

『パリの憂鬱』における「沈黙」

—三つの詩篇をめぐる—

寺内 成史

序

ボードレールの散文詩集『パリの憂鬱』の中には、「沈黙」を意識した詩がいくつか見られる。本来、散文詩は、韻文詩に比べて、対話を表現するのにも適した形式である。それにもかかわらず、登場人物が何も語らず「沈黙」したままの詩が存在しており、しかもそれらの詩は、この詩集の中で重要な位置を占めている。ボードレールが「沈黙」を散文詩に持ち込んだのは、ひとえにボードレール自身が、「沈黙」の重要性を意識していたからにほかならない。現代性 (modernity) を意識したボードレールが、散文詩という新しい形式、すなわち実験的意味合いを有した詩の中に「沈黙」を取り入れたことは、一考に値するだろう。

そもそも「沈黙」とはいかなるものか。それについては、マックス・ピカートが簡潔な定義をしている。

沈黙は、単に人間が語るのを止めることによって成り立つのではない。沈黙とは、単なる『言葉への断念』以上のものである。つまり、沈黙とは、人間が都合次第でおのが身をそこへ移し置くことの出来るような単なる一つの状態ではなく、それ以上のものなのだ。

なるほど、言葉が終るところでは沈黙がはじまりはする。しかし、沈黙がはじまるのは、なにも言葉が終るからではない。沈黙は、言葉が終るときに、明瞭に意識されるだけのことである。

沈黙は、一つの独自の現象なのだ。

だから、沈黙は言葉の放棄と同一のものではない。沈黙は決して、言葉が消失したあとに取り残されたような、見すばらしいものではない¹。

¹ Max Picard, *Die Welt des Schweigens*, Erlenbach-Zürich : E. Rentsch, 1959. p. 9. (マックス・ピカート著／佐野利勝訳『沈黙の世界』みすず書房、2022、p. 1)。以下、本稿中のドイツ語文献の訳は、全て邦訳本によった。

本稿では、「沈黙」が現れている散文詩の中から、「年老いた大道芸人」「英雄的な詩」「道化とウェヌス」の三篇について考察していきたい。これら三つの詩篇は、モチーフ自体が似通っているだけでなく、主題が芸術あるいは芸術家の問題であり、しかもそれが「沈黙」に関連付けられている点に、共通性がある。

もともと『パリの憂鬱』においては、これら三つの詩篇以外にも「沈黙」が現れている詩篇がいくつかある。例えば、「一九 貧しい者の玩具」や「二六 貧しい者たちの目」などが挙げられる。これらの詩篇においても、「沈黙」が導入されてはいるものの、「沈黙」そのものが詩の主題に対して重要な意味を持っているかという点、必ずしもそうとは言えない。「一九 貧しい者の玩具」では、「沈黙」を通して「平等」に関するボードレールの社会思想が主題の一つとなっている。

そして二人の子どもたちは、平等な白さの歯でもって、互いに兄弟のように笑い合っていた²。

さらには、「二六 貧しい者たちの目」では、対話する女性とはコミュニケーションが取れず、目で語る貧しい者、すなわち、「沈黙」のうちにコミュニケーションが成立するという、コミュニケーションの問題が主題として扱われている。

理解し合うのは、これほどまでに難しいことなのである、愛しい我が天使よ、そして思考は、これほどまでに伝わらないものなのである、愛し合っている者どうしの間でさえも³。

これら二つの詩篇に見られる「沈黙」は、あくまで主題の前提条件としての意味合いが強いものである。一方、本稿で取り上げる三つの詩篇は、いずれも役者を扱った詩篇である。しかも、ここに登場する三人の役者は、基本的にパントマイムの役者と考えるとよいだろう。ボードレールがパントマイムに興味を示していたことは、周知の事実である。『笑いの本質について』には、以下のようなくだりがある。

無言劇とは、喜劇を浄化したもので、その精髓なのである。分離され、集約された、滑稽というものの純粋な要素である⁴。

² Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Edition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome I, 1975, p. 305.

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Edition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome II, 1976, p. 540.

本稿ではこの三つの詩篇に見られる「沈黙」について、パントマイムとしてのではなく、一つの文学的事象としての「沈黙」の意味を考察してみたいと思う。

ボードレールが散文詩に導入した「沈黙」は、いろいろな主題と絡み、必ずしも一元的に定義できるものではない。ただ詩人が、この三つの詩篇に「沈黙」を持ち込んだのは、やはり芸術との関連性を考えてのことではある。つまり、ここに表された「沈黙」は、創造的なものとの密接な結び付きがあるということである。散文詩は、自由な言語表現によって成り立っている芸術であるが、これら三つの詩篇の場合、「沈黙」が持ち込まれることによって、語り手、詩人、登場人物の「孤独」が深まり、それぞれの内面の闇の深さが浮き彫りにされるのである。ここは、『悪の華』とは、対照的であるかもしれない⁵。『悪の華』においては、詩人は、言葉の結び付き、あるいは言葉の意味の重層性を強く意識し、詩の世界を深めていた。しかし、これら三つの詩篇では、もちろん一つひとつの言葉は注意深く選ばれてはいるが、「沈黙」により、描かれるものの深淵がよりいっそう強調されているように思われる。しかも、「沈黙」によって描き出されているものは、ボードレール自身が生涯抱えていた問題であった。

また、ボードレールがこのような手法を用いたことについては、造形芸術との関連も考えるべきであろう。ボードレールの詩は、『悪の華』の段階から、造形芸術に着想を得ていることは知られているが、これらの三つの詩篇は、その造形芸術の根源的な意味に触れたものと考えてよいのではないだろうか。それは、言葉を用いない芸術の手法を、あえて散文詩という言葉を用いることができる詩に用いたということである。これは、イマージュの問題ではなく、言葉を用いないで表現することを、言語芸術に取り入れたという意味において、有意義なことなのである。例えば、絵画の場合、一枚のタブローに描かれたものは「沈黙」の世界であり、我々は、その「沈黙」の中から画家が表現したかったものや画家の内面によって再構築された世界を読み取る。これと同じことが、この「沈黙」を扱った三つの詩篇には言えるのではなかろうか。以下、順を追って三つの詩篇を見ていくことにしよう。

