

「パリの夢」

— 水と幻覚 —

岩 切 正一郎

ボードレールの夢には、悲痛な固苦し
さが残っている。それは構築され、専
制的な三つの次元をちゃんとそなえて、
悲劇的にも建築の様相を呈している。

— ジョルジュ・ブラン「ボードレール」—

1

「芸術家は」とボードレールは、ポーを論じた文章に書いている。「もしその腕が
確かなら、己れの考えを出来ごとにあわせるのではなく、創出すべき効果を心ゆくま
で熟考をかさねて思い描いたのちに、出来ごとを発明し、ねらった効果に最もふさわ
しいものごとを按配してゆくであろう⁽¹⁾」。

ここに一篇の詩があり、その創出されるべき効果が、ものごとの按配によってえら
れているとすれば、そしてそれが「ある種、感性の論理をそなえた（純粹詩の）最初
の光景」⁽²⁾として我々に与えられるとするなら、それがどのような具合になされたも
のであるかを調べてみるのは、興味深いことといえよう。

Rêve Parisien

A Constantin Guys

I

De ce terrible paysage,
Tel que jamais mortel n'en vit,
Ce matin encore l'image,

4 Vague et lointaine, me ravit.

Le sommeil est plein de miracle !
Par un caprice singulier,
J'avais banni de ce spectacle
8 Le végétal irrégulier.

Et, peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
12 Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
16 Tombant dans l'or mat ou bruni ;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
20 À des murailles de métal.

Non d'arbre, mais de colonnades
Les étangs dormants s'entouraient,
Où de gigantesques naïades,
24 Comme des femmes, se miraient.

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Pendants des millions de lieues
28 Vers les confins de l'univers ;

C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques ; C'étaient
D'immenses glaces éblouies
32 Par tout ce qu'elles reflétaient !

Insouciants et taciturnes,
Des Ganges, dans le firmament,
Versaient le trésor de leurs urnes
36 Dans des gouffres de diamant.

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
40 Passer un océant dompté ;

Et tout, même la couleur noire,
Semblait fourbi, clair, irisé ;
Le liquide enchâssait sa gloire
44 Dans le rayon cristallisé.

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
48 Qui brillaient d'un feu personnel !

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté !
Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles !)
52 Un silence d'éternité.

II

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
56 La pointe des soucis maudits ;

La pendule aux accents funèbres
Sonnait brutalement midi,
Et le ciel versait des ténèbres
60 Sur le triste monde engourdi.⁽³⁾

さしあたり我々の眼ざしは、9行めから52行めに注がれることになる。すなわち「心酔わせる単調さ」(v.12)と、そのうえを舞う「永遠の沈黙」(v.52)のうえに。単調、すなわちトーンを一定にたもちながら、限定された素材で眼をひく光景を現出させてゆくこと、そうしてほどこされた技巧によって、天のみかは、全体の雰囲気をも支配する沈黙がうまれること、このあいだの消息をよみとりたいと思うのである。そのためにまず、水、金属、大理石それに宝石類（鏡も含む）を加えて、ことばの使用を表にまとめてみよう。（カッコ内は行数）

水	金属	大理石	宝石類
(水盤 (15))		階段・	
滝 (15)	黄金 (16)	アーケード (13)	
瀑布 (17)	黄金の壁面 (19)	水盤 (15)	水晶のカーテン(18)
眠れる池 (22)		列柱 (21)	
水面の広がり(25)		水の精の彫刻(23)	
魔法の波 (30)			未知の宝石 (29)
ガンジス河 (34)			鏡 (31)
おとなしくした海 (40)			ダイヤの淵 (36)
			宝石のトンネル(39)
液体 (43)			結晶した光 (44)

数のうえから比較すると、水、ついで宝石類、大理石そして金属の順になっている。水の images が支配的なのだが、詩の与える印象は、きわめて硬質であり、金属的・鉱物的である。すなわち amorphe な感覚が稀薄といえる。それはまず水が、水として描かれるのではなく、むしろ詩的機能をになわされて登場するからであり、それによって水は、人工的に——想像力によって、といってもよいのだが——支配されているからである。具体的にみてゆこう。

