

## 「珍妙さ」の美学

『マダム・クリザンテーム（お菊さん）』試論

遠藤文彦

Esthétique de la 《saugrenuité》

Essai sur *Madame Chrysanthème*

Fumihiko ENDO

はじめに

ピエール・ロチの『マダム・クリザンテーム<sup>1)</sup>』は、ハインリヒ・ハイネの姪にあたり、のちにモナコ公アルベール一世との再婚によってアリス・ド・モナコとなるリシュリュー公爵夫人に捧げられている。二人はそれまでに互いの住まいを訪問しあい、差向いで親密な会話を交わすほどの気の置けない仲になっていたが、とくにロチの方はこの八歳年下の未亡人にそなわった繊細な感性と包容力のある知性を高く評価し、とりわけその道徳的寛容さゆえに彼女に特別な信頼を寄せていたようである。当の献辞の中でも、彼女の心の広さを証す一つのエピソードが引かれている。それによると、あるときロチは自分が一人の日本人女性と写っている写真を彼女に見せ、その女性を指して、これは我が家の隣に住んでいた婦人ですと言った。その女性が長崎でのロチの同棲相手（オカネサン、すなわち作中のマダム・クリザンテーム<sup>2)</sup>）であることは彼女にも察しがついたであろうに（あるいは察しがついたからこそ）、彼女はくすくと微笑みただけで何も口に出して言うことはなかった。そこでロチはこの献辞を次のように結んでいる。

どうぞあのときと同じ寛大な微笑みをもって、わたくしの本をお納めください。そこに危険なものであろうと良いものであろうと、いかなる道徳的意義もお求めになることなく——ちょうど、あらゆる珍妙さの原産地であるあの不思議の国 [cette étonnante patrie de toutes les saugrenuités] から持ち帰られた、おかしい壺と

か、象牙の人形とか、取るに足らない珍妙な置物 [un bibelot saugrenu] でもお納めくださるときのよう。(43)

たとえ遠く離れた異国にあって独身の身とはいえ、寓居に女を住まわせて無聊を慰めるというのは——そしてそれを書物にして公にするというのは——、道徳的に見て咎められるところが全くないとは言えない。それはロチも十分に承知しており、また、それだからこそ彼は献辞を送る相手に、そしてそれを通して読者に寛容を請うているのであろう。だが、作者は何を引き合いに出してこの書物が非難には値しないと述べているのであろうか。彼がここで言いたいのは、日本が「あらゆる珍妙さの原産地」だとすれば、日本における一夏の体験を綴ったこの書物も「珍妙な置物」の類にすぎないということ、つまり、なるほど私の作品は見方によっては少々けしからぬ、ときにはごく不謹慎な内容さえ含んでいるかもしれないが、かの国においては一切がこんな調子なのであり、さらにはそのようなことが道徳的に問題に付されている気配すらない、私がこれから物語るエピソードもそんな「珍妙な」世界の「珍妙な」一場面にすぎない、ということである。さらに敷衍して言うなら、日本に関わることはどれもこれも、われわれ西洋人の理性（合理）・常識（共通感覚）・習俗（道徳）からは逸脱しているように見えるが、それらは結局のところ他愛なく罪のないものであり、赦免に値する（あるいはもとより咎めるに値しない）、要するに道徳的ではないが不道徳というほどのことでもない……作者が「珍妙さ」という言葉によって暗に伝えようとしているのは、おおよそこんなところではないだろうか。この書物をリシュリュエ公爵夫人に捧げ、写真のエピソードに言及する作者は、クリザンテムとの同棲も含めたこの書物の内容が道徳的に見て無害であり、道徳の名において云々するには及ばないということ、を、あらかじめ読者に告げようとしているのである。

このように「珍妙さ」という言葉は、読者に対する作者の側からの弁明として持ち出されており、読者を作者との一種の共犯関係に導く契約的な機能を担わされている。つまり作者は、自作品をみずから過小評価してみせることによって読者の雅量に訴え、逆にそれを読者に受け入れさせようとしているのである。しかし、この言葉がいずれも否定的な意味あいを帯び、軽蔑的なニュアンスをともなっていることに変わりはない。「珍妙」であるということは、その風変わりな外観ゆえに一定の興味は引くが、結局のところ真面目に取るに値しないということなのだ。この点、この言葉は単なる修辭的戦略的機能を越えて、実質的にロチの日本に対する理解の仕方を表していると考えることができる。だが、その場合でも、ロチの日本に対する理解の内容——彼のいわゆる日本観——が問題なのではない。ロチが最初の長崎滞在において日本についてどれだけのことを理解していたのかというと、それは非常に疑わしい。何も理解してい

なかったと言っても過言ではないくらいだ。そもそも対象を「珍妙さ」という言葉で要約してしまうような理解の仕方を、本来の意味で理解と呼ぶことができるだろうか。それはむしろ理解の不可能性、さらには理解の拒否を意味するのではないだろうか。ロチにとって日本は終始神秘的で謎めいた国であり、そう告白するかぎりでは彼も率直であったとすることができる。しかし実際のところ、彼は対象の理解不可能性（彼自身の理解能力の欠如に由来する）を「理解するに値しないもの」に転化してしまうのであり、しかもそうした行為の正当化を短絡的なイデオロギー的説明——人種の相違の自明性と克服不可能性<sup>9)</sup>——によって片付けてしまうのである。要するに「珍妙さ」という語は、そうしたイデオロギー的無理解（理解する意志の欠如）、より端的に言えば排除の身振りを表す記号なのである。

それにしても「珍妙さ」という言葉には独特の味わいがあり、この作品を読む者を魅惑せずにはいない不思議な（まさしく「珍妙な」）響きがある<sup>10)</sup>（《saugrenu》は語源的には塩辛い粒という意味で、古くは「山椒は小粒でぴりりと辛い」というがごとき物事の辛辣さも意味した）。われわれはそこに作者ロチの主観的評価とは別に、対象の本質を見抜いた直観があり、さらには（日本が「珍妙さの原産地」であるなら、当の作品もそこから生まれでた「珍妙な」産物なのだから）その対象を描いた作品の理解にも通じる的確な示唆があると感じる。われわれとしてはこの言葉をイデオロギー的言説に属する記号としてではなく（あるいは単にそのようなものとしてだけではなく）、対象に関する的を射た直観を含む語彙（vocable）として読んでみたい。われわれが「珍妙さ」という言葉を手掛かりに吟味しようと思うのは、この語彙のイデオロギー的含意ではなく、作品におけるその主題論的内容であり、それが象っている美学的・倫理的形式なのである。

本論では「珍妙さ」について、その一般的語義やコノテーションを参考にしつつも、それが作品の中で構成していると思われる独自の意味を分析し、次いでそれが作品の形式といかなる関わりを持っているかを明らかにしてみたい。以下に見るように、「珍妙さ」はもっぱら些細なもの、脈絡を欠いたもの、自然らしくないもの、理解しがたいもの、取るに足らないものについて語られている。いずれの場合でも支配的なのは、否定的色合、軽蔑的響きである。われわれの目的は、この細部の重要性、逸脱の論理、非自然の本性、不可解さの意味、非本質的なものの本質を探ることにある。

## 1 細部——その懐みと頑迷さ

「珍妙なもの」の第一の特徴は、それが一つの集合体の断片的細部をなすということである。それも、有機的全体における不可欠な部分ではなく、むしろ全体の統一を

損ない調和を乱す、必ずしも必要でない偶然的——無償の——細部である。第37章、日記（正確には「<sup>ジュルナル</sup>日記」ではなく「<sup>メモワール</sup>回顧録」とある）を綴る語り手自身の姿が、少々自虐的に戯画化されて描かれている。事実、その日記にはまとまった思索の主題はなく、一貫した小説的筋書きもない<sup>5)</sup>。

私の日記.....といっても、そこにあるのは珍妙な細部 [des détails saugrenus] ばかりで、さまざまな色や、形や、匂いや、音などを、こまごまと書き留めたものにすぎない。(164)

「珍妙なもの」は文字通り単に書き留められた細部（《notations》）であって、部分を全体へと統合し、弁証法的・目的論的持続を含意する、固有の意味での描写（description）の対象ではない。また、それは点的、しかもかたくなに点的なものであり、どこまでもそれ自身であり続け、線のな展開を拒む。言い換えれば瞬間的であり、物語的時間には組み込まれない。

有機的全体の不可欠な部分ではない「珍妙な」細部は、あってもなくても構わない付録のようなものである。語り手の日記は、全体という枠組みを持たず、特定の始まりも終りもない、無限につけ足し可能な、いわば本体のない補遺（suppléments sans corps）からなっている。物語のレヴェルで見ても、「小説的筋」の萌しのようなものは浮上してくるものの、結局「そこからはいかなる結果も生じてこないだろう」（165）。その代わり、本筋とは関係のないその場その場の些細な出来事が思い起こされるままにつけ加えられる。第11章、フランス革命記念日にあたる7月14日、語り手はイヴとクリザンテームをともなって諏訪神社に出掛ける。このシークエンスを論理的に締め括る行為は「帰る」であり、事実、クリザンテームは帰宅し、イヴと語り手は帰艦したことが語られる。しかるに語り手は、そのシークエンス自体とは有機的関係のない出来事を最後につけ加える。「ああそういえば、その晩、最後にもう一つ可笑しなことがあった。」(93) すなわち、大男のイヴがちっちゃな日本の娼婦の一群につかまって困り果てた場面が突然思い出されたのである。厳格な枠組みがないのであれば、こうした細部は原理的に際限なくつけ足し可能である。あらゆる列挙の最後には、「等々」を意味する中断符（.....）が付されているのだ。

