



Title	アンドレ・マルロー作品における死と変貌に関する考察
Author(s)	井上, 俊博
Citation	Gallia. 2012, 51, p. 61-70
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/24298">https://hdl.handle.net/11094/24298</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## 正誤表

本論文中における参考文献著者名などに誤記がありました。  
訂正してお詫び申し上げます。

### p.62 脚注 5)

誤： イベロ・フェニキュア → 正： イベロ・フェニキア

誤： エリチェの婦人像 → 正： エルチェの婦人像

### p.64 脚注 15) 1.6.

誤： 野間佐和子『エジプト王国三千年』 → 正： 吉成薫『エジプト王国三千年』

### p.65 脚注 16)

誤： Ibid., p.256 → 正： 吉成薫『エジプト王国三千年』, p.256.

## アンドレ・マルロー作品における死と変貌に関する考察

井上 俊博

### 序.

アンドレ・マルローはその美術論 *Les Voix du silence* において、古代ローマにおける芸術作品が如何に他の地域及びキリスト教化していく帝国内において変貌を遂げていったかについて論じている。中でもローマ芸術様式を受容したファイユームやキリスト教徒は、ローマ様式の人物描写の中に、自分達の保持する死を越えて存続する魂の概念を込め、その眼差しはローマとは異質な物に変貌していったとマルローは考えている。マルローによれば、死者と共に埋葬されたこれら芸術作品は人間の死を転換点とし、有限的存在である人間に永遠性を付与するものである。そしてこの死を転換点とし、異なる世界の存在に人間を変貌させようとする考えはマルローの小説作品 *La Voie royale* などにおいても散見されるものである。この変貌の概念はこれまで、中田光雄『諸文明の対話<sup>1)</sup>』における芸術論分析の様に、主に芸術論分析の枠内において研究されてきたが、本論文ではこのファイユーム芸術と小説作品における登場人物を比較分析し、マルローの小説作品から美術論へと至る思想の一貫性を分析する事を目的とする。

### 1. ファイユームにおけるローマ様式の変貌と混在化

マルローはその美術論 *Les Voix du silence* の第2部 *Les Métamorphoses d'Apollon* において、古代ギリシャより始まった芸術様式が他の地域・文明に伝播する中で如何なる変貌を遂げていったかについて独自の解釈を為している。マルローはこれの中でギリシャ芸術の伝播を大きく二つの流れに大別している。一方は、アレキサンダー大王の東進、そしてアレキサンダー大王の切り開いた道を通りアジアへと伝播したアジアにおけるヘレニズム様式の確立と変貌であり、他方は古代ローマ帝国により取り入れられ、その勢力範囲内においてオリエン特諸文明と交流する中で変貌を遂げ、後に今日のヨーロッパにおけるキリスト教芸術へと繋がっていく流れである。この二つの流れにおいて、古代ローマが果たした功績の大きさは歴史を知る今日の我々にとって明白なものである。マルロー芸術論において特徴的なのは、マルローはこの古代ローマそれ自身の芸術様式に関して他の様式と比較した際、低い評価を与えていることである<sup>2)</sup>。このローマ芸術に対するマル

1) 中田光雄『諸文明の対話』みすず書房、1986.

2) *Ibid.*, p.21.

この点に関し中田光雄はローマ芸術においてはギリシャから受け継いだ芸術様式がローマにおいては既存の人物の姿を後世に残すための世俗の実用性に用いられ、芸術活動における精神的緊張を失ったとマルローは考えたためであると指摘している。

