

# モネとモーパッサン

## 六人部 昭 典

### 序

これまでのモネ研究において、モネと文学の関わりについては、彼の批評史の検討のなかで美術批評を担った文学者の名前が挙げられることはあっても、彼の絵画と同時代の文学の関わり自体が論じられることは少なかった。<sup>(1)</sup> その理由は、モネが作品を制作するのの際して、小説などの文学作品から直接的なインスピレーションを得て構想することがなかったと考えられること、またセザンヌとゾラの例に見られるような、生涯をとおしての文学者との重要な関係がなかったことが大きいだろう。しかしモネに常に与えられてきた「印象主義の第一人者」という呼称が一八九〇年代の連作に始まる彼の後年の絵画の正当な評価を遅らせたように、彼と文学の関わりについても、こうしたレツテルがこの問題を見過ごさせた傾向があるように思われる。実際、彼が後半生において、マラルメなどの象徴主義文学や世紀末文学（これまで印象主義の対極に位置すると考えられてきた）を代表する人々と交友があったことが注目され始めたのは近年のことである。個々の作品における文学の直接的な影響関係という限られた問題としてではなく、十九世紀から二〇世紀への時代の転換という大きな視野のなかで（美術史の範囲から逸脱することになるとしても）、モネと文学の関わりを考察する必要があるだろう。

このような考えに立つて、本稿ではモネとモーパッサンの関わりについて考えてみたいと思う。両者の関わりを取り上げるのは、二人の

芸術家に実際に接触があり、またモーパッサンがモネに関する批評を残していることが（この時代の文学者には美術批評家としてサロン評などを積極的に手がけた例もあるが、モーパッサンにはそのような活動はない）直接の理由である。しかしそれだけではなく、絵画と文学という異なった領域ではあるものの、いずれの作品においても水のモチーフが重要な役割を担っており、それらはこの時代の芸術の特質を考へる手がかりになると思われるからである。<sup>(2)</sup>

## 一 両者の出会い

クロード・モネとギ・ド・モーパッサンは、前者が一八四〇年生まれ、後者が一八五〇年生まれであるので、年齢ではモネがちょうど十歳年長にあたる。もっとも、モネが一九二六年に死去するまで制作を続けたのに対し、モーパッサンは一八九三年に世を去っている。しかも彼の場合、文学者としての本格的な活躍時期はほぼ一八八〇年から一八九〇年までの十年間に限られる。二人は一八八五年にノルマンディーのエトルタで初めて出会うのだが、それを見る前にノルマンディー地方について触れておきたい。というのも、北フランスのこの地方は、モネとモーパッサンのいずれにとっても馴染み深い土地だからである。モーパッサンはノルマンディーのデイエツ近郊の村で生まれ、この地方で成長している。彼は一八七二年にパリで職に就き、しだいに文学活動を行うようになるが、一八八三年にエトルタに別荘を作り、おもに夏をこの地で過ごしている。そして彼の作品にしばしばノルマンディー地方が登場するのはよく知られているとおりである。一方、モネはパリで生まれているが、一八四五年（五歳）に一家はノルマンディーのル・アーヴルに引っ越し、彼は一八五九年までこの地で成長することになる。一八六五年のサロン初入選作を含め、モネは一八六〇年代にこの地方のセーヌ河口周辺を何度も描いている。そして印象主義の時代を経て一八八〇年代に入ると、モネは後年の絵画を模索して旅先で制作することが多くなるが、彼がこの時期に好んで取り上げたのも同地の海岸風景だった。彼が一八八三年に描いたエトルタの奇岩を伴った風景（図1）は、モーパッサンの代表作である『女の一生』（一八八三年に『ジル・ブラス』紙に連載、同年に単行本として出版）の冒頭部分にも登場する。

太陽は、自分の下にひろがっている広い海をもっと上から見わたそうとするかのように、高く高くのぼっていった。だが、海は嬌態

を見せるかのように、軽やかな靄を身にまとい、太陽の光線から身を守っていた。それは海面すれすれに低くたれこめ、金色に染まった透明な霧で、何も隠しはしなかったが、遠景をずっと柔らかく見せていた。太陽は炎の矢を放ち、この輝く雲を溶かしていた。そして太陽が力のかぎり照りつけだすと、水蒸気は蒸発し、消えてしまった。と、海は鏡のようになめらかになって、光のなかできらきら輝きはじめた。

