

オスカー・ワイルドにおけるフローベール

上 條 真 一

序

オスカー・ワイルド (Oscar Wilde, 1854—1900) は、一八八九年に英国で二番目に英訳された『莊子——神秘主義者、道学者、そして社会改革者』⁽¹⁾ (*Chuang Tzu: Mystic, Moralist, and Social Reformer*. Translated from the Chinese by Herbert A. Giles, H.B.M.'s Consul at Tamsui. Quaritch, London, 1889; 2nd ed., rev., Kelly & Walsh, Shanghai, 1926) の書評「中国の聖者」(“A Chinese Sage,” *Speaker*, February 8, 1890) の中で、「雲将と鴻蒙との出会い」(『莊子』 在宥篇 第十一) を次のように述べている。鴻蒙 (the Vital Principle) が「方に将に膊を拊ち雀躍して遊びいたり」(The latter was slapping his ribs and hopping about:) じ、この様子を雲将 (the Spirit of the Clouds) が見て「叟は何人ぞや。叟は何ぞ此れを為すや」(Who are you, old man, and what are you doing?) と鴻蒙に問う。鴻蒙は、ただ「遊ぶ」(Strolling!) と答えるのみ。雲将は彼に「朕れ願わくは問うこと有らん」(I want to know something.) と教えを乞うも「吁」⁽²⁾ (Ah!) とのみ鴻蒙は叫び、雲将を取りあわなない。「また、その後続く素晴らしい会話はフローベールの奇妙な劇の中でのスフィンクスとキメラとの対話に似ていないこともない」⁽²⁾ (...and a marvellous conversation follows, that is not unlike the dialogue between the Sphinx and the Chimera in Flaubert's curious

drama.)と。「さらに、ものを言う動物は、荘子の比喩と物語の中で、その所を得ていて、また、神話と詩情と空想とによって、荘子の不思議な哲学は音楽的な語調を得ている」(Talking animals, also, have their place in Chuang Tzu's parables and stories, and through myth and poetry and fancy his strange philosophy finds musical utterance.)と、ワイルドは述べている。

さらに、ワイルドは「虚言の衰退」(“The Decay of Lying,” *Intentions*, 1891)の中で、「がんじょうな、鈍感なイギリスの知識人はフローベールの不思議な物語の中のスフィンクスのように、砂漠の砂の中に横たわっていて、幻想の怪獣キメラはそのまわりで踊り、彼女の偽りの笛の音に似た声で、それに呼びかける」⁽³⁾(The solid, stolid British intellect lies in the desert sands like the Sphinx in Flaubert's marvellous tale, and fantasy, *La Chimère*, dances round it, and calls to it with her false, flute-toned voice.)と。しかし、「その知識人は今は彼女の声を聞かないかも知れないが、しかし、たしかにいつか我々すべてが現代小説の陳腐な性格に死ぬほど退屈したとき、知識人は彼女の声を傾聴し、その翼を借りようとするであろう」⁽⁴⁾(It may not hear her now, but surely some day, when we are all bored to death with the commonplace character of modern fiction, it will hearken to her and try to borrow her wings.)と、ワイルドは言う。

この「フローベールの奇妙な劇」とか「フローベールの不思議な物語」とは『聖アントワヌ誘惑』(*La Tentation de Saint Antoine*, 1874)の書のことである。

ワイルドは一八八八年十二月、友人W・E・ヘンリー(William Ernest Henley, 1849—1903)への手紙の中で、「英語の散文を如何に書くかを学ぶために、フランスの散文を学んだ。私は君がそれを認めてくれることはほんとうにうれしい。そのことは私がそれに成功したことのあかしである。私はまた、ほかの誰もそれを認めてくれないことがほ

んとうにうれしい。そのことは私がまた、それに成功したことのあかしでもあるのだ⁽⁵⁾」と、ここで文の行を改めて、「そうだ！ フローベールは私の師匠だ。そして、あの『誘惑』の私の翻訳がはかどった時には、私は第二のフローベール、即ち、神の恩寵を受けている者 (Flaubert II, *Roi par grâce de Dieu*) となるであろう。そして、私は、それ以外にもほかに何かを望んでいるのだ⁽⁶⁾」と書き送っている。さらに、ワイルドは彼の『幸福の王子とほかの物語』(*The Happy Prince and Other Tales*, 1888) を出版したアルフレッド・ナット (Alfred Nutt, 1856—1910) への彼の日付不明の手紙で、「君は、(これは私的なことであるが) フローベールのあの驚くべき本、『聖アントワーヌの誘惑』の翻訳は成功するだろうと思いますか。私はそれをしたと思う⁽⁷⁾」と、ワイルドは書いている。

さらに、ロドニー・シューアン (Rodney Shewan) は、その著 *Oscar Wilde: Art and Egotism* (London, 1977) の中で、ワイルドの長詩『スフィンクス』(*The Sphinx*, 1894) は『聖アントワーヌの誘惑』へのワイルドの応答である⁽⁸⁾と述べている。また、マリオ・プラーツ (Mario Praz) は、その著 *The Romantic Agony* (London, 1970) の中で、B・フェール (B. Fehr) の言として、「とりわけ、『スフィンクス』では同じ韻を踏む殆んど珍らしい言葉は、フローベールの『誘惑』から取られたものである⁽⁹⁾」ことを引用している。

ワイルドの『サロメ』(*Salomé*, 1894) も、この筋書は福音書の「マタイ伝」(第十四章一二節)、『および「マルコ伝」(第六章十四—二十九節)に拠るものであるが、フローベールの「ヘロディアス」(“Hérodias,” *Trois contes*, 1877) が娘サロメの踊りの報酬として、太守ヘロド・アンチパス (le Tétrarque Hérode-Antipas) に「お皿にのせてくださいな、あの首を……」(—Je veux que tu me donnes, dans un plat, la tête…)』⁽¹⁰⁾「あのヨカナンの首を！」⁽¹¹⁾(—La tête de Jaokanan!) と、サロメにねだらせる。この「ヘロディアス」の作品の影響を無視するわけにはいかない。勿論、ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826—98) によって官能的に描かれた『出現』(*The Apparition*)

