

Title	ユイスマンスにおける死せるキリストと聖母
Sub Title	Le Christ mort et la Vierge chez Huysmans
Author	築山, 和也(Tsukiyama, Kazuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2006
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.91, No.3 (2006. 12) ,p.143(186)- 160(169)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	鷺見洋一教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910003-0160">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910003-0160</a>

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.

# ユイスマンスにおける 死せるキリストと聖母

築山 和也

## 1. 作家の眼に映ったキリストの死——グリューネヴァルトと ホルバイン

1888年、ユイスマンスはオランダの小説家で友人のアリ・プリンスの招きに応じてドイツ各地を歴遊した。このドイツ旅行では、ケルン、ハンブルグ、ベルリンなどを見物したのち、最後に訪れたカッセルでグリューネヴァルトの「キリスト磔刑図」と運命的な出会いを果たしている<sup>1)</sup>。ユイスマンスにカトリックの神秘主義的な啓示を与えたその絵は、旅行の3年後に出版された『彼方』で主人公デュルタルの限りない称賛を浴び、長いあいだ忘却に埋もれていたドイツの画家マティアス・グリューネヴァルトは、この小説によって世に広く知られるところとなった<sup>2)</sup>。

このグリューネヴァルトの磔刑図はキリストを腐乱した屍骸としてグロテスクに描いた作品で、デュルタルの口を通して語られるその鮮烈な印象は、驚愕と畏怖の感情に貫かれている。彼が感嘆の叫びをあげたのは、何よりもまず死が人間の肉体に刻印する凄惨な現実にたいしてであった。

血膿の時期が来た。特に脇腹の長くえぐれた傷は、深い流れとなって、黒ずんだ桑の実の汁のような血が腰のあたりにあふれ、ばら色の漿液や乳漿や灰色のモーゼル酒めいた膿汁が、胸からしみだして腹をひたし、そこにはリンネルの布がだらしなく乱れて、べっとりとして下腹に波

うっていた。それから、無理に寄せ合わせた両膝は膝蓋骨を打ち合わせ、足首までえぐられてねじられた脛は長く折りかさなって、腐乱の極に達し、血膿のあふれるなかに緑色を呈していた<sup>3</sup>。

ユイスマンスはこの絵の殉教者を「破傷風のキリスト」あるいは「貧者のキリスト」と呼んでその卑俗で現実的な側面を強調しながら、清らかな聖性とはほど遠い残酷と醜悪の極みの中で崇高さを獲得する存在としてとらえている。

ところで、ドストエフスキーがホルバインの「死せるキリスト」にそれと同様の衝撃を受けたことはよく知られている。1867年8月、バーゼルに一昼夜滞在したドストエフスキーは棺の中に横たわるキリストを描いたこの作品に魅了され、至近から食い入るように見つめ続けた。「すでに腐敗し始めた死人」のようなキリストに嫌悪と恐怖をおぼえるばかりだった妻アンナは日記に、夫が「衝撃的な感動を受けて、ホルバインは並々ならぬ芸術家であり詩人だ、と声を大にしていった<sup>4</sup>」と記している。キリストがあらゆる聖性を削ぎ落とされ、朽ち果てた骸となって伏臥する無惨な光景は、作家の心に深く刻み込まれた。そして、ドストエフスキーもまたこの体験を小説『白痴』の中に反映させて、ロゴージンの家でホルバインの模写を見たイポリートに次のように言わせている。

その絵には、たったいま十字架からおろされたばかりのキリストの姿が描かれていた。画家がキリストを描く場合には、十字架にかけられているのも、十字架から降ろされたのも、ふつうその顔に異常な美しさの翳を添えるのが一般的であるように思われる。ところがロゴージンの家にある絵には、そのような美しさなどはこれっぽっちもないのだ。これは十字架にのぼるまでも、限らない苦しみをなめ、傷や拷問や番人の鞭を受け、十字架を負って歩き、十字架のもとに倒れたときには愚民どもの笞を堪え忍んだあげく、最後に六時間におよぶ（少なくとも、僕の計算ではそれくらいになる）十字架の苦しみに堪えた、

一個の人間の赤裸々な死体である<sup>5</sup>。

「人によってはあの絵のために信仰を失うかもしれないのに！」と叫んだムイシュキン公爵に呼応して、イポリートもまたこの恐ろしい死から受難者が復活することを果たして人々は信じる事ができたのだろうかと自問する。ホルバインはライン河で溺死したユダヤ人の遺体をもとにこのキリストを描いたと言いつたが、救世主のあまりにも人間的な死の表現はたしかにその「復活」の可能性に疑問を感じさせるほど生々しい。バーゼルのドストエフスキーは神の子すら免れえない肉体的な死の現実に打ちのめされ、癲癇の発作の前兆にも似た表情を浮かべながらその絵の前に立ちつくした……。

