

二 重 の 場

— *Le Spleen de Paris* における常套句の機能 —

吉 田 典 子

Mène-t-on la foule dans les ateliers
de l'habilleuse et du décorateur,
dans la loge de la comédienne?
[...] Lui explique-t-on les retouches
et les variantes improvisées aux
répétitions, et jusqu'à quelle dose
l'instinct et la sincérité sont mêlés
aux rubriques et au charlatanisme
indispensable dans l'amalgame de
l'œuvre? Lui révèle-t-on toutes les
loques, les fards, les poulies, les
chaînes, les repentirs, les épreuves
barbouillées, bref toutes les horreurs
que composent le sanctuaire de l'art?
(*Projet de préface pour Les Fleurs
du Mal*, I, 185)

序

「大切な覚え書」と題された Baudelaire の『日記』 *Journaux Intimes* の断章の
ひとつに、次のような記述がある。

Sois toujours poète, même en prose. Grand style (rien de plus beau que
le lieu commun). (I, 670)

この文章の執筆時期は明らかではないが、内容からみて散文詩を念頭において書か

れたものであることはほぼ間違いない。ここに、Baudelaire の散文詩を解くひとつの糸口を見出すことはできないだろうか。

Le Petit Robert は、《lieu commun》に次の2つの意味領域を定義している。

1. Idée, sujet de conversation que tout le monde utilise.
2. Fait de style qu'un emploi trop fréquent a affadi.

この言葉はしたがって、一方では、思想、主題、さらにはモチーフやイメージの普遍的な「場」を表わし、他方では、文体や表現の紋切型を表わしている。いずれの場合も、使用頻度が高いために陳腐に陥っているという点では同じである。独自性を追求してやまなかったはずの Baudelaire が、「lieu commun ほど美しいものはない」と言う時、そこにはひとつの逆説が存在する。彼は、紋切型にいったいどのような価値を認めたのであろうか。また実際に散文詩において、それをどのように利用しているのだろうか。

第1の意味における lieu commun，すなわち常套的なテーマやモチーフの問題に関しては、すでに幾つかの研究がなされている。例えば Jean Starobinski は、*Sur quelques répondants allégoriques du poète* と題された Baudelaire 論において、道化師のテーマを《un lieu commun du romantisme》としてとりあげた。ここで Starobinski は、Baudelaire がこの使い古された素材を、いかにして独自の近代的な『詩人』のアレゴリーへと転化させたかを考察している。¹⁾ また、散文詩の批評版を作った Robert Kopp は、その序文の中で、《la détection des clichés et des lieux communs》の重要性を説いている。²⁾ そして各詩篇の註釈の中で、当時流行していた、あるいは文学史的伝統をもったテーマやモチーフを、歴史的に跡づける作業を行なっている。

事実、*Le Spleen de Paris* で扱われている主題の中には、ヨーロッパ文学の伝統的トポス (topique) が少なくない。道化師のテーマ以外にも、例えば悪魔による誘惑のテーマ、夢の国への逃避または現実からの脱出のテーマなどは、その代表的なものである。一方、*L'Invitation au voyage* に見られるオランダのイメージ（運河と船、ヨーロッパの東洋、豪華な室内、チューリップなど）も、当時流行の紋切型に他ならない。Baudelaire はさらに、フォークロアにも多大の関心を示している。妖精物語や『月』に関する伝説などがそれである。こうした主題がいかに平凡であ

ろうと、あるいは平凡であるが故に、Baudelaire を強く惹きつけたのである。彼はそこに現代的な要素（背景、イロニーなど）を付加すると共に、それらを自らの存在や美学と深く結びつけた独自の詩的象徴へと発展させている。

ところで、本稿でとりあげたいと思うのは、第2の意味における *lieu commun*，すなわち決まりきった言い回しの問題である。この意味領域をいっそう明確にするためには、*cliché* という用語を使うのが適切であろう。³⁾ この語は次のように定義されている。《*Expression toute faite devenue banale à force d'être répétée; idée banale généralement exprimée dans des termes stéréotypés.*》(TLF) 常套句 (*cliché*) は、成句 (*locution*) あるいは諺 (*proverbe*) と極めて近い関係にある慣用表現である。⁴⁾ そこでは、幾つかの単語の集合が、あるひとつの *signifié* をもっている。しかも常套句の意味は、往々にして比喩的である。

一般的に言って、常套句に対する作家や文体学者たちの評価はかんばしくない。常套句の使用は、安易な文体、独創性の欠如と考えられたのである。⁵⁾ こうした中で、常套句の陳腐さのもつ逆説的な表現力に注目したのは、アメリカの文体学者 Michael Riffaterre である。⁶⁾

彼によれば、テキスト中の常套句は、「原＝読者」(*archi-lecteur*)⁷⁾ によって必ず識別され、何らかの反応をひきおこす。なぜならそれは、読者が今読んでいるテキストにおいて見ていると同時に、すでに見たことのあるものであり、読者の記憶の中で、ある種の社会的、文化的なレベルと密接に結びついているからである。例えば一方では、極めて文学的な起源の常套句がある。《*L'astre des nuits*》，《*la reine des ombres*》（どちらも「月」を表わす）などがそうである。その反対に、非常に民衆的な起源の常套句もある。《*Menteur comme un arracheur de dents*》（抜歯人のような嘘つき）とは、平気で大嘘をつく人間を意味し、《*bête comme chou*》（キャベツのように愚かな）は、非常に愚かなことを示す。こうした特徴をもつ常套句は、文脈の中で一種の引用として機能することができる。文学的な常套句は文章の調子を高めるのに役立つし、卑俗な常套句は写実主義的な色彩を強める。

Riffaterre は、常套句の機能を2つに大別している。ひとつは、作者のエクリチュールの構成要素として使われた場合、もうひとつは、作者のエクリチュールの外にある現実として、すなわち表現の対象として使われた場合である。前者において

は、常套句は他の文体事象と同じく、作者の表現手段となる。文学的な常套句は、模倣を美德とした時代には、そのテキストの文学性を表明するものであったが、近年にいたって作家の独自性が重視されるようになるにつれ、人工的な装飾、あるいは安易な解決策と見なされるようになった。しかしながら現代においても、このような常套句の使用がある文化レベルへの意図的な言及として機能する限り、その表現力は失われない。例えば、Julien Gracq の小説中に多用されるロマン派の常套句は、極めて観念的かつ慣習的なロマンチズムの背景を形成するのに役立っている。

常套句が、登場人物の会話あるいは登場人物の描写などにおいて使われた場合、それは作者自身の文章とは異なった個人言語を喚起する。Riffaterre によれば、これは模写のための技法であり、作中人物の社会的地位や心理的特徴を浮彫りにするのに役立つ。例えば、Proust は、このような手段を用いることによって、Guermantes 公爵の小市民的性格を描き出したり、De Norpois 氏の気どった消息通ぶりを戯画化したりしている。我々はまた、『紋切型辞典』(*Dictionnaire des idées reçues*)の著者である Flaubert が、例えば Homais 氏を常套句の多用によって特徴づけていることを思い出す必要があるだろう。

Riffaterre は以上 2 つの機能に加えて、常套句はさらに、皮肉やユーモアの機能をもっているのではないかと自問している。しかしこの機能には様々のタイプがあるため、上の 2 つほど明確に定義することはできないようである。この中で Baudelaire との関連においてもっとも我々の興味をひくのは、常套句がしばしば比喩的な意味をもっていることを利用した、1 種の言葉遊びともいえるタイプである。Hugo の例を見てみよう。Jean Valjean は、一夜の宿を拒まれた時、次のように言う。
«Je m'en suis allé par les champs pour coucher à la belle étoile. Il n'y avait pas d'étoile.» «Coucher à la belle étoile» とは、「野宿をする」という意味の成句である。ところがその直後に、「星は出ていなかった」という文章が続く。これは明らかに、常套句を字義通りに解釈した言葉遊びに基づいている。Riffaterre はまた、Baudelaire の散文詩 *Portraits de maîtresses* から、«tuer le Temps qui a la vie si dure» という例をあげている。その部分を引用してみよう。

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. (I, 349)

《Tuer le temps》とは、いうまでもなく「時間をつぶす」ことである。一方もうひとつの俗語的成句《avoir la vie dure》は、《ne pas mourir vite, résister à ce qui provoque la mort》(TLF) という意味をもっている。そこから必然的に《tuer》には、「殺す」という本来の意味が付与されることになる。こうしてひとつの常套句が、ここでは同時に2通りの解釈を可能にするのである。Riffaterre は次のように述べている。《On a affaire à un jeu de mots renforcé, mais plus amusant parce que la stabilité du cliché semblait devoir le mettre à l'abri de telles fantaisies.》⁸⁾ この現象は、常套句の陳腐さそのものを逆手にとった言語遊戯だということができる。

