

マルグリット・ユルスナール「老絵師の行方」

色彩の表象と想像的東洋

久 保 田 亮

1 序

«Comment Wang-Fô fut sauvé» (邦題「老絵師の行方」)は短編集『東方奇譚』の一編をなすマルグリット・ユルスナールの初期作品である。『東方奇譚』の巻頭を飾る本作品は、幻想小説として多くの読者に読まれ、また、フランス本国ではガリマール社の子供向け叢書Collection «Folio Cadet»に改作されるなど、総じて評価の高い『東方奇譚』の中でも、とりわけ、傑作とみなされることの多い作品である。しかし、そうした評価にもかかわらず、研究という観点からするとき、そこには1つの問題が見られる。それは、短編という形式に由来する分量の少なさと、詩的である反面、非常に簡略で、素朴でさえある文体のために、同作品はあまり重要な作品とはみなされず、分析や研究の対象となることが少ないということだ。短編小説はその形式が宿命的に持つ短さと単純さのために、研究からは敬遠されがちであることは否めない。しかし、この作品がもつ短編という形式と簡素でありながらも典雅な文体は、『ハドリアヌス帝の回想』や『黒の過程』のような難解さと重厚さで知られる長編の歴史小説を描くこととなるユルスナールにおいては、例外的な選択であるという特殊事情を考えると、むしろ、同作品は一層の注意を喚起してしかるべきであろう。形式に関するこうした傾向はユルスナールの初期作品を特色付ける一時的な現象なのだろうか。それは若書きのひとつの実験的試みでしかないのだろうか。それとも、この短編という形式は作者による何らかの意図により特に選び取られたものなのだろうか。だとするならば、ユルスナールの作品全体の中で見るとき、そうした短く、シンプルな文体を選んだユルスナールの真の意図がいかなるにところであったのだろうか。そして、ここでこれらの疑問に加えて、「東洋」というユルスナールの生涯にわたるテーマと同作品におけるこのような表現上の選択との関連性という問題が考え得るだろう。事実、18才の時から東洋に関心を抱いたとユルスナール本人も述べているとおり、「東洋」は彼女の思想の一角をこの『東方奇譚』執筆時代においてすでに占めていた¹⁾。「老絵師の行方」の書かれた1936年に前後して書かれた他の作品、たとえば、『青の物語』、「Les Songes et les Sorts」(『夢と運命』はとくに、『東方奇譚』と同年の1938年発表である)の作品群と比較することで、先のような疑問に対して検討を加えたい。

2 「老絵師の行方」の背景および「自らの絵の中に消える老絵師」について

弟子の玲を伴って漢土を旅する主人公の老絵師ワンフーは、ある日、皇帝の兵士たちにとらえられ、皇帝の前に引き出される。皇帝は、この魔術を使うという絵師に、死刑を言い渡すが、同時に、死の間際に、若書きの「未完の山水図」の完成をこの老絵師に命ずる。老絵師は、これを描き始める。すると、絵の画面から次第に水が噴き出し、その前に斬首にあったはずの玲が小舟に乗って現れる。ワンフーは、玲の舟に乗り込むと、自らが、作り出したばかりの蒼い翡翠の海に永久に姿を消す。

自らの描いた絵の海の中に消えていく老絵師。中国の絵師を描くこの幻想的な物語は、ユルスナールの完全な発案ではない。「老絵師の行方」とともに、『東方奇譚』の中に収められた、「斬首されたカーリー」や「源氏の君の最後の恋」が、それぞれ、インドのヒンドゥー形而上学と日本の『源氏物語』に取材され、ユルスナールの翻案を経ているのと同様に、「老絵師の行方」にも原典が存在することが、1968年版のあとがきの中でユルスナール本人によって語られている²⁾。しかしながら、『東方奇譚』の日本語訳を手がけた多田智満子氏は、訳者あとがきで³⁾、画の中に消えていく画家の寓話は道教の基本的テキストの中には見つからなかったとも書いている。もちろん、ユルスナール自身は、この典拠についてはさらには明らかにしていない。このことから、ひとつの疑問が生じるかもしれない。つまり、老絵師はどこからきたのか？ということである。この疑問に関して、『アニミズムを読む』の中で、平川祐弘氏は、「老絵師の行方」とおなじく、主人公の絵師が画の中に消えていくラフカディオ・ハーンの「果心居士の話」(“The Story of Kwashinkoji”)とその原典である明治期の怪談集石川鴻斎作『夜窓鬼談』を比較し、『果心居士の話』の中に加えられた文学的脚色が、ユルスナールの「老絵師の行方」にそのまま反映されていることを指摘する。このことから、ユルスナールは「老絵師の行方」を描くにあたり、当時、日本文学としてよりもむしろ日本という異国を扱った英文学として、欧米を中心に広く知られていたラフカディオ・ハーンを参考にしていたのではないかと、平川氏は結論している⁴⁾。

しかしながら、興味深いのは、絵の中に入っていく中国の（あるいは東洋の）絵師というモチーフを探っていくとき、ハーンやユルスナールに限らず、我々がこのモチーフに出会うことであり、そのことから、当時のヨーロッパにおいて、絵師のテーマが比較的広く知られていたようすが窺えることだ。セガレンは、自らの絵の中に消える絵師の次のようなエピソードを伝えている。

Il (l'empereur) déplorait que tout cela ne fût pas son domaine de sa maison. Ayant surpris le désir grossier (de l'empereur), le Peintre, sans sourire, frappa trois fois de ses mains. Et voilà qu'une porte dans la Peinture, là-au bas de ce mur-voici qu'une porte s'ouvre là : regardez bien tout au fond : un chemin s'ouvre tout au fond. [...] Et il passe, franchit la porte, s'engage sur le chemin, s'enfonce, et monte comme le vent d'une chute inversée... Il devient petit ; puis : un point. Il devient esprit et disparaît. L'empereur aussitôt veut le suivre et franchir de même la porte.... fermée, effacée. Toute la peinture et les autres déjà déroulées ont disparu. Le mur est de nouveau gris, taché de gris, fait de

briques et de gravats. Le peintre seul et ceux qui savent voir ont accès dans l'espace magique.⁵⁾

