

博士論文 平成 27 年度 (2015 年度)

文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開

— 文学制度・風景表象・社会言語的状况 —

慶應義塾大学大学院社会学研究科

鈴木智之

<目次>

序章 課題の設定	1
1. 歴史的状況と分析の焦点	
2. 文学場の境界	
3. 文学場の歴史的状況	
4. 多層的な文脈の中の文学的企図	
5. 各章の構成	
第1部 『ワロニー』における象徴主義と地域主義	
第1章 企図の形成	38
1. 制度としての雑誌、企図としての雑誌	
2. 『ワロニー』(1886 - 1892)	
3. 企図の形成	
4. 企図の多義性、文脈の多元性	
第2章 象徴主義への道	64
1. 1886年——象徴主義の浮上	
2. 象徴主義への接近	
3. 台頭の戦略	
第3章 アルベール・モッケル——ワロンの象徴主義者	93
1. 軌跡	
2. 「産業的」なものからの逃走	
3. 場の構造と経済的・文化的資本	
4. フランス文学の場における「ベルギー人」	
5. 「精神性」と「音楽性」	
6. モッケルとワロンのなもの	
7. 地域的固有性の空洞化	
第4章 地域主義の後退と持続	120
1. 起点	
2. 地域を語るテキスト	
3. 『若きベルギー』との競合の中で	
4. モッケル、シェネー、ダンブロン	
5. 「可能性の空間」の中で	

第2部 風景的同一性の構成

第5章 風景と同一性・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 168

1. 風景の近代性^{モデルニテ}
2. 同一性の雛形としての風景
3. ナショナル／レジョナルな同一性——風景表象の賭け金としての
4. ベルギー＝フランドルの風景
5. 対照項としての「フランドル」——ワロンの風景へ

第6章 ワロンの風景・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 201

1. 地域的同一性の形象としての風景
2. 風景を語るテキスト
3. 「風景」の構成要素
4. 風景の選択的構成と対照効果
5. 風景を構成するまなざし
6. 精神としての物——風景の象徴主義
7. 受け継がれていく幻想の雛形

第7章 モッケルとドネー——ワロンの風景／魂をめぐる詩と絵画の交感・・・ 254

1. 詩と絵画の相互作用
2. オーギュスト・ドネー
3. パリの芸術場と地方の画家
4. モッケルとの出会い
5. 「解釈者としての芸術家」
6. 線と形
7. 物と光
8. 「ワロンの風景」
9. 「ワロンの画家」としてのドネー
10. 物、光、魂——ドネーからモッケルへ
11. ワロンの文学とその絵画性

第3部 社会言語的状况の中の『ワロニー』

第8章 ベルギー文学の「定数」としての言語的インセキュリティ・・・・・・・・・・ 308

1. 言語場——発話行為と言語的正統性
2. 言語的インセキュリティ
3. 言語市場と言語的ハビトゥス

4.	ベルギーにおけるフランス語使用と言語的インセキュリティ	
5.	純粹主義と文体過剰	
6.	ダンブロンとモッケル——『フロニー』における言語戦略の二つの形	
7.	言語戦略とその条件	
第9章 ワロン語文学とフランス語文学		329
1.	ワロン同一性と言語	
2.	ワロン語とは何か？	
3.	ワロン語文学運動の歴史	
4.	『フロニー』におけるワロン語文学関連記事	
5.	『フロニー』にとってのワロン語文学	
6.	「マイナー文学」としてのワロンのフランス語文学？	
7.	フランス語の象徴的支配と地域の文学のゆくえ	
終章 幻のフロニー		367
1.	『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開——二重の文脈の中で	
2.	「幻想」の雛形の生成	
3.	ワロン同一性の言説的構築とその限界？	
4.	「文学」の社会的諸文脈	
参考文献		389
初出一覧		404
謝辞		405

序章 課題の設定

以下の論考は、ベルギー・リエージュにおいて刊行された文学雑誌『ワロニー (*La Wallonie*)』(1886-1892)を対象として、主としてここに見られる「地域主義」的な企図の生成と展開を、一方ではベルギーにおける国民的ないし地域的同一性の構築過程に、他方では文学場 (*champ littéraire*)におけるこの雑誌の位置の取得過程に関連づけながら記述していくことを目的としている。

1886年、当時まだリエージュ大学の学生であったアルベール・モッケル (Albert Mockel, 1866-1945) とその周囲に集まる若き文学者たちによって創刊された『ワロニー』は、その後、急速に象徴主義の運動へと接近してゆき、エミール・ヴェラーレン (Emile Verhaeren, 1855-1916)、シャルル・ヴァンレルベルク (Charles Van Lerberghe, 1861-1907)、モーリス・メーテルリンク (Maurice Maeterlinck, 1862-1949)、ルネ・ギル (René Ghil, 1862-1925)、アンリ・ド・レニエ (Henri de Régnier, 1864-1936)、ステファン・マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898)、ポール・ヴェルレーヌ (Paul Verlaine, 1844-1896) など、ベルギーとフランスにおける代表的な象徴主義詩人の寄稿する文学雑誌へと成長していく¹。そして『ワロニー』は、『若きベルギー (*La Jeune Belgique*)』や『近代芸術 (*L'Art moderne*)』などととも、19世紀の最後の四半世紀におけるベルギーの文学的「ルネッサンス」あるいはその「黄金時代」の一角を担う重要な媒体となっていく²。

しかし、ここで『ワロニー』に着目するのは、それが「前衛的象徴主義を代表する器官」(Paque 1989:88)として格段の成功をおさめたことだけによるものではない。この雑誌は他方にもうひとつの企図を備え、これを刊行当初の時点においては比較的確かな形で打ちだしていた。その企てとは、誌名がすでに示しているように、「ワロニー」という地域の文学・芸術を打ちたて、擁護しようとするところにある。私たちはこれを、この雑誌の「地域主義的企図 (*projet régionaliste*)」と呼んでおくことにしたい³。ところが、「地域の文学・芸術」を確立しようとするこの企ては、雑誌の成長と文学場における地位の確立とともにしだいに変質・後退し、最終的には二次的な位置へと押しやられていく。

しかし、その過程において、彼らがいかなる形で地域的同一性を構想し、それはどのような文学的形象に結びついていたのか。彼らの文学実践はいかなる社会的規定力に方向づけられ、また社会的な言説空間に何をもたらすことができたのか。その地域主義的な企図の展開は、象徴主義という美学的な自己規定の明確化とどのような関連をもっていたのか。さらには、地域主義的な企図の形成と展開、あるいは後退のプロセスをどのような形で説明することができるのか。ここに、検討されるべき一連の問題を見いだすことができる。

1. 歴史的状況と分析の焦点

こうした記述・分析課題の設定は、たがいに切り離すことのできない二つの社会学的関心に結びついている。

ひとつは、国民的ないし地域的同一性の歴史的構築過程において文学言説がどのような位置を占め、社会—文化的な境界設定のゲームにいかなる関与を示すのか、という問題。そしてもうひとつは、ひとつの文学圏（あるいは文学場）の境界において制度的な周辺性を条件づけられた文学実践が、いかなる戦略的展開の中で自己の正統性の獲得をはかっていくことができるのか、という問題である。この二重の問いを検討していく上で、『ワロニー』はひとつの興味深い事例を提供してくれる。それは、この雑誌がまさに、国家と地域の境界線、言語の境界線、そして文学の境界線の折り重なる地点に誕生し、それぞれの領域を主張しあう力の交錯の中に、みずからの位置を定めようとしているからである。

そこでまずは、雑誌『ワロニー』をとりまく歴史・社会的な状況を簡潔に整理し、その文脈の中で課題設定の意義を確認しておくことにしよう。

(1) 新たな地域的枠組みとしての「ワロニー」

今日、「ワロニー (Wallonie)」ないし「ワロン地方 (région wallonne)」という言葉は、ベルギーの言語境界線以南の地域を指すものとして理解されている。そして、この「地域 (région)」という単位は、1980年の憲法改正以降、行政的な意思決定の主体として制度的な土台を与えられてもいる。しかし、「ワロン地方」が、社会・文化的な統一性をもつ「ひとつの地域」であるということは、歴史的に見て決して自明の事柄ではない。「ワロン」という集合体の存在は、ベルギー国家の成立以降、政治的な条件の変遷の中で要請され、漸進的に形作られてきたものであるが、今なおむしろ、「同一性の不在」こそが所与の事実であるかのように語られることが多い。ワロン地域の集団としての同一性 — その同一性を正統なものとして語る条件 — は、ベルギー・ネーションのそれと同様きわめて脆いものであると言わざるをえない。

ベルギー国家は、ワータルローにおけるナポレオン敗北後のウィーン会議（1815年）によって領土を定められたオランダ王国のおよそ南半分の地域が、1830年にオレンジ公ギョーム1世（ワレム1世）に反旗を翻し、独立闘争を企てたところから成立したものであった。しかしそれ以前の時代に、（現在ベルギーと呼ばれている）この地域の人々が独立の政治的な統一体を構成したことがあったわけではない。そこには中世期以来常に小さな公国が乱立し、列強の介入の中でしばしばその支配下に置かれてきた。15世紀にはブルゴーニュ公国が、16世紀にはカルル5世、さらにはフェリッペ2世の権勢が広くこの地域を傘下に組み入れる。しかし、それは地域ごと・都市ごとの自律的な政治システムを解体するにはいたらなかったし、より大きな政治体制への共有された帰属意識を生み出すものではなかった（Hayt et Galloy 1994）。その中であって、リエージュ公国 (principauté de Liège)

は、972年にノツジェ (Notger) が司教公 (prince-évêque) の地位について以来、約9世紀にわたって、実質的に独立した地位を保ち続けることになる (Demoulin & Kupper 2002)。

このベルギーの地に政治体制としての同質性と領土としての統一性がもたらされるのは、ようやく18世紀末のことである。R. アンドリアンによれば、「統一されたベルギーに領土としての、また行政上の統一性の土台を与えたのは、革命政府のフランスであった」 (Andrienne 1983 : 16)。オーストリアに勝利したフランスは、1795年、リエージュ公国を含む現在のベルギー地域をフランス国の領土に併合する。これによって、既存の政治的な境界が撤廃され、県 (départements)、地区 (districts)、郡 (arrondissements)、市町 (municipalités) からなるフランス的な行政区分が導入される。中世的ギルドは解体され、封建制度上の諸権利は破棄され、単一の法に基づく支配が都市、農村を問わず課せられていくことになる。この「フランス支配」の効果によってはじめて、ベルギーは政治的な統一体としての枠組みをもつことになるのである。

アンドリアンの理解にしたがって、「ベルギー」の統一性の基盤がフランス支配時代に生まれたものであるとするならば、1830年に「ベルギー人たちが」独立を要求した時、その土台はせいぜい30年ほどの歴史しか有していなかったことになる。もちろん、オレンジ公ギヨーム1世に対して、南部地域 (現ベルギー) の人々が団結して抵抗するいくつかの理由が存在した。北部 (現オランダ) がカルヴァン派の支配力の強い地域であったのに対し、南ではカトリックが優位であったこと。関連して、学校教育を国家統一の基盤にすえようとしたギヨーム1世に、ベルギーのカトリック勢力が強く反発したこと。オランダ語を唯一の公用語とする政策に、フランス語使用者であったベルギーのブルジョアジーたちが反発したこと、など (Beaufays 1988)。しかし、共有された過去の不在という意味において、ベルギー国という統一体の出現に強固な歴史的土台が欠けていたことには変わりはない。したがって独立国ベルギーは、「突然に=思いがけず (par surprise)」誕生する (Beaufays 1988 : 15)。この国家は、いくつかの政治・経済的な要因が、局面状況の中で生み落とした偶発的産物であり、これをひとつの国民 (ネーション) として語るための諸条件が、きわめて乏しい形でしか与えられていなかったのである。

ベルギーの詩人であり、文学史の研究者でもある M. クワップブールは、この脆弱な言説化の条件を「歴史の欠落 (dëshistoire)」という言葉で表現している。そこに意味されているのは、ベルギー・ネーションの集団的同一性の不在であり、同時に、共有の歴史 (l'Histoire) を確かな現実として語るための諸前提の欠如である。彼は次のように述べる。

その期間の短さにおいても、国を独立へと導くことの相対的な容易さにおいても、実際のところ、1830年の蜂起は、国民の解放のための長きにわたる闘争と直接に比較することのできるものではない。そうした闘争こそが、とりわけ集合的記憶の地平に流血の上に打ちたてられた英雄的な物語を与えることによって、人間集団の凝集性を生み出すのである。他方、この150年間の国家の歴史は、ひとつのネーションに形を与え、奇妙な

形でこれを自明なものとするができるような深い枠組みを形作るには、あまりにも不十分な歴史的な時間しか構成していない。(Quaghebeur 1980 : 15)

かくしてクワップブールによれば、ベルギーには共有された過去の栄光も、独立のための長い闘争の歴史も、そのために命を落とした戦士たちの記憶も存在しない。その独立後の歴史の中でも、「英雄的な物語」を国民に共有の財産として生み出すようなエピソードには恵まれていない。ネーションというものが多かれ少なかれ神話的な構築物（想像の共同体）に他ならないとしても、ベルギーにはその神話の枠組みや内容となる歴史・文化的な資源があまりにも不足していた。アンドリアンの言葉を借りれば、ベルギーは「ネーションなき国家 (un État sans nation)、あるいは誤解の上に形作られた擬似ネーション (pseudo-nation)」(Andrienne 1983 : 23) なのである。

しかし、この「ネーションなき国家」においても、ひとたび政治的な主権が確立されれば、そこには「国民の創出」が要求される。独立後の 1830 年代には、早くも「国民の統一性の象徴」として「ベルギー文学の創出」が課題として語られる (Klinkenberg 1980)。この世紀の終盤には、H. ピレンヌや G. クルトといった碩学の歴史家たちが、中世期から連続と続く「ベルギー人」の歴史、あるいは「ベルギー文明」の歴史を構想する。そして、弁護士であり作家でもあった E. ピカールが「ベルギーの魂 (l'âme belge)」の存在を熱く主張する (Hasquin, 1996)。そうした同一性構築のための言説が、貧弱な前提条件に抗して、いかに「ベルギー国民」の存在を語る事ができたのか。これは、本稿の主題にもつながる、ひとつの興味深い検討課題であろう⁴。

同一性の基盤の脆弱さに関して言えば、「ワロニー」という地域についても、「ベルギー」と同様の、あるいはそれ以上の不確定性を見ることができる。

わずか 17000 平方キロメートルの広さしかもたないこの「地域」が不可分の集合体を形成するという意識は、上述のような歴史的・政治的な条件の下で、少なくともベルギー国家の成立以前には、強固な形では存在しなかった。もちろん、その土台となる文化的な共通性がまったく見られなかったわけではない。ローマ帝国の北辺に位置するこの地域では、ラテン語から派生した口語言語 (parlers) が話され、したがってまたフランス語を受け入れる素地も整っていた。言語学的な研究によれば、すでに中世以来、この地域では共通言語 (langue véhiculaire) としてのフランス語と各地方の言語との共存が始まっていた (Chaurand 1999 : 512)。しかし、こうした言語的な状況は、ゆるやかな意味での「ラテン文化 (latinité)」の共有と、フランス (語) 文化への親近性をもたらしていたものの、「ワロンとしての同一性」の感覚を強い形で醸成するものではなかった。話されていた土地の言葉も、リエージュやナミュールではオイル語系のワロン語であったのに対し、トゥルネーを中心とした地域ではピカール語系の方言であり、そこに強固な言語的共同性が存在したわけではない⁵。むしろ、小さな自律的単位に分割されてきた歴史的な経緯は、各地域の

独自性と閉鎖性を高める効果を生みだしてきた。再びアンドリアンによれば、「列強の欲望の対象であったこの土地は、司教領、伯爵領、公爵領に分割され、共通感情どころか、大きな政治的集合体への帰属感情さえも育むことができなかった。個別主義が加速し、閉鎖的愛郷心 (*l'esprit de clocher*) が根を下ろしていった」のである (Andrienne 1983 : 32)。

ワロン同一性の歴史的な不在 (または脆弱さ) は、共通名称の欠落という事実からも推し測ることができる。アルベール・アンリの研究によれば、「ワロニー」という言葉が、ベルギー国内のロマンス語系諸語の話される地域という意味で用いられた最初の例は1844年の文献に見いだされる。それ以前に確認される範囲では、1388年の文献に「ワロニー」という言葉が孤立的に用いられているものの、それは現在のワロン地方とは異なり、言語境界線に隣接する地方を指すものであった⁶。したがって、「ワロニー」という地域の総称は、ベルギー国家の成立後、その国境線が確立されたあとに生まれたものである。しかも、19世紀の後半にいたるまでは、「ワロニー」は、文献学者や歴史学者のあいだにのみ流通する専門用語にすぎなかった (Henry 1990)。

この「ワロニー」という新造語が人口に膾炙する大きなきっかけとなったのは、私たちがここで取り上げようとしている『ワロニー』に他ならない。新しい雑誌のタイトルを探している時に、雑誌の主導者モッケルは、手元にあった小さな冊子 (J.Stecher, *Flamands et Wallons*) の中にこの言葉を見だし、拾いあげる。それは、まだ人々に広く受けいれられていない新しい「地域」のイメージを喚起する言葉であった (Charlier : 13)。ここからも推察されるように、『ワロニー』という雑誌に集った若き文学者たちにとって、その名によって示される集合体や、そこに共通する文化や芸術は、自明のものとして存在するものではなかったのである。

(2) 1880年代：政治・経済的状況

では、『ワロニー』という新たな地域名称を冠した文学雑誌は、どのような局面状況の中で誕生したのであろうか。ここでは、この雑誌が誕生した1880年代の政治・経済的な状況を確認しておくことにしよう。

① 経済状況の変動と労働問題の顕在化

1880年代。それは、ベルギー社会が政治・経済的な次元でひとつの重要な歴史的変節を経験した時期であった。まず、政治的なシステムにおいては、1840年代の後半から続いた「カトリック勢力」と「自由主義勢力」との二極構造が終焉し、これに「労働者階級」の代表となる「社会主義勢力」が参入して、その後の一世紀を支える三極構造が形成されていく。

X. マビーユの『ベルギーの政治史』にしたがえば、なかでも1884年から86年までの3年間は、ベルギー社会に潜在した社会的な断絶が一举に顕在化し、構造的な変動が劇的な形で進行した期間である。その背景には、第二次産業革命の影響による経済システムの構

造的な変動と、景気の循環的な変動がもたらした長期的な不況（1873-1895 年）の影響がある。1880 年ごろ、ベルギーにおいてはじめて、産業に従事する人口が農業に従事する人口を上回るようになる。この時期はまた、技術革新が産業システムの中に導入され、電力の使用が増大すると同時に、遠隔コミュニケーション技術が発達する時代でもある。産業システムの技術的な転換は、労働者の給与を引き下げ、雇用を不安定なものとし、失業者を増大させる。他方、数においてはすでに多数派として存在し始めた労働者の中に、大きな発行部数を誇る大衆的な媒体が生まれ、階級意識の形成の土壌が整えられていく（Mabille 2000 : 168-169, 175-176）。

こうした状況の中、1885 年 4 月、全地域の労働者階級を代表する政党、ベルギー労働党（Parti ouvrier belge : POB）が結成され、以後、自由主義、カトリックに続く第三の勢力として国会にもその代表者を送りだしていくようになる。その一方で、1886 年 3 月、リエージュとエノー諸地域において、大規模のストライキが決行され、結果的には暴力的手段によって抑圧されるにいたる。リエージュでも、サン＝ランベール広場に 2～3000 人が集結し、治安維持軍が介入し、逮捕者 47 人、死者 1 人を数える（Mabille 2000 : 179）。しかし、大規模に組織された運動を通じて顕在化した「社会問題」は、以後回避することのできない政治的な議題となり、労働者階級は政治の表舞台へと躍りでてゆくことになる。その中で、普通選挙制度の実現に向けた動きが加速してゆき、1893 年、この点に関して憲法の最初の見直しが行われるにいたるのである。

階級問題あるいは労働問題という形をとって浮上する政治的な現実に対して、『フロニー』に結集した若き学生たちがどのような意識をもち、いかなる態度でこれに向き合おうとしていたのか。そしてその態度が、彼らの文学的な実践とどのように結びついているのか。この古典的な問いは、やはり放棄されることなく検討されなければならない。この時私たちは、階級社会の形成と労働問題の顕在化が、一方において「社会文学」を生みだしながら、同時に他方では、社会・政治的な現実から切り離された「純粋な芸術・文学」という理念をもたらすものであったことに留意しておく必要があるだろう。ゾラに代表される「参加する知識人（文学者）」の形象が生みだされると同時に、文学や芸術は「自律的」な領域として制度化されていく。J. デュボアや M. ビロンが強調するように、この二律背反的な「意味請求」のせめぎあいの中で、近代の文学・芸術の運動は把握されねばならない（Dubois 1985a. Biron 1994）。『フロニー』（その担い手の大半は、ブルジョアジーの子弟であった）に関しても、社会問題が目に見える形で浮上する状況であればこそ、ある種の危機意識と表裏一体の関係をなしながら「文学」なるものの「自律性」が真摯に追求されていく側面がある。しかし、歴史的現実コミットしようとする姿勢と、純粋な文学性を追い求めようとする姿勢とのあいだにはやはり並びがたい要素があり、個々の主体はいずれかの側に傾斜しながら、みずからの位置を定めていかざるをえない。そして、この雑誌を担った文学者たちについて見れば、「社会問題」への対応の仕方と、文学の地域的な帰属の選択、あるいは「地域の文学」の構想の仕方とのあいだに一定の相関が存在するよう

に思われる。この点については、のちに A. モッケルと C. ダンブロン (Célestin Demblon, 1859-1924) の比較対照の中であらためて論ずることにしよう。

② 言語問題の浮上

さて、この時代のベルギーにおいて社会構造の決定的な変容をうながした要素は、経済システムの変動がもたらした階級的な要因に限定されない。他方で、これに交差するもうひとつの重要なモメントとして、「フラマン運動 (le mouvement flamand) ⁷⁾」の台頭とこれにともなう「言語問題」の顕在化をあげておかねばならない。

1830 年、独立を宣言したばかりのベルギー政府は、「言語使用の自由」を原則として認めながらも、「公用語」としてはフランス語に独占的な地位を認める法令を発する。支配階級であったブルジョアジーの共通言語が、そのまま行政と司法の言語として支配的な位置を与えられ、他方、使用者の人口においては多数派を占めていたフラマン語 (フランダレン語) は、地域ごとの多様性が大きすぎて共通言語としての用をなさないという理由から周辺的な位置に置かれることになるのである。これに対して、文献学者や作家たちによるフラマン語文化擁護の運動は、非常に早い時点から展開されていく⁸⁾。例えば、しばしばベルギーにおけるフラマン語文学の出発点に置かれるヘンドリック・コンシアンス (Hendrik Conscience, 1812-1883) の『フランダレンの獅子 (*De Leeuw van Vlaanderen*)』は 1838 年に刊行されている。また 1840 年には F. A. スネレルト、J. デレート、J. F. ウィレム、J. B. ダヴィッドの主導による「請願書」が提出される。(そこには、①フランドル諸州における自治体および州の問題はフラマン語で処理されること、②これらの諸州における官吏はフラマン語を理解し、これを行政業務において用いること、③当事者の言語に応じて裁判においてフラマン語が使用されること、④フラマン語アカデミーの創設、⑤ゲント大学およびその他の国立の教育機関においてフラマン語がフランス語と同等に扱われることが、要求されていた)。そして、1847 年 11 月には、H. コンシアンスと F. A. スネレルトの手によって、「フラマン運動宣言」が発せられる。(「フラマン運動。低地ドイツの人民の権利の擁護者によってその同胞に提示される基本原則の宣言」と題されたこの文書では、①高等・中等教育機関におけるオランダ語教育、②フランドル地方の行政機関におけるオランダ語の使用、③その実現に向けた国家による刊行・出版の遂行、④フランドルの民衆を啓蒙する刊行・出版への政府による援助、⑤フラマン語による作家への助成、⑥フラマン語演劇への助成、⑦法廷でのフラマン語の使用、⑧フランドル諸州および諸市の行政および公共領域におけるフラマン語の使用、⑨政府刊行文書における二言語の使用、⑩すべての官吏および軍隊の指揮官に対するフラマン語使用能力の義務化、などが課題として提示されていた) (Mabille 2000)。

公共領域においてフランス語との対等の地位を求めたこれらの「請願」ないし「宣言」は、二言語間の不平等を社会的な問題として提起し、周知のように、それはその後のベルギーの政治を方向づける主要な要因となっていく。しかし、1860 年代にいたるまで、運動

はごく周近的なものにとどまり、大衆的な広がりをもたらすものではなかった。少なくとも、その成果が言語法の制定という形で実現していくのは 1870 年代以降のことである。1873 年、最初の言語法は、法廷における両言語の使用を可能にし、1878 年には、行政領域での両言語の使用が認められ、1883 年には、教育における二言語の使用が定められる。独立後 50 年を経て、ようやく言語問題は、政治の議題の中心的な位置へと押しあげられていくのである。

他方、ワロン諸地域においては、この「フラマン運動」の台頭に対するリアクションとして、みずからの利益と文化的独自性を擁護する運動が生起していく。これが一般的に「ワロン運動 (le mouvement wallon)」と呼ばれるものである。通常、その歴史的な出発点は、1890 年に開催された第一回の「ワロン会議 (le congré wallon)」に求められる (Dupuis et Humblet 1998)。

しかし、この政治的な行動としての「ワロン運動」の成立に先立って、方言 (les dialectes) としてのワロン諸語 (les wallons) の価値を保存し、その意義を再確認しようとする文化的な運動が諸地域においてすでに展開されていた。中でもリエージュにおいては、1856 年、「ワロン語文学リエージュ協会 (la Société Liégeoise de Littérature Wallonne)」が結成され、運動の中心的な機関をなすとともに、その他の諸州における組織化の雛形を提示することになる (Mahim 1999)。社会学者 D. ヴァンダムによれば、この初期の活動は「決してフランス語の地位を問題視するものでも」、「ベルギー国家の統一性を問題とするものでもなく」、「一種の二言語使用 (diglossie) を促進しようとする」ものであった (Van Dame 1998; 75)。しかし、フラマン運動が少しずつその成果をあげるにしたがって、言語共同体間の関係に対する意識が深まり、19 世紀の終わりに向けては、言語法の進展にともなってベルギー国家がフラマン化 (flamandisé) されていくことを告発する主張を掲げるようになる。したがって、ここにはすでに、「ワロン運動」の先行的な形態を見いだすことができる。ヴァンダムによれば、「このワロン運動の第一の段階は、文学的かつ反フラマン的 (littéraire et anti-flamand) なものとして記述することができる」(ibid.: 76)。

これに対し、1890 年代以降の「政治的な」ワロン運動 — これをヴァンダムの時期区分にしたがって運動の第二段階と呼ぼう⁹ — は、普通選挙法の実現によって、しだいに発言力を増していくフラマンに対抗して、国家の連邦化を訴える主張へと展開し、その意思はジュール・DESTREE (Jules Destrée, 1863-1936) による「ワロニーとフランドルの分離に関する国王への手紙」(1912 年) によって典型的に表現されることになる¹⁰。

私たちが論じようとしている『ワロニー』は、「ワロン語文学」とははっきりと一線を画したところで刊行されているし、言語問題に関しても狭義の政治的な主張を直接に語ろうとするものではない。しかし、『ワロニー』の創刊メンバーの周辺には、アンリ・シモン (Henri Simon, 1856-1939) をはじめとしてワロン語文学に関わる友人たちがおり、雑誌の寄稿者たちの多くは、その方言文学の運動に相当の関心をもって接していた (のちに見るように、雑誌の「時評」においては、しばしば「ワロン語文学・演劇」に対する言及がなされてい

る)。他方で、彼らの中からは、アルベール・モッケル、エクトール・シェネー (Hector Chainaye, 1865-1915)、シャルル・デルシュヴァルリ (Charles Delchevalerie, 1872-1950) をはじめとして、のちの「ワロン運動」に深く関わる主体が生まれている。したがって『ワロニー』は、その刊行の時期においても、社会的な関係の網の目の中でも、ワロン運動が第一段階から第二段階に移行していく、その結節点に位置している。したがって、彼らの文学的な立場がフラマン運動やワロン運動に対していかなる関係をもつのかという問題は、言語の地位をめぐる歴史的な係争とこれに対する「文学」の関わりを考える上でもひとつの意義を有するはずである。

③ 地域的同一性の構築と文学の企図

前節の記述からも推察しうるように、「ワロン同一性」の構築という新しい課題は、ベルギー国家成立後の政治的局面状況と、民族と言語の結びつきをめぐる新しいまなざしとの接合の上に形作られてきたものである。ベルギーの独立によって他国とのあいだに政治的境界線（国境）が引かれ、その中で国土の中心を東西に走る言語境界線の存在が意識されるようになれば、そこにはおのずから地理的に明確な輪郭をもった「地域」の像が構成される。そしてこの「地域」は、単なる地理的なカテゴリーにとどまらず、社会・文化的な共通性を備えた人の集まりとして、すなわち「民族 (peuple)」や「人種 (race)」として語られ、その時代の言説の網の目の中にとらわれていく。ここに地域的かつ民族的な集合体としての「ワロン」という主題が浮かびあがってくるのである。

この主題は、言語境界線の北側からフラマンの民族的同一性とフラマン語使用の正統性を主張する声が高まっていくにしたがって、否応なくその重要性を増していくことになる。上述のように、ベルギー国民の民族的単一性を語る歴史のおよび文学的言説が最も明確な表現を獲得するのは、19世紀の終盤から20世紀の初頭にかけてのことであったが、これと並行して、二つの民族（ワロンとフラマン）の個別性、独立性を強調する言説が対抗的に構成され、しだいにその力をえるようになる。そして、20世紀の歴史をふり返れば、「二つの異なる民族からなるベルギー」という構図が、認識の枠組みとしてしだいに支配的なものとなっていくのである。

私たちが問題にしなければならない時代、すなわち1880年代から90年代のベルギーは、この「二元的な民族対立の構図」がしだいに輪郭を明らかにしていく、その醸成期間であった。フラマン運動が無視しがたい勢力を形作り始めた1870年代の中葉以降、これに応えて、国土の南半分に住む人々の中でも、「我々=ワロン」とは誰かという問いが意味をもつようになる。「フラマン」という他者の台頭によって、「ワロン」というアイデンティティが構成されるべき課題として浮上してくるのである。

しかし、この問いを起点として次第に組織されていく「ワロン運動」は、北側からの動きが言語的共同性を基盤とした「民族の同一性」とその「正統性の認知」を追求する運動であったのに対し、純粋に「ワロン民族運動」とは呼びがたい曖昧な性格を備えていた。

というのも、次のようないくつかの点において、ワロン運動は両義的な性格をもっていたからである。まず第一に、少なくともその当初においては、ワロン運動は、統一国家ベルギーの擁護という動機づけと、ワロンという地域の利害の擁護という地域中心の発想とを同時に備えていたこと。関連して、第二に、言語・文化的には、フランコフォンの優位の確保という課題と、ワロン語（地域方言）文化の再発見・保護という課題とを同時に掲げていたこと。そして第三には、地域の民衆（*peuple*）の一体性を語りながら、ベルギー経済を主導したワロン・ブルジョアジーの支配の正統化という階級的な性格をもちあわせていたこと。こうした、多面的で矛盾をはらんだ「要求」は、当然「ワロンの文化」を語る言説のありようにも少なからぬ影響をおよぼすことになる。

いずれにせよ、『ワロニー』に集った若者たちが「自分たちの＝地域の」文学・芸術を構築しようと志した時、その動機づけの背後に、上述のような歴史的状況とイデオロギイ的な要求があったことは想像に難くない。ワロニーに固有の芸術・文化を創出しようとする、この雑誌の「地域主義的」な側面は、歴史的・政治的に形作られた問い（「ワロンとは誰か」）へのひとつの応答であった。この点において、ひとつの文学雑誌が提示した言表を、歴史的・政治的な要請に応える「社会言説（*discours social*）」の一形態として読むことができる。

以下の考察では、このワロン同一性をめぐる言説の編成を、美学的志向性と民族的精神の接合において、地域の「風景的同一性」の構築において、さらには、言語選択と民族的帰属の結びつきにおいて考察していくことにする。

2. 文学場の境界

文学の言語もまたひとつの社会言説を形作る。文学テキストもまた、政治・社会的な要請に呼応する形で形作られ、その時代の言説の網の目、言説構成の体制の中ではじめて意味作用をおよぼしうるのだと考えることができる。しかしながら、少なくとも近代の「文学」は、単純な社会言説の一形態として、その他の諸言語（政治や社会評論の言語）と同一の平面に流通するわけではない。J. ハバーマスが論じたように、近代の科学や芸術は日常生活の場とこれを規定する諸言語の空間から自律し、固有の言説空間を構成する。「文学」もまた、その他の言説領域のそれには還元しえない、独自の実践の論理を備えた「場」として編成される。この「文学場」の固有の論理を見ることなく、「文学言説」を「政治・経済的な状況」に関連づけることはできない。

したがってここで、「文学」という言語的生産の空間を、それ自体において対象化する社会学的分析視角の導入が要求される。そうした分析の土台は、P. ブルデューやJ. デュボアによってすでに提示されている。

(1) 「場」あるいは「制度」としての「文学」

周知のようにブルデューは、1960年代末から書きつがれてきた諸論考（Bourdieu 1968,

1971, 1972, 1992) の中で、「芸術」や「文学」を一種の集合的信憑——イルーシオ——に支えられた社会的構築物としてとらえ、これを生産し消費する諸実践が展開される社会的空間——芸術場・文学場——を対象化する道を切り開いてきた。ブルデューによれば、芸術作品や文学作品がその他の社会的有用性に還元されえない本質的な価値として知覚され、その「象徴的財」の交換と価格決定がなされていく特異な「市場」が形成されるのは、(フランスでは) 19 世紀中葉の出来事である。これ以降、芸術・文学に固有の価値を定義し、これを配分する権限を負った諸審級が配備され、それぞれの主体は、外在的な社会的文脈から相対的に切り離された空間において、その芸術・文学的正統性の承認を賭けた競合の過程に参入していくことになる。その空間の内部、とりわけブルデューが「限定的生産の領域」と呼んだ「教養階級向けの生産の場」においては、社会的諸要求に対する自律性が、その生産物の芸術的・文学的価値を押しあげる重要な要件となる。『芸術の規則』(1992)をはじめとするブルデューの論考は、この「無償的」で「純粹」な「芸術的創造の行為」が、正統性の承認を「賭け金」とした「場」の「経済的構造」によっていかに規定され、かつその実践が、「自律性」の信憑を強化しつつ、いかに「場」の構造を再生産していくのかを示してきた。

他方、このブルデューの着想に強く影響を受けながらも、むしろ「制度」という概念に力点をおいて、同様の理論構成を試みてきたのが、ベルギーの文学理論家ジャック・デュボアである。デュボアもまた、「文学制度」という言葉によって、文学実践とは、どこにもその場所を特定されない「中空」においてなされるものではなく、具体的な社会組織(例えば、出版や批評や学校や家族や国家)との関連の中で、社会構造の中に位置を占めているという事実を指し示そうとする。「文学制度論」は、普遍的な本質が主張され、日常の社会的な現実を超越したものと見なされるような特異な実践が、19 世紀を通じて歴史的に構成されていく過程をあとづけ、その制度的機構がいかに機能するのかを問うていくのである(Dubois 1985a)。

「還元不能」な「自律的」存在としての「芸術」ないし「文学」の、社会的生産と再生産を主題化していくという点において、デュボアとブルデューの視点は近似的なものであり、その理論構成は連続的な平面の上にある(したがって、私たちは二人の立場を峻別することなく「場の理論」や「制度論」という言葉を互換的に使うことができるだろう)。しかし、ここで両者の置く力点の違いをあえて強調してみるとすれば、ブルデューにおいては「文学場」の内在的な一貫性と自律性が強調されがちであるのに対し、デュボアは制度に内在的な矛盾や緊張、そしてその外在的な規定性を重視する傾向にある。もちろん、いずれの場合にも、「文学」の独立性は相対的なものであり、常に「規定された自律性 (autonomie déterminée)」として性格づけられるものである(例えば、ブルデューにおいても、作家のたどる軌道はその主体が相続した社会的・文化的資本の多寡によって強く規定される)。しかし、ブルデューが「場」の構造と機能を方向づける外在的諸要因について多くを語らないのに比較して、デュボアの場合には、「制度」がおよぼす作用や、その形成

をうながす社会・歴史的な文脈への言及が積極的な形でなされる。デュボアにとって、「文学制度」は、アルチュセールの概念に近接する「イデオロギー装置」のひとつであり、分析の照準はまず何よりも「制度的媒介」、すなわち歴史・社会的な諸条件が場の構造によって媒介されながらいかに文学生産を規定しているのかに置かれる。また、これと関連して、「再生産」メカニズムの析出を重視するブルデューが、場の閉じた構造、これを支配する「法」の強固な働きを主題化する傾向にあるのに対して、デュボアは、場の中を横断するさまざまな力が、文学制度に固有の論理によって「屈折」を経験しながらも、そこに緊張と矛盾を呼び起こしていくところに照準を合わせている。こうした相対的な差異は、彼らの理論を継承し、新たな対象に適用していこうとする際の、選択的な修正の幅を指し示しているように思われる。

いずれにせよ、固有の論理にしたがって文学実践を方向づける自律的な社会空間の存在を明確化した彼らの議論は、文学テキストと社会的コンテクストとを直接的につきあわせ、後者から前者への規定関係や、それに対する前者の応答を論じてきたかつての「文学社会学」に大きな視角の転換を迫るものであった。私たちが本稿において主題化する「文学雑誌」の分析においても、制度論的視点の重要性は否定しがたい。後述のように、「雑誌」が文学場において果たす機能は多面的であるが、例えば『ワロニー』のように、若き作家たちが自発的に編集・刊行していた媒体においては、「台頭」のための「戦略拠点」という性格が強く押しだされてくる。そこに提示されるテキストは、作品であれ、批評的な言説であれ、その時点での「場の構造」とこれに応じた「可能性の空間」（少なくとも、彼らの目から見た可能性の配分状況）に規定され、これに対する戦略的な応答として形作られるのだと考えることができる。

（２）場の境界

しかし、ベルギー・リエージュにおいて刊行された雑誌『ワロニー』を検討の対象にすえようとする時、私たちはこれをいかなる「場」に結びつけて考えることができるのだろうか。この点に関連して、場の理論に付随するひとつの理論的問題について触れておくことにしよう。それは、文学場の境界を政治的な領土の境界との関連においてどのようにとらえることができるのか、という問題である。

ブルデューの『芸術の規則』も、デュボアの『文学制度』（1985）も、主としてフランスの文学状況を対象として書かれた著作であった。自律的文学生産の場とその再生産原理に関して彼らの提示した概念は、まず何よりもフランス文学の近代的特性——モデルニテ——の分析装置である。では、その「枠組み」をベルギーの（あるいはワロン地方の）文学生産にどのような形で適応させることができるだろうか。

それぞれの国や地域にはそれぞれの文学圏があり固有の場が形成される、ということであれば、研究は並列的な比較の手続きへと向かうことができる。しかし、ベルギーをはじめとするフランス語使用の周辺の諸国・諸地域においては、それぞれの「国」または「地

域」の文学が、「フランス文学」に対して自立的なものとして存在しうるかどうか、常に大きな問題として浮上してくる。クワッフブールが言うように、「その存在が自明のものではない」ところに「ベルギー文学」の宿命的な条件がある (Quaghebeur 1982)。「文学」の存在が「場」の存立に依存したものであるとすれば、その「境界」がいかなる形で引かれているのかが同時に問われなければならない。

ブルデューは、「ベルギー文学は存在するか？」と題された小文において、この問題に直接的な検討を加えている。そして、問いに対する彼の答えは明確である。「ベルギーの作家たちが、編集・出版社、雑誌、劇場といった一群の固有の制度を備えているとしても、彼らは固有の聖別化の審級を所有しない」。したがって、彼によれば、「ベルギー文学の場は存在しない」のである。確かに、ド・コステルやルモニエ以来、ベルギーに特徴的な文学を産出しようとする努力が積み重ねられてきた。しかし、その試みはいつも、パリの文学的審級によって承認される限りにおいて正統なものと見なされてきた。この恒常的な依存関係において、ベルギーには自律的な文学場は成立していない、とブルデューは主張する。ベルギーの文学は、「[フランス国内の] ^{フランドル} 諸地方の文学と同じように、フランスの文学場の法に従属し続ける」のである (Bourdieu 1985)。

この指摘は、ベルギーの作家たちが常に自覚し、これと闘ってきた構造的な問題に関わっており、ブルデューの導いた結論はある程度まで妥当なものである。しかし、「ベルギー文学(の場)は存在しない」という断定は、微妙な問題をいささか単純に処理しすぎているように思われる。例えば、ベルギーのフランス語文学の内部には、独自の正統化の審級 (例えば「文学賞」や「アカデミー」) が存在するし、国内の出版社からのみ作品を刊行し、相応の評価を獲得する作家も一定の割合で存在している。したがって、ベルギーの文学制度が完全に自立的な形では機能しないとしても、文学場はいわば「弱い形で」成立しているし、これをとりまく社会的環境も当然のことながらフランスのそれとは異質なものである。そしてなによりも、「ベルギーに固有の文学」は存在しうるのかという問いが、国民的な同一性の問題と絡みながら個々の実践主体のレヴェルで実質的な意味をもち続けている。ここでは、文学実践の主体は、常に何らかの二重の帰属意識をもち、状況ごと、個人ごとに異なる形で、「フランス文学」への帰属を強く主張したり、「ベルギー文学」としての固有性を押しだしたりする。この「自律 (または自立) と従属」のたえざるせめぎあい、構造的な二重帰属がもたらす不確定性が、ベルギーの作家たちに固有の条件を与えている。つまり、「ベルギーの文学」は「パリの制度的審級」に従属するとしても、「フランス文学の場」の中に完全に包摂されるわけでも、境目なくそこに接続するわけでもない。言い換えればそこには、常に「境界設定」という課題が課せられている。その様相は、^{フランドル}「地方」の作家たちのそれと完全に同一なわけではない。

他方、デュボアは、『文学制度』の中で、フランス国外のフランス語文学を、パリの制度

機構に対する周辺性 ― 従属性と距離 ― によって特徴づけ、これを「マイノリティ文学」の一端に置いて論じている。その論理は、フランスの文学場に対する構造的な従属性を基調とする点において、ブルデューのそれと方向を一にしていると言えるだろう。例えばデュボアは、次のように論じる。

地域文学が広く認められ、支配的文学の一端を担うということが起こりうるとすれば、それは特殊な、一時的なダイナミズムによって、その文学にともなう地域的（ないし国民的）イメージがある種の状況にとって好都合な美的価値へと転換される時においてである。それは、ベルギーの一群の作家たち（モッケル、ヴェラーレン、ローデンバック、メーテルリンクなど）がパリの場に対して半ば外在的で半ば内在的な位置を占めながら、象徴主義の舞台において恵まれた役どころを演じた時に起こったことであった。（Dubois 1985a : 135 - 136）

このように、地域の文学が独特の個性を示すことがあっても、中央の審級の承認を待たなければこれを「象徴資本」へと転化することはできないのであり、19世紀末のベルギーの象徴主義者たちが「創造的」な生産をもたらしたのも、その「周辺的」な性格がパリの人々の目に「美的」なものと映るという好都合な条件に支えられていたからに他ならなかった。その意味では、デュボアの視点からも、（ベルギーのフランス語文学を含む）「地域的」な生産は、それが「地域的」なものとしてあるかぎり「原則としてマイノリティ的なもの」であらざるをえない。

しかし、他方でデュボアは、パリの審級への「追随」を余儀なくされるフランス国内の地域的な文学生産との対比において、「フランス語が話されるその他の国では、文学生産の自律的地位があるいは問題視されるとしても、しかしそれは単純に中央の制度に吸収されてしまうわけではない」と語り、ここでは特に「ケベック文学」を取り上げて、「パリの一極集中的な構造に問いを投げかけ」、「マイノリティ性」を「力動的な関係」へと転換する可能性が存在することを示唆している。ただし、場の「中心―周辺」の構造、あるいは場の「境界設定」にまつわるせめぎあいの中で、いかなる文学空間が構成されていくのかについて、この著作はまだ十分に論を尽くしているわけではない。

こうした課題を引き受けながら、新たな議論を展開しているのは、ブルデューやデュボアの影響下に育った次世代の研究者たちである。

例えば、P. カザノヴァは、その著書『世界文学空間』（1999）において、ウォーラーステインの世界システム論を思わせる手つきでブルデューの場の理論を国際的な文学空間へと拡張し、これをもとに世界文学史の見取り図を描くという試みを示している（Casanova 1999 = 2002）。その極めて壮大な構造は、しかし、基本的な骨格において見れば、二つの軸の上に組みあげられていると言えるだろう。

一方においてカザノヴァは、「文学」を「脱歴史的」で「脱国家的」で「脱政治的」なものとして、すなわち特定の地理的な空間に帰属しない自律的な行為としてイメージさせる国際的文学空間——「世界文芸共和国」——の存在を指摘する。もちろん、「あらゆる歴史的、政治的関係から解放された」ものとしての「文学」は、局在的な構造的条件を隠蔽したところに語られる「フィクション」である。彼女によれば、その世界文芸共和国は、「フランス語」の獲得した「普遍言語」としての信憑に支えられ、パリを中心として歴史的に構築されたものに他ならない。

16世紀から17世紀にかけて、政治的な統一の実現を背景に、フランスでは世俗言語を標準語として組織化し、これをラテン語に代わる新しい共通言語へと押しあげようとする努力が積み重ねられ、一定の成功をおさめていく。ラテン語との競合関係の中で、フランス語は、その文法や修辞法や「正しい使い方」を確立し、これにもとづく知的営為としての「文学」が創出されていくことになる。この時、フランス語の獲得した威信は、その国内にとどまらず、ヨーロッパの支配階級全体に行きわたるようになる。「フランス語は、政治的権威にみじんもすがることなく、万人の、万人のための、万人に仕える言語として、礼儀作法ならびに洗練された会話の言語として、誰からも受け入れられており、その『権限』は全ヨーロッパに広がっている」(ibid. : 97)。そして、このフランス語の地位の承認とともに、パリは、文学的資源を集中的に蓄積し、国際的な文学空間の中心地——文学の都——としての地位を獲得していく。以降、この街は、「普遍的」で「自律的」な営みとしての文学にモデルを与える役割を負った「世界文芸共和国」の首都として機能するようになる。

しかし、他方においては、この地理的・政治的な限定を超えて広がる広大な文学場に拮抗する形で、それぞれの国家ごとに組織され、しばしばそれぞれの「国語」と不可分のものとして表象される「国民的」な文学が形成されていく。カザノヴァの表現にしたがえば、「言語は国事であり(国語、したがって政治の対象)、同時に文学の『資材』でもあるために、文学資源の集中は必然的に、少なくともその創設の段階では、国の枠組みのなかで生み出される」。「言語と文学はそれぞれが他方を高尚化することに貢献しつつ、たがいに『政治的理由』の基盤として使用されてきた」のであり、したがって、「国民国家の登場と、『共通語』となる)俗語の拡大と、またそれと並行してこれらの俗語で書かれる新しい文学の創設とのあいだには、有機的な、あるいは相互依存的な結びつきがある」。「文学資源の蓄積は(…)必然的に国家の政治史のなかに根をおろしている」のである(ibid. : 56)。

19世紀に入って続々と組織化されていった「国民国家」は、言語と民衆の結びつきを内在的かつ不可分なものにとらえたヘルダーの理論¹¹を土台として、それぞれの国民の「魂(âme)」や「精髓(génie)」を表出する重要な媒体として、「国民文学」を創出させていく。各国の民衆が蓄えてきた個別の伝統を資源として構築される「国民文学」は、それぞれの国民に対等の(文化的)実存を要求する権利を授ける。そしてそれは、フランスにおいて要求された「普遍的」で「自律的」な知的営為としての「文学」とは原理的に異質なもう

ひとつの「文学」の定義を提示する。これ以降、「文学」を組織化する二つの原理は、支配と従属の関係をともないながら、局面に応じてたがいに複雑な結びつきを示していく。カザノヴァは、その全体的な見取り図を次のように語っている。

こうして、ヘルダー革命以降、国際文学空間は、文学資源の量と古さに従って、また同時に、それぞれの国民空間の相対的な自律の（相関的な）度数に従って、持続的なかたちで構築される。国際文学空間はしたがってこれ以降ふたつの空間の対立にそって組織される。その両空間のいっぽうは、自律的な極にある、文学資源に最も恵まれた文学空間で、それは形成途上の空間において自律的なポジションを要求するすべての作家たちのモデルともなれば救いともなる空間である（まさにそこにおいてパリは「脱国家化」した普遍的文学首都として成立しているのであり、またそこにおいて、文学の時間の特殊な尺度も制定されたのだった）。もう一方は、[文学資源の] 貧しいあるいは形成途上の文学空間、政治体制に — ほとんどの場合国家体制に — 従属している空間である。
(*ibid.* : 144-145)

カザノヴァによって提示されたこうした視角は、例えばベルギーとフランスの文学場の関係を検討する際に、これを二項間の閉じた関係（中心と周辺、支配と従属の関係）としてのみとらえるのではなく、より広範な射程をもった文学場の編成の力学の中で検討することを可能にする。すなわち、各国・各地域に生じる場の構造を、二つの異なる原理がそれぞれに個別の歴史的条件の中で生みだす、時に対抗的な、時に共謀的な関係のヴァリエーションの中で、たがいに比較可能なものとして検討していくことができるように思われるのである。実際、のちに見るように、19世紀末のベルギーにおいても、文学の「普遍的」な「自律性」（つまりは、「文学」の「政治・社会」に対する自律性）を語る言説と、それぞれの民族＝人種の「魂」や「精髓」を語る言説とが、固有のバランスにおいて絡み合っているのを見ることができる。その固有の結びつきを生みだしている個別の条件とは何であるのか、ここに「ベルギー文学」研究のひとつの課題を見いだすことができる。

同様の射程をもった研究は、近年、ベルギー、フランス、カナダ、イタリアの研究者たちによる精力的な共同研究・比較研究の展開の中で、少しずつ成果を生みだしているように見える。例えば、カナダ（ケベック）の文学研究者 M. ビロンは、『モデルニテ・ベルジュ』（1994）において、ブルデューの場の理論とソシオ・クリティークの方法論との総合をはかりながら、ベルギー文学が、その固有の（制度的および社会・政治的な）周辺的条件下で、いかなる「エクリチュールの戦略」を展開させてきたのかを論じている。その中で、ビロンは「ベルギーのフランス語文学」を、「周辺のなものの中で最もモダンな、モダンなものの中で最も周辺の」文学と形容している。この定式によって彼が語ろうとしているのは、ベルギーの作家たちが「フランス文学の場」のダイナミズム（その再生産原理、

流派やセナークルの交代による不断の革新のサイクル) に対して共時的に同調し、これによって「制度化された」文学としての地位を主張しながら、他方では、「ベルギー文学」のパリに対する周辺性をたえず意識し、かつベルギー国内の社会状況に深く関わっていくという両義的な性格を保ち続けてきた、ということにある。ビロンによれば、「ベルギー文学」は、「文学外の拘束から逃れようとする意志をはっきりと表明しながら」、「社会的なるものとの結びつきを原理として守ってこなければならなかった」のである。パリとの(地理的・文化的な)近接性によって、たえず「モデルニテ」の要求にさらされながらも、パリからの遠隔性ゆえに、その要求は「ベルギーの社会的テキスト」によって媒介され、再定式化された形で提示される。個別の状況において作家たちが示す「エクリチュールの選択」は、この「二律背反的な意味請求」に応じて構築されていく「戦略」として読まれなければならない。

ここには、『ワロニー』に対する私たちの読解においても、直接に参照すべき視点を見いだすことができる。まず何よりも重要な点は、ベルギーにおける文学実践を考える場合に、その制度的な「周辺性」や「帰属の二重性」が、それ自体において「矛盾」や「緊張」をはらんだ生産の条件を生みだしているというところにある。ベルギーの作家たちには、フランス文学の場に対する関係の多層性ゆえに、文学の自律性に対する強いコミットメントと、(ローカルな)社会・政治的な状況との結びつきとが同時に請求されている。したがって、彼らの示す「戦略的な選択」は、構造的に一貫し強く自律した単一の「場」を前提とするところからは十分に読み解けないように思われるのである。しかし、こうした制度的帰属の不確定性があればこそ、場の境界を設定すると同時にその中でのみずからの位置を取得しようとする「企て」が生起するのだと言えるだろう。すなわち、文学空間の外部に生じた「社会的緊張」が場の論理に媒介され、文学の言語に翻訳されるというだけにとどまるのではなく、その外在的な状況との関連において、場の制度的な布置そのものが固有の緊張関係をはらみ、これが文学生産を発動させる独自の契機をもたらすのだと考えることができる。文学的企図は、制度的および社会的な二重のコンテキストの中で形成され、相対的に独立したそれぞれの誘発要因に規定されるのである。M. ビロンの議論は、この二重性に対する意識が、とりわけベルギーのような「周辺の」ないし「境界的」な場の研究において有効かつ不可欠であることを示している¹²。

3. 文学場の歴史的状況

さて、文学的な実践が、「場」に外在する政治社会的要請と「場」に固有の論理の双方に条件づけられるのだとすれば、私たちはここで、『ワロニー』という雑誌の成立した時点での「文学場」の状況について概観しておかねばならないだろう。「文学」というカテゴリーのもとに遂行される言説実践は、直接には、文学場の構造に規定され、これとの対応の中でみずからの取得すべき位置を模索していくのだと考えられるからである。

(1) 「ベルギー文学¹³⁾」：自律化／自立化への動き

1880年代。この歴史的な変動の時代は、ベルギーのフランス語文学が、その固有の存在価値を内外に示し始め、相対的にはあれ自律的かつ自立的な文学場を構成していく時代でもあった。

もちろん、それ以前にもベルギーにおける（あるいはベルギー人による）文学作品は数多く書かれ、これを「ベルギー文学」として構築しようとする試みも存在していた。とりわけ、独立国家として国際的な承認が確立していなかった1830年代には、国民の精神的な統一性——のちに「ベルギーの魂 (l'âme belge)」と呼ばれるもの——を体現し、単一の国家としての正統性を保証する文化的な資源として「国民文学」の創造が強く求められていた¹⁴⁾。そして、詩の領域におけるアンドレ・ヴァン・ハッセルト (André Van Hasselt, 1804-1874) や歴史小説におけるサン＝ジュノワ男爵 (le baron de Saint-Genois, 1813-1867) など、このイデオロギー的な要請に応えようとする作品も相当数書かれていった。また、1850年代からは、エミール・ルクレルク (Emile Leclercq, 1827-1907) をはじめとする作家たちが、シャンフルーリやデュランティにならってリアリズム小説を発表していく。しかし、いずれも（ロマン主義からリアリズムへと移行していく）フランス文学の動向を後追いつける以上の成果をもたらさず、事後的な視点から見れば、1860年代にいたるまで、ベルギーの文学を固有の存在として主張し、その承認を得るにいたるような作品は産出されなかった。M. ミショーによれば、この時代のベルギー文学は、その実践を支える制度的機構と十二分な市場（読者）の不在を前提として、政治の世界に対する自律性の欠如とフランス文学に対する後進的な従属性によって特徴づけられるのである (Michaux 2000 : 18)。

ベルギーの文学史の中で、しばしば国民文学の起点に位置づけられるのは、シャルル・ド・コステル (Charles De Coster, 1827-1879) の『ウーレンシュピーゲルの伝説 (La Légende d'Ulenspiegel)』(1867)である。ドイツ地方の民話伝承上のキャラクターである「ウーレンシュピーゲル」の冒険譚という形で、スペイン支配に抵抗するフランドルの民衆の姿を描き出したこの叙事的で風刺的な歴史小説は、その物語においても、また擬古表現 (archaïsme) と新造語 (néologism) をふんだんに織り込んだその文体においても、フランソワ・ラブレーに通じる祝祭的な活力を備えており、その「文学性」において独自の価値を有するものと評価されている (Klilnkenberg 1973)。

しかし、『ウーレンシュピーゲル』の成功は、文学史の中にあってもむしろ孤立した一事例であり、しかも、「国民文学の創出者」としての聖別化は、事後的に（1880年代において）なされていった面が強い。したがって、ド・コステルとともに「ベルギー文学」が誕生するという言い方は、いささかのアナクロニズムを含むことになる。

突出した例外的な事例を超えて、ベルギーの作家たちがみずから「固有の文学」を主張し始めるのは、やはり1870年代後半以降のことである。この時代には、フランスの思潮に追随するだけではなく、独自の美的な性格を備えた作品が次々と生み落とされ、これが

国際的な（言い換えれば、パリの批評的な審級による）評価を勝ちとることになる。

その一群の作家や詩人たちの先頭には、カミーユ・ルモニエ（Camille Lemonnier, 1844-1913）の姿を見ることができる。1860年代に、美術批評を出発点として文筆の活動を始めたルモニエは、やがてレアリスムの美学にもとづいて小説の領域へとその世界を広げ、『男（*Un Mâle*）』（1881）や『強欲（*Un Happe-chaire*）』（1886）などの作品によって成功をおさめる。「ベルギーのゾラ」とも称されるこの作家は、二重の意味で、ベルギー文学の「自律化」を体現する存在であった。まず第一に、彼は「はじめてフランスの批評家の関心を引き」、フランス文学に対する独自性（差異）を承認される作家であったということ。そして第二に、これまたベルギーにおいてはじめて、ルモニエが「文筆で身を立てる」、つまり作家としての収入によって生計をまかなっていく「プロ」の作家であったということ。それゆえに彼は、ローデンバックが彼に与えた「ベルギー文学の元帥（*maréchal*）」という称号が示すように、美学的な立場の違いを超えて、1880年代の若い世代から、ベルギーの「文学」を象徴する存在として、圧倒的な支持を得るにいたる。1883年には「五年ごとの文学賞（*Prix Quinquennal de Littérature*）」がルモニエに与えられなかったことに抗議して、『若きベルギー』に集う詩人たちが「名誉回復のための宴（*banquet de réparation*）」¹⁵を開く。また、象徴主義へと接近していくモッケルも、『ワロニー』においてくり返しルモニエを論じ、この作家への賛辞を惜しまない。

したがって、ルモニエの登場はもはや孤立した偶発的な出来事ではない。それはベルギー社会の内部に、「文学実践」が展開され構造化される空間——ブルデューが言う意味での「文学場」——が、量的にも質的にも一定の厚みをもつ形で形成されていく過程を代表している。ルモニエにおいて、あるいはルモニエをめぐる、「ベルギー文学」の輪郭が集合的に形作られていくのである。

その場の構成は、制度的な基盤——特に、テキストの発表と流通を支える媒体——としては、まず何よりも飛躍的に発行の点数を増やした「雑誌」によって担われる。P. アロンとP.-Y. スーシの研究（Aron et Soucy 1993）によれば、一年間に刊行される文学雑誌の点数は、1830年代から1860年までは5～20点のあいだを、1860年から1880年までは25点前後を推移するのに対し、1880年以降は35～40点へとねあがる¹⁶。もちろん刊行された雑誌の多くは、広範な読者（*public*）をもつものではなく、市場での採算を前提としたものでもなかった。経費のほとんどは、寄稿者自身（ないしはその家族）によって負担されていたのであり、その意味では「同人誌」の域を出るものではない。また、個々の寿命（刊行年数）も決して長いものではなく、創刊と廃刊、離合と集散をくり返しながらか、この数量的な拡大が生じていったのである。しかし、刊行点数の増加は、すでにそれだけで、それを担うだけの書き手と一定数の読者の存在、すなわち「文学」の生産と消費を担う「教養階級」の形成を意味している。同時にそれは、「文学」を結節点とした社会関係（*sociabilité*）が生まれ、媒体相互の位置づけを通じて個々の文学主体の立場が可視化され意識化されていくということでもある。

この集合的な動向の中で、とりわけ重要な意味を認められているのが、『若きベルギー (*La Jeune Belgique*)』(1881-1897)と『近代芸術 (*L'Art moderne*)』(1881-1914)の刊行であった。

1881年、マックス・ウァレル(Max Waller, 本名モーリス・ワルロモン Maurice Warlomont, 1860-1889)を中心として創刊された『若きベルギー』は、ルーヴァンとブリュッセルの学生たちの雑誌を統合するところに生まれたものであった。当初は限定的な「綱領 (programme)」をもたず、ベルギーの若い世代の作家たちが、その美学上の相違を超えて結集する場としての性格が強かった。したがってそこには、アルベール・ジロー (Albert Giraud, 1860-1929)のようなパルナス派の詩人と並んで、カミーユ・ルモニエやジョルジュ・エクハウト (Georges Eekhoud, 1854-1927)のような自然主義の小説家たち、エミール・ヴェラーレンやモーリス・メーテルリンク、シャルル・ヴァンレルベルク、ジョルジュ・ローデンバックといった象徴派詩人たちの作品を見ることができる。この雑誌が発した「自分たち自身であれ (Soyons nous)」という有名な呼びかけが示しているように、『若きベルギー』には「自分たち=ベルギー人」の「文学」を構築しようとする意志が集約されている。制度論的な視点からも、この雑誌は、「ベルギー文学の自律化」を担い、具現化する媒体であったと評価されている¹⁷。しかし、やがて『若きベルギー』は、パルナス派の雑誌として、その性格を純化していくことになる。とりわけ、M. ウァレルの死後、A. ジロー、I. ジルキン (Iwan Gilkin, 1858-1924)、V. ジル (Valère Gille, 1867-1950)によって雑誌が主導されるようになると、「芸術のための芸術」を前面に主張し、伝統的な形式の遵守とこれを基準とした作品の完成を教義^{ドクトリン}として掲げることになる。こうした流れの中で、ヴェラーレンをはじめとする象徴派の詩人たちは『若きベルギー』から遠ざかることになる。

他方、『近代芸術』は、弁護士であり、ベルギーの芸術・文化の推進役でもあったエドモン・ピカル (Edmond Picard, 1836-1924)の手によって、やはり1881年に創刊される。「芸術と文学の批評誌」として刊行された『近代芸術』は、美術批評家オクターヴ・モースや詩人ヴェラーレンらを主要な寄稿者として、「ベルギー文学」のアイデンティティを強く追い求めるとともに、社会生活と芸術との接合を主張し、「社会芸術 (art social)」あるいは「社会文学 (littérature sociale)」の実現を要求していく。

アロンが『ベルギーの作家と社会主義』(1997)の中で示したように、『若きベルギー』と『近代芸術』は、相互の対立関係の中で、ベルギーの文学場を構造化する基本的な枠組みを形成する。この二つの雑誌は、個々の文学者たちが取得する位置を測定するための座標軸、文学場に用意された「可能性の空間」を設定するための基準点を設定することになる。『ワロニー』をはじめとする後発の媒体は、この二誌との関係の中で、自己の位置づけをはかっていくのである。

とはいえ、既述のように、ここに見いだされるベルギー文学の「自律化/自立化」は、とりわけフランス文学との関係においては、きわめて限定的なものであったと言わねばな

らない。ルモニエの聖別化が「パリで評価された」ことに基づいてなされていたように、ベルギー文学の個性は、フランスに対する「差異」の価値づけと、フランスの批評的な審級によるその承認の上に成立する。さまざまな雑誌はベルギーに内在的な批評の機関としての役割を果たし、アカデミーをはじめとするベルギー固有の正統化の審級も確かに存在していた。しかし、これらの制度はいずれも、その批評言語を主にフランスから借用する形でしか機能しなかったし、それ以上に、文学者たちはなおパリでの評価に最も重きをおいて、個々の作品と作家をとらえていた。その意味ではベルギー文学は、フランス（語）文学に強く従属した、下位の場を形成しようとしていたにすぎない。

したがってここで、私たちは、同時代のフランス文学の動向にも目を向けておかねばならない。

（2）フランス文学の場

1880年代。フランス文学の世界は、近代的文学制度の再生産原理である「諸流派の継起関係」を典型的な形で示しながら組織化されている。詩の領域では、ルコント・ド・リールを中心とするパルナス派の象徴資本の独占と、これに対抗する象徴主義者たちの台頭によって特徴づけられる。デュボアはこの状況を次のように記述している。「1885年ごろには、パルナス派はすでに、詩の場における象徴的権力を掌中におさめている。それは詩的生産を統制し、特定の若き詩人の台頭を促進する力をもつ。しかし、それは同時に広く世俗に受けいれられ、ルーティーン化し、もはやほとんど集団としての姿をとどめていない。他方で、これと同じ時期に、ポール・ヴェルレーヌがその『呪われた詩人たち』の宣言文とともに、またステファン・マラルメがそのローマ通りの火曜日の会とともに、新たな運動の土台を準備し、支配的な詩的イデオロギーから手を切ろうとしていた。彼らは、また彼らなりに純粹で無私の詩の名のもとに闘いながら、反パルナス派として自己主張していく」（Dubois 1985a : 48）。

他方、小説の世界では、エミール・ゾラを首領とする自然主義派の支配が継続している。再びデュボアにしたがえば、「(…)小説の領域では逆に、自然主義が20年ほどのあいだ独占的な支配力をふるっていくことになる。実際、自然主義ははっきりと自覚的に戦闘をしかけ、意図的にさまざまな手段を駆使し、きわめて系統的な形で、みずからの優位を確保することに専心していく。スキャンダルを呼び起こすような小説（『居酒屋』1877）、グループ形成の効果（『メダンの夜会』1880）、教義の宣言（『実験小説論』1880）。こうした一切の手法が、自然主義によって自己の優位を確かなものとするために使用されていった。そして、自然主義派が多数の信奉者を生みだしていくとすれば、一方でフロベールとりわけ『感情教育』が引き合いにだされてはいたものの、それは何よりもまずゾラをめぐって展開されるのであり、この世紀の最後の数年にいたってようやく、この『メダンの主』のインスピレーションが枯渇していくと同時に流派全体が傾いていくのである」。しかし、ゾラの支配もまた絶対的なものではない。「この主の支配に対して、ゴンクール兄弟やアルフ

オンス・ドーデといった何人かの作家たちが反旗をひるがえし、より洗練された、あるいはより耽美的な自然主義を生みだそうとする。その一方で、幾人かの若い継承者たちも、『大地』の極端な通俗性に抗して、1887年に宣言を発表し、凝り固まった純粋な自然主義に対して距離をとろうとする」(Dubois 2000=2005 : 316)。かくして、自然主義の圧倒的な支配の周辺で、すでに J. K. ユイスマンスは『さかしま』(1884)を書き、ヴィリエ・ド・リラダンが『未来のイヴ』(1886)を、エドゥアール・デュジャルダンが『月桂樹は折られた』(1887)を完成させる。自然主義的な全体性と構築性に代わって、神秘性あるいは主観性に彩られた「単身者の小説 (romans célibataires)」が、ブルーストの登場を予告している。

そしてこの時代においてはじめて、ベルギーの作家たちが、フランスの動向を遅れて輸入するのではなく、その運動の最先端と連動する形で文学の前衛へと躍りだしていく(ローデンバック、ヴェラーレン、メーテルリンクなど)。しかし、いずれにせよ、モッケルらが乗りだしていこうとしていた文学生産の場は、フランスとベルギーとの構造的な二重性、すなわち後者の前者に対する相対的な自立化と従属の共存によって特徴づけられる。若きベルギーの作家たちは、その二側面をともに視野に入れながら、位置の取得のための戦略を組みたてていくことになるのである。

4. 多層的な文脈の中の文学的企図

私たちのここでの試みは、これまでに見てきたような歴史的状況を念頭に置きながら、一文学雑誌の成立と展開の過程をあとづけることにある。もちろん、いかなる外在的な状況が、ひとつの文学的企図に対して実質的に^{レリヴァント}有意であるのかは、事前に決定するものではなく、そこに産出されたもの(テキスト)との関連の中であらためて確認されていかねばならない。しかし、同時に私たちは、その歴史的な文脈についてまったく予備知識をもたないまま、純粋にテキスト内在的にその歴史的コンテキストを索出することができるわけではない。文学的事実の社会学的な読解は、実質的にテキストとコンテキストとの往復運動の中でしか実現されえない。したがって、歴史的な状況を記述するここまでの作業は、テキストの読解に向けた暫定的な文脈設定という以上の意味をもたない。しかし、ここにはすでに、以下の分析を方向づける基本的な視点が導きだされているはずである。

最も重要な点は、私たちがひとつの文学的企図を複合的で多層的な文脈の中に置いて読んでいかなければならない、というところにある。まず第一に、それは、国民的・地域的同一性の再定義へと向かう政治・社会的変動のプロセスの中に挿入されねばならない。しかし、その言説実践は同時に、それみずからを「自律的」なものとして構築しようとする近代文学の制度的な布置の中にとらわれている。社会的文脈と制度的文脈からの「二律背反的な意味請求」(Biron)に応え続けること。これが、ベルギーの文学——ひいては『ワロニー』——に顕著な形で課せられたひとつの条件である¹⁸。

他方、この雑誌が生起した制度的な文脈(ベルギーのフランス語文学の場)は、フランス文学の場に対する従属と自立の二面性に特徴づけられる。ベルギーの作家たちは、常に

「パリの文学的審級」を意識しながら、同時に「自分たち」に固有の場の確立をめざす。フランス文学への同一化（追随）と差別化（個性の実現）が、同一の文学実践に同時に要求される。この制度的な「二重帰属」、「準拠枠組みの不確定性」が、ベルギーの文学実践に与えられたもうひとつの構造的条件である。

さらに、こうした多重的な帰属と、その中での「位置の取得」ゲームの背景には、それぞれの領域と正統性をかけた複数言語のせめぎあいが存在している。フランス語の象徴的支配に対するフラマン語の異議申し立て。その過程の中で浮上してくる「ワロン」同一性という課題。リエージュを拠点として展開されたフランス語文学の雑誌は、この言語をめぐる係争に対して何らかの態度を選択しなければならない。この問題もまた、『ワロニー』の成立と展開を方向づける重要な要因となっていくのである。

では、こうした多層的な文脈の中で、文学雑誌『ワロニー』はどのような課題を掲げ、何を賭け金として生起してくるのだろうか。次章では、この「雑誌」の「企図」の形成過程を確認していくことにしよう。

5. 各章の構成

以下の考察は、3部から構成される。

第1部『ワロニー』における象徴主義と地域主義」では、この雑誌全体が、どのような理念や目的を掲げて創刊され、その後の歴史の中でこれがどのように変質していったのかをたどる。この時、記述の軸をなすのは、「象徴主義」という美学的立場の鮮明化がいかなる「場」の構造の中で生じたのか、これとの相関において「地域主義」というもうひとつの機軸が雑誌全体の中でどのように位置づけられていったのかにある。

第1章では、『ワロニー』がその前身である『エラン』および『エラン・リテレール』から、どのような経緯を経て創刊にいたったのかを跡づける。その際、雑誌の基本的な性格がどのように定義され、いかなる文学実践のプログラムが掲げられたのか、またそれは、ベルギー社会の歴史的状況と、フランス語文学の場の構造に対してどのような「位置の取得」をはかるものであったのかを検討する。

第2章では、『ワロニー』が「象徴主義文学」の拠点としての性格を強め、これによってフランス文学の場の中に独自の位置を占めていく過程（台頭の軌跡）をたどる。その動きは、美学的・理論的立場の鮮明化としてだけでなく、文学場を構成する他の主体との競合関係の中で「位置を取る」ための戦略の帰結としても理解される。

第3章では、前章において見た「象徴主義」への道のりを、この雑誌の主導者である A. モッケル個人の「軌跡」としてとらえ返すことを試みる。モッケルは、経済資本・社会資本・文化資本に恵まれた「遺産相続者」（ブルデュー）であり、たぐいまれなる戦略的センスをもって自己の文学的立場を決定し、雑誌『ワロニー』の正統性を高めていく。しかし、彼自身が「ワロン運動」に生涯コミットしていたにも関わらず、その文学的台頭の戦略は、彼自身の作品から「地域主義的」色彩を消し去っていく方向に進んでしまう。

第4章では、『ワロニー』が「象徴派」の雑誌としての性格を強めていく中で、当初掲げられていた「地域主義的企図」がどのように変質していったのかをたどる。雑誌内部での、人間関係の対立に媒介されながら、「ワロンの文学を立ち上げる」という意図は雑誌の終刊にいたるまで、周辺化されつつも持続していったことが確認される。

第2部「風景的同一性の構成」では、制度論的分析から表象論的分析へと力点を移し、『ワロニー』に掲載された地域主義的作品の中から、ワロン地方の風景の描写を抽出し、その描出の反復の中でどのような地域空間の像が構成されていったのかを検討する。

第5章では、「風景表象」に関する既存の研究を概観し、地域や民族の同一性の感覚と「風景の同一性」の感覚がいかに関係しているのかを論じる。これをもとに、ベルギーの歴史家A. ピロットが提示した「風景的同一性」という概念を、本研究の文脈に即して再定義する。

その上で、19世紀末のフランスおよびその周辺地域において、「風景表象」または「風景を語る言説」がどのように配置され、「ワロンの風景」がどのような間テクスト性の中に置かれていたのかを検討する。

第6章では、前章の考察を踏まえ、『ワロニー』に掲載された文学作品の検討を行う。分析に際しては、「風景を構成する要素」と、これを一貫性をもった「表象」にまとめ上げる「まなざし」の意味作用に着目していく。

第7章では、この文学作品の中の「風景」を、同時代の画家A. ドナーの絵画作品における「風景」と対照し、相互の運動過程を記述していく。それは単に「表象」相互の同時代的相同性を抽出するだけでなく、「文学者」「画家」双方の置かれている「制度的文脈」の規定力を明らかにする試みでもある。

第3部「社会言語的状況の中の『ワロニー』」では、ベルギー・ワロン地方の「社会言語的状況」を参照しつつ、『ワロニー』における文学実践がいかなる文脈への、いかなる応答の試みであったのかを再検討する。

第8章では、「言語的インセキュリティ」という概念を中心に、「フランス語圏の周辺」において「文学的正統性」の承認を目指すことの意味を論じていく。

第9章では、「ワロン語文学」との関係において、ワロン地方の「フランス語文学」の位置を確認し、その言語選択の可能性に照らしながら、『ワロニー』における文学実践、とりわけその「地域主義的な企図」のもつ意味と限界とを考察する。

終章では結論として、文学雑誌『ワロニー』が「ワロンの文学」を確立し擁護するという企図に対して、最終的に何を成し遂げ、何を達成しそこなったのかを論じる。それは、地域的・民族的同一性の言説的構築の条件を問い、その限界を思考するための作業となるだろう。

【注】

(1) 雑誌の寄稿者の一人であったフランシス・ヴィエレ＝グリファン (Francis Viélé-Griffin, 1863-1937) は、ベルギーフランス語・フランス文学王立アカデミーにおける講演(1932年)の中で、次のようにふり返る。「この『ワロニー』グループはベルギーにおける象徴派の拠点でした。しかし、パリにおける最良の詩人たちがやがてこれに合流してゆきます。アルベール・モッケルやピエール・オーリンによって、さらにはアンリ・ド・レニエによって導かれながら、このグループはフランス文学における象徴主義の最も輝かしい拠点のひとつとなるのだとすることができるでしょう」(Mathews 1947 : 92)。

(2) 「ルネッサンス」は、『若きベルギー』の詩人たちがみずから好んで用いた表現である。「黄金時代」はむしろ事後的に、ベルギーのサンボリストたちが国際的な名声を博した時代を指して用いられることが多い。いずれにしても、この時代を担った主要な媒体が『若きベルギー』と『近代芸術』であることに異論の余地はない。この中で『ワロニー』という雑誌をどう位置づけるのかについては、文学史的な記述の中に多少のばらつきがある。しかし、この雑誌を先行する二誌に対する第三の極とする論述は随所に見ることができる。例えば、Ch. アンジュレは、『ベルギーのフランス語文学』(Berg et Halen (éds.) 2000)において『ワロニー』を次のように位置づけている。『若きベルギー』と『近代芸術』のあいだで、ついに漁夫の利を得るものが現れようとしていた。それは、生き生きとした力を集めることに成功する。リエージュの詩人であり理論家でもあるアルベール・モッケル(1866-1945)によって創設された『ワロニー』(1886-1892)が、詩的生産に関しては世紀末の先端をゆく雑誌となるのである」(Angelet 2000:61)。

(3) フランス文学における「地域主義 (régionalisme)」という用語は、多くの場合に、特定の美学すなわちリアリズム文学に強く結びついており、同時に、「正統王朝派 (légitimisme)」ないしは「ナショナリズム」といった政治的なイデオロギーと結びつきながら、文化的な正統化の審級の極端な集権化(パリの一極支配)に抵抗する運動という意味あいを帯びている。こうした含意がこの言葉に付随するものとするれば、それは『ワロニー』の文学、とりわけモッケルのそれに対して妥当性をもたない。しかし、アンヌ＝マリー・ティエスにならって、この用語を「限定的な地域に対する準拠が重要な意味をもつ [文学] 作品」(Thiesse 2002 : 508)に適應することができるとするれば、『ワロニー』の中には、明らかに「地域主義」的な要素を見いだすことができる。

(4) この問題に関しては、René Andrianne (1983) *Écrire en Belgique* および Hervé Hasquin (1996) *Hisotriographie et politique en Belgique* を参照。

(5) ワロン地方における諸方言

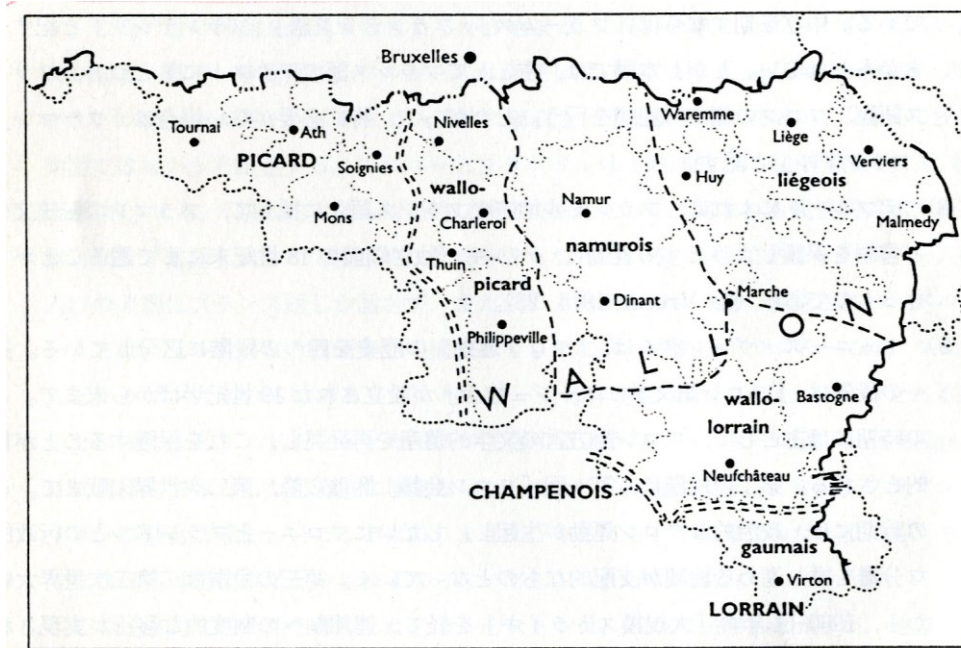


図 1：ワロン地方における諸方言 (J.Chaurand 1999 : 511)

(6) 現在、ベルギーの言語境界線以南の地域を総称する「ワロニー (Wallonie)」という用語は、19 世紀の後半の時点では、まだ「新造語」の域に属していた。文献学者アルベール・アンリによれば、文献に確認される「Wallonie」という言葉の使用は、1388 年に孤立した一例としてすでに存在するものの、これは「ガリシア化したフランドル」地方を指すものとして用いられており、今日の用法に直結するものではない。したがって実質的に、「ワロニー」という言葉は、19 世紀の半ばに文献学者によって作りだされたものといえる。1844 年、フランソワ＝シャルル＝ジョゼフ・グランガニャージュ (François-Charles-Joseph Grangagnage) が『ルヴェュー・リエージュ (Revue Liège)』において用いたのが、文献上の最初の用例である。これは、多少なりとも明示的に、「若きベルギー統一国家の内のロマンス語使用地域 (la partie romane du jeune État unitaire Belgique)」を指すものであった。しかし、この言葉は、文献学者たちのあいだで限定的に用いられたにすぎず、すぐに広く一般に普及したわけではない。むしろ、アルベール・モッケルがその雑誌のタイトルに掲げたことが、言葉を普及させる重要な契機となったのである。また、アンリは、モッケルが『ワロニー』を創刊した 1886 年が、フランスの考古学者シャルル・ド・リナ (Charles de Linas) によって、「モザン (mosan)」(ムーズ川流域の、という意味をもつ) という言葉が作りだされた年でもあることに注意をうながしている。それは、「芸術の地理的に限定された個性」に対して関心が高まっていく時代であったことを意味している (Henry 1990)。

(7) 「フラマン」「フラマン語」「フランドル」という表記はフランス語の呼称にしたがっている。中立を期すならば「フラームス」「フランデレン語」「フランデレン」と記すべきかもしれない。しかし本稿では、主としてフランス語のテキストにもとづき、フランス語圏、ワロンの側から記述を行う。したがって、特に必要がない場合は「フラマン」「フランドル」と記す。

(8) デフルートによれば、フランドル地方のフランス語化に抗して、フラマンの伝統文化と言語を保護しようとする運動は、ベルギー独立以前の18世紀末にまで遡ることができるものである (de Vroede 1975 : 25)

(9) ドゥニーズ・ヴァンダムは、「ワロン運動」の歴史を四つの段階に区分している。第一の段階は、「ワロン語文学リエージュ協会」が設立された19世紀半ばから末まで。この時期には主として、ワロン語方言の文学的遺産を再発見し、これを保護することが目的とされる。第二の段階は、第一回「ワロン会議」開催以降、第二次世界大戦まで。この時期には、政治的なワロン運動が生起し、しだいにワロニーとフランドルとの行政的な分離を推し進める論調が支配的なものとなっていく。第三の段階は、第二次世界大戦から、1960-61年の「大規模ストライキ」を経て、連邦制への制度的な移行が実現されるまでの時期。これは、1940年から45年の戦争時における「対独抵抗運動」の経験を経て、ワロニーのフランス(語)アイデンティティが強化され、共和主義的な政治主張が高まっていく時期でもある。第四の段階は、言語境界線上の町「フーロン」の帰属をめぐる係争が浮上した1983年から現在まで。これは、『ワロン文化宣言 *le Manifeste de la culture wallonne*』に象徴されるように、ワロンの文化的独自性が再度主張され、要求される時代である。(Van Dam 1998)

(10) ジュール・DESTRE (Jules Destrée, 1863-1936) は、弁護士であり、社会主義の立場に立つ政治家であり、同時にワロン運動の最も重要な論客のひとりであった。ブリュッセル自由大学を卒業後、シャルルロワを拠点に弁護士としての活動に就いていたDESTREは、当初は進歩主義的な自由主義の政治家であり、普通選挙法の実現に向けた行動に参加していた。しかし、労働運動の高まりとともに社会主義の思想に接近し、ベルギー労働党(POB)選出の最初の国会議員のひとりとなる。

フラマン-ワロン問題との関わりにおいても、やはり当初はベルギー国家の統一を支持しつつ、二集団の平等な関係を模索しようとする立場に立っていた。しかし、1890年代からは、フラマン運動の要求に対してワロンの利害を擁護する方向へと力点を移し、その中でベルギーのネーションとしての統一性を虚構として告発し、二つのネーション、あるいは人種(races)の異質性と独立性を強調する論を展開するようになる。DESTREが、1912年7月の「ワロン民族会議(Congrès national wallon)」の議事を受けてその翌月に発表した「ワロニーとフランドルの分離に関する国王への手紙」は、ワロン側からの最初の明示的な「分離」への要求として位置づけられている。

「国王」への呼びかけという形で起草されたこの一文は、まず「ベルギー・ネーション」の統一性の神話を告発するところから始まる。「真実を申し上げさせてください。大いなる、恐るべき真実を。ベルギー人は存在しないのです」(Dupuis et Humblet 1998 : 39)。DESTREは、ベ

ルギーが「かなり人工的に構成された政治国家」であり、「単一の民族集団ではない」と断定する。ワロニーとフランドルは「地理的」にも、「産業的」にも、「気質的」にも、「宗教的」にも対照的な性格を備えており、何よりも民族的共同性の基盤となる「言語」において決定的な差異をともなっているからである。ベルギー人の人口の4割はフランス語しか話さず、また別の4割はフラマン語しか話さない。ベルギー人とは、二つの異なる言語集団の構成体でしかない。つまり「ベルギーには、ワロン人とフラマン人がいるのであって、ベルギー人は存在しない」(*ibid.*: 41) ののである。したがってまた、エドモン・ピカールが主張するような「ベルギーの魂 (l'âme belge)」は「薄ぼんやりとした幻想」にすぎない。「ベルギーの魂は存在しません。フラマンとワロンの融合は望ましいことではありません。そしてもしそれを望んだとしても、やはりそれは不可能なのだと言わねばならないでしょう」(*ibid.*: 42)。

この民族的な二元性を確認した上で、デストレは、二つの民族 (*peuples*) が、他方の利益のために侵害されることなく共存することが、この国家が生き延びる道であると主張する。こうした観点から、デストレは、フラマンによるこれまでの権利請求を正当なものと認め、みずからもその主張の実現に尽力して来たのだと告げる。しかし、今日、フランドルからの要求は、その数の上での優位に立脚して、しだいにワロンの権利を侵害しつつある。フラマンは、自分たちこそがベルギーの栄えある歴史の担い手、芸術の担い手であることを主張し、ワロンの歴史を奪い取りつつある。フラマンは、国中での二言語使用の要求によって、公的職務の領域からワロンを排除しようとしている。フラマンは、その政治的主張の過激化によって、社会生活の安全を脅かそうとしている。そして、二民族の対立は、国民の意思を反映した政治的決定をますます困難なものにしている。こうした一連のワロンの見方を代弁した上で、デストレは、これ以上の民族的な対立は国家の安全を揺るがしかねないという認識を示す。そして、この危機的な事態に対してとりうる最善の手段は、ワロニーとフランドルとの「行政的な分離」でしかありえない、と主張するのである。「ベルギーが自立的で自由な、まさにその相互の自立性ゆえにたがいに認め合う二つの民族 (*peuples*) の連合体となれば、それは、その半分が他の半分によって抑圧されていると感じているベルギーよりもはるかに堅固な国家となるのではないのでしょうか。「団結が力を生みます。(…) しかし、いつわりの、押しつけられた、乱暴な数の拘束力にもとづいた団結、公式の宣言に示されるだけで、市民の心の中に存在しない団結は、決して自由に同意された団結、忠実な衷心からの合意とは言えないものでありましょう。さてしかし、そのような団結は現行の憲法の下で確立されうるものでありましょうか。そこに一切の問題があります」(*ibid.*: 55)。共存のための分離。デストレがここに示した論法は、20世紀のベルギーの歴史を方向づけるものとなっていく。

(11) ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー (Johann Gottfried Herder, 1744-1803) は、『言語起源論』(1770)において、ジュースマルヒによって代表される言語神授説と、コンディヤックやルソーによって示された言語の動物起源説を同時に批判しながら、言語の起源を人間に固有のものとしての「理性」あるいはその「意識性」に求める。ヘルダーが「意識性」と呼ぶ「自覚的反省作用を伴った人間理性」は「動物における本能に相当するところの人間本能であって、

人間が人間である限り生得的に具わっている人間固有の自然的本性である」(Herder 1770=1972 解説: 236 - 237)。言語とは、その人間理性を成立させる唯一必須の条件であり、その理性がもたらした必然的な産物である。「理性は、その存在の最初の瞬間から言語を創造し、言語と同時的に存在せざるを得ない」(同上: 237)。「人間は、彼に生まれつき具わっている意識性の状態におかれて、この意識性を初めて独力で働かせたとき、言語を発明したのである」。「従って言語の発明は、人間にとっては彼が人間であるのと同じ位自然なことである」(Herder 1770=1972: 37)。このように、人間の理性、あるいは精神性と言語の働きとを根源的に不可分なものとするところに、ヘルダーの思想の基本がある。

その上で、ヘルダーは、言語の歴史哲学とでも言うべき思考を展開させる。彼は人類の、したがってまた言語の「単一起源」説を支持しながらも、人類がその発展につれて単一の群れを維持することができず、地球上に分散し、それぞれの「風土」に適応していく中で、父から子へ、父祖からその子孫へと、部族の言語が伝承され、それぞれに独自の発展をとげるようになることを考える。つまり人類は、一組の男女から発しながらも、民族として広がり、祖父たちの豊富な経験を受け継ぎながら、それぞれの新しい土地に適応し、「やがては独自の生活様式・思考様式・言語をそなえた土着民となる」(ibid.: 161)のである。ここにはヘルダーの、「民族の固有性」、その「歴史的な独自性」に関する考え方を見ることができる。一方においてヘルダーは、それぞれの民族の歩みを「発展」としてとらえながらも、その固有の歴史の中にあるそれぞれの民族は相互に優劣をつけがたい固有の価値をもつのだと主張する。例えば、エジプトにはエジプトの、フェニキアにはフェニキアの文明があり、その文化的属性をその歴史的な文脈から切り離して評価することに意味はない。「エジプト固有の徳をその国土、時代、人間精神の少年時代から切り離して、別の時代の物差しで測ろうとするのはばかげたことである」(Herder 1774=1975: 88)。「人間の本性」は「哲学者の定義するような、絶対で独自で不変な幸福をいれる器ではなく、「それは、きわめて多様な状態や必要に応じ、さまざまな圧迫を受けながら、きわめて多様な形を取る柔らかな粘土のようなものである。幸福のイメージそのものが、状態や風土とともに変わる(…)。結局はだから、比較するということがすべて疑わしいのだ」(ibid.: 105)。

このような、それぞれの文化を歴史的に相対化し、そしてその精神の核心に言語を位置づけるような民族観において、ヘルダーは、フランス啓蒙主義が前提とした普遍的な人間本性の理論の対極に立つことになる。文学に関しても、規範化された唯一の言語の押し付けを批判し、「言語の純化はその豊かさを奪う」というハーマンの立場に賛同を示す。また実際に、ドイツの民衆の伝承や詩を集め、のちのグリムらの民話蒐集の伝統の先駆けともなる。彼の歴史哲学・言語哲学は、古典主義の「開明」期を理想化するヴォルテール流の哲学に対抗して、それぞれの時代、それぞれの国民の価値の平等を主張する立場の基礎を築く。カザノヴァによれば、「ヘルダーは、フランスの覇権にたいする、ドイツだけに有効な、新しい異議申し立てのやり方を提唱するにとどまるのではなく、政治的に支配されている領土すべてに、おのれの従属状態と戦うための独自の解決法をみいだすことを可能にする理論的母型^{マトリス}を用いる。彼は、国民と言語とのあいだの必然的な結びつきを作り出すことによって、いまだ政治的にも文化的にも認知されていない民族すべ

てに、平等な（文学的、政治的）実存を要求する権利を与える」のである（Casanova 1999 = 2002 : 106）。

(12) M. ビロンは、ベルギーのフランス語文学とカナダ・ケベックの文学の比較制度論的な考察を示している。それによれば、ベルギー文学は「周辺の (*decentrée*) 文学の中で最もモダンな、モダンな文学の中で最も周辺のなもの」(Biron 1994 : 11) として性格づけられる。「周辺の」すなわち、中心(パリ)からの距離によって性格づけられる諸地域の文学は、一方において、たえず「新しいもの」を追求し、基準を更新していくパリの文学(モデルニテ)に惹きつけられ、同時にそこからの「遅れ」によって性格づけられている。しかし、そのような諸地域の中で、ベルギーのフランス語文学ほど、「直接的かつ恒常的に、強力な形でその [=パリの] 力を被っているものはひとつとしてない」(*ibid.* : 11)。そして、この局面において、ベルギー文学は「いかなる点においてその実践が他の社会的諸言語から区別され、自立的な領域を構築しうるかを強調してこなければならなかった」(*ibid.* : 12)。しかし、その一方において文学者たちは、ベルギー社会の国民的・地域的な要請に応え、「社会的なるものとの結びつきを原理として守ってこなければならなかった」(*ibid.* : 12)。文学的言説は常にこの国に固有の政治的論争の場に引きつけられ、その歴史の流れに竿をさしていた。かくして、「文学外の拘束から逃れようとする」きわめて強い自律性への要求(その裏面としての「パリ」への同調と依存)と、ベルギー社会に内在する問題への応答という社会的要請(その意味における文学の国民化・地域化)という「二重の意味請求」の緊張関係の中でベルギーのフランス語文学は組織されてきたのである。

これに対して、カナダのフランス語文学においては大きく様相が異なっている。例えば、その国・地域の文学史を書こうとする時、ベルギーにおいては今もなお「ベルギー文学史は可能か」という問いが発せられなければならない。「当事者間の合意の上に成り立つジャンルとも言える文学史は、当該社会に固有の諸価値や諸信念から出発して構成されていくものであり、それが指し向けられている読者にとってほとんど意味をもたないような問いを立てることがない」。それゆえに、例えばフランスでは「フランス文学史は可能か否か」を自問することなどないのだが、ベルギーでは「ベルギー文学史は可能か否か」が問い続けられることになるのである。対照的にケベックの場合には、今日すでに、あたかも「ケベック文学」がフランス文学やロシア文学と並ぶ「一大文学 (*une grande littérature*)」であるかのように語られている。「ケベック文学は、相応の規模を備えた一文学圏に必要な諸手段を真に備えている。それは、制度的組織化の地平においては、パリなど存在しないかのごとくに展開される一文学圏である」(Biron 2010 : 191)。こうした制度的自足性は、相も変らぬ「パリ中心主義」への従属を強いられているベルギー人たちを驚かす、とビロンは言う。1970年代以降、ベルギーにおいても学校教育の中で「ベルギー文学」が教えられ始めたり、フランス語圏共同体のバックアップでベルギーの文学者のプロモーション事業が進められたり、ベルギー文学専門の出版社が現れたりするようになった。しかし、人々の集合的想像力の中であって、「ベルギー文学」や「ベルギーのフランス語文学」は、相対的にわずかな地位しか有していない。ベルギーの作家や批評家たちが語る「ベルギー文学の同一性」は、「欠如」や「空白」によって性格づけられる同一性 (*identité par défaut, identité en creux*)

にとどまっている。「ケベックから見れば」、ベルギーの文学は「致命的なまでの同一性の欠如」(ibid. : 192) に苦しんでいるように思われるのである。

しかしそれは、逆に「ベルギーから見れば」、「ケベックは致命的なまでの同一性の過剰に苦しんでいる」(ibid. : 192) ということでもある。図式的に単純化すれば、フランス語文学圏の中であって、「ベルギーは、ナショナルな同一性が最も弱く、最も強く異論を唱えられる極をなし」、「ケベックはナショナルな同一性が最も強固で、異論の余地のない極」を構成している。しかし、ベルギーにおいては、その文学的な国籍がどうあれ、「文学の芸術としての自明性、『大状況 (grand contexte)』の中での自明性が存在する」(ibid. : 192)。それはケベックにはないものである。ピロンは、M. クンデラの言葉を引きながら、「小国 (la petite nation)」の作家は、「大状況の中の文学」「世界的な文化」に敬意を示しつつも、それは自分たちの世界の外にある (étranger) もの、自国の「ナショナルな文学圏」にとどまるあいだは「遠くにあつて、近づきたい」ものだと感じるのだと論じる。そして、ケベックもまたまさにそのような状況にある、と。これに対して、ベルギーの作家たちは、自分たちがその「大状況」の中に置かれていること、(カザノヴァの言葉を使えば)「世界文学空間」の住人であることをはじめから疑うことをしない。自分たちの「ローカルな空間」と「パリの文学場」とは一続きのものであり、部分的にしか区切られていないからである。ベルギーに固有の文学制度の脆弱性は、パリの諸制度に対する直接的な従属性、言い換えれば連続性によって補われていく。したがって、ベルギーの作家たちは「大状況」に目を向けること、世界文学の潮流に身を置くことを、特別な選択であるとは考えない。しかし、ケベックの作家たちは、「ネーションとの排他的な契約を清算」しなければ、「世界文学」の流れの中に打って出ることができないのである。

パリを中心として組織されるフランス文学の場に対する自国の文学の自立性をもちえないかわりに、「文学」や「芸術」の自律性の請求が相対的に容易なベルギーの作家たち。対照的に、「パリなど存在しないかのように」自国・地域の「文学圏」の自立的な成立を見ながら、そのナショナルまたはローカルな文脈からの自律性を確保しがたいケベックの作家たち。ピロンの議論を簡潔に整理すれば、このような図式が見えてくる (鈴木 2011)。

表 1 : ベルギーのフランス語文学とケベックの文学の制度的対照性

	「パリ」に対する自立性	「文学」の自律性
ベルギーのフランス語文学	弱	強
ケベックのフランス語文学	強	弱

ここでの議論を踏まえて、「文学」が文学外の社会・政治的な要請に従属しないということを「自律 (autonomie)」と、地域の文学がフランスの文学に従属しないことを「自立 (indépendence)」と呼び分けることができるだろう。ただし、ピロンも言うように、「ベルギー」や「ケベック」の文学において、「自律」と「自立」は密接に結びつきながら成立するもの

であり、しばしば二つの語は互換的に使用されている。私たちの研究では、いずれかの意味が明確に強調される場合には、これを区分して用いる。

(13)「ベルギーの文学」という表記を、本稿では、当面の記述の対象に即して、ベルギー国内およびベルギー人によるフランス語文学に限定して用いる。もちろん、同時代においても、ベルギーのフラマン語（オランダ語）文学は存在しており、この表記が一面的であることは言うまでもない。

(14) 1830年に独立を宣言したベルギーではあったが、1839年にいたるまで、その国際的な地位は最終的に安定しなかった。そうした不確定な状況の中で、ネーションの存在を凝縮的に表現する媒体として「文学」を要請する主張が存在した。独立のための闘争は存在したものの、大きな苦しみもなくあっけなく建国へとたどり着いてしまったベルギー。それ以前に単一の政治的統一体として存在したことの無い、新たな枠組みとしてのベルギー。そこには、ナショナルな感情の基盤となる共同の歴史的な経験（集合的記憶）が欠落している（あるいはむしろ、共通の記憶を「構築」するための条件が十分には与えられていない、と言うべきだろうか）。その中で、「ベルギーの魂の存在を例証し、人々に示すこと、歴史をつなぎとめること」を「役割」として「国民文学」の創設が期待されたのである。「ナショナルという言葉にふさわしいものとなるために、文学は『ネーションに固有の精髓（*génie*）を保有するような性格』をもたなければならぬ」（「ベルギーの魂（*l'âme belge*）」という用語そのものは、19世紀末にE.ピカールが提起したものであるが、実質的にはそこに示された問題がすでに30年代に主題化されていた）。言うまでもなく、この主張は、新生国家ベルギーの支配階級（ブルジョアジー）のイデオロギーに他ならなかった。（Klinkenberg 1980）

(15)「1883年5月27日、『若きベルギー』誌はブリュッセルにおいて、200人以上の人間（作家、画家、音楽家、弁護士、編集者、新聞記者、学生、代議士など）を集め、『抗議のための厳かな宴』を開く。これは五年ごとの文学賞（当時のベルギーにおいては唯一重要な賞であった）の審査委員会が過半数の賛同を得られなかったことを理由に1883年のコンクールの受賞者をださないと決定したことに対して、憤懣の意を公に示すためのものであった」（Biron 2003 : 139）。この宴はしかし、実質的にカミーユ・ルモニエの名前に結びついており、この作家への承認が与えられなかったことへの抗議という性格をもっていた。ルモニエは「新しい世代の作家たちの目には、理想の受賞者と同時に一種の指導者を体現していたのである」（*ibid.* : 139）。G. ローデンバックがルモニエを「ベルギー文学の元帥」と名づけたのも、この席上でのことであった。

ただし、ピロンによれば、この「宴」は、単に文学賞の審査委員会に抗議して一作家の名誉を守ろうとする集まりであるばかりでなく、ベルギーの作家たちがみずからの領域の——公的な権力に対する——自律性を主張する意思表示の場として機能していた。そうした性格は、この席で『若きベルギー』によって起草された「宣言文」にはっきりと示されている。その要点は以下の5点に要約される。①ベルギーにおいては長年にわたって公的権力と報道機関の文学への無関心が続いてきた。②今回のカミーユ・ルモニエへの授賞の拒否も、このような怒りの覚醒を呼び覚まさなければ、そうした無関心を示すひとつのエピソードに終わってしまったことだろう。③政

府によって指名される、文学者ではない人物からなる第二審査会は不要である。歴代受賞者の凡庸さがそれを物語っている。④これに対する解決策は、芸術と権力との分離を明らかにすることしかありえない。⑤文学的価値を判断することのできる唯一のグループは「文学者・芸術家」たちをおいて他にない (Biron 1998:143)。このように、『若きベルギー』は、文学的審級を政治的な権力から切り離し、文学者の手に掌握することを主張する。フランスの文学がみずからの自律性を「市場」の論理に対立するものとして提示する（これによって、文化的正統性を大衆的なものから峻別する）傾向にあったのに対し、ベルギーでは、十分な規模をもった文学的財の市場が形成されていなかったため、「文学」の固有性は「政治的な権力」に抗するものとして提示される。「宴」は、半ば公の集いとして、公的な制度に対抗するもうひとつの制度構築という意味をもっていたのである。

(16) Paul Aron et Pierre-Yves Soucy (1993) *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours* 参照。

Évolution de la production de revues 1830-1899

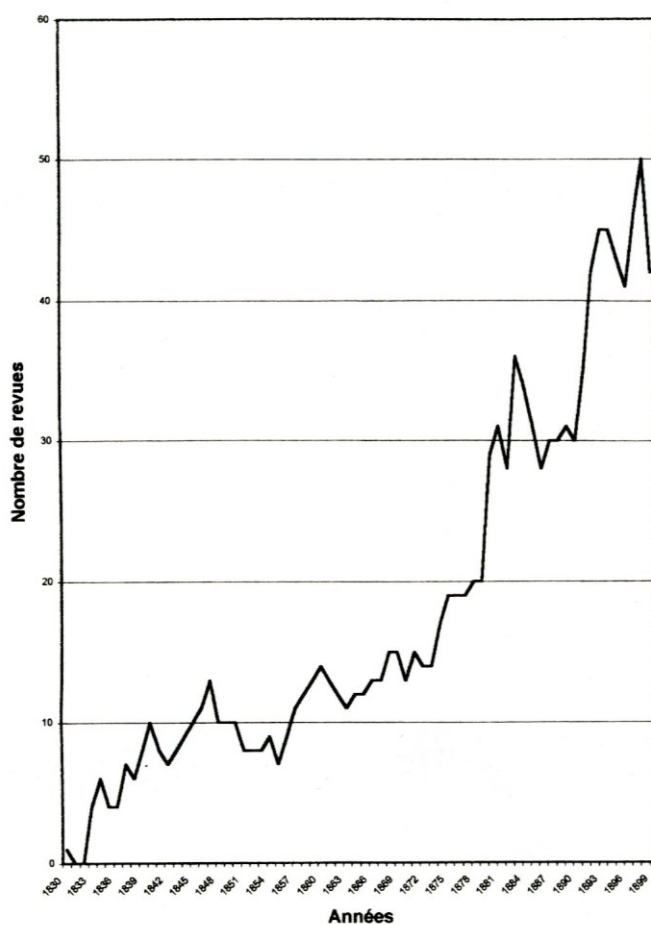


図 2 : 雑誌の刊行数の増加 1830-1899 (Aron et Soucy 1993 : 209)

(17) J.-M. クリンケンベルグと B. ドゥニは、リエージュ大学における講義向けテキスト (*Histoire de la littérature francophone de Belgique*, 2002) において、次のように論じる。「実際のところ、『若きベルギー』は相対的に自律的なベルギー文学の存在を明確化することを可能にする。そこには、フランスの文学的創造への一貫した関心が存在するとしても、ベルギーの作家たちに対する最初の批評的言説の誕生を見ることができる。それは『若きベルギー』の作家たち(…)を、ひとつの伝統の中に組み入れようという意図をともなうものであった」(Klinkenberg et Denis 2002 : 33)。「ベルギー文学の制度化を『若きベルギー』に遡ることができるだろう。この雑誌は、メーテルリンク、ヴェラーレン、ヴァンレルベルク、ローデンバックといったベルギーのフランス語文学の古典的存在に表現の場を与え、認知され、承認されることを可能にする。この雑誌は、サンボリスト世代の成功を準備する。より直接的な制度的次元では、『ベルギーフランス語・フランス文学王立アカデミー』(1920 年創設)の最初のメンバーの核を輩出し、これによってベルギーの文学史に関する最初の学説を誕生させる(それがおよそ 1970 年代まで有効なものにとどまるのだ!)。ベルギー文学の最初の一貫した歴史は、この運動に近いところにいた人物フランシス・ノーテ (1854-1896) の手になるものである」(*ibid.* : 34)。

(18) ブルデュー社会学の批判的継承者である B. ライールは、『複数の人間』(1998)、『複数の世界』(2012)をはじめとする方法論に関わる著作、および『文学の条件』(2006)、『フランツ・カフカ』(2010) 他の経験的研究を通じて、ブルデューの「場」の概念の理論的前提の見直しを進めている。その批判の中心は、以下の 2 点にある。

ひとつは、文学実践をとりまく社会的文脈を、すべて「場」として規定してしまうことについての批判である。ブルデューの場の概念は、それぞれの場に固有の「賭け金」をめぐる競合の舞台として制度化され、その賭け金の正統性をめぐる共同化された信憑——イルーシオ——に支えられるものであるが、文学実践をとりまく環境が必ずしもこのような「競合の舞台」としてのみ観察される必然性はない。例えば、H. ベッカーが提起した「アート・ワールド」の概念は、「正統性の獲得を賭け金とする」わけではない多様な行為者の「協同的」な相互行為の空間として、これをとらえ返すものである。この時、文学実践の記述においてブルデューの「場」の概念が「ワールド」の概念よりも適合的であるということが、あらかじめ(ア・プリオリに)想定されるわけではない(Lahire 2002)。問われるべき実践がいかなる文脈との関係において記述されることがふさわしいのかを問うことなく、「文学」は「文学場」において展開されるという思い込みを持ち込むのは、知的怠惰であるとライールは言う。一般理論としては、このライールの批判の正当性を認めなければならない。しかし、それを踏まえた上で私たちは、「場」という概念を維持し続けることにする。『ワロニー』における言説実践をとりまく環境は、相対的に自律的な、正統性の承認を賭けた競合の空間として記述することがふさわしいと思われるからである。ただしこの概念の採用の是非は、その記述の有効性において判断されなければならないだろう。

他方でライールには、ブルデューが、文学場の「自律性」を強調し、文学実践の意味とその構造化の条件を、「場」の内部に「囲い込んで」しまっていることへの批判がある。『文学の条件』

では、多数の文学者の生活に関する実証的な分析を通じて、「作家」や「詩人」と呼ばれる人々のほとんどは、「文学場」の中だけに自足して活動しているのではなく、「複数の場」に同時に帰属しているという事実が明らかにされる (Lahire 2006)。また『フランツ・カフカ』では、この作家の文学的創造を動機づける「問題構成」が、文学場の外部にある世界との関わりにおいて形成されたことが示され、「文学」を適切に関連づけるべき「文脈」の多元性が論じられる (Lahire 2010)。文学実践の主体が複数の文脈に同時に関与しているという、当然と言えば当然の指摘は、先に述べた「文学場の相対的な自律性」という現実を、作家の社会生活の文脈に即して記述するという課題に結びつく。作家や詩人（文学生産の担い手）は、「文学」をとりまく固有の意味世界と、その外部にある「社会的世界」との双方に関して、それぞれどのような関わりをもち、多元的な「意味請求」に対して、どのように応えようとしていたのか。これが、とりわけ「弱い自律性」を示す文学空間の分析においては重要である。デュボアやビロンが論じたように、ベルギーのフランス語文学を考える場合には、この文脈の複数性に対する配慮を怠ることができないだろう。

第1部

『ワロニー』における象徴主義と地域主義

「文学」と呼ばれる言語実践の生成と展開を社会学的な視点からとらえるためには、これを少なくとも二つの文脈に結びつけてみなければならない。すなわち、一方では、その実践の主体を言表行為へと駆り立てる、何らかの問題をはらんだ「社会生活」の文脈、歴史的に構成され、政治的な意味を帯びて組織される「状況」の論理が考慮される。本研究の考察対象に即して見れば、1880年代のベルギー・リエージュに「拠点」を置いて「ワロンの文学・芸術」を構築するという「企図」の生成をうながした「社会的文脈」とは何であったのかが問われる必要がある。しかし他方では、その実践を「文学」という固有の意味領域へと組織する社会制度（文学制度）、相対的に自律的な論理を備えた社会空間（文学場）の規定力を度外視することができない。文学実践は「社会的文脈」の中に生じた緊張や矛盾に動機づけられているとしても、政治・社会的な基準によってのみ評価されるものではなく、文学制度の論理に媒介されることによってはじめて「文学」として存立しうる。文学場が自律的な空間として成立している限り、表現者は場の構造と無縁のふるまいを取り続けることはできない。個々の主体は文学生産の場にかかれた「可能性の空間」を読み解きながら、「正統性」の承認を求めて「戦略」を立て、その実践を展開させていかねばならない。文学雑誌『ワロニー』を立ち上げた若き作家・詩人たちの前には、どのような「場」が広がり、その局面状況に対して彼らはいかなる「手」を打とうとしていたのか。これがもうひとつの考察課題である。

第1部においては、この「二重の意味請求」（ピロン）の介在を念頭に置きながら、『ワロニー』がどのような「文学的企図」として生成し、いかなる美学的立場を掲げて「文学場」の中に乗り込んでいこうとしていたのか。そしてその中で、「ワロン」という地域の「文学」あるいは「芸術」を構築するという試みが何をもたらし、いかなる変遷をたどっていったのかを記述する。その際、この雑誌がみずからのものとして主張することになる二つの「立場」、すなわち「象徴主義芸術」の体現者としての立場と、「地域主義芸術」の構築者としての立場が、相互にどのような関係に立つのが考察の焦点となる。私たちはこれを、一方では、文学場における他の主体（雑誌）との競合関係の中で、他方では、『ワロニー』グループの中での個人主体間の緊張関係の中でとらえていくことを求められるだろう。

第1章 企図の形成

1. 制度としての雑誌、企図としての雑誌

文学雑誌『ワロニー』の形成と展開の過程を、その多層的な文脈との関連の中で記述していくこと。これが以下に続く論考の課題である。しかしその際に私たちは、「文学雑誌 (revue littéraire)」というものをどのような視点から対象化し、いかにしてこれを歴史的な文脈につなげていくことができるだろうか。具体的な論述に入る前に、若干の概念的な整理を加え、記述のための基本的視角を設定しておくことにしよう。

ここでは、二つの視点から文学雑誌を対象化してみることにしたい。ひとつは、文学場を構成する制度的な装置として雑誌をとらえる視点。もうひとつは、政治・社会的な「問い」に応じて言説空間の中に新たな可能性を模索する「企て」としてこれをとらえる視点である。

(1) 制度としての雑誌

まずは、P. ブルデューや J. デュボアの提示した「場の理論」や「制度論」の考え方を前提に置いて、その特異な空間の中で個別の「実践」を可能にし、「場」を構造化する装置として雑誌を位置づけてみよう。

この時、「文学実践の場」においてそれがいかなる機能を果たしているのかという観点から、「文学雑誌」について以下のような五つの側面を見いだすことができる。

① 場の構造化の焦点としての雑誌

文学生産の場が自律性をもって存立するためには、少なくとも、一定の規模を超える形で複数の文学実践の主体が存在しなければならない。この時、産出される作品とその担い手が、それぞれに個性的な、したがってまったく異質な性格を示すとすれば、この多数の主体が形成する空間は、限りなく複雑で混沌とした様相を示すに違いない。したがって逆に、「場」が一定の構造を備えているとすれば、それは、作家や作品を分類し、たがいに関連づけることを可能にするような指標（複雑性を縮減するための手がかり）が存在するからである。実際に、その指標はさまざまな形で与えられている。例えば、作家の年齢（世代）や性別、出身階層や政治的イデオロギーといった「文学外」の基準もこれに貢献するし、それ以上に、作品の示す美的な傾向やその前提となる美学上の立場が重要な意味をもつ。そして、こうした分類の基準はしばしば、場の中での文学主体相互の関係——例えば師弟関係や交友関係——や、これを支える制度的な基盤——例えば組織への所属や作品を出している出版社——を通じてより可視的なものとなっていく。

雑誌もまた、これらの制度的機構と並んで、文学場の中に比較的安定した社会関係の枠

組みを提示している。それゆえに、この作家はどの雑誌に書いているとか、この作品はあの雑誌に発表されたものだというような情報が、その作家の選択する立場、作品の示す傾向を推し測る上で重要な手がかりとなる。場に参与している主体（作家、編集者など）にとっても、外部からこれを記述しようとする主体（例えば研究者）にとっても、雑誌は関係の網の目を支える定常的な結節点、すなわち場の構造化の焦点として利用することができる。

② 生産と正統化の審級としての雑誌

雑誌が社会空間の構造化の指標として機能するという事は、視点を変えれば、それが何らかの選別の役割を果たしているということでもある。ほとんどすべての場合に、文学雑誌は、投稿された原稿を無条件に掲載しているわけではなく、質的な水準や傾向的な適合性を測る何らかの基準にしたがってふるいにかけている。デュボアはこの点に着目して、雑誌を文学場における「生産と正統化の審級」のひとつに数えている。「審級」という言葉によって意味されるのは、「作品の構成と定義と正統化に関して固有の機能を果たす制度的な機構」であり、したがってすべての審級は「権力と権力のための闘争の場」と見なすことができる（Dubois 1985a : 82）。この意味において、雑誌は、エコールやサロンや出版社などと並んで、「何をいかに書くべきか」についての基準を与え、「その基準を満たしているか否か」に判断を下し、その結果として、テキストに「作品」としての承認を与え、その書き手とともに正統性を付与する役割を果たす。

③ 戦略拠点としての雑誌

上にあげた二つの機能——指標化と正統化——と表裏をなす形で、雑誌は個々の（個人的および集合的な）主体が文学場の中に台頭していく上での「戦略拠点」という性格を帯びる。一定の権威と傾向を備えたさまざまな既存の雑誌の中からどれを選んで自分の作品を発表していくのか、逆に、新たにどのような雑誌を作って自分たちの文学的な立場を主張していくのか。いずれの場合にも雑誌は、その集団的で制度的な性格ゆえに、一人ひとりの文学実践を社会空間の中でより有効に提示することを可能にする。とりわけ、前衛的な性格をもった新しい文学的な試みがみずからの存在を認めさせようとする際に、雑誌は取得されるべき「位置」を場の中に創出し、そこに「仲間 (alliés)」を募りながら、「敵対者 (ennemis)」を明確化していく役割を果たす。F.トュメレルの用語を借りれば、雑誌はその運動の「戦略的ツール (outil stratégique)」(Thumérel 2002) となるのである。

④ 遭遇の場としての雑誌

雑誌はほとんどの場合に集団的な営為という性格をもつ。そして、集合的実践としての雑誌は、何らかの程度において、その内部に一貫性と統合性を求める。いずれの雑誌にも（明示的であれ暗黙の内にであれ、厳格にであれ緩やかにであれ）選択された文学的・美的理念があり、これに基づいて集団の内部に規範を設定し選別を行う主体（例えば、編集委員会）が存在する。そして多くの場合、この「方向づけ」の作業は、ひとりないしは少数の主導的な人物によって担われることになる。

しかし、特定の指導者による統制の試みは、常に限定的な形でしか実現されえない。「文学」という制度がその基本的な性格において「個人」の営みを前提とするものであるがゆえに、雑誌もまた個々の主体によるそれぞれに異質な企てを寄せ集める形でしか成立しない。言い換えれば、雑誌は集合的な運動の母体であると同時に、一人ひとりの文学主体がその個別の戦略の中で利用する足場でもある。集団的な運動体によって共有される「立場」や「主義」は、個別利害の一時的な一致や妥協の上にはしか成立しない。多くの雑誌が短い期間しか存続しえず、再編成をくり返していくひとつの理由がここにある。

視点を変えれば、それは、雑誌がたがいに性格を異にする文学者たちの「遭遇と交換の場 (lieux de rencontre et d'échange)」(Dubois 1985 : 91) であるということの意味する。個々の書き手は、それぞれに異なった「性向」をもち、それぞれに異なった「軌跡」の中で、自己の「文学的戦略」を構築していく。個別の主体が孤立した空間の中で展開する傾向の強いこの「文学」という実践が交わり、たがいの異質性と同質性のやりとりの中で作用をおよぼしあうことを可能にするような「社交の場」として雑誌は存在する。

集団としての統制の必要性と、その構成要素の個別性と自立性。この二つの性格は、ひとつの雑誌の内部に絶えざる緊張をもたらす。雑誌という対象の分析は、これを「単一の集合的主体」としてとらえる視点と、内部に葛藤をはらんだ「複合的な構成体」としてとらえる視点とを、同時に備えなければならない。

⑤ 境界設定の装置としての雑誌

文学雑誌は、その寄稿者の資格を限定したり、実質的にその読者を一定の範囲に想定したりすることによって、文学空間の内部に一定の分節化を行う。例えば、明示的な規定によって「投稿者」を「特定の地域在住者」に限るとか、特定の執筆言語を指示することによって実質的な寄稿者の範囲を限定するということは、そこに何らかの広がりをもった「文学圏」の存在を描き出すことにつながる。雑誌のタイトルをはじめとするパラテキストも、同様の機能を果たすことであろう（例えば、『新フランス評論』とか『若きベルギー』とか『新日本文学』といったタイトルは、それだけでナショナルな広がりをもった文学圏の存在を想定させる。同様に『新沖縄文学』や『ワロニー』は地域的な文学圏の構想に寄与する）。これによって雑誌は文学の場の中に「境界」を設定し、そこにみずからの「領土」を主張する。先に見た「正統化の審級」としての機能はこの「境界設定」の機能との不可分の結びつきの上に遂行されるものである¹。

こうした五つの機能の内、いずれの側面が前面に押しだされてくるのかは、個々の雑誌ごとに、それが置かれている文脈ごとに、またそれぞれの雑誌がたどった歴史的な段階ごとに異なってくる。例えば、ガリマール社から刊行され、J. ポーランに率いられた『新フランス評論』のような「権威ある」媒体の場合には、「選別」と「正統化」の機能が重要な意味をもつ。これに対して、文学的成功を夢見るいまだ無名の詩人たちが費用をもちよって刊行するような雑誌であれば、「戦略拠点」としての性格が打ちだされてくることだろう。

しかしいずれにしても、雑誌が担う複数の機能は相互依存的・相互規定的に連関しあうものであり、それぞれが異なるバランスの中でそのすべてを充足していくものと考えられることができる。したがって、雑誌分析のひとつの焦点は、その機能的な性格のバランスがいかなる要因との関連の中で決まってくるのかに置かれるだろう。その要因としては、所与の歴史的時点での場の状況、その場に占める雑誌の位置、雑誌の担い手（寄稿者、編集者）の保有する象徴的・物質的資源、その担い手集団の社会学的性格などが考えられる。それぞれの条件にしたがって、個々の雑誌は充足すべき機能をそれぞれに異なる配分で実現していくのである。

（２）企図としての雑誌

こうした「制度論」的な視点からなる概念化は、文学雑誌の社会的な性格を、やはり限定的にしかとらえることができない。私たちは他方で、雑誌がより広範な歴史的な文脈の中で、社会的な含意をともなった言説を産出し何らかの表象を提示するための媒体となっていることにも目を向けておかねばならない。

この時、「雑誌」総体の運動を「文学的企図」として位置づけることが、ひとつの可能な概念化の方法となるだろう。

「企図」という概念は、P. マシュレーが『文学生産の理論』（Macherey 1966）において提示した考え方を、ゆるやかに受け継ぐところに選択されるものである。この著作においてマシュレーは、文学生産を一種のイデオロギー的企図（*projet idéologique*）としてとらえる視点を提起していた。それによれば、文学的虚構の産出（テキストの生産）をうながすものは、その言表主体が置かれた歴史・社会的現実を生じる諸々の矛盾である。「文学的創造」は、その問題をはらんだ「現実的諸条件」に「想像的な表象」を与えようとするイデオロギー的な言説生産の企てとして位置づけられる。バルザックの『農民』やジュール・ヴェルヌの『神秘の島』といった作品を取り上げて、マシュレーは、現実的矛盾の「否認」の上に生起する文学言説が、現実味のある表象を構成しようとする中でその「矛盾」をテキスト中に呼びこみ、当初の企図の修正または放棄へといたる過程を暴きだしていく。すなわち、現実的な諸矛盾に端を発した文学的企図は、それゆえに言説の内部に緊張を呼び起こし、矛盾を（別様に）反復することになるのである。この矛盾－企図－矛盾の連鎖関係の中でテキストの生成過程を再構成することが、マシュレーにとっての「批評」の役割であった。

マシュレーが批評的読解の基礎に置いたこの考え方は、対象ごとに大幅な修正的適用を要求するものの、今もなお大きな有効性を示している。方法論としての最も大きなメリットは、文学表象を外在的な現実の単なる反映や記述としてとらえるのではなく、言説生産の力動的な連鎖の中に位置づけ、表象中に生じる矛盾や断絶の析出の中から、これを条件づけた状況へと遡行することを可能にするという点にある。「歴史的な現実」は、文学表象がこれを写し取る対象ではなく、言説生産の実践を惹き起こす原因の位置に置かれる。つ

まり社会的な実践をとりまく現実の問題が、文学言説や虚構の表象を産出する行為をうながし、その表象の内部に「問題」を（別様に）再生産させるのである。こうした、矛盾の再生産過程の中に「文学」を含めた「言説」生産の実践を位置づけるという方法を、私たちも本稿の目的に即して採用することができるだろう。

もちろん私たちは、1960年代のマシュレーのように、マルクス主義の歴史観を土台として、言説生産の条件を経済システムと階級的諸関係の発展に由来する社会的矛盾に還元しようとするものではない。のちに見るように「階級」という要因は局面状況に応じてなお有効な解釈枠組みを提示するものの、すべての問題がア・プリオリにこれと関連づけられるわけではない。私たちとしては、多元的な諸力、あるいは複数の審級の絡み合いの中から「矛盾」が引き起こされるのだと考え、それぞれの対象ごとに文学生産の動因となるファクターを模索していかざるをえない。

その上で、「文学雑誌」という対象についても、マシュレーの示した記述戦略を応用することが可能であるように思われる。既述のように「雑誌」は、個別の文学主体の「遭遇」の場として見れば、多様な文学的志向の寄せ集め、個人的な戦略の交錯の場でしかない。しかし、同時に「雑誌」は、何らかの程度において、共通の「規準」を形成し、「何を」「いかに」書くべきであるのかを、その寄稿者に共有させるような組織化の力を発揮するものである。この集合的な側面に視点をおいて見れば、雑誌の総体をひとつの「企図」として記述することが可能になる。

さてこの時、ブルデュー (Bourdieu 1992) が論じたように、文学的行為は与えられた「場の構造」の中で既存の位置を奪い合うばかりでなく、そこに形成されつつある「可能性の空間」を読みとり、時には未知なる立場を構築しようとする一面をもつ。この「創出的」「革新的」な実践の展開は、「新しいもの」に特権的な価値づけをほどこす「近代的」な文学・芸術の論理に即したものである。ブルデューはこの点に強調を置いて、「新しいもの」を構築する企てを、固有の「文学的正統性」の獲得を賭けた制度的闘争の所産と見なし、これを場に内在的な運動として記述する。しかし、いかなる「可能性の空間」がそこに開かれ、個別の主体がどのような実践を構築するのかは、「文学場」の論理だけでは十分に読み解けない場合が多い。それは、文学実践が、場に外在する諸問題に触発されその矛盾を乗り越えるための解を模索する「企て」という性格を同時に備えているからである。いかなる「新しいもの」が追求されるのかは、政治・社会的な問題設定と文学制度の論理との交錯によって決定される。あるいは、歴史的に生じた言説生産の企図が特定の形態をまとうための媒介装置として「文学制度」が働きかける。いずれにしても、文学言説は、M. ビロンの言う「二重の意味請求」(Biron 1994)、すなわち時に相矛盾する二層の文脈からの要求に応えようとするのである。

雑誌という集合的な実践についても同様の考え方を適用することができる。文学雑誌は常に、文学生産の場に内在的なアクターとして、制度の論理に強く規定される一面をもつ。しかしそれは同時に、社会的な問題に触発された「言説」生産の機関としての側面をもち

あわせる。この二面的な性格を念頭に置いて、雑誌の成立と展開の過程をひとつの集合的な「企図」として把握し、いかなる現実的な緊張の中からそれが生まれ、いかなる矛盾をその内部に呼びこんでいくのかを検討していかなければならない。

2. 『ワロニー』(1886-1892)

こうした二重の視点から、『ワロニー』という雑誌の読解へと進んでいく。ここではまず、この雑誌がいかなる主体によって担われ、どのような形で刊行されていたのか、その概略を確認しておこう。

『ワロニー』は1886年、アルベール・モッケルを中心とするリエージュ大学の学生たちの手によって刊行され、1892年まで7年間継続された文学雑誌である。しかし、それは何もないところにいきなり創刊されたのではなく、その前身には『エラン (*Élan*)』および『エラン・リテレール (*Élan littéraire*)』と題された学生サークルの機関誌が存在していた。

この雑誌の発行母体となったのは、モッケルが、1884年12月に、ブリュージュ出身の学生シャルル・ヴァン・ハルメ (Charles Van Halmé) とともに結成した小さな学生サークル「エラン」であった。この学生サークルはやがて、自分たちの活動報告書『エラン』を作成・刊行し(1885年2月～)、ここに評論的な文章と並んで、文学的な作品を掲載していくようになる。一年後、『エラン・リテレール』と改称。この年の5月号(第4号)までこの誌名で刊行が続く。しかし1886年の春から、アルベール・モッケルとその友人たちは、雑誌を発展的に解消し、リエージュ大学の枠を超えた「地域 (*région*)」の雑誌を刊行することを企画し始める。これが1886年6月『ワロニー』として具体化するのである。

『ワロニー』は、原則として月刊。1892年に廃刊されるまでに、計57冊が刊行されている²。

表1 : 『ワロニー』: 年度ごとの刊行数

1886年	6号
1887年	11号+別冊
1888年	11号
1889年	10号
1890年	8号
1891年	7号
1892年	4号
計	57号 (+別冊1号)

刊行費用は、売り上げによって補われる分以外は、主としてモッケル（実質的にはその家族）の私費に負っていたと考えられる³。その点において『ワロニー』は、同時代の他の多くの文学雑誌と同様、市場での収益性に依存しない私的な雑誌、日本語で言う「同人誌」の域を超えるものではなかった。

創刊時の編集委員会（Comité de rédaction）は、アルベール・モッケルとギュスターヴ・ラーレンベック（Gustave Rahlenbeck）、モーリス・シヴィル（Maurice Siville）によって構成されていた。しかし、1886年・第6号からラーレンベックが退き、エルネスト・マエム（Ernest Mahaim）がこれに代わる。1887年・第9号からはピエール・M・オーリン（Pierre M. Olin）が加わり、1889年・第6号からマエムが退く。さらに、1890年度からシヴィルの名前が消え、同年の第5号からパリ支部を担う者としてアンリ・ド・レニエが加わっている。

構成内容としては、詩・散文による作品の発表を主とし、これにしばしば評論が加わり、そして毎号巻末に「文学時評」「芸術時評」「書評」「小時評」などの各種の「時評」のコーナーが設けられている。これらの「時評」は、署名つきで起草されている場合と、無署名で書かれている場合とがあるが、他の諸潮流に対する「判断」を示し、他の諸雑誌との関係を明らかにするなど、総じて「場」の内部におけるみずからの位置を自覚的に模索し、表明する場所となっている。

先に提示した「文学雑誌」の機能的な諸側面に照らしてみた場合、文学を志す学生たちが自費出版という形で刊行したこの雑誌が、「文学場に台頭していくための戦略拠点」という性格を色濃く示すことは言うまでもない。実際、のちに見るように、モッケルらはこの雑誌を単なる作品発表の場として準備するだけでなく、これを「拠点」として文学者たちからの認知を得、「場」の中に一定の地位を獲得していくためのさまざまな戦略を展開していく。私たちが明らかにしなければならないのは、その戦略的実践を方向づける「場」の構造や論理であり、さらにはその展開と、雑誌の刊行を動機づけた「企図」との連続性および不連続性である。

ところで、戦略的な自己呈示の場として雑誌を組織していくためには、他方で、そこに何らかの個性的な性格を与え、これを他の主体や媒体との関連の中で「示差的」に位置づけていかねばならない。したがって『ワロニー』も、作品や評論を通じて、次第に明確化されていく美学を語り、「何をいかに書くべきか」の指針を提示するようになる。これによって雑誌は、「場」の構造化の焦点としての役割を果たし、他方で「生産の審級」としての機能を果たしていくことにもなる。さらにこの雑誌の場合には、選択されていく美学とタイトルに掲げられた地域名称との結びつきによって、ゆるやかな境界画定の機能（すなわち、地域の文学の創出媒体としての役割）をも果たしていく。

また、『ワロニー』においては、雑誌全体の「方向づけ」において、モッケルという明確

な主導者が存在し、編集の上でも美学理論の構築の上でも強いリーダーシップを発揮している。とはいえ、それはすべての寄稿者がモッケルの理論と方針に忠実であったことを意味するわけではないし、モッケルもまた教条的に自己の美学を押しつけるような編集方針をとったわけではない。したがって、集団の中には、少なからぬ多様性があり、局面に応じてそれは葛藤や軋轢として顕在化していくことになる。私たちが着目すべき「地域主義的企図」の行方は、この拡散的な傾向の中で読みとられざるをえない。

3. 企図の形成

では、その刊行の当初において『ワロニー』はいかなる理念を掲げ、何を目的としていたのだろうか。

前述のように、「雑誌」という現象をひとつの言説生産の「企図 (projet)」としてとらえるとするならば、まずはその実践がいかなる「プログラム」にしたがって構想され、推進されていったのかを確認しておかねばならない。実践の総体を導くプログラムは、最終的にはその実践全体の観察の中で明らかにされるものであるが、それ以前にもこれをうかがい知るための手がかりは準備されている。というのも、文学雑誌の多くは、その編集と刊行を方向づける理念を、何らかの形で定式化し、表明しているからである。その理念は、ゆるやかな統一性を示すに過ぎない場合もあれば、厳密な美学的な立場を示すこともある。いずれにしてもそれは、しばしば、「編集方針」や「綱領」などの形で明示され、投稿者や読者にその雑誌の傾向や目標を明らかにする。

そこでここでは、雑誌の成立にいたる過程をより詳細にあとづけながら、その創刊の時点で構想されていたプログラムの所在を明らかにしていくことにしよう。

(1) 『エラン・リテレール』から『ワロニー』へ

既述のように、『ワロニー』の前身となったのは、アルベール・モッケルがシャルル・ヴァン・ハルメラとともに結成した学生サークル「エラン」の機関誌『エラン・リテレール』であった。この「エラン」というグループの成立の経緯については、アメリカの研究者アンドリュー・ジャクソン・マチューズの著作『ワロニー1886-1892 ベルギーにおける象徴主義運動』(Mathews 1947) が最も豊かな情報を与えてくれる。モッケルへの直接の取材をもとにしたこの著作の中で、マチューズはサークル「エラン」の結成にいたるまでの状況を次のように記している。

1884年秋、リエージュ大学の数多くの学生組織の中にあつて、最も重要な存在は「30人会 (Les XXX)」と「13人会 (Les XIII)」であった。この二つのクラブの目的は、ともに弁論術 (art of speaking) を鍛えることにあつた。「30人会 (Les Trente)」は経済学、社会学、政治学に関心を向け、そのメンバーの中には将来ソルヴェイ・アンスティテュの学長となるエルネスト・マエムや、リエージュの市長となるサヴィエ・ニュージ

ヤンがいた。一方の「13人会 (Les Treize)」はむしろ歴史や科学や文学的テーマに向いており、エクトール・シェネーをそのメンバーに擁していた。しかし、この年の秋、リエージュ大学にはこれらのいずれのサークルにも属さず、どちらにつくべきか決めかねている、ひとりの有望な若き学生があった。それが、いまだ18歳にもみたくない、快活で独立心旺盛な若者、アルベール・モッケルであった。

実際のところ、二つのサークルはいずれも彼にはしっくりくるものではなかった。彼はすでに詩を書き始めており、もっぱら文学に関するサークルを作れるような、自分と同様の関心をもった学生たちとのつきあいを求めていた。そして、少なくとも彼はひとりの友人を頼みにすることができた。シャルル・ヴァン・ハルメ。彼とともに、モッケルは散歩をしたり、田舎へサイクリングに行ったり、早朝ムーズ川で泳いだりしていた。ヴァン・ハルメはブリュージュの出身で、数年前、勉学のためにリエージュにやってきたのだった。ブリュージュですでに、彼はある種の文学サークルに属していたことがあった。そこで、このヴァン・ハルメとともに、アルベール・モッケルは、当初はわずか5～6人の少人数の学生グループを集め、文学サークル「エラン」を結成した。これが1884年12月のことである。(Mathews 1947: 25)

マチューズによれば、「エラン」の活動内容は、毎週1回サン・ランベール広場のカフェに集まり、メンバーの誰かの話を聞き、議論を戦わせることにあった。そして、結成から1ヵ月後、モッケルはメンバーに、自分たちの活動の報告書 (bulletin) を刊行することを提案する。1885年1月、16ページからなる準備号が、そして実質的な創刊号 (『エラン』) が翌月に刊行される。各月に発行されたこの報告書は、翌86年に『エラン・リテレール』と改題されて、さらに4号が出版されることになる。

1885年 (『エラン』)、1886年 (『エラン・リテレール』) それぞれの総目次をもとに、掲載された作品の著者名とタイトルを一覧することにしよう⁴。

表2 : 『エラン』総目次 1885年

著者名(アルファベット順)	タイトル
G.Balsamo	La fleur (花)
	La souffrance (苦悩)
F.B.	Idylle (田園恋愛詩)
H.Chainaye	Lydia (リディア)
	Premier amour (初恋)
G.Deconinck	Victor Hugo (ヴィクトール・ユゴー)
De La Fère	Sérénade (セレナーデ)
Ed.Destexhe	Danton (ダントン)

Diavolo	Ed. About (エド・アバウト)
	Denise (ドゥニーズ)
	Le mouvement flamand (フラマン運動)
Gustave D.	En correctionnelle (軽罪裁判所にて)
Ch.Edouard	Croquis maritimes (海の素描)
	Soir d'automne (秋の夕べ)
	Tristia (トリスティア)
R.Ellum	Souvenir (思い出)
Fritz Ell	Sur la glace (氷上)
	Barcarolle (バルカロール)
	Viens (ウィーン)
	Le Rouet (糸車)
	Marquise Pompadour (ポンパドール侯爵夫人)
	Chanson d'Autrefois (いにしえの歌)
	Prends garde (気をつけて)
Léon Gheur	Les tremblements de terre (地震)
Armand Hanotieau	Hiver (冬)
L.Hemma	Profil universitaires (大学生たちの肖像)
	Plein été (盛夏)
	Impressions d'un sage grec (ギリシャの賢人の印象)
	En villégiature (保養地にて)
Hernan	Sonnets (ソネット)
	Dalila (ダリラ)
Aug.Jottrand	Paysages (風景)
De Khermantini	Coquetterie (コケットリー)
	Le Lac (湖)
Alexandre Macedonski	Le Vaisseau fantôme (幽霊船)
	La Valse des églatines (ノバラのワルツ)
Ch.Mettange	Désillusion (幻滅)
M.M.	Lutte (闘い)
	Ballade (バラード)
	Boutade (機知)
Albert Mockel	Si tu voulais (お望みであれば)
	Ma voisine (隣の女)
	L'hiver mondain (世俗の冬)
	J'aime la Danse (ダンスが好き)

	Grisaille (灰色の光景)
	Funérailles (葬送)
	Amour platonique (プラトニックな愛)
	Ronsard (ロンサール)
	Nerveux! (神経質!)
Léon Morel	L'amour chez les classiques et chez les romantiques (古典主義者およびロマン主義者における愛)
Nestor	Sujet historique (歴史的主題)
Abdel Raman	Hallucination (幻覚)
A.Ramis	Sonnet entomologique (昆虫のソネット)
	Paradoxe (パラドクス)
G.Rapière	Une vie d'étudiant (fragment) (学生生活 (断章))
	Ein Fest Commers (祝宴) ⁵
F.Rheb	Régates (レガッタ)
T.Réville	Mimi (ミミ)
	Jouons à la raquette (ラケットで遊ぼう)
A.Thos	Pour un mot (一言でいえば)
	Premier avril (四月初め)
	La souffrance est un plaisir (苦しみは喜び)
	Rire forcé (作り笑い)
Tocagno	Oubli (忘却)
Ch.Van Halmé	Morale empirique (経験的道德学)
	Codification des lois civiles françaises (フランス市民法の法典化)
	Le danger d'être trop belle (美しすぎることの危険)
	Comment on rend les hommes vertueux (いかにして人々の徳を高めるか)
Gaston Vyttall	Le Suicide (自殺)
	Nouvelle (知らせ)
XXX	De l'art (芸術論)

表3 : 『エラン・リテレール』総目次 1886年

著者名(アルファベット順)	タイトル
A.M.	Chronique musicale (音楽時評) Georges Rodenbach à l'Émulation (エミュラシオン 会館のジョルジュ・ローデンバック) La jeune belgique au théâtre (演劇における若きベ ルギー)
B.B.	Chronique musicale (音楽時評)
Hector Chainaye	Nuit nerveuse (心たかぶる夜)
Diavolo	L'étudiant pauvre (貧乏学生)
Fritz Ell.	Bluette (閃光) Arabesque (アラベスク) Croquis musicaux (音楽的素描) Du Mozart (モーツァルト論) Du Moskowsky (モスコフスキー論) Du Chopin (ショパン論)
R.Ellum	Le Prisonnier du Caucase (コーカサスの囚われ人)
F.S.	Chronique littéraire (文学時評)
G.Girran	Si tu savais (分ってくれていたら) Le temps des Chèvrefeuilles (スイカズラの季節)
G.R.	Chronique littéraire (文学時評)
G.V.	Chronique littéraire (文学時評)
L.Hemma	Le salon des XX (20人会のサロン) Chronique musicale (音楽時評)
A.Julin	Agonie lente (ゆるやかな最期)
L.H.	Le Roitelet (キクイタダキ) Lakmé (ラクメ) Mlle Weber (マドモワゼル・ウェーバー)
W.A.Macédonski	Conte oriental (東洋風物語)
Albert Mockel	Chronique littéraire (文学時評) Conte blanc (けがれなき物語) Happe-Chair (強欲) Les Voix (声)
A.Moran	L'Essor (飛躍)

Léon Morel	L'amour chez les classiques et chez les romantiques (古典主義者およびロマン主義者における愛)
Morico	Déclaration rentrée (抑えこまれた宣言)
M.S.	Chronique littéraire (文学時評)
Pierre-M.Olin	Bernal Diaz del Castillo, conquistador (ベルナル・ディアス・デル・カスティーリョ、コンキスタドール)
Gustave Rahlenbeck	Jules Dereul (ジュール・ドゥルルール)
S.	L'œuvre (作品)
Fernand Severin	Poème barbare (野蛮な歌)
	Sicut Deus (シクート・デウス)
	In excelsis (イン・エクセルシス)
	Genest (エニシダ)
	Renoncement (断念)
	Nuit de mai (五月の夜)
	Dans les bruyères (ヒースの茂みの中に)
Maurice Siville	Amour défunt (過ぎ去りし恋)
	Glissez, mortels (すべりゆけ、人間ども)
	Épousailles (婚礼)
	???
Aug. Vierset	Pantoum (パントゥーム)
Y.Z.	Chronique musicale (音楽時評)

*リエージュ市立図書館所蔵『エラン』、『エラン・リテレール』巻末目次より、鈴木作成。

作品の日本語タイトルは、内容を吟味した上でのものではなく、表題の言葉からの推測によって付記した。

ここにあげたタイトルからも推し測れるように、掲載された作品の中心は「文学作品」(詩、散文、評論)と芸術評にある。「文学作品」の内容は多様であるが、学生生活に取材したと推測されるもの(「大学生の肖像」「学生生活(断章)」など)、ロマン主義的なモチーフを連想させるもの(「苦悩」「田園恋愛詩」「いにしへの歌」「灰色の風景」など)が多い。他方、初年度(1885年)に関しては、必ずしも「文学・芸術」に限定されず、政治的な評論、社会科学的な論文もこれに加わっている。例えば、サークルの中心メンバーのひとりであったヴァン・ハルメは「経験的道德学」、「フランス市民法の法典化」といった文章を寄せている。マチューズの論述からは、サークル「エラン」はもっぱら文学を論じるために組織されたように受け取れるが、その機関誌『エラン』を見るかぎり、少なくともその当初から厳密な枠づけがあったようには思われない。

しかし二年目になると明らかに雑誌の内容は特化されていく。タイトルの変更(『エラン』から『エラン・リテレール』へ)とともに、もっぱら「文学・芸術」に専心するグループという性格がはっきりと打ちだされている。言い換えれば、社会問題や政治問題(当時のリエージュにおいて噴出し始めていた労働問題や、サークルのメンバーによって提起されていた「言語問題」)を直接に論じるような言説は、雑誌の射程外に排除されていく。これが、『ワロニー』への変身へと直接につながる傾向であることはのちに見るとおりである。

また、すでに『エラン・リテレール』の時点で、「作品」と「文学時評」「音楽時評」などの「時評」から各巻を構成するという構成形式がとられている。この点にも『ワロニー』との連続性を確認することができる。

さらに、以下の表からもうかがえるように、『エラン』から『エラン・リテレール』へと展開していく中で、寄稿者が少しずつ入れ替わり、数においては限定されてゆく傾向が見られる。そして、その二年目のメンバーの大半が『ワロニー』のオリジナル・グループの核を構成していることがわかる(具体的には、H. シェネー、F. エル、A. マセドンスキー、A. モッケル、G. ラーレンベック、F. セヴラン、M. シヴィル、G. ガルニール、P. M. オーリン、A. ヴィエルセ)。この点からも、『エラン・リテレール』から『ワロニー』への転換は断絶的なものではなく、段階的な変化の延長線上にあったと見ることができる。『ワロニー』の創刊は、『エラン・リテレール』において確実に準備されていたのである。

表4:『エラン』、『エラン・リテレール』寄稿者の推移

『エラン』(1885年)寄稿者	○
『エラン・リテレール』(1886年)寄稿者	△
この内『ワロニー』寄稿者	□

著者名	Elan	Elan.litt.	Wallonie
B. (F.)	○		
H. Chainaye	○	△	□
G. Deconinck (=G. Balsamo, XXX)	○		
Ed. Destexhe	○		
Ed. Dumont(=Diavolo,Abdel Raman, De Khermantini)	○	△	
Gustave. D.	○		
F. Lutens (=Fritz. Ell)	○	△	□
Léon Gheur (=A. Thos, De La Fère)	○		
Armand Hanotieau	○		

Aug. Jottrand (=Gaston Vyttall, M.M.)	○		□
A.Julin (=Léon Morel)	○	△	
A. Lameere (=A. Ramis)	○		
Alexandre Macedonski	○	△	□
Ch. Magnette (= Ch. Mettange)	○		
Albert Mockel (=L. Hemma)	○	△	□
Georges Muller (=R. Ellum)	○	△	
Nestor	○		
G. Rahlenbeck (=G. Rapière)	○	△	□
F. Rheb	○		
Ch. De Schryver (=Ch. Edouard)	○		
F. Séverin (=Hernan)	○	△	□
M. Siville (= Morico)	○	△	□
Tocagno	○		
Ch. Van Halmé (=T. Réville)	○		
G. Garnir (=G.Girran)		△	□
G.V.		△	
A.Moran		△	
P.-M.Olin		△	□
S.		△	
A.Vierset		△	□
Y.Z.		△	

このように、執筆メンバーの変化と限定をともないながら、『エラン・リテレール』は、政治的および社会的な主題を排除し、「文学」と「芸術」の雑誌という性格を強めていく。では、その『エラン・リテレール』を『ワロニー』へと転換させる契機はどこにあったのだろうか。再びマチューズによれば、そこには外部からの働きかけがあったされる。その転換をうながしたのは、ブリュッセル自由大学の学生で、すでに『バズッシュ』という雑誌(象徴主義的傾向の強い文学雑誌)を主宰していたシャルル・ド・トンブール(Charles de Tombeur)である。マチューズの記述をそのまま引用しよう。

(…) 1886年の春、モッケルとシェネーと『バズッシュ』の編集者であったシャルル・ド・トンブールは、『エラン』のプログラムを拡張し、おそらくはタイトルを変更し、地域主義的な雑誌を作るというアイディアについて議論していた。「リエージュの運動」はすでにその地域的な限定を超え、ワロン地方全体 (the whole region of Wallonia) へと

広がるだけの射程をもっていたのである。(Mathews 1947: 31)

リエージュ大学の一サークルの雑誌は、すでに一大学の枠組みを超えて、他の都市・他の大学からも関心を寄せられるようになっていた。そうした状況の中でトンブールが、『エラン・リテレール』を「ワロン」の文学雑誌へと拡張することを提案し、これに応じてモッケルが雑誌の改称に踏み切った。『ワロニー』が誕生する少なくともひとつのきっかけがそこにあつたように思われる。そのトンブールは、1886年3月に刊行された『バゾッシュ』において、『エラン・リテレール』に対して次のような呼びかけをしている。

「『エラン・リテレール』のリエージュの仲間たち、そっちでは本当に何か湧きだそうとしているのかい。だとすれば、どんどん行ったほうがいい。タイトルを変えて、もっとはっきりとした、響きのいい、ワロンの名前を掲げたらいい。この国のフェリーブル（プロヴァンス詩人）となって、我らのオイル語の地に歌う若々しい蟬の声だけを聞かせてほしい。ワロニーよ永遠なれ」(Kunel 1966: 34)

トンブールの言葉が、そのままモッケルたちの考え方を代表しているのではないとしても、少なくともそこには、「地域主義的」な発想が語られているし、『ワロニー』の創刊の時点で、ある程度までフランスのプロヴァンスの文学運動——「フェリブリージュ⁶」——が意識されていたことはまちがいない。

したがって、すでにこれまでの経緯から、二つの大きな「方向性」が浮かびあがってくる。ひとつは、新しく生まれるべき雑誌が「政治・社会的な評論」を排した「文学・芸術の専門誌」という性格をもつこと、そしてもうひとつは、リエージュを拠点としながら、その雑誌にワロン地方全体の媒体という広がりを与えることである。そして、1886年5月、アルベール・モッケル、ギュスターヴ・ラーレンバック、モーリス・シヴィルの三者を編集委員として、その新しい雑誌『ワロニー』がスタートすることになる。

(2) 「フラマン運動」への意識

この時、このタイトルに示される「地域的な同一性」の強調は、それ自体の内に社会的な主張を含みながら、その一方で「政治・社会的論説の排除」という傾向と共謀的な関係に立っているように見える。この点に関して興味深いのは、『エラン』に「フラマン運動」を——しかもきわめて好意的な視点から——紹介した論文が掲載されているという事実である。ディアヴォロなる筆名 (Ed. デュモンのペンネーム) によって、三号にわたって連載されたこの評論は、雑誌が進もうとしていた方向性に二重の意味で抵触するテキストである。簡単にその内容をふり返っておこう。

ディアヴォロはまず、ワロンの人々が「フランドルの言語運動」の内実をまったく理解することのないまま「この国を荒廃させようとするもの」だと非難していると指摘する。

ディアヴォロによれば、「フラマン運動」はベルギー全土での二言語使用、国家全体における二言語の完全な平等を要求するものではない。

フラマン運動を指導する人々は、彼らの言語がすべてのベルギー人に課せられることを要求しているのではなく、フラマン人が、その生活のすべての領域で、自分たちの母語、オランダ語を使用することができるようになることを求めているのである。それは、ワロン人が自由に自分たちの言語、フランス語を使えるのと同じことである。(Elan p.46)

「民衆が自分たちの問題をその民族言語によって扱うことができる。これほど正当な、これほど自然なことがあるだろうか」とディアヴォロは問う。この「民族」と「言語」との不可分の結びつきを前提に、ディアヴォロは「運動」の正当性を主張していく。

さらに彼は、いくつかの言語法の制定によりオランダ語の使用が行政と司法の領域で認められているにも関わらず、これが実質的に実現されていない点を取り上げ、その背景に「教育制度」の問題を指摘する。オランダ語の教育時間が圧倒的に少なすぎる、と言うのである。そして最後に、フランス語が社会的^{ネーション}昇進の言語となっているがゆえに、多くのフラマンが教育のフラマン語化を望んでいない事実を問題視し、これに対する憤慨の意を示して論は閉じられる。

この評論の存在が興味深いのは、まず、『ワロニー』グループの周辺には「フラマン運動」に対してかなり好意的な態度をもった学生がいて、少なくともそうした学生を通じてフラマン運動の何たるかが十分に認識されていたことを示している点にある。そして、やや穿った見方をすれば、『エラン』から『エラン・リテレール』へ、さらには『ワロニー』へと転じていく中で、こうしたディアヴォロのような論説は確実に遠ざけられていくということでもある⁷。モッケルらは、雑誌の内容を芸術と文学に特化し、政治的な主題を回避しながら、確実に「ワロン」としての利害に与する立場を選んでいる。その意味で、『ワロニー』への展開もまた、社会言語的状況へのひとつの応答として位置づけることができるのである。

では、こうした動きの中で、『ワロニー』はいかなる理念を掲げてスタートしたのだろうか。

(3) プログラムの表明

雑誌の刊行に際しては、この媒体が何を(内容)、何故(目的)、いかに(方法)実現しようとしているのかが自覚的に検討され、これが何らかの形で表明されることが多い。最も明示的な場合には、それは「宣言(manifesto)」や「綱領(programme)」という形で読者の前にさしだされる。また、それほど明確な提示がなされない場合でも、「編集後記」「ノート」「評論」「対談」などを通じて、雑誌はみずからの方向づけを明らかにするのが一般的である。したがって、文学雑誌という「企図」の内実を見るためにはまず、その主要な

担い手たちがどのような方針や指針を打ちだしていたのかを確認しておかねばならない。

『ワロニー』においては、「宣言^{マニフェスト}」という言葉にふさわしいほどの鮮明な（美学的立場を明確にした）意思表示はなされていない。しかしそれは、刊行の時点での理念の不在やその表現の欠如を意味するものではない。この雑誌を主導した若き詩人たちの中には、その方針を示す概念が緩やかな形で共有され、それはいくつかのテキストを通じて — 時には周辺的なテキスト（para-texte）の中で — 表出されている。

ここでは、『エラン・リテレール』の最終号（1886年5月）に掲げられた「告知（Avis）」 — 誌名の変更を告げる言葉 — を取り上げ、これをもとに創刊当時の編集委員会の構想を確認していくことにする。

[原文]

LA WALLONIE

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE ET D'ART

COMITÉ DE RÉDACTION

Albert MOCKEL, Gustave RAHLENBECK, Maurice SIVILLE

Bureau : 8 rue St-Adalbert

AVIS

A la suite d'un changement de direction, *l'Éan Littéraire* paraîtra dorénavant sous le titre : **La Wallonie**, revue mensuelle de littérature et d'art. **La Wallonie** ne sera pas une publication anti-flamande, mais elle s'efforcera de grouper autour d'elle les éléments vivants de la jeunesse littéraire des provinces wallonnes. **La Wallonie** adopte un programme *artistique* franchement progressiste ; elle exclut la politique de ses colonnes et reste indépendante de toute école.

