

薄明と気配とデカダンス(Ⅱ)

―アーサー・シモンズとW・B・イエイツの場合―

小堀 隆司

三

デカダンス(1)

凡そ重なり合うことの殆んど不可能にして極めて困難な〈凋落と黎明〉という対蹠的な在様を、敢えて自身の必然として歌いおおせたところにその優れて然るべき生の位相を披露する文学が十九世紀末の英国及びアイルランドに起った。それを名指してデカダンスと呼ばれるその文学は、淵源を辿ってみると凋落への一途な思いから創り出されていた。デカダンスという名の文学とは、ついに死へと至る凋落の生にひたすら思いを傾けて歌っていただけの、世に聞こえるデカ^願ダント^廃な文学を受け容れつつ、さらにそれを超えるべく新たに創造していったその優れて然るべき生の位相を、つまり対蹠的な〈凋落と黎明〉の稀有にも重畳した唯一無二の文学空間を創りあげたのだと言い切ったとしても、決して言い過ぎにはなるまい。加えて言うならば、その文学の淵源が証しているように〈凋落と黎明〉を歌うデカダンスの文学はいわゆるデカダントな文学がひたすらに歌う凋落した生をもちろん描くわけだが、しかし専らそうした生の凋落を歌う姿勢からは僅かながらに逸れているという事実も忘れてはなるまい。別様に言うならば、デカダンスの文学が優れて然るべき生の位相を帯びているのであってみれば、凋落への思いを抱きながらついに死へと至る生の風景をそのままその位相に収めるのにはいささかの困難があることは否めないのではないだろうか。凋落・頽^願廃・衰退という死の切迫

した生の風景は、新たに顛れるであろう黎明を自身の一部として取り込む機運にはついに恵まれず、なおも刻一刻とその死にゆく生の在様をひたすら描いてやまないのである。しかし、デカダントな文学はデカダンス文学とでも呼ぶべきその文学の本源的な精髓が息づいている風景としてデカダンス文学の一端に映っているのだということも言い添えておきたい。

先ずもってデカダンスとは、凋落への悲哀を儚く囁いてついに死すべき瞬間を迎え入れようとする生の在様を、時にはそれは自暴自棄となつて、あるいは必然的な運命として、はたまた自らを断念する意志として赤裸に描いてあまりある（「先ずもって」という但書は、同時に「その一つとして」という意味を包含している）。デカダンスのこうした死の予感を秘めつつ凋落への道行きを辿る生の在様はシモンズもイエイツもそれを詩に歌っていたが、マラルメもまた死の迫り来る凋落への道行きを作品に描いていた。それは『象徴主義者の文学思潮』のなかでシモンズがマラルメの比較的初期に書かれた「散文詩のうちで恐らく最も絶妙な作品⁽¹⁾」だと彼自ら評した詩、ほかならぬ「秋の嘆き」である。シモンズはその詩を自身の言葉に移してマラルメの辿った凋落への悲哀に充ちた道行きを次のように披露している。

マリアが私をおいて他の星へ行ってしまったからというもの（果してどの星だったか、オリオンか、アルタイルか、それとも君よ、緑の金星だろうか）、私はそれ以来ずっと孤独を手懐けてきた。日がな一日を独りぼっちでどれほど猫と過ごしてきたことか。「独りぼっちで」とは、有形の存在物は伴わぬという意味であつて私の猫は神秘的な伴侶にして一個の精霊なのである。だから私はその長い一日一日をたった独りで猫といっしょに、そう、ローマ帝国の衰退期における最後の作家の一人といっしょに過ごしたと言えよう。なぜなら、あの真白き乙女がこの世を去って以来、私は不思議にも奇妙にも「衰退」という一語で締め括るものすべてを愛してきたからだ。かくして一年のうちで私の気に入っている季節とは、いまや秋の訪れようとする前のあの気怠い日々であり、一

日のなかで私が散歩に出かける時刻は、色褪せてゆくまへの夕陽が灰色の壁に黄銅色の光を、窓ガラスに赤銅色の光をじりじりと照り返している時点なのである。それゆえ、まさに私の魂が歓喜を求めるその文学とはローマ帝国終焉期の死に瀕した詩でなくてはならない。ただし、その詩は蛮族の蘇生する方法を一切呼吸することなく、また初期キリスト教散文の稚拙なラテン語をぎこちなく語らなければの話ではあるが。

そうこうするなか、私は片方の手を猫の彪毛に忍ばせて愛しい自身の詩をひとつ朗誦した（その詩の頬紅色した筆遣いは青春の瑞々しい頬よりも私を魅了するのだ）。するとそのとき、窓の下でバルバリー風琴が物憂げに歌い出した。風琴はポプラ並木の遙か遠くへと鳴り響いていった。これを最後にマリアがか細い蠟燭の灯に守られてその路を逝ってからというもの、ポプラの葉は春でさえも私には悲しげに映ってくる。そう、あれは紛れもなく悲しき人たちの楽器なのだ。ピアノは燦やかに響き渡りヴァイオリンは裂かれた心を明るくするのみに運んでくれるけれど、このバルバリー風琴は追憶の薄明に失意の夢を私に視させた。風琴は低俗の浮かれたメロデー、たとえば町外れの人情を陽気にさせる時代遅れの軽薄な曲を爪弾いていたが、それにしてもその繰り返す旋律がまさに私の魂そのものに触れてまるでロマンティックなバラードを聴いているかのように私を涙させたのはどうしてだろうか。私はその調べにすっかり聴き惚れてしまつて一銭のお金すら窓から投げてやれなかった。投げてしまったなら、調べに浸っている心が断ち切られてしまうのではないだろうか、その楽器は自ら歌ってはいないことに気がついてしまうのではないだろうか、そんなふうに思ったからである(2)。

夭逝した妹「マリア」を遙かに悲しく想いながら、「独り」取り残されて「日がな一日」をやり過ごす「私」のそばには、「神秘的な伴侶にして一個の精霊」となった「猫」が蹲っている。愛らしい「猫」がそばに寄り添っているのにどう