注目すべきことは、絵に関しては、「peinture magique」や「espace magique」というような形容が用いられ、また、中国の絵師は魔術師と同一視されていることだ。ここでは、中国というヨーロッパにとっての未知に等しい領域において、芸術家は同時に超自然的な力を駆使する存在として考えられ、「画家と見ることでできるものだけが魔術的空間に達することができる」とあるとおり、芸術は神秘性と秘密性とを付与されている。また、ヴァルター・ベンヤミンの評論の一節でも、中国の絵師の話が語られている。ベンヤミンは、芸術の「一回性」の説明として、映画と絵画を比較し、多数の映像の連続である映画は観客の注意を散漫にさせる反面で、一つの静的な画像である絵画は、見るものの対象への集中を必要とするということをのべるくだりで、次のような中国の絵師のたとえ話を使っている。

芸術作品のまえて精神を集中する場合、人はその作品の中に沈潜する。自分の完成した絵を眺める中国の古い絵かきの伝説に言われているように、眺めているもの自身がその作品の中に入り込んでいくのである⁶⁾。

中国の絵師の伝説が芸術作品への集中を述べるためのたとえ話として引かれている。先ほどの例とは異なり、中国の絵師には魔術というような形容はここには認められないが、かわりに、絵を描く主体としての画家と描かれる対象の絵の間の交感が見られ、その精神作用によって、絵師が自らの絵の中に没入していくとされている。

見てきたように、こうした例あるいはハーンの作品から次のような2つの特色を絵師のモチーフに認めうるだろう。第一点は、中国において、あるいは、東洋において、画家は超自然的な力を有し、ときには世俗の力にも勝ち、ときには自然や物質をも突き動かし、西欧で言うところの「魔術師」、「魔術」のイメージに比較されることであり、第二点は、画家は精神的作用によって、その描く対象である絵そのものと交感し、これに没入するということであり、「correspondance」の概念が導入されていることだ。

このほかにも、同じようなテーマに属するものとして、英国人作家アルジャノン・ブラックウッドの作品（「The man who was Milligan」 「ミリガンという男」、1927）が挙げられる。同作品の場合、登場する中国の絵を描いた絵師本人の姿は現れることはないが、その中に描かれた船頭が現実の人間を絵の中に連れていってしまう。物語は、むしろ、スリラー的である。中国の絵画に関して、芸術的側面が強調されることはなく、かわりに、遠い異国である中国の文物に、異質なものの不可解さの念が投影されることで、幻想性が生まれるのだが、それは異質性への恐怖心のようなものによって特色付けられるものであろう。いずれにしても、芸術の優越性や神秘性という普遍的な性質をそこに見ることは不可能である。こうして見てくるとき、自らの絵の中に消え去る絵師のモチーフは、一貫した性質を保ちつつも、実に様々なトーンと場所で語られていることがわかる。中国の絵画は概して上に述べたような事柄に結びつけられ、ステレオタイプ

と言うほどには一般的でないにしても、中国の絵画とそれにまつわる神話、寓話の欧米での受容のなかで、ある程度共通のイメージが形成されたことがわかる。

3 ユルスナールと色彩観

ユルスナールの「老絵師の行方」には、超自然的な能力を持つ絵師および、絵とそれを描く者の交感という、同様の二つの共通要素が見られることに気づく。ユルスナールは旅を生涯にわたって愛した作家であることは有名であるが、『東方奇譚』執筆当時30代だったユルスナールはまだ現実の極東を訪れていないという事実は留意すべきであろう。1920～30年代にかけて、ユルスナールはギリシャ⁷⁾からイスタンブールへのオリエント旅行とそこでの滞在を経験しているが、ここで彼女が見たオリエントは、日本、中国のようないわゆる極東アジアを意味するものではなく、まだ、地中海世界とも幾分かの文化的、風土的親和性をとどめた小アジアでしかなかったのである。したがって、当時のユルスナールが中国を描いたとするなら、その描かれた中国は空想の中国であり、現実の彼女の経験に基づくものでないことがわかる。ユルスナール自身は非常な読書家であったことが知られている。ギリシャ・ラテンの古典に始まる彼女の読書は、この時期に至るとさらにその幅が拡大し、他の文化圏のもの、とりわけ、極東の哲学、文学にも及んでいる⁸⁾。また、おそらくギメ美術館における東洋美術との接触も作者のインスピレーションに関わるものとして忘れてはならないだろう。こうした読書に基づく知識と想像を広く土壌として彼女の作品が生まれてきたことは、「老絵師の行方」が当時ヨーロッパに比較的流布していたと思われる中国絵画と絵師のイメージを結果的にとどめることになったことの1つの説明になるのではないだろうか。

自らの絵の中に消える中国の絵師というモチーフは比較的多くの文学作品の中に見出され、一定の共通性を有し、ユルスナールの作品においても、それがとどめられていることがわかった。それでは、ユルスナールはこのテーマをいかに解釈し、いかに表現したのだろうか。このことを知るための鍵を、『東方奇譚』の実験作品として位置づけられる『青の物語』という短編作品のなかに見出すことができる。引用は、『青の物語』の冒頭の部分からの引用である。

Les marchands venus d'Europe étaient assis sur le pont, devant la mer bleue, dans l'ombre indigo des voiles largement rapiécées de gris. Sans cesse, le soleil changeait de place entre les cordages, et le roulis le faisait rebondir comme une balle hors d'un filet aux mailles trop larges. Le navire virait continuellement pour éviter les écueils, et le pilote attentif caressait son menton bleu.

Les marchands débarquèrent au crépuscule sur un rivage pavé de marbre blanc. Des veines bleuâtres couraient à la surface des grandes dalles de pierre, qui avaient autrefois servi au revêtement des temples. Les ombres que les marchands allongeaient derrière eux sur la route en se dirigeant dans le sens du soir étaient plus grandes, plus minces, et moins noires qu'en plein midi, et leur nuance de

bleu très pâle faisait penser aux cernes qui s'étendent sous la paupière d'une malade. Des inscriptions bleues tremblaient sur le dôme blanc des mosquées comme des tatouages sur un sein délicat, et, de temps à autre, une turquoise entraînée par son propre poids se détachait des lambris, et tombait avec un bruit sourd sur des tapis d'un bleu moelleux et fané.⁹⁾