以上が、Riffaterre によって分析された常套句の主要な諸機能である。さて、Baudelaire の散文詩において極めて特徴的であると思われるのは、一般に比喩的な意味にしか使われない常套句に、字義通りの意味を与え、予期しない両義性(ambiguïté, équivoque)を生み出すという方法である。Riffaterre は Baudelaire に関して上述したただひとつの例しかあげていないが、我々は他の多くの散文詩の中で、同様の手段を見出すことができる。

またこのような方法は、Riffaterre のいうように、単に皮肉やユーモアの効果を与えるだけではないと思われる。なるほど、ひとつの言葉に2重の意味を与えるのは、言葉遊びのもっとも代表的なものである「地口」(calembour)と共通した技巧である。⁹⁾ しかし、純粋な遊戯機能と文学機能との間に一線を画すことは非常に困難であり、詩の形式は極めて高度な言葉遊びであるという見方も成り立つのである。その上両義性は、修辞上の重要な文彩(figures)のひとつでもある。¹⁰⁾

我々がここで問題にしようとしているのは常套句の両義性であるが、両義性の最小単位、すなわちひとつの単語に2つ以上の意味を付与する技巧についていえば、Baudelaire は、韻文詩、散文詩を通じて、この手段を極めて広範囲にわたって駆使した詩人なのである。*Les Fleurs du Mal* における様々な両義性に関しては、すでに J. -D. Hubert のすぐれた研究がある。¹¹⁾ 散文詩においても、こうした例は枚挙にいとまがない。ちなみに、2つの例をあげてみよう。

Une mort héroïque の中で、次のような部分がある。

Il [= Le Prince] voulait profiter de l'occasion pour faire une expérience

physiologique d'un intérêt capital, […]. (I, 320. イタリック Baudelaire)

「非常に興味深い生理学的実験」という部分の ≪capital≫ (重大な, 主要な) には, その語源的な意味, すなわち「首 (tête < Latin, caput) にかかわる」という意味がかけられている。なぜなら, この実験には, 道化師 Fancioulle の生死が賭けられていたからである。

語源に基づくこのような両義性は, *Le Vieux Saltimbanque* の次のような個所にも認められる。

[…], je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépit, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute. (I, 296)

≪Voûté≫ (腰の曲がった) は, 建築用語である ≪voûte≫ (穹窿) からきている。また, ≪caduc≫ (老衰した) の語源であるラテン語 *cadere* は, ≪tomber≫ の意味であり, ≪décrépit≫ (老いぼれた) は, ≪décrépir≫ (漆喰を落とす) から派生していると考えられる。¹²⁾ すなわちここでは, 老人のイメージとくずれ落ちた建物のイメージが重ねられているのである。この3つの形容詞の両義性は, すぐあとに続く ≪une ruine d'homme≫ という表現を準備している。≪Ruine≫ は, 「廃墟」であると同時に, 「破滅した人間」のことでもある (≪ruine> : personne qui, du fait de l'âge, des chagrins, a perdu la plus grande partie de ses forces, de sa beauté, de ses facultés (PR))。ここにおいて我々は, 年老いた曲芸師とそのあばら屋 (cahute) の照応関係が, 両義性をもつ語彙の漸進的な積み重ねによって巧妙に表現されているのを見ることができる。

さて, 常套句の両義性の問題に立ち戻ろう。Baudelaire はその散文詩において, 単に意味の2重性自体を追求するばかりではなく, ふだんほとんど考慮されることのない常套句の字義通りの意味を前面に押し出し, そこに自分の美学的, 哲学的な主張をたくみに表現していると思われる場合がある。≪Tuer le temps≫ の場合がまさしくそれにあたるのだが, これについては後に詳しく述べよう。

しかも, 常套句の両義性は, それが現われるコンテキストのみにかかわっているとは限らない。一篇の散文詩全体に結びつく場合すら認められるのである。この場合常套句は, 時として作品の題名となる。つまり Baudelaire は, 常套句を字義通り

に描き出すことによって、何篇かの作品を作っているのである。

このことは、ごく簡単にはあるが、André Lebois が指摘している。

Baudelaire invente cinq poèmes à partir des locutions apparemment les plus démunies: *voir la vie en beau*, *chacun sa chimère*, *la corde de pendu*, *marchand de nuages* (*L'Etranger* et *La Soupe et les nuages*). [. . .] La tactique proposée par Baudelaire consiste à les prendre à la lettre, à leur faire rendre des comptes.¹³⁾

Lebois はこれ以上詳しい論証を一切行っていない。我々はそれを補足、拡大していく意味においても、また Riffaterre による常套句の機能の分析に新たな一面をつけ加える意味においても、Baudelaire のとった方法を明確にしてみたいと思う。

以上の予備的考察をふまえた上で、個々の具体例の分析にはいりたい。まず Baudelaire の常套句の使用を、大きく3つの場合に分類しよう。第1は、常套句が作品の本文の中で用いられている場合、第2は、作品の表題そのものが常套句である場合、そして第3には、テキストの中にそのままの形で現われないが、ある常套句をもとにして作品の主要部分が構成されている可能性が強い場合である。

第一章 本文中の常套句

(1) 両義性のユーモアと皮肉

常套句が作品のコンテキストの中で使われ、そこに2重の意味が付与されている場合、その両義性にはいくつかのタイプがある。ひとつは、Riffaterre の言うように、文脈の中でユーモラスな、あるいはイロニックな効果を出す両義性である。

bon diable

例えば *Le Joueur généreux* の中で、実はサタンに他ならない「殿下」が、話者にむかって次のように言っている。

«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 locutions vulgaires. » (I, 327, イタリック Baudelaire)

テキスト中に明示されているように、《bon diable》とは俗語的な成句であり、《homme de bonne humeur, de bon caractère》(DLF)のことを指す。ところがここでは、サタン本人が自ら自分を表わす言葉として、それが使われている。Baudelaireはこの表現をイタリックにすることによって、かけ言葉のユーモアに読者の注意を促している。

avoir la douleur

また、*Assommons les pauvres!* には次のような例がある。これは、乞食になぐり返された話者が、彼に対して最後に言う台詞である。

«[...] souvenez-vous, si vous êtes réellement philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand ils vous demanderont l'aumône, la théorie que j'ai eu la *douleur* d'essayer sur votre dos. » (I, 359, イタリック Baudelaire)

《Avoir la douleur de...》という言い回しは、普通、精神的な苦痛に対して使われる表現である。*Le Petit Robert* は、《J'ai eu la douleur de perdre ma mère》という用例を載せている。しかしここで《douleur》には明らかに、打ちのめされた話者の肉体的な苦痛の意味がかけられている。

regarder qn. dans le blanc des yeux

以上の2例においては、イタリック体が意味の2重性を呈示している。だがそのような外的記号が存在しない場合にも、常套句の両義性は認められる。*L'Horloge* の例を見てみよう。ここにはある宣教師が中国人の子供に時刻をたずねるという逸話がある。

Peu d'instants après, il [= le garçon] reparut, tenant dans ses bras un fort gros chat, et le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux, il affirma sans hésiter: «Il n'est pas encore tout à fait midi. » Ce qui était vrai. (I, 299, イタリック筆者)

《Regarder qn. dans le blanc des yeux》という成句は、単に「(人)をじっと見つ

める」ことであり、《le blanc des yeux》はその本来の意味を失ってしまっている。ところがこの表現は、ここでは全く字義通りにもとれる。なぜなら少年は、光に敏感な猫の瞳の大きさを時刻を読むために、まさしく猫の「白眼」を見ているからである。¹⁴⁾

tailler et rogner

同じようにユーモラスな両義性は、*Mademoiselle Bistouri* にもある。次の引用は、話者を医者だと思い込んでいるこの不思議な娘の言葉である。

《Vous n'étiez pas ainsi, il n'y a pas bien encore longtemps, quand vous étiez interne de L. . . Je me souviens que c'était vous qui l'assistiez dans les opérations graves. En voilà un homme qui aime couper, *tailler et rogner*! C'était vous qui lui tendiez les instruments, les fils et les éponges. — Et comme, l'opération faite, il disait fièrement, en regardant sa montre: "Cinq minutes, messieurs!"》(I, 353-4, イタリック筆者)

この箇所で問題となるのは、17—18世紀に流通していたと思われる言い回し、《tailler et rogner》(《disposer des choses à sa fantaisie》(L); 《agir à sa guise, être le maître (dans une maison, etc.)》(R))である。だが上のテキストにおいてこの表現は、《tailler》及び《rogner》とほぼ同義語である《couper》という動詞に先行されている。したがってこの常套句は、比喩的な意味と同時に、字義通りの意味にも解釈できることになる。すなわちこの医者L氏は、「好き勝手に振舞う」ことの好きな専横的人物であると同時に、「切ったり、裂いたり、削ったりする」ことの好きな外科医でもある。こうしてひとつの表現の中に、この医者の2つの性格が浮彫りにされるのである。

porter la douleur

ユーモアと皮肉の差異は紙一重であって、その境界は判然としない。次にあげる2つの例は、どちらかといえば諷刺的な意図がこめられた両義性であろう。まず *Les Veuves* の場合を見てみよう。

