

象 徴 の 幻 想

—フランス世紀末文学の象徴主義的幻想小説，

グールモン，レニエ，シュオップ—

篠 田 知 和 基

Fantastique symboliste.

—Contes fantastiques symbolistes de la Fin de
siècle français; Gourmont, Régnier, Schwob—

Chiwaki SHINODA

先に世紀末の幻想を論じた際には⁽¹⁾、Jean Lorrain と Décadence に焦点をしぼって、Symbolistes、なかんづく Marcel Schwob の幻想についての考察は後日にゆだねた。その後は日本幻想派と A. Artaud の幻想を考えることに費して、Symbolisme についての課題はそのままに残った。その間、フランスの幻想理論については J. Finné⁽²⁾ の論文が出て、Castex—Todorov の幻想規定にひとつの転回がもたらされようともしているが、Fantastique poétique、ないし、Fantastique symboliste という、ひとつの矛盾命題に対する答はまだ出ていない⁽³⁾。

時代的に言えばフランスの世紀末幻想が Jean Lorrain に代表されることについては問題がない。Bearsely に対する Mucha のポスターの如くである。すなわち、きわめてフランス的であると同時に、きわめてアングロ・サクソンのとも言いうる世紀末の雰囲気と、かつゴシック・ノヴェルズにおける「幻想」の性格とを継承したものとして、彼はほぼ唯一の存在であろうか⁽⁴⁾；しかし時代は言うまでもなく Zola と Mallarmé のそれぞれの衣鉢をつぐべきものたちの、すなわち自然主義と象徴主義の時代である。世紀末の退廃と不安はその両派のそれぞれの表現によって文学に描かれる。Huysmans ももちろん前者の一人であり、Octave Mirbeau⁽⁵⁾ も、Rosny-ainé⁽⁶⁾ も Naturalisme の一員である。そしてたしかに、自然主義的神秘作家や自然主義的幻想作家、同じく自然主義的 SF 作家という現象も矛盾に満ちたもののように見えるかもしれないが、自然主義の人工性や科学趣味を考えればそこには本質的な矛盾はない。

それに対して、Mallarmé、あるいは L'Isle-Adam や⁽⁷⁾、その周囲の Rose-Croix⁽⁸⁾ の流れを汲む象徴派から「幻想小説」が出てきたという現象のほうが、より根本的な問題をはらんで

いるのではあるまいか。象徴派の描いた幻想は Jean Lorrain ほど衝撃的な戦慄には満ちていないかもしれないが、文学の理論においてははなはだ重大な問題を提起せざるをえないのである。

はたして象徴の幻想というものがあるのだろうか？

幻想文学における象徴表現はとくに目新しいものではない。しかしこれもよく考えればある種の矛盾を含んでいるのである。Allégorie, 寓話 (Parabole/Fable), お伽噺, (Conte de Fée) はすべて Merveilleux の世界に属し, 現実世界, すなわち幻想の世界には属さない⁽⁹⁾というのがすでに公理となっている概念である。もちろん Allégorie と Symbole とはちがう⁽¹⁰⁾。たんなる Symbole の使用と Symbolisme とはまた異なる。Balzac の好んだ Swedenborg 的な宗教的 Symbolisme と文学的な Symbolisme もちがひ, 文学においても狭義のそれと広義のそれがあることは, これは教科書的問題だからここでは詳説を避ける。

象徴の幻想と言うよりは, 狭義の Symbolisme littéraire によってなりたつ幻想, それは, いかにも理論的には不可能にみえても文学史的, 時代的には存在し, フランス本国のそれがかすかな光しか灯さなかったとしても, ひとつにはベルギーにおける新しい文学としての象徴主義があげて幻想をもっぱらとし, かの Rodenbach は言うに及ばず, Gherderode, Eckhoud*, Van Lerberghe, Thiry, そして Franz Hellens を生んだという事実, またフランスにおいても, 裏返し形で, Jarry-Cros-Apollinaire という (象徴主義的) 諧謔幻想 Humour-noiriste⁽¹¹⁾ の圧倒的な成功を見たということ, そして最後に, Surréalisme における象徴の自動的誕生の知られざる橋渡しをしたということ⁽¹²⁾, それらの点において, それは否定しえない重要性を保持しているのである。

ちなみに Fantastique symboliste として Schneider 64 があげている作家は Rémy de Gourmont, A. Jarry そして Gide であり, その間に Schwob を括弧つきで挿入する。この筆者に Racisme があるとも思えないが, 留保の主な理由は Thibaudet のおこなった「ユダヤ人古本屋」という分類⁽¹³⁾であろうと思われる。Schneider はさらにつぎの章で <Symboliste infidèle>⁽¹⁴⁾ として Régnier をあげている。この中から Jarry を諧謔幻想のまさったものとして除外し, 《Voyage d'Urien》のみで, このリストに加えられた Gide も《Prométhée mal enchaîné》のような Sotie の系列の寓話の作者として留保するなら, Gourmont, Schwob, Régnier の三人がうかびあがる。Baronian 78 の選択も Barbey と Huysmans の系列をまじえながら, ほぼこの線に一致する⁽¹⁵⁾。

この三人のうち, 詩をよくしたものはレニエのみであるが, とくに詩において練りあげられた Symbolisme の理論を吸収し, それにもとづいて創作, ある意味での詩的な世界の把握を散文においておこなったという点では, 三人ともほぼ同じ態度を持っていたと言えるだろう。つまり, この時代の作家たちが迫られていた選択の中で Naturalisme につくか Symbolisme につくかという選択では後者をとったものたちであった⁽¹⁶⁾。それ以外の選択において, たとえば Péladan

—Guaita の芸術的秘結社の誘いにはのらなかったし、Chat noir などの anarcisme décadent にも加わらなかった。Affaire に関しては超越していた。Schwob のばあいはその家系の点から Affaire に際しては発言が困難な面があったろう。すなわちより純粋な意味で Symbolisme に加わった以外はいかなる文学流派からも離れてそれぞれに孤高を守った作家たちであった⁽¹⁷⁾。

ところで彼らの出発点をなした Symbolisme Littéraire が、どのようなものであったかを、当時の文脈に即して概観することは無駄ではあるまい。たとえばこんにち Kugel が「異化」ないし Aliénation の概念をもって Symbolisme を整理しようとするのはいかに魅力的であっても⁽¹⁸⁾、当時の作家たちの意識には Aliénation の態度を積極的におし進める意志はなかったであろう。また Régnier が、「私が Symboliste であるのは詩の中に Symboles を置くからだ」⁽¹⁹⁾と断言するとき、その Symboles が、こんにち René Alleau らが追求する Symboles と、G. Durand の言う Symboles と、もちろん Todorov の Symboles ともちがうことはいまも言える。

もちろん Alleau のばあいは Guénon を経由して、E. Lévi の Symbolisme ésotérique にさかのぼれようから、世紀末の Symbolisme のいくつかの面には重なるはずであろうが、すでに述べたように、Régnier-Gourmont-Schwob のいずれも ésotérisme の伝統とは無縁であり、したがってその点では L'Isle-Adam より Mallarmé の Symbolisme に近かったと言えよう。また一般に Symbolisme littéraire と言ったらばあ、Lévi—Péladan の教義、理論は別種のもと考えられよう。

さて、その Symbolisme littéraire だが、概念規定としては実践的な技術論や文学史的な現象規定は除かれよう。すなわち Synesthésie 等々は技術論である。音楽の富を文学において奪ったものとする Valéry の見方も文学現象からの総括でしかない。それに対して Mallarmé の主張していた「暗示の美学——ものを名ざすことは四分の三のよろこびを……」⁽²⁰⁾は、たんに技法の面にとどまらず象徴の概念をまさに暗示している。その概念を Régnier はつぎのように約言する。象徴とは「抽象と具象の比較」、「一方項が暗示される比較」である⁽²¹⁾。Moréas の宣言によれば、「感性によってアイデアを表現すること」、そのアイデアは「外的アナロジーの衣裳をまとり」、外的現象は「アイデアとの秘教的つながりを表わす外見」であるとなる。Analogie や Correspondance の理論が技法論ではなく本質論であるゆえんである。何と何の Analogie であり、何と何の Correspondance かと言えば、一方は「現実」であることはまちがいが無い。象徴主義とはきわめて現実的な態度である⁽²²⁾。しかしその現実自体の価値はない。L'Isle-Adam に言わせれば「聖霊こそ唯一の神殿であって、石はその表象にすぎない」⁽²³⁾。感覚の対象は実在しないとするシュッペンハウアーの考えも援用される。問題は比喩のもう一方の項である。アイデアといい、観念といっても、その概念はきわめて漠然としている。Baudelaire のばあいは、もう少し具体的である。「詩によって、魂は墓のかなたの栄光をのぞき見る⁽²⁴⁾」。要すれ

ば、比較のもう一方の項は、彼岸、不可見世界である。Nerval はさらに雄弁である。「外的世界と内的世界のあいだにはつながりがある」⁽²⁵⁾、「地球……は、不滅なもの……肉体的営為がくりひろげられる劇場である」⁽²⁶⁾。「地上の出来事は見えない世界のそれに結びついている」⁽²⁷⁾。「見えない世界」をほかのところでは「超自然の世界」とも言いかえる。「それは明確に表現するより感じとることのほうがたやすい」⁽²⁸⁾。この後段はすでに象徴の性格を規定する、「象徴」を彼は「魔術的文字、神秘の象形文字」と言い、その文法、ないし組み合わせを発見することが「失われた文字、(lettre perdue)、消えた記号 (signe effacé)」の再建に、そして、「宇宙的調和」の復活につながると思う。「石の組合せ、ものの角度や亀裂や開口部の形、木の葉の縁どり、色や香りや音から、それまで知られなかった調和が響きだす」⁽²⁹⁾。

象徴とは可見世界と不可見世界のあいだの連関、照応をさぐり、現実の事物を組みかえて、宇宙的調和、失われた文字を再建することにある。

ただここで、具体的な説明を Nerval に求めたところに、あるいは危険な陥穽があったかもしれない。危険であるか、豊饒であるかはともかく、これほど具体的な「象徴」理論は Mallarmé は考えていなかったかもしれない。彼の言う「いかなるうてなにも存在しない観念の花」とは、たとえば Moreau 描く「神秘の花」⁽³⁰⁾や Redon 描く「沼地に咲いた花」⁽³¹⁾のような具象性は持っていないのかもしれないからだ。あるいはそこが象徴の詩人と、象徴の散文家のちがいであるかもしれない、また Nerval によって可能性が暗示された「象徴の幻想」と、詩人たちの象徴のちがいであるかもしれない。彼岸の「観念」を喚起するか、彼岸を具体的に再建しようとするか、狭義の象徴と幻想のちがいがそこにあるのだと言えようか。

ちなみに、ここで対比させようとする象徴と幻想の第二項、すなわち「幻想」のほうはいかなる態度であるかと言え、「現実世界への超自然への不意の侵入」の瞬間をとらえ、現実の虚構性を告発することである。

象徴も幻想も、世界を二重であると規定するところは共通する。一方は観念を憧憬し、他方は現実を告発する。方向がことなるのである。彼岸の实在を予感させること、あるいは予感することによって現実の絶対性を否定し、われわれの存在の根源に疑いの目を向ける。存在の不安をかきたてるか、現実を逃避の「乗り物」に使うか、現実をはじめから道具としてしか考えないか、現実のいかかわしさを知りながらその現実以外に依って立つところのない不安と絶望を描くか、そこで想起されるのは、多くの幻想理論家によって指摘されている幻想と驚異の相違である。怪奇、神秘、驚異等々、おとぎばなし、Contes de fée、神話、伝説、宗教説話等々をすべて含めて近代的幻想と区別するものは、解釈のシステムの有無である。超自然を解釈するなんらかのシステムがあれば、不安や恐れは奇蹟にかわってしまう。驚異はもうひとつの価値を現実につけ加え、幻想は現実の価値を否定する。現実の価値の否定という点では象徴はむしろ幻想の側につくようであるが、そこで彼岸の価値を信ずるとなれば、それは驚異の態度である。言葉をかえれば

現実侵犯性の有無となろう。おとぎばなしは、いかに現実でありえないことを語っても、現実の枠外の物語であるから、現実の論理を侵犯することはなく、われわれの存在の基盤がゆるぐこともない。象徴詩においても、たとえば Rimbaud の《Aube》、口をきく花、視力をもった石は、ひとつの <opéra fabuleux> であり、現実の秩序を混乱させるものではない。《Bateau ivre》における未知の海域の冒険、「信じがたいフロリダ」への接岸は、寓意ないし寓話の枠の中へとじこめられて、現実の「古きヨーロッパ」をかき乱すことはない。「幻想作家」Nerval においてさえ、彼が「象徴詩」《Chimères》を書いたときは、いかに古代の秩序の復活をねがっても、「ラテンの顔の祭司はコンスタンチノスの拱廊のもとで眠りつづけ」、「いかめしい柱廊」はゆるぎもしない⁽³²⁾。それが象徴詩の態度であり結末である。それに対して同じ作者が散文においてアポロン信仰とキリスト信仰の衝突を描いたときは、アポロンの祭司は「見えない」手に撃たれて、叫ぶ間もなく倒れて死ぬだろう⁽³³⁾。

