

ボードレール『悪の花』¹⁾における花

— 花をめぐるレトリックの変容論のために — その1

中 島 淑 恵

わたしはシャロンのばら、野のゆり 「雅歌」 2. 1²⁾

はじめに

洋の東西を問わず、古来詩と花は密接な関係を保ってきた。小論では、文字通りその表題に花を掲げるボードレールの韻文詩集『悪の花』をとりあげ、そこに摘み取られた花々について検討する。もちろん、総称名としての「花」について考察をめぐらせることなしには、『悪の花』における花の形象の全体像を構想することは不可能であろう。また、具体的な「花」に同定できない、いわば抽象的な「花」こそが、言の葉に置き換えられた「花」の真骨頂を示しているのだということもできよう³⁾。ここでは具体的に名指される花のみを扱い、『悪の花』における花の意義について総括するのは次稿以降に回すが、これは単なる方法的選択以外の何ものでもない。

- 1) ボードレールのテキストは、Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, tomes I et II, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, 1976 を用いた。以下、同書からの引用については、巻数とページ数のみを t. I, p. 65のように示し、原文を引用した場合は拙訳をほどこした。また、従来邦題は『悪の華』が圧倒的に多いが、京都大学人文科学研究所編『悪の花 註釈』（平凡社、1988年）では『悪の花』となっている。このことについて同註釈の上巻『『悪の花』の構成』のなかで宇佐美齊氏は、「ボードレールがこの表題にこめた豊かで多義的な意味合いは、今日となってはどうしようもなく擬古主義の光暈を引きずってしまう『華』という感じではおおいきれない」と付言されている（p. xxx）。また、多田道太郎氏は『ボードレール 詩の冥府』（筑摩書房、1988年）の序（p.4）で、杉本秀太郎氏は抄訳『悪の花』（彌生書房、1998年）のあとがき（p.179）でこのことに触れておられる。これに従って、小論でも『悪の花』と表記させていただくことにする。「華」の呪縛を解くことなしには、汗牛充棟のごときボードレール研究の末端に拙文を加えようなどという蛮勇はふるうべくもなかったからである。とはいえ小論を執筆するにあたって、同評訳とともに、阿部良雄『ボードレール全集』全6巻、とりわけ第1巻『悪の華』を初めとする多くの『悪の華』に関する文献も大いに参考にさせていただいたことも付記しておく。
- 2) 以下聖書の引用は、新共同訳『聖書』（日本聖書協会、2000年）により、さらに *Biblia sacra, iuxta vulgatam versionem*, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994 および *Traduction œcuménique de la Bible*, le Cerf, 1988 を参照した。
- 3) もちろん、具体名をあえて記さず、総称名をもってそれを指すという技法自体は、提喻法として古来広く知られており、少なくともフランスの文藝においては、それによってより高尚な効果をもたらすものとされてきた。しかし、個々の詩における具体的な花々とは同定不可能な「花」の横溢は、単なる文彩の用例を示すにとどまらない豊かさを提示することによって、表現の可能性をさらに押し進めているように思われる。

意外なことに『悪の花』において、具体的に名指される花は4例しかない。そのうちバラが4回あらわれるほかは、ヒナギク、キンポウゲ、ユリ⁴⁾がそれぞれ1度ずつ言及されるのみであり、その意味ではこの花園が、さほど多彩なものではないことがわかる。小論では、まず1例のみの花を素描し、ついで必ずしも多いとはいえない4例を数えるバラについて考えることにしたい。

I. ヒナギク

ヒナギクは、「秋のソネット」の最後の三行詩節に現れる。この詩は、1857年の初版にはなく、1861年の第2版で「憂鬱と理想」詩篇の後半に付け加えられた詩である⁵⁾。したがって初版では、ただでさえ少ない具体名で名指される花が、さらにひとつ少なかったということになる。この詩は、マルグリットという名の女性に語りかけるかたちで軽やかに展開する変則的なソネットである。

Crime, horreur et folie !—O pâle marguerite !/Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal, /

O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ? (t. I, p.65) (下線筆者、以下同じ)

罪、おののき、そして狂気！ おお、色淡きヒナギクよ！ 私と同じくお前も、秋の太陽ではないのか、おお我が、いと白き、いと冷たきマルグリットよ。

ヒナギクが女性の名前であるマルグリットと韻を踏んでいるのは、古来行われてきた言葉遊びであり、この詩に、戯れ歌の軽みと、時代がかった印象を与える。さらにこのソネットでは、14行中7行が *-ite* という文字列を含む単語で終わっていて、簡素な脚韻構造とリズムを生み出している⁶⁾。ちなみに邦訳では従来「ヒナギク（ひな菊あるいは雛菊）」と訳されるこの花は、いわゆるマーガレットを指すこともないわけではないが、ヨーロッパの文藝伝統では、デージーなど数種類の、日輪状に咲くキク科の植物のいずれをも指し得る呼称であるらしい。