〔水の機能〕

「空間のふかみ（は）時のふかみのアレゴリー（である）⁽⁴⁾」と、ボードレールは「人工楽園」のなかに記している。永遠の時間の寓意としての無限の空間がどのように構築されてゆくのかに注意をはらうと、水はきわめて論理的に登場することがわかる。まず、「滝」と「瀑布」によって、垂直方向が設定される。つぎに、「池」と「水面」によって、水平のひろがりを与えられる。この二つによって空間がつけられたあ

と、「波」「ガンジス河」「海」という運動の側面があらわれる。同時に、「魔法の」「大空の」「おとなしくした」という表現によって、超自然性も与付される。(このとき宝石にも「未知の」という形容がつく)。そして最後に、liquide という語が、水の本質的物質性をこなって登場する。この過程は、いかに夢の光景が人工的であろうとも、想像力を培う自然界の論理、すなわち「滝」にはじまり「海」へ至るという過程を、おおまかながらも反映することで、想像力による自然界の水の鳥瞰図ともなっている。

〔水と人工〕

さらによく観察してみよう。これらの水は、自然のつくる風景内に存在する水ではない。「池」は彫像に囲まれているし、「水面」は運河の岸のようなもので区切られている。すなわち、人工の造作に嵌められた水なのであって、流れるとしても自由に流れる水ではない。水盤をつたうにせよ、壁にかけられるにせよ、人工の岸をもつにせよ、それは、ひとつの意志によって、流れを厳格に定められた水であり、支配された水である。ただ、ガンジス河が例外であるように思われる。しかしこれさえも、「大空の」とされることによって、詩人の想像力によって流されているものであることが理解される。

〔水と金属・石〕

また、この水は、「滝」が黄金のなかへ落ち、「瀑布」が水晶のカーテンと比喻されることによって、最初に、金属あるいは鉱石のイメージをもたされる。この印象は、全体を強く支配するが、また、もうひとつの詩的価値をもっている。すなわち、垂直方向に落下するとき、水は音を轟かせるということである。ところが、「滝」が黄金の中に落下するという時、我々はあたかも、この水が、音もなく黄金(この黄金が「艶けしのきいたあるいは褐色の」と渋い色調をもつのでなおさら)へ変化したかのように感じ、「瀑布」が、水晶のカーテンのように懸けられているということによって、動きのとまった、従って音のない存在のようにこれを見るし、ガンジス河が宝をダイヤモンドの淵にそそぐという時、このながれは水ではなく宝石なのではないか、しかし宝石といわず宝ということによって、宝石とダイヤのうちかわす音もなく、どこか液体性を保ったまま注ぎこむように思われ、これは「滝」が、黄金の中へおちるのと似かよった印象、音のない輝きの落下を想像させる。また海は、宝石のトンネルを、くぐらされるのであって、けして、壁にあたって波音をたてるのではないように按配されている。特に「海」は、これまでは画家の業によっていわば音のないのが当然であったかもしれない光景が、建築家の業に移されることによって、立体化・三次元化され、それによって音のうまれる空間を与えられたのだから、dompté という語で、波と波のうちあう音も消すという周到な配慮がなされている。

このような技法によって、「金属・大理石・水」の世界で、唯一音を生ずることのできる水の運動から、音が消去されているのである。

無限の「宮殿」(v. 14)にある水ゆえ、このような印象は当然と思われるかもしれない。けれど、水と宮殿をあつかった、ラマルチーヌの次の詩行をよめば、もともとられる効果のために、意識的なことばの技巧がいかにほどこされているかをみることができる。

