

小説における象徴主義の記号理論 : 記号の循環と開かれた解釈をめぐって

合田, 陽祐
山形大学人文社会科学部 : 准教授

<https://doi.org/10.15017/4355457>

出版情報 : Stella. 39, pp.159-182, 2020-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :



小説における象徴主義の記号理論^{*)}

——記号の循環と開かれた解釈をめぐる——

合 田 陽 祐

序

「象徴派」と「小説」のふたつの語は長く対立するものとみなされてきた。だが近年出版された研究書や叢書のなかには、「象徴主義の小説 (roman du symbolisme)」や「象徴派小説 (roman symboliste)」,あるいは「象徴派短編小説集 (contes symbolistes)」といった語をタイトルに冠しているものがあり、我々の目をひく。論者によって捉え方はまちまちだが、共通しているのは、1880年代末から「象徴主義者」を名乗り始めた若いデカダン作家たちが著した¹⁾、一定の長さをもつ物語的散文が分析の対象となっている点である。その物語的散文の著者の多くは小説家ではなく詩人であり、形式的にはメタフィクション（小説内小説）や内的独白など、多くの実験的な要素を含むことが特徴である。これらのことは古くから存在する、象徴派はデカダンスの美学を部分的に継承した集団であるという理解や、象徴派の構成員は詩人であるといった認識と、齟齬をきたすものではない。だがなぜ1890年前後に現れた新世代は一斉に小説にひきつけられたのだろうか。

そこにはまず反ゾラの的と形容できる態度がある。すなわち物質世界の否定と、内的世界のイデアリスト的称揚である。若い世代は、反自然主義的な新しい表象のモデルを、小説をとおして示そうとしたのだ。第2の理由は、象徴派の内部に新しい流れを作るためである。1880年代までのマラルメら旧世代の詩人たちと、1890年代以降のグループのあり方は、作家たちが自ら編集した文芸誌（小雑誌「petite revue」と呼ばれた）が専門誌化することにより、大きく変化した²⁾。じっさい象徴派の小説の書き手には、若手を中心として1890年に創刊された『メルキユール・ド・フランス』誌の常連寄稿者が数名含まれる³⁾。最後の理由として、理論的言説への高い関心があげられる。レミ・ド・グールモンや世紀末期のモーリス・パレスに見られるように⁴⁾、批評と並び理論の提

示に適する小説を用いることで、ジャン・モレアスが退場したのちの象徴主義を作り直そうとしたのである。ただし、「詩人が書く小説」という意味での詩から小説へのジャンルの越境は、当時から多くの論争を引き起こした自由詩に比べ、きわめて控えめな現象であった。じっさい文学史で高い知名度を誇る象徴詩や象徴劇に比べると、研究も手薄なままとなっている。いわゆる「象徴派の価値」を再吟味するにあたり、小説の分析は特権的な位置を担うと考えられるのだ。

主要な先行研究にも簡単に触れておこう。世紀末小説の研究で先鞭をつけたのが、ジャック・デュボワを中心とするベルギーの研究者グループが著した『独身者小説』(1996)である。同著では、1884年から1895年までに書かれた13の小説が取りあげられているが、個別の作品分析に特化しすぎることなく、テクスト論(ジャンル論)と社会学的分析がバランスよく配置されている。ただし象徴主義ではなく、デカダンス美学の延長に世紀末小説が位置づけられたうえで、読解が試みられている⁵⁾。「象徴主義の小説」というテーマ設定をはじめておこなったのは、ヴィースラワ・マテウス・マリノフスキの研究であり、ブルジュ、リラダン、デュジャルダン、ゲールモン、ローデンバックの小説が個別に検討されている。ただし上の5人の作家を結ぶラインは明らかにされていない⁶⁾。ほかにも、ヴァレリー・ミシュレ・ジャコーは、象徴派の小説を「極限の意識」の現れと規定し、そこに作家の自己批評性を読み取っている⁷⁾。ベルトラン・ヴィベールの研究では、象徴派短編小説集を分析のコーパスに設定して、その特徴を「物語詩」のなかに探っている。また、自然主義の小説との対比により、「象徴派モデル」なるものを明らかにしている⁸⁾。

これらの研究の共通点として、第1に、象徴派の小説の明確な定義がおこなわれないこと、第2に、代わりに特徴が数え上げられること、第3に、グループ論の観点からの考察がないこと、などがあげられる。個別の作品分析をとおして確認されるのは、象徴派の小説が、内容・形式・語り・テーマ・ジャンルなど、すべてのレベルにおいて多様性を示しており、本質的に定義不可能なものであるということである。これを踏まえて本稿では、主な分析の対象をレミ・ド・ゲールモン(1858-1915)とアルフレッド・ジャリ(1873-1907)に設定する。そのうえで、とくに重要と思われる次の2点に論点を絞ることにしたい。第1に、象徴派の小説が特定の文学エコールの所産である以上、その集団的側

面，グループ的実践の側面とは何だろうか。第2に，象徴派の小説の構造的な特徴はどこにあるだろうか。このふたつの問いを，文学的コミュニケーションの観点から考えてみることにしたい。

本稿では，先行研究のような書き手の側からではなく，読み手の側から，すなわち作品解釈の側面に焦点をあてることで，象徴派の小説の特徴を浮き彫りにしてみたい。以下で検討を進めるにあたり，まず象徴派に先行する自然主義やリアリズムの小説の特徴を簡潔に整理する。象徴派の小説にあって，それに先行する流派にはなかった発想とは何だろうか。象徴派の作家たちは，19世紀小説のシステムをどのように作り変えようとしたのだろうか。この作業を実行するにあたり，19世紀のリアリズム小説の系譜を，記号とその解釈の観点から検討した先行研究を参照することにしよう。記号をめぐる特異な文学的コミュニケーションのあり方にこそ，小説の象徴主義の賭け金があったと考えられるからである。

1. 徴候解読型パラダイムと19世紀小説

1-1. 徴候とは何か

2007年に刊行された共同論集『記号の小説』の序文において，編者のひとりアンドレア・デル・ルンゴは，バルザックからゾラにいたる19世紀のリアリズムの系列に属す小説を，イタリアの歴史学者カルロ・ギンズブルグが提唱した「徴候解読型パラダイム (paradigme indiciaire)」のなかに位置づけて考察している⁹⁾。同論集では象徴派の小説は検討されていないが¹⁰⁾，このパラダイムに位置づけて検討することで，リアリズム小説との相違点や，その固有性を明確化することができるだろう。以下，順を追って説明していく。

まず，徴候解読型パラダイムについて説明しておく。この概念が最初に取りあげられたのは，1979年の論考「証跡——徴候解読型パラダイムの諸根源」(『神話，エンブレム，証跡——形態学と歴史学』(1986)に再録)においてである¹¹⁾。ギンズブルグによれば，医学的症候学に基礎をおくこの認識論的モデルがヨーロッパで登場したのは，19世紀後半(正確には1870年から1880年にかけて)のことである。症候学とは，一見すると取るに足りない表面的な症状に，直接的には観察できない病気を診断する方法を指す。重要なのは，この「手がかり，徴候 (indice)」となるものが，見過ごしがちな些細な「細部」に潜んで

いるという発想である。ギンズブルグは、これを独自に方法論化した例として、シャーロック・ホームズ（コナン・ドイル）の捜査法、ジョヴァンニ・モレッリの絵画（の作者）鑑定法、フロイトの精神分析をあげている。彼ら3者には、医学にかかわった著述家であるという共通点がある。

