

地獄の詩学

— ゴーチエとスーメ —

市川 裕 史

テオフィル・ゴーチエ(1811~1872)とアレクサンドル・スーメ(1788~1845)はそれぞれ、詩人としての栄光を享受していた時期がある。前者は、「完璧な詩人」としてボードレールの『悪の華』(1857/1861)を献呈され、バンヴィルやエレディアやルコント＝ド＝リールらを従えて『現代高踏派詩集』第一集(1866)の巻頭を飾り、要するに亡命した詩人の王ヴィクトル・ユゴの空席をうめていた頃がそうだし、今や前者に増して人気を失ってしまった後者の方は、『クリテムネストル』と『サユル』という二つの悲劇を相次いで成功させた二年後の1824年に、ノディエやラマルチーヌや友人アレクサンドル・ギローに先だってアカデミー会員に選ばれた頃がそうだ。ほとんど一世代の隔たりのあるこの二人の詩人の名前がいかにして並列され得るかという、第一に、A・ドタールが『1840年から1860年のフランス詩における神話、驚異、伝説』でそれぞれに一章をあてているように^①、二人が共有する神話を調べることによってであり、第二に、『フランスにおけるダンテ』のA・クーンソンが『死の喜劇』*La Comédie de la Mort* (1838)の直後に『神の叙事詩』*La Divine Épopée* (1840)に言及しているように^②、二人をダンテ的な——特に地獄を描く——叙事詩の系譜上に位置付けることによってである。もっとも、この二つの方法は、どちらの作品が共通のモデルに一層の名誉をもたらすかという審美的視点を別にすれば、決して矛盾するものではない。というのも、この場合、神話的存在はしばしば地獄に現れるのだから。我々は以下でゴーチエの『死の喜劇』とスーメの『神の叙事詩』を対照してみるのだが、ここに厳密な比較文学的方法を適用することはできない。この二人の間には、共通の知人がいたとしても^③、生活上・社交上の関係はなく、年長者の作品を草稿状態で青年が参照したかもしれないということと同様、先に出た青年の作品を年長者が参照したかもしれないことは実際のところ想定し得ない。これらの作品はそれぞれ長い準備期間を必要とした。『死の喜劇』の表題作のIとなる部分の草稿には「1831年12月」の日付があり、それは1832年10月29日の『読書室』紙に発表されており^④、『神の叙事詩』の方はと言うと、スーメは既に1814年の評論『スタール夫人の文学的遠慮』の中で、クロプシュトックの『メシアス』から墮天使アバドナのエピソードを韻文訳した時、自らのキリスト教的叙事詩の構想を抱いたに違いなく、そして、二つの悲劇『ネロの祝宴』(1829)と『ノルマ』(1831)の執筆後、七月王政期に集中的に製作したに違いない^⑤。従って、一方が他方に影響を

与えているか、典拠を提供しているかといった問題は成り立たない。もっとも、ゴーチエの方は幾度かスーメについて語る機会を持ち、特に『神の叙事詩』については重要な評論を捧げているので、それを検討することが必要になる。そこで本小論の目的は、この二人の詩人が共有するテーマを分析し、それに続いてゴーチエによるスーメ論を読み直してみることである。

I

ゴーチエの『死の喜劇』においてもスーメの『神の叙事詩』においても、しばしば地獄を背景として、スフィンクスやファウストやドン＝ジュアンやナポレオンといった神話的存在が登場し語っている。その現れ方は当然異なっているのだが、注意しておかなければならないのは、それが二人の詩人の着想の相違と共に二つの詩作品の枠組の相違に依拠していることである。『死の喜劇』は、約60の詩篇を(かなり構築的に)並べた、初版で約380ページの詩集である⁶⁾。この詩集にはベルリオーズが有名な『夏の夜』を作曲した詩篇が典型的に示すような抒情的要素と、表題作や「誰が王になるか」*«Qui sera roi?»*⁷⁾に見られるような叙事的要素とが混ざっているが、ここでは、「死の中の生」*«La Vie dans la Mort»*と「生の中の死」*«La Mort dans la Vie»*の二部から成り、12音綴+8音綴の6行詩節で書かれた1134行の表題作だけを問題にする。一方の『神の叙事詩』は、散文の序文に続いて二巻で約630ページ、ほとんどが平韻12音綴の1万数千行を費やす、全12歌の一大叙事詩である⁸⁾。規模の点では、『神の叙事詩』の中に長編詩「死の喜劇」が十数篇入ってしまうほどなのであり、スーメの側から見れば、必ずしもその作品の主要部分をゴーチエと共有しているわけではない。このアカデミー会員はフランスのダンテになろうとしたばかりかミルトンやクロプシュトック⁹⁾にもなろうとしたのであり、世界の終末と反キリストの生涯のみならず新たな受難と地獄の贖いを語るこの神学的叙事詩には当然、地獄だけでなく天国も描かれており、亡霊だけでなく福者や神のペルソナや魔王自身¹⁰⁾も登場する。それ故、より短い「死の喜劇」の筋立てを追いながら、相次いで登場する亡霊の現れ方を長大な『神の叙事詩』の中のそれと対照して行くことにしよう。

1) 先ず対照すべきなのが、芸術家を代表する神話的人物としてのラファエロだ。「死の中の生」のIにおいて、語り手＝詩人は死者の日(11月2日)にあてどなく共同墓地にでかけ、訪れる人のいない墓を見て、死が至上の業でなく死者が生者の忘却に苦しんでいるという考えに取りつかれる。愛した女の裏切りに対して復讐に赴くこともできず墓石の下で苦悶する「嫉妬する死体」を、ダンテの描く地獄の苦しみより惨いものとして思い浮かべる。IIでは、新しい墓に寄りかかって夢想している詩人に、墓の下からの声が聞こえて来る。それは死んだ娘と蛆虫との対話で、蛆虫は嫌がる彼女の脇腹をかじりながら、早くも婚約者や家族から忘れ去られようとしているのだから諦

めて自分と結婚するよう口説いている。すると、この言い争いで目を覚ました他の死者たちが黙るように言い、詩人には死者たちの姿が、黄色い骨や紫色の腐肉が見えて来る。Ⅲにおいて、打ちひしがれて家に帰り着いた詩人に、ロマン派青年らしい部屋飾りの頭蓋骨が、ラファエロの変わり果てた姿が話しかける。

- 295 私はラファエロ、サンツィオ、偉大な巨匠だ！
おお兄弟よ、言ってくれ、私ができるか、
この醜い頭骸骨で。
これらの石膏像やこれらの仮面の間、
兜のように磨かれて光る全ての髑髏の間で
300 私を区別できる点などない。
[……]
呪われた分析家ども、忌まわしい種族よ、
320 葬列の後をつけて行って死体を掘り返す
ハイエナどもよ、
おまえたちは、我々の骨や遺骸を計るため、
すぐに棺の釘を外したのではないか。
死者は眠らせておけ！⁽¹⁴⁾

IとIIで死を前にしての愛の無力が問題になっていたように、Ⅲでは芸術の無力が問題になっているのであり、ラファエロがイエスや聖母を素晴らしい絵画にしたことも、その死体が掘り起こされ解剖される妨げにならなかったのだ。「呪われた分析家ども」とは、新しい墓を秘かに掘り返すという死体解剖のための方便だけでなく、現代が神とする科学そのものを指しており、ラファエロの頭蓋骨は、科学に芸術の秘密を解き明かすことはできまいと付け加えている。しかし、「死の中の生」においては、死がもう一つの生であって魂が死体から離れないという設定からして、別世界としての地獄は存在しないだろうから、このラファエロは地獄にいるとは限らない。

『神の叙事詩』にも同じ巨匠が登場するが、スーメのラファエロははっきりと天国にいる。第一歌「天国」において、世界の終末と最後の審判の後で天国と地獄しかなかった時、神のペルソナと聖母マリアと共に至福の内に憩うジャンヌ・ダルク⁽¹²⁾やミルトンや聖セシルやラファエロが喚起されている。叙事詩人はラファエロに語るのではなく呼びかけている（「ラファエロよ、最初に来て、言って下さい、/エデンの風景が全て貴方の筆に依るものでないか⁽¹³⁾……」）。この二人の詩人は、芸術家を代表する、——スーメの方ではミルトンが詩人を、聖セシルが音楽家を代表しているのだから——少なくとも画家を代表する神話的人物としてラファエロを登場させているが、一方のラファエロは芸術的製作の褒賞として天国におり他方のラファエロは絶望に沈ん

でいる。

2) 死・(死神)。「死の喜劇」の筋立てに戻ると、ラファエロが最後の審判を予告し夜明けと共に幻想が飛び去るという場面で「死の中の生」が終わり、IVに始まる「生の中の死」では、共同墓地から自分の部屋への現実的な移動が地獄巡りに発展し、ラファエロの絶望的な独白が人生の意味に関する神話的人物たちとの対話に発展している。IVは、死んだ娘の言葉「魂の中の墓」で既に触れられた主題を提示している。すなわち、人々は肉体の死には涙を流すのに魂の死には関心を示さないが、人生は死者の記憶にせよ死の宿命にせよ死に満ち満ちている。そうした思いを抱いた詩人はVにおいて、ウェルギリウスならぬ「死」を道案内として、命ある地獄の螺旋を辿る象徴的な旅に出る。

我々の道案内は、太陽の唇から日焼けの
金色の口付けを一度も受けたことのない
青ざめた顔の処女だ。

彼女の頬は血の気がなく、唇は青みがかり、

515 彼女の胸の蕾は、朱色ではなくて

雪花石膏のように白い⁽⁴⁴⁾。

きゃしゃな背中に半透明の翼が畳まれ、豊かな黒髪が象牙色の肌を浸し、ドクニンジンの葉と董の花の髪飾りの他は裸である。不吉かつ魅力的な様子の彼女は永遠の処女であり、全てのベッドに足を踏み入れながら、誰も彼女の「蒼白な薔薇」を摘み取れなかった。死が「幸せな人々には苦く惨めな人々には甘い」のは当然のこととして、ゴーチエがそのように一種の美しさのある若々しい姿でそれを擬人化していることは注目される。

地獄を描く以上、「死」は不可欠な登場人物だが、『神の叙事詩』においてそれは、(イシスのように)ヴェールを被った骸骨という伝統的な姿をしている。スーメは第三歌で終末後の「地獄」を描いており、憎悪と憤怒と傲慢という地獄の三要素に触れた後、その「死」に長広舌を揮わせている⁽⁴⁵⁾。最後の審判も終わって新たな死者が来ない今や、かつて皇帝や民衆を意のままに刈り取り自殺者たちを受け入れていた時のような栄華はなく、第四の要素にはなり得ないとしても、「死」はその色彩を地獄の全てに及ぼしており女王であり続けているのだ。もっとも、筋立ての上では、反キリストであるイダメエル Idaméel がサタンを退けて地獄の王位に就いており王妃たるべきセミダ Sémida は天国にいるのだが……。死の長広舌の後、この歌の三分の二ほどが「地獄の十三景」《Treize Visions infernales》にあてられており、「私」=詩人が地獄の責苦の例を幻視している。この「私」は地獄を旅しているわけではなく道案内も当然いないが、「私」が地獄墮ちの人々に会い時に話をしている⁽⁴⁶⁾点、スーメはここで、ゴーチエと共に

