

[論 文]

マルグリット・ユルスナール、 「コルネリウス・ベルクの悲しみ」

フランス短編小説の旅（二十五）

俣 野 肇

0. ペシミスム

ユルスナールの作品を取りあげたのは、『東方綺譚』の冒頭におさまる「老絵師の行方」に思い入れがあるからである。この作品を扱う予定でいたのだが、紙幅を考慮して、この短編集の出口となる「コルネリウス・ベルクの悲しみ」を選んだ。

結びで示すように、「コルネリウス・ベルクの悲しみ」には幾つかの二項対立がある。だが、それだけにとどまらず、『東方綺譚』という作品全体の中で、上の2作は対立関係をなしている。とりわけ目立つのは、「老絵師の行方」の汪佛が放浪の絵師であるまま「彼方」へと舟出してゆくのに対し、コルネリウスが放浪をやめ、現実の世界の出発点である故郷に立ち戻ってしまうことである。他に、使用テキストの訳者が「解題」で指摘する様々が加わる。短編集の入口に理想と幻想を置き、出口に現実と幻滅を配したのは、ユルスナールがベルクとペシミスムを共有するということであろうか。

「老絵師の行方」以外にも、本作は短編集中の他作品とからみあう。それを踏まえるのが正しい読み方であるかもしれない。しかし、「旅」の方針にしたがって、「コルネリウス・ベルクの悲しみ」を、例えば雑誌でこれだけを初めて目にした場合のように、他作品とは切り離れた形で読みすすめていくことにする。実際、どんな短編集でも、順序どおりに収録作品を読むとは限らず、その必要もない。

使用テキストは多田智満子による翻訳である¹。読みは段落ごとに示した（段落の冒頭部と末尾をそれぞれ短く引用し、引用のページ・行をも示すこと

で取り扱う段落をあらわした)。原文としては、1963年版に基づく2000年刊のガリマール版を参照した²。翻訳は1938年版によるということで、両者に微妙な違いがあるのかもしれないが、訳出されている部分に違和感はない(1938年版は参照できなかった)。ただ、作品の最後のところに、訳書にはない部分を、1963年版の原文は持っている。これについては後述する。

ここで前回の旅の表記の誤りを修正しておく。見出しのグサヴィエ・ド・モンテパンのグサヴィエは、グザヴィエが正しい。これはしかし、今回の修正を前提として誤りの形としたものである。というのも、グゼナキスをクセナキスと思いついていたのをある人に訂正してもらったので、前回誤らずにすんだ。グサヴィエは、見た目、誤植でしかありえないが、クセナキス、は無知である。このことの感謝と自戒の思いをしるしとして残したかった。本来なすべきことではないが、旅の一シーンとして、お許しを願うものである。

失 意

(1) コルネリウス やめてしまった(冒頭～p. 152, l. 1)。

物語は人物の名によって開かれる(原文も同じである)。すぐあと、同じ行の(これもまた原文も同じ)「アムステルダム」ともども、物語に事実性・真実性(=ありうる物語)を与えるための要素である。「コルネリウス」という名そのものは文化的な厚みを持たないだろう。単に市井の一人物、無名の人として選ばれた。

読者は、最初の文に入るとすぐ、さまざまの疑問を抱くことになる。コルネリウスはどこから帰ったのか、それは国内か国外か、出ていったのは、また帰ったのはなぜか、家族構成はどうなっているのか、職業・年齢はどうか、外見上の特色は、そもそもいつの時代の話なのか。第二文以下にその答えを求めて、読者はいそいそと読み進めることになる。巧みな罫だ。

第二文以下で、彼が貧乏画家であること、その仕事ぶりが示される。「始終宿を変えていた」とあるので、身寄りはないか、双方で避けているのであろう。ともあれ、金銭の援助はない。「アムステルダムにもどって以来」は、原文 *dès sa rentrée dans Amsterdam* であるから、帰るとすぐの宿屋住まい、一度た

りとも身寄りを訪ねてはいない。どうやら宿賃を踏み倒して、というより、支払えないので追い出され、次々と宿を変えていく。

こうした日々、彼は「それでもまだ」描くことをやめない。なぜ「それでもまだ」の一語（= *encore*）が記されているのだろう。宿代にも事欠く身であれば、手なれた絵仕事で生活の糧を得ようとするのは当然ではあるまいか。ただの職業絵師なら、きっぱりと筆を折り、普通の老人なみの仕事でもすればよいのだが、いまだに描くことをやめられないでいる。つまり、絵に賭ける情熱がなおくすぶり続けている。そういうことだろうか。