の踊るサロメに魅せられたことでもあろう。また、ハインリッヒ・ハイネ (Heinrich Heine, 1797—1856) の『アッタ・トロル』 (*Atta Troll*, 1841) の中で、ヘロディアスが「バプテスマのヨハネの首」 (the head of John the Baptist) を求め、これに口づける彼女自身の動機について、「実は彼女が洗礼者ヨハネを愛した時代があったからであった。聖書には、それは記されていない。しかし、ヘロディアスの血なまぐさい愛情についての言い伝えが今も存在している——さもないと、その女の奇妙な要求が不可解なものになるであろう——。女というものは、自分の愛してもいない男の首を、どうして、求めることがあるのか⁽¹²⁾」と、ハイネはコメントしている。このようなヘロディアスの概念化された一つの動機をワイルドは、彼の『サロメ』において、サロメ自身のそれに置き換えたのである。今や、ワイルドの『サロメ』はヨハネへのかなわぬ恋のために、恋するヨハネの首を執拗に求める自我を確立した。この処女^{おとめ}の魔性が、この自我の欲求を遂げた瞬間、兵の楯の下に圧殺されるこのサロメの死に、ワイルドは己の至上とする美の思想を収斂せしめたのである。

ともあれ、ワイルドは、出獄後、フランスの寒村ベルヌヴァール (Berneval-sur-Mer) で書き上げた傑作『レディング監獄の唄』 (*The Ballad of Reading Gaol*, 1898) の英国での出版の喜びと、同時に、「こよなくも、また私が愛した人生が私を猛烈に引き裂いた」⁽¹³⁾ (...Life, that I have loved so much — too much — has torn me like a tiger,...) この苦悩とをパリーの安宿オテル・ド・ニース (Hôtel de Nice, Rue des Beaux-Arts) で、ひとりかみしめていた時でも、「私はいつもの私の夕方をフローベールのあの『誘惑』を読んで過している。私は再び書けるとは思わない。生の喜び (*la joie de vivre*) が去ってしまったのだ。それは、意志の力をもっていて、芸術の基盤をなしているものである⁽¹⁴⁾」と手紙に書いている。

ワイルドが師とするフローベールの思想がワイルドに及ぼした影響を特に、『聖アントワヌの誘惑』および、フローベールの『書簡集・第一巻—第四巻』 (*Correspondance*, Paris, Charpentier, 1887—1893, 4 vol. in—12: 1^{re} série [1830

—1850], 1887; 2^e série [1850—1854], 1889; 3^e série [1854—1869], 1891; 4^e série [1869—1880], 1893.) を軸として考察したい。

まず、ワイルドのフローベールへの接近は、ペイター (Walter Pater, 1839—94) のフローベールに関するエッセー等を通して、よりその接触と影響とを深めたものであらうと思われる。このことは次に述べることになるであらう。

一、ペイターとフローベールの書簡

ワイルドの唯美主義芸術論の哲学を原点において支える彼の偉大なる師、ペイターは、一八八八年いち早くも、フローベールの『書簡集・第一巻・一八三〇—一八五〇』の書評として、「ギュスターヴ・フローベールの生涯と書簡」 (“The Life and Letters of Gustave Flaubert,” *The Pall Mall Gazette*, August 25, 1888) を発表した。これは、ペイターがフローベールの中に同じ気性の合った、文体に凝る人を見い出して、まず、彼は、フローベールのある友人への手紙として、ルイズ・コレ (Louise Colet, 1810—76) へのものを次のように紹介している。「何事も怠りますな。仕事をしなさい！ 繰り返し書き直しなさい。あなたにできる限り、作品を完璧の極地に至らしめたと確信し得るまで、あなたの作品を手放さないように。今では、天才は珍しいものではありません。でも、だれもが今、持っていないもので、努めて持とうとしなければならないものは、己の作品についての良心⁽¹⁵⁾なのです⁽¹⁶⁾」。さらに、彼の友デュ・カン (Maxime Du Camp, 1822—94) への手紙⁽¹⁶⁾が紹介される。ここでは、彼がこよなく愛した妹カロリーヌの死と埋葬の悲しみを冷酷に受容する筆致のさえにペイターは驚嘆する。この『書簡集・第一巻』の巻頭に付された、カロリーヌの遺児であり、彼の姪であるカロリーヌ・コマンヴィル夫人の「懐しき思い出」 (Caroline Commanville, “Souvenirs intimes,” Paris, décembre 1886) によって、彼の生涯が語られる。ペイターは、「彼をよい人と切に慕う彼の姪は、彼女が知っているぜいたくなほどの気前のよい行為の数々を記憶にとどめながら、神への献身にも似た真

摯と情熱⁽¹⁷⁾を思わせるもの——宗教的とさえ思われるものであったあの芸術への安らかな帰依に、とりわけ感動したのである」と、己のフローベールへの感慨をこの姪の言葉に託して、この書評を結んでいる。

さらに、一八八九年には、『ギュスターヴ・フローベール書簡集・第二巻・一八五〇—一八五四』の書評「ギュスターヴ・フローベール書簡」(“Correspondance de Gustave Flaubert,” *The Athenaeum*, August 3, 1889) をペイターは発表した。ここでは、『ボヴァリー夫人』(*Madame Bovary*, 1857) への批評が、ペイターの言う「マダムX」への彼の手紙を通して、形成されていく。この「マダムX」は一時期フローベールの愛人であった女流詩人ルイズ・コレであることは周知のことである。「これらの手紙の中で見られるように、疑う余地もなく、フローベールはやや厳格な恋人であった。彼の真の愛人は彼の芸術であった⁽¹⁸⁾」と、ペイターは、フローベールの真意を洞察した至言を吐いている。

ここで、ペイターは言う。「芸術における没個性 (impersonality in art)」このギュスターヴ・フローベールの文学の理想は、多分、写実主義と同様に実現不可能なことである。その芸術家は、きつと感知される。というのは、正に彼の肉体の目そのものが物の様相を選別する⁽¹⁹⁾ように、彼の主観性はその出来事を色どらねばならないし、また、そうするであろうからである。しかしながら、ある巨大な、絶えざる努力によって、その全貌をこれらの手紙は我々に推し量らせてくれているが、フローベールは「マダム ボヴァリー」を彼自身から遠い距離に置いたのである。作者は彼の作品の中に完全に隠されて見えなくなってしまったと思われるかもしれないほどに⁽¹⁹⁾と。このように、「己を没して、徹底した写実主義的描写に献身したフローベールの「マダム ボヴァリー」は、勿論、科学への捧げ物であった⁽²⁰⁾」(“*Madame Bovary*, of course, was a tribute to science; ...”) と、ペイターは言う。さらに、「フローベールは想像的文学における科学の効用 (the service of science in imaginative literature) については何ら危ぐの念を抱くことなく、むしろ大いなる期待をもっていた。とはいえ、科学的真実——心的な生理学およびそのたぐい——と彼が選んだあの完璧

に仕上げられた理論的文体との間の決闘はすさまじいものであることをあかしているのかもしれない⁽²¹⁾と、ペイターは付け加えている。したがって、この小説の性格は、人生の正確な再現であり、描写であり、人生そのものでなくてはならない。「マダム ボヴァリー」は、また彼の没個性を大きく要求した⁽²²⁾（…‘Madame Bovary’..made a large demand also on his impersonality:—）と同時に、没个性的文体をも要求することになったのである。この没個性とは「作者が自分の意見を作中で述べない⁽²³⁾」という通俗的な意味でもある。