Avez-vous quelquefois aperçu des veuves sur ces bancs solitaires, des veuves pauvres? Qu'elles soient en deuil ou non, il est facile de les recon-

naître. D'ailleurs il y a toujours dans le deuil du pauvre quelque chose qui manque, une absence d'harmonie qui le rend plus navrant. Il est contraint de lésiner sur sa douleur. Le riche *porte la sienne* au grand complet. (I, 292-3, イタリック筆者)

動詞《porter》には、比喩的かつ文学的な用法で、「[苦しみ、不幸などを] 耐え忍ぶ」(supporter) という意味がある。ここに使われている《porter la douleur》をはじめ、《porter la mort de qn.》、《porter le malheur》などは、ほとんど慣用的な表現である。しかし同時に、上記の引用における《porter》には、「身につける」という意味がかけられているのではないだろうか。というのは、直前に2度現われている語《deuil》(喪, 喪服; 苦しみ)が、明らかに《douleur》という語を導いていて(語源的には、この2つの語は同じラテン語 *dolore* から派生している)、我々は必然的に、《porter le deuil》(喪服を着る)という成句を思い浮かべるからである。¹⁵⁾

貧乏人の喪服には、常に何かしら欠けているもの、調和の欠如があって、それが彼をより悲痛に見せている(《lésiner sur sa douleur》には、明らかに貧しさゆえのつましさが暗示されている)。それに対して金持ちは、苦悩を「申し分なく耐え忍んでいる」(つまり、悲痛な様子は見えない)と同時に、それを「完璧に着こなしている」(立派な喪服を着ている)のである。

bonne nouvelle

皮肉な効果をあげる両義性は、*La Chambre double*の中の次の箇所にも認められる。

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 inexplicable peur. (I, 282, イタリック Baudelaire)

ここで用いられている最初の《bonne nouvelle》は、明らかに《évangile》の意味である。人生において福音を告げる使命をもったただの『1秒』とは、すなわち死の瞬間のことに他ならない。¹⁶⁾ ところがこの表現の字義通りの意味は、単なる「良い便り」であって、「すべての人々に名状し難い恐怖をひきおこす」死の告知と奇妙な対比を生み出している。Baudelaire は、《bonne nouvelle》をイタリックで繰り返すことによって、この逆説のもつイロニーを強調しようとしたに相違ない。

ひとつの文の中で同じ語を2度使い、それぞれに異なった意味を与える技巧を、

修辞学の用語で「異義復言」(antanaclase)という。Pascal の有名な言葉、《Le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas》(心情は理性のあずかり知らぬ理由をもっている)などはその好例である。上の引用中の《bonne nouvelle》の反復も、1種の異義復言といえるのではないだろうか。

(2) 常套句の本義の復権

常套句の両義性は、皮肉やユーモアの効果を出すばかりではない。Baudelaire が常套句の字義通りの意味を復原する時、そこには、普通比喩的な意味に隠れて見過ごされている異常な深さが露わになることがある。Riffaterre の指摘した《tuer le temps》、及び Lebois の指摘した《voir la vie en beau》の場合をさらに詳しく見てみよう。

tuer le temps

この言い回しに関しては、先に引用したもの以外に、もうひとつ興味深い例がある。Le Galant Tireur の場合がそれである。

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, 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 la plus légitime de chacun? (I, 349, イタリアック Baudelaire)

ここにおいて Baudelaire は、《le temps》を大文字で始めて擬人化すると同時に、《tuer》をイタリアックにしてこの語本来の意味をよみがえらせている。したがって、単に時間つぶしをするために射撃をするという常套句の比喩的な意味と、『時間』を殺すために弾丸を撃つというその字義通りの意味が、2重に重なっているのである。詩人がこの表現を《tuer ce monstre-là》と言いかえる時、彼が使い古された常套句に新たな生命を吹き込もうとしたことは間違いない。

この両義性は、表面的には、ユーモアと皮肉の効果をねらっているようだ。しかしながらひるがえって考えてみると、この常套句の文字通りの意味は、Baudelaire が『時間』に対してもっている考え方と密接に結びついているのではないだろうか。

『時間』が、Baudelaire におけるもっとも重要なテーマのひとつであることは言うまでもない。韻文詩 *Un Fantôme* において、「理不尽な老いぼれ」(《injurieux vieillard》)である『時間』は、「『生』と『芸術』の黒い暗殺者」(《Noir assa-

ssin de la Vie et de l'Art ≧)であった。散文詩 *La Chambre double* の中でも、『時間』は「醜い老人」(≧hideux vieillard ≧)の姿で現われるが、¹⁷⁾それは忌むべき「現実の部屋」の象徴そのものである。しかし、現実の対極である「夢の部屋」においては、時間という観念は存在しない。

Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Eternité qui règne, une éternité de délices! (I, 281)

詩人が猫の眼の中にも見出すこの『永遠』(cf. 散文詩 *L'Horloge*)は、現実の時間の流れから突出した特権的瞬間である。したがって詩人が希求するのは、この「暗殺者」を逆に抹殺することによってその束縛からのがれること、すなわち「『時間』を殺す」ことであった。そこから、「常に酔いてあれ」の主張が生まれる。

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De Vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. (I, 337)

以上のように見てくると、Baudelaire が ≧tuer le temps ≧ というごく平凡な常套句に独自の意味を与えていることは明白である。それは、「時間をつぶす」という受動的な態度ではなく、現実の支配に対する人間の反抗であり、真に「酔うこと」なのである。初めに引用した *Portraits de maîtresses* において、主人公たちが「『時間』を殺す」ために酒壇を運ばせるのもそのためであろう。また、≧tuer le temps ≧ は普通、≧échapper à l'ennui, en s'occupant ou en se distrayant avec peu de chose ≧ (R) と定義されているが、Baudelaire において ≧Ennui ≧ のもっている特殊な意味を考えると、この間の事情はよりはっきりする。¹⁸⁾

ところで、*Le Galant Tireur* の場合にもどって考えると、この常套句の両義性は、作品全体の形成に関与していると思われるのである。というのは、この作品における主人公の妻、「親愛にして優雅な、しかも憎むべき妻」(≧sa chère, délicieuse et exécrable femme ≧)は、『時間』に支配された主人公の現実を象徴しているとも見て可能だからだ。射撃場へとおもむいた彼は、まず何発かを試みるのだが、的に命中させることができず、妻にその無器用さを嘲笑される。そこで彼は、標的

である人形を彼女に見たてると宣告する。その時初めて弾丸は命中し、人形はあざやかに首を撃ち落とされるのである。「『時間』を殺す」ために射撃場へと行った彼は、結局、空想の中で妻を殺害することになる。時間つぶしの射撃という日常の行為の中に、妻に対する主人公の深い憎悪がひそんでいるわけである。

ここにおいて常套句の両義性は、2つの異なった次元を接合する役目を果たしていると思われる。ひとつは、夫婦の散歩、ブルジョワ的娯楽といった日常的次元であり、もうひとつは、そこに隠された心理的な次元である。前者が常套句の比喩的な意味に、後者がその字義通りの意味に対応していることはいうまでもない。

voir la vie en beau

同じような常套句の本義の復権が行なわれていると考えられるのは、*Le Mauvais Vitrier* の場合である。何か華々しい行為をしでかさずにはいられないような憂鬱な気分が目覚めた話者は、通りで売り声をあげるガラス屋に目をとめる。彼はガラス屋に対して、突然、不可解な憎しみを覚えたのである。ガラス屋を7階の部屋まで呼びつけ、すべてのガラスを仔細に調べたあげく、話者は次のように言う。

«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! » (I, 287, イタリック筆者)

こうしてガラス屋を追いついた話者は、露台から植木鉢を落としてガラスを粉々にする。そして、«La vie en beau! » という狂気の叫びをあげる。この言い回しが作品の中心的な思想を構成しているのは明らかであろう。

ところで、«voir tout en beau » という常套句は、辞書によると、«tout voir sous un jour optimiste » (*GLLF*) と説明されている。これは、«voir tout en rose»,あるいは «voir la vie en rose » と全く同義であり(*DLF, R*)、日本語でも「人生はバラ色」などというように、物事のよい面ばかりを見ること、人生を楽しく考えることを表わしている。«Voir la vie en beau » という言い回しも、同様の意味だと考えてよいだろう。したがって上の引用の最後の部分は、貧しい地区に住まう人間に「人生を楽観的に考えさせてくれるような色ガラス」ということになる。

しかし、ここで Baudelaire が「色ガラス」をもち出してきたのは、この常套句を全く字義通りにとってのことではないだろうか。すなわちそれは、「パリの重苦し

い汚れた大気」(《la lourde et sale atmosphère parisienne》)を、バラ色や赤や青に彩色し、文字通り「美しく見せる」ガラスなのである。(「バラ色のガラス」は恐らく、常套句《voir la vie en rose》と関係があるように思われる。それが「色ガラス」へと発展したのかもしれない。)

