

明治後期のボードレール

—永井荷風『珊瑚集』所収「秋の歌」までの道程—

* 廣 瀬 航 也

要 旨

本稿は、『海潮音』以後の明治後期のボードレール受容について、翻訳や批評の展開を辿りながらその諸相を明らかにするとともに、その中に永井荷風『珊瑚集』を位置付けることを目的とするものである。上田敏によって「幽婉」の語を以て紹介されたボードレールは、後に「悲哀」あるいは「悪魔的」側面に焦点が当てられる形で受容されてきた。自然主義の文脈においては、ボードレールは「人工」の語のもとに批判がなされる一方で、その「生活」においては一定の評価がなされ、相反する2つのモメントの相克が見出されるようになった。そのような文脈において、蒲原有明による翻訳詩「幻覚」では、現実的な「時間」と「夢幻」の空間の相克が示されている一方で、「時間」の問題は重要視されていなかった。永井荷風『珊瑚集』に収録された「秋の歌」は、原詩における時間認識を踏まえた上で過去に対する強い志向性を見出している点において、「仇敵」と並んで明治後期におけるボードレール受容の中で特異な位置を占めると言って良い。そのような荷風のボードレール受容は、同時期の彼の散文テキストの方法として活かされている。

Key words : ボードレール, 永井荷風, 『珊瑚集』, 翻訳, 詩

1. 問題の所在

シャルル・ボードレール (Charles Baudelaire : 1821-1867) は、フランス象徴主義の創始者、あるいはデカダンスの詩人として知られている。『悪の華 *Les Fleurs du Mal*』や『パリの憂鬱 *Le Spleen de Paris*』に収録された詩編は近代日本の文学においても受容され、萩原朔太郎や山村暮鳥等、彼の影響が指摘されている詩人は少なくない¹。永井荷風 (1879-1959) はその外遊時代 (1903-1908) にボードレールに触れ、彼の詩を翻訳する他、散文テキストの中でもしばしば言

及・引用している。しかし、後述するように、永井荷風におけるボードレール受容のありようは、彼のテキスト内部において、あるいは近代日本の文化的状況の中で、十分に評価されているとは言い難い。本稿は、永井荷風による翻訳詩集『珊瑚集』(靑山書店、1913年4月)を基点として、彼のボードレール受容のありようを、明治後期におけるボードレール受容の系譜の中で評価することを試みるものである。

明治後期から大正期にかけてのフランス詩の受容は、上田敏『海潮音』(本郷書院、1905年10月)、永井荷風『珊瑚集』(靑山書店、1913年4月)、堀口大学『月

1 近代日本におけるボードレール受容については、例えば Takashi Kitamura, « Baudelaire dans le monde littéraire japonais » in *L'Année Baudelaire*, n° 21, 2017, pp. 199-206、Toru Hatakeyama, « Baudelaire dans le monde universitaire japonais » in *L'Année Baudelaire*, n° 21, 2017, pp. 207-217、坂巻康司「萩原朔太郎とボードレール——感覚と声の詩学」(坂巻康司編『近代日本とフランス象徴主義』、水声社、2016年2月)、釣馨「梶井基次郎におけるボードレール」(坂巻康司編『近代日本とフランス象徴主義』、前掲)等がある。また、明治・大正期におけるボードレールの翻訳については、川戸道昭・榊原貴教編『ボードレール 明治・大正期翻訳作品集』(大空社・ナダ出版センター、2016年6月)に網羅的にまとめられている。

下の一群』(第一書房、1925年9月)を定点として語られてきた。例えば安田保雄は、『『新体詩抄』以来、日本近代詩の歴史は訳詩を除いてこれを語ることはできない。『於母影』『海潮音』の如き、それぞれ画期的な訳詩集として今日揺るがすことのできない地位をしめているが、これらにつづくものとして、永井荷風の訳詩集『珊瑚集』をあげることも今日では既に常識となっている²⁾と述べており、このような認識は多くの論者が継承するところである³⁾。

また上述した訳詩集の中での『珊瑚集』の特徴については、吉田精一が、『『海潮音』との相違は、上田が西詩の余香をはじめ移し入れて、文壇を啓発することを目的としたのに対し、荷風は、自家の感情と文辞とを洗練せしめる助けにしようと思って訳詩の業に従ったというが、格調措辞の上で、『海潮音』が王朝ぶりの匂いの濃いのに反し、『珊瑚集』は近世調に富む傾きがあり、前者の華麗豪奢に対して、一見無造作と見えるほどに柔軟なこなし方である。全篇多くは文語ながら、原詩の精神・気韻にふさわしい自由な訳しぶりであった⁴⁾と述べており、これも今日に至るまで一定の影響力を有していると言って良い⁵⁾。一方で芳賀徹のように、『『於母影』以来『月下の一群』にいたるまでの日本の主要訳詩集に共通な、一種の啓蒙性がやはり見られる』として、「荷風も、帰国して見て、同時代日本文壇に対する批判をこめて自分が吸ってきた西欧詩文の新風を伝える必要を感じたのであろう⁶⁾と作家的問題にその特徴のありかを求める見解も提出さ

れている。しかし、これも『海潮音』以後、あるいはそれ以前から続く近代における典型的な西洋との関わりを裏付けるにとどまっており、十分な評価がなされているとは言えない。

『珊瑚集』に収録された個別の翻訳詩の分析に目を向ければ、例えば芳賀は、ヴェルレーヌ(Paul Verlaine : 1844-1896)「ぴあの(Le piano que baise …)」の原詩と訳詩を一対一で対照させ、その翻訳の精度を論じている⁷⁾。芳賀はそのような分析を通して、最終的には訳詩中の「薄薔薇色の夕 le soir rose et gris vaguement」という表現から、「日本における薔薇」という文化史的な系譜へ拓くことを試みているが、原詩と訳詩を一対一で対照させる分析手法が果たして翻訳詩「ぴあの」を、あるいは『珊瑚集』を文化史の中で評価する際に妥当であるかは疑問が残る。一方亀井俊介は、ノアイユ夫人(Anna de Noailles : 1876-1933)「九月の果樹園 Le Fruitier de septembre」を取り上げ、原詩と訳詩を対比的に検討する分析手法を用いながらも、その翻訳の精度を測定するよりむしろ、作家の他のテキストの手法へと議論を展開させていく⁸⁾。ここに、現在の比較文学研究における「翻訳」の扱い方に関する一つの方向性を見出すことが可能であるが、『珊瑚集』をめぐる議論が依然として『海潮音』『月下の一群』との対比の中で展開され、荷風の他のテキストとの関わりの中で、あるいは同時代的な文脈の中で十分に評価されていないことは強調して良いだろう⁹⁾。

