



# 宮崎大学学術情報リポジトリ

## University of Miyazaki Academic Repository

スタンダードからホフマンへ  
ー1845-1846年に発表されたボードレールの三つの  
詩篇についてー

|       |   |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: Japanese<br>出版者: 宮崎大学教育学部<br>公開日: 2016-08-16<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 清水, まさ志, Shimizu, Masashi<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="http://hdl.handle.net/10458/5977">http://hdl.handle.net/10458/5977</a>   |

スタンダールからホフマンへ  
—1845-1846年に発表されたボードレールの三つの詩篇について—

清水まさ志

De Stendhal à Hoffmann  
—Sur les trois premiers poèmes de Baudelaire, publiés en 1845-1846—

Masashi SHIMIZU

1. はじめに

十九世紀のフランス詩人シャルル・ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867) は、1857年、三十六歳にして初めて自らの詩集『悪の華 (*Les Fleurs du Mal*)』を刊行した<sup>1</sup>。しかし、友人プラロン (Ernest Prarond, 1821-1909) が1843年当時に『悪の華』の多くの詩篇はすでに出来上がっていたと回想するように<sup>2</sup>、ボードレールは早熟な詩人として知られていた。一冊にして決定的な詩集を刊行するまでの長い道のりを考察することは、ボードレール研究の主要な研究テーマのひとつである。ボードレールのものだと推定される偽名で発表された詩篇のいくつかを除けば、実名ボードレール=デュファイス (Baudelaire Dufays) で発表された初めての詩篇は、1845年5月25日に「芸術家 (L'Artiste)」誌上に掲載された「植民地生まれの女に (A une Créole)」(後に「植民地生まれの夫人に (A une Dame créole)」に改題) である。さらに翌年同じ誌上に9月6日、ボードレール・デュファイス (Baudelaire Dufaÿs) 名義で「悔い改めぬ者 (L'Impénitent)」(後に「地獄のドン・ジュアン (Don Juan aux Enfers)」に改題)、12月13日にピエール・ド・ファイス (Pierre de Fayis) の名で「あるインドの女に (A une Indienne)」(後に「マラバル生まれの女に (A une Malabaraise)」に改題) が発表される。ところが、1847年にシャンフルーリ (Champfleury, 1821-1889) が「海賊=魔王 (Le Corsaire-Satan)」紙に連載していた「猫のトロット、断片 (Le Chat Trott, Fragments)」の中でボードレールの詩篇「猫たち (Les Chats)」を紹介した以外、次にボードレールが自らの名前で詩を公にするまでほぼ二年間が過ぎ、1848年11月に「葡萄酒商人の木霊 (L'Écho des marchands de vins)」紙に掲載された「人殺しの酒 (Le vin de l'assassin)」まで待たなければならない。その後1850年6月に「家庭雑誌 (Le Magasin des familles)」に「驕慢の罪 (Le châtiment de l'orgueil)」と「堅気な人々の葡萄酒 (Le Vin des honnêtes gens)」が掲載され、7月13日にはジュリアン・ルメール (Julien Lemer) 編詩選集『愛の詩人たち (*Les Poètes de l'amour*)』に「レスボス (Lesbos)」が収録されるものの、1851年4月9日、詩人の三十歳の誕生日に「議会通信 (Le Messenger de l'Assemblée)」紙に詩集『冥府 (*Les Limbes*)』からの抜粋として十一詩篇が発表されるまで、早熟な詩人は自らの詩の発表

に関して非常に慎重であったことがわかる。こうした詩人の慎重さに関して、1844年当時「芸術家」誌の編集長をつとめていたアルセヌ・ウーセイ (Arsène Houssaye, 1815-1896) の証言が伝わっている。友人のプリヴァ・ダングルモン (Privat d'Anglemont, 1815-1859) と連れ立ってプリヴァの詩 (実はボードレールが書いた) を売り込みにきたさいにボードレールはこういったそうだ。「私も詩を書いています、と彼は私に言った。しかしそれを見せるほど馬鹿ではありません。詩は類まれな花なのです、誇り高い孤独の宗教においてそれ自身呼吸させ摘まなければなりません。自然は詩人を喜劇役者のようには作りませんでした。(Moi aussi, me dit-il, je fais des vers ! Mais pas si bête de les montrer ! La poésie est une fleur rarissime, qu'il faut respirer et effeuiller soi-même dans la religion de la fière solitude. La nature n'a pas fait des poètes pour qu'ils soient des comédiens !...)」<sup>3</sup> この慎重さは何よりも個々の詩篇を完璧に仕上げるためであろうが、それはまた詩集というまとまった形でこそ自らの詩的意図が達成されると考えていたからではないだろうか。詩篇の配列と詩集の構成に心血を注いだボードレールの詩的意図もまた、解明すべき最重要な研究テーマであり続けている。

本稿は、1845年と1846年に「芸術家」誌に発表された三つの詩篇、すなわち「植民地生まれの女に」、「悔い改めぬ者」、「あるインドの女に」に焦点を当て、発表に慎重な詩人がなぜこの三篇を選んだのか、その意図を1845年から1846年当時のボードレールの芸術的関心事のなかで、さらに特にボードレールが影響を受けた二人の芸術家、すなわちスタンダール (Stendhal, 1783-1842) とホフマン (E.T.A Hoffmann, 1776-1822) の芸術観との関係のなかで浮かび上がらせることを目的とする。それによって詩人が芸術活動を開始した当時、先人の考えをどのように取舍選択して自らの芸術理論を構築していったのか、そして詩集の構成意図の原型的な部分の方向性を明らかにしてみたい。

## 2. 1845年と1846年—スタンダールとホフマンの影響

ボードレールは、1845年5月半ば、ボードレール＝デュフェイス名義で『1845年のサロン (Salon de 1845)』をラビット社 (Labitte) より刊行し、文学活動を本格的に始めた。そして1845年から1847年初めにかけて、サロン評だけでなく書評やエッセイ、小説を発表し、多彩な文学活動を行っている。ただしボードレールにはジャーナリズム的な仕事は向かなかったようだ<sup>4</sup>。この時期のボードレールの主要な関心事は、まず『1845年のサロン』の裏表紙に『現代絵画について (De la peinture moderne)』と『カリカチュアについて (De la caricature)』、『ダヴィッド、ゲランとジロデ (David, Guérin et Girodet)』(OC, II, 1265)の近刊予告が出ているように、美術批評家として造形芸術における美とカリカチュアの問題にあったと考えられる。さらに1846年5月初めミシェル・レヴィ兄弟社 (Michel Lévy frères) から刊行された『1846年のサロン (Salon de 1846)』に、詩集『レスボスの女たち (Les Lesbiennes)』と小説『愛される女性の公教要理 (Le Cathéchisme de la femme aimée)』(OC, II, 1293)の広告が掲載されているように、文学作品における美と美を体現する女性への愛の問題にあったと考えられる。美の問題にせよ、愛の問題にせよ、いずれの著作においてもボードレールにとっての「ロマン主義」=「現代芸術 (art moderne)」(OC, II, 421)を定義しようとしていたと推測させる。この時期すでに多くの詩篇が書かれていたすれば、後年ヴァーグナー論において、偉大な芸術家は必然的に批評家となる(OC, II, 792-793)と語るように、ボードレールは実作者として詩篇を書きながら批評家とし

て自らの理論を固めていたと考えられるだろう。美術批評の側面では、『1845年のサロン』から「ボンヌ＝ヌーヴェル百貨店の古典派美術展 (Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle)」を経て『1846年のサロン』において、ボードレールの「ロマン主義」＝「美の最も新しく、最も現在のな表現 (l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau)」(OC, II, 420)が十全に理論化される。予告された『現代絵画について』の内容はおおよそここに表されていると考えられるだろう。また当時構想されていたカリカチュア論は、1857年に「笑いの本質について、および一般に造形芸術における滑稽について (De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques)」、「フランスの諷刺画家たち数人 (Quelques caricaturists français)」、「外国の諷刺画家たち数人 (Quelques caricaturists étrangers)」となって陽の目を見たと考えられる<sup>5</sup>。詩集は未刊のまま『悪の華』への道のりをたどるが、小説『愛される女性の公教要理』のプランは、1847年1月に発表された小説「ラ・ファンファルロ (La Fanfarlo)」にある程度結実していると考えられるだろう。

ボードレールが自らのロマン主義を確立するさいに、多くの先人に学んでいることはいうまでもない。そのなかでもこの時期の著作においてスタンダールとホフマンの影響が隣り合って窺えることは注目に価する。特に『1846年のサロン』において、批評とロマン主義を定義するさいにスタンダールが引用され、次にロマン主義の特色である色彩を説明するさいにホフマンが引用されている。さらに理想とモデルに関して説明するさいにスタンダールが引用され、その後真の記憶力＝想像力について説明するさいにホフマンが引用される。同年三月に発表された「愛に関する慰めの箴言抄 (Choix de maximes consolantes sur l'amour)」においても、スタンダールの文体を模倣した文体のなかに、ホフマン的詩人についての言及やホフマン流の青踏派批判が現れる。ボードレールは様々な先人や同時代人の影響を受けつつも、それぞれに対して必ずしも全面的な支持を与えるわけではない。筆者はこれまでの研究において、ボードレールはスタンダールに対して多くを学びながらもスタンダールと自らを分かち点を十分意識していたことを立証した<sup>6</sup>。すなわち、『イタリア絵画史 (Histoire de la peinture en Italie)』や『恋愛論 (De l'amour)』の熱心な読者であったボードレールは、個人の気質、国民性、気候風土、時代に応じて美や理想は異なり、自らの気質と時代に合った表現を行わなければならないという相対主義的態度をスタンダールから学び、新古典主義の美学に対抗する論拠とした。しかしスタンダールは宗教に関して否定的であり、気質と国民性を結びつけはしても<sup>7</sup>、そこに神学的な見地を結びつけることはない。「悪」の詩人にとって原罪を巡る神学的観点は妥協を許さない点であり、またイタリア崇拜者のスタンダールとは気質的にも理想のタイプにおいても分かち合える点が多くない。それゆえ、スタンダールから学んだ美と理想の相対主義だけでは、ボードレールは自らのロマン主義を定義しえなかった。

