

## ボードレールの〈小散文詩〉「髪の中の半球」と 「旅への誘い」

中川, 裕二  
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/9948>

---

出版情報 : Stella. 12, pp.95-123, 1993-03-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

## ボードレールの〈小散文詩〉

——「髪の中の半球」と「旅への誘い」——<sup>1)</sup>

中 川 裕 二

散文詩集『パリの憂愁』は、ボードレールの死後 1869 年にはじめて全 50 編がミシェル・レヴィ版全集第 4 巻に『小散文詩集』の総題をつけられて印刷された。50 編の詩の配列は、それまでの発表の順番にしたがうというような様相を示していて、意図的に構築された韻文詩集『悪の華』とは異なる。また彼の散文詩作成のリストには、「パリの憂愁 制作すべきもの」<sup>2)</sup>としてさらに 50 編以上の題名が載っていることから、この詩集が未完成の書であったことがうかがわれる。こういう理由もあって、今世紀半ばまで『パリの憂愁』は一個の詩集というより、ボードレールの詩の寄せ集めとしてあつかわれることが少なくなく、一般には『パリの憂愁』が『悪の華』の付属物でしかないような観を呈していた。しかしながら 1862 年 12 月 13 日付のプーレ＝マラン宛書簡で、『悪の華』と『パリの憂愁』が「たがいに對をなす 2 つの著作」であることが詩人自身によって宣言されており<sup>3)</sup>、また 63 年 1 月 18 日のヴィクトル・ユゴーに宛てた書簡をはじめとして、他の書簡にも同様の表現が登場する<sup>4)</sup>。さらに 66 年 2 月 19 日付でサント・ブーヴの秘書トルーバに宛てた書簡中に、『パリの憂愁』について「要するに、これもまた『悪の華』なのですが」<sup>5)</sup>という表現が見られる。これらのことから、詩人が『パリの憂愁』を『悪の華』にたいする二義的なものとしてではなく、あくまで対等のものであると考えていたことがわかる。このような状況をふまえて、1949 年のジョルジュ・ブランをはじめとして、1988 年のジェイムズ・アンドリュウ・ヒドゥルストンにいたるまで、この詩集を評価しようとするさまざまな試みがおこなわれることとなる。しかし散文詩制作年代の初期の頃に発表された「髪の中の半球」と「旅への誘い」への評価となると、『パリの憂愁』の一部をなすものとしての価値判断からというよりも、むしろ美学的な観点からおこなわれたものがほとんどであった<sup>6)</sup>。ヒドゥルストンがこの詩集を体系的にとらえ、そのなかで 2 つ

の詩篇にたいする評価を下しているが<sup>7)</sup>、散文詩全般をあつかったその研究の性質上、さほど詳細な分析が施されているわけではない。それゆえ本論は、この2つの詩篇を散文詩集の体系に属する詩篇という観点からとらえ、より詳細な分析をおこなうことを目的とするものである。

## I. 「モデルニテ」の意識

実際の分析にあたるまえに、まず『パリの憂愁』の基本的概念を概観しておかねばならないだろう。

ボードレールは時代ごとに装いを変える「美」の相対的な面を、「モデルニテ」として評価する。彼はその美術批評『1846年のサロン』のなかで「パリの生活は詩的で驚異的な主題を豊かにはらんでいる」ことを指摘し<sup>8)</sup>、束の間のはかない現代生活の舞台となる大都市への嗜好をあきらかにする。こののち1861年に『悪の華』第2版が刊行されたおり、新しく「パリ風景」の章がつけ加えられ、さらにその頃から制作に大きな比重が置かれるようになった散文詩に都会的な影が反映されていることから考えても、彼がますますその嗜好を深めていったことが推測される。

彼は詩情にきわめてありふれた現実を加味するための、つまりジョルジュ・ブランのいう「散文の詩」<sup>9)</sup>を創造するための非常な努力をおこなおうとしていた。ボードレールはその『内面の日記』のなかでこのように述べている。

ほとんど超自然的な魂のある状態においては、人生の深遠が、すべてどれほどありふれたものであろうと、目のあたりにした光景のなかにあらわれてくる。それはその象徴になるのだ<sup>10)</sup>。

「人生の深遠」は作者が現実のうちに存在する諸要素をとりあげ、それらを「ある技芸をもちいて修正することによって」<sup>11)</sup>、まったく新しいものとして登場してくる。真の芸術家のみがもっともありふれた光景から深い意味をひき出すことができるのである。

しかし、日常的な現実にたいするボードレールの態度は、「パリ風景」から『パリの憂愁』にいたる段階で、いささか異なったものとなる。韻文詩において、詩人は「がたのきた怪物」である老婆たちのなかに、「ういういしい情熱が花開き」<sup>12)</sup>、「異様な幽霊」そのものの老人たちが、「ひどく老いぼれていな

がらも、不滅の相貌をそなえている」<sup>13)</sup> のを見る。まさしく「おまえは私に泥をあたえ、私はそれを黄金に変える」<sup>14)</sup> というエピソード草稿のことばさながらに、ここに登場する者たちは予想をこえた変貌を遂げる。ところが『パリの憂愁』のなかでは、現実はそのまますべてとして提示されるのである。老いぼれた老婆は、泣き叫ぶ赤ん坊をまえに、「永遠の孤独にひきこもり」<sup>15)</sup> みずからの老いを嘆く。あるいは「人間の廢墟」を思わせる「年老いた大道芸人」に、詩人は時代遅れとなるまでに生き永らえたときの自身の影を見る<sup>16)</sup>。ボードレールは彼の母にたいして「この詩集のなかでは、ぞっとするようなものと滑稽さを、さらには愛情と憎しみさえも結びつけるでしょう」<sup>17)</sup> と書きおけているが、「美」と「醜」の対照によって「美」をきわ立たせる韻文のばあいと異なり、散文ではむしろ現実の「醜」そのものがきわ立ち、滑稽なあるいは皮肉な結果が生じる。このような対照による効果において、ボードレールは韻文よりも散文がはるかに有用であることを感じていた。彼は1857年の「エドガー・ポーにかんする新たな覚え書」のなかでこのようにいう。

小説の著者が意のままにするものとしては、口調の、言語のニュアンスの多様性、すなわち理屈っぽい口調、辛辣な口調、諧謔的な口調などがあり、これは詩の退けるところのもの、不協和音のごときもの、純粹美の観念にたいする凌辱のごときものである<sup>18)</sup>。

じじつ、ポーの影響のもとに、ボードレールは「無能なガラス屋」「英雄的な死」「寛大な賭博者」「ピストゥリ（外科刀）嬢」などの散文詩というよりは、むしろ短篇小説の様相を帯びた作品をその晩年まで発表しつづける。彼がトルバに宛てた書簡のなかに、『『悪の華』よりも、より多くの自由と詳細と嘲り』が『パリの憂愁』に存在するという表現が見られ<sup>19)</sup>、韻文詩と散文詩のあいだにまったく異なった結果を生む2つの手法の存在がはっきりになる。

1862年、『プレス』紙に「小散文詩」の総題のもと20編の散文詩を発表したさいに、編集長のアルセーヌ・ウーセへの献辞というかたちで<sup>20)</sup>、詩人は散文詩にたいする自らの考えを高らかに宣言する。

彼はまずこれらの詩全体を「蛇」にたとえ、おのおのの詩が「たがいに頭であると同時に尻尾」にもなり、ばらばらに切りきざんだとしても、その断片がべつべつに生存しうる自立性をもったものであることを述べる。これによって詩人は、古典的な美学の主張する統一性とは正反対の、極端に多様化された調

子とジャンルへの嗜好をあきらかにするのである。

つぎに彼は、アロイジウス・ベルトランがピトレスクな昔の都市生活を描写した『夜のガスパール』を手本として、みずからも「より抽象的な、現代のある生活」を描いてみようとした旨を述べる。しかしボードレールは「魂の叙情的な動きや夢想の波のようなうねりや意識の突如たる身震いにぴったり合うほど、十分しなやかでかつ十分ぎくしゃくした」新しい形式をもちいることの必要性を主張し、さらにこの柔軟かつ新しい形式のもくろみが、19世紀にすさまじい勢いで発展していった「巨大な都市を足しげく訪れること」と「そこに結ばれる数知れぬ関係の交錯」と密接な関係にあることを強調するのである。