カッセルでユイスマンスの心をとらえたのも、イタリア絵画の美化されたキリストではなく、「あらゆるキリストのなかでもっとも人間的なキリスト」だった。そのグリュネヴァルトのキリストが「粉をふいて青く変色した肌」を腫れ上がらせ、「わずかに見ひらいた眼」を「苦痛と恐怖の影に」おののかせているとすれば、バーゼルでドストエフスキーが凍りついたように見入ったキリストの顔は、「鞭の打擲でおそろしく打ちくだかれ、ものすごい血みどろな青痣でふくれあがり、眼を見開いたままで、瞳はやぶにらみになっている<sup>7</sup>。」死を迫真的に描出するホルバインの現実主義は、醜悪さを過剰なまでに忠実に再現するグリュネヴァルトの自然主義と通底しているのである。

ユイスマンスはキリストの腐敗する肉体がそれでもなお聖性の顕現を導くものだと考えた。一方、ドストエフスキーはイエスの過酷な死の現実がキリスト教信者の信仰心を根底から揺るがし、それが神性の否定につながるのではないかと直感した。二人の作家が絵画の体験から導きだした結論は異なるとしても、人間を信仰の岐路に立たせる、精神性と深く結びついたりアリズムをそれぞれの絵から汲み取ったという点で両者は一致している。ユイスマンスがグリュネヴァルトの絵に認めた「神秘的自然主義」は、ドストエフスキーがホルバインの絵に見出したもの言わぬ獣のような

「自然」、すなわち「暗愚で傲慢で無意味に永久につづく力の観念<sup>8)</sup>」をその源泉とするのでなければ、真にその名に値する思想的価値を持つに至らないだろう。ユイスマンスがある時期から示す精神（心霊）主義への傾倒は、ドストエフスキー流のベシミズムに裏打ちされていると言える。それはユイスマンスの分身であるデュルタルが、自らの標榜する自然主義、すなわち袋小路に陥ったゾラの自然主義ではなく、精神の相剋や融和を研究する「精神的（心霊的）自然主義」の代表例として、ドストエフスキーの名を真っ先にあげていることとも矛盾しない<sup>9)</sup>。

## 2. ユイスマンスとホルバイン「死せるキリスト」

だとすれば、ユイスマンスがホルバインの「死せるキリスト」にどのような反応を示したのか興味深いところである。その絵はグリューネヴァルトの「キリスト磔刑図」にも劣らない強力な磁力でユイスマンスを引きつけたのだろうか。実際、『彼方』の作者はホルバインの実作に接する機会を得ている。1903年、ユイスマンスは、ミュニエ神父と連れだってアルザス、南西ドイツ、ベルギーを旅行した際に、バーゼルを訪れた。その印象を書き残した手記によれば、新教徒の都市であるバーゼルにはライン河の眺望と大聖堂に隣接するゴシック様式の回廊以外に興味をそそるものはなく、美術館も例外ではなかった。バルドゥング・グリーンを描く受難のキリストは盗賊さながらの様相で、その撫でつけた口髭は「いたずら者がふざけて描き加えたかのよう」に滑稽に映り、グリューネヴァルトによる小型の磔刑図はあまりにも平凡で弟子が制作したものだと思えた<sup>10)</sup>。

そうした絵のなかにあって、ホルバインの作品がきわだっていたことは言うまでもない。だが、ユイスマンスはこのバーゼルを代表する画家についてあまり多くを語ってはいない。初めて実物を目にした「死せるキリスト」に関しても、「それは鋭く、鮮明で、説得力に富んでいるが、そういうものであることはずっと以前から知っていた<sup>11)</sup>」と書き記すにとどまって、特別な感慨は旅行の手記にもそれ以外の場所にも見つけることはできない。ドストエフスキーがこの絵の前にまさに釘付けにされたのとは対照

的に、ユイスマンスはいわば予想を裏切る淡々とした態度でホルバインの「死せるキリスト」に対峙している。その理由はどこにあるのだろうか。

キリストの亡骸をともに細密に描写したグリューネヴァルトとホルバインの絵には、たしかに共通性が感じられる。ホルバインが、父ホルバインの様式にも通じるグリューネヴァルトの作品に影響を受けたことは間違いない。とはいえ、両者の絵は全体の構図という点では大きく異なっているのも事実である。仰向けに横たわる屍を横長の長方形に表したホルバインの「死せるキリスト」は、その形態から祭壇画の一部としてその基部をなすプレデッラともみなされた。しかし、絵の上部の縁にはホルバイン自身の手による天使の絵とともに銘文「イエス・キリスト・ユダヤの王」が記された羊皮紙が貼り付けられていて、そのことはむしろこの絵が独立した一つの作品として作られたことを想像させる<sup>12</sup>。ホルバインのキリストは棺の中に安置された孤独な死者なのである。クリステヴァはこう言っている。「キリストの孤独の極地が、ここにはある。〈父〉なる神から見放されているとともに、人間すべてからも引き離されているのである。さもなければ、辛辣な精神の持主ではあったが、無神論にも踏込んだとは思えないホルバインは、我々——人類、異邦人、観客——をキリストの生涯のあの決定的瞬間のなかに直接含みいれようとしたのかもしれない。死を想像する人間固有の能力以外の他のものの介在、絵画的暗示や神学的教化の介在なしに、死というこの切断の恐怖のなかに崩れ落ちるか、それとも不可視の彼岸を夢みるかという地点にまで、我々は連れていかれる<sup>13</sup>。」