先のデル・ルンゴも指摘するように、19世紀末の徴候解読型パラダイムが対象とする記号は、現代のパラダイム（言語学や記号論）が扱う記号とは根本的に異なる。というのもギンズブルグのいう徴候とは、（たとえば有名なヤコブソンのコミュニケーション図式におけるような）コードの認識を要求する慣用的な記号のことでなく、過去に起こった出来事の指標・兆候・痕跡としての記号であるからだ。たとえばそれが何かの痕跡である場合、これを判読（déchiffrement）することで、過去の再構成を試みる、といった具合である。この推論的解釈（herméneutique déductive）が、徴候解読型パラダイムに固有の解釈モデルとなる。20世紀には、この因果論的性格をもつ（原因と結果の結びつきからなる）通時的な記号から、ソシールによって表現と内容の恣意的な結びつきを強調される体系的で共時的な記号への概念的な転換が見られた¹²⁾。現代の言語学モデルが無時間的な「構造」を対象としたのに対し、19世紀の徴候型モデルでは歴史的な「出来事」が対象となるのである。つまり徴候が因果論的性質をもつというのは、それが過去・現在・未来の座標上に「時間化された（temporalisé）」概念だからなのである¹³⁾。

この「時間化された記号」の具体例を見ていこう。ギンズブルグは徴候解読型パラダイムの根源を、太古の「狩人」の行動に見出しており、狩人型パラダイムと呼びかえてもいる。じっさい狩人は、「泥土に残された足跡、折れた木の枝、糞の玉、毛の束、からまった羽、立ちこめる臭いから、姿の見えない獲物の形姿や動きを復元することを習得した」¹⁴⁾、探偵の祖先と呼べる存在なのである。たとえば狩人は、雪原に残された足跡を見て、少し前にそこを通過した動物の群れを思い描く。足跡という手がかりから出発して、経験に基づいて推論することで、直接的には経験することのできない過去の個別の出来事を、現在に復元することが可能となるのだ。（手がかりの）記号が時間性を帯びるとは、かかる意味においてである。

さらにギンズブルグは、探偵小説はおろか、物語（histoire）そのものの起源を、狩人たちの狩猟に見出そうとする。というのも、痕跡などから一連の出来

事を読み取るとき、狩人は過去の出来事を、物語化をとおして再構成しているからである——「〔呪文、悪魔祓い、あるいは祈願とは区別される）語りの概念そのものが、おそらく、狩猟社会において痕跡の解釈の経験をつうじてはじめて生まれたのだ。〔…〕狩人は「話を語って聞かせた」最初の人だったにちがいない。というのも彼は、獲物が残した（知覚不可能ではないにしても）もの言わぬ痕跡のなかに、一続きの一貫した出来事を読み取ることができた唯一の人だったからだ」¹⁵⁾。

たとえば地面に散らばる折れた木の枝は、それ自体では「もの言わぬ」記号である。不注意で経験の浅い観察者ならば、そこを素通りして「物語」を語り損ねてしまうだろう。つまり重要なのは、まず細部を手がかりとして認識することであり、次いで、それを解釈のデータとして適切に活用できるかである。記号、認識、解釈のほかに、もうひとつ重要なのが仮説の存在である。この仮説の想定こそが、痕跡のなかに「一続きの一貫した出来事を読み取る」ことを可能にするからだ¹⁶⁾。探偵が仮説のもと、手がかりを事件の証拠や推理の有益な根拠として用いることを思いだそう。「探偵＝読者」の解釈行為は、有意義な手がかりの発見と、仮説の構築からなるのだ。あとで見るように、象徴派の小説の解釈作業もこの考え方に基づく。

1-2. レアリズム小説と類似型パラダイム

デル・ルングによる整理によれば、小説へと応用された徴候解読型パラダイムは、次の3つの下位区分のもとに分類できる。第1は調査型または推理型パラダイム（*paradigme de l'enquête ou policier*）である。そこで使用される記号は、すでに見たように「手がかり（indice）」と「証拠（preuve）」である。第2は易占型パラダイム（*paradigme divinatoire*）である。そこで使用される記号は「刻印（*empreinte*）」、「痕跡（*trace*）」、「前兆（*présage*）」である。第3は類似型パラダイム（*paradigme analogique*）で、使用される記号は「細部（*détail*）」である。

第1の調査型または推理型パラダイム（以下、「推理型パラダイム」で統一する）には、むしろ探偵小説が含まれる。第2の易占型パラダイムでは、ユゴーとリラダンが取りあげられている。ユゴーは『諸世紀の伝説』の第1巻序文において、過去の痕跡の解釈をつうじて、詩は「凝縮された歴史的現実」、「予言

された歴史的現実」になりうると述べている。ユゴーにとって、痕跡の解説は過去を復元するが、痕跡は未来を予言するものでもある¹⁷⁾。後者の前兆としての記号は、おもに幻想文学で用いられ、未来を予告する暗号化された記号であったり、歴史の意味を解き明かす記号とみなされる。リラダンの「霊的前兆」(『残酷物語』(1883)所収)では、ある神父が語り手に貸す古いコートが、両者の死を予言するものであったことが明らかになる¹⁸⁾。

リラダンの影響以外で無視できないのが、1880年代末から1890年代初頭にかけて再流行したエリファス・レヴィのオカルト哲学である。これが世紀末パリの文壇の「オカルト化現象」をもたらし、多くの幻想小説や恐怖小説を生みだすきっかけとなった。『メルキュール』誌に深くかかわった象徴派の作家たちも例外ではなく、シュオップの『二重の心』(1891)を筆頭に、ガストン・ダンヴィルの『あの世の物語』(1893)、グールモンの『幽霊』(1893)では、前兆の記号が用いられている。他方で、『オカルト科学の基礎概論』(1888)の著者パピュスは、彼が師と仰ぐエリファス・レヴィの教義の解釈者として、またすぐれて記号的な学問であるカバラやタロットにかんする専門的な知の普及者として、多大なる貢献を果たした(ただし師の著作と同様に、読書をつうじていくら専門知を深めたとしても、「真理」を解く鍵が明らかにされることはないのだが)。

そしてとくにリアリズムや自然主義の小説と相性がよいとされているのが、「細部」の記号を用いる第3番目の類似型パラダイムである。たとえばバルザックにとっては、小説家とは社会の分析家であり、風俗の歴史家である。小説家は、周辺の記号(くず、残骸、断片的なもの、遺品)を解説することにより、「すべて」を復元しようと努める存在である¹⁹⁾。あるいはフローベールは『純な心』(1877)で、ある夫人の部屋を描写している。それは異なる年代や様式の調度品が入り混じる部屋で、ブルジョワの室内装飾の悪趣味がテーマになっている。ここでの調度品は、現実を指し示すだけでなく、夫人の社会的帰属、美意識、世界観を表す記号となっているという²⁰⁾。これに対してデカダンスの文学では、上記のような個人と社会とを結びつけるような観点は捨象される。例をあげるなら、ユイスマンスの『さかしま』(1884)に登場する珍しい調度品は、社会的に孤立した主人公の精神性の記号となっている。デ・ゼッサントが引きこもるフォントネーの館は、収集された品々(豪華な装丁を施した貴重本