ここで、ペイターは「将来の散文の文体についてのある下書」(a sketch of the prose style of the future) とし、「韻文はとりわけ古い文学の形式です。すべての可能な韻律の組み合わせは、すでに作られてしまいました。が、散文のそれは、なおも作ることであります⁽²⁴⁾」とルイーズ・コレに言うフローベールの意図するものをペイターは、彼の「文体論」(“Style,” 1888, *Appreciations*, 1889) において、追求することになる。

この「文体論」では、まず、詩と散文の伝統的な相違に関する理論的考察から始まり、想像的散文の効用に及び、フローベールの文体論に言及し、最後に「偉大なる芸術」(great art) とは何かの結論に導いている。特に、ペイターは、フローベールの「マダムX」へのいくつかの恋文から、あるまとまった節または文を抜粋して並び換え、時に他の友人たちへの手紙の一部をも間違えて採り入れてはいるが、一つの恋文らしからぬ素晴らしいフローベールの文体と芸術論の一端を表示する書信を、巧みに作り上げている⁽²⁵⁾。最初の最も長い四節からなる書信の最後の節は「よい文体で書く人は、時には思想や道德的結末を軽視していることをとがめられる。それは、あたかも医師の目的が時に病をいやすことよりもほかのものであり、画家のそれが描くことよりもほかのものであるかのように——あたかも芸術の目的が、なによりも美ではないかのように⁽²⁶⁾」と結ぶ。このフローベールの「マダムX」こと、ルイーズ・コレへの手紙は、「この人生において善であり真である唯一のもの」である「芸術の中に身を没して、ほかの何事も顧みないこと

こそ、不幸にならない唯一の道である」ことを厳しく説き諭す。この「彼の指導的情熱」を吐露する恋文の中に、ペイターは、文体を形成する感動的な原動力「魂」(soul)と、文体を意識的に統一する機能をもつ「心」(mind)とが融合した、「音楽の状態に絶えず憧れる芸術」⁽²⁷⁾の美を感じし得るまで、「マダムX」への膨大な恋文の中から己の選択と主張による珠玉の文をすくい上げて、己の文体にかなった恋文の創作をやめようとしなかった。しかし、「批評家はこのことをする権利があるのか」⁽²⁸⁾と、サミュエル・チュウ(Samuel C. Chew, Jr.)は“Pater's Quotations”において問いかけている。

ペイターは、「文体の殉教者」(the martyr of literary style)とフローベールを称し、「この書簡集を……その素晴らしい詭弁、そのしつかりと押えつけた苦悩、調和した灰色のその語調、さらにすべての事がそこに帰する覚醒的な意識……を持った彼自身の小説の一つであつたかもしれない……」⁽²⁹⁾と見なし、その文学性を高く評価している。

フローベールの言う文体とは「言おうとしていることを表現するためには、ただ一つ——一つの形式、一つの様式——しかないもの」⁽³⁰⁾を表現する美しい形式であり、様式でもあり、内容でもあり、思想でもあつた。このことをペイターは、「もし文体が人間であるならば、すべてその色彩、濃度を余すところなく理解するのには、本当の意味で、それは『没個性的』なものとなるであろう」⁽³¹⁾(If the style be the man, in all the colour and intensity of a veritable apprehension, it will be in a real sense “impersonal.”)と評し、このフローベールの文体における『没個性的』性格の本当の意味を理解しようとしている。しかし、ペイターにとって、「文体が人間である」からには、文体がその作者の消滅を意味する『没個性的』のものであつてはならなかった。ペイターにとって、『文体』における『没個性』は、いつの時代のローマン主義においても、彼がたえず賛美し、かつ非常に感情をそそり、称賛に値するものとして、見いだしてきた文学や芸術における人間性の特徴とはかけ離れた異常なものであつたように思われる⁽³²⁾ものであつた。たしかに、ペイターはフローベールの文体の中に「すべてがすぐれた芸術」(all good art)の状態を満たそうとし

ている文学を見いだそうとしてはいるが「偉大な芸術」の意味をさらに探ることによって、フローベールの理想とする「芸術における没個性」的性格を拒否しているのである。これは、ペイターにとって、「偉大な芸術とは、その中に人間性の魂の何かがあり、人間生活の大いなる構造の中で、その論理的な、その構築の場を見いだしている」⁽³³⁾ものでなくてはならなかったからである。しかし、この「文体論」の最後の節とこの外での論旨との違和感を覚えるのはなぜであろうか。それは「第一に社会に関する彼の深遠な配慮がここでは働いていて、少くとも、部分的に、それが彼に、彼の批評的洞察力を偽らせている」⁽³⁴⁾からなのであるか。

このことは、ペイターがワイルド宛の手紙の中で、「……私は『スピーカー』誌を読みつつある。それは非常に気になった、すぐれたものであるように思われる。そして、もしも、私の最近の本がこの雑誌の中で紹介されるならば、それは非友好的な人の手には落ちることはないであろうことを、この誌は私に期待をもたしてくれる。……」⁽³⁵⁾と述べていることと関連がある。というのは、この「文体論」を含む『アプリーシエーションズ』のワイルドの書評「ペイター氏の最近の本」(“Mr. Pater's Last Volume,” *Speaker*, March 22, 1890)が、この『スピーカー』誌に掲載されたからである。

ワイルドはこの書評の中で「文体論」に言及し、「……ペイター氏は、人間の文体の完璧さの背後には、どのように人間の魂の情熱が横たわっていないか、を我々に示している」⁽³⁶⁾と評している。ペイターの言う「言葉自身⁽³⁷⁾の為に言葉を真に愛する人、その言葉の特徴の精密な絶えざる観察者」(“a true lover of words for their own sake, a minute and constant observer of their physiognomy”)であるフローベールへの関心を、ワイルドは己の書評を通して、より深めたものであろうことは、この書評自体が語っていることである。

二、ワイルドの『スフィンクス』とフローベールの『聖アントワーヌの誘惑⁽³⁸⁾』

ワイルドはオックスフォード大学在学中の一八七七年、第二回目のイタリア旅行とギリシアへの旅の帰りに訪問したローマで書いた詩「シェリーの墓」(“The Grave of Shelley,” *Poems*, 1881)で、次のようにスフィンクスに触れている。

And, where the chaliced poppies flame to red,

In the still chamber of yon pyramid

Surely some Old-World Sphinx lurks darkly hid,

Grim warder of this pleasaunce of the dead.