一方、グリューネヴァルトの絵は磔刑図であり、十字架の両側では悲嘆にくれた聖母マリアが佇み、福音書記者聖ヨハネは沈痛な面持ちでキリストの顔を見つめている。「キリストは崇高な神性の権化となって、打ちひしがれて涙に酔う聖母と、眼を泣きからして涙を流すこともできない聖ヨハネとのあいだに示現しているのである<sup>14</sup>。」これは『彼方』の中でカールスルーエの磔刑図について言われたものだが、画面の構図が異なる「イーゼンハイム祭壇画」の磔刑図でもキリストが聖母や聖人たちに見守られていることには変わりない。クリステヴァがホルバインの「死せるキ

リスト」と比較するのは、このコルマルの磔刑図である。「グリュネヴァルトのキリストは、ホルバインの場合のように孤独に追いやられてはいない。キリストが属している人間世界は、福音書家ヨハネの腕に倒れ伏す聖母と、マグダラのマリアと、洗礼者ヨハネによって表現されており、これらの人物たちは画面のなかに憐憫の情を導き入れているのである<sup>15)</sup>。」

ホルバインはあらゆる装飾性を排除してキリストの死を描いた。それはもはや何物にも還元されることのない死そのものであり、見る者はキリストとの不可能な同一化のなかで死という不可避の運命を目の前に突きつけられる。一方、グリュネヴァルトの絵では、見る者は凄まじい姿の犠牲者と自らを重ね合わせるとともに、その死が聖母やそれ以外の人物の嘆きの対象でもあることを意識させられる。

結局のところ、ユイスマンスがホルバインの「死せるキリスト」に寡黙なのは、ユイスマンスの本当の関心が写實的に表現されたキリストの死そのものにはなかったということの意味するのではないか。グリュネヴァルトの磔刑図を見るユイスマンスの視線は、キリストの死そのものよりも、それが受難劇として舞台化される絵画的空間に注がれている。キリストの死に立ち会う人々、とりわけ聖母マリアの存在はそれだけに中心に位置する殉教者と同様にあるいはそれ以上に重要性を持つことになる。そのことは『彼方』を書いた時点ではまだ十分に意識されているとは言えない。だが、「イーゼンハイム祭壇画」について語るユイスマンスは、キリストの受難にもまして、その死を嘆き悲しむ聖母の姿に神聖なものを感じとっている。カトリックへの帰依に向かうユイスマンスの内奥を支えるのは、他ならぬこの聖母なのである。

### 3. 白衣の聖母——グリュネヴァルト「イーゼンハイム祭壇画」

カッセルでグリュネヴァルトの「磔刑図」に衝撃を受けた1888年から、バーゼルでホルバインの「死せるキリスト」を見た1903年の間に、ユイスマンスは『彼方』(1891年)以後、同じくデュルタルを主人公とする一連のカトリック小説『出発』(1895年)、『大伽藍』(1898年)、『献身

者』(1903年)を発表し、私生活でもキリスト教への信仰心を深めた<sup>16</sup>。そうした内面的な変化は、デカダンスの代表作『さかしま』(1884年)の作者ユイスマンスがグリューネヴァルトの「磔刑図」に向ける眼差しにも影響を及ぼさずにはおかない。

1903年の旅行で、ユイスマンスはバーゼルに先立ってコルマールに立ち寄り、そこのウンターリンデン美術館で「イーゼンハイム祭壇画」をつぶさに観察している。その様子は1905年に出版された『三人のプリミティブ派画家』所収の「コルマール美術館におけるグリューネヴァルト」という一文によって窺い知ることができる。この「イーゼンハイム祭壇画」の「磔刑図」はユイスマンスがカッセルで見た「磔刑図」(1899年にカールスルーエに移転された)よりも前に作られたもので、この絵もキリストの腐乱した屍骸を徹底的なリアリズムで表現している。キリストの痛ましさとという点ではカールスルーエの「磔刑図」と並び立ち、画面全体の劇的な効果や完成度の高さではそれを凌駕する作品である。『彼方』の場合と同様に、この絵を描写するユイスマンスの筆致は死体の変色を再現する色彩的効果をまざまざと読者に伝えている。

