

ボードレール『悪の華』スプリーン詩群を読む
—入れ子構造の容器と中味について—

清 水 まさ志

富山大学人文学部紀要第56号抜刷

2012年2月

ボードレール『悪の華』スプリーン詩群を読む

—入れ子構造の容器と中味について—

清水 まさ志

はじめに

シャルル・ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867)¹は、生前たった一冊の詩集しか残さなかった。ただし『悪の華 (Les Fleurs du Mal)』は一冊であって一冊でない。1857年の初版と1861年の第二版があり、現在一般に読まれているのは第二版の方である。2005年に『悪の華』のディプロマティック版が刊行され、初版と第二版の刊行当時の版が収録されたばかりでなく、それぞれの詩篇の初出時の雑誌等の記事のコピーなどが収録され、貴重な資料が簡単に見られるようになって以来、『悪の華』という樹木の成長過程がより明瞭に意識できるようになった²。筆者は、詩人が『1846年のサロン』を発表して、自らのロマン主義理論を確立した1846年を、その後の詩人の発展のすべてを含む原点としてとらえ、これまで美術批評や文学批評を中心に研究してきたので、第二版を中心に『悪の華』を遡及的に現代詩の源流に位置づけようとする見方あまり与することができなかつた。たとえばイヴ・ボヌフォワのボードレール論は、多くの示唆に富むものであるが、自らの「現前 (la présence)」の詩論を基礎づけるため、ボードレールの「詩的現代性 (la modernité poétique)」³を強調しすぎるきらいがある⁴。

筆者はボードレールの芸術理論を考えると、「北方 (=近代) / 南方 (=古代)」というヨーロッパの地理的かつ歴史的区分が有効だと考えてきた⁵。ボードレール自身はこの区分を、『1846年のサロン』の「ロマン主義とは何か？」の章において自らのロマン主義を定義するさいに使用し⁶、さらに1846年に発表した「愛に関する慰めの箴言抄」において恋する男性の二つの気質を定義するさいに使用している⁷。この区分は、その後ボードレールが直接的に触れないためか、またスタール夫人の前ロマン主義の手垢が感じられるためか、ボードレールを現代詩の源流に位置づけたい人々の目になかなか入らなかつた。しかしボードレールがこの古い図式をスタンダールから受け継ぎつつも、スタンダールとは一線を画して地理的・歴史的、かつ神学的な意義を与えたとき、後年に「現代生活の画家」で定式化される「モデルニテ」の理論もすでに含まれていたとって構わないだろう。「モデルニテ」の理論ばかりに囚われると見失うものが多すぎる。そのもっとも大きな点が、気候風土といった自然に関わる側面であり、そしてその自然条件と関連する人間の「気質」の側面である。阿部良雄のボードレール論にひとつ不満があるとすれば、気質的側面をあまり重視せず同時代性ばかりに焦点をしばつたため、同時代性としては同じでも気質的に異なるボードレールと画家クールベがとかく混同さ

れがちになる点である⁸。

ボードレールの芸術論は一言でいえば「気質 (tempérament)」論である。何より芸術は一人の芸術家に固有な気質を表現するものである。しかしその観点は個人的レベルにとどまらず空間的・時間的・神学的レベルにまで広がり、その結果、芸術は、ある風土に固有の気質、ある時代に固有の気質、人間的条件に固有の気質もまた表現するものとなる。こうした気質論の同時代的側面を強調したのが「モデルニテ」だろう。ボードレールが1846年にロマン主義を「北方」の芸術と呼び、地理的にパリを含む北ヨーロッパ地域、歴史的に同時代を含む近代、そして神学的に原罪以後の死の運命を背負った人間の世界として定義したとき、地上に空間的・時間的・神学的に照応するひとつの「風土」をイメージしたのではないかと考えられる。

それゆえ筆者は詩集『悪の華』において、詩的「風土」としての「北方」性を指摘できるだろうと考えていたが、これまで詩篇「灯台」をその観点から分析するのみだった⁹。そこでこの観点をもう少し『悪の華』の世界の中で適用してみたいと思う。『悪の華』においてその「北方」的性格は、何より「スプリーン (Spleen)」という英語由来の言葉によって決定づけられているといえるだろう。「スプリーン」の起源をたどれば、モンテスキューが『法の精神』で述べるイギリスの気候風土が生む特有の精神的疾患に触れることになるが¹⁰、それは当然「北方／南方」という風土論と関連している。19世紀のボードレールが「スプリーン」を近代社会特有の病として取り上げるとき、その語は単なる「倦怠」を表すだけでなく、空間的・時間的・神学的な意義が重ね合わされた「北方」的「気質」の病を表しているだろう¹¹。本稿は、初版の第一部「スプリーンと理想」の後半に位置する四つの「スプリーン」詩篇とそれを取り巻く詩篇を取り上げ、まず「スプリーン」の特質を気候風土的側面から確認し、次にその構造を、容器が入れ子式に重ね合わされている関係としてとらえて分析し、最後に第二版において「パリ情景」へと発展する詩篇と「スプリーン」の関連性を考えるのがねらいである。

1. 初版と第二版、そして詩集『冥府』の予告

『悪の華』はいったん1857年に刊行されるものの、間もなく風俗壊乱罪で有罪判決を受け、300フランの罰金と6詩篇の削除が命じられる。冒頭に「読者に」を置き、続く100篇の詩を五部に構成したこの詩集は、ただの詩篇の寄せ集めではない。あくまで全体的な構築物であることに『悪の華』の面目がある。したがって6篇の削除は詩集全体にとって致命的であった。それゆえ1861年に再び同じタイトルで刊行されるさいには、32の新たな詩篇が加えられ、構成も六部にまとめ直された。1857年版は初版、1861年版は第二版と呼び習わされ、さらに詩人の死後に他の編者の手で未収録の詩篇も加えられた第三版も存在するが、ボードレールの『悪の華』といえば第二版を指すのが一般的である。『悪の華』は日本でも多くの翻訳者を得たが、そのほとんどは第二版の翻訳であり、唯一の詩集を「風土」¹²に喩えた福永武彦が、人文書院

版『ボードレール全集』で初版と第二版を別々に訳して収録したのはごく稀な事例といっている¹³。

詩人は生前、第二版以降も「決定版」を構想する意図があった以上¹⁴、この詩集はたった一冊ながら、版が違えば詩篇が同じであっても全体としては違う詩集だとも考えられる。あたかも樹木の成長のように、同一の詩集がそのつど全体として有機的に完成しながら成長していく。これは「現代生活の画家」の中で、詩人がオランダ生まれのコンスタンタン・ギースたるG氏の素描を「完璧な素描 (ébauche parfaite)」¹⁵と呼び、一枚一枚の素描が手の加えられたどの段階でも仕上がった状態にあると述べるのとアナロジーで結びつけられる。畠山達がこの制作方法を詩人が一篇の散文詩に適用したと指摘するのが的を射ていると同時に、この制作方法は韻文詩集の構成にも生かされているのではないかと考えられる¹⁶。それゆえ初版も第二版も詩集として十分仕上がっていると考えられるし、初版と第二版を比べれば、初版の大きな枝が手折られた結果、どこの新芽が大きく育って第二版へと成長したのかを確認することができる。

初版と第二版のもっとも大きな違いは、いうまでもなく第二部「パリ情景」を新たに設けたことにある。「白鳥」や「通りすがりの女に」といった詩篇を取り上げ、当時の近代都市パリ特有の美を掬い取った詩人に、ロマン派を超えて現代詩へ続く源流を見ることは妥当であるだろう。ならば1857年の初版は、第二版に劣らず詩人特有の美の世界、この詩人ならではの「気質」を知る上で大変魅力的である。現在の読者は削除を命じられた6篇を含んだ形で楽しめることをまず喜ぶべきであろうし、初版のもっとも華麗な花々が手折られた結果、その方向にもはや枝葉が伸びなくなったことをもっと恨んでもいいはずだ。詩集と同じ題名の「悪の華」の部は、3篇削除された結果、第二版では初版ほどの重要性が失われている。

初版と第二版を比べてみれば、「パリ情景」として大きく枝葉を伸ばす芽が初版でどこにあったのかすぐにわかる。それは初版の番号でいえば、第一部「スプリーンと理想」の63「霧と雨」と、65「赤毛の乞食娘に」から70無題詩「私は忘れなかった、町から遠くない…」までの6篇の部分である。この7篇が第二版ですべて「パリ情景」に含まれることから考えて、この部分が「悪の華」の部に代わり枝葉を伸ばし独立したわけだが、その結果、第二版で「スプリーンと理想」の最後は、その欠落を埋めるべく大きく構成を変える。特に初版で第一部の末尾を飾っていた71「憎しみの樽」から77「パイプ」までの7篇がおおよそ逆の順序で「ひび割れた鐘」の前に置かれ、欠落した部分は新たな五つの詩篇で補われることとなる。この点に関して、初版に至る詩集の成立過程を見ておこう。

