

マラルメとゾラ(I)
—『愛の一頁』をめぐる—

山中 哲夫
Tetsuo YAMANAKA
(外国語教室)

はじめに

『居酒屋』(L'Assommoir 1877) で大成功をおさめたゾラは、今度は前作とは全く対照的なきわめて禁欲的な作品『愛の一頁』(Une Page d'amour) を『公共の富』(Le Bien public) 紙に連載しはじめる(1877, 12—1878, 4) ゾラの熱心な愛読者であったマラルメは、『ルーゴン・マッカール叢書』第一巻の『ルーゴン家の運命』(La Fortune des Rougon 1871) 以来、欠かさず彼の連載小説に目を通していた。彼から一巻本の『愛の一頁』を送られたマラルメは、丁寧な礼状をもってこれに答えたが、この四月二十六日付の礼状は、象徴主義と自然主義の相互関係という点で、きわめて重要な内容を含んでいる。

《私を貴兄の最初の読者の一人に数えていただいで大変感謝致しております。貴兄から一冊いただいたときは大変具合悪くしておりましたが、田舎へ持って行っていま読み上げたところです。ご返事が遅れたのはこのような事情です。／木曜日にお会いしたら、貴兄とじっくりお話したく思っておりますが、今日は簡単に二言三言でお許し下さい。貴兄の最近作、他の著作と同様、いや恐らく他の著作よりも優れたものだと思います。貴兄ははじめて、すばらしいものを作られた、いや、これは貴兄にはいつものことです。正確(2)に言えば、貴兄は現代的な文学作品とご自身見做しておられるものを作り上げられた、と思います》

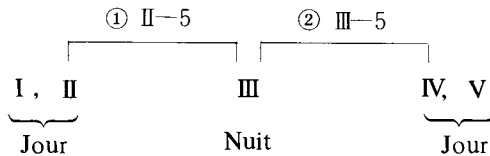
これは手紙の冒頭部分だが、いかなる点でマラルメがこの作品に強い共感を示したか、またどのような留保をつけたか、それは象徴主義(マラルメ自身はこの言葉を嫌っていた)とどのような関係を持っているのか、少なくともマラルメが考えていた象徴詩の世界とどう関わっているのか、これらの点を明らかにするのが本稿の目的である。しかしその前に、まづ問題となっている『愛の一頁』についてやや詳しく触れておかなければならない。

I 『愛の一頁』の分析

『ルーゴン・マッカール叢書』第八巻目にあたるこの作品は、前作以上に「日常性」の poésïe に溢れたもので、その創作ノートで作品のトーンをゾラ自身、《この本ではすべてが爆発することなく肉体の下で事が起らなければならぬ、内部でのすさまじい格闘、静かな、滑ら

かな表面、日々の生活のなかでのように⁽³⁾と記しているほどである。「日常性」の作品化という点ではかなり意識的なものであった。「日常性」——これは「平凡さ」と置き替えてもよい。「平凡さ」が作品化されるということは、現実レヴェルの枠組を使って別種の次元の「非凡さ」を創造することである。象徴主義の——マラルメの——関心はただこの一点に集中する。いや結論は急ぐまい。作品分析が先である。

話の筋それ自体はそれほど目新しいものではない。地方からパリに出てきた寡婦エレヌが病弱な娘ジャンヌへの愛と、ブルジョワの妻子ある医者アンリへの愛との相剋に苦しみ、彼への愛のために娘を失ってしまうという内容であるが、作品構成はきわめて堅牢で見事な *symétrie* を形成している。ゾラ独特のいわゆる「市松模様のシンメトリー」(*symétrie de damier*) である。全体が五部に分けられ、各部が同じく五章に分けられて、それぞれの最終章は主としてエレヌの貧しいアバルトマンから眺められたパリの風景描写にあてられている。さらにもう少し詳しく見てみると、第Ⅰ部、第Ⅱ部では場面は殆どが日中であり(Ⅰ—2, 3, 4, 5, Ⅱ—1, 3, 4), 第Ⅲ部では今度は夜が多く(Ⅲ—1, 2, 3, 5), 第Ⅳ部、第Ⅴ部で再び日中での場面が多くなる(Ⅳ—1, 2, 3, 4, 5, Ⅴ—1, 2, 4, 5) また天候の面で見ると、全体を通じて殆どが晴または曇だが、第Ⅳ部では第三章から最終章にかけて雨の場面が多くなる(この“雨”は最後の *catastrophe* の効果的な状況を作り出している) 図示すると次のようになる。



①Ⅱ—5は雨上がりの夕刻のパリ情景で、第Ⅲ部の夜の場面への移行を暗示し、②Ⅲ—5は星座の輝くパリの夜景の場面で、ここでの主人公の危機的状況が、そのまま第Ⅳ部の雨の *catastrophe* へと移行していく。作品の絶頂点は明らかに雨の第Ⅳ部だが、すでに中央の第Ⅲ部においてエレヌの内部でアンリへの思慕は最高度にふくれ上がっており、次の第Ⅳ部の *catastrophe* はその必然的な結果にすぎない。上の図でも明らかのように、この作品は第Ⅲ部を中心に対称構造をなしており、作品全体に占めるエレヌとアンリの関係度で言えば左の二部が上昇傾向を、右の二部が下降傾向を示している。このようにきわめて構造的な骨格をもったこの作品は、同時に、多分に象徴的な性格をも帯びている。各部の終りの章に必ず顔を出すパリの“空”自体、この作品全体の象徴的意味を含んでいるように思われるが(『パリの腹』の“中央市場”『居酒屋』の“蒸溜器”, 『ジェルミナル』の“鉱山”, 『人獣』の“機関車”などと同様), このパリの“空”については後に一章を設けて詳しく論ずるつもりなのでここでは触れないことにして、他の点について、1) Objets, 2) Personnages と分けて拾ってみよう。

1) Objets

①デ・ゾーの路地(Ⅰ—3)——やがてエレヌとアンリの偶然の密会場所となるフェッチュ婆さんの貧民窟へ向う途中に、エレヌが必らず通る路地。これはパッシー地区(エレヌの居住地)からセーヌ河岸へ降りて行く急な坂道で、ゾラの創作ノートによれ