(……)

と、突然、エトルタの大弓門が目の前に見えてきた。ちょうど、海のなかに踏み出した二本の脚といった格好で、舟が通れるくらいの高さの迫持になっていた。そして尖塔のように先のとがった白い岩が第一の弓門の前に立っていた。<sup>(3)</sup>

ノルマンディー地方は起伏に富んだ風光明媚な地であり、十九世紀中頃にはル・アーヴルがこの時代を代表する港湾都市として栄えるのに伴って、一帯はリゾート地や観光地として人々を引き寄せていた。この時期のノルマンディー地方に育ったことが、モネの自然観察の目と近代という新しい時代に対する関心を育み、一八七〇年頃の印象主義の成立の要因となったことはすでに指摘したことがある。<sup>(4)</sup>一方、モーパーッサンにとって、彼が生まれ育った当地の風土が彼の文学の形成、特にレアリスム文学の方法にどのような影響を与えたかを明らかにすることは私の力の及ぶところではないだろう。ただ今日の私たちから見るとやや重苦しく感じられる彼の物語の展開のなかで、自然の描写、とりわけ故郷のノルマンディーの自然描写が常にみずみずしいものであり(引用部分にも見られるように)、読者をほっとさせることは多くの人が認める場所であると思われる。このようにノルマンディー地方は二人の芸術家にとって、生涯と作品の両方において重要な場所だったと言わなければならない。

モネは一八八五年十月から十二月にかけて再びエトルタに滞在して、制作する。この折り、すでにモネに関心を抱いていたモーパーッサンが彼を訪ね(ノルマンディー地方に対する愛着も一因だっただろう)、両者は出会うことになる。モネは十月十五日付の書簡に「昨夜、モーパーッサンと宵をともに過ごした。とても感じが良く、興味深い男だ<sup>(5)</sup>」と記している。そしてモーパーッサンはモネの制作にも同行し、その様子<sup>(6)</sup>を翌年の『ある風景画家の生活』と題した批評にまとめている。

昨年、私はこの土地で幾度かクロード・モネの印象の探索に同行した。そこでは彼は画家というより、まさに狩人だった。彼の歩く

後にカンヴァスを持った子供たちが付き従うのだが、それらの五、六枚のカンヴァスには同じ主題について、さまざまな時の異なった効果が表されていた。

彼は天候の変化にしたがって、カンヴァスを順次、取り上げるのだった。画家はモチーフを前にして、太陽や陰影の効果が到来するのを待ち、その機を逃さず、こぼれ落ちる光や去来する雲を、過つことのないわずかな筆さばきで、素早くカンヴァスに描き止めるのだった。

私はまた、彼が白い崖の上で日没の輝く光を捕まえ、黄色い色調で描き止めるのを見た。そのあふれるような色彩には、驚くことに、目のくらむ捉えがたい光の、不意のつかの間の効果が表現されているのだった。

ここには、光の微妙な変化を捉えようとする画家の制作の様子が驚きをこめて語られている。「狩人」という比喻は、狩猟を好んだモーパッサンらしいものだが、光の「つかの間の効果」を捉えようとする画家の姿勢を要約したものだだろう。またモーパッサンの記述は、一八九〇年に始まるモネの連作を考えるうえで重要な資料ともなっている。モネの最初の連作である《積みわら》連作の成立については、従来、彼の晩年のインタヴューをもとに、モネが光の変化に気づき、それを描き分けるためにカンヴァスを増やしていった結果であると考えられてきた。このような考え方が広く受け入れられた背後には、モネの連作をあくまで印象主義の枠のなかで捉えようとする先入観があったと言える。一方、一八八六年という早い時期に記されたモーパッサンの文章は、後に流布した通説に影響を受けたものではなく、実際の見聞に基づくものであっただろう。彼の文章はモネが《積みわら》連作を制作する以前の一八八〇年代に、光の変化を複数のカンヴァスに描き分けることをすでに実践していたことを示している。実際、一八八五年にエトルタで描かれた作品を含め、一八八〇年代のモネの絵には、そのようにして制作された作品が数多く見られる。モネはこれらの経験を踏まえて、一八九〇年の《積みわら》連作を明確な計画（連作として展示することを含め）のもとに着手したのだと考えられる。