手が震える。眼鏡の度が進む。老化のゆえであるだろう。放浪の画家は、老いに勝てず故郷へ戻った。それでもまだ描き続ける。絵が真底好きだから。眼鏡の度は、近眼ならば、一定の年齢に達すると、それほど進まなくなると聞く。「ますます強い方に」進みはしない。であれば、老眼ということになるだろう。それでこそ辻妻があう。ベルクはまだ若く近眼であると考えれば、アムステルダムから離れていた年月を短か目に想定する必要が生じる（これは短編の文法共示作用に反する）し、手の震えの説明がつかない。

ところで、煙草は「筆触」に影響を及ぼすものだろうか。疑わしい。眼鏡のあいまいさもそうだが、作者は、ベルク的能力が衰えたというメッセージを伝えたいのが第一で、事の正確さは、短く簡潔な文体の犠牲にしたのが無視したのであったか。酒は、酒量が増したゆえに影響をもった。ではなぜ増したのか。消えゆく夢をなぐさめて？

画家としての力量はどれほどか。凡庸な職業画家。自堕落な放浪生活の末に、わずかな才能をさえ失ってしまった。しかし、6ページ程度（翻訳）の作品の主人公が凡庸であるものだろうか。何かしらの輝き、芸術性を与えられているのでは？「御自慢のわずかな筆^{タッチ}触」のたしかさは、ベルクの芸術性のこだわり、捨てることのできないこだわりを、つまりは芸術家ベルクを表わすものではないだろうか、いかにその能力が小さなものであるにしても。

腕は落ちたが、ここかしこ、まだ自慢するに値する筆づかいの妙があるはずであった。それが失われてゆく。「口惜しがって」とあるのは、力の衰えに関してのこと。だから、「作品を手放すのを拒んだ」というのは、不満足なものは渡せないということで、引き渡しを延ばしたとの意味であろう。手放せるだけのものにしようと手を加えては失敗を重ね、ついには投げだして

しまう。「製作をやめた」のはこの意味でのことであって、次の絵には手をつける。引退したと読むべきところではあるまい（原文の半過去はこの見方を支持する）。

イタリア。絵画の本場イタリアへ修業に出たのであったろうか。さすらった国の一つがイタリアということかもしれない。しかし、フランスワインに染まらなかったのであるから、旅の目的が初めから南にあったことは確かである。さきに放浪と言ひ、いまさすらった国と言ったが、イタリア内の放浪か、南の国々をさすらったのかは明らかでない。

原文について。時制は半過去が基本である。未完了の過去とも呼ばれるこの形は、物語がある一点にむかって流れてゆくことを思わせる。それは最後に待ちうける印象的な一言であるのかもしれない。また、半過去の語尾の音声 [] さらに [e] 鼻母音 [ā] を中心に開かれ引きつがれてゆく音声上の運びは、物語に一種の着着きを、まさしくアムステルダムの雰囲気（イメージとして、少なくとも日本での）を与えるものである。[a] と [ā] とを類似音と扱えば、アムステルダム [amst rdam] の音を散りばめたかのようですらある。

（２） 酔っ払いの とまで言っていた（p. 152、1. 2～同、最終行）

レンブラント（1606～1669）の弟子。物語の時代が判明する³。何人が、相弟子たちがいる。当時の師弟のあり方に私は通じていない。濃い関係であるのか（キリストと十二使徒のような）今日の日本の絵画教室的なものなのか。ともあれ、相弟子たちが名をなしているようには見えない。弟子にも「その他多勢」組がいたということか。

コルネリウスほどには貧しくない相弟子たちは、酒代をはずんで、旅の話に耳を傾ける。芸術的関心はたかがしれているであろう。原文では「旅」は複数であり、「陽光が金粉のようきらめく国々」が直後にくる。コルネリウスが南の国々を画業のために放浪したことが明らかとなった（やはり、フランスワインに出番はなかった）。南の国々といっても、当時「イタリア」なるものは存在しないから、現在のイタリア方面の当時の国々ということになる。ベルクは、途中の国々は通過点とするだけで、一気に南を目ざしたのであったろう。オランダ、[] と [ā] のオランダの暗さから、南国の明るさへ。旅立ちを許されなかった相弟子たちの、それは夢の世界であったはずだ。

