

ポール・クローデル『夭折』断章試論（その三）

—世紀末デカダンスの影—

永瀬純子

前稿¹⁾では近親相姦と親殺しの二大テーマを中心に作品分析を進めてきたが、本稿では宿命ファム・ファタルの女、死、墮地獄と魂の救済というテーマを通して『断章』の全体像に迫りたい。

宿命ファム・ファタルの女のテーマ 前稿までの分析によって、「兄」とマリーが過去に近親相姦の罪を犯し、それを深く恥じていること、現在はマリーとアンリが恋人同士の関係にあることが明らかになった。それでは、このような人物関係の中心にあるマリーがどのような女性であったのか、『断章』から探ってみよう。

「愛する技が私には備わり、愛する力が私には与えられた！／捉えて離さぬ力が。」(v.111-112)とマリーは自らのことを語る。彼女は罪と恥辱にまみれてはいるが、それはすべて自分の中にある愛の本能のせいだというのである。また生涯を顧みて、「私は芳しい香りに包まれて生きてきた。／そして酔い痴れた足取りの踊り子のように／水や花々の上でこの身を支えてきたともいえる！」(v.129-131)と述べるが、ここからは踊り子のテーマが浮かび上がってくる。更に、自分が愛する者たちを破滅へとひき入れる不吉な女であることも強調する。—「どうして私を愛したなどと言うの？／そうよ、あなたは死の門をその腕に抱いたのだわ！／そしてあなた達はこのろくでなしの私のせいで死んでいくのよ！」(v.106-108)

過激な愛の本能、踊る女、死と破滅への導き手、ここから浮かび上がる人物は誰であろうか。19世紀末をあでやかに、そして不吉に彩る女、サロメであろう。ヨカナンに恋し、踊りつつ、愛する者の首を所望する女。モロー、フローベールを初めとし、ユイスマンス、ラフォルグ、ワイルド、ピアズレー、クリムトといった世紀末の数々の文学者、画家の心を虜にしたデカダンスの女神である²⁾。

テキスト：Théâtre I, « La Pléiade », 1967 (『独立評論』版に拠った箇所もある)。

(略号) Po : Œuvre poétique, « La Pléiade », 1967. Th I : Théâtre I. Pr : Œuvres en prose, « La Pléiade », 1965.

1) Gallia, N°32, 1993, pp. 19-29.

2) 世紀末のサロメ伝説の成り立ちについてはプラーツの著書に詳しい (M. Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle. Le romantisme noir*, trad. par C.T. Pasquali, Denoël, 1977, pp. 249-260)。

サロメは、19世紀末のデカダン派文芸に頻繁に登場する宿命の女の典型であり、ワイルドによってファミ・ファタルの普及版として定着したものである。ワイルドの『サロメ』の出版(1893年)は『夭折』創作(1888年)以降であり、直接的な影響関係はないものの、同じ時代の土壌から生まれた人物像といえ、その属性の類似によって、マリーは当時流行の宿命の女のテーマ系列³⁾に連なるといえる。

ところで、プチはこの踊る女のイメージの源泉を、ダンテの「煉獄篇」第28歌の地上楽園の「麗しの淑女」に求めている⁴⁾。ダンテが地上楽園に入り、小川に辿り着くと、その対岸で淑女が一人歌いつつ花を摘んでいるのであるが、その表現が類似しているというのである。—「足を地に、かたみに近く引き寄せて、／ほとほとに足を足より先に進めず、／踊りいる女、その身を廻らす如く、／紅と黄に咲ける小花の上に、／わが方へふりむきたるは、慎ましく／伏目する処女のさまに異ならず。」(煉獄、第28歌、v.52-57、竹友訳⁵⁾)

川=水、花、踊る女の比喩と道具立てが揃っているというわけである。また、第28歌で花々の上を歩くこの淑女は、第31歌ではダンテを後ろに曳きつつ、レーテ河の水の上を軽々と歩いていく。