[訳]

ワロニー
文学と芸術に関する月刊誌

編集委員会

アルベール・モッケル、ギュスターヴ・ラーレンベック、モーリス・シヴィル
編集局：サン・タダルベール通り 8 番

告知

執行部の交代にともなって、『エラン・リテレール』は以後『ワロニー 文学と芸術に関する月刊誌』というタイトルのもとに刊行される。『ワロニー』は反フラマンの刊行物ではない。しかし、それはワロン諸地方の若き文学者たちの生き生きとした力を結集することを目指すことになる。『ワロニー』は明確に進歩的な芸術的なプログラムを採用する。それは、その記事から政治を追放し、一切のエコールから独立的であり続ける。

モッケル、ラーレンベック、シヴィルの三者によって起草されたこの簡潔な文章には、この時点での雑誌の編集方針がきわめて明確な形で表明されている。そこにはすでに三つの概念を見いだすことができる。まず第一に、『ワロニー』は政治的な記事を排除し、もっぱら「文学」と「芸術」に奉仕する雑誌であるということ。第二に、『ワロニー』はその文学と芸術に関して「進歩的なプログラム」を採用するという。そして第三に、この雑誌は「ワロン諸地方 (provinces wallonnes)」の文学者たちを結集することを目的とした「地域 (région)」の文学雑誌であるということ。そして、この三面的な自己規定は、雑誌の刊行される文脈の中で、みずからの占めようとする位置を明晰に見通したところから発せられているように思われる。この「告知」にこめられた意図を、刊行にいたるまでの経緯と、これを取りまく環境の中に位置づけながら確認しておくことにしよう。

第一の概念は、『ワロニー』がその前身となる媒体に対して、主題的領域をより限定的に規定しようとしていることを示している。既述のように、一学生サークルの機関誌であった『エラン』および『エラン・リテレール』は、文学作品の発表を主としながらも、政治的な主張や社会問題への評論なども掲載される雑多な「報告書」であった。これに対して、『ワロニー』は「文学」と「芸術」のための雑誌という定義を明確にし、政治的な主張を掲載しないことを宣言している。それは、モッケルたちが「芸術のための芸術」という考え方に近いところで文学や芸術の「社会的有用性」という基準を排除し、その価値の固有

性、それゆえの絶対性を追求しようとしているということでもある。その意味において、『ワロニー』は、文学の理念的な自律化にコミットしようとしている。しかし、文学・芸術の「自律性」「絶対性」を口実としたこの限定的な姿勢を、雑誌の刊行された歴史的な文脈——階級的な対立関係の顕在化の時期——に位置づけてみるならば、そこには「状況」に対するひとつの「態度選択」が示されていると見ることができる。多少なりとも豊かな家庭の子息であり、その大半がブルジョアの出自をもつ学生たちは、「芸術」の名の下に、その出身階級から批判的な距離をとり、しかしこれに敵対する勢力の側にも加担しない場所を選びとっているように思われるのである⁸。

「進歩的」という二つ目の形容詞も、この文脈でひとつの意味を帯びている。この言葉によって、彼らは「ブルジョア的な保守性」に批判的なスタンスを示し、反抗し革新する「前衛」の位置にみずからを置こうとしている。その意味で『ワロニー』は、「政治的な前衛」と直接に結びつこうとしていたエドモン・ピカールの「社会芸術」の側に一步近づいている。しかし、『ワロニー』のもつ「進歩性」「前衛性」は、その精神において社会主義的な異議申し立てに親和的であるとしても、基本的には文学制度の内部において切断を呼び起こそうとするものに他ならない。それは、政治的な現実の中で追求される革新と同形のもので、象徴的な領域で、平行的に実現しようとする。文学場に内在的な論理にしたがって、たえざる革新のゲームが遂行されていくことが「モデルニテ」の条件であるとするれば、『ワロニー』は自覚的にモダンの文学を志向する媒体であったとすることができる。

これに対して、第三に、この「告知」は雑誌の「地域的」性格を強調している。それは一面において、リエージュ大学のサークル誌であった『エラン・リテレル』から、より開かれた、より公共的な性格をもつ雑誌へと変容しようとする意志の表明でもある。この時、モッケルらが「ワロニー」という新造語を雑誌の表題に採用しているのはひとつの興味深い事実である。すでに述べたようにこの言葉は、19世紀の文献学者たちのあいだではすでにベルギーのロマンス語系諸地域を総称するものとして用いられていたものの、まだ広く人々に認知された用語ではなかった。この時点では、「ワロニー」と呼ばれるべき単一の集合体はごく曖昧な形で人々の意識の中に存在したにすぎない。それは、ベルギーという統一国家の中で、「フラマン」という他者が姿を見せる時にはじめて浮上してくる、新しいアイデンティティの枠組みであった。おそらくは、そうであればこそ、その「新しさ(nouveauté)」において、「進歩的」であることを目指す若者たちの掲げうる言葉となりえたのである。いずれにしてもここには、「地域的なアイデンティティ」の形成に向けた「提起」がなされている。この時「告知」は、わざわざ「反フラマン」の雑誌ではないと断ることによって、その前提に「反フラマン」という文脈があることを曲言法的に告白している。また他方では、「ワロン諸地方(provinces wallonnes)」という複数形を用いることによって、「ワロニー」の名の下に示される空間がまだ自明の「同一性」を有していないことを語っている。この雑誌の刊行時点において、「ワロニー」とは既存の実体ではなく、むしろ「構築」されなければならない「企図」に他ならなかったのである。

(4) ベルギーの文学場と『ワロニー』の位置

ここに提示された三つの概念は、雑誌の主導者たちが、「自律的」なものとして形作られつつあったベルギーの文学場の中に、みずからの位置を自覚的な形で設定しようとしていたことを示している。私たちは少なくとも、この三つの概念をそのまま用いて、『ワロニー』を『若きベルギー』や『近代芸術』との関係の中に位置づけることができる。

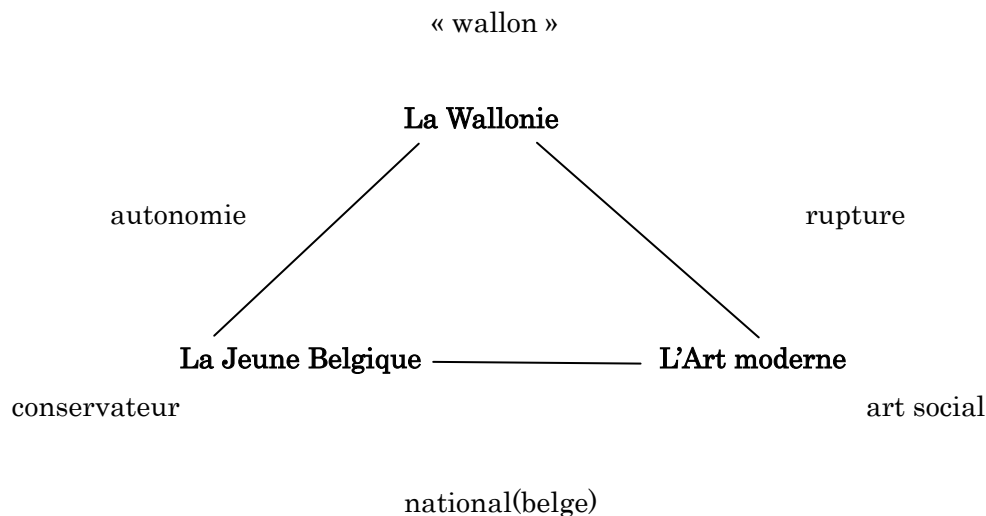


図1：三雑誌の位置取りの空間

『ワロニー』は文学と芸術の「自律性」を擁護し、その価値を政治的な文脈から独立したものとして確立しようとする。この点において、「芸術のための芸術」を掲げた『若きベルギー』とともに、「社会芸術」を要求する『近代芸術』に対立する。ここに各誌の位置を規定する第一の分類軸（「自律性－社会芸術」）を見いだすことができる。他方で『ワロニー』は「伝統的な形式」からの切断を追求し、「新たなもの」の創造を求めるという「前衛的」ないし「進歩的」な思想において、「形式の確立と遵守」を主張するパルナス派の美学からは距離を置くことになる。この点で『ワロニー』はむしろ『近代芸術』に近い立場をとり、『若きベルギー』の対極に立つ。分類の第二の軸は「伝統－切断」または「保守的－進歩的」の対抗関係の上を求めることができる。

これに対して第三の軸は、その地域性において『ワロニー』を『若きベルギー』と『近代芸術』の両者に対立させることになる。しかし、その第三軸がいささか多義的なものとならざるをえない。ひとつの含意は、『若きベルギー』と『近代芸術』が「ベルギー・ナシ

ョナル」の文学を体現しようとしているのに対し、『ワロニー』は「ベルギー文学」という枠組みを拒否し、地域——したがって、ひとまずは国家よりも限定された集合体——に固有のものを追求しようとしている、ということになる。このレヴェルでは、第三軸は「地域性—国民性」という形で表記できる。しかし、のちに確認されるように、『ワロニー』が示した「反・ベルギー文学」の旗印は、「地域性（地域的な限定性）」という言葉ではくくれない内容を示す。というのも、『ワロニー』は「ベルギー文学ではなくフランス文学」、あるいはさらに「一国の国民文学」を超えた「普遍的な文学性」を追求するのだという主張を同時に押しだしていくからである。この後者の含意を強調すれば、第三の軸は「フランス文学—ベルギー文学（フラマン文学）」、さらに「普遍文学—国民文学」の対抗関係として表記することができる。しかもその二つの対抗軸の背後には、「ブリュッセル」中心の文学運動に対して「リエージュ」の独自性を主張しようとする「都市」間のライヴァル関係が基調音として流れている。すなわち、「ワロニー」という地域名称の提示は、対照関係において多様な対立項を想定させるのである。

表5：「ワロニー」という呼称の提起する対照関係の多重性

	⇔	フランス（パリ）
ワロニー		フランドル
		ベルギー（ナショナルなもの）
（リエージュ）		（ブリュッセル）

この三番目の軸の「ぶれ」あるいは「多義性」こそが、私たちの考察の中心に置かれるべきものである。そして、すでに前章において述べたように、この曖昧さを読み解いていくためには、二つの視点が必要になるように思われる。

ひとつには、『ワロニー』という「企図」が、ベルギー文学とフランス文学（またはパリを「首都」とする国際文学空間）への二重の帰属関係に置かれていること。ここで試みられているベルギーの文学場の中での「位置の取得」は、フランス文学の場における「承認」の獲得を条件としてはじめて正統性をもちうる。「ゲームの規則」は常に二重化され、国内的な対抗関係に対する意識とパリの文学的審級に対する意識とがもつれた形で働きかけることによって、言説の中にさまざまなぶれを生じさせる。したがって、彼らが示した「文学的同一性」の構成過程を、ベルギーあるいはワロンの制度的周辺性・二重性に結びつけ

ながら読みとっていくことが求められる。

そして他方では、文学的アイデンティティの獲得のためのゲームが、「ワロン運動」に継承されるような社会的言説空間に強く連動しているということ。ある位相においては（プロヴァンスの文学と同様に）「地域の芸術・文学」を志向する運動が、そのまま「国民文学」の創出の流れを超え、より上位の「普遍性」を主張し始める。しかしその際に、その「優越性」の拠りどころとして「フランス文学」との同一性が語られる。この奇妙と言えれば奇妙な論理展開が『ワロニー』の中には随所に見いだされるのであるが、その言説のひずみは、「ワロン」の固有性とその卓越性を語ろうとする「政治的・社会的」言説の総体に通底する性格を備えている。両者の結びつきの中から、文学的企図とその社会的条件との関連性を読みとっていくことがもうひとつの課題となる。

4. 企図の多義性、文脈の多元性

本稿の主題に即して、いくつかの要点を再確認しておこう。

まず第一に、『ワロニー』は、『エラン』からの発展的展開の中で、社会科学的論説や政治的評論を排除し、「文学」と「芸術」へとみずからを特化する形で成立してきたこと。この側面においては、社会言説としての性格を包み隠し、政治的な状況に関与しないものとしてふるまっている。

しかし、これと同時に『ワロニー』は、構築されるべき「地域」の名称をタイトルに冠し、それだけですでにみずからの拠って立つ政治・社会的な文脈を指示するものとなっている。「地域の芸術・文学」を擁護するというプログラムは、一方では「ベルギーのナショナルな統一性」を語る言説との対抗関係において、他方では「フラマン」の「民族的正統性」を主張する運動との対抗関係において、「我々＝ワロン」の文化的正統性を確認し、その「同一性」を明らかにしようとする意志を含みこむものである。

さて、こうした二面性をともなうて成立した『ワロニー』は、その創刊の時点においてすでに、ベルギーの文学場の構造を明確に意識し、先行する他の雑誌との関連において取得されるべき位置を模索している。刊行にあたって表明されたプログラムは、『若きベルギー』と『近代芸術』という二つの先行主体に対する第三極の形成という課題を明らかにするものであり、その点においても、「新しい可能性」の創出によって「場」の内部へと「台頭」するための「戦略拠点」という性格を強く示している。

この戦略的な自己規定において、「ワロニー」という地域名称の選択は、先行する二誌に対する差別化の指標として機能する側面をもつ。それぞれに異なるイデオロギーを掲げながらも、ともにブリュッセルを拠点として、ベルギー・ナショナルの文学を志向する『若きベルギー』と『近代芸術』に対して、「ワロン」の雑誌であることを明示するということは、この二誌が競合の中で作りあげようとしていた「場」の境界設定に対して異議申し立てをするということでもある。ただしそれは、単純に「ナショナル」なものに対して「レジオナル」なものを選択するという意味をもつわけではない。他方において、ベルギーの

内部でのこの競合は、フランスの文学的審級との関わりにおいて、どちらがより高い威信を獲得しうるのかを賭け金としている。ナショナルなものにせよ、レジョナルなものにせよ、ローカルなしるしづけを余儀なくされる「文学」が、「世界文学の首都」(Casanova)からの承認を介して「普遍的」な射程を請求するための争い。リエージュとブリュッセルとのライヴァル関係は、常にパリとの三角関係の中で理解されなければならない。この関係を単純化すれば、次のような図を描くことができるだろう。

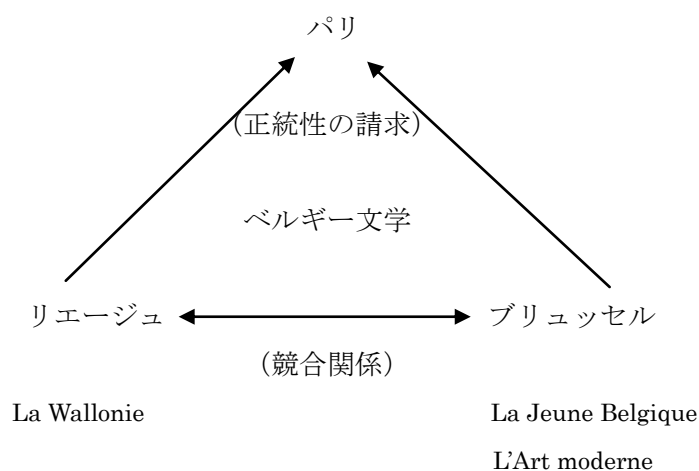


図2：ベルギーのフランス（語）文学の場

このように、「ワロンの芸術・文学」の構築をめざすというこの雑誌のひとつの目標は、いくつかの点において両義的な文脈の中に位置づけて見なければならない。まずは、「文学・芸術」の「社会的世界」に対する断絶と連続。第二に、「ベルギーの文学場」の「フランス文学」に対する自立と従属。第三に、ベルギー中でのブリュッセルとリエージュのライヴァル関係。そして最後に、ベルギー・ネーションの統一性を志向する言説と二つの民族の異質性と独立性を語る言説とのせめぎあい。ベルギーにおける「雑誌」相互の競合関係は、こうしたいくつもの要因が「場」の論理に媒介された形で具現化されたものとして理解することができる。

いずれにしても、この競合の場に新たに参入していった『ワロニー』は、わずか七年のあいだに、一大学サークルの機関誌から、国際的な名声を得た文学雑誌へと成長し、先行する二誌に対抗しうる第三の地位を獲得するにいたる。その見事な「台頭」がいかんにして可能となっていたのか。次章では、象徴主義への接近に力点をおいて、『ワロニー』の戦略的展開の過程をあとづけていくことにしよう。

【注】

(1) 当初筆者は、雑誌の制度的機能を、①～④の四点に整理することができると考えていた。これに対して、雑誌の「境界設定機能」の重要性を指摘してくれたのは加藤宏である。(加藤宏 2004 を参照)

(2) 筆者が参照したテキストは、リエージュ大学中央図書館所蔵のものである。ただし、リエージュ大学図書館では、第4年度(1889年)分が欠本となっていたため、これについてはリエージュ市立図書館所蔵のものにあまっている。年度ごとに巻としてまとめられており、以下本稿における引用後のカッコ内の数字は、その年度ごとのページ番号を示している。

1887年度の「別冊」は、『芸術のためのエクリ』との合併を告げるものであるが、これが文字通り「別冊」として刊行されたのか、それとも6月号に付属して刊行されたのかは、現存の保存版からは判別できない。ここでは仮に「別冊」と表記する。

(3) 雑誌の刊行経費の内訳について、詳細を示す資料が存在するわけではない。ただし、マチューズはモッケルからの聞き取りをもとに、『エラン・リテレル』から『ワロニー』にいたる改編の過程でモッケルが財政的な責任を負うにいたった経緯を次のように示している。「文学グループは、出費ばかりがかさみ『収入の減り続ける』雑誌の負担から逃れられることを喜んだ。アルベール・モッケルが完全に責任を担うと申しでると、移行はすみやかに行われた。そこには、グループに対する支払いはまったくもなわなかったが、それでもなお高額な基本金が必要であった。モッケルは、雑誌の所有にもなってその未払いの負債を引き受けねばならなかったのである」(Mathews 1947:31)

(4) *Élan, Élan littéraire* は、リエージュ市立図書館所蔵のものを参照。*Élan* からの引用は、Saltkine Reprints (1971, Genève)社の復刻版にもとづく。

(5) *Ein Fest Commers* は、*Ein Fest Kommers* の誤記であるように思われる。あるいは何らかの修辭的理由で、故意に *Commers* としているのかもしれない。

(6) フェリブリージュ (Félibrige) は、19世紀半ばのプロヴァンスにおいて生まれた文学流派であり、プロヴァンス語と諸方言の維持と純化、さらには南フランス (Midi) の文化の独自性を保った文学の再生 (renaissance) を目的に掲げるものであった。その出発点は、1851年に求められる。この年、マルセイユにおいて、ジョゼフ・ルーマニルが作品集『リ・プルヴァンサロ (li Prouvençalo)』を編集 (ここにミストラルとオーバネルが寄稿)。1853年、ゴーがオクシタンの詩人会議を組織。そして1854年、アヴィニオンに近いフォン・セグーニュ城に7人の若き詩人 (オーバネル、ブリュネ、マチュー、ミストラル、ルーマニル、タヴァン、ジエラ) が結集。ミストラルが、みずからの呼び名として「フェリーブル (félibres)」を提唱。1855年、「7人のフェリーブル」は『アルマナ・プルヴァンソオ (Armana Prouvençau)』を刊行。これが運動のプロパガンダと作品発表の器官となる。彼らの活動に触発されて、各地方 (カタルーニア、ラングドック、アキテーヌなど) で地方言語・文学の保護・確立の動きが広がっていく (*Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, 1983, Larousse(Paris) 参照)。

(7) シャルリエ (Charlier 1985) は、この点について、E. デュモン (ディアヴォロ) はグループから排除されたのだと論じている。しかし、デュモンがどのような経緯で『エラン・リテール』から離れていったのか、その過程の詳細は明らかにされていない。

(8) 例えば、すでに『ワロニー』時代から社会主義運動に傾倒し、やがて労働党の議員ともなるセレストン・ダンブロンのような存在とは対照的に、モッケルは常に労働者の運動からは距離をとっていた。J. パックはモッケルのダンブロンへの書簡を引きながら、その態度について次のように述べる。「パターナリスティックな工場経営者の息子、自分の製鉄会社の労働者たちのあいだに協働システムを導入したリエージュ郊外の産業指導者の息子であったモッケルは、民衆からの要求に敬意を示しながらも、芸術と民主主義とをそれぞれの領域にとどめたまま、政治参加することができないし、そうしようもしない。彼はダンブロンに言っている。『社会主義万歳、確かに。人間的な現実——芸術は決してそうではないけれど——。それはまた知的関心を向けるに値する現実のひとつでもある。けれども、この課題に対する僕の考えははっきりしすぎているかもしれないけれど、やっぱり僕は君のように自分自身の一部をそこに捧げることはできそうにない』(1939年8月30日)」(Paque 2003: 154)。この後年の書簡に示された「留保」が、すでに『ワロニー』の時代において、モッケルの労働問題に対する態度を性格づけている。

第2章 象徴主義への道

1. 1886年 — 象徴主義の浮上

リエージュにおいて『ワロニー』が創刊された1886年は、ジャン・モレアス(Jean Moréas, 1856-1910)の「象徴主義宣言¹」が『フィガロ』の別刷(9月18日)に掲載され、ルネ・ギル(René Ghil, 1862-1925)の『言葉論(*Traité du Verbe*)²』がステファン・マラルメの「序文」を付してパリのジロー社から刊行された年でもある。すなわちそれは、象徴主義がひとつの運動として、あるいはゆるやかな意味でのエコールとして、フランス文学の場の中に存在感を示し始める時期にあたっていた³。もちろん、「パルナス派」のように規範の制度的確立をめざすわけでもなければ、「自然主義」のようにひとりの首領によって力強く率いられているわけでもない象徴主義の運動は、一義的な性格規定を受け入れるような明瞭な立場として現れてくるわけではない。しかしそれでも、1880年代に入るとようやく、一群の「呪われた詩人たち」(ヴェルレーヌ)が「時代精神」を体現するものとして認知されるようになっていく。1884年にはジョリス=カルル・ユイスマンス(Joris-Karl Huysmans, 1848 - 1907)の『さかしま(*À rebours*)』が、デ・ゼッサント伯爵とともに「頹廢の精神」の浮上を印象づけ、文学場の周辺に忘れられかけていたマラルメの名を再び人々の意識の中に呼び起こす。当のマラルメは、1883年頃からローマ通りのアパルトマンに若き詩人たちを集めるようになっている(柏倉 1994)。1885年にはジュール・ラフォルグ(Jules Laforgue, 1860-1887)の『嘆きぶし(*Les Complaintes*)』がレオン・ヴァニエによって刊行される。かくして、A.-M. シュミットに言わせれば、1886年には「象徴派の人々は(…)希望で心をはげしくざわめかせ」(Schmidt 1942=1969: 66)ていた。象徴主義は、パルナス派の教義が支配する詩的言語の場に、新たな「可能性の空間」(ブルデュー)を切り開きつつあったのである。

モッケルと彼の『ワロニー』は、パリにおいてようやく承認を得ようとしていたこの新たな「美学」にいち早く接近し、これを自分たちのグループの旗印に掲げることになる。そして、文学史的な観点から振り返って見るならば、『ワロニー』を端的に「象徴主義の雑誌」と呼んでしまってもさほどの問題があるようには思われない。実際、エミール・ヴェラーレン、シャルル・ヴァンレルベルク、アンリ・ド・レニエ、フランシス・ヴィエレ=グリファンらを主な寄稿者に数え、マラルメやメーテルリンクの作品までも掲載したこの雑誌は、まさに「ベルギー発の象徴主義芸術の最も重要な代弁者」(岩本 1997:2)であった。

しかしながら、前章において見たように、『ワロニー』はその創刊当初から象徴主義を主導原理としていたわけではないし、モッケル自身もその時点ではまだ象徴主義者を自任していたわけではない。また、雑誌全体としては「特定のエコールに与しない」という態度

を放棄しておらず、掲載作品の中には多様な美学的傾向が最後まで共存し続ける。つまり『ワロニー』は、一方において象徴主義という美学へと急進的（かつ求心的）に方向づけられながらも、他方においては雑多な美学的傾向を許容する「地域の文学雑誌」という性格を保持するのである。この二面的な傾向がどのような形で雑誌全体の展開を規定していくのか、これが私たちの検討すべき課題のひとつとなる。そこで本章では、こうした問題を念頭に置きながら、『ワロニー』の象徴主義への接近過程をたどっていくことにしよう。

2. 象徴主義への接近

ここでは、『ワロニー』がその美学的立場を鮮明にしていく過程を、主に二つのレベルで把握していく。ひとつは、モッケルをはじめとする寄稿者たちが、その「評論」や「時評」を通じていかに象徴主義の理論を構築していくのかという水準（美学的な水準）。そしてもうひとつは、雑誌が誰のどのような作品を掲載し、また他の雑誌に対してどのような関係を表明するのかといった編集上の実践の水準（制度論的な水準）である。この両者を視野において、時間的な経過にそって重要なテキストおよび出来事を拾いあげ、『ワロニー』が「象徴派」の雑誌へと変容していく過程をたどってみよう。

(1) アルベール・モッケル：エドモン・ピカールの『プロ・アルテ』に対する批評

1886年（第1年度）・第4号（9月号）の「文学時評」において、アルベール・モッケルは、エドモン・ピカールの『プロ・アルテ（*Pro arte*）』の書評を掲載している。芸術の社会性を要求したこのピカールの理論書に対する批判的な論評は、みずからの立場——モッケルはそれを「我々の」という言葉で表現する——を『近代芸術』の指導者のそれに対置させる形で『ワロニー』の取得すべき位置を指し示し、その流れの中で早くも象徴主義の擁護へと向かっていく。

モッケルはここで、エドモン・ピカールを「優れた批評家」と評価した上で、けれども「近刊『プロ・アルテ』に示された理論は我々のものではない」と、その立場の違いを強調していく。

ピカールは、「芸術が、人間の行動を包摂し導くその他の一般的な法と同じように、社会的なものとしてみずからを主張しなければならない」（143）と言う。確かに、芸術を人間性の駆動力と見なすことは崇高である。しかし、「歴史に影響を与え、民衆に働きかけること」を芸術の「大目的（BUT）」とする考え方は批判されなければならないだろう。またピカールは、芸術家は自覚的に限定された社会的目的を追求しなければならないと主張する。しかし、それは例えば「音楽」においても可能なことだろうか。さらにピカールは、「民衆によって記憶されるべき作品を生み出すためには、芸術は社会的でなければならない」と言う。しかし、ロンサールやラ・フォンテーヌやミュッセやユゴーやゴーティエやフロベールやゲーテやポーは、「社会的」であるがゆえに、人々に記憶されているのだろうか。

このように一連の疑問を提示した上で、モッケルは次のような自説を展開する。

確かに「芸術は社会的でもありうる。しかしそうであることをめざすべきではない」(144)。「我々の意見によれば、芸術家はただ唯一の理想、すなわち美を追求しなければならないのである」(144)。「我々の心にただひとつの欲望をとどめよう。無限を映しだして、我々の思念の中に燐光のようにきらめく、あのとらえがたいイメージを具現化し、物質の内にとどめ、画布の上に調和させ、文字の中に刻み込むこと。芸術家は、美に対するみずからの愛にその他の欲望を混ぜ込んでしまうならば、その価値を落とし、知らず知らず墮落することになる」(144 - 145)。したがって、「ピカール氏の理論の最も致命的な過ちは、芸術を二次的なものと位置づけていることにある」(145)。

「美」をその他のすべての価値に対して独立な、したがってまた絶対的なものとして規定し、「芸術」の役割をその追求に純化させていくこの主張は、モッケルをモデルニテの系譜の中に位置づけ、「芸術のための芸術」の立場に接近させる。そして、芸術に体现されるべき美を、思念の中にきらめく、移ろいやすく、それ自体ではとらえがたいイメージと定義する点において見れば、モッケルはすでに象徴主義の支持者であるということもできる。それゆえに論説は、ピカールの象徴主義批判に対する応答へと展開していく。

ピカールは、象徴主義者たちが「饒舌 (verbolatre)」で、「頹廢的 (décadent)」で、「不調和 (incohérent)」であると批判する。しかし、月並みな定式を嫌い、新しい形式を追い求めるのであれば、タキトウスのように「饒舌」で、ポーのように「不調和」でなければならない。確かに、「頹廢」が決まり文句になってしまえば、それはもはや「我々」のものではない。しかし、「我々は新たな道を探し求めているのだ。確かに時には、袋小路に迷い込むこともある。しかし、すぐにもまた別の道をたどり、死の闇の中の灯台の光のように輝く目的に向かって確実に進んでいく。その目的とは、すでにおわかりのように、象徴 (symbole) に他ならない」(147)。

モッケルによれば、芸術作品とは、直感によってとらえられた「本質 (essence)」を、具象的に体现するものである。その芸術作品の「形式 (forme)」において、「本質」は一挙に把握される。「本質」は、作品の奥底にひそみ、しかし作品全体にしみとおっている。この一文においては、その「本質」それ自体が「象徴」と呼ばれている。「作品において、形式とは (...) 小説の筋や主題であり、場面の展開であり、詩節と思想との結びつきである。象徴はその本質である。それは、芸術家の内面的で漠然とした夢想、書物の奥底に横たわる無限定な思念、作品全体にいきわたり、そこから微かな芳香のように立ち昇るために液化したように見える概念である」(149)。

しかし、こうして「象徴」の理論化に向けた第一歩を踏みだしながらも、モッケルはこの一文においてはまだ、みずからを「象徴派」の一員として規定しているわけではない。むしろここでは、すべての芸術の基底に「象徴」の探求があり、それゆえに「象徴主義者」と呼ばれる一群の人々を、「ドグマティックなひとつのエコール (école)」としてではなく、「我々に新しい何かをもたらす真摯にして繊細な芸術家のグループ」として迎え入れなければならない、と結ばれている。

(2) L. エマ (=アルベール・モッケル) : J. K. ユイスマンス『仮泊』と G.カーン『遊牧民の宮殿』に対する批評

上述の書評に見られた「象徴」および「象徴主義」への関心は、その後「書評」や「小時評」の中で繰り返し語られ、少しずつ概念的な深化を示すことになる。1887年第6号(6月号)の「文学時評」においてモッケルは、ユイスマンスの小説『仮泊 (*En Rade*)⁴』と G. カーンの詩集『遊牧民の宮殿 (*Palais Nomades*)⁵』を同時に取り上げ、その書評を試みている。ゾラの傘下で自然主義の小説家としてスタートしたユイスマンスは、すでに『さかしま (*A Rebours*)』(1884)においてその枠組みを超えた新たな傾向を示している。モッケルは、この変貌に着目し、これを「象徴主義の詩人としてしだいに注目を集めつつある」カーンの作品と対応させながら、次のような論を展開する。

自然主義の美学がその支配的な力を失い始め、他方で「音楽的な詩人たち」の形作る浮動的な流れが形をなそうとしている。その中で、『さかしま』以降のユイスマンスの変容は重要な意味をもっている。その『さかしま』の延長線上に書かれた『仮泊』は「力をもった書物である。同様に魅力的で芸術的なこの作品は、しばしば手なづけがたく、人を拒み、御しがたくすさんだ印象を与える」(235)。しかし、この作品をカーンの『遊牧民の宮殿』と対置してみるのは興味深い。そこに見られるのは、象徴主義に共通の傾向、すなわち、個別の存在を離れその本質において人間を探求することである。

特定の人間 (*tel homme*) ではなく、人間そのもの (*l'homme*) にたどり着くために、人々はみずからをとりまく世界を離れ、叙事詩的な伝説へと歩みを進める。その最高次の表現において、この新たなエコールはゲーテやワーグナーとともに物質的で触知可能な世界の彼方へと飛翔し、人間性を絶対的な実体として認識しようとする。そして、作品の実現のために追求される理想は次のようなものである。生まれては消えていく流動的な思考に、その自然な形式、リズムカルな流れと、その音楽的な展開を与えること。なぜならばここでは、音楽が詩に先立っているからである。(235-236)

この音楽性において定義される象徴主義の詩においては、「音」とそこに表現される主題との「呼応」こそが重要である。

巧みに構成された詩文と言えども、同時に呼応する主題を喚起することなしには、多少なりとも洗練された音楽家の精神を打つことはできない。そして、音楽の一節がそれみずからを絶対的な形で指し示し、楽器が本来その音楽そのものを表現しなければならないと同様に、親密に調和した音節の集まりもまた、見えないオーケストラの働きを呼び起こす。この原理は、ステファン・マラルメによって構想された作品の基礎をなしている。繊細にして透徹したメロディの使い手、潤いに満ち深みにまで届く長音のハーモニスト。その詩文は、ワーグナーのオーケストラがもつあの音の統一性、驚異的な融和性を備えている。(236)

マラルメとワーグナー。モッケルが称賛し続ける二つの神格的な存在がここですでに名をそろえている。モッケルは、この一文において、のちに展開されていく彼みずからの「象徴主義美学」の重要な部分を提示しているように見える。ひとまずは二点について、その理論的な傾向を確認しておくことにしよう。まず第一に、モッケルの美学がプラトンのなイデアリズムにもとづいていること。芸術によって把握され体現されるべきものは、触知可能で可視的な「現実」を超えたところにある「普遍的」で「理念的」な「本質」である。個別的で具体的な物質的世界の背後に、つかの間の印象の中で直感的に把握されるこの「理念的な存在」に、「形式」を与えることが芸術の役割である。そして第二に、その役割を果たす上で芸術は「音楽」的でなければならないということ。「音楽」こそが、その素材（音）の融合と調和によって、その「不可視的な本質」を示唆する力をもつ。文学——詩であれ小説であれ——もまた、音楽を雛形として、絶対的な理念の喚起に向かわなければならない。ここにはモッケルの象徴主義の核心となる発想がすでに明確な形で見いだされる。そして、私たちの視点から見れば、この「美学的な立場」の模索が、「自然主義の後退と新しい美学の台頭」という「場」の構造的な変容に関する認識と表裏一体をなす形で追求されていることにも、十分に着目をしておかなければならない。

(3) 『芸術のためのエクリ』の刊行停止とその寄稿者の吸収

象徴主義への接近という観点から見た場合、『ワロニー』は1887年（第2年度）6月、大きな転換点を迎えることになる。彼らはここで、刊行停止の危機に陥った他の雑誌を吸収し、その寄稿者たちに作品掲載の場を提供することを決断するのである。6月号の後、『ワロニー』は「別冊」として16ページ分を追加刊行し、ここに「編集委員会」名で「読者に」向けた次の一文が掲載される。

芸術とは無関係の偶発的な諸条件によって、昨日『芸術のためのエクリ (*Écrits pour l'Art*)』が刊行を停止するにいたった。

『ワロニー』編集委員会はただちに、この家を奪われた誇り高い詩人たちに本誌のささやかな軒を提供することが、友愛にもとづく共感の務めであると判断した。

彼らは敬意をもってこの提案を受け入れてくれた。

したがって、来月より、本誌の各号には、象徴＝器楽編成主義のグループ（*le groupe Symbolique-instrumentiste*）の詩や散文が掲載されることになる。このグループは、C. ユード・ボナン、ルネ・ギル、ジョルジュ・クノッフ、アントニー・ランジュ、V. エム、C. ロンバルディ、スチュアート・メリル、アルベール・サン＝ポール、マリオ・ヴァルヴァラ、およびエミール・ヴェラーレンから構成される。

編集委員会としては、『ワロニー』が、若き芸術 (*l'Art jeune*) によって生きることのみを綱領としていることを改めて確認しておきたい。『ワロニー』は、一切のエコールと一切の芸術理論から独立のもの

である。『ワロニー』は、その寄稿者と客人たちのすべてに最大限の自由を保障するつもりである。

したがって、誤解なきよう。新たに來たりし者たちを迎えることは、この点に関して、思いがけず『ワロニー』だけが果たしうる友愛の義務を果たすという以上の意味をもつものではない。

編集委員会

『芸術のためのエクリ』は、この 6 ヶ月前、ボルドーのガストン・デュブダ (Gaston Dubedat) の手によって創刊された雑誌であった。デュブダは、「自身としては書き手ではなく、文学と音楽に関心をもち、新しい理念ととりわけルネ・ギルの理論に心酔し、これを広めるために自分の収入の一部を提供しようとした」(Mathews 1947: 53) のであった。上にあげられた名前のほかに、フランシス・ヴィエレ＝グリファンやアンリ・ド・レニエもこのグループの周囲に位置する存在であった。しかし、デュブダが突然に経済的な問題に直面し、1887年6月その刊行を継続することができなくなる。これを機にモッケルらは、フランスで評価を得つつあった詩人たちを、自分たちの雑誌に呼び込むことを決定するのである。

そしてこの「別冊」には、続いてエルネスト・マエムによる「象徴＝器楽編成主義グループと『芸術のためのエクリ』」という一文が掲載され、その主導者である R. ギルの理論と、グループのメンバーが紹介されている。この一文においてマエムは、いささか高揚した口調でギルとその仲間たち試みの意義を語り、過剰なまでの期待の念を表明する。

それによれば、時代は今や「新しい芸術の到来」を待っている。「ロマン主義は遠く霧の彼方に隠れ」、「リアリズムも自然主義も、パルナス派ももはや我々のそばにはない」。しかし、この「不安」の時にあって、「額に星を輝かせた、若き、誇り高き者たちがいる」(246a)。「まず、彼らの至高の目的でもある、非常に高邁な、非常に新しい理念があることを確認しておこう。それは、詩をもってすべての芸術の究極的な総合となすこと、その本質の内に絵画と音楽を集約させることにある。こうした観点はまぎれもなく、最も気高き者たちのものである。こうした理想 (tel Idéal) を夢見る者は選ばれし魂の持ち主である。鈍重なる者たちだけが嘲笑えばよい」(246a-247a)。その彼らの目指す詩とは、言葉 (des mots) によって夢と調和に彩られたイマージュを喚起することにある。芸術の目的は、観念 (Idée) をふさわしく明らかにすることにある。しかしこの時、すべての観念はイマージュや音や身ぶりや感覚と不可分である。したがって、夢にその現実の外観を与えなければならない。ギルは言葉を、その目的に奉仕する「楽器 (instrument)」としてとらえ、言葉と音、音と色彩の関係を探求する。彼の『言葉論』は、こうした詩の「器楽化 (instrumentalisation)」と「色彩化 (coloralisation)」の理論をはじめて定式化したものである。そして、『芸術のためのエクリ』には、その理論に共感を示す詩人たちが集まっている。

その「綱領」は「詩によって構成された書物、構成された諸作品において、模範的な詩

篇が、言葉の緻密にして揺らぎのない用法によって調和を与えられ、器楽化されること」にある。「そのもともとの意味において理解された、言語を構成する通常言葉は、しかしながら、その周囲を永遠に生き続けるあらゆる年代の人々の声を失うことなく、象徴に象徴を導き入れながら、自然 (la Nature) と生命 (la Vie) の理性を追い求める」(251a)。「ここで聖別化された象徴という言葉は、見者 (voyant) にとっては明晰なものであり、俗人の目には難解かつ曖昧なものであろう」(251a)。「ここにおいてまた、世界が見いだされる。その世界はおそらく、場所とまなざしとがもたらす幻影によって、無限の展開と地平によって、再生する文学の革新を完遂することであろう。その世界。それは夢の世界である。／そこに埋没しようとする欲望、夢のもたらす魅力、それは象徴の生成的な要素であるように思われるのである」(252a)。

こうして、『芸術のためのエクリ』の寄稿者たち(以下、『エクリ』グループ)は、編集委員のひとりであったマエムの熱狂的とも言える言葉とともに『ワロニー』に迎え入れられる。言うまでもなく、この出来事は、雑誌の性格づけに大きな変化をもたらす。「編集委員会」は、『ワロニー』が一切の「エコール」から独立のものであり続けることを強調しているものの、「象徴派」の雑誌であることを明示していた『芸術のためのエクリ』との融合は、モッケルがすでに示していた理論的傾向とあいまって、雑誌の実質的な方針の明確化、少なくともその美学的な立場の鮮明化を印象づけることになる。と同時に、地域の雑誌という性格は、『エクリ』グループの存在によって相対的に薄められざるをえない。

これに関連して、確認しておくべき事実が二点ある。ひとつは、『エクリ』グループがパリを拠点としながら、さまざまな国の出身者によって構成された、国際的な性格をもっていたことにある。1887年6月の「合併」によって『ワロニー』に寄稿するようになった作家・詩人の出身地をあげてみよう。

表1：『エクリ』グループ・出身地

	出身地
Charles Eudes Bonin(1865-1929)	Poissy(France, Yvelines)
René Ghil(1862-1925)	Tourcoing (France, Nord)
Georges Khnopff (?)	Grimbergen(Belgique, Flandre)
Stuart Merrill(1863-1915)	Hempstead(Les États-Unis)
Emile Verhaeren(1855-1916)	Saint-Amand(Belgique, Flandre)
Henri de Régnier(1864-1936)	Honfleur(France, Calvados)
Francis Viélé-Griffin(1863-1937)	Norfolk(Les États-Unis)

(Albert Saint-Paul、Mario Varvara の出生地は不明)

これに対して、『ワロニー』のオリジナル・グループについて出身地をあげてみれば、確認される限りはすべてがワロニーおよびブリュッセルに生まれていることがわかる。

表2：『ワロニー』の主なオリジナル・メンバーとその出生地

	出身地
Fernand Severin(1876-1931)	Grand-Manil(Wallonie)
Célestin Demblon(1859-1924)	Neuville-en-Condroz(Wallonie)
Auguste Vierset(1864-?)	Namur(Wallonie)
Georges Garnir [Georges Girran] (1868-1939)	Mons(Wallonie)
Arnold Goffin(1863-1934)	Bruxelles
Albert Mockel(1866-1945)	Ougrée(Wallonie)
Hector Chainaye(1865-1915)	Bruxelles
Gustave Rahlenbeck(1864-1922)	Dalhem (Wallonie)
Ernest Mahaim(1865-1939)	Momingnies (Wallonie)

(*ここで「主なオリジナル・メンバー」とは、1887年の6月号以前の寄稿者の内、創刊号寄稿者または『エラン・リテレール』寄稿者、または編集委員会メンバーを指す。その内 Fritz de l'Aulnaie、Maurice Sivilie、Wladimir A. Macedonski、Jean Fontaine、F.Lutens [Fritz Ell]、Pierre M. Olin、Aug. Jottrand [Gaston Vytall]、Armand Hanotieau の出身地は不詳)

このように、雑誌の構成メンバーという点から見ても、『エクリ』グループの吸収は、重要な性格の変更であった。この時点で『ワロニー』は、一地域の雑誌から、「国際的」な広がりをもった媒体へと一挙に生まれ変わる。そしてこの時、「フランス」に対してチャンネルを開いたということだけにとどまらず、その「フランス」を介することで「フランドル」の詩人たち（ヴェラーレン、クノッフ）を招き入れる道をも開いているという点に留意しておこう。

もう一点は、『エクリ』グループの寄稿が一時的かつ周辺的なものではなく、その後の『ワロニー』の中に相当の比率をもって継続的になされていくことにある。『芸術のためのエクリ』自体は1888年に再度息を吹き返し、その刊行を再開することになるのであるが、その後も、エミール・ヴェラーレンやアルベール・サン＝ポール、スチュワート・メルルらは、『ワロニー』に最後まで恒常的に作品を寄せることになるし、既述のように、アンリ・ド・レニエはパリ支部を担う形で「編集委員会」の一角を担うことになる。

表3：『エクリ』グループの寄稿回数

	号数	最初の寄稿	最後の寄稿
Charles Eudes Bonin	2	1888. No.1	1888. No.6
René Ghil	11	1887. No.8	1889. No.6
Georges Khnopff	1	1887. No.8	
Stuart Merrill	14	1887. No.9	1892. No.4 = 最終号
Albert Saint-Paul	14	1887. No.9	1892. No.4 = 最終号
Mario Varvara	9	1887. No.9	1890. No.2
Emile Verhaeren	19	1887. No.8	1892. No.4 = 最終号
Henri de Régnier	13	1887. No.9	1892. No.4 = 最終号
Francis Viélé-Griffin	5	1890. No.2	1892. No.4 = 最終号

(*ここにカウントされているのは、1887年7月号から1892年の最終号にいたるまでに、上記の寄稿者たちの作品・書評・時評などが「署名」つきで掲載された号数である。)

のちに触れるようないきさつの中で、ギルとの関係こそ一時的なものに終わるものの、その他のメンバー——特に A. サン＝ポール、E. ヴェラーレン、H. ド・レニエ、S. メリル、F. ヴィエレ＝グリファンの五名——は、合併以降、『ワロニー』の「主要な」寄稿者の一画を占めることになる。したがって、結果的に見れば、『エクリ』グループの受け入れは、一時的な避難所の提供という域を超え、新たな血の導入による、雑誌そのものの発展と変貌の契機となったのである。

モッケルはのちに、A. J. マチューズに対して、「マエムと僕はギルを仲間に加えることはずいぶんためらったのだけれど、特にメリルとヴェラーレン、レニエとグリファンに呼びかけたいと思っていた」(Mathews 1947 : 54) のだと語っている。そして同時に、レニエとヴィエレ＝グリファンに対しては個別の寄稿を呼びかける手紙を書いていた、とも言う。マチューズがコメントするように、「モッケルにとって、象徴主義者たちとの同盟は突然の予期せぬ動きなどではなかった」のである。『芸術のためのエクリ』の刊行停止という偶発的な事件の有無に関わらず、モッケルにとってすでに、ド・レニエやヴィエレ＝グリファンは親和的な存在であった。少なくともモッケル個人の視点からは、グループの統合は美学的な指向をともにする者同士の結びつきであり、その意味では「自然な」出来事であった。

とはいえ、この出来事がもたらした「転換」が、もともとのグループの内部に軋轢をもたらさなかったわけではない。また、ここでの選択は、その他の文学主体（特に雑誌）から多様な反応を引きだし、これが『ワロニー』の構成メンバーにも影響をおよぼすことに

なる。まずは、その外部からの反応を見ておこう。

『近代芸術』は、『ワロニー』が『芸術のためのエクリ』を救済し、パリの詩人たちを迎え入れたことに賛辞を送り、「これによって、それ [= 『ワロニー』] は、若き文学者たちの真の器官であることを示し、きっぱりとその運動の先頭に立ってみせた」と評価する(『近代芸術』、1887年9月号)。

他方、すでに以前から少しずつこじれ始めていた『若きベルギー』との関係は、この出来事を契機にいつそう険悪なものとなっていく。

『ワロニー』は、その刊行当初こそ『若きベルギー』を「私たちの姉 (notre sœur aînée)」と呼んで親近的な感情を表明していた。しかし、1887年に入ると、この先達に対する対抗的な感情を次第に強く表明するようになる。1887年・第1号の「文学時評」において、モッケルは、『若きベルギー』の追随者(「若きベルギー夫人の従順なる僕 (les humbles serviteurs de la Madame Jeune Belgique)」)と見なされることをはっきりと拒否し(「ノン、我々は『若きベルギー』とは何の関係もない (non, nous n'avons rien à voir avec la Jeune Belgique)」: 60)、また同号の「小時評」には、『若きベルギー』による象徴主義批判を揶揄する一文が掲載される。

かつては誇り高くモデルニストであった集団が、あれよというまに旋回していくさまは、私たちに強く悩ませる。『若きベルギー』は先端——とはいっても、誰も傷つけないほどに、すっかり丸くなった——でバランスをとることをめざしているのだろうか。それとも、ふと読者を驚かせてみたくなったのだろうか。そうだとすれば、『若きベルギー』は成功した。我々はひどく驚いたのだから。しかし、私たちの驚きにはわけがある。かつては、その足で疾駆していたJ-B [= 『若きベルギー』] がこんな風に後ずさりしていくのを見るのは、かつては風になびかせようとしていた輝く髪の上に木綿の帽子が突き出しているのを見るのは、おかしなことだから!(71)

ここには、しだいに「定型」の遵守へと傾き、象徴派の前衛的な「新しさ」を許容しえなくなっていく『若きベルギー』の硬直的な態度への、『ワロニー』の批判的な姿勢が見える。このあと『ワロニー』は、しばしば『若きベルギー (la Jeune Belgique)』を「老いたるベルギー=ベルギーの老婆 (la Vieille Belgique)」(1887,no.8:308)と呼んで揶揄し、両誌のあいだにはいささか慎みのない舌戦がくり広げられるようになるのである。そして、二つの雑誌の関係の悪化は、それまで双方の雑誌に寄稿していた人々に、いずれの側につくのかという選択を迫ることになる。

マチューズによれば、『ワロニー』グループの中で、『エクリ』グループとの合併を肯定的に評価しなかったのは、ジュール・デストレとジョルジュ・デストレの兄弟、アルノルド・ゴファン、エクトール・シェネー、フェルナン・セヴラン、セレストアン・ダンブロンであった。このうち、デストレ兄弟、ゴファン、セヴランは『若きベルギー』につくことを選択し、『ワロニー』を離れていく。シェネーとダンブロンは『ワロニー』の側に残るも

の、そのグループの中でしだいに周辺の位置に置かれるようになる。セヴランが雑誌の中心的な担い手のひとりであったことを思えば、マチューズが指摘するように、『ワロニー』はここで「看板詩人」とも言うべき存在の一角を失うことになるのである⁶。

しかし少なくとも、『エクリ』グループの吸収という「事件」は、『ワロニー』という後発の雑誌を『若きベルギー』との競合関係にあるものとして認知させる重要な契機となった。両誌のあいだに交わされる「論戦」や「舌戦」は、『ワロニー』が『若きベルギー』と対等に肩を並べ、後者から見ても無視しがたい存在となっていくことを示している。以後、二つの雑誌は、たがいにその存在を重視し、相互の差別化の中で「位置の取得ゲーム」を展開していくことになる。

(4) 『エクリ』グループの寄稿とエミール・ヴェラーレン

『エクリ』グループによる実際の作品の掲載は、1887年・第8号(9月号)に始まる。ここには、エミール・ヴェラーレンの詩二編(「Obscurément」、「Au Crépuscule」)、ジョルジュ・クノッフの詩(「Vers」)、ルネ・ギルの二作品(「Ordre」「Pour la seule passante」)が発表される。続く第9号(10月号)には、ステュアート・メリル、マリオ・ヴァルヴァラ、アンリ・ド・レニエ、アルベール・サン＝ポールの作品が並び、その目次が示すように『エクリ』グループが雑誌の中心であるという印象さえ与える。少なくとも、彼らが恒常的な寄稿を通じて『ワロニー』の重要な柱となっていくことは、雑誌全体に占める量的な存在感からも明らかである。

表4：『ワロニー』1887年・第9号(10月号)

目次

Sémiramis	Fernand Severin
Allégorie	Stuart Merrill
Parsifal	
Mariage à l'église	Mario Varvara
Ecrans	Henri de Régnier
En la Rafale...	Albert Saint-Paul
Liens occultes	Aug. Hentrotay
Chronique Littéraire	Célestin Demblon
Chronique des Arts	Ludwig Gheldre
	D.-M
Petite Chronique	(-)

その中であって、セヴランにかわって『ワロニー』の看板的な詩人となっていくのがヴェラーレンである。ヴェラーレンは、1887年・第8号以降、最もコンスタントに寄稿を続け、廃刊にいたるまで、計19号(19/44)にその作品(37タイトル)を読むことができる。また、『ワロニー』は1890年からしばしば特定の作家に関する「特集」を組むようになるが、その第一回目(1890年・第4号)はエミール・ヴェラーレンにささげられている。

表5：エミール・ヴェラーレン 『ワロニー』掲載作品

年度	号数	作品タイトル
1887	8	Obscurément
		Au Crépuscule
1887	10	Les Cierges
1888	1	Là-bas
		Légendes
		Les vieux Rois
1888	3	Londres
1888	6	Pensées du soir
1888	8	Les Vierges
		La Grille
1888	10	Âprement
1889	1	Les Fresques
1889	6	Comme tous les Soirs
1890	2	Soirs de jardin
1890	4 (特集号)	Le Silencieusement
		Une Promenade
		Un Soir
		Un Réveil
		Sais-je où ?
		Une Nuit
		L'Aquarium
		Quelques Uns
		En Biscaye
		Le Polder

		Sonnet
		Les Maîtres du siècle
1890	6	Un Soir
1891	1	Soir
1891	3	Le plus précieux des cinq Sens
1891	5	Vers
		Un Couchant
		Sonnet
1891	6	Soir de serre
		Soir de caveau
1892	1	Chansons des carrefourrs
1892	3	La Ville
1892	4	Ceux qui se tuent

すでに、「パリ」の文学的審級から高い評価を得ていたヴェラーレンの精力的な寄稿は、『ワロニー』を象徴主義芸術の拠点として印象づける強い効果をおよぼしたはずである。それは、雑誌の実質的な「格付け」あるいは「正統性の承認」において、重要な戦略的要素のひとつとなる。

しかし同時に、モッケルにとって、ヴェラーレンはいささか厄介な存在でもある。モッケルが構築しようとしていた象徴主義の理論に対して、ヴェラーレンの詩は、その即物性、その視覚性、その力動性において、異質な要素を多分に含んでいるからである。それゆえに、象徴主義の理論家としてあるいは雑誌の主導者として、モッケルはこのフランドルの詩人をも自分の批評言語の掌中に収めようと企てねばならない。1891年・第5号において、彼は「二冊の詩集」と題する評論を掲載し、スチュアート・メリルの『ファスト (*Les Fastes*)⁷』とともにヴェラーレンの『黒い炎 (*Flambeaux noirs*)⁸』を論じている。モッケルはそこでヴェラーレンを以下のように位置づける。

「新しくやってきた詩人たちの中で、エミール・ヴェラーレンほど崇高なるものの感覚を私たちに与える存在を私は知らない。(…)しかしながら、エミール・ヴェラーレンの作品がこの時代のベストであると言うことはできない」(263)。なぜならば、ヴェラーレンは、詩的な感受性においてこそ優れているものの、これを詩文として彫琢する「芸術=技 (art)」に欠けているからである。詩人は「どこか他の場所から到来するもの (un être venu d'autre part)」、「神的な光 (Rayon divin)」を受け取り、これを賦活する。この時私たちは崇高なるもの (le sublime) を感じる。しかし、同時に詩人は「芸術 (l'art)」を生みださなければならぬ。「崇高なるもの」と「芸術」とは美の二つの側面である。

芸術と崇高なものは、私には、たがいに区別される美の二つの相貌であるように思われる。雷光は崇高であるが芸術ではない。(…) 崇高なるものとは、結局のところ、示唆であるが、それは突然におとずれ、圧倒する。それは規準を作るものの、完成に向けた努力を軽視する。(264)

ヴェラーレンは全体として、芸術作品を作りださない。彼はただ、私たちの中に芸術作品を築き上げる見事な生き生きとした素材を、明らかに混然とした状態のまま寄せ集めるだけである。(264)

詩的な直感にあふれ、「崇高なるもの」を見事にとらえるヴェラーレンではあるが、しかし、芸術的な作品の完成という点からはまったく評価することができない。それはすなわち、ヴェラーレンが「野生の」詩人、悪く言えば「粗野で」「洗練を欠いた」詩人であるということでもある。そして、この点はおそらく、「象徴主義」という言葉によって括られた多様な思潮の中でも、ヴェラーレンという詩人がひととき特異な性格を示していたことと無関係ではない。モッケルが正確に見抜いているように、「今日の多くの詩人が伝説を追い求め、みずからの思想の由来する定点を作り上げようとする中で、ヴェラーレンは決然と現実生活の中にとどまり、その現実と、たえず新たにくり返される一騎打ちに挑んでいく」(265)。現実の「彼方」にイデアルなものを見ようとする象徴主義の一般的な傾向に背いて、たえず移り変わる現代生活を活写しようとする詩人。その意味でヴェラーレンは、「印象主義」の詩人とも、「未来派」の先駆けとも評される。そこから生まれる「混沌」とした作風を「完成の欠如」という形で評しながら、しかし、モッケルはそこに抗しがたい力を感じ取ってもいる。

ヴェラーレンは私の好きな詩人ではない。時に私は心ならずも彼の提示するヴィジョンにとらえられてしまうのだ。しかし、彼は見事に抑え込む力を備えた (*maîtriser*) 詩人である。私はそれを称賛する。(267)

ここに見られるような、明晰な概念化の上には是は是とし非は非として評価する姿勢は、モッケルの批評を常に特徴づけている。書評・作品評的な文章の中で、しばしば彼は、二つの評価軸を用意し、一方の軸の上でその対象に肯定的な判断を与えた上で、しかしもう一方の軸に照らすと不十分である、という論の展開をとる。ヴェラーレンに対する評はその典型であると言えるだろう。この批評のスタイルは、モッケルの戦略的な位置取りと親和的に結びついている。『ワロニー』を戦略的なツールとして「文学場」の中に台頭していかうとするモッケルにとって、自分の雑誌にすでに「象徴派詩人」として一定の評価を得た詩人たちを加えていくことが、その地位の承認の獲得に向けた大事な一歩であることは言うまでもない。しかし、新進の詩人・理論家として象徴主義の流れに乗り出そうとしていたモッケルは、「パリの詩人たち」を迎え入れた後もなお、自分がこの雑誌の「中心」であることを明確に示さなければならない。そのためにモッケルは、ヴェラーレンのみなら

ず、メリル、ヴィエレ＝グリファン、ド・レニエといった『エクリ』グループの詩人たちを次々に批評の俎上に乗せ、みずからの批評言語の内部にその作品を位置づけ、「理論的な優位」をたえず保っていこうとする。しかしそれはもちろん、それらの詩人たちと敵対的な関係に立つことであってはならない。その際に、「より完全な美」を実現するための「複数の基準」を準備し、一方では相手を持ち上げ、他方では引き下げるというスタイルが適格的であることは容易に理解できる。こうした理論的作業のくり返しの中で、『ワロニー』という運動の「長」であったモッケルは、みずからの掌中に新たな領土を組み入れ、これを確実に制御していこうとするのである。

(5) アルベール・モッケル「イマージュの文学」

1887年・第11号(12月号)には、モッケルによる評論「イマージュの文学」が掲載される。これは、モッケルのルネ・ギル評であると同時に象徴主義文学論でもある。

この一文は、(フランス)文学史の大きな流れの中で、ロマン主義以降、「観念の文学 (la littérature des Idées)」に抗して「イマージュの文学 (la littérature des Images)」が息を吹き返してきたことを確認するところから始まる。

かつて文学者ボワローによって打ち負かされたイマージュの文学は、二世紀のあいだ、悲劇の棺の中で、冷え切って、硬直していた。しかし、ロマン主義者たちの後押しによって若き反抗の血を注がれ、ようやくそれはよみがえりつつある。(402)

しかし、バルザックによる統合の試みにも関わらず、二つの文学の対立関係が、現在もお諸流派のあいだに一線を引く基準となっている。すなわち文学は、「リアリズム」や「自然主義」——モッケルはこれを「雑記帳文学 (littérature du cahier de notes)」と呼ぶ——に代表される「分析的」な傾向と、「パルナス派」に示される「総合的」な詩との対立関係を脱けだしていないのである。しかしながら、自然主義の文学もまた、より微細にして鋭敏な洞察を求めて心理学的な探求へと向かいつつあり、この中で「詩人たち」の領域へと接近しようとしている。ここにいたってようやく、二つの流れがひとつにまとめ上げられる時が来ているのではないか、とモッケルは問う。

さて、ここに主要な問題がある。かくも長き分裂の後で、観念の文学とイマージュの文学はついにひとつになったのであろうか？すでにバルザックにおいて見られたように、象徴がそれをなしとげることだろう。というのも、もし心理学者たち (Psychologues) が、決して哲学を排することのない広範にして鋭敏な探求によって詩人たち (Poètes) に近づいていくのだとすれば、象徴 (le Symbole)こそが、新たに定式化される諸概念の基盤として、これまで分断されていた流れをつなぐ強固な結び目となるからである」(403)。

観念的な分析の文学と、詩的想像力の具現するイマージュの文学。この両者を総合する役割が「象徴」に求められる。モッケルは、こうした歴史的な位置づけの上で、「象徴」の新しい定式化を試みる。

象徴とは、観念の上に花開き、その芳香が作品のすべての行間に漂うような、傑出したイマージュである。(403)

象徴とは、観念の形象による具現化である (Le Symbole est la réalisation figurée d'une Idée)。それは、非物質的な法 (les Lois) の世界と、知覚可能な物 (les Choses) の世界のあいだのかすかな結び目である。そして、ひとつの作品が完璧であるためには、物たちの穏やかなうねりに揺られながらも、作品が、象徴の力を借りて、触れることのできない領域から抽出された晦渋なる世界へと踏み入っていかねばならない。(403)

具象性と抽象性の総合、知覚可能な物質的形象による触知不可能な観念の具現化としての「象徴」。こうした意味での「象徴」にもとづく文学が、長く分断されてきた二つの流れを統合するものとして今要求されているのだと、モッケルは文学史の見取り図を描く。そして、ステファン・マラルメとポール・ヴェルレーヌの名前が、その「象徴の文学」を先導する存在としてあげられる。

しかし、マラルメとヴェルレーヌはいずれも、その思想を「理論」として明示的に語ろうとはしない。それゆえ、その理論化の作業が、果たされなければならない課題としてある。ギルはその作業の一翼を担う存在として登場する。

ルネ・ギルの役割は、この世紀の知的雰囲気の中を漂う漠然とした原理を、理論において、新たな方法において、ひとつにまとめたことにある。(405)

象徴、すなわち「観念の世界と物質の世界とのあいだの表出された関係」(これがルネ・ギルの定義である)とは、イマージュの文学と観念の文学との統一である。ルネ・ギルによる詩の器楽化は、文学の内にひとつの新たな芸術を実現しようとする、芸術的な意志の統一である。(405)

19世紀の文学を方向づけた、「イマージュ」と「観念」との総合の意志。この漠然とした流れに、明晰な概念的表現を与える試みとして、モッケルはギルの「器楽化」と「色彩化」の理論を評価する。「ルネ・ギルの理論は、まさに、この世紀の諸傾向の具現化に他ならない」(406)のである。

ギルは、言葉のもつ音の響きを一つひとつ楽器になぞらえ、そのハーモナイゼーションが、ひとつのシンフォニーを構成するのだと言う。しかし、同時に、一つひとつの音は、それぞれが「色彩」にも対応しており、完璧なる詩篇は、そのままひとつの画布としての

価値をもつ。その意味で、ギルにとっては、「詩」こそが、絵画と音楽とをひとつにまとめた最も総合的な芸術の形態である。そしてこの時、「詩」は、概念的な（言語的な）意味を語ると同時に、その音楽的および絵画的な意味作用を通じて「観念（Idée）」を「示唆」する複合的な統一体であらねばならない。

モッケルは、ギルの基本的な考え方、すなわち「象徴」の名のもとに詩的言語と音楽と絵画とを総合するという発想に賛意を表す。

ルネ・ギルのめざすものは美しく誇り高い。語ること、そして喚起すること。暗示的であると同時に明示的でもある芸術を作り出すこと。それは評価と称賛に値する。(407)

しかしその上で、モッケルは二点について留保を示す。ひとつは、「器楽化」の理論が行き過ぎてしまって、ギルの詩が思念の流れを覆い隠してしまっていること。そして第二に、音と色彩との結びつきに関して、あまりにも固定的な定式化をしていること。モッケルにとって、芸術作品は、内容と形式との有機的な関係の中で、たえず流動的に生成するものでなければならない。

この文章は、象徴主義者モッケルの形成の過程の中で、いくつかの重要な意味をもっている。まず第一に、ここでモッケルは、「象徴」の概念に関する非常に明確な定義を獲得している。物質的・感覚的世界とその背後にある本質的・観念的なものとの媒介としての象徴。これはその後の展開の中でも変わらずに維持される理論的な起点を構成する。第二に、この「象徴」にもとづく文学を、文学の歴史の最先端（前衛）に位置づけ、その主導者の役割をマラルメとヴェルレーヌという二人の詩人に負わせながら、自分自身の存在をもまたその運動の内部に見いだそうとしている。この時、矛盾とその克服の試みの反復として歴史を語り、象徴主義をその最終的な総合者として要求するこの批評的認識は、象徴派の詩人・理論家として歴史の先端へ躍り出ようとする、モッケルの高い自意識の表明でもある。しかしそうであればこそ、自分自身の雑誌に迎え入れたもうひとりの理論家との関係は微妙なものにならざるをえない。すでに『言葉論』によって独自の（いささかエキセントリックな、したがってまたラディカルな）理論を語り、フランス文学の場の中に特異な位置を占めようとしていたギルに対する「位置の表明」は、モッケルにとって避けて通ることのできない課題である。この一文では、大きな歴史的見取り図をもちだすことで、モッケルは自分自身の立場と非常に近いところにギルの理論を位置づけ、しかし他方で、批判的な距離を表明することも忘れてはいない。ここにも、『エクリ』グループを、理論的な水準で自己の掌中に収めようとするモッケルの「戦略的感覚」が強く感じられる。

(6) 『芸術のためのエクリ』の再刊とルネ・ギルとの確執

1888年・第5号（5月号）の「小時評」には、『芸術のためのエクリ』の特別号の刊行が

予告されている。ここでは同時に、『エクリ』の次年度における定期的な刊行の再開可能性が語られ、『ワロニー』がこれに協力を惜しまない旨が表明される。

続く第6号(7月号)の「文学時評」には、アルベール・M名で『芸術のためのエクリ』という一文が掲載され、『エクリ』の特別号の内容が紹介されている。それによれば、この特別号は、「哲学的=器楽編成主義グループの宣言」(署名:アシル・ドゥラロッシュ、ルネ・ギル、ジョルジュ・クノッフ、ヴィンセンツォ・ロンバルディ、スチュアート・メリル、アルベール・モッケル、アルベール・サン=ポール、マリオ・ヴァルヴァラ、エミール・ヴェラーレン)と、ドゥラロッシュ、ギル、メリル、モッケル、サン=ポール、ヴァルヴァラ、ヴェラーレンの作品から構成されている。ルネ・ギルを中心としたグループにアルベール・モッケルもまたその一員として参加した形になっている。「この宣言は、グループの『言葉論』への賛同を示すものである。これは進化するルネ・ギルの哲学と音節の器楽化の上に基礎づけられている。署名者は、みずからがその真理と未来を信じるものに向かって、妥協することなく歩んでいくことを望んでいる」(300)。

しかし、モッケルはこれに続けて、そのグループの名称に対して、若干の批判的な見解を示している。ひとつには、「哲学的=器楽編成主義」というグループの名称が、長すぎて不正確であるということ(これに対して、例えば「サンフォニスト」はどうかとモッケルは提案する)。第二には、『芸術のためのエクリ』が、なおも詩文の定型化にこだわっていること。「外見上の規則性にこだわるならば、それは伝統のもたらす先入見にすぎず有害である。それは思考の自由な発展と本質的な音楽性を阻害するからである」(302)。

さらに、同年第9号(10月号)の「小時評」でも、『エクリ』の新しい特別号について触れられ、同時に次年度1月からの復刊が告げられる。

第10号(11月号)では、前号で「特別号」と呼んだものが定期刊行の復活第一号であると情報の訂正がなされる。この復刊号は、再びガストン・デュブダを編集主幹とし、「グループの宣言」、「ルネ・ギル『言葉論』の抜粋」のほか、ドゥラロッシュ、メリル、モッケル、サン=ポール、ヴァルヴァラの作品から構成される。

ここまでの流れの中で、『ワロニー』はたびたび、『芸術のためのエクリ』と「姉妹関係」にあること、志を同じくしていることを強調している。モッケルは、「宣言」に署名すると同時に、双方の雑誌に作品を発表し、ルネ・ギルとの親密な関係を維持しているように見える。

しかし、翌1889年、ギルが『独立評論 (*Revue Indépendante*)⁹』(5月号)に発表した一文(*Méthode évolutive instrumentale*)を契機として、両者の良好な関係に終止符が打たれる。

『ワロニー』1889年・第5号(6月号)には、アシル・ドゥラロッシュ、アルベール・モッケル、アルベール・サン=ポールの三者の名前で、『独立評論』誌あての書簡が掲載される。

三者はここで、上記の一文においてギルが「フランスにおいてもベルギーにおいても、多くの詩人たちが私の願う方向でその才能を示してきた。潜在的な、多少なりとも同様の傾向が、彼らをして私の願う方向へと導いたのである」と書き、その詩人たちの名前をあげたことに対して、自分たちが「宣言」に署名をしたとしても、それはギルの理論の傘下に下ることを意味するものではないと反発を示す。

我々が、1888年6月、ルネ・ギル氏と幾人かの友人たちと協力して、一年来沈黙していた『芸術のためのエクリ』を再び立ち上げることに同意した時、私たちの考えの中にあっただのは、同じ世代を悩ませている美学上の諸問題の解決、それまでは一人ひとりが別々に試みてきたその解決に向けてともに取り組んでいこうということであった。決して私たちは、ひとつの旗のもとに下り、おそらく決定的なものとは言えない理論につきしたがうこと——ましてその著者につきしたがうこと——を求めているわけではない。いずれにせよその理論は、その著者の手によってのみ論理的にも実質的にも使用されるものなのだ。

我々に共通する唯一の傾向は、さらに前進すること、詩文にその音楽的で原初的で本質的な使命を授けることにあった。ただしそれぞれがそれぞれ的手段と方法とによって。(216-217)

そして、この立場の独自性の主張は、ギルの理論に対する明確な批判へと展開していく。

確かに我々は、ギル氏への共感と賞賛の念を明らかにする。我々は氏を、きわめて個性的な味わいをもった興味深い人物と見なしている。しかしながら、『言葉論』に表明された詩の器楽化については、魅力的な^{ファンタジー}夢物語以上のものとしてこれを認めることができない。

言語は、音であると同時に記号である。記号としての言語は、観念の形象化された表象である。音としての言語は、音楽的な構成を受け入れ、ある程度まで、未分節の音と同一視することができる。しかし、その記号ないし象徴としての性格は、ごく理想的な形でしかこれを音楽とは見なせないこと、そして、未分節の音のようにただ振動の一致によってのみ感情を表現するような調和的な楽音の組み合わせへとこれを解消することができないということを示している。(217)

しかも、我々が音楽＝詩を実現しようとすれば、それはオーケストラの素材から借用された方法によってと言うよりも、むしろより透徹した表出のハーモニー (*l'harmonie expressive*) の把握によってなのである。我々は何より、感情のトーンを表現すること、言い換えれば感情とその表現とのあいだの必然的な関係を表すことを追い求めなければならない。(218)

現代の韻律学に固有の誤謬は、これまですべての音節を等時的なもの (*isochrones*) と見なしてきたことにある。しかし実際には、まちががなく、韻律のつながりは、時間の流れの中で決して等価なものではないのである。(221)

こうした理論的な相対化を試みた上で、三者の書簡は、ひとつの「エコール」の長であるかのごとくふるまうギルの態度を時代錯誤にもとづくものとして批判して終わる。

ともあれ、エコールの時代は、決定的に終わったように思われる。分類とカテゴリー化、それはせいぜい、のちのちの教育者たちが執拗にラベルを貼ってまわるのにふさわしい骨董品でしかない。それを超えて、輝かしい自由の気風の中で、個人の芸術が誇らかに花開こうとしているのである。(219)

こうした形で対立的な意思表示が発せられる背景には、パーソナルな次元での人間関係のこじれがあったように思われる。マチューズによれば、モッケルは、前々からギルという人物の「しきりたがる性格 (*domineering temper*)」を心得ており、それゆえに『エクリ』グループの吸収の際にも、「ギルを仲間に加えることはずいぶんためらった」のだと語っている (*Mathews op.cit.*: 54)。しかし、その性格的な要因がどうあれ、ここで集会的な運動の中での主導権争いが展開されていることは間違いない。『芸術のためのエクリ』に集う詩人たちを自分の理論に対する賛同者として位置づけ、グループの「首領」として自己規定を試みたルネ・ギルの請求は棄却され、個々の詩人の個別性、したがってまた対等な関係性が逆請求される。ここで行われているのは、美学的・理論的水準での卓越化の企てであると同時に、文学場の中での「位置取り」のゲームでもある。

この「書簡」に対して、続く第6号(7月号)にはルネ・ギルからの「返答」が掲載され、さらにドゥラロッシュ、モッケル、サン＝ポールの三者がこれにコメントを寄せている。

ギルはここで、理論上の批判に関しては、他の論文・著作において答えるとして直接の返答を回避しながら、他の詩人たちの名前を連ねたのは敬意の表明であって、個々人の芸術を否定するものではないこと、エコールの時代が終わったことについては同意する旨を示している。

しかし、三者はこれに満足せず、重ねて自分たちが「ギルの理論に与したわけではない」ことを強調し、自分たちの哲学は「自律的 (*autonome*)」なものであって、既存の体系にしたがうものではないことを語り、「哲学的＝器楽編成主義のグループ」は存在しない、「一度として存在したことなどない」ことを再確認している。

いずれにせよ、ギルとモッケルの協調的な関係はここで終わる。以降、ギルは一度も『ワロニー』に作品を寄せることはない。モッケルは、『ワロニー』1890年・第5号の「文学時評」で、ギルの詩集(*le Meilleur Devenir, le Geste ingénu*)を取り上げているが、そこでは、理論化の方向性に対する批判的な論調がよりいっそう強く押しだされているばかりである。

(7) その他の詩人たち

『エクリ』グループの吸収は、『ワロニー』が地域の外に開かれた関係を作りあげていく

重要な契機であった。モッケルは、とりわけド・レニエの仲介によって、パリの文学界に人間関係の網の目を広げ、その中でみずからの雑誌にも多くの寄稿者を招き寄せていく。既述のようにそれは、雑誌が「ワロン」という枠を超えて、フランスおよびフランドルのすでに名の通った詩人たちを、自分たちのグループの一員に加えていくことでもある。

ここでは、『ワロニー』に寄稿した、『エクリ』グループ以外の「サンボリスト」たちの名前を、一覧してみよう。

表6：『ワロニー』に寄稿したサンボリストたち

	最初の寄稿	寄稿回数
Georges Rodenbach	1888, no.1	1
Stéphane Mallarmé	1888, no.2	5
Charles Van Lerberghe	1888, no.2	7
Adolph Retté	1889, no.2	8
Maurice Maeterlinck	1890, no.1	2
Jean Moréas	1890, no.5	1
Paul Verlaine	1891, no.1	1
Pierre Louÿs	1891, no.5	3
André Fontainas	1891, no.5	2
Max Elskamp	1891, no.5	2
Paul Valéry	1892, no.1	1

ここに並んだそうそうたる顔ぶれは、1888年以降、この雑誌が、フランス文学の場の中で一定のステータスを占め、連鎖的に新たな人材を呼び寄せるだけの力を持ちえたことを示している。それぞれの寄稿は必ずしも多くの回数を数えないものの、「象徴主義」の運動をその中心において担っていると見なされていた作家・詩人たちが一度は寄稿したことのある雑誌へと『ワロニー』が成長していったのだと言えるだろう。ヴィエレ＝グリファンが「ベルギー王立アカデミー」において示した「フランス文学における象徴主義の最も輝かしい拠点のひとつ」という評価も、あながちリップサービスとは言い切れないだけの内実を備えている。

(8) ステファン・マラルメ

数多くの寄稿者の中であって、『ワロニー』にとって最も^{エンブレマティック}象徴的な意味をもっているのは、ステファン・マラルメの名前である。

1874年にパリ・ローマ通りに居を構えたマラルメは、『半獣神の午後』の刊行（1876年）以降、少しずつ新しい文学運動の旗手としその存在を認知されていった。80年代には、ローマ通りの自宅に若き詩人たちを集め、自説を語り始め、多くの信奉者を生みだしていくようになる。ギュスターヴ・カーン、アンリ・ド・レニエ、フランシス・ヴィエレ＝グリファン、ピエール・キヤール、サン＝ポール・ルー、アンドレ・フォンテナスなどが足繁く通ったこの「火曜日の会」が、「象徴詩」あるいは「象徴主義」派の拠点として、しだいに文学者のあいだに知れわたり、マラルメは、『呪われた詩人たち』を著したヴェルレーヌとともに、新しい流派の「師」あるいは「預言者」としてその名を馳せていくようになる（Michaud 1971=1993, Dubois 1985a, 柏倉 1994）。

そのマラルメによる『ワロニー』への寄稿は、上述のように、計5回。その内容は以下の通りである。

表7：ステファン・マラルメの『ワロニー』への寄稿

表題	掲載号
Lettre	1888年・第2号
Sonnet	1889年・第1号
II ballets	1890年・第5号
The Whirlwind	1890年・第8号
Sonnet	1892年・第4号（最終号）

しかし厳密に言えば、最初の登場は作品の寄稿ではない。表題が示すとおり、それはマラルメが編集部（またはモッケル）に送った手紙を、そのまま掲載したものに他ならない。その全文を以下にあげる。

書簡

ステファン・マラルメが我々に以下の手紙を宛てている——我々はこれを公開したいと思う。師の手になる書簡はひじょうに貴重なものであり、かつ我々にとってこれはこの上ない幸せであって、本誌の読者にこれを伝える喜びに抗することはできない。

親愛なる同志へ

あなた方にお礼を述べると同時に、弁解をしなければなりません。といっても、それはあなた方がわざわざ既刊号の一揃いを送ってくださったことに何の返礼もさしあげなかったことに対してではありません（ご承知のように、作品にとりかかっている詩人にとって、手紙というものは、病人の肌から着物を剥ぎ取るように、何にせよつらい思いをしてようやく書き上げうるものなのです）。そうではなく、作品を寄せるという形で、あなた方にお答えしてこなかったことに対してです。『ワロニー』は、私には、その若々しい明晰な光とともに貴国における現在の雰囲気をよく伝え、同時にこちらの『芸術のためのエクリ』に代わる役目を果たしている選集であるように思えます。その『ワロニー』に対して、いつまでも作品を寄せずにいるとすれば、それなりの理由がなければなりませんね。(105)

すでに「師 (maître)」としての地位を認められていたマラルメから送られた手紙を、自分たちに対する承認のしるしとして、『ワロニー』は嬉々として掲げている。そして、ここに約束された「作品の寄稿」は、その後、89年の第1号から92年の最終号まで、計4回にわたって果たされることになる。

モッケルは、既述のように、みずからの批評の対象に対して、その是非の両面をはっきりと語ることを常としていたのであったが、唯一マラルメに対してだけは、無条件の賛辞を送り続ける。のちに彼は、『ステファン・マラルメ』という著作において、この詩人を「英雄 (un héros)」と呼ぶことになるのであるが、すでに『ワロニー』誌上でも、くり返しその名を挙げ、時に「書評」という形で、その詩学・哲学に対する彼なりの理解を提示している。

例えば、1888年・第10号では、マラルメのフランス語訳による「エドガー・ポーの詩集」が論じられる。ここでは、ポーの詩作品それ自体ではなく、マラルメが英詩のもつ音楽性を、フランス語という異なるアクセントとリズムを備えた言語へといかに転換しえたのかに力点が置かれる。

その翻訳にあたって、マラルメには、エドガー・ポーと同一のアクセント (tonique)、同一の主要音節 (dominante) を取ることは不可能であった。したがって、明晰なる洞察と、繊細にして微妙な聴覚によって、置き換えを行うためのフランス語の音調 (ton) と音節の広がりとを見いだすために、事前の準備作業がなされなければならなかったのである。しかし、音楽的な音調と、話し言葉の音調とは、後者が不完全な音階からなり、相互に同一性をもたないという点において異なっている。したがって、翻訳はもはや、音と観念の並置 (juxtaposition) ではありません、エドガー・ポーの求めた印象と、総体において相同的な印象を与えうる、言葉の芸術的な調和化 (harmonisation) でなければならなかったのである。(436)

マラルメの音楽的なセンスに向けられたこの称賛の言葉は、同時に詩作品の本質を、単なる意味の伝達でも音の規則的な配列でもない、その全体的な調和^{ハーモニー}において何らかの印象

を与える有機的な総合に見いだしているという点で、モッケルの詩学の根幹に触れている。したがって詩の翻訳は、単なる音調やリズムの置き換えではなく、もともとの作品が総体として精神におよぼす音楽的な効果を、異なる言語の中で再現しなければならないのである。

モッケルは、『フロニー』の最終号（1892年・第4号）においても、マラルメを取り上げる。『ステファン・マラルメ：詩と散文』に対する書評として書かれたこの一文では、寡作で知られるこの詩人の作品集が刊行されたことを歓迎しつつ、その批評を通じて、詩の本質に関するモッケルの考え方が披瀝されていく。

詩人は、作品がすべての人間にさし向けられるべく、人間の中にあるより恒常的なものを、作品の内に語らしめる。そして詩人は、その作品に内的な生命を与え、それによって、この言葉の集まりをそれ自体からは区別された小宇宙と化す。しかし、この生命は、潜在的な生命でしかないだろう（…）。それは、その生命の間近から現れ、あふれでるまばゆい光の中で輝く、唯一の観念の内に現れでる。したがって、観念と芸術作品それ自体は、私たちの目には、予期せぬものであり、その創造の瞬間に私たちが手にする喜びの中で、まったく新たなものとして輝きだすだろう。（348）

人間の中にある恒常的で普遍的なるもの、しかし直接的には把捉することのできないものが、一瞬の輝きの中で表出される媒体としての詩は、単なる言葉の集まりとは異質な生命をもった「小宇宙」でなければならない。詩は内奥に隠された「生命」の間近からあふれでて、そのつど新たなものとして、その生命に形を与えるものとなる。モッケルがマラルメに見いだす「詩」の本質的な役割である。

詩人から読者へのこの隠された示唆を、ステファン・マラルメは、神秘的な身ぶりとして、さらに魔術的な内密で輝かしきものと見えるイマージュの助けを借りてもたらしたのであった。——そして、その豪華な言い回しは、人間の叫びを調和的に表現する。それは、我々の足元にささやく、散漫なる美を不意に喚起する方法なのである。しかし、美学上の独創として、それ以上に彼に固有のものと思われるのは、芸術作品に関して、それを読む我々の外に、それを見いだす彼自身の外に、絶対的な生命の必要性を見いだしたことにある。——その生命だけが、純粹なる音楽の領域において、非物質性の中で実現されるのである。（348-349）

今日の視点から見れば、詩的に表出される観念の普遍性を無条件に前提とし、これを「調和的」に表象する詩的言語の力を素朴に信じているかのようなモッケルのマラルメ理解には、さまざまな形で異論が示されることであろう。しかし、本稿の文脈で重要なことは、マラルメ論としての水準がどこにあるかではなく、若きモッケルがマラルメを読み、これに準拠しながら詩学を構築し、さらにはマラルメの名とともにみずからの立場を提示しようとしている点にある。こうして、フランス文学の場における最先端に追いつき、その最

高峰によじ登りながら、その他の詩人や理論家たちを凌駕しようとする卓越化の戦略の中で、アルベール・モッケルという詩人・批評家が形作られていくのである。

3. 台頭の戦略

さて、ここまで私たちは、『ワロニー』が象徴主義の雑誌へと変容していく過程を、掲載されたテキストにそってたどってきた。ではこれを、どのような論理にしたがって生じた出来事と見なせばよいのだろうか。

ひとまずはこれを、自律的な空間を形作りつつあった「場の構造」との関係において、「戦略的台頭」の企てとしてとらえることができるだろう。

ブルデューは「作品の科学のために」(Bourdieu 1986→1994)と題された論考において、自律化した「文化的生産の場」がそこに参入する主体にとってどのような空間として現出するのかを、次のような言葉で語っている。

文化的生産の場は、そこに参入する人々に対して、可能性の空間 (*espace des possibles*) を提示する。それは諸々の問題や準拠枠組や知的目標 (しばしば指導的人物の名によって構成される) や〇〇主義という形をとった諸概念の世界、つまりはゲームに参加するためには頭に置いておかねばならない — それは意識していなければという意味ではない — 座標軸のシステム一式を定義することによって、その人々の探求を方向づけようとするものである。(…)
この可能性の空間は、一時代の生産者たちを空間的・時間的に位置づけると同時に、経済的・社会的環境の直接的な規定力に対して相対的に自律させるものである。したがって例えば、現代演劇の演出家たちがとっている選択を理解するためには、それを経済的条件、すなわち助成金や興行収入、さらには観客の期待に関連づけるだけでは十分ではない。それ以上に、1880年代以来の演出の歴史を参照しなければならない。その歴史の中で、演出家の名に値するものであるならば何がしかの立場を選ばざるをえなくなるような論争点 (*points en discussion*) の宇宙、演劇を構成する諸要素の総体として、固有の問題群が構成されてきたのである。

この可能性の空間は、個別の主体を超越し、一種の共有された座標軸のシステムとして機能する。それによって、同時代の創造者たちは、たがいに自覚的に参照しあっていない時でも、相互の関係の中に客観的に位置づけられることになるのである。(Bourdieu 1994:61-62) ¹⁰

相対的に自律的な文学生産の場において、ゲームに参加する諸主体は (たとえ自覚的でなくとも) この「座標軸のシステム」を認知し、そこに参入可能な「可能性の空間」を見いだしていかなければならない。その空間の中での位置の取得は、それぞれの主体が身につけた (身体化された文化資本としての) 戦略的実践感覚にもとづいてなされるものである ¹¹。

『ワロニー』の象徴主義への接近の過程は、ここでブルデューが語っている「可能性の空間」の中での「位置の取得ゲーム」のあり方を典型的に示しているように思われる。少

なくともそこには、アルベール・モッケルを中心とする雑誌の主導者たちの、卓越した戦略的センスを見ることができる。

実際のところ彼らは、フランス文学の場において歴史的に構築されてきた論争点を的確に把握し、その中に浮上しつつある象徴主義という可能性をいち早く嗅ぎ分けている。そして『ワロニー』は、パリにおいて刊行されていた雑誌の一時的な刊行停止という事態をすばやくとらえ、これを合併吸収しながら雑誌の寄稿者を拡張していく。これによって、みずからのネームヴァリューを押しあげ、さらにはこれによって得られた人間関係を手ごかりに社会資本の蓄積をはかる。すでに高い評価を得つつあった新進の詩人たちの寄稿は、『ワロニー』という雑誌への象徴的な信頼を高め、その正統性の承認に大きく寄与する。他方で『ワロニー』は、獲得した象徴的威信を武器に、ベルギーにおいて先行的な位置を占めていた『若きベルギー』に対抗的姿勢を示し、いささか強引に「競合者」としての位置を承認させるにいたる。こうして、一方においてはベルギーの文学場に一定の地位を主張しつつ、パリの文学的審級に対して正統性の付与を要求していく。ここに、場の構造的な二元性に規定された、ベルギーの文学主体の定型的な台頭の戦略が構築されるのである。

中でも運動の主導者であったモッケルのふるまいには、場の構造に対する明晰な把握と、その上に立った「戦略的な読み」において際立ったものがある。雑誌『ワロニー』を拠点として、一グループの長としての存在感を示しながら、彼は同時に地方（ベルギー、ワロニー、リエージュ）の文学運動のリーダーにとどまらない、「普遍性」を備えた才能として自己を認めさせることに成功している。ルネ・ギルと競合するかのよう、明晰な象徴主義美学の理論化を通じてその才覚をアピールし、フランスの詩人たちを自分の批評言語に取り込みながら自己の領土の拡大を図っていく。その過程で、マラルメやヴェルレーヌやワーグナーといった固有名詞によって「目標点」を指し示し、中でもマラルメとの個人的な関係を得て、「師」の寄稿という形でその承認を獲得していく。モッケルは『ワロニー』という戦略的ツールを巧みに操作して、フランス文学の場の中に確かな地盤を築いていくのである。

この見事な戦略的展開が何故可能であったのか。そしてそれは、なぜ象徴主義という立場の選択へと結びついたのか。これについては、さらに二つの視点から考察を継続しなければならないだろう。まずは、『ワロニー』に集った詩人たちがどのような「資本」（特に「文化資本」）を備え、これが当事のフランス文学の場の中でどのような機能を果たしえたのかという視点。そしてもうひとつは、「ベルギー」あるいは「ワロニー」への「地域的な帰属」が、パリを中心とする文学空間においてどのような象徴資本へと転化しえたのか、という視点である。『ワロニー』の成功は、おそらくこの雑誌がベルギーの一都市において刊行されていたことと決して無関係ではない。一面において、その地域的な帰属の徴は、象徴主義への接近を後押しする条件ともなっているのである。

しかし言うまでもなく、他方において、「象徴派の拠点」へと変貌をとげるということは、雑誌がもともともっていた「地域主義的企図」とのあいだに矛盾をきたす。それはオリジ

ナルメンバー内での人間関係のきしみになって現れてくる。したがって、モッケルと『ワロニー』には、その「美学的な傾向」と「地域主義的指向」とをどのような形で折り合わせていくのかという課題——さらには緊張——が生じていくことになる。

こうした一連の問題をさらに検討するために、次章では一旦雑誌全体からモッケル個人に焦点を絞って、その戦略的台頭の条件を再検証していくとともに、彼の中で「象徴主義者」という美学的アイデンティティと「ワロン」としての地域的アイデンティティとが、どのように接合されていたのかを見ていくことにしよう。

【注】

(1) ギリシャ出身の詩人ジャン・モレアスは、ポール・ブルド (Paul Bourde) なる人物のマルメ批判の一文に應える形で、1886年9月18日、『フィガロ』紙の別刷に「象徴主義宣言 (le Manifeste du symbolisme)」を寄稿する。この一文においてモレアスは、「ロマン主義」が「その力と恩寵を失い」、「自然主義」にも (当時流行していた小説家たちの無味乾燥さに対する)「抵抗としての価値しか見いだすことができない」状況の中で、「新しい芸術の出現」が待ち望まれてきたのだが、それは今「象徴主義」として生まれようとしているのだと主張する。「教訓と美辞麗句と偽りの感受性と客観的記述の敵対者たる象徴詩 (poésie symbolique) は、観念 (Idée) に感覚的形式をまとわせることを求める。とはいえ、その感覚的形式はそれ自体において詩の目的となるのではなく、あくまでも観念の表現に仕えるものとして、臣下にとどまるであろう。他方観念は、決して外在的な相似物の豪華な長衣を剥ぎ取られたままで見いだされるべきものではない。というのも、象徴芸術の本質的性格は、決して観念のそれ自体への集約を超えてはいかないところにあるのだから。かくして、この芸術においては、自然の情景、人間の行為、すべての具体的諸現象は、それ自体において現れうるものではない。それらは第一義的な観念との秘教的な親和性を表すための感覚的外観なのである」(Brunel 1979)。

(2) ルネ・ギル (René Ghil、本名 René-François Ghilbert) は1862年9月27日フランス・ノール県のトゥルコワン (Tourcoing) に生まれる (父親はベルギーのエノー出身、母親はフランス西部のドゥ＝セーヴル県サン＝マルタン＝レ・メール出身)。8歳の時にパリに移り住んだルネは、リセ・フォンタンでピエール・キヤールやスチュアート・メリルやアンドレ・フォンテナスらの学友となる。1885年、最初の詩集『魂と血の伝説 (Légende d'Âmes et de Sangs)』を刊行。同年、ベルギーの雑誌『バゾッシュ (la Basoche)』に詩論を掲載し始める。これがもととなって、翌86年、雑誌『プレイヤード (la Pléiade)』に「言葉論」を発表。さらに同年8月ジロー社 (Giraud) から、『言葉論』は単行本として刊行されることになる。

『言葉論』においてギルが試みたのは、一方においてアルチュール・ランボーの「母音のソネット」に着想を得て「言葉」と「色彩」の対応関係を理論化し (ギルの場合、Aは黒、Eは白、Iは青、Oは赤、Uは黄色に対応する)、他方においては言葉を楽器に見立て (Aはオルガン、Eはハーブ、Iはヴァイオリン、Oは金管楽器、Uはフルートに対応する)、その編成による交

響曲の演奏を詩の本質として理論化することであった。彼はこれを「象徴＝器楽編成主義」と名づけ、翌 87 年 1 月には、『芸術のためのエクリ』において、スチュアート・メリル、アンリ・ド・レニエ、フランシス・ヴィエレ＝グリファンらの名前を挙げて「象徴＝器楽編成主義グループ」の結成を宣言する (Montal 1962)。

(3) R. モンタルはその『ルネ・ギル論』において、1885 年の状況を次のように要約している。「1885 年 1 月、ルネ・ギルがその『魂と血の伝説』を刊行する時点では、文学状況はまったくはっきりとしていなかった。文学的キャバレの時代が今や終わりを告げようとしているようには見えるものの、象徴主義 (*symboliste*) という言葉はなお発せられてはいない。これに対してデカダン (*décadent*) という言葉の方はこれ見よがしに使われ始めている。自然主義はその最後の炎をあげようとしている。バンヴィルやリシュパンやマンデスが意気高くコペーやルコント・ド・リールらと競っている。しかし、1880 年以来若者たちのあいだで示され始めていた反応が、日に日にはっきりと形をとりつつある。ギュスターヴ・モローが絵画を印象主義へと方向づけ、コロンのパドゥルーのコンサートがワーグナーやベルリオーズやフランクやサン＝サーンスの名を知らしめていく一方で、詩はマラルメ — その高名は『さかしま』の刊行以来明らかに高まりつつある — やヴェルレーヌ — その有名な「詩法」は 1882 年 11 月 10 日パルナス派の雑誌『パリ・モデルヌ』に発表され新しい世代の教義となっていた — や、さらにはランボー — 1884 年にまとめられてヴァニエ社から刊行された『呪われた詩人たち』が広くその名を知らしめた — から着想を得ようとしている (Montal 1962 : 24-25)。

(4) ユイスマンス『仮泊 (*En Rade*)』は、1886 年 11 月に『独立評論』誌に発表。翌 87 年、トレス&ストック社 (Tress et Stock) から刊行。作品としては大きな成功を収めなかったが、『さかしま』において試みられた記述と内観にもとづく語りの技法をさらに押し進めたものとして評価されている。(J.-P. De Beaumarchais et D. Couty (éds.) *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas, 1994 参照)

(5) G. カーン (Gustave Kahn, 1859-1936) は、象徴派の中でもとりわけ「自由詩」の創造に傾斜した詩人であった。4 年間のチュニジアでの従軍経験の影響を色濃く示す『遊牧民の宮殿 (*Palais Nomades*)』は、1887 年にまずは雑誌『ヴォーグ (*la Vogue*)』に、続いてトレス&ストック社から刊行された詩集である。

(6) F. セヴランは創刊号から、1888 年・第 1 号まで計 12 回の寄稿をしているが、その後は 1892 年 (最終年度) の第 1 号・第 4 号まで作品を載せていない。J. デストレは、1886 年・第 4 号から 1888 年・第 3 号まで、計 5 回の寄稿があるが、以後『ワロニー』からは完全に離れてしまう。G. デストレは 1888 年・第 10 号に 1 度の寄稿があるだけである。A. ゴファンは、創刊号から、1887 年・第 6 号まで 3 回の寄稿。以降はまったく『ワロニー』に登場しない。H. シェネーについて、マチューズは『ワロニー』からも『若きベルギー』からも退いてしまうとしているが、その位置づけは微妙である。1886 年・第 2 号から 1887 年・第 6 号まで 6 回の寄稿をしていたシェネーは、その後 1891 年・第 6 号、1892 年・第 1 号まで作品の掲載がない。この意味では、セヴランと同じように『ワロニー』を離れたとすることができるが、『ワロニー』は

実現こそしなかったものの、1891年・第6号においてシェネーとダンブロンの特集号を企画しており、その時点でシェネーが完全にグループを離脱していたとは考えがたい。

(7) S. メリル『ファスト (*Les Fastes*)』は1891年、ヴァニエ社 (パリ) より刊行。ギルの「色彩化」と「器楽化」の理論に大きく負った作品。

(8) E. ヴェラーレンの『黒い炎 (*Flambeaux noirs*)』は、『夜 (*les Soirs*)』(1887)、『壊滅 (*les Débauches*)』(1888) に続く「黒い三部作」の第三作目。ドゥマン社 (ブリュッセル) より1890年刊行。

(9) 『独立評論 (*Revue Indépendante*)』は、シュヴリエ (*Chevrier*) を主筆として1884年5月に刊行 (第1次は月刊。85年4月まで)。当初は、政治、文学、美術などにわたる総合誌であったが、次第に文学雑誌に純化される。第1次においては自然主義的な色彩が強かった。85年5月からは月2回の刊行となり、しだいに象徴派への接近が見られるようになる。1886年11月から再び月刊。デュジャルダンが主筆、カーンも編集に参加し、象徴派の機関誌としての性格を示すようになる。(日本フランス語フランス文学会編『フランス語文学辞典』、白水社、1974年より)。

(10) 訳書 (2007年) p.73 を参照。ただしここでは、原文より鈴木訳による。

(11) ここでの引用が示しているように、ブルデューにおいて、「場の構造」に対する感覚は、必ずしも「行為者」の主観において意識的でなくとも、なお「頭に置かれている」ものでなければならない。ここで私たちが用いる「戦略」も、同様の水準に定位されるべきである。すなわち、当事者の意識においてそれが「戦略」として意識されているか否かを問わず、むしろ人々の行為や言説から研究者視点において解釈され、発見されるべきものとして「戦略的实践」はある。ただし、場の構造を「客観的」なものとし、これを「主観的なもの」から二元的に区分しようとするブルデューの言葉遣いには、いささか慎重な態度が必要である。むしろ、ライール (Lahire 1998) が指摘するように、社会的空間の中では、客体化の程度や観察可能性の程度、あるいは主観的な自覚 (言語化) の程度において、段階的な差異をもった諸現実が、連続的に構成されているのだと考えることができよう。

第3章 アルベール・モッケル ― ワロンの象徴主義者

1. 軌跡

前章において見たように、『ワロニー』の象徴主義への接近は、グループの主導者であるモッケルの強いイニシアティブのもとに達成されたものであった。この側面において、雑誌の展開と成長は、詩人モッケルの「台頭」の軌跡に重ねあわせて見ることができる¹。この雑誌の「象徴派の拠点」としての成功は、モッケルという一個人の力量とその戦略的感覚に多くを負うものであったし、同時に、この若き詩人にとっては、『ワロニー』がきわめて有効な戦略的ツールだったのである。

これをふまえてここでは、一旦アルベール・モッケル個人に焦点を絞って、この見事な戦略的展開がいかなる条件の下で可能となったのか、またそこに実現された「美学的立場の取得」は、他方における「地域的アイデンティティの探求」という課題とどのように接続するものであったのかを検討してみたい。モッケルは、パリを首都とする「文人たちの共和国」(カザノヴァ)の一員となることを目指しながらも、「ワロン」あるいは「リエージュワ(リエージュ人)」であることの意味を生涯にわたって問い続け、そのアイデンティティを手放そうとしなかったように見える。では、リエージュに生まれ育ったこの詩人において、二重帰属の問題はどのように処理されていったのだろうか。こうした問いについての考察は、「ベルギー」または「ワロニー」の作家がフランス文学の場に台頭していこうとする際に直面する「アイデンティティ管理」の問題と、これをめぐる言説戦略の一形態を示すことになるはずである。

まずは、この詩人のバイオグラフィを確認しておこう。

アルベール・モッケルは1866年12月27日、リエージュの郊外に位置するウーグレに生まれる。父方の家系は、オイペン＝マルメディ地方²にその出自を有し、18世紀にマーストリヒトおよびリエージュ周辺へと移り住んできたと言われる。父アドルフ・モッケルは、1857年から77年まで、ウーグレの製鉄工場(Fabrique de Fer)の工場長を務め、1877年からは、ウーグレ＝マリエ工場経営会議の代表に就任している。すなわち、この地域を当時世界有数の工業地帯へと押し上げていた石炭・鉄鋼産業の主軸を担う存在であった。母フランソワーズ・マリー・レオニー・ベールは、ドイツおよびスウェーデンに出自をもつ貴族階級の血を引いた女性で、1909年にはベルギーにおいても、女性男爵(baronne)の称号を得ている。アルベールは、この母親から、音楽についての素養を学んだと言われる。彼は、経済資本・文化資本ともに豊かに蓄えられた家族に生まれ育った、文字通りの「遺産相続者(héritier)」であった。

アルベールは、リエージュのコレージュ (Athénée de Liège) を卒業後、1884年、リエージュ大学に入学する。既述のように、ここで数人の仲間たちと、文学と芸術を中心に論じるサークル「エラン (Élan)」を結成。やがてこの小さなグループは、みずからの活動を記録し、文学作品を発表する場として小さな報告書を刊行。これが、『エラン・リテレール』を経て『ワロニー』へと発展する。この雑誌の編集と刊行を実質的に主導すると同時に、詩作品、詩論、評論を発表し始める。この間、L. エマ (L.Hemma) 名で、『ワロンのちゃらんぼらんな若者たち (*Les Fumistes wallons*)』(1887) を刊行。これは「エラン」に集う若者たちの活動をユーモラスに描き出した集合的な自画像であった³。

モッケルは、リエージュ大学を卒業後、まだ『ワロニー』が刊行されていた1890年から、パリに居を構え、雑誌の寄稿者のひとりであったアンリ・ド・レニエの仲介によってマラルメの「火曜日の会」に参加するようになる。この時から、1937年にブリュッセルに居を移すまで、フランス・パリ (およびその郊外) に居住。『メルキュール・ド・フランス』をはじめとするフランスの雑誌にも寄稿を重ね、すでに『ワロニー』の中で形作られつつあった理論を洗練させながら、作品と評論の刊行を続けていく。著作として出版された詩集には、『少しナイーブな歌物語 (*Chantefable un peu naïve*)』(1891)、『光 (*Clartés*)』(1901)、『不滅の炎 (*La Flamme immortelle*)』(1924) がある。また、文学理論家・評論家としても才を発揮し、『文学の言葉 (*Propos de littérature*)』(1894) において象徴主義の美学に関する自説を体系化するとともに、E. ヴェラーレン (1895, 1917)、S. マラルメ (1899)、M. エルスカン (1934)、Ch. ヴァンレルベルク (1904) についての評論を発表。そのほかにファンタジックな物語集『昔子どもだった人たちのための物語 (*Contes pour d'enfants d'hier*)』(1908) を著している。

その文学的業績は、ベルギー国内の制度的審級による承認を受け、榮譽を授けられることになる。1920年、ヴェラーレンに関する評論を対象に王立アカデミーから「三年ごとの文学賞 (le prix triennal de littérature)」を受賞。「フランス語・フランス文学王立アカデミー (l'Académie Royale de Langue et de Littérature)」の会員に選出。1935年、全作品を対象に「五年ごとの文学賞 (le prix quinquennal de littérature)」を受賞。1939年には、王立アカデミーの代表 (任期1年) に就任している。

こうして、詩人・批評家としてのキャリアを築く一方で、モッケルは「ワロン運動」に対しても積極的に関与し続けている。「フラマン運動」の台頭に対して、早くも1890年代から「連邦化」という解決策を提示。ベルギーという単一の「ネーション」または「人種 (race)」の存在を否定し、エドモン・ピカールの「ベルギーの魂」という概念を批判していく。1911年には、「ワロニーの歌」を作詞・作曲⁴、1919年には、ベルギーの「連邦化」に向けた制度改正を提案する最初の提言「ベルギーの連邦組織の素描 (*Esquisse d'une organisation fédéraliste de la Belgique*)」⁵ を提出している。「フランドルはフラマンに、ワロニーはワロンに、そしてブリュッセルはベルギー人に」が、モッケルの提示するベルギー国の将来像であった。

1937年、パリを離れ、サン＝ジョッス（ブリュッセル）に居を移す。1940年、ヴィールツ美術館（Musée Wiertz）の学芸員（conservateur）に就任。晩年をベルギーで過ごす。

1945年、逝去。リエージュ・ロベルモン墓地に埋葬される⁶。

象徴主義の詩人・理論家としてのモッケルとワロン運動の闘士としてモッケル。この二つの顔をもつ詩人がどのように作り出されていったのか。そして、その二つの相貌が、彼自身の言葉、あるいは彼をめぐる言説の中でどのように接合されていくのか。これを検討することが本章の課題である。

2. 「産業的」なものからの逃走

ベルギーの一都市リエージュに生まれた若者が、象徴派の詩人となり、パリの文学場に台頭していくことを可能にした条件とは何か。まずはこの問題を、二つの理論枠組み——社会・経済的条件に準拠したマルクス主義的文学論と文化資本を参照するブルデュー社会学の視点——に即して考察していこう。

リエージュという街を修飾するものとして、最も頻用される言葉はおそらく「産業的（industriel）」という形容詞である。19世紀後半、イギリスについて産業革命をなしとげたベルギーの石炭・鉄鋼産業の中心地として、リエージュはその隆盛を誇っていた。したがってこの街は、「資本家」と「労働者」が姿を見せ、目に見える形で組織され、階級的対立が「社会問題」として浮上してくる場でもあった。アルベール・モッケルはこの「燃えさかる街（*cit  ardente*）」リエージュに、企業家の息子として生まれ育つ。彼の文学的・美学的企図の生成を理解しようとする時、この産業的な現実に対する距離の取り方を無視してしまふことはできない（ここで、第1章に示したマシュレーの理論を想起するとすれば、モッケルの詩的生産の企図が、いかなる現実の「否認」の上に生起し、それゆえにいかなる「内在的矛盾」を抱えているのかが問われねばならないだろう）。

この点に照準化して、『ワロニー』に掲載されたモッケルの初期の詩と評論を読み直してみよう。

この時、彼の文学は、その最初期の作品からすでに、主題においても方法においても、「物質的なものの無化」と「観念的（*id al*）なもの絶対化」という課題をめぐって展開されていることが再確認される。「詩」という手段によって、「観念的なもの」をとらえ、体現すること。しかし、「存在」が身体的なものでしかありえないがゆえに、また「観念」が「感覚」を通してしか把握されえないがゆえに、さらには「詩」もまた「言葉」という物質的な媒体によってしか具現化されえないがゆえに、その課題は本質的に達成しがたいものとして現れてくる。それゆえに、モッケルの詩と詩学は、「観念的なもの」と「物質的なもの」との「不可能な調停」の試みという性格をまとい続けるのである。

一例として、『ワロニー』の1887年・第1号に掲載された散文詩「夢の飛翔（*L'Essor du Rêve*）」を取り上げてみよう。この作品では、「私」＝「詩人」が、「観念的なもの

飢えた心のとらえがたい夢想」である「幻想 (Illusion)」に向かって、「来たれ、我がものたれ。私がお前のものであらんとするように」と呼びかけていく。これに対して、その「幻想」の「声」は、「我はあらたなる命を生みだす精霊 (l'Esprit) であり、命を奪う物質 (la Matière) である。お前の魂を我が魂に結びつけよ」と答える。「精霊であると同時に物質的なもの」。そうした存在としての「幻想」が「詩」の別名であることは言うまでもない。しかし、「私」は、その弱さゆえに（「だめだ、お前には力がない」）その「精霊」に近づくことができない。そして、地上の存在である「私」に「無力 (impuissant)」という言葉を投げつけて「幻想」は去っていく。

この作品に見いだされる「観念的なもの」と「物質的なもの」との根本的な対立、そしてこれを総合し、調停しようとする「とらえがたい夢想」、その「不可能性」。それは、モッケルの詩を規定する「基本テーマ」であると言ってよい。では、その「解きがたいテーマ」は、どこに由来するのだろうか。

この問いはもちろん、モッケルというひとりの詩人に即して見ても、かなり広い射程をもっている。しかし少なくとも、この若者が置かれていた階級的な位置と、これを規定する社会・経済的な現実を考慮することなく、その「主題」の生成を理解することは難しい。若きモッケルをとりまく状況が、解きがたい矛盾をともなった「イデオロギー的な企て」の成立を要求し、その企てが「文学的ないし美的次元」において、ここに確認されるような「不可能な課題」をもたらしているように思われるのである。

その「現実」についての認識と、これに対する「企図」のあいだの関係を、モッケルはその最も早い時期の作品において、いささかナイーブな形で形象化している。

『ワロニー』の第1年度 (1886年)・第2号に掲載された寓意的な散文詩「ワロンの乙女」を見よう。この作品においてモッケルは、「ムーズ川」の自然をひとりの「乙女」になぞらえて神話的に形象化し、この「乙女」が、「石炭」と「製鉄」の工場（「炎と煙と石炭を吐き出す」「怪物」。「悪意に満ちた人間たちのすえつけた三つの工場」）によって汚され、おびやかされている状況を語る。「ムーズの乙女」は、「失われていく無垢なる自然」を嘆き、涙しながら、やがて生きるべき場所をなくして、アルデンヌの森へと逃げ込んでいく。

「無垢なる自然」の化身であると同時に「純粋なる精神性」を体現する「乙女」が、現実の脅威の前にしだいにその居場所を奪われ、深く山野へと逃れていくという構成は、きわめて定型的である。しかしここには、「物質的なもの」の拘束を逃れ、どこにも場所をもたない「観念的な純粋性」へと「飛翔」していこうとする「詩人」モッケルの企図の原型が、素朴な形で語られている⁷。「ワロンの乙女」は当然「詩的なもの」の寓意でもある。この時、その「乙女」の居場所を奪っていく「脅威」は「工場」という形をとって具体的にその姿を示している。その「工場」を動かしている産業経営体がモッケルの父親に導かれたものであり、モッケル自身の生活（ひいては文学活動）の資でもあったことに、やはり着目せざるをえない。心理学的な図式を適用すれば、ここには「父」の領域を逃れ、「美」という領域においてこれに拮抗しようとする「少年」の葛藤を見ることができると同時に、

に、産業化の中で露出する問題を前に、「帰属する階級」からの「象徴的な逃避」をはかる「ブルジョアの息子」の物語を見ることもできる。少なくとも、モッケルの詩的生産の起源は、その時代の産業的な現実に対する応答として読まれなければならない一面をもっている。

3. 場の構造と経済的・文化的資本

他方で、文学生産の場の構造と個々の主体の側に蓄積された「資本」の関係を問う P. ブルデューや R. ポントンの枠組みも、モッケルのたどった軌跡を説明する上では、きわめてよく機能する。

ブルデューやポントンの視点に立てば、特定の主体 (agent) によるジャンルや美学の選択は、二つの項の相互依存的な関係の中で決定されるものと見ることができる。すなわち一方には、所与の歴史的時点において、その主体が参入する文学場に準備された可能な選択肢のヴァリエーション — ブルデューの用語では「可能性の空間」 — の「客観的構造」。他方では、その場の構造を認知しながらこれに参入していく主体の側に蓄えられた「社会的・経済的・文化的諸資本」。各主体は、みずからの台頭と承認の獲得のためにその資本を動員し、戦略的なキャリア形成をはかっていく。ただしその選択は、常に自覚的かつ意志的な決定にもとづくものではなく、むしろ身体化され、感覚そのものに埋め込まれた実践の産出構造 — ハビトゥス — に導かれる。

この二項の関係の中でジャンルの実践と美学の構築が導かれたのだと考えた場合、ひとりの象徴派詩人の誕生の過程については、次のような説明が可能になる。

まず第一に、文学場の変動的な再生産過程が、その歴史的時点でどのような様相を示していたのかを見ておかねばならない。それはすなわち、1880年代の後半にフランス文学・ベルギー文学の場に参入しようとする若者の前に、「取得可能な位置の空間」がどのような形で広がっていたのか、という問題である。序章において概略的な整理を示しておいたように、ベルギー国内では文学生産の場の相対的自立化／自律化 — フランス文学に対する自立化と同時に、その他の社会的諸言説に対する自律化 — が押し進められようとしていた。言い換えれば、ベルギーの若き作家たちには、社会・政治的な要求から切り離されたものとして「自分たち自身」の文学を語る事が可能になり、かつ要求されていたのである。他方、「フランス文学」の場においては、支配的な美学の交代が小説と詩の双方の領域で進行しつつあった。とりわけ「詩」の世界では、『ワロニー』の刊行されたその7年間で、まさにちょうど「象徴主義」の浮上と、制度的承認の段階に対応している。ギー・ミショーによれば、「1886年には、象徴主義という名称自体はまだ文学関係者たちのいくつかのサークルにおける合言葉でしかなかった」。しかし、「1891年になると、大新聞でさえ、この新しい流派の勝利を認め、正式のものに見なしたのである」(Michaux 1971=1993: 174)。

他方で、実践の主体 (モッケル) の側に準備された条件はどうだろうか。第1節に示したバイオグラフィがすでに、モッケルに与えられた「資本」の豊かさを示唆している。一

方では、小さな雑誌の刊行をすべて自費によってまかない、大学卒業後も「収入のための仕事」に就くことなくパリに居を構え、文学活動に専心することを可能にする経済力。他方では、ラテン語・ギリシャ語に通じ、音楽や絵画に対して幼い頃から慣れ親しみ、フランス哲学のみならず、ヘーゲルやショーペンハウアーといったドイツ哲学をも語りうるだけの教養。そして何より、文学場の動向を正確につかみとり、その中で次に来るべき「未知の可能性」が何であるのかをはかりとることのできる、身体化された構造感覚・歴史感覚。その経済資本と文化資本の潤沢さが、モッケルの「台頭の戦略」を条件づける。

詩という、「文学場」の中で「高い正統性」を付与され、同時に身についた「^{キェルチュール}教養」と「^{サンス}感覚」（文化資本）を要求するジャンル。それはまた、この領域での正統性の承認にいたるまで、長い時間と多くの無償の努力（これを補いうる経済資本）を要求するジャンルでもある。このジャンルの選択を許すだけの条件がモッケルの側にあったことはくり返すまでもない。

そのモッケルが、この世界に躍りてようとしていた時期に、場の再生産過程——切断と更新の中で新たな流派が台頭し、新たな正統性のヒエラルキーが構築されていく過程——の最先端に「新しい可能性」として姿を現しつつあったものが、「象徴詩」または「象徴主義」の美学であった。その美学をみずからのものとして請求するための条件は、先に見た「社会意識」論的な側面においても、また「文化資本」論的な側面においてもすでに準備されていた。

このように、モッケルの象徴主義への接近は、その構造的な条件が万端整った中で生まれた出来事だったのである。

4. フランス文学の場における「ベルギー人」

しかし、場の理論の発想をさらに押し進め、文学生産の地域性を考慮に含めてみるならば、この詩人の出自——ベルギー・リエージュ——は、文化・経済資本の多寡には還元されない独自の問題を提示していた、と考えることができる。出身地の地理的な周辺性は、文学場を支える地政学的な想像力に媒介され、しばしば制度的な周辺性に翻訳される。文学者は、みずからの出自に関する情報を管理・操作して、時にはこれを隠蔽したり、時はこれを強調したりしながら、場の中での正統性の獲得をはかっていかねばならないのである。

一般的に言えば、ベルギーのフランス語使用の作家がパリの文学界において評価を獲得しようとする時、その地域的独自性をどのように処理しようとするのかについては、二つの方向性を見いだすことができる。ひとつは、その周辺の出自の有徴性を極力小さなものにしていこうとする傾向。その中には、ベルギー社会との関係を絶ち、その出自を否認・隠蔽して、完全にフランス社会・フランス文学への同化をはかろうとするアンリ・ミショー（Henri Michaux, 1899-1984）⁸のような態度もあれば、クリスティアン・ドートルモン（Christian Dotremont, 1922-1979）⁹のように、ある種のコスモポリタンとして無国籍

性・越境性を強調していくというやり方もある。いずれにしてもこちらの軸に近づけば、「ベルギー人」（またはフラマン、ワロン）としてのアイデンティティは、その美学や文学からは切り離されていくことになる。その対極には、出自の特異性を有効に意味づけて、これを象徴資本に転化していこうとする戦略がある。ただしこうした方向性を選択する時には、きわめてローカルでマイノリティ的な地方の文学——「地方文学」または狭義の「地域主義文学」——として「二級」の格付けを与えられてしまう危険性がある。そのリスクを超えて、「文学的普遍性」の承認を獲得すると同時に国民的・地域的アイデンティティの価値付与に成功する場合には、パリの文学場に一定の地位を保ちながら、そこで獲得した威信をもとにベルギーの文学界に関わり、後進の文学者や公衆に強い影響力を及ぼしていくことが可能になる。ジョルジュ・ローデンバック（Georges Rodenbach, 1855 - 1898）やモーリス・メーテルリンク（Maurice Maeterlinck, 1862 - 1949）やフランツ・エラン（Franz Hellens, 1881-1972）¹⁰などがこの型に近い存在として思い起こされる。

象徴主義の詩人・理論家として名を成しながら、「ワロン」としてのアイデンティティに終始こだわり続けたモッケルの軌跡は、この最後のパターンを典型的に示すものと言える。彼は、パリの文学的審級による承認を追い求め、その権威（ここでは特にマラルメと「火曜日の会」とのつながりの中でみずからの位置を確保しながら、他方では、アカデミー会員としてベルギーの文学者たちに対する発言力を増していく。フランスの文学者たちのあいだで流通する批評言語をもってみずからの文学を語り、その場への参入をはかる一方で、パリにおいて得られた象徴資本・社会資本を武器にベルギーの文学場に対する自己の正統性を誇示していくのである。

この時、出自の「否認」や「強調」という「態度」あるいは「戦略」が、（局面状況ごとに）特定の美学的立場とそれぞれに親和的なものとなることに留意しておこう。後者、すなわち「ベルギーの作家」というアイデンティティを放棄することなくフランス文学の場に参入していくタイプの作家たちにとっては、みずからの「ベルギー性」はしばしば強調されるべき有徴性であり、少なくとも「その出自の文化」（それにとまなうイメージ）に適合的な「美学的立場」を選択することが要求される。19世紀末においては、その出自（「北方の詩人」というラベル）と最先端に浮上しつつあった美学が見事に整合的なものとして機能し、「ベルギー象徴主義」という潮流を形成することになった。他方、フランス文化への同化を志向する作家たちは、時に「古典主義」の規範を、また時には地域性を徹底的に排した前衛主義——「どこにもなく、いたるところにある」——を選択することになる。この意味で、「美学的アイデンティティ」と「地域的アイデンティティ」は相互に完全に独立の変数ではない。ではモッケルにおいて、その二変数はどのような関係をとることが可能だったのだろうか。

ここであらためて確認されねばならないのは、モッケルが「フランドル」の出身ではないということである。この時代、（フランス語文化圏の中での）「ベルギーの文化の独自性」は、「ゲルマン」的要素と「ラテン」的要素の融合あるいはその混合の中に求められていた。

J. -M. クリンケンベルグがきれいに定式化したように、とりわけ文学の領域においては、「フランス語表現+フランドルの着想=ベルギー文学」に他ならなかった¹¹。「フランス語」という「普遍的な明晰さ」と「美しさ」の神話に包まれた言語によって、「エキゾティック」なフランドルの風景、その魂、その民俗的な伝承や固有の精神性を描き出すこと。この「ベルギー文学」の構築の戦略にとって、フラマン・フランコフォンであったローデンバックやヴェラーレンやメーテルリンクといった作家・詩人たちは格好の位置にある。しかし、リエージュに生まれ育ったモッケルは、フランドル性をみずからの土地柄、みずからの風土として要求することができない。そして、これはもちろん、「ワロニー」と呼ばれるようになった地域に根をもつすべての表現者たちに共通の条件である。ましてや、「フラマン運動」の興隆の中で「二つの民族」あるいは「人種」の対抗関係がしだいに強く意識され、「ワロン・アイデンティティ」の構築が要請される状況において『ワロニー』へと結集した若者たちには、「ベルギー」の名の下に「フランドル」との同質性を主張することなどできようはずもなかった。しかし、クリンケンベルグが定式化したような「ベルギー文学」の「図式」——それは同時代の言説の中で、多少なりとも明示的に語られているものでもある——を見れば、そこに「ワロン」という要素が抜け落ちていることは明らかである。では、彼らは、どのような形で、自己の独自性の主張、その正統化の戦略を立てることができたのだろうか。

モッケルという一詩人の足跡に即して見た時、その課題は、象徴主義という美学の選択（あるいはその構築）とワロンとしての^{レジョナル}地域的なアイデンティティの確保とが、いかに整合的な形で結びつけられ、ひとつの文学的な個性として打ちだされていくのかという問題として理解される。しかし、モッケルの置かれた位置から見た場合、「美的表現形式」と「地域的個性」との接合の問題は、「フランドル」とは無縁のものとして「ワロニー」の個性を打ちだせばよいというほど単純なものではない。というのも、一方で、モッケルが「象徴主義の詩人」としてフランス文学の場に台頭していく時、望むと望まざるとに関わらず、彼は「ベルギーの象徴主義者」というカテゴリーの中に括られ、そのラベルのもとで「承認」されてしまうからである。ローデンバックの存在が「死の都ブリュージュ」の陰鬱なイメージと不可分であったように、ヴェラーレンの詩がエキゾティック・フランドルのステロタイプのイメージを背景として読まれていったように、モッケルもまた「北方の(nordique)」詩人たちのグループの一員に数えられ、それゆえに一定の地位を獲得することに成功した面がある。

例えば、レミ・ド・グールモンが、『文学的ベルギー (*La Belgique littéraire*)』の中で一群の詩人たちについて語る時、このフランスの作家がワロンとフラマンの差異を十分に踏まえ、その中でモッケルの個性を確実に認識しているにも関わらず¹²、そこでまず第一に機能するのは「ベルギーの詩人」という包括的なラベルである。

