

Title	アーサー・シモンズと象徴主義：マラルメの「氷結した不浸透性」をめぐって
Author(s)	玉井, 皓暲
Editor(s)	
Citation	大阪府立大学紀要（人文・社会科学）. 1975, 23, p.17-36
Issue Date	1975-03-30
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10466/10713">http://hdl.handle.net/10466/10713</a>
Rights	

## アーサー・シモンズと象徴主義

— マラルメの「氷結した不浸透性」をめぐって —

玉 井 暲

アーサー・シモンズ (Arthur Symons) の批評が臨床的である事と、取り上げる対象が多岐に渡る事は、彼の芸術 (文学) 観を理解する上

での困難性に繋がっている。専門とする芸術だけに閉じ籠もる事なく、隣接する他のジャンルに関心を持ち、交流を求める態度は、一般に世紀末頃に活躍した芸術家に共通する特徴であるが、それにしてもシモンズほど、文学、音楽、美術、工芸、舞台芸術に始まり、「都市」や「想像的肖像」に至るまで、多種多様な対象を扱った批評家はそういない。その様々なエッセイは何冊かの本に収録される事になるが、中でも『文学における象徴主義運動』(The Symbolist Movement in Literature) (一八九九) が最も重要である事は評家の一致するところである。それは、十年余りに渡って批評活動をして来たシモンズが、ここに彼の芸術観を確立したと見なすことが出来るからなのである。又この事は、直接彼の口を通して知る事が出来る。この四年後に出版された『劇と演技と音楽』(Plays, Acting and Music) の「序文」において、「この本は長年に渡って従事して来た一連の研究の一

部をなすものである。私は今少しづつ、芸術全般の理論即ち美学体系を具体的に表現しようと目差している。私の『文学における象徴主義運動』は、こういうふうにして文学を扱った最初の試みであった。今準備中であるが、他に何冊かの本が後に続く予定である」と、彼ははっきり述べている。

ところで、この『文学における象徴主義運動』の重要性が確認出来ても、ここから彼の文学観を把握する事はそれ程簡単ではない。二、三注意すべき点があるのである。例えばエリオット (T. S. Eliot) の「完全な批評家」(“The Perfect Critic”)の中に次のような言葉がある。

われわれは、フランス象徴派詩人たちについて無知だった頃「文学における象徴主義運動」に出会ったときのことを思い出す。あの本は全く新しい感情への手引きだった、つまり啓示だったのである。もともと、ヴェルレーヌやラフォールグやランボーを読んでからシモンズ氏の著書を読み直せば、われわれの印象がかれの印象とちがっているのに気づくかもしれない。おそらくあの本は一人の読者に対して恒久的な価値はもっていないが、恒久的に重要な影響を与えてはきたのである。<sup>3)</sup>

ここに、その注意すべき二、三の点が暗示されているように思われるのである。まずこの本自体の評価についてだが、エリオットが「全く新しい感情への手引き」「啓示」として読者に「恒久的に重要な影響を与え」た本であると述べているように、フランス象徴主義の先駆的な啓蒙書としての価値は誰しもが認めるところである。ただこの「先駆的」という一面は、彼の文学観を見て行く上で心に留めておいてよいようだ。と言うのは、彼のエッセイには、取り上げる詩人の具体的な作品よりはむしろその作品に潜む詩人の新しい芸術意識の方を問題にする傾向が見られるが、これに対しては、彼自身が何よりも「先駆的」という事を意識していたという事情を考慮する必要がある、と思われるからである。次に、この本の研究書としての妥当性をめぐつての議論になると、彼の象徴派詩人の把握の仕方は極めて個人的と見なされており、結局、後世にまで通用する正しい象徴主義解釈が出来ていない事になっている。エリオットが「おそらくあの本は一人の読者に対して恒久的な価値はもっていない」と述べているのは、この意味においてである。もともと、エリオットがこのように述べる根拠にも眼を向ける必要がある。彼の言葉を敢えて字面通りにとるならば、彼の印象がシモンズの「印象とちがつているのに気づく」のは、ヴェルレーヌとラフォオルグとランボーを読んだ後なのである。エリオットは、残りの五人、即ちネルヴァル、リラダン、マラルメ、ユイスマンス、マーテルリンクを扱ったエッセイに、どれ程の妥当性を認めていたのであろうか。ここにこの本を扱う上で一つの注意すべき点が現われた事になる。即ち、『文学における象徴主義運動』は八篇のエッセイと「序論」と「結語」より成るが、これを全体的に見るか、それとも各エッセイにある程度の独立性を認めて別個に検討するかという問題である。

エルマン (Richard Ellmann) が指摘するように、批評家としてのシモンズに欠けていたのは「一般化する才能」である。これは彼の批評が臨床的である事実からも窺えるが、『文学における象徴主義運動』がある一つの立場から書かれた一冊の本として全体的に眺められた時、この短所が露呈する事になる。即ちここに首尾一貫性の欠如が指摘されるのである。しかしこの事は、個々のエッセイの存在価値自体の否定に必ずしも繋がるものではない。従つて本稿においては、各エッセイを別個のものと見て、特に「マラルメ論」(Stéphane Mallarmé) を中心にして、一応象徴主義という言葉で代表されているシモンズの芸術(文学)観を見て行きたい。と言うのは、理論と実践の両面に渡つて象徴主義をその極限にまで徹底させたマラルメをどう見るかによつて、文学に対する彼の根本的な考え方が明らかになると考えられるからである。

## 二

「マラルメ論」の中で注目すべきは、シモンズはマラルメに心酔しながらもどこか警戒的であるという、相反する二つの面が窺える事である。もちろん彼は、マラルメが言葉の錬金術を試み、新しい芸術を創造した功績を高く評価する。シモンズの言葉に従えば、今文学は前進せねばならないのだが、それはマラルメが説き且つ実践して来たように、「言葉の精霊化、言葉の持つ引喩性と暗示力(暗示力)による形式の完成、可視界と不可視界の間の永遠の照応への信頼」といった線に沿つてでなければならぬ、と全面的にマラルメの芸術姿勢を支持しているのである。しかしこのような彼も、詩人の寡作ぶりに触れて次のように言っている。

宿命的にも彼は理論の虜になつた、という事を我々が残念に思わざるを得ないのは、これらの作品集の中には傑作——即ち、我々の時代に書かれた最も美しい詩に属する詩、あるいは散文の最も精妙な特質を備えた散文——があるからである。そしてその理論は、それを実践に移す際ただ少し注意すれば、他の人々にも大変必要なものであり、又我々のためにも非常に有益なのである。

マラルメの開発した詩論の重要性については、「大変必要」で「非常に有益」と述べているように、シモンズは重々承知している。しかしながら、その詩論を「実践に移す際ただ少し注意」を要すると条件を付けて、彼の態度が警戒的である事に注目しなければならぬ。一体シモンズは、マラルメの詩論のどういう側面を警戒しているのだろうか。

一般にマラルメの詩について言われている事は、その「難解・晦渋」である。シモンズも又この点に照準を定めて論を展開する。まず彼は、詩人の作品を前期、中期、後期の三つに大別し、それぞれの特色を述べる。前期は「溜息」(Sourire)、『海の微風』(Brise marine)、『秋の歎き』(Plainte d'Automne)など、『特徴的な清澄で美しい詩』が書かれた時期。中期の代表作は「牧神の午後」(L'Après-midi d'un Faune)と「エロディアド」(Hérodiade)で、『恐らく全作品の中で最も勝れたもの』と評している。と言うのは、『既に清澄さは第二の美德』となつてゐるけれども、『微妙な陶酔』が他に比べようもなく表現されているからである。この「清澄さ」(clearness)が完全に消えて「不透明な暗黒」(opaque darkness)が拡がると後期である。彼は具体的な作品名を挙げていないが、この期の「韻文は翻訳が出来ないと思う」と述べている事から判断して、後期のソネットや「骰子一