確かに、この地上楽園で一人歌いつつ花を摘み、川に沿って歩く「麗しの淑女」は、詩人の心に深く刻み込まれたもののようで、一年後に書かれた『黄金の頭』において、王女が人々の前で演じる「名高き麗しの淑女」(Th I, 67)にその忠実な反映を認めることができる。この女性は「詩句を歌いつつ、川に沿って」歩くミューズ(Th I, 65)とも、「歌う『花摘み女』」(Th I, 67)とも表現され、ダンテの創出した上記の女性の一変奏であることは、表現の同一性からも明らかである。

しかし、『断章』のマリーについてはどうであろうか。近親相姦の罪に穢れたマリーと地上楽園の導き手たるこの清らかな女性とでは余りに隔たりが大き過ぎるのではないか。この女性に導かれてダンテはベアトリーチェに再会し、やがて天国に入っていくのに対し、マリーの方は地獄堕ちが暗示されている。一方が神への愛に光り輝いているのに対し、他方は全く神を信じようとはしない。

それに、この踊る女のイメージは、花を摘む淑女がダンテの呼びかけに答えて彼の方に向き直ろうとした時の所作を示す比喩に過ぎず、しかも、ここに喚起されている踊り手の動作は足の動きを抑えた物静かなものであり、マリーの« danseuse aux pieds ivres »とでは全く趣きが違う。マリーの踊り子のイメージの源

3) Cf. *ibid.*, ch. 4, « La belle dame sans merci ».

4) Petit, *Le Premier Drame de Claudel*, pp. 83-88.

5) 『神曲』は竹友藻風、野上素一、平川祐弘、寿岳文章各氏の訳、及びH. ロンニョンの仏訳(クラシック・ガルニエ版)、部分的にはイタリア語原文も参照した。

泉をダンテに求めるのには無理があろう。そもそも、非常に曖昧で象徴的な表現から成る v.129-131は具体的に何を意味しているのであろうか。

ここに示されているイメージやテーマはすべて、後年のクローデル的象徴系やテーマ系の中で、詩的陶酔、ディオニュソス憑依を表現するものとなっている。

「芳しい香り」は後続の表現（「酔い痴れた足取りの踊り子のように」）との関連で考えれば、陶酔のテーマに結びついているのは明らかである。クローデルにおいて、酔いを誘発する特権的なものは『ミューズたち』の中の恋愛詩のミューズ、エラトーのところで歌われた赤ブドウ酒とバラである。ここでは、「清らかな水」、「軽やかな空気」と対比して、酔いを惹き起こすものとして「裸の足に踏みしだかれ飛び散るブドウ」の汁の香り、「蜜にねばつく大輪の」バラの花の放つ香りが喚起されている (Po, 231)。同じく、『聖寵であるミューズ』の中でも、詩的陶酔の比喻として、ブドウを踏みしだき、その「蒸気」=香りにのぼせ上がる人のイメージが用いられている (Po, 264)。また、『都市』第一稿の中で、詩人クーヴルが自らの主宰するバッコスの祭りを語るにあたって、春の光景を提示し、「香りを放つ」バラの花に触れていることも見逃せない (Th I, 327)。

以上のように、「芳しい香り」とは、とりわけブドウ酒の芳香、バラの香りであり、それは人を酔わせ、理性を麻痺させて本能を迸らせる。そして詩的陶酔、ディオニュソス的陶酔へと人を誘うものである。マリーの生涯を包んできた香りとは、こういう次元で解すべきものであろう。

この解釈を裏付けるのが、次行に続く「酔い痴れた足取りの踊り子」のイメージである。即ち、芳しい香りに我を忘れ、陶然となった踊り子は本能の命ずるまま、生のエネルギー、ディオニュソス的陶酔に身を任せて踊り狂うのである。更に、マリーがその身をあずけてきたという「水」や「花々」もまた同じ象徴系に属するイメージである。

