

Title	ユイスマンスとギュスターヴ・モロー：デカダンス、サロメ、散文詩
Sub Title	Huysmans et Gustave Moreau : décadence, Salomé, poème en prose
Author	築山, 和也(Tsukiyama, Kazuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2005
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.89, (2005. 12) ,p.217(100)- 233(84)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	立仙順朗教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00890001-0233

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

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

ユイスマンスとギュスターヴ・モロー

——デカダンス、サロメ、散文詩——

築山 和也

1. ギュスターヴ・モローと「モデルニテ」の時代

ギュスターヴ・モローの名を世に知らしめたのは、「デカダンスの聖書」と呼ばれるユイスマンスの小説『さかしま』¹（1884年）である。このあまりにもよく知られた事実は、世紀末を代表する画家と作家の必然的とも思える結びつきを浮き彫りにするだけでなく、両者がともに文学や絵画の主流とは一線を画した異端的存在であったことを暗示していると言えよう。モローはこの風変わりな小説の主人公デ・ゼッサントによって「異教的な神秘主義者」として紹介され、一躍脚光を浴びた。しかし、この特異な芸術家はそれまで闇に埋もれていたわけではなく、その価値は小説の発表にはるか先立つ第二帝政期からすでに広く認められていたのである。

ところで、モローがサロンに向けて精力的に作品を発表していた時期は、マネが近代絵画の流れを大きく変えようとしていた時期と重なっている。モローは1864年に《オイディプスとスフィンクス》によって大いに注目を集めると、翌年のサロンでも再び好評を博した。1865年と言えば、マネが《オランピア》でスキャンダルを巻き起こした年でもある。その2年前の落選展で物議を醸したあの《草上の昼食》に続いて、それが伝統的な絵画の規範を揺るがす革命的な出来事となったことは周知のとおりである。1866年、モローは《オルフェウスの首を抱くトラキアの娘》をサロンに送り、作品はリュクサンブール美術館に買い上げられた。一方マネは、

その年のサロンで《笛を吹く少年》が落選という憂き目にあったものの、文学者の強力な援護射撃を得た。小説家としては当時駆け出しだったゾラが、マネを擁護するサロン評を雑誌に連載したのである。読者の抗議によってすぐに連載は中止されたが、ゾラは「現実的なもの」の表現者として画家を積極的に評価し、翌年にはその作品の革新性を強調した本格的なマネ論を発表している。このように、伝統的様式の否定者であるマネが保守的なサロンと闘っていたその裏側で、モローは孤高のアカデミー画家としての地位を悠然と確立していったのである。

《プロメテウス》や《エウロペ》を出品した 1869 年を最後に、モローはサロンへの参加をしばらく控えることとなる。モローの作品が再びサロンに並ぶのは、普仏戦争とパリ・コミュンを経て第三共和制に移行したのちの 1876 年から 80 年にかけての時期である。それは、マネの新しさを認め、その少なからぬ影響を受けた新進の芸術家たちが「印象派展」と総称されるグループ展を開催し、徹底した罵倒にさらされながらも世に存在を示し始めた時代でもあった。

1876 年、サロンに復帰したモローは、出品作によって大反響を巻き起こした。なかでも、ヘロデアの娘を題材にして退廃的な夢想の世界を描き出した二作品、油彩画の《ヘロデアの前で踊るサロメ》と水彩画の《出現》は見る者の目を魅了した。それにしても、この二枚の絵がその数年後、デ・ゼッサントの意匠を凝らした書斎の壁を飾ることになろうとは画家自身思いもよらなかっただろう。その 76 年は、第 2 回印象派展がドガ、ピサロ、モネ、ルノワールらの参加によって開催された年でもある。前々年に開催された第 1 回展と同様に、批評家たちの激しい非難と嘲笑を浴びたが、支持者が皆無だったわけではない。美術批評家デュランティーの他にも、マラルメはこの年、マネが切り開いた地平に「印象派」を位置づけて、彼らの試みをきわめて明確に定義した。

こうしてみると、時代と隔絶した感のある芸術家モローが活躍した時期は、画布の上で現代と格闘したマネやその流れを受け継いだ画家たちの旺盛な活動期と奇妙にも同じだったことがわかる。モローはまさにフランス

近代絵画の潮流の陰画のように、旧来の規範から絵画を解放するべく奮闘した画家たちの活動に寄り添いながら、伝統的な歴史画の枠組みのなかで独自の世界を切り開いていったのである。