ば《高みからは穴の印象、低いところからは上昇の印象》と記されている。⁽⁴⁾《恐しく狭い一種の奇妙な階段》であり、道の両側には中庭の壁が迫っていて、人影は殆どなく、後に密会の場所となる貧民窟へ向うにふさわしい雰囲気を持つている。パリに来てエレヌは病弱な娘と一緒に借家のアパートマンに閉じこもりがちであったが、青年医師アンリと出会って、それまでの単調な生活が変化しはじめる。この路地のピトレスクな情景は、彼女にとってはまさに変化と新鮮さに溢れた、明るい印象をあたえるものであった(路地の変化—日常の変化《彼女は自分の服にデ・ゾー路地の新鮮さと平安とを入れてフェッチェ婆さんの家へ入ったのであった》⁽⁵⁾)しかし何よりこの路地は「転落への道」である。すでに後の *catastrophe* を暗示する記述が二箇所出てくる——《彼女にはこの急な路地の清々しさと静けさがうれしかった、雨の日には高いところから水が奔流となって洗う、いつも清潔なその石畳が》《低いところに降りて彼女は目を上げた。やっとの思いで降りてきたとても急なこの坂を見上げて、ちょっと軽い恐怖を感じた》(傍点は筆者——以下同じ)はじめはその新鮮さで希望に満ちた人物を惹きつけたものが、やがて全く異なった境遇を暗示するものになる、というのは、すでに前作『居酒屋』の染物屋の流す水において示されている(新しく自分の店を持つジェルヴェーズは、このあざやかな足元の青い水を微笑みながらまたぎ、《その色に幸福の前兆を見た》)のだが、落魄し絶望して意中の人グージェの家を出た彼女は《染物屋の捨て流した水たまり、湯気を立てて雪の白さのなかに泥だらけのベッドのように口をあけた、この黒い下水をまたがなければならなかった》⁽⁶⁾)しかし前作の染物屋の水よりもこの路地の方がはるかにその作品における役割は重要で、決定的ですらある。

②お喋り人形(Ⅲ—5)——エレヌのアパートマン。美しい星空の下で、ジュエグ神父にエレヌが苦痛に満ちて恋の告白をする場面。このエレヌと神父のやりとりの間彼女に好意を抱くランボオが窓辺で壊れたお喋り人形をしきりに直している。この人形は壊れたエレヌ自身を暗示している。ランボオの修理は言うまでもなく彼の変わらぬ誠意を示すものだ。

③着せ替え人形(Ⅳ—5, V—3)——母が他所でアンリと密会している間、ジャンヌが着せ替え人形を胸に抱いて、窓をあけて、どしゃぶりのパリを眺める場面。打ち捨てられたこの子供は、結局その冷たい雨に打たれたのが原因で後に死んでしまうが、人形がこの子供と重ね合わされている(《彼女のそばでは人形が、手ずりに折れ曲がり、足を部屋の方に、頭を外に出して、下着はピンクの肌には貼りつき、凝っと目を見据え、髪からは雨の水が流れ落ちて、まるで一人の溺死者のようであった》)またジャンヌの臨終の場面についても同様である(《人形は、頭を逆さまにして、髪はばらばらで、彼女と同様、死んでいるように見えた》⁽⁷⁾)

④エレヌの脱ぐ着物(V—1)——大雨のあと、アンリとの密会から帰ってきて服を脱ぐエレヌのそばで、凝っとみつめるジャンヌの眼差し。①でエレヌが服のなかに吹き込んだ新鮮さと明るさが、ここでは罪の匂いを帯びた重苦しさで暗さへと変化している(《ジャンヌは、それは何かと訊問するように、一枚一枚落ちていく服を目で追っていた。泥水に濡れたこれらの靴下や下着から、自分には隠されている何物かがすべり落ちるのを見ようと待ち受けていた》⁽⁸⁾)

これらの事物は大体において行為と強く結びついているが、日常的事物が日常的行為と結びつきながらも、そのままの形で日常とは別の意味を帯びてしまうという点で、象徴的性格を持ったものと言えるかもしれない。しかし次章で詳しく触れるが、この「象徴的」ということについては充分慎重に考える必要がある。本章においては便宜上ひとまづ「象徴的」と使っているが、これはあくまで散文的な意味合いにおいてであって、*poésie* の「象徴性」とは無縁であることを断っておく。作品における日常性の *poésie* —— マラルメが賞讃した「詩」にして「小説」である独特の *poésie* —— は別の面に存在する（後述）

2) Personnages

① フェットゥ婆さん——この作品でもっとも謎めている人物は彼女だろう。二人きりの逢瀬の場所と時間を作るのはこの老婆である。しかも作品のなかに見え隠れしながら絶えずエレヌとアンリを見張っている。見舞いにきたエレヌにアンリの往診を知らせて彼女の気を惹かせ、定期的な逢瀬を作り出し（Ⅰ—3）、夜のミサでは一緒についてきたジャンヌをひきとめ、故意に二人きりにさせ（Ⅲ—1）、*catastrophe* の第Ⅳ部では、エレヌのアパルトマンを訪れ、物乞いを口実に、アンリの妻ジュリエットと愛人マリニョンの密会場所を教え、そのためにエレヌはその場所（老婆の部屋）へ出向き、アンリと鉢合わせをし、アンリの誤解を生み、その誤解に身をまかせ羽目に陥る（2—4）ジャンヌの死から二年後、ランボオと再婚したエレヌがジャンヌの墓参りにやってきたとき、ようやく落ち着きはじめたエレヌにアンリの子息を告げて忌まわしい記憶を呼び起こさせるのも彼女である。彼女の家へ向う途中の路地は「転落への道」であった。『居酒屋』の墓掘り人夫バズージュ親爺がジェルヴェーズにとっては「死」の原則を体現したものだとなればこの老婆はエレヌにとっては「*chute*」（転落＝淪落）の原則そのものだと言えるだろう。はじめは取るに足らない「わらしべ」（*fétu*）であったのが後には刑罰用の「鉄棒」（*fétu*）と変わるのである。