モネは一八八八年の一月からコート・ダジュールのアンティープに滞在し、南フランスの風景を描いている（図2）。彼は一八八三年の暮れに初めて地中海沿岸地帯を旅行し、この地方の光に惹かれ（この折りにはほとんど制作していない）、翌年の一月から四月にかけてボルデイゲラ（イタリア）やマントンに滞在して制作に励んだ。モネはこの折りの書簡のなかで、次のように述べている。「おそらく、青色やばら

色を目的かたきにする人達が、また非難するに違いありません。というのも、まさにこの輝き、この魔法のような光を描き出そうとしているからです<sup>(8)</sup>。一八八八年のアンティープ滞在は、この光を描き出そうとする二度目の試みだった。一方、モーパッサンはこの年、新しく手に入れたヨット「ベラミ」号でコート・ダジュールを航海する。彼がアンティープから出航するのは一八八八年の四月、その前の三月に、二人はこの港町で再び出会っている。モネは書簡にこう記している。「昨日、モーパッサンと落ち合うために出かけた。夜のうちに雨はやんだ。北西の風が激しく吹き、素晴らしい太陽だった。だが海がたいへん荒れていたもので、私たちは出航できなかつた<sup>(9)</sup>」。書簡からは、モネが「ベラミ」号に乗る約束になっていたが（これは翌月にモーパッサンが行うことになる航海にモネが同行するという計画ではなかつただろう）、取りやめになったことが窺われる。この後のモネの書簡に彼が「ベラミ」号に乗ったという記述はなく、この約束は、残念なことに実現しないまま終わったと思われる。

モーパッサンはコート・ダジュールの航海の様子を『水の上』と題した文章にまとめているが、彼は航海記のなかで、この地方の風景について次のように記している。

(……) エストレル山はカンヌの舞台背景である。プレゼント用装飾本の表紙を飾るような、おしゃれで芸術的獨創性を持ち、青みを帯びて艶やかに浮かび上がる魅惑の山。イギリス風景画家のモティーフとなるよう、あるいは肺病者か所在のない高貴な方々の賞賛の対象となるよう、造物主が芝居がかった空に水彩で描き上げた魅力的な山である。

エストレル山は、時間にしたがって印象を変化させ、カンヌの上流社会の人々の目を魅了する。

朝方は、山並みのくつきりと鮮やかな輪郭が青空に際立つ。その空の青さは、優しい純粹な青、紺色を帯びた美しい青、南仏海岸の理想の青である。だが夕べには、木々に覆われた山腹が黒ずみ、燃え上がるような空、信じがたいほど赤く劇的な空に黒い影を作る<sup>(10)</sup>。

彼の文章には、先に引用した一八八三年のモネの書簡や、一八八五年にエトルタでモネの制作に同行した時の見聞に通じるものがあるように思われる。モーパッサンの記述に、航海前に落ち合った折りにかわされたであろう年長の画家との対話がどの程度、影響しているかは分からない。だがノルマンディー地方で育った二人の芸術家が、いずれも地中海沿岸の自然と光に魅了され、この地で再会していることは興味深い。

二 セーヌ河の水面

モネが一八六九年に描いた《ラ・グルヌイエール》(図3)は、印象主義誕生の作品として知られている。この絵は、パリ郊外のセーヌ河畔で人々が余暇を楽しむ情景を主題としている。この情景は近代という新しい時代の生活の一コマであり、印象派の代表的な主題となるものである。画面前景には漣をたてる水面が広がっており、水面に光が反射する様子が、筆触による表現(印象主義絵画の特徴となる方法)によって、描き出されている。中景の小島には人々が集い、その背景には対岸が続き、岸の木々が風に揺れているのが見られる。モネはその後、一八七〇年代の印象主義期をとおして、このようなセーヌ河畔の風俗的な要素を伴った情景を繰り返し描いてゆく。一方、モーパッサンは彼自身がセーヌ河でのボート遊びに熱中したこともあり、セーヌ河を舞台とした多くの短編を制作している。それらは、彼の語にしたがえば「セーヌ奇譚」と呼ぶこともできる。短編のひとつ『ポールの恋人』(一八八一年)には、モネが描いた「ラ・グルヌイエール」について詳しく記されている。