このような文脈を指定した時、今日の『珊瑚集』研

2 安田保雄「『珊瑚集』の背景」(『比較文学論考』、学友社、1969年10月。初出は、矢野博士還暦記念刊行会編『矢野禾積博士還暦記念論文集 近代文藝の研究』、北星堂書店、1956年3月)、p. 139。

3 例えば、大塚幸雄「日本におけるフランス文学」(福田光治、剣持武彦、小玉晃一編『欧米作家と日本近代文学』第二巻フランス編、教育出版センター、1974年10月、p. 20)、吉田精一「海潮音——上田敏——」(『近代詩Ⅱ』吉田精一著作集第十三巻、桜楓社、1981年8月。初出は、日本近代文学館編『日本の近代文学 人と作品』、読売新聞社、1965年12月、p. 49)等。

4 吉田精一「解説」(『明治大正訳詩集』、日本近代文学大系第52巻、角川書店、1971年8月)、p. 36。

5 例えば亀井俊介は、「表現もまた、『海潮音』の典雅さから抜け出し、ぬるぬると五官にまわりつくような言葉遣いで、たっぷり破調を伴いながら、文語体自由詩、さらには文語体散文詩の実験まで行なっている。一見古風にもってまわった表現をしているようでありながら、『珊瑚集』は近代詩を現代詩へとつなげる大きな役割を果たすものであった」と述べている(『『珊瑚集』の官能と憂愁』、『日本近代詩の成立』、南雲堂、2016年11月。初出は、秋山正幸編『知の世界』、南雲堂、2003年3月、p. 29)。

6 芳賀徹「『ぴあの』の詩」(『みだれ髪』の系譜、講談社学術文庫、1988年10月。初出は『比較文学研究』第7号、1963年9月)、pp. 127-128。

7 芳賀徹「『ぴあの』の詩」(前掲)。

8 亀井俊介「『珊瑚集』の官能と憂愁」(前掲)。

9 他にも、『珊瑚集』におけるアンリ・ド・レニエ(Henri de Régnier : 1864-1936)の翻訳と受容を取り上げ、後の荷風の江戸趣味的な傾向に接続させた、渡辺善雄「荷風私論——『珊瑚集』の成立をめぐる——」(『文芸研究』第

究の課題として、以下の2点を挙げることができよう。第一に、『海潮音』から『珊瑚集』に至る約8年の間にもボードレールの翻訳は多く発表され、またそれと並行する形で多くの批評が展開されたという事態を踏まえ、翻訳詩の表現は検討されなければならない、ということである。折しも当時の文壇は自然主義の興亡と時を同じくしており、そこでボードレールをめぐる言説がどのように展開されたかということは、看過できるものではない。第二に、荷風におけるボードレール受容の問題は、『珊瑚集』を起点としつつも、帰朝後の散文テキストとの相関の中で検討すべきであるということである。荷風のフランス文学受容はこれまでも盛んに議論がなされてきたが¹⁰、ボードレールを含むフランス象徴詩の受容については、未だ議論が定まっていない。この問題は、日仏の文化的移行の問題を捉えることは勿論のこと、帰朝後の荷風テキストの射程を改めて測定することにつながるだろう。

以上本稿では、『海潮音』以後、明治後期のボードレール受容について、翻訳や批評の展開を辿りながらその諸相を明らかにするとともに、その中に永井荷風『珊瑚集』を位置付けることを目的とする。具体的には、『珊瑚集』所収「秋の歌 Chant d'automne」を取り上げ、そこに訳出された「時間」の問題を検討することで、日本近代におけるボードレール受容史の一端を明らかにすると同時に、明治後期から大正期にかけての荷風テキストの試みを評価する。

2. 明治後期のボードレール

『海潮音』の「序」において、上田敏は象徴派を「幽婉」の語を以って定義した¹¹。この認識は『海潮音』に先行する彼の評論「幽婉微韻」等から既に見出されており、日本におけるサンボリスム及びボードレールの移入に先鞭をつけたものであると言って良い。

(前略)曠世の鬼才を奮て、幽聳奇拔の新声を翫めたるボオドレエルが、其散文詩中に、詩人の望む所は親子眷属の愛にあらず、又権勢利達にもあらず、美は其欲する所なれど、未だ最上の目的にあらず、まして黄金をや。彼が日夜輾転反則して熱望する所のものは、幽婉縹緲、捉ふべからざるかの陰影なりといへるは共に近代詩人の思想を代表せるものにして、其神経の多感なるを証し、自然人生の美に於て、幽婉微妙なる細緻の趣を掬せむとする熱意を示せるものなり¹²。

上のような敏の理解は、日本におけるサンボリスムの移入期において、その捉え難い微かな陰影(あるいはニュアンス)の袂にボードレールの詩的な営為が見出されていたことを物語っている¹³。一方敏は同時に、ヴェルハーレン(Émile Verhaeren: 1855-1916)の言葉を借りながら、ボードレールを「悲哀」の詩人としても捉えている。以下に掲げる『海潮音』所収の言説は、ボードレールにおける「悲哀」を「鬱悶」への展開の中で捉えると同時に、それを「現代」の詩的表現の発端として捉えることで、象徴主義あるいは近代詩の創始者としてボードレールを位置付けるものである。

現代の悲哀はボドレエルの詩に異常の発展を遂げたり。人或は一見して云はむ、これ僅に悲哀の名を変じて鬱悶と改めしのみと。而も再考して終に其全く変質したるを曉らむ。ボドレエルは悲哀に誇れり。即ち之を詩章の竜蓋帳中に据ゑて、黒衣聖母の観あらしめ、絢爛なること絵画の如き幻想と、整美なること彫塑に似たる夢思とを恣にして之に生動の氣を与ふ。是に於てか、宛もこれ絶美なる獅身女頭獣なり。悲哀を愛するの甚しきは、いづれの先人をも凌ぎ、常に悲哀の詩趣を讀して、彼は自ら「悲哀の煉金道士」と号せり¹⁴。