それにしても、ギュスターヴ・モローの業績をこのような時代背景に対照させてみたとき、ユイスマンスがこの画家に与えた共感はずしも自明のことではないように思える。ユイスマンスがモローの作品と出会ったのは、自然主義作家として歩み始めたばかりの頃である。「パリの真ん中で隠遁する神秘家」としてモローを絶賛するサロン評を書いた 1880 年には、ゾラのもとに集っていた作家たちとともに自然主義の記念碑的な作品集『メダンの夕べ』を刊行している。自然主義グループの全般的な方向性とモローの作品傾向が相容れないものであることは明らかである。例えば、ゾラにとってモローは「リアリズムの憎悪」という宿病に冒された「現代世界にたいする単なる反動」でしかなかった³。主題的な観点からすれば、自然主義作家たちは当然のごとくモローよりも現代を描いた画家たちに共鳴したはずである。実際、当時のユイスマンスは美術批評家として伝統的なアカデミーの画家たちを痛烈に批判し、自然をあるがまま見たままに描く新しい運動の理解者という役割を積極的に務めている。サロン評などを収めて『さかしま』の前年に出版された最初の美術評論集『現代芸術』（1883 年）のなかで一貫しているのは、同時代の社会をありのままに写し出そうとした「モデルニスム」の画家たちを称揚する姿勢である。ユイスマンスにとって、そうした画家たちを代表するのはドガであり、特別な敬意を示してこう書いている。「ドガ氏は […] 絵画においては印象派やマネが引き起こした自然主義運動に追従した画家たちのなかで、間違いなくもっとも独創的で、もっとも大胆な画家である⁴。」もちろん、モローの描いた幻影的な世界が、自然主義作家ユイスマンスの底流をなす秘かな水脈に通じていたことに疑問の余地はない。おそらく、ユイスマンスの生来の気質はモローの芸術に合致するものだったのだろう。だが、少なくとも、『現代芸術』のなかでユイスマンスが高い評価を与えている作品のうち、同時代に対象を求めたドガ、ピサロ、カイユボットなどの作品のかたわら

で、現世から超然としたモローの絵画が突出した印象を与えていることも否定できない。

現代生活の画家たちに最大限の共感を傾けていたユイスマンスは、それ以後リアリズムの対極にあるモローの夢幻的な世界により強く引き寄せられていく。そのことはもちろん、ユイスマンスが次第に自然主義から遠ざかり、「デカダンス」という新たな方向性を模索していったことと無関係ではないだろう。象徴的なのは、『さかしま』の初版手書き原稿では、デ・ゼッサントはかつて「モデルニスムの熱心な信奉者の一人」だったが、同時代の人間たちに対する嫌悪から、所有していた「偉大なる現代生活の画家ドガ」による踊り子の絵を手放したとされていることである⁵。たしかに、『現代芸術』に続いて発表された『さかしま』は、それまで拠り所としていた自然主義とは大きく方向転換して、〈現実〉よりもモローの絵画が垣間見せる〈夢〉の世界を高らかに顕彰する作品となっている。ゾラに反旗を翻したかのようなこの作品においては、モローやルドンが賞賛される一方で、現代を描いた画家たちはデ・ゼッサントのコレクションから閉め出される結果となったのである。端的に言って、それはユイスマンスが生涯をとおして守り続けたリアリズムとイデアリズム、すなわち〈現実〉と〈夢〉という相反する二つの傾向のうち、その後者の比重が高まったことを意味する。しかし、それはまた、ブルジョワが支配する世紀末のフランス社会にあって、そうした〈現実〉を〈夢〉の美的倫理によって揺り動かそうとする文学的使命に関わる問題でもある。

2. デカダンスとブルジョワ社会

デ・ゼッサントは、孤独な生活を彩るために、「学匠的なヒステリーと、入り組んだ複雑な悪夢と、無頓着な残忍な幻影とによって、神経組織に激動を与えてくれるような⁶」絵画を探し求めた。モローの絵はまさに打ってつけだったと言えようが、その極端な嗜好が同時代の社会や人間にたいする、次のような強烈な憎悪によって支えられていることを見逃してはならない。

鼻持ちならぬ下司野郎どもの唾棄すべき時代を逃れて暮らしたいという望みが切実になって行くにつれて、彼には、パリの殺風景な家々であくせく働く人間どもや、金儲けのために街々をうろつく人間どもの肖像を描いた絵画などは、もう二度と見たくないという気持ちががいよいよ強くなった。

