

《研究ノート》

アーサー・シモンズ『象徴主義者の文学思潮』について
— 試訳， および 解題と注釈（I） —

小堀隆司

はじめに

本研究ノートはアーサー・シモンズ著『象徴主義者の文学思潮』（Arthur Symons : *The Symbolists Movement in Literature*）に関する試訳と解題および注釈を施すことをその内容とし、定本にはロンドンのWilliam Heinemannから出された初版を選んでいる。出版は1899年と記してあるが実際には翌年3月に出ることとなった初版につづいて、1908年にロンドンのArchibald Constable & Co.Ltd.から第二版が一部改訂を加えて出版されている。またアメリカ版に至ってはE. P. Dutton and CompanyがConstable版と同じ体裁で同じ年の1908年にニューヨークで出版（1911年再版）するが、1919年にはそのタイトルから逸れてしまうかと思われる近代作家をも加えて改訂・増補版として新たに出版している。

Heinemann初版とConstable第二版では同じ配列と内容をもって八名の作家が採り挙げられており、構成としては「献辞」（W. B. イェイツへ）、「序論」，「本論」（ジェラルド・ド・ネルヴァル，ヴィリエ・ド・リラダン，アルチュール・ランボー，ポール・ヴェルレーヌ，ジュール・ラフォルグ，ステファヌ・マラルメ，ユイスマンス，神秘家としてのメーテルリンク），そして「結論」をもって締め括られ，さらに「書誌と覚書」が加えてある。ただし，唯一異なる点がユイスマンス論に認められる。初版では「象徴主義者としてのユイスマンス」と記されているが，第二版では「後期のユイスマンス」と銘打っていて，しかもその内容はかなりの入換えが見られる。またアメリカ版の改訂および増補した1919年版においてはイェイツへの「献辞」が省かれ本論の配列も大きく改められて，しかも扱う作家が八名から一挙に十六名までに増えた。ユイスマンス論では唯一タイトルを変えて「ジョリス・カルル・ユイスマンス」と記されている。その構成は「序論」，「本論」（バルザック，プロスペル・メリメ，ジェラルド・ド・ネルヴァル，テオフィール・ゴーチエ，ギュスタヴ・フローベール，シャルル・ボードレル，エドモン・ド・ゴンクールとジュール・ド・ゴンクール，ヴィリエ・ド・リラダン，レオン・クラデル，ゾラの方法についての覚書，テファヌ・マラルメ，ポール・ヴェルレーヌ，ジョリス・カルル・ユイスマンス，アル

チュール・ランボー、ジュール・ラフォルグ、神秘家としてのメーテルリンク), 「結論」, 「書誌と覚書」, そして新たに加えられた「翻訳」から成っている。

因みにバルザック、メリメ、ゴーチエ、ゾラに関しては1904年出版の『散文と詩の研究』*Studies in Prose and Verse*のなかで述べられているが、執筆の年がそれぞれ文末に1899, 1901, 1902, 1893年と記されている。またフローベール、ボードレール、ゴンクール兄弟、クラデルに関しては1916年出版の『数世紀の人物たち』*Figures of Several Centuries*で述べられている。「翻訳」にはマラルメやヴェルレーヌなどの訳詩が数篇載せてある。そして1924年には『アーサー・シモンズ全集』*The Collected Works of Arthur Symons* (全九巻) が刊行されるが、その第八巻『両国の文学研究』*Studies in Two Literatures*, の第二部「印象と覚書 — フランスの作家群像」*'Impressions and Notes: French Writers'* のなかで、当初の八名の作家論がそのまま採りあげられている(そのほか八名の作家が論じられている)。また1958年に自身の序文を加えてリチャード・エルマンが新たな版を世に出している。1908年版をそのまま踏襲し、さらに19年版で追加した論をそれに付け足し、省略された「献辞」を再び載せ「書誌と覚書」と「翻訳」は省略している。

今回の研究ノートは「献辞」と「序論」に限定して書かれている。その際には試訳の前に必ず原文を据えてあるが、つづく二回目以降も同じ体裁を踏襲しながらそれぞれ二人の作家を対象にして翻訳と解題とその解釈的な注を試み、最終の研究ノートでは「結論」および「書誌と覚書」を取りあげてこの作品の全体像を描き出す予定である。なお注釈の各項目は試訳に基づいて施されている。

The Symbolist Movement in Literature

BY ARTHUR SYMONS

TO W. B. YEATS

May I dedicate you this book on the Symbolist movement in literature, both as an expression of a deep personal friendship and because you, more than any one else, will sympathise with what I say in it, being yourself the chief representative of that movement in our country? France is the country of movements, and it is naturally in France that I have studied the development of a principle which is spreading throughout other countries, perhaps not less effectually, if with less definite outlines. Your own Irish literary movement is one of its expressions; your own poetry and A. E.'s poetry belong to it in the most intimate sense. In Germany it seems to be permeating the whole of literature, its spirit is that which is deepest in Ibsen, it has absorbed the one new force in Italy, Gabriele d'Annunzio. I am told of a group of Symbolists in Russian literature, there is another in Dutch literature, in Portugal it has a little school of its own under Eugenio de Castro; I even saw some faint strivings that way in Spain, and the aged Spanish poet Campoamor has always fought on behalf of a "transcendental" art in which we should recognise much of what is most essential in the doctrine of Symbolism. How often have you and I discussed all these questions, rarely arguing about them, for we rarely had an essential difference of opinion, but bringing them more and more clearly into light, turning our instincts into logic, digging until we reached the bases of our convictions. And all the while we were working as well as thinking out a philosophy of art; you, at all events, creating beautiful things, as beautiful, it seems to me, as anything that is being done in our time.

And we talked of other things besides art, and there are other sympathies, besides purely artistic ones, between us. I speak often in this book of Mysticism, and that I, of all people, should venture to speak, not quite as an outsider, of such things, will probably be a surprise to many. It will be no surprise to you, for you have seen me gradually finding my way, uncertainly but inevitably, in that direction which has always been to you your natural direction. Still, as I am, so meshed about with the variable and too clinging appearances of things, so weak before the delightfulness of earthly circumstance, I hesitate sometimes in saying what I have in my

mind, lest I should seem to be saying more than I have any personal right to say. But what, after all, is one's personal right? How insignificant a matter to any one but oneself, a matter how deliberately to be disregarded in that surely impersonal utterance which comes to one in one's most intimate thinking about beauty and truth and the deeper issues of things!

It is almost worth writing a book to have one perfectly sympathetic reader, who will understand everything that one has said, and more than one has said, who will think one's own thought whenever one has said exactly the right thing, who will complete what is imperfect in reading it, and be too generous to think that it is imperfect. I feel that I shall have that reader in you; so here is my book in token of that assurance.

ARTHUR SYMONS.

LONDON, June 1899.

INTRODUCTION

“It is in and through Symbols there man, consciously or unconsciously, lives, works, and has his being: those ages, moreover, are accounted the noblest which can the best recognise symbolical worth, and prize it highest.”

CARLYLE.

WITHOUT symbolism there can be no literature; indeed, not even language. What are words themselves but symbols, almost as arbitrary as the letters which compose them, mere sounds of the voice to which we have agreed to give certain significations, as we have agreed to translate these sounds by those combinations of letters? Symbolism began with the first words uttered by the first man, as he named every living thing; or before them, in heaven, when God named the world into being. And we see, in these beginnings, precisely what Symbolism in literature really is: a form of expression, at the best but approximate, essentially but arbitrary, until it has obtained the force of a convention, for an unseen reality apprehended by the consciousness. It is sometimes permitted to us to hope that our convention is indeed the reflection rather than merely the sign of that unseen reality. We have done much if we have found a recognizable sign.

“A symbol,” says Comte Goblet d'Alviella, in his book on *The*

Migration of Symbols, “might be defined as a representation which does not aim at being a reproduction.” Originally, as he points out, used by the Greeks to denote “the two halves of the tablet they divided between themselves as a pledge of hospitality,” it came to be used of every sign, formula, or rite by which those initiated in any mystery made themselves secretly known to one another. Gradually the word extended its meaning, until it came to denote every conventional representation of idea by form, of the unseen by the visible. “In a symbol,” says Carlyle, “there is concealment and yet revelation: hence therefore, by Silence and by Speech acting together, comes a double significance.” And, in that fine chapter of *Sartor Resartus*, he goes further, vindicating for the word its full value: “In the Symbol proper, what we can call a Symbol, there is ever, more or less distinctly and directly, some embodiment and revelation of the Infinite; the Infinite is made to blend itself with the Finite, to stand visible, and as it were, attainable there.”

It is in such a sense as this that the word Symbolism has been used to describe a movement which, during the last generation, has profoundly influenced the course of French literature. All such words, used of anything so living, variable, and irresponsible as literature, are, as symbols themselves must so often be, mere compromises, mere indications. Symbolism, as seen in the writers of our day, would have no value if it were not seen also, under one disguise or another, in every great imaginative writer. What distinguishes the Symbolism of our day from the Symbolism of the past is that it has now become conscious of itself, in a sense in which it was unconscious even in Gérard de Nerval, to whom I trace the particular origin of the literature which I call Symbolist. The forces which mould the thought of men change, or men’s resistance to them slackens; with the change of men’s thought comes a change of literature, alike in its inmost essence and in its outward form: after the world has starved its soul long enough in the contemplation and the re-arrangement of material things, comes the turn of the soul; and with it comes the literature of which I write in this volume, a literature in which the visible world is no longer a reality, and the unseen world would be no longer a dream.

