

ボードレール『悪の華』『芸術』詩群を読む（1）

— ロマン主義的抒情詩人の「前史」 —

Une lecture du cycle d'Art des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire (1)

— La « préhistoire » du poète lyrique et romantique —

- 清水まさ志／富山大学芸術文化学部非常勤講師
SHIMIZU Masashi / Part-time lecturer, University of Toyama
- Key Words: French literature, 19th Century poetry, Charles Baudelaire, The Flowers of Evil, Walter Benjamin

要旨

十九世紀フランスの詩人シャルル・ボードレールの詩集『悪の華』第一部「憂鬱と理想」に含まれる詩篇「祝福」「太陽」「高翔」「照応」「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」を、「ハシッシュの詩」の冒頭と関連づけて、恩寵的な超自然状態が描かれている詩篇として位置づけた。ボードレールは、これらの詩篇を通して、「楽園」「古代」「子供時代」「善」「理想」とは何かを語り、古典主義的抒情詩人として善の花々をうたってみせた。しかしそれは同時にロマン主義的抒情詩人として「失楽園」「現代」「大人」「悪」「人工の理想」をうたうに至る「前史」を語っていると考えられる。こうした分析を通して、「憂鬱と理想」の構成において、「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」を、決定的出発点とみなす観点を述べた。

はじめに

十九世紀フランスの詩人シャルル・ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867) が残した『悪の華 (*Les Fleurs du Mal*)』は、詩集という概念そのものを一新するものであった^{*1}。1857年、三十六歳にして初めて詩集を刊行したさいに、序詩と百篇を五部に分けて構築した詩集は、バルベール・ドールヴィイ (Barbey D'Aureville, 1808-1889) をして「秘密の建築 (*une architecture secrète*)」^{*2}と称されたことは有名である。風俗壊乱のかどで有罪となり、六篇が削除になった初版に代わり、三十二篇を加えて再編成された第二版に関しても、詩人はアルフレッド・ヴィニー (Alfred de Vigny, 1797-1863) に献呈するさいに「この本はただのアルバムではなく、始まりと終わりがある (qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin)」^{*3}と述べている。

『悪の華』の「秘密の建築」は、従来からボードレール研究の大きな課題であり、個々の詩篇の解釈は詩集の構成の解釈と切り離せない。筆者は、ひとつの詩的風土として、『悪の華』における「北方」性の解明を目指している^{*4}。本稿もまたその研究の一環として、第一部

「憂鬱と理想 (Spleen et Idéal)」において、一般に「芸術」詩群と呼ばれる詩群から、最初の五篇、すなわちI「祝福 (Bénédictio)」、II「太陽 (Le Soleil) (初版)」、III「高翔 (Élévation)」、IV「照応 (Correspondances)」、V「あれら裸の時代の思い出を私は愛する (*J'aime le souvenir de ces époques nues*,)」を取り上げ、第一部冒頭の構成に関して筆者の見解を提示することを目的としている。

ボードレール研究にも流行があり、前世紀の終盤は「現代性 (la modernité)」をキーワードに二人の詩人と思想家のボードレール論を中心に展開された^{*5}。一方で、フランスの現代詩人イヴ・ボヌフォワ (Yves Bonnefoy, 1923-) のボードレール論があり、他方でドイツの思想家ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) のボードレール論が決定的な影響を及ぼした。それにともない、研究対象となる詩篇も変化し、それまでボードレールの代表詩篇とみなされた「照応」に代わり、「通りすがりの女に (À une passante)」や「白鳥 (Le Cygne)」が大きく取り上げられるようになった。ボヌフォワは「美学から倫理学へ高まる (qui s'élève de l'esthétique à l'éthique)」^{*6}ボードレールという図式によって概念的な「美学」を代表する詩篇「照応」を批判した^{*7}。ベンヤミンは「照応」を「前史」と位置付け、「現代」において失われたものが規範の形で描かれていると述べた^{*8}。いずれの場合も「照応」の位置づけが前方から後方に退いたことを如実に示している。本稿において「憂鬱と理想」の構成を考えると、この「照応」をどう位置付けるかが当然問題となるわけであるが、筆者は全般的にいえばボヌフォワのボードレール論に共感を覚えてきたが、「照応」に関してはベンヤミンの「前史」という観点が参考になるのではないかと考える。ベンヤミンのボードレール論は、全体が完成されることがなかっただけに難解を極め、「前史」という観点もベンヤミンの文脈といささかずれる形になるかもしれないが、詩集の構成を考えるヒントとして取り入れたい。

1. 悪の「前史」＝「超自然主義」

ベンヤミンは、その社会学的・マルクス主義的な見方によって、ボードレールの「現代性」を十九世紀という世界の大きな転換期のなかで浮き彫りにし、ボードレールの課題をわれわれの時代に直接続く問題として意識させてくれた。

ベンヤミンは、唯一まとまった形で発表されたボードレール論「ボードレールのいくつかのモチーフについて (Sur quelques thèmes baudelairiens)」において、『悪の華』の冒頭部分についてこう述べている。

On a beaucoup spéculé sur l'architecture secrète de ce livre. S'il en existe une, il se pourrait bien que les poèmes du début fussent consacrés à un passé irrécupérable.^{*9}

この本の秘密の建築について多くの考えが思いめぐらされた。その建築がひとつ存在するとすれば、最初の詩篇たちはもはや戻らない過去に捧げられているといえるかもしれない。

この「もはや戻らない過去」を記録したのが、「照応」であるという。また同じことをこのように言い換えている。

Les « correspondances » sont les données de la remémoration. Non les données de l'histoire, mais celles de la préhistoire^{*10}.

「照応」は思い出すことのデータである。歴史のデータではなく、前史のデータである。

ベンヤミンの文脈でいえば、この「前史」とは「失われた過去」であり、ボードレールの時代が失ったもの、すなわちベンヤミンの中心観念をなす「アウラ」があった時代のことだと考えられる。詩篇「照応」にはその失った「アウラ」が記録されているととらえられているだろう。この「もはや戻らない過去」、すなわち「前史」という観点を、詩集構成の解明に取り入れてみたいと考える。

筆者は、この「前史」という言葉を、ベンヤミンのように現代の「前史」ととらえるだけでなく、『悪の華』の構成上、詩人が芸術活動が始めるに至る時代だととらえようとする。その「前史」が「憂鬱と理想」の最初の五編だと考える。「憂鬱と理想」の構成は、全般としてマックス・ミルネールの説、「天の照応のシステムをむなしく探求することから、絶望と劫罰を詩人に語る世界を描写することへ、そうわれわれを導く下降するカーブ (cette courbe descendante qui nous conduit de

la recherche illusoire d'un système de correspondances célestes à la description d'un monde où tout parle au poète de son désespoir et de sa damnation)^{*11}、すなわち理想から憂鬱への失墜としてとらえるのが通説である。さらにブラン＝クレベ版の注解に従えば、その部は「理想」詩群と「憂鬱」詩群に大別され、「理想」詩群はまた「芸術」詩群と「恋愛」詩群に分けられる。さらに「芸術」詩群も、I～VIが「選ばれた詩人の偉大」を描き出し、VII～XVIが「詩人の悲惨」を描き出していると区分される^{*12}。それゆえ本稿で対象とする五編は、「選ばれた詩人の偉大」に含まれるわけであるが、筆者は、この五編をまとめて詩人の子供時代、そして詩人が大人として芸術活動が始めるに至る「前史」としてとらえることを提案したい。Vは「前史」に含まれつつも、ひとつの決定的出発点としてVIの「灯台 (Les Phares)」と対をなしながら次の区分にも属すると考える。

この点を明らかにするために、1858年に雑誌に発表され、1860年に『人工楽園 (Les Paradis artificiels)』の総題でまとめられる「ハシッシュの詩 (Le Poème du Haschisch)」の冒頭の章「無限の嗜好 (Le goût de l'infini)」の記述を参考に挙げたい。なぜならば、この章においてボードレールは、人間がアルコールやハシッシュなどの薬物に手を出すに至る「前史」を説明していると考えられ、そのさいの論理が「憂鬱と理想」における前述の五編の位置付けを明確にしてくれると考えられるからである。人間が興奮剤によって「人工的理想 (l'Idéal artificiel)^{*13}」を手に入れようとするに至る「前史」は、詩人が「悪」の花々を摘み取ろうとするに至る「前史」と同じではないだろうか。

「ハシッシュの詩」の冒頭部分には、人間に訪れる恩寵的超自然状態が描かれている。

Ceux qui savent s'observer eux-mêmes et qui gardent la mémoire de leurs impressions, ceux-là qui ont su, comme Hoffmann, construire leur baromètre spirituel, ont eu parfois à noter, dans l'observatoire de leur pensée, de belles saisons, d'heureuses journées, de délicieuses minutes. Il est des jours où l'homme s'éveille avec un génie jeune et vigoureux. Ses paupières à peine déchargées du sommeil qui les scellait, le monde extérieur s'offre à lui avec un relief puissant, une netteté de contours, une richesse de couleurs admirables. Le monde moral ouvre ses vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles. L'homme gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent à la

fois plus artiste et plus juste, plus noble, pour tout dire en un mot. Mais ce qu'il y a de plus singulier dans cet état exceptionnel de l'esprit et des sens, que je puis sans exagération appeler paradisiaque, si je le compare aux lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière, c'est qu'il n'a été créé par aucune cause bien visible et facile à définir.*14