Ce qu'enferment, enfants, ces murs mystérieux,
La parole ne peut le raconter aux yeux.
On y marche sans fin dans les forêts de marbres
Dont l'ombre et le murmure ont la fraîcheur des arbres.,
Les feuillages d'or pur, taillé par le ciseau,
Frémissent à la brise et tromperaient l'oiseau ;
Des fleuves tout entiers, détournés de leurs course,
Remontent sous la terre et jaillissent en source ;
De leur pluie écumante, en gerbes épanchus,
Ils arrosent les fleurs des jardins suspendus ;
Élançés vers le ciel en colonne liquides,
Ils se voûtent d'eux-mêmes en arcades limpides ;
Miraculeux palais, dôme artificiel,
Où l'oeil à travers l'eau voit ondoyer le ciel,
Où l'éclat du soleil, qui flatte la paupière,
Des moires de la vague argente sa lumière,
Et, brisant ses rayons en mille diamants,
Enivre de fraîcheurs et d'éblouissements.
La nuit, quand des palais le phare se rallume,
Ces dômes ruisselants étincellent d'écume ;
Et du jour dans ces eaux multipliant les jeux,
Ces fleuves enflammés semblent rouler des feux.⁽⁵⁾

この神秘の壁が、子よ、とじこめているもの
ことばではそれを目に語れぬ。
いつはてるともなく大理石の森をあゆむに
その影その囁きは樹木のすがしさをもち
鉄でととのえられた純金の葉むらは、

そよ風にふるえ鳥をもまどわすほど、
ながれをはずれた河川の一切が
地中よりのぼり泉となってわきで
泡だつ雨はしぶく束となってひろがり
空中庭園の花々をうるおし
空にはねあがり液体の柱となつては
おのずから澄んだ穹窿をかけるのだ。
奇跡の宮殿、人工のドーム、
水をとおして眼はなみうつ空をみ
臉にやさしい太陽のきらめきは
波のモワレでひかりを銀にし、
光線を千のダイヤモンドにくだいて
すがしさと眩暈に酔うのだ。
夜に宮殿の灯台がともれば
せせらぐ円天井は泡できらめく
そして水のうちなる光の戯れをましながら
このほむらの河は炎をころがしているようにみえる

断わっておくけれど、我々はここで、両者の優劣を論じようとしているのではない。ラマルチーヌにはラマルチーヌの、もとめる効果があるのだから。注目すべきなのは、両者に重なる幾多の語とイメージにもかかわらず、ラマルチーヌの詩にあり、ボードレールの詩には登場しないか、或は意図的にのぞかれているものだ。すなわち前者には風が吹き、黄金の葉のふるえがある。後者には、植物類は放逐され(v.7~8) 樹ではなく列柱が(v.21)ある。前者の水は、泡だち、湧きいで、せせらぎ、噴きあがりもする。そして炎を運ぶ(かにみえる)。すなわち、水が主体性を持ち、この詩中の語り手アドナイがそれを描写する形になっている。後者には、支配された水の落下が、運動としてはあるのみであり、ただひとつ異なる海の動きは、前者とは逆に、詩人によって運ばれているのである。

〔物質の合一〕

水が意図的に金属や鉱石と関わる事が反復されることによって、次の詩句は、さほど異和感なく、しかし強い美的衝撃をもって響くことになる。

液体はその栄光を
結晶した光線のなかに嵌めていた(v.43~44)

ここには、「万物照応」において、諸感覚の照応があったのに対応して、物質（光もそうってよければ）の合一が、柔軟な感受ではなく、凝縮した理念のなかに記し留められている。

