

## ユイスマンス研究 — 《さかしま》論(I) —

岩 渕 邦 子

Kuniko IWABUCHI

(外国語教室)

### ピアズレイとユイスマンス

チェヴァスコの《ユイスマンスとピアズレイ》は興味深い論考である。<sup>1)</sup> いうまでもなくピアズレイとユイスマンスは、各々イギリス、フランスの世紀末芸術を語る時、抜きにしては語れない二人である。そして、ユイスマンスとピアズレイの二人の名を連ねたこの論考の表題は、必然的に両者を互いに結びつける特別な因縁が存在することを予感させ、読む者の胸を期待感でふくらませる。

チェヴァスコは“サロメ”を媒介にしてピアズレイ、ユイスマンスの両者が結びつくと考えたようである。すなわち彼は、オスカー・ワイルド作的一幕劇、《サロメ》に挿絵を描き、ヴィクトリア時代のイギリスで一躍、世紀末美学の旗手の如くもてはやされたピアズレイと、ギユスターヴ・モローの描いたサロメに心酔し、そのモローの絵画作品を見事な美文にパラフレイズしてみせたユイスマンスとの間に濃厚な影響関係が見出されるものと確信したようなのである。成程、チェヴァスコの思惑通り、ピアズレイ、ユイスマンス間の影響関係が確認できたらずい分愉快なことではあるだろう。

なぜならピアズレイは今日でこそアール・ヌーヴォーの範疇の人とみなされるが当初、彼はマック・ニール・ホイッスラーやラファエル前派のバーン＝ジョーンズを後楯にしてイギリス美術界に登場してきたのであり(1893年)、一方ユイスマンスは、《さかしま》(1884年)の第11章で、わずか半頁ではあるがラファエル前派の画家、ミレー、ワッツに言及しているのである。但し彼はラファエル前派という名称は用いず、単に“現代英国美術”とだけいっている。又《大伽藍》(La Cathédrale, 1898年)の作中では、バヴァリアのポイロンにあるベネディクト修道会の教会芸術刷新の試みを紹介するのに関連して、同じくラファエル前派の画家、ウォルター・クレインの名が出される。<sup>2)</sup> ここでピアズレイ、ユイスマンス間の影響関係が解明されれば、イギリス、フランス両国の芸術分野における世紀末現象が相互に浸透しあった渾然一体のものとして、より大規模によりダイナミックに解釈される可能性がひらかれることになるからである。

チェヴァスコはおそらく、ピアズレイがユイスマンスの《さかしま》に見られるデ・ゼッサント風室内装飾を自分の住居において実行していた事実を知ってこれに着目し、彼の論を展開する気になったのであろう。事実、当時、ケンブリッジ街114番地にあったピア

ズレイの部屋を実際に訪れたことのあるウィリアム・ローテンシュタイン（William Rothenstein）の証言によればその部屋は、壁は強烈なオレンジ色に、扉や腰板は黒に塗られていたという。<sup>3)</sup> 更にそのオレンジ色の壁には歌麿の画集から切り取った春画が飾られていたという。実はその歌麿の画集ははじめローテンシュタインが所有していたものであり、ローテンシュタインはその画集に含まれる春画の生々しさにすっかり辟易してビアズレイに譲ったのであったという。<sup>4)</sup>

確かにビアズレイの部屋の壁が強烈なオレンジ色に塗られていたという点については、ある意味では世紀末風室内装飾の手引として読める、ユイスマンスの《さかしま》の影響を抜きにしては考えられないことであろう。しかし、だからといってサロメを共通項にしてビアズレイとユイスマンスの両者を直接結びつけようとするにはいささか無理があるのではなからうか。

ユイスマンスがその筆力を駆使して復元してみせた、ギュスターヴ・モローの意匠によるサロメは、金銀は勿論、宝石の類をふんだんに盛りこんだいかにも重たげな衣装をひきずって踊り狂う、悩ましいまでに容貌麗わしい乙女であった。そしてモローの描くサロメは、色とりどりの金銀宝石が放つきらめく色彩こそがその命なのである。それに対して、ビアズレイの描くサロメは、一切の色彩を排した黒白の世界であり、独特の線と面で構成されている。そして、ビアズレイの絵にあっては、サロメその人に容貌の美しさは微塵も感じとることはできない。ひたすら、浮世絵から学びとったという流麗な線と簡潔な黒白の色面の対比の美しさが目立つのである。ビアズレイの描くサロメにはモローのサロメにとって命であるところの絢爛豪華な色彩や宝石貴金属のもたらす重量感やきらめきは少しも感じとることは出来ない。

チェヴァスコは、総数14枚に及ぶ《サロメ》の挿絵の中で最も評判の高かったという、“*the peacock skirt*” を例にひき、ビアズレイ、ユイスマンス間の影響関係を次の引用文にみられるように強調しようとしている。但しそれは全くの逆効果であるといわざるを得ない。