や、おびただしい数の絵画)を含めて、彼の内面世界の反映とみなせるのである。注目すべきは、デ・ゼッサントのコレクションが、特定の時代にかかわるものではないにもかかわらず(ラテンや中世の文学とマラルメの詩が混在する)、主人公の語りに含まれる批評性により、審美的観点からの統一性を示す記号となっている点である。

ギンズブルグによると、先に触れた3人の徴候解読型パラダイムの担い手のうち、美術鑑定家のモレッリは、一般的にもっとも見過ごされやすい細部(耳たぶ、爪、手足の指のかたちなどの描き方)に、芸術家の個性が宿ると主張していた。それは画家が意識せずに描いた部分だからである。ギンズブルグはこのような無意識的な細部が、19世紀末に個人の識別(個別的アイデンティティの特定)に用いられるようになったと述べている。じっさい、ゾラによる詳細な人物描写は、主人公や周辺人物たちの身体的特徴、身なりや立ち振る舞い、身につけているものといった、細部にかんする情報を読者に提供する。それらは、彼らの社会的出自や階級意識、職業や労働環境を忠実に反映する鏡となっている。だがデル・ルンゴが述べるように、こうした徴候解読型の記号解釈は、自然主義の小説の決定論的世界観の内部で機能しうるものである。この点については重要と思われるので、あとで立ち戻って考えてみたい。

2. 象徴派の小説と推理型パラダイム

2-1. 独身者小説とは何か

象徴派の小説で特権的な位置を占めるのは、徴候解読型パラダイムのうち、推理型パラダイムである。ただしこれはもちろん、象徴派の小説が推理小説のジャンルに含まれるとか、推理小説の影響化にある、といったことを意味しない。象徴派の小説では、犯罪や事件は起こらず、犯人追跡のプロットも見られず、また最後に語り手によって謎が必ず解き明かされるといった約束事も不在であるからだ。一言でいえば、推理型パラダイムは、象徴派の小説の文学的コミュニケーションを基礎づける要素なのである。すなわちそれは、解釈の「手がかり」を与える作者と、テキストの謎を解くよう差し向けられた「読者=探偵」がおこなう、記号の解読をめぐる特異な推理ゲームのことである。

この推理としての読書を支えるのは、「暗示」という語でマラルメが強調していた原理である。有名なジュール・ユレのインタビューのさい、詩人はこう述

べていた。「対象をその名で呼ぶことは、少しずつ言い当てる (deviner petit à petit) という幸せからなる、詩の喜びの4分の3を取り除いてしまいます。対象を暗示すること、これが理想なのです」²¹⁾。マラルメによれば、暗示するには何より語の慎重な選択が必要である。詩人は対象の輪郭を迂言法によりなるべく少しずつ浮かびあがらせるよう努める。それが何であるかを直接述べたり、使い古された比喩の使用によって、正体をすぐに見抜かれたりしてはならないのだ。だがこれらのことは誰に対する配慮なのだろうか。マラルメの上の発言は、暗示の対象を解説する、読み手の存在を強く意識させるものになっている。「少しずつ言い当てる幸せ」は、読者の権利でもあり、読み手は作り手の創意に見合う代価を、時間をかけた推理・解説というかたちで払うのだ。だが以下に見るように、この手間のかかる共同作業に加担し、作者と並走することができる知性の数は、19世紀末当時からかなり限られていた。

先にも触れたジャック・デュボワを中心とするグループが世紀末小説を論じたさい、その主人公の多くが男性独身者であることに注目して、これを「独身者小説」と名づけた。じっさい多くの小説で、独身者は女性との肉体的な接触を拒否する反自然主義（反物質主義）的な存在として表象されている。女性嫌悪、女性恐怖（現実の女性の否定）、女性の理想化と夢想された女性への偏愛、このような観念にとりつかれた独身者たちは、「子＝作品」を生みだすことのない不毛性のメタファーとなっていた。他方でこの不毛性の傾向は、象徴主義における作者と読者の関係性のメタファーとして解釈することもできるだろう。文学における不毛性の最たる例は、読者がいない状態である。作品を書いても、それが読まれなければコミュニケーションは成立しないからだ。この意味で、自然主義に比べて読者層が狭く、発行部数も極端に少ない象徴派の小説は、不毛性を自らに深く刻印している²²⁾。だがそもそも、貴族主義的でもある独身者小説の書き手は、万人に向けて書くことを拒絶し、読者をあらかじめ選別しているのだ。彼らの唯一の宛先となりうるのは、テキストの細部に隠された解釈の「手がかり」に気づくことのできる、経験豊かで注意深い少数の読者である²³⁾。つまり独身者とは、完全な不毛性（無生産の状態）ではなく、選ばれし知性とのコミュニケーションのみを認める、文学的なエリート主義の記号と捉えられるのである。

そのような選別された読者のなかに含まれるのが、同じ文学コミュニティに

属す作家たちである。しばしば指摘されるように、世紀末には、印刷技術の発達や、1881年の報道の自由にかんする法の制定により、作家たちが手がける小雑誌の発刊が相次いだ。1890年中盤からは『メルキュール』誌や『白色評論』誌で独自に単行本部門が設立され、若手作家でも本を出版できる機会が増えた。じっさいこの時期には、かなりの数の短編小説集が刊行されたが、そのほとんどすべての短編が、単行本にまとめられる前に、小雑誌に個別に発表されたものである²⁴⁾。この新しい出版スタイルは、伝統的な新聞の連載小説(roman-feuilleton)に比べ、制限が少なく自由度が高いため、書き手側にも歓迎された。このような条件下で、作家たちはなかば強制的に、同じ雑誌に寄稿するほかの作家が書いたものを、ほとんど時をおかずに目にするようになったのだ。くわえて1890年代の小雑誌では、先に述べたように専門誌化が進み、批評欄や書評欄の機能が充実し、作家同士が互いの作品を論じ合うことが慣例化した。こうした文学場の革新的といえる変化により、小雑誌への作家たちの帰属意識や、文学集団としての自覚が高まったのだ。手がかりの解説には、同時代に固有の知のほかにも、こうした当時の文学場の状況や人的交流、メディアや文学グループにかんする知識を動員する必要がある。

このことを踏まえて、以下では特定のグループの内部で、同じ記号がリサイクルされ、それが作品と作品のあいだを循環していくケースをふたつ検討してみたい。我々が取りあげるのは、出典が明記されていない(借用であることが示されていない)、いわば間テキストの目印となるような記号である。その特定にあたり、読者には手がかりをいかした推理が求められる。ただし重要なのは、作家が、別の作家がすでに用いた記号をリサイクルするさいに、必ず独自の解釈や、その結果としての批評性が介在するという点である。つまり記号の解釈をつうじて、ひとつの「解釈共同体(communauté interprétative)」が形成されることになるのだ。以下では、比較的わかりやすい例から出発するために、小説の主人公をそのような循環する記号として検討してみよう。

2-2.『シクスティヌ』の解釈共同体

ひとつ目の例は、ジッドの象徴主義時代の最後の小説『パリュード』(1895)である。この小説については、すでに多くの先行研究が、ゲールモン的小説『シクスティヌ』(1890)との共通点を指摘している。すなわち、第1に主人公が

