

『悪の華』における3人の女性の「墓」

吉田典子

『悪の華』のなかにジャンヌ・デュヴァル Jeanne Duval, サバチエ夫人 M^{me} Sabatier, マリー・ドーブラン Marie Daubrun という3人の女性の名を冠した詩篇群 (cycles) を認めることは、現在ではほとんど定説になっている。こうした読み方はロシア人の研究家A. ウルゾフに端を発し¹⁾、その後J. クレペラを中心として手紙や伝記的事実の発掘と検討が進むにつれ、ほぼ今日行なわれている分類が成立してきたわけである。

それによれば『悪の華』第2版(1861)の配列において、XXII番からXXXIX番までの計18篇が混血の愛人ジャンヌ・デュヴァルを歌ったもの、XL番からXLVIII番までの計9篇がサロンの「女議長」と呼ばれたサバチエ夫人、そしてXLIX番からLVII番の計9篇が女優であった「金髪の美女」マリー・ドーブランにそれぞれ捧げられているという。もっとも関係の深かったジャンヌと他の2人では詩篇の数もちょうど2対1となっている。この中でサバチエ夫人に属する詩篇群については、ボードレール自身が夫人への手紙の中でその位置を確認している²⁾。

もちろん、相接するこれら3つのグループのなかに、それぞれの肉体的特徴や性格をある程度見出すことができる。たとえばジャンヌは黒髪で肌は浅黒く、冷たい残酷な美しさを持っている。一般に「黒いヴィーナス」と呼ばれるジャンヌに対し、「白いヴィーナス」であるサバチエ夫人は少なくとも表面的には明るく陽気で、天使の面影を有している。またマリー・ドーブランは金髪で緑の眼をした女性である、など。

けれども伝記的事実に基づくこのような特徴を集積してヒロインを同定するのはどうしても限界があるし、その方法自体、テキストの自律性を奪い去ってしまう危険をはらんでいる。本論においては、3つの隣接するグループが決して伝記研究者の作り上げた神話なのではなくて、ボードレール自身が入念に考えぬいたあげくの意識的な配置であることを、それぞれのグループをしめくくる3つの作品の共通性という視点から明らかにしてみようと思う。以下の分析の過程において便宜上「ジャンヌ」とか「サバチエ詩篇」などと呼ぶとき、それは詩人に靈感を与えた生身の女性モデルを考えているのではなく、各グループがテキストによって結晶させたそ

それぞれの女性のイメージを念頭に置いているということを確認しておきたいと思う。

*

* *

『悪の華』が単なる寄せ集めの詩集ではなく、何らかの「構成」をもった作品であることは確かであろう。ではその配置と順序はどのようなものか。一般に説明されているところによれば、この詩集はあるひとつの運命の必然的な軌跡を描いているのだという。すなわち第1章 *Spleen et Idéal* では「理想」への渴望と「憂愁」の現実との間に引き裂かれた近代人の悲劇的な宿命が描かれ、続く3つの章では、「憂愁」から逃がれようとする絶望的な試みが、まず群集とのかかわり (*Tableaux Parisiens*)、ついで酒による陶醉 (*Le Vin*)、そして放蕩と悪徳 (*Les Fleurs du Mal*) といった方向に向けられる。しかしこうした試みはすべて無益に終わり、次に冒瀆的な反逆の章 (*La Révolte*) がくる。そしてこれら地上におけるすべての可能性が閉ざされたあと、最終的には「死」の中に最後の、そして唯一の出口が見出される (*La Mort*)。

なるほど、詩人の誕生 (≪ *Bénédictio* ≫) で始まり「死」の章で終結するこの一巻の書物はあたかも詩人の生涯をなぞっているかのような印象を与えることは否めないし、そう解釈してもあながち誤りであるとは言えない。けれどもバルベール・ドールヴィイがこの作品には「秘密の建築物」 *architecture secrète* があると言ったとき³⁾、彼は自分が考えていた以上のことを語っていたような気がする。つまりこの詩集には直線的な流れと共に、いわば立体的な構造がひそんでいるのではないだろうか。J.-C. マチュールは『悪の華』においては反復的な構成が見出されることを指摘した。すなわち彼の意見によれば、すでに要約したような詩集の全体的な図式が *Révolte* を除く各章に、そして *Spleen et Idéal* においてはさらに細かく分かれた詩篇群 (芸術-3つの恋愛-憂愁) のそれぞれの内部で繰り返されていると言うのである⁴⁾。