擲」(Un Coup de Dés)をまずのである。このようなシモンズの見方は、今日でも妥当であるようだ。<sup>(9)</sup> 例えばパウラ (C. M. Bowra) も、「彼の詩は、初期作品の清澄さに始まり、『エロディアド』の半ば神秘的な壮麗さを経て、『骰子一擲』の奇妙な最後の詩句へと至るに従つて、徐々に晦渋になつて行つた。この最終段階の詩においては、活字の大きさと紙面の言葉の配列の方が、言葉自体よりも重要になつてゐる程である」と述べているように、シモンズと同じ見方をしている。こうしてマラルメの詩歴は三期に区分けされる事になるが、中でも後期の「不透明な暗黒」がシモンズにとつて最大の関心の的になる。しかしこの関心は突如現われたものではなく、始めてマラルメに言及したエッセイ「文学におけるデカダンス運動」(“The Decadent Movement in Literature”) (一八九三)において、後期の詩の特殊な言葉使いは「普通の読者にとつても学識豊かな読者にとつても苦痛で耐え難い。いわば隠語である」と、既にその難解さに触れている。ただこの時点のシモンズには、「難解」を指摘するだけで、その背後に潜む詩人の芸術姿勢を推し量ろうとする態度は見られない。次の「二人の象徴主義者」(“Two Symbolists”) (一八九七・九九)は、重複する部分が含まれている事から察して、今我々が問題にしている「マラルメ論」の下敷きと見なし得るエッセイであるが、ここに至ればシモンズの論調はずつと詩人に好意的になり、これが、「マラルメ論」に見られる、「難解」を支える詩論を理解しようとする態度に繋がるものである。

マラルメの詩に「難解・晦渋」が生れているのは、詩それ自体及び詩語についての彼独特の見方があるからであろう。そこでシモンズは、マラルメの詩の原理をこう把握した、即ち「名状する事は破壊であり、暗示する事は創造である」と。恐らく彼は、‘name’・‘suggest’とい

う言葉が用いられている事から判断して、詩人のエッセイ「文学の進化について」(“Sur L'Evolution Littéraire”)から探し当てたものであろう。ここではシモンズが把握した通りの事が主張されているのである。即ち、「対象を暗示すること、そこに夢がある」と。マラルメの主張を整理すればこうである。詩に不可欠な要素は神秘性である。読みながら謎を解いて行く悦びが味えるような詩でなければならぬ。従って、そのような神秘性あるいは謎を秘めた詩を創造するためには、対象の名をはっきりさし示す (nommer) のではなくて、対象を暗示 (suggerer) しなければならぬのである<sup>(14)</sup>。と。シモンズがマラルメの詩の原理の核心に触れる重要な言葉として、「暗示する」をこのエッセイから知ったとすれば、恐らく同エッセイ内の、「対象をへ喚起する」(évoquer) のが文学の目的なのです<sup>(15)</sup> という発言も見逃す事出来ないものであつただろう。この事は、「堅苦しい、いずれにしても不可能な叙述 (description) ではなくて、言葉の精巧で即時的な魔術によって喚起する (evoke) 事、……それがマラルメがたえず韻文と散文で求めて来た事である<sup>(16)</sup>」と、彼自身述べている事からも容易に確認出来る。結局シモンズによれば、マラルメの詩の原理は、「名状する事」「叙述」ではなく、「暗示」と「喚起」にあると言うのである。因みに、マラルメから学んだこのような見方は、彼が象徴主義文学の全体像を描く時、重要な影響を及ぼす事になる。例えば「文学における象徴主義運動」の「序論」において、この文学の全体的な特質に触れながら、「美しいものが魔術的に喚起され得るように、叙述が追放された<sup>(17)</sup>」(傍点は筆者) と述べているのである。そして又、シモンズのこの見方は、「象徴主義」の定義を求める上で何らかの有効性を持っていると思われる。「この文学の一側面である」と条件を付けながらも、「象徴主義は、思想や感情を直接に叙述する [describe] のではなく、

……説明の与えられない象徴を用いて読者のうちに、これらの思想感情を喚起することによって、それが何であるか暗示する [suggest] 表現技術、と定義することができる<sup>(18)</sup>」と述べる批評家がいるのであるから。シモンズは、このようなマラルメの詩の原理と「難解」との関係について、直接抽象的な説明を加えるという事はしない。その代りに、この原理に基づいた彼の詩が作られる過程を解明する事によって、「難解」が生れる模様を説明する。シモンズによれば、マラルメが「樹の密集する現実の森」を無視して、「森の恐怖、即ち木の葉で漂う沈黙の雷鳴」を詩に閉じこめる過程はこうである。「森の恐怖」は詩人の頭脳の中に形成され始めるが、それは最初リズムに過ぎないもので、絶対に言葉を持たない。次第に思想は、この感覚に自己を集中し始めて、自己の意識を見出そうとする。やがて、こっそりと忍びやかに言葉は、始めは沈黙の中に、姿を現わす。こうして言葉がゆつくりと、一つずつメッセージを形作るにつれて、詩が生れるのだ、と。シモンズの意見によれば、「大抵の詩人ならば〔この段階で〕満足するだろう<sup>(19)</sup>」と言う。つまり彼らにとつては、詩作作業は完了していると言う訳である。ところがマラルメにおいては、「詩作は今始まったばかりである<sup>(19)</sup>」と言う。完成作として充分通用する詩にさらに推敲の手を加えて行けば、その先に「難解・晦渋」を予想するのはそれ程難しくはない。シモンズは、マラルメの推敲作業をこう推測した。即ち、詩人は、意外な色彩効果や、音楽で行なわれる即興効果を狙って、一つ一つの言葉に細工を施し、又先に用いたイメージよりも珍しくて微妙な新しいイメージが浮んで来れば、それを移し換える。こうして生まれ変わった詩は、経過の跡がすっかり掻き消されてしまっているので、なるほど始めから立ち会って来た詩人本人には相互の関連が理解出来るが、最終段階で始めてこの詩に接する読者はただ当惑するばかりである、と。

ここにシモンズは、こういう書き方を窮極にまで押し進めた結果が、「あの最も後期のソネットの氷結した不浸透性」(the frozen impenetrability)である」と結論を下す。

シモンズが、このように「難解」が現われる詩作過程を解明出来た事、そして、その「難解」を「氷結した不浸透性」と呼んでいる事、ここに我々は、彼のマラルメ観の核心を、又彼自身の文学観をも窺う事が出来る。まず、彼の解明した詩作過程は、あくまでマラルメの詩の原理を基にして推し量つたものである以上、恐らく彼には詩人の理論が充分理解出来ていたのであろう。そして始めから、その原理から予想される事態に気付いていたと考えられる。それは、何よりも、「私はマラルメがどのようにして詩を書くのか、又、何故に詩が益々難解に、何故に益々分かりにくくなって行つたのか、理解している」、という彼の自信にあふれた発言がよく示している。

マラルメの詩の原理を、「名状する事は破壊であり、暗示する事は創造である」と規定した時、シモンズは「詩の危機」(“Crise de Vers”)の中の言葉を借りて、こう言い添えた。即ち、マラルメは「森の恐怖、即ち木の葉で漂う沈黙の雷鳴」——従つて決して「樹が密集する現実の森」ではない——以外のものを詩に盛り込むのを禁じている、という事を忘れてはならないと。事実、シモンズのこの警告にも見られるように、マラルメが「暗示」するのは、「樹が密集する現実の森」ではない。それであれば、「名状する事」か「叙述」ですむ事である。詩人の「暗示」の対象は、そのような現実中存在するものではなくて、「木の葉に漂う沈黙の雷鳴」のような、詩人の意識の世界においてのみ存在するものである。では、このイデア的な意識の状態、マラルメの言う「地上の石はひとつも使われていない」「宮殿」の暗示、喚起を求めて、言葉はどのように使われるのか。それはあの有名な「私

が(花)と言う、……」云々の箇所にも明らかなように、詩中の例えば「花」という言葉は、実在する物としての花を指しているのではなく、「現実のどんな花束にもない、におやかな、花の観念そのもの」を表わしている。つまり、この詩的言語は、具体的な何かを名指し、普通に伝達の道具として用いる、いわば「通貨」としての言葉ではなく、純粹観念を表出する記号なのである。こうしてマラルメは、言葉にまといついた具象性を剝脱する事によつて、言葉に本来備わっている力を甦らせ、それによつてある意識の状態を喚起しようと求めるのである。シモンズにとつて、このようなマラルメの詩的言語を駆使する姿は、まさしく「言葉の処女性への途方もない探求」なのであつて、「何という英雄的な探求であろうか」と敬服している。又彼は、マラルメにとつて言葉は、「少なくとも喚起を誘う魔法の薬」であると共に、「精神が物質から抽出される解放原理」であると指摘しているように、彼の眼は、言葉の暗示・喚起的な使い方によつて、外の世界とは無関係な精神界の实在や詩人の意識界を捉えようとする姿勢に向けられている。従つて、シモンズにとつて、マラルメの詩論は、従来の詩の束縛からの解放を可能にしてくれるものであつて、始めに触れたようにこの詩論の有効性を評価しているのは、この意味においてなのである。即ち、「文学における象徴主義運動」の「序論」の言葉を使つて換言すれば、それは、「外界、修辭、物質主義的伝統に反逆」して、「意識によつて実感され得るあらゆるものの観極的な本質の、即ち魂の、解放」を求める新しい詩に繋がるからである。