下線部は青，あるいは，青の色彩を想起させる表現，語彙を意味する。『青の物語』の冒頭のわずか2パラグラフの中で，「青」あるいは「青」を想起させる語が，13カ所にも使用されていることがわかる。このような語の使用は作品全体にわたっても見られ，それらの反復的使用が，読者に青という色を基調に持つ1つの幻想世界，具体的には，想像的東洋を想起させている。東方への旅，宝（サファイア）の獲得，舟の遭難，宝の喪失，ヨーロッパへの帰還。物語は『アラビアンナイト』や東洋の説話を思わせるような非常に単純な構造を持ち，詳細な心理描写や事物描写はみられない。しかし，逆に，その単純さは，青という色の反復使用がもたらす一連のイメージの連続によって，読む者に強烈的な印象を与えるという構造になっている。いわばここでは，色彩による印象が読者の意識に定着させられるために，描写が犠牲にされている。同作品が作者の死後まで発表されず，ユルスナールにとっての習作的意味合いが非常に強いことを考えると，このような表現方法における色彩の強調は，作者自身の文学的戦略であったと推察される。このことに関して，ユルスナール自身の色彩観について一瞥を加える必要があるだろう。

「色は隠れた徳の現れである¹⁰⁾。」ユルスナールはその評論『時，偉大な彫刻家』のなかでこう述べるが，この言葉は色彩に関するユルスナールの観点を端的に示しているように思われる。ユルスナールによれば，色彩とは，単に光の屈折と媒質の性質によって一元的に決定される科学的光学現象ではない。それは単に色という視覚的現象である以上に，その色彩を有するものの内的性質を暗示するものであり，そこには多面的な意味や象徴が付与されるのである。ユルスナールが色彩を強く意識していたことは，彼女の作品の題名にもよく現れている。たとえば，彼女の代表作『黒の過程』の題名がその顕著な例であろう。タイトルには黒という色が配されているが，これは，錬金術上の腐食を意味する「黒化」の過程のイメージとともに，中世の暗黒，宗教的無明，ペスト（黒死病）との連想から，この作品全体の背景をあらかじめ読者に想起させる役割を果たしていると言える。そして，この色彩への意識がとりわけ強く現れるのが，ユルスナールの死後発見され，発表された，先の『青の物語』においてであろうと思われる。この作品も『東方奇譚』同様，東方を描いたもので，サファイヤを求めて東方にわたるヨーロッパの商人たちの旅とその結末が描かれ，作者の幻想的東洋の追求が見られる。この作品とともに，『白の物語』，『赤の物語』という色彩を共通のテーマとした作品がユルスナールによって構想され，三部作を構成するはずであったと言われる。上の両作品は残念ながら，結局日の目を見るに至らなかった。しかしながら，このような構想があったということ自体がすでに，ユルスナールの色彩への意識を証するものではないだろうか。

その『青の物語』の序文で，ユルスナールの伝記を著した研究者でもあるジョジョアヌ・サヴィニョーはこの『青の物語』と『東方奇譚』の関係性に関して，『青の物語』は，東洋を描くため

の一つの実験的試作であり、この作品が、後の1938年の『東方奇譚』につながったとしている¹¹⁾。東洋をいかに描くかという問題の追求、西洋文明に対する問題提起、そして、短編という共通の形式、これらの要素から考えると、両作品には確かに共通性が存在すると言える。我々としては、サヴィニョーの言葉をすこし狭義に捕らえ、『青の物語』と「老絵師の行方」の間に同様の関係を見たい。そして、この『青の物語』という実験作のなかの一つの試みとして、色彩効果の追求があったのではないかと考えている。以下の部分では、『青の物語』から継承されたと思われる色彩効果が、「老絵師の行方」のなかにいかに生きているかを見ていきたい。

4 「老絵師の行方」における色彩効果

『青の物語』のこうした色彩効果は、「老絵師の行方」にも息づいている。ただ、習作であるとされる『青の物語』に比して、色彩効果の工夫はさらに複雑になっている。作品を前半から後半へ見渡すとき、一定の色彩の使用パターンが見られ、作品全体が赤から青へのグラデーションをなしていることがわかる。以下の表では、物語の時間の流れに沿って、物語の展開上起きる出来事とそのときに使用される色彩を示した。

作品全体での色彩の変化

はじめ

A 玲の家の場面	赤
B 玲がワンフーと出会う酒場の場面	赤
C ワンフーを伴って玲が帰宅する場面	オレンジ、赤
D 玲の妻の死の場面	赤
E ワンフーと玲が捕らえられる場面	赤、青
F 宮城の描写	紫
G 宮廷内部の描写	青
H 皇帝の描写	青、緑
I 宮廷の中に水があふれ、玲が絵から現れる場面	青
J ワンフーと玲が小舟で絵の中の大海に消えていく場面	金、黒、多色
終わり	

物語のはじめから終わりへと、使用される基調をなす色彩が、漸進的に赤から青に変化している。そして、このような色の分布から、物語は自ずと3つの部分に区分できる。

- 1) A～D 前半部 ワンフーと玲に関する記述、基調色：赤

2) D～F 移行部 基調色：赤，青，紫

3) F～J 後半部 ワンフーと皇帝に関する記述，基調色：青

上の表からわかるように，物語の展開，人物，色彩には一定の相関関係が認められ，物語の進行に応じて，作者が意図的に色彩を配置している様子が窺える。

4-1 前半部，主要基調：赤

赤の色彩が初めて用いられるのは，ワンフーと会う前の玲の生活の描写においてである。以下はその部分の引用である。

Après les noces, les parents de Ling poussèrent la discrétion jusqu'à mourir, et leur fils resta seul dans sa maison peinte de cinabre, en compagnie de sa jeune femme, qui souriait sans cesse, et d'un prunier qui chaque printemps donnait des fleurs roses. Ling aimait cette femme au cœur limpide comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas, un talisman qui protégerait toujours. Il fréquentait les maisons de thé pour obéir à la mode et favorisait modérément les acrobates et les danseuses.¹²⁾

「朱塗りの家」，「来る春毎に薄紅の花を咲かせる一本の梅の木」に赤の色彩が配される。妻は「いつも」ほほえみ，梅の木は「毎春」花を咲かせる。玲の生活の安楽さが窺われ，その平和は，円環の中にあるように永続的で，変化とは無縁に続くかのように思われる。ここでは，親の残した遺産によって，安楽に生きる玲の生活の平和が，赤という色彩によって表される。家が特に朱塗りなのは，それが玲の平和な生活の保護者の機能を果たしており，平和の象徴を意味するからである。この場面での赤の配置には，ユルスナール本人の色彩に関する知識と思考の反映があるようだ。『夢と運命』のノートの中で，ユルスナールは「赤はより矛盾的である。東洋人にとっては幸福の色であり，スラブ人にとっては美と結びつけられる色彩であり，そのために，モスクワの赤の広場はロシア人の想像力にとって美しい広場であるのだ。一方，西欧の人間にとって，直ちに想起される言葉は，処刑の血の滴りである¹³⁾」と述べている。東洋人にとって，赤が幸福を意味することを彼女自身が知っていたことが玲の平和な生活の描写に赤を用いた背景にあるといえるだろう。