② エレヌ＝ジャンヌ——この母娘はアンリという対象を映し合う裏表の鏡であり、一方の幸福は他方には不幸と映る。ジャンヌの心の鏡は母の鏡の虚像を暴く裏返し相である。エレヌの幸福それ自体が実は不幸そのものに他ならないのだ。この二人の相反する感応関係は随所に見られる（Ⅲ—1, 3, Ⅳ—5, Ⅴ—2）特に雨の貧民窟でアンリに身をまかせたエレヌの場面（Ⅳ—4）と、その母親を待ちつづけた後、絶望して雨に打たれて眠るジャンヌの場面（Ⅳ—5）はこの二つの章全体が互いに感応し合っている。

この他にこの作品では「水」が特別の意味をもって重要な場面で使われている。前述した通り、はじめの逢瀬でフェットゥ婆さんの家へ向う途中の路地（*le passage des Eaux* —— 水の通り道）で、エレヌは雨の日に洗われて清潔になった石畳をよろこぶが、最後の *catastrophe* の場面——ジュリエットとマリニョンの密会の場所へ向う場面——ではこの雨水が現実のものとなってエレヌに襲いかかる（《通りに出て、エレヌは歩を早めた。雨はやんでいた。ただものすごい雨の雫が雨樋から流れ落ちていて、彼女の肩をびしょ濡れにした。（……）デ・ゾー路地にはいって、一瞬ひるんだ。階段が急流に変わっていたのだ。レーヌアル街の小川が溢れて路地に呑み込まれていた。階段に沿って、狭い壁の間で、水が泡立っている

(9) 他人の密会場所で偶然にももう一つの密会となってしまったエレヌとアンリの出会いと抱擁のそのあと、エレヌのつぶやく台詞には、この「水」の象徴性がよく表われている。

—《私の靴はけして乾かないわ》⁽¹⁰⁾

エレヌの靴に染み込んでしまった罪の水は、やがてその報いとして娘ジャンヌの忌まわしい「咯血」という水に形を変える(V-2)このジャンヌの発病も元はと言えば冷たい冬の雨に打たれたがためであった。「水」もまた、流転・破滅の象徴である——この作品最後の章で、再婚したエレヌが静けさと平安とを取り戻して娘の墓前を訪れる朝の、冬日の澄み切った空の乾燥状態は、「水」の不在という点で意味深い。

しかし、今まで挙げてきたこれらの例は本当に「象徴」だろうか。深いところから生じた「象徴作用」であろうか。はじめの明るい路地と後の水びたしの路地、ランボオが修理するお喋り人形、またジャンヌの分身である着せ替え人形、そして密会のあとでエレヌが脱ぐ着物——これは小説における「現実」を同じ種類の「現実」で説明したものすぎない。人物(行為)と事物という相互の次元の違いはある(これは「象徴」成立に必要な一般的要素だが)、エレヌのそのときの心理状態に対応する路地にしても、壊れてしまったエレヌや命薄いジャンヌの姿が投影されたお喋り人形や着せ替え人形にしても、また罪の痕跡を隠し持ったエレヌの着物にしても、小説のなかだけで意味を持つ、小説の筋の運びのなかでその解釈が約束事としてすでに出来上がってしまった、謂わば「解ける謎」でしかなく、事物それ自体のもつ独自の *réalité* が感じられない。極言すれば、人物の心理状態やその行為の作品における意味を、効果的に強く印象づけるための表現手段、これはゾラに常套の小道具にすぎないのである。したがって、その作品から離れては路地も人形も着物もいかなる価値も持たないのである。これらの「象徴」はその場ですぐに解体され、散文的な意味解釈を蒙って瞬間に消滅してしまう(もっとも、パリ特有の裏町の路地パッサージュ・デ・ゾーにはなおも解体を拒む強い存在感が感じられるけれども)マラルメがゾラの文学について《ゾラが、その作品を書き終えると、そのときまさに言葉は死滅してしまう》⁽¹¹⁾と評したのはこの意味においてであった。確かにその作品における事物の *réalité* という点ではゾラは非凡なものを持っていた。現実再現という幻影を作り出す手腕には並々ならぬものがあつたし、近代的な都会の抒情性にも溢れていた。しかし彼は、事物を既知のものとしてあまりに信じすぎているのではあるまいか。むやみに小道具化してしまったのではあるまいか。あまりに事物を自己の所有物と見做しすぎているのではあるまいか。路地や人形や着物には作者が関与できないそれ自身の世界が隠されている。つまり筋の運びでは到底解体できぬ「謎」が秘められている。「象徴」とは何か——それはこの他者としての事物の「謎」を垣間見せるものなのではあるまいか、少なくともその「謎」の存在を示すことによって事物の世界の *réalité* を感受させるものではないのか。

II パリの“空”の問題

ここで再び本稿の冒頭に紹介したマラルメの手紙の一節を引く。

《私は貴兄の小説の背景、事件そのものと交互に現われるパリとその日々の空に大変感嘆しております。この背景は、比類ないその多様性と描写の明析さに加えて、読者に瞬時も貴兄の世界から抜け出ることを許さない、そういうきわめて美しいものを持っております。というのは、貴兄ご自身で、地平線や遠景を読者に提供しているのですから。通常、物語の挿話ひとつを読み終えると、人は目を上げて、自分に立ち帰って夢想したり休息したりするものですが、まさにそういうときに貴兄がすばらしい支配力をもって現われ、この夢想の背景幕を示して見せるのです。これは実にうまく行っています。しかしながら（私のただ一つの批判、しかし偶然を弄ぶ貴兄のものとは全く異なった創作上の観点からなされた批判ですが、それは）日々の空とかパリとかいうものとこの物語との並置の間に存在する精神的な絆、主題の必然性に基づく絆を見出せなかったということです。ただ、パリを支配しているヴィヌーズ通りにエレヌが住んでいるという点は別ですが。しかし、これも、彼女がパリと共感してみたり競ってみたりすべきではないでしょう……。彼女と共通するものは何もないこの大都会のかたわらに身を置いたこの存在は、⁽¹²⁾そのただ居るということだけで、これはすでに一つの大きなポエジーです。私にはよく分ります》