スタンダール流の美と理想の相対主義に神学的な観点を継ぎ足すさいに、ボードレールが大きな影響を受けた作家のひとりがホフマンではないかと推測される。ホフマンの著作は、七月革命以降、詩人の少年期から青年期に当たる時期にフランスで大流行しロマン主義作家たちに大きな影響を与えた<sup>8</sup>。『1846年のサロン』を筆頭としてボードレールの初期の著作にはホフマンに関わる引用が多く、詩人に対するドイツ人作家の影響は大きいと考えられる。何より『1846年のサロン』において色彩を説明するさいに引かれるホフマンの「クライスレリアーナ (Kreisleriana)」の一節は、万物照応理論の重要な論拠となっている。また同時期に構想されたと考えられるカリカチュア論においても、ホフマンの作品が「絶対的滑稽 (le comique absolu)」

(OC, II, 536)の実例として重視されている。さらに後年ポー論において、ホフマンは「不運 (Le guignon)」(OC, II, 296)の語で代表される近代社会における芸術家の典型として取り上げられるが、その点に関してすでに1845年に発表された「若き文学者への忠告 (Conseils aux jeunes littérateurs)」において触れられている(OC, II, 13-14)。「万物照応」にせよ、「笑い」にせよ、「不運」にせよ、ホフマンの影響には深く神学的な意義が込められている点が見逃せない。ホフマン自体も国民性の問題に関心を抱いていたので、ボードレールがホフマンの作品は「実により現代的でロマン主義的 (bien plus moderne et bien plus romantique)」(OC, II, 462)であると書くとき、ホフマンを通じて美と理想の相対主義に神学的な観点がうまく継ぎ足されたのではないだろうか。

ボードレールに対するスタンダールの影響、あるいはボードレールに対するホフマンの影響に関する個々の研究はあるが、スタンダールとホフマンの影響がボードレールのなかでどのように継ぎ足されているかを見極める研究はない<sup>9</sup>。散文作品において顕著なその二人の影響を、1845年と1846年に実名で発表された三つの詩篇のなかに確認してみたい。別の観点からいえば、ボードレールはスタンダールの相対主義とホフマンの神学的観点をこの三つの詩の中で融合し、自らのロマン主義の実例として示そうとしたのではないだろうか。こうした観点から三つの詩篇を読み解いていく。

### 3. 「植民地生まれの女に」—色彩家の肖像画

1845年と1846年にボードレールが実名で発表した三篇の内、「植民地生まれの女に」と「あるインドの女に」の二篇は、南洋に取材した内容である。「植民地生まれの女に」は、ボードレールが1841年の南洋旅行中モーリス島へ寄港したさいに知り合ったオータール・ド・ブラガール夫人 (Mme. Autard de Bragard) に宛てて書かれたもので、その地で書かれたことは間違いない。一方、「あるインドの女に」は、後年『漂流物 (Les Épaves)』に収録されたさい1840と年号が付されているため、創作時期が詩人の南洋旅行以前にさかのぼる可能性が残されている。ボードレールは、時代的観点から現代的な美の表現を自らのロマン主義の基礎に置き、古代美を規範とする新古典主義を相対化すると同時に、空間的観点から様々な国や気候風土に根差した美の表現を支持し、ギリシャ・ローマ的美や自国の美に凝り固まった教条主義を相対化しようとした。ボードレールが「1855年の万国博覧会、美術 (Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts)」の冒頭において、「世界市民性 (le cosmopolitisme)」と「世界人 (un homme du monde)」(OC, II, 576)という言葉で表現し、さらに「現代生活の画家 (Le Peintre de la vie moderne)」(OC, II, 687)においても展開する地理的・空間的次元の美の相対主義は、すでに『1846年のサロン』においても述べられている。例えばオーラス・ヴェルネ (Horace Vernet, 1789-1863) があまりにフランスを称え祖国の栄光を描こうとする点を批判して、「熱狂的に旅を愛する人や、栄光より美を好む国際的な精神にとっては何だというのだ! (Eh! qu'importe au voyageur enthousiaste, à l'esprit cosmopolite qui préfère le beau à la gloire?)」(OC, II, 470)と述べている。歴史的・時間的次元で美の相対主義を支持する姿勢と、地理的・空間的次元で美の相対主義を支持する姿勢はコインの両面関係にある。なぜならば、美に含まれる「奇異さ (bizarrerie)」(OC, II, 578)は、時代ばかりでなく環境や風土、風俗、人種、宗教、芸術家の気質に由来するからである。それゆえこの二篇においてボードレールは、南洋の自然と女性に特有な美を表現することにより、地

理的・空間的次元において美の相対主義を表明し、自身のロマン主義理論に適った詩的表現を与えたのだと考えられる。ボードレールにとり南洋への旅は、地理的・空間的次元において美の相対主義を体験する決定的な機会であった。「1855年の万国博覧会、美術」の冒頭において、生まれ故郷の風土とは違った場所を訪れた「世界人」の感覚の変化を描いて見せるが、その描写は明らかにボードレール自身が南洋の風土を訪れたさいに経験した感覚的変容に基づいていると考えられる(OC, II, 576-577)。こうした理論構築のさいに、スタンダールの気候風土、さらに気質と国民性を結びつけた美と理想の相対主義は、ボードレールにとり大いに参考になったのは間違いない。また『『異常な物語集』の献辞』において、ポーを「ホフマンやジャン・パウル、バルザックと並び、自国の作家というより国際的な作家である (un écrivain qui, comme les Hoffmann, les Jean-Paul, les Balzac, est moins de son pays que cosmopolite)」(OC, II, 291)と述べる時、ボードレールはドイツ人でありながらイタリア的滑稽を描き得た(OC, II, 571)ホフマンを「世界人」のひとりに数えている。南洋の気候風土を背景としてそこで出会った女性の美しさが描かれている「植民地生まれの女に」と「あるインドの女に」は、ボードレールのなかでスタンダールとホフマンの影響が重なる部分を表していると考えられるだろう。

それではまず「植民地生まれの女に」を「芸術家」誌に発表された初出の形で引用してみる。

#### A UNE CRÉOLE.

植民地生まれの人に

Au pays parfumé que le soleil caresse,  
J'ai vu sous un grand dais de tamarins ambrés,  
Et de palmiers où pleut sur les yeux la paresse,  
Une dame créole aux charmes ignorés.  
太陽が愛撫する香り立つ国で、  
私は琥珀色の大きなタマリンドと棕櫚のできた天蓋の下に  
怠惰が眼に降り注ぐところに、  
未知の魅力をもったクレオールの人を見た。

Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse,  
A dans le cou des airs noblement maniérés ;  
Grande et svelte en marchant, comme une chasseresse,  
Son sourire est tranquille, et ses yeux assurés.  
その顔色は白く火照っていて、魅惑的な黒髪の女性は、  
首のあたりに気高く気取った様子をしていて、  
歩くときは背が高くすらりとして、女狩人のようで、  
その微笑みは物静か、両目は自信に満ちている。

Si vous alliez, madame, au vrai pays de gloire,  
Sur les bords de la Seine, ou de la verte Loire,  
— Belle digne d'orner nos antiques manoirs. —

もしもあなたが真の栄光の国に行かれるならば、  
 セヌ川か緑なすロワール川のほとりに行かれるならば、  
 ——我々の古い館を飾るのにふさわしい美女よ——

Vous feriez, à l'abri des profondes retraites,  
 Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,  
 Que vos beaux yeux rendraient plus rempans que vos Noirs. (LAB, III, 2387)<sup>10</sup>  
 あなたは、深い隠れ家に保護されて、  
 詩人たちの心に千ものソネットを芽生えさせるでしょう、  
 あなたの美しい眼は詩人たちをあなたの黒人たちよりも這いつくばらせるでしょう。

九行目以降にロンサール (Pierre de Ronsard, 1524-1585) の影響が指摘される通り (OC, I, 943)、この詩は伝統的な詩的形式を参考にしつつも詩的内容上はロマン主義的である。すなわち南洋の風土とそこに生まれた女性の独特の美しさを描き出し、雅なフランスの宮廷文化と比較することでさらにそれを強調し、まさに地理的・空間的次元と歴史的・時間的次元が重ね合わされた形において美の相対主義が打ち出されている。ロマン主義とは「感じ方 (la manière de sentir)」(OC, II, 420)のうちにありと主張する当時のボードレールは、「赤毛の乞食娘 (A une mendiante rousse)」においても顕著にみられるように、伝統的形式を参考にしつつ自らのロマン主義を模索していたのだと考えられる (OC, I, 999)。