自分自身を観察できて、印象を記憶に留めておける人々、ホフマンのように、精神の気圧計を築くことができた人々は、自分の思考の氣象観測所において、素晴らしい季節、幸せな日々、甘美な瞬間を記録することが時おりあったはずだ。人間が若々しく力強い天分を伴って目覚める日々がある。瞼が眠りの封印から解放されるやいなや、外の世界が、強い立体感、明確な輪郭、豊かな素晴らしい色彩を伴って、彼の前に立ち現れる。道徳的世界がその広大な眺望を、真新しい光に満たして開く。こうした至福は、不幸にも稀で束の間なのだが、これを与えられた人間は、自分が芸術家であつた公正である、一言ですべてを言えば高貴であると感じるのだ。しかし、精神と感覚のこの特別な状態、普通の日々の生活の重い暗闇に較べるならば、天国的と呼んでも誇張ではないこの状態においてより奇妙なことは、それはいかなる目に見える原因も、示すのが簡単な原因によっても作りだされてはいなかったということである。

この状態、一言でいえば「超自然主義 (le surnaturalisme)」は、ボードレールの他の著作でも様々なヴァリエーションで語られる。「1855年万国博覧会、美術 (Exposition universelle, 1855, Beaux-arts)」のドラクロワの項目 (後述)、「わが同時代人の数人についての省察 (Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains)」の「テオドール・バンヴィル (Théodore de Banville)」 (後述)、「火箭 (Fusées)」*15の項目において、この状態は興奮剤の作用、および芸術家の作品と関連付けられて語られる。筆者が引用した記述で特に注目したい点は、次の二点である。第一にこの状態はある程度誰でも経験する状態であること、第二にこの状態が起きる因果関係が明確でないことである。「自分自身を観察できて、印象を記憶に留めておける人々、ホフマンのように、精神の気圧計を築くことができた人々は」、ある程度一般的な人々を指している。次の「1855年万国博覧会、美術」のドラクロワの記述においても、その状態を阿片の症状やドラクロワの絵画の特質と関連づけるとともに、ボードレールがその状態を誰でも味わった

経験があるはずだと読者に問いかけている点に注意をうながしたい。

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.*16

どこであったかもはや分からないが、エドガー・ポーは、五感に及ぼす阿片の効果とは自然全体を超自然的な関心で覆うことであり、その関心によって、それぞれの事物がより深く、より自発的で、より専制的な意味を与えられる、と語っている。阿片に頼らなくとも、こういった素晴らしい時、脳髓の真の祝祭を経験しなかったものがあるだろうか？ そのとき、注意力を増した感覚はより響き渡る印象を感じ取り、透明さを増した青色の空は底知れぬ深淵のように奥行を増し、数々の音は音楽的に鳴り響き、様々な色が話し、香りは観念世界を語る。つまり、ドラクロワの絵画は私にはこの精神の美しい日々の翻訳のように思えるのだ。その絵画は強烈さを備え、その素晴らしいさは特権的である。超高感度の神経によって感じ取られた自然のように、その絵画は超自然主義を表している。

ここで述べられる「こういった素晴らしい時」「脳髓の真の祝祭」「この精神の美しい日々」とは、まさに「ハシッシュの詩」の冒頭で語られる状態であり、「様々な色が話し、香りは観念世界を語る」の箇所は、詩篇「照応」との関連性を明確にするだろう。またボードレールは、バンヴィル論において、「バンヴィルの才能は人生の美しい時を表象する (Le talent de Banville représente les belles heures de la vie.)*17」といい、その「美しい時」を「抒情的な感じ方」と言い換えて説明するさいも、そ

の状態の一般性を述べている。

Il y a, en effet, une manière lyrique de sentir. Les hommes les plus disgraciés de la nature, ceux à qui la fortune donne le moins de loisir, ont connu quelquefois ces sortes d'impressions, si riches que l'âme en est comme illuminée, si vives qu'elle en est comme soulevée. Tout l'être intérieur, dans ces merveilleux instants, s'élance en l'air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour atteindre une région plus haute.*¹⁸

実際、抒情的な感じ方がある。自然にもっとも恵まれない人々、財産がなくわずかな暇も持たない人々さえ、時おりこうした印象を経験したことがある。その印象があまりに豊かなので魂が輝き、あまりに強烈なので魂が高ぶるのだ。内的な存在全体が、この素晴らしい瞬間には、あまりに軽々として膨れ上がり空に向けて突き進み、最も高い領域に到達するかのごときである。

すなわち、その状態の階級を超えた一般性が述べられている。また最後の一文は詩篇「高翔」の内容を明らかに彷彿させるだろう。このようにこの超自然状態は、稀ながら誰もが経験する一般的な状態として描かれているのである。

次に、この状態の訪れる因果関係が明確でない点が、「ハシッシュの詩」の先程の引用に続く箇所でも強調されている。超自然状態は、肉体の不衛生の後でも、精神の濫用の後にも起こることがあり、まったく思いがけない時に起こる。それゆえ、ボードレールはその状態を「恩寵」とみなし神の仕業に関連付ける。

C'est pourquoi je préfère considérer cette condition anormale de l'esprit comme une véritable grâce, comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être ; une espèce d'excitation angélique, un rappel à l'ordre sous une forme complimenter. De même une certaine école spiritualiste, qui a ses représentants en Angleterre et en Amérique, considère les phénomènes surnaturels, tels que les apparitions de fantômes, les revenants, etc., comme des manifestations de la volonté divine, attentive à réveiller dans l'esprit de l'homme le souvenir des réalités invisibles.*¹⁹

こういうわけで私はこの異常な条件を正真正銘

の恩寵、人間の姿が美しく、すなわち人間のあるべきであり得る姿が映るよう細工された魔法の鏡としてみなすことを好むのだ。一種の天使的興奮状態、お世辞の形での警告。同様に英国やアメリカにその代表者たちを持つある種の心靈主義学派は、亡霊の出現や幽霊のような超自然現象を、目に見えない現実の思い出を人間の精神に目覚めさせようと気を配る神の意志の表れとみなすのだ。

この状態が原因不明に起こり、「恩寵」とみなされることは、その特権性をよく表しているだろう。恩寵の超自然状態は興奮剤の症状や、芸術作品の効果と類似し同種とみなされるが、そうした人間的なものとは明らかに一線を画して区別されるだろう。また引用文最後の「目に見えない現実の思い出」から、この超自然状態が、天地の垂直的照応とも関連していることが読み取れる。

この超自然状態が「前史」として注目されるのは、これに続くボードレールの論理展開からである。誰でも、思いがけず時おりこうした状態を経験するがゆえ、誰でも何とかして簡単にこの状態を手に入れたいと思い、その状態を求めてアルコールや薬物に手を出す、と論理が展開され、この状態の経験が興奮剤に手を出す原因、いわば「前史」をなしているのである。もっと進んでいえば、神がこの状態を誰にでも思いがけず与えるがゆえに、人間の多くが何とかしてそれを手に入れようとして悪の道へと足を踏み外してしまうのだ。その箇所を引用して確かめてみよう。

cette acuité de la pensée, cet enthousiasme des sens et de l'esprit, ont dû, en tout temps, apparaître à l'homme comme le premier des biens ; c'est pourquoi, ne considérant que la volupté immédiate, il a, sans s'inquiéter de violer les lois de sa constitution, cherché dans la science physique, dans la pharmaceutique, dans les plus grossières liqueurs, dans les parfums les plus subtils, sous tous les climats et dans tous les temps, les moyens de fuir, ne fût-ce que pour quelques heures, son habitacle de fange, et, comme dit l'auteur de *Lazare* « d'emporter le paradis d'un seul coup ». Hélas ! les vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion !) de son goût de l'infini ; seulement c'est un goût qui se trompe souvent de route. On pourrait prendre dans un sens métaphorique le vulgaire proverbe :

Tout chemin mène à Rome, et l'appliquer au monde moral ; tout mène à la récompense ou au châtement, deux formes de l'éternité.^{*20}

こうした考えの鋭さ、こうした五感と精神の高揚は、いつの時代でも、人間にとって最上の宝のように思われたに違いない。そうしたわけで、即座に快楽を得ることしか考えず、自分の体質の法則を犯すことも心配せずに、自然科学の中に、薬学の中に、最も粗悪なりキュールの中に、最も微妙な香水の中に、あらゆる風土のもと、あらゆる時代において、数時間でも、自らの泥でできた住まいを逃れる手段を、『ラザロ』の著者の言葉を借りれば、「一挙に天国を奪取する」手段を探したのだ。ああ！人間の悪徳は、それらがどんなに恐怖に満ちていると想定されようとも、人間の無限の嗜好の証拠（悪徳を無限に増大させるにすぎないときでも！）を含んでいる。ただし、それはしばしば道を間違える嗜好である。比喩的な意味で「すべての道はローマに通じる」という通俗的諺を取り上げて、次のように道徳的世界に適用することもできるだろう。すべては報償と懲罰、永遠の二つの形式に通じる。

