

小説の生成に関する一考察

村山紀明

マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』¹⁾は一人称体で叙述されているが、唯一「スワンの恋」は三人称体で書かれている。「スワンの恋」に描かれるスワンのオデットへの恋は、全篇を貫く〈私〉のアルベルチヌへの恋を予想させる。「スワンの恋」に描かれる、ヴァントゥイユのソナタ体験は、〈私〉が体験する無意志的記憶の原初形態にほかならない。

このように、ひとつの物語全篇を貫くテーマが、ある箇所では集約的にあらわれている物語形式は、《mise en abyme》をとる物語と言われる。

この種の小説は、フランスにおいてはユイスマンスの『あの世』が嚆矢であるとされている。それが、20世紀のジツドの文学理論と実作を経て、ヌーヴォーロマン作家の意図的な使用となってきた。

『失われた時を求めて』における〈私〉は小説を書こうとして悩み彷徨する。最終巻の末尾で自分の書くべきテーマが「時間」であることを発見する。また、『失われた時を求めて』は「過去と記憶の発見とに向けられているのではなく」、「未来と習得の進展に向けられている。」²⁾〈書く〉という行為をめぐり、作家はその苦悶の過程をみずからの小説の題材とする。

プルーストは、『失われた時を求めて』の作中人物の画家につきのように言わせている。フェルメールは、『デルフトの眺望』という作品のほんの一部の〈黄色い壁〉のために自分の命を縮めた³⁾と。これは、作品の〈部分〉の価値は、〈全体〉に匹敵するという見方である。このような作家の創作意識は、換言するならば小説構成は、日本の小説にも見いだされる。

永井荷風の『溼東綺譚』⁴⁾をみてみよう。同時代人の佐藤春夫はつぎのように言及している。「『失踪』という作中作の存在は、本筋の単調を補ひ、一種立体的な効果を生じて心理主義文学の妙趣を發揮せしめ」⁵⁾るのでその効果に注目している。要するに、作者たる「わたくし」が二重人格化して奇異な客観性が生じているとする。孤独な老文学者である「わたくし」大江匡と「失踪」の主人公種田順平はその境涯をまったく別にしながら、その不幸と孤独が相等しいのを知る時、荷風の歎息を読者はしみじみと感じる、そこに作家の無限の筆力を佐藤春夫は認めている。この指摘は、「中心紋」のこまかい技法にはふみこんではないがその本質を鋭くいいあてている。われわれはもう少しこの技法について批評史的観点をとりいれて考えてみよう。

平野謙は、『溼東綺譚』の「わたくしは春水に倣って、⁶⁾ここに剩語を加える。」の部分を用いて「ここにおいて『失踪』という小説を腹案中の『わたくし』と『溼東綺譚』を書く作者自身とが、二重写しのままで、ほとんど無意識的に混同されているのではないか」と述べ、「書く作者」の無意識的な物語への介入は、大江匡イコール永井荷風という私小説的な定式を意識的に採用した作者の技法の破綻を暴露しているとのべている。

また、江藤淳は、「氏（荷風）のおかしたあやまちは、作者と主人公の人称を混同するというあやまち」⁷⁾であると指摘する。

これらにたいし、坂上博一は、一連の「わたくし」の混同については、荷風の両面性——知性と感性——がバランスを保ち、「時に美しく崩れて八方破れの結果を呈している」⁸⁾とそこに一種の美をみいだしている。

われわれは、「失踪」が中心紋におかれることにより、物語の空間・時間が一方向に発展するという単線性をのがれ、そこに厚みもたらされていることに着目したい。『溼東綺譚』は自己言及性という性格をもっている。

「溼東綺譚はここに筆を擱くべきであろう。然しながら苦しいここに古風な小説的結果をつけようと欲するならば、半年或は一年の後、わたくしが偶然思ひがけない処で、既に素人になっているお雪に廻り逢ふ一節を書き添へればよいであらう。」⁹⁾

この箇所をみるならば、先の平野が主張する「わたくし」の混同というよりも、荷風自身、語り手と、書き手の「わたくし」を明確に区別していたということがわかる。

一元的な物語空間を抜けだし、重層的な世界を創造しようという作家の意図のもとに中心紋がおかれている。

従来、「失踪」に関しては、大方の研究者の見方は、「わたくし」とお雪の関係に副次的な役割しか認めていなかった。しかし、種田順平には、作者の創作活動にたいする姿勢が相似的にみいだされるのであり、それは荷風の、自己を相対化する試みであったに違いない。平野は、「私小説的リアリティの逆用」と言っているが、ことはむしろ小説の構成にかかわってくるのではないだろうか。