次に来る酒場の場面は，そこで席をおなじくした絵師のワンフーに玲が芸術の美を解き明かされる場面である。

Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu, et l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés.¹⁴⁾

「酔っぱらいの顔色の美しさ」, 「獣肉」の「褐色の壮麗さ」, 「葡萄酒の染み」の「微妙なバラ色」に赤が使われている。まず、この赤は、酒場に漂う活気と、そこに集まる人の熱と生命感を示すものであるが、場末の汚れた酒場の片隅に潜む、赤の色彩の美は、玲にとっての芸術的開眼をもたらしている。この芸術的な赤の色彩が醗く、雑なものに見出されるだけにいっそう大きな印象を玲に与える。酒場からの帰り道でも、玲には酒場の中で受けた感動の余韻が残っている。帰り道に、玲の持つ提灯が、水たまりに火影を投げかけ、その水に映った火を眺める玲が、火の色との連想で、家の壁が、今まで思いこんでいたほど赤くなく、腐る寸前の蜜柑の色をしているのに気づくが、それは、あたかも目に、その鮮烈な赤の色彩が焼き付いたかのように、酒場の中で刻みつけられた赤のイメージが、玲の感覚の中に持続しているからである。このように、玲を芸術的発見に導く一連のイメージの底には、この赤の色彩が持続的に存在していることがわかる。ここでは目への強烈な色彩の焼き付きというような描写の上での視覚性が窺われ、色彩の強烈な印象は、登場人物の認識転換の決定的契機となっているのである。以上見てきた部分では、赤が背景をなす形で主要基調をなし、その上に、具体的な「朱塗りの家」, 「紅梅」などの表現がちりばめられ、そうした中から、「平和」, 「幸福」, 「生命感」, 「暖かさ」という概念ないし感覚が想起されるようになっている。

しかし、前半部最後となる玲の妻の死の場面に用いられる赤は、これらの赤とは異なった性質のものである。或る朝、ワンフーに私淑する玲は、芸術に没頭しすぎる彼に絶望し、自殺した妻を発見する。以下のその場面である。

Un matin, on la (la femme de Ling) trouva pendue aux branches du prunier rose. [...] Wang-Fô la peignit une dernière fois, car il aimait cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts. Son disciple Ling broyait les couleurs, et cette besogne exigeait tant d'application qu'il oubliait de verser des larmes.¹⁵⁾

以前に用いられた赤に対して、この赤は「死」のイメージと結びついている。それに応じて、赤を中心とする暖色系の背景に緑が入ってきている。ゲーテはその色彩論の中で、補色の関係について、「色彩は目の中で互いに呼び合い求め合う」と述べているが、ここではまさにその補色的関係が見られ、視覚性と色彩感覚の計算があったと推測される。赤は、緑が添えられることで、いっそうの不吉さを読者の意識に生じさせる役割を果たしているが、このことが芸術家の「残酷な」まなざしが見出す「死」の美を表現するのである。玲は、同じ「朱塗りの家」に住んでいることには変わりはないが、玲を現実に関結している妻はすでになく、彼の生活の本質は全く変質してしまっている。同じ赤が用いられていながら、その意味が全く異なるのは、玲の生活の内面的変化を示すと思われる。この場面での異なった意味の赤の使用は、話が前半から後半に移ることの転換を表し、読者はそうした変化を色彩というもっとも視覚的な方法を通じて感じるのである。

4-2 移行部分、主要基調：赤、青、紫

平和の地である「朱塗りの家」を離れ、旅に出るワンフーと玲は、皇帝の兵士によって、捕らえられる。

Les soldats entrèrent avec des lanternes. La flamme filtrant à travers le papier bariolé jetait des lueurs rouges ou bleues sur leurs casques de cuir. La corde d'un arc vibrat sur leur épaule, et les plus féroces poussaient tout à coup des rugissements sans raison.¹⁶⁾

ここでは平和を示した赤の中に、新しく青が入ってきている。この青は、ちょうど、対照色の赤と同時に用いられることで、ワンフーと玲にとっての不安、不安定を示す効果を持ち、乱入してくる暴力的で、野蛮な兵士立ちのイメージとも呼応して、まさに、平和が破られる印象を与えている。しかも、この場面に続いて、ワンフーと玲が宮城に連れてこられる場面の描写では、宮城の壁は«les murs violets»とあり、背景色は紫色をなしている。平和の地である「朱塗りの家」から死刑場となる「宮城」への移動が、赤から青への漸次的変化と呼応し、読者は、潜在的な色調変化をなかば無意識的に受け取ることで、互いに対照的な前半部から後半部へのスムーズな移行を行うことができるようになっている。

4-3 後半部 主要基調：青

こうして、物語は青を基調にした皇帝の宮城の場面に移っていく。後半部では、赤から青への色調の移行と平行して、前半部と異なった、冷たく、非人間的なトーンが場面を占めている。「においのない花」、「鳥のすまない庭園」など無機性と生命感の欠如を示す景物とともに、宮城内部を支える「青い柱」と大理石の寒色系の色はわれわれにそうした無機性に相当した冷たい感覚を与える。同様に、後半部の主要な登場人物である皇帝に関する色彩描写の中にも青を主調とする色彩が用いられている。

Le Maître Céleste était assis sur un trône de jade, et ses mains étaient ridées comme celles d'un vieillard, bien qu'il eût à peine vingt ans. Sa robe était bleue pour figurer l'hiver, et verte pour rappeler le printemps. Son visage était beau, mais impassible comme un miroir placé trop haut qui ne refléterait que les astres et l'implacable ciel.¹⁷⁾

「翡翠の玉座」と「衣装」に青の色彩が用いられ、「高所に置かれた鏡のような」という形容と対になって、ワンフーの芸術的自由に対立する厳正、冷徹な秩序者としての皇帝の姿が示される。「色彩は隠れた徳を顕す」という著者自身の言葉をここで想起するなら、それは外見の要素ばかりではなく、皇帝のまさに内面の姿をも映そうとした描写であったと思われる。