して「私」は「独り」で日々をやり過しているのか、それは私の「猫」が凡そ「有形の存在物」であることをやめて人の眼には見えない「精霊」という衣裳を身に纏ったからである。眼に見えぬ「精霊」とはいまは亡き「マリア」であって、それゆえ「猫」は「マリア」の化身として「私」の傍らに蹲っているのだ。こうしてさらに「私」は「猫」を「ローマ帝国の衰退期における最後の作家」に擬えてみる。なぜそうするのかと言えば、「マリア」の夭逝を悲しくもやり過ごして以来「私」は「衰退」という言葉が表象する事象のことごとくをこよなく愛してきたからである。愛すべきその「衰退」、たとえば夏の終りの「いまや秋の訪れようとする前のあの気怠い日々」を「私」は陶然として過ごしたり、あるいは散歩の折りに巡り逢ったあの「色褪せてゆくまえの夕陽が灰色の壁に黄銅色の光を、窓ガラスに赤銅色の光をじりじりと照り返している時点」に「私」は得も言われぬ恍惚を覚えたりするのである。そうであってみれば、「私の魂」がいま嬉々として求める「文学」とは、「ローマ帝国終焉期の死に瀕した詩」を描いては他にあるまいと「私」は思い至る。そこには凡そ〈黎明〉の光など要らない。「衰退」という凋落は実存すべき生の一つの姿勢としてあるのだ。

こうして、ひたすら「衰退」への道行きを見凝める「私」が自ら書き留めたあの「愛しい自身の詩」を口ずさんでいたとき、そのとき突如として「バルバリー風琴」の物憂げに漂ってくる調べに「私」は心打たれる。それにしても「風琴」は「低俗の浮かれたメロディー」、たとえば「町外れの人情を陽気にさせる時代遅れの軽薄な曲を爪弾いていた」のに、どうしてそんな調べが「私」に涙を誘ったのだろうか。「バルバリー風琴」の調べを聴いたとき、「衰退」しつつある現在に意識的な「私」はその「衰退」という現象のうちに自身の在りし日々の情景を朧げに想い浮べたからである。「バルバリー風琴」は追憶の薄明に失意の夢を私に視させたのである。在りし日々の揺蕩うその薄明りのなか、「私」は喪失した様々な出来事を「失意の夢」として蘇らせる。「失意の夢」とは「私」の心の眼に浮んだどうにも拭いきれない悲しい夢想なのかもしれない。果して「マリア」の死という喪失は「私」に何を遺したのか。それは、生を断ち切る死

それ自体ではなく死へと至る「衰退」の道行きに自身の思いを巡らす僅かな幕間を遺していった。死へと至る「衰退」すなわち「凋落」にこそ「失意の夢」という実存としての生がしばし揺蕩っているのである。悲しみに夢想する「私」はそう思い至った。

物悲しくも移ろいゆく「凋落」がもう一つの新たな生へと架橋されていく可能性を秘めているとはすでに述べたところのだが、それを改めて言うならば、「凋落」への悲しみを哀訴してやまないデカダンスは、時ならずその裡に、死に至るべき生の儚い途上にありつつも新たな生の黎明を垣間見るといふ望外なる契機を孕んでいる。さらに別の言い方をすれば、文学におけるデカダンスとは「凋落と黎明」という対蹠的な様相を抱え込んで生の然るべき方位を掲げる表現様式として位置づけられる一方で、それとは別に「凋落」だけをひたすら歌う様式でもある。

そのひたすらに「凋落」してゆくデカダンスを「秋の嘆き」で歌ったマラルメは、しばし飛躍して「ため息」という詩のなかで「凋落」の裡にも僅かながらに新生たる黎明の威勢が眩しく蠢いているデカダンスを伝えようとする（この詩に関してはすでに引用して解釈を施したが、それを補足する形で再び引用と解釈を加えたい）。

心優しい妹よ、私の魂は、赤茶けた落葉が早くも散り敷く秋のなか

悲しみ色に染まらぬおまえのその額へ

天使さながらにその瞳がさまよう空へと

昇っていく。まるで憂愁の庭の清らかな噴水が

白く溜息をついて青空へ昇っていくように！

あの悲しみの十月が深く味わった蒼白くも純粹な青空。

そのとき蒼穹は水底深くに物憂げな無限を映し出した、

白い波間に悶え苦しむ葉叢は

潮風に煽られつつ焦茶色の冷たい滯となつて彷徨^{さまよ}った。

そこには弥果の光を永く曳いて黄金色の陽が揺らめいていた(3)。

気がつけば白波の燦めき渡る海原に塗^{まみ}れて赤茶けた秋の枯葉が、ついに「焦茶色の冷たい滯」と化して漂いゆく「あの悲しみの十月」のもと、「ため息」を歌うマラルメが最後に見届けた「弥果の光を永く曳いて黄金色の陽が揺らめいていた」夕闇迫る海は、その薄れゆく光に玉響^{たまゆら}の窮極なる光を眩しくも放っていた。まさに燃え尽きそうなきなかの一瞬間きらりと燦めく光の極点に立ち尽くしたマラルメが「ため息」の最終行にその窮極なる光を書き留めたとき、それはそうしてそのまま詩人の内なる眼に生の滅び去る「凋落」と顕れ来るであろう黎明を照り返す光となつて輝いていた。そこには見紛うことなくデカダンスならではの雰囲気^{ふんいき}が仄^{ひそ}かに色濃くも揺蕩っていたであろう。改めるまでもなくデカダンスのその然るべき在様は、こうした生の「凋落と黎明」を一つに抱え込もうとする稀有な瞬間に見出されるわけだが、しかし同時に、死に至るべき生の流れに人は漂いゆくのであつてみれば、「凋落」しつつある生の儂い道行きに何よりも強くデカダンスの気配を感じ取るのは極めて自然な生の在様を示しているのだということも忘れてはなるまい。したがって「凋落と黎明」を象徴的に描く最終行を除いては、全体として憂いの漂う雰囲気^{ふんいき}に包まれており「凋落」のイメージがその場を圧倒している。

デカダンス(2)