花、とりわけバラの花が詩的陶酔、ディオニュソス的陶酔を示すイメージとしてクローデルに用いられていることは既に述べた通りである。水も同様に、特に海のイメージを纏うことによって、詩的陶酔を示すものとして好んで用いられる。例えば、『精霊と水』に付された詩人自身の解題には「無限にして解放である水の陶酔」(Po, 233) という表現が見られるし、『聖寵であるミューズ』では「詩的陶酔の侵入」(Po, 263) を岸辺に繋がれた小舟をひき浚おうと満ちてくる海の水のイメージで表現している。このような水や花にその身をあずけて踊り狂う踊り子のテーマは、まさに生の激しいエネルギー、ディオニュソス憑依を端的に表現するものといえよう。

以上のように、v.129-131は本能の赴くままに生のエネルギーを迸らせ、ディオニュソス的陶酔に身を任せてきたマリーの生涯を物語るものである。ここに、v.111-112に述べられた彼女の本能=愛の力を付け加えれば、より一層マリーの人

物像が明確になる。即ち、マリーとは、ディオニュソスの陶酔に身を委ねるミューズ、とりわけ愛の本能に導かれる恋愛詩のミューズ、後年のエラトラーの原型ともいえる人物なのである。

このエラトラーが、クローデルの人生の半ばで彼を惑わし罪へ誘った宿命の女ロザリーの詩的形象であり、また『真昼に分かつ』のイゼがその劇的形象であることは周知の事実である。そして、『断章』から『真昼』に取り込まれた部分の一つにマリーの踊り子のイメージがあり、結末のイゼの姿に移行している。—「私を見て、耳を傾ける踊り子のよう。／その小さな足は喜びはしゃいで抗い難い拍子に捉えられている！／（…）／おお、今の私は笑い、転がり、根こぎにされている。下から波の翼に運ばれるように、背中を光の実体そのものに支えられて！」（*Th I*, 1061）

『断章』では香りに包まれ陶酔して踊る踊り子のイメージが、『真昼』では抗い難い拍子に捉えられ足が歓喜の余り勝手に動き出す踊り子のイメージとなっているが、共に香りまたはリズムに我を忘れ、ディオニュソスの陶酔に身を委ねるものの表現である。そして、踊り子が身を委ねるこの陶酔を示すものとして、両方とも水（『真昼』では人をひき浚う波となり、より一層明瞭）が用いられていることにも注目しなければならない。

以上のように、『真昼』との比較を通して、『断章』の踊り子のイメージが明確化されたのではなかろうか。

愛の本能に導かれ、ディオニュソスの陶酔に身を委ねるミューズ、しかも愛の対象を破滅へと誘う女、このマリーの人物像は、踊り子のイメージを介してロザリーの詩的劇的形象であるエラトラー、イゼに繋がり、そこから更に、19世紀末デカダン派文学の中心テーマの一つたる宿命の女へと結びついていく。

死のテーマ 『夭折』のタイトルが示す通り、『断章』を貫くテーマは死である。

死の知らせが「兄」からマリー、マリーからアンリに告げられ、全員が死を覚悟しつつ別れていく。「兄」は、「時間だ！外に出ていく！／（…）／思い通りのことをやったのだから、今は己れの行為ゆえに死んでいくつもりだ。」（v.7-14）という言葉で最後にマリーと別れ、部屋の外の夜の闇の中に出て行く。アンリも、「死ななければならないのなら、徐々にではなく、／喉をかつ切られ、一気に死ぬことこそ望むところ。／この血の灌奠を注いでみせよう。」（v.88-90）と雄々しく死を受け入れる覚悟を示し、やはりマリーに別れを告げて部屋の外に出て行く。一人部屋の中に残ることになるマリーもまた、「おお、やがて剣が、幅広の剣が／背骨に達するほどに深く差し込まれるがいい！」（v.126-127）と、誰かに剣で刺し殺されることを予測している。