(……) ポールが舵を取ると、やはりラ・グルヌイエールに向けて出発した。

二人が到着したのはもう三時ちかく、水上の大きなカフェには客があふれていた。

このカフェはものすごく大きな筏になっていて、木の柱で支えられたチャン引きの屋根まであり、二つの小橋によって、あの美しいクロワシーの島に通じている。そのひとつの小橋は、この水上のカフェの中央まで入り込んでいて、もう一方の小橋は、木が一本植えられているので「植木鉢」と呼ばれている小島に連絡していて、その水泳事務所のかたわらで地面に接している。

ここで紹介されている「水上の大きなカフェ」はモネの絵の画面右手に見られるものであり、「植木鉢」と呼ばれた小島は、画面中央の円形の島にはかならない。そしてモーパッサンの作品を読み進めると、セーヌ河とそこに集う人々について、次のように述べられている。

小舟はあとからぞくぞくやってきた。河上のシャトーから来るのもあれば、河下のブージュアルから来るのもある。そして笑い声が、水の上を、小舟から小舟へと伝わってゆく。呼び声も聞こえる。たずねる声も聞こえる。罵る声も聞こえる。漕手たちは、二頭筋の浮

き出た褐色の肉体を、熱い日光にさらしている。一方、蛇席にすわっている女たちの、赤、緑、青、黄、色とりどりの絹の日傘が、船尾にぱっと花咲いている様は、ふしぎな花のようだった。泳いでいる花とでも言おうか。

(……)

ラ・グルヌイエールの付近では、散策者の群れが、大きな木々の下で右往左往していた。この木々のおかげで、島のこの辺りはじつに美しい公園になっているのだ。女たち、といっても、商売女、髪の毛の黄色い、胸のふくれた、尻のバカでかい、顔には厚化粧をほどこし、目には炭を塗り、唇を真っ赤にし、コルセットでくくられ、奇抜な着物で締めつけられた女たちが、そのどきつい悪趣味の衣装を、すがすがしい芝生の上に引きずっている。その側についている青年たちが、これまた、流行雑誌の凶版そのままの異様な服装で、おつにすましこんでいる。派手な手袋、ワニス塗りの長靴、糸ほどの細いスケッチ、おまけに、片眼鏡<sup>モノクル</sup>が、彼らの微笑のばかばかさを強調する<sup>(13)</sup>。

モーパッサンはボートが水面を行きかう様をリズムカルに描き出し、続く部分では(モネの絵に描かれた場所の少し左手にあたる所だと思われる)、この地域に集まる人々の化粧や服装を細かに描写して、その雰囲気を伝えている。ただし後半部分に描かれている人々の様相は、モネの絵から私たちが受ける印象と必ずしも同じではないだろう。モネが自然の描写を中心にしてセーヌ河畔の風俗を伴った情景を描き出しているのに対し、小説家のモーパッサンはそこに、さまざまな欲望を抱えた人間たちのドラマを描こうとするのである。彼は別の短編の主人公に、「わたしの大きな、たった一つの、それこそ無我夢中になった情熱といえ、それはセーヌ河だったのです。ああ！ それは美しく、静かで、くさい河、夢と汚物で充滿している河です！」<sup>(14)</sup>と語らせてもいる。もつとも、両作品の制作時期には十年ほどの開きがある。ルノワールが一八七六年に描いたパリ市内の「ムーラン・ド・ラ・ギャレット」が一八八〇年代後半には歓楽街の店に変わっていったように(その変化は、一八八九年のトゥールーズ・ロートツレクの《ムーランド・ラ・ギャレットにて》に窺われる)、この一帯に集まる人々の様相も、実際に変化していた可能性があるだろう。

ところで、モーパッサンの文章には「流行雑誌の凶版そのままの異様な服装」という記述が見られる。この時代、モード雑誌があいついで発刊され、服装の流行は人々の大きな関心事となっていた。モード雑誌が流行を作り出し、人々がそれを買って求めて着飾ることは、近代