ローの評価が最もよく表れているのが、エジプトにおけるファイユーム芸術ならびにローマの統治によりその様式を取り入れていったオリエン特文明芸術との対比に関する個所である。マルローは *Les Métamorphoses d'Apollon* において、古代ローマ、ファイユーム、パルミラといった文明における芸術作品に言及しているが、中でもこれらの芸術作品における人物の肖像、彫刻作品について比較し、それぞれの文明の関連性およびそれら芸術作品に対する考察を行っている。マルローは古代ローマにおける芸術様式がローマと関係のあったファイユーム、パルミラといった文明と出会い、これらの地域においてローマ様式を受け継ぎつつ独自のスタイルを確立し、他方キリスト教と出会うことでローマ様式の中からキリスト教芸術のスタイルが生み出されたと考えている<sup>3)</sup>。では、この古代ローマにおける肖像作品の特徴とは如何なるものであったか。マルローはこれを人物像の目に見られるようなリアリズムに代表される「写実的描写の伝統 (sa tradition photographique)」であると述べている<sup>4)</sup>。

Il y a du réalisme dans cet art<sup>5)</sup> (on grave l'iris de l'œil sur la pierre); il y a cette obsession du portrait que l'art romain mourant lègue aux Catacombes comme au Fayoum, aux figures secondaires du Gandhara comme à la Syrie<sup>6)</sup>.

このリアリズム、とりわけポートレートにおける目の表現はパルミラ、ファイユーム、キリスト教化以後のローマ芸術などに受け継がれているとマルローは考えている。しかしその原型であるローマは「死後の世界」*«prolongement»* を持たなかったが故に、パルミラやファイユームのポートレートとは異なり、ローマにおけるポートレートは魂を持つことはなかったとマルローは考えている。

Rome n'accepte, ne reconnaît que ce qui est. [...] Et si l'écart entre le portrait romain et ceux qui vont le suivre est si grand, c'est que Rome n'a de prolongement dans aucun domaine : [...] ses portraits sont des photographies parées. Même quand elle [=Rome] leur donne vie, elle ne leur donne pas d'âme, car elle n'en a pas<sup>7)</sup>.

他方、ローマのポートレートの伝統を受け継いだファイユーム芸術とはどのようなものだったのか。マルローはファイユーム芸術はそれ自身が独自の肖像芸術、ポートレートの様式を生み出したわけではなく、古代ローマからこれを受け継ぎ、取り入れたと考えている。

3) André Malraux, *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2004, p.388.

4) *Ibid.*, p.387.

5) 注: イベロ・フェニキヤ芸術におけるエリチェの婦人像

6) *Ibid.*, p.389.

7) *Ibid.*, pp.398-399.

Au Fayoume, il [=le sentiment de la mort] cherche sa forme, que Rome a retirée à l'Égypte. Pour métamorphoser les portraits latins, cet art découvre qu'ils sont amputés de l'autre monde. Qu'attend-il de ses propres figures, peintes sur le suaire ? Le visage éternel du mort. L'Égypte pharaonique en avait assuré l'éternité par son style, qui traduisait toutes les formes en langage sacré ; un tel style était né d'une religion capable d'informer la vie tout entière<sup>8)</sup>.

古代ローマが死後の世界を信じず、魂という概念を持たなかったのと対極的に、ファイユームはポートレートという形で人間の像 (image) を芸術作品に託し、死者と共に埋葬した。その目的をマルローは死者である人間は埋葬されるものの、共に埋葬される芸術作品の像により永遠性を与えるためであったと考えている<sup>9)</sup>。

L'ambition des figures du Fayoum, quelqu'en soit l'artisan, est immense : une fois de plus, la vieille terre de la mort tire à elle les vivants, et exige des momies qu'elles leur donnent leur éternité<sup>10)</sup>.

ファイユームのポートレートは、ローマのリアリズムを受け継いだものではあるが、マルロー曰く、生者に属する者であったローマのポートレートはファイユームにおいてのみならず、オリエン特文明との接触やカタコンベにおいて続けられていたキリスト教絵画の中でその性質を変え、死者に属するものとなっていく<sup>11)</sup>。そしてこの変化の中で、生者に属する者であった古代ローマのポートレートの目は、生者とは異なる世界 (l'autre monde) を見つめる瞳へと変わっていくのである。以下はカタコンベに関する言及箇所である。

Certaines Orantes allaient devenir des portraits sublimés par l'agrandissement et la fixité des yeux. Quand à leur regard de l'autre monde, s'unira la ligne anguleuse, le style chrétien naîtra<sup>12)</sup>.