ともに作家であり独身者であること、第2に小説内小説という入れ子構造が採用されていること、そして第3にユベールという『シクスティヌ』の主人公と同名の人物が、『パリュード』の語り手でもある主人公の好敵手として登場することである。このユベールという人物には、たびたび主人公から厳しい批判が向けられている——「ユベールには『パリュード』がさっぱりわからなかった。〔…〕ティテュルスに彼は退屈する。社会的状態ではない状態というものをユベールは理解できない。自分はせわしなく動き回っているため、それと自分とは遠くかけ離れていると思っている」²⁵⁾。中野知律が指摘するように、このくだりは、小説家でありながら、シクスティヌとの恋愛を優先しているように見える、ゲールモンのユベールへの皮肉として読むことができる。『パリュード』の主人公は、自らの行動や思索のすべてを書くことに結びつけ、自己の世界に閉じこもりつつ、ひたすら作品の執筆を進めることを優先している²⁶⁾。

だが他方で、小説のテーマや形式面から見ると、『パリュード』が『シクスティヌ』に負っているものは決して少なくない。同様に『パリュード』の主人公のうちに、『シクスティヌ』のユベールとの共通点を探るのも難しいことではない。たとえばジッドの小説の主人公や、作品内作品の主人公ティテュルスは、閉塞的な世界に安穩として暮らしている。これはゲールモンのユベールの生き方や、典型的な象徴派小説の主人公のイメージと重なり合うものだ。だがジッドは同時に、自らが作りだした主人公の生き方を、アイロニカルな筆致でもって風刺してもいた。ジッドは『パリュード』の主人公に、観念的な物語を書いていた頃の過去の自分のイメージを投影し、そこに自己批判をくわえていると考えられるのである（これはゲールモンが主人公ユベールに自らが理想とする、イデアリストとしての作家のイメージを投影していたのとは対照的である）。『パリュード』の大きなテーマのひとつは、象徴主義からの離脱であり、その主人公の人物設定のなかには、ジッド自身の過去との決別と、象徴派の小説がもつ観念論的性格に対する批判というメッセージを読み取ることができるのである。

これとは異なる解釈の例が、ジャリの最初の小説『昼と夜』（1897）に見つかる。この物語の主人公サングルもまた独身の作家であり、主観的な世界に生きようとするイデアリストである。サングルは現実生活に嫌気がさしており（彼は兵役に服しており、兵舎から脱走を試みようとしている）、夢の世界への逃避

をしばしばおこなっている。つまりサングルが試みるのは、兵舎が象徴する現実世界のしがらみからの脱走であり（この小説の副題は「脱走兵の物語」である）、そのさいに彼が依拠するのが、通常感覚を麻痺させる幻覚の作用である。ジャリはたとえば象徴派の作家が好んだモチーフである麻薬を用いている。だがもっとも重要なのは、幻覚がもたらすヴィジョンのなかで、「サングルは、自分の思考と行為のあいだや、自分の夢と覚醒状態のあいだにも、まったく区別をもうけていなかった」²⁷⁾と記されていることである。というのもゲールモンは『シクスティヌ』で、現実を変形する手段として幻覚を取りあげ、「通常感覚とは、真の幻覚にほかならない」²⁸⁾とユベールに語らせていたからだ。

また『昼と夜』では、ユベールとその思い人シクスティヌの関係が、サングルとその弟のヴァレンスの同性愛的な関係に変換されている。そしてこのヴァレンスなる人物は、サングルの頭のなかにしか存在しないことが仄めかされている。ジャリはここでも、すべては脳が作りだす現象であると述べていた『シクスティヌ』のユベールに忠実である。ジャリは実在しない弟に対し、プラトニックな愛情を抱く主人公の行動を「ドン・キホーテ主義 (Don Quichotisme)」²⁹⁾と命名している。この名称はもちろん、騎士道物語の読み過ぎにより、現実とフィクション（妄想）の区別がつかなくなった主人公が、一介の村娘を高貴な家柄の貴婦人と思い込み、彼女にすべてを捧げるべく行動するセルバンテスの物語から取ったものである。だがそのことは、ユベールにとって、実在するシクスティヌよりも、自身が夢想するシクスティヌの方が、実在性を強く感じさせたこととも一致する。『昼と夜』のテーマは、ジッドとは逆に、象徴派の小説界への新規参入である。ジャリは同時期にはすでにゲールモンと決裂していたが、『シクスティヌ』を部分的に書き直すことによって、世紀末の小説場における自らの立ち位置をアピールしたのである。

とはいえゲールモンのユベールも、先行する作品の主人公を組み合わせることで作られている。デカダンス小説の主人公の典型となった『さかしま』の主人公デ・ゼッサントとの共通点は、神経症³⁰⁾、書斎への引きこもり（ユベールにとって「パリは、書斎の狭苦しい仕切りのなかに閉じ込められている」³¹⁾と記されている）、学識の高さ（とくに古い文学の領域における）などがあげられる。そして世界の実在性を否定するイデアリストとしてのユベールの原型は、リラダンの「イリュージョニズム」に求めることができる³²⁾。

2-3.『未来のイヴ』の解釈共同体

別の記号の循環の例に移ろう。次は上記よりも解説の手続きがやや複雑になる。ジャリの処女作『砂の刻覚え書』（1894）収録の散文テキスト「アルデルナブルウ」には「X」という謎めいた記号が登場する。このXには吹きだしが付いており、次の台詞が記されている——「女はうろうろ、うろつく／彼女は足も、皮膚もなく、／歯は一本だけ／そして童子をみな食べちゃう」³³⁾。俗謡の歌詞のようなこの台詞を唱えるのは³⁴⁾、合唱隊（chœur）だとされている。さらにジャリの注記によれば、この「合唱隊の声は舞台装置のそれであり、[…]「頭部についた眼」が語るときには、少し湿った、蓄音機あるいは震える骸骨の声」³⁵⁾になるという。蓄音機といえば、リラダンの『未来のイヴ』（1886）がただちに想起できるだろう。この小説において、「蓄音機のパパ」³⁶⁾たるエジソンは、絶世の美女アリシアの声を再現するために、人工美女ハダリーの内部にこの機械を埋め込んでいた。だがなぜジャリのテキストではそれが「骸骨の声」と形容されているのだろうか。

『未来のイヴ』の刊行後しばらくして、象徴主義者のグループ内では、フランシス・ヴィエレ＝グリファンの論考「録音法」（1890）³⁷⁾を皮切りに、ゲールモンが『『未来のイヴ』のエジソン氏に」³⁸⁾捧げたコント「蓄音機」（1892）を、シュオップが「御言葉」（1891）³⁹⁾と短編「話す機械」（1892）⁴⁰⁾を発表している⁴¹⁾。ジャリのテキストはこの文脈のなかに位置づけて理解する必要があるのだ。ゲールモンのコントでは、作品を書きあぐねている主人公の作家パリエタルが、蓄音機に録音しておいた、自作を称賛するファンの声を定期的に聞き、励まされる様子が綴られている。このユーモアに富んだコントは、『未来のイヴ』へのオマージュとして書かれている。

ジャリのテキストとの関係で重要なのは、シュオップのコント「話す機械」である。そこにはまず、「声とは思考の空気のように軽いしるし（signe）であり、結果として魂のしるしなのである」⁴²⁾という解釈が読まれる。この声は「触れることも、見ることもできず、この世の存在のうち、もっとも非物質的で、もっとも精神に似ていて、科学がとおりすぎりにスタイレットの針先でこれを突き、回転する円筒上の小さな孔に埋め込む」⁴³⁾もののなのである。引用後半部の「科学」は、蓄音機の録音再生技術を指している。重要なのは前半部にある、脱物質化された、魂の記号としての声である。なぜ声が魂の記号なのだろうか。