さらに、杯形の罌粟^{けし}の花が赤く燃えあがるところ、

はるかなるピラミッドの沈黙の小室^{こや}の中に、

たしかに、ある古代世紀のスフィンクスがそつと潜んで隠れている。

死者のこの悦楽の不気味な番人が。

このように、ワイルドの『スフィンクス』への関心は、モードリン学寮当時に芽生え、これを彼は一八八三年、パリで起草し、翌一八八四年、同じくパリでほとんど完成したが、さらに、これの推敲を重ねて、ようやく一八九四年に出版した。

一八八三年、友人ロバート・シェラード (Robert Harbrough Sherard, 1861—1943) にワイルドは次の手紙を書いている。「散文の韻律の価値はまだ十分に確認されていない。私はそのジャンルにあるもつと多くの何らかの仕事をしたものだ。私のスフィンクスに歌をうたつて寝かしつけ、そして、⁽³⁹⁾棺^{キヤタフアルク}台の三音節の同韻語を見つけ出したら直ぐにでも」と。ワイルドは『スフィンクス』の第一三カプレットで、この“catafalque”の同韻語を“Amenalk, the God of Heliopolis”で満足しなかった。⁽⁴⁰⁾ここでの「アメンアルク」は北エジプトの古代都市ヘリオポリスの神であり、太陽神アモン (Ammon) でもある。「ヘリオポリスの寺院」⁽⁴¹⁾ (le temple d'Heliopolis) という語はフローベールの『誘惑』の第五章の冒頭に見られるものである。

さらに、『スフィンクス』の第二〇カプレットの“corridors”は“Mandrages”と韻を合わせている。これも、『誘惑』の第七章に「マンダラゲは歌う」⁽⁴²⁾ (des Mandrages chantent) の語句が記載されている。

また、『スフィンクス』の第三五カプレットの“talc”を“Oreichalch”と韻を合わせている。この「オレカルク」⁽⁴³⁾の語は『誘惑』第七章のキメラが吐く言葉の語であり、古代人によつて尊重された黄色い銅の鉱石、多分黄銅のことであろう。このキメラをもワイルドは、『スフィンクス』の一情夫として「れんがで固めたリュキアの墓」⁽⁴⁴⁾ (the brick-built Lycian tomb) から引きずり出して、この歌の第二六カプレットを作り上げている。

このワイルドの『スフィンクス』は、このように、フローベールの『誘惑』の中の東方への異国情緒、あらゆる種類の幻想的なもの、ギリシア・ローマ・エジプトの神々の異教的なものを吸収し、サディズムとカトリシズムの両極⁽⁴⁵⁾を揺れ動きながら、どのような道をたどるのであるうか。

明らかに、ワイルドは、ボードレール (Charles Pierre Baudelaire, 1821—67) の「猫」 (“Les Chats”)、ポー (Edgar Allan Poe, 1809—49) の「大鴉」 (“The Raven”)、その他いわゆる「官能詩派」 (the Fleshly School of Poetry) といわれる詩人の肉感的な満足感を満たす作品からも、その主題、心像、語彙などを取り込んで、この『スフィンクス』

に投影している。⁽⁴⁶⁾ このことは別に論じられなければならない。

「スフィンクス」は皮肉にも、『イン・メモリアム』(*In Memoriam*)の押韻形式 (rhyme-scheme) を踏襲し、四行連句 (the quatrain) を変形させて長い連続した二行連句 (couplets) にしている。各行、基本的には弱強格 (iambic) の一六音節をもつ⁽⁴⁷⁾、八七カプレットから成り立つ長詩である。

まず、「半分は女で半分は獣」 (half woman and half animal) を「巨大なコブラのような」 (like a monstrous Asp) 尻尾をもったスフィンクスは、この詩人の「部屋のほの暗い隅に」 (In a dim corner of my room) 「金色」⁽⁴⁸⁾ じやうきんいろした繻子^{しゅうす}のような眼をして中国製の敷物の上にうずくまっている」 (Lies couching on the Chinese mat with eyes of satin rimmed with gold.)

「この奇異な猫」 (this curious cat) にこの詩人は「ここへおいで、私の可愛いものうげなスフィンクスよ！ 私の膝に頭を置いてごらん！ おまえの喉をなでさせておくれ、山猫のような斑点のあるからだを見せておくれ！」 (Come forth my lovely languorous Sphinx! and put your head upon my knee! And let me stroke your throat and see your body spotted like the Lynx!) と呼びかけ、「おまえのものである一千のもののうい世紀」 (A thousand weary centuries are thine ...) の間に見たものを「ねえ聞かせておくれ」 (O tell me) とせがむのである。こゝで、スフィンクスが見た古代エジプトの神々、歴史、怪奇なるものが色彩も鮮やかに詩人によって顕現され、東方の異国情緒が醸しだされていく。

それは、「大砂岩のオベリスクの象形文字」 (the Hieroglyphs on the great sand-stone obelisks)、「バジリス」 (Basilisks) と「ヒポグリフ」 (Hippogriffs)、「イシス」 (Isis) と「オシリス」 (Osiris)、「エジプト女」 (the Egyptian)

と「アントニー」(Antony)、『キプロスの女神』(the Cyprian) と「アドン」(Adon)、『ヘリオポリスの神アメナルク』、『サー」(Thoth)と「イオ」(Io)、『楔形^{くわけいぎょう}のピラミッドの下に眠る彩色された王様たち』(the painted kings who sleep beneath the wedge-shaped Pyramid)、『聖なる御子とともにあつたユダヤの処女』(the Jewish maid who wandered with the Holy Child) のことなどである。

この第一六カプレットで語られる聖母子の荒野での眠りを契機として、スフィンクスは夜での思い出を歌わされる。それは、『アンティノオスの笑い』(the laughter of Antinous) であり、『石榴^{ざくろ}の口をしたあのたぐいなき若い奴隷の象牙のからだ』(The ivory body of that rare young slave with his pomegranate mouth) への「熱い飢えたまな^{まな}し」(hot and hungry stare) であり、『双形の牡牛が入れられている迷宮^{ラビリンス}』(the Labyrinth in which the two-formed bull was stalled) であり、『神殿^{みかど}の御影石^{みかげいし}の柱礎をはいまわった夜』(the night you crawled across the temple's granite plinth) のことであつた。「そのとき紫の回廊をおびえて鋭い鳴き声をあげる深紅色のアイビスが飛び抜け、うめき声をあげるマンダラゲから恐怖の一しずくがしたたる」(When through the purple corridors the screaming scarlet Ibis flew / In terror, and a horrid dew dripped from the moaning Mandragores,) と歌う。古代エジプトの白色の聖鳥・アイビス(トキ)の赤の色彩と根が人体を思わせるマンダラゲの毒のしたたりとの対象的描写は官能的なスフィンクスの情欲を象徴する。