部屋の中に「留まろうと、出て行こうと」（v.68）、どちらにしても三人を待ち

受けているものは死であり、具体的には剣で殺されることである。

三人全員がそれぞれの死をこれほどまでに確定的に語っていることから、ごく常識的に引き出せる推論はただ一つ、具体的な原因や状況は不明ながら、彼らが生に望みを託せないほど多数の人間が剣を手に夜の闇の中を彼らに向かってきているということである。

そして「留まろうと、出て行こうと」結果は同じと言いながら、男性の「兄」とアンリは雄々しさを見せて外に出て行き、女性のマリーは受動的に部屋の中で死を待ち受ける。剣を手にした大勢の人間を相手にして、外に出て行った「兄」とアンリがまず殺され、やがてこの部屋に押し寄せてきた人々に、マリーも殺されることになるのであろう。終幕後には血腥い虐殺の光景が予測される。

また、死のテーマの支配する最終幕は、選ばれた季節も時間も道具立ても、すべてが死の刻印を帯びている。

まず、季節は自然が生から死へ向かう秋、時間も日没後夜の闇が広がる7時頃(第1場)から、第2場では次第に夜が更けていく。

第2場の初めで、外の様子を尋ねたマリーにアンリは夜になったこと、「白菊の野原が月の靄を浴びて輝いている」(v.17)こと、また「二匹の蜜蜂が／萎れた同じバラの花の中に身を沈めて、共に死んでいくのを目にした。」(v.18-19)と語る。夜、白菊、月、萎れた花、その中で死ぬ蜜蜂、すべてが死の象徴系に属する言葉である。

また、第1場の初めに、次第に広がる夜の闇に対抗して、ただ一つの部屋の中に灯されていたランプは、劇の最後、死へと赴くアンリの退場後、マリーによって消されてしまう。このランプについては次節で扱うが、これは単なる芝居の小道具ではなく、死に対する生、絶望に対する希望、虚無に対する魂など様々な意味を託された象徴物である。このランプが結局はマリー自身の手によって消され、死、絶望、虚無の等価物である夜の闇の中に呑み込まれてしまう。

以上のように、三人の登場人物全員の死が予示されている最終幕は、すべてが死の刻印を帯び、やがて到来する「血と死の眠り」(v.133)の方へ、そしてその後続く筈の地獄の光景へと突入していく。

ショーペンハウアーの教説の流行と符節を合わせて世紀末のフランスを襲ったペシミズムは、人々の心の中に死の強迫観念をうみ出したとされる⁶⁾。こういう世紀末社会のノイローゼを反映するデカダン派文学では、死は主要テーマの一つであった。

墮地獄と魂の救済のテーマ 死と共に『断章』を暗く染め上げているのが、登

6) J. ピエロ『デカダンスの想像力』、渡辺義愛訳、白水社、1987、pp. 68-94参照。

場人物達によって示される地獄のイメージである。

まず、死を覚悟しつつ部屋の外に出て行く「兄」の口からは次のような呪われた光景が喚起される。—「魔法使いの爺達が丸裸で狼のように四つんばいになり、／あちこちの墓地で壁に向かってわめきたてている。／『墓穴の息子達』は陰惨な喧嘩で仲間割れ。／そして悪魔のやつは、／猪面のあのおぞましいけどものは、奴の丘に腰を下ろして唸り声をあげている！」(v.8-12)

プチは、「魔法使い」に狼男の伝説とサバトを、「墓穴の息子達」にダンテの「地獄篇」第22歌の悪鬼達の喧嘩を、そして「悪魔」にサバトとダンテのルシフェルの投影を読み取っている⁷⁾が、最後の一点を除き、この解釈は概ね正鵠を得たものといえよう。この猪に似た顔の悪魔はサバトのものであって、ダンテのルシフェルとは異なる。三面を持ち、三つの口に罪人を一人ずつくわえ、かみ砕きつつ、六つの眼から涙を流す氷漬けの巨大なサタン像は悲劇的で凄絶ともいえ、ここの些か卑俗な悪魔像には対応しない。