超自然状態は「天国」、あるいは「理想」、さらに「善」と言い換えられるだろう。それが恩寵として与えられるとき、人間は「天国」＝「理想」＝「善」とは何かを知る。しかし人間はその状態が訪れる因果関係がわからない上、さらにその頻度も少ないとなると、それをどんな手段を使っても手に入れたいと考えるようになる。こうした論理展開をして悪徳に染まる人間の特質を、ボードレールは「無限の嗜好」と呼ぶ。「無限」は超自然状態と同じである。そもそも人間は「無限」を知りうる存在であり、それゆえにどんな手段を使ってもそれを求めることは、人間が本来持っている「偉大さ」の証となる。しかしそれは、人間が悪徳に染まる原因ともなる特質である。「すべては報償と懲罰、永遠の二つの形式に通じる」とは、「天国」と「地獄」に通じるということである。「天国」＝「善」＝「理想」を知るがゆえに、それを求めようとして「地獄」＝「悪」＝「人工的理想（*l'Idéal artificiel*）」に辿り着いてしまう。ここに「無限の嗜好」に基づく人間の偉大さと悲惨さが露わになる。

超自然状態が誰にでも起こり得る一般性は、人間が持つ「無限の嗜好」の一般性であり、人間がそれを即座に手に入れようとしてアルコールや薬物に手を出す、一言でいえば「悪」に誘惑されやすい一般性をも同時に示している。さらにいえば、「善」の一般性と同時に「悪」の一般性をも表している。そしてこの状態の希少性は、

人間が一般に「天国」＝「理想」＝「善」から神によって締め出されている状況を人間に思い知らせることになる。このように「ハシッシュの詩」の「無限の嗜好」で述べられる論理は、人間が「善」を知り、それを求めて「悪」の道に進む「前史」と言える部分だと考えられるだろう。そしてこの論理展開が、『悪の華』の構成の発端をよく理解させてくれるのではないだろうか。

2. 芸術家の「前史」＝「幼年期」

もう一点この「超自然主義」に関して確認しておかなければならないことがある。それは超自然状態と幼年期の関係である。「ハシッシュの詩」の冒頭の引用箇所において、超自然状態におかれた人間は、自らをより「芸術家」に感じると述べられていたように、この恩寵的状态の経験は芸術家として活動を始めるに至る「前史」とも考えられるのではないだろうか。ボードレールが「現代生活の画家（*Le peintre de la vie moderne*）」（1863）において定式化する天才と幼年期の関係は、同時に超自然状態と幼年期の関係を明確に示している。

L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la formule et la couleur. J'oserai pousser plus loin ; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la congestion, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.^{*21}

子供はすべてを真新しく見る。子供は絶えず酔っている。子供が形態と色彩を吸収するさいの喜び以上に一般にインスピレーションと呼ぶものと似たものはない。私はあえてもっと先に進みたい。インスピレーションは充血と何らかの関係があり、崇高ないかなる考えも神経性のショックを伴い、それは多かれ少なかれ強く、小脳にまで伝わるものだと言断する。天才の人間は丈夫な神経を持っている。子供の神経は弱い。一方においては、理性が大部分を占めている。他方では感受

性がほとんど全存在を占めている。しかし天才とは思いのままに見出された幼年期でしかない、自分を表現するために、男性的器官に今や恵まれ、無意識のうちに堆積した素材の全体を秩序立てることができる分析的な精神をあわせ持った幼年期でしかない。

この記述から、子供の状態は超自然状態と関連付けられ、しかも子供は「絶えず (toujours)」その状態にあるという点が注目される。一般に大人はその状態を稀にしか経験しないにも関わらず、子供は誰もいつもこの状態にある。そうであるならば、大人に訪れる恩寵的状态は自らの幼年期を思い出すことであると考えられるだろう。そして大人でありながら「思いのままに (à volonté)」その状態を獲得できる芸術家が天才の名に値する。超自然状態を巡って、子供と大人、一般人と芸術家の関係がよく理解される。ほとんどの人間は、超自然状態を子供時代に経験していても、大人となってその経験が稀になったとき、子供時代に戻れるわけでもない以上、アルコールや薬物などを使ってその状態を手に入れようとする。一方、天才的芸術家は、大人になっても子供時代の状態を、アルコールや薬物に頼らずとも取り戻すことができる。「ハシッシュの詩」の結論は、明らかに後者の例を取り上げて終わるわけであるが、幼年期は芸術家にとって、その天才の源となる時代、芸術家にとっての「前史」といえるだろう。

それゆえ、「現代生活の画家」で述べられる幼年期と天才の定式が、阿片吸飲者の子供時代を述べる「天才 = 子供 Le génie enfant」においても取り上げられる。『人工楽園』の後半をなす「阿片吸飲者 (Un mangeur d'opium)」は、トマス・ド・クインシー (Thomas de Quincey, 1785-1859) の著作、『深き淵よりの嘆息 (Suspiria de Profundis)』(1845) の翻案であるが、その章において芸術家にとって子供時代の重要性が述べられ、阿片吸飲者の幼年時代の経験が物語られる。そしてこの幼年時代の経験が、後年の阿片の壮大な夢の基礎であることが強調されている。ボードレールは、幼年期をその後の芸術家の「前史」ととらえていると考えられるだろう。幼年期に子供が「絶えず」超自然状態にあることは、その時誰もが「天才」を備え、誰もが「天国」=「理想」=「善」を経験していたことになる。この図式は当然キリスト教的失楽園の物語に重ね合されていて、「幼年期」=「楽園」/「成人期」=「失楽園後」を意味している。超自然状態が絶えず実現されていた「地上楽園」、それはキリスト教的観点で、人間が原罪を犯すに至る「前史」だと考えられる。

長らく「前史」という言葉をキーワードに主に「ハシッ

シュの詩」の「無限の嗜好」を考察してきた。その理由は、「憂鬱と理想」のIII「高翔」とVI「照応」は、そこで述べられた恩寵的な超自然状態を記述した詩篇だと考えられるからである。すなわち、この二つの詩は、精神と感覚の「素晴らしい季節、幸せな日々、甘美な瞬間」を記録したものだと考えられるのではないだろうか。これらの詩篇を「超自然主義」と結びつけてF・W・リーキーも分析しているが、この二篇は恩寵的に与えられた状態の記録である点を筆者は強調したい。位置的に見てこの二つの詩篇は、「詩人」の誕生を語る「祝福」との関係で言えば、「詩人」の年若い時期にあたると思われるし、V「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」との繋がりであれば、歴史上の古代を示しているとも考えられる。人間の一生および歴史の二重の観点から、幼年期から思春期の時代にあたることを考えることができる。

リーキーの著作は、ボードレール研究の基本文献のひとつであり、その分析は今も示唆に富んでいる。「高翔」は「ボードレールの『超自然的』状態の最も完全な(あるいは念入りな)転写 (Baudelaire's most complete (or elaborate) transcription of a 'supernatural' state)」であると述べ、またこの詩篇が詩人の思春期の印象を元に行っていること、さらに「祝福」の第六詩節を転移したものだとして述べる。そして「ハシッシュの詩」で描かれる超自然状態が、一般的状態である点を「照応」の分析にも応用し、人は万物照応を理解できるが、詩人だけがそこから新しい関係を汲みだして具体化できると述べる^{*22}。これらの説明は筆者にも大変参考になったが、意見の相違点を明確にして置くならば、リーキーは「超自然主義」を述べるとき、恩寵的に与えられた場合も、薬物を摂取した場合も、芸術的に作り出された場合も、状態の類似ゆえにはっきり区分していないと思われる。特に恩寵的に与えられた場合を特別区分するわけでない。それゆえこの恩寵的に与えられた状態が、すでに「悪」との関係にあることを指摘していないと思われる。筆者は、「高翔」や「照応」が恩寵的状态の記録であるにとらえることにより、それが「超自然主義」であり「理想」そのものでありながら、それが「悪」への一歩であり、すでに「悪」との関係にある点を指摘したいと考える。

「祝福」は、「憂鬱と理想」の冒頭に位置し、「詩人 (Le Poète)」が「この憂鬱な世界 (ce monde ennuyé)」^{*23}に生を受け、母親や妻に呪詛の言葉を投げつけられながらも、詩人としての使命を自覚するに至る行程を描いている。神の意図を理解しない母親の呪詛に続く、第六詩節と第七詩節は、詩人の幼年期の姿を描き出すが、その姿は恩寵的な超自然状態にあると考えられる。

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,

L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il
mange

Retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil.

