

BAUDELAIRE と詩人の条件 (2) —— パリの詩人

南 直 樹*

II

「悪の選択」¹⁾に続く BAUDELAIRE の二番目の詩人の条件は、BAUDELAIRE が「パリの詩人」であるということである。彼はパリに生まれ、パリに生き、パリに死んだ詩人である。BAUDELAIRE の時代になってロンドンやパリといった大都市が出現した。時は第二帝政下、セーヌ県知事 HAUSSMANN によるパリ大改造の時代である。BAUDELAIRE は *Salon de 1859* の中で、大都会パリの風景について「人間と記念建造物の力強い集積から生まれる偉大なものや美しいものの収集、生の栄光と苦難のうちに歳月を重ねた老いた首都の複雑な魅力…」²⁾と述べているが、詩編 *Le Cygne* の中で「古いパリはもう無くなった（都市の形態のすみやかに変わることは、ああ！人の心も及ばぬほど）」³⁾と記して次のように書いた。

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, chafaudages, blocs,
Vieux faubourds, tout pour moi devient allégorie,

* 福岡大学人文学部教授

32 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.⁴⁾

「パリは変わる！ だが私の^{メランコリー}憂鬱の中では、何ものも動きはしなかった！ 新しい宮殿、組まれた足場、石材、古い場末の町々、すべてが私にとって寓意となり、私のなつかしい思い出の数々は、岩よりも重い」(v.29-32)。「アレゴリーとは、一つの思念を比喩的に表現するのに、孤立した象徴や隠喩ではなくて、寓話的物語、一連の擬人法、または一連の意味的に関係ある影像を展開する修辞⁵⁾のことであり、BAUDELAIREはそのアレゴリーを駆使して、初めて（そして最も優れた）首都パリの詩を創出した詩人である。W.ベンヤミンは『パリ——十九世紀の首都 梗概〔フランス語稿〕』の中でそれを次のように説明する。

「メランコリーの中で養われているボードレールの天才は、アレゴリーの天才である。ボードレールにおいて初めて、パリは抒情詩の対象となる。パリに限定されているとはいえ、彼の詩はあらゆる郷土詩とは対極にある。このアレゴリーの天才がパリという都市を見つめるまなざしは、むしろ、深い疎外感をあらわしている。ここにあるのは遊歩者の視線であり、遊歩者の生活様式は、好ましい幻影の後ろに、われわれの大都会の将来の住民の苦悩を隠している。遊歩者は、群衆の中に隠れ家を求める。群衆とはヴェールであり、それを通して、なじみ深い都市が遊歩者にとって^{ファンタスマゴリー}幻像の中で動く」。⁶⁾

こうしてパリの遊歩者となった BAUDELAIRE は群衆の中に苦痛と憂鬱に満ちた他者の意識を自分のものとして生き、彼の欲望を十全に生きることを目指す。*Le Peintre de la vie moderne* の次の言葉は BAUDELAIRE のパリに生きる態度を見事に宣言している。

「群衆が彼の領分であることは、空気が鳥の領分、水が魚の領分であるのと同じだ。彼の情熱と彼の職務、それは群衆と結婚することだ。完全な遊歩者にとって、情熱的な観察者にとって、数の中に、波打つものの中に、運動の中に、う

つろい易いものと無限なるものの中に住まいを定めることは、崖^{はて}しもない悦楽である」。⁷⁾

詩人の « *raison d'être* » であるこの「群衆との結婚」の理論は、その表題も *Les Foules* と題された散文詩の中でより具体的に表明されている。

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût de travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incompalabre privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ses âmes errants qui cherchent un corps, il entre quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant.⁸⁾

「群衆に沐浴^{ゆあみ}するというのは、誰にもできる業^{わざ}ではない。群衆を楽しむことは一つの術^{アール}である。そして人類をうまく利用して 生命力を大いに飲み食いできるのは、ただひとり、揺籃にあった時、仙女から、仮装や仮面への好みや、己の棲家への憎悪や、旅への情熱を吹き込まれた者のみだ。群衆、孤独、活動的で多産な詩人にとって、たがいに等しく、置き換えることの可能な語。己の孤独を賑わせる術を知らぬ者は、忙しい群衆の中であって独りである術をも知らない。詩人は、思いのままに自分人であり他者でもあることができるという、この比類のない特権を享けている。一個の身体を求めてさまようあれらの靈魂たちと同じように、詩人は、欲する時に、どんな人物の中へも入ってゆく。彼にとってだけは、すべてが空席なのだ」。「群衆に沐浴する」とは BAUDELAIRE

にあつては「群衆の海に^へ浸る」ことという意味である。なぜならここで詩人が出会う群衆は無論パリのそれであり、BAUDELAIRE おける都市風景と海景とのアナロジーは、詩編 *Mæsta et errabunda* の次の詩句の中で明示されているからである。

Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l'immonde cité
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?
5 Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe?⁹⁾

「語れ、きみの心は時に飛び立つか、アガートよ、穢らわしい都会の真黒な海原を遠く離れ、^{おとめ}処女の心のように青く、明るく、深く、燦然と光の輝く、もうひとつの海原へと？語れ、きみの心は時に飛び立つか、アガートよ？」(v.1-5, 下線は筆者)。アガートについては確定的な特定はなされていないが、阿部良雄は「都会の「泥」の中にあつて悲しさに心ふたぎ（そしておそらく、都会の中を「さまよう」ボエームの生活を送り）、さらに、見知らぬ異国や過ぎた青春に思いをさまよわせる、ある意味で典型的な女性を、詩人が空想に描いたのかも知れない」¹⁰⁾と注釈しているが、それは汚辱の首都パリを^{さまよ}彷徨う BAUDELAIRE の心象風景そのものに他ならないだろう。更に *Un Mageur d'opium* の次の文章はこのことを一層はっきりと我々に教えてくれる。「かつての学生は貧しい人々のその生活をもう一度見たいと思う。彼は落伍者たちのこの群衆の只中に身を沈めることを欲し、泳ぎ手が海を抱くことによって自然とより直接に接触するのと同じように、彼はいわば群衆の中に身を浸すことを希求するのである」。¹¹⁾ BAUDELAIRE は母 AUPICK 夫人への手紙の中で「真の詩人の特性とは (...) 自分の外に出て、まったく別の人間性を理解できることである」¹²⁾と述

べているが、BAUDELAIRE の関心は首都パリに蠢く群衆に向けられている。群衆は「奇跡的なエネルギーの源、巨大な「電力貯蔵所」」¹³⁾ (J.-P. RICHARD) であり、その中へ入ってゆくことは「首都における生活の美しさと驚くべき調和、人間の自由の喧騒のうちにかくも摂理的に維持される調和」¹⁴⁾ (*Le Peintre de la vie moderne*) を生きることである。「群衆との結婚」を夢見る詩人は、*Fusées* の中にこう書いている。

大都市の宗教的な陶醉。——汎神論。私とは、万人である。万人とは、私である。

渦巻。¹⁵⁾

*

最初、BAUDELAIRE にあってはパリは幼年時代の記憶の中に現れる。BAUDELAIRE は *Salon de 1846* の中で「私はすでに、思い出が芸術の偉大な基準であることを指摘した。芸術とは美の記憶術である」¹⁶⁾ と記していたが、ここでは彼の幼年時代のパリの街が美しい思い出として喚起される。それは父 François が 1827 年 2 月に死に、翌年 11 月母 Calorine が Aupick 少佐と再婚するまで二人で幸せに暮らした短い時期を描いたふたつの無題の短詩に見られるものである。1858 年 1 月 11 日付け母親宛の手紙に次のように読まれる。「母上はそれでは、*Les Fleurs du Mal* の中に、母上に関わりのある、少なくとも私たちの昔の生活、私に特別なそして悲しい思い出を残したあのやもめ暮しの時期の内輪の細かいことどもをほのめかす、二篇があることにお気づきにならなかったのですか? ——一つは、「忘れてはいはしない。都市にほど遠からぬ……」(ヌイイ)、もう一つはその次の、「あなたがお羨みだった、高潔な心を抱くあの女中……」(マリエット) です。私はこれらの詩を題なし、はっきりした指示な