1. 「年老いた大道芸人」

この詩は、ボードレールの散文詩の中でも、芸術家の位置を語るものとして知られているが、ここでは、この詩に登場する大道芸人の「沈黙」について考えてみたい。まず、この詩の場面の設定であるが、登場人物の心象とは全く逆のものとなっている。

⁵ 本稿で『悪の華』と記述した場合は、『悪の華』第二版を指す。

いたる所に、休日の人々が広がり、散らばり、浮かれていた。それは、大道芸人たちが軽業師たちや動物見世物師たちや露店行商人たちが、一年のうちの景気の悪い時期の埋め合せをしようと思って、長い間、稼ぎを計算している、年に一度のお祭の一つだった。

こうした日には、人々は、一切を、苦痛をも労働をも忘れてしまうように私には思われる。彼らは、子どもと同じようになるのである。小さい者たちにとって、それは休みの一日であり、嫌な学校が二十四時間先送りされるということである。大人たちにとって、それは人生の諸々の悪意のある権力との間に結ばれた休戦協定であり、普遍的な緊張と闘争の中での一時の猶予である⁶。

ここで描かれている外的世界、すなわち街中の世界は、「沈黙」に対峙する「喧騒」の世界である。「喧騒」の世界は、近代都市に特有の世界であり、物質的な繁栄及び都市性を表している。言うなればこの詩は、パリの時評のような調子で展開していくのである。

そして、この華やいた世界の中で孤立するのが、すでに使い物にならなくなった年老いた大道芸人である。スタロバンスキーによると、文学的な伝統から、道化については基本的に二つのタイプが考えられる。一つは、敏捷で、巧妙で、話家であったり、歌手であったり、踊り手であったりするタイプである。その技巧は、どんな障害をもものともしないようなものである。もう一つは、これとは正反対で、不器用なタイプである⁷。この年老いた大道芸人は、二つのタイプのうち、後者の、不器用で、活発なところのない、そんなタイプである。

その端に、小屋の並びの一番端に、あたかも恥じるように、こうした輝かしさの全てから自ら逃れたかのように、一人の哀れな大道芸人が、腰は曲がり、老衰し、老いさらばえた、人間の瓦礫のような、自分のあばら屋の柱に背をもたせかけているのを、私は見た。最も愚かな野蛮人の小屋よりもみすばらしい小屋の、蠟が溶けて煙が出ている二本の蠟燭の端切れが、あまりにもはっきりとその悲惨を照らしていた。

いたる所に喜び、金儲け、浪費がある。いたる所に、明日以降の日々のパンに対する保証があり、いたる所に、生命力の熱狂的な爆発がある。ここには、絶対的な悲惨、それが、さらに恐ろしいことに、滑稽なぼろを着た悲惨であり、術というよ

⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Edition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome I, 1975, p. 295.

⁷ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67, 2, avr.-juin, 1967, p. 404.

り必要性が、こうした対照性を導き入れたのだった⁸。

こうした年老いた大道芸人のありようについて、ヴィヴィアン・ルビンは、以下のように記している。ボードレールは、老人の肉体的な老朽化を強調し、「腰は曲がり、老衰し、老いさらばえた、人間の瓦礫のよう」と述べている。しかし、年老いた大道芸人をこのように打ち負かしたのは、単なる年齢ではなく、公衆の気まぐれでもない。そして、この大道芸人は、公衆への依存が、その承認が取り下げられたときに死をもたらす、そんな詩人を象徴しているのである。というのは、彼のためには何も残っておらず、彼は単に壊れた老人だからである。語り手にとって、そしてボードレールにとって、この人物の貧困や彼の人気の喪失よりも恐ろしいのは、彼の意志の喪失なのである⁹。

ルビンの言う通り、この大道芸人は、「喧騒」の中で「沈黙」に沈んでいる。彼は、明らかに見捨てられた者であり、賤民であり、同情ではないにしても、少なくとも詩人あるいは語り手の好奇心を喚起するに違いない存在である¹⁰。

また、この大道芸人について、スタロバンスキーや¹¹エドワード・カプランは、『悪の華』の「二 あほう鳥」との関連性を指摘している¹²。

この翼を持った旅人の、何と無様でだらけたことだろう！
少し前まではあれほど美しかったのに、何と滑稽で醜いことだろう！
ある者はパイプで嘴をつついて苛立たせ、
ある者は、びっこをひいて、滑空していた不具者を真似る！

嵐の中に出没し、射手を嘲笑する
雲の王者に、〈詩人〉も似ている。
地上に追放され、罵声の真ん中で、
巨人の翼がその歩みを妨げる¹³。

さらに、シャルル・モーロンは、大道芸人がもたれかかっている姿と籠の出入り口に

⁸ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 296.

⁹ Vivien L. Rubin, « Two prose poems by Baudelaire : Le Vieux Saltimbanque et Une mort héroïque », *Nineteenth-Century French Studies*, automne-hiver 1985-1986, pp. 53-54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, col. « Sentier de création », 1970, p. 82.

¹² Edward K. Kaplan, *Baudelaire's prose poems, the esthetic, the ethical, and the religious in the parisian prowler*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1997 [1989], p. 59.

¹³ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 10.

いる『悪の華』の「八九 白鳥」の共通性に注目している¹⁴。

そこにかつて、動物小屋が広がっていた。
そこに私は見た、ある朝、冷たく明るい
空の下で、〈労働〉が目覚めるとき、道路清掃車が
沈黙した空気の中に、陰鬱な嵐をまき起こすとき、

檻から逃げてきた一羽の白鳥が、
水かきのついた足で、乾いた舗石をこすり、
でこぼこした地面に白い羽根の衣を引きずっていくのを¹⁵。

彼らの見立ての共通点は、一言で言えば「追放された者 (exilé)」ということである。ここでの「追放された者」は、その存在が、本来あるべき世界ではない世界に、今あることを意味している。つまり、この年老いた大道芸人は、もはや場違いな存在なのであり、「喧騒」の中で、「沈黙」のうちに自らの全てを語っているのである。この「沈黙」は、スティーブ・マーフィーが指摘するように、衰えによるものなのかもしれないが¹⁶、そう考えるよりも、ボードレールがこの芸術家に「沈黙」を守らせた、つまり「沈黙」によって、近代都市における見捨てられた者の悲惨さを語らせたと考える方がよいだろう。なぜならば、生の苦悩、芸術の困難や崇高さを知った者は、安易な言葉でそれらを表現しないことを、詩人は知っているからである。