いくつもの微妙な問題を含んだ重要な一節だが、さらに分りやすく整理すると、マラルメの要点は次の四つに纏められるだろう——1) パリの“空”に代表される外部世界と登場人物たちの内部世界（事件そのものを含む）との並置の詩的效果。2) しかしこの並置には深い必然的な関係が欠けている。3) 登場人物たちの内部世界（ここではエレヌの心理状態）と外部世界（パリ）との直接的交渉は慎むべきである。4) 未知の世界と踵を接して存在すること自体に *poésie* がある——言うまでもなくこれら四点はたがいに深い関わりを持っているし、また一見、2) と 3)、4) とでは矛盾し合うようにも思える。以下順を追って考えてみよう。

1) 外部世界と内部世界との並置の詩的效果

すでに触れた通り、パリの“空”は『居酒屋』の“蒸溜器”などと同様に、作品全体に決定的なトーンをあたえるきわめて「象徴的な」存在である。P. アレクシスによれば、ゾラは《高みから俯瞰されたパリを一種の生きた存在、いつもそこにあってドラマを無言の裡に見守る証人と考え、登場人物たちの魂の多様な状態につれてそれ自体が様相を変える》⁽¹³⁾ように描いたわけだが、事実ゾラはこの背景を《五つか六つのすこぶる効果的な風景を持ちながら、ひとつの歌のように繰り返されて常に同一である単純で常に変らぬもの》⁽¹⁴⁾と見做し、1884年版の序文ではもっと具体的に《私は様々な時刻、異なった季節の下に眺められた同じ舞台装置の五つの絵画にあくまで固執した》⁽¹⁵⁾と述べている。実際、『愛の一夜』の各部の最終章に繰り返し現われるパリの“空”は、春らしいにおいあらしという匂いに染まって希望を思い起こさせたり（I—5）、雨上がりの夕焼を一杯に受けて栄光に輝いていたり（II—5）、あざやかな夏の星晨と夜光虫のような街のイルミネーションとを同時に嘸み込んだ底知れぬ空間であったり（III—5）、冬の嵐のなかで雨の激しさのために姿を消した都会の空であったり（IV—5）、雪の朝の白と青の静寂に満ちた非情の存在（V—5）であったりする。この変化はアレクシスの指摘の通り、人物の心境や事件の経過と緊密に対応している。各最終章がその部（partie）全体を要約しているかと思えるほどだ。例えば、医師アンリと出会い、エレヌの生活に明るさと新鮮さが生まれはじめた第I部の“空”は、エレヌが読む小説から来る恋の夢想と馥郁としたにおいあらしという匂いと相俟って、彼女には未知の都

市の魅惑に満ちた香りを漂わせているように思われ、また、恋情の思いが激しく彼女をゆさぶりはじめた第Ⅱ部では、パリの“空”は雨上がりの輝やかな夕焼空であり、この都会の偽りの栄光の陽を浴びながら、アンリが接吻した娘ジャンヌのその接吻の場所へ口づけするエレヌの姿と照応して、ここに悲劇の開始が告げられている。第Ⅲ部、第Ⅳ部、第Ⅴ部の“空”にしても同様である。このように状況に応じてその「相」を変える“空”はしかしパリの“空”としては同一物である。「相」を「現象」と言い替えるならば、これはその『実験小説論』のなかでゾラが繰り返し述べている自然主義の定義と一致する。周知の通り、クロード・ベルナルの『実験医学研究序説』を下敷きにしたこの理論の骨子は、外的諸条件を人工的に介入させることによって（実験）、人間の心的状態の現象がどのように変化するか（観察）、さらにこの変化に個人と社会環境との相互作用がどのように関わるか、これらを小説でもって実証するのが自然主義文学である、というものだが、遺伝や社会環境に左右される人物像を作り出したことによって一般からは「宿命論者」という非難を浴びる結果になる（特にA. フランスの批判）これに対してゾラは自分は宿命論者ではなく決定論者にすぎない、自然現象の本質に働きかけるわけではない、現象の「決定性」(déterminisme)にしたがっているだけである、と反駁している。つまり《Pourquoi ?》（本質論）ではなく《Comment ?》（現象の近接原因——現象の発生メカニズム探究）を求めているのだ。もっと簡単に言えば、人間の外に表われる「相」（現象）は状況に応じて様々に変化するが、その深奥の本質そのものは、依然として不変であり、あえて言えば不可知であり、作家はこの前者を描くのだ、ということになる。そしてまさしくこの多様な「相」を持ち本質的に不可知の存在が、ここでは“空”を含む「パリ風景」として描かれているのである。

《それから二人（エレヌとジャンヌ）はパリを眺めつづけた。それ以上この街を知ろうともせずには。そこに街があり、その街を知らないということは、とても甘美なことだった。街は依然として無限であり未知のものであった。まるで二人は一つの世界の入口に立ちどまって、そこへ降りていくことを拒みながら、永遠のその光景を眺めているかのようであった》（Ⅰ—5）⁽¹⁶⁾

《それからエレヌは最後にこの非情の街を見渡した。この街もアンリと同様、彼女にはやはり未知のものであった。（……）パリは彼女には思い出に満ちていた。パリとともに人を愛し、パリとともにジャンヌは死んだ。しかしこの日々の伴侶は今巨大な顔に晴朗さを守り、憐れみの情も見せない、笑いや涙の無言の証人であった。セヌ河がその涙を滝のように流していたかに思えたのだったが。そのときどきに、エレヌはパリを獐猛な怪物とも善意に満ちた巨人とも思ったのだが、今日は、いつまでも未知の、無表情の、広大なものであるのを感じた。パリは動いていた。パリは人生であった》（Ⅴ—5）⁽¹⁷⁾