『さかしま』の執筆当時、作者ユイスマンスが生きていたフランス社会は、大衆化が進んだ第三共和制の時代を迎えていた。第二帝政期が産業社会と消費資本主義を推進した良くも悪くも華々しい時代であったとすれば、この第三共和制初期は、普仏戦争敗北とパリ・コミューンの余波によってフランスが活力を失い、長引く不況と政治的混迷に見舞われた灰色の時代だったと言えるだろう。1875年に共和国憲法がわずか一票差で可決成立すると、台頭しつつあった「新しい社会層」、すなわち中小ブルジョワに支持を求めた共和派は、王党派との対立で優位に立ち、勢力を拡大していった。共和制が定着したことで、国内的には民主的な政策が推進され、労働組合や出版結社の自由、初等教育の無償化・義務化、政教分離などがこの時代に実現した。やがて、元々急進的だった共和派もしだいに穏健化し、社会改革を急がず、問題の解決は「その時々状況に応じて」漸進的に実行しようというオポルチュニズムが政治を支配するようになる。要するに、共和派の支持基盤となった大衆層が、社会全体の動向を左右するようになったのである。産業経営、不動産売買、資産運用によって財を築き、社会の中心に躍進した新興ブルジョワ階級の意志が政治に反映された結果である。物質的価値を何事にも優先させるブルジョワ的価値観が社会を席卷し、文化はアメリカ的合理主義の波に押し流されようとしていた。

デ・ゼッサントは、このような「新世代、あのおぞましい無作法者の階層を、心底から憎悪していたのである⁸⁾。」なぜなら、彼らは「文学芸術その他彼が愛好している一切のものに対する、抜きがたい侮蔑」を露わにし、

「ひとを瞞して金をとることにしか頭を使わず、政治と呼ばれる、あの凡庸な精神の卑しい慰みごとにしか近づき得ないひとたち⁹⁾」だからである。そして、「このようなブルジョワの君臨するところ、やがてはあらゆる知性が押しつぶされ、あらゆる誠実が嘲笑され、あらゆる芸術が死滅する¹⁰⁾」と警鐘を鳴らす一方で、こう自問している。

自分とあのブルジョワ階級、あらゆる災害を利用して金をもうけ、あらゆる禍いを起こして己の犯罪と盗みに敬意を表させながら、少しずつの上がっていくブルジョワ階級とのあいだには、いかなる接触点があり得るであろうか？¹¹⁾

問題はブルジョワか貴族かといった社会階層にあるのではない。ブルジョワ階級を批判する主人公デ・ゼッサントは貴族の家系に生まれたことになっているが、役人として停年まで内務省に勤務した作者ユイスマンスは産業資本主義社会の恩恵を多かれ少なかれ享受するパリの小市民でしかなかった。いわばブルジョワの側に属するユイスマンスが小説の主人公に投影したものは、研ぎ澄まされた感性と孤独への希求のみならず、ブルジョワのなかに芽生える自己反省的な意識、すなわち、自分自身を現在性に埋没させることなく、絶えざる否定によって自己を創出しようとするきわめて近代的な意識でもあっただろう。

こうした見地からは、〈夢〉への傾倒は物質的価値を盲信する時代精神にたいしてのアンチテーゼと考えることができる。そこで問題となる「デカダンス」とは、ブルジョワ的な安逸を拒否し、精神性を至上の価値とする決然とした態度であり、必ずしも個人生活の荒廃を意味するわけではない。デカダンスの雰囲気には酔い、そうしたポーズに自己の拠り所を求めた自堕落な似非芸術家たちがいた一方で、真のデカダンスは物質主義社会こそが精神性の高みからすれば墮落しているとして、ボードレールの「ダンディズム」に由来する審美的倫理観に則って、俗世間に背を向けた、ある意味では「禁欲主義的」な生活を規定しようとするのである¹²⁾。日常生活

の倦怠と凡庸さから逃れるには、出来る限り感覚を洗練し、精神に働きかける刺激を絶えず追求する必要がある。新しいもの、珍しいもの、奇異なものに対するデ・ゼッサントの嗜好は、日常性に麻痺した感覚に新鮮さを呼び戻すための方途なのである。

日常性の彼方を現出させるモローの作品は、汚穢にまみれた同時代に咲き誇る高貴なる花々として、怠惰なブルジョワ精神を高みから見下ろす。ユイスマンスのモロー理解はそのように要約することができるのだが、そうした考え方は、『さかしま』以後に書かれた美術評論を集めて、1889年に出版された『ある人々』のなかでも改めて強調されている。この本が発売された当時、ユイスマンスの超自然的なものにたいする関心は強まる一方で、最初の美術評論集『現代芸術』と決定的に異なるのも、同書では現実を超えた神秘性が絵画をとおしてより深く追求されている点にある。悪魔主義や神秘主義にのめり込み始めたのもこの時期で、ユイスマンスはその成果をもとに『彼方』（1891年）の執筆に着手するのである。一方、『さかしま』で表明されたような、現代社会に向けられる嫌悪感はさらに激しさを増してくる。もはや同時代を冷徹的に眺める自然主義者の視線は、物質主義的、功利主義的な現代人にたいする呪詛を導くばかりである。