彼は笑ってはいなかった、惨めな男！ 泣いてもいなければ、踊ってもいなかったし、身ぶりをしてもいなかったし、叫びもしなかった。彼は、何の歌も歌わないし、陽気でもなく、哀れっぽくもなく、嘆いてもいなかった。黙って、動かなかつた。彼は、放棄し、諦めてしまった。彼の運命は、すでに決まっていたのだ¹⁷。

スタロバンスキーは、大道芸人の「沈黙」を、ボードレールの失語症の予言的暗示と取っているし¹⁸、一方、マーフィーは、自己崩壊感と解しているが¹⁹、果たしてそうだろうか。この「沈黙」は、失意のうちにあるメランコリックな芸術家の「沈黙」であると

¹⁴ Charles Mauron, *Le dernier BAUDELAIRE*, Paris, José Corti, 1966, pp. 54-55.

¹⁵ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 86.

¹⁶ Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire, Lecture du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, col. « Champion Classiques », 2007, p. 222.

¹⁷ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 296.

¹⁸ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67, 2, avr.-juin, 1967, p. 410.

¹⁹ Steve Murphy, *op.cit.*, p. 222.

解すべきではないだろうか²⁰。そして、この「沈黙」するメランコリックな姿に、スタロバンスキーは「果てのない死 (une mort interminable)」を見るのであるが、それももつともなことである²¹。

このじっとしている大道芸人も、当然のことながら、かつて拍手喝采を浴びた過去を思い起こさせる。これは、想像力によって他者の過去の生を見た『悪の華』の「九一 小さな老婆たち」と同様である。

私には、あなた方のうぶな情熱の花の開くのが見える。
暗くても、輝かしくても、私は、あなた方の失われた日々を生きる。
増殖した私の心は、あなた方の悪徳の全てを享受する！
私の魂は、あなた方の美德の全てで輝く！²²

スタロバンスキーの言う「忘れっぽい世間の者たち (le « monde oublieux »)」は、大道芸人にとって、ファンシウールに対する残酷な専制君主のサディスティックな役割と、同じ役割を演じている²³。後に述べることになるが、ファンシウールは、演技の絶頂の場面で、君主の命令を受けた小姓の口笛の一吹きにより、絶命することになる。公衆も「君主」も、ともに道化の悲劇の決定的要因なのである。年老いた大道芸人は、失墜の純粹な姿として、近代都市の「喧騒」の中に現れているのであるが、今や彼は、「沈黙」によって、精力と意志の枯渇、運命的な無力さといった自らの全てを公衆に示しているのである。

スタロバンスキーによると、年老いた大道芸人は、悲惨な老人たちの一族に属していて、そうした人々は老衰と貧困で二重に打ちひしがれているのであるが、『悪の華』と『パリの憂鬱』において、しかるべき位置を占めているのである。「年老いた大道芸人」においては、ボードレールが描いた他の多くの老人たちにおけるのと同様に、生は、体の残りの部分からは離れてしまっているが、視線の中に不思議にも逃避し集中するのである。視線の中の孤立した生は、老人の癒しがたい無気力をよりいっそう悲劇的にするのである²⁴。ここに我々は、「孤独」という重要な問題を確認する。

²⁰ このメランコリーについては、横張誠が「メランコリーは、治療を要する病気として扱われる一方、他方で文学や芸術や哲学の重要な要素と看做されることが少なくない。その結果、メランコリーに陥ることはできるだけ避けなければならないが、同時にメランコリーは卓越した人物の特性なのだ」と主張する立場も生まれる。」(『ボードレール語録』岩波現代文庫、2013年、p. 188)と述べている。この年老いた大道芸人の場合も、これに該当すると考えられる。

²¹ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 411.

²² Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 91.

²³ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 411.

²⁴ *Ibid.*, p. 410.

とうとう、私の気持ちを彼も察してくれるだろうと期待して、板張りの一枚の上に通りすがりに幾らかのお金を置こうと決めただけのとき、何かわからないトラブルを起こした民衆の大きな波が押し寄せてきて、私を彼から遠く離れた所へ連れて行ってしまった。

そして、その場を振り返りながら、この光景に取りつかれ、私は、突然私を襲った苦痛を分析しようとし、こう考えた。私がさっき見たものは、自分がその輝かしいおどけ者であった世代の後まで生きのびてしまった老いた文学者の影像、また、自分の貧困と公衆の忘恩によって落ちぶれ、その小屋には忘れっぽい世間の者たちがもはや入ろうともしない、友人も家族も子どももない老いた詩人の影像だったのだと！²⁵

スタロバンスキーによると、「孤独」は二重になる。というのは、芸術に必要な孤立に公衆の離反が加わるからである²⁶。先に挙げた「忘れっぽい世間の者たち」、すなわち、公衆の無関心と大道芸人の無気力は、両者の間の越えられない距離をさらに大きくするのである。また、ヒドルストンは、以下のように言う。この散文詩で強調されているのは、主に詩人の社会的孤立であると思われる。彼は、もはや新しい世代を引き付ける力を持たず、明るい光や群衆に向かって投げかける深く忘れられない表情は、相対的で一時的である成功の本質も、そして避けられない才能の衰退も、公衆の忘恩も、彼が知っていることを、示している²⁷。

そして、この詩の場合、「沈黙」の中の「孤独」が成り立つのは、老いにおいてである。一般的に老人は、死が近い存在である。そうした状態にある年老いた大道芸人について、ヒドルストンは、以下のように述べる。「年老いた大道芸人」に見られるのは、静止 (immobility)、衰弱 (feebleness)、老齢 (old age)、孤独 (solitude)、虚栄の祝祭の喧騒のただ中の絶望 (despair) である²⁸。これを、年老いた大道芸人は、「沈黙」によって語っているのである。この「孤独」と死を背景にしたメランコリーをはらむ深い「沈黙」の中に、我々は、絶望ではなく、後に述べるが、ルビンの指摘するような芸術の永続性、継続性を見ることができようか。さらに、芸術については、ヒドルストンは以下のように指摘する。詩人＝大道芸人は、その滑稽なぼろ着が最終的に証明するように、単なるおどけ者にすぎない。彼がなした不名誉な務めは、人を楽しませることである。したがって、この詩篇は、成功の空虚さだけでなく、芸術そのものの空虚さをも示すと読むことができる²⁹。我々は、この年老いた大道芸人の「沈黙」が示す「孤独」

²⁵ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 296.