Les descriptions évocatrices que Huysmans faisait des tableaux de Moreau sont devenues pour Beardsley aussi obsédantes que Salomé elle-même ; il n'avait peut-être jamais vu une reproduction de la danse devant Hérode de Moreau, mais il connaissait bien la description de Huysmans (. . . . .) La jupe-paon de Beardsley est une transposition de la Salomé de Moreau éprouvée par des Esseintes ;

チェヴァスコは、無名時代のビアズレイを奮起させた人物として、ホイッスラー、ワイルド、ユイスマンスの3人をあげている。ホイッスラーについては客観的事実によってもそのことは充分裏付けられているといえよう。実際、ビアズレイは1891年に自分の作品を持参して、ホイッスラーをその有名な“孔雀の間”に訪れ、ホイッスラーから、“天分あり”との判定を受け感涙にむせんだという。又、ホイッスラーがジョン・ラスキンと裁判で争い、ラスキンから下されたその不当な評価をはね返すのに成功した点についても、ビアズレイは大いに感服していたという。<sup>5)</sup>

ワイルドに関して述べるならば、現実のビアズレイとワイルドは、互いに面識を得た当初から、相手の才能と名声の高さを嫉妬しあう、敵対関係に立つ二人であった。ワイルド

は始めから、プライド高く、自信家であることを隠そうともしない若輩のビアズレイに好印象を持たなかった。意外なのは、ワイルドがビアズレイの作品を不健全で残酷なものであるとしてむしろ嫌っていたという事実である。更にワイルドは、自分の作品、《サロメ》にもともと挿絵が必要だとは思っていなかったという。ワイルドの《サロメ》にビアズレイの挿絵を配するというアイデアは、当代一の人気者同士を組み合わせることで一般大衆の受けをあたえようとした出版者、John Lane から発したものであったのであろう。<sup>6)</sup>そして、ワイルドの同性愛事件発覚後は、ビアズレイは、《サロメ》の挿絵を描いたばかりに世間からワイルドと同一視され、彼にとって最も大切な活躍の場たる、“イエロー・ブック”から追放されるなど、さんざんな目にあっている。こうした経過からみて、人生のどの時期においてもビアズレイがワイルドを手本として仰ぎ見たということとはなかったものと思われる。

ユイスマンスに至っては、チェヴァスコ自身次のように言わざるを得ないのである。

Pour Huysmans, il est peu probable qu'il ait vu les illustrations de Beardsley et il est difficile de préjuger de ses réactions éventuelles. Cependant Huysmans, comme critique important de l'impressionnisme, aurait dû avoir des choses excitantes à dire mais au moment où Beardsley construisait sa réputation, le souci esthétique majeur de Huysmans était l'art liturgique, et l'art de Beardsley ne pouvait guère être considéré comme religieux. Huysmans aurait sans doute détecté son influence dans les dessins de Salomé, mais en tant que converti chrétien, il aurait été découragé par leur expression de dépravation

上記引用文から明らかなのは、ビアズレイ、ユイスマンス間に実際に見出されるのは、国籍の違いと共に、時期のずれによる両者の関心のずれである。第一、ユイスマンスが一度でもビアズレイの絵を心に留めて見たことがあるのかどうかも明らかでなく、一方、非常な読書家であると定評のあったビアズレイは、ユイスマンスの作品を好んでいなかったという。<sup>7)</sup>又、先述した通り、ユイスマンスの《さかしま》にみられるサロメの描写が、チェヴァスコの強調する通り descriptions évocatrices であることは充々認めるとしても、その絵画表現において、まるで色彩の効果に頼ろうとしなかったビアズレイが、ユイスマンスがその筆力でもって喚起した、色彩と重量感にあふれる、その上、激しい踊りによって肌に滲んだ汗の臭いまで漂ってきそうな生々しいサロメ像に心を動かされたとは到底想像できない。ましてやビアズレイが、ユイスマンスの解釈に沿って自分のサロメを描いたとは。

言葉でいえば同じサロメではあるが、ビアズレイの描こうとするサロメとユイスマンスが夢想するサロメとでは、互いに対照的なまでに異質のサロメである。ここで、ビアズレイの絵の本質をよく突いていると思われる、アーサー・シモンズの言葉を附しておこう。<sup>8)</sup>

…決して忘れてはならないことは、ビアズレイは一人の装飾画家であって、それ以外の何者でもなかったことである。彼はその画業のそもそもの初めから、伝統の手法を受入れ、万象をあるパターンに入れて観察した。日本画から摂取したのもその画に自由に取入れたが、これは西欧で「実物」と呼ぶ拘束からの解放であって、ある者にとっては、深い精神性から来るものであり、他の人にとっては、物体の形をはげしく意識することから来るものである。後者の場合には、その意識があまりに強烈な