『悪の華』というタイトルに先立ち、詩集の題名としてまず『レズビエンヌ (Les Lesbienues)』が考えられ、ついで『冥府 (Les Limbes)』が予告されていたことは、様々な刊行予告から知られている。そうした経緯と語義に関して様々な注釈が存在するが、単純に考えてみても『レズビエンヌ』という題名は、初版で「悪の華」の部に含まれる80「レスボス」

と 81・82 の二つの「地獄墮ちの女たち」を想起させる。それゆえ詩集と同題の「悪の華」の部が最初期から詩人にとって詩集の大きな核だったと推測できる。続く『冥府』に関しては、1851年、「議会通信」紙に『冥府』からの抜粋として11の詩篇が発表されたりリストを見ると、内6篇が初版において「スプリーンと理想」の最後部に置かれる詩篇である¹⁷。その6篇とは、初版56「猫たち」、57「みみずくたち」、58「ひび割れた鐘」（「議会通信」誌では「スプリーン」と題された）、59「スプリーン」、71「憎しみの樽」、73「陽気な死人」（「議会通信」紙では「スプリーン」と題された）である。1851年の「ラ・ベアトリクス」は、初版で28「深キ淵ヨリ我呼ビカケタリ」と題されることになるが、1855年「両世界評論」誌に発表されたさい一時的に「スプリーン」と題される¹⁸。こうした題名の変更を鑑みれば『冥府』と「スプリーン」の結びつきは密接だと考えられるだろう。1851年に「冥府」の総題で発表されたこれらの詩篇が一まとまりをなし、初版で第一部「スプリーンと理想」の最後部をなしていることは明らかだろう。そこで注目したいのは、初版において後に「パリ情景」として独立する部分を「冥府」の詩篇が前後で挟んでいる点である。「冥府」の詩篇の中に「パリ情景」の芽が含まれていたがゆえに、その芽が枝葉を伸ばし大きく独立したとき、後方に分割されていた「冥府」の詩篇がもとのグループに戻ったのではないかと考えられる。そして初版で末尾にあった詩篇が、第二版で「ひび割れた鐘」より前に移され、62「スプリーン」の後ろにも新たな5篇が加えられた結果、「スプリーン」と題された4篇が、欠落した部分の代わりに中心に位置する恰好になった。第二版の特徴は、「パリ情景」の創設と並び「スプリーン」詩群の充実でもあったと考えられる。

後に「パリ情景」となる部分は、「冥府」の詩篇たちに取り囲まれて、初版のときから特別な意味が込められていたのではないだろうか。それゆえ初版で核をなしている「悪の華」の部に代わり新たな核となり得たのではないだろうか。この点を突き止めるには、「パリ情景」の芽を「冥府」の詩篇たちとの関係でとらえてみる必要があるだろう。特に「冥府」の詩篇たちが容器のように「パリ情景」の芽を包み込んでいた構成の意図を考えてみる必要があるだろう。そうすれば「パリ情景」の芽は、初版のときから隠された詩集の核であったことがわかるのではなかろうか。初版で四つの「スプリーン」の直後に置かれていながら、再版で「パリ情景」に移された詩篇「霧と雨」が、こうした問題を考える手がかりを与えてくれると思われるので、まずこの詩篇を考察することにする。

2. 「霧」, 「雨」, 「夜」, 空間を閉ざすもの

「冥府」と「スプリーン」の関係を「北方」の観点でとらえると、「冥府」はその神学的語義から見て原罪を負った人間世界固有の気質を表し、「スプリーン」はその世界に住む人間固有の精神的気質を表していると考えられるのではないだろうか。そして両方の気質を表現するも

のとして「北方」の気候風土的な形象が選ばれていると考えられるのではないか。初版で63「霧と雨」が四つの「スプリーン」詩篇の直後に置かれていながら、第二版で「パリ情景」に組み入れられた意図を考えると、スプリーンが自然的風土と密接な関係をもつとともに、「パリ情景」もまた自然的風土と無関係ではないことを表しているのではないかと推測できるだろう。マリオ・リクテルがこの詩の風土を端的に「パリの風土」と呼ぶように¹⁹、「パリ情景」の風土だといえる。そして初版において、この詩が「スプリーン」詩群と後に「パリ情景」となる部分をつないでいたと考えられるだろう。第二版でその役割は「パリ情景」の冒頭を飾る「風景」に取って代わられることになるだろう。ちなみに「霧と雨」ともうひとつの詩「風景」とを比較すると、前者が風景や季節といった自然的風土を中心主題とするのに対して、後者は近代都市パリの情景を前面に押し出し、冬の室内で「自分の意志の力で<春>を呼び出し、自らの心から太陽を引き出す悦楽」²⁰を述べることで、「パリ情景」の意図をより鮮やかに描き出している。それではこの「霧と雨」の詩篇を引用し、『悪の華』の世界を取り巻く自然的風土を確かめてみよう。

BRUMES ET PLUIES

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons ! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau.

Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.

Rien n'est plus doux au cœur plein de choses funèbres,
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
O blafardes saisons, reines de nos climats,

Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
— Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.²¹

霧と雨

晩秋、冬、泥でぬかるんだ春、
退屈な季節よ！ 私はお前たちを愛して称える
薄い経帷子とぼんやりした墓場で
私の心と脳をこうして包み込んでくれるのだから。

激しい風が吹きすさぶこの大平原において、
長い夜には風見鶏の声がしゃがれていて、
私の魂は生暖かな春の季節にもまして
鳥のような翼をひろびろと広げることだろう。

何にもまして心地よいのは、死にまつわる事どもで満たされた心にとって、
さらにずっと前から氷霧が垂れ込めている心にとって
青白い季節たちよ、われらが風土の女王たちよ、

お前たちの青白い暗闇がずっとつづく風景だ、
——さもなければ月もない夕べに、二人ずつで、
行きずりのベッドの上で苦しみを和らげるとき。

この詩は『悪の華』の北方的風土をよく表しているのではなかろうか。晩秋、冬、そしてまだ太陽の暖かさが感じられない春先、これが「われらが風土の女王たち」と詩人が呼びかけるスプリングの季節であり、そして冬に雨が多い北ヨーロッパでは、霧と雨、この二つの気象条件がそれらの季節をもっとも特徴づける。霧、雨、雪、寒さ、太陽の出ない昼間と夜の暗闇、こうした気候風土に『悪の華』の樹木が根を下ろしているといっていいただろう。ボードレールと同じ地域に育った研究者ならば、こうした風土的な観点はあまりに自明で意識しないのかもかもしれないが、まったく異なる気候風土に育った人間には、こうした気候風土と詩的世界の関連性はとても強く感じられるものである。日本の風土に育った場合でも、ボードレールの語る「倦怠」や「憂鬱」と同じ感情を抱くことはできるが、その感情を表現するさいにこうした表現を取らないであろう。和辻哲郎の『風土』が今も読むに値するのは、自分とは異なる「風土」に身を置いたとき、おのずからその風土と思考形式の関連性に気づかされるからである²²。

霧が経帷子に喩えられ、雨が墓場に喩えられるとき、その気候風土はそのまま死と葬儀に取り付かれた詩人の心と脳の状態を表現するものとなる。この人間の死の運命と風土的特色を関

連させて個人の気質として表現するのが、特に四つの「スプリーン」詩篇だと考えられるだろう。クレペ＝ブラン版『悪の華』の注解において、この詩はモノトーンな韻律の点から「スプリーン」詩篇と共通性があると指摘されている²³。「スプリーン」詩篇に顕著な絶望的な状況に対して、この詩は積極的にその風土を選び取る意志が表れ、それは「風景」において冬の室内で逸楽を求める意志に通じるものだろう。またマリー・ドブランを「北方」の風土と重ね合わせて描く詩篇46「曇った空」の最後の二行、「氷や鉄よりも鋭い喜びを過酷な冬から引き出せるだろうか」²⁴を思い出すならば、「スプリーン」詩篇を、絶望状態を描くことで引き出された「氷や鉄よりも鋭い喜び」の表現だとみなしてもあながち間違いとはいえないだろう。