この図式はやや単純すぎるきらいがあるが、少なくとも『悪の華』を線的にはなく立体的に読むひとつの可能性を示している。章と章、あるいは詩篇群同士を連辞的にではなく範列的に重ねて読むと、意外な有機的關係が浮び上がってくるように思われる。ほんの一例を示すなら、*Spleen et Idéal* の芸術詩篇群の最後に位置する詩 ≪ *Hymne à la Beauté* ≫ の最終節と、「死」の章の最後の詩 ≪ *Le Voyage* ≫ の最終節の類似を挙げることができる。

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,
Qu'importe, [...]

Nous voulons, [...]
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

前者では美神への呼びかけ、後者では詩人としての決意が表明されているが、その両義性への不遜な挑戦はほとんど同一の構造を示している。

*
* *

我々が問題にしようとしている3つの恋愛詩篇群にも相互に呼応し合う内的な連関が存在している。J.-C. マチュールはそれぞれの冒頭の作品がすべて「忘我の陶醉」を描いている点に注目している⁵⁾。ジャンヌ詩篇は異国の香りに酔い（≪ Parfum exotique ≫, ≪ La Chevelure ≫）、サバチエ詩篇は「偽り」に酔い（≪ Le Poison ≫）、マリー詩篇では「君」の危険な毒薬に酔いしれる（≪ Le Poison ≫）ことで幕が開くのである。それでは各詩篇群を閉じる最後の作品ははたしてどのような関係を互いにもっているのだろうか。結論から先に言えばこれら3つの詩はすべて女性を永遠に封じ込めた「墓」となっているのである。陶醉によって始まった詩篇群はひとつの死、それも移ろいやすい生を乗り超えるための死にむかって収束するのだ。この事実がこれまで十分に強調されていないことはむしろ意外なように思える。

むろんここで「墓」 tombeau というのは、マラルメによる「エドガー・ポーの墓」や「シャルル・ボードレールの墓」、ラヴェル作曲の「クープランの墓」などのように、ある故人の栄誉を讃えるために書かれた芸術作品のことを指している。3つの作品に特徴的に表われた「墓」のありようを、以下に「墓廟のイメージ」「死後における作品の運命」「墓廟彫刻としての女性＝美神」「女性の容器としての墓＝詩人」の順にながめていくことにしよう。

1. 墓廟のイメージ

ジャンヌ詩篇の最後を飾るのは ≪ Je te donne ces vers afin que si mon nom ≫ という詩句で始まる無題のソネである。冒頭の詩句から明らかなように、詩

人は自分の名が幸運にも後世に流れついたとき、愛する女性の思い出がその作品と共に不滅になるようにという祈りをこめて「これらの詩句」をその女性に捧げているのである。「これらの詩句」とはこのソネ自体を指しているとも、またジャンヌ詩篇全体を指しているとも解釈できるであろう。作品によって愛する女性に永遠性を与えるという主題は言うまでもなくペトラルカからロンサルに至るルネサンス恋愛詩を始めとしてその後の時代にもしばしば見出すことのできる文学的伝統である。ボードレール自身、いわゆる「マリーへの手紙」（おそらくマリー・ドブラン宛であろうと推定されている）のなかで「私はペトラルカのように私のラウラを不滅にするだろう⁶⁾」と書いており、生と芸術を強く結びつけるこのような姿勢をはっきりと表明している。