十字架の横木は、キリストの両手を支えていない、カールスルーエの「十字架刑図」と同じく、引きしぼられた弓の曲線を描く。からだは、両方の作品において、同じさまを呈する。鉛色で、釉薬がかかり、点々と血しぶきが散らばり、傷あとにそのまま残された鞭の刺によって、栗のいがさながらにそそけだつ。度はずれに長い両腕の先端で、手が痙攣して震え、空気を引っ掻く。両膝は内に曲ってくつき合い、両足は重ねられた上に一本の釘が打ちこまれ、もはやむくむくと盛り上がった肉塊にすぎず、反転した肉と青くなった爪がその上で腐って行く<sup>17</sup>。

苛まれるキリストの肉体を見るかぎり、この絵はユイスマンスも言うように「カールスルーエのレプリカ」のようでもある。

しかし、コルマールとカールスルーエの二作品は、ユイスマンスにとって必ずしも同じ価値を持つわけではない。ユイスマンスのキリストに関する記述には、その相違点がはっきりと読み取れる。『彼方』では、「腐肉をさらす屈辱と膿汁にまみれる未曾有の侮蔑」を一身に背負ったカールスルーエの救世主は、「野卑で醜悪なキリスト」と呼ばれ、「賤民や乞食など、その醜さ貧しさのために、破廉恥心の飽くなき餌食となった手合い」と同一視されていた。しかし、「この無頼漢のような贖世主」は、それでも「超人間的な表情」を浮かべて、「崇高な神聖の権化」となって示現する。それに対して、『三人のプリミティブ派画家』では、コルマールの救世主の超越的な側面は完全に否定されている。キリストは、同じ祭壇画の「復活の図」の中でこそ聖性を身に纏った存在としてとらえられているものの（「キリストは、変貌し、威厳にみち、微笑をたたえつつ、昇天される」）、問題の「磔刑図」においては、神の栄光などとは無縁の、肉体的極限において「獣性」を露呈する一人の人間以上のものとは認められていないのである。

カールスルーエより、おそろしさは少ない。だが、人間的にはもっと卑しめられ、もっと死んでいる。カールスルーエの板上には、開口障害のおぞましさ、かん高い笑いのおぞましさがあって、今ここにある、白痴の口さながらに緩み切った顔の獣性の露骨さからは救われていた。コルマールの、人にして神なる者は、今やもう絞首台にかけられた一介のあわれな盗賊にすぎない<sup>18</sup>。

一方、キリストの周辺に眼を向けると、コルマールの「磔刑図」はカールスルーエのそれとはかなり異なっているのがわかる。十字架の左側では、白衣に身を包んだ聖母が福音書記者ヨハネに抱きかかえられ、身を仰げ反らせている。その足下では、マグダラのマリアが跪き、全身で神の子の死を悲しんでいる。右側では、左手に旧約聖書を携えた洗礼者ヨハネが、右手の人差し指をキリストに差し向けており、その右手の真下にはキリスト

を象徴する贖罪の子羊が見える。ユイスマンスが指摘するとおり、左側に三人の人物を配したことによる偏った構図は、右側の洗礼者ヨハネの存在によってかろうじて均衡が保たれている。この復活した洗礼者ヨハネはかつて救世主の誕生を預言したように、今度はその復活を預言しているのである。洗礼者ヨハネの指先が指し示すとおり、見る者の眼差しは右から左へいざなわれて、最後に中央に達するように構成されている。だが、ユイスマンスの視線は中央のキリスト以上に右側の白衣の聖母に注がれる<sup>19</sup>。それはこの聖母が、神の子や聖人たちを描くために選んだ他の人物たちときわめて対照的だからである。

イエスは単なる盗賊、聖ヨハネは一落伍者、予言者は野武士のひとりにすぎない。かれらが、ゲルマニアの農夫たちでしかないと認めてもよい。だが、聖母は違う。聖母は、まったく違った出自を持つ。修道院へ入った女王である。がらんとした空地の植物の中に咲いた一本の、美事な蘭である<sup>20</sup>。

カールスルーエの「磔刑図」では「一見きわめて卑俗」とも感じられ、特別な注視には値しなかった聖母マリアの顔は、ここでは「ほっそりとして、繊細、現代ふう」であり、ユイスマンスはその若々しい美貌に目を見張った。ユイスマンスにとってこの絵の本当の主人公は、「あわれな盗賊」のキリストではなく、まさに「聖なる美しさ」に輝く聖母なのである。カールスルーエの絵の方がたしかに均整がとれていて力強さがある、とユイスマンスは言う。しかし、そこにはコルマールの絵に描かれた「うっとりさせる程に美しい、白い聖母」はいない。「単なる人間の苦しみを越えた、これ程の苦しみにひたる母の姿」を描いたコルマールの絵は、その一点においてユイスマンスの比類なき共感を獲得している。だが、その聖性と美は、あくまでも息子の死に涙する聖母マリアのものであると付言しなければならない。というのも、同じ祭壇画の受胎告知を描いた絵では、マリアは「不愉快で、うす汚い醜女」であるとして作家の厳しい評価にさら