今や誰もが知っているように、かつて暴力的な力に苦しめられたこの小さな国 [=ベルギー] が、メーテルリンクやヴェラーレンといった傑出した精神を育んだのだ。また同時に知られるように、あるいは、まだ十分には語られていないけれども明日には知られることになるように、その旗頭のうしろには、フランドルの豊かな祭りの行列のように、ヴァンレルベルクやグレゴワール・ルロワやエルスカンやモッケル、さらにはエクハウトやアンリ・ド・グラーやコンスタンタン・ムーニエといった人々の掲げる幟や小旗が続々と進んでいるのだ。彼らは、ワロンであれフラマンであれ、詩人であれ物語作家であれ、芸術家であれ夢想家であれ、ベルギーを見事に豊饒な土地としてきたのだ。(De Gourmont 2002 : 63-64)

詩人に関しては、ベルギーはとても充実している。おそらくは他のどこよりも豊かな国である。というのも、まだ他に [=ヴェラーレンだけでなく] グレゴワール・ルロワ、フェルナン・セヴラン、アンドレ・フォンテナス、モッケル、ブロンなどなどがあるからである。(De Gourmont 2002 : 76)

モッケルが「ワロン」の名の下に「フラマン」と同じカテゴリーに括られることを拒否しようとしていたとしても、このようにフランス人の視点から見れば、彼はやはり「詩人に関して、他のどこよりも豊かな国」「ベルギー」の作家であったはずである。したがって、その作品や理論の受容において、「北^{ノルディック}方イメージ」あるいは「フランドル幻想」の感染を避けることはできなかつたし、見方を変えればその恩恵を被っていたようにも思われるのである。この時、戦略的な観点から見ても、モッケルがみずからの詩的世界を構築するにあたって、「ベルギー的」または「北方的」な色彩をまったく消去して、フランス文学の伝統の中に埋没してしまうことは、決して得策ではなかつたと言えるだろう。そして、次節において見るように、文学の地域的な出自を語るモッケルの言葉は、「フランスとの差異」による自己存在の価値づけを忘れていない。すなわち、「フラマン」に対する「ワロン」の独自性を協調しながらも、「フランス」に対しては「北方の詩人」としての有徴性をまとい続け、その文学的な地域性を象徴主義というみずからの美学的理論と整合的に結びつけていくこと。この二重の差別化の中で、「ワロンの象徴主義者」としての売込みをはかっていくことが、モッケルにとっての戦略的課題だったのである。ではその時、文学・芸術の「ワロンの性格」は、どのような言説構成の中で語られていったのだろうか。

5. 「精神性」と「音楽性」

「ワロンの文学・芸術」の「地域的・民族的個性」とは何であるのか。これを言説化しようとするモッケルの試みは、すでに『ワロニー』の中にも見いだすことができるが、これについては、次章以降に雑誌全体の「地域主義的展開」をたどる中で取り上げることとして、ここでは、その模索の果てにモッケルがたどりついた「定式」を確認しておくことにしよう。検討されるのは、モッケルが『メルキュール・ド・フランス』に発表した「カ

ミーユ・ルモニエとベルギー」(1897)と『ワローニア¹³』に発表した「カミーユ・ルモニエとワロン感情」(1903年)という二つの文章である。これらのエッセイでは、ルモニエという「ベルギーの国民的作家」が取り上げられ、その中に二つの異なる民族性が共存することが指摘され、その分析的な区分を通じて、「ワロンのなもの」と「フラマンのもの」の概念的な峻別が目指されている。二つの作品は、その発表の時期と媒体(したがって、想定される読者)の違いから来る力点のずれこそあれ、基本的には同一の主張をくり返している。以下、その連続線に沿って骨子を要約してみよう。

(1) 「カミーユ・ルモニエとベルギー」(1897)

このエッセイでは、フランスの読者に対して「ルモニエはベルギー人である」ことが再確認され、では「ベルギー人であるとはどういうことなのか」があらためて問われている。これに対してモッケルはまず、ワロン人とフラマン人とが、その「血」において、「習俗」において、「経済的状況」において、「言語」において、そして「歴史」において「たがいに異質な二つの民族(Peuples étrangers l'un à l'autre)」であるという従来からの主張をくり返す。政治的には二つの地域が結びついているとしても、両者は本質的に異なる「人種(races)」であり、ワロン人はむしろフランス人との連続性において——ただし、ゲルマン文化の影響を強く被っているので、「中央のフランス人」とはいささか気質を異にするものとして——性格づけられねばならない。

ワロン人(ゲイル人であり、ゴール人である)はつまるところ、北方のフランス人(un Français du Nord)である。兄弟であるロレーヌ人と同様、ゲルマン的要素を多分に備えているがゆえに、中央のフランス人(le Français du centre)よりも夢想的で、同時に重厚なのである。(101)

ここにはすでに、自分たちワロンをフラマンとは民族的に区分し、フランス民族の一員として位置づけながら、同時にその「北方性」によって、パリのフランス人に対する差別化をはかるといふ、二面的な差別化のレトリックが見られる。こうした構図の上にモッケルは、ワロンとフラマンとの差異を二項対立的に列挙していくのである。いわく「堅牢(robuste)」で「本能的・直感的(instinctif)」で、「しっかりと根を下ろし(solidement assis)」、「喜びと健康にあふれた(riche de joie et santé)」フラマンに対し、「感傷的(sentimental)」で「メランコリック(mélancolique)」で「夢想的(songeur)」なワロン。「組織の精神(l'esprit d'association)をもち」、「従順(docile)」で、集団的なまとまりを重んじるフラマンに対して、「独立的(indépendant)」で「反抗的(rebelle)」で「個人主義的(individualiste)」なワロン。さらには、「辛抱強く(persévérant)」持続的な努力を傾けるフラマンに対して、「精力的でありながらも怠惰(à la fois énergique et paresseux)」な、熱しやすく冷めやすいワロン。

そして、こうした気質や社会性の差異の上に、きわめて簡潔に、二つの民族の芸術的感

性の相違が論じられる。すなわち、フランドルとは「絵画」の地であるのに対して、ワロンの真髄は「音楽」にあるのである。

しかし、フランドルの栄光は絵画にある。ここでは、豪華な大輪の花々が見事に咲き誇り、鮮やかな色とりどりの装いで大地を埋めつくしている。メツィス、ルーベンス、ヨルダンス、ファン・アイク等など、これらすべての名が、人種 (race) の芳醇なる理想を高らかに謳っている。芸術家は情熱的に自然を愛し、暴力的なまでに愛し、その従順なる肉体の真底までも所有し、そして己の勝利を叫び、手に入れた恋人の体を光がその波打つ布によって包み込もうとする時、己が喜びをその光に託すのである。(109)

この絵画的な感受性は、目に見えるもの、物質的なもの、身体的なもの、色彩的なものを直接に把握しようとするフラマンの心性に基礎づけられている。

フラマンは非常に深く感じとる。しかし、フラマンは、その感情の素材を直接に目にしたもの、そこにあるありのままの事物の中に見だし、距離をおいて照合することを必要としないのである。(109)

これに対して、「ワロニーの真の芸術、それは音楽である」(107-108)。ロラン・ドラットルからアンリ・ヴェータン、セザール・フランク、そしてウジェーヌ・イザイまで14、この地には「音楽の花が咲き続けている」。

フランドルがその画家たちにおいてそうであったのと同様に、ワロニーは音楽家たちの内にみずからの姿を見だししてきた。しかし、この音楽という手段それ自体の内には何か触知しきれぬもの、非物質的なものがあり、それは散漫に注意を向けるだけではとらえきれない。(110)

物質的で、色彩的で、感覚的なものへと向かうフラマンと、想像的で、夢想的で、観念的なものへと向かうワロン。ここには、「民族的な感性」の二項対立図式の上に、フランドルと絵画との、ワロニーと音楽との、芸術的な親和性が定式化されている。

たがいに対照的な性格とそれぞれに特徴的な芸術をもつ二つの民族。この基本的認識を前提として、モッケルはカミーユ・ルモニエという作家を、二つの人種の結節点に位置づけていく。まず彼は、ブリュッセルや両地域の一部の上流階層には、二つの血の入り混じった人々がいることを確認する(モッケルはしばしば彼らにのみ限定して「ベルギー人」という言葉を使う)。そして、ルモニエがこの最後のカテゴリーに属する「ベルギー人」であることを強調していく(実際、ルモニエはフランドル出身の母親とワロニー出身の父親をもつ)。芸術家としてのルモニエは、フラマンの絵画的性とワロンの音楽性を同時に兼ね備

えた存在として、性格づけられていくのである。

例えば、『太っちょとやせっぽちの話 (*Histoires de gras et de maigres*)』(1874)、『フラマンやワロンの物語 (*Contes flamands et wallons*)』(1875)、『村の片隅 (*Un coin de village*)』(1879) といったベルギーの庶民の生活を活写した「短編」を書き継いでいった時、ルモニエはオランダの画家たちと同じ方法で「絵」を描こうと考えていたはずである。ところが、我知らずルモニエはそれとは異なること、むしろ「詩」に近い作品を作り出してしまっていた。それらの物語は、フランドルを背景にとり、「その見事な写実性によってフラマン的なもの」でありながら、「生きとし生けるすべてのものに対する密かなやさしさによって、いささかワロンの」(114)でもある。こうして二つの人種を結びつけるがゆえに、「ルモニエはベルギー人としてその姿を示す」(114)ことになる。

さらに、長編小説『男』にいたっては、ルモニエは作品の舞台をワロニーへと移し、「ワロンの魂をもってそれを感じとり、それを愛し、そこに入り込んでいく」。

フラマンの芸術性の中で彼がとどめているもの、それはもはや写実主義的な配慮ではなく、天性の見る力、見せる力であり、豊かな色彩と光とともに、ヨルダンスの堅牢さをもって、巨匠の手になるものであることを確信させる豊かさをもって描き出す力である。したがって、形式はその全体にわたってフランドル的である。しかし、その力強さの中にしなやかさがある。(116)

かくして、フラマンの「堅牢さ」や「力強さ」とワロンの「しなやかさ」を同時に兼ね備えた作品が誕生する。そして『男』は、その背景や形式以上に、その主題においてワロンの的であるとモッケルは主張する。それは、いかなる組織にも権力にも屈しないこの野生の男の物語が「個人主義の詩」に他ならないからである。そこには、「ワロンの国の個人主義の真髓」が謳われている。このようにルモニエは、二つの民族の精神を同時に体現する「真のベルギー人」であり、しかも、はじめは「フランドル的＝絵画的」なる芸術から出発しながら、しだいに「ワロンの＝音楽的・詩的」なる芸術へと接近していくことになるのである。

すなわち、この一文におけるモッケルのねらいは、「国民作家」としてのルモニエの位置を確保しながら、他方では二つの民族の異質性を明確化し、その上でルモニエをワロンの側に引き寄せようとするにであった。二つの「人種」の異質性の強調、民族と芸術との本質的な結びつきの確認、そして「国民作家」の民族的帰属をめぐる係争。「カミーユ・ルモニエとベルギー」は、こうした民族・文化の差別化と文化的資源の奪い合いの言説として読むことができる。

(2) 「カミーユ・ルモニエとワロン感情」(1903)

6年後、ルモニエが「自然主義 (*naturalisme*)」を離れ、「自然回帰主義 (*naturisme*)」

的な思想へと転換しつつある事実をふまえて、モッケルは前稿の続編とも言うべき一文を、今度は『ワローニア』に発表する。

ここでは、ルモニエの「近年の作品」が、社会生活の実相を写實的に描写しなくなったこと、したがって『強欲』や『男』のように、ワロンの人々の生活を直接に描きとるような作品ではなくなったことを確認するところから論が起こされている。しかし、そうした表面的な「現実」からの撤退にも関わらず、ルモニエの作品は、民族的・地域的な性格を強くとどめている、とされる。

ここに彼 [=ルモニエ] は一篇の物語を発表する。その筋立てはもはや感情的 (*sentimental*) なものでしかない。『アルシュ』。この繊細にして深みのある情緒 (*émotion*) を描いた傑作の中に、我らがワロンの魂 (*nos âmes de Wallons*) は、嬉々としてその秘められた言葉を聞きとる — そして突然、カミーユ・ルモニエがその形式を革新したおおらかなる「叙情小説 (*romans lyriques*)」の内に、ひとりの詩人が姿を現すのだ。ここではもはや直接にワローニアが描かれているのではない。いかなる地域とも名指されることはない。それは、詩が個別の時や場所につなぎとめる一切のものから解き放たれることを望むからだ。詩はただ、そこにみずからの音楽が響く時間と空間を作りあげようとするだけなのだ。しかし、ひとつの感情 (*un sentiment*)、決して作り出すことのできない感情がとどまり続ける。そして、事物 (*les choses*) を見るその様式においてさえ、詩人は、知らず知らずの内に、おのれが導き出したのではない傾向にしたがうことになる。(107)

作品の直接の舞台や主題ではなく、その基底に流れる「感情 (*sentiment*)」、詩人を知らず知らずの内に一定の傾向へと導くこの底流に、モッケルは芸術の民族性あるいは地域性を見いだす。したがって、芸術作品とその背後にある国民=民衆 (*peuple*) とのつながりは、描かれた内容そのものではなく、これを深層から規定する精神性 — ここでは「ワロンの魂」 — に求められる。

芸術家は、たとえ表面上、その国や地域の人々の心性から遠く離れているように見えても、この深層的な精神性において常に、国民=民衆の個性を表現し続ける。そうであればこそ、「ボードレールがドイツ的なものとして現れることは決してないし、リヒャルト・ワグナーがフランス的なものに見えることもない。そして私たちがよく知っているように、ヴェラーレンのすばらしい色彩の中にはフラマンの頑健な物質性が存在するし、マラルメはフランス的な洗練の極みなのである」(108)。モッケルによれば、こうした国民性あるいは民族性は、明示的な内容ではなく、作品の基底をなす部分にいつのまにか浸透してくる。

芸術は決して、テーヌが言うような、人種 (*race*) の本能や物質的環境の「直接の」所産ではない。それはむしろ、人々の基層に眠る神秘的リズムの展開であり、外在的運動とは対照を

なし、特権的な一部の魂の中で少しずつ目覚めていくものなのである。それぞれの国民＝民衆（*peuple*）の秘密は、その理想（*IDÉALITÉ*）の内にあり、それぞれの国の芸術家たちの着想（*ASPIRATIONS*）は、その欲求（*APPÉTITS*）に神聖な表現を与える。（108）

このように、「国民＝民衆」または「人種」と芸術との関係を、観念論的かつ本質論的に定義した上で、モッケルはこれを「自分たち」、すなわち「ワロン」へと適用していく。この時、モッケルは、「ワロン」の民族性が二つの異なる要素からなると主張する（「我々もまた二つの側面をもつ」）。

まずは、一方におけるフランスとの親近性。この側面では、「ワロン人（*le Wallon*）」は「独立的」かつ「個人主義的」で、屈することなく「自由を追求する」気風によって特徴づけられる。かつ「ワロン人」は「曖昧さを排し」、「明晰に物事を見」、「語る」ことを好む。つまりは、フランス啓蒙主義が体現した「明晰性」と「合理性」、そして「自由主義」と「個人主義」とが、そのままワロンの人々の心性として掲げられるのである。

しかし他方で、「より近づいて見るならば」、「ワロン人」は「大方のフランス人以上により自然（*la nature*）に近い存在」であり、「物（*les choses*）に対する繊細な共感」を備えている。そこには「一種の汎神論的なやさしさ（*tendresse panthéiste*）」があり、それはおそらく南ドイツ地方のケルト＝ゲルマン系の人々との親和性に由来するものなのである」（109-110）。

「ひとつの国民＝民衆のもつ、かくも異なる二つの側面」が、ワロンの芸術をその基底において特徴づけており、その精神（*esprit*）は、地域に伝わるクリスマス・キャロルからグレトリーの音楽にいたるまで、ジョゼフ・リュローやヴィクトール・ルソーの彫刻¹⁵、あるいはピルメスやゴファンの作品、クランス、デラットル、ガルニール、シェネー、デルシュヴァルリーらの著作の中にまで浸透している。

そして、ルモニエの近作に感じとられるものも、この「精神性」に他ならない。それはまず何より、この小説家の文章の「音楽性」の中に認められる。「音楽的」であることによって、ルモニエの作品は「ワロンの魂」に近づくのである。

絵画的に描写しようとする時、カミーユ・ルモニエはフラマンである。なぜなら、まさにフランドルにおいて、絵画はそのほとんどの豊かさをもたらしたのだから。彼の魂は、彼が音楽を考える時に、我々の側に近づく。なぜなら音楽は、ワロニーに固有の芸術なのだから。これらのすべてが調和している。そして我々は、『アダムとイヴ』にワロニーの森の匂いをかぎ、『無垢なる島』にムーズ川の静かな流れを垣間見るのである。（111）

ここに再び、フラマンとワロン（それぞれの芸術的個性）に関する二項対立的な図式が提示される。モッケルのこの図式にしたがえば、「絵画的」なるフラマンは「感覚の上に生きており」、「目に映るものを愛し」、「豊穡なるものを好む」。それゆえに、「彼ら」は「し

ばしばどっしりと重たいものを創造しようとする」。これに対し、「音楽的」なるワロンは常に「観念的に思索し」、「イデオロギーから距離をとろうとする」のである。

こうした定式を掲げた上で、論考は最後に、近年のルモニエ作品の観念性の評価へと向かう。ルモニエの近年の作品は、「哲学的観念」が「アレゴリックな表現」へと向かう傾向にあるけれども、その「観念そのものが、あたかも我々自身の本能の響きであるかのよう」に、我々の心を打つものを備えている。その詩は、真に自由な存在の力と恩寵を語り、人間の永遠のふるまいの簡潔さと宗教的な偉大さを語る。それは自然を語り — そして、生きいきとした物質的世界が精神化され、広大にして深遠な汎神論となっていくのである」(111)。

しだいに「自然回帰主義」的な傾向を強め、「社会的現実」から「観念的な思索」へと転じていったルモニエ。その存在を、なおも「ワロン」の側に引き寄せて位置づけようとするこの論考は、やはり、「国民的作家」の民族的な帰属をめぐる言説上の「争奪戦」という性格をもっている。

しかし、ここでの私たちの関心に即して見れば、確認されるべきはまず以下の三点に求められる。

第一に、国民＝民衆と芸術との結びつきが、表象の内容そのものではなく、その表象を基底的に方向づける精神的な特質（しばしば「魂」という言葉で示される）に求められていること。

第二に、ワロンの芸術の個性が、一方ではフランス文化との親和性にあるとされながら、他方では、ドイツ的なもの（神秘性、汎神論的性格、自然との親近性など）との結びつきにおいて語られること。

第三に、その上で、フランドル芸術の「物質性」と「絵画性」に対して、ワロンの「精神性」「観念性」および「音楽性」が対置されていること。

「ワロン」の芸術をめぐるこれら三つの命題が、モッケルの象徴主義の詩人・理論家としての立場と、見事に整合的なものとして立てられていることに着目してよいだろう。特に、「観念性」と「音楽性」によって特徴づけられる芸術とは、そのままモッケル自身の文学の定義に適用されうるものであった。これらの概念は、立ち現れる産業的な現実を逃れ出て、感覚的なものの背後にある「本質」をつかみとろうとする若き詩人の「希求 (aspiration)」にも適うものであったし、普遍的かつ理念的なるものを言葉のリズムと旋律によって示唆しようとする彼の象徴主義を直接に性格づけるものでもあった。ルモニエという先達を論じながら、モッケルはみずからの詩法をワロンの民族的個性に立脚したものとして位置づけようとしていたのである。

そしてこの性格規定は、フランス文学の場の中にワロンの詩人として台頭していこうとする際に、モッケルが取りえた戦略的な選択との適合性を備えているという点でも、積極的な意味をもつものであった。すなわちここには、フランス文化との親和性と差異が同時

に語られ、フラマンの芸術とのはっきりとした対照性が語られ、かつそこに表現される文学がローカルな社会的現実に縛られることのない遍在性や普遍性をもちうることが保証されている。これはまさに、周辺から中央へと移動し、周辺の色彩を消去することなく、中央の審級による承認を勝ち取ろうとするひとつの戦略の形である。そして同時にこれは、「ベルギー・ナショナル」の神話が解体し始め、「^{レジョナル}地域的なアイデンティティ」が構築されようとしていたローカルな社会的文脈からの要請にも呼応するものだった。ワロニーの芸術・文学の「地域性」と「普遍性」を同時に請求し、かつフランドルのそれからは明確に一線を引く言説。その中心に置かれるのが「観念性」であり「音楽性」であった、と言うことができるだろう。

6. モッケルとワロンのもの

このように一般化された形で提示された「民族の芸術的個性」が、どのような範囲で共通理解となっていたのかについては、広範囲にわたる言説の検証が必要である。しかし少なくとも、それがモッケルを語る人々の言葉の中に反復されるものであったことは間違いない。感覚的現実の中に直接には把握しきれぬ美を言葉の音楽性において指し示すものとしてモッケルの詩は性格づけられ、その音楽的感受性がしばしば「ワロンであることに」結びつけられる。例えば、オランプ・ジルバール¹⁶は、モッケルを追想する一文において、象徴主義の特徴が「何よりもまず音楽にある」ことを確認し、その上で次のように語る。

しばしば短絡的なものになってしまうような一切の一般化を避けるとしても、次のように言うことができるだろう。象徴主義は詩の最も音楽的な表現だったのであり、私たちはその[＝象徴主義の]詩人たちに、フランス語の最も調和的な、最も心躍る作品のいくつかを負っているのであると。

さて、ここで『ワロニー』の指導者であったアルベール・モッケルに返り、ためらうことなく次のように言おう。その雑誌を創ることで、彼はみずからの深層の本性 (sa nature profonde) にしたがって、それはフラマンの物質主義からワロンの芸術を解放し、それによって我々 [=ワロン] の芸術家たちの個性を確かにするものであった。(Gilbard 1946 :438)

象徴主義芸術の音楽性は、ワロンの「深層の本性」に結びつけられ、同時にフラマンの「物質主義」に対置される。そして、その境界線を鮮やかに示した存在としてモッケルが位置づけられるのである。

こうした語り方は、ワロンの人々がモッケルとその文学を語る際に用いられる定型となっていたように見える。その典型的な一例を、モッケルの死後、その追悼の場において発せられたマルセル・ティリー (Marcel Thiry, 1897-1977)¹⁷の言葉の内に確認しておこう。

これは、モッケルの死の5年後（1951年）に、その墓碑の建立を記念して、リエージュのロベルモン墓地で開かれた式典¹⁸でのスピーチである。まずはじめに、フランス語・フランス文学王立アカデミーを代表してトマ・ブロン（Thomas Braun, 1876-1961）¹⁹が挨拶に立ったあと、作家マルセル・ティリーが追悼の言葉を述べている。その第一声は次のように記録されている。

「彼にその名を負うこのワロニーの大地にふたたびひとつになったアルベール・モッケルに表敬するために、我らが集いしこの日は、喪の日ではありえません。これは栄光の日なのです」（Braun, Thiry, Denis, Davignon 1951 : 8）

スピーチの冒頭からティリーは、「ワロニーの大地」と「モッケル」をひとつに重ね合わせる。こうして、詩人の名を土地の名に結びつけることによって、モッケルを伝説的な存在として想起していくのである。

「アルベール・モッケルは、私たちに残された高邁なる文学の騎士のイメージにおいても、すべてを詩にささげた生涯の遍歴においても伝説的な存在でありました。そしていささか奇跡的なことに、彼の生涯は、その若き日の渴望の時からすでに、ワロン意識（conscience wallonne）を目覚めさせるのに貢献するものでありました」（*ibid.* : 8）

こうして、回想の言葉は、モッケルの二つの顔、すなわち「無形の光をとらえる詩人」としてのそれと「ワロニー」を代表する「行為の人」としてのそれに言及する。物質的な現実の彼方に理念的なるものきらめきをとらえようとする詩人が、同時に「ワロンの騎士」として「政治のアリーナ」に降り立つことを可能にしたものは何であったのか。そして、詩人モッケルの象徴主義を、ワロンの文学の象徴たらしめているものは何であるのか。ティリーの言葉は、この問いをモチーフとして進んでいく。そして、この二つの項を結びつけるものとして「音楽性」という概念が引き合いにだされる。

ティリーによれば、その「音楽性」こそが、モッケルをその時代の象徴主義者を代表する存在へと押し上げる要素である。

「一群の詩人たちの中から、彼らの理想、美学、時代を体現する人物を選ばねばならないとしたら、おそらく私たちは（…）ヴェルレーヌやマラルメでも、（…）アンリ・ド・レニエでも、（…）ルネ・ギルやギュスターヴ・カーンでも、（…）スチュアート・メルリやヴィリエ＝グリファンでもなく、むしろアルベール・モッケルを選ぶことでしょう。それはなぜでしょうか。それは、モッケルにおいて何よりも重要なものであった原理——つまりところ象徴主義の原理に他ならないのですが——が音楽性にあったからです」（*ibid.* : 12）

この音楽性において — その正確さと自由において — 、モッケルは象徴主義の精神を代表し、さらにはポール・ヴァレリーやギョーム・アポリネールに先駆けるものであったのだと、ティリーはこのリエージュの先達を称揚する。そして、この詩人の作品を朗読し、次のように言葉を継ぐ。

「ここには、モッケルのすべてがあるのではないのでしょうか。彼の詩と哲学は見事に音楽とひとつになっています。それゆえに、彼は常に変わらず、我々の目に、我々の詩を完全に体现しており、これからもそうあり続けていくのではないのでしょうか。ワロニーの、そしてリエージュの大地という、この音楽の地の詩を」(*ibid.* : 13)

かくして、モッケルの詩は「我々の詩」、「ワロニーの大地」を体现するものとなる。

「エネルギー、精神性、行為、音楽。こうした言葉でモッケルを性格づけることによって、私たちはワロン人の心 (*complexe wallon*) を定義することになります。

そしてここで私たちは伝説に立ち戻ることになります。ひとり人間が、みずからの国 (*son pays*) に、かくも理想的な、かくも完璧に象徴的なイメージを与えうるということは伝説的に稀な事柄に属します。自分たち自身の姿を自覚するにいたったすべての民族 (*peuples*) と同様に、ワロンの人々 (*peuple wallon*) も、その魂とその使命を明らかにしてくれる傑出した人物を必要としていました。その人物がここにいます。ワロニーはその英雄を見いだしたのです」(*ibid.* : 14)

ティリーの言葉は、モッケルをワロン意識の覚醒者として、この民族の「魂と使命」を指し示した「英雄」として聖別化することによって結ばれる。そして、この詩人とその国とを結びつける本質的な要件として、「精神性」と「音楽性」に言及がなされるのである。

同郷の作家によるこのスピーチが、詩人の墓前においてなされた追悼の言葉であったこと、したがってまた過剰なまでの賞賛に終始したものであったことを割り引いて考えねばならない（それでも、マラルメやヴェルレーヌをさしおいてモッケルを象徴主義の代表格に位置づけるあたりは、身びいきがすぎると言うべきであろう）。しかし、それだけにまた、このティリーの発言には、この詩人について公に語られうる言葉が、ある種の定型として示されていると見ることができる。そしてここには、モッケル自身が（例えばそのルモニエ論の中で）ワロンの芸術・文学の特性として語った表現が、見事に継承され、反復されている。「ワロンのもの」をめぐるモッケルの語り口は、彼みずからの詩業を形容する言葉の中に引き継がれながら、ひとつの言説の型をなしていったのである。

7. 地域的固有性の空洞化

しかしながら、ここで少し距離において、この定型化された表現を、地域の芸術・文学

を性格づける言説として位置づけてみるならば、そこには不正確さと曖昧さ、あるいは、その「姿勢 (posture)」における屈折をとまなっているようにも見える。

モッケルの定式が「不正確」であると言うのは、「ワロン＝音楽性」「フラマン＝絵画的性」という対応関係が、必ずしも現実をとらえていないように思われるという点にある。例えば、フランドルの芸術家や文学者が「音楽性」や「精神性」を欠いているという言い方は、多くの場合に不適切である。したがって、のちに見るように、モッケル自身も、フラマンの「傑出した」詩人と認める存在（例えば、A. ジロー）については、「例外的にワロンの」なのだという苦しい評言を向けざるをえなくなってしまう。フランドルが、伝統的に優れた画家を輩出してきたことは事実であるとしても、それは音楽的な伝統の不在を意味しない。他方、リエージュの教養階層が「音楽好き」を自認し、19世紀の末にはこの土地からそれなりの人材（例えば、セザール・フランク、エラスム・ラウエイ）が生まれでていても、ワロニーが「伝統的に」音楽芸術に傑出した土地柄であると主張することは容易ではない。したがって、モッケルの定式は、ステロタイプに墮しているとともに、現実認識において正確性を欠いていると言わざるをえない。

しかし、それ以上に興味深いことは、モッケルの表現が、地域の文化的な個性を表す言説として「不適切」な言い回しとなっているように思われる点にある。もとより、芸術・文学のもつ「音楽性」や「精神性」といった性格は、特定の地域の個性として現れてくるものというよりも、むしろ芸術が芸術であるために、文学が文学であるために要求される「普遍的」な要件、文学性や芸術性それ自体に付随する条件と見なされうるものである。もちろん、普遍性こそがこの地域の特性であるという言い方が、論理的に矛盾をはらんでいるわけではない。しかし、P. カザノヴァが論じたように、普遍的な文学性や芸術性をみずからのものとして主張する言説は、文化生産の場の中心（例えば、パリ）においてこそ適合的なものであり、地域的な周辺性をもった空間では、どこかすわりの悪い言説となってしまう。それを「すわりの悪い」ものと感じとらせるような「周辺性の効果」が生じるのである。

見方を変えればそれは、モッケルがここで、ワロンの芸術は普遍性をもちうる、開かれた、さらには高次の芸術であるのに対し、フランドルの芸術はその個別的な空間に閉ざされた、土着的な芸術にとどまるのだ、というニュアンスを含めて語っているということでもある。一方でフランスとの異質性を確保しながらも、他方では同時に、ワロニーはよりフランスに近く、ワロンの芸術はそのままパリで通用するだけの「普遍性」を備えているのだという誇りが、この定式の背後には見え隠れしている。したがってこの定式は、地域の個性を語る言説でありながら、同時に普遍主義的であり、しかも背景においては文化的な次元でのフランス帰属主義 (rattachisme) を抱え込んでいる。ここに見いだされる奇妙な多層性、あるいは扱われた「パリ志向」は、ワロニーとりわけリエージュの知識階層に顕著なものである。しかしいずれにせよ、フランスとの連続性を根拠に、「普遍性」をみずからの「地域性」の基準にすえようとする論法が、地域の文学・芸術の同一性を支える言葉と

してどこか落ち着きの悪いものであることは否定できない。

さらに言葉を変えれば、モッケルのこの定式は、彼自身の「象徴主義」——それは、「普遍性」を備えた美学理論である——の枠内で、これに抵触しない形で「ワロンの個性」を語ろうとするものであり、それゆえにきわめて一般的で、空虚な言説となっているのだと見ることもできる。実際のところ、作品の「内容」を切り捨てて、基層的な精神性に根拠を求めたこの基準を念頭において見ても、どれが「ワロン」的な作品であり、どれがそうではないのかを判定することは困難である。その抽象性、形式性において、モッケルの定式は、事実上「地域の芸術」の土台を提供するだけの堅固さをもたない、と言わざるをえない。

では、こうした言説の抽象化と空洞化はどのような条件にうながされて生じたのであろうか。

さしあたり、二つの視点を提示しておくことができる。

ひとつは、それは詩人モッケルの言説が二重の二重帰属、すなわち、一方では「フランス文学の場」と「ベルギー文学の場」の双方に、他方では「自律的な文学場」と「地域的な社会言説の場」の双方に帰属し、同時にそれぞれの要求に応えようとしているということ。「文学的アイデンティティ」をめぐるモッケルの言明は、常に複数の異なる場に対して同時に応えることを求められており、そのすべての場で正統な位置を取得することを賭け金としているように見える。ある意味では見事に成功した試みは、しかし、多様な課題に対する整合性の確保を要求するがゆえに、モッケルの言説に——理論的な言説においても、さらには作品それ自体においても——ある種の「平板さ」を付与することになる。実際のところ、彼の非常に明晰な「理論」は、歴史的な文脈の中に確かな「足跡」を残したものの、「文学的な個性」のしるしとなりうるような「過剰さ」を備えていない。そして文学史の中では、モッケルの「成功」に関して多くのことが語られながら、その作品については論じられることが少ない。「地域の文学」をめぐる言説としての脆弱さも、この帰属の多層性に説明の一端を求めることができるだろう。

もうひとつは、モッケルが「社会的な文脈」において準拠していた「ワロニー」という枠組みが、それ自体強固な言説の場を提供していないということ。これは、「ワロン運動」そのものについてさらに詳しく検討されねばならない問題であるのだが、文学・芸術に限らず、「ワロン」の同一性を語ろうとする言説は、一方で「地域それ自体に内在する個性」を語りながら、常に他方では「フランス的なもの」との親近性にその権威の源泉を求めるという二重構造を生みだしてしまう。そこには常に、「フランス」との距離と同一性が同時に語られ、その揺れ動きが、総体としては曖昧な印象につながり、求心的な言説を産出することを妨げる。フランドルの「ナショナリズム」との対比において見た時、その点は一面的に否定的なものとしてとらえられるべきではない。しかし、(文学場の構造以前に)社会的言説の総体が、帰属の二重性と周辺性——距離と従属——を刻印され、そこには「内

実をともなった」「重みのある」言説が生まれにくくなっている。そうした条件を、モッケルの文学言説もまた共有しているように見えるのである。

いずれにせよ、「音楽性」と「観念性」「精神性」という図式において語られるだけであるならば、「ワロンの芸術・文学」の個性は空疎なものにならざるをえない。「ワロンの文学の確立と擁護」という企図をこの抽象的な図式へと収斂させてしまったならば、そこから「豊かな」地域的個性をもった文学が産出されるとは期待しがたい。『ワロニー』に課せられた「周辺性」は、非常に巧妙に構築された、けれども内実を欠いた言説を産出するだけに終わってしまうことだろう。

とはいえ、実際には、この雑誌において企てられた「地域の文学」創出の試みが、すべてモッケルの定式に還元されてしまうわけではない。この雑誌には、単なる深層的な「精神性」や「音楽性」だけではなく、その表象の内実において、つまりは実質的な文学内容において、「ワロンの個性」を語ろうとする試みがさまざまな形で提示されていた。次章では、再び『ワロニー』全体にもどって、文学言説がいかにも「地域」を語ろうとしていたのかをあとづけていくことにしよう。

【注】

(1) A. J. マチューズは、雑誌『ワロニー』全体を批評家モッケルの自己形成過程に重ね見ている。「私たちは、『ワロニー』全体の内に、象徴主義の運動から生まれた最も興味深く価値ある批評家のひとりの知的形成の記録を見る。その最初から最後までを通じて、一連の主要な論説の中に、ひとつの輝かしい批評精神の成長を目撃する」(Mathews 1947 : 93)。

(2) オイペン＝マルメディ地方は、ベルギー南東部のドイツ国境に接する地域である。第一次大戦後にベルサイユ条約によって、ドイツから割譲され、ベルギーの領土となった。現在でも、ドイツ語使用者が数多く居住する。

(3) 『ワロンのちゃらんぼらん若者たち (*Les Fumistes wallons*)』は、リエージュのヴァイヤン＝カルマン社から、限定 25 部という部数で刊行された。「中でも一番いかれた奴による、いかれた連中の物語」と称されたこの作品は、『ワロニー』(作中では『ワロン運動 (*Mouvement wallon*)』と題されている)に集う若者たちの生態を活写した一種の「インサイド・ストーリー」(Mathews 1947 : 32)である。モッケルをはじめとする主要なメンバーは以下のような偽名を与えられて登場する。

アルベール・モッケル (Albert Mockel) = Quelvocable
エルネスト・マエム (Ernest Mahaim) = Hamalin
モーリス・シヴィル (Maurice Siville) = Pékin
エクトール・シェネー (Hector Chainey) = Paris Mystique
セレスタン・ダンブロン (Célestin Demblon) = Letribun
ピエール・M・オーリン (Pierre-M. Olin) = O'Chanvre

フェルナン・セヴラン (Fernand Séverin) = Austérin
 モーリス・ウィルモット (Maurice Wilmotte) = Viletaupinère
 ジョルジュ・ガルニール (Georges Garnir) = Letournant
 オーギュスト・アンロテイ (Auguste Henrotay) = T.Henrot
 オーギュスト・ドネー (Auguste Donnay) = Lamidonné
 オーギュスト・ジョトラン (Augsute Jottrand) = Gontrand Vesal
 オーギュスト・ヴィエルセ (Auguste Vierset) = Verseau

(Mathews 1947 参照)

また、この著作においてモッケル (L. Hemma) は、雑誌 (作中では『ワロン運動』) の基本的性格を次のように語っている。

『ワロン運動』、月刊誌。その基本的な考え方は？文学ならヴェルレーヌ、バルヴェイ、カッル・マンデス、ルコント・ド・リール、J.-K. ユイスマンズ。その特徴。難解な散文と不統一な詩文。音楽なら、いつでもどこでもワグネリズム。特徴。コンセルヴァトワールを嘲笑し、トムソン＝ラウェイに熱狂する。

造形芸術なら、シェネー、ミニヨン、クノッフ、アンソール、ロップス、ルドン。特徴。印象主義者たちへの狂信」(18)。

これらの名前は、時代の前衛、「場」の先端に与しようとするモッケルと『ワロニー』の意志を物語っている。

(4) モッケルの作詞・作曲による「ワロニーの歌 (Le Chant de la Wallonie)」の歌詞は以下のとおり。

Le Chant de la Wallonie	ワロニーの歌
1	1
O terre où les âmes sont libres, Sol ferme et fort des francs Wallons, Rochers, forêts, légers sillons Où l'air rayonne et vibre... Aux jours de détresse et de gloire Tes fils en armes, tous pour toi Forgeaient les fastes de l'Histoire; Et nul ne fut traître à sa foi!	おお、魂の自由なる地よ 実直なるワロンを育む揺るぎなき大地よ 岩山よ、森よ、浅く畝を刻んだ田畑よ そこに風は輝き、ふるえている 苦悩と栄光の日に 君が子らは、みな君のために武器をとり 歴史を刻み込んできたのだ 誰一人としてその信頼を裏切ることなく
REFRAIN	リフレイン
Surgis, grand peuple frémissant, Debout sur la terre meurtrie! Douce terre, Wallonie, Oh! Notre rêve éblouissant!	現れよ、身をふるわす大いなる民よ 傷つけられたこの地に立ち上がれ 優しきワロニーの地に ああ、我らのまばゆき夢よ

A toi notre âme, à toi notre sang,
A toi notre cœur, ô Patrie.

2

Wallon, fils d'un peuple héroïque
Ton rire affronte la douleur;
Tu vas chantant d'un large cœur,
Bravant le sort tragique.
O chants de Jemappes sublimes,
Chant rude et fier de Franchimont,
La mort n'étreint pas ses victimes :
Un chant éternel vous répond!
(Refrain)

3

Jadis, sur la terre de France
La liberté prit son essor,
Et tu suivis son aile d'or
Pareille à l'espérance...
La France partout assaillie
On vit le grand vol d'or trembler...
Mais toi, tu ne l'as pas trahie
Au jour où ton sang dut couler!
(Refrain)

4

Enfant, dès l'aurore première
Dès l'aube du matin vermeil,
Des chansons d'or et de soleil
Te dirent la lumière...
On veut imposer à ta bouche
Des mots barbares que tu hais...
Or donc, redresse-toi, farouche :
Ton chant, c'est le chant des Français!
(Refrain)

君に我らの魂を、君に我らの血を
君に我らの心を、おお祖国よ

2

ワロン、英雄的民の子よ
君の微笑みは苦しみに会い
君は寛き心で歌い続ける
悲劇の運命に立ち向かいながら
おお、気高きジュマツプ*の歌
誇り高くもつらいフランシモン*の歌
死がその犠牲者をとらえることはない
永遠の歌が君らに答えるのだ
(リフレイン)

3

かつて、フランスの地に
自由の精神が飛び立ち
君は、希望にも似た
その金の翼を追ったのだ
フランスはいたるところに攻め入り
大いなる金の翼がうちふるえている
けれども君は、裏切ることはなかった
君が血を流さねばならなかった日にも
(リフレイン)

4

子よ、曙光の時以来、
暁の空が朱に染まって以来
黄金と太陽の歌が
君に光を語る
今君の口には、君の嫌いな言葉が
押しつけられようとしている
さればこそ、立ち上がり、はむかうのだ
君の歌はフランス人たちの歌なのだから
(リフレイン)

5	5
O fils de la terre wallonne Qui vit grandir la Liberté, A l'œuvre ardente de beauté Que notre cœur se donne! Le temp ouvre et ferme son aile, Portant l'amour, portant la mort... La gloire seule est immortelle Qu'il porte au plus fier, au plus fort!	おお、自由を育む ワロンの地の子よ 我らの心が授ける美の 完成に躍起になる者よ 時はその翼を開き、閉じ 愛をもたらし、死をもたらし 栄光だけが不滅である 時はそれを最も気高く、最も強くする
REFRAIN	リフレイン
Surgis, grand peuple frémissant, Pour l'œuvre de force et de vie! Notre terre, Wallonie, Oh! notre rêve éblouissant! A toi notre âme, à toi notre sang, A toi notre cœur, ô patrie!	現れよ、身をふるわす大いなる民よ 力と生命を働かせるために 我らが地、ワロニー ああ、我らがまばゆき夢よ 君に我らの魂を、君に我らの血を 君に我らの心を、おお祖国よ

(Wallonia, XX^e année, 1-2, Janvier et Février 1912, p.13-14)

* ジュマップは、ワロン地方、モンス近郊の町。1792年11月6日、この地でフランス軍とオーストリア軍の戦闘があり、これに勝利したフランスはベルギー全域を支配下におさめることになる。

* 15世紀、リエージュの街がブルゴーニュ公国軍に包囲された際、600人のフランシモン人が献身的な戦いをくりひろげた、とされる。リエージュの独立心と勇壮ぶりを語る伝説となっている。

(5) 「ベルギーの連邦組織の素描 (Esquisse d'une organisation fédéraliste de la Belgique)」と題されたこのベルギー国家改革案は、1919年の「ワロン集会 (Assemblée wallonne)」において提示されたものである。それまでのワロン運動が、ベルギー国全体におけるフランス語の優位、フランス語使用者の権利の擁護を主眼としていたのに対し、モッケルはここではじめて、国家が一元的に保有していた権力を異なる主体に再配分して「連邦化」していくという方向性を明示することになる。その改革案の骨子は、①市町村 (communes) と州 (provinces) の自律性を拡張すること、②議会 (Chambre de Représentants) を二分割し各地域 (Régions) に設置すること、③上院 (Sénat) を中央政府の下に維持すること、④ブリュッセルとその近郊地域は、州や地域と同格のものとして固有の議会組織 (Assemblée) をもつこと、にあった。ここには、権限を大きく「地域」に委譲することで両言語圏の利害対立を回避しながら、相互の調整の中で統一国家としての枠組みを維持していこうとする20世紀ベルギーのその後の姿が (ブリュッセルという中立地帯と王制という統合の象徴がそのつなぎの役割を果たすという発想も含めて) 見事に先取りされている。そして、こうした「分離と調整」にもとづくモデルが1919年にワロン

の側から提出されたということは、1914年からの戦争がベルギーの「民族対立」の歴史において大きな転機であったことを物語っている。(Dupuis et Humblet 1998 参照)

(6) アルベール・モッケルのバイオグラフィについては、Berthe Bolsée, *Albert Mockel, Animateur de la « Wallonie » et musicien subtil du Symbolisme*, Fondation Plisnier, 1970.および Joséphine Charlier, *Albert Mockel, sa vie, son œuvre* (mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, Faculté de Philosophie et de Lettres), 1985.を参照。

(7) 現実に内属しつつ、現実世界を超越する観念的な存在を仮構する精神。決して直接には把握することのできない絶対的なものを、なお言葉=音楽によって暗示し続けようとするモッケルの詩学の根底には、ロマン主義から継承される態度がある。その到達しえない超越的存在を実体化しようとする精神において、彼のサンボリズムと、民族 (peuple) や人種 (race) の精神および魂を請求するワロン民族主義には通底するものがある。

(8) アンリ・ミショー (Henri Michaux, 1899-1984)。ナミュールに生まれ、6年間のフランドル生活を含め25歳までの大半をベルギーで過ごす。世界各地を旅行して歩いた後、パリに定着。1955年にはフランス国籍を取得している。数々の詩集によって名声を得るが、ベルギー人としての出自を嫌悪と共にしか語ることがなかった。

(9) クリスチャン・ドートルモン (Christian Dotremont, 1922-1979)。作家であり医師であったスタニスラス・ドートルモンを父にもつクリスチャンは、マグリットをはじめとするシュルレアリストたちの影響の下で、第二次世界大戦の初期に、文学の世界に参入する。1948年、その他のベルギー人、オランダ人、デンマーク人の芸術家たちと共にグループ・コブラ (Cobra) (Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam の頭文字をとったもの) を結成、「北方」のイメージをまといながらも、コスモポリタ的な芸術活動を展開する。1960年代には、ロゴグラムの創作に向かい、言葉の意味を造形性と物質性に接続する試みを示す。

(10) フランツ・エラン (Franz Hellens, 1881-1972)。本名 Frédéric van Ermengen。ゲントで育ち、その故郷の街に着想を得た作品で文学の世界へ。小説、評論など多岐にわたる分野で活躍する。第一次大戦後、モダニズムの文学雑誌『ディスク・ヴェール (*Le Disque vert*)』を創刊。ベルギーの若き作家・詩人をパリの文学場にプロモートする役割を果たした。1937年、「月曜グループのマニフェスト」の起草において中心的な役割を演じる。これは、ベルギーの文学を固有のものとしてではなく、「フランス文学」の内部に位置づけようとする意図を示すものであり、クリンケンベルグの言う「遠心的時期」(Klinkenberg 1981) を代表するテキストとなっている。

(11) クリンケンベルグによれば、nordicité + langue française = littérature belge, または aspiration flamande + expression française = littérature belge という定式が、とりわけ「求心的な時期」におけるベルギーの文学を性格づけるものである。(Klinkenberg, 1981)

(12) 『文学的ベルギー (*La Belgique Littéraire*)』は第一次大戦中に刊行されたベルギー文学へのオマージュである。この著作の中でレミ・ド・グールモンは、一人ひとりの作家・詩人の個性に目を配りながら、ベルギーの文学の豊穡さを伝えようとしている。その中に、モッケルにも

ふれた次のような一節を読むことができる。

「フェルナン・セヴランの詩の中にはもっと多くの微笑みがある。ナミュールの近郊から私たちがもとへとやってきたこの詩人においては、悲しみがメランコリーを超え出ることがない。彼のもとでは、哲学はより穏やかで、おそらくはより賢明なのだ。しかし、賢明さとは何だろう。それについては、フォンテナス氏の詩についても同様に語りうるだろう。そこでは、超然とした態度が人生の明確な味わいと交互に現れる。しかし、モッケル氏の詩についてはそうは言えない。彼は感情の愛好家であるというよりは、むしろリズムの探求者であり、繊細な技巧家である」(De Gourmont 2002 : 77)。

(13) 雑誌『ワローニア (Wallonia)』は、『ワロニー』の刊行が停止された後、1893年にJ. デフレシュエ (Joseph Defrecheux)、G. ウィラム (Georges Willame)、O. コルソン (Oscar Colson) の手によって刊行され、のちに「ワロン芸術友の会 (La Société des Amis de l'Art wallon)」(1912-)の機関誌となる。『ワロニー』に比較すれば、ワロン地方の口承文学や伝統的習俗の収集に力点を置いた、より民俗学的性格の強い雑誌であった。

(14) ロラン・ドラットル (Roland de Lattre = Orlandus de Lassus, 1534-1594)。モンス (ベルギー) に生まれ、イタリアで修行を積んだ教会音楽の作曲家。ミュンヘンで室内楽や教会音楽を指揮した。

アンリ・ヴュータン (Henri Vieuxtemps, 1820-1881)。ヴァイオリン奏者、作曲家。ヴェルヴィエ (ベルギー) 生まれ。ヴァイオリンのベルギー楽派のリーダーとして、優れたヴァイオリンのための楽曲を作成。

セザール・オーギュスト・フランク (César-Auguste Frank, 1822-1890)。ピアニスト、作曲家。リエージュ生まれ。リエージュの王立音楽院、ついでパリ音楽院に学ぶ。室内楽の改革者として優れた四重奏曲・五重奏曲を作曲する一方、オルガン曲において個性的な作品を残す。

ウジェーヌ・イザイ (Eugène Ysaÿe, 1858-1931)。ヴァイオリン奏者、指揮者、作曲家。リエージュ生まれ。ヴュータンの伝統を引き継ぎ、ヴァイオリンの現代派の草分け的存在となる。

(15) アンドレ・エルネスト・モデスト・グレトリー (André-Ernest-Modeste Grétry, 1741-1813)。作曲家。リエージュの音楽家の家庭に生まれる。オペラ・コミックの領域で個性的な作品を残す。

ジョゼフ・リュロー (Joseph Rulot, 1853-1919)。リエージュ生まれの彫刻家。象徴主義的作風で、ワロンの精神性を表現。みずからは作成に関与しなかったが、「セザール・フランクのための記念碑」の原案を作成。

ヴィクトール・ルソー (Victor Rousseau, 1865-1954)。画家・彫刻家。フェリュイ (ベルギー) に生まれる。イタリア・フィレンツェの彫刻に影響を受け、詩的な、精神性(魂)の表現としての彫刻作品を試みる。

(16) オランブ・ジルバール (Olympe Gilbard, 1874-1958)。ジャーナリスト、政治家。新聞『ムーズ (La Meuse)』紙の編集主幹、リエージュ大学教授をつとめる。『世界大戦中のリエージュ』(1919)をはじめ多くの著作に関わる。(Le nouveau dictionnaire des Belges, 1998 参照)

(17) マルセル・ティリー (Marcel Thiry, 1897-1977)。作家、弁護士。フランス語フランス文

学アカデミー会員(1939年選出)であり、その終身幹事。『心と感覚』『つきだしたへさき』『放蕩息子』『疲れの肖像』『静かの海』『悲しいことを考える工場』『人生一詩』『変わることなき庭』など多数の詩集を刊行。上院議員ともなり、ワロン運動にも貢献。

(18) この式典は、1951年5月26日、リエージュ・ロベルモン墓地において、アルベール・モッケルの墓碑の建立を記念して行われた。関係の文学者の他、リエージュ市長、市の助役、フランス語フランス文学王立アカデミー代表などがこれに参列。トマ・ブロンの挨拶、マルセル・ティリーのオマージュの後、市の助役であるモーリス・ドゥニが言葉を手向けた。(Braum,Thiry, Denis,Davignon 1951)

(19) トマ・ブロン (Thomas Braum, 1876-1961)。詩人、エッセイスト。しばしば「ベルギーのフランシス・ジェイムス」と呼ばれる。アルデンヌ地方を愛し、その地を謳った詩作品を数多く残す。1939年、フランス語フランス文学アカデミーに選出される。

第4章 地域主義の後退と持続

1. 起点

本章では、再び視野を雑誌全体へと広げ、『ワロニー』において「地域の文学」を構築しようとする企てがどのような展開を示したのかを見ていくことにする。

まずは、その出発点に示された「意志」を再確認しておこう。先に見たように、すでに『エラン・リテレール』の最終号に掲載された「告知」の中で、来るべき雑誌の基本的性格づけ（「文学」と「芸術」のための、「進歩的」性格をもった、「地域」の雑誌たるべきこと）が提示されていた。そこに表明された「地域主義」的な志向は、「読者に」向けて発せられた、『ワロニー』創刊号の巻頭言において、よりいっそう鮮明に打ちだされることになる。

[原文]

AU LECTEUR.

L'ÉLAN LITTÉRAIRE *est mort, vive LA WALLONIE!*

A nous les jeunes, les vaillants, tous ceux qui ont à cœur l'avènement littéraire de notre patrie et surtout de notre Wallonie aimée.

Belle et saine, intensément originale et artiste, elle vaut que ses enfants la chantent, l'exaltent, la glorifient.

Le but est élevé, mais lointain....

QUAND MÊME !

LA RÉDACTION.

(*La Wallonie*, 1886, no.1)

[訳文]

読者に

『エラン・リテレール』は死んだ。『ワロニー』よ来たれ！

若き者たち、勇敢なる者たち、我らの祖国、とりわけ我らの愛するワロニーに文学の到来を心に期すすべての者たちに。

美しくも健やかな、強く独創的で芸術的なワロニーは、その子らがこれを歌い、称揚し、賛

美するにふさわしい。

目標は高く、しかし遠く…

されどなお！

編集委員会

ここで用いられている *patrie* という言葉の指し示す対象は、かなり曖昧である。ひとまず「祖国」と訳したが、それは必ずしも「ベルギー」を意味するわけではなく、もう少し漠然とした形で「郷土たる我々の国」をイメージさせるものである。しかし、その *patrie* は、すぐに「とりわけ我らの愛するワロニー」という形で明確に限定されていく。この「地域」に「文学の到来を期す者たち」の雑誌として、『ワロニー』は最初の自己規定を試みているのである。

では、「ワロンの芸術・文学を擁護する」というこの企図は、その後の雑誌の展開の中でどのように実現されていったのだろうか。

前章・前々章において私たちが確認してきたのは、『ワロニー』が、①その主導者であるモッケルの美学的な立場の鮮明化と同時に、象徴主義運動の^{オルガン}器官としての性格を強め、②フランスの一グループの吸収を契機にパリを中心とする文学場への台頭を果たし、③ベルギーの文学場の中で、先行する他誌に肩を並べるだけの威信を獲得していった、という事実である。そして、この変節に応じて、モッケル個人は、「芸術・文学のワロンの個性」を抽象的に — その「音楽性」と「精神性」において — 概念化し、象徴主義者としての自己の立場と矛盾をきたさない形で洗練させていった。しかし、その定式が「ワロンの文学」の内実を希薄な形でしか表現しえないということもまた、これまでに見てきたとおりである。

では、雑誌全体としては、しだいに明確化される「美学的な旗印」と、当初に掲げられた「地域への志向性」とのあいだに、どのような折り合いがつけられていったのだろうか。この点に関しては、先行する諸研究の中で、すでに一定の考察がなされている。ここで参照されるべきは、A. J. マチューズが『ワロニー1886 - 1892 ベルギーにおける象徴主義運動』(Mathews 1947) に提示した命題と、岩本和子が『周縁の文学 ベルギーのフランス語文学にみるナショナリズムの変遷』(岩本 2007) に示した分析である。

マチューズの基本的な理解は、『芸術のためのエクリ』の合併吸収を機に、「地域主義」的な発想は雑誌を主導する^{プログラム}綱領ではなくなり、以降『ワロニー』は「象徴主義」の時代へと移行する、という考え方 — これを「移行仮説」と呼んでおこう — に立っている。そして、彼によれば、その移行は次のような二つの条件のもとに可能となるものであった。第一に、『ワロニー』が目指していた「地域の文学」は、もとより「観念的」で「美的」なものであり、「普遍的な関心」にもとづくものであって、それゆえに、容易に「象徴主義」

の美学と接合するものであったこと。第二に、その主導者モッケルは、「そもそものはじめから象徴主義により強い関心を向けていた」のであり、「主導者としての関心から、二つ [= 象徴主義と地域主義] を結びつけるという戦略的な選択を取っていた」のだということ。したがって、そのモッケルが「ワロニー」の芸術の本質を「象徴」に求めた時点で、『ワロニー』の芸術的プログラムはすでに、地域的な関心を超え、国境を越えて広がっていくものとなりえていたのである (Mathews, 1947 : 52, 106)。

「地域主義」から「象徴主義」へのプログラムの移行を、矛盾のない連続的な発展として理解するマチューズのこうした考え方は、雑誌の変容をモッケル個人の理論的な展開に即して見る場合には、一定の妥当性を示すように思われる。確かにモッケルは非常に早くからすでに象徴の詩とその理論に傾倒していたし、彼の文学者としての^{ポスチュール}姿勢は、地域に照準を定めるというよりも、むしろはじめからパリを目指す者のそれであった。しかしそれでも、前章において検討したように、象徴派詩人としてフランス文学の場へと進出していく戦略と、これと裏腹に構築される「ワロン同一性言説」の背後には、相応の葛藤が隠されていた。一貫性と連続性を強調するマチューズの理解は、こうした緊張の所在を覆い隠すものとなりかねない。

岩本もまた、『ワロニー』における地域主義的企図が、象徴派の雑誌への変容の中で結果的には結実せずに終わるという見方を取っている。ただし彼女は、リエージュという都市を起点として「ワロン主義」的思潮が台頭してくる文脈を踏まえ、この地域主義的なプログラムのもっていた意味を、マチューズよりも重要視しているように思われる。しかし、「フランドル」との差別化を模索する中で「地域」に固有の精神性を追求するのではなく、「ラテン性」の重視へと向かい、同時にフランス象徴主義との合流の中で「国際的評価」を得ていったために、この文学的前衛の運動は「リエージュの地に根を下ろす」には至らなかった、と見るのである。

岩本によれば、その背景にはリエージュという都市のもつ歴史・社会的性格が規定要因としてある。すなわち、19世紀末の「産業革命の進展と市民社会確立の時期に、政治・経済面で明らかに支配的になった首都ブリュッセルに対して、地方都市が対抗意識を燃やすという形でワロン地域主義は出現」(岩本 2007 : 167) し、その中心に「都市リエージュ」があった。ただし、「19世紀末のリエージュは、十分産業化され都市化された、高度にコスモポリタンの場であった」が、「その活気は企業や、主に工学系の外国人学生によってもたらされていた」ものであり、「文化生活を支えるべきブルジョアジー」の「層はきわめて薄かった」(同 : 167 - 168)。

真の前衛的な文化的革新の推進力が政治・社会との葛藤によるダイナミズムの中から生まれてくるものだとすれば、リエージュにおいて、そのための条件は、他の都市——パリやブリュッセル——に比して明らかに整っていなかった。リエージュを中心とした「ワロン地域運動」は切実さに欠け、未消化のままにとどまったのである。(同 : 168)

こうした社会的条件の下で、リエージュ大学の学生たちが起こした地域主義的芸術運動には、おのずから「矛盾と限界」があったのだと岩本は指摘する。マチューズとは異なって、彼女は、「象徴主義」という普遍主義的な価値を内在した運動と「地域主義」の企図とのあいだには「葛藤」があり、その結果、もとより「切実さ」を欠いていた「ワロン地域主義」の運動は、モッケルの「中心指向」的なふるまいとともに周辺化され、実を結ぶことなく終わるのだと見るのである。

この岩本の評価は、文学実践の社会（学）的背景を正確にとらえているように思われる。「象徴主義」の美学を追求しながら「フランス文学の場」の中に台頭していこうとするモッケルの戦略は、彼が他方において掲げていた「地域の文学の創出」という企てと「矛盾」をきたし、そこには容易には解消できない「葛藤」が生まれている。そして、彼がパリの文学者の中に迎え入れられていくにしたがって、いずれの側に軸足を置くのかはおのずから決まってしまったところがある。「ワロン地域主義」には、もとよりそれだけの重みしかなかったのだと言われれば、それを否定することは容易ではない。

しかし、その途上において、モッケルが「ワロンのもの」の固有性を語り続け、それを文学者として体現しようとしていたこともまた事実である。だからこそ、彼の中心志向と地域志向のあいだには「葛藤」があり、これは何らかの形で対処されなければならない課題であり続けていた。その緊張の経過がたどる道筋は、「都市リエージュ」の歴史・社会的性格に規定されるだけのものではなく、パリを中心とした文学場（フランス文学の場、もしくは「世界文芸共和国」）の中でのベルギー・リエージュの位置に照らして理解されるべき一面をもっている。「文芸共和国の首都」に対して中途半端な距離をもって隔てられている都市、言い換えれば、近接的周辺性をもった場所において「文学」を志す者たちに課せられる独特の文脈性を考えながら、「地域主義的企図の後退」という事実を理解していかなければならないだろう。その時、どこまで「ワロン地域」は「切実さに欠け」ていたと言えるだろうか。

また、象徴主義への戦略的な展開によってひきおこされる緊張は、視野をモッケル個人から雑誌『ワロニー』全体に、もしくはそのオリジナルメンバーにまで広げて見る時、さらに大きなものとして映ってくるように思われる。この雑誌の中で具体的に試みられた「地域文学」創出の試みは、はじめからモッケルの理論のように「観念的」「美的」「普遍的」な性格に終始するものではなく、その「文学的内実」において「ワロンの」なものを表象する意図に支えられていた。そこに構想された「ワロニーに固有の文学」は、モッケルの定式化した「象徴主義」の枠組みに、そうそう容易に吸収されるものではない。したがってまた、主導者の理論とプログラムの「移行」は、グループの中からある種の傾向を排除しようとする力をおよぼし、両者のあいだに軋轢をもたらすことになる。そして、結果として見れば、文学の地域的な個性を実現することにこだわっていた者たちは、雑誌の中で周辺の位置に追いやられていくのである。

ただし、くり返すならば、それは「地域の文学」を形作ろうとする試みがどこかの時点で完全に消失してしまった、ということの意味するわけではない。以下に見るように、私たちはその足跡を最後までたどっていくことができる。本章で私たちが関心を向けるのは、この周辺化しつつも存続する「地域主義」の行方である。

2. 地域を語るテキスト

では、私たちはどのようにして、その地域主義的企図の展開を跡づけることができるだろうか。『ワロニー』の中では、象徴主義の美学が批評的な言説を通じて多少なりとも明示的・体系的に語られるのに対して、「地域の文学」の特性はより散漫な形でしか言語化されていない。したがって、理論的言説の展開を追うだけでは、「ワロニーの文学」の実質的な構想過程をとらえきれない。また、寄稿者たち自身も、みずからの「文学の地域性」については漠然とした共通了解しかもっていなかったように思われる。このため、あらかじめ厳密な「地域主義」の定義を立てて作品を選り分けてしまうと、その内実を取りこぼす恐れが生じる。

そこで、私たちとしては、ひとまずはゆるやかな形での絞りを、意識的に踏み込んだ形で多様なテキストをピックアップしていかねばならない。

(1) 地域主義的テキストの三つの回路

まず、『ワロニー』の中で、この雑誌の「地域的」ないし「地域主義的」な性格がどのような形態で現れてくるのかを確認しておこう。この時私たちは、雑誌を構成しているテキストの種別^{ジャンル}にそって、三つの回路を見いだすことができる。

ひとつは、「小時評」「芸術時評」「音楽時評」などのコラムで、くり返し、地域の芸術活動（出版、コンサート、展覧会、講演会）の「紹介」がなされていること。来週リエージュのどこでどんなコンサートがあるのか、ナムユールの書店からどんな本が出されたのか、ブリュッセルの展覧会はどのような状況であったのか。一方ではパリの文学界の様子を伝えながらも、『ワロニー』はこうしたローカルな情報の伝達媒体という性格を最後まで失うことがない。これによって、この雑誌がリエージュを拠点として刊行されていること、その読者の相当部分がベルギー（ワロニー）の中に想定されていることが、おのずから示されていく。

しかし、「時評」や「書評」は単なる情報提供の役割に限定されるものではない。そこでは、作品の紹介と批評を通じて、しばしば、「ワロンの文学・芸術」とは何かという議論がなされている。ここでは、雑誌の「地域主義的な企図」が、それぞれの書き手によって直接的に表明される。シャルリエが指摘するように、「雑誌の地域主義的な綱領^{プログラム}は、まず何より、ワロンの作家の刊行した著作の評論や、音楽時評の中に記されている」(Charlier 1985: 17)。「批評」的な文章の中に見いだされるこの「地域主義的な綱領」の表明が、私たちのたどるべき第二の回路である。

しかし、先述のように、その「概念化」の作業は量的にも質的にも十分な体系的水準にはいたらず、断片的な言説化の域にとどまっている。したがって、これだけをたどってみても、実際に『ワロニー』がどのような形で「地域的な個性」を打ちだそうとしていたのかを十二分には把握しきれない。そこで第三に、雑誌に掲載された「作品」そのものを中心的な素材として取り上げ、検討していかなければならない。もちろん、「地域主義」それ自体が明示的に言語化されていない中で、どれが「地域主義的」な作品であるのかを判断することは容易ではない。しかし、「書評」や「時評」に語られた言説を参照しつつ、A. M. テイエスが与えた包括的な定義——「限定された地域への準拠が規定的な役割を果たしている作品」(Thiesse 2002)——に沿ってテキストをたどっていくと、実質的にそこには「ワロニーという地域に準拠した作品」を見いだすことができる。ここでは、これ以上の厳密な定義によってふるいをかけることなく、「地域主義的作品」を拾い上げていくことにしよう。

(2) 地域主義的テキスト

以下の表は、『ワロニー』の中の、「文学・芸術の地域性」について論じた評論・批評、および「地域に準拠した」と判断される作品（小説や詩など）の一覧である（ただし、「時評」欄などでの「紹介」や「情報提供」はほぼ毎号のようになされており、評論的な性格をもたない限り、これを逐一取り上げることはしない。作品については、必ずしも全文を精査した上での選別ではなく、タイトルや作者名、冒頭の数節からあたりをつけて拾い上げたものであり、地域主義的テキストを厳密に網羅したものとはなりえていないかもしれない。しかし、明示的に地域を語るテキストについては、概ねその全体像をカバーしているものと思う）。

表1：『ワロニー』における地域主義的テキスト

年度・号数	ページ数	作者・タイトル・ジャンル	時期
1886-1			
-2	39-43 45-52	A. Mockel, <i>La Vierge Wallonne</i> [ワロンの乙女], 散文詩 C. Demblon, <i>Chockier</i> [ショキエ], 散文	
-3	65-71 75-76	C. Demblon, <i>Au Hameau</i> [部落にて], 小説 G. Girran, <i>En terre wallonne</i> [ワロンの地で], 詩	
-4			
-5			
-6	161-166 179-190	H. Chainaye, <i>La Batte</i> [バット], 散文 G. Rahlenbeck, <i>Les Brigands de la Meuse</i> [ムーズの志願兵たち], 小説	

	192	一, Théâtre Wallon [テアトル・ワロン], 「小時評」	
1887 -1	26-30	M.Siville, <i>En terre ardennaise</i> [アルデンヌの地で], 散文	①
	38-44	G.Girran, <i>Luc Robert</i> [リュック・ロベール], 小説	
	62-64	L.Hemma, Théâtre Wallon [テアトル・ワロン], 「文学時評」	
-2	82-84	C.Demblon, <i>Les Wallonnes</i> [ワロンの女たち], 詩	
	84-88	G.Girran, <i>Luc Robert</i> [リュック・ロベール], 小説	
	94-102	A.Mockel, <i>L'Art wallon</i> [ワロンの芸術], 「文学時評」	
-3	109-120	G.Girran, <i>Luc Robert</i> [リュック・ロベール], 小説	
-4	164	E.M., <i>La Wallonie</i> [ワロニー], 時評	
-5	184-190	C.Demblon, <i>A propos de Fumistes wallons</i> [『ワロンのちゃらんぼらんな若者たち』について], 評論	
-6			
-別冊			
-7	262-263	M.Siville, <i>Contes pour l'aimée</i> [愛しきものための物語], 小説	②
	269-270	一, <i>Histoire des Beaux-Arts en Belgique</i> [カミーユ・ルモニエ著『ベルギー芸術史』], 「文学時評」	
	274-275	M.Siville, <i>Li Bleu-Bixhe</i> [『カワラバト』], 「文学時評」	
-8	282-293	C.Demblon, <i>Quintette</i> [クインテット], 散文詩	
	296-298	H.Krains, <i>Croquis nocturne</i> [夜の素描], 散文	
	302-303	A.Mockel, <i>Noël Flamand</i> [『フランドルのクリスマス』], 「文学時評」	
-9	325-329	C.Demblon, <i>Wallon et français</i> [ワロン語とフランス語], 「文学時評」	
-10	371-375	C.Demblon, <i>Wallon et français</i> [ワロン語とフランス語], 「文学時評」	
-11	396-399	H.Krains, <i>La Maîtresse du paysan</i> [農夫の恋人], 小説	
1888 -1	53-59	G. Rosmel, <i>Miss Dispute</i> [ミス・ディスピュート], 小説	
	94-97	A.Mockel, <i>Camille Lemonnier et son dernier livre : La Belgique</i> . [カミーユ・ルモニエとその近著『ベルギー』], 「文学時評」	
-2			
-3	155-160	G.Garnir, <i>Vieilles cloches</i> [古鐘], 小説	

-4	201-202	一, <i>Cachaprés</i> 『カシャプレ』, 「文学時評」	③
-5	224-226 233-235	L.Hemma, Camille Lemonnier, <i>Allemagne</i> . [カミーユ・ルモニエ著『ドイツ』, 「文学時評」 Alb.M, <i>La Symphonie libre</i> [自由交響曲], 「小時評」	
-6	248-250 304-308	C.Demblon, <i>Evocation des vieux Lièges</i> [いにしへのリエージュの想起], 散文 A.M. <i>Cour d'ognon</i> 『たまねぎの芯』, 「小時評」	
-7	323-332 332-337	C.Demblon, <i>Impression et sensation</i> 『印象と感覚』, 「文学時評」 E.Mahaim, <i>Anthologie des prosateurs belges</i> 『ベルギーの散文家選集』, 「文学時評」	
-8			
-9	397-402	C.Demblon, <i>Contes pour l'aimée</i> 『愛しき人のための物語』, 「文学時評」	
-10			
-11	466-470	C.Demblon, <i>Recueil de Noël wallons</i> 『ワロン語クリスマスカロール集』, 「文学時評」	
1889 -1			
-2			
-3	140-142	C.Demblon, <i>Les Poètes namurois</i> 『ナミュールの詩人たち』, 「文学時評」	
-4	164-166	H.Krains, <i>Maisons Borgnes</i> [あやしの家々], 散文	
-5	193-199	C.Demblon, <i>Bois de mai</i> [五月の森], 散文	
-6			
-7			
-8			
-9	380	一, <i>Ligue d'Une Société Scientifique</i> [科学協会連盟], 「小時評」	
-10			
1890 -1			
-2	69-70	Ch.Delchevalerie, <i>Avril d'âme</i> [魂の四月], 散文詩	
-3			
-4			
-5	252-253	一, <i>Aux Entretiens politiques et littéraires</i> 『政治的・文学的対話』誌へ, 「小時評」	

-6	319	一, Critique par <i>Jeune Belgique</i> [『若きベルギー』からの批判], 「小時評」	
-7	350	一, Critique par <i>Jeune Belgique</i> [『若きベルギー』からの批判], 「小時評」	
-8	385-386	Alb.M, Mort de C.Franck [セザール・フランクの死], 「小時評」	
1891-1	32-33	Ch.Delchevalerie, <i>Sous les pommiers</i> [林檎の木の下で], 散文詩	
-2			
-3	156-160 176-177 177-178 190	Ch.Delchevalerie, <i>Little Sketches</i> [リトル・スケッチ], 散文詩 Charles. D. <i>Contes de mon village</i> [『私の村の物語』], 「書評」 一, <i>Les Fusilles de Malines</i> par Georges Eekhoud [ジョルジュ・エクハウト著『マリーヌの砲手たち』], 「書評」 -, <i>Théâtre Wallon</i> [テアトル・ワロン] 「ノート」	
-4			
-5	283-284	一, <i>La plume</i> [『プリューム』], 「ノート」	
-6	288-289 288-289 316-341	H.Chainaye, <i>Les Appels du passé</i> [過去からの呼び声], 散文 Ch.Delchevalerie, <i>Little Sketches</i> [リトル・スケッチ], 散文詩 C.Demblon, Hector Chainaye – <i>L'Âme des choses</i> [エクトール・シェネー『物の魂』], 「書評」	④
-7			
1892 -1	69-70	A.M., Georges Garnir, <i>Les Charneux</i> [ジョルジョ・ガルニール著『シャルヌー』], 「書評」	
-2			
-3	165 185-197	Ch.Delchevalerie, <i>Little Sketches</i> [リトル・スケッチ], 散文詩 A.Mockel, Albert Giraud Poète [詩人アルベール・ジロー], 評論	
-4	306-307 357	G.Franck, <i>Paysage de givre</i> [霧氷の風景], 散文詩 一, <i>Floréal...</i> [『フロレアル』], 「ノート」	

注	参照した版に付された、各年度ごとの通しページ数。	「小時評」は、 <i>Petite Chronique</i> 欄 「文学時評」は、 <i>Chronique Littéraire</i> 欄 「書評」は、 <i>Les Livres</i> 欄 「ノート」は、 <i>Notes</i> 欄掲載の記事を指す。 タイトルに網掛けされているものは、「小説」や「詩」などの作品。 その他は、「評論」「批評」的文章である。 ―は、著者名なしの記事を指す。
---	--------------------------	--

この一覧表からまず確認されるのは、創刊から廃刊にいたるまで、何らかの形で、「地域」の文学・芸術を語るテキストが掲載され続けていること、したがって、「地域主義的企図」が雑誌から完全に消えてしまうわけではないということである。ただし、雑誌全体に占めるそのヴォリュームや、地域性を語る文章のジャンルについては時間の経過にともなう変化が見られる。

(3) 時期区分

ここで、第2章においてたどった象徴主義への接近過程に重ね合わせて、その推移を見ると、7年間におよぶ雑誌の刊行期間の中に、ゆるやかに分節化されたいくつかの段階を見いだすことができる（これは、「象徴主義」と「地域主義」のバランスを基準とした限りでの、ひとつの時期区分の試みにとどまる。他の基準を適用すれば、また別の変節過程を記述しうるかもしれない）。

第一の期間は、雑誌の創刊（1886年・第1号）から、『芸術のためのエクリ』の吸収（1887年・第6号）にいたるまでのあいだ。この時代には、「地域（ワロン）の文学」を構築しようとする意図がむしろ主導的であり、^{サンボル}象徴の文学に対する関心は、モッケルにおいてもまだ限定的なものにとどまっている。

第二の時期は、『エクリ』グループの吸収（1887年・第6号別冊）と、彼らによる寄稿の開始（1887年・第8号）の時点から、1888年・第6号前後までのあいだ。この時期と第三の時期との境界線の確定は多分に恣意的であるが、ひとまず、「哲学的―楽器主義グループのマニフェスト」と同時に、ダンブロン「いにしえのリエージュの想起」やモッケルのアンリ・シモン評¹が載った1888年・第6号を目印に定めておく。この時代には、フランスやフランドルの象徴派詩人が多数寄稿を始め、これによって「象徴主義の雑誌」としての性格を強めていく一方で、シヴィル、ダンブロン、クランス、ガルニールなどによって、「ワロン」の文学を志向した作品も相当数掲載され、実質的に二つの傾向が共存している。

第三の時期は、第二期のあとから、1890年の終わりごろまで。この頃には、作品レヴェルで「地域」に志向した文学が著しく少なくなり、「象徴主義」が雑誌全体の色調を規定する時期である。この時期について年表にあげた「地域主義」のテキストの大半が、「小時評」

「文学時評」からとったものであることに着目しておこう。またその執筆者についても、ダンブロンがほとんどひとりで「ワロニー」の旗印を守ろうとしているように見える。作品の不在と書き手の限定という意味において、「地域主義」は、雑誌の中で完全に周辺的な位置に押しやられているとすることができる。

第四の時期は、1891年の冒頭前後から終刊（1892年・第4号）まで。ここでも、前の時期とのあいだにはっきりとした画期が見いだされるわけではない。しかし、この最後の時代になると、デルシュヴァルリという新しい書き手を中心に、再びゆるやかな形で「ワロニー」に準拠した作品が掲載されるようになり、雑誌全体の動向から見れば周辺的でありながらも、地域の文学的な個性を示す動きがよみがえってくる。実現しなかったとはいえ、シェネーとダンブルンの特集号（1891年・第6号）も企画され、『ワロニー』はその当初の方針を取り戻そうとする動きを見せている。

こうした時期区分²から再度確認されるのは、次のような基本的な事実である。すなわち『ワロニー』は、その刊行当初の時点では地域主義的な色彩を強く打ちだしていた（第一期）ものの、雑誌が象徴主義の運動に接近するにしたがってこの企図は周辺的な位置へと押しやられ（第二期）、ただしそれは完全に潰えることなく継続し（第三期）、最終的にはゆるやかな形でその位置が回復されるにいたる（第四期）のである。この時、刊行当初の「ワロニーの文学」と最終段階での「地域主義」的な作品とがまったく同質のものであったわけではない。例えば、第一、二期の作品では、「地名」や「固有名」が多用され、書き手と読み手とのあいだに、ローカルな知識の共有にもとづいたコミュニケーション回路が設定されていた。これに対して、第四期の作品では、そうした「地名」の指定や個別具体的な景観描写が姿を消し、風景を描き出す場合でも、一般化ないし観念化がなされ、「普遍的」に適用可能なものへと変形されている。ここでも、『ワロニー』という雑誌が、一地域の書き手・読み手のあいだを流通する媒体から、より広い公共性をもった媒体へと変質していることがうかがえる。

とはいえ、「地域の文学」を構築する作業は、全体的なヴォリュームとしては縮小しながらも継続されており、『ワロニー』をその誌名にふさわしい雑誌として支え続けている。その限りでは、マチューズの「移行仮説」は必ずしも支持されるわけではない。では、象徴主義とのバランスの中で、後退しつつも持続するこの地域主義的な企図は、どのような力学にしたがって展開していくのだろうか。これを検討することが以下の課題となる。

3. 『若きベルギー』との競合の中で

ここで私たちは、「場の理論」の枠組みの中で二つの記述視点を設定することができる。ひとつは、ベルギーの文学場を形成する他の主体との競合関係が、雑誌の地域主義的な志向性にどのような影響をおよぼしていったのかを問う視点。もうひとつは、『ワロニー』の寄稿者内部にある属性の差異が、文学的台頭の戦略をいかに方向づけていたのか、に関わる視点である。

本節ではまず、その第一の論点について検討していく。

(1) 『若きベルギー』との関係の推移

私たちはすでに第 1 章において、雑誌の創刊時点に掲げた指針が、先行する他の雑誌との差別化を強く意識したものであることを確認した。『ワロニー』の文学的自己規定は常に、ベルギー国内の他のグループとの競合の中で理解されねばならない一面をもっている。中でも、『若きベルギー』との対抗関係は、雑誌の文学的立場の選択を決定的に左右する要因となっている。誌内の「時評」や「ノート」における言及の頻度においても、言葉の上でのせめぎあいの激しさにおいても、『ワロニー』がライヴァルとして意識していたのは、何よりもまず『若きベルギー』であった。

そこでここでは、『ワロニー』に掲載された記事の中から、重要な契機を示しているものを取り上げて、両者の関係の推移を跡づけていくことにしよう。

① 刊行当初、『ワロニー』は、『若きベルギー』との差別化の意志を示しながらも、この先輩格に対して一応の敬意を表明していた。先にも触れたように、創刊号の「文学時評」には「私たちの姉『若きベルギー』 (*la Jeune Belgique, notre sœur aînée*)」(26)という表現が見られる。

② しかし、第 2 年度 (1887 年)・第 1 号の「文学時評」では、アルベール・モッケルが『ジュルナル・ド・リエージュ』紙による「アルベール・ジロー評」を取り上げながら、この中で『ワロニー』が「若きベルギー夫人の従順な僕 (*les humbles serviteurs de Madame la Jeune Belgique*)」と呼ばれたことに憤慨の意を示し、「我々は『若きベルギー』とは何の関係もない。『若きベルギー』が我々に対して好意的であることは確かである。しかしそれは我々がすべての才能ある作家に対して好意的であるのと同じことなのだ」(60)と、一線を引く姿勢を示し始める。また、すでに第 2 章において見たように、同号の「小時評」では、象徴主義者たちの「新語の創出 (*néologisme*)」に理解を示さない『若きベルギー』の硬直した姿勢を揶揄する記事が見られる。

③ 1887 年・第 6 号の「小時評」(無署名)には、『若きベルギー』による『ワロニー』掲載作品の剽窃が指摘される。

④ 1887 年・第 8 号の「小時評」では、E. マエムが、『若きベルギー』による『アンソロジー』には与しない旨を表明。さらに、同号の「小時評」(無署名)は、同誌を「ベルギーの老婆 (*la Vieille Belgique*)」と揶揄。

⑤ 同年・第 10 号(「文学時評」)では、アルベール・モッケルがアンソロジー『若きベルギーのパルナス派』を批評し、まずは、『若きベルギー』を離脱したクノッフ、ヴェラーレン、ローデンバックの不在が大きな穴を開けている、と主張。他方で、そこに掲載された詩人たち(ジルキン、ジロー、アノン、セヴラン、アレンベルク、ヴァンレルベルク、メーテルリンク、ルロワ)の作品を評価しながらも、この内セヴランは『ワロニー』からの、ヴァンレルベルクとメーテルリンクとルロワについては『プレイヤード』誌掲載の作

品から取られていることを指摘。その上で、『若きベルギー』それ自体としてはどれだけのものを示しているのか」という問いを投げかける。

同号の「小時評」では、『若きベルギー』掲載作品に先行作品の剽窃が多数見られること（例えば、ジローの作品が、ボードレルのそれと酷似していること）を指摘。この雑誌を率いるM. ワレルの姿勢が厳しく批判されている。

⑥ 1888年・第3号の「文学時評」では、モッケルがジローの詩集『世紀を外れて (*Hors du Siècle*)』を批評。「アレクサンドラン」の中で「音楽的なリズム」を響かせる技術については卓越したものを認めながらも、詩文の内容に関しては輝くものをもたない、と批判。（この評文に先だって、モッケルは、ジローに「ピエールズ通り³のデカダン」と仇名されたことに憤慨する一文をそえている）。

またこの同じ号の「小時評」では、『若きベルギー』からの質問に対する回答にそえて、以下のような、かなり辛辣な言葉を送り返している。

かの哀れなる『若きベルギー』はまったくのところどうかしてしまったのだ。どうやら我々が特別にこの老嬢のわめき声を呼び起こすらしい。まるで、赤い色が七面鳥の気に障るみたいだね。怒りに任せて何を叫ぼうと我々にはどうでもいいのだけれど、ばらばらになっちゃって、もはや何の思想も示さない『若きベルギー』はかなりご病気のご様子で、これは同情に値するのだ。(170)

このように、1886年から88年にいたるまで、『フロニー』と『若きベルギー』の関係はしだいに陰悪化の一途をたどり、先にも見たように、この間に生じた『芸術のためのエククリ』の吸収という出来事が、この傾向をさらに加速させることになる。

しかし、このいささか慎みのない舌戦を通じて、『フロニー』は、すでに高い評価を得ている先行誌を競合者として位置づけ、その相手に自分たちをライヴァルとして認めさせることに成功している。それは、新興の雑誌の台頭過程としては、すでにひとつの成果である。二誌のあいだのやりとりにおいて、より多くの「象徴資本」を獲得したのは、間違いなく「後発」である『フロニー』の方であった。

⑦ 1889年、『若きベルギー』はその創設者であり、主導者であったワレルを失う。この際に、『フロニー』誌上にも、ダンブロンの手になる追悼文（1889年・第2号）が掲載される。さすがにあからさまに敵対的な表現ではないものの、故人に贈る言葉としては、相当に辛辣であるように思われる。

ベルギーの文学は、『若きベルギー』の主導者マックス・ワレルを失った。これはブリュッセルの若き文学者たちのあいだでは相当に大きな喪失である。そのグループの最重要人物ではないとしても、彼はグループの中心的存在であり、とりわけ戦闘的なパーソナリティの持ち主であった。彼の忌み嫌った紋切り型の表現を使えば、常に先頭の前線に躍りてようとする彼は、

狙撃兵のようでもあれば蟋蟀のようでもあった。(108)

しかし、この「戦闘的な」指導者の没後、『ワロニー』と『若きベルギー』の応酬は、その敵対的なトーンを弱めていく。両者の関係は、あいかわらず競合者同士のそれであるものの、折にふれ、関係の修復を図ろうとする意志を見いだすことができる。

⑧ 例えば、1889年・第8号の「小時評」には、『若きベルギー』の方向転換」を歓迎する趣旨の、次のような一文が掲載される。

『若きベルギー』の方向転換は、我々にとって大きな喜びである。まったくのところ、この二年來闘わされてきた議論がこのような幸せな結論にいたることこそ、我々の待ち受けてきたところではなかっただろうか。我々ははじめからたがいの違いを示し、常に我々自身の考え方を守ってきたのであるが、心から、かの芸術家たちの善意を称賛したいと思う。

『若きベルギー』は、デラロッシュ、サン＝ポール、モッケル三氏による、本誌掲載の論考を分析した上で、次のように結論づけている。「我々も同意見だ。まったく同意見だ」。そしてさらに、「今や、我々はともに歩こうではないか。絶対的な理論の上に、道すがら難癖をつけあうことはやめにして」。そう、我々にとっても、ブリュッセルの雑誌のこの論説はなんという喜びだろう。我々はいつも、『若きベルギー』の考え方を批判したり、揶揄したりすることを幼稚なことだと考えてきた。ただ、我々是我々の考え方を擁護してきただけなのだ。もし、敵意がやみ、我々の方に歩み寄ってくるのであれば、我々も無益な非難の応酬は控えておくことにしよう。

それに、『若きベルギー』にはまだ、何人ものすぐれた詩人があり、芸術への真摯な思いがある。急いで、おおよその同意を確認するのに、それ以上の何が必要であろうか。(344)

ここで触れられている「デラロッシュ、サン＝ポール、モッケル三氏による論考」が、ルネ・ギルへの批判と決別の意思表示の一文であったことを想起しておこう。フランスのサンボリスト・グループとの関係の変化に連動して、『若きベルギー』は『ワロニー』との関係の改善を図り、後者もこれに応えようとしているのである。

とはいえ、和解の意思を示しながらも、『ワロニー』がここで、『若きベルギー』を「ブリュッセルの雑誌」と呼び地域的な位置の相違を強調していること、たがいの理論的な立場の「違い」についてはなんら歩み寄る姿勢を見せていないことには、あらためて留意が必要である。実際そのあとも、『ワロニー』は『若きベルギー』と一括りに「ベルギー」の文学に数えられることにアレルギー的な拒否反応を示し、ことあるごとに、みずからの「自律性」「独自性」を語り続ける。「無益な非難の応酬」は避けたいとしながらも、差別化の意志は決して廃れていない。

⑨ 例えば、(のちに詳しく見るように) 1890年・第5号の「小時評」では、『政治的・文学的対話』誌掲載の記事をきっかけに、『ワロニー』は、「ベルギーの作家」として一括

されることにクレームをつけ、これをめぐって『若きベルギー』とのあいだに小競合いをくり広げている。

⑩ しかし、他方では、その立場の違いを前提にした上で、相手の業績を承認するような言葉も表明される。1891年・第1号の「ノート」には、無署名で、『若きベルギー』創刊十周年を記念した祝宴の様子が伝えられ、そこに次のような文章を読むことができる。

『若きベルギー』の祝宴における気さくで本当に楽しい数時間。芸術を称えるために集まった二百人以上の人々が、十年前『近代芸術』とともにベルギーにおける文学的ルネッサンスを産み出した、今もなお健在のこの雑誌に喝采を贈ったのだ。十年間の努力のあと、我が友人たちは、誇りをもってこれまでの成果を見つめることができる。『若きベルギー』の既刊号は、芸術として建立された堅固なるモニュメントであり、その貴重な書物は、美への篤い信仰をさらに証言しようとするものである。『若きベルギー』に熱い祝福を。さらなる作品を、信頼とともに待望しつつ。(92)

いささか型どおりの祝辞とはいえ、『若きベルギー』にこれほど素直な賛辞が贈られたことは、この雑誌の中でははじめてのことである。『ワロニー』の編集委員会は、口汚く応酬をくり返すような関係にここで終止符を打とうとしているように見える。しかし、これは同時に、たがいに一定の地位を占め、対等に肩を並べた者としてのゆとり、あるいは驕りの表現であるとすることもできる。それは、この一文のすぐあとに、「パリ」における「サンボリスト」の祝宴の様子が紹介され、そこに列席するモッケルの姿が語られることからもうかがい知ることができる。

⑪ そして、『若きベルギー』との関係において、『ワロニー』の立場を示す最後の文章は、モッケルによる「アルベール・ジロー論」に見いだされる(1892年・第3号)。ここでは、ジローを例外的な存在としてあつかいながら、フラマンとワロンとの「人種」としての差異が強調される。言い換えれば、例外的なフランス語の使い手、フランス文学の精神的な担い手であったジローを除けば、「ワロン」の文学と、『若きベルギー』とのあいだに共通項は存在しないということでもある。敵手の側の最良の部分だけを自分たちと同質のものとして(論理的に)抱き込んで、あとはただ「異質」なものとして距離を置けばよい、ということであろう。ここには、「フランス」の象徴主義の一員として一定の地歩を占めた、モッケルの確かな自信を感じとることができる。

(2) 対抗関係の中での「立場」の模索

このように、その創刊から終刊にいたるまで、『ワロニー』が先行誌とのあいだにくり広げた論戦・舌戦をたどってみると、この雑誌にとっては一貫して『若きベルギー』の存在が重要であり、これと差別化をはかり、これを卓越することが重要な関心事であり続けたことが分かる。ここに力点を置いて見るならば、『ワロニー』の主導的な方針選択は、この

「ブリュッセルの雑誌」との差異を強調しつつ、これに匹敵するprestigeを獲得することを目的とした、戦略的な自己呈示過程として位置づけることができる。そしてこの時、地域主義も象徴主義も、『若きベルギー』との差異化の指標となりうるものであったことが理解されるだろう。

ブリュッセルを拠点とし、フラマン・フランコフォンを主な担い手として、「ベルギー文学」の「ルネッサンス」を体現していた『若きベルギー』に対して、リエージュに集まったワロンの若者たちは、自分たちの「地域の文学」の構築を掲げて対抗する。その意志を最も明瞭に示している文章は、1887年・第1号の「文学時評」にL. エマ(=アルベール・モッケル)によって書かれた「テアトル・ワロン」への劇評である。この「評」は、モッケルが「ワロン」の芸術・文学を語る際の口調を伝えると同時に、そこで、「ワロン」の芸術・文学がいかなる対比の項のもとに置かれ、どのような差別化=卓越化が意図されているのかをよく表している。

モッケルはまず、「テアトル・ワロン」の音楽に対して辛辣な評言を向ける。「音楽に関しては語らずにおこう。(…) 嘆かわしい! 音楽好きを自称するリエージュで、テアトル・ワロンはお経を唱えているのだ」(63。)しかしその一方で、劇の内容に関しては、その「獨創性」をほめあげ、これを「ベルギーの芸術」と対比してみせる。

劇の内容に移ろう。ここでは、フランス語にいどんだヴェルヴィエ⁴やブリュッセルの劇作家たちが、ベルギー言葉で作りだしてしまった凡庸でばかげた代物からは遠くかけ離れている。彼らのもとでは、言いなりに信じてしまう聴衆が、三幕の中にばらばらにされて積み上げられた常套句の山を、高峰でもあるかのように褒め上げてしまうのだ。まったく、それがベルギーの芸術というわけだ—— わあお、いたんだ臓物とすえたバターのおいがする——。ワロンの作家たちにおいては、反対に、どんなに気難しい御仁と言えども、その批評眼と獨創性を認めないわけにはいかない。(63)

そして、モッケルの「軽口」はさらに次のように続く。

(…) とにもかくにも、君たちはワロンなんだ。ワロンのままでいよう。自分の人種に反して、ベルギー人なんかになろうとしないほうがいい (*restez Wallons et ne tâchez pas d'être Belges contre votre race*)。君たちがちゃんとそう語っているように、僕たちはリエジョワなんだ。カニフィストン (*les Kannifistones*) とは何の関係もない。丸い頭の人間が、四角い頭をした善良な人たちを呪っているわけじゃない—— それは流行の問題じゃない? ——、でも僕たちの水銀 [のような血] と、彼らのでんぷん質の血とは、まったく似通ってなんかいない。彼らはゲルマン、僕らはラテン。彼らの芸術はまったく表層的で、力強い色彩と、ぎらぎらとした体力を求めている。僕らの芸術はもっと内面的で、繊細な洞察と、事物の超越を求めている。

だから、僕たちは僕たちのままであろう、ほかでもない僕たちのままで (Soyons donc nous-même et rien que nous-même)。それはワロンであってベルジョワなんかじゃない (Wallons et non Belgeois)。そして、僕らの国歌が「勇敢なるリエジョワ」であるなら、あちこちでヴァン・カンペンノウ⁵の寄せ集め曲を吹き鳴らし、ワロンの栄光をフラマンの音楽で祝福するのはやめにしよう。あれは本当に馬鹿げている、ロジエ氏⁶の詞であったとしてもね。(64)

ここに登場する「カニフィストン」とは何であるのか、残念ながら調べをつけることができなかった。文脈からは、フランドルに特徴的な(または流行した)髪型かファッションスタイルであろうと推測される。いずれにしても、その「流行の問題」に属する表層の特性との対比において、ワロンとフラマンの「血」の異質性が語られていることが重視されてよいだろう。こうして、二つの集団の差異には生理学的な土台が与えられ、本質化がなされる。そして、それがこの時代に「民族的集団」を指す言葉としてしばしば用いられた「人種 (race)」という用語と親和的に結びついている。その上で、民族としての異質性が、それぞれの地域の芸術的な個性の基盤に置かれる。ここに提示される「二項対立的な定式」が、前章において見たモッケルのシェーマに直結していくことはあらためて指摘されるまでもない。

もう一点留意しておくべき表現は、「僕たちのままであろう (Soyons nous-même)」にある。有名な『若きベルギー』の *Soyons nous* を、その指示対象を移行させながら反復することによって、モッケルは、「ベルギー人アイデンティティ」に包摂されない「ワロン (リエジョワ) アイデンティティ」を強調し、同時に、ブリュッセルで刊行された『若きベルギー』に対する『ワロニー』のライヴアル関係を主張する。「ワロンであって、ベルジョワなんかじゃない」という時の *Belgeois* という造語が、一方では「ブルジョア (*bourgeois*)」を、他方では「ブリュッセル人 (*bruxellois*)」を連想させるような修辞性をともなっていることにも、着目しておく必要がある⁷。

ともあれこうして、「ワロン」あるいは「リエージュ」の名のもとに、「ベルギー」「ブリュッセル」との同一性を拒絶する言葉が発せられる。それはやはり、「地域」の個性を要求する言説であると言えるだろう。

しかし、同様に「象徴主義」への接近に関しても、この先行誌との対抗関係において理解されるべき側面がいくつかある。その前提には、しだいに「パルナス派」の雑誌へと傾斜していく『若きベルギー』(少なくともその中心的な担い手たち)が、この革新的なムーヴメントに否定的な態度を示していたことが条件としてある。その時点においてすでに、『ワロニー』にとっては、象徴主義という前衛への接近が、ジローらとの差別化の戦略として有効な方法となる。これに加えて、「フランスの前衛」に与することによって、パリの批評的審級に依存しながら、『若きベルギー』の立場を「保守的」で「旧弊」なものとして位置づけることが可能になるのである。したがって、この局面においては、同様に「ベル

ギー人」という括りを拒絶し、「フラマン」と「ワロン」の差異を強調しながらも、自分たちのフランスへの親近性、フランスへの帰属が前面に押し込まれる。その一例を、1890年・第5号から第6号にかけてなされた『若きベルギー』との舌戦の内に見ておこう。

このやりとりの発端は、パリの雑誌『政治的・文学的対話 (*Entretiens politiques et littéraires*)』にポール・アダンが一文を寄せ⁸、ルモニエをはじめとする「ベルギーの作家」たちを批判したことにある。これに対して、『若きベルギー』は、憤慨の意を示し、反論を掲載することを予告する(1890年・第8号、「Memento」欄)。そして同誌は、ベルギー内の他誌に向けて、次のような連帯の呼びかけを行う。

我々はまた、『近代芸術』、『ワロニー』、『プレイヤー』に対して呼びかけを行う。ベルギーの作家たちの利益を守ることにいつも準備を怠らない我々が同胞 (*nos consœurs*) たちが、力強く筆をふるって助けてくれることを、我々は疑っていない。(*La Jeune Belgique*, tom.IX, p.321)

ところが、これに対して『ワロニー』は、次のようなすげない応答を見せる。

『政治的・文学的対話』誌へ。 — 『ワロニー』は政治的な瑣事に関わろうとは一度も思ったことがないものであり、ベルギーの地を訪れたプロシアの旅行者たちがおかした軽率な言動を気にかける必要もない。しかし、我々は決して「ベルギー人」などではないのであり、『若きベルギー』が抗議したければすばいいのであるが、ワロンであり、リエージュワである我々は、ノルマン人や南仏人たちとまったく同じ資格において人種的にフランス人なのである。(252)

「我々はフラマンではない。リエージュはフランドルではない」。「ワロンはフランス人である」。この一文をそのまま転載して、『若きベルギー』は早速に批判の声を上げる。

なんともはや、しかし我々はフランス人ではない。我々の目的は常に、フランドルの要素とワロニーの要素とをもって、一人ひとりの芸術運動を、ベルギーにおいて創出することにある。その時にこそ、ベルギーの海賊版⁹などということを手高に語る者がいなくなるはずなのだ。我々は、この大事な時に、『ワロニー』がこのように闘いを放棄してしまうことを嘆かわしく思う。勇敢にして誇り高き『ワロニー』は、力強く我々に奮起をうながしてきた。今は、かつて我々のあいだに生じたいくつかの諍いのことは忘れよう。パリにおいて、ついに、我々の創り出した芸術運動が認知されようとしているこの時に、このような戦線離脱 — ほとんど逃亡と言ってもいい — がなされたことを嘆くことにしよう。(*La Jeune Belgique*, tom.IX, p.352-353)

それでも『ワロニー』は、続く第6号において、次のように切り返す。

しかし、我々はささやかな手の内をすべてさらけ出してしまっているのであるから、『若きベルギー』に対して言うておかねばならない。幾度かの口論にも関わらず我々は彼女 [=『若きベルギー』] を愛してはいるものの、それでも、その文学的リーダーとしての驕りをいささか過剰なものと思わざるをえないということ。それに彼女は、我々が彼女からの鞭撻に決して耐えることができないということも知っているはず。もし、彼女が「ベルギーにおける芸術運動の先頭に」あるのだとしても、我々はその運動に与しているわけではない。我々はいつも、完全に自立的だったし、今もそうであると信じている。(319)

こうしたやりとりが、『ワロニー』の象徴主義の雑誌への急成長の時期になされていることに留意しておこう。モッケルたちはすでに、パリの文学者たちとのつながりをバック・ボーンとして、『若きベルギー』のイニシアティブにしたがうことを拒否し、「完全に自立的」な存在として自己主張することができるようになってきているのである。

ともあれ、私たちはここで、地域主義と象徴主義という二つの異なる「文学的立場」が、反ブリュッセル、反国民文学（ベルギー文学）という一点においては、相補的に機能するものであることを確認しておこう。言い換えれば、二つの立場は、モッケルのグループが、ブリュッセルのグループに対抗して差別化と卓越化をはかる上での、二つの可能な選択肢を示していたのであり、時には混然として『若きベルギー』への対抗の旗印となっていたのである。

その上で、いずれの側に力点が置かれるようになるかは、雑誌が局面ごとに立たされていた状況と、戦略的選択の条件によって変化していくのだと言えるだろう。ここで、先に見た四つの段階——雑誌の文学的指向性を基準とした時期区分——と、上に整理した『若きベルギー』との対抗関係をつきあわせて見るならば、そこにはやはりゆるやかな対応関係があることが分かる。

まず、『若きベルギー』と『ワロニー』との関係が険悪になっていくのは、後者が『エクリ』グループを吸収し、急速に「象徴主義」の側へと舵を切り始めた時期に重なっている。それは、後発の雑誌が、先輩格である『若きベルギー』を出し抜き、「パリ」の文学世界に承認を求めていこうとするふるまいであった。リエージュの大学生たちが創刊した「地域」の雑誌は、一躍「ベルギー文学」を代表する媒体の競合者へのしあがっていく。そして、興味深いことに、『ワロニー』が象徴主義へと傾倒し、しだいに地域主義的色彩を薄めていく期間（第二～三期）は、『若きベルギー』との剣呑な関係が継続していく時期に対応している。モッケルとその仲間たちにとって、先行雑誌に対抗し、より高い正統性を主張するための手段は、「前衛的象徴主義運動の拠点」という評価を確立することにあつたようである。そして、ワレルの死後、少しずつ両誌の関係修復が図られるようになると、『ワロニー』の側にもゆるやかに「地域主義的」傾向が呼び戻されていく。それは、この雑誌がすでに、

一定の地位を固め、『若きベルギー』とのあいだにある種の住み分けが成立したという事情を反映しているように思われる。

こうした考察をふまえて、『ワロニー』の文学的立場の選択過程について、次のような命題を提示しておくことにしよう。

- ① 『ワロニー』における地域主義的企図の動機づけの一端は、先行するブリュッセルの文学運動に対する対抗関係にあった。
- ② 『ワロニー』の象徴主義への接近の前提条件には、『若きベルギー』による、この前衛的運動への否定的な評価が存在していた。
- ③ 「フランスの象徴主義運動」への合流は、パリの批評的審級に準拠して、ベルギーの文学場における先行誌との主導権争いをより優位に導くための戦略であった。
- ④ 『ワロニー』は象徴主義への接近によって、パリへの参入を果たし、さまざまな社会資本・象徴資本の蓄積の中で、『若きベルギー』に匹敵するだけの文学的威信を獲得することに成功した。
- ⑤ この過程において、当初の地域主義的企図は雑誌の中で周辺化するが、決して放棄されるにはいたらない。それは、「ブリュッセル」または「ベルギー文学」に対抗して、「自分たち」の文学を構築するというモチーフが一貫して存続しているからである。
- ⑥ そして、『若きベルギー』とのあいだに展開された「位置の取得ゲーム」が一段落すると、この地域主義的な企図は、ゆるやかに雑誌の中に復活してくる。

このように、ひとつの文学雑誌の美学的・芸術的傾向の推移は、その一面において、文学場における他の主体との競合のゲーム、文学的正統性の承認を賭けた卓越化の論理の中に求められねばならないのである。

4. モッケル、シェネー、ダンブロン

しかし、当然のことながら、他誌との競合関係においてみずからの美学的立場を選択していくこの過程は、雑誌の巻頭に掲げられた「地域主義的」企図の位置づけを微妙なものにせざるをえない。そして、そこでの選択は、『ワロニー』の寄稿者たちのあいだの勢力配分にも影響を与えることになる。

第1章において論じたように、ひとつの雑誌は、ある位相においては集合的な文学的企図の実現として読み解くことができるものであるが、同時にそれは、異なる性格をもった諸主体の「遭遇と交換の場」(Dubois, 1985a)でもある。文学生産の場の構造が同一のものとして与えられていたとしても、これに対する戦略的反応は、主体に備わる諸属性に応じて、拡散的なものにならざるをえない。主導者モッケルにとって、象徴主義への接近が、ふさわしく準備された条件(経済資本・文化資本)のもとでなされていたことは前章に見たとおりであるが、これとの対比において、他のメンバーとの差異が問われなければな

らない。

この時、地域の文学を実現するという企てに関しては、誰よりも、ダンブロンとシェネーという二人の寄稿者が、比較の対象として浮かび上がってくる。

(1) ダンブロンとシェネー

まずは、この二人のプロフィールを簡単に紹介しよう。

セレスタン・ダンブロン (Célestin Demblon) は、1859年にリエージュ郊外の農村ヌーヴィル＝アン＝コンドロ (Nouvelle-en-Condroz) に生まれる。生家は小さな農家で、敬虔な信仰をもつ家族であったが、セレスタンは少年期に信仰を放棄する。ウイ (Huy) の師範学校に通い、1878年にリエージュ市郊外のエルスタル (Herstal) で教職に就く。1882年、リエージュの自由主義協会 (Association libérale) に参加。しかし、組織の主流派と決裂。その後は、ベルギー労働党へと転向し、社会主義運動の闘士として活躍することになる。1884年、政治的評論集『我が信念 (Mes Croyances)』を刊行。1886年、生まれ育った村に帰郷する若者の神秘的体験を描いた小説『ある民主主義者のクリスマス (Noël d'un démocrate)』を出版。1894年には、リエージュの社会主義陣営から選出された最初の国会議員のひとりとなる。社会主義のミリタンであると同時に、熱心なワロン運動の担い手であり、創刊当時から『ワロニー』への協力を行う一方で、1884年10月に友人らと創刊した週刊紙『ワロン (Le Wallon)』に寄稿を続ける。『ワロニー』の廃刊以降は、『ワローニア (La Wallonia)』や『ワロン雑誌 (La Revue wallonne)』、『ワロンの主張 (L'Opinion wallonne)』などに文章を寄せる。第一次大戦後、政治的に急進化し、ボルシェヴィキ革命に共鳴するとともに、ベルギー共産党に近づいていくことになる。1924年死去。

他方、エクトール・シェネー (Hector Chainaye) は、1865年リエージュに生まれる。リエージュ大学とブリュッセル大学に学んだあと、法学博士となり、弁護士となる。在学中からすでに文学の才能を示し、文学雑誌『バゾッシュ (La Basoche)』の創刊に参加、ついで『若きベルギー』にも寄稿する。モッケルとは「エラン」時代からの友人であり、『ワロニー』の創刊メンバーでもある。1890年、短編集『物の魂 (L'Âme des choses)』を刊行。しかし、同時期にジャーナリズムの実践へと向かい、『ベルギーの独立 (L'Indépendance belge)』や『ベルギーの星 (L'Etoile belge)』に協力。1895年に、兄アシル・シェネー (Achille Chainaye) とともに『改革 (La Réforme)』を創刊。1905年、ワロン会議に参加。以後、ワロン運動の精力的な担い手となる。しかし、1913年、48歳で逝去¹⁰。

ダンブロンもシェネーも『ワロニー』の創刊時点からの協力者であり、後者については、『エラン』の第1年目から、すでにその作品を見ることができる。また、二人とも『ワロンのちゃらんぼらん若者たち (Les Fumistes wallons)』に、それぞれ Letribun, Paris Mystique というあだ名で登場する。モッケルにとって、二人は若き日の仲間であり、同志であったと言えるだろう。

しかし、『ワロニー』の中での二人の位置は、この雑誌の急速な展開と台頭の中で、しだいに周辺のなものとなっていく。まずは、両者がこの雑誌に寄稿した作品・評論のリストを通じて、この点を確認しておこう。

表2：ダンブロン、シェネー『ワロニー』寄稿タイトル
(タイトル [日本語訳] ジャンル)

		ダンブロン	シェネー
1886	No.1	Sonnet à Bie [ビーへのソネット] 詩	
	No.2	Chockier [ショキエ] 小説	L'infatigable Pêcheur [疲れを知らぬ釣り人] 散文
	No.3	Au Hameau [部落にて] 小説	
	No.6		La Batte [バット] 散文
1887	No.1		Animi mundus [アニミ・ムンドゥス] 散文
	No.2	Les Wallonnes [ワロンの女たち] 詩	L'Art wallon de Célestin Demblon [セレストアン・ダンブロンの ワロン芸術] 評論
	No.4	Réalités-Fantaisies: Dans l'Étable [現実-幻想] 散文	Arnord Goffin [アルノル・ゴファン] エッセイ
	No.5	Hier et demain: <i>Les Fumistes wallons</i> , par L.Hemma [『ワロンの ちゃらんぼらんな若者たち』] エッセイ	
	No.6		Poèmes en prose [散文詩] 散文詩
	No.8	Quintette [クインテット] 散文詩	
	No.9-10	Chronique littéraire(Wallon et français) [ワロン語とフランス語] 「文 学時評」	
1888	No.6	Évocation des vieux Lièges [いに しえのリエージュの想起] 散文	
	No.7	Chronique littéraire: <i>Impression et sensations</i> , par Arnold Goffin [『印象と感覚』] 「文学時評」	
	No.9	Chronique littéraire: <i>Contes</i>	

		<i>pour l'aimée</i> , par Maurice Siville [[『愛しき人のための物語』]「文学時評」]	
No.11		Chronique littéraire: <i>Recueil de Noël wallons</i> , par Auguste Doutrepont [[『ワロン語のクリスマスカロル集』]「文学時評」]	
1889	No.2	Chronique littéraire: Max Waller [マックス・ワレル]「文学時評」]	
	同	Chronique littéraire: <i>Oh! Les Femmes</i> , comédie par Maurice Siville [[『ああ、女たち』]「文学時評」]	
	No.3	Chronique littéraire: <i>Les Poètes namurois</i> , par Auguste Vierset [[『ナミュールの詩人たち』]「文学時評」]	
	No.5	Bois de mai [五月の森] 散文	
	No.7	Nos Morts: Armand Chainaye [アルマン・シェネー] 追悼文	
1891	No.6	Les Livres: <i>L'Âme des choses</i> , par Hector Chainaye, Etude sur Hector Chainaye [[『物の魂』] 書評およびエクトール・シェネー論]	Les Appels du passé [過去からの呼び声] 小説
1892	No.1		Vivre [生きる] 散文

ここから分かるように、ダンブロンは雑誌の創刊時点から 1891 年まで、途切れることなく文章を寄せており、その意味では、『ワロニー』の中心的な担い手のひとりであり続けたとすることができる。既述のように彼は、雑誌全体が象徴主義の拠点としての色彩を強めていった時期にも、孤軍奮闘の様相で「ワロン」の芸術・文学へのこだわりを示していた。みずからの詩や小説においてこれを具現化しようとするばかりでなく、「文学時評」においても積極的に、「ワロン語とフランス語」の関係を論じ、「ワロン語のクリスマスカロル」を賛美し、「ナミュールの詩人」を語る。主導者モッケルがもつぱらパリに視線を移している時期に、ダンブロンは『ワロニー』のローカルな一面を支えることになるのである。

一方、シェネーは、『ワロニー』による『エクリ』グループの吸収を機に、明らかにこの雑誌から距離を置いている。その背景には、彼のジャーナリズムと政治活動への傾倒や『若きベルギー』との関係などが要因としてあったことが推察されるが、いずれにせよ、1888 年から 91 年末まで、『ワロニー』にはシェネー不在の期間がある。ただしそれは、グルー

プとの関係の完全な断絶を示すものではなく、既述のように、1891年・第6号には「ダンブロンとシェネー」の特集号が企画されている。これはシェネーの原稿が遅れたために実現しなかった、と記されているが、少なくとも『ワロニー』の側には、シェネーとのつながりを取り戻そうとする意志があったことをうかがわせる。

では、ダンブロンやシェネーがこの時代に実現しようとしていた文学とはどのようなものであったのだろうか。

(2) 「ワロン」の文学

ダンブロンもシェネーも、今では（フランスはもとよりベルギーにおいてさえ）文学史の中で取り上げられることの稀な存在である。政治史の文脈で、「ワロン運動」に関わった政治家・知識人として名前が挙げられることはあっても、その文学的な足跡がたどられることはほとんどないと言ってよいだろう。

しかし、『ワロニー』という雑誌を「地域の文学」の構築の試みとして振り返る上では、二人の実践は大きな意味をもっている。フランス（パリ）に視線を向けて「普遍」的なるものへと飛躍していこうとするモッケルの上昇軌道に追随するのではなく、「ワロニー」の地に根を下ろして、固有の「文学」を構築しようとする企てを真摯に追求していたのがダンブロンとシェネーだったからである。ここで、この二人の「文学」の内実を、その作品にそって再確認しておこう。

① セレスタン・ダンブロン

ダンブルンのテキストは、ワロンの「風景的同一性」の生成を論じる際（第6章）にもまた取り上げることになるが、ここでは、その文学的テーマを最も色濃く映しだした作品を見ておこう。それは、1886年第3号に発表された「部落にて」という小説の冒頭の一説である。

「準備中の自然主義的—ロマン主義的小説」と注記されたこの作品に語られるのは、ひとりの若者の「帰郷」の場面である。主人公——スタニスラス・シャルリエと名づけられている——は、リエージュの街から故郷の村へと戻り、そこにみずからの生まれ育った土地を再発見する。

その書き出しの一節を引こう。

スタニスラス・シャルリエが不意にアヴィレットの切り妻壁に気づいた時には、午後の四時になっていた。

激しく心を動かされて、スタニスラスは立ち止まる。(65)

故郷の「村」に到着した若者の前に現れるこの古臭い切り妻壁。それは、スタニスラスの目には、ただの「物」としてではなく、同時に「精神性」を宿したのものとして見いださ

れている。

古壁が、彼のかたわらに続いていた。それは、八十の老人の顔のようにひび割れて、ひっそりと生きながらえている古壁のひとつであった。(…) そう、すべての古い物たちと同様に、この古壁には魂が宿っていた。それはワロニーの多くの歴史を知っていた。それは、恋人たちや、棺が通り過ぎるのを見てきた。それは、突然その壁に体をあずけた若者の少年時代を記憶していた。(65-66)

このように、「村」の風景を構成する「物」には、記憶が宿り、過去の生活の来歴が刻み込まれている(ここで、その過去が「ワロニーの歴史」と呼ばれていることに留意しておこう)。

いま若者が再訪しようとしているこの「村」は、彼が生いたった場所である。しかし、そこには災厄の記憶が立ち込めている。彼は、少年時代に、突然母親をなくし、相次いで父を失い、ある時、絶望にかられて自殺を思い立ったのであった。しかし、最後の一线で、彼は踏みとどまることになる。

スタニスラスがすでにピストルの銃身を口に突っ込んだ時、洋服ダンスに投げかけられたまなざしが突然彼をひきとめた。ささやき声もれてきたように思えた。痛ましい声が、古い家族の思い出の中から。北方の人間である彼は、科学的な教育を受けながらも、幻視する力を残していた。彼は、母親がその黒ずんだ家具の中に横たわっていて、彼を思いとどまらせようと、あわてて起きてきたのだと思った。(67)

こうして、家具に宿る家族の記憶が自殺を思いとどまらせる。生活の場を形作る古い物たちは、そこに住まう人々の精神を宿している。物は、「集合的記憶」の結晶として、死者の意思を代弁する。

語り手はここで、物質に宿る精神性を感受する力——「幻視する力」——を、「北方の人間(Homme de Nord)」のしるしと位置づけている。「南」(ここではフランス)の合理性に対する「北」の「神秘性」として、このスタニスラスの感受性が有徴化される。

さて、スタニスラスはその後、村を離れ、リエージュへと出てゆく。彼はそこで、「ワロン」を語る芸術家になりたいという思いを告白する。

彼は、自分の生きている時代に対する非常に繊細な直感をもっていた。その時代を、彼はいつか、ワロン人の、気取りのないすばらしい性格と、心からの優しさと、うごめくような活力と、反骨的な勇ましさとともに描き出したいと思っていた。(69)

その、「地域」に志向した芸術への意志は、彼が住み着いた「リエージュ」という街が、

彼におよぼした影響力として受けとめられている。

リエージュでは彼は、左岸の丘を登っていく街外れの傾斜地に、二部屋の小さなアパートマンを借りた。窓を開けると、彼の仕事机から、街の全景を見渡すことができた。そこで暮らした六年の間に、知らず知らず、彼はこの国を愛し、老いたる母ワロニー (*cette vieille mère de la Wallonie*) のとりこになっていった。ワロニーは、その産業の活力と、夜にはいつまでも続く通りの喧騒と、輝かしいほどの鐘楼の鐘の音とともに、その美しい川の流れのほとりで、いつまでも若々しく、陽気であった。リエージュが今見せている表情の下にも、その英雄的で賢明なる過去の出来事や遺物の中にも、スタニスラスは激しく独創的な詩を感じ取った。彼はそのエキスを吸いとり、その土地ならではのくぐわしい香りとして、枝葉を伸ばし花をつけようとしていた彼の芸術的な人格に刻み込んでいった。(70-71)

この作品には、明らかに、ダンブロン¹の自伝的な要素が色濃く投影されている。先述のように、彼はリエージュ近郊の農村で、敬虔なキリスト教徒の家族のもとに生まれるのであるが、やがて信仰を捨て、村を離れていくことになる。しかし、20代の半ばに書かれたこの作品では、一度は放棄した宗教的世界(その精神)への回帰が語られている。村を離れ、世俗主義的ないし合理主義的な教育の中で自己形成していった若者が、ある時点——何らかの挫折や倦怠を経験した時点——で郷土を再訪し、その土地に宿るもうひとつの「精神性」を、自分自身の原点として発見していくという物語。定型的な家郷の発見の物語とも言うべきこの作品において、ダンブロンは、具象的な「物」と、その「物たち」によって構成される「風景」への愛着を語っていく。それは、「物」たちの構成する「生活世界」の再発見の物語と言い換えてもいいだろう。この時、私たちにとって興味深く思われることは、その「家郷の風景」への回帰が、「物質的なもの」と「精神的なもの」との関係の結び直しとして現れてくることにある。引用にも見られたように、「村」の「風景」を形作る「物」たちは、そこに暮らした人々の生活を記憶し、これを目に見える、手に触れることのできるものとして具現化し、その人々の精神を語り手または主人公に語り伝える力をもつ。物質と精神は二元的に切り離されてあるのではなく(少なくとも、精神的なるものが物質的なものの彼方にあるのではなく)、相互に浸透しあうものとして、目の前に立ち現れる。「物」と「精神」、「物質的なもの」と「観念的なもの」は、有機的な連関の中でたがいに形を与え合っているのである。

そして、ダンブロン¹のテキストは、この物質的かつ精神的な風景を、「ワロニー」の風景と名づけ、これを感じ取る魂を「北方的な」(フランス的合理性とは異なった)ものとして差別化していく。ここには、具象的で個別的な世界の中に、郷土=祖国 (*patrie*) の精神を発見=構築しようとする手続きを見ることが出来る。そして、この作品の主人公は、この「郷土=ワロニー」の芸術家であろうとするみずからの意思を告白するのである。

目に見える、手に触れることのできる「物」たちの内に、「ワロン」の「精神」やその過去の生活の記憶が直接に体现されているという感覚は、ダンブロンその他の作品にも通底している。その一例として、1888年・第6号に寄稿された、「いにしえのリエージュの想起」を見よう。これにも注が付されており、近刊の冊子『リエージュとワロニーの伝統と役割 (*Traditions et Rôles de Liège et de la Wallonie*)』からの一節、とある。

掲載された一節は、まず、リエージュの街を練り歩く祭りの行列を描き出すところから始まっている。語り手は、その祝祭の空間の中に、古きリエージュの記憶、ワロニーの記憶が立ち現れるさまを感じとる。

行列は、オーロラの蛇のように進んでいく。巨大で、荘厳で、彩りにあふれ、熱狂に包まれている。喝采を惜しまない人の群れにあふれた、陽気な、玉虫色に彩られた通りを渡っていく。そして、それが通り過ぎるごとに、濃密な一撃のように、栄えある記憶が立ち上ってくる。強い驚嘆の感覚が、幽玄に、超自然的に、私たちの周りにざわめき立ち、見渡すかぎりに広がる。それは墓から這いだした死せるワロニーだ。私たちが踏みじった、かつては生気をもっていた土の中から現れたのだ。年月が層をなして眠る大地の目もくらむような奥底からよみがえったのだ。そのすべてが、言い難い困惑となって涙に熱くなった私たちの目にさしだされる。林間のミツバチの巣箱から、いまだ若々しい我らの祖先たちが揺られていく乗合馬車にいたるまで、輝かしく、やさしく、メランコリックな、死せるリエージュのすべてが折り重なり、家々の屋根を越えて金色に輝く空へと舞い上がっていく。水晶のガラスの中に人々が住まうこの半透明の視界の中で、現実のリエージュは半ば消え去ってしまったかのようだ。(248-249)

語り手は、街の角々にまつわる記憶＝歴史を列挙していく。そして、

私たちのまなざしには、すべてが震え、花開き、静かに喝采を送る。おびただしいミツバチの群れが私たちを包み込み、二十世紀にわたる栄光の広大な神秘的ざわめきを呼び起こし、私たちの心をとらえて離さない愛の熾火を煽り立てる。この魔術的な場面。手がさしのべられ、やさしくおずおずとした瞳が揺れ動きながら散りばめられていく。この彼方から私たちのもとへと舞い戻ってきた、言葉に尽くしがたい、なじみある芳香。そう、それはみなかつては人々に愛され、まばゆく光り輝いていた、けれども反響も残すことなくゆっくりと死に絶えていった郷土 (*patries*) なのだ。ああ、この狂おしく溶けて流れ出すものよ！それは、香り高き希望の記憶の場所たる郷土なのだ。専制的な、しかしとおしい、陶然とした私の夢の知られざる深淵に古きオーロラのざわめきを再び呼び起こす、磁力を帯びた郷土。その夢が、そのいにしえの地を永遠のものにするだろう。(249-250)

詠嘆と修辞の過剰がいかにもダンブロンらしい文章であるが、ここに挙げた一節は「郷土」の「神話化」の文法をなぞっているという点で興味深い。まず第一に、ワロニーとい

う土地の栄光を、過去のもの、潰えたもの、言い換えれば、再発見され、よみがえらせるべきものとして位置づけていること。第二に、その土地の記憶が、神秘的な形式において現出し、感受されるものと見なされていること。そして第三に、祭りの隊列が通り過ぎる都市空間にその「魔術的な場面」が求められているように、民俗学的な想像力が、土地（郷土）の表象を支えるものとして動員されていること。民俗的な儀礼の場を集合的記憶の賦活の契機としてとらえながら、テキストは、不可視の、失われた、よみがえるべき精神的実体として「ワロニー」を表象しようとしている¹¹。

このように、彼のすべての作品に通底しているのは、目に映る、手に触れる、具象的な「物」や「風景」の内奥に、「ワロン」の「魂」の顕現を見る、その陶醉と昂揚の感覚である。ダンプロンは、物質的な生活世界の再発見の中で、そこにある「物」たちに精神性をまとわせ、これを通じて「ワロニー」を表象しようとするのである。

② エクトール・シェネー

もう一方のシェネーについては、1891年・第6号に掲載された「過去からの呼び声」を取り上げよう。

この作品では、幻想と現実の交錯するところに浮かび上がる風景がスケッチされている。

乗り越えることのできない真珠の壁が、地平をふさいでいるようだった。空は、夜のその時間に明るく輝いていたけれども。丸い月が、おぼろげにその姿を見せ、星々がかろうじて見えていた。

眼を凝らして見れば、風景は乳白色の霧のかすかな覆いの下に安らいでいる。神聖なる静けさが支配している。長く続く銀の雲がすべりゆき、高い木々の梢に震える音が聞こえた。木々は霧を呼び起こし、ダイヤモンドの房のようにきらめいた。(288)

穏やかに輝く川の流れのふちに、古い小さな家が建っていた。月の光に青く光るスレートぶきの屋根から煙の幟が立ちのぼっていた。突然、震える腕がガラス窓をあげ、私は、見覚えのある老人が現れるのを見る。その穏やかに見守るような姿は、亡霊のそれのように、かすかな輝きを帯びていた。老人は私をじっと見た。私は恐れなかった。(289)

川べりの街。夜。薄く広がる霧の中に月の浮かぶ夜。そこに、突然うめき声があがる。二度。その声とともに、大地に火がともし、空が青ざめ、再び見ることにない景色が浮かび上がる。老人が現れ、さらに老婆が現れ、「私」をじっと見据える。ざわめき、水の音、子どもたちの声、車輪のきしみが、川辺に満ち溢れる。しかし突然、そのすべては消え去り、街はもとの薄闇の中に戻る。「大いなる絶望が私の魂をとらえる」。そして、「なぜ私はまだ生きてあるのだと、思う」。

「過去」の「精神」が、風景や物に宿るものとして現出する場面は、シェネーの文学にとっても基本的なモチーフであり、それは「物質的なもの」の存在感を強く主張する、独自の「幻想的」空間を作り上げる。この作品においても、失われた過去が、「老人」の姿をとって、突然に眼前の風景の中に浮上する。そして、その風景を構成する要素が、「川」「街」「霧」「スレートぶきの小さな家」など、「ワロニー」の風景の基本的なアイテムであることにも着目しておいてよいだろう。つまり、失われた過去は、特定の空間の中に位置づけられた人々の記憶、土地の記憶なのである。

すでに、この短い引用から、シェネーの内に、ダンブロンと共通する文学的な傾向を見いだすことができる。二人はともに、目の前に立ち現れる物質的世界の背後に、失われた崇高な精神を見だし、これを希求し続けている。その点においてロマン主義の末裔であり、その把握し難い観念的な存在を、具象的なものの記述を通じてほめめかそうとする点で象徴主義者である。しかし、彼らの詩的言語は、モッケルが理論化したような「音楽的」で「抽象的」な、言わば「軽やかな」象徴主義を目指すのではなく、目に映る、手に触れる「物」の質感に拘泥するいささか「重い」象徴表現を志向している。と同時に、生活世界を構成する物質的な環境のいたるところに、「神的」なるものの顕現を見てしまうという点で、より神秘主義的ないしは汎神論的な性格が強い。そして、そこに浮かび上がるべき「観念的なもの」が、土地の生活の記憶に根ざした「ワロンの魂」として把握される。これも、「理念的なるもの」の「普遍性」を要求するモッケルの立場に比して、より土着的な、あるいは民族的な精神性を希求するものであると言えるだろう¹¹。

③ 「ワロン文学」のルネッサンス — ダンブロンによるシェネー

この、よりいっそう「ワロンの」なる象徴主義、おそらくはダンブロンとシェネーが非常に近い形で思い描いていた「文学」のありようは、『ワロニー』に掲載されたダンブロンによるシェネー評の中に、最も明示的に語られている。

この評論は、実現しなかった「シェネー・ダンブロン特集」（1891年・第6号）を埋め合わせるかのように寄稿されたものであり、ダンブロンはここで、シェネーの『物の魂』を論じつつ、「ワロン」の文学の現状について論を進め、その中にみずからの盟友を位置づけようとしている。

ダンブロンはまず、シェネーの諸作品が彼にもたらした衝撃を次のような言葉で語る。

『バゾッシュ』、『ワロニー』および『若きベルギー』に『物の魂』の最初の物語が発表された時、それはひとつの天啓であった。(316)

そして、みずからは多くを語ろうとしないシェネーにかわって、ダンブロンがこれを論じる意義を強調する。

『物の魂』の著者のデビューに関して詳細を述べておくことが望ましいだろう。さもなければ、その謙虚さゆえに——誇りゆえに——、それは見失われてしまうことになるだろうから。このワロン人はみずからについて多くを語らないのだ。(317)

そしてダンブロンは、シェネーとの出会いを回想し、その若き日（16歳）の詩作品を紹介し、その時点ですでに、「バイロン卿を思わせるものがあった」のだと語る。そして、そのシェネーの存在とともに、ワロンの文学の先達たちが、急に遠く、つまりは古臭く思われるようになった、と論じる。

ダンブロンは、強くその先人たちを愛してきた。しかし、

外の人間の目から見たとき、過去一世紀来花開かせようとしてきたワロニーのフランス語文学 (*la littérature française en Wallonie*) は、残念ながら、いくつかの尊重すべき断片をのぞけば、これに眼を向けるだけの価値を有していない。(321)

こうして、これまでのワロニーの文学に対する厳しい認識を示した上で、彼は何人かの作家たちの名を挙げていく（バツソーニュ (*Bassogne*)、フレデリック・ド・レイフェンベルク (*Frederic de Reiffenberg*)、コメール (*Comhaire*)、ドクトール・ボヴィ (*Docteur Bovy*)、オーギュスト・オック (*Auguste Hock*)、ポール・ステューダン (*Paul Studens*)、ステシェル (*Stecher*)、オトレップ・ド・ブヴェット (*Otreppe de Bouvette*)、ジャン・フォンテーヌ (*Jean Fontaine*)、フィルマン・ルブラン (*Firmin Lebrun*)、マルセラン・ラ・ガルド (*Marcellin la Garde*)、ジョゼフ・ドゥムーラン (*Joseph Demoulin*)、オクターヴ・ピルメ (*Octave Pirmez*)。)

他国の偉大な作家たちと同様、彼らは私の青春時代の一部であったし、それが今小さなものに見えとしても、その灰の下でそこに宿された火は、それでもやはりしばしば私の魂を燃えあがらせたものだった。長い黄金の夜、私を見つめる時計のチクタクという音と、煙突の中できりきりと鳴る風の嘆き声と、遠く彼方の、幻想的な月のメランコリーとともに、私は彼らの作品を堪能し、古い（たったひとつの）版の書物にこの国の、さまざまな時代の匂いをかぎ、魅惑的なその秘密をそこに見いだそうという期待に心躍る思いであった。(323-324)

ダンブロンはこうして、ワロンの文学的遺産のもつ意味を私的に語る（「文学」を通じて、「ワロニー」という「国」が、秘められた過去を備えた実体として、少年の心の中に像を結んでいったのだ）。その上で、そのワロニーの文学が、今急速に興隆しようとしているのだと、主張を転換させる。

私たちの文学は、かのドイツ文学、姿を見せるやいなや、オーピッツ¹²からクロップシュトック¹³へ、クロップシュトックからゲーテへと世紀半の内に立ち上がっていったドイツ文学よりもさらに早く諸段階を飛び越えようとしている。いくつかの例外を除けば、私たちの文学は、わずかこの十年の内に再興隆してきたのである。(324)

そして、言うまでもなく、その「興隆」の中に若きシェネーの登場が位置づけられる。

この若き作家の放つ波は、一時的に、自然主義の水路にとらわれていった。多くの者が、多かれ少なかれ通り過ぎた道だ。その結果としてもたらされたのは、ロマン主義の華々しい装飾では十分に満足させることのできなかった、自分たちの人種を見極めようとする欲求を、さらに募らせ、かつこれに人間味を与えることだった。私たち、つまりはファン・アイクの人種に連なる人間たち、そのコレージュでの教育がもたらしたフランスの功利主義的古典主義に縛りつけられていた人間たちの心を、とりわけ 1830 年の運動の中でかきたてたもの、それは独立——そして色彩——の精神ではなかったろうか。現実に立ち返ったエクトール・シェネーは、『学生 (*l'Étudiant*)』誌に『黒い夜と赤い夜 (*Nuit Noire et Nuit Rouge*)』を発表する。ここでは、力強きゾラの小さな弟子たちが切りとっているような「人間の記録」の諸断片の中に、彼の本来の性格が、興味深く息づいている。(324 - 325)

この一節は、ダンブロン（そして彼の論じるシェネー）が構想する「ワロン」の文学が、「フランス文学」（少なくとも、その合理主義的で古典主義的な側面）からの差異によって定義されていること、またその「ワロン」の精神性（神秘性や内面性）を具現化するための回路として「自然主義」という形式がそぐわないものだという認識を示している点で興味深い。言い換えれば、彼らは、フランスの古典主義の伝統からも、その時代に小説というジャンルを支配していた「自然主義」のエコールからも独立のものとして、自分たちの（ワロニーの）文学を夢見ていたとすることができるだろう。

ダンブロンはこのあと、シェネーが2年半にわたって、文学作品の執筆から遠ざかっていった事実に触れる。その時期は、シェネーにとっては政治の時期、社会主義のミリタンとして活動の期間であった。ただし、交霊術 (*spiritisme*) に関する読書など、内面的神秘性への関心は持続していたのだとダンブロンは語る。

そして、そこから、シェネーは象徴主義へと接近してくる。

彼は、彼独自の筆致にあふれた『トライアングル (*Triangle*)』の独特の象徴主義（『バゾッシュ』掲載）と、ひとりの娘と春の季節とがひとつの祈りの中に溶けあって夢想する流れるような田園恋愛詩『リディア (*Lydia*)』において、彼本来の姿を取り戻す。そして、『眼 (*Œil*)』においては、彼は必死にみずからの精神的な昇華を試みる。(…) 彼はひとつの文体を示す。『物の魂 (*Âme des choses*)』の最初の物語である『招かれしものたち (*Invités*)』のもつ、

銀色にすみきって、かすかに震えるような文体である。(325)

ダンブロンは、シェネーが示した変転を、その本来の姿 (nature) への回帰、あるいは少なくとも、その本性との関わりにおいて必然的な転換であると位置づける。と言うのも、シェネーの見いだした彼独自の象徴主義は、ワロニーという土地が置かれた固有の条件がもたらしたものだと思えることができるからである。

神秘的なまでに親密な、私たちの古き自由の大地は、これほどに小さな空間に、きわめて多様な姿を見せ、きわめて多くの人間が住んでいる。そこでは、メランコリックで、陽気で、手なづけがたい孤独が、産業の活動のすぐ間近に隠れている。そこでは、万華鏡のように、ありとあらゆる様相と、対象とがぶつかりあう。そこでは、ありとあらゆるやりとりや思想がたがいに交差する。そこでは、シーザーからナポレオンにいたるすべての大いなる記憶が必然的に収斂し、痕跡を残している。そのすべてが、精神的であると同時に物質的な威信を備えている。そして、このヴォルテール派の修道院、深層において融和し、錯綜の中で調和し、果てしない反響を聞かせる魔術的な音楽会においては、眠りを覚ますことなく鍵盤に触れることはできない。そこから、私たちの国の芸術家たちの創意、人々を強く戸惑わせながらも、きわめて自然な試みが突然に生まれ落ちる。その情熱と独立性は、詩文の豊かな拘束を拒むまでにいたるのだ。しかし、その同じ街々には、瞑想の中で揺らぐことのない場所がいくつもある。そして、エクトール・シェネーの生まれたそこは、孤独な者のオアシスなのだ。そこには常に、他のどの場所にもまして沈黙が支配している。何世紀ものあいだ積み重ねられてきた幾千の記憶が、枯葉のように震え、香り立つ。幾重にも勇壮で快活で魅力的な歴史を重ねてきた古きリエージュの地層が、その内なる感覚の陶醉に対して、趣きと呼び声を放ち、エクトールはそれをとらえるのだ。彼のまなざしは、この神秘的な腐植土を穿っていく。(…) エクトール・シェネーを支配しているのは、この慣れ親しんだ環境の影響力である。(326)

かくして、南方的なるものと北方的なるもの、合理的な精神と神秘的な精神が交錯し、融合する場として「ワロニー」を描き出し、同時にその忘れられた記憶のよみがえるべき時が訪れようとしているという「再生」の神話を反復した上で、ダンブロンは、シェネーをその「呼び声」に応える者、「神秘」の土壌を穿つ者として位置づける。

したがって、シェネーの芸術は、一方においてフランス的な明晰性に特徴づけられながら、同時に、ワロン人としての、リエジョワとしての「本性 (nature)」ゆえに、そこからの距離を示すのだと論は展開されていく。

例えば、ダンブロンは、シェネーの短編が、「ペローやヴォルテールのそれのように」「簡潔 (simple)」で「明解 (claire)」で「節度をわきまえ (mesuré)」、**「明晰 (précis)」**であると評しながら、さらに次のように言葉をつぐ。

フランスの魂と散文の本質へと彼を結びつけるにいたらせているもの、それはこの作家が感受性に身をゆだねながらもこれを理性によって制している点にある。しかし、レトリックと(付随的にであれ)総合的な命題の不在によって、また同時に、彼がそのこの上ない品位の中で保ち続けているある種の親しみやすさによって、シェネーはフランス的な本質から隔てられ、ワロン人であり続けている。

したがって、『物の魂』においては、神秘的なるものが手の届くところにまで引き寄せられ、それだけにいっそう不可知なものであり続けているのだが、そこでは、これまでほとんど味気なく繊細でどんよりと感傷的なものとしてしか示されることのなかったリエジヨウの本性が、いかなる芸術家もそこには近づけなかったほどの、大方の人々が思ってもみなかったほどの相貌の下に、その深みにまで掘り下げて明らかにされているのだ。(331-332)

彼の文体は、鮮やかな光を放ちながらも薄暮のようにかすむ (*lumineusement crépusculaire*)。私はいつか、文学の討論会の席で、ワロニーの空気は、電撃的であると同時にふんわりとしている (*électrique et moelleuse*) と言って、それをいくつかの新聞に笑われたことがあるが、その時は私としても、しばしばそれはきわめて重く垂れ込めているということ認めざるをえなかった。しかし、作家とはその生まれ育った土地の雰囲気とその言葉によって無意識の内に言い表してしまうものだとするならば、『物の魂』の言葉は、私の主張を支持してくれる見事な論証となっている。(332)