しのままにしました、なぜなら私は、家族の内輪のことどもを売り物にするのが、たまらなく嫌だからです」。¹⁷⁾ まず前者の短詩をみてみよう。

Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,
Notre blanche maison, petite mais tranquille ;
Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus
Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus,
5 Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,
Qui, derrière la vitre ou se brisait sa gerbe,
Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux,
Contempler nos dîners longs et silencieux,
Répandant largement ses beaux reflets de cierge
10 Sur la nappe frugale et les rideaux de serge.¹⁸⁾

「忘れてはいはしない、都市に^{まち}ほど遠からぬ、小さいがしかし閑静な、私たちの白い家を。そこでは、石膏のポモナと、年古りたヴェヌスが、貧弱な^{こむら}小叢の中に、その裸の手足を隠していたし、そして太陽は、夕べになれば、輝きに滴るばかり、堂々とその光の束にのぶつかって碎けるガラス窓の後ろから、もの珍し顔の空に見開かれた大きな目玉さながら、私たちの長い無言の晚餐を、眺めているかのようだった」(v.1-10)。Pléiade 版の註 (Claude PICHOS) によれば、「1973 年まで BAUDELAIRE 夫人と幼い Charles の住んだ家は (当時ヌイイ市の行政地区であった) 現在のデバルカデル通り 18 番地にあったと信じられていた。Jean ZIEGLER の探求は母と子供が夏の間、ヌイイのセヌ通り 3 番地に、即ちヌイイ大通りの 81 あるいは 83 番地に住んだことを示した」¹⁹⁾と書いている。「ポモナ」とは養い育てる女神のことであり、ヴィーナスも「年古り」て、両者とも慎ましく裸の手足を隠していて、もう危険な力はないよう

にみえる。そこに夕べの「太陽」が母と子の「長い無言の晩餐」を包み込むように注ぐ。しかしその太陽の光は、「硝子窓」に当たって砕けていて非情な白日ではない。J.-P. RICHARD は「窓硝子は我々をほっとさせるのである」として、「それは、世界に硝子板をかぶせる。現実を感激に変え、不条理を謎に、平板さを深さに変え、我々自身も硝子に隠れて、また硝子のせいで、観客になり、従って罪なき者となる」²⁰⁾と述べる。それ故この「もの珍し顔の空に見開かれた大きな目玉」の太陽は、寡婦となった母 Calorine と少年 Charles を見守る亡き父 François の慈愛の^{まなざし}眼差しであろう。ここには AUPICK 少佐が出現する前の、特に BAUDELAIRE にとっては人生唯一といってもよい幸福な瞬間であった母 Calorine との二人だけの生活が喚起されている。『悪の花注釈』は「ボードレルの生涯のうちで、父の死後ヌイイの別荘で母子水入らずの静かな生活を送ったこの短い期間が、成人してからの追憶によっていかに聖別されたかについては、今さら贅言を費やすまでもないだろう」²¹⁾と述べている。

もう一つの無題の短詩も、この平穏な BAUDELAIRE の幼少時代を献身的に支えた女中を記憶の中で懐かしく憐れむものである。詩は二部からなっており、まずその前半を見よう。

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse,
 Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,
 Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.
 Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs,
 5 Et quand Octobre souffre, émondeur des vieux arbres,
 Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,
 Certes, ils doivent trouver les vivants bien ingrats,
 À dormir, comme ils font, chaudement dans leurs draps,
 Tandis que, dévorés de noires songeries

10 Sans compagnon de lit, sans bonnes causeries,
Vieux squelettes gelés travaillés par ver,
Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver
Et le siècle couler, sans qu'amis ni famille
Remplacent les lambeaux qui pendent à leur grille.²²⁾

「あなたがお嫉みだった、高潔な心を抱くあの女中、今は貧しい芝生の下に、自らの眠りを眠っている彼女に、私たちはせめて、何か花でも供えてやらねばならぬでしょう。死者たち、哀れな死者たちは、大変な苦痛をなめている、そして、老いた木々の枝を払う〈十月〉が、その憂鬱な風を、死者たちの大理石のまわりに、吹きつける時が来れば、きっと彼らは、いつものように夜具にくるまり温かく眠っている生者たちを、恩知らずと思うでしょう、死者たちといえば、暗黒な物思いに身をさいなまれて、^{ふしど}臥所をともにする伴侶もなく、楽しい語らいもなしに、蛆虫に責め立てられる、凍てついた古い骸骨となって、冬の雪がしずくなくなして滴るのや、また、友達も家族も墓の格子に垂れ下がる枯れた花束を、とりかえに来てくれぬまま、世紀の流れ去って行くのを、感じて暮らしているのです」(v.1-14)。この詩の第一行について、Paul Valéryが次のような感想を述べているという。「わずか12音節のうちに、バルザックの全小説全一卷を内包する、この有名な詩句、ひとはこれを一使用人の物語によって説明しようとまでした。真実はもっと単純なものであろう。それは詩人にとっては明白なものだろう。——なぜならこの詩句はボードレールの許にやって来たのであり、感傷的な恋歌の調べ——愚かでしかも感動的な非難の口調から、生れ出たものだからだ」。²³⁾これについて『悪の花注釈』は「ことばは単なる生活の反映ではないし、まして体験をそのままなぞったものなどでは、さらにないからである。自律した言語空間を世界に現出させることによって、詩人は新しい生を生きるものであり、読者もまた読む行為を通じて新しい現実を体験する

のである」²⁴⁾と解説する。これは当然のことであって、詩は伝記ではないのであって、BAUDELAIRE はここでアナロジーの手法を行使して、彼の幼年時代の思い出に詩的表現を与えようとしているのである。この「マリエット」と呼ばれる女中については、詳しいことは何も知られていないが、BAUDELAIRE は *Fusées* の中に「毎朝、いっさいの力といっさいの正義の貯水池なる神に、仲介者としての、私の父、マリエットおよびポーに祈りをささげる」²⁵⁾と、また *Mon cœur mis à nu* の中に「私の母の裡に私を罰したまうな、私の故に私の母を罰したまうな。——私の父とマリエットの魂に、おん身の加護のあらんことを、——日々私の義務を即座に果たし、かくして英雄となり〈聖者〉となる力を私に与えたまえ」²⁶⁾と2度その名を書き残している。この両者において常にマリエットの名が彼の父と組み合わされていることから、BAUDELAIRE のパリの幼年時代の幸福の思い出が強く暗示されていることが分かる。詩の後半は次のようである。

15 Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir,
 Calme, dans le fauteuil je la voyais s'asseoir,
 Si, par une nuit bleue et froide de décembre
 Je la trouvais tapie en un coin de ma chambre,
 Grave, et venant du fond de son lit éternel
 20 Couver l'enfant grandi de son œil maternel,
 Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse,
 Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse?²⁷⁾

「暖炉の薪がしゅうしゅう音を立てて歌う夕暮れに、もしも、穏やかに、肘掛け椅子に腰をおろす彼女の姿を、私が見たなら、もしも、十二月の青く冷たいある夜のこと、私の部屋の片隅に、^{うづくま}厳かな顔をして蹲っている彼女、大きくなっ