されているからである。グリューネヴァルトは「聖母を苦しめた上でなければ引き渡そうとしない」、「神の母なる方を、十字架の下で、苦しみに責めさいなまれる姿においてのみ、初めて明らかにうつし出すことができると決めこんでいたようである<sup>21</sup>。」ユイスマンスはそう断言して憚らないが、そこには美術批評家としての客観的な視点よりも、「マーテル・ドロロサ（悲しみの聖母）」に並々ならぬ関心を寄せる自身の偏愛や願望が反映しているように思える。

#### 4. 受難図から聖母子図へ——マセイス、ウェイデン、カンパン

ユイスマンスは、キリストの死と直に向き合うのではなく、聖母の眼を媒介として、その哀悼の対象に感情移入しているのではないか。聖母の悲嘆はキリストの死を包摂し、受難劇のすべてはこの聖母の存在に収斂するかのよう……。ユイスマンスにとって、少なくとも絵画におけるキリストの犠牲的価値は、もはや悲しみの聖母の表象に左右されるといえるだろう。

そのことは、1902年に出版された随想集『すべてについて』に収録されている「アントウェルペンのクエンティン・マセイス」（初出は1898年の「エコー・ド・パリ」紙）という文章にも見てとれる。これは16世紀初頭に活躍したフランドルの画家マセイスの代表作、アントウェルペン王立美術館にある「聖ヨハネ祭壇画」について書かれたものである。このトリプティックの両翼パネルには洗礼者ヨハネと福音書記者ヨハネの殉教が描かれているが、ユイスマンスは斬首と釜茹というそれら陰惨な場面を横目に、専らキリストの埋葬を主題にした壮麗な中央パネルについて語っている。その絵の中のキリストは、「もはやグリューネヴァルトの野卑であか抜けないイエス、その顔が突如として光り輝く腐肉と化した盗賊ではない<sup>22</sup>。」それは、受難を苦しみ抜き、痩せ衰え精根尽き果てたキリストである。グリューネヴァルトのキリストが示す圧倒的な存在感には欠けるとはいえ、マセイスのキリストも抑制された描写ながら惨死の生々しさを伝えている。ユイスマンスの表現によれば、「身体はまるで骸骨で、血の

飛び散る緑がかかった褐色の皮膚の下からは、肋骨がスカートの張り骨のように浮き出ている<sup>23</sup>。」とりわけ、微かに白目をのぞかせる眼瞼は見る者の恐怖心を刺激する。

しかし、この絵の中心に位置するのは、聖ヨハネに支えられながら手を組み合わせる聖母である。白い頭巾を被り、半ば崩れ落ちた聖母は、わが子を襲った運命の光景にかりうじて耐えている。ここでもまた、キリストの苦痛に満ちた死によって照らしだされるのは、心痛にあえぐ聖母の存在である。ユイスマンスいわく、「苦悩の純化されたイメージが現れるのは、聖母においてである<sup>24</sup>。」マリアは、悲しみをあからさまに表現せず、静かに祈るような面持ちで哀悼を示している。それだけに、その姿はなおのこと哀れみを感じさせる。そこには、プリミティブ派絵画によく見られる、「気絶して身体ごと仰向けに崩れ落ちる、あの聖母たちの硬直したぎこちない様子<sup>25</sup>」はない。マセイスの聖母は、「より苦しみを味わうために意識ははっきりとさせたまま<sup>26</sup>」、息子の死から顔を背けることなく打ちひしがれている。

私は、「マーテル・ドロロサ」が、これほど人間的に、また、芝居がかかった計算もなしに、これほど悲劇的に描かれたことはかつてなかったのではないかと思う<sup>27</sup>。

ユイスマンスは、視覚的なキリストの肉体的苦痛を非造形的な聖母マリアの精神的苦痛へと転化する、絵画の芸術的作用に敏感に反応している。そして、マセイスの作品を先人たちの作品と比較して、そこに「より多くの自然さとリアリズムそのもの」が見出せると結論づける。ユイスマンスがキリスト降架図の最大傑作と呼ぶのは、崇高なる宗教的神秘の極点をリアリズムによって描き出したこのマセイスの画布なのである。

マセイスの「聖ヨハネ祭壇画」中央パネルはファン・デル・ウェイデンのピエタ図に明らかに影響を受けているが、ユイスマンスは小説『大伽藍』の中で、そのキリスト降架図の最大傑作にならぶキリスト降誕図の最大傑