凡そ文学が文学として在るべき存在証明の要諦はどこに求められるべきであろうか。別の言い方をするならば、果して文学の掲げるべき根源的^{ラディカル}な方位とは奈辺にあるのか。それはその時代の支配的な趨勢に異を唱えて俗世の時流に抗いの棹を突き刺す姿勢を措いてはほかに見当たらない。そうした抵抗する文学の言うならば根本姿勢は、たとえば十九世紀も暮れようとする英国及びアイルランドの世紀末にあつてその威圧的で誇らしげな時勢に翻弄されながらも、特異な文学の創造を成し遂げた。客観性を重んずる科学と勤勉さを宗とする道德、そして実利に価値を置く物質至上主義がもたらした未曾有の繁栄に圧倒されるなか、それがために産み落とされた貧困と反科学的姿勢と反道德的な身振りが非力にも時代の片隅で叛旗を翻していた。時代は、科学の進歩と物質的繁栄を謳歌してその偽善への自覚もないまま排他的な振舞いをやめない明るすぎるほど健全に見える雰囲気と、その健全性という欺瞞を拒絶してひたすら誠実にしかし暗く退廃へと堕していく気分とを一部で漂わせていたが、この敵対して歪んだ二つの流れに翻弄されつつも新たな歴史のうねりを巻き起そうとする機運が蠢いていた。文学に眼を向けてみると、いわゆるデカダンスと象徴主義が擡頭していて両者はときに重なり合ったりもしてその主流の一端を占める勢いを見せていた。しかし、時代は世に言うところの頹廢的な文学を「デカダンス文学」として、それを超えるべく創られた新しいスタイルの文学を「象徴主義文学」として体よくその位置づけを明確にした。こうした棲み分けは果してどこまで有効なのであるか。もとよりシモンズは『象徴主義者の文学思潮』のなかでその無効性を微妙な筆致で仄めかしているが、象徴主義に優るとも劣らぬデカダンス文学の重要性を指摘している。

シモンズの『象徴主義者の文学思潮』が出版される十年ほど前の一八九〇年、詩人で編集者のアーネスト・リースと

ともに詩人の交流の場を設けようと思い立ったイエイツは、ギリシャおよびゲール文学の、さらにはドイツ文学の研究者でもあるT・W・ロールストーンを引き入れて〈詩人倶楽部^{ライマーズ・クラブ}〉を起ちあげた。それは志を同じくしてロンドンのフリート街にある居酒屋「チェシャー・チーズ」を拠点に文学の根本姿勢を問う詩人の集まりであった。そこに会員として集まってきた文学者にはジョン・デイヴィッドソン、アーネスト・ダウスン、エドウィン・エリス、ライオネル・ジョンソン、リチャード・ル・ガリエン、ジョン・トドハンター、そしてアーサー・シモンズなどが名を連ねていたが、彼らは定期的に会合を開いて自身の詩を持ち寄っては朗読して互いの作品を批評した。彼ら世紀末詩人のなかには、繁栄を誇る物質至上主義の時代を不本意ながらも生きて酒や女に溺れ身を持ち崩したり、時には貧困のうちに発狂したり自ら命を絶った者もいた。世間の眼から見ればまさに彼らは〈頹廢的な詩人〉として、つまり世間が侮蔑的に押した悪しき烙印にほかならぬ〈デカダンス（凋落）の文学〉に身をやつした詩人として凡そ社会からは受け容れ難い存在であった。しかし、不安定で貧窮した生活に疲弊していた彼ら詩人は、金儲けのために作品を創ることを潔しとはせず、また抒情を歌うその姿勢を公共の利益に結びつけることを是しとはしなかった。後に一九一四年、詩集『責任』を出版したイエイツは、巻頭詩「灰色の岩」（一九一三）のなかでそうした若き世紀末の詩人たちをこう回想している。

居酒屋の飲み友だちよ、もはや死んでしまった君たちの

たぶん幻が佇っているのだろう、

たかが骨と肉は放り棄てられたが、

あの満席の部屋では善き人となって。

君たちは若くして自分の最期に立ち合わねばならなかった、

酒が禍いしてか、女に身を崩してか、それとも毒舌がためか。

けれども君たちは財布を重くしようとして

貧相な詩なぞ創ったりはしなかった。

大勢の仲間を引き込もうとして

ある大義を声高に信奉したりもしなかった。

詩神たちのより厳しい掟を君たちは守った、

何を悔やむわけでもなく自分の最期に立ち合ったのだった。

こうして君たちは世間に忘れられた詩人の仲間入りをして

あの弛まぬ誇り高き眼差しに倣う権利を手にしたのだ。

なかでも私はダウスンとジョンソンを

こよなく讃えていたい(4)。

そんな放蕩をほしのままに生きた若き詩人ダウスンやジョンソンたちのその生様をさらにイエイツは一九一七年、「我は汝の主なり」という詩(一九一九年出版の詩集『クール湖の野生の白鳥』に所収)のなかで次のように歌ってもいた。

芸術とは

ひたすらに本物を視ようとするもの。

凡俗の夢に白けてしまった芸術家の

往き着く先はどこに。

放蕩の果ての絶望だけしかない(5)。

この一節は晩年に書いた自叙伝『悲劇的世代』(一九三六)でも見^み受^うけられるが(6)、イエイツ自ら「悲劇的世代」と呼んだ彼ら若き世紀末の詩人たちは自堕落で放縦な日々を送りながらも精神の潔癖さを決して手離すことはなかった。違った言い方をするならば精神の潔癖さこそが彼らにそうした頹廢的な生を生きさせたのだ。それは世紀末を生きる彼らにあつては、ある意味で極めて自然な姿勢であつた。偽善の蔓延る俗世を忌み嫌う彼らが生きおおせた「放蕩の果ての絶望」とは、「ひたすらに本物を視ようとする」芸術のその本来の姿勢に忠実であつた彼らの実存的な生が果たした象徴的な姿勢にほかならない。ここにこそ真のデカダンスがあつた。こう言つたとしても、それは決して放言とはなるまい。頹廢こそ生の証し、つまり実存そのものののだと果たして誰が呟いたであろうか。そう、ダウスンがジョンソンが、もちろんシモンズもイエイツも実存としての頹廢を詩に歌つていた。