88集、1978年6月)等がある。

10 例えば、赤瀬雅子『永井荷風とフランス文学』(荒竹出版、1976年4月)、南明日香『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京 造景の言葉』、翰林書房、2007年6月)等。

11 上田敏『海潮音』(本郷書院、1905年10月)、pp. 1-2。

12 上田敏「幽婉微韻」(『江湖文学』第6号、1897年5月)、p. 2。

13 この問題は、佐藤伸宏「「象徴詩」の理念」(『日本近代象徴詩の研究』、翰林書房、2005年10月)参照。

14 上田敏『海潮音』(前掲)、pp. 64-65。エミール・ヴェルハーレン「仏蘭西の哀観詩人」(上田敏訳、『帝国文学』第7

『海潮音』以降、その影響力も相まって、ボードレーは「悲哀」の詩人として認識され、同時に「悪魔的」「デカダン派」といった概念と常に結びつけられながら言及されていくことになる。例えば服部嘉香は、「之を以て一朝にして名を得た、其に表はれたる悪魔的奇怪なる人生観、自然の運命を極端に呪つた思想は仏には即てデカダン派となり、ペルレーヌ、マラルメの象徴主義となり、海を越えて英のスキンバーン、エーツには最も深き影響を与へた。(中略) 深刻なる悲哀に根ざせる悪魔的の咆哮、ボードレーの詩には「尤も奇怪にして暗黒なる題目」を取りて深き苦悶の調子がある¹⁵⁾」とボードレーを紹介し、彼の「悲哀」あるいは「悪魔的」側面を後代への影響とともに論じている。

自然主義の文脈においては、例えば以下に掲げる岩野泡鳴の言説のように、ボードレーの「技巧主義」的、「人工主義」的な側面を強調し、自らの自然主義と対置させる傾向が強くなる。

でフランスの表象主義を考へるには何うしてもボードレーの事を考へなければならぬ。彼は主義から云へば最も極端な技巧主義または人工主義である。然し彼の人工主義は普通の技巧家が技巧を取り扱ふやうな、単純な浅薄なものではない、普通よりいへば、一方に自然といふものを置き、反対に人工と云ふものを置いて、何処か両方から寄り集つて来る所に自分の立ち場を発見してゆく、つまり自然と人工とを折衷もしくは調和した所に芸術家のやる仕事があるのだと考へる。多くの技巧家は普通さういふ風に考へてゐる。

さういふ煮えきらぬ折衷主義では近代人は満足しなくなつた。その潮流の一端として、ボードレーは人工ばかりでなければ芸術が成りたゝぬ位に考えた、それで殊更にガラスの壺などを持つて来て、そこに芸術の花を咲かすといふやうな題目を選んだり、また『人工的天国』といふやうな標題の書物を書いたりした。然しさういふ風に芸術を人工ばかりにしてすへば、それが単なる遊戯でない以上は自己の生命をもそこに注ぎ込んでやらねばならない。といふのは、我が国も普通の歌詠みが玩具同様に短歌をひねくつてゐるのとは違ふからである¹⁶⁾。

引用は、『創作』第1巻第2号(1910年4月)内の特集「ボードレーの研究 其一¹⁷⁾」に収められた泡鳴の批評である。泡鳴の言説はボードレーの「人工」的な側面を強調して取り上げ、それを否定的に評価しているようにも思われるが、それが「自己の生命」に深く関わる点においてはその限りではない。泡鳴は同じ評論の別の箇所「全人的な活動をやる時に現じて来るものはすべて自然である。若し人工を全人的にやれるものとすれば、夫れも自然である¹⁸⁾」とも言及している。日本の後期自然主義がその誕生期からありとあらゆる主義主張を「自然」の語のもとに絡め取り、とりわけ1909年頃からその裾野を広げようと躍起になっていたことに鑑みれば¹⁹⁾、ボードレーの評価もそれと無縁ではないと言えよう。またこのような評価は、1909年頃から「表象主義」「神秘主義」に傾倒し、「新自然主義」を提唱しようとしていた泡鳴だから

巻第6号、1901年6月)に基づく。

- 15 河井醉茗『新体詩作法』(博文館、1908年6月)、pp. 271-272。『新体詩作法』における「欧洲近代詩人伝」の項目は、服部嘉香によるものである。また矢野峰人「ボードレー」(福田光治、剣持武彦、小玉晃一編『欧米作家と日本近代文学』第二巻フランス編、前掲)において、「欧洲近代私人伝」におけるボードレーの紹介は、*The poems of Charles Baudelaire, selected and translated from the French, with an introductory study, by F. P. Sturm, Walter Scott Publishing, 1906*に拠るところが大きいことが指摘されている。スタームによる英訳及びそれに付された解説は、明治後期の日本に流通し、大きな影響力を有していたと言って良い。
- 16 岩野泡鳴「彼の人工主義と我が自然主義」(『創作』第1巻第2号、1910年4月)、p. 77。
- 17 「ボードレーの研究 其一」に収録されているのは、岩野泡鳴「彼の人工主義と我が自然主義」、蒲原有明「ボードレーに対する感想」、永代静雄「偉大なる反謀者」、土岐哀果「1827——1867」の4編。
- 18 岩野泡鳴「彼の人工主義と我が自然主義」(前掲)、p. 78。
- 19 そもそもその発生段階から、日本の後期自然主義が西洋近代のあらゆる作家及びテキストに「自然」を見出し、自らの理論の形成に援用してきたことは、例えば島村抱月「文芸上の自然主義」(『早稲田文学』第26号、1908年1月)等に明らかである。また日本の後期自然主義がその方向性を見直さざるを得ず、とりわけ1909年頃が1つの転換点であったことは、例えば相馬御風「自然主義最後の試練」(『新潮』第11巻第1号、1909年7月)等々に示されている。

こそ可能になったものである、ということも付言しておく必要がある²⁰。泡鳴がその後アーサー・シモンズ（Arthur Symons：1865-1945）の『表象派の文学運動 *The Symbolist Movement in Literature*』（新潮社、1913年12月。原著は1899年）を翻訳し、象徴主義さらにはボードレールに深い関心を示す中で自身の理論の形成に役立てようとしていたことも、如上のようなボードレールの評価に結びついている²¹。

