

散文詩の諸問題 —— *Le Spleen de Paris* ——

散文詩ジャンルの発生とBaudelaireの位置——Baudelaireにおける散文詩の発生——テーマ及び形態による*Le Spleen de Paris*の分類——散文詩という詩的表現について

生駒典子

« Sois toujours poète,
même en prose. »
(*Hygiène* IV)

Baudelaire (1821–1867) の散文詩集 *Le Spleen de Paris* は、今日では既に古典的作品と見なされているのは事実である。しかしその著名度にもかかわらず本格的、具体的な解明の作業は立ち遅れており、後掲の「参考文献」がよく示しているように、ほとんどの場合、彼の散文詩のためには総合的研究書のごく一部が割かれているにすぎず、あるいは独立したものでも、短い論考でしかない。*Les Fleurs du Mal* に捧げられた研究の量と比較すれば、その差異はあまりに顕著であると言わねばならないだろう。Baudelaire 研究の碩学 Claude Pichois は、その *Esquisse d'un état présent des études baudelairiennes* (1958) の中で、散文詩研究に関しては、まだまだ多くの問題が残されていることを指摘した¹⁾。その後現在までの二十年の間、様々な論考や、とりわけすぐれた *éditions critiques* が、Henri Lemaitre (Classiques Garnier, 1958)、Marcel A. Ruff (Garnier-Flammarion, 1967)、Robert Kopp (José Corti, 1969)、そして Claude Pichois 自身 (Bibliothèque de la Pléiade, 1975)²⁾ によって刊行されているが、作品そのものの精密な分析という観点から見れば、解明すべき余地は十分に残っていると思われる。

この小論においては、これまでどのような研究がなされてきたかということ念頭に置きながら、この作品に対する様々なアプローチの方法を示し、今後の研究の可能性、及びその方向を探っていきたいと思う。

以下に、この小論の構成を簡単に述べておきたい。まず第一部においては、一体散文詩とはそもそも何であるか、ひとつの文学ジャンルとしての散文詩はどのように発生したかを概略的に述べ、その中における Baudelaire の位置を確かめたい。第二部では、Baudelaire 自身における散文詩志向は如何に生まれてきたか、その内的必然性とも言うべきものを、他の韻文作品、批評作品と関連させながら調べてみたいと思う。ついで作品自体に目を転じて、第三部においては、この一見極めて多様に見える個々の散文詩に、何らかの指向性を見出すために、テーマ及び形式の側面から分類を試みてみたい。そして、散文から如何にしてポエジーを生み出すかという詩的表現の問題を、様々な角度から探ってみるのが、第四部の課題である。

1 散文詩ジャンルの発生と Baudelaire の位置

Baudelaire は文学史上、一応「散文詩」という文学ジャンルの第一人者とされている。Georges Blin は、Baudelaire の散文詩についての論考の冒頭で、*«Autant que le permettent les lois de la création littéraire, les *Petits Poèmes en prose* marquent un commencement absolu»*³⁾と断言してはばからない。確かに、有名な詩人だけを考えてみても、Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé 等もまた、この領域の開拓に心血を注いだことは事実であるし、実際、Baudelaire 以降のこのジャンルの展開には目ざましいものがある。Suzanne Bernard は、その大著 *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* において、この軌跡を詳細に跡づけた。

しかし当然のことではあるが、文学史的に見て、本当に Baudelaire がこのジャンルを最初に確立したのか、さもなくば彼の先駆者はどのような人々であったか、また Baudelaire は彼らに何を負っているのかといった疑問が投げかけられる。Baudelaire の独自性を研究するために、また更に広くは、「散文詩とは何か」という問題に答えるために、何人かの実証的研究者たちが散文詩の歴史をたどる作業を行なっている。それは、Marie-Jeanne Durry, Georges Blin, Gilbert Guisan, Pierre Moreau, そして Suzanne Bernard⁴⁾ といった人々である。ここではまず、基本的な知識として、彼らの意見を要約しておきたい。

古典主義の時代においては、詩 *le poème* と散文 *la prose* は、明確に異なるジャンルとされていた。ジャンルの混淆を絶対に認めなかったこの世紀にとって、*le poème en prose* という名称は、それ自体矛盾するべきものであった。しかしなが

ら、当時においてもこの名称が存在していたことが指摘されている。Charles Sorel, l'abbé Du Bos, Boileau などは、*L'Astrée, Télémaque* のような種類のromanを指して、poème en prose という表現を用いている⁵⁾。しかし、M.-J. Durryによればこの表現は驚くに当たらないのであって、当時 poème という語は普通——dramatique という形容詞を伴わない限り——古代叙事詩 épopée antique を意味し、romanはその起源においては、叙事詩の代用品であったということである。従ってromanとはまさに、poème (= épopée) écrit en prose というわけである⁶⁾。

しかし18世紀に入ると共に、詩の形態 la forme poétique と詩の本質 l'essence poétique, すなわち versification と poésie は分離して考えられる傾向が見られ始めた。これは、「新旧論争」において、ジャンルの区別という聖域を守ろうとする古代派に対する近代派の批判の根拠のひとつともなった問題である。Fénelon は *Lettres à l'Académie* (1714) の中で、**«Notre écriture est pleine de poésie dans les endroits même où l'on ne trouve aucune trace de versification»** と述べて、これら二つの違いを明らかにしている。散文の中にポエジーを織り込むこのような試みは、とりわけ Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre そして Chateaubriand らに受け継がれていき、彼らはそこで、個人的、内面的なリズムを展開させたのである。

一方、D'Alembert や、18世紀の修辞家たちは、17世紀の理論家たちと異なっていて、散文を versification に特有の要素でもって彩ることをむしろ奨励している。すなわちリズムや押韻の効果、また畳韻法 allitération や半諧音 assonance の効果など、元来、詩に固有のものとしてきた形式上の手段によって、散文をより調子の良い、律動的なものとするのが、しばしば行なわれたのである。

18世紀から19世紀初頭にかけての、以上二つの散文の様相は、その境界が非常に曖昧であると言えるかもしれない。しかし、これらの作品は、どのような詩的效果をねらったにせよ、やはり何よりもまず prose であって、poème ではなかったことを認めねばならない。これらは poème en prose という名称で呼ばれることもあったが、今日ではむしろ「詩的散文」la prose poétique という範疇に属するものと考えられている⁷⁾。

さて、次には散文のジャンルを離れて、詩のジャンルに一瞥を与えよう。散文が詩の諸要素を取り入れようとしたのに対し、詩の側でも versification の枷からのがれようとする傾向を見せている。古典主義の時代においてすら、La Fontaine や Molière は **«vers libres»** の試みを行なっている。しかし18世紀を通じて、フラ

ンス詩における versification の諸規則の束縛は強く、それらが根底から揺さぶられるためには、ロマン主義の到来を待たねばならなかった。Victor Hugo は、ロマン主義宣言のひとつとして有名な *Préface des Orientales* (1829) において、次のように詩人の自由を強調している。《Que le poète aille donc où il veut, en faisant ce qu'il lui plaît; c'est sa loi . . . qu'il écrive en prose ou en vers, qu'il sculpte en marbre ou coule dans du bronze . . . C'est à merveille. Le poète est libre.》

しかし Hugo らが古典的規則を如何に破ろうと努力したところで、——それは、従来の 6 + 6 の十二音綴アレクサンドランに加えて、ロマン詩句と一般に呼ばれる 4 + 4 + 4 の十二音綴アレクサンドランを發明したこと、そして「跨り句」enjambement や「擲置」rejet の多用などに現われているが——根本的に vers の形態を覆すものではなく、詩法上の規則の緩和、あるいは拡張をもたらしたにすぎないと言えるだろう。

このように、prose と poème 双方の側から各々のジャンルの制限を打破すべく、芸術家たちは固有の言語表現を求めてきた。こうした反抗の歴史が、poème en prose という新しいジャンルを創り出すのに果たした役割は大きいと思われる。しかし、散文詩というジャンルを確立するにあたって、より直接的な力を発揮したものを考えようとするれば、18世紀後半から盛んとなり始めた外国詩のフランス語への翻訳あるいは翻案を見落としてはならないだろう⁸⁾ 外国詩の持つポエジーを、フランス詩法上のリズムや押韻の力を借りることなく表現しようとする努力が、これら翻訳者たちによってなされたのである。注目すべきは、その翻訳はほとんどの場合、prose rythmée か vers blancs の形態でなされ、しかも詩として必要な、統一性のある短い形式で提示されたことである。

こうした形式は、数多くの模倣や模作を生み出すこととなった。例えば、1825年に発表された Alphonse Rabbe の二篇、*Centaure* と *Poignard du Moyen Age* は、その線上に位置づけられる。Aloysius Bertrand (1807—1841) の功績は、まさにそのような形式を用いて、独自の作品を生み出したことにあると言えるだろう。彼は、友人の彫刻家、David d'Angers に宛てた手紙の中で、その作品 *Gaspard de la nuit* に関して、《J'ai essayé de créer un nouveau genre de prose》と断言している⁹⁾。ただ彼の場合、当時外国詩を翻訳する際に、ある程度慣用のようになっていたやり方、すなわち一個の作品をほぼ均等の長さを持つ幾つかの詩節ストロフに分け (Bertrand は六つの詩節ストロフで一篇の詩を構築することが多い)、繰返し句 *refrains* や同じモチーフの反覆 *retours* の技巧を用いる方法を、そのまま踏襲しているという現象が見られる。また彼においては、外国文学がフランスロマン派に与え

た影響のひとつである中世やゴシック、幻想怪奇への嗜好が処々に見出され、それらが全体のトーンを形成していると言えよう。

以上が、文学史的に見た Baudelaire 以前の散文詩的傾向の発展の大筋である。それでは Baudelaire はこのような伝統に何を負っているのか、また彼の独自の散文詩観は如何なるものであったのだろうか。

まず、*Le Spleen de Paris* の序文となっている Arsène Houssaye への献辞を見よう。これは 1862 年、Houssaye が主幹する *La Presse* 紙に彼が二十篇の散文詩を発表した時、その冒頭に置かれたものである。ここで Baudelaire は、散文詩という形式を考えるにあたって、Bertrand に啓発されたことを告白している。が、それは自己の作品の独自性をはっきりと認めた上でのことである。

C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. (p. 275)

こうして彼は、*Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* という副題を添えられた Bertrand の作品が纏っていたロマン主義の糖衣を払拭し、現代を見つめる詩人としての立場を選択したのである。

Baudelaire が彼の散文詩に対する何らかの影響を認めた作家には、他に Sainte-Beuve がいる。¹⁰⁾ 1866 年、Sainte-Beuve 宛ての手紙の中で、彼は自らの散文詩《un nouveau Joseph Delorme》と呼ぶことによって、この権威ある批評家の被護のもとに置いているのである。¹¹⁾ Suzanne Bernard は、日常生活 陰鬱な側面を強調したこの *Vie, Poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) との関係を重視している。¹²⁾ しかし Baudelaire は同じ手紙の中で、《En de certaines places de *Joseph Delorme*, je trouve un peu trop luths, de lyres, de harpes et de *Jéhovahs*. Cela fait tache dans des poèmes parisiens》¹³⁾ と述べて、やはりこの作品も、ロマン主義の殻を残していることを指摘している。

このように彼は、「現代性」という観点に立って、その先駆者たちと袂を分かっ

たわけであるが、形式の点ではどのように考えていたのであろうか。またHoussayeへの献辞に戻って考えてみると、まず一個ずつの「morceau」は比較的短く、有機的な統一性を持つべきものと考えていたようである。なぜなら彼は、「[...] je ne suspends pas la volonté rétive [du lecteur] au fil interminable d'une intrigue superflue」(p. 275)と書いているからであり、このことは散文詩が単に詩情を織り込んだ小説ではないことを明示していると思われる。一方彼は、自己の散文の理想を「une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime」(p. 275)と述べることによって、散文を詩法上、韻律法上の諸効果でもって華麗に、また豊かに飾ることをも拒絶しているのである。Georges Blinは、散文詩と詩的散文とを以下のように截然と区別している。

La prose poétique se sert de poésie (définie tout formellement) pour ennobler un développement dont le fond même est prosaïque — au lieu que le poème en prose prend pour matière de la prose brute, c'est-à-dire un langage non assujéti à la mesure, afin de réaliser, dans la recherche de l'arbitraire, un certain dépouillement irrationnel.¹⁴⁾

Bertrandにおいては作詩上の定型がまだまだ残存していたというのは、前に述べた通りである。Joseph Delormeに至っては、批評の部分を除いて月並みな^{アレクサンドル}綴の詩行でしかない。Baudelaireは、詩の形式上の助けを一切借りない詩として、始めて散文詩という形態を意識した。この意味において、彼はこのジャンルに最初の足跡をしるし、あとに続いた散文詩人たちの亀鑑となったと言えよう。

しかしそれは、あくまでもひとつのモデルであるにすぎない。その後の散文詩の展開の様相は極めて多岐にわたり、それぞれの詩人の試みは、全く個人的なものであった。従って、散文詩というジャンルを*a priori*に定義することは不可能であると言ってもよいだろう。我々としては、Baudelaireの作品自体を吟味する作業を通じて、彼の散文詩の特質を明らかにしてみたいと思う。

Ⅱ Baudelaire における散文詩の発生

Baudelaire がごく若い頃から作り始めていた韻文詩が、*Les Fleurs du Mal*の第一

版（1857）、第二版（1861）をその頂点とするのに対し、散文詩の方は、晩年のほぼ十年間に集中して制作されている。こうした彼の散文詩志向は、いつ頃、どのようにして生まれてきたのであろうか。彼が、韻文という形態を晩年においてはほぼ放棄し、散文詩へと向かったという事情には、彼自身の内部からの必然性とも言うべきものがあつたのであろうか。

彼が最初の散文詩の試みとされる *Le Crépuscule du Soir, La Solitude* の二篇を発表したのは、1855年のことである。注意すべきことは、発表の際にこれらの散文詩は、二篇の韻文詩、*Les Deux crépuscules (Le Soir, Le Matin)*¹⁵⁾ の後に置かれ、四篇が一組として提示されている点である。この事実はすなわち、彼が同じ主題を二つの異なった方法、つまり韻文と散文という形式で扱おうとした努力の跡を示している。実際、それに続く数年間にわたって、このような韻文と散文の「doublets」の制作が続けられる。Jacques Crépet は、*Le Spleen de Paris* の二十篇の作品が、そのテーマから見て、それぞれひとつあるいは二つの韻文作品と共通性を持っていることを指摘した。¹⁶⁾ 長年の間、Baudelaire の散文詩とは韻文詩の下書きに他ならず、死後に出版された散文詩集は、詩人が韻文にする暇を持たずに草稿のまま残したものの集成であるとする見方が行なわれてきたことは、周知の通りである。¹⁷⁾ しかし近年の研究によって、韻文と散文の doublets がある作品群については、恐らく全部の場合が、年代的に韻文が散文に先行していることが証明された。¹⁸⁾ Baudelaire 自身も上のような非難に対しては、既に答えを用意していた。≪[...] c'est difficile, particulièrement pour éviter d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers.≫¹⁹⁾

更に興味深いことは、1855年にこのような試みが行なわれるもっと以前から、彼は自らの韻文詩を、散文詩という形ではないにせよ、ともかく散文に書き換えていたことである。この事実は、何人かの研究者によって、次々と発見された。紙数の都合上、詳細な検討は省略するが、若い頃の短篇小説 *La Fanfarlo* (1847) の一節は、それ以前の何篇かの韻文詩を散文に書き直したものであり、²⁰⁾ また *Du vin et du hachisch* (1851) の一部分は、やはりそれより以前に書かれた *L'Ame du vin* と *Le Vin des chiffonniers* の初稿を手直したものであることがわかった。²¹⁾ 一応の概観をつかむために、ここでひとつだけ例をあげてみたい。まず、*L'Ame du vin* の第一節は次の通りである。

Le soir, l'âme du vin chante dans les bouteilles:
 Homme, je pousserai vers toi, mon bien-aimé,
 Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles
 Un chant plein de lumière et de fraternité.²²⁾