整形外科のように鉄のコルセットをはめられ、土木技師によって鑄鉄の輪のなかへ押し込まれた樹木の並んでいるブルヴァールや、大きな乗合馬車や下劣な広告馬車に揺すぶられる車道や、分娩のために姿がくずれ、ひどい商売で愚鈍化した女たちや、けがらわしい新聞を読み、店のまえをあるきながら姦淫や詐欺を考えている男たちや、その店のなかから彼らの金をせしめようと狙っている商業や銀行の鑑札もちの海賊ども、そういう金のとりこになった浅ましい群衆でみだされている歩道。それを考えると、ギュスターヴ・モローの作品が一層よく理解できる。彼は同時代と無関係で、この世の彼方に逃避し、民衆から分泌する不潔な思想から遠く離れて、夢のなかを天翔っているのである¹³。

拝金主義が横行し、精神性や芸術性を軽んじる、忌むべき現代社会にたいする反作用として偉大な精神が生まれる、とユイスマンスは言う。そして、モローと並べて、ポー、ボードレー、フロベール、ゴンクール、リラダン、ルドン、ロップスらの名を挙げながら、自分たちが属する環境を嫌悪するあまり時代に背き、「悪夢と夢の荒れ狂う空間」に身を投じた、これら「例外的存在」への共感を語るのである。

3. 現代性における夢

現代性の一つの側面がリアリズムに結びついているとすれば、そのもう一つの側面はモローの絵に代表される夢の領域に属するもの、すなわちイデアリズムに接している。ポール・ブルジェは、ユイスマンスの『現代芸術』の書評（「ル・パルルマン」紙に掲載）のなかで、「モデルニテ」あるいは「モデルニスム」を標榜する者たちは、対象とする主題の現代的な性質のみに気を取られ、現代性が含み持つ美学的自由を十分に活用していないと言う。このデカダンスの理論家によれば、「生 la Vie」と「夢 le Rêve」という二つの相異なるモチーフは、そのいずれもが現代的な性質を持っており、現実を意味する「生」と同様に、「夢」もまた時代によって産み出され、時代とは切り離しえないものなのである。

部屋の中で目を閉じたまま、夢想という内的な草花がきらびやかに展開するのを見る詩人は、バルコニーに立って、眼下に広がる街路をほればれと見つめて描写する詩人と同様に、現代的である。というのは、「夢」もまた時代の産物だからだ。言ってみれば、われわれの生きる時代は直接的、間接的にわれわれに作用するのであり、それを憎悪したり、そこから夢の樂園に逃れようとしたりする人たちも、まさにその憎悪や逃避によって、その時代に属し、そのなにかがしかを表しているのである。ギュスターヴ・モロー氏は、夢幻劇の喚起やそれが露わにする心的状況によって、ドガ氏やその踊り子たちと同様に現代的で

あり、いにしへのオリンポスの神々に喜悦するルコント・ド・リール氏も、『散策と室内』のコペ氏と同様に現代的なのである¹⁴。

ブルジェはユイスマンスが「夢」の芸術に深い理解を持ちながら、『現代芸術』の中ではその正当性を十分に強調していないと不満をもらしている。ユイスマンスはブルジェに宛てた手紙のなかで、モローとルドンについては近刊のなかでも取り上げることを告げながら、現代性に関するそのようなブルジェの見解を全面的に認めている。その上で、自分は世間で言われているようなゾラの弟子ではなく、ゾラとは文学にしても絵画にしても共通の意見は持ち合わせていないと明言し、現在執筆中の「風変わりな本」、すなわち『さかしま』が上梓されれば世間はあっと驚くだろうとしている。なぜなら、その本は「少なくともその言葉に与えられた卑俗な意味では、おおよそ自然主義とは呼べない代物」だからである¹⁵。ユイスマンスはここで、ゾラ其自然主義からの決別とブルジェのいう「夢」の積極的な肯定を表明しているようにみえる¹⁶。少なくとも、のちに『彼方』の登場人物デ・ゼルミーが嘆くように、「自然主義は苛烈な現代社会を讚美して、新しいアメリカ流の風俗を誇りとするばかりか、暴力を推奨して、ついには金庫の崇拜にまでおちてしまったではないか¹⁷」との感をユイスマンス自身この時すでに抱いていたと想像することは難しくない。

