Title	アンドレ・ジッド「ユリアンの旅」の成立について
Sub Title	André Gide's Le Voyage d'Urien
Author	若林, 眞(Wakabayashi, Shin)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1957
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.7, (1957. 12) ,p.46- 67
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00070001-0046

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

アンドレ・ジツド「ユリアンの旅」の成立について

若 林 眞

「ユリアンの旅」^(註1)はアンドレ・ジツドの第四作で、一八九三年に出版されている。今日ほとんど問題にされない作品であり、優れたものとも言えないが、ジツド研究にとつてはきわめて興味深い問題を呈示している小品であろう。つまり多くのジツド研究家が最初につきあたる難問、象徴主義とジツドという難問を解明する手がかりを與えてくれるからである。文學的出發にあたり象徴主義の門をくぐつたジツドは、アフリカ旅行を契機として象徴主義的精神の風土を抜けたたというのが、今日のジツド研究の定説となつてはいるが、事實はそのとおりであるにしても、その精神的斷層を埋めるために事件から説明を借りてくることは、文學の問題、一人の作家の生長の問題を考える場合、あまりに安易な解決ではなからうか。その内的必然性を作品に求めなければ、問題の解決は充分でないと思ふ。私は「ユリアンの旅」に象徴主義から脱するジツドの契機を見たい。

青春期に一人の文學者を師として仰ぎ熱烈な崇拜を寄せるとき、誰しもがおちいりがちな陥穽がある、尊敬と崇拜が誤解にもとづくということがありうるし、師からあまりにも完成された作品を手本として示された場合、若い作家は自作に外見上の美的完成を求めるあまり、若々しい獨創的な精神を作品の外にしめだしてしまうことが往々にしてありうるからだ。作家がこういう試みに失敗して、自己の精神をふりかえり、師と自己との相違に氣づき、新たな出發、彼獨自の出發を志すとき、他人眼には彼が師匠と訣別したように見えるだろう。實際はその時ほど彼が師匠の影響をわがものにしたことはなく、その時ほど彼が師匠の身近にいるときはないはずなのに、「ユリアンの旅」はジツドがマラルメを熱烈に誤解したときに生れ、自作の失敗を明瞭に意識したときに、マラルメの精神を眞に彼

のものにしたのだと、私は考える。作品の成立過程と内的構造を分析しながら、その間の事情を解明して見よう。

内心の状態を想像上の外的風景に託して敘述し歌うという傾向は、一八九〇年前後には象徴主義がもたらした一つの流行となつていった。地上の旅の影像是、魂の旅の影像を象徴するものであり、自然のなかを歩む旅は、「象徴の森」^(註2)を行く心の旅路を意味するものであつた。カミーユ・モークレルの「光明の王冠」^(註3)をはじめとしてレニエ、ヴィエレ・グリファンなどのいくつかの作品がそれであり、當時、象徴派に屬する群小詩人たちの大多数の作品がこの主題に専念していたように見うけられる。先驅的な作品は、いうまでもなくボードレルの「旅への誘い」「異邦の薫」、さらにマラルメの「海の微風」^(註4)であり、批評家たちが「出發の歌」(Chant de départ)と名づけたものであろう。「ユリアンの旅」も明らかにこの系列の作品に屬し、作者ジッドは象徴小説(roman symbolique)ないしは象徴主義小説(roman symboliste)と云ふものを明確に意圖したのだ。

作者の意圖を十分に理解するために、作品發展の跡を略述してみよう。美しい序曲でユリアンの抒情的なモノローグが始まる。

「思索と研究と神學的恍惚とのながい夜が終つたとき、夜來ひとりまめやかに燃えつづけていた私の魂は、いま黎明の訪れを感じながら、放心し、疲れきつて目を覺した。氣のつかぬまに、すでにランプも消えていた。曉を前にして、わが窓は開かれていた。私は額を窓ガラスの露に濡らし、そして燃えつくした夢想を過去のなかに追いやりながら、眼をきつと黎明の方に向け、輪廻の狭い谷間に歩み行つた。

曙！ 海洋の驚異、東方の光。それらの夢ないし思い出は、夜のあいだ、旅への欲望となつて索莫たるわれわれの研究を惱ましていた！ 微風と音楽との欲望、あたかも夢見るように、長い間の悲痛な谷間を歩いて來たあとで、たちまち高い岩々が互いに立ち分れ、そこに紺碧の海が姿をあらわしたときの私の喜び、はたして誰が能くこれを言いあらわしうるだろう。」^(註5)

やがてユリアン一行を乗せたオリオン號という物語めいた船が、靜まりかえつた港を後にして、曙に向つて旅立つていく。乗組員は、ユリアン、バリード、ナタナエル、メリアン、モルガンなど十九人の、奇妙に音楽的な名前を持つた人物である。船はまず悲壯の大洋(L'Océan Pathétique)という海を經過する。船上では乗組員たちが旅の目的について熱心に議論し、ユリアンがわれわれの旅の目的

は美しい魂を求めるところにあると述べる。彼の發言はオリオン號の旅の目的を適確に表現しているのだ、すなわち彼らの旅は「美しい魂への旅」であり、彼らが求めている國とは、「美しい魂の國」にほかならない。したがつてオリオン號が經過する風景は、彼らの魂の風景なのである。私はいま不用意に「彼ら」と言つたが、この作品を注意深く讀むと、十九人の乗組員とはすべて主人公ユリアンの分身だということが分る。これらの人物相互間に、われわれは名前の相違以外のいかなる相違も見出すことができないからだ。こういう見解が正しいとすれば、十九人に及ぶ大勢の人物は、旅の各段階におけるユリアン自身の様々な在り方をそれぞれが示していると考えられよう。登場人物の多様性がもつばら物語構成の必要に由來する以上、作品の眞の登場人物はユリアンただ一人ということになる、その問題はさておき、悲壯の大洋を航海しているオリオン號は、日ましに肉欲的な風景に入りこんでいく。女に飢えた乗組員たちは、體をほてらす情欲に耐えきれなくなり、ユリアンの分身たちは大きな分裂をはじめ。つまり肉の誘惑に負けるユリアンと、それに抵抗してあくまでも身の純潔を守ろうとするユリアンの分裂である。肉の誘惑に負けた船員は、アイヤタルネフェスという淫亂な女王の支配する島で悪い病氣にかかり死滅してしまふのだ。