この詩は南洋生まれの白人女性の肖像画といえるだろう。そして『1846年のサロン』の「理想とモデルについて」において展開されるモデルと理想の問題を詩として表現したものだと考えられる。この章はスタンダールの『イタリア絵画史』から採られた長い引用を含み、ボードレールがスタンダールから大きく学んだ観点である。すなわちこの詩は南洋に生まれた一人の白人女性をモデルとして、詩人がその女性を理想化したものである。さらにこの肖像画は、「肖像画について」において区別される二つの流儀、「歴史」と「小説」のうち「小説」にあたる色彩家の肖像画に相当していると考えられるだろう。

La seconde méthode, celle particulière aux coloriste, est de faire du portrait un tableau, un poème avec ses accessoires, plein d'espace et de rêverie. Ici l'art est plus difficile, parce qu'il est plus ambitieux. Il faut savoir baigner une tête dans les molles vapeurs d'une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d'un crépuscule. Ici, l'imagination a une plus grande part, et cependant, comme il arrive souvent que le roman est plus vrai que l'histoire, il arrive aussi qu'un modèle est plus clairement exprimé par le pinceau abondant et facile d'un coloriste que par le crayon d'un dessinateur. (OC, II, 464)

第二の方法は、色彩家に特有のものだが、肖像をしてひとつの絵画、付属品を持ち合わせ、空間と夢に満ちたひとつの詩篇となすことなのだ。ここでは芸術はより野心的であるので、より一層難しい。頭部を熱い大気の柔らかい水蒸気のなかに浸し、あるいはそれを夕暮れの深みから浮きだたせなければならない。ここでは、想像力がより大きな取り分を持っているが、しかしながら小説が歴史よりも真実であることがよくあるように、素描家の鉛筆によってよりも色彩家のたっぷりとして流れるような筆によってモデルがより明

瞭に表現されることもある。

色彩家の肖像画が一篇の詩に比べられるように、この詩はまさに一枚の色彩家の肖像画に比べられる。最初の四行詩において、太陽の輝く南洋の風土を背景にして一人の女性が浮かび上がる。その女性は「知られざる魅力」を持っている。そして次の四行詩において、その女性がズームアップされ、彼女の容姿とともに魅力の有り様が描かれる。pâle「白い」/ chaud「熱っぽい」、Grande「背が高い」/ svelte「すらりとした」、tranquille「物静か」/ assurés「自信に満ちている」という具合に形容詞を対にすることで、南洋の風土に生まれた白人女性特有の美しさが表現されている。ブリュネルが指摘する通り、「キルケとダイアナ」<sup>11</sup>を合わせ持った美しさである。次の三行詩において背景が変わり、その女性の背後にフランスの風土、たぶん十六世紀的な情景が広がる。そして最後の三行では、フランスの城館において詩人に褒めたたえられる姿と、南洋の島において黒人にかしづかれる姿がモンタージュされて幕を閉じる。「太陽が愛撫する香り立つ国で」と「真の栄光の国に」、「琥珀色の大きなタマリンドと棕櫚でできた天蓋の下に」と「我々の古い館」、貴婦人にかしづく黒人たちと貴婦人をほめたたえる詩人たち、このように南洋の島の非文明的な生活とヨーロッパの文明的な生活を対比することで、フランスの貴婦人の美しさに引けを取らない南洋の女性の美しさが称えられる。これはまさにひとりの「世界人」によって経験された「国際主義」の表明だととらえられる。この詩には、スタンダールから受け継いだ美の相対主義と理想とモデルの問題が色濃くみられる。

さらにこの詩が色彩家の肖像画に比べられるとき、想像力の重要性を訴えかけるものである。そして想像力の重要性こそ、ボードレールがホフマンから学んだ点である。詩人が『1846年のサロン』の「色彩について」において、ホフマンを引用して「色と音と香りとの間にあるアナロジーと内密な結合 (une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums)」(OC, II, 425)を語る時、それを成立させる能力とは想像力にはかならない。またオーラス・ヴェルネの「暦のような記憶 (une mémoire d'almanach)」(OC, II, 470)を批判して、ホフマンの語る「真の記憶力 (la véritable mémoire)」=「想像力 (une imagination)」(OC, II, 470)を引用するとき、ボードレールはホフマンから、ある限定的かつ物質的な手段を用いる芸術の一分野が、記憶と想像力によって全体的で精神的な一世界を獲得させる可能性を学んだに違いない。「詩は観覧者の魂の中に眠っていて、天才は詩をそこに目覚めさせることにある。(elle [= la poésie] gît dans l'âme du spectateur, et le génie consiste à l'y réveiller)」(OC, II, 474)と述べる時、天才は自らの想像力を駆使して観覧者の想像力に訴えかける作品を作り、見る者は作品によって活発になった自らの想像力を通じて詩を獲得することを意味する。また『1846年のサロン』を通して語られる最も重要な観点に「デッサンの想像力 (l'imagination du dessin)」(OC, II, 428, 434, 458, 480 et 489)がある。この「デッサンの想像力」とはまさに創造力を意味している。例えば『1846年のサロン』において、「想像されたデッサン」とは「作者の精神と気質とに類似なもうひとつの自然を表象する。(il en représente une autre, analogue à l'esprit et au tempérament de l'auteur)」(OC, II, 434)、あるいは「幻想的風景画とは人間の夢の表現であり、自然を人間のエゴイズムに置き換えたものである、([...] paysage de fantaisie, qui est l'expression de la rêverie humaine, l'égoïsme humain substitué à la nature, [...])」(OC, II, 480)と語られ、「笑いについて」においては「グロテスクとは一個の創造であり (le grotesque, une création)」、「人間の自然に対する優越の観念の表現 (l'expression de l'idée de supériorité [...] de l'homme sur la nature)」(OC,



II, 535)であると語られている。さらに想像力が世界を創造した(OC, II, 621)と述べる「1859年のサロン (le Salon de 1859)」へと通じる。すなわち「デッサンの想像力」は既存の自然とは違う自然=超自然を創造する力である。これこそホフマンが文学において十分に発揮したものであり、カリカチュア論においてホフマンをグロテスクの代表作家として挙げる根拠となっているものである。こうした観点からこの詩は、まさに想像力によって五感に訴えかけ、詩人によって創造されたひとつの全体的で精神的な世界を、読む者の魂に呼び覚ましてくれる。

#### 4. 「あるインドの女に」—未知への愛

「あるインドの女に」は、1846年に発表されたものの『悪の華』の初版にも第二版にも収録されなかった。収録されなかった理由に関して、25-26行が「白鳥 (Le Cygne)」に採られたからだという説が最も有力である(OC, I, 1160)。また制作年代に関して、この詩篇が『漂流物』に収録された際に1840という年号を伴っていることから、南洋旅行以前に制作されたのか、それとも年号は当てにならず、南洋旅行から想を得て書かれたのか意見が分かれている(OC, I, 1159-1160)。制作年代の問題は解決しがたいが、詩の主題からみて先行する文学作品の影響は確実だと考えられる。ユゴー (Victor Hugo, 1802-1885) やゴーチエ (Théophile Gautier, 1811-1872) の影響が指摘されているが<sup>12</sup>、筆者はこの南洋の島を題材にした詩の発想源は、ベルナルダン・ド・サン＝ピエール (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, 1737-1814) の『ポールとヴィルジニー (Paul et Virginie)』と並び、マチューリン (Charles Robert Maturin, 1780-1824) の『放浪者メルモス (Melmoth the Wanderer)』にあるのではないかと推測する。ヴィルジニーの物語と同様、マチューリンの小説におけるインドの島に育った娘イマリーの物語は、南海に生まれた穢れなき娘がヨーロッパの都会に赴き文明の腐敗に触れ、さらにメルモスの誘惑に屈して破滅する物語である<sup>13</sup>。ヴィルジニーもイマリーも、そもそもはヨーロッパの白人女性である点で、「植民地生まれの女に」にもその影響は及んでいるかもしれない。特にオータール・ド・ブラガール夫人と出会ったモーリス島のパンプルムス地区は『ポールとヴィルジニー』の舞台である。当時こうした物語は流行していた以上、現地に赴かずともその流行に追随することは大いにありうるが、後からにせよ南洋旅行が感覚的に裏付けることになったと考えるのが妥当であろう。

初出においてのみ現れその後削除された最後の六行を読むとき、南洋の島とヨーロッパの対比が失楽園の物語と重ね合わさている点が大いに注目される。南洋の風土とそこに生まれた女性の美しさを描く美の相対主義に、失楽園の神学的な射程が重ね合わされるとき、ボードレーはスタンダールから離れホフマンへとより近づいていく。それでは初出の形で「あるインドの女に」を引用する。

A UNE INDIENNE

あるインドの女に

Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta hanche

Est large à faire envie à la plus fière blanche ;

A l'artiste pensif ton corps est doux et cher,

Tes grands yeux indiens sont plus noirs que ta chair,  
Aux climats chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître,  
Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître,  
De pourvoir les flacons d'eaux fraîches et d'odeurs,  
Et de chasser du lit les moustiques rôdeurs,  
Et, dès que le matin fait chanter les platanes,  
D'acheter au bazar ananas et bananes.  
Tout le jour où tu veux tu mènes tes pieds nus,  
Et fredonnes tout bas de doux airs inconnus ;  
Et, quand descend le soir au manteau d'écarlate,  
Tu poses doucement ton corps sur une natte,  
Où tes rêves flottants sont pleins de colibris,  
Et toujours comme toi gracieux et fleuris.