それでも、ある〈天使〉が秘かに保護していて、
恵まれない〈子供〉は太陽に酔いしれ、
飲むものすべて、食べるものすべてを
神々の食べ物や真っ赤な神酒だと思う。

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.*²⁴

彼は風とたわむれ、雲と話し、
歌いながら十字架の道に酔いしれている。
それで彼の巡礼に付き添う〈精霊〉は
彼が森の鳥のように陽気なのを見て涙する。

「子供」＝「詩人」は、「天使」や「精霊」に見守られて、まさに恩寵的状态にあると考えられるだろう。両方の詩節において、動詞「s'enivrer（酔いしれる）」が現れることから、アルコールや麻薬の酔いともアナロジーで結ばれる。第六詩節において子供は「太陽」に酔いしれ、あらゆるものを超自然的に知覚している。第七詩節においても、自然と対話し「森の鳥のように陽気」である。しかし子供が酔いしれているのは、イエス・キリストの受難の道を想起させる「十字架の道」であり、子供はそのことをはっきり自覚していない。「幼年期」の幸福な時代だとみなされる。それに続く第八詩節から第十三詩節まで、「詩人」が周囲の人々から迫害される姿、さらに妻の呪詛によって恋愛の苦しみを経験する姿が描かれる。そうして子供であった「詩人」は孤独と苦悩を経て大人となり、第十四詩節から最終節において自らの使命を明確に自覚して述べることになる。

この詩篇は、語り手の視点で客観的に描かれているため、母親の呪詛にも関わらず、第六詩節・第七詩節まで、「詩人」は恩寵的で幸福な状態にあり、自らが「この憂鬱な世界」に生まれたことを自覚していないと考えられる。その自覚は、周囲の人々からの迫害や、凶暴な女性との恋愛を通して、言い方を変えれば孤独と恋愛の酔いからもたらされたと考えられる。やはりこの場合も、恩寵的に与えられた超自然状態の「幼年期」は、「詩人」の自覚に至る「前史」の位置づけにあると考えられるだろう。

リーキーの指摘する通り、「高翔」は「祝福」の第六詩節の展開だと考えられる^{*25}。「祝福」の第六詩節は三人称で描かれ客観的描写であるが、「飛翔」は自らの精

神に対して二人称で呼びかけながら、主観的に描写し直されている。特に第三詩節は、「祝福」第六詩節を直接言い換えたものだろう。

Envole-toi, bien loin de ces miasmes morbides ;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.*²⁶
飛び立つんだ、病気をもたらす汚れた空気から
ずっと遠くへ。
高い空の空気のなかで身を浄めに行くんだ、
そして、純粋な神のお酒のように飲むんだ、
澄みきった空間を満たす透明な火を。

この高みへと飛翔する感覚は、バンヴィル論の「抒情的な状態」においても同様に描かれていたように、超自然状態と言い換えられるだろう。この詩は、1838年9月、十七歳のボードレルがピレネー山脈へ旅したときの印象を元にして書いた詩篇「不調和(Incompatibilité)」との関連が指摘されているゆえ^{*27}、そうであるとすれば幼年期とはいえないものの思春期に経験した超自然状態の記録だとみなすことができるだろう。その時の印象は、アルコールや薬物に頼って得られたものでないだけに、まさに恩寵的な状態というのにふさわしいものであったと推測される。

「透明な火」とは太陽の光だと解釈できるため、この詩節の描写はまさに「太陽に酔いしれる」様子だと考えられる。この太陽の存在こそ「前史」としての恩寵的な状態の特徴だと考えられるのではないだろうか。「ハッシュュの詩」の説明にもう一度立ち返るならば、恩寵的な状態の比喩である「素晴らしい季節」とは、太陽が輝きわたる春や夏の季節を指すだろう。この太陽は、LVI「秋の歌(Chant d'automne)」でうたわれる「あまりに短すぎるわれわれの夏の強烈な光(vive clarté de nos étés trop courts)*²⁸」を想起させる。太陽の季節は、もはや過ぎ去り戻らない子供時代から思春期を象徴すると考えられる。そして大人となり、「太陽に酔いしれる」時代が過ぎたとき、その時代をもう一度呼び戻すためには、別の太陽を見つけて酔いしれる必要がある。その太陽の代わりが、アルコールや薬物、そして恋愛だと考えられるだろう。太陽に関する考察は後に回すことにして、ここではもうしばらく恩寵的な状態の記述として「高翔」をみておく。

先に引用した「祝福」の第七詩節において、「子供」＝「詩人」が、風とたわむれ、雲と話す姿は、「森の鳥」に喩えられていた。「祝福」の第十三詩節では、詩人の妻は詩人の心臓を「震えてぴくぴく動くごく若い鳥(un

tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite)》^{*29}に喩えている。こうした若い詩人＝鳥の比喩は、第二版においてはII「あほう鳥 (L'Albatros)」に受け継がれ、さらに「高翔」にも引き継がれる。「高翔」において空を自由に飛ぶ精神の姿は鳥そのものである。

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins ;
背後では悩みごとと果てしなく続く悲しみが
靄に満ちた生活を押しつぶしているけれども、
幸いなるかな、力強い翼でもって
光りに満ちて穏やかな田園へと飛び出す人は。

Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
— Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes !^{*30}
思いが、ひばりのように、
天に向かって朝自由に飛び立つ人は、
— その人は世間を見下ろし、容易く理解する
花々と無言の物たちの表す言葉を！

この詩の爽やかで健康的な内容は、病める花々の詩人とは随分と異質である。それゆえにこそ筆者は恩寵的な状態を描く詩篇だととらえ、多くの「理想」詩群と区別したいと考える。なぜならば前述の通り、恩寵的「理想」と「人工の理想」は区別しなければならないと考えるからである。恩寵的な「理想」とは、「人工の理想」と異なり、「天国」＝「善」のみの状態である。「高翔」の爽やかで健康的な内容はまさにこの状態と一致すると考えられるだろう。最終行の「花々と無言の物たちの表す言葉」は次の「照応」へとつながることはいうまでもない。またこの鳥の比喩が、詩人の領域が天であると同時に、その棲家が森にあることを示唆するとも考えられるだろう。

3. 「照応」と「悪」の誘惑

「照応」は、象徴主義に道を開く記念碑的詩法の表現として、長らくボードレールを代表する詩篇であった。それゆえに先に挙げたリーキーの著作など、この詩の分析は枚挙にいとまがない。しかし「現代性」に関心の中心が移行するに従い、そのステイタスは別の詩篇に取って代わられた観がある。ベンヤミンは「象徴 (シンボル)」よりも「寓意 (アレゴリー)」の問題を探究したし、ボヌフォワは「美学」よりも「倫理学」の問題を提

議した。いずれもボードレールの「現代性」を強調するさいの対立軸を代表する役割がこの詩に与えられることになった。その流れを鑑みてパトリック・ラバルトは、ボードレールの詩学をこの二つの極の弁証法と捉えることで、ベンヤミンとボヌフォワの見解を総合させてみせている^{*31}。

ボードレールの著作を読めば、「照応」の内容に類した記述がいたる所にある以上、詩人が「照応」の内容を芸術活動の根幹に据えていたことは否定しえない。この内容を、フォーリエ (Charles Fourier, 1772-1837) と比較するにせよ、スウェーデンヴォリ (Emanuel Swedenborg, 1688-1772) と比較するにせよ、誰かから学んで定式化したと考えるより、詩人自身の経験にこそ深く根ざすものだと思ふは考へる。この点でアルベール・ベガン (Albert Béguin, 1901-1957) と意見を同じくする^{*32}。それゆえにボヌフォワが、この詩を概念だとして批判するのには与しえない^{*33}。むしろ「前史」としてこの恩寵的な経験がなければ、詩人たることはできないのではないだろうか。

CORRESPONDANCES

照応

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
〈自然〉はひとつの神殿で、命が宿る柱から
時おりはっきりしない言葉が漏れ出てくる。
人間はそこを過ぎて象徴の森を横切るとき
森は彼を親しげな眼差しでうかがっている。

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.
長く続くこだまが遠くからひとつに混じり合うの
は、
暗くて深い統一が、
夜のように光のように広大に広がるどころ、
そのように香りや色彩、音が互いに照応する。

Il est des parfums frais comme des chairs
d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
子供の肌のように新鮮な香りがあり、

オーボエのように柔らかで、草原のように緑な香りがある、
— そのほか、腐敗して、豊かで勝ち誇った香りは、

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.^{*34}

無限の事物を拡張させながら、
あたかも流涎香や麝香、安息香や薫香のように、
精神と五感の陶酔を歌っている。

前半の二詩節で照応の一般的理論を述べ、後半の二詩節で具体的現象として共感覚を例示していると解説される^{*35}。先に引用した「1855年万国博覧会、美術」のドラクロワに関する記述に「様々な色が話し、香りは観念世界を語る」とあったように、五感の共感覚も自然界と精神界の照応も恩寵的超自然状態には含まれていた。また「ハシッシュの詩」における恩寵的状態の説明「目に見えない現実の思い出を人間の精神に目覚めさせようと気を配る神の意志の表れ」と関連づける時、恩寵的状态は天地の垂直的照応とも関連していることが理解される。それゆえに恩寵的状态と「照応」で語られる内容は同じだと考えられる。「精神と五感の陶酔」とはまさに恩寵的な状態であろう。リーキーは「照応」の内容と「超自然主義」が同じだとする立場から、「ハシッシュの詩」において恩寵的な状態が「時おり (parfois)」しか起こらないこと、「照応」において自然が「時おり (parfois)」不明瞭な言葉を漏らすことを関連づけている^{*36}。