この著作が、また新たな天啓であると見なすことに、なんら過信はない。しかし、もしこの若き作家が、私たちの彼に寄せる正当なる希望を欺きうることがあったとしても、またもし期待された作品が彼の手によって書かれなかったとしても、これだけは言うておかねばならない。直截に宣言しておかねばならない。エクトール・シェネーはすでに、シャトーブリヤンやフロベールと並んで、19世紀のフランス語の散文に関して、後世に語り継がれるだけのものをもった存在のひとりなのである。(337)

いささか回りくどい断り書きと、シャトーブリヤンやフロベールまでもちだしてしまう大仰な賛辞は、この一文が、シェネーの名誉回復のために寄稿されていることによるものである。しかし、私たちにとって重要なことは、ダンブロンによるこうした身びいき的評価の正当性を判断することではない。

この「シェネー論」は、おそらくダンブロンが寄稿したさまざまな文章の中でも、彼の「ワロンの文学」の特性に関する認識を最も鮮明に示している。端的に言えば、それは、フランス的(啓蒙主義的、ヴォルテールの、フランス語的)な明晰性と、汎神論的な神秘主義の融合の中に求められる。そして、ダンブロンは、その融和と交錯の中から生まれ出てくるものを、ワロン人の「魂 (*âme*)」あるいは「本性 (*nature*)」という言葉で「実体化」しようとする¹⁴。

その神秘的なるものの希求において、彼ら（ダンブロンとシェネー）の文学は象徴主義のそれに接近する。そして、「ワロン象徴主義」とでも呼べそうな、その文学的可能性への賭けは、フランス（語）文学の場の構造に対するダンブロンなりの見通しの上に選択されている。散文の領域において、フランス（語）文学は、「自然主義」のくびきを抜けだし、存在の神秘性や非合理性をもう一度とらえ返そうとする方向へと向かいつつあった。ダンブロンやシェネーが願っていたのは、その流れの中に「ワロン」の徴^{しるし}を強く押しだしながら、フランス（語）文学の中でひとつの「地位」を確保することにあつたと見ることができる。

（3）モッケルとの溝

では、モッケルは、そのダンブロンたちの文学を、どのように見ていたのだろうか。

『ワロニー』には、比較的早い時点で、両者の文学的溝を示す興味深いテキストが掲載されている。それは、1887年・第2号の「文学時評」に試みられた、エクトール・シェネーとアルベール・モッケルの往復書簡形式による、セレスタン・ダンブロンの『ある民主主義者のクリスマス』評である。A. J. マチューズが、『ワロニー』における地域主義的な傾向の「頂点」(Mathews 1947 : 50) に位置づけたこのやりとりは、同時に、二人の評価の食い違いを通じて、この雑誌の中にある亀裂を強く印象づけるものとなっている。

① シェネーによるダンブロン

はじめに「シェネーからモッケルへの書簡」が提示される。

ここでシェネーは、ダンブロンの芸術を「ワロンの大地の魂」を呼び戻し、これを力強く語るものとして称賛していく。

セレスタン・ダンブロン、僕らの愛するこの芸術家は——アルベール、君も知っての通り——、すでにその『メランコリックな物語』や『かよわき王様』で、ワロンの大地の魂 (l'âme de la Terre Wallonne) を語ることを知っていた。そして、彼の詩は最後には、辛抱強く意味づけられていった息吹を大気に送り返す現代の交響曲のように、敬虔な喜びに満ちた秘密をその本来の姿に立ち返らせる。『ある民主主義者のクリスマス』。彼はこれを若きワロニーの臓腑の底から引き剥してこなければならなかった。そこには、我々の古き懐かしき郷土の記憶 (le souvenir de notre ancienne et nostalgique patrie) がなお脈打っている。(94)

「ワロンの大地の魂 (l'âme de la Terre Wallonne)」が「ベルギーの魂 (l'âme belge)」(E.ピカール) との、「若きワロニー (la Jeune Wallonie)」が「若きベルギー (la Jeune Belgique)」との暗黙の対比の中で用いられていることにまずは着目しておこう。「ワロンの芸術」の擁護という課題は、同時代に構築されつつあった「ベルギー文学」とそれを通じて表象される「ナショナルな同一性」に対して、自覚的に対抗するものとして語られて

いる。そして同時にそれは、文学場の中での、雑誌間の競合関係の表現というもうひとつの側面と重ね合わされている。

こうした文脈の中で、シェネーは、ダンブロン文学に位置づけを与えるを試みる。それによれば、ダンブロン文学の核心は、奥底に隠された「祖国＝郷土 (patrie)」の記憶へと分け入り、隠された「秘密 (secret)」をつかみだしていくその力、それによってもたらされる「喜び」の中に見いだされる。こうした性格規定を示した上で、シェネーは次の一節を引用し、そこに込められた含意に注釈を加えていく。

「僕の存在の奥底に、僕たちの古い国のすべてが、かくも見事にかくも誇り高く死に絶えねばならなかったことを、そして不朽の歌に凝縮されたプリズムを通して再びよみがえることがなかったことを嘆き悲しむのだ」。

かくして、ワロンの芸術は本質的に隠されていたものを暴きだすものとなる。それは沈黙からいずる。しかし、その沈黙は、ただ耳をすますだけではなく、語ることを求めていたのだ。それは、花冠を熱くたぎらせた草花のように神秘から現れる、湖水のまどろみからほとぼしりで、そのひそやかに劇的な詩を表現する。(94-95)

いささか過剰な修辞をそぎ落としてみれば、ここには、ひとつの明確な構図を読みとることができるだろう。すなわち、「僕たちの古い国＝ワロニー」の「精神」は、現代の人間たちの目からは覆い隠されたものとして、したがって「再発見され、再びよみがえるべき秘密」として埋もれており、それを呼び起こす役割が「若き芸術家」たちに求められているのである。ダンブロンは、その先鞭をつける存在として位置づけられる。そして、シェネーによれば、今彼がそれを行うのは偶然ではない。それは、時代の要請としてある。「過去がそれを求め、未来がそれを待ち受けている」(95)のである。

しかし、「神秘的」で「流動的」なるワロンの芸術は、「表層的なる精神」の持ち主の目には閉ざされたままであろう、とシェネーは論じる。「デューラーやレンブラントやホルバインやポー」のそれと同様、「ワロンの芸術」は「容易にはとらえがたきもの」として現れる。そして、これを解き明かし、表現するには、「過敏にして磁力を備えた言葉」、「フランスの偉大な作家たちが鍛え上げてきた言葉」(ユゴー、ボードレール、フロベール、ゴンクール兄弟、バルベイ＝ドルヴィリ、ヴィリエ・ド・リラダン、ヴェルレーヌ、マラルメたちの言葉)が必要であったのだ。ところがこれまでワロンの人々は、形式の彫琢という骨の折れる仕事に没頭するにはあまりにも「幻視的 (visionnaire)」でありすぎた。しかし、いまや「我々」は、この「語りがたきもの」を語るべき時に立っている。このように述べて、シェネーは、「来るべきワロンの芸術」を語るとともに、過去における「傑出した文学の不在」を弁明するのである。

しかしいまや、時は告げられようとしている。クリスマスだ！我々は作家を生みだすだろう。

そしてダンブロンが先陣を切ってやってきたのだ。

我らの芸術家の作品を読み直してくれたまえ——アルベール——。そして、その内なる声を聞き届けようと試みてほしい。ワロンが、その敬虔なる言葉のあいだから、君に神秘的に語りかけている。よく聞いてほしいのだ。(95)

このようにシェネーは、「ワロンの芸術」を、「北方的な」神秘性（デューラー、レンブラント、ホルバインの名がこれを語る）を、「フランス語文学という卓越した形式」（ユゴー以下の名前がこれを語る）によって表現したものとして性格づける。そして、いまだ成し遂げられていないこの「来るべき文学」の先頭にダンブロンを担ぎ出すのである。

ここで注目されるべきことは、「北方の精神」＋「フランス語表現」＝「ワロンの文学」、という「図式」が、「ベルギー文学」を語る定型（Klinkenberg 1981）を横取りする形で、地域の文学に適用されている点にある。しばしば『ワロニー』の中には、フランドルの作家たちによって体現されてきた「ベルギー文学」の特性を、そのまま「ワロン」のものとして流用するような言説が見られる。それは、フランスに対するみずからの固有性を、フランスから評価される形で提示しようとする時、やはり「北」の徴を手放すことができないということ、「北／南^{ノール ミディ}」というスタール夫人以来の定式に立って、その二大文化圏の接点に「ベルギー」（フランドルであれ、ワロニーであれ）を位置づけるしかない、という事情からきているのだと言えるだろう。

② モッケルによるダンブロン

さて、一方「モッケルからシェネーへの書簡」は、より作品に即した、そして作者に対する批判的な距離を置いた一文となっている。

シェネーからの書簡を受けて、モッケルもまた、ワロンの文学・芸術が飛翔の時を迎えようとしていること、そして、ダンブロンは誰よりもそのワロンの魂を代表する存在であることを確認するところから始めている。

エクトール、君がすでに語ったように、我々の芸術は、今まさにその軽やかな飛躍を試みうる時にある。これに抵抗する意志の流れは、これをその波の中に抑え込んでしまうほどには強くない。そして、何らかの災厄がなおもワロンの大地に広がるにいたらなければ、研ぎ澄まされた知性は、我らの郷土 (notre patrie) の深層の生を認識し、描き出すことができるだろう。

(96)

セレストアン・ダンブロンは確かにワロン人 (un Wallon) なのだ。それ以外の何ものでもないし、それそのものでもある。そしてだからこそ、彼は我々の関心をひきつけうるだけの高い水準にあるのだ。彼は、芸術へと向かうワロニーの歩み、彼が求めてやまない芸術への歩みを見ずから象徴している。彼の故郷の国と同様、環境の影響力と闘って、ようやく自然の詩学へ

と飛翔していかねばならなかった。そして、彼の本『ある民主主義者のクリスマス』は、その至高の努力を象徴している。(96)

しかし、無条件の称賛を贈るシェネーのそれに対して、モッケルの言葉遣いの中には、すでにいささか皮肉めいた調子を読みとることができるだろう（例えば、「それ以外の何ものでもないし、それそのものでもある」という言い方、あるいは「彼の故郷の国と同様」という表現。）しかし、いずれにしても、ダンブロンが、ワロニーの芸術を体現しようとする存在であるという位置づけはシェネーのそれと同様である。では、その上で、モッケルはこれをどのように評するのだろうか。

このあと『ある民主主義者のクリスマス』の内容を要約してみせたモッケルは、さらに次のように言葉をつぐ。

セレスタン・ダンブロンは、都会の喧騒の中に無理やりつれてこられた、静かな村の人間である。田舎の静穏なる平和向きに生まれつきたこの瞑想家が、我々の活動的な生活に紛れ込んでいるのだ。そして、この街の庭園に植えかえられた粗末な森の花々のように、広大で自由な野原への激しい郷愁を感じているのだ。

その上、彼はワロン人である。つまりは汎神論者である。必ずしも哲学者が言う意味でのそれではなく、ボードレールが理解していた意味での汎神論者。彼は自分をとりまくすべてのものに、自分自身の一部を、自らの生命力のざわめきを与え、個別の生、彼自身の個人的な人格に由来する生に賦活されたものとして、それらの物をとらえかえすのである。かくして、いまや生命力をもったそれらの物の存在なくしては、この詩人は詩人としての生を完全に生きることができなくなっている。なぜなら、それらのものこそが彼の自我を完成させるからである。同様に、詩人の意志にしたがって物たちが獲得したこの種の磁力の存在は、彼自身を前にしなければ、その意味を、その完全な人格性をもちえないのである。(99)

このように述べて、モッケルは、「村への心底からの愛」、「汎神論的な事物のとらえ方」、「それにとまなう、すさんだ郷土への悔恨の念」こそがダンブルンの特徴であると規定する。ダンブルンの文学のもつ性格に関しては、明晰かつ的確な認識であると言えるだろう。しかし、ここでもモッケルは、自分自身の立場から一定の距離を示す形で、この「ダンブルンの個性」を語っている。上の引用の前半部分では、「村」の人間であるダンブルンを、「都市」の「我々」と対置している（つまり「ダンブルンは田舎者だ」と言っているのである）。そして、ダンブルンの芸術を特徴づける「物に対する汎神論的な態度」に関しても、個別の人格と個別の物質的環境とがあまりにも親しいものでありすぎるという理由をあげて、必ずしもこれを美質とは位置づけていない。

そしてモッケルは、ダンブルンの小説が、こうした性格ゆえに、あまりにも具象的な細部にとらわれすぎているという批判へと論を進めていく。

あまりも多く細部が彼の目をひきつけ——そしてそのすべてに等しく執着する。なぜなら、彼はすべての内におのれの姿を見いだすのだから——、果てしなく散りばめられた多くのわがままな小さな声が彼に呼びかけ、「忘れないで」と叫び、あまりにも多くの愛しき存在が彼につきまとい、彼はその一つひとつと言葉を交わし、順番にその声を聞き、個別に検証していくことを拒むことができない。彼の心の中のあまりにも多くの断片が、彼の周りで微笑みかけ、ささやきかけ、ざわめき、きらめき、彼は見ずにはいられず、聞かずにはおれず、描かないでは済ませられない。ただただ、その自然の女神を、その壮大な姿において。

しかもダンブロンは、物たちのあいだに微細な繋がりを発見してしまうこのワロンのな力を、その限界にまで押し進めてしまう。したがって、それぞれの細部は彼に、それにそっくりと似たおびただしい数の細部を連想させ、そこに見いだされたそれぞれの思念は彼にとって新たな発想の流れの源となる。この貴重な性格の欠点はやはり、それぞれに完成された無数の小さな世界の中に砕けて消え去ってしまおうとする情熱にある。そこでは、限りなく小さな接点においてしか、本当の世界の本体に触れることがないのである。(100)

この一節では、「ワロンのな力」が、作品の中に細部の過剰をもたらす否定的な影響力として位置づけられている。そして、個別的な細部に拘泥するダンブルンの「汎神論的」傾向は、「本当の世界 (le vrai monde)」との接触の欠如をもたらしているという点において、より本質的な問題へと結びつけられる。イデアリスト・モッケルにとって、具体的な物（可感的な世界）の一つひとつは、それ自体において重要なものではなく、これを通じて背後にある「イデー」の世界を暗示する限りにおいて、芸術的な要素となりうる。文学は「本質」の開示にその役割を見いだす。ダンブルンの「汎神論」的な傾向は、ありとあらゆる個別の物との接触に感応してしまうがゆえに、この「普遍的なるもの」の示唆という契機を逸することになる。

そして、思想内容におけるこの「問題」は、そのまま作品の形式、その文体上の問題に直結するものと見なされる。

彼の文体は、複雑で、多面的で、人を戸惑わせる。風にたなびく幟、ひらひらと舞い上がる幟。左右に揺れ、まとまりを欠き、からみつき、離れてはまたもつれ、その混沌としたかたまりが突然ぱっくりと開いて、熱狂的な頌歌の荘厳な調べが流れだし、あるいは神秘的な谷間に、苦渋に満ちて、おずおずとした、微笑を浮かべながらも、痛々しげな顔が現れてくるさまを垣間見させるのである。(101)

「複雑な (complexe)」、「多面的な (multiple)」、「人を戸惑わせる (déconcertant)」。

20 世紀の前衛文学であれば、むしろ美点を指し示すものとして用いられそうなこれらの形容詞は、モッケルにおいては、端的に欠点を示す言葉である。韻文における「定型」から

は距離をおいて「自由詩」への展開を支持したモッケルではあったが、その詩学において「調和」と「統一」という基準は手放されていない。これを規範として、ダンブロン¹の作品の乱調ぶりが批判されているのである。

したがって、ダンブロンに対する肯定的な評価は、将来に対する課題、あるいは期待としてすえおかれることになる。モッケルの「手紙」は、再び「ワロニーの芸術」一般の可能性に言及して終わることになる。

セレスタン・ダンブロンは、政治的な関心から解き放たれたものの、まだその反響が彼の『クリスマス』に嘆かわしい染みを残している。けれど、彼はそのけがれのない芸術への一心な思いの中で、彼の著作にのしかかる過剰な個性をふりはらうことができるだろう。ワロニーは歩み続けるのだから。その産着を脱ぎ捨て、郷土は、成熟した芸術家の機微をわきまえた人生へと生長する。我々は、その流れが我々の周りに広がっているのを感じている。春の訪れが、才気の世代を芽生えさせるだろう。ワロニーはすでにフェリシアン・ロップスを生みだした。今世紀の最も魅力的な才能のひとりだ。それだけの榮譽が彼にはふさわしい。けれど、幸いにも、我々の人種の中に、力強い美の曙光が立ち上るのが見える。君の弟アシル・シェネーが、深い直感によってそれをとらえているように。生まれいでよ、長く待ち望まれた七詩聖。ワロンの太陽が、お前を優美なる口づけによってなで、我々の大地のずっしりとした調和が輝かしいホサナの聖歌を歌うことだろう。(102)

さて、ここに表明されたモッケルのダンブロンへの辛辣な評価。そして、これにともなう、「ワロン²的なものの可能性」に対する「留保つき」の態度を、どのように受け止めればよいだろうか。

まず、モッケルとダンブロン³の分岐点が、単純な技術的問題には還元されえないことを確認しておこう。ダンブロン⁴の作品が、感情の横溢と細部の過剰によって全体的な統一を欠いていることは事実である。しかし、そこに技術的未熟さを指摘しうるとしても、一つひとつの物や風景に呼応して、そこにのめりこんでしまう傾向は、(モッケルが正確に認識したように)ダンブロン⁵の思想と資質それ自体にもとづくものであって、その文学的な個性がもたらす必然的な帰結である。その「ワロン⁶的な個性」が「否定」の対象にすえられるとすれば、その背後にいかなるロジックが働いているのかがあらためて問われなければならない。

モッケルの論評の中には、いくつかの評価軸が重複的に機能しているように見える。その軸に沿っていずれの側に立つのかは、象徴主義の詩人・理論家としてみずからの「位置」を獲得しようとしていたモッケルにとって、「戦略上」の問題としても小さからぬ意味をもっている。

ひとつの軸は、「具象—抽象」の対立構造の中にある。この問題に関しては、「抽象の優位」がモッケルの立場である。もう少し正確に言えば、文学は「具象」に訴えざるをえな

いとしても、それはその背後にある「イデアルなもの」に志向する限りにおいて価値をもつのだ。文学的形象の有する「美」は、したがって個別具体的な「この事物」の美ではではなく、それを超えて「美そのもの (le Beauté)」を体現しなければならない。

この軸に重複する形で、「個別—一般 (普遍)」の対立軸が働く。言うまでもなく、モッケルの詩学は「一般」ないし「普遍」に圧倒的な価値を見いだすものである。この時、普遍に対立する「個別」の側には、「人格的な個別性」(その人の主観に結びついた真実や美) という次元と、空間的な局在性に結びついた「地域的な個別性」の次元とが区別されてよいだろう。もちろんモッケルはそのいずれも、より普遍性をもった「価値」へと昇華されなければ、文学的に二流なのだという判断を下す。ダンブロン批判において効力を発揮しているのは、この「個別的なる世界への埋没」という評価であった。

第三に、主観的な感情や具体的な細部の横溢に対して、「形式的な完成と調和」を価値づける「形式次元」での評価軸が存在する。ここでは、ある意味において「古典主義的な規準」に忠実な理論家モッケルの姿を見ることができるだろう。

それぞれの軸に関して、モッケルの旗色は鮮明である。そして、彼がこの時点で、「抽象性を獲得した美を形式的調和の中で実現する文学」にコミットせよと言うことは、「地域の土着的な世界に埋没したローカルな文学」から、「普遍的に通用する」(＝パリで認められる文学) へと「脱却」せよというメッセージを発することでもある。「ダンブロン評」の中で「否定的なニュアンス」とともに用いられる「ワロンの」という形容詞は、この土着への埋没 — 土着だおれ¹⁵ — の傾向を示すものとして機能している。

こうした視点に立てば、モッケルのダンブロン評は、両者の美学的な立場や芸術家としての感受性の相違であると同時に、文学場への台頭の戦略における準拠枠組みの相違として見ることもまた可能である。モッケルは、ワロンの土着性が、(パリの) 普遍性へと止揚される限りにおいて、文学的な正統性を獲得しうると見通している。ダンブロン — さらにシェネー — は、フラン文学の伝統に準拠しながらも、ワロンの精神性の表現をよりいっそう重視している。両者は、「ワロンのものはフランス文学の中にこそ表出される」という認識を共有しながらも、具体的な制作上の基準において、その力点を異にしているのである。

(4) 構造と戦略 — フランス (語) 文学の場における「ワロン」

モッケルに対するシェネーとダンブロン。両者の比較は、フランス (語) 文学の場の周辺において、文学者としての承認を希求するワロンの若者が取りうる戦略的な方向づけの振れ幅を示すものとして興味深い。

彼らの実践は、その共通の前提として、中央 (パリ) の文学的審級に対する言語的・地理的・民族的な距離によって規定される。ワロニー (またはベルギー) の作家として、彼らはその距離への対処、出自の周辺性の^{マネージメント} 管理を要求される。そこでとりうる態度は、(フランス文学への) 完全なる同一化 (assimilation) と差別化 (différenciation) を両極とし

て、その間を結ぶ線分の上に配置される (Denis et Klinkenberg 2005)。大きく前者に傾けば、フランスに対する「差異」を芸術的な「個性」として売り込むことができなくなる。反対に、極端に後者に傾けば、「地方文学 (régionalisme)」として「マイナージャンル」の内に押し込められる危険性が高まる。したがって、それぞれが、それぞれのバランスの中で、両極の中間のどこかに、みずからの位置を模索し、「地域的な差異」を「象徴資本」に転化する道筋を探りださねばならない。こうした条件を前にして、モッケルもシェネーもダンブロンも、「ワロン」としての「特異性」を手放すことなく、なお「フランス文学」の一員として承認されようとしているという点では、大きく変わることはない。

ただし、彼らの場合には、単純に「パリ」に対する距離を、「北方性 (nordicité)」として強調し、そのエキゾチックな個性を「売り」にすればよいというわけではない。その一方において、「ワロン」としての独自性を主張し、「フラマン」との差別化をはからねばならないからである。

この時彼らは、フランス的な明晰性を楯にフランドルとの差別化をはかり、他方では、ゲルマン的な神秘主義的心性をもちだしてフランスとの差異を主張するという、二枚舌的な論法を展開する。この点においても、三者の基本的姿勢は同一である。文学場という「可能性の空間」に位置を探し求めるその基本戦略において、ダンブロンやシェネーの文学実践は、確かにモッケルのそれと近接した位置にある。

しかし、その上で、彼らがみずからに要求する文学的な質のあり方は微妙な差異を示す。モッケルは、「ワロン」としての性格を、できるかぎり抽象的なものへと昇華させ、それを「音楽性」という言葉で形容し、実質的に「地域主義」的な色彩を漂白しながら、象徴主義の詩人として台頭していこうとする。これに対してダンブロンたちは、より具体的なワロンの生活環境に根ざし、その物質的な世界の精神的な重みによりどこをを求める。「理想的」なものへの志向によって、「普遍性」の高い、より完成された「作品」を追求しようとするモッケルのそれに対して、「具象的な細部」にとどまりながら、「地域的な個性」を強く打ちだし、ある種の「バロック性」を帯びてしまうシェネーやダンブロンの文学。ここに見いだされる差異は、フランス文学の場に躍りであろうとする若き (ワロンの) 文学者の、戦略的感覚の相違であると言えるだろう。

その差異をもたらしたものは何か。これを、単一の要因に還元して語ることはできそうにない。しかし前章での考察を反復するならば、モッケルの戦略が、少なくともひとつの条件として、豊かな経済的・文化的資本に裏づけられたものであったことは間違いない。ひるがえって、シェネーやダンブロンが、この先導者のあとを追従しなかった (あるいは、しえなかった) とすれば、その理由の一端は「資本」の蓄積の落差にあったと見ることが許されるだろう。

もちろん、その事実を直接に実証すること (ある主体における「資本」の不足、とりわけ「文化資本」の欠如を証拠立てること) は容易ではない。しかし、ブルデューが論じたよ

うに、「文化資本」とはハビトゥスとして身体化され、相互行為の場において人々の評価のまなざしにさらされるものであるならば、彼らがたがいのふるまいをどのように認知していたのか、その中で、誰のいかなる姿が「卓越的」なものと映っていたのかをたどっていくところから、これを探りだすことができる。

ダンブロンは、モッケル (L. Hemma) の『ワロンのちゃらんぼらん若者たち』を評する一文 (『ワロニー』1887年・第5号) において、モッケルとの出会いを回想している。その中で彼は、若き日のモッケルを、「運命のいたずらによって小姓とならねばならなかった熾天使^{セラフィム}」と評し、「そして今や、心底から精神的 (spirituel) で、専制的なまでに象徴的 (symbolique) なしやれ者のワロン人 (un dandy wallon)」と形容する。そして、リエージュのカフェで、パイプをふかしながら語る、その弁舌の滑らかさに覚えた驚嘆の念をふり返っている。

アルベールはといえば、やすやすと言葉をあやつりながら、かの善良なる天使に身をゆだねるのだ。その言葉は、文学青年の若き日々においては、惜しみなく滔々と、軽やかに流れだす血のように循環する。芸術家の人生の短くも魅惑的な年頃。心の底から、さらさらと、しかし思いもかけぬ形であふれだす、味わい深い言葉——さらに深く思考され、さらに力強くはなれど、故意に軽々しくなることのない言葉。(186)

それは、ヌーヴィル＝アン＝コンドロの村から、鞆一つ提げてリエージュにやってきた19歳のセレスタン・ダンブロンの前に、颯爽と現れたアルベール・モッケルの姿である。ここでダンブロンが、いつものように大げさな修辞とともに語っているのは、何よりも巧みに言葉を操る力、言葉によってその場を支配する力であった。ダンブロンが圧倒されているのは、若きモッケルの「言語的ハビトゥス」あるいは「言語資本」の厚みであった、とすることができるだろう。

これに対して、モッケルはといえば、ダンブロンの人柄に愛情を示しながらも、彼を「都会の喧騒の中に無理やりつれてこられた、静かな村の人間」と揶揄し、「田舎の静穏なる平和向きに生まれついた」「瞑想家」といはばからない。モッケルの「都市的」で「ブルジョア的」な洗練と、「村の人」ダンブロンの野性味を失わないふるまいのいずれの側に「卓越性」が認められていたのか。少なくとも、彼らのあいだに交わされていたまなざしに即して見れば、答えは明白である。

そしてもちろん、両者のあいだにある落差は、「文化資本」のレヴェルだけにはとどまらない。生活のための労働の必要を一生涯経験することのなかったモッケルに対して、ダンブロンは、文学に専心することのできる財政的基盤をもたない人物であった。ドゥニとクリンケンベルグが指摘するように、ベルギーにおける象徴主義の運動を支えたのは、そのほとんどが「金利生活者 (rentiers)」である (Denis et Klinkenberg 2005)。象徴的な見返りは大きくとも、長い期間にわたって経済的な報酬に乏しいジャンル、とりわけ前衛的

で高踏的な「詩」の領域にみずから投機しうるためには、経済的な基盤をもつ「ブルジョア」でなければならなかったのである。

こうして、文学場の状況において同一の構造的条件に直面しながらも、彼らのたどっていく道筋は相当に異なるものとなっていく。

『ワロニー』の成功を足がかりに、パリに拠点を移し、ド・レニエの仲介によってマラルメの「火曜日の会」のメンバーとなるモッケル。彼は、生涯にわたって「ワロン運動」にはコミットメントを示しつつも、基本的には「自律的な」文学の言葉の世界に生き続ける人である。他方、「ワロン運動」への関与を継続しつつ、「ジャーナリズム」や「政治」の場に転進し、社会主義さらには共産主義の運動へと参加していくダンプロン。両者のたどる「軌道」は、それぞれ、若き日の時点での文学的な戦略の選択の延長線上に開かれていったように見える。

では、その出自の条件において好対照であったダンプロンとモッケルのあいだにあって、シェネーはどうであったのか。これについては、今のところ、参照可能な証言が乏しすぎる。シェネーが、モッケルと同じリエージュの出身であり、多少なりとも裕福な家庭の子であったと推察されることを思えば、ここでダンプロンだけを取り上げてモッケルと対比するのは、議論の進め方として公正を欠く。しかしそれでも、文学的戦略を左右するその他の条件とともに、「経済的・文化的資本」の多寡がひとつの重要な要素であったという仮説を維持することはできるだろう。

そして、文学的正統性の承認を賭けた闘争の結果だけをくり返しておくならば、パリを中心とする「支配的な」フランス文学の場の中に「位置」を占め、「文学史」にそれなりの名を残すのはモッケルであり、シェネーやダンプロンは、「地域的な文学運動の場面」に顔をのぞかせたものの、結局のところ「場」の周辺に置き去りにされていくのである。

5. 「可能性の空間」の中で

いずれにせよ、象徴主義への接近も、地域主義的な企図の旗揚げも、決して無垢なるものとして生じたわけではない。それは、この雑誌が直面していた、当時の文学場の構造に規定され、これに対する戦略的応答として生じた出来事である。ワロンの若者たちが、ベルギー国内における他誌との競合の中で、フランス文学の場に台頭していく上での、取得可能な位置の空間の中に、象徴主義への道も地域主義への道も開かれていた。

彼らはみな、それぞれに、この二つの可能性を結び合わせ、みずからの文学的立場を表示するためのラベル——「ワロン象徴主義」とも言えるだろうか——を作り上げようと腐心する。しかし、彼らはまたそれぞれに、象徴的闘争の状況と、手持ちの「資本」とを照らし合わせながら、二つの可能性のいずれの側にウェイトをかけていくのかを選択せざるをえない。その結果として、モッケルの戦略に牽引された『ワロニー』は、象徴主義を前面に押しだし、「ワロンの芸術」の追求を二次的な課題へと押しやることになるのである。

しかし、くり返し確認するならば、「地域の文学・芸術」を擁護するという企図は決して

完全に潰えてしまったわけではない。『ワロニー』は最後まで、彼らの「祖国=郷土」を謳い、その「民族=人種」の「魂」を言祝ぐという作業を放棄してしまうことはなかった。では、彼らとその文学のよりどころに求め、同時にその存在を証明しようとしていた「ワロニー」なる地域は、その中でどのように語られたのか。次章では、文学表象の水準に分析の焦点を移し、「地域主義」的な語りの中実を明らかにしていくことにしよう。

【注】

(1) アンリ・シモン (Henri Simon, 1856-1939) は、リエージュ生まれの作家。ワロン語文学の担い手であり、数多くの戯曲および詩作品を残した。作品集に *Li Pan de bon Diu* (Vaillant-Carmanne, 1935 — タイトルは、*Le Pain de bon Dieu*、文字通りには『神様のパン』であるが、子どもたちが捕まえたコガネムシの餌にするサンザシの若芽を指す) がある。第9章においてより詳しく見るように、モッケルらとほぼ同世代のこの「方言文学者」については、『ワロニー』の中でも再三言及がなされており、彼らが「ワロン語文学」の動向について決して無関心ではなかったことをうかがわせる。

(2) その他に、何度かにわたって交代した「編集委員会」の構成メンバーとの関連も検討してみたが、前節に確認された時期区分との対応関係は見いだされなかった。それは、誰が編集委員であるかに関わりなく、モッケルのリーダーシップが大きな影響力をもち続けていたことの現れであるように思われる。

(3) ピエールズ通り (rue pierreuse) は、リエージュの街のはずれ、ムーズ川左岸にせり上がる丘の斜面に続く通りで、芸術家たちの集まる界限として知られている。

(4) ここで、具体的にどのような作家の作品が念頭に置かれているのかは分からないが、ワロン地方の一都市であるヴェルヴィエの劇作家までを含めて批判した上で、「ワロンの作家」を持ち上げるのは、単純に見れば矛盾がある。おそらくそれは、モッケルが「ワロニー」を語る際に、実質的にその指示対象が「リエージュ」と重ねあわされていることを示している（以下に見えるように、この一文においても、「ワロン」はそのまま「リエジョワ」に横滑りしていく）。しかしそれ以上に重要なことは、軽快に茶化すような口調で、モッケルが「ベルギーの公衆」の「批評眼の欠如」と、それゆえの「作品の質の欠落」を指摘していること、これとの対比において、「ワロンの作家」に卓越的な地位を与えていることにあるだろう。

(5) フランソワ・ヴァン・カンペノウ (François Van Campenhout, 1779-1848) はオペラ歌手であり作曲家であった。彼は、1830年9月12日のモネ劇場の再開の際に歌われたベルギー国歌「ラ・ブラバンソンヌ」の作曲者である。

(6) シャルル・ロジェ (Charles Rogier, 1800-1885) はフランス出身の自由主義派の政治家で、1830年9月の独立闘争を率いた人物のひとり。ベルギー暫定政府のメンバーであり、のちには内務大臣、労働大臣、外務大臣などを歴任する。「ラ・ブラバンソンヌ」の歌詞 (改訂版) の作詞者でもある。

(7) この点については、リエージュ大学のブノワ・ドゥニ氏に教示をいただいた。

(8) ポール・アダン (Paul Adam, 1862-1920) は、フランスの小説家。1885年、挑発的な表題を掲げた自然主義小説『柔らかな肉体』でスキャンダルを呼び起こし、司法当局による制裁を受ける。その後スタイルを変え、象徴主義へと接近。G. カーン、H. ド・レニエ、S. マラルメ、J. モレアスらと親交をもつ。その一方で、政治活動へも参加。ただし、その立場は不確定で、J. バレスらと行動をともにしたかと思えば、無政府的主義的な態度を表明したりもした (*Dictionnaire des écrivains de langue française*, Larousse, 2001)。ここで問題となっている一文は、『政治的・文学的対話』誌の1890年・第5号(1890年8月1日刊行)に掲載された「領土解放についての考察 (Remarques sur la Libération du Territoire)」である。この中でアダンは、普仏戦争の終結のためにアルザス、ロレーヌ地方を割譲したことに不平を鳴らしつつ、「戦争の終結」を喜ぶ「商人」たちの根性を冷やかす気味に語り、その上で突然、批判の矛先をベルギー人に向け始める。ベルギー人たちは、フランスに併合されることを恐れるあまり、プロシアのギヨームの膝元に擦り寄っているのである、と。そして、ベルギーの「海賊版」に話題がおよぶ。アダンはカミーユ・ルモニエの名をあげつつ、フランス文学の模倣をしながらドイツ的なものとの結びつきを手放そうとしないベルギーの作家たちの姿勢に非難の言葉を浴びせる。「あの半分だけ我々と同じやつら」、「我々の詩神の子でありながら、剣先つきの兜 [=プロシアの仕官が着用していた] をかぶるやつら」、「我々は、幽冥なれど独自の詩の息吹で、ビスマルクの爬虫類どもの息を吹き返させてやったのだ。しかしなんと醜いことか、フラマンのおたまじゃくし諸君は！」 (*Entretiens politiques et littéraires*, Reprint, Saltkine Reprint, Genève, 1971, volume1.p.146) .

(9) ベルギーの海賊版 (la contrefaçon belge)。19世紀の半ばまで、ベルギーはフランスに比べ印刷・出版経費が安かったこともあって、数多くのフランス語文学作品の「海賊版」が出版されていた。岩本和子によれば、ベルギーにおける「海賊版」には大きく分けて三つの種類があり、①パリで出版されたものを勝手にコピーして販売してしまうもの、②新聞や雑誌に掲載された作品をいち早く書籍化したもの、③フランスで発禁処分となった著作を印刷・発行するものに分類される。この「節操のない無制限のフランス書籍出版」は、フランスの作家・知識人から強い反発を受け、何事もフランスの二番煎じ、フランスの模造品としてのベルギーという悪印象を強めることにもなる。しかし、「結局、海賊出版はロマン主義時代のベルギーにフランスのテキストの無媒介の流入、圧倒的な影響力をもたらし」、「さらに、自分たちも『フランス文明』を担い、フランスとともにその進歩的文明を世界に広める使命を持っているという意識ももたらすこととなるのである (岩本 2007 : 45)。

(10) 両者のバイオグラフィについては、*Encyclopédie du Mouvement wallon*, Institut Jules Destrée, 2000 を参照。

(11) そこには、20世紀の後半に「マジック・リアリズム」という形式において、土地の記憶をよみがえらせようとした「辺境の文学」に通じる想像力の形式がある。

(12) マルティン・オーピッツ (Martin Opitz, 1597-1639)。シュレーゲン派の頭目として

時代をリードした詩人、文学理論家。1624年に『ドイツ詩書 (*Buch von der deutschen Poeterey*)』を著し、そこに示された詩学理論が高く評価され、18世紀までは「ドイツ詩学の父」と呼ばれていた。彼はそこで、知識階層の支配的言語であったラテン語によるのではなく、ドイツ語による詩作を推奨している。その背景には、17世紀のドイツ各地に設立された言語協会による「言語浄化」の活動があり、「国語」としての「ドイツ語」の正統性の確立に向けた動きが存在していた。(日本独文学会編『ドイツ文学辞典』河出書房、1956年参照)。

(13) フリードリヒ・ゴットリープ・クロップシュトック (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724-1803)。「啓蒙主義的合理精神に癒着していた18世紀前半のドイツ文学に、新鮮な感情の息吹をふきこんだ詩人」。代表作「救世主 (Messias)」(1773)は、キリストの生涯に取材した叙事詩であるが、宗教的な感情と同時に「祖国愛」の精神にあふれ、「ゲルマン精神」を称揚する作品であった。「詩の形式面においては、無脚韻と独自の自由韻律が目立っている」が、それは「従来の外国模倣を脱してドイツ独自の詩の方向性を拓いて行くための一つの方法であった」。ゲーテ、ヘルダーリン、リルケらに影響を与え、「ドイツ近代詩の父」と呼ばれている。(日本独文学会編『ドイツ文学辞典』河出書房、1956年参照)

(14) シェネーの汎神論的な性格、生活世界を構成する「物」の内に精神性を感受するその傾向は、『物の魂』に収められたいくつかの作品の中によりいっそう色濃く現れている。『物の魂』は、夢想と現実のあわいに現れる世界を詩的な文体で描きとった22編の短編(時にそれは、小説と言うよりは、散文詩とでも呼ぶべき凝縮された小編となる)からなる作品集である。そのタイトルを訳出しておく。「物の魂」、「招かれしものたち」、「月が殺害者」、「ユナル」、「友」、「陰気な道連れ」、「人生と夢」、「二本の短刀」、「最初の夢」、「すべての涙」、「世界の終わり」、「月が復讐者」、「かなわぬ愛」、「情熱の風車」、「水の夢」、「疲れを知らぬ釣り人」、「ひきよせる水」、「帰還の魔術」、「自殺」、「見えない裁き手」、「時の死」、「けもの小屋」。ここでは、しばしば人が沈黙し、物が声を発する。物の意志に導かれ、人が死へと誘われ、また生に呼び戻される。例えば、表題作「物の魂」では、夫の死を目前にして狂気にとらわれる女・ヨランドに物たちが語りかけ、その生命を救いだそうとする。「招かれしものたち」では、語り手(「私」)が、「絨毯」や「時計」の語る声を聴き取ろうとしている。「月が殺害者」では、沼に落ちて溺れた男の死の責任をめぐって、「薔薇」や「木々」や「風」が語り合っている。「二本の短刀」では、偶然に拾った「短刀」にうながされるように兄弟が殺し合いを始め、しかし、最後には和解へと導かれる。

(15) 「土着倒れ」という言葉は、沖縄の作家大城立裕から借りている(大城 1972、沖縄文学フォーラム刊行会議 1997)。大城は、沖縄の文学がその地域の歴史と文化の特異性によりかかり、民俗と風俗の表層ばかりを描いて、「普遍性」をもちえなくなってしまう事態を指して「土着倒れ」と評したのであった。沖縄にあって、文学圏の「中央=東京」の審級からいち早く承認を獲得したこの作家の発想が、パリへの台頭を希求するモッケルのそれと論理的にパラレルであることは、場の構造の論理的相同性を示すものとして興味深い。

第2部

風景的同一性の構成

私たちはここまで、文学制度論（J. デュボア）および場の理論（P. ブルデュー）に依拠しながら、『ワロニー』における象徴主義と地域主義の関係を記述してきた。これを通じて確認されたのは、以下のような一連の事実である。

① フランス（語）文学圏の周縁（ベルギー／リエージュ）に拠点をおいて、文学場への台頭をはかろうとするワロンの若者たちが、先行する他誌との競合の中で正統性の承認を追求していく上で、象徴主義と地域主義が、戦略的に取得可能な二つの立場として浮上してきたこと。

② その両者のあいだでの重心のバランスは、偶発的な出来事（あるフランスの雑誌の破産とその吸収）に左右されながらも、この時代のフランス（語）文学の「場の構造」と、雑誌の中心的な担い手たち、特にその主導者（A. モッケル）の保有する諸「資本」との関連によって条件づけられていたこと。

③ その中で、『ワロニー』はしだいに地域主義的色彩を弱め、フランスとベルギーの象徴主義者が集結する場所という性格を強めていったこと。

④ この戦略的展開は『ワロニー』のオリジナルメンバーのあいだに緊張関係をもたらすものの、「地域の文学」を確立し主張していこうとする企ては完全に潰えてしまうわけではなく、雑誌の中で周辺化されながらも継続していったこと。

この認識をふまえて、ここから記述の焦点を移動させようと思う。以下では、主に表象論的な視点から、『ワロニー』がいかなる形で「地域」を語り、これを通じて「ワロンの文学」を実現しようとしていたのかを検討していく。その際、私たちが論述の中心にすえるべきひとつの主題は、「ワロンの風景」にある。この雑誌に掲載された数多くの「地域主義」的作品は、くり返し「ワロニーに固有の、あるいは特徴的な風景」を語りだそうとしており、その「風景の創出」の営為が、彼らの地域主義的な企図の核心に結びついているように思われるからである。

しかし、文学・芸術表象を介して「風景が創出される」とはいかなる事態であるのか。そしてそれは、「地域の同一性」の感覚をどのような形で補完することになるのか。『ワロニー』に掲載されたテキストの読解（第6章）に先だって、次章（第5章）では若干の予備的考察を提示し、記述の基本的な視座を設定しておく。そして、第7章では、「ワロンの風景」の構成過程で、詩人（A. モッケル）と画家（A. ドネー）とがどのような相互作用の中でそれぞれの作品を産出していったのかをたどる。

第5章 風景と同一性

1. 風景の近代性^{モデルニテ}

(1) 文化的生産物としての風景

風景が、外在的自然として自足的に在るものではなく、これを知覚するまなざしや、これを語ろうとする行為との結びつきの上に成立する文化的生産物であることについては、すでに多くの論者による指摘がある。

例えば、哲学者 J. リッターは、ある講演の中で、「風景とは、感情と感覚をもって観照する者に対して、眺望の内でも美的に現前するような自然のことである」(Ritter 1963=2002 : 201) と述べる。ここでのひとつの要点は、「観照する」という特異な態度なくして自然は風景としては現前しない、というところにある。

都市の手前に広がる野原や、「境界」として、「通商の道」として、「橋建設にとっての障害」として流れる川の流が、それだけですでに「風景」であるわけではないし、山脈、羊飼いや隊商(や石油を捜し求める者たち)が行く大草原が、それだけですでに「風景」であるわけでもない。人間が、自らも自然の中にあろうとして、いかなる実用上の目的ももたずに、「自由」に享受しつつ観るという姿勢をとって向かい合う時に、初めて、それらのものは風景になる。(ibid.:201)

このように、人間が日常的な道具的連関の中で環境世界を見る時、そこにはまだ風景は生起しないのだとリッターは論じる。彼によれば、外在する自然が「利用の対象」ではなくなり、何ごとかの役に立つか否かという関心からもはずれ、それ自体において「偉大なもの、崇高なもの、美しいもの」としてまなざされる時、はじめて風景は生まれるのである。その意味で風景は、「感覚しつつ観照する人がさし向ける心の姿勢と結びつ」いており、「美的な媒介なしには消え失せてしまううつろいやすいあり方をしている」(ibid. : 202)。

風景は、これをまなざす人間の特異な姿勢、あるいは身構えのもとに現れるという指摘は、歴史学者 A. コルバンが与えた次のような定義の内にも見ることができる。

風景とは、必要とあらば感覚的な把握の及ばぬところで空間を読み解き、分析し、それを表象するひとつのやり方、そして美的評価に供するために風景を図式化し、さまざまな意味と情動を付与するひとつのやり方なのです。要するに風景とは解釈であり、空間を見つめる人間と不可分なのです。ですからここで、客観性などという概念は放棄しましょう。(Corbin et Lebrun, 2001=2002:10-11)

コルバンのこの概念規定は、凝縮された表現の内に、「環境世界に対する視覚的な関係」が風景へと組織されていくために必要ないくつかの条件を指し示している。第一に、風景は「空間を読み解き、分析し、表象する」という行為を介して構成されるということ。第二に、その解釈は「感覚的把握の及ばぬところ」にまで及んで対象を図式化していること。第三に、風景は「美的評価」の対象として提示されること。第四に、風景には「意味と情動」が付与されていること。この意味において、それは「客観的」な形で人間の外部に想定されるのではなく、常にその「空間を見つめる人間と不可分」であるのだとコルバンは論じている。

こうした考え方は、すでに G. ジンメルによって提示されていた風景理解から程遠からぬところにあるように思われる。ジンメルは風景を、「自然から切りとられた一断片」でありながら「独立的な、固有の特性を与えられた」統一体として位置づけている。そして、風景を眺めるという行為は、「直接的に与えられた世界の混沌とした流動や無窮性から一片を切り離し、それを一個の統一として把握し形成する」という点において、「発生の瞬間における芸術作品」を意味しているのだと言う。また、この統一としての風景が成立するためには、自然が文字通りの物質的な断片としてではなく、「感情的統一」として、つまりはひとつの「気分」をともなう直観されねばならないとされる (Simmel 1913=1994, 木岡 2007)。ここにも、外在的な自然に解釈がほどこされ、これが「芸術性」と固有の「感情」を帯びた統一体としてとらえ返されることによって始めて、風景が出現するという考え方を見ることができる。すなわち「風景は自然である前に文化であり、木と水と岩に投影された想像力が構成する産物」(Shama 1995=2005:76)なのである。

(2) 歴史的生産物としての風景

そして、空間的世界へのこの特異な関わり方は、時代を超えて普遍的なものではなく、歴史的な諸条件のもとに準備されたものであるということ、とりわけ「風景の誕生」と「近代の成立」とのあいだに深い結びつきがあるという認識もまた、多くの論者に共有されている。

感覚や知覚の変容をとらえようとする歴史学者や社会学者たちは、「風景」の成立に影響を与えたさまざまな要因を列挙する。例えば、鉄道をはじめとする高速で長時間にわたる移動手段が、いかに遠景を觀賞するという態度をはぐくんでいったのか (Schivelbush 1979, Desportes 2005)。余暇時間を獲得した階級が実践しはじめた「観光旅行」という慣習が、いかにして外的な自然に対する新たな視線を組織していったのか (Urry 1990, 滝波 2005, 浜 2006)。環境と身体との関係を規定する医学的な言説が、どのように景観への評価を変えていったのか (Corbin et Lebrun 2001)。みずからの領地を眺望しようとする政治的な支配者のまなざしが、どのように空間のとらえ方に影響していったのか (*ibid.* 2001)。発見された「非西欧世界」への「コロニアル」な想像力が、どれほどエキゾチックな景観に情動的

意味を付与し、これを価値づけていったのか (Mitchel 1994)、等々。風景は、技術的、文化的、経済的、政治的な諸要因の錯綜の中で構成されてきた、歴史的生産物に他ならないことがくり返し指摘されてきた。

その中であって、先述のリッターもまた、思想史的な観点から、風景を観照するという姿勢が「近代という地盤の上に」成立したのはなぜかを問題にしている。そこで彼の提示している視点は、のちに『ワロニー』の風景を論じていく上で基礎的な参照枠組みとなるように思われるので、ここでやや詳しくふり返っておこう。

リッターは、1336年にペトラルカ¹がヴァントゥー山に登山するという経験を通じて「風景としての自然を発見する」という歴史的事実を取り上げ、一方では、この出来事を、ギリシア哲学以来の「テオリアの伝統」、すなわち慣れ親しんだ生活の場から離れ、実用上の目的をすべて置き去りにして、自然の全体を自由に考察しようとする哲学的精神の上に位置づける。この時、「全自然」を「自由に考察する」というこの営みが、自然の中に踏み入り、これを美的な感情の内面で享受する中でなされていくようになったことの含意とは何か。「自然を風景として美的にとらえるという姿勢が、学問の対象として自然を理解するというあり方に劣らず普遍的なものとなるという事実は、何を意味するのか」 (Ritter, *op.cit.* : 201) — これが「近代」の成立に関わる事象として問われねばならないのである。

この問いを前にしてリッターは、「自然との関わり方において、科学的な対象化と美的な現前化とが (…) 同時に起こったという事実」に着目する。「自然が、自然の力や素材が、自然科学や自然科学に基礎を置く技術的利用と搾取の『対象』となろうとする歴史時点にあって」、「その同じ自然を、感受性をもつ存在としての人間との関係の中で (…) 把え、『美的』に現前化するという仕事を、文学と造形芸術が引き受ける」 (*ibid.* : 205) ようになる。それは、彼によれば、「自然の全体」を思考しようとする知の制度的な二分化を示すものである。すなわち、「科学」はそれ自体において固有の真理を語りはするものの、その知の体系に内在する限界の中でしかこれをとらえることがない。したがって、「天空と大地としてわれわれの生存の一部をなしている自然の全体というものは、そのようなものとしては、科学の概念の中ではもはや言い表わされえない」 (*ibid.* : 208)。そこで、科学知を補完するものとして「美的に媒介された真理の必要性」 (*ibid.* : 209) が浮上してくる。「文学と絵画は、その媒介がなければ滑り落ち消え去ってしまうものを証言する」。それは「それ以外にはもはや語られることも見られることもないものを現われへともたらし現前化させることの必要性の内に、その根拠をもっているのである」 (*ibid.* : 207)。

このようにリッターは、「テオリアの伝統」を継承する上で、「科学」と「文学・芸術」とが「自然」に対する知の全体を分割するような布置の成立に、近代性を見だしていく。そして、さらにシラーに準拠しながら、「自然を対象として物象化する科学と産業」が、人間をその自然から切り離すことによって、自然から人間が自由となるための条件を与えていることを確認する。その一方で、「周囲に休らう自然」から「人間を切り離す」この同じプロセスが、「自然を風景として美的に取り戻し、現前化する」ことを要求するのだと論じる

のである。

社会とその「客体的」自然が、われわれの「周囲に休らう」自然から分裂してしまったことが、自由の前提条件をなしているところでは、自然を風景として美的に取り戻し現前化するという作業が、人間が彼を取り巻く自然の間にもつ関係を開かれたものとして保ち、その関係に言語表現と可視性を与えるという、積極的な機能をはたすことになるのである。というのも、この関係は、美的に媒介されることがなければ、社会の対象世界の中では必ずや表現されぬままにとどまらざるをえないからである。(ibid. : 214)

かくして、自然の「全体」を思考しようとする知の伝統の中で、啓蒙主義的ないし科学・産業的な知のありようを裏面から補完するかのように、一切の実用性から逃れて外在する世界の「美」を観照しようとする主体——これは「ロマン主義的な主体」と呼んでよいだろう——が形成されていく。そこでは、「自然」から切り離され、言わば「疎外」されたものとして「自己」を発見するプロセスが、その自己の外部に、感受性をもって「観照」されるべき「風景」を発見するプロセスと一対のものとなっている²。その両義的な構図の内にこそ、風景は立ち現れる。そして、その矛盾を超えようとする企てと同時に、「文学」や「芸術」は、他の何ものにも還元されない固有のものとして自律化していく。この議論は、「風景」を見だしこれを出する主体の形成を理解する上で、今もなお不可欠の視点を提示しているように思われる。

2. 同一性の雛形としての風景

(1) 個別性と集合性

リッターによって指摘されたこの風景の近代性と強く結びつく形で、私たちは、もうひとつの二律背反的な要求に留意しておかねばならない。それは、風景がもつばら個の視点から形作られながら、同時に、集合的な同一性の拠り所として立ち現れるというところにある。

一方において、風景は、外在的な世界をまなざす「個人」の視座を要求する。風景が、ある種の感受性をもって、特定の気分のもとに統一された自然として発見されるためには、あるひとつの時間に、あるひとつの場所からこれをまなざす個別の主体が存在しなければならない。その個人の主観に映る眺めとして風景は成立するのである。

私たちは、この個別的な主観性において、風景を景観から概念的に区別しておくことができる。景観もまた、一定の空間(または土地)における事物全体の「見え方」を示す概念である。しかし、あえて区分するならば、特定時点の特定主体の知覚像である「風景」に対して、「景観」は没人称的に観察し記述することのできる「対象」側の様相を示す言葉として用いることができる。視覚的にとらえられた空間的な広がりや、客観的に記述しようとするところに把握されていくものが景観であり、それは具体的な個別の視覚主体から

は独立した形で再現・再構成することが可能である。これに対して、風景は、ある時と場所にしばりつけられた個人主体の視点からその景観をとらえ返したものだと言える。したがって、同一の景観も、これを見る個人に応じて、異なる風景として現れうるということになる。

このように、風景なるものの個別性と主観性を強調するとすれば、それは、今この時を生きる「私」の目に現れた空間的世界を示すものとして位置づけることができる。この意味において、風景は、そのつどかけがえのない、唯一無二の現実である。セザンヌがサン＝ヴィクトワール山の景観を何枚描いたとしても、それらは一枚ずつ異なる風景であり、二つとして同じものがない、それゆえに等しく価値を有する作品となる。したがってまた、風景を語る・描くということは、「今ここ」にある「代替不可能」な「私」の存在を確認する作業、という意味を帯びている。

ところが、すでにくり返し論じられてきたように、風景は、それを共同のものとして所有する人々の集合的同一性の拠り所、あるいは諸個人の集合体への帰属を確認する上での強力な表象形式である。A. ベルクによれば、「風景は文化的アイデンティティの指標であるばかりでなく、さらにそのアイデンティティを保証するものでもある。アイデンティティが脅かされた時にはその拠り所であり、同時にアイデンティティ強化に利用される口実でもある」(Berque 1990 : 11)。例えば、明治期の日本において志賀重昂の『日本風景論』(1896年) — それは、上記の概念区分にしたがえば「景観」の分析に終始するものであったのだが — が著されたのは、「西欧化政策の行き過ぎに対する反応であるとともに、さらに国粹主義の前駆的な表明でもあった」(ibid. : 11)。

あるいは、19世紀のフランスにおいて、「地域」のイメージとアイデンティティが構築されていく中で風景の果たした役割について、コルバンは次のように述べている。

風景の構築がアイデンティティの構築におよぼす影響について考えてみましょう。第一の問題は、あらかじめ作られたイメージにみずからを一致させることが、どれほどの重要性をもっていたかということです。たとえば、19世紀パリのエリート層がブルターニュ地方について恐ろしいイメージを流布させた時、その図式はどのようにしてブルターニュ人のアイデンティティ形成に係わったのか。ブルターニュ人はどの程度までその図式を受け入れたのか、あるいは拒否したのか。プロヴァンス地方やコルシカ島についても、事情は同じです。記述された性質や態度が、ある場所に備わるとされる地方的な体質を観察した結果見いだされたものなのか、それとも住民が地方の内部で、作られたイメージにみずからを合致させただけなのか、実はよく分からないのです、いずれにしても、さまざまな集団や団体にとって、風景はアイデンティティにまつわるきわめて重要な争点になったのです。(Corbin et Lebrun 2001=2002:166-167)

自己（私たち）は何者であり、他者（彼ら）からいかに区別されるのか。これが問題と

して浮上し、境界線を明確化するという課題が与えられるたびに、風景を語るという作業が要求される。風景は自他の区分、そして自己の同一性にイメージを与える雛形であり、それゆえにまた「重要な争点」ともなりうるものである。

私たちが以下に「ワロニーの風景」に着目するのも、ここでベルクやコルバンが言う意味において、風景が集合的同一性の拠り所となりうるからに他ならない。しかしそれでは、先に述べた風景の個別性や主観性と、集合的同一性の基盤としてのこの一面とは、どのような論理連関によって結びついているのだろうか。

(2) 「原風景」の構成

ここで、私たちはまず、風景の生起に内在する「類型性」、言い換えれば、対象を風景としてまなざす知覚の「図式性」に目を向けておかねばならない。

例えば、「私」が日本のある地方を旅している時に、はじめて訪れた土地で、いわゆる「里山」の風景を発見するという場面を考えてみよう。この時、「私」が目にしてしている景観は、文字通り、はじめてそれを目にした、固有の形態をもつ、一回限りの現実である。しかし、空間的現実が「風景」として見いだされた時に、「私」はそれを、日本の各地に見られうるような「里山」のそれとして認知している。そこにはすでに「図式化」が働いており、いたるところに反復して発見される眺めとして「類型化」がなされている。つまり、対象から与えられた情報を総合する上で、あらかじめ「私」がもちあわせていた枠組みが投影されているのである。この意味において、「風景は現実の事物に関する情報と、もっぱら人間の脳によって練り上げられる情報の両方で構成されている」(Berque, *op.cit.* : 45)。

人間の脳は、そのつど遭遇する新しい形態を、常に既知の類型(図式)に関連づけることによって認識する。ベルクによれば、この「図式化」の作用は「風景の知覚において本質的な意味」をもつものである。それは、まず第一に、これなしには「世界は個別の形態が寄り集まってできるカオスとなってしまう」、私たちがそれを「理解することができなくなってしまう」からである。しかしそればかりでなく、文化の発展とはまさにこの図式の洗練の内であり、「それらの図式は、ある社会と、その社会の歴史のある時代に固有の価値に対応する形で、世界を知覚さるべきものとして(そしてありのままにではなく)人間に見せるように定められている」からでもある(*ibid.* : 45-46)。

目前に現れる世界を、一回きりの、他ではないこの「私」の主観に映るものとして切りとろうとするまなざしと、反復的に適用されうる図式のもとに類型として把握しようとするまなざし。風景はこの二つの視線の交錯するところに成立する。哲学者・木岡伸夫は、この個別化と類型化の二面性を、階層的な構造のもとに、「風景」そのものの構成の論理として把握している。

私がある風景を体験するという事は、ある程度まで社会の概念図式にしたがって、環境を知覚するという事である。しかし、集団的な図式がいかに機能するにせよ、各自が固有の

場所において体験する風景に、私的な性格が伴うことも否定できない。(木岡 2007 : 55)

このように風景の両義性——社会性と私性、図式性と個別性——を確認しながら、木岡は、一方において、風景が風景として現象化するためには、これを「語る」という行為が介在しなければならない、したがってそれは、語りを介して結ばれる人々の共同体の存立を前提にしているのだと言う。「風景」を(潜在的にせよ)他者に向けて語る時には、常に社会的な図式が機能しており、これによって、語られた眺めは〈われわれの風景〉とでも呼ぶべき共同性あるいは公共性を獲得していくのである。しかし、他方において、その風景体験の基底には「『誰の』という意識を伴うことなく、私によって生きられている風景」、「匿名的で前人称的な経験」(ibid. : 56)が存在しているはずである。その「匿名」の「私的」な経験が、「社会的実践である言語行為をつうじて、ほかならぬ〈私の風景〉へと転じる」のであるが、分析的には「そうした言語化以前の経験」の位相を想定することが可能である(ibid. : 56)。木岡は、「語られた風景」の成立のあとで遡行的に発見されうるような、この個人的な経験の位相を「基本風景」と呼ぶ。

この「基本風景」は、定義上、それそのものとしては現象化しえない(それは「沈黙のうちに」生きられている)。それが風景として見いだされるためには、何らかの表現——または語り——に媒介されねばならない。人々は、何らかの手段——言葉でも画像でもよい——を通じてその私的経験を語り、風景を構成する。しかし、語られてしまった時点ですでに、風景は純粋に私的なものではありえない。そこには、社会的に準備され、くり返して使用されてきた「図式」が適用され、それを通じて「風景の類型化」が始まるからである。木岡は、それぞれに個別の経験が反復的に表現される中で構成される風景の共同的な型を指して「原風景」と呼ぶ。

個々に生きられる基本風景は、共同の語りの場に移されることによって、〈われわれの風景〉として現れてくる。このように、共同的な経験の水準に発生すると考えられるのが「原風景」である。(ibid. : 120)

「沈黙から語りへ」の移行の中で、「経験が確かな形を得て〈表現〉に落ちつこうとする」。この時、その段階で獲得される集合的な性格——一回ごとの風景の中に把握される共同の形——が「原風景」である。これに対して、その根底において、暗黙の内に経験を基礎づけている私的な位相が「基本風景」であると言えるだろう。

ここで私たちは、木岡の言う「基本風景」から「原風景」への移行を、時間的順序としてではなく、概念的な分析の中で発見されるべき論理的順序を示すものとして位置づけておくことにしよう。二つの段階は、風景の形成に先立つ「環境世界への視覚的な関係」——ベルクの言う「元風景(proto-paysage)」——から「風景」が組織されていく時点で、同時に生起するのだと思われるからである³。

ところで、風景の「表現」という営みに着目した場合、私たちはそれを、「私的なものから共同的なものへ」という側面においてのみとらえることはできない。既述のように、「基本風景」のもつ「匿名の個人性」とは別の水準において、「風景表現」には、その経験を「個」に帰属するものとして提示するというもうひとつの働きがともなっているからである。「風景」は、かけがいのない「私」の表現として語られ、あるいは描かれる。木岡は、表現として与えられた風景のもつ、この個別的・個人的な側面に「表現的風景」という言葉を与えている。例えば、セザンヌやモネの「作品」に、他の何者にも反復することのできない独自の現実経験を見る時、私たちはそこに「表現的風景」を発見するのだと言えるだろう。

木岡の階層的な図式⁴にしたがえば、この「表現的風景」は「原風景」よりもさらに高次のものとして位置づけられる。しかし、私たちはここでも、両者は（分析的には区分できるとしても、時間的には）同時に生起するのだと考えておこう。すなわち、「風景」とは基本的に「表現」を介して成立するものであり、そこに描かれたものの共同的な位相が「原風景」、その個人的な位相が「表現的風景」として位置づけられるのである、と。

もちろんこれについては、異論を唱えることもできる。近代芸術の場において見られるような、自立的な個人の「作品」としての「風景表現」が生まれるには、やはり特異な契機が必要とされるだろう（その限りで、芸術作品としての「風景画」の成立を、ただちに「風景経験」の成立と同一視するのは早計である）。木岡もまた、その著作のある箇所では、「原風景」を支える「共同体」の存続の危機においてこそ、個の営みとしての「表現」への欲求が生まれるのだとしている（*ibid.* : 151）。そうであるならば、ことさらに「個の表現」（「表現的風景」）が意識されずに、共同の生活世界の中で、人々が風景（「基本風景」）を生き、風景（「原風景」）を語り続けている状況こそが、日常的であると言うべきなのかもしれない。

しかし、先に見たリッターの議論を踏まえるのであれば、もとより環境世界との関係を「風景」として語ることの前提条件に、「個人」の自立という契機が含まれているのだと考えねばならない。風景が語りによってその形を与えられる時、人間はすでに自然の内に安らいでいることはできないのだとリッターは論じていた。同様にその時点で、諸個人は共同体の秩序に埋め込まれた状態から離脱を始めていると見るべきである。そうであるならば、人々が風景を表現し始めたその段階で、共同化（「原風景」の構成）と個人化（「表現的風景」の創造）がともに進行していくことになる。たとえ、個別的な作品性を強く要求することなく、ただ「眺め」としてそれを語り、人々がそれを交換するような状況においても、それが「私の眺め」として、つまりは「風景」として提示される限りは、その表現の内に何らかの個別性が入り込んでいる。言い換えれば、その「共同性」と「個別性」との緊張なくして「風景の語り」は要求されない。その上で、この二側面の内のいずれが強く打ちだされていくのかは、その表現行為がなされる状況、あるいはその表現をとりまく「場」の構造に応じて変わっていくのだと見ることができるだろう。

そして、少なくとも確かなことは、風景の語りが「表現の場」において — 例えば、文

学作品や芸術作品として — 与えられる時には、常に「個性」への志向と「共同性」への志向が共存し、せめぎあっているという点にある。作品としての「風景」の語りは、個別の作者（または登場人物）の名の下に、一回ごとの視覚的な経験を、その主観に帰属するものとして提示しながらも、そのたびに既成の図式を引用し、類型を反復し、テキスト相互の関係の中で「原風景」を編みあげていく。のちに見るように、『ワロニー』に掲載された諸作品もまた、個々の語り手の独自の視点に立ちながら、それぞれに、また相互的な意味作用を通じて「ワロンの風景」を描き出している。そこにもやはり、こうした二面的な作業がなされているように思われるのである。

（3）「風景的同一性」

風景をめぐる語りは、空間的経験をそのつど個別的なものとして提示すると同時に、その累積と反復の中で、類型の構築を可能にする。その個別性と共同性、固有性と類型性の相互作用の中で、風景表現は、集合的な同一性の雛形として機能する。それは、知覚の主観的な固有性を単一の集合意識の内に回収することによってではなく、むしろ、安定的な共同性から切り離された個々人の現実経験が、型の相同性を通じて呼応しあい、人々のあいだに「我々性」を再浮上させるところに成り立つのである。このようにして風景は、その存立の構造それ自体において、「個」の存在を確認しながら、同時に集合的同一性への希求を媒介するという二面性を有する。個は、もはや集合的帰属の内に安らいでいることができない「孤立した主体」としての自己を見いだせばこそ、類型的な反復として立ち現れる風景の中に「共同体への絆」を探しだそうとするのである。人々の個別の語りの中で反復され、追い求められていくこの同一性のあり方を、私たちは「風景的同一性（*identité paysagère*）」と呼んでおくことにしよう。

この「風景的同一性」という言葉は、ベルギーの歴史学者A. ピロットから借用している。のちにまた詳しく見ることになるが、ピロットは、20世紀前半の「ワロン運動」の機関誌の分析を通じて、一連の諸言説がいかなる形で「ワロンの同一性」の表象に寄与したのかを明らかにしている。その中で、彼がひとつの重要な要素としてとりだしているのが「ワロンの風景」である。

風景はまなざしに対して、自然の諸力の産物として、さらには地表における人間の諸活動の表現としてさしだされるのだとしても、その知覚、文字に書くにせよ絵に描くにせよそれが表出される様式は、その地に生きる人々の共同体に宿る思考や感情や問いかけを明らかにするものである。ロマン主義の航跡の中で、画家であれ文学者であれ、芸術家たちはワロンの風景（*le paysage wallon*）を再発見していく。今世紀 [=20世紀] の初めに、戦闘的なワロン運動の興隆とともに、同一性の追求がはっきりとした形を取り始める。物理的、風景的環境に対して向けられたまなざしが、この作業の一端をなしているのである。（Pirotte 1999 : 103）

序章において述べたように、「フラマン（フランデレン）民族運動（flamangantisme）」の台頭に抗して、「ワロン」の利害を擁護する形で組織されていった「ワロン運動」は、それまで必ずしも明確なものではなかった「ワロンの同一性」を語ることを求められていく。その時、運動の担い手たち — その少なからぬ部分が「文学者」や「芸術家」であった — は、自分たちの「魂（âme）」の可視的な絆として「風景」の表象へと向かう。ここに、「ワロンの風景」が構成されていくのである。

この視点を援用するにあたって、私たちは、「風景的同一性」の創出過程が、二重の同一化プロセスによって支えられていることを確認しておこう。

一面において、それは風景の同一性を見いだすことに基礎づけられている。さまざまな場所で、さまざまな時点において、異なる主体の見いだす眺めが、その個別的な差異にも関わらず、「同じ国や地域の風景」として把握されること。例えば、「私」がさまざまな地方で見いだす「里山」の風景を、いずれも「日本の風景」として感じとること。そこでは、空間的経験の類型化と同時に、「日本」という政治・地理的なカテゴリーへの帰属が行われている。このように、「風景」の知覚が特定のカテゴリーと結びつけられて「政治・地理的同一性」を獲得していくことが「風景的同一性」形成の一側面である。

その上で、この「風景の同一性」を感受することによって、同一の空間を生きている我々の同一性が確保される。例えば、桜の花の散る風景にしみじみとした懐かしさをおぼえ、その自分に「日本人らしさ」を見いだす時、「私」はこの知覚的経験を通じて、自己の「国民的＝民族的」帰属の再確認を行っている。「対象」の同一性が、「主体」の同一性へとふりかえられ、「集団的な帰属」にもとづく「私」の同一性が補強されていく。ここに、「風景的同一性」の第二の側面がある。

「風景を見る」ということが、この二重の同一化作用によって、「私」を「想像された共同体」の一員として位置づけていく。ここに同一性構築の一過程が生じるのである。

3. ナショナル／レジョナルな同一性 — 風景表象の賭け金としての

こうした基礎的な認識の上に、『ワロニー』において語られた風景をたどっていくことが、以下の論考の中心的な課題である。しかし、その具体的な検討に入る前に、言説化の文脈をいま少し明確にしておくことにしよう。ここで確認されなければならないのは、19世紀末のベルギーにおいて、フランス（語）文学の場に参入しようとする者たちが、みずからの祖国あるいは地域の風景を語ろうとする時、その行為はどのような既存の言説群と関わり、いかなる意味作用のネットワークに巻き込まれていくのかにある。

この点に関してまずは、国民国家の建設へと向かうヨーロッパ社会において、風景をめぐる語り・表象が、どのような役割を果たしていたのかを見ていくことにする。

(1) ナショナル・シンボルとしての風景

① ナショナル・アイデンティティの「組み立てキット」

18世紀から19世紀にかけて、一定のタイムラグをとらないながらヨーロッパ各地で並行的に進行していく国民国家の構築過程が、それぞれの国の「シンボル」(アイデンティティ表象)の大量産出をもたらしたことは、あらためて指摘されるまでもない。この時各国は、それが「ネーション」の名に値する存在であるならば必ずや提示できなければならない「象徴的および物質的要素のリスト」を携えていたように見える。すなわち、ネーションたるもの、「偉大な先祖と切れ目なくつながっていることを示す歴史物語、国民的な美徳の鑑^{かがみ}と見なされる英雄たち、ひとつの言語、文化的なモニュメント、民俗文化、いくつもの名所やお国自慢の風景、固有のメンタリティ、公式の表象——国歌と国旗——、さらには視覚に訴えるアイデンティティ——民族衣装、名物料理、国のシンボルとしての動物——」(Thiesse 2001=2013: 5)一式を取り揃えていなければならなかったのである。

「ナショナル・アイデンティティの集散的製造過程」に動員されるこうした一連のアイテムは、それぞれの国の独自性を象徴するものでありながら、どの国でも同じ「チェックリスト」にしたがって準備されていった。A.=M. テイエスは皮肉交じりに、これを、(O. ロフグレンの言葉を借りて)「日曜大工^{ドゥ・イット・ユアセルフ}」の組み立てキット、あるいは「国民アイデンティティ構築のための『IKEA システム』」と呼ぶ。「ネーション」を「組み立てる」ために必要な部品のリストが、出来合いのものとして、各国に共有されていたかのようなのである。

そして、上の引用にも見られるように、「風景」もまた、この組み立てキットを構成するワンアイテムとしてリストアップされていた。どの国も、それが独立したネーションである以上は、その国ならではの景観をひとつはもちあわせていなければならない、というわけである。

では、それぞれの国を代表する景観は、どのような形で選びとられ、また切りとられていくのであろうか。ヨーロッパにおいては、「山や平原や海や湖や川や森や荒地は、多くの国がその一揃えを、完全にであれ部分的にであれ所有している」のであるから、ただ国土の平均的な姿を描き出しても、国の象徴として掲げることのできるような「典型的風景」とはなりえない。したがってまた、「ナショナル・シンボル」としての風景は、必ずしも、その国の多くの民衆が日常的に慣れ親しんでいる生活空間の中に見いだされるわけではない。では、「ネーションを集約し象徴する風景を、どのように明確に決定することができるのだろうか」。ティエスによれば、それは「分化=差別化 (différentiation)」の論理にもとづかざるをえないものである。

たとえばノルウェーの国民的風景は、谷でも森でもなく、雪で真っ白なフィヨルドの形をとる。その色と垂直性は、かつての支配国デンマークの緑の平原とも、新たな支配国スウェーデンの同じく緑の森とも、際立った対照をなす。ハンガリーには、カルパチアカルパチアの山々と、丘がある。

だが、オーストリアとその雄大なアルプスとの違いを際立たせるために、ハンガリーの詩人や画家は、プスタ（大平原）をハンガリーの特徴的な風景として取り上げた。（…）他方、チェコの風景は、平原でも山岳でもなく、なだらかにうねる勾配で、そこに生えるのは針葉樹と広葉樹だ。スイスの場合は、19世紀初めに領土を広げたといっても、広大な近隣諸国に比べて狭小であることは変わらないから、高さを思いきり強調する。このヘルヴェティア人の国は、荘厳にきらめく山頂をもって自国のイメージとする。（*ibid.* : 195 - 196）

このように、ナショナルな風景は、記号的な差異化の論理にしたがって、常に隣国（または敵対国）との対照性を基準として選択される。こうして国の「エンブレム」と化した風景を、詩人や画家たちはくり返し賛美し、そこに国民的な心性を投影し、国民の誰もがこれを愛すべきものとして称揚していく。その語りと消費を通じて、風景はナショナル・アイデンティティを表象する「組み立てキット」のワンパーツと化していくのである。

② 「政治のメタファー」としての風景

ただし、詩人や画家たちは、ただナショナリズム・イデオロギーの要請に応じて、従順に同一の「風景」を反復し続けていくわけではない。それぞれの語りは、それぞれの歴史的な文脈の中で、常に「表象の政治」の渦中にあり、複数の政治的な力や社会的な要請のあいだで矛盾や葛藤を表す（または覆い隠す）ことになる。これによって風景は「政治のメタファー」と化するのである。

こうした視点に立って、A. バーミングガム（*Birmingham 1994*）は、18世紀末のイギリスにおける絵画や作庭術を論じ、風景の空間的な構成が、それ自体において「政治的な言説の様式」であったことを明らかにしている。それによれば、地平線まで広々と開かれている見晴らしのよい風景、均整のとれた構図の中に整然と配置された光景は、「空間の広がりを見視的な統制に従属させようとする」企図と結びついて、「支配と所有の経験」、あるいは「一望監視的な統制」への意志を体現しており、それは「反ジャコバン的なホイッグ党員およびトーリー党員たち」の秩序感覚、あるいは彼らの「獲得した経済的な権力」の正統性を語る言説の一形態をなしていた。ところが、1790年代には、既定の構図の中に風景を回収してしまう流儀を批判して、実際に目に見える自然を、近景から遠景へと描き込んでいく「自然主義的」な描画スタイルが提唱され、これが大衆的な支持を得ていく。バーミングガムによれば、「絵画において、自然主義のスタイルは、表層と深層、部分と全体を落ち着きなく往還する新しい視覚野に見取り図を与えることをうながす。このスタイルの大衆的成功は、これが抽象化を拒絶し、個別性と多様性ならびに有機的な自然を価値づけようとしているというイデオロギー的な含意によって説明される」（*ibid.* : 97）。風景表現のもつ「イデオロギー的および表象的な力」は、このように「社会秩序についての政治的なヴィジョン」を具現化し、「知覚と経験の多様な領域に表象の場を再配置する」ところに見いだされるのである。

同様に、E. ヘルシンガーは、J. M. W. ターナーの風景画集『イングランドおよびウェールズの絵画的光景 (*Picturesque Views in England and Wales*)』(1832-38) を取り上げ、ここに集められた一連の作品が、風景画についての「慣習的規約」に変更を加え、結果として、国土と国民の関係をめぐる政治的な変動と動揺に表象を与えたことを示している。彼女によれば、イギリスにおいては、18世紀の終盤から力をつけていった中間階級が「観光ツアー」を行うようになり、しだいに英国各地の景観が消費の対象となってゆく一方で、それぞれの土地の所有者たちがしだいにこれを旅行者たちに見せる (*display*) ことに関心を向けるようになる。この補完的な二重の実践を通じて、英国の国土を、「公衆の共有財産」と見なす考え方が浸透していくのである(ただし、その風景を觀賞する「公衆」には未だ「労働者」は含まれていない)。その中で、風景画集は、国土に対するこの公共化されたまなざしを媒介する手段、すなわち、中間階級の消費者が土地(イングランド)を所有し、そのネーションのメンバーシップを請求するための手段を提供しようとするものであった。ターナーの『イングランドおよびウェールズの絵画的光景』も、この慣習化された風景画生産の枠組みの中で企画されていたはずである。ところがターナーは(それを意図していたか否かに関わらず)人々が風景画において慣れ親しんだ視点設定を逸脱し、期待されざる登場人物たち(例えば、余暇を楽しむ労働者たち)を描き込むことによって、その表象の秩序を揺さぶってしまう。「ターナーの視点は、風景を見ることを通じて構成される単一の審美的ネーションという考え方を掘りくずし、同じ場所に多様な文化が共存することを示してしまう」(Helsing 1994: 118)。かくして彼の絵は、「国民的所有物としての風景」という排他的な感覚を問い直し、「ネーションの適切なる表象としての風景」という観念の解体を示唆するものとなる。

③ 定型化と問い直し ― 風景表象の二側面

こうした、風景とナショナル・アイデンティティをめぐり一連の先行研究が示しているのは、方法論的な視角の設定に関わる、次のような二面的な認識である。

一方において、風景は、先に確認されたような類型化の働きを通じて「定型」の構築(「図式」の反復)へと結びつきやすく、集合的な同一性を指示する記号として機能する。そして、国民国家は、そのナショナル・シンボルのセットの中に、国土を代表する「典型的風景」を組織することを要求する。しかし他方において、このようにナショナルな同一性の感覚と強く結びつけられていればこそ、風景表象は、それが構成される個別の歴史的な文脈に応じて、政治・社会的な係争関係の内に呼び込まれ、とりわけその表象の「形式」を通じて、イデオロギー的な諸力の衝突や葛藤を可視化していくことになる。

これをふまえて、私たちもまた、風景の記述と分析にあたって、複眼的な視座を保ち続けねばならない。すなわち、空間的な経験をめぐる言説が、その反復と呼応の中でいかなる「定型」または「典型」を構成しているのかを問うとともに、それぞれの語りが、どのように表象の秩序を問い直し、これを通じていかなる社会的葛藤の所在を示しているのか

を明らかにすること。語りあるいは表象は、型の反復によって常に何事かを隠蔽しながらも、同時に、そこに働きかけている諸力や諸条件の矛盾を露呈させるものである。「風景」もまた、この二面性の中で検討されねばならない。

(2) 「地方」の再発見

では、『ワロニー』に読むことのできる諸テキストは、どのような歴史的な文脈の中で、いかなる政治・社会的な力学に関わっていたのか。ここでは、風景の表出に関わる範囲で、さらにその文脈を絞り込んでいくことにする。

そのためには、一旦、フランスという国とその風景表象との結びつきに立ち返って見なければならぬ。ベルギー・ワロン・フランコフォンの若者たちは、決して「フランス」という文脈からは自由になれず、常にパリからの視線を意識して自己呈示を行わねばならなかったからである。

① 「多様にして一なるフランス」

上に述べたような意味での「フランス・ナショナル」を体現する風景とはどのようなものであつたらうか。各国が相互の差別化の中で「典型的風景」を選択していくのだということを私たちは先に確認したのであるが、ことフランスに関して言えば、「ナショナル・シンボル」として明確に絞り込まれた景観を思い浮かべることが容易ではない。この点について、ティエスは次のような見方を示している。

フランスの国民的風景はもう少し複雑だ。それは主に、一群の地方の風景という形をとる。フランスの風景だと見分けは付くが、極めて多様である。国民的風景がいまひとつ定まっていなかったように見えるのは、多くのフランスあるいは外国の画家が、フランスで風景を描くのにいそしんだせいばかりではない。自然という資源が多彩なことこそフランスの特色だという考え方が、19世紀に出てきたためもある。多様性をもつフランスは、よそでは別々にしか見られないものが揃っており、いわばヨーロッパの理想的な縮図であることを誇ってよいという。(Thiesse, *op.cit* : 196)

「ヨーロッパの理想的な縮図」、すなわち、ヨーロッパの中心にあつて、各国の多様な要素を、すべてその国土の中に所有する国。あるいは、「対照的なものの調和のとれた結合体」として「節度＝穏健さ」を体現する国。フランスの絵画に反復される以下のようなありふれた風景は、そうした「フランス」的な理念の翻訳として見いだされる。

緩やかに起伏した緑なす小さな谷、陽気は穏やかで、空は晴朗だが眩しすぎるほどでもなく、木々は森とはならず、遠くには村が見える (…。) (*ibid.* : 197)

この穏やかな風景の中で調和しあうような多様なものの共存こそが「フランス」である。多様な地域の風景の連続体は、決して突出した単一の景観へと集約されることなく、「フランス的な豊かさ」の内に包摂され、配列されていく。それは「ヨーロッパの雛形」としてのフランスであると同時に、多様性を許容しながらも不可分の一国家、「多様にして一なるフランス」を語るひとつの「政治的言説」であった⁵。

② 「地方の目覚め」

しかし、19世紀の終盤は、「唯一にして不可分」のフランスの中で、「地方」の自立性が再度意識され、「地域主義運動」が目覚める時期でもあった。政治的には、権力の過度の一極的集中に対する批判の声が生まれ、文化的には、精神的な拠り所として「地域」の文学や芸術の可能性が問われ始める。その動きは「地方の目覚め (Réveil des Provinces)」と呼ばれていた。

19世紀の終わりには、パリから見て「地方の目覚め」と呼ばれるものが誕生することになる。地方 (la Province) は豊かになり、議会制度がそこに政治的活力を与える。地域の新聞が発展し、多様化していく。教育を受けた若者が増え、才能と野心の集結を可能にするだけの数に達する。十年、あるいは二十年のあいだに、フランスのいたるところで、多様な学術的・芸術的組織が出現する。それらの組織は雑誌をもち、出版社を設立する。(Thiesse 1991 : 11)

経済力の増強、共和制のもとでの政治的な活性化、中間階層の富裕化にともなう中等・高等教育進学者の増加など、19世紀終盤を特徴づける一連の諸要因によって、「地方」の政治・文化運動の担い手が一定の厚みをもって誕生する。彼らは、必ずしも皆がパリへと上京するのではなく、相当数の人々がそれぞれの地域にとどまって、その土地に根ざした文化活動を追求していく。

こうした「地域主義 (régionalisme)」の運動は、その土壌において「正統王朝派 (légitimiste)」の運動に通じており、イデオロギー的には保守反動的な性格を取りやすいものでもあった。1870年の軍事的な失敗と国外の新たな経済的勢力の台頭によってフランスの国際的な地位が凋落し、政治・社会的な不安感が募る中で、「祖国=郷土 (patrie) の土地にしっかりと基礎づけられたい、大地に根を下ろしたい、人間の幸福にとって必要なものをすべてまとめあげている国 (pays) の調和の上で生きたいという欲求」が目覚めてくる。この「根を下ろすこと (enracinement)」への欲求を土壌として、「地方」の再発見が進められていくのである (Thiesse 1991)。この一面において、「地域主義」は、ある種のナショナリズム・イデオロギーと親和的なものだったのである⁶。とはいえ、すべての権限とすべての「文化」がパリに掌握されている一極集中的な「フランス」の問い直しという契機が、その運動の中にはらまれていたこともまた否定しがたい。

文学や芸術の領域において見れば、その中で、「地方」に固有の文化的実践は可能だろう

かという問いがさかんに提起されるようになる。各地方に、団体や雑誌、アカデミーや文学賞、あるいは固有の批評機関など、首都の一極的支配に対する「対抗場 (contrechamp)」が形成され、同時に、「農民的世界」、「民衆的世界」、そして「独自の風景」など、固有色をもった「主題」が発見されていく。ラング・ドック地方では、すでに 1850 年代から、ミストラルを中心とした「フェリブリージュ」の運動が起こり、世紀末には A. プラヴィエルや J. シャルル＝ブランを中心に『ラテンの魂』(1896 年～) が創刊される。ブルターニュでは 1830 年から地域の文学活動が存在していたが、やはりこの世紀の終盤になって、L. ティエルスランを中心に『現代のブルトンのパルナス』(1889 年～) が刊行される。

私たちが取り上げているベルギーの文学雑誌の刊行も、ある側面においては、こうしたフランス各地の「^{レジオナリスム}地域主義運動」の興隆と連動するものとして位置づけることができる(『ワロニー』の創刊にあたって、「フェリブリージュ」の存在が意識されていたことは、すでに第 1 章で確認したとおりである)。

では、この「地方」の再発見の過程において、「風景」はどのように語られ、それはいかなる意味作用を果たしていたのであろうか。ブルターニュを事例として、先行研究を参照してみることにしよう。

③ 「ブルターニュ」の風景

「ブルターニュの発明：ひとつのステレオタイプの誕生」と題された論文において、C. ベルト (Bertho 1980) は、この地域についての組織化された言説の生成過程をあとづけている。

まず、彼女によれば、「フランスの^{プロヴァンス}諸地方の特殊性に対する認識」は、それらの地方が「政治的に独立した存在であることをやめた時点」、すなわち「革命政府時代および帝政時代」にはじめて登場してくるものである。

それまで、^{プロヴァンス}地方についての、ましてや^{レジョン}地域についての一貫した組織的言説は存在しなかった。しかし、これ以降、各地方はそれぞれの記念碑と偉人をもち、歴史を認められ、独自の地理と大地と気候を与えられ、それぞれの生活様式(それぞれの民俗)とそれぞれの人種的な特徴を備えた土地の人間、農民の姿が認識されるようになった。(ibid. : 45)

同様に、ブルターニュについても、18 世紀まではその固有のイメージが存在していたわけではない。しかし、「国民国家」の形成と表裏をなして「地方」または「地域」を語る言説が生起していく。その中で、とりわけブルターニュには、「地域イメージ」に独自の性格を付与することをうながすような、いくつかの歴史的理理由が存在していた。第一に、ケルト民族の影響。第二に、「ふくろう党」に代表される地域の反革命的な政治運動の生起。そして第三に、地域経済の実質的な遅れ。こうした一連の条件を背景に、革命後、ステレオタイプ化された「ブルターニュ」の表象が構成され、流通していくことになるのである。

これ以降、衣装、習慣、儀礼、迷信など、独自の「民俗」的な性格をもったブルターニュ的「農民文化 (civilisation rurale)」が語られ、言語や風景がその表象を補完する要素として動員される。1820 年以降に増大する「地域の経済についての研究書」、あるいは「地方史」についての著作、さらには「ブルターニュの魂 (l'âme de la Bretagne)」を語る「小説」や「文学的エッセイ」が、そのイメージを搬送する媒体として機能する。その中で、「ブルトン人」なる存在が、ひとつの「人種=民族 (race)」として実体化されていく。言語 (ブルトン語)、血統 (ケルトの血)、習俗、気候についての諸言説がたがいに参照しあいながらブルトンの風土を語り、「神話」と「迷信」にとりまかれ「独自の生活習慣」を守り続ける頑迷な「ブルトン人」、とりわけ「ブルトン農民」の姿を結晶化させていくのである。

ただし、ベルトによれば、「ブルターニュ」のイメージは、19 世紀を通じて画一的なものであったわけではなく、次のようないくつかの段階を経て、その相貌を変化させるものでもあった。

1) 革命から 1830 年まで：暗黒イメージのブルターニュ

旧弊で、迷信深く、信仰に篤く、頑固なブルトン人の像が作りだされる。この「性格」をめぐる語りに、独特の訛をもつ彼らのフランス語のイメージ、ケルト文化の名残をとどめる彼らの民俗イメージ、そして岩肌の海岸に波が打ちつける独特の風景イメージがオーバーラップしていた。

2) 1830 年から 1850 年代まで：「牧歌的ブルターニュ」イメージの付加

「野蛮」で「奇矯」なブルトンというだけではなく、「好ましい」「牧歌的」な側面をもったイメージの結晶化が始まる。その背景には、正統王朝派の政治的な後退があり、「パリ対地方」という単純な二項対立図式が効力をもたなくなっていく状況があった。しかしその一方で、ブルターニュ地方の正統王朝派の中には、「連邦主義的」「自律論的」「分離主義的」な主張が登場してくる。

3) 1850 年代以降：ステレオタイプのイメージの根本的な変化

「^{レジオナリスム}地域主義」の台頭 (これは、地方の経済的権益の把握に失敗した、ブルターニュのブルジョアたちを担い手とし、興隆する中央のブルジョアジーの脅威を前にして、地域の空間に「反動的なユートピア」を投影するものであった)、「ツーリズムの成立」、「人口流出」の継続といった条件の下で、「中央に対する政治的抗争」がもはや実質的な主題とはならなくなっていく。その中で、一方では、観光旅行者に対して、「余暇」に相応しい「絵になる」空間としてのブルターニュを提示する動きがはじまり、他方では、流出した「労働者」や「プチ・ブルジョア」たちが回顧的に語る「つましいブルターニュ」イメージが広がっていく。こうして、「感じのよい」「優しい」「保守的な」ブルターニュが語られ、20 世紀へとひきつがれていくことになる。

この時代区分に照らし合わせてみるならば、1847 年に G. フロベールが M. デュ・カンとともに 3 ヶ月にわたるブルターニュ旅行を企て、各地の風景を記録していったのは、そ

の最終的なイメージの変容が生じようとする時期にあたっていたことになる。フロベールは、その「紀行文」の冒頭、いささか皮肉めいた口調で、自分たちが出発前からブルターニュの風景にステレオタイプ化された期待を抱いていたことを語っている。

1847年5月1日、午前8時半、ひとつに溶け合って以下に続く紙をインクで汚すことにな
る二個の^{モナド}単子は、ヒースやエニシダに囲まれて、あるいは広漠とした砂浜の波打ち際に行っ
てくつろぎたいと思い、パリをあとにした。われわれの望みはただ、渦を巻いたような雲が
ふわりふわりと浮かぶ澄みきった空を探ること、あるいは、白い岩の裏手に、ヒイラギとコ
ナラの下に隠れ、河と丘のあいだに位置する村——家は木造りで、壁にブドウが這い上り、
垣に洗濯物が干され、水飲み場に牛の姿が見られるといった、今でも目にすることのある、
あのみすばらしい小さな村のひとつを見つけ出すことであった。(Flaubert et Du Camp
1987=2007: 5)

みずからの行動が、紋切り型の欲望に駆り立てられた、通俗的な冒険であることをはじめに告白してしまう、いかにもフロベールらしいやり口である。そして、現実に現れた「ブルターニュ」の風景は、このノスタルジックでエキゾチックなものへの願望を時に満たし、時には裏切りながら、彼らの目の前に展開されていく。それを描きとるフロベールの視線は、いつものことながら冷静に醒めている。しかしそこには、「ブルターニュ」なる「異世界」への、共感や憧憬と、嫌悪や恐れが同時に込められているように思われる。その両義性が、『ブルターニュ紀行』の文体的な緊張——移動者の目に映る物質的な質感を、諦観を漂わせながら克明に報告し続ける言葉遣い——を生みだしている。例えば、

峡谷が海へと広がってゆくように思われる小さな谷を下った。黄色い花をつけた背の高い草が、われわれの腹のあたりまで伸びている。われわれは大股で進んでいった。水の流れる音が近くに聞こえ、沼地に足がめり込むようになってきた。不意に、両側の丘の間隔が広がった。丘の乾いた斜面には、相変わらず短い芝といった感じの地衣類が、間を置きおき、張りつくように生えていて、まるで黄色い大きな染みのように見える。片側の丘の麓には、小川が一筋、岸边に生えた発育の悪い灌木の低い小枝を縫うようにして流れていた。小川はもっと先に行って静かな沼に注ぎ込んだ。沼では、脚の長い昆虫たちが、睡蓮の葉の上を動き回っていた。

日が照りつけていた——羽虫が微かに^{はおと}羽音を立て、そのわずかな体の重みでイグサの先端をたわめていた。われわれしかいなかった——ふたりっきり——この人気ない静けさに^{ひとけ}包まれて。
(*ibid.* : 121-122)

しかし、ここからさらに時代が下り、ポール・ゴーギャンやエミール・ベルナールといった画家たち——彼らは投宿した村の名にちなんで「ポン＝タヴァン派」と呼ばれる——が、

こぞって来訪する頃になると、「ブルターニュ」は、画趣に富むエキゾチックな景観の宝庫として、素直に象徴的な価値づけをほどこされるようになる。フランス中、ヨーロッパ中から集まってきた芸術家たちは、「観光ブルターニュの絵画的イメージを定着させるのに大いに貢献した」（原 2003 : 197）のである。そして、よそ者たちによって構築されたこの「ブルターニュの風景」を、エルネスト・ド・シャマイヤールやマキシム・モーフラといったこの地方出身の画家たちもまた「発見」することになる。

他者からの視線によって価値づけられた「地域」への同一化。それは決して芸術家たちの世界だけで生じていたわけではない。その画家たちの視線に応じて、地域の住民たちも、時には期待通りの「ブルトン」を演じるようになる。例えば、1880年に刊行されたヘンリー・ブラックバーンの『ブルターニュの民俗』には次のような興味深い記述がある。

ポン＝タヴァンには、ブルターニュ地方の他の場所にはない利点がひとつある。それは、昔ながらの絵のような服装をした住人たちが、「絵のモデルになるのは楽しいし、その上儲かる商売だ」ということを覚えてしまったことだ。それで、彼らは安い礼金でためらいもなく、「悪しき羞恥心」もなしにモデルの仕事をやってくれるのだ。これは画家にとっては非常に大事な点であって、この記事でこのことを知って喜ばれる方が、おそらく何人かはおられるだろう。農民は男でも女でも1フランの謝礼で、喜んでほとんど一日中でもモデルをやってくれる。需給関係が逼迫するのは、人手が足りなくなる収穫時だけだ。そうすると、近隣の漁村で人員を確保しなければならない。夏場には週に一度か二度、コンカルノーから荷馬車に乗って美人がやって来るのだが、彼女の顔は夏の光に輝き、帽子の白い垂れが風に舞っている。農民の生活や服装を観察できるこのような機会に加えて、この地ではイギリスよりもずっと南国の太陽のもと、さまざまな風景や色彩の明るさと暖かさがあらゆる物に影響を与えているのである。そしてそのことには、画家ならば見過ごしはしない利点があるということが見てとれるだろう。（東京新聞『ゴーギャンとポン＝タヴァン派展』1993 : 13）

もちろん農民たちには、金銭的な代償に惹かれて「モデル」をつとめているという一面もあったに違いない。しかし、その動機づけが何であれ、このようにして他者の求める「ブルトン」のイメージを、実際に土地の住人が演じていくのである。こうして彼らは、「ブルターニュの風景」の一部となる。他者からの視点を、人々がみずから受け止め、「自己のイメージ」を演出する。同時に「風景」は、誇りの感情とともに、みずからの帰属すべき土地の姿として、みずからの根ざすべき家郷の象徴として発見されることになる。

このように、「フランス」という求心的な国民国家の成立とともに、「ブルターニュ」という「地域」あるいは「ブルトン人」という「人種」が語りだされ、政治・経済的な状況との呼応の中で、その内実は変容していく。しかし、「頑迷」で「反抗的」で「荒々しい」ブルトンにせよ、「穏やか」で「保守的」で「優しい」ブルトンにせよ、そのステレオタイ

ブの形成には「ブルターニュの風景」が寄与している。先の引用においてコルバンが触れていたように、「風景の構築」が「アイデンティティの構築」に影響し、「風景表象」のありようが「アイデンティティにまつわる重要な争点」となっていたのである。

4. ベルギー＝フランドルの風景

19世紀末の「ブルターニュ」をめぐる言説のありようは、この時代のフランス各地に生じた「^{レジオナリスム}地域主義」全般の傾向と無縁のものではない。それは、地域の固有性に対する覚醒をうながしつつも、フランスという国家の体制を根本から問い直すものではなかった。むしろ、パリから向けられる視線（それはツーリストや芸術家たちによって媒介される）を多分に意識しながら、地域の歴史・文化的な個性を価値づけ、これを通じて自分たちの生活世界に精神的な拠り所を見いだそうとするものであった。すなわち、^{レジオナリスム}地域主義は、国家体制に異議を申し立てて政治的に実質的な自立をめざす運動であるというよりも、文化的な独自性の発見とその評価の獲得を志向した象徴的な闘争であったとすることができる⁸。

そして、このようにパリを中心とする象徴空間の中で「地域」の存在感が問われているという点では、政治体制としては独立国家であったベルギーも、ブルターニュやその他の「地方」と異なる地位を有するものではなかった。実際のところ、この「^{パリ}首都」を中心にして見るならば、西北のブルターニュと東北のベルギーとは左右対称の、したがって象徴的には相同的な位置にあり、エキゾチズムをもって眺めるに足るだけの距離と辺境性を担っていた。したがって、その「地方」に暮らす人々の「性格」をいかに認識し、その地の景観をいかに価値づけるのかという点においても、両者は類似した条件の下に置かれていたのである。では、この時代にあって、「ベルギーの風景」はどのように言説化され、「類型化」されていたのだろうか。

この時、この文脈に即して考える限り、「ベルギー」とはすなわち「フランドル」のことであったと言っておそらく過言ではない。パリの人々が、幾分のエキゾチズムと否定しがたい優越の感情とともに「ベルギー」の地を想像してみる時、そこに浮かびあがってくるのは、「北方（Nord）」の風景、すなわち低湿な平原の中に点在し寒風にさらされる貧しい農村風景であり、運河を張りめぐらせその静かな水面に修道院のファサードが反映するブリュージュや、アントワープといった中世都市の風景に他ならなかった。そしてベルギーの表現者たち（詩人や画家たち）も、この風景に自己の心情を投影し、作品に彩りを与える重要な要素としてこれを取り込みながら、固有の風土を「象徴資本」に転化しようと苦闘してきたのである。

（1）フランドルの農村の風景

ここでは、ベルギーの風景表象の典型的な事例を、農村と都市のそれぞれについて、文学作品の中から抜粋しておくことにしよう。まずは、象徴主義の詩人 E. ヴェラーレンの「平原（Les plaines）」（1893年）である。少し長くなるが、全文を訳出しておく。

「平原」

物哀しく不安げな空の下に
里程標が
平原をとりまいて延びる
果てしなく雲の連なる
低くたれこめた空の下に
里程標が
続いていく 彼方へ

藁葺き屋根の上にそびえたつ、塔
疲れきった人々は、小さな群れごとに
街から街をめぐりゆく

さまよい歩く人々も
その道と同じく、また古びている
平原から平原をめぐりゆく
昔からずっと、時をこえて
その人々の前に、あるいは後について
荷車の隊列は
集落の方へ、路地の方へと逸れていく
さんざ使い古した荷車は
哀れな叫び声をあげる
昼となく、夜となく
その車軸から 天空へ

これが平原、平原
果てしなく、息が切れるほどに

生垣にふちどられた 小さな畑
ひび
罅割れて、土地が裂けている
小さな畑、小さな農場
かたむいた戸口
藁葺き屋根も、雌牛たちも
風がびゅんと穴をあける

そのまわりに、緑のクローバーも、赤いウマゴヤシも
亜麻も、麦も、葉むらも、芽吹きも、ない
ずっと前から 稲妻にへし折られた 木が
すりへった戸口の前に 立っている
不幸の肖像のように

これが平原 青白い平原
いつまでも終わることなく、いつも同じ

その上をときおり
風は猛り狂い
空が打ちのめされて
割れるようだ
まっふたつに
十一月は吼える、狼のように
森のどこかで、狂おしい夜に
凍てついた芝も葉も
風は叩いてゆく
沼の上を 小道の上を
そうして十字路の 闇の中に
陰鬱なキリストの大きく広げた腕が
さらにのびて、不意に、恐れに声をあげて
見失われた太陽に向っていくかのようだ

これが平原、平原
恐れと痛みだけがうねるところ

川は淀み、あるいは涸れ
流れはもう牧場まで届かない
用をなさぬ 泥炭の巨大な堤が
カーブをえがく
大地とともに、水も死んでいる
護送団のような小島たちのあいだを
まだ入り江の映し出された 海へ
貪欲な斧や槌が

おんぼろ船の哀れな
あばら骨をくだいている

これが平原、平原
不吉に、息が切れるほどに
これが平原、その狂気に
航跡を残して、鵜の群れが飛ぶ
死を叫びながら
北方の影と霧をついて
これが平原、平原
憎しみのようにくすんで長い
平原、終わりなき国
太陽は飢餓のように白く
孤独な川が たまりに腐る
その水がめの中に、大地の古い心

(Verhaeren, *Poésie Complète* 2, p.81-85 より、鈴木訳)

のちに「ベルギーの国民的詩人 (le poète national de la Belgique)」とも称されることになるヴェラーレン⁹は、その作品の主題にしばしば祖国の風景を選んでいる。この時、都市であれ農村であれ、ヴェラーレンが作品に謳うベルギーの風景の大半は「フランドル」のそれであった。ここにあげた「平原」がその格好の一例を示している。

まずは景観を構成している「物質的要素」を列挙してみよう。「果てしなく雲の連なる／低くたれこめた空」。「彼方へ」と続いていく「里程標」。「藁葺き屋根」の農家と、その頭上に高くそびえたつ教会の「塔」。「生垣にふちどられた」「小さな(貧しき)畑」。吹き渡る「風」、凍りついた大地、「沼」、大きく蛇行する「川」(エスコー)、「影と霧」。その先に広がる「海」、やはり貧相な「船」…。取り揃えられている要素はどれも、「フランドルの風景」を完成させるのに必要なパズルのピースばかりである。

そして、この空間には見事に一貫した感情的色彩 ― 気分 ― が投影されている。テキストにちりばめられた形容詞(句)を並べてみれば、それはおのずから浮かび上がってくる。「物哀しく不安げな」、「低くたれこめた」、「疲れきった」、「使い古した」、「哀れな」、「罅割れた」、「かたむいた」、「へし折られた」、「すりへった」、「打ちのめされた」「凍てついた」、「陰鬱な」、「用をなさぬ」、「不吉な」、「憎しみのようにくすんで長い」、「飢餓のような」、「孤独な」。ここにはまず、過ぎ去って取り戻しえない時間の感覚があり、その時の流れに磨耗し、疲弊した世界がある。それは、打ち捨てられ、陰鬱に沈み込んだ感情を映しだしている。そして、この単調な景色が、平原から海へ、つまりは南から北へとたどられている

る。詩人の視線は、さえぎるもののない平原の上を（吹きすさぶ風とともに）移動し、折々に目に留まるものを拾い上げながら、「これが平原」という確認をくり返す。そして、そのリフレインの挙句に、よどんだ水のたまりをとらえ、そこに「大地の古い心」すなわちこの土地に宿る精神を見いだして終わる。

これが「フランドル」である。まぎれもなく、ヴェラーレンはこの土地の「原風景」を語っており、それを通じて、自己の — フランドルの人々の — 「精神」を描き出そうとしている。確かに、作品中には、実質的にひとりの人間の姿も語られない。しかし、この荒涼とした眺めは、そのまま「フラマンの魂」の形象である。そしてそれは、郷土を離れた詩人によって「再発見」されねばならない「精神」の拠り所でもある。

そして、詩人によって称揚されるこの「フランドルの農村」の姿は、同時代の画家たち（Th. V. レイセルベルヘ¹⁰やJ. アンソール¹¹など）によって、絵画芸術の中でもくり返し表象され、「エキゾチック・フランドル」の原型を構成していく。ここでは、20世紀の後半にいたって、シャンソン歌手J. ブレル¹²が歌い上げた「平らな国（Le plat pays）」（1962年）の風景が、この定型を見事に反復するものであったことを確認しておこう。

「平らな国」

北海へ向かう、最後の曖昧な土地
砂の^{ヴァーグ}波が海のうねりを押しとどめ、
岩の^{ヴァーグ}波を潮が超えようとする
岩の波はいつまでも引き潮に心を委ねる
果てしなく押し寄せる霧とともに
東風とともに、その耐え忍ぶ声を聴け
平らな国、それが私の国

大聖堂だけが、山と言えるほど高く
黒々とした鐘楼が競い合って昇るマストのよう
その先で石の悪魔が雲をつかみとろうとする
時の波だけが、ただひとつの旅
ただ夕べの挨拶をかわすだけの雨の道
西風とともに、その乞い求める声を聴け
平らな国、それが私の国

運河が隠れてしまうほどの低い空
へりくだっているような低い空
運河が隠れてしまうほどの低い空

もういいからって言ってあげたいような低い空
引き裂かれようとしている北風とともに、
北風とともに、そのきしみあげる声を聴け
平らな国、それが私の国

エスコー川を下るイタリアからの風とともに
マルゴーとなったブロンドのフリーダ¹³とともに
十一月の子どもらが戻ってくる五月に
草原がけむり、ふるえる七月に
風が麦の穂を抜けて、風が笑いさざめく時に
南風の時に、その歌う声を聴け
平らな国、それが私の国

(歌詞は http://www.frmusique.ru/texts/b/brel_jacques/platpays.htm より。鈴木訳)

(2) フランドルの都市の風景

他方、「フランドル」の都市の風景については、何よりもまず、G. ローデンバックの『死の都ブリュージュ (*Bruges-La-Morte*)』をあげておかねばならない。象徴主義の詩人として、すでにフランスにおいて一定の評価を受けていたローデンバック¹⁴が、その出自のイメージを前面に打ち出すことによって文学的名声を確かなものにしたこの小説には、フランドルの中世都市ブリュージュの景観がふんだんに描きこまれている。例えば、

その夕刻、気の赴くままに歩いていると、かつてないほどに陰鬱な思い出に取りつかれた。その思い出は、橋の下から浮かぶように出てきた。眼に見えない水源から滲み出してきたかのようないくつもの人の顔が、橋の表で悲しみの涙を流していた。死の名残^{なごり}が、扉を閉ざした家や、断末魔の苦悶に曇った眼を思わせる窓ガラス、水面に喪章の階段みたいな姿を映している切妻屋根から漂っていた。彼は、^{ケ・ヴェール}緑河岸通り、^{ケ・ミロワール}鏡河岸通り沿いに歩き、^{ボン・ド・ムーラン}風車橋や、ポプラ並木のある侘びしげな郊外の方に足を向けた。そして、どこに行っても、頭上には雨の冷たい滴が降り落ち、葬儀の際に赦禱のため振り撒かれる灌水器の水のように、教区の鐘の、弱い心臓を刺すような音色が降りかかってきた。(Rodembach 1892=2005 : 20)

この風景をまなざす主人公(=視点人物)は、愛する妻と死に別れ、悲しみにくれる男(ユージュ)である。彼はブリュージュの街角で、妻の面影を瓜二つに写す女(ジャーヌ)に出会い、その女との関係に溺れ、ついには彼女を絞殺してしまうにいたる。自省心を失い、悲劇的な結末へとつき進んでいくこの物語の背景には、古都の景観が書き込まれ、あたたかも街が、意志をもってあやつっているかのように、人の心に浸透し、その行動を導いていく。

ローデンバックは、その「緒言」においてすでに、この作品では「都市のイメージを喚起すること」こそが求められていたのだと告白している。

ブリュージュは、その風光と鐘の音を道具立てとして使いながら、人々を思うがままに感化していく。

とりわけ示しておきたかったのは、登場人物の行動に、ある方向性を与えるものとしての都市、単に背景画として、いくらか勝手気ままに選ばれた描写の主題としてではなく、この書物の結末にさえかかわりをもつような都市の風景である。

かくして、ブリュージュの景観という舞台装置が、物語が大詰めに向かう動きを手助けしているからには、そうした情景を、本書でも風景写真として再現し、挿入しておくことが肝要であった。河岸、人気のない街路、古びた住居、運河、ベギン会の修道女たち、教会堂、信仰のこもった金銀細工の品々、鐘楼といった情景を。

本書を読む人々が、この都市の存在と影響力に支配され、水の魅力に親しんで感化され、読み進むにつれて、高い塔の影をいくつも順繰りに感じ取っていただけるように。(ibid. : 8-9)

ブリュージュの景観を構成する要素が何であるのかについては、すでにこの作家自らの解説が明らかにしている。それは、「河岸、人気のない街路、古びた住居、運河、ベギン会の修道女たち、教会堂、信仰のこもった金銀細工の品々、鐘楼」、いくつもの「高い塔」、そして「水」である。

ただし、それらの「物」たちは、一つひとつがくっきりとした形をもって現れるのではなく、いつまでも晴れない霧の中で、あるいは降り続く雨の中で、その輪郭を失い、運河の水面に反映を増殖させ、たがいの似姿の中で共鳴しあい、浸透しあい、混沌としたひとつの夢想でもあるかのように浮かび上がってくる。さまざまな色彩が曖昧に溶け合い、全体として立ち現れるのは常に「灰色」の風景である。

当地では、風土の雰囲気が醸す奇跡によって、さまざまな事象が互いに浸透し合って、いかなるものか定かではないのだが、空中に何らかの化学現象が起こり、強烈すぎる色は中庸化され、ひとつのまとまった夢想、というよりは灰色の半睡状態の混沌へと導かれていく。

それはまるで、霧がいつまでも晴れないでいるかのようであり、北国の空のどんよりとした陽光、河岸の花崗岩、降り止まない雨、鐘の音の節回しやらが合わさって、空気の色合いに影響を及ぼしていたのだ——それにまた、老いさらばえたこの街では、過ぎ去った時が積もらせた死灰や、歳月という砂時計の塵が溜まって重なり、あらゆるものにその沈黙の働きかけをしているかのようであった。(ibid. : 51)

そして、この風景は、やはり時の流れの中に位置づけられることによって、象徴的な意味を獲得する。かつては海洋貿易の基地として栄えたこの街は、いまや砂に埋もれ、海か

ら遠く取り残されている。その静謐あるいは沈黙は、作品の表題にも示されるように、「死」のイメージに重ねあわされる。そして、主人公・ユークの目には、「街」そのものが「亡き妻」の存在と等価なものになっていくのである。

ブリュージュは、彼の亡き妻そのものだった。そして、亡き妻こそブリュージュだった。すべては似通った運命の下で、ひとつのものに合体したのだ。それこそが死の都ブリュージュだったのであり、海が激しく動悸を打つことがなくなった時に、運河の動脈は冷たくなって、石造りの河岸に囲まれて、街も死の眠りへと導かれたのだ。(*ibid* : 20)

街は、こうした隠喩的な照応関係を通じて、主人公の心に働きかけ、その内面へと浸透し、しだいに「街」と「人」とを分かつ境界線は曖昧なものになっていく。

ユークは、自分の心が少しずつ、この灰色の感化を受け始めていると感じていた。その沈黙の広がり、通る人とていない虚しさが伝播していくに任せていた。(*ibid* : 78)

ああ！冬の夕暮れ時の、そんなブリュージュは！

街は、再びユークに影響を及ぼし始めていた。まんじりともしない運河の沈黙の教え。その静けさゆえに、運河には、高貴な白鳥が姿を見せるのだ。寡黙な河岸は、忍従の模範を示し、どんなときでも視界の果てにそびえるノートル・ダムや、サン・ソーヴールの高い鐘楼からは、とりわけ信仰と禁欲への勧めが降り落ちてくる。(*ibid* : 81)

こうして『死の都ブリュージュ』においては、人の心と都市の風景は混然となり、やがてひとつのものとなる。亡き妻と生きている女の「類似」(生き写し)によって発動し、ひとつの死からやがてもうひとつの死へと導かれていくという物語の説得力もまた、この都市の「影響力」に依存している。ひとりの人間の死が、その似姿(隠喩的な相同性)によって都市の風景に引き写され、その街の化身でもあるかのように、死んだ妻に瓜二つの女が現れる。しかし、類似したものの取り違えによって始まる性愛の物語は、やがて、街がその錯誤への制裁を求めたかのように、意図されざる「殺人」を呼び起こして終わる。

このテキストにおいて、ローデンバックは「ブリュージュ」を象徴的空間へと変容させていると言えるだろう。そこでは、エキゾチックな「死の都」のイメージが、「メラコンリー、孤独、神秘主義、デカダンス、死の抑圧といった時代の雰囲気」を体現する『神話』的舞台(河原 2006 : 212-213)として最大限に活用されている。パリの読者たちが請い求める「神秘的で頹廢的な物語」の背景として、文字通り絵に描いたような「フランドルの風景」が呼び起こされる。そして、その空間を自己の精神的世界として語りうる資質が、「北方の詩人」の徴として価値づけられる。フランドルの都市空間は、画趣に富む風景としてパリの読者に向けてさしだされ、これを語る作家の出自の辺境性が、フランス文学の場に

において「資本」へと転化されるのである。『死の都ブリュージュ』は、その戦略の典型的な成功例を示している。

そして、ここでもまた、同様の表象構築が、文学だけではなく、絵画の領域でも並行的に進行する。例えば、この小説にも挿絵を提供した E. クノッフ¹⁵が、フランドルの都市（とりわけブリュージュ）を、象徴主義の精神にふさわしい、神秘的な静謐に満たされた世界として描き出していくのである。

5. 対照項としての「フランドル」——ワロンの風景へ

フランドルの景観は、農村であれ都市であれ、パリを中心とするフランス文学・芸術の場において、多分のエキゾチズムをはらんで流通させることのできる象徴的資本の源泉であった。とりわけ、「象徴主義」という新しい美学が台頭し、その神秘主義的な思想的傾向が「北方性」と親和的なものとしてイメージされ、したがって「ベルギー人」の気質に通じ合うものであるという「神話」が息づいていた時代には、霧にかすみ、水にとりかこまれ、薄暗がりの中にすべてのものの輪郭が曖昧に溶けていくフランドルの空間が、その芸術や文学の格好の主題となり、また背景となった。

平原の水平性と、聳え立つ鐘楼の垂直性。

静かな運河の水と、ゆるやかに蛇行する大河の水。

信仰に篤く質実な生活を送る農民たちと、敬虔な祈りをささげる修道女たち。

吹きすさぶ風と、その力を受けて回る風車。

果てしなく続く草原と、その先に広がる海岸の砂丘。

その海（北海）に乗り出していく貧しき漁民たち。

こうした一連の要素によって構成された「ミスティック・フランドル」、「エキゾチック・フランドル」の風景が、19世紀末の「ベルギー文学のルネッサンス」を背景から支えている。「フランドル」出身の作家たち、つまりその物質的・地理的空間をみずからの精神的風土として請求することのできる者たちにとって、「風景」は、出自の悪条件を「豊かな資源」へと転換していく格好の回路であったと言える。

そして同じ時代に、「ワロン」の若者たちが、「ベルギー人」としての同一性を拒否し、「フランドル」とは一線を画した自分たちの「地域」を語ろうとする時、暗黙の内にであれ明示的にであれ、対照の項として置かなければならなかったものもまた、この「フランドルの風景」であった。では、同様にパリの視線を意識しながら、辺境の出自を「価値づけられたアイデンティティ」に転化していこうとする時、彼らはどのような風景を語ることができたのか。次章では、『ワロニー』に描かれた「ワロンの大地」の姿をたどっていくことにしよう。

【注】

(1) イタリアの詩人フランチェスコ・ペトラルカ (Francesco Petrarca, 1304-74) が、アヴィニョンの北東にそびえるヴァントゥー山に登ったのは 1336 年 4 月 26 日のことである。彼はこの時の登攀の記録を、後年になって、アウグスティノ会士ディオニジ・ダ・ボルゴ＝サン＝セポルクロにあてた書簡として残している。このペトラルカの登山は、「ただ、有名な高山の頂を見てみたい」という「なんら実用的な動機をもたぬ、いわば無動機の動機」ゆえのものであったという点で、「最初の近代的な登山」とも言われる。と同時に、自然に対する「美的感性や知的関心」が、「自己の内面へと見ひらかれたまなざし」と強く結びついていた。実際のところペトラルカは、山上からの眺めに感嘆する内に、なぜか「アウグスティヌスの『告白』を読んでみたくなり」、片時も手離さずにもっていたその書物を開いている。そして、「魂のほかにはなんら感嘆すべきものはなく、魂の偉大さにくらべれば何もかも偉大ではない」ということをとっくに学んでおくべきであった、と語る。そこから彼は、「山を見ることには飽きてしまつて」、「内なる眼」を自分自身へとふり向けていく。書簡集の編者である近藤恒一が述べているように、ペトラルカにおいて、「自然の再発見と、人間としての自己の再発見とは、根底においては一つに結びついていたのである」(『ルネサンス書簡集』、訳者による解説、p.59)。

(2) 明治 20 年代の日本において「国文学」の成立と同時に「風景の発見」がなされたとする柄谷行人もまた、「風景」の成立と「内面」のそれとの同時性を語っている。柄谷によれば、「風景とは一つの認識的な布置であり、いったんそれができあがるやいなや、その起源も隠蔽されてしまう」(柄谷 1980=1988:24) ものであるが、その成立のためには「周囲の外的な世界に無関心であるような『内的人間』inner man」が登場しなければならない。「風景がいったん眼に見えるようになるやいなや、それははじめから外にあるようにみえる。ひとびとはそのような風景を模写しはじめる。それをリアリズムとよぶならば、実は、それはロマン派的な転倒のなかで生じたのである。／近代文学のリアリズムは、明らかに風景のなかで確立する。なぜならリアリズムによって描写されるものは、風景または風景としての人間——平凡な人間——であるが、そのような風景ははじめから外にあるのではなく、『人間から疎遠化された風景としての風景』として見出されなければならないからである」(ibid. : 34)。

(3) 木岡自身は一方で、風景を構成する諸相を空間的な構造の中にとらえることを提唱しながらも、他方では、「原風景」の成立以前に「基本風景」が<沈黙>の内に生きられているような段階を、実体的に想定しているように思われる。例えば彼は次のように言う。「世界が隠れつつ働いているかぎり、主体の日常的実践は安定相のもとに営まれている。そのとき世界内存在は、<沈黙>のうちに安らいでいる。そこに繰り広げられるのは、いまだ<表現>の契機に与らない無言の風景である。日常経験の大半は、どこまでも沈黙のうちなる基本風景においてある」(木岡 2007 : 102)。この段階において、人々が、「日常的な沈黙の実践において」その空間的世界を生きていることは確かであるとしても、この空間的経験にまで「風景」という言葉をあてがってしまえば、この概念の輪郭をみずからとりくずすことになる。表現(語り)に先立つ空間的経験を「基本風景」と呼びうるのは、その表現によって「風景」が生起した時点で、なお「表現=表象」の

秩序には還元しきれない基層的な位相があることを示すからではないだろうか。時間的に先行する一段階として、「基本風景」の経験を実体的に語るべきではないように思われる。

(4) 木岡は、風景経験の諸相の基底に「風景以前の原型 (X)」を想定した上で、「基本風景」「原風景」「表現的風景」の三層を、下図のような階層的構造としてとらえている。

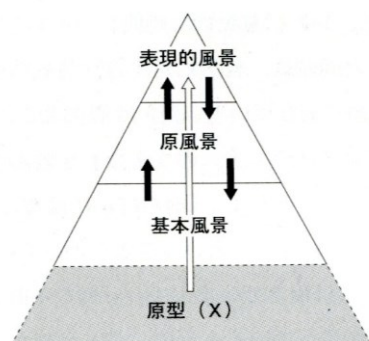


図1：風景の階層構造（木岡 2007:179）

(5) フロベールもまた、『ブルターニュ紀行』において、風景の中庸的なバランスと調和こそが「フランス」であると語っている。「トゥールまでの街道は本当に美しい。田園は広々として豊かで、見るからに肥沃で健やかであり、ノルマンディーの鬱蒼と繁茂する樹木も、南フランスの鋭い光もここにはない。アーケードのように道を覆い尽くす木々の下を通り、あるいはまた、村や鐘楼があちらこちらで彩りを添える広大な牧草地を抜けてゆく。そしてモン・レイからはずっとロワール河に沿って進み、その間、丘の頂に立つ城、麦畑と隣り合うぶどう畑、ポプラの冠を戴き、葦の総飾りを付けた細長い島——こうしたものが、次から次と絶え間なく続き、繰り返して現れる。風は生暖かく、快感をもたらさない。太陽は穏やかで、灼熱を感じさせない。要するに、景色はどれをとってもきれいで、単調な中にも変化があり、軽やかで、優美である。が、その美しさは、愛撫することはあっても心を虜とりこにすることはなく、魅了はしても誘惑はしない。一言で言えば、その美しさに備わっているのは、偉大さよりも良識ボシ・サンスであり、詩ポエジーよりも才気エスプリなのである。そしてこれがフランスというものなのだ」(Flaubert et Du Camp 1987=2007:38-39)。

(6) ここでは、「正統王朝派」のイデオロギーと結びつきながら 19 世紀末のフランスにおいて成立した狭義の「レジョナリズム」を「地域主義」と表記する。

(7) 「ふくろう党 (La Chouannerie)」の反乱とは、ブルターニュ、メヌ、ノルマンディ地方を中心に起こった反革命運動を指す。小規模な集団によるゲリラ戦によって共和国と戦った。革命政府によるカトリック教会と聖職者の迫害に反発していた西部地方の農民たちが、1792 年の「30 万人動員令」をきっかけに蜂起したところに始まる。1795 年までが第一期。1796 年が第二期。1797 年から 1801 年までが、第三期の蜂起と呼ばれる。

(8) 原聖は、ブルターニュの地域主義的な運動が、ラディカルな民族主義的運動に展開しなかった理由を、次のように論じている。「言語がアイデンティティの自覚の大きな要素を構成する地域的な政治運動は、アイルランドでもまたバスクやカタルーニャでも民族主義の形をとる。これは 1848 年革命以降のヨーロッパの民族主義潮流の延長上に考えることができるが、ブルターニュの場合には、自らの地域独自の民族としてのアイデンティティの自覚はあっても、それがただちに民族運動にはつながらない。おそらくそれは、知識人たちが民族主義的な自覚をもつ時点で、民衆レベルではフランスへの文化的統合が進んでいたためである。(…) 13 世紀からブルターニュのフランス文化圏への統合が開始されていた。5 世紀にわたるゆるやかな統合化の後、19 世紀にはその傾向は加速化していた。1830 年代以降の『われらが祖先ガリア人』意識を植え込む大衆のイデオロギー、1850 年代以降の鉄道による市場統合、1880 年代以降の徹底したフランス語化教育。こうした幾重もの統合化が、民族主義的政治運動の登場を阻止したのである」(原 2003 : 200-201)。

(9) エミール・ヴェラーレン (Emile Verhaeren, 1855-1916) は、エスコール川に面した小さな町シン＝タモンズ (メッヘレンの西、アントワープ州の西南端) で、フラマン・フランコフオンの中産階級の家族に生まれる。ゲントのコレージュでローデンバックらとともに学んだ後、ルーヴァン大学で法学を修める。エドモン・ピカールのもとで、弁護士実習生をつとめながら、文学者、芸術家たちとの親交を深めていく。『若きベルギー』や『近代芸術』に文学批評・美術批評を執筆。J.アンソールをはじめとする若き画家たちに対する公衆の関心を喚起していく。同時に精力的に詩作を展開し、最初の詩集『フランドルの女たち (*Les Flamandes*)』を 1883 年に、つづけて『修道士たち (*Les Moines*)』を 1886 年に発表するも、その後健康状態の悪化とあいまって、精神的な危機を迎える。その中で、『夜 (*Les Soirs*)』(1888 年)、『瓦解 (*Les Débâcles*)』(1888 年)、『黒い炎 (*Les Flambeaux noirs*)』(1891 年)を刊行。1891 年、リエージュ出身の女性マルト・マッサンと結婚。『暁の時 (*Les Heures Claires*)』(1896 年)、『午後の時 (*Les Heures d'Après-midi*)』(1905 年)、『夜の時 (*Les Heures du Soir*)』(1911 年)を刊行。1899 年パリへ移り住む。世紀の転換点までには、国際的な名声を得るにいたる。1916 年 11 月 27 日、ルーアンの駅で線路に転落し、汽車に轢かれ死去。1955 年、『アルマナック・アシェット (*Almanach Hachette*)』は、「エミール・ヴェラーレン ベルギーの国民的詩人」と題して、この詩人の生涯をふり返っている。

(10) テオフィル・ヴァン・レイセルベルヘ (Théophile Van Rysselberghe, 1862-1926) はゲント生まれの画家。初期は陰鬱な色調の写実主義的風景画を描いていたが、やがてスーラの点描主義などに影響を受け、印象派の作風へと転換。1883 年、写実主義グループ「飛躍 (*L'Essor*)」に参加。次いで「二十人会 (*Les XX*)」の創設メンバーとなる。フランドルの低湿な土地における「水」と「樹木」を主題とした風景画を数多く描き、「ベルギーの風景」の構築に大きく寄与している。

(11) ジェームズ・アンソール (James Ensor, 1860-1949)。ベルギーの港町オステンドに生まれる。その生涯の中で何度となくスタイルを変え、独自の風刺的な作風を構築するに至ったア

ンソールは、単一のラベルで分類することの困難な画家である。しかし彼は、仮面を多く用いたアレゴリカルで魔術的な作品も含めて、やはり「フランドル」の出自を「芸術的個性」の徴として打ちだそうとした芸術家であった。その中で、特に 1880 年代から 1900 年前後までは、生地オステンドやその周辺の田園の風景を数多く描いている（例えば、「オステンドの灯台」1885 年、「マリア教会の遠望」1896 年、「マリア教会の眺め」1901 年）。そこには、北海に向かう海岸や、平原の中に教会の塔が屹立する「フランドルの平原」を見ることができる。

(12) ジャック・ブレル (Jacques Brel, 1929-1978)。ブリュッセル出身のシャンソン歌手、作曲家。1957 年『愛しくない時に (Quand on n'a que l'amour)』で人気を獲得。その後『平らな国 (Le Plat Pays)』、『ブルジョア (Les Bourgeois)』、『ジェフ (Jef)』、『アムステルダム (Amsterdam)』、『すぐに行く (J'arrive)』などのヒット曲を生み出す。「北方」の景観や情感を盛り込んだ歌詞と、ブリュッセルワのアクセントを強調する独自の語り口や歌いまわしによって、パリのオーディエンスに向けて「ベルギー人」を演じつつ、その地位を築く。大衆音楽の場においてブレルが取った戦略は、19 世紀末にベルギー (フランドル) の作家たちが示した姿勢と相同的なものである。

(13) 「マルゴーとなったブロンドのフリーダ」。「フリーダ」と「マルゴー」が何を意味するのかについて定説はない。しかし、ひとつの可能な解釈として、「ブロンドのフリーダ (Frida la Blonde)」が「フランドルの女」を、「マルゴー (Margot)」が「イタリアの女」を代表し、ベルギー＝フランドルに多くのイタリア人が流れ込み、この地に南方的・ラテン的な気質を呼び込んでいることが暗示されていると見ることもできる。そうであるとすれば、北方的・ゲルマン的なものと、ラテン的なものとの融合が「ベルギー」を形作るという言説の反復がここにも見られることになる。(<http://forum.aufeminin.com/forum/poesie> 参照)

(14) ジョルジュ・ローデンバック (Georges Rodenbach, 1855-1898) は、ベルギー西部の町トゥルネーに生まれるが、生後まもなく、家族とともにアントワープに移り住み、この町で少年・青年時代を過ごす。コレージュ・サント＝バルブを卒業後、アントワープ大学に進み、法学を修めるものの、早くから文学を志向し、芸術家たちのグループと親交をもつ。卒業後は短期間パリに滞在 (1878 年 10 月～79 年 7 月)。ベルギーに帰国後、執筆活動を展開し、『若きベルギー』にも寄稿を重ねる (1881 年～87 年)。しだいに自然主義の頸木を脱して新しい形式を模索していく。1888 年、『ジュルナル・ド・ブリュッセル』の特派員としてパリへ移住。マラルメ、ヴェルレーヌ、エドモン・ド・ゴンクール、アルフォンス・ドーデなどと交友関係をもつ。同年、『フィガロ』に、フランドルの都市を語る文章を掲載し始める。1892 年『死の都ブリュージュ』を発表。象徴主義小説として成功をおさめる。その後も、『カリヨン奏者 (Callionneur) 』(1897) などの作品を刊行するが、1898 年盲腸炎のために死亡 (43 歳)。(Gorceix 2006 参照)

(15) フェルナン・クノッフ (Fernand Khnopff, 1858-1921)。フランドルのグランド・ブルジョアジーの家に生まれたクノッフは、その少年時代 (1859-64) をブリュージュで過ごしている。ブリュッセル自由大学法学部に進むものの、文学と芸術にひかれ、やがてサヴィエ・メルリのアトリエに通うようになる。1876 年、ブリュッセル・王立芸術アカデミーに入学。しばしばパリ

に滞在し、そこでギュスターヴ・モローの作品に出会う。1883年、「二十人会」に創設メンバーとして参加。ベルギーにおける象徴主義絵画の中心的な担い手となっていく。M. メーテルリンクの『ペレアスとメリザンド』をはじめ、同時代の文学作品の挿画も手がける。G. ローデンバックの『死の都ブリュージュ』の挿絵は、この都市の風景を象徴主義小説の舞台として価値づけ、印象づける上で、大きな貢献をなしている。(Hauptman 2007 参照)

第6章 ワロンの風景

1. 地域的同一性の形象としての風景

中心（パリ）から辺境へと向けられる好奇のまなざし（エキゾティスム）に準拠して、みずからの出自の周辺性を文化的な価値（資本）へと転換し、他方、先行的にイメージを確立しつつあった隣接地域（フランドル）との差別化をはかりながら、自己（ワロン）の地域的同一性を形象化していくこと。19世紀末に、ワロン地方の若者たちがみずからの生活世界を描出しようとした際に潜在的な賭け金となっていたのは、そうした差別化＝卓越化（*distinction*）の達成であった。では、このような文脈の中で、雑誌『ワロニー』に集った若き作家・詩人たちは、いかなる形で「ワロンの風景（*paysage wallon*）」を描いていったのか。それぞれの「表現的風景」はどのような「意味作用」を担い、その累積の中でいかなる「原風景」が構成されていったのか。これを、作品に即してたどることが本章の課題となる。

考察の中心に置かれるのは、第4章においてリストアップした一群の「地域主義的テキスト」であるが、ここでは評論や時評ではなく小説や詩に力点を置き、それらの「作品」の中で風景がいかに語られ、これがどのように「ワロン同一性」の構築に関わるのかを見ていく。その際に、風景の構成要素とその組合せを問うことが重要になるが、これを、まずはじめは、できる限り個々の作品の主題や物語と関連づけていこう。具体的な場所や自然や物の描写が、文学作品の中でどのような意味連関を呼び起こし、これを通じていかなる「風景的同一性」（ピロット）の感覚を醸成するのかが問題の核心となるからである。

2. 風景を語るテキスト

(1) アルベール・モッケル「ワロンの乙女」（1886, no.2, pp39-43.）

ワロンの風景を語る最初のテキストとしては、第3章において触れたモッケルの「ワロンの乙女」を再度取り上げておかなければならない。モッケルの文学的企図の原点を示すこの小作品は、象徴主義の美学と出自の地域性の結びつきを示す重要なテキストであるが、風景の描写に関しても、のちに多くの「地域主義的作品」によって反復されていく定型をいち早く構成し、純化した形で提起しているように思われるからである。

寓意的な散文詩であるこの作品においてモッケルは、ワロンの「自然」—— ムーズ川の流れ——を「乙女」になぞらえ、擬人化し、象徴化しながら、みずからの生まれ育った土地の叙景を試みている。まずは冒頭の一節を見よう。

苔むした静けさの中で、郷愁にひたされた大木たちの幻想的な小道をぬけて、ムーズの乙女 (la Vierge de la Meuse) はあてもなくさまよい歩く。その歩みには至上の気品と威厳がそなわり、老いたるライン (le vieux Rhin) の中世的な魂のこわばりなど微塵もない。その豊かな髪を絹のごとき波は、ゲルマンの森深くに住むニンフたちを思わせる。(39-40)

しかし、純潔の乙女になぞらえられたこの「自然」は、今やこれを侵蝕する「産業」の脅威にさらされている。

しかし、ムーズの乙女の領地は少しずつ狭められていった。セライン (Seraing) の方角には、三匹の怪物が炎と煙と石炭 (flammes, fumée et charbon) を吐き出している。悪意に満ちた人間たちのすえつけた三つの工場。それは内気なニンフに、かつては大好きだったこの場所に対する嫌悪と恐怖の念をもよおさせる。そしてリエージュ (Liège) の方向では、彼女の散歩道がアングルール (Angleur) でさえぎられてしまう。醜悪で、ひどくブルジョア的な石橋と、その橋の上をあえぎながら、汗をかきながら、喧騒とともに通り過ぎる、蒸気に飾られた汽車が、無垢なる中世の乙女をおびえさせていたから。(40)

ムーズの乙女にはもうセルフオンテーヌの公園 (le parc de Cerfontaine) しか残されていなかった。いまだ踏み荒らされていない二つの島。そこでは、遠くに響く工場のあえぎ声にまじって、鳥たちが悲嘆の涙を歌っていた。

公園のナラ (les chênes) の木の堂々とした木陰で、長い髪の乙女は、まだ気まぐれにさまよっていた。けれども、哀愁の影はますます深まっていく。自分の心と結びついていた郷土が、引き裂かれ、責めさいなまれる姿を目の当たりにして、彼女には、己れの白い肉体のそこかしこが、少しずつ、残酷な男たちの粗野な手に奪われていくように思われた。そして、密かな恐怖に、彼女は戦慄の身震いを感じていた。(41)

既述のように、リエージュはベルギーにおける石炭・鉄鋼産業の中心地であり、19世紀の後半には、炭鉱の開発と製鉄産業の工場建設が急速に進んでいった。その中で、ムーズ川と周辺の地域はその景観を大きく変貌させていく。「ムーズの乙女」は、巨木が切り倒され、森が蝕まれていくさまに、人知れず涙を流す。

そして、愛していた巨人たちの殺されていくさまを前に、ムーズの乙女は、その嘆きの顔を、長い黄金の巻き毛の下に隠す。そして——彼女は静かに泣いた。(42)

しかし、やがて「乙女」はリエージュに居場所を失い、「アルデンヌ」の山深くに逃げ込んでいく。無垢なる自然は失われ、そこに宿っていた「純潔なるもの」は、遠く人里はなれた森の中にしか生き残る場所を見いだせない。

そして、さらに嘆きを深めたムーズのニンフ (la Nymphé de la Meuse) は、サルム (Salm) からアルデンヌ (Ardenne) へと逃げ込んでいく。詩に飢えた人々の最後の避難所。自然を愛する者たちの難攻不落の城砦。

そこで、大いなる川の流れ (le grand fleuve) に洗われた最愛の土地を思い、ウーグレ (Ougrée) からカンケンポワ (Kinkempois) にいたる緑豊かな丘 (collines verdoyantes) を思い、ルノリー島 (l'île de Renory) の心地よい草原を思い、セルフオンテーヌ (Cerfontaine) やコルボー (Corbeaux) の見事にすらりと伸びた木々を思い、彼女は立ち止まり、物思いに沈む。まばゆい輝きの踊る、明るく光るその髪は、凍りついた首筋の透き通った肌の上に広がり、その髪が黄金の流れのごとき形をなし、その上に、純潔なる優美さと女神の気高さをそなえた彼女の顔が置かれる。また新たに、ワロンの川のニンフ (la Nymphé du fleuve wallon) は涙にくれ、その涙は花咲くヒース (la bruyère fleurie) の上にこぼれ、ほの赤く炎のような輝きを放つのであった。(43)

若きモッケルは、無垢の自然をけがれのない少女 (Vierge) に喩え、そこに「純潔な精神性」を重ね合わせ、容赦なくこれを蝕む産業の拡大の中でしだいに場所を失っていくさまを、乙女の嘆きとして描き出す。その修辞法はいささか定型的であって、まだモッケルの独創性は見いだしがたい。

また、この寓意的形象の背後に、ワグナーの歌劇——例えば、『ニーベルングの指環』——が想定され、そこに登場する「ラインのニンフ」がモデルとして置かれていることは、ムーズ川とライン川とが対比的に語られているところからもうかがい知ることができる。

しかし、本章の主題との関連において見ると、ムーズ、ウーグレ、セラン、アングルール¹など、具体的な地名・固有名を散りばめながら「ワロン」の風景を歌ったこの一文は、いくつかの点で注目すべき要素を備えている。

第一に、この作品は、アルベール・モッケルという詩人の自己形成の過程が、彼自身の生い立った土地——リエージュとその周辺——の風景、およびその歴史的変容と不可分のものとしてあったことをうかがわせる。ここで「乙女」によって象徴化されているものは、失われていく「自然」であると同時に「詩的なもの」——「詩に飢えた人々」の魂——であるが、この「女神」にそなわった「純潔さ」「優美さ」「気高さ」こそが、詩人モッケルの追究する美の原型に他ならない。モッケルの詩人としての感性は、ワロンの自然を蝕んでいく社会経済的な現実への嫌悪、あるいは悲嘆の上に成立したものであった。「アルデンヌの森」深くに逃げ込んでいくニンフは、象徴の森へ、幽けき美を追い求めていく詩人の喩えでもある。確かにモッケルは、その詩的な美の探究の中で、その対にある産業的な現実を直接問いただすことをしない。しかし、彼の示した「^{イデア}観念的」なものへの飛翔の意思の背後には、少年時代に慣れ親しんだ自然が破壊されていく光景が、まさに「原風景」として横たわっていた。そして、産業化の中で損なわれていく「風景」への愛着は、19世紀の

終わりにフランスの各地で「地域主義」の運動が開いた時、その背景にあった「動機づけ」を先取りするものでもある²。

第二に、モッケルのこの叙景的な散文詩の中には、典型としての「ワロンの風景」を構成する要素がすでに一式取り揃えられており、私たちはこの作品を、ワロニーの風景的同一性の構築プロセスの中で重要な契機に数えることができる。先にも触れたベルギーの歴史家 A. ピロット (Pirrotte 1999) は、ワロンの「風景的同一性 (identité paysagère)」を構成する要素として、川 (ムーズ)、森と樹木、そして産業 (炭鉱と鉄鋼所) の三つをあげていたが、モッケルがこの作品に語るリエージュ周辺の風景は、すでにこの三要素をすべて含んでいる。もちろんここでは、風景 — 川・森・産業 — は写實的に描出されるのではなく、擬人化され、象徴化され、神話化されている。けがれのない「ムーズ」の流れは、「現実」の中に居場所を失った「純潔な魂」の隠喩として詩的に形象化される。こうした修辞性は、「叙景の文学」の展開にとってはいささか過重な負担となるかもしれない。しかし以下に見るように、『ワロニー』には、このようにして象徴化された風景を追究し、土地 (郷土) への愛着を語っていかうとするテキストが少なからず存在する。「写実主義」と「象徴主義」の中間の地点で「地域的同一性」を語ろうとする文学の水脈。モッケルの「ワロンの乙女」は、その源流に位置する作品である。

(2) セレスタン・ダンブロン「ショキエ」(1886, No.2, pp.45-52)

『ワロニー』の寄稿者たちの中にあつて、地域主義的な志向を最も強く示した書き手が、第4章でも論じたセレスタン・ダンブロンである。彼もまた、同じ流れの中で、「風景」の中に「ワロンの魂」が帰着すべき場所を探し求める作品を発表している。その最初の明示的な試みは、モッケルの「ワロンの乙女」と同じ1886年の第2号に、「ショキエ」という表題で掲載される。これは、ダンブロンが同年刊行する小説『ある民主主義者のクリスマス (Noël d'un démocrate)』(Charles Istace, Bruxelles, 1886) からの抜粋である。

この小説では、ひとりの若者がクリスマスに、生まれ故郷の村ショキエ³に帰郷した時の体験が語られる。主人公は、夜、森の中を歩きまわり、そこで幻想とも現実ともつかない、人々の歌声を聞く。村人たちの歌と、彼自身の内面の声の交錯。その神秘的な体験を経て若者は、再びの帰郷を誓って村を離れていく。

『ワロニー』に掲載された一節は、主人公が、リエージュから故郷の村へと向かい、ショキエの風景を再発見するくだりを描いている。

足を速め、けれど道すがら僕は何を見ただろうか。僕は、フレマール (Flémalle) のところからもう姿を見せ始めるショキエ (Chockier) のすばらしい眺めにさしかかっていた。

どうだ、ラインの岸 (les bords du Rhin) にもこれに比肩すべきものはひとつとしてないだろう!