そして最後に、彼はベルトランを意識しつつも、自分の作品が「妙に異なったなものか」になってしまったことを告白する。ここにおいて詩人は、技巧を凝らした詩的な『夜のガスパール』とまったく異なった、新しい「散文の詩」の誕生を示唆するのである。それは19世紀の人間の生活と精神の複雑さを表現するのにふさわしい、あらゆる形式の束縛から解放された、きわめて柔軟な詩であった。矛盾した相がさまざまにうごめく複雑な大都会のなかで生き、みずからの内にも「一方は神へ、他方は悪魔へとむかう」相反する「2つの同時誓願」<sup>21)</sup>をもつボードレールの心象風景を伝えるために、より自由な形式が必要とされたのであろう。そのさいに散文のなかにシュザンヌ・ベルナルのいう「散文調《prosaisme》」を求めたのである。すなわち散文調とは節とか、リフレインとか、配置の均整とかを捨てさることでえられる形式の自由と、先駆者たちによって求められた「詩的散文」のすべての効果から遠ざかることによってえられる調子と表現の自由なのである<sup>22)</sup>。

## II. 「髪の中の半球」と「旅への誘い」

最初の散文詩発表の2年後の1857年、『現在』誌に「髪の中の半球」と「旅への誘い」が他の散文詩4編とともに「夜の詩」という総題のもとに発表される。このときボードレールが1巻の散文詩集の制作をすでもくろんでいたことは、同年7月27日付の母親宛の手紙のなかで「エドガー・ポーの第3巻、審美的好奇心、夜の詩、阿片喫煙者の計4巻を書いてしまわなければなりません」<sup>23)</sup>といていることからわかる。しかしながら、この散文詩集の総題が『パリの憂愁』にいたるまでさまざまに変化していったこと、この後1861年まで新しい詩が発表されなかったこと、他の4編のうち「夕べの薄明」と「孤

独」は1855年にすでに発表されたものであり、他の2編「計画」と「時計」とともに1862年に再登場したときには、まったく別のものといっているほどに大幅に書き改められてしまっていたこと、さらには1862年以降散文詩作成のほうに大きく比重がかかっていくことなどを考えると、いまだ「散文の詩」にたいする明確な概念は確立されていなかったことが推測される。

『悪の華』のなかには『パリの憂愁』と同じ主題をあつかったものがいくつか見られる。ここで韻文詩集とまったく異なった散文詩集の体系を構成する詩篇として、この2つの詩をとらえるためには、同じ主題をあつかった韻文詩と比べることがもっとも有効な手段であるように思われる。そうすることで、「髪の中の半球」と「旅への誘い」に育ちつつあった概念をより明確に認知しうるのではないだろうか。

### 1. 「髪の中の半球」<sup>24)</sup>

「髪の中の半球」と同じ主題をあつかった韻文詩として、「異国の香り」<sup>25)</sup>と「髪」<sup>26)</sup>の2つをあげることができる。どちらも愛人であったジャンヌ・デュバルに捧げられたものであるが、前者は「匂いを吸いこむ」、「力強い男たち」、「帆と帆柱でいっぱい港」の夢、散文の「メランコリックな歌」に対応する「水夫たちの歌」というような散文詩の要素をいくつか含むだけである。それにたいして後者の対象とされるのは、散文詩と同じく髪そのものであり、ともに7つの節からなるなど構造的にも共通点を有する。それゆえ「髪の中の半球」に芽ばえつつあった「散文の詩」の概念を検討するためには、「髪」との比較がよりふさわしいはずである。

「髪の中の半球」のなかでは、視覚・嗅覚・聴覚・味覚・触覚という人間の五感のすべてが提示されるが、とりわけ「匂い」はこの詩全般にわたって強調されている。「髪」においても同様のことがいえ、進行の順番も全般的に散文のそれとほぼ同じである。

ここで注意しなければならないのは、散文詩が発表されたとき、「匂い」にたいする表現と「記憶を食べる」という表現が悪意と抵抗をもって迎えられたということである<sup>27)</sup>。それは、芸術において視覚および聴覚が優位を占めるなかで、つねにその風下に立つ傾向にあった嗅覚と味覚を擁護し、新たな詩情を見いだそうとした詩人の独創性、つまり新たな「散文の詩」への試みを逆説的に証明するものであると考えられる。

「髪の中の半球」と「髪」の構造比較は、すでに数多くの研究者によってお

こなわれてきた。「音」にかんしては、ジャック・クレペとジョルジュ・ブランの共同研究<sup>28)</sup>やJ・B・ラテルマニ<sup>29)</sup>によって、みごとな分析がおこなわれている。ここでは主にその意味の面、つまり語彙および比喩にかんしての考察をおこなおう。

まず全体の様相の相違にかんして言及しておこう。まず目につくのは、2つの詩のあいだにおける「語り」の調子の違いである。散文詩のばあい、《Laisse-moi respirer》ではじまる第1節の懇願や、《je retrouve》、《j'entrevois》という言い回しが豊富に見られ、詩全般にわたり「親密かつ個人的な打ち明け話の調子」<sup>30)</sup>を保持しており、高揚感にあふれた高い調子の頓呼法、および感嘆法ではじまる韻文詩の響きのよい叙情性とは、結局のところ、まったく異なったものを作りだしている。

つぎに全般的な語彙の相違が目につく。韻文には、《encolure, nonchaloir, extase》のように華々しい、古風な、誇張した語が好んでもちいられている。しかし散文では、韻文の《voguer》にたいして《voyager》が、《mer d'ébène》にたいして《grandes mers》が、《senteurs》にたいしては《odeurs》がもちいられているというように、語彙はずっと単純であり、装飾性が乏しくなっている。さらに《les moussons》、《la peau humaine》、《les pots de fleurs et les gargoulettes rafraichissantes》というように、散文ではかなり明確に現実的な世界が想起させられるのにたいして、韻文では「もの憂げなアジア」や「燃えさかるアフリカ」というように、つねに抽象的なことばとの接合がおこなわれ、描かれる世界を曖昧にしている。

また吉田典子は、韻文詩における第1節の「羊」をあらわす語が「金羊毛」の神話への引喩であることと、「編み毛／編索《tresses》」、「巻き毛／索引をつなぐ輪《boucles》」などのそこに含まれる多くの語が潜在的な海洋語彙であることを指摘し、髪が海と同化していく過程のなかで詩全体のイメージを補強し、散文に比べてその統一性をはるかに強力なものにしているという卓抜な見解を示している<sup>31)</sup>。このことから、より調和した世界を望む韻文と「蛇の胴」への嗜好をうたう散文との相違があきらかになる。

そして最後に目につくのは比喩形式における全般的な相違である。とくにそれは隠喩の形式にいちじるしい。散文詩においてはつぎのように《de》によって接続される「現存の隠喩」<sup>32)</sup>が頻出しながらも、つねに夢想の手段である「髪」が忘れられることはない。

Dans l'océan de ta chevelure [...] / Dans l'ardent foyer de ta chevelure  
[...] dans la nuit de ta chevelure [...] sur les rivages duvetés de ta cheve-  
lure [...]