プチの解釈にもう少し補足的な説明を加えておきたい。

中世では、狼はサバトに赴く魔法使いの変身した姿とされ⁸⁾、従って最初の部分がサバトを示しているのは確実である。最後の猪面の悪魔は、そのサバトに君臨するサタンである。魔法使い達はサバトに供する死体を狼のように墓地から掘り出そうとしているのであろう。そして、その死体をめぐる喧嘩が「墓穴の息子達」の部分に示されているものか。

しかし、プチの指摘にもあるように、この「墓穴の息子達」の喧嘩には「地獄篇」への明らかな言及が読み取れるところから、ここには地獄のイメージも重ねられていると見るべきであろう。

まず、「les Fils de la Fosse」は地獄の悪鬼達を指すものと思われる。仏語の fosse に地獄という語義はないものの、英語で fosse に当たる pit は hell (地獄) を指す言葉である。また、ダンテの地獄の第8圏は10の bolgia に分割されているが、この bolgia は仏語では fosse と訳されている。そして、この第8圏の5番目の fosse で悪鬼達の喧嘩が生じている。責め苦にかけるため煮え滾る瀝青から釣り上げた亡者をうっかり取り逃したことから、悪鬼同士の諍いが生じるのである。

以上のように、v.8-12にはサバトと地獄の光景とが重なり、「兄」が墮地獄とサタニズムの刻印を帯びた人物であることがわかる。

一方、「赦しをも打ち砕く罪」(v.104)の意識に戦くマリーもまた、墮地獄へと運命づけられている。アンリを死に導くことになったマリーは、自らを「死の門」(v.107)と定義づけているが、これは『神曲』に描かれた地獄の門に通じるもの

7) Petit, *op. cit.*, pp. 33-34.

8) J. Chevalier, A. Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 1985, p. 583.

であろう。

このような地獄墮ちの定めを負った二人に対して、アンリは魂の救済の可能性を示す人物として登場する。

「容赦ない闇の中に蠟燭がたった一本目覚めている。／だが、広大な暗闇も、この小さな炎を押し潰すには余りに軽過ぎるだろう。」(v.135-136) というアンリの言葉は、マリーの絶望に対して希望の可能性を示唆するものである。この部分は『真昼』の大詰め、やがて時限爆弾によって建物と共に吹き飛ばすことになるメザとイゼのシーンで、メザの台詞に取り入れられている。—「卑しい肉体はうち震えようと、精神は消し難いものだ。／丁度、蠟燭が一本まっ暗な夜の中に目覚めていて、／闇を幾つ重ねようと、その重みでは／このちっぽけな火を押し潰すことができないように！」(Th I, 1060) この部分は、死によって肉体は滅びようとも魂は不滅であることを述べるものであるが、夜・暗闇が死・虚無の象徴であるのに対して、蠟燭・火が精神(=魂)を示すものとなっている。『真昼』から『断章』を照射すれば、アンリの台詞の蠟燭も魂の象徴となり、ここは死後の魂の不滅を示唆するものといえる。

このように、暗闇の中の蠟燭の比喻によって、希望の可能性、そして死後の魂の不滅を語ったアンリは、次にこの魂の救いを述べようとする。即ち、最後の審判の時、「魂が立ち昇り」、彼等二人の目は「父なる主に向かって見開かれる」が、その時、「すべての偽りの物の代わり」に、真なる魂を差し出すことができれば救われるというものである(v.137-147)。