二つの世界・二つの論理が一人の人間を引きさく。「象徴」はそのふたつの世界に兆候連関の橋をかけ渡す。「幻想」はそこに人間性の限界と、人間の条件を超える罪を見る。ネルヴァルも、「私は宇宙の神秘を覗き見ようとしたために罰せられたのだ」⁽³⁴⁾と叫ぶときには幻想の論理に立つ。兆候連関は可能かもしれない。しかし、いずれ死すべき、罪の子としての人間には不可能であるにちがいない。そこから、作者は人の子か神かというもうひとつの相違が出て来よう。ここでは Réalisme が Symbolisme とともに神秘の領域に近接する。

Réalisme もまた、すくなくとも実作者たちには明瞭に理解されつくしていた概念ではない。Réalisme は現実を描くことだというのは説明ではなく Tautologie でしかない。現実というものを文字というひとつの虚構に翻訳することはむしろ不可能に近いことでさえある。実際には Vraisemblance=真実らしきもの、作者の視点からして真実に代置しうるもの、すなわち偽の真実が描かれるのである。十九世紀写実主義理論では「鏡」とか「Daguerr otype」という概念が濫用されるが、一観察者が現実に見たものを見たままに、見えたかぎりにおいて書く（書くことがすでに対象を裏ぎるということは一応触れないで）おいて、すなわちルポルタージュ、それも裏づけや調査、あるいは主観や先入主のない素樸な観察は「写実小説」ではなかったのである。純粋に「科学的」な記録文学の類はもう少しあとにならないと登場しない。十九世紀写実主義はもっと想像力が羽根をひろげる、いわゆる「ロマン」の世界である。ときには荒唐無稽な、ときには破廉恥な覗き趣味の想像力、十九世紀写実主義は、見えない部分を想像で補う文学であった。心理描写、家庭内の私事、秘事の描写、それらは外的現実が注意深く隠している「見せない」部分であり、それをあばきだすにあたって、写実主義は必ずしも、実証、検証、記録、あるいは科学的実験的方法はとらなかつた。一個人の家庭内のドラマ、その家庭の中の様相は、スパイもどきの観察者の潜入レポでもなければ、一個人の心の動きはフロイト的な診察診断の結果の発見でもなく、それらはすべて、「神の視点」から覗きみられたかのようにでっちあげられたのである。

「鏡」は人の心を写しとり、遠く離れた事件を映写する「魔法の鏡、白雪姫の鏡」であり「銀板写真」は真実を写すものではなくむしろレントゲンか赤外線写真でもあるかのように、壁を通りぬけて、「見えない」ものを写しとったのだ。Réalisme が現実在即するという看板をかかげながら、むしろ手品師の神秘、摩訶不思議に近いとは、そのような意味で言うのである。

ところで、それに対する幻想とは、神を持たざる人間の不安、神に見放されたものの苦悩と絶望を描くものであり、限られた知覚のみにたよるざるをえない人間が、自分をとりまく諸事象のからくりも因果関係も、その来歴も未来も知りえないからこそ、いつ、不可解で予想もできない悲劇にまきこまれるかもしれないと、たいていは不条理な恐怖に脅えるのであって、そのような人間の条件をとことん追及する態度が幻想であるなら、それに対して、そんなに怖がることはない、壁の中には超自然の風はいないし、隣りの男は狼狂でなどないし、ふしぎな事件がつきつぎとおこるように見えても、そこにはしかるべきわけがあるのであると、これは天空から眺めればはじめてそう言えるので、まさか隣りの男が狼狂であると、現代人は思わないにしても、個人対個人の視点では、その男の心の中に、いや背広の下にさえ、なにが隠されているかはかりしれないのであって、いったん思いつめたら幻想的恐怖にとりつかれるとしてもふしぎはない。

「幻想」は不可解な事件にまきこまれた登場人物の「水平の視点」からなされる物語であり⁽³⁵⁾、「写実」とは、特権的な Omniscient な視点「鳥瞰的視点」からなされる物語である。写実作家は、たとえ神でないにしても、見えない部分は見えなままでは話にならないので、目の前を一人の男が歩いてゆく、角をまがって見えなくなった、となれば、それで話を終りにしないで、しばらくその男のあとをつけて見ようと言う。実際には一人の人間の行動には不可解な部分、矛盾に満ちたところが多いという以上に本人の意識の表からも欠落する部分がつねにあるものだが、写実にあっては、主人公がなにをしたかわからないと、作者が言うことはできないので、人物の行動にも、世界の構造にも一点の隙もないように、現実の不整合性は想像力で、「かくもあろう」というように補完し、ひとつの行為、ひとつの事件は合理的、科学的に、つぎの行為、事件を招来し、因果関係がきちんと説明されつくすのであって、いかようにも説明のつかないふしぎな事件などは許されない。

ところが「現実」とはどう考えてもわからない謎にみちた不合理で不条理なものであり、かつ、刻々に崩壊へむかってゆくような不安を人に与えるものだ。地球のからを一枚めくる、人の心の扉をあける、するとそこには恐ろしい地獄絵図がくりひろげられよう。文明とは、社会とは、死すべき獣としての人間の仮の装いであり、森から逃げだした裸の猿は、森の復讐を恐れなければならない。すなわち、現実の不可謬性を信ずる（たとえば神に選ばれた民として）立場が写実であり、現実の虚構性、崩壊不可避性を信ずる（たとえば流離者の意識をもって）立場、現実の表に走る見えない亀裂を告発する立場が幻想であるとするとき、その相違は視線を遮蔽されているかないかの相違でもあり、あるいは N. Frye らによって提起されている作中人物と作者の優

越関係の問題にもなつてこようが、そのとき視線において、知ることにおいて、信ずることにおいて、見るものと世界との関係において、象徴詩人は、むしろ幻想よりは写実の作者に近いのである⁽³⁶⁾。

実は「きわめて現実主義的な態度」である象徴主義、主観的写生から出発する象徴主義が写実主義の隠された双生児兄弟であることは、Baudelaire と Flaubert の比較、Baudelaire の Courbet への傾倒などからも当然理解されなければならないことである⁽³⁷⁾。

とするならば、象徴主義的写実小説といったものが可能であろうとも、写実とは表裏の関係にあるかと思われる幻想と象徴はとうてい結びつかないようにも思われよう。

象徴は不可見世界、観念と神秘をめざす。幻想は現実になんとか立脚しようとする。象徴は彼岸の魅惑に身をまかせせる。

幻想は彼岸の恐怖からのがれようとする。地上の富をもって誘惑する Sara に対し、Axël は「生きるなんて召使いに……」という名文句を吐いて天空へ一刻も早くのがれさろうとする。

理想と地上的形象の合一をはかろうとした Edison (L'Eve future) のころみは挫折する。

ところで、象徴が「きわめて現実的な態度」であるなら、幻想もまた現実を直視する態度である。相違は方向と価値観にある。象徴が現実の中に彼岸からのメッセージを見、現実を暗号文のように解読しようとするなら、幻想も現実のさげ目に彼岸の脅威を見る。そこに魅惑を覚えるか恐怖を感じるかのちがいである。象徴が写実的な写生という現実直視から出発するように、幻想にも現実の克明で正確な描写がなければならない⁽³⁸⁾。現実の不整合性や欠落や亀裂や腐敗は幾何学的緻密さをもって現実を端から検証してゆくときにはじめて露呈される。すなわち象徴と幻想は方向と価値判断以外のところでは共通した要素を持っている。とするなら、たとえば象徴の方法をもった幻想もありうるのではないだろうか？ 現実の偶然性や猥雑さの陰にひそむ兆候や記号を拾いあつめて不可見世界の構築をめざす態度は、首尾よく聖性の発見に到るなら象徴の文学として完結するかもしれないが、そうやって作りあげられた世界、あるいは超世界が現実の裏返しに醜悪な戯画でしかなかったら、それは幻想の表現に近づこう。『アクセル (Axël)』の第四部、「恒星世界」はついに書かれなかったが、もしこれを書いていたなら、それは Mérimée 的な「煉獄のアクセル」にならなかったという保証はあるだろうか？ 恒星世界へ行ってみればそれは Nodier の夢想の中のように死んだ太陽たちの墓場でないとだれに言えよう？

聖杯探索の物語は、ある意味ではアレゴリーを越えて象徴的であることもありえよう（まさに超越世界の Indices が、どこまでシステム化されているかに、それはかかっているのだから）。しかし、もしその探索が一種のシーシュポスの岩であり、けっしてたどりつかない目標へむかっただけの漂泊、流謫、ふみはずしでしかないのだったら、そして、しかもその到達不可能性の理由のひとつに、超越的存在に対する（あるいは死や、罰に対する）本能的恐怖があるのだったら、そ

れは象徴的であるよりはやはり幻想に近くなりはいまいか？ 同じ物語も恐怖や不条理性の側から描けば優に幻想になりえよう。神の観点、神の論理からの *Aliénation* があればいいのである。(v. Schneider).

修業物語, *Récit de l'initiation*, *Conte occulte* は、究極の目標が、知恵の光のもとに光り輝くごとくに蔽として確立していて、かつ、修業者がそこに到達するばあいのみ、神秘と象徴の文字となりえようが、中断、挫折した修業物語、疑心暗鬼の修業者の物語は往々にして幻想物語となるのである。

現実に対する象徴的方法とは、究極の目標を除外して言えば、対象の二重ないし多重構造を見ぬくこと、隠された兆候連関 (*Intersigne*) をさぐって不可見世界を予見することであり、宇宙論的 *Correspondance* を把握することである。幻想は、超自然の侵入、潜在を見抜くのに象徴主義の影響下に、それまで *Filigrane* の構造とか、*Palimpseste* 構造という形のもとにのみ予見していた *Décodage*、現実解読の方法を獲得しようとしはじめる。「小石の組み合わせ」に、隠された意味を読みとろうとしはじめる。とりわけそれは、単一の記号の二重の意味や *Analogie* の追求によってよりは、記号同志の組みあわせが喚起するものを追及すること、すなわち、事件の組合せによって構成される「物語」に象徴的機能を見ることによってもたらされるだろう。

Nerval は、たとえば《*Voyage en Orient*》において、地上の旅人の行程と平行して織りなされる神秘的物語を描いて、二つの物語の照応をたどろうとした。シテール島に上陸した主人公の無意識の行動は、その島を舞台にくりひろげられる《*Hypnerotomachia*》の物語と対応し、カイロの生活はピラミッド啓示によって隠された試練としての意味を与えられ、レバノン山中の冒険は「ハーキムの物語」に、コンスタンチノーブルの娼婦たちとの夜は「シバの女王の物語」に精神的に対照、あるいは対応させられるはずであった。あるいは「アンジェリック」では「私」の歴史上の分身としてのビュコワ師という奇矯な人物の物語と、その物語の探索の途中でたまたま手に入ったアンジェリックの物語、そして、その古書探索の旅がたどる故郷の地で、つぎつぎに思いだし、再建してゆく「私」の少年の日々の物語、それらを現実の旅人の物語とないまぜて、その四つの物語の細分された各断片がたがいに呼応し、連絡しあうように構成された。あるいは「シルヴィ」におけるいくつかの時間の重ねあわせ、『*オーレリア*』における夢と幻覚と現実との交錯、それらはいずれも、「失われた文字」の各断片を組みたてなおして、「宇宙的調和」を再建するところみであり、かつそれがけっして幸せな結末にたどりつかないばかりか、むしろ覗き見に対する罰としての漂泊流浪を一層深い地獄の混迷に導くものでしかない点において、神秘の文字であるよりは、幻想の叫び、「聖女の吐息」よりは「妖精の叫び」に近づいていたのであった。そのような方向を世紀末象徴主義の語り手たち、*Gourmont*, *Régnier*, *Schwob* は、むしろ単一の物語の中に多重の世界を暗示して、表象としての世界がいかにか彼岸からの風にもてあそばれるかすかなランプの光でしかないか、いかに世界が終末の相を迎えているかを語る

うとしながら継承し、発展させようとしたのではなからうか？

いささか「悪魔の尻尾のように」(Nerval) 長くなりすぎた前おきをこのくらいにして、象徴の幻想がどのように模索されたかを若干の具体例の検討を通して見てゆくことにする。まずは Rémy de Gourmont: *Histoires magiques* 1902⁽³⁹⁾ 中の *Le Magnolia*, 「木蓮」をとりあげる。Castex の選集新版⁽⁴⁰⁾, Desbruères の《1900, Fantastique》⁽⁴¹⁾ にともに収められ, Baronian, Schneider のいずれも言及している作品である。この作品集の短篇のどれにも共通して言えることであり, 象徴派の散文の特徴でもあるが, 説明がなく, 暗示的な, 複数の意味作用を含んだイメージや場面が, ことさらに因果関係を隠蔽 (Occulter)⁽⁴²⁾ して重ねあわせられているので, あらすじの抽出は恣意的, 一義的な解釈におちいる危険がある。したがって場面ごとにその構成要素を拾ってゆく。