第二一カプレットより第六〇カプレットまで、スフィンクスは、彼女自身の過去の情人を暴くことを強いられる。それは、大ワニ、蛇、大トカゲ、グリフォン(Gryphons)、『巨大な河馬、金に光る鱗の竜、キメラ、ネーレイド(Nereid)』、『レビヤタン(Leviathan)』、『ビヒーモス(Behemoth)』、または黒玉^{くろたま}のようなエチオピア人であつた。やがて、『地下の埋葬所に忍び込み、ピラミッドを汝の魔窟となした』。(And sink into the vault and make the Pyramid your Iúpanar) スフィンクスの淫蕩の相手は「象牙の角のトラゲラフォス」(the ivory-horned Trigelaphos) から「蠅の神」(the god

of flies)′ パシウト (Pasht)′ 「ティルス生まれの若い神」 (that young god, the Tyrian,)′ 「マッシリマの神」 (the god of the Assyrian)′ 「大アピス」 (huge Apis) に及び、ついに第三七カプレートにおいて「偉大なアモン」 (Great Ammon) —古代エジプトの太陽神—とスフィンクスとの情事が展開する。

White Ammon was your bedfellow! Your chamber

was the steaming Nile!

And with your curved archaic smile you watched his

passion come and go.

白のアモンは汝の情夫！ 汝の閨は

湯気立ちのぼるナイル川！

ゆがめた古拙の微笑して汝は見つめていた。

彼の情欲の去来するさまを。

と。この情景から始まり、第五四カプレットの「一千の剃髪の祭司らが月夜アモンの祭壇にひれ伏した。一千の燈火はその光をアモンの彫り刻める館にうねらせた—そして今や」 (Ten hundred shaven priests did bow to Ammon's altar day and night, / Ten hundred lamps did wave their light through Ammon's carven house—and now) の歌に至るまで、異教の地でのアモンの偉大さの讃歌が続く。そして今や、この館も廃虚と化し、砂漠の砂の中深く「この神はここにここに吹き飛ばされている」 (The god is scattered here and there:) のだ。

今や、詩人はスフィンクスに命令する。「行け、荒野にこの神の破片を捜し出し、夕暮れの露でそれらを洗え、その断片から汝のもぎ取られし情夫を新たに作れ！」⁽⁴⁸⁾ (Go, seek his fragments on the moor and wash them in the evening dew, / And from their pieces make anew thy mutilated paramour!) と。ようやく詩人は手もとに置いて愛おしくて、思い出の数々を語らせてきたスフィンクスをエジプトへ去らせる時がきた。

Away to Egypt! Have no fear. Only one God has
ever died.

Only one God has let His side be wounded by a soldier's
spear.

But these, thy lovers, are not dead. Still by the
hundred-cubit gate

Dog-faced Anubis sits in state with lotus-lilies for thy
head.

エジプトに去れ！ 恐れることはない。唯一の神のみが
かつて死んだのだ。

唯一の神のみが彼の脇腹^{わきばら}を兵の槍で
傷つけられたのだ。

しかし、これら汝の情人どもは死んではない。なおも

百尺もの門の傍らに

犬顔のアヌビスは威儀を正して坐っている。

汝の髪のためにと睡蓮を手にとって。

これは、正に、「死せる唯一の神キリスト」と「生ける異教の神々」との反立である。この詩において具象化された二元論の中で、この「神」と「神々」との間のアンチテーゼが劇的に、じかにぶつかるとこの場面を転機として、詩人はスフィンクスに「汝のナイル川へ戻れ！ または、もしも死せし神々にあきたなら」(Back to your Nile! Or if you are grown sick of dead divinities)、「さまよえるライオンの足跡を追って、銅あかがねの色なせる平原を渡り、手を伸べて、たてがみを引っ張って彼に汝の情夫となれと命ぜよ」(Follow some roving lion's spoor across the copper-coloured plain, / Reach out and hale him by the mane and bid him be your paramour!) と叫び、己のスフィンクスとの密なる一体性を突如、断絶したのである。

スフィンクスと団体となって飽きることなき「獣欲的な官能」(each bestial sense) を追求してきた詩人のサディズムは突然、変身して、今や、詩人はスフィンクスを、「汝は我が信条を不毛のにせものにしてしまふ、汝は肉欲の生活に汚れた夢を吐はきだすもやせぬ」(You make my creed a barren sham, you wake foul dreams of sensual life,) 「隠ひたもき獣」(Hideous animal) と叫び退ける。

False Sphinx! False Sphinx! By reedy Styx old

Charon, leaning on his oar,
Waits for my coin. Go thou before, and leave me to
my crucifix,

Whose pallid burden, sick with pain, watches the
world with wearied eyes,

And weeps for every soul that dies, and weeps for
every soul in vain.

不貞のスフィンクスよ！ 不貞のスフィンクスよ！ 蘆の茂る三途ステュクスの川のほとりで

老シヤロンは權にもたれて、

我が銭を待っている。汝、先に行け、そして、

我を、我が十字架の像に任せてくれ、

我が十字架の像の青ざめた重荷は苦悩に悩み、

疲れた目で世界を見つめる、

そして、死にゆく魂のすべてに涙を流し、

空しき魂のすべてに涙を流す。

これは、この詩の結末を飾る二つのカプレットである。ようやくにして、詩人のサディズムは十字架像に象徴されるカトリシズムへ変身を図ることによって、その官能の情欲を冷やそうとしている。しかし、詩人が身をゆだねるべきこの大きな一本石の像、⁽⁴⁹⁾十字架像のキリストがなんと苦悩に悩んで、青ざめていることであろうか。スフィンクスでもあるこの詩人の官能美への追求は、この十字架像に本当の安住の地を得たのであろうか。「この十字架像は、棄て去られる前のあのスフィンクスのように、この詩人の二者択一を迫られる苦悩の完全な同義語と、その具体的な客観化を提示している」⁽⁵⁰⁾ (And the crucifix, like the Sphinx before the reversal, offers a perfect equivalent to, and a concrete objectification of, the poet's dilemma:) のである。

この詩人、ワイルドは、サディズムの遍歴の果てにたどりついた隠れ家はカトリシズムへの道であるかのように、この十字架像を掲げるのである。しかし、ワイルドは、この「唯一の神のみがかつて死んだのだ」と、この詩の中で歌っている。この死んだ「神」に己を託するわけにはいかない。しかし、今、スフィンクスの官能美を捨てざるを得ない羽目に陥ったこの苦悩をワイルドは、キリスト像の十字架上の苦悩と「死にゆく魂」・「空しき魂」へのキリストの涙とに象徴させた。これは、このことによって、人間の獸的な官能への欲求の苦悩を「神」の苦悩にすり替えて、これを神的なものに昇華させ、美化させることができるからである。ワイルドにとつては、この唯一の「神」もエジプトの「神々」も己の『スフィンクス』の美を構築するための材料でしかないものとなした。今や、ワイルドは『スフィンクス』という官能的な「芸術のための芸術」(Art for Art's Sake)の王国の女王、「半分は女で半分は獸」の怪猫に、「神」も「神々」もともにかきずかせることによって、「己の王国の絶対的な美を誇示し得たのである。