The great epoch in French literature which preceded this epoch was that of the offshoot of Romanticism which produced Baudelaire, Flaubert, the Goncourts, Taine, Zola, Leconte de Lisle. Taine was the philosopher both of what had gone before him and of what came immediately after; so that he seems to explain at once Flaubert and Zola. It was the age of Science, the age of material things; and words, with that facile elasticity which there is in them, did miracles in the exact representation of

everything that visibly existed, exactly as it existed. Even Baudelaire, in whom the spirit is always an uneasy guest at the orgy of life, had a certain theory of Realism which tortures many of his poems into strange, metallic shapes, and fills them with imitative odours, and disturbs them with a too deliberate rhetoric of the flesh. Flaubert, the one impeccable novelist who has ever lived, was resolute to be the novelist of a world in which art, formal art, was the only escape from the burden of reality, and in which the soul was of use mainly as the agent of fine literature. The Goncourts caught at Impressionism to render the fugitive aspects of a world which existed only as a thing of flat spaces, and angles, and coloured movement, in which sun and shadow were the artists; as moods, no less flitting, were the artists of the merely receptive consciousnesses of men and women. Zola has tried to build in brick and mortar inside the covers of a book; he is quite sure that the soul is a nervous fluid, which he is quite sure some man of science is about to catch for us, as a man of science has bottled the air, a pretty, blue liquid. Leconte de Lisle turned the world to stone, but saw, beyond the world, only a pause from misery in a Nirvana never subtilised to the Eastern ecstasy. And, with all these writers, form aimed above all things at being precise, at saying rather than suggesting, at saying what they had to say so completely that nothing remained over, which it might be the business of the reader to divine. And so they have expressed, finally, a certain aspect of the world; and some of them have carried style to a point beyond which the style that says, rather than suggests, cannot go. The whole of that movement comes to a splendid funeral in M. de Heredia's sonnets, in which the literature of form says its last word, and dies.

Meanwhile, something which is vaguely called Decadence had come into being. That name, rarely used with any precise meaning, was usually either hurled as a reproach or hurled back as a defiance. It pleased some young men in various countries to call themselves Decadents, with all the thrill of unsatisfied virtue masquerading as uncomprehended vice. As a matter of fact, the term is in its place only when applied to style; to that ingenious deformation of the language, in Mallarmé for instance, which can be compared with what we are accustomed to call the Greek and Latin of the Decadence. No doubt perversity of form and perversity of matter are often found together, and, among the lesser men especially, experiment was carried far, not only in the direction of style. But a movement which in this sense might be called Decadent could but have been a straying aside from the main road of literature. Nothing, not even conventional virtue, is so provincial as conventional vice; and the desire to "bewilder the middle-classes" is itself middle-class. The interlude, half a mock-interlude, of

Decadence, diverted the attention of the critics while something more serious was in preparation. That something more precious has crystallised, for the time, under the form of Symbolism, in which art returns to the one pathway, leading through beautiful things to the eternal beauty.

In most of the writers whom I have dealt with as summing up in themselves all that is best in Symbolism, it will be noticed that the form is very carefully elaborated, and seems to count for at least as much as in those writers of whose over-possession by form I have complained. Here, however, all this elaboration comes from a very different motive, and leads to other ends. There is such a thing as perfecting form that form may be annihilated. All the art of Verlaine is in bringing verse to a birds' song, the art of Mallarmé in bringing verse to the song of an orchestra. In Villiers de l'Isle-Adam drama becomes an embodiment of spiritual forces, in Maeterlinck not even their embodiment, but the remote sound of their voices. It is all an attempt to spiritualise literature, to evade the old bondage of rhetoric, the old bondage of exteriority. Description is banished that beautiful things may be evoked, magically; the regular beat of verse is broken in order that words may fly, upon subtler wings. Mystery is no longer feared, as the great mystery in whose midst we are islanded was feared by those to whom that unknown sea was only a great void. We are coming closer to nature, as we seem to shrink from it with something of horror, disdaining to catalogue the trees of the forest. And as we brush aside the accidents of daily life, in which men and women imagine that they are alone touching reality, we come closer to humanity, to everything in humanity that may have begun before the world and may outlast it.

Here, then, in this revolt against exteriority, against rhetoric, against a materialistic tradition; in this endeavor to disengage the ultimate essence, the soul, of whatever exists and can be realised by the consciousness; in this dutiful waiting upon every symbol by which the soul of things can be made visible; literature, bowed down by so many burdens, may at last attain liberty, and its authentic speech. In attaining this liberty, it accepts a heavier burden; for in speaking to us so intimately, so solemnly, as only religion had hitherto spoken to us, it becomes itself a kind of religion, with all the duties and responsibilities of the sacred ritual.

〈試 訳〉

象 徴 主 義 者 の 文 学 思 潮

アーサー・シモンズ

W. B. イェイツに

象徴主義者の文学思潮について論じたこの本を、あなたに捧げてもよろしいでしょうか。といいますのも、その個人的に深い友情の表れとしてだけでなく、現にあなたご自身、我が国においてはこの思潮を先導する主要な代表者であってみれば、私がそこで論じていることに対して他の誰よりも共感されると思うからです。フランスは様々な思潮の生れる国ですが、いま他の国々にも波及しつつある思潮の動向をめぐって私は研究してきました。研究は当然ながらフランスに限られていまして、そのある思潮はフランスほどには明確な輪郭づけがなされていないものの、少なからず効果的に波及しているのです。あなたの国、アイルランドにおける文学運動もまたその表れのひとつです。厳密を窮めて言うならば、あなたの詩とA. E. の詩はそうしたある思潮の色合いを帯びています。ドイツでは文学全体にそれが浸透しているようであり、イプセンにおいてはその精神が最も深く浸透しています。またイタリアでは新しい勢力であるガブリエーレ・ダンヌンツィオを導き入れました。ロシア文学には象徴主義者の一派が誕生し、オランダ文学にもその種の一派があると伝えられていますが、ポルトガルではその思潮はエウジェニオ・デ・カストロのもとで小さな独自の一派を成しているとのことです。スペインにあってはそうした潮流へ微かにも挺身している姿勢を幾らか私は眼にさえしており、その国の老齢なる詩人カンポアモールは「超越的な」芸術のために絶えず奮闘してきました。こうした芸術には、象徴主義の教説における最も本質的なものが多分にあることを私たちは認めなくてはなりません。あなたと私はこのような問題をどれほど論じ合ってきたことでしょうか。意見が決定的な相違を見ることはついぞめったになく、問題をめぐって言い争うことも殆んどなかったわけですが、私たちはその諸問題をより明るい光のもとに導いて確信の基盤に辿り着くまで直感を論理へと飛躍させていったのでした。そうしたなか、私たちはひたすらに芸術哲学を練り上げてそれを実践に移していました。いずれにしても、あなたは美しい作品を創っていましたし、現在創られているどの作品にも劣らず美しい作品であると、今でもそう思っています。

私たちはまた芸術以外にも様々なことを語り合い、純粋な芸術的共感に加えてその他の点でも共感を覚えました。この本ではしばしば神秘主義について言及がなされて

いまして、私自身全くの門外漢であるわけではないのですが、多くの人からすると、よりによってこの私がそんな神秘主義に大胆にも言及するとは、たぶん慮外の驚きなのでありましょう。しかし、あなたからしてみれば何ら驚くに値しないことでしょう。というのも、あなたにとっては極めて自然な流れであるその神秘主義という潮流に、私が頼りなげでありながらも、しかし必然的なものとして徐々に分け入っていくのをあなたはこれまで見てきたからです。あの変りやすくも意識に纏わりついて離れない世事に塗れつつ、いまもなお私は俗世の愉悦をまえにすると腰砕けになってしまう^{たち}質なので、いざ自分の思っていることを言おうとすると、ついためらってしまうのです。たぶん個人的な権利として言うべきことを遥かに超えて言いまくっているなどと思われまいやう気を配っているのでしょう。それにしても、そもそも個人的な権利とは何でありましょうか。本人以外の人間からしてみれば、どれほどそれは無意味な問題でありましょう、かりに美と真実と、さらにもっと深遠な問題について極めて厳密に思索をめぐらしていくと、そこには揺るぎない非人称の発語が現れてくるのですが、発語されたそのような言葉のなかでは個人的な権利なぞ、なんと巧みに無視されている事柄なのでありましょう。

全き共感的な読者をひとりだけ獲得するために、一冊の本を書くということは価値のあることです。共感的な読者は、書き手が述べていることすべてを理解すると同時に、それ以上のことまでも理解するひとであり、また述べる際にめぐらした書き手固有の考えは確実に正しいと思いなすひと、読んでみて不完全な箇所があれば秘かに自身のなかで完璧な形に解釈し直しているのに、決してその箇所が不完全だとは思ったりはしない、それほどまでに飛び抜けて寛容なひとでもあるのです。私は、こうした共感的な読者をあなたのなかに見出すであろうと感じております。それゆえ、この確信の証しとして私の本が存在するのです。

アーサー・シモンズ

ロンドン、1899年6月

序 論

「意識的であろうと無意識の裡であろうとも人間が生きて働いて存在しているなかで、人間はまさに象徴に囲まれて象徴を使っているのだ。さらに言えば、象徴的な価値を最もよく認識し最も高く称讃することのできる時代は、最も高貴な時代であると考えられる。」

カーライル

文学は象徴主義なくしてはあり得ない。そう、言語さえもあり得ない。そもそも言葉とは象徴以外の何であろうか。言葉を構成している文字と同様に、言葉はほとんど恣意的なものであり、すなわち文字の様々な結合によって発声される様々な音は私たちが共通して認めているそれぞれの意味に変換されるが、言葉とはある意味が附与されていると共通して認められる音声にはかならない。象徴主義は、最初の間が生きていたものすべてに名前をつけるときに発した最初の言葉から始まった。それ以前には、天上にあって神が世界を命名して在らしめたときに始まった。このような初期段階のなかに、私たちは文学における象徴主義が真に何であるのかを正確に見て取る。つまり象徴主義とは、意識が捉えたある不可視なる現実を描き出す一つの表現形式であるのだが、象徴主義が揺るぎない慣習として確立するまでは、せいぜい対象に近い意味を帯びたもの、本質的には恣意的なものにすぎなかった。私たちが使っている言葉の慣習が不可視なる現実を示す単なる記号であるというよりも、本当はその現実を投影したものであるのだと望んだとしても、ときにそれは許容されて然るべきであろう。かりにある対象を認知し得る記号を見出したとしたならば、それはそれで多大なことを成し遂げたというまでのことである。