そして以下が、散文への置き換えである。原文では勿論改行はないが、ここでは便宜上、punctuations に従って詩行のように配列してみた。

- | | |
|--|----------|
| 1) Il me semble parfois / que j'entends dire au vin: | 12 (6+6) |
| 2) — Il parle avec son âme, | 6 |
| 3) avec cette voix des esprits / qui n'est entendue | 17 (8+9) |
| que des esprits. | |
| 4) — «Homme, mon bien-aimé, / je veux pousser vers toi, | 12 (6+6) |
| 5) en dépit de ma prison de verre / et de mes verrous | 17 (9+8) |
| de liège, | |
| 6) un chant plein de fraternité, | 8 |
| 7) un chant plein de joie, / de lumière et d'espérance. ²³⁾ | 12 (5+7) |

散文の方においては、^{フレグザンダ}十二音綴が3回も使われ、各行のシラブルの数から見ると全体の構成はかなりシンメトリックである。しかし脚韻は全くその姿を消し、韻文の持っていた音楽性は故意に放擲されている。しかし、三行目に《des esprits》が、6行目と7行目に《un chant plein de》が繰り返されることによって、新たな効果が作られている。リズムは、例えば《un chant plein de lumière et de fraternité》が、《un chant plein de fraternité, un chant plein de joie, de lumière et d'espérance》となることによって、ゆったりと引き延ばされていく。また用語の面から見ると、《cires vermeilles》という表現が、《verrous de liège》と直されて、より即物的、散文的となっていると言えよう。

これはほんの一例にすぎないが、前に述べた韻文詩と散文詩の doublets,あるいはこのような単なる韻文から散文への転置の場合について、それぞれのテキストを精密に照らし合わせ、文体上の様々な相違を仔細に検討していくことは、Baudelaire

の散文詩を読む上で、ひとつの指針となると思われる。

さて、Baudelaire が散文詩に近づく直接の契機であったとは言えないまでも、ひとつの潜在的な力となったと思われるものに、彼の行なった英語の詩の翻訳の作業がある。奇妙なことに、どの批評家もこのことを指摘していないようである。第一部で見たように、外国詩の翻訳は散文詩ジャンルの形成に一役買っていた以上、Baudelaire 自身がこの経験をしているのは象徴的な事実であり、また彼がこの仕事から何らかの啓示を受けなかったとしたら不思議というほかはない。

1853年1月29日付の *Paris* 紙に、彼は二篇の *Chansons anglaises* を掲載している。これらは、同時代のイギリス詩人 Thomas Forbes Walmisley と、ルネサンス期の詩人 Nicholas Breton の作品を翻訳したものであることが明らかにされた。この翻訳は、各詩行のシラブルの数も一定ではなく、また全く韻も踏んでいない自由詩の形でなされている（英語の原文が正確な韻を踏んでいるのは言うまでもないことである）。また彼は、Edgar Allan Poe の詩を四篇だけではあるが翻訳している。このうち二篇は、Poe がそのコントの中に挿入した自作の詩であり、*Ligeia* の中で *The Conqueror Worm* を、また *La Chute de la maison Usher* の中で *The Haunted Palace* を訳したもので、どちらも1855年2月に発表された。もう一篇は *Histoires Extraordinaires* (1856) の冒頭の献辞 *Dédicace à Maria Clemm* における、Poe が Virginia の母親を歌った詩 *To my mother* の翻訳である。以上の三篇は、自由詩であるが、まだ vers の形式を留めている。それに対して我々の注意を最もひくのは、*The Raven (Le Corbeau)* の訳である。これが初めて発表されたのは1853年であって、1859年に *La Genèse d'un poème* の中に再録されたものとはかなりの異同があるが、共に散文でなされているのは明白な事実である。以下に、Poe の原文の最終詩節と、1853年のその Baudelaire 訳を示してみる。

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door:
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamplight o'er him streaming throws his shadow on the floor
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted ——— nevermore!

Et le corbeau ne bougeant jamais, est toujours perché, toujours perché — sur le buste pâle de Minerve, juste au dessus de la porte de ma chambre, — et ses yeux ont tout l'aspect des yeux d'un démon qui rêve, — et la lueur de la lampe glissant sur lui projette son ombre sur le plancher; — et mon âme hors de cette ombre qui gît flottante sur le plancher — ne pourra s'élever [—] jamais plus! ²⁴⁾

翻訳の際に、Baudelaireは、もとの詩の詩節^{ストロフ}をそのまま段落とし、有名な「nevermore」のルフランを「jamais plus」のルフランとして、文体に音楽性を与えている。ただ1853年には、各行の始まりをダッシュで明示し、まだ詩行へのこだわりを残しているが、1859年における重要な異文のひとつは、ダッシュがすべてとり払われていることである。

Et le corbeau, *immuable*, est toujours *installé*, toujours *installé* sur
le buste pâle de *Pallas*, juste au-dessus de la porte de ma chambre; et ses
yeux ont *toute la semblance* des yeux d'un démon qui rêve; et la *lumière*
de la lampe, *en ruisselant* sur lui, projette son ombre sur le plancher;
et mon âme, hors *du cercle* de cette ombre qui gît flottante sur le
plancher, ne pourra *plus* s'élever, — jammais plus! ²⁵⁾ (強調筆者)
[ã] [ẽ] [ẽ] [ã] [õ] [ã] [ã] [õ] [ã] [ã] [õ] [ã]

ここでは、「et」の頭韻が明確にされて、新たな散文のリズムが作られる。しかも最後の「jamais plus」は、その前に一度「plus」が置かれていることによって、またここだけダッシュで一度中断されることによって、一層その効果を高めている。また新たに選ばれた語は、ほとんどすべてが alliterations や assonances を作り出すのに貢献しているのがわかるだろう。この部分では、とりわけ鼻母音の増加が深い響きを与えているように思われる。彼はPoeの原文を極めて尊重しながらも、フランス語の散文自体に独自の音楽性をもたせようと努力しているのである。

このように、Poeの詩の持つポエジーを如何に散文に表現するか、脚韻や韻律を正確に再現することが不可能な翻訳という状況において、原文の意図をどれだけ伝え得るかということを真剣に考えねばならない立場に立ったことは、Baudelaireが散文の可能性というものを認識する上で大きく役立ったに違いないと思われる。²⁶⁾

以上我々は、初めて Baudelaire が散文詩を発表する 1855 年以前において、彼にはどのような散文詩的傾向があったのかということをも簡略にふりかえてみたが、今度はこのような外的現象ではなく、無類の批評精神である Baudelaire の内部からの要請として、散文詩への接近がどのようにされたかを考えてみよう。そのために、彼の批評作品、主に文学批評を中心として考察したい。

さて、Baudelaire がその批評作品の中で、散文詩そのものについて何らかの意見を吐いている箇所は、残念ながらほとんどないと言ってよい。しかし、Poe の好んだジャンルであったヌーヴェルについて書かれた部分は、ある程度の関連を持っている点で我々にとって非常に興味深い。それは *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) の中に含まれている。²⁷⁾

まず彼は、ヌーヴェルというジャンルを小説と区別して、その特性を «la brièveté» とそれに伴う «l'intensité d'effet» であると定義する。この特質のゆえにヌーヴェルは、作者の意識的な制作を反映し、容易に統一性を獲得できるという点において、小説よりも有利であると指摘している。次にヌーヴェルは詩と比較される。この部分は、散文詩との関連において極めて示唆に富んでいると思われるので、少々長くなるが引用してみたい。

Il est un point par lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème. Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le but le plus grand et le plus noble du poème. Or, les artifices du rythme sont un obstacle insurmontable à ce développement minutieux de pensées et d'expressions qui a pour objet la vérité. Car la vérité peut être souvent le but de la nouvelle, et le raisonnement, le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite. C'est pourquoi ce genre de composition qui n'est pas situé à une aussi grande élévation que la poésie pure, peut fournir des produits plus variés et plus facilement appréciables pour le commun des lecteurs. De plus, l'auteur d'une nouvelle a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure.

ここで彼は、ヌーヴェルが詩に対して持つ三つの利点を確認している。ひとつは、「美」を追求する上ではリズムという手段を持つ詩が最も適しているのに対し、

「真理」の探求には、思想や論理を精密に構成できるヌーヴェルの方が適しているということ、二番目に、詩が非常に高尚なジャンルであるのにひきかえ、ヌーヴェルの生み出すものは実に多様で変化に富み、また一般の読者に受け入れられやすいものであること、そして最後に、ヌーヴェルにおいては、作者の意図に即した多彩な調子、文体を自由に操ることができるということである。

このように、小説と詩との関連において位置づけられたヌーヴェルの特性を認めることは、Baudelaireが自らの表現を散文詩という形態に求めていった状況を如実に示していると思われる。この文章が書かれたのは1857年であり、それはまさにBaudelaireが手さぐりで散文詩の可能性を求めていた時期である。

しかしヌーヴェルと散文詩は、当然ながら同じものではない。Poe論における上記の文章に続いて、彼は次のように言う。すなわち「真理」をその本命とするヌーヴェルにおいて「美」を目的とするのは至難の技であり、これまでにもPoeを筆頭として何人かの偉大な作家が、《des contes purement poétiques》を創ろうとする努力をしてきたが、それらは成功することなく、結局、詩とコントそれぞれの目的に応じた手段の絶対的な力を示すことにしかなかったと述べるのである。つまりこれは、散文と詩の融合を行なうことは、これまで不可能であったということになる。だがBaudelaireが散文詩で試みようとしたことこそ、まさしくこの不可能事ではなかったであろうか。美と真理、詩と散文という二つの対極をただひとつの独創的な形態において融和し、総合すること、これがPoe論において彼の表明した密かな野心ではなかったかと考えられる。

この野心をもう少し具体的に考えてみるために、「美」と「真理」という概念が、彼の批評の中でどのような位置をしめていたかを調べることは無駄ではないだろう。彼がPoeの意見をそのまま自己のものとし、le Beau, le Vrai, la Morale という三つの概念を区別して、詩は超自然的な美の世界を求めべきであると書いたことは、なるほど事実である。²⁸⁾しかし他の批評作品を見てみると、彼は真の芸術家が超自然的な領域のみを問題にすべきだとは、必ずしも考えていなかったようである。

それを示してくれるのは、まず彼がリアリズムに対して、全く好意的とは言えないまでも、一応理解に満ちた態度を見せていることである。周知のように、リアリズムの動きは当時、文学においてはChampfleury、絵画においてはCourbetらに代表されていた。Baudelaireは特に若い頃彼らと交際し、1848年には、*Les Contes de Champfleury*で、現実を単純に、しかしあるがままにとらえた彼の試みを評価している。また1853年には、同じくChampfleuryへの手紙で、彼のことを

«un des principaux adeptes de l'école dite *Réaliste*, qui prétend substituer l'étude de la nature et l'étude de soi-même à la folie *classique* et à la folie *romantique*»²⁹⁾

と評している。彼がある一時期において、レアリスムの動きの中に既成の文学流派を打ち破る新しい何かを探そうとしたことは考えられる。それは、現代の現実を直視することであり、また真の自己の姿を観察することであった。1855年にも、*Puisque réalisme il y a* という論考の草稿を書いて、単に現実を模写すべきではないという自己の立場を明確に意識しながらも、一応レアリスムという流派——「*les amateurs de la vérité*」³⁰⁾——の存在価値を認めている。同年、万国博覧会に出展を拒絶された Courbet の *L'Atelier* が、どれほどの嘲笑を浴びたかを考えてみても、この流派が当時の人々からどのように扱われていたかがわかるだろう。³¹⁾

このように「真理」の追求という意味におけるレアリスムに何らかの可能性を求める一方、Baudelaire は、芸術至上主義の流派があまりにも形式的な「美」をめざし、また現代の現実に背を向けて、ギリシア・ローマの古代趣味やあるいは異国趣味に浸っていることを非難している。早くは1852年、*L'Ecole païenne* という小論において、あまりにも熱狂的に芸術のみを信奉し、*«le juste»* や *«le vrai»* を無視することは、結局、人間というものと密接な繋がりを持つべき芸術自体を否定することになるという意味の文を書いている。³²⁾ またこの派の代表者である Gautier と Banville についての論考も、一見讃辞を呈しているように思われるが（それはある意味において正当な讃辞ではあるが）、注意深く読んでみると、それは自己の立場と彼らの立場の相違をはっきりさせた上での讃辞でしかないことができるだろう。この意図は Banville 論（1861）の方により明確に出ている。まず彼は、この詩人の作品を最も特徴づけるのは頻繁に使用される *«lyre»* という語であると述べ、彼を本質的、不可避的に抒情的な詩人であると考える。彼の詩は、*«les belles heures de la vie»*、すなわち魂が超自然的な領域に飛翔する状態を歌ったものだからである。³³⁾ しかし、と Baudelaire は言う。

Mais enfin, direz-vous, si lyrique que soit le poète, peut-il donc ne jamais descendre des régions éthérées, ne jamais sentir le courant de la vie ambiante, ne jamais voir le spectacle de la vie, la grotesquerie perpétuelle de la bête humaine, la nauséabonde niaiserie de la femme, etc.?. . . Mais si vraiment! le poète sait descendre dans la vie; mais croyez que s'il y consent, ce n'est pas sans but, et qu'il saura tirer profit de son voyage. De la laideur et de la sottise il fera naître un nouveau genre d'enchantements.³⁴⁾

Baudelaire は、現代の詩人はもはや美しいもの、気高いもの、あるいは神々しいものに固執せず、もっと現実に向けるべきであると考え。彼が *Les Fleurs du Mal* を捧げた ≪maître et ami≫ Gautier に関する論文(1859)では、このような考えはより一層微妙で詭弁的な表現を呈している。が、一言で言えば彼は Gautier の「ミュージ」があまりにも美の理想を求めすぎ、現実の苦勞を知らず、形式的な冷たさに身を包んでいることに、この詩人の限界を見ていると言ってよいだろう³⁵⁾

Baudelaire は、現実をありのままに描写しようとするレアリスムにある程度の興味を持ちながらも、それに完全に没入することはできず、また観念的な美のみを追求しようとする芸術至上主義に対しても、絶対的な賛意を表することはできなかった。彼の求めたものは、上の Banville 論の引用にも現われているように、「真理」そのものから、新たな「美」を生み出すことであった。ゆえに彼は、日常的で陳腐な現実を素材として、そこからある別の世界を引き出すことのできた芸術家たちに、心底から敬意の目を向ける。同時代のフランス文学の領域において具体的な名をあげるならば、それは Balzac と Flaubert であった。

Balzac についてはまとまった論考こそ書いていないが、Baudelaire は若い頃からこの作家に非常な関心を寄せている。1848年に書いた ≪Balzac est un romancier et un savant, un inventeur et un observateur; [...]≫³⁶⁾ という文章は、既に彼の中に卓抜な想像力と現実に対する緻密な観察能力の総合を見出していることを示している。それは1859年に「Balzac は ≪visionnaire≫ である」³⁷⁾ という有名な言葉となって結晶する。多くの人々がこれまで Balzac の中に偉大な観察家をしか見ていなかったのに対し、Baudelaire は、正確に観察した個々の現実を独自の方法で変貌させ、統一的なものとする想像力こそが彼の最大の長所であると主張したのである。その方法を Baudelaire は、≪une méthode qui lui permette de revêtir, à coup sûr, de lumière et de pourpre la pure trivialité≫³⁸⁾ と表現する。

Flaubert についても同様のことが言える。1857年に *Les Fleurs du Mal* と *Madame Bovary* が、共に「レアリスム」なる汚名を着せられ、告発されたことはあまりにも有名である。Baudelaire はまさにその年 *Bovary* 論を書き、その中でこの緻密な分析家に投げられた侮辱的な言葉 — レアリスム — は、≪mot vague et élastique≫³⁹⁾ であり、ひとつの新しい文学の方法を示唆することができる。彼はまさに Flaubert と一体化したような口調で、その方法を述べる。

Nous étendrons un style nerveux, pittoresque, subtil, exact, sur un canevas banal. Nous enfermerons les sentiments les plus chauds et les plus bouillants dans l'aventure la plus triviale. Les paroles les plus solennelles, les plus décisives, s'échapperont des bouches les plus sottes. 40)

Balzacにおいても、また Flaubert においても、彼は一方に平凡、卑俗、愚かさといった現実的な要素を認め、また他方では荘厳、情熱、美しさといった芸術的な要素を認めている。それら二つの対極の混淆及び統合の中に、Baudelaire は彼らの作品の特質を見ていると言えよう。