²⁶ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 411.

²⁷ J. A. Hiddleston, *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

に、ヒドルストンが指摘する芸術の空虚さも読み取るべきだろう。

2. 「英雄的な死」

次に「年老いた大道芸人」と関係の深い「英雄的な死」について見てみよう。この詩は、小説的な描写が用いられている長編詩である。

ファンシウールは、すばらしい道化師で、またほとんど「君主」の友人の一人であった。しかし、職業として喜劇に献身する者たちにとって、真面目な物事には運命的な魅力があり、そして祖国や自由といった観念が一人の道化師の脳を専制的に奪うのは奇妙に見えるかもしれないにもかかわらず、ある日ファンシウールは、何人かの不満分子の貴族たちの企てる陰謀に加わった³⁰。

話は不思議な体験 (*une expérience étrange*) として展開すると、スタロバンスキーは述べている³¹。この「体験 (*expérience*) 」という表現は、我々には興味深い。というのは、ファンシウールは宮廷道化師であり、ボードレールの時代には、すでに姿を消してしまっている存在だからである³²。このファンシウールのモデルとして、当時の公衆演劇で有名だったドゥビュロー (*Jean-Gaspard Debureau*) の名がよく挙げられる。これは、スタロバンスキーを始め、多くの研究者によって指摘されてきたことである。近年では、マーフィーが、ドゥビュローとファンシウールの関係を入念に研究している³³。確かに詩作の段階においてボードレールが彼の舞台を参考にしたことは否定できないが、ドゥビュローのイメージとファンシウールは、別物であることには注意を要する。ファンシウールは、あくまで宮廷道化師であり、公衆演劇の役者ではない。

また、ボードレールは、ファンシウールを「ほとんど『君主』の友人の一人」として

³⁰ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 319.

³¹ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 407.

³² Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1998, c1969, pp. 90-95. (ヴォルフ・レペニース著／小竹澄栄訳『メランコリーと社会』法政大学出版局、1987、pp. 98-104)。レペニースは、この書物のIV「市民的メランコリーの起源について 一八世紀におけるドイツ」の中の「宮廷道化師について」で、ボードレールに言及している。しかも、ここで扱われている道化師は、「英雄的な死」のファンシウールに当てはまることが多い。また、レペニースは、ジョージ・ブランメルの名を挙げ、ダンディーについてもふれている。注目すべき記述として、宮廷道化師は支配者のメランコリーを解消することが職務であったこと、宮廷道化師は自由の身分であったが、何ら権力を持っていなかったこと、宮廷道化師は18世紀にはなくなっていたことなどが挙げられる。

³³ Steve Murphy, *op.cit.*, pp. 121-131.

いる。マーフィーは、この「ほとんど (presque)」が後に出てくる「ほとんど気分を害し (presque fâché)」につながるとし³⁴、スタロバンスキーは、この語が道化師の謀反の企てに、有罪の影を投げかけているとしている³⁵。さらに、これに関して、マーフィーは、謀反の企てについて、若い頃のボードレールの革命に関する思想との関連を示唆しているが³⁶、スタロバンスキーは、ボードレールが革命に関する彼の思想を示唆したという考えを否定している³⁷。謀反に関する二人の解釈は、興味深いものであるが、結局、道化師は、ヴォルフ・レペニースによって示された宮廷道化師の位置を考慮すれば³⁸、暴君に対する陰謀に参加することでは、依存的な身分から自分自身を解放することはできなかったということである。ここに、芸術家の位置の問題が提示されていると考えられる。

ただ、注目すべきなのは、筋立てにおいて重要な要素であるこの謀反について、ファンシウールは何も語っていないということである。物語的に事実であるかのように淡々と物事が書かれているが、該当する人物からは、一言も言葉が出ていない。「沈黙」のうちに、事が進んで行くばかりである。また、ファンシウールは、「ほとんど『君主』の友人の一人」であったが、「君主」は、ファンシウールにとってはどういう存在だったのか。それについても、「沈黙」のもと、何も語られることはない。全ては語り手の語るがままで、登場人物は、「沈黙」を守り続けているのである。

私はそう信じたいが、「君主」は謀反人の中にお気に入りの道化師を見つけて、ほとんど気分を害しただろう。「君主」は、とある他の君主と比べて、良くも悪くもなかった。しかし、鋭敏すぎる感受性が、多くの場合、彼と同様の者の誰よりも、彼を残酷にし、横暴にした。美術を熱心に愛し、そのうえ優れた鑑識家であった彼は、逸楽には本当に貪欲だった。人間や道徳については割合に無頓着で、自身が真の芸術家である彼は、危険な敵を「倦怠」の他には知らず、そしてこの世の暴君である「倦怠」を逃れるため、あるいは打ち負かすために彼のなした諸々の奇妙な努力は、とある厳しい歴史家から「怪物」という形容語を引き出すだろうほどのものだった。それは、彼の領内で、快樂や快樂の最も精妙な形の一つである驚きのみを目的とする以外、何でも書くことが許されていたとしてのことではある。この「君主」の大きな不幸は、その才能にとって十分に広い舞台を、未だかつて持ったことがないことである。あまりにも狭い限界の中で窒息する若い暴君たちは、その名も善意も、来たるべき諸世紀に知られることはずっとないだろう。先見の明のない「撰

³⁴ *Ibid.*, p. 138.

³⁵ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 407.

³⁶ Steve Murphy, *op.cit.*, p. 135.

³⁷ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 407.