ライマーズ・クラブが一八九二年に編んだ最初の詩集『詩人倶楽部の書』は、世紀末における自堕落な生や儂い生の憂鬱を歌いつつもそこに新たな文学運動の萌芽を期待して世に問うたが、果たせずしてその二年後には第二巻を出したところで廃刊をやむなくされ、イエイツの期待も彼らの死とともに早くも潰え去ってしまった。一九世紀末、アイルランド文芸復興運動を契機に新しい文学、いわば世界文学を確立したいと願つていたイエイツにあつては、世紀末のもっぱら頹廢的な雰囲気を帯びた文学だと世間が見下すデカダンスにも新たな風を、言い換えれば自身の考えるデカダンスの本来的な意味を吹き込みたいとも強く願つていたのであろうか。そうした野心的な願望と世界文学への願望は、どこかで響き合つていたのではないだろうか。〈詩人倶楽部〉にかける期待もまたイエイツの秘かに抱懷するデカダンスに潜

んでいるであろう可能性と通底していたかもしれない。

かくしてイエイツは一八九八年に「肉体の秋」と題した短いエッセイ（一九〇三年に出版された『善悪の観念』に所収）を書いているが、そのなかでデカダンスを見据えながら自身の詩的方位を声高にこう述べていた。

どの国の芸術においても、多くの人たちから「デカダンス」と呼ばれているあの朧げな光や朧げな色合い、朧げな輪郭や朧げな活力が確かに見受けられるが、芸術とは来るべきものを夢みながら横たわっているものであると信ずる私としては、そうした朧げなるものをむしろ肉体の秋と呼びたい。そのリズムがまるで秋の黄昏どきに響き渡る海鳥の啼き声のように歌うアイルランドのある詩人は「陽は疲れきっているから、もう鍬を大地に置くときだ」という詩行にその意味を伝えている。肉体の秋は次のような事態が起るとき、その重要性をより深めていく。つまり、外界の法則の解説者たる実証科学が常に排斥してきた数多くのこと、たとえば言葉を持たない思考のなかで精神と精神が交じり合うこと、夢や幻想の裡に何かを予知すること、死者や他の霊的存在者が私たちのなかに立ち現れること、こうしたことに私たちが関心を示し始めたとき、まさに肉体の秋は私たちのもとに顕現するのである。たぶん、私たちは世界の重大な転換期に辿り着いたのであろう。つまり永きに互って積み重ねてきた富を肩に背負いながら、初期の時代から降りつづけてきた歴史の階段をいまや人間は昇っていきこうとする瞬間に臨んでいるのであろう(7)。

「朧げな」と形容されるその「光」といい「色合い」といい、またその「輪郭」といい「活力」というそうした「朧げなるもの」、言い換えれば〈仄かな情調〉あるいは〈仄かな気配〉を大方の人間は「デカダンス」と呼んでいるとイエ

ツは意味ありげに指摘するが、デカダンスと言えば、前述のごとく先ずはそこに憂鬱な生の「頽落・凋落」を嗅ぎ付けるのが一般であろう。もちろんイエイツはその憂鬱にして頽廢的な世紀末の〈デカダンス〉を念頭に置いたうえで、潜勢的に孕まれているであろうある可能性として「朧げな光」や「朧げな色合い」といった〈仄かな情調・気配〉に「デカダンス」を認めてはいるものの、なぜか「デカダンス」という言葉には触手が動かない。〈仄かな情調・気配〉を多くの国の大方の人間がたまたま「デカダンス」と呼んだまでのことだと内心そう思っているのだろうか。いずれにしても、「朧げなるもの」つまり〈仄かな情調・気配〉をまえにして、自身はさて措き多くの人間がそう捉えているとイエイツが指摘するその「デカダンス」は、改めるまでもなく積極的な意味の可能性を秘めていることに間違いはあるまい。しかし「デカダンス」という言葉を避けて彼固有の言葉でもって表現しようとするイエイツは、そこに敢えて「肉体の秋」という意匠を凝らした言葉をもって〈仄かな情調・気配〉（朧げな光、色合い、輪郭、活力）を象徴しようとするわけだが、それに連動して発した言説つまり「芸術とは来るべきものを夢みながら横たわっているものである」という物言いは、「デカダンス」とは言わないまでも「頽落・凋落」といった憂鬱な生の在様がイエイツの目ざす文学の射程に収められてあることを物語っているように。

さて「来るべきものを夢みながら横たわっている」芸術とは、そして〈仄かな情調（気配）〉とは、果してどのような状況を示しているのだろうか。加えて「秋の黄昏」に啼く海鳥のようにアイルランドの詩人が囁く「陽は疲れきっているから、もう鋤を大地に置くときだ」という言葉は何を伝えようとしているのだろうか。そうした芸術や生の在様は、あるものが遠ざかりやがて新たに現れ出るであろう何か優れたものを幻想の裡に待ち望んでいる。そして〈仄かな情調（気配）〉は、たとえば「朧げな光」や「朧げな色合い」に見るように一方には明るい光が照り他方には暗い闇が垂れ込めているといった領野に漂う雰囲気を演出している。つまり明と暗の繊細に絡み合って醸し出された〈情調・気配〉は

在るようでいて無いような在り無しの極めて微妙な生の情態を示しているのである。またアイルランド詩人の詩の一節は、その日の農作業に疲れた身に夕陽を浴びつつ農夫が休息に就こうとする一日の終りと、そして再び新たな一日の始まりを伝えてはいないだろうか。このように「肉体の秋」はある事象から他のある事象へと移り変わろうとする暗くも明るい結節点として位置づけられよう。