豊かで瀟洒な家々が、木々の緑 (verdures) の羽飾りをつけ、丸みをおびた優美な菩提樹

の木々 (les tilleuls) とともに、美しい丘の斜面 (de gracieux coteaux) に沿ってかすかにカーブしながら並んでいる。その丘の傾斜には、ところどころに白い岩肌 (de rochers blancs) がのぞいた、幻想的な花をつけた草原が広がり、その一番高いところには、とりどりの草木の中から、満天に向かって投げだされたように、半ば封建風で半ば近代風の館が突きだしている。ムーズ川 (la Meuse) の水は、心地よい淀みを前にして、銀色の宝石のようなせせらぎを立てながら流れをゆるめ、そしてまた、名残り惜しげに遠ざかっていく。谷 (la vallée) には、まなざしの彼方に消え去りながらもなお親しげなアンジス (Engis) が、そのわずかに東洋風の景観をさしだし、比類のない村の眺めを楽しんでいるかのようなのである。左岸は、もしその村の眺めに圧倒されていなければ心を魅了したことであろうが、イヴォ (Yvoz) からラメ (Ramet)、ラミウル (Ramiouille) にかけて、木々の葉に埋もれた家々の屋根 (les toits noyés de feuillage) や、色とりどりの田園の格子縞 (le damier multicolore des campagnes) の中に織り込まれて画趣を与えている木立ち (les bouquets d'arbre) や、そのエキゾチックで贅沢な庭園を川面に映しているいくつもの城館 (les châteaux) が、樹木の茂る頂 (des sommets boisés) に向かってかけのぼりながら、しかし、誇らしげに微笑みかけるショキエの眺めに見とれて立ちつくしているようでもある。そのアンサンブルのなんと甘美にして壮麗なことであろうか。(45)

この見事な景観を前に観想にふける主人公は、やがて、自分が画家になるべきだったのではないかと思い、自分の描くべき画布を空想し始める。

ただそれ自体において愛された自然は、そこ [=私の画布の上] に、生きてあることの幸福の中で、簡素にして静穏な姿を見せることだろう。しかし魔力が働く。直感にあふれた魂、そこに密かな、眩暈を誘うような感情を味わい、やがて叙情の磁力にとらわれて叫び始めたことだろう。「どれほどの未知なる陶醉が、肉眼では半ばもとらえぬことのできぬこの画布の上に満ち溢れていることだろう。これほどに心を熱くする力は、この世のあらゆる神秘的な錬金術からもいまだ溢れだしたことはなかったのだ。芸術家は、苦しみと喜びに心を奪われて、ひざまずいて嗚咽にむせびながら仕事をしたに違いない。この隠れ処の中で、この神々のあいだにあって、彼は驚嘆し、賛嘆の歌をうたう。そして、おごそかなる恥じらいから、粗野なるまなざしに恐れをなして、彼の女神は姿を隠す。しかし、心の内なるまなざしは、その女神の姿をいたるところに見いだす。そもそも、その女神の存在なしに、芸術家がこれほど熱を込めて物たち (les choses) に魔法をかけたことだろうか」。(46-47)

そして、この架空の絵画をめぐる陶醉的な瞑想は、「門構えの大きな陰鬱な家の像」を連想させ、そこからひとりの「女」の記憶を呼び起こす。

ようやく物心のついた頃、女が私に甘いまなざしを投げかけた時、私は、その後ずっと後悔

に胸を締めつけることになる無知の中で、うっとり、しかしおずおずと燃え上がり、混乱とはじめての経験と妄想の中で自分を見失い、自分はそんな女たちには値しない、そんな女たちとは縁がないのだと思い込んだのであった。ジョルジュ・サンドのヒロインにも似たその中のひとりの女（誰もその名を知らない）と私はたびたび遭遇した。迷信的な敬意から、彼女に近づこうともせず、私は時々、社交界でもてはやされる彼女の詩的で気高さにあふれた姿を思い描き、夢にふけた。彼女の人柄から立ち上る香気が、神秘的に、村の中に満ちわたり、彼女の住まい——それが門構えの大きな家であった——を、私はただ遠くからのぞき見て、決して足を踏み入れることなく、その家は他のどこにもない、隠れた聖域の奥に甘美なうねりを宿していた。それ以来、ショキエは私の心の中で一変した。そこには、もうひとつの欲望が開いている。ただ、私の絵の中にその家の姿が描かれているだけならば、それは私のかつての情熱を表していたにすぎない。けれども、残りのごく小さな細部が明らかになってしまえば、それは今の私の欲望を語ることになる。(47-48)

ああ、私が歩みを進め、思い出を呼び覚ますにつれ、私の心は高揚し、決して存在することのないこの作品の夢が私をさいなむのだ。その作品は、私の想像力の中で帯電し、美しさを増していく。私の血 (race) のすべてがそこに映しだされている。そして世界が——さらには未来までもが、『最後の晩餐 (La Cène)』や『夜警 (La Ronde) .』などを引き合いにだしてみてもいい。愚かな不感症者たちは、あきれたことに、そこにただの風景 (un paysage) しかなかったのだ。(48)

「帰郷」という主題的なモチーフに導かれたこの物語が、「ワロンの風景」の再発見を語っていることはすでに明らかであろう。その風景の中心にはやはり「ムーズ川」が流れ、その岸边から小高い丘に向かってせりあがる傾斜地に豊かな草原や耕作地が広がり、木々が生い茂り、その梢に半ば埋もれるようにして、エキゾチックな外観の家々が姿を見せている。ここでは、「ワロニー」はなによりも「農村的」なものである（掲載された箇所では、主人公がすでに郷里の村に近づいたところからしか語られないが、『ある民主主義者のクリスマス』では、はじめに都市——リエージュ——の光景が描出される。対照の効果は明らかである）。故郷の「村」から「都市」へと出て行った若者が、やがて年月を経て生まれ育った土地を再訪し、そこにみずからの「原風景」を再発見する物語。郷愁と悔恨、甘美な陶酔感と喪失の痛み、そのアンビヴァレンスの中で語られる「帰郷」の物語は、国や地域を問わず、近代化の過程が生みだしたひとつの定型的な語りにも属していると言えなかもしれない。しかし、この一文で見いだされた風景が、そうした意味での「普遍性」をそなえつつも、どこにでも転用可能な「匿名」のものではないことは、風景的同一性を構成する「要素」によっても、また散りばめられた「固有名」によっても保証されている。

その上で、この作品には、やはりいくつかの興味深い点が見いだされる。第一に、主人公＝語り手が、単に郷土の類いまれなる美しさを再認識するにとどまらず、これを「芸術

家」の視点から再構築しようとしている点。いささか唐突に、語り手はみずからを「画家」として想い描き、目の風景を「一枚の画布」として心の中にイメージしている。「風景」は、「絵画」を媒介とすることで、ことさらに「美的」なものとして見いだされていくのである。この「風景の二重化」の作業は、彼の目前に開かれた世界の「美」が、誰の目にも一様に映るものではなく、ある種の特権的な感受性——芸術的な感性——のもとにはじめてつかみだされるものだという認識と表裏をなしている。「心の内なるまなざし (regards internes)」なしには、そこにある自然の本質——「女神」の姿——を見いだすことはできない。「風景」は外的な現実として、ただ「簡素にして静穏な姿」を見せるのであるが、それはこれを画布の上に構築する「まなざし」のもとにはじめて存在する。その意味で、「風景」は「魂」に呼応するものとしてある。したがって、そこに現れた風景の賞賛は、その風景の美に応えうる自我の賛美をとめない、目に見える世界の価値づけが、そのまま自己の魂の高揚へと結びついていく。「ショキエ」の再発見は「自己」の再発見、みずからの精神性の再発見でもある。

第二に、その風景は目前に存在するものであると同時に想起されるものでもある。この点において、風景はもうひとつの二重性を負っている。「帰郷」した主人公にとって、「故郷の風景」は「見る」ものであると同時に「思い起こす」ものでもあり、知覚と記憶のオーバーラップを通じて、はじめてそこに発見されていく。その点でも、風景は「特異なまなざし」を通じて構築されなければならない。

第三に、「心の内なるまなざし」によって発見されるべきものとしての「風景」は、すでに「女神」という言葉によって「女性化」されていたのであるが、これに重ねて語り手は、記憶の中からひとりの女の像を呼び起こすことによって、この目の風景に明らかな性的色彩を与えている。呼び起こされた「女」の像は、一方では、「誰もその名を知らない」ものとして匿名化され、それゆえに普遍化される。他方では、ジョルジュ・サンドの小説の主人公に重ねあわされることで類型性を与えられ、その文脈が示され、その「人柄」が「神秘的」に「村」と同一化される。女性の形象を介した「家郷 (village natal)」の神話化。そして、決して踏み入ったことのない「家」の中にその女が封じ込められることによって、あからさまな「性」の隠喩が形作られると同時に、家郷の風景は、表層的な世界の背後に隠し込まれる。隠匿されることによってそれは、象徴的なものの喚起によって立ち現れるような「本質」へと転化されるのである。

このように、「風景」はただ目前に広がった感覚的な世界にはとどまらない。語り手の言葉を用いれば、それは「現実の夢想 (rêve réel)」である。内面と外面の融合、記憶と知覚の接合、そして、欲望の投影とその充足の禁止による「意味の充填」を通じて形作られるものである。

こうした家郷の風景の再発見という主題の背景に、ジョルジュ・サンドに代表される「ひなびた農村的な世界」への回帰の流れが置かれていることは、文中の直接の言及からも明らかである。重要なことは、その「農村的なもの」「郷土的なもの」への回帰の運動が、ここ

では、「芸術的なもの」の追求と重ねあわされていることにある⁴。

(3) G. ジラン「ワロンの地で」(1886, No.3. pp.75-76)

「ワロニーの風景」を発見し構築しようとするふるまいは、散文的な作品を通じてのみなされていくわけではない。むしろ、叙景と叙情との融合の中で、その土地に宿る精神性を称揚しようとする企図には、定型性をそなえた文学形式の方がふさわしいと言えるのかもしれない。しかし、『ワロニー』には、地域的な個性に彩られた景観を歌うような詩作品を数多く見いだすことができるわけではない。その希少な一例として、G. ジランの「ワロンの地で (En Terre wallonne)」を挙げることができる。

I

黄昏の灰色の重くたちこめた霧 (la brume grisâtre et lourde) の下
せせらぎの中に小川 (le ruisselet) が広がり
彼方には森 (les forêts) が深紅の太陽にそまる
不意に、小道にきこえる牛の鳴き声 (un meuglement)
夕べの静けさと穏やかな安らぎの中に立ちのぼり
かすかなこだまを呼び起こして草原 (la plaine) に響きわたる
ほらそこに、どっしりとした雄牛たち (les taureaux robustes)。赤い目をして
荒々しく、重々しく、大地にそのずっしりとした
足跡をきざみ、あちこちに小石をまきちらす
雷鳴のようにふくれあがるうなり声をあげて通りすぎる
屈強な牛飼いたち (les rudes bouviers) がその泥まみれの腕をおろして
息を殺しながら、牛たちのごつい額をぐっとたわめてみせる時には

そして、天の神々が、おのれの放つ溶岩流に赤く染まるあいだ
その君もまた、身をかがめ、うやうやしくひざまずくのだ

II

私は雄大に広がるお前の静穏な大空 (le grand ciel serein) を愛する
星々の金色の鉾が蒼穹 (le firmament) にうたれ
遠く、人々の荒々しくも朗々とした歌声をラッパの音がかんで
遠く、闘いの喧騒、もしくは夜のとばりが下りてくる頃には
燃えさかる夕べが輝きを放ちながら沈んでいく

神々よりもなお気高い、英雄たる人の子ら
私は眠りつくお前の街の最後のざわめきを愛する
大いなる安逸に、夕暮れがおしよせ
四月の風と、夏の灼熱と、十二月の闇に耐えて
かしいだ屋根の下に、牛飼いたちは眠る
そして、谷々 (les vallons) がおしゃべりな泉の楽しげなざわめきに
いつまでも陽気に満たされている時には
私は、遠く海からわたるつぶやき声のような
背の高いポプラ (les peupliers géants) の揺れる音をきく
ゆっくりと蹄の音を立てて馬車 (le chariot) が通りすぎる
あたり一面に響く御者の声
優しく鳴りわたるゆったりとかすかな鐘の音 (la voix des cloches)
そして、赤く染まった山肌 (les flancs) には牛たちのあげる鳴き声

沈みゆく太陽の光がしだいに薄れ、宵闇がしだいに濃くなっていく中で、詩人の感性は、そこに響く「音」へとしだいに力点を移していく。「見えるもの」と「聞こえるもの」、視覚と聴覚の双方に触れるものを介して、ここでは、夕暮れの農村の風景が描き出されていく。人々は一日の労働を終え、眠りにつこうとしている。村がその穏やかな暮らしの一幕を閉じようとする場面。詩人はその景観におしめない愛情を注ぐ。

その中で、「ワロンの風景」を代表的に構成する要素がいくつも散りばめられていることに留意しておこう。たとえば、「霧 (brume)」(これはベルギー・フランドルを代表する記号でもある)、「森 (forêt)」、「雄牛 (taureau)」と「牛飼い (bouvier)」、「谷 (vallon)」、「馬車 (chariot)」、「鐘楼の鐘 (cloche)」。

とりわけ、「牛」の角をおさえて手なづけようとする「牛飼い」の姿は、ワロンの農村労働者を指し示す定型的なイメージのひとつである。実際それは、彫刻、ブロンズ像などによってくり返し造形化されていくものでもある⁵。

(4) エクトール・シェネー「バット」(1886, No.6, pp.161-166)

1886年の第6号にはエクトール・シェネーによる習作的なスケッチ、「バット」が掲載される。ムーズ川沿いの「バット岸」にたつ市場(それは今日にまで続くリエージュの風物詩である)や、そこに立ち並ぶ建物の統一性のない乱雑な景観。「鳩好き (colombophiles)」の集まるカフェ、病院、監獄など、都市リエージュの生きた姿を活写しようとした散文である。以下はその冒頭の一節。

陽光に背中を暖めながら、ゆったりと広がっている、かのバット岸 (le fameux quai de la Batte)。ムーズの左岸 (la rive gauche de la Meuse)、古いアルシュ橋と新しいマガン橋のあいだに。その前には、濁った真珠色の川が音もなく流れる。後ろには、趣きあふれるフーロン

の界限、大衆的なフェロンストレ、そしてオール・シャトーにはブラッスール通りがにぎやかに続く。この通りは、ママのスカートにぶらさがった女の子のように、モンターニュの裾にすがりついている。中世のリエージュ、本当のリエージュの中心にあつて、この岸は、街の個性を最も強く表す一画であり続けている。そうだ、この岸は、やれ建物を整然とせよとか、ファサードをまっすぐにせよとか、建造物の高さを揃えよとか、舗道の幅を一定にせよといった、いくつものばかげた法律をずっとあざ笑ってきたのだ。今日にいたるまで、公共の工事にかかわる助役の内、誰一人として、青二才の伍長のように頬を膨らませて、家々に「整列！」の号令をかけることができた者はいないのである。(161)

リエージュは街並みの統一という観念を決定的に欠いた都市である（近隣にあわせて建物を作るという思想がこの街にはまったく無縁なものであることは、今もなおその景観が証言している）。そして、この文章が示しているように、それはリエージュ市民の権力に対する反骨心と自律心の表れとして解釈されてきた。同様に著者も、その乱雑な外観を誇らしげに語っていく。ここでも、「精神性」と「風景」は一体のものとして見いだされている。

これと同時に、このシェネーの一文には、自分自身の生きている街に対して若干の距離を置いた視線、観察者の視線が感じられる。それは、日常生活の空間を外部者の視点から「趣きあふれる」ものとしてとらえ返す、その意味で「観光のまなざし」に通じる視線でもある。

(5) モーリス・シヴィル「アルデンヌの地で」(1887, No.1, pp.26-30)

1887年、二年目をむかえた『ワロニー』の第1号には、モーリス・シヴィルの散文「アルデンヌの地で (En Terre ardennaise)」が掲載される。叙景を中心とした短い文章。しかしそこには物語的な構成が与えられている。

4ページあまりのこの小品は、三つの節に区分されている。アルデンヌ地方の山間の村フィゼヌ (Fisenne)⁶を舞台とした三枚のスケッチである。

その第一幕では、ある夏の日の、村へといたる街道沿いの景観が描かれる。まだ少し遠くに見える村の風景。結婚式に参列するためにその村へと向かう女たちの姿。

第二幕では、その結婚式の様子が語られる。花婿はジャン＝ジャック・モンフェラン、花嫁はアンヌ＝マリー＝マドレーヌ・ラスキン。長くつきあってきた二人がようやく結ばれる祝いの席。テーブルに並ぶ食事。人々の踊り。ヴァイオリンの奏でる音楽。そして土地の酒。夜が更け、古い柱時計が11時をうつと、新婚の二人は、寝室へとかくまわれる。ふたりが初夜をすごすあいだ、人々はその周りで歌い、踊り続ける。ところが、花嫁は恥じらいの気持ちから、村の掟に反して、寝室に鍵をかけてしまう。締め切られたドアを前に、ひとりの老婆が「きっと二人には悪いことが起こる」と予言する。

第三幕は、季節が変わり、11月2日の「死者の日」。村では葬儀が行われている。村人たちはしきたり通りに隊列を作って教会へと向かう。神父が死者に対する慰め主の慈悲を請

う。儀式が済むと、みなが墓地へと移動する。埋葬。墓石には、「アンヌ＝マリー＝マドレーヌ・モンフェランここに眠る」と刻まれている。

村のしきたりにそむいた花嫁が、早すぎる死を迎えるという物語。花嫁の死にいたるプロセスが一切省略されることで、宿命づけられてしまった悲劇が鮮やかに語られる。

フィゼヌという固有名を与えられているものの、作品のタイトルが示すように、典型として見いだされた「アルデンヌの村」の物語であると言えるだろう。そうした観点から読み直してみると、このテキストには、「風景的同一性」の構築を支える、いくつもの興味深い「方法」が見いだされる。

まずは、「アルデンヌ」の地理的な景観の描写。例えば「広大に青い空 (un ciel immensément bleu)」、「地平線まで波打つ丘々 (les collines moutonnant à l'horizon)」といった表現。なんということのない定型化された景観表現ではあるものの、「アルデンヌの地で」という表題との関連において（フランドルの平坦で穏やかな地形との対比において）、それは地域的な固有性の記号となりえている。

第二に、具象的な「物」の記述。例えば、建物の様子、そこに置かれている家具や調度、周辺の動物たち（馬、牛、鴨、セキレイ）、そして何より豊富にその名をあげられる植物（*blé*）、クルミ (*noyer*)、ネズ (*genévrier*)、イヌサフラン (*colchique*)、ナナカマド (*sorbier*)、ハン (*aulne*)、モミ (*sapin*)、ヒルガオ (*liseron*)、アオイ (*mauve*)、ヒース (*bruyère*)。こうした具体的なアイテムは、「現実効果」として描かれた風景のリアリティを保証する役割を果たすとともに、それを「アルデンヌの村」の「風景」として「個性化」しつつ「類型化」していく。一つひとつの「物」が単独に「地域性」を示すわけではないのであるが、それらが組み合わせにおいて語られる時、そこにはその土地の匂いを漂わせるような風景が構成されるのである。

第三に、「方言」の使用。このテキストには何箇所かで、「ワロン語」がその固有の表記法において用いられる（例えば、「*Jacques di mon l'cinsi*」 (*Jacques de mon fermier*) p.27, 「*I s'veiait si volti*」 (*Il se voyait si volontier*) p.28, 「*platée de cromptires*」 (*plat de pommes de terre*) p.28)。『ワロニー』の中では、ごく限られた機会にしか、作品に「ワロン語」が導入されることはない。それは、「地域の文学」を志向しながらも、フランス（語）文学の枠組みの中に自分たちの位置を見いだそうとしていた『ワロニー』という雑誌の、自己規定のあり方に関わっている。しかし、この作品ではきわめて例外的に、断片的ながら地域言語の表現が組み込まれる。それが、描き出された「村」の「地域的な色彩」を濃密にする効果をもつことは言うまでもない。

そして最後に、作品の中心的な主題にも関わる「村の習俗」の描写。「結婚式」と「葬式」という二つの伝統的な儀礼。それは、「地方の暮らし」をその固有の彩りとともに表象する上で、最もふさわしい場面選択である。例えば、婚礼の式の中で人々が食卓に集まっている場面を見よう。

客たちが居間にあふれている。婚礼の食事のために食卓についているのだ。お湯でのばした緑色のスープはあっという間に飲み干されてしまう。「ジャガイモの大皿 (platée de crompires)」を、おのおのが黙々と自分のフォークでつついている。それから肉の塊——意味もなく贅沢な——の焦げた脂のにおいが喉にこびりつく。そんなものの上に、味気のない濁ったビールが注ぎ込まれるのだ。(28)

こうした、いささか戯画的な描写には、村人たちの習慣的なふるまいを、外部者の目から、「趣ある (pittoresque)」ものとしてとらえる視線が働いている。それは、「日常性」をおびた「生活の場面」を、「新奇な」「目新しい」ものとして発見する余所者の視線、その意味で、先のシェネーの作品においても触れた「観光のまなざし」に通じる部分がある。加えてこの作品では、その視線は同時に、「伝統的な習俗」に興味を示す知的な好奇心をともなっている。失われつつある、したがってすでにエキゾティックな色合いをおびた土地の習慣。これをとらえる語り手の視点は「民俗学的な想像力」を織り込んだものと言えるだろう。P. ノラ言葉を借りれば、少なくとも語り手にとって、「村」はすでに「記憶の環境」——人々が空間の中に蓄積された集合的な記憶にとりまかれ、これを自明のものとして生きている空間——ではなく、「記憶の場所」——民俗学博物館のように、記憶が保存され、展示され、好奇心をもって眺められる場所——と化している。この点において、語り手は、その「村」を回帰すべき郷土として語りながら、その風景からすでに疎外されている。

「観光者」と「民俗学者」。いずれにしても外部性をおびたその二重のまなざしのもとで、地域の生活の場面が「風景」として再発見され、再構築されていく。その手順を、このシヴィルのテキストは典型的に示しているように思われる。

しかし、その風景に向けられた好奇心は、単純な知的な好奇心にとどまるものではなく、その村の風景を、「精神的な故郷」として、したがってまた詩的なインスピレーションの源泉として聖別化していくものでもある。例えば、その第一節において、フィゼヌへといたる途上の風景を描写したあとで、語り手は次のようにつけ加える。

言葉につくせない思いが、こうした光景 (un tel spectacle) を前にしてこみあげてくる。心に滲みいるこの光景の詩。それは、それを理解するものの心を揺さぶるのだ。(28)

家郷の風景に詩的な感情を喚起する力を認め、これを感じしうるみずからの特権性を語る。「郷愁」と「魂の高揚」。「村」の風景を語るテキストは、その風景を「文学化」するロマン主義的な精神に支えられているものだと言えよう。

(6) G. ジラン「リュック・ロベール」(1887, No.1, pp.38-44. No.2, pp.84-88. No.3,

pp.109-120)

1887年の第1号から第3号にかけて、ジランの短編小説「リュック・ロベール」が連載される。全体としては「リアリズム」の枠組みの中で書かれたこの作品は、次のような物語を語っている。

舞台は、アルデンヌ地方のある村。人々が「館(château)」と呼んでいる、キュロ・ド・ボワの白い屋敷に、老人リュック・ロベールが孫娘リュシエンヌ(Lucienne)と二人で暮らしている。その屋敷に、毎年、リュック老人が名づけ親となったひとりの若者リュシアン・ダルベール(Lucien Dalbert)が、リエージュから狩りをするためにやってくる。リュシアンとリュシエンヌの二人は、幼なじみで、たがいに兄妹のように育ってきた。しかし、ある年のこと、ひとつの出来事(二人が可愛がっていた老犬が死んでしまう)をきっかけとして、二人は自分たちの感情が男女のものであることを自覚するようになる。たがいの愛を告白する二人。やがて、リュシアンとリュシエンヌは結婚の約束を交わす。リュック老人は、孫娘を失い、ひとり取り残されることを恐れて、この結婚に賛成することができない。しかし、結局はそれを受け入れざるをえなくなる。老人がみずからの孤独な死を思うところで作品は閉ざされる。

物語は、どこかモーパッサンのそれを思わせる。平和な地方の村。平穏な家族。しかしそこに、当人が気づいていなかった感情が突然に露出し、均衡が壊れていく。分身的な関係。その背景に置かれる、滅びゆく階級の現実。地方の地主階層。その失われていく世界のエンブレムとして、孤独な死を迎えようとしている老人の姿が描かれる。孫娘は、その老人にとって、消えてゆきいとおいしい世界を体現する最後の存在。しかし、若者が都市(リエージュ)からやってきて、これを奪い取っていく。物語全体を流れる強い郷愁の感情。

そして、この作品においても、「アルデンヌの風景」は登場人物の「精神」と相互浸透するものとして描き出される。例えば、作品の冒頭、村を訪れようとしているリュシアンが目にする秋の夕暮れの光景は次のように語られる。

その繁茂する葉がシュロの枝のように溢れだした芝草の土手(les talus gazonneux)にはさまれた緑の小道には、夕暮れの斜陽とともに、静けさが訪れようとしていた。重々しく、鉱炉の火のように赤く輝く明星が、秋の宵の紫の波の中にその怠惰な光を押し流しながら沈みゆこうとしていた。陽光の最後のくちづけにしびれ、草むらの中で甘い言葉をささやく風がわずかに優しくなでていく大地から、大いなるかぐわしさが立ちのぼろうとしていた。(38)

陽の光が薄れ、夜の闇が訪れようとする時間。静穏な空気。立ち上る草と土の匂い。その中をリュシアンは、村の館に向かって歩いていく。そして、この景色はしだいに彼の「魂」に滲み入り、穏やかで豊かな感覚でこれを満たしていく。

かすかな思いが彼の中に目覚めようとしていた。平穏な夢が、二十歳の若者のたぎるよう

な気質を鎮め、たえまなくささやきながらなめらかな小石の上を流れていく小川のように、心地よいリズムで彼をあやしていた。彼には、眠りつこうとする自然の静けさの中で、小道のほかに歌う泉の水のように、自分の脳裏に、ゆったりとした穏やかな思念が流れていくように思われた。(39)

また新たに、この上ない静穏の印象が、永遠の安らぎと静謐な気高さの感覚が、リュシアン・ダルベールの魂 (l'âme) を満たしていく。(40)

色、光、音、匂い — 五感に触れる物質的な世界は、登場人物の内面的な世界と、直接に呼応しあうものとして描き取られる。そして、これを通じて、「魂の気高さ」というロマン主義的な主題が喚起されていることに留意しておこう。「失われゆく」ものとして価値づけられた世界は、同時に、その「風景」の中にみずからの精神的なよりどころを見いだす存在を卓越化するものでもある。

(7) モーリス・シヴィル「愛しき人のための物語」(1887, No.7, pp.262-263)

1887年の第7号には、モーリス・シヴィルの「愛しき人のための物語」が発表されている。「準備中の著作『愛しき人のための物語』からの抜粋」と注記されたこの一節には、「AT HOME」という副題が付されている。物語の全体像はこの短い抜粋からはまだうかがうことができない。掲載されたくだりは、二人の主人公＝「彼ら」(おそらくは一組のカップル)が、アルデンヌの山里に、隠れ処のような家を買求め、そこに静かな暮らしを始める様子を描いている。

人里はなれた暮らしを求めて、彼らは隠れ家で生活を送る — 誰も知らないエデンの園 — そこには、人間の卑劣さが決してその響きを聞かせることがない。

アルデンヌの手つかずの自然 (les sauvages Ardennes) の中に建てられたその隠れ家は、菩提樹 (tilleuls) や白樺 (bouleaux argentés)、あるいは白い花房がかぐわしく刺激的な匂いをふりまいているアカシア (acacias) の木々に囲まれて、ひっそりとその姿を隠している。窓は鬱蒼と茂るモミの林 (la sombre immensité d'un bois de sapins) に向かってひらかれ、そのあちこちから森鳩たちが、暁の青白い光がおりてくる空に、悲しげな鳴き声をたてるのだった。そのずっと向こうに、満腹して草の上に長々と寝そべった牛たち (vaches) が反芻している牧場のあいだに、青空 (le bleu du ciel) を穿つ小さな教会の尖塔 (la flèche d'une petite église) が、貧しい村の苔むして煙るあばら家の屋根 (les toits fumeux et moussus) を見下ろしている。(262)

先に見たシヴィルの作品「アルデンヌの地で」と同様、ここでも樹木の名前が、景観を構成する記号として重要な要素となっていること、「牛」「教会の尖塔」「苔むして煙るあば

ら家」といった典型的なアイテムが「アルデンヌの風景」を形作っていることに、まずは着目しておこう。

また、「アルデンヌの森」には、最初に取り上げた「ワロンの乙女」(モッケル)のそれと同様、「精神的なるもの」が醜悪なる社会的現実を逃れて隠れ住む「避難所」として、象徴的価値を付与されている。そして、その「世界」は、そこに住まう人間の内面に直接浸透し、これを形作る。

彼らの周りには、深く静かな孤独があり、何か神秘的なもの (*quelque chose de mystique*) が、彼らの生来の気質をさらに研ぎ澄ませ、かつては知ることのなかった感覚が、今は、その鋭敏さにおいて心地よく彼らの中に浸透していく。(263)

その環境世界に宿る「神秘性」。これを受容する精神の特権性。その精神と物質との相互浸透性。こうした要素において、このシヴィルのテキストは、「村」を語るダンブロン諸作品や、同じくアルデンヌを舞台としたジランの「リュック・ロベール」などと同じ鑄型によって産出されているとすることができる。

(8) ユベール・クランス「夜の素描」(1887, No.8, pp.296-298)

「夜の素描」は、のちに『黒パン』などの作品によってベルギーの地域主義文学を代表する作家となるユベール・クランスの、習作的な散文作品である。夜の闇の中に眠る「村」の風景を描き、その闇の中をさまよい歩く黒衣の女の姿を語るこの「スケッチ」は、のちの写実主義的文体と比較すれば、叙情性の強い、幻想的な雰囲気を漂わせた作品となっている。

舞台となる「村」がどの地域にあるのかを知らせる情報は、テキストの中にはない。したがってこれを、「ワロンの村の物語」という形で特定することはできない(これはフランドルの村の光景であるといってもおさまるはずである)。しかし、これまでいくつかの作品に見てきたような、『ワロニー』における「村」、あるいは「ワロンの土地」の描き方と、この作品のそれとは明らかに連続性があり、そのスタイルにおいてひとつの流れの中に位置づけることができるだろう。例えば、その冒頭の一節。

村は、周囲をとりまく背の高いポプラの木 (*des grands peupliers*) に守られて、ゆったりと眠っている。扉を閉め、鎧戸を閉ざした家々が、八月の生暖かな夜の薄暗がりの中で、じつと静止した草むらの上に、奇妙な赤や白のプレートを浮かび上がらせる。そして、スレートぶきの教会の塔 (*la tour ardoisée de l'église*) — 鉛の鶏がメランコリックな夢にふけっているように見える — が、群青の空 (*le ciel bleu-noir*) にそのシルエットを見せ、その空には蛍のように幾千もの金色の星が光る。夜の冷たい口づけの下で、物たちは、時折かすかにふるえ、甘い香りの大気の中に、あいまいなささやき声を立てる。(296)

あるいは、また次のような一節。

村のはずれには、たっぷりとした生垣に囲われ、頭の丸いリンゴの木 (des pommiers) が並ぶ見事な果樹園によって残りの住居から隔てられたところに、細身の櫓をそなえた背の高い城 (le hautain château aux fines tourelles) が、鬱蒼とした木々 (un massif d'arbres) の背後に、尊大にその姿を隠している。(297)

描き出された場面にアクセントを与える高低のコントラスト (ポプラ、教会、城の高さに対して、村の家々の地に伏せるような姿) が「村」の風景を特徴づけるのは、これまでに見たシヴィルやジランのそれと共通である。そして、この空間的な高低が、階層的な差異、支配-被支配の関係 (館や城と、農民たちの家) に呼応する点でも、他のいくつかの作品と同一の構図にもとづいている。

そして、樹木や植物の象徴性。ポプラ (peuplier)、リンゴ (pommier)、イチイ (if)、イラクサ (ortie)、キイチゴ (ronce) といったそれぞれの名称、あるいは、「たっぷりとした生垣」、「鬱蒼とした木々」といった、植物の存在感を強調する表現など、描かれた風景は具象的に木や草によってかたどられた世界である。

また、テキストによって指し示される他のアイテムも、「村」を構成する定型的な「物」であると言ってよいだろう (スレートぶきの教会の塔と鉛の鶏、納屋で鳴き声を立てるミズク (hibou)、牧場の牛たちなど)。

さらに言えば、この典型として語られた「村」に幻想的な「女」の姿が描かれていくという点にも、象徴表現の「定型性」が指摘されるだろう。「城」から迷いでて、苦悶の様子を浮かべながら夜の闇の中を徘徊する黒衣の女は、「もはや地に足がつかないように見え」、「その体は亡霊のようにかたまったまま傾いている」。現実と空想の境界を漂うかのようなこの女は、最後に「自分を愛したがゆえに殺された男」の存在をほのめかして、その苦しみのわけを明かし、隠された物語の存在を示唆する。しかし、その物語自体は詳細を明らかにせず、「悲劇」は抽象化され、象徴的なものとして宙吊りにされる (憂いの表情を浮かべた神話的形象としての女性像は、言うまでもなく、すでにモッケルやダンブロン作品に見いだされたものである)。かくしてここには、象徴性と定型性にかたどられた「村の風景」の構築過程を見ることができる⁷。

(9) ユベール・クランス「農夫の恋人」(1887, No.11, pp.396-399)

同年の第11号には、再びクランスが、老いた農夫 (un vieux fermier) の物語を發表している。上に見た「夜の素描」に比べれば、すでに主観的な叙情性が抑制された文章へと変化を見せている。

語られているのは、老いて、引退の時 (あるいは最期を意識する時) を迎えた農夫が、

自分の暮らしてきた土地＝大地（la terre）への神秘的な愛の感情を経験するという物語である。まずは冒頭の一節を見よう。

もう十分に働いた、と老人は思っていた。もう何十年も、彼は毛並みの輝く馬たち（ses chevaux au poil luisant）に犁をひかせ、水をふくんだ畝に豊かな種を蒔き、頑強な二本の腕で実った麦の穂を刈り取り、納屋の中で、ずっしりと重い穀竿を使って、金色の実をはじけさせてきたのだ。（396）

その老人が、実りの様子を調べがてら、そぞろ歩いている途中で息苦しくなり、草むらに座り込む。しかし彼は、恋人の髪をなでるように土をつかみ、突然神秘的な欲望、あるいは愛情を大地に対して感じ始める。

知らず知らずの内に、彼の骨ばった黄色い手が、小さな塚からとった土の塊をつかみだしていた。愛する女のなめらかな髪をそつとなでる恋人のような指使いで、彼はサテンのような土くれにふれ、言いようのない喜びを感じた。それは、不思議な微笑と、大きく見開いた灰色の目に突然輝くきらきらとした光となって現れていた。（398-399）

しかし、老人は起き上がろうとして起き上がることができない。

体の衰えを知った老人は、人生の最も甘美な時を過ごしたこの大地から、自分が今や追放されようとしているのだということ（もう働けないということ）を痛感する。

そう考えて、農夫は、土地に対する愛（son amour pour la terre）がいつそう膨らんでいくのを感じた。彼は、死にゆこうとする人々が最期の時に自分をとりまく愛しきものたちに向ける、願い願うような必死のまなざしを、その土地に注いでいた。そして、彼の冷たい頬の上を、ゆっくりと涙がこぼれていった。（399）

土地の神話。土地に生き、土地に死んでいく農民の神話が、凝縮された形で形象化されている。この作品では、その土地をワロンに限定させるような要素は描かれていないものの、「地域的なもの」への回帰という文学的モチーフが典型的に示されている。

(10) ジョルジュ・ガルニール「古鐘」（1888, No.3, pp.155-160）

1888年の第3号には、クランスと同様、のちに「写実主義」の枠組みの中で「地域主義的」な作品を数多く残していくジョルジュ・ガルニール⁸が、「古鐘」と題した散文作品を発表している。「村」を再訪した語り手が、その風景を、「村」に住むひとりの女の記憶に重ね合わせながら語っていく。ダンブロン⁹のいくつかの作品にも通じる「帰郷」という主題、「女性」による「村」の象徴化、そして失われゆく「風景」の聖別化の手順を、ここに

も見いだすことができる（付記するならば、この作品はダンブロンに捧げられている）。

まずは、第一節の冒頭。

雨は激しく降り始めた。刈り取りをしていた人々は、一番厚い生垣の下に駆け込んで、作業服の上着を頭にかぶって、足を枝々のあいだに寄せていた。彼らは、にわか雨に笑い、ワロン語でにぎやかに冗談を交わしあった。労働者たちが、一休みを喜んで、急に陽気になったようだった。(155)

農民たちが（おそらくは麦の）穂を刈り取る畑。そのかたわらにある背の高い生垣。交わされる土地の言葉。その快活な雰囲気。語り手は「村」を、まずは労働の場として、そして同時に、人々のあいだに固有の心性の息づく場として一挙に提示する。そして語り手は、この「村」の景色の中で「僕」が「君」に抱いた、けれども口には出せなかった切ない思いを回想していく。

第二節は「その二年後」、「七月の半ば」に設定される。語り手は再び「君」と、やはり「小さな手帳に書きとめた」思いを何ひとつ言葉にすることのないまま、村の道を歩いている。その語り手の前に、村は次のような景観を見せている

そして七月の太陽が、遠く黄金色に輝く土ぼこりの中に揺れている。陽の光、草木の緑、まばゆさ (*Lumière, verdure, éblouissement*)。人々があちこちで働いている農園。おびたしい陽光の中にぼつぼつと影を作りだす木々 (*les bois*)。畑の中を続いていく白い道。その先には、村の家々が、谷の窪地 (*le creux de val*) に折り重なり、スレート屋根の農家 (*les fermes aux toits d'ardoises*) が胡桃の木々 (*les noyers*) に埋もれている。そして、真っ青な空 (*l'air bleu*) の中に半ば倒れこんだような鐘楼 (*le clocher*) が、ねぐらの陽気さと人々の平和とを願いながら、敬虔で、孤独な夢想にふけっているようだ。さらにその向こうは、アルデンヌの最初の扶壁 (*les premiers contreforts de l'Ardenne*)、段々に並んだ壮大な丘 (*les larges collines qui s'étagent en gradins*) と、平地まで斜面をかけおりる若木の樹林 (*les basses futaies qui dégringolent les versants jusqu'à la plaine*)。(157)

第三節。「語り手」は、この「村」の風景が失われつつあり、古きよき世界が解体しつつあるのだと語る。しかし、「僕」と「君」とは、二人だけの世界の中で、その壊れていく世界から守られていると感じていたのだと。

いつもここへもどってくるたびに、郵便馬車につかまって、道の曲がり角にまでさしかかると、村は、夏の明るい午後の静けさの中に、まるで消し去ることのできない残酷な痛みがやつれた僕の心に降りかかるかのように、突然眼の前に姿を見せた。敬虔な気持ちで、苦しみと疑

いの念にとらわれながら、僕は見た。自分の脳裏に焼きつきたいと願うこの親しげな過去の光景を、自分の目にみたくしておこうという、たったひとつの気高い欲望とともに僕は見たのだ。そして僕は、君が、若々しく陽気な微笑を浮かべて、快活に、農場の入り口に姿を見せるとやっつと、心を落ち着けることができたのだ。(158)

僕はその時、未来を、僕たちの目に現れるがままの姿で見たのだ。僕は、僕たちの周りで、古い世界が動揺し、消耗していくさまを思い描いた。古き素朴な者たちの心を葬り去る時代。無知なる者が声高に叫び、犬は吠え、ツグミは鳴き、その傍らで僕らは、僕たちの愛の中に閉じこもりながら、時々哀れみの微笑を浮かべていたのだ。僕たちは、この惨めな人々の誰よりもずっとすぐれた何かを心の中に感じていた。魂を高める、清らかな愛を。(159)

第四節。しかし、今その「夢想」はすでに失われてしまったのだと、「僕」は語る。

しかし今、僕たちの哀れな夢想は死に絶え、いにしへの月と古い曙の光とともに過ぎ去ってしまった。僕は、夢想された静かな幸福を思うことをあきらめ、小さなノートに記された詩編は、時折流浪の歌のように僕によみがえってくるのだ。(159)

そしてゆっくりと、僕は未来へと沈み込んでいく。僕は知っている。それはたえまない枯渇であり、精気の救いがたい死滅であるのだと。(160)

失われていく「オーセンティック」な世界。それに重ね合わせられる青年期の喪失と純粹な愛の消失。絶えざる枯渇としてしかイメージされえない未来。こうした一連のモチーフは、ロマン主義文学の定型を抜けだしていない。

しかし、私たちの文脈において重要なことは、その「失われていく世界」の回顧が、「風景」の描写という行為と不可分なものとして現れてくるという点にある。「語り手」は、「少女との純粹な関係」を語ることによって、アルデンヌの山を背にした「ワロンの村」そのものに、精神的な価値を付与していく。先の引用 (p.157) に見られるような「定型化された風景」の記述は、物語に彩りを与える「背景装飾」であるという以上に、「土地」の神話化の作業であると言える。

(11) ユベール・クランス「あやしの家々」(1889, No.4, pp.164-166)

既述のように、1889年には、「地域主義」的性格をもった作品の掲載が著しく少なくなる(『ワロニー』は象徴主義を主導的な美学として掲げ、「ワロンの文学」の構築という企図が後退してしまう)。しかし、その中から拾い上げることでできるいくつかの作品においては、やはり風景の描写が大きな意味をもっているように見える。

まず、この年の第4号には、クランスが小さな散文作品「あやしの家々」を発表してい

る。描かれているのは、細い路地に沿って建ち並ぶ娼館の光景である。以下はその冒頭の一節。

呪われた^{カルティエ}一画に建っている、あやしの家々。狭い路地に沿って並んでいる。その路地を、孤独に通る過ぎる者がある。頭を低くたれて、靴を打ちつけるたびにうめき、叫ぶ舗石のおそろしげな軋みに、明らかにおびえた姿で。家々は、ゆがみ、たわみ、よじれている。あたかも、人知れぬ御しがたい苦しみに腐食され、長い年月をかけて蝕まれてきたかのように。(164)

この娼館を舞台として、テキストは、ひとりの女（娼婦）が男を殺し、その死体を前に空笑いをうかべる姿を語っていく。少しひいた視点から「路地」の全景を描いた書き出しから、一挙にその悲劇的な場面へと迫っていくこの一文は、一方において、「幻視」と「現実」のはざまにゴシック的な想像力を喚起しながらも、他方では、産業都市（おそらくはリエージュ）において性を売って生きる女たちの「現実」を切り取って見せようとする。その幻想的で幽玄な女性像においてクノッフの絵画とその象徴主義に通じる一面を示しつつも、現実の悲惨を描き取ろうとする点においてレアリストのまなざしを感じさせる。『ワロニー』においては特異な性格をもつテキストである。

しかし、それは同時に、のちに見るデルシュヴァルリの詩や散文などと同時に、特定の地名を示さないまま、しかし、ワロンの都市の雰囲気を強く漂わせ、その空間の象徴化を試みるような作品の系列を形作っている。ダンブロンやシヴィルの「農村的」ワロニー——アルデンヌの村を祖形とした——の神話化とは異なる形で、風景の象徴化をはかるもうひとつの企てを見ることができよう。

(12) セレスタン・ダンブロン「五月の森」(1889, No.5, pp.193-199.)

続く第5号には、ダンブロンが「五月の森」と題した散文作品を掲載している。

コンドロ（リエージュ郊外、ダンブロンの郷里）に近い「ジェルヴァーニュの森」に場面をとり、まばゆい夏の光にみちた森の光景を描くこの作品は、「風景描写」における冗長な修辞性と、その風景に神秘的な「女性像」を重ねて物語性を与える作話の技法において、ワロンの地を「村」あるいは「森」によって象徴させ、神話化する、ひとつの定型を反復するものである。

いささか形容過剰な、その出だしの一節を見よう。

まばゆい太陽が、蒼天の微笑み中で、金色にふるえ、あえぐ。光輪に包まれ、愛らしい風車の羽にも似た薄片をふるわせながら、その微笑に口づける。そして、善行のごとく純粋なその光は、火にとりまかれた雲を貫き、大気にまばゆいモスリンの花を咲かせ、敏捷な紫と鮮紅の炎で森の頂を飾る——広大なエメラルドの火災。(193)

夏の日曜日の午後、語り手は、森の空気に触れ、自然の靈氣に触れ、高揚した気分を楽しんでいる。

そこへ、突然娘たちの一群が現れる。その内のひとりが、特別に「私」の目をひきつけ、鮮烈に魅了し、しかし、つかの間の印象だけを残してまた過ぎ去っていく。つかの間の出会いゆえに、強烈な現実味と、同時に幻想の印象を残して。

語り手は、その娘とともに、ジェルヴァーニュの風景そのものが、自分のもとから遠ざかっていくのを感じる。

ジェルヴァーニュは姿を隠す。追憶の潰走。天窓、ぽっかりと口をあけた熱狂が、埃舞う屋根裏部屋にとりついた待望の思いを琥珀色の樂園に染め上げる取り乱した光の妖精を飲み込んでいく。シロツメクサの花々のあいだを、私たちの歩く道の土埃と、燃えさかる神々の光が、河岸の方へ、リエージュの方へと遠のく。いまだ知らぬ魅惑的なものよ！晴れ着と、かすれた外壁。古き花々の多彩な光がよみがえり、菜園のけがれなき夏に香りをささげる。年を経て、忘れられた陶酔の声が、突然、私に生まれながらの感情と、生まれ落ちた土地の気分をほのめかす。城は、そのステンドグラスの緋色のメロディをカラマツの林にふるわせ、ぼんやりとしたミラージュのように、その貴族的な栄光の豊かなざわめきを目覚めさせる。これらすべての物、私の心はそのかすかな香りではない。そのすべての物が、魅惑を見抜かれ玉虫色に輝く地平線へと飲み込まれていく。私は黄金色の闇の海を見る — それはゆっくりと開けていく。その奥に、その途方もない視界の奥に、幾世紀もの精髓が光輪をはなち、香り高いハーモニーの中に、濃密に揺れ動く物たちと、親しげなまなざしが身を丸めている。この上ない親密さに心を奪われた、何よりもいとおしいもの。それは、私が最後の聖体の秘蹟として花開くべきイエエルサレム。原子がすべてを包み込み、古びた喜びが永遠に新たなものとしてよみがえり、すべての時代の妄想が誰しにもそれぞれの時を満たす。私はそこではもはや、手の届かない光り輝く雲のもとで、流瀉のフロリアルにすすり泣く私の生のすべてを聞くことはないだろう。

(198-199)

過剰な修辭が表現の明晰性を奪っている（そのために訳出の困難な）文章であるが、その冗長な表現を削り落としていくと、そこに「世界観」（L. ゴルドマン）とでも呼びうるような構造を見いだすことができる。

まずは、「物」と「心」、「風景」と「精神」との不可分の関係。語り手はみずからの精神を、目前の光景を満たす物たちから立ち昇る「香り」ではないと語る。自己は、その物質的な世界に満ちる光やにおいの中に溶け込み、そこから滲みだしてくるものとしてイメージされる。

そして、その物質的な世界は、過去の記憶をたたえ、かつて人々がいただいたさまざまな妄想さえも宿している。物質との出会いは、したがって過去の精神との遭遇でもある。

しかし、その物質的な世界の本質、あるいは精髓は未知なるもの、あるいは秘匿された

ものとしてある。したがってそれは、物質的な世界の奥に「見抜かれ (deviner)」なければならない。それは、「ぼんやりとしたミラージュのように」、自己の前に立ち現れる。あるいはそれは、闇の中に浮かぶ光輪のような、あいまいな姿で仄見えるものでしかない。

にもかかわらず、「私」はその「未知なるもの」が「親密なもの」、「何よりもいとおしもの」であることを知っている。その「隠されたいとおしきもの」に触れる世界においては、一切の失われた喜びが再び甦るはずである。しかしそれは、「いま・ここ」にある現実の世界が、その本質から疎外された世界であること、その現実にとどまる「私」が流涕の中ですすり泣く存在であることを意味している。

ペシニスムとその対をなす神秘主義的な感性。ダンブロン・ワロニーは、この二面的な精神が、具体的な物たちとの遭遇を通じて、「郷土」の風景にみずからの救済の地を求めるところに構築されていく。しかし、それがあまりにもはかない、まさにミラージュとしての「郷土」であることもまた否定しがたい。

(13) シャルル・デルシュヴァルリ「魂の四月」(1890, No.2, pp.69-70)

1890年に入っても、地域的な志向を明確に示すテキストは数多く掲載されない。「時評」や「ノート」以外の「作品」について見れば、雑誌の「地域主義」的な色調はほとんど消えてしまったと言えるかもしれない。しかし、その中にあって、ダンブロンやシェネー、あるいは初期のモッケルの試みを、より柔らかなトーンで継承しようとする書き手たちが少しずつ登場してくる。その中心的な存在がシャルル・デルシュヴァルリである。

1890年の第2号には、デルシュヴァルリの散文詩「魂の四月」が掲載される。それは、地域的な個性を強く指示する作品ではない。しかし、この雑誌の地域主義的な性格を呼び戻すひとつの契機として、ここで取り上げておくことができるだろう。

明るい平原 (la plaine claire) を、古い夢にそって、かぼそい子どもは、夢見つつ遠のく。ヒース (bruyères) の、柔らかな黄金色の茂みのあいだを。

花開く、空は、密かなる高みに。それは静かなガーゼに包まれた太陽の夜明け。かなたには、オパール霧がエニシダへと続く——その指のあいだに、かよわき菊たちは死にゆこうとする。

私は、過去の森 (les forêts de jadis) からやってくるのを感じる。ほらそこに——森という森のビロードは、ばら色に染まる頂の下、アメジストでふちどられる。魅惑の精 (l'Alliciente) がやってくる、ひどく疲れて、かつては少し残酷な唇を見せていたのに…。けがれない忘却の手をそなえた、はかなくも魅力的なる精が。(69)

そして「私」は、その「精」の瞳の中に、「すべての過去の四月 (tous les avrils du Passé)」が息づいているのだと語る。そして、この「妖精」の歩みを進めるところに、「栄光の赤い花」が開く。「私」はそれを「その無邪気なる胸に花開く奇跡へと向けられた、専制的な賛歌」なのだと言う。

作品が象徴主義の領域で形作られていることは言うまでもない。具象的なものの背後に観念的なもの——ここでは「魅惑的なもの」——の存在が見通され、その顕現の媒体として、神話的な女性像が語られる。

この作品の中には、ワロン的なものを直接に指示する要素はない。しかし、その「魅惑的なもの」が「女性」化され、かつそれが「過去」から訪れるものとされ、そしてその過去と現在との中間領域が「森」として形象化される。その象徴の配置は、まさにモックレルの「ワロンの乙女」やダンプロンの一連の作品に通じるものである。その一面を強調してみれば、デルシュヴァルリのこの詩作品は、先行する地域的形象構成の試みをより純化し、それをより観念的に昇華させたものと位置づけることができる。

(14)シャルル・デルシュヴァルリ「林檎の木の下で」(1891, No.1, pp.32-33)

1891年の第1号には、同じデルシュヴァルリの叙景的な散文詩、「林檎の木の下で」が掲載される。作品は、初夏の果樹園において、林檎の木の下により小さな二人の子ども——兄と妹——の姿を描く。

書き出しは朝の景色。二人の子どもが、明るい草むらの中に横たわっている。

果樹園は、花をつけた林檎の木々 (les pommiers en fleurs) にさざめく光とともに目覚める。そして、明るい草むら (l'herbe claire) には、二人の小さな子どもが横たわっている。兄と妹。二人は、白い長い服を着て、かすかに触れ合っている。二人の巻き毛に自在にからみつく日の光が、まぶしげな二人のひとみにちらちらと輝く。不動の歓喜。二人の薄い唇の上には、澄みきった、思慮深げな、無邪気な微笑が戯れ、二人はみずからのまぶしさに眩暈を覚える。そして時には、二人の頬に、気高くも熱い涙が流れる。(32)

昼。妹は不意に目を閉じ、青ざめていく。兄は、木の幹から彼女を見守っているが、やがて不安にかられ、泣き始める。しかし、やがて妹は目覚め、兄の顔に喜びが戻る。

冒頭の叙景における「光」への意識は、「印象派」の絵画に通じる（あるいはその意識のもとに書かれている）と言えるかもしれない。しかし、作品全体として、ここに描かれた子どもは「無垢」なるものの象徴的な形象であり、叙景を通して追求されているのは、ある種の観念的な純粋性の表現であると見ることができるだろう。

この作品においても、「ワロニー」という地域に固有のものが直接に示されているわけではない。花をつけた林檎の木々、その下で戯れる少年と少女。それは、特定の地理的な空間の上に位置づけられるものではない。にもかかわらず、献辞において「オーギュスト・ドネーに」捧げられていることに注意を向けた上で、ここでもやはり、「樹木」と「無垢なる少女」の形象が、「田園」的な風景の下で「象徴化」されていることに系譜的な意味を

認めることができるだろう。それは、モッケルやダンプロンがその作品において、(次章に見るように) ドネーがその絵画空間において構築してきた「ワロン」的な精神性の表現の雛形を反復するものだと言えるからである。

(15) シャルル・デルシュヴァルリ「リトル・スケッチ」(1891, no.3, pp.156-160 ; 1891, no.6, pp.288-289 ; 1892, no.3, p165)

デルシュヴァルリは、1891年の第3号、第6号、1892年の第3号の三回にわたって「リトル・スケッチ」と題した一連の作品を掲載している。この叙景的な散文詩は、具体的な地名や固有名こそ示さぬものの、明らかにワロンの風景を語っている。景観を構成する要素——「霜 (givre)」、「林檎の木 (pommiers)」、「川の流れ (fleuve)」、「街 (ville)」、「河岸 (quai)」、「組鐘 (carillon)」、「塔 (tour)」、「切妻の壁 (pignons)」、「森 (forêt)」、「そそり立つ鐘楼 (clocher massif)」、「丘 (colline)」、「工場 (usine)」など——が、その組み合わせを通じて、風景の地域的な個性を指示している。

とりわけ「川」が重要なアイテムである。「水」の流れが常に景観の中心に置かれる。

揺れ動く物質。そこに光(例えば月光)が反射する。精神性・理念的なるものを映し出しながら、形を変えて流れゆく物としての「川」が「風景の象徴主義」の核をなしている。

寒々しい夜明けの微風の下を、川 (la rivière) は流れる。霜に凍りついて、白く粉をふいた岸のあいだを、ゆっくりと。鋭く弧を描いて旋回し、いくつもの渦を巻き、いたずらな水の動きに、小さな流れが波をうつ。そこに、その気まぐれな偏流の明るみに、堤のすらりと背の高いポプラ (des peupliers) が、冬の影を落とす。黒く凍てついた幹と、その細い枝を。(1891 : 159)

水 (l'eau) は流れくる。常に流れくる。その喜びの湧出に、乱れ、揺れ動きながら、そして穏やかな光の下で静まり、また彼方へと遠ざかる。長く続く岸の沈黙に、闇と死にのみこまれながら。(1891 : 312)

流れ (le fleuve) は広がる。大きく、弧を描いて。その波は、闇の中で、青い氷の刃となる。夜に光り輝くものは、この暗い鏡と、凍りついた星々のかすかな天空の光ばかり。

水 (l'eau) は押し黙ったまま流れる。木の葉が深く折り重なる岸 (une rive) にそって。黒々とした亡霊たちの、静かなる祝祭が、叢林にかき乱される。ほの明るいステンドグラスが、木々の枝のあいだに、とぎれとぎれに姿を現す。青白いガラスの下で、王妃の亡骸がじっと動かない魔法の城。

その頂の上に、かすんだ裸の夜から、ヴェールが広がり、かすり傷をおって狂宴と殺戮の面持ちですすり泣く、月の狂った玉座を包む。ほろ酔いの悲劇の仮面は、その狂気をこの地の正面に掲げている。月は、物たちのヒステリックな恐怖にふるえ、大気の中でその哀惜の思いを

ふるわせ、そのはげしい憎しみの高みから、黒々とした森の頂をなすポプラの礎柱へと落ちてくる。そして突然、黒い枝々にひっかかり、そのどろりとした血が、草むらに滴り落ち、まもなく訪れる朝の花冠に、さらに豊かな毒をほどこしていく。(1892 : 165)

季節を変え、時間を変えながら、いつもその中心に川の流れを見据え、詩人は、景観の描写を反復し、それを通じて「本質」的なエレメントだけを抽出しようと試みる。ここにある「光」と「闇」の象徴性に着目すれば、これは「具象」を通じて「普遍的な観念」へと飛翔しようとする詩的な運動と見なすことができる。しかし、同時にそこには、具象的な、地域的な個性をとどめた風景への執着が見られる。常に中心を流れる川をムーズ川に見立てることは、決して作画的な読み込みにはならないはずである。したがってここでは、すべての景観は、隠された本質を示唆するものとしてあり、その意味で「象徴化」されている。しかし、それは同時に、地域性（ローカリティ）、それゆえの具体性を失わない世界なのである。こうした具象的な「物」(物質的世界)に、「精神」を、「ワロンの魂(l'âme wallon)」を読もうとするダンブロンやシェネーやシヴィルらの試みを、より抽象化された形で、象徴主義の作法に近いところで体现する作品と見なすことができるだろう。

(16) ジェルメーヌ・フランク、「霧氷の風景」(1892, No.4, pp.306-307)

1892年・第4号(『ワロニー』最終号)には、ジェルメーヌ・フランクの小さな散文詩「霧氷の風景」を読むことができる。デルシュヴァルリの「リトル・スケッチ」に通じる、叙景的な散文詩であり、ワロンの景観の叙景が失われたものへのノスタルジーと重ねあわされている。

空と大地は、あまやかなピロードの光の裂け目の中で溶けあう。(306)

そして、私の魂の中で、かなた極北の岸への郷愁が生まれる。その夢の果てには、沈黙と神秘の海の、果てしない水平線しか見えぬことだろう…(306)

丘(les collines)は、私の両脇から、空へと、けがれなく昇り、木々の茂みにおごそかな白い毛なみを与える。純粹なる光輝の中で、投げかけられた天国の光に愛撫されながら。

谷には(en vallée)、あちこちに低木(arbustes)と松(pins)の木立ちが折り重なる。霧氷(givre)に包まれた無数の針葉(aiguillettes)は、小さな、明らかな身振りを示し(白い毛皮の、まちまちの、不思議な祝祭)、冬の鮮やかな太陽の下、とらえどころもなく、光をふりまきながら、ジグザクにゆれる。(306-307)

けれど、私の手の影の上に、神秘と死のこの体の上に、私は不安なまなざしを落とす…。私の魂は羽ばたく——今はかくも軽く！——。この白い大気の中へ軽やかに飛びたち、最後の、

まぎれもなく無垢なるものがおごそかに広がる場所を滑りゆくことの、あまりにも甘く、深きがゆえに。(307)

ここまで、一連の「地域主義的テキスト」に現れた「風景」の様相を、個々の作品ごとにたどってきた。ひとまず確認されるべきは、『ワロニー』が、地域的個性を直接に（例えば、固有名や明示的記号を用いて）指し示す傾向を減退させながらも、その創刊から最後の年にいたるまで、「ワロンの風景」を形象化する作品を掲載し続けているということである。では、これらのテキストは、いかなる形で「原風景」を構成し、これを通じて地域的な同一性を語ろうとしているのだろうか。次節では、作品横断的な分析を試み、テキスト群全体の中で、何が、いかに語られたのかを確認していこう。

3. 「風景」の構成要素

『ワロニー』の随所に描き出された「ワロンの風景」は、その一つひとつについて見れば、作家ごとの個性的な視点から語られた「表現的風景」であり、作品内在的に個別の意味を読み取ることができる。しかし、同時に諸作品は、その累積的な記述を通じて、類型としての「ワロンの風景」を構成している。ここでは、複数のテキストを相互的な網目の中にあるものとしてとらえ、その全体においてどのような「原風景」が形作られているのかを検討していく。

はじめに、描出された風景がいかなる要素から成っているのかを見よう。ここでは、(すべての作品に共通するのではないとしても) テキストの中をくり返し登場する形象をピックアップすることによって、「ワロンの風景」の基本的な構成要素を確認していくことにする。

(1) 川 (ムーズの流れ)

いくつかの作品においては、その景観の中心に「川」の流れが置かれている。それは、ほとんどの場合に、固有名詞によって「ムーズ川 (la Meuse)」の流れであることが指し示されている。

「ワロンの乙女」(モッケル、1886年・第2号)においては、「ムーズ川」の存在そのものが「乙女」として寓意化され、その「無垢」なる自然が「産業」に侵食されていくさまが描かれている。

「ショキエ」(ダンブロン、1886年・第2号)では、リエージュから故郷の村に帰っていく若者が、眼前に広がる「ムーズ河畔」の眺めを、「ライン川」のそれに比しても負けはしないと誇っている。

同じダンブロン「部落にて」(1886年・第3号)の主人公は、ムーズ川の左岸を登る丘の上のアパルトマンに居を構え、その部屋の窓から、「美しい川の流れのほとりで、いつまでも若々しく、陽気な」「ワロニー」の風景を眺望している。

シェネーは「バット」(1886年・第6号)において、リエージュの街のムーズ川の岸に立つ市場の様子を活写している。

さらに、「過去からの呼び声」(シェネー、1891年・第6号)では、「穏やかに輝く川の流れ」の縁に立ち並ぶ家々の影が、夜の水面に反映する様が描かれている。

デルシュヴァルリの「リトル・スケッチ」(1891年・第3号～1892年・第3号)は、「川」そのものを主題化し、不安な精神を映し出すかのように揺れ動く水の流れを描出していく。この作品では、固有名詞は与えられていないが、この雑誌の枠組みの中で、特にデルシュヴァルリの位置取りを考えた場合、これもまた「ワロンの精神」の象徴としての「ムーズ」の形象であると読むことができる。

このように、『ワロニー』の中心的な担い手としてその地域主義的な傾向を代表する書き手たちはいずれも、「ムーズ川」の景観を主題化する作品を掲載している。それは、リエージュという街に拠点を置いて「ワロン地方」をとらえ返そうとする者の視線からは、ごく自然な選択であると言えるかもしれない⁹。

(2) 丘あるいは谷

「ワロンの風景」を構成する二つ目の基本的な要素は、傾斜と起伏に富んだ場所——谷や丘——の眺めである。その地形の成り立ちに即して見れば、これはさらに二つの類型に区分することができる。

ひとつは、川の流れによって作り出され、水流の両岸に延びて広がる傾斜地の風景である。

ムーズ川は(例えば、エスコー川と比較して見るならば)、広大な平野をゆったりと蛇行して流れる大河ではなく、土地を削り、溪谷を作り出しながら流れる(相対的に流れの速い)河川である。その両岸には、切り立った崖や傾斜のきつい丘陵地が形作られ、高低差の中で野趣に溢れた景観が形成される。「川」の風景を描写するテキストは、おのずから、その縁に広がる「丘」や「崖」の眺めにも多くの紙幅を割くことになる。

例えば、モッケルの「ワロンの乙女」は、「ウーグレからカンケンポワにいたる緑豊かな丘(collines verdoyantes)」に思いをはせている。

ダンブロン「ショキエ」では、故郷の村に帰ろうとする若者が、「ムーズ」の^{ほとり}辺から一挙に駆け上がっていく緑豊かな丘の風景を陶然として眺めている。

シェネーの「バット」に描写された「河岸」の市場の背景には、せり上がるような「モンターニュ」の景色が見えている。

これに対して、アルデンヌ地方の山や丘がもうひとつの傾斜地の風景を形作っている。

「アルデンヌ地方」とは、ベルギー南東部からルクセンブルグ、フランス東部にまたが

る、海拔 350 メートルから 500 メートルほどの山並みが広がる地域を指す。ベルギー国内の最高地点（オート・ファーニュ湿原）では、海拔は 694 メートルに達するが、その景観は（アルプス地方に見られる）切り立つような山岳のそれではなく、波打つ丘陵地帯に広がる森と、その合間に拓かれた農地や農場からなる穏やかな眺めを形作る。『ワロニー』における「地域主義的諸作品」はしばしば、このアルデンヌの山並み、あるいは丘陵の風景を描出している。

モッケルは「ワロンの乙女」において、産業の脅威に追い立てられた「川の精」を、アルデンヌの森深くに退避させている。その地は、「詩に飢えた人々の最後の避難所」として、無垢なる精神の宿る場所とイメージされる。

ジランの詩篇「ワロンの地で」（1886 年・第 3 号）は、牧草地に牛たちが行き交い、「屈堅な牛飼いたち」がその世話をしている谷合いの村の風景を、遠くの山並みまでも見渡しながらかき出している。

シヴィルの「アルデンヌの地で」（1887 年・第 1 号）は、その表題が示すように、アルデンヌ地方の村フィゼヌを舞台に、民俗的な色彩の強い物語を語っている。村からは、「広大に広がる青い空」の下に、「地平線まで波打つ丘々 (les collines moutonnant à l'horizon)」が見通される。

ジランは、「リュック・ロベール」（1887 年・第 1 号～第 3 号）において、やはりアルデンヌ地方のある村に舞台を取り、その「館 (château)」に暮らす「老人」の孤独を語っている。

また、シヴィルは、「愛しき人のための物語」（1887 年・第 1 号）においても、アルデンヌの「手つかずの自然」の中に埋もれたように建てられた家に舞台を置いている。

ガルニールの「古鐘」（1888 年・第 3 号）に描かれる「村」の家々も、山間の「谷の窪地 (creux de val)」に折り重なるように続いている。その向こう側には、「アルデンヌの最初の扶壁 (les premiers contreforts de l'Ardenne)」、「段々に並んだ壮大な丘 (les larges collines qui s'étagent en gradins)」、「平地まで斜面をかけおりる若木の樹林 (les basses futaies qui dégringolent les versants jusqu'à la plaine)」が見えている。

フランクの描く冬の風景においては、谷の斜面に広がる低木や大木の針葉に霧氷がついて、太陽の光を反射させながら揺れ動いている（「霧氷の風景」1892 年・第 2 号）。

ムーズ川の^{ほとり}辺からせり上がるように続く丘の眺めと、アルデンヌの森の波打つように広がる丘陵の眺め——ワロンの地はしばしば、その起伏の豊かさとともにイメージされる。

（3）森あるいは樹木

多くの作品において、ワロンの風景は、さまざまな樹木に覆われたものとして語られている。「アルデンヌ」の山々には常に鬱蒼とした森が広がっている。家々の周り、農場の周辺、川の水辺においても、樹木の影が印象的なアクセントを与えている。

「ワロンの乙女」は、迫りくる工場の脅威に怯えて「セルフオンテーヌの公園」の「ナ

ラの木の堂々とした木陰」に身を潜めていた。

「ショキエ」に帰郷する若者がまなざしを注ぐ川辺には「丸みを帯びて優美な菩提樹の木々」が揺れており、そこから「樹木の茂る頂」までのあいだ、丘の斜面には木立や、その木々の葉に埋もれた家々の屋根が眺望されている。

ジラン（「ワロンの地で」）は、宵闇の迫る村の中で、「背の高いポプラの揺れる音」を聞いている。

シヴィルの描く「アルデンヌの村」の描写には、「胡桃」「ハン」「モミ」「菩提樹」「白樺」「アカシア」などの樹木の名が折り込まれている（「アルデンヌの地で」「愛しき人のための物語」）。

クランスの「夜の素描」（1887年・第8号）の舞台となる村は、「背の高いポプラの木」にとりまかれ、村のはずれには「たつぷりとした生垣に囲われ、頭の丸い林檎の木が並ぶ見事な果樹園」があり、それを挟んで向こう側では、背の高い城が「鬱蒼とした木々」の合間に姿を見せている。

ガルニールが「古鐘」に描く「村」の家々は、「胡桃の木々」のあいだに埋もれている。

ダンブロン「五月の森」（1889年・第5号）は、作家自身の故郷（コンドロ）に近い「ジェルヴァーニュの森」を舞台に、語り手の神秘的な体験を綴っている。

デルシュヴァルリの「魂の四月」（1890年・第2号）は、象徴性の高い散文詩であるが、ここでは、呼び戻すべき過去と現在のあいだに広がる中間地帯が「森」として形象化されている。

同じデルシュヴァルリの「林檎の木の下で」（1891年・第1号）は、その表題が示すように、「花をつけた林檎の木々」の下で展開される兄妹の物語である。

さらにデルシュヴァルリは、「リトル・スケッチ」において、ムーズ川の流れを象徴的な筆致で描出するのであるが、やはりその堤には「背の高いポプラの木々」が配置され、「木の葉が深く折り重なる岸」に沿って川は流れ、「水面」は「木々の枝」の揺らぎと呼応するように夜の光を反映させている。

フランクが、谷のあちこちに広がる「低木」と「松」の木立の、凍りついた針葉の枝がおりなす風景を描いていたことは先に見た通りである（「霧氷の風景」）。

このように、都市の風俗を描いたいくつかの作品を除けば、およそすべての風景描写において、「樹木」は重要な意味作用を担っている。その象徴性をも含めて、「木々」は「ワロンの風景」にとって不可欠な構成要素となっている。

（4）青空と陽光

『ワロニー』に語られたさまざまな風景を一望して見たとき、強く印象的であるのは、随所に描かれる「空」の描写である。もちろん、空はどこにでもあり、風景が語られる以上必ずそこに付随するものである。しかし、一連の「ワロンの風景」を見ていくと、それが必ずといってよいほど晴天の空であり、まばゆい光に満ちて大きく広がる空であること

に気づかされる。

ダンブロン「ショキエ」において語り手が見いだす川辺の風景には、輝くような陽の光が満ちている。

ジランの描く山間の村（「ワロンの地で」）では、「深紅の太陽」が沈み、山肌が赤く染まり、やがて「静穏な大空（le grand ciel serein）」に「星々の金色の鉾」が打たれてゆく。

シェネーの活写した「バット」の岸も、「陽光に背中を温めながら、ゆったりと広がっている」。

シヴィルも「アルデンヌの地で」において、その村の眺めを、「広大に青い空（un ciel immensement bleu）」のもとにおいている。

ジランが「リュック・ロベール」に描いたアルデンヌ地方の村の風景も、その冒頭の場面では、よく晴れた秋の一日の終りが選択され、「夕暮れの斜陽」とともに、「鉾の火のように赤く輝く明星」が姿を見せている。

再びシヴィルは、「愛しき人のための物語」においても、「満腹して寝そべった牛たちが反芻している牧場のあいだに、青空を穿つ小さな教会の尖塔」が立っているとして、背景に晴天の風景を配置している。

ガルニール「古鐘」では、珍しく雨の降る場面が語られるが、それも通り雨であり、農夫たちは生垣の下に駆け込んで通り過ぎるのを待っている。そしてこの作品においても、第2節では「七月の太陽」の「光」とその「まばゆさ」が強調され、「おびたしい陽光の中に」「木々」が影を作り出している。

ダンブロン「五月の森」では、「まばゆい太陽が、蒼天の微笑みの中で、金色にふるえている」。

デルシュヴァルリの「魂の四月」でも、「明るい平原」の上に「静かなガーゼに包まれた太陽の夜明け」が訪れる。

同じくデルシュヴァルリは、「林檎の木の下で」においても、舞台を初夏の果樹園に置き、兄妹は、「花をつけた林檎の木々にさざめく光とともに」目を覚ます。

フランク「霧氷の風景」は、凍てついた冬の森を描きながらも、そこには「冬の鮮やかな太陽」が降り注ぎ、その光を反射して、針葉の枝が揺れている。

このように、見事なまでに一貫して、「ワロンの空」はいつも晴れわたっている。雨の降り続く場面や、どんよりと雲の垂れこめる景色は、まったくといってよいほど登場しない。「広大な青空」と「光輝く太陽」が、この土地のしるしでもあるかのようだ。

（5）農民

では、その風景の中に、人はどのように現れるのだろうか。「地域主義的諸作品」の中でも、物語性のあるものにおいては、当然のことながら、視点人物（または語り手）が置かれ、主人公が選択される。それらの「中心的登場人物」は、書き手の地位を反映して「学生」や「街からやってきた若者」であることが多い（「ショキエ」「部落にて」「リュック・

ロベール」「愛しき人のための物語」「古鐘」「五月の森」)。これに対して、その景観の中に配置される人間としては、「農夫」の存在が最も顕著である。

例えば、ジランの「ワロンの地で」に謳われる「屈強な牛飼いたち」。

シヴィルの「アルデンヌの地で」に描写された「結婚式」に集う農民たち。

ガルニールの「古鐘」において、生きいきと働く村の農夫たち。

またこれは「風景」の中の人物ではなく、むしろ主題的な形象と言うべきかもしれないが、クランスの「農夫の恋人」(1887年・第11号)では、老いて働くことのできなくなった農夫が、土の上に倒れ伏して、大地への愛を感じとる場面が描かれている。

都市に暮らす、しばしば富裕な階層(ブルジョア)の若者の視線から、農夫たちの働く村の風景を眺めるという構図。この階級的であると同時に懐古的なまなざしが、ワロンの風景を枠づける基本的な視角構成となっているのである。

(6) 女

「風景」の「構成要素」と呼ぶにはさらに不適切であるかもしれないが、まなざす者とまなざされる者との関係の中で、常に見られる側(風景の側)に置かれている「女たち」の存在にも、ここで目を留めてみる必要があるだろう。実際、『ワロニー』に掲載された「地域主義的諸作品」の中には、しばしば、提示されている風景を象徴するかのよう、「女性」の姿(または女性的形象)が描き出されている。私たちはあらためて、この雑誌の寄稿者のほとんどが男性であること¹⁰に留意しておこう。つまり、この雑誌において語られる「風景」は、実際のところ「男」の目線から切り取られたものなのである。そして、その「風景」の中に、あるいはその前景に、くり返し「女」が登場する。彼女たちは、隠喩的または換喩的な意味作用によって、まなざされた世界を「女性化」し、そこに性的な色彩を描き加えていく。

モッケルの「ワロンの乙女」がすでに、そのあからさまな一例を示している。工場の排煙に汚される「ムーズ川」とその岸辺の「自然」は「無垢なる乙女」に喩えられ、「優美」にして「気高い」「女神」の気品を備えたものとして語られる。

ダンブロン「ショキエ」においては、村の中の「門構えの大きな家」に住んでいた「女」の記憶が想起され、その出現とともに「ショキエ」の村それ自体の意味が変貌したのだと語られる。「女」は決して充たされることのなかった欲望の対象として「神話化」されている。

ジランの「リュック・ロベール」では、「街(リエージュ)からやってきた若者」が、「村」の「館」に住む娘と恋に落ち、老人からたったひとりの孫娘を奪い取っていく。

クランスの「夜の素描」では、「城館」を抜け出し、夜の闇の中をさまよい歩く「黒衣の女」が描き出される。

ガルニールの「古鐘」もまた、「街」から「帰郷」して戻ってきた「僕」が、「村」に残る「君」への、成就されない愛の感情を語る物語である。

さらに、クランスは「あやしの家々」において、今度は都市の風俗を語り、「娼館」に生きる「女」の姿を幽玄に描き出している。

ダンプロンの「五月の森」では、「故郷の森」に足を踏み入れた「私」の前に、少女たちのグループが現れ、その内のひとりが強く「私」を魅了するものの、すぐにまた姿を消してしまう。ここでも、欲望は喚起されたまま充足されず、それが禁じられることによっていっそう、目前の風景に過剰な意味が充填されていく。

デルシュヴァルリの散文詩「魂の四月」では、「過去の森」が「魅惑の精」に喩えられ、モッケルの「ムーズの乙女」と同様に、神話的な女性的形象として語られている。

かくして、ワロンの大地は常に「女」によって象徴化され、女性的なるものとして賛美の対象となる。若き文学者たちの求める故郷の村やアルデンヌ山中の「風景」は、こうした隠喩的・換喩的な形象の挿入によって「神話化」され（「女」たちは「美の女神」である）、ある種の性的な含意をとめないながら欲望の対象へと変換されていくのである。

4. 風景の選択的構成と対照効果

このように、諸作品に反復される要素を抽出するところから、私たちは、ひとつの構図を描き出すことができる。

定型としての「ワロンの風景」—— その中心にはムーズ川の力強い流れがあり、その後方にせり上がる丘陵地からアルデンヌの山中まで波打つ土地が広がり、そこは鬱蒼とした森に覆われている。その合間に農地が拓かれ、木立に埋もれるようにして村の家々が低い屋根を見せる。農場には、土地を耕し、牛を手なずける農夫たちの姿がある。そして、風景そのものの化身であるかのように、美しい「女」（「女神」）が現れる。

『ワロニー』の寄稿者たちは、それぞれに異なる視点から、作品の舞台や場面や主題を語りながら、いつのまにか「同一」の眺めをくり返し描いている。その反復が、「ワロンの原風景」を構成していくのである。

もちろんそれは、彼らが実際に見ることのできた風景であると言えるだろう。若き作家たちは、架空の空間に「理想の風景」を描き出したわけではなく、その方法はどうあれ—— 写實的にであれ象徴的にであれ—— みずからの目に映る世界を描写していったはずである。しかし、そこには間違いなく、選択的に世界を切り取っていくまなざしの働きがある。したがって、ここで何が語られているのかを見ることは、他方で、何が語られていないのかを確認する作業にならざるをえない。

その点に関してはまず、『ワロニー』に描かれた風景から、「近代産業」の作り出す景観が体系的に排除されていることを再確認しておかなければならない。モッケルが「乙女＝無垢なる自然」を脅かす「怪物」として遠景に工場の「炎と煙と石炭」の存在を認めた他には、まったくと言ってよいほど「労働」と「労働者」の世界が語られることはない。それはもちろん、彼らが実際にそれを目にしなかったということではない。既述の通り、1886年には労働者の大規模なストライキが起り、リエージュでも暴力的な衝突が起こって

た。すでに、街の周辺のいたるところに「ぼた山」が積み上がり、セランやアングルールの製鉄所から黒煙が上がっていたはずである。クランスが描いた「あやしの家々」(娼館)が立ち並ぶ背景には、産業都市リエージュに集まってきた労働者人口(男たち)の存在があったことだろう。ダンブロンやシェネーが称賛したリエージュの街の活力は、急速に成長する「石炭」「鉄鋼」産業によって生み出されていたのである(そして、第3章で見たように、モッケルの父親は、その鉄鋼産業の中心を担う経営者のひとりであった)。

しかし、『ワロニー』に集った若者たちは、「ワロンの風景」を描き出す中で、その足元の現実に一切目を向けなかった。彼らが「ワロニー」を思い描く時には、その視線は主に「農村」へと向けられ、古い階級的秩序(それは「失われゆくもの」として語られる)の中で生きる「農夫」の姿だけがクローズアップされていく。まれに都市の景観を語る際にも、そのまなざしは労働者の存在を素通りし、表層に現れた彩り溢れる風俗(「市場」「鳩の飼育」「売春宿」…)しか取り込むことがなかった。このような「階級的視角」は、雑誌を通じて、見事に一貫して保たれている。

こうした選択的構成の(古い意味での)イデオロギー性をあらためて問わずにおくとしても、地域の経済の中心を占めつつあった「産業」の世界を視野の外に置いたまま、「ワロンの同一性」を語る事が可能であったのかどうか。それは、私たちとしても考えてみなければならないだろう。ピロットが明らかにしたように、20世紀の前半になると「ワロン運動」をめぐる言説の中では、「川(ムーズ)」と「森・樹木」と「産業(製鉄工場や炭鉱)」を基本要素とする「ワロンの風景」が構築されていった(Pirotte 1999)。「ワロン」という地域に物質的な繁栄と共通の(社会・経済的)問題を与え、かつそこに求心的イメージをもたらしていったものは、なによりも労働の世界であった。その産業的現実とのつながりを、ネガ(自分たちの世界を脅かす外部要素)としてしか語りえなかったことが、モッケルをはじめとする「若者たち」の弱さであり、彼らの構想する「ワロンの文学」の脆弱さでもあったとすることができる。

しかし、風景の選択は産業的要素の排除にのみ関わるものではない。他方で、地形や気候に関しても、明らかに「偏り」がある。そして、この側面における選択の理由は、「フランドル」に対する差別化の論理に求めることができる。

例えば、風景の中に頻出する「傾斜地」の描写。既述のように、「ワロンの風景」はその起伏の豊かさとともに価値づけられている。それは、描かれている個々の場面に即して見れば、現実の地形を反映したものであると言えるだろう。しかし、ワロン地方(ベルギーの言語境界線以南)全域において見ると、平坦地の比率は決して小さくない。特に地域の西部に目を向ければ、言語境界線からムーズ川までは、フランドル地方から連続する比較的フラットな空間が広がっており、そこには豊かな農村があり、運河も開かれている¹¹。「典型」としてではなく「平均」としての「ワロン」を語ろうとすれば、この地域に広がる「農村」にもまた目を向ける必要が出てくるはずである。しかし、「ワロンの風景」を切り取る

うとするまなざしは、専らムーズ川以南の「丘と谷」の刻まれた場所に向けられる。それは言うまでもなく、「果てしなく広がる低地・平原」のイメージを確立した「フランドル」との競合関係の中から生まれてくる選択である¹²。

ここでは、フランドルの「低」に対してワロニーの「高」が、前者の「水平性」（平坦さ）に対してワロニーの「垂直性」（高低差）が対置されている。

フランドルとの対照効果という観点からは、それ以上に、「晴天と陽光」のもつ意味が大きい。これまでに見てきたように、『ワロニー』に語られた「風景」には、ことごとく「明るい太陽の光」が溢れ、その空は「広大に青く」広がっている。驟雨を除けば、ほとんど雨が降る場面は描かれない。しかし、実際の気候において、ワロン地方において極端に降水量が少ないとか、日照時間が長いという事実があるわけではない¹³。ベルギーは、その全域において、多湿で、雨の多い土地である。

したがってこの点に関しては、実態に背いて「晴れわたった空」が選択されているのである。それは、定型として語られるフランドルの空（低く垂れこめた雲、立ち込めている霧）との対比において、ワロンを識別する記号的役割を負っていると見なければならない。

ここでは、フランドルの「陰」に対するワロニーの「陽」、深く沈みこむような「静」の世界に対して、活力に満ちた「動」の世界が置かれている。それは、フラマンの「ゲルマン的な陰鬱さ」に対して、ワロンの「ラテン的な陽気さ」を対置する二項的な図式的应用であると見ることができる。また、表向きには語られないとしても、「後進的な農村地帯」であったフランドルの「貧しさ」に対して、「成長する産業地域」としてのワロンの「豊かさ」を示す記号であると読むことができるかもしれない。

そのような対照の「効果」を、個々の書き手がどこまで自覚的に狙っていたかは分からない。あるいは彼らは、素朴に「美的」「道徳的」な価値を感じることで光景を選択していっただけなのかもしれない。しかし、その場合でも、彼らの視線は明らかに、「フランドルの風景」に抗して「ワロンの風景」を構築するという「差別化」（ティエス）の論理に方向づけられていたのである。

いつも陽射しに溢れる陽気なワロニー。それは、「ブルージュ」の街にはいつも霧が立ち込めているというのと同じ意味において「幻想」に他ならない。ベルギーのどこにいても晴れる日もあれば雨の降る日もある（全体として見れば天気は変わりやすく、どこであっても雨は多い）。しかし、「リエージュ」にはいつも陽の光があふれ、「アルデンヌ」の丘の上には広大な青空が広がっているのである。

だが、このような対抗的構成は、はたして「ワロンの風景」を価値づけていく戦略においてどこまで有効であったのだろうか。彼らにとって大切なことは、ただ「フランドル」との差異化を図ることだけにあったわけではない。先にも述べたように、重要な課題は、パリ（フランス・中央）からのまなざしに応じて、自分たちの辺境性を「表象的個性」に

転換し、その地に宿る「精神」を価値づけていくことにあったはずである。

それを考えた時に、「ムーズ川の谷間」の風景は、例えば「ライン川流域の溪谷」の風景にどのような形で太刀打ちできただろうか。「アルデンヌ地方の穏やかな丘陵」の景観は、「急峰のそびえたつアルプス」のそれに比して、何を訴えることができたであろうか。豊かな森や農村の風景が、フランスの地方のいたるところにある風景との差別化において、どのような価値を示しえたと言うのだろうか。

こうした問いを発してみてもすぐに気づかされるのは、ワロン地方に与えられている「景観資源」が、ドイツやスイスといった周辺の地域との対比において、他を圧倒するだけの豊かさを有しているわけではないということである。「ワロンの風景」は、それなりの瀟洒な美しさを備えているとしても、「壮大さ」、「壮観さ」に欠けていると言わざるをえないし、一目でそれと分かるような識別的なしるしを帯びているわけでもない。したがって、ただそこにある眺めを語るだけでは、まだ十分に、この土地を卓越的なものとしてアピールすることはできないのである。

では、景観それ自体の「構成要素」において突出した個性を見いだせない時に、人々は風景をどのように価値づけ、そこからどのような「精神性」を引き出していくことができるのだろうか。この局面においては、風景がいかなる要素からなっているかだけでなく、どのような視角から読みとられ、いかに語られているのかが問われなければならないだろう。

5. 風景を構成するまなざし

『ワロニー』に集まった「若者たち」は、「風景」の中に自分たちの「精神」あるいは「魂」の発現を見いだそうとしている。彼らはそのようにして、目に見える世界の美を称揚すると同時に、「ワロン」の「民族 (race)」の同一性を形象化しようとする。しかしそのためには、「客観的に」見えるものを記述するだけでは足りない。それゆえに彼らは、さまざまな「媒介的な枠組み」を持ち込んで、目に映る世界を必死に価値づけようとしている。その結果として産出されたテキストは、全体として、どこか言説過剰で、観念に溢れている印象がある。若き作家たちの筆のつたなさを割り引いて考えるとしても、そこには、どこか無理な企てがなされているように見える。それは、「相対的に乏しい資源」の中に卓越した「精神」の発現を見いだそうとする、その試みの苦しさからきているのかもしれない。

だが、そうであればこそ、彼らの風景描写の修辭的な技法が問い直されなければならないだろう。「風景」は、どのような「文学的な技」によって、「民族の精神」を体現するものへと組み変えられようとしていたのか。これを「地域主義的諸テキスト」に沿って検討することが、次の課題である。

(1) 民俗学的まなざし — 過去としての風景

風景とは基本的に、今、目の前に現れる世界の描写である。それは、知覚の領域に構成

され、したがって、現在そこにあるものを切り取っていくところに生み落とされる。ところが、描き出され、語られた風景には、時として「懐かしさ」の感覚がともなう。今あるものを見ているにすぎないのに、そこには確かに過去のものが現れているように感じられる。「風景」はしばしば、このような過去とのつながりにおいて、「見るべきもの」としての価値を獲得する。

『ワロニー』に語られた地域の風景にも、こうした過去をふり返ろうとするまなざしが感じられる。

「リエージュ（都市）」に暮らす若者たちがワロンの農村的世界に向けるまなざしは、失われてゆくもの、あるいは失われてしまったものを取り戻そうとする懐古的な欲望に方向づけられている。物語の舞台となる「村」は、今そこに人々が生きている空間であると同時に、「伝統的な生活様式や慣習」を保存し、「いにしへの精神生活」を具現化している場所——「習俗」や「風俗」の展示場——でもある。

こうした視角構成の典型は、シヴィルの「アルデンヌの地で」に見いだすことができるだろう。この作品では、村の結婚式の様子が語られ、慣習的掟にしたがわなかった花嫁に死がもたらされるという物語が語られる。土着的な信仰（「迷信的な」と言うべきだろうか）の息づく世界が、物語を呼び起こす格好の舞台として設定され、自然の景観、物や植物、料理や衣装、方言などの具象的な記述を通じて、色鮮やかな「村の生活」が語られていく。そこには「伝統的な農村の暮らし」を目新しいものとして見直そうとする好奇心の介在がある。その関心のありようを「民俗学的」と呼ぶことができるだろう。「村」は、「過去の生活」を保存する場所であり、その「風景」の描写は、その土地に受け継がれてきた「精神」の形を記述するための手段となっているのである。

同様の「民俗学的まなざし」は、アルデンヌ地方の「村」を語るその他のテキスト（ジランの「リュック・ロベール」、シヴィルの「愛しき人のための物語」、クランスの「農夫の恋人」、ガルニールの「古鐘」）においても確認することができる。「村」はロマンティックな物語（多くは恋愛の物語）の舞台であると同時に、懐かしき（失われゆく）習俗の残存する空間であり、その生活様式と自然景観との呼応の中で「ワロンの精神」を脈々と伝える場所となるのである。

風景の中に過去が出現するというこの図式は、ダンブロン諸作品において、より明確に、さらに強い意味をともないながら展開されている。

例えば、「ショキエ」においては、語り手である「私」が故郷の村に帰り、その眺めの美しさに感動して、（いささか大仰に）うちふるえて見せるのであるが、（先にも見たように）その時点ですぐにひとりの「女」の記憶が呼び起こされ、目の前の風景と記憶の中の風景とがオーバーラップし、過去の（少年時代の）満たされなかった欲望が再び現在の世界に投影されていく。「かつての情熱」と「今の欲望」が混然となることによって、「村の風景」が再発見されるのである。

このように、「風景」が記憶の中から呼び起こされるという展開は、ダンブロン諸作品の物語の

中ではある種の必然性をもっているようにも思われる。それは、彼の作品がすべて「ワロンの魂」の再発見という主題に貫かれているからである。「ワロン的なもの」の存在は、現在の生活空間の中に自明のものとして現れているのではなく、むしろ人々のあいだでは「忘却された」ものと位置づけられている。「ワロニー」の発見は、この「忘却」に抗して、見失われてしまったものをもう一度呼び起こすことによってはじめて可能となるのである。

ダンブロンのおよそのとらえ方は、第4章において取り上げた二つの作品に、より一層明確な形で読み取ることができる。「部落にて」(1886年・第3号)は、「ショキエ」と同様に「故郷」を再訪する若者の物語であるが、ここでは、村の景観を構成する物(例えば「切り妻の壁」や「古いタンス」)に人々の過去の生活が書き込まれ、その風景が記憶を直接に宿すものとして現れてくる。他方「いにしえのリエージュの想起」(1886年・第6号)では、都市空間を練り歩く祭りの行列が、「ゆっくりと死に絶えていった郷土」の記憶を呼び覚まし、これを語り手の前に現出させていく。ここでも、目前の物質的な世界は過去を媒介しており、そこに「失われしもの」の再現が感受されなければ「ワロンの魂」はよみがえることがないのである。

「ワロニー」という言葉によって指し示されるべきものは、深い沈黙の内に埋もれて見えない場所にある。それを呼び起こし、よみがえらせることが「来るべき文学(ワロンの文学)」の役割である。そのような認識はダンブロンだけではなく、モッケルやシェネーにも共有されていた。シェネーは、ダンブロンについての評論の中で「僕たちの古い国」の「精神」は「再発見され、再びよみがえるべき秘密」としてあるのだと論じている。モッケルはのちに、『ワロニー』の創刊の頃をふり振り返りながら、「長い間、見損なわれ、目を向けられることがなかった」「ワロンの精神」が、「遅咲きの薔薇のように」開花しようとしていたのだと語ることになる(Mockel 1922: 20)。

では、その深い忘却の淵に見捨てられていたものを、どのようにして再び呼び覚ますことができるのか。それは、目前にあって沈黙しているかに見える「物」に接触し、その背後に「記憶」の声を聴くことによってである。シェネーは、「ワロンの芸術は本質的に隠されていたものを暴きだすものとなる」と言う。その彼が残した『物の魂』は、神秘主義的な感性をもつ芸術家が、物質的な世界との接触によって、「死に絶えていた古い精神」を呼び起こそうとする試みを語っていた。

このように、「ワロンの風景」は、現在にあって過去を体現している。それを見るという営みは同時に「失われたもの」「忘却されたもの」を想起するという作業でもある。「風景」は「記憶」を形象化してこそ、「ワロンの精神」を表出する媒体となることができるのである。

(2) 観光のまなざし ― 他者としての風景

目前の風景が過去を媒介するものとして現れる時、そこにはすでに一定の「距離」の感覚が生まれている。それは、今ここにある生活の空間でありながら、「古い世界」の痕跡で

あり、それゆえに知的な関心の対象として記述に値するものとなる。あるいはまた、それは「自分たち」の世界でありながら、一度は見失われたものであり、忘却の中から呼び起こさなければならないものと位置づけられている。したがって、描き出された風景は、どこか日常的な現実から隔たったもの、新奇性を帯びたものとなる。それは懐かしくもあり、同時によそよそしくもある。そのエキゾチックな風貌が、目の前に広がる眺めを「趣きある (pittoresque)」ものにしていく。

それゆえに、「ワロンの風景」は、日々の実利的・道具的関心を離れて、物珍しさゆえにそれを眺め続けるまなざし、見知らぬ世界への好奇心に満ちたまなざしによって構成される。その視線は、J. アーリが論じた「観光のまなざし」、すなわち「日常から離れた異なる景色、風景、町並みになどに対して」投げかけられる「まなざし」(Urry 1990=1995:2)に通じている。

もとより、家郷の風景を「民俗学」的枠組みをもって対象化し、その色彩豊かな風俗を描き取ろうとする時、そのまなざしの主体はすでに、その村の世界の「外」に立っていると言えるだろう。「フィゼヌ」の村の「結婚式」や「葬式」の場面を語るシヴィルが、その「光景を前にして」「言葉に尽くせない思い」を感じているとしても、その「心に滲みいる」ような「詩」は、決して村人自身の感性に響くものではなく、それを「郷愁」の対象として鑑賞する「知識人」の胸にこみあげてくるものでしかない。こうして「村」の風景は、「余所者」の目によって発見されるのである。

このような「視点と視線」の布置を見る時、『ワロニー』において「村」の生活を語るいくつかのテキストが、「街」からやってきた「若者」を視点人物に据え、その「都市生活者」が「鄙」の暮らしを記述するという構成を取っていることが、あらためて意味をもつように思える（「リュック・ロベール」「愛しき人のための物語」）。また、語り手が匿名で、明示的に身分や性格を与えられていない場合でも、「風景」を切り取る視点は、「書き手」の社会的位置（都市に暮らす、ブルジョアの子弟、知識階級）に即したものとして読むことができる（「ワロンの地で」「夜の素描」「農夫の恋人」「林檎の木の下で」）。

他方、ひとたび「村」を離れ、街の暮らしに慣れた若者が「帰郷」し、あらためてその風景を再発見する物語も、やはり「旅する者」の視点から語られている（「ショキエ」「部落にて」「古鐘」「五月の森」）。「若者」は外部者の視点をもって「村」に相對するからこそ、「古い精神の残存」を感じ取り、そこに「ワロンの風景」を記述することができるのである。

逆説的にも、彼らは「他者」の視点を獲得すればこそ、「自分たちの世界」を発見するのだと言えるだろう。

(3) 芸術のまなざし — シミュラークルとしての風景

風景が風景として感受されるためには、これをまなざす者が芸術家の目をもたなければならない。それは「ワロンの若き詩人たち」にとっては、自覚的に共有された信念であっ

たように見える。彼らは、忘却されていた「ワロニー」の再発見を、明確に「芸術家」の役割ととらえていた（言い換えれば、日常生活者の目には映らない「精神」や「観念」を感じとる特権的な資質を、みずからに認めていた）のである。

したがって、眼に映る景色を見る時、彼らは「芸術のアンクル」でこれを切り取ろうとする。そこにはしばしば、画布の構図が意識され、架空の額縁が準備されている。「風景」は文字通り「絵になる (pittoresque)」ものとして発見される。

しかし、風景を芸術として、ひとつの「作品」であるかのように切り取ろうとする彼らの試みは、往々にして、見えるものを既存の芸術的構図の中に配列するという営みに帰着してしまう。結果として「ワロンの風景」は、先行する芸術作品の模写のごときものとなる。そして、テキストは時に、そのような既成作品への参照をあからさまに示してしまう。

例えば、モッケルの「ワロンの乙女」は、明らかにワグナーの歌劇の引き写しであり、語り手は臆面もなく、「ムーズ」には「老いたるライン」のそれに負けない「気品や威厳」が備わっているのだと誇っている。しかし、そのような対比がすでに、「ムーズ」は「ライン」のコピーでしかないことを告白している。

ダンブロン作品においてもまた、故郷の村に帰りつくなり、その景観にうっとりとしている若者が、「自分は画家になるべきであった」と思い始め、描かれるべきであった「画布」に空想をめぐらせている。彼が思い起こす「女」もまた、「ジョルジュ・サンド」の小説のヒロインになぞらえることによって、その美しさや気品が語られている。この物語（「シヨキエ」）においては、目の前の景観（物質的世界）の背後に「精神」と「魂」の存在を透視する主人公の神秘的な感受性が謳われていくのであるが、そのようにして「見えるもの」の奥に「見えないもの」を把握していく力は、まさに「芸術家」のそれとして位置づけられている。そして、実際のところその作業は、「風景」を「芸術作品」に重ね見るということによってなしとげられていくのである。

もちろん、文学的創作を始めたばかりの「若者」の作品とは、おおむねそのようなものだと言うべきかもしれない。彼らは、すでにその価値を認められている「芸術」の形式を模倣し、その枠組みを現実に応用することによって、「創造」の道へと入っていく。しかし、その独創性の有無がどうあれ、『ワロニー』に語られる風景を集合的な構築作業として見ていくとすれば、（先行する芸術作品のイメージに媒介されて）既成の図式が再生産されているということもまた、ひとつの事実として書きとめておかねばならない。彼らの構成する風景には既視感がつきまとう。「村」の景観も、「森」や「丘」の眺望も、先行するイメージの反復——シミュラクル——という性格を免れない。しかし、まさにそのような形で「媒介的枠組み」が作用することで「風景」の発見は可能となっている。そして、見いだされた世界が「芸術的」なものとして語られうるからこそ、そこには（卓越的な）「民族の精神」を読み取ることができるのである。

6. 精神としての物 — 風景の象徴主義

環境世界に注がれるまなざしにどのような媒介的作用が働いているにせよ、彼らはそれを介して「風景」を発見し、その描写によって、(見失われていた)「郷土=祖国 (patrie)」の存在を明らかにしようとしている。このとき、風景的世界としての「ワロニー」の提示は、同時に、一定の心性を共有する民族的共同体としての「ワロン」の存在を確認する企てにもなる。では、風景の記述を通して、「ワロンの精神」はどのように性格づけられていたのだろうか。

(1) 幻視する力

すでに何度となく触れたように、「風景」の語りにおいては、その対象が単なる物質的世界として記述されるだけでなく、その背後に「観念的なもの」や「理念的なもの」が感受されねばならず、それを通じて、描かれた世界が価値づけられるとともに、他方では、それをまなざしている者の特権的な感性(芸術性)が称揚されるという関係が成り立っている。この循環的な意味付与の構図(「私」が「風景」の美を語り、語られた「風景」が「私」の卓越性を証明する)は、それ自体において、「物の世界」に「精神的なるもの」を見通すことができる「ワロン」的資質を示すものとなりうる。

ダンブロンテキストに、その典型的な例示を見ることができるだろう。既述(第4章)のように、「部落にて」では、かつて自殺を思い立った少年が、古い物たちの内に宿る記憶の声に呼びとめられて、最後の一線を超えるのを思いとどまることになるのであるが、語り手はそのような「物」に宿る精神を「幻視する力」を「北方の人間」に固有なものとし見なし、フランス的な合理性に対するみずからの特異性として位置づけている。言い換えれば、この作品は、近代的な都市の生活にいったん触れた若者が、自分の出自の世界に宿る「神秘主義的心性」あるいは「汎神論的な宗教性」に回帰する物語を語っているのである。この「村」と「森」の世界にあっては、「物」と「精神」は不可分のものとして互いに形を与えあっており、「物質的なもの」の中に「観念的なもの」を透視する力において、(ダンブロンの分身と言える)主人公は「北方」の感性を体現するものとなる。

もちろん、この「幻視」という方法は、ダンブロンだけのものではない。夜の「川べりの街」に浮かび上がる「声」に耳を澄まし、そこに「失われた過去からの呼びかけ」を聴き取っていくシェネーも、流れ行く川の「スケッチ」を通じて、揺れ動く水の様相の内に「精神性」の反映を読んでいくデルシュヴァルリも、同様に「見えるもの」「聞こえるもの」の奥底に「観念的なもの」を透視するような「ワロンの芸術」を体現しようとしている。

また、シヴィルやジランの作品においても、「アルデンヌの村」の詩情が謳われると同時に、それを「理解するもの」の「魂の気高さ」が賛美されるという循環的な構図が働いている。人々の五感に触れる物質的世界は登場人物の内面に滲み入り、その風景の内に自己のよりどころを見いだそうとする者たちの精神を、さらなる高みへと引き上げていく。

このように、「ワロンの風景」において、「物」はすなわち「記憶」であり「精神」であ

る。そして、物質的な世界に体现される精神性を直接につかみ取ることのできる感性において、「ワロン」の人々の「北方」的な性格が自己規定されていくのである。

(2) 樹木の象徴性

こうした視点から、テキストのいたるところに現れる「樹木」の意味作用についても考察を与えることができるだろう。

もちろん、「木」は、どのような場所であれ風景のいたるところに見いだされる。その存在が、それだけで地域的な個性を指し示すことができるわけではない。「ワロンの風景」の中に語られる樹木は多岐に及んでおり(ナラ・カシ(chêne)、菩提樹(tilleul)、ポプラ(peuplier)、胡桃(noyer)、ハン(aulne)、モミ(sapin)、白樺(bouleau argenté)、アカシア(acacia)、林檎(pommier)、松(pin)・・・)、その種類は、西ヨーロッパの広範な地域に見られる樹木群とかけ離れているわけではない¹⁴。したがって、そこに使われている樹木は、そのままフランドルの風景の中にも登場しうる。とはいえ、「樹木」は、ただ忠実な写景の要素として描き込まれているわけではなく、「風景」の構成の中でさまざまな象徴的意味を担っている。では、どのような基準で「木」は呼び込まれ、どのような配列にしたがってそこに置かれているのだろうか。

樹木の種類に着目しつつ、作品中での描かれ方(空間的な配置と意味作用)に注意してみると、「風景の中の樹木」は、大きく四つのグループに分類することができる。

第一に、森を構成する樹木(モミや松)。

第二に、村の家々や城館を囲んで、その姿を覆い隠している樹木(白樺やアカシアや胡桃)。

第三に、農園に植えられている果樹(林檎)。

第四に、川べりや道沿い、あるいは丘の上などに巨木としてそびえる樹木(ナラ・カシ、菩提樹、ポプラ)。

いささか図式的な対応関係を求めれば、各グループごとに作品の中での意味作用が異なっていると言える。

第一のグループは、ワロン地方の(特にアルデンヌ地方の)野生の自然を体现しており、人々の生活圏の外にある世界(「森」)を指し示している。これもまた、総じて拓かれた土地であるフランドルとの対照をなすものとして機能している。

第二・第三のグループは、「村」の景観を定型化する役割を果たしている。この点においては、フランドルとの対照性は明確ではない。しかし、ワロン地方の村々は伝統的に、密集する背の低い家々の周囲を樹木によって守るという構造(その中に、城館と教会の塔がつきだしている)を保っており、その形態学的な特徴がそのまま風景に反映していると言えるだろう。

そしておそらく、最も象徴的な意味作用をともなっているのが、第四のグループの木々である。これらの巨木は、ランドマークとして風景の中に大きなアクセントを与えている

だけでなく、その木々の形状や表情によって、多くの意味を充填された「形象」としての役割を果たしている。カシや菩提樹の古木は、その樹齢とともに、どっしりとして複雑な形状を示し、年月を超えて土地に宿る「記憶」を体現する象徴となる¹⁵。それはしばしば（これはもちろんワロン地方だけの風習ではないが）「聖なる木」として信仰の対象にもなってきた。私たちはここで、「ワロンの乙女」が「苔むした静けさの中で、郷愁にみたされた大木たちの幻想的な小道をぬけて」さまよい歩き、「遠くに響く工場のあえぎ声」におびえながら「公園のナラ（カシ）の木の堂々とした木陰」に身をひそめていたことを思い起こそう。他方、天高く伸びるポプラの木々は、風にそよいで揺れ動きながら、精神のざわめきを映し出す象徴となっている。「ワロンの地で」においてジランは、「遠く海からわたるつぶやき声のような／背の高いポプラの揺れる音」を聞いていた。また、デルシュヴァルリが「リトル・スケッチ」で描いた夜の「川」のほわりには、「ポプラ」の木々が立ち並び、その上空に輝く月の光が（静かな狂気を宿しながら）黒々としたその頂にふりそそいでいた。

このように、さまざまな樹木は、それぞれに様相を変えながら、「ワロンの風景」の不可欠の要素となり、その土地の自然の表情、生活の形、さらには「記憶」や「精神」を表出する役割を担っている。「ワロンの魂」は、その土地のいたるところで、木々の景観に宿るのである。

（3）風景の象徴主義

さて、私たちはここで、「物」の内に「精神」の発現を見いだす「ワロン」の心性が、彼らの追求していた「象徴主義の美学」と親和的なものであると、あらためて気づくことになるだろう。

確かにモッケルは、フランドル芸術の絵画的性に対比して、ワロンの資質はより音楽に適しており、目に見える重厚な現実（視覚的世界）よりも、その背後にある「理念的な存在」に「形式」を与えること（「観念の形象による具現化」）が「自分たちの詩芸術」すなわち「象徴主義」の真髄であると論じていた。これに対して、「風景」の描写は、ひとまず触知可能な具象的世界に寄り添うところにしか現れない。それが、より絵画的な表現の形式になじむものであることは言うまでもない。

しかし、モッケルたちが求めた「象徴」の力が、「非物質的な法の世界と、知覚可能な物の世界のあいだのかすかな結び目」をたぐり寄せること、「観念の世界と物質の世界とのあいだの表出された関係」を示すことにあるのだとすれば、それは、これまでに述べてきたような「精神の形象としての風景」の探求から遠く隔たったものではない。すなわち、「ワロンの風景」の構築もまた、「イマージュ」と「観念」の総合の意志にもとづく形象化の試みであり、そこに描き出される具象的な物たちは、その深奥に隠れた「触知不可能な」「本質」を「暗示する」ことによって芸術的意味を担うものとなるのである。

したがって「風景」の探求において、「ワロン」としての自己規定と、「象徴主義者」と

しての自己規定は矛盾をきたさない。象徴主義の美学が要求する「見者 (voyant)」としての資質と、ワロンの心性がもたらす「幻視者 (visionnaire)」の力は相通ずるものとしてある。その点において、これまでに見てきた「ワロンの風景」は、彼らと与えようとした意味で「象徴的なもの」と性格づけることができるのである。

しかし、その先に（美学的な理論の探求という意味でも、文学場への台頭戦略の選択という意味でも）二つの問題が浮かび上がってくるだろう。

第一に、もしも彼らが象徴主義者としての立場を一貫させ、その美学を追求していくなれば、物質的世界の背後に見通される「理念 (Idée)」は、「普遍的」なものとして措定されざるをえないということ。先に、モッケル個人が直面したジレンマとして論じたように（第3章）、「象徴」を介して暗示される本質を「地域的な心性」として規定することは、論理的に不可能ではないとしても、「象徴主義」の芸術のありようとしてどうしても「傍流」のイメージを払拭できなくなる。したがってモッケルの場合には、フランス文学の場の中での台頭の戦略に重きを置いたがゆえに、「地域の精神」を語る「具象的な文学」からは離れ、「ワロニー」へのこだわりを見せたダンブロンやシェネーから距離を取るようになるのである。「資質」として「ワロンの神秘主義の感性」を備えていても、「作品」としてはより「普遍的な理念」へと通じるものを産出していかなければならない。ここに「ワロンの風景」からの撤退の論理がある。

第二の問題は、「フラマン」からの差別化の方法に関わる。これまでに述べてきたように、その風景表象（特に構成要素）において、「若者たち」はフランドルの風景とは一線を画した「ワロンの風景」を描き出そうとしていたのであるが、「風景」の中に「見えざるもの」を読み取っていく「幻視者の感性」を反映させようとするその「卓越化の技法」においては、「フラマン」の詩人や画家たちのそれと同型の戦略を選んでいるとすることができる。パリ（中央）の視線から見れば、ワロンであれフラマンであれ、結局のところは「北方」的な「神秘主義」の心性の持ち主であり、その力の発揮される場面が、「霧の立ち込める運河」の風景に託されるか、「鬱蒼とした木々に覆われた森」の風景に託されるかの違いしかないとも言える。その表象の内容において「対照効果」を求めても、そこに読み取られるべき「精神性の反映」においては、「鏡像的」な関係に立ってしまうのである。そのとき、より強い訴求力をもって、より個性的に「北方の精神」を体現する風景は、やはり「フランドル」のものである。ここに、「ワロンの風景」の、競合関係の中での弱さが露呈する。

このような理論的・戦略的な脆弱さは、おそらく、「ワロンの風景」が彼らの構築したままの姿では固定されないことの理由の一端を示しているだろう。確かに、『ワロニー』に描き出されていった地域の風景の構図（構成要素と価値づけの様式）は、現在に至るまで「ワロン地方の景観」にひとつの定型的な雛型を与えている。例えば、今（ベルギーが連邦国家の枠組みを選択し、フラマンとワロンとの分離主義的な傾向がさらに強まっている中で）「ワロン政府」が地域の観光イメージとして提示しようとする「風景」の姿は、上に見てきたような「ワロンの風景」（農村と丘陵と溪谷のワロニー）とほとんど変わらないものと

してある。その視角の構成においても、風景を構成する要素においても、「図式」の連続性は明らかである。

しかし、他方において、その後の「ワロン地方」は、石炭・鉄鋼産業の中心地というイメージを取り込んでいくことなしには、地域としての同一性（風景的同一性）を語りえなくなっていく。「ムーズ川」は、無垢なる自然の象徴というよりもむしろ、「産業活動」の動脈として「絵柄」の中心に置かれ、よく言えば活力にみなぎる、悪く言えば黒く煤けた世界を体現する存在として描き出されていく¹⁶。

こうした動きと連動して、20世紀に入ると、地域の風景を語る文学や芸術は写実主義的傾向を強め、せまい意味での「地域主義」のカタゴリーに収まっていくようになる。他方、前衛的モダニズムへの志向性は、地域的現実への愛着をふり捨てて展開されていくようになる¹⁷。モッケルが当初思い描いていたような、「地域的」で、かつ「モダン」な文学実践は、アシル・シャベ¹⁸などの稀有な例を除いて、後継者を見いだせなくなっていくのである。

7. 受け継がれていく幻想の雛型

本章においては、雑誌の中の「地域主義的諸作品」に即して、「ワロンの風景」がどのような要素から、またどのようなまなざしのもとに形作られたのかを概観してきた。

それぞれの風景は、作家ごと作品ごとに異なる風貌を示すものではあるが、その全体を集積的实践の所産としてとらえ返してみると、確かにそこには一定の図式が動員され、相互依存的・相互支持的な作用を通じてひとつの類型が構築されているように見える。ここに浮上する「ワロンの原風景」は、地域の景観に根ざしながらも、決してその中立公正な記述に終始するものではなく、選択的な視点から切り取られ、表象された、一種の「集合的イマジネール」としての性格を帯びている。

この表象を編成する視角が、一面において、イデオロギー的性格を帯びていることはあらためて指摘するまでもない。『ワロニー』に集まった「若者たち」の多くが興隆する産業資本に養われた中産階級の子弟たちであり、既述のように雑誌の刊行費用そのものが、鉄鋼産業の経営者であったモッケルの家族によって賄われていた。しかし彼らは、みずからの足元にある経済的現実には目を向けず、きわめて懐古的な視点から、「領主」と「農民」の暮らす農村世界を、自分たちの地域の典型的風景として描き取っていった。

こうした視角の選択を、初期の「ワロン運動」を立ち上げていった社会・経済的利害と無関係なものとは言うわけにはいかない。序章において見たように、「ワロン運動」は、地域の民衆の一体性を強調しながら、一方においては、ベルギーの経済を主導していた支配階級の文化的正統性を擁護するという性格をもち、他方では、ベルギー国内の人口の多数派を占める「フラマン」の権利要求の高まりに抵抗しようとする運動でもあった。したがってそれは、「ワロン・フランコフォン」の「地域的・民族的」であると同時に「階級的」な利害を代弁するものだったのである。モッケルの雑誌『ワロニー』は、「進歩的」で「前

衛的」な芸術・文学の実現を旗印に掲げながらも、「ワロンの表象」という観点から見れば、この支配階級の世界観を揺さぶるようなイメージを何ら提示することがなかったと言わざるを得ない。

それと同時に、自分たちが根を下ろすべき「故郷＝祖国 (patrie)」を再発見し、そこに息づく「伝統的精神」を賦活しようとしている点において、「ワロンの文学」を打ち立てるという彼らの企ては、同時代のフランス各地に芽生えていた狭義の「地域主義」の運動と連動するものでもあった。ここでも、『ワロニー』は、一方において「前衛主義」を標榜しながら、「正統王朝派」の心性にも通じるような「保守主義」的傾向を見せているのである。

しかし、彼らの描く「ワロンの風景」は、社会経済的な利害にのみ方向づけられていたわけではない。

他方において、『ワロニー』における「風景描写」の実践もまた、パリを中心とするフランス（語）文学の場の中で準備されつつあった「可能性の空間」を読みとり、そこに「文学の主体」として台頭していくための「位置」を取得する企てであった。ここでもまた、中央からの視線を意識し、一方では「フランドル」との差別化を試みながら、自分たちの「地域的」な性格を「文学的・芸術的な可能性」へと転換することが追い求められている。「風景」の描写は、「ワロン」の「辺境的精神」を、可視的な表象として提示するための手段である。

もちろん、この側面においては、「ワロンの風景」への「投資」は大きな「収益」をあげることができなかつたと言わねばならない。彼らが投機した「アルデンヌ幻想」は、「神秘的なるもの (le mystique)」を宿す風景としては、「フランドル幻想」のステイタスを凌駕することができなかつたし、その「北方的な神秘性」以外の「売り物」を「ワロン」は「文学・芸術」の領域において開発しきれなかつたのである。結果として『ワロニー』は、その地域的個性の名においてはフランス文学の場に参入しきれなかつた。雑誌としての成功はむしろ、地域の枠を超えた象徴派詩人たちの集結の場となったことに多くを負っていたのである。

しかし、彼らがこの時期に描き出した「地域の風景」は、その後の時代に引き継がれ、ときに修正を加えられていく「原型」を確かに築き上げたと言えるだろう。ワロンの人々がみずからの地域とそこに暮らす人間たちの「同一性」を感じとろうとする時、あるいはそれをイメージとして伝えようとする時、「ワロンの風景」は、常に見いだされるべき「絵柄」として準備されている。それは、時代ごとに新しい要素を付け加えながらも、さまざまな実践の中で継続的に再生産される雛型となっているのである。

【注】

(1) ウーグレ (Ougrée)、セライン (Seraing)、アングルール(Angleur)の位置については、以下の地図を参照されたい。いずれも今日に至るまで、リエージュの製鉄産業の拠点となる工場地帯である。

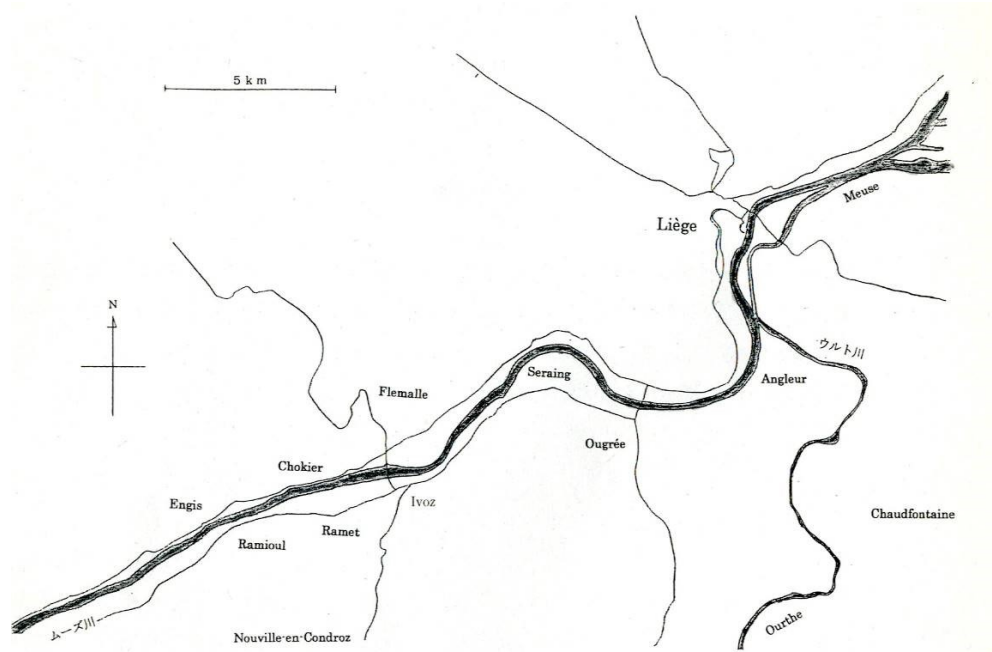


図1 リエージュとその周辺

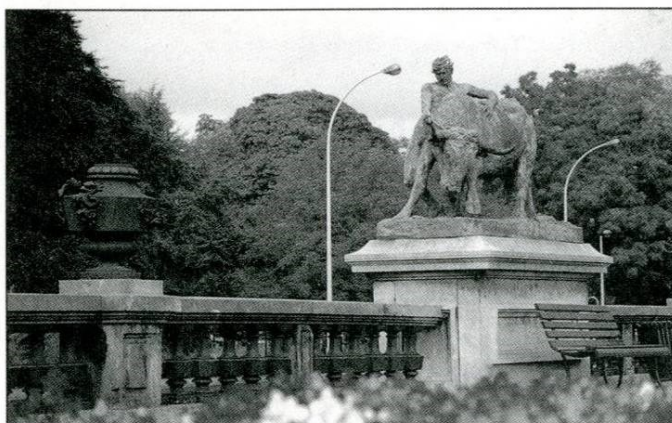
(2) A.=M. ティエスは、19世紀後半の「地域主義的要求」の背景に、「産業・労働都市 (ville industrielle et ouvrière)」の発展とこれに対する反発があったことを指摘し、以下のように述べる。「産業化によってもたらされた社会変動は19世紀の後半に発展していく。農村からの人口流出が頂点に達する。国土全体に及ぶ生活様式の地理的な画一化が加速する。その一方で、[地方の] 習慣や話し言葉や衣装が廃れていく。地域的、農村的な文化は、それが実際には見られなくなっていくにしたがって人々の関心を惹きつけ、急速かつ根底的な変動をもたらす不安に培われた過去へのノスタルジーを支えるものとなる。地方の知識人団体は、古くからあるものであれ、新しく作られたものであれ、世紀の後半になるにしたがって増えてゆき、地域の文化に対する関心が高まっていく」(Thiesse 1991 : 59)。

(3) ショキエ (Chockier)、フレマル (Flémalle)、アンジス (Engis)、イヴォ (Ivoz)、ラメ (Ramet)、ラミウル (Ramioulle)の位置については、注1の地図を参照のこと。なお、ダンブロンは Chockier, Ramioulle と綴っているが、現在の地図上の表記は Chokier, Ramioul である。

(4) 「ショキエ」は、ワロン地方の村から都市 (リエージュ) に出ていった若者が帰郷し、その物質的な生活世界の内に神秘的な「魂」の宿りを発見するという構図において、第4章に取

り上げた「部落にて」（1886年・第3号）と同一の主題を反復するものである。

（5）リエージュの街の中心部に位置する広場、通称「テラス（les Terrasses）」にはレオン・ミニョン（Léon Mignon, Liège 1847- Schaerbeek 1898）作のブロンズ像「牛飼い（Li Torê, Le Dompteur de Taureaux）」が置かれている（写真）。巨牛の角をつかんでこれをおさえ込もうとする農夫の姿を描いたこの作品は、1880年のパリのサロンで金賞を受賞している。ジランの詩句が、こうした作品によってすでに表象された農夫像を反復するものであることは間違いない。



Liège

図2：Léon Mignon, Li Torê（リエージュの観光用絵葉書から）（Éditions Terroirs）

（6）フィゼヌ（Fisenne）は、リエージュから約40キロ南に位置する、ベルギー・リュクサンブール州の小さな村である。

（7）興味深いのは、のちに「リアリズム」のよりいっそう抑制された文体へと向かい、その中で地域主義的な文学を実現するH. クランスのような作家が、その若き日の習作の中では、象徴主義との親近性を感じさせる作風で地域の風景を語ろうとしていたという点にある。これは、ジランなどにも共通して言えることであるが、この「象徴主義」と「地域主義」との接点を形作る試みは、その後十分に展開されることなく、片や「純粹なる象徴主義」、片や「リアリズムにもとづく地域主義」へと分断され展開されていくことになる。そこに潰えてしまった可能性とは何であるのか。それを考えることはひとつの課題ではないだろうか。

（8）ジョルジュ・ガルニール（Georges Garnir）作家、劇作家、評論家。1868年、ワロン地方の都市モンスに生まれる。ワロンの諸地方や首都ブリュッセルを舞台に、農村の人々の暮らしやブリュッセルのブルジョアジーの心性を描く作品を残す。狭義におけるベルギーの「地域主義文学」を代表する作家のひとり。1939年没。

（9）ムーズ川は、フランス東部ヴォージュ県（Vosges）ラングル高原（le plateau de Langres）のパイ・アン・バシニ村（Pouilly-en-Bassigny）の小さな泉を水源とし、ジベ（Gibet）を経て

ベルギーの国土に流れ込み、ワロン地方を西南から東北に横断し、マーストリヒト (Maastricht) からオランダに入り、ロッテルダム (Rotterdam) の南を横切って北海へ注ぐ (図3)。全長は950キロメートル。ワロン地方を、128キロメートルにわたって流れる。リエージュは、ムーズ川が山岳・丘陵地帯から平地へと流れ出す、その「出口」に位置している。この地理的な位置が、産業都市としてのリエージュの発展の要因のひとつである。ワロン地方で産出された石炭は、河川を行き来する船に積まれて輸出され、イギリスやノルウェーに運ばれていった。リエージュはしたがって、輸出港としての役割を担っていたのである。

しかし、19世紀以来の産業の発展を支えた水路であっただけでなく、ムーズ川は、ワロン地方の「文化」を育む文明の通路であり、ワロニーの精神的なシンボルでもあった。「フランス」に水源を有し、ワロンの地のほぼ中心を横断し、北海にまで流れ着くこの河川は、実体的な交通路としても、心象的な地形図においても、ワロン地方の諸地域をひとつに結びつける「絆」であり、かつ「起源」としての「フランス」との結びつきを想像させる形象であった。「ムーズはワロニーの母である。ムーズはワロニーの歴史をあとづけ、その文化(モザン文化)に影響を与え、その産業を生み出した。ムーズはその楽しみを満ちし、その友たちを満足させる。ムーズはその富を運び、その支流を介して、大きな街々を結び直す」と、ミシェル・フォレ(ワロン地方の国土・都市計画・環境大臣)は『ムーズ 水源から海まで』と題された美しい写真集の前書きに記している (Polet et Fouss 2001 : 6)。

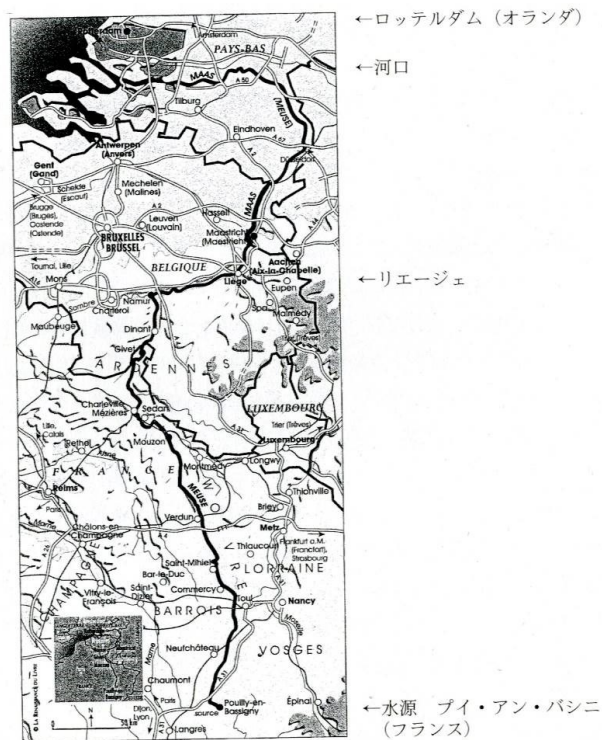


図3：ムーズ川 (水源から河口まで)

(10) ここで取り上げている「地域主義的作品」の作者について見れば、ジェルメーヌ・フランク (Germaine FRANK) だけが女性名と推察できる。ただし、ジェルメーヌ・フランクは、雑誌全体を通して一回だけの寄稿者であり、筆者の調べた範囲でどこの誰であるのかが特定できない書き手の一人である。したがって、ペンネームである可能性も否定できず、性別についても性急に判断すべきではないかもしれない。

(11) 一般にベルギーの国土は、地理的に三つのゾーン（低地ベルギー：海拔 0m～50m、中間地ベルギー：50m～200m、高地ベルギー：200m～）に区分される。低地ベルギーは、北海沿岸からフランドル地方のほぼ全域を経て、ワロン地方においても、リス川 (Lys) 流域のコミーヌ (Comines) やエスコール川 (Escaut) 流域のトゥルネー (Tournai) からモンズ (Mons) 以北の地域がこれにあたる。中間地ベルギーは、そこからサンブル川 (Sambre：ムーズ川支流) やムーズ川にいたるまでのエノー (Hainaut)、ブラバン (Brabant)、エスベ (Hesbaye) の諸地域にあたり、都市名ではラ・ルーヴィエール (La Louvière)、シャルルロワ (Charleroi)、バンシュ (Binche) などがこれに含まれる。その景観においてむしろ平坦を特徴とするこれらの地域は、面積においてワロン地方のおよそ 3 分の 1 ほどを占めており、経済・文化的な活動の領域としても決して周辺的であるわけではない。

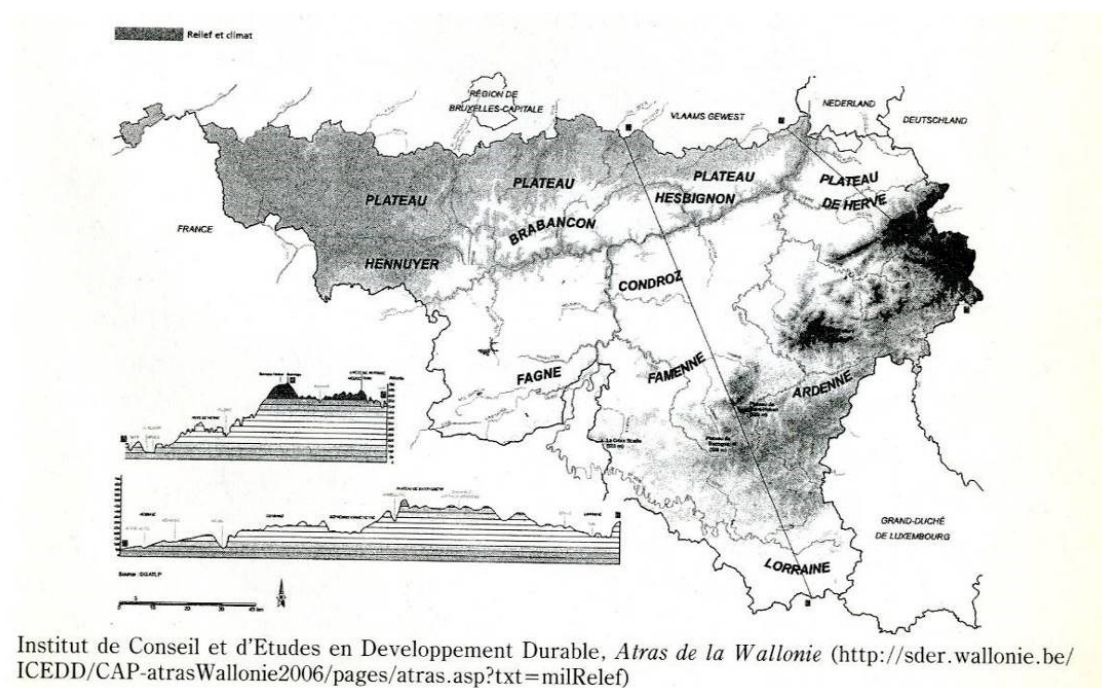


図4 ワロン地方の地形図

(12) ワロンの風景を丘陵地の景観によって価値づけようとする志向性は、視覚芸術（絵画・版画）の領域にも見られる。この時、差別化の戦略において顕著なのは、単にフランドルの平坦地に対して、ワロンの傾斜地を対置するだけでなく、アングル（視角）の変更が行われている点にある。一言で言えば、ワロンの風景は「丘の上から見下ろされる」。フランドルの風景画が、低い視点からの水平的な構図を取ることを好むのに対し、ワロンの風景は、高い地点から俯瞰するように描かれるのである。オーギュスト・ドネー（Auguste Donnay, 1862-1919）とフィリップ・デルシャン（Philippe Derchain, 1873-1947）の版画をその例示として挙げておこう。

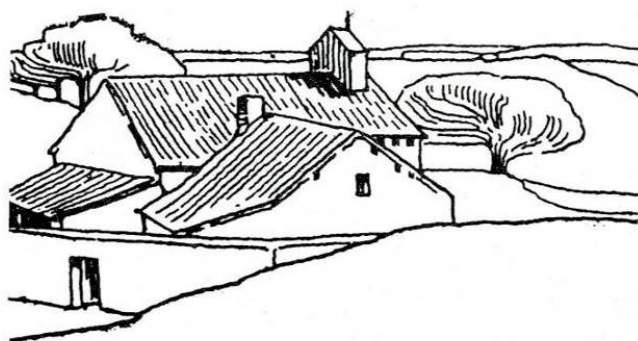


図5 オーギュスト・ドネー
(Parisse 1991 : 92)

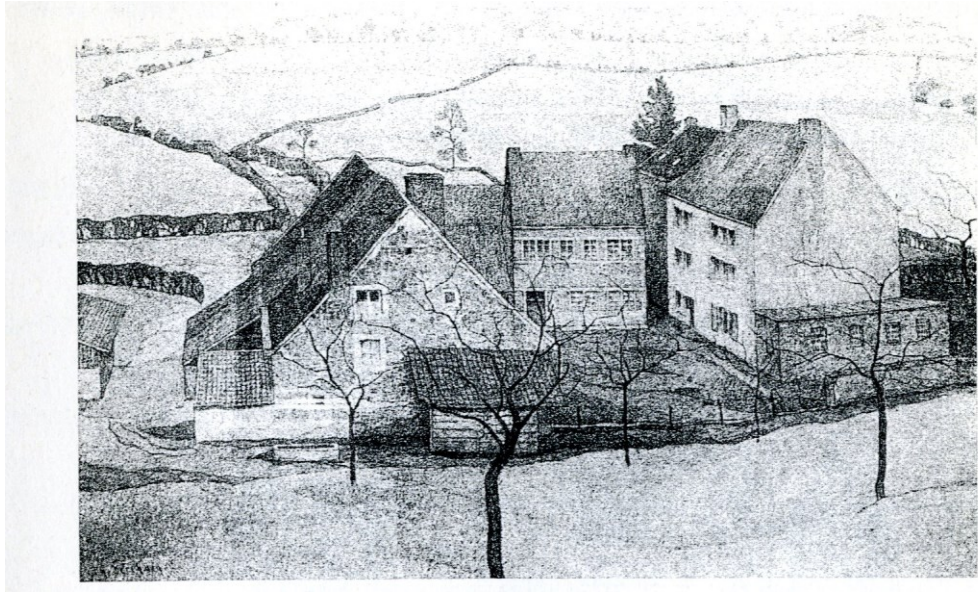


図6：フィリップ・デルシヤン、Ancien Moulin banal à Grand'Ry, Pepinster.
(Parisse 1991 : 177)

(13) ベルギーにおける年間の降水量は、ブリュッセル南部の気象観測地点であるユックル(Uccle)で、平均(1998年から2010年まで)805mmであり、その総量において特別に多いわけではない。しかし、0.1mm以上の雨が降る日は、207日(同じく1998年から2010年平均)を数えており、2日に1日以上ペースで雨が降っていることになる(ベルギー政府統計局<http://stabel.fgov.be/fr/statistiques/chiffres/environnement/climat/index.jsp>)。この傾向は、ワロン地方においても大きく変わることはなく、ワロン地域政府の機関であるSDER (Schéma de développement de l'espace régional) 刊行の *Atras de la Wallonie* によれば、「ワロン地方においては、年に160日から200日、すなわちおよそ2日に1日ずつ雨が降る」(<http://sder.wallonie.be/ICEDD/CAP-atrasWallonie2006/pages/atras.asp?txt=milRelief>) のである。