これにたいして韻文詩では、第1行から「*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure*」という「不在の隠喩」の1文がいきなりあらわれて、以後第6節にいたってはじめて「髪」という語が出現するまで、「*forêt aromatique*», 「*mer d'ébène*», 「*noir océan*」などの不在の隠喩がつづき、もはや「髪」は消え失せてしまう。つまり、散文ではつねに現実の髪との接点は明確なままであるが、韻文ではその境界はもはやとり払われているのである。

今度は2つの詩の対応する各々の節の比較をさらに詳細におこない、2つのテキストのめざす方向性の相違を明確にしていこう。まず韻文はつぎの1節からはじまる。

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

「羊の毛/ふさふさした毛*« toison »*», 「羊毛のような/波打つ*« moutonnant »*», さらにそれにつづく「馬の首/人間の首*« encolure »*」ということばの連続によって作りだされる隠喩的な表現が、髪にかんするイメージを曖昧なものにしている。そしてこの節以後は第6節にいたるまで、「髪」を直接名指すことばはあらわれてこない。それにつづく「*懶惰の想いに満ちた香よ/恍惚よ*」というくだりは、「香り」と「*懶惰の想い*」を接合することで、一挙に読み手を感覚と心理的状态とが同一となりうるような、漠然とした世界に導くものである。散文のばあいには以下に示すとおり「*髪« cheveux »*」ということばがすぐにあらわれ、知覚の表現も「*髪の匂いを吸う*」というような通常のものにかぎられる。

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

散文では「そこ〔髪〕にそっくり顔を沈めさせて」という韻文にはない行為が描かれているが、それは韻文の第5節でつぎのような形であらわれる。

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;

このように、韻文では「黒い海」という隠喩によって人の内の「海=無限」という観念が明確にされるのにたいして、散文では「そこ（髪）に顔を沈める」という表現のようにすべてが人間的な次元にとどまっている。

散文では「思い出を振り動かすために、おまえの髪を〔…〕ハンケチのように打ち振らせてくれ」というように直喩の助けを借りて、記憶を「髪」と同化させようとしている。しかし、「振り動かす«secouer»」という語は絨毯のような大きなものを振ってゴミを落とすといったばあいに使用され、激しい動きをとまなうものである。このような動詞をもちいることで、「思い出」そのものに重々しく物質的なニュアンスをあたえている。さらにそのことによって、髪そのものにも同じ荷重をあたえることになる。つまり、散文で記憶が物質化しているのにたいして、韻文では「まどろむ思い出」というような擬人化表現によって、独自の生命力があたえられているのだ。したがって、すでに最初から散文では現実と接合した局面が強調され、逆に韻文では想像力にかんする多くの自由が保持されており、すべてが抽象的な方向にむかいながら融合する傾向を示しているといえるのである。

第2節において、散文は「おまえのなかに私が見〔…〕私が感じ〔…〕私が聞くものすべて」という表現で、髪の中に想起される多数の感覚の提示ではじまる。しかし、このような多数の感覚も、韻文の第4節で見られるように融合するわけではなく、たんに並置されているだけである。一方、韻文では髪の中に埋没している「もの憂げなアジア」や「燃え立つアフリカ」という世界が描かれる。しかも、先述したように、もはや「髪」という語はもちいられず、「芳香をたたえた森」という隠喩が存在するのみである。このような連続する隠喩の使用によって、人間あるいはその肉体と世界との境界はとり払われ、人間の内に無限があらわれるのである。2つの節の内容上の同一性はつぎに示す部分にあらわれる。

韻文 : Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

**散文：** Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

ここでは、韻文では古典的な語が、散文ではより一般的な語がもちいられており、「voguer」が日常的な「voyager」にとってかわられている。このように同じ内容を表現するにしても、その語彙の差によって散文は現実的な方向へと引きもどされているのである。

第3節になると、「気候」や「夢」などの散文と韻文に共通の要素は、異なった諸要素とまじりあっている。韻文の最初の2行では、まず「樹木と人」が「樹液／生氣」の両義をもつ«sève»というひとつの語にくられているうえに、「炎熱の風土の下に恍惚たる眠りをむさぼる」という表現によって、人間と世界の同化がふたたび示されている。また韻文の前節の髪の中にある国が抽象的に描かれているのにたいして、散文で描かれている国では、その大気の香が「果実」「木の葉」「人間の膚」という具体的な成分に分析されるという現実的な側面を見せ、象徴性を奪いとられている。さらに上述の人間と植物もたんに並置されているだけであり、その融合もここでは見られない。以下に示すように、散文のはじめの部分と正確に照応するのは韻文の最後の2行である。

**散文：** Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ;  
ils contiennent de grandes mers [...]

**韻文：** Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

この部分は、散文のばあい、節の導入部としての機能しかはたさないのにたいして、韻文は「響きに満ちたこの港」ではじまるつぎの節をも予告し、その関係を密接なものにしている。そして「吹き流し«flammes»」という語にかんして、ラテルマニがつぎのような指摘をしていることは興味ぶかい。

つまりその語がもつ「炎」というもうひとつのイメージが、その「気候」の暑さを想起させ、第2節の「燃えるようなアフリカ」という部分に立ちかえらせるのである。この連想による結びつきの機能こそ、そうでもしなければ具体的な事物（帆、漕ぎ手、帆柱）が連続するなかで窮屈な感じになってしまう可能性のあるこの語をもちいた主要な理由であるように思われる。<sup>33)</sup>

このように韻文詩は全体の統合をめざすものであるが、散文ではそのような配慮はされていないのである。韻文では、海という、いわば目に見える「無限」と人間の同化がおこなわれている。散文においても「君の髪の毛の中には […] 大きな海がこもっている」という一種の同化が見られるが、それは「夢」という語が介入することで、韻文で示された同化よりは衝撃の少ないものとなっている。つまり、散文では夢の局面と現実の局面との区別が存在しつづけているのである。さらに「海」そのものについても、先に示したように、韻文では「黒檀の海」という閑雅なことばがもちいられているのにたいし、散文では「大きな海」という非常に単純な表現にとどまっている。さらに、韻文では「黒檀」という語から連想される異国というイメージが、前節の「もの憂げなアジア」等との関連で全体的な統一性を強めていく<sup>34)</sup>。

第4節にかんしては、散文のばあい、1857年に発表されたものと、1862年に『プレス』紙に掲載された決定稿とでは、「de toutes formes」以下の表現でつぎのようないささかの異なりを見せる（強調は引用者）。

57年版：Dans l'océan de ta chevelure j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes *enlevant leurs silhouettes élégantes sur un ciel immense où frémit une chaleur éternelle.*<sup>35)</sup>

62年版：[...] de toutes formes *découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.*

1857年の「輪郭」という語のかわりに、決定稿では「建造物」というより具体的な語がもちいられ、さらに「震える」から「くつろぐ」というより擬人化され、くだけたニュアンスを追及することばへと変わっている。また1861年に『幻想評論』誌に掲載された異文では「建造物」に「蜘蛛の巣のように軽い」という技巧的な様相をていする形容詞が付加されていたが<sup>36)</sup>、決定稿においては「繊細で、複雑な」という異文にくらべて装飾性に乏しい表現に変わっている。このことから散文詩が年代をへるにつれて、『パリの憂愁』の目指す具体的な方向へとますます傾いていったことがわかる。つぎに韻文をあげる。

Un port retentissant où mon âme peut boire  
 À grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
 Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire

D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

上記の韻文との比較によって、2つの詩文に共通の要素が「港」と「空」であることがわかる。散文では港は「髪の大洋」のなかに「かいま見られる」という一見夢想的な表現がほどこされている。とはいえ、韻文のように「髪」という語がもはや消え失せ、前節の「黒檀の海」そのものになってしまうわけではなく、海はあくまで《de》によって髪と接続されたまま、現実との接点をもつのである。さらに、「歌」のような聴覚的な、そして「船」「人」のような視覚的な対象が、「いっぱい」の《fourmillant》ということばによって同一平面上に置かれる<sup>37)</sup>。それに、空を背景として浮き上がる、船のシルエットがくわえられる。韻文では第3節最終2行とのかかわりで、港は「黒檀の海」のなかにあるということが想起され、したがって散文と同じような内容をもつことになる。しかしながら、散文が港の具体的描写に終始しているのにたいして、韻文では「香を多量に／魂が飲み干す」や「船が／腕を差しのべ〔…〕栄光を抱き締める」などの抽象的な表現が多く見られる。また、「香り」や「音」や「色」という感覚表現は「飲む」という動詞によって一種の密度とでもいうべきものがあたえられ、具体化しはするが、ラテルマニのいうように、その「飲む」という意味自体は、「魂」という語と連結されることで即座に漠然としたものとなり、その諸要素はより抽象的なものとなるのである。さらにラテルマニは「船が／〔…〕空の栄光を抱きしめる」という擬人化された表現は、「抱きしめる＝包みこむ」という連想から、人間的な事物が自然の広大さを包括し、それと同じ広がりをもつことを起想させることを指摘する。散文と韻文では、諸要素各々の役割が逆になっており、韻文では立体的な視点が、散文では平面的な視点が提示されるのである。それにより、読み手は韻文の深みへ誘われ、散文の二次元性のまゝで立ち止まることになる。要するに、散文においては詩的に現実が表現され、韻文においては人間がその環境を吸収し一体化してしまうのである<sup>38)</sup>。

つぎに第5節の分析に移る。

**散文** : Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

**韻文** : Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse

Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;  
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
 Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
 Infinis bercements du loisir embaumé !