「朧げな」雰囲気の漂う芸術を射程に入れてイエイツが凡そ「芸術とは来るべきものを夢見ながら横たわっているものである」と明言するとき、すでにその「朧げなるもの」を帯びた芸術はもはや「凋落」ばかりを仄めかしているわけではない。「朧げなるもの」を前にして「肉体の秋」と彼が銘打ったのは、「凋落」しつつある肉体に生の黄昏を見ると同時に「来るべきものを夢みながら」、つまり春に見るであろう生の黎明を晩秋に夢想しながら待ち望んでいる姿もその肉体に予見したからであろう。「肉体の秋」は生の黄昏でもあれば生の黎明でもあるという二様の変わり目のひと時を表象したものである。では、その「朧げな」雰囲気をより一層リアルに伝えることができるのはどのような状態だろうか。たとえば、それは巡る季節のなかにではなく一日の明け暮れに見出される。つまり、夕暮れ時にも夜明け方にも見られる薄明りのまさに神秘的な刹那の情景を織り成す「薄明」こそ、その雰囲気を伝えてくれる。「薄明」とは、在るようでいて無く、無いようでいて在るといったまさにあの「朧げな」世界を醸し出す自然界における唯一の現象だと考えられよう。そうした有り無し「薄明」にイエイツは「肉体の秋」に潜む可能性の一つを見出したのではないだろうか。このようにして「精神的であまり目立たないもの」、「朧げなるもの」、「肉体の秋」、そして「薄明」をキーワードに掲げながら詩の言葉を紡ぎ出そうとするのだが、ここで留意すべき点を指摘するとすれば、それはイエイツの言説には往々にしてあの対蹠的（ときに対照的）な意味が孕まれているという点にある。とりわけ「肉体の秋」、「薄明」にはすでに述べた二律背反性と同じく対蹠的なものが歴然と窺える。

対蹠的な位相を帯びた「デカダンス」といい、「肉体の秋」といい、はたまた「薄明」や「気配」にあつては、しかしながら、一方の極に傾斜してゆく可能性も潜在している。とりわけ「デカダンス」はそうした志向をすでに宿しているとは前述した通りである。改めるまでもなく、儚い「凋落」をひとえに見据える「デカダンス」のそうした生の境位にイエイツもシモンズも、そしてマラルメも文学の精髓の一端を直観した詩人であつた。ならば、そもそも「デカダンス」の本来性とは奈辺にあつて然るべきなのか。

デカダンス(3)

凋落への悲哀を歌つてそれが頹廢的だと批判的な眼を向けられつつも、〈凋落と黎明〉を歌う「デカダンス」という名の文学が、やがて昇華されて象徴主義の文学へと結実していったとしたならば、果してそのデカダンス文学とは何であつたのか。たとえば『象徴主義者の文学思潮』の序文で象徴主義と絡めて「デカダンス」に言及するシモンズによれば、いわゆる象徴主義が現れるまえの時代には、暗示するのではなく事象を正確に言い切る文体を目指す様式の文学が定着していたが、そうした文学の流れはエレディアのソネットをもって終熄した。その時代潮流のなかで新たな文学が胎動していたと語って彼は次のように述べている。

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、その時代にあつてはボードレーやフローベールやゴンクール兄弟、テーヌ、ゾラ、ルコン・ド・リールを輩出した。テーヌは彼より前の世代に起つた事象と後の世代に起つた事象の両面を深く思索する人であつた。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るので、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(8)。

彼らの築いたロマン主義にも写実主義にも、それに自然主義文学にも実は世紀末文学の特質がすでに流れていたことを伝えようとするシモンズは、それを「奇蹟」という言葉でもって語る。時代が科学の物質至上主義の風潮にあつてみれば、そうした文学作品は「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」ことから決して逸れたりはしまい。しかし、そこに「奇蹟」が起ったのだと彼は言う。その「奇蹟」の契機とは果して何か。可視的なものを在るがままに忠実に表現する文体をさらに細大漏らさずその正確さを窮めたとき、まさに「奇蹟」が起ろうとしている。そのとき言葉の本来的に「それ自身の裡に内在する軽やかなしなやかさ」がその窮極の文体を纏った文章から顔を出すのである。これが「奇蹟」の契機にほかならない。言葉の変幻自在なる「しなやかさ」は客観性を窮極まで尽くした文章のなかから出来してくる。別様に言うならば、言葉が事物を正確に徹底して表現しおおせない限り、言葉に秘められた新たな生命が湧き出てくることはない。

かくしてシモンズはその「奇蹟」をボードレールやフローベールなどの作家に認めてこんなふうに綴っている。

ボードレールにあつては、その精神はいつも人生の酒宴に酔い痴れて危なっかしい客なのだが、彼ですらリアルズムのある理論を持っていた。その理論は彼の詩の多くに今まで見たこともない金属質の雰囲気無理強いに漂わせ、擬態ならぬ擬臭を様々に充満させ、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ルベールは、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て、さらに魂がもつぱら文学の創造主として機能する世界を描こうとした。ゴンクール兄弟は起伏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儚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つ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(9)。

高踏派時代の詩人にしてロマン主義の末裔でもありと同時に象徴主義の先駆者とも評されるボードレールは、リアリズムの導入によって(「過度なまでに入念な肉体という修辞を駆使して」)表現全体を調和の一手手前で変形させた、とシモンズは指摘する。執拗なまでに相対立・矛盾した二重性に意識的であつたボードレールは、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が、二重人である詩人はまた同時に「憂愁と理想」に収められた詩「万物照応」のなかで混沌とした二重性を合一の相のもとに夢想するのでもある。しかし合一の相には微かな不調が潜んでいるとシモンズは語る。詩作品に「今まで見たこともな

い金属質の雰囲気」と「擬態ならぬ擬臭」とを漂わせて読者にその色と匂いを感じさせるような、シモンズ言うところのリアリズムは、同じく『悪の華』の「万物照応」において「匂いと色と響き」の一体化した詩的宇宙に息づいている。ボードレールはこう歌っている。「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⁽¹⁰⁾」(『万物照応』第二連)。ボードレールの次には、写実主義を原基に据えて「形式重視の芸術」が現実を超越する唯一の契機だと見なすフロバールが、そして「捉え難く儚い一瞬一瞬」を絵画の印象主義に仮託して描くと同時にその「移ろいやすい気配」を愛し合う男と女の関係に擬えるゴンクール兄弟がいる。さらにゾラにあつては「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」とシモンズは言及するが、その言説は小説の登場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ゾラに反応してシモンズが家の建造に喩えたもの、つまり「煉瓦と漆喰」でもって家の密閉性を図る工法に小説技法を擬えようとしたものであろう。「魂は神経に触れて絶えず微動している流動体である」と信じてやまないゾラは、その「魂」が風とは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、凡そ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。いわゆる液体空気を指す「美しい淡青色の液体」とは空気を液化したもの、つまり液体窒素と液体酸素の混合物であつていくらか青色を帯びており空気を圧縮し冷却することによって発生するのである。こうしたシモンズの言い方は、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、作家もまた現実に生きる人間の在様を科学的客観的に描くことを心がけるべきだと考えているゾラを想定するがゆえの表現なのであろう。「世界を石に変えた」と評された高踏派詩人のルコン・ド・リールは、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人間の感情一切を排斥すべく、没個性・無感動・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し、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いた。ロマン主義への幻滅と近代のペシミズムを歌う彼はヒンズー教の涅槃思想を説く「バガッドギーター」に取材した作品を数篇書いているが、「一種涅槃のような場所」とはその辺の事情を物語っている。こうして彼らの文学作品に共通した手法の特質を次のように簡潔な説明を施すシモンズは、そこに新たな文学潮流の予感を仄めかす。