³⁸ Wolf Lepenies, *op.cit.*, pp. 90-95. (ヴォルフ・レペニース、前掲書、pp. 98-104)

理」は、この「君主」にその領国よりも大きな才能を与えていたのである³⁹。

ここでは、「君主」のいわゆる人となりなが長々と述べられているが、「君主」の言葉があるわけではなく、あくまで語り手による描写だけである。先に小説的な描写と言ったが、こうした描写は、散文詩の特徴の一つであるものの、叙述だけすることによって、かえって言葉を発しない登場人物の内面の闇が強調される形になっている。

突然、主君が全ての謀反人に恩赦を与えようとしているという噂が流れた⁴⁰。

ここも見逃されがちであるが、「恩赦 (faire grâce)」は、あくまで「噂 (bruit)」であって、「君主」が発した言葉によるものではない。また、実はこの詩の中でこの部分だけが、公衆の存在を確認できる箇所である。ひとたびファンシウールが舞台上に登場してしまうと、公衆は姿を消してしまうのである。つまり、パントマイムという「沈黙」の演技が、存在するけれども存在していない公衆という「沈黙」の中で、行われたということである。ファンシウールにしてみれば、謀反に加担し、それに対する最後の弁明が、「沈黙」によるものだったのである。

ファンシウール氏は、とりわけ無言の役や台詞の少い役に優れていたが、そういう役は、生の神秘を象徴的に表現することを目的とするあれら夢幻劇において、しばしば主要な役である。彼は軽快に、申し分のないゆとりをもって登場し、このことがまた、貴族たちの中に温情と恩赦の感を強く持たせることになった。

[...] さて、もしある役者が、表現するよう割り当てられた役に対し、ちょうど古代の最も優れた彫像が、奇跡的に活気づき、生命を持ち、歩き、目が見え、美という一般的で混乱した概念に対するのと、相対的に同等になるなら、それこそ、おそらく、奇妙で特異な、全く予想外の場合と言えるだろう。その夜のファンシウールは、生きた、可能な、現実のものとして仮定せざるを得ない、完璧な理想だった⁴¹。

スタロバンスキーは、以下のように言う。ファンシウールの芸術は、緊密に生の概念に結び付いている。ファンシウールの特異な才能は、一瞬の動きと理想性を完璧な融合のうちに結び付けることにある。このまれな結び付きが、我々に「生ける芸術の傑作 (《le chef-d'œuvre d'art vivant》)」を提示する⁴²。スタロバンスキーは、ファンシウールの演技に生の芸術の即興性を見るのである。ルビンは、これとは異なる意見を展開する。

³⁹ Charles Baudelaire, *op.cit.*, pp. 319-320.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 320.

⁴¹ *Ibid.*, p. 320.

⁴² Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 408.

ルビンは、パントマイムはむしろ経験、ジェスチャーや展開のレパートリーに依存し、リハーサルされ、修正され、洗練され、そしてストックされた状況の範囲に適用されるとしている⁴³。つまり、この演技は、その場でのインスピレーションによる即興ではなく、経験や修練によって培われた芸術だというのである。この即興性の否定については、「君主」の決定にも当てはまることだろう。つまり、君主は、事の始めからおそらくファンシウールを許す気がなかったということである。彼は、ファンシウールが最高の演技を見せることも予見できただろうし、その「沈黙」の中での絶頂に、ほんのわずかでも「喧騒」を差し込めば、ファンシウールが絶命することも、わかっていたであろうということである。なぜならば、この「君主」は、「倦怠」に支配されているからである。ギイ・サーニュが指摘しているように、「倦怠」は、『悪の華』の序詩「読者へ」で悪徳として示されている⁴⁴。

これこそ〈倦怠〉だ！——目には意図していない涙を浮かべ、
水煙管をくゆらせながら、断頭台を夢見ている。
君は知っている、読者よ、この繊細な怪物を、
——偽善たる読者よ、——私の同類、——私の兄弟よ！⁴⁵

サーニュはまた、「倦怠」をサディズムの「劇場 (théâtre)」と称している⁴⁶。これは、この「君主」とファンシウールに当てはまることである。また、スタロバンスキーも、「君主」はファンシウールがその才能を最高に発揮したときに死ぬのが見たかったと述べている⁴⁷。

ファンシウールは、反論できないほど断固として、「芸術」の陶醉は他のいかなるものよりも、深淵の恐ろしさを覆い隠すのに適していると、私に証明した。また、天才は、墓や破壊といった観念を全て排除するある天国に没入している者であり、墓の縁でも、墓を見ないようにする歓喜でもって、芝居を演ずることができることを⁴⁸。

自らの罪の代償を支払うために自分があることを理解した、最後の講演の日のファンシウールは、「君主」からこれ以上希望されることも脅かされることも、何もないこ

⁴³ Vivien L. Rubin, *op.cit.*, p. 57.

⁴⁴ Guy Sagne, « Spleen, ennui, mélancolie... », *Magazine littéraire*, no. 273, janvier, 1990, p. 40.

⁴⁵ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 6.

⁴⁶ Guy Sagne, *op.cit.*, p. 40.

⁴⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, col. « Sentier de création », 1970, p. 94.

⁴⁸ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p.321.

とをわかっていると、ルビンは指摘する⁴⁹。つまり、ファンシウールは、死を覚悟していたということである。さらに、ルビンは、興味深い指摘をしている。ボードレールがファンシウールについて「とりわけ無言の役や台詞の少い役に優れていた」と明確に記しているという事実は、もう一つのより深い意味を有する。というのも、ファンシウールが無類の演技をするとき、彼は他人のテキストを解釈しているのではなく、彼自身が詩人であり、創造者であり、そして並外れた偉業を成し遂げた彼自身が、彼の創造する芸術作品になるからである⁵⁰。ここに、ルビンの考える芸術の永続性、継続性の問題の素地が確認できる。

数分後、鋭く、長く伸びた口笛が、最もすばらしい瞬間の一つにさしかかっていたファンシウールを遮り、人々の耳を、そして同時に心を、引き裂いた。そして、予期せぬ非難のわいた観客席のその場所から、一人の少年が、笑いをこらえて廊下へ飛び出して行った。

ファンシウールは、衝撃を与えられ、夢の中で目を覚まされ、まず目を閉じ、次にほとんどすぐにまた目を過度に大きく見開いて、それから口を開けてひきつって呼吸するかのようで、少し前によるめき、少し後ろによるめき、こわばって床の上に倒れ死んだ⁵¹。