「朦朧とけぶる酒場」は、霧のオランダに狭く閉じこもることの象徴である。これに青春と南国の光とが対比される。霧のアムステルダムに留まった者たちは酔っ払いの意識をしか持ちえなかった。すなわち、知の淀み。淀みから身を引きはがしたのであったはずのベルクは、しかし今、光を記憶からさえ失おうとしている。画才が失われてゆくにつれて。

将来の計画。特定の目標を持たぬまま、夢と希望の中に漠然と開けていた未来。その日々の記憶さえ薄れ閉ざされてゆく今。「さだかならぬ」という言葉は、希望と失意、若さと老いの皮肉な接点となった。この後に描かれるのは、当然、過去と現在の対比のさまざまである。

笑いと沈黙。若き日のコルネリウスは、どうやら、芸術一途といった青年ではなかったようだ。少なくとも思索的ではなかった。庶民的性格まる出しであったのだろう。女中たち、とは、どこの女中のことだろう。自分の家のではあるまい。師レンブラントのところ？女中がいたのだろうか。居酒屋の女中たちとしておこう。「厚かましい冗談」の「厚かましい」、原語は *épais*、下品な、といったところか。猥談の類いで笑わせた。要するに、彼の心は人々にむかって開かれていた。

酔ってさえ心を閉ざしたままの今。民衆を見るのもいやになった。何があったのだろう。すぐ後にあるような、肖像画家として人々の顔を見すぎたからというだけのことだろうか。民衆をつぶさに見るうちに、その真の姿を理解し、人間を嫌悪するに至ったのではあるまいか。何かしら大きな出来事があったのかも知れない。「動物は人間に似すぎているから」というのは、実は、人間が動物に似すぎている、と言っている。動物を見ると、人間が動物なみの存在でしかないことを思ってしまうのではあるまいか。

コルネリウスが老人であること、ローマで長く貧乏暮らしを送っていたことが明らかとなる。旅、というのは、したがって、ローマを目ざした若き日の、そこから帰る老いた日の旅、ということで、その間に大した旅はなかったのであるだろう。行きには放浪を楽しみつつ、帰りはたぶん一直線。ローマに何かつてがあって、まっすぐに赴いたとは思えない。むろん、ローマで成功は収めなかった。ではなぜ、長く留まることになったのか。ローマにむかったのも、国に居られぬ事情があったのことかとまで、想像はふくらむ。

二項対立

(1) かつて おくのだった (p. 153, l. 1~l. 8)

「若干の才能」。ベルクはやはり凡庸な画家であった。しかし、その才能に賭けてもいた。だからこそ「靈感」の訪れがある。彼の目にはそう見えた。誰の目にも、ではない。こう記すことによって、ユルスナールはベルクの心のうちに踏みこんだ。

肖像画にかわる、静物画。商売としての画業にかわる、芸術としての絵。狭い屋根裏部屋に閉じこもり、自らの心をのぞきこむ。果物も鍋も野菜屑も、彼自身にほかならない。「ちらかっている」(=*en désordre* 直訳では「無秩序」)のは彼そのもの。高価で(この金をどこから彼は手に入れたのか)つややかな皮の果物とは、若き日の彼。新鮮な彼の、そう、昔の自画像を、老いたいま、描こうとする。単純な(=*simple*)鍋、とは、ありきたりの鍋ということ、野菜屑ともども彼の身のほどということか。

部屋を満たす黄ばんだ光。そして、雨。雨が降っているのであるから、光は、燭台か何かからの、やわらかい光。雨は、激しいものではなく、「つつましげに」降り、全体の静謐、いまのベルクにふさわしい静謐をくるむとともに、ベルクのつつましい日々をさし示す(雨を「つつましげ」と形容することを、かつてのロブ=グリエなら許すまい)⁴。

湿気。アムステルダムでの、日常的事実としての記述であるだろう。しかし、それは同時に、ひきしまった若さをふくらませ、つややかな皮の新鮮さを損い、若き日の夢の輝きを曇らせるもの。オレンジ同様、「ざらついていた」若き日の心身の輝きを。「いたるところじとじととしめっていた」、原文は *l'humidité était partout*、直訳「湿気がいたるところにあった」。ベルクの心の中もしめっていた。画筆をおいて当然である。郷愁のやわらいだ光のなかで、青春の輝きをとらえることはできない。

