

Sylvieにおける「女優」の問題

小林 宣 之

I. はじめに

Nervalの自伝的な作品の中に出現する「女優」の問題は、*Sylvie* (1854)⁽¹⁾ 以前に *Petits Châteaux de Bohême* (1853)⁽²⁾ の中で既に簡単にではあるが触れられている。Nervalはこの作品で彼の青年期の感情生活を、「青春の熱狂」→「愛」→「絶望」と図式化する。*Sylvie*はこの図式をそのまま下敷きにしていると言える。この図式の上に、ヴァロワ地方での幼少年期の回想という *Angélique* (1854)⁽³⁾ 的な要素、その回想の契機をなす物語への夢の介入という *Les Nuits d'octobre* (1852)⁽⁴⁾ 的な要素が加わって、*Sylvie*は自伝的な作品の流れの中で、Nervalが一つの総合を試みた作品と言える。

本稿では、Nervalの代表的な作品であり、多角的なアプローチを受け入れてきた、主題的にも構造的にも複雑な *Sylvie*を「女優」の問題という観点から取り上げ、青年期の回想の中に特権的な地位を要求するこの存在が *Sylvie*の中で担わされている役割を明らかにしていきたい。

II. *Petits Châteaux de Bohême*における「女優」

*Sylvie*の「女優」を論じる前に、その原型とも言うべき、*Petits Châteaux de Bohême*における「女優」の扱われ方を簡単に見ておこう。「女優」は、話者の文学的野心の対象である「シバの女王」と密接な関連を持って読者に紹介される。

La reine de Saba, c'était bien celle, en effet, qui me préoccupait alors, —et doublement.— Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites tourmentait mes nuits [...] —Qu'elle était belle! non pas plus belle cependant qu'une autre reine du matin dont l'image tourmentait mes journées.

Cette dernière réalisait vivante mon rêve idéal et divin.⁽⁵⁾

ここで注目すべき点は、話者の崇拜の対象の二重性である。話者の愛は昼夜に等分され、昼すなわち覚醒時に劇場で話者を魅了する「女優」は、夜すなわち睡眠時に夢の中で話者

の魂を奪う伝説の「女王」の生きながらの化身として把握されているのである。「女王」は話者の「理想的で神々しい夢」であり、「女優」はこの夢を現実世界に化肉させる媒介的存在である。この「女優」はオペラ・コミック座の「女優」で、話者の文学的（あるいは演劇的）野心は、この「女優」をオペラ座にデビューさせることにある。そのために彼は、「シバの女王」を主題にした台本を準備している。それは昼夜を分かつた話者を「苦しめる」二重の愛を一つに解け合わせるためであり、分裂したままの二重の愛が話者を脅かしている不吉な現状を打破するためでもある。「シバの女王」が〈fantôme〉と形容され、別の所で「女優」が〈ombre〉⁽⁶⁾と呼ばれているのは偶然ではない。「女優」を「現実の女性」としてではなく、「もう一人の暁の女王」として愛することが危機的な状況であることは、この試みに失敗した話者がやがて〈fièvre〉と〈insomnie〉⁽⁷⁾に襲われることから明らかである。この危機的な状況は話者の演劇的野心の挫折に伴う愛の喪失体験、〈Ma Cydalise, à moi, perdue, à jamais perdue!...〉⁽⁷⁾と定式化される「絶望」の中に解消される。

*Petits Châteaux de Bohême*に辿ることのできる話者と「女優」の関係のあらまは概ね以上のようなものであるが、この作品のどこにも「女優」を現実世界に位置づけるのに必要な固有名詞を見出すことのできない点に留意したい。話者が作者と同一人物であることが確認でき、Nervalと交渉のあった人物名をいくらかでも見つけることのできるこの物語にあって、この「女優」の匿名は記憶に値する事態ではあるまいか。それは一応、「女優」という存在の現実からの離脱の方向を暗示していると捉えることができる。この作品の中で「女優」が常に「シバの女王」と重ね合わされて言及される点にそのことは確認できるし、一友人に宛てた献辞の中で比喻の形を取って示されるこの恋愛の経緯への暗示がより一層の示唆を与えてくれる。