エレヌを中心に次々と展開していく事件の諸相のかたわらで同時に進行していく「パリ風景」の諸相——この日常のもつ多面性がマラルメを強く惹きつけたのである（《いつまでもどこまでも人生の印象を引き起こす一種の同時性でもって、貴兄はすべてを感知し、表現された》⁽¹⁸⁾）これよりほぼ二年前、『ウージェーヌ・ルーゴン閣下』についてのゾラ宛の手紙のなかで、マラルメは個人の小さな挿話と社会の大きな歴史とが隣接して進行することに対して称讃の言葉を送っているが、⁽¹⁹⁾ 相対的な「昨日」、「今日」、「明日」という、絶えず繰り返される

時間のパースペクティヴの枠内でとらえられたこれらの諸相が、この「同時進行」によって、その相対性を純化させ、「通時的」なものから「共時的」なものへ、謂わば「線」から「面」へ質的变化を蒙り、既成のパースペクティヴを逸脱して、《処女にして、活潑な、美しき今日》という日常生活の一瞬の永遠化現象を生み出すことになるのである。日常と日常を越えたもの、事物と事物を越えたもの、個人と個人を越えたもの——こういうものが絵画・演劇・バレエ・博覧会・ファッション・言語学等に心惹かれはじめた70年代のマラルメの自己にあたえた問題であった（したがってそこには当然、「象徴」の問題が生じてくる）

《人生はそれ個有の過去、もしくは、絶え間ない死によって培われる》(『英単語集』⁽²⁰⁾)

パリの“空”に戻ると、このような「時間的分離」(scission temporelle) が『愛の一頁』の“空”において実現されていると考えられる。前述の『ウージェーヌ・ルーゴン閣下』に関する手紙で、マラルメは偶然の襲と亀裂を使って今日の語り手は自己の観念に肉づけをしなければならないと述べている。⁽²¹⁾一つの挿話を読み終えて、目を上げるそのときに、いかにも偶然らしく、襲として、亀裂として立ち現われるのがすなわちこの“空”である。これは登場人物たちとは距離を保っている。ドラマには直接介入してこない（しかしこれは不徹底なものである——後述）したがって、件の人形や着物とは異なり、小説の小道具ではない。「解けない謎」——事件が展開する虚構世界のかたわらで絶えず変化しながらも本質的に不変のまま存在しつづける事物である。（《街は依然として無限であり未知のものであった》）マラルメが《事件そのものと交互に現われるパリとその日々の空に大変感嘆しております》と最大級の讃辞を寄せたのは、そこに彼の考える「象徴化」される資格をもった事物と、その事物から発散される高い *poésie* の香りを感じ取ったからである。この“空”は他の事物とは逆に、小説が終ったあとでもなおも存在しつづける力を持っている。それは「現実」でありながら「現実」を越えた何物かである。

《ご承知の通り、われわれはなるほど存在するもの以外は存在しないという公式にとらわれております。しかしそういうごまかしの口実の下に、手に入れたいと思っている楽しみを否定して、だらしなくあきらめてしまうのは首尾一貫しない態度と言えるでしょう。これは文学虚構 (fiction) を、文学の機構を恥づかし気もなく公衆の面前で解体して示して見せることになりましたが、この彼方 (*au-delà*) 願望こそが、生涯の作品あるいは無を広げて見せるための動機、原動力なのです。彼方で輝いているものが、われわれの世界には欠けているという意識を、一種の巧妙な詐術によって、禁断の⁽²²⁾雷鳴のあの高みへいかに人は投影していることか！ 私はこれを尊敬します》(『音楽と文芸』)

〔傍点はマラルメ〕

象徴主義とは《実は「きわめて現実主義的な態度」》(篠田知和基氏)⁽²³⁾であって、これは日常身の事物に対して常に凝視の眼差しを向け、その事物の *évo-cation* の力に絶えず注意を払っているのである。この注意力は自然主義的作家のそれに少しもひけをとらない。マラルメについて言えば、室内の振れた蛇やシレーヌが縁取る鏡、サクソニアの柱時計、渦形脚小卓 (console)、チュールのカーテン、ガラス製品から、戸外の街路、物売り、市の呼び込み、劇場、ポスター、陳列ケースにいたるまで、すべてそれらは彼の想像的世界を構成する重要な要素なのである。《私について言いますと、豪華な天井や舞台のフィナーレと同じよう

に、ざっと描かれてちょっと色を付けられたポスターなどにも感じ入ってしまうのですが、ある芸術上の観点が他の芸術上の観点よりも劣るということはありません。その観点が据えられれば、このようにどこにでも私は美を楽しむのです》(ゾラ宛, 1874, 11. 6)⁽²⁴⁾ マラルメは、作家はむしろそういう身辺雑事のなかに見られる事物を、われわれに適した言葉、学校や家庭や市場で使われる言葉を選んで、それを材料に幻影を表現すべきであると主張する(『音楽と文芸』)⁽²⁵⁾ この「幻影の表現」を「神秘的虚構的表現」と言い直してもよい。あるいは「現実の反転的表現」と言ってもよい。マラルメは現実の向う側に神秘を見、それを示唆するために現実を虚構的に——マネ流のやり方で——再構成して、現実の「相」をもって現実ならざる世界に透かし模様の鏡をあてた。ゾラは現実の手前で一步踏みとどまって、その「相」を忠実に映すことによって(しかしその表現効果はマネ的に単純化された輪郭を想起させる)現実のもつ多面的、立体的性格を解釈し説明した。しかし二人の興味の対象は同じものであった。ただそれらが対象化される理由が異なっていたのだ。『居酒屋』を読んで作者に宛てたマラルメの次の手紙を見てもらいたい。

《それこそ確かに偉大な作品というものです。^①真実が美のポピュラーな形態となる時代にふさわしい作品です。民衆のために書かなかったということで貴兄を非難する人々は、古臭い理想を惜しむ人々と同様、ある意味で彼らは間違っています。貴兄はその理想のうちの現代的なひとつを見出したのです。それだけのことです。この本の暗い結末と貴兄の^②すばらしい言語上の試み、哀れな連中からでっち上げられた、時として愚劣なあれほどの表現様式も、この言語上の試みのお蔭でもっとも見事な文学的公式の価値を持ったわけです。(…………) ^③働いているクーポーの、彼の妻の仕事場の、驚くほど忠実に描かれたこの単純さは、ある種の魅惑の下に私の心をとらえ、結末の哀れさを忘れさせるほどです。まるで人生の日々のように一人⁽²⁶⁾で回転するあのきわめて静かな頁は、これは、貴兄が文学にあたえた絶対的に新しい何ものかです》