お前の両足は両手と同じく華奢で、お前の腰は  
大きくて最も素晴らしい白人女も欲しい気持ちにさせる。  
物思いに耽る芸術家にとってお前の体は甘美で貴重で、  
お前のインド風の大きな両目はお前の肉体よりも黒い。  
お前の神よってお前が産まれた暑くも青い風土において  
お前の仕事は主人のパイプに火を点け、  
ガラス瓶に新鮮な水や香りを絶やさないこと、  
そしてベッドからうろつく蚊を追い払うこと、  
さらに朝がプラタナスの葉を歌わせるやいなや、  
市場にパイナップルとバナナを買いに行くこと。  
一日中お前が望むところにお前は裸足で歩き、  
そして見知らぬ歌を小声で口ずさむ。  
さらに夜が深紅のコートを纏って降りてくるとき、  
お前はごぞの上に体をゆっくりと横たえて、  
たなびく夢はハチドリで満たされ  
そしていつもお前のように優雅で花が咲いている。

Pourquoi, l'heureuse enfant, veux-tu voir notre France,  
Ce pays trop peuplé que fauche la souffrance,  
Et, confiant ta vie aux bras forts des marins,  
Faire de grands adieux à tes chers tamarins ?  
Toi, vêtue à moitié de mousselines frêles,  
Frisonnante là-bas sous la neige et les grêles,  
Que tu regretterais tes loisirs doux et francs,  
Si, le corset brutal martyrisant tes flancs,  
Il te fallait glaner ton souper dans nos fanges,  
Et vendre le parfum de tes charmes étranges,

L'œil errant et suivant dans nos vastes brouillards

Des cocotiers natifs les fantômes épars !

幸せな少女よ、なぜお前はわがフランスを見てみたいのか、  
あの国はあまりに人が多く苦しみでなぎ倒されているのに、  
それでも、お前の人生を水夫の力強い両腕に委ねて、  
お前の大切なタマリンドに永遠の別れを告げようとするのか？  
お前は、薄いモスリンの服で体半分覆っているだけだから、  
あちらでは雪と雹が降るなか震えることになり、  
甘美で自由な余暇の時間を惜しむことになるだろう、  
もしも、乱暴なコルセットがお前の脇腹をひどく締め付けて、  
お前は我々の泥水のなかに夜食を拾い、  
さらにお前の風変わりな魅力の色香を売らなければならないとしたら、  
眼はさまよい我々の広く立ち込めた霧のなかに  
生まれ故郷のココヤシの木の幻影をあちらこちらで追うことになるだろう！

Amour de l'inconnu, jus de l'antique pomme,

Vieille perte de la femme et de l'homme,

O curiosité, toujours tu leur feras

Désert, comme font les oiseaux, ces ingrats,

Pour un lointain mirage et des cieux moins prospères

Le toit qu'ont parfumé les cercueils de leur pères. (LAB, IV, 3276)

未知への愛、大昔の林檎の果汁、  
女と男のいにしへの墮落、  
好奇心よ、絶えずお前は女と男に  
鳥やあれら恩知らずのように、  
遙かな蜃気楼とここほどは恵まれてもいない気候のために  
父親たちの棺が芳香で満ちた屋根を見捨てさせる。

「現在」紙（1857年11月15日）に再掲載されたさい、最後の六行が削除され、さらに最初の四行が一節として区切られる。『漂流物』においては最後の六行は削除されたまますべての詩節の区切りが廃止される(LAB, IV, 3277-3278)。こうした異同は構成を反映したもので、最初の四行においてこのインドの女の肉体的魅力が提示され、次に彼女の南洋の風土の下で送られる幸福な原始的生活（5行目-16行目）と北ヨーロッパの風土の下で強いられるだろう悲惨な文明的生活（17行目-28行目）が対比される。そして初出においてのみ現れる最後の六行は、この詩が単に自然に満ちた原始的生活と都会の文明的生活を対比した内容ではなく、神学的な射程を持つものであることを明確に示している。すなわち原罪による失樂園の物語が歴史的・時間的次元ではなく、地理的・空間的次元において表現されている。「南洋」=「原罪以前・樂園・幸福」／「ヨーロッパ」=「原罪以後・失樂園・不幸」という図式が見て取れる。初出以降最後の六行が削除されたとしてもその失樂園の意味合いは消えないと考えられる。むしろ説明的過ぎる最後の六行を省くことで、対比をより鮮烈にし、最後に余韻を残そうとしたのだら

う。この神学的意義の地理的・空間的変換は、「笑いについて」の論考においても同様に現れる。「完全に原始的で、いわば自然の手で作られたひとつの魂 (une âme absolument primitive et sortant, pour ainsi dire, des mains de la nature)」(OC, II, 528)の例として「絶対的な純潔さと素朴さを完璧に象徴するヴィルジニーという偉大で典型的な人物 (la grande et typique figure de Virginie, qui symbolise parfaitement la pureté et la naïveté absolues)」(OC, II, 528)が引き合いに出され、パリの地を踏み文明的生活を送るうちに墮落して笑いを知る姿が描き出される。『ポールとヴィルジニー』や『メルモス』といった文学作品の影響、そしてボードレール自身の南洋旅行の体験は、失樂園の物語を現代の空間的次元に変換する視点を、すなわち「世界人」の「国際主義」と神学的な見地を結び付ける視点を詩人に与えたのだと考えられる。その観点からすれば「植民地生まれの女に」もまたそうした射程内において読みうるものだと推測させる。例えば「植民地生まれの女に」が『悪の華』に収録されるさいに「悲シミサマヨウ女 (Mœsta et errabunda)」と対で並べられる。「悲シミサマヨウ女」において「汚れなき楽園は、たわいなき喜びに満ちていたのに／すでにインドや中国よりも遠くなくなってしまったのか? (L'innocent paradis, plein de plaisirs furtiles, / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?)」(OC, II, 64)とうたわれるとき、幼年期の楽園の時代という時間的遠さがインドや中国という空間的遠さに変換されている。「植民地生まれの女に」もまた、十九世紀ほど墮落していない十六世紀の宮廷文化と比較することで、地理的距離と歴史的距離を巧みに重ね合わせながら、まだ素朴さを残す楽園的世界を描いていると考えられるだろう。

詩篇「あるインドの女に」もまた、「植民地生まれの女に」と同様、色彩家の肖像画に比べられるひとつの肖像である。最初の四行において南洋の黒人女性特有の造形的な美しさが描き出されている。この詩の主人公と、韻文詩「ここから遥かに遠く (Bien loin d'ici)」(1864年)と散文詩「美しきドロテ (La Belle Dorothée)」(1865年)において現れるブルボン島で出会ったドロテを同一視することはできないが (OC, I, 1160)、アルフォンス・ド・カロンヌ (Alphonse de Calonne, 1818-1902) 宛の手紙 (1859年12月15日)においてボードレールがドロテを「南洋の自然の美、黒人の美しさの理想 (beauté de la nature tropicale ; idéal de la beauté noire)」(CPI, I, 637)と述べたように、「あるインドの女に」もそうした美を表現していると考えても間違いではないだろう。さらに南洋における幸福な姿は、どちらかといえば美しい自然のままの外面的な美しさを表現していると考えられる。

第二節は、「植民地生まれの女に」の後半と同じく、想像上の仮定として描かれている。水夫に誘惑されて太陽の輝く島を捨てヨーロッパに渡るとき、北ヨーロッパの冬の情景のなかに女の凍えた姿が浮かび、さらに都会のなかで生きる糧を得るため自分を売る不幸な姿が思い浮かべられる。そして「白鳥」に採られる最後の二行において、パリの霧がスクリーンの役割を果たし、もはや記憶にのみ存在する失われた島の風景が女の中から映写されて浮かび上がる。同工異曲の「白鳥」の詩句がメランコリーの象徴であるとき、「あるインドの女に」の第二節六行もまたメランコリーを語る内容であると考えられる。『1846年のサロン』において、このメランコリーこそがドラクロワの絵画的特質であり、十九世紀絵画、すなわち現代芸術の特質として語られている (OC, II, 440)。そして目を通して表されるメランコリーとは、ボードレールが定義するロマン主義の特質、すなわち「内面性 (intimité)」と「精神性 (spiritualité)」(OC, II, 421)の象徴であり、このインドの女はドラクロワの描く女性のように「道徳的な苦痛 (la douleur morale)」(OC, II, 440)と「内面的な美しさ (une certaine beauté intérieure)」(OC, II, 440)

を表出していると考えられる。まさに第二節は、「火箭 (Fusées)」においてボードレールが定義した美、すなわち「メランコリー」と「不幸」の観念を含む女性の美の表現である (OC, I, 657-658)。