ようやくにして「悲壯の大洋」を脱した船は、次にサルガッス海 (La mer des Sargasees) に入る。この海には冷めきつた理智からくる倦怠が霧のようにたちこめている。悲壯の大洋において肉の歡樂すなわち現實の地上で得られる歡樂がいかに空しいものを痛感しながらも、新しく心を躍らせる理想をいまだに見出しえない心の空虚さがその倦怠感をつのらせているのだ。それはボードレル以來、十九世紀末の詩人が悩んだ ennui ないし spleen と同じものだ。幾日か航海しているうちに灰色のサルガッス海にエリスという女が現われるが、まるで倦怠の象徴のような女である。男の欲情をそそる肉體的魅力が缺けているばかりか、片手から哲學や神學の本をばなしたことがないほど理智的でありながら、いつこうに男の精神的な夢を充しえないのである。當然、ユリアンは彼女に愛想をつかす、ということはユリアンが自らの理智に愛想をつかしたことを意味する。ユリアンが熱烈に求めているものは、理智などをはるかに超えた美しい魂であるからだ。サルガッス海が終りに近づいたとき、幾人かの乗組員は倦怠のあまり落命してしまふが、ユリアンはついに倦怠を克服し理智を乗り越える。

ユリアンに乗せた船は最後の航程に入り、氷海 (Mer Glaciale) を航行している。なおいくつかの試練をへてようやく上陸地點に達したユリアンの一行は非情な風景のなかを進んでいくと、ふたたびエリスが姿を現わすが、彼女はもはやサルガッス海の退屈な女ではない。マラルメのエロデアードのように冷厳な彼女は、人間精神の究極であり、ユリアンの魂の化身なのである。ナルシスムはその極に達したのでだ。肉體 (女王安イヤタルネフユス) → 理智 (サルガッス海のエリス) → 魂 (極地の氷原のエリス) と辿つたユリアンの内面の旅は、いよいよ終點に近づこうとしている。最後の段階は魂の神への合一であろう。手を觸れようとするたちまち姿を昏ますエリスの後を追つて、ユリアンはついに極地の湖まで辿りつく。湖の不動な水面には絶対者が投げかけるめくるめくばかりの光が反映していた。

「そして私たち (nous) はなおもひざまづきながら、暗い水の上に私 (Je) の夢見ている天の反射を求めていた。」^(註6)

これが作品の結びの一句であるが、文章の主語をなす «nous» と大文字の «Je» との対照は注目に値する。つまり私が初めに述べたように、複数の «nous» と單數大文字の «Je» は、所詮、別の主體ではなかつたのだ。旅のはじめに個別的な特徴を多少なりとも持っていた人物も、旅の途中で死滅するか、あるいは物語の進行につれてほとんどユリアンと同一化されてしまつた。ということは、ユリアンが自己純化の過程において、自己の不純物をどんどん剝奪していつたということの意味する。それにしても、自己純化の極限において辿りついた湖は、なんと寒々として仄暗かつたことか。それはほとんど存在の虚無である。ユリアンはそれに耐えることができない。それが終局の目的地であつたと信することができない。だから彼は、この暗い水の上に、彼の夢見る天の壯麗な反映を求めているのだ。しかもこの反映は、《私》が夢見ているものであるかぎり、《私》の意識の反映であつて、《私》と必然的な連關を持つているが、また同時に、それは《私》の辿りつきえない《天》の反映である以上、《私》の意識を超えてもいる。この自我意識と非連續の連續をなす絶対者こそ、ユリアン——ジッドの考える神なのだ。ここにおいて、肉體 → 理智 → 魂 → 神と辿る意識の上昇圖式は完成された。表現はこの先に行くことはもう絶対に不可能であるはずだ。當然、「ユリアンの旅」はそこで脱稿される。

ジッドの考えた「象徴小説」とはいかなるものであるか、すでに明瞭であろう。主題は處女作「アンドレ・ワルテルの手記」同様に

精神の自己純化、自己聖化でありながら、「ワルテル」の美学的失敗を避けようとしたところにこの作品が生れたのだ。「ワルテル」は前述の困難な主題に直面してなすところを知らなかつた若年のジッドが夢にとりつかれたように書きあげた作品なので、作品という名に値する構成を完全に缺いている。この失敗の後をうけ、「ナルシス論」^(註7)で厳密な方法論的反省を強いられた作者が、「ユリアンの旅」の制作にあたって拂つた構成上の配慮は、いささか人工的に過ぎるくらい行きとどいてゐる。しかも作者は、たとえばマラルメが「海の微風」で呈示した世界を散文によつて一つの物語にしようとしたのである。ジッドは後年アムルージュにこの作品の意圖について語つてゐる。

「象徴主義というものは、その理論そのものからして、まづたく新しい小説形式を要求してゐた。ところで實際の話、この主義は思想としては至つて漠然として捕え難いものであつた。一口に言うならば、それはなんらかの「意義」^{シニフィカシオン}を求める氣持、物質的、外面的意義などを遙かに越えるような意義というものに對する強い欲求にほかならなかつたのだ。それで僕は、ほかの小説家たちがもつぱら事件の描寫でゆくところを、風景の描寫でゆくことにしたので。この時代には風景というものが精神状態を形造つていたので、こういつた精神状態を描き出して見よう、というのがぼくの意圖だつたのだ。」^(註8)

彼が描いた風景がいかなるものであるかは、すでに述べたところだが、美しい序曲の冒頭から誰しもがマラルメの「海の微風」を連想したはずだ。ひりつくような旅への憧れ、爽快な潮の香り、秘教的な船。

Brise marine

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres

D'être parmi l'écumee inconnue et les cieux!

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux,

海の微風

肉體は悲し、噫、われは悉皆の書を読みぬ。

遁れむ、彼處に遁れむ。未知の泡沫と天空の

央にありて 百千鳥 酔ひ癡れたるを、われは悟る、

この心 滄溟深く涵されて 引き停むべき縁由無し

Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe,

O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe

Sur le vide papier que la blancheur défend,

Et ni la jeune femme allaitant son enfant.

Je partirai! Steamer balançant ta mâture,

Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,

Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!

Et, peut-être, les mâts, invitant les orages

Sont-ils de ceux qu' un vent penche sur les naufrages

Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...

Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

清眼に影を宿したる 青苔古りし花苑も、

嗚呼 夜よ、素白の衛守固くして 虚しき紙を

照らす わが洋燈の荒涼びし輝きも、

はた、嬰兒に添乳する うら若き女も、

船出せむ。桅樞帆柁 揺らく巨舳、

異邦の天地の旅に 錨を揚げよ。

倦怠は、暴虐き望みにひとり侘しく悶え、

振る領布の還らぬ別離を なほ深く念す。

かくて、知らずや、桅樞は 暴風雨を招くは、

颯に 忽ち 帆は破れ船は崩れて覆り

藻屑と消えて、帆柁なく、桅樞なく、はた豊沃なる小島なく...

さあれさあれ、嗚呼 わが心、聞け 水夫の歌を。

(鈴木信太郎譯)

ここには「ユリアンの旅」の縮圖が、いやエッセンスがあり、この詩を評釋することは「ユリアンの旅」を解説することにもなるだろう。鈴木信太郎博士とギィ・テルフェルの説を借りて、^(註9) 評釋を試みて見よう。

詩人とてもついには逃れることのできぬ形而下の世界、この世の肉體は哀れな悲しいものである。肉體は浮身をやつしてはかない地上の幸福を追い求め、蒼空の純粹を知らない。詩人の私はいつさいの書物を読みつくしたが、そういう書物はありうべき唯一の本から^(註10)

すれば、ほんの断片にすぎない。そんな本をいくら読み散らして詩作をもてあそんでみたところで、所詮、蒼空は自分のものにならず、なおも私は肉體の悲しい宿命から逃れることができぬ。こうして詩人は汚辱のこの世から脱出しようとする。だが詩人の知識は、理想世界に導入することの不可能を明らかに證明してくれる。しかし詩人はやはり理想への船出の歌に耳をふさぐことができないのだ。通れるのだ、かしこに通れるのだ。かしこは蒼空であり、理想の世界にはかならない。大洋を渡る百千鳥が、空と海以外の何ものにも阻まれず、未知の泡沫と天空の間でひたすら陶醉しているのを私は感ずる。何ものも大海にひたされている私の心を引きとめえないであろう。眼のなかに映っている古色蒼然たる庭も、ランブが荒涼と灯つた思索の部屋も、幼児に乳をふくませている若妻も、私の理想への船出を引きとめえないだろう。私は出發しよう。船よ！ 異國風の自然に向つて錨を揚げよ！ 希望しては絶望に到る堂々めぐりをくり返して、虚無のなかに投げこまれてしまつた詩人は、慘酷な倦怠に責め苛まれているとは言え、なおいまだハンカチをふる最後の別離に望みをかけているのである。とはいえ、この熱烈な願望も結局は破れるものであることを詩人の叡智は充分に知つている。詩人の乗つた船のマストは、當然、荒れ狂う暴風を招くであろう。ついに帆柱は傾き、そのまま海中に吞まれ、附近には小島とてなく私は藻屑のように消えて死に果てるであろう。だが、わが心よ、たといそういう運命が豫想されても、なお、水夫の歌に耳を傾けよ。これはまさしく「ユリアンの旅」の世界だ。その世界の類縁性は過不足なく一致している。とはいえ、マラルメの「海の微風」が象徴詩であるから、それと同じ世界を散文で描いた「ユリアンの旅」は象徴小説だというのなら、ことはあまりにも簡單すぎるだろう。まず第一に「海の微風」と同じ世界とはなにか。それを散文で書くとはどういうことか。「海の微風」を解釋するとそれはそのまま「ユリアンの旅」の解説になる。とはいえ、詩を解釋するとは、詩を散文的な言語機能においてとらえることでしかないのだから、解釋に出會うやいなや、詩という實體は作品から逃れてしまう。もちろん、散文といえども、解釋すればそこから實體が逃れてしまうが、解釋によつて逃れる實體の重みは、詩と散文では比較にならぬほど前者の方が重い。

ここにおいて私は、詩と散文に關する根本的な問題の考察を強いられる。すなわち、象徴主義の詩人、たとえばマラルメやヴァレリイが詩をどう考え、散文をどう考えたかということである。ルネ・ギルの「語論」に附したマラルメの序言や、「詩話」などを初めとす

るヴァレリーの幾多の詩論から、さらに彼らの詩論を踏襲したサルトルの「文學とは何か」^(註1)から、私は問題の中心點を引きだして見よう。

ヴァレリーは「詩話」のなかで、散文を歩行 (la marche) に、詩を舞踏 (la danse) にたとえて、兩者の特質を美しい比喻で巧みに語つた。すなわち、散文は歩行と同じように、常に明確な一つの對象ないしは目的を持つてゐる。歩行のあらゆる特質が目的から演繹されるように、散文を規定する諸條件は表現の對象によつて演繹される。それに反して、舞踏ないし詩は、まったく別な性質を持つてゐる。それはもちろん行爲の一體系であるが、その行爲にはいかなる功利的な目的もなく、強い目的を云々するとすれば、それは行爲自體のなかにあるというのだ。つまり舞踏は何處へも行かない。もし舞踏ないし詩が何物かを追究するにしても、それは一つの觀念的對象、一つの狀態、一つの快樂、一つの花の幻、もしくはある昇天、生命の極點、存在の一頂點、にすぎないとするのが、ヴァレリーの見解である。

とすれば、詩を鑑賞するにあつて、われわれは、言語をその豫定目的が理解にあつて理解の後に消滅する意味傳達行爲として捕捉するのではなく、言語自體がわれわれの上に作用する實體的感覺において知覺しなければならぬ。詩的感動が成立するの^{ポエティック}も、詩という實體に觸れることができるのも、この感覺においてなのだが、では詩はいかなる段階を經過してわれわれの感覺に成立するの^{ポエティック}か。

ヴァレリーに倣つて、シメトリックな二點の間を搖れている一つの振子を想像して見よう。この二點の一方に、詩的形式、律動の力、音綴の音響性、朗誦の肉體的動作、語の非通常のな排列によつてひき起される心理の驚きなどの觀念を結び合わせる。その一點と相對した他方の一點には、詩篇の内容、意味をなす知的効果、幻像、感情などを結び合わせる。その上で觀察すると、讀者の魂あるいは注意が詩に服従し、言語の次々の衝撃に素直に服従するときには、いつさいが語法の普通の使用法におけると同様に行われて、音から意味の方向に、含むものから含まれるものの方に赴く。しかしながら、それについて各詩句ごとに、この生動する振子が發聲的音樂的出發點に引きもどされるといふことが起り、提出される意味は、唯一の出口、唯一の形式として、當の意味が出てきた形式自體を見出す。こうして、形式と内容との間に、音と意味との間に、詩篇^{ポエム}と詩^{ポエジー}の状態との間に、一つの振動、一つの相、能力と價值との相等性が現