さて、この現実を変容させる色ガラス、話者が《des vitres magiques》、《des vitres de paradis》と呼んでいるガラスは、何を象徴しているのだろうか。*Le Mauvais Vitrier*の詳細な分析を行なっている Arnaldo Pizzorusso は、色ガラスが「アシーシュの幻覚」を思い起こさせると考え、上記のテキストと *Les Paradis artificiels* との類似性を指摘している。¹⁹⁾ 確かに薬物は、「一挙に楽園を手に入れる」ことのできる手段である。我々はまた、*La Chambre double* の「夢の部屋」の描写を思い出すこともできる。この《chambre paradisiaque》は、恐らく阿片の幻覚が生み出したものであろう。なぜなら話者は、現実に戻った時、「阿片チンキの壺」を見出すからである。しかしこの部屋の描写はまた、あたかも色ガラスを通して眺めたようでもある。

Une chambre qui ressemble à une rêverie, [. . .], où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu. [. . .] C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; [. . .]. (I, 280)

けれども、現実を変容させるのは麻薬だけとは限らない。色ガラスの機能は、Baudelaire の芸術の方法論をも示唆しているのではないだろうか。すなわちそれは、陳腐な、また醜悪でさえある現実世界を、ひとつの「美」に変貌させる魔法のプリズム、換言すれば詩人の想像力であるとも考えられる。例えば、*Les Fleurs du Mal* 第2版のエピローグ草稿の中で、パリに呼びかけた有名な詩句がある。《Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.》(I, 192)あるいはまた Théodore de Banville 論の中の次の一文を思い起こそう。《De la laideur et de la sottise il [= le poète] fera naître un nouveau genre d'enchantements.》(II, 167) ここにおいて問題となっているのは、Baudelaire の芸術の根本的方法である。それは、色ガラスを通して「人生を美しく見る」こと、陳腐さを驚異に変えることにある。

このように考えると、散文詩の話者がなぜ無実のガラス屋を非難するのかは明らかとなる。というのは、ガラス屋のもっている無色透明のガラスは、あたかも自然を模倣することしか知らぬ、想像力の欠如した芸術家のように、現実をあるがままに透写することしかできないからである。Baudelaire は *Salon de 1859* の中で、芸

術家を2種類に分けている。一方の《réaliste》とは、次のように言う人々である。《Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas.》(II, 627)それに対してもう一方の《imaginatif》は次のように考える。《Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits.》(Ibid.) 前者は無色のガラスを通して眺め、また後者は色ガラスを通して眺めると言えるのではないだろうか。

このようにして Baudelaire は、《voir la vie en beau》という平凡きわまる常套句を、彼独自の芸術的信条へと転化させていると考えられる。

(3) アレゴリーの形成

以上2つの場合において、常套句の字義通りの意味は、Baudelaire によって深い思想的背景を与えられている。「『時間』を殺す」こと、及び「人生を美しく見る」ことは、現実を超越するという彼の主張そのものだと言ってよいだろう。

ところで次に考察したいと思うのは、常套句の両義性が、作品全体の中心的主題のアレゴリーを形づくるのに大きく荷担している場合である。この時、字義通りの意味と比喩的な意味は、作品の中の具体的なイメージとそこに付与された抽象的な価値とを結びつける役目を果たしている。

les yeux de marbre

まず、*Le Fou et la Vénus* であるが、この散文詩は一見して、極めて寓意性の強い作品である。すばらしい公園の中にヴィーナスの彫像が立っている。そしてその足元には、滑稽ななりをした道化がうずくまり、涙にぬれた眼をあげて彼女の好意を哀願している。

Et ses yeux disent: — «Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté! Ah! Dése! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire! »

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre. (I, 284, イタリック筆者)

この詩のアレゴリーはかなり明確で、ヴィーナス像は、近寄り難い理想である抽象

的な『美』を表わし、道化師は、その理想に到達したいと願う芸術家を表わしていると思われる。しかしながらどうして Baudelaire は、彫刻をもって冷酷な『美』のアレゴリーとしたのだろうか。確かに、抽象的な『美』の無感動性と、冷たく硬い材質でできた彫刻とのアナロジーそのものは、それほど目新しいものではなく、Baudelaire は韻文詩 *La Beauté* においても、『美』を彫刻のイメージを用いて表現している。

しかしながら散文詩においてこの2つは、ひとつの常套句の両義性によって見事につながれているのである。それは、詩の末尾に置かれている *«ses yeux de marbre»* という表現である。

«Être comme un marbre»、あるいは *«être de marbre»* という言い回しは、比喩的な意味で、何事に対しても心を動かされない人間を表わすのに用いられる。*«Coeur de marbre»*、*«visage de marbre»* なども常套句である。したがって *«ses yeux de marbre»* には、芸術家の祈願にこたえようとしない、冷酷な『美』の性格が表われている。ところが Baudelaire は、この常套句に文字通りの解釈をも与えている。すなわちこの石像のヴィーナスは、まさしく「大理石の眼」を持っているのである。というわけでこの散文詩においては、単なる彫刻のヴィーナスに夢中になっている道化の滑稽な姿に、理想の美を求める芸術家の真摯な願いが重なっているのである。

mettre dans le but

これと同様の両義性は、やはり寓意的な作品、*Le Tir et le cimetière* にも認められる。ある男が、散歩の途中墓地へとやってきて、墓石の上に腰をおろす。ところが墓地の隣りには射撃場があり、銃弾の音がやかましい。その時、墓石の下から『死』の声が聞こえてくる。その声は、死者の神聖なる休息を妨げて、人を殺す術を学びにやってくる生者たちを呪うのである。

«[...] Si vous saviez comme le prix est facile à gagner, comme le but est facile à toucher, et combien tout est néant, excepté la Mort, vous ne vous fatigueriez pas tant, laborieux vivants, et vous troubleriez moins souvent le sommeil de ceux qui depuis longtemps ont mis dans le But, dans le seul vrai but de la détestable Vie!» (I, 351-2, イタリック筆者)

«Mettre dans le but» という言い回しは、射撃に関して用いられる表現である。

これは直接目的語をとらずに、それだけで「弾丸を的に命中させる」という意味になる。けれどもここで Baudelaire は、《but》を大文字で始めることにより、その抽象的な意味、すなわちいわゆる「目的」の意味を重ねている。しかもこの語は《le seul vrai but de la détestable vie》と言い換えられており、それが射撃的を示すと同時に、人間の生の目的である「死」をも示していることは明らかである。 *La Mort des pauvres* の第一節を思い起こそう。

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir; (I, 126)

人生は、死という目的に達するための努力に他ならない。それは的に命中させることに熱中している射撃家と同じである。この「射撃場」と「生」のアナロジーは、《but》という語の両義性に基づいている。このようにして、隣り合った関係にある「射撃場」と「墓地」は、「生」と「死」の巧妙なアレゴリーとなり、この2つの領域の近接性をよく表わしている。

perdre son âme

さらに興味深いのは、*Le Joueur généreux* の場合である。この作品において Baudelaire は、ヨーロッパ文学の代表的トポスのひとつである「悪魔」のテーマを再びとりあげている。これは、Milton (*Paradise Lost*, 1667), Lesage (*Le Diable boiteux*, 1707), Cazotte (*Le Diable amoureux*, 1772), そして Goethe (*Faust* 第1部 1808, 第2部 1832) などによって次々と作品化され、またロマン派や小ロマン派の人々の間で大いに流行したテーマである。暗黒小説や幻想小説との係わりも見逃すことはできない。²⁰⁾

ところで *Le Joueur généreux* は、なかでもファウスト神話の系統に属するものであり、その現代的なヴァリエーションであるといえることができるだろう。16世紀頃から広くドイツに流布していた錬金術師ファウスト博士に関する伝説は、実在の人物をモデルにしているといわれる。この物語は、民衆本、通俗劇、あるいは人形芝居といった形で、民衆の間に深く定着した。ファウスト神話の原形は次のとおりである。あらゆる学術の奥義を極めても結局満足を得られなかったファウストは、その飽くことを知らぬ知識欲に駆られて、ついに魔術によって悪魔を呼び出し、契約を

結ぶ。すなわち、悪魔は24年の間、ファウストの欲望を満足させるために奉仕をするが、約束の期限がくれば、ファウストの魂は悪魔のものになるという契約である。こうしてファウストは、宇宙の神秘に分け入り、地上のあらゆる快楽を得る。しかし定められた期限がきた時、ファウストの嘆きと後悔にもかかわらず、彼の魂は地獄に堕ちて、永劫の罰を受ける。²¹⁾

それでは Baudelaire は、この神話をどのように変化させているのだろうか。散文詩において、話者とサタンあるいはメフィストフェレスとの契約は、極めて奇妙な状況で結ばれるのである。