という時代の典型的な様相にはかならない。「最新流行」という言葉が生まれたのも十九世紀中頃であり（デパートが登場するのも同じ時期である）、人々は常に新しさを追い求めたのである。美術批評家でもあった詩人のボードレールは、一八六三年の『近代生活の画家たち』において、画家たちが現在の風俗を積極的に描くことを主張し、描かれる「衣装、髪かたち、それに動作や眼差しや微笑までもが（どの時代にも、それぞれ独特の身のこなし、眼差し、微笑というものがある）、完全な生命感をたたえた総体を形作る」ことが肝要だと述べた。そして彼は、「近代性<sup>モデルニテ</sup>とは、移ろいゆくもの、つかの間のもの、偶然的なものである」と指摘している<sup>(15)</sup>。モネは一八六五―六六年の大作《草上の昼食》を描くのに際して、人物の衣装やポーズを当時のモード雑誌の図版から借りたと考えられ、その後の印象主義期にも画中人物の衣装に大きな関心をはらっている。また《ラ・グルヌイエール》について、「画面前景の光を反射する漣の動きは、モデルニテの移ろいすきに関わるものであり、そのことが筆触単位による表現という絵画の新しい方法を要請し、印象主義の成立をもたらしたことをすでに指摘したことがある<sup>(16)</sup>。水面の表情は、中景の人物群のざわめきと響きあい、近代の快活な賑わいを形成するのである。一方、私たちはモーパッサンの短編にも、引用した部分に示されているように、人物の衣装や髪かたち、身のこなしの描写が、セーヌ河の描写と呼応して、この時代の風俗をいきいきと伝えているのを見ることができらる。セーヌ河の水面は近代のさまざまな風俗を映し、水面の移ろいやすい表情はつかの間の賑わいを引き立てる。モネとモーパッサンはそれぞれ絵画と文学という異なった領域を担い、また彼らが主題のなかに求めたものにも個性の違いが認められるが、両者はセーヌ河のモチーフをとおして、モデルニテを描き出そうとする姿勢を共有していたと考えられる。

### 三 水の幻想

このようにモネとモーパッサンは、セーヌ河の水面をモデルニテに関わるモチーフとして、それぞれの作品中に描き出した。しかし両者の作品を見てゆくと、水のモチーフは、これとはまったく異なる、もうひとつの側面をもっていたように思われる。短編『水の上』（一八八一年、航海記とは別の作品）は夜のセーヌ河を舞台にしたものだが、主人公はボートの錨が正体不明のものに引っかかり、水の上で身動きがとれなくなる。彼は静まり返った河の只中で、しだいに不安をつのらせてゆく。



しばらくはそのまま落ち着いていたが、やがて、舟のかすかな揺れ動きが不安になってきた。どういふものか、舟が河の兩岸に代わる代わる触れ、ものすごく揺れているように感じられるのだ。そのうち、何ものかが、目に見えない何ものかの力が、舟を優しく河底へ引っ張っては、また引き上げ、さらに下に落とそうとしているように思えてきた。(……)

突然、こつんと、舟底に何か当たった音がした。俺はつとした。冷や汗が全身を凍らせた。おそらくその物音は、木片か何かが、流れに運ばれながら舟べりに触れたのだろう。それはそうなのだろうが、俺は再び神経の奇妙な動揺に襲われた<sup>(17)</sup>。

ここには、水の流れによる舟の揺れが神経の緊張と響きあい、不安を高めさせてゆく様子が巧みに語られている。しかも水は決して恐ろしげではなく、誘うように揺るのであり、男は「足を捕まれて、この暗い水の底まで引きずり込まれるかのように」感じる。こうして増幅されてゆく不安は、幻覚もしくは幻想へと発展し、主人公は「仙女たちの棲む国の幻の光景」<sup>(18)</sup>を目の当りにするのである。この物語は、ボートの錨が引かかった正体不明のものが老婆の死体だったという結末で終わるのだが、この短編に一貫して語られているのは、死の誘惑と重なりあった水の魅惑であるだろう。