〔水と自我〕

23行から24行に、以下の詩句がある。

そこには巨怪な水の精が、
女のように、姿を映しみていた。

阿部良雄氏は、この水の精は彫像であろうと注されている⁽⁶⁾。とすれば、ここに女は、比喩する側からではあるが、石化した存在を比喩してあらわれるのである。心理学の教えるところによれば⁽⁷⁾、世界との断絶をおぼえる分裂気質の患者は、異性の愛に包まれること、水にのまれることを恐れ、対象を石化し、それを自分の支配下におこうとする態度を、無意識のうちにとる。この説を信用するとき、我々はボードレールが、ことばの魔術圏内で《私》の *identité* を確立していたことを理解する。架空の或は理想の *identité* とよぶべきかもしれない。何故なら第Ⅱ部で《私》は、「魂のうちに戻る」その魂こそはこの世にあって憂愁や悲しみ孤独の感情につきまとわれている自己であり、《私》はそこでは呪われた心配ごとにも悩まされてい、ただ「パリの夢」が、そこを去った《私》の、このみにかなうものだけに囲まれて自由でいられた空間なのである。従ってここには、詩人の自我をおびやかす他者は存在しない。31行めの鏡に眼をとめよう。この鏡は、ひかりの暗礁のように自我を座礁させるものではない。鏡のほうが眩んでいるのだ。仮に、鏡に映る事物が、おのれの姿に眩むとすれば、我々はナルシスを想起し、やがてそこのみこまれ自我を喪失する物語を予想できるだろう。ここでは鏡が眩む。これは恐らく、詩人の眼が、おのれのとらえた対象がおのれの眼のなかで美しいことに驚く状態、詩的創造の *Narcissisme* を表現しているであろう。このとき鏡は、そこに映るものの自我のみこむ作用をしない。

2

水の *image* が、しかも「夢」のなかで支配的である場合、それはボードレールの中で、ある特殊な意味をもっている。この詩（手稿は1860年3月13日付プーレ・マラッシュ宛書簡にある）と前後して書かれたと推定される「人工楽園（1860）」の中に、ハジッシュの幻覚を扱って、次のような文章をよむことができる。

内的な眼はいっさいを変容し、まこと心にかなうものとなるには欠如している美を、それぞれのものに補う。芸術家の酩酊した脳髄にきわめて驚愕的にくり広

げられる、澄んだ水の愛好（ながれであろうと淀みであろうと）は、本質的に官能的で肉感的なこの段階に関係づけねばならない。さきののべた、咽喉を乾かせる肉体的な乾きと一緒に、この夢想は、精神の乾きに似ているのだが、その夢想に、鏡が題材を与える。逃れさる水、水の戯れ（傍点原文）、調和のとれた滝、海は青くはかりしれず、これらは、いわくいい難い魅力をともなって動き、歌い、眠る。水はまことの女魔術師のようにひろがり、ハシッシュによってひきおこされる、荒狂う狂気を私はさほど信用しないものの、こういわずにはいられないだろう。澄んだ水を凝とみることは、空間と水晶を愛する精神にとって、まったく危険がないとはいえず、オンディーヌの古い物語は、熱狂者にとって、悲劇的な現実にならないとは限らないと⁽⁸⁾。

「パリの夢」に現われた、「滝」(v.18)「水面はひろがっていた、青く」(v.25)「魔法の波」(v.30)「ダイヤモンドの深淵」(v.36)といった詩句を思いおこすと、「人工楽園」にあらわれる水の光景と、両者はよく似ていることに気づく。そこで我々は、「パリの夢」の水が、いかなる種類の夢に現われたものかを、考察しなければならないだろう。

「夢にはふたつある」とボードレールは、「人工楽園」の中にのべている。

人間の夢には二種類ある。ひとつは、その人の日常生活、関心、欲望、悪徳に満ち、昼まみて、記憶の広大な画布に、ずうずうしくも固定された事物となにやら奇妙にむすびつくもので、これは自然な夢である。それは、そのひと自身である。だが、もう一種類の夢！不条理で思いがけず、眠るひとの性格、生活、感情と、関わりもなく、結びつきもしない。この夢、私はそれを象形文字のとよぼう、それは、あきらかに、人生の超自然的側面をあらわすもので、それが不条理であるからこそ、古代人はそれを神聖なものと信じたのであった。[...] ハシッシュの酔いには、そのようなもの（神聖なところ）はない。我々は自然の夢からぬけでることはない。[...] それ（ハシッシュの酔）は、個人のそれぞれの色調をつねにもちつづけるだろう⁽⁹⁾。（カッコは筆者）