魂を持たなかった古代ローマにおけるポートレートは、これらの芸術作品においては死を介することにより永遠性を帯びるものとなるとマルローは考えている。

では、ファイユーム芸術とは如何なるものであったのか。これは現在のエジプト・ファイユーム県からこの様式を用いた芸術作品が多く出土したためこのように呼ばれる。ファイユーム芸術はローマ統治時代に多く作られ、ミイラを収める木棺の顔部分に個人の肖像画が嵌め込まれているのが特徴である。この様式の本

8) *Ibid.*, p.402.

9) *Ibid.*, p.394.

10) *Ibid.*, p.394.

11) *Ibid.*, p.394.

12) *Ibid.*, p.388.

棺は主にギリシャ・ローマからの入植者、あるいはエジプト人と同化していった外来の人々に用いられたものと考えられている。そしてこのファイユーム芸術の特異な点として、その肖像画の写実性が挙げられる<sup>13)</sup>。以下はファイユーム芸術に関するマルローの言及部分である。

Les portraits du Fayoum, eux, ne sont pas abstraits : les vivants n'y sont pas seulement la vaine matière première dont se font les morts. Ils sont d'abord des portraits romains [...] Le portrait romain, quand il se voulait œuvre d'art, devenait sculpture ; les peintures n'étaient que des effigies liées à une technique, comme le sont aujourd'hui celles de la photo commune ; et, si les Romains avaient voulu que leurs portraits de ce genre fussent des effigies, on voulait maintenant qu'ils n'en fussent plus. Les bustes avaient découvert l'individu pour le changer en Romain, et on devait le changer en mort : non en cadavre, mais en quelque chose qui alors s'appelait à peine une âme<sup>14)</sup>.

マルローはこのファイユーム芸術における写実性はローマ由来のものである一方、ローマが持ちえなかった魂の概念を保持したものであると考えていることがわかる。

以上のように、ファイユームのポトレートは、エジプトが見出し、ローマが見出さなかった永遠性を希求したとマルローは考えている。しかしその永遠性と芸術作品の間には、人間の死が介在している。すなわち、ファイユームにおいて人間は死を介して永遠性を得る。ローマにおいて生者の眼差しであったポトレートの目は、ファイユーム、キリスト教様式においては人間の死後をも含めた永遠性を保持している。すなわち、生きている人間とは異なる世界 (l'autre monde) を見つめる者へと変貌を遂げたとマルローは考えているのである。

ではここで、そのファイユーム芸術においてローマ様式と混流することとなった古代エジプト様式とは如何なるものであったか、考察してみよう。ローマ統治以前の古代エジプトにおいて、芸術、特に死者に関する領域はエジプト人独自の思想に基づくものであった。古代エジプト人はマルローが指摘している通り、死後の世界を信じ、その魂の永生を求めた<sup>15)</sup>。そして古代エジプトにおいて死者の魂

13) 友部直責任編集『世界美術大全集 第2巻 エジプト美術』小学館、1994、p.417.

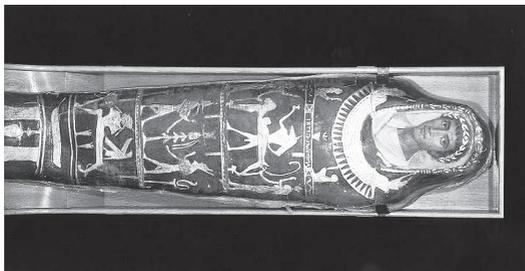
14) André Malraux, *Œuvres complètes*, IV, pp.401-402.