しかしながらシモンズは、先に引用した発言に見られたように、マラルメの詩論から予想される事態に気付いていた。恐らく、こういう事なのであろう。まず、「暗示」という事自体が、詩作の技巧面から見て、「難解」とまで言わなくとも、「曖昧」を予想させる性質を備え

ているにもかかわらず、ここで用いられる言葉は具象性が剥脱されている。しかも、暗示及び喚起の対象は、詩人の夢想する意識の状態である。そして、詩人が「名状する事」<sup>(28)</sup>「叙述」を拒否している点で、確かにシモンズの指摘する通り、「表現する事よりもむしろ存在となる事」<sup>(29)</sup> (to be, rather than to express) を詩に要求している。又シモンズは、「最終結果においては作られた痕跡が残ってはならない。作られたものだけでなければならない」と詩人は考えた、とも言っている。こうして生れた詩は、マラルメにとつては「無暇の統一」(a flow-  
less unity) に達した作品であろうが、シモンズにとつては、「謎をもって書き始め」られ、最後に「その謎を解く鍵を抜き取」<sup>(30)</sup> られた作品、つまり本人以外の誰も理解出来ない「難解」な作品、となつてしまふのである。結局シモンズは、マラルメの詩の原理から、このような結果を予想することが出来たのである。これが、マラルメの理論を実践に移す際少し注意を要する、というあの警戒的な発言になつて現われたものと考えられるのである。

「難解」それ自体は、決して詩の価値を減じる要素ではない。しかしシモンズがそれを「氷結した不浸透性」と呼んでいる点に、彼の文学観を垣間見る事が出来る。彼にとつては、難解な詩の世界は、詩人以外の誰も踏み入る事の出来ない、いわば閉された空間と映る。しかもこの難解さは、詩人の独りよがりな詩作作業によつて生れたものなのだ。「マラルメが晦渋であつたのは、他の人と違つたふうに書いたと言うより、むしろ違つたふうに考えたからである」と述べている事からも窺えるが、シモンズは、「読者との間にある繋がり鎖さえ全く無視する」<sup>(31)</sup> 態度が「難解」を引き起し、それが独りよがりの詩作となつて現われた、と考えている。マラルメに対するこのような見方から、我々は、「読者との間にある繋がり鎖」を脅かす作品や詩論に

対して肯定的でないシモンズの姿を見て取る事が出来るのである。これは、カーモード (Frank Kermode) によると、「伝達不能」(un-communication) という問題を指摘した——しかも現代の「孤立の詩」が抱えている問題を予言した——ものであると言う。この意味で彼はシモンズに注目して、「シモンズがマラルメの後期の作品に、象徴詩に潜むある一つの危険を見たのは、大いに彼の名譽であると思う」と述べている。その「ある一つの危険」とは、「伝達不能、即ち詩人と読者との間の魔法の絆が断ち切られる領域、に落ち込む危険」<sup>(32)</sup> の事である。結局、シモンズは、伝達不能に陥る危険のある作品に対しては否定的にならざるを得ないのであつて、マラルメの「難解」を「氷結した不浸透性」と呼んだのは、この見方に基づいていると言えよう。

このように、シモンズがマラルメの詩論を重視しながらも、何か警戒的であつたのは、「伝達不能」に陥る危険のためであつた事が理解出来た。そして主に読者の立場から、この「氷結した不浸透性」を検討して来たが、マラルメ自身の主張に則して見ればどうなるのであるうか。マラルメによれば、「純粹な著作」、即ち彼が目差している表現よりもむしろ存在としての詩においては、「語り手としての詩人は消え失せて、語に主導権を渡さねばならない」と言う。つまり彼の主張する詩は、具体的な何ものをも名指していない言葉と言葉が、「たがいの反映によつて輝き出す」<sup>(33)</sup> ように仕掛けられた一つの世界であつてもはや詩人の創造主としての権限の及ばない、言葉の自立空間なのである。クエネル (Peter Quennell) は、マラルメのこの主張に対して、彼は「明らかに、修辭家は言葉の主人であつたが、詩人は言葉の奴隷であるべきだとほめかしている」と評釈を加えている。そして、自分の「自己表現欲」に囚われて、詩又は詩中の言葉に対していつまで主人顔をするような、「創作者の傲慢」をマラルメは斥けたのだ、<sup>(37)</sup>

と続けている。こうしてマラルメが目差す詩的言語の自立空間は、「従来の抒情的な息吹きの中に感じられた個人の息づかい」<sup>38</sup>のような、詩人の個人的、日常的次元のものはすべて消えた世界であると言えよう。シモンズは、このような言語空間に対して「氷結した不浸透性」と呼んで、否定的な態度を示したのである。従って、彼は、詩人の個人的な面が感じられないような非個人的な詩に対しては好意的でない、と判断出来るのではないだろうか。ここに、シモンズがマラルメの象徴主義理論に警戒的であるのは、伝達不能に陥る危険という理由の他に、その詩論に見られる、非個人的な詩を志向する側面も関係していると考えられるのである。しかも、それらの事は彼自身の文学観と密接な関係にあり、事実、その現われでもある。さらに、それらを確認し、その関連を理解するために、「ウイスラー論」(“Whistler”) (一九〇三、〇五) を検討する事にしよう。

### 三

たとえ警戒的な態度が見られるにせよ、シモンズは、マラルメの詩論に共鳴し、その有効性を堅く信じている。しかも『文学における象徴主義運動』を著わしている事から判断して、彼の文学観を「象徴主義」という言葉に代表させてよいように思われる。しかし彼にとつて、無視出来ない重要な言葉が他にある。それは「印象主義」である。『七芸術の研究』(Studies in Seven Arts) (一九〇六) 所収の「ウイスラー論」の中に次のような言葉がある。

芸術に関するある一つの重要な真理——もつともそれは偉大な芸術家では実践されていた——の再発見が最近ずっと必要とされていた。それ

アーサー・シモンズと象徴主義

は、科学志向の人やばかな人々によって、ひたすら否定されて来たのである。それは今新しい名前を獲得して、自からある時は「象徴主義」、又ある時は「印象主義」と呼んでいる。しかしそれは、様々な姿をとるにせよ、言う事は一つである。即ち、芸術は決して陳述(statement)であつてはならず、常に喚起(evocation)でなければならぬ。ウイスラーの芸術にあつては、この真理を一瞬たりとも忘れる事はない。<sup>39</sup>

芸術の目差すべき目標として「喚起」を挙げ、そしてその対立概念として、ここでは‘description’の同意語と考えてさしつかえない‘statement’が使われている事から明らかなように、これは「マラルメ論」で主張した理論である。しかも、象徴主義も印象主義も同一の芸術であると言う。この事は、単に文学用語上の問題として片付けられない面を持つている。いわば印象主義的象徴主義とでも言えるような、シモンズのこの芸術観は、既に触れた、マラルメの詩論への警戒的な態度と何らかの関係を持つているように思われるのである。

「ウイスラー論」の中で特に注目すべきは、シモンズが、ウイスラーの絵画観にマラルメ的な象徴主義理論とのパラレルな関係を認め、その視点から画家を論じている事である。それは、この画家のエッセイ「怒りの種」(“The Red Rag”) (一八七八) を中心にして論を展開している事実に現われている。と言うのは、このエッセイは、「十時評論」(“The Ten O’Clock”) と共にウイスラーの芸術観を知る上での重要な資料である他に、象徴主義理論に類似した考え方を述べた文を含んでいるのである。

シモンズはまず、ウイスラーが道徳的、解釈的な絵画鑑賞態度を斥けて、芸術的な観点からの鑑賞を主張した点を高く評価する。と言うのは、「ラスキンのような偉大な批評家達やワッツのような偉大な芸