散文は、第4節よりもさらに具体的な描写によって構成されている。ここで表現されるのは、髪が詩人に想起させる個人的な過去の記憶である。詩人が恋人の髪を愛撫するうちに、港に浮かぶ船室でのできごと、船のかすかな揺れに身を任せたままの恋人との交歓を思いだす。けれども韻文では「あの黒の大洋」という隠喩によっておこなわれる髪と海との同化、さらにはその大洋に「もうひとつの海が埋まっている」という表現によって、人間の内にある無限はさらに深みを増し、それは自然の無限をはるかにしのぐものとなる。また散文の「揺れ」があきらかに船の揺れという物理的な現象をさしているのにたいし、韻文のばあい、「精神を横揺れが愛撫する」という抽象的な性格が強くなる。また第3節の「編み毛よ私を運び去る波となれ」という表現における、「編み毛」と「波＝振動をとまなううねり」との結びつきから、「揺れ」は髪に還元され統一性を強める。さらにそのような抽象的な統一をじゃましてしまう恐れのある、散文に見られるような「花鉢」や「冷水壺」などの具体的な描写は避けている。つぎに注目すべきなのは、両詩における同じ語彙の使用である。散文における«caresses»という実詞は、韻文では動詞の«caresser»となってあらわれているが、散文では「おまえの髪を愛撫しながら」という通常の表現にとどまっているのにたいし、韻文では「精神」および「愛撫する」との接合によって抽象的なものとなっている。このように語彙の適用に相違をもたせる行為にも、現実と夢想へむかう2つの方向性を確認することができる。そうして韻文が「香り高い閑雅の果てしない揺らめき」のなかに感じられる神秘的歓喜へとむかういっぽうで、散文は「花鉢の涼気を呼ぶ冷水壺とのあいだ」で揺られている船室のなかでの現実的快樂へむかうのである。

第6節において、散文は「おまえの髪の熱い炉のなかに」というある程度幻想性をおびた情景からはじまるが、それにつづく「私は阿片と砂糖の混じりあった煙草の匂いを臭ぐ」という個人的で具体的な表現によって、現実につき止められている。それにたいして韻文は2つの詩行からはじまる。

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;

ここで第1節以来「髪」という語がやっとあらわれる。しかしながら第3節で黒檀色の海として描かれていたものが、ここで海そのものの「青」の色彩を帯びることによって、ふたたび読み手を夢想の世界へと導いてゆく。さらにつきの「天幕」という語が隠喩的な意味としてもつ「空」<sup>39)</sup>と第2行の「廣大で丸い」紺青の空のイメージが1行目の海のイメージと呼応して、無限の感覚をさらに増殖させる。その結果、人と世界は完全に融合してしまったように感じられるようになる。いっぽう、散文のこれに対応する部分は以下のように非常に平易に描かれている。

[...] dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical ;

ここでは「青い」や「円い」という感覚に訴えかける要素はとり払われて、知性の方向へという移行が示されている。そしてここでも「髪」は消失することなく「夜」と共起しており、つねに現実と接点をもっている。さらに同じ内容をもった詩行がつづく。

**散文** : sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

**韻文** : Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

ここでも散文では、つねに「髪«chevelure, cheveux»」という語が一貫してもちいられているのにたいして、韻文では「ねじれた房」という語をもちい、同じことばを使うことを避けている。さらに散文の«combinées»という語の分析的ニュアンスは、韻文の«confondues»という語があらわす漠然とした感覚的ニュアンスにとって代えられている。これらよって「タール」「麝香」「ココ油」の3つの香は、散文では単に並置されているものであるという印象をあたえるにとどまっているのにたいして、韻文からは溶けて融合へとむかう印象を受けることになる。このような前者のもつ並置的なイメージは、韻文の総括的なイメージとつねに対立している<sup>40)</sup>。いずれにしても、このようなあきらかに意識的な表現の多様性の追求にしたがって、つねにふたつの詩は別方向へむかっていく。最後に第7節を検討していく。韻文と同じく散文は「記憶＝髪」の結びつきを想起させることで終わっている。

**散文** : Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

**韻文** : Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

韻文のばあい、この最終節が密接に一篇の全体にふたたび結びついている。第1節の《toison》や《encolure》を想起させる「たてがみ／豊かな髪《crinière》」がもちいられており、同様に「思い出の酒をすする」という表現は、第4節の「魂が飲みほす」というくだりや第5節の「陶酔を愛でてやまぬ」という表現を想起させる。散文の「思い出を食べる」という具体的なものと抽象的なものとの接合は、「思い出を振り動かす」という第1節の表現に呼応している。つまりそれは先で説明したように記憶をふたたび物質化しようとするものである。いっぽう韻文では、記憶はいったん「思い出の酒」という隠喩であらわされ、それが「すする」という語と結びつけられる。この二重のプロセスをたどることで、抽象観念と具体的な動作の結びつきを無理のないものとし、また「酒」という語のもつ「酔い＝陶酔」のニュアンスが、この詩の夢想的な雰囲気をもたらし上げるのである。

以上のことで明確になるのは、韻文がつねに精神的なものと物質的なものの融合をうながし、読み手を現実の狭間から運び去っていくのにたいし、散文は、つねに夢想と現実との接点をたもち、読み手を現実につなぎ止めているということである。ここにこそボードレールのなかに形成されつつあった散文詩の概念の軌跡を見ることができるのである。

## 2. 「旅への誘い」

散文詩「旅への誘い」では、1855年に発表された同題の韻文詩ですであつかわれた主題がふたたびとり上げられている。それゆえにここでは2つの「旅への誘い」を比較分析することになる<sup>41)</sup>。

前節であつかった「髪の中の半球」が当時は別にしても、大きな評価を受けているのにたいして、この詩はおおかたは不評をもって迎えられている。それはとりわけ理想の桃源郷が「台所の金属用具類の一揃いのように清潔で光沢を

放っている」というような、一見アンバランスな印象をあたえる表現を多くもちいているという事実から生じる。たとえばクレペは、「道徳的かつ生活的秩序を考慮に入れたことで、この詩が重苦しくなり、それを日常的な現実の方へと引き戻すことになる」と述べ、否定的な見解を表明している<sup>42)</sup>。しかしその一方で少数意見としてはあるが、「抽象的な感覚と台所道具というもっとも散文的なものを結びつける隠喩の力によって誘惑と穏やかさが頂点にたつする」という評価もくだされている<sup>43)</sup>。しかしこれらの評価はおおむね「台所用品が詩的たりえるのか」というような美学的価値判断にもとづいておこなわれたものである。したがってここでは、『パリの憂愁』を構成するものとしての評価から、つまりいまだ「散文の詩」の概念が固まっていなかった当時において、この一見夢想的な詩のなかに「憂愁」の芽がいかにして芽ばえつつあったのかを探っていく。

「旅への誘い」のばあい、「髪の中の半球」と異なり、韻文とは構成上の綿密な対応は見せていないが、それでも韻文の全節のおのおのに散文のいくつかの節が対応している。ゲーテの「ミニヨンの歌」をその発想源とする韻文詩においては、恋人と暮らすべき理想の国を歌謡風に単純化された表現のうちに描いているのにたいして、散文詩においてはそれがより具体的に展開されていく。「生きる、死ぬ、君に似た国、贅沢、家具、鏡」という語は韻文詩から散文詩へそのまま移植されるが、「vaisseaux」は「navires」になるというように「髪」から「髪の中の半球」へとの同じ語彙的転換をする。韻文で単純に示されていた「おまえに似た国」というような恋人と国の類似の観念が、この散文詩を構成する中心的な観念となっている。そしてボードレールにおける人間と万物の「照応」の観念が詳しく展開する最終節においては、恋人は世界と同化し、類似の関係から完全な同一化へと移行するのである。