① *Arabelle, la belle. Bibiane, la vieille* の母子が彼女たちの家を出る。Triste maison. maison d'orphelines とあるから父親はいない。中庭に Magnolia の木がある。一種のシンボル・ツリーである (→父親)。arbre magique (→超自然要素)。年二度の開花, 新芽と枯葉の前の花, 生命のはじまりと終りを告げるもの, 花は白い花卉の中の赤い「血の滴」によって「生命を意味する」。

その木の下で娘は立ちどまって, 「あの人は二度目の花とともに死ぬ」と言う。あるいは「予言」をする。「あの人」とは「血の滴で, あたしという花をいきづかせるはずだった人」である。季節は一度目の花のあとであろう。母親が, 「まだ花がひとつ残っている」と言う。「不完全な花」, 「直立したつぼみ」, 「Ove intégral de la virginité」, 「最後の花」, 「婚礼の飾り」。virginité は「童貞性」と「処女性」の両義であろう。形からは Symbole phallique とみなされる。娘の比喩からは処女性の具象となる。娘はもうひとつの花をみつける。枯れてしぼんだ花である。娘はその二つを母親と自分になぞらえる。《nous deux, si clairement symbolisées》。娘はつぼみのほうを摘む。その行為に自分の死を想起する。木にとっては《gloire dernière》の喪失である⁽⁴³⁾。

② 二人は婚礼の家へ入る。maison des joies vaines et des deuils prématurés. 慶弔の同時性の予告。母は娘の manteau をとりさる。捧げものを裸にすること。その間, 娘は手の中の花を見つめ, それを持ってきたことに自分で驚く。無意識の行為であり, かつ, 花は, その場にふさわしくない存在と考えられる。

新郎新婦のあいだの夾雑物, あるいは慶事に反する象徴。新郎の母親は, 息子が死なないうちにと, せきたてる。一人息子はすでに死にかけている。婚礼のくちづけは死のくちづけになろう。「死のいいなづけ」, 「ユリントの花嫁」。「香ぐわしき花の床」とか, 「最後の祈りの数珠を愛で花咲かせるもの」と, 「花」のイメージが常套的に用いられる。

③ 室内, *Arabelle* は婚礼の床の前に膝まづき, 額を枕のはしに伏せる。会衆は, 彼女がそ

のまま死ぬのではないかと思う。新郎が娘の右手をつかむ。娘の左手は花のつぼみを口に押しあてている。(この場面は枕に額をつけ、顔を隠しているために、おそらく会衆には見えない。おそらく新郎にも見えない。死神に手をとられながら生命の花に、あるいは、夫の傍らでほかのものにひそかなくちづけをする。ここで *ove intégral de virginité* とくりかえされた表現の性的な含意はあきらかである)。男はとっさに本能的な嫉妬にかられて叫ぶ。「おまえはぼくのもの、ほかの男を愛しちゃいけない」。そして、「木蓮の木の下で毎晩待っている、木蓮の木の下で」と言う。

⑤ Arabelle は昼も夜も木蓮の木をみつめている。(ここはもとの家に戻っているのであろう)。風が吹くと木の葉がざわめく。(あたかも訴えるように)。月がのぼると雲間ごしの月光を浴びていっそうおどろおどろしく見える。《*il se dressait magique*》。<dresser> はつぼみについて用いられ、ここでは二度目である。(→Symbole phallique)。それを見て彼女は言う。「あの人があそこにいる」。たしかに風に揺られる木の下にゆらめく物のかげが見える。そしてある晩、彼女はついにそこへ出かける。「彼」はたしかにそこにいた。「彼」というのは「影」と、「男」とをとともにさしている。つぎに「影」と言うときも「木の影」と「亡霊」とを両義的にさし示す。その「影」が手をさしのべる。蛇のような手。叫び声を聞いて Bibiane がかけつけると Arabelle が倒れている。首には細い骨ばった二本の指のあとがついていて、死んだ目には恐怖の色が浮かんでいる。そしてくみあわされた指のあいだに、婚礼の日に残してきたしおれた花が握られている。「もう一人のものであった花、真実の彼岸の花が」。

Magnolia は Marguerite Duras の《*Moderato Cantabile*》で、どうにもおさえようのない呪われた愛の象徴として用いられる。「夜はとくに匂いが強い」。晩餐の席で男のことを思って放心した女主人公に客の一人が言う。「その花のせいですよ、とっても匂いが強い」。一般に、わが国の木蓮より香りの強い花として考えられているようである。ここでは一度も香りについての言及はないが、わが国で沈丁華とか金木犀といえはまずその香りが思いうかぶのと同じように、フランスでは木蓮とittedただけで、強烈な、むしろ Aphrodisiaque な香りが想像されるのではあるまいか。ちなみに Gourmont の文脈、そのきわめて Sensoriel な文体において、とくに官能の陶醉を誘うような匂いの占める位置は否定しえない。たとえば *La Robe blanche* は、リラの花かげにうずくまる覗き屋の幻、その <parfum cruel> のもたらした幻覚とも言える。「私は耳をすました。いや、その瞬間、音はイメージに転化して——私は見た。私の愛の汚れない胸を。手がすばやく吊紐を引きあげた。その腕の動きにつれてリラの香りよりもさらに残酷で、さらに強烈な匂いが漂った。あたかもコルセットの尖った先端の下に、残酷なリラがたっぷりと、苦味をおびて咲きほこるかのよう！……白い衣がなだれのように、私の夢の上にすべり落ちた……」⁽⁴⁴⁾ 痴漢の夢に忍び入ったリラの香りが、葉ずれの音にあわせてまず衣ずれの音を、ついで、若い女が衣を脱ぐ光景を思い描かせる。まさに象徴派の *Synesthésique* な官能

表現であり、Le Magnolia でも、語られない香りが見えない世界の主演をなしていることが予測される。さらに一般には花はどれも大なり小なり Psychopompe⁽⁴⁵⁾ である。ここではさらにつぼみの形のもとに誘引される想像もある。樹木としては《Symbole de la vie, ... de la verticalité, ... le caractère cyclique de l'évolution cosmique: mort et régénération》⁽⁴⁶⁾ という機能を持つことは Chevalier/Gheerbrandt に待つまでもない。同書はさらに〈ancêtre mythique〉, 〈pères arbres〉, そして当然, 〈image phallique〉としての機能をあげているがこれも同様である。

ここでは「木」は「父(死んだ父親) — 夫(死んだ夫)」の象徴ないし思い出のよすがであり、さらには性と死を同時にさし示すものとなろう。そこに〈magique〉という形容が付されることは「動かないものが動きだすこと——死んだものがよみがえること」⁽⁴⁷⁾ といった超自然のドラマの媒体になることの予告である。Sand の《Le Chêne parlant》なども思いだされる。あるいはダブネーの神話へのレフェランスもありえよう。

すなわちこの物語の筋を Métamorphose の神話、あるいは驚異譚としてまとめれば、木蓮の精と結ばれた女が、精霊の世界へ連れさられたという話である。いずれにしても、「木蓮の呪い」といったテーマは不可能ではない。あるいはイルのウェヌス像(Mérimée)のように、木蓮の木の下でふともらした予言、あるいは約束が現実になった、婚礼の床に木蓮の精が約束の履行を求めてやってきたのだとも言えよう。

木蓮の精といったお伽噺を否定すれば、これは婚礼の日に死ななければならなかった男の心残りや怨念の物語となるだろう。男は約束どおりよみがえって、あるいは亡霊となって木蓮の木の下へやってきた、そして手をふれることのなかった花を手折っていったのだと。最後の〈Il est là!〉, 〈Il était là〉, 〈Il était là, vraiment〉という漸進的表現における〈Il〉はすでに見たように多義的で、断定は避けているが、男の亡霊である可能性はきわめて強く、それが未亡人の幻覚だけではないことは、母親も同じく〈Va, il est là〉と言い、語り手もそれを裏づけていることで知られる。そのばあい、前半の木蓮と後半の男の執念とのかかわり方に説明が省かれているが、おそらく、婚約期間中、男は女の家へやってきて、中庭の木蓮の木の下で楽しい未来の愛を語りあったのであろう。

ところでそういった「現実的」文脈の再建の努力は、最後の女の変死についても、現実的読みとりを求めよう。一人の女が木の下で死ぬには、必ずしも死霊がやってきたり、木蓮が動きだしたりしなくともいいのである。つまりなにかの(心臓なり神経なりの)発作で死んでもいいし、そのさいは、木蓮の木の下で死んだ夫に再会するのだという期待と不安と恐怖が発作をおこしやすい異常な精神状態を作りあげていたのだと言えるだろう。あるいは木の下になにかの気が立っている気配が母親にも認められたというなら、そこに現にだれかがいて、そのだれかが女を締め殺したのだとしてもいい。おそらく警察(というものをここに導入すれば)ではそう判断するだ

ろう。なにしろ首に手で締めたあとがついているのである。とすると木蓮の下にいたのはグールモン好みの覗き屋の痴漢である。男っ気のない女二人の家に、若い未亡人がため息をつきながらいつも木蓮の木を見つめている。近くの若者たちが黙っているわけがない。なかには、夜な夜な忍んでくる覗き屋もいる。覗き屋は、女が自分のほうを見てほほえんだりするように思って、ますます大胆になってくるだろう。そこへとうとう女がやってくる。ところが最後の瞬間に男も女も思いちがいをさとして、残酷な結末がもたらされる。

もちろんこのほかに、死んだ父親への愛情が現実世界における不幸な愛を招くという文脈も考えられる。男が死ぬときに婚礼の式をあげるというのはたしかに不自然で、おそらく二人はずっと前から愛しあっていたながら、女のほうが、木蓮に象徴される死んだ父親の影に無意識に支配されていて、結婚は一日のぼしにしている、あるいは相手にくちづけひとつ許さなかったかもしれない。そのうち男のほうはつる思いに身をこがされて、ついに息絶えようとするときに、それ以上先へのぼせない婚礼に、女はいやいや引きずられてきたとも考えられるだろうが、精神分析的にはあまりに材料がおあつらえむきにそろいすぎているかもしれない。しかし、花のつぼみにはくちづけをしても、現実の男には死ぬまで手をふれさせない結婚恐怖症の若い娘の症例を、木蓮の偏執を糸口に父親への固着という原因を引きだして説明する作品として読むことまでは不自然ではない。

最後の読み方を一応、フロイト流行以前の時代の文脈から留保しておけば⁽⁴⁸⁾、① 木蓮の精の恋、② 木蓮の木陰の痴漢の痴情殺人、③ 嫉妬に狂う亡霊の因縁断という三つの筋が浮きあがる。しかし、そのどれかをとりあげて、この物語のあらすじとして紹介すれば、どうしても、暗示に富んだ作品のふくらみを減殺することになるだろう。ここには、三つの物語が並存しているのである。それぞれの論理はたがいに矛盾する。警察の調書には亡霊譚や変身譚が入りこむ余地はないし、木の精の恋物語に警察が介入するのはぶちこわしである。すなわちたがいにまじわらない三つの物語が、ひとつの事実——若い未亡人の変死——の三つの相として同時に提起されている。ここで、Chevalier/Gheerbrandt の Bachelard 的な説にもどれば、樹木は根によって地下に、幹によって地上に、葉によって天空に通じるという。ところで、木蓮をめぐる精霊譚と亡霊譚、それに三面記事とは、まさに、人間の運命の天と地と地下をあらわしたものであろう。一人の人間、一つの行為、一つの事件は、そこに天上、地下、地上の三つの相を持っている。人は地上をさまよっているときに、知らずに冥界と霊界との運命の糸を織っているのだという言い方もできようか。

Schneider は「女の運命が花によって定められる。……木蓮はあの世の諸力の指示する大いなる作業をとりおこなうもの、魂を付与された、しかし無言でかつ正確な存在として行動する」⁽⁴⁹⁾として、三つの次元の総合をはかろうとする。たしかにそれも答のひとつにはちがいない。彼が見るのは Analogie Universelle である。それに対して Baronian は「それらの象徴は世界の