術家達が、感傷家の側に立ったり、線と色に道徳的な価値を押し付けたりして、……限らない害を及ぼして来た」と、シモンズがイギリス・ヴィクトリア朝の絵画観をめぐつての状況を語っているように、当時は、外から持ち込んだ判断基準に従つて絵を見る見方が一般的であった。これに対してウイスラーは、「イギリスの大多数は、絵を絵として見る事が出来ないし、又そうしようともしない。絵は何かを物語っているという考え方から抜けられないのだ」と述べる言葉から分るように、「逸話の芸術」からの解放、即ち、ただ絵を絵として見る事を主張したのである。当時の画壇の主流を占めていたラファエロ前派やその垂流画家に見られるような、題材が聖書、神話、文学作品、歴史上の事件などから採られ、中に道徳的教訓、意味、物語性などが盛り込まれた絵は、ウイスラーにとっては、目差すべき絵ではないのである。このようなウイスラーの絵画観は、我々には当然の事のように思える。恐らくそれは、我々が「文学、歴史的な連想と縁を切ることでできたフランス近代絵画の洗礼を受け」ているからであろうが、当のウイスラーはヴィクトリア朝の真只中にいたのである。

ではウイスラーの目差す、「逸話の芸術」から解放された絵画とは、どのようなものなのか。シモンズは画家の次の言葉に注目する。

芸術は人気取りの言葉に囚われてはならない。ただ自立し、眼や耳の芸術感覚に訴えればよいのだ。これと、献身、憐れみ、愛、愛国心などのような芸術には全く関係のない情緒とを混同してはならない。これらの情緒はすべて芸術と何ら関係ない。だからこそ、私は自分の作品を「配合」(arrangement)、「調和」(harmony)と呼んでいるのである。

「灰色と黒の配合」と題して、王立美術院に出席した私の母の肖像画を見よ。今もその題が示す通りである。それは、私にとっては母の肖像

として興味あるが、一般の人は、その肖像は一体誰なのかと気にしては  
いられないし、又そうすべきではないのである。

ここで注意すべき点を整理すればこうなる。まず、絵の世界は、日常的レヴェルの感情などとは無関係である事。絵に描かれるものは、例えば肖像画であっても、現実界に存在するものを直接指示する必要のない事。従つて絵は、何かを言い表わすものではなくて、色と色とが相互に関係し合つて、「アレンジメント」とか「ハーモニー」のような音楽用語で捉えられるようなある一つの状態、つまり芸術的統一に達した世界である事。さらにウイスラーには、次のような文章がある。

私は、黒の人物の過去や現在や未来には一向に関心が無い。黒色がその所に必要だったから、その人物をそこに配したのだ。

〔芸術家は〕、色の配合においては、一本の花を、モデルとしてではなく、自分の基調 (Key) として取り扱うのである。

ウイスラーにとつては、描くべき対象の具体的な特徴などは重要ではない。問題は、その対象に備わっている色が全体的な芸術効果に益するか否かなのである。こうして、ウイスラーの主張する絵は、日常的なものへの言及を断ち、対象物から抽出された、主として色と色との相互交渉によつて成立する自立空間である、と言えよう。

このようにウイスラーの絵画観を見て来ると、我々は、マラルメに代表されるような象徴主義理論とのパラレルな関係に気付かざるを得ないのである。例えば、ウイスラーの描くべき対象物の使い方と、象徴詩における言葉のそれとを比較して見ると、詩の言葉が実在のもの

を名指していないように、画家の対象物は直接外界のものを指し示すために描かれているのではない。一方は、言葉が具象性を失って純粹觀念に抽象され、その言葉どうしが相照らし合い響き合うように詩中に納められている。他方においても又、対象物は、備わっている色そのものために描かれ、この基調としての色が、他の色と相互に作用し合つて調和的な自立空間を構成するよう配置されるのである。そして、そこには、何かを表現すると言うよりも、むしろ存在としての芸術を求める姿勢も窺う事が出来る。もつともウイスラーの絵画観とマラルメの象徴主義理論との間にパラレルな関係があると言つても、例えばマクマレン (Roy Macaulen) が指摘するように、「詩人と画家の窮極の目標はもちろん異なつていた。」<sup>(47)</sup>一方がイデア的な「哲学的な絶対」の暗示を求めると対して、他方の目標は、雰圍氣的なものであるからだ。しかしこの批評家は、「そこには、象徴主義の理論及び技巧の面でも類似点があつた」と述べているように、そのパラレルな関係を認めざるを得ないのである。

ところでシモンズは、この関係について直接説明している訳ではないが、始めから気付いていたものと考えられる。それは、既に見たように、画家のこの側面を暗示する文章を引用している事からも推測出来るが、他に当時の芸術観に逆うウイスラーの姿勢をマラルメと対照させた箇所があるのである。さらにシモンズには、次のように述べる所もある。

多くの現代芸術と同様、ウイスラーの目的は、暗示でわかつてもらう事、身振りや以心伝心で察してもらう事である。マラルメは、ものを繋ぐ根本的な鎖である文章構成や句読点を圧迫して、時々呪文を唱えるのに失敗している。そして我々に、空中によるべなく漂う捉えどころのない

いものをもたらししている。又ヴェルレーヌにおいては、歌の言葉が洗練されて一つの単なる音楽的な息づかいになつてゐる。従つてウイスラーにおいても、見られるものの他に、予想される問題がある。<sup>(50)</sup>

ここに明らかなように、ウイスラーははっきりと象徴派の一員に加えられる。その上に注目すべきは、この画家にも「予想される問題」があると述べている点である。そしてその問題とは、マラルメについて述べた文章から見るとれるように、ウイスラーも又、直截的に相手に訴えるのではなく、暗示的・間接的表現の芸術を目差す以上、漠然として捉えどころのない絵が生れる可能性があるという事であろう。これは、「マラルメ論」で触れた、あの「伝達不能」に陥る危険を意識しての発言であるように思われるのである。

ウイスラーの絵が、俗に言う、何が描かれているのか画家以外の人には分らない、という「予想される問題」を孕んでいるとすれば、それは、描くべき対象物の形態上の具象性をおろそかにして、ただ色彩効果だけを考慮する絵画観に依つてゐる。シモンズがこの危険に気付いていた事は、フランスの画家モンチセリ (Adolphe Monticelli) を論じたエッセイを見れば一層明らかになる。その中に次のような箇所がある。

モンチセリにとつては色は情調である。……自分の魂の情調、あるいは赤や緑や黄色という単なる色の真中で燃える觀念——これが彼の目標である。その欲望を表現するために身を提供する形は、彼にとつてはそれ程重要でない付属物なのである。しかし形は、我々がとにかくはつきりと完全に理解してもらうために、思想や情緒の表現を可能にする言葉なのである。従つて、彼が、身振りや音声だけでは如何にわずかしか表

現出 ないかという事を忘れて、言葉に関心を払わないのは彼の間違い  
 であ。 (傍点は筆者)

ここでシモンズが主張しているのは、「それ程重要でない付属物」として、描くべき対象物の形を軽視する事の危険性である。彼によれば、形は絵においては相手に理解してもらうための言葉であると言う。従って、形を無視して、色だけで「個人的幻視」の形象化を図れば、行き着く先にあの「伝達不能」という危険が待ち構えている、という事である。そして、ウイスラーに「予想される問題」とは、この事を指すものと考えられる。

以上見て来たように、シモンズは、ウイスラーの絵画観に象徴主義理論とパラレルな関係にある側面を見出し、そこから画家を眺めている。従って始めに引用したように、「芸術は……常に喚起でなければならぬ。ウイスラーの芸術にあつては、この真理を一瞬たりとも忘れる事はない」という結論がかつた言葉が出て来るのである。その上、象徴詩にあり得る「独りよがり」という危険性にも、ウイスラーの絵には「予想される問題」であるとして、言及している。このように整理して見ると、シモンズは一貫してこの視点から画家を論じているように見える。ところが、ここに一つの問題点が残っている。と言うのは、シモンズが把握したウイスラーの絵画観は、これまでに述べて来たようなものである事に間違いはないのだが、実際に彼が画家の作品を論じるようになると、これとは少し異なる見方が働いているように思われるからである。シモンズは、この画家には「予想される問題」があると言いながらも、モンチセリに対するのとは異なり、彼の作品に対する傾倒ぶりは大変なもので、その魅力を共感をこめて語っている。この時彼は、その作品を、象徴主義理論とパラレルな関係に置