『溼東綺譚』の冒頭の「わたくしは殆ど活動写真を見に行つたことがない。」という文は、語り手の〈私〉のエクリチュールの現在までの経験・総括である。ところが、その後の「夕暮も追々寒くなくなって来た或る日のことである」という叙述により、読者は一気に物語世界の開始に立ちあう¹⁰⁾。語り手とともに読者は物語の現在に身をおくことになる。さらにその後の記述で、エクリチュールの現在に戻るといふように、『溼東綺譚』の時間構成は、現在と過去を往還する。さらに、第二章以後、「失踪」という「物語の中の物語」が挿入され、物語内の時間が錯綜してくる。これらの時間は、スクリプトウールによって統御されている。

ところで、吉行淳之介は、荷風を師と仰いだ作家であり、荷風にも言及しているが、『砂の上の植物群』¹¹⁾は青年から中年への移行を自覚する男の物語である。主人公は自己を客観的に把握しようとして、自分にとっての「父」の意味をさぐるのである。それまで自分の精神構造を支配してきた父からの解放をめざしているともいえる。そこでは、吉行特有の実験的手法がみられる。

磯田光一はこの小説に関してつぎのように言っている。¹²⁾「主人公の伊木一郎は、化粧品セールスマンをしている妻帯者として設定されている。しかし冒頭では、たんに一人の「男」と書かれ、やがて伊木一郎という名が明らかにされてくるところから見ても、作者が主人公をいかに客観視してとらえているかが窺えよう。第二節に出てくる架空の推理小説における「復讐の兇器」のイメージは、第五十五節以後の重要人物を暗示する伏線として設定されている。」

この指摘のとおり、第二章の「彼の心に浮び上がったのは、一つの推理小説の着想である。」以下の部分は、「小説の中の小説」であり、それが小説全体と相似形をなして、後の物語の重要な伏線となっている。「書けるものなら、書いてみたい、と彼は思った。」というようにこれから小説を書こうとする男の物語として設定されている。

「その序章の部分に、自分にとって何かの意味が隠されているに違いない」

作者は、自分を呪縛している父親の亡霊と対決しようとする。伊木は自分の死後、妻を兇器にし、妻と関係する男に復讐しようとする。そしてこの推理小説のもつ意味を考えようとするのである。その結果、自分の内部に厳存している父親につきあたる。現在の自分は、すべて父親に律せられている。この父親の支配から脱出しようという試みが、父親の女を奪うという方法で試されるのだ。

このように、筋の上からも、作中作の体裁がとられているが、また、作者の顔出しの場面では、自作を解説するという手法をとっている。さらに、クレーの絵にふれながら、自作に解説をほどこしている。クレーの「砂の上の植物群」という絵に興味を抱いた〈私〉は、色彩は、やや濁った暖かい色だが、絵全体は透明で、希薄になってゆく空気のような雰囲気を与える印象をもつ絵に強烈な原色の赤を投げこむと自分が現に書きつつある作品のイメージにぴったりになると注釈を加えている。この「原色の赤」は物語の中で伊木の心象をあらわす特徴となっている。夕焼けに赤くそまる海を見ていた伊木は、高校生の明子と知り合う。制服姿の明子の唇にはまっ赤な口紅がぬられていた。そこで、伊木は、夜学の教師時代の教え子の川村朝子を思いだす。朝子は親が経営する酒場で、濃い口紅を塗って仕事をしている。そのうち噂が広がり、伊木は教師をやめ酒場にも行かなくなってしまふ。明子とその妹の京子とも関係を伊木は赤い衝動でもつことになる。伊木は、ベッドに縛りつけられていた京子を妹に直面させ、その前で明子を犯そうとする。そのとき、伊木は、倒れて目を閉じている明子の唇に赤い口紅を塗りつけようという衝動にかられる。このサディスティックな行動は先の「原色の赤」によるところのものである。

「自分が密閉された部屋の中に閉じこめられてしまったことも痛いほど感じた。その部屋は、京子という密室であり、また京子と二人だけで世間の目を避けて閉じこめる密室空間である。彼の舌は血の味を感じ、永久に京子を両腕にかかえて密室の中で輾転としなくてはならぬ自分を感じた。」¹³⁾

吉行の物語世界は、たとえば、夕暮に始まる夜の世界、車の中、密室というように外から遮断されたひとつの演劇空間をその舞台としている。ある意味では、日常世界、現実から遊離した空間での出来事といえる。だから、人工的で作為的なものがそこに感じられるということにもなる。先の引用部分では、伊木と京子の密室にもうひとつの存在がしのびこんでいるのを伊木は感じている。それは、父の亡霊である。京子はじつの妹ではないかという疑念に徴しても、エディプス的な父の呪縛からの解放という意味が伏在していることは明らかであろう。