ゴブレ・ダルヴィエラ伯はその著『象徴の転移』のなかでこう述べている。「象徴とは再現を目標としない表現として定義されるであろう。」彼の指摘するように、もとはと言えば象徴はギリシャ人が「歓迎の印として半分に切った二つの石板」を示すために用いたが、やがて記号や決まり文句として使われたり、あるいは秘義を伝授された者たちが秘密裡に互いの存在を知るようになる儀式に用いられたりした。そうしてその言葉は徐々に意味を拡大し、ついには形でもって観念を表す、つまり可視的なものを用いて不可視的なものを表すといったような慣習となるべき表現を指すに至った。「象徴には隠蔽と露呈がある。それゆえ沈黙と発語が一緒に機能すると、二重の意味が現れる」とカーライルは述べている。『衣裳哲学』のあの見事な章のなかで、さらに言葉を重ねて彼は象徴に対する最大の価値をこう証明している。「然るべき象徴には、すなわち私たちが一個の象徴と呼べるものにあつては、それなりに明瞭で直

接的な形を成して無限なるものが具象的に顕現されている。つまり無限なるものは有限なるものと重畳し、眼に見えていわば手に入れられるものとなるように仕組まれている。」

ある思潮を説明するのに象徴主義という言葉が用いられているのはこうした文脈においてであって、そのある思潮とはすでに前の世代においてフランス文学の水脈に深い影響を及ぼしていた。引用の言葉はすべて文学と同じように、凡そ責任とは無縁にして自在に変わりつつ現在を生きるものに使われているが、そうした言葉は象徴それ自体が間違いなく往々にしてそうであるように、対なるものを取り込んで中間色を帯びたもの、第三の何かを暗示したものにほかならない。私たち現代の作家に見られるような象徴主義は、たとえ何かしら変装を施してあったとしても、想像力に富む偉大な作家なら誰にでも見られるのでなければ、何の価値もないだろう。現代の象徴主義を過去の象徴主義から隔てているのは、ある意味からすると、いまや象徴主義が自らを意識するようになったという点である。ある意味とは、私が象徴主義と呼ぶ文学の起源を従来とはちがってジェラルド・ド・ネルヴァルまで遡ろうと思うのだが、そのネルヴァルでさえも象徴主義が無意識的なものであったということを示している。人間の考え方を形成する諸々の力は変化していくものである。別様に言えば、そうした力に対して人間の抵抗する姿勢は弛緩していく。たとえば、人間の考え方の変化とともに、文学もまたその内なる本質と外なる形式の両方において変化する。物質的なものに思いを致してはそれを組み換えるなどして、随分と永きに互って世界は飢餓の^{しゅつたい}状態にしてきたが、いまや時代はその魂がめぐり出てくる時を迎えた。魂の出来とともに、この本で論じている文学が、つまり眼に見える世界がもはや現実ではなく、眼に見えない世界がもはや夢ではない文学が顕れてきたのである。

フランス文学において、現代に先行する偉大な時代はロマン主義から派生しており、その時代はボードレールやフローベールやゴンクール兄弟、テヌ、ゾラ、ルコン・ド・リールを輩出した。テヌは彼より前の世代に起ったことと後の世代に起ったことの両面を深く思索する人であった。それゆえ彼はフローベールとゾラを同時に説明しているように思われる。折しも科学の時代、物質至上主義の時代であった。言葉は、それ自身の裡に内在する軽やかなしなやかさを備えていて、眼に見えて在るものすべてをまさに存在するがままに正確に表現することにおいて幾つか奇蹟を起した。ボードレールに至っては、常にその精神は人生の酒宴に酔い痴れて危なっかしい客であるが、彼ですらリアリズムのある理論を持っていた。その理論は彼の詩の多くを奇妙な金属質に変形させ、擬態ならぬ擬臭を様々に漂わせ、そうして過度なまでに入念な肉体という修辞を駆使して全体のバランスを乱すのである。これまで世に出た小説家のうち唯一欠点のないフローベールは、芸術つまり形式重視の芸術こそが現実の重荷から逃れるただ一つの活路であるといった世界を描く小説家たらんと決意し、

さらに魂がもっぱら文学の創造主として機能する世界を描こうとした。ゴンクール兄弟は凹凸のない平坦な空間に色刷りの動きだけがある世界の捉え難く儂い一瞬一瞬を描くために印象主義に触手を伸ばした。その世界では太陽と影が芸術家であって、両者に劣らず移ろいやすい気配もまた男と女を同時に取り込んでしまう意識を有した芸術家であった。ゾラは本の表表紙と裏表紙の内側を煉瓦と漆喰で造り上げようとした。その魂は神経に触れて絶えず微動している流動体であると彼は確信していて、ある科学者がその流動体を私たちのために捉えようとしているのだと信じてやまない。それはひとりの科学者が空気を壇のなかに詰め込んで美しい淡青色の液体を造り出したのと同じようだ。ルコン・ド・リールは世界を石に変えたが、その世界の向こう側にあっては、東洋的な恍惚へと昇華することはないにしても、一種涅槃のような場所として悲痛のない休息のひと時を見るばかりであった。このような作家においては、形式はとりわけ正確であることを目指した。つまり暗示するというよりはむしろ言い切ること、言わなくてはならないことが何も残っていないほど完璧に言い切ることを目指した。もっとも、それができているかどうか判断するのは読者の務めであろう。こうして彼らは最終的に世界のなかのある側面を表現した。そのうち、幾人かは暗示するのではなく明言する文体がそれ以上は進めない地点にまで文体を運んでいった。この潮流全体はM. ド. エレディアのソネットをもって壮麗な幕引きとなるが、彼の歌のなかで形式としての文学が最後の言葉を紡いで息を引き取る。

そうしたなか、現在では何とはなしに「デカダンス」と呼ばれる重大らしき何かが高擡頭していた。この名称は正確な意味で使われることはめったになく、いつも非難の言葉として浴びせられるかその逆に反抗の言葉として投げ返されるかのどちらかであった。多くの国で一部の若者たちは、自身の満たされぬ美德が凡そ理解されぬ悪徳の仮面を被るといったスリルに浸りながら、喜々として自らを「デカダント」だと名乗っていたほどである。本当は「デカダンス」というこの言葉とは文体に適用されて初めて然るべき位置を獲得するに至る。たとえばマラルメの場合には、「デカダンス期のギリシャ語とラテン語」と呼び馴れているものに比肩し得る、あの巧みに言葉を変形させた文体に適用される。なるほど形式の歪みと内容の歪みが同時に見られることはよくあることだが、特に稚拙な人間に至っては、創作を試みようとしたらすると、文体だけでなく遙かにそれを超えた処にまで注意を向けていった。それにしても、こうした文脈において「デカダント」と呼ばれるような文学活動がもしも生れていたとしたならば、それは文学の本道から逸れてしまっていたであろう。従来の悪徳ほど偏狭的なものはない、いや従来の美德ですらそうなのである。『中産階級を困惑させた』という願望それ自体が中産階級的なのだ。実を言えば、「デカダンス」という名の幕間劇、それも半ば紛い物の幕間劇が批評家の注意を紛らしている間に、さらにもっと重大な何か準備されていたのだった。もっと重大な何かとは、さしあたって

は、象徴主義という形式のもとに結晶化された。その形式をまとって芸術は幾多の美しいものを通り抜けて永遠の美へと至る唯一の小径に帰っていくのである。

象徴主義における最良のものだけを纏めて私が扱っている作家のうち、そのほとんどは、形式が注意深く入念に仕上げられていて、私がか先ほど形式に拘りすぎている点を非難した作家の場合と少なくとも同じくらいに重要だと思われる。一読すれば、読者はそのことに気づくであろう。しかし形式への入念な気配りは彼らとは全く別次元の動機から発しており、また彼らとは違った目的地に辿り着こうとしている。つまり形式が無に帰してしまうまで形式を完璧に仕立て上げようとする試みが窺えるのである。ヴェルレーヌの芸術はすべて詩を小鳥の囀りに創りあげ、マラルメの芸術は詩を交響楽に創りあげることにある。ヴィリエ・ド・リラダンにあっては演劇が靈的な力を具体的に表現し、メーテルリンクに至っては靈的な力の具現化でさえなく靈たちの声を遙か遠くで響き漂わせている。完璧な形式を目指す試みは、文学を靈的なものに昇華させて修辞という昔からの束縛、つまり外面性という古びた束縛を回避しようとする試みにほかならない。美しいものが魔術のように召喚されるためには叙述的描写は放逐される。言葉が在るか無きかの繊細な翼にのって飛翔するためには詩の規則的なリズムは破壊される。私たちがその渦中で孤立している大いなる神秘は、あの未知なる海を茫漠たる空虚と感じていた人たちから怖れられていたが、いまや神秘は怖れるに及ばない。どことなく恐怖を感じて自然から尻込みしているようだが、私たちはいまを限りに森の樹々を分類化することを潔しとせず、より自然に近づきつつあるのだ。そうして男や女たちが自分こそ現実に触れているのだと思って暮らす日常にあって、あれこれと起る雑多な世事を払い除けながら、私たちは人間の存在性により近づいていく。別様に言うと、世界が出現する前から始まり世界が滅びた後までも生き延びるであろう人間存在に内包された心の襞により近づいていくのである。

さて、外面性と修辞と物質主義の伝統に対するこのような抵抗、意識によって実感され実在するあらゆる事象の窮極的な本質つまり魂を解放しようとするこのような努力、事物に宿る魂を可視的なものにするのできる象徴に仕えようとするこうした従順な姿勢。かかる三つの試みを通じて、これまで数多くの重荷に打ち拉がれてきた文学はようやく自由を、そうして本来の言葉を獲得するであろう。この自由を手に入れたとき、文学はさらに過酷な重荷を受け容れることになる。なぜかと言えば、これまで宗教だけがしてきたのだが、文学が私たちに優しくも厳かに語りかけるとき、そのとき文学は聖なる儀式を執り行うべく務めと責めを引き受けつつ一種の宗教となるからである。