我々の扱っている詩は、自然な夢の範疇に属するとみなしてよいだろう。そして4行めの *sommeil* という一語から、眠りのあいだにみる夢とみなすこともできそうだ。「夢、この夜ごとの冒険好きな旅行者の中には、なにか確実に奇跡的なところがある。」という「人工楽園」中の表現もある⁽¹⁰⁾。また、

それに星ひとつ

これらの奇跡を照らすために
太陽の痕跡ひとつ、空の底にもなかった、
それは私個人の火に輝いていた！ (v. 45~48)

という詩句は、ネルヴェルの「夢の中で、人はけて太陽をみない。より強い輝きをしばしば知覚するにも関わらず。物体や肉体は、それ自体で耀うている⁽¹¹⁾」という夢の分析に符合している。また夢からの眼ざめが現実の惨めさを苦く確認するといった全体の構成からも、そのようにみなすことができそう。しかし、「パリの夢」は、ハッシェルに特有の、鋭ぎすまされた感覚ならびにその隈なき記憶という性格もあわせもっている。特にその水の images に関してはきわめて密接な関係をもっていた。とすれば、この詩は、一方では眠りの夢に、一方ではハッシェルの幻覚に形式と内容を借りた、両者の混合形なのであろうか。ここに、詩中の《私》は、画家として、建築家として、夢を意識的に構築してゆく存在として登場する。これは「人工楽園」の結語、「意志の行使と意図の貴さによって、我々は、我々の使用するまことの美の庭園をつくった⁽¹²⁾」という部分に相当しよう。そこで我々は、こう考えることができそう。 「パリの夢」は、眠りの夢とハッシェルの幻覚を典拠にしなが、そのどちらでもない、もうひとつの夢、「詩的な夢」を意味していることになる。

「詩的な夢」を構築する際に、ボードレールのとる態度は、初めから一定していたのではなかった。手稿と決定稿の間には、重要な改稿がなされている。1行め「あの豪華な風景の」（手稿）→「あの恐ろしい風景の」（決定稿）9行め「わが天才に酔う画家」（手稿）→「わが天才を待む画家」（決定稿）がそれである。これら二語のさしかえは、ことばの響きをよくするという以上に、ボードレールが意識してとる詩作の態度に関わってくる。

「豪華な」が「恐ろしい」に変えられた背景を考えると、ボードレールは、初め、この光景の光彩陸離たる眩ゆさ、贅たくさを、第Ⅱ部に現われるみすばらしい現実との対照において、重要とみなしていたらしい。しかしながら、冒頭から総括的に「豪華な」と形容することは、13行以下に繰広げられる個別的な描写を、常にひとつの命題を実証するための単なる要素へおとしめる危険を孕む。読者は、予め鑑賞の方向を作者によって強要されることになる。滝、水面、彫刻をみるとき、「ああ、これが豪華の内容なのだ」と検証してゆく態度をもたされることになる。けれど、個々の描写を閲するにつれ、豪華の感覚が自然にわきあがってくる、そのように仕向けることこそ、詩の目的にかなうものではないのか？この詩法上の弱さを取去ろうと腐心し、「恐ろしい」という語にかえたのであろう。このとき風景の本質は、50行めの「恐ろしい新しさ」と響きかわすものになった。「豪華」なものに魅惑されるとき、いわばありきたりの域をでない。「恐ろしい」ものに魅惑されるとき、それは「偉大な人間は、ここではひとりの怪物である⁽¹³⁾」という理念のうつしにもなってくる。また「恐

ろしさ」とは、通常の範囲をこえた感覚的な美のすさまじさに「知性」と「器官」つまり日常的な自己が破壊される恐怖であることを、「人工楽園」は、社交人の逸話としてのせている¹⁴⁾。この男は、幻覚の解毒を薬剤師にもとめる。詩人はそれに魅惑される。