小説の領域において実現されたこのような「真理」と「美」の融合を、Baudelaire は詩の世界で求めようとしたのではないだろうか。《Extraire la beauté du Mal》⁴¹⁾を眼目とした彼の *Les Fleurs du Mal* は、そのひとつの試みであったことは確かである。この詩集に関しても、その用語やリズムに種々の散文的な傾向が見られることが指摘されている。しかしそれは結局、vers という定められた枠内での戦いでしかなかった。1857年のPoe論で、彼がヌーヴェルの詩^{ポエム}に対して持つ利点を認めたことがここで大きな意味を持つてくる。彼は、自らの理想を追求するために、その枠自体を打破する必然性を感じたのではないだろうか。

散文詩の特性を、le poème en prose というその二律背反の名称自体に求める見解は、何人かの研究者によって出されている。例えば Suzanne Bernard は次のように言う。

[...] tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination: poème en prose. Union insolite sans doute, et impliquant une association de contraires [...]: et en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur ... 42)
(強調 Bernard)

Tzvetan Todorov も、少くとも Baudelaire の場合に関しては彼女と意見を共にし、散文詩という《appellation oxymoronique》⁴³⁾にその本質を見ている。

Baudelaire は、あらゆる面において、本質的に二元性 dualité の作家であると言えれば言い過ぎであろうか。我々は彼の作品や日記の至る所に様々の二律背反を発見

する。夢と現実、彼方と此処、永遠と一瞬、空想と意志、気晴しと仕事、群集と孤独……など枚挙にいとまがない程であるが、このような生来の二元性が、その表現形態を求めて必然的にたどりついた所が、散文詩というこれまた二元的なジャンルであったのではないかと考えられる。

■ テーマ及び形態による *Le Spleen de Paris* の分類

緊密な構成を持つ *Les Fleurs du Mal* に比較して、*Le Spleen de Paris* は極めて不統一であり、変化に富んでいる。Houssaye への献辞で Baudelaire はこれらの「頭もなく尻尾もない」断片はどのようにでも繋ぎ合わせる事ができるし、また離れ離れにも存在し得ることを自慢しさえしている。従ってこの詩集に *Les Fleurs du Mal* のような何らかの意識的な全体的構成を見出すことは、ほぼ不可能であると思われる。⁴⁴⁾ しかし、何らかの原則に基いて、個々の断片を分類することはできないであろうか。G. Blin は、*Les Fleurs du Mal* に見られる諸テーマによる分類、及び文学ジャンル（寓話、^{フェアブル}「伝説的教訓劇」、^{モフリテ}物語、^{レジャンデーニ}コント、^{ナラナン}本来の意味での詩^{ポエム}など⁴⁵⁾）による分類の可能性を示唆しているが、どちらによっても分類しきれないものが出てきたり、またそれらの分類が多かれ少なかれ恣意的になるのは、Blin も認めている通り明らかである。たとえ Baudelaire が、この詩集でひとえにジャンルの束縛から解放されることを願い、可能な限りの多様性をねらったということを確認するとしても、我々は彼の散文詩をより深く理解するために、その多様性とは如何なる性格のものであるかを、分析しなければならないだろう。

そこで、以下に二つの分類を試みたい。ひとつは、書簡など外的な資料に表現された作者の意図や、作品の主要なテーマ、傾向による分類の方法、もうひとつは、Blin の提起した文学ジャンルによる分類をもう少し精密かつ科学的にするために、各テキストにおける人称と時制の関係をもとに分類する方法である。

まず第一の分類であるが、Baudelaire の散文詩には、次の三つの主要な傾向があると思われる。それは、(1)抒情性、(2)現代性とリアリズム、(3)サディズムとイロニーである。これらの傾向は、年代的に順を追って現われるようである。しかしこの三つによって、五十篇の作品全部が整然と色分けされるというわけではない。むしろ、それぞれの要素が次々と付加されていき、最後には三つが渾然一体となると言うのが正しく、またひとつの作品の中に二つ以上の要素が同居するのも稀なことで

はない。それでは、この三つの傾向は、それぞれいつ頃、どのようにして作品の中
に出現したのか。この問いに答える前に、ひとつ断わっておかなければならないこ
とがある。つまり、個々の作品の執筆時期は大部分の場合不明であり、我々が知る
ことのできるのは、それらの発表年代だけであるため、一応、制作年代と発表年代
はほぼ近接していると仮定した上で、論を進めるといふことである。

(1) ^{リリスム}抒情性

最初の散文詩、*Le Crépuscule du soir* と *La Solitude* が発表されたのは、前にも述べた通り 1855 年のことである。Baudelaire は比較的早い時期から、その散文詩をまとめて一冊の詩集とする考えを持っていた。詩集の題名として最初に考えられたものは *Poèmes nocturnes* であり、彼の書簡集には、1857 年 4 月 25 日から 1861 年 2 月 9 日にかけて、数回にわたってこの題名が現われる。そして 1857 年 8 月にはこの総題のもとに、上記の二篇に合わせて、*Les Projets*, *L'Horloge*, *La Chevelure*, *L'Invitation au voyage* の計六篇が発表されている。

これらの作品の傾向は、一口に言えば抒情的なものであり、また *Les Fleurs du Mal* との血縁関係も明白である。一方、形式の面から見ると、1855 年の二篇は、— これらは最終的な形になるまで何度か手を加えられており、特に 1862 年には大幅な改訂が施されている — 最初の形では、それぞれがほぼ均等の長さをもつ四つの段落に分割されている。また後に *Un hémisphère dans une chevelure* と改題される詩は、同様に七つの段落に分けられている。そして、*La Chevelure* と *L'Invitation* においては、*retours* や *refrains* の技巧は判然としている。こうしてみると、形式の上で Baudelaire はまだ Aloysius Bertrand とかなり近い位置にいたことがわかるだろう。1857 年以降、1861 年 11 月まで散文詩は全く発表されていないが、1861 年初頭の手紙の中で彼は *Poèmes nocturnes* を「*essais de poésie lyrique en prose, dans le genre de Gaspard de la Nuit*」⁴⁶⁾ と定義している。この「*lyrique*」という形容詞と、Bertrand への言及は、それ以前の散文詩の傾向を最もよく示していると思われる。

この傾向は、1855 年、57 年に顕著であるが、その後も、*Le Confiteur de l'artiste* (1862)、*La Belle Dorothée* (1863)、*La Thyrsé* (1863)、*Le Port* (1864) *Any where out of the world* (1867) など、詩人の内面や芸術観を抒情的に歌いあげた詩は多い。特に異国を主題にする時、彼は、中国、オランダ、あるいは南京、

スマトラ、リスボン、ロッテルダム、あるいはバルト海や北極などといった外国の地名の詩的喚起力に大きな力を持たせていることを指摘しておきたい。

(2) ^{モデルニテ}現代性とレアリスム

1861年は、Baudelaireの散文詩制作の上で、ひとつの大きな転換期である。この年に彼は*Les Fleurs du Mal*の第二版を完成する。それは、告発された六篇の詩を除いて、新たに三十五篇の詩を組み入れたものであり、その中には新しく設けられた*Tableaux parisiens*の章を構成する多くの詩篇が含まれている。この年から彼は、散文詩制作にその詩的能力のほぼ全力を投入するわけであり、またすでに韻文詩において採り入れられたパリを主題とする諸テーマを、散文詩の領域で更に開拓することになる。

大都市パリの情景を前面に押し出した詩、*Les Foules*, *Les Veuves*, *Le Vieux Saltimbanque*の三篇が同時に発表されたのは、1861年11月である。その一カ月程後の手紙で、彼はその詩集の新しい題名として、*La Lueur et la Fumée*,⁴⁷⁾
Le Promeneur solitaire, *Le Rôdeur parisien*⁴⁸⁾を提唱する。これらは、Baudelaireの関心が、生きた町パリと、そこを徘徊する詩人の姿にと移っていることを示している。

1862年には*La Presse*紙に*Petits Poèmes en Prose*の表題で、一挙に二十篇の詩(うち十四篇は新作)を発表する。中でも*Un plaisant*, *Le Mauvais Vitrier*, *A une heure du matin*などは、大都市の生活が色濃い背景となっている。その後もこのモチーフは、いわば基調音のように詩集全体を流れていると言えよう。

この発表の際、冒頭に置かれたのが、Houssayeに宛てた献辞であるが、それはとりわけこの時期のBaudelaireの散文詩に対する姿勢を浮彫にしていると思われる。この中で彼は、リズムも脚韻もない散文詩の理想が生まれたのは、都会、及びそこで営まれる近代生活との係わりからであると断言する。

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. (p. 276)

Baudelaireが韻文詩の限界を決定的に感じたのは、恐らく*Tableaux parisiens*を制作している時ではなかったであろうか。勿論彼は、韻文詩形においても、近代生活

の諸相を表現すべく非常な努力を惜しまなかった。しかし、より散文^{プロザック}的な主題を、より細密なリアリズムを求めた時、彼は自ずから散文詩という形式へと向かうことを余儀なくされたのではあるまいか。それがこの時期に、彼が詩作活動の重心を、韻文詩から散文詩へと移した原因でもあると思われる。1864年にGustave Bourdinの書いた次の文章は⁴⁹⁾ そのことをより明確に示している。

Tout ce qui se trouve naturellement exclu de l'œuvre rythmée et rimée, ou plus difficile à y exprimer, tous les détails matériels, et, en un mot, toutes les minuties de la vie prosaïque, trouvent leur place dans l'œuvre en prose où l'idéal et le trivial se fondent dans un amalgame inséparable.

ところで注目すべきことは、このような現実生活の細部への配慮にもかかわらず、Baudelaireがパリを背景としたと思われる作品群においては、固有名詞による地理的なレフェランスが皆無であるということである。例えばBalzacやZolaの小説におけるパリは、固有名詞によって正確に規定されている。また先に述べたように、Baudelaireも外国の地名に関しては、むしろその詩的喚起力を利用している。*Tableaux parisiens*においては、数こそ少ないが、まだそのような固有名詞が存在した。それは*Le Cygne*における「le nouveau Carrousel」や「Louvre」であり、また*Les Petites Vieilles*における「Frascati」や「Tivoli」（どちらも、コンサート、舞踏会、勝負事などを常時催していたパリの有名な社交場の名）、そして*Danse macabre*における「la Seine」などである。しかし*Le Spleen de Paris*のパリ詩篇にそのような記載は全く姿を消している⁵⁰⁾

散文詩におけるパリの背景は、例えば「un boulevard」、「une rue」、「un café neuf」などとしばしば不定冠詞で記される。それは具体性を抹殺された存在無名性の記号である。Baudelaireがどのように現実を変貌させているかに関して、ひとつの興味深い資料がある。彼は、散文詩の*Notes et Plans*の中で次の一文を書いている。「La grande Veuve mélancolique devant le jardin de Musard。」⁵¹⁾「Le jardin de Musard」とは、当時存在した夏の野外コンサートの会場である。これは恐らく、彼が実際にその場所でその寡婦の姿を見て、詩の題材とするために書き留めておいたものかと思われる。ところが、完成作の散文詩*Les Veuves*においては、場所は「un jardin」、「un concert publique」となり、またその寡婦は、「un être [...]」、「une femme grande, majestueuse [...]」となるのである。

彼が作品の中で、具体的な名前を意識的に消しているのは明白である。

不定冠詞によるこうした故意の普遍化、抽象化こそ、Houssaye への献辞の中で、彼が Bertrand の方法を «la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite» (p. 275) に応用したいと述べたことの真の意味ではないだろうか。このようにして、Baudelaire のパリは、それが現実のひとつの都会であるにもかかわらず、時や空間を超えてより一般的で抽象的な近代都会を表わすことができるのであり、またこの事実が、Baudelaire の現代性^{モダニティ}のひとつの指標でもあると思われる。

(3) サディズムとイロニー

J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'imbécilité*.⁵²⁾

この危機がどれ程の重要性を持つものか、正確には推し量ることはできない。しかし、1862年という年以降、Baudelaire の創作活動は、質はともかくとして、少くともその量において、目に見えて減少する。文学批評の分野においても、1861年には、Hugo, Gautier, Banville など同時代の十人の詩人についての *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* の中で、均衡のとれた批評の技倆を示しているのに対し、1862年以降は、*Les Misérables* 論(1862)で Hugo を攻撃するような調子を見せたり、*L'Anniversaire de la naissance de Shakespeare* (1864) では、Shakespeare の三百年祭は、Hugo を祭り上げようとする一派の陰謀であると決めつけたりする。また草稿のまま残っている *L'esprit et le style de M. Villemain* や *Lettre à Jules Janin* でも、前者はアカデミーの長老に対して、後者はやや軽薄でブルジョワ的な批評家に対して、かなりの的を射ているとは言え、あまりに鋭い攻撃の刃を向けている。

このような不安定な精神状態の中で、彼は *Les Fleurs du Mal* と対 (pendant) をなすような散文詩集を夢みつつ⁵³⁾ 次々と作品の制作に刻苦している。この Baudelaire の晩年は、彼をついには失語症へと導く病気と、詩人としての創作活動との間の絶えまない戦いの歴史であることを心に留めておくべきであろう。Charles Mauron は、その著書 *Le dernier Baudelaire* において、詩人の裡に無意識の領域

で交流する二つの自我 — 社会的自我 le moi social と創造的自我 le moi créateur — を想定し、晩年の散文詩作品の中で彼は社会的自我の敗北を芸術の領域に転化させることができた、従って創造的自我は社会的自我に対して勝利を収めることができたのであるということをも証明しようとした。この可否はともかくとして、神経症的な症状が、創造の領域に侵入してくるのは疑いようのない事実であって、1863年には Hugo に宛てた手紙の中で、散文詩について次のように書いている。

J'ai essayé d'enfermer là-dedans toute l'amertume et toute la mauvaise humeur dont je suis plein.⁵⁴⁾

1862年以降に発表された作品には、しばしば攻撃性や残酷さ、あるいは皮肉や Blin の表現を借りれば ≪le sadisme de l'humeur≫ といったものが見受けられる。例えば *Un plaisant* (1862)、*Le Chien et le flacon* (1862)、*Le Miroir* (1864) においては、同時代の愚鈍さを告発し、また *Le Gâteau* (1862) や *La Corde* (1864) では子供同士の争いや縊死体の克明な描写を行う。*Le Mauvais Vitrier* (1862)、*Une mort héroïque* (1863)、*Assommons les pauvres!* (死後発表) における弱者に対するサディズム、また *La Femme sauvage et la petite-maîtresse* (1862)、*Portraits de maîtresses* (1867)、*Le Galant Tireur* (死後発表) におけるいわば洗練されたサディズムなど、その形態も様々である。Baudelaire 自身、この傾向を意識していて、1865年には雑誌編集者たちに宛てて、次のように警告を発している。

Ce sont des horreurs et des monstruosités qui feraient avorter vos lectrices enceintes.⁵⁵⁾

Il y en a vingt inintelligibles ou répulsifs pour le public d'un journal, [...].⁵⁶⁾

1866年にBaudelaireがその詩集に対して一時考えた題名 *Petits Poèmes lycanthropes* は、「狼男^{リカントロフ}」と渾名された小ロマン派の Petrus Borel の思い出に浸されたものであるが、この時期の散文詩の諷刺的な意図をよく出していると言える。

これまで、この詩集に与えられた様々の表題を列挙してきたが、*Le Spleen de Paris* が初めて考えられたのは、1863年のことである。⁵⁷⁾ タイトルを *Petits Poèmes*

en prose とするか、それとも *Le Spleen de Paris* とするかは、今日なお編集者の間で多くの論議を呼んでおり、これまでの所、意見は真二つに分かれているようである。一方を正題に、他方を副題にする折衷案も多い。*Petits Poèmes en prose* を採る人々は、かなりの詩篇がパリを背景とはしていないことから、それを題名に入れるのは疑問だという点、及びこの題名の方が、ジャンルの性格をより明確に表わすことができるという点を根拠とする。しかしその最大の弱点は、これが1862年から64年にかけて、三紙における発表の際用いられただけで、Baudelaireの書簡集の中では全く使われず、単に *Poèmes en prose* とされていることである。それに反して *Le Spleen de Paris* は、1863年以降最後の年まで、四十回以上にわたって手紙の中に現われ、しかもすべての場合イタリックで(つまり題名として)記されている。彼が最も多く用いる書き方は、《*Le Spleen de Paris, poèmes en prose*》であり、Baudelaire自身の意図という観点から見れば、*Le Spleen de Paris* を採るのが妥当であると思われる。しかもこの表題は、彼がパリを背景としない多くの詩を書いた1863年以降に現われるのである。