つぎに、韻文と対応するおのおのの節の分析に移る。韻文の第1節には、散文詩の最初の5つの節が対応する。まずここで注目せねばならないのは、バーバラ・ジョンソンも指摘している人称の用法である<sup>44)</sup>。韻文は「わが子よ、わが妹よ」という恋人への呼びかけにより親しみを表現している。ところが散文の第1節では、恋人は直接話し掛けられる対象としてではなく、「古くからの恋人«une vieille amie»」という3人称として登場する。その結果「ぼく」と「おまえ」とのあいだに生ずるような「心ゆくまで愛する」という親密さが消失する。さらにもうひとつの3人称の用法が、この夢を俗なものにしてしまっている。それは「国がある […]」と人のいう«Il est un pays [...] dit-

on)」という表現のなかに見られる。これによって語り手の独自性が失われる。彼は人の噂によって夢を見ることになる。つまりこの夢の現実の語り手は、「ぼく」ではなく「他者」になってしまうのである。このことによって夢そのものの独創性も失われていくことになる。

つぎの相違は、夢想される国を思いおこすときに生じる。韻文においては詩人は恋人と国の類似性を断言し、ついでその国にある太陽や空が恋人の目と同じ魅力をもつと述べることににより、そのことを正当化している。「おまえに似た国」という表現は曖昧なものであり、女性にくわえられる限定辞「神秘的な」と先の「彼処《là-bas》」という語がもつ抽象性、曖昧性との関連で、それがかもしだす雰囲気は非常に漠然としたものになる。さらに「うるんだ太陽《Les soleils mouillés》」「曇った空《ces ciels brouillés》」「裏切り者の君の目の／涙に濡れつつ輝く《[...] tes traîtres yeux / Brillant à travers leurs larmes》」という表現があたえるアナロジーの効果が恋人と国の相似性を補強することになる。つまり「涙に濡れた目《yeux mouillés de larmes》」「うるんだ目《yeux brouillés》」「輝く太陽《soleil brillant》」という日常的な表現の特性を交換することによってえられた効果は、恋人を風景のなかに溶けこませていく。精神的な要素は抽象的な、女性にも景色にも適用できるつぎのようなリフレインによって補強されて、その同一化が強調されるのである。

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

散文の対応する箇所はずっと複雑になる。韻文と同様に理想の国の喚起からはじまるが、その特徴はまず「素晴らしく、奇妙な」というかなり大袈裟な表現によって示される。ついで「西洋のオリेंट」「欧州の中国」といういくぶん当惑させられるが、具体性をおびたものとなってくる<sup>45)</sup>。そして最後にその国は「熱く、気まぐれな夢想」の作りだしたものであるという告白がつづくのである。これは韻文が夢の国を「彼処」という曖昧な表現によって示しているのと対照的である。このような具体性をもたせたりあるいは空想の世界であることをはっきりと宣言してしまう表現によって、読み手は非現実の世界に沈みこむことを妨げられる。

また先に挙げた「そこではすべてがただ整いと美しさ [...]」という美しい

リフレインの抽象的なことばは、つぎに示す「桃源郷」という記述ではじまる思いがけない解説を受けることになる。

Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête [...]

ここで国は人間的な属性をうることになるのだが、とくに注目すべきなのは、韻文の「実直な」という表現である。ジョンソンは、「この「実直な」という語は韻文に現われる「逸楽」の有する非道徳性とは本質的に相容れない道徳上の価値体系に属するものなのである」と述べている<sup>46)</sup>。これによって散文は、韻文がむかう官能的な世界とは、まったく別な方向へと逸脱していくことになる。さらに彼女は、韻文における統一性は「～しかない《ne ... que》」という言葉のもつ制限的特性とでもいうべきものから生じるものだという指摘する。そこにある「秩序」「美」「贅沢」「静けさ」「悦楽」といった抽象語はすべて限られた範囲のなかでたがいに作用を及ぼしあいその融合を強めているのである。それにたいして散文では、《être》という語がそのような制限を受けていないために、語がさまざまに恣意的に並べられているだけの、種々雑多の特性と断片的な記述の集合であるという印象を強く受けるのである。これらの語「すべて」は韻文においては本質的なものとなり、散文においては付随的なものとなる。つまり韻文の「すべて」が分かちがたいものとしてあるのにたいして、散文の「すべて」は一連の属性に分割されてしまうのである<sup>47)</sup>。

先の記述につづき、さらに詩人はつぎのような散文詩特有の手法のひとつにしたがって、不毛とも思えるマテリアリズムへとむかってゆく。

[...] où le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d'où le désordre, la turbulence et l'imprévu sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois [...]

つまりここでの行為とか概念にたいして適用されるのは、物質的なあるいは人間的な性質をあらわす言葉なのである。たとえば、「贅沢が秩序のなかに己れを映す」という表現における「映す」は、人間的なふるまいであり、それが2つの抽象的な言葉を物質的なものに変えてしまっている。また、「生活は油濃く呼吸するだに甘美である」という表現における「油濃い」は、それによって「生活」という概念を触知できる対象に変えてしまう。しかも「呼吸するだに

甘美な」という不似合いな語との組合せによって、不調和の印象を植えつける。このような撞着語法的な表現が、つぎにつづく描写にも適用される。料理は「詩的な」という表現によって、崇高な外観を付与されるが、「油濃くて刺激的な」という表現がくわえられることで、読み手は日常的な観念と感覚作用へと引きもどされる。そしてこのような情景を想起するとき、ある種の戯画を見せられたときのような滑稽感にとられるか、連想不能による齟齬感によってイライラさせられるかである。韻文において穏やかなアナロジーの効果によって対象が同一化するのにたいして、その連想性のあまりの突飛さ、言語コードからのあまりの逸脱ゆえに、ここでは対象が結びつけられるというよりもむしろ引き裂かれる傾向にある。韻文の「官能的な美の夢」を表す描写にくらべ、非常に不調和な様相を提示するこのような描写につづき、恋人をこれらの奇妙なものにたとえるつぎの決定的な一文がつづく。

[...] où tout vous ressemble, mon cher ange.

ここでベルナールは、散文の「そこでのすべてが君に似ている、愛しの天使よ」という記述がその靈感をあたえた者、すなわち詩人の現実の恋人への鋭いイロニーを含んだものであるという推測をくだし、詩を破壊する要素としてそれを糾弾する<sup>48)</sup>。イロニーをそこに見いだしたことはおそらく正しいことのように思う。だが問題なのは、それにたいする価値判断の基準なのである。このイロニー、この不調和の要素こそ、「意識の突如たる身震い」が提示する「散文の詩」の理想のひとつではないのだろうか。われわれはこの詩が成功したものであるかどうかにまで言及する気はない。ただ「散文の詩」の萌芽はここにも確実に見ることができるのである。

散文の第3節では、前の節とは違って変わり、イロニーによって具体的な解釈にとどまっている読み手の注意をふたたび理想の国へむけようとする。「あの熱病、知らぬ国へのあの郷愁、好奇心からくるあの苦悶」という連続した表現が、読み手を夢の領域に導く。しかし「おまえに似た国がある」という記述の後に、「すべてが〔…〕実直な」だの「幻想が西洋の中国を築きあげ、飾りたてる」だのという表現がふたたびあらわれる。これらは第1節と第2節で示したように読み手をふたたび現実へ引きもどすものである。つぎにつづく「そこは行きて暮らす (vivre) べき国、行きて死すべき国である」という記述は韻文の「行きて／……愛しあい死のうものを」という部分に相当する。韻文の

表現では、「死ぬまで愛しあう」という解釈も可能であり、愛という純粋な感情を誇示している。しかし散文のばあい「生きる」と「死ぬ」という表現のなかには、凝縮されたさまざまな人間の活動が喚起されており、それがある種の現実感をあたえ、さらに恋人と詩人の関係を希薄なものにしている。さらに「夢見、諸々の感覚の無限によって時間を長くする」という非常に抽象的な表現がつづくが、この後すぐにつぎの不用意な一文が挿入される。

Un musicien a écrit l'*Invitation à la valse*; quel est celui qui composera l'*Invitation au voyage*...