小姓の口笛の一吹きは、作品、芸術、芸術家に対する拒否の表れである⁵²。「君主」は、ファンシウールを「喧騒」の一撃で仕留めようと思っていたが、ファンシウールは、自分が殺されることを予期していたとしても、このような形でなされると予期していたかどうかは不明である。ルビンの言う通り、「ほとんど『君主』の友人の一人」といっても、ここでの友情は、いかなる程度であれ、「君主」の興味を引くような関係ではないことが明らかになったのである⁵³。つまり、「君主」もファンシウールも「沈黙」のうちに「孤独」を抱えたままで、いかなる救済もなく結末を迎えることになったのである。スタロバンスキーは、口笛を吹かれた道化師は死に、「君主」は好奇心を満足させ、証人である語り手は、たとえ「深淵の恐怖（« les terreurs du gouffre »）」を一瞬覆い隠しても、たとえ「明らかに不滅な光輪（une auréole apparemment « indestructible »）」を冠しても、芸術が救済の手段ではないことを学んだと指摘している⁵⁴。またルビンは、二つの相反する美的原則は、ファンシウールと「君主」の人物の中で互いに対立し、一方で

⁴⁹ Vivien L. Rubin, *op.cit.*, p. 56.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁵¹ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 322.

⁵² Jean Starobinski, « Sur quelques répondeurs allégoriques du poète », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67, 2, avr.-juin, 1967, p. 408.

⁵³ Vivien L. Rubin, *op.cit.*, p. 55.

⁵⁴ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 409.

は、役者の持続的な努力は素晴らしい創造行為をもたらし、一方では、一瞬の「ひらめき (inspiration)」が破壊行為をもたらすと言っている⁵⁵。ただ、本当に「君主」の決定が「ひらめき」、すなわち、即興的なものであったかどうかは、先にも指摘したが、疑問の残るところである。しかもこれも、「沈黙」によって語られないままである。

このとき以来、いろいろな国で正当に評価された道化師たちが何人もやって来て、★★★の宮廷の御前で演技したが、彼らのうち誰も、ファンシウールのすばらしい才能を思い出させることも、また同じように寵愛されるまで昇進することもできなかった⁵⁶。

ルビンの言うように、詩人が与える不死不滅あるいは永続性は、決して肉体的なものではない。このような芸術家の業績は、彼自身と他者に、ボードレールがしばしば賞賛した精神の拡張、「陶醉状態 (enivrement)」をもたらすのである⁵⁷。ファンシウールという宮廷道化師は、「沈黙」のうちに、我々にそれを示したのである。

以上、「英雄的な死」を見てきたが、ここでわかるように、「君主」とファンシウールという二人の登場人物は、ともに芸術家であり、その関係は、互いに「犠牲者 (victim)」であり、「執行人 (bourreau)」であると言える。そして、ファンシウールの死は、謀反の企てに加担した時点で、決まっていたと言えるのである。「君主」は、この点に関して何も語っていないが、「倦怠」に支配され、「沈黙」の中で思考する人間には、死をもって解決する以外に他の方法は考えにくかったと想像できる。というのは、先にも述べたが、「倦怠」には、背徳的でサディスティックな側面があるからである。また、「倦怠」に支配された者には、他者とコミュニケーションをとる意志がないからである。それに生まれついた才能も加わって、ファンシウールは、その演技が頂点に達したときに、必然的に死に至らざるを得なかったということになったのである。そしてこうしたことは、全て「沈黙」のうちに展開されているのである。

「英雄的な死」では、創造的な芸術家だったのはファンシウールである。ルビンの言う通り、完璧なスキルを持つ役者である彼は、現実よりも説得力のある理想的な世界を創造する芸術の力を示していると言える⁵⁸。

一方、「君主」には、彼自身の芸術世界があるが、「倦怠」が彼の最大の敵であり、彼はそれを追い払うために倒錯した手段に頼っている。ルビンは、以下のように指摘している。ファンシウールの死は、疑いのないものであり、物語の中では、語り手が役者の最後のパフォーマンスの力を思い出し、役者の頭上の「不滅な光輪」を記述する

⁵⁵ Vivien L. Rubin, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁶ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 323.

⁵⁷ Vivien L. Rubin, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

とき、彼はすでに死んでいる。芸術に力がないとすれば、ファンシウールはあのように死ぬことはなかっただろう。彼は、陰謀家としてではなく、役者として死んだのである。彼の死は、美の女神に見捨てられ、忘れられた大道芸人の墮落した生の終わりとしての死ではなく⁵⁹、至高の芸術家の「英雄的な死」である。また、芸術家の死は、美への憧れから生まれ、完璧さへの絶え間ない努力の結果である芸術が驚くべき偉業を成し遂げることができることを、否定するものではない⁶⁰。

「英雄的な死」の舞台は、ボードレールの時代にはすでに失われてしまっていたものであり、ファンシウールの存在も、すでに過去のものであった。ここが現代の都市の「喧騒」の中に生きる年老いた大道芸人と異なるところである。したがって、この詩においては、過去のものにどうやって普遍性、ひいては現代性を持たせるかが問題だったのである。「英雄的な死」は、この意味において「沈黙」によって、物語的な詩の世界に深みをもたらし、芸術の可能性と空虚さ、あるいは芸術家の苦悩、尊厳、その存在意義という普遍的なテーマを提示したと言えるのではないだろうか。

3. 「道化とウェヌス」

最後に、「道化とウェヌス」について見てみよう。

何というすばらしい日だ！ 広大な庭園は、「愛の神」の支配のもとにある青春のように、太陽の燃える目の下で恍惚となる。

諸物の普遍的な恍惚は、どんな音でも表現されない。水さえも眠っているようである。人間の祝祭とは全く異なり、ここにあるのは沈黙の饗宴である。

常に増え続ける光が、対象物をますます輝かせるようだ。刺激された花々は、その色彩のエネルギーによって、空の青さに匹敵しようという欲望に燃え、そして、熱気は、諸々の香りを可視化して、煙のように太陽の方へ昇らせているようだ。

しかし、この普遍的な喜びの中で、私は、一人の深く悲しんでいる者に気づいた。

巨大なウェヌス像の足もとで、あれらの人工的な痴呆の一人、王たちが「悔恨」や「倦怠」につきまともれるとき、彼らを笑わせる役を自ら進んで引き受けた、あれらの道化の一人が、きらびやかで滑稽な衣装を着て、角や鈴の付いた帽子をかぶり、台座に身を縮めて、涙でいっぱい目の、不死の「女神」の方へ上げている。

そして彼の目は語る——「私は人間の中で最下等の、最も孤独な者で、愛情も友

⁵⁹ ルビンは、年老いた大道芸人の死を"the degraded death of a forgotten saltimbanque whom Muses have abandoned" (前掲論文 p. 58) としているが、この点には疑問が残る。なぜならば、この詩では、年老いた大道芸人にもすばらしい過去があったということが、前提になっているからである。

⁶⁰ Vivien L. Rubin, *op.cit.*, p. 58.