このような作家たちにおいては、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標に掲げた。もつとも、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。かくして彼らは最終的に世界のなかのあの側面を表現した。そのうちの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。こうした傾向全体は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(II)。

「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標に掲げた」彼らは、「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」わけだが、明瞭にして正確を窮めた「文体」を目ざした「形式としての文学」はリールに師事した高踏派詩人エレディアの作品をもって終熄した。エレディアと言えば、一八九三年にそれまで書き溜めた一一七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』を刊行するが、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な題材を採りあげている。短詩形表現という文体を造形的な技巧によって窮め

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に影響を与えたと評されている。
アレクサンドラン十二音綴十四行詩をモザイクのように組み合わせ、一大パノラマを描くこの詩集を評して、高踏派と象徴派の間を占めていて二つの詩風の繋ぎ目としての役割を果たしているとアンリ・ド・レニエは指摘したが、またある象徴主義者たちはそれを「高踏派の葬式」だと評した。

それにしても、デカダンスの文学ではなく「形式としての文学」が理想に掲げた極めて明瞭にして正確な「文体」についてシモンズの論ずる件は、その十数年まえにポール・ブルジェが著した『現代心理論集』(一八八三)でボードレールを論じたある一節を髣髴とさせる。それはボードレール論のなかの「デカダンスの理論」と題した章に見られる。そのなかでブルジェは社会と言語を一種の有機体に擬えて自身の説を唱えるが、それを「デカダンスの文体」にも適用している。

一つの社会は一つの有機体にたとえられるべきである。事実、有機体と同様に、社会はより小さい有機体の一つの連合体に分解され、またそうした連合体も同じく細胞の一連合体に分解される。個人は社会の細胞である。全有機体が活発に作用するためには、より小さい有機体が活発に、ただし前者に従属した活力をもって作用することが必要だ。それとともに、こうした小さい有機体が同じく活発に作用するためには、それを構成する細胞が活発に、ただし、それに従属した活力をもって作用することが必要だ。もし細胞の活力が独立したものとなると、全有機体を構成するもろもろの有機体も同様に自己の活力に従属することをやめ、かくて生じた混乱アンラシは全体のデカダンスを作り上げる。社会有機体もこの法則を免れるものではない。獲得された安寧と遺伝との影響の下に、個人生活が拡大されだすと同時に、それはデカダンスに踏み込む。それと同一の法則が言語といういま一つの有

機体の発展と衰退とを支配している。デカダンスの文体とは、作品の統一が解体して頁が独立し、頁が解体して文章が独立し、文章が解体して単語が独立してしまう、そのような文体である。この仮説を裏づけ、この類推を証拠だてる実例は現代文学のなかに数多くある⁽¹²⁾。

ブルジェの考える「デカダンスの文体」とは論理一貫した記述を逸脱して言葉（「単語」）そのものに意識を集中させるのだが、そのとき言葉は従来の意味を失って新たな地平に意味を模索する。そこにはこれまでの論理が通用しない論理ならぬ超論理が構築されようとしている。シモンズの論じた「形式としての文学」に見られる正確を窮めた「文体」がブルジェの言う「デカダンスの文体」を想起させるとすでに述べたが、同じく『象徴主義者の文学思潮』の序論でシモンズは次のように述べている。

「象徴主義」における最良ものだけを纏めて私が扱っている作家のうち、その殆んどは形式が注意深く入念に仕上げられており、私が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・リラダンにあつては演劇が霊的な力を具体的に表現し、メーテルリンクに至つては霊的な力の具現化でさえなく霊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、文学を霊的なものに昇華させて修辭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⁽¹³⁾。

さて、こうしてボードレール、フローベール、ゴンクール兄弟、そしてゾラ、ルコン・ド・リール、高踏派詩人エレディアの文学における比類のない特性を具体的に説明したシモンズは、新たな潮流の出来を予感して自身の確信する「デカダンス」の本意をいよいよ開陳しようとするのだが、それに先立ってはまず世間に曲解された「デカダンス」に言及する。作品の表現方法が「明示」から「暗示」へ意識的に移行しつつある過渡期にあつて、現実社会では忌み嫌われているデカダントな頽廃文学の風潮が良くも悪くも世間を賑わせていた。節操のない不道德という烙印を押されたそのデカダントな文学は、凡そ画期的な文学の真意からはほど遠いものであった。こうした文学事情を『象徴主義者の文学思潮』は序文で次のように言い及んでいる。

そうしたなか、何とはなしに「デカダンス」と呼ばれている重大らしき何かが擡頭していた。この名称は正確な意味で使われることは殆んど皆無に等しく、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。多くの国では一部の若者たちが、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⁽¹⁴⁾。

その真意からはほど遠く漠然と使われている言葉「デカダンス」が実は世紀末文学にあって新しい画期的な潮流となるであろうことを秘かに確信していたシモンズは、さしずめ「重大らしき何か」が起っているとだけ述べて明言を避けている。何よりも先ずその蠢き始めた「デカダンス」を巡っては一方では否定的な非難の言葉として、また一方では反抗的な振舞いを表す言葉として、その二様にしか用いられていないと彼は指摘する。その不道徳を非難する排他的な現実社会を向こうに回して嘲笑的な優越感を抱くごく少数の若者は得意気に自らを「デカダント」だと嘯きながら挑発的な姿勢を採るわけだが、それは「デカダンス」の真に目指す方位とは無縁に自らの存在を過剰に訴えているだけだと断じざるを得ない。「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」を面白おかしく味わいながら、自ら頹廢的な「デカダント」を演じて斜に構えているにすぎない。しかし、そうした彼らの愚にもつかぬ振舞いに「デカダンス」の本意など全く窺えはしないと断じることには少なからず肯んじ難いところがある。彼らは彼らなりの「デカダンス」を演じていたのではないだろうか。つまり彼らは少なくとも偽善的な道徳と社会に与することはなかったのだから。このように「デカダンス」を巡ってその不道徳性を非難する世間の眼と若者の反抗的で頹廢的な姿勢が敵対して渦巻く世紀末の表層的な状況を冷静に見据えるシモンズは、「デカダンス」の本来的な真意の一端をこう述べる。