「珍妙な」細部はしばしば物理的に微小であり、「顕微鏡でもなければちゃんと見えない」（183）。そうした細部は単一の遠近法的空間において、そこに属していると同時に属していない。一定の距離によって成立する奥行のある空間にはポジティブな場所を持たないのである。第6章、十善寺（現在の十人町）に寓居を構えた語り手は室内の様子を観察する。そこに見えるのは天井や壁（襖）の「白い」平面と、そこに描

かれたり刻まれたりしてある「こまごまとした珍奇な細部」(70)である。例えば、襖には西洋でなら把手があるところに、「指先の形をした小さな楕円形の穴」(*ibid.*)がある。さらに近づいて見ると、そこに取り付けられている金属性の飾りものには「扇子で扇ぐ女」やら「一枝の桜」やらの細工が施してある。語り手を啞然とさせるのは、日本人がこうして「知覚しがたい装飾を苦勞して積み重ねる」(*ibid.*)ことであり、しかもそれが結果的に、「全体として無の状態、全く飾り気のない状態」《un effet d'ensemble nul, un effet de nudité complète》(*ibid.*)をもたらすことである。室内の一様の白さ＝空白 (le blanc) は「珍妙なもの」を隠す遮蔽幕ではなく、「珍妙なもの」によってもたらされる全体的効果なのである。ここにあるのは無からの創造ではなく、無の創造である<sup>6)</sup>。そもそも、「珍妙なもの」は隠されているのではなく、そこにありながら極小であったり、思いがけないところにあったりするので知覚しにくいだけである。数日後、「真っ白 [=完全に空白] だと思っていた」襖を引き出してみると、「二羽一組のコウノトリ」(132)が描かれていた。(もとより当の襖自体、あるかと思えない、いわば亡霊的可動性を備えている——「紙の壁は溝を滑るようになっていて、重ねることができ、必要とあらば消えてなくなることもできる。」(60))「珍妙な」細部を観察する視線は近視眼的で、距離や奥行の感覚を必要としないが、意外な視点の移動と対象に見合った的確な焦点の絞り(つまり近づいて見ること)を要求する。第3章、雨の日、まわりを見回すと、「遠景がなく、見通しが利かないせいで、眼の前にあるこの泥にまみれ、雨に濡れた、普段着の日本の一遇のあらゆる細部がかえってよく目にとまる」(59)。ここに遠近法を持ち込もうとすると、かえって焦点が二重化し、空間に歪みをもたらされる。見る主体は遠近感を失って奇妙な眩暈を感じ、自らの矮小化を経験する。第35章、マダム・ルノンキュルの庭(「この自然の風景の超小型模型」(156))にある植木を眺めていると、その「いかにも大木といった雰囲気が見覚を戸惑わせ、遠近感を狂わせる」(*ibid.*)。そうして語り手は、「それ [=庭] が作り物なのか、あるいはむしろ、見ている自分の方が病的な幻影に玩ばれているのか」(*ibid.*)、にわかに判らなくなる。

「珍妙な」細部は必ずしも物理的に小さいものというわけではない。第44章、骨董品探しは日本における最大の娯楽であると断じる語り手は、日本の古物商やその交渉の様子を描いてみせる。そこで彼は、自分が「小さい」という形容詞を濫用しており、自分自身それに気が付いていることをみずから認める。「だが、どうしろというのか。——この国のものごとを描写していると、一行につき十回はそれを使いたくなるのだ。小さい、甘ったるい、可愛らしい [petit, mièvre, mignard] ——日本は物理的にも精神的にもこれら三つの語に全部収まってしまふ……」(182)。逆に、日本の事物を描写しようとする、言葉は常に対象を拡大し、展開させ、美化してしまう。第8章、

就寝時の様子を描く語り手は、その描写と現実との間に不可解なギャップを感じ取る。「これらのことは、言葉にして言うともな綺麗に聞こえ、文字にしてみれば心地よく感じられる。——だが、現実にはちがう」(83)。日本の事物を描写すると、「言葉は、正確であるのに、いつも大きすぎ、響きすぎる。言葉は対象を美化してしまうのだ。」(84) こうしてみると、日本における「小ささ」は、事物の物理的小ささそれ自体というよりも、むしろ拡大・反響・美化を拒み、固有のサイズを維持する傾向の表れ——一種の慎み——であると言えよう。いましがた「珍妙な」細部は語りや描写の全体に組み込まれない頑迷さを示すと述べたが、それはすなわち、執拗に自らにとどまり、自らを越えないことである。くだんの違和感は、こうした傾向を持つ日本の事物や現象に対して、それを描写という西洋的レトリックに従って書こうとする語り手が持つ印象であるように思われる。まるで、西洋では描くことが拡大することを含意し、拡大することが美化することを含意するかのよう(それゆえ対象の慎み・謙虚・質素は、卑小(《mesquinerie》51, 174…)・愚鈍(《niaiserie》62, 228…)・醜悪(《l'aideur》51, 81…)と解されてしまうことさえある)。対象と描写のギャップ、それは日本における事物のエートスと西洋における修辞学のエートスのギャップにほかならないのである。

## 2 脱線——不謹慎な統辞

第11章の冒頭、7月14日、語り手はロシュフォールの生家で迎えた前年の7月14日(フランス革命記念日)のことを思い出す。前の年のその日、彼はその生家で過ごした子供時代のことを思い出したのだが、そこで想起された当時の細々とした出来事や場面——夏休みの宿題をした自宅の庭のこと、当時の夢のこと、庭の壁穴に棲んでいた蜘蛛のこと、等々——が、入れ子状に想起の中の想起として語られる。この一見したところ唐突な感じのする二重の想起は、日本で迎えた7月14日の騒がしさと前の年に故郷で過ごした7月14日の静けさとのコントラストを示すものとして修辞的に提示されている。こうすることによって、異国での違和感と望郷の念がより効果的に表現されるのである。「そもそも、こうしたことをあらためて思い出してみるのは、あれほど静かに、生まれてこの方知っている親しいものに囲まれて過ごした昨年の7月14日と、ずっと騒々しく、見慣れないなものに囲まれて過ごす今年の7月14日との違いを、もっと鮮明に私自身の心に刻むためである」(89)。それにしても物語的持続の中で見れば、この中断はいかにも唐突であり、無意味な脱線であるように思われる。語り手はこれを十分に承知しており、諧謔的含みをもたせながらも美学的見地から正当化しようとする。

なるほど、クリザンテームの物語の最中にこの子供時代と蜘蛛のエピソードは奇妙である。しかし、珍妙な中断 [l'interruption saugrenue] はまったくもってこの国の流儀に適うものだ。それはいたるところでおこなわれている。閑談や、音楽や、絵画においてさえも。[...] こんな風に訳もなく脇道に逸れることほど日本的なことではない。(89)

「珍妙さ」は唐突に出現する無償の逸話であり、物語に脱線を持ち込む無用の挿話である。脱線といっても、それはしかるべき理由のある（すなわち多かれ少なかれ物語の本筋と関係のある）脱線ではない。それは一つの流れの中断なのだが、物語の弁証法的持続の一部を誇張的に引き伸ばし、緊張感を増大させる修辭的中断——いわゆるサスペンス——ではない。それは持続を引き伸ばすものではなく、単に断ち切るもの、期待＝待機させるものではなく、注意を逸らすもの、さらには、期待を裏切るものでさえなく、もとより期待されていなかったもの——文字通り「思いがけないもの＝待たれていなかったもの」《inattendu》(89)——である。この「脈絡を欠いたもの」《incohérent》(ibid.) は、無関係性そのものの謂いのようなのであるが、けっして独立した自律的実体なのではない。事実、何かが無関係であると言われうるには、それが他の何かに対して無関係でなければならぬのであるから。珍妙さはあくまで何らかの関係性の表現なのである。その意味で、それは統辞論的珍事であり、意味論的一貫性を挫くいわば詩的な介入である。

脱線は、通常、何かに対する脱線であり、何らかの文脈を想定する。しかるに、「珍妙さ」の逆説の一つは、それが特定のコンテクストを持たないように見えるということだ。そもそも第11章で言及される脱線は、何に対する脱線であろうか。クリザンテームの物語に対してであろうか。しかし第16章の冒頭で語り手が自ら認めるとおり、この物語は「なかなか先に進まない」のであり、そこにはもとより「小説的筋や悲劇的事件がない」(104)。「珍妙なもの」の背景には実質的には何もない（あるいは「無＝取るに足りないもの」《rien》があると言うべきか）。「珍妙なもの」は、その空虚を埋める埋め草のようなものである（細部を書き留めるのは、要するに「ほかに仕様がなから」《faute de mieux》(ibid.) だ）。背景それ自体は、そこに珍妙さが綾として浮かび上がる平面的で目立たない地のようなものにすぎない。ちょうど、日本の室内には「珍妙なもの」がしまわれているのだが、その室内自体は一樣に白く＝空白で、全く飾り気のない表面にすぎないのと同じように（第4章、第35章）<sup>7)</sup>。仮にコンテクストらしきものがあつたとしても、その拘束力はごく微弱なので、脱線はコードに対する違反という強い意味を持ちえない。「珍妙さ」の無償性は徹底したもの（言い換えれば、その物語論的意味は取るに足りないもの）なのである。