作として、ウェイデンの「ブラデリン祭壇画」（ベルリン国立美術館）の降誕図を挙げている。これは、嬰兒キリストの前に跪く白衣の聖母マリアを繊細に映し出した作品である。「聖処女がかつてこれほど超地上的に、しかもかくも生気に満ちて描かれたことはない<sup>28</sup>」とユイスマンスは感嘆する。グリュエネヴァルトのホルマル磔刑図に見たあの白衣の聖母にも匹敵するこのマリアは、「たとえ画面中央から外され、一見して聖母と知れる象徴物を取り去られてしまっても、神の子の母以外の者には決してなりえないのである<sup>29</sup>。」誕生間もないわが子を慈しむ母親に、むろん苦悩は存在しない。しかし、それでもユイスマンスは、聖母がキリストに注ぐ眼差しに、「天真さ」とともに「憂<sup>メランコリー</sup>愁」を読み取っている。

小さな、頼りないキリスト、頭のまわりに金の星をちりばめた薔薇色の後光を持つ「イエスス」に、じっと注がれたマリアの眼、その眼に耀う天真さと憂愁、そこからほとばしり出る烈しい愛情の発現、これは言葉では伝えることができない<sup>30</sup>。

救世主の誕生に見せる聖母の憂いが、カルヴァリオの丘に通じる幼子の運命を見越した母親の憂いであることは想像するに難くない。だとすれば、わが子にたいする深い愛情をたたえた表情は、断末魔の苦悶を予期しているかのような悲しげな様子にも見えてくる。

実際、聖母子図では聖母の予感的な悲しみが表現されることは少くない。美術史の上では、聖母子図は「死せるキリスト」を描いた作品と相関関係にあると言っても過言ではない<sup>31</sup>。その意味では、ユイスマンスにとって、1903年にフランクフルトで見た「フレマールの巨匠」（ロベール・カンパン）による「聖母子図」はまさにそのような絵画の典型であった<sup>32</sup>。これは幼いイエスに乳を与える立像の聖母を描いた作品で、そのマリアもやはり白衣に身を包んでいる。ユイスマンスがこの聖母をグリュエネヴァルトやウェイデンの描く白衣の聖母に連なる一人に数えていたことは明らかである。この母親は、人間性を超越した純粹さに達していながら

も、マセイスが描いた聖母と同様に、人間的特徴を失ってはいない。トドロフも指摘するように、紋章のような装飾的背景は画中の人物を現実的な時間と空間の外部に位置づけているが、それでも人物の細部は生身の人間を思わせ、「マリアの両手は現実的で、ある年齢、ある状態を示す女性の手である<sup>33</sup>。」ユイスマンスは、この絵の作者が「何よりも厳正なリアリストでありつづけ」ながら、「超自然的偉大さ」をもたらすことができたとしている。

幼気なイエスを抱きかかえる聖母の肉体は力強く健康的で、母性の豊かさを惜しみなく発揮している。だが、ユイスマンスは、その顔に「抑えこまれた苦しみ」が影を落とし、大きい目には「慰めようのない苦悩」が滲んでいることを見落としはしない。この絵が表す授乳の聖母は、まぎれもない「マーテル・ドロロサ」なのである。

要するに、確かなことは、マリアは、わが子をひしと熱烈に抱きしめながら、やがて来る年月、自分を絶望におとし入れずにはおかぬ年月に思いをはせているに違いないのである<sup>34</sup>。

乳飲み子の救世主が未来に辿る苦難の運命を予見し、すでに苦悶の表情をのぞかせた聖母の姿がここにある。贖罪の羊であるキリストの肉体的苦痛はもはや描かれる必要すらない。受難は画布の上で視覚化されることなく、聖母の予言的幻視のなかで内面化されるのである。キリスト教の信仰が救世主の受難に「表象不可能なもの」の現前を感じ取り、神の子の犠牲を自らの罪悪感として内面化することから始まるのだとすれば、カトリックに救いを求めたユイスマンスは、この悲しみの聖母のなかに、死せるキリストを脱表象化し、非視覚的な魂の刻印とする契機を見出したとは言えないだろうか。

## 5. バーゼルの聖母——ホルバイン「画家の家族の肖像」

バーゼルの赤い砂岩の大聖堂は、正面外壁こそ聖ゲオルギウスや愚かな

乙女の像で装飾されているが、ユイスマンスが足を踏み入れたその内部はプロテスタントの寺院だけあって至って質素である。ここにはキリストや使徒たちの図像が数点あるだけで、「聖母像はひとつも」見当たらない、と手記には書き留めている。大聖堂を離れても新教徒の都市バーゼルは聖母に恵まれず、美術館で見たニクラウス・マニユエルの白衣の聖母を描いた絵も、ユイスマンスには「理解しがたい主題」としか感じられなかった<sup>35</sup>。バーゼルを席卷した宗教改革による宗教画の排撃を受けて、敬愛に値する聖母は悉くこの街から消え失せてしまったかの趣である。