〈解題〉

その「序論」でたとえばシモンズは、「象徴」とは何であるか、「象徴主義」、「象徴主義者」とは、さらには「ムーヴメント」とは何であるのか、こうした素朴にして本質的な疑問に対し自ら具体的に答えることも概念的に定義づけることも控えている。明言することを潔しとはしないシモンズは、人間の歴史とは「象徴」とともに始まり、日常にあっては常にそれを媒介にして生が営まれてきたと無難な前置きをしながら、プロローグに掲げてあるカーライルの言説とともに、「象徴」をめぐる様々な文学上の問題に独自の論を展開していく。歴史における一潮流として「象徴主義」が位置づけられることに少なからず承服できず、シモンズはむしろどの時代にも浸透して普遍的な傾向を有した「象徴主義」を秘かに温めている。本書は主として世紀末のフランス文学に大きなうねりを惹き起こしたいわゆる「象徴主義」（デカダンスも含む）について論じた批評文であるが、しかし考えてみるに、「序論」も含めて「本論」においても「象徴」および「象徴主義」という言葉は使われているにも拘らず、どうしてそのタイトルが「象徴主義」ではなく「象徴主義者」なのか。「象徴主義者」と銘を刻んだのは「象徴主義」という言葉に時代を超えた普遍的特性を持たせるためであったのだろうか。そうだと見なしてさらに同じような疑問が生じてくる。つまり、採り挙げる作家がどうして世紀末に特定されていないのか。初版においてはネルヴァルが世紀末の作家ではなく、1919年版に至っては新たにつけ加えられた作家のほとんどが世紀末に筆を揮ったのではない。この点においてもシモンズは時代区分に収まらない普遍的特性に重心を傾けているからなのであろう。フランスの世紀末文学を論ずるにあたって、「象徴主義者」といい「象徴主義」といい、いずれにしても特定の主義・主張を持った者として、あるいは一時代にだけ特定される一つの潮流として括ることの物足りなさをシモンズは痛感していたにちがいない。彼はその枠組みを崩してより広い領野を披露し、そこにこれまで例を見ない文学空間を呈示しようとしているのである。批評する際の方法的発想は評価される一方で、ときに論理の破綻を来していると論難されるのも致し方ないと一読してそう言えるが、しかし、シモンズの文章をさらに深く読んでいくなか、ときにある言葉のさらなる意味、その行間に潜在する意味（もしくは言説）が必ずや浮かび上がってもくる。そのとき、彼の文章には論理の破綻もなければ矛盾もないことに思い至る。シモンズは枠組みならぬ枠組み、主義ならぬ主義を取って実験したまでのことである。

さて、定義し難い「象徴」は徐々にその輪郭が見えてくる。「象徴」という言葉が「形でもって観念を表す」、言い換えれば「可視的なもの」を使って「不可視的なもの」を表現する機能を有しているとシモンズは述べ、さらにカーライルの象徴論を引

き合いに出して概念化を進める。「象徴には隠蔽と露呈がある」、したがってそこに「二重の意味」が生じると述べるカーライルは、「象徴」作用によって眼に見える具体的なものに「無限なるもの」が顕れると結論づける。このようにシモンズは極めて明快な「象徴」の原理をカーライルの言説に依拠して呈示する。彼からすれば、「象徴主義」を説明するために本書が書かれたわけではなく、したがって「象徴主義」とは、目的ではなく手段にすぎず、飽くまでも「ある思潮」の内実を開陳することが何にもまして大きな狙いなのである。その内実は端的に言えば“mere compromises”, “mere indications”にほかならないが、ここには単純でいて複雑な意味が含意されており、「ある思潮」(=「象徴主義」)の重要な特徴となっている。そこで「象徴(主義)」における二重性を考慮に入れてみれば、「単なる妥協」とは何と何が「妥協」するのか、「単なる暗示」とは指示されたものがそれ自体以外の何を「暗示」するのか、といったように意味が拡大していくのも必然であろう。ゆえに「単なる妥協」は、それを敷衍すると、「対なるものを取り込んで中間色を帯びたもの」として、「単なる暗示」は「第三の何かを暗示したもの」として解釈できる。

言葉も「象徴」も文学も、さらには人間の「考え方」も凡そすべてのものは時代とともに「変化」という原理らしきものをシモンズが何気なく語るとき、物質至上主義の潮流における「変化」に伴って、その対概念たる「魂」が出来することを彼は唐突にもつけ加える。萎えかけていた勢力が息を吹き返してきた現在にあって、シモンズはここで初めて本書で述べる文学の特質に触れる。すなわち「眼に見える世界がもはや一個の現実ではなく、眼に見えない世界がもはや一個の夢ではない文学が顕れてきた」と。この表現を言い換えると、「眼に見える世界」が実は「一個の夢」物語にすぎず、「眼に見えない世界」がまさに確固たる「一個の現実」であるという論理が一般に成り立つであろう。しかし、果してそうなのであろうか。シモンズは実際にそうは明言していない。シモンズのこの言説からはさらに次のような論理の飛躍を可能性として予感させはしまいか。つまり「眼に見える世界」は「一個の現実」でもなければ「一個の夢」でもない、また「眼に見えない世界」は「一個の夢」でもなければ「一個の現実」でもない。ここには双方とも現実でも夢でもない世界が開示される。否定によるこうした超越的世界に対して、先に言い換えた論理に見られるごとく肯定による超越的世界もまた想定されよう。要するに「眼に見える世界」は「一個の夢」であると同時に「一個の現実」でもあり、また「眼に見えない世界」は「一個の現実」であると同時に「一個の夢」でもある。ここには双方とも夢でもあれば現実でもある世界が開示される。「眼に見える世界」と「眼に見えない世界」とは、ならば奈辺にあるのだろうか。それは全き現実にも夢の裡にも存在しないということである。在るか無きかの際どい地平にそれは揺蕩っている。いまや時代は「眼に見える世界」から「眼に見えない世界」へと移行しつつあるのだろうかと思われるれば、諾と即

答するのもあながち間違いではないが、本質的に重要なことは相対立する世界が重畳しているということである。それは「あの思潮」が求めた言葉、すなわち「対なるものを取り込んで中間色を帯びたもの」、「第三の何かを暗示したもの」によって創造される文学空間と通底していよう。

意味の二重性、対概念の醸し出す中間色の窺える領野が世紀末文学の特質であるだけでなく、ロマン主義や写実主義や自然主義文学にも垣間見られることをシモンズは語ろうとする。そこでは初版に登場する作家は採りあげていないが、1919年版で採りあげることになる作家の手法に窺い知ることができる。物質至上主義の時代にあつて可視的なものをそのあるがままに正確に表現する言葉がある「奇蹟」を起したことを、たとえばテヌス、ボードレール、フローベール、ゴンクール兄弟、ゾラ、そしてリールの作品に彼は見るのである。ロマン派であり象徴派の父とも言われるボードレールがリアリズムの導入によって表現全体を調和の一步手前で変形させたこと、印象主義の絵画に触発されて相対する二つの事象の微妙な変容を瞬間の裡に捉えてゴンクール兄弟が表現したこと、ゾラにあつては純粋な空間に漂う空気を化学反応させることでそれとは対蹠的な物質（正確には中性的なもの、第三のもの）を客観至上主義の科学が造り出すという事実科学の客観性を超えた何かに瞠目したこと、さらにリールに及んでは主観を交えない絶対的客観の世界を描くと同時にそれと拮抗する反世界を対置したこと、こうした彼らの試みをシモンズは巧みにも足早に解説していく。「形式」を重視し、「暗示」よりも「明示」を目標とした彼ら作家たちは、しかし、明言する「文体」を徹底するとき、そこに「奇蹟」が起る。つまり<「暗示」よりも「明示」を>という信仰箇条から<「明示」よりも「暗示」を>という確信が生れ出てくる、といった変容の「奇蹟」が起り得ることを彼は強調する。

シモンズによれば、「明示」から「暗示」へ意識的に移行する過渡期において「デカダンス」という風潮が世間に漂い始めたが、それは真の姿からはほど遠いのが現実である。実はこうした現象が重大な流れであることを自覚している彼は、「何か」“something”が起っているとだけ述べて明言を避けている。いや、避けたというより、“something”と書き記すことによってそこに意味の広がりを持たせようとしているのではないか。この「何か」とは時代の漠然としたある雰囲気を目指す言葉でありながらも、「何か重大らしきこと、意味深長なこと」を含意する言葉でもある。“something”とはその裡に“significance”を多分に孕んでいる。

俗世に対して嘲笑的な優越感を抱く芸術家気取りの若者あるいは二流の作家が得意気に自らを「デカダント」と呼ぶが、現実背を向けた不遜な態度を「デカダンス」の一つとして彼は採りあげている。しかし時代の流行としての「デカダンス」という表層的な雰囲気を受け容れるその一方で、シモンズは「デカダンス」の然るべき特質を端的に指摘する。つまり「文体」に意匠を凝らすところに本来の「デカダンス」が

あると述べている。それは「言葉を巧みに変形させた文体」を目指すのである。別様に言うならば、言葉における明確な指示関係に従わない形の「文体」でなければならない。ところが、残念なことに「稚拙な人間（作家）」にあっては、専ら「形式の歪み（変形）」だけを目標とすべきなのに、事もあろうか「内容」にも手を付けて「歪曲」させてしまう。世間はそれを誤って「デカダンス」と名付けている、とシモンズは言う。それにしても、現在に見る「デカダンス」なる動きは、ついに一つの「ムーヴメント」として活動することなく不発に終り、精々のところ、取るに足らない「幕間劇」でしかなかった。かりに、そうした紛い物の「デカダンス」が「ムーヴメント」たる一つの「思潮」として実際に展開していたならば、当然それは文学の主流から大きく逸れていたであろうとシモンズは語る。このことは彼が敢えて想定する卑俗なる「デカダント・ムーヴメント」すら成立していないことを告げている。