断絶の記号である」⁽⁵⁰⁾と見る。天と地と地下は、はたして一本の木によって綜合されうるのか、それともこれは「不可能な樹木」なのか、Schneider は Merveilleux に近い幻想観をとり、Baronian は、否定的、絶望的な世界観に立っているというちがいであろうか。いずれにしてもそこにはいくつかの世界が並存すること、そしてその世界のあいだにはなんらかの関係があることはたしかだ。しかしその関係は説明されずに「隠蔽」され、「宇宙的調和」は「暗示」をされるにとどまる。「調和」が響き渡れば「象徴」になりきり、不協和音しかもたらさないなら、幻想的悲劇性が確立される。読みとり方は多様であり、幻想と象徴のあいだで読者の態度はさまざまにわかれよう。しかし作者のほうでは現実の事象に、目に見えない文脈、象徴の機能を要請しながら、しかもなお彼岸の救いを信じられない絶望が前提として、また結論としてあるようである。現実の不条理性、不可思議性は、なんでもない事件の中にも現実の論理だけでは説明できない謎と不安を呈示する。といて、妖精譚も亡霊譚も、それだけでは現実離れのした「おはなし」でしかなく、とうてい有効な説明とはなりえない。三つの文脈はそれぞれ本質的な説明不能性を露呈する。同時に、そのそれぞれの論理は、たえず他の論理によって侵蝕されてゆく。世界は単一ではなく、論理的完結性も持っていない。世界のひとつの瞬間の相はたえずもうひとつの相によって裏打ちされ、補完され、説明されなければならない。ところがそのもうひとつの相は、さらにその存在理由としての論理を、さらに見えないもうひとつの相に求めるのである。世界の多重性は両方向的ではなく、一方向的にたえず増殖する二重性によって、不安定で、危険な世界、はてのない世界への旅に人を誘う。木蓮の花がひとつであればまだよかった。しかしそこには「もうひとつの花」があった。作者はその花を巻末で「他者」であったと言う。女も二人、男も二人（父と夫、死者と生者、愛するものと嫉妬し憎むもの）、彼らの住む家も「悲しい家」と「喜びの家」のふたつ、「喜びの家」はしかしただちに「喪の家」としてのもうひとつの面を露呈する。ところで、その影と形のような二重性が、父親のいない家、老いた女と若い女というように、つねに不均衡な、対応の対をつねに永遠に求めなければならないような組みあわせで示される。世界は二重である、人間は二重である。しかし、その「もうひとつの」世界、「もう一人の」自分は、ロマン主義的な説明や名前を与えられないまま、欠落感、不安感のみをかきたてる。具象と抽象を対比させる象徴という比較の一方の項に世紀末の深淵が口をあける。

己れのうちなる「他者」がもうひとつの世界を求めて、異次元への危険な斜面に人をひきずってゆくという、人間、この「不完全なもの」の必然の破滅の相を、「もうひとつ」の物語への連鎖的照応のうちに描くということ、Gourmont の短篇世界はどれをとってもその「不均衡な対比」の不安につきまといわれる。たとえば《Péhor》、たとえば《淫獣 (Faune)》、官能的な夢、欲望が超自然の妖怪を現前させる。もうひとりの自分ではないはずのその「淫獣」が、現実にも肉体を蝕み、傷あとを刻印する。

女が一人部屋に閉じこもる。暖炉の火をかきたてながら性夢におちいる。Nodier 描く「トリ

ルビー (Trilby)」なら、炉端の夢想は優しいはずら鬼の姿をとってあらわれる。しかし Gourmont の妖精は、現実世界の醜さ、現実の欲望のはげしさをより具体的に描き、「より燃えるように、より敏捷に」とびまわる。暴行、凌辱を受ける夢。

「暖い部屋に飛び交う淫夢魔が原子をよせ集め、実体になる」。Balzac の淫夢魔 (Le Succube) は現実のサラセン女ズルマである。Cazotte 描くピヨンドッタも、空気の精シルフィードの化肉の姿であるといえながら、無から形が出るところは描きはしなかった。お伽噺でない文学は、現実の Vraisemblance (真実らしさ) の要請によって、地上的法則に拘束されていた。しかし象徴派においては、すべては「象徴」であるという約束、そしていまひとつは、精神分析的な心の現実, Surréaliste の言う Réalié psychique の実体性の保証によって「喚起」はより大胆に、禁じられた領域、現実の表象の世界を否定する領域に踏み入る。心の中にしかないはずの他者、あるいは欲望が外界に投影される。Maurice Renard の《La Main d'Orlac》(1920) は、強迫観念にとりつかれた男の Obsession, 脳の中の光景が夢遊状態で外部に投影されて可視的な映像を結ぶところを描く。あるいは、強烈な印象とともに網膜に焼きついた光景が、同様のショックを受けるとはっきりと眼前に再現される場面もある。L'Isle-Adam <クレール・ルノワール> の死後の瞳に残っていた奇怪な映像も同じ趣向で、エクトプラズムとか <Scotome> (網膜残像とでも言おうか) と称するこの種の偽似科学説が動物磁気学説や、Charcot の催眠療法の時代にそれほど荒唐無稽なものとしてではなく受け入れられていたことには、象徴の考え方の裏づけがある。「淫獣」の主人公の欲望は、しだいに現実の文脈から超自然の文脈へ彼女を引き連れて、しだいにその可視的な姿をあらわしてゆく。まずひとつの影が鏡面にかげりを与える。Maupassant にあっては鏡面の曇りはなんら具体的な形にはならないが、象徴派の幻想では、鏡面にもありえないものの姿は堂々と姿をあらわす。「ありえない」という現実の論理がすでに絶対性を喪失しているのである。その像はやがて「若い牧神」の姿になって、鏡からぬけだしてくる。女は「吐息が髪を乱し、首筋を熱くする」のを感じる。Gautier 描くマリヴェール (Spirite) も死女の吐息を首筋に感じたが、マリヴェールはそれ以上、見えない美女の顕現を求めずに、彼のほうで、不可見世界、彼の言う Swedenborg の世界へ漂い出てしまう。しかし象徴主義においては具体を離れた観念界の遊びは禁物である。感覚主体はつねに具体であり、官能の肉体である。Gourmont は Gautier よりはるかに Cénesthésique (体感的) であり、超越を喚起するためには生気のない霊媒の肉体をゆさぶり、官能を極限までかきたてる。

「彼女は目を閉じた。しかしもう遅い。怪物を面と向かって見てしまっていた」。気がつくと彼女は裸で、一人鏡に向きあっている。その肌にはくちづけのあとが残っている。魅力的な牧神、妖精的存在が醜悪な淫獣、地獄的存在にすりかわる。夢が現実に入侵して、爪跡を残す。優しい夫に大切にされることに不満な女は、荒々しい情熱にもみしだかれることを恐れ、暴行凌辱を期待していた。その欲情が外界に投影されて彼女を犯した。くちづけのあとは聖痕のたぐいである。

それは、通俗怪奇の文脈では、たとえば W-P. Blatty 描く《The Exorcist》(1971)にも登場する。それは偽科学説によって過敏な特異体質の皮膚の異常反応と説明することもありえよう。聖性、魔性、卑俗性、その三相の相互干渉、そのいずれの相も、ある程度までの自律的な説明は用意している。祭りの日に夫が仮面をつけて忍びこんで、ふだん神聖なもののようにとりあつかっている最愛の妻を相手に淫欲のいたずらをした、あるいは仮面の男は、宴会の隙に乘じた第三者でもありえよう。Barbey 《Histoire sans nom》(1882)では、眠っている娘を招かれていた神父が犯した。娘は夢遊状態で、聖的な恍惚と獣的な悪夢とをこもごも見て、現実には盲いたままであった。Barbey はしかしいわゆる写実主義の神秘家であったから、Vraisemblance の拘束を脱していない。象徴派の Gourmont は説明と描写を省くことで、Invraisemblance に扉を開く。すなわち、仮面の男の侵入は、Barbey 的な写実描写をもってすればきわめて説得可能になるとしても、Gourmont 的暗示の文体では、ほかの説明の可能性の誘惑を抹消するには至らない。ほかの説明とは、すなわち淫夢魔、あるいは獣神という名の異界の住人が現実世界にしびよることである。現実的説明の不完全性が足りないところを神話や怪異譚の伝統の Rémiscence によって、補おうとする。そのとき現代人が否定、抹殺しようとする原初の本性、無意識の世界がそれら原始的心性の証言としての神話民譚の形をかりて意識の表面に浮きあがってくる。名づけること、あるいは現実的首尾一貫性を架構することは、Mallarmé の言うとおり、人間というこの複雑なものの四分の一しか表現しえない。象徴は、名づけないこと、説明を中断することによって、残りの四分の三を、意識の暗冥の底から浮かびあがらせようとする。

淫獣神話の現実侵犯性は Régnier 描く《La Mort de M. de Nouâtre et de Mme. de Ferlinde》の主題でもある。これもよくアンソロジーに含められる作品であるが、その Poly-sémie 性がつねに正しく認識されているかどうかは疑問である。なんといっても象徴とは隠蔽の美学である以上、「華麗なアナロジーの衣裳」に目を奪われると隠された構造を見逃がしやすい。登場人物は話者アメルクール氏と偏屈な考古マニア、ヌアートル氏、そして美しい未亡人のフェルランド夫人と、夫人を襲った淫獣の四人であるが、この四人の中で、すくなくとも一人は他のどれかの欲望の象徴的エクトプラスムである。話者はヌアートル氏と淫獣を同一人物とみなす解釈を呈示して、人物を一人消去する。しかしその解釈には裏付けの証言、客観的説得性はない。そのかわりにこの未亡人の怪死事件をめぐる謎に、人物の消去という解法のモデルを呈示して、いわば Kugel の言う「思考状況のモデル」を設定する。読者としてはそのモデルに基いて人物をつぎつぎに消してゆく。まず淫獣というのがだれかの欲望の具象であることはまちがいがないとすると、第一には話者のそれである可能性があり、第二に、Gourmont の《Faune》の文脈での被害者のマゾヒズム的願望のあらわれである可能性もある。数日来だれかに覗かれている、だれかが家のまわりをうろついているという夫人の訴えは、たとえば Jean Lorrain 《Possédé》(1895)や、同じ病的な主人公の幻覚が暗示的に伝染してしまう例として《Le Horlà》(1887)な

どに典型的にあらわれるように、たいていは病的な感覚の被害妄想である。執事の証言については、《Véra》がある。獣の足跡とか、そこに残っていた黄色い毛といった「物的証拠」は、《Véra》の銀色の鍵ほどの絶対性は持っていない。最後の変死については、《Magnolia》よりははるかに事件性が強いのはたしかで、この加害者まで被害者の妄想として消去することはむずかしそうである。結局、あとに残されたのは夫人の死体と、姿をくらました下手人である。それに話者であるが、これは、変死事件をめぐって、あたかも自分が事件に関係しているかのよう
に考えた被害妄想狂か、空話症の人間であることも不可能ではない。そもそも物語の語り手、小説の作者にはその手の誇大妄想家、Mythomane が多いことは言うまでもない。ほかにヌアートル氏も変死体として発見されることになるが、その二つの変死事件に「超自然的な」因果関係を見るのは話者だけのようである。ヌアートル氏なる人物が実在したとしても、その人物を夫人の死に結びつける客観的証拠は存在しない。サチュロスのないかがわしい人物という「観察」も話者一人の「印象」であって、夫人の「観察」では、「奇癖」はあるものの、「学究的で魅力的であり、該博な知識と洗練された趣味」を持っているとされる。サチュロスの人物としてのヌアートル氏は話者の心の中にしかいないのである。話者の意識から獣神的淫欲を消去するために選ばれた犠牲の羊としての分身、ヌアートル氏本人はその淫欲の構図には少しも関係がないかもしれぬ。すなわち消去の局限は、すべてを話者の妄想に帰せしめよう。その妄想には獣神神話が影を落とす。あるいは獣神の存在を神話的に肯定すれば、すべては獣神のしわざでヌアートル氏も話者も獣神が人間界に化肉したときの媒体として犠牲にされたのだとも言いうる。あるいは神であり、その人間界への顕現が必然的に（セメレーを焼き滅すゼウスの火のように）、人間に犠牲を求めるものとしては、ディアーナに比されたフェルランド夫人もいるだろう。幻想の系列に属する作品、とくにフランスの想像力の中ではどんなにたおやかな美女にも必ず魔性の女、宿命の女がひそんでいるのである。

すなわち各登場人物はそれぞれ、なんらかの消去法で消し去られるもの、精神分析的、神話的文脈での象徴をになう形象でしかないか、空話や偽証というフィクティブな空間での俳優でしかないかもしれない。一方、事件としてはなにがあるかと言えば、若い未亡人の変死事件というだけではやはり他のすべての場面の説明には不十分である。したがって結末の事件に関係のあるなしを問わず、物語の各場面をたどってみよう。

① 話者の様子、窓外の風、風に揺られるバラ（血のように赤いバラ）、窓にぶつかろうもり (psychopompe?)⁽⁵¹⁾、大理石の机、大きな脇掛椅子、パイプの煙、かすかな隙間風（心の隅の不安）。(Mallarmé のパイプ幻想の思い出)。

② オクリアへの道、海路をとらず馬で六日の行程の陸路をとる。（地の果てへの旅、異郷、原始の森）。最後の日、獣たちが踊り狂うように見える岩石帯に通りかかる。（毛のような苔、目のような水たまり、松の落葉も赤い獣毛のように見える）。（大いなるサチュロスとしての世界）。