われる。ヴァレリーは印象と表現との間の調和的交換を、詩的機制の、つまり言葉による詩的狀態の産出における本質的原理と考えている。

こういうヴァレリーの理念に従えば、私が「海の微風」に附した註釋、この詩作品から抽出した觀念内容は、詩の形骸にすぎないと言えるだろう。いわば元來は振動しているべき振子をヴァレリーが述べた第二の點に固定してしまふようなものだ。この固定點においてわれわれがいかなる觀念内容を抽出しようとも、せいぜいそれは詩の實體から離れた蒼ざめた概念にすぎまい。詩はまつたくわれわれの手からすりぬけてしまふ。したがつて、詩を讀み理解するということは、一つの生の事件に遭遇するやうなものだと、私は思う。事件が眞に事件としてわれわれに感受されるには、分析も解釋も不可能な狀態で、この渦中にいななければならない。そして、事件の壓倒的な迫眞力をひしひしとわが身において感受しなければならない。もしわれわれが詩のなかにある思想というものを考えたとしたら、この迫眞力にはかならないだろう。だから、「海の微風」の思想を云々すると、結局われわれは、その作品がわれわれの内部に喚起する心的狀態を表現してみるより仕方がない。そしてこの心的狀態がいかにして喚起されたかを語ることがすなわちこの詩の構造の分析となるであらう。

まず第一にこの詩を讀むとき、(註12) 私はいやおうなく一つの調子に従わなければならない。たとえば、一詩句に含まれる音綴は十二であり、その十二番目ごとに脚韻がふされ、しかも二詩句一對をなして男性韻、女性韻が交互に來る平韻をなしている。またある場所には同じような母音の繰り返し、子音の繰り返し、あるいは兩者の混合が一定の短い間隔に繰り返されている。こういう風に規則的な語ないしは音の配列にしたがうとき、私はどうしてもある調子の讀み方を強いられ、常にある種の感情が強要される。この音の規則的な配列に従いながら、同時にもう一方の極點に振子が動き、私は言葉が喚起するイマージュによつて意味を辿らうとする。そのとき、私はこの詩を三つの部分に區切つて讀むだろう。つまり、第一行——第三行、第四行——第八行、第九行——第十六行。すなわち最初の部分で、私はイデアに向う詩人の叫びを聞く。第二の部分で、詩人は自己自身に對してこの世のいかなる魅惑も自分を束縛することはできないという。最後の部分で私は詩人の船出を見送り、嵐のなかで激浪に翻弄されついに難破する船のイマージュを描く。そして終

行を讀み終え、もう一度たち歸つて最初の行から讀みはじめると、振子はふたたび第一の點に向つて大きく振れ動き、具體的なイマーシュは音の律動のなかに吸収され、急速に具體性を失つて抽象的なものに變質していく。このとき《Les vieux jardins refletés par les yeux》は、マラルメが瞑想に沈みながら散策した實在の庭園であるとはかぎらず、また《A jeune femme allaitant son enfant》は、子供にかまけて哀れな散文的な世界に浮身をやつしているマラルメ夫人マリーであるとはかぎらない。これはある抽象的な心的状態の等價物でもある。《A charté déserte de ma lampe》と《Le vile papier que la blancheur défend》との間に、有機的な意味連關を認めるのは容易だが、結局それは通常の論理的連關などを超えて兩立する二つのイマーシュなのだ。多彩なイマーシュは私を具體的世界には決して導かない。そしてイマーシュの多様性にもかかわらず、いやそれ故にこそ、私は一貫して抽象的な同質の世界のなかにいて、この世界が完成するのを待ちうけている。ついに終行が來て、抽象的な状態は完成する。《Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!》この《Mais》はサルトルも指摘するように、句の終りに記念碑のように立つていたのであつて、最後の行を前の行に結びつける通常の接續詞の役割をはるかに超えている。これはもつたいぶつた含みのあるニュアンスで最後の行を色づけ抽象的な世界を完成しているのである。

かかる抽象世界を構成するために要求されたこの詩のイマーシュは、すでにタブローを作る機能を失つてゐるのだ。イマーシュの多彩色さは、すべての色彩を白色光に還元するためのものである。この白色光は私の視覺に映ずるにはあまりにも眩しすぎる。私は眼をつむり心耳をすまして、心の深い底において一つの秩序を、ある抽象的状态を構成する。詩によつて彼自身のなかにも喚起され、また讀者にも喚起されるはずの名狀し難いこの抽象的状态を、マラルメは《AZUR》《IDEAL》《ABSOLU》《INFINI》などど名づけるであろう。もし「海の微風」一篇にもられた思想というものを強いて問題にするとしたら、これ以外にならう。

ところで、「海の微風」の世界にかぎらず、一般に象徴詩の世界がこういうものであるとしたら、それを「ユリアンの旅」のように散文で書くことは何を意味するか。いつたいたいさういうことは可能なのか。マラルメの詩は言語が對應物を失うところから始まつてゐるが、散文が散文であるかぎり、いかにしてもこの言語は對應物を失うことはできない。つまり、散文の言語は描寫機能を失うこと

ができないのである。

オリオン號が経過する風景は、ユリアンの心の風景の象徴であり、アイヤタルネフスはユリアンの肉欲の、サルガッス海のエリスはユリアンの理智の、氷海のエリスはユリアンの魂の象徴であり、極地の湖はユリアンの窮極の自我の象徴であると、私は述べた。しかしこの場合の象徴とは、十字架がキリスト教の象徴であり、星條旗がアメリカ合衆國の象徴であるというくらいの意味しか持ちえない。象徴の背後には必ず明確な具體がひかえている。それに反してマラルメなどのサンボリストたちのいう象徴の背後には對應する現實の具體は存在しない。言語が對應物を失つた地點において、にもかかわらず言語手段によつて名狀し難い抽象的な状態を忽然と出現させるものが象徴である。あまりにも疾すぎ、あまりにも漠然とし、直接の敘述や描寫ではとうてい捉ええないあるものを、換起するための言語による複雑な觀念連合が象徴である。(註15)