た子供を母親の目で優しく見守ろうと、永遠の臥所^{ふしど}の奥から出て来た彼女の姿を見るならば、その窪んだ目蓋^{まぶた}から落ちる涙をまえにして、この信心深い魂に、私は何と答えることができるでしょう？」(v.15-23)。女中の亡霊の出現するこの二部のv.15-16についてCHÉRIXは「これらの2詩行における歯擦音とシュウ音の回帰はこの家庭の唄の不吉な効果を更に増している」²⁸⁾と説明し、「同様に、最後の疑問文において、涙の喚起——韻律法の鍵語——は完全な喚きによって中断される言葉を表す、六つの[p]とひとつの[b]の唇子音の繰り返しによって秩序立てられている」²⁹⁾と指摘する。『悪の花注釈』は「死者となつてからもなお「やさしい母の眼で見つめる」ことを止めない、この「まごころふかい女中」は、ただ詩人の苦しみに涙するのであり、生きていることそれ自体がひとのもたらす心の痛みを、身に引き受けて共有しようとするのである。それがこの女の「まごころのふかさ」であり、寛容の精神であるはずだ。「涙」はふかく生存の根に由来する悲しみの形象であり、詩人みずからの悲しみをカタルシスとしてぬぐい去ろうとする、ひそかな願望のあらわれでもあろう」³⁰⁾と注釈する。ここでは女中のマリエットは詩人にとって母親と同じ地位にある。BAUDELAIREの幼年時代への固着は、次の母宛の手紙が十二分に示しているだろう。

「幼かった頃、お母さんに対する情熱的な愛の一時期がありました。こわがらずに聞いてください、読んでください。この事をこれほどまでにお話したことは、かつてありません。辻馬車での散歩を思い出します。入院させられていらっしゃった病院からお出になったところで、息子のことを思っていた証拠に、僕のために描いたペンのデッサンを見せてくださった。僕は恐るべき記憶力をもっているとお思いでしょうか？ 後には、サン＝タンドレ＝デ＝ザール広場と、ヌイイ。長い散歩の数々と、絶えることのない愛情と！ 夕方にはあんなにも侘しかった河岸を、思い出します。ああ！ それは僕にとって、母親の愛情にみちた良い時だった、お母さんにとって悪い時だったに違いない時を、良い時と呼

んだりするのを許して下さい。しかし僕はいつもお母さんの中に生きていました。お母さんは僕だけのものだった。お母さんは同時に偶像でもあり友達でもあった。」³¹⁾

このふたつの初期詩編は、後期の厭介で難解な BAUDELAIRE には見られない「素直な感懐」が特徴的である。

しかし成人してパリの詩人となった BAUDELAIRE は最初からパリの群衆の中へ繰り出して行くわけではない。Les Fleurs du Mal の第 2 章 « Tableaux parisiens » の最初の詩 *Paysage* では、詩人は屋根裏部屋から首都の情景を眺めて思索を凝らす。この詩は初め『Le présent (現代)』誌に発表された時は (1857 年 11 月 15 日)、*Paysage parisien* (パリの風景) と題されていたが、Les Fleurs du Mal 再版に収録されにあたって、「Tableaux parisiens」の章が設けられたため、*parisien* という形容詞は自明のものとして除かれたものである。従って、この「風景」とはパリのそれに他ならない。

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisins des couchers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
5 Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde ;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui rêver d'éternité.³²⁾

「私は望む、純潔な心をこめてわが田園詩を書くために、占星術師のように、空の近くに身を横たえ、鐘楼たちの隣人となって、物思いにふけりながら、風に運ばれてくる彼らの荘重な賛歌に聴き入ることを。両の手に顎を支えて、わ

が屋根裏部屋の高みから、私は見るだろう、歌ったり喋ったりする町工場を。煙出しだの、これら、都会の帆柱を、はたまた、永遠を夢見させる大きな空を」(v.1-8)。詩人の眺めるパリの風景はどのようなものか？それを BAUDELAIRE エッチング は腐食銅板画家 MERYON を讃える文章の中でより詳細に次のように描いている。

「巨大な都市の持つ自然な荘厳さがこれ以上の詩情をもって表彰されたのを、私は稀にしか見たことはありません。積み重ねられた石の偉容、指で空を指ししめす鐘楼たち、天空へ煙の連合軍を吐き出す工業のオペリスクたち、修復中の記念建造物の驚くべき足場が、建築の堅固な本体の上に、かくも逆説的な美しさをもった透かし細工の建築をあてがうさま、怒りと怨念をはらんで騒ぎ立つ空、そこに含まれる劇のすべてを思わせることによっていよいよ深みを増す遠近法の奥行など、文明の悲痛で栄光に輝く書割を構成する複雑な要素のどれ一つとして、忘れられていませんでした」。³³⁾

このような首都パリの風景を眺めながら詩を作り出すために、詩人は「占星術師のように空近くに」位置することを「望む」(je veux と強い願望で示されている)のだという。この場合「占星術師」とは、BAUDELAIRE によって *Sur mes contemporains* の中で定義されている「詩人」と同義の者のことであろう。「ところで詩人とは (私は語のもっとも広い意味でとっているのだが)、一個の翻訳者 (un traducteur)、解説者 (un déchiffreur) でないとしたら一体なんだろう」。³⁴⁾

占星術師は今日の天文学者と同じようにできる限り「空の近く」に位置しようとするものであり、ここではパリの情景を夢想する場として屋根裏部屋という高所が選択されている。それは「純潔な心でわが田園詩をかくために」(下線筆者)という詩句が示すように、下界の汚塵を離れようとする詩人の願望を明らかにする。「田園詩を作ろうとして、緑の木陰にはなく大都会の屋根裏部屋に身を横たえようというのは、逆説的な選択である」³⁵⁾と阿部良雄は注記し

ているが、人生のほとんどをパリでしか生きたことのない BAUDELAIRE にとって田園詩もパリの詩以外にありようがなかった。BAUDELAIRE は詩編 *Élévation* の最後に次のような詩句を書いている。

—Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
20 Le langage des fleurs et des choses muettes!³⁶⁾

「人生の上に天翔けり、花々や口きかぬ物たちの言語を苦も無く解する者は(幸いなるかな!)」(v.19-20)。BAUDELAIRE が眺め、聞き取り、解しようとするのは大都市パリの群衆のそれである。*Paysage* 続く 5 詩行：

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
10 L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement.
Je verrai les printemps, les étés, les automnes.³⁷⁾

「霧を透して眺めるのは、^{こころよ} 快いことだ、蒼空には星が生まれ、窓にはランプが^{とも}灯り、石炭の煙の川が天空に立ちのぼり、そして月が、その蒼ざめた魅惑の光を注ぐのを私は見るだろう、いくたびもの春、夏、秋を」(v.9-13)。この場合、首都パリの風景はその現実性を失い、ほとんど夢想の領域に入っているかのようである。何故ならそこは「霧」がかかっている、大都会の風景はしかと判別できないようにみえるからである。その上詩人は「そして、単調な雪を降らせる冬が来れば、私は片端から^{どんちよう}緞帳を閉め、^{ゆめまほろし}鏡戸をおろして、夜の中に、わが夢幻の宮殿を築くとしよう。その時私が夢見るものは、青みがかった地平線、庭園や、^{くちづけ}白大理石の水盤のすすり泣く噴水や、接吻や、朝な夕なにさえず

る小鳥や、〈牧歌〉^{イディル}の中でも、この上なく子供っぽいものすべて」³⁸⁾ (v.14-20) だと述べる。寒さが厳しいパリでは外出も叶わぬ「冬」こそ夢想の季節である。そのとき詩人はすべての「錠戸」を閉め切って人工的な「夜」を作り出し、そこに「夢幻の宮殿」を築くという。しかし、そこに現れている「庭園」「噴水」「小鳥たち」そして「接吻」は、大自然の情景というより都会の公園のそれを思い起させる。この点について『悪の花注釈』は「このような夢想の連鎖は、牧歌的（この場合、églogue と idylle はほぼ同義とみなしてよいだろう）な夢想がおのずとむかう方向を示していないだろうか。もしそうだとすればここで enfantin（子供っぽい）という語にいくらか深い意味を読み込んで、ボードレーが田園詩＝牧歌の外観をかりて夢想しているものは、実は過去に向かってたどられたボードレーの「失われた時」であり、ここに展開されているものは「見出された幼少期」のイメージであるとする解釈も可能であろう³⁹⁾と主張する。そうであるとすれば、ここでも BAUDELAIRE の幼年時代への記憶への固着が読み取れるのである。それ故 *Paysage* の最後の部分が語るように、たとえ「暴動」（パリでは七月王政期や第二共和制期には頻発した）が「窓硝子」に喰りたてても、詩人は「意志の力によって」夢想に浸り続けようとするだろう。