通のモデルであるダンテに最も接近している。

3) ファウスト。〈死〉を道案内とするゴーチエの旅人は先ず、ファウストに出会う。このファウストは、レンブラントの版画に見られる姿——ほの暗い小部屋に浮き上がる神秘的な記号を読む年老いた魔術師の姿——をしており、世界の知識の奥底に触れたのかどうかと詩人に尋ねられると、次のように答える。

- 私は海の中に、水のドームの下に潜った。
- 590 大きな魚が波を送り、それは水を伝って
海底に達していた。
レヴィアタンがその尾で深淵を鞭打ち、
セイレンたちが珊瑚礁の上、青い髪を
梳かしていた。
- 596 見るも恐ろしいコウイカが、不格好なポリプが
無数の腕を伸ばし、サメが、巨大なシャチが
大きな緑の目を回していた。
しかし、私は息が切れたので上に戻った。
人間の肩にとってひどく重いマントだ、
- 600 海水のマントは！
[……]
虚無！ これこそ最後に見出すもの！
- 620 墓の中に死者がいるように、私の小部屋には、
生きている死体がいる。
ここに到るためだった、あれほど苦勞し、
人が種を蒔くように私の魂を空しく
風に投じたのは。
- 625 優しい色白のマルガレーテよ、君の花のような唇、
とても若々しく小さな唇との口付け一つで
それ以上の価値がある。
本にない言葉を探してはならない、生き方を
知るために生きるのを忘れてはならない。
- 630 愛せよ、それが全てだ⁽¹⁷⁾!

研究の末に見出したものは虚無に過ぎず、むしろ愛することが全てだと言うこのファウストは、〈学問〉を寓意する神話的人物である。ゲーテの『ファウスト』第二部の友

人ネルヴァルによる仏訳が出版されるのは1840年のことで、ゴーチエはここで、同第一部のファウスト、若返って学問以外の様々な野望を実現しようとする前の倦怠した老ファウストのイメージを描いている。

一方、『神の叙事詩』にファウストは登場しない。とはいえ、ベフォールが「イダメエルには、ファウストの性格と類似点を示す性格がある⁽⁴⁰⁾」と言うように、この反キリスト自身にそのイメージを見出せるだろう。地獄の体制が変わった日を記念する大祝宴で、新王自ら生涯を記した三枚の青銅板が朗読されることになるが、最初の青銅板すなわち第五歌「アララト山上の箱舟」によると、終末を迎えようとする世界に最後の人間として生まれたイダメエルは(彼の誕生後、両親は死に人類は繁殖力を失ってしまう)、エレファントの地下神殿でユダヤ人の学者から人類のあらゆる知識を授かりながら少年時代を過ごしたのだ。プロメテウスが火を盗んだように世界に再び生気を与える手段はないかと考えて洞窟を出、神が与えた世界の設計図に他ならない輝く球をアララト山上の箱舟から盗み出すことになるのだから、彼はファウストだけでなくエピメテウスの兄弟との類似点も示している。しかし、スーメはエレファントで学ぶイダメエルにゴーチエのファウストと同じ比喻を用いており、イダメエル=ファウストは次のように語っている。

私はこの不吉な墓を自分の家とした。
クリスタルのドームに守られて、
水される海底で一日を過ごす潜水夫は、
その潜水器の回りに恐怖が漂うのを感じる。
山々を覆う森林に似ている
絡み合ったヒバマタや繁茂した海藻で、
大洋のフローラが驚きつつ陰を投げかける。
彼の鼓動は嵐によって数えられる。
レヴィアタンが感嘆する——この海の王も
彼ほど長時間、息をせずにいられないから。
彼が分け入る小道の奥には夜が住んでおり、
泥のような蛸が藻の中で彼を揺すり、
時折、その透明な棺に目を奪われて、
彼を抱えて暗礁から暗礁へと運び去る。
真珠探しの男は待ち青ざめ苦しんでおり、
深淵の陰気さでその眼差しを染めている！
私は、暗い神殿である洞窟の恐怖の中で、
知の潜水夫として、彼のように探しており、
雲から遠く離れて、しばしば集めるのだ、

未知の物事の純粋な宝である真珠を⁽¹⁹⁾。

ゴーチエの潜水夫がすぐ息切れして上に戻ってしまうのに対して、スーメの潜水夫は、「クリスタルのドーム」や「透明な棺」がその迂言的表現である)鐘型潜水器のおかげで、長い間海底に留まることができる。潜水服が発明されていなかった時代、空気を満たした鐘型潜水器が海底作業のための文明の利器だったのであり、「ワクチンの発明」«Découverte de la vaccine»(1815)を歌ったこの詩人は、こうした細部においても進歩の味方であることを示しているようだ。それはともかく、サント=ブーヴやユゴーが魂や夢の深みを計る者の比喩とした⁽²⁰⁾潜水夫を知的探求者の比喩にした点、ゴーチエとスーメは全く一致している。

4) スフィンクス。「死の喜劇」において、上で引いたファウストの言葉にすぐ続くVIで、スフィンクスが現れる。尖った胸と鋭い爪をしたこのスフィンクスたちは、象形文字が書き込まれた台座の上で光る目を回しており、その前の地面には食い残しの骨や腐肉が散らかっている。ここには、「死」の面前で人生の意味を答えるべきオイディプスはいないのであり、それらの死骸は、理想を見出せず謎に答えられなかった哀れな青年たち、メフィストフェレスやマルガレーテに会えないファウストたちや無名のドン=ジュアンたちだ⁽²¹⁾。ゴーチエの方では副次的登場人物に過ぎないこのスフィンクスは、スーメの方では一層の重要性を帯びている。第四歌「イダメエル」において、愛する聖女セミダとの永遠の別離という地獄の王自身の責苦が述べられた後、かつてオイディプスに「無限とは一つの名に過ぎない」等々と言ったスフィンクスが、イダメエルの前に進み出て祝宴を提案し⁽²²⁾、その席では他の臣下たちに続いて王自身の生前の物語を聞かせてくれるよう、三枚の青銅板を読ませてくれるように頼み⁽²³⁾、そして、朗読が終わって、地獄の民がセミダを奪うべく天国に侵攻しようと騒いでいる時、懐疑の悪魔・狡猾な臣下らしく「神などいない……だから、宇宙と共に死滅したこの敵の名に対して地獄を扇動するのは止めさない」と言う⁽²⁴⁾。

5) ドン=ジュアン。「死の喜劇」のVIの後半は、道連れれの「死」が地獄の小道で指し示す、新たな登場人物の描写にあてられている。彼は、羽根飾り付きの帽子の下に長髪をなびかせ口髭をたくわえマントを羽織り長剣を帯び襷襟を着けており、ルイ13世時代の洗練された青年貴族の様子をしているが、注視すると、褐色の鬘の端から白髪が見え、額には皺が刻まれ、若々しい顔色は化粧に過ぎず、目はガラス玉のようであり、背中は曲がり手足は震えており、老人であると分かる。若々しく装ったこの老人は人気ないバルコニーの下で恋歌を歌っており、詩人から「窓が開くのはもはや貴方のためではない」とたしなめられる。詩人は「死」にその名を尋ねる。彼は、多くの美女を征服したドン=ジュアンだが、若者たちが彼を羨むのは大間違いであるとVIIで語る。

若者たちよ、私は人々の夢見る快楽の全てを

知っている。エヴァを誘惑した太古の蛇も、
運命の木の周りで私ほど
巧みに身をくねらせはせず、人頭の龍は
815 禁断の木の実を人々の目にこれほどの光で
輝かせはしなかった。

[……]

835 貧弱な鉱層を追って行く鉱夫のように、
夜も昼も、深い生存を掘ったが、鉱脈は
見つからなかった。

生を与えるという愛にそれを求めたが、
空しかった。この世に名前のある者は
840 誰も愛せなかった。

一つならずの心を焼き、灰を踏みつけたが、
私自身は、火蜥蜴のように火のさなかで
常に冷たかった。

私には、夜露のように新鮮な理想が、
845 金色の幻影が、神の視線で虹色に輝く
オパールがあった。

彫刻家も形造ったことのないような女、
クレオパトラとマリアを合わせたような、
優雅さと羞恥と美貌を
850 兼ね備えたタイプが、蛆が隠れていない
神秘的な薔薇が、火山の灼熱と処女性
汚れない雪とが！

[……]

865 私の頭脳は優れていた。(学問)よ、おまえの
本を読み、若い学生のように酔うこともなく
おまえの苦い酒を飲めただろう。

イシスにヴェールを上げさせもしただろうし、
空の高みから星を私の暗い仕事場に
870 降ろしもしただろう。

「愛」の言うことを聞くな、悪い教師だから。
愛するとは無知なること、生きるとは知ることだ。

学べ、学ぶがよい。
いついかなる時も測鉛を下ろし続けろ、
875 君たちの年長者よりも先へ、この深い海に
潜って行くがよい。

レヴィアタンが鼻孔から息を吹き出しても、
海水の重みが君たちの胸の奥で肺を
締め付けても構うな。
880 人々が名を知らない黒い岩礁を掘るがよい、
そうすれば金の箱に入ったソロモンの指輪が
見つかるかもしれない⁽²⁹⁾!