(14) ただし、描かれている樹木は必ずしも地域の植生を忠実に再現しているわけではない。例えば、ワロン地方でも広く目にすることのできるブナ(hêtre)はほとんど登場せず、菩提樹やポプラの頻度が高い。要するに、選択的に「絵柄にふさわしい」要素がピックアップされているのである。

(15) ワロン地方の巨木たちの姿をおさめた写真集『木々の記憶』(*La Mémoire des arbres*, 2003) において、バンジャマン・スタッセンは次のように記す。「人知れず、樹木はすでに記憶の保管庫であった。その誕生以来、季節めぐりくる痕跡はその幹の年輪の内に刻み込まれてきた。この書記として役割は、樹木が人に着想を与えるようにあらかじめ運命づけていたに違いない。樹木は人に、印を刻み込むのにふさわしい、樹皮と白太のあいだに位置する柔らかな皮膜を

提供し、この liber から本(livre)の原型が生まれる。ゲルマン系の言語でも同様に、ブナー-Buche, beech, beuk-が、本-Buch, book, boek-を生み出す。われわれの書物(bouquin)が boscus すなわち森(bois)に由来するのと同じように」(Stassen 2003: 11)。樹木は記憶の依代よりしろであり、その樹木が書を生み出す。こうして、木々と記憶との強い結びつきが、文字=言葉に媒介されていくのである。

(16) ワロン地方を産業的風景によって代表させる例として、20世紀初頭のワロン運動の機関誌の表紙を挙げておこう。

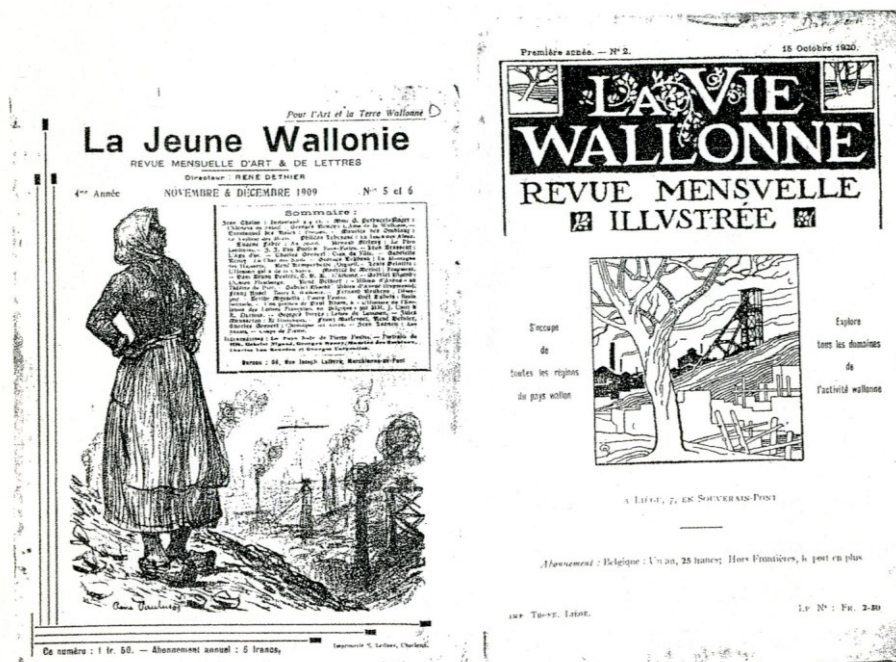


図7 : Pierre Paulus, 『若きワロニー』(La Jeune Wallonie, 1909, no.5 et 6) の表紙(左)
Auguste Donnay, 『ワロンの生活』(La Vie Wallonne, 1920, no.2) の表紙(右)
(Pirotte 1999 : 107, 117)

(17) 「ワロン」という地域へのこだわりが、フランス(語)文学の圏域において「周辺のな」、その意味において「地域主義的」な「ジャンル」に封じ込められていくということは、言い換えれば、フランス(語)文学の場における台頭の戦略が、「出自の周辺性の価値づけ」よりもむしろ、「パリ(フランス)」への同化の方向へとシフトしていくということである。

クリンケンベルグは、フランス・パリとの関係において、ベルギーの文学がたどった歴史的な局面の変化を、「求心的時期：ベルギー文学の自立性が強調された時期」、「遠心的時期：フランス文学制度への同化が強調された時期」、「弁証法的時期：二つの傾向が拮抗的な働きをする時期」

に区分している (Klinkenberg 1981, 1993a) (鈴木 2001)。前衛的モダニズムへの志向性が「地域性」を脱色していくようになるのは、「求心的時期」から「遠心的時期」への移行の過程を示す一事例でもある。

(18) アシル・シャベ (Achille Chavée, 1906-1969) は詩人であり、20 世紀前半のワロン運動の担い手のひとりでもある。ワロン地方の都市シャルルロワに生まれる。1927 年、W. チボウ (W.Thibaut) とともに、ワロン連邦主義同盟 (Union fédéraliste wallonne) を結成。文学者としては、芸術的創造による解放と思想的な解放の相同的な達成を求めて、シュルレアリムの運動にコミットする。1934 年グループ「切断 (Rupture)」を結成。ワロン地方の工業都市ラ・ルーヴィエールを拠点とした活動を展開する。(*Le Nouveau dictionnaire des belges*, 1998 参照)

第7章 モッケルとドネー

— ワロンの風景／魂をめぐる詩と絵画の交感 —

1. 詩と絵画の相互作用

前章において見たように、「ワロンの風景」を発見していく若き詩人たちのまなざしは、しばしば絵画の枠組みに媒介されるものであった。郷里の村の景観を前にして自分自身を画布に向かう絵描きの姿になぞらえた「ショキエ」の主人公 — それはダンブロンの自己像の投影であった — が典型的にそうであったように、彼らが目前の世界を美的なものとして見いだす時には、風景画にならって空間を切り取るという操作がなされていた。しかし、彼らの文学において、「ワロンの大地」を描き出すということは、単に絵画的な構図の中に視覚的要素を配置するというだけの作業にはとどまらない。その物質的な世界は同時に、民族の精神、「ワロンの魂」を宿す場所として現出するものでなければならなかったからである。

「魂」という直接には目に見えない実体を、「風景」という視覚的な現実の中に呼び覚ますこと。ワロンの文学は、象徴主義の美学を呼び寄せながら、この逆説的な課題に取り組もうとしていた。そして、まさにこの時にこそ、詩人や小説家にとって、絵画芸術は重要な参照項となっていたはずである。では、「ワロンの風景」を語るという営みの中で、視覚芸術は言語芸術にどのような示唆を与え、方向づけを示したのか。これが、探究されるべきひとつの問いである。

ただし、この問いは、美術から文学への一方的な影響関係において検討されるべきものではない。他方において、画家や彫刻家もまた小説や詩の言葉を参照し、そこに目に見える世界の読み取り方、あるいはその解釈の導線を学び取りながら作品を構成していくからである。

ここで、視野を少し広げて見れば、とりわけボードレールの登場以降、近代の画家にとっては詩人こそがみずからに対する最良の理解者であり、「特権的な対話者」(丸川 2011: 2)であったとすることができる。19世紀の後半から詩と絵画のあいだに成立したこの蜜月の関係が、なぜ、どのようにして可能であったのか。それはいくつかの位相において論じることができるだろう。

美学的な水準においては、近代の詩と絵画がともに、論理的思考の限界に触れる思考や感覚を言葉やイメージによって象るという並行的な試みとしてあったことが指摘される。他方、制度論的な水準では、絵画を読み語るというふるまいが、詩人にとって芸術家としての自己の卓越性 (*distinction*) を示す有力な手段としてあり、反対に画家たちは、詩人によって論じられ批評されることを通じて、自己の作品の正統性の獲得が可能であったのだ

と言えるだろう。しかし、絵画（視覚的なもの）と文学（言語的なもの）とが、このように相互参照的な関係に立つということは、必ずしも自明の事柄ことではない。J.-F. リオターールが論じたように、「形象」は「言説」の秩序に回収されるものではないし、「見えるもの」には「語りうるもの」の分節化の構造には収まらない「厚み」が備わっている（Lyotard 1971=2011）。少なくとも、「詩」は「絵画」の注釈ではなく、「絵画」は「文学」の挿絵（イラストレーション）には終わらない。二者の相互的な自律の中で、それぞれの表現領域が構成され、固有の限界が設定されるのである。しかし、むしろそれゆえに — 二つの表現形式が相対的に自律し、それぞれの限界の中にあるからこそ — 詩人は絵画を語り、絵画は詩人の言葉を借り受けることによって、「描きうるもの」や「語りうるもの」の彼方を指し示そうとするのかもしれない。いずれにしても、言葉と形象のあいだの同盟は、「美的なもの」をめぐるまなざしの特異な歴史的配置の上に可能となるものである¹。その上で、詩人にとっても画家にとっても同盟関係の形成が正統性の獲得に向けた戦略となりうる時、相互言及的な関係が追い求められていくのだと考えることができる。

同様の事情は、『ワロニー』に集った文学者たちとその周辺にあった芸術家たちのあいだにも見ることができる。ワロニーという地域を、固有の精神性を備えた風景的世界として創出していく営みは、視覚的表象と言語的表象との相互指示的・支持的な関係の中で進んでいったように見える²。では、その互惠的關係を可能にしていたものとは何であり、またそれは、どのような場 — 「文化的生産の場」 — の構造と言説の配置に依っていたのか。これが本章において検討されるべき問いである。

この問いを念頭に置いて、以下では、雑誌の主導者であったモッケルと、その周辺において最も重要な役割を果たした画家オーギュスト・ドネー（Auguste Donnay, 1862-1921）の交流史に焦点をあてる。特に、モッケルがこの画家の死を悼んで起草した小さなテキスト（*Auguste Donnay, souvenirs et reflexions*, Georges Thone, 1922）を取り上げ、そこから、ドネーにとってモッケルとの交友がもっていた意味、あるいは逆に、この画家との関係が詩人モッケルにもたらしたものを探り出していきたい³。この詩人と画家との関係を明らかにしていくことは、詩芸術とそれを導く美学がどのように絵画的表象の読解に依存し、同時にこれを方向づけていったのか、また、両者の相互作用を通じて構成されていく「風景」が、どのように「ワロンの魂」の現出を読み取る場となっていたのかをたどる作業となるだろう⁴。

2. オーギュスト・ドネー

まず、ジャック・パリシによる評伝『オーギュスト・ドネー ワロンの大地の相貌』（Parisise 1991）や『ワロン運動百科事典』の記載（Sabatini 2000）にしたがって、画家ドネーのバイオグラフィを簡単にふり返っておこう。

オーギュスト・ドネーは、1862年3月22日、リエージュの中心街サン・ジャン通りに生まれる。父ランベール・ドネーは装飾職人（*décorateur*）であった。母マリーは、オーギ

ュストを産んだ年の10月に死去。父ランベールはその後再婚し、新しい妻との間に3児をもうけている。オーギュストは、幼い頃から父親の工房に出入りし、職人としての仕事を間近に見ていたという。

オーギュストが10歳の時、ランベールの二人目の妻が死去し、父はブリュッセルに居を移す。この時、オーギュストは弟レオンとともに、リエージュ近郊のワレムにある寄宿舎に入れられることになる。そこから中等学校（コレージュ）へ通うとともに、リエージュの美術アカデミー（Académie Beaux-Arts de Liège）の夜間コースに登録し、絵画技法の基礎を学ぶ。1879年、17歳の時に、装飾家デルベックのもとで、施粋工（boiseur）、黒流し職人（marbreur）としての見習い仕事を始めている。職人としての修業と、画家としての修練を同時進行させる日々が始まる。

1880年ごろから、水彩画を描き始める。リエージュ近郊のカンケンポアの森やモンザン島でのスケッチを数多く試みる。美術学校で優秀な成績を収めたオーギュストは、1886年、アカデミーのコンクールに応募し、優勝する。奨学金を獲得し、1887年4月から5か月間、パリに滞在する。

87年8月、リエージュに戻り、リエージュのアカデミーの教授であったアドリアン・ド・ウィット（Adrien de Witte, 1850-1935）に師事しながら画家としての修養を続ける。他方、A. モッケル、J. デストレ、H. シェネー、M. シヴィル、P. ジェラルディ（Paul Gerardy, 1870-1933）など、リエージュまたはワロン地方を拠点として活動する若き詩人・作家や知識人たちとの交友を深め、『フロニー』、『フロリアル（*Froréal*）⁵』、『カプリス・レビュー（*Caprice-Revue*）⁶』、『フロンドゥール（*Frondeur*）⁷』、『ワロンの生活（*La Vie walonne*）』などの雑誌に表紙や挿絵を提供し、数多くの詩人・小説家、歴史家、民俗学者などの著作の装丁やイラストに関わっていく。その中で、女と樹木のモチーフを特徴とするイラストレーションの様式を確立し（図1, 2：『フロリアル』表紙、図3：『デコール』表紙）、他方では、ワロン地方の風景を主題とした水彩・油彩画、および版画作品を数多く制作することになる。

1892年、アルマン・ラッサンフォスの紹介で、フェリシアン・ロップスの知己を得、強い励ましを受ける。

1894年からは、オクターヴ・モース（Octave Maus 1856-1919）⁸に主導される「自由美学（*Libre Esthétique*）」展に出展。「自由美学」は、ジェームズ・アンソール、フェルナン・クノッフ、フェリシアン・ロップス、テオ・ヴァン・レイセルベルヘなどが組織していた「二十人会（*Groupe des XX*）⁹」を発展的に継承したものであった。1896年には、パリの「独立派展（*Indépendant*）」に出展。

1898年、ルイーズ・ライツと結婚。1901年、リエージュの美術アカデミーの教員となる。フランソワ・マレシャル（François Maréchal, 1861-1945）、アルマン・ラッサンフォス（Armand Rassenfosse, 1862-1934）、エミール・ベルクマン（Emile Berchmans, 1867-1947）らとともに、リエージュの美術界をリードする存在となる¹⁰。

1905年（リエージュにおいて「国際博覧会（L'Exposition Internationale）」が開かれ、同時に、「ワロン会議（Congrès Wallon）」が招集され、ワロン運動の闘士たちが集結した年でもある）、ドネーは「絵画におけるワロン感情についての所見（*Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*）」を起草。リエージュの美術アカデミーの教授として、ワロン運動の一翼を担う。同年、彼はウルト川沿いの山村メリー（*Méry-sur-Ourthe*）に居を移す。ワロンの地方の風景画を数多く手がけつつ、その風景を背景に聖書の物語を配した作品を試みる（図4：出エジプト記、図5：ベツレヘム到着）。1912年から14年まで、アスティエール教会にワロン芸術センターを創設するプロジェクトに参加。『聖ワレルの三枚画』を制作する。第1次世界大戦が打撃となり、元々虚弱であった体の状態を悪化させる。1921年7月18日、死去（享年、59歳）¹¹。



図1：『フロリアル』表紙（Parisse：53）



図 2 : 『フロリアル』表紙 2 (Parisse 1991 : 50)

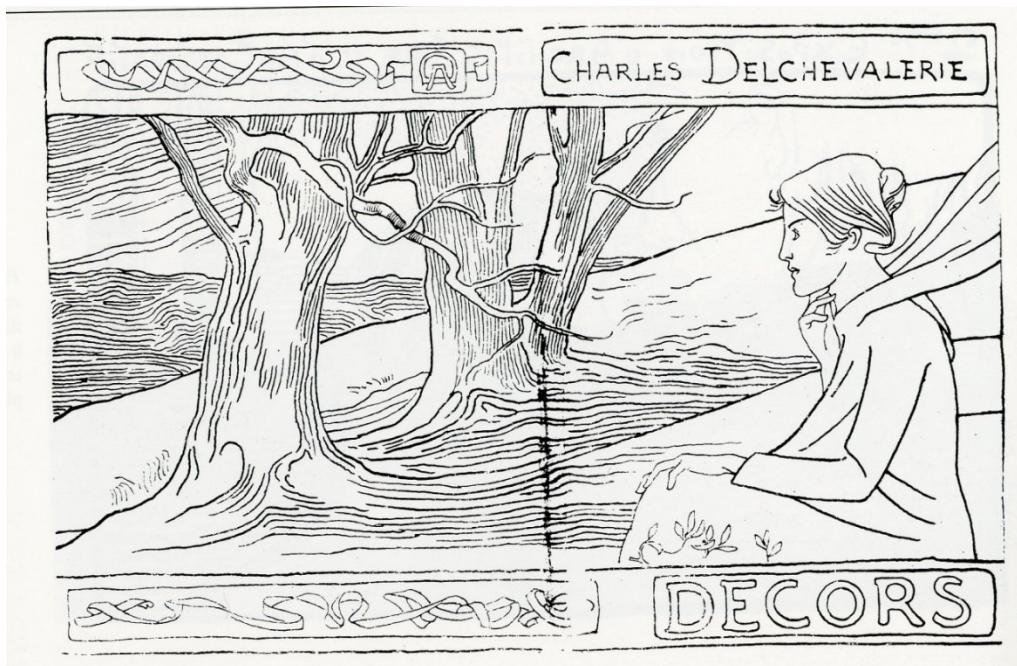


図3：『デコール』表紙（Parisse 1991：112）



図4：「出エジプト記」（1916年，Parisse 1991：241）



図5：「ベツレヘム到着」（制作年不詳，1930年出展，Parisse 1991：231）

3. パリの芸術場と地方の画家

ドネーはローカルな画家であった、とすることができる——その絵画的主題が、ワロン地方の風景やモチーフに限られていたという点でも、またその名が、ワロン地方、あるいはベルギーの美術界・芸術界を超えてはほとんど広がらなかったという点においても。彼はリエージュの美術界では相応に認められた存在であったし、ワロンの芸術にアイデンティティを与える上で重要な役割を果たした画家であった。しかし、その地域を越えた空間の中では、ロップスのような人気画家にはなれなかったし、クノッフやアンソールのような強烈な個性によって着目を浴びる芸術家でもなかった。確かに、パリの「^{アンデパンダン}独立派展」に出展したことはある。『アルマナック・ド・ポエット』に挿絵を提供し、（モッケルをとりまく）小さなサークルの中では称賛者を得ていた。しかし、「フランス美術史」に足跡を残すような「巨匠（*maîtres*）」の仲間入りをしたとは言い難い。その意味で、ドネーは「郷土の芸術家」であった。

モッケルは、ドネーの死後に刊行された回想の中で、次のように記している。

愛されたと言え、オーギュスト・ドネー以上に愛された人はいない。しかし、彼は十分に尊敬されたと言えるだろうか。彼のことを熱く称賛した多数の芸術家や文化人の一群を除けば、彼の周辺でも、それだけの価値があるとは感じられていなかったことだろう。そして、さらに離れた地域では、この高貴なイデアリスト、このあまりにも慎み深く、そしてきわめて独創的であった創造者は、よく知られないままにとどまった。

(…)

彼が挿絵を寄せた本の大半はリエージュの著者の手になるものだったし、それらの本が生まれた町においてさえ、必ずしも良く知られたものではなかった。限られた部数だけが刷られ、事情に通じている人たちの小さな世界の中では大事にされてはいたものの、ベルギー全体の公衆には、ましてや、国外の公衆には知られていない。ドネーの絵画作品に関して言えば、リエージュの外では、全部でも十かそこらのものしか売れていないのではないかと思う。

(Mockel 1922 : 49-50)

もちろんモッケルはここで、この画家の名声に限られたサークルを超えては広がらなかったことを不当だと主張したいのである。しかし、その執筆の意図がどうあれ、制度的な卓越化の感覚に優れたこの詩人は、ドネーという存在が「リエージュの芸術家」以上のものにはならなかった事実を正確に観察し、報告している。

ドネーについての回想や評伝の中では、その成功の限定性は、彼の「性格」に帰せられることが多い。「内気」で「控えめ」で「謙虚な」男であったドネーは、その類い稀なる才能にも関わらず、人を押しつけて舞台の中心に立とうとするようなことを一切しなかったのであると (Des Ombiaux 1907, Mockel 1922)。しかし、ブルデューの場の理論を適用してみれば、彼の名声が相対的に限られたものにとどまった理由は、当時の画壇 — 芸術場 — の要求に対してドネーが備えていた諸資本 (経済的・社会的・文化的資本) の乏しさに求めることもできる¹²。

パリを中心とする「芸術場」の構造に対して、リエージュ出身のこの画家が、その「台頭」を可能にするだけの資本を持ち合わせていなかったということ。それはドネーの留学時のエピソードからもうかがい知ることができる。

先述のようにドネーは、リエージュの美術アカデミーのコンクールに優勝し、奨学金を得て、1887年の4月から8月までパリに滞在する。それは、彼にとってはじめてリエージュとその近郊を離れる機会であった。頼るべき知己もなく、一通の紹介状もたぬまま、「世界の首都」に足を踏み入れた若者は、動き続ける大都市の生活に圧倒され、身の置き所のなさを感じる。それでも、ルーヴルをはじめとする美術館に通い、古今の傑作を目の当たりにし、^{アンデパンダン}独立派展でアカデミーの規範に反旗を翻す芸術家たちの作品にはじめて触れる。モネ、ラファエリ、ベナール、ロップス、カザン、ロダン、スーラ、シスレー、ピサロ…。「前衛」の運動が、たえず新しい可能性を創出し、正統性の承認をかけて競い合う光景が、このベルギーの地方都市からやってきた芸術家志望の青年の前にくり広げられていた。

しかし、百花繚乱とも言うべきこのパリの画壇 (芸術生産の場) に足を踏み入れて、彼はそこに自分の進むべき「可能性の空間」(ブルデュー)を見いだしたわけではなかった。むしろあまりにも多くの流派がしのぎを削る状況を前にして、ドネーは自分が何をすればよいのか分からぬまま、強い不安にとらわれていく。すでにパリの画壇において名を成していたベルギー出身の画家アルフレッド・ステヴァンス (Alfred Stevens, 1823-1906) を

訪ねてはみたものの、芸術を志すことはあきらめると、そっけない言葉をかけられるばかりであった¹³。同年 8 月、オーギュスト・ドネーは、自分自身の進むべき道を疑いながらリエージュに戻ってくる。モッケルの回想によれば、この滞在から得たものは「大都会の喧騒は自分には向かないという確信」(Mockel 1922 : 14) だけであったとドネーは自ら語っている。デルシュヴァルリの言葉を借りれば、このパリへの旅がドネーにもたらしたものは「大きな眩暈 (le grand étourdissement)」(Sabatini 2000 : 507) に他ならなかったのである。

ブルデューの理論枠組みにしたがえば、「芸術生産の場」において「卓越性」を発揮するためには、さまざまな様式や美学がしのぎを削り、「正統性の承認」を賭けた闘争をくり広げている状況に対して、その歴史的構造を読み解き、常に「新たなもの」として現れる「可能性」を見通していくような「目」を備えていなければならない。そのような「卓越化の感覚」を身に着けている主体は、既存の「権威」に対する反抗の身振りとともに、現状においてすでに認められている諸様式の「一歩先」にある可能性を切り開き、「場」の構造を刷新するような「次の一手」を打つことができる。それが、近代的な「芸術場」における台頭の条件なのである。

1887 年、20 代半ばのオーギュスト・ドネーは、そうした「前衛の旗手」としてパリという舞台に乗り込んでいったわけではない。その時点でのドネーの姿を、のちにモッケルは次のように記している。

パリは彼の目にまばゆく、しかし彼をすくみ上らせた。彼は大都市の喧騒に恐れおののいた。カフェに入っても、当時の流行の先端に行く飲み屋に入っても、彼はみじめに居心地が悪いだけだった。誰もが自分のことしか頼みにしない人々の中であってよそ者であること、その一方で彼自身はまだ自分が何者であるのかを探しており、自分の力に自信をもてずにいた。美術館においてさえ、どうしていいのかわからなかった。たがいにしのぎを削る、たくさんの傑作、たくさんの流派。それらはすべて、彼のまだ若い脳裡においては、耐えがたい喧騒をなすものであった。彼はそれを称賛した。自分にできる限り。時には、自発的に芽生える衝動によって。また時には、単なる義務として。しかし、すべては次第に混沌としていった。次々と生まれる印象が互いにぶつかり合い、溶けて混ざり合っていた。(Mockel 1922 : 13-14)

しかし、もちろん、この混沌とした世界の中に投げられた若者も、自分なりに、何をよしとし、何を遠ざけるべきかを必死に判断しようとしていた。では、この時点で、彼が好ましいものとして受け取ったのは、どのような画家の作品だったのだろうか。「この時代の画家では（誰が印象に残ったのか）？」というモッケルの問いかけに、ドネーは次のように答えている。

「名前をあげることができないな。あまりにも多くの才能がいて。これは嫌だなと思う人もいれば、思わずすごいと思わざるをえない人もいる。僕は、茫然としてしまって……。でもシスレーがいるね。とても力強い、けれどまだあまり論じられてない。ただ、僕とは少し違いすぎる。印象派の絵描きたちは、その作品を見いだすに値すると思う。彼らは恐ろしい才能をもっている。でも、それはずっと遠くにある芸術だ。僕はといえば、僕はドラクロワやコローがよいと思った。生きていた画家の中では、カザンもよかった。彼は真摯な画家だ。彼の絵は、公衆にこびて訴えるところがない。少し控えめすぎるように見えるかもしれないけど、小さな作品の中で「大したことをやってのける」ことができる。それから、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ。だれよりも、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌかな」(ibid.: 14)

すでに 1860 年代から¹⁴フランスの美術界において「前衛」を体現していた「印象派」の画家の中から、特に着目されるべき存在としてシスレーの名前が挙げられている。絵画技法を刷新し美的感性を書き換えてきた「印象派の絵描きたち」を、ドネーもまた注目すべきものと受け取っていたのである。だが、印象派の感性は彼自身のそれからは遠いところにあるものでもあった。むしろ彼が親近感を覚えたのは、ドラクロワ(1798-1863)やコロー(1796-1875)であり、カザン(Jean Charles Cazin, 1841-1901)やピュヴィ・ド・シャヴァンヌ(Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898)だったのである。

ドラクロワやコローがフランス近代絵画の革新者であったことは言うまでもない。しかし、1887年の時点で、このフランス・ロマン主義絵画の体現者とバルビゾン派の写実主義者はすでに伝説的な存在である(そして、二人はすでに故人である)。ここでその名をあげるとは、むしろ自分自身の趣味の「保守性」を示すことにもなりかねないし、地方都市の美術学校(アカデミー)の教育の影響を脱しきれていないことのしるしだと言われるかもしれない。

その意味でも、ここで着目すべきは、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌとカザンの名前である。イタリアのルネッサンス期以来のフレスコ画の影響を強く受け、壁画装飾の領域に力を発揮したピュヴィ・ド・シャヴァンヌは、1880年代には相当の名声を博している存在であったが、同時に分類しがたい芸術家でもあった。彼の作品は、その技法においては古典主義的な一面をもち、その主題においてはロマン主義的な物語性を感じさせる。それは、一方において、ミケランジェロのそれを思わせる力動的な均整を示し、他方では、ゴーギャンなどからの影響のもとに、大胆な構図の中に民衆的な生活を描き出している(例えば『貧しき漁師』、1881年)。また、さらに若い世代のモーリス・ドニ(Maurice Denis, 1870-1943)などにも影響を与え、「象徴主義絵画」の先駆者としても位置づけられることになる。彼はアカデミー派と前衛派の双方の関心を引きつける稀有な存在であり、特定の流派の中に位置づけられない個性の体現者でもあった(Petrie 1997 参照)¹⁵。

他方、カザンは、写実主義から印象派への流れの中にあつて、相対的に見れば周辺的な

位置にあった画家だと言えるだろう。ただし、二人のあいだには、直接の影響関係もあった。聖書の場面から主題を取った 1870 年代から 80 年代のカザンの作品 (*Voyage de Tobias*, 1878、*Judith at Prayer*, 1883) は、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌの壁画のインパクトの下に描かれたと言われる (Turner 1996 : 122)。

いずれにしても、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌとカザンという二人の名前は、ドネーという画家の「趣味 (goût)」を考える上でも、この時代の画壇 (芸術生産の場) に対する彼の位置取りを見定める上でも、重要な手がかりを提供している。

まずはじめに、二人がいずれも宗教的な精神性 (spiritualité) を主題化する画家であったことに着目しておこう。カザンは主に風景画を、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌは神話的・歴史的世界に題材をとった壁画などを得意としていたという違いはあるとしても、両者はともに、見えるものを通じてその彼方にある精神的世界の現出 (あるいは暗示) に賭けようとする芸術家であった。そして、その点にも連動して、純粋な知覚の探求という近代絵画のひとつの趨勢に対して距離をとり続け、それゆえに独自の位置を占めようとしていた。おそらくこの点は、「印象派」という言葉で括られてきた当時の美術的潮流との対照において、特にピュヴィ・ド・シャヴァンヌに即して把握されるべきものである。

印象派の美学を一律のものとして語ることはできないとしても、その多様な芸術性をゆるやかに束ねている傾向は、私たちが「何ものか」として把握していく世界を、その時その場の主観的な現れに引き戻して、現実が現実として見えるということをそれ自体において主題化していく点、さらにはこれを絵画技法の問題として問い直していくという点にあったと言えるだろう。例えば、モネの風景画に代表されるように、現実世界の現れをその時点において刻々と変化する「光の効果」へと還元し、移ろいゆく「一瞬の印象」を固定化しようとする試み。この時、後期印象派のような「点描」にまでは至らないとしても、全体的な傾向として、物が個物として有している「輪郭」の存在は自明のものではなくなり、視覚的現出の場においては光の揺らぎとともに周囲の世界との境界が曖昧なものとなり、物は一種の流動体となる。もちろん、その際にすべてを光の印象に還元してしまうのか、それともその見えるものの奥に「マッサ」としての物質的実在を浮かび上がらせようとするのかによって、大きな技法上の差異が生じることにはなる。しかし、いずれにせよ、「印象派」の絵画は「物」が同一性をもって、確かな輪郭をもって存在することをひとまず疑ってかかるところから構成されてゆく。このように、「今ここ」の主観的リアリティを重視するがゆえに、個別対象物に備わる時間を超えてゆるぎない「本質」を描こうとする志向は、遠ざけられていくのである。

ピュヴィ・ド・シャヴァンヌの絵画は、写実性 (目に映る世界の表象) の探求の中で「今ここ」における一回限りの「印象」に向かっていく傾向とは、明確に一線を画している。彼の作品においては、明確な輪郭線によって事物や人物が象られ、構成や形状における美が探求され、その「形」、とりわけ人間の「シルエット」において強い「精神性」を感じさせるものになっている。目に見える世界を構成する個物の存在の充実と、それらの配置に

よって生まれる緊張感が、絵画的な美しさを自立的に提示しながら、それを通じて、しばしば寓意的に、目には見えない「魂」の所在を伝えようとする（図6：「聖ヨハネの処刑」）。

他方、カザンの絵画は、その多くが外光の下にある現実の風景の模写にもとづくものである。しかし、少なくともそのいくつかの作品においては、同種の美的緊張と、おそらく「宗教的」と言ってよい「精神」の暗示が求められている（図7：「その日の労働を終えて」）。「目に見える現実」「感じ取られる具体的なもの」の彼方に、透視される精神的な世界が広がっている¹⁶。「線」と「形」による「魂」の形象化。それは、百花繚乱のフランス絵画シーンの中から、ドネーが特に彼らの名をあげてみせたこととの関わりにおいて、目を留めておくべき二人の共通項である。

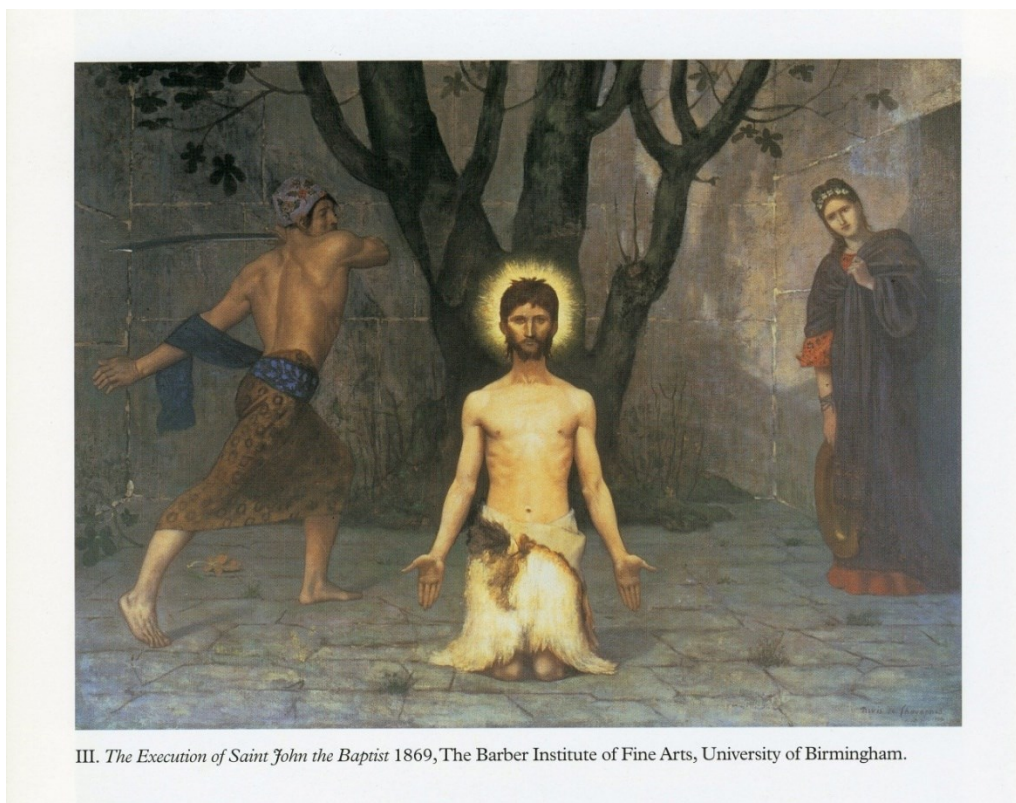


図6：ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ 「聖ヨハネの処刑」（1869年, Petrie 1997：82）



60. CAZIN: *The Day's work done* 1888. Musée d'Orsay, Paris.

図7：カザン「その日の労働を終えて」（1888年，Petrie 1997：108）

このようにして見れば、ドネーもまたドネーなりに、混沌とした状況に相對して、みずからの選り取るべき道筋を探り当てようとしていたことになるだろう。穿った見方をすれば、1887年時点において、それまで對抗的芸術運動を牽引してきた「印象派」はすでに急進性を失いつつあり、個々の芸術家たちが拡散的にそれぞれの方向を模索し始める時期にあっていたのであり¹⁷、ドネーもまたその歴史的な場面に立ち会って「次の一手」を模索していたと言えるかもしれない。しかし、少なくともこの時点では、彼は目前に垣間見られた「可能性」をはっきりと認識しえていたわけではないし、確信をもって新たな様式の探求に向かっていたわけではない。先述のように彼は、むしろ時代の潮流に対する自分自身の「趣味」の周辺性を感じとり、方向性を見失ったまま、パリからリエージュへと戻

ってきたのである。

ドネーとモッケルとの最初の出会いは、以下に見るように、パリ留学以前にさかのぼるものであるが、少し幅を取ってみれば、画家が混迷と模索の中にあるこの時期に交流が始まったと見なすことができる。では、モッケルはドネーの芸術家としての軌道をどのような方向へ導くことになったのだろうか。

4. モッケルとの出会い

モッケル自身の回想によれば、彼がはじめてドネーに出会ったのは、1886年、すなわち彼らが『ワロニー』を刊行し始めた年の秋のことであった（創刊号の刊行は、1886年6月である）。リエージュの街中のある店先に飾られた一枚の画布にモッケルが目を留めたことがそのきっかけであった。彼は、その作品の印象を次のように語っている。

若い画家たちの作品をよく受け入れていたある店のショーウィンドウに、ドネーは、一枚の絵を展示したばかりであった。それは、シンプルで心に滲み入るような魅力を備えた風景画『みぞれ雪 (Neige fondante)』であった。この芸術家は、現実の事物を正確に描き出すだけではまったく満足していなかった。彼はそこに感情 (*le sentiment*) を表現していた。そう、それは自然でありながら、物質的な物言わぬ自然ではなかった。人里離れた場所の沈鬱さ (*mélancolie*) の中に、魂が静かに歌っていた。

そして、それは私たちの国のものだった (*de chez nous*)。私たちの国。画家のまなざしは、私たちの土地から生まれる、まだ漠然としていた無数の印象を、私の若い心の中で確かなものにしていて。私はドネーの内に、親しい友の精神を感じていた。それは、ワロニーの大地が私自身に語りかけていたもののすべてを、私が言葉によってなしえていたよりもずっとうまく、この上なく純真に読み取ろうとするものであった。 (*Mockel op.cit. : 10*)

回想的な記述であるために、いささか明晰すぎる形で第一印象の再構成がなされているかもしれない。しかし、「ワロンの芸術」の構築を志して仲間とともに雑誌を立ち上げたばかりであった若き詩人が、目前の絵画に「親しい友の精神」の体現を感じ取ったことを疑う理由はない。そこには強い精神性を帯びた「自然」、「魂が静かに歌って」いるような「大地」の相貌が見えていた。画家の絵筆は、そこに「事物」を描き取りながら、「感情」を表出することに成功していた。モッケルはそこに、ワロンの画家の出現を看取していたのである。あるいはそれは、モッケルが「ワロンのもの」に関する観念 (*notion*) を形成する過程でこの画家との出会いがあった、ということかもしれない。その絵画的世界の解釈を通じて、「ワロンの芸術」についてのヴィジョンがより鮮明に像を結んでいったという一面もあるだろう。いずれにせよここには、画家と詩人のあいだの「照応関係 (*correspondance*)」が生じていた。言い換えれば、「ワロンの魂」の形象化の企てにおいて同盟すべき芸術家の存在を、モッケルは瞬時に嗅ぎあてたのである。

そして、行動の人であるモッケルは、さっそく知人からの紹介を得て、この画家のアトリエを訪ねていく。それは「リエージュの大学通りの狭い家の屋根裏部屋」に構えられていた。らせん階段を上がって、天板を押し上げたところに広がっているその小さな空間は、「穏やかに静かで、その簡素さの極みにおいて強く心に訴える魅力をもっていた」。ほとんど家具のないアトリエには、それまでに描き上げられた作品や制作中の画布が、無造作に並べられていた。その中に、「不器用な」身振りの、けれどもそこに「優雅さをともなわな

いわけではない」芸術家が、物静かにたたずんでいた。モッケルはそこに「何かしら賢明なもの、思慮深きもの、魅力的な率直さにもかかわらず屈折をはらんだもの」を感じ取っていた。その相貌には、「ある種の宗教的な感情、行為を恐れるような孤独者のためらい」(*ibid.* : 12) があった。

モッケルはその後たびたび、この大学通りのアトリエを訪ね、大学の法学部の講義を「さぼって」長い時間を過ごすようになったという。そこには、画架に向かうドネーの作業をモッケルが煙草をふかしながら眺めているような、静かな交流の時間が流れていった。「静かな言葉のやりとりが少しずつ生まれては、また長い休みにさえぎられた」。ドネーはその沈黙から「一瞬目覚めては、またそこに落ち込んでいくのだった」。「けれども、そんなふうにしてゆっくりとした思考の交感があった。あるいは、感情の相互浸透と言うべきだろうか」(*ibid.* : 17)。そこには、詩人のまなざしの下で制作を営む画家の姿、逆に、絵画制作の現場に足を踏み入れ、その「創造」の目撃者あるいは庇護者としてふるまう文学者の姿を思い浮かべることができる。

モッケルのこうした回想は、自分がこの画家とどれほど親密な関係にあり、どれほど深い敬意を抱いていたのか、そして自分がいかにドネーの芸術を理解していたのかを語ろうとするものである。実際、(少なくともこの「回想」の一文では) モッケルは、ドネーの芸術の「本質」を誰よりも(時には、この画家が自覚している以上に) 知る者としてふるまっている。言い換えれば、その時点での「芸術生産の場」においてドネーが取得すべき位置を指し示し、彼を導く役割を自任しているのである。

では、モッケルはこの画家の発揮すべき個性をどのように語っていたらうか。

5. 「解釈者としての芸術家」

ドネーに対するモッケルの理解においては、二つの要素、ただしこの詩人の目から見れば結局はひとつの本質に関わる芸術的資質が強調されている。

ひとつは、「解釈者 (interprète)」としての芸術家という位置づけ。それは、^{レアリズム}写実主義からの距離として現れてくるものであり、ドネーがリエージュにおいて師事していたアドリアン・ド・ウィットの教えが、いかにこの若き画家にとって有害なものであるのかを語る形で提示される。モッケルによれば、ド・ウィットは「非常に誠実ではあるけれど、かなり幅の狭い才能をもったデッサン画家であり水彩画家であった」。彼は「自然を直接に描き取る練習を推奨した。しかし、彼は自然を克明に写し取るということ以外の野心をほとんど

ど認めていなかった」。この師が推奨する「あまりにも細部を穿つような写実主義^{レアリスム}」は、ドネーのような「絵画の詩人」には「危険な影響力」を及ぼすものであった。実際、ドネーはド・ウィットの指示にしたがって、産業的な風景の中の労働者（鉱山で働く女）の姿を写実的に描き取ろうとする作品に取り組んでいたが、モッケルに言わせれば、それは「退屈な＝色褪せた（terne）」なものにしかなりえなかった。この画家がどれだけ「鉱婦」の姿を「生き生きとした」ものに仕上げようとしても、それに必要な「力強い荒々しさ」は「感傷的で優しいオーギュスト・ドネー」のものではなかった。ドネーは、「伝説の語り手としての、光と美に驚きそれを愛する者としての彼自身の目を魅了するにはふさわしくない場面」を描かなければならなかったのである（*ibid.* : 24）。

もちろん、写実主義者としての力量の欠如は、反面において、ドネーの「傑出した芸術家」としての資質を証明するものである。だからこそモッケルは、ドネーに「自分自身のまま」であること、「模写画家（copiste）」を目指すことをやめ「解釈者」であることを要求する（*ibid.*:25）。「解釈者」としての芸術家。それは、他方において、既成の「観念」を例示するために「具象」を構成する「イデオログ」としての役割からも決定的に区別されるものである。「真正」なる芸術とは、「真の自然（Nature）が魂とその眼によって探究され、そこに人間性の刻印をとどめる芸術である」（*ibid.* : 21）。そのような芸術は、「身近な物（objets les plus familiers）に着想を得るとしても、決して厳密な意味で写実主義的なものではない」。それは、「事物を写真のように写し取るものではない」。それは「芸術自体の熱によって、事物を活性化し、事物を解釈することを通じて、それを生まれ変わらせる」（*ibid.* : 22）。ドネーは「このような詩と熱気を帯びた」芸術のために生まれたのだと語られるのである。

そして、この「解釈者」としての資質は、もうひとつの要素、すなわち「ワロンの芸術家」としての性格に直接結びつくものである。モッケルは、ドネーに対して次のように語りかけている。

あなたはワロンです、わが友よ。目の前に生きているモデルや風景にそって制作されたい。そこにあなたはいつも、あなた自身であるものを織り込むことができる。でも、あなたは何よりも、あなた自身の作品を描き、創出し、作り上げるために生まれてきたんだ。描いてください、友よ、描いてください。そうしてあなたがご自身の筆をふるう時には、素直な気持ちで、装飾的な絵画（la peinture décorative）に向かったらいいのです。それがあなたには向いています。それがあなたを待っています。（*ibid.* : 25）

物質的世界の相貌（その色彩や形態）を「外部」から観察し描き取っていくような芸術を「フラマン」のものに見なし、これに対して、目前の事物の内に「精神」と「魂」の発現を感受する心性を「ワロン」のものとして対置する図式が、モッケルの内に構成されつつあったことは先に見たとおりである。モッケルがドネーに、アカデミーの教育に背いて

でもリアリズムから距離を取るべきであると進言する際、彼はこの「二項対立的」な図式をもちだし、取るべき道に迷っていた芸術家を「ワロン」の陣営に呼び込もうとしている。こうした民族的個性の発露にこそ、この画家が進むべき道筋があるのだと指示されているのである。ここでモッケルが使っている「装飾的」という言葉は、「装飾職人」として彼の出自に言及しながら、窮屈な写実主義の枠にとらわれない表現の可能性を示すものである。ただしそれは、決して華美な彩りを求めるものでもバロック的な変形や粉飾の過剰をうながすものでもない。そうではなく、一方においては、詩や物語の挿^{イラストレーション}絵において求められるような、「本質」を簡潔に例示するような形象の追究、あるいは建築的装飾がそのような、「形」の追求によって「精神性」を体現するような芸術を指すものとして受け取ることができる。そのようにして、見えるものの中に内面的なものが直接映し出される時、「形象」は「象徴」^{サンボル}としての光輝を帯びる。モッケルがドネーに求めているのは、そうした精神の発現を具象の内に探求する「ワロン」の芸術なのである。

年少の詩人であるモッケルからの示唆、あるいは指導を、ドネーが内心でどのように受け止めていたのかは分からない。しかし、モッケルは自信に満ちた口調で、自分の助言や支援こそがこの稀有な才能を開花させたのだと言う。そして、実際に、その後の作品において達成されたものや、その言動を見るならば、「ワロンの画家」という性格づけがこの画家の芸術生産を方向づける指針となり、ドネー自身もまたそれを進んで引き受けていったと言うことができるだろう（1905年の「ワロン会議」において彼が「絵画におけるワロン感情」とは何かを語る役割を担っていることがそれを端的に示している¹⁸。また、モッケルがこの画家に添付したラベルとそれともなう解釈枠組みが、この画家をめぐるその他の言説にも反復されていることを確認することができる¹⁹）。

モッケルが回想において語っていたように、この時期のドネーは「自分がまだ何者であるかを探しており、自分の力に自信をもてずにいた」（*ibid.* : 14）のである²⁰。とりわけ、生き馬の目を抜くパリの画壇の厳しい競争の現実に直面し、いささか恐れをなしてリエージュの町に戻ってきた時には、ドネーは「取り乱し、途方にくれ、茫然としていた」（*ibid.* : 13）。他方で、郷里の美術学校での教えは、自分自身の資質を開花させてくれるものとは思えなかった。この五里霧中の状況の中で、すでにパリの作家たちのあいだでも評価を得つつあった同郷の詩人から寄せられる評価と助言は、単に画家を勇気づけただけでなく、少なくともひとつの確かな制作上の指針を与えてくれるものと感じられたに違いない（リエージュにおけるモッケルは、パリの審級を代弁し、その影響力をこの地方都市に媒介する役割を果たしている）。オーギュスト・ドネーは、パリを中心とした芸術生産の場の中心に躍り出るのでもなく、他方で地方社会の現実を忠実に写し取るのでもなく、ワロンの土地の精神（魂）を体現する画家として、リエージュという町にその活動の場を見いだしていくことになる。それは、いくつかの面において、モッケルたちの文学が目指そうとしていた様式を学び取り、それを絵画の領域に引き移して構築しようとする試みへと、ドネーを導くことになる²¹。

ただし、ここで留意しておくべきは、モッケルの導きは決して、ドネーの絵画を厳格な「象徴主義の美学」に従属させるという帰結をもたらすわけではない。先に見たように、モッケルの象徴主義の理論を突き詰めていけば、芸術は「観念」を暗示する純粋な「形式」へと昇華されねばならず、その点で「音楽」を範列とするものである。視覚芸術がこの理想を忠実に探究するということが可能性としてないわけではない。しかしそれは、オーギュスト・ドネーという画家の「資質」や場の中での「立ち位置」、さらには「戦略」から見て、必ずしも適合的なものではない。M. デゾンビオーは、その点において象徴主義の理論との接触は、若き芸術家たちにとって「危険」(Des Ombiaux 1907 : 53)なものであったことを的確に指摘していた。「ドネーもまたいくらかこの [危険な] 道に惹かれていたのである。しかし、幸いなことに二人の守護天使が彼を見張っていてくれた。それは、彼の無邪気さと慎み深さであった」(ibid. : 53)。そして、ドネーを「絵画芸術」に固有のものを追求していく道に引き戻す上で、ロップスとの出会いと、この芸術家による助言があったことを指摘している。それによれば、ロップスはドネーに対して、「観念」の「象徴化」を追い求めるとしても絵画には固有の限界がある、「観念は過ぎ去ってしまう (L'idée passe.)」ものであり、「絵画は、その形式の美によって、その造形的作品に内在する価値によって、それを生き延びねばならない」と語ったのである (ibid. : 54)。

このデゾンビオーの指摘を加味してみるならば、ドネーはモッケルとロップスという二人の先導者の助言を経て、「造形的」で「視覚的」な表現において「観念的なもの」を体現する、という課題に留まり続けることになる。だが、先にも論じたように、そうであればこそ、絵画芸術の企て（見えるものの中に見えないものを現出させる企て）は、文学者たちにとっても重要な参照枠組みを提示するのである。

6. 線と形

では、その絵画としての技法的特徴において、ドネーの芸術はどのような様式 (style) の確立へと向かったのだろうか。ここでは、モッケルによるドネー論を参照しつつ、「魂」という目には見えないものを視覚的表象において表すことがどのようにして可能になるのかという問いを念頭に置き、その絵画的技法の特徴をとらえ直してみることにしよう。

その点でまず着目されるべきは、(先に印象派との差異において確認したように) ドネーの絵画が「線」による「形」の構成の探求を手放さなかったこと、その意味で彼が「線描」の画家であったことにある。

その個性が最も鮮明に発揮されるのは、樹木や女の形象を寓意的なモチーフとして描き出す作品においてである。『ダイアナ』と『赤い女』と題された二枚の画布を見てみよう。



図9 : 「ダイアナ」 (制作年不詳, Parisse 1991 : 41)

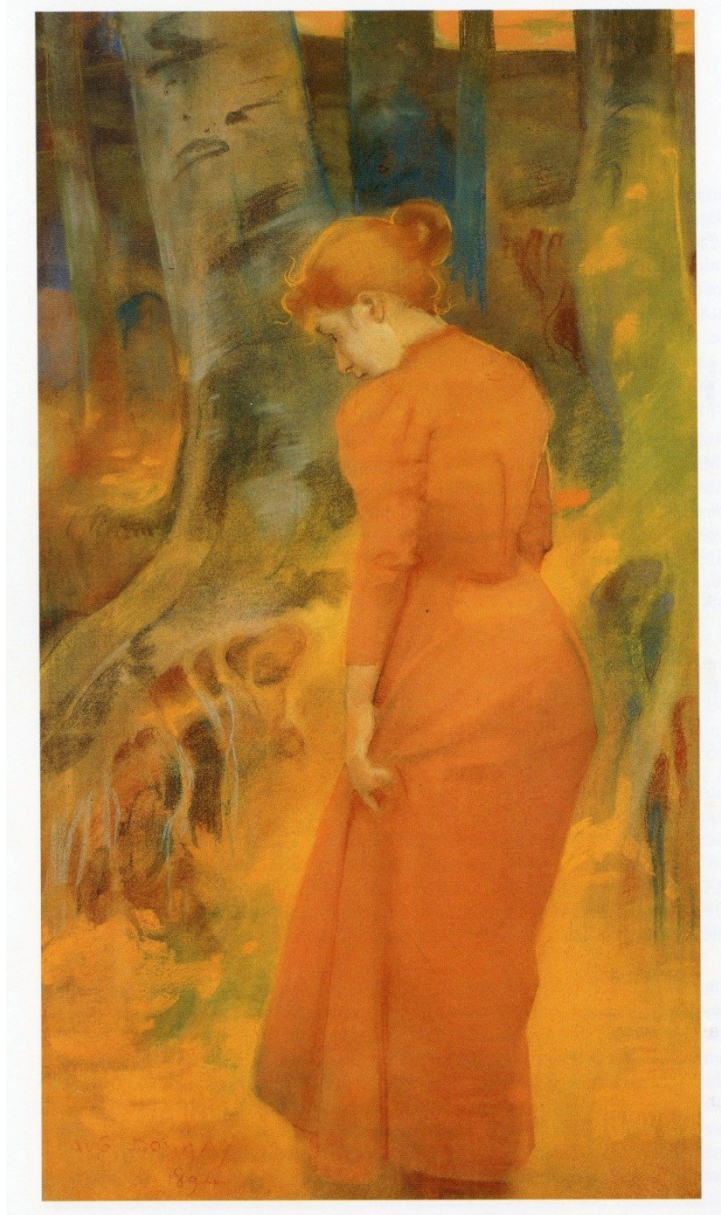


図10：「赤い女」（1894年，Parisse 1991：48）

いずれにおいても、前景にはひとりの女が作品の主題として描き出され、その後景には、相応の重量感をもって、大地に根を下ろした樹木が見える。その女は、一方の作品では神話的な存在であり、他方では同時代の女性のそれと思われる装いを見せている。しかし、どちらの作品も写実的に現実を再現することを目指しているわけではない。「女」と「樹木」は、寓意的または象徴的に、その世界の背後（外部）にある「精神的なもの」を示唆する形象である。「女」のまなざしが、画布の中の一点に照準を置くのでもなく、絵画を鑑賞す

る者に向かって投げかけられているのでもなく、「外」のどこかに向けられているのは、その意味で示唆的かもしれない（『ダイアナ』は右後方をふり返って見ており、『赤い女』は後ろを向いてうつむいている）。「女神」が現実世界を超越したものの寓意であることは言うまでもないが、もう一方の女も、その色彩（赤一色に染まっている）によって、現実の光の下に見えるがままの人間の姿ではないことが示されている。

これらの作品において、形象がもつ「喩」としての機能（描かれていないものを指し示す力）が、とりわけ、描かれている対象（特に「女」）のゆるぎない造形、文字通りの意味での「形」の構成に依存していることは疑いえない。二作品を比較して見れば、より「装飾的」でイラストレーション（挿絵）の技法に近い『ダイアナ』に対して、『赤い女』では「^{サンボリック}象徴的」な暗示が目指されている点に違いがある。しかし、明確な輪郭線によってゆるぎなく描かれた「女」の「形」が、絵画的な緊張とでも言うべき効果をもたらしていることに変わりはない。「赤い女」は夕暮れの、あるいは夜の森の中に見えるのであるが、彼女の姿は決して闇にまぎれ、陰影のグラデーションに溶解してしまうことがない。視覚的に強調されているのは、薄暮の世界に対して屹立するかのよう、言い換えればどこかこの世界から断絶した場所に立っているかのよう、孤独な存在のシルエットなのである²²。

これに対して、戸外でのデッサンにもとづくその他の風景画、とりわけ油彩による作品に目を向ければ、確かに輪郭線は相対的に曖昧なものとなり、^{トーン}色調の段階的な移行による場面全体の雰囲気描出に力点を置いた作品も散見される。しかし、このジャンルの作品においても、ドネーの個性を示しているのは、風景全体の印象に埋没しない個物の「線」の確かさである。それは、油彩や水彩による「色調」が効果的な風景と、エッチング等によって「線描」された風景とを並べてみるとよく分かる。どれほど「色づかい」に気配りがなされていても、その骨格には「線」としてたどられる事物の配置と構図がある。そして、背景において光の中に曖昧に溶解する景観が描かれている場合でも、必ず前景には、ゆるぎない輪郭を示す主題的な「物」が置かれている。風景全体に屹立するかのよう個物の存在と、それによってもたらされる緊張こそが、目に見えるものの背後に何ものかを見通そうとする姿勢を感じさせる。

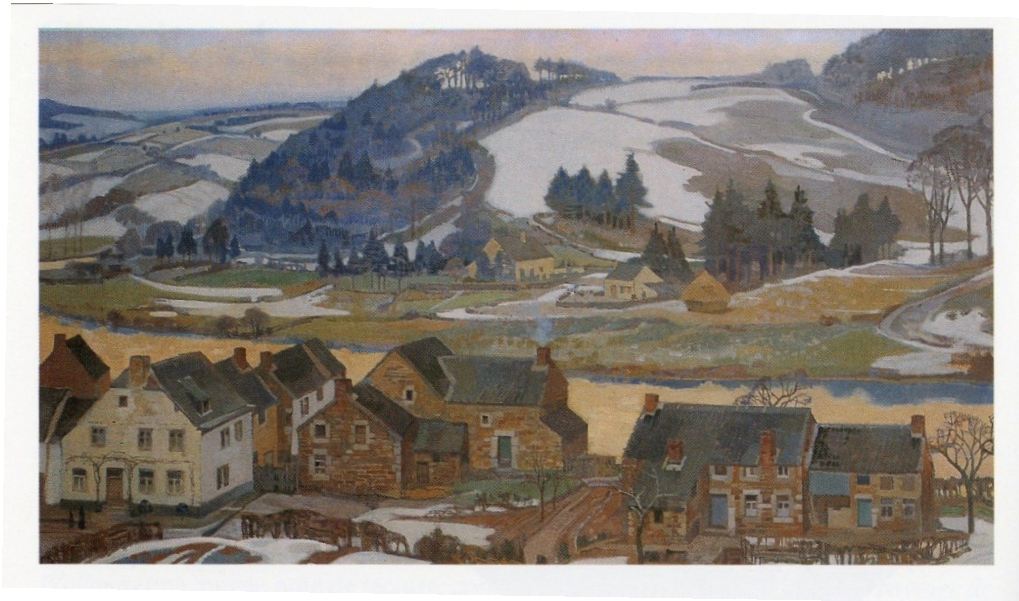


図 1 1 : 「メリーの雪」 (1913 年, *Parisse 1991 : 190*)

モッケルもまた、線描による感情の可視化にドネーという画家の特質を見いだしていた。

そこにあるのは写実主義^{リアリズム}ではない。表現力豊かな単純化の中であって、線は感情の可視的な形に他ならないものとなっている。そして、現代生活を彩る物たちが今度は、その感情の形を壊すことなく描き出されることになる。遠くに見える工場の^{シルエット}姿、腕木信号機、街灯、電柱、そうした物たちもまた、彼の鉛筆から生み出されるのであるが、それは今や、芸術家の内に甘美な歌声を上げる精神の音楽と完璧な調和を示しているのである。それらの物は、故郷の大地の似姿を正確な輪郭によって仕上げるために、そこに置かれている。あるいはまた、慎み深く、深みのある生活を証言するものとなる。(Mockel *op.cit.* : 29)

ドネーにおける輪郭線の維持は、写実主義的な絵画への精神的・道徳的な抵抗の姿勢を示すものであり、そこに「正確な輪郭」をもって描き出された物たちは、人々が地域の中で培ってきた「感情の形」を損なうことなく描き出しているのである。

そして、寓意的な性格の強い作品（そこには物語の挿絵も含まれる）と、相対的に見れば写実的な性格の強い風景画の中間に、実際のワロン地方の景観を背景にして、伝説上の場面や寓意的な人物像を配した一連の作品が位置づけられる。場面のもつ物語的な象徴性や寓話性と、風景や事物の輪郭に託された物質的な象徴性との緊迫感（とりわけこの点において、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌとの強い親和性を語るができる。図 12、13 参照）。そこにも、ドネーという画家ならではの世界が切り開かれている。



VII. *The Childhood of Saint Genevieve* (central panel) 1877, Panthéon, Paris.

図12：ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ 「聖ジュヌヴィエーヴ」(1877 Petrie 1997 : 86)



図 1 3 : ドネー 「聖ワレルの三枚画」(部分) (1910-1914, *Parisse* 1991 : 208-209)

7. 物と光

事物や人物の輪郭線へのこだわりとともに、ドネーの絵画技法を性格づけているものは、その光の描き方である。

リエージュとその周辺、あるいは彼が居を構えたウルト川沿いの山間の風景を主題とする絵を数多く手がけたドネーは、もちろん、戸外の陽光のもとで目の前の景観をスケッチする形でそれらの作品を制作していた。そこには、クールベやコロー以来の写実主義の精神が働いており、当然のことながら、同時代の印象派の画家たちからの技法上の影響も拭い難く感じられる。つまり、彼もまた、今ここの現実を、その光の中で描き出す画家という一面をもっていたのである。

しかし、先述のようにドネーは、すべてを光の効果、視覚的な「印象」に還元してしま

うことをしない。(一部の作品を除けば)彼の絵画においては、物は物としてゆるぎなく実体を示し続けている。その時「光」は、つねに「物」にさしかけられ、個物の「存在」を浮かび上がらせるものとして働いている。物が光に解消されるのでもなく、光が目に見える世界を構成するのでもない。むしろ光は、時にはぼんやりと、時には鮮明に、物に宿り、事物の内に明かりを灯し、あるいはそれを背後から照らし出す。こう言ってよければ、光は個物の存在を証明する「アウラ」として、そこに充溢している。

ドネーの風景画は、晴天の青い空を描く場合でも、まばゆいばかりに明るい(南国的な)陽射しを印象づけることは稀である。典型的には少し暮れかけた夕刻の光。そうでなくとも、陽光が柔らかく空間全体を包み込むような時間・天候が選び取られている。おそらくはこれも、ドネーなりの「ワロンの風景」の切り取り方(前章において見たような、選択的な要素配置)である。フランドルの絵画のような、低く垂れこめた雲や立ち込める霧の風景でもない。平原を吹きすさぶ風や打ちつける雨の風景でもない。ただし、一方でそれは、フランス・プロヴァンスのそれのような、鮮明な色彩が映える南国的な陽光のもとにあるのでもない。もう少し穏やかな空の下にある、川と丘の眺め。ほの暗く、ほの明るく暮れなずむワロンの景色。そこに示されているのは、「穏やかな神秘性」の演出だと言えるだろうか。そしてそれは、オーギュスト・ドネーという人の「人柄」を示すと同時に、ワロニーという土地の相貌を物語るものでもある。



図14:「ウルトの谷」(160)(制作年不詳, Parisse 1991: 160)

ともあれ、ドネーにおいては、光は物に点り、あるいは物を背後から支える。世界は光に充ちているのであるが、物たちはその光に紛れ溶け込んでしまうのではなく、輝きをその身に帯びながら、明晰な輪郭線とともに現出する（この点に、カザンとの親近性を見ることができる）。

『腕木信号機—信号 (Le Sémaphore – Le Signal)』と題された作品を見よう。



図 15 : 「腕木信号機—信号」(制作年不詳, *Parisse 1991* : 34)

珍しく街中の眺めから切り取られたこの風景画では、雲間からあふれる太陽の光が背後からさし込み、その効果によって前景に置かれた「信号機」の輪郭が際立つようになっている。これに絵画作品としての個性を与えているのは、中央の信号機と、その傍らの電柱と、手前下に描かれた（おそらく鉄道スペースを区切るための）木の壁が、互いに傾いた角度で交わっているその構図である。その中であって、主題化された「腕木信号機」は確かな輪郭をもって光の中に浮かび上がり、その三本の「腕」の配置によって、どこか人間的な意思を感じさせる。それは、人々の生活の中であって、人々の感情を宿し、その「粗

野で、不器用で、物言わぬ小さな魂」のありかを示す。それらの物は、「慎み深く、深みのある生活を証言するものとなる」。その意味で、これは私たちに「信号」を送る「物」なのである。そして、モッケルに言わせれば、こうした「物たちの憂愁^{メランコリー}」、「物たちに対する共感」こそ「真のワロン人」の心性に他ならない (*ibid.* : 29-30)。

おそらくはこの作品を念頭において、モッケルは、ドネーが事物を描き出す際の、物に対する親しみと畏怖の感覚について記している。

物たちが我々よりもずっと高みに昇る時には——誰もがそれを知っているように——もはやその物たちと親しげにつき合うすべは本当になくなってしまう。物たちは人々に、重要なことをなす素振りを見せ、他の物たちを支配し、信頼すべきものをもたらず…。そうした物たちを呼び覚ます時、ドネーは一種の子どものような恐怖心を発揮している。例えば、あの鉄道の腕木信号機がそうであるような、こわばった腕、あまりにも長すぎる腕をもった、ほっそりとした巨人を前にして、いたずらな小人がからかいの声を上げる時のように。 (*ibid.* : 30)

物に宿る「魂」を透視するまなざし。物たちとの精神的な交流。これまでにくり返し論じてきたように、それは、ワロンの芸術家の個性を示す特権的な徴のひとつである。「真のワロン人」であったドネーは、「物」の内に「知性の徴を求め、親しげな了解の発露を招く」 (*ibid.* : 29-30)。「誰ひとり通り過ぎる者のない小道の片隅に忘れ去られた、古い石油ランプの悲しみ」 (*ibid.* : 30) を語る。そして、この画家の風景画においては、こうした「物」の「精神性」が、光の配置と輪郭の明晰さによって表現されているのである。

モッケルは、ドネーの芸術においてこうした「光」の演出が生命線であることを早くから理解していた。そしてそれを、絵画制作の技術的な問題との関連において指摘していた。彼は、ド・ウィットの強い影響下にあった初期のドネーの風景画が、とりわけ「平筆」による「油彩」という方法によって試みられる時、「光のプリズムの鮮やかな震え」をとらえることができず、「色彩の中で身動きが取れなくなり、ごちゃまぜの泥に足をとられて」 (*ibid.* : 36) 失敗作に終わっていたと論じる。

自然を前にして、画家は「真実を、堅固なものを作り上げよう」と欲していた。とりわけ、多くのものを詰め込みすぎ、複雑に手を入れ、いつまでも繰り返す、丹念に絵具を重ね、重くしすぎて、新鮮な光の輝きをまったく失ってしまうのだった。 (*ibid.* : 36)

この泥沼の状態からドネーを救ったのは、モッケルによれば、ラファエリの作品との出会いであった²³。「ラファエリの筆」は「油彩画の素材」を使いながらも、ほとんど「パステル画」のように使用され、「形だけによって描く」ものであった。それによって「色彩は上から重ねられながらも、純粋な状態を保ち、さまざまな色が混ざり合うことがない」。こ

の新たな「技法」の発見が、ドネーをして「形」と「光」の画家たらしめ、彼に「ワロンの画家」としての個性を付与することになった。その晩年を過ごした「ウルトの谷」を、ドネーがどのように描いていったのか。モッケルはそれを次のように語っている。

ウルトは彼のために歌っていた。木々もたくさんの村の煙突もまた彼のために歌っていた。しかし、どれほど彼自身がそれらの物を歌い上げていたことだろう。そう、奇跡のように続くこの谷間の眺めは、鮮やかな光が散らばり溶けていくその陰影を彼がたどっていく時、湧き上がる主題にはじける音楽のように、その喜びに光り輝き、その憂愁の影に安らいでいた。素早く生まれ直し、たえず育っていく音楽。それは、そのようにして生まれ直しては、より大きな調和に向かう、それみずからの実体に養われていた——それは波打ち、幾重にも重なり、横溢するシンフォニーであり、そこではこの祖国の大地の魂が、その天の下で震えていた。(ibid. : 38 - 39)

かくしてドネーは、みずからの資質に見合った技法を身に着け、完全に革新的とは言えないまでもその個性を示すような美学的な立場を取得し、「この祖国の大地の魂」を表出する画家となっていく。それは、モッケルたちが文学の領域で実現しようとしていた「ワロンの芸術」、すなわち、固有の民族的な心性を体現しながら決して地方生活の凡庸な写実には終わらない芸術、地域的個性を打ち出しつつ中央（パリ）の場の一面を占めることのできる芸術を、美術の領域で追求しようとするものであった。

では、その探求の中で、ドネーはどのような「ワロンの風景」を描いていったのだろうか。

8. 「ワロンの風景」

(1) 風景の構成要素

前章において私たちは、『ワロニー』に寄稿された地域主義的作品の中から、「ワロンの風景」の定型的な構成要素として、「川」、「丘と谷」、「森、あるいは樹木」、「青空と陽光」、「農民」、「(神話的な) 女」という6つの形象を抽出した。それは、一方において「フランドルの風景」(平坦地に、低く垂れこめた雲や立ち込める霧)との差別化を図りながら、フランス・パリから「北方」に向けられるまなざしを満足させようとする、地域主義的な卓越化の技法として解釈することができるものであった。本章において取り上げた諸作品からも、同様のアイテムが、ドネーの風景画および寓意画を構成する要素となっていることが確認されるだろう。

そして、「ワロンの風景」の創出に関しては、「構成要素」だけでなく、これをとらえる「まなざし」のありようにおいても、『ワロニー』の文学者たちが目前の世界をとらえる際の視線ときわめて近似的な感覚が働いている。例えば、ドネーが人々の生活の場面を描く時には、人々をとりまく物や習俗が、すでに半ば「過去」に属するものとして、ある種の「な

つかしき」をもって立ち現れる。そこでは、シェネーの『物の魂』において主題化された感覚が、まさに具象的な形で反復されている（図16）。



図16：ワロンの生活（Parisse 1991：93）

ただし、ドネーの風景作品全体を見れば、『ワロニー』においてははっきりと排除されていた要素が、確かな存在感をもって現れていることも指摘しておかねばならない。それは「産業的要素」である。丘の上から眺望した景観の中には、鉄工所の煙が上がっている（図17）。ワロン運動の機関誌の表紙やイラストには、遠景に炭鉱の光景が描かれ、前景に象徴としての樹木が置かれている（図18）。

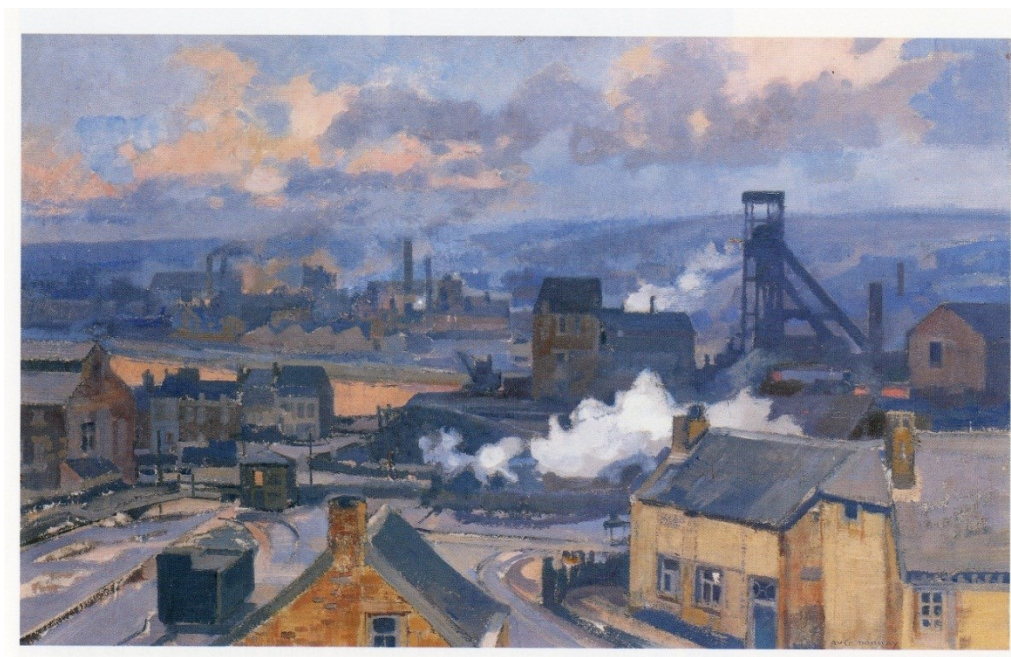


図 1 7 : 「炭鉱」 (制作年不詳, Parisse 1991 : 71)

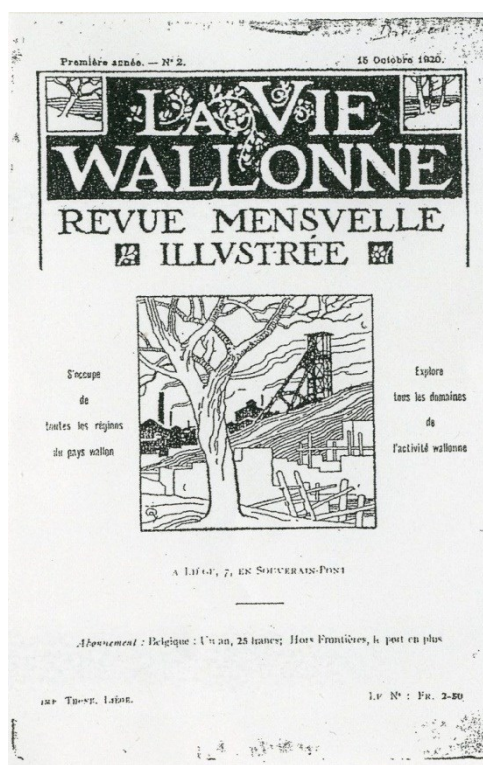


図 1 8 : 『ワロンの生活』表紙 (1920年, Pirotte1999 : 117)

(2) 構図の同一性

これも前章において触れたところであるが、「丘」と「谷」からなる「高低差」のある景観を構成する視点が、丘の上、高台に置かれ、俯瞰的に谷やふもとの里を見下ろすような構図になっていることが、ワロンの風景画の基調をなしている。言い換えれば、ワロンの風景はフランドル絵画の水平的構図との対比において垂直性をともなっているのであるが、それはそびえたつものを「見上げる」ような形で描き出されるのではなく、むしろゆるやかに「見下ろす」まなざしによって形作られているのである。ドネーは、この俯瞰的なまなざし（ワロンの風景の眺め方）の定着に大きく貢献した画家のひとりである。

そして、その構図の取り方は、単に対象（景観）に対する視点の位置ばかりでなく、対象物の線形的な配置においてもまた、ある種の定型を形作ることになる。ここでも、「線描の画家」であるドネーがもたらしたものは決して小さくなくなったように見える。少なくとも、彼の一連の風景画をその基本構図において重ね合わせていくと、きわめて簡潔な「ワロンの風景」の「輪郭線」を見いだすことができる。その「構図」は、ドネーが写実的に描いた作品（いわゆる「風景画」）をもとに、エッチングによるイラストレーションなどを二次的に制作し、その過程で徐々に様式化されることによって獲得されていったものである。

例えば、以下の図において、上（図 19）は油彩による風景画『ウルト川の迂曲』、下（図 20）は本の挿絵として構成されたエッチングである。制作年が不明であり、時間的な前後関係を確定しきれないのであるが、後者の様式化された景観は、前者を下敷きにし、これをトレースしながら簡略化したところに産出されていることが分かる。



図19：「ウルト川の迂曲」（制作年不詳，Parrise 1991：141）

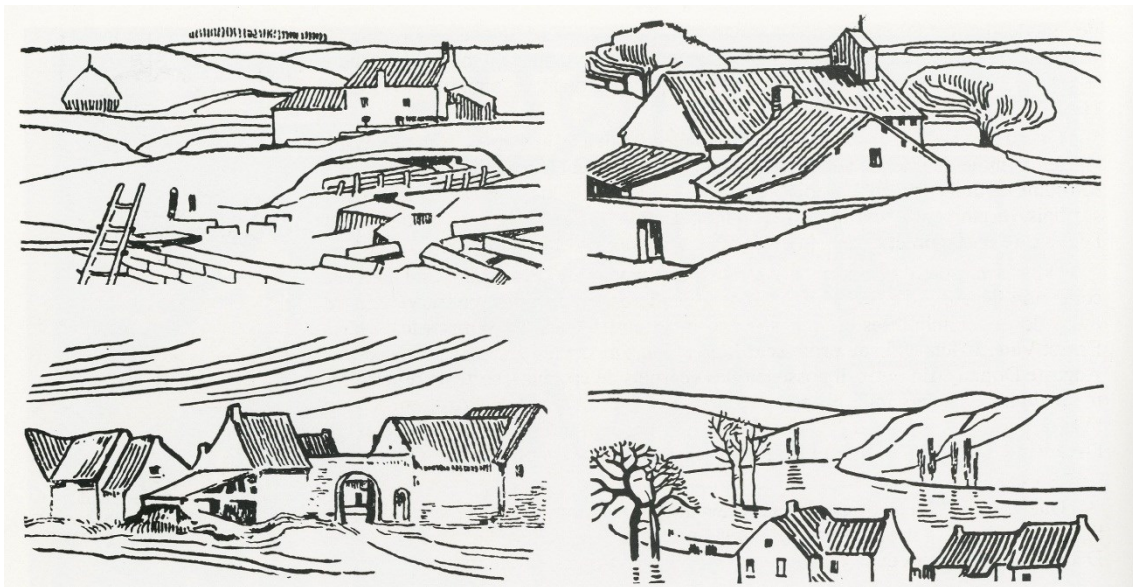


図20：ワロンの風景（Parrise 1991：92）

こうして作品化された風景は、それぞれにおいて見ればごくありふれた構成を示すものであるし、ドネーにしてみれば、目に見える風景を忠実に描き取っただけのことかもしれない。しかし、このようにして同様の角度から、類似した「線的配置」が反復されることによって、私たちの前には、なじみのある「ワロンの風景」が現出していくことになる。

作者の名前や作品のタイトルを見なくても、これはワロン地方のどこかではないかと感じさせる作品が生み出されていく。ここには、木岡（2007）が定義した意味での「原風景」の構成が行われている。視覚的配置の「図式化」によって、そのつど個別のものである風景画は類型としての同一性を獲得していくのである。

（3）「魂」の現出

しかし、もちろん、構成要素とその配置（構図）だけではまだ、「ワロンの風景」の現出には十分ではない。前節までに見たような絵画技法とこれに支えられる美学的効果が、「ワロンの心性」を映し出す風景の創出に寄与している。くり返せば、それは「形」と「光」の配置の中で、目に見える「物」の背後に、あるいはその深奥に「精神」を感受させる表象のあり方である。その企てに成功した時、その言葉の十分な意味において、ワロニーの「風景的同一性」（Pirotte 1999）が立ち上がるのだと言えるだろう。

その意味で、ドネーの作品、とりわけその風景画が、見えるものの内に「祖国の魂（*âme patrial*）」（Mockel 1922 : 11）を表出させるものとして現れていたこと、少なくともそのようにして読み取られていたことを、私たちはいくつかの証言にそって確認することができる。

M. R. デュピエルーは、「オーギュスト・ドネーについて」（1912年）という評論において、次のように語っている。

過去の声をもっと近くに聞き取るために、芸術家〔ドネー〕は、藁葺き小屋の中の、暖炉の傍らに座り込む。彼は古老の声を聞き、古き時代といにしえの人々を呼び起こす。彼の魂は時の香りに満たされ、そして今、風景と彼の国の人々を見つめる時、彼ははじめてそれを見ているかのようなのである。日々の暮らしを淡々とつとめていく人々の周囲には、父祖たちの魂がいたるところにある。野外の風景には、遠い昔から引き継がれた伝説の重みはずっしりとかかっている。（Dupierreux 1912 : 337）

生活の場をとりまく「物」たちの内に宿る過去の人々の「精神」を見だし、目前の風景を古くから積み重ねられた、そしてしばしば忘れ去られていた「記憶」の依代として感受する。それはまさに、シェネーやダンブロンが、その詩や散文において体現しようとしていた「ワロンの芸術家」の姿である。ドネーはおそらく、もっとも簡潔な（読み取りやすい）形で、この「物」と「風景」に宿る「魂」を探求していた芸術家であった。

風景！今や、ほんの幾筋かの線で、ドネーはそれを、小さな紙の片隅に封じ込める。彼はみずからの描く線に秘められた力に驚き、その眺めを様式化するたびごとに、現実の総体の感覚が私たちの内に浸透してくる。（*ibid.* : 337）

モッケルもまた、目の風景に「いどみ」、これを描き出そうとしているドネーに、あたかも「魂」を招来する宗教者のようなイメージを与えようとしていた。

私は、風景を描こうとして準備している彼の姿を思い浮かべることができる。彼はその風景を選び、じっと見つめ、そこに入り込んでいく。彼は目と精神によってそれを自分のものにしていく。彼は、その心を読み取っていく人のように、それを分析する。一切の不要な部分を削ぎ落とし、その優美な秘密だけを探し求める。そのようにしてそこから作り上げたイメージは、彼にとって、親しい友の顔となる。風景はもはや、それを真似ることに努めなければならない外在的な事物ではなくなる。彼はそれを、生きいきとした存在として、おのずから花開こうとする詩として、彼自身の内に所有する。それはもはや、単なる、光によって輝きを与えられた一群の形にとどまるものではない。その形の内、その光の内に、感情が自発的な力をもって表出される。魂の動きが、顔の形や目の輝きによってあらわになるように。

(Mockel *op.cit.* : 40)

ドネーにおいて「風景」を描くことは、まず何より目に映る景観の「骨組み」を的確な「線」によってつかみとることであった。しかしそれは、くり返し論じてきたように、単なる「写実」の技ではない。モッケルは、この画家が好んで描いたウルトの谷が、「起伏に富んで」「野趣にあふれる」ものでありながら、単なる色彩だけでは描き取れないという意味で「絵になりにくい」土地であったことを指摘した上で、次のように言葉を継ぐ。

しかし、その平面と影によって、この土地はエッチング製作者を惹きつける。それはまた、風景の骨組みを把握することに長けた、その力強い構造をしっかりと組み立てることのできる素描画家を強くひきとめる。その動きに満ちた線を読み取るすべを知る装飾画家の心をとらえる。そして、この土地には、ムーズ川流域のワロニーにおける輪郭線の一切をやわらかなものにして、どこまでも繊細な青い蒸気が立ち込めている。それは、大気のスカーフが漂っている遠景の装いである。それは、吐息のように立ち上り、その下に、大地は呼吸する生き物のように姿を見せる——そして最後に、光に輝く水をたたえた流れ、ウルト川はあの荒々しいアルデンヌからやってくる。その清明な流れを前に夢想にふける芸術家のために、川の流れはそこに薔薇色のヒースと、果てしなく広がる湿原^{ファーニユ}の霧と、湿った森に生まれた泉の歌を集める。その川面の反映は素晴らしいイメージを保ち、川の精は、その水晶の手^{ナイアス}に抱かれた無数の宝石を晴れやかなるリエージュの方へと運び去る。(*ibid.* : 38)

線描による「構造」の把握に画家の力量を認めた上で、そこに立ち込める「繊細な青い蒸気」が、ムーズ川流域の景観を構成する輪郭線の一切を「やわらかなもの」にしている、とモッケルは言う。それは「呼吸する生き物」であるワロニーの大地の「吐息」であり、これが織りなす「大気のスカーフ」の背後から、さらに「光」をたたえた水の流れが浮か

び上がってくる。そこには、物質それ自体としては目に見えない「祖国の大地の魂」を、「形」と「線」と「光」の配置によって現出させようとする「芸術家」の営みが見いだされている。

その点において、ドネーの目がとらえる「ワロンの風景」は、「絵画のもの」にはとどまらないとモッケルは論じる。

それは絵画のものであったらうか。そうである。しかし、その中でも最良のものに属する。まずは絵画のものとして。しかしそれは、デッサンや構成や色づかひの内にある性格に見合うものではない。それ以上に、まず何よりも詩である。その言葉のギリシャ的な意味において音楽的と言いうるような調和 (euryhmie) に属するものである。というのもそれは、形と線と震えのメロディーの一致からなるものであり、詩がそれによって息づいている自由奔放な感情が、そこに高まっていくのである。(ibid. : 39)

具象的に把握される「物」や「場所」は、この画家においては「無機的な (inerte)」ものではなく、そのいたるところに「感情」を湧出させる。芸術的な技巧は、「デッサンや色づかひや構成」それ自体において価値づけられるものではなく、「形」や「線」や「震え」—— 光の揺らぎと取っていいだろう —— の調和によって、存在物に宿る「精神」を賦活させる作業となる。この点において、画家の営みは「音楽的」または「詩的」なものとなる。

感情！ドネーはすべての作品にそれを染みわたらせている。彼は、自然の習作に内面的な生を溢れさせる。自分が描こうとする場所を愛するがゆえに、彼はそれを、まるで自分自身がそこに吸い込まれているかのように所有するのである。我々がその絵の中に生のぬくもりを感じるとすれば、それは彼の心臓の鼓動から生まれたものである。だが、自分がそのようにして愛した自然を、彼は無機的な (inerte) ものを見ていたわけではない。自然が彼に語りかけるのは、彼がそこに、その水の中にも石の中にも、暗然として磁力を放つ魂が備わっていると感じているからである。自然は擬人化された永遠である。宇宙の息吹がすべての存在物を賦活している。そして、真の詩人、本当の偉大な芸術家の至上の才は、おそらくすべての物に神を感じ、かつ予感させるのだ。(ibid. : 55-56)

芸術の果たすべき役割は、「水の中にも石の中にも、暗然として磁力を放つ魂」を現出させることにある。それは、モッケルが理解した意味における「象徴主義」の真髄そのものである。「線描の簡潔性」、「形式の様式性」、「構成の大胆な総合」。そうした「造形家」としての才を確認した上で、モッケルはドネーが、そうした力量をむしろ抑制的に使用し、「感情の表現から見て本質的であると思える」「輪郭線」だけを残して冗長な部分を削除していくところに、芸術的な技法の完成を見ている。

語るのではなく、ほのめかすこと。すべてを描き出すのではなく、呼び起こすこと。それはまさに、象徴主義の詩人の美学である。ドネーはそこに、独力でたどりついていた。創造的な天才に固有のものである、生まれもつての直感 (intuition) によって。(ibid. : 46)

天性の象徴主義者としてのドネー。その創造的な天才においてマラルメにも比肩しうると、モッケルはやや大げさにこの画家を褒め上げている。もちろん、追悼という文脈における過大評価を差し引いて見なければならぬが、ここにはモッケルが導き、かつそのように理解しようと欲した、この画家の「美学的な個性」が集約されている。

かくしてオーギュスト・ドネーは、その作品に描き出された物や場所において、その主題において、さらにはその技法と、技法を支える感受性のありようにおいて、「ワロンの芸術」を体現する画家となるのである。

9. 「ワロンの画家」としてのドネー

ここまで、追悼文という形で起草されたモッケルによるドネー論を手がかりとして、この画家が芸術家としての個性を探求し、芸術生産の場の中に位置を取得していく過程をたどってきた。もちろんこれは、主にモッケルの視点から見たドネーの相貌であり、まったく別様の見方がありうるということは踏まえておかねばならない。それでも、この一文からは、ひとりの画家が芸術場に参入し、そこにキャリアを築いていく道筋をうかがい知ることができる。そして、その軌道には明確な論理と戦略を読み取ることができるだろう。すなわち、リエージュという地方都市において職人の息子として生まれ育った一青年が、その画才を元手に(言い換えれば、相対的に乏しい資本を携えて)生きていこうとする時、彼は正統派アカデミズムの継承者としても、美的感覚の前衛的革命者としても、フランス美術界の中心的位置争いには参戦しえず、ともすれば地方の美術学校の教えに忠実な没个性的な絵描きに終わりかねない状況にあった。その中で、パリの文壇において承認されつつあった若き詩人との出会いは、みずからの美的感覚を当時芽生えつつあった新しい美学(象徴主義)に寄り添わせつつ、ワロン人の個性として受容する道を彼に示唆することになった。つまり、革新的でありながら同時に地域主義的な美術を目指すこと、みずからの「感性」によってアカデミーの教えに背きつつ、地域の生活に根ざした画家になるという可能性がそこに開かれたのである。

モッケルの視点から見れば、それは、美学的理論の構築と詩的生産におけるその実践、および雑誌の刊行をはじめとするその制度的基盤の構築を通じて、この詩人がリエージュを中心に築き上げようとしていた「ワロンの芸術」の陣営に、この画家を呼び込み、位置づけていくという作業でもあった。地方の芸術運動のリーダーであったこの詩人は、流動する芸術生産の場の中で方向性を見失っていた画家の潜在的可能性を見抜き、彼自身の構想していた新しい芸術の一翼を担う存在として、いわばスカウトしてきたのである。そして、ドネーは、彼なりの模索と試行錯誤を経ながら、この先導者の期待に応えうる存在へ

と成長していったと言えるだろう。

リエージュにおいてドネーの果たした役割は決して小さなものではない。彼は、ワロン地方の風景を主題とした絵画作品を数多く手がけつつ、美術アカデミーの教員として新しい世代の教育に関わっていく。他方、産業都市としての繁栄を誇り、その存在を強く主張し始めていたリエージュという都市の「広報美術担当」としての役割を担い、同時に興隆しつつあったワロン運動の諸媒体（雑誌、書籍）に挿画を供給するようになる。例えば、1905年にベルギー王国独立75周年を記念する形で開かれた「リエージュ万博」をはじめ、少なからぬ美術展・博覧会や芸術祭のポスターをドネーが制作している（図21）。そして、『フロリアル』や『ワロンの生活』など、20世紀に入って創刊された文学や民俗学の雑誌の装丁を担当し、数多くの著作に表紙や挿画を提供している（図22、23）。モッケルが1908年に刊行した「ファンタジー文学」の作品集『昔子どもだった人々のための物語』に、コミカルな挿絵をもたらしたのもドネーであった。そして、これらの図案や挿画において、この画家は、きわめて様式化されたワロン地方のイメージを構築し、流布させることに成功している。



図21：リエージュ万博ポスター（1905年，Parisse 1991：99）

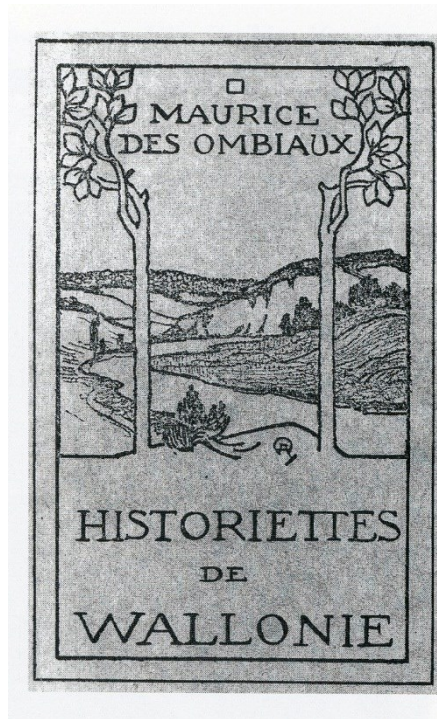


図 2 2 : モーリス・デゾンビオー『ワロニーの小史集』表紙 (Parisse 1991 : 89)

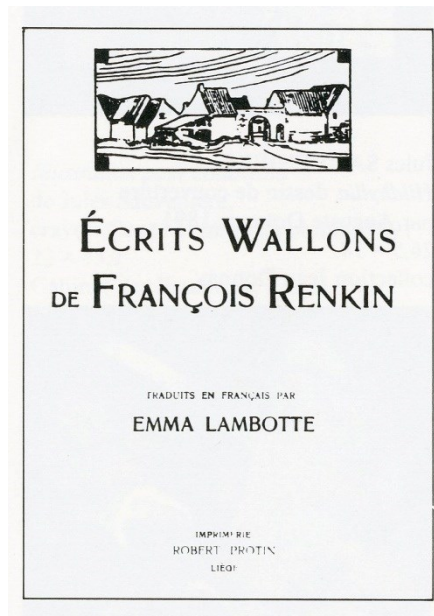


図 2 3 : エマ・ランボット『フランソワ・ランキンのワロン語文集』表紙 (Parisse 1991 : 65)

文学者との関係において見れば、文筆による彼らの活動に対して、安定的な視覚的基盤が供給されていったことが、ひとつの意味をもつだろう。言語的に描き出された世界にド

ネーの挿絵がそのつど画像的な補助を与えてくれるばかりでなく、ワロン地方の現実（生活の細部や風景）を記述する際に、あらかじめ共有された視覚的イメージをあてにすることができるようになるからである。ワロンの原風景は、言葉と図像という二種類の表象の相互指示的な作用を通じて構築されていく。ここに生まれる「風景的同一性」の感覚が、集合的な「ワロン感情」の土台にあるとするならば、ドネーの絵は、広い意味でのワロン運動の「^{オルガン}器官」として機能していたとすることができる。

10. 物・光・魂 — ドネーからモッケルへ

だが、こうした広い文脈における視覚芸術家としての貢献を離れて見た時、モッケル自身の文学に対してドネーはどれほどの影響をおよぼしたと言えるのだろうか。私たちはここで、その直接的な把握がきわめて難しいことに気づかされる。というのも、モッケルは、『ワロニー』を刊行していた時期からすでにパリに居を移し、リエージュの一詩人という位置取りを超えて、「パリの詩人」としての承認を賭けた闘いに転じていたからである。確かに彼は、ワロン運動への継続的なコミットメントを示し、他方では郷里の芸術家たちを支援しプロモートする役割を担おうとしてきた。しかし、そうした活動の基盤となる「権威」は、マラルメの「火曜日の会」に出入りするなど、彼自身がフランスの芸術家たちに迎え入れられ、その才能を認められているという事実^にに依拠している。その中でモッケルは、とりわけ詩的生産においては、きわめて「普遍性の高い」、言い換えればあからさまに地方色を打ち出すことのない作品を産出していく。地方の現実^にに根ざした「地域主義的作家」というラベルは、モッケルの正統性獲得の戦略においてはむしろマイナスのものとなっていたのである。したがって彼は、「ワロン会議」において発言をしたり、「ワロンの歌」を作詞したり、『ワローニア』などの媒体に郷里の風景を賛美する文章（回想文や紀行文）を寄稿することはあっても、「ワロニーの風景」をその地域的な個性において謳い上げるような「作品」を提示しなくなる。郷土の芸術家については相応の称賛の言葉を向けながら、自分は少し次元の違うところで承認の獲得を目指していく、というわけである（こうした卓越化戦略が、ワロン地方の現実^にに強くコミットし続けようとしたダンブロンやシェネーなどと一線を画すことになる理由の一端であった）。

ローカルな現実^にに依存することのない「正統派」の象徴派詩人として自己構築を図っていくモッケルの作品に、ワロン地方の生活や景観、あるいはワロン人の心性を体現する画家としてのドネーがもたらしたものを読み取ることは容易ではない。しかし、そうは言っても、ワロン地方出身の芸術家の特性を論じ、これを自分自身の美学（象徴主義の理論）に引き寄せていくという「陣営構築」の戦略は、モッケル自身の詩作を、おのずからその美学的志向性に矛盾しない様式へと導くことになる。彼が「ワロン」としての強い自覚を生涯失わなかったことを思えば、たとえ地域の現実^にに直接に描くことはなくても、「ワロンの芸術家」としての自己規定が作品に反映されるのは当然のことである。

そこで、ドネーからモッケルへの直接の「影響」という水準を離れ、モッケルがドネー

論において語った「ワロンのなるものの理論」、あるいはそれにもとづく「物」と「精神」の結びつけ方が、どこまでモッケル自身の詩作に内在しているのかを問うてみることにしよう。そこに両者の美学的な連続性が認められるとすれば、それは一面において、詩人がみずからの文学的枠組みの中にこの画家の芸術をとり込んでいったということであり、他面においては、ドネーをはじめとするワロンの芸術家を批評し解釈していく中で確立されていった理論が、彼自身の文学実践を導く原理にもなった、ということの意味している。

そうした視点から、ここでは、詩集『輝き (*Clarté*)』(1901年)に収められた一詩編「流れる水の歌」を取り上げてみることにする。まずはその全文を確認しよう。

[原文]

Le chant de l'eau courante

《 La clarté qui s'épanche à mes rives de prairies
glisse sur moi comme une onde plus pure.
Nue en ses transparences limpides,
elle est mon image grandie
et je suis l'ombre de l'azur.

》 Oh rayon!...oh le rêve en feu qui me pénètre...
lui, mon vœu héroïque et mon céleste émoi,
il vient ! Mais quand sa flamme m'a toute envahie,
lentement il s'évade de moi,
et j'écoute mourir un être en mon être.

》 Avec ses branches sur moi penchées,
elle est belle, la haute forêt que je longe;
et le vent la dénude pour l'or des jonchées,
et les feuilles, par mille et mille détachées,
imitent, par jeu, le léger mensonge
d'une aile mêlée à mes eaux.

》 Brises, trilles d'oiseaux chanteurs qui s'égosillent,
tout ce qui vit et fait bruire les rameaux
redit la mélodie que je conte aux roseaux,
et c'est une musique aérienne qui se mire.

» O forêt ! ô forêt douce, tu me convies
aux lents repos de l'ombre moussue et des prèles;
et ta ramure s'est étendue
comme une main qui me caresse et me retient...

» Mais je glisse, je vais, je passe sous elle;
je glisse où veut aller mon oublieuse vie,
L'âme qui te mirait, je l'ai déjà perdue,
et mes yeux refermés ne se rappellent rien.

» Ils sont effacés, les reflets
dont je fus hier effleurée.
Vers d'autres lumières, vers d'autres forêts,
de chute en chute, en secouant ma chevelure,
je glisse, les mains dénouées, les yeux vides,
et les heures sans fin meuvent ma destinée.

» Ombre errante de rêve en rive,
et la sœur de tous ceux que mes ondes décurent,
insaisissable comme une âme
et, comme une âme, inhabile à saisir,
j'emporte des bouquets épars de souvenirs
dont l'arome se meurt en une sève amère.

» Et je ne sais pas où je suis, qui je suis:

» Un seul être est vivant sous mes images fugitives,
il ondule aux replis de mes lointains détours.
O toi dont j'ai baigné les pieds las, le front lourd
et la caresse des mains avides,
— passant qui m'écoutes, mon frère! —
n'as-tu pas vu, depuis le seuil des monts déserts,
naître et renaître en moi, puissant comme l'amour,
l'indomptable courant qui me porte à la mer?

—n’as-tu pas vu, force sans fin, rythme éternel,
le désir qui me meut d’un élan immortel ?...》

[試訳]

流れる水の歌

私の草原の岸に降りそそぐ輝きは
さらに純粋な波のように私の上を滑っていく
澄みきった透明さの内にすべてをさらして、
その輝きは私の姿をおしひろげ
私は紺碧の影となる

おお光よ…、私の内に染み入る燃えさかる夢よ…
それは私の果敢な誓い、私の天上のふるえ、
その光は来たる！けれど、その炎が私の内に押し入ってくる時、
ゆっくりと光は私のもとを逃れ
私は、私の中で、死にゆく者の声を聞く

私の上に枝々をたらしめて
美しき、高木の森に沿って私は歩く
そして風は森に吹き渡り、金色の光の群れをあらわにする
そして木々の葉は、数かぎりなく散り落ちながら、
舞い落ちながら、小さな嘘を真似る
私の海に濡れた翼の放つ嘘を

微風、声をかぎりに歌う鳥たちのトリル
すべて生きるもの、小枝の群れをざわめかせるものは
私が葦に語り聞かせるメロディをくり返す、
そしてそれは、鏡に映る気流の音楽

おお森よ、優しき森よ、おまえは私に
苔むした陰と砥草の緩やかな休息を与え、
おまえの枝が伸びて
私を愛撫し、私を引きとめる手のように…

それでも私は滑っていく、私は進んでいく、その枝の下を通り過ぎて
忘れっぽい私の生がおもむかんとするところへ滑っていく
お前に映し出されていた魂を、私はとうに失ってしまった、
そして私が目を閉じて何も思い出せはしない

消えてしまったのだ。きのう、
私の頬に触れていったきらめきは。
また別の光の方へ、また別の森の方へ
落下に落下を重ね、髪をふりみだしながら
私は滑っていく、つかんでいたものを手放して、瞳を空っぽにして、
限りない時間が、私の運命を揺り動かしていく

岸辺に漂う夢の影、
そして、揺れ動く私の波が裏切った者たちの伴侶、
魂のようにとらえがたく、
そして、魂のように、とらえるのには向いていない、
私は思い出を散りばめた花束をもっていく、
その香りは尽きて、苦い樹液となる

そして私は私がどこにいるのかもわからない、私が誰なのかもわからない

たったひとつの存在が私のはかない姿の下に生きている
それは私が遠く回り道をするたびに、波打って襲を作る。
おお、私がつかれた足と、重い額をあずけ、空っぽの手で触れているお前
—私の話を聞きなさい、通りがかりの友よ！—
お前は見なかつたらうか、荒涼たる山々の始まるるところから
私の内に、愛のように力強く、私を海へと運ぶ
飼いならしがたき流れが生まれ、また蘇るのを

—お前は見なかつたらうか、限りない力、永遠のリズム
不死の躍動に私の身を滅ぼそうとする欲望を…

作品を一読しての印象は、ドネーの絵画（その風景画や挿画）から受けるものと、かなりかけ離れたところにあるかもしれない。

まず何より、ドネーの絵画は寓意的な形象を描き出す場合でも具象的な明確さが保たれ

ているのに対して、モッケルの詩は総じて抽象の度合いが高いと感じられるだろう。ここでは、それぞれの詩的形象が高度に「理念化 (idéalisation)」されており、その隠喩的な意味において他の諸要素と関連し、作品世界を構成している。「光」、「森」、「木々の枝」や「葉」、「水の流れ」はいずれも、比較的明確な象徴的意味を充填されており、その限りにおいては意味作用に揺らぎがない。言い換えれば、ここに動員されている詩的形象は、安定的なコードにしたがって「象徴化 (symbolisation)」されている。その象徴性の高さにおいて、「詩」は、「絵画的な具象性」(少なくとも風景画のそれ) から大きく離脱していると言うことができる。

また、この詩作品には、「ワロン地方」の風景や生活を連想させる「ローカルな要素」がまったく含まれていない。「森」も「山」も「海」も、地理的な文脈性を欠いた、固有名をもたない場所であり、これを特定の地域のリアリティに引きつけて読むことをうながすような指標を備えていない。その点で、この詩は、モッケルが「ムーズの乙女」(『ワロニー』1886年・第2号) に示したようなローカルカラーをきれいに払拭しており、こうした言い方をしてよければ、より「普遍性の高い」作品に仕上がっているのである。

しかし、記号的意味作用の具象性／抽象性、表象内容の地域性／普遍性に関するこうした差異を踏まえた上で、さらに、作品の主題とそれを語るための技法、およびそこに動員されている要素を取り上げてみると、この詩作品は、モッケルがドネーの内に見いだし「ワロンの」と名づけたような傾向を、純化した形で体現していることが分かる。

まず、具象的な「物」が、「光」の揺れ動きの中に置かれているということ。「草原 (prairies)」、「高木の森 (la haut forêt)」、「たれている枝 (les branches penchées)」、「小枝の群れ (rameaux)」、「葦 (roseaux)」。これらの具象的な要素は、「風」にあおられながら、「光」を反射し、その「輝き」を湛えている。そして、こうした「物」と「光」の戯れを通じて「私」が見いだそうとしているのは、「夢 (rêve)」の痕跡であり、「魂 (âme)」の震えである。しかし、光とともに「私」の内に浸透してくるその理念的な存在は、つかの間そこに感受されながらも、すぐに見失われ、忘却され、「私」はまた次の光へ、次の森へと歩みを進めなくてはならなくなっている。木々の枝や葉の揺らめきを通じて透視される「精神」は、確かな形でこの可視的世界の内に現出するのではなく、形象と形象の間に垣間見られ、そしてはかなく見失われる。「私」はその「光」によって置き去りにされ、花束は香りを失い、瞳は虚ろになる。けれども、目に見える姿(像)の背後にこそ、「たったひとつの存在 (Un seul être)」が「生きている (vivant)」ことを詩人は知っている。だからこそ「私」を押し流す「水の流れ」、「不死の躍動に私の身を滅ぼそうとする欲望」は、決して枯れることなく生まれ、また蘇るのだと結ばれるのである。

「象徴派」の定型的な詩的技法が用いられているだけだと言ってしまえば、それまでかもしれない。しかし、「森」をさまよひ、光を見いだし、苔むした木陰に身をゆだね、目に見える現実からは失われてしまった「魂」に思いをはせ、「天空の音楽」を聴き取ろうとするこの「私」の原型を、作家自身の作品史においてさかのぼってみれば、それは「ムーズ

の乙女」として寓意化された「詩人」の姿に行きつく。この作品における夢想の一場面は、「産業」によって脅かされ、リエージュを追われ、ムーズの岸からやがてアルデンヌの山中に分け入っていった、かの「乙女」の道程の内に位置づけられても不思議ではない（その証拠にと言うわけではないが、第7連の2行目に置かれた *effleurée* からは、この作品の「私」が女性であることが分かる）。その点では、モッケルという詩人の作品世界の一貫性（同時に、早熟性）を確認することができるのである。

そして、詩人としての成熟の年齢を迎えた時期のモッケルの作品を、このように若き日の詩作からの連続線上に位置づけることができるとすれば、これをドネーが描き出した風景に重ね合わせることも許されるだろう。モッケルが「物」と「光」の合い間に「魂」の現出を見ようとする時、そこに浮かび上がってくるのは「ワロンの森」である、と言ってしまうのは早計であるかもしれない。しかし少なくとも、木々の枝葉の輝きの内に「見えざるもの」の存在を感受しようとする時、モッケルもまた「画家のまなざし」を借り受けていたと言えるだろう。そうであればこそ、モッケルがドネーのために費やした批評的な言葉や概念は、そのままモッケル自身の作品の解釈に転用することができるのである。

11. ワロンの文学とその絵画性

理論家・批評家としてのモッケルは、ベルギー出身の数多くの芸術家・作家（ここには、ワロンもフラマンも含まれる）を論じながら、自分自身の感性に親和的なものと異質なものを選び分け、みずからの美学を体系的に構築しながら、それを「ワロン人」としての感性に根ざすものとして語り続けてきた。ドネーとの交流、そしてその芸術についての彼なりの注釈も、そうした美学的な自己形成と位置の取得過程のひとつコマとしてあったと言うことができる。

その際、モッケルは、ワロンの芸術の特性を、フラマンの芸術の「絵画性」に対比して「音楽的」なものと規定することが多い。一面においてそれは、中世期から彼の同時代にいたるまで、視覚芸術の領域に偉大な才能を次々と輩出してきた「フランドル」に比して、ワロン地方が大きく見劣りすることへの「負け惜しみ」である。しかし、その動機はどうあれ、モッケルにとって「音楽性」が彼自身の詩作およびワロンの芸術の個性化において核心的な要素であったことは間違いない。そして、その性格づけがドネーの芸術にも適用されていたことは、本章において確認したとおりである。

その際に、「音楽的」であるということは、現実の写実的な表象を超え、純粋に芸術的な要素の配置とその形式性を通じて、見えるものの世界の背後にある「観念 (*idée*)」や「精神 (*spiritualité*)」を暗示するという点に求められていた。しかし、絵画のみならず、文学もまた「言語」を媒体とする以上、よほどの極端な例外的試みを除けば、「世界を指示する」という働きを排除して、純粋な形式の戯れと化してしまうことはできない。指示されている世界が「虚構」のものであれ、あるいは「現実」のものであれ、指示対象を喚起しない言語表現（それは純粋な音であり、記号である）は、すでに言語ならざるものの域に隣接

する。したがって、言語芸術は、言葉のもつ意味作用（指示作用）とこれには還元されない芸術形式の体現という二つの矛盾する課題の間で緊張関係に置かれる。言い換えれば、どれほど純粋な形式性と精神性を追求しようとも、ここには一体何が書いてあるのかという問いに、文学は足をとられざるをえない。その意味で、文学は絵画と近似的な条件のもとに置かれている（音楽がそのような「緊張」と無縁なわけではないが、これは何を描いているのかという問いに対して、音楽がより自由であることは間違いない）。

そうであればこそ、「音楽性」を志向すればするほど、「文学」は「絵画」を意識せざるをえなくなる。近代の絵画もまた、何事かを「指示」しつつ、その表象内容に還元されない「形式性」「芸術的要素の自律性」を探求するという引き裂かれた課題にとりつかれてきたからである。詩人たちの多くが、「絵画」を語ることによってみずからの美学を形成していくのは、見えるもの／語りうるものを通じて見えざるものの世界、触知可能な物質的現実の外部に触れようとする逆説的な企てを、しばしば共有してきたからである。その意味で、「音楽」を理想形とする「文学」は、「音楽になりきれない」という点で「絵画的」にならざるをえない。

モッケルによるワロンの芸術の定式化は、その意味において、詩的实践を絵画制作に接近させるものとなる。象徴主義の美学は、目に見える現実の背後に、理念的なるものの存在を想定し、芸術的形象化を通じてこれを感じさせるところに、達成の基準を置いていた。この時、暗示的に現出させるべき「本質」が、「民族の魂」として想定されるのであれば、その本質の固有性との照応関係において、目に見える世界の個性が主題化されることになる。「ワロンの風景」は、この詩的であると同時に絵画的なまなざしによって探究される、可視的でありながら理念的な存在として、彼らの前に浮かび上がってきたのである。

【注】

(1) オディロン・ルドンの絵画と文学者たちによる批評的言説の関係を論じた D. ガンボーニの『「画家」の誕生—ルドンと文学—』は、視覚芸術がいかなる形で言語に依存しているのか、その双方が関わり合う場がどのように歴史・社会的に編成されているのかを明らかにしようとしている。それによれば、中世期には「自由学芸」から排除されていた視覚芸術は、「ルネサンス以降、とりわけ絵画において、理論的記述を生み出すことによって、またことさら知的と認識されていた数学や詩との本来的な親近性を見いだすことによって、新たな尊厳を獲得することができたのであった」(Gamboni 1989=2012 : 29)。すなわち、絵画は、その外部に編成された言説を参照枠組みとすることで、芸術としての価値の承認を獲得してきたのである。そして、この依存関係は「近代的」な芸術生産の場が生まれ、たえざる革新が規範化される（ブルデューの言う「アノミーの制度化」が生じる）中で、より一層重要なものとなっていった。「芸術家によって生み出された対象物は、既存の知覚や評価の基準を越えて革新的であればあるほど、それらの価値を生み出す決定機構、すなわち以後批評家たちを筆頭とする決定機構の協力なしには、芸術作

品としての地位を得ることができなくなった」(ibid.: 31) からである。常に既成の基準を否定して「新たな」知覚対象を産出することが「正統化の条件」となるような場においては、既存のコードにしたがってはい解読できない「新奇なもの」を、「芸術作品」として読み取り承認してくれる「審級」を必要とする。ここにおいて、アカデミーの支配から解放された(視覚)芸術家が、今度は批評家(しばしば文学者)の権威に従属するという構図が生まれる。当然のことながら、それは依存と同時に憎悪を醸成する複雑な社会関係の温床である。

(2) ワロニーだけではない。ベルギーの芸術が固有のアイデンティティに目覚め、これを表出しようとする時にも、文学と美術との相互依存的な関係が大きな意味をもっていた。ベルギー文学の「再生」を牽引した C. ルモニエが美術批評から出発していたことをここで想起しておこう。

(3) モッケルには、ワロン地方の一都市ディナン出身の画家アントワーヌ・ヴィールツ(Antoine Wiertz, 1806-1865) についての評論『アントワーヌ・ヴィールツ 人と作品についての研究の素描』(1943 年) もある(モッケルは 1940 年から、ヴィールツ美術館の学芸員(conservateur)を務めていた)。画家と文学者の関係を、ベルギー、ワロン地方という文脈の中に考える上では、これもまた興味深い資料である。モッケルは、この一文の結語近くにおいて、ヴィールツがルーベンスを筆頭とするフランドルの画家たちやミケランジェロをはじめとするイタリアの画家たちに強く影響されたことを確認した上で、次のように論じている。「しかし、ワロン人の母とフランス・アルデンヌ地方出身の父をもつ、このディナンの人(ce Dinantais)は、すぐにもその出自へと戻ってくる。それは、ごく自然に彼を、フランス的優美さへと導き、しばしば、色彩の光の輝きの優位をデッサンにも構成にも適合させることになる。実際のところ、彼は自分自身以外のいかなる流派にも属していない。彼において、絵画は、印象派のそれのように平筆と眼から生まれるのではない。それは、芸術家の精神の中で準備され、調整され、その後彼の精神が内的ヴィジョンの具現化をその絵筆に託すのである」(Mockel 1943: 33)。ここでも詩人は、ドネーを論じる時と同様に、画家の精神性、内面的なヴィジョンの重要性を強調し、その具現化の才において、フランドルの絵画ともイタリアルネッサンスの絵画とも、さらにはフランス・印象派の絵画とも異なるものであることを強調している。しかし、その画風において、フランドル絵画の影響が色濃く見えるヴィールツを論じる際に、ワロンのものという主題を中心に置くことはやはり難しい。また、ヴィールツはいわゆる風景画家ではないし、『ワロニー』時代のモッケルと親密な関係があったわけでもない。したがって、本稿ではこれ以上の言及を控えることにする。

(4) その意味で本章の論考は、『ワロニー』論全体に対する補論として位置づけられるべきものである。しかし、前章までにたどってきた「ワロンの風景」の構成過程を、文化的生産の場の構造に照らしつつ、文化表象(文学・芸術表象)の歴史の中に位置づけていく上で、視覚芸術(絵画)と言語芸術(文学)の相互作用を踏まえておくことは有益な貢献をもたらすように思われる。

(5) 『フロリアル(Floréal)』は、1892 年、P. ジェラルディによって創刊された雑誌である。『ワロニー』を継承し、象徴派の器官としての役割を果たした。E. ヴェラーレン、M. メーテルリンク、H. ド・レニエ、F. ヴィエレグリファン、P. ルイ、F. セヴラン等が寄稿。

(6) 『カプリス・レビュー (*Caprice-revue*)』は、1887年から88年までのあいだ、リエージュにおいて刊行された週刊の芸術雑誌であり、G. マルク、ついでM. シヴィルが編集を担当した。詩や短編や批評の他、イラストを数多く掲載し、ベルギーにおけるマンガ (*Bande Dessinée*) 文化の先駆けをなすものであったという位置づけもある。ドネーも、物語の挿絵風のイラストや、マンガ的なコマ割りをした作品をここに発表している (Paques 2008)。

(7) 『フロンドゥール (*Frondeur*)』は、自由主義者であり、反教會的な政治家であった H. J. W. フレール・オルバン (Hubert Joseph Walther Frère-Orban, 1812-1896) の刊行した雑誌 (1887-1888)。

(8) オクターヴ・モースは、弁護士、音楽批評家、芸術批評家であり、芸術活動のプロモーターとして大きな役割を果たした。1881年、E. ピカールらとともに『近代芸術 (*Art moderne*)』を創刊。1883年、「二十人会 (*Les XX*)」を創設。さらに十年後、これを継承して「自由美学 (*Libre Esthétique*)」を組織し、ベルギーにおける「前衛芸術」の場の創出に貢献した。また、「フランス語によるベルギー作家協会」の初代会長 (1902-1919) を務めた。

(9) 「二十人会 (*Les XX*)」は、1883年、O. モースによって創設された前衛芸術家のサークルである。その創設時のメンバーは、A. シェネー、F. シャルレ、J. デルヴァン、P. デュボア、J. アンソール、W. フィンチ、Ch. ゴタル、F. クノッフ、J. ランボー、P. パンタジス、D. ド・ルゴヨ、W. スクロバック、F. シモン、G. ヴァネーズ、T. ヴァン・レイセルベルヘ、G. ヴァン・ストリドンク、P. フェルハート、T. フェルストレート、G. ヴォゲル、R. ウィスツマン。のちに、F. ロップスなども加入する。多くのメンバーは、この会を受け継いだ「自由美学」にも参加することとなる。J. ブロックによれば、「二十人会」の活動の特徴は、第一に絵画と音楽と文学を同一の空間において展開するパフォーマンスとして位置づけたこと、第二に数多くの招待者を呼び込んで毎年展示会を行ったこと (その中には、スーラ、ゴーギャン、ロートレック、ゴッホなどが含まれる)、第三にブリュッセルという都市を芸術活動の拠点として確立していったことにある (Block 1981:XIII)。20世紀の芸術活動を予告するようなこのブリュッセル中心の「前衛」活動は、ドネーにとっては (芸術生産の場における) 「競合」の文脈を構成することになる。

(10) モーリス・デズンビオー (Des Ombiaux 1907) は、1907年の著作『四人のリエージュの芸術家』において、ながらく傑出した人材を輩出しなかったリエージュの視覚・造形芸術の領域に活況を取り戻させた存在として、この四人の名前をあげている。

(11) ドネーの死因は慢性の鬱が嵩じた末の自殺であったとも言われる (http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/donnayauguste/donnayauguste_notice.html)。

(12) もちろん芸術家の「聖別化」過程は資本の多寡の関数として機械的に決定されていくわけではない。ナタリー・エニック (Henich 1991=2005) がゴッホの「英雄化」について詳細に論じたように、芸術家の「名声」は言説的な交渉によって構築されていくものである。ただし、その言説的構築をうながし、可能にする条件 (ブルデューの図式にしたがえば、「資本」と「場の構造」) は確かに存在する。すべての行為者 (agent) が等しく聖別化の可能性に開かれてい

るわけではない。

(13) デズンビオーは、ステヴァンスとの出会いについては、もう少しニュアスのあるとらえ方をしている。それによれば、ステヴァンスがドネーを「突き放すようなこと (bourrades)」を言ったのは、当時、ステヴァンスを非難する人々が多く現れ、リエージュからやってきたこの若者もその一味であると思ってしまったからであるという。しかし「数日後、このリエージュ人の訪問の意図を理解した彼は、最初の出会いの時にそっけなかった分だけの、親密なふるまいをドネーに示した。オーギュスト・ドネーは、幻滅するどころか、むしろ逆に、自分が迎え入れられたのだという素晴らしい印象をもち続けることになるのである」(Des Ombiaux 1907:52)。

(14) パリにおいて「落選者展」が開かれたのは 1863 年のことである。この年、C. モネはフォンテーヌブローの森で制作を始めている。E. マネの「草上の昼食」や「オランピア」は 1863 年に、P. セザンヌの「青い帽子の男」は 1866 年に発表されている。周知のように、モネの「印象、日の出」をもじって「印象派」という言葉が生まれたのは 1874 年のことであったが、そのようなラベルで括られることになる運動は少なくとも 1860 年代の半ばには明確な形を取り始めていた (Rewald 1946=2004)。

(15) 『ベネジット・芸術家辞典』は、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌという画家の独自性を次のように記載している。「ピュヴィ・ド・シャヴァンヌは常に分類しがたい芸術家であった。第三共和制下において彼が享受した栄えある名声は、その後の 1 世紀間のあいだ、広範な信用喪失の域へと落ち込み、それは、ゴーギャンやモーリス・ドゥニやホドラーやバルテュスやピカソやモディリアニやプレンドガストなどへのほとんど目につかない影響力がついに再認識されるまで続いた。彼が^{アレゴリー}寓意を取り入れたとしても、例えばギュスターヴ・モローと並べて、単純に象徴主義者として分類してしまふことはできない。ピュヴィ・ド・シャヴァンヌの芸術は、その壁画装飾的な作品の大きさにおいてだけでなく、まず何よりもその構成の力と、簡潔な形と簡素な色使いにおいて^{モニュメンタル}記念碑的である。彼は傑出したイタリアのフレスコ画家たちの伝統を継承するものとして登場したが、決してその技法を使用せず、織物を模倣する術を心得ていた。パンテオンにおけるその成功の後、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌはフランスの古典主義芸術の粋を示すものと見なされたが、こうした称賛は彼の芸術的達成の心の本質を誤って表すものであった。自分と同年代の潮流から離れた場所に留まりながら、彼は、その純粋性において^{モダン}近代的であると言えるが、その寓意のおよび道徳的意図において周囲の世界から退いている芸術家であった」(Benezit, *Dictionary of Art*, 11, Gründ, 2006 : 488)。

(16) オディロン・ルドンは、1881 年の時点で、ジャン＝シャルル・カザンについて、次のように評していた。「常に対立しながら互いに補足しあう真理の二つの顔がある。こちらには実体、目に見える現実があり、感じ取られる具体的なものがある。これなくしてはすべての構想は抽象の状態にとどまり、いわば創造の動機であるだけだ。あちらには想像力そのものがある。われわれの夢の意外さの前に広大に開かれた展望がある。それがなければ芸術作品にはもはや目的も影響力もない。カザンはそれを知っているに違いない。なぜなら彼は明晰で透視できる芸術家として、この二つの世界の中心でひじょうに正確な均衡を保ち、両者をはっきりと見定めている

からである。外の自然にあまりにも近づいてその中に吸収されるに任せることもなく、構想と創造の中に没して、多くの気高い精神が陥ったように足場をなくすこともなかった」(Gamboni 1989=2012 : 69 より引用)。

(17) M. フェレッティによれば、「1880年代の初めから、印象派の画家たちの作品相互の違いが目立つようになり、グループの解体がすでに始まっていた」(Ferretti 2004=2008 : 84)。「印象派グループのメンバーたちの創作スタイルは」、1870年代には「ある程度の均一性を保っていた」が、80年代に入ると「それぞれに大きな変化をとげ、ばらばらになっていった」。そして「その事実に呼応するかのように、彼らが住む場所も、各地に散らばっていった」(ibid. : 91)のである。印象派に対する社会的認知と評価は高まっていたが、実質的には「グループの崩壊が始まる時期」(ibid.:92)にさしかかっていた。そして、1886年、第8回目の開催とともに「印象派展」は終止符を打つことになる。これ以降、のちに「新印象主義」「後期印象主義」と呼ばれることになる新しい世代の画家たち(ゴッガン、ゴッホ、トゥールーズ=ロートレック、およびナビ派、他)が台頭してくる。したがって、1887年には、1860年代に始まったひとつの流れが大きな転換期を迎えていたと言えることができる。

(18) ドネーが「ワロン会議」に提出した所見をパリスは次のように要約している。「オーギュスト・ドネーは『みずからの所見』を17節にわたって展開したが、それはただひとつの命題に基礎づけられている。すなわち彼は、フランドルの絵画を本質的に風景描写的で、色彩にあふれ、未開拓の、原始的とは言えないまでも農村的な水平的な地平をもつその土地にはまって身動きの取れなくなっているものとし、これにワロンの感性を対置させるのである。ワロンの感性は、その知性によって、色彩を軽んじ線描を優先することによって、その素描によって特徴づけられる。フランドルの絵画は、目に対して向けられた絵画である(『ただ色彩の現れのみを感受し、それ以外の何もとらえることのない目だけに』)。ワロンの絵画は、逸話的に現れる風景を描くだけでなく、精神(esprit)に向けられる(『ワロンの芸術家は思考しなければならない』)。フランドルの絵画も、それなりのやり方で自然を模写しているが、ワロンの絵画は、自然を超越し、それを省察し(réfléchi)、深く思考し、そこに浸透し、真相の自然=本質(nature)を見いだす。ワロンの画家にとって、風景は模写のための、色彩の濫用のための、それを個性化するための細部の口実ではない。それは、詩(poème)となり、樹木の魂、薄青く光る地平線の魂、水流の魂が、そこにおいて画家の魂と調和する移調の場となる。『静物=自然の事物』は、ただそのままのもの、見えるがままのものではない。それらは、大いなる全体(自然/本質および、人間の本性)の一部をなし、熟慮にもとづく画家の筆もそれを解体させることはできないのである」(Parisse 1991 : 140-141)。「^{イデアリスト}観念論的」である「ワロンの魂」を、「^{リアリスト}写実主義的」である「フラマンの魂」に対置するこの語りは、そのままモッケルのものであってもおかしくない。すなわちそれは、この時点において彼らが共有する言説となっていたのである。

(19) デュピエールは、1912年に『ワローニア』に寄稿した一文において、ドネーを次のように評している。「この芸術家のまなざしは、彼の田舎の家からの眺めを形作る丘を離れることはほとんどなかったのであるが、その作品の一つひとつにおいて、私たちの内に、これまでに感

じたことがなかったような繊細な称賛の感情を呼び起こすことに成功している。それは何か。それは、彼が作品の中に、まなざしとともに魂を込めていることにある」(Dupierreux 1912:332)。そして、このような芸術的性格規定は、やはり「フラマンの芸術」との対比において、「ワロンの資質」を示すものと位置づけられる。「色彩のための色彩の理論はよく知られている通りである。それは、観念のための色彩の理論があまりにも文学的な批評家たちにもたらしかねないのと同じくらい、技術をもった画家たちに荒廃をもたらしている。フラマンの芸術 — アポロンの神よ我を守りたまえ。私はその悪口を言いたいわけではないのだ。ただ、自分たちの違いを確認しているだけだ — はこの融通のきかないフェティシズムに深く冒されている。ワロン人は、もっと主知主義 (intellectualisme) に傾いている。この言葉を、観念論的な意味において理解すべきだろうか。そうではなく、感情 (sentiment) や精神 (esprit) のさらなる高揚によって解放された感受性という意味において理解されねばならない。クラウスのような画家において、事物に関するまったく外在的なヴィジョンがあるのに対し、ドネーのような者は、内的なヴィジョンの才を有している」(ibid. : 332)。

(20) ドネー自身が、1913年にある知人 (Ray Nyst) にあてた書簡の中で、その当時の状況をこう振り返っている。「結局、1887年にアカデミーでのコンクールの結果 (私がそのコンクールに参加するように説得してくれたのは院長のプロスペル・ドリオンだったのだけれど)、旅費とパリでの五か月分の滞在費をもらうことができた。向こうには誰一人知り合いの芸術家もいなかったし、一通の紹介状もなかった。でも私はガイドブック (Baedeker) に書いてあるすべての美術館とコレクションを訪ねてみた。ルーヴルで模写もした。その時好きになったのは、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ、ベナール、ロダン、ラファエリ、ルネ・メナールだった。私はそれを見んなイタリアのルネッサンス前派といっしょくたにして、確信をもって帰ってきたのかつて？自分の道を見いだしていたのかつて？それは長くは続かなかった。私には、自分のすべきことが良く分からないままだった。漠然と渦を巻いている感じだ！」(Pariisse 1991 : 40)。

(21) その意味での文学との協同が端的に現れてくるのは、ドネーがその生涯において数多く手がけた、本の挿絵の仕事においてである。モッケル、デザンビオーなど、ワロンの文学を代表する作家たちの作品を、視覚的に補完し、例示する図版は、ドネーの芸術の重要な一領域になっている。また、より直接的には、モッケルが『ワロニー』に示した「ムーズの乙女」のような神話的な世界を視覚的に構成する試みもなされている。それは、風景と寓意の接合による土地の精霊の形象化の試みである。

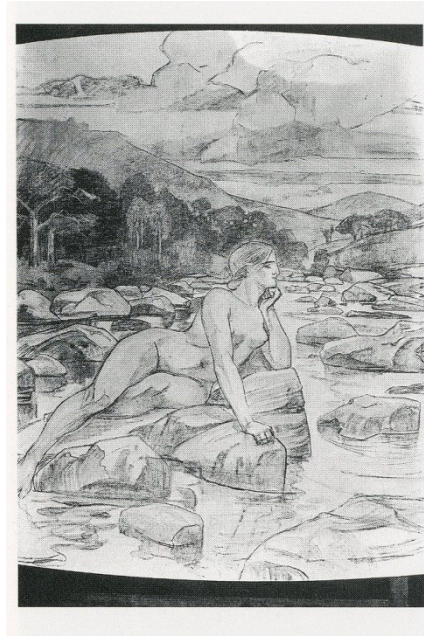


図 8 : (Parisse 1991 : 138)

(22) この明確な輪郭線による造形には、浮世絵の影響があったことが既に指摘されている。線描と点描のせめぎ合いの中で「浮世絵」の影響がもたらしたものが何であったのかは興味深い検討課題であるが、それは本稿の主題を大きく超えるものであるので、ここでは触れない。

(23) J. F. ラファエリ (Jean François Raffaëlli, 1850-1924) は、音楽や演劇の活動に携わったあと、1870年頃から絵画の世界に歩みを進める。ブルターニュ地方の農民の生活やパリ及びその郊外の風景を描いた作品を数多く制作する。他方、ドライポイントによるエッチングの技法に革新をもたらし、複数のプレートを用いて色彩を刷り込んだ版画を創出した。ラファエリは印象派の運動の中に位置づけることができるが、デッサンにもとづく「線」の使用に方法論上の特徴がある。ラファエリの評伝の作者である G. ルコントは、印象派の中に二つのグループを区分している。一方には、モネ、ピサロ、ルノワール、シスレーなどの「色彩の印象派」が、他方には、ドガ、フォラン、トゥールーズ＝ロートレックなどに代表される「デッサンの印象派」がある。ラファエリは、この後者の列に加えられている (Lecompte 1927 : 20)。

第3部

社会言語的状况の中の『フロニー』

『フロニー』はフランス語による文学表現の媒体である。ベルギーのフランス語圏の一都市において刊行された雑誌として、それはごく自然なことに思われるかもしれない。またおそらく、モッケルをはじめとする寄稿者たちにとっても、何語で書くかというレベルでの言語選択の問題は（のちに見るように、一部の書き手が限られた文脈でこれを意識する以外には）浮上していなかったと考えられる。その多くがブルジョア階級の子弟であった彼らにとって、フランス語はすでに基本的な生活言語であり、中でも「知的」「文化的」表現が「フランス語」によるのは当然と見なされていた、と推察されるからである。

しかし、『フロニー』が刊行された1880年代から90年代のベルギーにおいては、国民の過半数を占めるフラマン語（フランデレン語）使用者たちが、公的生活の場で「みずからの言語」を使用する権利を主張し、「言語問題」を核として、民族的・国家的な同一性と帰属が論争の焦点に押し上げられようとしていた。その中であって、ワロン運動の担い手たちは、フランス語の権威（文化的正統性）に依存しながら、国家（ベルギー国）の言語としてのその地位を守り、同時に自分たちの「地域」へのフラマン語の「侵入」を防ごうとしていた。この政治・社会的な動向と緩やかに結びつく形で、モッケルたちは「ワロン意識」の覚醒をうながし、「ワロンの文学・芸術」の固有性・同一性を確立しようとしたのである。他方、これまでに見てきたように、文学場の中での台頭の戦略においては、ブリュッセルを拠点とした『若きベルギー』との競合関係の中で、パリの「正統化の審級」による承認の獲得が重要な賭け金のひとつとなっていた。

こうした文脈の中で、「フランス語使用」とは決して「無色透明」で「無垢」な所与の事実ではなく、「選択されざる選択」として、相応の政治・文化的意味を担うひとつの行為であったと言えるだろう。この点に着目して、第3部では、社会言語的状况との関わりにおいて、『フロニー』の「フランス語文学」の位置を考察していく。

第8章では、フランス語圏の「周辺」における「フランス語使用」の条件を「言語的インセキュリティ」という概念によってとらえ、ベルギー・リエージュを拠点とした文学実践の文脈を「言語場」の構造の中に位置づけていく。

第9章では、『フロニー』の寄稿者たちが「ワロン語文学」に向けたまなざしをたどりながら、地域の言語との関わりの中で、「フランス語で書くこと」の意味を検討していくことにしよう。

第8章 ベルギー文学の「定数」としての言語的インセキュリティ

1. 言語場——発話行為と言語的正統性

言葉を発するという営みは、常に、偏った形で準備された社会言語的条件のもとに身を置くことである。一定の人口に共有された言語体系 (langue) を想定し、その標準的な使用法を記述することが可能であるとしても、それぞれの発話主体は、単一の言語圏の中においてさえ、均質な言語使用の環境を与えられるわけではない。言語圏がどのような形で成立するにせよ、その内部にはさまざまに異なる言葉遣いが残り、また現れる。地域や階層、年齢や性別などに応じて、あるいは個人の履歴や生活様式にしたがって、文脈ごとに特徴的な表現が生まれ、取り交わされていくことになる。そして言うまでもなく、こうした言葉の偏差は、個人・集団ごとの個性として互いに並列的な関係に立つわけではない。発せられた言葉は、その行為をとりまく状況 (発話の文脈) との関わりにおいて、より正統な (適切な、正しい、美しい等の) ものと認知されたり、逆に正統性に乏しい (不適切な、間違った、きたない等の) ものと見なされたりする。言葉を発するという行為は、それぞれの場において「正統性 (légitimité)」の承認を求めて行われる、一種の「取り引き」または「賭け」という性格を帯びる。言語的正統性をめぐるこうした競合のゲームが生じる社会空間を、ブルデューの言葉を借りて「言語場 (champ linguistique)」(Bourdieu 1982) と呼ぶことができる。

発話の条件の落差は、言語圏の境界に位置する地域、多言語が交錯する空間、あるいは人々が言語圏の境界を越えて生活するような場面において、しばしばより尖鋭なものとなる。特に、国家間の力関係や各言語文化に付与されている威信の高低が生じている時には、発せられる言葉の「正統性」の感覚が、個々の文脈における発話主体のふるまいを規定する重要な要素となっていく。誰がより「正しい」、より「美しい」言葉を話す (書く) ことができるのか。それが、政治-文化的な境界設定やその社会内での権限や資源の配分に関わる「評価の焦点」となる。

「文学」と呼ばれる言語行為も、こうした社会・言語的条件の偏差に強く規定される。文学表現は確かに、日常の言語活動から区分された特異な空間の中で展開される。その空間 (文学場) は、まさに上に述べた意味での「言語場」としての性格を帯びる。誰がより「美しい」言葉を語るすることができるのか。その承認の獲得を賭けた競合の舞台として「文学」は固有の実践文脈を形成する。しかし、文学言語の正統性をめぐる争いが、その外部に流通する言葉の世界、すなわち一般的な意味での「社会言語的状况」から完全に自立することはない。文学制度の内部で特殊な言語を駆使する表現者 (作家や詩人) と言えども、特定の文化的環境の中で言葉を身に着け、通常の社会的言語空間の中に生活していること

に変わりはない。したがって、社会生活場面での発話条件の不均衡は、文学場の構造に媒介されながら、文学生産のあり方を規定する要因となる。この点に着目するところから、社会言語学的な知見を取りこんだ文学研究の視点を導出することができるだろう。

『ワロニー』は、フランス語圏の周辺地域（ベルギー・ワロン地方・リエージュ）に成立した文学運動の器官である。同時にその運動は、言語圏の境界（フランス語とフラマン語、フランス語とワロン諸語）において、フランス語あるいはフランス文学圏への帰属を自らの民族的旗印として掲げるものでもあった。では、彼らの「文学」は、その実践をとりまく言語状況によってどのような制約を受け、またその条件に対するいかなる応答として生起していったのだろうか。本章では、「言語的インセキュリティ」という概念を導入しながら、この問題について考えていくことにしよう。

2. 言語的インセキュリティ

(1) 社会言語学的状況という視点

文学の社会学という領域の中で、発話の条件の不均衡に照準化した研究がなされるようになったのは、比較的近年のことである。

確かに、L. ゴルドマンの文学社会学の継承をはかった P. V. ジマ (Zima 1980, 1982) はすでに、文学テキストと社会的コンテクストとの関係をとらえるために、社会言語学の視点を援用することの必要性を唱え、ふたつの領域を媒介する変数として「社会言語学的状況 (situation sociolinguistique)」という概念を導入していた。彼によれば、文学生産は言語を素材とした労働の過程としてとらえることのできるものであり、作家はその作品を構成する要素としての「言語」を、既存の言説やテキストの内に見だし、これを導入・加工・編成することによって「文学テキスト」を形作っていくものである。その際に作品に導入される素材は、常に何らかの生活空間の中に流通している言語であり、社会的に編成された言語使用の条件を、作家や詩人もまた何らかの程度において共有しなければならない。文学生産という特殊な言語実践においても、使用される言語は、語彙論的および統辞論的に、他の言語行為と同じような社会的制約のもとに置かれるのである。こうした観点に立ってジマは、一方では記号論的・言語学的な分析ツールをもち込むことによってテキスト分析の精度を上げ、他方ではその形式的な特徴を文学外の諸言説との相互作用の内に位置づけることで、「テキスト」と「コンテクスト」との関係をより精緻に記述することに成功している (Zima 1980, 1982)。しかしジマは、文学生産をとりまく社会言語学的状況を、ひとつの社会内部において均質的なものととらえ、しかもその意味作用の形式を市場における交換原理の反映として位置づけていった。このため、彼の分析は言語の形式に対する社会学的説明の水準において、硬直的ないし図式的なものになっている (鈴木 1993)。少なくとも、社会的な言語空間の内部にある発話の条件の差異が、いかに文学生産に関与するのかという問いはジマのものではない。

こうした空隙を埋めるために、以下では、アメリカの社会言語学者 W. ラボフによって

提示された「言語的インセキュリティ (linguistic insecurity, insécurité linguistique)」という概念を呼び込み、これを起点として、言語的正統性の落差に照準化した社会学的分析の可能性を探っていくことにしよう。

(2) 言語的インセキュリティと過剰矯正

ラボフが「言語的インセキュリティ」という視点を見いだすのは、ニューヨーク市をフィールドとする実証的調査研究を通じて、言語変動に関する理論モデルを構築しようとする中でのことであった。ラボフが行った調査とこれにもとづく一連の論考は、『社会言語学的パターン』(1972) にまとめられている。ここでは、この著作に収められた諸論文を通して、ラボフがその概念を導き出していくプロセスをたどっていく。

ラボフの議論は、計量化の便宜のために考察の焦点を音声学上の (phonological) 偏差に絞り込み、これを二つの社会的変数との組み合わせの中で考察していくところから始まる。

ひとつの変数は、発話者の所属階層である。例えば、ニューヨークの顧客階層を異にする三つのデパートを対象として、来店者の母音後 (postvocalic) の r 音の発声の仕方を観察すると、デパートの階層的属性の高いほうから Sacks、Macy's、S. Klein の順に、r 音の発音頻度が高いことが分かる。r 音の発音の様式は、階層的偏差をともなって配分される社会的事実であることが確認されるのである。

もうひとつの変数は、発話の社会的文脈 (context) である。さまざまな発音の様式が、発話者の社会的属性ごとに偏差をともなって構造化されているとしても、各個人はいついかなる状況でも変わらない発音パターンを示すわけではない。個人の話し方は、その発話行為がなされる場面に応じて変化するものである。ラボフは特に、話し方・発音の仕方に特別な注意が払われるフォーマルな場面と、無自覚に発話が行われるインフォーマルな場面との違いに着目し、前者における発話を「注意深い発話 (careful speech)」、後者におけるそれを「気軽な発話 (casual speech)」と名づけ、発話の様式が実際にどのように使い分けられているのかを観察していく。

そのために、ラボフはインタビューを含めた発話様式についての調査を行い、その中で、発音に対する注意の程度を異にするような、以下の A~D の四つ (D の下位カテゴリーを含めれば五つ) の文脈を設定した。

Context A : インタビューによる拘束から自由な発話場面 (気軽な発話)

Context B : (インタビュー状況) インタビューにおいて「言語」に関する調査であることが知らされ、その中で対象者が発話する場面 (注意深い発話)

Context C : (文章の読み上げ) インタビューの中で、書かれた文章 (text) が示され、これを対象者が読み上げる場面

Context D : (単語リスト) 単語のリストを提示され、これを対象者が読み上げる場面

Context D' : 単語リストの中で、特に発音の際に注意を喚起するような単語のペア (例え

ば、dock/dark、source/sauce) を提示し、これを対象者が読み上げる場面

こうしたそれぞれの文脈において、r、eh、oh、th、dh を基準とする音声学上の変数 (phonological variables) がどのように発声されるのかをチェックしてスコア化していく。すると、ほとんどの対象者において、文脈 A から D に移るにつれて「正しい」発音への意識が高まり、その正統的な発音に向けて修正される度合いが高くなることが分かる。それは、個々の発話者が、自分自身の日常的な発音と規範的に正しいとされている発音とのあいだにズレがあることを知っており、「フォーマル」な発話場面に立たされると、これを矯正する力が働くことを示している。ラボフはここに、人々が自分の身に着けた発話様式を安定的に維持しえない状況を見だし、これを「言語的インセキュリティ」と呼んだ。すなわち「言語的インセキュリティ」とは、「正しい用法 (correctness)」と「自分自身の用法 (own use)」とのあいだのズレの認知によって、発話の仕方に「矯正」をうながすような発話の条件を指す概念である。

ただし、こうした基礎的定義をそのまま適用する限りでは、およそすべての発話者が、文脈に応じて (多少なりとも「フォーマル」な場面では)、「言語的」に「インセキュア」な状態にあることになる。しかし、多くの人に均等に課せられる条件であるならば、これをあえて「インセキュリティ」という言葉で指し示す理由は乏しくなるだろう。この概念の導入が積極的に要請されるのは、文脈ごとの発話様式の矯正が、話し手の所属集団、例えば出身階層によって大きく異なっているからである。

ラボフは、上に見た二つの変数——階層と文脈——を組み合わせ、場面ごとに各カテゴリーの発話者の発音の仕方がどのように変化していくのかを分析する。その結果、例えば r 音に関しては、次のグラフに示されるような結果が得られる。

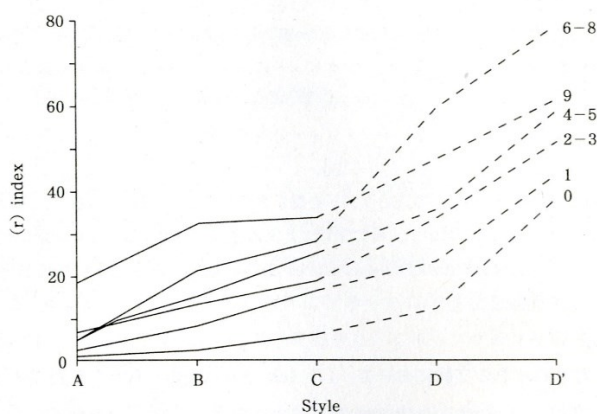


Fig. 4.2 Class stratification of a linguistic variable in process of change: (r) in *guard, car, beer, beard, board*, etc. SEC (Socio-economic class) scale: 0-1, lower class; 2-4, working class; 5-6, 7-8, lower middle class; 9, upper middle class. A. casual speech; B. careful speech; C. reading style; D. word lists; D'. minimal pairs.