この季節に、霧が薄い経帷子となり、雨がぼんやりとした墓場となって、詩人の心と脳を包み込む。霧と雨といった気象条件は、空間を日中でも閉ざし、その中にいる人を閉じ込める要件であるだろう。しかもこの霧と雨に閉ざされた空間にいる詩人の心も、「ずっと前から氷霧が垂れ込めている」、すなわち閉ざされた空間である。この閉ざされた空間にいる主体が、自らも閉ざされた空間であると感じるこの感覚は、四つの「スプリーン」詩篇やそれを巻き巻く初版の詩群を読めばさらに強く感じられるだろう。霧や雨のもたらす効果は、空間を「容器」のようにして外部から閉ざしてしまうと同時に、その空間にある景色、「容器」に対していえば「中味」をも見えなくして隠してしまうものではないだろうか。霧と雨がもたらすこうした効果を、「容器」と「中味」の関係性としてとらえ直し、以下「スプリーン」の特質をひとつの構造として読み解いてみたい。

「スプリーン」詩篇に移る前にこの詩に関してもう一言付け加えるならば、五行目の「autan」という単語にいささかの注意を払う必要があるように思われる。なぜならばこの第二節は、詩篇18「理想」の第三聯を想起させるからである。「私の真っ赤な理想に似た花 (Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal)」²⁵の具体例としてこうたわわれている。

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans,²⁶

深淵のように深いこの心に必要なのは、
あなた、マクベス夫人、犯罪をものともしない強い魂であり、
激しい風の風土に花ひらくアイスキュロスの夢、

この「激しい風の風土」とはまさに「北方」の風土であり、「霧と雨」の第二聯と重なり合う。「北方」の風土と「理想」の関係は、『悪の華』の大部分を占める第一部の題名を考える手がか

りを与えてくれるのではないかとと思われる。「スプリーン」の題名がついた詩は四つあるが、「理想」という題の詩篇は詩集全体を見ても唯一18番のみである。ボードレールの「理想」が北方的風土に根差した表現を取るならば、北方的風土と密接な関連性をもつ「スプリーン」もまたその「理想」の表現のひとつと見なすことも可能であり、必ずしもスプリーンと理想を二項対立的にとらえる必要はないのではないかと考えられる。この「理想」は、1851年に「冥府」の総題で発表されたさいにも含まれていた²⁷。しかしこの「理想」の問題は稿を改めて論じたいと思うので、ここではひとまず指摘するに留めて「スプリーン」の問題に移ることにしたい。

3. スプリーン、容器と中味の入れ子構造

ジャン＝ピエール・ジュストが、『悪の華』を分析するさいに提出した観点は多くの示唆を与えてくれる²⁸。ジュストは、世界の「外部性」と詩人の「内部性」の問題を、「容器」と「中味」の関係でとらえ、容器が密閉性である場合は中味は「悪」に閉ざされ、通気性の場合には「真の場所」へと開かれると述べる。容器が密閉性で閉塞的な場合、まず肺や心臓、脳といった身体の仕切られた器官が、悪魔や怪物、うじ虫に占領されて「拷問部屋」と化し、次に身体を収める棺や墓地といった外部の空間も同様となり、最終的に空が「蓋」のような低く垂れ込めて地上全体を悪にさいなまれる空間にしてしまうと述べる。筆者も基本的にこの見方は的を射ていると思う。ただし、この「容器」と「中味」の関係性は、ロシアのマトリョーシカ人形のごとく入れ子式なのではないかととらえている。すなわち外界が閉ざされた容器であるとき、その内部にいる主体は、閉じ込められている中味であると同時に、自らの内部に心や魂、そして脳といった中味をもつ別の容器でもある。さらにその内側の器官もその内部に別の中味を入れる容器でしかない。いずれの容器も閉ざされていて、しかもあたかも相似形のように似た風景が広がるばかりで、いくら中味を探そうとしても別の容器を見出すだけである。容器の中味がさらなる容器でしかないなら、いったいほんとうの「中味」はどうしたら取り出すことができるのか、そこに「スプリーン」という病の特質と治癒の問題があるのではないだろうか。

初版において、1851年の「議会通信」紙で「スプリーン」と題された「ひび割れた鐘」と、四つの「スプリーン」詩篇、この5篇において倦怠に蝕まれる精神状況が気候風土の問題との関連でもっともよく描き出されている。すべては「霧と雨」で総括される季節を舞台にしている。「ひび割れた鐘」は、霧が立ち込め空気も冷え冷えとした冬の夜が舞台である。「スプリーン」第一番の舞台は、革命暦「雨月」、すなわち1月20日（あるいは21日）から2月19日（あるいは20日）のもっとも雨が多い季節であり、街全体が雨と霧と寒さで暗く閉ざされている。第二番では部屋の外は雪が降り積もっている。第三番では「雨の多い国」が舞台である。第四番になると空はどんよりと低く日中も暗いままで、しかも細雨が降りしきっている。霧、雨、雪、寒さ、暗さといった気候条件が、外部の世界を閉ざし閉塞的な空間を作り出している。そして

その空間の内部にいる人もまた室内に閉じこもっているのである。

スタロバンスキーはメランコリーとスプリーンをほぼ同義語として扱い、僅かな差しかみないが²⁹、やはりこのスプリーンという語は英語由来であり、そのニュアンスとしてモンテスキューも触れたイギリスの風土病との関連は強いのではないかと感じられる。例えばジャレル・エル・ガルビは「この英語は、ロンドンの風景に着想されて、霧、泥、もやといったコノテーションをもたらす」³⁰と述べていて、「霧と雨」の風土とスプリーンとの関連は根本的なのではないかと考えられる。マリオ・リクテルは起源であるイギリスの風土病に触れるものの、最終的にボードレールの生きた19世紀の現代病の側面を強調する³¹。確かにスプリーンは、単なる英国の風土病から19世紀の近代社会に生きる人々の病へと一般化されていくが、それでもその近代社会特有の病は、「気質」と「風土」を関連させたアレゴリーとして表現される以上、スプリーンの「北方」的性格はもっと強調されているのではないかと思う。スプリーンを説明するさいに、当時の近代社会の状況を強調するのはあくまで第二版を中心とした見方であり、初版で読めばスプリーンと気候風土的側面の密接な関連はむしろ明瞭なのではないだろうか。またボードレールが、「阿片吸飲者」を著して英国人トマス・ド・クインシーに「気質」的な兄弟を見たように、「スプリーン」の風土をパリに限る必要もないのではないか。後述するようにスプリーンの風土は北極圏との類似も示す以上、「スプリーン」というボードレールの詩的風土はヨーロッパの北半分から北極圏にまで至る地域を含んでいるのではないかと考えられるだろう。

それでは、自らが閉ざされた容器の中にいる中味でありながら、その中味であるはずの自分自身もまた閉ざされた容器でしかないと感じる入れ子構造こそ、外的風景と心の風景が互いに照応し合うボードレールの「スプリーン」の特質だということを見ていきたい。「ひび割れた鐘」と四つの「スプリーン」詩篇、この五つの詩篇において、「スプリーン」第二番を除き、だいたい外から室内、そして主体の内部の器官へと空間が狭められていく。それはあたかも中味を探して次々と容器を覗き込むようなものではないだろうか。以下、五つの詩篇を取り上げて、個別的にその容器の重なり合いを見ていくことにする。

*

「ひび割れた鐘」は、第一聯において、冬の夜の暗く霧の立ち込めた外と室内の情景が箱の中の箱として提示されている。そして室内もパチパチと音を立てて燃える暖炉から煙がただよい外と同様に霞んでいて、暖炉のそばにいるはずの主体ははっきりしない。閉ざされた窓の外から聞こえるカリヨンの音に触発されて、遠い記憶がゆっくりと立ち上るのを「聞く」ばかり、すなわち思い出は目で見えるほどはっきりとしているわけではない。第二聯で、外から聞こえる鐘の音を、野営地のテントで寝ずの番をしている年老いて元気な兵士の声に喩え、部屋の中の主体とテントの中の兵士が、箱の中にいる主体として相似的に対比されている。しかし第三