醜い老人になり果てて地獄にいるこのドン＝ジュアンは、単なる獵色家だったのではなく様々な快楽の内に一つの理想を探求していたのだが、花咲く処女たちやずる賢い娼婦たちの誰一人として彼の理想には一致せず、今や人生の岐路での選択を後悔している⁽²⁶⁾。〈愛〉の鉱夫ではなく〈学問〉の潜水夫になるべきだった。「死の喜劇」においてはこのように、〈学問〉を寓意する神話的人物のファウストと〈愛〉を寓意する神話的人物のドン＝ジュアンが、それぞれ自己否定し互いの運命を羨んでいる。

『神の叙事詩』においても、地獄のドン＝ジュアンに長台詞が与えられている。第四歌の大宴会の席上、三枚の青銅板の朗読に先立って三人の臣下が物語るのだが、先ず、修道女ヴィルジニアを誘惑するために魂を売った男が、次に、賓客たちを珍奇な花々で埋めて窒息死させたネロが、そして三人目に、地獄でもなお雅な栄光を保っているこのスペイン貴族が立ち上がる。スーメのドン＝ジュアンは、騎士長の石像が死をもたらしたということ——この伝説の基本的合意点——をはっきりと否定する。彼を地獄に伴ったのは、グラナダ公爵夫人エスメラルフロール。彼はその美女の噂を聞いてマドリッドから山脈を越えてやって来たが、前夜に死んでしまった彼女の葬式を見、仕方なく街を去る。そして、

夜になった。グラナダ近くの岩山の上に、
サラセン風の造りの優美な宮殿が
眠っていた。単調で穏やかな流れのダロ河が、
白大理石の土台を喚くような波で浸していた。
私はそぞろな足取りで入った……。金色のアーチの下、
炎が飛び回り、形を変えつつ追いかけていた。
薔薇色や青の虹とも見える香り高い噴水が、
私の頭上で霧なすきらめきを揉めながら、

急激な送りの後で透明な粉に分かれて
瑪瑙の水盤の上に落ちかかっていた。
あらゆる所で空色の紗に半ば覆われた
青銅の彫刻を、愛が絡み合わせていた。
あらゆる所、マウル様式の天井のフレスコ画を
ラファエロが夢の中で描いたかのようだった。
そこに女が現れた。ゆったりした明暗法で
描いた絵のように、広い壁の一隅で大理石の上に
座り、胸をはだけた、驚嘆すべき、美しい、
陰鬱であるかと思うと晴れ晴れとした女が。
ケシの花冠が気高い額を取り巻いており、
彼女はバスキーニャではなく、真珠母色の
帯で柔らかに押さえられた、黒いブリーツの
付いた緇子のチュニカをゆらめかせていた。
彼女は透明な長い糸を素早く送り、
それが敏捷な指の下で交差していた。
織工のように、ほとんどうつむくことなく、
象牙の道具でリネンを織っていたから。
髪が首筋に夜の闇のように降りかかっていた。
私は言った、「そんな雑用をしては美貌が台無しだ。
君にはその髪が、愛撫の網目で愛を
包むなまめかしい編み髪があるじゃないか。
君の手元で交差するこの糸を何にする。」
「たぶん結婚式のヴェールになるでしょう。」
彼女は答えて、蒼白な妖精のように微笑み逃げ去り、
そのリネンが戦利品として私の手元に残った。

私は進んだ……。エデンの園の夢に満ち満ちた
森の中、庭園から庭園へと進んで行った。
そこでは無数の常緑樹が、その不滅の
花と葉がなす木陰を注ぎかけており、
その小枝の下では、目に見えない小鳥たちが、
漠とした合唱で物憂い雰囲気醸し出していた。
空には月がかかり、そよ風は甘く、
モワレのような苔の上、夢見がちに歩を進めた。
恋焦がれる私の足取りの周り、花の精が

枝から枝へ霧の網目をなして浮遊していた。
そして、深い小道の曲がり角で、
星の模様の斧を両手で打ち振っている
あの女性を再び見出した！ 歌いながら、
彼女は斧を松の木の樹皮に振り下ろし、
次いで、眩暈のロマンスであるその歌の
ルフランに合わせて幹を長い断片に分けていた。
私は言った、「なぜ逃げるんだ、迷える天使よ。
今や秘密の時だし、愛こそが神聖なもの。
波打つ輪郭の肩が私の口付けで
柳の枝のように撓むのを感じたい。
故郷の天国から離れ、この森で何している。」
「これはたぶん新婚の床になるでしょう！」
彼女は答え微笑み逃げ去った……。私は追った……。
突然、嵐が起こって森林の静寂を破り、
荒れ狂いながら、草一本生えない荒寥とした
冷たい地面に私を運び去ったようだった。
そこは、開いた門が背の高い緑草の震える音を
聞くこともない、人気ない共同墓地だった。
見たところ誰が投影したのでもない影が、
罅だらけの壁の上をたくさん動き回っていた。
闇にいる全ての鳥がそこを住処にしていた。
時刻の書かれていない鉄の文字盤の上、
ゆっくりとした黒い針が疾風の鈍い響きと共に、
時を示すでもなく回り、回り、回っていた。
そして、陰鬱な礼拝堂の崩れかけた門の前に、
その名も知らぬ女性が一層美しく立ち現れた。
ごく低い声で死者の歌を唱えながら、
凍ったような地面に金の鶴嘴で穴を掘っていた。
私は彼女に近付き、私たちは見つめ合った。
私は言った、「私は魔王のように女を誘惑するのが好きで、
一度たりと我儘な拒絶を被ったことはない。
この目を見れば、私の名前が分かったろう！
気まぐれな小鳥よ、この場所で何している。」

「棺と経帷子が揃ったから、墓穴を掘っています。」

私はエスメラルフローール。地獄で待っておりますが、
貴方を試すため暫くそこを離れることができました。
悪魔の許しを得、皆が私の死を悼んでいる間、
私の屍は一時間だけ私の魂を取り戻したのです。
欲望を抑えるなんて私らしくありません。
私に与えられた一時間、貴方はそれを望みますか。
貴方が、情熱的な不実さによって生涯の
全てを逸楽に捧げているドン＝ジュアン、
額の冠をなす花々の中にいつかバイロンの
捧げる賛歌が花開くドン＝ジュアンなのです。
ご覧なさい、私は美しい。死の奇怪な指先も
未だ私の肉体の完璧な輪郭を傷付けておらず、
ただ私の口付けにその魅力を残しています。
私の眼差しには愛人たちを殺してしまう輝きが
ありましたが、官能に酔ったこの熱い溶岩は、
地獄に行っても静まりはしませんでした……。」
私は答えなかった……。彼女の膝に口付けし、
私の死は最後の逢引に他ならなかった⁽²⁰⁾!!

このドン＝ジュアンは伝統的な女誑しのタイプの枠内にあるが、その生涯の最後に、ツェルリーナやエルヴィーラやアンナとは違う、彼の好敵手に出会ったのだ。その葬列で修道士たちが「あの方は天国におり御姿を帳なしで見ている」と言っていたものの、この女ドン＝ジュアンは地獄で彼を待ちかねており、亡霊となって彼のために、結婚式のヴェールと思わせて経帷子を織り、歌いながら新婚のベッドと思わせて木棺を作り、そして歌いながら墓穴を掘っている。このエピソードは明らかに、ハイネの『歌の本』(1827)に収められる「夢の絵」(Traumbilder) IIの翻案である。そこでは、美しい亡霊が白衣を織るのでなく泉で洗っており、松ではなく榎の木を伐っており、誘惑的な嘘をついたりしないし、夢の話という枠組みが森から荒野へのみならず泉から森への「私」の魔術的な移動を正当化している、とはいえ、死の使者である美女が経帷子と棺と墓を用意するという話自体は何も変えられていない。翻案の是非やこの翻案の巧拙は置くとして⁽²¹⁾、「夢の絵」における魅力的かつ悲痛な感覚に対して、スーメのドン＝ジュアンの長舌舌には地獄の宴会にふさわしい不吉な陽気さがあるのが注目される。スーメとゴーチエの対照においても同様のことが言えるのであり、双方とも地獄のドン＝ジュアンに大いに語らせているものの、後者のそれが生者に向かって陰鬱な口調で愛の価値を否定しているのに対して、前者のそれは地獄の聴衆に向かって自惚れた口調で「最後の逢引」の話をしている。

6) ナポレオン。さて、「死の喜劇」の囃子において、ドン＝ジュアンと別れた語り手は、炎の色の空の下、血の川の流れる白骨の野原で、骸骨の大歓声に関心を向けず静かに歩いている（彼）に会う。（彼）とはナポレオンの亡霊であり、生きるべきか死ぬべきかを尋ねるこの不幸な若者に向かって語り出す。今や彼の星は消え、象徴的な鷲は北風の吹くこの荒野に雪と共にその羽毛と血とを降らせている。彼もファウストやドン＝ジュアンのように人生の意義を探したが無駄だった……。

私の栄光——三色の虹——の輝く記念柱の
上からも、下にいる君たち以上には
何も見えはしない。

私の踵で世界に拍車を入れても空しかった。
965 常に、野営地や轟く大砲の騒がしい物音、
突撃や戦闘の数々。

常に、占領した町の鍵と銀皿の食事、
相次ぐらっぱの合奏と卑屈な歓声、
月桂冠と演説の数々。

970 砲弾が雨のように降り注ぐ黒い空、
戦場中に横たわる敬礼すべき死者たち。
私の生涯はこうして過ぎた。

ラエティティア、母よ、貴方の甘い名前は、
私の苦い運命と残酷なまでに矛盾した。

975 私は何と不幸だったか！
どこにいても、さすらいの苦悩を連れていた。
私は帝国を夢見ていたが、私の手の中で
地球は空虚な音がした。

[……]

ああ！ 我が故郷コルシカ島に帰りたい。
山羊が通りがてら樹皮を咬む森を通過して、
深い谷を通過して、
1000 蟬の鳴いている窪んだ小道に沿って、
不規則な歩みでさすらう羊の群れを
呑気に追って行きたい。

スフィンクスは、間違った者は誰も容赦しない。

無分別者よ、奴に首を切られ心臓の純粋な
1005 血を吸われたいのか！
この不吉な謎を見抜いた唯一人の者は、
父親ライウスを殺し、近親相姦を犯した。
勝利者の悲しい賞だ⁽²⁹⁾！

このナポレオンは栄光を寓意する神話的人物である。彼の選択は栄光に人生の意義を
求めることだったのであり、相次ぐ戦争に生涯を費やし片手の中に地球全体を掴むに
到ったが、それも空しく、むしろコルシカ島で呑気な牧童になるべきだったと後悔し
ている⁽³⁰⁾。そして、オイディプスが払った罪深い代償を思えば謎解き自体を止めた方が
よいと勧めている。つまり、ファウストとドン＝ジュアンが自己否定したのに続いて、
ナポレオンが自己否定しているのであり、詩人がこの地獄巡りで見出したのは学問と
愛と栄光という三つの価値の否定でしかなかった。『神の叙事詩』のナポレオン像に移
る前に、「死の喜劇」の結末を見ておくと、IXでこの陰鬱な旅から戻って来た詩人は、
魂を捕らえたまま離さない「死」に、その姿を美しく描いてやったのだから出直してく
れるように頼み、(おそらく、ティチュルスやアマリスといった牧歌的人物に言及し
た皇帝の亡霊のささやかな夢を受けて)母なる自然に呼びかけて地中海的な感覚美を歌
う。だが最後に、「死」が今度は忌まわしい老婆の姿で現れる。