図1：階層と文脈ごとの発音の変化 (Labov 1972 : 14)

グラフの縦軸は、guard、car、beard、board などの単語において母音後の r がどれだけ発音されているのかを示す変数である。横軸の A~D' は、先にあげた発話の文脈に対応する。SEC (Socio-economic class) は、発話者の階層的属性を示す (0 - 1 : 下層階級、2 - 4 : 労働者階級、5 - 8 : 下層中間階級、9 : 上層中間階級)。

このグラフから明らかになることは、まずすべての発話場面 (文脈) において階層ごとに発音の仕方に偏差が見られることであり、同時に、文脈が A から D に移行するとともにすべての階層の発話者において発音の矯正が行われているということである。しかしここまでは、先に見た結果の再確認にとどまる。興味深い点は、その発音の矯正が下層中間階級 (特に、SEC6 - 8 のグループ) においてとりわけ顕著な形で見られるところにある。そして、同じ傾向は、r 音だけでなく、eh、oh 音についても確認される。

ラボフはここから、言語的インセキュリティの程度が階層ごとに異なる形で配分されているという事実を読み取る。すなわち、特定の階層の発話者には、みずからの発話の様式を安定的に維持することを許さないような圧力 (pressure) が強く働き、特にフォーマルな場面において、発音の過剰矯正 (hypercorrection) をうながしているのである。

多くの証拠が示しているのは、下層中間階級の発話者が、言語的インセキュリティに向かう傾向が高いということである。したがって彼らは、中年層においてさえも、最も高い階層の若年のメンバーが用いる権威づけられた形式 (prestige form) を採用しようとするのである。(…) この言語的インセキュリティは、下層中間階級の発話者が用いる話し方の、非常に大きな変異の幅によって示される。すなわちそれは、与えられた話し方からの、文脈間での大きな変動によって、つまり彼らの矯正への意識的努力によって、さらには自分たちがもとももっていた発話パターンに対する彼らの強い否定的態度によって特徴づけられるのである。(Labov 1972 : 117)

このラボフの指摘において重要な点は、「言語的インセキュリティ」と「過剰矯正」という現象が、発話様式の客観的偏差とその主観的認知の接点においてとらえられていることにある。上に見たように、フォーマルな文脈での発話の修正は、すべての階層について同じ方向に向けてなされているのであるから、そこには広範な発話者に共有された「正しい用法」についての規範が存在すると考えられる。そして、この正統的な発話様式をモデルとして基準化するならば、「正しい用法」と「自分自身の用法」との偏差も客観的な形で測定・記述することができる。しかし、ここに対象化されるような規範的言語使用との距離の大小がそのまま「インセキュリティ」の程度を示すのではなく、その落差の認知は、場面ごとの発話様式の使い分け、特にフォーマルな場面での発話の矯正に関わる要因となるのである。すなわち、「過剰矯正」を行うグループには、自分自身の話し方を否定的に評価

し、規範的な用法への極端な同調によってこれを克服しようとしている発話者たちの姿を見ることができる。

ではなぜ、「正しい用法」からのズレがすべての発話者に存在するにも関わらず、特定の階層に突出する形でその落差に対する過剰な感受性 (*hypersensitivity*) が生まれ、極端な矯正の実践がうながされるのだろうか。ラボフ自身の研究は、主として言語的インセキュリティがいかに関語変動に結びつくのかを理論化するという課題に向かって行ったため、残念ながらこの問題についての検討が十分に掘り下げられたとは言えない。しかし私たちの目的からすれば、より正統な言語使用と自分自身の身に着けた用法との落差が、どのような形で言語実践に転換されていくのかが、さらに問われなければならない。そこで、この点を補いつつ議論を継続するために、次に P. ブルデューの言語論に目を向けることにする。

3. 言語市場と言語的ハビトゥス

ブルデューは、『話すということ』(1982)をはじめとするいくつかの著作・論文において、「場」「資本」「市場」「ハビトゥス」などの概念を駆使しながら、社会学的な言語論を展開している。その中で彼はしばしばラボフの仕事に言及し、これをみずからの概念枠組みの中に取り込んでいこうとしている。「言語的インセキュリティ」という用語は援用されないものの、ラボフがこの概念によって記述しようとした現象はそのままブルデューの関心に重なるものであり、ブルデューによる言語理論の彫琢の試みは、ラボフの議論を再解釈し発展させようとするものとして位置づけることができる。

周知のように、ブルデューの実践 (*pratique*) の理論は、それぞれに固有の正統性の配分と賭け金の構造をもった「場 (*champ*)」と、その中で実践を展開させる行為の担い手 (*agent*) の側の「ハビトゥス (*habitus*)」との相互規定的な関係の中で行為をとらえていこうとするものである (Bourdieu 1980, 宮島 1994, 鈴木 1997)。言語を考察の対象とする場合にも、言語の用法が異なる社会的価値を担うものとして序列化されている空間 (=言語場) が一方に置かれ、その正統性の階層構造を認知しながら、言語実践を産出していく「言語的ハビトゥス」の働きが他方に想定される。この両者の不可分の関わりの中で、言語生産の行為が対象化されていくのである。

この時、言語実践の空間は、単に複数の発話者が占めている構造化された「位置」の集合体として記述されるばかりでなく、個々の主体が物質的および象徴的利潤の獲得を目指して言語交換を行う「市場 (*marché*)」としても性格づけられる。すなわち言語場とは、さまざま異なる身体化された言語能力 (言語的性向) を備えた行為の担い手が、その内部においてみずからの占める位置と、文脈ごとに序列化された言語使用の正統性構造に制約されながら、「利潤」の最大化を目指して手持ちの文化資本を戦略的に投入していくような競争の空間として描き出されるのである。ブルデューの言葉をそのまま用いれば、「言語場の構造というものは言語資本の不均衡分配 (…) に基礎を置く、もっぱら言語的な力関係

からなる体系」(Bourdieu 1982=1993 : 56)であり、そこで行われる「言語的交換は(…)ある種の言語的資本をもった生産者と消費者(ないし市場)とのあいだのさまざまな力の象徴的連関の内に成立する、一種の経済的交換でもあって、これはある種の物質的ないし象徴的利潤を生み出すものである」(ibid. : 71)。

ここで留意しておくべきことは、このような「利潤」をめぐる競合のゲームが成立するためには、言語実践の空間の中に二つの「不均衡配分」が存在しなければならないということである。すなわち、一方では、言語の使用法に付与される「正統性」の不均衡。そしてもう一方では、そこに参与する諸主体のあいだの「言語資本」の不均衡である。この二重の序列的配分を前提とすることによって、言語場の中での諸実践は「弁別的効果」を生み出すことが可能になる。

では、言語行為に関するこのような社会学的枠組みを導入すると、ラボフが主題化したような「過剰矯正」や「言語的インセキュリティ」の問題はどのような形で理解されることになるだろうか。

上述のように、ブルデューにおいて、言語実践は「場」と「ハビトゥス」との接点において「利潤」の最大化を目指して行われる「市場的交換」としてとらえられる。この時、諸々の発話行為は、言語場の中で異なる正統性を付与される「差異」の体系の内に位置づけられることになる。そこで、個々の行為の担い手が取りうる戦略は、基本的な可能性として二つの可能性を示す。ひとつは、ネガティブな差異を解消ないし縮小するための戦略。もうひとつは、より卓越的な差異を産出していく戦略である、前者は言語的な「矯正(correction)」の方法であり、後者は「卓越化=弁別化(distinction)」の方法であると言えるだろう。

もちろん、いずれの技法がどのような形で行使されるのかについては、それぞれの局面状況と、行為の担い手が有する「資本」の多寡によって異なる。しかし、私たちが問題にしている文脈について見れば、それはまず第一に、言語の使用法に関する正統性の認知(「評価シェーマ」と自分が身に着けている発話の様式(「生産シェーマ」との一致・不一致がどのような形で準備されているか、そして第二に、その条件のもとで当該の行為者が取りうるそれぞれの戦略についてどれだけの利潤が予測されるのかによって規定されるのだと言える(もちろん、この利潤の予測にもとづく戦略の選択は、必ずしも意識的な計算によるものではなく、ハビトゥスの作動にもとづく「実践的判断」の水準でなされるものである)。したがって例えば、なぜ下層中間階級(プチ・ブルジョア)において過剰なまでの「矯正」が生じるのかについて、ブルデューはラボフに言及しつつ次のように述べる。

プチ・ブルたちがかれら自身の生産物(そしてとりわけ、ラボフの示したように、かれらが尋常ならず厳しい点をつける、あのご本人たちの発音)と不幸な係わりをとり結ぶこととか、市場の緊張と同時に、それが自分のものであれ、他人のものであれ、およそ言語上の誤謬訂正に対してきわだって敏感なあまり、過剰矯正(hypercorrection)に走ってしまうこと

とか、公式の場に出るとその発作の極みに達して、過剰矯正ゆえにかえって《不正確＝不作法 (incorrection)》になるやら、気の置きぬ様を強いられたばかりにこわごわ大胆な振る舞いに及んだりするといった始末になる、ああした彼らの居心地悪さなど、それらはすべて生産シェーマと評価シェーマとの乖離の結果であって、言わば自分自身に対して分裂してしまったプチ・ブルジョワたちは、自分たちの生産物の客観的な真実（完璧に統一された市場という、学者の仮定によって規定される真実）に最も《意識的》であると同時に、自分たちの努力でもってこの真実をこの上なく執拗に拒絶し、否定し、反駁しようとしてこれ努めるのである。(ibid. : 97 - 98. ただし「過剰な訂正」「過剰訂正」を「過剰矯正」に改めた)

しかし、上述のように、「生産シェーマ」と「評価シェーマ」のズレだけではまだ「過剰矯正」の戦略を選択させるとは限らない。現に労働者階級は、「正統性」からの距離が大きいにも関わらず、下層中産階級ほどには矯正を行わないし、下層中産階級はフォーマルな場面では上層の発話者たちのレベルを超えて規範的な話し方を選んでしまう。これは、「正しい用法」と「自分自身の用法」との中途半端な距離の中で、やはり「実践的」に選択された「利潤獲得」の「戦略」の結果として理解されなければならない。

プチ・ブルジョワたちは、客観的な緊張にとりわけ敏感であるがゆえに主観的な緊張が最大値を取るような地点におかれている（これも、[こうしなくちゃいけない、と] 承知していることと、[こうすればできる、という] 知識との隔たり (reconnaissance sans connaissance) がとりわけ著しい眼高手低ゆえのことだ）が、それゆえ民衆階級＝階級とも支配階級＝階級とも区別される。つまり、一方で民衆階級の構成員ならば、内輪に限って用いられる、あけすけな話し方を敢えて[他人に] 押し付ける力もないので、借り物の言語の調子づれのかたちに頼るか、さもなければ棄権か沈黙へと逃避するしかないし、また、他方で、支配者階級＝階級の構成員ならば、自分たちの言語的ハビトゥスが（とりわけ、その階級出身者の場合）現に実現されている規範であり、評価の原則と生産の原則とが完璧に同調しているが故に、あらゆる気の置きなさをあたりに発散できるわけだが、プチ・ブルジョワ層はそのどちらでもないのである。(ibid. : 98 - 99)

ブルデューは、ラボフの中にすでにあった「客観的な構造」とその「主観的な認知」との接続に関する議論を、「場」あるいは「市場」と「ハビトゥス」との接点に生じる「戦略」の問題に結びつけることによって、説明枠組みとしての精度をより高めている。そして何より、「規範」と「実践」のある幅の中でのズレがいかにして「過剰矯正」にいたるのかを説明している。

もちろん、ブルデューの言語交換の理論が、すべての問題をきれいに整理しているわけではない。B. ライールが批判するように、ブルデューはすべての実践の文脈が、「場」という言葉にふさわしいだけの「利潤の獲得を賭けた競合の空間」であることを、「ア・プリオ

り」に仮定してしまっており、発話行為がそのような「正統性」を基準に組織されないような場面、あるいはその一面をそぎ落としている (Lahire 1998, 2012)。これに関連して、説明のために動員された「市場」の比喩が、すべての行為を「利潤」獲得の戦略として読み解くことにつながり、その行為の結果からすべてを恣意的に説明することになっているのではないか、という疑問を向けることもできる (鈴木 1996)。あるいはまた、「利潤」の最大化のための「戦略」という見方でとらえてしまうと、「インセキュリティ」という言葉に含まれていた「言語存在としての不安定性」という側面が背景に退いてしまうという点も軽視できない。発話主体として人間がみずからの身に着けた言葉に「正統性」を見いだせないという状況は、その人を精神的、または存在論的に不安定な状況に置くことになるだろう。「語り」や「文学的発話」という行為の成立条件を考える時、こうした視点の欠落は言語実践の説明において一定の限界につながるかもしれない。

しかし、行為の一般理論の水準でブルデューの説明枠組みを検討することがここでの課題ではない。ベルギーにおけるフランス (語) 文学の実践を考える上で、そして何より、『ワロニー』という媒体に表れたその実践の成果を読み解く上で、ここに確認してきたような「言語場」の理論がどこまで有効性を発揮するか。問われるべき点は、ひとまずそこに限定される。

4. ベルギーにおけるフランス語使用と言語的インセキュリティ

上述の問いに迫るために、ベルギー、特にワロン地方におけるフランス語使用の位置づけと、「言語的インセキュリティ」という言葉で呼びうるようなその発話の条件に関して確認をしておくことにしよう。

まず、ごく簡単にその歴史をふり返っておく。周知のように、現在のベルギーにあたる地域とフランス北部がジュリアス・シーザーによって征服されたのは紀元前 51 年のことであり、この時点でこの地域 (la province Gallia Belgica) はローマ帝国に統合され、その後ローマ化が進んでいくことになる。これに対し、フランク族が流入し、定着するようになったのは 5 世紀のことであり、これによって最初の民族的・言語的境界線が生まれることになった (Pöll 2001 : 76)。以来、政治的支配者は次々と入れ代わり、その圏域間の境界線 (国境) は頻繁に引き直されていったものの、民衆レヴェルでの「言語」の境界は大きく揺らぐことなく保たれてきた。ベルギーの国土の中央を東西に走っている言語境界線が、ほぼ現在の位置に落ちついたのは 12 世紀のことであると言われる。この間、境界線の南部では、ラテン語に連なるロマンス語系の言語が浸透し、今日「ワロン語」「ピカール語」「ロレーヌ語」「シャンパーニュ語」などと呼ばれる地域ごとの言語 (方言) が発展していく。他方、17 世紀になると、フランス語の書記方法が規格化され、これがワロン地方にも導入されていく。ただし、18 世紀の後半にいたるまで、社会生活の媒体は全階層を通じてワロン語をはじめとする地域言語であり、上層階級が生活域でのフランス語使用に転じるのはフランスの支配下に置かれた 19 世紀初頭のことであった (石部 2011)。

とはいえ、フランス語は、ベルギー国の成立時点（1830年）においてすでに、（この点に関してはワロン地方に限らず）上層階級の共通言語であり、地域言語との二言語併用状態（ダイグロシア）が生じていた。ワロン地方について見れば、20世紀の初頭まではまだ、庶民階級のあいだでは（ワロン語をはじめとする）地域の言葉の方が支配的であった（石部 2011）が、その一方で、フランス語は決して「外国語」として二次的に導入された言葉ではなく、建国の時点からすでに、（階層的な偏りをとめないながら）この地域の中で使用される言語のひとつであった。そしてそれは、学校教育の普及とともに、次第に全階層へと浸透し、地域の土着の言葉を周辺化していくことになる。

しかし、ベルギーの各地方で話されるフランス語は、フランスのフランス語と完全に同一化したわけではない。発音における「ベルギー訛（accent belge）」や語彙における「ベルギーの固有表現（belgisme）」は今日においても健在であり、その一部は俗語的な「方言」として話され、またその一部はベルギーの学校において正式の使用法・書記法として教えられている（70、90を表す *septante*, *nonante* がその典型例である）。

だが、ベルギーのフランス語使用者たちは、しばしばこの「差異」を、自分たちのフランス語の「劣等性（*infériorité*）」のしるしとして位置づけてきた。そして、「フランス人」を前にして話す場面になると、その落差を過剰に意識してしまうことも稀ではなかった。クリンケンベルグは、その例証として、ベルギーの作家ユベール・ニッサン（Hubert Nyssen, 1925 - ）の言葉を引いている。「フランスに入るや否や、ベルギー人はまごまごしてしまう。マイノリティと化し、体が不自由になり、同じ言葉を、しかし下手に話していることに罪を覚える。うろたえて、言葉を重ねすぎ、冗長になり、いたる所に句読点を打ち、偏狭な信心のしるしとして文の中に関係代名詞を埋め込み、チョコリとともに副詞と形容詞を大量に栽培し、何より、そう何より、自分の使っている言葉の正統性など気かけず息をするように話すというあの本質的な自由を自分に禁じてしまうのだ。（…）つまり、ベルギー人は移民なのである。自分自身の言葉が泥沼になり、足を取られる。その沼岸で、みんなが自分を笑っていると思いついでいる」（Klinkenberg 1993b : 5）。

規範的用法と自分自身の用法の落差に関する過剰な意識と、それによってもたらされる「自然な」発話姿勢の喪失。ここには絵に描いたような「言語的インセキュリティ」の状況が現れる。もちろんこれは、ひとりの知識人がいささか自虐的に描いた「戯画」であり、それをそのままベルギーのフランス語使用者の平均的な姿だと言うわけにはいかない。しかし、ここに誇張された形で浮かび上がる「居心地の悪さ」は、フランス人を前にしたベルギーのフランス語使用者の「インセキュリティ」——「不安」、「不安定」、「安全の感覚の欠如」——の一端を示している、とすることができるだろう。

社会言語学の領域では、1980年代以降、ラボフが提起した概念を導入しながら、ベルギーのフランス語使用者たちが折に触れて直面する「インセキュア」な状況の分析がなされてきた（Klinkenberg 1985, Lafontaine 1997, Francard 1993, 1997 等）。一連の研究のレビューを行った M. フランカールは、ベルギーにおけるフランス語使用者のフランス語に対

する態度の特徴を、以下の四点にまとめている。

- ① フランスに対する言語的従属の受容
- ② 正統性を欠くと感じられる（自分たちの）話し方についての否定的評価
- ③ （公的な言語市場と限定的言語市場との区別を利用して）非正統的な言語種を有利に働かせるような補償戦略への依存
- ④ （自分たちの）フランス語の将来に関する、特に文化資本の保有者における、悲観的な見方（Francard 1993 : 19）

フランカール自身は同じ論文の中で、1990年代に彼自身のグループが行ったワロン地方の若者たちに対する調査の結果をもとに、こうした四つの傾向には少しずつ変化の傾向が見られることを指摘している。しかし、その前提において、自分自身の発話の様式に対する否定的評価とこれに対する過剰反応が、ベルギーのフランス語使用者たちの態度の基調をなしていることが、ひとまず確認されてよいだろう。

もちろん「言語的インセキュリティ」という概念にもとづく調査研究は1980年代以後に限られており、それ以前の時代においても同様の事態が成立していたことを直接に証明するデータは存在しない。しかし、クリンケンベルグ（1997）が文献資料の中に見いだしているように、すでに19世紀から、ベルギーやスイスの知識人たちが自分たちのフランス語についての劣位の感覚を表明していた。例えば、1897年にスイスの文学研究者 V. ロッセル（Virgile Rossel, 1858-1933）は、ベルギーとスイスとフランス語圏カナダの「言語的劣等性」を強調していたし、20世紀の初頭にはベルギー人の O. モース（Octave Maus, 1856-1919）が、「ベルギーで話されているわけのわからない言葉（charabia）に対して、苦々しい口調で不平をもらしていた」（Klinkenberg 1997 ; 405）。少なくとも知的階層の中では、ベルギーのフランス語に関する否定的評価が存在していたことが分かる。

自分の国の言葉であり、「母語」でありながら、その「正統性」をごく自然に信じることができない。ここにベルギーのフランス語使用の一条件があることを、この国の社会言語学者たちは明らかにしてきたのである。

5. 純粹主義と文体過剰

では、ベルギーのフランス語使用者全体について観察される「言語的インセキュリティ」は、文学実践のあり方をどのように規定しているのであろうか。この点については、クリンケンベルグの二つの論文、「言語的インセキュリティと文学生産—フランス語文学における文学的表現言語の問題」（1993b）と、「言語的冒険、ベルギー文学の一定数：ジャン＝ピエール・ヴェレージェンの場合」（1996）が、概観的な見取り図を与えてくれる。

言うまでもなく、言語が何らかの要因において変化し、複数の言葉が流通している社会では、作家は「文学表現のための言語（langue d'écriture）」の選択の問題に直面する。そこで作家に与えられる選択肢は二通りある。ひとつは、伝統的に文学表現にふさわしいものと見なされてきた言語種（variété linguistique）を用いること（ただしその場合は、現時

点での読み手にとってその言語がよそよそしいものを感じられるという危険性がある)。もうひとつは、読み手が文学外の活動の中で使用している言葉に近い形で文体を開発すること（この場合には、その言語が文学場の中で象徴的正統性を得にくいという問題が生じる）である。こうした問題（ジレンマの構造）は、例えば植民地において見られるように、支配者の言葉として導入された言語が民族言語や地域言語と重ねて使用されている社会（ダイグロシアの状況にある社会）において、典型的に見られる。しかし、クリンケンベルグによれば、ベルギーのフランス語使用の作家に関しては、こうした問題は無縁であると長らく考えられてきた。それはまず第一に、（少なくとも支配階層においては）フランス語がフランス国家と同じくらい古くから使用され、外部から押しつけられた言語、二次的に学習された言語であるとは考えられていなかったこと。そして第二に、17世紀以来常に典拠とされてきたフランス語文学の模範^{モデル}が存在してきたことによっている。しかし、近年になって、カナダやスイスと並んでベルギーにおいても、「文学表現言語の選択の問題」が存在することが認識されるようになってきた。フランスのフランス語、フランス文学のフランス語が有する言語的正統性からの距離がベルギー人のフランス語には存在し、そこから生じる「インセキュリティ」に条件づけられながら文学実践がなされなければならなかったのである。

クリンケンベルグは、ベルギーの文学史（フランス語文学史）を、そのナショナリティ（国民性）との関連において大きく三つの時代に区分し、その前二者について、フランス語との関係がどのように認識されてきたのかを論じている。その時期区分は以下のように示される。

求心的時期（*phase centripète*），1830 - 1917：ベルギー文学の自律性が強調された時期

遠心的時期（*phase centrifuge*），1918 - 1960：フランスの文学制度への同化が指向された時期

弁証法的時期（*phase dialectique*），1961 - ：2つの運動が拮抗的に働き、新たな言語的冒険を生み出す時期

（Klinkenberg 1997）

求心的時期においては、フランス語は権力の座についたブルジョアジーの言語として、ベルギーの「国民的感性（*sensibilité nationale*）」を表現する道具として位置づけられていた（ただし、この「国民的感性」は1830年から39年までのあいだに「発明」されたものである）。しかしここには、フランス語への両義的な感情が生まれざるをえない。それは一方では、「母語」であり「階級の言語」であるのだが、他方では「他国の文化のシンボル」でもあるからだ。

遠心的時期においては、こうした「国民性」の問題は相対的に退き、「フランス文学」への「文学的帰属」の論理が前景化する。そして、フランスのそれに同化する形で「文学の

制度化」が進められる中で「言語」への過剰な価値づけがなされていく。

しかし、いずれの時期においても「フランス語」が特権的な価値を付与されていることに変わりはない。その中で、ベルギーの人々は「自分自身の使用法」との（微細と云えば微細な）落差を常に意識し、言語的に「インセキュア」な状態に置かれ続けてきたのである。この言語的インセキュリティへの対応からは、さまざまな態度が生まれうる。クリンケンベルグによれば、そのひとつの典型は「沈黙（silence）」である。「言葉を奪われている」「どう言っているかわからない」状態の中で、人はしばしば沈黙に陥ることになる。これに対する、もうひとつの典型的な態度は「自己蔑視（auto-dépréciation）、すなわち「みずからの所属集団への否定的評価」である。

ベルギーでは、自国の文学に対する「包括的な自己蔑視」が見られるとクリンケンベルグは述べる。例えばそれは、中等教育において自国（ベルギー）の文学について組織的な教育が行われてこなかったことや、文学の教員を養成する大学においてもそれが義務づけられていないことに表れている。

こうした低い自己評価は、ベルギーの文学実践を規定するひとつの定数（*constante*）であった。そしてこの「自己蔑視」から、二つの典型的な文学的態度（戦略）が生まれてくる。

ひとつは「純粋主義（*purisme*）」、すなわち古典的で正統的な模範への極端な自己純化の傾向である。ベルギーは「正しい言葉遣い（*Bon usage*）¹」の国として知られており、国内での「正しい綴り方選手権」などを通じて言語使用の学校的規律化をはかってきた歴史をもつ。これに対応して、文学の中でもフランス文学の古典主義的規範に過剰に同調しようとする運動が見られる。例えば A. キュルヴェル（*Alexis Curvers*）² や F. ヴァルデル（*Francis Walder*）³ などの名がその代表としてあげられている。

もうひとつは「文体過剰（*surécriture*）」、すなわち、文体を過剰に飾り立て、変形していかうとするバロック主義的傾向（*baroquisme*）」である。ここでは作家たちは、「言語を曲線に切り抜くような言葉の意匠の中に救い」（*Piron*）を求めていく。Ch. ド・コステル（*Charles De Coster*）⁴ の「懐古主義（*archaïsme*）」や「フランドル趣味（*flandricisme*）」、E. ヴェラーレンや C. ルモニエや H. ミショー（*Henri Michaux*）⁵ の「新造語（*néologisme*）」、子ども言葉の模倣的創造を試みたノルジュ（*Norge*）⁶、J.-P. オッテ（*Jean-Pierre Otte*）⁷ のフランス語化されたワロン語表現、J.-P. ヴェレージェン（*Jean-Pierre Verhaggen*）⁸ の「混合文体」や「言葉遊び」などがその例としてあげられる。彼らに共通するのは、バフチンが言う意味でのカーニヴァル性であり、バロックの美学である。

言うまでもなく、この二つの傾向は、言語的インセキュリティを前にして取りうる二つの基本戦略——「過剰矯正」と「卓越化＝差別化」——の文学ヴァージョンとして現れてくるものである。両者は、表面上は相反する傾向と見えるが、実質的には同一の条件から生じる戦略の二面性に他ならない。それは、正当化された言語使用から自己の言語使用が隔てられていることへの自覚が、他者からの侮蔑的なまなざしを取り込むことへとつながる。

り、言語主体としての「自然な」身構えを失わせてしまうところに生まれる「絶望の修辞学 (rhétorique de désespoir)」なのである。

言語的インセキュリティが、具体的にどのような形で作用し、いかなる文学実践を産出するのかについては、時代状況の変化を考慮しつつ、個々の文学主体に関わる多元的な変数を考慮しながら検討していかねばならない。クリンケンベルグによれば、ベルギーの文学は求心的時期には一般に「バロック的」な指向を強め、遠心的時期には「古典的表現」への同調傾向を示してきた。この背景には、社会全体の教育水準の変化と、これに応じた文学の担い手層の変容がある。図式的に区分すれば、19世紀においては作家の出身階層が高く、豊富な文化資本に守られていたのであるが、20世紀には中間階層が学校を回路として社会的上昇を果たし、数多くの作家を生み出してきたため、「言語的インセキュリティ」の強度はむしろ高まる傾向にあった。したがってそれは、国家をとりまく歴史的環境と文学場の構造に左右されるだけでなく、書き手たちが育ち上がっていく社会化の環境にもまた依存している。こうした視点を含み込んでみた時、『ワロニー』におけるフランス語文学の実践は、どのような発話の条件に規定されたものと見ることができるだろうか。次節では、再びA. モッケルとC. ダンブロンを比較しながら、それぞれの実践を社会言語的状況に対する戦略的応答として位置づけてみたい。

6. ダンブロンとモッケル——『ワロニー』における言語戦略の二つの形

雑誌『ワロニー』に集ったベルギー出身の作家・詩人たちの言語実践を、上述のような社会言語的状況の中に位置づけてみた時、そこにどのような傾向を見ることができるだろうか。おそらく私たちは、すべての書き手たちを一括りに特徴づけることはできない。同じ時代の、比較的近い世代に属する作家たちと言えども、「フランス語」に対する関係や距離の取り方は、各主体の階層的・地域な出自や履歴に応じて、したがってまたそれぞれの「文化資本」の配置に応じて異なるように思われるからである。そこで、グループ内に見られる偏差を想定しながら、二つの典型的な言語戦略のあり方を記述し、彼らの「フランス語文学」が取りうる選択の振れ幅を確認していくことにしよう。

その際、私たちが対比的に取り上げることになるのは、再びモッケルとダンブロンという二人の書き手である。

(1) ダンブロンの「文体過剰」

まずは、ダンブロンの散文作品の一節を読んでみよう。以下にあげるのは、第6章でも触れた「ショキエ」(『ある民主主義者のクリスマス』の一節)からの抜粋である。

[原文]

Et voici venir, mêlés, des souvenirs à sacrer vingt amours.

Comme je me revois, descendu des fourrés, ces soirées de mai mystérieusement tièdes où les arbres noircissent dans le ciel toujours bleu, contemplant au seuil son pur profile aimant angélicisé d'un souris rose et le lilas à la blancheur fleurie de son corsage, — j'entends soudain l'ivresse de la valse, le bal paraît, nous passons seuls au milieu des autres qui l'admirent, nous chantons avec les amis en levant nos verre de piquette, mais qu'elle nous oppresse délicieusement cette adorable nuit de lune et de parfums, muette à la fenêtre ouverte, et qui va nous étreindre au retour et rythmer dans notre extase le froissis soyeux des blés pour nous faire parler aussi bas, si nous avons la force de parler! (*La wallonie*, 1886, no.1, p.50)

郷里の村に戻った若者が、宵闇の中で森をさまよっている内に、幻視の場面に遭遇する。この作品としては、物語のクライマックスにさしかかる一場面である。しかし、このいささか形容過剰な文章をいったいどう読めばよいのか。試みに日本語訳を付してみる。

[訳文]

そしてここに、いくつもの愛を聖別化する思い出たちが、混然となっておとずれる。

茂みを降りていくと、まだ青い空の中で木々が黒ずんでいく不思議に生暖かいあの五月の夕暮れを何度も訪れたあの頃の自分の姿が見える。その間に、胸飾りにリラの白い花をつけ、薔薇色の微笑みをたたえた、いとおしき天使のような彼女の純粋な姿を見つめていた自分、——その時突然、陶酔のワルツが聞こえる。舞踏会が現れ、私たちだけが、それを讃える人々のあいだを進んでいく。私たちはピケット（安酒）のグラスを掲げながら、友とともに歌う。けれども、開かれた窓の向こうに静まり返る、この香しい見事な月夜は、やさしく私たちの胸をしめつける。そしてそれは、舞い戻って私たちを抱きしめ、私たちの忘我の中で、絹のように滑らかな麦の穂波にリズムを与える。もし私たちに言葉を発するだけの力が残っていたとしても、それほどに声を低めて語らしめるように。

訳文では短く切ってしまったが、原文は2行目から最後まで1文である。もちろん、19世紀のフランス小説を読んでいる人であれば、この程度の長さで続く文章は決して珍しくないことを知っているだろう。しかし、読みにくさの原因はその長さだけではなく、修飾の過剰と、それによって文脈的一貫性までもが妨げられているように感じられることにある。形容に形容が重ねられ（例えば、「son pure profile aimant angélicisé d'un souris rose」：薔薇色の微笑みをたたえた、いとおしき天使のような彼女の純粋な姿）、大袈裟な隠喩が投入され（«rythmer dans notre extase le froissis soyeux des blés」：私たちの忘我の中で、絹のように滑らかな麦の穂波にリズムを与える）、しかし一つひとつの語句はクリシェと言ってもいいような定型性を抜け出していない。訳者（鈴木）の力量不足を割り引いてみても、ここに明晰

さを欠いた形で言葉が増殖していく、著しく「読みにくい」文章が現れていることは間違いない。

これを、文章構成上の巧拙の問題として論じることはできる（つまり、ダンブロンは「下手」なのだと言ってしまってもよい）。しかし、その技巧的な達成の水準とは切り分けて、ダンブロンが意図的にこの「大仰な」文体を創出しようとしているということにもまた、目を向けておかねばならない。これはまた次章においても再確認されることであるが、彼はその生まれ故郷の村においてワロン語がまだふんだんに用いられるような世界を経験し、この土着の言葉に強い情緒的な愛着を感じていた。しかし、長じて師範学校に通い、教職を目指しながら、文学や政治の活動に身を投じていったダンブロンは、ワロン語による表現の探求に向かうのではなく、「古きワロン語の探求」を通じて「より完成されたフランス語」の形成に寄与しなければならないと考えるようになる。そこで理想とされるのは、フランスのフランス語にそのまま追随するのではなく、「もうひとつのフランス語のようなもの」、「ワロン人の相貌を備えたフランス語」（『ワロニー』1887年、第9号、pp.325 - 326）である。ワロン地方の人々が、その伝統的な生活世界の中で培ってきた文化的・言語的感性を生かす形で、自分たちに固有の、地域的個性を失わない「フランス語」を彫琢していくこと。これがダンブルンの目指す（夢見る）文学のありようであった。上に見たような（またここまでにくり返し見てきたような）ダンブルンの「文体」は、神秘主義的な感受性にあふれるワロン人の心性を反映する、「ワロンのフランス語」の探求のひとつの形なのである。

私たちはこれを、「言語的インセキュリティ」に対するひとつの反応の類型として位置づけることができるだろう。先に見たようにクリンケンベルグは、フランスのフランス語に対する「落差」の意識を前提とした時、そこからは「純粹主義」と「文体過剰」という二つの戦略が生み落とされると論じていた。ダンブルンの「バロック的」と形容するにふさわしい文体の追求は、言うまでもなく、この後者の類型を体現するものである。一方では、ワロン語をはじめとする地域の言語に対するフランス語の優位（その正統性、その普遍性）を認め、その圏域に歩みを進めようとしながら、他方では自分たちの地域や民族の固有性を過度に強調しようとする企図がもたらすひとつの帰結として、過剰に修辭的で、冗長なフランス語が産出される。言葉の使い方に関する「自然な」身構えを見失った形で、過度の「差別化」による「卓越化」が目指される。ダンブロンは、そのような形で、彼が投げ込まれていた「社会言語的状况」に応えようとしていたのである。

（2）モッケルの「純粹主義」

しかし、ダンブロンに見られるこうした「差別化」の姿勢が、『ワロニー』のオリジナルメンバーに共通する姿勢であったわけではない。この雑誌に掲載された「地域主義的テキスト」の中には、むしろ、その対極にあるような言語的姿勢を示すものが少なくない。その筆頭には、雑誌の主導者であったモッケルの作品や評論をあげることができる。

まずは、第4章において取り上げた、モッケルによるダンブロン評（それは、シェネーとの往復書簡形式で提示された、上の一節を含む『ある民主主義者のクリスマス』につい

ての評であった)を再確認しておこう。シェネーがダンブロンを高く評価して、「ワロニーが、その敬虔なる言葉のあいだから、君に神秘的に語りかけている」のだと主張するのに対して、モッケルは、「ワロンの芸術」を探求することの意義を認めながらも、ダンブロンは「物」に対してあまりにも「汎神論的」で、「細部」にとらわれすぎるがゆえに、「無数の小さな世界」の背後に潜む「本質」を開示することに失敗していると、厳しく断じる。そして、この思想的な態度は、彼の文体上の問題にも強く結びついている。あらためて引用すれば、

彼の文体は、複雑で、多面的で、人を戸惑わせる。風にたなびく幟、ひらひらと舞い上がる幟。左右に揺れ、まとまりを欠き、からみつき、離れてはまたもつれ、その混沌としたかたまりが突然ぱっくりと開いて、熱狂的な頌歌の荘厳な調べが流れだし、あるいは神秘的な谷間に、苦渋に満ちて、おずおずとした、微笑を浮かべながらも、痛々しげな顔が現れてくるさまを垣間見させるのである。(『ワロニー』1887年、第2号、p.101)

そして、すでに論じたように、こうした否定的評価の前提には、「具象的なもの」に対する「理念的なもの」、「個別的なもの」に対する「抽象的なもの」の優位を認め、「調和」的な形式の完成を重んじるモッケルの美学的立場があった。それは、^{ローカル}地域的なカラーを表出することよりも、「普遍的に通用する」美的完成を尊重するということである。そして、その「普遍」なるものの判定が、実質的に(彼が参入する「場」の構造においては)「パリ」の審級に委ねられていたこともすでに見てきた通りである。

ではここから、モッケル自身はどのような文体を創出していったのだろうか。『ワロニー』に掲載された「目的地 (Le But)」(1888年、第6号)の冒頭の一節を引いてみよう。これは、「月 (La Lune)」の女神と、老いたる「森 (La Forêt)」の化身とが対話する幻想的寓話であり、散文による象徴詩とでも言うべき作品である。

[原文]

Immense et triste, la noire Forêt si vieille murmure en sourdine, noyée sous les rayons bleus de la lune. Elle s'agite sourdement de longues pensées, la vieille Forêt; et la sérénité stellaire insulte à sa douleur. Oh les froides profondeurs sidérales où resplendit l'*inerte* Séléné, oh cette belle transparence tranquille des espaces, où, pour les étoiles *inertes*, la lumière est égale au silence! (*La Wallonie*, 1888, no.6, p.273)

声に出して読んでみればすぐに分かるのだが、発音の区切り(発声単位)ごとの音節の数が整えられており、抑揚とリズムをもって滑らかに読むことのできるテキストになっている。正確に韻を踏んでいるわけではないが、ところどころに、同系の音のリズミカルな

反復がなされる (sourdine - lune, espaces - silence)。s 音や r 音を重層化していく語彙の選択も、おそらくは意識的になされている。計算し尽くされた「美しい文章」であると言える。これにも、試みに日本語訳を付しておこう。

[訳文]

広大にして悲しげな、ひどく老いたる漆黒の森は、青い月の光に埋もれ、密やか声でささやく。長く思いにふけり、静かにその身を揺らす、老いたる森。静謐な星の光が、その苦しみを侮蔑する。永遠なるセレネの輝く、恒星の冷やかな深みよ。この静かに澄みわたった天空よ。そこでは、永遠に死せる星々にとって、光はすでに沈黙に等しいのだ。

「セレネ」は月の女神の呼称である。「永遠なる (永遠に)」と訳出した *inerte* は、「不活性で変わることがない」、「生気がなく、慣性にしたがうだけの」という意味をもつ。つまり、「森」は生きており、それゆえに「老いて」ゆくのであるが、「月」や「星」は生命を超えており、それゆえに「永遠性」を保っている、という含意があるものと理解できる。確かにこうした語彙の選択においては、「日常語」の域を超え出ているし、神話的な世界への言及がなされていることから、相応の教養なくしては読めない作品になっている。しかし、その文意はどこまでも明晰であるし、論理的な構築性において揺らぎがない。一言で言えば、それは、よく統制されたテキストになっている。これが、散文か詩文かを問わず、モッケルの作品に通底する文体上の特徴である。

『フロニー』に集った象徴派の詩人たちの作品は、古典主義的な規範にしたがう同時代の人々 (『若きベルギー』をはじめとする対立陣営) からは、確かに「饒舌」にして「冗長」であるという批判を被っていた。しかし、モッケルについて見れば、その「饒舌さ」は決して「野放図」で「無秩序」な言葉の氾濫を生み出しているのではなく、きわめて強く抑制された、調和的な「美」の世界を体現しようとしていたと言える。そして、この形式的完成の技量において、彼は『フロニー』グループの中でもひとときわ卓越した存在と見なされていた。その卓越性が、モッケルをリエージュからパリへと押し出していくのである。

もちろん、「象徴主義」の旗を掲げる時点で、モッケルは「前衛」に与しているのであるから、既成の古典主義的規範を遵守するという意味での「同調主義者」であったわけではない。したがって、彼の戦略的態度を「純粹主義」と呼ぶのは、この言葉の定義をいささか逸脱することになるかもしれない。しかし、彼にとっての「前衛」は決して既成規範の根源的攪乱 (破壊) ではなく、パリの「革新陣営」の中で承認されることに基準を置いている、言わば「優等生」の芸術であったと見ることができる。その限りにおいてモッケルは、「中心」の権威に寄り添い、その規範的まなざしの前で装いを正していくような生真面目さを失わなかった。そして、その結果として、文章表現の形式においてはローカル・カラーを削ぎ落とし、フランスのフランス語 (文学) に同化していく道を取っていくことに

なる。「ワロン意識」の覚醒を目指した詩人は、その文体については、「ワロンの個性」を払拭した「美文家」を目指していくのである。

7. 言語戦略とその条件

フランス（パリ）のフランス語に対する「差別化」と「同一化」という軸をおいて見た場合、『ワロニー』に終結したワロン地方出身の若き書き手たちの文章は、ダンブロン戦略とモッケルのそれとを両極とする座標軸の、いずれかの地点に位置づけることができる。シェネーは相対的にダンブロンに近く、デルシュヴァルリはモッケルに追随する側にあるとすることができるだろう。その戦略上の差異を規定している変数が何であったのかを十分に解析することはできないのだが、おおよその配置図の中で見れば、パリへの進出に情熱を燃やし、ローカル文脈への埋没を忌避しようとするモッケルと、まず何より「ワロンの文学」の構築を第一として掲げた作家たち（地域主義の企図に忠実であろうとした者）たちとのあいだで、言語的正統化の戦略に違いが生まれていたと考えることができる。同じ時代に、同じ媒体に拠りながら、フランス（語）文学の圏域に参入し、その中で「ワロンのもの」の表出に賭けようとした書き手たちの中にも、言語的周辺性に対する対処戦略の違いが生まれていたのである。既述のように、ダンブロンやシェネーの試みは、『ワロニー』という雑誌の中でも周辺化されていき、文学場の中に確かな位置を占めきれぬまま終わってしまうのであるが、フランス語・フランス文学の権威性をもう少し強く相対化できるような条件が与えられていたならば、彼らの文学もまた別様の可能性に開かれていたのではないかと思われる。

この時、その「条件」の一端に関わるのが、個々の書き手が保有していた文化資本の多寡である。先に見たように、クリンケンベルグは、19世紀から20世紀への（「求心的時期」から「遠心的時期」への）推移においては、学校教育を通じたフランス語の普及は、相対的に言語資本の乏しい階層による文学場への参入をうながし、したがって「言語的インセキュリティ」が増大し、フランスへの同化・同調的姿勢を加速させたと論じている。言い換えれば、それ以前の時代の書き手たちは、「豊かな文化資本」に守られていたために、自分たちの独自の文学表現を追求することができたということである。しかし、『ワロニー』グループの中の対立関係については、文化資本の多寡と言語的同調／差別化の対応関係が逆になっていることに気づかされる。豊かな資本の保有者（モッケル）は、言語的同調の姿勢を取りながらパリに登ろうとし、相対的に資本の乏しい書き手（ダンブロン）は、地域的な色彩を何とか盛り込もうとして「差別化」の戦略を取る。「場」の構造と、行為主体の「資本」の配分と、台頭の「戦略」の関係は、文脈ごとに別様の繋がりを示すものであると言いきらる。

【注】

(1) *Bon usage* は、ベルギーの文法学者モーリス・グレヴィス (Maurice Grevisse, 1895-1980) の著作 (初版 1936 年) のタイトルである。グレヴィスは、ベルギーの生徒に向けて「正しい」フランス語の文法と使用法を説くためにこの本を刊行したのであったが、学齢期の生徒のみならず、「うまく話し、正しく書くことに腐心する弁護士や医師や聖職者や教師」などのあいだにも反響を呼び、その後版を重ねてロングセラーとなっている。(Blampain et als. 1997 : 358)

(2) アレクシス・キュルヴェル (Alexis Curvers, 1906 - 1992) はリエージュ生まれの詩人、作家。『円都 (*Boug-le-Rond*)』(1937)、『影たちの中の春 (*Printemps chez les ombres*)』(1939)、『ローマのテンポ (*Tempo di Roma*)』(1957 : サント＝ブーヴ賞、モナコ文学賞受賞) などの作品で知られる。

(3) フランシス・ヴァルデル (Francis Walder=Francis Waldburger, 1906-1997) は、ブリュッセル生まれの作家。『サン＝ジェルマンあるいは交渉 (*Saint-Germain ou la négociation*)』(1958) でゴンクール賞を受賞。その他に『灰と金 (*Cendre et or*)』(1959)、『偶然は偉大な芸術家 (*Le hasard est un grand artiste*)』(1991) などの作品がある。

(4) シャルル・ド・コステル (Charles De Coster, 1827-1879)。フラマン人を父親に、ワロン人を母親にもち、ミュンヘンに生まれる。その代表作『ユーレンシュピーゲルの伝説 (*La Légend d'Ulenspiegel*)』(1867) によって、しばしばベルギー文学の父と呼ばれる。この「分類不能」にして「古典的」な作品は、「フラマン的でゲルマン的な伝統から生まれた奔放な主人公を見事に變形させ、16世紀におけるスペインの抑圧に対するオランダの抵抗を謳い上げている。叙事詩であると同時に笑い話でもあり、詩でもあり、寓話的な小説でもあるそのテキストは、主要な文体上の手口を擬古主義に求めながら、言語の彫琢によって、悲劇的な色調と、偽作風の色調とを結合させることに成功している」(Klinkenberg 1994 : 18)。

(5) アンリ・ミショー (Henri Michaux, 1899-1984)。ワロン地方の中心都市ナミュールに生まれ、25歳でパリに移り住むまでの大半をベルギーで過ごす。ミショーは、みずからの家系を含めたベルギーとの関係を嫌悪とともにしか語らなかった。しかし、それはそれでひとつのベルギーへの拘りの形であったと言えるだろう。小海永二によれば、ミショーは「ベルギーを< 決定的に > 去る > ことはなかった。ベルギーは、子供時代や家族の不快な思い出のしみついた恥辱と凡庸の場所ではあったが、(…) そこには同時におびえた魚や獣が逃げこんで身をひそめるように、ミショーが身をひそめてかくれ住むための避難所のような土地でもあった。彼は< わたしがいつもすべてをやりそこなう場所、それはアンヴェール [アントワープ] だ > と言っているけれども、『グランド・ガラパーニュの旅』を書き終えて出版を待つために彼が戻っていったのはその町だった。彼には新たなエネルギーを始動させるために、この《劣等質》の源流へと戻ることが必要だったのかもしれない。事実、ベルギーはミショーの文学的個性の一部をなしており、両者はいわば切っても切れない関係にあった」(小海 1998 : 83)。みずからをフランス精神の正統な継承者と位置づけ、フランスに住み、1955年にフランス国籍を獲得した後も、ミショーはその国に対して「異邦人」であり続ける。根源的に新しい土台の上に人間の自由を切り開こうと

するその芸術のありようは、出自の国と赴いた国に対する^{アンビヴァレンス}両義的態度に規定されていたと見ることが出来る。

(6) ノルジュ (Norge=Georges Mogin, 1898 - 1990)。『おろし金 (*Les Râpes*)』(1949)、『鶏とロバ (*Les Coqs à l'âne*)』(1985)、『呆然自失 (*Le Stupéfait*)』(1988) などの作品集をもつ詩人。「ノルジュの詩は、戦前においては、神秘主義へと通じる厳格な気質を示す、ゆったりとして脈動的なパーセツトの中に表現されていた。『おろし金』とともに、ノルジュは新しい様式を見いだす。冷笑的で、時に毒を含んだ魅力、重々しい、もしくは嘲笑的なファンタジーをとめない、攻撃性の果てに、常にやさしさが現れるようになる」(Klinkenberg 1994 : 170)。

(7) ジャン=ピエール・オッテ (Jean-Pierre Otte, 1949-)。アルデンヌ地方出身の小説家。野生の風景にモチーフを求め、人間と自然との^{コミュニオン}合一を主題化する。ワロン語をふんだんに取り入れた文体に特徴をもつ。「大地に根ざすことを通じて、また水と女という一貫した主題を追及しながら、ジャン=ピエール・オッテが再発見しようとしているのは、人間と世界との関係の神話的でアルカイックな次元に他ならない」(Klinkenberg 1994 : 393)。

(8) ジャン=ピエール・ヴェレージェン (Jean-Pierre Verheggen, 1942 -)。詩人。ベルギー・ナミュール州の町ジャンブルーに生まれる。『エクリチュールのゾロ度 (*Le Degré Zorro de l'écriture*)』(1978)、『少女、娼婦 (*Pubères, putain*)』(1985)、『アルトー・ランビュール (*Artaud Rimbur*)』(1990) 等の作品集で知られる。徹底した言葉遊びの中で、言語的マイノリティの問題を批評的に抉り出す作風で知られる。クリンケンベルグは、ベルギーのフランス語文学の「弁証法的時期」を代表する詩人として位置づけている。ワロン地方の諸地域言語やベルギーのフランス語の研究を積んだヴェレージェンは、「言語的葛藤を、その他の諸闘争を強力に象徴化する」ものとして位置づけ、「言語の問題をベルギーの置かれている状況と明確に関連づける」。「言語は、彼にとっては、その上にすべての闘いがくり広げられるリングなのである (Klinkenberg 1996 : 29 - 30)。

第9章 ワロン語文学とフランス語文学

1. ワロン同一性と言語

前章においては、フランス語圏の周辺という地理的・文化的条件のもとに『ワロニー』を位置づけ、規範としての「フランス語」からの隔たりとそれに由来する言語的インセキユリティの感覚がどのような文学実践を生み出していたのかを見てきた。しかし、社会言語的状况の中で『ワロニー』グループの文学実践を考える上では、「フランスのフランス語」と「ベルギー・ワロニーのフランス語」の関係を問うだけでは不十分である。その試みの一端が「ワロン人としての同一性の擁護」にあったことを考えれば、他方において「地域の言語」、特に「ワロン語」との関係の中で彼らの「フランス語文学」の位置を読み取っておかなければならない。そこで本章では、雑誌『ワロニー』に現れた「ワロン語」および「ワロン語文学」への言及をたどりながら、地域的個性の追求と言語の選択と文学的正統性の探求とがどのような緊張関係にあったのかを見ていこう。

まずは、その歴史的文脈と、『ワロニー』をとりまいていた社会言語的状况のありようを再確認する。

周知のように、19世紀後半から今日に至るまで、ベルギー国家の強固な統合を妨げ、分裂の危機を恒常化させてきた要因の中心に言語の問題がある。もちろん、地域間の争いは、同時に経済的利害や宗教的・イデオロギー的対立に深く関わるものであり¹、その原因を言語・文化の問題に還元することはできない。しかし、二つのベルギー²のあいだの社会・経済的衝突は常に言葉をめぐる紛争と交錯しあい、政治問題は言語問題との相互規定的な関係の中で展開されてきた。確かに今日では、領域性の原理³に基づく地域別一言語主義が(ブリュッセルを除けば)徹底され、言語境界がおおむね確定されており⁴、言語そのもの、あるいは言語使用のルールについての論争はほぼ終息したとすることができる⁵。近年のフランドル独立を掲げる勢力の台頭も、その直接的な原因の一端は、二地域(フランドルとワロニー)の財政上の不均衡とこれに対する北部住民の不满⁶の内に見いだされる。しかし、地域間の経済格差が国家の統一を揺るがすような紛争に発展し、「分離」や「独立」の主張につながっていくのは、たがいに異なる「言語」を話す二つの「民族」が一国を形成しているという条件が前提にあるからだと言える。過去の言語問題の歴史なくして、連邦化もなければ、分離・独立運動もない。フラマンとワロンが角を突き合わせるようにしていみ合うという構図は、異なる言語圏をまたいで一つの国家が形成されながら、独立(1830年)以来半世紀以上にわたってフランス語を唯一の公用語としてきた、この国の歴史の所産なのである。

ところで、ベルギーという国の基本的な構成をこのように言語共同体間の対立に求める

ことができるとしても、二つの共同体は、それぞれの地域住人と言語とのつながりに関して、必ずしも同列の態度を取ってきたわけではない。

フラマン運動（フランデレン運動）は、フランドル地方（フランデレン地方）の住人たちが自分たちの言語を公共の場面において使用する権利を請求する形で生じたものである。もちろん、その権利主張の過程で、地域ごとに多様な話し言葉を統一化し、隣国オランダの言語と接合させることで、標準的な「フラマン語（フランデレン語）」または「ネーデルランド語」が整備されてきた⁷。それでも、この「フラマン語」使用の権利をめぐる争いは、基本的に、自分たちの生活圏の言語の復権を求めるものであったし、運動の担い手たちによってもそのように意味づけられてきた。フラマン語こそがフランドル民族共同体（*nation flamande*）をひとつにつなぐ象徴的媒体であった。そして、地域ごとに多様な話し言葉は、標準語化された「ネーデルランド語」の「方言」として位置づけられてきたのである。

これに対してワロン運動は、フラマン語使用者からの言語権請求に応じて、やはり自分たちの言語文化を防衛することをひとつのモチーフとしていたが、そこで守られるべき言語は、必ずしもワロン地方で伝統的に用いられていた言葉ではなく、主としては、ベルギー国家の言語（支配階層の共通言語）であるフランス語であった。ワロン地方の諸言語とフランス語は言語的な距離が近く、ワロンの人々にとってフランス語の習得が相対的に容易であったこと、フランス語使用に関する心理的な障壁が小さかったことが指摘されているが、それでも 19 世紀のワロン地方の民衆がみな「フランス語」を理解し、話していたわけではない⁸。また、ワロン運動の担い手たちはワロン語をフランス語の「方言」として位置づけていたわけではなく、彼らにとって両者は系譜的に近接的ではあっても別々の言葉であった。ワロンの人々から見ても、フランス語は、地域の自生的な言葉とは別に、ベルギーの共通語として採用された言語だったのである（石部 2011）。他方において、19 世紀の前半からワロン語をはじめとする諸言語の保全・復興を目指す文化運動が存在していたが、ワロン運動においては、この地域の言葉を公的な場で使用する権利が主張されていたのではなく、公用語としては国家の言語として採用されたフランス語の地位が擁護されていたのであった。こうした一面において、初期のワロン運動は、支配的言語の正当性を維持することを通じて、ベルギー国の統一を擁護し、この国を主導するブルジョアジーの利害を守ろうとする運動という性格を帯びていた。

こうした対照性は、二つの共同体における民族的帰属意識を、言語使用との異なる結びつきの上に形作ることになる。フランドル地方の人々がみずからをフラマン人として自覚する際には、フラマン語使用者であるという自己認識と矛盾なく結びつくことが可能である。ここでは、言語的同一性が民族的同一性を直接に支えるものとなる。これに比べて、ワロン人の文化的アイデンティティは少し複雑な様相を示す。それは、一面においてフランス語使用に強く基礎づけられている。しかし、彼らは（一部の極端なフランス同化主義者を除けば）自分たちをフランス人であると考えているわけではなく、やはりベルギー人

であり、ワロン人であると自覚している。その時、みずからの国民的・民族的な同一性と、言語的な同一性はどのような関係に立つのか。「ワロン語」と呼ばれる地域の言語に対して、「ワロン人」はどのような距離を取り、それをどこまで「自分たちの言葉」と見なすのだろうか。

この問いは、ワロン地方の諸方言が生活の中でほとんど話されなくなってしまった現在においてはすでに強い意味をもっていない。しかし、本稿において私たちが検討対象としている 19 世紀の末にはまだ伝統的な言語が生きており、エリート層を除けば生活の大半は地域の言葉でやりとりされていた。また、日常的にフランス語を話す上層階級であっても、やはりその地域の言葉に接しながら暮らしていたと考えられる。つまり、ワロン地方はワロン語をはじめとする地域言語とフランス語とのダイグロシアの状態にあったのである。こうした状況の中で「ワロン同一性」の構築が求められていたとするならば、その運動の担い手たちの中でも、地域の言語と自分たちの民族的帰属との関係が何らかの形で問われざるをえなかったことだろう。特に、ワロンの「文学」の構築を通じて、地域的・民族的同一性を確認しようと志していた者たちにとって、その問いは回避しがたいものだったはずである。「ワロン (wallon)」という言葉が今日のそれと近接する意味で用いられるようになるのは 16 世紀頃のこと (Hendschel 1999) であるが、それは単なる地理的な (空間上の) 区分を表すだけでなく、ゆるやかな言語圏の認知を示すものでもあった。したがって、歴史的に見ても、ワロン人としての同一性はワロン語を話す者 (wallonophone) という自認と無縁のものではなかったと言える (Werner 1999)。では、19 世紀の後半に、フランス語による文学表現の道に進んでいくワロン人たちにとって、自分たちの地域の言葉はどのような重みをもつものにとらえられていたのだろうか。

こうした問いを設定して、本章では、雑誌『ワロニー』に集まった若者たち (その地域主義的な企図の担い手たち) が、ワロン語およびワロン語文学との距離をどのように認識し、語っていたのかを検討していく。

2. ワロン語とは何か?

本題に入る前に、ワロン語とはどのような言葉なのかを簡単にふり返っておくことにしよう。

ワロン語とは、ベルギーとフランス北部、およびアメリカのウィスコンシン州の一部⁹において話されているオイル語系の言語の一種である。しかし、確認されなければならないのは、ベルギーの言語境界線以南に暮らすすべての人々が「ワロン語」を話していたわけではないということ、また、単一の言語体系としての「ワロン語」が存在するわけでもないということである。

まず、ベルギーの南部地方 (言語境界線以南) で伝統的に用いられた言葉のすべてが、ラテン語につながるロマンス語系の言語ではなかったことを見ておかなければならない。南東部のアーロン周辺の地域、および、現在のドイツ語圏を構成するオイペン周辺では、

ゲルマン語系の地域言語が話されていた。この事実を踏まえて、ロマンス語系の言葉が用いられていた地域だけを指して「ロマンス語系ベルギー (Belgique romane)」という言い方がなされることもある。この時、地理的な広がりにおいて「ロマンス語系ベルギー」イコール「ワロン地方」ではない。

また、ロマンス語系の諸語の中には、「ワロン語」だけでなく「ピカル語」「ロレーヌ語」「シャンパーニュ語」などいくつかの系統を見ることができる。これらを総称して「ワロン語」と呼ぶ場合もあるが、本研究では、他の地域言語の系統と区分される狭義の「ワロン語」を指すものとしてこの言葉を用いることにしよう (Francard 2013 参照)。

また、同じ「ワロン語」に分類されるとしても、リエージュとナミュールとシャルルロワでは、すでに語彙も発音も異なっており、両者の相互理解は必ずしも容易ではなかったと言われる。言語学的には、ワロン語の内部に 4 つの地域的変種が区分される (①東部ワロン語またはリエージュ・ワロン語。リエージュ州中心。②中央部ワロン語またはナミュール・ワロン語。ブラバン・ワロン州中心。③ピカル・ワロン語または西部ワロン語。ベルギー西部地域のピカルディー語とナミュール・ワロン語の中間形態。ブラバン・ワロン州の西部、シャルルロワ周辺、ナミュール州の南西部など。④南部ワロン語またはロラン・ワロン語。リュクサンブール州中心) ¹⁰。(図 1)

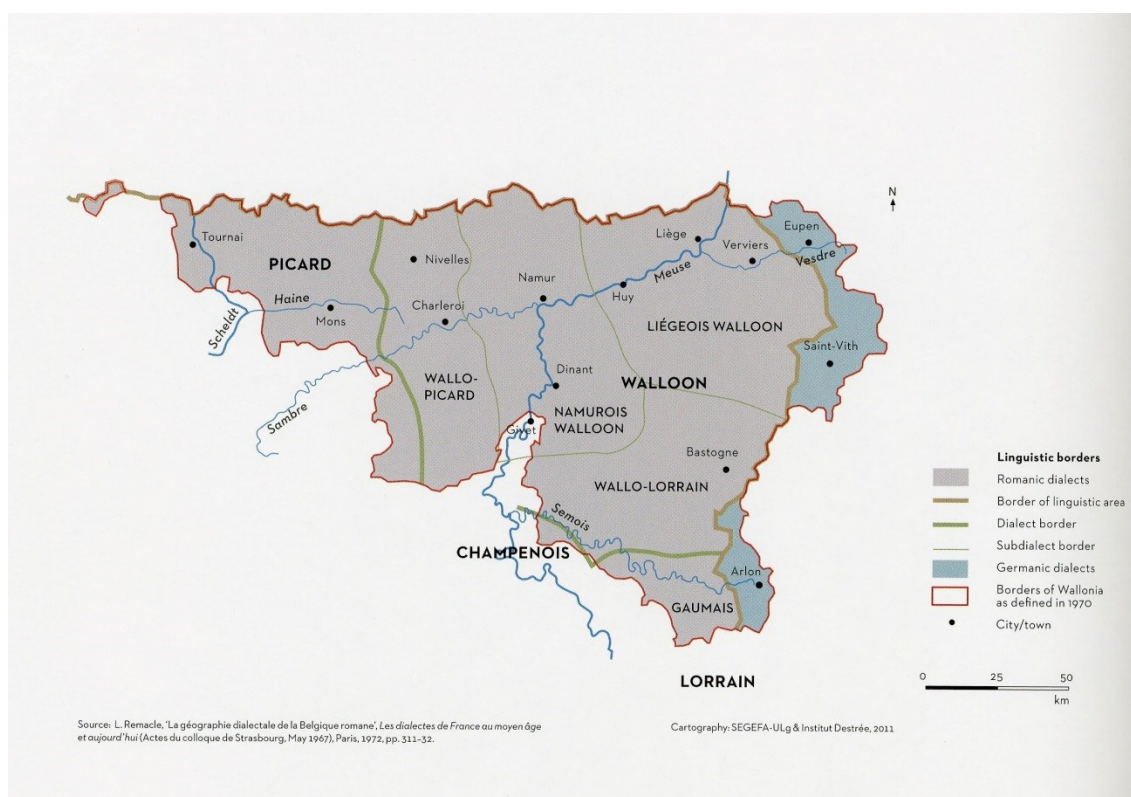


図 1. ワロン地方の諸「方言」 (Willems, 2012:144)

ワロン語の成立年代を明確に特定することはできないが、ワロン語に特徴的なものと見なしうる言語的特徴は、8世紀から12世紀の間に生まれ、13世紀の初頭以降、他の言語から区別される形になっていったと言われる。17世紀に入って、フランス語の書記体系が標準化され、これがワロン地方にも導入されるようになると、口語としてのワロン語と書記言語としてのフランス語の差異が自覚されるようになり、同時に、ワロン語文学の成立がうながされるようになった (Hendschel 1999, 2002)。しかし、18世紀の後半までは、ワロン地方の人口の中では、ほぼすべての階層においてワロン語 (またはその他の地域言語) が話されており、上層階級がフランス語使用に転換するのはフランスの支配下に置かれた19世紀前半であった。そして、1830年のベルギー独立の時点では「エリート層はほぼ例外なくフランス語使用者となっていた」(石部 *op.cit.*:280)。その後ワロン語の話者数の割合は徐々に減少していくが、それでも20世紀の初頭までは、人口の大半が主としてワロン語を使用する状態が継続していたと見られる (Hendschel 2002) ¹¹。

L. アントシェルは、ワロン語の紹介・普及のためのホームページ (Hendschel 2002) において、その言語学的特徴を以下のように提示している。

音声学・音韻論的には、①ラテン語の影響によって破擦音が与えられ、tch および dj と表記される。vatche (フランス語の vache : 雌牛)、djambe (jambe : 脚)。②ラテン語の s が存続している (フランス語からはしばしば消失してしまった)。spene (épine : とげ)、fistu (fétu : 藁屑)、biesse (bête : 獣)。③語末の有声子音は必ず無声化する。rodje (rouge : 赤)、rotche (roche : 岩)。④鼻母音の後に鼻子音が続く。dionne (jeune : 若い)、crinme (crème : クリーム)、brandmint (beaucoup : たくさん) など。⑤母音の長さが音韻論的な価値をもつ。それによって、例えば、cu (cul : 尻) と cût (cuit : 火が通った)、i l'hosse (il la berce : 彼は彼女をあやす) と i l'hôsse (il la hausse : 彼は彼女を高く上げる)、messe (messe : ミサ) と mêsse (maitre : 主) などが区別される (ê, ô, û は長母音)。

形態論的には、①名詞の前に置かれる女性複数形容詞が、アクセントを伴わない -ès という形で終わる。単数の li djäne foye (la fille jeune : 若い娘) に対して 複数では les djänès foyes。②定冠詞と所有形容詞に性別がない。フランス語では、la voiture (車 : 女性名詞)、le ciel (空 : 男性名詞) であるのに対し、ワロン語では、li vweture、li cir となる。同様に、フランス語の son corp (彼の体 : 男性名詞)、sa fenêtre (彼の窓 : 女性名詞) はワロン語では、si cwär、si fignesse となる。

語彙論的には、①近接するロマンス語系の言語からは消失してしまったラテン語の単語が一部残っている。dispiarter (réveiller : 目を覚ます)。スペイン語には、同じ意味の despertar が残っている。②もっとも特徴的な点として、ゲルマン系の言語 (フラマン語やドイツ語) から呼びこまれた多くの語彙が存在する。ワロン語の flaw (faible : 弱い) はオランダ語の flauw に、dringuele (pourvoire : ゴミ箱) はオランダ語の drinkgeld に対

応する。spiter (éclabousser : 水を跳ねる) はドイツ語の sputzen と語源を同じくする。li sprewe (l'étourmeau : 椋) はオランダ語の spreuw に通じている。

統辞論的には、①形容詞がしばしば名詞の前に置かれる。フランス語の un homme fort (強い男) はワロン語では on fwärt ome、une maison blanche (白い家) は ene blanke mäjhon となる。②ゲルマン語系言語の構文からの借用が見られる。ワロン語の Cwè-ç ki c'est di ça po ene fleur? (qu'est-ce que cette fleur? : この花は何?) はドイツ語の Was ist des für eine Blume? と同一の構文を取っている。

こうした特徴を確認しながら、アントシエルはワロン語のフランス語に対する位置を次のように規定している。

ワロン語はフランス語と近縁の関係にある。しかし、この言語 (langue) の一方言と見なされるべきではない。ところが、人々はしばしばこうした思い違いをしているのである。ワロン語とフランス語との関係は、英国における英語とスコットランド語の関係、スペインにおけるアストリア語とカスティーリア語の関係、ルクセンブルク公国におけるルクセンブルク語とドイツ語の関係と比較することができるように思われる。少なくとも、ワロニーにおいては三つの水準の言語を区別しなければならない。すなわち、共有されたフランス語、さまざまな様態を取るワロン語、そして多少なりとも強くワロン語の影響を受けた私たちの地域におけるフランス語 (つまり、フランス語の方言) である。(Hendschel 2002)

あるまとまりをもった慣用の体系として把握される言葉と言葉を、言語と方言の関係と見なすのか、それともたがいに自立した言語と見なすのかについて、明確に客観的な基準が設定されうるかどうか。これは、アントシエル自身が論じているように難しい問題である (Hendschel 1999)。しかし、石部 (2011) が強調するように、ワロン語はフランス語の方言ではないという見方は、ワロン運動側の基本的な認識であった¹²。これに沿って位置づけを行えば、アントシエルとともに、「ワロン語はおそらく、フランス語の陰で最もよく生き延びることができたオイル語である」(Hendschel 2002) と言うことができる。

3. ワロン語文学運動の歴史

(1) ワロン語文学リエージュ協会 (Société liégeoise de Littérature wallonne)

19 世紀のヨーロッパの諸地域における国民国家の形成過程においては、国語 (langue nationale) の整備が進められていくのとはほぼ同時に、標準化された言語に対して「方言」(または、より差別的な意味を込めて「俚言 (patois) 」) と呼ばれることになる言葉を保存・擁護しようとする運動が生じていった。ワロン地方においても、1830 年の建国以後、フランス語が実質的に唯一の公用語として位置づけられ、学校において教育される「正しい言葉」となっていく一方で、自生的な地域言語を伝統的な文化的資源 (文化財) としてとらえ直し、これを保存・復権させようとする動きが生じてくる。ワロン語圏に関して言えば、

すでに 1840 年代には、ワロン語文献学の胎動が見られ、1843 年にフェルディナン・エノー (Ferdinand Hénau) の『ワロン語についての歴史のおよび文学的研究 (*Études historiques et littéraires sur le wallon*)』が、1845 年にはシャルル・グランガニャージュ (Charles Grandgagnage, 1812-1878) の『ワロン語語源辞典 (*Dictionnaire étymologique de la langue wallonne*)』の第一版が刊行されている。その流れの中で、グランガニャージュやニコラ・デフレシュエ (Nicola Defrecheux, 1825-1874) をはじめとする 26 名のワロン語愛好者によって「ワロン語文学リエージュ協会 (*Société liégeoise de Littérature wallonne*)」が設立されたのは 1856 年のことであった (Pirotte 2003)。

この「協会」は、「リエージュ・ワロン語による著作をうながし、すぐれた民衆歌を守り、自分たちの古くからの固有言語についてその純粋性を保持し、その綴り方と文法を可能な限りにおいて定め、ロマンス語の他の系譜との諸関係を示すこと」を課題としていた。「したがって、協会の関心は文学的創造に限定されるものではなく、同時に文献学的な関心を包摂するものだった」(Pirotte 2003 : 1487)。協会はまた、年度ごとにワロン語の著作に関するコンクールを開き、これが「方言」による文学の開花につながっていく。20 世紀初頭に、ワロン語の発音と表記 (綴り方) に関する標準化を進めたのも、協会のメンバーであるジュール・フェレ (Jules Feller) であった (Willems 2012 : 150)。

このようにワロン語の保持と顕揚を目的として創設された「ワロン語文学リエージュ協会」であったが、A. ピロットによれば、それはやはり「政治的な出来事」に対する感受性の上に成立しており、それなりのやり方でフラマン運動に対する応答を示すものであった。例えば、協会が刊行する『会報』や『年報』には、フラマンに対してかなり辛辣な内容を含む韻文がくり返し掲載されていたという。そのような反応の基底には、フラマン運動が要求するような形でベルギー国家の二言語化が進んでいった時に、ワロン地方においても「フランス語」と「フラマン語」の二言語使用が制度化され、その結果ワロン地方に固有の言語文化が脅かされ、アイデンティティの喪失がもたらされることへの警戒心があったとされる (Pirotte 2003 : 1487)。彼らの願望は、唯一の公用語 (国家の言語) としてのフランス語を保持しながら、ワロン地方へのフラマン語の浸透を阻止し、他方で、自分たちの伝統的な言語文化としてワロン語表現を保存し続けることにあった。したがってそれは、地域の自生的な言語の再評価を志向し、そこに自分たちの文化的アイデンティティのよりどころを求めながらも、ベルギーにおけるフランス語の正統性を問い直すものではなく¹³、^{ダ イ グ ロ シ ャ}二重言語使用の状態の中で、伝統文化としてのワロン語表現の価値を見直そうとする性格が強かった¹⁴。その意味で、「協会」の運動は、のちの「ワロン運動」の主張と矛盾なく接続するようなイデオロギー性を帯びていたのである¹⁵。

(2) ワロン語文学

ワロン地方における地域言語での文学が生まれたのは、既述のように、フランス語が特権階級の言語として広く普及し始めた 16 世紀末から 17 世紀初頭にかけてのことである。

上層階層は、一方において「教養の言語 (langue de culture)」としてのフランス語を取り入れつつ、日常的な生活言語との差異を意識し始めるようになる。この時、ワロン語（および、その他の地域言語）に特徴的な様式を一種の資源として採用することが始まったと言われる (Willems 2012 : 149)。

ここでは、M. ウィレム (2012) の概説に沿って、その歴史をふり返っておこう。

ウィレムによれば、17 世紀から 18 世紀までのワロン語文学については、今日約 400 作品が保存されている。その大半はリエージュ語によるもので、作者名の記されていないものがほとんどである。多くは、祭りや記念日、就任式などの場で歌われた詩作品であった。例外的に署名が残されているものとしては、ランベール・ド・リックマン (Lambert de Ryckman) の『トングルの流れ (*Lès Ewès di Tongue : Les eaux de Tongres*)』(1700 年ごろ) などがあげられる。その他、多数のクリスマスCarolも作詞・作曲されている。

18 世紀の半ばには、シモン・ド・アルレ (Simon de Harlez) を中心とするリエージュの貴族の小グループがオペラ喜劇 (opéra-comique) に属するような作品を四篇制作している。『ショーフォンテーヌの旅 (*Li Voyèdje di Tchaufontaine : Le voyage de Chaudfontaine*)』(1757)、『リエジョワ、参加する (*Li Lidjwès ègadji: Le Liégeois engagé*)』(1757)、『ウート・シプルーの祭 (*Li Fièsse di Houète-s'i-ploùt: La fête de Houète-s'i-ploùt*)』(1757)、『心気症の人たち (*Lès Ipocondes : Les hypocondriaques*)』(1758)。「リエージュ劇場 (Théâtre liégeois)」の成功は、ジャン＝ノエル・アマル (Jean-Noël Hamal) がこれらのオペラ笑劇 (opéras burlesques) に提供した音楽の質によるところが大きかったと言われる (ibid. : 150)。

しかし、ワロン地方における地域言語での文学制作が大きく発展するのは、19 世紀に入ってから、国民国家の建設が進む一方で、ロマン主義の思想が浸透していく中であった。シャルル＝ニコラ・シモノン (Charles-Nicolas Simonon) の詩、「コーパレイ (*Li Còpareye*)」(1822、表題はリエージュのサン・ランベール大聖堂の鐘楼の名) やニコラ・デフレッシュ (Nicolas Defrecheux) のシャンソン、「泣かせて (*Lèyîz-m'plorer : Laissez-moi pleurer*)」(1854)、「あの娘を見た? (*L'avez-v'vèyou passer? : L'avez-vous vue passer?*)」(1856) などの成功を受けて、先述したワロン語文学リエージュ協会の創設がなされている。また 19 世紀には、ワロン語演劇の傑作と呼ばれる作品がいくつか書かれている。エドゥアール・ルムーシャン (Edouard Remouchamps) による『かつら師ゴーティエ (*Tâtî l'Pèriqui : Gautier le Perruquier*)¹⁶』(1885)、アンリ・シモン (Henri Simon) の『たまねぎの芯 (*Coûr d'Ognon : Cœur d'oignon*)』(1888)、『黒鶏 (*Li Neûres Poye : La Poule noire*)』(1893) などがその代表作として挙げられる。(ibid. : 151)

散文による作品は相対的に遅れて生まれる。ワロン語による最初の小説は、リエージュ人デュドネ・サルム (Dieudonne Salme) による『末っ子 (*Li Houlot : Le dernier-né*)』(1888) であると言われるが、「散文における最初の才能」の登場は、短編小説作家アンリ・ラヴリン (Henry Raveline) の登場を待たなければならない。小説のジャンルでワロン語

表現が多数産出されるのは、20世紀に入ってからのことである。(ibid. : 153)

ともあれ、19世紀の半ばから後半にかけて、ワロン地方での地域言語による文学表現は、フランス語文学と併存する形で、相応の厚みをもった文化的運動として展開されていた。モッケルやダンブロンたちが、「ワロンの文学」の構築を目指して雑誌を刊行していた地域（とりわけリエージュ）には、地域の伝統的言語による文学を創造しようとする書き手たちが相当数存在していたのであり、彼らのあいだには直接的な交友関係もあったことがうかがえる。

中でも、アンリ・シモン（Henri Simon, 1856-1939）は、モッケル（1866年生まれ）よりも少し年長者であるが、リエージュに生まれ育ち、リエージュ大学にも短期間籍を置いたことがあり、『ワロニー』に集まったワロン出身の若者たちとも親交があった¹⁷。

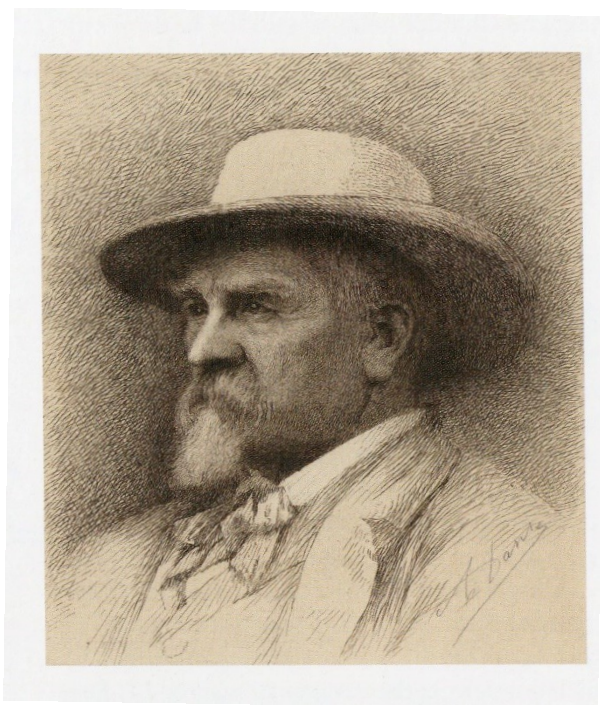


図2. アンリ・シモン（エドゥアール・ルムーシャンによる肖像）（Willems 2012 : 150）

シモンが劇作家として活躍を始めた時期は、『ワロニー』が刊行されていた期間に重なるものであり、その上演の場所もリエージュ、およびウイ、エルスタルといった周辺都市であった。そして、後に見るように、シモンがワロン語劇のジャンルで展開しようとしていた創作活動は、モッケルやシヴィルなど『ワロニー』の寄稿者たちにとって、常に強い関心の的であった。

シモンがワロン語による文学表現に向かった背景には、幼いころに農家に預けられ地域

の言語を習得する機会に恵まれたこと、その一方でアカデミーや大学での勉学を継続する条件を与えられたという偶発的な条件の重なりがあった。しかし、同じ地域で生まれた同世代人が、ワロン語の作家として自己形成していったという事実は、この時代にリエージュ（またはその周辺）で育った若者たちには、あくまでも技術的な可能性としてであるが、ワロン語文学を志向することも可能だったということの意味している。

では、その中で、『ワロニー』に集結していた若き詩人・作家たちは、ワロン語による文学をどのように見ていたのか。フランス語で書くという選択（あえて「選択」したとは意識されていなかったかもしれないが）は、この社会言語的状況の中でどのような位置を取得することを意味したのか。これを、『ワロニー』掲載の記事の中に探っていくことにしよう。

4. 『ワロニー』におけるワロン語文学関連記事

『ワロニー』の中には、厳密な意味で「ワロン語文学」と呼べるような作品は一篇も掲載されていない。先にリスト・アップした「地域主義的性格」をもったテキストもすべてフランス語によるものであり、かろうじてモーリス・シヴィルの「アルデンヌの地で」（1887年・第1号）の中にワロン語の単語が挿入されているにとどまる。つまり、『ワロニー』は徹頭徹尾「フランス語文学」の雑誌なのである。

しかし、「詩」や「小説」といった「作品」の枠を超えて、「文学時評」や「小時評」などに視野を広げてみると、折にふれて「ワロン語文学」や「演劇」についての論評や情報提示（例えば公演や刊行の予告）を見いだすことができる。こうしたコメントの中に『ワロニー』のワロン語文学に対する意識を読み取ることができる。

表1に、『ワロニー』全体の中で、ワロン語文学および文献学に言及された記事の一覧を示す。

表1. 『ワロニー』における「ワロン語文学」関連記事

	掲載号(年・号)	〔掲載欄〕 タイトル (内容)	署名
(1)	1886・5	〔Petite Chronique〕 (Théâtre wallon による Les Deux Neveux 上演についての評)	なし
(2)	1887・1	〔Chronique Littéraire〕 Théâtre Wallon, (Théâtre wallon についての評)	L.Hemma
(3)	1887・6	〔Petite Chronique〕 (Henri Simon, Li Bleu-Bixhe の紹介)	なし
(4)	1887・7	Li Bleu-Bixhe (ワロン語による物語についての評)	Maurice SIVILLE

(5)	1887・9	〔Chronique Littéraire〕 Wallon et Français, Le Bulletin de la Société Liégeoise de Littérature Wallonne	Célestin DEMBLON
(6)	1887・10	〔Chronique Littéraire〕 Wallon et Français, Le Bulletin de la Société Liégeoise de Littérature Wallonne (Suite)	Célestin DEMBLON
(7)	1887・11	〔Petite Chronique〕 (D.Salme, Li Houlo, roman historique wallon の近刊予告)	なし
(8)	1888・6	〔Petite Chronique〕 Coúr d'Ognon (Henri Simon のワロン語劇 Coúr d'Ognon の評)	A・M
(9)	1888・8	〔Petit Chronique〕 (Auguste Vierset, Poètes Namurois 近刊案内)	なし
(10)	1888・11	〔Chronique Littéraire〕 Recueil de Noël wallons, par Auguste Doutrepoint (ワロン語のクリスマスカロル集の評)	Célestin DEMBLON
(11)	1889・3	〔Chronique Littéraire〕 Poètes Namurois par Auguste Vierset (Vierset の編集によるナムュールのワロン語詩集に関する評,	Célestin DEMBLON
(12)	1889・9	〔Petite Chronique〕 (科学協会連盟 Ligue d'une Société scientifique の設立について)	なし
(13)	1890・3	〔Petite Chronique〕 (Monseur と Wilmotte による民衆歌についての講演の紹介)	Ch.D
(14)	1890・8	〔Petite Chronique〕 (Théâtre wallon における Briques et Mwèrti 上演の案内)	Albe M.
(15)	1891・3	〔Notes〕 (Théâtre wallon による、Henri Simon, Coúr d'Ognon の再演に関する小評、音楽 Sylvain Dupuis、美術 Auguste Donnay)	なし

ここから分かるように、ワロン語・ワロン語文学に言及する記事の総数はさほど多くない。以下では、それぞれにどのような内容が示されていたのか、順を追って確認していくことにしよう。

(1) 小時評 (無署名) (PETITE CHRONIQUE, 1886, No.5, pp.190-192)

1886年・第5号の「小時評」には、テアトル・ワロン (Théâtre Wallon) の「二人の甥 (Les Deux Neveux)」の紹介と寸評を見ることができる。「二人の甥」は、アンドレ・デルシェフ (André Delchef 1835-1902) 作の三幕からなる喜劇で、執筆年度は不明であるが、

この時評の中に「27年来」という表現が見られるので、1860年前後に初演されたものと推測される。「複雑で上演の難しい」作品であるが、「テアトル・ワロン」はこれを「軽快」で「新鮮かつ小粋な」作品としてよみがえらせたと評価している。

「二人の甥」は好評の内に迎えられた。そしてその成功は、自由なるワロン人 (franc wallon) の作品の活力を証明するものである。しかし、私たちはそこに、思っていたほどには地方の生活の細部を見いだすわけではない。そうではなく、むしろここには、そのはつらつとした快活さにおいて、リエージュの地の伝統的な性格の分析が見られる。そして、同様に常に、リエージュの民衆の熱く華やかな言葉がしなやかに、かつ生きいきと語られ、それが——ここでもやはり——象徴的に表現される。象徴こそがワロニーの本質であるという証拠を、またしても示すかのようである。(192)

このように評者は、この劇作品について、ワロン語劇の「活力」を示すものと評し、その上で、作品が「地方生活」の写実的な描写よりもむしろ、人々の心性の「象徴的」な表現にもとづいていることを指摘する。これもまた、ワロニーの芸術を「写実主義」の側ではなく、「象徴主義」の側に見いだそうとする論評である。

『ワロニー』の「文学」に対する基本的な態度、およびそうしたものと関連の中で「ワロンの芸術」を性格規定しようとする際のひとつのスタイルが、ここにかがえるように思われる。(この「時評」の執筆者が誰であるのかは分からない。しかし、「ワロニーの芸術」の「本質」を「象徴」に見いだすという点において、この言明がモッケルの理論的枠組みの中で語られた「定式」に矛盾なく接続するものであることはまちがいない)。

(2) L.エマ「テアトル・ワロン」(文学時評)(L.Hemma, THÉÂTRE WALLON, CHRONIQUE LITTÉRAIRE, 1887, No.1, pp.62-64)

1887年・第1号の「文学時評」には、L. Hemma名(アルベール・モッケルのペンネーム)で、やはり「テアトル・ワロン」の劇評が掲載される。この一文については、先に第4章で比較的詳しく紹介したので、それを反復することはしない。ここでは、モッケルが「ワロン」の芸術・文学を語る際の典型的な語り口が示されていることを再確認しておこう。

彼はテアトル・ワロンの快活な舞台の様子を伝えるところから始めている。

小唄(chansonnettes)の競合。まぎれもない地方色を期待できる。ちょっと粗野な、でもきっちりとの的をついたワロン語のやりあい(gonallerie)。実際のところ、独創性があるわけではないが、気楽な陽気さは、リエージュの詩人たちの「叙情歌(petit lyrique)」の類には事欠かない。ところどころに、いや随所と言っているいいほどだが、この気取らない小作品の中に、濃密などと言ってもいい観念や、とりわけ鋭い洞察が隠れている。それは、凡庸なオペレッタの上演ではなく、登場人物たちの鋭い描出である。カジノ・グレトリーには多くのオ

能がつぎ込まれて、面白おかしい声の抑揚や、物まね的な表現がなされ、歌い手たちの力量はおよそその歌に見合っている。ここにあるのは、まちがって喜劇的な場面を詰め込んでしまった退屈な完成品などではない。そうではなく、心地よい香りを漂わせる陽気な花々、ワロニーの大地に芽吹いた草木の美しい花々であり、摘み取ったばかりのリラの花の芳香と、ミズガラシのピリッとした辛みをともなっている。(62-63)

このようにモッケルは、役者や歌い手たちの力量を称揚し、「地方色」にあふれる作品全体の快活な精神性を認めて、「ワロンの大地」に芽吹いた草花の、野性味あふれる香りに喩える。そして、すでに述べたように、この「ワロンの芸術」を「ベルギーの芸術」(主として「ブリュッセルの舞台芸術」)との対比において、自分たちの精神性の体現として位置づけていく。ここで目に留めておくべきことは、「ワロン・リエジョワ」としてのアイデンティティを語る文脈において「ワロン語」の劇作品が積極的な言及の対象となり、それが自分たちのものとして呼び込まれているということにある。

(3) アンリ・シモン「カワラバト (LI BLEU-BÍXHE) 19」の紹介 (小時評) (署名なし、1887, No.6, p.244)

1887年・第6号の「小時評」には、親しみを込めた言葉遣いで、アンリ・シモンの作品集の刊行が予告されている。

アンリ・シモン — 我らが同胞のひとり — が彼の「カワラバト」を「本にする (taper)」ようだ。本質的にワロンの言葉 (idiome) の純粋性において、強くローカルな色彩において、そのイメージにあふれた様式において心を惹きつける作品だ。そしてそこには、機知に富んだ表現で笑いを誘う、著者の限りない才気が貫かれている。

我々はもうすぐ、ド・ウィットやN. ジェラルールやベルクマンスやラッサンフォッスやヴールやカンブレジエや他のワロニー派たちが見事に挿絵をほどこした版で、彼のたくさんの作品を読み直すことができるだろう。

でもいったいいつ出るんだ、シモン? (244)

(4) モーリス・シヴィル「カワラバト」(文学時評) (Maurice Siville, LI BLEU-BÍXHE, CHRONIQUE LITTÉRAIRE, 1887, No.7, pp.274-275)

続く第7号の「文学時評」には、シモンのワロン語劇「Li Bleu-Bíxhe (Le Pigeon biset)」(「カワラバト」)に対するモーリス・シヴィルの書評が掲載されている。「鳩の飼育 (Colèbereïe)」への情熱にとりつかれたマティ (Mathy) とキヴァーヌ (Kivane) を中心に、ナネス (Nanesse)、マリア (Marèie)、ジョゼフ (Joseph) といった民衆劇の定番的な人物を配して展開されるこの喜劇を、シヴィルは、「どんなささやかな作品においても見事に洗練された繊細な香りを引き出す」詩人の手になるものとして絶賛する。

筋は簡潔で、迅速かつ優雅であり、無用な細部にとらわれたりはしない。中心的なアイデアが決してぼやけることなく、展開されるにつれてますます魅力的なものになっていく。

もちろん、滑稽な場面が絡まりあっていく。うんざりするような独白ではなく、軽快に運ばれる会話が、分かりやすく、端正で、情熱的で、象徴的で、精彩に富んだ言葉遣いで次々にくり広げられる。そして、こうしたいくつもの条件、どこから見ても非の打ちどころのない喜劇を作り上げるためにどうしても必要な諸条件が、かの風刺的な精神によって束ねられている。そこにおいて、タイトルにいたるまでのすべてが、明確にとらえられたワロニーの性格をまとっている。「腹のそこから (*çou qu'est l'feute*=肝であるところのもの)」と、ダンブロンならば言うことだろう。(274-275)

こうした構成・内容に関する評価に加えて、シヴィルは、随所に見られる表現の洗練、「通俗性のない独創的な表現」を指摘し、その上で次のように論じる。

アンリ・シモンはここで、かならず口汚くののしる人物を並べてしまうワロンの作家の耐えがたい性癖に抗おうとしたように思われるのである。そこではまるで、我々の言葉にローカルな色彩を与えるために、彼らの口から粗野で平凡な罵詈雑言が吐き出されることが必要であったかのようなのだが。(275)

「ワロン語文学」に対する距離の表明の仕方は、『ワロニー』グループ全体を通して一律ではない。その中であってシヴィルは、この地域言語に対する強い親近感を示す作家のひとりであった。

私たちとしては、とりわけこの評論が、『ワロニー』と『芸術のためのエクリ』の合併が告げられた直後に発表されていることに目をとめておく必要があるだろう。シヴィルがそれをどこまで意識していたのかを確認するすべはないのであるが、この雑誌が「地域」の文学誌の範疇を越えて飛躍しようとする文脈において、「ワロン語文学」への高い評価と親近感を表明することは——文中に引用されるかなりの数のワロン語表現とあいまって——「地域主義的な企図」へのコミットメントを強く印象づけることになる。その中で名をあげられているダンブロンとともに、シヴィルは「ワロンの文学」の構築という企てに強く与するものとして、みずからの位置取りを示しているのである。

(5) (6) セレスタン・ダンブロン「ワロン語とフランス語、ワロン語文学リエージュ協会・報告書」(文学時評)(Célestin Demblon, WALLON ET FRANÇAIS, LE BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE LITTÉRATURE WALLONNE, CHRONIQUE LITTÉRAIRE, 1887, No.9, pp. 325-329, No.10, pp.371-375)

1887年の第9号から第10号にかけて、ダンブロンが「ワロン語文学リエージュ協会」

の『報告書』を取り上げて「ワロン語とフランス語」の関係について論じている。『ワロニー』の寄稿者の中でも、最も「ワロンのもの」の探求に精力的であったダンブロンが、「ワロン語文学」に対して、あるいはこれとフランス語文学との関係をどのようにとらえていたのかを示す、本稿にとっては重要な資料である。全体の骨子は明瞭であるが、その内部には、論理的に回収しきれない矛盾、または屈折がはらまれているように見える。

まず、エピグラフとして、「言語とはひとつのネーションである (La langue est toute une nation)」というフランドルの格言が引用されている。しかし、この言葉が直接に要求するような「ネーション」と「言語」の内在的な結びつき（一対一の対応関係）を、ダンブロンは主張していくわけではない。

取り上げられた『報告書』に対して、ダンブロンの論調ははじめから懐疑的である。「ワロン語文学協会」が、すでに長く闘いを続けてきたことを指摘しながら、「あとどれだけの時間、ワロン語は抵抗しうるだろうか？」(325)と問うところから、この文章は始まっている。しかしすぐに続けて、ダンブロンはワロン語への個人的な愛着を語り、それが作家や詩人にとって貴重な財産であることを認める。

私はといえば、子ども時代の私をあやしつけていたこの勇ましくも素朴な言葉、親しみとともに趣をもった言葉をとても愛している。私はそれを、自分がフランス語を話していると思いついでいる誇らしげな劣等生たちのように恥じたりはしない。むしろ反対である。それに私は、私たち、作家や詩人たちが、十分この言葉を知るべきだと考えている。自分たちの花壇に、そのいたるところから、かぐわしい土の匂いを放つたくさんの貴重な花を摘み取ってくるために。だからこそ、この消え去っていく富をつかまえておくためになされた丹念な仕事——ジョゼフ・デフレシュー氏¹⁸のそれをはじめとして——を称賛しなければならない。

(325)

しかし、この宝庫としてのワロン語の探求は、ワロン語文学そのものの再構築（あるいは構築）へと向かうものとしてではなく、むしろ「より完成されたフランス語」の形成に奉仕するものとして意味づけられる。

不思議な深みをもった私たちの世界の細心にして情熱的な研究によって（…）、古きワロン語の探求は、素朴で魅力的な宝物をわんさと掘りおこし、私たちに、自然で、正確で、輝かしく、完全なフランス語をもたらすことだろう。それは、もうひとつのフランス語のようなもの、と言ってもいい。しかし、ワロン人の相貌 (physionomie wallonne) を備えたフランス語——それぞれが、自分の型に合わせてたたきあげた言語である。(325-326)

ワロン語の研究は、自分たちの相貌 (physionomie) にあった「よきフランス語」の構成に貢献するものであり、自己表現のためのフランス語の構築という課題に応えるものなの

である。このように述べた上で、ダンブロンは、フランドル出身の（フランコフォンの）作家たちが、フラマンの精神の（フランス語による）表現という課題に成功してきたことを指摘する。

カミーユ・ルモニエを先頭に、フラマンたちは、よりいっそう困難な課題をよくこなしている。すなわち、ゲルマンの言語を捨て、より広がりのある、より美しいラテンの言語を語ること。そして、借り受けられた他所の言葉に、彼らのもつ理想的な素材をしみこませること。(326)

このフラマン・フランス語文学の困難に比べれば、ワロン語とフランス語はいとこ同士であり、調停はよりいっそう容易なものであるはずであるとダンブロンは言う。あとは、この時代の、この民族＝人種（race）の希求するものを体現する人を待つのみである。

ここには、フランス語表現の卓越性が強く主張されている。「より広がりをもった」「より美しい言語」としてのフランス語。その神話は、ダンブロンの思考の背景にしっかりと根づいている。そして、この「フランス語」による「地域的・民族的精神」の表出こそがベルギーの（フラマンであれ、ワロンであれ）文学の取るべき姿であるという、もうひとつの神話が重ね合わされている。

他方、この「普遍的な言語」との対において、「俚言（patois）」としての「ワロン語」は「日々滅び行くもの」であるという認識が示される。

ワロン語は俚言である——確かに、独自性のある、味わい深いものではあるけれども——他のすべての俚言と同様、日々、少しずつ消失していく。それは避けがたい宿命である。限定された空間で——ベルギーの半分の土地で——三百万人の人間によって話されているとしても、それは四つの異なる地域言語群に分かれ、それぞれの土地の言葉が、さらに村ごとに異なっている。したがってそこには統一性が欠けている。救いようのない欠点である。(326)

それでも、フランス国内の諸方言と比較すれば、ワロン語はその衰亡の流れに十分よく抵抗してきたのだとダンブロンは言葉を継ぐ。しかし、それですでに十分な勝利（*gloire suffisante*）であって、民衆はそれ以上を望んでいない。「そこにはフラマンガンの運動に類するものは何ひとつない」(326)。すなわち、フランス語の支配を否定して、ワロン語の権利運動を主張するような強いモメントが、ワロン地方には存在しない。むしろワロンは、小さく閉ざされた世界に埋没するのではなく、開かれた精神性を特徴としている。したがって若きワロン人たちは、フランス語という、より完成され、より普遍的な言語を好んで採用するのである。

その気高さとそのまばゆい輝きにおいて、フランス語が優越している。ワロン語は、しばしばすばらしい力と詩情をそなえた田舎風の堅琴である。しかしそこには、多くの弦が欠け

ている。フランス語は今日 — とりわけ、シャトーブリアンやユゴーやフロベール以来 — 見事なまでに完成された豎琴であり、学校に行きさえすればそれは子どもたちの手に与えられる。不完全な忘れられた豎琴を、なにゆえに奏でることがあるだろうか。私たちは今、あふれんばかりの、思ってもみなかったような、すばらしい感覚と観念の時代に生きている。それは、壮大であると同時に繊細である。ワロン人以上に — 今日その鋭い洞察力を示しているスラヴ人でさえも — 、近代の芸術的な思考の驚くべき地平に開かれている人種は存在しない。したがって、その新たな歌を奏でるためには、[他の] いかなる楽器もまた完全ではない。そして、私たちは、豪華に多くの管を備えたオルガンをもっている — それ以上に弾くことができる — というのに、シャルモーを使おうというのだ！ (…) ワロニーの地に忽然と姿を見せた有能にして聡明な若者たちは、嬉々としてフランス語のオルガンの前に陣取る他はないのである。(327-328)

「あふれんばかりの、思ってもみなかった、すばらしい感覚と観念」の時代を生きようとするならば、古臭い笛（シャルモー）を捨てて、より完成された楽器（巨大なオルガン）を奏でなければならない。すなわち、フランス語の選択は、「近代性」^{モデルニテ}の選択に他ならないのである。

これに対して、ワロン語は「言語 (langue)」と言うよりは「俚言 (patois)」である。「不安定で、不完全な」言葉。「したがって、これを再度活性化しようとする希望は、二重の意味でむなしい」(328)。『ワロニー』はしばしば「フランスかぶれ (fransquillon)」という批判を受けてきたが、その非難は取るに足らない。むしろ、現在、ベルギーの作家たちはフランス語によって、見事な表現を展開し始めたところにある。人々がようやくシャルル・ド・コステルの価値を認識し始めたところに表れているように、ベルギーの芸術は、「まさに文明の結び目」にあって、「開かれた精神」を備えようとしているのである。

私たちの文学的な黄金時代が始まる。それが真実なのだ。(329)

この新しい時代は、「フランス語文学」の側に開かれている。したがって、一部の人々が「ワロン（語）運動」を語るとしても、それは大きな流れの中では二次的なものにすぎない。

この二・三年来、毎日、新聞その他の場所で「ワロン運動 (mouvement wallon)」が語られている。確かにそれは、強度をもって存在し、成功をおさめることだろう。しかし、多くの人がその全体において考えるところでは、二次的なものにすぎないのである。(329)

このダンブロンの一文には、やはりどこか引き裂かれたところがある。一方では、地域の言葉（ワロン語）への愛着を語り、その言語が自己の精神形成の土台であることを認め

ながら、その民族の精神を表現する言語としてはフランス語を採用する。ここには、文学圏と言語圏とが国民国家の求心力とあいまって強い一体性をもって編成されていく中で、地理的周辺において文学実践に向かおうとする者たちがしばしば経験する言語的選択のジレンマが表れている。出自の生活世界との結びつきを示すには地域の言語に寄り添った方がよい。しかし、それは「文学」としての「普遍性」をもった表現には不向きである。「フランス語」による「北方的な精神」の表出という「ベルギー文学」の基本的な図式（自己呈示の戦略）は、こうした言語的正統性の序列構造の中で構成されたものだったのである。

(7) 無署名（小時評）(D.Salme, *Li Houlo, roman historique wallon*, 1887, No.11. p.425)

1887年・第11号の「小時評」には、D.サルムのワロン語による歴史小説『末っ子 (*Li Houlo*)』²⁰の近刊が告げられている。評者は、「要約を見れば、大いに楽しめることは間違いない」として、いくつかの場面を紹介し、次のように結んでいる。「ワロン語による制作が多数生まれているこの時代にあって、小説がぜひとも必要だ。よくやりましたね、サルムさん」。

(8) A.M.「たまねぎの芯」(小時評) (A.M., *COÛR D'OGNON, PETITE CHRONIQUE*, 1888, No.6, pp.304-308)

1888年・第6号の「小時評」に、モッケルは、アンリ・シモンの脚本によるワロン語の劇作品『たまねぎの芯 (*Coûr d'Ognon*)』の評を掲載している。ここでのモッケルは、シモンの作品に対して、きわめて好意的な評価を示している。

ワロン語劇に——ついに！——月並みな定式を離れた作品が生まれた！（304）

ワロン語劇は常に反骨的であり、同時に写実主義でもあった。そして言うなれば「楽観的にして懐疑的」だった。（304）

しかし、モッケルによれば、それらはいつもワンパターンで、定型的な喜劇の枠を破れなかった。これに対して、シモンは、『カワラバト (*Li Bleû-Bixhe*)』で、これを超越る個性をすでに発揮していた。『たまねぎの芯』は、さらにそれを超えて、決定的な一步を踏みだしているように見える。

『たまねぎの芯』において、アンリ・シモンは過去の影響力を決定的な形で突破したように私には見える。（305）

七人の登場人物はそれぞれにリアリティがあり、はっきりと異なる個性を備えている——非常によく検討された挿話的な役割に加えて。彼らは、リエージュの労働者の世界を舞台に、それぞれの性格から生まれる論理的な衝動と状況にしたがって動き回る。（305）

いくつかの細かい欠点にも関わらず、『たまねぎの芯』は、きわめて的確に展開されるジョジェとマレーの性格によって、オーバード²¹やクラミヨン²²といった陽気な民衆的なざわめきによって、長く称賛されることになるだろう。そこでは、真摯な自然主義的な描写が、決して、俗悪に屈していない。(305-306)

いつものように、モッケルは作品の欠点をはっきりと口にすることも忘れてはいない。例えばそれは、登場人物の行動に見られる不自然な部分に認められる。しかし、それは作品全体を損なうものではない。

しかし、こうした批評はさしたる重要性をもたない。こうした小さな欠点はすぐに忘れ去られてしまうことだろう。アンリ・シモンがその登場人物たちの口から花開かせた、彩りにあふれ、イメージを散りばめられ、陽気な表現力を備えた喩えに富んだ、快活で趣のある言葉の響きを前にしたならば。(306)

ワロン語文学に対する、モッケルの考え方、あるいは『フロニー』の関係を考える上で、これは重要な意味をもつ文章であるように思われる。既述のように、モッケルと『フロニー』は「フランス語文学」の体制の中でみずからの文学を切り開こうとするグループであり、「地域の文学」を指向する一面をもちながらも、「地域の言語（ワロン語）」をそのテキストの中に取り込んでいく作業には向かおうとしなかった。しかし、モッケルは決して、ワロン語文学を全面的に否定していたわけではなく、そこにある種の可能性を見いだそうとしていたことがうかがえる。定型を打ち破り、通俗性を超えて、論理的な展開を示す作品であることを条件として、モッケルは、この「ワロン語作品」を、その「言語的な彩り」において評価する。それは、モッケルが彼自身の目指すところとは異なる「ワロンの文学」の可能性を見通していたことを意味するものでもある。

またすでに指摘されているように、中央（パリ）の文学に対して、地域的な個性を備えた文学を追求しようとする場合に、演劇という手段が特権的な場となりうるものが、ここでも再確認されるように思われる。それぞれの土地で語られる口語の「彩り」を作品の内に織り込んでいく上で、直接的に「声」に訴えることのできる「演劇」ほど有効な手段はない。その「地域的な演劇の魅力」を素直に称揚する姿勢を、モッケルは一方において備えていたのである。

(9) 無署名（小時評）(Auguste Vierset, Poètes Namurois, 1888, no.8, p.376)

1888年・第8号には、オーギュスト・ヴィエルセ²³の『ナミュールの詩人たち ワロン語文学の研究』の近刊が告げられている。(その情報以上のコメントは付されていない)。

(10) セレスタン・ダンブロン『ワロン語クリスマスカロル集』(文学時評) (Célestin Demblon, RECUEIL DE NOËL WALLONS, par Auguste Doutrepoint, CHRONIQUE LITTÉRAIRE, 1888, No.11, pp.466-470)

同年・第11号の「文学時評」では、ダンブロンが、オーギュスト・ドゥトルポンによって編纂された『ワロン語クリスマスカロル集』を紹介している。「ワロンのクリスマス」に格別の思い入れをもち、これを作品のモチーフとしていたダンブロンにとって、こうした学術的な書物を読み、評することは、個人的な文脈においても意味のあることであっただろう。しかし同時に、こうした「ワロン語」芸術の伝統を取り上げるということが、この時点での『ワロニー』——すでに、象徴主義の拠点として、パリを意識した雑誌——の動向に対する抵抗の姿勢を示すことも事実である。その中で、ダンブロンは次のような言葉を記している。

民衆の魂は、しばしば無意識の内に、天性に恵まれた作家がこれを誇るようなアクセントを示してしまう。スペインのロマンセーロがその一例であることは周知の通りである。(467)

ワロン語のアクセントに根ざすところから、「スペインのロマンセーロ」にも通じる、色彩にあふれた文学を構想すること。それは、ダンブロン自身にとって、実現しきれなかった夢であったと言うべきであろうか。

(11) セレスタン・ダンブロン『ナミュールの詩人たち』(文学時評) (Célestin Demblon, LES POÈTES NAMUROIS, par Auguste Vierset, CHRONIQUE LITTÉRAIRE, 1889, No.3, pp.140-142)

1889年(第4年度)に入ると、「地域主義的」な意図を明示する記事は極端に少なくなる。「小時評」や「芸術時評」において、リエージュやその他のワロン地方における「展覧会」「コンサート」などの情報はひき続き取り上げられるものの、文学作品や評論については地域的な枠組みに準拠したテキストを見つけだすことが容易ではなくなっていく。

その中であって、同年の第3号には、「文学時評」でダンブロンが、ヴィエルセによる『ナミュールの詩人たち』を取り上げている。これは、シャルル・ウェロット(Charles Wérotte)²⁴をはじめとするナミュール地方における「ワロン語」の詩人に対する評論集である。

ダンブロンはこの著作を、「ナミュールのワロン語詩人に関する恭しくも細心の分析」にもとづくものとして、非常に高く評価する。しかし、そこには、若干の留保が付される。

私が唯一失望した点、それは、1830年ごろにはじまるウェロット以前のワロン語の詩がまったく見いだされないことである。確かに、ナミュールでも、またリエージュでも、この頃から最も多くのワロン語作品が書かれるようになった。我が地域の俚言の白鳥の歌〔瀕死の鳴き声〕は、後半の三つの四半世紀を満たし、リエージュ地方の何世紀にもおよぶ歴史以上

に、ワロン語の詩と喜劇をベルギーにおいて産みだしてきたのである。それは、私たちの人種が過去の記憶を崇めたて、1830年の革命以来その政治的な栄光の存在がほんとうに消え去ってしまったからだろうか。しかしながら、近代の運動は、過去の記憶を強く引っ張り出すというよりは、その言葉の中にある威勢のよさを誇示している。過去の記憶は、しばしば、口実でしかないように見える。そして、政治的な配慮があまりにもこの〔ワロン語〕文学を汚染しており、私たちはオーギュスト・バルビエ²⁵を知りながら、それでもなおフランスのような歴史的場面が私たちには欠けているために、この文学をせこせこしたものにしている。過去2世紀間の諸作品は、少なくとも気取りを、さもなければ政治をまぬがれている。というのも、心を打つ私たちの文学のささやかな流れは、フランスの輝かしい大河と同じだけの比率で功利性を含んでいるからである。したがって私は、ヴィエルセ氏の著作の中に古い作品を見ることを期待していたのであった。それらの作品は、その希少性において価値を有し、私たちを魔術的に父祖の魂と交わせる。その魂は、いささか食傷気味な『リエージュ地方の喜び』の多数の二つ折り版には欠け落ちているものである。(140-141)

ここには、ワロン語方言文学に対するダンブロン²⁶の両義的な態度が再び表されている。ワロン語の方言文学は、ベルギー国家が独立して以降にむしろ盛んに書かれるようになった。フランス語教育が少しずつ浸透し、地域の言語がやがて消失すべき運命を自覚する段階において、また産業革命の進展の中で社会生活の近代化が促進され、伝統的な生活空間の解体が意識された時代にあつて、地域の言語にもとづく民衆的な文学運動が一定の熱を帯びて生起し、制度化されることになったからである。これに対してダンブロンは、「地域」(ワロニー)の精神性に自己の文学のよりどころを見いだしながらも、「ワロン語」の文学には回帰せず、「フランス語文学」の枠組みの中にとどまろうとする。つまり、「フランス語文学」の書き手でありながら、「ワロン語文学」が伝えてきた「精神性」だけを体現しようとする。こうした「距離」は、ワロン語文学運動に対するいささか醒めた認識となって表れてくる。同時代の「ワロン語文学」を政治性に汚染されたものと評価し、そうした気取りをもたなかった「さらに古い作品」の純粋性を称揚する。ワロン語文学の価値は「父祖たちの魂との交流」という「精神的な次元」へと囲い込まれ、その現代的な意義は限定的なものとしてしまうのである。

したがってダンブロンは、ウェロットなどを、すべてのワロンによって読まれるべき詩人と評しながらも、常にその是非の両面を強調し、最終的には「ワロン語」による文学表現の可能性を「フランス語」のそれに劣るものとしてこの一文を結ぶ。

私はヴィエルセ氏の寛容をたたえる。それなくして、彼にこの有益な仕事を細心の注意をはらってなしとげることができたろうか。しかし、私たちの愛しくも病める俚言に対するフランス語の優位、とりわけ現在の世代の過去の二世世代に対する優位を示しているのは、分析された詩人たちとその分析者とを隔てている差異に他ならないのである。(142)

すなわち、ワロン語文学の過去の世代を、フランス語文学の現在の世代が大きくしのいでいるという事実は、はからずも、その過去の世代を論じた現在の詩人（ヴィエルセ）の力量によって証明されている、のである。

「ワロン語」文学に対する、かなりの程度において否定的なこの姿勢は、ダンブロン『ワロニー』における位置の表現、きわめて窮屈な場所に追い込まれた彼自身の状況の表現でもある。まずは、「地域主義」の企図が目に見えて後退していく時点で、「ワロン語文学」論を語る事が、すでにひとつの意思表示であることを確認しておこう。しかし、雑誌全体が（象徴主義の拠点として）パリで認知され、特定の地域性を超えたステータスを獲得していく中であればこそ、「地域性」に拘泥し「ワロニーの文学」を構想し続けるダンブロンは、「フランス語文学」の場で通用する「ワロン文学」を主張し、要求しなければならない。ヴィエルセの「寛容」を称えるダンブロンは、（同時代のワロン語文学に対して）「不寛容」な態度を示すことでしか、みずからの位置を語るができなかったのである。

(1 2) 無署名、小時評 (PETITE CHRONIQUE, 1889, No.9, p.380)

同年・第9号の「小時評」において、「科学協会連盟 (Ligue d'une Société scientifique)」の設立が紹介されている。

心からの喜びとともに科学協会連盟の設立をお知らせする。同協会は、民間の伝統と信仰の総体、ならびにワロン地方の口承文学を蒐集することを目的としている。(…) この協会はまた、ワロン語の綴り方を定着させようとする興味深い試みにも着手することになる。(380)

その同時代に、ワロン語の文学、およびワロンの民俗に関する研究が精力的に展開されていたことを証言するとともに、これらに対する『ワロニー』グループの関心が消失してしまったわけではないことを示す一例でもある。

(1 3) Ch.D(小時評)、(Monseur と Wilmotte による民衆歌についての講演の紹介) (1890, no.3, p.140-141)

1890年の第3号の「小時評」には、Ch.D (Charles Delchevalerie) の署名入りで、ユジェーヌ・モンスール (Eugène Monseur) とモーリス・ウィルモット (Maurice Wilmotte²⁶) による講演会の内容が報告されている。

これは、「民俗学会議」の定例会がリエージュで開かれた際に実現されたものであった。

その場には、少なからぬ一般人がいたので、ユジェーヌ・モンスール氏がちょっとした導入者としての役割を果たし、魅力的でユーモアにあふれた紹介という形で、民俗学の研究について説明を行った。

次いで、モーリス・ウィルモット氏が、民衆歌について話し、コンセルヴァトワールのドゥメ氏が講演者によって引用された歌を歌った。(140)

デルシュヴァルリは、このように場面の様子を紹介した上で、ウィルモットの講演が言葉に尽くし難い魅力を放っていたことを伝える。

私自身が無知であることもまた、この語り手が私たちの前に示した素晴らしく魅力的なものについて分析をしてしまうことをためらわせる。そんなことをしても、民俗学者の集まりで、気取りのない静かな口調で示された、この素朴な花々に対して、要らぬ屁理屈を並べるだけのことだろう。

それよりも、ただ——慎重に——この日の集まりの言葉に尽くし難い魅力、これら消え去ってしまったものたち (*choses éteintes*) の鮮やかでメランコリックな味わいを思い起こすだけにしよう。それは歌声をあげるかすかな声——それもまた過去からの声だ——の魔術が賦活させた瞬間。眠れる王妃の伝説を語るために生まれた声の魔術。(140 - 141)

民俗学という学術的な知の対象として浮かび上がる「過去」の遺産としての「民衆歌」。デルシュヴァルリはそれに魅了されながら、これを「消え去ってしまったもの」として位置づける。ワロン語の響きを伝える声は、すでに「過去からの声」でしかない。

(14) Albe.M(小時評)(Théâtre Wallonにおける *Briques et Mwèrtî* の上演)(1890, No.8, p.391)

1890年の第8号の「小時評」においては、モッケルがテアトル・ワロンによる『レンガとモルタル』(アンリ・シモン作)について小さな評を記している。

当然それに値する、テアトル・ワロンにおけるまぎれもない成功。アンリ・シモンによる二幕からなる自然主義劇「レンガとモルタル」。ここには、人々の心理に対する本当に生き生きとした観察と、場面配置、人物描写についての多くの技が見られる。(391)

(15) 無署名、ノート (NOTES, 1891, No.3, p.190)

1891年・第3号の「ノート」には、テアトル・ワロンによる『たまねぎの芯』の再演が紹介されている。

テアトル・ワロンが、アンリ・シモンの二幕からなる自然主義劇『たまねぎの芯』を再演。音楽シルヴァン・デュピュイ、装置オーギュスト・ドネー。この小作品は、まちがいなく、レパートリーの中でも最良のものである。(190)

こうした小さな案内は、『ワロニー』が、地域的な文学生産に関心をもち続けていること、そのメンバーの中には「ワロン語」の文学の可能性を考える者がいることを証言している。

5. 『ワロニー』にとってのワロン語文学

こうした一連の記事が示すように、『ワロニー』の寄稿者の中には、ワロン語文学およびワロン語文学に強い関心を向ける一群の書き手たちが存在し、それは雑誌の刊行期間を通じて持続的に表明され続けた。確かにそれは、象徴主義の拠点として名声を獲得していく雑誌全体の活動の中では、ごく周縁的な動きにとどまるものである。しかし、モッケル、ダンブロン、シヴィル、デルシュヴァールリといった書き手たちの名前を見れば、彼らは少数派ではあっても、この雑誌の屋台骨を背負う存在であったとすることができる。それゆえに、「文芸時評」や「小時評」といった「編集部」に近いところにいる者たちの執筆範囲に、これらの記事が顔を見せるのである。

そこに示された関心は、地域言語による「文学」（詩や小説や演劇）だけでなく、「ワロン語文学リエージュ協会」の研究報告のような文献学的な成果にも向けられている。しかし、この時彼らは、ワロン語を完全に過去のものとして位置づけ、保存・継承すべき対象としてとらえるだけではなく、同時代の芸術的・文化的創造の場として、その可能性を論じようとする姿勢を見せている。そうであればこそ、ワロン語劇や詩における、慣習的形式の打破と表現の革新が求められているのであり、ワロン語文学は「近代」の文学としての評価に耐えうるものなのか、という問題意識が働いている。また、モッケルによるテートル・ワロンに対する評に見られたように、ワロン語劇についてもローカルな風俗や民俗の活写だけではなく、それを通じて民族の「精神」の描出がなされているかどうか問われている。それは、モッケル自身がフランス語文学の場において行おうとしていた課題をワロン語演劇もまた共有しているという認識の表明でもある。

ただし、ワロン語による表現が同時代の文学として価値をもちうるのかという問いに対する答えの中には、論者ごとに微妙な評価の違いが見られる。モッケルやシヴィルは、少なくともアンリ・シモンについては、その可能性を信じているような口ぶりである。他方、ダンブロンは、「ワロン語文学リエージュ協会」の『報告書』やヴィエルセの『ナミュールの詩人たち』への論評に見られたように、ワロン語は「俚言」であり、滅びようとしている言葉なのであって、自分たちの文学の前途を託しうるような媒体ではないという認識を示している。

しかし、こうしたニュアンスの違いがあっても、少し距離をおいて見れば、彼らの論はいずれもフランス語の正統性を自明の前提におくところから発せられていることが分かる。例えば、シヴィルによる『カワラバト』に関する評（1887年・第7号）は、絶賛と言ってよいほどの肯定的な論調を示すものであるのだが、ここで評者がシモンの内に見いだしている「洗練」や「繊細さ」は、「ワロン語劇」の定型からの隔たりとして認識されるものである。多くのワロン語作家の「性癖」に抗っているがゆえに、シモンは「通俗性の

ない独創的な表現」を獲得し、「非の打ちどころのない喜劇」を作り上げることに成功しているとされるのである。こうした評価の文法にしたがっている限りは、容易にワロン語文学全体の承認に至ることはないだろう。ごく一部の卓越的な存在だけが、その例外性ゆえに評価の俎上にのぼる。この時、作品の質を見極めるまなざしが、ワロン語文学圏の外部から持ち込まれていることは言うまでもない。

ダンブロンは、この言語的評価の序列構造に対してより自覚的であったように見える。リエージュ近郊の農村の出身者であったダンブロンは、ワロン語を母語とする者であり、『ワロニー』グループの中にあつて最も強くワロンの土着性への愛着を示す存在であった。しかし、おそらくはそうであるがゆえに、自分自身の出自の言語がそのまま「文化=教養 (culture)」の言語としての正統性をもちえないことを強く感じ取っていたはずである。いささか「引き裂かれた」感のある彼の態度表明は、所与の社会言語的状況 (situation sociolinguistique) に対するひとつの適応の形を示している。一方で彼は、ワロン語こそが自分自身の生成を形成する土壌であり、その個性の源泉であると誇らしげに語りながら、他方においては、それでも「ワロン語」そのものの再構築に向かうのではなく、自分たちの「相貌 (physionomie)」に見合った「自然で、正確で、輝かしく、完全なフランス語」を目指すべきだと論じる。フランス語という普遍的な言語によるローカルな精神性の表出。そこにこそ、ワロンの文学者の生きるべき道が指し示されている²⁷。

しかし、これはひとりダンブロンだけの問題ではない。『ワロニー』に集った若者たちにとって、「ワロン語」文学の運動に対していかなる態度を示すのかという問いは、自己規定 (自己の民族的帰属の感覚) と文学場における位置取りに関連して、少なからぬ意味をもっている。「ワロニー」という「地域」が、その名称からしてすでに「言語」の共同性に結びついている以上、地域の文学を創出しようとする運動は、「ワロン語」による文学の創造に向かってもよかったはずである。しかし、「フランス語」に依拠することが、より広範な圏域における「文学的正統性」の獲得のために欠かせない条件となるようなこの地域にあつて、また「フラマン (運動)」との関係の中で「フランス語使用」の権威が重い意味をもっていたこの時代の文脈の中で、「地域主義の企図」はただちに「地域言語への回帰」へと結びつくわけではない²⁸。

その選択は、『ワロニー』における地域主義的企図の担い手たちが身を投じようとしていた文学場の構造に規定されていると同時に、彼らをとりにまく政治・社会的な言説空間 (ひいては、政治・経済的な利害構造) にも条件づけられている。

一面において、「若き作家」たちが「正統文学」の場の内部にみずからの位置を獲得しようとするのであれば、限られた地域的文脈に埋没して、民衆芸術的な性格を色濃く帯びた「ワロン語文学」に与してしまうのは、みずからの「台頭」と「成功」の可能性を著しく限定的なものにする。国民国家の統合の中で標準語化された言語 (フランス語) との対比において、「地域横断的な規範をもたない」「方言」はそれ自体が二級言語と見なされており、したがってベルギーにおいて「表現媒体を方言に選ぶ」ということは、「パリの文壇か

ら見てすでに従属的な位置にあるベルギー仏語文学よりも、さらに文化的正統性が希薄な実践へとみずからを導くことになる。それはパリからの「二重の距離によって隔てられた文学」（宮林 2012 : 208-209）と見られがちなのである。

他方で、ワロン語を民族的精神の土台と見なしながらもこれを手放していくという選択は、ワロン運動が全体として負っていた言語・政治的な態度の二面性に呼応している。Y. ボーティエールと A. ピロットが言うように、ワロン運動は、フラマン運動の台頭に抗する二つの流れが合流するところに成立する。ひとつは、ワロン地方に固有の文化的遺産を再発見し、これを擁護する運動。もうひとつは、ベルギーにおけるフランス語の支配的位置を確保し、統一ベルギー（*la Belgique unie*）を堅持しようとする運動である（Bauthière et Pirotte 2012 : 182）。この二面的な動機づけの上に、とりわけ言語に関して見れば、地域の言語を過去のものとし、規範的な言語としてのフランス語を選好するという、「矛盾」をはらんだ態度が生まれてくる。フランス語・フランス文化への強い憧憬と同化意識の上に、ワロンとしての個性を表出するという戦略。こうした課題の二律背反性は、言葉の選択という次元において最も顕著なものになる。そして、『ワロニー』グループの中でも、地域の話し言葉の世界に深く精神的な根を下ろしている書き手ほど、このジレンマに悩まされる。ダンブロンはこうした局面での選択の難しさを、最も率直に表明していたように思われるのである。

6. 「マイナー文学」としてのワロンのフランス語文学？

その一方で、ここまでの考察から私たちは、ワロンのフランス語文学を「マイナー文学」（Deleuze et Guattari 1975）の一形態としてとらえる視点を得ることができる。「フランス語」というマジョリティの言語による「ワロン人」というマイノリティの文学。そうした位置づけを行ってみるならば、彼らの実践の中にあつたある種の言語的「緊張」もまた、今日的な意味を帯びて再び浮かび上がってくるのではないだろうか。

ただしそれは、当時、この文学の担い手たちによって、そのような認識がなされていたという意味においてのことではない。前節において私たちは、ダンブロンたちの態度を言語選択にともなう構造的ジレンマとして位置づけてみたのであるが、こうした社会学的解釈それ自体が、必ずしも当事者の認識にそのまま寄り添っていない。彼らはそれを「ジレンマ」と感じていなかったかもしれないし、それ以前にフランス語を「選択した」という意識すらもっていなかったかもしれないからである。モッケルのように、家族的生活の環境においてフランス語使用が当然のものになっていた階層の出身者は言うまでもなく、ダンブロンのように出自の生活世界ではワロン語が生きていたような若者においても、「文筆（*écriture*）」の言語はフランス語であるという現実はあまりにも自明で、「ワロン語で書く」という行為の方がむしろ特異な文化的態度であると認識されていた可能性が高い（こういう言い方をすれば、19世紀末のリエージュにおいて、「ワロン語文学」はすでに「伝統文化」なのであり、そのようなものとして強い土着性・地域性を帯びた「文

化運動」たりえていたのである)。彼らのあいだでは、「フランス語を選ぶ」という意識は強い形で浮上することがなかったと言ってよいだろう。

しかしながら、その時代の構造的事実にあえて一定の距離を取りながら、同時に彼ら自身の掲げた認識図式を採用してみるならば、ワロンの人々はみずからの民族性に結びついていた生活言語を捨てて、フランス語というマジョリティの言語（他者の言語）による表現へと向かっていったと見ることができる。「マジョリティの言語によるマイノリティの表現」を、ドゥルーズとガタリにしたがって「マイナー文学」と呼ぶとすれば、ワロンの（ひいてはベルギーの）フランス語文学の総体をこのラベルのもとに置くことができる。

そして、そのような視点に立って見るならば、強い規範性をもって現れる他者の言語による自己の現実の語りや、それゆえに露わになってしまう表現上の個性を、規範的基準に沿って「巧拙」と判断するのではなく、言語的状況に対する応答の形として読み直すことが可能になるだろう。前章において見たように、クリンケンベルグはラボフの「言語的インセキュリティ」という概念を援用し、「正統な言語使用」と「自己の言語使用」との距離の感覚のもとで行われる文学実践が、「過剰適応」と「過剰装飾」という二極に引き裂かれる傾向を指摘し、この力学がベルギー文学（ベルギーのフランス語文学）を規定する定数となっていると論じた（Klinkenberg 1981, 1993a, 1996, 鈴木 2001）。この「言語的インセキュリティ」に対する応答は、「採用される言語（フランス語）」と「表出されるべき現実（ワロンの精神）」との乖離を内に含んでいる時、より厳しい試練として書き手たちに課せられる。ここで、象徴主義の詩人として、その言語表現の形式からローカルな色彩を消し去っていくモッケルの態度が「過剰適応」の側にあるとすれば、いつもいさか大仰に修辭句を重ね、冗長な装飾性をまもってしまうダンプロンの諸作品を「過剰装飾」の極に位置づけて見ることができる。「自然」で「正確」で「完全」なフランス語を標榜していたダンプロンは、そこにワロン人としての感性を惜しみなく注ぎ込もうとするがゆえに、修辭過剰な重苦しい文体を創出するにいたっている。その企てには、L. ゴーヴァン（Gauvin 2003）がマイナー文学の基本的特徴としてあげた「言語的意識過剰（surconscience linguistique）²⁹」を見ることができる。それもまた、民族的帰属と言語的選択のずれにあえぐ精神の表出の形である。

だが、くり返すならば、こうした「規範的なものからの落差」や「正統言語からの距離」に文学的革新の可能性を見いだそうとする視点は、彼らの時代のものではない。ベルギーにおいて、フランスのフランス語に対する「距離」の自己演出、その文体的な取り込みが自覚的に行われるようになるのは、第二次世界大戦後のことである³⁰。その時点に至ってようやく、フランス文学の権威（慣習的規範の構造）を、言語的な逸脱によって攪乱する「ベルギー文学」が台頭してくる。ベルギーのフランス語文学が「マイナー文学」にふさわしい「政治性」を顕示的にまとうようになる。そのような意味において、フランス語・フランス文学の呪縛が解けていくのは、まだずっと先のことなのである³¹。

7. フランス語の象徴的支配と地域の文学のゆくえ

文学雑誌『ワロニー』は、複数の言語がその社会的地位をめぐる衝突しあう空間に生起する。それは、ベルギーにおけるフラマン語使用の公的な権利が主張され、ワロンとフラマンとの地域的・民族的な対立の感覚が高まっていく中で、ワロンの文化の固有性を主張し、同時に支配的文化としてのフランス語（文学）の正統性を確認する運動という性格を帯びていた。しかし、この雑誌の担い手たちが直面していた社会言語的状况は、フランス語とフラマン語の対立関係だけに規定されるものではなく、同時に、国家の言語であり文化＝教養の言語でもあるフランス語と、地域の自生的言語（方言）とのせめぎあいによって性格づけられるものでもあった（石部 2011）。この時、ワロン地方に出自を有し、フランス語による文学表現に向かおうとする者たちは、自分たちの地域・民族的なアイデンティティを再確認しながら、他方で、その地域に固有の言語を手放していく道をたどる。これまでに見てきたように、彼らは「ワロン語」によって自分たちの精神が養われてきたことを認め、この土着の言葉による表現の可能性を一定の範囲において認めている。ワロン語による劇や詩の中に響く固有のアクセントを聞きわけ、そこにワロン人の魂が表出されることを感じとっていた。しかし、彼ら自身は「方言文学」を志すのではなく、あくまでフランス（語）文学の場の中に位置を取得する可能性に賭けていく。その選択そのものが、フランス語により高い社会的威信を認めるような評価の序列構造を前提としている。その意味で彼らの思考は言語に関する「象徴的支配（domination symbolique）」のもとにあったと言えるだろう。

既述のように、ワロン地方は 19 世紀の前半にはほぼワロン語（をはじめとする地域言語）の一言語使用圏であったのだが、20 世紀の後半には、逆にほぼフランス語だけが使用される地域へと転換する。この 1 世紀半の間、地域はフランス語と地域言語のダイグロシア状況にあり、正統性の格差をともなったまま、実質的に二言語が流通する空間となっていた。しかし、その中で、「ワロン語」の地位は常に「滅びゆく言語」として語られ続け、いわば「過去の遺産」として、あるいは「文化財」として扱われる傾向を強めてきた。生活の言語から、博物館の言語へ。P. ノラ（Nora 1984）が集会的記憶の存立形態に関して提起した二類型を応用するならば、「記憶の環境（milieu）」としての言語から「記憶の場所（lieu）」としての言語に変質してきた。ワロン語は、そこにワロン人の生活と精神の記憶を宿すものであっても、それ自体においてはすでに「生きられた言語」ではなくなっていく。学術的に研究され、保存され、限られた場所において「展示される」言葉となっていくのである。

この過程において、生活言語としてのワロン語の記憶を有しながら、フランス文学の領域に歩を進めてゆく者たちは、時に地域的・民族的色彩の表出を断念し（さらにはそれを隠蔽し）、むしろ「根なし草」としての自己の呈示に可能性を見いだしていく。しかし、多くの場合には、ワロン人としてのアイデンティティを重要なものとして抱え込みながら、その出自に由来する個性を「フランス語・フランス文学」の文法の中で書き表そうと試み

てきた。

そこに矛盾があると、単純に言えるわけではない。それはそれで、言語使用と地域的・民族的帰属とのひとつの「接合」^{アーティキュレーション}の形を示すものである。とはいえ、フランス語という「普遍的」で「文化的」な言語によるローカリティの表出という企てが、ある種の負荷の下でなされてきたこともまた否定しがたい。先に、象徴主義の美学と、地域主義という企てのあいだに、論理的矛盾とは言えないまでもやはり表現上の無理がかりやすいと論じたが、この美学的立場の選択によるそれと同形の問題が言語的選択の水準でも生じている。とりわけ、フランス語文学の場において、前衛的な先鋭化が求められる時、常に革新されていくその表現形式と「地域的な生活や性格」の描出という課題がスムーズに接続するとは限らない。フランス語文学の場を秩序化するさまざまな審級が作動する中で言語表現の洗練を追求していく営みと、ワロンのものゝ表象という課題の探求とはどこで折り合い、卓越的な文学実践となることができるのか。それは、文学場の歴史的構造が準備するごく例外的な条件の下ではじめて可能になるように思われる。

おそらく、象徴主義という美学上の立場が前衛的な可能性として浮上した 19 世紀末の一時期が、その例外的条件の整った数少ない場面だったのである。この機に乗じて『ワロニー』は、地域の個性を掲げながら、パリを中心とするフランス語文学の場の中に固有の位置を主張することができた。しかし、その場合でも、この戦略に必要とされる微妙なバランス——前衛的洗練と地域的色彩の表出との均衡——を保ち続けることができたのは、モッケルをはじめとするほんの少数の書き手にとどまっていた。そうであるがゆえに、この後『ワロニー』グループは、パリに進出して承認を求めることができる書き手と、リエージュ（またはベルギー）にとどまりローカルな文脈に根を下ろす書き手とに分断されていかにざるをえない。そして、数の上では、その後者が圧倒的に多数を占めるのである³²。

この状況を越えていくためには、フランス語で書くことの正統性それ自体が相対化され、言語使用の権力性に対する批判的な意識を含んだ実践が浮上してこなければならぬだろう。しかし、これもまた既述のように、そうしたメタ意識をはらんだ実践が「可能性の空間」として浮上してくるまでには、まだ半世紀以上の年月を必要とする。「ワロン語文学」は、「方言文学」として継続的に実践されていくものの、それはフランス文学の圏域の外部に切り離され、地域の民俗を伝える文化、その意味での「二次文学 (para-littérature)」という位置づけにとどまる。その一方で、フランス語文学の中でのワロンのものゝ表出は、しばらくのあいだ、地域主義的リアリズムの回路に流し込まれていくのである。