この題名の持つ意味は、はなはだ曖昧であって、狭い意味から広い意味に至るまで、何通りかの解釈が可能である⁵⁸⁾ 《*spleen*》という語は、ロベール辞典によれば 《*mélancolie passagère, sans cause apparente, caractérisée par le dégoût de toute chose*》と定義されている。この言葉を最も広い意味に拡大して、この憂鬱から「彼方」への郷愁が育まれ、社会や自己を諷刺的な眼で見る態度が生じ、また *Le Mauvais Vitrier* で書かれているように、突然の不可解なサディズムが芽を出すとするならば、この言葉は散文詩全体の主調音を構成しているのではないだろうか。また(2)において見たように、Baudelaireのパリが抽象的な近代都会を象徴しているとすれば、*Le Spleen de Paris* という総題は、都会の人間、近代の人間の複雑な心理を、その無秩序で分裂した形態のまま提示しているこの詩集の性格をよく表わしていると考えられるだろう。

さて、第二の分類に入るが、散文詩と一口に言っても、Baudelaireの場合、その実は比較的詩に近いと思われるものから、ほとんどドレシに近いと思われるものまで、形態は変化に富んでいる。散文詩の研究者たちによってもその点は既に指摘されていて、例えば Suzanne Bernard は次のように言う。《*Certains poèmes*

parisiens du *Spleen de Paris* sont, à peu de chose près, des nouvelles (*Le Mauvais Vitrier, Une mort héroïque, Le Joueur généreux, Assommons les pauvres!*)⁵⁹⁾

しかし、こうした言い方はあまりにも漠然としており、印象的すぎるきらいがある。また G. Blin は、前に紹介した文学ジャンルによる分類の可能性を述べた上で、例えばコントの領域においても、*Portraits de maîtresses* は ≪demi-nouvelle≫、*Les Dons des fées* は ≪conte de fées≫、*Une mort héroïque* や *Le Joueur généreux* は ≪récit hoffmannesque≫、*La Corde* や *Mademoiselle Bistouri* は ≪Histoires Extraordinaires≫⁶⁰⁾ などと、更に細かく分類できるとする。しかしこの分類もまた曖昧で客観性に乏しいと思われる。それは Baudelaire の散文詩の多様性を裏付けることとはなっても、その根本的な性格を明確にはしてくれない。

ではどのような検討を行なったらよいのだろうか。まず、各々の散文詩に即して、人称と時制を眺めてみよう。一般に *Le Spleen de Paris* においては、話者の ≪je≫ が全体を通じて主要な人称であると考えられているが、それはすべての詩にあてはまるものであろうか。またその位置は、それぞれの作品においてすべて同じものであろうか。また時制に関しては、この詩集には、現在時制から複合過去、単純過去まで様々なものが使われている。各詩篇における時制を精密に見ていくことによって、そこに何らかの基本的な分類の原理を見出し、時制の使用と詩のタイプとの間に、ある関係を想定することはできないだろうか。

このような作業を行なう場合には、言語学上の理論的な成果を、まず確認しておく必要があるだろう。フランス語の動詞における時制の問題を初めて体系的に取り上げたのは、Emile Benveniste であると思われる。⁶¹⁾ 彼はフランス語の時制体系を二つに分け、有名な ≪histoire≫ と ≪discours≫ の区別を行なって、これらが、人称、時制、及び両者の *combinatoire syntaxique* に密接な関係を持っていることを明らかにした。この関係を、ここでは一応表の形でまとめておきたい。

(次頁参照)

しかしこの体系を文学テキストに応用しようとする場合、幾つかの歪みが出てくるのは避けられない。例えば一人称と単純過去の組み合わせは、この表では全く認められないことになるが、自伝を始めとする一人称のレシには、この組み合わせが頻出する。目下の問題となっている *Le Spleen de Paris* においても、この形態は多用されている。

こうした歪みを矯正するために、Harald Weinrich は、その対象を *phrase* の段階にとどめている構造言語学を延長し、より広く複雑な対象である文学テキストそ

	«discours»	«histoire»
定義	toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière	la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit
人 称	1 ^{er} , 2 ^e , 3 ^e personnes	3 ^e personne
主要時制	le présent le parfait le futur	l'aoriste l'imparfait le plus-que-parfait
除外される時制	l'aoriste	le présent le parfait le futur

のものの機能に応用できるような *la linguistique textuelle* を提唱している。時制に関する彼の著作⁶²⁾ においては、Benveniste のように人称と時制を最初から組み合わせ、厳密に分類することを避け、時制だけをもとにして、二つのグループを形成することができる。それは *le groupe du commentaire* (Benveniste の «discours» に比較されるもの) と *le groupe du récit* (同じく «histoire» に比較されるもの) であって、各グループにおいては、そこに属する時制 (*les temps commentatifs* 及び *les temps narratifs*) が、非常に支配的である。彼はまた、個々の文学ジャンルが、どちらか一方のグループに属する時制によってほぼ統一されていることも、併せて指摘している。以下はこれらを総合してみた表である⁶³⁾ (次頁参照)

Weinrich の分類法を採用して散文詩を整理する前に、幾つかの前提となる保留条件をつけ加えておきたい。第一に、現在形は *le groupe du commentaire* ばかりではなく、*le groupe du récit* にも用いられるということである。*Grammaire Larousse du français contemporain* ⁶⁴⁾ によれば現在形には、1) *le présent actuel*, 2) *le présent permanent*, 3) *le présent historique*, 4) *le présent traducteur du passé ou du futur*, 5) *le présent dans les expressions figées* («est-ce que», «c'est-à-

	le groupe du commentaire	le groupe du récit
主要時制	les temps commentatifs 現在 複合過去 未来	les temps narratifs 単純過去 半過去 大過去 条件法
主な ジャンル	詩 劇 対話 新聞 文芸批評 科学的叙述	ヌーヴェル 小説 あらゆる種類のレシ (すべて会話部分を除く)

dire », « c'est pourquoi » など), 6) le présent dans le système conditionnel の六つの用法があるが, このうち, 2), 3), 5) はその性質上, le groupe du récit においても使われることは自明の理である。第二に, 半過去, 大過去, 条件法は, le groupe du récit に配属されているが, 現在形や複合過去のコンテキストにおいて使用された場合, むしろ le groupe du commentaire に属するとみなす方が適切であろう。

第三に, 詩の中の会話体の部分はテキストにおいて特殊な地位を占めているため, 以下の分析では, それがどんなに長いものであっても, 一応除外して論を進めたい。従って, 会話だけで構築されている三つの作品, *L'Étranger*, *La Femme sauvage et la petite-maitresse*, *Perte d'auréole* は, 対象から外すことになる。

以上の前提を踏まえた上で, *Le Spleen de Paris* の四十七篇をまず,

- (1) « je » が全く介入しないもの
- (2) « je » が介入するもの

に区別する。その上で更にそれぞれを,

(C) les temps commentatifs のみで構成される作品群

(N) les temps narratifs のみで構成される作品群

(C + N) les temps commentatifs 及び les temps narratifs の両方で構成される作品群

の三つのカテゴリーに分けてみよう。以下はこれらの分類の結果である⁶⁵⁾

(C)	(N)	(C + N)
(1) 12. <i>Les Foules</i> 25. <i>La Belle Dorothée</i> 33. <i>Enivrez-vous</i> 39. <i>Un cheval de race</i> 41. <i>Le Port</i>	2. <i>Le Désespoir de la vieille</i> 24. <i>Les Projets</i> 43. <i>Le Galant Tireur</i> 45. <i>Le Tir et le cimetière</i>	
(2) 3. <i>Le Confiteur de l'artiste</i> 5. <i>La Chambre double</i> 7. <i>Le Fou et la Vénus</i> 8. <i>Le Chien et le flacon</i> 10. <i>A une heure du matin</i> 17. <i>Un hémisphère dans une chevelure</i> 18. <i>L'Invitation au voyage</i> 22. <i>Le Crépuscule du soir</i> 23. <i>La Solitude</i> 32. <i>La Thyse</i> ^(a) 35. <i>Les Fenêtres</i> 36. <i>Le Désir de peindre</i> 40. <i>Le Miroir</i> 48. <i>Any where out of the world</i> 50. <i>Les Bons Chiens</i>	4. <i>Un plaisant</i> ^(c) 6. <i>Chacun sa chimère</i> 30. <i>La Corde</i> ^(b) 31. <i>Les Vocations</i> ^(c) 42. <i>Portraits de maîtresses</i> ^(c) 44. <i>La Soupe et les nuages</i>	9. <i>Le Mauvais Vitrier</i> 13. <i>Les Veuves</i> 14. <i>Le Vieux Saltimbanque</i> 15. <i>Le Gâteau</i> 16. <i>L'Horloge</i> 19. <i>Le Joujou du pauvre</i> 20. <i>Les Dons des fées</i> 21. <i>Les Tentations, ou Eros, Plutus et la gloire</i> 26. <i>Les Yeux des pauvres</i> 27. <i>Une mort héroïque</i> 28. <i>La Fausse Monnaie</i> 29. <i>Le Joueur généreux</i> 34. <i>Déjà!</i> 37. <i>Les Bienfaits de la lune</i> 38. <i>Laquelle est la vraie?</i> 47. <i>Mademoiselle Bistouri</i> 49. <i>Assommons les pauvres!</i>

この表を一見ただけでわかるように、le groupe du commentaire に属するものが二十篇、le groupe du récit に属するものが十篇ある。また両方に属するものは十七篇と全体の約三分の一をしめているのである。このことはまず、Baudelaire の散文詩が、如何に決まったジャンルとして定義しにくいかをよく示している。

Weinrich による上掲の表に依って詩とヌーヴェルを区別しようとすれば、それはとりも直さず二つのグループの差異になるのだが、この図式をあてはめて言うことが許されるなら、*Le Spleen de Paris* はいずれにも片寄ることなく、これら二者のうちのいずれか、あるいはその混淆の上に成立しているのである。また Suzanne Bernard や Georges Blin が、あまりにも簡単にヌーヴェルあるいはコントと呼んでいる作品の多くが、実際には(C+N)の範疇に属しているものであって、厳密に考えると、そのような呼称が果たして正鵠を射ているかどうか、疑問である。

それでは、各々の項目について、少々詳しく検討していきたい。まず(1)に属するものには、表面上《je》は全く現われない。しかしこれらの中で、*Le Tir et le cimetière* における主人公《il》は《notre promeneur》と呼ばれており、ここで locuteur – allocutaire の両方が明示されている。また *Enivrez-vous* では《vous》すなわち allocutaire のみが登場するが、これは隠れた locuteur を想定させる。時制の点では、(1)(C)はほとんど現在形で書かれ、また(1)(N)は単純過去で書かれている。(1)(C)は、そのテーマから言っても非常に詩に近いものであり、また(1)(N)はほぼ完全な récit であると言えるだろう。

(2)に属するものにはすべて《je》が介入するが、作品の中でのその役割は色々である。まず(2)(C)における《je》は、discours の主語としての強い主観性を持ったものであり、また(2)(N)におけるそれは、récit の次元に所属する一人の登場人物に他ならない。話者が récit の登場人物である時、彼は「動作主」(agent)、あるいは「証人」(témoin)となり得る⁶⁶⁾(2)(N)の範囲では*La Soupe et les nuages* の《je》は「動作主」、その他の五篇では「証人」であろう。(2)(C+N)における《je》は、非常に複雑な様相を呈しているのです、これについては後述することにする。

さて、(2)(C)における主要な時制は、現在、複合過去、及び未来であり、これらは話者の現在に非常に密接な関係を持つ時制群である。この項目に含まれる作品には、詩人としての一種の芸術観を象徴的に歌ったもの(*Le Confiteur de l'artiste*, *Le Fou et la Vénus*, *La Thyrsé*, *Les Bons Chiens* など)、異国への郷愁(*Un hémisphère dans une chevelure*, *L'Invitation au voyage*, *Any where out of the*

world など)、夢と現実の相剋 (*La Chambre double*)、現実の社会の愚かさを軽蔑し、自己の孤独感を強める孤高の心理や、熾烈な自己分析 (*Le Chien et le flacon*, *A une heure du matin*, *La Solitude* など) が認められる。このグループに *Les Fleurs du Mal*、とりわけ *Spleen et Idéal* の章に共通した要素を見出すことは、比較的容易であろう。韻文詩集の序章は、まず美の理論を歌った芸術詩篇に始まり、ついで所々に異国情緒をあしらった恋愛詩篇へと移り、最後にスプリーンと「時」の恐怖によって幕を閉じるからである。従って、現在時制を中心としたこのグループの作品は、韻文においても扱い易いテーマであったと考えられる。

それに対して、(2)(N)の作品群は単純過去を主要な時制とし、話者もその次元に組み込まれている。複合過去が話者の現在と密接な関係を持つ過去であるのに対し、単純過去は一般に、現在と係わりを持たない過去、完全に過ぎ去ったものとしての過去を表わすと言われている。しかしそれは、単なる「時間」を表わすだけの時制ではない。それはまた、ひとつの特殊な「空間」を表現する時制でもある。Roland Barthes は、*récit* の本質をなすこの時制について、次のように書いている。

Il [= *Le passé simple*] n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde: [...] il est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans.⁶⁷⁾

単純過去は、時間の流れが支配する日常的世界から完全に切り離された、ひとつの超時間的な宇宙を構成することができる。作者にとってこの時制は、語られる出来事があったかも現実であるかのように装いつつ、しかもそれが単なる想像の産物にすぎないことを暗々裡に示すための手段である。単純過去がただの時間的な過去でないことは、例えば多くの未来空想小説がこの時制によって書かれていることから、察することができるであろう。従って、(2)(N)に属する六篇は、(1)(N)の作品と同様に、それぞれが完結し、独立した物語の世界を築いていると言ってよいだろう。

以上は、*commentaire* あるいは *récit* という二つのはっきりとしたカテゴリーに分類することのできた作品群である。ところが(2)(C+N)のグループに属する作

品においては、話者の現在と物語の世界とが、微妙に絡み合っている。そこでこのグループは少し詳しく調べる必要があるだろう。まずここで、《je》と時制の関係を整理しておきたい。(2)(C)の《je》は、commentaireの主語としての立場にあり、これは勿論、les temps commentatifsによって示される(これを《je》(C)とする)。(2)(N)の《je》は、récitの登場人物であり、同様に les temps narratifs で示される(これを《je》(N)とする)。しかし(C+N)の項目においては、もう一人の《je》が現われる。それは、récitの純粋な語り手としての《je》であり、物語の進行を司り、それに対して責任を負う立場にある。これもまた les temps commentatifs で示されるが、《je》(C)のように強い主観性を持つことはない(これを《je》(C')とする)。

(2)(C+N)のグループの作品は、更に二つに分類される。ひとつは、commentaireの部分とrécitの部分が混淆するもの、もうひとつは、あくまでrécitに重心が置かれ、それに語り手(《je》(C'))の現在が重複するものである。

commentaire + récit		récit	
イ. je (C)	16. <i>L'Horloge</i> 19. <i>Le Joujou du pauvre</i> 37. <i>Les Bienfaits de la lune</i>	ハ. je (C')	20. <i>Les Dons des fées</i>
ロ. je (C) + je (N)	9. <i>Le Mauvais Vitrier</i> 13. <i>Les Veuves</i> 14. <i>Le Vieux Saltimbanque</i> 26. <i>Les Yeux des pauvres</i> 28. <i>La Fausse Monnaie</i> 47. <i>Mademoiselle Bistouri</i> 49. <i>Assommons les pauvres!</i>	ニ. je (C') + je (N)	15. <i>Le Gâteau</i> 21. <i>Les Tentations</i> 27. <i>Une mort héroïque</i> 29. <i>Le Joueur généreux</i> 34. <i>Déjà!</i>

**Laquelle est la vraie?* を除く

(イ)の三篇においては、commentaireとrécitは明確に区別され、逸話として呈示されるrécitの部分には、登場人物としての《je》も、語り手としての《je》も介入しない。*L'Horloge*は六つの段落で構成されているが、このうち二番目と三番目がrécitの部分であり、また*Le joujou du pauvre*では、八つの段落のうち、三番目以下がrécitの部分である。*Les Bienfaits de la lune*においては、上の二つほどははっきりしていないが、複合過去と単純過去がその差を明示している。特に興味深い部分を引用しよう。

Et elle [= la Lune] descendit moelleusement son escalier de nuages et passa sans bruit à travers les vitres. Puis elle s'étendit sur toi avec la tendresse souple d'une mère, et elle déposa ses couleurs sur ta face. Tes prunelles en sont restées vertes, et tes joues extraordinairement pâles. C'est en contemplant cette visiteuse que tes yeux se sont si bizarrement agrandis; [...]. (強調筆者) (p. 341)

複合過去で書かれている部分は、後に《je suis maintenant couché à tes pieds》(p. 342)と述べる話者の現在に深く関わっている過去である。それに対して前半の単純過去の部分は、行為者が《la Lune》であり、想像力の産み出した神話的な「時間-空間」であると言えるだろう。

(ロ)のグループは、commentaireとrécitが混在している点において(イ)と同様であるが、その相異点は、récitの部分にも《je》が登場人物として介入することであり、これら七篇においてはほとんど常に「動作主」の立場をとる。このグループの作品はすべて、恐らくパリを舞台とした詩篇であることに、注意を喚起したい。les temps narratifsで語られる部分は、皆「ある時」の出来事であって、幾つかの詩篇ではそれが明記されている。例えば*Les Veuves*は二つの逸話を持っているが、ひとつは《il m'est arrivé une fois》(p. 293)で導入され、もうひとつは《ce jour-là》(p. 294)で示される。*Le Mauvais Vitrier*では、《un matin》がその指標となる。この作品に、具体的な例を求めてみよう。話者は、きわめて無精で非行動的な人間が、突如として不条理で狂気じみた行動に出ることがあると一般的に(les temps commentatifsによって)述べたあと、次のように語る。

J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés.