また、花の呼称と対になっている最終行のマルグリットは女性の名であるが、実在のモデル探しの試みはあまり成功していない。たしかに、ヒナギクはありふれた野の花であり、マルグリットという名も平凡で、固有名で名指されながらかえってこの女性の匿名性や一般性が強調されているという指摘⁷⁾には納得できる。しかし、この名はまた、いわば聖俗の両義において含意の深

4) 小論では表記の便宜のために、花の具体名を原則としてカタカナで示すことにする。

5) ビショワによれば、この詩の初出は1859年11月30日付の『同時代雑誌 (*Revue contemporaine*)』である (t.I, p. 945)。

6) そのうち6詩行末は *-rite* と3音を共有している。また、それ以外の7詩行はすべて *-al* という音で押韻されている。また、この詩の冒頭で「私の得なところ (*mérite*) は何なの」と女性が問うのは唐突なような気もするが、ロンサールの押韻の遠い反響をそこに見出すこともできよう。

7) 阿部良雄前掲書p.537。

い名でもある。したがって、このマルグリット像の形成に関与したかもしれないいくつかの要素をたどってみることで、この詩にはより豊かな読みの可能性が開かれるように思える。

第一に、多くの研究者が指摘するように、そのドイツ語読みであるマルグレーテはファウストの恋人の名であり、この詩の中にもゲーテの影響が確かに認められる。マルグレーテはファウストとの逢瀬の庭でヒナギクを摘み、恋の行方を占う。このヒナギクはゲーテでは「シュテルンブルーム (Sternblume)」であるが、ネルヴァルの仏訳では「マルグリット (marguerite)」となっている⁸⁾。この花は古来、花卉を一枚ずつちぎりながら恋占いをする花であるが、それらのことどもを考え合わせれば、句跨ぎして呼びかけに先行する「罪、おののき、狂気⁹⁾」という、忌まわしい言葉の列挙が、構文上は前の詩節から連なるアモルの箠の中の武器のことを指してはいるものの、それと同時に、マルグレーテの行く末を暗示するような、憂愁に満ちた花占いの台詞ともなっていることがわかる。

ボードレールはその美術批評において、2度にわたってこのマルグレーテについて言及している。一度は1855年の官展を論じた文章の中で、ドラクロワの風俗画に描かれる女性像として、マルグレーテの名をオフエリアやデズモデネーらとともに列挙し、その特性を「内面の女」と規定している¹⁰⁾。また、1859年の官展を論じた文章では、シフラルの描く、月を背景に宙吊りになったマルグレーテを絶賛してもいる¹¹⁾。いずれもこの女性像のひとつの典型について、ボードレールが少なからず関心を寄せていたことがうかがえる言及である。

第二に、同時代の演劇における女主人公との関連も考えるべきだろう。マルグリット・ド・ブルゴーニュを主人公にした、大デュマの『ネールの塔』が1832年の初演以来大当たりをとり、同時代の歴史趣味、とくに16世紀愛好にはずみをつけた。また、1848年には小デュマの『椿姫』が発表され、1852年の上演も大成功するが、この主人公もマルグリット・ゴーチエである。デュマ父子に対するボードレールの見解は、賛否相半ばしていて複雑であったとされる。しかし、しばしばその劇才を賞賛しながら、通俗的で均整がとれていないと批判を加えるデュマ父子の作品の女主人公の名を、自らの創作においてあえて退けなかったことに、積極的な意義を見出すこともできるのではないだろうか。さらに演劇との関連で言えば、小説『ラ・ファンファルロ』の中で、女優ラ・ファンファルロが演じたコロンビーヌという役柄が次々と変身するものとして、エルヴィール、ゼフィリーヌとともにマルグリットの名が列挙されていること¹²⁾も思

8) ドイツ語の Sternblume は、本来アスターのたぐいを指す語であるらしいが、ここで重要なのは、1828年発表のネルヴァルの仏訳で marguerite とされたという事実である。このいわば意識によって、仏訳では花の名と女性の名がさらにはっきりと重ね合わせられることになった。

9) もちろんこの狂気 (folie) は、フランス語の花占いの言葉である「狂おしいほどに (à la folie)」に対応している。

10) t.II, p. 594.

11) t.II, p.649.

12) t. I, p.573. ただし、このマルグリットがファウストのマルグレーテである根拠はなく、どのマルグリットを指すのかは不明である。

い出されてよいだろう。

第三に、背徳の書と言われながら、『悪の花』には聖書の影が色濃く刻まれているのもまた事実である。このことは、ボードレールの宗教的態度と直接結びつけて考えるよりは、絵画の題材や文学の中にちりばめられた、いわば詩人の教養と関心のあり方として、同時代の傾向とともにさらに精密に分析されるべき問題であると思われる。キリスト教との関連でマルグリットの名を考えれば、それが聖女の名であることは当然であるが、その語源が真珠であることもまた強く意識される。そこで、詩人の苦悩を理解せず、また詩人もそれを求めたりはしない、という愚かで無邪気な女への呼びかけというこの詩の内容を考え合わせれば、「豚に真珠を与える (jeter des marguerites aux porceaux)」という聖書に由来する言い回しも、陰画として浮かび上がってくる¹³⁾。このこともまた、ここで呼びかけられる女の名がマルグリットであり、それと同じ名を持つ花が『悪の花』において名指されるわずかな花としてここに摘み取られていることの根拠のひとつとなっているのではないだろうか。