La Muse est entrée dans mon cœur comme une déesse aux paroles dorées ; elle s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur. Seulement, ses derniers accents se sont adoucis à mesure qu'elle s'éloignait. Elle s'est détournée un instant, et j'ai revu comme en un mirage les traits adorés d'autrefois !⁽⁸⁾

「ミューズ」、「黄金の言葉を持つ女神」、「ピュティア」と三度神話上の語彙で形容される「女優」との恋愛の経緯の詩的表現に過ぎないとも言えるこの一節の中で、「女神」が本文中の「女王」と等価な存在として言及され、夢と現実との媒介者としての「女優」の機能と通底する「ピュティア」、アポロンの神託を告げたデルフォイの巫女が殊更名指されていることに、早くもNervalが*Petits Châteaux de Bohême*の「女優」に潜在的な形で与えようとした役割を感じ取ることができる。

III. Sylvieの「女優」

Sylvieの第I章は「女優」のために割かれていると言ってよい。読者がまず遭遇するのはSylvieではなく、話者の心を一年来惹きつけてやまない匿名の「女優」である。この章の中で、「女優」は三度「女王」乃至「女神」に喩えられる。

[...] pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines qui se découpent, avec une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum !⁽⁹⁾

Je m'en informais aussi peu que des bruits qui ont pu courir sur la princesse d'Élide ou sur la reine de Trébizonde, [...]⁽¹⁰⁾

L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis ; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues.⁽¹⁰⁾

ギリシャ神話の季節と秩序の女神ホーライ、古代ギリシャ国家エリドの王女と中世・ルネサンス期に栄えたトルコ都市トレビゾンドの女王、エジプト神話の大地母神イシス、これらの非現実の存在が、ページを置かず、多かれ少なかれ「女優」の媒介するイメージとして読者の目に触れる。喩えとして引かれる対象こそ違え、Sylvieの「女優」が*Petits Châteaux de Bohême*の「女優」の敷き写しの存在であることは明らかである。両者に共通する匿名がその結び付きを更に強固なものにしている。

ところで、「女優」に捧げられたこの章で、話者は彼の「女優」に対する崇拝に近い愛を次のように描写する。

Indifférent au spectacle de la salle, celui du théâtre ne m'arrêtait guère, excepté lorsqu' à la seconde ou à la troisième scène d'un maussade chef-d'œuvre d'alors, une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures qui m'entouraient.

Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul. Son sourire me remplissait d'une béatitude infinie; la vibration de sa voix si douce et cependant fortement timbrée me faisait tressaillir de joie et d'amour. Elle avait pour moi toutes les

perfections, elle répondait à tous mes enthousiasmes, à tous mes caprices, […]⁽⁹⁾.

ここでは「女優」の演じる役柄は問題とされていない。この「女優」が演じさえすれば、どんなに退屈な芝居でも観客に生気を吹き込むことができる。「女優」はシャンデリヤの光を浴びて「闇の中で彼女自身の美しさだけで輝く」からである。ところで、話者が一向に「女優」の具体的な描写を行わない点に注意を喚起したい。彼が言及するのは唯「非常に甘美でありながらきわめて響きのよい声」だけである。この「女優」には顔がない。しかも、話者はその声だけを通じて宗教的法悦（「限りない至福感」）に至るのである。劇場は姿を消し、話者は聖なる時空間で「女優」と合一する。その信憑性を妨げるのは、この描写を支配している半過去の時制だけである。《Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant.⁽⁹⁾》という冒頭の一文が示すように、この神秘的な融合体験は每晚繰り返されるのであり、そのことによって否応なく時間の試練に晒される。第Ⅲ章で話者はこの点に正確に言及している。

J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres.⁽¹¹⁾

従ってSylvieの話者がこの物語で試みるのは、第Ⅰ章で語った唯一無二と思われるこの「女優」体験を時間の進入から守る術を見出だす努力だと言ってよい。それは話者がこの章で遵守している戒律の侵犯という形を取ってなされる筈である。話者が自らに課している掟は次の二箇所を示されている。