つぎに「酔う」から「侍む」への変化をみよう。「酔う」ということばは、酒と同様、麻薬にも使われる。「心酔わせる単調さ」を「創造の才に酔う画家として」味わうのは、第一に畳語反復的であろう。「才に酔う」とき、創造の才を *maitriser* する態度がそこに欠如している感を否めない。これを「侍む」と変えることによって、一種の *dandysme* がうまれたと、我々は考える。「ダンディズム、支配を排他的に愛すること¹⁵⁾」と、ボードレルは記す。*fier* という語によって、*enivrance* を味わいつつも、どこか冷徹に眼ざめ、それを支配する意識が明確にされたと思われる。これら二語のさしかえによって、詩全体に「異常なことの恐怖」と「支配することの *dandysme*」が付与されたことになる。

しかし、あまりに厳密な意志の支配は、「夢」ということばを胡散くさいものにする。6行めの「奇妙な気粉れで」という一句が、そこに、詩人にもそのわけの知れない、突発的な意識の動きを介在させる。この、ひとをくったようなイロニーはボードレル的である。この詩句は、極めて意志的に運ばれる *images* の統制からくる厳格さを、そうと気づかせない、いわばそれを解放する役割をはたす。ここに使われた大過去形「私は放逐していた」は、もし「気粉れ」という語を言いかえるなら、詩全体のトーンを予め瞬時に詩人に開示するインスピレーションの存在を暗示している。

3

最後に我々は、夢の中になぜ水の *images* が支配的であるのかを探らねばならない。ボードレルは、「人工楽園」の中で、ハシッシュの幻覚を、三段階にわけ、その中期における症状を最も重要なものとみなす。即ちそこに至ると、寒冷の感覚をおぼえ、四肢がきわめて弛緩する。この状態で、感覚のときずまされた幻覚をみる。その例として、ゴーチェと覚しき人物の語る逸話がのせられている。そこには、「怠惰にして動きたくない欲望」や「寒冷の感覚は、官能のように私を浸潤していた」という記述がみられる¹⁶⁾。つまり、ハシッシュのもたらす寒冷の感覚が、服用者に、水の *images* をよびおこすのだろうと、我々はかなり確実に考え得る。ところで、ボードレルは、夢の風景を描くとき、現実との接点をおろそかにしない。例えば『異国の香り』では、暑い南洋の風土へ、「秋の暖かな夕暮」からはいってゆく。ハシッシュ幻覚において、水の *images* が肉体の冷えからくるとき、「パリの夢」の水のそれは、詩人を包む冷気からくる——作品中ではそこへ出てゆくことになるが——のかかもしれないと考えるのは牽強付会にすぎるだろうか。Ⅱの「闇を注いでいた」「麻痺した街」という表現には、冬の曇天の下、凍てつくパリ、その一角の火の気のない屋根裏部屋が想像され