聯において、外の鐘と比較されるのは主体そのものではなく、主体の内部の魂であり、主体もまた自らの魂を入れる箱になってしまう。さらに「私の魂はひび割れている (Moi, mon âme est frêlée)」³²と一人称の所有形容詞で提示された後は、「それが退屈なので (en ses ennuis)」, 「それは (Elle)」, 「その歌で (ses chants)」, 「その弱った声は (sa voix affaiblie)」と、魂は自分のものでありながら、三人称の所有形容詞を用いて客体化されている。第四聯において、魂とひび割れた鐘の比較を受けて、さらに室外の鐘と元気な兵士の比較を対比させて、魂と死にかけた兵士の比較が可能になっていく。その兵士は、血の池の傍ら、まだ生きているのに山積みの死体の下になっていて動けない、いわば閉じ込められたまま死を待っている状態で、第一聯の赤く燃える暖炉の傍らで、遠い記憶に押しつぶされたまま動けない主体の状況を、相似的に表している。

こうした状況で第一聯を振り返ると、思い出はひび割れた魂から立ち上ってくると考えられるので、魂もまた思い出を入れる容器とみなすことが可能だろう。この詩では、室外、室内、主体、魂がいずれも箱の中の箱として重なり合い、いずれの容器も閉ざされている。しかし容器は単に密閉されているのではなく「ひび割れている」、すなわち亀裂があるため音を通し音を出すことが可能であり、それゆえそこから漏れ出た中味をぼんやりと「聞く」ことができる。しかし中味について考えてみれば、室外という容器の中に室内が含まれ、室内という容器の中に主体が含まれ、主体という容器の中に魂が含まれるので、最終的な中味といえるのは魂に含まれる「遠い記憶」となり、それを比喩化した「山ほどの死体」だと考えられる。それは霧や煙に包まれ、さらに時に隔てられ、ぼんやりとした音としてしか表れてこない。ボードレールは1851年の初出のさい、二行目の「聞く (écouter)」を「感じる (sentir)」と書いていた。1855年、「両世界評論」誌に「鐘」と改題して発表したさい、「感じる」を「聞く」に訂正したのは³³、まさに聴覚的な側面を一貫させたかったからなのではないだろうか。

*

続く第一番目の「スプリーン」は、主体を表す唯一の指標が「私の猫 (Mon chat)」³⁴に含まれる一人称の所有形容詞だけだという点から、「非人格化 (dépersonnalisation)」が特徴だと指摘されている³⁵。しかし主体が容器の形で寓意されているととらえるならば、むしろ主体の存在はわりと明瞭に示されているのではないかと思われる。

第一聯で、擬人化された冬の大雨が街とそこに住む人々を閉じ込めてしまっていることが描かれる。「雨月」が「水がめ」という容器から雨という中味を注ぐ図は、「スプリーン」の寓意図ととらえることもできるだろう。「近くの墓場の青ざめた住人たち」とは、気を失った地上の住人とも、墓場に埋葬された死んだ人々とも考えられ、「死の運命」が支配する地上と墓場は、同じく閉ざされた空間として、相似的に重なり合っているように思われる。第二聯で床石の上の病んだ猫と雨樋の中の亡霊がフォーカスされ、それによって風景の全体からひとつの

建物の輪郭が現れる。死にかけた猫と詩人の亡霊、ここでも生と死があまりに親和して見分けがつかなくなっている。第三聯の冒頭、「ひび割れた鐘」と同じく外で鐘が鳴り、視点は室内へと完全に移行する。薪が燃え、当然その傍らに猫の所有者がいるはずだが、あたかも暖炉の煙にまぎれて見えない。しかし「風邪気味の振り子時計」と「ひび割れた鐘」が等しい価値をもつならば、「振り子時計＝魂」だと考えられ、風邪気味の甲高い音が主体の魂のうめき声とみなされるだろう。空間は薄暗く閉ざされていて明瞭に見えるものはなく、音だけが閉ざされた容器を通り、中味たる思い出をぼんやりと呼び出させようとする。振り子の音も、詩篇「時計」の音と同様、「思い出せ (*Souviens-toi!*)」³⁶と語っているに違いない。しかし中味たる思い出は主体が曖昧なように曖昧にしか喚起されない。第四聯において、ただ「水腫の老婆」の残した思い出の品の形で暗示されるだけである。「いやな匂いの香水がいろいろしみこんだ一組のトランプのなかで (*en un jeu plein de sales parfums*)」において、前置詞「en」は場所を表すと考えるならば、一組のトランプは一種の容器と見なすことが可能であり、その中でハートのジャックとスペードの女王が語る恋愛の思い出は中味と見なすことができるだろう。しかしその思い出はなんら明瞭に表現されていない。「水腫の老婆」とは何者なのかも定かでない。初版でこの詩から遠くないところに置かれている詩篇「賭博」を思い出せば、香水の匂いがしみこんだトランプの札は、娼婦と賭博の匂いを放っているとも考えられるが、それも定かでない。

この詩において、街、墓、建物、室内、振り子時計、トランプ、いずれも容器としてみれば比較的明確な輪郭をもつが、それらに含まれる情景を中味としてとらえようとするときひたすら曖昧なままぼんやりしている。この詩において、外の空間の風景と主体の内の風景はあまりに同質であり、主体は中味のはっきりしない容器として物の形で寓意されているのではないかと考えられる。

*

「スプリーン」の第二番と第三番の冒頭は、「私は」で始まり、主体の存在が提示されている。しかし読み進めていくと、その主体はあくまで容器であって中味ではないことに気づかされる。そして中味であるはずの「思い出」ははっきりしないままか、忘れられている。第二番の冒頭の一行がこの詩を要約している。

*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.*³⁷

私は千年生きた以上の思い出を持っている。

「私」が「思い出」を入れる容器ととらえるならば、「思い出」は中味と考えられるだろう。そのとき容器に対して中味の規模の大きさばかりが際立つ。そして13行からなる第二聯は、いわば小さな容器と大きな容器の様々な比較を通じて、中味の大きさを強調していく。一行目

の「私」は五行目の「私の悲しい脳 (mon triste cerveau)」と言い換えられ、「私」の内部にさらに脳という小さな容器が見出され、「私」も容器なら脳も容器に還元される。しかしこの小さな脳は「引き出し付きの大きな家具」以上の多くの秘密を隠し、さらに「共同墓地」よりもはるかに大きく、「ピラミッド」や「巨大な地下埋葬所」のように多数の死者を収めているという。さらに「私」は「月に嫌われた墓地」という別の容器で言い換えられ、その中で「私のもっとも大事な死者たち」がうじ虫に攻め立てられていると述べられるとき、思い出の規模の大きさは実は貴重さという質の問題を転換したものだということがわかる。

次に「私」＝「古い閨房」となり、またもや容器が提示され、その中にしおれたバラや雑然と積み重なる時代遅れの服、そして壁に掛かったパステル画や色あせたプーシェの絵が見える。しかし雑然と多くの思い出の品が挙げられるだけでどんな「思い出」なのかはつかめない。そもそも第一聯で脳と比較される大きな家具の中味も、日常のこまごまとした書類と恋愛の形見がないまぜになっているだけだった。閨房の持ち主はもっとも貴重な死者たちと関係があり、その趣味と暮らしぶりは推測できるとしても、それが誰なのかわからない。そうなる冒頭の一行は、「私は大量の思い出の品は持っているが思い出そのものは持っていない」と解釈することができる。この思い出の品の多さと思い出そのものの不在は、容器の多さに対して中味の不在を示すのではないかと考えられ、そこに「スプリーン」の特徴があるのではないだろうか。これまでの二篇が鐘の音によって「思い出」がぼんやりと蘇るのに対して、この詩では栓の開いた香水の瓶からぼんやりとした匂いによって「思い出」が漏れ出ていると考えられる。詩人は、閉ざされたうす暗い容器でも通り抜けられる音と匂いに、中味たる思い出を喚起する重要な役割を与えていると考えられるだろう。

次の10行からなる第二聯では、もはや「思い出の品」は問題とならず、思い出の品の規模の大きさがそのまま倦怠の規模の大きさに取って代わられる。部屋の外が雪に閉ざされているように、部屋の中にある主体の内側の空間も、降り積もる雪の重みに押しつぶされ、「倦怠」が「千年生きたのと同じほど」の規模に拡大する。「倦怠」を「*incuriosité*の果実」と言い換えるが、「*incuriosité*」は「無関心」の意味と「内向性」の意味がある。「無関心」の意味に取る場合、それは「思い出の品」の多さに対して「思い出」が見つからない状態だと考えられるし、「内向性」の意味に取る場合、閉ざされた空間に閉じこもって出られない状態だと考えられる。「倦怠」と「思い出の品」が規模において等しい価値をもつとき、冒頭の一行は「私は千年生きた以上の倦怠を持っている」と言い換えられるだろう。そして第一聯のピラミッドや巨大な地下埋葬所のあるサハラ砂漠が再び呼び出される。しかし砂漠という空間もまた霧に霞んでいて閉ざされている。その結果、スフィンクスはそこに閉じ込められて見えなくなり、地図上でも忘れられている。スフィンクスの「*farouche*」な性格を「人に慣れない」の意味に取れば、「内向性」にも通ずるのではないだろうか。大規模な倦怠にとらわれた主体は、19行目で自らに対して「お