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
Car je serai plongé dans cette volupté,
D'évoquer le Printemps avec ma volonté
25 De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.⁴⁰⁾

「〈暴動〉は、私の窓硝子に空しく喰り立て、私の額を机から挙げさせはすま

い、なぜなら私は、わが意志をもって〈春〉を呼び出し、わが心臓から一個の太陽を引き出し、火と燃えるわが想いから生暖い雰囲気を作り出すという、この逸楽の中に、浸り切っているだろうから」(v.21-26)。BAUDELAIRE にあっては、太陽は本源的生命の象徴である。

そうして勇躍、BAUDELAIRE はパリの群衆の中に繰り出してゆく。「あらゆる街角に偶然のもたらす韻を嗅ぎつけ、語に躓くことあたかも敷石に躓くがごとく、時には、久しく夢みてきた詩句に突き当たりつつ」⁴¹⁾ (*Le Soleil*)、「彼が詩人のように、彼が都会の中へ降りてくる時は、こよなく卑しい物たちの運命をも高貴ならしめ、あらゆる施療院、あらゆる宮殿の中へ、音もたてず僕も従えず、王者として入り込んでゆく」⁴²⁾ (*Ibid.*) という。BAUDELAIRE のパリ詩編の最初の傑作は *Les Sept Vieillards* であろう。これは Victor HUGO に献辞された三篇の詩のひとつであるが、1859年5月末(?) オンフルールから、雑誌『フランス (La France)』の主幹 Jean MOREL に宛てた手紙の中で、「これは私が試みたいと思う新しい連作の第一番目ですが、〈詩〉に課された限界を越えることをやすやすとしてしまったのではないかとまことに心配です」⁴³⁾ と読まれる。これは詩人が目指す現代性の詩を遂に創作できたことに対する自信の言葉であるだろう。それを阿部良雄は「同じ「七人の老人」のヴィジョンを誰かロマン派の詩人、たとえばユゴーが扱ったとするなら、この怪異現象に何か宗教的・哲学的・道徳的な解釈を与え、寓意的なものとしたであろう。ところがボードレールは、超自然的現象(あるいは、「^{アリユシナシオン} 幻覚」) およびそれが「私」に与えた衝撃を報告するにとどめる。既存の観念によって現象を解釈することを止め、〈現実〉をも〈超現実〉をもあるがままに直視する態度、ここに「現代性」への決定的な一歩が踏み出された」⁴⁴⁾ と解説する。Victor HUGO は詩を献呈された謝意を表す 1959年10月6日付の手紙でこの詩や *Le Cygne*, *Les Petites Vieilles* について、「あなたは新たな旋律を創造する」と讃えたことはよく知られている。

Fourmillante cité, cité pleine rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
4 Dans les canaux étroits du colosse puissant.⁴⁵⁾

「蟻のように人間のうごめく都市、夢に満ちた都市、ここでは妖怪が、白日堂々、道ゆく人の袖を引く！力強い巨像の体内をめぐる狭い水路、その中を、もろもろの秘密が、いたるところ、樹液のように流れる」(v.1-4)。「蟻のように人間のうごめく都市」はおぞましい、しかし「夢にみちている」。Pléiade 版の註は、「区切りに繰り返される cité という語を配置して、キアスム（対句変換の技法）とアクサン・シルコンフレックスのこのアレクサンドランのすばらしい冒頭の弓の一撃」⁴⁶⁾と称賛している。V.2の「妖怪」は娼婦のことである。W.ベンヤミンは「売淫はボードレルの空想の中で大都市の群衆を膨れ上がらせる酵母である」⁴⁷⁾と指摘する。大都市パリを「巨像」に、街路樹を巨像の体内をめぐる血管に見立て、パリを生き物として扱っているのである。そして「それはある朝、うらさびしい街路でのこと、霧をかぶって日頃より丈高く伸びた家々は、水高増した河の、兩岸の堤を真似て、また、役者の心に似通った書割をさながら、黄色く汚らしい霧が空間を浸しつくしていた時、私は、主役でも演ずるように神経を緊張させて、もううんざりしている私の魂と議論を続けながら、思い砂利馬車に揺り動かされる場末町をたどって行った」⁴⁸⁾ (v,5-12)。その時、

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes
16 Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée
 Dans le fiel ; son regard aiguisait les frimas,
 Et sa barbe à long poiles, roide comme une épée,
 20 Se projetait, pareille à celle du Judas.⁴⁹⁾

「突然、一人の老人が、雨をふくんだこの空の色そっくり真似た黄色い襦袢ほろに身にまとい、その眼に光る邪悪のかげさえなければ、さぞや施しもの雨を降らせたに違いない様子で、私の前に現れた。その瞳はまるで胆汁にとっぷり漬かったかのよう、眼差しは寒気でなおも鋭からしめ、長々とのびた顎髭あごひげは、剣のように強ばって、ユダの髭と同じく、前に突き出していた」(v.13-20)。「M'apparut (私の前に現れた)」の擲置ルジエの効果が老人の不意の出現の突然さをよく示している。このユダについて PICOHIS は「BAUDELAIRE が肖像というよりもむしろカリカチュールを描いているのは「さまよえるユダヤ人」のことである。民謡歌謡によって、次いで Edgar QUINET と Eugène SUE の小説によって、Isaac LAQUÉDEMS あるいは AHAVÉRUS は 19 世紀の神話になった」⁵⁰⁾と説明する。「ラールス大辞典によれば、ゴルゴダの丘を登るキリストに不人情な仕打ちをしたがため、不死と永久運動を刑罰として科されたという」⁵¹⁾(『悪の花注釈』)。「ボードレールがここに「さまよえるユダヤ人」を引き合いに出したのは、けだし場末の民衆には歌謡によって古くから馴染みの人物だったからである」⁵²⁾(同前)。この老人は「腰は曲がっているのではなく、二つに折れて、背骨は脚と完全な直角をなしていたから、手につく杖がそれに加わって、仕上がる姿は、不具かたわの四足獣か、三本足のユダヤ人さながらの風体、ぎこちない足どりだった。雪のなか泥濘ぬかるみのなか、足とられながら進む姿は、破れ靴で死人たちを踏みつぶしてゆくかのよう、この世に無関心というよりは、敵意を抱くと見えた」⁵³⁾(v.21-28)。ところが現れた老人は一人だけでなかったのである。

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
32 Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étai-je donc en butte,
Ou quel méchant hazard ainsi m'humiliait?
Car je comptai sept fois, de minue en minute,
36 Ce sinistre vieillard qui se multipliait!⁵⁴⁾