しかし、この宮城の場面で、青の色彩が配置されたのは単に皇帝と宮城の描写をするためだけではない。青の色彩はこの物語のクライマックスで、ワンフーの絵が現実の世界に結びつく上で

の非常に決定的な役割を果たしているからである。絵の中の海から、水が現れることをいわば必然のものとするために、著者のユルスナールは色彩に関して細かい配慮を払っていることが窺われる。宮城内部を支える「青の柱」、皇帝の袖に反射する翡翠の青緑の石畳、皇帝の服装と玉座の青、皇帝の兵士に斬首された弟子の血の赤と石畳青の対照、一ちょうど映画などの視覚芸術がそうするように、一著者は様々なところにこうした宮殿内部が青であるという情報をちりばめ、段階的に、最終的に読者が宮城全体が青一色に包まれていることを知るようにしている。こうした準備を経て、物語は水が宮城内部をみたとす最後の場面へとつながっていく。

Wang-Fô choisit un des pinceaux que lui présentait un esclave et se mit à étendre sur la mer inachevée de larges coulées bleues. Un eunuque accroupi à ses pieds broyait les couleurs ; il s'acquittait assez mal de cette besogne, et plus que jamais Wang-Fô regretta son disciple Ling.

Wang commença par teinter de rose le bout de l'aile d'un nuage posé sur une montagne. Puis il ajouta à la surface de la mer de petites rides qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sa sérénité. Le pavement de jade devenait singulièrement humide, mais Wang-Fô, absorbé dans sa peinture, ne s'apercevait pas qu'il travaillait assis dans l'eau.¹⁸⁾

ワンフーが青の絵の具をとり、海の波間に青色を広げていくと、次の瞬間、翡翠の石畳の上は水で濡れている。これはワンフー自身の芸術への没入の瞬間であるが、この文章の中では、絵の内外の境界がなくなるのがちょうど第二パラグラフの2文目と3文目の間であることがわかる。この表現の中で、主要な役割を果たしているのは景物の表現でもなく、心理表現でもなく、色彩そのものである。われわれの視線は、絵の具の青、夕日の赤、浪の青、そして、宮殿の青の石畳へと絵の内部の青から絵の外部の青をたどることで、絵の内から外へ迷いだしてしまっていると言える。このように、作者のユルスナールは絵の内側と外側の宮城の色調を青に統一することによって、2次元と3次元を色彩を媒介にして巧みにつなげてしまっているものであり、これは、いわば、色彩の錯覚のようなものに読者が捕らえられることを意図したのではないかと思われる。しかも、この青の色彩は、流動的な水と事物を結びつける水のイメージを得て、ここでは、事物の境界をばやかすという機能を得ていると言える¹⁹⁾。

この場面において留意すべきことは、色彩効果とともに、その描かれる内容であろう。この場面は、水が現実世界にわき出る物語のクライマックスの部分であるが、その場面は、そのまま、主人公の絵師ワンフーの芸術的完成の瞬間でもあるということだ。中国の絵画において、対象である自然を完全に描き得ることとは、対象の正確な描写、つまり、自然の「再現」のみを意味するものでなく、対象たる自然に合一することによってなされるとされる²⁰⁾。ミクロコスモス―マクロコスモスの一致、あるいは、主体と客体の合一について、ユルスナールがその作品の中で多く触れていることを考えれば²¹⁾、彼女が中国絵画理論に関する同様の知識を持っていたか、それでなければ、中国の絵画のなかにそれを直に感じ取ったかであろうことが推測される。「absorbé」とあるように、ワンフーは、芸術的「忘我」の境地にある。この場面での色彩効果は、芸術的な

恍惚感という、「概念」ではなく、「体験」に属する精神現象をいかに言語化して表現するかという作者の文学的試みなのである。

5 タブローとしてのエクリチュール

このように考えてくると、一見すると素朴に見える文体表現の裏には、様々な色彩表現上の工夫があったことがわかる。赤―青、赤―緑のような対立的色彩関係の使用、基調色の統一による親和、吸い込まれるような青の「後退性」²²⁾、逆に、赤の「前進性」など、人間の感性と視覚のメカニズムに訴える様々な方法が用いられている。事実、「老絵師の行方」、あるいは、もっと広く言えば、『東方奇譚』が絵画性や視覚性によって特色付けられる作品であることを指摘する者は今までにも見られた。フランソワ・ヌリシエは、雑誌『ル・ボワン』のなかで、『東方奇譚』の印象に関して、次のように述べる。

C'est le style qui forme entre neuf contes une continuité magnifique, qu'il s'agit de la Chine médiévale ou du Japon, de légendes balkaniques ou gréques repensées et adoptées par Madame Yourcenar [...]. On pense souvent aux peintres en lisant *Nouvelles Orientales* : à Rembrandt, à Vermeer, à Dürer, qui prennent le relais des poètes.²³⁾

『東方奇譚』という作品がもつ絵画性に関して言うなら、興味深いのは、作品の第一編（「老絵師の行方」）と最終編（「コルネリウス・ベルグの悲しみ」）がともに、それぞれ、中国の絵師ワンフーとオランダの画家コルネリウス・ベルグを主人公としている点だ。前者は、物語の最後に芸術的完成とともに絵の中に消え去るのに対し、後者は、老年に達しても世界を描き得ない絶望によって、現実の物質世界にとらわれ、鬱々としている。両者の著しい相違と、あえて、問題提起のような形で西洋人画家コルネリウス・ベルグの物語が巻末に置かれていることに、西歐文明批判的な解釈を加えることも可能だろう。『東方奇譚』執筆以前の1928年²⁴⁾には、ユルスナールは、*Revue de Genève*『ジュネーブ誌』上に「Diagnosis de l'Europe」「ヨーロッパ診断」という論文を発表している。これは当時のヨーロッパ文明批判のテキストであり、ヴァレリー（『精神の危機』）との共鳴を彼女自身も述べている。『東方奇譚』の目的が文明批判にあったのであれ、または、東洋のロマンチズムの詩的表現にあったのであれ、いずれにしても、東西の画家を、『東方奇譚』の冒頭と末尾に配して、印象的な対照をなすことをユルスナールが意図したことは明らかであろう。『東方奇譚』というタイトルからは奇異とも思われるこのオランダ人画家の物語への挿入に関して、ユルスナール本人はこう述べる。