そこで『神の叙事詩』のナポレオン像だが、「死の喜劇」のそれとの対照において先
ず注目されるのは、「地獄の十三景」のⅢである。征服者であったこの亡霊は、自らの
栄光を償うため、戦場の骨を拾って一体の巨大な骸骨を作るよう、それが崩れると作り
直すよう定められている⁽³¹⁾。だが、これはナポレオンではない。スーメにとってナポ
レオンは単なる征服者でも暴君でもない。次に、第三歌の末尾で詩人は、「地獄の十三
景」を描き終わって詩神に休息しようと言い、地獄の炎と雪への言及から出発して、長
大な比喩として「巨人」のモスクワ遠征を歌っている(「……おお英雄の失墜！運命の
定めた破滅！/未来の魂がこの嵐の中でうめいている。/半神としての重さを増やし過ぎ
たために/勝利の戦車の車軸を折ってしまったのだ⁽³²⁾」)。そして、第六歌「反キリス
ト」にはフランス皇帝の亡霊が自ら語っている部分がある。イダメエルは、輝く球か
ら読み取って記憶した世界の秘密を役立てて終末に対抗し、残存する人々を集めてエ
ジプトの地に築いたイダメエルポリスを指導しているが、ある時、イカロスのように
翼を付けて空に舞い上がり、ヨーロッパに、アジアに、アメリカに、アフリカに飛び、
コルシカ島に立ち寄る。そこで呼び出されたナポレオンの霊は、(地獄とは限らない)
魂の国で「貴方」のことが話題になっていると挨拶して、剣で叙事詩を書き上げた英
雄アレクサンドロスについて語り出す(「人々は戦争が盲目的だと思っており、/その一
歩一歩に進歩が隠されていること、/人間精神がその殻を破るため剣と戦場を/必要と
することに気付いていない⁽³³⁾」)。ナポレオンは大王のように国々を再生させようと

し、「皇帝=市民として、平民世界の解放を継続していた⁹⁹⁾」のだが、思想を武器とするこの一種の世界革命は東洋的な奴隷制度の逆襲を被った。第三歌でも触れられたモスクワ遠征は、野蛮さに対する文明化の試みだったのだ。

「死の喜劇」における北風の吹きすさぶ白骨の野原も、モスクワ遠征の情景に想を汲んでいるに違いないが¹⁰⁰⁾、ゴーチエのナポレオンはいかなる戦いも進歩や文明化の名のもとに正当化してはならず、その孤独と苦悩によって、むしろスーメの描く征服者の亡霊に近い。一方、スーメのナポレオンは、同様に亡霊として「私」に語りかけながら、革命的あるいは博愛主義的な主張をしている¹⁰⁰⁾。そのように、ゴーチエとスーメにおいては、同じ神話的人物がしばしば相反する価値を帯びている。前者において残虐な影像であったスフィンクスが後者において懐疑的な狂言回しであったのは大した違いではないが、芸術家あるいは画家の代表ラファエロを、前者は生きている死者として苦悩する姿で描いていたのに対して、後者は天国の至福を享受する姿で描いていたし、前者にとって蒼白な裸身の美女であった「死」は後者にとってヴェールを被った骸骨であったし、前者の知の潜水夫ファウストが水圧に耐えられず浮上してしまったのに対して後者の知の潜水夫イダメエルは海底に留まって真珠を集めていたし、ドン=ジュアンは、前者においては自分の征服は全て無意味だったと苦々しく述べていたのに対して後者においては亡霊との逢引すら望んだ自分の艶福を得意気に語っていた。

とはいえ、同じ神話的存在が——ロマン派においてはありふれたイメージであるとしても——これだけたくさん、別の詩人の一つずつの作品に現れていること自体、注目すべきだ。その意味で、「死の喜劇」と『神の叙事詩』にはかなりの類似点があると言える¹⁰¹⁾。上で我々が試みたように二つの作品を並列して読んでみれば、そうした類似性は明らかであるが、また、作者自身も互いの作品を読めばそれに気付いたに違いない。出版当時ほとんど注目されなかった詩集『死の喜劇』をスーメがよく知っていたとは思えない。一方、たちまち初版が売り切れて再版されることになる『神の叙事詩』について、ゴーチエは批評家としての筆を取っている。そこで、ゴーチエが幾つものテーマを共有するこの作品・この詩人に対して取った態度を検討することが続いている課題である。

II

テオフィル・ゴーチエによる書評「アレクサンドル・スーメ氏の『神の叙事詩』」は、1841年4月1日の『両世界評論』(107~126ページ)に掲載された。これはゴーチエにとって二つの意味で初めての試みであった。第一に、彼の最初のスーメ論であること。この若い作家がこれ以前にスーメについて何も書いていないのは、アカデミー会員の方が1831年の悲劇『ノルマ』以来、目立った活躍をしていないのだから当然であり、無

視していたわけではない。1837年以來の劇評家としての務めとして、これ以降は、同年5月26日に『ラ・プレス』紙で悲劇『剣闘士』と喜劇『王の櫂』との初演に触れるのを始めとして、幾つもの記事を捧げることになる⁶⁸。第二に、『両世界評論』への彼の最初の寄稿であること。フランソワ・ビュロー(1803-1877)が所有していたもう一つの雑誌『パリ評論』には既に1841年1月に、スペイン紀行の断片を二回に分けて載せているから、この出版業者から支払いを受けた記事としては三つ目になる。ゴーチエの『両世界評論』への寄稿は、同年6月15日に「文学批評、新しい詩集」«Revue littéraire. Poésies nouvelles»、同年9月1日に「美術批評[副題なし]」«Revue des arts»が続き、彼は1850年まで断続的にこの雑誌に記事や作品を掲載することになる。しかし、『神の叙事詩』論と今挙げた二つの批評、この文芸誌への彼の最初の三つの寄稿は、批評家ゴーチエについて考える時に重要なものであるはずだが、今日に到るまで彼の著作集に収録されていない。

第二の点について付け加えると、『両世界評論』は当時最も評価されていた文芸誌だが、作品発表の場所としてはともかく、サント=ブーヴとギュスターヴ=ブランシュが代表するその批評においては、必ずしもロマン派に好意的でなかった。新興の新聞、エミール・ド・ジラルダンの『ラ・プレス』紙のフィユトン=文芸欄に書いているのとは少し違って、後に伝説となる1830年の『エルナニ』事件における「赤チョッキ」が、その文芸誌に批評の筆を取るにあたって何か心構えがなかっただろうか。……それは『神の叙事詩』論の内容を検討しながら判断すべきことだが、それに先だって、『両世界評論』への最初の寄稿で扱うべき主題としてスーメの叙事詩を選んだ動機について考えてみよう。というのも、知人の作品を書評するという文学的というより文壇的な意図とは無関係な、面識のないこのアカデミー会員の作品を選ぶのは少々意外な感じがするから。だが、考えるといっても、確かな資料がないので、推測するしかない。ただ傍証は見出せるのであり、ゴーチエの書簡集に、『両世界評論』におけるビュローの協力者ボネールがゴーチエへ宛てた1841年5月7日付けの手紙が収録されている⁶⁹。そこでボネールは、200フランと共に二冊の詩集を送ると書いているが、書簡集の編者が推測しているように、お金は原稿料の前借りで、本は、6月15日の記事で論じられる「新しい詩集」——オーギュスト・バルビエの『世俗の歌、宗教の歌』*Chants civils et religieux*、ウジェーヌ・ボレルの『抒情的反響』*Échos lyriques*、アンリ・ブラーズの『ロズモンドの伝説』*Légende de Rosemonde*等——の内の二点にだろう。そうであれば、少なくともその二冊に関しては、読んだから批評する気になったというより批評するために読んだに違いない。

そのように、『両世界評論』への二つ目の寄稿の場合、批評対象の選択はそれほど自発的なものではなかったはずだが、『神の叙事詩』論の場合はどうだったか。同様にゴーチエが特に望んだ主題でなかったなら、彼の本業である劇評ではよくあったように、その作品について語ってくれるよう他人に頼まれたのだろうか、あるいは、単に

批評家の任務として話題の書を取り上げたのだろうか。頼まれたとしたら——いずれにしても証拠はないが——依頼者として、『両世界評論』の常連サント＝ブーヴが、1841年1月16日の『ラ・プレス』紙で『神の叙事詩』に触れたシャルル・ド・ローネー子爵ことデルフィーヌ・ド・ジラルダンが考えられよう。サント＝ブーヴが、何らかの(文壇的)理由でスーメの新作について語ることを回避し、若い批評家にその主題を与えたのだろうか⁽⁴⁰⁾。その記事の中でスーメのことを「わたくしの詩の先生、わたくしのささやかな成功を負っている人、子供の頃の麗しい日々になわたくしの最初の詩句を手直してくれた人⁽⁴¹⁾」と呼んでいるジラルダン夫人が、『ラ・プレス』紙のいわば同僚であり彼女のサロンの常連だったゴーチエに、それについて語るよう指示したのだろうか。あるいは、単に話題の書だったからなら。いや、『神の叙事詩』は実際、話題の書であった。作者自身が驚くほどよく売れていたのであり⁽⁴²⁾、多くの作家がそれを批評していた。『神の叙事詩』第二版・第三版の巻頭の「刊行者の緒言」Avertissement de l'éditeurが40ページにわたって、アントニー・デシャン(『フランス文芸』誌 *La France littéraire*)やフレデリック・スーリエ(『デバ』紙 *Journal des Débats*)など約20人の批評の断片を収録することになる。そうした話題性の故に、ゴーチエも取り上げざるをえなかったのだろうか。

ゴーチエがそれを取り上げた動機については、全て推測に留まる。しかし、自発的だったとしても他発的だったとしても、結果として大々的に論じていることに注目しなければならない。大々的にというのは、次の「新しい詩集」の書評では、一つの記事で何点も扱っているのに対して、『神の叙事詩』論ではそれ一点だけを扱っているからであり、それ一点だけに多くのページを割いているからだ。それは素材の膨大さのみに起因するのではあるまい。ジラルダン夫人はフィユトンの三段余りを捧げているに過ぎない。ジラルダン夫人の記事は「刊行者の緒言」に採録されていないが、好意的な批評であるが故にそこで大きく扱われているオーギュスト・デブラースのものは、『パリ評論』で10ページを割いているだけ⁽⁴³⁾。ビュローの配下では、『パリ評論』でデブラースが10ページ、『両世界評論』でゴーチエが20ページそれについて書いたわけだ。同じく「刊行者の緒言」で大きく扱われている、アレクサンドル・ヴィネーは、スイスの新聞『種撒く人』*Le Semeur*で四回にわたって(1841年3月10日、4月21日、5月12日、5月19日)それを批評しており、これが『神の叙事詩』の最も長い書評であろう⁽⁴⁴⁾。とはいえ、筋立ての紹介については、最初の記事をそれだけに費やしているものの、ネロやドン＝ジュアンが語る地獄の祝宴の場面を抜かしている点など、その詳しさは必ずしもゴーチエの記事に優っているとは思えない。