それは録音された声が、その発話主の「肉体」から切り離されているからである。肉体と魂の二項対立に基づいて、声は魂の側に結びつけられているのだ。シュオップはこの声の脱肉体化（脱物質化）を、「蓄音機の棺」⁴⁴⁾というメタファーを用いて、（発話者の）死と結びつけている。ジャリにおける骸骨の形象は、この肉体の欠如が喚起する「死」のイメージを経由したものと考えられるのである。したがって「X」という記号は、録音された声（セリフ）の発話者の身体が見えないこと（比喩的には死んでいること）を表している。ただしジャリにとって、肉をもたない骸骨は、物質と魂の間にあるような存在として再規定されてもいる。

発話者の肉体から切り離され、孤児となった声は、より大きな文脈では、マラルメの有名な「語る詩人の消滅」で知られる、脱人称化のパラダイムに位置づけることも可能だろう。

このような推理型パラダイムに基づく記号解読の利点は、たとえば作品を単体で読むときには見えてこない、作家の思想的な立ち位置や見解の違いを、手がかりを用いて可視化できるという点にある。デ・ゼッサントを原型とするゲールモンのユベールや、『未来のイヴ』の蓄音機は、いうなれば象徴派の小説において、解釈の共同体の核をなす記号なのである。

3. 偶発性と開かれた解釈

3-1. 偏執的解釈

個別的アイデンティティの特定を目的とする徴候解読型パラダイムは、すでに述べたように決定論の一種であり、とりわけゾラの環境の理論と相性がよい。他方で、反ゾラの立場をとる象徴派の作家たちは、科学が排除する偶発的で主観的な現象にあえて注目する非決定論者の集団であり、彼らが作りだす芸術作品も、この思想を色濃く反映したものとなっている。先に触れた『独身者小説』（1996）では、『さかしま』以後の小説をゾラの小説に対置させて、「偶発性的小説（roman de la contingence）」と呼んでいた⁴⁵⁾。デ・ゼッサントの場合、外界から遮断された室内空間に一種の人工楽園を作りだし、その世界の主として君臨していた。象徴派の小説ではそこから一歩進んで、象牙の塔に閉じこめるのを回避するために、架空の物語や夢の物語、神話の世界に触発された物語が積極的に創出される。その目的は、社会構造や現実の秩序ではなく、書き手た

ちの個性や主観に基づいて、新たな世界を作りだすことにあった。その思想的バックボーンには、ショーペンハウアーのイデアリズムがある。『メルキュール』誌の作家らがプラトン主義の神秘的イデアリズムに代わって受容したこの主観的イデアリズムによれば、「世界とはわたしの表象である」。彼らは、客観的な世界は実在しないため、直接認識することはできないものだとし、それを各人の主観が生みだす表象に置き換えるべきだと主張した。神が作った絶対的で永久不変の世界とは対照的に、人間という有限で儚い存在が作りだすこの相対的世界は、多様な変化を受け入れる偶発性からなるのだ⁴⁶⁾。

以下では、こうした偶発性の思想が、解釈のぶれや複数性というかたちで、記号の解釈に反映されることを検証していく。たとえばこれに該当するものとして、解釈を施す者が妄想にとりつかれていたり、精神錯乱の状態にあたりする場合があげられる。象徴派の小説ではそうした錯乱状態にある人物が語り手であるケースが少なくはない。最初に取り上げるのは、そのような語り手によって、起源となる出来事が書き換えられてしまうパターンである。ジャリのテキストのなかでも有名な「登坂レースとみなされた受難」(1903)を見ていこう。このテキストは小説ではないが小説的な語りが採用されており、また手がかりを用いた解釈が有効であることを示しやすいという利点がある。

タイトルに仄めかされているように、語り手が提案するのは、キリストの受難を自転車競技の登坂レースとして読むこと（つまりキリストを自転車競技選手とみなすこと）である。すぐにわかるように、ここにはアナクロニズムが含まれる。キリストの時代にはまだ自転車が存在しないからである⁴⁷⁾。語り手がこうした独特な世界観をもつ人物であることは、このテキストが収録された『碧の蠟燭』の物語テキストに共通する要素である。だがテキストを読み進めると、妄想的でまったく根拠に欠けているように思われた語り手の主張が、ある観点に立脚していることがわかってくる。それはアナロジーである。まず、登坂レースの選手とキリストはどちらも坂を登っている（後者は十字架を担ぎゴルゴタの丘を登っている）。そのほかにも彼らふたりには、次の箇所に記されているような類似点がある――

まずマシンについて簡単に説明しておこう。

フレームは比較的最近の発明品である。フレームのある自転車がお目見えしたのは1890年のことである。それ以前は、マシンのボディは直角に交わるように鋲接された

2本の管でできていた。これが直角ボディまたは十字形自転車と呼ばれるものである。つまりイエスはタイヤの事故のあと、自分のフレームを、あるいはそう言いたければ自分の十字架を肩にかついで、歩いて坂を登ったのだ。⁴⁸⁾

語り手によれば、キリストと自転車競技選手を結びつけるのは、前者が担ぐ十字架のかたちである。上の引用では、十字架と「十字形自転車」と呼ばれる1890年以前の旧式の自転車が混同されている。この形態の類似に基づくふたつの対象の同一視は、19世紀末に再流行したエリファス・レヴィのオカルティズムの根幹をなす「アナロジーの原理」に基づいている。ただしこの語り手に特徴的なのは、いたるところにアナロジーを見出していく点である。上の引用で言及されている「タイヤの事故」は、キリストが乗る自転車の前輪が、レース中にばらまかれた「棘」によりパンクしたことを指す。ここにもキリストの荆冠（茨の冠）とのアナロジーが見つかる。ほかにも「鞭」など、テキストでは「付属品」と呼ばれているものと、キリストの「受難の道具」とのアナロジーへの言及がある。このテキストの語り手はたんに「キリスト＝自転車競技選手」という固定観念にとらわれているだけではない。というのもその解釈は、上の受難の道具の例に見られるように体系的で、論理にも一貫性が備わっているからだ。その意味ではむしろ「偏執的 (paranoïaque)」という形容がふさわしいだろう。こうした偏執的な解釈が生み出すイメージは、一般的な感覚では共有することができないほどに異質なもののだが、先に述べたショーペンハウアー的「表象としての世界」の主観主義を、極限まで推し進めた例ともいえるだろう。

だがそもそもなぜジャリは、キリストの受難と登坂レースを結びつけたのか。この謎を解くための「手がかり」は次のくだりに見つかる——「だが自転車競技は、受難レースをかくも遺憾なかたちで終わらせた有名な事故、これとほぼ同じ日にズプロフスキー伯爵がラ・テュルビーの丘で起こした同様の事故によってまた話題となったこの有名な〔イエスの〕事故のあと、知事の命令によってしばらく禁止されていたようだ」⁴⁹⁾。

ジャリがこのテキストを書く前に、ニースに近いラ・テュルビーで自動車の事故があり、それが語り手のなかでキリストの事故、すなわち受難と結びつけられたのだ。ただしジャリが参照しているのは、現実の事故そのものではなく、その事故を報じた三面記事の方である⁵⁰⁾。ジャリのテキストは、独自の解釈に基づいて、三面記事をいわば再エクリチュール化したもののなのだ。また、ジャ