この『スフィンクス』の終結に見られる作者ワイルドの苦悩を『聖アントワヌの誘惑』の終結におけるフローベールのそれと対比できよう。前者は、作者自身の心の中にひそむサディズムの追放の苦悩を、「空しき魂」の追放として、キリストに涙を流させることによって、このサディズムの美を肯定しているのである。一つの極としてのサディズム

を否定するためには、他の極としてのカトリシズムの十字架像の出現を待たなければならない。しかし、ワイルドのキリストはカトリシズムのキリストではない。異教徒ワイルドは「我が十字架の像」としてのキリストを己の芸術美を神の美に上昇させるための唯一つの美の神にすぎないものと見なしているのである。ワイルドは『スフィンクス』のもつサディズムの美を否定する己の空しさをキリストに涙を流させることによつて『スフィンクス』という異教の美を肯定したのである。

後者のそれは、聖者・アントワーヌがありとあらゆる悪魔の誘惑に堪え抜いた末に、「物質になつてしまいたい！」(être la matière)の一言が叫ばれるだけである。この時、「ついに太陽がうかんでくる。……その中央に、まさに、その円い太陽のただなかに、イエス・キリストの顔が光り輝く。アントワーヌは十字を切り、また祈りはじめる」。

(Le jour enfin paraît; .../ Tout au milieu et dans le disque même du soleil, rayonne la face de Jésus-Christ. / Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières.) ここでこの「フローベールの不思議な物語」は終っている。誘惑を克服する苦業の果に得た聖者の結論は「物質になつてしまいたい！」ことである。この物質とは生命なきものであり、生命なきものは「無」であり「虚」なるものである。これは、東洋的諦観であり、悟りでもある。フローベールのオリエンタリズムがたどり着いた終点でもあったのである。「フローベールのオリエンタリズムは合理主義者の教義を不信し、この人生を宇宙の中で最も重大な事実と見なすことの拒否によつて培われた」⁽³¹⁾ものであり、彼の東洋への志向は、当然、西欧への反逆を意図するものである。「物質になつてしまいたい！」ということ、「これは全体性のために、人間としての規定を根源から放棄するという要求である。隠者アントワーヌは人間に対して、その限界、その不安、その意識、さらにはその生命までも断罪する」⁽³²⁾と、ジャン・ポール・サルトル (Jean-Paul Sartre, 1905—80) は言う。「物質になつてしまいたい！」ということは、物質という「死」の世界を永遠の「生」の世界に転換せしめることのできる力を持った悟りである。この悟りを得た瞬間に、イエス・キリストの光り輝く顔が「その円

「太陽のただなかに」のぞくのである。彼は、このキリストを、彼の東洋的な無の諦観を祝福する己の神と化してしまったのである。この結句の中に存在するものは聖者の「虚無」という「真実」である。ここでも、キリストをフローベールは己の「虚無」に加担せしめているのである。これは、ワイルドがキリストをして、己の美を確かなものに上昇せしめるための唯一つの神となす手法と一致するものである。

ワイルドのキリストは「空しき魂」に涙し、フローベールのキリストは「無」なるものを祝福している。両者は「虚無」なる「真実」の美を己のキリストによって、天にまで昇華させたのである。この瞬間、両者はカトリシズムの「神」に背を向けた異教徒に変容したのである。

ま と め

「ワイルドにおけるフローベール」のこの稿は、まず、「ペイターとフローベールの書簡」の項において、ペイターが論究するフローベールの文体と文学の理想を追求することによって、ワイルドへのフローベールの影響を考察した。次いで、フローベールの『聖アントワヌの誘惑』の中の奇妙な、エキゾチックなものを表現する多くの語句のうちから、ワイルドが彼の『スフィンクス』のためにすくい取ったいくつかの珍らしい同韻語⁽⁵³⁾を抽出して、『スフィンクス』の内容に及ぼしたフローベールの影響の一部を考察してきた。

さらに、フローベールの「ヘロディアス」とワイルドの『サロメ』との関連、フローベールの書簡等に見られる珠玉の社会批評や卓見などがワイルドの劇作品の材料に巧みに拾い上げられていることなど、そして美を創造する同質にして異質の両者の思想の絡み合いなどの考究は今後の大きな課題である。

ワイルドが待望してやまなかった『聖アントワヌの誘惑』の英訳 (*The Temptation of Saint Antony*, transl. 1980; Penguin:1983) の完成を果たしたキティ・ムロソヴスキイ (Kitty Mrosovsky) は、この書の序言で次のように述べ

ている。「十九世紀において、とみに熟した東洋への異国情緒は安易な文学の大道にあらゆる種類の怪しい幻想を提供した。だが、『サディズムとカトリシズムは……神経症のそして、官能的な作家の魂が揺れ動く両極となっている』と言うプラーツの主張と、また、『聖アントワーヌ』は『終始、サド風の乱行にふけっているもの』とする彼の記述は、結局、この作品に対するひどく単純な見解ということになり、彼が描く病的な美学の中で最も低い通俗的な部類のものへこの作品を転落させてしまうことになる。死と性は人間の心の中にある深遠な仲間であり、『聖アントワーヌ』の中で、彼等がうるさく迫り、重なり合っている誘惑(solicitations)はデカダン派の一時代またはまさしく人間の精神的痛手(trauma)をも超えたより多くの何かを表わしている」⁽⁵⁴⁾と。このフローベールの『誘惑』は人の心に巣くう根源的な誘惑であると同時に、フローベールのオリエンタリズムへの誘惑でもある。

ワイルドにとって、『スフィンクス』という根源的な誘惑は、ワイルドの「我が信条」とする芸術の王国を侵害する「忌まわしき獣」^(けだもの)であると同時に、この獣のもつ異教的な妖艶な美への誘惑でもある⁽⁵⁵⁾。