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その然るべき位置を獲得するに至るのである。たとえばマラルメの場合にあっては、「デカダンス衰退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ほどの、あの巧みに言葉を変形させた文体に「デカダンス」が適用される。なるほど形式の歪みと内容の歪みが同時に見られるのはよくあることだが、特に稚拙な人間が創作を試みようとしたりすると、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しまった。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い』という願望は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が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」という様式のもとに結晶化された。その様式を纏って芸術は美しいものを様々に通り抜けてついに永遠の美へと至る唯一の小径に帰っていくのである⁽¹⁵⁾。

「文体」に意匠を凝らすところにこそ本来の「デカダンス」が発揮される、つまり「言葉を巧みに変形させた文体」が創られたとき初めてそこには「デカダンス」がその然るべき本来の光を放つのである。別様に言うならば、それは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。ところが現実には眼を向けてみると、困ったことに「稚拙な人間（作家）」は、もっぱら「形式の歪み（変形）」だけを目標とするべきところを、事もあろうか「内容」にも手を付けて歪曲させていたのである。例句の果てに世間はそれを誤って「デカダンス」と名付けているのだとシモンズは言う。それにしても、現在に見る「デカダンス」という文学の勢いは、彼の批評眼からすればついに一つの「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、取るに足らぬ「半ば紛い物の幕間劇」を演じるだけであった。かりに、そうした「デカダンス」が時代の「ムーヴメント」として、つまりある時代を流れる「思潮」として展開していたとしても、それは文学の主流から大きく逸れていたにちがいないとシモンズは断ずる。このことは彼が敢えて想定する卑俗なる「デカダンス・ムーヴメント」すら成立していないことを告げている。

本来の然るべき「デカダンス」という「思潮」が潜勢的に蠢きかけていたことを予感しこそすれ、そうした微かに待

望さるべき勢いを余所にして実は「もつと重大な何か」が胎動しているのだと言ってさらなる新しい局面に早くも彼の論は転じていく。果してその局面とは何か。それはまさに「象徴主義」にほかならない。しかし、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様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」と述べるとき、それは〈とりあえず「象徴主義」と名付けておく〉、あるいは〈一時的に「象徴主義」という枠組みに収めておく〉といったような留保を添えて使われていると考えられよう。すでに定着した言葉の意味・概念に対して疑いもなく受け容れたりはないシモンズであつてみれば、「文体」を巡つて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派、写実主義、自然主義の作家といったような明確な区分を考慮には入れなかったわけである。また、そうした区分を意味ありげに曖昧化したことに加えて、その活躍した時代からして一般に後期ロマン派と見なされるはずのネルヴァルに至つては、当時まだ認知されていない「象徴主義者」としてすでに捉えている。従来の定義づけを白紙に還元してシモンズは独自の概念を敢えて定位づけようと試みているかに思われる。しかし、シモンズからすればそれは極めて自然で必然的な試みである。

デカダンス(4)

遡つてみれば、シモンズは形式を窮めた文学の完成を目ざしたエレディアの詩集『トロフィー』の出版と奇しくも同じ年の一八九三年十一月、『ハーパーズ・ニュー・マンスリー・マガジン』誌に「デカダント頽唐派の文学思潮」という小論を投稿して早くもデカダンスの文学に言及していた。『象徴主義者の文学思潮』が出る六年ほど前のことである。そのなかで

「象徴主義」と「印象主義」とを関連させて然るべきデカダンス文学の依って立つ在処に彼は大胆にも逆説的な言説を刻み込んだ。

最近のヨーロッパ文学に見られる動向は、その名称も様々であったたとえば「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、そうした言葉は必ずしも的確にして包括的であるわけではない。用語を巡って言い争うのは容易く、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に、ユイスマンスは印象主義者と呼ばれることに不快感を示しているほどである。サン・ミッシェル通りのビヤホールに入り浸っては凡そ彼らには書けそうにもない作品を理論分析して自身の独創性を消尽してしまう喧しくも頭の狂った若者たち、小さく群がる若者たち集団の勲章として、たまたま偶然こうしたデカダンスという言葉が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てみるならば、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つ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、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ければ、またあの古臭い古典派の対立項であったロマン派とも何の関係性も有していない。それは、ある程度、一種のデカダンスであるのは疑いの余地がない。それは、偉大な時代の終焉を浮き彫りにする特徴のすべてを、あのギリシャ・ラテン語の衰退期に見られる特徴を備え持っている。そうした特徴としては、たとえば強烈な自己意識とか探究への弛まぬ好奇心とか、さらには洗練さを過度なまでに繊細に仕立て上げる洗練さ、精神および道徳上の歪みなどが挙げられる。私たちが古典と呼んでいるものが取りも直さず至高の芸術（完璧な単一性、完璧な健全性、完璧な均整という特質、つまり至高

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い興味をそそいで美しくあるが、その内実は新しくも美しくも興味深い病なのである⁽¹⁶⁾。

ここでも用語の定義づけには慎重であったシモンズは、『象徴主義者の文学思潮』の序文で述べていた「悪徳の仮面」を被ったデカダントな若者と同類の若者について、その内容に変わりはないが幾らか違った角度から論じていた。世間が捉える「デカダンス」とは、シモンズの眼からすると、たとえば酒場に入り浸って訳知り顔で文学論を振りかざしている創造性に乏しい芸術家気取りの若者の振舞いに看取れる。そうした彼ら若者は世間から貼られた侮蔑的な「デカダンス」というレッテルを逆手に取ってむしろ「勲章」として誇らしげに掲げている。このように語るシモンズが目ざす「デカダンス」は若者のそれとはほど遠いと言わざるを得ない。すでに誕生した「あの新たな次元の文学」に注目してシモンズはそれに「デカダンス」という言葉を与えるが、その際「印象主義」と「象徴主義」が新たな文学の輪郭づくりに貢献していると述べている。