【注】

(1) 19 世紀後半から約 1 世紀間にわたって、ベルギー社会は「列柱」と呼ばれる三つの勢力によって政治的に構造化されてきた。図式的に区分すれば、表 2 に見られるように、各列柱は

これを代表する政党と地域と言語の結びつきによって特徴づけられる。

19 世紀においていち早く産業革命を遂げたのはワロン地域であり、20 世紀中盤までは、ワロンが経済的な優位にあった。しかし、第二次大戦後、石炭・鉄鋼産業が衰退していく中で産業構造の転換に成功したのはフランドル地域である。その後現在に至るまで、経済的優位はフランドルにあり、この逆転した格差の構造が政治対立の基盤をなしている。

表 2. 政党・地域・言語 — ベルギーの列柱構造

政党	地域	言語
カトリック派	フランドル地域	フラマン語 (オランダ語)
社会主義派	ワロン地域	フランス語
自由主義派	ブリュッセル地域	フランス語とフラマン語 (オランダ語)

梶田孝道 (1987) 参照

(2) ベルギーには三つの公式言語が存在し、「フラマン語共同体」「フランス語共同体」「ドイツ語共同体」に区分される。しかし、「ドイツ語圏」に固有の主張がベルギー国家全体のあり方に大きく影響することは稀である。また、地域的にはフランドル地方の中に存在しながら言語的にはフランス語使用者が多数派を占めている「ブリュッセル」という特異な中心地域の存在も考慮に入れなくてはならない。しかし、大きく全体をとらえてみれば、ベルギーの政治を左右しているのは、まず何よりも、「フランドル地方—フラマン語 (オランダ語) 圏」と、「ワロン地方—フランス語圏」の対立関係である。

(3) ベルギーにおける言語政策の歴史は、①1830 年の独立から 1860 年代までの「単一言語主義」の時代、②1870 年代から第一次大戦までの (主にフランドル地方において) 「二言語使用」が要求された時代、③戦間期以降の「地域別一言語主義」の時代、さらには 1960 年台以降の「連邦化」の時代に区分される (石部 2011 : 62-126)。この中で、第 2 の段階から第 3 の段階への移行においては、言語政策の基本的原理が「個人性の原理」から「領域性の原理」へと転換している。「個人性の原理」のもとでは、「適用される言語の規則は当該の個人または諸個人の言語の状況に依拠する」。これに対して、「領域性の原理」においては「適用される言語の規則は問題となる領域にのみ依拠する」ことになる (*ibid.* : 102)。

(4) ベルギーの国土を東西に横断する (ゲルマン語系言語とラテン語系言語との) 境界線は、ベルギー国家の成立するはるか以前から存在していたが、この境界線を「法」によって人為的に固定しようとする試みが 1960 年代に推し進められた。「州・郡・自治体」の境界を変更し、地域自治体ごとの使用言語を確定させることによって「言語境界を固定した法律」(当時の内務大臣の名を取って「ジルソン法」とも呼ばれる) は、1962 年に成立、1963 年に発効している。結

果として、「24の自治体」が新たにオランダ語圏に、25の自治体がフランス語圏に帰属を変え、原則としてここで言語境界線は「凍結」されたのである (*ibid.* : 116-117)。

(5) ベルギーは1970年代から4次にわたる憲法改正を経て、1993年に連邦制へと移行した。連邦化によって、言語に関する事項は原則として「共同体」の専管事項となり、それぞれの共同体は独自の公用語を設定し、みずからの領域については排他的に言語に関する政策を実施できる。この結果、ブリュッセル地域及びその近隣地域における小規模な問題を除けば、「直接言語に起因する問題は、表面上は存在し(得)ないと見ることも、確かに可能ではある」(*ibid.* : 6)。

(6) 2010年から2011年まで、ベルギーでは約1年半にわたって中央政府において政権が成立しなかった。こうした政治的混乱を呼び起こしている大きな原因のひとつは、フランドル地域の分離・独立を主張する政治勢力の台頭であった。その背景には、「連邦主義の逆説」と呼ばれる政治制度上の問題、すなわち、多民族の共存にもとづく国家の安定を図るための連邦制度が、さらなる分離的な運動を加速させていくという循環過程がある。その上で、分離・独立主義を過熱させるより直接的な要因は大きく二つあると言われている。ひとつは、ブリュッセル地区の周辺に数多くのフランス語使用者が移り住み、かつ自分たちの政治的権利を守るための便宜措置を要求したことから、地域ごとの一言語主義を逸脱する現象が生じてきたこと。そしてもうひとつは、南北の経済的状況の格差から、国家全体の支出に占めるフランドル側の財政負担が過重になってきたこと。すなわち、北部の産業が収益をあげたことによって税負担が上昇し、南部の社会保障費(失業者に対する保障など)を不均等に賄うようになったことである(松尾2013)。

(7) フラマン語(フランデレン語)の使用権を請求する運動は、ベルギーの独立直後から存在するが、その運動の展開の中で、地域ごとに大きな差異をともなっていた「諸方言」を統一し、フランドル地方に共通の「標準語」を整備しようとする試みが続けられてきた、その際に、隣国(であり、かつての「宗主国」でもある)オランダで話されている言葉との同一化を図ろうとするグループとベルギー・フランドルに独自の言語を打ち立てようとするグループが存在した。両者の対立は、結果的に、オランダとの「同化主義」の勝利に終わり、1840年代にはすでに統一的正書法が確立され、ベルギー国内でも承認されるに至っている。公式の言語として認められ、学校で教えられ、行政の場で使用されている言葉は、基本的にはオランダの言葉と同一であり、その意味で「フランドル地方」の言語は「ネーデルランド語=オランダ語」である。したがって、フランドルにおいても、地域ごとの自生的な言語(「方言」と国家的に標準化された言語との間に乖離があり、「フラマン運動」によって請求されたものは「ネーデルランド語」の公的な使用の権利であったと言える。石部尚登は、「自らの本来のことばに公用語としての地位を求めなかった」という点ではフラマン運動もワロン運動と同様であると論じている(*ibid.* : 208)。しかし、これもまた石部が論じているように、「ワロン運動」の側では、「ワロン語」を「フランス語」の方言とは見なさず、フランス語は地域の言語とは別種の国家の言語であると語られていたのに対し、「フラマン運動」の担い手たちは、「ネーデルランド語」を自分たちの話している「方言」の標準化された形態と見なしており、そこに内在的なつながりを認めている。その限りでは、「フランドル地方」における「ネーデルランド語」の使用権は、自分たちの使ってきた言葉の地位に

関わる事項だったと言えるだろう。

(8) ベルギー国家の独立後、ワロン地方でのワロン語の「話者数の割合は、とりわけ上層階級で徐々に減少してきたが、それでも大半の人々は日常生活でワロン語しか使用せず、[20世紀の]初頭まで比較的安定していた」。しかし、「1930年代から1960年代にかけて話者数は急落した」

(Hendschel 2002 →石部 2011: 279) とされる。ワロン地方におけるワロン語使用者の数を正確に示すデータはないようだが、石部はいくつかの断片的な証拠の解釈を通じて、「18世紀の後半にはエリート層においてもワロン語が話されていたが、独立の際にはエリート層はほぼ例外なくフランス語使用者となっていた」こと、「ただし、それ以外の層、つまり大部分のベルギー人は『方言』を話していた」のであり、この状況は「20世紀を迎えても」大きな変化を見なかったことを示している (*ibid.*: 280-283、ただし「ワロニー語」を「ワロン語」に置き換えた)。

(9) 1835年ごろ、ワロン地方からアメリカに移住した人口の一部は、日常的な生活言語としてその母語を使い続けた。それはナミュール地方のワロン語であった (Willems 2012)。この事実もまた、ベルギー建国直後のワロンの民衆階層がフランス語ではなく、地域の言葉で暮らしていたことを示している (石部 2011)。

(10) 特徴的な語彙の違いとして、例えば、フランス語の *sale* (汚い) にあたる言葉がどのように分布しているのかを見ると、以下の図のようになる。

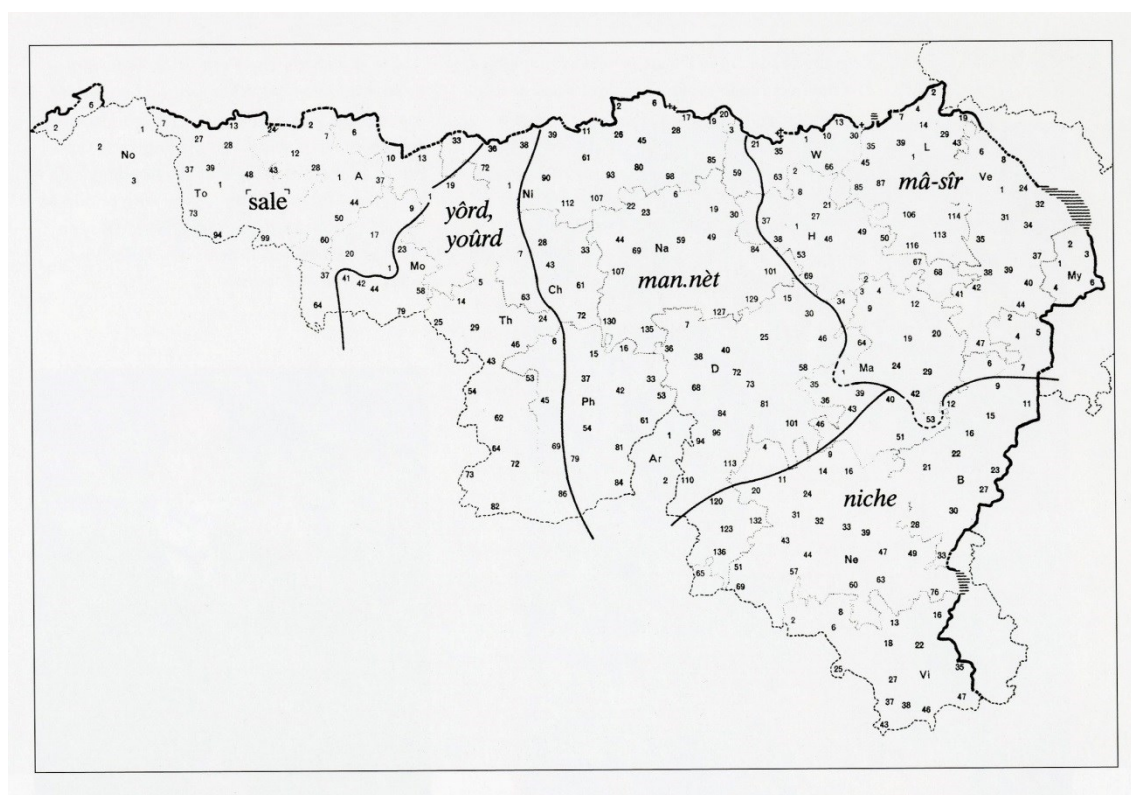


図3. ワロン地方における語彙の分布（「sale」に相当する語）(Willems 2012: 145)

ピカール語では、フランス語と同じ *sale* が、西部ワロン語では、フランス語の *ordure* と同じ語源の *yord, yourd* が、ナミュール・ワロン語とリエージュ・ワロン語ではそれぞれに、*mal net* に対応する *man.nèt* と *mâ-sîr* が、南部では *niche* が使われる (Willems 2012)。

(11) 1920年にJ.M.ルムーシャンがワロン地方の地方自治体を対象に行った調査(1444の行政単位の内、約900が回答)によれば、73%の自治体が、地域の人口の90%以上は役所との交渉においてワロン語(またはその他の地域言語)を使用することを好む、と答えている (Francard 2013 : 51)。

(12) ベルギーの言語学者ミシェル・フランカールは、ワロン語、ピカール語、ロレーヌ語、シャンパーニュ語について、言語共同体によって共有された表現体系であり、その言葉の機能がそれぞれの専門家たちによって記述されていることを強調し、その点において俚言 (*patois*) や方言 (*dialecte*) というよりもむしろ言語 (*langue*) と呼ばれるべきであると主張している (Francard 2013 : 39)

(13) ジャック・ウェルネは「ワロン語文学リエージュ協会」を主導する人々を導いた理念はどのようなものであったのかという問いを立て、次のように論じる。「協会の初期のメンバーは基本的に都市住民、貴族、豊かなブルジョア、商人、産業家、知識人、社会的成功を享受する人々であり、労働者や職人や農民の生活をほとんど知らなかった。彼らはフランス語使用者 (*francophones*) であり、しかもフランス語は彼らの社会的成功のしるしである。彼らがワロン語に興味を示すのは、趣味 (*divertissement*) としてであった」。彼らは「自由主義的傾向をもつ階層に属し」、「自由主義的な制度を備えたベルギー国家の強化」に希望を抱き、その制度こそが「彼らの社会的、文化的、経済的特権に最もふさわしい」と考えていた (Werner 1999 : 35)。加えてウェルネは、ワロン地方の発展の中で、ジャコバン主義が果たした役割についても言及している。フランス革命の自由と平等の理念を継承する彼らは、中央集権的な国家を信奉する傾向にある。ワロン地方にも、その思想的な流れが強くあり、それはワロン地方の諸方言ではなく「啓蒙の時代の言語、革命の言語」としてのフランス語による教育を、労働者階級にも施すべきであるという主張につながっていく。「ワロン語文学リエージュ協会」が、「ワロン語」の価値を称揚しながらも、それを「博物館」と「文献学」の領域に押しとどめようとした背景には、「国民国家」の統合を進歩的なものとしてとらえるイデオロギーが存在したのである (ibid. : 38)。

(14) ただし、ワロン語の正統性を擁護しようとする人々の中には、同じ理由からフラマン語使用の権利を主張する人々に理解を示すグループもあった。例えば、協会のメンバーであったオスカー・オルソンは、1905年のワロン会議において、フランス語を唯一の公用語として維持することに反論を唱え、フラマン人の感情に対する理解を訴えている (Pirotte 2003 : 1488)。

(15) すなわちそれは、ベルギー国を牽引していたエリート階層の利益を、フランス語使用の優位の維持という形で擁護しつつ、ワロン人としての文化的個性は民族的伝統の保護という形で守ろうとする運動であった。「協会」の活動が後者に力点をおくものであったとしても、それは「ワロン運動」全体の利害と矛盾なく接続するものだったのである。なお、「ワロン語文学リエ

ージュ協会」は、その後、1909年に「ワロン語文学協会」(Société de Littérature wallonne)に、1946年には、「ワロン語およびワロン語文学協会 (Société de Langue et de Littérature wallonnes)」へと名称を変えながら活動を継続している(石部 2011: 192)。

(16) M. フランカールによれば、E. ルムーシャンによる『かつら師ゴーティエ』は、「大成功」を収め、リエージュのみならず、ワロン地方全体、さらにはブリュッセル、アントワープ、オステンド、アントワープで上演された。「2000回以上にわたって上演されたこの作品は、ワロン語演劇の古典的傑作と見なされている」(Francard 2013: 93)。

(17) アンリ・シモンは、1856年2月2日、リエージュのウートルムーズ地区(ムーズ川の中州に形成された庶民階層の集住地区)に生まれる。早くに母親を亡くし、農家に預けられ、そこでワロン語を習い覚えたと言われる。父親の死後、母方の従兄弟であったアンリ・クロシュルーのもとに引き取られる。リエージュのアテネ・ロワイヤルで古典を学んだあと、1876年にリエージュ大学の文学部に在籍。しかし、すぐに絵画の勉強へと進路を変え、芸術アカデミーに進学する。1883年、アカデミーを卒業後、奨学金を得てローマに学ぶ。帰国後、文学を志しワロン語の歌、風刺文、ロンド等を書き始め、さらに演劇の道へと進む。主な演劇作品としては、『カワラバト (*Li Bleû-Bixhe*)』(Huy, 7 mars 1887, Cercle d'Agrément)、『玉ねぎの芯 (*Cœur d'Ognon*)』(Liège, 14 juin 1888, Cercle d'Agrément)、『レンガとモルタル (*Briques et Mwértî*)』(Liège, 7 décembre, 1890, Théâtre Wallon)、『人にはそれぞれの仕事 (*A chaque Marihâ s'clâ*)』(Herstal, 9 décembre, 1890, Société Les Vix Dramatiques)、『黒鶏 (*Li Neûre Poye*)』(Liège, 15 septembre, 1893, Théâtre Wallon)がある。(各作品の初演年度については、参照した文献ごとにずれが生じている。ここでは、Closset 1910にしたがう)。

劇作に並行して、シモンはワロン語による詩作にも取り組んでおり、伝統的で素朴な形式を革新し、ワロン語によるパルナス派的な表現を試み、他方で、自伝的な散文詩作品も残している。代表的な詩作品としては、「木の死 (*Li Mwért di l'âbe*)」(1909)、「神さまのパン (*Li Pan dè bon Diu*)」(1909)があげられる。1923年、ベルギー・フランス語およびフランス文学王立アカデミーのメンバーに選出される。1939年3月11日、死去(83歳)。(Delforge 2011, Académie royale de langue et de littérature française de Belgique 2007-2014 参照)。

(18) ジョゼフ・デフレシュール(Joseph Defrecheux, 1853-1921)は、ワロン語文学の基礎を築いた言語学者のひとり。詩人ニコラ・デフレシュールの息子。オスカー・コルソン(Oscar Colson)やジョルジュ・ウィラム(Georges Willame)とともに、雑誌『ワローニア (*Wallonia*)』の創刊に携わる。この雑誌を通じて、デフレシュールは、口承文学や民俗学への関心を示し、ワロン地方の文学や芸術や民族学的記述へと進んでいった。『ワロン語の民衆的比喻集 (*Recueil de comparaisons populaires wallonnes*)』(1886)、『ワロン語の動物名語彙集 (*Vocabulaire des noms wallons d'animaux*)』(1890)などの著作がある。(Closset 1910, Delforge 2000a)。

(19) *Li Bleu-Bixhe* は、*Li Beû-Bixhe* と綴られることもあるが、ここでの記事の表記にしたがう。

(20) *Li Houlot* という綴りもなされる(例えば、Willems 2012)。ここでは、『ワローニア』

の当該記事の綴り方にしたがう。

(21) オーバード (ôbâde) は、教区の祭りに先立つ土曜日に、ファンファーレによって奏でられるセレナーデ (Haust 1999 : 436)。

(22) クラミニョン (cràmignon) は、リエージュ地方に独特の民衆的な踊り。小教区の祭りの際に、交互に並んだ男性・女性の踊り手が長い鎖を形成し、「導き手 (meneur)」の指示にしたがって広がったり巻きついたりしながら、境界の道筋をきまぐれに回りながら練り歩き、男性の踊り手のひとりが歌う節をくり返していく (Haust 1999 : 177)。

(23) オーギュスト・ヴィエルセ (Auguste Viercet, 1864-1960)。ナミュール生まれの作家、ジャーナリスト。1892年まで中等学校の教員を務めた後、『エクスプレス』誌、『独立ベルギー』誌などを舞台にジャーナリストとして活動。1911年からは、ブリュッセルの自由主義派市長アドルフ・マックスのもとで、政治的活動に携わる。1936年から42年まで、「ワロン作家協会 (l'Association des Écrivains wallons)」の長を務める。方言学に魅せられ、20歳の時に『ワロン語の綴りについての詩論 (Essai d'orthographe wallonne)』(1885年)を、1888年に『ナミュールのワロン語詩人たち』を刊行。ワロン語による詩や歌、さらには演劇作品を執筆。他方、フランス語においても、文学研究、パルナス派的な詩作品、旅行記、小説、戯曲を発表するなど、多産な作家であった (Potelle 2003 : 1603)。

(24) シャルル・ウェロット (Charles Wérotte, 1795-1870)。ワロン語による歌 (シャンソン) の制作者。代表作に *C'est l'café* (1854) がある。

(25) オーギュスト・バルビエ (Auguste Barbier, 1805-1882)。フランスの詩人・作家。「1830年、七月革命直後、風刺詩『獵官運動 (La Curée)』を発表し、新政府のもとで地位や名誉にありつこうとして狂奔するブルジョアジーを痛烈に皮肉り、一躍世に認められ、続いて『偶像 (L'Idole)』では思慮の浅いナポレオン崇拜者たちを風刺し、これもまた注目された。これらの傑作を含む詩集『風刺詩 (Iambes)』を1831年に発表した」。その後、『呻吟の歌 (Il Pianto)』(1833)ではイタリアの政治的衰微を、『ラザロ (Lazaro)』(1833)ではイギリスの労働者の悲惨な生活を歌ったが、最初の詩篇ほどの世評は得られなかった (日本フランス語フランス文学会 1974 :550-551)。

(26) モーリス・ウィルモット (Maurice Wilmotte, 1861-1942)。作家、文献学者。リエージュ大学教授を務め、ロマンス語文献学、ワロン語方言学、文学史の領域に大きな功績を残した。著書に『アジェノール・ド・ガスパラン (Agénor de Gasparin)』、『ワロン語方言学研究 (Études de dialectologie wallonne)』、『オクターヴ・ピルメ (Octave Pirmez)』、『フランスにおける文学的伝統についての批判的研究 (Études critiques sur la tradition littéraire en France)』などがある。

(27) 筆者がここで想起するのは、沖縄の作家・大城立裕の言語戦略のあり方である。『亀甲墓』(1966年)においては、「実験方言」の構築によって「沖縄語 (うちなーぐち)」の音感を文学的表現に織り込んでいくことを試みた大城であったが、その後はこの試みを放棄し、「日本語」の中に、この言葉をより豊かなものにするような「語彙」として「沖縄語」を組み入れることを

目指すようになる。ここで大城が目指しているのは、「沖縄の文化」と「精神」を、正しい「日本語」において表出する文学であったと言えるだろう（武山 2013, 松下 2010a、2010b、2011 参照）。

（28）フラマン（語）との対抗関係において、ワロン語よりもフランス語の権威性を重視する傾向は、現在においても続いている。原聖によれば、20 世紀終盤にフランス語圏の中で「方言自立運動」が活性化していくのにもなって、1990 年代以降ベルギーのワロン地方もこの動きに加わっているが、「ベルギーのワロン語地方は、フランデレン語圏より経済的に劣勢なので、文化的に対抗意識を燃やして、その背後に控えるフランス語のprestigeを大いに利用するので、言語的な自立度は低い」。言語的な自立への動きは、むしろそれ以外のオイル語諸語（ピカール語、ロレーヌ語、シャンパーニュ語）に顕著であるという（原 1997 : 91）。

（29）ゴーヴァンは、特にフランス語使用の諸文学について、「言語についての特別な意識があり、それが特権的な思考の場となり、また言葉の本質を問い直し、単なるエスノグラフィックな記述を超えようとする欲望につながり、言語に対する居心地の悪さや疑念を感じるような状況にいたっている」ことを指摘し、これを「言語的意識過剰」と呼んだ（Gauvin 2003 : 19-20, Tiel-Jańczuk 2010 : 77-78）。

（30）既述のように、クリンケンベルグは、ベルギーのフランス語文学の歴史を、フランス（パリ）の文学に対する差別化と同一化の傾向を基準として三つに区分した。1830 年から 1920 年までが、ベルギーのナショナルな同一性（フランスに対する差異と個性）が強調された「求心的時代」、1920 年から 1970 年までがフランス文学への同一化の傾向が進んだ「遠心的時代」、そして、この両者の力学が複雑に絡み合う形で新たな変成をとげたのが 1970 年以降の「弁証法的時代」である。ベルギーのフランス語文学が、フランスのフランス語に対する自らの「言語的距離」を逆手に取り、メタレヴェルの批評的意識をともなって、ベルギー方言や地域言語の導入も含む言語的実験に打って出るようになるのは、この弁証法的時代に入ってからのことである。その運動の担い手のひとりとして、詩人 J.-P. ヴェレージェン（Jean-Pierre Verheggen, 1942-）をあげることができる。クリンケンベルグとドウニによれば、彼の文学は「フランス語への帰属がもつ問題含みの性格を、対話的な文体によって舞台の俎上に載せ」、時として「地域言語の諸形式を争論的に使用する」ものであった。（Denis et Klinkenberg 2005 : 236）

（31）フランソワ・プロヴァンザーノの整理にしたがえば、研究史の文脈において、ベルギーのフランス語文学、スイスロマンド語文学、ケベック文学が「周辺性」という自己規定を相対化し、「フランス語使用圏（francophonie）」に対するメタ意識を獲得するのは 1980 年代以降のことである（Provenzano 2010）。

（32）ここで、『ワロニー』の地域主義的な企図の中心的担い手であったダンプロン、シェネー、デルシュヴァルリのその後の軌道を確認しておこう。

セレスタン・ダンプロンは、1880 年代からすでにベルギー労働党（POB）の活動に加わり、1894 年にはリエージュ選出のはじめての社会主義国会議員となっている。その後、ワロン運動と社会主義運動の論客として活躍するのであるが、「ある種のプロレタリア的インターナシヨナ

リズム」の影響で「フラマン運動」の主張に共鳴することもあり、1907年以降、ベルギーの行政の「分離」と「アントワープ大学のオランダ語化」を支持するという行動に出て、フランス語圏の友人たちを驚かせることにもなった。1919年から20年頃にはボルシェヴィキに対する共感を強め、しだいに、ベルギー共産党との連携を図るようになる。1924年逝去。(Colignon 2000b)

エクトール・シェネーは、雑誌『バゾッシュ』、『若きベルギー』、『ワロニー』などでその文学的才を示したのち、ジャーナリズムの世界に進み『ベルギーの独立 (*L'Indépendance belge*)』、『ベルギーの星 (*L'Étoile belge*)』、『改革 (*La Réforme*)』などに関わる。1905年以降、ワロン会議に参加、ワロン連盟の主要な一員として、反フラマン運動の論客として活躍。1913年、逝去。(Carlier 2000 : 254)

シャルル・デルシュヴァルリは詩人、小説家、エッセイストとして文学活動を継続しつつ、民俗学的な視点から「ワロンの精神」の探求を継続していく。彼は、『ワロニー』の刊行停止後、その企図を引き継ぐ雑誌『フロレアル (*Floréal*)』を、さらに文学と芸術の週刊誌『フランベルジュ (*Flanberge*)』を創刊。みずからの著作としては、『デコール (*Décors*)』(1895年)、『立葵の家 (*La Maison des Roses trémières*)』(1898年)、『親愛なるイメージ (*Images fraternelles*)』(1914年)を刊行。『ワロンの生活 (*La Vie wallonne*)』(創刊号は、1920年9月)の最初の編集長となる。彼はまた、「ワロン語文学リエージュ協会」のメンバーであり、『エクスプレス (*L'Express*)』に関わるジャーナリストであり、ワロン運動の数多くの雑誌・新聞の寄稿者であった。1950年に逝去するまで、ワロン運動の論客のひとりとして、とりわけ、「ベルギーの魂」を否定し、「ワロン」と「フラマン」を異なる二つの人種(races)と見なす論陣を張り続けた。(Delforge 2000c : 435-436)

このように三者は、それぞれに異なる活動の領域に進みながら、いずれもワロン運動の中心的な担い手として活躍したと言える。しかし、その言論と執筆の活動は、いずれも「ベルギー国内」、特に「ワロン地方」内部にしか受け手を見いだせないものであり、彼らはモッケルのようにパリの文学場に進出して地位を築くことはなかった。『ワロニー』が刊行を停止して以降、「ワロンのもの」は「ローカル」な生産と消費の文脈の中でしか語りえなくなっていくのである。

終章 幻のワロニー

1. 『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開——二重の文脈の中で

多層的な社会的文脈との結びつきの中で、「雑誌」の刊行という形で体現された集合的文学実践の軌跡をたどり、これを方向づけた複数の論理の交錯を解き明かすこと。これが前章までに試みられた考察の基本的な課題である。ここまでに得られた知見を要約し、残されている問いの所在を確認することで、本論文の結びとしよう。

1880年代から90年代にかけて、ベルギーのワロン地方の中心都市リエージュにおいて刊行された文学雑誌『ワロニー』は、A. モッケルという卓越的な主導者のもとで急速に成長し、ベルギーとフランスの象徴派詩人たちが結集する一拠点としての地位を確立するにいたった。しかし『ワロニー』は、「象徴主義」の美学に共鳴する若者たちがフランス文学の場に打って出ていくための「戦略拠点」であっただけではなく、「ワロン」の「精神」や「魂」を体現する芸術の確立を掲げた「地域の文学拠点」でもあった。本研究では、この後者の一面を「地域主義的企図」と呼び、これがどのような歴史・社会的状況の中から立ち上がってきたのか、そして雑誌の成長と展開の中で何を達成し、いかなる限界にぶつかることになったのかを見てきた。

文学雑誌『ワロニー』の刊行の背景には、その基底的条件として、ベルギー社会の産業化（中心的には、石炭・鉄鋼産業の興隆）と、それにとまなう中産階級の成長（文学・芸術に親しむ教養階級の拡大でもある）、その中での首都ブリュッセルと産業都市リエージュの競合関係があった。その上で、この国の人口の過半数を占めるフラマン語（フランダレン語）使用者からの言語使用の権利要求と、これを核とした民族主義的な主張の高まりが、大きな動機づけの要因として働きかけていた。その後一世紀以上にわたってベルギー国の政治状況を規定することになる「言語問題」と「民族問題」が明確な形を取り始めたこの時期に、ワロンの若者たちは、あらためてみずからの民族的・国家的・文化的な帰属先を問い直し、「自分たち」の精神性を表出する文学・芸術を追求していった。『ワロニー』は、少なくともこの「地域主義」的側面において、広い意味での「ワロン運動」に連動するものだったのである。

しかし、フラマン運動へのリアクションとして次第に形を成しつつあった「ワロン同一性の探求運動」は、北側からのそれほどには明確かつ簡潔な形で「地域主義的」で「民族主義的」な主張を収斂させることができなかつた。それは、運動の担い手が単純に地域の文化的同一性を擁護するだけでなく、この国の産業をリードするブルジョアジーの利害を代表するという一面をもち合わせていたこと、さらには、彼らが（ワロン語をはじめとする地域言語ではなく）「フランス語」という国家の言語、階級の言語（それは、隣国の言語

でもある)の正統性を拠り所として「フラマン語」の浸透に対抗しようとしていたことに条件づけられている。「フランドル」陣営においては、「地域」と「民族」と「言語」の三位一体の関係が(少なくとも、理想型として)想定されうるのに対し、「ワロン人」であるということがいかなる帰属や特性に支えられるのかは、相対的に曖昧なものにならざるをえない。そうした両義的条件が、はじめから「ワロン運動」全体につきまとうものであった。

こうした帰属の曖昧さは、「文学」という実践とそれをとりまく環境に目を向けると、さらに際立ったものになる。「教養=文化」の言語である「フランス語」の威信が強固なものであった時代に、ワロンの若者たちが「文学」を志向しようとするれば、それは(ほとんどの場合、当然のように)「フランス文学」の圏域に参入していくという営みになる。彼らの実践は、パリを中心とする「フランス文学」の「場」、あるいは「フランスのフランス語」の正統性が前提に置かれた「言語場」の構造に規定されざるをえない。それは、フランス(語)文化圏の「周辺」にみずからを位置づけ、その中心的審級からの正統性の承認を追求することを意味する。こうした条件のもとで『ワロニー』は、一方において、フランス語圏の人々の中に形成されていた「北方幻想」をたぐり寄せ、ベルギーという土地の特性をエキゾチックな記号に変換し、出自の周辺性を「象徴資本」へと転化しようとする。しかし他方では、先行するベルギーの文学主体(特に、ブリュッセルを拠点とする雑誌『若きベルギー』)との対抗関係の中で、主として「フランドル」に付与されていた「北方性」の内実を換骨奪胎し、これを「ワロンのもの」へと組み換え、フラマンとの差別化を図りつつ、みずからの固有性をアピールするという戦略に出る。この時、彼らの文学実践は、強い中心志向(パリのまなざしに対する過剰な意識)と地域的特性に関する差別化志向(フランスおよびフランドルに対する「ワロン」の固有性の強調)を同時に内在するものであった。

この両義性は、社会言語学的状況に対する応答、言語場の構造との関係においても確認することができる。彼らは、ワロンの文化的独自性を語ろうとしながら、その媒体としてはワロン語をはじめとする地域言語を採用せず、フランス語の圧倒的な優位性を確認していく。その時、彼らの「文学」の中には、「フランスのフランス語」の規範性に過度に寄り添おうする一面(純粹主義)と、ワロンの固有性を表出する「自分たちのフランス語」を創出しようとする一面(過剰装飾)とが併存することになる。もとより、ベルギーをはじめとするフランス語圏の周辺(*périphéries*)において、言語(フランス語)の地域的特性はしばしば「劣等性」として意識されてきた。そこに生じる「不安定で、居心地の悪い(インセキュアな)」状況を前にして、規範的なものへの過度の同調・矯正に走るのか、それともその差異を「個性」として強調する道へと進むのか。「言語的インセキュリティ」に対する典型的な二つの反応様式が、「文学場」の論理に媒介され、「文体」の模索という形で顕在化してくる。ここに、「強い中心志向をもった周縁の文学」の姿を見ることができる。

「ワロンの文学」を構築し、これによって「地域」と「民族」の個性を明らかなものに

していこうとする企て（地域主義的企図）は、歴史的に構成されてきたベルギー国内の政治・社会的状況への応答として立ち上がるものであるが、それが「文学」として提示される限りは、ベルギーを含むフランス（語）文学の場の（相対的に自律的な）構造に規定される。政治・社会的な状況に対する意味と、文学場に固有の意味。M. ビロンが言う「二重の意味請求」に応えながら、彼らの実践は組織されていく。『ワロニー』誌上における文学実践の展開は、少なくともこの二つの（相互依存的でありながら、相対的に乖離した）文脈の中で理解されなければならない。

ベルギーの一都市で学生たちが立ち上げた雑誌『ワロニー』がなぜ「前衛的象徴派の器官」として格段の成功を収めることができたのか。これもまた、上述のような複数の文脈の錯綜を通じて、とりわけ「文学場の周縁」からの「台頭の戦略」の帰結として説明することができる。「象徴主義」は、彼らがフランス文学の場に参入しようとするまさにその時に、「可能性の空間」の一面に浮かび上がろうとしていた「新たな立^{ポジション}場」であり、一方においてそれは、パリの人々が「北方」に対して抱いていた「神秘主義的」なイメージとスムーズに連結する性格、したがって「地域的周辺性」を「固有の価値」へと転化させる上で好都合な傾向を示していた。また、他方においてそれは、「パルナス派」の規範に寄り添おうとしていた『若きベルギー』からの差別化を図り、自分たちの先進性をアピールする上でも、この上ない旗印となるものであった。かくして、文学場における前衛の位置と、ベルギー・ワロン・リエージュという地理的条件とが矛盾なく接合しうる稀有な条件が、この時代に形作られていた。モッケルの慧眼は、この機を逃さず、偶然に与えられたチャンス（例えば、『芸術のためのエククリ』の刊行停止）を巧みにとらえながら、雑誌のプレステージを確実に高めていったところに現れている。そこに発揮されたのは、まさに、ブルデューが「場」への台頭の条件として示した、身体化された文化資本（実践知）の水準で歴史的構造を読み取る力であったと言えるだろう。

しかし、象徴主義者たちの集結地としての「成功」は、この雑誌の「地域的性格」を二次的なものにしていく。H. ド・レニエやS. マラルメといったすでにフランスにおいて「名」を成していた詩人たちの協力、E. ヴェラーレンのようなフラマン・フランコフォンの継続的な寄稿が実現する中で、「ワロンの文学」を確立し擁護するという企てを雑誌全体として維持することは難しくなる。A. J. マチューズが論じたように、当初は「地域主義」的色彩の強かった『ワロニー』は、「象徴主義」を中心的な柱とする段階へと「移行」していくのである。ただし、これまでに私たちが見てきたように、「ワロンの文学・芸術」を志向するテキストは、雑誌の最終年度にいたるまで決して消失することなく掲載され続けていた。「地域主義的企図」は、『ワロニー』の中で周辺化しつつも持続する。これが確認されるべきひとつの事実である。

この周辺化と持続という事実も、やはり先に述べたような文脈の多層性に照らして理解されなければならない。地域主義の試みを早々に放棄したのは、リエージュにおける「地域的同一性」への希求がそれだけの「切実さ」しかもっていなかったからだという説明は、

事態の一面を的確にとらえながらも、その希求の率直な表出を許さなかった構造的な条件（文学場・言語場における相対的な周辺性の効果）を過小評価することになるだろう。確かにモッケルは中央志向の人物であり、マラルメをとりまくグループの一員に迎えられ、喜び勇んでパリに居を移していった。その中で彼の作品は、強い地域的色彩（ローカルカラー）を打ち出さないものになっていった。だが、その一方で彼が「ワロン運動」の闘士であり続け、地元の間人関係を絶やさず、地域の雑誌に寄稿を続けていたことを忘れるべきではない。中心からの承認と地域的同一性の確認。この二つの課題のあいだでどのようなバランスを取っていくのかという問題は、彼にとっても生涯にわたるものであったように思われる。そして、雑誌全体に目を向ければ、パリに追随しようとするモッケルの動きに抗うように、ダンブロンやシェネー、あるいはシヴィルといった書き手たちが、「地域の文化」に軸足を置いた文学活動を継続しようとしていた。文学史に残るような（文学制度によって聖別化されるような）成果を、彼らがこの雑誌の中で実現しえたわけではない。しかし、「ワロンの魂」を体現する地域の文学を創出しようとする意志がまったく切実さを欠いていたわけではない。彼らの実践を二次的で周辺的なものととらえるまなざしそれ自身が、パリ中心の評価軸に支えられた場の構造に規定されていると言うべきかもしれない。

2. 「幻想」の雛形の生成

では、その地域主義的企図の成就という観点から見た場合、『ワロニー』は何を実現し、何を達成し損ねたのだろうか。

私たちはここまで、彼らが文学や芸術を語る中で、「ワロン人」や「ワロン地方」の固有性をどのような形で言説化しているのかを見てきた。フラマンの芸術の「物質性」と「絵画性」に対するワロンの芸術の「精神性」と「音楽性」。「本能的」かつ「直観的」で「大地にしっかりと根を下ろした」フラマン人との対比において、「感傷的」で「夢想的」で「移り気」な性格のワロン人。集団的なまとまりを重んじ、「組織の精神」を備えたフランドルに比べ、「独立的」で「反抗的」で「個人主義的」なワロニーの風土。ベルギーを構成する「二つの人種」についての、一連の二項対立的な図式がこの雑誌の中では反復的に提示されていた。

しかしその一方で、フランス的合理主義に対する、「北方」の人間の神秘主義的傾向が語られる。「物」に宿る「魂」の微動を感じとり、大地や森の声を聞くことができる「汎神論的」感性。それもまた、「ワロン人」を特徴づける民族的個性として要求されていた。つまり、一方では「フランスとの親和性」において「フランドル」との差別化が図られながら、他方では「ゲルマン的な精神」をもって「フランス」に対する異質性が強調される。ラテンとゲルマンの気質を兼ね備えた両義的・境界的存在として、彼らはみずからを位置づけようとしていたのである。

私たちはまた、こうした民族性についての言説との対応関係の中で、彼らの作品がいかにか「ワロンの風景」を描いてきたのかを見てきた。そこでも、フランドルとの対照性とフ

ランスに対する差別化の論理が、同時にその空間表象を規定するものとなっていた。「平坦な草原に低く垂れこめる雲、立ち込める霧」に代表される「湿潤」で「陰鬱」なイメージのフランドルに対して、ワロンの空は「壮大に青く」広がり、「波打つ丘」の連なりの向こうには豊かな「森」が広がっている。「ムーズの流れ」は快活な水音を立て、その岸には切り立つ崖を見上げることができる。フランドルの神秘性が「霧」に託されるのに対して、ワロニーのそれは「森」に体现される。そして、その風景に宿る民族の魂を感受する力こそが、ワロンの芸術の源泉となるのだと語られる。風景は（印象派が追い求めたような）光の効果（純粋な知覚）には還元されない。一つひとつの物には記憶と精神が宿っており、「ワロンの大地」はこれが顕現する場所としてまなざされる。かくしてワロニーの風景は、「ワロンの魂」と表裏一体をなすものとして立ち現れるのである。

『ワロニー』に示されたこれらの言説や表象は、「ワロンのもの」をめぐるその後の語り継承される、ひとつの「雛形」を形作ることになる。その系統的な検証は本研究の射程を大きく超えることになるが、手持ちの資料・文献をもとに、いくつかの例証を示そう。

例えば、『ワロンの独自性 (*L'Originalité Wallonne*)』と題された一冊の書物。これは、詩人・作家ジュール・ソティオー (Jules Sottiaux, 1862-1953)¹が、1923年に刊行したエッセイである。その表題が示すように、ソティオーはここで、「ワロン地方」「ワロン人」の地域的・民族的個性を総論的に語ろうとしている²。彼は、ワロンの風景（川、森、村、洞窟、都市、記念碑や遺跡）、民俗や宗教、芸術（絵画、音楽、文学）をたどりながら、この地域の人々に固有の心性をとらえていく。この時、ワロンのものの根幹を構成している中心的要素として指し示されるのは、「ムーズ川」である。

ソティオーにとって、「ワロンの独自性」を生みだしているものは、ムーズの流れを置いて他にない。

ワロンの美学はムーズの内に、そしてムーズによって生きている。彼女は魅力的な力を備えている。その詩的な支配力によって、私たちの芸術を統べているだけでなく、その流れと岸の語るところによって、私たちの意志と精神的な傾向をも導いているのだ。(Sottiaux 1923 : 2)

大地は民族(race)のまなざしの前に、その木々と水の流れと平原と山々とを広げてみせる。想像力はそのイメージの多様性によって豊かなものとなり、まなざしはその諸景観の色彩に満たされる。

しかし、大地がある時点でひとつにまとまることがある。山や川や石碑が精髓 (la quintessence) となり、小さな祖国の魂 (l'âme de la petite patrie) そのものとなる。

その音楽的な、いつも若々しい、常にやさしいワロニーの魂。それがムーズなのだ。(ibid. : 2)

「民族」の精神と「大地」の相貌（風景）とを不可分の本質的な関係の中に見ながら、この「小さな祖国」に統一性を与えている要素として、地域を西から東へと横断する一筋の川の流れが位置づけられる。そして、このムーズ川の示す自然の表情はやはり、一方においてはフランドルとの、他方においてはフランスとの差異によって特徴づけられる。

ムーズを見よ。その優美さの中の、調和的な美しさの中の、急くことも荒ぶることもなく軽快に刻まれるリズムの中に、その魂を読み取れ。その穏やかに微笑みかける多彩な丘や森の中に、光にあふれ、けれども深い思索を立ち上げるほどにメランコリックなその天幕の中に魂を見いだすのだ。それは、北〔フランドル〕の陰鬱な川からは区別され、同時に陽光を浴びたフランスの河川とも異なる。そうしてあなたは理解するだろう。ムーズが我々の道徳性を豊かにし、節度と調和と繊細さに富んだ感情を授けているのだと。そしてまた、ムーズがその美と象徴的な意味によって、圧倒的な姿を見せているのだということ。 (*ibid.* : 3)

ソティオーに言わせれば、「ワロニーにおけるすべての地理的および詩的關係、私たちの空と丘と川の共通性 (*affinités*)」は、ムーズへと収斂する。「ムーズはこの世界 (*milieu*) の魂であり、生命の受容器であり、大地の感受性に滋養を与える中心地である」 (*ibid.* : 5)。この大地によって生まれた民族の精神が、ワロンの芸術家の一人ひとりの内に宿り、それぞれの「個性」として目覚める。「ムーズの魂」は「ワロンの芸術の中で歌声をあげる」 (*ibid.* : 10)。

こうして、地理的空間と民族的心性の結節点にムーズ川の流れを置きながら、筆者は、ワロンの風景とその習俗、その歴史と芸術とを、全体的な親和性 (*affinités*) の中に位置づけていく。そこに動員される語彙（民族性を形容する言葉）は、『ワロニー』を読み進めてきた私たちには、いずれも既視感のあるものばかりである。例えば、「音楽的 (*musicale*)」で「若々しく (*jeune*)」、「優しい (*tendre*)」ワロンの魂。ムーズ川の流れの「優美さ (*grâce*)」と「調和的美 (*beauté harmonieuse*)」と「軽快なリズム (*rythme allègre*)」。「ほがらかに微笑みかける (*souriant*)」、「光に満ちた (*lumineux*)」風景。「夢想的 (*rêveur*)」で「思索的 (*pensive*)」で「メランコリック (*mélancolique*)」な心性。こうした一連の言葉づかいは、すでにモッケルやダンブロンらが彼らの雑誌の中で反復的に提示していたものである。それが『ワロニー』によって創出されたとは言えないまでも、「ワロンのもの」をめぐる彼らの語り口は、同時代およびその後の社会言説の中を還流する「定型」の形成に関わるものであったことが分かる。

そして、この著作の中で取り上げられる「風景」の構成要素も、『ワロニー』掲載作品の中で確認されたものばかりである。「川の流れ (*rivières*)」、その中心に位置する「ムーズ川 (*la Meuse*)」、波打つ「丘 (*collines*)」、「アルデンヌの森 (*les bois d'Ardenne*)」、「古木 (*les vieux arbres*)」、「林檎 (*pommiers*)」の木に囲まれた村の家々と「教会 (*église*)」。「ワロンの精神」を育んだ環境世界 (*milieu*) の中でソティオーが進んでまなざしを向ける

対象は、ダンブロンやシェネーやシヴィルたちがその作品の中に好んで盛り込んだ要素とほぼ同一である（『ワロニー』に登場しなかったのは、「洞窟（grotte）」だけではないだろうか）。「ワロニーの風景」という観点から見ても、モッケルたちの文学実践は、その後に共有される「雛形」の形成に関わっていたと言えるだろう。

『ワロニー』が提示した地域主義的語りの反復。それがソティオーという作家の孤立的な事例ではなかったことは、A. ピロットによる言説史的な研究を通じても確認することができる。彼は、19世紀末から20世紀初頭にかけての、確立期のワロン運動とその周辺における刊行物を精査し、地域（région）あるいは祖国（patrie）としての「ワロニー」のイメージがどのように構築されてきたのかを明らかにしている（Pirotte 1997, 1999）。

ピロットはその中で、ワロン同一性の表象が、ムーズ川という地理的構成要件に強く依存し、それが「風景的同一性」の中心的形象をなしていることを示している。ムーズ川はフランスに源流を有し、この「愛すべき隣国」からワロン地方へと流れ込み、これを東西に横切つてオランダに、さらには北海に通じている。河川は実際に「物」や「人」の流通を支えるだけでなく、フランスとの文化的なつながり、思想的、観念的なつながりを生み出す象徴的「連結符（trait d'union）」としての役割を果たす。そして、その内部に多様性をはらんでいるワロニーをひとつにまとめる「融合線（trait de fusion）」となる。

ナミュール出身の作家・詩人であり、政治家でもあったフランソワ・ボヴェス（François Bovesse, 1890-1944）³は1928年に歌っている。

されどお前よ、甘やかなる名をもつムーズよ、女神たる川よ、調和よ
おまえは私の国にそのリズムと意味を与えてくれる
おお、我らが国のムーズよ、ワロニーのムーズよ
わが唇は、ふるえながら、いとおしきお前の名を呼ぶ（Pirotte 1999 : 110）

こうしたムーズ川をめぐるイデオロギー的表象は、文学作品の中だけでなく、ワロン運動の場に直接呼び込まれていく。『ワロニー』の初期メンバーのひとりであった H. シェネーは、1905年、リエージュで開かれた「ワロン会議」において次のような発言をしている。

その流れの青灰色は、私の網膜に深く浸透したに違いありません。そして、私の中に、その水の流れの魅力的な色調を強く、忘れがたく印象づけていったのです。ですから私たちは、ムーズと私は、忠実に結び合ったとても古い友人同士です。そして、私たちが旧友であるのは、そこにそれだけの理由があるからではないでしょうか。ワロン人の心の中には、この上なき歌声として、この国の魂（l'âme du pays）が歌っているのです。（…）ムーズ川は、私たちの歴史を導くものとして大きな役割を果たしてきました。それは、へその緒が子どもを母親に結びつけているように、ワロニーをフランスへと結んでいます。何世紀にもわたって、

フランスの諸思想がムーズを通じて私たちのもとにやってきて、私たちの土地の山々に受け止められてきました。それはこの土地の谷の奥底に純粋な形で保存されたのです。それはこれから長く、汚されることなく保たれていくでしょう。(ibid. : 108)

ワロン人の身体と魂が、その自然とりわけムーズ川のそれとの相互浸透関係にあり、その川の流が、フランス的なものとの連続性(母と子の関係)を確かなものになっているという構図。これは、フランドルとの差異を強調しようとする時の、ワロン側の語りの一定型であった。シェネーはこの図式を、『ワロニー』グループの一員であった時代に学び取り、その鑄型に沿って形作られた言葉をワロン運動の場へと注ぎ込む役割をここで演じている(モッケルもまた同じような役割を果たしていたことは、第3章において見た通りである)。

そして、この言説の雛形が、その後もさまざまな場面で反復される。例えば、1920年の『ワロンの生活(*La Vie Wallone*)』誌に掲載された作品において、詩人ノエル・リュエ(Noël Ruet, 1898-1965)⁴はムーズ川に対して、次のように語りかけている。

お前の声は、親しき友の国〔フランス〕から
お前の清明なる源流があるその国から
お前のほがらかな、厳粛な、あるいは明晰なる歌声の中の
お前の優しい語りの響きをもたらす (ibid. : 108)

ピロットが指摘するように、人々が自分の生まれ育った町に対する愛着を抱いているだけでは、「ワロン同一性」の構築にいたるとは限らない。歴史的に見ればそれぞれの「都市」や「公国」が強い自律性(自治的な統治形態)を保ってきたこの地域の中で、「我々」が共通の心性を有する「人種」あるいは「民族」であるという信憑を獲得するためには、バラバラの要素をひとつに繋ぐ「糸」が必要であった。その「連結符」的な役割を果たす格好の「地理的形象」が「ムーズ川」であった。フランスに端を発し、一度もフランドル地方を横切ることなく、ワロン地方を横断し、景観的な同一性の感覚を保ちつつ、その地点ごとに個性的な「谷」を描き出していく川。トゥルネーからリエージュにいたる多彩なるワロニーを一繋ぎのものとして表象する上で、「ムーズ川」は欠かすことのできない要素であった。

「ムーズ=ワロン幻想」とでも呼ぶことができるだろうか。一筋の水の流れに仮託されて、語られる「地域的・民族的同一性」の形象。その形成と流布の過程に『ワロニー』が関わっていたことは、もはや繰り返すまでもない。

3. ワロン同一性の言説的構築とその限界?

しかし、言説のネットワークの中で「構築」されていった「ワロニー」の表象が、果たしてどこまで確かな「地域的・民族的同一性」の基盤を確立したのだろうか。「ワロンの固有

性」や「独自性」をめぐる語りは、「ワロン感情」「ワロン意識」を支える強固な土台となり、その自明性を獲得しえたと言えるのだろうか。

この問いに対して正面から答えを出す術を、私たちは持ち合わせていない（そのためには、一世紀以上にわたる「ワロン言説」の総体を、その受容の文脈にまで降りて検討しなければならないだろう）。したがってここでは、現時点での主観的な印象を基点として、「問い」の所在だけを確認しておく。

筆者自身のリエージュという町での短い生活経験にもとづいて言えば、確かにこの町の住民たちのあいだにも「ワロン」という準拠枠組みは存在するし、もちろんそれは、文脈に依存して（例えば、行政や政治のある種の局面状況では）大きな意味をもっている。しかし、生活者の多層的なアイデンティティの枠組みの中に置いて見ると、「ワロン同一性」は、必要な場面で選択的に持ち出されるものにとどまっており、その意味では二次的な重要性しかもっていないように思われる。

一方では、「ワロン人」であるという意識よりも、しばしば「各都市」への帰属意識の方が濃密である。どこの出身かと聞かれて「ワロニー」であるというよりも「リエージュ」「ナムュール」といった町の名前が先に出てくる。「ワロン」である以前に「リエジョワ」や「ナムュロワ」であるという現実感。他方で、モッケルたちが（あるいは「ワロン運動」の活動家たちが）必死に否定しようとしてきた「ベルギー人としての同一性」の感覚も、決して無効化しているわけではない。何人かと聞かれて、「ベルギー人」と答えることに躊躇する人はあまりいない。ビールやチョコレートやフリット（フライドポテト）は、「ベルギーの名産品（*spécialité belge*）」だと言って胸を張る（実際、食文化に関してはワロンとフラマンの差異よりも「ベルギー料理」としての統一性・均質性の方が際立っている）。あるいは、出自を異にする「移民たち」であれば、それぞれの出身国や民族の方が「ワロン」であるということよりも明らかに重みをもっている。そして、とりわけリエージュの人々について言えば「フランス文化圏」の一員であるという帰属意識、「フランコフォン」であることの誇りも強固なものとしてある。「ワロン」であることは否定しないとしても、そこに第一の準拠枠があるという人はごく一部に留まるのではないかと思える。もっと強い言い方をすれば、「ワロン同一性」は、局面に応じて仕方がないからそれを語っているという感じの「便宜的性格」を払拭できないところがある。それもまた使用可能な「アイデンティティ・ラベル」のひとつなのだが、（歴史的、文化的な一体感をともなう）実体として確かなものと感じられているとは限らない。

この印象を裏づけるようなデータも存在する。例えば『リーブル・ベルジック（*La Libre Belgique*）』紙が2010年10月に発表した調査結果によれば、ベルギー人全体の内、自分は「まず何より（*d'abord*）ベルギー人である」と思う人は44%、「まず何よりフラマン人」だとする人は25%であるのに対し、「まず何よりワロン人」だと答える人は4%にとどまっている。これに言語別人口比を加味してみると、オランダ語使用者の45%はまず第一に「フラマン人」であると、フランス語使用者の10%がまず第一に「ワロン人」であると感じて

いる、ということになる。これを受けてリエージュ大学の社会学者 M. ジャックマンは、調査結果は、通俗的に語られる「フラマン・アイデンティティは存在する。ベルギー・アイデンティティはどうやら存在する。しかし、ワロン・アイデンティティは確かに存在しているわけではない」という命題をさしあたり支持している、とコメントする。「さしあたり」と言うのは、多くの場合ワロン人においては、「ワロン・アイデンティティ」と「ベルギー・アイデンティティ」は競合的ではなく「補完的」なものとしてあるので、「まず何よりワロン人」だとは回答しないことがただちに「ワロン・アイデンティティ」の不在を意味するものではないからである。ジャックマンは、リエージュ大学が独自に行った調査において、ワロン地方の住人に対して、いずれに優先順位があるかではなくそれぞれに独立した帰属単位として質問を向けると、「ワロン人である」という回答と「ベルギー人である」という回答が正の相関を示すことを指摘する。つまり、地域への帰属と国家への帰属は排他的なものではなく、両立しうるものなのである。そして、この傾向は、ワロン地方における「地域主義」の運動が歴史的に見て「反国家」なものではなかったこと、とりわけ戦後においては、国外資本（新しい資本主義）に対して地域の産業や労働者を守る運動として展開されてきたことに由来すると説明する。ジャックマンによれば、「ワロン・アイデンティティ」はそもそも、「フラマン」のそれのような「民族主義的」なもの、すなわち歴史的で文化的な強い内属感情にもとづくものではなく、「社会的アイデンティティ」（社会制度上の帰属枠組みのひとつ）としてある。彼はそれを「静かなアイデンティティ (*identité tranquille*)」と呼んでいる。民族的同一性の幻想の上に「本質化」されることのない帰属感覚であるということ。ジャックマンはそこに、むしろひとつの可能性を見いだしている (Jacquemain 2010)。

そうであるとしても、『リーブル・ベルジック』の調査結果が示す「フラマン」と「ワロン」の数字の隔たりは、両地域（または言語圏）において、「帰属感情」「帰属意識」の構造が大きく異なっていることを示している。「フランドル」においては、その地域的な帰属が「国家的帰属」を代替しうる選択肢として現れており、それは何らかの民族感情をともないながらひとつの準拠枠を構成している。これに対して、「ワロニー」では、「地域への帰属」は生活上の（あるいは政治・経済的な）必要に応じて利用される「道具的」なラベルという性格が強く、「文化的」「民族的」な包摂の感覚に乏しい。確かに、フラマン運動が「民族主義的」で「排外主義的」な色彩を帯びやすいことを思えば、この「静かな」同一性感覚のありようも一概に否定的に評価されるべきではない。しかし、フランドル側からの分離主義的要求が高まり、ベルギー国家の消失やフランスによるワロニーの併合がありうるシナリオとして語られる状況⁵にあつて、ワロンにおける求心力の不在が、その存在感の希薄さ、政治力の脆弱さにつながっていることも否定できない。

ベルギー人のアイデンティティを語る時に「空洞として穿たれた＝裏側から象られたアイデンティティ (*identité en creux*)」という表現が用いられることがあるが、「ワロン」に関してもおそらくは同様の言葉が当てはまる。強い内実をもって充実した意識としてでは

なく、「フランス人ではない」「フラマンではない」、「ベルギー人ではあるけれど、強くナショナルな感情があるわけではない」、そういう形で消去法的に残っていく自己同一化の枠組みとして「ワロン」が浮かび上がる。「ワロンである」という語りが、「帰属先の不在」の感覚を指すものとして語られる。どこにも確かなよりどころをもてないという感じこそ、「ワロンである」ということの内実であると言えいいだろうか。いずれにせよ、「ワロン・アイデンティティは存在するか」という「問い」が有効なものとなる状況が持続していることに変わりはない。地域の一体感の醸成や結束力の強化を要求するような政治的文脈が存在するにも関わらず、「ワロン同一性」は相変わらず散漫なままなのである。

もちろん政治家ばかりでなく、歴史学者や政治学者などによって、現在でもしきりに「ワロン同一性」は語られている。例えば、政治学者 Ph. デスタットの著作『ワロン・アイデンティティ ワロニーの政治的確信についての試論（19世紀から20世紀）』（Destatte 1997）、歴史学者 Y. ボーティエールと A. ピロットによる『ワロニーの歴史 ワロンの視点』（Bauthière et Pirotte 2012）、さらには、B. ドゥムーランの編による『ワロニーの文化史』（Demoulin 2012）の刊行などを、その所産としてあげることができる。つまり、政治や学術の場における「ワロン言説」の産出は継続的に行われている。しかし、これが自明のものとして共同化され、身体化された形で、集合的アイデンティティの土台を形成しているようには見えない。それが「ワロニー」の現状であると言って、おそらく大きく的を外してはいないだろう。

では、そのような「現在」を意識した時、本研究における「過去」の記述はどのような意味を帯びて現れることになるだろうか。私たちがここで試みてきたことは、約130年前のリエージュを舞台として、「ワロン同一性」を語る言葉が生起する場面を再確認することであった。その言説は、当時のワロンの人々のあいだに、確かなアイデンティティの土台となるような集合的イメージを構築しえたのだろうか。これが最後に残される問いのひとつである。

これに対しても、当時の人々の反応を直接に示す十分な資料をもたない以上、確かなことは言えない。私たちにとって観察可能なのは、一群のテキスト（文字資料）として残された言説だけである。しかし、ここまでそのテキストを読み進めてきて、やはり現在の状況と同じように、『ワロニー』が構築しようとした「地域的・民族的同一性」の表象は、どこか地に足がつかない、観念的で、冗長な「語り」にとどまっているという印象をぬぐうことができない。同一性の感情は中期的・短期的な局面に応じて大きく変わりうるものであるから、それ以来ずっと言説が独り歩きするような状況が持続している、とまでは言いきれない。しかし、少なくとも、19世紀末の「ワロン言説」は、少なくとも今私たちが感じているそれと同様の「散漫さ」、「脆弱さ」をともなっている。これがひとつの直観的な、あるいは実感にもとづく仮説である。

なぜそのように感じられるのか。それを問うことは、本研究の枠内においても許されるだろう。「集合的同一性」をめぐる語りは確かになされているのに、その「言説」によって

「ワロン同一性が構築された」と言うには、どこかでその表象が「ひ弱い」ものに思えてならない。その事態をどのように説明すればよいのか。『ワロニー』を中心に組織された「ワロンのもの」をめぐる語りの脆弱さ。それを考えるということは、地域的・民族的同一性の言説的構築の条件依存性を問うということである。

この時、私たちが目を向けるべきポイントは、おそらく次の三点にある。

(1) 「歴史の欠落」

ひとつは、ワロン同一性を支える「歴史」の不在である。ベルギー全体について、そのナショナルな同一性を下支えする共通の歴史的経験が欠落していることは、序章においてすでに確認したとおりである。M. クワッフブールが言う意味での「歴史の欠落 (déshistoire)」こそがベルギー史を特徴づける。この逆説は、ワロニーについてもそっくりそのまま反復することができる。

ボーティエールとピロットは、『ワロニーの歴史』の中で次のように語る。

かつての公国の領土は今日の地域や国家の境界とはずれるものであるため、現在の地域の境界線を過去に投影することは常に問題を引き起こす。その手続きはここではさらに複雑化する。というのも、ワロニーは、その中に現在のワロニーの姿を予告しうるような原 - 地域または原 - 国家的な実体をみずからのものとして主張することができないからである。ワロン人 (les Wallons) は、19 世紀以前には共同の政治的存在をもたなかった。ワロニーは 1970 年以前には、公式の集合体としては存在していないのだ。(Bauthière et Pirotte 2012 : 11)

S. デュボアは、『ワロニーの文化史』の中で、今日ワロニーと呼ばれる地域の歴史を遡りながら次のように記している。

ワロンの空間は、18 世紀の終わりまで、複数の国家 (États) によって分有されていた。リエージュおよびスタブロー＝マルメディ公国、ルイ 14 世が支配していたブイヨン公国、スペイン領、ついでオーストリア領オランダ。そして、16 世紀以来ブリュッセルに拠点を置く中央的な統治機構の権威が強まっていたとしても、それらの国はさらにみずからの自律性を汲々として守っている各地方 (provinces) に分割されていた。政治的な言葉遣いにおいて「ベルギー国 (État belge)」や「オランダ国 (État des Pays-Bas)」を語ることもできるとしても、「ベルギーの地方 (provinces belgiques)」は、厳密に法的な観点から見れば、共通の君主の人格によってのみ統一される諸公国に他ならないのであり、その領地の独立性 (intégrité) を保証する国家のおよび国際的な法の配置はむしろ増加していったのである。ナミュールからリエージュに行くことは、したがって、外国へ行くことであり、旅券や関税は厳格なものであった。しかも、この時代においては一般的に、リエージュ人 (Liégeois) は、ワロン人 (Wallons) とは見なされていなかったし、同様に、ベルギー人 (Belges)、すなわちスペイン領からオー

ストリア領に引き継がれるオランダの住人とは見られていなかった。オランダ語の辞書には、*Walen* という言葉のほかに、リエージュ公国のワロン人を区別するために *Luikerwalen* という特殊な語が見いだされる。「ワロン」は、まず何より、オランダのロマンス語領域の住人を指すものだったのである。(S. Dubois 2012 : 12)

これを踏まえて S. デュボアは、19 世紀末よりも前の時代について「ワロニー」を語るのは、一種の「アナクロニズム」に陥ることだと言う。スペイン支配、オーストリア支配のもとで、「オランダ国」の外縁が少しずつ形作られ、その中に認知される言語境界線以南が「ワロン」と呼ばれるようになっていった。これがワロニーの原型を歴史的に形作ったことは確かである。しかし、それが現在のワロン地方に重なるような外延を整え始めるのは、ベルギー国の独立以降、とりわけ 19 世紀末に「言語問題」が浮上し始めてからのことであった。ここで重要なことは、「ワロンの住人たち」は、19 世紀以前には自分たちがひとつの国家としてまとまる経験、あるいは何らかの政治的単位として共同で行動した経験をもったことがないという点にある。これも序章において触れたように、ベルギー国自体がオランダからの独立を果たす際にも、流血の戦いをほとんど経験することがなかった。国家の礎となって死んでいった兵士の墓をベルギーは（少なくとも第一次世界大戦まで）もたない。ワロニーは、現在でこそ連邦国家の構成単位であるが、その政治的主体としての共同意識は、同じ国内で言語的権利を剥脱されていたフラマンからの要求に応える形で形成されたものだった。つまりそれは、「受け身」の姿勢でつくられていったアイデンティティなのである。彼らがひとつにまとまる理由は、19 世紀末の政治社会的状況の中ではじめて構成されたと言ってもよい。歴史を遡ってみても、地域が共有のものとして主張しうるような「記憶」（「同一性」の資源としての集合的記憶）をもたない。その意味でワロン同一性は、歴史に裏づけられることのない存在である。

それを踏まえて、『ワロニー』における「記憶」や「歴史」の語られ方を見直してみることが必要である。彼らはしばしば、「ワロンの風景」の中に、あるいはその「物たち」の中に、忘れられた民族の精神を呼び覚ますのだと主張していた。土地に根ざす古い記憶を想起すること。それが「ワロンの文学」のひとつの形である。「我々の古き懐かしき郷土の記憶」（シェネー、1887 年・第 2 号）の想起、「我らの民族の深層の生」（モッケル、同号）の認識が、ワロンの芸術を「再生」させるのだと彼らは語っていた。

しかし、その記憶を充填する具体的内容（コンテンツ）はどこにあったらうか。

ワロン地方は確かに、民俗学的探求の資源に事欠かないほど、宗教的・土着的習俗において豊かな蓄積を誇っている。こうした「民俗的」記憶に触れることが、上に述べた意味での「想起」を可能にするひとつの場面である。町中を練り歩く祭礼の隊列から「いにしえのリエージュ」の想起を試みたダンブロン作品（1886 年・第 6 号）や、アルデンヌの村の婚姻の儀礼を題材にとったシヴィルの作品（1887 年・第 1 号）がそれを典型的に示しているだろう。しかし、それぞれの土地に豊かな生活の記憶が残されているとしても、そ

れらを「ワロンのもの」として領有する根拠がどこにあるのかが問われなければならない。バンシュのカーニヴァルやアトの巨人祭り⁶はそれぞれに独特の趣をもっている。リエージュでも「8月15日⁷」には、巨大な人形が街中を練り歩く。それぞれの祭に登場する形象は、記憶の憑代として、これに参加する者や観覧する者を触発する力がある。しかし、それは「ワロンの祭」なのだろうか。あるいは、どのような意味でそう言えるのだろうか。祭礼がもともとどのような宗教的共同体を想定した形で成立していたのかを考えてみれば、それは、それぞれの「都市」や、ともすれば特定の「街区」に限定されていたものであった。そして、町ごと・土地ごとの習俗として並べて見れば、他方でフランドルの町々の祭礼や風習と明確な一線を引くことも容易ではない。それはつまり、歴史の古い地層を空間的に分割する境界線が、現在のワロン地方の輪郭に寄り添う形では引かれていないということである。集合的記憶の基盤は、時にはもっと小さな、時にはもっと大きな空間的広がりをもつ地域集団に委ねられていた。そこに「ワロンの」という形容詞を被せてみても、恣意的な感覚を免れることができない。

では、もう少し限定された意味での「歴史のエピソード」(歴史的记忆)はどうだろうか。あらためて見返してみると、『ワロニー』に掲載された「地域主義的作品」の中には具体的な歴史的事実への言及がほとんどないことに気づかされる。第3章の注(4)に示した、A. モッケルの「ワロニーの歌」には、「気高きジュマップの歌」と「誇り高くもつらいフランシモンの歌」が登場する。しかし、前者は「フランス軍」が「オーストリア軍」に勝利した出来事(18世紀末)であり、後者は「ブルゴーニュ公国」に抗して「リエージュ人」がよく戦って抵抗したというエピソード(15世紀)である。いずれも「ワロンの記憶」と呼ぶには、どうにも落ち着きの悪い「準拠枠」を前提にしている。しかし、他にこれと言ってふさわしいエピソードはないのだと言うべきなのだろう。

先に触れたボーティエールとピロットの『ワロニーの歴史』は、現在の枠組みを過去に投影することは問題をはらむと論じながら、半ば確信犯的に「ワロンの視点」から地域の歴史記述を行っている。それは、ベルギーの中での分離主義的な主張が強まり、あらためてワロンとしての同一性を確認する必要があるからだとして、著者は比較的明示的に語っている。しかし、この著作を通読してみて、「ワロニー」の「歴史的同一性」が確かに感じられるかと言えば、決してそうではない。先住民族としてのケルト人の遺産、ローマ帝国(シーザー)による支配、フランク王国時代、封建制の浸透と公国の乱立、ブルゴーニュ公国の台頭、スペイン支配、次いでオーストリア支配、フランスによる併合…。次々と支配者の顔が変わる中で、今ワロニーと呼ばれている地域に豊かな興亡の歴史があったことは疑いえない。しかしそれが、ワロン固有の、そしてワロンの人々に共有された「歴史」として像を結ぶかと言えば、それはやはり困難だという印象を与える。特に、ワロン地方全体の中でのリエージュ(司教区としての、公国としての)の位置づけが思いのほか厄介である。一方では「リエージュ司教区(dioecèse)⁸」を舞台として花開いた宗教的で知的な潮流や美術——それはしばしば「モザン(=ムーズ川流域の(mosan))」という形容詞によつ

て括られる——がワロニーの共通基盤をなす数少ない文化的要素を形成しながら、他方では「リエージュ公国 (principauté)⁹」が長期的な独立を維持した(10世紀から18世紀まで)ために、地域全体の政治的統合はむしろ妨げられたと言えるからである。S. デュボアによれば、スペイン支配・オーストリア支配(16世紀から18世紀)のもとで形成されていた「オランダ (Pays-bas)」という単位、およびその中のロマンス語系言語の使用域(言語境界線以南)を指す「ワロン」という地域には、「リエージュ」は包摂されなかった。歴史的に見て、リエージュは文化的・思想的な中心地としての位置を占めながらも、政治的にはむしろ「ワロン地方」の外で生き延びてきたと言えるような性格をもっている。リエージュの人が自分たちの歴史を、「ワロン人」のそれとして語るとしても、呼び起こされるエピソードは「リエージュがいかにか誇り高く独立を保ってきたのか」を語る出来事(「フランシモンの600人の逸話」はその典型である)になってしまう。その意味で、リエージュにはどこか(ワロン地方の)「中心」に立ちきれない弱み(政治史上の周辺性・固有性)があると言えるだろう。

こうした歴史的共同性の不在(地域の同一性を語るための言説的資源の乏しさ)は、「忘れられていた民族の記憶を想起するのだ」という標語を、やはり「かけ声」に終わらせてしまうように思われる。そこで「記憶」として名指されたものに、「ワロン」という形容詞を与えてみても、それは抽象的で概念的な操作にとどまり、「ワロンの人々」をひとつに集約する結節点にはなりえない。「我々性」を下支えする「歴史的な経験」が欠落している時、集合的記憶に訴える言説は上滑りする。ワロンの精神を語るモッケルの言葉遣いの「抽象性」や、これこそが「ワロンの記憶」なのだと叫ぶダンブロン「大仰な身ぶり」。それは、土台となる「歴史的経験の希薄さ」の裏返しと見ることもできる。

(2)「産業」の排除。

第二の論点は、『ワロニー』が構築しようとした「ワロン表象」の中から「産業的現実」が消去されているという点に関わる。

先に「ワロンの風景」の構成要素を確認した際に、『ワロニー』に掲載された諸作品からは、工場や炭鉱の景観が系統的に排除されていたことを見た。川と崖、丘と森、木々に囲まれた村の家々と教会の尖塔。ワロンの風景はどこまでも農村的なものであり、これを汚す工場の噴煙や煤は、たとえ描かれたとしても後景に遠く指し示されるにとどまる。それどころか、『ワロニー』には「労働者」が登場しない。リエージュの町の「娼窟」が描かれても、姿を見せるのは「女」だけである。そして、これは単に作品中の風景だけに関わることはない。「ワロンの芸術や文学」を確立することを目的として掲げた時に、彼らは、この地域がイギリスに次いで二番目に産業革命に成功し、豊富な石炭資源を土台として鉄鋼産業を立ち上げ、大きな富を築いていたということ、資本家が生まれ、労働者が階級としての存在感を示し(「ベルギー労働党」は1885年に結成される)、時には暴力的な衝突をともないながら、争議をくり広げていたことにまったく目を向けようとしなかった。

しかし、この時代以降のワロンの風景、あるいはワロンの歴史を考える時、その表象の中心に浮かび上がるのは、まず何よりその「産業」である。ボーティエールとピロットは『ワロニーの歴史』の中でこう記している。

私たちがワロニーの歴史について考える時には、産業革命の時代が、ごく自然に心に浮かんでこざるをえない。工場と炭鉱、ぼた山と鉱夫住宅、「坑道の奥深く」に下りていく男たちの黒く煤けた顔、その仕事に命を削る労働者たちのイメージを、私たちは共有している。
(Bauthière et Pirotte, *op.cit.* : 149)

ところが、まさにその「イメージ」が現実のものとなろうとしていた時代に、モッケルたちはまったくそれを取り上げようとしなかった。

産業的要素の排除。それは、個々の作家や作品について見れば、ひとつの視角設定の帰結としてさほど違和感なく受け止めることができる。しかし、「ワロンの文学」の構築という課題を、とりわけ集合的な次元（『ワロニー』全体）において考える時には、そこに決定的な欠落が生じていると言わざるをえない。実際のところ、歴史を遡っても共同性の土台を見いだしがたいこの地域に、実体をともなう同一性の基盤を与えているものが（自然の経験を除いてほかに）あったとすれば、それは石炭資源と鉄鋼産業であり、川沿いに並ぶ炭鉱と製鉄工場の風景であった。そしてそれこそが、（とりわけ 19 世紀までは）フランドルとの差別化を確かなものにする要素でもあったはずである。「産業」の発展は、石炭資源に恵まれた国土の南半分において先行し、相対的に貧しい農村地帯であったフランドルに対して、ワロニーでは資本の蓄積が目に見える形で進んでいった（「農村的なるフランドル」対「産業的なるワロニー」）。ムーズ川は、経済活動の動脈として機能し、リエージュは石炭の積み出し港としての賑わいを見せていた。モッケルが私費を投じて雑誌の刊行を継続することができたのも、彼の父親がこの産業活動の中核に関わって、相応の富を蓄積していたからである。にもかかわらず彼らは、自分たちの文学を構想する際に、この足元の現実には一切目を向けようとしなかった。

その理由については、いくつかの説明が可能である。

彼らの身に着けた美学が、ロマン主義的な枠組みを脱しておらず、失われゆく世界、すでに失われた現実の中に本質を見ようとする傾向を払拭していなかったこと。ブルジョアの子弟であるモッケルたちが、自分たちの活動を支える「経済基盤（土台）」を否認することによって、「手を汚していない」自分たちの潔癖なイメージを守ろうとしていたこと（イデオロギー的な否認）。モッケルに即して心理学的視点から見れば、「父」の領域（産業）から逃走しようとする「息子」（詩人・芸術家）のドラマを読み取ることもできる（精神分析的否認）。さらに「制度論」的な視点に立てば、「文学場を構成する幻想（イルーシオ）」の中で、「産業」的な現実を「象徴的価値」に転化する術を見いだしえなかったこと（台頭の戦略上の合理性）が関わっていたと言える。しかし、その理由がどうあれ、ひとつの「地

域」がひとつの産業基盤の上に明確な姿を現そうとする時、その現実を語ることを回避して「地域の文学・芸術」を構築することが果たして可能だったのだろうか。

19世紀末から20世紀前半の「ワロン運動」に関わる諸言説の中に、「風景的同一性」の形成過程を読み取っていったピロットは、その風景の構成要素のひとつに「産業」をあげている。

産業的風景もまた、今世紀〔20世紀〕初頭の運動家たちの文献の中で称えられている。プロメテウスの口調でのさまざまな記述は、この産業地帯のブルジョアジーたち、とりわけ、その支配的な部分において自由主義的ブルジョアジーに属するワロンの運動家（*militants wallons*）たちの誇りを示している。（*Pirott1999* : 112）

「産業的風景」は、ムーズ川やアルデンヌの丘とともに「ワロンの琴線に触れる」（*ibid.* : 112）ものとして呼び込まれていくようになる。それは、（先に見たように）A. ドネーの作品の中にも、また、運動の機関誌の表紙や挿絵の中にも確認することができる。

「燃えさかる街（*cit  ardente*）」というリエージュに冠せられる形容は、間違いなく、鉄工場の火とそこに働く労働者たちのイメージに支えられている。

しかしそれでは、たとえ『ワロニー』に集った若者たちが「産業」から目を逸らしていたとしても、その後のワロン運動を支える諸言説の中でこの経済的基盤が重視されるようになったのであれば、これを加えて「より確かなワロン同一性の表象」が構成されるにいたったということになるのだろうか。

ある意味では、そのような評価も可能である。石炭・鉄鋼産業は、たとえ利害において互いに衝突していたとしても、ワロンの自由主義的ブルジョアジーと労働者階級とをひとつに繋ぐ強い絆であり、「工場」や「炭鉱」は目に見える、手に触れることのできる現実として、「ワロニーの風景」を力強く支える要素となった。しかし、単純にこの不足を補って、「ムーズ川+アルデンヌの森と樹木+崖と丘」+「工場」=「ワロンの風景」と呼んで済ませられるほど、ことは単純ではない。と言うのも、本研究の中で確認してきたように、「風景」は単なる現実の反映ではなく、そこに「民族の魂」が宿り、その「精神」を育み、それを体現するものとして象徴的価値を付与されてきたのである。モッケルたちが自分たちのものとして請求したような「神秘主義的」で「汎神論的」な感受性を、ぼた山や黒く濁った河川に投影することができるのか。逆に、黒く煤けた炭鉱夫たちの顔に、どのような「民族性」の現れを読み取ることができるのか。「地域」や「民族」の「精神」と「風景」との接合という課題。それは、必ずしも容易ではない「言説上の作業」になるだろう。

とりわけ、この作業が「文学」や「芸術」の「場」において展開されることを考えると、そこでは、「地域の現実に即した生活」がそのまま豊かな「象徴的価値」を獲得するわけではないことがただちに推測される。産業生活の現実に根ざした「ワロンの風景」を描く文学や芸術は、「二次的」なものとして評価される（狭義の）「地域主義的芸術」の枠の中か

ら、容易に抜け出すことができないからである。

産業都市としてのリエージュ、労働者の町としてのその性格を踏まえて、どのような「文学」が可能になるのか。実際、それがどのように展開されていったのかをたどることは、今後の作業である。しかし、「文学場」の中での高い正統性の獲得という一方の課題との軋轢を考える時、そのような「地域の文学」を構想することはますます難しいものになっていく、と予想される。

(3) 「言語・文化的な帰属」の多層性

これに加えて、「ワロン」の人々の社会的、文化的な帰属枠組みの多層性と、その枠組み相互の「ズレ」がもたらす効果についても再確認しておかねばならない。これは、本研究を通じて論じられてきたことであり、ここではもう詳細な反復はしないが、「ワロン」としての自己認識を語る時、それは一方においてベルギー国内での「フラマン」との関係、あるいは「ベルギー・ナショナルなもの」に対する「レジョナル」なものとの関係において定義される。しかし、彼らの「ワロン感情」「ワロン意識」は常に「フランス」との関係において価値づけられ、フランス文化、フランス語文化の一員としての自己規定が不可欠なものとして浮上してくる。「我々はフランス的である」ということが「ワロン」の誇りであり、「フラマン」との差別化を図ろうとすればするほど、フランス文化との連続性、その権威性に依存する傾向が強まる。しかし、それは同時に、自分たちを「フランス（語）文化圏」の「周辺」に位置づけることであり、したがって彼らは自分自身の文化の「非正統性」への不安に憑りつかれることになる。「地域的同一性」の「地域の文化的同一性」を語る時には、「自分たちのいる場所」を「中心」として「文化的距離」をはかるような空間図式が成り立つことが望ましいはずだが、「ワロン」においては、常に中心は「よそ」にあり、その外部の視線からの「承認」を得ることに汲々とならざるを得ない。ここに、「ワロン同一性」の危うさを常態化する構造的要因がある。

モッケルが「自分たち自身であろう (Soyons nous)」で呼びかける時、それは無理に「ベルギー人」でなくてもいい、「フラマン」との連続性を強く意識しなくてもいい、というニュアンスが強く感じられる。しかし、「自分たち自身である」ことが正統なものであると信じられるためには、「自分たち」がいかに「フランス的」であるかを誇示しなければならない。その時、「フランス」または「パリ」に対して、「自分たちは自分たち」「ワロンはワロン」であると胸を張って言えるのかどうか。ここにいつもある種の心もとなさがある。確かに彼らは「北方」的な心性をもちだして、「フランス的な明晰さ」「明るさ」からの差別化をはかろうとしていた。しかし、そこに描き出される「ワロン人」の像は、ありのままの、等身大の自画像であると言うよりは、むしろフランス人好みにめかした、よそ行きの顔をしている。上に述べた「産業的要素の否認」という選択も、こうした事情の中で生じたものと理解される。(フランドル、ないしベルギーに対して)「自分たち自身である」ために、(フランスないしパリに向けて) 過剰な自己演出を重ねなければならない。「ワロン

同一性」の表象が、足元の現実を包摂できないひとつの理由がここにある。

こうした一連の条件のもとで、『ワロニー』に集った若者たちが描き出した「ワロン」の自画像は、地域の住人全体を包摂して、確かな「地域感情」「民族感情」の基盤を形成しきれなかった、と考えることができる。その意味では、彼らの「ワロニー・イメージ」は、ひとつの「幻想」の雛形を構成するにとどまったのではないだろうか。それは、その後の言説実践において反復的に使用される「型」、または「資源」を準備したものの、その共同体のメンバーの中に、揺らぎのない帰属の感覚をもたらしているとは言えない。「ワロン同一性」をめぐる語りは、いつもどこか「言説」にすぎないものとして流通し、受け止められていく。それは、共有化された「幻のワロニー」の原像である。ひとまずはここに、(もちろん、さらに検証されるべき)ひとつの命題を提起しておこう。

4. 「文学」の社会的諸文脈

本研究の射程は、ワロン同一性をめぐる「社会言説」の成立条件を問うことに尽きていない。他方において、「文学」と呼ばれる固有の言語実践をいかに社会的な観点から記述するのかという問いに答えようとするものでもある。

この問いに対して、かつてのマルクス主義的な文学社会学は総じて、「文学」の固有性を積極的に捨象し、これを「世界観」や「イデオロギー」の代理表象として位置づけ、(階級的諸関係を中核とする)社会・経済的状况に結びつけて理解しようとしていた。これに対して、ブルデューやデュボアらの「場」や「制度」の理論は、「文学実践」をとりまく特異な(相対的に自律的な)空間の存在に目を向け、「文学」を「文学」として組織する社会環境の構造や制度的布置の規定力を重視していった。しかしこの後者に対しても、例えばライールなどによって、ブルデューらは「文学」の自律性を強調するあまり、文学的事実の「(場への) 囲い込み」に陥ってしまい、実質的にその実践に影響している多元的で複数的な文脈の力をとらえ損なっているという批判が向けられている。

こうした論争を踏まえて、本研究は、「文学場」の規定力と、これに外在する「政治社会的文脈」の規定力の相互作用をとらえることを課題としてきた。文学雑誌『ワロニー』に体现された企図は、一方においてベルギー・ワロン地方・リエージュをとりまく歴史的状況に根ざしており、その文脈との直接的な関係を抜きにして理解することはできない。しかし、彼らの「文学」は、その社会的帰属圏とは必ずしも正確に重ならない、「相対的に自律的」な実践空間の中に位置づけられ、その固有の論理によって方向づけられる。政治社会的な文脈において経験される諸問題は、文学生産の企図を立ち上げ、その表象の内実となるべき「素材」を提供する。しかし、「文学場」の論理は、「政治社会的」な論理をそのまま反復させるのではなく、これを固有の文法に沿って再解釈し、個別の実践(その所産としての作品)のありようを規定していく。文学という表現行為が、ベルギーの歴史的な状況から生まれた社会的かつ政治的な課題を吸収していくということもできるし、地域的

- 民族的な同一性の構築という課題が、文学場の論理に媒介され、ある種の屈折を帯びて顕在化していくのだという言い方もできる。ある意味ではごく当たり前とも言える、この循環関係の中でしか、「文学」の社会的条件を記述することはできない。「文学」とは常に複数の文脈に関与する社会的行為である。

この時、複数の文脈を構成する社会空間は、やはりそれぞれに「固有の変動過程」をたどり、その交錯の中で、時代ごと、地域ごとに異なる「文学実践の環境」を形作る。19世紀末（1880年代から90年代）のリエージュについて確認された「条件」が、そのままひとつつながりの「状況」として次の時代に引き継がれていくわけではない。ベルギー、ワロニーをとりまく政治社会的環境と、文学（特にフランス語文学）を規定する場とは、相対的に自律的な論理にしたがって、つまり異なる変動の力学を備えた「別の地層」として成立しているからである。それぞれに移動を続ける地層の接合の具合によって、穏やかに安定した実践の場が形成されることもあるし、絶えまない「揺れ」に苦しめられる不安的な土壌が生まれることもあるだろう。ベルギーの文学（フランス語文学）の歴史をたどるといことは、複数文脈の相互作用の変遷を明らかにすることである。M. ビロンは「周辺の文学の中で最もモダンな、モダンな文学の中で最も周辺の」ものとして「ベルギー文学」を性格づけた。それは、「パリを中心とするモダンな文学場」の力学に強く巻き込まれながら、それゆえにまた常に、「周辺性の効果」にさらされ続けるのが「ベルギー」の文学の宿命だということになるだろう。

『ワロニー』という媒体への着目は、ある意味で、「文学」が「モダン」であろうとすると同時に「地域的」であろうとすることはいかにして可能になるのか、という問いに答えようとするものである。同じ問いは、その後のベルギー文学においても、継続的に投げかけることができる。それぞれの時代（局面状況）ごとに生じていく、複数文脈の変動の様相を見すえながら、文学実践の条件を問うことが今後継続されるべきもうひとつの課題である。

【注】

(1) ジュール・ソティオー (Jules Sottiaux) は、ワロン地方・エノー州の村 (Montigny-le-tilleul) 出身の作家・詩人。「彼は、荘厳な詩文において、自分の地方、その苦しみと偉大さ、森、産業労働を描いている」(*Le Nouveau Dictionnaire des Belges* より)。

(2) 前言 (préface) によれば、ソティオーは、1906年の時点で同名の著作を著していたのだが、これはまだ不完全なもので、「地域の芸術的な力の総体をとらえる視点」を欠いていた。しかし、1911年のシャルルロワの展覧会を機に、「民族 (race) の心理的な基盤」を見通すことができた。ここから、「ワロン的なもの」の特性を問い直そうとするところに生まれた著作である。

(3) フランソワ・ボヴェス (François Bovesse)。ナミュール出身の詩人、劇作家、ジャーナリスト。詩集『モザンのやさしさ (*La Douceur mosanne*)』(1938) 他の著作をもつ。第二次

世界大戦中に、ドイツ占領軍に対する抵抗運動に関わり、殺害される。

(4) ノエル・リュエ (Noël Ruet)。リエージュ近郊のセラン出身の詩人。「パリに移り住みながら、彼は生き生きとして分かりやすい詩作品の中に、ムーズ川流域地方の魅力と、その素朴な感情を歌い続けたが、次第に自分の祖国や愛や容赦のない時の移ろいを、しばしば悲痛に、しかし常に恥じらいをもって語るために、より直接的な表現へと向かって行った」(*Le Nouveau Dictionnaire des Belges* より)。

(5) この点については、Javeau (2009) を参照。

(6) バンシュは、ワロン地方・エノー州の町。キリストの復活祭の46日前にあたる「灰の水曜日」の前の日曜日からマルディグラの火曜日までにカーニバルが行われる。祭りの主役は、頭に大きなダチョウの羽をつけたり、ユーモラスな仮面をかぶったりして、町を練り歩き、オレンジをばらまく「ジル」である。アトもまた、エノー州の町で、8月の第4週末に「巨人祭り」が行われる。旧約聖書の人物に見立てた高さ4メートルの巨人像が町を練り歩く。

(7) リエージュのウートルムーズ地区で行われる聖母被昇天祭。8月15日の午後には、「チャンチェ」をはじめとする民俗的なキャラクターを象った巨人の隊列が地区を練り歩く。

(8) 「リエージュ司教区」は、ローマ時代の属州管区のひとつ「キヴィタス・トゥングロールム (civitas Tungrorum)」を引き継いで形成された領域であり、ひとつの「堅固なまとまり」をなしていた。この司教区の広がり、モザン地方 (または、ムーズ地方 *pays mosan*) と呼ばれる地域の外延を構成したと論じたのは、20世紀前半の歴史家 F. ルソーであった。それは、マーストリヒトからリエージュ、ウイ、ナミュールを経てディナンにまで連なるムーズ川沿岸地帯を中心としているが、「ムーズ川右岸部においてはアルデンヌの一部、ファマンヌ、コンドロ、エルベ高地を、そして左岸部においてはサンプル＝ムーズ間地方、現在のシャルルロワ地方のうち海拔ではテュアンの高さまで、さらにエスベイ、ブラバン・ワロン＝ワロン語圏に属するブラーバント部分ーリンプフルよりのカンピーヌを内包している」。A. ジョリスによれば、「これらすべての地域がリエージュ司教の霊的統治のもとにまとめられ、実際、非常に似通った運命をともにしてきた」。そして、「中世を通じてこれらの地域は凝集力のある統一体を構成し、宗教、学問、芸術、民俗、言語、さらに加えれば経済面でまったく独自の性格を有していた」(Joris 1993=2004 : 98) のである。

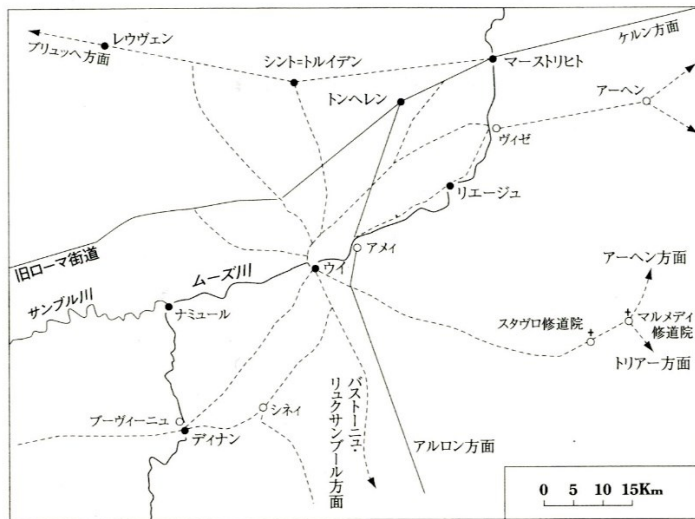


図 5 - 1 ムーズ地方をめぐる位置関係と主要な道筋・街道
 凡例：—— ローマ時代に遡る道路 (chaussée romaine)
 - - - - 中世に形成された道筋・街道

図 1 : ムーズ地方をめぐる位置関係と主要な道路・街道筋 (Joris *ibid.* : 101)

(9)「リエージュ公国」は「司教」という宗教的権威が実質的な世俗的権力者としての資格をあわせもつことによって成立したシステムである。皇帝シャルルマーニュの死後、843年にヴェルダン条約が結ばれ、フランク帝国は三つの領地に分割される。この時代から、徐々に王国の権威は弱体化し、地域ごとの政治勢力の自律性が高まり、軍事的な闘争が頻発化するようになる。こうした状況の中で、「司教」に財政的・政治的な権限を与え、その領土の安定を図ろうとする動きが出てくる。リエージュにおいては、972年に司教 (évêque) の地位についたノッジェに対し、東ローマ帝国の皇帝オットー2世から、ウイ伯爵領が与えられ、985年にリエージュ司教公国 (la principauté épiscopale de Liège) が成立する。ノッジェは「司教公 (prince évêque)」という新しい地位に就くのである。宗教的支配者が (実質的にも法的にも) 政治権力を掌握するというこの新しいシステムは、18世紀まで持続し、リエージュ公国は1795年にフランスに併合されるまでその自治権を保つことになる。

しかし、この時、10世紀までの「リエージュ司教区」、すなわちリエージュ司教の「霊的統治」の圏域と、政治的・法的自治組織としての「リエージュ公国」は、その地理的広がりにおいて同一の輪郭を示すものではない。ウイ伯爵領は、リエージュとウイを中心とするムーズ川流域、エスベイ (Hesbaye)、コンドロ (Condroz)、ファマヌ (Famenne) の大部分を含む地域に限られている (Demoulin et Kupper 2002 参照)。

【参考文献】

- 安彦一恵・佐藤康邦（編）（2002）『風景の哲学』、ナカニシヤ出版。
- 東多鶴恵（2003）「根源へのノスタルジー—ベルギーにおけるサンボリズムについて」、『Les lettres françaises』23, 上智大学。
- Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique（2007-2014）Henri Simon, (<http://www.arllfb.be/composition/membre/simon.html>), 最終閲覧日 2014 年 2 月 26 日。
- Andrienne, René（1983）*Écrire en Belgique, Essai sur les conditions d'écriture en Belgique francophone*, Nathan (Paris) et Labor (Bruxelles)。
- Angelet, Christian（2000）Vers la reconnaissance internationale, dans Berg, Christian et Halen, Pierre *Littératures belges de langue française, Histoire & perspectives(1830-2000)*, Le Cri (Bruxelles)。
- Appleton, Jay（1996）*The Experience of Landscape*, John Wiley & Sons (West Sussex)。（菅野弘久訳、『風景の経験 景観の美について』、法政大学出版局、2005 年）。
- Aron, Paul（1997）*Les Écrivains belges et le socialisme(1880-1913)*, Éditions Labor (Bruxelles)。
- Aron, Paul et Soucy, Pierre-Yves（1993）*Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Labor (Bruxelles)。
- Aron, Paul et Viala, Alain（2006）*Sociologie de la littérature*, PUF（Paris）。
- Bainbrigge, Susan, Charnley, Joy et Verdier Caroline（éds.）（2010）*Francographies, identité et altérité dans les espaces francophones européens*, Peter Lang Publishing (New York)。
- Bauthière, Yannick et Pirotte, Arnaud（2012）*Histoire de Wallonie, le point de vue wallon*, Yoran Embanner (Fourenant)。
- Bavoux, Claudine(éd.)（1996）*Français régionaux et insécurité linguistique*, L'Harmattan (Paris)。
- Beaufays, Jean（1988）Petite histoire d'un jeune État binational, dans Martinello, Marco et Marc Swyngedouw（éds.）*Où va la Belgique? Les soubresauts d'une petite démocratie européenne*, L'Harmattan(Paris)。
- Berg, Christian et Halen, Pierre（2000）*Littératures belges de langue française, Histoire & perspectives(1830-2000)*, Le Cri (Bruxelles)。
- Bermingham, Ann（1994）System, Order, and Abstraction, The Politics of English

- Landscape Drawing around 1795, in Mitchell, W.J.T.(ed.), *Landscape and Power*, University of Chicago Press(Chicago and London).
- Berque, Augustin (篠田勝英訳) (1990) 『日本の風景・西欧の風景』、講談社新書.
- Berque, Augustin (2008) *La Pensée paysagère*, Archiboks + Sautereau Éditeur(Paris).
(木岡伸夫訳、『風景という知 近代のパラダイムを超えて』、世界思想社、2011年) .
- Bertho, Catherine(1980) L'Invention de la Bretagne, genèse sociale d'un stéréotype, *Acte de la recherche en sciences sociales*, (35), Les Éditions de Minuit(Paris).
- Bertrand, Jean-Pierre et Gauvin, Lise (éds.) (2003) *Littératures mineures en langue majeure*, Lang et Presses de l'Université de Montréal (Montréal).
- Bertrand, Jean-Pierre, Biron, Michel, Denis, Benoît, et Grutman, Rainier (éds.) (2003) *Histoire de la littérature belge, 1830-2000*, Fayard (Paris).
- Biron, Michel (1994) *La Modernité belge, littérature et société*, Éditions Labor(Bruxelles), P.U de Montréal(Montréal).
- (1998) Littérature et banquet, *Textyle*, No.15, Le Cri(Bruxelles).
 - (2003) Un banquet de réparation est organisé en l'honneur de Camille Lemonnier, dans Bertrand, Biron, Denis, Grutman(éds.) *Histoire de la littérature belge, 1830-2000*, Fayard (Paris).
 - (2010) *La Conscience du désert*, Boréal(Montréal).
- Biron, Michel, Dumont, François, et Nardout-Lafarge, Elisabeth(éds.) (2007) *Histoire de la littérature québécoise*, Boréal(Montréal).
- Blancart-Cassou, Jacqueline et als. (1995) *La Littérature belge de langue française*, l'Harmattan(Paris).
- Blampain, Daniel, Goose, Andre, Klinkenberg, Jean=Marie, et Wilmet, Marc(éds.) (1997) *Le Français en Belgique*, Duculot (Louvain-la-neuve).
- Blanchet, Philippe (2002) *Langues, Cultures et Identités régionales en Provence, la métaphore de l'aïoli*, L'Harmattan (Paris).
- Block, Jane (1981) *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1878-1894*, UMI Research Press,(Michigan).
- Bolsée, Berthe (1970) *Albert Mockel, Animateur de la «Wallonie» et musicien subtil du Symbolisme*, Fondation Plisnier(Bruxelles).
- Bosmant, Jules (1978) Le réalisme et le naturalisme, dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du livre(Waterloo).
- Boukoumié, Arlette et Trivisani-Moreau, Isabelle(éds.) (2005) *Le Génie du lieu, Des paysages en littérature*, Imago(Paris).
- Bourdieu, Pierre (1971) Le Marché des bien symboliques, *L'Année sociologique*, 22.
- (1980) *Le Sens pratique*, Éditions de Minuit(Paris). (今村仁司他訳、『実践感覚(1・

- 2)』、みすず書房、1988、1990年)。
- － (1982) *Ce que parler veut dire*, Fayard(Paris). (稲賀繁美訳、『話すということ 言語交換のエコノミー』、藤原書店、1993年)。
 - － (1985) Existe-t-il une littérature belge. Limite d'un champ et frontières politiques, *Étude de lettres*, vol.III, pp.3-6.
 - － (1992) *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil (Paris) (石井洋二郎訳、『芸術の規則 I・II』、藤原書店、1995-96年)。
 - － (1994) *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Éditions du Seuil(Paris).
- Braum, Thomas, Thiry, Marcel, Denis, Maurice, et Davignon, Henri (1951) *Commemoration Albert Mockel*, Académie Royale de Langue et de la Littérature Française (Bruxelles).
- Brunel, Pierre (éd.) (1979) *Littérature française, histoire et anthologie. XVIII^e et XIX^e siècles*, Bordas(Paris).
- Burniaux, Robert et Frickx, Robert (1973) *La Littérature belge d'expression française*, PUF(Paris).
- Carlier, Philippe (2000) « Hector Chainaye », Paul Delforge et al.(dir.), *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.1), Institut Jules-Destrée(Charleroi).
- Casanova, Pascale (1999) *La République mondiale des lettres*, Seuil (Paris). (岩切正一郎訳、『世界文学空間 文学資本と文学革命』、藤原書店、2002年)。
- Cauquelin, Anne (2000) *L'Invention du paysage*, PUF(Paris).
- Chainaye, Hector (1935) *L'Âme des choses*, Académie Royale de Langue et de Littérature Française de Belgique (Liège).
- Champagne, Paul (1922) *Essai sur Albert Mockel, Contribution à l'histoire du symbolisme en France et en Belgique*, Librairie Ancienne Honore Champion (Paris).
- Charlier, Joséphine (1985) *Albert Mockel, sa vie, son œuvre* (mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, Faculté de Philosophie et de Lettres).
- Chaurand, Jacques (1999) *Nouvelle histoire de la langue française*, Seuil (Paris).
- Clerk, Kenneth (1979) *Landscape into Art*, John Murray (London). (佐々木英也訳、『風景画論』、2007年、ちくま学芸文庫)。
- Closset, Joseph (1910) *Littérature wallonne, Table alphabétique des ouvrages littéraires wallons suivi d'une table général*, Imprimerie La Meuse(Liège). → Bibliolife(Charleston), 2011.
- Colignon, Alain (2000a) « Nicolas Defrecheux », Paul Delforge et al.(dir.), *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.1), Institut Jules-Destrée(Charleroi).
- － (2000b) « Célestin Demblon », Paul Delforge et al.(dir.), *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.1), Institut Jules-Destrée(Charleroi).

- Corbin, Alain (1998) *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot, sur les traces d'un inconnu 1798-1876*, Flammarion (Paris). (渡辺響子訳、『記録を残さなかった男の歴史—ある木靴職人の世界 1798-1876』、藤原書店、1999年).
- Corbin, Alain et Lebrun, Jean (2001) *L'Homme dans le paysage*, Textuel(Paris). (小倉孝誠訳、『風景と人間』、藤原書店、2002年).
- de Girardin, René-Louis (1992) *De la Composition des Paysages*, Champ Vallon(Seyssel).
- De Gourmont, Remy (2002) *La Belgique littéraire*, Académie Royale de Langue et de Littérature Française (Stavelot).
- Delforge, Paul et al.(dir.) (2000) *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.1-3), Institut Jules-Destrée(Charleroi).
- Delforge, Paul (2000a) « Joseph Defrecheux », Paul Delforge et al.(dir.), *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.1), Institut Jules-Destrée(Charleroi).
- (2000b) « Charles-Joseph Grangagnage », Paul Delforge et al.(dir.), *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.1), Institut Jules-Destrée(Charleroi).
- (2000c) « Charles Delchevalerie », Paul Delforge et al.(dir.), *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.1), Institut Jules-Destrée(Charleroi).
- (2011) Henri Simon, Connaître la Wallonie, (<http://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/wallons-marquants/dictionnaire/simon-henri>, 最終閲覧日 2014年2月26日).
- Deleuze, Gilles et Guattari, Felixe (1975) *Kafka, Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit.(Paris). (宇波・岩田訳、『カフカ マイナー文学のために』、法政大学出版社、1978年).
- Delzenne, Yves-William et Houyoux, Jean(dir) (1998) *Le nouveau dictionnaire des Belges, de 1830 à nos jours*, Le Cri(Bruxelles).
- Demartini, Anne-Emmanuelle et Kalifa, Dominique(éds.) (2005) *Imaginaires et sensibilités au XIX^e siècle, Études pour Alain Corbin*, Creaphis(Paris).
- Demoulin, Bruno (dir.) (2012) *Histoire culturelle de la Wallonie*, Fonds Mercator (Bruxelles).
- Demoulin, Bruno et Kupper, Jean-Louis (2002) *Histoire de la principauté de Liège*, Privat (Toulouse).
- Demoulin, Bruno et Kupper, Jean-Louis(éds.) (2004) *Histoire de la Wallonie, de la préhistoire au XXI^e siècle*. Éditions Privat(Toulouse).
- Denis, Benoît et Klinkenberg, Jean-Marie (2005) *La Littérature belge, précis d'histoire sociale*, Éditions Labor (Bruxelles).
- Des Ombiaux, Maurice (1907) *Quatre Artistes Liégeois, Rassenfosse, Fr.Marechal, A.Donnay, Em.Berchmans*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire (Bruxelles).

- Desportes, Marc (2005) *Paysages en mouvement*, Gallimard(Paris).
- Deprez, Kas and Vos, Louis(eds.) (1998) *Nationalism in Belgium, shifting identities, 1780-1995*. MacMillan Press(London) .
- Destatte, Philippe (1997) *L'Identité wallonne, Essai sur l'affirmation politique de la Wallonie(XIX –XXèmes siècles)*. Institut Jules Destrée(Charleroi).
- De Vroede, M. (1975) *Le Mouvement flamand en Belgique*, Kultuurraad voor Vlaanderen en Instituut voor Voorlichting(Brussel).
- Dozo, Björn-Olav et Provenzano, François(2014) *Historiographie de la littérature belge, une anthologie*, Ens Éditions(Lyon).
- Dubois, Jacques (1985a) *L'Institution de la littérature*, Éditions Labor(Bruxelles).
- (1985b) Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine, dans Klinkenberg, J.-M. et Gauvin, L. (éds), *Trajectoires, Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Éditions Labor (Bruxelles)..
- (1992) *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan(Paris). (鈴木智之訳、『探偵小説あるいはモデルニテ』、法政大学出版局、1998年) .
- (2000) *Les Romanciers du réel, De Balzac à Simenon*, Seuil (Paris). (鈴木智之訳、『現実を語る小説家たち バルザックからシムノンまで』、法政大学出版局、2005年) .
- (2002) Champ et contrechamp au temps du symbolisme : Alphonse Allais et le Chat Noir, dans Einfalt et Jurt(éds.) *Le Texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^e et XX^e siècles)*, Berlin Verlag(Berlin).
- Dubois, Sébastien (2012) La Wallonie au fil des siècles, dans Demoulin, Bruno (dir.)*Histoire culturelle de la Wallonie*, Fonds Mercator (Bruxelles).
- Dumont, Georges-Henri (1991) *La Belgique, «Que sais-je?»*, PUF (Paris) .
- Dupierreux, M. Rochard (1912) A propos d'Auguste Donnay, *Wallonia*, XX^e année, no.6.
ジャック・デュパン、ジャン・ミシェル・レイ、リジナルド・マクギリス、吉田裕、鈴木雅雄、丸川誠司 2011 『詩と絵画 ボードレール以降の系譜』、未知谷。
- Dupuis, Patrick et Humblet, Jean-Emile (1998) *Un siècle de mouvement wallon 1890-1997*, Quorum (Gerpennes).
- Ferretti, Marina (2004) *L'Impressionnisme*, Presses Universitaires de France(Paris). (武藤剛史訳、『印象派』、白水社(文庫クセジュ)、2008年) .
- Flaubert, Gustave et Du Camp, Maxime (1987) *Par les champs et par les grèves*, Librairie Droz(Genève). (渡辺仁訳、『ブルターニュ紀行 野を越え、浜を越え』、新評論、2007年) .
- Fontaine, Guy (1999) *Le Wallon de poche*, Assimil Benelux S.A. (Bruxelles).
- Francard, Michel(1993) *L'insécurité linguistique en Communauté française de Belgique, Français et Société*, 6, Service de la langue française, Direction générale de la Culture et de la Communication, Communauté française de la Belgique(Bruxelles).

- (1996) Un Modèle en son genre: le provincialisme linguistique des francophones de Belgique, dans Bavoux(éd.) , *Français régionaux et insécurité linguistique*, L'Harmattan (Paris).
- (1997) Le Français en Wallonie, dans Blampain, Daniel et als.(éds.) (1997) *Le Français en Belgique*, Duculot (Louvain-la-neuve).
- (2013) *Wallon, Picard, Gaumais, Champenois, les langues régionales de Wallonie*, DeBoeck (Bruxelles).
- Frickx, Robert et Gullentops, David (1994) *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, Vubpress(Bruxelles).
- Frickx, Robert et Klinkenberg, Jean-Marie (1980) *Littérature française de Belgique*, Nathan(Paris), 《 Langue et Language 6 》 .
- Gamboni, Dario (1989) *La Plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Les Éditions de Minuit (Paris). (廣田治子訳、『「画家」の誕生 ルドンと文学』、藤原書店、2012年) .
- Gauvin, Lise (2003) Autour du concept de la littérature mineure. Variations sur un thème majeur. dans Bertrand et Gauvin(éds.), *Littératures mineures en langue majeure*, Lang (Bruxelles)et Presses de l'Université de Montréal(Montréal).
- Gilbard, Olympe (1946) Albert Mockel, Wallon toujours, *Cahier du Nord*, Tome II, No.58-60 (Numéro spécial consacré à Albert Mockel), Collins (Charleroi).
- Goldmann, Lucien (1955) *Le Dieu caché*, Gallimard(Paris).
- Gorceix, Paul (2006) *Georges Rodenbach*, Éditions Champion(Paris).
- Gauvin, Lise et Klinkenberg, Jean-Marie(éds.)(1991) *Écrivain cherche lecteur, l'écrivain francophone et ses publics*, Éditions Creaphis(Paris) .
- 浜日出夫 (2006) 「観光のまなざしと風景」、柴田陽弘 (編) 『風景の研究』、慶應義塾出版会.
- Hanse, Joseph (1978) Le romantisme dans les provinces wallonnes, dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du livre(Waterloo).
- (1978) Du romantisme au naturalisme et au symbolisme, dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du livre(Waterloo).
- (1992) *Naissance d'une littérature*, Labor (Bruxelles).
- 原 聖 (1997) 「フランスの地域言語」、三浦信孝 (編) 『多言語主義とは何か』、藤原書店
- (2003) 『<民俗起源>の精神史 ブルターニュとフランス近代』、岩波書店.
- Hasquin, Hervé (1996) *Historiographie et politique en Belgique*, Éditions de l'Université de Bruxelles(Bruxelles) et Institut Jules Destrée(Charleroi).
- Hauptman, William (2007) *La Belgique dévoilée, de l'impressionnisme à l'expressionnisme*

- (*le catalogue de l'exposition à Lausanne, du 25 janvier au 28 mai 2007*), Fondation de l'Hermitage(Lausanne).
- Haust, Jan(éd.) (1999) *Dictionnaire Liégeois*, Musée de la vie wallonne (Liège).
- Hayt, Franz et Galloy, Denise (1993) *La Belgique, des tribus gauloises à l'État fédéral*, De Boeck (Bruxelles).
- Helsing, Elizabeth (1994) Turner and the Representation, in Mitchell, W.J.T.(ed.) 1994 *Landscape and Power*, University of Chicago Press(Chicago and London).
- Hemma L. (Albert Mockel) (1887) *Les Fumistes wallons*, Vaillant-Carmanne (Liège).
- Hendschel, Lorint(Laurent) (1999) Depuis quand le wallon existe-t-il? Mahin(dir.) *Qué walon po dmwin? Éradication et renaissance de la langue wallonne*, Quorum(Gerpennes).
- (2002) Bienvenu sur la page de la langue wallonne!
(<http://useres.skynet.be/lorint/wallang/wal-fra.html> , 最終閲覧日 2014 年 2 月 12 日)
- Henich, Nathalie (1991) *La Groire de Van Gogh*, Éditions de Minuit (Paris), (三浦篤訳、『ゴッホはなぜゴッホになったか 芸術の社会学的考察』、藤原書店、2005 年) .
- Henry, Albert (1990) *Histoire des mots wallon et wallonie*, Institut Jules Destrée (Charleroi).
- Herder, Johann Gottfried (1770) *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. (大阪大学ドイツ近代文学研究会訳、『言語起源論』、法政大学出版局、1972 年) .
- (1774) *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. (登張正実・小栗浩訳、『人間性形成のための歴史哲学異説』、『世界の名著 7 ヘルダー、ゲーテ』、中央公論社、1975 年) .
- 石部尚登 (2011) 『ベルギーの言語政策 方言と公用語』、大阪大学出版会.
- 岩本和子 (1997) 『『ワロニー』誌にみるベルギー象徴派のコスモポリタニズムと地域主義』、『国際文化学研究』第 8 号、神戸大学国際文化学部.
- (1999a) 「ド・コステル『ウーレンシュピーゲル伝説』あるいはベルギー『国民神話』の誕生」、『国際文化学』、神戸大学国際文化学会.
- (1999b) 「ベルギーにおけるロマン主義運動—想像の『国民文化』形成—」、『国際文化学研究』、第 11 号、神戸大学国際文化学部.
- (2002) 「ローデンバック『死都ブリュージュ』における民族性の問題」、『国際文化学研究』、第 17 号、神戸大学国際文化学部.
- (2007) 『周縁の文学 ベルギーのフランス語文学にみるナショナリズムの変遷』、松籟社.
- 岩本和子・石部尚登 (2013) 『「ベルギー」とは何か? アイデンティティの多層性』、松籟社.
- Jacquemain, Marc (2010) Une identité tranquille, *Le Monde diplomatique*, Supplément

Wallonie, (<http://www.monde-diplomatique.fr/2010/12/JACQUEMAIN/19961>) 最終閲覧日 2015 年 3 月 12 日.

Javeau, Claude (2009) *La France doit-elle annexer la Wallonie?*, Larousse(Paris)

Joris, André (1993) *Villes, Affaires - Mentalités, Autour du pays mosan*, De Boeck(Bruxelles). (瀬原義生監訳、守山・河原・山田・青山訳『地域から見たヨーロッパ中世—中世ベルギーの都市・商業・心性—』、ミネルヴァ書房、2004 年) .

梶田孝道 (1987) 「ベルギーにおける言語＝地域紛争の展開—フランドレン、ワロニー、ブリュッセル」、『国際関係学研究』(17)、津田塾大学.

— (1988) 「言語紛争の政治化：ベルギーの〈言語地域〉をめぐる」、宮島喬・梶田孝道 (編) 『現代ヨーロッパの地域と国家—変容する〈中心—周辺〉問題への視角』、有信堂.

加藤 宏 (2001) 「沖縄における言語状況と文学—ウチナーヤマトグチの文化と崎山多美の文学」、『明治学院大学社会学部附属研究所年報』第 31 号、明治学院大学社会学部附属研究所.

— (2004) 「〈沖縄文学〉場の研究 (1) —『新沖縄文学』を手がかりとする制度論的アプローチ」、『明治学院大学社会学部附属研究所年報』第 34 号、明治学院大学社会学部附属研究所.

加藤典洋 (1990) 『日本風景論』、講談社 (→講談社文庫、『日本風景論』、2000 年) .

柄谷行人 (1980) 『日本近代文学の起源』、講談社 (→講談社文庫、『日本近代文学の起源』、1988 年) .

柏木智雄・倉石信乃・新畑泰秀 (2003) 『明るい窓：風景表現の近代』、大修館書店.

柏倉康夫 (1994) 『マラルメの火曜会 世紀末パリの芸術家たち』、丸善ブックス.

木岡伸夫 (2007) 『風景の論理 沈黙から語りへ』、世界思想社.

Klinkenberg, Jean-Marie (1973) *Style et archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*. Palais des Académies (Bruxelles).

— (1980) Idéologie de la «littérature nationale» (1830-1839), *Studia Belgica*, (Francfort).

— (1981) La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique, dans *Littérature*, No.44, 1981 Décembre, Larousse(Paris) .

— (1985) La crise des langues en Belgique, dans Maurais, J.(éd.), *La crise des langues*, Conseil de la langue française(Québec) et Le Robert(Paris).

— (1993a) Insécurité linguistique et production littéraire, *Cahier de l'Institut de Linguistique de Louvain*, 19, 3-4. Louvain-la-Neuve(Wavre).

— (1993b) Préface à *L'insécurité linguistique en Communauté française de Belgique, Français et Société*, 6, Service de la langue française, Direction générale de la Culture et de la Communication, Communauté française de la Belgique (Bruxelles) .

- (1994) *Espace Nord, L'Anthologie*, Éditions Labor(Bruxelles).
 - (1996) L'Aventure linguistique, une constaté des lettres belges: le cas de Jean-Pierre Verheggen, *Littérature*, No.101.
 - (1997) Les arts de la langue, dans Blampain, Daniel et als.(éds.) *Le Français en Belgique*, Duculot (Louvain-la-neuve).
- Klinkenberg, Jean-Marie et Denis, Benoît (2002) *Histoire de la littérature francophone de Belgique* (notes et documents pour le cours de *Littérature française moderne : Hors de France*), Université de Liège.
- Klinkenberg, Jean-Marie et Gauvin, Lise (éds) *Trajectoires, Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Éditions Labor (Bruxelles).
- 小海永二 (1998) 『アンリ・ミショー評伝』、国文社
- 越 宏一 (2004) 『ヨーロッパ美術史講義 風景画の出現』、岩波書店。
- Kunel, Manuel (1966) Albert Mockel et Célestin Demblon, *Marginales*, No. 110-111, Hervé Renard (Bruxelles).
- Lafontaine, Dominique (1997) Les attitudes et les représentations linguistique, dans Blampain, Daniel et als.(éds.) *Le Français en Belgique*, Duculot (Louvain-la-neuve).
- Lahire, Bernard (1998) *L'Homme pluriel, Les ressorts de l'action*, Nathan(Paris). (鈴木智之訳『複数的人間 行為のさまざまな原動力』、法政大学出版局、2013年) .
- (2006) *La Condition littéraire, La double vie des écrivains*, La Découverte.(Paris).
 - (2010) *Franz Kafka, Éléments pour une théorie de la création littéraire*, La Découverte(Paris).
 - (2012) *Monde pluriel, panser l'unité des sciences sociales*, Seuil(Paris).
- Labov, William (1972) *Sociolinguistique Patterns*, Basil Blackwell (Oxford) .
- Lecomte, Georges (1927) *Raffaëlli*, Les Éditions Rieder(Paris).
- Lejeune, Rita et Stiennon, Jacques (1978) *La Wallonie, Le pays et les hommes, Le Renaissance du livre*(Waterloo).
- Lyotard, Jean-François (1971) *Discours, figure*, Klincksiek (Paris). (三浦直希訳、『言説・形象』、法政大学出版局、2011年) .
- Luc, Anne-Françoise (1990) *Le Naturalisme belge*, Éditions Labor(Bruxelles).
- Macherey, Pierre (1966) *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero (Paris).
- Mabille, Xavier (2000) *Histoire politique de la Belgique, Facteurs et acteurs de changement* (4^e édition), CRISP (Bruxelles).
- Mahim, Lucien (1999) *Qué walon po dmwin? Éradication et renaissance de la langue wallonne*, Quorum(Gerpennes).
- Maquet, Albert (1978) La chanson et la poésie wallonnes au XIX^e siècle, dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du

- livre(Waterloo).
- (1978) Henri Simon, dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du livre(Watertloo).
- Marchal, André (1978) Le paysage en Wallonie au XIX^e siècle, dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du livre(Waterloo).
- Martin, Jean-Pierre(éd.) (2010) *Bourdieu et la littérature, suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Édition Cécile Defaut(Nantes).
- Martinello, Marco et Marc Swyngedouw (éds.) (1998) *Où va la Belgique? Les soubresauts d'une petite démocratie européenne*, L'Halmattan (Paris).
- Mathews, Andrew Jackson (1947) *La Wallonie, 1886-1892, The Symbolist Movement in Belgium*, King's Crown Press(New York).
- 松原隆一郎・荒山正彦・佐藤健二・若林幹夫・安彦一恵 (2004) 『<景観>を再考する』、青弓社.
- 松尾秀哉 (2010) 『ベルギー分裂危機 その政治的起源』、明石書店.
- (2013) 「ベルギーの政治空白と連邦化」、『聖学院大学総合研究所紀要』、No.55、聖学院大学.
- 松下優一 (2010a) 「『実験方言』再考—大城立裕の小説『亀甲墓』のテキスト改変をめぐる』、『慶應義塾大学社会学研究科紀要』(69)、慶應義塾大学社会学研究科.
- (2010b) 「『沖縄方言』を書くことをめぐる政治学—作家・大城立裕の文体論とその社会的文脈』、『慶應義塾大学社会学研究科紀要』(70)、慶應義塾大学社会学研究科.
- (2011) 「作家・大城立裕の立場決定：『文学場』の社会学の視点から」、『三田社会学』(16)、三田社会学会.
- McRae, Kenneth D. (1986) *Conflict and Compromise in Multilingual Societies, Belgium*, Wilfrid Laurier University Press(Waterloo, Ontario).
- Michaud, Guy (1971) *Mallarmé*, Hatier(Paris). (田中成和訳、『ステファヌ・マラルメ』、水声社、1993年) .
- Michaud, Marianne (2000) La difficile conquête de l'autonomie, dans Berg, Christian et Halen, Pierre *Littératures belges de langue française, Histoire & perspectives(1830-2000)*, Le Cri (Bruxelles).
- Miller, Frederic P., Vandome, Agnes F. et McBrewster, John (eds.) (2010) *Wallon*, Alphascript Publishing (Mauritius)
- 三田 順 (2014) 「ベルギー・フランス文学におけるアイデンティティの形成と対立—19世紀末ブリュッセルとワロニーの文学シーンを巡って—」、『ケベック研究』第6号、日本ケベック学会.
- 三竹直哉 (1997-1998) 「ベルギーにおける言語政策と統治機構の再編(1)～(4)」、『政治学

- 論集』、41、46、47号、『法学論集』57号、駒澤大学法学部。
- (1997)「ベルギーの言語対立—統合の足元の分離主義—」、『NIRA』vol.10, No.2, 総合研究開発機構。
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Landscape and Power*, University of Chicago Press(Chicago and London).
- 宮林 寛 (2012)「両大戦間のベルギー仏語文学 地域主義、方言文学、そして……」、『藝文研究』第103号、慶応義塾大学藝文学会。
- 宮島 喬 (1994)『文化的再生産の社会学—ブルデュー理論からの展開』、藤原書店。
- Mockel, Albert (1891) *Chantefable un peu naïve*, Vaillant-Carmanne (Liège).
- (1894) *Propos de littérature*, →Michel Otten (éd.) *Esthétique du Symbolisme*, Palais des Académie (Bruxelles).
- (1901) *Clarté*, (→1928, A l'enseigne de l'Oiseau Bleu(Bruxelles)) .
- (1903) Camille Lemonnier et le sentiment wallon, *Wallonia*, 1903 avril.
- (1908) *Conte pour d'enfants d'hier*, Société du Mercure de France (Paris).
- (1922) *Auguste Donnay, Souvenirs et Reflexions*, Georges Thone(Liège).
- (1924) *La Flamme immortelle*, La Renaissance du Livre (Bruxelles).
- (1943) *Antoine Wiertz, Esquisse d'une étude sur l'homme et son œuvre*, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles).
- Montal, Robert (1962) *René Ghil, du symbolisme à la poésie cosmique*, Labor (Bruxelles).
- Mottet, Jean (éd.) (2002) *L'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon(Seyssel).
- Nicolas, Henry (1965) *Mallarmé et le symbolisme*, Larousse (Paris).
- 日本フランス語フランス文学会 (編) (1974)『フランス文学辞典』、白水社。
- Nora, Pierre (éd.) (1984-1992) *Les lieux de mémoire*, Gallimard (Paris). (谷川稔 (監訳)、『記憶の場—フランス国民意識の文化=社会史』、岩波書店、2002年) .
- 小川秀樹 (1994)『ベルギー ヨーロッパが見える国』、新潮選書。
- 沖縄文学フォーラム刊行会議 (1997)『沖縄文学フォーラム 沖縄・土着から普遍へ—多文化主義時代の表現の可能性』 .
- 大城立裕 (1972)『同化と異化のはざままで』、潮出版。
- (1975)「沖縄で日本語の小説を書くこと」、『国語の授業』、1975年8月号
- Paque, Jeannine (1989) *Le Symbolisme belge*, Éditions Labor (Bruxelles).
- (2003) « Albert Mockel fonde *La Wallonie*, entre Liège et Paris » dans Bertrand, Biron, Denis, et Grutman(éds.) *Histoire de la littérature belge, 1830-2000*, Fayard (Paris).
- Paques Frédéric (2008) Caprice-Revue, avant la norme, *Art&Fact*, no.27, Université de Liège(Liège).

- Parisse, Jacques (1991) *Auguste Donnay, un visage de la terre wallonne*, Crédit Communal (Bruxelles).
- Petrarca, Francisci (近藤恒一編訳) (1989) 『ルネサンス書簡集』、岩波書店 (岩波文庫) .
- Petrie, Brian (1997) *Puvis de Chavanne*, ASHGATE (Hants).
- Piron, Maurice (1968) *Le problème des littératures françaises marginales*, Palais des Académies (Bruxelles).
- Piron, Maurice(éd.) (1961) *Poètes wallons d'aujourd'hui*, Gallimard (Paris),→2005, Éditions Labor (Bruxelles).
- Pirotte, Arnaud (1997) *L'apport des courants régionalistes et dialectaux au mouvement wallon naissant, une enquête dans les publications d'action wallonne de 1890 à 1914*. Éditions Peeters(Louvain).
- (1999) Une identité paysagère ? Les opinions de la mouvance militante wallonne au premier quart du XX^e siècle, dans Luc Courtois et Jean Pirotte(dir.), *Les Lieux de la mémoire wallonne*. Louvain-la-neuve(Wavre).
 - (2003) « Société liégeoise de littérature wallonne », Paul Delforge et al.(dir.), *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.3), Institut Jules-Destrée(Charleroi).
- Polet, Daniel et Fouss, Daniel (2001) *La Meuse, de la source à la mer*, La Renaissance du Livre(Waterloo).
- Pöll, Bernard (2001) *Francophonies périphériques, Histoire, statut et profil des principaux variétés du français hors de France*, L'Harmattan(Paris).
- Potelle, Jean-François (2003) « Auguste Vierset », Paul Delforge et al.(dir.), *L'Encyclopédie de Mouvement wallon* (tom.3), Institut Jules-Destrée(Charleroi).
- Provenzano, François (2010) La théorisation des littératures de la francophonie Nord. Retour sur deux changements de paradigme, dans Bainbrigge, Charnley, et Verdier(éds.) *Francographies, identité et altérité dans les espaces francophones européens*, Peter Lang Publishing (New York).
- Quaghebeur, Marc (1980) Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone, dans Jacques Sojcher(éd.) *La Belgique malgré tout*. Éditions de l'Université de Bruxelles (Bruxelles).
- (1982) Balise pour l'histoire de nos lettres », dans *Alphabet des lettres belges de langue française*. Association pour une promotion des lettres belges de langue française (Bruxelles).
 - (1998) *Balise pour l'histoire des lettres belges*, Éditions Labor (Bruxelles).
- Quaghebeur, Marc et Savy, Nicole(éds.) (1997) *France-Belgique(1848-1914), affinités-ambiguïtés*, Éditions Labor(Bruxelles).
- Relfh, Edward (1999) *Place and Placelessness*, Pion Limited(London). (高野・阿部・石山

- 訳、『場所の現象学 没場所性を越えて』、ちくま学芸文庫、1999年）。
- Rewald, John (1946) *The History of Impressionism*, Museum of Modern Art (New York). (三浦篤・坂上桂子訳、『印象派の歴史』、角川書店、2004年)。
- Ritter, Joachim (1963) *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in *Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*, Heft 54, Münster. (藤野寛訳、「風景—近代社会における美的なもの機能をめぐる—」、安彦・佐藤(編)『風景の哲学』、ナカニシヤ出版、2002年)。
- Rodenbach, Georges (1892) *Bruges-La-Morte*. (高橋洋一訳、「死の都ブリュージュ」、『ローデンバック集成』、筑摩書房、2005年)。
- Sabatini, Liliane (2000) « Auguste Donnay », *Encyclopédie du Mouvement Wallon*, [l'Institut Jules-Destrée](#)(Charleroi).
- Sapiro, Gisèle (2010) *L'Autonomie de la littérature en question*, dans Martin, Jean-Pierre(éd.) *Bourdieu et la littérature, suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Édition Cécile Defaut(Nante).
- (2014) *La Sociologie de la littérature*, La Découverte (Paris)。
- Schama, Simon (1995) *Landscape and Memory*, HarperCollins(New York). (高山・樺訳、『風景と記憶』、河出書房新社、2005年)。
- Schivelbush, Wolfgang (1979) *The Railway Journey, Trains and Travel in the 19th Century*, Urizen Books(New York). (加藤二郎訳、『鉄道旅行の歴史 19世紀における空間と時間の工業化』、法政大学出版局、1982年)。
- Schmidt, Albert-Marie (1942) *La Littérature symboliste*, P.U.F. (Paris). (清水・窪田訳、『象徴主義—マラルメからシュールレアリスムまで』、白水社、1969年)。
- 柴田陽弘(編)(2006)『風景の研究』、慶應義塾大学出版会。
- 志賀重昂(1917)『日本風景論』(→『日本風景論』、岩波文庫、1995年)。
- Simmel Georg (1913) *Philosophie der Landschaft*. (杉野正訳、「風景の哲学」、『ジンメル著作集 12 橋と扉』、白水社、1994年)。
- Sottiaux, Jules (1923) *L'Originalité wallonne*, Office de Publicité(Bruxelles).
- Stassen, Benjamin (2003) *La Mémoire des arbres, tom1. Le Temps, la foi, la loi*, Éditions Racine(Bruxelles).
- 鈴木智之(1993)「文学テキストの社会学とモダニティ—L. ゴールドマンから P. V. ジマヘー—」、『帝京社会学』第6号、帝京大学文学部。
- (1996)「作品の科学はいかにして可能となるか—P.ブルデューにおける『文学生産の場』の理論をめぐる—」、『社会学評論』第47巻、日本社会学会。
- (1997)「ブルデューあるいは二重の切断の戦略」、那須壽編『クロニクル社会学』、有斐閣

- － (2001) 「文学生産と言語的インセキュリティー-Labov, Bourdieu, Klinkenberg－」、『社会志林』第48巻・第2号、法政大学社会学部学会.
 - － (2011) 「文学制度の周辺性と脆弱性－場の自律化とその地域的条件をめぐる一考察－」、『社会志林』第57巻・第4号、法政大学社会学部学会.
- Sojcher, Jacques (éd.) (1980) *La Belgique malgré tout*, Éditions de Université de Bruxelles (Bruxelles) .
- Symons, Arthur (1899) *The Symbolist Movement in Literature*, (2nd edition (1919) E. P. Dutton & Company, New York) . (前川祐一訳、『象徴主義の文学運動』、富山房、1993年).
- 武山梅乗 (2013) 『不穏でユーモラスなアイコンたち』、晶文社.
- 滝波章弘 (2005) 『遠い風景 ツーリズムの視線』、京都大学出版会.
- Thiesse, Anne-Marie (1991) *Écrire la France, le mouvement littéraire régionaliste de la langue française entre la Belle Époque et la Libération*, PUF (Paris)
- － (2001) *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Seuil (Paris). (斎藤かぐみ訳、『国民的アイデンティティの創造－18世紀～19世紀のヨーロッパ』、勁草書房、2013年) .
 - － (2002) « régionalisme », dans *Le Dictionnaire du Littéraire*, PUF(Paris)
- Thiry, Marcel (1978) La découverte triomphante du symbolisme, *La Wallonie* d'Albert Mockel , dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du livre(Waterloo)
- － (1978) Le chemin du régionalisme , dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du livre(Waterloo)
 - － (1978) Du symbolisme à 1914 , dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, La Renaissance du livre(Waterloo)
- Thumerel, Fabrice (2002) *Le Champ littéraire français au XX^e siècle, Éléments pour une sociologie de la littérature*, Armand Colin (Paris) .
- Tiel-Jańczuk, Katarzyna (2010) La 'littérature mineure' dans le context francophone: entre le poétique et le politique, dans Charnley et Verdier(éds.) (2010) *Francographies, identité et altérité dans les espaces francophones européens*, Peter Lang Publishing (New York).
- 東京新聞 (1993) 『ゴーギャンとポン＝タヴァン派展』、東京新聞.
- 富山和子 (2005) 『日本の風景を読む』、NTT 出版.
- Turner, Jane(ed.) (1996) *Dictionary of Art*, Vol.6, Macmillan Publishers (Stuttgart) .
- 内田隆三 (2002) 『国土論』、筑摩書房.
- Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres (1981) *Littératures en Wallonie*, Publications de l'Institut de Littérature, (Fascicule 6),

- Service d'Impression de l'U.C.L. (Louvain-la-neuve).
- Urry, John (1990) *The Tourist Gaze, Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Sage(London). (加太宏邦訳、『観光のまなざし 現代社会におけるレジャーと旅行』、法政大学出版局、1995年) .
- Van Dame, Denise (1998) Histoire du mouvement wallon, dans Martinello, Marco et Swyngedouw, Marc (éds.) *Où va la Belgique? Les soubresauts d'une petite démocratie européenne*, L'Harmattan (Paris)
- Vanelderen, Francis et Comhaire, Georges (1978) Les artistes symbolistes en Wallonie, dans Lejeune et Stiennon (éds.) *La Wallonie, Le pays et les hommes*, Le Renaissance du livre(Waterloo)
- Verhaeren, Émile (1997) *Poésie Complète 2*, Éditions Labor(Bruxelles).
- Verlaine, Paul (1888) *Les poètes maudits*, Léon Vanier(Paris) → 1990 *Les poètes maudits* (préface de François Boddaert), Le temps qu'il fait(Cognac).
- Von Busekist (1998) *La Belgique, politique des langues et construction de l'État*, Duculot(Paris, Bruxelles).
- Warnier, Jean-Marie (1999) Le Phénomène du théâtre en wallon(1885-1999), dans Mahin(dir.) *Qué walon po dmwin? Éradication et renaissance de la langue wallonne*, Quorum(Gerpennes).
- Werner, Jacques (1999) Aspects du mouvement littéraire wallon au XIX^e siècle dans une Belgique que l'on vient de créer, dans Mahin(dir.) *Qué walon po dmwin? Éradication et renaissance de la langue wallonne*, Quorum(Gerpennes).
- Willems, Martine (2012) La langue et la littérature wallonnes des origines à nos jours, dans Bruno Demoulin(dir.) *Histoire culturelle de la Wallonie*, Fonds Mercator(Bruxelles).
- Wils, Lode (1992=1996) (trad. par Chantal Kesteloot) *Histoire des nations belges*, Quorum(Ottignies).
- Zima, Pierre (1980) *Ambivalence romanesque—Proust, Kafka, Musil—*, Le Sycomore (Paris) .
- (1982) *L'indifférence romanesque—Sartre, Moravia, Camus—*, Le Sycomore (Paris) .
- (1985) *Manuel de sociocritique*, Éditions Pacard (Paris) .

<初出一覧>

・本稿の各章は、下記の既出論文に加筆修正を施したものである。

- 序章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（１）
ー」、『社会志林』第 51 巻・第 3 号、法政大学社会学部学会、2004 年
- 第 1 章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（２）
ー」、『社会志林』第 51 巻・第 4 号、法政大学社会学部学会、2005 年
- 第 2 章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（３）
ー」、『社会志林』第 52 巻・第 1 号、法政大学社会学部学会、2005 年
- 第 3 章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（４）
ー」、『社会志林』第 52 巻・第 4 号、法政大学社会学部学会、2006 年
- 第 4 章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（５）
ー」、『社会志林』第 54 巻・第 2 号、法政大学社会学部学会、2007 年
- 第 5 章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（６）
ー」、『社会志林』第 54 巻・第 3 号、法政大学社会学部学会、2007 年
- 第 6 章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（７）
ー」、『社会志林』第 56 巻・第 2 号、法政大学社会学部学会、2009 年
- ー 「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（８）
ー」、『社会志林』第 58 巻・第 1 号、法政大学社会学部学会、2011 年
- 第 7 章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（９）
ー」、『社会志林』第 60 巻・第 2 号、法政大学社会学部学会、2013 年
- ー 「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（10）
ー」、『社会志林』第 60 巻・第 3 号、法政大学社会学部学会、2013 年
- 第 8 章：「文学生産と言語的インセキュリティー-Labov, Bourdieu, Klinkenbergー」、『社会志林』第 48 巻・第 2 号、2001 年
- 第 9 章：「幻のフロニーー文学雑誌『フロニー』における地域主義的企図の生成と展開（11）
ー」、『社会志林』、第 61 巻・第 1 号、法政大学社会学部学会、2014 年
- 終章：書下ろし

・その他、以下の既出論文の一部を加筆修正のうえ、序章（注）に挿入した。

「文学制度の周辺性と脆弱性ー場の自律化とその地域的条件をめぐる一考察ー」、『社会志林』第 57 巻・第 4 号、法政大学社会学部学会、2011 年

<謝辞>

本論文の執筆にあたって、ご指導・ご支援いただいたすべての方々に御礼申し上げます。

特に、慶應義塾大学文学部・大学院社会学研究科在籍時代に、社会学へと導いて下さった平野敏政先生、山岸健先生。大学院時代にブルデュー社会学への道を示して下さい、最初のベルギー留学の際にもお力添えをいただいた宮島喬先生。「文学社会学」という「マイナージャンル」での研究をともに拓いてきた、加藤宏氏をはじめとする文学社会学研究会の仲間たち。明治学院大学の松島浄先生他「沖縄文学研究会」のみなさん。わがままな研究報告につきあってくれた「<自己・表象>研究会」の面々。

二度目のベルギー留学の機会を与えていただいた、法政大学社会学部の先生方。中でも、拙い研究を応援し、折に触れて励まして下さった相良匡俊先生、加太宏邦先生。研究員として迎え入れて下さった、リエージュ大学のジャン＝マリー・クリンケンベルグ先生、ブノワ・ドゥニ先生。そして誰より、「文学社会学」への道を開いて下さったジャック・デュボア先生。皆さんとの出会いがなければ、僕はずっと途方に暮れたままであったに違いありません。

あらためて、心から感謝の言葉を申し上げます。ありがとうございました。

鈴木智之