そのようにゴーチエによる『神の叙事詩』の書評は相対的にも大きなものだが、その労力をおさら積極的に評価しなければならないのは、この1841年がこの作家にとって『ジゼル』の年だからだ。ゴーチエがハイネの一節から題材を汲み取り、劇作家のサン＝ジョルジュと振付け師のコラリと共同制作した、この有名なバレエは、同年6

月28日にオペラ座で初演された。『神の叙事詩』論の少し後のこととはいえ、その頃には既に準備が始まっていただろう。彼がスーメの長大な作品をよく読んで大々的に論じたのは、決して退屈凌ぎではなく、『ラ・プレス』紙の劇評家としてのみならずバレーの台本作者として多忙な中でのことであり、この書評が彼に批評家としての出世(少なくとも活躍の場の広がり)と何百フランかをもたらしたとしても、そのことがこれを『両世界評論』の紙面に埋もれたままにしておくことを正当化しはしない。著作に含まれていないものでも、よく読み直してみなければならない。

さて、上で触れた『神の叙事詩』第二版・第三版の「刊行者の緒言」には、もちろんゴーチエの記事も引かれている。

『神の叙事詩』の最も激しい中傷者の一人であるテオフィル・ゴーチエ氏は、『両世界評論』誌で次のように書いている。「[地獄の]十三景は大きな価値を有する部分であり、自分の宝石に焼かれながら、美貌を保持している限り、その罰に満足している婀娜女の情景は、希に見る輝きと優美さを帯びた部分である。一つ一つの輪が自分の罪を示している鎖を伝って井戸の底から登り行く男は、あのフィレンツェの詩人[ダンテ]にふさわしい着想である。ネロの物語には全く、古代的な偉大さと素朴さがある⁴⁹⁾。」

これは彼の評価の一部分(125ページ)だが、彼を「最も激しい中傷者の一人」と呼びながら、むしろ褒めている点だけ引用していることが、この「刊行者」の意図を示している。この作品の名声を傷つけるような批評は一言も載せようとしないのだ。だが、ゴーチエの記事全体としてはどうだろう。それは本当に、激しい中傷に過ぎないのだろうか。

1)序論。この書評の序論にあたる部分で、ゴーチエは、「[……]フランス人には叙事詩的思考力がないとしても、それが叙事詩を作る妨げになるわけではない」(107ページ)と述べて、ロンサールの『フランシアード』以来のフランス叙事詩の歴史を概観しており、17世紀ではシャブランの『オルレアン乙女』やピエール・ド・サン＝ルイ神父の『砂漠のマドレーヌ』⁴⁹⁾等、18世紀ではヴォルテールの『アンリアード』、19世紀初頭ではネポミュセヌ・ルメルシエの作品等、同時代ではキネーの『アースヴェリュス』、『ナポレオン』、『プロメテウス』とラマルチーヌの『ジョスラン』、『ある天使の失墜』を挙げている。数は揃っているにしても、例えば『神山』がイタリヤの名誉であるように、フランスの名誉となるような叙事詩は欠けている——最近ヒンメルスバッハ氏が注目したように「空欄⁴⁹⁾」になっている——のであり、スーメが遂にそれを与えてくれたのかと問題提起して、批評家は『神の叙事詩』の分析に移っている。

2)分析。当時の分析とは、劇評でも書評でも、粗筋の紹介に多少意見を付け加える

ただだが、それにしてもゴーチエは『神の叙事詩』の筋立てをかなり詳しく良心的に紹介している。要約を更に要約してもつまらないから、ここでは、彼が付け加えている意見を中心に、幾つかの点に注目するに留めよう。先ず注目すべきなのは、巻頭の——第二・第三版では「刊行者の緒言」に続く——18ページの散文の「序文」Préfaceを無視していることだ。スーメはそこで、筋立てを無限の世界に置いたことをカントすら援用して正当化し、「詩神を神秘的な秘義参入者とすることによって私は、かつてダンテやミルトンやクロプシュトックが詩神を伴った領域を再び開いた⁽⁴⁶⁾」等と宣言しているが、ゴーチエの書評は、結論の中で「思い違いしてはならない、形而上学は芸術ではなく、カントは詩人たちと何の関係もない」(121ページ)と述べるのみで、この「序文」自体には全く触れていない。

ゴーチエは「序文」を無視して第一歌の要約に取りかかるが、ジャンヌ・ダルクやミルトンやラファエロや聖セシルのいる、終末後の「天国」の場面について、「アレクサンドル・スーメ氏の天国は、先駆者たちの天国以上のものでなく、これは確かに彼の詩篇の最も弱い部分だ」(109ページ)と断じている。そして、そこに登場するアレクサンノール Alexanor という鳥やメロフロール méloflore という花などの造語を非難している。すなわち、「世界を作るのが許されるとしても、単語を作るのは許されない」(110ページ)。批評家にとっては、こうした極彩色の天国よりも、「ジョットやフラ・アンジェリコ風の全く単純で全く素朴なゴシック的天国」(同所)の方が好ましいのだ⁽⁴⁷⁾。

「天国」の部分に厳しい評価を下している一方で、後に続く「地獄」の部分には、次のようにかかなり高い評価を与えている。「この詩篇のその部分にこそ、わたくしの考えでは、最も成功した断片が見出せる」(112ページ)。そして、「地獄の十三景」を特に褒めている。すなわち、「これらの情景の幾つかは、本当に地獄的な着想と力強い制作を示しているが、もっとも、アレクサンドル・スーメ氏にあっては慢性的状態に到った欠点である、気どりと偽りの優美さが所々美観を損ねている」(同所)。「地獄の十三景」を褒めるのは、他の多くの批評家と共通だが、ゴーチエがここでも「気どりと偽りの優美さ」という文体的欠点を指摘していることが注目される。このアカデミー会員の最高の努力に関しても、手放しで褒めようとはしないのだ。批評家は続けて、「これらの地獄墮ちの人々の中にバイロンが登場するが、詩人がすることとしては慈悲深いとは思えない」(同所)と、言わば軽口を叩いている⁽⁴⁸⁾。

「地獄の十三景」と共にネロの物語を高く評価しているのは、上記「刊行者の緒言」に引かれる結論部分に繰り返される通りであり、ゴーチエは、地獄の王イダメエルを前にしての大祝宴の席でのネロとドン＝ジュアンの演説を次のように要約している。

[……]続いてネロが発言し、この詩篇の最上の・全く非の打ちどころのないものと見なせる、非常に美しい詩句で、会食者たちが花々の雨の下に埋葬されたあの有名な祝宴を物語る。ドン＝ジュアンは次のように、彼の最後の情事を説明する。今

まで信じられてきたように、轟く踵の騎士長が、大理石の手首の亡霊が、生きたまま彼を地獄の青い炎の中に投げ入れたのではなく、彼の死は、グラナダのエスメラルフロール侯爵夫人との、魔王が一時だけ生命と美貌を返してくれた好色な死女との最後の逢引に他ならなかった。(113ページ)

そのように正確に要約されているドン＝ジュアンの物語も、ネロの物語と同じくらいゴーチエの関心を引いたに違いない。それから彼は、同じ祝宴で読み上げられるイダメエルの生前の物語の中の、知の潜水夫のイメージを次のように、多少自分の想像力に即して(鐘型潜水器は無視して)要約している。

蛸の吻管もイッカクの剣もサメの歯も大洋のフローラの錯綜した絡み合いも恐れない、この物凄く潜水夫によって、魂の暗い諸問題が、知の海の全ての暗礁が探検された。(114ページ)

また、粗筋の途中で「死」とスフィンクスには簡単に言及しているものの、ゴーチエがスーメにおけるナポレオンのイメージを——モスクワ遠征の比喩もイダメエルとの会見も——無視していることが注目される。『死の喜劇』以来の関心のずれを示しているのであろうか。

3) 評価。『神の叙事詩』の最後の部分、「受難の恐るべきパロディー」(119ページ)を要約した後で、総合的評価に移り、ゴーチエは先ず、他の批評家たちと同様に、「地獄の贖い」という主題自体を批判する。「『豎琴は、魂が夢見ることの全てを歌い得る』というエピグラフが本の前扉に置かれているが、それはこれほどの大胆さに対しては十分な言い訳にならないのであって、地獄の贖いはキリスト教的素材において許容し難い考えだ」(120ページ)。そして、この元「赤チョッキ」にとっては奇妙なことに、古典主義の権威ボワローすら援用している。すなわち、「キリスト教徒の信仰の恐るべき神秘は面白おかしい飾りを許容しない⁽⁶¹⁾」のであり、宗教的素材を利用する場合は、その教義や伝統を尊重しなければならないのだ。『両世界評論』の批評家として古典主義に歩み寄っている、あるいは歩み寄る振りをしているのであろうか。いずれにしても、二つの記事(二番目と三番目の記事)の全体を宗教的批判にあてているヴィネーと違って、ゴーチエはそれにページを費やそうとはしない。既に分析の途中でこう書いている通りだ。

もしわたくしが神学者だったら、一里四方に異端の臭いを放ち、中世ならそれを思い付いた著者を正しく焚刑にさせだろう、この想像を激しく叱責するところだ。しかし、わたくしは詩人に過ぎないので、スーメ氏のかなり多い詩的異端を指摘するだけで我慢しよう。(111ページ)

宗教的批判を手短に済ませてから、ゴーチエは、やはり他の批評家たちと同様に、文学的典拠を指摘する。終末のイメージについてはグランヴィルの『最後の人間』が、セミダの人物像にはヴィニーの「エロア」とキネーの『アースヴェリュス』の登場人物ラシェルが、イダメエルの人物像には少しミルトンの魔王とキネーの『プロメテウス』が、『神の叙事詩』に影響を与えている。しかし、「全ての人間と全ての思考に先祖が見出せるものであり」(121ページ)、彼の批判の矛先はその点ではなく「文体と形式」に向けられる。というのも、彼にとって「芸術とは、美であり、細部の恒常的な創意であり、単語の選択であり、制作への繊細な配慮であって」(同所)、「思想」——形而上学や宗教・政治——よりも「形式」の方が重要なのだ。そして、彼の書評が独自のとはとりわけ、スーメの文体を手厳しく批判している点だ。ヴィネーもデプラーヌも宗教的批判を加えた後で、その厳しさを償うかのように、スーメの文体・作詩法を持ち上げている。例えば後者によると、スーメは作詩法の秘密を知悉して形式の完璧さに達するため何も疎かにしておらず、その脚韻の豊かさはヴィクトル・ユゴーすら絶望させるほど⁶⁹。それに対して、ユゴーの弟子である批評家は、先程の「気どりと偽りの優美さ」を敷衍して、次のように書いている。