③ 森を出はずれると馬に乗った男に会う。赤革の狩猟服、赤味を帯びた三角髭、鹿子色の毛、赤い夕陽、赤土の地面、木の葉の黄。

④ 男は近道へ案内する。山羊の群、卑猥な牡山羊、「サチュロスようだ」と男が言う。男と山羊がたちどまって奇妙に見つめあう。「ここは奇妙な土地です。ふしぎなことがおこる。消えた種族がよみがえるのです」。

⑤ 男は粘土の足型を見せファウヌスであると言う。ついで、ケンタウロスについて、人間と獣の親密な関係、種の交流の可能性、人獣融和の古代について語る。「神々はさまざまに姿を変えてあらわれた……われわれのうちにも神性が眠っている。熱情がときおりサチュロスを生みだす。どうして欲望の形になりきってしまわないのでしょうか。本来の姿になるべきなのです」(長口上は作者の思想の代弁、ここは話者の欲望をみしらぬ男の口をかりて言わせたもの)。

⑥ 日が落ち光景が変わる。橋を渡ると男の様子もかわる。ほっそりとした、上品で愛想のいい男、アダルベール・ド・ヌアートルと名のる。(二重性の暗示)⁽⁵²⁾。

⑦ オクリア (Ochria) での賭と女の生活。(否定的話者像)。

⑧ フェルランド夫人、燃えるような髪、泉のような魅力、ディアヌ、森や泉を好む。庭にも泉水と洞穴がある。(緑の洞窟の水の精)⁽⁵³⁾。

⑨ 夫人と話者がヌアートル氏を訪れる。(夫人から氏のことを好意的に話しはじめる)。ヌアートル館の様子、ケンタウロスやその他の半獣神たちの飾り、彼らについてのおびただしい書物、人間を動物に変える秘薬の調合を記したノート、神話と魔術の二重性)。

⑩ 別れぎわにヌアートル氏、夫人の手を握って夫人を意味ありげにみつめる。その目に火花が散る⁽⁵⁴⁾。

⑪ 半獣神のコレクションについての男同志の秘密、(獣的本性の相互確認)。

⑫ 夫人の不安、夜毎の犬の吠声、家のまわりの足跡、話者に相談を持ちかけられる。

⑬ 翌日、夫人の館、門が開いて門番が眠りこんでいる。叫び声、床に横たわる夫人、その上にうづくまる異様な獣、話者が獣をおいつめて剣で刺す。獣は隙を見て逃げだす。夫人は喉をかき切られて死んでいる。召使いは一人も姿を見せない⁽⁵⁵⁾。

⑭ 不意の恐怖に襲われた話者は夜の雨の中へとびだす。あてどなくさまよったはてにヌアートル館の前へ来る。召使曰く、氏は数週間来部屋に閉じこもっている。部屋へのぼると、氏が腹に剣の傷を受けて死んでいる。足は暖炉の中で燃えている。

⑮ 事件は迷宮入りとなる。二つの事件の関連性は立証されない。話者には嫌疑はかからない。ケンタウロス像は話者に遺贈される。

⑯ 話が終り、外ではあいかわらず風が吹いている。バラが香る。こうもりが部屋の中へ入ってふしぎな形を描いて飛ぶ。

以上の物語をゴシック趣味の(かつオカルト風の)怪異譚として読めば、ヌアートル氏が秘薬

の作用によって（ジキル氏的に）半獣神に変身してフェルランド夫人を欲望のえじきにした話となろう。あるいは変身ではなく、もともと獣人であって、足には蹄が生えていたのを、火中に入れてその証拠を消して死んだのだとも言えよう。

しかし、Stevenson では薬効による変身の実態を話者が目撃するのに対し、ここでは変身の可能性も暗示にとどまるし、獣人説は、話者の目撃した毛だらけの異様な獣と、ヌアートル氏のとくに異様なところのない死体（当然検屍がなされようから）との不一致を説明しきれない。そこでこれを現実に即した文脈で読めば、話者が夫人を殺し（彼が夫人の家へ忍び入ったところはだれにも見られていない）、その罪をヌアートル氏に転嫁すべく、氏をも殺して、氏が泥足で窓から逃げ戻ってきたように工作をした事件となる。

非幻想の文脈では話者は客観的な公正な観察者であることが物語の信憑性の要請から必要とされるが、幻想物語では話者は事件の渦中にまきこまれていて、証言の客観性を主張しえない。ここでも、話者は、「馬で六日の」遠方から来た風来坊であり、賭と女にあけくれ、上流社会には娼婦たちの手づるで入りこんだという人間である。疑えばいくらでも疑えよう。動機も夫人への欲望、ケンタウロス像への関心と、十分にそろっている。彼のアリバイや潔白性を立証するものはひとつもない。話者の話を信じれば超自然の事件が起きたようである。話者の話の誠実性を否定して、しかも非幻想的な筋を読むことは読書作法に反するようでもあるが、これは挿物語であって、話者の話を聞いて、それを再録しているもうひとりの話者がいる以上、アメルクール氏が真実を語っていると考える必要は必ずしもない。しかも、氏の語りは「真紅のバラ」と「こうもり」によって修飾されるのである。バラは風に揺れて、そのとげで窓ガラスをきしらせる。バラが狂おしい情熱と罪の血の色をあらわすなら、その揺れる様子にとげは話者の物語を否定するようでもある。窓からとびこんでふしぎな形を描いて室内を飛び回ろうもりは、話者の物語に別様の Version があることを暗示しているようでもある⁽⁵¹⁾。すくなくとも、地上の事件には人間の理性で承認されうる文脈があることの暗示であることはまちがいがいい。人間的な文脈のひとつは客観的な観察者によるアメルクール氏告発の文脈であり、もうひとつは、アメルクール氏によるヌアートル氏告発の、変身説、二重人間説である。それに対しては、大いなる力の顕現は、往々にして人間たちを操り人形のように操るものであり、操られる人間たちには、なんのためにそのような目にあうのか、どうしてそのようなふしぎなことがおこるのかわからないものという不可知論が対立するだろう。作者はどちらかといえば最後の神秘観にかたむいているようであるが、そこでとくになんらかの神秘の謎ときをしてみせるわけではない。謎を呈示し、それをめぐる人間（たち）の不安になんとか合理的な説明を与えようとするフィクションの構築と努力を描いて、思考の方向性を示すだけなのだ。答は多様である。ところで、この作品は『碧玉の杖 (La Canne de Jaspe)』中の一編と言うよりは「黒いクローバー (Le Trèfle noir)」, 「みずからのための物語 (Contes à soi-même)」とともに Triptique を構成する「アメルクール氏

(Monsieur d'Amersœur)」の中の一挿話なのである⁽⁵⁶⁾。「アメルクール氏」は、同名の奇矯な人物の生涯のいくつかの断面を、氏自身の口から語られた物語によって、あるいは「私」が再構成した物語によって、あるいはまた、氏のことを語っている手紙によって紹介するという趣向で、その中の一挿話だけ抜きだして論ずることには問題がある。すくなくとも、アメルクール氏の物語には全体の語り手の多少なりとも批判的な導入があることは忘れてはならない。語り手はアメルクール氏の話「修飾的な展望のもとに過去の生を配置しようとする老人の意図の働いた巧みな寓話」⁽⁵⁷⁾であり、そこには「フィクションと真実との奇妙な混淆が認められる」と見ている。そして「人によってはそこにながしかの意味と限界を見るかもしれないが」彼、語り手としては「むしろその語り口を楽しみ」、「あたかも終とバラの茂みの下で、夕暮れどき笛を吹きながら仮面の人のそれにも似たアレゴリーを想像すること」をとるのだと言う。アメルクール氏自身、「人の一生なんて語りうるものじゃない、他人に想像させておくだけのもの」⁽⁵⁸⁾と言い、「人生を書くなんて……われわれの〈影〉の建築を再建するようなもの」と言うのである。どうやら、この二重の変死事件についてのアメルクール氏の物語は、ひとつの語りえない人生の多様な〈影〉、ないし〈鏡像〉の、人をあざむく姿のひとつでしかない。人は道化芝居を生きている。「マイムが本性を偽装する」⁽⁵⁹⁾。「衣裳簞子には仮装舞踏会の装束が隠されている。薬箱には顔料と毒薬がしまわれている」⁽⁵⁹⁾「あらゆる華麗な人生は断片的な時間からなりたっている」⁽⁶⁰⁾。究極の相は「秘密」であり、現実とは仮面だ。しかしそれらのあい矛盾する断面や嘘や傍証をひとつひとつ積み重ねてゆくことによって、ひとつの隠された構造がうかびあがってきはいまいか。「ありそうなこと (probable) をつみ重ねてゆくうちに真実 (Vrai) の建築に到達しはいまいか」⁽⁶¹⁾。矛盾的、断片的な物語やフィクションをつみ重ねてゆくうちにアメルクール氏の姿は、やがて「人間存在そのものの姿」になり、「その寓話的な人物像の偽りの属性は、その下にその謎めいた演出者の皮肉な微笑が透いてみえる仮りのマスクとなって脱落してゆく」⁽⁶²⁾のではあるまいか。

「メダルの裏側は表の刻印からは予知しがたい。鏡に映るのは、そこに姿を映すものの裏返し像でしかない」⁽⁶³⁾。ところでメダルには無数の裏があり、鏡は瞬間ごとにちがった像を映しだす。Réalisme は複雑な現実の一面、それも偽りの一面しかとらえない。現実の中に隠された秘密は、現実の多様な猥雑さの組合せの中にある。「ダイヤモンドはただひとつであり、それぞれの面はそこから発せられるそれぞれの輝きにしか一致しない」。「宿命はさまざまな状況を身にまとい、それを自らのもとにとりこんでゆく」。「われわれのうちなる永遠なるものと滅びやすいもののあいだには神秘的な選択がある」。「不器用なこと、つまらないことが往々にして完璧な行為を準備する」⁽⁶⁴⁾。これらのアメルクール氏の言葉は、Régnier の象徴の考えを要約していよう。人生のひとこまは象徴である、それも往々にしてそれだけでは裏返し、偽りの象徴である。真実の多面な、あい矛盾する相のあいだではすべてが他の面に対しては嘘である。しかしそれらの

嘘の象徴をいくつか組みあわせてゆくときに、偽りのきらめきの多面体は、その中に見えない真実を包みこんでゆくにちがいない。ヌアートル氏とフェルランド夫人の物語にもいくつもの切子の面、偽の鏡像がある。しかし、さらに「十字と鍵の印」、 「壮麗な館」など、全部で七つの物語のそれぞれの嘘を集めて組みあげた「アメルクール氏」の中には、真実のすくなくともひとつの方向が指示されている可能性はないだろうか。

物語における象徴が、たんに「十字」や「鍵」のアレゴリックな「象徴」だけではなく、多面体の真実の人をあざむく一面をもって全体を、あるいはいくつもの面のくみあわせをもって隠されたものを指示し、暗示し、喚起することの中に求められる例は、Marcel Schwob の《Livres de Monelle》において、より典型的に示されよう。

Schwob の幻想作品としては「二重の男 (L'homme double)」、 「眠れる都市 (La cité dormante)」、 「081号列車 (Le train 081)」などが名高く、『モネルの書』は一般には神秘の書とみなされる。しかし Schwob の書くものは学究的な情熱を傾けた Villon 研究にせよ、Stevenson への深い愛情と共感からでた Hommage にせよ、あるいは歴史小説ともみなされる『少年十字軍 (Croisade des enfants)』にもせよ、結局はその『架空の伝記 (Vies imaginaires)』がすべて奇想と空想のたわむれでしかないように、要すれば幻想の鏡に映った虚像であり、その幻想の鏡としての Schwob の精神を通過するものは、書物に源をもとうと、現実に源をもとうと、根も葉もない空想であれ、夢であれ、観念であれ、すべて同じ文体、同じ衣裳をまとうて描かれるのであって、たとえば「黄金仮面の王 (Le roi au masque d'or)」は寓話、「吸血鬼 (Les Striges)」は神経症の記録などと分類することがほとんど意味をなさないのである。彼の書くものにはどれにも偽りの仮面の魅惑と仮面の下の恐怖とが重ねあわせられている。それらはすべて象徴の文体で語られた幻想であり、そこにはつねに世界の「もうひとつの」相が暗示されている。「もうひとつの」相は、たんに表層に対比する裏面、あるいは内面を構築して終るわけではなく、つねに終ることのない韜晦をつづけるその文体と同じく連続的象徴喚起をつづけるのである。具体の象徴における対比の一項は、不安定な言明不可能性、あるいは説得不可能性のうちに、つねにもうひとつの対比を求め、そこで呼びだされる解釈、ないし、世界の別の面はさらに謎を深めて、また別の Version を求める。それは『少年十字軍』における「藪の中」構造にあっても同じことである⁽⁶⁵⁾。