またリーキーも指摘するように^{*37}、「照応」で描かれる状態は、誰もが経験しうる状態である点を重要視したい。すでに見たように超自然状態を語る時、ボードレールはその状態の一般性を付け加えることを忘れない。「照応」に関して触れる有名なアルフォンス・トゥースネル (Alphonse Toussenel, 1803-1885) 宛ての手紙でも、その一般性を詩人は強調している。

L'homme raisonnable n'a pas attendu que Fourier vît sur la terre pour comprendre que la Nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé, si vous voulez. Nous savons cela, et ce n'est pas par Fourier que nous le savons ; — nous le savons par nous-mêmes, et par les poètes.^{*38}

理性を備えた人間は、〈自然〉がひとつの言葉であり、ひとつの寓意、ひとつの鋳型、お望みならば打ち出し細工であることを理解するのにフー

リエが現れるのを待つことはなかった。われわれはそのことを知っているし、われわれがそれを知るのはフーリエによってではない。— われわれはそれをわれわれ自身によって、そして詩人によって知るのだ。

こうした記述からボードレールは、「照応」の内容も誰もが子供時代に、あるいは大人になっても時おり経験しうるものだと考えていたと推測される。例えば、「ハシッシュの詩」の冒頭で恩寵的状态を述べた後、ボードレールはその状態の稀で原因が見極め難いことを、いくつかの例を引いて述べているが^{*39}、それは詩人自身がそうした経験をしたからに他ならないだろう。「照応」の成立時期がどうあれ、その内容は経験として詩人の幼年時代にまでさかのぼるものだと考える。こうした経験をひとつのソネットとして定着するために、大人の「男性的器官」を十分駆使できるようになるまで待たねばならなかったにすぎないだろう。それゆえにこの詩は、「高翔」と並んで、恩寵的な状態、言い換えれば失楽園の「前史」、芸術活動を始めるに至る「前史」を記録した詩だと考えられるのではないだろうか。

ボードレールは、「リヒャルト・ヴァーグナーと『タンホンザー』のパリ公演 (Richard Wagner et Tannhäuser à Paris)」（1861）で、ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) の音楽を説明するさいに「照応」の最初の二詩節を引用するが、その直前にこう説明している。

les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.^{*40}

神が世界を複合的で不可分な全体のように作った日から、事物は相互的なアナロジーによって絶えず表現されてきた。

このように「照応」は人間と自然の根源的な統一性を語るものである。それゆえ恩寵的状态も人間と自然の統一的経験であることに間違いない。またバンヴィル論において、恩寵的な状態を「抒情的」と言い表わしていたとおり、抒情詩人とはまさにこの状態をうたう詩人である。

Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu.^{*41}

いかなる抒情詩人も、自らの本性ゆえに、宿命的に失われた〈エデンの園〉へ回帰しようとするものである。

恩寵的な状態が、原罪以前のエデンの園の状態を思い出させるものであるならば、それは天と地の統一的経験でもある。そしてこの状態にあっては「天国」＝「理想」＝「善」が経験されたのである。その状態をうたうことが抒情詩人の本性であるならば、「高翔」と並び「照応」をうたうボードレールはまさに抒情詩人の名に値するだろう。さらにバンヴィル論の最後で同じことを歴史的観点からこう述べている。

En pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprécations, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait *classique*. Je veux que ce mot soit entendu ici dans le sens le plus noble, dans le sens vraiment historique.^{*42}

悪魔的あるいはロマン主義的な雰囲気の中で、呪詛の合奏の真っ最中に、彼 [=バンヴィル] は勇敢にも神々の善意を歌い、完璧な古典主義者であろうとする。私は、この語がここで最も高貴で、真に歴史的な意味で理解されることを望む。

恩寵的な状態が、ここでは「現代(=近代)」に対する「古代」を表すことが明確に述べられている。これを適応すれば、「高翔」や「照応」をうたうボードレールは真の意味で「古典主義者」だと言えるだろう。恩寵的な状態が、「楽園」/「失楽園」＝「古代」/「現代」の二重の観点から「楽園」＝「古代」を表すため、「照応」に続いて「古代」/「近代」の対比を主題とする「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」が配置されるのだと考えられる。

「高翔」と「照応」をうたうボードレールは真の抒情詩人で古典主義者であるが、しかしその後意識的に「呪詛の合奏の真っ最中に」飛び込んでいく。恩寵的な状態は、「善」/「悪」の枠組みでは「善」を表し、「ハシッシュの詩」でみた「理想」/「人工の理想」の枠組みでは「理想」を意味する。しかし「善」と「理想」をバンヴィルのようにうたうのではなく、「悪」と「人工の理想」を選び、それをうたう旅に出る。「この憂鬱な世界」において「無限」を求めようとする「人間の偉大さ (sa grandeur originelle)^{*43}」をうたう選択をする。この決定的な選択が第一部「憂鬱と理想」のタイトルの意味に反映していると考えられる。「照応」に続く「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」において古代と現代を対比し、現代をうたう決定的な選択が述べられていると考えれば、その地点が「悪」の詩人の出発点であり、それ以前は「前史」ととらえられるだろう。その出発点において「詩人」はすでに「憂鬱」な状態にあると考えら

れる。それゆえ「憂鬱」と「理想」のタイトルの順序は意図的だろう。ミルネールのような「理想」から「憂鬱」への「失墜」の行程ではなく、決定的な「失墜」はむしろ「照応」の時点において起こってしまっているのではないだろうか。

「無限の嗜好」において、人間がアルコールや薬物に手を出す論理を思い出そう。人間は誰でも恩寵的な状態を経験するが、それは因果関係抜きで時折にしか訪れない。すなわち「楽園」から閉めだされていることを自覚せざるを得ない。それゆえにそれを即座に手に入れられる手段がありますよと言われれば、それに手を出してしまう。この構図をキリスト教的「失楽園」の物語になぞらえれば、恩寵的な状態は「知恵の実」で、興奮剤は蛇のささやきにあたる考えられるだろう。神に禁じられているものを手に入れようとする、それが「悪」の始まりであり人間の失墜であったならば、恩寵的な状態の経験そのものに「悪」へと足を踏み外す原因が内在されていると考えられるのではないだろうか。「善」とは何であるか知るからこそ「悪」が何であるかを知る。「理想」が何であるか知るからこそ、今がそうではないことを自覚できる。先に述べたように恩寵的な状態の一般性は、善の一般性を立証すると同時に悪の一般性にも通じているのである。「祝福」の第七詩節を思い出せば、「詩人」は子供時代、鳥のように風とたわむれ雲と語り合い、いくなれば「照応」の状態にあったと考えられる。しかし本人が酔いしれて陽気であるとき、すでに「十字架の道」の途上であり、「精霊」は子供の行く末を案じて泣いていた。それは「照応」の経験のうちに楽園追放の門戸が開かれていたことを示しているのではないだろうか。

ベンヤミンが「照応」と並んでXII「前の世 (La Vie antérieure)」も「前史」を表す詩篇として挙げるように^{*44}、「前の世」はまさに幼年期の絶えず恩寵的な状態にある時代を描いていると考えられる。しかしその状態のとき、すでに「私を憔悴させる苦悩の秘密 (Le secret douloureux qui me faisait languir)^{*45}」が深められている。この秘密を「原罪」と解釈すれば、「照応」の詩篇自体もそのように読むことは不可能ではないだろう。「時おり」という言葉がそれを暗示しているとも考えられるだろう。また「無限の嗜好」の章において、「最も微妙な香水」を薬剤やアルコールと並んで興奮剤に含めていることを思い出せば、共感覚の代表として嗅覚を選び、比喩として「流涎香や麝香、安息香や薫香」といった精製された香料を挙げることで、すでに「人工の理想」への誘惑が暗示されているのではないだろうか。

4. 「前史」＝「太陽」の時代

先に触れたとおり、恩寵的状态は、「楽園」/「失楽園」＝「古代」/「近代」の二重の観点から位置づけられるので、「照応」に続く「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」において「古代」/「近代」の対比が導入されると考えられる。そこでいわば「素晴らしい季節」の終わりが告げられるのだ。またこの二重の観点は、これまでみてきたように一連の対立要素、「子供」/「大人」＝「善」/「悪」＝「理想」/「人工の理想」で結ばれている。それゆえこの五番目の詩篇において、「古代」/「現代」が歴史的に対比されるとき、一連の対立要素もそれぞれの側に内容として盛り込まれる。最初の十四行が「古代」の描写に当てられ、次の十四行が「現代」の状況に当てられる。そして最後の十二行は「現代」と「古代」の特徴をそれぞれ対比する形で、もはや戻らぬ「古代」へ崇敬を捧げる。第一節と第三節を引用して確認してみる。

J'aime le souvenir de ces époques nues,
Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues.
Alors l'homme et la femme en leur agilité
Jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
Exerçaient la santé de leur noble machine.
Cybèle alors, fertile en produits généreux,
Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
Mais, louve au cœur gonflé de tendresses communes,
Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.
L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi ;
Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures !
私はあの裸の時代の思い出を愛する、
その時代、〈太陽神〉は彫像を金色に染めて楽しんでいたのだ。
あの頃は男も女も身軽で
嘘もなく不安もなく楽しんでいて、
それで愛情に満ちた空は彼らの背骨を撫でて、
気高い身体を健康にするべく鍛えていた。
〈大地の女神〉はその頃、豊饒な産物に満ち満ちて、
息子たちをそれほど食い扶持がかかると思わなかったばかりか、
ひとしい愛情に満ちた母狼となって、
褐色の乳房で宇宙を潤していた。
男は優雅でたくましくて力強く、当然のこととして
自分を王と呼ぶ美女たちを誇りにしていた。

傷みもなく、ひび割れもない果実みたいに、
その肉体は滑らかで引き締まり噛みつきたくなる
ほどだった。

[...]