いて見ていないように思われるのである。例えば次のような箇所がある。

「予想される問題を無視までして描いたのは」、このような理由による。即ち、二度と現われない自然の捉え難い瞬間。薄明の光景。一つの色(決して形ではない)や、霧や夜に包まれ、日光に混乱する姿だけしか見えない、つかの間の風景。これらが、彼にとつて関心を持つに値する唯一の光景に見えて来たからである。……人工の光を描くのは、自然の事物に新しく不思議な美を付加するためである。それと同じ事を、夜とか変化する灯りが実際に行なっている。彼は、クレモン・ガーデンの花火や、バターシー橋の下の青い水面に落ちる花火に驚くべき美しさを見出す。それらはそれだけで美しいものであるし、又夜との交わり、協力によって美しくなるものである。それらは確かに、星や夕焼け空と同様、絵に美しく描けるのである。<sup>(52)</sup>

このシモンズには、絵を、色と色との相互関係それだけで自立した空間と見て、それが如何に芸術的統一に達しているかを問題にするような姿勢は見られない。彼が高く評価しているのは、ウイスラーが薄明時の光景、霧や日光や灯り等によって微妙に姿を変える風物、花火風景など、これまで余り他の人が意識しなかつた外界風景に、独特の美を見出し、それを絵で捉える事に成功した点である。つまり、彼の関心は、描かれた素材自体が持っている美しさに向けられている。例えば、この引用文で「クレモン・ガーデンの花火」に触れているが、これは、ラスキン (John Ruskin) との裁判沙汰で有名な作品、『黒と金色の夜想曲——落ちて来る花火』(Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket) (二八七五) の事であろう。そしてこの絵は、ウイスラーの作品中、シモンズの言う「予想される問題」の

可能性が恐らく一番高い作品であると思われる。と言うのは、花火風景とは言うものの、地上の見物人の様子とか辺りの光景とかが描かれている訳ではなく、ただ濃紺の夜空に金粉をまぶしたように落ちて来る花火が描かれているだけである。従って、何が描かれているのかはつきりと言える形のあるものは、ほとんどここには存在しないと言えよう。題名の示す通り、「黒と金色」だけから構成された空間なのである。このような絵が、自然の綿密な描写を旨とするラファエロ前派の疵護者であるラスキンにとって、「公衆の面前につぼ一杯の絵の具を投げつけたもの」<sup>(53)</sup>と映ったのも無理からぬ事である。しかしウイスラーにとつては、裁判所での答弁で「この絵をクレモーンの光景だと言えば、絵を見る人に失望をもたらすだけであろう。これは一つの芸術的構成 (an artistic arrangement) なのである」<sup>(54)</sup>と述べているように、彼自身の絵画観に基づく作品であった。恐らく彼は、「芸術的構成」によつて、描かれた対象物が輪郭を失つて、絵の具の塊と化する程に、「黒と金色」の配合によつて芸術的統一を求めた、という事を意味しているであろう。事実、「接近して見れば、飛び散りうず巻く絵の具は、形も意味も持っていないように思える。しかし絵全体を調べて見れば、ウイスラーが注意深く作業を進めて成し遂げようとした、統一と情調の感じが再現されているのである」<sup>(55)</sup>と評価する人もいるように、如何に現実の花火風景が描かれているかという見方よりも、ウイスラーの主張する「絵を絵として見る」見方の方が、この絵を生かす事になる。従つて、シモンズは、既にウイスラーの絵画観の本質を把握しているのであるから、この素材の束縛を離れて色だけで自立する空間に注目してもよいはずである。ところが、彼の関心は、先の引用文に見られるように、画家が取り上げた素材自体の美に向けられているのである。もつともここでは、シモンズは、この作品の他に、

同じ花火風景でも輪郭が比較的是つきりと描かれている作品、『青と金色の夜想曲——バタシー古橋』(Nocturne in Blue and Gold: Old Batesea Bridge) (一八七二—七五)をも念頭に置いているから、素材の美しさの方に関心に向いた、とも考えられる。しかしウイスラーは、この作品についても法廷で、「私の全計画はただ色のハーモニーを引き出す事であつた」<sup>(56)</sup>と述べているように、この構成された絵画空間をそれ自体として見る見方を要求しているのである。しかしシモンズは、これらの絵に対して、花火風景そのものの美しさを論ずるだけである。

要するに、シモンズがウイスラーの作品にひかれるのは、先に挙げたような、それ自体微妙な美しさを持っているにもかかわらずこれまで余り人々に意識されなかつた風景が、画家のユニークな眼によつて捉えられているからである。と言う事は、ここでのシモンズは、絵は画家の鋭敏な眼が捉えた世界を表現するもの、という見方に立つて、ウイスラーの作品を眺めていると考えられる。それは、「ウイスラーの本当の秘密はこれである。即ち彼は、外観が特徴的に美しくなる瞬間を捉えようとしたのだ」<sup>(57)</sup>という結論的な言葉にも窺われるように、シモンズにとつては、ウイスラーの絵の世界は、あくまで眼に見える世界に素材を求め、それが一つの美に変わる瞬間の姿を捉えたものと映るのである。こうしてシモンズは、ウイスラーの絵が視覚世界を、しかもその瞬間の相を追求した作品であると見なしている点で、ウイスラーの印象派的側面に注目して、その視点からこの画家を論じていると言えよう。

もつともシモンズは、ウイスラーを純粹の印象派の画家(例えばモネのような)と見ている訳ではない。今の彼には、刻一刻移り変わる視覚世界を、眼に映るがままに、無差別的に描写するというだけでは満

足出来ない。「ウイスラー論」と同じ頃発表されたエッセイ「十九世紀の絵画」(“The Painting of the Nineteenth Century”) (一九〇三、〇五) では、こう述べている。即ち、印象主義は「瞬間の精妙な記録」に終始するのであるが、過去の傑作に匹敵する作品を産むためには、単なる「瞬間」ではなくて、「常に存在して来たし、又ずっと存在し続けるべきものに見られるあの深遠な一面」を備えた「瞬間」を捉えねばならない、と。そして、「もしその瞬間が如何に巧妙に描写されようと、一時的なままで留まれば、モネの幾つかの作品が出来る。しかしそれは、速記で書かれたメモにすぎないものである」と述べているように、シモンズの「瞬間」は、永遠性や本質的なものに繋がる瞬間でなければならぬのである。このような見方は、ウイスラーを論じる時も働いていると思われる。彼は次のように言っている。

「ウイスラーの」絵は、ただ暗示である。際限なく連続する瞬間の中の一瞬間である。しかしその瞬間は、あの際限のない、そして意識される事のない連続から芸術によって隔離されている。そしてそれは、あの<sup>59</sup>ように瞬間を奇跡的に監禁する事で、眼に見えるものの魂を見せてくれる。

ウイスラーの根底には、現実とは、永遠不動の固定した世界ではなくて、刻々に変化する流動の世界であるという認識がある。彼が、この移ろい易い視覚世界を「瞬間」の姿において捉えようと求めるのは、この認識に基づいている。この点で彼は確かに印象派の仲間である。ただシモンズによれば、この引用文に見られるように、彼が捉える「瞬間」は、それを描く事で視覚世界の魂、即ち本質的なものが暗示され得るような「瞬間」であると言う。つまりシモンズは、ウイスラーが、

視覚世界の瞬間の姿を無差別的に記録するのではなくて、本質的なものが含まれた瞬間を追求する点に注目しているのである。そして、このような「瞬間」に本質的なものを要求する姿勢は、高階氏が指摘しているように、象徴主義に繋がって行くものである。ここに、シモンズの「印象主義」は象徴主義に接近する事になる。

「ウイスラー論」を検討する間、我々の関心は、シモンズがウイスラーの芸術に共感し高く評価するのは、どういう理由・根拠に基づいているのかという事にあつた。と同時に、そこから彼自身の芸術(文学)観を探ろうと試みるものでもあつた。結局それらはすべて、始めに引用したあの、印象主義と象徴主義を同一視する見方を明らかにした主張に暗示されている。彼は、ウイスラーの絵画観に、マラルメ的な象徴主義理論とのパラレルな関係を実際に認めながらも、ただその視点だけから作品を眺めるのでなく、ユニークな美を備えた視覚世界を捉えた画家の眼の鋭敏さに注目するという、いわば印象派的な見方をも実践した。このような二つの見方がウイスラーに対して同時に可能であつたのは、次のような事情によつていと推測出来る。即ち、彼の絵が、ものの形に注意を払う事なく、色だけの自立空間の構成を目差す以上、あの伝達不能への危険が予想される。ところが、この「予想される問題」から作品を救うものがある。それは、彼の絵に見られる他の芸術観、即ち、いかに視覚世界を自己流に捉えると言つても、それ自体の外観上の特徴や美しさをも尊重するという印象派的な側面である。しかも印象派的と言つても、眼に映るものすべてが無差別的に描写されているのでなく、ある永遠普遍的、本質的なものを暗示し得るような世界だけが絵画空間に納められている。このように整理して見ると、シモンズがウイスラーを高く評価する理由が自然と明らかになる。結局、ウイスラーの絵は、象徴詩とパラレルな絵画空間を目