話者は、大通りの群集の中で、これまで長い間知り合いになりたいと思っていた「不可思議な存在」(《l'Être mystérieux》)と出会う(これが他ならぬ「悪魔」なのだが、舞台は近代の都会であることに注意したい)。話者はこの人物に従って、地下の豪壮な屋敷に導かれる。そこには、ロートスの木の実を食べた人のように、立ちどころに現世を忘れさせる恍惚とした雰囲気があった。そこで話者と「殿下」は、昔ながらの友人のように打ちとけて食事をし、酒を飲み、そして賭け事を始める。

Cependant le jeu, ce plaisir surhumain, avait coupé à divers intervalles nos fréquentes libations, et je dois dire que *j'avais joué et perdu mon âme*, en partie liée²²⁾, avec une insouciance et une légèreté héroïques. L'âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelquefois si gênante, que je n'éprouvai, quant à cette perte, qu'un peu moins d'émotion que si j'avais égaré, dans une promenade, ma carte de visite. (I, 326, イタリック筆者)

この箇所で読者は、《perdre son âme》という成句の存在に気づくであろう。この言い回しは、《se damner》(GLLF)、すなわち「地獄に堕ちる」という意味である。ところが、ここにおいて Baudelaire は、この比喩的な表現を全く字義通りに描出しているのである。抽象的で高貴な存在である「魂」は、こうして「名刺」にも比較される具体的で日常的な物体となり、勝負事の賭け金がわりとなる。²³⁾ 話者は、悪魔を相手に自分の「魂」を賭けて、それを失う(あるいは厄介払いする)と同時に、地獄へと堕ちてしまう。

それでは話者は、悪魔に魂を与えた代償として、何を受け取るのだろうか。賭けに勝ったサタンは、寛大にも次のように申し出る。

«Afin de compenser la perte irréversible que vous avez faite de votre âme, je vous donne l'enjeu que vous auriez gagné si le sort avait été pour vous, […].» (I, 327)

こうして悪魔は、『倦怠』を克服するのに役立つ様々な世俗的快楽を与えようと言うのである。

これがBaudelaire流の「悪魔との契約」である。散文詩のテキストを字義通りに読めば、それは単なる賭事の勝負の話である。しかしながら、«perdre son âme»という常套句の比喩的な意味を考えると、この話が象徴するところのものは、おのずから明白となる。Baudelaireがこの両義性を重視していたことは、彼が作品の表題として、最初 *Une âme perdue* を考えたことから見ても明らかではないだろうか。それは、「失われた魂」であると同時に、「地獄に堕ちた魂」でもある。

第二章 表題に現われた常套句

常套句、あるいは常套句の一部がそのまま作品の題名になっている場合としては、Lebois の指摘した «chacun sa chimère» と «la corde de pendu» をまずあげることができる。これらの作品は、常套句の両義性そのものによって成立しているといっても過言ではないだろう。

chacun sa chimère

この言い回しは、人それぞれが各自の夢あるいは幻想を抱いているという意味に使われる。ここにおける «chimère» とは、もちろんその比喩的な意味、«projet ou idée sans consistance» (TLF) である。ところが同名の散文詩において、Baudelaire はこの語を大文字で始めることにより、本来の意味を復原している。すなわち、獅子の頭、山羊の身体、そして竜の尾を持つといわれる神話の怪獣キマイラである。こうして «chacun sa chimère» という表現をBaudelaire は次のように映像化する。

[…] Je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés.

Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère aussi lourde

qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourniment d'un fantassin romain.
(I, 282)

奇怪な獣は、旅人たちのそれぞれに重くのしかかり、その強靱な筋肉と爪でおさえつけている。ごくありふれた常套句は、このようにして、グロテスクな、またそれ自体幻想的なイメージへと変容する。しかしながら《chimère》は、その比喩的な意味をも失ってはいない。

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. (I, 283, イタリアック筆者)

彼らが怪獣 (Chimère) に対して苛立つ様子も反抗的な様子もないのは、それが彼らの夢であり希望 (chimère) でもあるからだ。「幻想」という実体のないものの重圧を、獐犢な獣の重さで表わしたところに、この両義性の妙味がある。

la corde de pendu

同様に、《la corde de pendu》を文字通りに描き出したのが、散文詩 *La Corde* である。この言い回しは、首つり人の紐を持っている人に幸運が舞い込むという民衆的な迷信に基づくもので、²⁴⁾「幸運」の代名詞である。例えば《avoir de la corde de pendu》とは、単に《avoir de la chance》(TLF) を意味する。

ところで、この散文詩で語られるのは、実際の首つりの話である。ある画家の雇っていた少年 Alexandre が、首つり自殺をとげる。その後、少年の母親が訪れて、画家に紐をくれるようにと懇願する。彼は最初、母親には「不幸の最後の痕跡」(《derniers vestiges du malheur》) を見せるにしのびなかった。しかし母親の熱心な頼みに負け、それが、紐を「恐ろしく、いとしい聖遺物」(《une horrible et chère relique》) として譲り受けたいとする母性愛の現われであろうと考え直して、彼女に紐を与える。ところがその翌日から、彼のもとに、紐を買いとりたいという近隣からの手紙が殺到する。そこで初めて彼は、母性愛などというのが幻想にすぎなかったことを悟り、母親の巧利心に気づく。つまり彼女は、紐を売ることによって、自らをなぐさめようとしたのである。

画家にとってその紐は、少年が首をつった不吉な紐でしかなかった。しかし、母親を始めとする他の人々にとっては、それは自分に幸運をもたらす守り札に他なら

なかったのである。作品の終わりの方で、《la funeste et béatifique corde》という表現が出てくる。《La corde de pendu》の即物的な意味と比喩的な意味は、このようにまさしく正反対であり、その矛盾の上に成り立つ2重性が、この作品を構成しているといえよう。²⁵⁾

cheval de race

さて、常套句が題名になっているものとしては、さらに *Un cheval de race* をあげることができる。純血種の馬から転じて女性を示すこの表現は、あまり一般的ではないためか、あるいは今日それほど使われないためか、我々の参照した辞書には載っていない。しかし、Robert Kopp によると、女性を競馬用語で表わすのは、1830－40年頃の流行であったらしい。²⁶⁾ その証拠として Kopp は、*Le Père Goriot* の一節を引用している。そこで Goriot の長女であり、社交界のもっとも美しい女性の一人、Anastasie de Restaud 伯爵夫人は、《un cheval de pur sang》と名づけられている。Balzac 自身の註釈を読んでみよう。

Cheval de pur sang, femme de race, ces locutions commençaient à remplacer les anges du ciel, les figures ossianiques, toute l'ancienne mythologie amoureuse repoussée par le dandysme. (イタリック Balzac)²⁷⁾

これまで女性を形容するのに用いられていた古典的、ロマン派的な常套句にかわって、馬のイメージが台頭してきたのである。それが「古い神話」にかわる「新しい神話」、「現代の神話」であり、ここに我々は、Baudelaire の《modernité》の一端を見出すことができる。²⁸⁾

しかもこの散文詩において、Baudelaire が「純血種の馬」に喩えるのは、単なる美女ではなく、醜くもありまた魅力的でもある女性、盛りを過ぎたにもかかわらず、雄々しく優雅な女性である。ここで、「馬」と「女性」のアナロジーは、幾つかの語の両義性によって支えられている。

Le Temps n'a pu rompre l'harmonie pétillante de sa *démarche* ni l'élégance indestructible de son *armature*. L'Amour n'a pas altéré la suavité de son *haleine* d'enfant; et le Temps n'a rien arraché de son abondante *crinière* d'où s'exhale en *fauves* parfums toute la vitalité endiablée du Midi français: [・・・] (I, 343, イタリック筆者)

この女性の描写は、ほとんど馬の描写だといってもさしつかえないほどである。特に注意したいのは、《crinière》の喚起力であり、豊かな髪を表わすと同時に、馬のたてがみをも示す。また《odeur fauve》とは、強い動物的な香りであり、《démarche》、《armature》、《haleine》などの語も、むしろ馬を表わすのにふさわしい。したがってこの散文詩には、《cheval de race》の原義（馬）と転義（女性）との奇妙な共存が見られるのである。