相馬御風も、「自我の欲求に燃えて、行くがまゝに行き、進むがまゝに進む事を真のわが生活たらしめやうと跪きながらも、現実のわが生活に於て永久に分裂せる自我の戦に苦しまなければならなかつたのは、ボードレールの一生であつた²²」と、ボードレールを「生活」「現実」というこれも自然主義のキーワードを以て評価している。また御風は、ボードレールについて以下のような認識も示している。

彼は熱烈なる神の憧憬者であつて、同時に忠実なる悪魔の僕であつた。彼は理想に対する柔順なる修道者であつて、同時に現実に対する貪欲なる追求者であつた。彼の求めた所のものは悪魔と神との合体せる絶対者であつた。霊と肉との微妙なる融会境であつた²³。

御風は自然主義の中でも反自然主義的な傾向に寛容な論客の一人であつたにせよ、ボードレールに「霊と肉との微妙なる融会境」、あるいは相反する二つのものの「戦場」を見出すあり方は、当時のボードレール理解の一つの方向性を共有していると言って良い²⁴。『創作』第1巻第2号の特集「ボードレールの研究 其一」において、蒲原有明がボードレールを「三毛

猫²⁵」に喩えていることも、御風の理解とそう離れてはいないだろう。

この、「人工／自然」「美／醜」「善／悪」といった相反する2つのものの相克と融合を評価するボードレール観は、当時のボードレールの翻訳の中にも確認することができる。代表的なものとして、以下に掲げる蒲原有明「幻覚」がある。

宴のやうな一室、淀んだ空気が薔薇色と青に軽く抹られて居る真に精神的な一室。

魂は、その一室のうちで、悔恨と希望の薫香と蒸された夢幻に浸つて居る。室内には一種薄明の感じと、青と薔薇色に染められたさま／＼な物の感じがある、——蝕の間の歓びの夢である。

（中略）

だが、否！ 最早分時もない、秒時もない。「時」は減えて了つて、わが世を統べるものは「永遠」だ。——悦楽の「永遠」。

戸を叩くものがある、重々しい、物凄い音ひびが響き渡る。そしてそれが私には地獄の如き夢の最中で、鶴嘴の一撃をくはされたやうに思はれた。

（中略）

然うだ、「時」が再び戻つて来た、「時」が今専制の王国を支配する。そして厭ふべき「過去」と共に、そのすべての魔酔、「記憶」や、「悔恨」や、「戦慄」や、「恐怖」や、「悲哀」や、「夢魔」や、刺すが如き諸神経が付随して来た。

敢て言ふ、秒を刻む音が強く森厳に、今、発音する、そして懸錘から滴り落ちる一々の声が、『われは生なり、堪ゆべからず、和解すべからず』と、かう言つて居る²⁶。

20 岩野泡鳴のボードレール評は、『新自然主義』（日高有倫堂、1908年10月）にも散見され、「彼の人工主義と我が自然主義」はそれを踏まえたものである。

21 岩野泡鳴におけるボードレール受容については、北村卓「岩野泡鳴とフランス象徴詩」（宇佐美斉編『日仏交感の近代——文学・美術・音楽』、京都大学出版会、2006年5月）に詳しい。

22 相馬御風「近代主義の第一人者」（『早稲田文学』第77号、1912年4月）、p. 259。なお、また矢野峰人「ボードレール」（前掲）において、御風がスタームの英訳とともに、James Huneker, *Egoist: A Book of Supermen*, Charles Scribner's Sons, 1909を参照していることを指摘している。

23 相馬御風「近代主義の第一人者」（前掲）、p. 258。

24 早稲田文学社編『英和对訳 近代名文評釈』（文学普及会、1914年12月）では、「彼の心は善と悪、神と悪魔、理想と現実、無限と有限、否定と肯定との最も惨憺たる戦場であ」と語られている（p. 119）。

25 蒲原有明「ボードレールに対する感想」（『創作』第1巻第2号、前掲）、p. 79。

26 蒲原有明訳「幻覚（散文詩）」（『太陽』第15巻第1号、1909年1月）、pp. 116-117。

A chamber that is like a reverie; a chamber truly spiritual, where the stagnant atmosphere is lightly touched with rose and blue.

There the soul bathes itself in indolence made odorous with regret and desire. There is some sense of the twilight, of things tinged with blue and rose: a dream of delight during an eclipse.

[...]

Not so! Minutes are no more; seconds are no more. Time has vanished, and Eternity reigns—an Eternity of delight.

A heavy and terrible knocking reverberates upon the door, and, as in a hellish dream, it seems to me as though I had received a blow from a mattock.

[...]

Yes, Time has reappeared; Time reigns a monarch now; and with the hideous Ancient has returned all his demoniacal following of Memories, Regrets, Tremors, Fears, Dolours, Nightmares, and twittering nerves.

I assure you that the seconds are strongly and solemnly accentuated now; and each, as it drips from the pendulum, says: "I am Life: intolerable, implacable Life!"²⁷

「幻覚」は『パリの憂鬱』に収録された散文詩「二重の部屋 La Chambre double」の翻訳で、スタームの英訳からの重訳であることが既に明らかになっている²⁸。原詩では、「夢 un rêve」とも形容される「真に精神的な一室 une chambre véritablement spirituelle」と、その空間が現実的な「生 la vie」の体现者たる「時間 le Temps」に脅かされる様が表現されており、ここにこれまでの明治後期のボードレー理解に見られるような、相反する2つのモメントの相克を見ることは可能である。スタームの英訳は原詩におおむね忠実であると言って良いが、有明は大胆な訳語の設定や省略・改変を伴う形で翻訳している。それは冒頭まもなく、「L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir」（英訳では 'There the soul bathes itself in indolence made odorous with regret and desire'）という表現が「魂は、その一室のうちで、悔恨と希望の薫香と蒸された夢幻に浸つて居る」と翻訳され、原文及び英訳にない「夢幻」という語が用いられていることから明らかである。ここに、訳詩の題を「幻覚」と改変し、「精神的な一室」を創造しようとする有明の志向性が表れていると言わざるを得ない。一方で、テキスト後半部における「時間」の問題は、原文の表現をほぼ忠実に踏まえたものであると言ってよく、訳者の語彙やイメージが介入するところは少ない。この点に、相反する2つのモメントの相克を前提としながらも、現実的な「時

27 *The poems of Charles Baudelaire, selected and translated from the French, with an introductory study, by F. P. Sturm, op. cit.*, pp. 106-109. 以下に原文を掲げる。引用は、Baudelaire, « La Chambre double » dans *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Pléiade », 1975, pp. 280-282.