「死せるキリスト」を描いたホルバインは、その宗教改革の嵐をのがれてバーゼルを離れた一人だった。1526年、エラスムスの推薦状を携えたホルバインは、家族を残したまま、ヘンリー8世が統治するイギリスに渡る。そこでトマス・モアをはじめとする人々の優れた肖像画を生み出したが、権威筋から与えられていた不在許可の2年間が過ぎると、家族の待つバーゼルに舞い戻った<sup>36</sup>。「画家の家族の肖像」は、このとき帰国したホルバインが妻と2人の子供を描いた作品である。注文によって制作されたものではなく、また画家が自らの家族を描いている点で、ホルバインの作品のなかでも例外的な一点といえる。この絵の母子の表情はなぜか悲しげで、見る者を切なくさせる。どこか不安気な面持ちの2歳の娘カタリナは年齢相応の無邪気さを感じさせず、怯えたような横顔で何かを見上げる7歳の息子フィリップは重大な決意を胸に秘めているかのような悲壯感を漂わせている。妻エリスベトは半ば放心状態で、その虚ろな眼差しからは少なくとも夫の帰還を喜ぶ素振りを窺うことはできない。「この作品は画家とその妻の関係をかんがえさせずにはおかない。彼女は当時何年も彼と別れて暮らし、1人で4人の子どもを育てていた。このひびのはいった家庭生活の疲弊はエリスベトの青ざめた顔の疲れ切ったあきらめの表情にみることができる<sup>37</sup>。」これが本当にホルバインの家庭的現実だとしたら、画家の絵筆は家族の悲哀を隠蔽も誇張もなくきわめて現実的に描き出したことになる。

ところで、一見して容易に気づくのは、この作品の構図が伝統的なイタ

リア絵画の「聖母子と洗礼者ヨハネ」の構図に重なることである。レオナルドの「聖母子と聖アンナ」との類似性もつとに指摘されているが、この絵の深遠な雰囲気は家庭生活の一面を超えて宗教的ともいえる厳肅さに到達していることは確かである。実際、肖像画の名手ホルバインは、実在の人物をしばしばキリスト教絵画に登場させている。バーゼルの聖マルタン教会のために作られた「聖母子図」（ゾロトゥルン美術館）では画家の妻が聖母のモデルとなっているし、人物の個性的な表情が印象的な「マイヤーの聖母子」（ダルムシュタット王城美術館）も実在の女性を聖母に仕立てて、バーゼル市長ヤコブ・マイヤーとその家族を画中に配している。したがって、この「画家の家族の肖像」でも自らの家族を「聖家族」として絵画化した可能性は十分に考えられる<sup>38</sup>。

ホルバインが「画家の家族の肖像」に描いた女性は、バーゼルには数少ない本物の聖母だったのだろうか。少なくとも、旅行中の作家の眼にはそう映ったのかもしれない。事実、「死せるキリスト」には思いのほか執着を見せなかったユイスマンスは、この「画家の家族の肖像」について、バーゼル美術館が所蔵するホルバインの絵画の中で瞳目に値する唯一の作品として特記している。

美術館——期待はずれ——ホルバインはあるが、彼の作品ならこれと同様に美しい作品をあちこちで見ている。目新しい発見はない。唯一、眼を充血させ、悲嘆にくれる、画家の妻とされる女性と二人の子供たちの肖像画は、生氣あふれる表現力で心をとらえる。見事な肖像画である<sup>39</sup>。

ユイスマンスはこれが悲しみの聖母であることを直感的に理解したのではないか。彼女のメランコリックな眼差しは、カンパンの聖母のあの憂い含んだ視線にも通じる崇高なものとして、ユイスマンスの心に響いたにちがいない。だからこそ、数歩先にあった「死せるキリスト」にはドストエフスキーが受けたほどの感銘を示していないのである。そこに描かれた神

の子の死は、「画家の家族の肖像」に秘かに込められた聖母の悲傷によって覆い尽くされてしまったのだろう。グリューネヴァルトの「磔刑図」で、キリストの屍骸が白衣の聖母の傍らではもはや聖なる輝きを失って見えたのと同様に……。

この二枚の絵は現在もバーゼル美術館のホルバインに捧げられた一角に相對するように展示されている。その様子はさながら、憂愁に沈む聖母が死せるキリストを哀悼するような風情を醸し出しているのである。

#### 注

- 1 グリューネヴァルトのこの「キリスト磔刑図」は「タウバービショフスハイム祭壇画」の一部で、1883年にカッセル美術館が所蔵するところとなったが、1899年にカールスルーエに移転され、現在に至っている。
- 2 ベルギーの詩人エミール・ヴェラレーンは1886年にデューラーよりも天賦の才に恵まれた画家としてグリューネヴァルトを紹介し、1894年には本格的なモノグラフィーを発表してこの画家の重要性にいち早く着目している。ユイスマンスはヴェラレーンと交流があったので、詩人の文章に接していたことは間違いない。実際、クリスチャン・エックが指摘しているように、ユイスマンスによるグリューネヴァルトの記述はヴェラレーンのそれに類似している。Cf. Christian Heck, « Grünewald et le culte des primitifs septentrionaux chez Huysmans », in *Huysmans : Une esthétique de la décadence*, Slatkine, 1987.
- 3 J・K・ユイスマンス『彼方』田辺貞之助訳、創元推理文庫、1975年、14-15ページ。
- 4 アンナ・ドストエーフスカヤ『ドストエフスキー夫人アンナの日記』木下豊房訳、河出書房新社、1979年、345ページ。
- 5 ドストエフスキー『白痴（下）』木村浩訳、新潮文庫、1970年、160ページ。
- 6 ドストエフスキー『白痴（上）』木村浩訳、新潮文庫、1970年、407ページ。
- 7 ドストエフスキー『白痴（下）』、161ページ。
- 8 同上、162ページ。
- 9 『白痴』（1868年）のフランス語訳は1887年にでているので、ユイ