日常性の *poésie* が生み出す作品の自動進行(あるいはこの関係は逆かもしれないが)——これはゾラの《現代人の眼差しのように俊敏で、透明で、非人称的な、軽快な文体》⁽²⁷⁾ という写真機の目によってはじめて可能であり、さらに言えばこの自動進行は、“空”と事件の(そして事件間の)「同時進行」という多層性から生じたものである。〔①は写真術の流行期を思わせる。ゾラ自身、後には創作ノートの資料に自分で撮影した写真を利用している。②は言語学に興味を持ちはじめた当時のマラルメの姿を垣間見せる。③はマネの絵画を連想させる〕

ここまで 1) の外部世界と内部世界との並置の詩的効果について、かなり雑駁に述べてきたが、ここで纏めてみよう。“空”を含むパリ風景は独自の存在感をもって物語と並行している。これはその日常性によって、虚構の事件に日常性をあたえながら、それ自身は逆に非日常化される(「日常」である事件が終結してもなおも存在しつづける)それ自身いくつもの「相」をもつ“空”と事件の「同時進行」という二重の「相」の自律運動が、扇の *facettes* のように、たがいに燦めき合い、絡み合いながらも、けして融合することなく独立した二つの軌跡を描いている。そしてそこに、マラルメは、想像的世界における「象徴」の可能性を見る。

- 2) しかしこの並置には深い必然性がない
- 3) 内部世界と外部世界との直接的交渉は慎むべきである
- 4) 未知との共存にこそポエジーがある

マラルメは件の手紙のなかで《日々の空とかパリとかいうものとの物語との並置の間に存在する精神的な絆、主題の必然性に基づく絆を見出せなかった》と告白していた。この「絆」とは何か。一方で彼は「ヴィヌーズ通りに住むエレヌ」という設定には賛同している。この通りのあるパッシー地区は当時でも有数のブルジョワの閑静な住宅街で、マラルメ自身、幼年時代を過ごし、愛する妹を失った因縁深い街である（《パッシーは（……）驚くべき正確さで書かれております、その墓地に至るまで》）彼はこの街の雰囲気をよく知っていた。パリのなかでも都会の洗練された華やかさとその裏にある傲慢と欺瞞とがもっともよく表われた地域である。そこに田舎出の慎ましく貞淑な女性に移り住んだ。二種類の相反する鏡の facettes が照らし合う場が設定されたわけで、《主題の必然性に基づく絆》とはこのことを指すのだろう。それでは、各最終章のパリの“空”の描写が主人公の心的状態と対応するという点はどうか。これは 2) の必然性とは無縁のものか。答は「その通り」である。

3) でマラルメが指摘している《後で彼女がパリと共感してみたり競って見たりすべきではないでしょう》という点は、次の『愛の一頁』の二つの箇所を見れば諒解できる。第一例は既出のもの、第二例は当時マラルメが読んだプレ・オリジナルの一節である。

《（……）セーヌ河がその涙を滝のように流していたかに思えたのだったが。そのときときに、エレヌはパリを擻猛な怪物とも善意に満ちた巨人とも思ったのだが》（V—5）

《彼女（エレヌ）は自分のうちに濃雲が少し立ち昇ってくるのを感じた。遠くの街の通りが見分けられないように、自分という存在の内部もはっきりとは読み取れなかった》（I—5）

心情と風景とが溶け合っている。ゾラはさすがに人が人生の黄昏時に窓辺で物思いに沈むときに窓の向うにも夕陽が落ちているといった安易な照応関係は避けているが、それでもマラルメの批判通り、人物を風景に直接介入させている。これは二人の美学上の立場の違いから来たものだが、いづれにしても、このことによって、“空”の存在感は事物の象徴性を生み出すほど徹底したものとはなり得なかった。マラルメが《われわれの情念は多種多様な空に依属している》というとき、これはたんなる心理的反映を意味するものでも、恣意的な符号の一致を指すものでもない。“空”はあくまで無関心の空であり、他者としての自律性を持っていて、さらにその上、この自己と他者との間には、世界を要約し得るほどの緊密な関係学が成立するのである。4) の《彼女と共通するものは何もないこの大都会のかたわらに身を置いたこの存在は、そのただ居るということだけで、これはすでに一つの大きなポエジーです。》という彼の言葉自身がこのことをよく表わしている。《共通するものは何もない》というのは「人生の黄昏時」——「窓の夕陽」式の安直な照応関係はないということである。普通の意味でエレヌはパッシー地区には無縁の存在である。そして無縁が真実無縁であるためには、すなわち《ただ居るということ》を成立させるためには、エレヌの存在感と同時に、街の、パリの“空”の存在感が必要となってくる。何度も言うようだが、この“空”やパリ風景が本当に事物となるには、ゾラは少し対象に己れの肌を近づけすぎた

— 物語の動きに合わせすぎた — と言えるだろう。この点については、「事物の画家」であるセザンヌの率直な評が興味深い。

《これは前作（『居酒屋』）よりも穏やかな一枚の絵画のようなものですが、しかし気質や創造力では相変わらず同じようなものです。（……）その絵画に描かれたいくつかの場には、登場人物を動かす情念が染み込んでいて、それで、これらの場は前作よりもさらに劇の人物と一体化して、全体的に公平無私なものとはなっていません。これらの場は謂わば、⁽²⁹⁾ 生きた存在の苦しみで活気づき、その存在と苦しみを共にしているように思われます》（ゾラ宛）