しかし、ここで注目すべきは、以上の事柄が「聞くところによれば」(v.137) という伝聞や「(と、赦しの記録の書は教えている。)」(v.144) といった挿入句による引用という間接的な形を取り、アンリ自身の信念、裸の真理として提示されていないことである。そのため、彼の言葉は真実性と迫力を欠き、マリーを説き伏せ、神の赦し、救いを確信させる迄には至らない。彼自身、次第に口ごもり、ついにはマリーの「Non!」(v.148) の一言で話を断ち切られてしまう。

一方、アンリの示唆する宗教的救済を否定したマリーは、別の形での救いをアンリに求めようとする。『さまよえるオランダ人』等に見られるワーグナー的テーマ、無条件の愛による救済である。しかし、突如マリーに対する肉体的な嫌悪感に襲われたアンリには、このマリーの願いを叶えることはできない。

やっとの思いで嫌悪感を呑み込んだアンリは、マリーを妻と呼び、死後の再会の約束を与えて別れて行く。その際の約束の言葉、「どんな様々な道を通り、／どんな長く、辛い地下の道を、これから僕達は／歩いて行かねばならないのだろうか？ 今度あなたに会う時、あなたはどんな道の／どんな標石の上に腰を下ろしていることだろう。忘れないで、忘れないでいて。あの合図の徴を！」(v.181-183)

は、プチも指摘するように⁹⁾、ダンテとベアトリーチェの再会に源泉を持つものであるが、この部分は少し形を変えて『真昼』に再録されている。死を前にして愛を確認し合ったイゼとメザが、死後の再会の約束を交わしつつ別れを述べ合う場面で、メザの最後の台詞である。—「どんな長く辛い道を通り、／互いに重みをかけ合いながらも／離れ離れになって、／僕達は産みの苦しみの中にある魂を運んで行くことだろうか。／忘れないで、(以下同じ)！」(Th I, 1061-2)

一見『断章』の一節をそのまま『真昼』に取り入れたように見えながら、両者の間には大きな相違が存在する。即ち、『断章』にあった「地下の (souterraines)」という形容詞が『真昼』からは消えているのである¹⁰⁾。これは『断章』で示されていたものが二人の地獄巡り(地下)であったのに対し、『真昼』では浄罪の行われる煉獄(山)が提示されているということである。「産みの苦しみの中にある魂」とは、苦しみながら罪を償い浄化を待つ魂を指している。『断章』においては、地獄巡りの果ての二人の再会がアンリによって述べられているだけで、魂の救済については遂に示されずに終わっている。それに対し、『真昼』では地獄の代わりに煉獄のイメージが示され、更に、最終的には煉獄を経て浄化され、遂には神の栄光に包まれる純粋な魂の輝かしい姿が示されている。詳しい分析は別の機会に譲るとして、『断章』を踏襲しているかに見える『真昼』の結末が全く別の意味合いを帯びてきていることは理解できよう。

以上のように、一時魂の救済の可能性を示唆していたアンリも、最終的には地獄墮ちとそこでの再会を示すだけに終わっている。

しかも、死後も一緒であることを誓うアンリの言葉に対して、マリーの反応は沈黙であり(「沈黙」というト書が二度繰り返される)、アンリの退場までマリーが口を開くことはない。無条件の愛による救済の可能性もアンリの一瞬のためらいのうちに崩れ去ったのであり、マリーはもはやアンリの再会の約束を受け付けようとはしない。

最後に、アンリの退場後、「すべては終わった。夜が名前を消し去る。」(v.184)の言葉と共に、マリーはランプを消してしまうが、この行為は劇の中でランプ(蠟燭)に託されていた様々な事柄、希望、生、魂の不滅とその救済、それら一切の否定を意味する。「すべては終わった。」とは「兄」とマリーの罪のドラマと共に、アンリとの愛の物語の終焉を告げるものである。そして「夜が名前を消し去る。」と言う最後の言葉は、死による彼女の「冒瀆の呼名」=近親相姦の罪の消滅であると同時に、登場人物の存在の消滅をも意味する。第三者たる観客(読者)は、三人の地獄墮ちを予感しながら、すべてを消し去ってしまった闇を見つめるのみ

9) Petit, *op. cit.*, p.69.