ジャンヌの「墓」とはといっても、このソネが発表された1857年には実際のジャンヌはまだ存命していた（ナダールの証言によれば彼女はボードレールよりも長生きしたらしいが、この頃にはすでに病気に冒されて体の自由がきかず、詩人は「保護者」の役割を果たしていたと言われる）。しかしながらこのソネに現われた女性は《Le Serpent qui danse》や《Sed non satiata》に生々しく描かれていた官能的な美女の姿ではない。肉体が滅びたあと、詩によって神格化されて生きのびる霊的な女性の姿なのである。ジャンヌ詩篇18点をこの視点から読み直してみると、美と快楽の化身のような女性をうたいながら巧妙にその死の告知を挿入していることに気づかざるを得ない。18篇中の第3番目《Je t'adore […]》では、詩人が女性に攻撃をしかける様が「一群の蛆虫が死体を攻撃するように」Comme après un cadavre un chœur de vermisseeux とたとえられていた。第8番目の詩《Une Charogne》においては死の予兆は隠喩の域を超えて直截的に立ち現れる。「だがしかし、君だって、この汚物、この忌わしい腐臭に似た姿になってしまうのだ」—Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / A cette horrible infection. 至上の美さえつねに死と隣り合わせになっている。このマニエリスム風の苛酷な現実第12番目の詩《Remords posthume》に至って明確な墓 tombeau の形をとる。

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir,
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse...

このソネ全体は墓の中に眠る恋人を想像して歌ったものである。そして《 Une Charogne 》において蛆虫 *vermine* が接吻で死体をむしばむように、ここでも蛆虫 *ver* が女性の皮膚をかじることになる。

このように「メメント・モリ」の調子は数篇おきにますます強くなるのだが、それはあくまで単純未来形を用いたものであった。すなわちいかに死の世界を描写しようとも、それは「現在」に対立する「未来」, 「別の場所, 別の時」としてとらえられていた。ところが最終詩篇《 *Je te donne ces vers* 》では詩人は強い願望によって未来に身を置き、すでに死が訪れた後の永遠の世界を描いているように思える。それはもはや腐爛する死体もなく、白骨もなくなった無時間の世界である。

実際、第2節の「君の思い出」 *ta mémoire* という表現が故人の思い出について用いるものである以上、「君」は当然死後の人物として想定されていることになる。2つの3行詩は「君」への呼びかけ *apostrophe* となっているが、相手を *être maudit* という非人称的表現で呼んでいること、*comme une ombre à la trace éphémère* の *ombre* は影というよりも「亡霊」の意味であることに注意しておきたい。そして最後の一行 *Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain* においては「君」は彫刻という不動の形と天使という永遠の生命を与えられている。彫刻のイメージについては後にまた触れたいと思うが、この最後の一行で墓廟に据えられた彫像を思い浮かべることは十分可能であろう。

サバチエ詩篇9点を貫いているのは、陽気で明るい調子である。冒頭の作品《 *Semper eadem* 》がすべては「偽り」であり、「生よりもなお一層、死は微妙な絆で私たちをとらえる」*Plus encor que la Vie, /La Mort nous tient souvent par des liens subtils* ことを告げているとはいえ⁷⁾、それに続く詩篇に悲しみの色は希薄である。試みにそれぞれの最終詩句を拾っていくと、第1番目の詩で「[私の心が] あなたのまつげの陰で長い間まどろむままに [しておいてくれ]」、第2番目で「あのひとの声が香りをなすように」といった夢見心地の状態がうたわれ、第3番では「私は守護天使、詩神そして聖母」と語る夫人のまぼろしが現われ、第4番で「いかなる太陽もその炎を奪い得ない星々」、第5番で「幸福と歓喜と光にあふれた天使よ」というように神々しい輝きが詩をしめくくっている。第6番の《 *Confession* 》は異なるトーンであるが、第7番の詩の最終行は「光り輝く魂よ、[あなたのまぼろしは] 不滅の太陽のようだ」、第8番のそれは「君の思い出は私の心のなかで聖体顕示台のように輝いている」となる。光り輝くものへとひたすら

向かう運動は、最終詩においてひとつの「香水壺」のなかに閉じ込められることになる。

この詩 ≪ Le Flacon ≫ においては愛する女性の思い出を永遠のものにするために壺＝墓＝詩のなかに凝結させるという主題が扱われている。ここではこれまでの明るい調子とはうってかわって、至るところに死や墓を喚起する語がちりばめられている。「廃屋」 maison déserte (v.5), 「陰気な蛹」 chrysalides funèbres (v.9), 「屍衣を引き裂く悪臭のラザロ」 Lazare odorant déchirant son suaire (v.18), 「幽霊のような屍」 cadavre spectral (v.19), 「墓のような」 sépulcral (v.20) そして「私はあなたを入れる柩となろう」 Je serai ton cercueil (v.25)。個々のイメージについては後でふれることにするが、サバチエ詩篇の全体的な明るさがかえってこの闇の世界を際立たせている。そしてこの最後の作品は冒頭の ≪ Semper eadem ≫ と呼応しているのである。