《公平無私な》（*désintéressés*）とはマラルメの言葉を使えば《パリと共感してみたり競ってみたりすべきではない》と言うことだろう。事物は所有できぬものである。誰の手も触れることのできない別世界の存在である。ゾラの事物——その比類ない“空”においてさえも——は多分に人間臭いものとなっている。《「自然」は存在しており、人は何もそこにつけ加えることはできない。（……）私たちがいつでも自由にできるのは、ただ時によって稀だったり多様だったりするその諸関係をとらえ、自己の内的状態に応じて、その状態を思うままに拡大させて、世界を単純化することだけである》——このような考えはなるほど写実的自然主義作家ゾラには《頭蓋骨に鱗が入るほど徹底化された高踏詩派の理論》⁽³¹⁾と映ったに違いない。しかし、マラルメはそのゾラの作品そのもののなかに、ゾラ自身が気づかなかった新しい詩学の手がかりを見出していたのである。

既知のものでありながら依然として未知のものでありつづける他者としての存在——日々の空、パリ風景——は、その折々の多様な「相」という形で単純化され、その諸相の立体的構成（「同時進行」）によって、隠された「もう一つの世界」からの *message* を伝える「象徴」の機能を果すのである。これはマラルメにとってはあらゆる事物の世界を抱括するものであった。季節ごとに移ろいゆき、ときには未来さえも先取りするモードの相も、それぞれの切子面が複雑に光を反映し合う宝石の相も、同じ世界の関係学によって体系づけられているのである。そこではさらに「宝石相」と「植物相」をも連関の糸で結ばれてしまうのである。

《どんな地方も、その自然によって、一種の植物相のように、人間の手になる宝石匣を表わしているのではないのでしょうか。美の本能、多様な気候との関係の本能、それぞれの空の下で、薔薇やチューリップやカーネーションを産み出す支配力をもったこの本能は、耳飾りや指環や腕環とは無関係のものでしょうか。花と宝石——それぞれの種類がその出生地を告げているものようではありませんか。これこれの太陽の輝きはこの花に適している。この女性のタイプはこの宝石に。こういった自然の調和は過去においては支配的でしたが、いま現在はずたれております（……）》（「宝石」）⁽³²⁾

現象や「相」は、いかにゾラが力説しようとも、主観的なものであることには変わりない。写真機の眼をもって対象のさまざまな表層を「観察」し、「写生」しようとしても、そこには視線という主観が、また表現という《制限された行動》が介入してくることは否定できない。「同時進行」はこの主体の色を消そうとする複眼の試みに他ならないが、クロード・ベルナールその人が指摘しているように、⁽³³⁾ 文学や芸術は個性、精神の自発的な創造行為であって、自然現象とは自ら異なるものである。象徴主義はまさしくこの「主観性」を出発点とした。皮肉なことだが、マラルメはゾラの『実験小説論』的な科学性から逸脱し

た部分に注目したのである。つまり、主観性を排しながら、なおも頁の上に展開する想像的架空世界の不思議な *réalité* に。既知をして未知を表出させるその絵画に⁽³⁴⁾。P.-G. カステックスはいみじくも指摘している——《想像力の産物である小説は、諸方側を定立させることなどはできないだろう。その決定性は絶対的なものではない、学者にとってさえも。作者（ゾラ）が多くの場合性急に、表面的に行った調査とか、彼のいわゆる経験とかを、必要以上に真面目に受け取ることはできない。そういうものはきまって恣意的なものである》⁽³⁵⁾これにつづけてカステックスは、ゾラの本領はむしろ小説家としての想像的喚起力にあったと述べている。つまり読者をもその筋の運びとすぐれた再現能力とによって夢中にさせる能力を彼は持っていたのだ。フローベールが羨んだのがこれであり、マラルメが惹きつけられたのもこれである。

主観的な既知の「相」を超（？）主観的な未知の「相」に変えること——ここに文学虚構 (fiction) の問題が生じてくる。

ゾラがもう一人の主人公であるパリ風景を描くにあたって時代錯誤を犯したことはよく知られている。パリ風景には何度もオペラ座の屋根や聖オーギュスタン寺院の穹窿の眺めが出てくるが、この作品の背景となっている第二帝政初期にはまだこの二つの建造物は建てられていなかった（前者は 1861—1865、後者は 1860—1871 の建造）したがって作品で設定された 1853 年—55 年という時代背景とは明らかに矛盾する。これに対してはゾラ自身が 1884 年版の序文（既出）で次のように弁明している。

《1877 年 4 月に創作ノートを取るためパッシーの高台に登ったさい、未来のトロカデロ宮殿の建築現場の足組がすでに私を相当悩ませていたときで、北側には明確な作品描写の手助けになるような目印はなにも見せず、ただオペラ座と聖オーギュスタン寺院だけが、煙突の建て混んだ海の上に浮び上がっていた。はじめは時代の尊重ということで悩んだが、これらの堂々たる建造物はあまりに魅力的で、空に燈をともして明るく、それがくっきり高く浮び上がっていて、パリの一隅全体を擬人化したいという私の要求を容易に叶えてくれるので、他に大きな建物もなかったの、それで私はこの誘惑に負けてしまったのである》⁽³⁶⁾

先のカステックスの《恣意的》をそのまま裏付けるような言葉だが、この人工的な一種の合成写真がもたらす効果は、恰度、春先にすでに初秋のニュー・モードを発表するファッションの魔術的な幻量の効果に似たものがある（《明日になってはじめてえも言われぬものになる悦びを前日に報告するのは魅力のあることではありませんか》マラルメ『最新流行』⁽³⁷⁾）1850 年代の登場人物たちが引き起こす事件と並行して展開していく 1870 年代の風景——ここにもまた別の「同時進行」、謂わば「時代の同時進行」が認められる。意識的であったかどうかは別として、実にゾラの作品は「現実」が「虚構」に、「写真」が「想像」に瞬間にすり替わる、それ自体多面体的構造を有した複雑な建造物なのである。彼の文学についてマラルメはしきりに《文学以外のもの》という言葉を使っている。「文学」と「文学以外のもの」との接点で不思議な作品が出来上がるというのだ。例えば『人獣』(*La Bête humaine* 1890) に対する批評——《ずっと以前から、全精神をもって、私はこの芸術、貴兄の芸術を讃嘆しております。これは文学と文学以外のものとの間にある芸術であり、大衆を満足させながら常に文学者を驚かせるものです》（ゾラ宛 1890、10. 5）⁽³⁸⁾あるいは《私はゾラに対して非常な讃美の念を抱いております。実を言うと、彼は真の文学を作ったと言うより、できるかぎり文学的要素を使わずに、喚起力をもった芸術を作り上げたのです》（J. ユレのアンケート