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. — C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse.

[...]

Non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices !

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.

[...]

Oh ! oui ! Le Temps a reparu ; Le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : — « Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie ! »

28 有明におけるボードレー受容のありようは、佐藤伸宏「散文詩への展開」（『日本近代象徴詩の研究』、前掲）参照。

間」に脅かされる契機よりも、現実的な要素の介入しない「夢幻」の空間——「魂」が「夢幻」に浸る「精神的な一室」の造形にこそ訳者の志向性があることが指摘できよう。

この「精神的」な、あるいは「夢幻」の「一室」に対する強い志向性は、彼の他の詩、例えば『有明集』に収録された「茉莉花」等と呼応し、有明におけるボードレール理解の重要な側面を如実に示している。

咽び嘆かふわが胸の曇り物憂き／紗の帳しなめき
かかげ、かがやかに、／或日は映る君が面、媚の
野にさく／阿芙蓉の萎え嬌めけるその匂ひ。／
魂をも蕩らす私語に誘はれつつも、／われはまた
君を擁きて泣くなめり、／極秘の愁、夢のわ
な、——君が腕に、／痛ましきわがただむきはと
らはれぬ。／
また或宵は君見えず、生絹の衣の／衣ずれの音の
さやさやすずろかに／ただ伝ふのみ、わが心この
時裂けつ、／
茉莉花の夜の一室の香のかげに／まじれる君が微
笑はわが身の痕を／もとめ来て沁みて薫りぬ、貴
にしみに29。

「茉莉花」においては、翻訳詩「幻覚」と通ずるよ

うな「一室」がその空間を体現する一人の女性とともに造形される。そこでも「魂」は「極秘の愁」あるいは「夢のわな」に揺蕩い、詩人は精神的な悦楽に浸っていることが想定される。同時にこの空間は、視覚（「君が面」）、聴覚（「私語」）、嗅覚（「匂ひ」）によって知覚され、それらの感覚が緩やかな連関を保ち、時に融合する境地として表現されている³⁰。そしてそのような諸感覚は、最終連において嗅覚に収斂され、女性の喪失とそれゆえ立ち上がるイメージを妖艶に謳っている³¹。

「二重の部屋」がボードレールの詩における重要な問題、すなわち「精神的」な「生」を圧倒的に抑圧し阻害する「時間」の問題を扱った1編であることは看過できない³²。実際有明は「二重の部屋」の他にも、「粋な射撃家 Le Galant Tireur³³」を翻訳しており、有明の試みは、醜悪なる「現実」を基盤として、あるいはそれを理想的に超克するものとして「夢幻」の空間を志向するボードレールの問題が明治日本に移入された重要な例であることは疑いない。一方で、「幻覚」から「茉莉花」に至るまでの有明の関心が「精神的」な「夢幻」の「一室」に体現された空間の造形にあったことは確かであり、ここで「時間」という問題は弱められている。ボードレールにおける「時間」の問題は、上田敏以降自然主義の文脈に至るまで十分評価されてい

29 蒲原有明「茉莉花」（『有明集』、易風社、1908年1月）、pp. 12-13。

30 視覚、聴覚、嗅覚が互いに照応し、また嗅覚に収斂されていく様は、ボードレール「交感 Correspondances」の趣向あるいは構成と通ずるところがある。引用は、Baudelaire, « Correspondances » dans *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 11.

La Nature est un temple où de vivants piliers/
Laisse parfois sortir de confuses paroles ;/
L'homme y passe à travers des forêts de symboles/
Qui l'observent avec des regards familiers./
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 répondent./
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,/
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.

31 「茉莉花」及び『有明集』については、佐藤伸宏「『有明集』論」（『日本近代象徴詩の研究』、前掲）参照。

32 ボードレールにおける「時間」の問題は、本稿でも言及する「二重の部屋 La Chambre double」「敵 L'Ennemi」の他にも、例えば『パリの憂鬱』所収「時計 L'Horloge」等、多くの詩に表れている。この問題は、例えば宇佐美斉「落日——あるいはデカダンスの詩学」（多田道太郎編『ボードレール 詩の冥府』、筑摩書房、1988年3月）、Jérôme Thélot, *Baudelaire Violence et Poésie*, Gallimard, 1993, pp. 76-80 等に詳しい。

33 蒲原有明「的中」（『趣味』第3巻第5号、1908年5月）。「粋な射撃家」は、「〈時間〉を殺す *tuer le Temps*」という表現が直接的に用いられている点において、ボードレールにおける「時間」の問題を検討する際に重要である。ここで「時間」は「怪物」と表現され、射撃の対象となるが、それはかなわない。しかし、「崇むべくも、また憎むべき愛妻」と仮定した的を射止めたのち、彼女に跪いて接吻する詩人のありようからは、愛と憎しみ、支配と崇拜という相反する2つのモメントの融合が看取できる。

たものとは言い難く、ボードレールに相反するものの相克が見出された1910年前後においてもその理解は未だ浸透していなかったと言って良い。このような文脈において、永井荷風の翻訳はどのような位置を占めるだろうか。

3. 永井荷風訳「秋の歌」の位相

前節までに検討してきたような明治後期におけるボードレール受容の展開の中で、永井荷風『珊瑚集』はどのような位置を占めるだろうか。本節では『珊瑚集』に収められた7編のボードレールの翻訳³⁴の中から「秋の歌」を取り上げ、この問題を検討する。

一

吾等忽ちに寒さの闇に陥らん、
夢の間なりき、強き光の夏よ、さらば。
われ既に聞いて驚く、中庭の敷石に、
落つる木片^{きざれ}のかなしき響。

冬の凡ては——憤怒^{いかり}と憎悪^{にくしみ}、戦慄^{そのゝき}と恐怖^{おそれ}や、
又強ひられし苦役はわが身の中に帰り来る。
北極の地獄の日にもたとへなん、
わが心は凍りて赤き鉄の破片^{かけら}よ。

をのきてわれ聞く木片の落つる響は、
断頭台^{くびきりだい}を人築く音なき音にも増りたり。
わが心は重くして疲れざる
戦士の槌の一撃に崩れ倒るる観衆^{ものみ}かな。