演劇空間はそれ自体この世の縮図でもあるといえるし、ひとつの完結した閉じられた空間でもある。吉行の小説は、その冒頭部分を考えてみればわかるように、ひとつの異質空間に参入することによって始まる。『砂の上の植物群』は、伊木が海を見に行くところから始まるし、また『夕暮れまで』においては、中年の男と若い女性が、公園へ行くバスに乗っているところから始まる。

「崖の上の地面をおおう薄紫色の空気の層は、まるで電流を帯びているように皮膚の上にかすかに放電してくる…、と男はそう思った。どこか違う世界に、まぎれ込んでしまったようだ。」¹⁴⁾ (P.35 1998)

時間的にも昼の世界から夜の世界へと移行することによって吉行の物語世界は、ますますその異境性をあらわなものにする。男と女の関係においては、荷風同様家族は排除される。このような意味から、われわれは吉行の物語世界は一種の実験小説であると括ってもよい側面があ

る。吉行の作品に登場する男の心のなかに、九鬼周造のいう「恋の真剣と妄執とは、その現実性と非現実性によって「いき」の存在に悖る」¹⁵⁾という「いき」の美的性格があるとすれば、それもまた異境の世界でしか存在しないのかも知れない。

日常性の割れ目に姿をあらわす非日常性への侵入に端を発し、終わりのない生の研究をめざす吉行の小説は、つぎのようなルカーチの文学理論に通底しているのではないか。

「小説の内的形式はひとつの過程として把握されたのであるが、この過程は、問題的となった個人の自己自身をめざす遍歴であり、ただ存在しているというだけで、それ自らにおいて異質的であり、個人にとっては無意味であるような現実にとらわれて眼が曇っている状態から、明晰な自己認識にいたる道である。」¹⁶⁾

この完結しえない探究に発動されるのが吉行においては、中心紋であり、自己言及性の記述である。

吉行自身、『湿った空乾いた空』の中でつぎのように書いている。

「Digression and digression。横道また横道、と訳してみるか。本筋を離れてやたらに枝葉に及ぶこと、といった意味の英語である。二十六年前、スターンについての英文の解説書を読んだときに、この言葉だけが、頭の隅に棲み付いた。その後、小説を書くようになってから、一度この方法を使ってみようと考えて幾回か試みかけたが、果たせなかった。この作品では、活用できたらよい、と思っている。」¹⁷⁾

川村二郎は吉行の小説に関して、「モザイクという比喩をさらに延長すれば、大小さまざまな石が光りながら、ただ自分の光を放っているばかりでなくて、たがいに照らし合い、一つの石はいわば他の石の光を受ける鏡となって、おびただしい鏡面の反射光線が交錯する、その中心に、おのずから結ばれてくる像がある。」¹⁸⁾とのべているが、これはまさに「中心紋」の意義を言いあてたものにほかならない。

上の〈中心紋〉という観点から、いまひとつの例として、ギ・ド・モーパッサンの『ル・オルラ』¹⁹⁾に言及してみたい。ジャン・リカルドゥは、象徴法は「予言的なものとして、まだその時の至らぬうちに、前もって未来のことを露呈する」²⁰⁾と述べているが、改稿(日記形式)『ル・オルラ』の話者である〈私〉のパリ、モン・サン・ミシェルへの旅は、一種の象徴法と見てとれるのではないか。リカルドゥとは逆に、プルーストは19世紀の偉大な作家が、かれらの失敗したかのような作品にあとから回顧的な一筆を付け加えてそこに統一性を与えることによって偉大な芸術作品とするのだと『失われた時を求めて』の中で述べ、自己観照という働きの重要性を指摘する。リカルドゥ、プルーストの、一作品の〈部分〉を重視するという芸術理念は共通している。このような意味で、モーパッサンの改稿『ル・オルラ』(1887年)は、初稿『ル・オルラ』(1886年)にはみられない価値があると考えられる。

ここで、初稿『ル・オルラ』と改稿『ル・オルラ』の内容にふれてみよう。初稿の梗概²¹⁾——精神科医のマランド博士は、同僚や自然科学者を一同に会して一人の中年の男の患者を紹介し、本人に病歴を語らせる。その患者は、ある日「一種の神経不安」に襲われる。次第に情緒不安定が昂じて、夜、悪夢にうなされるようになる。自分の家が、得体の知れない疫病神にとりつかれているのではないかと思う。そのうち、寝る前に枕元に置いた水差しの水が夜中からになってくれているのに気付く。また、朝、庭を歩いていると目の前で見えない手によってばらの花が摘まれ、宙に浮かぶのを見る。それ以来、この見えざる幽霊がいろいろ行動する。その患者は、その不可視の存在を「ル・オルラ」と名付けるのだが、ある日、自室でその気配を感