ので、物質的なものが抽象的なものになってしまうのである。ピアズレイはこれを日本芸術から学んで、現実を自己の脳裡において幾度も繰返して再現したのである。しかもその世界は、従来は存在したことがなく、彼がこのように再生したときにのみ存在するものであるかのように、しかもその時においてさえ、それが脳裡の純白の紙面に黒い線で、あるいは黒の表面に白い線で表現されるまでは存在しなかったように表現したのである。

ピアズレイは文学に詳しく、自分でもひとかどの文芸家を目指していたという。チェヴァスコは、ピアズレイのこの側面に関連して次のように述べている。<sup>9)</sup>

Beardsley utilisait plusieurs sources différentes pour écrire son célèbre roman et Huysmans n'en représentait qu'une; il est cependant curieux que Beardsley ne témoignait aucune reconnaissance de sa dette envers Huysmans, (.....)

ここでチェヴァスコは、ピアズレイがユイスマンスに負っているところのものに対し、素知らぬ顔でいることに半ば立腹しているのであるが、これもチェヴァスコの思惑とは関係なく現実のピアズレイが全くユイスマンスを意識していなかったことを明らかにするものである。

しかし、先にふれた、ピアズレイの自室の室内装飾に関しては紛れもないデ・ゼッサント風が感じられる。その他、功利主義と偽善をその特徴とするブルジョワ連中が主導権を握っている社会、及び時代風俗への反感、反発に関してはピアズレイとユイスマンスに深い共通性が感じられる。女性観、人工楽園趣味、悪魔的領分への関心の集中等についても両者間に共通性が指摘できる。唯、ユイスマンスの場合、到底、ピアズレイ風の冷酷非情な感性<sup>10)</sup>には行きつくまいと思われる。それは、幼児期から取りついていたといわれる肺結核という業病により、25年の生しか約束されなかったピアズレイと、人生が次から次へと苛酷なまでに運んでくる病いと不幸に終始苦しめられ呻きながらも、59才までの決して短かすぎはしない生を全うし得たユイスマンスとの違いなのかもしれない。

さて、最後の切り札としてチェヴァスコは、ピアズレイとユイスマンスをつなぐ人物、アンドレ・ラファロヴィッチ (André Raffalovich) の存在をあげている。このラファロヴィッチはチェヴァスコによれば、ピアズレイ、ユイスマンスの双方と文通をかわし、ピアズレイに対してはユイスマンスの入信後の作品群を激賞し、是非一読するようすすめている。<sup>11)</sup> 又、彼はピアズレイをユイスマンスに引きあわせることを考え、このことに関しピアズレイの意向を打診したりしている。しかし、それは結局実現しなかったようである。ラファロヴィッチは“サヴォイ”時代のピアズレイを金銭的に援助したようであるが、ピアズレイのこの人への対応ぶりが極めて淡白であった点についてもチェヴァスコは嘆いている。

最後に、ピアズレイ、ユイスマンス間の共通性として意外なのは、ユイスマンス同様ピアズレイも又入信していたという事実である。

ピアズレイの入信に当時大いに驚かされたアーサー・シモンズは次のように回想している。<sup>12)</sup>

私がピアズレイとの間で交した、たった一度の真剣な、ほとんど厳肅といってもよい会話は、九月のある日の夕方、アルクのアンリ四世ホテルのバルコニーにおいて交したものである。(…中略…) ああ空高く輝いている星も、われら人間に似た別の生物を棲息させている世界なのではないか、魂と

呼ばれるものはどのようにして出現し、どのように消滅してゆくのか、死とはまた未来とはいかなるものか、というような話題について、しかも一度も皮肉な調子を交えずに彼は語ったのである。

そのとき彼は、その子供のとき月光の明るい真夜中に目覚めて、十字架上に血を流しているキリスト像を目の当りに見、驚いて壁から身を退けると、忽然と十字架は消えて跡かたもなかったという、異様な夢、あるいは幻覚について語ってくれた。

この時の会話、その幻覚、それを話すときの畏怖にみちた語調を回想することによってのみ、私は、私の知っているかぎりでは、あれほど実証的な知性と、人間の精神そのものをさえはっきりとした輪廓を有するものとして見る想像的視力を備えた彼が、最後には、その指にロザリオを繰り、最後の終油の平安のうちに死んだピアズレイに変身するのをかろうじて理解することができるのである。

ジル・ド・レだ、黒ミサだと話題をまいていたユイスマンスの入信（1892年7月）も、当時世間を大いに驚かせたのであるが、ピアズレイの入信（1897年4月）も周囲の者をきつねにつままれたような気分させたようである。

ピアズレイもユイスマンスも人生の最期は各々、肺結核、舌癌という苛酷な病苦に徹底的に痛めつけられ、にもかかわらず、その苦しみを信仰者のみに与えられる強靱な精神力をもって乗り切り、安らかな死を迎えたという点も両者似ていなくはない。