に対する回答⁽³⁹⁾——後者は相手が第三者であるだけに率直に語られていて興味深い。このすぐ後にマラルメは「文学」とはそういうものとは全く別物であると明言している。彼にはゾラの文学は「文学」ではなかった、少なくとも、彼の考えている「文学」とは全く異なったものであった。恰も、胸当てと乳房とが異なるように。自然主義は胸当てだけを問題にした。象徴主義は胸当てのなかに乳房を見た。しかしそれにもかかわらず、“空”や事件の「同時進行」や合成写真的文学虚構などによって、既知のものを未知のものへと純化させたゾラの作品は、マラルメが考えた「文学」に近い何ものかを持っているように思われる。既知から未知へ変わった風景の「相」は、彼方の神秘に通じる抜穴を隠しており、生と死の混ざり合った中性的な鏡面の様相を呈している。

《一つの風景が阿片のように強烈に憑き纏っている。彼方と地平線には、鉛色の雲、そこには祈願の青い穴があいている——植物は、痛々しい樹皮が赤裸の神経に絡まれて、樹木はその不動の様子にもかかわらず成長しているのが目に見えるようで(……)樹木の影は不在の庭の花壇のなかに無言の鏡をひろげ、その緑の動んだ花崗岩は忘却を全未来もろともに聖遺骨の籠のなかに納めている。その周囲の地面には花束、いくつかの抜け落ちた翼の羽。》(『かつてポオドレエルの余白に』)

《時間——肉体は大地のなかに埋葬され抹消されて——(少しずつ、広大な地平線の中性的大地と溶け合い) /まさにそのとき、肉体は純粹の精神を解き放つ》(『アナトールの墓のために』⁽⁴¹⁾)

固より小説(詩)それ自体、文学虚構であることは自明のことである。ゾラは現実の諸現象を観察し、それを文学に写し取ろうとする。この再現行為にしてすでに虚構性を持ったものであるという矛盾に彼はどう答えるのであろうか。パリの“空”のように、ゾラの意図を裏切って出現した架空世界の架空らしい詩的な *réalité* は「文学」の何を意味しているのか。ともかく、再現行為の属性とも言うべきこの虚構性に対しては、マラルメはむしろ積極的にこれを肯定し、事物の向う側の神秘——究極的には無であるにしても——へ接近するための必要不可欠の要素と見做すのである。

《彼方で輝いているものが、われわれの世界には欠けているという意識を、一種の巧妙な詐術によって、禁断の雷鳴のあの高みへいかに人は投影していることか!》(既出)

(昭和58年8月2日受理)

註

- (1) 1874年11月4日、ゾラ宛に最初の手紙を書き送って以来、マラルメは終生この自然主義の巨匠に対しては変らぬ讚美の念を示している。のみならず、彼はロンドンの *Athenaeum* 誌にゾラ紹介の記事を出し、また彼のためにフォンテーヌブロー近くに別荘を捜したりしている。
- (2) Stéphane Mallarmé: *Correspondance II, 1871-1885*, Gallimard, 1965, p.172.
- (3) Zola: *Les Rougon-Macquart II*, Pléiade, 1961, p.1613.
- (4) *id.*, p.1632.
- (5) *id.*, p.829.
- (6) *id.*, p.493, p.778.
- (7) *id.*, p.1034, p.1071.

- (8) *id.*, p.1039.
 (9) *id.*, p.1012.
 (10) *id.*, p.1023.
 (11) Mallarmé: *Réponses à des enquêtes*, Pléiade, 1974, p.871.
 (12) *Corr.*, II, *op. cit.*
 (13) Zola, *op. cit.*, p.1611.
 (14) *ibid.*
 (15) *id.*, p.1607.
 (16) *id.*, p.854.
 (17) *id.*, p.1092.
 (18) *Corr.*, II, *op. cit.*
 (19) *id.*, p.107.
 (20) Mallarmé, *O.c.*, p.901.
 (21) *Corr.*, II, *op. cit.*
 (22) Mallarmé, *O.c.*, p.647
 (23) 篠田知和基『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・シュオッパー』名古屋大学文学部論集 LXXXII, 1982, p.227.
 (24) *Corr.*, II, *op. cit.*, p.51.
 (25) Mallarmé, *O.c.*, p.653.
 (26) *Corr.*, II, *op. cit.*, p.146.
 (27) *id.*, p.107.
 (28) Mallarmé, *O.c.*, p.646.
 (29) Zola, *O.c.*, p.1624.
 (30) Mallarmé, *O.c.*, p.647.
 (31) H. Mondor: *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p.387.
 (32) Mallarmé, *O.c.*, pp.71–712.
 (33) ゾラ『実験小説論』(古賀照一訳), 新潮世界文学 21, 1970, p.818.
 (34) 前掲書で, 未知は既知よりも美しいということでおも自らの宗教的哲学的偏見にとらわれている理想主義作家たちをゾラはきびしく糾弾している(p.804) しかしゾラ自身が結果的にそのような作品を作ってしまったのである。もっとも, このような彼自身の態度から考えて当然のことだが, 不徹底なものに終わった。
 (35) P.-G. Castex: *Manuel des études littéraires françaises, XIX^e siècle*, Hachette, 1966, p.233.
 (36) Zola, *O.c.*, p.1608.
 (37) *O.c.*, p.837.
 (38) *Corr.*, IV, 1890–1891, Gallimard, 1873, p.144.
 (39) *O.c.*, p.871.
 (40) *Divagations*, coll. “Poésie”, Gallimard, 1976, p.109.
 (41) *Pour un Tombeau d' Anatole*, du Seuil, 1961, p.261.