文脈との従属関係を含意せず、また、標準に対する偏差でもない「珍妙な」脱線は、異質な空間同志の出会い、衝突である。上の引用で途中省略した部分には、日本の画が珍妙な脱線の実例として挙げられている。そこには文脈と脱線の主従関係はなく、ものの単なる並置があるにすぎない。それによると、「たとえば、ある風景画家は山と岩の画を完成させてから、描かれた空の真ん中に、平気で円とか菱形とか、適当に縁取りとなる形を線で引き、その中に思いつくまま、脈絡のない、思いもよらないものを描く。たとえば、団扇をあおぐ坊主とか、茶をすする女とか」(89)。この空間の出会いは、「手術台の上でのこうもり傘とミシンの邂逅」よろしくシュールレアリスムの手法<sup>プロセア</sup>を思わせもする。技術的に言えば、それは通常両立しない範列的単位同志の同一平面上での並列であり、パラダイムの展開である。しかるに、「珍妙な」脱線は異なる空間に属するものを同一の空間に無理に押し込めるものではなく、ましてやそこで覇を競わせるようなものではない。二つの空間は同一の平面で単に出会っているだけであり、異質性を際立たせながらそれぞれの固有性を維持している。もとより「珍妙な」出会いは、超現実主義的な無媒介的出会いとは異なって、ヒステリックな暴力性、奇をてらうような演劇性は持ち合わせていない。同一画面に出会った二つの空間にその自律性を維持させ、それにむしろ朴とつとしたユーモラスな趣を与えているのは、ほかならぬ二つの空間を隔てる抽象的縁取りである。この縁取りが一種の緩衝帯となり、そのおかげで二つの空間は出会いはするが、あくまでそれぞれの他方に対する異質性を維持し、直接的衝突を免れ、一つの空間上に融合することはなく、また一つの空間をめぐって争うこともない。

特定の文脈がないとき、そこに浮かび上がるのは事物の無動機な配列である。この作品における無動機な配列の典型的形象は商品の「陳列」《étalage》である。第2章、船の甲板を占領した物売りたちの籠や箱など様々な容物から出てくる（そしてそこにしまわれる）のは、「思いがけないもの、想像を絶するもの」、すなわち「団扇、履物、石鯨、提灯、カフスポタン、小籠に入って鳴いている生きた蟬、宝石、厚紙の風車を回すはつかねずみ、エロ写真、船員たちにいつでも一杯ずつ出せるどんぶりに入った熱いスープと煮物、陶磁器、無数の壺、急須、茶碗、小壺、皿……」(51)。思いがけないのは個々の品々ではなく、それらが隣接する他の品々と取り持つ関係である。こうした事物の列挙に何らかの原理があるとすれば、それはボルヘスの秩序としかいいようがない。しかもそれは閉じられることのない無限の追加——以下省略——をとまなう。第12章や第34章でも、市中の商店や神社の夜店に並べられた商品（「奇妙な陳列」(97)、「果てしない陳列」(147)）がくり返し描かれている。

脈絡のない配列は人物の取り合せの中にも現われている。第12章、語り手と同じように結婚した他の四組のカップルについて、「かりそめに結びついたこれら不釣合い



な夫婦 [couples mal assortis] がそろって我が家に入ってくるのを見るのは滑稽だ」(96)。第13章、こと日本に関しては語り手の先輩格にあたる長身の同僚「トモダチタクサンタカイ」は、「われわれが構成するこのバラバラな寄せ集め [assemblage disparate] の極めつけである」(100)。第18章、イヴとオユキとクリザンテームについて、「我が家において彼らの仲睦まじさほど私を面白がらせるものはない。というのも、彼らは好対照 [un contraste] をなしており、そこから思いがけない状況や可笑しい事件が生じてくるからだ。」(106)

上に述べたとおり、「珍妙な」脱線を構成する統辞は、本来無動機なものであり、特別な意味はないにもかかわらず、語り手の視線はどうしてもそこに意味——とりわけ道徳的な意味——を見出だそうとする。彼の目には、日本的統辞がいささか良風に反するものに見えるのである。この点、人物の就寝時における並び方は非常に示唆的である。これといった小説的筋もないとはいいながら、語り手とイヴの間には一種の嫉妬の感情が生まれ、そこにドラマの萌芽が生じる<sup>8)</sup>。第34章、イヴを家に泊めてやることにした語り手は、様子をうかがうためにそれとなくクリザンテームの枕を自分とイヴの間に置いておく。すると彼女は、「毅然として、何も言わず、私がうっかり犯した作法の誤りを正すともいった風に、それ [=自分の枕] を取り上げ、代わりに私の蛇皮の太鼓枕を置く」(154)。この「イヴ/語り手/クリザンテーム」という配列においては、中間項である語り手自身が仕切棒をなし、そこに意味——良風の意味——が確立する<sup>9)</sup>。これに対して、第47章、深夜、泥棒の気配がして語り手は家中を捜索する。そのとき、階下の家主一家が寝ている部屋を抜き足差し足で行きすぎようとした彼が見たものは、ある不謹慎なシンタクスであった。「やや！彼らは何とも噂の種になりそうな並び方で横になっているではないか！——いちばんこちら側には、寝姿も可愛らしいマドモワゼル・オユキ [娘]。その隣にマダム・プリューヌ [妻] が口をあけ、黒い歯並びを見せている [...]。それからサトーサン [旦那] がいて、いまのところミイラのようにじっとして動かない。——そして最後に、その隣、いちばん端っこには、女中のマドモワゼル・デデが!!.....」(195)。「オユキ/プリューヌ/サトーサン/デデ」の配列においては、適当な仕切棒となるもの見当らず、明確な意味を認めることができない。ところが、いたるところに意味を読み取ろうとする語り手は、この意味の不成立にも一つの意味——不道徳の意味——を見出だす。「邪推する方が悪いのかもしれないが、この若い女中は、どうして女主人たちの隣に寝ないのだろう。上の我々の部屋では、イヴを泊まらせるとき、同じ蚊帳の下で寝るにしても、もっと作法にかなった仕方寝るというのに.....」(159)。もとより彼も承知している。「邪推する方が悪い」のだ。

珍妙な脱線は、語られる内容のみならず、語りそれ自体においても観察される。第

23章、いつものごとくイヴとクリザンテームをともなって市中を散策していると、とある四つ辻で女の唄うたいが三味線をかき鳴らし、恐ろしい声で唸っている。イヴはそれが「ばけもの声」(115)のようだと言って気味悪がるが、もとより彼はその日、語り手に「カササギの巣」(116)みたいな「縁のやたらと跳ね上がった麦藁帽子」(115)を無理矢理被らされ、それが気に入らなくて機嫌が悪かった。するとそこに、「その唄うたいと帽子のことを一時忘れさず気散じのように」(116)、なにやら妙な行列が通りかかる。イヴはその前で帽子を取る。葬式行列なのである。唄うたいとイヴの不恰好な帽子と葬式行列とのあいだには本来何のつながりもない。だからこそ語り手は判じ絵よろしく、戯れにこじつけて語ってみせているのだ。「気散じ」〈diversion〉と説明されていることは、語りにおける脱線の心理的合理化にすぎない。

このような語りの脱線は例外的なものではなく、組織的に、さまざまな形でおこなわれているのだが、このことは特に、物語の外部のさまざまな審級への参照において顕著である。第8章（イスタンブールやタヒチへの言及）、第10章（ネズミのエピソード）、第27章（ムアッジンの時を告げる声）における【アジアデ】や【ロチの結婚】など、語り手＝作者自身の他作品への暗示、第11章（7月14日の回想）や第32章（故郷リモワーズの森の想起）のような作者の自伝的所与への言及、メタ言語的考察やメタ物語的解説（83, 89, 99, 164, 173, 182…）における語り手の介入……。この作品における脱線は、多種多様なアナフォール<sup>10)</sup>からなり、あらゆる方向に参照しつつ、いわゆる間テクスト的空間を構成しているのである。

### 3 模造性<sup>11)</sup> — 反復と無

「珍妙さ」の第三の特徴は、その人工性、より正確に言えば、自然らしさの欠如にある。そもそもリシュリュエ公爵夫人に宛てた献辞の中の「珍妙な」という形容詞は、棚などに装飾品として置かれる「<sup>ビブロット</sup>置物」を修飾する語として用いられている。〈biblelot〉というのは、本来は中国製・日本製の美術工芸品のことを指すが、しばしば軽蔑的な意味をともない、こまごまとしたがらくたの類、無価値で悪趣味な骨董品などを指す。それは〈美〉の自律的価値に規定される本来の意味での芸術作品ではなく、むしろ工芸品、それも実用的価値が後退し、もっぱら二義的な装飾的価値によって規定される工芸品である。

第53章、出発を間近に控えた語り手は、土産物を求めて長崎のまちを人力車でかけ巡り、骨董品を買いあさる。そこで目にした品々（人形、玩具、仏像）、建物、街並など、諸々の事物は「奇妙」で「神秘的」で「不吉」な表情——「渋面」——をしているのだが、それは人々の「絶対的と言っている無表情」や、それらを製作する職人た

ちの「にこにこして間の抜けた様子」と不可解なコントラストをなしている。彼ら（指物師、彫物師、画工など）はなんの変哲もない顔をしており、無能かと思われるほどだが、そのじつ、珍妙な装飾品（《bibelot》）の製作に秀でている。

目がなく、なんともさえない顔をしたそんな画工たちの誰もが、指先にはこの装飾的で、軽く、精神的には珍妙なジャンル [ce genre décoratif, léger et spirituellement saugrenu] の極意を得ている。その種の絵は、この墮落した模倣の時代にあつてわがフランスを席卷しようとしており、また既にわが国の安物の美術品製造者たちの大いなる発想源となっている。(228)