いずれにせよ、現代性における〈夢〉はどれも儂く消え失せる運命にある。例えば、ユイスマンスが1880年のサロン評でモローの作品との文学的類縁性の例として引き合いに出したボードレールの「パリの夢」(『悪の華』)は¹⁸、まさにモローのそれを思わせる絵筆によって、宝石をちりばめた無機質な宮殿を現出させるが、最後には「ぞっとするほどむさくるしいわが住居¹⁹」という現実に戻す。同じくボードレールの「二重の部屋」(『パリの憂愁』)では、デ・ゼッサントの書斎にも似た夢想の部屋が、ドアを叩く一撃によって雲散霧消し、煙草の悪臭漂う黴臭い陋屋に取って代わられる²⁰。「現実そのものに現実の夢を代置」しようとするデ・ゼッサントの試みは、こうしたボードレールの系譜に位置づけられるが、それもま

た結局のところ「洗練された隠遁の地」から「現代世界の醜い卑屈な雑踏」へと送り返される定めを逃れることはできないのである。

〈夢〉をもたらず幻想への意志が生きる意志と切り離され、ただひたすら現実逃避に向かうとすれば、デカダンスとは生にたいする憎悪を絶対的審美主義によって偽装したルサンチマンのあらわれに過ぎないと言えよう。たしかに、こうした側面が近代的デカダンスの概念を代表する『さかしま』やユイスマンスの思想自体にもあることは否定しがたい。ニーチェはそのようなデカダンスの精神を自己欺瞞として批判した。しかし、〈夢〉が現実の完全なる捨象を可能にする安定した絶対状態にとどまるのではなく、つねに破綻をまねがれない脆くも危うい宙ぶりの状態として認識されているのだとすれば、重要なのは〈夢〉との対比のもとに自らのおかれた〈現実〉にたいして批判的な目を向けられるようになることではないか。つまり、その時々現在の現在を情性的に受け入れるかわりに、それを絶えず否定していく近代的な意識は、幻想への意志と不可分なのではないか。あるいは、ブルジョワ・イデオロギーにたいする嫌悪が〈夢〉に向かわせるのではなく、〈夢〉を生み出す意志こそがブルジョワ・イデオロギーの批判を可能にするのではないか。「デカダンスのない世界で、生はどのようにみずからの意味を意識できるのだろうか。もしなんのデカダンスも、なんの誘惑もないなら、ひとはどのように、自己を乗り越えるという肝要な業を實踐できるのだろうか。ニーチェはこうした問いを、答えないままに残していった²¹⁾。」

4. サロメと散文詩

デ・ゼッサントが蟄居生活を送る、人里離れたフォントネー・オ・ローズの屋敷は、まさに「現実そのものに現実の夢を代置する」かのような佇まいを見せているが、そこには、醜悪な現代人たちがひしめくパリとこの屋敷との距離によって空間的に演出されたデ・ゼッサント＝ユイスマンスのブルジョワ批判をみることができる。一方、この家の書斎に架けられた二枚のサロメの絵は、「現代や現代の風俗から遠く隔たった」過去の舞台

という時間的隔たりのなかに、「パリの殺風景な家々であくせく働く人間どもや、金儲けのために街々をうろつく人間どもを描いた絵画」への異議申し立てを実現しているといえるだろう。このように、空間と時間のちがいはあっても、デ・ゼッサントの住処とサロメを描いたモローの作品は、ブルジョワの虚偽意識にたいする直接的な批判というかたちではないにせよ、ある種の異化作用を通じてそれにたいする反措定として機能しているのである。

この二つの反日常的装置は、互いに入り組んだ関係にある。物語の三次元的空間設定では、モローの作品はデ・ゼッサントの書斎のなかに置かれている。すなわち、「血統も地方も年代も、少しも明確」ではない過去の夢幻劇を描いたサロメの絵は、デ・ゼッサントが神経症的な趣味を反映させて自分一人の快樂のためだけに作った家、いわば夢想の小宇宙に内包されている。つまり、二つの非現実的な表象は入れ子式の関係にあって、モローの絵はあたかも夢のなかの夢のごとくデ・ゼッサントの書斎のなかに立ち現れるのである。だが、その二つの夢のレベルは物語の内部で通底している。フランソワーズ・メルツァーは『さかしま』第5章で記述されるモロー絵画の描写に関する仔細な分析のなかで、幻想的なモローの絵がデ・ゼッサントを夢想に誘う一方で、その夢想が絵画の再現描写を拡張し、それによって絵画そのものとデ・ゼッサントの想像力との区別があいまいになっていることを指摘している。「モローの絵はデ・ゼッサントの夢想のうちへと流れ込み、それによって前者のもつ境界が破れるとともに、後者は画家との自己同一感をなおいっそう強くするのである²²。」