差しながらも伝達不能に陥る事なく、又印象派的な風景描写でありながら本質的なものを暗示しているからである。そしてここにシモンズ自身の芸術観も又姿を現わしている。それは、印象主義的象徴主義とも称する事が出来ようが、要するに、伝達不能を排除した象徴主義であり、又本質の暗示をうたい込んだ印象主義である。従って、シモンズにおいては、「芸術は常に喚起でなければならぬ」という点で、印象主義と象徴主義は同一の芸術になるのである。

#### 四

「ウイスラー論」を通して見たシモンズの芸術観は以上のようなものであるが、注意すべきは、シモンズはその間「伝達不能」の問題を決して忘れていないという事である。従って「マラルメ論」で見せたあの「氷結した不浸透性」への否定的な態度は、ここにおいても貫かれた事になる。ここに、芸術にあつては「伝達不能」はあつてはならないというのが、彼の芸術に対する根本的な考え方として浮び上つて来る。これはある意味では当然の事であつて、わざわざ持ち出すまでもない事のように見える。ところが、シモンズが批評活動を行った頃の情況は、芸術意識の高揚・尖鋭化と共に、個人的幻視を過度に追求する芸術が持てはやされて来ていたという事を考慮すれば、彼のこの考え方は充分注目に価するものである。そのような芸術姿勢に、「伝達軽視」、「伝達不能」への危険性が宿っている事を思えば、シモンズが、例えばブレイク (William Blake) やエイヒツ (W. B. Yeats) のような詩人を論じる時、「伝達」の問題を特に意識しているのは妥当であると言えよう。ここにブレイクの予言書について述べた言葉を引用すれば——即ち、「ブレイクの失敗は、彼が見たものを、我々の眼

に見えるものに直し損つたという事である<sup>62</sup>。又同詩人について、「彼は自分のメッセージを、我々の眼に見えるようにするための手段を失つてしまった」とも述べている。こうしてシモンズにとっては、芸術家の幻視が他人に伝達し得ているか否かが、作品評価の際の根本的な基準になつていると考えられる。従って、シモンズは、マラルメの業績及び詩論の有効性を高く評価しながらも、この「伝達不能」の可能性の故に、警戒的にならざるを得なかつたのである。ここに、マラルメの象徴主義理論に対するシモンズの警戒的態度と、彼自身の芸術観との関係が明らかになつたのである。

次に、この警戒的な態度のもう一方の側面を検討しなければならぬ。つまりあの「氷結した不浸透性」は、確かに「伝達不能」の難解な詩的世界と見なす事が出来るから、その意味で、右に述べたような警戒的な態度に繋がるものである。ところが、マラルメ自身の詩論に則して考えれば、この世界こそ彼が求める窮極の目標ではないのか、——語り手としての詩人は消失し、非個人的な、一つの存在としての詩。となれば、シモンズがこの世界に警戒的、否定的であるという事は、マラルメのそのような詩に対して好意的でない彼の態度の現われではないのか。そのような事を、既に述べたのであるが、そこにはどんな事情があるのか、最後に考えてみたい。その手懸りは、ウイスラーの作品の魅力について語る時の、シモンズのあの姿勢に暗示されているように思える。つまり、ウイスラーの絵画観にマラルメ的な象徴主義理論とのパラレルな関係が見られると言つても、彼の絵が、例えばルドン (Odilon Redon) やモロー (Gustave Moreau) の作品のように、象徴派に属すると言う訳ではない。象徴派が、ルドンの言うように、「芸術をただ眼に見える範囲だけに限る」事なく、「それを越えるもの<sup>64</sup>」例えば心の中の世界などを追い求めたとすれば、ウイスラ

「はむしろ印象派と同じく、光と大気の中の眼に見える世界を追求したと言えるのである。従つて彼の作品は、決して夢想や幻想の世界ではなく、たとえ暗示的に、又輪郭が不鮮明に描かれる事はあつても、彼の眼が捉えた世界に違ひないのである。シモンズはもちろんこの違いを理解している。例えばモローについては、「彼の風景は、岩、木、水、丘、そして亀裂のはいつた崖より成つてはいるものの、自然にならつて描かれ色付けされた訳ではない。又その構成は、如何なる自然の計画にも基づいていない。彼の光は、太陽や月のそれではなくて、仕事場で想像され、構想の型にはめ込まれた光である」と述べている。これに対して、ウイスラーについては、まず「彼は……外界のものを貫いて、その本質あるいは本質的な実在にまで迫っていく。……従つて自然に代つて作り物を創造するのではない」と述べて、この後に次のような注目すべき言葉を続ける。

驚くべき事だが、言葉において自然を否定し、傲慢にも自然に代つて自己を押しつけたと思われる芸術家が、実際の絵において我々に提供する形象、輪郭、陰影、色などはすべて、彼が現実に見、そして微妙に記憶していったものから喚起されたものである。<sup>66</sup>

このように、シモンズが絵に魅力を見い出すのは、モローのように人工的な世界を創り上げている点ではなくて、ウイスラーのように、口では自然を否定しながらも、実際にはあくまで自然にならつて構築している点、つまり画家の眼が捉えたものを「表現」している点である。

さらに注目すべきは、彼がウイスラーの魅力を語る時、ヴェルレーヌ(Paul Verlaine)を引き合いに出している事である。

色紙の上に水彩絵の具で描かれた、小さな、ほとんど何も見えないスケッチを取り上げてみよう。それは無に等しいが、それでいて十分なのである。と言うのは、それはそれ自体で申し分のない、かすかな色の瞬間なのだから。丁度、日没の後、現われては消えて行くあのかすかな色の時刻の一瞬間のように。絵画でこのような事をなした者は、ウイスラー以外に誰もいない。そしてヴェルレーヌが、これに相当する事を詩においてなしたのである。<sup>67</sup>

シモンズの眼には、ウイスラーとヴェルレーヌは、画家と詩人の違いはあつても、同種の芸術観を持つてしていると映つている。ウイスラーの眼が微妙な美しさを帯びた瞬間の風景を捉えたように、ヴェルレーヌも又、自分の感覚に忠実に、例えば『詩法』(Art Poétique)の言葉を使えば、「ただ色合いのみ」<sup>68</sup>を追い求めたと言ふ訳である。このような見方は、「文学における象徴主義運動」所収の「ヴェルレーヌ論」を見れば、より明確になる。例えば、「風景の微妙な陰影(the fine shades of landscape)を描き、雰囲気喚起する芸術。それはウイスラーの芸術とのみ比較され得る」と述べる言葉にはつきり現われているように、彼にとつては、両者の追求する窮極の目標は同一なのである。恐らく、両者の比較が可能なのは、芸術ジャンルが異なるだけに、主として視覚世界の「微妙な陰影」という点においてだけであろう。しかしここで見逃せないのは、このような微妙な陰影を捉える以上、ウイスラーにあつてはもちろんの事、ヴェルレーヌにも「自分の感覚(視覚)に忠実に」という根本的な芸術姿勢が潜んでいると、シモンズが見なしている点である。この事は、又「ヴェルレーヌ論」に至ればよりはつきりするのだが、そこでは、「自分の感覚に忠実」を「誠実」(sincerity)という言葉で言い表わして、この観点から論を

展開している。このように、「目の抒情詩人の一人」<sup>(70)</sup>であるウイストラの魅力について語るシモンズの口調から、我々は、人工の世界を創造するよりも、自分の感覚が忠実に捉えた世界を「表現」しようとする姿勢を尊重する、彼自身の考え方が窺えるのである。そして、これが、マラルメの非個人的な詩に対するあの非好意的な態度に繋がっていると思われるのである。この点を一層明らかにするために、「ヴェルレーヌ論」を検討してみよう。

「あくまで誠実になろう、自分が見たものを正確に表現しよう、自身自身の気質を言い表わそうと、ひたすら努力」<sup>(71)</sup>したと述べているように、シモンズは、まず、ヴェルレーヌの芸術の根底に「自分自身への誠実」という姿勢が貫いている事を指摘する。又次のような文章もある。