そしてそのような終ることのない象徴の連鎖をいくつかの物語の組みあわせによって表わし、その不安定な組合せによって、世界の二重性、不可知性、その不安と恐怖と絶望を描こうとしたものが『モネルの書』であって、この三部構造は、すでに Gourmont や Régnier で見た「天・地・地下」の三層構造に、まずは一致するとともに、それだけではないという印象を与えて、さらに別の三層構造を、たとえば「赤と黒と白」の王国とか、幼時と青春と老年とか、罪と罰と贖罪とか、憧れと陶醉と幻滅とか、さまざまな解釈の夢想を誘いながら、「そのどれでもあって、

どれでもない」なら、象徴の連関の方向は、やはり解決や救いや光明であるよりは、苦しみであり不安であり、より深い絶望でしかなく、巻末の「否認」⁽⁶⁶⁾と「逃走」が示すように、不可能な現実への帰還、つまりは神秘からの疎外としての、まさに「幻想」でしかない。「モネルの言葉」、「モネルの姉妹」、「モネル」の三部は、さらに当然のことながらいくつもの Facettes (切子面) に分光し、たがいにあい矛盾しながらひとつの世界を包みこもうとしてゆくだろう。その包みこまれた世界がさらに「もうひとつの」世界の表層の反映で、きらめくガラスの館の内部は表面の反射によって透視できない闇であるとしても。

モネルは混沌から出て混沌へ消えてゆくなら、ある種のキリストであり、娼婦であり、深淵の聖女であり、彼女は、現実の汚辱の中に、街頭の売春婦たちのあいだに、あるいはまた書物という空無な知識の迷路の中にもさがさなければならぬ。現実世界には、しかし、「自分自身をみつけれないために利己心や情欲や残忍さや傲慢や……で苦しんでいる」モネルの姉妹しかみつからず、モネルは、意識の敷居をひとつ越えなければみつからない。モネルの姉妹たちも自分自身をみつけるためにあてどなくさまよい、遠い旅に出る。われわれもモネルをみいだすために、長いあいだ待ち、長いあいだ旅をし、己れを忘れ、古い自己を破壊しつくさなければならぬ。しかしそうやって、待ち、捜し求め、過去を破壊してそのはてにみいだされるものが実は虚無であり死であるなら、人生にはどんな意味があるのだろうか。モネルはそれに対して、意味なんてどこにもありはしないと云うだろう。しかしそのモネルも実は真のモネルの虚像でしかないのなら、否定の否定は、むしろ虚無を通りぬけた、ありえないものの現存にたどりつくかもしれない。死や虚無の観念は必ずしも恐怖ばもたらさない。恐ろしいのは、虚無のはてになにかがあるかもしれないという、人間論理を否定し破壊しつくす、「もうひとつの」論理の實在だ。

逃げまどう鬼火のようなモネル、それが虚無でしかないのなら、これほどの存在と魅惑をもってわれわれの前にあらわれはすまい。モネルはまず、自分の前世、あるいは、かつて、さまざまな姿のもとに地上にあらわれた「出現」、「降臨」について語る。その出現と出現の対象はつぎのとおりである。

- 1). Une fille du Palais Royal — Napoléon, le tueur.
- 2). Ann — De Quincey, le mangeur d'opium.
- 3). Nelly — Dostoïevsky, le forçat.
- 4). Sonia — Raskolnikoff, l'assassin.⁽⁶⁷⁾

ついで彼女は

- 1). 破壊について
- 2). 形成について
- 3). 神々について
- 4). 瞬間について

- 5). 生と死について
- 6). 死者について
- 7). 行為について
- 8). 忘却について
- 9). 言葉について

語り、夜の闇に消える。そのあとに野原の中にモネルの姉妹が立ちあがる。十一人の「自己を見失った娘たち」。自由を求めて「逃げてゆく」女が Egoïste — Dêçue — Sauvage の三人、永遠なものを求めて「旅に出た」女が Fidèle — Sacrifiée の二人、このふたつのグループの娘たちのうち Egoïste — Dêçue — Fidèle はいずれも船乗りにも身を託し Sauvage — Sacrifiée は Diable vert と呼ばれる野生の森の娘、あるいは Reine verte, Mandosiane と呼ばれる草の精に導かれる。旅に出ずに「待っていた」女は Prêdestinée — Rêveuse — Exaucée の三人、彼女たちはシンデレラや七つの壺の物語をたよりに Prince charmant を待っていたが、やってきたものは「死」であった。死を居ながらにして待つかわりに自らその支配者になろうとした、「赤い花嫁」すなわち青髭の七人目の妻たちは Voluptueuse — Perverse — Incensable の三人、彼女たちは、愛のかわりに官能の充足を求めて男たちを血祭りにあげる。

この中でもっとも幻想的なのは <Prêdestinée> である。鏡に映った自分の姿と話を交わすことに喜びをみだしていた娘が、恋人ができるに及んで、己が鏡像に嫉妬し、鏡を布でおおう。そして恋人に去られた日、布をとりのけると鏡の中の女がそこから出てきて彼女に死を告げる。Rodembach の《L'ami de miroirs》等、世紀末幻想に鏡は重要な位置を占めているが、これは、それら既存の「動きだす鏡像」（「悪魔の肖像」—「ドリアン・グレイの肖像」）を寓話的に踏まえたものとも読みとれる。他の挿話における「青髭」や「シンデレラ」も、現実が神話や驚異譚と呼応しあう象徴性を持っていることの証明である。「赤い女王」の物語ではその発展として、鏡像を愛そうとした女が白雪姫の鏡や、先の Prêdestinée の物語その他、鏡に関わる物語を読んでみるのだが、少しも鏡像を動かす秘密はさぐれない。すなわち『モネルの書』の中の各断片は既往の物語を暗示することによって世界の二重性を立証しようとするにとどまらず、その同じ断片相互間でもたがいに呼応しあって、ひとつの物語、ひとつの事件にはつねに「もうひとつの」Version があることを Intertextuel 的に開示しようとするかのようである。もちろん、この「赤い女王」は、「血まみれの尼僧 (La Nonne Sanglante)」とか、その名の示す <Morgan le Fay> などの伝承をもふまえていよう。物語自身がかもし既往の神話をふまえていなければ、それ自身が新たな神話となって、つぎの挿話を準備する。つまり、太陽にあこがれた Dêçue の旅は太陽の国へ旅だった男を求める Fidèle の旅をプログラムする。《Barbe Bleue》を演ずる Voluptueuse は、やがて長ずれば Reine Rouge になる。そしてその変身生成のサイクルはあいついで他の姿の中に前の姿を吸いとって、やがて最後の女が消えた野末にモネルが

再び登場、姉妹たちの現実を統合し、別な面から再現する。

- 1) モネルははじめランプ売りの少女として登場、子供たちに遊ぶことを教える。
- 2) 彼女は病気の子供に対しては看護婦のようにふるまう。しかし自分が先に死ぬ。
- 3) 語り手に対しては鏡にランプのあかりをかざして、そこに偽りの物語をうかびあがらせる。嘘つきの鏡を見せる女⁽⁶⁸⁾。
- 4) 彼女を愛した子供のために針仕事をして働く、しかし、あるとき黙って姿を消す。子供はいつまでも辛棒強く待たねばならない。
- 5) 語り手が暗い道を手さぐりで進んでゆくとそこにモネルがうづくまっている。しかし、見出したと思ったモネルはふたたび、まゆの中の眠りに戻ってゆく。(眠りの中の幻)。
- 6) 語り手が書物をたどっているとモネルの声が響く。告白による破壊ののちに白い王国が開けることを告げる。
- 7) 白衣を着た子供たちを導くモネル。夢と嘘と、無知と錯覚を求める旅。
- 8) そして語り手はルーヴェットと呼ぶ女とともにモネルのもとから逃げだす。

第三部には『少年十字軍』に類した物語やその他也読めるだろうし、各章のタイトルに従って、モネルの出現——その生——その死——その復活——その消滅、それに彼女が告げた赤い国——黒い王国——白い王国、それに対する少年たちの遊び——待つこと——旅、そして語り手とルーヴェットの逃走、ないし選択という Séquences に分けることもできよう。いずれにしても、第二部、第三部ともに十前後の Facettes によって立体的に構成された物語である。それに第一部の「モネルの言葉」を加えると、その三つの部分がそれぞれ過去——現在——未来、慰めと迷妄と期待といったような区分をされているとともに、さらに同様の分類が各部の中にも内在していて外的な分類が内部にも干渉し、各物語、各モナドがたえず新たな結合と組みあわせを求めて不安定に流動する物語となることはすでに述べたとおりである。

しかしそこでも、さまざまな相をとってあらわれるのはモネルに対するさまざまな人間の態度であって、モネル自身はつねは唯一のものであり、あるいは隠蔽された存在で、各主体とのあいだの関係という「反映」以外、その本質は外にはあらわれない。「モネルはわれわれの中にある」。

そこから現実的な筋を引きだすと、語り手はあるとき一人の若い娼婦に出会う。ランプ売りの少女とは、光明をもたらすものか、行く手を照らすもの、慰めの灯をともしものといった意味以上に、たんに、娼婦という存在の Métonymie であろう。語り手はその女とともに彼女の部屋へあがって「幸福の幻影」を見る。「嘘をつく鏡」, 「幻影を映しだす鏡」も、このような現実の文脈では「かりそめの幻」といった意味だけを持つものだろう。その後、語り手は彼女を快楽の館でみかけたが、そのときはすでに病いにおかされて、男たちに慰めを与えながら死んでゆく彼女だった。死んだあとでわかったことは、彼女が針仕事をしながら一人の男を養っていたこと、ある日、その男のもとを去って、いずこともなく消えていたことなどであった。うたかたの幻と

消えた東の間の幸福を再びとりもどそうと夜の巷をさまよう語り手は、暗い小路でモネルにまためぐりあったように思ったが、それは、永遠に同じ幼く純情な娼婦たちの一人でありながら、やはりもとの女と同じ女ではなかった。それにその新たな女も、薄幸の女たちの例にもれず、病いに冒されたはかない命を彼の腕の中で燃しつくして死んでいった。悲しみにうちひしがれた語り手は書物の世界に慰めをみいだそうとして、そこにひとすじの光明を見たようにも思った。血なまぐさい騒乱の世を、忘却と夜の闇に沈潜することでのがれて、その中に永遠に無垢なもの幻を求めること、「白い王国」の啓示がそれであった。現実の時間をのがれて、白い幻影に身をまかせること、それは、第一部で、De Quinceyの名前のもとに暗示された阿片や幻覚剤の世界でもあったかもしれない。その白い王国の中で彼は「モネルの状態」をとりもどすのだが、つぎつぎに、その「モネルの状態」の犠牲になってゆく仲間を見てゆくうちに恐怖にとらえられて、そこへ導いた女とともに、現実世界の苦しみと愛の中へ逃げ帰る⁽⁶⁹⁾。

しかし、そのオデュッセイアの中で、彼はたしかに美しい夢を見た。「赤い王国」である現実世界には、井伏鱒二の表現を思わせる「黒い雨」が降り、ナチの残虐を予告するかのように、「浴場のタイルの上には裸の身体が点々と転がる」。「剣の刃を研ぐ血まみれの王」もいる。「阿片を積んだジャンク」の上で泣く女もいる。そこが人の住むべき王国でないことはあきらかである。そこに住んだモネルの姉妹たちもみな、ほかの世界を求めた。そこで Sauvage の主人公を導いた野性の娘がひとつの方向をさし示す。ところが、この娘は *Monstre vert* と呼ばれる緑色の肌の娘である。それはそのまま *Sacrificée* の主人公リリーが捜し求めた緑の女王につながる。ところがそれは、旅のはてに彼女の苦痛を和らげるようにと、ある少年が摘んでくれた草、*Mandosiane* 草であり、それを持ち帰ったリリーは、*Mandosiane* 女王の導きで死に連れさられる。緑色の怪物——緑の女王は緑の薬草であり、死と忘却をもたらし、痛みを和らげるもの、すなわち *Voluptueuse* の主人公が、そこから「白い血」をしぼっていた「ケシの緑色の頭」、阿片の類でしかない。この *Voluptueuse* にもっとも近いモネルの姉妹である *Insensible* の主人公は、血の鏡を求めて旅をした途中で「大麻を食べる人たち」の地下の町を訪れた。*Rêveuse* の主人公が生涯をささげたのは、仙丹の秘密をきわめようとした父親が残した七つの壺の、とりわけ緑色の壺にソロモンの封印によってとじこめられた「ある王子の精霊」のためだった。ところで、その七色の壺に入っていた「夷や粉」もそれぞれの幻覚剤の類ではあるまいか。作者 Schwob が病苦をのがれるべく麻薬に溺れたのはこの作品のあとの時代であるとされるが、幻覚剤のテーマは世紀末においてはむしろ常套的なものであった。モネルの先達の一人は *De Quincey* に慰めをもたらしたものであった。もちろん緑の女王や白い王国を阿片の中に求めるのは一面的であり、ほかのさまざまな解釈の可能性の中で、むしろそれが誤った解釈であったことは巻末の「否認」によって知られることであるが、それではどのようにして、真の「モネルの状態」に至ればいいのかといえここには象徴派の手法と約束に従って、説明も答もない。