「同じ姿が後に続いた——髭^{ひげ}も、眼も、背も、杖も、襤褸^{ぼろ}も、同じ地獄から出てきた百歳のこの双生児^{ふたご}を、見分ける徴^{しるし}はなく、そしてこの無謀な妖怪どもは、いずことも知れぬ目標へ、同じ足どりで歩いて行った。どんないかがわしい陰謀に私は引っ掛かったのか、どういう邪^{よこし}まな偶然が私をこんなに辱めたのか？七回までも私は数えたのだ、刻一刻と、数の殖えていくこの禍々^{まがまが}しい老人を！」(v.29-36)。醜怪な老人は二人目だけでなく、7人も相續いて現れたのである。PISHOISは「ここに世の終わりまでさまようよう断罪された、さまよえるユダヤ人への暗示が見てとれる」⁵⁵⁾と指摘している。「私の感じた不安を嘲笑うような人、兄弟のように同じ戦慄を感じない人は、思ってもみるがよい、かほどに老いぼれていながら、これら七人の醜悪な怪物は、永遠の相を具えていたのだ！八人目を見たとして、私は死なずにすんだらうか、情け容赦なく、皮肉で、宿命的な、瓜二つの者、自らの息子でも父でもある、厭^{あざわら}らしい不死鳥^{フェニックス}を？」⁵⁶⁾(v.37-43)。何故7人なのかについては、阿部良雄が的確に解説している。

「七人の老人」、わけでも「七」の数が何を意味するかについてはさまざま推測がなされたが、「七」が古代の諸宗教に由来するさまざま象徴・伝承の中に重要な数として扱われてきたことを思い、ボードレールも最も神秘的な印象を

与える数として「七」を選んだと考えれば十分であろう。「七」の秘境的な・錬金術的意義についてブランの探索の中から、七つの惑星の七番目に当たる土星すなわちローマの神サートゥルスはギリシャの神クロノス (Khronos) と同一視されることもあって、〈時間〉は老人の姿に現されるから、これら七人の老人は、無限に増殖し循環するものとしての (言わば、悪しき永遠としての) 時間の象徴でもあり得るという説を引いておこう。時間は、決して八人目をもつことのない週の繰り返しであることも考え合わされる。⁵⁷⁾

また「八人目」については、CRÉPET=BLIN が『マクベス』の一節との関連を指摘している。魔女の場面、バンコーの亡霊に従う八人の王の幻影を見たマクベスの台詞の中に出てくる。「——そしてまたか? ——七人目か? ——俺はこれ以上見ぬぞ——そしてしかしながら八人目が現れた... 恐ろしい光景だ!」。⁵⁸⁾

そして詩人は恐怖に憑りつかれて家に逃げ帰るということが起こる。

44 — Mais je tournai le dos au cortège infernal.

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,

Je rentrai, je fermai ma porte, épouventé.

Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,

48 Blessé par le mystère et par l'absurdité!

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;

La tempête en jouant déroutait ses efforts,

Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre

52 Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!⁵⁹⁾

「——だが私は、地獄めく行列に背を向けた。物が二重に見える酔いどれのよ
うに苛立って、私は家に帰り、扉を閉めた、おそれ戦き、病に憑りつかれ、身
は凍え、精神は熱に浮かされて乱れ、この不思議に、また不条理に、傷つけら
れて！私の理性は空しく舵をとろうとした。嵐は、戯れに、その努力の邪魔を
する、そして私の魂は、帆柱もない古い川船、岸もない魔性の海の上に、踊り、
踊った」(v.44-52)。ここでも「群衆」は「岸もない魔性の海」と化していて
群衆と海景のアナロジーが確認され、詩人の魂は「帆柱もない古い川船」と
なって難破しようとしている。J.-D.HUBERTは「この老人はパリの魂である
と同時に、詩人の完全な無力の象徴である」⁶⁰⁾と注釈しているが、*Paysage* の註に
おいて PICHOS は、BAUDELAIRE は「本当は他者との接触が続くことを望まない
人間である」⁶¹⁾と指摘している。「群衆の人である BAUDELAIRE は、最も群衆を
恐れる人である」⁶²⁾ (J.-P. SARTRE)。BAUDELAIRE の目指す「群衆との結婚」の
性質を、Charles MAURON は正しく解釈して次のように言っている。

「こうして、この「神聖な売春」というまったく想像上の（そして他者にとっ
て益のない）接触において、散策者は群衆にわが身をさらすというより、群衆
を自分の欲望にさらすのである」。⁶³⁾

この詩の段階では、BAUDELAIRE の群衆論は、詩人の側からの一方的な認識論
であったことが明らかにされる。

しかし、続く同じく Victor HUGO に捧げられた *Les Petites Vieilles* というや
はり傑作の長詩では、一転して詩人は人生の残骸である「小さな老婆たち」に
真の共感を抱く。BAUDELAIRE が優しさと共苦の気持ちを抱きながら老婆たち
の内奥に入り込み、想像上で彼女たちの生の聖化を見守る姿が見いだせる。
GALAND は「その小さな老婆たちの描写において、詩人は見事な妙技をもって、
恐怖と憐憫、イロニーと感動、冷やかさと同情を交互に行使させるであろう」⁶⁴⁾
と述べる。

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
 Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
 Je guette, obéissant à mes humeurs fatales
 4 Des êtres singuliers, décrépits et charmants.⁶⁵⁾

「年老いた古い^{みやこ}首都のうねりくねった襞の中、すべて、おぞましいものさえが、魅惑と化する所で、わが宿命の性分に従い、私は待ち伏せる、老いぼれながらも魅力のある、奇妙な存在たちを」(v.1-4)。「年老いた」、「うねりくねった襞」を持つ首都パリは、これから登場する「小さな老婆」と類比をなしている。「たがのゆるんだこの怪物たちも、昔は女だったのだ、エポニーヌ⁶⁶⁾にまれ、ライス⁶⁷⁾にまれ！腰は折れ、^{せむし}、あるいは振れた怪物たち、彼らを愛そうではないか！あれでもまだ魂なのだから」⁶⁸⁾ (v.5-8) と詩人は言う。J.-D. HUBERTによれば、小さな老婆たちを「彼ら」と男性複数の代名詞を用いるのは、彼女たちを「怪物」と受けたつなりのためであり、中性化した老婆たちを語るための意識的な語法である。⁶⁹⁾ 彼女たちは、外見上は生の廃墟と見えながら、「魂」を失っていない。

8 Sous des jupons troués et sous de froids tissus

Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
 Frémissant au fracas roulant des omnibus,
 Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
 12 Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus ;⁷⁰⁾

「穴のあいた下袴^{ベチコート}やら、ひんやりする布地をまとい、彼らは這ってゆく、意地悪な北風に鞭打たれ、乗り合い馬車の軋る音に身を震わせて、花模様やら判じ

絵の縫い取りをした、小さな手提げを、聖遺物よろしく、小脇にしかと抱え込んで」(v.8-12)。小さな老婆たちはパリの群衆の中を「這ってゆく」。「花模様や判じ絵の縫いとられた「小さな手提げ」は女の夢の最後の残骸である」⁷¹⁾ (『悪の花注釈』)。それは「聖遺物」のようであり、老婆たちの聖化を予告している。「彼らは小刻みに走る、操り人形のように。傷ついた動物のように、足引きずってゆく者もあれば、情容赦ない〈悪魔〉がぶら下がって引く哀れな呼び鈴のように、踊りたくないのに、踊り続ける者もいる！」⁷²⁾ (v.23-14)。

16

Tout cassés

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,

Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ;

Ils sont les yeux divins de la petite fille

20 Qui s'étonne qui rit à tout ce qui reluit.⁷³⁾

「すっかり腰曲がっているとはいえ、その眼は錐きりのように鋭く、家中に水の眠るあの穴のように光る。光るものなら何にでも、驚き、笑う、小さな女の子そのままの、神々しい眼をもつ」(v.16-20)。『悪の花注釈』は「「小さな老婆たち」の眼は錐のようである。Vrilleは正確にはねじ錐である。らせん状に切もんで深部に達する。らせん状の運動は西洋精神の愛好するところだが、ここでは老婆の意識が、都の、人生の深部へらせん状に探索の眼を向ける。あたかも詩人の意識のねじ錐が、老婆の生態に、意識にきりきりと揉み入っていくように」⁷⁴⁾と述べる。老婆にはまだ魂が残っている。眼の神々しい光がその証拠である。老いた身体に最後に残った光は、彼女たちの生の証であり、しかも少女の眼のように無垢である。老婆と子供の類似は、次の節で「棺桶」の大きさという不思議な比較で示される。

—Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
 Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
 La Mort savante met dans ces bières pareilles
 24 Un symbole d'un goût bizarre et captivant,

Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
 Traversant de Paris le fourmillant tableau,
 Il me semble toujours que cet être fragile
 28 S'en va tout doucement vers un nouveau berceau ;⁷⁵⁾

「—お気づきだろうか、老婆の棺桶には、子供のそれと同じ位小さいのが、たくさんあることを？これらの棺が互いに似ているのは、博識の〈死〉の示す、奇怪にも魅惑的な趣味にあふれたひとつの象徴、そして私は、蟻のように人のうごめくパリの画面を横切ってゆく、虚弱な幽霊の一人を垣間見るたびに、この脆い生きものは、新しい揺籃の方へゆっくり足を運ぶのだと、いつも思わずにはいられない」(v.21-28)。阿部良雄は「老婆と子供の棺桶が同じだというのは偶然の現象ではなく、どんな象徴を用いてどんな寓意を表すべきかをよく心得た（「博識の」）死神の故意の技である」⁷⁶⁾と注釈する。すなわち、老いて小さくなった老婆は蘇り、子供と同じ揺籃の無垢に戻っているのである。老いと死の無残さが緩和されている。興味が憐憫に、憐憫が愛着に、詩人の心は微妙に変化してゆく。

—Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,
 Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...
 Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
 36 Pour celui que l'austère Infortune allaita!⁷⁷⁾

「——これらの眼は、百万もの涙でできた井戸、冷えてしまった金属がまだ光っている^{るっほ}増埒...これらの神秘的な眼には、打ち勝ちがたい魅力がある、厳しい〈不運の女神〉の乳を吸った者には！」(v.33-36)。「第18行の「穴ぼこ」はここで「井戸」に変わる。眼は井戸だ。井戸掘り職人は棺桶職人をうける。井戸掘り職人は棺桶職人と同じく、パリ市民に親しい存在だった。そして棺も井戸も丸くつくり、丸く掘る。眼窩から穴ぼこへ、穴ぼこから棺へ、棺から井戸へ、イマージュは移って行く」⁷⁸⁾(『悪の花注釈』)。「幸運の女神はあるが、不運の女神はいない。いない女神を惜定する苦い笑い。詩人は不運の女神の乳を吸って生長した。不運の申し子である。彼の眼には、そして彼の眼のみ、水と火と金属の合成したというふしぎな涙の魅力が、幻想として圧倒的に迫ってくる」⁷⁹⁾(『悪の花注釈』)。

この後、詩人は老婆をローマのフラスカティのウェスタの巫女やティボリの歓楽街の伝説の浮かれ女^めたちに譬えて、パリの卑近な現実と崇高さを混交した後、時間は彼女らを公平に取り扱おうと述べ、老婆たちの不運をこう嘆く。

L'une, par sa patrie au malheur exercée,
L'autre, que son époux surchargea de douleurs,
L'autre, par son enfant Madone transpercée,

48 Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs!⁸⁰⁾

「ある女は、祖国によって不幸の試練にかけられ、ある女は、夫から背負いきれぬほどの苦痛を与えられ、ある女は、わが子によって胸を突き刺された聖母、誰もが自分の涙で大河を作ることができただろうに！」(v.45-48)。「祖国によって不幸の試練にかけられ」について、阿部良雄は「夫、恋人あるいは息子を戦争によって失った、という意味だろうが、一八四八年の記憶も消えやらぬ五九年の作だから、反乱に参加したパリの労働者でバリケードに戦死したり死

刑・徒刑に処せられたりした者の多かった事実を思うことも許されよう」⁸¹⁾と注釈する。彼女たちは大河をなすほど涙したのである。詩人はそれらの老婆たちの一人を凝視し、次のように敬意を描き出す。

Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!
 Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
 Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
 52 Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

 Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
 Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
 Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
 56 Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

 Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,
 Humait avidement ce chant vif et guerrier ;
 Son œil parfois s'ouvrait comme l'œil d'un vieil aigle ;
 60 Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier!⁸²⁾

「ああ！、幾度私はあれらの小さな老婆たちの後をつけたことか！なかでも、あるひとり、沈む陽が紅くれない 空に傷口をあける血まみれの時刻、想いに沈みながら、ひとり離れてベンチに坐り、聴こうとしていたものは、兵士たちが、時折、われらの公園に波と溢れさせる、金管フラスの音も高らかな、ああした野外演奏会コンサート、それは、生命蘇いのちる心地のする、あれら黄金こがねの夕べ、都市に住む者の心にくぼくかの英雄的な気分を注ぐ音楽。この女は、身は今も真直ぐに、誇り高く、規則正しく、澁刺むさぼとして勇壮なこの調べを貪るように飲み干していた、その眼は

時おり老いた鷺の眼のように見開かれていた。大理石のその額は、月桂冠を受けけるにふさわしかった」(v.49-60)。ここには密偵のように小さな老婆の後を共感を抱きながらつける BAUDELAIRE の姿がある。「刻限はたそがれ、沈む——ではない落ちる太陽、落日は空を朱けに染めている。老婆が落ちて行くように太陽も墜落する。老婆は人生から、生からすらも疎外されており、心に朱色の傷口をあけている。空にも朱色の傷口があいており、そこから流れ出る血が、暮れゆく空を血まみれにする。都の夕暮れの現実描写であり、それと抱き合うようにして、老婆の心象の歌がある」⁸³⁾ (『悪の花注釈』)。軍楽隊の金管の調べを聴くことによって、小さな老婆は蘇生する。彼女は野外演奏会の音の波を呑むことで、意識であり心である「眼」を開くのである。死を生に転換させた勝利のしるし、それが月桂樹である。「かくのごとく、あなた方は歩み行く、毅然として嘆きも漏らさず、生命ある都市の混沌を過りつつ。血滴る心臓を持つ母であれ、娼婦であれ、聖女であれ、その名はかってすべての人々の口にするところであったのに。かつては優美さであった、あるいは栄光であった、あなた方を、何人もそれと見知りませぬ！無作法な酔いどれが通りすがり、ふざけ半分口説いてあなた方を辱める、あなた方のすぐ後で飛びまわるのは、卑怯で下品な子供。生きているさえ恥ずかしく、萎びた影法師、怯えた様子、背を丸め、壁に寄りそい歩いてゆく。そして誰も、あなた方に挨拶などせぬ、奇怪な運命の人々に！永遠の世に入るべく熟した、人間の残骸よ！」⁸⁴⁾ (v.61-72)。詩人は、繰り返しこの老婆たちが名を失ったことを嘆く。GALAND は、これを時の破壊作用の激しさに対する怨嗟であると言う。⁸⁵⁾しかし、人は名を失う老婆になって初めて、群衆の中のひとりになる。そして蘇生の機会をうかがう。「mür とは、果実が熟し切って地に落ちるように、人は死に向かってあと一歩というところまで熟し切っているということ。彼岸に向かう老婆は、ここでも、永遠をまじかに見つめる詩人と同一視されている」⁸⁶⁾ (『悪の花注釈』)。

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
 L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
 Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!
 76 Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins ;

Je vois s'épanouir vos passions novices ;
 Sombre ou lumineux, je vis vos jours perdus ;
 Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!
 80 Mon âme resplendit de toutes vos vertus!