チェヴァスコの熱意にも拘らず、予想した程にはピアズレイ、ユイスマンス間に具体的な影響関係は見出せなかったものの、両者の間に共通点はいくつも見出すことが出来た。それは結局のところ、ピアズレイもユイスマンスもボードレルの精神を受けつぐ二人であるところに由来するものであるようだ。

ユイスマンが作家としての出発点にあった頃、《居酒屋》（1877年）に大感激してゾラに急接近したのであったが、ゾラが彼にとっては文学上の師匠であり得ないことに気付いた時点でボードレルに立ち戻っている。《さかしま》第14章中にみられるボードレル賛美はそのことを疑念の余地なく物語っているといえよう。田辺貞之助も、ユイスマンスの文学的開眼に貢献したのはゾラでなくボードレルであったことを明言している。<sup>13)</sup> 一方ピアズレイのボードレルへの傾倒ぶりはアーサー・シモンズの証言により明らかである。<sup>14)</sup> そしてアーサー・シモンズの目には、ピアズレイの芸術が、明らかにロップスやボードレルのそれと同質のものとして感じられたのである。

ボードレル、ロップス、ピアズレイ、ユイスマンスをつなぐもの、それは悪魔の領分へのやみ難い関心である。アーサー・シモンズが観察した通り、彼等は現実の世界で得られる以上の快楽、より烈しく、より鋭い苦痛、より堪えがたい不安を追い求める性癖の持主達である。そして彼等はその性癖ゆえに必然的に悪魔の領分に迷い込んでしまうのである。アーサー・シモンズはこの性癖を非難せず、かえって弁護の調子で次のように述べた。<sup>15)</sup>

この世で絶望的な唯一のものは、無気力な事物に鈍感に満足している凡庸である。単にぼんやりとして善悪の戸口やそこに近づく路を閉鎖しているよりは、悪に対して敏感に目覚めていることがはるかに希ましい。それは悪そのものさえ錯倒した恍惚状態にまで高められるときは、その方向さえ変更されるならば善となるあのエネルギーによって、一種の美に転化されるからである。そしてこのようなエネルギーは、その方向がいかに変更されようとも、その本来の機能を失うことは絶対にあり得ない。悪魔は、喜ぶことあるいは後悔することの必要性さえ認めない凡人よりも、自分が地獄に転落したその深さだけ神に近づいているからである。それゆえ深い精神的腐敗は、ホガースやロオランドソ

ンの下品で危険な人間性よりも、より不道徳とみなすことはできない。窮極の抽象的意味ではむしろそれは道徳的でさえある。それというのも目的が何であろうと、それは肉体に対する精神の勝利を示すからである。それは一種の神憑りの状態において、地上から少くともある程度高度な自由の境地に誘い出された靈魂が、静止的状态において徐々に肉体を具えつつあったものが、それを契機として激しい活動に導かれるからである。

### 世紀末と室内装飾

この問題を考える時、ラファエル前派のウィリアム・モリスの存在を抜きにしては考えられないであろう。彼によって室内装飾は、芸術的な配慮を払うべき対象へと引き上げられたといえよう。

モリスの場合まず何よりもそれは、自分にとって好ましい住空間をどう造り上げるのかという実生活上の必要から生じた課題に直面したことから始まった。すなわち、モリスはオックスフォードにおける壁画制作中（1857年）<sup>16)</sup>に出会った憧れの美少女、ジェイン・バーデンと結婚するに際し、新婚生活を送るための住居が必要であったのだが、実生活にロマンを求めてやまない彼は、出来あいの実用的なだけの住居には到底満足できず、設計は勿論、内部の各部屋の室内装飾、更には家具に至るまで自分の美意識に照らして納得のいくものをつくろうと決心し、友人知人の協力を得てこれを実現させてしまったのである。これが有名な“赤い家”の成り立ちであった。<sup>17)</sup>この“赤い家”を完成させる過程で、モリスは非常な喜びと充実感を味わい、こうしたことを自分の職業として今後も続けていこうと考え、室内装飾関係の全ての商品を取り扱うモリス商会を発足させたのであった（1861年）。その時までモリスは定職をもたなかった。すなわち、彼は聖職者をふりだしに、建築家、画家、詩人といろいろに志望を変え、しかもいずれも途中で放棄し、どれ一つとして大成させ得なかった。そしてそのことにモリスは挫折感と焦りを感じていたという。おそらくモリスの出身家庭が裕福で、金銭的に全く不自由しなかったという恵まれ過ぎたその境遇が、かえってそのような形で災いしてしまったのだ。しかし、モリス商会の構想を得てからは、モリスのそれまでの経験が全てプラスに働き、モリスは非常に多方面にその有能ぶりを発揮することになったのであった。