Un matin, je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat; et j'ouvris la fenêtre hélas! (強調筆者) (p. 286)

次に少し註釈がされたのち、ガラス屋と話者の逸話はすべて *les temps narratifs* で書かれている。そして最後の結論部とも言える部分においては、再び *les temps commentatifs* に戻っている。逸話部分の主要時制である単純過去は、文法的には、過去の一点において完了した出来事を表わすと説明されるだろう。しかしそれを、現在と全く係わりのない過去と見なすことは難しい。なぜならこの逸話は、現在時制を中心とする *commentaire* の部分と緊密な関係にあると思われるからである。この単純過去は、やはり一種のフィクションを示すのではないだろうか。ここで *commentaire* と *récit* の繋ぎ目の役を果たす *«un matin»* という言葉が、重要な意味を帯びてくる。おとぎ話がしばしば *«Il était une fois»* という常套句によって始まることはよく知られている。Weinrich は各国語に共通するこの類の常套句を分析して、それが日常の時間の流れを遮断し、時間を超えたある別の世界へと読者を導入する役目を持っていると指摘している⁶⁸⁾。まさにこれと同じように、*«un matin»* という言葉は、話者の現在という時間から切り離された、ある別の次元を構成する糸口となっているのではないだろうか。

(ハ) と (ニ) のグループの作品は、*récit* に絶対的な重心を置き、語り手としての *«je»* が、間歇的に介入するものである。(ロ) のグループが、恐らくパリという現実を背景とするのに対しここでは、全く現実離れした背景が用いられる。それは、妖精の国 (*Les Dons des fées*)、旅行中に訪れたどこも知れぬ山の上 (*Le Gâteau*)、夜の夢 (*Les Tentations*)、王と道化師のいる宮廷 (*Une mort héroïque*)、サタンの屋敷 (*Le Joueur généreux*)、そして海に浮かぶ船の上 (*Déjà!*) である。

(ハ) に属する作品 *Les Dons des fées* においては、*«je»* は *récit* のレベルに全く参与せず、*récit* と一定の距離をおいた純粋な語り手である。それは *«je crois même que [...]»* (p. 306)、*«j'ai oublié de vous dire que [...]»* (p. 306)、*«je veux parler de [...]»* (p. 307) といった具合に現われる。一方、(ニ) のグループの五篇における *«je»* は、一人の登場人物として *récit* のレベルに所属し、しかもまた語り手として *récit* の世界を外から見ることもできる。例えば *Le Gâteau* は、ほとんど一人称の *récit* であるかと思えるほどである。しかし *«je me souviens que [...]»* (p. 297)、*«je crois même que [...]»* (p. 297) の二度にわたって、

語り手の現在が顔をのぞかせる。更にまた、《A quoi bon décrire une lutte hideuse qui [...]》(p. 298)と述べるのは、語り手以外の何者でもない。もうひとつ、*Une mort héroïque* に例をとってみよう。これは一見、三人称の récit であるかに思えるが、やはりここにも《je》は介入している。まず登場人物＝「証人」としての《je》がいる。《A un certain moment, je vis Son Altesse se pencher vers un petit page [...]》(p. 322)などの場合である。そして、語り手としての《je》は、例えば次のように現われる。《Ma plume tremble, et des larmes d'une émotion toujours présente me montent aux yeux pendant que je cherche à vous décrire cette inoubliable soirée.》(p. 321)

(二)のグループの作品においては、語り手の介入を除いて、すべて les temps narratifs が用いられるのは、基本的な原理である。ところが一篇だけ例外が認められる。それは、*Les Tentations, ou Eros, Plutus et la Gloire* の最初と最後で、複合過去が使用されることである。この散文詩は次のように始まる。

Deux superbes Satans et une Diablesse [...] ont la nuit dernière monté l'escalier mystérieux [...]. Et ils sont venus se poser glorieusement devant moi [...]. Ils avaient l'air si fier et si plein de domination, que je les pris d'abord tous les trois pour de vrais Dieux. (強調筆者) (pp. 307-8)

三人の悪魔は、話者にそれぞれ素晴らしい贈物を申し入れる。しかしその偽善性を嗅ぎとった彼は、それらをすべて拒絶する。ところが夢から覚めた彼は、早速そのことを後悔し始める。(この間の時制は、語り手の介入を除いてすべて les temps narratifs である。)そして結末は次の通りである。

Et je les invoquai à haute voix, les suppliant de me pardonner, [...] ; mais je les avais sans doute fortement offensés, car ils ne sont jamais revenus. (強調筆者) (p. 310)

まずこの物語は、「昨夜」の夢として始まる。最初の二つの複合過去は、話者の現在から見て、この出来事がごく近接した過去にあることを明示している。ところが、物語はすぐさま単純過去のレベルに移行する。そこで語られるのは、超現実的な夢の世界である。そして最後は、再び複合過去のレベルへと戻る。これら二つの移行

の過程で用いられている半過去、及び大過去が、推移を円滑にしているのは明らかである。冒頭と最後の複合過去は、その間に置かれる不可思議な世界が、日常世界とまさに紙一重のところ的存在することを表わそうとしているのではないだろうか。同様のことは、*Le Joueur généreux* においても言える。この散文詩は、話者の介入を除いてすべて *les temps narratifs* であり、複合過去こそ用いられていないが、それと類似の役割を果たす表現が、冒頭に現われる。《*Hier, à travers la foule du boulevard, je me sentis frôlé par un Être mystérieux [...]*》(p. 325) 「昨日」という話者の現在に近接した過去、及び、「大通りの群集」という日常世界の中に、突如として神秘が介入し、物語は超現実的な様相を帯びる。しかし、この極めて不可思議な世界は、日常世界と触れ合っており、まさしくその背後に、その裏側に（サタンの住居は、話者がこれまで何度もその傍を通った《*une demeure souterraine*》(p. 325)であった）存在するのである。これら二篇の散文詩が、*Le Spleen de Paris* において、「悪魔」をテーマとした、ただ二つの作品であることは興味深い。

以上、(イ) (ロ) (ハ) (ニ) において、*les temps commentatifs* と *les temps narratifs* の様々な絡み合いを考察してきたが、ここで分類しきれなかった作品、*Laquelle est la vraie?* に触れておきたい。この作品での単純過去の使用は特殊である。まず主要な部分を引用しよう。

J'ai connu une certaine Bénédicte, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, [...].

Mais cette fille miraculeuse était trop belle pour vivre longtemps; aussi est-elle morte quelques jours après que j'eus fait sa connaissance, et c'est moi-même qui l'ai enterrée, [...].

Et comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui mon trésor, je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui [...] disait en éclatant de rire: « C'est moi, la vraie Bénédicte! C'est moi, une fameuse canaille! [...] »

Mais, moi, furieux, j'ai répondu: « Non! non! non! » [...] (強調筆者) (p. 342)

複合過去を主軸とする文脈の中で、前過去が一回、単純過去が一回、挿入されている。前過去に関しては、複合過去の *antériorité* を示すものとして、稀にはあるが文法的に認められている。⁶⁹⁾ しかし、《*je vis*》の単純過去は、詩の解釈の上に

おいても、非常に重要な意味を持つてくると思われる。これはどうして、他と同じように複合過去(j'ai vu)で書かれていないのであろうか。単純過去が、特別の「空間」を示すことを我々は以前にも見てきた。この場合においても、それをあてはめることが可能ではないだろうか。他界した理想の女性 *Bénédicta* が、下賤な女となって蘇生する場面は、話者にとってひとつの幻視ではないかと考えることができる。それはいわば、話者の幻覚の中に突如として現われた亡霊である。《voir》という動詞がここで単純過去になることによって、テキストは、夢と現実が交錯する神秘的な深さを獲得しているように思われる。

以上、一人称《je》と時制の検討という視座からの読み直しを通じて、次の二点を明確にすることができたと思う。第一に、*Le Spleen de Paris* における一人称は、大別して三つの役割を持っていることである。commentaire の責任者、récit の責任者（語り手）、及び récit の登場人物の三者である。個々の作品において、それはこの内のひとつの役割しか持たないこともあれば二つを兼ねることもある。《je》の介入しない作品もあるとはいえ、この一人称は多様な断片を繋ぐ、一本の重要な糸であると言わねばならない。第二に、時制の用法から見ると、*Le Spleen de Paris* は、純粋な commentaire (discours) から純粋な récit (histoire) に至るまでの様々な段階を呈示している。それは極めて広い音域を持つ自由なジャンルである。しかし、個々の作品における両者の割合と三つの《je》の関係によって、Baudelaire の散文詩には幾つかのタイプがあることが認められた。更にまた、各々のタイプと、そこに所属する作品の背景あるいはテーマとの間に、ある程度の関連性が存在することも興味深い。

Ⅳ 散文詩という詩的表現について

散文という形式を用いて、どのようにポエジーを生み出すか、これが散文詩人に課された問題である。Baudelaire の場合、散文詩というその二律背反の名称自体に、自らの二元性を表現する最適の手段を見出したであろうという仮説を、我々は第二部の末尾で述べた。散文詩の詩的表現の面においても、この両極性は種々の様相を呈示していると思われる。*Le Spleen de Paris* は、詩的なもの (le poétique) と散文的なもの (le prosaïque) の奇妙な邂逅であり、また混淆である。この両者の対立は、テーマ及び内容から見た各作品の全体的な構成そのものの中に、まず認めるこ

とができるだろう。

これに関しては、Tzvetan Todorov⁷⁰⁾を筆頭に、多くの研究者が例を挙げているので、簡単に触れるだけにしておこう。まず、詩の題名そのものが、テーマの二元性を示している場合がある。*La Chambre double*, *Le Fou et la Vénus*, *La Femme sauvage et la petite-maîtresse*, *Laquelle est la vraie?*, *La Soupe et les nuages*, *Le Tir et le cimetière*などがそれに当たる。Todorovは、*Le Spleen de Paris*の二元性が、《in vraisemblance》, 《ambivalence》, 《antithèse》という三つのフィギュールをとって現われると指摘している。《in vraisemblance》とは、作品の内容があまりにも日常的現実とかけ離れているために奇異な感覚を与えるもの(*Mademoiselle Bistouri*, *Le Joueur généreux*, *Les Dons des fées*など) 《ambivalence》とは、ひとつの行為あるいはひとつの対象物が、二つの異なる意味を持っているもの(例えば、*La Fausse Monnaie*では、乞食に贖金を与えるという行為が、話者とその友人にとって全く違った意味を持つ。*Un cheval de race*では一人の女性が、醜くもありまた魅力的でもある。*La Chambre double*では、ひとつの部屋が夢でありまた現実でもある、など), 《antithèse》とは、二つの相反する事実、行為、対象物が完全に並置されているもの(*Le Vieux Saltimbanque*では、お祭り騒ぎの民衆の喧噪と老いさらばえた曲芸師の孤独、*Les Yeux des pauvres*では、富者と貧者、*Le Tir et le cimetière*では生と死など、この種の対立は枚挙にいとまがない)。これらの二元性は、まさしく《le poétique》と《le prosaïque》の対峙に他ならないというのがTodorovの見解である。更に彼は次のように言う。

[...] le poétique n'est envisagé ici que dans son union contradictoire avec la prose, et il n'est rien de plus qu'un synonyme du rêve, de l'idéal, du spirituel—on a envie de dire, sans tautologie: du poétique. A en croire Baudelaire lui-même, donc, le poétique est une pure catégorie thématique, à laquelle s'ajoute l'exigence de brièveté.⁷¹⁾

引用文中三回現われる《le poétique》という語の第一番目と第三番目は、ここでは広義の《la poésie》あるいは《la poéticité》と言い換えることもできるであろう。それに対して第二番目の《le poétique》は、夢や理想や精神性、一言で言うなら、いわゆる抒情的な「テーマ」を表わしている。Baudelaireにおいては、処

々に散りばめられている後者の《le poétique》が、すなわち *Le Spleen de Paris* のポエジーを形づくっていると Todorov は考えているようである。けれどもこの意見は承服しがたい。Baudelaire が追求してやまなかつた近代のポエジーは、そのような狭い意味での诗情ではなく、むしろ詩的なものと散文的なものとの対比、拮抗自体の中に、また散文性が詩的なものへ侵入することに、ひいては散文的なもの自体の中に、存在したのではないだろうか。この仮説を実証するために、作品における言語表現の在り方を具体的に探っていきたいと思う。

Baudelaire はその散文詩において、近代の人間のあらゆる感情を表出しようとした。詩人の最大の関心事は、心理の陰影を最もよく写し出すような言語を見つけることであった。⁷²⁾ 詩的言語の表現の可能性を模索していた彼にとって、抒情詩は、人間の感情のごく一部の動きをしか表現し得ないものであった。《La poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît, et elle le renvoie au drame ou au roman de mœurs.》⁷³⁾ *Les Fleurs du Mal* を通じて、詩人は韻文という制約の中で、可能な限りの多様な心情の動きを表現しようとして試みたのである。この詩集のための序文の草稿の中で、彼は詩の言葉が模倣し得るものとして、水平線、上昇線、下降線、螺旋、拋物線、ジグザグ線をあげている。⁷⁴⁾ 表現すべき感情を最もよく再現できるような言語形式を探索する積年の努力は、彼が散文詩へと向かう原動力のひとつとなったに違いない。

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (pp. 275-6)

Suzanne Bernard は、ここに書かれた詩人の三つの意図に照応する三つの文体を研究している。⁷⁵⁾ 彼女は、Baudelaire が最も成功したのは、初めの二つであると主張する。それはまず、しだいに上昇し、結末へと向かって盛り上がっていく「抒情的」な動きを表現する散文であって、*Le Confiteur de l'artiste* や *Le Thyrses* がその例である。二番目の文体は、「夢想のうねり」を表現する、ゆるやかに続いていく散文である。彼女によれば、この型の特徴は、女性韻の多用、tiretやpoints

de suspension の使用、そして繰り返しの技巧などである。それによって文章の動きは緩慢となり、終わるかと思う所で更に引き延ばされていくのである。この例としては、*Le Port* や *La Belle Dorothée* がある。この二つが、文章の段階で見出されるのに対し、三番目のタイプは、文章としては存在せず、むしろ文章と文章の間の調子の変化にあると述べている。しかし、散文詩人 Baudelaire の本質はあくまで上の二つにあり、三番目の意図は、あまりに露骨な不協和音であるというのが彼女の意見である。

しかし、Baudelaire がとりわけ散文詩という形態で求めようとしたのは、まさしくこの《soubresauts de la conscience》ではないだろうか。これは前の「抒情性」、「夢想」に対して、突然に訪れる「意識」の世界、現実根ざした散文的な世界である。従って、この三番目のタイプの文章を独立した形態で見出そうとすることは、もとより不可能であり、それは、一番目、二番目との意識的な対比のうちにしか認められないであろう。我々はこの対比を Baudelaire の散文詩の大きな特徴の一つであると考へて、幾つかの具体例をあげてみよう。

このような突然の調子の変化は、様々の次元において見つけることができる。最小の単位では、それはひとつの文章の内部にすら存在する。例えば *Portraits de maîtresses* において。

Elle avait une manière douce, rêveuse, anglaise et romanesque de dire:
« j'ai faim. » (p. 347)

形容詞を四つも並べて文章の調子を高めたあげく、最も散文的で簡潔な台詞がそれを急直下させ、意外な結末に至る。あるいはまた *Le Galant Tireur* において。

Et il offrit galemment la main à sa chère, délicieuse et exécrable femme,
[...]. (p. 349)

ここでは、転落の効果は母音衝突 (hiatus) の不協和音によって、より強められている。こうした類いの思いがけない転調は、時には喜劇的、時にはブラック・ユーモアに近い効果をつくり出していると言えるだろう。

またもう少し大きな単位で考へてみるならば、*La Chambre double* や *La Soupe et les nuages* においては、前半部 (夢想) と後半部 (現実) との間に、文体上の著

しい調子の変化があり、後半部には、極めて写実的で平俗な要素が際だっている。*La Soupe et les nuages* の、話者とその愛する女性の台詞部分をあげてみよう。

« ——— Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts. »
[...]