15) 古代エジプト人は魂の永生の条件として遺体の永久保持が必要と考え、死者の遺体をミイラという形で保存した。そして死者の魂は「カー」と呼ばれ、死者を取める棺に施された彫像は万が一ミイラが傷つけられた場合その代りを果たす働きがあったと考えられている。また、棺に施された彫像だけでなく、墓に施された死者の像にもその働きがあると考えられており、すなわち、エジプト人にとって死者の魂は何らかの像をその容れ物として必要とすると考えられていたのである。(野間佐和子『エジプト王国三千年』講談社、2000、p.252 参照。) また、古代エジプト人は人間を3つの部分からなるものと考えていた。一つは物質的身体、そしてパーとカーと呼ばれる魂の部分である。パーは一生変化せず、カーは身体的成長と共に成長する。パーは生命力、カーは人間の人格を司るものである。人間が死ぬとパーもカーも身体を抜け出すが、夜になると死体である体に戻らねばならない。(笈川博一『古代エジ

は具体的に存在し、生者とは異なる形で生き続ける者と考えられていた。

このような思想のもとに生み出された古典的エジプト様式の特徴の一つとして、その絵画的表現方法が挙げられる。古代エジプト人は人物の姿、あるいはシーンを描く際、対象である人物の本質を再現する事を求めた。彼らは視覚的に捉えた像をそのまま写実的に再現するのではなく、一度観念像に再構成し、表現した。その際、視覚的にとらえられた一過性の動きなどの要素は一切排除され、遠近法は無視された<sup>16)</sup>。

では次に、このような古典的エジプト様式と古代ローマにおける芸術様式の比較を、その基礎となった古代ギリシャ様式に関する記述から行ってみよう。マルローは *Les Métamorphoses d'Apollon* において、東へと伝播したヘレニズム様式がインドにおいて仏教と出会い、仏教芸術を生み出すこととなったと考えているが、その過程において、ヘレニズム思想と仏教的思想との間に相違があったことを指摘している。その際、マルローは、ギリシャ・ヘレニズム芸術は非抽象的表現<sup>17)</sup>、そして動きを表現する事を目標としていたと考えている<sup>18)</sup>。動きや遠近法を否定し、視覚でとらえた像を観念像に再構築し表現した古典的エジプト様式とは対極をなしている。以上の事を踏まえ、改めてファイユーム様式の棺に嵌め込まれた死者の肖像を見てみよう<sup>19)</sup>。



古典的エジプト様式に則って作成された棺の像と比較して、この棺に嵌め込まれた肖像は非常に写実的である。しかし同時に肖像画以外の部分においては古典的エジプト様式の装飾が施され、マルローが *Les Métamorphoses d'Apollon* で述べているローマの「写実的描写の伝統<sup>20)</sup>」と混在している。マルローはこのファイユーム

プト』中央公論社、1990、pp.74-76 参照。)

16) *Ibid.*, p.256.

この様な理由から、古代エジプト人の作成した人物のプロフィールを見ると、横顔であるにも関わらず、その眼は正面を向いているという非写実的表現がなされることとなったのである。

17) André Malraux, *Œuvres complètes*, IV, p.356 : « La Grèce était ennemie des signes abstraits, et il sembla naturel aux sculpteurs qu'elle inspirait de figurer d'abord la suprême sagesse par la suprême beauté. »

18) *Ibid.*, p.358 : « Un nu antique, surtout alexandrin, suggère la mobilité : le nu bouddhique n'est pas seulement immobile, il est délivré du mouvement. »

19) 友部直責任編集『世界美術大全集 第2巻 エジプト美術』、p.417. 画像はローマ支配時代(2世紀初め)、アルテミドロスの棺とその肖像部分の拡大図である。

20) André Malraux, *Œuvres complètes*, IV, p.387.