La Tristesse de Cornelius Berg [...] avait été conçu comme devant servir de conclusion à un roman laissé jusqu'ici inachevé. Nullement oriental, sauf pour deux brièves allusions à un voyage de l'artiste

en Asie Mineure[...] ce récit n'appartient guère, en somme, à la collection qui précède. Mais je n'ai pas résisté à l'envie de mettre en regard du grand peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre, cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne.²⁵⁾

「コルネリウス・ベルグの悲しみ」を最後に配したのは、この作品が『東方奇譚』全体についての結論的な意味合いを持つからである。このことにより、絵画性という作品集全体を貫くひとつのテーマが生まれているのである。今までの分析の結果をふまえると、この『東方奇譚』に関して述べられる絵画性は、色彩効果という形をとって、「老絵師の行方」の中に顕著に現れている。作者のユルスナールは、実験作品と位置づけられる『青の物語』以来使われた色彩効果を同作品にも用いることで、読者の視覚と感覚に直接訴えかけるという方法を用いている。その中で、色彩効果によって導かれながら、読者は話の展開に沿って進んでいく。宮殿の内部の場面を例にあげるなら、宮廷内部の青の色彩を背景にして、「にょいのない花」、「鳥いのない庭」などの事物が語られる。ここでは、色彩が下地となって、事物の無機性、冷たさというような感覚ないしは概念を想起させている。背景をなす色彩から、読者がいわば「視覚的」作用を意識的にであれ、無意識的にであれ受けることで、色彩→感覚→概念へと読者の意識を導くのだ。したがって、ここでのユルスナールの文章は、「描写的」なのではなく、「視覚的」とは言えるだろう。この場合、短編という形式と簡略な文体の選択はむしろ作者の意図であったと考えられる。文体の簡素さは、色彩の印象を強めるとともに、読者の想像力の働く余地を残すことに、つまり、作品をいわば「想像力」と「メタモルフォーズ」²⁶⁾による1つの色彩の象徴体系として機能させることにあるのだ。

東方の寓話を下敷きとし、単純な文体と短編という形式を用いつつも、一方では、色彩に関するきわめて精緻な工夫と計算があったことが窺われる。自らの描いた絵の中に消える中国絵師のモチーフはあるいは詩的に、あるいは寓話的に、あるいはスリラー的に、さまざまなトーンで語られてきたが、その中で、このモチーフに対するユルスナールのアプローチの特殊性を認めるとするならば、それは色彩効果の使用とテキストの視覚性の追求であると言えるだろう。ユルスナールは芸術の魔術性、そして、描く主体と描かれる対象としての絵の間の交感«correspondance»を色彩論という観点から解釈し、「色彩の魔術」に文学的表現の道を求めたのだと考えられる。「老絵師の行方」における、ユルスナールの意図は、テキストをして、「一幅の絵」とさせることではないだろうか。

6 幻想的東洋と色彩

ユルスナールの色彩論の源泉はどこにあるのかという問題を考えると、我々は「老絵師の行方」、『青の物語』とユルスナールのエッセイ『夢と運命』の関係にたどり着く。『夢と運命』という作品はユルスナールの実際に見た夢の記録と考察を集めたもので、これらの作品の間には非常に意

味のある関係が見出される。もっとも興味深い点は、「青い水」という共通のイメージの存在であろう。「老絵師の行方」にも、『青の物語』にも、共通して「青い水」が現れるが、この「青い水」はすでに『夢と運命』にも見えている。ユルスナールは其中で、覚醒とも、睡眠ともつかない状況で青い水に包まれたような感覚にとらわれたと述べている。「老絵師の行方」のワンフーにおいて、絵の世界と現実の世界の媒介として、この青い水が存在したのと同様、ユルスナール自身において、この青い水の体験が夢（無意識）と現実（意識）の狭間において経験されていることは注目すべきことであろう。事物の間の境界をぼやかす「水」と「青」という色彩の結びついたこの「青い水」というイメージ²⁷⁾は、ユルスナール自身の「夢」に由来し、そこから、彼女の文学的加工を経て、『青の物語』、「老絵師の行方」となって生まれかわっていたのだ。

ここに至ると、『青の物語』、そして、とりわけ「老絵師の行方」を扱うに当たって新しい観点が導入されることになる。つまり、それは、両作品は自己への潜沈²⁸⁾と「内面性」の省察の結実ではないだろうかということだ。この点に関して、『夢と運命』におけるユルスナールの言葉を見ながら、検討を加えたい。夢と色彩の関係について、ユルスナールはこの作品の中で、次のように語る。

Une bonne partie des personnes que j'ai interrogées rêvent en couleur. Dans mes expériences à moi, l'élément chromatique est peut-être le plus important du rêve.²⁹⁾

夢の中で最も重要な役割を果たすのが、この色彩の印象であると述べる。「老絵師の行方」という作品は、一幅の絵を想起させるような視覚性を非常に重視した作品であることはすでに述べたとおりだが、このようにユルスナールがその視覚性の中で中心的な役割を果たすものとして色彩を重視したことの背景をこの言葉に見ることができるだろう。『青の物語』、「老絵師の行方」の背景に青や赤の色彩が配置されたのは、夢を占める色彩のイメージの文学テキストへの置き換えであったわけだ。

また、夢における色彩の機能について、ユルスナールは次のようにも述べている。

Important avant tout par son intensité. Les mots manquent pour dire la profondeur, la suavité, le rayonnement, l'éclat ou la sombre violence de ces grandes nappes de couleur des ciels, des vastes formations naturelles, plaines, océans ou montagnes. [...] C'est à l'intensité et aux modulations de la couleur que se reconnaissent ce que, faute d'un nom plus précis, j'appelle les grands rêves.³⁰⁾

言語的なもの、ロゴスによらない表現手段の追求のようなものをこの言葉に、みることは可能であろう。自然の深み、甘美さ、輝きなど、言語表現の枠を越えるものは存在する、そして、そうした言い難いもの、あるいは、言い難い美しさを目の前にするとき、言語はあまりに無力であるという認識が当時のユルスナールの内にあったことが見て取れる。前にも述べたとおり、感情に関する表現と心理描写の極力排されたこれらの作品において、読者は、無意識的であれ、意識