ところで、われわれが「ユリアンの旅」のなかで看取するのは、風景の、アイヤタルネフスの、サルガッス海のエリスの、氷海のエリスの描寫であつて、われわれがこれにいかなる意味づけを行い、これがしかじかの象徴であると言おうとも、描寫の背後から描寫された具體的對象を消去してしまふわけにはいかない。われわれが「ユリアンの旅」を讀むとき、「海の微風」の場合のように表現の對象というものをあらかじめ用意せず、いわば虚無にすぎない詩語の組み合わせのなかに決定的に新しい何かを發見するのではなく、筋書の正確に決められた一篇の物語の發展の跡を辿つていくばかりである。私という存在はもはや創造の主體ではなく、映畫における映寫幕のように受動的なものにすぎない。そしてこの映寫幕に映るものがいかに夢幻的なものであらうとも、これには必ず原畫が存在するのであるから、マラルメの詩がわれわれの内部に換起するものを夢幻的という場合とは明瞭に異なる。なぜなら、「海の微風」はいかなるものの描寫でもないのだから、原畫などを假定するのは、どだい意味をなさない。これは、強いて言うなら、原畫であると同時に映寫幕であるような精緻な組成を持つあるもの(chose)である。詩人にとつて詩とは一つの世界の構造である以上、サルトルも言うとおりの、詩は徵(signe)ではなく、實體(substance)である。これに反して散文においては原畫が存在するのだから、映寫幕に映るものは、ヴァレリー——サルトル流に言えばオブジェではなく、イリュジョンである。これが散文の根本性格であつて、「ユリアンの

旅」の文體がいかにも詩的であつても詩ではなく、この作品は散文の限界を免れない。ヴァレリーは、客觀的世界への依存から脱することのできぬ、散文の性格を折にふれて指摘し、詩の獨自性を主張してきた。その彼が友人の作品「ユリアンの旅」に必然的な失敗を見たであらうことは、當然、想像されるし、賢明なジッドがこの作品の根本的な挫折を豫想しなかつたということも考えられない。幸いにしてジッド——ヴァレリー書簡が私の推測の正當性を裏書きしてくれる。

ジッドはヴァレリーにあてた一八九二年七月二五日づけの手紙のなかで、次のように書きつけた。

「ぼくは非常に困難な仕事で躍起になつてゐるが、もともと空しい仕事なのではないかと心配だ。それにこの仕事は君を喜ばせないであらうから、ぼくは悲しい。それはぼくの《シュビッツベルグへの旅》のことだよ。」^(註16)

「シュビッツベルグへの旅」というのは「ユリアンの旅」の原題であるが、ジッドの危惧したとおり、この作品はヴァレリーの許容できるものではなかつた。一八九三年一月、パリから發したジッドあてのヴァレリーの手紙は、この作品に對する辛辣でしかも適確な批評である。非常に長い手紙なので、私はここに全文を引用するわけにはいかないから、要旨だけを拾ひ、それに私の批評も織りまぜて、問題の核心に觸れてみたい。

まずヴァレリーは、ジッドが意圖したシメトリーの効果について言及し、百頁のテキストのなかに、「暑い頁」が七十二頁、「寒い頁」が二十八頁あり、一頁、一節、一句、一語、それらはすべてシメトリーの効果のために用意されていると指摘している。次に表現主題の面から考察すると、「描寫の部分」と「倫理の部分」がシメトリーをなし、その割合は描寫の部分が八割、倫理の部分が二割と判斷されるが、作者の意圖からすれば、その比率は八對三ないしは四對一になるはずではなかつたかという。ここにおいてわれわれはヴァレリーと共にはなはだ當然な疑問につきあたる。描寫の部分の正當性を何が保證するのか。その描寫によつて作者は何を描いたのか。ジッドはおそらく答えたかたであらう、「描寫の部分」は、とりもなおさず作者の「魂の風景」の描寫なのだから、これを「倫理の部分」と分離して考えるのはおかしいと。描寫された外界は、ジッドの魂の風景の象徴だといふのである。しかし、この場合の象徴といふものが、マラルメやヴァレリーの詩における象徴といかに異質なものであるかは、E・ウイルソンの説を借りて私が指摘したとおりであ

る。

たしかに浪漫派以後、詩人の描く風景は、詩人の情緒ないし思想とは無縁ではなくなつた。^(註18)しかし、この傾向を徹底させると、廣々とした緑の野原もなだらかな曲線を描く丘もわれわれの視覚を楽しませるものであることをやめて、一つの意味に化さなければならぬ。いつたい散文によつて描かれた一つの風景はいかなる意味を、と同時にいかにして意味を提示しようとするのか。ある風景が單純に風景であることをやめ、抽象的な一語ないしは一句に正確に對應するものであるとしたら、このとき風景はアレゴリーとなる。アレゴリーである以上、われわれはそこからたえず意味の方へとたち歸つていかなければならない。たとえば「ユリアンの旅」のなかで、われわれが悲壯の大洋の風景から肉欲という意味に、サルガッス海の風景から理智による倦怠という意味に、^{アンニエ}氷海の旅の風景から魂という意味にたち歸つたように。しかもアレゴリーが含む意味とはせいぜいで抽象的な概念にすぎまい。これに反して、たとえばマラルメの「海の微風」がわれわれの内部に喚起するものは、肉欲とも、理智の生む倦怠とも、魂とも名ざしきれぬあるもの、觀念的な言語に還元するやいなや實體が失われてしまうようなものである。この實體をわれわれがマラルメと共に《L'ABSOLU》と呼ぶのは自由だが、この一語を知つたからと言つて、われわれがいかにしても觸知できないものである。

こういふ實體を散文において呈示するためには、アレゴリーに頼るわけにはいかない。方法はただ一つあるのみである。それはジッドが處女作「アンドレ・ワルテルの手記」において實踐したものであり、私はかつてそれを「精神の運動による原因想定の方法」と名づけたことがある。この方法の實踐の美事な實例として、私の連想ははなはだ唐突のようであるが、フランツ・カフカの「城」の世界^(註20)に赴く。主人公の測量師Kは城を目指して進んでいく。だが城はどこにあるのか、どういふ外観を呈しているのか、一向に分らない。Kに可能なことは、城に辿りつける方法を八方手をつくして探索することだけである。にもかかわらず彼は一向に城に接近できないのだ。ただKの執拗な城への意志によつて、城の存在が不思議な息吹きを投げかけているだけで、描かれているものは極東の村八分以外のなにもでもない。ヤスパースの言葉を借りて、クロード・E・マニーなら《le chiffre de la transcendence》と呼ぶに違ひない。このような方法こそ、マラルメ的實體にせまりうる唯一の散文の方法だと、私は思う。このとき、小説が描く煩瑣な日常の外面相寫、