Nous avons, il est vrai, nations corrompues,
Aux peuples anciens des beautés inconnues :
Des visages rongés par les chancres du cœur,
Et comme qui dirait des beautés de langueur ;
Mais ces inventions de nos muses tardives
N'empêcheront jamais les races malades
De rendre à la jeunesse un hommage profond,
— A la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
A l'œil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,
Et qui va répandant sur tout, insouciant
Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,
Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs !^{*46}
われわれ墮落した国民は、なるほど、
古代の人々の知らない美しさを持っている。
心の下疳にさいなまれた顔つき、
さらに物憂い美しさというべきもの。
しかし遅れてきたわれわれの詩神がこうした発明
品を作りだしたとしても
病気がちの種族は忘れずに
青春時代に深い崇敬を捧げるのだ、
— 聖なる青春時代は、気取らない態度で、優しい顔つきで、
流れる水のような透き通った澄んだ目をして、
のんきに、すべてのものに振り撒いて行くのだ、
まるで青い空や鳥や花のごとく、
よい香りと歌と温かな熱を！

このように「古代」を「楽園」＝「子供」＝「善」＝「理想」として描くことで、「現代」が「失楽園」＝「大人」＝「悪」＝「人工の理想」の時代であることを明確に提示する。ここにおいて「前史」、いわば「太陽に酔いしれた」時代は、もはや戻らぬ過去として扱われる。生涯自らをロマン主義者と称したボードレーは、絶えず現代芸術を支持して、古代芸術の模倣者たちを攻撃した。しかしそれは古代芸術そのものを否定するものではない。むしろこの太陽の時代を賛美する気持ちを絶えず持ち続けたと考えられる。グラハム・ロブは、「悪」の詩人の古代賛美を真に受けない立場から第一詩節の古代描写にまで「ドーミエの戯画」を読みとろうとするが、筆者はその必要はないと考える^{*47}。なぜならば「高翔」「照応」と「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」の古代描写は、恩寵的な超自然状態を描く点で連続していると考えられ、

これまでみてきたとおりボードレールが恩寵的状态の価値を一度たりと否定したことはないからである。むしろ「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」の古代描写に、ボードレールの幼少時代にさかのぼる母と実の父の思い出を結びつけるパトリック・ラバルトの指摘に賛同したい^{*48}。

「高翔」と「照応」では動詞に現在形が用いられ、まさに恩寵的状态にあることが示されているが、「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」の「古代」描写では動詞に半過去形が用いられ、その状態がすでに過ぎていることが示される。バンヴィル論からの引用でみたように、ボードレールはここでまさに抒情詩人として、そして真の古典主義者として失われた古代の黄金時代をうたったのだと考えられる。しかしそれは同時に、自らが「失楽園」である「現代」において「悪」に基づいた「人工の理想」をうたうロマン主義的抒情詩人の道を選択する決意を述べていると考えられるだろう。それゆえに続く詩篇「灯台」において、その道を照らす先達の芸術家を取り上げるのだと考えられる。このように「悪」の詩人の決定的出発点は、「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」にあると考える。

本稿ではいささか唐突かもしれないが、ここで筆者の全体的ボードレール論の関係で付け加えておきたい。筆者は詩篇「灯台」の分析において、ボードレールが選んだ八人の芸術家が、その特質として北方的・近代的芸術家四人と南方的・近代的芸術家四人を交互に配置した構成であることを立証した^{*49}。『悪の華』の構造に「北方」/「南方」というヨーロッパの地理的かつ歴史的な観点の導入を試みたのだが、この観点を応用すれば「高翔」、「照応」、「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」の古代描写において、ボードレールは南方的・古代的芸術の特質を「前史」として描き込んだと考えられるだろう。そうした問題意識が「灯台」において、前述のような八人の芸術家の選択に表れたと考えられる。

「前史」としてこれまで考察してきた詩篇は、「太陽に酔いしれる」時代を表すと考えられる。この観点から、これまで取り上げなかった「憂鬱と理想」の第二番目に位置する詩篇について触れておきたい。『悪の華』初版で「祝福」に続いて配置されていた「太陽」は、第二版で新しく創設された第二部「パリ情景 (Tableaux parisiens)」の第二番目に移動された。第二版において「太陽」に取って代わったのは「あほう鳥」である。初版と第二版における「太陽」の位置変更に関して、阿部良雄の注に引かれたロス・チェンバースの意見を参照すれば、初版では「祝福」からの流れで「太陽」の第二詩節に重点が置かれ、太陽と詩の役割が強調されるが、第二版では「パリ情景」の主題との関連で第一詩節・第三

詩節に重点が移り、都市情景のなかの詩人の姿が強調されることになったという^{*50}。確かにその通りであろう。その意見を首肯するとき、「太陽」が初版において「太陽に酔いしれる」時代を象徴する詩篇であった意義がむしろ注目される。『悪の華』の構成の特徴のひとつは、二つの詩がセットとなって対比的に配置されている点にある^{*51}。詩人の誕生と受難を描く「祝福」に続いて「あほう鳥」が置かれるとき、「太陽に酔いしれる」というよりは「十字架に酔いしれる」詩人の姿が強調される。「詩人」=「鳥」のテーマは、「祝福」から「あほう鳥」を経て「高翔」へとうまくつながるが、「太陽に酔いしれる」時代の意味合いが希薄となり、むしろ「あほう鳥」は「祝福」で描かれた「詩人」の天性と地上での迫害をもう一度確認し直す意味合いが強い。ボードレールが「あほう鳥」に置き換えることで、当時の社会でますます不運を増す「詩人」の境遇を、第二版で強調したと考えることは妥当だろう。ただ初版において第二番目に置かれた「太陽」は、その題名からいっても「太陽に酔いしれる」時代を象徴する詩であったと考えられる。ここではその文脈で考察してみたい。ベンヤミンが「太陽」の第一詩節に関して「詩作中の彼が描かれている『悪の華』唯一の箇所 (c'est probablement le seul passage des *Fleurs du Mal* qui nous le montre en plein travail poétique.)」^{*52}と呼んだ詩を読んでみよう。

LE SOLEIL

太陽

Le long du vieux faubourg, où pendent aux
masures

Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

秘かな淫蕩を隠している罫戸が

あばら屋に垂れ下がる、古い場末の街に沿って、
それは厳しい太陽が立て続けの矢で
街と田園、屋根と麦を叩いている時分、
私は風変りなフェンシングの練習を一人で行うの
だ、

あらゆる街角で脚韻の思いがけない巡りあわせを
嗅ぎ付け、

舗石につまずくように語につまずき、

時おり長い間夢見ていた詩句にぶつかる。

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
 Éveille dans les champs les vers comme les roses ;
 Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
 Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
 C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
 Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
 Et commande aux moissons de croître et de mûrir
 Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir !
 この養父は、萎黄病の大敵で、
 田園でバラと並んでミミズを目覚めさせる。
 彼は空に向けて心配事を蒸発させ、
 脳髓と巣箱を蜂蜜で一杯にする。
 彼こそが松葉杖をつく人たちを若返らせ、
 若い娘のように陽気で優しくしてしまう、
 さらに心で作物が育って熟するようにと命じるの
 だ、
 その心は不死で花をいつも咲かせたがっている！

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les
 villes,
 Il ennoblit le sort des choses les plus vils,
 Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
 Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.^{*53}
 詩人のように、太陽が街に降りてくるとき、
 彼はもっとも卑しい物の身の上も気高くし、
 音もたてず、従僕もなしに王として、
 あらゆる病院、あらゆる宮殿に忍び込む。

第一詩節において、太陽の下で街を歩く詩人の姿が描かれるが、「厳しい太陽が立て続けの矢で／街と田園、屋根と麦を叩くとき」という表現から、季節は春から夏、しかも時刻は太陽が高く昇る真昼と考えられる。マリオ・リクテルが「パリ情景」に置かれた「太陽」について、「しかしながら、今までわれわれは、ここでのように、街に太陽が輝くのを見たことがなかった。(Cependant, jusqu'à maintenant, nous n'avons pas vu le soleil briller, comme ici, sur la ville.)」^{*54}と指摘するように、「美しい季節」に天高く輝く太陽は、ボードレールの詩において大変めずらしい。その太陽が初版において「祝福」に続いて真っ先に輝いていたのは象徴的だと考えられるだろう。この詩は「祝福」の第六詩節と関連して、「美しい季節」に「太陽に酔いしれる」若き詩人の姿を描いていると考えられる。「祝福」において「天使」に見守られていたように、ここでは輝く太陽に見守られている。「高翔」や「照応」と同じく動詞は現在形で、まさに恩寵的状态にあるとみなされるだろう。夢見た脚韻が見つかる