第三章 潜在的な常套句

以上我々は、Baudelaireが常套句の両義性を利用して、様々のテキストを生み出しているのを見てきた。両義性は、ユーモアや皮肉の源泉となるばかりではなく、1篇の作品を構築する要^{かなめ}ともなっているのである。だが、これまでにあげた例はすべて、常套句が、本文あるいは題名において、そのままの形で現われているものであった。しかしながらBaudelaireの散文詩に、常套句を字義通りにとって何らかの逸話やイマージュを作り上げるという方法が明らかに認められる以上、さらに視野を広げることも可能ではないだろうか。つまり、常套句がテキスト中に顕在しない場合をも、考慮すべきではないか。厳密に言えば、上で論じた《la corde de pendu》という表現そのものは、作品中に現われていないのである。この章では、作品中にいわば潜在する常套句、そして作品の構成上重要な役割を果たしていると思われる常套句の存在を探ってみたい。

donner son âme au diable

この意味でもっともわかりやすい例は、すでに《perdre son âme》を問題にした *Le Joueur généreux* であろう。この作品は、《donner (vendre) son âme au diable》という、中世の民衆的信仰に基づく常套句を、字義通りに描き出したと考えることもできる。その意味は、ファウスト神話に共通している。《Conclure avec le diable un pacte selon lequel il accorde certains privilèges pendant la vie terrestre (science, jeunesse, puissance surnaturelle . . .) en échange de la possession et de la damnation éternelle de l'âme.》(TLF) 中世の人々は、魔法使いとは悪魔に魂を与えた（あるいは売った）かわりに、超自然的な能力を手に入れた人間だと考えていたのである。

casser les vitres

散文詩 *Le Mauvais Vitrier* について、我々はすでに ≪voir la vie en beau≫ という常套句の存在を認め、「色ガラス」という観念もそこから出てきたのではないかと考えた。さらに遡れば、「ガラス屋」の登場さえも、この常套句と無縁ではないだろう。しかし、*Le Joueur généreux* にも潜在的な常套句の使用があるように、この作品においても、別の常套句が関与しているように思える。

上述した話者とガラス屋の逸話は、極めて夢想的で全く行動に不向きな人間が、突如として、非常識かつ危険な衝動に駆られることがあるという命題のひとつの例として提示されている。しかしここで Baudelaire は、どうしてガラスを割るという行為を描いたのだろうか。なるほどこの出来事は、Gide を予告するような、1 種の「無動機の行為」(acte gratuit) として描かれている。だがこの逸話には、≪casser les vitres≫ (≪faire un éclat, manifester sans ménagement son mécontentement≫(GLLF)) という成句の字義通りの描出を認めることができるのではないか。この言い回しは、激昂した人が発作的にガラスに物を投げつけることから転じて、華々しい行為をする、スキャンダルをひき起こす、あるいは不満を露わにするという意味になったらしい (DLF)。

ところで、作品の中でこのエピソードは、次のように導入されている。

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! (I, 286, イタリック筆者)

その時話者が窓の下に見たのは、通りで調子はずれの売り声をあげるガラス屋であった。無為のあまりに疲れ果てた話者が、何か華々しい行為をせずにいられない、換言すれば、比喩的な意味で「ガラスを割り」たいという欲求に駆られていた時、偶然にもガラス屋が目にとまる。したがって、このガラス屋の登場は、十分に計算されているのである。引用の最後にある ≪hélas!≫ という間投詞は、この奇妙な偶然の一致が話者に与えた不吉な予感であると解釈できる。

こうしてガラス屋は、話者の破壊的本能を満足させる生贄となる。色ガラスが無いことに憤然とした話者は、文字通り「ガラスを割る」ことによってその不満を表明し、また自らの予感を現実のものとする。ガラスはまさしく「華々しい音」(≪un bruit éclatant≫) を立てて割れるのである。

しかもこの逸話は、次のように結ばれている。

Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et *on peut souvent les payer cher*. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance? (I, 287, イタリック筆者)

興味深いことに、《*Qui casse les verres les paye*》という諺がある。すなわち、「損害を与えた者は、それを弁償しなければならない」という意味だが、これもまた逸話の形成に関係しているのではないだろうか。

さて、*Le Mauvais Vitrier* には、ガラス屋の話の前に、同じく不条理で危険な行為の例として、話者の友人に関する3つのエピソードが語られている。この中の2つは、やはり常套句に深く係わっているように思われる。まず最初の友人のエピソードは、次の通りである。

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. Dix fois de suite, l'expérience manqua; mais à la onzième, elle réussit beaucoup trop bien. (I, 285, イタリック筆者)

ここで用いられている《*mettre le feu*》(火をつける)は、比喩的な意味で、《*porter le trouble, soulever les passions*》(R)を表わす。また、《*jouer avec le feu*》(火遊びをする)という表現もあり、これは《*s'exposer au danger, aller au-devant du risque par légèreté ou par défi*》(GLLF)の意である。上の部分は、こうした表現を物語化したとも言える。

続いて2番目の友人の話を読んでみよう。

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. (I, 285, イタリック Baudelaire)

この部分は、《*mettre le feu aux poudres*》という成句を思い起こさせる。すなわち《*provoquer des sentiments violents*》(R)のことである。

《*Casser les vitres*》も含めたこれらの言い回しはすべて、比喩的な意味では、

危険で大胆な行為を表わしている。*Le Mauvais Vitrier* の大部分は、これらを字義通りにとることによって作られていると考えられる。

avoir part au gâteau

次に考察したいのは、散文詩 *Le Gâteau* の場合である。話者は旅行中、とある山の中で食事をしようとパンを取り出す。その時彼は、1 人のみすぼらしい少年が、パンのかたまりを貪るように見つめているのに気づく。

Et je l'entendis soupirer, d'une voix basse et rauque, le mot: *gâteau!*
Je ne pus m'empêcher de rire en entendant l'appellation dont il voulait bien honorer mon pain presque blanc, et j'en coupai pour lui une belle tranche que je lui offris. (I, 298, イタリアック Baudelaire)

この子供は、なぜパンを「お菓子」と呼んだのだろうか。確かに、貧乏で空腹の子供にとって、「ほとんど白いパン」は極めて贅沢な食べ物であったには違いない。少くとも話者は、そのように考えたのである。けれども、Baudelaire がこの語をわざわざイタリアックにしたのには、もっと深い理由があるように思われる。

話の続きを見てみよう。パンをもらった子供は、それを奪い去るようにつかんで、大急ぎで逃げていく。その時、もう 1 人の野蛮な子供が彼にとびかかり、2 人はパン切れを争ってすさまじい喧嘩を始める。

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. (I, 298, イタリアック筆者)

「お菓子」はここで、「貴重な獲物」，「戦利品」へと変わってしまっていることに注意したい。この逸話は、俗語的成句 *«avoir part au gâteau»*，あるいは *«avoir sa part du gâteau»* をもとにして作られているのではないだろうか。どちらも、*«participer à une affaire avantageuse»* (R)，すなわち利益の分け前にあずかることを示している。実際、*«gâteau»* には、「お菓子」の他に、俗語的かつ比喩的な用法で、「利益，儲け」の意味がある。最初の子供が、パンを *«gâteau»* と呼んだ時、話者はそれを普通の意味にとったにもかかわらず、子供の方は比喩的

な意味にしか考えていなかったのかもしれない。

se perdre dans les nuages

André Lebois は、*L'Etranger* 及び *La Soupe et les nuages* の 2 篇が、《marchand de nuages》という成句をもとにして作られていると述べた。「雲の商人」とは恐らく、非現実的な空想家を示すと思われるが、我々の参照した辞書には記載されていなかった。(この成句は、*La Soupe et les nuages* の方には使われているが、*L'Etranger* には出てこない。)けれどもよく似た表現として、《être, se perdre dans les nuages》という言い回しがある。これは、人が放心している状態、非現実的な夢にふけて、地に足のついていない状態を示す言い方である。この成句中の《nuages》は、《rêveries confuses et chimériques》(R)に他ならない。

異邦人は、地上のもの一切と無関係な人間である。彼は、家族も友人も祖国も持たないし、美女も黄金も求めない。彼が愛するのは「雲」だけである。

《J'aime les nuages . . . les nuages qui passent . . . là-bas . . . là-bas . . . les merveilleux nuages.》(I, 277)

ここで Baudelaire は、《se perdre dans les nuages》という慣用表現を字義通りにとって、「雲」に夢中になっている人間を描き出すことにより、世俗的なものを超越した夢想家を表わしていると考えることができる。

同様のことは、*La Soupe et les nuages* についても指摘できる。話者の恋人が夕食を御馳走してくれるのだが、彼は食事を忘れ、食堂の窓から雲の織りなす素晴らしい光景に見とれている。その時、彼は背中を荒っぽくたたかれ、「嘎れた魅力的な声、ヒステリックな、ブランデーのせいでかすれてしまった声」を聞く。《Allez-vous binetôt manger votre soupe, s . . . b . . . de marchand de nuages?》(I, 350) ここで「雲」を眺めている話者は、やはり放心した夢想状態にあって、恋人の下品な言葉で、無残にも現実にはききもどされるのである。

散文詩の中で、「雲」を眺めている人間はもう 1 人いる。*Les Vocations* に登場する 4 人の子供のうち、2 番目の子供がそれである。彼は、「神」が雲に乗って国々を見回っていると信じて疑わず、小さな雲を一心に見つめている。Baudelaire はここで、この子供の神秘的かつ空想的な傾向を、「雲」を眺める行為に象徴させて