本来なら先の抽象的でありかつ漠然とした時間の表現は、つぎの節における「一段とゆったりと流れる時間が、より多くの思念をふくむ」や「時計は〔…〕幸福の時を打ち鳴らす」というような言い回しの助けを借りることによって、「時間」にかんして一貫したひとつの内容と意味を与えられるはずのものであった。しかしこの突然の中断による不調和の印象が読み手の意識を阻害してしまうことになる。

以上のように連続する構成の不調和によって、散文は韻文の調和とはまったく相容れないものになっている。つまりくり返される「おまえに似た国」という表現や、絶えざる呼びかけ、あらゆる種類の連想的なつながりも、そのあいだに挿入されるさまざまな不適当な要素のために、読み手は物質的な対象の表現とつかみどころのない抽象性とのあいだでバランスを保つこともできず、つねに韻文においては可能であった感情の無限のなかに導かれるのを妨げられている。

韻文の第2節では、人間的な環境、すなわち「あの夢の国」に住むということが喚起され、理想の国なる恋人と暮らすべき家の描写がおこなわれている。そしてそれらの対象には以下に示すような「歳月によって磨かれた」という限定詞の使用によって現実との接点があたえられている。しかし詩人はこれ以上の限定をおこなわず、対象の存在する可能性を主張するにとどめている。あまり正確に描写してしまうとこの半抽象的な世界を破壊してしまう恐れがあるからである。

Des meubles luisants,  
Polis par les ans,

この特徴が快適さを明確にし、より正確な定義づけを受けないですむようにしている。この快適さは「たぐいまれな花の匂い」によって強められる。そしてその匂いは「贅を凝らした」とか「奥行き深い」という形容詞をともなった「天井」や「鏡」という語が結びつけられている。とくに鏡は状況にある神秘的なニュアンスをもたらすものである。とりわけこの部分において重要なのは、西川長夫が指摘しているように、それが部屋を飾る家具や花や天井の後にでてくることである<sup>49)</sup>。鏡はすべて映しだす。つまり鏡は、それらの豪華な調度や人物（恋人と詩人）を映すことによって、その存在を二重化する。それゆえ鏡は「豪華」と「神秘」の相乗化の作用を果たしていることになるのである。したがって詩人は同一の総体のうちに均質な諸感覚を凝縮し、同時に提示するのである。そして、つぎにつづく「龍涎香」も含めたすべてのものが、「東方の輝き」という抽象的な表現の内に集約される。さらにその表現は「魂に／秘かに語りかける」というふう擬人化され、物質的状况を精神化する結果を準備し受け入れさせる。ここにおいてもひとつの統合がおこなわれているのである。

韻文の第2節に相当するのが散文の第6節である。一般にこの節は最終節とともに、非常に美しい散文として評価されている。しかしながらやはり、韻文の内容を非常に詳細に描くことによって韻文において望まれる不明確さを破壊してしまう可能性をもつことになる。まず家具の描写からはじまるが、状況はただちに「金箔を施された皮革」だの「穏やかで深みのある油絵」だのというようなこまごまとした記述によってあきらかにされる。しかし最初から雰囲気は、「浄福に満ち」とか「くすんだ豊かさ」などの情緒的な表現が付与されて、物質的な外観を分解している。「油絵が息づく」という表現がさらにこの精神性を深めていく。韻文においてはすべてがひとつの方向を目指して集約していくのたいし、散文は各々が独自の生命をもちながらも人間との関わりをもっている。「落日の光……」ではじまる次の文はむしろ韻文の第3節を反映している。

Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger [...]

しかしここで「食堂」という語がでてくることに注意しておかなければならない。韻文では「わたしたちの部屋」という2人だけの親密な空間として提示されたものが、散文では「食事をする場所」という俗な生活色をおびることにな

り、「愛」という精神的な局面からはいささか遠ざかってしまう。さらに文末の「……鉛の格子でたくさんの部分に区切られ、あれら細工物の高い窓……」というあまりにも説明的な表現は、不調和なものとなっている。

このような描写のあと、「好奇心の強い／興味をひく《curieux》」という物質的かつ精神的な両義性を有する形容詞と接合した「家具」という語が、「洗練された魂のように」という直喩表現によって、非常に高い精神性をもつことになる。とくにヨーロッパでは巧みをつくした家具そのものが魂をもった芸術作品として評価されることが多いということも考慮に入れておかなければ、このような描写は妥当なものだと考えられよう。ついで、「色々な金属、金銀細工や陶器類が〔…〕目に神秘的かつ無言のシンフォニーを演奏する」という描写がおこなわれる。たしかに非常に抽象的な描写ではあるが、韻文の非常に簡潔な描写にくらべて、このような雑多な羅列は先に示した鏡の機能を弱めるものである。韻文ではすべての調度の後にあらわれていたものが、ここでは羅列の最初に置かれ、しかも「奥深い」という形容詞も付加されておらず、それゆえ対象の二重化という機能は弱められてしまうのである。

最後に、韻文では重要なものとなっている「香り」が、詳細に表現されることになる。ここでは香りには具体的にスマトラの「思い出《revenez-y》」という香水もどきの名称があたえられる<sup>50</sup>。これによって香りが表現するはずの魂に物質的な特性があたえられてしまうのである。

このように、詩的などとはいえない描写もあるとはいえ、韻文のあらゆる要素（家具、香気、鏡、魂）が、より発展した形でとり上げられることによって、つまり後の散文詩に見られるような、より具体的な描写によってその統一性への還元は妨げられることになる。

散文の第7節は韻文と対応する部分をもたず、「真の桃源郷」という主題全体とその特徴ある言葉をふたたびとりあげている。ここで注目すべきなのは、つぎに示す直喩の用法である。

Un vrai pays de Cocagne [...] où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée!

ここで直喩によってもたらされるものは、あまりにもかけ離れた言語コードの衝突なのである。それによって雑多な印象が生じてくる。ここでとくに衝撃的

なのは、「そこではすべてが豊かで、清潔で、光沢を放っている、立派な良心のように、台所の用具類の堂々たる一揃いのように」という箇所である。この「良心」と「台所道具」の同格化はあまりにもかけ離れていて、物質的事物と精神的な要素との等価性がふたたび明確になるどころか、ある種のグロテスクな滑稽味さえ呈する。ここにいたって散文は一挙に加速をつけながら、韻文とは完全に別の方向へとむかいはじめる。バーバラ・ジョンソンが述べているように、非合理的な方向へ直喩の可能性を押しやるとき、散文詩は«comme»という語を「秩序のなかの必然的なつながりから、たんなる言語の因習的で、恣意的な反映へと移行させている」<sup>51)</sup>のである。さらにこののち、「勤勉な労働者」という不似合いな表現を含んだ以下の文章がつづく。

Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux [...]