語り手が「美術品」と言っているのはむろん皮肉であり、その本当の意味は、それらは真正なる美術品ではない、ということに尽きる。彼はここで一種の文明批評を企て、芸術に関するある種の危機感を表明しているわけだが、では、語り手にとっての真の美術品、真の芸術作品とは、一体どのようなものなのだろうか。それは一言で言えば、「墮落した模倣」による製品ではなく、対象＝自然の生きた模倣による作品である。容易に見てとれるように、ここにあるのは芸術に関するプラトン主義的イデオロギーであり、それは物質的なものであれ観念的なものであれ、対象を無媒介的に再現する模倣により高い価値を認める。この点、日本の《bibelot》は、もとより対象の模倣ではなく、むしろ技術の模倣であるように思われる。それはなるほど模倣ではあるが、対象の模倣なのではなく、模倣技術の模倣であり、対象のレヴェルから見れば模倣の模倣——複製——である。そもそもここでは、対象よりも技術により多くの価値が認められているのであって、対象は技術のいわば口実にすぎず、製作されたもの（すなわち《bibelot》）は技術の自己対象化の結果にすぎない。口実にすぎない対象は、製品においては完全にコード化されて表象される（「空で覚えたデッサン、千年の遺伝によって彼らの脳に伝えられたデッサン、[...] サトーサンと同じコウノトリ、お決まりの小さな岩、永遠の小さな蝶々」(228)）。また職人たちの行為も、いわば非他動詞的で、対象との緊張関係を欠いているので、いたって気楽なものに見える。そこには芸術家の悲壮な表情、ヒステリックなイメージはない（まるで芸術家とは彼自身がすでに一つの表現であるかのように）。彼らは無表情（「目がなく、なんともさえない顔」）で、その仕草は機械的な反復に還元縮小され、「自動人形」(288)のそれにたとえられる。

《Bibelot》に限らず、日本のものは一般に始原性＝独創性を欠いているように見える。対象は常に模倣の産物であり、反復の刻印が押されている。それが一般に模造品の印象を与える所以である。この点、サトーサンの十八番である番傘に描いたコウノ

トリ（鶴？）の絵はじつに示唆的である。それは一羽ではなく、常に二羽一組——「対＝二重唱」〈duo〉（142）——で描かれている。まるでそれが現実のコウノトリの活写ではなく、一方のコウノトリが他方のコウノトリのコピーであるかのように。語り手の家の襖のコウノトリもまた二羽で一組（〈un groupe de deux cigognes〉）をなしている。「ああ、このコウノトリときたら、ひと月も日本にいたら、誰だってこいつらにはうんざりしてしまう！」（132）。かくして対象は常に二つある。この作品には、一貫して双数の原理とでも呼ぶべきものが作用しているのだ。

双数の原理は、人工のものに限らず、自然それ自体においても認められる。自然とは元来それに先行する模倣の対象を持たない始原的对象であるとすれば、この作品に描かれた自然は自らを模倣して二重化する。第2章、長崎入港の場面における自然の描写では、二重化と人工性のテーマがたたみかけるように展開される。まず、入港する艦上から見た兩岸の切り立った山並みは、「奇妙なシンメトリー」（48）をなして続いており、それは「奥行が深く、非常に美しいけれども、あまり自然でない舞台装置の『支柱』」（*ibid.*）のようである。山腹ではさかんにセミが鳴いており、「一方の岸から他方の岸へと響きあっている」（*ibid.*）。上方では、「はやぶさの一種」（49）の鳴く声（「ハン、ハン、ハン」）がするが、それらは「こだまして、悲しく不調和な響きを立てていた」（*ibid.*）。これらの風景全体が語り手には「奇妙」で「風変わり」に思われ、「あまりに美しすぎるもの」に固有の「本当らしさの欠如」（*ibid.*）を感じさせる。そこでは、「風景の種々雑多な要素が寄せ集まっていて、ちょうど人工の景色のようだった」（*ibid.*）。最後に、日が暮れて真っ暗になった山々は星の光とともに水面に映じだされて「二重化する」（52）。同様に、明かりのともった長崎の街も、「深淵の底に降りてゆくもう一つの、同じように明かりのともった街」（53）を浮かび上がらせる。

この本物の自然の描写は、先に見たマダム・ルノンキュルの庭——すなわち人工の景色——の描写（第35章）と一見矛盾しているように見える。前者における本物の自然がいかにも作り物といった感じ（「風景の種々雑多な要素が寄せ集まっていて、ちょうど人工の景色のようだった」）を与えるとすれば、後者においては、「異論の余地のない自然の感情がこの自然の風景の超小型模型を支配している」（156）。じつのところ、マダム・ルノンキュルの庭は自然を模倣しているのではなく、自然の人工性を例証しているのである。それは見る主体に平衡感覚を失わせ、奇妙な眩暈をもたらす（「それらのいかにも大木といった雰囲気、視覚を戸惑わせ、遠近感を狂わす」（156））のだが、そのような感覚は、そこにある人工物の自然らしさからくるのではない（それはどんな写実主義的表象にも当てはまることであり、そもそもそこから得られるのは眩暈や困惑ではなく、安定感であり安堵感であるはずだ）。それは、その

人工物が自然の人工性の証明であるところからくるのである（この証明の激化した形態がほかならぬ盆栽（第40章173）である）。

奇妙な言い方だが、語り手が日本で実際に目にするものは、しばしば、彼が日本について描いていたイメージに「似ている」。「私の家の中は日本の絵に似ている」（80）。「ああ、私は彼女 [=マドモワゼル・ジャスマン] を既に知っている。日本に来るずっと前に、扇子の上や、茶わんの底に描かれているのを見たことがある」（72）。語り手が「似ている」と言うとき、それはオリジナルが自らのイメージであるものを反復し、それ自体が自らのイメージと化しているということである。ここにあるのは既知のコピーに対するオリジナルの体験ではなく、オリジナルによるコピーの模倣の感覚——現代の観光旅行にも通じる感覚——である。「思い描いていた通り」とは、反復がもたらす失望の声であり、発見の喜びのそれではない。事実、似ているということはそれ自体が縮小還元感覚をもたらし。第3章、料亭「百花園」でカンガルーサンを待つ語り手の部屋に三人の女中が並んで入ってきて、お茶やお茶菓子を出してくれる。そのにこにこした表情やお辞儀の仕方を見ていると、彼はそこに日本の画や壺に描かれていた通りの日本の姿を見出して、一瞬うっとりとする。しかるに、「目の前にあるこの日本の姿を、私はここに来るずっと前から知っていたのだ。ただ、現実においては、それは小さく縮んで、一層わざとらしく、また悲しげにも見える——恐らくはこの死衣のような黒雲、この雨模様のせいだろうが……」（64）

双数の原理は、語られた物語のみならず、語りそのもののレヴェルにおいても認められる。例えばこの作品においては、同じ場面がしばしば二度（場合によってはそれ以上にわたって）語られる。職人と商品の描写（第12章、第34章）、マダム・プリュヌの祈祷（第27章、第44章）、サトーサンの画才（第33章、第53章）、セミとトンビ（第2章、第17章）、諏訪神社参拝（第11章、第37章、第46章）、等々、ちょうど絵に描かれた一對のコウノトリがそうであったように、それぞれの場面は二度くり返して描かれる間に反響しあい、その始原性と一回性を脱落させてしまうかのようなのである。そして、作品中最も頻繁にくり返して描かれるのが晩の散歩の場面である（主なものだけでも第11章、第12章、第25章、第34章、第36章、第46章）。「晩の散歩はいつも似かよっていて、異様な品々の並ぶ店先で同じようにたたずんだり、同じ小庭で同じ甘い飲み物をすすったりと、その楽しみも大体いつも同じだった」（118）。一夏の出来事を描いたこの物語において、点的な事件はむしろ稀で、どちらかという線的継続の方が支配的に見える。読者は、もとより物語的展開の少ないこの作品の全体が習慣的反復を表す半過去に置かれているような印象を受ける。小説的流れから見れば点的・瞬間的である細部までもが、反復・習慣の相を帯びて見えるのだ。実際、後述するように、この作品には<習慣>という非ロマネスクな時間が流れており、それがこの作

品の主要なモチーフをなしているのである（第5節参照）。

#### 4 非隠匿性 — 隠す/しまう

語り手には日本のこと、日本人のことがどうしても理解できない。彼らは一体何を考えているのか。これを知ろうとすることは絶望的な試みのように思われる。彼ら地球の裏側に住む者たちは、その頭の構造も我々西洋人とはまるっきり逆なのだ。

第12章、語り手はクリザンテームと、他の同じように結婚した仲間夫婦たちをともなって夜の町に出かける。この外出は以後何度もくり返される習慣となるのだが（前節末参照）、その際、女たちはいつも玩具屋、小間物屋、夜店などで目についた商品をおもちゃのように欲しがり、男たちはその度ごとに散財を余儀なくされる。語り手の目には、それらの品々（お面、うちわ、提灯、ビードロなど）が、びっくり箱から出てきたような奇想天外ながらくたにしか見えない。

いつも途方もなく風変わりなもの、気味の悪い珍妙なもの [du saugrenu macabre] ばかり、いたるところ思いもよらないもの、我々のとは正反対の脳味噌から生まれた、わけの分からない発想の数々であろうかと思われるものばかり…(98)

第45章、語り手はクリザンテームを連れて記念写真を撮りにゆく。彼はそこ（上野彦馬の写真館）で、先にきてポーズをとっている二人の身分の良さそうな婦人たちの顔に魅入られる。彼女らには、何か「大きな珍しい昆虫」を思わせるところがあり、とくにそのつり上がった細い目 — 要するにその無表情 — は謎めいて見える。

とりわけ、細長く、つり上がり、反り返った、ほとんど開くことのない彼女らのごく小さな目は神秘的だ。漠として冷やかな珍妙さを湛えた内面の思考 [des pensées intérieures d'une saugrenuité vague et froide]、我々には完全に閉じられた世界を表しているかのような彼女たちの表情は神秘的だ。(186)