また第二節においては、第一節の南洋の暑い風土とは対照的に冬の季節が選ばれている。雪と雹が降り、霧の立ち込めた自然と失樂園後の人間の状況が重ね合わされている。それは『1846年のサロン』の「ロマン主義とは何か？」において「ロマン主義は北方の息子であり、北方は色彩家である。夢と妖精譚は霧の子供である。(Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste ; les rêves et les féeries sont enfants de la brume.)」(OC, II, 421)、さらに「苦しみ不安な北方は想像力でもって慰められる。(le Nord souffrant et inquiet se console avec l'imagination,.)」(OC, II, 421)と語る一節と呼応し、神学的意義の地理的・空間的変換がボードレールの詩的宇宙のなかで決定的な座標を作っていることが確認できる。メランコリーに北方の風土が与えられるとき、それはスプリーンと呼ぶにふさわしい。その点でやはり南方ヨーロッパ崇拝者であり神学的意義を認めないスタンダールと、北方ヨーロッパの支持者であるボードレールは決定的に異なる。そして楽園の記憶を想像力によって蘇らすことで自らの苦しみを慰めるインドの女は、もはや「北方」的＝ロマン主義的人物である。

初出以降削除される六行において、このインドの女がヨーロッパに行きたがる原因、メランコリーに陥る原因とも言い換えられるだろうが、それは「未知への愛」であり「好奇心」であると述べられている。この「未知への愛」こそボードレールの神学的観点におけるキーワードであり、ボードレールとホフマンが分かち合う観点である。この時期に予告されていた詩集の題名は『レスボスの女たち』であった。題名に最もふさわしい詩篇として、「レスボス (Lesbos)」、「地獄墮ちの女たち (デルフィーヌとイポリット) (Femmes damnées [Delphine et Hippolyte])」、「地獄墮ちの女たち (物思いに耽る家畜のように・・・) (Femmes damnées [Comme un bétail pensif...])」がまず挙げられる。「レスボス」の詩句「野心に満ちた心を持つ人たちを、我々から遠くこの世ではない空のほとりでぼんやり垣間見られる微笑みが引き寄せる ([...]cœurs ambitieux, / Qu'attire loin de nous le radieux sourire / Entrevu vaguement au bord des autres cieux !)」(OC, I, 151)、そして「デルフィーヌとイポリット」の最終行「そしてお前たちがお前たちのうちに抱いている無限を逃れる (Et fuyez l'infini que vous portez en vous !)」(OC, I, 155)、さらに「地獄墮ちの女たち」の「無限を求める女たち (chercheuses d'infini)」(OC, I, 114)を相互に比較すると、レスボスの女たちは自らの内に無限を抱き、さらに無限を求める野心的な女たちであると考えられる<sup>14</sup>。そして「無限」と「未知」とは同じことだと考えられるゆえ、「未知への愛」と「好奇心」を抱くインドの女もまた「無限を求める女たち」の一人に含められる。この「未知への愛」と「好奇心」に唆され無限を求める女という観点が、この女と「悔い改めぬ男」を結び付け、われわれをホフマンへと導いていく。インドの女を誘惑する水夫は、イヴを唆す蛇のように、文明国の華やかな世界とより良い生活を夢見させ、幸福を約束する。夢見る女を墮落させる男の典型がドン・ジュアンであり、南洋のイヴもまたより良い生活に憧れて、ヨーロッパからやってきたドン・ジュアンに騙される女のひとりであろう。

##### 5. 「悔い改めぬ者」—理想を求める男

発表順が「あるインドの女に」に先行する「悔い改めぬ者」は、「植民地生まれの女に」と「あ

るインドの女に」とは異なり男性が主人公である。「あるインドの女に」が墮落を予感しつつも楽園状態にある南洋のイヴの肖像画であるなら、「悔い改めぬ者」は多数の女たちを墮落させ悪事の限りを尽くし地獄に墮ちる男の肖像画であると考えられる。この作品の造形的典拠のひとつとして挙げられるドラクロワ (Eugène Delacroix, 1799-1863) の「地獄のダンテとウェルギウス (*Dante et Virgile aux Enfers*)」を、ボードレールが『1846年のサロン』の「ウージェーヌ・ドラクロワ」で大きく取り上げているのは偶然ではないと思われる (OC, II, 427-428)。ボードレールが三途の河を渡るドン・ジュアンとその一行を描くことで、ドラクロワと「デッサンの想像力」を競ったと考えてもおかしくはないだろう。この詩篇もまた初出の形で引く。

### L'IMPÉNITENT

悔い改めぬ者

Quand don Juan descendit vers l'onde souterraine,  
Et lorsqu'il eut donné son obole à Caron,  
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,  
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.  
ドン・ジュアンが地下の川に向かって降りたとき、  
そしてカロンに渡し賃を与えたとき、  
陰気な乞食が、アンティステースのごとき誇り高い眼をして、  
罰を下す力強い腕でそれぞれの櫂をつかんだ。

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,  
Des vierges se tordaient sous le noir firmament,  
Et, comme un long troupeau de victimes offertes,  
Derrière lui traînaient un grand mugissement.  
垂れ下がる乳房とはだけた衣服を見せながら  
処女たちは黒い天空の下で身をよじり、  
長く群れをなして差し出される犠牲者のように、  
彼の背後で大きなうなり声を長々と響かせていた。

Sganarelle en riant, lui, réclamait ses gages,  
Tandis que don Luis, avec un doigt tremblant,  
Montrait à tous les morts errant sur les rivages  
Le fils audacieux qui railla son front blanc.  
スガナレルといえは笑いながら、自分の給金を要求し、  
ドン・ルイが、震える人差し指で、  
岸辺にさまようすべての死者に  
自分の白髪の額をからかう大胆な息子を示していた。

Tristement sous son deuil la chaste et maigre Elvire,

Près de l'époux perfide et qui fut son amant  
 Semblait lui réclamer un suprême sourire  
 Où brillât la douceur de son premier serment.  
 喪服に包まれて悲しげに貞潔で痩せたエルヴィールは、  
 かつては愛人だった不実な夫の側で  
 彼に最後の微笑みを要求しているようだった  
 最初の愛の誓いの優しさが輝いているような微笑みを。

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre  
 Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;  
 Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,  
 Regardait le sillage et ne daignait rien voir. (LAD, III, 2001)  
 甲冑姿で直立して、石の大男は  
 横木につかまり黒い波を切っていた。  
 しかし落ち着いた主人公は、自らの剣の上に身を屈め、  
 航跡を眺めて何物も見ようとはしなかった。

後に「地獄のドン・ジュアン」と改題される「悔い改めぬ者」の舞台は地獄へ渡る三途の河である。「植民地生まれの女に」において主人公は植民地生まれの白人女性、舞台は太陽が輝く南洋の島と十六世紀フランスの緑豊かな風景、「あるインドの女に」において主人公はインド生まれの黒人女性、舞台が南洋の暑い風土とパリの凍える冬、そして「悔い改めぬ者」において主人公はヨーロッパの貴族男性、舞台は黒い天と暗い水面をした地下の河である。初期に発表された三つの詩篇を比べるだけでも、墮落を予感させる女たちと罪を重ねて裁かれる男のドラマが、地上の楽園と失楽園の地、さらに地下の地獄を舞台として、時間的なものと空間的なものが互いに変換され表象し合いながらひとつの詩的宇宙を形成している。これら三枚の肖像画には『悪の華』において展開される詩的宇宙の原型的要素は揃っているのではないだろうか。

ドン・ジュアンは近代ヨーロッパのまさに象徴的人物であり、モリエール (Molière, 1622-1673)、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)、バイロン (George Gordon, lord Byron, 1788-1824) など様々な作家が自らのドン・ジュアン像を提示している<sup>15</sup>。「愛に関する慰めの箴言抄」において、モリエールの「教育の行き届いた、恋愛と犯罪と屁理屈に研ぎ澄まされたものすごいならず者 (un rude coquin, bien stylé et affilé à l'amour, au crime et aux arguties)」(OC, I, 551)から、ゴーチエとミュッセ (Alfred de Musset, 1810-1857) によって「悪所をよぎって完璧を追い求める芸術主義的遊歩者 (un flâneur artistique, courant après la perfection à travers les mauvais lieux)」(OC, I, 551)へと変遷するドン・ジュアン像に触れているように、ボードレールはこの詩において自らのドン・ジュアン像を提示しているだろう。自らのドン・ジュアン像を造形することにより、ロマン主義的芸術家の理想像を表明しようとしたのだと考えられる。「悔い改めぬ者」はモリエールの『ドン・ジュアン (Dom Juan)』に典拠しているばかりでなく<sup>16</sup>、源泉のひとつとしてホフマンの「ドン・ジュアン (Don Juan)」が必ず挙げられる<sup>17</sup>。詩人の「貞節で痩せたエルヴィール」像とホフマンの「背が高く痩せたエルヴィール」像の関連が指摘される他 (OC, I, 869)、ホフマンの神と人間に挑戦するダンディーたるドン・ジュ