“全ての装飾の仕事には芸術的監督が必要である”というモリスの考えは、ジェインとの新居、“赤い家”建設の実践の中で揺るぎない信念となっていったのであった。壁の色、壁紙の模様、天井の高低、その材質、床の敷物、窓のカーテン、照明装置等々、これら細々としたもの一切から成り立つ室内装飾は、出来あいのマニュアルしか持ち合わせない職人に任せ切ることなどは決して出来ず、一つ一つ綿密に個人個人の美意識に叶うように、しかも全体としてある一定のまとまった雰囲気や調子が醸成されるように仕上がっていかなくてはならないのである。

室内装飾にこのような厳しい注文がつけられることの根底には、部屋は単なる生活空間に留まらず、それは個人個人にとって何ものにも換え難い、小宇宙の如きものであるという思い込みの存することが明らかに感じ取られる。こうした部屋に関する考え方は、ウィリアム・モリスら、イギリスのラファエル前派の人々にだけ見出されるのではなく、おそらく世紀末のヨーロッパ全域に風靡した傾向であっただろう。フランスでも同様の考え方は濃厚に存在した。ユイスマンスの《さかしま》（1884年）は、それが作品に結晶した例として解

積し得るであろう。

ユイスマンスは《さかしま》の中で、フォントネェ・オ・ローズの館を夢想し、デ・ゼッサントをそこに住ませた。モリスの“赤い家”と違い、デ・ゼッサントの館は全てユイスマンスの想像力の産物であるが、室内装飾を人任せにしない姿勢はモリスのそれと全く同じであった。そのため、ふだんはさして活動的ともいえないデ・ゼッサントが、理想的な、自分一人の為だけの人工楽園を築かんとして夢中になって素材を吟味し、次はそれら素材を調達するための煩瑣な買物をも厭わず、パリ中を東奔西走することになる。何ともいえないおかしさの漂う<sup>くだり</sup>件である。かくして、まことに住み心地満点の住空間が出来上がり、デ・ゼッサントはわずらわしいだけの他人と外界を一切しめ出して、彼一人の為の人工楽園たるこの館に閉じてもり、大満足の日々を送ろうと目論んだのであった。

《さかしま》を執筆していた時、室内装飾に関してユイスマンスはウィリアム・モリスを意識したであろうか。本稿の註2で述べたように、ラファエル前派とユイスマンスのかかわりは、極めて部分的、限定的なものでしかなかったことから考えて、おそらく否であろう。

ピアズレイも先述したように自分の住居に独得の室内装飾を試みていた。彼好みの部屋に落ちていてこそ、彼は安らかにその作品を生み出し得たのであろう。チェヴァスコの論考の次に引用する一節からは、仕事をする時には太陽光線を嫌い、昼間でも錠戸を全て閉じ、臘燭の薄暗い光だけで作画作業に没頭したというピアズレイの仕事ぶりが目に浮かぶようである。暗闇の中でもとされる臘燭の光、その雰囲気<sup>18)</sup>に誘発されてこそ、ピアズレイの美神はその姿を現わしたのであろう。

Comme le héros de Huysmans qui empêchait l'entrée de la lumière du jour dans son château de Fontenay, Beardsley se vouait au culte de l'obscurité et de la solitude. Il fermait toujours les volets avant de commencer un dessin et, en attendant sa muse, la seule lumière qu'il voulût se permettre venait de deux chandeliers-empire en or moulu; cette lumière lui suffisait, car il n'admettait aucune couleur dans ses dessins et travaillait avec une lueur restreinte contribuant à donner à son art sa qualité surnaturelle, voluptueuse et décadente.

### 《さかしま》から《仮泊》へ

各部屋毎に最高の贅沢あるいは華美を尽したフォントネェ・オ・ローズの人工楽園めいた館における、世紀末風エピキュリアンの生活が、主にデ・ゼッサントの肉体的健康の破綻から、しぶしぶ解消せざるを得なくなったことを知らされた後、我々読者は《仮泊》（*En Rade*, 1887年）の世界へと連れて行かれる。舞台は、《さかしま》の贅美を凝らした館から一挙に、全ての虚飾を剥ぎとられたかのようなルウルの荒廃した館へと暗転する。

従来、《仮泊》をめぐる評価は一般的に極めて低いものであった。田辺貞之助のこの作品に対する評価も同様である。<sup>19)</sup>

バルベイ・ドールヴィリは1884年7月28日の『コンスチチュシヨネル』紙で、『さかしま』の著者

を評し、「かかる書物を書いたからには、作者はピストルの口をえらぶか十字架のもとをえらぶかするよりほかにない」といったと伝えられるが、ユイスマンスはいまだ自然主義文学と絶縁せず、『矛盾』<sup>20)</sup>でけちくさい吝嗇漢をえがき、『仮泊』で他国者をあざむくのには辣腕の才をもつ田舎者をあつかい、しばらく行くべき道に迷っていたが、1891年にいたってついに『彼方』を発表した。