このような水のモティーフの特質は、モーパッサンの他の短編にも見いだされるものであり、また先の航海記『水の上』には、沼沢地について次のような記述が見られる。「この深い水路のまわりの至る所、山々の麓までせまった平原全体が水ばかりであるように感じられる。それは沼沢地の、人を欺くように眠っているが、生きている水である。澄んだ広い水面には空が映り、雲が去来し、そこから藺草<sup>いぐさ</sup>のまばらな茂みが顔を出している。水は透明で豊かで、ここでは生命が腐敗し、死が醗酵している。熱病と瘴気を養う水、精気であり毒気でもある水、神秘的な腐敗の上に、妖しく美しく広がる水」<sup>(19)</sup>。この部分に記された水は、河の水のようにボートを揺すりほしない。水はあくまで、静かに広がっている。だが澄んだ水の下には底しれぬ泥の堆積があり、この泥の堆積は水面を鏡に変える一方で、死を宿しているのである。こうしたモーパッサンの幾つかの作品に見られる、死と結びあわされた水のイメージは、後の世紀末文学の基本要素となるものにはかならない。モーパッサンはレアリスム文学を代表する作家と言われるが、彼が特に水のモティーフについて示したある種の幻想性が、象徴主義を含む世紀末文学に繋がってゆくことは注目される<sup>(20)</sup>。

しばしば「水の画家」とも称されるモネの水のモティーフに対する関心は、晩年には《睡蓮》の作品へと発展することになる。彼は一八

八三年にセーヌ河の支流のほとりの村、ジヴェルニーに住まいを移し、十年後の一八九三年に隣りあった敷地を購入すると、ここに睡蓮の浮かぶ池を中心とした水の庭園を造成する。もともと、モネが自ら手がけたこの睡蓮の池をまとまって描くようになるのは、十九世紀も終わりに近づいた一八九九年のことである。こうして制作された《睡蓮》の第一の連作は、中景に池の大鼓橋が覗く同じ構図であり、個々の作品は光の状態にしたがって色彩が異なっている（一八九〇年代の《積みわら》や《ルーアン大聖堂》連作の形式を踏襲）。またいずれの作品も、睡蓮の咲く池が周囲のしだれ柳などとともに描かれている。モネは一九〇〇年に《睡蓮》の第一連作を発表すると、翌年に池を拡張する工事を行い、新たに《睡蓮》の第二の連作に取り組む。この第二連作では、年を経るにつれて、モネの視点がしだいに水面へと引き寄せられてゆくのが認められる。太鼓橋や周囲の柳は画面から消え、水面の広がりだけが画面を覆うようになる。そして一九〇七年の作品（図4）では、水面に映る雲や柳の影、すなわち反映が中心的なモチーフとなる。睡蓮の花の描き方は水面の波紋を思わせる簡略なものだが、反映は力強い筆触で描き出され、垂直方向に上昇する流動性を得ている。このようにモネの関心は、《睡蓮》を描き進めるのに伴って、睡蓮の咲く池から水面へ、さらに水面上の反映へと推移してゆくのである。

モネの関心の推移は、水というモチーフの性質によって、連作の形式をも変えることになった。《睡蓮》の第二連作は一九〇九年の個展で発表されたが、画面に描かれた水面は次の作品へと連続し、これまでの連作とは別の統一性を生み出していた。連作はあたかもひと続きの水の広がりのように、見る者を取りかこむのである。モネが《睡蓮》の大画面作品で一室を裝飾することを具体的に考え始めたのもこの個展の折りであり、彼の構想は後にオランジュリー美術館の「睡蓮の部屋」（図5）として実を結ぶことになる。二つの楕円形の部屋を構成する計八点の大画面に描かれているのは、やはり水面の広がりである。私たちが取りかこむ画面は、水面としての二次元性を保ちながらも、反映によって想像される空の高みが、水面下に降りゆく空間を生み出している。反映に宿された光の流動は、見る者をこの水面下の深みへと引き入れる。モネが印象主義期に描いたセーヌ河の水面は同時代の風俗を映し、漣はつかの間の賑わいを伝えていたが、晩年の《睡蓮》の作品には、どんな人影もない。私たちは静かな水の広がり包まれ、反映が作る無限の深みへ、自然の神秘へと誘われるのである。

水は生命の源泉だと言われる。原初の生命は海の水から生まれ、私たちがまたまた羊水という水に育まれ、生まれる。また水は、私たちが生きてゆくのに欠くことのできないものでもある。だが一方で、水を棲みかとしなない私たち人間にとっては、水は死をもたらしもする。生命