的にであれ、描写の中にふくまれる背景の色彩によって導かれ、一定の感覚ないしは概念が想起される。文章は、いわば、ロゴスの伝達の手だてとしてのコードではなく、ひとつの象徴体系として機能している。ユルスナールの色彩観についての考察を経るとき、「老絵師の行方」および『青の物語』において、短編の形式³¹⁾と描写を排した簡略な文体は、語り得ないものを色彩の印象によって象徴するという意味において、作者自身によって、意図され、選び取られたものであることわかる。これら両作品は、その根底において、「夢の転写」であったのだ。

『東方奇譚』および『夢と運命』はおなじく1938年の出版であるが、一見すると両者はジャンルも内容も異なる独立した作品であるように見える。しかしながら、色彩論という観点を通じて眺めるとき、両者の間には深い関係性が存在することがわかる。つまり、後者は前者に対し、インスピレーションの源泉という関係にあるのだ。ユルスナールは東洋を形容するのに、「fluidité」のような形容を用いている。ユルスナールにとって、東洋とは捕らえがたく、常に形を変えるものである³²⁾。限度を超えるもの、ロゴスの枠にはまらないものをいかに表現するか、東洋という他者をいかに表現するか、この問題こそ、ユルスナールの「老絵師の行方」におけるひとつの試みではなかっただろうか。当時のユルスナールにとり、東洋とは語り得ないものであり、夢と想像が交差する幻想の領域であったのだ。ロマン主義時代のネルヴァルにおいて、東洋は限りなく夢との親和を見せている。彼が、「Vers l'Orient!」と言うとき、それは同時に自己の「第二の生」たる夢への潜沈でもあった。1920年代は、東洋的ロマンチズムの盛んな年代であった。西洋文明批判が多く展開される中で、東洋には新たな視線が注がれた。精神的優位の崩壊に対する懸念、他者としての東洋との対話、文化的画一化への幻滅など。「老絵師の行方」という作品に分析を加えるとき、そこには、文明批判的観点のみならず、想像性、内面性の考察の結実と「精神主義」が認められるとともに、後の東洋への傾斜、そして、さらには、将来の彼女の東洋論の集大成となる「三島論」の萌芽³³⁾を見ることができる。

注

- 1) インタビューのなかで、ユルスナールは18歳の時に、東洋哲学を発見したと述べている。ユルスナールは1903年の生まれなので、『東方奇譚』(1938年)を描く15年以上前から東洋にすでに接していたことがわかる。Marguerite YOURCENAR, *Portrait d'une voix*, Gallimard, 2002, p. 282 参照
- 2) «Comment Wang-Fô fut sauvé s'inspire d'un apologue taoïste de la vieille Chine.» (Post-scriptum de *Nouvelles orientales*, Gallimard, «L'imaginaire», 2001, p.147 (以下, *Nouvelles orientales*, Gallimard, «L'imaginaire», 2001 はNOと略す))
- 3) 多田智満子訳、『東方奇譚』, 白水社, Uブックス, 1984, p.159-160
- 4) 平川祐弘, 「果心居士の消滅」, 『アニミズムを読む: 日本文学における自然, 生命, 自己』収録, 平川祐弘, 鶴田欣也編, 新曜社, 1994
- 5) Victor SEGALÉN, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, 1995, p.189-190
- 6) ヴァルター・ベンヤミン, 『複製技術時代の芸術』, 佐々木基一編, 高木久雄ほか訳, 晶文社, 1999, p.44
- 7) ユルスナール自身, この間のギリシャ滞在を「ギリシャ発見の年」と呼んでおり, これらの経験が彼

女の上に多大な影響を及ぼしたことがわかる。ギリシャに関して言うなら、非常に興味深いのは、ユルスナールがギリシャを事実上の東洋に分類していることだ。

«Le titre (des *Nouvelles orientales*) est un peu ambigu : j'avais sans doute pensé aux *Nouvelles occidentales* de Gobineau ; mais, après tout, la Grèce et les Balkans, c'est déjà l'Orient, du moins pour le XVIII^e ou le XIX^e siècle. Pour Delacroix, pour Byron, en effet, les Balkans se ressentent d'avoir été longtemps terre d'Islam.» (*Les yeux ouverts-Entretiens avec Matthieu Galey*, Bayard Edition, 1997, p.115)

- 8) 日本文学を発見したのは20才の頃であるとユルスナールは述べている。なかでも、彼女を引きつけたのは、平安期の『源氏物語』であった。ユルスナールは英語訳により『源氏物語』を読んでいる。この作品の特質として、ユルスナールは「繊細さ」と「共感」を挙げている。
- 9) *Conte bleu* suivi de *Le premier soir* et de *Maléfice*, préface de Josyane SAVIGNEAU, Gallimard, «Folio», 1999, p.29 (以下, *Conte bleu* suivi de *Le premier soir* et de *Maléfice* はCBと略す)
- 10) «La couleur est l'expression d'une vertu cachée.» (*Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, «Folio essais», 1991, p.209)
- 11) «*Conte bleu* déjà est dans la veine des *Nouvelles orientales*. Il est, au moins, un premier pas dans cette direction.» (Préface de CB, p.10)
- 12) «Comment Wang-Fô fut sauvé» dans *Nouvelles orientales*, Gallimard, «L'imaginaire», 2001, p.12 (以下, «Comment Wang-Fô fut sauvé»はCWSと略す)
- 13) «Les Songes et les Sorts» in *Essais et mémoires*, Gallimard, 1991, p.1608 (以下, «Les Songes et les Sorts»はSSと略す)
- 14) CWS, p.13
- 15) CWS, p.14
- 16) CWS, p.16
- 17) CWS, p.18
- 18) CWS, p.24
- 19) ガストン・バシュラールは4元素について詩的哲学的な考察を行っている。*L'eau et les rêves*『水と夢』のなかで、バシュラールは、水というエレメントに事物同士を結びつける機能を付与している。Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1989, p.17-18参照
- 20) 中国絵画は、思想的に言って、道教の影響を強く受けたとされる。中国美術の研究家マイケル・サリバンの次の言葉は、そうした中国絵画の芸術的完成を思想的観点から端的に述べている。「Représentatif», cependant, ne signifie pas «littéralement exact». L'insistence sur la conformité des formes et des couleurs avec celles de la nature se base sur la supposition que, comme les formes visibles de la nature sont la manifestation du Tao, de la réalité cosmique entière, le peintre se doit de dépeindre ces formes fidèlement s'il veut être en accord avec le Tao. Le même principe s'applique pour définir l'attitude philosophique qu'on adopte en Inde, par rapport à une musique : si le musicien joue bien, il se met en phase avec les rythmes des cosmos, il s'identifie à eux pour faire partie d'eux, perdant son individualité, libéré au sein de l'infini. *Tsung Ping's* avait certainement ceci en tête en insistant sur le fait que l'expérience de l'artiste face à la nature est identique à celle du mystique perdu dans la contemplation du Tao.» (Michael SULLIVAN, *The Birth of Landscape Painting in China*, Routledge & Kegan Paul, 1962, p.108) (筆者仏訳)
- 21) 『ハドリアヌス帝の回想』におけるヘラクレイトスの弓矢の喩え、『黒の過程』におけるゼノンのヴィジョンを例としてあげることが可能だろう。極東と関係のあるものとしては、日本の芭蕉についてのエッセイの一節を挙げることができる。「Cet homme en marche sur la terre qui tourne [...] est aussi comme nous tous en marche au-dedans de lui-même : les données enregistrées à l'intérieur de son cerveau, et qui de jour en jour croissent, s'estompent, ou se modifient du fait d'impressions nouvelles ; les entrailles qui