彼は、聴覚及び視覚の言葉を見出したのと同じ注意深い純真さで、魂の感覚に対する言葉、感情の微妙な陰影に対する言葉を見出した。その内的生活が始つたと言われる瞬間から、彼は絶えざる告白<sup>(72)</sup>という仕事に従事したのである。

「誠実」という事は文学批評でしばしば問題にされるが、シモンズの「誠実」は、右の引用が示す通り、対象が外の世界であれ内面の世界であれ、詩人が捉えたものを文字通り包み隠さず、いわば告白的に表現しようとする姿勢の事である。又シモンズは、同じ事を言葉を換えて、次のようにも言っている。即ち、「ヴェルレーヌほど自分の情調(moods)に敏感な人はいなかった。彼にあつては、どの情調もみな激しい熱情を持っていた。彼の全芸術は、あるがままの情調に完全な信頼を寄せて、慎み深くその情調に仕える事ではないのか<sup>(74)</sup>」と。そし

てシモンズは、「詩法」の中の言葉「雄弁を捉えて、首を締め上げよ」<sup>(75)</sup>を念頭において、ヴェルレーヌが誠実であろうと努めた事は、「雄弁な修辞の下に隠されていた自然そのものに復帰する事」<sup>(76)</sup>であつたと述べている。このように、シモンズが注目しているのは、ヴェルレーヌが、「感情の微妙な陰影」、内面生活の「告白」、「情調」など、詩人自身の個人的なものを、そのまま作品に盛り込もうと努めている点である。つまり彼は、ヴェルレーヌには、そのような個人的なものの誠実な表現としての芸術という考え方が働いている、と見ているのであつて、しかも、彼自身がこの詩人に強くひかれるのは、「この点なのである」と言うのは、ヴェルレーヌの言葉は姿を変えて「肉体を離れた音楽、透明な色、輝く陰影」<sup>(77)</sup>になつていて、と述べて、その独自性を評価して作品自体の検討を忘れていない事は確かであるが、彼の主たる関心は明らかに、右に見て来たように、芸術及び作品に対するヴェルレーヌの基本的な考え方、姿勢に向いているのである。そして、このエッセイに関して、「シモンズは……人と詩人の両面に対して賛美の厳粛な賛歌を歌っている」というカーモードの言葉が示しているように、ヴェルレーヌはシモンズにとつて理想の詩人だつた。従つて、この詩人に対する評価の仕方は、六年前の「文学におけるデカダンス運動」<sup>(79)</sup>において取り上げて以来一貫している。又ロンブロー(Roger Lombread)が言うように、シモンズのエッセイの中に「無意識的に告白と自己批評」<sup>(80)</sup>になつたものがあるとするれば、この「ヴェルレーヌ論」こそその代表的なものと思われる。このように、シモンズが共感をこめて語るヴェルレーヌの詩は、詩人自身を誠実に映し出す作品なのであつて、ここでは、創造主としての詩人が消え失せているどころか、外の世界であれ内面の世界であれ、詩人個人が見たもの、思つた事の生々しさが感じとれるのである。結局、シモンズがこのような作品に強くひか

れていた事が、マラルメの非個人的な詩に対する非好意的な態度に繋がっていると考えられるのである。因みに、シモンズのそのようなヴェルレーヌ観が、ある程度の妥当性を持つ事は、次の批評家の言葉によって確認出来る。「ヴェルレーヌの態度は、基本的にはおのれの個人的情調にとどまっている。彼には、己れを待つ楽園の図を喚起してみせるボードレールの想像力や能力が欠けているのだ」と。

ところで、シモンズがこのように、個人的なものを誠実に表現しようとするヴェルレーヌの姿を特に強調している点に、彼自身の文学観を見る事が出来る。先にこの詩人について述べた言葉を使えば、「芸術は、あるがままの情調に完全な信頼を寄せて、慎み深くその情調に仕える」べきであるという考え方が、シモンズの口調から窺えるのである。そして、このような主張が、彼自身の文学観の「告白と自己批評」である事は、彼の詩集『ロンドンの夜』(London Nights)の第二版に付された「序文」(“Preface”) (一八九六) によって確認出来るよう。そこで彼は、「情調」という言葉を使って同じような考え方を述べているのである。

人間の情調。そこに私は私の主題を、そして芸術が統治する領域を見出す。私は、一度私のもとなつた情調すべてを、詩において表現する権利を要求する。……断言するが、各詩作品は、一度私のもつた個々の情緒を表現しようとする、誠実な試みである。……私は、上手下手はともかく、多くの情調を、しかも包み隠したり選り好みしたりせず、表現したのである。……それらの情調は確かに存在した。そして存在したものはすべて、芸術的存在の権利を持っている。

ここに明らかなように、シモンズの文学観の根底には、作品ひいて

は芸術は詩人自身の情調の表現という考え方があつた。従つて、マラルメの詩のような、詩作時の生々しさが消え、一つの存在となつてゐる作品においては、詩人の個人的情調は許されず、又表現という事自体が否定され兼ねないのであるから、シモンズは先述したような、非好意的な態度をとらざるを得ないのである。その上、シモンズの「情調」の意味するところは、普遍性に通じる純粹な意識の状態とは異なるものである。これまでのお気に入りの言葉「印象」を捨てて、「情調」を使つてゐる事実は、マンロー(John M. Munro)の指摘にもあるように、彼の関心が、外面的なものとの与える印象から、感覚を越えて存在する実在の方に移つた事を暗示している。又イエイツ的な文学観を持つに至つた事も確かである。しかし同じ「情調」という言葉を使つても、イエイツのそれは、「情調」(“The Moods”) (一八九五)に見られるように、永遠・普遍への洞察を含んだ恒久的な精神の状態である。これに対してシモンズのそれは、「情調は結局情調ではない。丁度海のさざ波である。そして恐らくそのさざ波ほどの命であろう」という言葉からも推量出来るように、むしろ「印象」に近い瞬間的な心の状態であつて、日常的な感情をも含むものであると言えよう。

このように見て来ると、結局シモンズが主張しているのは抒情詩の事である。それは、「抒情詩は、短かいのが普通で、しばしば単一の情調に基づいて構成された」と言うある批評家の定義めいた言葉を持ち出すまでもなく、容易に察しがつく。しかもシモンズ自身、「人は一つの完全な抒情詩を書く事で、本当に詩人になれる」と言つてゐるように、抒情詩に対する彼の評価は極めて高い。それは、これが、彼にとつて最大の関心事である、情調の表現を可能にする最適の詩形式であるからである。実際、彼は多くの抒情詩を試みている。そして、彼の詩が個人的情調の表現を目差す以上、そこには、いわばマラルメが否

定した「従来の抒情的息吹きの中に感じられた個人の息づかい」が伝わって来なければならぬ。従って、シモンズの意図する詩の世界は、マラルメのような、乾いた知的な「非個人的な抒情」(de-personalized lyricism)の世界ではなくて、そこに詩人の存在が感じられる、むしろヴェルレーヌ的な、情緒的な抒情の世界である、と言えよう。イエイツのあるエッセイの中に、僅かではあるが優れた「短かい抒情詩」を残した九十年代の詩人に触れた文章がある。即ち、「私の友人達は、人生をその強烈な瞬間——強烈さの故にはかない瞬間ではあるが——において、そしてその瞬間においてのみ表現しようと願った」と。シモンズが詩を語る時、情調の表現に固執するのは、彼も又そのような「友人達」の一人であるからであろう。

以上述べて来たように、シモンズはマラルメ的な象徴主義理論の有効性を理解しながらも、そこに一抹の不安を覚えて、難解な詩的言語の世界を「氷結した不浸透性」と呼ばざるを得なかった。それは、「伝達不能」を恐れ、非個人的な詩に否定的なシモンズの芸術(文学)観の現われである。つまり彼は、作品に詩人の個人的情調の表現を要求し、それが本人以外の人に受け取られる事を願う。マラルメが、作品を手放して、詩人一人の存在を越えて存在する普遍に委ねるのに対して、シモンズは個人的なもの、結局は「個性」にこだわって、いつまでも作品を手許に置いているのである。ここに、エリオットに代表される個性否定・無視の文学に通じる象徴派詩人を論じながら、本人は「個性」に引きずられているという、特異な、そして過渡期の批評家アーサー・シモンズを見る事が出来るのである。