陳腐な風景の描寫はアレゴリーなどをはるかに超えた重要な意味を荷いうる。それに反して「ユリアンの旅」の風景はいかにも美しいが、所詮はアレゴリーの限界を免れていない。^(註21)したがって、辿りつきえないからこそ、つまり描寫不可能であるからこそ窮極の地でありうる場所を、淀んだ湖のイマーシュとして明確に描いてしまう。もちろん神の姿だけは明確なイマーシュとはなっていないが、これとても作品に重みを持たせるためのトリックにすぎないことは注意深い讀者には一目瞭然である。とすれば、ヴァレリーが「描寫の部分」の正當性についてジッドに鋭い詰問を發するのは、當然のことだと言えよう。「描寫の部分」が正當性を持ちえなければ、必然的な結論として、「倫理の部分」も正當性を持ちえなくなる。「倫理の部分」というのは、ジッドが觀念的な言葉で象徴主義的な主題を述べたところであるが、ひるがえつて考えるに、アレゴリーがアレゴリーとして完璧でありうるためには、このいわゆる「倫理の部分」は削除されなければならない。そしてまた別な方向に徹底を期し完成に達しようとするれば、アレゴリーとしての風景描寫は、すべて「倫理の部分」——意味に、すなわちメタフィジックな表現に還元されなければならない。

「ユリアンの旅」の表現は、このいづれにも徹していないのである。だからヴァレリーは、「描寫の部分」と「倫理の部分」とのシメトリを「まやかしのシメトリ」によるシメトリ、構成の缺けた倫理的ないしは哲學的秩序の肯定^(註22)と斷じたのである。

ジッドは「アシドレ・ワルテルの手記」の失敗を二度と繰り返すまいとして、不必要なまでに構成上の配慮に意をつくし、また「ナルシス論」において宣言した「本質の呈示」のために、「ワルテル」が必然的に表現に失敗したもので書きつくそうと躍起になつたあげく、「ユリアンの旅」という作品を內的必然性の缺けた人工的なものにしてしまつたのである。

「ワルテル」の表現を挫折させたものは、元來、抽象的、哲學的な言語に還元されるものでもなければ、明確なイマーシュとして描きうるものでもなかつたのだ。「ユリアンの旅」はこの根本的な不可能を突破したかに見せかけているが、われわれがそこに讀みとるのは、レトリックによるトリックであつて、ユリアンの語る言葉も、ユリアンの描く風景も、ジッドが意圖した「物質的、外面的な意義^{レネ・ファイカシオン}」などをはるかに超えた意^{レネ・ファイカシオン}義に決して荷われていない。作者の精神の運動は、作品のなかでほとんど停止しているの、われわれが作品から讀みとるのは、言葉の悪い意味ではなはだ文學的な意圖と、「象徴小説」という空しいプロバガンダのみである。

「いまぼくは繰り返して君に言うけど、君は《自己自身》に對して充分に意をつくしていないのに、あまりにも作品に對してはげみすぎたと、思う。君はむやみやたらに作品を美しく飾ろうとした。——しかも文學（本の偶像）の助けを借りてね。一つの作品に内在する隠微な諸關係というものは恐ろしいほど嚴正なものだ。（少くともぼくはそう感ずる）このような諸關係に勝手な手を加えてはならないよ。」^(註23)

かかるヴァレリーの評言に、いまさら解説を加える必要もあるまい。これは私が述べて来たところであり、ジッド自身が後年、ヴァレリーの非難を是認するようなことを日記のなかで述懐している。

「私はいかなる作品も、それを書きたいという深い欲望なしには書いたことはないが、《ユリアンの旅》だけは別である。」^(註24)

しかも彼は、はじめからこの作品が失敗作である所以を充分に承知していたのだ。作品の題名を《Le Voyage au Spitzberg》から《Le Voyage d'Urien》に改めたのがなよりの證據である。それは《Le Voyage du rien》ともいえることができるからだ。そしてこのもじりの題名に符合するような、そしてまた作品のすべての努力を無に歸してしまふような「反歌」を、彼は作品の終りにつけているのである。それはこんな風に始まる。

「君よ！ 私は御身をだました。

私たちはこうした旅なんかしなかつたのだ。

(中略)

明日を信じつつづけたのも、

いろいろな武勇談を語つたのも、

それはすべて、それらが幻にすぎなかつたからのこと、
それらが煙にしかすぎなかつたからのことなのだ。^(註25)

《Le Voyage d'Urien》は《Le Voyage du rien》であり、「無の旅」または「無への旅」であつたのだ。現實の旅の記録ではなく、

しかもマラルメ的な意味で精神の旅も果しえなかつたということからすれば、前者の意味が出てくるし、旅のはてに辿りついた地点がきわめて陳腐な風景でしかなかつた、すなわち自我の窮極などは追い求めるに値しない虚無だというアレゴリーからすれば、後者の意味が出てくる。いずれの解釋をとつても、内的必然性の不十分な《無意味なる旅》であつたことに變りはない。だから、こういう言葉がさらにつづく。

「この本はすつかり嘘。」

すくなくとも、私は、そのなかでわめき立てたりなどしなかつた。^(註26)

たしかにジツドはこの作品のなかで、「ワルテル」の場合のように、わめき立てたりなどしていない。作品の美的完成のために、内心の聲を押し殺してさえるように見える。

「私はむしろ嘘を擇んだ。」

もし眞實を語つたら

あまり聲が高すぎて

詩をこわすことを恐れたからだ。^(註27)

この眞實 (la Vérité) とはいつたいなにか。「ワルテル」においてジツドが必死に追究した「眞實」のことか。それもある。もしそれを限界まで追うとなると、聲はとぎれ、息もたえだえにわめくことしかできなくなる。まさしく「あまりに聲が高すぎて」、詩を、つまり作品の美的完成を破壊してしまうからだ。だが、ワルテルの「眞實」と對極をなすもう一つの「眞實」が當時のジツドを苦しめていた。「一粒の麥もし死なすば」にその證言がある。

「ラ・ロックで、二年前の夏、ぼくはあの惡癖のおかげで氣が狂うのではないかと思うほどだつた。あそこで過したほとんどその夏じゆう、ぼくは部屋にばかり閉じこもつていたが、仕事のためだけではなかつた。仕事に力を入れようとしても無駄で、(當時ぼくは《ユリアンの旅》を書いていた) 悩まされ、附きまとわれ、せめて過度によつてなんらかの救いがえられはしないかと、(これはまるで裏側