Depuis un an, je n'avais pas encore songé à m'informer de ce qu'elle pouvait être d'ailleurs; je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image, et tout au plus avais-je prêté l'oreille à quelques propos concernant non plus l'actrice, mais la femme. […] un de mes oncles, qui avait vécu dans les avant-dernières années du dix-huitième siècle, comme il fallait y vivre pour le bien connaître, m'ayant prévenu de bonne heure que les actrices n'étaient pas des femmes, et que la nature avait oublié de leur faire un cœur.⁽¹²⁾

Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher.⁽¹⁰⁾

話者の毎晩の劇場通いは「一年前から」続いている状態であり、その間彼は極力舞台外の「女優」の噂には耳を塞ぐように努めている。伯父の一人が自らの経験を引いて女優に恋

をすることの危険を口を酸っぱくして説いたからだし、仲間の行状から見ても「現実の女性」は世間知らずの若者の心を逆撫するような存在だからである。従って女性（「女優」）は「女王か女神」のように見えなくてはならないし、取り分け「近寄ってはならない」存在なのである。物語の最初で話者はこの愛の袋小路から出る勇気を持たず（「私は彼女の姿を映し出してくれる魔法の鏡を曇らせるのを恐れていた。」）、「女優」に接近を禁ずるタブーを破る切っ掛けを待つ一種の待機状態にあると言える。

IV. 「女優」への迂回的な接近：AdrienneとSylvie

Sylvieの話者はいずれこの膠着状態を脱しなければならない。それは物語上の要請である。「女優」への実際の接近は第XIII章で語られる。その間、第II章から第XII章にかけて語られるのは幼少年期の愛の思い出であり、「女優」への愛が物語の主要な筋と考えると、一種の迂回的な作業ということになる。ここで回想されるのは、終章(第XIV章)で《c'étaient les deux moitiés d'un seul amour.⁽¹³⁾》とその同一性が確認されることになる、ともにヴァロワ地方に生を受けた二人の少女、Adrienne（第II, VII章）とSylvie（第IV—VI章, 第VIII—XII章）への愛である。この「唯一の愛の両半分」は、交互に二重の光芒を放つ変光星に喩えられる。

Ermenonville! [...] tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat. Tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran, c'était Adrienne ou Sylvie, [...].⁽¹³⁾

《étoile》という語は言うまでもなく、天体と同時に「女優」を意味する語である。エルムノンヴィルに象徴される話者の幼少年期を育んだ土地が失ってしまった「星」は、パリで話者の心を捉えて離さなかった「女優」の反映に他ならない。言い換えれば、「女優」への接近に先立って行われるAdrienneとSylvieの思い出への巡礼は、「唯一つの愛」という象徴的なレベルでの「女優」への迂回的な接近だということである。一見対蹠的なAdrienneとSylvieが放つ二重の光芒は、《l'idéal sublime》であり《la douce réalité》⁽¹³⁾である。この「理想」と「現実」の対立は、「変光星」(astre trompeur) という適切な比喩が示すように、「人を欺く」見せ掛けの対立に過ぎない。

話者は、第I章で「女優」の超越的な聖性に触れた後で、「気高い理想」の思い出を喚起する。Adrienneを輪郭づけるのは、まずその高貴な血統である。

C'était, nous dit-on, la petite-fille de l'un des descendants d'une famille alliée aux

anciens rois de France; le sang des Valois coulait dans ses veines.⁽¹⁴⁾

ヴァロワ家の末裔の家系に属するこの少女は、ただその身分の上からだけでも、話者とは隔絶した世界の住人であるが、普段は女子修道院に寄宿生として預けられているというその身の上を通じて現実世界から隔離された存在である。従って、祭りの日に特に許されて村の少女たちの踊りの輪の中に姿を見せたAdrienneと、踊りの規則に従って接吻を交わし、彼女の頭上に月桂樹の冠をのせることができたのは話者にとって全くの僥倖であり、それ故に神聖な思い出なのである。Adrienneをベアトリーチェになぞらえることの必然性は十分に⁽¹⁵⁾あるわけである。