マリー・ドーブラン詩篇9点では、6番目の ≪ L'Irréparable ≫ と8番目の ≪ Chant d'automne ≫ において死のイメージが出現する。特に後者においては、「短い仕事だ！ 墓は待っている、貪欲に！」 Courte tâche ! La tombe attend ; elle est avide ! という詩句が夏の凋落と死の接近を喚起している。さて、このグループを閉じる詩 ≪ A une Madone ≫ においては、最初の数行から地下礼拝堂の墓所を築くというイメージが出てくる。

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
Loin du desir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.

詩の中心部はその壁龕に立つ聖母マリアになぞらえた女性（名前的一致からマリー・ドーブランを示すと言われる）を讃えているが、独立した最終の8行において、「私」は「七つの大罪」から作った「七つの鋭利な短剣」で愛する女性の心臓を刺し貫いて死に至らしめる。これは「君のマリアとしての役割を完成させるため、愛情に野蛮な行為を混ぜるため」と説明されている。むろんそこにはバンヴィルとの

三角関係から生じた嫉妬を読み取ることも可能であろうが、テキストの内的論理に従うならば、愛する女性に永遠の生命を与えるためにはこの方法しか手だてがないということかもしれない。こうしてマリー・ドープランも墓に葬られる宿命となる。

2. 死後における作品の運命

後世における詩人の評価という主題はとりわけ《*Je te donne ces vers*》と《*Le Flacon*》に明瞭に現れている。そして詩が「墓」として葬り、祀っている女性の思い出の蘇生がそれに関連してくる。この点にしぼって2つの作品をもう少し詳しく見ることにする。まず《*Je te donne ces vers*》の第1～2節は次のとおりである。

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aiglon,

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Reste comme pendue à mes rimes hautaines;

第1節において「私」は自分の名前を船にたとえることによって後世にたどり着く（*aborder* という動詞は漂流するというよりは努力の末の入港を思わせる）決意を示している。それを助けるのが「大いなる激しい北風」*un grand aiglon* とされているが、この語は注釈者たちを困惑させたようである。クレペーブランは本来 *zéphyr*（西風）と書くべきところを脚韻の都合上 *aiglon* を用いたのだとしている⁸⁾。ピショワも同様の意見を述べているが、ボードレルは他の作品で *autan* という風についても混乱を生じていると付け加えている⁹⁾。

けれども単に脚韻の都合だけで、まったく正反対のコノテーションを有する単語を平気で用いたりするものだろうか。ラ・フォンテーヌの『寓話』で柏が葦に言う言葉《*Tout vous est aiglon, tout me semble zéphyr*》からも判断できるように、詩的伝統においては *aiglon* はあくまで逆風であり、*zéphyr* は順風なので

ある。我々としては、やはりこれは詩人の意図を反映していると考えたい。すなわち、船に吹きつけるのは無理解、嘲笑、罵声といった逆風なのであって、そうした冷たい北風のみが結局すぐれた作品を遠い未来へと運んでいくという歴史的真相を予言していたのではないか。このソネについて詳細な構造分析を行なったニコラ・リュヴェがこの船のイメージにさまよえるオランダ人の乗った幽霊船 *Vaisseau fantôme* の姿を見ていることは特筆されてよいだろう¹⁰⁾。

◀ *Le Flacon* ▶ のなかでこの船に対応する役割を果たしているのが、打ち捨てられた古い壺である。詩人はそこに自分の姿を託している。第6節を読んでみよう。

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,...