本来の「デカダンス」という「思潮」が潜勢的に蠢きかけていたことは認めながらも、そうした動向を余所にしてもっと「重大な何か」が胎動しているという新たな局面に早くも彼の論は転じていくが、その局面こそ待望さるべき「象徴主義」にはほかならない。ここでもシモンズは「デカダンス」の場合と幾らか似て、「象徴主義」がすっかり定着した言葉であるとの見方を慎重に控えている。つまり「ある思潮」が「さしあたっては象徴主義という形式のもとで結晶化された」と述べるその論調のなかに彼の慎重さが窺える。「さしあたっては」“for the time”と述べるとき、それは<とりあえず「象徴主義」とかりに名付けておく>、あるいは<一時的に「象徴主義」という枠組みに収めておく>といったような条件付きでこの言葉が使われていることを暗示している。言葉の意味・概念における既存の定着化には承服を許したくないシモンズは、したがって「文体」をめぐるボードレールからリールに至る作家を論ずる際に、いわゆる文学史の位置づけとしてロマン主義、写実主義、自然主義の作家といったような区分を積極的に考慮には入れないのである。初版である本書でも唯一ネルヴェルはその活躍した時代からして「象徴主義者」と括るには無理があるかと思われるが、シモンズにあっては極めて必然的なことなのである。

本書で採りあげる作家たちが「形式」（文体）の入念な仕上げ方に重きを置いている点は、ボードレールからリールに至るまでの作家たちと変らない。しかし「象徴主義者」である作家たちに見られる「形式」はその動機も目的も先述の作家たちとは一線を画するものだと断ったうえで、シモンズは「形式が無に帰してしまうまで形式を完璧にしようとする試み」を「象徴主義者」たちに認めている。たとえばヴェルレーヌの芸術は詩を「小鳥の囀り」に創りあげており、マラルメの芸術は詩を「交響楽」に、リラダン「霊的な力」に、そしてメーテルリンクは自身の芸術を遥かに響く「霊たちの声」に創りあげている、と作家たちにおける「形式」の完璧性が指摘されている。こうして「序論」を総括するにあたってシモンズは、「完璧な形式」を構築

するための指針を具体的に掲げる。つまり「霊的なもの」を前景に配するためには「修辞」と「外面性」の古びた因習から自らを解放させること、「美しいもの」を「魔術」さながらに顕現させるためには「叙述的描写」に頼らない描き方を編み出すこと、在り無しの朧ろな雰囲気醸し出そうとするためには「規則的なリズム」を刻んで詩を歌ってはならないこと、こうした試みが為されたとき、初めて「完璧な形式」が確立され「象徴主義」の文学を開花させるのである。そうしてさらにシモンズはより広い地平を遥かに望み見ながら、原初的な裸形なる自然の不可思議な「神秘」に浴することによってひとは普遍的な「人間存在」の奥処に立ち至ることができるのだと語る。

「序論」の総括はやや転じて勢いを増し、その筆遣いからは揺るぎなく堅固な意志が伝わってくる。かくしてシモンズは文学が採るべき方位をこれまでになく明快に掲げてその「序論」を結ぶ。つまり「外面性と修辞と物質主義」に抵抗しようとする姿勢、事象の裡に内在する「窮極的な本質」たる「魂」を解放しようとする姿勢、そして「魂」を「象徴」によって「可視的なもの」へと仕立て上げようと努力する姿勢、これら揺るぎなき意志が自らを全うしたとき、そこにはシモンズの意識の射程に取り込んで久しく待望していた「文学」がついに産声を上げる。敷衍して言えば、なぜか「象徴主義文学」とは限定せずに、より広い展望のもとに立って彼は、書き手がこのような姿勢を採ることで在るべき本来の「文学」というものが様々な束縛から自らを解き放ちつつ、然るべき「本来の言葉」を表出するという特権の瞬間に、彼自ら名付けるところの「自由」なる領野に、すなわち本来的な新たな言語空間に辿り着くであろうことを声高に語るのである。しかし「文学」が「本来の言葉」を創造するという「自由」に辿り着く契機としての抵抗と解放と努力はやがて反転してその結果、「自由」を獲得した「文学」は卑俗なる現実のさらなる「過酷な重荷」を再び背負わねばならない。そのとき「文学」はもはや「一種の宗教」となるであろうと予期するシモンズは、こうした顛末を必然的な宿命として秘かに受けとめているにちがいない。それが証拠に彼の言葉なき行間はこのことを暗に仄めかしているのである。

〈注 釈〉

W. B. イェイツに

P. 52

- (1) W. B. イェイツ William Butler Yeats (1865 - 1939) アイルランドの詩人・劇作家 (1865 - 1939)。1889年に初めての詩集『アシーンの放浪とその他の詩篇』*The Wanderings of Oisín*を世に問うて詩的出発を遂げたイェイツは、さらに90年代に入って二つの詩集、つまり1895年に『詩集』*The Poems*を、99年には『葦間の風』*The Wind among the Reeds*を世に送り出した。1890年にイェイツは英国の詩人で編集者でもあったアーネスト・ライス (Ernest Rhys) とともにロンドンに「詩人倶楽部」(Rhymers Club) を創設するが、アーサー・シモンズとはそこで初めて出会う。95年10月にイェイツはシモンズが借りているファンテン・コート (Fountain Court) のアパートに移り住む。1891年シモンズは結婚を機にロンドンのミドル・テンブル、ファンテン・コート2番に新居を構えたが、四階建てのアパートの最上階に四部屋を借りる。二部屋がそれぞれ独立していて外廊下で結ばれていた。性科学者として有名なハブロック・エリス (Havelock Ellis) は一方の二部屋を間借りするが、都合で一時期部屋を空けることになったため、そこにイェイツが期間を限定条件に95年10月又借りした (96年3月まで)。こうして二人は互いに部屋を行き来して親交を深めた。
- (2) 象徴主義者の文学思潮 本書のタイトルを指す。原題は*The Symbolist Movement in Literature*となっている。訳語を「文学運動」ではなく「文学思潮」としたのは、一般的に“movement”「運動」と言えばある目的を掲げてその実現のために邁進する行為として受け取られるが、シモンズが採りあげる象徴主義者はある目標の旗の下で意識的に運動をともしたわけではないので、敢えて「思潮」とした。後に彼は『イギリス詩におけるロマン主義の思潮』*Romantic Movement in English Poetry* (1909) の序言で“movement”をたとえば「オックスフォード運動」や「農業運動」と同じ意味で用いてはいないことを述べている。なお、文脈に応じて「思潮」ではなく、「動向」もしくは「方位」と訳している箇所もある。
- (3) ある思潮の動向 原文は“the development of a principle”となっていて“movement”を具体的に言い換えた表現として捉えられる。したがって“movement”とは、フランス象徴主義者の抱く「文学理念や主義」“principle”

が「形成・展開していく様」“development”を指している。

- (4) **アイルランドにおける文学運動** 19世紀末から20世紀初頭にかけてアイルランド固有の文学を確立するために起した文芸復興運動を指す。1891年「アイルランド文芸協会」(The Irish Literary Society)がロンドンに創設され、翌年ダブリンに「アイルランド国民文芸協会」(The Irish National Society)が設立された。原文の“Irish Literary Movement”は「思潮」というより、まさに「運動」そのものを指す。
- (5) **A. E. ギリシャ語 ‘ÆON’ からとった筆名で本名はGeorge William Russell (1867 - 1935)**。詩人、画家、神秘家、社会改革者。アイルランドはアーマー州のラーガン出身で、1878年に一家はダブリンに移り住む。メトロポリタン美術学校に学んだが、そこでイエイツと出会う。アイルランドの文芸復興運動に尽力した重要なメンバーのひとり。幻視者である彼は心霊研究にも熱心で1886年「神智学協会」(Theosophical Society)に入る。1898年に「ヘルメス協会」を設立する。1894年に最初の詩集『家路へ — 路傍の歌』*Homeward: Songs by the Way*, 97年に第二詩集『大地の呼吸, その他詩篇』*The Earth Breath and Other Poems*を出版。
- (6) **イブセン Henrik Johan Ibsen (1828 - 1906)** 近代演劇を確立したノルウェーの劇作家。1850年にローマの革命家を描いた処女作『カティリーナ』*Catilina*を出版。ノルウェーの民話に基づいて日和見的で自由奔放な主人公の一生を描いた喜劇『ペール・ギュント』*Peer Gynt* (1867), 女性解放の劇として称讃されるが、資本主義社会の夫婦関係の歪みを描いた社会劇『人形の家』*Et Dukkehjem* (1879)を出版する。1882年には『民衆の敵』*En Folkefiende*を発表するが、真理と正義をめぐるいかに民衆が日和見であるかを痛感する主人公は、結局それらは少数者のものでしかないこと、ただ1人で立つ者がもっとも強いということを思い知らされる。作者は従来の民主主義的立場から急進的貴族主義の立場に転じている。前作における真理と正義のアンチテーゼとして描いた作品が1884年の『野鴨』*Vildanden*である。「平凡な人間から人生の嘘を取り上げるのは、その人間から幸福を取り上げるのと同じことなのだ」という台詞に劇の中心テーマが見出されるが、〈どちらにも真理があり、どちらにも許さねばならない嘘がある〉ように物事の絶対性ではなく相対性に重きが置かれている。自己批判に基づく創作はイブセンの偉大さを知らしめる。
- (7) **ガブリエーレ・ダンヌンツィオ Gabriel d'Annunzio (1863 - 1938)** イタリアの詩人・劇作家。16歳にして第一詩集『早春』*Primo vere* (1879)を、1889年には最初の小説『快樂の子』*Il Piacere*を出版する。他に『死の勝利』