(2) むかしは 肩を比べているのだった (p. 153, l. 8~p. 154, l. 4)

註文に応じて描いていたのは、むかしといっても、出国以前の話ではない。イタリアでのことである。(対比の構造を取る以上、そうでしかありえない)、明るく、開放的な図柄ばかりだ、幸福と未来へのほほえみに満ちて。そんな註

文の絵を、若い手は軽やかにさばいていった。「才能」があった。しかし、そこに真の絵はない。第一段落の終り(152頁1行目)で「もう製作をやめてしまった」とあったのは、「才能」に見放された職業画家の彼が、画笔を折ったことを意味したのであったかもしれぬ(個々の作品についてのことではなく)。

そのとき靈感が訪れたと思った。ながらく眠っていた「芸術」が目をさましたのである。註文でない絵を描こうとした。老いた今(=湿気)と若き日(=輝き)とを、二つの自画像を描こうとした。しかし、先に記したように、今は描けても、過去は逃れ去ってゆく。「再現」(=*reproduire*)は不可能である。指の麻痺は、心の麻痺でもあったのである。「湿気と輝きの二重の雰囲気」は、原文 *cette double coulée humide et lumineuse* で、直訳すれば、「湿りと輝きの二重の流れ」、つまり、「室内の湿りの中の黄ばんだ光」であって、ベルクはそんな光景を描こうとするのだが、この黄ばんだ光に青春の夢を(無意識のうちに)見ているのである。

「形の変ってしまったその手」。手は彼自身であったのだ。「気づかわしげな優しさ」は、物たちを通して彼自身にむけられている。「昔通りの」は、原文にはない。昔はこのような絵を描かなかったはずであるが、それはともあれ、ベルクは今の彼をいたわっているのである。

光は、しかし、神の園の光でもあった。民衆とは縁のない、神の園。アムステルダム の わびしい街は、光のローマとの対比をへて、神の園との対比へと昇華した。黄昏のアニオ河畔は、ローマにくすぶるコルネリウスにとって、それだけで美しい存在であつたのだろうか。真の彼が生きるべき、かなたの世界を夢みさせてくれていたのではなかったか。いまアムステルダムで、真の絵を求める彼に、かなたへの思いは、意識されたものとして、高まってゆく。

ベルクの神聖な世界。文が人ならば、絵も人である。レンブラントは、その絵のあり方において偉大なる師匠なのであり、生活に追われてか遊興のゆえにか、若き日に夢みながらもつかみ損ねたその世界は、技術を失ったいま、永遠に夢でしかなくなったのである。レンブラントの画風そのものを問うことはない。たとえ目ざす絵が異なる種類のものであっても、かなたを見る目はレンブラントと同じなのだ⁵。「心臓水腫に冒された」との表現は、心が腫れている、いわば誇大妄想気味である、との意を託されているのであって、肉体の病気を伝えることだけを目的とする記述であるとすれば、文脈上、唐突感・違和感を

与えることになる。

「なぐり描きする」。原文は *bâclant* とあり、やつつけ仕事のこと。とすれば、失われてゆく「才能」による仕事はやめずにいたが、「靈感」による仕事にとりくむのは、肉体的に不可能であったということになるろうか。しかし、先述のように、精神的にも不可能であった。

夢の実現

(1) 彼はひとりきりだった (p. 154, l. 5~l. 7)。

疑問がまた一つ解決する。彼は親類づきあいを再開しなかった。「身寄りの者」は、原文 *ce qui lui restait de famille* で、過ぎた年月のうちに失くした者が多いことを暗示する。「彼をそれと認めなかった」は、原文では *reconâître* を用いていて、彼だと気づかなかった、の意。彼の方はそのまましておいたことになる。知らぬふりをした、とあるのは、イタリアに立ったときの事情によるのか、尾羽打ち枯らして帰国した彼の貧しさを避けたからか。そうしたなか、例外となる人物が一人あらわれる。物語の常道である。この先、二人の関係をめぐって物語は結末へとむかうであろう。

(2) 彼は一春 表明したのである (p. 154, l. 8~p. 155, l. 10)。

帰国したのは秋口から冬にかけてであったのだろう。やがてアムステルダムにも明るさが巡ってくる。しかし、ベルクのローマの明るさとは比べものにならず、ましてや、神の国の明るさからはほど遠い。湿気がないだけ、対比の中で活性化した彼の夢は、生活の中にまぎれてしまった。麻痺した指でも、雇われ仕事はこなしていける。強引な話の進め方、事実としてありうるのかとは思ふ。ユルスナールは、この物語を芸術的・文学的に完成するために、些事は切り捨てたのか。全能の作者。「教会」は、貧者救済のために彼に仕事を与えたのであったかもしれない。しかし、彼の夢とのつながりからすれば、物語の中に当然の位置を占める。