物語に登場するこの絵画は、サロンに出品された実在するギュスターヴ・モローの作品である。したがって、『さかしま』における《ヘロデ王の前で踊るサロメ》と《出現》は、デ・ゼッサントが小説という虚構のなかでそれらを鑑賞する眼差しに言寄せた言語的な再現といえる²³。デ・ゼッサントの視線は現実にならぬ絵画と向き合うわれわれの視線と同一視され、閉塞的な夢想の世界は、テキスト外部の参照項である実物の絵画との照応を通じて、物語の枠を越えた実在論的空間との接点を確保してい

る。幻想的な世界を導くモローの絵画は、小説のなかではそれ自体が現実の刻印でもあるために、その絵が飾られるデ・ゼッサントの書齋を逆説的に現実世界と結びつけ、あたかもそれが自律的な夢想空間となることを妨げているかのようだ。そうしたことが可能になるのは、再現描写が絵画のイメージを可能なかぎり忠実に言語化するかぎりにおいてである。文学作品のなかで表象される絵画作品の実在性はエクフラシスの精度に左右される。その場合、時空間の異境を描いた絵画に目に見えるかのような実在感を与えるためには、これもまた逆説的にそこに描かれた非実在的な画題を縷々文章化する以外にない。ユイスマンスの絵筆は言葉によって見事にそのイメージを再現し、サロメを描いた情景はデ・ゼッサントの夢のなかだけでなく、テキストを読むわれわれの心的映像のなかでも生き生きと再現される。メルツァーも言うように、「モローの絵にある複雑さと装飾的特質は、頻出する同意語と複雑を極めた文章構造をもった散文によって喚起され、同意語が反復されればされるほど、文章が複雑になればなるほど、読者は強烈な香水の匂いを、バジリカの熱気を帯びた空気を、『ゆっくりとつま先立ちで歩みだす』殺人者サロメという幻想を味わう²⁴」のである。しかし、そのように再現性に優れた言語表現は、修辭的技法や語彙的多様性によって完成度が高ければ高いほど、絵画を写し出す二次的な役割を離れ、独立した詩的価値を付帯するようになる。絵画という指向対象に隷属しているようにみえながらも、そこでエクリチュールはある種の自律性を獲得すると言えるだろう²⁵。言語によって賦活されたサロメはさながら額縁の外へ進み出るとかのようだが、実際、詩的散文と化したサロメの形象はその後モローの絵画を抜け出し、新たなテキスト外の参照項であるマラルメの『エロディアード』へと向かっていくのである。

『さかしま』第5章で紹介されたギュスターヴ・モローのサロメは、デ・ゼッサント＝ユイスマンスが自らの文学的趣味について語る第14章で、「エロディアード」に名前を変えて再びその姿を現す。

静かな部屋を照らす低く下げたランプの下で、幾夜幾晩、彼はこのエ

ロディヤアドが身にふれるのを感じたことであつたらう。今も、闇に浸されたギユスターヴ・モロオの絵のなかで、この女人は、宝石の消えかけた燠火に包まれて、もはやほの白い茫とした立像のようにしか見えなくなりながらも、まだ、かすかに消えなんばかりの姿をして立っているのであつた²⁶！

宝飾品を脱ぎ捨てた裸同然のサロメは、水彩画の背景から亡霊のように浮かび上がる。そして、「マラルメが彼女の口を借りて歌った、あの怪奇な甘美な詩句」、すなわち『エロディアド』の断章を口ずさみはじめるのである。こうして、ユイスマンスの彫琢された文体によって再び生命を吹き込まれたサロメは、絵画の再現描写が自律した文学的断片として昇華されていく過程を象徴するかのごとく、自らの転生を詩的言語の精髓であるマラルメの詩句に委ねる。それはあたかも、「サロメ」と呼ばれる娘の物語を「エロディアド」という「開いた柘榴のように赤い、この暗い名前」によって詩作品に結晶化させようとしたマラルメの営為に、サロメ本人が別の文学作品のなかで身をもって報いているかのようでもある。だが、モローとマラルメを繋ぐのはサロメの形象だけではない。デ・ゼッサント＝ユイスマンスはモローの芸術とマラルメの詩作に共通する魔術的喚起力を認めている。モローの作品に「ボードレールのある詩におけるように、腹の底までひとを感動させる一種独特の魔術、呪文 incantation のごときものがひそんでいた²⁷」とすれば、マラルメの詩句では、「語法それ自体が、まるで憂鬱な呪文 incantation か恍惚たる戦慄のように、暗示的な思想や、鋭敏な感受性をそなえた魂の鼓動を抑えがたく揺り動かす²⁸」と言うのである。こうしてみると、モローの「サロメ」からマラルメの「エロディアド」への転身はきわめて文学的な問題を孕んでいるといえよう。