ワイルドのオリエンタリズムは、この稿の冒頭で述べた英訳『莊子——神秘主義者、道学者、そして社会改革者』によって突然、開眼し、彼の書評「中国の聖者」によって、その受容の全容が明らかにされた。⁽⁵⁶⁾『莊子』の「無」の思想を支えている「斉物論」(矛盾の自己同一)を本とした宇宙哲学と、宇宙の無なる「道」(Tao)に基づいて、この世の儒教の道徳を否定する莊子の雄渾な批評精神にワイルドは啓発された。ワイルドは己の主唱する「芸術のための芸術」の「美」を本として、ヴィクトリア朝の安泰を維持してきた妥協と無知を激しく批評し、この世の道徳も「神」も否定した。この否定の様式をワイルドは文体においても美的化し、この「否定美」の様式を駆使して、己の芸術を莊子のように、一つの社会批評として構築した。この社会批評は、『ドリアン・グレイの肖像』(The Picture of Dorian Gray, 1890)、『サロメ』、四篇のいわゆる風俗喜劇の戯曲、『散文詩』(Poems in Prose, 1894)、『評論』その他に結晶された。「唯一の神」の恩寵に背を向けて、「美」の絶対性を求めるワイルドは、おのずから、アジアの中にある宇宙の無な

る「道」に魂の救済を求めてあがくことによって、己の作品に異教的な光彩を添えることになるのである。今や、フローベールの『聖アントワヌの誘惑』のもつオリエンタリズムが、出獄後のワイルドの大陸放浪の傷心をいやしてくれる唯一の慰めとなったことは異教的な「美」を求めて、これに殉じたワイルドのたどるべきおのずからなる道であつたのであらう。

(一九八四・一〇・一五)

註

この註において参照した *Complete Works of Oscar Wilde* (Collins, 1977) は *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis (New York, 1962) や *Gustave Flaubert, Correspondance* (Paris, Conard, 1926—33, 9 vols.; and supplement, 1954, 4 vols.) は それぞれ *Works, Letters, Corr.* と題記した。

- (1) 一番目の莊子の英訳は『南華聖経』(*The Divine Classic of Nan-hua*, transl. Frederic Henry Balfour, F.R.G.S., Shanghai and London, 1881) であるが、この訳者の中国語の知識の不備が、この『莊子』の訳者 Herbert A. Giles は、この書の序文の末尾で次のように述べている。

‘Only one previous attempt has been made to place Chuang Tzū in the hands of English readers. In that case, the knowledge of the Chinese language possessed by the translator was altogether too elementary to justify such an attempt.’

- (2) “A Chinese Sage,” in *Essays by Oscar Wilde*, edited, with an Introduction by Hesketh Pearson (London, 1950), p. 294.
- (3) “The Decay of Lying” (*Works*, pp. 990—991).
- (4) *Ibid.*, (*Works*, p. 991).

- (5) *Letters*, p. 233. 傍に於 “you” がイタリック体であることを示す。
- (6) *Ibid.*, p. 233.
- (7) *Ibid.*, p. 233, n. 3.
- (8) Rodney Shewan, *Oscar Wilde: Art and Egotism* (London, 1977), p. 89.
- (9) Mario Praz, *The Romantic Agony*, transl. A. Davidson (London, 1933; 2nd ed., 1983), p. 294, n. 76.
- (10) Gustave Flaubert, “Hérodias,” in *Trois contes*, 1877; vol. II of *Flaubert Œuvres*, Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Pleiade Edition, 2 vols. (Paris, Gallimard, 1952), p. 676.
- (11) *Ibid.*, p. 676.
- (12) Mario Praz, p.314 傍に Gérard Genette, “Demotivation in *Hérodias*,” in *Flaubert and Postmodernism*, edited by Naomi Schor and Henry F. Majewski (Lincoln and London, 1984), pp. 197—198 参照。
- (13) *Letters*, p.715.
- (14) *Ibid.*, p. 715.
- (15) Walter Pater, “The Life and Letters of Gustave Flaubert,” in *Uncollected Essays by Walter Pater* (New York, AMS PRESS, 1978), pp. 51—52; *Corr.* vol. II, pp.49—50 (Nov. 1847). 傍にの語は『書翰集』にイタリック体の “conscience” に相当。
- (16) *Ibid.*, pp. 56—57; *Corr.* vol.I, pp.196—198 (23 or 24 Mar. 1846).
- (17) *Ibid.*, pp. 62—63.
- (18) Walter Pater, “Correspondance de Gustave Flaubert,” in *Uncollected Essays by Walter Pater* (New York, AMS PRESS, 1978), p. 106.

- (19) Ibid., p. 108. 傍点の前者は“will”で、後者は“selects”のイタリック体であることを示す。
- (20) Ibid., p.109.
- (21) Ibid., p. 109.
- (22) Ibid., p. 111.
- (23) 斎藤昌三著『フロベールの小説』大修館書店、一九八〇年、一七九頁および、山川 篤著『フローベール研究―作品批評史（一八五〇―一八七〇）―』風間書房、一九七〇年、一頁を参照。

(24) Walter Pater, “Correspondance de Gustave Flaubert,” p. 110.; *Corr.* vol.II, p.399 (24 April 1852).

- (25) ‘Pater’s method of printing letters is particularly disturbing. He often quotes from several different letters in a single paragraph (letters written to different correspondents) and makes them appear as unified statements to Mme. Colet. This point was first made by Samuel Chew, “Pater’s Quotations,” *Nation* 99 (1914): 404—5.’ (John J. Conlon, *Walter Pater and the French Tradition*, London, 1982, pp. 134—135, n. 8.) を参照。なお、次の文は“Pater’s Quotations”より引用。

‘Pater pieces together sentences, and even clauses, that, in the French, are many pages apart. Moreover, he says that several of them are addressed to “Madame X.” (*i. e.*, Louise Colet) that are in reality addressed to other correspondents. Take this, for example: “‘You talk,’ he writes, odd, trying lover, to Madame X.” (p. 32). The passage quoted is in part from a letter to his friend Du Camp, while the first two sentences I have been unable to locate at all; I am nearly certain they are in no letter to Madame X. But it will be well to consider the passages in order. The first and longest (pp. 28—9) is made up, according to the indication given by Pater’s dashes, of four extracts, all from letters to Louise Colet. As a matter of fact, it is composed of six excerpts. The first paragraph

is from a letter to Louise Colet (*Correspondance* I, 238—9); the first two sentences of paragraph two are from a letter to Alfred Le Poittevin (*ibid.*, p. 159); the rest of that paragraph from another letter to the same man (*ibid.*, p. 157); of the third paragraph, the first two sentences are from a letter to Louise Colet (*ibid.*, pp. 240—1), with the omission of about a dozen words; the rest of the paragraph to Le Poittevin (*ibid.*, p. 173). again with unindicated omissions; the last paragraph to Louise Colet (*ibid.*, p. 244). The short extract quoted by Pater on page 30 is from the same letter as the last, with the omission of part of a sentence in which Flaubert refers to his love for “Madame X.”—an allusion perhaps not “objective” enough to do credit to the master, Flaubert, or to satisfy the disciple, Pater. The paragraph at the top of page 33 is an astonishing amalgam. The original of the first two sentences is found on page 292, of the next sentence on page 278, of the next two sentences on pages 213—14, of the first volume of the *Correspondance*—all addressed to Louise Colet. Then the last sentence is from a very early letter to Ernest Chevalier (*ibid.*, p. 39). Finally, the second quotation on page 33 is from a letter to Louise Colet (*ibid.*, pp. 290—1), with the omission of part of a sentence.’ (“Pater’s Quotations,” *Nation* 99, 1914, p. 405). 上掲のSamuel Chew の引いた *Correspondance* I (Conard) の頁数と種々の使用した *Corr.* vol. I, vol. II の頁数との相違を左記に示す。括弧内の巻数と頁数は後者のものを示す。 pp. 238—9 (I, 306—7), p. 159 (I, 172), p. 157 (I, 170), pp. 240—1 (I, 315), p. 173 (I, 191—2), p. 244 (I, 321), p. 292 (II, 57), p. 278 (II, 6), pp. 213—14 (I, 255), p. 39 (I, 38), pp. 290—1 (II, 47).