- Il Trionfo della Morte* (1894), 『巖の処女』 *Le Vergine delle Rocce* (1896) がある。また早くから映画にも関心を示した彼は第2次ポエに戦争に題材をとった無声映画『カピリア』(1914年)のシナリオを作成している。長編小説『罪なき者』 *L'innocente* はルキノ・ヴィスコンティの遺作『イノセント』の原作。
- (8) 象徴主義者の一派 1894年から95年にかけてロシアの詩人ヴァレーリー・ヤコヴレヴィッチ・ブリュースフ (Valery Yakovlevich Bryusov) は『ロシア象徴派』 *Russkie Simvolisty* というタイトルで3つのアンソロジーを出版するが、そこにはフランス詩人の象徴詩を翻訳して加えてある。
- (9) その種の一派 シモンズはオランダのどの詩人たちを念頭に置いているか明らかにしていないが、「頽唐派の文学思潮」‘The Decadent Movement in Literature’ のなかで Louis Couperus (1863 – 1923) に言及している。因みに「頽唐派の文学思潮」は1893年11月発行の『ハーパーズ・ニュー・マンスリー・マガジン』誌 *Harper's New Monthly Magazine* に載せたもの。
- (10) エウジェニオ・デ・カストロ Eugenio de Castro (1869 – 1944) ポルトガルの詩人。1890年に『親密な会話』 *Oaristos*, 翌91年に『時間』 *Horas* を出版するが、『親密な会話』のなかに彼独自の〈象徴派宣言〉なる一文を加える。やがて彼の周囲に若手詩人の一派が誕生していく。
- (11) カンポアモール Ramon de Campoamor (1817 – 1901) スペインの詩人。散文的要素を詩に取り込んだ独特な詩形を〈苦しみの歌〉〈おかしみの歌〉と名付けて懐疑的感傷的な内面を皮肉と風刺とユーモアを交えながら表現するのが特徴である。1846年に『苦しみの歌』 *Doloras*, 1886年に『おかしみの歌』 *Humoradas* を出版する。他に『小品集』 *Los Pequeños poemas* がある。シモンズは『散文と詩の研究』のなかで「カンポアモール論」(初出は1901年10月発刊の『ハーパーズ・マンスリー・マガジン』 *Harper's Monthly Magazine*) を書いている。
- (12) このような問題 フランス語がわからなかったイエイツはいわゆるフランス象徴派の詩人についてシモンズから学ぶ。マラルメの詩など彼が英訳して朗読したりした。特にファンテン・コートのアパートで互いの部屋を行き来して象徴主義について論じ合った(1895年10月から1896年3月まで)。
- (13) 直観を論理へ 詩的直観を体系化すること、具体的にはシモンズの場合、1893年に「頽唐派の文学思潮」を、99年に本書を纏め上げたこと、イエイツの場合は『善と悪の観念』 *The Ideas of Good and Evil* (1903), 特にそのなかの「気配」‘The Moods’ (1895) や「肉体の秋」‘The Autumn of the Body’ (1898) および「絵画の象徴主義」‘Symbolism in Painting’ (1898) と「詩の象徴主義」‘Symbolism of Poetry’ (1900) へと結実したことを指す。

- (14) **実践** 詩の創作を指す。シモンズにおいては、1889年から1899年の間に5つの詩集を出している。第一詩集『昼と夜』*Days and Nights*が1889年に出版され、つづいて『シルエット』*Silhouettes*が1892年に出された。以降、『ロンドンの夜』*London Nights* (1895), 『愛の犠牲』*Amoris Victima* (1897), 『善と悪のイメージ』*Images of Good and Evil* (1899)が出た。イエイツに関してはW. B. イェイツの項を参照。
- (15) **神秘主義** 特に神智学にシモンズは関わりがあるが、イエイツが入団していた「黄金の夜明け」*The Golden Dawn*とも関係している。

P. 53

- (16) **非人称の発語** 不可視なる観念を語る言葉

序 論

P. 54

- (1) **カーライル** Thomas Carlyle (1795 - 1881) スコットランドの批評家、歴史家。エピグラフは『衣裳哲学』*Sartor Resartus* (1836), 第3巻第3章「象徴」の一節 (*Carlyle's Complete Works Vol.1* ; Estes and Lauriat, Boston, 1885, p.,168)。ラテン語 “Sartor” とは “Tailor” のことを指し、英語のタイトルは “The Tailor Retailed” (仕立て直された仕立て屋) となる。また “Clothes Volume Edited” (編集された衣裳の書物) とも解されている。翌37年に刊行された『フランス革命』*The French Revolution* は革命を為政者の無責任として断罪し、エドモンド・バークに代表されるようにフランス革命が不当な暴挙であることを伝えている。1834年には『過去と現在』*Past and Present* を世に問うが、秩序ある中世と自由気儘な現在とを比較して科学主義の弊害と健全な社会の発展を訴える。
- (2) **最初の言葉** 『創世記』第2章19 - 20節から。神が土で造ったすべての生き物に向かって「最初の人間」(Adam) が初めて命名する場面が描かれている。*The Holy Bible* と *The New English Bible* には “Adam”, “the man” と記されていて「最初の人間」とは記述されていない。
- (3) **天上にあって** 『創世記』第1章第3節から。シモンズは本文で「神が世界を命名して在らしめた」と述べているが、聖書によればその逆で、世界が「在れ」と命じて世界が「在る」に至り、しかる後それに名前をつけた。しかしながら、そもそも<世界が「在れ」>と言うとき、すでにその「世界」は命名されている。シモンズはそこに視点を置いているのかと思われる。

- (4) 揺るぎない慣習 言葉が共通した意味を帯びること。
- (5) 単なる記号 シニフィアンとシニフィエが一致している言葉, 一般的な言語体系を指す。
- (6) ゴブレ・ダルヴィエラ伯 Comte Goblet d'Alviella (1817 - 1901) ベルギーの政治家・思想家。
- (7) 『衣裳哲学』 副題は「トイフェルスドレック氏の生涯と意見」‘The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh’。この引用は先のエピグラフと同じ章から。p.166

P. 55

- (8) ある思潮 象徴主義を指す。
- (9) 中間色を帯びたもの 原文では“mere compromises”となっている。象徴主義において重要なことは言葉（の意味）の二重性にあるが、それだけでなくその二重性が新たにもう一つの何かを、つまり「中間色を帯びたもの」を発現させる。
- (10) 第三の何かを暗示したもの 原文では“mere implications”となっている。「第三の何か」とは、二重性が潜勢的に孕むものにほかならない。したがって「中間色を帯びたもの」と「第三の何か」とは重畳する。
- (11) ジェラルール・ド・ネルヴァル Gérard de Nerval (1808 - 1855) フランスの後期ロマン派の詩人, 小説家, 劇作家。象徴派の先駆的存在として位置づけられている。1826年, 第一詩集『国民悲歌集, ナポレオンおよび戦うフランス』*Napoléon et la France Guerrière, Elegies Nationales* を発表。ドイツ文学に魅せられて『ファウスト』*Faust* 第一部の翻訳を27年に刊行するが, ゲーテに称讃される。1842年末から一年ほどに亘って念願の東方諸国を旅したその印象を綴った旅行記『東方の旅』*Voyage en Orient* を51年に発表する。それは旅行記というよりも詩人の自我を探る内面的な巡礼の旅日記の体裁を採る。さらに『幻視者たち』*Les Illuminés* (1852), 『ボヘミアの小さな城』*Petits Châteaux de Bohême* (1853) を発表する。1854年には「シルヴィ」*Sylvie* など七篇の短編小説を収めた『火の娘たち』*Les Filles du Feu* を上梓するが, 巻末に神秘的な12のソネ『幻想詩篇』*Les Chimères* が付されている。そして遺作となった『夢と人生 — オーレリア』*Le Rêve et la Vie. Aurélia* が1855年に完成するが, 「夢は第二の人生である」と言って始まるこの作品は夢の世界が現実の世界と同じように存在することを告げると同時に, 時間・空間を超えた意識の奥処に生を視ようとする。
- (12) 人間の考え方 原文は“the thought of men” および “men’s thought” となっているが, これを「人間の思想」, 「人間の思考」と訳せば, 文脈からして「思

想」とは大仰にすぎてしまい、「思考」にすると人間の備え持つ心的機能のひとつと見なされかねず文脈にそぐわない。ここで「考え方」と訳出したのは、“thought”を単に日常的な事象に対して抱く常日頃の態度・見方として捉えるほうが文脈に合っていると考えたからである。

- (13) ボードレール Charles Baudelaire (1821 - 1867) フランスの詩人, 美術批評家。高踏派時代の詩人だが, ロマン主義の末裔と同時に象徴主義の先駆として位置づけられる。詩作品としては1857年に『悪の華』*Les Fleurs du Mal*, 1869年に『パリの憂愁』*Le Spleen de Paris*を出版する。執拗なまでに相対立・矛盾した二重性に意識的であったボードレールは, たとえば『悪の華』の第一章で「憂愁と理想」というタイトルを掲げ, 『パリの憂愁』では「二重の部屋」という散文詩を歌っている。二重人である詩人は, しかし, 「憂愁と理想」に収められた詩「万物照応」に見るように混沌とした二重性を合一の相のもとに夢想する。
- (14) フローベール Gustave Flaubert (1821 - 1880) 写実主義のフランス小説家。1857年に『ボヴァリー夫人』*Madame Bovary*を世に問うが, 作者の介入を避けて没主観性に徹したこの小説は, しかし「ボヴァリー夫人は私である」と語って「私」(=作者)を特異な位置に据えている。1862年に出版された『サランポー』*Salambô*は, ローマ時代のカルタゴに取材して当時の戦争, 恋愛, 原始宗教などに関する膨大な資料をもとに展開していて, 古代世界への夢想在描かれている。1869年の『感情教育』*L'Éducation Sentimentale*においては, 「二月革命」(1848年)を中心にした1840年代のフランス社会を背景に主人公フレデリック・モローの夢と情熱が次々と打ち砕かれていくといった幻滅の顛末を描いている。1874年には第三稿として『聖アントワヌの誘惑』*La Tentation de Saint Antoinet*が発表されたが, ジェノワでブリューゲルの絵を見た1845年から数えて30年余りの歳月を費やしている。ロマン主義的な幻想から出発して主人公は果てしなく見る悪夢に取り憑かれついには厭世的な世界観を抱くに至る。1877年『三つの物語』*Trois Contes*, 1880年の『ブヴァールとペキュシェ』*Bouvard et Pécuche*は引退した二人の書記の姿に人間の愚かさや虚しさを描き出している。
- (15) ゴンクール兄弟 the Goncourts:エドモンドEdmond de Goncourt (1822 - 1896) とジュールJules de Goncourt (1830 - 1870) の兄弟。科学的資料に基づいて写実主義の小説を目指した兄弟は『ルネ・モーブラン』*Renée Mauperin* (1864), 『ジェルミニー・ラセルトゥー』*Germinie Lacerteux* (1865)を刊行する。小説よりむしろ当時の作家たちとの交流を綴った日記『ゴンクール兄弟の日記』*Journal des Goncourt* (1851年より始めたが, 途中