ム芸術において、ローマの写実性とエジプトの魂が出会い、魂の永遠性を希求する物に変化していったと考えている。

しかしこの永遠性は芸術作品そのものによって為されるものではない。古代エジプト、ファイユーム双方において、そこにはあくまでも人間の死が存在している。生者である人間の死が転換点となり、芸術作品すなわち肖像などの像を介して永遠性を得るのである<sup>21)</sup>。そしてファイユーム芸術における肖像は、カタコンベにおける眼差しのように、死を超え死後の世界と結びつけていたのである。

## 2. 小説作品における眼差し・変貌

以上のように、マルローは芸術論においてローマ芸術がその支配地域であったオリエントの文明と接触、交流する中で魂の永遠性を希求するものへと変化していったと考えているが、芸術作品に関する記述は芸術論執筆以前に書かれた小説作品中にも散見されるものである。中でも、*La Voie royale* においてマルロー芸術論の特徴の一つでもある異なる地域・年代の芸術作品を写真に収め並列するという手法が既に登場していることは注目に値する<sup>22)</sup>。また、作中 Claude は彼自身の芸術に関する考えを述べているが、彼が最も興味を示していたのは「芸術作品の解体や変容、人間の死によって作られる芸術の最も深遠な生命<sup>23)</sup>」であった。この人間の死から生み出される芸術作品の魂という思想は、前章で考察した芸術論におけるファイユームに関するマルローの思想と一致している。また、小説作品中にも征服者としてのローマ、そして異文明との出会いを経て変質していく西欧といったモチーフが登場している。これより小説作品中における人物について考察する。

*Les Conquistadors*、*La Condition humaine*、*La Voie royale*、これら3作品は第二次大戦以前に書かれたマルローの代表的小説作品であり、*Les Conquistadors*、*La Condition humaine*、これら二作は革命中の中国、*La Voie royale* はかつてフランス植民地支配下にあった仏領インドシナが舞台である。作品の主要登場人物の多くは西欧人であり、アジアにおける西欧人の活躍を描いたのものであると言える。しかしこれらの作品における主要登場人物たちはアジアにおける西欧人というだけではなく、侵略者としての側面も持ち合わせている。

*Les Conquistadors* における Garine は中国における共産主義革命勢力に属している。彼が扇動する革命勢力は作中で「ローマ型共産主義 (les communistes du type romain)」と表現されており、また「征服者的 (du type : "conquistador")」であると指摘されている<sup>24)</sup>。また別の個所では Garine を描写する際、その容貌が

21) *Ibid.*, p.394.

22) André Malraux, *Œuvres complètes*, I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p.399.

ここではクメール芸術とチャンバ芸術の写真が登場し、登場人物 Claude はこれらの芸術作品を同時に眺めている。

23) *Ibid.*, p.398 : «On dirait qu'en art le temps n'existe pas. Ce qui m'intéresse, comprenez-vous, c'est la décomposition, la transformation de ces œuvres, leur vie la plus profonde, qui est faite de la mort des hommes.»

24) *Ibid.*, p.257.

「ローマ人の胸像のような (comme dans nombre de bustes romains)<sup>25)</sup>」であると表現されている。これらの記述はあたかも共産主義革命の名のもとに中国というアジアの異邦を征服しにやって来たローマ帝国人であるかのような印象を彼に与えている。*La Condition humaine* における Kyo は日仏混血であり、日本の思想を持った人物である<sup>26)</sup>。彼は日本人との混血、すなわちアジア・西欧双方の中間点に属した人間であるが、中国という土地にあって、やはり彼も Garine と同じく異邦からやって来た侵入者に過ぎない<sup>27)</sup>。

また、*La Voie royale* における Perken に関しては自らの王国を築こうとしている点において、その征服者的意図がより一層明白である。Perken は Garine や Kyo が目指す共産主義革命といった政治的思想には関与せず、彼個人の事情によりインドシナにやってきた人間である。作中では無国籍者として描かれている Perken は<sup>28)</sup>、自らの軍隊を持ち、その武力を用いて<sup>29)</sup> 王国をインドシナに築き、「地図の上に自身の痕跡を残すこと (laisser une cicatrice sur cette carte)」を目的としていた<sup>30)</sup>。