前」と客体化して呼びかける。主体が自らを「生きた物質 (matière vivante)」と呼び、「花崗岩」や「年老いたスフィンクス」に喩えるとき、その比喩は主体の「石化 (pétrification)」³⁸とも「物象化 (réification)」³⁹とも指摘されるが、第一聯の「ピラミッド」や「巨大な地下埋葬所」と関連させて考えれば、そうした比喩は主体が「墓石」であり容器でしかないことを表しているだろう。容器がどんどん硬く閉ざされていくばかりである。またもや容器の入れ子構造が続くばかりで、最後の最後まで容器の中に「思い出」そのものを見出すことはできない。しかし最終行において、「[年老いたスフィンクスは] 夕陽の光でしか歌わない」と述べられるとき、この一節は、ここでも音が隠された「思い出」を蘇らせる契機になりうることを示唆しているだろうし、そして何より夕陽の「光」こそ、雨雲を払い霧を払い、容器の中に何かあるのかはつきり見させてくれるものだということを暗示しているのではないだろうか。

*

三番目の「スプリーン」の第一行目でも、「私」が詩の主体として定義されている。

*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux.*⁴⁰

私は雨の多い国の王のようである。

この場合、まず「雨の多い国」が閉ざされた空間＝「容器」として設定され、その「中味」として「王」＝「私」が提示される。そしてこれ以後「私」の比喩である「王」について三人称で描かれていき、ここでも「私」が客体化されて語られる。王は宮殿という容器にも閉じ込められ、退屈して外部のどんなことにも心動かされない。王の周囲には、思い出の品の代わりに、王の気を紛らわせようとする人と物で溢れているが、そうしたものに目もくれない。王の周囲に対する無関心は、自身の内側に閉じこもる「内向性」とも考えることができるだろう。八行目の「この残酷な病人」の病とは雨の多い風土に根差したもので、すなわちスプリーンなのではないかと考えられる。

九行目から王はさらに別の「容器」の中に入れられる。まず王が横たわるベッドは墓と比べられ、王はもはや「若い骸骨」、つまり「生きた物質」となる。さらにローマ人が「われわれに」伝えた血の入った浴槽に入れられる。しかし「この茫然とした死体を暖める」ことはできない。そして最終行で、この王自体が実は容器であり、その中に「血の代わりにレテの緑色の水が流れている」ことがわかる。中味であるはずの記憶は水に流されたのか、あるいは水の底にあるのか、判然としないまま見つからない。王の内部も「雨の多い国」なのである。ここには記憶を促す鐘の音も香水の匂いもなく、ただすべてをかき消す水の音しか聞こえない。そうなると結局冒頭の一行は「私」＝「雨の多い国」であり、「私」は「中味」であるかのようで実は「容器」にすぎないことがはっきりする。「私は容器のなかにいる容器である」と言い換えることもで

きるだろう。「金持ちだが無力、若いはずだがとても年を取っている (Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux)」(二行目) という相反した主体の状態は、物質的・肉体的な力が溢れていても、主体にとって肝心なもの、すなわち「思い出」を取り戻す力はもはやないことを表していると考えられるのではないだろうか。それは、第二「スプリーン」の「思い出の品」はたくさんあっても「思い出」は取り戻せない主体の状態と同一で、容器はたくさんあっても肝心な中味が見つからない状態と考えられるのではないだろうか。ところで十五行目に現れる「私たち」とは誰なのか。もちろん一行目の「私」を含めた一人称複数であり、血の風呂をもたらししたローマ人に対して、ガリア人を祖先にもつ「われわれ」、すなわち「北方」の人々のことだと考えられるだろう。読者もまた王と同じスプリーンにさいなまれる運命であることが意識されている。この意識は第四番目の「スプリーン」にも引き継がれていく。

*

容器の閉塞感は、第四「スプリーン」の中で最高潮を迎える。第一聯で空全体が「蓋」のように覆いかぶさり、空間をまさに閉ざされた容器にしてしまう。そしてその中に「長引く倦怠に蝕まれてうめき声をあげる精神」が閉じ込められている。この空が「夜よりもっと悲しい黒い日をそそぐ」のは「私たちに」であり、読者もまた同じ状況にあることが確認される。第二聯では、地上は別の容器、すなわち「湿った土牢」に言い換えられ、さらに第三聯でも別の容器、「巨大な監獄」に言い換えられる。第十行まで、様々な比喩によって外の空間が「容器」でしかなく、しかも密閉されて何ものもそこから出られない状況が強調されている。しかし第十一行から第十二行で、その空間にいる「私たち」も単に囚われた中味だけでなく、その内部に空間をもった容器であることが意識される。すなわち「私たちの脳」もまた、たくさんの蜘蛛の糸が雨足のように張り巡らされた閉ざされた空間である。しかもその内部は蜘蛛の糸に包まれていて見えない。

ところが第四聯で、「ひび割れた鐘」や第一「スプリーン」と同様に鐘が鳴る。しかしこれまでとは違い激しく逼迫した恐ろしい響きを轟かす。それは明らかに中味たる思い出を切実に呼び出そうとする合図であり、それに応じて閉ざされた空間内で亡霊がうめき声をあげる。第二行目の「長引く倦怠に蝕まれてうめき声をあげる精神」と「うなり声を出し始める」「故国もなくさまよう亡霊たち」は相似的である。さらに第五聯で、「私の魂」が容器として登場し、その中に見えるのは「長々とつづく霊柩車の列」であり、それはまたもや死体を入れる容器といえるのではないだろうか。誰の葬儀なのかそれは明確でない。第二「スプリーン」の「私のもっとも大事な死者たち」とも考えられるし、さらに第二行目の「精神」の葬儀である可能性も強く、さらに複数形を取ることから「私たち」の葬儀である可能性も否定できない。とにかく閉ざされた容器から出る希望も中味を見出す希望もない。擬人化された「苦悩」はついに「うなだれた私の頭蓋骨」の上に黒旗を立てる。ここでも頭蓋骨は容器としてイメージされている

のではないか。「悪の華」の部の最後に置かれた詩篇「愛の神と髑髏」において、頭蓋骨に腰掛けたキューピッドが脳みそをシャボン玉として吹き散らすように、その頭蓋骨の中味は失われているのではないだろうか。

*

以上、「ひび割れた鐘」と四つの「スプリーン」詩篇において、容器が入れ子構造で重なり合う、あるいは様々な容器が並んでいる状況を確認した。何より「容器」の入れ子構造とは、「容器」の仕切りを感じるばかりで、最終的に「中味」にたどりつけない構造である。容器の内部にしながら自分もまた容器でしかないという意識は、どこまでも二重で、自分は閉じ込められている空間の内側にいると同時に自らの内部空間に対しては外側にいて、せいぜい内側が覗けるという視点に立っている。リクテルも第四「スプリーン」の状況について「外であると同時に内である」⁴¹と述べているが、外と内が同時である点よりも、外と内がいつでも隔てられてひとつにならない点により重要性があると思われる。ジャクソンが主体の物象化について、「自分自身に対する関係において主体が疎外される過程」⁴²と説明するように、「物象化」とは、筆者の見地からすれば、物を包んでしまう上に中味まで見えなくしてしまう「容器化」といえるのではないだろうか。