« ——— Allez-vous bientôt manger votre soupe, s b de marchand de nuages? » (p. 350)

この伏せ字部分は、Baudelaire の手稿には（この詩は死後発表）はっきりと«sacré bougre» と書かれている。「marchand de nuages」が、通俗な紋切型 (cliché) であることにも注意しておきたい。

調子の変化が、常に抒情的なものから散文的なものへの方向をとるとは限らない。その逆の場合もある。*A une heure du matin* や *Mademoiselle Bistouri* は、日記形式や逸話形式による現実的な描写に始まって、最後は神に対する熱烈な、また苦痛に満ちた祈りへと向かう。

Baudelaire が Poe 論において、詩^{ポエム} に対するヌーヴェルの強みのひとつとして、「une multitude de tons, de nuances du langage」をあげていたことを、我々は既に見た。1861年のBanville 論においては、次のように述べている。

En effet, si l'on jette un coup d'œil général sur la poésie contemporaine et sur ses meilleurs représentants, il est facile de voir qu'elle est arrivée à un état mixte, d'une nature très complexe; le génie plastique, le sens philosophique, l'enthousiasme lyrique, l'esprit humoristique, s'y combinent et s'y mêlent suivant des dosages infiniment variés.⁷⁶⁾

彼は、このように変化に富んだ諸文体の組み合わせや混淆そのものに、「現代のポエジー」の本質を見ていたように思われる。上の例でも明らかなように、文体の異種交配は単に文章単位で行なわれるばかりでなく、パラグラフの次元にまで及び、往々にして作品の構造的な本質を決定することがある。けれども、更にマクロ的な視点から考えてみると、意識的な文体の差異というものは、作品と作品の間でも認められるものである。Baudelaire はこの詩集に、文体上のあとう限りの多様性を与え

ることによって、彼独自のポエジーを生み出そうとしたことは確かである。

それでは次に、散文的な、すなわち日常的、通俗的な要素や言葉や表現が、どのように用いられ、またどのような効果をあげているかを、具体的に考察してみよう。

散文的な要素といってもいろいろであるが、ここでは、*Le Spleen de Paris* に「食べ物」に関する言及がかなり多いことに注意したいと思う。なぜなら食べることこそ、まさしく我々の日常に根ざした行為であるからである。*La Soupe et les nuages* では、「雲」が夢想を、「スープ」が現実を象徴している。また *Le Gâteau* では、夢想的な感興に浸っていた話者が急に空腹を覚え、「パン」をとり出した所で、夢想の世界は崩壊し、一片のパンをめぐるのすさまじい兄弟喧嘩が始まる。この *Le Gâteau* 及び、*Les Yeux des pauvres*, *Assommons les pauvres!* においては、食べ物に注がれる空腹な貧者の「眼」が重要な問題となっている。後の二篇は、カフェのテラスと酒場の入口がそれぞれ背景となっている。前者では、壁に描かれた「果物」、「各種パテ料理」、「狩の獲物」、「バヴァリア風の茶」、「ミックス・アイスクリーム」といった食べ物が富者の世界を象徴している。後者では喉の渴いた「私」が、「冷たい飲み物」を求めて酒場に入ろうとしている所である。彼に対して、空腹に苦しめられた乞食の「眼」が集中する。

Comme j'allais entrer dans un cabaret, un mendiant me tendit un chapeau, avec un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière, et si l'œil d'un magnétiseur faisait mûrir les raisins. (p. 358)

ここでまた「ブドウ」（無論ブドウ酒を連想させる）が、比喩の領域で登場するのは興味深い。この詩には更にもうひとつ、食べ物の比喩がある。≪[...] je me saisis d'une grosse branche d'arbre qui traînait à terre, et je le battis avec l'énergie obstinée des cuisiniers qui veulent attendrir un beefsteack.≫ (p. 359) 一方、*Le Vieux Saltimbanque* では祭りを象徴する「揚げ物の匂い」、*Les Bons Chiens* では大道芸人の貧しい生活を雄弁に物語る「燃えるストーブの上でとろとろ煮えている名のつけようもない料理」が、それぞれ庶民的な香りをただよわせていることも指摘しておきたい。また *La Belle Dorothée* では、南国を象徴するのに「米とサフランを添えた蟹の煮込み」の匂いが使われる。それはもはや、韻文詩におけるような「緑のタマリンドの香り」(*Le Parfum exotique*)、「椰子の油と麝香と瀝青

の入りまじった匂い」(*La Chevelure*)ではない。このように、「食べ物」というひとつの散文的な要素が、多くの詩において、重要な役割を果たしていることが認められる。⁷⁷⁾

次に散文的な用語について考えてみよう。*Les Fleurs du Mal* において多く使われていた古語や雅語は、*Le Spleen de Paris* にはほとんど見あたらない。逆に、第二帝政下の生きた街の表情を描くために、近代の語彙は豊富に採用されている。都会はまず各種の道路によって示され(《le boulevard》, 《la chaussée》, 《le macadam》, 《le trottoir》など), そこには飲食店や商店が立ち並び(《le café》, 《le cabaret》, 《le bureau de tabac》, 《le parfumeur》など), 夜ともなれば、人口の明かり(《l'explosion des lanternes》, 《les éclairs du gaz》)のもとに照らし出される。このような近代語彙と並んで、非常に現実主義的な語彙がある。*La Chambre double* における現実の部屋の描写, *Les Bons Chiens* における大道芸人の部屋の描写のくんだりでは、詩人の言葉は残酷なまでに鋭く物質的細部をとらえている。⁷⁸⁾

しかし、それ以上に我々の興味をそそるものは、日常語(*le mot familier*)や俗語(*le mot vulgaire*)の使用である。Baudelaire はこれらをイタリックで示すことが多い。顕著な例を二つほどあげてみたい。*A une heure du matin* において、話者が雨宿りの暇つぶしにその部屋を訪れたある軽業師の女が、彼に《*Vénustre*》の衣装をデザインしてくれるようにと頼む。これは彼女が《*Vénus*》と言うべき所を言い間違えた言葉であって、この女の無知を表わすと共に、この作品で話者が喚起しようとしている日常的な世界の俗悪さを端的に表現していると言える。また *La Chambre double* において次のような箇所がある。

Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule; ces subtiles et terribles *mirettes*, que je reconnais à leur effrayante malice! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. (p. 280)

イタリックで記された《*mirettes*》とは、「眼」を表わす *le mot familier* である。Baudelaire は、夢の部屋の寝台に横たわる《*l'Idole, la souveraine des rêves*》の眼を表わすために、この日常語を用いている。Suzanne Bernard は、これに対して、やや専断的な判定を下す。《*L'effet (voulu peut-être) est celui d'une fausse*

note [...]. Le désir de “moderniser” conduit, ici, Baudelaire à commettre une erreur esthétique.》⁷⁹⁾ けれどもひるがえって考えてみると、彼は非常に慎重にこの言葉を選んだのではないだろうか。その語源は《mirer》という動詞であり、そこから《miroir》という名詞の派生語がある。眼と鏡がBaudelaireにおいて重要な関連を持つことはよく知られている。例えば、《Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire ma pensée [...]》(p.319)という文において、女性の眼は詩人の思考を写す鏡に他ならない。また、《mirer》から派生した語の中には《mirage》という名詞もある。この散文詩における「偶像の女性」の存在は、夢の部屋と同様に、ひとつの幻影、すなわち mirage でしかない。《mirettes》という言葉は、このように重層的な意味を喚起させることができる。従って、ここでは散文的な日常語が非常に詩的な要素となっているのではないだろうか。

日常的な言語を、語の単位ではなく、まとまった表現の次元で考えてみると、いわゆる紋切型、常套句 (le cliché, le lieu commun) などと呼ばれるものがある。*Le Spleen de Paris* はこのような慣用的表現の宝庫であり、Baudelaire は様々な意味でそれを利用している。そもそも彼は、常套句についてどのように考えていたのだろうか。*Salon de 1859* の中で、彼はこれを 《questions les plus vastes et les plus profondes》と考えた上で、次のようにその価値を認めている。《[...] existe-t-il [...] quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d’une nature plus positivement excitante que le lieu commun?》⁸⁰⁾あるいはまた彼は、レアリスム作家 Champfleury について次のように記している。

Champfleury [...] avait braqué un binocle poétique (plus poétique qu’il ne le croit lui-même) sur les accidents et les hasards burlesques ou touchants de la famille ou de la rue; mais, par originalité ou par faiblesse de vue, volontairement ou fatalement, il négligeait le lieu commun, le lieu de rencontre de la foule, le rendez-vous public de l’éloquence. ⁸¹⁾

レアリスムは普通、日常的で卑近な「主題」の選択であると考えられている。ところが、Baudelaire はそのレアリスムを言語の領域にまで押し進め、日常的な民衆の言葉をも採択しなければならないとする。しかしここで重要なことは、それに「詩的な眼鏡」をかけて眺めるということである。彼が常套句を「刺激的」と呼ぶのも、

これがそのような可能性を秘めているからであろう。

さて、Baudelaire が大きな価値を認めていた常套句について、文体学の分野では目立った研究がほとんどなされていない。それどころか、文体学者たちの評価はかんばしいものではなく、むしろ常套句は平凡で独創性を欠いた表現形態だとする否定的な意見が支配的である。こうした中で Michaël Riffaterre は、常套句の持つ表現力に注目し、文体のひとつの特徴として、その機能を研究しようとしている。⁸²⁾ 彼によれば、これには消極的なもの、すなわち作者自身の文体に内包されている場合と、積極的なもの、すなわち作者が意識的に自己の文体とは区別して何らかの対象を表現するために用いる場合がある。前者には文学的な常套句が多く、模倣を美德とした時代には、テキストの文学性を表明するものであったが、その後、作者の独自性が重視されるようになると、人工的な装飾、あるいは安易な文体と見なされるようになった。それに対して Riffaterre は、後者にその積極的な価値を認めており、とりわけ常套句の社会的、文化的なレベルと、それが用いられるテキストのレベルの間に大きな隔たりがある時に、すぐれた効果を発揮すると述べる。例えば、文学的なテキストの中で、極めて卑俗な常套句が使われる場合には、その不均衡、不調和からコミックな効果が生じる。

Baudelaire の場合、詩的な文脈と散文的な常套句の対比に、ある程度の効果を求めたことは疑うべくもない。しかし *Le Spleen de Paris* における常套句の使用は、それだけにとどまらない。Riffaterre 自身も、上のように分類しきれないもののひとつとして、Baudelaire の例をあげている。それは、*« tuer le temps »*（時間を潰す）という常套句である。次の例を見てみよう。

Ensuite on fit apporter de nouvelles bouteilles, pour tuer le Temps qui a la vie si dure, et accélérer la Vie qui coule si lentement. (*Portraits de maitresses*, p. 349)

また Riffaterre はあげていないが、次のような例もある。

[...] disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps. Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et le plus légitime de chacun? (*Le Gâlant Tireur*, p. 349)

いずれの場合においても、使い古された常套句は、その潜在的な喚起力を最大限に発揮している。なぜならば、Baudelaire は「le temps」を大文字で始めることによって擬人化すると共に、「tuer」にその言葉本来の強い意味を与えているからである。とりわけ後者の例では、時間潰しをするために射撃をするという意味と、「時」という怪物を「殺す」ために弾丸を撃つというという二重の意味が、二重に重ねられる。Riffaterre は以下のように解釈する。

[...] lorsque les adjonctions ont pour but d'indiquer qu'un élément du cliché employé au figuré doit être pris simultanément au propre, l'imprévisibilité est dès lors la même que dans l'ambiguïté d'un jeu de mots. ⁸³⁾

一般に比喩的な意味でしか用いられていない常套句を、その本来の意味にとること、そしてひとつの表現に二重の意味を与えることによって、そこに生じる曖昧性に注目すること、これが Baudelaire の技巧である。

我々はこのような機能を他の常套句にも発見することができる。例えば *Le Joueur généreux* において、サタンが「私」に言う。

« Je veux que vous gardiez de moi un bon souvenir, et vous prouver que Moi, dont on dit tant de mal, je suis quelquefois *bon diable*, pour me servir d'une de vos lucutions vulgaires [...] » (p. 327)

この「bon diable」とは、民衆的な表現であり、単に「homme de bonne humeur, de bon caractère」⁸⁴⁾を指す言葉である。ところがここではその言葉が、当の「diable」自身の口から出されるのである。これも一種の「言葉遊び」であって、その効果は非常にユーモラスなものである。また、*La Chambre double* にこのような部分がある。

Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la *bonne nouvelle* qui cause à chacun une inexprimable peur. (p. 282)

Robert Kopp は、この「bonne nouvelle」とは言うまでもなくそのもともとの

意味、すなわち ≪évangile≫ であると註釈している。従って、人生において福音を告げるただの一秒とは、つまり死の瞬間のことである。⁸⁵⁾ しかし一般には ≪bonne nouvelle≫ は単なる「よい便り」の意味でしかない。この意味は、その後の「すべての人に名状し難い恐怖をひき起こす」という部分に逆説的に続いていき、皮肉な諧謔味を出していると言えよう。

次に *L'Invitation au voyage* の有名な詩句、≪Moi, j'ai trouvé ma tulipe noire et mon dahlia bleu!≫ (p.303) に触れてみたい。Georges Blin がこれに関する論考⁸⁶⁾ において指摘したように、「黒いチューリップ」と「青いダリア」は、第二帝政下に一般に流通していた紋切型である。前者は Alexandre Dumas の小説の表題であり、後者は民衆詩人 Pierre Dupont の抒情的歌曲の題であって、共に理想郷を意味していた。Blinは、Baudelaireがどのような意図をもって、こうした紋切型を用いたのかと自問している。なぜなら、当時におけるこれらの表現の平俗さと、それをもはや紋切型として感じる事のない現代の読者が受けとめる抒情性との間の隔たりは、非常に大きなものだからである。それは果たしてきわもの的な短期投資にすぎなかったのだろうか、それとも詩人は未来の読者への衝撃を期待していたのだろうか。Blinはこのように疑問を投げかけた。⁸⁷⁾ 我々にとっては、Baudelaireがこれらの平凡な言い回しの強い詩的表現力を、十分に意識していたと思われる。ここにおいても彼はまた、一般に転義に用いられている表現を、その原義に立ち戻らせようとしたのではないだろうか。なるほど、一時的な流行語としての転義はやがて消え失せてしまったかもしれない。けれども、オランダを念頭に置いた理想郷を歌った詩の中で、不思議な球根植物は見事なハーモニーをかもし出しているのである。