りはかつてゲールモンと共同編集していた版画雑誌『イマジエ』の記事で、受難の道具について検討していた⁵¹⁾。そしてキリストとの比較の対象に自転車競技選手を選んだ理由については、そもそもジャリが競技用自転車を所有し、ミランの自転車ガイドにエッセイを寄稿するほどの自転車愛好家だったからである⁵²⁾。つまり再エクリチュールの対象には、三面記事だけではなく、自らの手による上記ふたつのテキストも含まれているのだ。三面記事という「起源」に新たな材料をくわえ、偏執的な解釈によってそれを書き換える——この一連の作業によって誕生したのが、「登坂レースとみなされた受難」というテキストなのだ。

3-2. 空のクルミ病

続いて取りあげるのは、先にも少しだけ見た『シクスティース』の主人公ユベールである。彼もまた偏執的な思考を宿した人物であるが、ジャリのケースと異なるのは、この小説には遊戯的な要素がほとんど見られないことである。ユベールの特徴として重要なのは次のふたつである。ひとつ目は彼が主観主義のイデアリストとして描かれていることである。ユベールにとって世界のすべて（他人を含む）は個人の脳が生み出す現象に過ぎない⁵³⁾。ふたつ目は彼が「推論 (raisonnement)」にとりつかれていることである。ユベールは他人の言葉の背後に隠された意味を妄想的に推理する、探偵のような人物なのだ。じっさいこの小説のページのほとんどは、「内的独白 (intérieur monologue)」⁵⁴⁾ と呼ばれる、ユベールの内省的な語りに埋め尽くされている。小説の副題が「脳内生活の小説 (roman de la vie cérébrale)」となっているゆえンである。こうした傾向はユベールの恋愛観にも反映されており、彼は肉体的な恋愛を「平凡な愛」として斥ける、典型的な象徴派小説の「独身者」なのである——

絶えざる頭脳活動としての私の存在は、平凡な愛で作られた平凡な生活の否定そのものである。私には社会が求める利他主義の傾向がまったくない。もし万が一私が、人のために、自分のことから気をそらすことができたとしたら、それは想像豊かな人のやり方で、情熱の対象を丸ごと作り直すか、もしくは分析家のように、自分の印象のメカニズムを入念に探るかのどちらかによってだろう。⁵⁵⁾

ユベールは自己中心主義を自認している。彼にとっての「他者」は、次のふた

つのパターンのうちにしか存在しないという。すなわち想像で作った他者か、得られた印象をつうじての他者（つまり他者のイメージ）である。いずれの場合も実体を欠いた、自己という媒介なしには存在しえない他者である。そして小説のなかでのユベールは、後者の分析家の方法を採用している。つまり、他者から得られた印象を入念に分析することで、他者を相対的に理解しようとするのである。たとえばユベールは、他人が発話した言葉の細部を分析すれば、そこに宿っているはずの発話者の思考を理解できるはずだと考えている――

「単語（des mots）を耳にすると、アントラージュ [=ユベール] はそのなかには思考があるとあいかわらず信じている」

このことが、彼の生活と人との対話をとても複雑にし、行為と応答に著しい遅れを生じさせていた。けれども彼は文学的解剖をするほかなかった。そして、複雑な精神構造や、のちに推理によって一時的な解釈法を発見することになる問題と出会うことを欲していた。

クルミの中身はたぶん空っぽだったので、彼は木に石ころを投げて、別のクルミをもっと降らせようとした。⁵⁶⁾

小説では、ユベールが自分に対して発せられた単語をあとから思いだして、そのなかに宿っているはずの発話者の思考を推理する様子が繰り返し描かれている。つまりユベールにとって、単語とは他者の思考の痕跡なのである。クルミの殻を砕いて中身を取りだすように、彼は単語の一つひとつに「文学的解剖」を施していく。だがこの解剖では対象が膨大となるため、時間がかかり過ぎてしまう。さらに、ユベールが信じているのとは逆に、単語にはつねに思考が宿っているわけではない（「クルミの中身はたぶん空っぽだった」）。それでもユベールは推理を中断せず、存在しないかもしれない「思考」を求めて、次々と別の単語を分析していくのである。ユベールのこのような際限のない解説作業と妄想癖は、「古くからある空のクルミ病（vieille maladie des noix vides）」⁵⁷⁾ と呼ばれることになる

この例で重要なのは、クルミの殻（単語）の中身（発話者の思考）が空であったにもかかわらず、ユベールが推理をやめない点である。じっさい、クルミの実には殻に覆われているため、外からでは中の様子が見えない。このように記号のうちに何かが潜んでいる可能性が仄めかされているからこそ、ユベールは際限のない解説に駆り立てられるのだ。ところでこうした主人公の言動は、作者自

身の思想をある程度反映するものだと考えられる⁵⁸⁾。すなわちゲールモンが、中身が空であるがゆえに、複数の解を潜在的に含むような記号を、自作で用いていることを示唆しているのだ。じっさい『シクスティヌ』で、ユベールはさまざまな徴候の読解をおこなっていくのであり、この小説はそのような記号とその解説の物語とみなすこともできるのだ。またゲールモンは、『シクスティヌ』と同時期に執筆を開始した小説『狼狽』において、次のように述べていた――

それぞれの単語には、直接的意味と隠喩的意味というふたつの意味だけがあるわけではない。それぞれの単語には、数百、数千の異なった意味がある。理解するとは、この千のうちからひとつの意味を選ぶことである。それは満開のアーモンドの木から、花をひとつ摘むことだ。すべてはアーモンドの木の花だが、ひとつとして同じ花はない。⁵⁹⁾

ゲールモンが書き記した空虚な記号としてのクルミをめぐるエピソードと、先に見たジャリによる起源の複数化による書き換えを、象徴派の小説の記号観を要約するものとして捉えることはできないだろうか。象徴派の作家たちは、読み手による病的で際限のない文学的解剖を暗々裏に承認している。それなしに作品を真に開かれたものにすることはできないと考えたからである。ゲールモンとジャリは、主人公や語り手に記号の解説を実践させることによって、象徴派に固有の解釈の開かれの原則を示していると思われるのである。

結 語

本稿では、象徴派の小説を、読むことや作品解釈の観点から再検討するために、19世紀後半に誕生したとされる徴候解読型パラダイムにかんする議論を参照した。自然主義の小説の世界観は類似型パラダイムにもっとも適応しており、ひとことで言うならば、細部の観察をつうじて、個人の社会的アイデンティティの特定をおこなうものだった。これに対し、象徴派の小説では、推理型パラダイムが特権的な位置を占めており、手がかりの読解をつうじて、仮説に基づく作品解釈がおこなわれるのだった。ここでまず「序」において発した問いに答えておくならば、自然主義には存在せず、象徴主義に固有であるのは、そのエリート主義である。象徴派の小説は一部の限定された知的な読者が宛先となっている。そのため、一般の読者は置き去りにしてしまうような、実験的精神に

富んだ言語空間を構築することができたのだ。あるいは象徴派の作家たちは、自分たちの小さなコミュニティのなかで書き合い、批評し合うことをとおして、解釈の共同体を形成している。この点が象徴派の集団としての特殊性なのであった。しばしば象徴派には「外部」がないといわれるが、小雑誌という小さなコミュニティ内ではあるが、作家間でのコミュニケーションが活発におこなわれていたのである。その例として取りあげたのは、同じ記号をリサイクルすることで循環させながら、先行する作品の解釈や批評をおこなっていくパターンであった。その仕組みを明らかにすることで、作品単体の読解では見えてこない、作家同士の関係性や、特定のコミュニティに対する作家の立ち位置を可視化することができるのだった。