また、「真珠」というその語源を考えれば、「色淡きヒナギクよ」と呼びかけるのは同義反復でもある。もっとも、ヒナギクには白以外の色もあり得るので、「色淡き」と限定しているのだともいえる¹⁴⁾。こうして花と女の呼び名である「マルグリット」が2度繰り返されるこの詩節では、花の白さが、女性の肌の白さと重ね合わせられ、秋の太陽の弱々しい光線とも呼応して、白の勝った情景が描き出されていることに注目しておきたい。さらに、「秋の太陽 (soleil autumnal)」は、初出では「冬の太陽 (soleil hivernal)」であったことを思い起こせば、この季節の選択が恣意的なものでないことは明らかである¹⁵⁾。背景となっている季節を考え合わせれば、この花が、自然にそよぐ野の花ではなく、人工的な環境で花開いた、いわば温室の花、そして、言語的なイメージで作り上げられた観念の花であるということがわかる。

13) 「マタイによる福音書」7. 6に「神聖なものを犬に与えてはならず、また、真珠を豚に投げてはならない。それを足で踏みにじり、向き直ってあなたにかみついてくるだろう」とある。この主題については、『パリの憂鬱』にも類似のものが見られる。「犬と香水瓶」などはその典型である。また、この女性名と真珠の連想については、『ファウスト』の中で、メフィストフェレスの差し金でマルガレーテが真珠の装身具を贈られていることも思い出すことができる。

14) 通常この形容詞は、人の顔色や光線の加減を形容するのに用いられる。『悪の花』でも、この形容詞が17回、派生語の名詞「青白さ (pâleur)」が1回、動詞「青ざめる (pâlir)」が4回用いられており、色彩表現としては重要な位置を占めている。

15) 「秋の小曲」などの詩を思い出すまでもなく、秋は『悪の花』において特に重要な意義を持つ季節である。単独での効果を考えれば、弱々しく白い太陽光は冬のそれでも一向に構わないが、「冬」を「秋」と変更したことによって、ほかの詩の描き出す季節の象徴との整合性が保たれることになった。

II. キンボウゲ

キンボウゲもただ一度、「悪の花」詩篇のうち「殉教の女」の中で、豪華な調度の室内で首を切られて死んでいる女の、ナイトテーブルに置かれた生首をととえるものとして描かれている。

Sur la table de nuit, comme une renoncule, / Repose ; et, vide de pensers, / Un regard vague et blanc comme le crêpuscule / S'échappe des yeux révoltés. (t. I, p. 112)
ナイトテーブルの上に、キンボウゲのように載せられ、もはや何の想いも宿さず、薄明のようにぼんやりとした白い視線が、引きつった両の目から漏れ出している。

古来多くの殉教者が斬首によって命を奪われてきた。したがってこの詩の題名を考えれば、首切りというイメージはこの場面にふさわしいものといえる。胴体と切り離された首が花茎と切り離された花にたとえられているのも、不気味な表現ではあるが考えにくい比喻ではない。しかし、切られた首を思わせる花ならば、バラをはじめとしてほかにもそれらしい選択肢はありそうなのに、なぜここではキンボウゲが配されているのであろうか。

ここで、キンボウゲという訳語について少し考えておきたい。これまでの邦訳では一様にキンボウゲ（平仮名のままで、あるいは漢字で金鳳花または毛茛）とされてきた。しかし、日本語のキンボウゲが通常、ウマノアシガタの別称をもつ野に咲く黄色い花を指すのに対して、フランス語の「ルノンキュール (renoncule)」は、つつましい野生種から華やかな園芸種まで、キンボウゲ科の植物一般をひろく指す呼称である。この園芸種は、日本語でもラナンキュラスと呼ばれる、八重二十重の花弁を持つバラに似た豪華な趣の花である。野生種のキンボウゲはもともと地中海原産で、ヨーロッパに広く見られる花であったが、この園芸種は18世紀、東洋伝来というふれ込みでヨーロッパ各地の宮廷でもてはやされた。そのよすがとしてバロック絵画の中に、バラに勝るとも劣らぬ優雅さで咲き匂っているのをしばしば確かめることができる。