見たとおり、ここで「珍妙さ」は日本人の思考内容について言われているのだが、それが意味するのはただ一つ、日本人の考えていることは結局理解できないということである。それにしても、日本人に特徴的な無表情（目の小ささあるいは細さがその指標である）は、語り手によって何かを隠蔽しているものとして解釈される。何も表現しない絶対的な無表情は存在しない。「何も表現していないように見える」ということは、「何かを表現していない」ということ、逆に言えば「何かを隠蔽している」

ということと等価なのである。いずれにしても語り手においては、全てが「表現/隠匿」の範列において捉えられる。つまり、すべては表されているか、隠されているか、どちらかなのだが、いずれにしても同じ共通の形式が想定されている。表現しないということは隠匿しているということであり、それだけなお一層神秘的に、謎めいて見える。ものは常に「神秘に満ちた裏側」《les dessous pleins de mystère》(147)を隠し持っているのだ。これに従って定式化すれば、日本人の無表情は珍妙なものを隠蔽している、ということになる。ここで「珍妙」という語は、この謎は結局理解不可能である、という意味で用いられているように見える。しかるに、理解の対象を「珍妙」と形容することは、それが文字通り理解できないということではなく、むしろ理解するに値しないということを意味するのではないだろうか。ここには「理解できない」から「理解に値しない」へのすりかえが生じている。日本人の無表情は取るに足らないもの(rien)を隠匿している(言い換えれば、理解に値する何ものも(rien)隠匿していない)。本論のはじめに述べたことをくり返すなら、「珍妙さ」という語は語り手のイデオロギー的無理解(理解する意志の欠如)を正当化する語彙であり、さらには排除の身振りを表す記号なのである。

ところで、この作品に描かれた「珍妙なもの」をより具体的に観察してみると、「珍妙なもの」はそもそも隠匿されたものではないということがわかる。「珍妙なもの」は、表面に現われ出ているものであり、奥底に秘め隠されたもの——「ものの神秘に満ちた裏側」——などではない。もとよりこの作品に隠匿のテーマは不在ではないが、それは常に非隠匿という逆のかたちを取って、しかも矮小化あるいは愚弄の意図をもって現われる。第12章、語り手が市中を散策した折りに見かけた店の売手たちは皆、「地べたにあぐらをかき、貴重なあるいは粗悪な品々に囲まれ、脚は腰のあたりまでむき出しで、我々の国では隠しておくところのものをおおむねあらわにし、それでいて胴体は慎み深く着物にくるんでいる。」(97) 第38章、「一日の中でもとくに滑稽なひととき」は行水の時間で、日本の老若男女は素裸のまま隣人とおしゃべりしたり、訪問客の取り次ぎをしたりする。「しかしながらムスメたちは(老婆たちもだが)、そんな身なりで現われても得するところがない。日本の女は、その長い着物ときれいに結んだ幅広の帯を取りさると、もはや、曲がった脚と、か細く、梨の形をした、首のついたちっぽけな黄色いものにすぎない。そのかわいらしい人工的な魅力は衣服とともに消え失せてしまい、もはや何も残らない。」(166) 性器も裸体も、ここでは隠されているものではなく、もとより隠すに値しないもの、せいぜいしまっておくべきものにすぎない。「珍妙なもの」とはいわば卑猥なものなのだが、語り手にとってそれがまさしく「珍妙」であるのは、日本人がそれを少しも卑猥とはみなしていないからにほかならない。(といっても、彼らに羞恥心——あるいはむしろ礼節——が欠如し

ているわけではない。職人たちは、「胴体は慎み深く着物にくるんでいる」し、行水の女たちも、「手にはいつも変わらぬ紺色の小さな手ぬぐいを持っている」。要は、実質的に隠すことではなく、象徴的にしまっておくことなのだ。

第2章、船の甲板を占領した物売りたちの籠や箱など、さまざまな容物から出てくる珍奇な品々は、時間が来るとあっという間にしまわれてしまう。彼らは、「またたくまにその箱を閉め、レールつきの屏風やバネつきの扇子をたたみ」(52)、あとには何も残さない。日本の容物は、ものを隠しておくためのものではなく、しまっておくためのものである(もとよりこれら「珍妙な」品々は、取っておくべき財宝ではなく、売りさばくべき商品なのだから)。第35章、語り手はクリザンテームの母、すなわち自分の義母マダム・ルノンキュルの室内の様子を、「全くの飾り気のなさ＝むきだしの状態」〈*nudité complète*〉(157)として報告する(描くのではない)。しかるに、そこには「いたるところに小さな隠し場所、小さな壁がん、小さな戸棚が、一様に染み一つない白い紙の壁板の下にごく巧みに、思いもよらないところに隠されている」(*ibid.*)。ここにはたしかに隠されているものがあるが、それは「珍妙な」品々ではなく、隠すためのもの(「隠し場所」、「壁がん」、「戸棚」)それ自身である点に注意しよう。隠匿のテーマは二重の隠匿によって無力化され、無効にされているのだ。そして、「珍妙な」品々はそこに隠されているのではなく、しまわれているにすぎない。「フランスでは美術品は観賞するためにある。ここでは、ちゃんと整理札を貼って、*godoun* [?] と呼ばれる地下の鉄柵のついた謎めいた個室にしまい込んでおくためにある」(*ibid.*)。語り手は「見せる/隠す」という対立——ヒステリックな顕示と神経症的な隠匿のアンチテーゼ——に基づいて修辭的に説明しているが、「見せる」と「隠す」は本来互いに他を前提とする相補的行為なのだから、それでは「しまう」と「隠す」の差異が消失してしまう。本当の差異は「見せる/隠す」の対立と「出す/しまう」の対立の間にある。「珍妙なもの」は一つの空間の中では余計な細部であり、暫定的に姿を現わすことはできるが、恒常的な場を占めることはできない。出したらもとの場所に戻さねばならないのである<sup>12)</sup>。

かくして、この作品では「隠蔽/暴露」のテーマが執拗に展開されるのだが、結局そこで見出だされるのは単にしまわれて置かれた「珍妙なもの」にすぎず、隠された神秘などではないので、そこには常に失望——さらには失望の予感——がともなう。第2章、語り手の乗った船は長崎港に入港する。はじめて目にした日本は彼を失望させる。「ナガサキが目の前に現われたとき、我々は失望した。切り立った緑の山々の麓にあったのは、どこにでもあるごく平凡な都市だった。」(50) やがて大勢の日本人の物売りがやってきて甲板を占領してしまうが、そこに広げられた珍奇な商品の数々や、とくに物売りたちの「醜く、卑賤で、グロテスクな」(51) 様子を目にして、土地の



ムスメとの結婚を計画していた語り手は大いに「興醒め」(ibid.)を感じる。しかし、日が暮れて辺りが暗くなり、甲板から物売りたちがいなくなると、自然も都市も神秘的な外観——「魔法の国、おとぎの国」(52)——を帯びてくる。山々も街も水面に映って二重化し、もう一つの風景、もう一つの世界が姿を現わす。対象に闇・深さ・奥行といった象徴の次元が加わり、神秘的幻想が生じるのである。冒頭から認められるこの夜と昼の対立は、神秘的幻想と暴露の失望との交替をもたらし、物語を動機づける一つの主題論的原理となっている。事実、物語で語られている時間は大部分、語り手が船上勤務を終えてから寓居に赴く夕方から夜にかけて、そして艦に戻る朝に起きた出来事である。真昼、ないし昼下がりの出来事は稀で、第20章(「あるひどく熱い正午」)、第51章(「午睡の間に」)、「正午のかんかん照りのなか」、第52章(「正午のうんざりする暑さの中」)、第53章(「午睡の時間」)に語られているのみである。最初の二つで、不意に寓居を訪れた語り手は、はしなくも眠っているクリザンテームの姿を目にする。三つ目では、支払われた貨幣が本物かどうかを確かめているクリザンテームの不意を襲う。最後のエピソードで、語り手は、クリザンテームの不意を襲ったその足で長崎の町を最後の買物に走るのだが、このときのいわば最終的啓示も、それまでの否定的印象をくつがえすどころか、それをさらに異論の余地なく確認させるばかりである。「今日ほどそれ [=この国] がはっきりと見えたことはなかったように思う。それは常にも増して、小さく、古ぼけて、血の気を失い、生気がないように見える。」(228)

この作品では、表向きの筋ほど目立たないが、それと並行して<謎>をめぐるコードが導入されており、そのことがこの筋なき作品の物語的興味を多少とも維持する役割を果たしている。<謎>をめぐるコードの基本的構造はごく単純で、まず対象が謎として提示され、次いで主体がそれを解読する努力をおこない、最後にその解読行為が成功あるいは挫折するというものである。まず、日本は語り手にとって暴くべき神秘、解くべき謎(「裏面」を持ったもの)として現われる(第2章の描写)。しかし物語上、<謎>の具体的形象であり、その媒体として機能しているのはクリザンテームその人である。そもそも語り手はお見合いの席(第4章)で、なぜ予定どおりジャスマンではなく、たまたま居合わせたクリザンテームを同棲の相手に選ぶのか。それは後者が前者とは異なって、「いくばくかの表情」(73)を示し、「ものを考えている様子」(74)を見せていた(少なくとも語り手にはそう見えた)からである。そこで語り手は解読の意図を表明する。「それは女なのか人形なのか.....何日かすれば多分それもあるだろう。」(76) 第7章では日本人女性の顔の分類学が試みられているが(81)、語り手によれば、クリザンテームの顔は分類を免れており、「かなり特殊」《assez à part》(82)である。この際、類型化を免れているということは、何かしら表情＝