ボードレールは「ハシシュの詩」において、事物を凝視するうちに「人格」が消え、主体でありながら客体でもあるという状態、例えばパイプを吸いながら吸われるパイプでもあるという意識を「客観性 (l'objectivité)」と呼び、「汎神論的詩人の特色 (le propre des poètes panthéistes)」であると説明している⁴³。この「客観性」が幸福な方向へ向かうならば、詩篇「コレスポンダンス」のように主体と客体は合一し、すなわちあらゆる容器の仕切りが消えて大きなひとつの中味として感じられる状況が出現するだろう。しかしそれが不幸な方向へ向かうならば、「スプリーン」の場合のように容器の中の容器という関係を取り、語る主体と語られる客体が自分自身でありながら、容器の仕切りばかりが意識され、自分自身が次々と分裂して感じられる精神状況に陥るのだと考えられる。別の角度から眺めると、スタロバンスキーは「メランコリー」を「鏡」との関係で論じたが⁴⁴、自分が閉ざされた「容器」の中の主体でありながら、主体自身も閉ざされた「容器」であるとき、主体にとって自らの内側を見ることは「鏡」を見ることと同じではないだろうか。スタロバンスキーも指摘するように、ボードレール自身「火箭」において「私の脳」という「容器」を「魔法にかかった鏡」に喩えている⁴⁵。外側の容器の空間が内側の容器の空間に映し出されていると同時に、内側の空間が外側の空間に映し出されている。ただしいずれの空間からも出ることもその空間を明瞭に見ることもできない、いわば「鏡」の中に囚われた状態だといえるだろう。「スプリーン」詩群の最後を飾るといい「救われ得ぬもの」が、「容器」に閉じ込められた状態を様々に変奏しながら、第九聯で「心が自らの鏡になった」というのはこの状態を指すだろう。

4. 容器を開いて中味を見出す鍵は見つかるのか

「容器」の入れ子構造は、外の風景が結局は内の風景であるという関係で、外と内の照応関係を生み出す。と同時に内側の「中味」は絶えずはっきりと見ることも取り出すこともできない。いつも自分の内部は外同様に霧と雨で霞み、すりガラス越しのようにしか眺められない。「スプリーン」はこうした「中味」にたどりつけない、絶えず主体が自ら客体に分割されてしまう意識を表すことを特徴としているのではないかと考えられる。ボードレーが自分の魂を「墓」に喩えることは何も「スプリーン」詩篇に限ったことではなく、9「無能な修道僧」や10「敵」、11「不運」などにも見られるし、自らが墓に埋葬されるイメージも初版番号でいえば73「陽気な死人」（1851年の「議会通信」紙では「スプリーン」と題された）や74「埋葬」などにおいて顕著である。

もっとも重要なのは、閉ざされた「容器」を開く鍵が主体に与えられていないという点である。第四「スプリーン」の最後がもはやまったく希望のない状態を表しているが、しかしその希望の喪失状態は容器を開ける鍵が見つからない絶望だと考えられる。例えば「驕慢の罰」で、神をも恐れぬ高慢のために理性を奪われた博士が、精神的暗闇に陥るときこのように述べられている。

Le silence et la nuit s'installèrent en lui,
Comme dans un caveau dont la clef est perdue.⁴⁶

沈黙と夜が彼の内部に住み着いた、
まるで鍵が失われた地下墓所のように。

さらに初版で「霧と雨」に続く64「救われ得ぬもの」の第四聯においても、閉じ込められた状態をこう描く。

Un malheureux ensorcelé
Dans ses tâtonnements futiles,
Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
Cherchant la lumière et la clé ;⁴⁷

魔法にかかった不幸な人が
甲斐なく手探りして
蛇がうようよしている場所から逃げ出すため

光と鍵を探している。

この救われない状況は、「スプリーン」の状況そのままであり、希望がない原因は閉ざされた容器を開ける鍵が主体に与えられていない点にある。そしてこの容器を開き、病を治癒する鍵は、太陽の光＝希望であるだろうが、それがそもそも差し込む風土ではない。しかも日があっても、それは「夜よりもっと悲しい黒い日」でしかない。

初版で二箇所、すなわち 28「深キ淵ヨリ我呼ビカケタリ」と 64「救われ得ぬもの」、再版の「秋の歌」を加えれば三箇所、そこで魂の状態は北極圏の風景で比喻されるが、「深キ淵ヨリ我呼ビカケタリ」が 1851 年の「冥府」詩群にも含まれ、1855 年には「スプリーン」と題されることをも考え合わせれば、北極圏の風土と「スプリーン」が関連することは明白ではないだろうか。さらに散文詩「Any where out of the world いずこなりとこの世の外へ」において、北極圏が「<死>のアナロジーである国々 (les pays qui sont les analogies de la Mort)」⁴⁸と述べられるを考え合わせれば、その地の気候風土は「スプリーン」がさらに進行した臨死的精神状態を寓意しているだろう。「霧と雨」の風土から、詩人の旅はさらに「北方」へと緯度をあげて進み、水分がすべて凍りつく北極圏にたどりつく。その地では、「氷の太陽 (ce soleil de glace)」⁴⁹、あるいは「北極の地獄にとらわれた太陽 (le soleil dans son enfer polaire)」⁵⁰しかなく、太陽もまたスプリーンを癒すことはできない。

ここで最終的に指摘したいのは、「容器」の入れ子構造とはどこまでも「中味」に到達できない構造であり、そして閉じた容器を開く鍵がない点に絶望の原因があるならば、実はその構造と絶望によって保証されているのは、「中味」は手付かずのまま保存されているのではないかという解決不可能の憶測である。マトリョーシカ人形の最後の小さな人形にたどりついて、まだそれは容器であってその中に取り出されない「中味」があるかもしれないという感情は消えないのではないだろうか。入れ子式の「容器」と「中味」は、中味は容器と相似形であり、いくら容器を開けても同じような容器しか見出さないとはいえずだが、しかし容器を前にすれば、次は本当の「中味」が見つかるのではないかと考えることも抑えられないのではないか。「スプリーン」という病は、実は「容器」を蝕むばかりで、「中味」を蝕むことはできないという逆説的な症状だと考えられるのではないだろうか。うじ虫は容器としての肉体を食いかじるばかりで、中味として食いかじることはできない。どんなに主体が石化してもそれはこじ開けるのが困難になる比喻でしかない。「つるはしや測鉛からはるかに遠く、暗闇と忘却の中に埋もれた多くの宝石」⁵¹があり、「腐肉」から「形式と聖なる精髓」⁵²は取り出され、「<東洋>からきた小箱」や「廃屋の中の筆筒」に残された「古びた香水瓶」の栓を開けると「魂が生き生きと蘇る」ように⁵³、「中味」は取り出されることを待っているのではないだろうか。

筆者は以前から、『人工楽園』の第二部「阿片吸飲者」の後半に収録されている「パランプ

セスト (le palimpseste)」⁵⁴の断章に注目し、「記憶」と「北方」の関係を論じてきた⁵⁵。その断章において、人間の脳の内部には、一時的な忘却に覆われていようとも、すべての記憶が手付かずのまま保存されていることが描かれている。しかも忘却の奥に隠れていた記憶は、麻薬の症状や死の瞬間に現れる。すなわち「脳」と「記憶」はそのまま「容器」と「中味」の関係にあるが、問題は「容器」を開く鍵を脳の持ち主はもっていないという点にある。その鍵は、愛やワイン、麻薬を服用した状態、そして死の瞬間といった「厳粛なめぐりあわせにおいて (dans telles circonstances solennelles)」⁵⁶しか与えられない。それゆえ「スプリーン」とは「容器」を開く鍵が見つからない絶望状態であり、「中味」は主体にも隠されている状態だと考えられる。「中味」(＝記憶)が見つからない状態は、「スプリーン」に陥った原因が明確に表現されていない点とも関連しているのではないだろうか。

「阿片吸飲者」の後半はド・クインシーの「深淵カラノ嘆息」の翻案であるが、ボードレールがこの作品を読んだのは、1858年11月から1859年1月の間と推測されている⁵⁷。たとえばボードレールが『悪の華』初版刊行前に「パランプセスト」の断章を知らなくとも、同じ考えであったことは十分に考えられる。詩人がド・クインシーの「パランプセスト」の断章を読んだとき、自らの考えが明確に記されていることにむしろ驚いたのではないだろうか。そしてそのイメージはその後の詩篇にはつきり表れることとなる。例えば、第二版において第四「スプリーン」以降に追加された詩篇の中で、「苦痛の錬金術」と「感応する恐怖」はド・クインシーの作品との関連が指摘されている⁵⁸。そもそも記憶を忘却の淵から蘇らせる「めぐりあわせ」の研究は、1851年3月、「議会通信」紙に「葡萄酒とハシッシュについて」を発表する時期までさかのぼることができ、一ヵ月後に同紙に発表される「冥府」詩篇たちと同時期である。ボードレールの課題はその頃からすでに、「容器」を開ける鍵をどうやって見つけるか、その手段の探索であったと考えられはしないだろうか。そしてそれを見つかる旅が『悪の華』という詩集を構成するプログラムとなっていくのではないだろうか。愛、ワイン、そして死へと鍵を見つかる旅は続く。そして初版でも第二版でも、日光がたとえ差し込む希望がなくとも、最後にもうひとつの太陽が輝き、その手付かずの「中味」を蘇らせてくれるはずだという確信が結論となる。