アレクサンドル・スーメ氏にリズムを操る巧みさを認めないわけにはいかないが、彼の詩篇は、言葉の最悪の意味における「美しい詩句」に満ちている。それは何か空虚で輝かしく響きのよいものであり、精神を満たすことなく耳と目を幻惑する。デッサンはぞんざいで、色彩はありきたり。どこにも自然の研究が、物に語を正しく適用しようという意図が感じられない。描写は曖昧で締りがなく、表現しなければならぬ物を喚起しない。文体は凝りに凝った気取りから極めてアジア的な誇張に到り、こうした上品ぶりと巨大さとの混合ほど不愉快なものはない。(121~122ページ)

ゴーチエは、スーメの美文が、他の批評家たちの評価するように素晴らしいものでは決してなく、むしろ『神の叙事詩』は、この悪しき美文の故にこそ批判されるべきと主張しているわけだ。それから、不適切なメタファーや比喩について、「アカデミー会員としては当り前な、固有語の嫌悪」(122ページ)について、長すぎる描写や独白について、飽き飽きさせる誇張法について、再び造語について、自分の批判を例証している。とりわけゴーチエの気に障るのは、スーメが帝政期の作家や王政復古期の偽古典派の詩法を純粋に保持しているのではなく、ロマン派の詩学を取り入れようとしている——文体の調子を上げようとする若い世代の詩学の悪い点ばかり模倣している——ことであり、その結果が「時代遅れであり同時に余りに現代的な」(123ページ)奇妙な印象を与えるだけと決めつけている。

4) 結論。「刊行者の緒言」に引用されている僅かの褒め言葉の後、ゴーチエは、これに国民的叙事詩が与えられたとは思えないと、序論の問題提起に否定的に答えている。先行する多くの叙事詩と同様、『神の叙事詩』にも文体が欠けているのだから。文体、「それが包含する思想を永続させる、この不滅の七宝」(125ページ)への言及から出発して、『七宝とカメオ』に収められる有名な詩篇「芸術」«L'Art»(1857)で歌われることになる、詩句の永続性に関する思考が展開される⁶⁵⁾。そして、成功したヴォードヴィルより失敗した叙事詩を好むゴーチエは、詩人の仕事に専念できない自分自身をおそらく省みて、新聞雑誌での安易な成功に背を向け高尚な文学に専念した英雄的行為を、結果はともかく意図としては賞賛して、書評の筆を置いている。

以上のようにゴーチエの書評を読み直してみると、明らかにこれは酷評の部類に入るものだ。ペフォルが言うようにこれが「それ以上に[ヴィネー等の宗教的批判以上に]『神の叙事詩』の栄光を傷付けるに与った⁶⁶⁾」としても、これほど大きく真面目に扱っている限りにおいて、「刊行者の緒言」が言うような中傷ではあるまい。いずれにしても、この書評で展開された観点がゴーチエのスーメ論の基本線となり、前者は後者に対して一貫して厳しい評価をすることになる。例えば、1844年4月8-9日の『ラ・プレス』紙の記事には、次のような記述が見られる。

スーメ氏は新興の派[ロマン派]の唱道者の一人だったが、間もなく取って代わられた、——彼の星の穏やかな瞬く光は、シャトブリアンに天才少年と呼ばれたばかりのヴィクトル・ユゴーの日の出によって曇らされてしまった。そのようにして彼は、古典派にとってはロマン派として、ロマン派にとっては古典派として留まっている。[……]『神の叙事詩』は、クロプシュトックやミルトンやダンテにすらふさわしい構想を包含しているが、不幸にして文体が常に思考の高みにあるわけではない⁶⁷⁾。

結論

ゴーチエの「死の喜劇」とスーメの『神の叙事詩』とは、Iで見たように多くのイメージを共有している。この二つの作品には、価値付けは多少違うにせよ、ラファエロやスフィンクスやファウストやドン=ジュアンやナポレオンといった神話化した人物が、多くの場合、地獄の情景の中で現れている。二人の詩人の間に影響関係がない以上、こうした対照は少なくとも、ロマン派神話の扱い方の二例を示していると言える。この点、今日から見ると、それほど隔たった詩人たちとは思えない。当時としても、スーメにおける(宗教的異端のみならず)「女性の神格化⁶⁸⁾」やイメージの詩学⁶⁹⁾を批判する新教徒の批評家にとって、ゴーチエとスーメは大同小異だっただろう。そして、ゴーチエが魅力を保持していることは言うまでもなく、「忘れられたロマン派⁶⁸⁾」

であるスーメにも、セリエが「奇妙さの天使がその翼でアカデミー会員アレクサンドル・スーメの額を叩いた⁽⁶⁹⁾」と言っているように、一種の怪物的な美が認められよう。例えば、出発点を忘れてしまう長大な比喩の数々は、シュルレアリスムの観点から再評価できるかもしれない。それはともかく、「死の喜劇」の詩人が『神の叙事詩』を読めば、共通点に気付かなかったはずはないが、スーメの新作の書評によって『両世界評論』誌に初めて筆を執ったゴーチエは、Ⅱで見たように全体としては厳しい意見を述べている。彼は宗教的異端の問題には立ち止まらず、むしろ他の批評家たちが褒め称えていた文体について激しくスーメを攻撃している。今日から見るとこの点も、古典的詩法からロマン派的詩法への推移だけが問題なら、詩法の一般的変遷は必ずしも合目的なものではなく個々の時期を相対的に評価しなければならないのだから、スーメの文体を必要な一段階として再評価できるだろう。

この『神の叙事詩』論が手厳しいものであるのは、批評家ゴーチエという観点から大いに注目しなければならない。というのも、「親切なテオ」と呼ばれることになる彼は、欠点よりも美点を見出し語ることを原則としており、寛容な批評家として名を——余りに寛容なため無関心な批評家として悪名を——残しているのだから⁽⁷⁰⁾。この書評が大変な例外なのだ。しかし、こうした例外からして、彼の主義主張・彼の好悪の一端が伺える。他にも、スーメと同様に古典派とロマン派を折衷したカジミール・ドラヴィーニュや、劇作家にしてアカデミー会員のウジェーヌ・スクリーブに対しても厳しい態度を取っていた⁽⁷¹⁾。例えば、後者の死亡記事においてすら、「演劇界は取り返しのつかない——この世に何か取り返しのつかないものがあるなら——損失を被った、すなわちウジェーヌ・スクリーブが亡くなった⁽⁷²⁾」と皮肉っぽく語っている。このようにゴーチエは、ロマン派的精神への肩入れの点で党派性がないわけではないが、長いものに巻かれない独立不羈の批評家だと言えよう。それからまた、『神の叙事詩』論で、スーメの「序文」を無視し宗教的批判に拘泥せず、文体という細部に集中していることが、ゴーチエの批評態度の特徴を示している。彼にとって文学も純粋に芸術なのであって、彼は形而上学や宗教・政治を文学批評から除外しようとしているようだ。そうであってみれば、主題自体はむしろ二次的問題に過ぎず、主題が細部を正当化するわけでも断罪するわけでもあるまい。こうした考え方は確かに文学の射程を狭めており、例えばエドモン・シェレルが彼のことを「ペンのあらゆる男らしい使用方法からと同様、芸術のあらゆる高尚な概念から最も遠い作家⁽⁷³⁾」と呼ぶことになる。ゴーチエを嫌う人々にとっては、芸術に混入した形而上学や政治・宗教こそが高尚なのだろうが、そうした批評態度は、主義主張や好悪のみに流されずに作品に接することを可能にする点、極めて誠実でありいわば禁欲的なものとしてむしろ積極的に評価するべきだろう。

厳しい意見を述べているにしても、これだけ大きく扱っていること自体、ゴーチエが『神の叙事詩』に無関心でなかったことを示している。もしこの主題の選択が自発

的でなく、他人に勧められたか純粋に批評家の義務から発したとしても、熟読し論評しているうちに、それを論じるべき内的必然性が生じたに違いない。自発的であったならもちろん、彼はこの時期に論じなければならなかったことを論じたことになる。厳しい調子は、単なる悪意や恨みでないのは当然として、確かに、ユゴーの弟子として古典派や古典派とロマン派との折衷を許容できない、党派性・文壇の立場にも起因しているだろうが、彼は、作品が気に入らなければ無視するのが一番簡単な方法なのに、それどころか大々的に論じ、芸術の概念——詩句の永続性——に関する重要な思考すら展開しているのだ。『神の叙事詩』と自分の「死の喜劇」との共通点については一言も触れていないが、共通点について意図的に沈黙した上で、いわば近親憎悪的な激しさをもって文体の相違を攻撃しているように思える。文体の相違と言っても、それは現実の「死の喜劇」の文体との相違ではあるまい。彼が自作を傑作だと信じていたとしても、自分の文体が既に思考を永遠化する段階に達していると感じるほど自惚れてはいなかったはずだ。それは理想の「死の喜劇」の文体であり、つまり、ホメロスのような、理想の叙事詩的文体だろう。ここでゴーチエは『神の叙事詩』を題材にしながら、「死の喜劇」を書くことによって自らも試みた、叙事詩というものとの対決するように思えてならない。こうした対決の後には、彼なりに大きなジャンルをやり直すか、それを全く諦めるかしなければならぬ。早くも『両世界評論』の二つ目の記事で、「物には全てその時代があり、わたくしは、叙事詩や神統記や農耕詩の時代は去ったと思う⁽⁶⁴⁾」と書き、一層重要なことに1852年以降『七宝とカメオ』で成功を収めることになるのは、後の選択肢に従って小さなジャンルでの完成を目指したからではないだろうか。

註

- (1) Anny DETALLE, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Klincksieck, 1976; ch.2 de la 1e partie, «Merveilleux parodique, imagerie de la transparence, obsession du macabre: Théophile Gautier d'Albertus (1832) à Emaux et Camées (1852)», pp.59-77; ch.5 de la 3e partie, «La Divine Epopée de Soumet et le mythe de l'Apocalypse», pp.293-307.
- (2) Albert COUNSON, *Dante en France*, Erlangen, Fr.Junge, 1906, pp.166-171.1829年にアントニー・デシャンによる『神曲』の抄訳が出版されるように、ダンテはロマン派好みの詩人であった。ちなみに、『神の叙事詩』の形容詞と『死の喜劇』の名詞を組み合わせると、『神の喜劇』すなわち『神曲』La Divine Comédieとなる。
- (3) 共通の知人としては、ヴィクトル・ユゴーや、ジラルダン夫人となるデルフィ