自然主義の決定論に対して、象徴派の小説は非決定論の立場を貫いている。非決定論者であるのはデカダン作家も同様だが、彼らの場合は、観念と現実のあいだに境界線が引かれている。これに対して、象徴派の小説では、独自のショーペンハウアー解釈に基づいて、観念的で主観的な世界と、現実世界の関係を転倒させることが目論まれている。象徴主義者たちが偶発性の次元を重視する姿勢は、彼らの記号解釈にも反映されている。我々は、テキストの語り手や小説の主人公が錯乱状態にあったり、偏執的な解釈をおこなうケースに注目した。ジャリのテキストで問題となっているのは、一貫した妄想のヴィジョンから世界を異なる仕方で解釈することであり、これにより我々にはいわば二重化した現実の姿が啓示されるのだった。ゲールモン的小説では、解釈行為そのものにとりつかれ、妄想に基づく分析を中断できない人物が主人公に据えられていた。象徴派の小説に、自然主義の決定論的世界観を更新した部分があるとすれば、それはこのような解釈の自由を描くことによってである。ただしこの自由は、万人に与えられるものではなく、エリート主義のもとで厳選された読者にのみ特権的に与えられるものである。つまりここで問題になっているのは、(対象を)「閉じた」うえでの(解釈による)「開かれ」なのである。エリート読者たちに求められているのは、作者が言わんとすることを正確に再現したり、あらかじめ用意された解を発見することではない。彼らの役割は、大衆の目には「妄想」と映りかねないほどの特異な解釈法によって、テキストに眠る新たな可能性を引きだすことにあり、作者もまた、読み手によるこの際限のない文学的解剖に耐えうるテキストを作っていると自負しているのだ。この点におい

て、象徴派の文学コミュニケーションのシステムは、痕跡から身元を特定することを目的とする、従来の徴候解読型パラダイムに収まりきるものではない。

筆を擱くにあたり、今後の課題として残されたことにも触れておきたい。本稿では一部のみを示すに留まった、解釈共同体としての象徴派と、その所産としての小説の検討である。象徴派の小説は、グループ内外の批評的言説に対する「応答」として書かれたものが少なくない。この部分をさらに深めて検討していく必要があるだろう。たとえば小雑誌の書評欄や批評欄において、刊行された小説をめぐる、どのような読解や批評がおこなわれていたのか。語り手のテーマ設定や切り口にも注目しつつ、じっさいに批評を、作品と突き合わせながら検討していきたい。こうした書くこと、批評すること、それに応答すること、といった行為の積み重ねが、象徴派の共同体としての結束を強固にしていたと考えられるからである。

註

*）本稿は「JSPS 科研費：課題番号 19K00491」の助成を受けた研究の一部である。

- 1) このデカダンスから象徴主義への傾斜は、文学場が承認する正統性の基準が、ヴェルレーヌ（デカダンス）から、理論的な次元を多く含むマラルメ（象徴主義）の詩に移行したことに由来する。Cf. Joseph JURT, «Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIX^e siècle», in *La Dynamique des groupes littéraires*, sous la direction de Denis SAINT-AMAND, Liège: Presses Universitaires de Liège, coll. «Situations», 2016, pp. 41-71.
- 2) 「小雑誌」という呼称は、レミ・ド・ゲールモンが1900年に刊行した小冊子（書誌）のタイトルに用いた表現だが、それ以前から作家たちに使用されていた。1880年代の小雑誌では作家システムが採用されており、有名作家が寄稿するか否かに売れ行きや発行部数が左右されていた。こうした不安定性により、1880年代に創刊された小雑誌は短命に終わる。この教訓をいかして、1890年からは『フィガロ』や『両世界評論』など大手雑誌・新聞社の編集システムを模倣した紙面構成となる。さらに大手大衆紙との差異を強調するために、小雑誌各誌で専門誌化が進み、それに伴い、作家たちに高い職業意識が芽生えることになった。
- 3) この雑誌の母体はデカダンス系の小雑誌『プレイヤード』（第2期）である。『メルキュール』誌の創刊メンバーは、この雑誌の主要メンバーとほぼ変わらない。その中心メンバーのひとりがレミ・ド・ゲールモンである。
- 4) 1891年にパリに編集部が移された『白色評論』誌の当時の主要メンバーには、バレ

スの信奉者が多く含まれていた。

- 5) Jean-Pierre BERTRAND, Michel BIRON, Jacques DUBOIS, Jeanneine PAQUE, *Le Roman cèlibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris : José Corti, 1996. また、この研究を引き継ぐものとして、次のアンソロジーに付された長文の序文は非常に有益である—— *Romans fin-de-siècle, 1890-1900*, textes établis, présentés et annotés par Guy DUCREY, Paris : Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1999, pp. III-LIII.
- 6) Wieslaw Mateusz MALINOWSKI, *Le Roman du symbolisme (Bourges – Villiers de l'Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach)*, Poznan : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- 7) Valérie MICHELET JACQUOD, *Le Roman symboliste. Un Art de l'«extrême conscience» : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève : Droz, 2008. この研究で検討されているのは、1887年から1895年までに刊行された小説である。
- 8) Bernard VIBERT, *Poète, même en prose*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. «L'Imaginaire du Texte», 2010. ただしこの研究のおもな分析対象は、1892年から1901年までに出版された短編小説集である。象徴主義に固有の形式は韻文であるという固定観念から距離をおく点において、我々はこの研究と問題意識を共有している。ヴィバールが中心となって編まれた、次の叢書の各巻に付された解説も参照のこと—— *Contes symbolistes*, textes réunis et présentés par Bertrand VIBERT *et alii*, vol. I-III, Saint-Martin-d'Hères : UGA Éditions, 2009, 2011, 2016.
- 9) Andrea DEL LUNGO, «Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman XIX^e siècle», dans *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Essais et savoirs», 2007, pp. 5-21.
- 10) デカダン作家では、ユイスマンスとバルベール・ドルヴィイが論じられている。
- 11) Carlo GINZBURG, «Spie. Radici di un paradigma indiziario», in *Miti Emblemi Spie. Morfologia e storia*, Turin : Giulio Einaudi, 1986 (カルロ・ギンズブルグ「徴候——推論的範例の根源」, 『神話・寓意・徴候』(竹山博英訳) 所収, せりか書房, 1988年。引用にさいしては次の仏訳のページ数を示す); id., «Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice», dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, nouv. éd. revue et augmentée, Lagrasse : Verdier, coll. «Histoire», 2010.
- 12) Andrea DEL LUNGO, *op. cit.*, pp. 6-7.
- 13) 記号の概念は長いあいだ、徴候と代理のあいだを揺れ動いてきた。前者は1694年刊のアカデミー辞典に登場する。その特徴は「因果論的で時間化されている」点にある。その後、19世紀の辞書にいたるまで、代理としての記号は辞書類から姿を消す。この現代の言語学的な意味での記号が復活するのは、1875年版のラルース辞典からである。そこでは同時に、記号から時間の概念が削除されることになる。Voir *ibid.*,