韻文において「奢侈」という語は、「東方の輝き」という、なにか漠然とした詩的特徴とでもいうべきものを反映しているのにたいして、散文のばあいには「奢侈」という語の対象となる「桃源郷」のあふれる宝が、勤勉な労働の所産という俗なレベルにまで下降している。これにかんしてもジョンソンは、「奢侈」や「宝」という理想の国の価値が仕事と賃金の「照応」の結果であれば、「照応」の美学的概念は経済的な意味あいをおびることになってしまう旨を述べている<sup>52)</sup>。このような俗な、というよりもはや興醒めな記述によって、「夢想の国」は完全に現実的な方向へ引きずりおろされてしまうのである。

文の第8節と第9節では、第1節で「西洋の中国」という表現によってある程度の具体性をあたえられていた「夢の国」が、フローリン金貨やチューリップというほのめかしによってオランダと推測されるような、決定的な地理的な位置の設定がなされる。「幸福の限界を絶えず遠くへ押しやらんことを、あれら園芸の錬金術師よ」という表現が、韻文に登場することのない「6万フローリン10万フローリンの賞金」という金銭をあらわす非常に現実的な言葉と結びつけられている。このことは17世紀以来チューリップなどの珍種栽培は投機的様相をおびていたことから考えて、あきらかに「幸福」ということばにこの色合いをおびさせるものである<sup>53)</sup>。これによって「夢の国」は、ますます現実へと接近してゆくことになるのである。さらに韻文の「めずらしい花々」を思わせる「黒いチューリップ」と「青いダリア」にも注目しておかねばならな

い。チューリップはすでに17世紀にラ・ブリュイエールの作品のなかにも登場しているが、とくにアレクサンドル・デュマの小説「黒いチューリップ」によって広く知られている。「青いダリア」は、ボードレル自身が序文を書いたピエール・デュボンの歌謡集のなかにも登場することばであり、第2帝政期によくもちいられた常套句であった。韻文では曖昧にされていた花の名がここで紋切型の言い回しによって再現されることで、この「世界」がさらに俗な世界へと引きずりおろされてしまうのである。「通俗的な言い回しのなかにある思想のとてつもない深遠さ、何世代もの蟻たちによってうがたれた穴」<sup>54</sup>を意識する詩人によって、このような紋切型の言い回しが、1862年以後散文詩のなかで頻繁に使われるようになっていく。このことを考えてみれば、1857年当時この芽があらわれていたということができよう。そして「旅への誘い」において、このような紋切型がもちいられたことによって生じた結果をあらわすには、つぎのヒドゥルストンの言葉が正鵠を射ているといえよう。

園芸の練金術師たちの探求と、詩人による恋人の魂の地理上の相似物の発見とを並置することで、読者はたぐいまれな花の探求を尊いものとするということと、詩人の精神的探求の価値を引き下げてしまうということとのあいだで、解釈と反応にためらいを覚えることになり、ある種のアイロニックな「動揺」を引き起こすことができるのである<sup>55</sup>。

つづく散文詩の第10節ではつぎのような驚くべき記述があらわれる。

Des rêves! toujours des rêves! et plus l'âme est ambitieuse et délicate,  
plus les rêves l'éloignent du possible.

「夢だ! いつも夢だ!」という断定的な言い回しは、恋人とともに桃源郷を訪れる可能性を全面否定してしまうものである。ここにおいてこの詩の主題が完全に否定されてしまうことになる。このことによって生じる「意識の動揺」は前節までの比ではなく、「魂の叙情的な動きや夢想の波のよううねり」を突き破る「意識の突如たる身震い」が姿をあらわすのである。これこそボードレルが標榜した散文詩のテーマのひとつであったのだ。

散文の第3節に入ることにしよう。

Vois sur ces canaux  
Dormir ces vaisseaux

Dont l'humeur est vagabonde;  
 C'est pour assouvir  
 Ton moindre désir  
 Qu'ils viennent du bout du monde.  
 — Les soleils couchants  
 Revêtent les champs,  
 Les canaux, la ville entière,  
 D'hyacinthe et d'or;  
 Le monde s'endort  
 Dans une chaude lumière

「眠りにつく太陽」が第1節の「潤んだ太陽」を想起させる。それによって第1章で描かれた世界が、円が閉じるべくいまや眠りにつこうとしていることが連想される。このような類推によって、あらゆる要素がつながりあわれ、詩は統一へと向うのである。また、「眠れるあれらの船」「入日の光／眠りにつく太陽」「世界は眠りこむ」という表現はこの世界像を抽象的なものに変えると同時に、あきらかに統一性を生じさせる。また最後の「あたたかい光」という表現がおかれたことで、第1節の太陽、第2節の「東方の輝き」を想起させ、統一のうちにすべてが終るのである。

散文の最後の節はふたたび諸要素を列挙することからはじまっている。しかしこれまでの諸要素の並置は、分化をまねく傾向にあったのにたいして、そこにあらわれるほとんどのものが恋人と同一化し、ボードレール的な照応の観念を反映しているかのようである。まずこれまで、「似ている」という表現を付加されて、恋人にとって外的なままであった「夢の国」の属性がいきなり、恋人そのものになる。

Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi.

さらにつぎの文章が、その同一化を継続し、それを「河」や「穏やかな運河」という新しい要素にまで広げ、さらに照応の限界を広げていく。

C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles.

このようにして景色全体が、「船」をのぞいて恋人に移しかえられていく。この船だけがここまであらわれてきた物のうちで別個の動きを所有している唯

一の物であり、この節の残りすべてが以下に示すようにそれらに捧げられる。

Ces énormes navires qu'ils [les canaux] charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manœuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme; — et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi.

恋人が河や運河と同化していくうちに、そこに浮かぶ船は詩人の思考と同化する。それを恋人は、空の深みをその魂の透明のなかに反映させながら、無限なる海へと導いていく。ここにいたって、恋人の魂と空のあいだに垂直に広がる無限と、海の水平に広がる無限とが一体となり、すべてが融和していく。もはや彼女の姿はそこにはない。あるのはただ広がる無限だけなのである。韻文が穏やかな回帰運動のなかで幕を閉じるのにたいして、まさにここには初期ボードレールの理想たる「照応の適用の限界を想起させる」<sup>56)</sup> ようなものがある。ところがこれまでの節によって現実の方へ引きもどされていた読み手は、この種の転換にたいして準備ができておらず、非常にとまどうことになる。油濃い生活だの、油濃い料理だの、俗な花々だのと同化していた女が、いきなり無限へと変化したのである。俗なものから至高のものにいたるまで、あらゆるものにとえられている恋人は、もはや事物の雑多な集合体となってしまっている。ふたたびここで「動揺」が引き起こされることになる。ここまで見てきたようにあまりにも詳しすぎる記述、夢にかんして脱線する傾向、あるいはまったく正反対の「叙情的な魂が総合作用のように広い大股で歩く」<sup>57)</sup> こと、これらすべてが散文詩のいたるところで読み手を現実へ引きもどし、イロニーを生じさせ、意識の動揺を産んできた。シュザンヌ・ベルナルは、それによって詩が冗長なものとなり、詩的「結晶作用」を阻害するなにか奇妙な要素を詩に導入することになったのだといい、それを展開の失敗ということでもかたづけられた<sup>58)</sup>。はたしてこの散文詩はそれだけでかたづけられるものだろうか。たしかにこの詩は「成功」したとはいえないだろう。そこにあるイロニーも意識の動揺も、後期作品の「不都合なガラス屋」「英雄的な詩」「紐」ほどに徹底したものではない。おそらくきわめて意識的に創られたこれらの作品のように、はっきりした概念をもって創られたものではないからであろう。しかしながらこの

詩のなかには、あきらかにその萌芽を見ることができる。この詩こそ叙情的なものがイロニーを秘めたグロテスクなものへと変貌する過程の証左なのである。

「髪の中の半球」と「旅への誘い」発表の4年後の1861年、ボードレールはふたたび散文詩作成にとりかかる。ここにいたってボードレールの散文詩は、画趣味豊かに描かれた懐古的なベルトランの散文詩とはもはやまったく異なる様相をていするようになる。そこに描かれるのは、「人間の廃墟」そのものの、年老いた大道芸人であり、哀れな寡婦たち<sup>59)</sup>であった。以後韻文詩にくらべ、散文詩作成にかけられる比重は、ますます大きくなってゆき、散文詩にこめられる「憂愁」の色合もさらに深みをますことになる。翌年発表された20編の詩のなかにはあらわれるのは、背に「怪物／空想《Chimère》」を負う人々を眺めながら、自らは「無関心《Indifférence》」という怪物に押しつぶされる者であり<sup>60)</sup>、哀れなガラス屋の商品を理不尽にも、ヒステリックに撃ち砕く者であり<sup>61)</sup>、あるいは清澄な山の空気のなかで、ひとつのパンを激しく争う2人の子供なのである<sup>62)</sup>。そこにはもう髪の中に見る夢想もなく、恋人とともに行くべき国もない。そこでは現代生活の一樣な姿の裏に潜む内面的な多様性ともいうべきものが表現されるのだ。そしてこの傾向は、1867年ボードレールがついにはことばを失い死にいたるまでつづくことになる。このような過程のなかで「髪の中の半球」と「旅への誘い」は、自由な形式をえんがために、あらゆる美の公準を捨てさせて、大都市の憂愁の表現へむかう詩人の精神の軌道を示すものといえるだろう。まさしくそれは、いまだ憂愁にいたらざる「小散文詩《Petits Poèmes en prose》」であった。