『グスタフ・フロベールの書簡集』 1830—1857, selected, edited, and translated by Francis Steegmuller (Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1980), pp. 29, 31, 65, 75, 77 及び 78。 Gerald Monsman, *Walter Pater’s Art of Autobiography* (New Haven and London, Yale University Press, 1980), p. 23 及び

参照。

- (26) Walter Pater, “Style,” in *Selected Writings of Walter Pater*, edited with an Introduction and Notes by Harold Bloom (New York, 1982), pp. 116—117; *Corr.* vol. I, p. 321 (18 Sept. 1846).
- (27) ‘All art constantly aspires towards the condition of music.’ (Walter Pater, “The School of Giorgione,” in *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, edited, with Textual and Explanatory Notes, by Donald I. Hill, London, 1980, p. 106).
- (28) “Pater’s Quotations,” *Nation* 99, 1914, p.405.
- (29) “Style,” in *Selected Writings of Walter Pater*, pp.115—116.
- (30) Ibid., p. 117; Guy de Maupassant, *Étude sur Gustave Flaubert* in *Œuvres posthumes*, vol. II (Conard, 1910), p.130.
〔宮原 信訳 ギー・ド・モーパッサン「ギュスターヴ・フロベール」抄（『フロベール全集』第一〇巻、筑摩書房、一九七〇年所収）〕
- (31) Ibid., p. 122.
- (32) John J. Conlon, *Walter Pater and the French Tradition*, p. 129.
- (33) “Style,” in *Selected Writings of Walter Pater*, p. 123.
- (34) Ibid., p. 125, n. 34.
- (35) ‘My DEAR WILDE, / It seems an age since we met. I had hoped to call this afternoon. I have been reading the “Speaker”: it seems very clever and excellent, and makes me anxious that should my recent volume be noticed there, it may not fall into unsympathetic hands. If I am intrusive in saying this, I am sure you will forgive me, and believe me, with kind regards, Very sincerely yours, / WALTER PATER. / Don’t be troubled to answer this.’ (Stuart

Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, with a Note by Robert Ross, London, 1914, p. 208).

- (36) Oscar Wilde, "Mr. Pater's Last Volume," in *Literary Criticism of Oscar Wilde*, ed. Stanley Weintraub (University of Nebraska Press, 1970), p. 63.

- (37) Ibid., p. 63.

- (38) ワイルドの *The Sphinx* を *Works*, pp. 833—842 より引用。なお、この中の固有名詞の略解については、*The Annotated Oscar Wilde*, edited, with Introductions & Annotations by H. Montgomery Hyde (London, 1982), pp. 50—59 の註を参照。さらに、ワイルド『ワイルド全詩』（日夏耿之助譯、創元社、昭和二十五年初版）の「スフィンクス」および「譯者註」、堀江珠喜著『ワイルドの時代—世紀末風俗雑話』（JCA出版、一九八四年）の「X デカダンの猫」の中の「スフィンクス」および「訳註」、ギュスターヴ・フローベール『聖アントワヌの誘惑』（『フローベール全集』へ全一〇巻・別巻、筑摩書房、一九六五—一九七〇年）第四卷所収、渡辺一夫・平井照敏訳）および「固有名詞略解索引」を参照。

- (39) *Letters*, p. 144.

- (40) Ibid., p. 144, n. 3.

- (41) Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, vol. I of *Flaubert Œuvres* (Pleiade Edition, 2 vols., Paris, Gallimard, 1951), p. 107.

- (42) Ibid., p. 164.

- (43) Ibid., p. 156.

- (44) *The Sphinx* (*Works*, p. 835).

- (45) Mario Praz, p. 321.

- (46) Epifanio San Juan, Jr., *The Art of Oscar Wilde* (Greenwood Press, CT., 1978), p. 30.
- (47) Ibid., p.30.
- (48) *La Tentation de Saint Antoine*, vol. I of *Flaubert Œuvres*, p. 124 ① Isis ② 次の悲嘆の聲が聞えて
 Mais je n'ai pas celui qui me rendait féconde!
- (49) *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, ed. Karl Beckson (London, 1970), p. 166.
- (50) Epifanio San Juan, Jr., p.32.
- (51) Gustave Flaubert, *The Temptation of Saint Antony*, translated with an Introduction and Notes by Kitty Mrosovsky (Penguin: 1983), p. 55.
- (52) Jean-Paul Sartre, *The Family Idiot*, vol. I: *Gustave Flaubert, 1821—1857*, transl. Carol Cosman (London, 1981), p.608.; Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, I.: *Gustave Flaubert de 1821 à 1857* (Paris, Gallimard, 1971), p. 629.
 [平井啓之・鈴木道彦・海老坂武・蓮實重彦訳『家の馬鹿息子 I —ギユスターヴ・フローベール論(一八二一—一八五七)—』人文書院、一九八二年]
- (53) Gustave Flaubert, *The Temptation of Saint Antony*, transl. Kitty Mrosovsky, p. 22.
- (54) Ibid., pp. 23—24.
- (55) ワイルドがオックスフォード大学のニューディゲート賞を受けた長詩『ラヴェンナ』(*Ravenna*, 1878) の詩情から、この『スフィンクス』のそれに至る経緯等については拙稿「オスカー・ワイルドの『ラヴェンナ』逍遙」(東京工芸大学女子短期大学部『飯山論叢』第一巻・第一号、一九八四年三月一日発行)を参照されたい。
- (56) このことについては拙稿「オスカー・ワイルドの道家的傾向—特に、荘子との関連について—」(『東京工芸大学工学

部紀要』人文・社会編第二号、一九八二年二月二十日発行）および、「オスカー・ワイルドの莊子論」（早稲田大学英文学会『英文学』第五十八号、昭和五十七年三月十五日発行）を参照されたい。