- ーヌ・ゲー(1804-1855)が挙げられるが、後者については後で触れる。
- (4) Charles de SPOELBERCH DE LOVENJOL, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, 2 vol., 1887 (Slatkine-Reprints, 1968), t.1, p.39.
- (5) Anna BEFFORT, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, Joseph Beffort, 1908, p.19; Léon CELLIER, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, SEDES, 1971, pp.223-224.
- (6) 『死の喜劇』のテキストは、*Poésies complètes de Théophile Gautier*, publiées par René JASINSKI, 3 vol., Nizet, 1970による。以下、P.C., I-Ⅲと略す。
- (7) 「誰が王になるか」は、ベヘモトとレヴィアタンと怪鳥ロックと「人間」が世界の王位を巡って論争するというものだが、エドガール・キネーの『アースヴェリユス』(1833)の「第一日」の冒頭部分に想を汲んでいる(P.C., II, pp.185-190; voir H.E.A.VELTHUIS, *Théophile Gautier, l'homme-l'artiste*, 1924, pp.56-57)。キネーはそこで、「大洋」と「蛇」とレヴィアタンと怪鳥ヴィナテーナと怪魚マカールとを論争させている。スーメと同傾向のこの叙事詩人からゴーチエへは、影響関係が問題にされえよう。
- (8) 『神の叙事詩』は完全に忘れ去られた書物ではなく、二巻本の初版を1814年の評論と一緒にしたリプリント版が出ている。Alexandre SOUMET, *La Divine Épopée, suivie des Scrupules littéraires de Mme la baronne de Staël*, Genève, Slatkine Reprints, 1973. このテキストを以下、D.E., I-IIと略す。二巻本の初版はArthus Bertrandから出ているが、1841年の再版、1842年の三版は一巻本(XL-441 p.)でH.-L.Delloyeから出版された。
- (9) 「スーメは全てのフランスロマン派詩人の中でクロプシュトックの影響を最も深く受けた者である。」Henri GIRARD et Pierre POUX, «Klopstock et le romantisme français jusqu'aux *Consolations* de Sainte-Beuve», *Revue de Littérature Comparée*, VIII (1928), No.4, p.695.
- (10) ミルネール氏が『フランス文学における悪魔』の一章をスーメにあてている(Max MILNER, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, 2 vol., José Corti, 1960, ch.XX, «Soumet», t.2, pp.117-145)。
- (11) P.C., II, pp.20-21. 『死の喜劇』の通算行数を左端に記す。
- (12) (フランスの)「栄光」を体現するジャンヌ・ダルクはスーメが特に好んだ神話的人物で、彼の「古いフランスの思い出」«Les Souvenirs de l'ancienne France」という断片が1823年の『フランス詩神』創刊号の巻頭を飾ったのに始まって、1825年には悲劇『ジャンヌ・ダルク』が上演され、1847年にはそれや他の断片を含む叙事詩『ジャンヌ・ダルク、愛国的三部作』が死後出版される(voir *La Muse Française, 1823-1824*, édition critique publiée par Jules MARSAN, 2 vol., E.Cornély, 1907, t.1, p.9)。

- (13) *D.E.*, I , p.30.
- (14) *P.C.*, II , p.28.
- (15) *D.E.*, I , pp.74- 78.
- (16) 例えば「地獄の十三景」のIVにおいて(*D.E.*, I , pp.90-96)、「私」は地獄墮ちの詩人に話しかけられる。ミルトンと「おまえ」の間で見えないものを歌った無信仰の詩人、地獄で歌う詩節の一つ一つが龍になってしまうこの詩人は、『カイン』や『天と地』のバイロンをモデルとしているらしい。
- (17) *P.C.*, II , pp.31-32.
- (18) Anna BEFFORT, *op.cit.*, p.88.
- (19) *D.E.*, I , pp.170- 171.
- (20) 『ジョゼフ・ドロールムの生涯、詩篇、思想』(1829)の中の「夢見がちな少年」*«L'Enfant rêveur»*においてサント=ブーヴは、水汲みに行きニフたちによって湖中に引きずり込まれてしまったヒュラス Hylas に言及した後、「魂の湖」の美しい水面に誘われて潜った者が見る「あらゆる姿の怪物」、海蛇や龍やワニやサメを描いている (SAINTE-BEUVE, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, commentées par Gérard ANTOINE, Nouvelles éditions Latines, 1956, pp.97- 100, 203-204)。サント=ブーヴのように魂の深みに不吉なものを見出さないユゴーは、『秋の木の葉』(1831)のXXIX「夢の坂道」*«La Pente de la Rêverie»*の最後の部分で、夢という「時間と空間との二重の海」の底に「永遠」を見出している (Victor HUGO, *Œuvres poétiques*, I , Gallimard, «Pléiade», 1964, pp.773- 774)。
- (21) *P.C.*, II , pp.32- 33. ところで、ゲーテは同じ『死の喜劇』の中に、王立庭園の大石像と幻想の空しさを歌う「スフィンクス」*«Sphinx»* という小詩篇を書いている (*P.C.*, II , p.123)。また、ファウストとドン=ジュアンは、ロマン派的精神において容易に並列されえる神話的人物であった (voir André DABEZIES, *Le mythe de Faust*, A.Colin, 1972, pp.116- 121)。
- (22) *D.E.*, I , pp.133- 136.
- (23) *D.E.*, I , p.159.
- (24) *D.E.*, II , pp.82- 85.
- (25) *P.C.*, II , pp.38- 40.
- (26) ジャンダルム=ド=ベヴァットは、ゲーテのドン=ジュアンの幻滅を強調しているが (Georges GENDARME DE BÉVOTTE, *La légende de Don Juan*, 2 vol., Hachette, 1911, t.2, pp.96- 99)、その理想家としての側面を無視してはならない。1847年1月18日の『ラ・プレス』紙で近代的なドン=ジュアン像について、「[ドン=ジュアンは]いわば愛のファウストとなつたのであり、快楽の内の無限への渴望を象徴している」と述べた時、ゲーテはモーツァルトやバイロンやミュッセやホフマンだけではなく、無駄だったにせよ快楽の内に理想を探求した彼自

身のドン=ジュアンを念頭に置いていたに違いない (Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vol., Hetzel, 1858-1859 (Slatkine Reprints, 1968), t.5, pp.15-16; voir Jean ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, A.Colin, 1978, p.219)。

(27) *D.E.*, I, pp.154-159.

(28) ゴーチエもまた、1843年1月29日の『パリ評論』誌 *Revue de Paris* に「スタンズ」*«Stances»* という題で発表し 1845年にその『全詩集』に無題詩として収めた詩篇で、同じ「夢の絵」Ⅱに源泉を汲んでいる (voir René JASINSKI, *L'«España» de Th. Gautier*, édition critique, Vuibert, 1929, pp.148-149)。そこでは、木=棺、布=経帷子、鉄=棺の釘、土地=墓という四項目が問題になっており、すなわち、棺と経帷子の順番が逆になり棺の釘が新たな項目として加わっており、そして、その四項目を結び付けるべき美しい亡霊は登場しない。ドイツ語を知らないゴーチエがハイネのその詩を読んだとしたら翻訳によるはずだが、ネルヴァル訳が「夢」*«Le Rêve»* という題で『両世界評論』*Revue des Deux Mondes* に載るのは 1848年4月15日のことである。ゴーチエは、亡命中のハイネを 1833年から知っており、共通の友人ネルヴァルは 1840年にはハイネの詩の翻訳に取りかかっていたから、その詩篇の内容は 1843年以前にゴーチエの知るところになっていたかもしれない。あるいは、スーメがドン=ジュアンの長台詞でその詩篇のかなり直接的な翻案をしており、ゴーチエがそれを(スペインの地方色においてのみならず、彼自身の 1836年の短編小説「恋する死女」*La Morte Amoureuse* との類似においてもおそらく熱心に)読んだ以上、「夢の絵」Ⅱの詩想が『神の叙事詩』を経由して「エスパーニャ」の一詩篇に流れ込んだ可能性もあるのではないか。

(29) *P.C.*, II, pp.43-45.

(30) 戦を生活としたナポレオンのイメージは例えば、「貴方が愛したのは、鉄の響きと戦を告げる声、/武器の上に反映する朝日の輝きだけだった」と呼びかけるラマルチヌを想起させる (*«Bonaparte»*, *Nouvelles Méditations poétiques* (1823), cité par J.TULARD, *Le mythe de Napoléon*, A.Colin, 1971, p.149)。一方、栄光を極めながら牧歌的生活を夢見ているナポレオンのイメージは、チュラルル氏が言うようにヴィニーの「モーセ」(*«Moïse»*, *Poèmes antiques et modernes* (1826))がナポレオンをモデルとしたものであるなら (J.TULARD, *op.cit.*, p.57,151)、超越的な力を持ちながら孤独な老人になってしまいその力を授けた神に対して「地上の眠りで眠らせて下さい」と願うこのモーセに近いかもしれない。

(31) *D.E.*, I, pp.89-90.

(32) *D.E.*, I, p.119.

(33) *D.E.*, I, p.264.

(34) *D.E.*, I, p.265.

- (35) バーネット氏がジャザンスキーの註を補ってこの部分の典拠として、『神曲』の「地獄篇」32-33歌と共に、1836年の官展に出品されたシャルレの絵「ロシア戦の挿話」N.T.CHARLET, *Épisode de la campagne de Russie* を挙げている(D.G.BURNETT, *A study of selected poems from La Comédie de la Mort by Théophile Gautier*, Ph.D., Indiana University, 1973, pp.296-297)。その画家についてゴーチエは、1838年5月1日の『ラ・プレス』紙で、「陰鬱な詩情と力強い効果」のある作品「モスクワからの退却」*Retraite de Moscou*に触れている。
- (36) もっとも、そうした主張を作者自身のものと考え方には注意が必要だ。確かに、『神の叙事詩』の大部分を「反抗する人間の本質への賛歌」(A.DETALLE, *op.cit.*, p.307)と見ることができる。が、この作品の大枠はキリストによる地獄の贖いなのであり、ナポレオンから人々を平等にするよう忠告された反キリスト=イダメエルは、最後の奇跡によって地獄と共に消滅し、新たな天使としてセミダと天上で再会することになる。すなわち、人間ではなく神に軍配が上がることになる。このアカデミー会員は巧みに、大枠通りの前言否定と部分を重視する後言否定の可能性を残しているのではないだろうか。
- (37) 『死の喜劇』はその表題作だけを扱ったが、他に「円形競技場のライオン」«Le Lion du Cirque»という詩篇(P.C., II, p.177-178)と『神の叙事詩』の下巻73-75ページとの対照も興味深い。確かに、キリスト教徒の聖女を食べるライオンのイメージは、シャトーブリアンの『殉教者たち』*Les Martyrs* (1809)以降、ロマン派時代には常套化していたのかもしれない。ゴーチエは、*猛獣使い*によって静められるべきライオンを荒々しい欲望の比喩にしており、スーメにおいては、ライオンに聖女を与えるようにイダメエルにセミダを与えようと地獄の民が騒いでいる。
- (38) ゴーチエがスーメに言及している記事としては、次のようなものがある。括弧内はその全体または部分を収録しているゴーチエの著作。
- ① «*La divine épopée*, par M. Alexandre Soumet», *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1841.
 - ② «Théâtre-Français [*Le Gladiateur, Chêne du Roi*]», *La Presse*, 26 mai 1841 (*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vol., Hetzel, 1858-1859 (Slatkine Reprints, 1968), t.2, pp.113-116. 同書は以下、H.A.D.F.と略す。)
 - ③ «Odéon, *Jane Grey*[...]», *La Presse*, 8-9 avril 1844.(H.A.D.F., t.3, pp.179-181.)
 - ④ «Norma», *Les Beautés de l'Opéra* (6e livraison, parue le 1er novembre 1844). (*Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, 1883 (Slatkine Reprints, 1978), pp.151-166. ここで問題になっているのは、ロマーニの台本によるベルッリーニ作曲の今日でも有名なオペラだが、前出の『ノルマ』、すなわちスーメとベルモンテBELMONTETの共作の悲劇がその原作であることは言うまでもない。)