## 註

- 1) 本稿中のボードレール作品からの訳出・引用は、Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, 2 vol., coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris: Gallimard, 1975 (以後P1. I, IIと略記) によるが、Charles BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en prose*, notice, notes et éclaircissements de Jacques CRÉPET, Paris: Conard, 1926 および、Charles BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en prose*, édition critique établie par Robert KOPP, Paris: José Corti, 1968 も参照する。書簡からの引用・訳出は、Charles BAUDE-

- LAIRE, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOLS, 2 vol., coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris: Gallimard, 1973 (以後 CPl. I, II と略記) による。また詩にかんしては、必要なばあい原文のままもちいるが、韻文詩・散文詩・評論などの訳出にあたっては、阿部良雄訳による筑摩書房版『ボードレール全集』第1巻(1983年)および第4巻(1987年)を参照した。
- 2) Pl. I, pp. 366-370.
  - 3) CPl. II, p. 271.
  - 4) ユゴー宛は, CPl. II, p. 339. その他に, 1865年7月6日および8月9日付ジュリアン・ムメール宛, 1866年1月12日および18日付ナルシス・アンセル宛, 1866年2月6日付イポリット・ガルニエ宛 (pp. 512, 523, 566, 572 et 591) がある。
  - 5) CPl. II, p. 615.
  - 6) 代表的なものとして, Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Nizet, 1959 と, 『悪の華』の批評版として知られる Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, édition critique établie par Jacques CRÉPET et Georges BLIN, Paris: José Corti, 1942 があげられる。
  - 7) Voir James Andrew HIDDLESTON, *Baudelaire and «Le Spleen de Paris»*, New York: Oxford University Press, 1987.
  - 8) Pl. II, p. 496
  - 9) Voir Georges BLIN, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris: José Corti, 1948. pp. 143-177. ここでブランはボードレールの散文詩を, 詩的で韻律が支配する散文をこえるような, 自然のままの非律動的な散文を用いるジャンルとして, このように呼んだ。
  - 10) «Fusées», *Journaux intimes*, Pl. I, p. 659.
  - 11) «Salon de 1859», Pl. II, p. 625.
  - 12) «Les Petites vieilles», Pl. I, pp. 81-91.
  - 13) «Les Sept vieillards», *Les Fleurs du Mal*. Pl. I, pp. 87-88.
  - 14) Pl. I, pp. 1-92.
  - 15) «Le Désespoir de la vieille», Pl. I, pp. 277-278.
  - 16) «Le Vieux saltimbanque», Pl. I, pp. 297-99.
  - 17) CPl. II, p. 473. 1865年3月9日。
  - 18) «Notes nouvelles sur Edgar Poe», Pl. II, p. 330.
  - 19) CPl. II, p. 615.
  - 20) «À Arsène Houssaye», *Le Spleen de Paris*, Pl. I, pp. 275-276.
  - 21) «Mon cœur mis à nu». *Journaux intimes*, Pl. I, p. 682.
  - 22) Voir BERNARD, *op. cit.*, p. 155
  - 23) CPl. I, p. 418.
  - 24) «Un Hémisphère dans une chevelure», Pl. I, p. 300.
  - 25) «Parfum exotique», *Les Fleurs du Mal*, Pl. I, p. 25.
  - 26) «La Chevelure», *Les Fleurs du Mal*, Pl. I, p. 26.
  - 27) J・アバンスが1857年『フィガロ』紙で「匂い」を揶揄する記事を, ピエール・

- ヴェロンが1862年 *Journal amusant* に「髪の中の半球」を揶揄する記事を掲載し、世間ではおおむねこの意見が大勢を占めた。Voir KOPP, *op. cit.*, pp. XXXI et LVI.
- 28) Voir CRÉPET et BLIN, *op. cit.*, pp. 335-337.
- 29) Voir J. B. RATERMANIS, *Étude sur le style de Baudelaire*, Baden: Éd. Art et Science, 1949, pp. 417-429.
- 30) Voir BERNARD, *op. cit.*, p. 142.
- 31) 吉田典子「髪の変奏——ボードレールにおける韻文詩と散文詩——」, 『仏文研究』第12号, 京都大学フランス語学フランス文学研究会, 1983年, 177-214頁。
- 32) クゥインティリアヌスにまで遡る文法的な伝統においては、隠喩は「現存の隠喩 (metaphora in praesentia)」と「不在の隠喩 (metaphora in absentia)」とに区別される。たとえる語とたとえられる語が明確に文脈のなかにあらわれている比喩が現存の隠喩であり、ともに並置されている語がなく、もはやその語そのものだけをとり上げたのでは比喩としては知覚されず、文脈の流れのなかではじめて理解されるのが不在の隠喩である。
- 33) Voir RATERMANIS, *op. cit.*, p. 421.
- 34) Voir Danielle BOUVEROT, « Comparaison et métaphore », *Le Français moderne*, avril 1969, p. 142.
- 35) Pl. I, p. 1322.
- 36) *Idem.*
- 37) ラテルマニは、この«fourmillant»という語の「むずむずする」というもうひとつの意味が触覚を想起させるものであることを示している。Voir RATERMANIS, *op. cit.*, p. 423.
- 38) *Idem.*
- 39) ピショワの指摘による。Voir Pl. I, p. 881.
- 40) Voir Barbara JOHNSON, « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes: pour une théorie du poème en prose », *Poétique*, n° 23, 1976, pp. 450-465.
- 41) « L'Invitation au voyage », *Les Fleurs du Mal*, Pl. I, pp. 53-54. « L'Invitation au voyage », *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, pp. 301-303.
- 42) Voir KOPP, *op. cit.*, p. 250.
- 43) Voir Alison FAIRLIE, « Observations sur les *Petits Poèmes en prose* », *Revue des Sciences humaines*, n° 127, juillet-septembre 1967, p. 453.
- 44) Voir Barbara JOHNSON, *The Critical Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, p. 30.
- 45) ディドロは「オランダはヨーロッパのエジプトである」といい、またジャンフルーリがオランダの港のことを「中国の港」といつている。Voir KOPP, *op. cit.*, pp. 253-254.
- 46) Voir JOHNSON, *op. cit.*, p. 34.

- 47) *Ibid.*, p. 67.
- 48) Voir BERNARD, *op. cit.*, p. 144.
- 49) 『シャルル・ボードレーール『悪の華』注釈(上)』, 京都大学人文科学研究所(多田道太郎編), 平凡社, 1988年, 541頁。
- 50) Henri LEMAÎTREはこの語の使用が、韻文に見られる«parfum singulier」という表現のもつ曖昧さに対立することを示唆している。Voir Charles BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en prose*, introduction, notes, bibliographie et choix de variantes par Henri LEMAÎTRE, Paris: Les Belles Lettres, 1934. p. 89.
- 51) Voir JOHNSON, *op. cit.*, p. 32.
- 52) *Ibid.*, p. 28.
- 53) Voir KOPP, *op. cit.*, p. 257.
- 54) «Fusées», Pl. I, p. 650.
- 55) Voir HIDDLESTON, *op. cit.*, pp. 69 - 70.
- 56) Voir BLIN, *op. cit.*, p. 250.
- 57) «Théodore de Banville», in *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, Pl. II, p. 165.
- 58) Voir BERNARD, *op. cit.*, pp. 144 - 145.
- 59) «Les Veuves», Pl. I, pp. 292 - 294.
- 60) «Chacun sa chimère», Pl. I, pp. 282 - 283.
- 61) «Le Mauvais vitrier», Pl. I, pp. 285 - 287.
- 62) «Le Gâteau» Pl. I, pp. 292 - 299.