- pp. 7-10.
- 14) Carlo GINZBURG, *op. cit.*, p. 233.
 - 15) *Ibid.*, pp. 241-243.
 - 16) これについては次の議論を参照した——上村忠男『クリオの手鏡——二十世紀イタリアの思想家たち』, 平凡社選書, 1989 年, 249-253 頁。
 - 17) Andrea DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 13.
 - 18) *Ibid.*, p. 14.
 - 19) *Idem.*
 - 20) *Ibid.*, p. 15.
 - 21) Jules HURET, «Réponse du M. Stéphane Mallarmé», dans *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Paris : José Corti, 1999, p. 103.
 - 22) 1890 年代のゾラの小説は, 初版が 5 万部から 6 万部刷られ, すぐに増刷がかかったのに対し, メルキュール社が手がけた単行本初版でもっとも少ないもの（たとえばジャリイの小説）は三百部から多くて二千部程度である。
 - 23) たとえばグールモンやジャリイの立場がこれに該当する。ジャリイの第一作品集の序文「楣」における読者への言及（Alfred Jarry, «Linteau», *Les Minutes de sable mémorial*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 172.）を参照のこと。
 - 24) Cf. Alexia KALANTZIS, «Du périodique au livre : poétique du support des recueils de récits fin-de-siècle», dans *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n° 12, «Cycles, Recueils, Macrotexts : The Short Story Collection in Theory and Practice», sous la direction de Elke D'HOKER & BART, février 2014, pp. 63-71.
 - 25) André GIDE, *Paludes* [1895], Paris : Gallimard, coll. «Folio», 1993, p. 34.
 - 26) 中野知律「『シクスティヌ』, あるいは世紀末小説の鏡」, 『言語社会』(5), 一橋大学大学院言語社会研究科, 2011 年 3 月, 176-177 頁参照。
 - 27) Alfred JARRY, *Les Jours et les Nuits, roman d'un déserteur* [1897], dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 794.
 - 28) Remy de GOURMONT, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris : Albert Savine, 1890, p. 66.
 - 29) Alfred JARRY, *Les Jours et les Nuits, op. cit.*, p. 795.
 - 30) 19 世紀小説における神経症の表象については, 次を参照のこと——吉田城『神経症者のいる文学——バルザックからブルーストまで』, 名古屋大学出版会, 1996 年。
 - 31) Remy de GOURMONT, *Sixtine, op. cit.*, p. 18.
 - 32) グールモンのイデアリスム（ショーペンハウアー主義）は, リラダンのイリュージョニズムなどを換骨奪胎して作りあげたものである。グールモンのリラダン受容については次を参照—— A. W. RAITT, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste* [1965], 2^e éd., Paris : José Corti, 1986, pp. 314-337.
 - 33) Alfred JARRY, «Haldernablou» [1894], *Les Minutes de sable mémorial*, dans

- Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 223.
- 34) 『超男性』(1902)にも蓄音機が登場し、『悲しき結婚式』という俗謡の歌詞が使われている。Voir Alfred JARRY, *Le Surmâle, roman moderne*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1987, pp. 256-259.
- 35) Alfred JARRY, «Haldernablou», *op. cit.*, p. 214.
- 36) Villiers de l'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1986, p. 769.
- 37) Francis VIELÉ-GRIFFIN, «La Phonographie», *Entretiens politiques et littéraires*, n° 3, juin 1890, pp. 95-98.
- 38) Remy de GOURMONT, «Le Phonographe», *Le Livre d'Art*, n° 3, juin-juillet et août 1892, repr. dans *Proses moroses*, Édition du Mercure, 1894, p. 28. なお、この『陰鬱な散文』(*Proses moroses*)というタイトルも、かつてリラダンが自作の形容に用いた「陰鬱な物語」(«Histoires moroses»)という表現にちなむ。
- 39) Marcel SCHWOB, «Le Verbe», *L'Événement*, 5 janvier 1891, repr. dans *Œuvres*, Paris : Les Belles Lettres, 2002, pp. 851-853.
- 40) Marcel SCHWOB, «La Machine à parler», *Le Roi au masque d'or* [1892], repr. dans *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 246-249.
- 41) これについては次の論考を参照し、解釈の部分でも多くを負っている—— Julien SCHUH, «“Phonographe” : Des vertus musicales de l'égusier», in *L'Étoile-Absinthe*, n°s 126-127, Rennes : Société des Amis d'Alfred Jarry [& Du Lérôt éditeur], 2011, pp. 73-80.
- 42) Marcel SCHWOB, «La Machine à parler», *op. cit.*, p. 246.
- 43) *Idem.*
- 44) *Ibid.*, p. 247.
- 45) *Le Roman célibataire*, *op. cit.*, pp. 205-231.
- 46) Remy de GOURMONT, «Le Symbolisme», *La Revue blanche*, n° 9, 25 juin 1892, p. 324, repr. dans *L'Idéalisme*, Paris : Mercure de France, 1893, p. 27.
- 47) この語りに含まれるアナクロニズムが、このテキストの読み手に笑いやユーモア、アイロニーの感覚を呼び起こす要因となっているのだが、こうした遊戯的側面については以下の分析を参照—— Daniel SANGSUE, «Parodie et humour noir (à propos de “La Passion considérée comme course de côte”)», *La Relation parodique*, Paris : José Corti, 2007, pp. 215-242.
- 48) Alfred JARRY, «La Passion considérée comme course de côte», *La Chandelle verte*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 421.
- 49) *Idem.*
- 50) ジャリが参照したのは同じ記者による『ジュルナル』紙掲載の次のふたつの記事である—— Rodolphe DARZENS, «Terrible accident d'automobile», *Le Journal*, 2 avril 1903 ; «La Catastrophe de Nice», *Le Journal*, 4 avril 1903 (cité dans

Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris : Classiques Garnier, coll. «Bibliothèque de Littérature du XX^e siècle», 2016, pp. 464-465).

- 51) 「登坂レースとみなされた受難」との関係でとりわけ重要なのは、「受難」というタイトルをもつ『イマジエ』誌第4号に発表された次のテキストである—— Alfred JARRY, «La Passion : Les Clovs dv Seignevr», *L'Ymagier* dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 982-990.
- 52) Alfred JARRY, «Cyclo-guide Miran illustré», dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 580-581.
- 53) 「世界とは、私がそれについて抱く観念のことで、私の脳の特種な変調が、この観念を規定している」(Remy de GOURMONT, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 76)。
- 54) *Ibid.*, p. 149. デュジャルダン『月桂樹は切られた』(1887)において、「monologue intérieur」と綴っていたが、グールモンは用語として強調する意図から、こうした名詞と形容詞の位置の入れ替えをしばしばおこなう。
- 55) *Ibid.*, p. 34.
- 56) *Ibid.*, p. 11.
- 57) *Ibid.*, p. 45.
- 58) ユベールが小説家であり、シクスティースもグールモンの愛人がモデルとなっているため、『シクスティース』を自伝的な小説として読む者もいた。
- 59) Remy de GOURMONT, *Le Désarroi*, roman inédit édité par Nicolas MALAIS, édition du Clown Lyrique, 2006, p. 49 (cité dans Valérie MICHELET JACQUOD, *Le Roman symboliste*, *op. cit.*, p. 148). この死後公刊の小説は、1890年初頭に執筆が開始され、途中で中断などを挟みながら、1899年に脱稿された。内容的にはイデアリスム期に属す前期作品群のひとつとみなせる。