これら小説作品中における主要登場人物達はアジアという異邦にやって来た侵略者・侵入者としての側面を持ち合わせている。そして彼らは物語中その異邦にあって死んでいく者達なのである<sup>31)</sup>。しかし、彼らはただアジアという異邦において死に行くだけではない。彼らはその死に際し、変貌を遂げていく。

*La Voie royale* における Perken は、インドシナにおける現地人の信仰・エロス崇拜を理解する人間でもあり<sup>32)</sup>、その理解は、異なる文化、文明に対する理解に留

25) *Ibid.*, p.150.

26) *Ibid.*, p.556.

27) このことは捕らえられた Kyo に対する中国人護衛兵の態度に現れている。アジア的容貌を兼ね備えた Kyo ではあったが、中国人にとって彼もまた、外国人 (étranger) に過ぎなかったのである。

*Ibid.*, p.721 : «et pour un Chinois, Kyo était japonais ou européen, mais certainement étranger.»

28) *Ibid.*, p.378.

Perken は現在のドイツ北部、デンマークシュレースビヒ地方出身であるが、作中でも述べられている通り *La Voie royale* が執筆、刊行された当時はヴェルサイユ条約によってデンマーク領となっていた。よって国籍上はデンマーク人ではある。この点に関し François Hébert は本論文とは異なる視点からではあるがその著書の中で指摘しており、Perken は追放されることを選んだ人間であると述べている。

François Hébert, *Triptyque de la mort*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, pp.30-31.

29) André Malraux, *Œuvres complètes*, I, pp.426-427.

30) *Ibid.*, p.412.

また、作中において Perken はもう一人の主要登場人物 Claude と行動を共にするが、その動機は Claude が目指す遺跡盗掘から得られる資金と彼が探していた Grabot という人物を発見するためである。盗掘により得られる資金で Perken は自分の支配地域における軍備を増強しようと考えていた。

31) *La Condition humaine*、*La Voie royale* に登場する Kyo、Perken はそれぞれ物語内において中国、インドシナでその死を迎える。*Les Conquérants* における Garine だけは物語中死を迎えはせず、中国を出ようとする場面で物語は終わるが、病により間もなく死を迎えることは明らかである。

32) *Ibid.*, p.414. Perken は現地人の信仰を「エロス崇拜 (cultes érotiques)」であると語っている。*Ibid.*, pp.421 et 464.

*La Voie royale* ではインドシナ現地人に関するシーンにおいて死者を火葬している炎を見つめる男の「勃起した男根」や「墓の上におかれ、歯を剥き出しにし、赤く塗られた性器を手抱えた男女2体のフェティッシュ」といった性的モチーフがしばしば登場する。これら性

まらず、彼の中に深く根ざしたものであった。Perken は未帰順部族に包囲され、命の危険にさらされた際、自ら「死そのものの中<sup>33)</sup>」へと進み出ていく。その際彼を突き動かしていたのは性的衝動であった<sup>34)</sup>。性と死は原住民のエロス崇拝において密接に関連し合っており<sup>35)</sup>、死を前にした Perken の性的衝動は、彼が現地人のエロス崇拝を理解するだけでなく、同化し始めていることを物語っていると言える。Perken はエジプトにおいて侵略者であるローマが現地人の思想と交流していったように、インドシナという異邦における侵略者であると同時に西欧人でありながら現地人の思想に順応し、交流した人間だったのである。また彼は、自身が行く人間であることを強く意識していた人物であり、「生きるために死を想う」という思想の持ち主であった<sup>36)</sup>。そして彼は自分自身の存在が死の瞬間において試されることとなると感じていた。

«Il me semble que je me jouerai moi-même sur l'heure de ma mort...»<sup>37)</sup>