以上に我々は、*Le Spleen de Paris* に点在する常套句の数々が、多様な、しかし常に積極的な役割を詩に対して果たしているのを見てきた。だがもうひとつ、それらに負けるとも劣らぬ大切な役割がある。それは、Baudelaireがある常套句を出発点として、そこからひとつの作品全体を形成するような場合である。André Leboisは、五篇の作品が最もありふれた言い回しを土台として作られていると指摘した。⁸⁸⁾ それはすなわち、≪voir la vie en beau≫ (*Le Mauvais Vitrier*)、≪chacun sa chimère≫ (同名の詩)、≪la corde de pendu≫ (*La Corde*)、そして≪marchand de nuages≫ (*L'Etranger* と *La Soupe et les nuages*) である。彼は次のように言う。≪La tactique proposée par Baudelaire consiste à les prendre à la lettre, à leur faire rendre des comptes.≫ここでもまた、常套句を字義通りにとること、

その本来の意味に戻ることが問題となっているのである。このことは、他のどの散文詩研究者も指摘していないと思われる上に、Lebois は詳しい説明を一切行っていないので、我々は多少註釈を加えたいと思う。まず、可能な限りの辞書をあたって見たが、これらの表現は、《la corde de pendu》を除いて、そのままの形で記載されていなかった。ただし、類似した表現は存在する。《En beau》とは副詞句であり、《sous une apparence, un aspect favorable》の意である。これは、《C'est un optimiste, il voit tout en beau》のように使われる⁸⁹⁾ 従って、《voir la vie en beau》とはすなわち、人生を楽観的に見ることなのである。この慣用表現は、Baudelaireによって字義通り「人生を美しく眺める」こと、きれいな魔法の色ガラスを通して眺めることとなる。「私」はガラス屋に言う。

« Comment? vous n'avez pas de verres de couleur? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis? Impudent que vous êtes! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau! » (強調筆者)
(p. 287)

貧乏人に色ガラスで人生を美しく眺めさせることによって、すなわちそれを楽観的に見させるという意味の二重性は明らかである。ここではまた [p, b, f, v, m] の唇音 (labiales) が執拗に繰り返され、その強い響きが話し手の怒りを代弁していることも指摘しておきたい。中でも [v] の allitération は、ガラス (verre, vitre) の響く音を思わせる。⁹⁰⁾

次に《chacun sa chimère》であるが、まず《C'est là sa chimère》という日常的表现があって、その意味は《C'est là son rêve, son idée fixe》である。⁹¹⁾ また《chacun sa chacune》という一組のカップルを示す表現もあり、⁹²⁾ この両者を混合すれば、Baudelaireの用いた表現が構成される。すなわちそれは、人それぞれが各自の夢を持っているということである。それに対してBaudelaireは《chimère》の本来の意味を復元させ、神話の怪物キマイラの姿をとらせるのである。こうしてありふれた常套句は、グロテスクなイマージュへと変貌する。しかしながら、それは常套句としての意味を失うこともない。

Chose curieuse à noter: aucun de ces voyageurs n'avait l'air irrité contre la bête féroce suspendue à son cou et collée à son dos; on eût dit qu'il la considérait comme faisant partie de lui-même. Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir; [...] ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours. (強調筆者) (pp. 282-3)

それぞれに重くのしかかる怪物 (chimère) に対して彼らは苛だつ様子もない。なぜならそれは彼らの夢であり希望 (chimère) であるからなのである。

また ≪marchand de nuages≫ という表現は辞書に認められないが、≪être, se perdre dans les nuages≫ とは ≪être distrait≫ の意である。⁹³⁾ 従ってこれは恐らく非現実的な空想家のことであろう。Baudelaire は、二篇の散文詩において文字通り「雲」を眺める行為を描出することによって、この常套句をいわば映像化しているのである。

さて、≪la corde de pendu≫ であるが、≪avoir de la corde de pendu dans sa poche≫ という言い回しは、次のように説明されている ≪Se dit d'un homme qui gagne toujours et beaucoup au jeu, qui réussit dans tout ce qu'il entreprend — par allusion à la croyance populaire qui veut qu'un bout de corde de pendu porte bonheur à celui qui l'a habituellement sur soi.≫⁹⁴⁾ そこから ≪avoir de la corde de pendu≫ というより簡潔な表現も生まれ、これは単に ≪avoir de la chance≫ の意味である。⁹⁵⁾ 散文詩 *La Corde* において、この常套句はそのまま民衆の迷信として用いられている。語り手の画家 (この詩は Manet に捧げられている) にとって、≪la corde≫ は、まさしく彼が雇っていた少年 Alexandre が首を吊った不吉な紐でしかなかった。ところが、この少年の母親を始めとして、彼にその紐を分けてくれるように頼んできた隣人たちにとっては、その紐が幸運をもたらす守り札に他ならなかったのである。この常套句の文字通りの意味と比喩的な意味は全く正反対のものであって、この作品はまさにその二重性の上に成立していると言えよう。⁹⁶⁾

ところで、André Lebois が五篇の詩に対して行なった指摘は、他の幾つかの詩にも応用できるのではないだろうか。例えば ≪un don des fées≫ も慣用表現であって、≪une chose heureuse et inattendu≫ を表わす。⁹⁷⁾ *Les Dons des fées* においては、思いがけず素晴らしい贈り物、≪le don de plaire≫ が、文字通りの妖精の

贈り物となって現われる。また *Les Bienfaits de la lune* を見てみよう。ここではイタリックで記される最後の ≪le lunatique≫ という言葉が問題となる。これは一般に、≪qui a l'humeur changeante, déconcertante≫、≪le capricieux≫,⁹⁸⁾ すなわち奇人、風変わりな人間のことである。ところが、この詩においては、その伝説的な意味、すなわち、擬人化された「月」に気に入られ、その烙印を押された者、そしてそのために常に「月」の影響下にある者を示す名称となっている。冒頭の数語、≪La Lune, qui est le caprice même [...]≫ (p.341) は、「月」という語のもつ意味の二重性を明らかに告げている。

以上の二つの場合において、Baudelaire は、既にその元の意味を失いかけているような慣用的表現を、その由来であるところの民衆的な伝説に立ち戻らせ、そこから独自のアレゴリーを創造したのである。彼は *Mon cœur mis à nu* において、次のごとく記した。≪La superstition est le réservoir de toutes les vérités.≫⁹⁹⁾ 迷信、あるいは伝説は、人類にとって非常に普遍的なものである以上、そこには何か隠された真理がひそんでいるはずである。Baudelaire はそれをひと捻りすることによって現代的な要素を加え、高い象徴性を有するおとぎ話を作るのである。

あるいはまた、次のような用法もある。彼は、*Le Chien et le flacon* の発想を、≪Cela n'est pas fait pour les chiens≫ という言い回しに得ているのではないだろうか。意味は以下の通りである。≪C'est une chose qu'il ne faut pas jeter, qu'il faut utiliser pour soi.≫¹⁰⁰⁾ この散文詩は、大衆 (= 犬) への軽蔑を表わし、真の芸術 (= 香水) は、大衆には理解されないものだという詩人の孤独感を表明しているものである。従ってここでは、≪[Un excellent parfum] n'est pas fait pour les chiens≫ = ≪[Une œuvre d'art] n'est pas fait pour [le public]≫ という公式が成り立つ。Baudelaire は、この常套句を連想させるために、わざわざ「犬」を登場させたのではないだろうか。

同様のことは、*Le Gâteau* においても指摘できる。空腹な子供が、「私」のパンを見て、≪gâteau!≫ とつぶやく。ではなぜ詩人は、他の語ではなく、≪gâteau≫ という語を使ったのだろうか。まず、≪C'est du gâteau≫ という言い回しがある。これは、≪quelque chose d'agréable, de facile≫¹⁰¹⁾ に関して使われる表現である。子供にとって、パンは非常に快いものを表わしていた。「私」から奪い取るようにしてそれを持ち去った子供に、突然もう一人の子供が襲いかかる。ここで「お菓子」は「獲物」に変貌する。

Ensemble ils roulèrent sur le sol, se disputant *la précieuse proie*, aucun n'en voulant sans doute sacrifier la moitié pour son frère. [...] *Le légitime propriétaire du gâteau* essaya d'enfoncer ses petites griffes dans les yeux de *l'usurpateur*; à son tour celui-ci [...] tâchait de glisser dans sa poche *le prix du combat*. (強調筆者) (p. 298)

«gâteau»を用いたもうひとつの言い回しとして、«avoir sa part du gâteau»がある。その意味は、«avoir une part des profits ou avantages qui résultent d'une entreprise, d'une affaire»¹⁰²⁾ すなわち、利益の分け前に与かることである。従って、«gâteau»は、まさしく「獲物」の意味を持っている。以上二つの常套句の存在によって、このパンは«gâteau»と呼ばれなければならなかったと言える。なぜなら、常套句は、常套句であるが故に、パラディグムを許すことはできないからである。

Baudelaireは *Fusées* の中で言っている。«Profondeur immense de pensées dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations des fourmis.»¹⁰³⁾ ここに、*Le Spleen de Paris* の重要な構成要素である表現上の美学を垣間見ることができる。Baudelaireは、単に日常的なものと崇高なものを並置、対比させて、そこから生じる衝撃の効果をねらっているばかりではない。彼は、散文的なもの自体の中に永遠につながる普遍的な価値を見出し、こうした日常の神話作用を利用することによって、まさしく散文的なものからポエジーを引き出しているのである。

刻苦精励¹⁰⁴⁾して緊密に織り上げられた *Le Spleen de Paris* のテキストを深く理解するための王道はない。幾つもの異なった読み方を重ねていくのが、一見迂遠なようで、最も堅実な方法ではないだろうか。以上の小論において我々は、これまで提出されたためぼしい仮説を批判的に検討しながら、Baudelaireの散文詩に様々な照明を当ててみた。文学史への位置づけ、詩人における散文詩の生成、時制と話法による分類の試み、文体の分析など、我々がごく大づかみに整理してきた諸問題は、当然のことながら、方法論のすべてではない。また我々がここで扱うことのできたテキストも、一部であるにすぎず、まだ解明されていない多くの問題が堆積しているように思われる。散文詩の一点一点に、上に掲げたようなアプローチに加えて、構造

分析、音韻や語彙の研究、精神分析なども援用して総合的なレクチュールを試みる
ことができれば、そこに浮かびあがる多重な像は、我々に多くのことを教えてくれ
るであろう。また *Le Spleen de Paris* の複眼的研究によって、Baudelaire が晩年
になって見出した美学を逆照射することができると言っても決して過言ではないだろ
う。

[註]

Baudelaire のテキストの引用はすべて、Charles Baudelaire, *Œuvres com-
plètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 vol., Bibliothèque de
la Pléiade, Gallimard, 1975* による。*Le Spleen de Paris* は、t.I, pp. 275-363
に収録されており、この作品からの引用に関しては、本文中にページ数を記した。
また、手紙については、*Correspondance, texte établi, présenté et annoté par
Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, 2 vol., Bibliothèque de la
Pléiade, Gallimard, 1973* を用いた。これらは註において、それぞれ P1. I, P1. II
及び CP1. I, CP1. II と省略する。なお、引用文中のイタリック体の部分は、断わり
書きのない場合、すべて Baudelaire によるものである。

- 1) *L'Information littéraire*, janvier-février 1958, Ballière éd., p. 14.
- 2) とりわけ Robert Kopp のものは、Baudelaire 散文詩に関する実証的な源泉研
究の集大成であり、でき得る限り第一資料に当たろうとした態度は注目に値す
る。
- 3) Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, p. 143.
- 4) 「参考文献」を参照のこと。
- 5) 例えば Boileau は、*Lettre à Perrault* (1700) において、次のようにこの
言葉を使用している。≪ Il y a des genres de poésie, où non seulement les
Latins ne nous ont point surpassés, mais qu'ils n'ont même pas connus,
comme par exemple ces poèmes en prose que nous appelons *Romans*. (強調
Boileau) ≧ (S. Bernard, *op. cit.*, p. 22)

- 6) 《 Autour du poème en prose 》, *Mercur de France*, 1er février 1937, p. 496. Fénelon 自身, 彼の *Télémaque* をその序文において, 《 *narration fabuleuse en forme de poème héroïque, comme ceux d'Homère et de Virgile* 》と定義している。(S. Bernard, *op. cit.* p. 22.)
- 7) 「詩的散文」に関しては, Albert Charel による研究, *La prose poétique française* がある。L'Artisan du livre, 1940.
- 8) 外国詩の翻訳が散文詩の形成に果たした役割については, S. Bernard, *op. cit.*, pp. 24-29, 34-37 に詳しい記述がある。
- 9) Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, Flammarion, 1972. Jean Richer による序文に引用されている。p. 13
- 10) もう一人, Arsène Houssaye 自身がいる。それは Baudelaire が *Dédicace* において彼の散文詩, *La Chanson du vitrier* に言及しているからであるが, この詩と *Le Mauvais Vitrier* との比較は, 研究者たちにむしろ Baudelaire の皮肉を感じさせているくらいである。(G. Blin, *op. cit.*, p. 149, R. Kopp, son édition critique, p. xxv, p. 180-181. など)
- 11) CP1, II, p. 583, 15 janvier 1866. これは, Marcel Proust が *Contre Sainte-Beuve*, chapitre X. Sainte-Beuve et Baudelaire, édition de B. de Fallois の中でそのメカニズムを示した Baudelaire 特有のお世辞であるとも感じられる。詩人は, この影響力を持った月曜評論家から, 自分の作品についての批評を求めるべく努力していたが, それはほとんど報われることはなかった。Robert Kopp は, *Gaspard de la nuit* の第一版(1842)が, やはりこの Sainte-Beuve によって編集され, 序文をつけられていることにも注意を促している。(*op. cit.*, p. xxv.)
- 12) *Op. cit.*, pp. 105-109.
- 13) CPl. II, p. 585.
- 14) *Op. cit.*, pp. 152-153.
- 15) 韻文詩の二篇は, 既に 1852 年に発表されている。これらは, 1857 年 *Les Fleurs du Mal* に掲載されて初めて, *Le Crépuscule du soir*, *Le Crépuscule du matin* という題名を与えられた。
- 16) *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Louis Conard, 1917, pp. 269-358. しかし, これらの中にはごく一部の文章, あるいは詩句にしか共通性のないものも含まれており, すべてを “doublets” と呼ぶことはできないであろう。

- 17) この説は、Catule Mendès, Leconte de Lisle, Pierre Louÿs 等によって広められた。研究者の中でも、とりわけ今世紀初頭の人々、Henri Derieux や、René Fernandat などは、散文詩よりも韻文詩の方が優れていると断定している。
- 18) ≪ doublets ≫ をどの作品に認めるかは、曖昧であるが、確実な場合だけを考えることにする。その中でひとつだけ年代決定の微妙なものがある。それは、韻文詩 *La Chevelure* と散文詩 *Un hémisphère dans une chevelure* の場合であって、発表されたのが、前者は 1859 年、後者は 1857 年だからである。しかし、J. Crépet と G. Blin は、これら二篇の詩を詳細に検討した上で、韻文が散文に先行すると結論した。(l'édition critique des *Fleurs du Mal*, José Corti, 1942, pp. 335–337.)
- 19) CPl. II, p. 207, lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861.
- 20) この一節は、*La Fanfarlo* で、主人公 Samuel Cramer が語る部分である(Pl. I, pp. 560–561, ≪ Quelle différence [...] la grande salle à manger? ≫)。その直前に次のような興味深い記述がある。≪ Au lieu d'admirer les fleurs, Samuel Cramer, à qui la phrase et la période étaient venues, commença à mettre en prose et à déclamer quelques mauvaises stances composées dans sa première manière. La dame le laissait faire. ≫ ここにおいて、主人公は自らの韻文詩を散文に直したとはっきり書かれている。これを発見したのは Claude Pichois (l'édition critique de *La Fanfarlo*, Editions du Rocher, Monaco, 1957) であり、Marcel A. Ruff (*Introduction à son édition critique des PPP*) によって、補足、拡大された。
- 21) *L'Ame du vin* に関しては Henri Derieux が (彼は散文が韻文に先行すると考えていたが) *Le Vin du chiffonnier* に関しては、Robert Kopp が初めて指摘した。
- 22) この初稿は、1850 年、*Le Vin des honnêtes gens* という題で発表されたもので、決定稿とはかなりの異文がある。
- 23) Pl. I, p. 380.
- 24) Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, traduction par Charles Baudelaire, édition établie et annotée par Y.–G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 1135.
- 25) *Ibid.*, p. 983.
- 26) Baudelaire による英詩の翻訳には、他に Longfellow のものと Thomas Hood のものがある。前者はほぼ 1860 年頃、後者は 1865 年になされたこと