短い形容詞を6つも羅列した最後の一行は『悪の華』のなかでも代表的な列挙法 *énumération* の例である。前行から数えると *flacon* には全部で8つの形容詞が付いており、そのうらぶれた姿を強調すると同時に、長い歳月の間に腐敗し、ばらばらに解体していく様を想起させる。そして最終節においては、そのように人々の記憶から忘れ去られてしまったときに「私は君の枢となる」決意を表明している。

この詩は一種の円環構造をもった作品であり、この最終節からはふたたび冒頭の節に回帰していくことができる。そこでは古い香水壺から思い出が蘇生する様が描かれる。

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.
En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Plaine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

Parfois という副詞が作品の発掘される偶然性を示している。これは ≪ *Je te donne ces vers* ≫ の中の heureusement に対応する言葉である。香水壺については un vieux flacon qui se souvient という大胆な擬人法が後段での「私」と香水壺との同一化を準備している。

≪ *A une Madone* ≫ の場合は、一瞥したところ後世における作品の受容というテーマは含んではいないようだ。けれども自分の作品に対する矜持が言表されていることに注目すべきであろう。≪ *Je te donne ces vers* ≫ において「私の高慢な韻」mes rimes hautaines (v. 8) を誇らしげに示していた詩人は、ここでは愛する女性の頭を飾る冠を磨き上げた詩句によって作り上げる金銀細工師となる。

Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal,
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne;

大文字で書かれた「詩句」Vers と「冠」Couronne は宝石、貴金属のイメージによってしっかり結びつけられている。『聖ヨハネの黙示録』によれば聖母マリアの冠には12個の星がちりばめられている(XII-1)のだが、この「詩句」にちりばめられているのは水晶の脚韻である。

≪ *A une Madone* ≫ において冠の占める位置はきわめて重要である。すなわちマドンナのさまざまな付属物のなかで筆頭に記述されており、以下に大文字で連なる名詞群を見おろして燦然と輝いているかのようなようである。ボードレールが詩の中で直接的に自分の作品を問題にしている非常に稀な例であることを考えあわせると、この冠がマリー詩篇全体に対してもつ役割の重要性が認識できるだろう。

詩が時を超える高みに到達すれば、当然女性の面影も後世に伝えられることになる。しかし長い年月を経て蘇る女性の姿は後世の読者の目には必ずしも快いものではないのである。≪ *Je te donne ces vers* ≫ において、「私の名前」(=作品)は人々を夢みさせる (fait rêver) のに対し、「君の思い出」の方は読者を悩まし、うるさがらせる (fatigue) のである。その様子は古代の楽器ティンパノンに比されているが、これは弦の上を2本の棒でたたいて音を出す打楽器なので、あたかも生前の女のようにしつこく、やかましいということになる¹⁾。

≪ *Le Flacon* ≫ においてもまた、蘇生する記憶は甘美などというよりは毒気に満ちたものである。先に引用した初めの2節はすでに「ガラスを通してしまう」ほど

の強力な香りの存在を語っていた。この香りは芳香なのか悪臭なのか。第3節に至って極彩色の蝶のように昔の無数の思い出が古い壘から飛翔していくのを目のあたりにするとき、読者はかぐわしい香気がただよってくるように感じるかもしれない。ところが第4・5節と共に陶酔感めくるめく深淵にむかって急速に降下するのである。

Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;

Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,
Où, Lazare odorant déchirant son suaire,
Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.

前節において青、薔薇色、金色という目もあやなロココ風の色彩に染められていた思い出は錯覚だったのであろうか。古い記憶は蘇るやいなや昔の苦悶を同時に呼びさますのである。陰惨な死の世界がこうして展開される。香水壘が放つのは実は死臭なのである。miasmes（瘴気）は19世紀において伝染病の原因と考えられていた毒性の発散物であるが、「人間の」という形容詞が付されているところから、これは墓場で朽ち果てていく遺骸から発せられるものであろう。

過ぎた日の恋の幻影は死後4日経ってから生き返るラザロに重ね合わされている。odorantという形容詞もまた、すえた腐敗臭にほかならない。同じ香りによる過去の想起とは言っても≪Parfum exotique≫や≪Un Fantôme—II. Le Parfum≫とはまったく異なって、古い香水壘を開けた人を襲うのはこうした絶望的な眩暈なのである。