- ⑤ «Théâtre-Italien, *La Norma*, au bénéfice de Giulia Grisi», *La Presse*, 24 février 1845. (H.A.D.F., t.4, pp.50-55.)
- ⑥ «Théâtre-Français, *Jeanne d'Arc*, tragédie d'Alexandre Soumet, — Mlle Rachel [...]», *La Presse*, 8-9 mars 1846. (H.A.D.F., t.4, pp.226-232.)
- ⑦ «Académie Royale de Musique, *David*, poème de feu Alexandre Soumet et de M. Félicien Mallefille, musique de M. Mermet [...]», *La Presse*, 8 juin 1846. (H.A.D.F., t.4, pp.279-282.)
- ⑧ «Odéon, *Spartacus* [...]», *La Presse*, 14 juin 1847. (H.A.D.F., t.5, pp.110-113.)
- ⑨ «Théâtre-Français, *Une fête de Néron*, représentation au bénéfice des armées de terre et de mer [...]», *Journal Officiel*, 16 août 1870. (*Histoire du Romantisme suivie de Notices romantiques* [...], Charpentier, 1884 (Slatkine Reprints, 1979), pp.187-190. この記事の概説的部分は③とほとんど同じであり、自分の記事を書き写しているに違いない。)
- (39) Théophile GAUTIER, *Correspondance générale*, éditée par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE, t.1, Droz, 1985, p.246.
- (40) 『両世界評論』とロマン主義に関する研究の中でフルマン氏は、ゴーチエの『神の叙事詩』論に触れているが、主題選択の動機の問題についてははっきりしない (voir Nelly FURMAN, *La Revue des Deux Mondes et le romantisme (1831-1848)*, Genève, Droz, 1975, p.124)。
- (41) «*Courrier de Paris*», *La Presse* du 16 janvier 1841. この記事はジラルダン夫人の著作には収められていない (cf. *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* par Madame de Girardin, texte présenté et annoté par Anne MARTIN-FUGIER, 2 vol., Mercure de France, 1986)。数年後、スーメの悲劇『ジャンヌ・ダルク』の劇評(上記、注38の⑥)について、ジラルダン夫人はゴーチエに宛てた手紙で、「貴方のフイユトンは詩情に満ちておりますし、何という文体でしょう！」と感動しているが (Théophile GAUTIER, *Correspondance générale*, éditée par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE, t.3, Droz, 1988, pp.23-24)、その上演について好意的に批評するよう頼んでおいたのかもしれない。とはいえ、この時の彼女の関心は、作者の故スーメよりも主演女優のラシエル嬢だったに違はなく、そもそも彼女は、病身だった晩年のスーメとは余り親交がなかったかもしれない。
- (42) voir Anna BEFFORT, *op.cit.*, p.23.
- (43) Auguste DESPLACES, «Critique littéraire. *La Divine Épopée*, par M. Alex. Soumet», *Revue de Paris*, février 1841, III e série, 26e vol., pp.57-68; cf. *La Divine Épopée*, 3e éd., H.-L.Delloye, 1842, pp.III-V.
- (44) voir Alexandre VINET, *Études sur la littérature française au XIXe siècle*, t.3, Lausanne, G.Bridel, 1923, pp.285-381; cf. *La Divine Épopée*, 3e éd., pp.XIX-XXVI.

ゴーチエの『神の叙事詩』論は、ヴィネーの二番目の記事の前に出ているが、後者は4月19日付けの手紙で、終わるまでそれを読みたくなっている(A.VINET, *op.cit.*, p.LIX)。また、スーメはヴィネー宛の5月21日の手紙で、感謝と穏やかな反論を書いているが(A.VINET, *op.cit.*, pp.371-374; cf. *La Divine Épopée*, 3e éd., pp.XXII-XXV)、ゴーチエに対してはこうした手紙は残っていない。

- (45) *La Divine Épopée*, 3e éd., H.-L.Delloye, 1842, p.V.
- (46) ゴーチエは、最初のもたまった文芸批評をバロック期の詩人たちに捧げており、シャプランの『オルレアン乙女』とピエール・ド・サン＝ルイ神父の『砂漠のマドレーヌ』については既に語ったことがある。シャプラン論は1835年9月の『フランス文芸』誌に、ピエール・ド・サン＝ルイ神父論は1834年9月の同誌に掲載され、共に1844年に『グロテスク派』*Les Grottesques*という著作に収録されることになる。
- (47) voir Siegbert HIMMELSBACH, *L'épopée ou la «case vide»: la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- (48) *D.E.*, I, pp.X-XI.
- (49) ジョットへの言及は、デューラーをジョットの系譜に位置づけラファエロの官能的・異教的な絵画と対置している「メランコリア」*«Melancholia»*という、1834年に発表され『死の喜劇』に収められた詩篇を思わせる。また、スーメの天国で、イダメエルを思うセミダに最も同情するのは、「偉大な改悛者としての資格からして全ての聖女の中で最も同情的な」(111ページ)マグダラのマリアだが、これは、同じく『死の喜劇』に収められる「マグダレーナ」*«Magdalena»*——この「聖なる罪人、偉大な改悛者」を「夢の中の恋人として選びたい」(*P.C.*, II, p.160)と歌う詩篇——を思わせる。
- (50) 註16を参照されたい。「地獄の十三景」のIVにバイロンの名は現れないが、ゴーチエのみならずフレデリック・スーリエも「そこにバイロンの姿を認めざるをえない」と書いている(*La Divine Épopée*, 3e éd., H.-L.Delloye, 1842, p. XXIX)。
- (51) BOILEAU, *L'Art poétique*, chant III, vers 199-200. 次のように語ってボワローと「和解」をするのは、少し後1844年の『グロテスク派』の「後記」*«Postface»*の中でだ。すなわち、「犠牲者たちへの同情のために何度か、力強い圧制者たちについて不敬な話し方をするようになったのであり、わたくしは、大理石のかつらを被った胸像に十分な敬意を表さず、あのニコラ・ボワロー＝デブレオーについてキリスト紀元1830年の長髪の若いロマン派として語ったわけだ。この無作法に寛恕を請うのであり、罰として『ナミュールの占領に関するオード』を七回読もう」(Théophile GAUTIER, *Les Grottesques*, texte établi, annoté et présenté par Cecilia RIZZA, Schena-Nizet, 1985, p.454)。晩年の著作『家庭動物園』(1869)で

ゴーチエは、「当時[シルドブラン Childebrand という名の猫を飼っていたロマン派時代]、わたくしはボワローが好きでなかったが、その後、和解をした」と回想している (Théophile GAUTIER, *La Nature chez elle et Ménagerie intime*, Charpentier, 1891 (Slatkine - Reprints, 1978), p.221; cf. BOILEAU, *op.cit.*, chant III, vers 241 - 242)。

- (52) Auguste DESPLACES, article cité, p.66: *La Divine Épopée*, 3e éd., H.- L.Delloye, 1842, p.IV; cf. Alexandre VINET, *op.cit.*, p.369.
- (53) この部分は既に別のところで引用したことがあるので、そちらを参照されたい (拙稿「テオフィル・ゴーチエの『全詩集』(1845)における初期詩篇の再提出」、『東京大学仏語仏文学研究会』仏語仏文学研究』第4号、1990年、pp.46-47)。芸術の永遠性の問題は1841年のゴーチエの脳裏を離れなかったらしく、『両世界評論』の三つ目の記事でも次のように書いている。「我々のいるこの世界で永遠のものは天才と美しくない。宗教も法律も風習も文明も帝国も、それら全てが消え去る……しかし、ホメロスの一行、フィディアスの輪郭の一端、ラファエロの一筆は不滅だ」(*Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1841, p.795)。
- (54) Anna BEFFORT, *op.cit.*, p.23.
- (55) H.A.D.F., t.3, p.179; *Histoire du Romantisme suivie de Notices romantiques [...]*, Charpentier, 1884 (Slatkine Reprints, 1979), pp.187-189. すなわち註38の㊸と㊹。
- (56) Alexandre VINET, *op.cit.*, p.327.
- (57) 「我々の最も真面目な能力に訴えかけるべきだったこの詩篇において、全てがイメージに、色彩に、音に変わってしまった」(*ibid.*, p.362)。
- (58) 1901年にエマニュエル・デゼサルがそう呼んでいる (Emmanuel DES ES-SARTS, «Les Romantiques oubliés. Alexandre Soumet», *Revue politique et littéraire: Revue bleue*, 7 septembre 1901, 4e série, t.XVI, No.10, pp. 305-310)。また、1930年にはジャクベがこのアカデミー会員を「小ロマン派」として扱っている (Henri JACOBET, «Soumet, tête épique», *La Muse française*, 9e année, No.8, 10 août - 10 octobre 1930, pp.564-570)。
- (59) Léon CELLIER, *op.cit.*, p.223.
- (60) voir par ex. Émile BERGERAT, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondances*, Charpentier, 1879, p.164.
- (61) voir Helen E. PATCH, *The Dramatic Criticism of Théophile Gautier*, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1922, pp.55-64.
- (62) *Le Moniteur Universel*, le 25 février 1861; cité par H.E.PATCH, *op.cit.*, p.64.
- (63) E.SCHÉRER, *Études sur la littérature contemporaine*, t.8, Calmann Lévy, 1885, pp.xxi-xxii.
- (64) *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1841, p.910.