上記引用文にみられるように、田辺貞之助は、《仮泊》を、二つの力作《さかしま》、《彼方》間に位置するところの、《矛盾》と同列視されても仕方のない駄作とみているのである。しかも、《仮泊》は、《さかしま》が象徴主義文学への歩み寄りであったとするならば、全体としてメダン・グループ時代の作品群を思い出させる、いわば自然主義文学への逆流現象としてとらえていることが理解される。

《仮泊》は、パリにおける都会暮らしが身に染み着いてしまったマルル夫妻が、借金のとりたてから逃れるために余儀なく追込まれた田舎暮らしの顛末と、夫妻が仮住いの場とされている荒れ果てたルウルの館で良人、ジャック・マルルが見た三つの夢をその主な内容とする作品である。《仮泊》が不評であったことの原因は、作品中、マルル夫妻の田舎暮らしの有様を述べる、現実と密着した自然主義文学的描写部分と、作中に挿入される三つの夢の記述がもたらす象徴主義文学的な効果が、互いに異質なままに留まり、作品読了後両者がしっくりかみあっていない感じを残すところにあった。

ユイスマンスがアレイ・プリンスに書きおくれた手紙<sup>21)</sup>の中に、当該作品、《仮泊》の執筆過程を辿ってみても、それが気乗りせぬままに苦しんで書き継がれたものであることは確かである。<sup>22)</sup>しかし《仮泊》を《さかしま》との比較において検討してみると、興味深い次の諸点が浮上してくる。

- 1) 主人公の生活空間として見た場合、フォントネ・オ・ローズの館とルウルの館の極端なまでの差異。前者は贅美を尽しており、後者は荒廃をきわめている。ちなみに、《さかしま》自体の作中に既にルウルの館は登場していた。《さかしま》ではルウルの館は、貴族の末裔、デ・ゼッサントが生まれ育った場所として設定されている。
- 2) 《さかしま》のデ・ゼッサントも、《仮泊》のジャック・マルルも、いつも通りユイスマンスの分身であることに変わりはないが、ここでも両者間には極端なまでの差異が認められる。すなわち、デ・ゼッサントは人工楽園的館で、世紀末風エピキュリアンの生活に耽溺する優雅な独身の貴族であるのに対し、ジャック・マルルは借金に悩み、その上神経を病み、悪くなる一方の妻をかかえる生活に疲れた中年男性である。
- 3) 《さかしま》における、極端なまでの“人工”贅美から《仮泊》に認められる自然との関係回復への変化。
- 4) 《さかしま》では一つのみ語られた夢が、《仮泊》では三つに増えている。<sup>23)</sup>

以上1)～4)の諸点と、アレイ・プリンスへの手紙から知られる、ユイスマンスの《仮泊》執筆当時の私生活上の諸問題を考えあわせる時、一作一作に自分の実人生をからませ、結局は自分自身のために書いているユイスマンスの、“求道的”という言葉がふさわしい作家としての姿勢が明示されてくるように思われ興味深い。又、《仮泊》には従来いわれてきたような、単なるメダン・グループ時代への逆流現象とはいえない要素も種々指摘でき、全体として非常に興味深い作品であることを再認識させられるのである。フラン



スにおいても、《仮泊》が再評価され始めている気配が感じられる。<sup>24)</sup>

田辺貞之助が著わした《ユイスマンスの変転》<sup>25)</sup>は、ユイスマンスの全作品をもれなく概観し、全体として非常に理解の行き届いたユイスマンス解釈を打ち出しているが、生涯にわたってずっとユイスマンス＝独身者の見方で首尾一貫させている点についてはいささか不満を感じる。ユイスマンスには、世間に公表こそしなかったものの、特定の人生の伴侶が存在した、それはアンナ・ムーニエ（Anna Meunier）である。

バルディックによれば、彼女とユイスマンスの関係は1870年の普仏戦争以前から続いていたものであるという。明らかに、《世帯》に登場する女性のモデルはアンナである。又《仮泊》に登場するジャック・マルルの妻、ルーズのモデルもアンナである。実際、ユイスマンスは、今もセヌ・エ・マルヌ県のブレ・シュル・セヌ、ロングヴィル間をつなぐ街道沿いに実在しているルウル館で、アンナ及びアンナの二人の娘の内の一人、アントニーヌ等と共に、1885年及び1886年の夏を過している。《仮泊》はこの時の経験が下敷になって書かれた作品である。

ユイスマンスは元来病身である上に、様々な人生苦を甘受した人であるが、なかでも、この永年にわたり同棲し、実質上、妻として遇してきた女性、アンナ・ムーニエの精神障害とその進行の悲劇は、彼を苦しめた最大のものではなかったかと思われるのである。ある意味では、そのことがもたらした苦悩が、ユイスマンスを入信に導いた最大の要因ともいえると思われる。たとえば万策尽きてついに彼女を精神病院に委ねた直後、ユイスマンスは救いを求めるかのように修道院に身を寄せている事実が観察される。<sup>26)</sup> そのアンナ・ムーニエとのかかわりで見ると、《さかしま》は、つらい現実から人工楽園への、一人だけのいい気な逃避の試みであり、《仮泊》は、人工楽園にも思った程は安住できないことを悟り、しぶしぶながらその逃避的態度を捨て、つらい現実を引き受ける覚悟を固めざるを得なかったユイスマンスの、一種の諦念を表明している作品だといえるのではないだろうか。事実、すでに《さかしま》冒頭の略述の章で、デ・ゼッサントの母親にたくして、既に健康体ではなかったアンナ・ムーニエのイメージが次のように語られている。