第二部のモネルの姉妹たちが旅をすることによって、あるいは待つことによって、さらには官能の世界を禁じられた領域にまで探求することによって与えられたものが、「緑の酔いどれ草」であり、「黒い死」あるいは「赤い死」であったとき、第三部、モネルを求める子供たちにやがて与えられるもの、すなわち「モネルの状態」も死でしかない。白い死であれ、黒い死であれ、あるいは赤い死であれ、それはいずれにもせよ生の否定であり、白魔術であれ黒魔術であれ、現実の論理を侵犯するものにはちがいない。モネルはモルフォ (Morpho) であり、あるいはモイラ (Moirai) である。それをことばを変えて言えば悟道であり、救いであり、解脱であるかもしれない。最後の、モネルの幻影について、家を捨て、父母を捨てて白い衣をまとい野末にさまよい出た少年たちは、たしかに、ひとつの超越的な価値に身を捧げたはずである。彼らの幼い頭では超越的な観念に名前を与えることはしなかったとしても、ある種の本能——死の欲動でもあろうかもしれないが——に導かれて日常生活の敷居を踏みはずしたのだ。しかし、その彼らの先達は、『少年十字軍』において、一人のこらず、聖地への途上で、あるいは砂漠で、あるいは海上で命を絶ったのだし、「ハメルンの笛吹」においてはどこへ行ったのかはわからないが、ともかく地上からは姿を消した。もちろん、救いといい、悟道といい、所詮はそのような「向こう側」への旅であるのならそれでもいいようなものの、つまり、少年十字軍士たちはそれぞれ神の恵みをたたえながら後光に包まれるように感じて死んでいったのかもしれないが、現実の論理はそれをむしろ狂気と呼ぶのであり、奇蹟と驚異にみちた物語を語りながらも、つねに現実の論理に固執しようとし、そしてその現実の論理の無力性を同時に認識していた Schwob において、象徴は幻想に傾き、神秘的書たる『モネルの書』は、その内的矛盾によって、神秘への大いなる不信と否認の書となるのである。それは新たな聖書偽典である《Livre de Monelle》ばかりではない。現実の生の裏に隠された生をさぐった《Vies imaginaires》でも、《Cœurs doubles》でも同じことであり、地上における人の生が、それ自体、見えない世界のドラマの象徴的反映であり、聖性を求める地上の努力は破滅への不可避的傾斜でしかないこと、ひとつの現在はそのに先行するあらゆる過去の歴史と伝承と物語と、要すればすべての Histoires と象徴的に呼応しあいながら、永遠に楽園と真理から疎外される人間の大きな物語 (Histoire = Livre) の織糸を紡ぐものであることを、それは絶望と恐怖とをもって告げるのである。あらゆる物語と人生の裏をさぐり、神話と物語をあげて、超自然の啓示としての象徴を読み、象徴を語り、世界という書物を完成させようとした象徴の小説家たちは、まさにその書物が、そして世界が、ひとつの大きな「偽り」であることを告げるとき、「象徴の幻想」という矛盾に、実体を与えたのである。「すべては一冊の書物にたどりつく」という Mallarmé の仮説を、彼の世紀末の弟子たちが反語的に裏づける。そのあとは Surréalisme の爆弾がすべてを吹きとばす。

Notes

1. 「フランス幻想文学展望, その四, 世紀末」, 静岡大学教養部研究報告, 第15号, 1979.
 2. Jacques Finné: *La Littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1880.
 3. いずれも M. Schneider, 1964. の提唱した規定である。しかし彼の論には, 幻想概念を拡大しすぎるという批判が一般的であり, たとえば, *Fantastique symboliste* の章で, *Pour ceux qui ne confinent pas le fantastique au frisson de la terreur ou du démoniaque, mais qui ne le conçoivent comme un acheminement vers les choses qui sont au-delà de la logique discursive et des apparences sensibles, pour ceux enfin qui en font une sorte de rite initiatique, toute la littérature symboliste pourrait se ranger sous cette rubrique.* p. 275. と言うとき, まさに神秘と幻想が分離されていない。もっとも彼自身, もう少し先で, 「もっとも広い意味での幻想」と言っているように, この論文ではつねに <conte d'initiation, conte poétique> p. 372. も含んだ, この「広い意味」で <幻想> 概念が展開されている以上, *Fantastique* と *Symboliste* や *Poétique* という語はそれほど矛盾しないわけであろう。それでも Schneider は *Symboliste* と *Décadent* を分けて, それぞれの特徴的なテーマの表を作ったが, *Baronian*, 1978. は, その両者もひとつにして, *Conteurs symbolistes décadents*, p. 153. と言う。それに対して Todorov, 1970. は *Fiction* を *Poésie* に対比させて幻想から詩的な読み方を排斥する。(p. 64). また *littéral* (文字どおりの) な読み方を幻想に求めて, 広い意味での *Allégorie* を拒否する。彼が *Allégorie* ということは何を含めているかについては Balzac の *«Peau de Chagrin»* と Villier の *«Véra»* を例に引いていることであきらかである。(p. 67-74). もっとも彼は, あとのほうで *Pan-déterminisme* という概念を用いて象徴主義的兆候連関をたとえば Nerval の幻想性の中心に据えているし, (p. 117). また Hoffmann においては *Symboles du regard* といったことばも用いるのをためらわない。(p. 128).
- Jacquemin 1973 はほとんど Todorov を踏襲するが Finné 1980 は *Poésie* について態度を留保する。M.-J. Lefebvre は *récit* にも *référent poétique* があり, *poésie* にも *représentabilité* があることを指摘して Todorov の説の性急性を非難するが, それでも *il est certain que le fantastique se manifeste à l'état pur là où il y a récit, fiction ... "Deux aspects de l'imaginal: le fantastique et les Visions"* *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1970. と言い, かつ, 幻想は詩の裏返し (*image retournée*) であると言う。すなわち「幻想は現実が確実なものであることを疑う。詩は神話を, それが現実でありうるかのように信ずる」と定義する。(p. 173). Vax 1979 は *Le Fantastique poétique* と題する章をもうけたがそこで論じるのは *Poésie fantastique* であり, それも近代詩ではなく Cazotte や Goethe の *Ballade* であるから, これは問題がおのずから異なる。それに対して明快なのは Desbryères, 1978 である。彼は *c'est bien la poésie qui donne au fond sa tonalité, son vrai pouvoir au fantastique. "La France fantastique 1900"* (p. 26). と言う。
4. Lorrain のゴシック性は「ソムニウム」2号, 1980. 及び, 近刊の『城と眩暈』, 国書刊行会で論じた。
 5. Mirbeau *«Jardin des Supplices»* の幻想性は同書の翻訳解説に述べた。それに対して, 彼の世紀末幻想の例として引かれる *«Les vingt-et-un jours d'un neurasthénique»* のほうは, いささか問題が微妙である。伝統的幻想性はむしろ幻のカテドラルを建設する *«Abbé Jules»* に顕著である。
 6. Rosny の *L'assassin surnaturel* 1924, *La jeune vampire* 1920. *La Sorcière* 1887. などはむしろ伝奇的な民謡や迷信の息づく地方風俗の記録に近く, 一般に S-F 作品とされる *Les Xipéhuz* 1887. などに幻想性がみとめられよう。Rosny 作品集の編者 Jacques van Herp は *nouvelles fantastiques* という評価をためらわない。
 7. *L'Isle-Adam* を *Symboliste* の先駆者ではなく, その一人と規定することは Raitt. 1965. によっ

て確立された観があるが、彼の幻想作品《Véra》や《Intersigne》は「鍵」、「マント」、「鳥」といった「象徴」を用いても、それはたとえば Balzac の《Peau de chagrin》におけるような中心的主題とはならず、他のイメージでも十分に表現可能なものである。一方《Axël》はたしかに象徴主義的作品ではあろうが、Sara の誘惑に対して Axël が毒をおおぐ結末に示されるように、幻想的恐怖より神秘への憧憬がはるかにまさった作品である。観念を具形化し、彼岸の存在を現実に侵入させようとする Edison の試みは挫折するものであり、現実に即したときのリラダンは幻滅を前提とした諧謔家になってしまう。彼を Fantastique réaliste に分類した Baronian 1978. はまちがってはいない。

8. たとえば Péladan は《La France fantastique 1900》に収められた《La Harpe de Cléden》においてたしかに幻想を描いたが、彼には文学的象徴主義の色彩は少ない。処女作《Le Vice Suprême》などに幻想も象徴もない。むしろ Rose-Croix 展が絵画における école symboliste を世に送りだしたほうが重要であろうが、ただ彼らの存在がひとつの芸術的雰囲気としての Occultisme 趣味をもたらして、Mallarmé の流れや Verlaine の流れとはちがった Symbolisme をもたらそうとしたことは否定できない。
9. V. Todorov. 1970.
10. Mockel は idée abstraite PRECONÇUE と RECHERCHE INTUITIVE のちがいと規定、Maeterlinck は Symbole de propos délibéré を Allégorie に近い Symbole といい、Saint-Antoine は, allégorie を de nature morale, Symbole を de nature esthétique と規定する。(いずれも Guy Michaud 1947 より, p. 749-752.) Stefan Jarocinsky は Debussy 論 1966. で, analogie conventionnelle と analogie spontanée を区別する, (仏語版 1970 より, p. 40). より明快なのは Verhaeren の言う une immense algèbre dont la clef est perdue という Symbole の規定であろう。Allégorie には clef が普遍的に存在する。(G. Michaud より, p. 754).
11. Humouriste-noir. よりは <Humour-noir> iste のほうが誤解が少なからう。なおここに, A. Allais も加えよう。
12. Surréalistes は Symbolistes をほとんど評価しなかった。すくなくとも狭義の世紀末の Symbolistes は彼らにとって唾棄すべき Sentimentalistes であつたらう。しかし実際には, Jammes や, Apollinaire や Saint-Pol Roux がいたし, Surréalisme の詩的実験はそれに先行する Symbolisme のより根本的に詩的な実験の成果を無視しては語りえまい。Balakian 1970 も第一章を「象徴の森を抜けて」とする。Breton は1936年の宣言五十年祭にあたっての《Le Merveilleux contre le mystère》において, 世紀末現象としての Symbolisme を否定しながら, 「もうひとつの」Symbolisme を積極的に肯定している。すなわち神秘に対する服従を去って Merveilleux の中に積極的に生きること, 語の組みあわせのもたらす謎に安易な答を与えるのではなく, そこに人間理性を破壊する不条理性を認識すること, Breton は Merveilleux の語をドイツロマン主義や Melmoth や Nerval にあてはめるのである。まさに Fantastique Symboliste である。ただ彼は時代的偏見によって, Régnier や Schwob や Gourmont に色あせた前時代性しか見なかったというだけであろう。
13. Histoire de la Littérature française. Stock. 1936. p. 448. Champion は彼がユダヤ民族の誇りを持っていたと言う。(M. Schwob et son temps. Grasset, 1927, p. 11). Schwob が Rabbi の家系の出であったことは周知の事実であつたらう。Affaire の時代にはナチの時代以上にユダヤ系の人々がこゝとあるごとにその起源を問題にされたことと思われる。
14. この表現は A. M. Schmidt から借りたものと思われる。それに対して, A. Fontainas は「象徴派の代表的な天才」と言い, G. Michaud は《Symbolisme classique》と評価する。(いずれも Michaud 1947, p. 514 から)。
15. Schneider はほかに Bloy, Louÿs もあげている。Pierrot 1977 は Décadence の概念で Symbolisme