表現 (expression) を持っているということであり、個性<sup>ペルソナリテ</sup>=人格を備えているということ、ひいては何かを独自に、主体的に思考しているということの意味する。以後、第20章 (109)、第42章 (178)、第46章 (182) にわたって、〈謎〉をめぐる解釈のコードは維持され、展開されるが、それは常に否定的で懐疑的な形においてである。すなわち、結局その謎は解けないだろう (109, 182)、もしくは、解くに値しないであろう (178)。しかるに、第50章、〈謎〉をめぐるコードに唯一サスペンスと呼ぶに足る契機が生じる。クリザンテームはオユキと三味線の稽古をしている。演奏が佳境に入ると、演奏者の顔にも表情のようなものが生じかける。「彼女らの小さなつり上がった眼が開き、何か魂のようなもの [quelque chose comme une âme] を啓示するように見えるのは、そんな瞬間である」(209) — たとえそれが、「私の魂とは種類の異なる魂」(ibid.) だったとしても。翌々日、ここで抱かれた期待は見事に裏切られる。いましがた挙げたように、第52章、クリザンテームの誘いにしたがって出発前に最後の訪問を試みた語り手は、抜き足刺し足で部屋に上がり、彼女の不意を襲う。彼女は支払われた金の真贋を確かめていたのだ。なるほど、隠されたものは本質的なもの — 〈魂〉 — でなければならない。しかるに、暴きだされるのは非本質的なもの — 〈金〉 — にすぎない<sup>10)</sup>。失望の予感<sup>10)</sup>は正当化される。語り手がここで真に幻滅してみせる代わりに、皮肉をまじえながらもむしろ満足したような様子を示すのは、そのためである。彼はこう独り言ちる。「おまえはそんなに困惑することはないのだよ。それどころか私は喜んでいいるのだから。おまえを悲しませて発つのは少々辛いところだったから、私としても、この結婚が冗談で終わったほうがよっぽどいいのだ。そもそも冗談で始めた結婚なのだから。」(225) こうして語り手はシニクな無関心に立ち戻る。クリザンテームは結局カンガルーサンの斡旋で買った女=商品にすぎない。はじめからそれはわかっていたのだ。商品の裏にあるのは金であり、金の裏には何も無い。金は裏側=神秘を欠いた脱象徴的・唯物論的对象なのだ。

くり返すが、「珍妙なもの」は隠されたものではない。にも関わらず表現と隠匿のテーマが持ち込まれ、謎をめぐる解釈のコードが展開されるのは、描写と語り機能がするための形式的枠組みが必要だからである。そこで語り手が見出すのは隠されたものの不在にほかならなのだが、彼はそれを何らかの実在であるかのごとく「珍妙なもの」と命名する。この命名は語り手に二重の利益をもたらしている。つまり、それによって「表現/隠匿」の形式的枠組みが外見上維持されると同時に、元来その枠組みに組み込まれていないものが排除される。こうして「珍妙なもの」は、理解不可能なものとして受け入れられると同時に、理解するに足らないものとして棄却される。「珍妙さ」とは、ものの裏側の不在を祓う記号(まじないに属する語彙)であり、名づけえないものの名なのである。

## 5 非本質性——不真面目なムスメたち

「珍妙なもの」には独特の可笑し味がある。それは、なぜとははっきり言えないが、どこか、何かしら可笑しい。例えば、日本のムスメたちはいつも何かにつけて笑っているのだが、語り手にはどこか、何ゆえに可笑しいのかを特定することができない。彼女たちの笑いは、いわば普遍的で、特殊な対象や明確なコンテキストを持っているとは思えない。第12章、ムスメたちとの散策について、「忠実にこれらの夕べのことを語るには、我々の言語よりも洗練された言語が必要であろう。そして、適宜語の上にあつて、読者に笑うべきとき——少々不自然だが、しかしながら爽やかで優美な笑いでもって笑うべきとき——を知らせるための、特別に案出された記号が必要であろう」(99)。つまり、語られる対象の軽さ、陽気さに比べると、語りはどうしても重く、真面目にすぎてしまうのだ。日本においては、真面目さの欠如がすべてを（とりわけ真面目であるはずのものを）貫いているように見える。第40章、「飛ぶ亀寺」（皓大寺）における法会の場面、厳肅な雰囲気がいかに漂うが、語り手にはどうしてもそれが表面的なものにしか感じられない。「堂内はいかにも暗く、広い。仏像はいかにも壮麗だ……が、この日本では物事はうわべだけの壮大さ以上のものにはならない。どうしようもない卑小さ、笑いたくなる欲求があらゆるものの根底にある。」(174) 実際、「珍妙なもの」の可笑し味は、深刻さや恐ろしさに対立するものではなく、一貫しており、一般化されている。語り手は可笑しさと恐ろしさの境界を見極めようとするが、それがどこにあるのか判然としない。夜店で売っている玩具（鬼の面や恐ろしい音を出す喇叭など）について、「我々にはものの神秘に満ちた裏面を見通すことができない。どこまでが冗談で、どこからが神秘的畏れなのか、わからない」(147)。境界ははっきりしないというより、そもそも「深刻さ/可笑しさ」の対立自体が然るべく機能していないと言うべきだろう。「珍妙さ」は「深刻さ」の対立項ではなく、「深刻さ/可笑しさ」の対立を貫く根源的（超範列的）特徴なのである。

以上のことを一言で言い表わすとすれば次のようになろう。すなわち、「あらゆる珍妙さの原産地」である日本は、本来的に本質的なものを欠いた国——本質的に非本質的な国——である、と。第51章、出発を間近に控えた語り手は、イヴ、クリザンテム、その他の身内を連れ立って最後の散歩に出かける。

私はこの旅立ちに際して、努めて心を動かし、感動しようとするのだが、うまくゆかない。全くの話この日本には、そこに住む人々同様、何かしら本質的なものが欠けている。通りすがりに面白がることはあっても、愛着を持つ迄にはいたらないのだ。(217)

この本質的非本質性こそ、まさしく「珍妙さ」の第五の特徴にほかならない。「珍妙なもの」は、重みを欠いた軽いもの、本体を欠いた装飾的なものであり、その可笑し味も、実はこうした本質の欠如に由来する物事の性格なのである。

一般的に言って、「珍妙さ」は「不条理」(absurde)の類義語である。辞書によれば、「不条理」は馬鹿げたことの意で用いられた場合最も一般的な語であるが、その類義語の中でも「珍妙さ」は最も意味が弱いとされる<sup>14)</sup>。なるほど、「不条理」というのは文字通り条理を欠いたこと、すなわち理性・常識・道徳の無視であり、場合によってはそれらに対する反抗を含意する(語源的に言うと「不条理」は耳の聞こえないあるいは耳を貸さないという意味の《sourd》から来ているとも言われる<sup>15)</sup>)。それは意味の欠如ないし意味に対する反逆なのである<sup>16)</sup>。一方、語り手がいみじくも「装飾的で、軽く、精神的に珍妙なジャンル」(228)と述べた通り、「珍妙なもの」は副次的価値しか持たず、然るべき重みを欠いている。つまり、それは意味がないものことではなく、大した意味がないもの、あるいはその意味に大した価値がないものことである。また、「不条理」には「珍妙さ」が含意する他愛のなさ・軽薄さ(さらに言えば短小軽薄さ)・滑稽さが欠けており、そこには道徳的寛容に訴えるものがない(「不条理」は常に憤慨・断罪・排除の声——「ありえない!」Impossible!——をとまなう)。あるいはむしろ、「不条理」における深刻さ(ことの重大さ)が「珍妙さ」には欠如していると言うべきか<sup>17)</sup>。いずれにしても、「不条理」が規則のあからさまな無視ないし侵犯であるとすれば、「珍妙さ」は規則から少々ずれているだけのこと、そもそも規則を持ち出して云々するまでもないことである。要するに、前者があるはずのないこと、あつてはならないことだとすれば、後者はあつても(なくても)かまわないことである。「不条理」と「珍妙さ」との間にあるのは、実質的な意味の違い——本質的差異——ではなく、相対的な性格の違い——倫理的差異——にすぎない。しかしそれは本質的に同じということではない。むしろ、性格の違いこそがここでは決定的違いなのだ。結局「珍妙さ」には、ポジティブなものであれネガティブなものであれ、何かしら然るべきもの、すなわち一定の適合性・本来性・必然性が欠けている。この欠如こそが「不条理」と「珍妙さ」との倫理的差異の本質的意味であり、後者を本質的に非本質的なものとして規定する特徴なのである。

作品において「珍妙さ」の本質的非本質性を代表するのは「玩具」である。夜店のオモチャや骨董屋のガラクタが「珍妙なもの」として描かれているのは既に見た通りだが、文字通りの玩具類に限らず、日本のものはどれもこれも玩具性を有し、幼児性を帯びているように見える。例えば、日本の家は「子供の玩具」(80)みたいであり、日本の女は「置物の人形」(156)にすぎない。また、この作品では指小辞が多用されるが——食事はママゴトのようであり《La dinette est terminée.》(114)、庭は縮

小模型を思わせる《Le jardinet de Madame Renoncule.....》(159) —、このようにものごとを一般に小さく軽く見せるのも、ものの中心にあるべき本質の不在なのである。