（……）彼女はルウルの城館の薄暗い部屋で、いつもじっと動かず寝ていたのである。（…中略…）テーブルを照らしているたった一つのランプは、大きな笠ができるだけ低く下ろされていて、それというも侯爵夫人はどんな光や物音に対しても、必ず神経性の発作を起こさずにはいられなかったからである。<sup>27)</sup>

《仮泊》の最終章、12章には、マルル夫妻、とりわけ妻のルーズが我が子の様に可愛いがっていた愛猫ミミ（Mimi）が狂死する場面が描かれている。それはマルル夫妻が待ち望んでいたパリ帰還の前夜のことであった。猫は急に苦しみ始め夫妻の眼前で悶死する。ルーズはこのことで大きな衝撃を受ける。それは愛猫の死の有様に彼女自身の将来の姿を予感してしまったからだった。この事件は現実には1886年10月頃、ユイスマンスのパリの自宅で起きたのだった。猫の名はミミではなくバル・ド・ルイユ（Barre de Rouille）であったが、アンナの反応も含め状況は《仮泊》の第12章に書かれたのと全く同じであった。ジャック・マルル同様、ユイスマンスは悲嘆にくれるアンナ・ムーニエの不吉な予感を打ち消し懸命に彼女を慰めたのであるが、実際のところ、彼はかつて彼女を診察した医師達の表情や気配から、彼女の予感が的中しているのを内心認めずにはいられなかったの

である。<sup>28)</sup> この苦しい思い出を敢えて《仮泊》の終章に位置づけ書き留めたところに、我々はありのままの人生を引き受けようとするユイスマンスの覚悟の程を悟らされるのである。

リュシアン・デカーヴ（Lucien Descaves）は《仮泊》のあとがきで、ルウル館で夏の休暇を過していた当時のユイスマンスが、まだ互いに親しい関係の只中にあったレオン・ブロワに宛てて書いた手紙を紹介している。<sup>29)</sup> 特に印象深いのは次の一節である。

..... Mais il ya un air tonique merveilleux et des apaisements d'esprit qu'on ne saurait trouver ailleurs. C'est quand même, en dépit du dépotoir pécuniaire où une diabolique providence nous plonge, comme des mouillettes dans un œuf, un havre de quelques secondes, une rade provisoire moins réelle, — une halte contre les poursuites de la grande muflerie.

ルドンの幻想画めいた、又、ポーの短篇にみなぎっているような不気味で不思議な雰囲気、漂う一実際、地元では化物が出るなどと噂していたルウル館、及びそれを取り巻く自然のすがすがしさはユイスマンスに稀有の休息効果をもたらしてくれたのだ。ここでユイスマンスは気力を回復し、生き抜く意欲を再把握出来たのであった。もっとも、何よりも孤独を愛し、自然を厭い、“人工”賛美の只中にあった筈のデ・ゼッサントにしてすでに次のように音を上げる瞬間があったのだ。

かつてあれほど熱心に希求して、ついに我がものとしたあの孤独が、またしても、おそろしい苦痛に達したのであった。以前には、何年来耳にしてきた愚劣なお喋りの補償のように思われたあの沈黙が、今や、堪えがたい重荷に感じられるのだ。ある朝、彼は独房に監禁された囚人のように不安な気持ちで、眼をさました。いらいらした唇は音声を発しようとして震え、涙が目には湧き、何時間も続けて泣いた人のように、彼は胸がつまった。

歩きたい、人間の顔が見たい、他人と話をしたい、一般の生活を共にしたい…こんな熱望に駆られて、彼はとうとう口実を設けて召使を呼び、自分の部屋に彼らを引きとめようとしたほどであった。<sup>30)</sup>

＊

(……) 幻影を相手にしてたくたくに疲れる無益な精神の放蕩に耽るよりも、さらに新しい現実の感動を味わってみたい<sup>31)</sup>

これこそ、根本的には堅実な生活人にしてリアリスト、ユイスマンスの面目躍如というものではないだろうか。デ・ゼッサントは去るべくして彼の人工楽園＝フォントネ・オ・ローズの館を去ったのである。

(平成元年8月15日受理)

### 註

1) George A. CEVASCO: *J.-K. Huysmans and Aubrey Beardsley BULLETIN DE LA SOCIETE J.-K. HUYSMANS*, t.XVI, n°68, 1978