10) プチはこの点を指摘しながら、それによる相違を看過している(*ibid.*, p. 68)。

である。

以上のような魂の救済の否定、地獄墮ちの結末に示されるペシミズムやニヒリズム、「兄」に見られるサタニズム¹¹⁾、これらも世紀末文学の主たる特色をなすものである。

結び—世紀末デカダンスの影 前稿と二回にわたって行ってきた『断章』の作品分析を通じて明らかになったのは、この作品がまさに世紀末に流行を見たデカダン派文学の系列に連なるということである。

« Dame » の呼びかけやサバトの光景、『神曲』への言及等から喚起される中世的雰囲気¹²⁾、近親相姦、親殺し（と思われる犯罪）、宿命の女、死、血、サタニズム、地獄墮ち、ペシミズム、これらはすべてデカダン派文学のテーマ系に属するものである。実際、『夭折』に近い時期に書かれたデカダン作家ブルジュの『神々の黄昏』（1884年）は、主要テーマの多くを『夭折』と共有している。宿命の女・歌姫ジュリア、ハンスとクリスチアーネ兄妹の近親相姦の愛、オットーによる父殺しの企て、クラリベルの夭折、すべてが死と破滅へ至るペシミズム等々である。

とりわけ『夭折』の主要テーマの近親相姦は世紀末に物語のプロットとしてよく用いられたようで¹³⁾、『夭折』と同じ兄妹相姦としては、他にマンデスの『ゾハール』（1886年）、バルベー・ドールヴィイの『歴史の一ページ』（1886年）などをあげることができる。またクローデルの友人でデカダン作家のシュウオブもエリザベス朝の兄妹相姦劇、フォードの『あわれ彼女は娼婦』に熱狂し、『アナベラとジョヴァンニ』（1894年刊）という講演を行っている。

こういった近親相姦のテーマの流行には世紀末フランスにおける知識人のワーグナー熱が関係しているものと思われるが（ブルジュもマンデスもワグネリアン）、ピエロはボードレールを祖とするデカダン達には自然や日常を唾棄し、人工的で異常なものを崇める傾向が強く、性もまた倒錯へと傾斜したのだとする¹⁴⁾。また、『さかしま』（1884年）のデ・ゼッサントが示す如く、生への倦怠と絶望に苛まれ、神経と感覚だけが異常に肥大化した世紀末の知識人は、より高度な官能の刺激を想像界における禁忌の侵犯・冒瀆に求めたのだといえる。

クローデルの『夭折』もこういう時代の文学状況の中に置き直して初めて、テーマの選択等真の姿が見えてくるのではなかろうか。

二年前の1886年のクリスマス、ノートルダムに赴いたのも「ディレッタント的

11) ピエロ、前掲書、pp. 133-136参照。

12) 世紀末デカダンスが大きな影響を受けたラファエル前派やワーグナーの中世趣味を思い起こそう。ピエロは世紀末の詩や短編では素材が多く中世から借用されているとしている（同上、p. 297）。

13) 14) 同上、pp. 203-204 et pp. 197-204。

興味」からであり、カトリックの儀式から「刺激」を得て「何かデカダンな作品でも書く材料」を探すためであった (Pr, 1009-1010) としているが、当時の彼の文学的アプローチがデカダンの態度であったことに留意する必要があるだろう。そして『夭折』に続く『黄金の頭』、『都市』には1886年から1890年に至る回心劇と共に、アンドロギュヌス、同性愛、サディズム、異教的秘儀といった世紀末デカダンスのテーマが通奏低音のように響いていることも忘れてはならない。

『夭折』と『真昼』との関係についてはこの試論とは別に改めて詳しく論じた
い。

(大阪大学博士課程1979年修了)