しかしこの呼称はまた、あまり詩的とはいえない語源がはっきりと刻印されている名詞である。ラテン語では「ラヌンクルス (ranunculus)」であり、「小さいカエル」すなわち「カエル (rana) + 指小辞 (-culus)」のことである。この呼称は、キンボウゲ科の植物のうち、おそらくバイカモのような水生のものにまず与えられ、それがさらに延長されて用いられるようになったらしい。語感から言えば、滑稽でグロテスクな印象をかもし出す語である。また、指小辞はあまりにも語源が見えすいているので品詞も語形も等しくなってしまう、効果的な脚韻を見つけにくいという欠点もある。事実、ここで対になっている「薄明 (crêpuscule)」という語も、「朝の薄明」「夕べの薄明」と二つの詩の題に用いられ、その内容である「たそがれ時」または「かわたれ時」は、ボードレールの時間表現の中では重要な位置を占めている¹⁶⁾。ところが、この語が作品に用いられている例は二つしかなく、いまひとつの例である「灯台」では、「ヘラ

クレスたち (Hercules)」という固有名詞と対になっていて、かなり苦しい韻の踏み方をしている。そのような理由もあってかキンポウゲがそのまま韻文に現れることは大変珍しく、同時代の散文でも小説などの文学的文章ではまず見当たらない。

ではこのように、韻文ではとくに使いにくいこの花を取って選んで用いているかのように思えるのは何故だろうか。その理由のひとつはおそらく、詩人であると同時に美術批評家だったボードレーが、絵画的効果を文学的效果に転化しようと考えたためではないだろうか。そう考えればこの詩においても、殺されている女の素性は定かではないが、室内の調度といい、その首には高価な宝石が連なっていることといい、野に咲くつつましい花を思い浮かべるよりは、頼りなげな茎では支えきれないほどの重い花弁の重なりをもつ温室の花¹⁷⁾をイメージした方が、情景はより鮮明な絵画的効果をもって浮かび上がってくるといえるだろう。もちろんフランス語の呼称は、野生種と園芸種のいずれの意味でも用いられるのであるから、このことだけをもってどちらかに限定する必要はない。むしろその重層性を逆手にとって、もともとつつましい野の花のような出自の女性が、豪奢をまとう園芸種のごとき貴婦人に変貌したあげく非業の死を遂げるといふ物語をそこに読みとることもできる。あるいはまた、ナイトテーブルを水面に見立て、そこに水生の花が首を出している光景を重ね合わせてみることも可能であろう。ここでもまた花は、自然のもとで花開く無垢な野の花ではなく、その出自はともかく少なくともここでは切り取られ、人工的な環境に置かれた観念的な存在であることがわかる。

この語はまた、文化的にも無垢な存在ではない。語源からの容易な「カエル」の連想は、『悪の花』のところどころに顔をのぞかせるウジやマムシらとともに、この詩人がヨーロッパ美術におけるグロテスク趣味の正当な後継者として、その効果を文学の世界に移植しようとしているのだとも考えられる。

さらに、この花の選択にはもう一つの可能性がある。シェイクスピアの『ハムレット』で、オフェーリアが溺死する場面との関連においてである。オフェーリアはその手に、キンポウゲとヒナギク、ケシとシランを握って命果てたことになっている。『悪の華』に現れる数少ない具体的な植物名のうち、二つまでがオフェーリアに握られていたことは単なる偶然の符合であろうか。ボードレーにおけるシェイクスピアの影響についても、いまだ十分検討の余地があるように思えるが、ここではさしあたりキンポウゲとの関連においてのみ考えておく。フランスでのシェイクスピアの真の意味での受容は遅く、19世紀前半、革命の沈静化による亡命貴族の帰国と、それによるところの大きいロマン主義の台頭を待たなければならない¹⁸⁾。『ハムレツ

16) 「薄明」はもともと薄暮の意味であり、朝のそれには古典的な詩題でもある aube という語が用いられていたが、やがて朝夕のいずれも指すようになった。具体的な時間表現については、韻文の「恋人たちの死」、散文詩の「夕べの薄明」なども参照のこと。

17) 事実この室内は、「温室のようになま暖かい」のである。

18) 一般的なフランスロマン主義のシェイクスピア崇拝に加えて、ボードレーの母カロリーヌもまたこのような亡命貴族の子女であり、少女時代を英国で過ごしていることを思い出しておくのも無駄ではないだろう。

ト』は、1837年にデュマ父とムーリスによって仏訳され、上演されて大好評となっている。ボードレールもその主演を演じたフィリペール・ルヴィエールについていくつかの評論を発表して浅からぬ関心を示している。

また絵画では、先にも触れたとおりドラクロワがオフェーリアを描いているほかに、1855年のサロンにはラファエロ前派の領袖として知られる、J.-E.ミレの『オフェーリア』が出品されている。ボードレールはこの絵そのものについては言及していないが、ミレを初めとするラファエロ前派の画家たちについて、名前を挙げて好意的に評している¹⁹⁾。したがって、ボードレールがオフェーリアの手にしていた花を強く意識していた可能性は皆無ではないだろう²⁰⁾。