(なお John Sandiford-Pellé の仏訳を使用した。)

2) ユイスマンス (出口裕弘訳) 『大伽藍』(桃源社, 昭和41年), 250—251頁

なお、ユイスマンスとラファエル前派のかかわりについては次の論考が参考になる。

Jacques LETHEVE: *Huysmans et les peintres préraphaélites, BULLETIN DE LA SOCIETE J.-K. HUYSMANS*, n°37, 1959

ジャック・ルテヴによれば、ユイスマンスがラファエル前派の作品を実際に鑑賞する機会を得たのは、1882年及び1883年にセーズ街のジョルジュ・プティ画廊で開催された《exposition internationale de peinture》という名の展示会に於てであったという。それはいささか大袈裟な名称の割にはきわめて小規模な展示会であつたらしい。ユイスマンスがミレーとワッツの名前しか挙げるができなかったのはそのためであるという。ラファエル前派を語るなら、ロセッティとバーン＝ジョーンズの名前を欠かすことはできないとユイスマンスに忠告したのは、当時、何度もイギリス旅行にでかけ、とりわけ、1884年には *Journal des Débats* の通信員としてロンドンに派遣されるなど、イギリス事情に詳しかった Paul Bourget であったという。しかし、それは《くさかしま》刊行後のことであつた。

- 3) (註1) に同じ) p.14
- 4) 矢野峰人「ピアズリー」148頁(矢野峰人監修『サヴォイのピアズレイ』東出版、昭和51年所収)
- 5) (註4) に同じ) 148頁
- 6) (註1) に同じ) p.16
- 7) (註1) に同じ) p.22
- 8) アアサア・シモンズ(関川左木夫訳)「オオブリ・ピアズレイ」142頁(上記、『サヴォイのピアズレイ』所収)
- 9) (註1) に同じ) p.20
- 10) (註8) に同じ) 133頁
- 11) (註1) に同じ) p.20
- 12) (註8) に同じ) 131—132頁
- 13) 田辺貞之助「ユイスマンスの変転」412頁(ユイスマンス(田辺貞之助訳)『彼方』桃源社、昭和41年所収)
- 14) (註8) に同じ) 133頁
- 15) (註8) に同じ) 139頁
- 16) バーン＝ジョーンズとモリスはロセッティや他の画家たちと一緒に、オックスフォード・ユニオンのディベイティングホールに、アーサー王伝説を描写したフレスコ画を制作する。ここで、オックスフォードの馬丁の娘、ジェイン・バーデンと知り合う。彼女はロセッティら画家たちのモデルをしていた。(ウィリアム・モリス年譜より；ウィリアム・モリス展のカタログ所収、伊勢丹美術館、東京・新宿、1989年)
- 17) 註16) に同じ
- 18) (註1) に同じ) p.14
- 19) (註13) に同じ) 415—416頁
- 20) 原題は Un Dilemme (1884年) cf.) Robert Baldick: *La vie de J. — K. Huysmans*, traduite de l'anglais par M. Thomas, Denoël, 1975, p. 121
- 21) J. — K. HUYSMANS: *LETTRES INEDITES à ARIJ PRINS* (1885 — 1907) publiées et annotées par Louis Gillet, Droz, 1977
- 22) *En Rade* はもともと、当時、定期的にもとまった金を必要としていたユイスマンスが、*Revue Indépendante* の編集長をしていた Edouard Dujardin に半年にわたる連載を申し出たものであった(1886年)。この申し出は快諾されたのであったが、自分から申し出たこととはいえ、毎月2章ずつのノルマを背負ったユイスマンスは筆が思うように進まず、創作中、非常な苦しみを味わったのであった。これに懲りて、ユイスマンスは以後二度と連載小説の仕事はしないことを自分に誓ったのであった。
- 23) ユイスマンスの場合、脱メダン・グループの試みは、夢の世界への思い入れから始まったようである。これにはポーヤルドンの作品が大いに影響していると思われる。夢は、サタニズムについて

の研究に着手していなかったこの段階ではいわば、ユイスマンスにとってゾリズムと断ち切れるための唯一の武器であっただろう。

24) たとえば、ユイスマンス協会誌80号（1987年）に掲載された Ruth B. ANTOSH の *En Rade: l'énigme résolue*（《仮泊》— 解き明かされた謎 —）にそのことが感じられる。ANTOSH は同傾向の先行研究者として J.H. Matthews や Rose Fortassier の名を挙げている。

25) 註13) に同じ

26) (註21) に同じ) LETTRE 124 — 129

27) ユイスマンス（澁澤龍彦訳）『さかしま』、桃源社、昭和41年、3頁

28) (註21) に同じ) LETTRE 26

29) *En Rade*, HUYSMANS OEUVRES COMPLETES IX-XI, Slatkine Reprints 1972, p. 274

30) (註27) に同じ) 182頁

31) (註27) に同じ) 183頁