註

(一) Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, ed. Richard Ellmann (New York: Dutton and Co., 1958) 本稿において

アーサー・シモンズと象徴主義

ではこれをテキストとする。

- (2) Symons, *Plays, Acting and Music* (1903; rpt. London: Constable, 1909), pp. vii-viii.
- (3) T. S. Eliot, "The Perfect Critic," *The Sacred Wood* (London: Methuen, 1969), p. 5. 尚訳文は「エリオット選集」/第一巻(東京・彌生書房、昭和四十二年)所載の松原正氏のを借りる。
- (4) Richard Ellmann, "Discovering Symbolism," *Golden Codgers* (London: Oxford University Press, 1973), p. 105.
- (5) Symons, "Stéphane Mallarmé," *The Symbolist Movement in Literature*, pp. 74-75.
- (6) *Ibid.*, p. 64.
- (7) *Ibid.*, p. 69.
- (8) *Ibid.*, p. 70.
- (9) 加藤美雄「マラルメ詩集——全訳と解説」(東京・昭森社、昭和四十九年)の「まえがき」参照。
- (10) C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism* (London: Macmillan, 1962), p. 9.
- (11) Symons, "The Decadent Movement in Literature," in Karl Beckson ed., *Aesthetes and Decadents of the 1890's* (New York: Vintage Books, 1966), p. 142.
- (12) Symons, "Two Symbolists," *Figures of Several Centuries* (1916; rpt. New York: Books for Libraries Press, 1969), pp. 301-304.
- (13) Symons, "Stéphane Mallarmé," p. 71.
- (14) Mallarmé, "Sur L'Évolution Littéraire," *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 869. 以下(1)のエッセイの訳文は「チャールズ・チャドウィック、倉智恒夫訳『象徴主義』(東京・研究

社、昭和四十七年) 所載のものを借りる。

- (15) *Loc. cit.*
- (16) Symons, *op. cit.*, p. 71.
- (17) Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, p. 5.
- (18) Charles Chadwick, *Symbolism* (London: Methuen, 1971), pp. 2-3. 倉智恒夫訳『象徴主義』(東京・研交社、昭和四十七年) 二三頁。
- (19) Symons, "Stéphane Mallarmé," pp. 71-72.
- (20) *Ibid.*, p. 72.
- (21) *Ibid.*, p. 71.
- (22) *Loc. cit.*
- (23) Mallarmé, "Crise de Vers," *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 366. 以下「J」のエンセーの訳文は、『マラルメ・ヴェルレーヌ・ランボオ』(東京・筑摩書房、昭和四十九年) 所載の南條彰宏氏のものを利用する。
- (24) *Ibid.*, p. 368. 尚、マラルメの詩論の見方については、菅野昭正「高階秀爾、平島正郎、「象徴主義の流れ」『ユリイカ』昭和四十九年十二月号、「象徴主義の流れ(続)」同、昭和五十年一月号の、特に菅野氏の意見を参照した。
- (25) Symons, "Stéphane Mallarmé," p. 71.
- (26) *Ibid.*, p. 70.
- (27) Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, p. 5.
- (28) Symons, "Stéphane Mallarmé," p. 71.
- (29) *Ibid.*, p. 72.
- (30) *Loc. cit.*
- (31) *Loc. cit.*
- (32) *Ibid.*, pp. 62-63.
- (33) *Ibid.*, p. 63.
- (34) Frank Kermode, *Romantic Image* (London: Routledge and Kegan Paul, 1961), pp. 114-116.
- (35) *Ibid.*, p. 114.
- (36) Mallarmé, "Crise de Vers," p. 366.
- (37) Peter Quennell, *Baudelaire and the Symbolists* (1929; rpt. New York: Kennikat Press, 1970), pp. 207-208.
- (38) Mallarmé, *loc. cit.*
- (39) Symons, "Whistler," *Studies in Seven Arts* (London: Constable, 1906), p. 147.
- (40) *Ibid.*, p. 134.
- (41) James Abbott McNeill Whistler, "The Red Rag," *The Gentle Art of Making Enemies* (New York: Dover Publications, 1967), p. 126.
- (42) Robert L. Peters, "Whistler and the English Poets of the 1890's," *Modern Language Quarterly*, XVIII (Sept. 1957), 251.
- (43) 潮江宏三「魂の自然主義—緻密なる道徳観」『美術手帖』昭和四十九年十月号、七十四頁。
- (44) Whistler, *op. cit.*, pp. 127-128.
- (45) *Ibid.*, p. 126.
- (46) *Ibid.*, p. 128.
- (47) Roy McMullen, *Victorian Outsider: A Biography of J. A. M. Whistler* (London: Macmillan, 1974), p. 251.
- (48) *Loc. cit.*
- (49) Symons, "Whistler," p. 135.
- (50) *Ibid.*, pp. 136-137.
- (51) Symons, "The Painting of the Nineteenth Century," *Studies*

- in Seven Arts*, pp. 62-63.
- (52) Symons, "Whistler," pp. 137-138.
- (53) Ruskin, "Monthly Letter," in *Fors Clavigera*, July 2, 1877. cited in Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, p. 1.
- (54) Whistler, *op. cit.*, p. 3.
- (55) Tom Prideaux, *The World of Whistler* (New York: Time-Life Books, 1970), p. 132.
- (56) Whistler, *op. cit.*, p. 8.
- (57) Symons, *op. cit.*, p. 147.
- (58) Symons, "The Painting of the Nineteenth Century," pp. 43-44.
- (59) Symons, "Whistler," p. 144.
- (60) 菅野他「象徴主義の流れ」『110頁』
- (61) Symons, "Mr. W. B. Yeats," *Studies in Prose and Verse* (1904; rpt. London: Dent & Sons Ltd., 1922), pp. 235-236.
- (62) Symons, "Gustave Moreau," *Studies in Seven Arts*, p. 80.
- (63) Symons, *The Romantic Movement in English Poetry* (1909; rpt. New York: Phaeton Press, 1969), p. 47.
- (64) ジュリアノー・ブリガントイ「高階秀爾訳『19世紀の夢と幻観』(東京・平凡社、昭和四十八年)『二十八頁』
- (65) Symons, "Gustave Moreau," p. 79.
- (66) Symons, "The Painting of the Nineteenth Century," p. 49.
- (67) Symons, "Whistler," p. 138.
- (68) Verlaine, *Art Poétique*, in *Oeuvres Poétique* (Paris: Garnier, 1969), p. 261.
- (69) Symons, "Paul Verlaine," p. 47.
- (70) Symons, *From Toulouse-Lautrec to Rodin* (1930; rpt. New York: Books for Libraries Press, 1968), p. 205.
- (71) Symons, "Paul Verlaine," p. 46.
- (72) *Ibid.*, p. 49.
- (73) Cf. Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972)
- (74) Symons, *op. cit.*, p. 44.
- (75) Verlaine, *loc. cit.*
- (76) Symons, *op. cit.*, p. 49.
- (77) *Ibid.*, p. 48.
- (78) Kermode, *op. cit.*, p. 108.
- (79) 拙稿「Arthur Symons の Decadence」『村上正幸教授退官記念論文集』(東京・英宝社、昭和四十九年)『二十八頁参照』
- (80) Roger Lombread, *Arthur Symons: A Critical Biography* (London: The Unicorn Press, 1963), p. 200.
- (81) Chadwick, *op. cit.*, p. 19. 邦訳『三十頁』
- (82) Symons, "Preface to the Second Edition of *London Nights*," *Studies in Prose and Verse* (1904; rpt. London: Dent & Sons Ltd, 1922), pp. 284-285.
- (83) John M. Munro, *Arthur Symons* (New York: Twayne Publishers, 1969), p. 62.
- (84) W. B. Yeats, "The Moods," *Essays and Introduction* (London: Macmillan, 1971), p. 195.
- (85) Symons, *op. cit.*, p. 285.
- (86) Roger Fowler ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms* (London: Routledge & Kegan Paul, 1973), p. 108.
- (87) Symons, "Mr W. B. Yeats," *Studies in Prose and Verse*, p. 230.
- (88) Arnold B. Sklare, "Arthur Symons: An Appreciation of the Critic of Literature," *Journal of Aesthetics and Art Criti-*

アーサー・シモンズと象徴主義

*cism* IX (June, 1951), 322.

(8) Yeats, "Modern Poetry," *Essays and Introduction*, p. 494.