のが「時おり (parfois)」であることは、「無限の嗜好」で訪れる恩寵状態の頻度、あるいは「照応」において自然がはつきりしない言葉を漏らす頻度を想起させる。また、ここに描かれた詩人が若いと判断するには根拠がある。1851年に発表された「葡萄酒とハシッシュについて (Du vin et du Hachish)」において、ボードレールは街を歩く屑屋についてこういう。

Il arrive hochant la tête et butant sur les pavés,
 comme les jeunes poètes qui passent toutes leurs
 journées à errer et à chercher des rimes.^{*55}

彼 [=屑屋] は首を振り敷石につまずきながら、まるで丸一日さまよい脚韻を探して過ごす若い詩人のようにやってくる。

「屑屋」＝「詩人」のこの文章は、CV「屑屋たちの葡萄酒 (Le vin des chiffonniers)」において詩句の形で取り上げられるが^{*56}、詩人に形容詞「若い」が添えられるのは引用文においてのみである。

第二詩節において、太陽の功德が語られる。自然界においては花と実りをもたらし、人間にとっては病気を遠ざけ、憂鬱を払い健康をもたらす。この「養父」が咲かせる花は決して「悪」の花ではなく「善」の花であるだろう。第一詩節において人間界の悪徳が暗示されているものの、第二詩節の太陽の功德を通して第三詩節まで読めば、その悪徳まで太陽は治癒してしまうと考えられる。そして第三詩節で「太陽」＝「詩人」として描かれるとき、太陽の功德はそのまま詩人の功德として数えられることになる。「彼はもっとも卑しい物の身の上も気高くし」は、「祝福」の第六詩節「飲むものすべて、食べるものすべてが／神々の食べ物や真っ赤な神酒だと思う」を想起させる。この詩人のもつ変容の力とは、バンヴィル論で述べられていた抒情詩人の力である。先に引いた「いかなる抒情詩人も、自らの本性ゆえに、宿命的に失われた〈エデンの園〉へ回帰しようとするものである」という文に続いてこう述べられている。

Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde
 lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*.^{*57}

すべては、人間も、風景も、宮殿も、抒情的世界では、いわば神格化される。

すべてを「神格化」する力、言い換えれば理想化する力こそ、詩人が天から与えられた力であり、「祝福」の最終詩節で述べられる「原初の光源の神聖な源で汲まれた／純粋な光 (de pure lumière, / Puisée au foyer saint des rayons primitifs,)」^{*58}の力であると考えられるだろう

う。そしてその光源はこの世においては太陽だと考えられる。「太陽」で描かれる「太陽」＝「詩人」は、まさに「善」の花を咲かせる古典的抒情詩人の姿だと考えられるのではないだろうか。ボードレールは、第二版エピソードのための詩句の最後にこう書いた。

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait d'or.*59

お前 [=パリ] は私に泥を与えたが、私はそれを金に変えた。

古典的抒情詩人がロマン主義的抒情詩人になっても、抒情詩人の力の本質は何も変わらないと考えられる。「太陽」の最後の二行で太陽がお忍びの王様に喩えられるとき、スプリーンにさいなまれる「雨の多い国の王 (le roi d'un pays pluvieux)」*60を思い出すことができる。初版においては、この太陽の時代を描く四詩篇（「太陽」「飛翔」「万物照応」「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」）は、「憂鬱と理想」の後尾に位置していた「憂鬱 (Spleen)」と題された四詩篇と明確な対称関係にあったと考えられる。憂鬱から回復するには何よりも「養父」である太陽が必要であるが、太陽の美しく輝く季節がもはや過ぎて戻らないとき、憂鬱から癒される方法はもはやないと考えられるだろう*61。

「太陽」が第二版で、「パリ情景」に移されたことは、「パリ情景」の枠組みの中でもう一度考察しなければならないが、初版から「パリ情景」に移された詩篇がすべて「憂鬱と理想」に含まれていた以上、「パリ情景」の芽は「憂鬱と理想」にもともと含まれていたと考えられる。初版から移された詩篇LXXXVIII「太陽」＝「春・夏」/「真昼」、XCV「夕べの薄明 (Le Crépuscule du soir)」＝「秋」/「夕暮れ」、CIII「朝の薄明 (Le Crépuscule du matin)」＝「冬」/「朝」の三篇が、一年と一日の流れにおいて、「パリ情景」の枠組みを作っていると考えられる以上*62、「太陽」の第二版での移動は当然であっただろう。しかし詩集全体の構成の観点から「太陽」の移動に関してもう一点付け加えておかなければならない。初版における詩集最後の詩篇CXXIII「芸術家の死 (La Mort des artistes)」と「太陽」がセットとなっていた点である。「太陽」の第二詩句において、太陽が「脳髓と巣箱を蜂蜜で一杯にし、絶えず花を咲かせたがる不死の心のなかで／作物が育って熟するよにと命じる！」のと「芸術家の死」最後の二行は見事に対応していた。

C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,

Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !*63

〈死〉が、新しい太陽のように見下ろし、

彼らの脳から花々を咲かせるだろう！

「太陽」においては、自然の太陽が「詩人」を見守り、脳を記憶で満たし、心に花々を咲かせるのに対して、「芸術家の死」においては、死が「新しい太陽」となって芸術家を見守り、彼の脳から花々を咲かせる。初版におけるこの二詩篇の対応関係に代わって、第二版では「あほう鳥」とCXXVI「旅 (Le Voyage)」がとって代わる。1859年2月、オンフルール滞在中のボードレールは、この二詩篇をゲラ刷にして友人たちに配布したことからわかるように、この二詩篇の関連性は密接である*64。詩集の最後に新たな詩篇「旅」を置いたことから、それに対応させるため「太陽」に代えて「あほう鳥」を置いたと考えられるだろう。しかし、初版と第二版の変更によって『悪の華』の構成自体が大きく影響を受けたとは考えられないだろう。例えば、「芸術家の死」の最後の脚韻の組み合わせ「nouveau / cerveau」と「旅」の最後の脚韻の組み合わせ「cerveau / nouveau」が同じである点も*65、詩集の結論に大きな変更がないことを推測させる。また第二版において「太陽」は新たに創設された「パリ情景」で輝くことになるが、都市の「田園詩 (églogues)」(LXXXVI「風景 (Paysage)」)*66を目指す部において、「太陽に酔いしれる」ことと都市に酔いしれることは密接につながることを想像させる。しかしこれらの点についてはまた稿を改めなければならないだろう。

結びに代えて

本稿では『悪の華』の第一部「憂鬱と理想」の始まりの詩篇「祝福」「太陽」「高翔」「照応」「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」を「前史」という観点から、「ハシッシュの詩」の冒頭と関連づけて、恩寵的超自然状態が描かれている詩篇として位置づけた。ボードレールは、これらの詩篇を通して、「楽園」「古代」「子供時代」「善」「理想」とは何かを語り、詩人が天から譲り受けた本性とその力を描き出したと考えられる。しかしそれは同時に「失楽園」「現代」「大人」「悪」「人工的理想」をうたう根源的な選択に至る序奏であると考えられる。これらの詩篇においてボードレールは古典主義的抒情詩人として「善」の花々をうたってみせた。しかしそれはロマン主義的抒情詩人として「悪」の花々をうたうに至る「前史」といえるものである。「善」を知らずに「悪」をうたうことはできないし、古典主義を理解することなくしてロマン主義を主張することはできない。それゆえ「憂鬱と理想」の構成において、「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」において、ひとつの決定的な出発点を見ることが必要だと考えられる。そこにおいて太陽の時代

は終わり、もはや戻らない過去となったのだ。恩寵的狀態を「アウラ」のある状態とみなし、それが「現代」においてもはや失われていると考えるならば、ベンヤミンが「照応」を「前史」ととらえたことはまさに的を射ているであろう。

マルク・エジェルダンジェはボードレールの著作中の「太陽」について考察した著作において、女性や葡萄酒、薬物、死が太陽の比喩で語られていることを述べている^{*67}。例えば葡萄酒は「屑屋たちの葡萄酒」の末尾において「〈太陽〉の聖なる息子 (le Vin, fils sacré du Soleil)」^{*68}と呼ばれるし、ハシッシュと恋愛に関しては「ハシッシュの詩」においてこう述べられる。

Que peut être cette ivresse de l'amour, déjà si puissante à son état naturel, quand elle est enfermée dans l'autre ivresse, comme un soleil dans un soleil ?^{*69}

まるで太陽のなかに太陽を閉じ込めるように、恋愛の酔いが別の酔いに閉じ込められるとき、自然な状態でもすでにかくも強いのに、その酔いはどうなるのだろうか？

「太陽に酔いしれる」時代から、これ以降、恋愛に酔いしれ、アルコールに酔いしれ、薬物に酔いしれる時代に入っていく。『悪の華』のそれぞれの部は、この自然の太陽が力を失った季節に、恋愛や快楽、アルコールという人工の太陽で「素晴らしい季節」を蘇らせようとするプログラムだと考えられるだろう。そしてあらゆる試みの果てに死に酔いしれることになるだろう。

1851年の「葡萄酒とハシッシュ」についての論考も、「ハシッシュの詩」も結論は同じである。詩人は、アルコールや薬物に頼らずとも「意志 (la volonté)」によってこの楽園の状態を蘇らせることができると述べる^{*70}。『悪の華』は墮落した人間の偉大さを描くことを目指していても、それを芸術作品として表現するためには「意志」の力に頼るしかない。「あれら裸の時代の思い出を私は愛する」において「悪」の詩人となる決意をしたのち、ボードレールはその芸術の方法と困難について、以降の「芸術」詩篇で述べていくだろう。

注

^{*1} 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。主な参考文献は注のなかで指示する。

^{*2} OC, I, 1196.