の源であると同時に、死をもたらしもの。おそらくモネとモーパッサンが、水というモチーフに見いだしたもうひとつの側面とは、水がもつこのような両義性に基づくものだったのだろう。ただすでに見たように、モーパッサンや後の世紀末文学の作家たちが、両義性のうちの死に傾斜する傾向が強かったことは、モネの場合と異なると言わなければならない。モネとモーパッサンは、同時代にそれぞれ絵画と文学という別の領域を担ったが、両者の作品の水のモチーフに示された二つの側面、すなわちモデルニテに関わる側面と、生と死の両義性に関わる側面は（その現れ方の違いも含め）、この時代の芸術の展開を考察する重要な鍵になると思われる。

#### 注

- (1) モネに関する同時代の批評については、主に次の文献を参照。Steven Z. Levine, *Monet and His Critics*, New York 1976. また同じ著者の次の文献には、モネと文学に関する概括的な研究が含まれ、モネとモーパッサンの関わりについても触れられている。Monet, Narcissus, and Self-Reflection, Chicago and London 1994.
- (2) 本稿で取り上げるモネの作品に関するデータは、原則的にウィルデンスタイン制作のカタログ・レゾネに基づく。また引用する書簡も同書に収録されたものによる。なお所収の作品番号(例 W. 817)と書簡番号(例 L. 590)を記す。Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, Tome I (1840-1881), Tome II (1882-1886), Tome III (1887-1889), Tome IV (1889-1926), Tome V (supplément), Lausanne and Paris 1974, 1979, 1979, 1985, 1991.
- (3) 『女の一生』新庄嘉章訳 新潮文庫 一九五一年 四六頁。
- (4) 拙論「モネ」『印象派時代』(世界美術大全集第二二巻) 小学館 一九九三年 二〇一―二三四頁。
- (5) アリス・オシユデ宛。Wildenstein, op. cit., L. 590. この後の書簡には、モネの絵に関してモーパッサンと少し言い争ったことも記されている(アリス・オシユデ宛 一八八五年十一月一日)。L. 605.
- (6) Guy de Maupassant, "La vie d'un paysagiste" (*Gil Blas*, 28 avril 1886), *Oeuvre posthumes*, II, Paris 1902, p. 85.
- (7) 拙論「モネ書簡(一八九〇年)における「瞬間性」と《積蘖》連作」『美術史』一一九号 一八八六年。
- (8) デュラン||リュエル宛。一八八四年三月十一日。L. 442.
- (9) アリス・オシユデ宛。一八八八年三月三十日。L. 862.
- (10) *Sur l'eau* (1888), Paris 1947, pp. 10-11. 邦訳については、青柳瑞穂氏(『モーパッサン全集』第一巻 春秋堂書店 一九六五年)と小野萬吉氏(抄訳『フランス世紀末文学叢書』第十四巻 図書刊行会 一九九〇年)のものを参考にさせて頂いた。
- (11) 『蠅』青柳瑞穂訳『モーパッサン短編集』第二巻 新潮文庫 一九七一年 一二二頁。

- (12) *La Femme de Paul*, L. Forestier (ed.), *Contes et nouvelle de Maupassant*, Paris 1974, p. 292. 邦訳は青柳瑞穂訳(同上書)に基づく。
- (13) *ibid.*, pp. 293-94.
- (14) 『蠅』前掲書 二二二頁。
- (15) Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne" (*Figaro*, 3 décembre 1863), C. Pichois (ed.), *Oeuvres complète* II, Paris 1976, p. 695.
- (16) 前掲拙論'一八八六年'。
- (17) *Sur l'eau*, L. Forestier (ed.), *op. cit.*, pp. 56-57. 邦訳は青柳瑞穂訳(『モーパッサン短編集』第三卷 新潮文庫 一九七一年)に基づく。
- (18) *ibid.*, pp. 57-58.
- (19) *Sur l'eau* (1888), Paris 1947, p. 113.
- (20) この問題については次の文献が示唆に富む。ジャン・ピエロ『デカダンスの想像力』渡辺義愛訳 白水社 一九八七年。