Perken は物語終盤、未帰順部族から受けた傷がもとで死に至る。しかしながら彼は死に瀕しながらも「死を否定」するのである。

«Il n'y a pas... de mort... Il y a seulement *moi...*» [...] «...*moi... qui va mourir...*»<sup>38)</sup>

人間にとって死は不可避なものであり、Perken は今まさに死を迎えようとしている。Perken はその死に際して瞳を閉じることはなかった。

«Le visage a imperceptiblement cessé d'être humain», pensa Claude. [...] Perken regardait ce témoin, étranger comme un être d'un autre monde<sup>39)</sup>.

ここで注目すべきは、彼がただ「死体」となるのではなく、死に瀕していない Claude とは「異なる世界の存在 (un être d'un autre monde)」となる点である。Perken は、死に際してこの「異なる世界の存在」となることで、人間である Claude とはその視線は交わりながらもその視線が発せられる世界が異なるものとなっている。彼の目はもはや生者のそれとして世界を見つめるのではなく、異なる世界へと向けられていこうとしているのである。これに対し、対照的存在が *La*

的モチーフは火葬、墓といった死のモチーフと共に描かれていることから、彼らのエロス崇拝において性的モチーフは死と結びついたものであると言える。

33) *Ibid.*, p.469 : «il [=Perken] s'enfonçait dans la mort même.»

34) *Ibid.*, p.469. また前出の注内で述べたように、現地人のエロス崇拝は死と結びついていた。Perken もまた自身の死を目前にした時、性的衝動を感じていたのである。

35) 注 32 参照

36) *Ibid.*, p.450 : «Ce n'est pas mourir que je pense à ma mort, c'est pour vivre.»

37) *Ibid.*, p.504.

38) *Ibid.*, p.506.

39) *Ibid.*, pp.505-506.

*Voie royale* に登場する。未帰順部族により捕らえられていた Grabot である。奴隷となっていた Grabot であったが、Perken は Grabot が「死に関しては無知な人間」であると言及している<sup>40)</sup>。自身の死に際して目を見開き、生きている人間とは異なる世界の眼差しを持つに至った Perken とは対照的に、両目を潰された Grabot は死に対して無知であり、隷属状態にありながらただ死を待つ存在であった。Perken はこの Grabot とは違い、死を見つめることにより、異なる世界の存在へと変貌した点に注目したい。

そして *Les Conquistadors* における Garine も、物語終盤病に冒されその死が目前であることが示唆され物語は終わる。Perken 同様、Gariné もまた死を前にしてその表情は生きている人間とは異なるもの、言うならば死者の容貌へと変貌していく<sup>41)</sup>。Perken、Gariné はアジアという土地にやって来た異邦人である。そしてまた、Gariné の様相がまるで古代ローマ人の様に表現されていたことを思い出そう<sup>42)</sup>。マルローは *Les Métamorphoses d'Apollon* の中で古代ギリシャ・ローマにおける芸術様式のフォルムは劇場的であり、「マスク」が果たした役割の大きさについて言及している<sup>43)</sup>。Gariné や Perken の死に瀕して現れた死者の容貌は、あたかも死者を表現したマスクのような印象を与える。彼らの、アジアという異邦の地にあり、異文明に囲まれた中死に行くマスクの様な表情は、古典的エジプト様式の中に嵌め込まれたローマ由来の写実的ファイユームの肖像を思い起こさせる。そして Perken がその死に際して死を否定したことを思い出そう。彼は「彼自身が死んでいく」という事実を否定はしなかったが、この自分自身の死という事実を転換点とし、「異なる世界の存在 (un être d'un autre monde)<sup>44)</sup>」となっていったのである。終焉であるはずの死を迎えなお、異なる世界の存在に変貌したという点において、Perken にとって全ての終焉としての死 *la mort* は存在していない。死を転換点とし、異なる世界の存在へと変貌していく Perken は、死後の永遠性を求めたファイユームの肖像を喚起させる。*La Voie royale* において、Perken の死は、生者が「異なる世界の存在」となる過程における中間点として存在している。ファイユームのポートレートが死を経て「死体 (cadavre)」ではなく「かろうじて魂と呼ばれるような何か (quelque chose qui alors s'appelait à peine une âme)」に人間を変貌させた様に<sup>45)</sup>、Perken の死も「異なる世界の存在」へと変貌する過程における一つの通過点であると考えられる。次に *La Voie royale* の次作である *La*

40) *Ibid.*, p.447.