「老人の家に入るのを拒まなかった」というのは、親類づきあいを彼としても願ひさげにし、民衆を避けてもいるにかかわらず、ということで、とげとげしさの消えた世界に入ることを示している。原文では、この後に「物柔らかに」

の *doucement*, ついで「変哲もない」の *sans hasard*, 訳文にはないが「面倒」を形容する *douillet* (= 心地よい) と、平和でやさしげな雰囲気だ。まるで別世界が待ち受けているかのようだ。「一日の仕事」のかなたに。老人もまた一人暮らし、人を求めてはいない。ベルクと同じだ。波風たたぬ昨日につぐ今日、そして明日。「頭が鈍って」、原語 *abêti* は、愚鈍の意味ではない。仕事の世界のとげとげしさとの対比。ここにこそ生の真実があるのだ。「芸術」を解/介さなくとも、神の園はある。「芸術」という言葉が用いられている点に着目しよう。ベルクは、やはり、芸術を目ざしていたのだ。

薄い木戸を押す。「木戸」の先にはベルクの夢の世界が、黄昏のアニオ河畔にまさる美が実現されてあるのだろうか。「薄い」は、すぐそこに、の意。木戸の先に庭があり、花に囲まれて待つ老人がいるのに何の不思議があるだろう。

コルネリウスは球根の価格には関心がない(「その球根」の「その」は誤読を招くであろう、なくてよい)。これも「芸術家」をさし示す。だから、形・色調に非凡な才を持つのである。チューリップ愛好家である以上、新種を育てる夢にシンディックがもえるのも、当然の筋立てである。なお、先の「拒まなかった」は、自ら立ち寄ったという意味ではなく、招待を断らなかったのだから明確になる。

光と湿気。ベルクが描くはずの世界がいま、彼の目前にある。チューリップの色は光である。言葉をこえた、純粹に絵画に属する世界。白は白、青は青で、無限に広がる色調。「貴族的」との一語は見事に「民衆」と対立する。芸術とは貴族にのみ許されるものなのだ、たとえ貧しい日々を送っているにしても。「肥沃な黒土から生えて」とは、「民衆の上に立って」であり、「華奢」あるいは「硬くしっかり」しているのは、そんな貴族の持つ二面性である。そして、「土のしめったにおい」。夢の世界。この世界に言葉はいらない。言葉をこえた世界であることは、「言葉で指示することはできまい」について、「無言のまま」、「ほとんど言葉を交わさなかった」、「うなづくだけで」と、たたみかけるように示される⁶。なお、時制は半過去である。このような日が幾度もあった。

神

(1) その日 描かれる (p. 155, l. 11 ~ p. 156, l. 3)

チューリップは、シンディックがひき出す絵である。その彼は、ついに、虹の絵を手に入れた。天にかかる、神へと至る虹の橋。「神」について「画家」という言葉が彼の口をついて出る。老人の庭はまさしく神の園となったのである、ベルクの夢の。この園をベルクは絵筆で再現したかったのだが。「おだやかな」は、原語 *paisible*, 「平和な」が直訳であり、上に見た「やさしさ」と正しく対応するものである。ベルクが答えなかったのは、「偉大な画家」になりそこなった無念ゆえであるのだろうか。「森羅万象」は *univers* の訳語、直訳は「宇宙」。「自然界」のことだろうか、人間をも含めた「すべて」のことなのだろうか。すべて、だとすれば、民衆を嫌うベルクは、この言葉を受け入れることができない。ベルクが答えずにいたのは、シンディックの「神は偉大な画家」という言葉のあいまいさのゆえであったとすべきであった。

(2) コルネリウス・ベルクは花と とどめておかれなかったのは (p. 156, l. 4 ~ 末尾)

花と運河。夢の実現としての花と、鏡としての運河、つまり現実の世界。天と地。鏡は「鈍い鉛色」であり、つまらぬ日常をしか映していない(花壇以下は日常性を伝えるためにのみ置かれたもの、現実性があれば他のどのような語にでも換えることができる)。この川にベルクが自分の全人生、しょぼくれた経験の数々を見るのも当然の運びである。疲れきった放浪の老人の。経験の数々も、等価の内容を持つものならば他のものに置き換えたり、省略したり、追加したりできる。