アン像と、詩人のドン・ジュアン像に根本的な兄弟関係が見て取れる(OC, I, 868)。一方でスタンダールのドン・ジュアン像も意識していたのではないだろうか。ボードレールは『恋愛論』の熱心な読者である以上、スタンダールのドン・ジュアン像を知らないはずはない。『恋愛論』の第59章「ウェルテルとドン・ジュアン」において取り上げられるドン・ジュアン像は、スタンダール自身記している通り、モーツァルトのオペラ「ドン・ジョヴァンニ (*Il dissoluto, ossia il Don Giovanni*)」の解釈である<sup>18</sup>。ホフマンの「ドン・ジュアン」もまたオペラ「ドン・ジョヴァンニ」を巡るコントである以上、モーツァルトのドン・ジュアン像を巡って、スタンダールとホフマンの解釈が交差する。スタンダールは『恋愛論』の最後において、倦怠に苛まれ刺激のために女をたぶらかし、悪のために悪をなす無神論的な人物を否定的に描き出す。またスタンダールのドン・ジュアン解釈は、「チェンチ族 (Les Cenci, 1599)」の冒頭で描かれている<sup>19</sup>。一言でいえば、スタンダールのドン・ジュアンは、近代の生み落とした人物像であり、キリスト教の虚偽と世論に挑み、自らの優越性を示す人物である。そしてその典型例としてルネサンス期のイタリア人フランチェスコ・チェンチを取り上げる。スタンダールの描くドン・ジュアンには神に立ち向かう神学的意味合いは含まれていない。一方、ボードレールのドン・ジュアンは「悔い改めぬ者」と題される通り、神に向かって自らの罪を認めようとせず進んで地獄へと墮ちる男ではあるが、神学的意義と無縁であるとは考えられない。ボードレールはスタンダールのドン・ジュアン像を知っていても共感できなかったのではないだろうか。なぜドン・ジュアンは悔い改めずに進んで地獄へ墮ちるのか、その解釈においてボードレールはスタンダールから離れホフマンに近づく。

ボードレールのドン・ジュアン像を考える場合、同時期に発表された「愛に関する慰めの箴言抄」は、小論ながら注目すべき論考である。「愛に関する慰めの箴言抄」は、スタンダールの『恋愛論』の文体を模倣してボードレール自身の恋愛に対する考察を述べる論考であるが、ホフマンの影響も随所に読み取られる。例えば冒頭に「あなたがたホフマン的詩人 (vous poètes hoffmaniques)」(OC, I, 546)の記述があり、さらに「青踏派」批判は、『1846年のサロン』においてホフマンの犬のバルガンツァの言葉を引用して同様な批判が行われるように(OC, II, 465)、スタンダールよりもホフマンの影響が色濃く垣間見られる箇所である。スタンダールが『恋愛論』の結論として「誰も自分自身を研究してみれば、自らの理想美を持っている (chaque homme, s'il veut se donner la peine de s'étudier soi-même, a son beau idéal,)」<sup>20</sup>と述べるのに呼応して、ボードレールもまた「それゆえ自分にあった恋愛を選ばなければならない (Il faut donc choisir ses amours)」(OC, I, 547)、さらに「誰も、抗い難くも明瞭ではない共感に助けられ、また観察に導かれて、一定の時間内に必要な女性を見つけることができる。(chacun, aidé par ses impérieuses et vagues sympathies, et guidé par l'observation, peut trouver dans un temps donné la femme nécessaire.)」(OC, I, 547)と語る。自らの気質に正直に従えば、自らの理想美も理想的女性も見いだせると述べる点でボードレールとスタンダールは一致している。スタンダールの「結晶化作用」が、恋する男性が想像力によって対象の女性を理想化する作用であると考えれば、それはまさに肖像画においてモデルを理想化して描く作用と同じである。理想化作用は、対象に対する共感の表れである。その点で植民地生まれの夫人の肖像もインドの女の肖像も、二人のモデルに対する詩人の共感、結晶化作用の結果だと考えられる。しかし、ボードレールは文体や理論の骨組みをスタンダールに借りながら、取り上げる男の気質と彼らに共感する女性のタイプがスタンダールとはまったく異なる。イタリアを愛しイタリア的気質を最上位に置くス



タンダールに対して、ボードレールは「あなたがたホフマン的詩人」、「北方の男 (Homme du Nord)」(OC, I, 547)、「もっと好奇心が強く、すれっからしの精神たち (certains esprits plus curieux et plus blasés)」(OC, I, 548)を取り上げる。彼らが求めるものとは、「水晶の領域 (les régions du cristal)」<sup>21</sup>(OC, I, 546)であり、「太陽よりも美しい北極のオーロラ (aurores boréales plus belles que le soleil)」(OC, I, 547)であり、「未知への渴望とぞっとするものへの好み (la soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible)」(OC, I, 548-549)である。「未知への渴望」、それはインドの女を墮落へと唆す「未知への愛」と同じ欲望であり、「原罪」の原因と結果に関わるものである。明らかにボードレールのドン・ジュアンは、この系列に含まれるだろう。当時考えられていた詩集『レスボスの女たち』のなかに当然「悔い改めぬ者」も含まれると考えるとき、地獄墮ちの女たちが「無限を求める女たち」であるならば、ドン・ジュアンは「地獄墮ちの男」であり「無限を求める男」の典型である。「霧の中に迷い込んだ熱烈な航海者、太陽よりも美しい北極のオーロラを求める男」である「北方の男」は、「理想を飽くなき渴望する男 (infatigable soif d'idéal)」(OC, I, 547)と言い換えられている。ダンテ (Dante Alighieri, 1265-1321) の『神曲 (*La Divina Commedia*)』において地獄の底が氷に閉ざされた場所であり<sup>22</sup>、ボードレールもまた「Any where out of the world いくじこなりとこの世の外へ (Any where out of the world - N'importe où hors du monde)」において極地を「死のアナロジーである国々 (les pays qui sont les analogies de la Mort)」(OC, I, 357)、オーロラを「地獄の花火の反映のような (comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer)」(OC, I, 357)と表現する以上、地理的・空間的な次元において、楽園である南洋の島の対極点が北極に設定されている。ボードレールのドン・ジュアンは、スタンダールが考えるような無神論者で倦怠に蝕まれて悪のために悪をなす人物ではなく、失楽園の地でメランコリーに取りつかれた結果、地獄まで理想を求める「北方の男」である。そこにはすでに『悪の華』の結末が予感されているだろう。それゆえボードレールは、スタンダールから多くを学びつつも、ホフマンにこそ「共感」を抱いたのだと考えられる。

## 6. ホフマンの「ドン・ジュアン」と『悪の華』初版のプログラム

1845年と1846年に発表された三つの詩篇のなかで、後の詩集『悪の華』へと続く決定的な詩篇はやはり「悔い改めぬ者」であるだろう。ドン・ジュアン神話を分析したジャン・ルーセは、ホフマンの解釈がドン・ジュアン像の転換点となったと述べている<sup>23</sup>。ボードレールとホフマンの気質的共感関係を鑑みると、ロマン主義的ドン・ジュアン像を確立したホフマンの解釈は、単に「悔い改めぬ者」にだけ及んでいるわけではないのではないか。「悔い改めぬ者」が「地獄のドン・ジュアン」となり、詩人の誕生から死に至る旅を描く『悪の華』のなかで位置を得るとき、ドン・ジュアンはボードレールの考えるロマン主義的詩人像の典型として提示されていると考えられる。ホフマンが提示したロマン主義的ドン・ジュアン解釈は、『レスボスの女たち』から『冥府』の企図を経て『悪の華』において実現するプログラム、特に初版の構成においても影響を与えているのではないだろうか。詩の発表に慎重であったボードレールが、1846年に何よりもこの詩を発表した理由がそこにあるのではないだろうか。すなわち、この詩がボードレールの詩集のプログラムの出発点をなしていると考えられるのではないだろうか。ただしここではホフマンの「ドン・ジュアン」において示されるドン・ジュアンの解釈とボードレールの『悪の華』初版の構成を簡単に比較するにとどめたい。

ホフマンの「ドン・ファン (Don Juan)」は1812年に発表され、『カロ風幻想作品集 (Fantasiestücke in Callot's Manier)』第一巻に収められている。ホテルに宿泊した旅人がモーツァルトのオペラを観劇したさいに起こる不可思議の物語である。観劇の後興奮冷めやらぬ主人公は再び棧敷に戻る。その箇所では主人公は聞き手のテオドールに対して、モーツァルトのドン・ジュアン論を繰り広げる。まずドン・ジュアンの気質がこのように提示される。

— Tu peux me croire, Théodore : la nature pourvut don Juan, comme le plus cher de ses enfants, de tout ce qui élève l'homme au-dessus de la foule commune, condamnée à souffrir et à travailler ; elle lui prodigua tous les dons qui rapprochent l'humanité de l'essence divine ; elle le destina à briller, à vaincre, à dominer. Elle anima d'une organisation magnifique ce corps vigoureux et accompli ; elle fit tomber dans cette poitrine une étincelle de ce feu qui réchauffe d'idées célestes ; il eut une âme profonde, une intelligence vive et rapide.<sup>24</sup>

—テオドール、君は私の言うことを信じていい。自然は、自分の子供たちの中で一番大切な子のように、ドン・ジュアンに、苦しみ働くべく罰せられた普通の群衆を超えて人間を高めるすべてのものを与えた。自然は彼に人類を神的本質に近づけるありとあらゆる才能を惜しげもなく与えた。自然は彼が輝き、打ち勝ち、支配するように定めた。自然はたくましく完璧なこの体を素晴らしい体質で活気づけた。自然は天上の観念を再びかき立てるあの火のきらめきをあの胸の中に落とし込んだのだ。彼は深い魂と活発で回転の速い知性を持ったのだ。