から青空に達しようとするようなものだが）あせり、ぼくのなかにいる悪魔を過度によつてへたばらせてやろうと（これも悪魔の忠告だと今では氣づくのだが）試みて、かえつて自分だけをへたばらせる結果になつたりして、ぼくは病的に、へとへとになるまで、自分の前には痴呆と發狂以外にもなくなるまで、自分を消耗したものだつた。^(註28)

「ワルテル」——「ユリアン」のピュリタニズムの裏面をなし、しかも逆にその原動力となつてゐる男色家ジッドの肉の惱みである。この「眞實」に言葉を與えようとしても、「あまりに聲が高すぎて」、詩をこわしてしまつたことであらう。

前者の「眞實」をいちおう棄却して後者の「眞實」を語ることができるとは、しかも詩をこわさないで語ることができるようになるためには、ジッドは彼の生涯に決定的な轉機をもたらすアフリカ旅行に出かけなければならぬ。そしてわれわれは「地の糧」の出現を待たなければならぬが、いまはその問題を論じるべきときではない。

ともあれ、ジッドが「ユリアンの旅」で試みた「象徴小説」というものがいかなるものであり、またいかにして根本的な失敗に見まわれたか、すでに明瞭であらう。名状しがたいあるものを捉えようとする象徴派の詩人の意圖からすれば、外見はともあれ、「アンドレ・ワルテルの手記」の方が象徴小説の名にふさわしいであらう。しかし、この非現實的な實體に形式を與えることも象徴派の詩人の野望であつたのだとすれば、方法把握の不十分から形式を完全に失つてしまつた「ワルテル」という作品は、「象徴小説」という名を冠するにはなほだ不適當な駄作であるとも言えよう。「ユリアン」はこの失われた形式を回復するための作品であつた。たしかにこれは秩序正しい構成を持ち、イデアの世界への整然たる段階を示している。^(註29) 多彩なイマージュも決して放埒に流れることなく、あるシメトリのために用意されている。だが、捉え難いあるものが確然たるイマージュになりえないからこそ、マラルメのほとんど人間の條件を越えた苦闘があつたのに反して、「ユリアンの旅」は、われわれの想像力をいささかも働かす要のない通俗的なイマージュの集積にすぎない。われわれがそこに見るのは、むしろ浪漫派の雄辯である。雄辯によつて語られたものは、これがいかに華麗であり、珍奇なものであらうとも、マラルメを苦闘させた「實體」とは無縁である。當然、「ユリアンの旅」は荒唐無稽な一篇の夢物語に變じる。作品造型への精進、文體への綿密な配慮は、單なる文章の練習、小手先の藝となり、そこから作者の精神が綺麗に脱落してしまふことになる。

作品に登場できなかった精神の眞實が、作品に對して反抗の叫びをひそかにあげている。それが「反歌」であるが、この叫びにもつと堂々たる舞臺を與えてやらなければならない。シッドは彼自身の資質と獨自性を發見して、模倣から脱した新しい生き方と新しい表現形式を會得しなければならぬであらう。「象徴主義」、「象徴小説」というプログラムに徐々に變更が加えられなければならないだろう。やがて彼はアルジュリアに向けて旅立つことになる。要するに「ユリアンの旅」のはかない美しさは、いまにも崩れようとする過渡期の精神の消極的な反映でしかなかったのである。

ノート

(註1) この作品は、最初《Le voyage au Spitzberg》という總題のもとに、その斷章がアルバール・モッケルの主宰するヘルキの象徴主義文學雜誌《La Wallonie》一八九二年三月號に《Voyage sur l'Océan Pathétique》という表題で、同じく同誌七月號に《Voyage vers une Mer glaciale》という表題でそれぞれ發表された。そして、一八九三年に《la Librairie de l'Art Indépendant》から決定稿が出版され、そのとき今日通用している題名が作品に附された。

(註2) 《Forêts de symboles》——ホルネール「惡の華」の「憂鬱と理想」の四番目の詩「交感」(Correspondances)の一句——
《L'homme y passe à travers des forêts de symboles》

(註3) Camille Maucclair: 《Couronne de Clarté》「ロリアンの旅」と同年にややおくれて發表されたもので、その類似をアルバール・チホーチナ、美事、に指摘している。Albert Thibaudet: *Le Voyage intérieur* P. 146, *Le Roman de l'aventure*, P. 79 in *Reflexions sur le Roman*, Ed. n. r. f. 1938, またホルネールは一八九三年八月號の《Mercyre de France》——三六一頁～六五頁——でシッドのこの作品に親しみをこめた讚辭を捧げている。

(註4) Baudelaire: *L'Invitation au voyage*, *Parfum exotique*——前者は「惡の華」の「憂鬱と理想」五六番目の詩、後者は二番目の詩、Mallarmé: *Brise marine*——一八六六年五月《Le Parnasse contemporain》Ire série, *He fascicule* に發表されたもの。私はこれらの詩篇、とくに「海の微風」と「ロリアンの旅」とを比較して、その間に類縁關係を探して見ようと思ふ。しかしシッドがこれらの詩篇を讀んで影響をうけたという證據を私は持ちあわせていないが、當時、シッドがマラルメ

やポードレールの詩を耽讀していたことは、信用するにたる幾多の證言によつて明白な事實である以上、前掲の名篇を彼が讀み影響をうけなかつたということは絶対に考えられない。しかし、その影響關係を問題にするとき、意識的影響と無意識的影響という二つの場合がありうる。シッドの場合はこのいずれであつたか明かでないが、一般に象徴詩と象徴小説というジャンルの問題を検討するとき、そのことは問題にならないし、その間の類似點と相違點を指摘することをさまたげるものではない。たとえば、誌法の上で、「異邦の薫」と「海の微風」と相違があり、直接の影響關係を指摘することができないにもかかわらず同日に論じて比較検討することができるようなものである。(鈴木信太郎著、ステファヌ・マラルメ詩集考、上巻、三四七頁、參照)ともあれ、私見によれば、シッドはかなり意識的にマラルメの名篇を模倣したものである。以下の考察がそのことを證明するであらう。

(註5) O. C. I. P. 281~82 (O. C. I. 44) — Oeuvres Complètes d'André Gide Tome I Ed. Gallimard 2014)