コルネリウスは、つややかな皮を持つ高価な果物に、オレンジのざらついた球体に若き日のおのれの姿を見たように、川の流れに、その若者がたどった現実の軌跡を見る。「長いさすらいの旅」の日々。やはり彼は放浪の人であった。「ローマの屋根裏部屋に年久しく住みついていた」との記述と整合性を保つには、長い放浪の末ローマにたどりついて住みついた、と読まねばなるまい。

放浪は、単に物見遊山のためのものではない。「かなた」を求めての心の旅路であった。いわばドイツ教養小説の主人公のようであった。老いた今まで、

彼は「探求」し、心を、鏡を、覗き続けているのである。「ますます強いほうに調整しなければならなかった」眼鏡は、実は、心の眼鏡であったろう。

その眼鏡を、いまはずす。物語の終りの信号である。実際には、近くの花を子細に見るための老眼鏡であったか。ともあれ、眼鏡をかけたまま近くの花と少しは離れた運河とを「みつめる」(= regardait) ことは、なかなか困難である。30代なかばでの作品であることを思えば、ユルスナールがこの点を考慮に入れなかったと考えよう。

眼鏡をはずす。心の旅路は終わっている。すでに到達していた心境を、運河を見ながら確認していた。だから彼はシンディックに答えなかった。しかし今、ベルクはきっぱりと口にする。彼の人生の真の悲しみを。すなわち、人間に対する絶望を。小声であるだけ深く真実味を出しながら(小声で、は、*à voix basse*、訳文は「低い声で」とあるが妥当性に欠ける)

森羅万象の画家である神。人が目にするのは清濁あわせての世界。人(俗人) 不在の、風景画(= 花) だけを描いてはくれなかった。「頭が鈍って」いるシンディックは、幸いなるかな、花をだけ見て暮らす。濁を見たベルクは一人孤独に沈むほかはない(シンディックと違って、彼には女中⁷もいないであろう)。

む す び

解読の結果をまとめてみよう。主人公コルネリウス・ベルクは、レンブラントを師とする画家であった。豊かな才能の持ち主ではなかったかもしれないが、芸術としての絵を求めていた。明るい性格であった。ある日、いかなる理由からか、故郷アムステルダムを後にして放浪の旅に出る。この長い旅の間に様々な見聞を重ねる。旅の目的は、おそらく、経験をつみ、それを画業に生かすことであつたらう。しかし、旅は彼をミザントロープ(人間嫌い) へと仕立てていった。やがてローマに住みつき、生活のために肖像画家として、これも長い年月を送る。この間に多くの人々と接したが、人間嫌いは深まるばかりであった。

物語は帰国したベルクをめぐる始められる。なぜ帰国したかは伏せられたままである。老ベルクは芸術家として名をなすことはできず、貧しい職業絵師

として、宿を転々とする。親類づきあいはない。体力の衰えに不慣生が輪をかけ、絵師としての力量も落ちている。芸術家になれなかったにせよ、絵師としての誇りがあり、作品の出来にこだわるが、結局は放棄する状態が続く。

絵師の能力が落ちるにつれ、あきらめていた芸術への思いがよみがえり、画才に恵まれたと錯覚する。若き日と今とを湿気と輝きに重ねながら、若き日に持つべきであった情熱を傾けて製作にとりかかるが、肉体はそれを許さない。残されたのは夢みることだけである。夢、人間不在の、美の世界。

この世界を地上に実現したのが、唯一関係を保ってきた親戚である老シンディックである。彼の丹精がこもるチューリップの園。ある日完成した新種は、神の描いた絵そのものであった。その絵を見ながら、近くの運河にベルクは放浪のあとを見る。人間の、数々の愚かな姿。神の作品は、美と醜の双方に及ぶ。芸術至上主義者ベルクの、神への切実な嘆きが作品の出口となった。

以上の要約から明らかなように、作品の主題はベルクとにとっての絵画芸術である。また、人間の愚・醜である。しかし、それを描きながら、ユルスナールはもう一つのメッセージを送りつける。すなわち、美は人間の手では作り出すことができない(再現することもできない)と。