Adrienneを条件づける現実からの遊離の傾向はますます強まっていく。

Aux vacances de l'année suivante, j'appris que cette belle à peine entrevue était consacrée par sa famille à la vie religieuse.⁽¹⁴⁾

女子修道院での修道生活を家族の手で運命づけられたAdrienneにもう一度出会った思い出が第Ⅶ章で語られるが、シャーリのさる貴紳の城館で催された寓意的な神秘劇に他の寄宿生たちとともに「女優」として登場するAdrienneはもはやこの世の人ではないかのような神秘性を身に纏っている。

Un esprit montait de l'abîme, tenant en main l'épée flamboyante, et convoquait les autres à venir admirer la gloire du Christ vainqueur des enfers. Cet esprit, c'était Adrienne transfigurée par son costume, comme elle l'était déjà par sa vocation.⁽¹⁶⁾

この神秘劇の寓意性は、その後の作品で「気高い理想」が担わなければならない黙示録的世界での主導性を含意している。この含意はSylvieの世界では、ぎりぎりのところで現実性の軛を免れていないけれども、ここでAdrienneが演じるのが「精霊」の役であることには注意したい。この物語の中でAdrienneは、「王女」→「修道女」→「精霊」という直線的な聖別の階梯を一気に登りつめる。このAdrienneの「変貌」は「女優」がそのあとを襲うべき規範の一側面である。

第Ⅲ章の冒頭で、Adrienneの最初の回想を語り終えた話者がそこから引き出す仮説は、この認識に向かう最初のステップである。

Tout m'était expliqué par ce souvenir à demi rêvé. Cet amour vague et sans espoir, conçu pour une femme de théâtre, qui tous les soirs me prenait à l'heure du

spectacle, pour ne me quitter qu'à l'heure du sommeil, avait son germe dans le souvenir d'Adrienne, [...]

Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice!... et si c'était la même!⁽¹⁷⁾

「女優」への愛の起源が「修道女」となるべく運命づけられた高貴な生まれの少女の思い出の中に定められることで、これまでの「漠然として希望のない愛」の真正さが保証される。

しかし、この「女優」=Adrienneの同一性の仮説は直ちに話者の心に不安感を掻き立てるし、また物語を通じて最後まで公認されることがない。話者が自らの形而上学的な仮説に抱く不安は、先の引用に直接続く《—Il y a de quoi devenir fou!》⁽¹⁷⁾という言葉で表現される。ここにきわめて控え目な形でではあるが、「狂気」の主題が導かれる。この主題は、*Les Nuits d'octobre*の場合同様、「物語への夢の介入」と密接に関連している。⁽¹⁸⁾ *Sylvie*においては、回想を紡ぎ出す「半睡状態」が次のように描写されている。

Plongé dans une demi-somnolence, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs. Cet état, où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe, permet souvent de voir se presser en quelques minutes les tableaux les plus saillants d'une longue période de la vie.⁽¹⁹⁾

この「半睡状態」は*Les Nuits d'octobre*の場合のような「奇怪な結びつき」を呈する夢の前段階であるが、話者がこの状態で「見た」回想から導く「女優」=「修道女」の同一性の仮説は夢の領域に属している。話者がこの仮説から「狂気」を連想するのはそのためである。

この不安感は、語りの方向を「気高い理想」から「懐かしい現実」の方へ転換する（《Reprenons pied sur le réel.》⁽²⁰⁾）。この方向転換は実際の行動という形を取る。前夜、劇場の帰りに立ち寄ったクラブの読書室で読んだ「田舎の花束の祭り」の新聞記事の記憶が、ロワジーにSylvieを訪ねようという気を話者に起こさせるからである。深夜ロワジーへと向かう駅馬車の動揺に身を任せながら、「女優」=Adrienneの不吉な同一性の想念から逃れて、一度はAdrienneのために掻き消されてしまったその魅力を改めて印象づけてくれたSylvieの思い出を話者は再構成する。