じて、振り返ったとき、正面の鏡に自分の姿が写っていなかった。この見えないものにたいする恐怖から、みずから精神病院にやって来た。自分自身では、正気だと思っているのだが。一方、リオ・デ・ジャネイロの新聞によれば、ブラジルでは狂気の伝染病が流行しているとあった。かれは、発病前に、ブラジルからルーアンに到着した帆船があったのを思いだした。コント（初稿）末尾で、マランド博士は言う。「この男が狂っているのか、それとも私たちの両方が狂っているのか…あるいはまた…わが人類の後継者が本当にやって来たのか。」²²⁾

改稿『ル・オルラ』の梗概²³⁾——改稿は、日記形式をとっている。この物語の〈私〉は不安神経症にかかっている、悪夢に悩まされる。ある晩、夕方には水がいっぱいはいっていた水差しが、だれも部屋に入っていないのに、翌朝、すっかり空になっているのに気づき、かれは慄然とする。これを契機に、かれのすべての関心は、目には見えない幽霊——ル・オルラ——にとらわれてしまう。かれは、あの手この手で、ル・オルラから逃げようとするが無駄であった。常時、自分はル・オルラに監視されていると思う。しばしば、かれは、ル・オルラをつかまえようとして、振りかえるのだが、そこには何も無い。かれは、とうとう、ル・オルラを逃れられないように閉じこめ、自分の家に火を放つ。しかしながら、本当にル・オルラは死滅したのか。その疑いからのがれるため、解放への道は自殺しかないと思う。

初稿では、二、三か月の転地を考えるが、水が消えた現象のせいで、その旅行を中止する。これに対し、改稿では、〈私〉は旅に出かける。パリで催眠術の大家であるパラン博士に出会う。博士は、動物磁気のことを〈私〉に話す。それは目に見えないものことである。〈私〉は博士の話によって、ル・オルラが存在が妄想でも、超自然的なものでもなく、おそらくは神経と関係のある超科学的なものであることを受け入れる。このように、改稿では、パラン博士の言説自体が、この物語全体のテーマを先取りして集約し、物語の構成という点から見れば、〈中心紋〉を使った3部構成になっているといえる。

ところで、初稿『ル・オルラ』と改稿『ル・オルラ』の叙述形式はどうなっているか。初稿は、ある精神病院の患者が医師たちを前にして語る物語であり、改稿は狂気の道を辿る男の日記である。ルネ・デュメニルは、「ジル・ブラス紙の稿（初稿）の方がこの巻の稿（改稿）よりはるかに興味深く、直接的である。心理・病理学的研究のためには、ジル・ブラス紙の稿（初稿）を選ぶべきである。」²⁴⁾としてモーパッサンに関する病跡学的資料価値を初稿の方に認めている。また、「書き直された作品（改稿）は、[…] 小説としては結局失敗だったと思う。」²⁵⁾と石田友夫は言う。しかしながら、日記体という形式を改稿で採用することによって、〈私〉の不安、恐怖がより身近なものとして一層激しく、逃れないものとして読者に共有させるような効果を持たせているのではないか。日記は監獄的状况からも生まれやすい。また逆に、そんな幽閉状態をひきおこしもする。つまり、日記作者は周囲から孤立しやすく、一種の獄舎と化して日記の中に逃げこんで、自分の牢獄を作るのである。〈私〉の、他者との交流を拒否したいいわば自閉症的空間をつくりだす。ピエール・コニーは、「ル・オルラは要するに『孤独』の別名にすぎない。」²⁶⁾と述べているが、孤立したトポスが〈私〉の精神状態を規定し、狂気の道につながっていくのだ。そのような孤独感を表現する形式として日記はうってつけのものではないか。

また、バンジャマン・コンスタンは一日が終わるともう翌日の日付を、それも不合理な不安を感じながら、「ぼくは一日を終える線をひいて翌日の日付をしるすとき、その翌日がもたらすかもしれないことについて、きまって不安な気持ちにさそわれる。」²⁷⁾と記したが、〈私〉の