Ruines! ma familles! Ô cerveaux congénères!
 Je vous fait chaque soir un solennel adieux!
 Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
 84 Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?⁸⁷⁾

「だがこの私、不安な眼を、あなた方のおぼつかない足どりにじっと注いで、おおなんという不思議！あたかもあなた方の父親でもあるかのように、遠くから優しく見守るこの私はあなた方の知らぬうちに、秘密の悦楽を味わう。私には見える、あなた方の初々しい情熱が花開くのを。暗くとも、輝かしくとも、あなた方の失われた日々を生きる。いくつにも数を増した私の心は、あなた方の悪徳のすべてを享受する！私の魂は、あなた方の美徳のすべてにより輝き渡る！生ける廢墟よ！わが同族よ！同じ種類の脳髓たちよ！私は毎晩あなた方に荘重な別れの言葉を送る！明日、あなた方はどこに在るのだろうか？八十歳のエヴァたち、神の恐るべき鉤爪かぎつめに押さえつけられる人々よ」(v.73-84)。CRÉPET=BLINはこの「いくつにも数を増した私の心」の享受を、既に見た散文詩 *Les Foules* そして *Mon cœur mis à nu* の中で問題とされている「魂の神聖

な売春」と近づけている。⁸⁸⁾

「売春することの最も大なる存在、それは最高度の存在者、すなわち神である。なぜなら神は名々の個人にとってこよなき友であり、なぜなら、愛の尽きることなき共同の貯水池であるからだ」。⁸⁹⁾

「売春とは自分の人格をいろんな人に^{わか}頒ちあたえるから、もっとも売春的なのは神である」⁹⁰⁾ (『悪の花注釈』)。詩人は、想像的にいろんな老婆のなかに忍びこむことによって、神と同じ行為をしている。詩人は子供となった老婆たちの良い親に変身する。「抽象レベルでの変身、蘇生、転生という秘儀を、あたかも楽の音を呑むように官能的に味わう、これが「秘密の悦楽」というものであろう。抽象はここにおいて肉感となり、記憶は蘇りとなり、詩人はさまざまな女性に化身してゆく」⁹¹⁾ (『悪の花注釈』)。「人類の生誕者イヴは、眼前の老婆たち、80歳の老婆たちである。彼女は神の「恐るべき」爪につかまれ、死に瀕している。が、神は優しく見守っている、彼女はイヴとなって再生するのか。明日、未来において、死者はキリストのように蘇るであろうか」⁹²⁾ (『悪の花注釈』)。老婆たちの「悪徳」が披瀝されるのは、老いた都パリにおいてであり、蟻のような群衆の中においてである。詩人の心は、これらの老婆たちに分岐し、窺い見、対話し、遂にはその悪徳とも美德とも合体する。こうして詩人は老婆とともに蘇り、死を祓う。これがこの詩で果たされる「秘蹟」である。ちなみに、BAUDELAIRE にあって、*Les Sept Vieillards* で七人の(男の)老人が恐怖され忌避されるのに対して、*Les Petites Vieilles* では何故老婆たちがこれほどの共感と愛着をもって受け入れられるかと言えば、それは BAUDELAIRE が老婆たちに母親の影、分身を見ているにほかならないことは言うまでもない。

最後に、「Tableaux parisiens」の傑作ソネ *A une Passante* を読んでみよう。

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse
4 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
8 La douleur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair...puis la nuit!—Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
11 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! *jamaïs* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
14 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savait!⁹³⁾

「街路は私のまわりで、耳を聳^{ろう}するばかり、喚^{わめ}いていた。丈高く、細^{ほつ}そりと、正式の喪の装いに、巖かな苦痛を包み、ひとりの女が通りすぎた、褻^{つま}とる片手も堂々と、裳裾^{もすそ}の縁飾り、花模様をゆるやかに打ちふりながら、軽やかに気高く、彫像のような脚をして。私とはといえば、気のふれた男のように身をひきつらせ、嵐が芽生える鉛いろの空、彼女の眼の中に飲んだ、金縛りにする優しさと、命うぼう快樂とを。きらめく光……それから夜！——はかなく消えた美しい女よ、その眼差しが、私をたちまち蘇らせた女よ、私はもはや、永遠の中でしか、きみに会わないのだろうか？ 違う場所で、ここから遥か遠く！ もうおそい！ おそらくはもう決^けして！ なぜなら、きみの遁^{のが}れゆく先を私は知らず、私のゆく先を君は知らぬ、おお、私が愛したであろうきみ、おお、そうと知ってい

たきみよ！」(v.1-14)。この詩の大都市パリの詩情の創出の意義を最初に指摘したのはA.ティボーデである。「このような詩は、絶対に、村や小さな町の生活の中では生まれることはあり得ないし、感じられることもあり得ない。それは、人間めいめい互いに赤の他人として、行きずりの旅人として一緒に生活する、大きな首都の環境の中でしか花ひらくことのあり得ないものだ。そして、あらゆる首都の中でも、パリだけが、そうした詩を天然の果実のように生み出すだろう。あの通りすがりの女と交わしたあの眼差し、パリの舗道のあの一瞬の火花、それについては、言うまでもなくウェルギリウス、ラシーヌ、あるいはミストラルの生み出した何物も、ついぞ目録カード製作者に教えるところではなかったのであり、この経験は唯一無二のものであって、それを見出したのもまた唯一無二の詩なのだが、以前には想像することもできなかったボードレールのこの詩句が、以後は読者の心に憑きまとうのだ。」⁹⁴⁾「耳を聳するばかりに喚く」群衆の中を、^{スプリーン}憂鬱に胸蓋ぐ詩人は遊歩者となって歩いている。そこで不意に「厳かな苦痛を包んだ」「正式の喪を装った」、つまり最近身内に不幸があった恐らく身分の高い「通りすがりの女」とすれ違ふ。その眼と一瞬視線を交差した時、詩人は「金縛りに」にあい、「命奪う快樂」を感じ、蘇える。しかし「はかなく消えた美しい女」故、互に行き先を知らず、愛の予感もパリの夜の虚空へ消え去るしかない。「通りすがりの女」は——その粉うかたなき「英雄性」にもかかわらず——文字通り無名の存在であり、無名の群衆の中から出て来て、無名の群衆の中へ消えてゆく。「数知れぬ関係の交錯」は、相互の間に過去・未来にわたる関係をもち得ず従って名乗り合うこともない存在同士の間になり立つ…⁹⁵⁾(阿部良雄)。瞬間と永遠。W.ベンヤミンは「都会人をうっとりさせるのは、最初のひと目の恋よりも、むしろ最後のひと目の恋である。〈もう決して〉というのが邂逅の頂点であって、その瞬間に詩人の情熱は、一見して挫折するが、そのじつははじめて焰となって燃えあがる。詩人はその焰で身を焼く。だがその焰から不死鳥は飛び立たない」⁹⁶⁾と述べる。この

死と永遠を象徴する女について、J.-D.Hubert は「われわれの通りすがりの女の豪華なたたずまい、その喪装の優雅のなかに、いわば BAUDELAIRE と精神的に瓜二つの存在を見出す。詩人は彼女のうちに自分自身を認知したようだ——この、幻のうちに、自らの死とともに、女性の姿をした自らのドッペルゲンガーを認めたようにみえる」⁹⁷⁾と解釈する。いずれにせよこの詩編は、パリの詩人としての BAUDELAIRE のひとつの達成である。⁹⁸⁾

註

使用テキスト：BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, p, Claude PICHOS, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1976, 2vols. 以下 O.C., t.I, O.C.,t.II と略記。

- 1) 拙論「BAUDELAIRE と詩人の条件 (1)」、福岡大学人文論叢第 47 卷 2 号、2015
- 2) O.C., t. II, p.666
- 3) O.C., t. I, p.85
- 4) *Ibid.*, p.86
- 5) 阿部良雄訳註『ボードレール全集 I』、p.564
- 6) ヴェルター・ベンヤミン『パリ論/ボードレール論集成』、p.61
- 7) O.C., t. II, p.691
- 8) O.C., t. I, p.291
- 9) *Ibid.*, p.63
- 10) 阿部良雄訳註、*op.cit.*, p.535
- 11) O.C., t. I, p.468
- 12) BAUDELAIRE, *Correspondance*, t. I, p.334