3. 墓廟彫刻としての女性=美神

ジャンヌ詩篇とマリー詩篇の末尾を占める2つの詩において、詩人は女性を彫像に刻む意図を示している。すでに見たとおりジャンヌは最終行でStatue aux yeux de jais, grand ange au front d'airainという姿で登場する。黒玉の目と青銅（d'airainは比喩的には冷酷非情を示す表現である）の額をした像は、リュヴェ

の指摘するように「船」としての詩人とのつながりから船首像のイメージを含んでいるかもしれない。しかし文脈から考えるとむしろブロンズでできた裁きの天使のようである。

さてマリー・ドーブランもまた、詩人の心の地下祭壇に据えられた「驚いている聖母像」Statue émerveillée となる。『悪の華』全篇を通じて女性を statue という表現で呼んでいるのは以上の2箇所だけであることは、非常に暗示的と言えよう。≪ A une Madone ≫ は「スペイン風の奉納物」Ex-voto dans le goût espagnol という副題が付されているので、このマリア像はスペインの教会にしばしば見られるポリクロームの像をごく自然に思い浮かばせる¹²⁾。

ところで彫刻のイメージは『悪の華』のなかにいくつか現われている。なかでも芸術詩篇の終わりに位置する5篇(XVII ≪ La Beauté ≫ から XXI ≪ Hymne à la Beauté ≫ まで)、すなわちレオン・セリエが le cycle de la Beauté と名づけたグループにおいてはそれが集中的に発現していることに注目しなければならない。

≪ La Beauté ≫ の有名な書き出し、Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre はここで取り上げるまでもないだろう。この美神は「物質のように永遠で無言の愛」を詩人に吹き込み、また「不可解なスフィンクスのように青空に君臨する」存在である。「美」はモニュメントのようにそびえる彫刻に比されている。次の詩 ≪ L'Idéal ≫ において、詩人を満足させる理想の女性は2人いる。ひとりはマクベス夫人で、もうひとりは『夜』と名づけられたミケランジェロの作品である(この彫刻はフィレンツェのメディチ家礼拝堂にあり、ジュリアーノ・デ・メディチの墓廟を飾る彫刻のひとつである)。≪ Le Masque ≫ は副題「ルネサンス風の寓意像」、献辞「彫刻家エルネスト・クリストフに捧ぐ」から察しられるように全篇彼の彫刻(現在テュイルリー公園にある)を描写している。

ボードレールは『1859年のサロン』のなかで彫刻という芸術の「神聖な役割」を定義してみせた。歴史をもつ町の街頭に立つ彫刻は「栄光と戦争と学問と殉教の華やかな伝説を無言の言葉で語りかけてくれる」ものであり、見る人が誰であろうと「その石の幻影は何分間か彼を虜にし、過去の名において地上のものではない事柄に思いをいたすように命じる」のである。したがって彫刻は過去ともっとも密接に結びついている芸術であると同時に、何かこの世のものならぬ精神性をもつ芸術でもあるのだ。彫像においては「他のどのような材質におけるよりも、美は否定し難く記憶のなかに刻みつけられる」。そして「抒情詩がすべてのものを、情熱すらをも高貴にするのと同じように、彫刻は、真の彫刻はすべてのものを、動きすらを

も荘厳にする。それは人間的なすべてのものに、用いられた材質の堅さに似た何かしら永遠的なものを与える」のである¹³⁾。

この提言は大いに注目に値する。詩句によって恋人の「墓」を建てようとするとき、そこに彫像のイメージが現われるのは当然のことなのかもしれない。

付言しておかねばならないことは、彫像として描かれた女性が善と悪、天国と地獄の併存する撞着した美神の姿をとっていることである。《*Je te donne ces vers*》の *Etre maudit à qui, de l'abîme profond / Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond* という垂直の動きは、芸術詩篇の最後をしめくくる《*Hymne à la Beauté*》の *Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme* と照応しているし、彫像の毅然としたいかめしさ（—*O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère, / Foules d'un pied léger et d'un regard serein / Les stupides mortels qui t'ont jugée amère*）は、同じく《*Hymne*》の *Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques* とほとんど同工異曲と言ってもよいくらいである。「呪われた存在」*être maudit* であると同時に「大天使」*grand ange* でもある神格化されたジャンヌの相貌は、クリストフの彫刻のように矛盾した性格を表わしている。

《*Le Flacon*》のなかでも撞着語法 *oxymoron* が見出される。古い恋は *ranci, charmant et sépulcral* という通常は考えられないような形容をされていたことを思い出そう。けれどもオクシモロンが十全な展開を示しているのは最終節である。

Je serai ton cercueil, aimable pestilence !
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges ! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur !

この女性は抗いがたい魅力と同時に激しい毒性を持っている。「天使の調合したいとしい毒薬」という表現には、神とサタン両方の起源をはっきりと記されている。それゆえに彼女は「私の心」の生とも、また死ともなるのである。《*A une Madone*》でうたわれているのも美しい女性に対する愛情と憎しみのないまぜになつた二律背反の執着である。彼女に対する相反する感情は、マゾヒズム (v. 23-25) とサディズム (v. 34-41) の両方の形をとって描かれている。

4. 女性の容器としての墓 = 詩人

3篇の詩に通じる重要な共通項として最後に挙げなければならない特徴は、詩人が女性を包み込む器として立ち現れていることである。まず ≪ *Je te donne ces vers* ≫ では詩人（あるいは詩作品）が「船」となり、女性の思い出を積んで遠い時代へと運んでいく。船 *vaisseau* という語の語源が水を入れる壺であることも無関係ではないだろう。

≪ *Le Flacon* ≫ ではすでに見た通り詩人は「香水壺」であり、また「棺桶」であって、その内部に恋人と恋の記憶を封印する容器にほかならない。香水壺の方は「東洋から渡来した小箱」に入っていたり、また「古い箆筩」のなかに納められていたりするので、思い出は二重に閉じ込められていることになる（古い箆筩はさらに「人気のない家」の中にあるので三重の包囲となる）。このように嚴重に幽閉するのは、決して思い出を葬り去るためではない。いつの日か封印を解かれて復活するために（蛹 *chrysalides* の隠喩は雄弁である）それはしっかりと保護される必要があるからである。

容器のイメージがもっとも顕著なのは ≪ *A une Madone* ≫ であろう。地下の祭壇は詩人の苦悩の奥底にしつらえてあり、マドンナは聖遺物箱のような壁龕に安置されている。詩の中枢をなすのはそのマドンナを上から下へすっぽりと覆う種々の品物である。前述した宝冠から始まって、「外套」*Manteau* を「嫉妬」*ma Jalousie* から裁ち、「ドレス」*Robe* は「欲望」*mon Désir* で作り、「靴」*Souliers* は「尊敬」*mon Respect* で作る。「台座」*Marchepied* には銀の月のかわりに「蛇」*Serpent* を彫りつける。そして最後の仕上げとして詩人の「精神」*mon Esprit* は「蒸気」*Vapeurs* となって、さまざまの香りでマドンナを包み込む。

動詞の使い方にも注意してみよう。「疑惑で裏打ちされた」*doublé de soupçon* 外套は「哨舎のように君の魅力を閉じ込めるものとなろう」*comme une guérite, enfermera tes charmes*。哨舎のイメージは裾広がりの外套の形からきているのであろうが、それはまた他人を彼女に近づけないための見張り小屋でもある。他に現れる動詞のなかで、*revêtir*（「私の欲望が〔……〕あなたの白い薔薇色の全身を接吻で包む」）と *emprisonner*（「繻子の靴はしなやかな抱擁によって両足をとりこにする」）に着目すれば、女性をあらんかぎりの手段で包み込んでしまおうという詩人の強い意志が読みとれるだろう。ピショワはこの意志を嫉妬のなせるわざであると解釈してこう述べている。 ≪ *[...] ce poème procède à un envoûtement: Baudelaire enferme sa volage maîtresse dans ses vers comme dans une « guérite »: par cet acte poétique, il se rend possesseur de Marie¹⁴⁾.* ≫ 伝

記的事実に立脚すれば、この見解は妥当なものであろう。

この詩篇は徹底して女性の被覆物を描いている点で、肉体をほめ讃えるブラゾンとなっている。≪ *Les Bijoux* ≫ や ≪ *Le Serpent qui danse* ≫ などと対比されるであろう。また詩人が逆に女性の魅力に包まれ、閉じ込められるという主題を扱った ≪ *La Géante* ≫ ≪ *La Chevelure* ≫ ≪ *Le Léthé* ≫ などと対照をなすことも興味深い。