宙づりにされた不安定感を、唐突かつ頻繁にとぎれる日記という散文に託すのはごく自然のなりゆきでもあろう。日記は近い過去に言及するものと思いがちだが、一方では未来、それもこの場合、頼りない不安定な未来だが、未来に〈私〉の意識は向くのだ。『ル・オルラ』初稿の時制は、単純過去が主旋律をかなでるが、改稿では、複合過去、現在形、さらには未来形が頻出する。²⁸⁾ 未来にたいする不安、たゆたいが改稿では顕著である。だから、初稿の大きなテーマと目せられる、ル・オルラが人間にとりついてこれを滅亡させ、やがて人類の後継者となることと、それにたいする不安は、改稿ではいささか希薄になってはいるものの、むしろ、それは改稿の欠点ではなく、改稿で読みとることができる一個人の苦悩、恐怖、不安はいささかも初稿の人類滅亡の不安に圧倒される類のものではないように思われる。換言するならば、一個人の崩壊のテーマが必ずしも人類滅亡のそれに、文学性(恐怖)という点で劣るものではないということだ。来たるべき狂気の確実性に極度の不安を覚える主体はもはや連続的な叙述形式には耐えることができないだろう。断章の不連続性、繰り返し。ある意味で、日記とは他者が存在する余地を持たない文章形式ともいえよう。見る自分と、見られる自分というオートスコピックな恐怖が日記の中でこそ生々しく描かれる。ここと主体の分裂とのへだたりはほんのひとまたぎだ。これをたんに不安神経症の一症例であるとするのではなく、自己との対話はそれが病的な類のものであるとしても、創作の出発点になりうるということを忘れてはなるまい。作品の中の分身の存在は、世界にたいするヴィジョンをより鮮明に表現するのみならず、芸術にたいする見方を表出する自己を探索する作家の行為を象徴しているのだ。

『ル・オルラ』には、精神病理学的用語を使うならば、世界没落感、あるいは自己崩壊体験の試練の跡がうかがえる、他者と同一化し、自分を変身させ、あらゆる役割と状況を同時に生きる能力は、自己がパランプセスト (palimpseste) になるデーモニッシュなそれといえよう。分身のイメージを通して、人間は、同時に自らの有限性と、自らにひそむ超人性という潜在能力との間によこたわる裂開をうめようとする。分身は、承認と否認をひきおこす親密さと敵意が緊密にからまりあっている補完性という感情を人間に与える。しかし、存在と表象の相違を消してしまおうとする欲望のさなかで、創造性を揶揄しようとする悪魔のような光があらわれるのも事実である。それにもかかわらず、失墜の感情につきまとわれ、悪魔の爪に刻印された想像世界がその十全な形をあらわしていないにもかかわらず、物事の表面下から世界の真理をつらぬこうとする芸術家のデミウルゴスの力が確立される。そして、分身の概念が、無とはいわれないまでも、不完全さと空虚の感情に基礎をおくにしても、そのテーマの豊穡さは、創造と想像界に刺激を与えてやまないだろう。

初稿は、当時の医学的裏づけによってある種の客観性が枠として存在しているという体裁(額縁小説)をとっている。ここでは、その全体が一つとなって、論の立て方、叙述の仕方によって、我々の感覚ではとらえがたい超自然的なものが存在する可能性を窮極的には肯定している。その可能性は幻覚にとらわれた人を迎え入れた精神病専門医自身によって認められている。たとえば、「医者は答えた。『それは本当だ!』そして、『それらの液体は私の家と同じように消えたのですか』その医者は重々して答えた。『消えました。』」²⁹⁾

これに対して、改稿では、いわば権威づけによる外的縁どりではなく、〈私〉のパロールそのものが問題となる。表象と現実(リアリティー)との関係という問題についてモーパッサンは補足的あるいはこうってよければ内的操作をほどこすのだ。日記のエクリチュールにおいては、当然のことながら、主人公——観察者、登場人物——話者という役割結合の組み合わせ