- スマンスがこの小説を『彼方』の執筆以前に読んでいた可能性は高い。
- 10 J.-K. Huysmans, « Voyage aux cathédrales rouges » (1903), in, *Cahier de l'Herne*, n°47, 1985, p.386
  - 11 *Ibid.*
  - 12 ヘレン・ランドン『ホルバイン』（保井亜弓訳、西村書店、1997年）を参照。
  - 13 ジュリア・クリステヴァ『黒い太陽』西川直子訳、せりか書房、1994年、25ページ。
  - 14 J・K・ユイスマンズ『彼方』、18ページ。
  - 15 ジュリア・クリステヴァ『黒い太陽』、29ページ。
  - 16 「神秘神学の用語を使うならば、『出発』は悔悛の生活に相当し、『大伽藍』は観想の生活を、『献身者』は神との融合の生活を表わすことになると言えよう。」（ロバート・バルディック『ユイスマンズ伝』岡谷公二訳、学研、1996年、343-344ページ）
  - 17 J・K・ユイスマンズ「コルマール美術館におけるグリユネヴァルト」（『三つの教会と三人のプリミティブ派画家』田辺保訳、国書刊行会、2005年）、124ページ。
  - 18 同上、124-126ページ。
  - 19 「一般に青い衣をまとして描かれることが多い聖母は、ここでは修道女のように純白の衣に身を包んでいる。これはやがて息子の遺骸をくるむことになる経帷子であろうか。血の気を失った彼女の顔面も衣とほとんど同じ白い色調で描かれていて、まるで全体が闇を背景に浮かび上がる蒼白の亡霊のようだ。色彩のコントラストによってその存在感はいやが上にも強調され、見る者の視線を自然に引き付ける。おそらく大半の鑑賞者が中央のキリストの次に眼を向けるのは、間違いなくこの聖母であろう。」（石井洋二郎『美の思索——生きられた時空への旅』、新書館、2004年、156ページ）
  - 20 同上、132ページ。
  - 21 同上、159ページ。
  - 22 J.-K. Huysmans, « Le Quentin Metsys d'Anvers », in *Écrits sur l'art, 1867-1905*, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant, Bartillat, 2006, p.469.
  - 23 *Ibid.*, p.469-470.
  - 24 *Ibid.*, p.469.
  - 25 *Ibid.*
  - 26 *Ibid.*

- 27 *Ibid.*
- 28 J・K・ユイスマンス『大伽藍』出口裕弘訳、平凡社ライブラリー、281 ページ。
- 29 同上、279 ページ。
- 30 同上。
- 31 塚本博『イタリア・ルネッサンス美術の水脈』（三元社、1994 年）を参照。同書では、イタリア美術における死せるキリストと聖母子の関連性が論じられている。
- 32 ユイスマンスは「フレマールの巨匠」と呼ばれる画家を当時の研究資料からジャック・ダレであると見ている。しかし、現在ではジャック・ダレやファン・デル・ウェイデンの師匠であったロベール・カンパンであるとする説が有力視されている（岡部紘三『フランドルの祭壇画』、勁草書房、1997 年、第一章を参照）。
- 33 ツヴェタン・トドロフ『個の礼賛——ルネサンス期フランドルの肖像画』岡田温司・大塚直子訳、白水社、2002 年、148 ページ。
- 34 J・K・ユイスマンス「フランクフルト・アム・マイン」（『三つの教会と三人のプリミティブ派画家』田辺保訳、国書刊行会、2005 年）、207 ページ。
- 35 J.-K. Huysmans, « Voyage aux cathédrales rouges », p.387. この絵は「ペスト患者のために聖アンナをとりなす聖ヤコブと聖ロッシュ」を表したもので、ユイスマンスが白衣の聖母としている女性は実際には聖アンナである。
- 36 ヘレン・ランドン『ホルバイン』（前掲書）を参照。
- 37 同上、50 ページ。
- 38 Cf. Oskar Bätschmann et Pascal Griener, *Holbein*, traduit de l'anglais par Ann Sautier-Greening et Béatrice de Brimont, Gallimard, 1997, p.177.
- 39 J.-K. Huysmans, « Voyage aux cathédrales rouges », p.386.