かかる懶き音に揺られ、何処にか、
いとも忙しく柩の釘を打つ如き……そは、
昨日と逝きし夏の為め。秋来ぬと云ふ
この怪しき声は宛らに、死せる者送出す鐘と聞かずや。

二

長き君が眼の緑の光のなつかしし。
いと甘かりし君が姿もなど今日の我には苦き。
君が情も、暖かき火の辺や化粧の室も、
今のわれには海に輝く日に如かず。

さりながら我を憐れめ、やさしき人よ。
母の如かれ、忘恩の輩、ねぢけしものに。
恋人か将た妹か。うるはしき秋の栄や、
又沈む日の如、束の間の優しさ忘れそ。

定業^{きだめ}は早し。貪る墳墓はかしこに待つ。
ああ君が膝にわが額を押当てて、
暑くして白き夏の昔を嘆き、
軟くして黄き晩秋の光を味はしめよ³⁵。

I

Bientôt nous plongerons dans les froides
ténèbres ;

Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !

J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres

Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,

Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,

Et, comme le soleil dans son enfer polaire,

Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;

L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.

Mon esprit est pareil à la tour qui succombe

Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,

Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque
part.

Pour qui ? — C'était hier l'été ; voici l'automne !

Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

34 『珊瑚集』に収録されたボードレールの翻訳は、「死のよろこび Le Mort joyeux」「憂悶 Spleen」「暗黒 Obsession」「仇敵 L'Ennemie」「秋の歌 Chant d'automne」「腐肉 Une Charogne」「月の悲しみ Tristesse de la lune」の7編であり、全て『悪の華』の詩章「憂鬱と理想 Spleen et Idéal」から採られている。

35 永井荷風訳「秋の歌」（『珊瑚集』、初山書店、1913年。引用は、『荷風全集』第九巻、岩波書店、1993年10月）、pp. 16-18。

II

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur ! soyez
mère,
Même pour un ingrat, même pour un méchant ;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

Courte tâche ! La tombe attend ; elle est avide !
Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux !³⁶

ボードレール「秋の歌 Chant d'automne」は、I部とII部に分かれた全7連28行の詩である。原詩は1行12音節（アレクサンドラン）で構成され、a/B/a/Bの交韻を踏んでいる。第I部では、鮮やかな光を想起させる短い「夏 été」が過ぎ、「死刑台 échafaud」や「棺桶 cercueil」といった「死 mort」を強烈に暗示させる「冬 hiver」という季節が明確に想定された時間として「秋 automne」が指定される。「夏」に« adieu »と別れを告げながらも、「冬」が「戻ってくる rentrer」と表現する詩人は、円環的な時間軸の中に身を置こうとしていると言って良い。すなわち、「死」の「冬」が来ることは如何ようにしても逃れることはできず、詩人はその「憎悪 haine」や「恐怖 horreur」に身を委ねるしかないのである。そのような感情をもたらす「冬」の気配は、薪の落ちる「陰鬱

な音 chocs funèbres」が認識され(entendre)、「死刑台」を築く「音 écho」を能動的に知覚する(écouter)に至るという詩人の聴覚体験の中で増幅されていく。最終的には、詩人は「単調な衝撃に揺られる bercé par ce choc monotone」境地に誘われ、「冬」という時間を身体を介して内面化していくこととなる。ここに、「冬」を「死」の季節として認識し、それに脅かされる一方で、その境遇に安息すら求めようとする(あるいはそうするように迫られている)詩人の時間認識が見て取れる。しかし、第II部では、「あなた vous」と名指される相手が初めて登場し、詩の趣は一変する。第II部第1連・第2連において、詩人は「あなた」との時間を回想しながら惜しみ、「冬」を控えた「秋」という時間を享受しようと試みる。ここで「秋」という時間は、「海上に輝く太陽 le soleil rayonnant sur la mer」に体现され、今にも失われることが予期されながらも、その「束の間 éphémère」の瞬間がかけがえのないものとして認識される³⁷。そのような志向性は第II部第3連に収斂され、「墓は待っている la tombe attend」と「死」の「冬」を明確に想定しながら、「白くて暑い夏を惜しみながら regrettant l'été blanc et torride」、「秋」の「光 rayon」を「味わう goûter」ことを希求する。「秋の歌」は、「夏」「秋」「冬」という3つの季節が想定され、「秋」を現在としながら、過ぎ去った輝きとしての「夏」を惜しみ、「冬」の到来を嘆きながら、「秋」という束の間の充足をたっぷりと享受するという、「過ぎゆく季節 arrière-saison」という語に体现された複層的な時間意識のもとに詩的世界が構築された1編である。

荷風訳「秋の歌」においては、原詩の持つ韻律が反映されているとは言い難い。時折、「われ既に聞いて驚く、中庭の敷石に、／落つる木片のかなしき響。」のように、5音と7音の組み合わせが確認できるが、

36 Baudelaire, « Chanson d'automne » dans *Les Fleurs du Mal*, op. cit., pp. 56-57.

37 宇佐美斉「落日——あるいはデカダンスの詩学」(前掲)は、「敵 L'Ennemi」「二重の部屋 La Chambre double」「時計 L'Horloge」等を例にボードレールにおける「時間」の問題を指摘し、「落日」そして「季節の推移」に象徴される「陶醉」と「恐れ」の中に詩人の「デカダンス」のありかを見出している。また Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, PUPS, 2018, pp. 77では、以下に掲げるランボー (Arthur Rimbaud : 1854-1891) の詩「永遠 L'Éternité」との共通性の中で、「秋の歌」における「太陽」に「永遠」を見出している。この指摘は妥当であるようにも思われるが、本稿の目論見によれば、そのような「永遠」が「束の間」のものであるというボードレールの時間認識は看過されて良いものではない。引用は、Arthur Rimbaud, « L'Éternité », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Pléiade », 1972, p. 79.

Elle est retrouvée./ Quoi ? — l'Éternité./ C'est la mer allée/ Avec le soleil.