70年に弟のジュールが死去したため、それ以降は兄のエドモンドが96年までつづいた)のほうが有名で、そこには歴史家としての慧眼が窺われ当時の文学的資料として評価されている。

- (16) テーヌ Hippolyte Taine (1828 - 1893) フランスの哲学者、批評家、歴史家。エルネスト・ルナンと並ぶ実証主義時代の思想家。人間や作品を自然科学の立場から考察し、決定論的な考えに基づいている。『英文学史』*Histoire de la littérature anglaise* (1863 - 64) と『芸術哲学』*Philosophie de l'art* (1865 - 89) は、テーヌの理論と方法を民族の文化に適用して文学理論と歴史哲学を構築している。心理学的認識論を述べた『知性論』*De l'Intelligence* (1870) は、感覚論と生理学を合体させて実験心理学の道を開いたが、同時に異常心理に注目してテーヌは心理学と言語学および病理学との関連にも言及していて人文科学研究の方法論が先駆的に示されている。また未完に終わった歴史研究書『現代フランスの起源』*Les Origines de la France contemporaine* (全11巻, 1875 - 93) がある。
- (17) ゴラ Émile Zola (1840 - 1902) フランスの自然主義文学の代表的作家。支配的風潮であった科学的実証主義に基づく自然主義文学を提唱して1867年に小説『テレーズ・ラカン』*Thérèse Raquin* を出して注目される。テーヌの言葉「悪徳も美德も硫酸塩や砂糖と同じような合成物である」を掲げて彼は「外科医が屍体に対して行う解剖」のように書いたと言っている。1871年から1893年にかけて『ルーゴン＝マッカール叢書』*Les Rougon-Macquart* を刊行するが、「第2帝政期における一家族の自然的社会的歴史」という副題のある小説集20巻を含む。その間ゴラは『実験小説論』*Le Roman expérimental* を80年に、また翌年には『自然主義作家論』*Les Romanciers naturalistes* を発表し、自然主義文学の理論を確立した。従来の写実主義小説に見られるような単なる観察の記録ではなく、生理学や遺伝学などを取り込んでたとえば自然科学者が試験管のなかの物質が化学反応を起す様子を観察するように、科学の時代に生きる作家は様々な社会環境に置かれた人間の行動や思いを冷静に観察すべきであると、ゴラは主張する。
- (18) ルコン・ド・リール Leconte de Lisle (1818 - 1894) フランス高踏派の詩人。1852年に第一詩集『古代詩集』*Poèmes antiques* を出版するが、その序文でロマン主義における個人の過剰なる感情吐露に嫌悪してそれを排し、没個性・無感・不動に基づいて詩と科学の結合による客観的な描写を提唱する。ロマン主義への幻滅と近代のベシミズムを歌うにあたってヒンズー教の涅槃思想を説く「バガパッドギター」に取材した作品が数篇あり、本文の「一種涅槃のような場所」とはそれを指しているかと考えられる。1862年にはインドに

加えてイスラム、エジプト、ユダヤ、スカンジナビア、フィンランド、ケルト、ポリネシアなどの神話を主題にした『異邦詩集』*Poèmes barbares*を出版する。さらに1884年には『悲劇詩集』*Poèmes tragiques*を出版するが、彼は動物の世界という文化なき自然に自身の自我を照射して同時代の自然科学に歩調を合わせるような作品を描く。本文の「世界を石に変えた」とは、個人の感情の排斥を目指す上記三つの詩集がそれを実現している。

- (19) 幾つか奇蹟 可視的なものを在るがままに正確に表現するのを旨とするリアリズムが主流であった科学的物質至上主義の時代において、言葉それ自体が内包する軽やかな柔軟性のお蔭でそのリアリズムを独特な形に造り直したこと。具体的には先に列記した作家についてこのあと述べている一節がその奇蹟について例証している。
- (20) 擬態ならぬ擬臭 原文は“imitative odours”で直訳すれば「模倣的な匂い」であるが、真意は詩作品に「匂い」を漂わせて読者にその匂いを感じさせるような技法を言っている。たとえば『悪の華』の「万物照応」という詩のなかでボードレールはく匂いと色と響き>の一体化した詩的宇宙を次のように歌っている。「長いこだまの遠くから溶け合うよう、 / 涯もなく夜のように光明のように、 / 幽明の深い合一のうちに / 匂と色と響きとは、かたみに歌う。」(「万物照応」第二連)

P. 56

- (21) 移ろいやすい気配 原文では“moods, no less flitting”と書かれてある。シモンズによればゴンクール兄弟は、どうにも捉え難く儂い俗世におけるそれぞれの場面を描くために印象主義絵画に注目するのだが、絶えず変わりゆく光と影の織り成す微妙な色合いに芸術の本質を彼が直観したとシモンズは考えている。「移ろいやすい気配」とはそうした色合いに象徴されるが、さらにシモンズは絶えず変わりゆく愛する男と女の関係に擬えている。相対立する(あるいは対照的な)両者は合体して一つに統合されるも、その内実は両者が絶えず絡み合いつつこれまでにない第三のものがそこに顕現していることを伝えようとしている。
- (22) 煉瓦と漆喰で 原文は“in brick and mortar”となっている。ゾラは小説中の人物の行動や内面を微細な点まで遺漏のないよう観察して描くことを目標とするが、それをシモンズが家の建造に喩えていると思われる。「煉瓦と漆喰で」もって家の密閉性を図る工法が小説技法に喩えられている。
- (23) その魂は神経に触れて絶えず微動している流動体である 原文は“the soul is a nervous fluid”となっている。風と感じられぬほどの微風が水面を掠めるときに僅かに揺らめく状態を連想させる。「魂」は留まることを知らず絶え間な

く繊細に浮遊しつづけていることを伝えようとしている。

- (24) 美しい淡青色の液体 原文は“a pretty, blue liquid”と書かれてあるが、いわゆる液体空気(liquid air)のこと。空気を液化したもので、詳しくは液体窒素と液体酸素の混合物で、いくらか青色を帯びているが、空気を圧縮し冷却することによって発生する。たとえば、長谷川天溪はドストエフスキーの『罪と罰』のなかでそれを次のように用いている、「ラスコルニコフの如き心状態は果して存するや否やを疑ふといえども、しかも是れ、液体空気の存するが如く真理なり」。

また、試験管のなかの物質が化学反応を起す様子を自然科学者が観察するように、作家は現実に生きる人間の在り様を科学的客観的に描くことを心がけるべきだとゾラは考えている。

- (25) エレディア José-Maria de Heredia (1842 - 1905) ルコント・ド・リールに師事したキューバ生れのフランス高踏派の詩人。1866年に刊行された第1次『現代高踏詩集』*Le Parnasse contemporain*に5編のソネットを寄稿して注目される。第2次、第3次『現代高踏詩集』(1871, 76年)や「両世界評論」などの雑誌にソネットを発表するが、1893年にはそれまで書きためた117編のソネットと幾つかの長編詩を纏めて生涯唯一の詩集『トロフィー』*Les Trophées*を刊行する。人間の歴史全体をソネットという形式で俯瞰しようとするこの詩集は、先史時代から近代までの時間と西洋から東洋まで及ぶ空間を配して様々に題材を採っている。12音綴14行詩をモザイクのように組み合わせて一大パノラマを造り上げている。短詩形表現という文体を造形的な技巧によって極めた形式的完成度の高いその方法は、高踏派の芸術至上主義美学の理想として後代への影響を与える。アンリ・ド・レニエはこの詩集が高踏派とサンボリストの間を占めていて、二つの詩風の繋ぎ目であると指摘したが、またあるサンボリストたちはそれを「高踏派の葬式」だと評した。奇しくもシモンズは『トロフィー』出版と同じ年に「顔唐派の文学思潮」を雑誌に投稿してデカダンスの文学を主張している。

- (26) 「デカダンス」文字通り“Decadence”を指す。芸術全般における一つの潮流を指す。その意味は明確に定着しておらず、むしろ不道徳な傾向ゆえに浴びせられる非難の言葉として、またそれを逆手に取って不道徳こそ芸術の美德であると息巻く特権的な言葉として社会にそのデカダンスなる雰囲気を漂わせているとシモンズは考える。しかし、ここで彼は何気無しに「デカダンス」が実は重要な文学活動であることを仄めかしている。したがって文中の“something”は漠然と「何か」を意味してはいるが、それと同時にその奥底には「重要な何か(動向)」が擡頭していることを伝えていると考えられる。

- (27) 「デカダント」 “Decadents” のこと。社会に逆らって芸術を絶対的なものと崇めながら、芸術に関わろうとする若者を指し、そこには作家たちが含まれているわけではない。注釈(31)を参照されたい。
- (28) 「デカダンス」というこの言葉 原文は “the term” とあるが、もちろん「デカダンス」を指す「言葉」である。
- (29) 「デカダンス期のギリシャ語とラテン語」 原文は “the Greek and Latin of the Decadence” とある。
- (30) それを超えた処にまで手を入れていった 原文では “experiment was carried far” の箇所を指す。「それ」とは “style” のことで、「処」とは具体的に示されていず “far” という語が記されているだけであるが、「それ」 (= 文体) の対概念と考えれば「処」とは〈内容〉を指す。直前の件り “perversity of form and perversity of matter” と対応していると考えれば、「形式」(形相) と「内容」(質量) が「文体」と〈内容〉に呼応する。
- (31) こうした文脈において 原文は “in this sense” となっているが、直前の文章を指す。シモンズによれば、「デカダンス」は専ら「文体」の問題であり、たとえばマラルメに見られるような「あの巧みに言葉を変形させた文体」に対して使われる言葉である。「文体」だけでなく内容にも、従来のものからかけ離れて変形させてしまう「稚拙な人間」 (= 二流の作家) が採りあげられているが、シモンズは「文体」にだけ深く関わるのが本来の「デカダンス」であると考えている。その両方に手を加える「稚拙な人間」が「デカダント」と命名されて、その彼らがひとつの方位を掲げた、つまり「一つの文学活動」 “a movement” が起ったということ。それは現実にあった事実かどうか、少なくとも「活動」、「思潮」、「方位」という様相を呈してはいないとシモンズは見なしている。したがって「デカダント」と呼ばれる文学活動」が起ることがなかったので、「文学の本道から逸れて」しまうことも始めからなかったわけである。