『悪の華』初版の構成は、序詩「読者へ」に次いで「スプリーンと理想」、「悪の華」、「反抗」、「酒」、「死」の五部からなるが、「スプリーンと理想」の冒頭を飾る「祝祷 (Bénédiction)」において、神に選ばれた「詩人」像とこの記述はある程度重なると考えられる。ドン・ジュアンは自然の恩寵を体現した人物であり、普通の人々とは異なるべく生まれついている。キリスト像とも重なる「詩人」もまた、選ばれているがゆえに俗衆に虐げられる点でドン・ジュアンに通じる気質を備えていると考えられる。またボードレールが「不運」の語で象徴する近代的芸術家として絶えずホフマンを数えるとき、ボードレールのなかでホフマンのドン・ジュアン解釈とホフマン本人とが重なり合っているのではないだろうか。

— Mais c'est une suite effroyable de notre origine que l'ennemi de notre race ait conservé la puissance de consumer l'homme par l'homme lui-même, en lui donnant le désir de l'infini, la soif de ce qu'il ne peut atteindre. Ce conflit du Dieu et du Démon, c'est la lutte de la vie morale et la vie matérielle.<sup>25</sup>

—しかし我々の起源が引き起こした恐ろしい結果のために、我々人間の敵は、無限への欲望、到達できないものへの渴望を人間に与えることで、人間を人間自身によって滅ぼしてしまう力を保持した。この神と悪魔の対立は、精神的な生活と物質的生活の戦いである。

ホフマンはドン・ジュアンの物語に「原罪」の観点を持ち込み、「原罪」による墮落によって人間は理想を追うべく運命づけられている点を強調する。スタンダールには見られないこの解

釈にボードレールが共感したことは間違いないであろう。「無限への欲望」や「到達できないものへの渴望」、これは「あるインドの女に」においてインド女を唆す「未知への愛」や「好奇心」と同じものである。理想を求めべく宿命づけられた結果、人間の生は神と悪魔の対立、精神的な生活と物質的生活の戦いの場と化す。この観点は詩集の「スプリーンと理想」という最も長い部の題を説明するだろう。スプリーンと理想の関係は対立的でなく、原罪によってメランコリーに陥った人間こそが理想を求めて奔走すると解釈すれば、「スプリーンと理想」の語順も妥当でかつ両者は引き離すことのできない関係にあることがわかる。そしてメランコリーをスプリーンと言い換える理由は、ボードレールが神学的な失樂園の物語を歴史的・時間的次元に限定することなく地理的・空間的次元にも応用する観点と関連づけられるのではないだろうか。南洋の島（古代）を樂園、北ヨーロッパの都会（現代）を失樂園の地、さらに北極（地下）を地獄と位置づける時、北ヨーロッパの都会のメランコリーは地理的・空間的次元においてその土地の風土病スプリーンと呼ぶにふさわしいと考えられる。

— Les désirs qu'enfantait la puissante organisation de don Juan l'enivrèrent, et une ardeur incessamment entretenue fit bouillonner son sang, et le porta sans cesse vers les plaisirs sensuels, avec l'espoir d'y trouver une satisfaction qu'il chercha en vain. Il n'est rien sur la terre qui élève plus l'homme dans sa plus intime pensée que l'amour ; c'est l'amour dont l'influence immense et mystérieuse éclaire notre cœur et y porta à la fois le bonheur et la confusion. Peut-on s'étonner que don Juan ait espéré d'apaiser par l'amour les désirs qui déchirent son sein, et que là le démon ait tendu son piège ? C'est lui qui inspira à don Juan la pensée que par l'amour, par la jouissance des femmes, on peut déjà accomplir sur la terre les promesses célestes que nous portons écrites au fond de notre âme, désir infini qui nous apparente, dès notre premier jour, avec le ciel.<sup>26</sup>

— ドン・ジュアンの強力な体質が生み出した欲望が彼を酔わせ、さらに絶え間なく維持されている情熱が、彼の血を沸き立たせ、むなしく求める満足を官能的喜びの中に見出せるのではないかという希望とともに、彼を絶えず官能的喜びの方へと仕向けた。恋愛以上に最も内密な思念において人間を高めるものはこの地上にない。愛こそがその巨大で神秘的な影響によって我々の心を輝かせ、幸福と混乱を同時に心に引き起こす。ドン・ジュアンが彼の胸を引き裂く欲望を恋愛によって鎮めようと期待し、そこで悪魔が罠を張っていたとしても驚くことがあるか？ 悪魔こそがドン・ジュアンにこうした考えを吹き込んだのだ。それは、恋愛によって、女性たちを楽しむことで、われわれの魂の奥底に宿命的に記されている天上の約束を、すなわち我々の最初の日から、我々を天と結びつけている無限の欲望を地上においてもうすでにすでに実現することができるという考えなのだ。

この一節は、理想を追い求める詩人がなぜ女性との恋愛に身を投じるのか、その理由を端的に理解させてくれる。恋愛によって理想を実現する企図が、『悪の華』を彩る女性に捧げられた恋愛詩篇の役割を理解させてくれるだろう。「スプリーンと理想」の構成において「芸術」詩篇の次に「恋愛」詩篇が続くのはこのために違いない。

Volant sans relâche de beauté en beauté, jouissant de leur charmes jusqu'à satiété, jusqu'à l'iv-

resse la plus accablante ; se croyant sans cesse trompé dans son choix, espérant atteindre l'idéal qu'il poursuivait, don Juan se trouva enfin écrasé par les plaisirs de la vie réelle ; et méprisant surtout les hommes, il dut surtout s'irriter contre ces fantômes de volupté qu'il avait si longtemps regardés comme le bien suprême, et qui l'avaient si amèrement trompé.<sup>27</sup>

休みなく美女から美女へと飛び回り、彼女たちの魅力を飽きるほど、最も耐え難い陶酔に至るまで楽しんだ。絶えず自分は選択を間違ったと思い、追いかけている理想に到達することを望みつつ、ついにドン・ジュアンは現実生活の快樂に押しつぶされたと思った。そして特に人間たちを軽蔑し、彼は特に、最高の善だと長い間みなし、彼をかくもひどく欺いてきた快樂の幻影に対して苛立たなければならなかった。

ドン・ジュアンが次々と女性を愛する態度は、別の角度から眺めると地上の自然が生み出す多様な美を探し求める「世界人」の「国際主義」と同一である。ボードレールは「現代生活の画家」において、女性を「たった一人の存在のなかに自然のあらゆる魅力が凝縮されてきらめいているものである (c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être)」(OC, II, 713)と定義するとき、女性を漁ることと自然の美を追い求めることは同じ行為である。ドン・ジュアン＝「世界人」である点を確認しておかなければならない。しかし恋愛によっても理想には到達できずメランコリーに陥る行程は、「恋愛」詩篇の次に「スプリーン」詩篇が続く構成を理解させてくれる。

Chaque femme dont il abusait, n'était plus pour lui une joie des sens, mais une insulte audacieuse à la nature humaine et à son créateur. Un profond mépris pour la manière vulgaire d'envisager la vie, au-dessus de laquelle il se sentait élevé ; la gaiété ironique et intarissable qu'il éprouvait à la vue du bonheur, selon les idées bourgeoises ; le dédain que lui inspiraient le calme et la paix de ceux en qui le besoin de remplir les hautes destinées de notre nature divine ne s'est pas fait sentir, le portaient à se faire un jeu cruel de ces créatures douces, humbles et plaintives, à les faire servir de but à son humeur blasée.<sup>28</sup>

彼がもてあそぶ女それぞれは、彼にとってもはや感覚の喜びでなく、人間性とそれを作った創造主への大胆な冒瀆であった。人生を思い描く平凡なやり方を深く軽蔑して、彼は自分がそうしたやり方を超えて気高いと感じていた。彼はブルジョワ的考えに従った幸福を見て、皮肉的で尽きることのない愉快さを感じていた。我々の神的本性の高い運命を成し遂げようとする欲求が人々には感じられなかったので、そうした人々の安らぎや平和を彼は侮蔑し、こうした優しく謙虚で哀れな女性たちを残酷に面白がり、彼女たちを彼の冷めた気分の標的にしようとした。

理想を追求しつつ絶えず裏切られる結果、恋愛が放蕩となり、自然の美の結晶である女性に対して悪魔的でサディスティックな行為を働くことにより、女漁りは自然そのものと人間性、それを生み出した創造主に対する復讐行為へと変容する。この展開は、『悪の花』において「スプリーンと理想」に続く「悪の花」の部を想起させるだろう。