訳詩全体においてそれらが統一されているわけではない。第Ⅰ部の翻訳は、概ね原詩の語義やモチーフを十分に踏まえたものであると言えよう。しかし、第Ⅰ連2行目は、「Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!」を「夢の間なりき、強き光の夏よ、さらば。」と訳出しており、原詩にない（「短い courts」に相当すると思われる）「夢の間なりき」という一節を挿入している。ここに、「強き光の夏」を過去のものとして捉えると同時に、それを「夢」の時間と表現することで、過去の時間への執着を暗示している。このような荷風訳の性質は、第Ⅱ部において如実に表れている。第Ⅱ部第Ⅰ連、「好きだ aimer」という動詞を、荷風は「なつかしし」と訳出している。単なる好意や愛情ではなく、「なつかしい」という時間的な問題を想起させる語を当て、さらには過去の助動詞「き」を用いている点において、ボードレールに比して過去という時間軸に重きを置いた詩的空間の創造を試みているように思われる。また次の行でも「いと甘かりし」と過去の助動詞「き」を用い、「君」の美しさあるいは存在が過去、あるいは「夏」に位置付けられ、「秋」である現在には失われつつある（あるいは既に失われている）ものであるかのように表現していく。このような訳詩の志向性は、第Ⅱ部末尾の3行「ああ君が膝にわが額を押当てて、／暑くして白き夏の昔を嘆き、／軟くして黄き晩秋の光を味はしめよ。」に収斂される。ここで荷風が「嘆き」という訳語を当てているのは、原詩では「惜しむ regretter」という語であり、過去に対する強い執着が見て取れる。「秋の歌」の荷風訳は、原詩における複層的な時間を踏まえながらも、そこに過去への追慕を全面に押し出し、現在の「束の間 éphémère」の光を享受するⅠ編となっているのである。

荷風がボードレールの「時間」の問題に理解を示していたことは、「秋の歌」が初出段階で以下に掲げる「仇敵 L'Ennemi」と並んで雑誌『スバル』に掲載されたことから明らかであろう³⁸。

わが青春唯だ其処此処に照日の光漏れ落し／暴風

雨の闇に過ぎざりき。／鳴る雷のすさまじさ降る
雨のはげしさに、／わが庭に落残る紅の果実とても稀なりき。／

されば今、思想の秋に近きて、／われ鋤と鋤とに
あたらしく、／洪水の土地を耕せば、洪水は土地に／墓と見る深き穴のみ穿ちたり。／

われ夢む、新なる花今更に、／洗はれて河原となり
しかかる地に、／生茂るべき養ひを、いかで求め得べきよ。／

ああ悲し、ああ悲し。「時」生命を食ひ、／黯澹
たる「仇敵」独り心にはびこりて、／わが失へる
血を吸ひ誇り榮ゆる³⁹。

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils ;/ Le
tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,/ Qu'il
reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils./
Voilà que j'ai touché l'automne des idées,/ Et
qu'il faut employer la pelle et les râteaux/ Pour
rassembler à neuf les terres inondées,/ Où l'eau
creuse des trous grands comme des tombeaux./
Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve/
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève/
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?/
— Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la
vie,/ Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur/
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !⁴⁰

「仇敵」においても、「太陽 soleil」に体现された過ぎ去った時間が明確に想定され、さらには「墓」という「死」を暗示させるモチーフを伴って「秋」という時間が造形されている⁴¹。そのような複層的な時間意識のもとで展開される最終連においては、現実の「時間 le Temps」に「生 la vie」が圧倒される様が表現されており、例えば「二重の部屋」に確認したようなボードレールにおける「時間」の問題が痛切な嘆きとともに前景化されている。荷風の翻訳は、「苦悩

38 「「悪の花」より」の総題で、「秋の歌」とともに『スバル』第1巻第7号(1909年7月)に掲載された。

39 永井荷風訳「仇敵」(『珊瑚集』、前掲)、pp. 13-14。

40 Baudelaire, « L'Ennemi » dans *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p.16.

41 篠田一士「ボードレールの和らぎ」(『ボードレール全集』第三巻、月報3、人文書院、1963年10月)は、「敵 L'Ennemi」における「時間」の問題を、詩人の「秋の想い」と関連づけて考えることを提起している。

douleur」を「悲し」と訳出している点において、原詩のもつ痛切さを悲哀のレベルで捉えているようにも思われるが、ボードレールにおける「時間」の問題を十分に訳出し得ていると言って良い。

4. 帰結と課題

以上本稿では、『海潮音』以後、明治後期のボードレール受容について、翻訳や批評の展開を辿りながらその諸相を明らかにするとともに、その中に永井荷風『珊瑚集』を位置付けることを目的として論を進めてきた。上田敏によって「幽婉」の語を以て紹介されたボードレールは、後に「悲哀」あるいは「悪魔的」側面に焦点が当てられる形で受容されてきた。自然主義の文脈において、ボードレールは「人工」の語のもとに批判がなされる一方で、その「生活」については一定の評価がなされ、相反する2つのモメントの相克が見出されるようになった。そのような文脈において、蒲原有明による翻訳詩「幻覚」では、現実的な「時間」と「夢幻」の空間の相克が示されている一方で、「時間」の問題は重要視されていなかった。永井荷風『珊瑚集』に収録された「秋の歌」は、原詩における時間認識を踏まえた上で過去に対する強い志向性が見出される点において、「仇敵」と並んで明治後期におけるボードレール受容の中で特異な位置を占めると言って良い。

それでは、このような荷風のボードレール受容は、彼の創作の中にどのように影を落としているのだろうか。

(前略) 朝夕の冷かさに引換へて、日の照る昼過ぎは恐しい程暑い。木の葉は已に黄ばんで、風の無いのはら／＼と苔の上に落ちるのをば、この夏らしい烈しい日の光に眺めやるのが、私には何れほど不可思議に感ぜられるでせう。(中略)

あゝ、忘れし夏の形見。この青空、この光。何として、これが十月、これが秋とは思へませう。膝の上なる詩集の頁は、風なき風に翻つて、ボードレールの悲しい「秋の歌」。

Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,

Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux !

「あゝ、君が膝にわが額を押当てゝ、暑くて白き夏の昔を嘆き、軟かにして黄き晩秋の光を味はしめよ。」と云ふ末節の文字を明かに読ませます⁴²。

「秋の歌」は上に掲げた「監獄署の裏」において、その末尾3行が引用されている。引用部では、「あゝ、忘れし夏の形見。この青空、この光。何として、これが十月、これが秋とは思へませう」と、夏の日光を感じさせる光景が、秋である現在の空間に二重写しのように提示されている。「監獄署の裏」全体を通して見られる過去の追慕と未来の先取りといった複層的な時間軸は、「晩秋 arrière-saison」という語に体现され、ここに「秋の歌」の引用が入念に放射された時空間が造形されていると言って良い。

荷風のボードレール理解は、帰朝後に始まったものではなく、在米・在仏体験に取材したテキストにおいても実験的に試みられている。以下に掲げた「おち葉」では、ボードレール「酔え」が抄訳の形で引用されている。

夢、酔、幻、これ、吾等の生命である。吾々は絶えず、恋を思ひ、成功を夢みて居るが、然し、決してそれ等の、現実される事を望んで居るのではない。唯だ、現実されるらしく見へる、空なる影を追うて、その予想と予期に酔ふて居たいのである。

ボードレールは云ふ。——酔ふ、これが唯一の問題である。人の肩を圧へて、地に屈ませやうとする『時』と云ふ恐ろしい荷の重さを感じまいとすれば、人は躊躇する事なく酔つて居なければならぬ。酒、詩、徳、何でも良い。若し、宮殿の階段、谷間の草の上、或は淋しい室の中、時として、酔が覚めてわれに返る事があつたら、風、波、星、鳥、又時計、凡そ飛び、動き、廻り、歌ひ、語る諸有るものに向つて、今は如何なる時かと問ふが良い。風は、波は、星は、鳥は、時計は答へるであ

42 永井荷風「監獄署の裏」(『早稲田文学』第40号、1909年3月。引用は、『荷風全集』第六巻、岩波書店、1992年6月)、pp. 51-52。

らう、酔ふべき時だ、酒でも、詩でも、美德でも、何でもよい、もし『時』と云ふものゝ痛い奴隷になるまいとすれば、絶ゆる間なく酔ふて居ねばならない……………⁴³。

「酔え」は、ボードレールの時間意識、とりわけ生を圧倒的に苛むものとしての現実的な「時間」と、ここからの逃避を謳ったものであるが、ここでは「かやうな夢に耽つた春の日も、一夏を過ぎて、あゝ……………今は秋、はら／＼落ちる木の葉を見れば、さながら失へる恋の昔を思ふに等しい」という時間軸の中で用いられていることは強調して良い。「秋の歌」の翻訳において見出された「過ぎゆく季節」としての「秋」の造形は、この時期の荷風テキストにおいても、ボードレールを媒介として試みられていたのである。ここに、『海潮音』から自然主義に至るまで十分に見出されてこなかったボードレールの「時間」に目を向け、それを独自の文脈の中で強調し、テキストに反映させた荷風のボードレール受容の一側面を指摘できる。

ボードレールの「時間」、さらには「人工」「酔い」というこれまで扱った問題を検討するには、例えば『人工楽園』の問題とその影響力も合わせて考えなくてはならない。明治後期の日本において、この大著が部分的に2度も翻訳されていること、さらにはそれが自然主義／反自然主義双方の媒体に掲載されていることは⁴⁴、ボードレールにおける「時間」の問題がこの時期にどのように受容されているのかを明らかにする上で看過できない⁴⁵。今後は、この時代におけるボー

ドレール受容のありようを、英訳あるいは英語による解説の影響力も測定しながら網羅的に調査・分析するとともに、荷風あるいはその他の作家の翻訳の問題を同時代的な文脈の中で改めて測定することを課題としたい。

※本稿は、日本比較文学会北海道・東北支部第7回共催研究会（2023年7月30日、於北海道科学大学）における口頭発表「明治後期のボードレール——永井荷風『珊瑚集』までの道程——」に基づく。会場内外でご指導いただいた方々に感謝申し上げる。

43 「おち葉」（『あめりか物語』、博文館、1908年8月。引用は、『荷風全集』第四巻、岩波書店、1992年7月）、pp. 241-242。以下に原文の一部を掲げる。引用は、Baudelaire, « Enivrez-vous » dans *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 337.

Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.

44 高村碎雨(光太郎)「LE HASCHICH (CH. BAUDELAIRE)」(『スバル』第1巻第10号、1909年10月)、及び後藤末雄「人為楽園(ボードレール)」(『早稲田文学』第75号、1912年2月)の2編。前者は、「酒とハシッシュについて Du vin et du haschich」後半の翻訳であり、「天国の鍵は既に手中のものだ」(p. 6)に始まり、ハシッシュの幻覚作用と芸術への昇華を説くものである。後者は、後付け形式を採る島崎藤村「『人為楽園』に就て」において翻訳と掲載の経緯が語られており、後藤末雄はもとより、藤村もボードレールを愛読したことが語られている。これら2つの翻訳をどのように分析していくかは、今後の課題としたい。

45 ボードレールにおける「酔い」「時間」の問題、及び『人工楽園』との関係性は、Jérôme Thélot, *op. cit.*, pp. 76-80 参照。

Baudelaire in the Late Meiji Period: The Road to 'Autumn Song' in Nagai Kafu's *Coral Anthology*

HIROSE Koya

Abstract:

This paper aims to clarify various aspects of the reception of Baudelaire in the latter half of the Meiji period after *The Sound of the Sea* (*Kaicho-on*), tracing the development of translation and criticism, and to place Nagai Kafu's *Coral Anthology* (*Sango-shu*) in this context. Baudelaire, who was introduced by Ueda Bin with the word 'nuance', has later been accepted with a focus on the 'sad' or 'devilish' aspects of his works. In the context of naturalism, Baudelaire was criticized under the term 'artificiality', while his 'life' was evaluated to a certain extent, and a conflict between the two opposing moments was found. In such a context, Kambara Ariake's 'Hallucination' (*Genkaku*; *La Chambre double*) showed the conflict between realistic 'time' and 'dream' space, while the issue of 'time' was not considered important. 'Autumn Song' (*Aki-no-uta*; *Chant d'automne*) included in Nagai Kafu's *Coral Anthology* finds a strong orientation toward the past based on the recognition of time in the original poem, and along with 'Enemy' can be said to occupy a unique position in the reception of Baudelaire in the late Meiji period. Such reception of Baudelaire by Kafu was utilized as a method in his prose texts of the same period.

Key Words : Baudelaire, Nagai Kafu, *Coral Anthology* (*Sango-shu*), Translation, Poetry