初版と第二版の最後の詩篇、すなわち「芸術家たちの死」と「旅」の最後の脚韻が、いずれも「cerveau / nouveau」で終わることは指摘されている⁵⁹。特に「nouveau」が韻を踏むのはこの二回だけである⁶⁰。初版においては「死が、新しい太陽のように見下ろし、彼らの脳から花々を咲かせるだろう」⁶¹。第二版では死が「脳」を焼いて「<未知なるもの>の奥に[・][・][・]新[・]た[・]なる[・]もの[・]」を見出す⁶²。いずれも最終的に「死」が「脳」をこじ開けて、「花々」と「[・]新[・]た[・]なる[・]もの[・]」を取り出す関係は、「容器」と「中味」の関係を取っている。1851年発表の11の「冥府」詩篇の中にすでに「芸術家たちの死」が含まれていることから考えて、『悪の華』の結論はすで

にこのとき出ていたのではないだろうか。このように詩人が最後の最後まで「新しい太陽」である「死」に期待をかけるのは、たとえ自らが絶望的な「スプリーン」に侵されていようとも、「容器」の入れ子構造によって、手付かずの「中味」が蘇るはずだと確信していたからではないだろうか。

5. 秘密の中味、「冥府」詩群が包み込む「パリ情景」の芽

1857年の初版において、第一部「スプリーンと理想」の後半、56「猫たち」から最後の77「パイプ」までが、ひとつの大きなまとまりをなしていると考えられる。そしてそのまとまり方は両端同士が対応していくある種の同心円的な形といえるのではないだろうか。それは第二版で、71「憎しみの樽」以降の詩篇がほぼ逆な順番で、58「ひび割れた鐘」の前に置かれることで示唆されていると思われる。最も外延に位置するのが、56「猫たち」57「ふくろう」、次いで75「月の悲しみ」76「音楽」77「パイプ」である。そして次の円の前半として58「ひび割れた鐘」と59・60・61・62の四つの「スプリーン」、さらに63「雨と霧」があり、後半として71「憎しみの樽」72「幽霊」73「陽気な死人」74「埋葬」がある。64「救われ得ぬもの」が、ここまでの円周の結論となり、次の別の円が始まる。その円がいわば後に「パリ情景」となる部分である。この円にある6篇は二つずつ組になっている。65「赤毛の乞食娘に」と66「賭博」、67「夕べの薄明」と68「夜明けの薄明」、そして69と70の無題詩である。あるいはむしろ「冥府」と「スプリーン」の詩篇たちが、「容器」のように「パリ情景」の詩篇たちを含んでいるのではないかと考えられる。第二版では、その「中味」があまりに大きく育ってしまっていて独立した結果、「冥府」と「スプリーン」の詩群は「中味」を失ったままになったということもできるだろう。「容器」となる一まとまりを「冥府」あるいは「スプリーン」詩群と呼ぶことができ、冥府の外円では、猫やふくろうが入口を守り、月や音楽やパイプが一時的な気晴らしをもたらす。次の円がいわば「スプリーン」詩群と呼び得るまとまりで、詩人の死にかけの心情が前半をなし、死後までもない心情が後半に語られる。そして「救われ得ぬもの」が別の円へとつなぎ、外部の情景が「自らの鏡となった心 (un cœur devenu son miroir)」⁶³に写し出される。「奇形のものへの愛 (l'amour du difforme)」⁶⁴が語られ、そして「救われ得ぬもの」の正体が姿を現す。69と70の二つの無題詩、特に70の無題詩がこの同心円の中心であり、「スプリーン」という「容器」の入れ子構造が暗示する隠された「中味」、さらにいえばこの初版全体の隠された中心だといえるのではないだろうか。この二つはいうまでもなく、ボードレールの幼少期の思い出に根差した詩であり、詩集全体を見ても非常に特殊な詩篇である。特に70番の無題詩は大変強い印象を残す。

ボードレールは1858年1月11日付けの母親宛の手紙で⁶⁵、この二つの詩が、父親の死後のスイイでの親子水入らずの生活に関わり、しかし家族のプライベートな事柄を売り物にしたく

ないから、タイトルも明確な指示も省いたと述べているように、詩篇 70 はいまや母親と自分だけが分かち合う記憶の断片であり、詩篇 69 はその記憶を忘れないようにと母親に呼びかける詩人の声である。「ひび割れた鐘」においてカリヨンの音によって立ち上った「遠い思い出」に結びつき、「スプリーン」第二番の「私のもっとも大切な死者たち」に関わり、いわば「容器」の「中味」であるといっているのではないだろうか。そしてこの「中味」が失われ、そして取り戻すことがかなわないため、「スプリーン」という病に陥ったのではないかと考えられるだろう。初版と第二版では二つの詩の順番は逆であり、第二版においてこの二つの詩の次に「霧と雨」が並べられている。その理由は、新たな部に組み込まれても、この二つの詩が「スプリーン」詩群とは切っても切れない関係にあるからだと考えられる。リクテルが「霧と雨」を無題詩「あなたが嫉妬していた、とても心やさしいあの女中、…」と関連させて解説したように、初版でも位置的に離れていても、「スプリーン」詩篇とこの二篇は、「容器」と「中味」の関係として密接だったのではないかと考えられる。

「あなたが嫉妬していた、とても心やさしいあの女中、…」⁶⁶で始まる無題詩 69 の内容は、母親との二人暮らしの時代に仕えていた女中マリエットの思い出であり、その時代の証人を思い出することでその時代そのものを忘れないように促すものである。日記「火箭」で、マリエットは「仲介者」として父親やポーと肩を並べている以上⁶⁷、「私のもっとも大切な死者たち」に含まれるだろう。この詩の冒頭で語りかけられる「あなた」は母親であり、三行目の「私たち」は母親と自分である。マリエットの墓に花も手向けない自分たちの不人情を責めるこの詩は、大切な「中味」を忘れてしまわないように促す「容器」だと考えられはしないだろうか。14行からなる第一聯の背景となる季節はまさに「霧と雨」の季節である。「十月」が「メランコリックな風」を送り、寒い季節になると、生きている人間は室内にこもりぬくぬくとしているにもかかわらず、死者は墓場でうじ虫にさいなまれ冬の雪の雫に濡れている。ここでも容器と中味の関係は続くが、「スプリーン」詩篇より思い出は明瞭で死者と感覚を共にする切実さを感じられる。8行からなる第二聯はまさに「ひび割れた鐘」の情景そのままであるが、思い出の女中は煙った室内でも目に見えるようにはっきりと浮かびあがる。クレペ＝ブランも、「ひび割れた鐘」第一聯の「アンティミスト」な詩節が、このマリエットの詩を思い出させると記している⁶⁸。涙を流す信心深い女中に何て答えればよいのかわからないと語る最後の二行は、それでも大切な思い出にまみえた感情のふるえが十分すぎるほど伝わってくる。

この詩に続く「私は忘れなかった、町から遠くない…」⁶⁹で始まる無題詩 70 は、まさにもっとも大切な記憶の断片を忘れないように、詩という「容器」に閉じ込めたものだといっているだろう。「スプリーン」詩群に取り囲まれたその一番奥に夕べに輝く太陽がある。その太陽は外から室内へと光を送っている。あたかも「好奇心の強い空に見開かれた大きな目」のように「私たちの長くて静かな夕食をながめている」。夕べにまだ太陽が輝いているとすると、季

節は明らかに夏だと考えられる。伝記的にいえば 1827 年の夏だと考えられる⁷⁰。この「大きな目」を失ってしまっただけで、すべては闇に包まれ霧と雨に閉ざされた「スプリーン」の季節へと移行する。それでは自然のようにもう一度「大きな目」が輝くときがくるのだろうか。もはや二度と「大きな目」が輝き、外の空間と室内の空間を光で満たし、閉ざされた「容器」を開け「スプリーン」が治癒するときはこない。スタロバンスキーもここにボードレールの「メラニコリー」の根源を見、この「大きな目」が実の父親であると解釈するが、筆者もまた同じである⁷¹。ただ、詩人は実の父親を最後の最後まで名指すことはできなかった、そのことがより重要だと感じられる。ボードレールは『悪の華』を読む人にわざわざ自らの個人的な事柄を知ってもらいたいとは思っていない。その意味で『悪の華』という「容器」には「悪」の根源に関わる「中味」(＝記憶)はほぼ名指されていない。そしてこの一篇を手がかりにしても、もっとも遠い過去の記憶の「中味」は隠されたままだといえる。