が真実性をみきわめようという点において複雑さを倍化している。なぜならば、現すことができないものが生じるのは、表象の主体そのものにとってなのだから。日記の日々書きつがれてゆくクロノロジーは事件の生起を叙述する際、発話行為にいやおうない暴力的説得性を与える。ル・オルラの出現は、その出現が完成したと思ったまさにその瞬間から不可視の存在となる。いうならば、日記のエクリチュールの過程そのものの中に出現する。回顧的なレシの順序においては、探しもとめられている事件はとらえることが不可能なのであり、日々増大する不安によって、あるいは崩壊という事件の渦中でその緊迫のさ中で問い尋ねることができるのだ。だから、改稿のテキストの特殊なレトリックが生じるのだ。「あいつを殺す、どうやって?」、「あいつは死んだのか」「いや…いや…決して…決して…あいつは死んでいない。」³⁰⁾ カレンダーの自然な理論的持続性が、沈黙と、ぶり返しと、逃避と再開とが間歇的に生じる螺旋を描く。ル・オルラの他者性がテキストの中で次第にあらわになり、孤独と、主観的な閉じこもりをむさぼり食う。というよりもむしろ、他者性を隠蔽しながら、その名を吹き込むあらわれをちらつかせながら、ディスクールによって濃密なものにすることによって（「あいつ、自分の名を大声で言っているらしいぞ。だが、聞えない、…オ…そうだ…たしかに叫んでいる…じっと耳をすましても…どうもだめだ…もう一ぺん言ってくれ…オ…オルラ…聞えたぞ…オルラだな…これがあいつなんだな…オルラ…あいつは来たんだ!…」³¹⁾ (P.69) テキストはそれを縁どっている沈黙と奇妙な聴覚を曖昧なままに描写している。じじつ、〈私〉の日記は、はっきりとはしないが、不動の証拠を積み重ねることによって事件のつながりを拾い集めその流れを構築しようとしている。

逼塞した状況の中で狂気にとらえられる人間存在の不安が『ル・オルラ』で描かれているのだが、このような状況にまったく救いはないのであろうか。『ル・オルラ』における問題系は、大きくいうならば内部と外部をめぐるそれだともいえる。たとえば初稿『ル・オルラ』の冒頭で一人の平凡なブルジョア男が、自分の住居や周囲の環境を紹介しているが、その庭は近くの森につながり、家の窓からは世界中の船舶が運航するのを眺めることができる。この限りでは、〈私〉は外界とのつながりを持った優雅な状況にあるといえる。自己と外界とが敵対関係ではなく、親密さもみられる安定した関係性を保っているといえよう。さらに、改稿『ル・オルラ』では、モン・サン・ミシェル、パリへ〈私〉は旅に出かけ、モン・サン・ミシェルから帰ったとき、不安神経症はもう治ったと〈私〉は思う。少なくとも、旅そのものは不安定な精神の緊張をときほぐす役目を果たしているといえよう。外界への精神の解放が癒しをもたらすのである。

つぎに、しのびよるル・オルラにおびやかされながら〈私〉が見る幻覚の一例に注目してみよう。

「蝶はどうだ！飛ぶ花ともいいかげな、あの蝶は！ときみらは言うだろう。おれは、宇宙の百倍もあるような大きい蝶を夢想するのだ。その翅の形、美しさ、色彩、運動など、計り知ることのできようはずもないが、おれにはその蝶がはっきり見えるのだ…。それは星から星へと飛びうつる。その軽やかにやわらかな羽ばたきで、星の世界をすがすがしく、かぐわしくさせながら！…すると、星の世界の住民たちは、その蝶の通るのを恍惚としてながめているのだ。」(P.71)³²⁾

この白昼夢は、モーパッサンの師であるギュスターヴ・フローベールの作品³³⁾を思いださせないだろうか。宇宙的次元にまで拡がった肉体——意識の夢想。『ボヴァリー夫人』

の女主人公、エマの悲劇は「一枚の皿」にも比せられるような狭い空間に閉じこめられて窒息状態に陥っていると自己規定してしまわざるを得ない彼女の性向から発生している。そのような窒息状況が未来永劫に続いてゆくという絶望の意識から生じている。このようなエマは「拡がり」を求めずにはいられない。愛人のロドルフに捨てられ病に臥しているエマに、ある日、自分は救われるという幻覚がおとずれる。それは閉ざされた狭い空間から拡散し、さらに永遠の国へ自己が上昇していくという白昼夢である。これは、『聖ジュリアン伝』でジュリアンが天へ上昇するのと規を一にしている。『ボヴァリー夫人』においては、エマの空間とシャルルの空間がそれぞれ収縮、膨張運動を繰返し、物語に厚みを与えている。それはフローベール自身における「涯しない地平線を求めて拡散せずにはいられない性向」と「自己凝視へと降りてゆかずにはいられない集中の意志」³⁴⁾との衝突のドラマにほかならない。フローベールのこの拡散への意志（膨張運動）は究極的には人間と自然との融合に到達する。そのとき比類のない歓喜が湧きあがる。そこでは、主体と外界との隔たりが消滅し、二者が融合現象をおこす。ジョルジュ・プーレはこのようなフローベールにおける特権的瞬間を「汎神論的恍惚」³⁵⁾と呼ぶ。この汎神論的融合を実現するためにフローベールは、自我を香りのように発散させ気化させるという比喻を用いる。この自我の気化現象と歓喜はフローベールにおいては表裏一体をなしている。