さらに、この花の色についてみておきたい。野生種のキンポウゲはふつう黄色いが、園芸種のランタンキュラスには紅白を始めとしてさまざまなヴァリエーションがある。ここでは花自体の色を直接示唆するような表現は見当たらないが、花にたとえられた首から発せられる視線は白く、またこの語が「薄明 (crépuscule)」と韻を踏んでいることから、この詩節においてはぼんやりとした白っぽい色が支配的になっているということ是可以する。その首についても、これに先立つ詩節で言及されている濃い髪の色や、おびただしい血を吸い込んだ寝具の赤とも鮮やかな対照を見せて、本来あるべき血の気の失せきった色であろうことは想像にかたくない。

19) t. II, p. 123.およびp. 609

20) ただし、デュマ父の仏訳『ハムレット』(原文については、Alexandre DUMAS, *Théâtre complet*, vol. XI, Calmann Lévy, 1895, pp. 167- 268 を参照した)においては、オフェーリアが溺死したことを女王が語る場面 (p.248) では、シェイクスピアの原文にある4つの花の具体名は省略されている。また、これに先立って気の触れたオフェーリアが人々に花を配る場面 (p. 244) では、ヒナギクは「白いパークレット (blanches pâquerettes)」と訳されている。この花は文字通り復活祭(Pâques)の頃に開花する小振りのデージーのたぐいである。フランス語としての歴史はマルグリットよりも浅く、マルグリットの方が意味する範囲が広いようである。ここでパークレットが用いられているのは、次行末の「スマレ (violettes)」と韻を踏むための便宜もあると考えられる。

Ⅲ. ユリ

ユリとバラは聖書以来の文字通り古典的な花であり、とくに文藝伝統においては、実際の花を指すことを忘れさせるほどに、美の記号、色彩の記号、象徴の記号として使い古されてきた。ジュネットが、いわば紋章に成り下がったこれらの花々を指して、「これらの優雅な花には、ただの一滴の樹液もなく、腐敗の心配などみじんもない」²¹⁾と評している通りである。それほど多用されているユリであれば、『悪の花』にただ一度しか現れないのは意外な感じもする。もっとも、安易な紋切り型に依存することをよしとしない詩人にとって、よくいえば伝統と歴史の重みを持ち、悪くいえば相当に手垢にまみれたユリをもって新たな表現の地平を切り開くことは、それだけ難しかったということなのだろうか。

ユリは、「パリ情景」詩編、「赤毛の乞食女に」の中に現れる。この詩は、7音節詩句3行と4音節詩句1行が一組になった14詩節で構成されていて、ユリは11番目の詩節に登場する。色白で赤毛の貧しい娘が、もしも宮廷に花を添える誇り高い貴婦人であつたら、という仮定の部分である。

Tu compterais dans tes lits / Plus de baisers que de lis / Et rangerais sous tes lois /
Plus d'un Valois ! (t. I, p. 85)

お前は夜ごとの臥所で、ユリよりも多くの接吻を受け、お前の掟のもとに、ヴァロワ家の男を一人ならず繋ぐだろう。

受胎告知を題材とした絵画によく描かれているように、キリスト教世界においてユリは聖母、とくにその純潔や無垢を象徴する花として知られている。ここでクルチザンヌの臥所にユリが配され、韻まで踏んでそのつながりが強調されているのは、娼婦という存在が担う、聖性と俗性の絶え間ない転換のしるしであると考えられることもできる。もちろん、そのユリよりも接吻の方が多いのであるから、俗性への明らかな傾きも見逃すべきではないのではあるが。またヨーロッパでは、中国や日本から伝来したスカシユリやカノコユリのたぐいが普及するまでは、ユリとは原則として純白のものであつた。ここでは、乞食女の肌の白さと、臥所の寝具の白さがそれに重なって、鮮やかな視覚的イメージを喚起するのに役立っている。

さらにユリは、フランス王家の紋章の花でもある。この詩においても、王家とユリの繋がりはさまざまな宮廷由来の道具立てのなかで強調され、貴婦人と乞食女の反転という全体のテーマがよりはっきりと映し出される契機になっている。また、ユリという語が『悪の花』に登場するのは確かにこの1度きりであるが、「憂鬱と理想」詩篇77番目の「憂鬱」には、「雨の多い

21) Gérard GENETTE, *Figures I*, Editions du Seuil, 1966, p. 31.

国の王」の「ユリの花飾りのついた臥所 (lit fleurdelisé)」が、地口よろしく配されている。ユリと臥所がまたしても対になっているのも示唆的であるが、はっきりと王の臥所として設定されていることも興味深い。「ユリの花飾りのついた」という語は、王家の紋章にちなんで合成された形容詞であり、政治的見解とは別次元の、ボードレールの美的趣味と関心を思い起こさずにはおかない。