しかし自らの心の奥底に、失われて二度と取り返しのつかない思い出をもつ人ならば、輝いていた太陽がもはや二度と戻らないことを思い知る人ならば、この詩集の中心を見極めることはできるはずである。初版の第一部で、ボードレールは「スプリーン」の症状を語る詩篇たちで取り囲みながら、太陽があった、そしてもはやない、そして二度と帰らない、と暗示するだけである。そしてその直接語り得ない「中味」をなんとか救い出す手段を試みるばかりである。第二版においてその試みのひとつが、同じような境遇の人々に対する「共感」を語る「パリ情景」の部となるが、その中でも二つの詩篇は様々な詩篇に取り囲まれ包み隠されたままだと感じられる。「死」が「新しい太陽のように」、消えた「大きな目」に代わり、閉ざされた「スプリーン」の空間を照らし出し「容器」をこじ開けるまで、その「中味」のすべてが手付かずのまま蘇ることはないであろう。

結びにかえて

これまで、『悪の華』初版第一部「スプリーンと理想」の後半の詩篇群を取り上げ、特にその詩群の中心となる「ひび割れた鐘」、四つの「スプリーン」、「霧と雨」を「風土」的観点から分析し、その「風土」的要因が生み出す「容器」と「中味」の入れ子構造を「スプリーン」の特質として説明を試みた。「スプリーン」とは、入れ子構造で「容器」が重なり合うように「中味」が最終的に見つけ出せない状態だと考えられる。しかしその構造は、「中味」が見つけ出せないからこそ手付かずのまま隠されているのではないかという逆説的な推測を可能にする。このときその絶望感は「中味」を取り出す手がかりが与えられていない点にしばられる。そしてその「中味」を取り出だそうとする様々な試みが、『悪の華』という詩集の構成なのではないかと考えられるだろう。さらに初版において、「冥府」と「スプリーン」詩篇に取り囲まれる形で、後の「パリ情景」の詩篇が並べられている点に注目し、この構成もまた一種の「容器」と

「中味」の関係でとらえ、「スプリーン」詩篇では不在の「中味」が、無題詩 69 と 70 に見出されることを考えてみた。

本稿では『悪の華』の「風土」を形成する「スプリーン」の分析を試みたが、今後、第一部のタイトル「スプリーンと理想」に含まれる「理想」に関して、「スプリーン」との関係もふまえて十分に考察する必要がある。さらに第一部の大部分を占める三人の女性をうたった恋愛詩篇の数々と、初版を特徴づける「レスボス」詩篇を、「北方」的観点から考察していきたいと思う。

注

- 1 ボードレールのテキストと書簡は底本としてプレイヤード版全集を用いた。Charles Baudelaire : *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1975, tome II, 1976. 以後略号 OC を用い, 巻数とページ数を添えて示す。Charles Baudelaire : *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2vol, 1973. 以後略号 CPI を用い, 巻数とページ数を添えて示す。ボードレールの詩篇および作品名の邦題に関しては, おおよそ阿部良雄訳『ボードレール全詩集』I・II, ちくま文庫, 1998 年, および『ボードレール批評』1~4, ちくま文庫, 1999 年の訳語に合わせることで, 度々原題を添える煩雑さを省いた。
- 2 Claude Pichois et Jacques Dupont : *L'Atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du Mal »*, Édition diplomatique, Paris, Honoré Champion Éditeur, 4 tomes, 2005. 以後略号 LAB に巻数とページ数を添えて示す。
- 3 Yves Bonnefoy : « Baudelaire contre Rubens », *La Vérité de parole et autres essais*, folio essais, 1995, p.439.
- 4 拙論「ボヌフォワのボードレール論の検証—ボードレールにおける美学と倫理学の問題—」, 「研究報告集」No 31, 日本フランス語フランス文学会中部支部, 2007 年, pp.35-46.
- 5 拙著『L'inspiration nordique de Baudelaire ボードレール「北方」のインスピレーション』, 駿河台出版社, 2005 年。
- 6 OC, II, 421-422.
- 7 OC, I, 547.
- 8 阿部良雄『シャルル・ボードレール 現代性の成立』, 河出書房新社, 1995 年を参照。ボードレールとクールベの共通性に関してはいろいろなところで触れられているが, ここでは『絵画が偉大であった時代』, 小沢書店, 1989 年, pp.142 をあげるに留める。
- 9 Masashi Shimizu : « La composition du poème “Les Phares” de Baudelaire », *Études de Langue et Littérature Françaises* No 88, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, mars 2006, pp.59-72.
- 10 Montesquieu: *De l'esprit des lois*, présenté par Victor Goldshmidt, GF Flammarion, 1979, tome 1, pp.384-385.
- 11 モンテスキューからボードレールに至るスプリーンに関わるテキストは以下のポケット版『小散文詩』の付録を参照。Charles Baudelaire : *Petits Poèmes en prose*, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey : Pocket, 1998, pp.155-160.
- 12 福永武彦『ボードレールの世界』, 講談社文芸文庫, 1989 年, p.11.
- 13 『ボードレール全集 I』福永武彦編集, 人文書院, 1963 年。福永は緒言で詩集の「建築」の点から初版と再版を収録したと説明している。同書, p.10-12 を参照。
- 14 CPI, II, 257.
- 15 OC, II, 700.

- 16 畠山達「ボードレールの散文詩：『完璧な素描』としての試み」, 「フランス語フランス文学研究」No 99, août 2011, pp.173-175。
- 17 LAB, II, 872-875.
- 18 LAB, II, 936-937.
- 19 Mario Richter : *Baudelaire Les Fleurs du Mal Lecture intégrale*, Genève, Éditions Slatkine, 2 tomes, 2001. 略号 MR を用い巻数とページ数を示す。「パリの風土」の箇所は MR, II, 1176.
- 20 OC, I, 82.
- 21 OC, I, 100-101.
- 22 和辻哲郎『風土』, 岩波文庫, 1979年。
- 23 *Les Fleurs du Mal. Texte de la seconde édition suivi des pièces supprimées en 1857 et des additions de 1867*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, Librairie José Corti, 1942, p.476.
- 24 OC, I, 50.
- 25 OC, I, 22.
- 26 OC, I, 22.
- 27 LAB, II, 873-874.
- 28 Jean-Pierre Giusto : *Charles Baudelaire Les Fleurs du Mal*, Paris, PUF, 1984.
- 29 Jean Starobinski : *La mélancolie au miroir Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p.16.
- 30 Jalel El Gharbi : *Le cours baudelaire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p.58.
- 31 MR, I, 730-731.
- 32 OC, I, 72.
- 33 LAB, II, 935.
- 34 OC, I, 72.
- 35 John E. Jackson : *Baudelaire*, Paris, Le Livre de Poche références, 2001, pp.92-96.
- 36 OC, I, 81.
- 37 OC, I, 73.
- 38 Jean Starobinski, op.cit., p.75.
- 39 John E. Jackson, op.cit., p.95.
- 40 OC, I, 74.
- 41 MR, I, 772-773.
- 42 John E. Jackson, op.cit., p.96.
- 43 OC, I, 419-420.
- 44 Jean Starobinski, op.cit.
- 45 Ibid, pp.23-25.
- 46 OC, I, 21.
- 47 OC, I, 79.
- 48 OC, I, 357.
- 49 OC, I, 33.
- 50 OC, I, 57.
- 51 OC, I, 17.
- 52 OC, I, 32.
- 53 OC, I, 47-48.
- 54 OC, I, 505-507.
- 55 前掲書『L'inspiration nordique de Baudelaire ボードレール「北方」のインスピレーション』, pp.320-352。
- 56 OC, I, 506.
- 57 OC, I, 1363.

- 58 *Les Fleurs du Mal*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, op.cit., pp.428-430.
- 59 Steve Murphy : « Au lecteur (bribes de problématique en guise d'introduction) », *Lectures de Baudelaire Les Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp.15-16.
- 60 LAB, IV, 3604 を参照。
- 61 OC, I, 127.
- 62 OC, I, 134.
- 63 OC, I, 80.
- 64 OC, I, 79.
- 65 CPl, I, 445.
- 66 OC, I, 100.
- 67 OC, I, 673.
- 68 *Les Fleurs du Mal*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, op.cit., pp.420-421.
- 69 OC, I, 99.
- 70 OC, I, 1036.
- 71 Jean Starobinski, op.cit., pp.82-85.