がわかっているのです、意識的な散文詩制作以前を扱ったこの稿では触れなかった。しかし Longfellow の *Hiawatha* の訳に関しては、一部完全な韻文詩形で訳されているものと、散文訳が重複しており、Baudelaire の散文体を研究する上では、ひとつの資料となると思われる。

- 27) Cf. Pl. II, pp. 329–330.
- 28) Cf. *Ibid.*, pp. 333–337.
- 29) CPI. I, p. 209, 15 mars 1853.
- 30) Pl. II., p. 58.
- 31) Baudelaire の Courbet 評価については、主に *Salon de 1859, Peintres aquafortistes* (1862) (*Ibid.*, p. 586, p. 737) を参照のこと。
- 32) Pl. II, pp. 48–49.
- 33) *Ibid.*, p. 164.
- 34) *Ibid.*, pp. 166–167.
- 35) Cf. *Ibid.*, pp. 120–121.
- 36) *Ibid.*, p. 22, *Les Contes de Champfleury*.
- 37) *Ibid.*, p. 120, *Théophile Gautier*.
- 38) *Ibid.*
- 39) *Ibid.*, p. 80.
- 40) *Ibid.*, p.
- 41) Pl. I, p. 181, *Projet de Préface* [III]
- 42) *Op. cit.*, p. 434.
- 43) Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, « Autour de la poésie », III *La poésie sans vers*, Editions du Seuil, 1978, p. 117.
- 44) Daniel-Rops は、この詩集が、まず「パリ」のテーマに始まり、続いて逃避的な「夢」のテーマへと移り、最後に「絶望」へと向かうカーブを描くと考えている。(Introduction à son édition des *PPP*, Les Belles-Lettres, 1934, p. xxiv sq.) しかしこれはごく大ざっぱな見方であって、Baudelaire がこのような構成を意識していたとは思われない。
- 45) *Op. cit.*, p. 166.
- 46) CPI. II, p. 128, lettre à Armand du Mesnil, 9 février 1861.
- 47) *Ibid.*, p. 197, lettre à Arsène Houssaye, vers 20 décembre 1861.
- 48) *Ibid.*, p. 207, lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861.
- 49) これは、Baudelaire が 1864 年 2 月 7 日、*Le Figaro* 紙に数篇の散文詩を発

表した際、冒頭に置かれた文章である。これは、*Le Figaro* 紙の記者 Gustave Bourdin によって署名されている。しかし Bourdin は、*Les Fleurs du Mal* が告発されるきっかけとなった新聞記事の著者でもあり、研究者の間ではこの文章は Baudelaire 自身が書いたか、あるいは少くとも彼の影響下に書かれたとする見方が有力である。

- 50) *Le Spleen de Paris* 全体において見れば、パリの固有名詞は二つある。それは、*La Belle Dorothée* の《le bal de l'Opéra》、*Les Dons des fées* の《le Mont-de-Piété》である。(*Les Bons Chiens* で《le Palais-Royal》が出てくるが、この詩はブリュッセルを舞台としている所から、恐らくベルギーの王宮を指すと思われる。) しかしこれら二篇の背景はパリではなく、二つの固有名詞は非常に象徴的な意味で使われている。
- 51) Pl. I, p. 371.
- 52) *Ibid.*, p. 668, [*Hygiènes*] [I].
- 53) この考えが初めて表明されるのは、1862年12月13日の Poulet-Malassis宛ての手紙においてである。《Hetzel m'a fait une fort belle proposition pour deux ouvrages se faisant pendant réciproquement.》(CPI, II, p. 271) 書簡集の中では、最後までこの考えが彼につきまとっている。
- 54) CPI, II, p. 339, 17 décembre 1863.
- 55) *Ibid.*, p. 465, lettre à Louis Marcelin, 15 février 1865.
- 56) *Ibid.*, p. 534, lettre à Julien Lemer, 13 octobre 1865.
- 57) *Ibid.*, p. 295, lettre à Pierre-Jules Hetzel, 20 mars 1863.
- 58) Pierre Citron は、この題名の意味を次の三種に解釈する。1) 《le spleen que l'on éprouve à Paris》 2) 《le spleen que ressent un Paris conçu sinon comme un personnage, du moins comme un être doué d'une vie diffuse》 3) 《un spleen qui peut être ressenti partout, mais qui est d'une qualité spécifiquement parisienne》 (*La Poésie de Paris dans la littérature française, de Rousseau à Baudelaire*, Edition de Minuit, 1961, tome II, p. 342.)
- 59) *Op. cit.*, p. 109.
- 60) *Op. cit.*, p. 166.
- 61) *Problèmes de linguistique générale*, tome I, chapitre XIX. Les relations de temps dans le verbe français, Gallimard, 1966, pp. 237-250.
- 62) *Le Temps*, Editions du Seuil, 1973.
- 63) この表の作製に関しては、*Ibid.*, pp. 9-65 を参照した。

- 64) Jean-Claude Chevalier, Michel Arrivé, Claire Blanche-Benveniste, et Jean Peytard, Librairie Larousse, 1964, pp. 336–338.
- 65) 分類の過程で問題となった (a) (b) (c) の三点について説明を加えておく。
- (a) *La Thyrsé* では単純過去が一回だけ使用される。 ≪ *Jamais nymphe exaspérée par l'invincible Bacchus ne secoua son thyrsé [...].* ≫ しかしこれは神話的な伝説への言及にすぎないので、ここでは考慮しなかった。
- (b) *La Corde* において ≪ *je* ≫ の存在は、 ≪ *me disait mon ami* ≫ によって知らされるだけであり、後はすべて友人の語る話である。この半過去は *le temps narratif* と考えたことを断わっておく。
- (c) 挿入句として用いられる ≪ *je ne sais (lequel, quel, qui, quoi)* ≫ は、 *le présent des expressions figées* と考えて、 *les temps narratifs* に入れた。しかし、もしこれを話者の現在のひとつの指標と考えれば、(2) (N) に分類されている *Un plaisant*, *Les Vocations*, *Portraits de maîtresses* の三篇は、(2) (C + N) に属することになる。とりわけ微妙なのは、 *Portraits de maîtresses* の場合である。 ≪ [...] ils portaient cette distinction non méconnaissable des vétérans de la joie, cet indescriptible *je ne sais quoi*, [...]. ≫ この作品において ≪ *je* ≫ が姿を見せるのは、ここだけである。
- 66) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, 1972, p. 414.
- 67) *Le Degré zéro de l'écriture*, ≪ *Collection Points* ≫, Editions du Seuil, 1953, pp. 25–26.
- 68) *Op. cit.*, pp. 46–47.
- 69) 朝倉季雄, 『フランス文法事典』, 白水社, 1955. *Passé antérieur* の項目には次の例文がある。 ≪ “*C'est bien!*” s'est-il écrié quand le notaire eut achevé la lecture. (J. Anouilh) ≫ (p. 265).
- 70) *Op. cit.*, pp. 120–124.
- 71) *Ibid.*, p. 124.
- 72) 1864年, Gustave Bourdin は *Le Figaro* 紙に次のように記している。
 ≪ *Il s'agit seulement de trouver une prose qui s'adapte aux différents états de l'âme du flâneur morose.* ≫

- 73) Pl. II, p. 126, *Théophile Gautier*.
- 74) Pl. I, p. 183, *Projet de préface* [III].
- 75) *Op. cit.*, pp. 129–135.
- 76) Pl. II, p. 167.
- 77) *Le Spleen de Paris*において、食べ物、あるいは食べるという行為は、他にも生肉を食べる女 ≪ la femme sauvage ≫ , 多食の女 ≪ monstre polyphage ≫ となって現われている。
- 78) ≪ Voici les meubles sots, poudreux, écornés; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière; [...] ≫ (*La Chambre double*, p. 281.) あるいはまた、≪ Un lit, en bois peint, sans rideaux, des couvertures traînantes et souillées de punaises, deux chaises de paille, un poêle de fonte, un ou deux instruments de musique détraqués. Oh! le triste mobilier! ≫ (*Les Bons Chiens*, p. 362.)
- 79) *Op. cit.*, p. 131.
- 80) Pl. II, p. 624, p. 609.
- 81) *Ibid.*, pp. 78–79, *Madame Bovary*.
- 82) *Essais de stylistique structurale*, chapitre IV. Fonction du cliché dans la prose littéraire, présentation et traductions de Daniel Delas, Flammarion, 1971.
- 83) *Ibid.*, p. 179.
- 84) Maurice Rat, *Dictionnaire des Locutions françaises*, Larousse, 1957, (以後 DLF と略す) p. 158.
- 85) *Op. cit.*, p. 201.
- 86) ≪ Les Fleurs de l'impossible ≫ , *Revue des Sciences Humaines*, 1967, pp. 461–466.
- 87) *Ibid.*, p. 463.
- 88) ≪ Prestiges et actualités des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire ≫ , *Archives des lettres modernes*, n^o 18, 1958, p. 20.
- 89) *Le Grand Robert*. ここにはまた、以下の Taine の例が記載されている。≪ Ils voient le monde en beau (les artistes de la renaissance flamande) et ils en font une fête, une fête réelle, ... ≫
- 90) *Le Mauvais Vitrier* において、allitérations の効果は多用されている。しかもそれはとりわけ唇音による。例えば [f] 。 ≪ Un de mes amis, le plus

inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité qu'on l'affirme généralement. (p. 285) ≫ ここでは [f] の音は ≪ feu ≫ に深い関係があるように思われる。また [p]はこの詩の基調音を構成していると言っても過言でないほどであるが、例えば次の文をあげることができよう。この場合、強い [p]の頭韻に対して、主に語末に使われる [r]の音が呼応している ≪Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement. (p. 285) ≫

91) *Le Grand Robert*. また *Trésor de la Langue Française* (以下TLFと略す) は、≪chimère≫ に、≪rêverie quelque peu folle≫ の意味を与えた上で、次の例文を載せている。≪... les insensés ou les maniaques qui se repaissent de leurs chimères, sans s'apercevoir des réalités qui sont sous leurs yeux. (Maine de Biran, *Journal*, 1818) ≫

92) *Le Grand Robert*.

93) *Ibid.*

94) *DLF*, p. 120.

95) *TLF*.

96) *La Corde* の発想源のひとつを、Goya の *Carprices* の中の一枚 *A каза de dientes (A la chasse aux dents)* に求める意見 (André Lebois, *art. cit.*, p. 11 など) は、我々にとって興味深い。なぜなら、Théophile Gautier がこの版画を次のように描写しているからである。≪Une femme, saisie de terreur, détournant la tête, essaye d'arracher à un pendu la dent qui doit lui porter bonheur ou qui est nécessaire à quelque sorcellerie. (Francesco GOYA Y LUCIENTES, *Le Cabinet de l'Amateur*, 1842.) ≫ この論文は、Baudelaire の *Quelques Caricaturistes étrangers* の中で言及されている。スペインの迷信において幸運をもたらすものは「首吊り人の歯」であるが、フランスの迷信では「首吊り人の紐」なのである。Goya は *Caprices* の一枚一枚に *légende* をつけているが、それがしばしばスペインの民衆的な迷信であることはよく知られている。迷信をもとに、グロテスクな、あるいは皮肉をこめたイマージュを作り出す Goya の方法は、Baudelaire の場合と共通性があるのではないだろう

か。

- 97) *Le Grand Robert*.
- 98) *Ibid.*
- 99) Pl. I, p. 678, *Mon cœur mis à nu IV*.
- 100) *TLF*.
- 101) *Le Grand Robert*.
- 102) *DLF*, p. 197.
- 103) Pl. I, p. 650, *Fusées I*.
- 104) Baudelaire は、Alfred de Vigny への手紙で、自らの散文詩を ≪ *éluubrations en prose* ≫ と呼んでいる。(CPI, II, p. 223, 10 février 1862.)

参 考 文 献

I. *Le Spleen de Paris* 及び散文詩に関する研究書

- BERNARD (Suzanne), *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959.
- CITRON (Pierre), *La poésie de Paris dans la littérature française, de Rousseau à Baudelaire*, Edition de Minuit, 1961.
- DERIEUX (Henri), *Baudelaire*, Bâle, Nouvelle Librairie littéraire, 1917.
- MAURON (Charles), *Le dernier Baudelaire*, José Corti, 1966.
- PARENT (Monique), *Saint-John Perse et quelques devanciers, Etudes sur le poème en prose*, Klincksieck, 1960.
- TODOROV (Tzvetan), *Les genres du discours*, Editions du Seuil, 1978.

II. *Le Spleen de Paris* に関する論考

- BENJAMIN (Walter), « Über einige Motive Baudelaire », *Zeitschrift für Sozialforschung*, New York et Paris, t. VIII, n^{OS} 1-2, 1939, pp. 50-91; traduction en français par Maurice de Gandillac, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in Walter Benjamin, *Œuvres*, t. II, *Poésie et Révolution*, Denoël, 1971, pp. 225-275.
- BLIN (Georges), « Introduction aux *Petits Poèmes en prose* », *Fontaine*, février 1946; repris in *Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948.
- , « Les Fleurs de l'impossible », *R.S.H.*, 1967, pp. 461-466.
- DANIEL-ROPS, « Baudelaire poète en prose », *La Grande Revue*, octobre 1931, pp. 534-555; repris en guise d'introduction à son édition des *PPP*, Les Belles-Lettres, 1934.
- DENUX (Roger), « *Le Spleen de Paris* », *Baudelaire, Europe*, avril-mai 1967, pp. 112-119.
- DURRY (Marie-Jeanne), « Autour du poème en prose », *Mercure de France*, 1er février 1937, pp. 495-505.
- EIGELDINGER (Marc), « *Le Thyrsé*, lecture thématique », *Etudes baudelairiennes VIII*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1976, pp. 172-183.
- FAIRLIE (Alison), « Observations sur les *Petits Poèmes en prose* », *R.S.H.*, 1967,
- , « Quelques remarques sur les *Petits Poèmes en prose* », *Baudelaire, Actes du colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Minard, 1968.
- FERNANDAT (René), « Les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand et de Baudelaire », *La Muse française*, 15 octobre, 1936, pp. 350-359.
- GUIETTE (Robert), « Baudelaire et le poème en prose », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, t. XLII, n^O 3, 1964, pp. 843-852.
- , « Des Paradis artificiels aux *Petits Poèmes en prose* », *Etudes baudelairiennes III*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1973, pp. 178-184.
- GUISAN (Gilbert), « Prose et poésie d'après Baudelaire », *Etudes des lettres*, t. 21, n^O 3, *Bulletin de la Société des études des lettres*, n^O 70, février 1948, Lausanne, Imprimerie de la Concorde.

- JOUVE (Pierre Jean), « Le Spleen de Paris » , *Mercur de France*, I^{er} novembre 1954, pp. 32–39; repris en guise d'introduction in Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, Le Club du Meilleur Livre, 1955, pp. 764–773.
- LEBOIS (André), « Prestiges et actualités des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire » , *Archives des lettres modernes*, n^o 18, décembre 1958.
- MOREAU (Pierre), « La tradition du poème en prose avant Baudelaire » , *Archives des lettres modernes*, n^{os} 19–20, janvier–février 1959.
- PIZZORUSSO (Arnaldo), « *Le Mauvais Vitrier* ou l'impulsion inconnue » , *Etudes baudelairiennes* VIII, A la Baconnière, Neuchâtel 1976, pp. 147–171.
- RUFF (Marcel A.), « Baudelaire et le poème en prose » , *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, janvier 1967; repris en guise d'introduction à son édition des *PPP*, Garnier–Flammarion, 1967.
- STAROBINSKY (Jean), « Sur quelques répondants allégoriques du poète » , *R. H. L. F.*, 1967, pp. 402–412.