る。つまりハッシシュのひきおこす体の寒冷からくる水の幻想は、その寒さを冬の冷気にかえ、かつ幻覚の内容はハッシシュのものを展開したと考えられはしないだろうか。

我々は、「パリの夢」が、ハッシシュの幻覚にその visions の多くを負っていることをみた。しかしボードレールは、そのような幻覚は、眼をあけて、外界の事物を変容しながらみるものだという。ところが53行め「ふたたび眼をあけると」という句から、この夢は、あたかも眠りの夢のように、眼を閉ざしてみていたことがわかる。従って形のうえでは、この夢は外界と直接に関わらぬ、内面の記憶から造形されたものであると理解され、しかも、眠りの夢にあっては起こりえない、意志による論理的な支配と構築がなされていることになる。この複雑さは、次のような問題にも影を落とす。ここに流れる時間は奇妙なものだ。この詩は「今朝」から始まり（現在）「夢の回想」という形をとり（半過去）「めざめのおぞましさ・正午」（複合過去と半過去）で終る。いったい「今朝」はどこまでかかるのだろうか。「私を魅惑する」(v.4) という句が、我々をとまどわせる。魅惑する光景は、52行めで終りを告げる。しかし回想の内容は、「夢をみた。そして眼をさまし、正午の鐘をきいた云々」という最終行までかかっている。冒頭で設定された時間が、第Ⅱ部で逸脱することになる。これは破調だろうか。そうではあるまい。「今朝、私はすばらしい夢のなごりを追う。それはしかじかのもだった…ああ、だがその魅惑的な夢を語ると、そのあとの惨めな現実にめざめたことも思いだしてしまう。今朝、私はそのことも思い出す。」という内容で、幸福から悲惨への急旋回を、《現在》からの回想を生きながら、詩中の《私》と読者は共に味わうことになる。

「パリの夢」はなぜ「パリの夢」なのか。夢は結局、それをみる人を反映するのであり、「牛を商う人は、牛と牧草のことしか夢みないだろう⁽¹⁾」。阿部氏は、「すでに『不規則な植物類』をかなりの程度に『追放』して、人間の建築物の集積という性格をもつパリ、この都市に住む者の見るのにふさわしい、人工的な風景の夢であるからだし、また最後の二節で、夢の醒めた後の状態が示され、夢を見た場所がパリの屋根裏部屋ならではのむさくるしさをもって描写されているからでもあって、具体的な意味で「パリの夢」なのである⁽¹⁾」と書かれている。これに、「画家・建築家あるいは詩人のみる」という一語を付して、この論考の結語としたい。

註

- (1) Charles Baudelaire, 《Notes Nouvelles sur Edgar Poe》 in *Oeuvres complètes* : texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois,

- Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》. t. II, 1976, p.329 (以下 pl. II のように示す。また 1975 刊の t. I は pl. I のように示す)。
- (2) J. Royère, “*Sur un poème de Baudelaire*”, in *Narges*, XXV (15 décembre 1922) p. 260, (本文カッコ内は筆者注)。
- (3) pl. I pp 101-103.
- (4) *Ibid.*, pp430-431, (《Le Poème du hachisch》), (カッコ内は筆者の補足)。
- (5) Lamartine, 《La Chute d’un ange》, in *Oeuvres Poétiques : texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1963, t. I pp 931-932, (市川裕史君の指摘による)。
- (6) 阿部良雄、『ボードレール全集 I 悪の華』(筑摩書房 1983), p. 580 (以下、『全集』と示す)。
- (7) cf. R. D. レイン『ひき裂かれた自己』、阪本・志貴・笠原訳、みすず書房、1971、第 1 部第 3 章。
- (8) pl. I pp 431-432, (《Le Poème du hachisch》)。
- (9) *Ibid.*, pp 409-410.
- (10) *Ibid.*, p 408.
- (11) G. de Nerval, 《Aurelia》, in *Oeuvres ; texte établi, présenté et annoté par A. Béguin et J. Richer*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, t. I p 373, (なお、「パリの夢」の源泉に関する考察は、*Les Fleurs du Mal : édition critique établie par J. Grépet et G. Blin, refondue par G. Blin et Cl. Pichois*, Corti, 1968 の注釈 pp 477-482 に詳しい。更に、阿部良雄『全集 I』pp 578-580 も参照。本引用は、Corti 版の注釈によった)。
- (12) pl. I, p 441 (《Le Poème du hachisch》)。
- (13) pl. II, p 125 (《Théophile Gautier I》)。
- (14) cf. pl. I pp 413-414 (《Poème du hachisch》)。
- (15) pl. II, p 82 (《Madame Bovary》)。
- (16) cf. pl. I, pp 416-419 (《Poème du hachisch》)。
- (17) pl. I, p 429, (《Poème du hachisch》)。
- (18) 阿部良雄『全集 I』p 579。

(なお本文の訳はエピグラフを除いて拙訳によった)