シンディックの成功は、シンディック本人が「神は偉大な画家ですな」と言うように、神の手になるものである。それも、「物柔らかに頭が鈍って」いて「芸術のことなど何一つ解さない」老人のもとにしか、その美は訪れない。絵画が美に達するのも、「靈感」あつてのことである。「人間には神々しすぎる、露にふるえる田園」は、「靈感」と「体力」なくしては再現することができない。少なくともベルクには、そのどちらもが欠けていた。また、この美は、チューリップの美がそうであるように、「何びとたりとも」「言葉で指示することはでき」ないのである。

主題とメッセージを伝える文章は、解読の中で示したように、すぐれて技巧的である。全能の作者による三人称体という点では19世紀的であるが、半過去を中心とした描写はまさに絵画的であり、主題によく適合するとともに、説明口調をやわらげるのに成功したといえるであろう。

技巧として目立つのは二つのものの対比である。若さと老い。湿気と輝き。芸術としての絵と、職業としての絵。自然の美と人間の醜。そして、二人の老人、シンディックとコルネリウス。「ペンキ塗りの薄い木戸」は、これらすべ

てをわかつ扉の象徴であるのだろう。

ところで、物語の最後、運河にベルクが自分の人生を見るところで、示された事実は置き換え・省略・追加が可能であると記した。実際、1938年版を使用した訳書に対し、1963年版のテキストでは追記された部分がある。

「フレデリケ・ゲリッツドホテルのふくよかな^{からだ}躰。」の直後である。訳書をテキストとしたのでこの部分を解読には参加させないが、参考までに訳出しておく。ベルクの間人嫌いの大きな原因を伝えるものとなっている。

それから、もう一つ別の思い出が浮かんだ。コンスタンティノーブルでプロヴァンス地方からの使節のために何枚かスルタンたちの肖像画を描いたのであったが、この地で彼は、いま一つのチューリップの園を嘆賞する機会をえた。それはあるパシャの誇りと喜びであり、この画家にパシャは、完全に簡素な筆致で、彼の花のハーレムを不滅のものとするを託したのであった。大理石の中庭の内側で、集められたチューリップは、はじけるように鮮かな、あるいは柔らかな色で、震えざわめいているかのようにだった。泉の水盤の上で一羽の鳥が歌い、糸杉のてっぺんは淡青色の空につき出していた。しかし、主人の命令でこのような驚異を異国人に見せていた奴隷は目が一つしかなく、最近失くした目のところには蠅がむらがっているのだった。コルネリウス・ベルクは長い時間息をついた。

註

1. マルグリット・ユルスナール、『東方綺譚』、多田智満子訳、白水社、1999（第9刷） pp.151～157。
2. Marguerite Yourcenar, “ La tristesse de Cornélius Berg ” in *Nouvelles orientales*, Gallimard (Collection L’imaginaire), Paris, 2000.
3. フランソワーズ・シャンデルナゴールが言うように、ユルスナールはその作品の時代を往時に設定することが多い (cf. Françoise Chandernagor, 《Sur quelques notes》, in *Marguerite Yourcenar, du mont-noir aux monts-déserts, hommage pour un centenaire*, textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien, Gallimard, Paris, 2003, p.43)

4. 例えば *Pour un nouveau roman* の Robbe-Grillet (平岡篤頼訳、『新しい小説のために 付 - スナップショット』、新潮社、1967 5刷)。
5. ドUBLEによるとユルスナールはレンブラントに関心を寄せていたが、その一つの理由はレンブラントが「宇宙を創造した」ことにあり、ユルスナールの言葉を引いて述べている (cf. Bérengère Deprez: *Marguerite Yourcenar; Ecriture, maternité, démiurgie*, P. I. E. – Peter Lang, Rruxelles, 2003, p.234)。
6. 「言葉なしでいること、それは理解と透明性とを容易にすることだ」と、『姉アンナ』 (*Anna, soror*) を引いてプレヴォは記す (Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer: Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, L'Harmattan, Paris, 2002, p.43)。
7. 「実際ユルスナールの作品では、構成上に女性に対する男性優位が間違いなくあり、子供が望まれて生まれた場合、男子でしかありえず、またあるべきでないことは明白である」 (Bérengère Deprez, *op.cit.*, p.39) 。本作でも、女性は「女中」として男性に奉仕する形でしか出てこない。

なお、若き日のコルネリウスが女中たちを忍び笑いさせたこととの対比をもここに見るべきなのは言をまたない。