ところで、先の詩に戻ると、「ユリ (lis)」は「臥所 (lits)」と韻を踏んでおり、通常は発音されるlisの末尾のsは発音しないものとして配置されていることがわかる。アカデミーの辞書によれば、このsが発音されないのは、ブルボン家の紋章である「百合花紋」すなわち「フルール・ド・リ (fleur de lis)」の場合のみであるという²²⁾。このことから、押韻の便宜のためとはいえ、この位置に置かれたユリなればこそ、その発音を仲立ちとして王家とゆかりの深い百合花紋がより鮮明に浮かび上がってくるのがわかる。だからといってこの詩におけるユリは、単なる紋章として凝固した存在なのではない。ここに散乱する複数のユリ、しかも接吻と数を競うほどのおびただしい数のユリは、「ユリの花飾りのついた」という形容詞の中に閉じ込められた、装飾紋として記号化されたユリではなく、その機能をもはらみながら、官能の色と匂いを強く放つ、生きた、そしてやがて朽ちるさだめのユリなのである。

たしかにユリには、死を思わせる側面もある。また、花の散らされた臥所は、死の床のイメージと容易に結びつきもする。その盛りにはむせるような濃厚な香りを放つユリであるが、それだけに盛りを過ぎればより強烈な腐敗臭を放つ存在になる。この詩におけるユリも、土から引き離され、人工的な環境のもとに置かれた切り花であり、その命ははかないものだろう。そしてその腐敗臭は、いかにもボードレールらしい言葉による嗅覚の喚起の好例として、情事の後のすえた臭いを思わせはしないだろうか。

ちなみに、ユリという語は単音節であることから、単独では豊かな脚韻を構成し得ないという弱点もあって、同じく19世紀を代表する詩人であるユゴーの例をみても、詩句末に配されることはごく稀であるように思われる。その難をあえて冒して脚韻部分にユリを配し、また無理を承知で「臥所」と韻を踏ませることによって、聖と俗、高貴と低俗の反転を完成させるとともに、紋切り型としてのユリを超える、いわば病んだユリという新たな造形を見せているところに、『悪の花』にユリがただ一度摘み取られていることのひとつの意義を見出せるのではないだろうか。

これまで見てきた3つの花にはいくつかの共通点がある。まず、いずれも女性に関連して用

22) とはいえユリ (lisまたはlys) の語尾の s は、韻文においては一種の破格として発音されないことも許容されてきたようである。ロンサールの例でもユリは「摘まれた (cueillis)」や「置かれた (mis)」などと押韻されている。同じ組み合わせの押韻は、さらに時代の下ったランボーにも見られる。しかし、臥所 (lits) と韻を踏むのは書記の面からは欠陥のある押韻であり、音と意味の反響をあえて優先させたものと考えられる。

いられていながら、単純に容姿や風情を花にたとえているのではなく、その属性や内面の悲劇までも内包しているということ。また、どれも野に咲く花をただ指しているのではなくて、室内の、人工的な環境における切り花を示して、それが死と深く結びついているということ。さらに、どの花も白いか、白の勝った情景のなかに置かれているということ²³⁾。いずれにしてもこれら具体的な花の形象は、視覚的喚起を促さずにはおかない。

けれどもそれと同時に、その花の名前は、現実のそれぞれの花を対象として指向するにとどまらず、語源や先人の文学的営為へと連想の巾を広げることによって、音声と書記の相互作用による、言葉ならではの共感覚的な喚起力を持つに至っているといえるのではないだろうか。

IV. バラ

最後にバラについて検討する。ステレオタイプな表現では、ユリの白さに対してバラは赤いということになっているが、『悪の花』ではどうだろうか。「シテールへの旅」には、ヴァルモールの「サアディの薔薇」を思わせずにはおかない、いにしえのオリエントの馥郁たるバラ園が描かれている。

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses, / Vénérée à jamais par toute nation, / Où les soupirs des cœurs en adoration / Roulant comme l'encens sur un jardin de roses

緑なすミルテの繁る、今を盛りと花の咲きこぼれる美しい島よ、いかなる民族によっても永遠に愛されつづけ、崇拜する者の心のため息は、バラ園のあたりを薫香のように漂う。

バラはここでは、全15詩節中4詩節目に位置しているが、「二重の部屋」よろしく理想と憂鬱の転覆が起こる前の、理想の領域の光景に属している。それは遠景にあって強く存在を主張するわけではないが、最初の半句「緑なすミルテ」によって、すでにその場所と赤の補色である緑²⁴⁾が提示され、この詩節を閉じるバラの色を予告しているとも考えられる。約束事に従えばオリエントのバラ園に咲き匂うこのバラの色は深紅である。脚韻もいかにも似つかわしい「開花した(écloses)」と組になっており、理想郷に咲き匂う花であることが幾重にも保証されている。このバラはむしろ古典的な文藝伝統に忠実なバラであるといえる。もっとも、この詩をさらに読み進めると、ここで暗示される深紅という色が、憂鬱の領域の絞首台に下がった腐肉と血の赤を予告していることが判明するのではあるが。

23) 白い花は病んだ花につながる。阿部良雄は前掲書の献辞についての註(p. 463)で、「詩人自らシフィリスを病むことにより分泌し得たおりもの=花=詩という隠喩が成り立つであろう」と述べている。