ところで、第IV章から第VI章にかけて思い出を組み立て直した後で、現在のSylvieに再会する前に、Adrienneに捧げられた第VII章が置かれている点に注意しなければならない。懐かしいヴァロワの土地はまたAdrienneの思い出のまつわる土地でもあるからだ。第VIII章から第XII章にかけて、再会したSylvieに対する求愛のさなかに、Adrienneの面影が何度も話

者の脳裡をよぎるのはそのせいである。話者は第XI章で、第VII章でAdrienneが演じた「精霊」の役をSylvieに再現させてみようとする。それは、《Oh! que je vous entende! lui dis-je; que votre voix chérie résonne sous ces voûtes et en chasse l'esprit qui me tourmente, fût-il divin ou bien fatal!》⁽²¹⁾という、一見「懐かしい現実」による「気高い理想」の駆逐の試みであるようでいて、その実、両者の融合の試みである。しかし、《il faut se faire une raison》⁽²²⁾とか《il faut songer au solide》⁽²³⁾という類いの言葉がともすれば口をついて出る「現実の女性」Sylvieが最後に口にするのは、この融合の試みに対する拒絶の言葉である。

《Qu'est devenue la religieuse? dis-je tout à coup.

— Ah! vous êtes terrible avec votre religieuse... Eh bien!... eh bien! cela a mal tourné.》⁽²³⁾

話者がSylvieに対する求愛を断念するのは、表向き彼の乳兄弟*grand frisé*とSylvieの結婚が取り沙汰されていると聞かされるからであるが、確実に揺らがないものと見えた「現実」が実際は時間の侵食作用を被り、「現実」と取り違えたものは思い出の中にしかないと話者自身が思い定めたからである。確かにSylvieは今も《seule figure vivante et jeune encore qui me rattachât à ce pays》⁽²⁴⁾であるが、そのSylvieも昔のままの彼女ではない。

こうして話者は、「気高い理想」を女子修道院の奥に、「狂気」と隣接する「夢」の領域に見失い、「懐かしい現実」を時間の流れと変化の中に見失う。

V. 匿名の放棄：Aurélie

Sylvieの喪失は、話者をパリでの待機状態あるいは膠着状態へ送り返す。第XIII章は《Aurélie》という題を持つが、この三番目の女主人公の名前は第XI章の終わりに近い所に初めて見出だされる。

Une tout autre idée vint traverser mon esprit. 《A cette heure-ci, me dis-je, je serais au théâtre... Qu'est-ce qu'Aurélie (c'était le nom de l'actrice) doit donc jouer ce soir?》⁽²³⁾

Aurélieは我々が既に知っている「女優」の名前である。読者は第I章でこの名前を知る機会があった。劇場からの帰りに立ち寄ったクラブで仲間の一人に目当ての女優を尋ねられた時である。

Un de ceux-là me dit : «Voici bien longtemps que je te rencontre dans le même théâtre, et chaque fois que j'y vais. Pour laquelle y viens-tu?»

Pour laquelle...? Il ne me semblait pas que l'on pût aller là pour une autre.
Cependant j'avouai un nom.⁽²⁵⁾

この時には読者は巧妙にはぐらかされてしまったのだが、今唐突に我々は「女優」の名前を知らされる。

話者が第I章であれほど秘匿し続けた「女優」の名前に言及するのは、その「現実の女性」としての側面に接近することで、第I章において「女優」への愛が陥っていた閉塞状況を打破しようとする意志の現われである。しかし、結論は予め用意されている。物語の中間部で既に語られた(第VIII—XII章)現在のSylvieへの接近の試みと挫折が、対象をAurélieに代えて繰り返されるだけだからである。しかもこの対象は、話者に«D'ailleurs un amour qui remonte à l'enfance est quelque chose de sacré... Sylvie, que j'avais vue grandir, était pour moi comme une sœur.»⁽²³⁾というような感慨を催させる「懐かしい現実」ではないのである。話者はAurélieについては何一つ知らないと言ってよい。