41) *Ibid.*, p.268 : « La maladie a creusé à tel point son visage que je n'ai besoin d'aucun effort pour l'imaginer mort. Et marglé moi, j'ai la sensation que si je parlais de la mort j'imposerais à son regard cette image, ces traits plus tirés encore, dont je ne puis me délivrer. »

42) *Ibid.*, p.150.

43) André Malraux, *Œuvres complètes*, IV, p.386 : « Bien plus que les formes grecques, les romaines avaient été celles d'un théâtre. Peut-être furent-elles le seul théâtre achevé d'une culture dont les spectacles devaient tant au masque ».

また、Gariné の表情と「マスク」に関しては François Hébert もその著書の中で指摘している。

François Hébert, *Triptyque de la mort*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, p.115.

44) André Malraux, *Œuvres complètes*, I, p.506.

45) André Malraux, *Œuvres complètes*, IV, p.402.

*Condition humaine* における Kyo について言及する。彼はフランス人と日本人の混血であり、西欧と東洋という異なる文明の交流により生まれた人間である。Kyo は死を「生の至高の表現 (la suprême expression)」と成り得るものと考えていた<sup>46)</sup>。Kyo の父親である Gisors は Kyo の死は「一つの変貌 (une métamorphose)」であると語る<sup>47)</sup>。作中 Gisors は Kyo の写真を手に取る。Gisors はこの写真を眺め、死んだ友人と夢の中で出会うかのような感覚を覚えた記述があり<sup>48)</sup>、この Kyo の写真はあたかも遺影であるかのような印象を与えている。最終的に Kyo は死ぬこととなるが、この Gisors が手にした写真は温もりを持っていた<sup>49)</sup>。結果的に遺影となってしまった Kyo の写真に宿っていた温もりは、この変貌を経た Kyo の生きている人間とは異なる世界における生命の暗示と考えられる。このように Kyo の死においてもまた、Perken の死と同様終焉としての死ではなく変貌へと至る過程にある。芸術論におけるファイユームの肖像の様に、小説作品におけるこれら登場人物達の死もまた、死に行く人間が異なる世界の存在へと変貌する過程における、一つの転換点としてマルローは描いているのである。

## 結論.

以上のように、マルローの芸術論に見受けられた古代ローマ・ヘレニズムという西洋文明の異邦への侵略、そして交流が生み出した芸術作品が人間の死を転換点とし変貌していくというテーマは、小説作品においても見い出せるものである。もっとも、小説作品におけるこれらのテーマは小説作品そのものの中において十分に描き出されているとは言い難い。しかしながら *La Voie royale* における写真による芸術作品同士の比較、及び芸術・文明に対する思想は第二次大戦以後書かれた芸術論に共通するものである。そして小説、芸術論双方において人間の死は重要なテーマであったが、マルローは死を運命づけられている人間が、ただ死に行くことではなく、死を一つの転換点とし、変貌を遂げることを重視していたと言え、このような思想はマルローの小説作品・芸術論双方にとって一貫したものであったと考えられる。

(大阪大学博士課程在学中)

46) André Malraux, *Œuvres complètes*, I, p.735.

47) *Ibid.*, p.757.

48) *Ibid.*, p.558.

49) *Ibid.*, p.558 : « Il [=Gisors] gardait la photo entre ses doigts ; elle était tiède comme une main. »