24) ボードレルは、その美術批評の中で、たびたび補色について言及している。

76番目の「憂鬱」では、これまでにみた具体名を挙げられた花々と同属とみなし得るような、「萎れたバラ」が散乱している。ここでは、「私」は自らを萎れたバラに満ちた閨房と同一視している。

Je suis un vieux boudoir plein de roses fânées, / Où gît tout un fouillis de modes surannées, (t. I, p. 73)

私は萎れたバラに満ちた、古びた閨房だ。そこには時代遅れの衣裳が山と積まれている。

これまで見てきた例はすべて詩句末に花の名が現れたが、この例ではバラは詩句末にはない。もっとも、バラにかかる形容詞が詩句末に位置するため、「萎れたバラ (roses fanées)」で不可分の意味のグループを形成しているとみなすこともできる。そう考えれば次行末の「年代ものの (surannées)」とも呼応して、この花が、憂鬱のしるしのもとに置かれた「病める花々」の系譜に連なる花であるとみなすことができる。また、このバラも先に見たユリと同じく、寝室に満たされたおびただしい数の花であり、死のイメージとも直結していることがわかる。ちなみに、「古びた (vieux)」とか「時代遅れの (surannées)」といった形容詞を待つまでもなく、「閨房 (boudoir)」という言葉は、せいぜいオルレアン公フィリップの摂政時代にしか遡らない、はっきりと時代を刻印された表現である。したがってここに萎れる花々は、かつて宮廷のいたるところに咲き匂った、ロココのバラのなれの果てとみなすことができる。

このバラの色を特定することは難しいが、少なくともかつてあったみずみずしい色彩を失っていることはわかる。次行以下この閨房では、「物憂いパステル画とブーシェの色淡い (pâles) 絵が栓の抜けた香水壺の匂いを嗅いでいる」という描写が続くことから、本来の色が褪せ、その香りは失せていることがうかがえる。『悪の花』では、かつてその赤さを誇ったバラすらも病んで萎れているのであろうか。

「太陽」に現れるバラは、直喩表現としてバラが引き合いに出されるが、明らかな言葉遊びのためあって、視覚的にも言語的にもイメージを結びにくい状態にある。

Ce père nourricier, ennemi des chloroses, / Eveille dans les champs les vers comme les roses. (t. I, p. 83)

萎黄病者の敵であるこの慈父は、野に畑に、バラのように虫けらどもを目覚めさせる。

ここで「虫けら」と訳した vers という語は、フランス語では「詩句」という意味も持ち、この文脈ではそのいずれをも指しうる。比較的若年の作とされるこの詩では、自然の情景の写生的要素が強いとみなされて、従来「虫」と解釈されることが多い。しかし、フランス語では

同音同綴の異義語であるため、両者を同時に指しうるということを忘れるべきではない。それにしても、バラと虫が縁語として比較的隣接関係に置かれやすい存在であるとはいえ、「バラのように虫けらが目覚める」という情景はイメージが難しい。また「詩句」と考えると、確かに詩句イコール花という発想は陳腐ともいえるほどに結びつきやすいイメージではあるが、なぜそれが「慈父である太陽のもと、野に畑に目覚める」のか、という点において、素直な解釈を阻むところがある。たしかに、ここでのバラの選択は、単なる押韻の便宜のためと考えることもできるかもしれない。しかし、結果としてもたらされたこれらの詩行が、結びにくいイメージをあえて結ばせてしまおうとする力業を読者に強いてくることは確かである。そうして生まれてくる「バラのように目覚める虫けら」や「野に畑に目覚める詩句」のイメージにこそ、ボードレールの詩の喚起力の秘密が宿っているのではないだろうか。

また萎黄病 (chlorose, ここでは複数形なので萎黄病患者の意) は、おもに若い女性にみられる、貧血のあまり肌が緑色じみてみえるような症状の古い呼称であるとともに、日照不足などで葉などが黄変する植物の病気をも意味する。この語も一見して語源をはっきりとたどることができる語なのであって、「クロロ (chloro-)」はギリシャ語で緑色を示す語に由来する。緑が赤の補色であることはいうまでもない。すなわち、脚韻で対になっているバラと萎黄病患者とは、いわばねじれた関係で結びついているのであって、脚韻部分だけに注目すれば、このバラはやはり「貧血のバラ」すなわち、本来あるべき色のあせたバラとして浮かび上がってくるが、文脈に照らしてみれば、「萎黄病者の敵」である「太陽」が目覚めさせる「虫けら・詩句」のたとえられるバラなのであるから、逆の意味にとって花の色は赤いとも考えることもできる。もちろん、ここでは色を特定することが重要なのではなく、バラの色が固定されず、赤を中心に補色の緑や明度では対極に位置する白と反転を繰り返すということの意義を考えるべきだろう。