従って第XIII章で語られるAurélieへの接近は、五つの章を費やしてたった一日の出来事が語られたSylvieの場合とは逆に、たった一章の中にかかなりの期間の出来事が詰め込まれている («Des mois se passent.»⁽²⁶⁾, «Les jours suivants, [...]»⁽¹¹⁾, «Deux mois plus tard, [...]»⁽¹¹⁾, «L'été suivant, [...]»⁽¹¹⁾)。こうして駆け足で、話者は破局に辿り着く。それは第III章の冒頭で、Adrienneの回想から話者が引き出した仮説、「女優」＝「修道女」という同一性をAurélieに肯定してもらおうとする賭けの行為である。

J'avais projeté de conduire Aurélie au château, près d'Orry, sur la même place verte où pour la première fois j'avais vu Adrienne. Nulle émotion ne parut en elle. Alors je lui racontai tout; je lui dis la source de cet amour entrevu dans les nuits, rêvé plus tard, réalisé en elle. Elle m'écoutait sérieusement et me dit: «Vous ne m'aimez pas! Vous attendez que je vous dise: «La comédienne est la même que la religieuse»; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénoûment vous échappe. Allez, je ne vous crois plus.»⁽²⁷⁾

この賭けは当然のことながら負けである。Aurélieはもはや、舞台の上で個別性を捨象して話者を「限りない至福」へと誘う、夢と現実の媒介者ではなく、逆に自分自身の個別性に固執し、彼女自身のために彼女を愛してくれる相手を望む («Si c'est bien pour moi que vous m'aimez, [...]»⁽¹¹⁾)、理性的な「現実の女性」に過ぎないからである。

それでは、Aurélieという名前を与えることによってなされる「女優」の匿名の放棄は、話者が第I章で語っていた特権的な地位から「女優」を平板な現実の次元に引き下げ、「女優」への愛を《l'histoire de tant d'autres》⁽²⁸⁾に変えてしまう失策に過ぎないのであろうか。確かに、Aurélieへの接近は話者に幻滅を与え、神聖不可侵の愛を「よくある話」に変えてしまったのであるが、一方「女優」への愛は、彼自身現実の生活者である話者にとって、毎夜劇場に通って確認し直すしか維持する手立てのない「漠然として希望のない愛」だった筈なのである。従って、「女優」への接近は、この物語の中で話者が試みるべき最大の試練だったのであり、第XIII章で話者はその不可避性を次のように表明している。

《J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale》, comme dit la phrase dénuée de sens apparent des initiés d'Eleusis. Elle signifie sans doute qu'il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l'absurdité: la raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal.⁽¹¹⁾

「女優の姿を借りて修道女を愛する！……そしてもしそれが同じ女だとしたら！」という話者の愛の定式と「わたしは太鼓を食べシンバルを飲んだ」というエレウシス教の秘儀入信者たちの意味不明の言葉が通じ合う領域へ、話者の愛を移すことが問題になる。SylvieやAurélieが生きている現実の世界でこの愛が成就されることは決してないという認識の地点に到達するために、現実世界の存在でありながら、そうした領域に通じる「魔法の鏡」として舞台に登場する「女優」に対してどうしても試みなければならない試練によってのみそれが可能になる。

Sylvieの物語はここで終わる。《Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie.》⁽¹²⁾と終章の冒頭で話者が回顧するように、「人生の朝」である青年期に占める「女優」の役割は、話者の愛を現実のレベルから夢あるいは狂気のレベルに引き上げることであり、時間の束縛から解き放つことである。この役割を終えた「女優」が次に迎えるべき方向は、物語の中で一貫して聖化の上昇運動を続けるAdrienneのその後の運命、Sylvieの口から文字通りの結語として語られる運命の中に暗示されている。

《Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832.》⁽²⁹⁾

Adrienneは第VII章で語られる思い出の中で「精霊」の役を演じた後、この箇所まで言及されることがない。「女優」を知る前に既に他界していたAdrienneが「女優」として姿を現わしたのであり、その「女優」がAurélieと名のって話者の愛を拒絶したとしても、それが必ずしも「女優」という存在そのものへの愛の否定には繋がらないような世界、Sylvieへの愛

とAdrienneへの愛が「唯一の愛の両半分」に他ならないような領域が、Sylvieの閉じた構造を包含する形で要請されている。Sylvieの話者が自覚している試練がその第一段階に過ぎないような、より高次の体系をなす試練の物語を事実Nervalは書くことになるのであるが、それはAdrienneの「死」が暗示するように、現実世界の出来事としてよりも寧ろ死後の世界の出来事として語られる筈である。新しい物語の話者にその道を開くのは、Sylvieにおいては極力抑えられていた手段、夢あるいは狂気の論理的な行使である。その物語の中で「女優」は「女優」という名前さえ失いながら、主導的な役割を新たに担うことになる。

〔註〕

本稿のNervalのテキストの引用は次の版に拠った。

Gérard de Nerval, *Œuvres*, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974 (5^e édition).

(Iと略記)

- (1) *Sylvie. souvenirs du Valois*は*Revue des Deux Mondes*誌1853年8月15日号に発表された後、翌年1月パリの出版社D. Giraud書店から刊行された作品集*Les Filles du Feu*に収録された。
- (2) *Petits châteaux de Bohême*は*L'Artiste*誌に1852年7月1日号から12月15日号まで12回にわたって連載された*La Bohême galante*を母胎に、翌年1月パリのEugène Didier書店から刊行された。なお、拙稿「*Petits Châteaux de Bohême*—NERVALの最後の自伝—」(『待兼山論叢』第18号文学篇, 1985, pp. 38—53) 参照。
- (3) *Angélique*は*Le National*紙に1850年10月24日から12月22日まで26回にわたって断続的に連載された*Les Faux Saulniers, Histoire de l'Abbé de Bucquoy*を母胎に、*Sylvie*とともに作品集*Les Filles du Feu*に収録された。なお、拙稿「*Angélique*—Nervalの最初の自伝—」(*GALLIA*, XXIII, 1984, pp. 21—32) 参照。
- (4) *Les Nuits d'octobre*は*L'Illustration*誌に1852年10月9日号から11月13日号まで5回にわたって連載された後、作者の死後、Théophile GautierとArsène Houssaye編集の作品集*La Bohême galante* (Paris, Michel Lévy, 1855) に収録された。なお、拙稿「*Les Nuits d'octobre*—仮装された自伝—」(*GALLIA*, XXVI, 1987, pp. 37—46) 参照。
- (5) *Petits Châteaux de Bohême*, I, pp. 70—71.
- (6) *Ibid.*, p. 73. «J'avais quitté la proie pour l'ombre...comme toujours!»
- (7) *Ibid.*, p. 75. «Je ne veux ici que donner le motif des vers suivants, conçus dans la fièvre et dans l'insomnie. Cela commence par le désespoir et cela finit par la désignation.»
- (8) *Ibid.*, p. 65.
- (9) *Sylvie*, I, p. 241.
- (10) *Ibid.*, p. 242.
- (11) *Ibid.*, p. 270.
- (12) *Ibid.*, pp. 241—242.
- (13) *Ibid.*, p. 272.
- (14) *Ibid.*, p. 246.
- (15) «Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures.» (*Ibid.*)
- (16) *Ibid.*, p. 257.
- (17) *Ibid.*, pp. 246—247.
- (18) 註(4)に挙げた拙稿参照。

- (19) *Sylvie*, I, p. 244.
- (20) *Ibid.*, p. 247.
- (21) *Ibid.*, p. 265.
- (22) *Ibid.*, p. 259.
- (23) *Ibid.*, p. 266.
- (24) *Ibid.*, p. 261.
- (25) *Ibid.*, p. 243.
- (26) *Ibid.*, p. 269.
- (27) *Ibid.*, p. 271.
- (28) *Ibid.*, p. 269—270.
- (29) *Ibid.*, p. 273.