では、ここで欠如している本質的なものとは具体的に言えば何なのであろうか。この点示唆的なのは、ほかならぬ日本のムスメたちである。語り手にとって日本のムスメたちは本質を欠いた「人形」にすぎない。語り手はクリザンテームについて、「それは女なのか、人形なのか」(76)、と問うているが、それはまさしく日本のムスメたちが一般に人形にしか見えないからである。さて、語り手は後になって、ムスメたちに人形のような様子を与えているのは、「彼女たちの着物があまりにゆったりしていること」(202)であるのに気づく。彼によると、西洋の衣服は逆に、「本物であろうと偽物であろうと形態を可能な限りかたどる」(*ibid.*)ようにできている。ここでかたどられる形態とは、魂に対立する身体ではなく、本体としての魂のことである。ムスメたちはなるほど外観は可愛らしいが、そのじつ「本体＝身体のない小さな操り人形」《*petites marionettes sans corps*》(*ibid.*)にすぎない。彼女たちの着物は何も表わしておらず、何も隠していないのだが、何もとは何も本質的なものを、つまり魂をとという意味である（要するにそれは、存在の否定ではなく、価値の否定なのである）。それゆえ、日本の人形や玩具が何かに差し向けられているとすれば、それは中心の空虚にであり、魂の欠如にである。

上に示唆したとおり、「珍妙さ」はいわゆるナンセンスの類ではない。それは意味のないものではなく、その意味が大した価値を持たないものである。語り手自身、日本のものが文字通り意味を欠いているなどとは思っていない。それどころか、彼には目にするものがことごとく神秘的に見える。ただ、彼はその神秘を見通すにいたっていないだけである。しかし同時に彼は、常にそれらの意味がいずれ取るに足らないものであろうという予感を抱いている。しかるに、前節で見た通り、「ものの神秘に満ちた裏側」に見出されるのは結局<金>であり、<金>はここでは非本質的なものあるいは非本来的なものの物質的形象となっている。いずれにしても、こうした予感（あるいは直観）が常に期待を先回りしており、高を括ったシニクな態度 — 「どうせ同じことだ」 *Ça m'est égal!* — が経験一般を貫いている。第7章、同棲開始後三日にして既に、クリザンテームが何を考えているのか見抜けない語り手はこう推察（確信？）する。「だいいち十中八九何も考えていないだろう。—— だとしても、私にはどうでもいいことだ。/気散じに手に入れた女なのだから [...]」(82)。「珍妙さ」のくだんの可笑し味は、失望（あるいは失望そのものというよりも失望の確実な予感）からくる抑えがたい忍び笑いに属するのである。

しかしながらこの笑いは、なるほどシニクな笑いではあっても、イロニックな笑

いではない。イロニーとは、未成熟ゆえの素朴さに対する大人の批判的視線、生真面目さに対するモラリスト的嘲笑、要するに無知に対する知性のコードにはかならないのだが、「珍妙さ」の可笑し味にはもとよりそうした支配の構造・階層性・攻撃性が欠如している。「深刻さ/可笑しさ」の境界が絶対的に不分明で、一切が無差別に可笑しいのであれば、そんなつかみどころのないものをどうやってつかむことができようか。語り手は「珍妙なもの」を高めから笑うどころか、反射的に——強制的に——ムスメたちの笑いを反復する（「笑わなければいけないのだから笑う」（150））。そして、何だかわからないうちに自分を凌駕する「巨大な陽気さの渦」——祭り——に捉えられているのに気づく（「我々もまた、神秘的なもの、子供じみたものと不気味なものが入り混じったこのわけのわからない巨大な陽気さの渦に巻き込まれてしまったような感じがする」（151））。つかまってしまうのは語り手の方なのだ。

本質的に非本質的な世界においては、主体は能動的行為によって日常的世界を変えてゆくことも、越えてゆくこともない。そこにあるのはむしろ、主体の緩慢な変容をとともう受動的体験である。ここに、本来のものとしての〈生〉に対して、非本来のものとしての〈習慣〉のモチーフが由来する。事実この作品には、クリザンテームとの生活を日記風に記録し客観的に報告する事実に・記述的時間は別にしても、イヴとクリザンテームの関係をめぐる語り手の心理的葛藤を描いた劇的・小説的時間<sup>10)</sup>と、日本という謎を前にした語り手の解釈の試みに由来する解釈論的時間（前節参照）に加えて、第三の時間、すなわち〈習慣〉の倫理的・生態学的時間が存在する。第5章、同棲開始から三日後、「我々の間には習慣が徐々に出来上がっていく」（79）。第16章、その数日後、「お互いに身体的嫌悪も憎しみの感情もないのであれば、習慣によって、とにもかくにも最後には一種の絆が生まれる…」（104）第25章、二カ月後、「（時を経れば、どうしても絆が生まれてくる）」（183）。そして第49章、出発が迫る頃になると、「今や私もこの可愛らしい日本に慣れてきた。私自身、小さくなり、気取った風になる……。私は手の込んだ小さな家具、オモチャのような書き物机、ママゴト用の小さなお碗に慣れる……。[...] 私は西洋人としての先入見さえ失いつつある」（203）。この作品に描かれた対象が一般に反復的継続的相を帯びていることは先にも述べた（第3節）。事実、この作品を支えているのは、変革の弁証法的時間や開示の神秘的瞬間ではなく、日常的反復的持続であり、〈習慣〉の漸進的時間である。問題は、選択と決断を経て現在を否定あるいは変革し、日常を乗り越え、本来性を獲得することではなく、また、神秘を暴き、超越的真理を発見し、世界の本质に達することでもない。問題は、模倣と反復を経て日常の非本来性に同意し、首肯することである。〈習慣〉は、行動による劇的な変化や暴露にいたるまでの待機状態を特徴とするロマネスクな時間とは異なって、明確な分節を持たず、緩慢で、緊張を欠いた持続である。

それは徐々に精神および身体に作用し、知らぬ間に主体の倫理的・生態学的変容をもたらす。日記の日付が示す通り、ロチの長崎滞在が現実には7月8日から8月12日までの35日間であるのに対して、作品における語り手の体験が7月2日から9月18日までの二カ半月におよんでいるのも<sup>19)</sup>、あるいはこのようなく習慣>のエートスに対する忠実さの表れなのかもしれない。

### まとめ

【マダム・クリサンテーム】は、ロチの小説作品の中でもネガティブな極をなし、感情の投資もきわめて少ない。ロマネスクな粉飾は最小限度であり、物語的持続は希薄である。読者はそこに自己を投影して読むことはできない。そもそも作者自身、作品に自己を投入することができず、むしろ作品から距離を取ることを余儀なくされているように見える。実際、「珍妙さ」はその滑稽さのうちに不気味な否定性をはらんでいる。本論ではもっぱら、「珍妙なもの」が恐ろしげなものを貫く滑稽なものであることを強調したが、それは同時に陽気なものを横切る不吉なものでもある。（「珍妙なもの」は「気味の悪いもの」〈macabre〉(98)でもあり、「洗面」〈grimace〉(140, 227)は事物が示す基本的表情であった。固定したエートスを持たないこと、どこまでもイメージに従属しないこと、恐らくは、これもまた「珍妙さ」の珍妙さたるゆえん——その第六の特徴？——なのだ。<sup>20)</sup>この作品だけでこう判断するのは早計だが、「珍妙さ」はまさにロチの作品に内在する言われざる原理なのではないだろうか。だとすれば、「珍妙さ」を描いたこの作品は、それ自身の主題論的かつ形式的本質を映す鏡なのだ。鏡といっても、作品が世界の写実的鏡であるとか、自我のナルシシクな鏡であるとかいう意味ではない。ここでは世界の方が作品の真の姿を映し出す忠実な——イロニクな<sup>21)</sup>——鏡なのだ（その象徴的場面が、第37章、日記に「珍妙な」細部ばかりを書き留めている語り手が、傘にコウノトリを描くサトーサンの身振りを反復していることに気づく場面である——「ときどき私は彼に似ているような気がしてくるのだが、そう思うと実に嫌な気分になる...」(164))。作品が描く「珍妙さ」は、当の作品の否定的本性にほかならない。それは払い除けられるべき対象（対象として棄却される対象）であり、それをそう名づけること自体が一種のお祓いの意味を持つ<sup>22)</sup>。つまり、それは定義可能な特定の意味を持つ充実した概念ではなく、概念たりえないものの名であり、対象がまさしくそう名づけられることによって排除される棄却の記号なのである。ロチは「珍妙さ」から身を引き離そうとするのだが、それは執拗に存在し、アンビバレントな力をもって彼を魅惑する。それは大した意味は持たないが、一定の強度の力として作用するのだ。われわれは「珍妙さ」を普

通の意味での概念として、その内容を特定しようとしたのではなく、空虚な形象として、その物理的振る舞いを観察したのであるが、これは、対象の性質にかなった適切なやり方であると同時に、それによって強いられた手続きでもあったように思われる。

本論で挙げた「珍妙さ」の特徴は網羅的なものではないし、その分類の仕方も厳密なものではない。いくつか目についた特徴を便宜的にまとめ、暫定的に整理したものすぎない。このことを断った上で、最後に、『マダム・クリザンテーム』における「珍妙さ」の五つの特徴をまとめておこう。1) それは全体に還元されることのない執拗な細部であり、無限につけ加わる補遺的性格を持つ。2) それは意味論的異例というよりも、統辞論的脱線であり、道徳的でも不道徳でもない無道徳的並列である。3) それは「オリジナル/コピー」の範列に依拠しない無頓着な模倣である。4) それは場所論的に言って「表現/隠匿」の空間とは異質の「陳列/収納」の空間に属する。5) それは世界の本質的非本質性の謂いである。他方、「珍妙さ」は対象の属性であるばかりでなく、作品の理解に通じる主題論的キー概念でもあり、その形式を規定する構成原理でもある。われわれの目についた限りで、この作品の特徴を列挙してみよう。すなわち、細部へのこだわり、遠近法を無効にし全体への統合を欠く非目的論的描写、無償の挿話への抑えがたい欲求、ロマネスクな行為＝筋の不在、アナフォルックな空間の創出、描写のステレオタイプの性格<sup>23)</sup>、表現のレトリックの挫折、対立と超越を欠いた非弁証法的時間、主体の倫理的変容を含意する〈習慣〉のモチーフ、生きものの観察記録にも似た生態学的記述……こうして見ると、この作品はロチの他のどの作品にも増して、主題的にも形式的にも〈日記〉の特徴を明白に備えていることがわかる。〈日記〉はそもそもロチの創作活動の原点にある実践であった。自伝的作品の『ある子供の物語』で報告された原体験にあるような<sup>24)</sup>、偶然的で非本質的でありながら、頑迷に執拗に存在し続けるものに対する素朴な驚きが、この作品を、たとえ否定的な形であろうとも貫いている。また、一般に小説においては、非本来的日常性から本来的超日常性への移行（たとえそれが挫折に終わるにしても）がモチーフとなるとすれば、ここでは世界の非本質性が作品の主たるモチーフとなっている。そして、この作品の形式的特徴は、ある種の規範——いわゆる19世紀的小説の規範——から見れば否定的にしか語れないが、この作品はそうした構成力の弱さもしくは不在それ自体を独自の構成原理としている。要するに、〈日記〉の偶然性を〈作品〉の必然性へと転じているのである。われわれが「珍妙さ」の美学を語るゆえんである。