いるといえよう。²⁹⁾

la soupe à la grimace

ふたたび、*La Soupe et les nuages*に戻りたい。この作品で「雲」が夢想、あるいは現実からの脱出を表わしているとすれば、恋人の差し出す「スープ」は、卑近な現実そのものである。実際《soupe》とは、日本語から連想されがちな薄い液体ではなくて、野菜やパンのはいった煮込みに近く、《La soupe fait le soldat》などの諺からもわかるように、もっとも素朴で実質的な食事である。だから「雲」と「スープ」は、超自然的なものとこの上なく陳腐なものとの対比を表わしている。

ところで、この「スープ」にも、常套句が係わっている疑いが濃厚である。恋人が話者に対して不機嫌にスープを勧める場面は、《la soupe à la grimace》という俗語的表現を思い起こさせる。それは、《l'accueil hostile d'une épouse acariâtre》(PR)、つまり怒りっぽい妻が夫を不機嫌に扱うことなのだが、話者の夢想到何の理解も示さない恋人がヒステリックに怒る状況に、奇妙にも一致している。

スープと不機嫌・腹立ちの結びつきは偶然のものではなく、他にも例えば《s'emporter comme une soupe au lait》(《s'irriter facilement et promptement》(L))という成句がある。これは、スープがぐつぐつと煮え立つイメージをとらえたものであろう。また《tremper une soupe à qn.》(《rosser》(L))、つまり「ひどく殴る」という俗語的な言い方もある。

creuser sa fosse

最後の例として、*Laquelle est la vraie?* の場合を見てみたいと思う。まず簡単に話を要約しておこう。話者は、理想の女性 Bénédicta と知り合う。しかし彼女は、「長生きするにはあまりに美しすぎた」せいか、その後まもなく死んでしまう。話者は彼女を自分自身で埋葬する。その時突然、死んだ少女と異様なほどよく似たもう1人の少女が現われる。しかし彼女は、ヒステリックで下品な「有名なあばずれ娘」であった。その女は、自分こそ本当の Bénédicta であると主張し、話者にその錯乱と盲目の罰として、あるがままの自分を愛さねばならないと言う。最後の部分を引用しよう。

Mais moi, furieux, j'ai répondu: «Non! non! non! » Et pour mieux accentuer mon refus, j'ai frappé si violemment la terre du pied que ma

jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal. (I, 342)

さてこの散文詩には一度、*L'Idéal et le réel* という題名がつけられていたことがある。最初の *Bénédicte* が『理想』を表わしているとすれば、2 番目の少女は、俗悪で醜い『現実』であろう。話者は、理想の女性を忘れることができず、現実の *Bénédicte* を愛することを拒絶する。そしてその拒絶があまりにも激しかったために、彼は自ら墓穴の中に足を突っ込むことになる。

ここで想起したいのは、まず *«creuser sa fosse»* という成句である。これは、*«préparer sa perte, sa ruine»* (*GLLF*) (自ら墓穴を掘る) の意である。また、*«avoir un pied dans la fosse»* (*«être sur le point de mourir»*) (*GLLF*) (棺桶に片足を入れる) という言い回しを考えることもできよう。

この散文詩は、やはりこれらの表現を字義通りにとって作られていると思われるが、常套句の比喩的な意味を手がかりにして、この 1 種の寓話が象徴するものを明らかにできるのではないだろうか。すなわち話者は、理想あるいは夢にとらわれるあまりに、現実に適応することのできない人間、そしてそのために、「自ら墓穴を掘る」人間なのである。これは、「呪われた詩人」(*le poète maudit*) のイメージそのものである。

自分自身の夢の犠牲者となって、彼は *«la fosse de l'idéal»* に永遠につながとめられる。ここで *«fosse»* のもつ両義性に注意しなければならない。この語は、「墓穴」を表わすと同時に、動物などを捕えるために仕掛けられた「落とし穴」をも示す。直前に置かれている *«comme un loup pris au piège»* という直喩は、この *«fosse de l'idéal»* が、理想の女性 *Bénédicte* の墓であるばかりでなく、『理想』という、詩人を捕えて離さない「罠」でもあることを明示している。

結 論

以上の例によって、*Baudelaire* の散文詩において常套句の両義性の果たしている重要な役割を明確にすることができたと思う。彼は、両義性を様々な工夫し、配置することによって、テキストに奇異な、また象徴的な効果を与えるのみならず、い

くつかの散文詩を構築する巧妙な装置を考案したのである。

むろん、この小論において、Baudelaire が意識的にちりばめたとおぼしいすべての常套句を網羅できたわけでは決してない。我々が行なったような辞書による探索だけでは、たとえインフォーマントの協力をもってしても、当時流行の常套句や、俗語的な常套句を見つけ出すことは困難である。しかも Baudelaire は、それらを重要視していたと思われるのである。このように、時間的、空間的に通用範囲の限られた常套句——常套句とはもとよりはやりすたりの激しいものでもあるが——に關しては、詩人の同時代の資料を、幅広く読む必要があるだろう。

ただ、これまでに分析した例によって明らかになったことは、Baudelaire が常套句を字義通りにとるという方法を、有力な創作手段のひとつとしていることである。それによって、使い古された、陳腐な表現は、新たな活力を与えられている。彼は *Fusées* の中の一節で、次のように述べている。

Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés
par des générations de fourmis. (I, 650)

俗っぽい言い回しが、幾世代にもわたる蟻（＝民衆）の作り上げた、深く広大な思想を含んでいるというこの考えは、Baudelaire が常套句の中に見出した価値をよく表わしている。

常套句、とりわけ民衆的な起源をもつ常套句は、1種の日常的な「神話」である。常套句の発生は、名もない民衆の豊かな想像力によるところが大きい。ただそれは、一旦形成され、言語の体系の中に組み入れられるや、ごくありきたりのものとなってしまうのである。Baudelaire は、その本来のエネルギーをとり戻すために、好んで字義通りの意味へと回帰する。そこから、深い寓意を含んだ、特異な作品の数々が生み出された。

ところで、常套句を字義通りにとるという方法は、Baudelaire の専有物ではない。最後に、彼と同様の手段を使っている芸術家について、少しばかり触れておきたい。

まず頭に浮かぶのは、言葉の魔術師 Lewis Carroll (1832－1898) である。彼は、実に多様な言語遊戯を実践したが、そのひとつに、慣用表現を字義通りにとる手段がある。例えば、*Alice in the wonderland* (1865) の中の「気違いお茶会」(Mad tea-party) の場面を思い出してみよう。ここに登場するのは「三月兎」(March

Hare)と「帽子屋」(Hatter)である。Carrollがこの2人を選んだのは、英語の成句《as mad as a (March) hare》, 及び《as mad as a hatter》(どちらも「全く気が狂った」の意味)を念頭に置いたからに違いない。この場面は、洒落やかけ言葉の連続だが、例えばアリスが《I know I have to beat time when I learn music》と言うと、帽子屋が《He won't stand beating》³⁰⁾と答える。つまり《beat time》(拍子を打つ)を、字義通り「時間をぶつ」ととしての洒落である。あるいはまた、「にやにや笑い」で有名な「チェシャ猫」(Cheshire-Cat)は、《grin like a Cheshire cat》(わけもなくにやにや笑う)という言い回しに由来するのは明らかである。³¹⁾ この猫がハートの王様をじっと見つめると、王様は怒り出してしまふ。その時アリスはこう言うのだ。《A cat may look at a king.》³²⁾ これは、身分の卑しい者でも、身分の高い者に対して、何らかの権利をもっているという諺だが、文字通りこの状況に合致しているのである。

このように、Carrollにおいても、テキスト中にそのまま現われて2重の意味を生じさせる常套句と、登場人物を動機づけるいわば潜在的な常套句とがある。これら2つの機能は、すでに我々がBaudelaireにおいて見出したものと同じである。しかしながら、方法が類似しているにもかかわらず、2人の作家が目ざしているものは、根本的に異なっているように思える。Carrollの言葉遊びは、言語に課された社会的な慣習を、あえて幼児的な知覚によって打ち破り、既存の言語秩序を崩壊させようとしている。Aliceの遊戯空間は、意味の明晰性という神話に支配された現実世界への、強烈なアンチテーゼと言えるかもしれない。それは当然のことながら、不条理、ナンセンスへと向かう。けれどもBaudelaireの場合は、すでに見てきたように、言葉の両義性に不条理を認めるどころか、その精神的、美学的な価値を、積極的に評価しているのである。

常套句を字義通りに描出してナラティブなイメージを作り上げるBaudelaireの方法は、むしろ絵画の領域に接近している。例えば、Goyaの『カプリチオス』やBreughel l'Ancienの『フランドルの諺』などは、民衆の迷信や諺を元の形のまま視覚化して、グロテスクな、また荒唐無稽な場面に仕立てあげている。³³⁾