- を包括しているので、その選択は当然より広汎となる。Jacquemin 1974 は Poésie を排除する結果、ここに上がった名前では Schwob しかとらない。
16. Michaud は Gourmont を Précieux に傾いた idéaliste, Schwob を décadent に回帰する Précieux として、彼らに Symbolisme の終焉を見る。(p. 481): しかし、Gourmont の Mercure de France 社に対する貢献は Symbolistes たちにとってはかりしれぬ重要性を持っていたし、のちの N.R.F. の作家たちに対比し、あるいはそれを準備する Mercure de France の作家たちとしては Schwob も重要な位置を占めていた。
 17. Baronian が Régner について、「バルナジアンと自然主義作家たちの影響から身を守るために Symbolisme の中にいわば身を寄せた」(p. 155). と言っていることは、ほかの二人にもあてはまる。
 18. v. J. Kugel: Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry. Yale University. 1971.
 19. J. Huret: Enquête sur l'Evolution littéraire. Charpenier, 1891. p. 92. Huret のアンケートへ答えたもの。
 20. 上掲書 p. 60.
 21. Figures et Caractères. Mercure de France, 1900. p. 334.
 22. Le symbolisme se laisse envahir par l'expérience à la fois active et passive d'un ensemble indivisible dont la dimension principale devient l'espace. En prenant pareille attitude, il se montre *plus réaliste*, malgré son idéalisme de principe, que ceux qui se prétendent réalistes. En effet, il se refuse à détruire la réalité complexe de la vie. (Grand Larousse Encyclopédique, "Symbolisme") 他。なお、この規定については「象徴と幻想」笹23号1981に述べた。
 23. 《Akèdysséril》(1886) シヴァ神祭司の言。斎藤磯雄訳, リラダン全集Ⅱ-574頁による。
 24. Introduction aux Nouvelles Histoires extraordinaires, 1857.
 25. Œuvres, t. 1. Bibliothèque de la Pléiade, 5e édition, 1974. p. 413. 《Aurélia》のこの部分, 決稿では un lien. だが, 草稿断片では un rapport complet.
 26. 同上, p. 387.
 27. 同上, p. 385.
 28. 同上, p. 380.
 29. 同上, p. 403.
 30. Fleur de mystère, vers 1890. Musée G. Moreau.
 31. Fleur du marécage, 1885, Art Institut, Chicago.
 32. Delfica.
 33. Œuvres. t 2. Bibliothèque de la Pléiade, 4e édition., 1978, p. 85.
 34. Œuvres. t 1. p. 385.
 35. 《le monde et les hommes sont vus par un individu selon les aventures de son existence.》Bessière 1974, p. 169.
 36. 象徴主義者を「見者」と規定すれば、その <Voyant> が写実主義的 <Voyeur> (覗き屋) に近いことは容易に納得されよう。そもそも象徴詩人は花に見つめられる 《Aube》の Rimbaud でも、木々に見つめられる 《Correspondance》の Baudelaire でも、世界を所有するべき世界の中心人物ではなく、世界のドラマを疎外された位置から観察するものである。その点、象徴の眼は決して神の眼ではないが、主人公の眼でもない。
 37. 「対象と主体、外的世界と芸術家そのものを同時に包含する暗示的魔術 (Baudelaire. O. C. Pléiade, 1956, p. 927) という規定は写実主義にもそのままあてはまる。写実における主体、象徴における対象(写生)の重要性はあらためて言うまでもない。

38. < tout narrateur fantastique doit battre le lecteur sur son propre terrain, soit sur le terrain de réalisme, avec des armes de logique >. Finné 1980. p.143. Jacquemin 1974 はさらに断定的である。< Les écrivains de fantastique doivent être des réalistes. > p. 22. もっとも Finné は Bessière につづいて現代のとりわけ Anglo-Saxon の作家の作品における Fantastique sans réalisme の存在にも言及してはいる。それをいわゆる Gothic Revival とみなすか, nouveau fantastique とみるか, 意見がわかれるところであろう。
39. この作品集の他の作品は以下のとおりである。Péhor, La robe blanche, Le secret de Don Juan, Les fugitives, Les yeux d'eau, Le suaire, La marguerite rouge, La sœur de Sylvie, L'Autre, Celle qu'on ne peut pas pleurer, Le cerge adultère, La robe, Le faune, Danaette, Conversation du soir, Stratagèmes. このほとんどが象徴的幻想と評しうる作品である。すべてに共通する主題は Autre である。Robe — Suaire のテーマは生きた仮面の一種としての分身の変容であろうし、< Péhor > 以下一連の Succube ものは、< fièvre d'érotisme cérébral > の引きおこす二重像幻覚である。古典的完成度を持った < Marguerite rouge > も、隠されたもう一人の自分の発見にほかならない。
40. Anthologie du Conte fantastique français, 2e édition, Corti, 1963.
41. Desbruères はこの作品を < à la lisière du fantastique, dans un climat symboliste tout à fait — presque trop — exemplaire. >. (p. 132) に位置するとして、必ずしも Symbolisme と fantastique の幸せな融合を見ていないようだが、彼は物語のレベルの象徴を見ずに、précieux な文体のみを問題にしているのではないかと思われる。
42. v. Décottignies 1974. p. 246.
43. この場面はより重層的で、喪失は父、夫、娘、家、木、等々、すべての面で機能しよう。またそのつぼみを婚礼の場へ持つてゆくことは父への固着でもあれば夫への裏切りでもあろうし、あるいは逆に性的儀式の象徴でもあろう。たしかなことは娘は何も考えていないということ、作者はそこにひとつの宿命の予兆を見ようとしながら、その思考の方向とモデルを呈示するだけで、答は呈示しないということだ。
44. Histoires magiques p. 356.
45. Chevalier/Gheerbrandt は、figure-architecture de l'âme.あるいは âmes des morts であると言う。(Dictionnaire des Symboles, Lafont 1969.)
46. 同上, p. 52.
47. Castella は、「動かないものが動くこと」を幻想の三要素の一に数える。(《Agencer un univers nouveau》. Lettres modernes, 1976. p. 87.)
48. もっとも Uitti が < Les contes constituent un mélange très curieux de psychologie moderne et de valeurs esthétiques symbolistes > (La passion littéraire de R. de Gourment. P.U.F. 1962. p. 170). と言うように、psychologie expérimentale の影響はきわめて大きい。もちろんそれはフロイト以前の < travaux d'un Ribot ou d'un Charcot > (op. cit. p. 78.) によるものではあるが。
49. op. cit. p. 280.
50. op. cit. p. 154.
51. M. Maurin によれば、このころもりはその飛行によって描く複雑な形で < l'enchevêtrement et l'orientation de l'intrigue > をあらわしているとともに、Régnier が Péripétie を先へのばす手法をも象徴していると言う。(H. de Régnier, le labyrinthe et le double, Les Presses de l'université de Montréal, 1972, p. 85~87.)
52. Maurin によると Régnier は Decharme の Mythologie de la Grèce antique (1879) などによって < dualisme fondamental de la mythologie > を理解し、あらゆる figure に二つの相を見、

変身や円環の相も dualisme によって解釈しようとしていたという。(op. cit. p. 82):

53. この belle chasserresse にも魔性、ないし獣性が免除されていないことは注意する必要がある。彼女の超越性は聖性だけを示すわけではない。燃えるような髪はヌアートル氏と同じだし、洞穴にひそんで、そこに男たちを引き入れるのは Nerval 的な Verte naiade であるよりは sirène や araignée を思わせる。いずれにしても彼女は森や自然状態に近い存在である。また、その名前、Ferlinde の中には félin. (猫科動物) が含まれている。
54. さきにサチュロスの山羊と視線をあわせたときも同じ火花が散った。
55. この場面は言うまでもなく、Fussli の『夢魔』や、Nodier の《Smarra》の思い出であろう。ちなみに、門番の眠りはゴヤの「理性の眠りが怪物を生む」にもあたろうし、またそれ以上に、この場面が眠りの中の夢であることの暗示でもあろう。
56. サチュロス、ケンタウロスなどは第三部の <Hermogène> や <La Dame aux sept Miroirs> にも姿を見せる。ちなみに Amercœur は「苦心」の意。
57. la Canie de Jaspe, Mercure de France, 1897, p. 21.
58. 同上, p. 19. (以下、いずれも I 部 I 章, 「アメルクール氏」より)。
59. 同上, p. 16.
60. 同上, p. 19.
61. 同上, p. 11.
62. 同上, p. 10.
63. 同上, p. 55. <Les Diners singuliers>.
64. いずれも <M. d'Amercœur>.
65. 絶対的視覚の不在、総合的知覚の隠蔽が写実に対する幻想と象徴の共通性である。象徴の視線は全体としての「自然」を直接的には所有せず、部分的、断片的、あるいは日常的な観察から出発する。日常のたとえば「花」という断片的、覗き穴を通して隠された世界を見ることは、むしろ相互可逆的な視線の発見である。そのとき詩人は「花」という宇宙の眼によって世界全体から見つめられている。そこにおいて「象徴の視線」が Baudelaire の言うように「親しげ」であることは、森と人間とのあいだの支配、保護の関係が、写実的態度とは対極にあることを示している。森が全体であり、人間はその一部である。幻想においても、大いなる驚異の前に一個人の視覚は限定され隠蔽されている。そこにおいて個的視覚の不完全性を視角を複数にすることによって補おうとして、その結果、全体像の把握に成功するなら、写実か神秘的視覚かいずれかが成就しよう。しかし、視覚、視角をいかに増やしても矛盾と混乱を増すばかりなら、自然の驚異、脅威はいや増すばかりであり、幻想ないし象徴性はいっそう増大する。幻想と象徴の相異は、その矛盾、混乱に、総括的、審判者の観念、ないし理性、あるいは宇宙的意志をもたらして解決の方向を指示するか、それとも、解決を拒否するかにかかっている。あるいは解決の可能性が人間理性、ないし人間性一般の称揚へむかうものか、その否定にむかうかのちがいでいっていいだろう。Caillois の言った幻想物語はすべて Catastrophé で終るという定義を Castella によって修正するなら、「幻想的現象はつねに人間を衰退の結果に従属せしめる」(op. cit. p. 87) となろう。見えないものの存在と接近を限られた知覚によって予感し、そこへ抗いがたい力によって引きずられてゆきながら、その先が救いであると感ずる幸せなものは象徴詩人となり、その先が不可避免的破滅であると感ずるものが、幻想作家になると言えようか。しかし、視角を変え、経験を重ね、証言を求めて、その「見えないもの」を追いつめようとしながらますます謎が深まる時、すなわち、新たにつけ加わる証言が自然に対する人間理性の勝利と獲得物を増やすのではなく、新たな謎を提起するものであり、知れば知るほど不可思議の奥行きが深まる時、「藪の中」構造はその第一歩から幻想的恐怖の坂を転げおちはじめののだと言えよう。Balzac 描く《Succube》にも、Potocki 描く《Manuscrit trouvé à Saragosse》にも、絶対的判断基準の欠

如によって、証言が一層の謎を深め、人をますます迷路にひきずりこんでゆく構造が見られる。ただし、そのどちらにおいても、証言や体験はたえずちがう面からの視覚を並列的に増殖するのに対し、Schwob的な「象徴の幻想」においては、それぞれの視覚が互いに他の視覚と照応するマクロコスモスを構成し、天一地一地下という垂直軸の上を進もうとするのだと言えはしまいか。

66. Axëlの否認、あるいは《L'Annonciateur》における〈Violateur de la Vie〉を前にした逃走が思いだされる。その方向はまさに逆であろうかもしれないが、真理、大いなる力、救いの顕現に対して、それをひたすら求めていたはずのものが否認、ないし逃走をしなければならないこと、救いを信じながらそれを恐れること、聖婚のうちに焼きつくされるセメレーの「至福」を信じながら拒否すること、そこに「象徴の幻想」の根本的な態度がありはしまいか。
67. すなわちモネルは、人間が悪や破壊や悲惨を局限にまで押し進めたとき、いわばラスコリニコフ的狀況においてあらわれる反キリスト的「存在」、あるいは「観念」ではあるまいか。ナポレオンに対して〈le tueur〉(殺し屋)という形容が付されることに注意したい。
68. そこにも『リヤ王』や『ハムレット』や『ペレアスとメリザンド』が呼びおこされて、物語空間相互間の照応を求めるとともに、それら個々の物語のいずれも反対の面の存在(幸せなりヤ王、自由の身のメリザンド)が指示される。世界の事象にはすべて「もうひとつの」面があり、それがたがいに呼応しあって、「もうひとつの」現実を構成する。
69. そのような「現実の」文脈が、ここでは物語の雰囲気からもっとも遠いものであることはあきらかであるとともに、また作者が現実には、L. CarrollやNovalisのように幼い少女、あるいは幼い娼婦を愛し、その愛を失って悲嘆の淵に沈んで、そこから、この『モネルの書』を書いて浮かびあがってきたという「事実」もたしかなものである。(→ Mais nous aurions tort de croire que le Livre de Monelle n'est qu'un symbole, qu'il n'y a là que le portrait de l'âme de Marcel Schwob. Ce livre a été conçu après la rencontre d'une très jeune femme dont il nous donne un portrait véridique. Champion, op. cit. p. 86). (もっとも大浜甫氏は、この作品の一部が、ルイーズの死の前にすでに書かれていたという事実によって、そのような一面的モデル性、自伝性に疑問を投げかける。しかしそれはまた、その断片もルイーズの死の前ではあっても「ルイーズ体験」全体に先行するものではなくさそうであること、作品全体の成立はやはりルイーズの死の直後であったことから考えると「ルイーズ体験」が「モネル体験」に昇華したという可能性の全てを否定するものでもないだろう。)(→『モネルの書』あとがき、昭和52年、南柯書局、なお、引用文の訳文は同書による)。

* (補注。エックハウドは写実主義者と考えられている。また、ゲルデローデやチリーは時代を下りすぎる。ベルギー幻想派は今後の検討課題としたい)。