- 13) J.-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, p.158
- 14) *O.C.*, t. II, p.692
- 15) *O.C.*, t. I, p.651
- 16) *O.C.*, t. II, p.455
- 17) BAUDELAIRE, *Correspondance*, t. I, p.445
- 18) *O.C.*, t. I, p.99
- 19) *Ibid.*, p.1036 – 1937
- 20) J.-P. RICHARD, *op.cit.*, p.125.
- 21) 多田道太郎編『悪の花注釈』、p.1051
- 22) *O.C.*, t. I, p.100
- 23) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.1051
- 24) *Ibid.*, p.1052
- 25) *O.C.*, t. I, p.673
- 26) *Ibid.*, p.692 – 693
- 27) *Ibid.*, p.100
- 28) Robert Benoix CHÉRIX, *Commentaire des Fleurs du Mal*, p.361
- 29) *Ibid.*
- 30) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.1056
- 31) BAUDELAIRE, *Correspondance*, t. II, p.153
- 32) *O.C.*, t. I, p.82
- 33) *O.C.*, t. II, p.666 – 667
- 34) *Ibid.*, p.133
- 35) 阿部良雄訳註、*op.cit.*, p.558 – 559
- 36) *O.C.*, t. I, p.10
- 37) *Ibid.*, p.82
- 38) *Ibid.*

- 39) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.884
- 40) *O.C.*, t. I, p.82
- 41) *Ibid.*, p.83
- 42) *Ibid.*
- 43) BAUDELAIRE, *Correspondance*, t. I, p.583
- 44) 阿部良雄訳註、*op.cit.*, p.565
- 45) *O.C.*, t. I, p.87
- 46) *Ibid.*, p.1012
- 47) W. ベンヤミン 「ヴァルター・ベンヤミン著作集 6 ボードレール」、p.240
- 48) *O.C.*, t. I, p.87
- 49) *Ibid.*, p.87-88
- 50) *Ibid.*, p.1014
- 51) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.939
- 52) *Ibid.*
- 53) *O.C.*, t. I, p.88
- 54) *Ibid.*
- 55) *Ibid.*, p.1014
- 56) *Ibid.*, p.88
- 57) 阿部良雄訳註、*op.cit.*, p.566
- 58) BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, p, Jaques Crèpet et Georges Blin, p.452
- 59) *O.C.*, t. I, p.88
- 60) J.-D. HUBERT, *L'Esthétique des « Fleurs du mal »*, p.102
- 61) *O.C.*, t. I, p.955
- 62) J. P. SARTRE, *Baudelaire*, p.172
- 63) Charles MAURON, *Le Dernier Baudelaire*, p.49
- 64) René GALAND, *Baudelaire, poétiques et poésie*, p.365

- 65) *O.C.*, t. I, p.89
- 66) 「ローマ支配に反抗したガリアの豪族ユリウス・サビヌスの妻。夫とともに試練に堪え、夫に殉じて西暦七九年ローマで死刑に処せられた」。阿部良雄訳註『ボードレール全集Ⅰ』、p.567
- 67) 「古代ギリシャの名高い遊女たち何人かの名であり、特にアルキピデアスの情婦だったライスが有名である」。阿部良雄訳注、*Ibid.*
- 68) *O.C.*, t. I, p.89
- 69) J.-D. HUBERT, *op.cit.*, p.97
- 70) *O.C.*, t. I, p.89
- 71) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.956
- 72) *O.C.*, t. I, p.89
- 73) *Ibid.*
- 74) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.957 - 958
- 75) *O.C.*, t. I, p.89 - 90
- 76) 阿部良雄訳注, p.568
- 77) *O.C.*, t. I, p.90
- 78) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.960
- 79) *Ibid.*
- 80) *O.C.*, t. I, p.90
- 81) 阿部良雄訳注, p.568
- 82) *O.C.*, t. I, p.90 - 91
- 83) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.962 - 963
- 84) *O.C.*, t. I, p.91
- 85) René GALAND, *op.cit.* p366
- 86) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.966
- 87) *O.C.*, t. I, p.91

- 88) BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, p, Jaques Crèpet et Georges Blin, p.457
- 89) *O.C.*, t. I, p.692
- 90) 多田道太郎編, *op.cit.*, p.968
- 91) *Ibid.*, p.967
- 92) *Ibid.*, p.968
- 93) *O.C.*, t. I, p.92-93
- 94) A. ティボーデ 「ボードレール」 in 『世界批評大系 3』, p.139
- 95) 阿部良雄 『群衆の中の芸術家』, p.190
- 96) W. ベンヤミン, *op.cit.*, p.82
- 97) J.-D. HUBERT, *op.cit.*, p.186
- 98) 尚、この「BAUDELAIRE と詩人の条件」は、その(3)として近(現)代人の気分(気質ではない)としての「〈spleen〉(憂鬱)の発見」、その(4)として「死の内在化」と続くが、これらについては別の形で詳述したことがあるので以下の拙論を参照していただきたい。

その(3)については：

「BAUDELAIRE の 〈spleen〉 の形象——空間篇」、福岡大学人文論叢第 39 卷第 2 号

「BAUDELAIRE の 〈spleen〉 の形象——時間編」、福岡大学人文論叢第 40 卷第 2 号

「BAUDELAIRE の 〈spleen〉 の由来」、福岡大学人文論叢第 41 卷第 2 号

その(4)については：

「BAUDELAIRE の死を祓う詩的手法 (1)」、福岡大学人文論叢第 42 卷第 2 号

「BAUDELAIRE の死を祓う詩的手法 (2)」、福岡大学人文論叢第 44 卷第 2 号

「BAUDELAIRE の死を祓う詩的手法 (3)」、福岡大学人文論叢第 45 卷第 2 号

「BAUDELAIRE の死を祓う詩的手法 (4)」、福岡大学人文論叢第 46 卷第 2 号

参考文献

- BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, p. Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade ». 1975, 1976, 2vols
- BAUDELAIRE, *Correspondance*, p. Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2vols
- BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, p. Jaques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1942
- BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, p. Antoine Adam, Garniers Frères, « Classiques Garnier », 1961
- BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en prose*, p. Robert Kopp, José Corti, 1969
- BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en prose*, p. Henri Lemaître, Garniers Frères, « Classiques Garnier », 1962
- BAUDELAIRE, *Poésies choisies*, p. André Ferran, Hachette, 1936
- Robert Benoix CHÉRIX, *Commentaire des Fleurs du Mal*, Droz, 1962
- Emmanuel ADATTE, *Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris, Essai sur le dépassement du réel*, José Corti, 1986
- René GALAND, *Baudelaire, poétiques et poésie*, Nizet, 1969
- J.-D. HUBERT, *L'Esthétique des « Fleurs du mal »*, Slatkine Reprints, 1993
- J.E. JACKSON, *La mort Baudelaire*, la Baconnière, 1982
- Charles MAURON, *Le Dernier Baudelaire*, José Corti, 1960
- Jean PRÉVOST, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique*, Mercure de France, 1953
- Jean pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955
- Mario RICHTER, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Slatkine, 2vols, 2001

Jean Paul SARTRE, *Baudelaire*, Gallimard, 1947

阿部良雄訳註『ボードレール全集Ⅰ—Ⅵ』、筑摩書房、1983—1993

阿部良雄『群衆の中の芸術家 ボードレールと十九世紀フランス絵画』、ちくま学芸文庫、1999

多田道太郎編『悪の花注釈』、平凡社、1988

W. ベンヤミン『ヴァルター・ベンヤミン著作集 6 ボードレール 新編増補』、晶文社、1975

W. ベンヤミン『パリ論/ボードレール論集成』、ちくま学芸文庫、2015

アルベール・ティボーデ「ボードレール」 in 『世界批評大系 3 試論の展開』、筑摩書房、1975