## 注

- 1) 使用したテキストは、*Madame Chrysanthème*, édition de Bruno Vercier, coll. 《GF》, Flammarion, 1990である。なお、同書からの引用に関して、拙訳に付した括弧内の数字は同版の頁数を表す。また、ゴチック体による強調は論者による。翻訳に際しては、野上豊一郎訳岩波文庫版（1929年）、根津憲三訳白水社版（1951年）、関根秀雄訳河出文庫版（1954年）、それぞれの『お菊さん』を参考にした。
- 2) 「マダム・クリザンテーム」（同棲前は「マドモワゼル・クリザンテーム」）は、一般に「お菊さん」と訳されている（注1に挙げた邦訳諸版を参照のこと）。しかし、作中、「クリザンテーム」の日本名は「キク」《Kikou》ないし「キクサン」《Kikou-San》であることが明記されている。彼女の名は、一度目は手紙に書かれた名前として（第28章）、二度目は語り手が彼女に呼び掛けるときの呼び名として（第49章）、いずれもその物質性において表象されている。しかるに、現実には「キクサン」とは、オカネサンの実在の従兄弟である俣夫（語り手が長崎滞在中唯一評価するに値したと言う作中の「ジン415号」）の名である。「オキクサン」という名は「マダム・クリザンテーム」の意識としては可能だが、現実において文字通りには存在しないのである。シニフィアンに関わるこうした細部の可能な含意ゆえに、本論では、翻訳を留保するという意味で暫定的に「クリザンテーム」を用いることにする。（この作品でも「ジン415号」の「筋肉質で野性的な剥出しの脚」や美顔への言及（58）が見られるが、ロチにおける男性的身体や変装・仮装への嗜好、さらに同性愛の問題については、アラン・ビュイジヌ『ロチの墓』Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, diffusion Aux Amateurs de livres, 1988の第1章「行動」《Comportements》、特にp. 63, note 46を参照のこと。）
- 3) 作品中、「人種」、特に肌の色（「黄色」）への言及など、人種（差別）主義的語彙・表現が少なくない。
- 4) ミシュル・ビュートルは、ロチの日本を理解するための重要な語彙・概念として《saugrenu》を取り上げている（Michel Butor, *Le Japon depuis la France, Un rêve à l'ancre*, coll. 《Brèves littérature》, Hatier, Paris, 1995、特に、《Conférences 3 : Saugrenu》参照）。彼は「珍妙」と「奇妙」《bizarre》や「突飛」《incongru》との微妙なニュアンスの違いを強調しているが（p. 42）、われわれはむしろ、「珍妙」を、滑稽でありながら、「奇妙」の不気味さや「突飛」のスキャンダルをも含意する包摂的な（ある意味で本性上矛盾をはらむ）概念とみなしたい。
- 5) ロチがその読書経験および書記実践において＜日記＞から受けた影響については、『ある子供の物語』に語られた航海日誌のエピソードを参照のこと。P. Loti, *Le Roman d'un enfant*, édition de Bruno Vercier, GF-Flammarion, 1988, chapitre LXVI.
- 6) 「無の創造」という問題については、ロチにおける死と空無のテーマを体系的に論じたアラン・ビュイジヌの前掲書（特に終章にある「空無の実践」《pratiques du vide》p. 404 et suiv.）参照。
- 7) この点興味深いのは、この物語全体の音響的背景、通奏低音となっている蟬の鳴き声である（第2章、第17章）。蟬の鳴き声はここでは騒音としてではなく、機能的にはむしろ静寂として描かれている。この連続性を瞬間的に中断させ、意味の出現をかたどっているのが、山にこだまする「はやぶさの一種」の「ハン、ハン、ハン」という鳴き声である。また、このことを構造的に確証するのが、第26章の夜の静寂にこだまする煙管を叩く音「パン、パン、パン、パン」（122）である。「珍妙なもの」に対する背景の関係は、室内装飾品に対する室内の壁（白い表面）、猛禽の鳴き声に対する蟬の声、煙管を叩く音に対する夜の静寂の関係に等しい。要するにそれは、そこに「珍妙なもの」の縷が浮かび上がる一様で控えめな表面、「珍妙さ」の出現の機会を保証する空虚な場、それ自体では何ものでもない地である。
- 8) 語り手とイヴとのロマネスクな関係については、次の論文を参照のこと。Damien Zanone, 《Bretagne et Japon aux antipodes, les deux moments d'un même roman d'amour pour

Yves : lecture de *Mon frère Yves et Madame Chrysanthème*, in *Loti en son temps, Colloque de Paimpol* (ouvrage collectif), Presses universitaires de Rennes, 1994.

- 9) これに対して、献辞に言及されている写真では、「ピエール・ル・コール (イヴ)/オカネサン (クリザンテーム)/ロチ (語り手)」という並びになっている。ここでは、クリザンテームが意味論的対立を顕在化する仕切り棒となり、「イヴ/語り手」の緊張関係——良風美俗の統辞によって置き換えられたスキャンダルの統辞——がかたどられている。作品が語る偽善的意味に対して、写真は隠蔽された真の意味を写し出すのである。
- 10) 「言説上のある線分は、それに解釈 (単に字義そのものの解釈であっても) を付すために、同じ言説の他の線分を参照する必要があるとき、アナフォリックな線分と呼ばれる」。《Un segment de discours est dit anaphorique lorsqu'il est nécessaire, pour lui donner une interprétation (même simplement littérale), de se reporter à un autre segment du même discours.》(O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. 《Points》, Seuil, p. 358) われわれはこの定義を広く取り、作者、他作品、文化的知識・情報など、作品における外部空間への参照または作品外部に位置する形象の召喚をアナフォールと呼ぶ。
- 11) 「模造性」《facticité》という語は、シュザンヌ・ラフォン (『ロチの至高のクリシェ』第2章「捉え難き日本」) による。本節の考察も彼女の論考に負うところが多い。Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, coll. 《Cribles》, Presses universitaires de Mirail, 1993 (《II L'imprenable Japon》)。
- 12) 「しまう」を西洋の言語で言うのはむずかしい。固有の動詞はなく、どうしてもメタ言語に依拠し、迂言法的な言い回しになってしまう。すなわち、「それがもとあった場所に戻す」《remettre à sa place》《put it where it was》)。
- 13) このエピソードに関する記述は日記には見当らず、作者による創作である可能性が強い (船岡末利編訳『ロチのニッポン日記——お菊さんとの奇妙な生活』有隣堂参照)。実在のクリザンテームの名は「キクサン」ではなく「オカネサン」なのだが、ロチの友人クロード・ファレールの報告によると、ロチは彼に、「カネとは金銭という意味だから、これは彼女にふさわしい名前だったのだ」と語ったという (Claude Farrère, *Loti*, Flammarion, 1930, p. 75, cité dans Suetoshi Funaoka, *Pierre Loti et l'Extrême-Orient—du journal à l'oeuvre*, France Tosho, Tokyo, 1988)。
- 14) 『小学館ロベール仏和大辞典』《absurde》の項。
- 15) Cf. Carlo François, *La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, coll. 《Critères》, Klincksiek, 1973.
- 16) 「不条理」は意味論上のアポリアをかかえている。すなわち、「不条理」は、それが意味に対する反逆であるなら、<反逆>というそれ自体は古典的な意味を持つことになり、また、それが意味の欠如であるというのなら、<意味の欠如>という意味を免れなければならない。
- 17) だからといって、「珍妙さ」が「恐ろしさ」を欠いているということではない。それどころか、「珍妙さ」は「異様さ」を含意しており、「不気味さ」に貫かれている。「真面目さ」を欠くということは、単一性を欠き、単純素朴ではないということであり、逆に、元来複合的で、構成上矛盾をはらむということである。
- 18) 注8を見よ。
- 19) 船岡末利編訳前掲書、および Suetoshi Funaoka, *op. cit.*, を参照。
- 20) 注4および注17を見よ。
- 21) 「問いかけ」という、この語の語源的な (ことさらに批判的でなく技術的な) 意味で。この点、「珍妙な」という形容詞がしばしばちぐはぐな「問い」(「答え」もそうだが) に係るという事実は興味深い (ビュートルの前掲書 p. 42参照)。
- 22) この作品は、マダム・ブリュヌの祈禱をもじった語り手の祈りで終わっている。「おお、アマ・テラス・オオ・ミカミ、私を、この小さな結婚の汚れから、カモ川の水で、洗いたまえ、浄めたまえ…」(第66章)。
- 23) この問題は、シュザンヌ・ラフォン前掲書に詳しい。

24) 注5を見よ。

(1996年4月30日受理)