しかし、このようないわばイメージの遊びも、花の名前が単に実際の植物を指すだけでなく、音声と表記に支えられた言葉そのものとしての厚みを持っているがゆえに可能なのである。たしかに、ボードレールは本質的に都市の詩人であり、ありのままの自然を好まなかった、あるいは知らなかったと考えることは妥当であろう。しかし、『悪の花』にみられる花々が人工的で観念的であるという見方は、ありのままでありうべくもない文藝伝統の中の花を、いかにして独自の花に作り変えるか、といういわば錬金術の成果としてそれらの花々を位置づけられないかという提案なのでもある。

ボードレールが押韻に関しては比較的易きに流れる傾向があり、その選択においてあまりヴァリエーションを持たなかったということは、古典的な論考でも指摘されているが、「理想」の第2詩節でも、バラはやはり萎黄病者 (chloroses) と韻を踏んでいる。

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses, / Son troupeau gazouillant de beautés
d'hôpital, / Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses / Une fleur qui ressemble
à mon rouge idéal. (t. I, p. 22)

萎黄病者の詩人であるガヴァルニにまかせておこう。病的な美女がひしめくその群れのことは。というも私はあれら色淡きバラの間に、私の理想の赤に似た花を見つけることはできないのだから。

「シテールへの旅」でみた「花開いた(écloses)」「バラ(roses)」という押韻が常套的であるのに対して、「萎黄病者(chloroses)」と「バラ(roses)」の組み合わせは、意表をつくものである²⁵⁾。ちなみに『悪の花』においてこの語が登場するのは、この2回きりである。初版に対する告発のなかで「これほどの萎黄病者が横行する詩は未だかつて見たことがない」と非難されたのは、そのような不吉なイメージの続出が『悪の花』を忌まわしい書物にしているということの証明でもある。しかし、おきて破りの押韻によって、文藝伝統がそれまで築いてきた美しかるべき花のイメージの切り崩しが行われていることに対する抵抗も、またそこに含まれていたのではないだろうか。

先の例とは異なり、ここでは萎黄病者とバラはねじれることなく結びつき合っている。バラはさらに用心深く「色淡き(pâles)」という形容詞に伴われ、押韻の効果がさらに補強されている。また、文脈からみても脚韻によって強調されるイメージからみても、このバラが女性のメタファーとなっているのは明らかである。女性を花にたとえるのはありふれたレトリックであるが、ここではそれが「色淡き」という形容詞に伴われて、血の気の失せた、病んだ存在として提示されていることに注目すべきであろう。

バラに続く詩行に、「理想の赤に似た花」への言及がある。これまで見てきた具体名で名指される花々が、白あるいは色を失った存在であるのに対して、詩人の理想の花はどうやら赤らしいということがわかる。「シテールへの旅」においても、詩の後半部でその意味は暗転するものの、おそらく赤い色のバラの花園は、理想の領域の中に置かれていた。鬱々たる現実の世界にちりばめられた花々の、もとより持たぬ、あるいは失った色は、せめて詩人の想念のなかで、理想の赤と燃えているのであろうか。ボードレールの赤好みはつとに知られているが、『悪の花』におけるその意義を探るためには、他の色彩との関係においてそれを位置づける試みが必要で

25) ちなみに、同じバラ(rose)という語でみると、かのロンサールは「花開いた(écloze / décloze)」、「閉ざされた(close)」、「変身(métamorphose)」などと韻を踏んでおり、もう一人のバラの詩人ヴァルモールも、概ね「花開いた(écloze)」や「閉ざされた(close)」と押韻している。韻の意味論を打ち立てるためにはさらに精査が必要であろうが、音韻上の可能性は数多くあるにも関わらず、いずれの詩人も意外なほどに同じ語を用いて韻を踏んでいることがわかる。また、萎黄病者についていえば、たとえばボードレールと活動時期の重なるユゴーで、1881年発表の『驢馬』で初めて「バラ」と「萎黄病者」が押韻されている例に出会う。『悪の花』の影響であろうか。

あろう。とくに、小論ではあえて触れなかった、バラと同じ語である色彩名としての「バラ色 (rose)」との差異を確定する作業は不可欠であると思われる。総称名としての花の意義を探る作業は、その延長上にこそ構想されることになろう。

おわりに

ボードレーは『悪の花』に収められた詩を、「これら病める花々」としてテオフィル・ゴーチエに献じている。たしかにここでいう「花々」とはまず詩のメタファーなのであって、それを植物の花と短絡するのはあまりにも安易な解釈ということになるかも知れない。しかし、こうして具体名で名指された花々について検討するだけでも、ある意味で『悪の花』の特徴が浮き彫りにされた部分も多々あったのではないかと思われる。とくに、『悪の花』を彩るさまざまな色の競演や、絵画や演劇など他の領域との反響などは、造形表現に並々ならぬ関心を抱いていた目利きであったからこそなし得た共感的な空想世界の実現であったと言えるのではないだろうか。小論での試みは、少なくとも総称としての花について検討することなしには完結し得ないのではあるが、ここでおぼろげながら見えてきた幾つかの課題について、今後順を追って考察を加えて行くことにしたい。