*

* *

これまで3つの恋愛詩篇群を閉じる作品の通底作用を見てきたわけだが、ボードレールがこれら3作品の絆を強く意識していたかどうかについては確かな記録は存在しない。ただ前2者が『悪の華』初版が出る少し前の1857年4月20日 *Revue française* 誌に同時に発表され、≪ *A une Madone* ≫ の方は1860年1月22日に *La Causerie* 誌に発表されたあとで第2版に組み入れられたという事情を考えると、現在の序列には詩人の慎重な配慮があったように思われる。その上、これらの3作品は恋愛詩篇群において範列的結合を示しているばかりではなく、直前の詩との連辭的關係も保っているのである。

≪ *Je te donne ces vers* ≫ は直前の詩の最終節「生命と芸術の黒い暗殺者（＝「時」）よ、／お前といえども私の記憶から消し去ることはできない／私の快樂と私の栄光であったあの女を」によって、その記念碑的性格を準備されている。≪ *Le Flacon* ≫ も同様である。直前に置かれた ≪ *Harmonie du soir* ≫ の最終行は「君の思い出は聖体顕示台のように私の心に輝きわたる（傍点筆者）」であった。そして ≪ *A une Madone* ≫ は上述したとおり、≪ *Chant d'automne* ≫ の「墓は待っている……」に先立たれているわけである。

詩のひとつひとつを完全に独立した作品とみなし、他から隔離して解釈や分析を行なうのもひとつの方法である。しかしここにその一端を示したような立体的読解は、『悪の華』という「書物」に新しい面を発見していくまた別の方法となるのではないだろうか。

註

ボードレールのテキストの引用はすべて、 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 vol.,

Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975 による。以後 Pl. I, II と省略する。

- 1) Alexandre Ourousof, « Etudes sur les textes des “Fleurs du Mal” », in *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896, pp. 7-37. この中で彼は Cycle de Jeanne, Cycle spiritualiste, Cycle de la Belle aux cheveux d'or (ou de Marguerite) を想定している。彼はまだサバチエ夫人やマリー・ドーブランの名前を知ってはいなかった。
- 2) Charles Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973 (以下 CPl. と省略する), t. I, p. 423. 1857 年 8 月 18 日付のサバチエ夫人への手紙で、それまで匿名で詩を送り続けていた詩人が始めて姓名を明かし、裁判への助力を頼みつつ, « Tous les vers compris entre la page 84 et la page 105 vous appartiennent » と述べている。
- 3) Pl. I, p. 1196.
- 4) J.-C. Mathieu, *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*, Classiques Hachette, 1972, p. 59.
- 5) *Ibid.*
- 6) CPl. I, p. 182, lettre à M^{me} Marie, [début 1852 ?].
- 7) « Semper eadem » は『悪の華』の第2版で始めて付け加えられた詩であり、サバチエ詩篇全体に別の光をあてることをねらっているようだ。
- 8) *Les Fleurs du Mal*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, [1942], p. 364.
- 9) Pl. I, p. 904. autan が出てくるのは « L'Idéal » と « Le Paysage » である。
- 10) Nicolas Ruwet, « Je te donne ces vers . . . », in *Poétique* 7, septembre 1971, pp. 355-401; repris in *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, 1972, pp. 228-247. 彼は次のように書いている。« [...] un vaisseau de rêve, un vaisseau mythique, parent peut-être du Vaisseau Fantôme, et qui, poussé par un grand vent sauvage, parcourt le Temps, poursuit sa course par-delà la Mort » (p. 244).
- 11) *Ibid.*, p. 243.
- 12) Cf. Paul Guinard, « Baudelaire, le Musée espagnol et Goya », *R.H.L.F.*, numéro spécial Baudelaire, avril-juin, 1967, pp. 310-328. 彼によれば

« A une Madone » はスペインにおける3つのタイプのマリア像の総合であるという (p. 319).

13) Pl. II, pp. 670-1.

14) Pl. I, p. 936.