因みにこの “in this sense” のセンテンスにある “Decadent” は “Decadence” にすべきところだと考えられる。またこの文は構造的に見ていわゆる仮定法過去完了と捉えて然るべきであろう。この段落で初めて彼は「デカダンス」という言葉を持ち出すが、それには本来の意味をもつ「デカダンス」と通俗的な意味を帯びた「デカダンス」の二通りがあることに留意したい。シモンズは本書が出版される数年前すでにその辺りの事情を、「頽唐派の文学思潮」のなかで次のように述べていた。

ヨーロッパ文学における最近の動向は、様々な名前で、たとえば「デカダン

ス」とか「象徴主義」とか「印象主義」とか呼ばれているが、それらは必ずしも正確であるとか包括的であるというわけでない。用語を巡って言い争うのは簡単で、現に周知の通りヴェルレーヌはデカダントと呼ばれることに不快を感じ、メーテルリンクは象徴主義者と呼ばれること、ユイスマンスは印象主義者と呼ばれることに不快感を表している。サン・ミッシェル通りのピヤホールに入りびたって凡そ自分たちには書けはしない作品を理論分析に費やして自身の独創性を消尽してしまう喧しく頭の狂った若者たち、小さく群がる若者たち、そんな輩の勲章として、たまたま偶然にこの言葉は採り入れられている。しかし、それぞれ固有の意味を表す形容辞として率直に捉えたとするならば、印象主義と象徴主義はともにデカダンスという言葉によってたぶんより広範に特徴づけられるあの新たな次元の文学に関する概念を伝えている。現在、最も代表的な文学(比較的若い世代に訴えかけて彼らを鍛え上げるのに貢献した作品)は、確かに古典的でもなく、またあの古臭い古典派の対立項であるロマン派とも何ら関係をもたない。それは、ある程度、一種のデカダンスであるのは疑いを入れない。・・・私たちが古典と呼んでいるものが確かに至上の芸術(完璧な単一性、完璧な健全性、完璧な均整という特質、つまり至上の特質を帯びた芸術)であるとするならば、今日のこの代表的な文学とは、なるほど今までになく興味深くも美しくあるが、実際には新たな美しくも興味深い病いなのである。

(32) 『中産階級を困惑させたい』 “bewilder the middle-classes” フローベールの言葉。この「願望それ自体が中産階級的なのだ」と言っていることからして、その台詞がいかに「偏狭的」であるかを露呈している。

(33) 「デカダンス」という名の幕間劇 “The interlude (, · · ·) of Decadence”

P. 57

(34) 「象徴主義」という形式 “the form of Symbolism” このまえに「さしあたっては」という言葉があるが、それははっきりと「象徴主義」を指示するわけではなく、そこには「デカダンス」も微妙に含まれていることをシモンズは仄めかしている。

(35) ヴェルレーヌ Paul-Marie Verlaine (1844 - 1896) フランスの詩人。二十二歳のとき10代後半からの作品40篇から成る第一詩集『サチュルニヤン詩集』*Poèmes Saturniens* (1866) を出版する。原題は「土星(禍の星)のもとに生まれた詩編」という意味。高踏派的手法を踏襲する一方、ボードレールの憂鬱をも歌っている。「秋風の／ヴァイオリンの／長いすすり泣き／単調な／物悲しさで／私の心を傷つける」で始まる音楽的な調べの漂う「秋の歌」‘Chanson d’automne’がよく知られている。1869年に『雅なる宴』*Fêtes Galantes*, 翌年に『素晴らしき歌』*La Bonne Chanson* を出版する。<せつな

さゝを歌う『言葉なき恋歌』*Romances sans Paroles* (1874)『リュテース』*Lutèce*誌に連載した評論を1884年『呪われた詩人たち』*Les Poètes Maudits*として出版するが、そこにはリラダンやマラルメ、ランボーが紹介され象徴主義の到来を仄めかす。また『在りし日と近頃』*Jadis et Naguère* (1884)においては詩の音楽性が強調されていて「詩法」‘Art Poétique’はそれを歌っている。シモンズとの関係、世紀末文学において重要だと思われるので初めの4連をここに載せておく。

何よりも先ず音楽を、そのために
 よりおほろげに虚空にとけて、
 その内に、何ものも重くのしかからず、
 何ものの跡にもとどめぬ「奇数脚」を好め。

また、言葉をえらぶにも、
 何らかの思い違いを恐れるなかれ。
 「漠」と「明確」が一つに結ばれる
 灰色の歌より尊いものは何もない。

それは、ヴェールに隠れた美しい眼、
 それは、真昼にゆらめく日の光。
 それは、暑さのさめた秋空に
 青く散らばる澄んだ星々！

われらがなおも求めるのは「陰影」、
 「色彩」ではなく、ひたすらに「陰影」をのみ！
 おお！ 陰影だけが、夢を夢に
 フリュートを角笛にあわせる。

他には『献辞詩集』*Dedicaces* (1890)、『我が病院』*Mes Hopitaux* (1891)がある。

- (36) マラルメ Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) フランス象徴派の代表的詩人、文芸思想家。1875年にマラルメ主宰の雑誌『最新流行』*La Dernière Mode*が発刊される。77年頃から自宅で「火曜会」を主宰するが、そこにはリラダン、ヴェルレーヌ、ヴァレリー、ジッドや詩人のほかにドビュッシー、ゴーギャン、ロダンなどが訪れていた。英語圏ではジョージ・ムアー、ワイルド、シモンズらが顔を出していた。1876年に『半獣神の午後』*L'Après-Midi d'un Faune*を出版し、1888年に翻訳『ポー詩集』*Les Poèmes de Poe*を発表する。

『詩と散文』 *Vers et Prose* (1892), 散文詩と評論を収めた『ディヴァガシオン』 *Divagations* (1897), オックフォード, ケンブリッジで行った講演を纏めたエッセイ『音楽と文芸』 *La Musique et les Lettres* (1895) を世に出す。また1892年『我が身内, ヴィリエ・ド・リラダン』 *Les Miens: Villiers de l'Isle-Adam* を発表する。1868年頃に書き始めた『イジチュール』 *Igitur* は未完に終わる(1925年刊行)。1897年には宇宙における必然と偶然の窮極を描いた『骰子一擲』 *Un Coup de dés* を出版する。イギリスで初めてマラルメに言及したのはエドムンド・ゴス(Edmund Gosse)の『係争中の諸問題』 *Questions at Issue* (1893) においてである。

- (37) 交響楽 原文は“the song of an orchestra”とあるが、マラルメは「詩の危機」のなかで「交響楽」を書物のなかに移しかえるべきことを唱えている。
- (38) ヴィリエ・ド・リラダン Villiers de l'Isle-Adam (1838 - 1889) フランスの小説家, 劇作家, 詩人。ボードレールやワグナーらと親交を結び, 象徴主義の先駆けとして詩と音楽の一体性を唱える。1859年に『第一詩集』 *Première Poésies* を発表し, 1862年にはヘーゲルの形而上学的世界に影響を受けた哲学的小説『イシス』 *Isis* (導入部のみで未完) を刊行する。1880年, これまでの短編小説を集めて『残酷物語』 *Contes Cruels* と題して出版するが, 象徴的神秘的な手法をもって物質至上主義の社会や写実主義作家に反旗を翻すと同時に超自然的な愛と夢を讃美する。さらに同じような描き方で『至上の愛』 *L'Amour Suprême* (1886), 『奇想物語』 *Histoires Insolites* (88), 『新残酷物語』 *Nouveaux Contes Cruels* (88) を発表する。またそれを観劇して痛くイエイツを感動させた戯曲『アクセル』 *Axël* (1890, 死後刊行) は<詩の交響楽>と評されるが, 青年の主人公アクセルが「なに, 人生だって? そんなもの, 召使いに任せておけ」という科白はあまりにも有名である。
- (39) メーテルリンク Maurice Maeterlinck (1862 - 1949) ベルギーの劇作家, 詩人, 思想家。1886年パリ滞在のとき若い象徴派詩人たちと交わり, リラダンに師事する。内面の不安を歌った『温室』 *Serres Chaudes* を1889年に刊行し, その年の末に戯曲『マレーヌ姫』 *La Princesse Maleine* を発表して絶賛されるが, 象徴主義演劇の第一人者として注目される。96年以降は思想家としても活躍するが, 最初のいわゆる哲学的エッセイ集『貧者の宝』 *Le Tresor des Humbles* (1896) は宗教では救われない現代人がいかに死と向き合うべきかを論じて多くの読者を獲得する。さらに運命・死・幸福をめぐる哲学的瞑想『叡智と運命』 *La Sagesse et la Destinée* (1898) を発表し, およそ40年に亘って哲学的エッセイを書き続ける。啓蒙的な演劇『青い鳥』 *L'Oiseau Bleu* (1909) はつとに有名。1911年にはノーベル文学賞を受賞する。

- (40) 在るか無きかの繊細な翼 原文は“subtler wings”となっている。「翼」とは「文体」の謂いである。はっきりと明示しない朧げな言葉のこと。
- (41) 「神秘」 原文は“Mystery”であるが、後の「大いなる神秘」と同じでさらに「自然」ともほぼ同義語だと思われる。科学的な解釈を入れず、まだ人の手が加えられていない原初的な自然を指す。この「自然」は直後の「人間の存在性」と連動している。
- (42) 人間の存在性 原文は“humanity” 科学からも俗世からも距離を保ちながら、現実が疑いもなく確かなものだと思い込んでいる判断を留保することによって原初的狀態に立ち戻ること、それによって顕現する人間の本来性を意味する。