情も奪われ、この点で最も不完全な動物たちにさえ劣る者です。しかしながら、この私も、不死の「美」を理解し、また感じるように生きてます！ ああ！「女神様」！私の悲しみと私の錯乱を憐れみ下さい！」と。

しかし無慈悲なウェヌスは、何を見ているのかわからないが、大理石の目で遠方を見ている⁶¹。

この詩は、パリの日常での出来事として語られている。描かれているのは、物質的にも繁栄に満たされた近代都市での一場面である。そして、この詩は、そのイマージュについて考えてみると、絵画的、もっと言えば、カリカチュア的な作品である。実際、詩の内容も、かなりイロニックなものになっている。また、「沈黙」のうちに祈りを捧げる者は、芸術家の象徴である道化である。同時にこの詩は、『悪の華』の「一七 美」を思い起こさせる。この『悪の華』の詩の「美」も、ウェヌス像のごとくである。

私は美しい、ああ死すべき者たちよ！ 石の夢のように、
そして私の胸は、そこでは各々がかわるがわる自ら傷ついたのだが、
物質のように永遠で押し黙ったある愛を詩人に
吹き込むためのものである⁶²。

ヒドルストンの言う通り、「道化とウェヌス」に見られる道化＝悲嘆にくれた存在という基本構造は、「年老いた大道芸人」と類似している⁶³。道化の悲痛な願いに対し、美の女神であるウェヌスは、一切返事をしない。こうした状況を見た語り手は、美の救済に疑問を抱いていたが、それが確信に変わったことだろう。黙して語らぬウェヌスの像は、造物主である神に対するイロニーと解することもできる。しかも、ここでの道化の「沈黙」のうちの語りかけは、最初から返答しないとわかっている者への語りかけである。これは、造物主の「沈黙」へのイロニーによる批判であると同時に、人間の行為の愚かさを象徴的に表したものである。道化がウェヌスの像に語りかけるという一見異様な光景が、我々のごく普通の行為の一面であることの暗示となっている。しかも、ヒドルストンによれば、詩人は、自分が直面している類の芸術を創造することの可能性へのいかなる信頼とも無関係に、渴望そのものの中に積極的な価値を見つけている⁶⁴。

こうしたことの全てが、「沈黙」のうちになされているのである。道化という悲嘆にくれる者の願いとも祈りともつかない行為が「沈黙」のうちになされることによって、一つの詩の世界が形成される。ここに、韻文詩には見られなかった、ボードレールの散

⁶¹ Charles Baudelaire, *op.cit.*, pp. 283-284.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁶³ J. A. Hiddleston, *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 14.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

文詩の新たな特質があると言えるのではないだろうか。そしてまた、道化が『パリの憂鬱』においては、『悪の華』に比べて、その存在の重要度を増しているということも、注目に値する。ヒドルストーンは、自分の考えでは、道化としての詩人への言及は『悪の華』では少なく軽いものだったが、散文詩ではより発展し、主題として重要になっている点に、非常に意味があるとしている⁶⁵。しかも、道化は、この詩のみならず、いずれも「沈黙」でもって、自らを語っているのである。

結び ボードレールの「沈黙」について

「沈黙」が描かれているこれら三つの詩篇は、いずれも道化を扱ったものであり、芸術あるいは芸術家をテーマとするものであった。各詩に描かれている、年老いた大道芸人、ファンシウール、道化は皆、苦悩の人であり、芸術の犠牲の代表的な存在である。スタロバンスキーは、道化について、飛翔と凋落 (*envol et chute*)、勝利と零落 (*triomphe et déchéance*)、敏捷性と運動失調 (*agilité et ataxie*)、栄光と自己犠牲 (*gloire et immolation*)、道化的人物の運命は、こうした両極の間を揺れ動くとしている⁶⁶。飛翔と凋落、勝利と零落については「年老いた大道芸人」と「英雄的な死」で、敏捷性と運動失調については「年老いた大道芸人」で、栄光と自己犠牲については「英雄的な死」で描かれていた。しかも、こうしたことは、全て「沈黙」によって示されている。

また、ルビンは、以下のように指摘する。ボードレールはここで、個人の運命に関係なく、芸術の継続性を断言している。年老いた大道芸人は、全ての創造的な力を失ってしまったが、祝祭は続き、演技者も観客である公衆も、必然的に戻ってくると期待できる。語り手の「記憶 (memory)」から詩のテキストへと移行することで、ファンシウールは、その芸術の不滅を達成した。自分自身が詩人である語り手は、人間の弱さ、痛切さ、芸術家の痛ましく悲劇的な状況や芸術の限界、これらに関する意識を詩に移し変えた者と理解されている。ボードレールは、その語り手を通して、惰性と絶望を拒絶し、芸術の役割と芸術家の状態についてのこれらの黙考を構成する行為そのものによって、そして今度はより恒久的な形式で、ファンシウールのパフォーマンスが表した芸術の力を記録することによって、人生と芸術の可能性を肯定する⁶⁷。一方で、スタロバンスキーは、対照的な解釈を示す。年老いた大道芸人とファンシウールは、両者とも、敵意と無関心の祭を背景とした舞台に登場する。彼らの背後には、深

⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁶ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, col. « Sentier de création », 1970, p. 97.

⁶⁷ Vivien L. Rubin, *op.cit.*, p. 59.