^{*3} CPI, II, 196.

^{*4} ボードレールの芸術論における「北方」性に関しては、以下の拙著を参考にされたい。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。また詩作品に関しては、以下の拙論を参考にされたい。「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。「ボードレール『悪の華』スプリーン詩群を読む―入れ子構造の容器と中味について―」、『富山大学人文学部紀要』第56号、富山大学人文学部、2012年、pp.371-394。「ボードレール『夕べの薄明』を読む―書き継がれるテキスト―」、『富山大学人文学部紀要』第58号、富山大学人文学部、2013年、pp.289-313。「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。「ボードレールの詩篇『シテールへの旅』を読む」、『北陸学院大学・北陸学院大学短期大学部研究紀要』第6号、北陸学院大学・北陸学院大学短期大学部、2014年、pp.327-341。

^{*5} 様々なボードレール像の変遷に関しては以下を参照。Antoine Compagnon : *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp.9-39.

^{*6} Yves Bonnefoy : « La septième face du bruit », *Europe* no. 760-761, 1992, p.17.

^{*7} ボヌフォワのボードレール論に関しては以下の拙論を参照されたい。「『可感な空間の横断を試みる者は…』―ルーベンス、ボードレール、ボヌフォワ―」、『筑波大学フランス語・フランス文学論集』20号、筑波大学フランス語・フランス文学研究

- 会、2005年、pp.141-156。
- *8 ベンヤミンのボードレール解釈に関しては以下を参照した。横張誠『ボードレール語録』、岩波現代文庫、2013年、pp. 1-16。ヴァルター・ベンヤミン（今村仁司・三島憲一他訳）『パサーージュ論II ボードレールのパリ』、岩波書店、1995年、pp.371-397（解説・横張誠）。
- *9 ベンヤミンの引用は以下の仏語版を使用。訳は拙訳による。Walter Benjamin : *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préface par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions Payot, p.189. またベンヤミンのボードレール論の日本語版は、上記の『パサーージュ論II』の他、主に以下を参照した。『ベンヤミン著作集6 ボードレール新編増補』（編集解説川村二郎・野村修）、晶文社、1975年。『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』（浅井健二郎編訳・久保哲司訳）、ちくま学芸文庫、1995年。
- *10 Walter Benjamin : *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op.cit., p.191.
- *11 Max Milner : *Baudelaire enfer ou ciel, qu'importe!*, Paris, Librairie Plon, 1967, p.121.
- *12 Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal. Texte de la seconde édition suivi des pièces supprimées en 1857 et des additions de 1867*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris Librairie José Corti, 1942, p.249.
- *13 OC, I, 403.
- *14 OC, I, 401.
- *15 OC, I, 658-659.
- *16 OC, II, 596.
- *17 OC, II, 164。「火箭」にも同様の記述（OC, I, 656.）がある。
- *18 OC, II, 164.
- *19 OC, I, 402.
- *20 OC, I, 402-403.
- *21 OC, II, 690.
- *22 F. W. Leakey : *Baudelaire and Nature*, Manchester, Manchester University Press, 1969, pp.173-232. 引用箇所はp.186。
- *23 OC, I, 7.
- *24 OC, I, 7-8.
- *25 F. W. Leakey : *Baudelaire and Nature*, op.cit., p.230.
- *26 OC, I, 10.
- *27 OC, I, 199-200 et 838. F. W. Leakey : *Baudelaire and Nature*, op.cit., p.192.
- *28 OC, I, 56.
- *29 OC, I, 8.
- *30 OC, I, 10.
- *31 Patrick Labarthe, Jacques-Philippe Saint-Gérard et Isabelle Turcan : *Les Fleurs du Mal Baudelaire Analyse littéraire et étude de la langue*, Paris, Armand Colin, 2002, pp.81-89.
- *32 「彼の生のなかには、人格喪失や自我の忘却そして『啓示された楽園』との交感のような、もろもろの瞬間が存在していたが、これを彼自身はおのれの精神の生の絶頂として、また『不完全なもの』や時間のなかへ追放されることを免れて永遠なるものの観照に達した稀有の瞬間として見なしたのだ。」『ロマン的魂と夢 アルベール・ベガン著作集 第一巻』（小浜俊朗・後藤信幸訳）、国分社、1972年、p.623。またベンヤミンはベガンのこの観点を書き記している。「ローデンバックは、ベガンと同じく、ボードレールにおける^{コレスポンダンス}照応の経験を強調している。[J35a, 3]」前掲書『パサーージュ論II ボードレールのパリ』、p.150。
- *33 ボヌフォワのボードレール論に対する批判に関しては以下の拙論を参照されたい。「ボヌフォワのボードレール論の検証—ボードレールにおける美学と倫理学の問題—」、『研究報告集 No 31』、日本フランス語フランス文学会中部支部、2007年、pp.35-46。
- *34 OC, I, 11.
- *35 阿部良雄訳『ボードレール全集 I 悪の華』、筑摩書房、1983年、pp.469-474。OC, I, 839-847. また以下の著作を参照した。Marc Eigeldinger : *Le platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1951, pp.57-82.
- *36 F. W. Leakey : *Baudelaire and Nature*, op.cit., p.206.
- *37 Ibid., p.230.
- *38 CPL, I, 337.
- *39 OC, I, 401-402.
- *40 OC, II, 784.
- *41 OC, II, 165.
- *42 OC, II, 168-169.
- *43 OC, I, 441.
- *44 Walter Benjamin : *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op.cit., pp.191-192.
- *45 OC, I, 18.

- *46 OC, I, 11-12
- *47 Graham Robb : *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993, pp.113-114. ヒューバートも同じくこの詩篇に「皮肉」を読み取る。J.-D. Hubert : *L'Esthétique des « Fleurs du Mal » Essai sur l'ambiguïté poétique*, Genève, Slatkin Reprints, 1993, p.54.
- *48 Patrick Labarthe : *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Librairie Droz S. A., 1999, p.324.
- *49 前掲の拙著『L'inspiration nordique de Baudelaire ボードレール「北方」のインスピレーション』と拙論「La composition du poème « Les Phares » de Baudelaire」を参照されたい。
- *50 前掲書『ボードレール全集 I 悪の華』、pp.599-560。
- *51 John E. Jackson : *Baudelaire*, Paris, Le Livre de Poche références, 2001, p.53. Patrick Labarthe, Jacques-Philippe Saint-Gérard et Isabelle Turcan : *Les Fleurs du Mal Baudelaire Analyse littéraire et étude de la langue*, op.cit., pp.11-12.
- *52 Walter Benjamin : *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op.cit., p.100.
- *53 OC, I, 83.
- *54 Mario Richter : *Baudelaire Les Fleurs du Mal Lecture intégrale*, tome II, Genève, Éditions Slatkine, 2001, p.893
- *55 OC, I, 381.
- *56 OC, I, 106.
- *57 OC, II, 165.
- *58 OC, I, 9.
- *59 OC, I, 192.
- *60 OC, I, 74.
- *61 この点に関しては前掲の拙論を参照されたい。「ボードレール『悪の華』スプリーン詩群を読む—入れ子構造の容器と中味について—」、『富山大学人文学部紀要』第56号、富山大学人文学部、2012年、pp.371-394。
- *62 一日のサイクルについてはラバルトも指摘しているが、詩篇「風景」の構成からみて四季のサイクルも取り入れられていると考えられる。Patrick Labarthe, Jacques-Philippe Saint-Gérard et Isabelle Turcan : *Les Fleurs du Mal Baudelaire Analyse littéraire et étude de la langue*, op.cit., p.93.
- *63 OC, I, 127.
- *64 OC, I, 835-836. 前掲書『ボードレール全集 I 悪の華』、pp.468-469。
- *65 Steve Murphy : « Au lecteur (bribes de problématique en guise d'introduction) », *Lectures de Baudelaire Les Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp.15-16.
- *66 OC, I, 82.
- *67 Marc Eigeldinger : *Le Soleil de la Poésie Gautier Baudelaire Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1991, pp.59-133.
- *68 OC, I, 107.
- *69 OC, I, 432-433.
- *70 OC, I, 398 et 441.