単刀直入に言って、その問題とは、ボードレールが夢見た「詩的散文の奇蹟」（「アルセーヌ・ウーセに」、『パリの憂愁』序文）に関わる問題に他ならない。『薬味箱』（1874年）や『パリ・スケッチ』（1880年）といった散文詩集を発表しているユイスマンスは、当初から詩的散文という散文の

現代的特質に特別な関心を抱いていたと考えられる。そうした傾向は『さかしま』のなかでも顕著に表れており、デ・ゼッサントは散文詩をあらゆる形式のうちで最も愛好する形式であるとして、それにたいして文学における至高の地位を与えている。「散文詩は、デ・ゼッサントにとっては、文学の凝結した精髓、文学の滋養素、芸術の精製された香油を意味していた²⁹⁾」のである。

ア・プリアリに文学性を帯びる韻文とは異なり、日常言語と大差なく、それ自体に文学性の拠る所をもたない散文が詩的效果を発揮するには、何らかの「奇蹟」あるいは「魔術」によるほかない。その意味では、詩的散文とは、まさに「呪文」のようにある種の誘惑的な力が込められた言葉であるといえるだろう。そうした言葉は万人が共有できるわけではない。凝縮した言葉によって紡がれた詩的魔力を放つ散文は、「その魔術的な作家とこれにふさわしい読者とのあいだに思想の一致をもたらし、世界に散在する優秀な十人ほどの人々のあいだに精神の共感を呼び起こし、繊細な心をもつ人々に、彼らだけが近づき得る一種の歓喜をさえ与えるのである³⁰⁾。」つまり、韻律的技巧に依存しない散文が詩の聖性を纏うためには、読者が書き手の想像力をそれにふさわしい感覚の鋭敏さで分有する必要があるということなのだ。こうした詩におけるエリート主義とでも呼べるものは、審美主義者としてブルジョワ社会から身を引き離すデ・ゼッサントの所作と平行関係にある。デ・ゼッサントは俗世間から切り離された自らの隠遁生活を修道僧の生活になぞらえて、「功利主義者と馬鹿者の別名」である俗人との差別化を図るが、散文詩が日常言語から遊離して想像力を共にするものだけが近づきうる詩的言語に向かうのはそれと同じ構図なのである。

19世紀後半、散文詩は文学の核心を問うものとして浮上する。それは文学的なある形式を指し示す概念というよりも、むしろブルジョワ社会における詩人の美的・倫理的信条を担った時代的な概念と言えるかもしれない。少なくとも、ユイスマンスにとって散文詩はブルジョワ・イデオロギーの対立概念として捉えられていた。『さかしま』の執筆中にマラルメ

に宛てた書簡（1882年11月）のなかで、ユイスマンスはこの作品に限られた人たちにしか理解されないだろうとした上で、最後にこう付言している。「たしかに、ポエジーにもまして散文詩は大衆の大部分を占めるオメーのような人々を恐れさせるでしょう³¹。』『さかしま』は「散文詩」として「オメーのような」ブルジョワに抗するが、その中核をなすのはギュスターヴ・モローの絵画を詩的散文に還元した第5章の「サロメ」であり、そこには世俗に背を向けて大衆や凡俗を嫌悪した画家と、精神性を重んじてブルジョワ社会に埋没することを拒んだ作家との暗黙の共闘関係が透けてみえるのである。