「わたしたちは地中にひしめきあっている哀れな花だったけれど、今は香りとなって発散してゆく。」³⁶⁾

フローベールの融合志向は「自然」にたいしてだけでなく、あらゆる客体を対象としている。エマの、自分がいる世界とは異なる世界にはいりこんでしまいたいという欲求もそのひとつのあらわれにほかならない。このフローベールのあらゆる対象にたいする《pénétration》への強い意志——これは、モーパッサンの作品にも見られるものである。

さらに、師匠の衣鉢をつぐ点をつぎにわれわれは認めうる。

1885年2月にモーパッサンはジル・ブラース紙に『狂人の手紙』を発表している。

「その時、誰よりも、おれはそれらを感じていた。おれは、それらの超自然的な通行人たちを。存在か、神秘か？それをおれは知っているのか？ それらが何であるのかを言うことはできない、しかし、おれは、それらの存在をいつでも指し示すことができる。そして、おれは見たのだ——不可視の存在を見たのだ。」³⁷⁾

これは、『ル・オルラ』（初稿、改稿）に通じるテーマだ。おそらく、これが『ル・オルラ』創作の鍵となるものだ。フローベールの忠実な弟子が記憶にとどめるべきは、作家は自分が表現しようとしているものを自分自身で感じなければならないということだ。フローベールは書簡でいつも友人たちに、つぎのようなことをのべている。作品中の登場人物がなにかにとりつかれ、それを経験しているさまを作中で表現するとき、フローベール自身、肉体的ともいえる苦痛を実際に感じ、そこではじめて表現に真実らしさを与えることができるとし、それは一種の苦業のようなものだ。この文学的自己中心主義者の師匠から強い影響を受けたモーパッサンは文学創造という職人仕事に没頭し、師の教えに従って、苦業に自らをゆだね『脂肪の塊』の出版をフローベールの死の数週間前の1880年にまで延期したほどだ。『狂人の手紙』の作者は、確かに文学的幻想が、人が書こうとするときに一種の試練、ほとんど幻覚的な試練を作家に要求するという考えをうけついでいる。フローベールは、エマ・ボヴァリーの苦痛を想像し、彼女を砒素で殺した犠牲を払って吐気を描写する。モーパッサンは『狂人の手紙』の中で、想

像力による狂気の戸口への侵入を告白する。手紙という形式は主観的な真実らしさへの接近可能性を確かなものとする。これ見よがしのタイトルは、レシの精神を裏切っているかも知れない。しかし、その精神は狂人のそれではない。1886年の初稿『ル・オルラ』は、いわゆるレシであるが、そこには中篇作家としてのオノレ・ド・バルザックの影が見られる。1887年の改稿の日記においても同様に、作家は、真摯な書簡作家であるかれ自身を次の点で凌駕している。個人的な思い出が素材になっているのは、フローベールと同様だ、かれが文学に変換できるそのエッセンスを急いでつみとろうとする感情は文学性という価値を保証している。だから、『ル・オルラ』は一狂人の作品とはるかかけ離れたものだと言える。おそらく、感覚器の正常の限界におけるある種の経験は、モーパッサンにおいて、1892年にブランシュ医師の精神病院にかれを導くことになる一般麻痺の前駆症状の病巣によってひきおこされたのかもしれない。肉体的、精神的発作は作家にとって創造の素材でもある。シャルル・ボードレールから、モーパッサンは、おそらく、想像力こそがあらゆる芸術創造の可能性をひきだしてくるものであり、想像可能なことは「真実の王国」であるということ学んだのだ。いかに可能事にふれることができるか。われわれは、この鏡（モーパッサンにとってもっとも重要な素材である）のコント（日記）の中で、われわれがわれわれの分身の反映であるものを想像させる、水、牛乳、薔薇の素材が詩情になりおおせた狂気への賛美を見いだすことができる。プルーストによれば、神経症、狂気は地の糧である。また、ジェラルール・ド・ネルヴァルの『オーレリア』は、かれの生涯におきた一つの重大な危機についての自叙伝となっていることを思いおこそう。そこでは、夢や妄想的直観はなまの状態で報告されているのではなく、これらが持つドラマティックな、詩的な触発能力が文学作品に定着化されている。

「ルーヴルの辺りに着いて、広場まで歩いて行ったが、そこには奇妙な情景が私を待っていた。風にどンドン吹き払われてゆく雲の向うに、とてつもなく素早く去って行くいくつもの月を見た。私は、地球が軌道を離れ、マストの折れた船のように虚空を彷徨って、星と近づいたり離れたりし、そのたびに星が大きくなったり、小さくなったりするのだと考えた。」³⁸⁾