淵 (le « gouffre »)、無の底知れない深み (l'abîme du néant) があるのである⁶⁸。

そして、これら三つの詩篇に登場する人物に共通する行動あるいは行為は、「沈黙」である。それは、パントマイムの役者だから言葉を用いないという意味ではない。これら三つの詩篇に描かれた「沈黙」は、言葉あるいは詩 (poésie) に対するボードレールの敬虔な態度と言える。ボードレールの時代の現代的なものの一つは、「喧騒」である。実際に、「沈黙」を守るこれら登場人物が置かれている状況は、「喧騒」の世界である。これら三つの詩篇を分析してわかる通り、「沈黙」により、詩の世界に、言葉で語られるのとは異なった独特の緊張感が生まれるのである。

また、道化師が詩の題材となるということは、視覚芸術が中心になっていることの現れと言える。すでに前世紀から、ディドロに見られるように、文学と造形芸術（とりわけ絵画）との結び付きが進んでいた。この流れは19世紀においても引き継がれ、ルネ・リーズ・ユベールによると、実際のところ、ベルトランの『夜のガスパール』から、視覚的要素が優勢になる⁶⁹。ボードレールにおいては、絵画や版画を題材に作品を作るまでに至っている。ユベールの説を借りれば、「年老いた大道芸人」や「英雄的な死」の登場人物は、トゥールーズ=ロートレックやルオーのキャラクターと比較できると考えられる⁷⁰。スタロバンスキーも、19世紀末の芸術家たちの作品は、ボードレールによる挑発的な道化のイメージに侵食されるがままであると言っている⁷¹。さらに、ユベールは述べる。そのうえ、散文詩を実践した作家は、視覚芸術の知識を持ち、審美的な問題に関心を持っていたのである。そして、多くの障壁が撤廃された解放期であるロマン主義の時代から、詩と絵画が近づいた。画家や詩人たちは、自分たちの周囲の世界を体系的に内面化することによって、一つの新しいビジョンに到達したのである⁷²。ここでの三つの詩篇の道化は、パントマイムの役者であることが前提となっているが、パントマイムも同様に視覚芸術の一つである。ボードレールは、圧倒的に視覚芸術派の詩人であったが、それは、美術批評に比べて、音楽批評が極端に少ないことからわかることである。

『悪の華』の詩に、すでに「沈黙」が見られるが、そこでの「沈黙」は、「沈黙」が重要な要素を占めているというより、むしろ想像力による詩的想像や陶酔の前提条件としての意味合いが強く、「沈黙」そのものに大きな意味があるとは考えにくい。

また、散文詩には、対話が用いられる。対話である以上、コミュニケーションを前提

⁶⁸ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67, 2, avr.-juin, 1967, p. 411.

⁶⁹ Renée Riese Hubert, « La technique de la peinture dans le poème en prose », *Cahier de l'association internationale des études françaises*, 1966, no. 18, p. 169.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁷¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, col. « Sentier de création », 1970, pp. 97-98.

⁷² Renée Riese Hubert, *op.cit.*, p. 169.

としているが、先にも示した通り、「沈黙」のうちにも意思疎通が成り立っていることを表す詩篇が複数ある。もともとロマン主義の時代に、言葉を交わさず「沈黙」のうちに相手の愛情を読み取るといったモチーフはあったが、これはこれらの三つの詩篇でボードレールが描いている「沈黙」とは、根本的に異なるものと言える。ボードレールがこれら三つの詩篇で用いた「沈黙」は、内面の奥深くに思考が向いていくものである。ここでピカートを今一度引いてみよう。

言葉と沈黙とはあい依って一体をなすものである。沈黙を忘れてただ言葉だけを考えることは、たとえばシェイクスピアの英雄の重さを忘れて彼の道化者を考え、或いは浄化を忘れて中世の絵画にえがかれた聖者の殉教を見るようなものだと言わねばなるまい。言葉と沈黙、英雄と道化者、殉教と浄化——これらは本来、一つの一体なのである⁷³。

本稿で扱った三つの詩篇からもうかがえることではあるが、「沈黙」はまた、深い罪を意識させる。これは、「君主」とファンシウールとウェヌスに当てはまることである。三つの詩篇に現れた語り手は、「沈黙」を守る者を観察する者であり、「沈黙」を解する者であった。そもそもボードレールが、言葉なるものをどこまで信じていたか、あるいは、他者の言葉に対する信頼性に対してどのような態度をとっていたかについては、今一度考える必要があるだろう。とりわけ都会人の言葉については、詩人は「喧騒」に近いものを感じている傾向が見て取れる。『パリの憂鬱』においては、音の描写があるが、それらは基本的には、「沈黙」と対峙するものとして描かれていることが多い。散文詩「一〇 午前一時に」は、以下のように始まる。

とうとう！ 一人だ！ もはや、帰り遅れてくたびれ切った何台かの辻馬車が走る音だけしか聞こえない。何時間かの間、我々は、休息ではないが、沈黙を所有するだろう⁷⁴。

また、相通ずることができない愚か者たちとの会話も、「喧騒」と言えるものである。本稿で扱ったの三つの詩篇においても、主人公たちの「沈黙」に対峙するかのように、周囲の「喧騒」が描かれていた。

以上見てきたように、ボードレールにとって、「沈黙」は、芸術とのかかわりにおいて、特有の価値を有するものであることがわかった。それは、「沈黙」のうちに芸術家どうしのコミュニケーションが成立するというだけでなく、芸術家にとっては、「孤独」

⁷³ Max Picard, *op.cit.*, p. 32. (マックス・ピカート、前掲書、p. 27)

⁷⁴ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 287.

が必要であるように、「沈黙」が必要だったのである。「孤独」を知る人間は、「沈黙」と向き合うしかないのである。ボードレールにおいて「沈黙」は、苦悩とそれを知る者の尊厳を表すものと言える。最初の引用でピカートが言っていたように、「沈黙」は、「『言葉への断念』以上のもの」で、「一つの独自の現象」なのである。ボードレールは、散文詩を作成するにあたって、おそらくこうしたことを意識していたのである。また、先にヒドルストンの道化に関する指摘を挙げたが、それだけでなく、道化の「沈黙」のモチーフは、韻文詩に見られず、散文詩のみに見られるものである。ここにも一つ、散文詩における「沈黙」の大きな意味があるだろう。最後にもう一つピカートの言葉を引用しておく。

沈黙は決して消極的なものではない。沈黙とは単に『語らざること』ではない。沈黙は一つの積極的なもの、一つの充実した世界として独立自存しているものなのである⁷⁵。

⁷⁵ Max Picard, *op.cit.*, p. 11. (マックス・ピカート、前掲書、p. 3)