注

- 1 『さかしま』、澁澤龍彦訳、河出文庫、2002年。
- 2 ユイスマンスは1876年のサロンには言及していないので、実際にこれらの作品を目にしたのは、その2年後に再展示された1878年のパリ万国博覧会が初めてだったと思われる。
- 3 Emile Zola, « Le Salon de 1876 », in *Ecrits sur l'art*, « Tel », Gallimard, 1991, p. 343-344. ただし、ゾラのモローにたいする態度は両面的であり、自然主義とは相容れない自身の内なる傾向をモローに託して必死で否定しているようにもみえる。また、ユイスマンスはゾラの紹介によってサロン評を始めたが、必ずしもゾラに追従する記事を書いたわけではなかった。例えば、ゾラが自然主義の絵画として高く評価するバステアン＝ルパージュについては、「偽りの自然主義」として酷評している。
- 4 J.-K. Huysmans, *L'Art moderne, Certains*, « 10/18 », Union Générale d'Éditions, 1975, p.26.
- 5 『さかしま』のヴァリエーションについては、J.-K. Huysmans, *A rebours*, éd. Rose Fortassier, L'Imprimerie Nationale, 1981を参照。
- 6 『さかしま』、75ページ。
- 7 同上。
- 8 『さかしま』、40ページ。
- 9 同上。
- 10 『さかしま』、302ページ。
- 11 『さかしま』、301ページ。

- 12 「現代性の意志的な態度は、それに欠かすことの出来ない禁欲主義と結びついている。現代的であることは、過ぎ去る個々の瞬間の流れにおいて、あるがままに自分自身を受け入れることではない。それは、自分自身を複雑で困難な練り上げの対象とみなすことなのだ。ボードレールは、それを、彼の時代の語彙によって、『ダンディズム』と呼ぶ。」(ミシェル・フーコー、「啓蒙について」、『ミシェル・フーコー思考集成X 1984-88 倫理／道徳／啓蒙』所収、筑摩書房、2002年、15 ページ。)
- 13 J.-K. Huysmans, *L'Art moderne, Certains*, p.291-292. (翻訳は『幻想礼賛譜』、田辺貞之介訳、桃源社、1975年、320 ページ)。
- 14 *Le Parlement*, 31 mai 1883.
- 15 この書簡および前述のポール・ブルジュエによる書評のフランス語原文は、Daniel Grojnowski, *Le Sujet d'A rebours*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996 に掲載されている。
- 16 『さかしま』刊行後にゾラに宛てた手紙(1884年5月25日付)では、そのような意図は完全に否定し、マラルメを賞賛したことなどは「悪気のない冗談」だったと釈明している。そこには自然主義運動を牽引するゾラへの文壇的な配慮も見え隠れするが、ユイスマンズは実際のところ自然主義の手法そのものを根底から否定するつもりはなかっただろう。
- 17 J.-K. ユイスマンズ、『彼方』、田辺貞之介訳、創元推理文庫、1975年、7 ページ。
- 18 「これらの作品と今日に至るまでに作り出された作品との間に類似関係がありうるとしたら、それは文学のなかにおいて他はありえないだろう。実際、これらの絵画を前にして抱く印象というのは、『悪の華』でシャルル・ボードレールがコンスタンタン・ギースに捧げた「パリの夢」のような、風変わりではあるが魅力的な詩を読んだときに感じる印象にほとんど近いものがある。」(「1880年のサロン」、J.-K. Huysmans, *L'Art moderne, Certains*, p.145.)
- 19 『ボードレール全詩集Ⅰ』、阿部良雄訳、ちくま文庫、1998年、236 ページ。
- 20 『ボードレール全詩集Ⅱ』、阿部良雄訳、ちくま文庫、1998年、20 - 23 ページ。
- 21 マテイ・カリネスク、『モダンの五つの顔』(新装版)、富山英俊・梅正行訳、せりか書房、1995年、271 ページ。
- 22 フランソワーズ・メルツァー、『サロメと踊るエクリチュール——文学におけるミメーシスの肖像』、富島美子訳、ありな書房、1996年、

- 36 ページ。
- 23 モローはフロベールの『サランボー』に触発されてサロメを描いたと
考えられるので、『さかしま』の作者は言語表現の絵画化を再び言語
によって書きあらわしたことになる。
- 24 フランソワーズ・メルツァー、前掲書、32 ページ。
- 25 Cf. Bertrand Marchal, *Salomé - entre vers et prose / Baudelaire, Mallarmé,
Flaubert, Huysmans*, José Corti, 2005, p.175.
- 26 『さかしま』、268 ページ。
- 27 『さかしま』、86 ページ。
- 28 『さかしま』、273 ページ。
- 29 『さかしま』、274 ページ。
- 30 同上。
- 31 ユイスマンスとマラルメの往復書簡は、Rolland de Renéville, *Univers de
la parole*, Gallimard, 1944, p.40-49 に載録されている。本論考では、*A
rebours*, éd. Daniel Grojnowski, GF Flammarion, 2004 の付録資料を参照
した。