さらに「あの新たな次元の文学」として現在の「最も代表的な文学」は、「古典的」でもなければ「ロマン派」の血統を受け継ぐのでもなく「一種のデカダンス」という衣裳を纏っていて、「偉大な時代の終焉」つまり「ギリシャ・ラテン語の衰退期」に見られる特徴を幾つか有している。たとえば完璧な調和を誇る古典派の芸術とは正反対の特徴、「強烈な自己意識」や「探究への弛まぬ好奇心」、さらには「洗練さを過度なまでに繊細に仕立て上げる洗練さ」、「精神および道徳上の歪み」といった特徴が窺える。また古典派の芸術が「至高の特質」を帯びて調和を旨とするのに対して、現在の「最も代表的な文学」（「一種のデカダンス」）はそれとは対照的に調和を歪曲した、言うならば不調の文学として位置づけられよう。この文学が「興味深い病」であるのは「完璧な単一性、完璧な健全性、完璧な均整」といった調和を取り

崩す不調とも呼ぶべき特質を持っているからである。そこには調和と不調、健全と病の構図が容易に見て取れる。

こうしてシモンズは「デカダンス」の文学における枠組みについて大まかではあるが端的にこう述べている。

文学における最新の動向についてその全般的な意味を極めて正確に表したものとして、「デカダンス」という言葉を取り入れたならば、「印象主義」と「象徴主義」という用語はその動向の流れから分れた二つの大きな支流であることを精確に示しているのが理解されよう。そう、印象主義者と象徴主義者は両者が思っている以上に多くのものを共有している。両者は実際に同じ仮説を原基に据える一方で、互いに異なった領域に適用される。両者が求めるのは総体的な真実ばかりでなく真実の核心そのものでもあるのだ。つまり、感覚が捉えた外貌の真実、それを見る眼が捉えた可視的世界の真実、内なる幻視が捉えた内なる事象の真実なのである(17)。

「デカダンス」は、そこから分岐していった二つの流れ「印象主義」と「象徴主義」を支流に持つ大きな潮流としてある。「印象主義」と「象徴主義」の双方とも求めるものが共通しており、つまりそれは「真実」にほかならない。しかし、求めるその「真実」とは、殆んど言葉や概念を通して獲得されるのではなく、直接的な感覚によって現前する「真実」なのである。言葉以前の、あるいは言葉を超越した領域に「真実」を見ようとする「印象主義」と「象徴主義」は、シモンズの見方に従えば、まさに「デカダンス」にほかならない。要するに「デカダンス」はその裡に二つの流れ「印象主義」と「象徴主義」を内包している。「文学における最新の動向」に関してある言い方をするならば、そこに見られる「文学」とは「デカダンス」でもあれば、「印象主義」でも「象徴主義」でもある。このように三つの流れが混在しており、その全体の流れに三つの名称のいずれかを与えることは難しいのではないだろうか。こうした状況に置かれている

のであれば、新しい用語を創り出さなくてはならないのだろうか。

対極にある〈凋落と黎明〉が稀有にも重畳するといった唯一無二の文学空間を創りあげて「デカダンス」の文学は、そこに極めて優れた然るべき生の在様を展開させようとするわけだが、またそれとは異なった趣きにシモンズは「デカダンス」を感じ取っている。

弥果の微かな薄闇を、事象の窮極を見据えること、まさに消えつつあるその薄闇を捉えること、姿なき声にしてしかも人間の魂の声であること。これこそが、まさにデカダンスの理想である。それはヴェルレーヌが成し遂げたものにほかならない⁽¹⁸⁾。

思うにあの「薄明」と「気配」、そして「デカダンス」とは、シモンズが俎上に載せたこのような四つの捉え難い情態をそれぞれに取り込んでそこに一種の内的空間を創りあげていると言えよう。「弥果の微かな薄闇」といい「事象の窮極」といい、また「消えつつあるその薄闇」といい「姿なき声」といい、まさにこれら四つの情態はその「薄明」と「気配」と「デカダンス」とが絡み合って顕現したものである。しかしながら、シモンズはこうした四つの情態を巡ってはどのように受け止めているだけではない。飽くまでも彼はそうした現実を超えた凡そ理解し難い事象に「デカダンスの理想」を視てやまないのである。

それにしても「デカダンス」は「薄明」と「気配」とを相伴ってどのような領野に着地してその文学を展開して見せるのであろうか。

(つづく)

〈註〉

- (1) Arthur Symons; *The Symbolist Movement in Literature*, (London, William Heinemann, 1899) p.127.
- (2) Ibid., pp.127-8. なお引用したマラルメの詩は以下シモンズの英語訳に基づいて訳出した。
- (3) Ibid., pp.125-6.
- (4) Norman Jeffares (ed.); *Yeats's Poems*, (London, Macmillan, 1989) p.200.
- (5) Ibid., p.265.
- (6) William H. O'Donnell and Douglas N. Archibald (ed.); *The Collected Works of W. B. Yeats*, vol.3 ; (New York, Scribner, 1999) p.241.
- (7) W. B. Yeats; *Ideas of Good and Evil*, (London, A.H. Bullen, 1903) pp. 300-1.
- (8) *The Symbolist Movement in Literature*, p.6.
- (9) Ibid., pp.6-7.
- (10) ボードレー『ボードレー全集』Ⅰ、福永武彦編集（人文書院、一九八一年）、一四頁。
- (11) *The Symbolist Movement in Literature*, pp.7-8.
- (12) ポール・ブールジェ『現代心理論集』、平岡昇・伊藤なお訳（法政大学出版局、一九八七年）、二九頁。
- (13) *The Symbolist Movement in Literature*, p.9.
- (14) Ibid., p.8.
- (15) Ibid., p.8.
- (16) Arthur Symons; 'The Decadent Movement in Literature' in *Harper's New Monthly Magazine*,
(1893, 11. No. 592,82) pp.858-9.

(17) Ibid., p.859.

(18) Ibid., p.862.