(註6) O. C. I. P. 363

(註7) Le Traité du Narcisse — アンソニー・シッドという署名の最も最初の作品で、一八九二年「La Librairie de l'Art Indépendant」から出版され、ナルシスの神話を借りて彼の象徴主義の美學を述べた著作。

(註8) 片岡美智編「マントレ・シイド自作を語る」——(ジャン・アムルージュとの對話)——目黒書店刊——三三頁。

(註9) 鈴木信太郎編「フランス詩の鑑賞」河出書房刊・一五九頁。同氏著「フランス詩法・上」白水社刊・二二三頁~三六頁。同氏著「ステファヌ・マラルメ詩集考・上」高桐書院三四二頁~三五四頁。

Guy Delfel : Pages choisies de Stéphane Mallarmé Ed. Hachette P. 38~40

(註10) ヲラルメの《Autobiographie》と題する一八八五年十一月十六日付のサントレーヌあつちの手紙に書を記した。《Quoi? C'est difficile à dire: un livre, tout bonnement en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et pré-médité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses..... J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Genies》Mallarmé: œuvres Complètes, Ed. Pléiade, P. 662~663 〇キム「美」——「絶對」を表現しようとする本は、論理の必然として

つ一冊しかありうるはずはなく、その他の本 (les livres) だけ、その唯一の本を書くに迫るための道程、乃至はその不完全な断片、やがては棄却されるべき断片にすぎないと、マラルメは言っているのである。片手から哲學や神學の本を離れたことのない (サルガッス海の) エリスからユリアンが憤然として本をとりあげざる場面には、以上のような意味があるのだ。

(註11) (1) Stéphane Mallarmé : 《Avant-Dire au Traité du verve de René Ghil》

(2) Paul Valéry 《Propos sur la Poésie》 《Poésie pure》 《Préambule》

Jean-Paul Sartre 《Qu'est-ce qu'écrire》 in 《Qu'est-ce que la littérature》

(註12) 鑑賞方法について、鈴木信太郎著「フロレンス詩法」に貢うところはなほだ多い。

(註13) J-P Sartre : Qu'est-ce que la littérature in Situations II Ed. n. r. f P 68

(註14) Cf. Adèle Ayda : Le drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des symboles mallarméens Ed. 《La Turquoise Moderne》 Istanbul 1955, P 218

(註15) Edmund Wilson : Axels Castle, a study in the imaginative literature of 1870-1930, Ed. Charles Scribner's Sons, 1950 P 20-22 ミット・ケーンマン著《Eleusis》(1894) P 97 のなかで同じような意見を述べている。

《Le symbole n'est pas l'allégorie, ni la coincidence, ni l'analogie, qui ne sont que procédés littéraires, et non des valeurs métaphysiques》(Cf. A. G. Lehmann : The symbolist aesthetic in France 1885-1895, Ed. Basil Blackwell, Oxford, 1950, P 272) いろいろな symbol を考えるモークソーンンの「光明の王冠」や「ナホルニス論」と同様の象徴的美學を進めたシマソの「フロレンの旅」を皮肉なこととしてキョーデがアレクソリーの特徴の強い作品と断じたのは興味深い(Cf. Albert Thibaudet : Le voyage intérieur in Réflexion sur le Roman, Ed. n. r. f. P 146)。

(註16) C. G. V. P 167 (C. G. V. — Correspondance d' André Gide — Paul Valéry Ed. n. r. f 1955, 卷14)

(註17) C. G. V. P 167

(註18) 自然の風景と人間の魂との類縁關係が、浪漫派以後の詩人にとつて、いかに密接不離なものであるかは、René Lang : André Gide et la pensée allemande Ed. Eglöf, 1949 P 68 — Edmund Wilson : Axels Castle P 5 などによつてよく知られる。

らたつてゐる。シット自身から言葉が借りた。《……il me semblait que le paysage n'était plus qu'une émanation de moi-même projeté qu'une partie de moi toute vivante……》——Notes d'un Voyage en Bretagne, 1891 O. C. I. P. 9——

(註19) 拙稿「Les Cahiers d'André Walter の研究」日本佛文學會機關誌一九五六年「フランス文學研究」六一頁～六三頁。

(註20) Franz Kafka: Das Scholios——辻中野萩原・譯——新潮社刊。

私はこのシットとカフカの文獻的な影響關係を云々してゐるのではなからぬ。シロー・ド・イニー「シット論」のなかで、シットとカフカの方法上の類似について述べてゐる。《En ce sens on pourrait dire que Les Faux-Monnayeurs sont une taufegorie du romanesque, comme l'œuvre de Kafka (Le Château) est une taufegorie de la responsabilité ou de l'absurde, c'est-à-dire l'équivalent artistique, la transposition d'un certain aspect de l'existence》——Claude-Edmonde Magny: Histoire du roman français depuis 1918, Ed. Editions du Seuil, 1950, P. 268——この風を評論をイニーは、シットの作品とカフカの作品を《sur-roman ouvert》の典型として考へ、《sur-roman fermé》と考へられるサルトルやカミユの作品を對置してゐる。この場合「ouvert」とは《fermé》と同じ言葉は、《Les Deux sources de la morale et de la religion》におけるヘンクソンの意味を荷し、前者は抽象的な表現で還元できなからぬものとして附れる形容詞、後者は抽象的表現で還元できるものとして附される形容詞である。

(註21) チェーホフ「トリソンの旅」を《l'allegorie pure》と《le symbole pur》の中間に位する作品と考へてゐる。前者の典型は《la carte du Tendre》《le Roman de la Rose》など、後者の典型はイラヌメヤランキの作品であると斷じてゐる。

(Cf. Albert Thibaudet: Le voyage intérieur in Réflexion sur le Roman, Ed. n. r. f. P. 146)

(註22) C. G. V. P. 178

(註23) C. G. V. P. 180

(註24) Journal d'André Gide, Ed. Pléiade P. 308

(註25) O. C. I. P. 364

(註26) O. C. I P 365

(註27) O. C. I P 365

(註28) Si le grain ne meurt, Ed. n. r. f. P 346

(註29) オブライエンはこの作品にダントの「神曲」の影響を認め、構成の類似さえ指摘している。Justin O'Brien: Portrait of

André Gide. Ed. Secker & Warburg, 1953, P 85

附記 引用文は、山内義雄氏、堀口大學氏の名譯に負うところ多い。