- bougent dans son ventre comme les spirales des nébuleuses [...] Voyages superposés les uns aux autres.» (*Le tour de la prison*, Gallimard, collection Blanche, 1991, p.16)
- 22) ゲーテは、青という色彩に「牽引力」という性質を認め、引く、あるいは、下がるという働きを付与する。近代の知覚心理学においても、赤には「前進性」という性質が与えられるのに対し、青には「後退性」という性質が与えられている。しかしながら、ユルスナールがどれほど一般的、あるいは、伝統的な色彩論に準拠していたかについては、否定的に答えざるを得ない。ユルスナールは次のように述べている。「Voici longtemps que l'homme s'efforce en vain d'établir une symbolique des couleurs. Celle de Rimbaud n'est pas la mienne, ni sans doute la vôtre. Celle des enlumineurs du Moyen Âge ne s'accorde pas avec celle des symbolistes chinois. [...] » (SS, p.1608)。ユルスナールの色彩論を従来の色彩論の見地から考えることには慎重であるべきであろう。『夢と運命』の中で、ユルスナールは色彩の象徴がそれ自体は普遍的な事象であるとしながらも、「L'homme est quelque part au centre du prisme.» (SS, p.1609) と述べていることから、その内容は個別的であるとしている。
- 23) «L'Olympe de Marguerite Yourcenar», par François NOURISSIER, in *Le Point*, 8 décembre 1975, Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar : L'invention d'une vie*, Gallimard, 1990, p.209に引用
- 24) 1920年代は、東洋のロマンチズムの盛んな年代であったことは、この時代の精神的時代背景をなすものかもしれない。ロマン・ロランは1924年に評伝『マハトマ・ガンジー』を、1930年には『ヴィヴェカナダの生涯』を発表し、アンドレ・マルローは1926年に『西欧の誘惑』を、また、1928年には広東革命を舞台にした小説『征服者』を発表している。この東洋的ロマンチズムと平行して、ヴァレリー、シュペングラーのような西洋文明批判が存在したことは留意すべき点である。
- 25) NO, p.149
- 26) エドモン・ジャルーは『東方奇譚』についてこのように述べる。「Son procédé est la transfiguration ; son but, la poésie.»この「変容」という概念の根底には、錬金術の世界観、「メタモルフォーズ」の考え方があったと推測できる。ユルスナールにおける「メタモルフォーズ」の概念、ならびに、自然観に関して、詳しくは、筆者修士論文： *Une étude sur Comment Wang-Fô fut sauvé de Yourcenar : Recherche de l'Orient imaginaire et l'effet des couleurs dans les contes de Yourcenar* の3章参照のこと。
- 27) これらの要素に関しては、バシュラールやノヴァーリス（『青い花』）とのさらなる関連づけが必要となるものと推測される。とりわけ、『夢と運命』において、ユルスナールは、ノヴァーリスの言葉を多くしていることは注目に値する。
- 28) 一般的な作家の傾向として、ユルスナールは非常に理性的で、一連の歴史小説に見られるように客観的厳密性と合理性を持つ反面で、直感のような人間存在の根底にある非言語的なもの、あるいは、精神的営為とは対立する視覚、感覚といった身体に由来するものを重んじる傾向があったことは重要である。「老絵師の行方」における感覚、身体性が指摘されることがあるが、この傾向は、『黒の過程』のような作品において、さらに強まっていると言える。「東洋」というテーマとともに、「身体性」はユルスナールを特色付けるもう一つの重要な要素であろう。
- 29) SS, p.1607-1608
- 30) SS, p.1668
- 31) 量的制約から、プロットと描写の簡略化を強いられる「短編」という形式が、象徴的な夢の表現形式に合致することをユルスナールは意識していたようだ。ユルスナールは、ノヴァーリスの次の文を引用している。「Un conte est incohérent comme un rêve ; c'est un ensemble de choses et d'événements merveilleux, une imagination musicale [...], la nature même. [...] Le conte est l'anarchie de la nature, un monde abstrait, onirique. Tirer de cette abstraction des conséquences quant à notre état d'après la mort.» (SS, p.1605)
- 32) ユルスナールの当時の東洋観によれば、東洋は、繊細なもの、変化するもの、捕らえがたいもの、形

のないものとして、とらえられる傾向にあった。このことに関しては、おなじく著者修士論文3章参照のこと： *Une étude sur Comment Wang-Fô fut sauvé de Yourcenar : Recherche de l'Orient imaginaire et l'effet des couleurs dans les contes de Yourcenar*

- 33) ユルスナールによる三島由紀夫論『三島あるいは空虚のヴィジョンについて』と『東方奇譚』の関係について、ユルスナール自身、次のような非常に興味深いことを述べている。「Au début, j'ai fait quelques petites études du côté de l'Extrême-Orient, et j'ai continué ensuite, toute ma vie. Le livre qui va bientôt paraître, un tout petit livre, *Mishima ou la vision du vide*, est un des résultats de cet enchaînement. Mais dans les *Nouvelles orientales*, qui datent de 1939, il y a déjà deux, trois contes orientaux qui viennent en somme de la même veine.» (Marguerite YOURCENAR, *Portrait d'une voix*, Gallimard, 2002, p.302)