46) *Journal*, I, p. 187-188. Cf. 「文学に関する限定的唯物論matérialismeは決つてならぬ」観念論idéismeと同様だ。あるいは両者の闘争la lutte des idées。ユリスティダ réalisme はソニエの本質の相克を望んで居る。そのこぼれが示しなげなならぬものである」(AW, p. 92)
- (47) Huret, *Enquête*, p. 137-138
- (48) Émile Zola, *Le Roman expérimental*, (1880), Garnier-Flammarion, 1971, p. 55-97. #44 Zola «Le Réalisme», *ibid.*, p. 289-293; «Le Sens du réel», *ibid.*, p. 213-218; «De la description», *ibid.*, p. 231-235 など参照

- (39) *Sixtine*, p. 235-236; Huret, *Enquête*, p. 138.
- (40) *Sixtine*, p. 58-59.
- (41) Émile Zola, *Correspondance*, t. I, Presses de l'Université de Montréal et Éds. du CNRS, 1978, p. 373-382 (lettre du 18 août 1864).
- (42) Huret, *Enquête*, p. 136.
- (43) ちなみに『失われた時を求めろ』においては「naturalisme」という語は出てこなう。「naturaliste[s]」については「博物学者」「博物学的」のほか「自然主義の画家」という意味で使われていて「文学史上の自然主義への言及はなう」。ブルーストが自らの美学を提示したものでとられる小説の最終巻『見出された時』において批判の対象となつてゐるのは「ユリスティダ文学を名乗つて居るの literature [...] s'appelant réaliste」であり、それが自認する「生きた芸術 l'art vécu」としての「記述文学 littérature de notations」である (À la recherche du temps perdu, La Pléiade, 1987-1989 & 1994 [以下RTPと略す], IV, p. 463, p. 473)。「その名のユリスティダ芸術の語」とは「表現 expressions」の問題「言語の質 qualité du langage」への配慮の欠如であるとブルーストは言つて、「文学」とは「生の「現像力、すなわち作家にとつての文体 (それやブルーストは「マッテル」を言ふ換へる) にやがて成るべきのべきである考へるべきである (RTP, IV, p. 460, p. 474)」
- (44) *Sixtine*, p. 135-137.
- (45) *Paludes*, p. 125-126.

- (46) *Ibid.*, p. 126, p. 128, p. 142.
- (47) Cf. *ibid.*, p. 108, 113-114, etc.: «j'écrivis: [citation]».
- (48) AW, p. 41.
- (49) *Ibid.*, p. 144, p. 98, p. 86, p. 29.
- (50) *Ibid.*, p. 142 『手記』六一九三〇年版の序文でシットは、思索と言葉の闘いの意味を強調して居る。「あのうちの私はものを書くべきを知らなかつた je ne savais pas écrire」より正確に言つて「言うべき斬新な事々を自分のうちに感じてつたので、暗中模索してつたのだつた。[...] 私は言葉 la langue を折り曲げようとしてつた。自分を言葉に対して折り曲げるほうがどれだけ学ばることが多いか、また初めのうちは煩わしくて精神の抵抗を誘ふ、放擲したくなるような規則がどれほど有益なものであるかを私はまだ理解してゐなかつた」(*Ibid.*, p. 29-30)
- (51) *Ibid.*, p. 100.
- (52) *Paludes*, p. 136-137, p. 128.
- (53) *Sixtine*, pp. 257-258.
- (54) 拙論「書けぬ主人公の系譜学」(十二頁四頁参照)。
- (55) *Sixtine*, p. 87.
- (56) *Paludes*, p. 93.
- (57) *Journal*, I, pp. 170-171.
- (58) Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Seuil, 1977, p. 41-45.
- (59) 拙論「書けぬ主人公」の系譜学参照。ソラ自身「制作」(一八八六)において、創

造の秘蹟を陰画において試している。この小説に描かれる創作不能の過程は、小説の誕生に関わるものではなく、絵画制作に「転置」され、「天才の破産に苦しむ挫折[*falls*]」の原因は結局「遺伝的疾患」に帰されている(Zola, *L'Œuvre*, (1886), La Pléiade, 1966, p. 245, p. 257)。

(61) Flammarion, 1978, p. 43, p. 93, p. 164.
Ibid., p. 235.

(62) *Sixième*, p. 198-199.

(63) それを「自然に」感じる意識が「教養小説」の読み方の変遷とともにいかに育っていったかについては、拙論「マルセル・ブルーストの修業時代」(『一橋大学研究年報 人文科学研究』四三、二〇〇六年、一七一—二九一

頁)参照。
(64) 〈書きつづある主人公〉と〈紋中紋〉構造いずれについても、『シクスティーヌ』と『パリュード』のようなかたちでは採択しない方針を選ぶことになるマルセル・ブルーストは、この世紀末の二つの書を読んだことを書簡においても著作の中でも口にするのではない。