Chaque fois qu'il enlevait une fiancée chérie, qu'il troublait le repos d'une famille unie, c'est un

triomphe remporté sur la nature et sur son Dieu.<sup>29</sup>

彼が愛されている婚約者を誘拐し、仲の良い家族の平穏を乱す度毎に、それは自然と神に対して勝ち取られた勝利なのだ。

女性を墮落させる行為が自然と神への反抗の意義を含むとき、ドン・ジュアンの姿はサタンと似通う。しかし女性と俗衆を不幸に陥れることでしか自らの優越性を示しえないとすると、その行為はむしろ神に対して無限に劣る悲惨な存在様式の確認作業でしかない。「笑いについて」の論考で語られる人間の二重の存在様式はボードレールの神学的観点の基礎である（OC, II, 532）。こうした神への反抗は、詩集の「反抗」の部と重なり合うだろう。「反抗」に続く「酒」の部に関しては、ドン・ジュアンの物語に引き寄せて考えてみると、ドン・ジュアンが石像を招待した酒宴の役割を果たしているかもしれない。そして最後の「死」の部は、石像が宴に現れドン・ジュアンに悔い改めを求めるものの、きっぱり拒否して地獄へと落ちていく道筋と似ているのではないだろうか。ドン・ジュアンは理想を求めて地獄へと落ちることで宿命をまっとうしようとするのだ。

以上のように簡略に見ても、ホフマンのドン・ジュアン解釈は、『悪の華』初版のプログラムとまったく重なるというわけではないが、その基本的な姿勢において共通性があると考えられる。ドン・ジュアンが近代の人間像の象徴として人気を博すとき、そこには普遍的な人間のドラマが込められているはずである。ボードレールもまたひとりのドン・ジュアンとして、普遍的な人間のドラマを『悪の華』において描き出そうとしたのではないだろうか。

## 7. おわりに

1845年と1846年に発表された三つの詩篇の考察を通して、詩篇の発表に非常に慎重であったボードレールがなぜこの三つの詩篇を選んだのか考えてきた。ひとつには、ボードレールは自らの南洋旅行を通して獲得した美の相対主義に基づく美の実作を示したかったのだと考えられる。古代美を称揚する新古典主義と自国を称揚する教条主義に対して、自らのロマン主義に基づいた美と理想を示そうとしたのである。美と理想の相対主義に関してボードレールはスタンダールから大きな影響を受けた。しかしボードレールはスタンダールの主張に多くを学びつつも、スタンダールと自らの気質的・理論的違いを十分意識していた。それは美と理想の相対主義に神学的な観点を重ね合わせる点にある。イタリア崇拜者で神学的観点を否定するスタンダールから離れ、ヨーロッパの北方出身でありかつ神学的観点に基づくホフマンに対して、ボードレールは気質的にも理論的にも共感したと考えられる。「あるインドの女に」の最後の六行が端的に示すように、南洋の自然に基づく美と理想が神学的な意義を担っている。こうした歴史的・時間的次元を地理的・空間的次元に変換する作業を通じて、ボードレールの詩的宇宙が形成されていったと考えられる。そして「悔い改めぬ者」は、スタンダールと一線を画しホフマンに与するボードレールの態度が明瞭に表れている詩篇だと読むことができる。ドン・ジュアンを単に宗教的欺瞞と世間に反抗する人物としてとらえるスタンダールではなく、自然と創造主に反抗する人物としてとらえるホフマンに深く与し、自らのロマン主義的芸術家像を提出したのだと考えられる。そしてホフマンに対する共感『悪の華』初版のプログラムにも影響していると考えられる。二十五歳の詩人は、様々な先人の考えを取捨選択しながら自らの個性

を自覚し、『1846年のサロン』で主張した自らのロマン主義をこの三つの詩篇によって示したのだと考えられる。

## 注

- <sup>1</sup> ボードレールのテキストと書簡は、底本としてプレイヤード版全集を用いた。Charles Baudelaire : *Œuvres complètes, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1975, tome II, 1976.* 以後略号OCを用い、巻数とページ数を添えて文中に示す。Charles Baudelaire : *Correspondance, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2vol, 1973.* 以後略号CPIを用い、巻数とページ数を添えて文中に示す。ボードレールの詩篇および作品名の邦題、さらにボードレール以外の人名および作品名に関しては、おおそ阿部良雄訳『ボードレール全詩集』I・II、ちくま文庫、1998年、および『ボードレール批評』1～4、ちくま文庫、1999年の訳語に合わせたが、引用文は拙訳による。参考文献も適宜注において指示する。
- <sup>2</sup> Claude pichois : *Baudelaire Études et témoignages Nouvelle édition revue et augmentée, A la Baconnière, Neuchâtel, 1967, p. 24.*
- <sup>3</sup> Claude Pichois et Jean Ziegler : *Baudelaire, Julliard, Paris, 1987, p. 211.*
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 218.
- <sup>5</sup> Claude pichois : *Baudelaire Études et témoignages Nouvelle édition revue et augmentée, op. cit., pp. 80-94.*
- <sup>6</sup> 清水まさ志『L'inspiration nordique de Baudelaireボードレール「北方」のインスピレーション』、駿河台出版社、2005年。「La composition du poème « Les Phares » de Baudelaire」、『フランス語フランス文学研究』第88号、日本フランス語フランス文学会、2006年、pp. 59-72。
- <sup>7</sup> 気質論は古くからあるが、気質論を国民性に結びつけたのはスタンダールの独創だという。スタンダール (杉本圭子訳)『恋愛論』上 (岩波文庫、2015年)、379頁、第四十章の注 (1)。
- <sup>8</sup> Rosemary Lloyd : « Baudelaire et “le divin Hoffmann” » in *l'année Baudelaire 8*, Honoré Champion, Paris, pp. 39-55.
- <sup>9</sup> ボードレールとスタンダールに関しては注6の拙著と拙論を参照。ボードレールとホフマンに関しては以下の論文を主に参照した。Jean Pommier : *Dans les chemins de Baudelaire*, José Corti, Paris, 1945, pp. 297-321. Rosemary Lloyd : « Baudelaire et “le divin Hoffmann” », *op. cit.*
- <sup>10</sup> Claude Pichois et Jacques Dupont : *L'Atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du Mal » Édition diplomatique*, Paris, Édition Champion, 2005, Tome I-IV. LABの略号とともに巻数と頁数を添えて示す。
- <sup>11</sup> Pierre Brunel : *Les Fleurs du Mal entre « fleurir » et « défleurir »*, éditions du temps, Paris, 1998, p. 16.
- <sup>12</sup> 横張誠『ボードレール語録』(岩波現代文庫、2013年、270-272頁)において、この詩の内容と影響を受けたと推測されるユゴーとゲーテの作品が比較されている。
- <sup>13</sup> 『ポールとヴィルジニー』に関しては鈴木雅生訳 (光文社古典新訳文庫、2014年) を参照した。『メルモス』に関しては、英語版Charles Maturin : *Melmoth the Wanderer*, Oxford World's Classics, 2008、仏語版 Charles Robert Maturin : *Melmoth l'homme errant*, traduit par Jacqueline Marc-Chadourne, Phébus libretto, Paris, 1996、および富山太佳夫訳『放浪者メルモス』上・下、国書刊行会、1977年を参照した。
- <sup>14</sup> レスボス詩群に関しては以下の拙論を参照されたい。清水まさ志「ボードレール『悪の華』レスボス詩群を読む」、『富山大学芸術文化学部紀要』第8巻、富山大学芸術文化学部、2014年、pp. 112-133。
- <sup>15</sup> ジャン・ルーセはこの人物を神話として物語の構造と様々な芸術家の解釈を分析している。ジャン・ルーセ (金光仁三郎訳)『ドン・ファン神話』、審美社、1988年。
- <sup>16</sup> Molière : *Dom Juan*, Pocket, 1998、およびロジェ・ギシュメール・廣田昌義・秋山伸子共編『モリエー

ル全集4』、臨川書店、2000年を参照した。

<sup>17</sup>Hoffmann : *Contes fantastiques 2*, traduits par Loève-Veimars, Garnier-Flammarion, 1980と大島かおり訳『黄金の壺／マドモワゼル・ド・スキュデリ』、光文社古典新訳文庫、2009年を参照した。

<sup>18</sup>Stendhal : *De l'amour*, Pocket, 1998, pp.240-250.

<sup>19</sup>Stendhal : *L'abbesse de Castro et autres Chroniques italiennes*, Le Livre de Poche, 1984、および生島遼一訳『ヴァニナ・ヴァニニ他四篇』、岩波文庫、1963年を参照した。

<sup>20</sup>Stendhal : *De l'amour*, op. cit., p.250.

<sup>21</sup>「水晶の領域」は、ホフマンの『黄金の壺』の第十の夜話においてガラス瓶に閉じ込められたアンゼルスを暗示。Rosemary Lloyd : « Baudelaire et “ le divin Hoffmann” », op. cit., p.46. 大島かおり訳『黄金の壺／マドモワゼル・ド・スキュデリ』、前掲書、147-159頁。

<sup>22</sup>ダンテ『新曲』第34歌。集英社ギャラリー [世界の文学] 1 古典文学集、1990年、338-342頁。

<sup>23</sup>ジャン・ルーセ（金光仁三郎訳）『ドン・ファン神話』、前掲書、83-84頁。

<sup>24</sup>Hoffmann : *Contes fantastiques 2*, op. cit., p.280.

<sup>25</sup>Hoffmann : *Contes fantastiques 2*, op. cit., pp.280-281.

<sup>26</sup>Hoffmann : *Contes fantastiques 2*, op. cit., p.281.

<sup>27</sup>Hoffmann : *Contes fantastiques 2*, op. cit., p.281.

<sup>28</sup>Hoffmann : *Contes fantastiques 2*, op. cit., p.281.

<sup>29</sup>Hoffmann : *Contes fantastiques 2*, op. cit., pp.281-282.