精神病理学的には重篤で急性の精神病患者の体験が描かれてはいるものの、天才の感受性が芸術になりおおせていることは明瞭であろう。ちょうど、モーパッサンの宇宙大の蝶のように。

われわれはここに、狂気と正常の狭間を揺れ動く精神から傑作が生まれるという作品創造のメカニズムのひとつを見る。

統合失調症の体験における退行には恐怖と強い不安を伴う。分裂をおこしているこの時にも、精神病患者の人格の中には健康な観察部分があって、それが、かれの人格の主要部分が退行をこうむっているさまをよく観察している。かれ自身にとっても理解しがたいほど退行した部分を見ることは、それはきわめて恐ろしい体験なのだ。その恐怖にたいする防衛機制でもある創造の意義を忘れてはなるまい。

注

- 1) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, 4 vol., 1987-89. 以下、*la Recherche* と略記。
- 2) Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, PUF, p.10., 2014.
- 3) *la Recherche*, III, pp.687-694, 721.
- 4) 永井荷風 『荷風全集』 昭和46, 2-49, 6. 岩波書店

- 5) 佐藤春夫 『小説永井荷風伝』 新潮社, 1960.
 - 6) 竹盛天雄 「摘録・断腸亭日乗」(上) 解説 岩波文庫 昭和62年7, 参照, 平野謙 『芸術と実生活』 新潮社, 2001, pp.192-193.
 - 7) 江藤淳 『江藤淳著作集』 全6巻, 第2巻 「永井荷風論」 pp.26-27. 1967, 10.
 - 8) 坂上博一 『永井荷風ノート』 昭和53, 6. 桜風社.
 - 9) 『荷風全集』
 - 10) 劉 建輝 『『溼東綺譚』論—内包された二人の<わたくし>を手掛かりに』, 「国文学研究ノート」/神戸大学『研究ノート』の会, 1988. 8.
 - 11) 『吉行淳之介全集』 講談社, 昭和58. 5-60. 1. 以下、『吉行』と略記.
 - 12) 磯田光一 「安全装置の此岸と彼岸」『すばる』所収, 昭和53, 12.
 - 13) 『吉行』 8巻 p.267.
 - 14) 『吉行』 8巻 pp.281-283.
 - 15) 九鬼周造 『『いき』の構造』, 岩波書店, 1930.
 - 16) Lukács György, *Die Theorie des Romans*, 1920, ジョルジュ・ルカーチ 『小説の理論』 原田義一他訳, 筑摩書房, 1994, 12.
 - 17) 『吉行』 8巻, p.31.
 - 18) 川村二郎 『感覚の鏡: 吉行淳之介論』 講談社, 昭54, 4, pp.200-201.
 - 19) ① Maupassant, *Contes et nouvelles*, II 《Bibliothèque de la pléiade》, Gallimard, 1979.
 - ② Guy de Maupassant, *Le Horla*, Librairie Générale Française, 1994.
 - ③ Maupassant, *Le Horla*, Classiques Hachette, 2006.
- 引用は2により、1、3を参照した。
- 20) Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, collection *Tel quel*, 1971, p.176.
 - 21) 参照, 北川美香 『『ル・オルラ』における閉域の構築をめぐる』, 『仏文研究』 京都大学フランス語フランス文学研究会, 23, 1992, pp.65-77.
 - 22) Maupassant, *op. cit.*, p.30.
 - 23) 北川, 前掲書 参照.
 - 24) René Dumesnil, *Guy de Maupassant, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1947.
 - 25) 石田友夫, 「モーパッサンの書いた二つの「オルラ」」, 『人文科学研究』, 新潟大学, 44, 1973, pp.35-57.
 - 26) Pierre Cogny, *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F. coll. 《Que sais-je?》, 1968.
 - 27) Cf. Benjamin Constant, *Journal*, coll. 《Bibliothèque de la pléiade》, Gallimard, 1957.
 - 28) 北川, 前掲書, 参照.
 - 29) *Horla*, p.25.
 - 30) *Horla*, p.73.
 - 31) *Horla*, p.69.
 - 32) *Horla*, p.71.
 - 33) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Classiques Garnier, 1971.
 - 34) 蓮実重彦 「『ボヴァリー夫人』に於ける空間の構造に関する一つの考察」『明治学院論叢』 n°146, pp.53-56, pp.27-61, 1969.
 - 35) Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, p.349, Plon, 1950.
 - 36) *Ibid.*
 - 37) Maupassant, *Lettre d'un fou*, p.87, Librairie Générale Française, 1996.
 - 38) Gérard de Nerval, *Aurélia*, Lachemal & Ritter, 1983.