しかしながら、Baudelaireにもっとも近いと思われる方法をとっているのは、やはりEdgar Allan Poeである。彼は、*Loss of Breath* (『息の喪失』), 及び*Never Bet the Devil your Head* (『悪魔に首を賭けるな』)の2篇において、まさしく同様の手段を使っている。奇妙なことに、Baudelaireの翻訳の中に、この2点は含まれていないのであるが。

最初の短篇は、《lose one's breath》（息を切らす）を文字通りにとったものである。夫婦喧嘩で妻に悪口雑言を浴びせた話者は、興奮のあまり、「息を切らし」＝「息をなくし」てしまう。（《I had lost my breath.》）

The phrases 《I am out of breath》, 《I have lost my breath》, etc., are often enough repeated in common conversation; but it had never occurred to me that the terrible accident of which I speak could *bona fide* and actually happen! (イタリック Poe)³⁴⁾

物語は、息を失ったこの哀れな主人公《Mr. Lackobreath》(lack of breath)の冒険譚である。ついに死人と間違えられ、早すぎた埋葬をされた彼は、墓場の中で彼の「息」を吸い込んだ隣りの家の男《Mr. Windenough》に出会う。この男は、話者の家の前を歩いていた時、「息をつかまえた」(catch one's breath)のである。この言い回しは、「息をのむ、はっとする」の意味だから、ここでも成句の両義性が働いている。

さて、2番目の短篇の主人公は、Toby Dammit (Damn it!) である。この少年は、自分の意見を強調する際に、《I'll bet the Devil my head》、つまり「悪魔にこの首を賭けてもいいが」と言うのを口癖にしていた。ある時彼は、木戸を飛び越えてみせると主張し、例の決まり文句をつけ加える。すると、小柄なびっこの老人が現われ（「びっこ」は *Le Diable boiteux* からわかるように、悪魔の特徴のひとつである）、その賭けに応じる。結局彼は、悪魔の罠にかかり、文字通り首を切り落とされてしまうのである。

さて、Baudelaire はこの方法を、Poe から学んだのであろうか。その可能性は強い。なぜなら、彼は訳さずとも Poe の作品を読んでいたはずであるし、特に上記の2篇は、魂の「喪失」、及び悪魔との賭けを描いた *Le Joueur généreux* を思い起こさせるからだ。いずれにせよ、Poe がユーモラスに展開したこの手段を、Baudelaire は独自の方法で開発、発展し、散文詩という複雑な機構の、ひとつの重要な歯車としたのである。

註

Baudelaire のテキストは、Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte éta-

bli, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975を用いた。Baudelaireの引用はすべて、本文中に、その巻数とページを記した。また辞書からの引用についても、本文中に、典拠した辞書を略号によって明示した。略号に関しては、後掲の参考辞書の項を参照されたい。また参考文献は、『仏文研究Ⅶ』所収の拙論、『散文詩の諸問題— *Le Spleen de Paris* —』に掲載したものと大部分重複するので、省略した。新しく参照したものは、註の中で適宜、出典を記しておいた。

- 1) ≪Sur quelques répondants allégoriques du poète≫, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 1967, pp. 402-412. 中世以来の長い伝統をもつ「道化」のテーマは、ロマン派の時代に大きく開花した。Musset の *Fantasio* や Hugo の *Le Roi s'amuse* などの代表的作品がある。Starobinski によれば、伝統的な道化のタイプには2種類ある。一方は、Shakespeare の Ariel や Puck, 近代では Gautier や Banville の軽業師に見られるような、敏捷で気のきいた、器用な道化であり、もう一方は、Gros-Jean や Gilles のように、鈍重で不器用な道化である。Baudelaire の独自性は、これら2つのタイプを1人の道化の中に総合し、飛翔と転落、天才の輝きと運命の重さを共存させて、天と地に引き裂かれた近代の芸術家を象徴させようとしたところにある。Starobinski の文章を引用しよう。≪Nous pouvons saisir ici le gène baudelairien à l'œuvre, élaborant, retravaillant et transmuant selon son exigence propre un matériau thématique hérité, tombé dans la banalité, et assurément déjà commun à la plupart de ses contemporains.≫ (*Ibid.*, p. 404)
- 2) *Petits Poèmes en Prose*, édition critique par Robert Kopp, José Corti, 1969, pp. xii - xiii.
- 3) 確かに、≪lieu commun≫ と ≪cliché≫ は、ほぼ同義語である。René Bailly (*Dictionnaire des synonymes*, Larousse, 1947) は、2つの語の語層の違いを指摘している。つまり ≪lieu commun≫ は文学語で用いられ、≪cliché≫ はより日常的、一般的な言い方だという。けれども Remy de Gourmont は、さらに明確な区別をしている。≪Au sens, du moins, où j'emploierai le mot, cliché représente la matérialité même de la phrase; lieu commun plutôt la banalité de l'idée. Le type du cliché, c'est le pro-

verbe, immuable et raide; le lieu commun prend autant de formes qu'il y a de combinaisons possibles dans une langue pour énoncer une sottise ou une incontestable vérité.》(*Esthétique de la langue française*, «Le Cliché», Mercure de France, 1899, p. 302) すなわち, «lieu commun» とは, むしろ思想や主題に関して用いられ, «cliché» の方は, 決まりきった表現を示す傾向にある。一方, Georges Mounin (*Dictionnaire de la linguistique*, PUF, 1974, p. 69) は, この差異を断定している。«[Le lieu commun ou topique] porte uniquement sur le sens et non sur l'expression.》我々がここで«cliché»という語を選んだのは, こうした理由からである。

- 4) 同じく Mounin は, «cliché» と «locution» を区別し, 後者は固定したサンタグムであり全く言い替えが不可能であるのに対し, 前者は類似の表現が可能だと述べている。例えば «le pot aux roses» (ある事件の秘密) とは locution であり, «le vase aux roses» とか «le pot aux tulipes» などとは言わない。それに対して «l'aurore aux doigts de rose» は, ホメロスの伝統に基づく cliché であり, «la rosée de l'aurore» などと言い替えても, その陳腐さは変わらないとする。したがって彼は, «le cliché a seulement tendance à devenir locution» と言うのである。しかし, 以下に述べる Riffaterre が, cliché としてあげている例を見ると, 彼はこの2つを厳密に区別してはいないようである。我々は, 本論において, locution をも cliché に含めて扱うことにした。
- 5) 作家の独創的文体を重視する Remy de Gourmont (*op. cit.*) などは, cliché を「無個性な頭脳, 完全な知的隷従」の表われとして非難する立場をとっている。
- 6) *Essais de stylistique structurale*, chapitre VI, *Fonction du cliché dans la prose littéraire*, Flammarion, 1971, pp. 161-181.
- 7) Riffaterre の文体分析の出発点となるのは, テキスト中であって読者の注意をひきとめる刺激因 stimulus を見つけることである。このための情報提供者全体を, 彼は archi-lecteur と呼ぶ。それは, 彼の定義によれば, «le groupe des informateurs utilisé pour chaque stimulus ou pour une séquence stylistique» (*ibid.*, p. 46) である。文体学者の任務とは, 各刺激因に対して価値判断を下すことではなく, その機能を分析することだというのが, Riffaterre の考え方である。

- 8) *Ibid.*, pp. 179-180.
- 9) Pierre Guiraud (*Les Jeux de mots*, collection «Que sais-je?» n°1656, PUF, 1976) は、音声の同一性あるいは類似性を利用した言葉遊び calembour を4つのタイプに分けている。すなわち、単語の(1)多義性 polysémie, (2)同音性 homonymie, (3)同義性 synonymie を利用したものと、2つ以上の地口を合成した(4)複合地口 calembour complexe である。ここで我々が問題にしようとしている両義性は、いうまでもなく単語の polysémie に基づくものである。
- 10) cf. Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification*, Appendice Tropes et Figures, Larousse, 1967, pp. 91-118.
- 11) *L'Esthétique des «Fleurs du Mal» Essai sur l'ambiguïté poétique*, Pierre Cailler éditeur, Genève, 1953.
- 12) ただし、*Dictionnaire étymologique de la langue française* (Bloch et Wartburg, PUF, 1932) は、形容詞 «décrépit» と動詞 «décrépir» を結びつけるのは、étymologie populaire であるとしている。しかし、正当な語源であるかどうかは、この場合問題ではないだろう。
- 13) «Prestiges et actualité des *Petits Poèmes en Prose* de Baudelaire», *Archives des lettres modernes*, n° 18, Minard, 1957, p. 20.
- 14) 同じ常套句は、*La Fausse Monnaie* の中にも出てくる。«Je le regardai dans le blanc des yeux, et je fus épouvanté de voir que ses yeux brillèrent d'une incontestable candeur.» (I, 324) ここで常套句は、特に変わった使い方をされてはいないように思える。けれども «le blanc des yeux» は、全くその意味を失っているわけではない。なぜなら、話者が友人の眼の中に見出す「無邪気さ」«candeur» は、ラテン語 *candor* からの派生語で、*candor* とは «blancheur éclatante» の意味だからである。ここで «candeur» は、やはり語源に基づく両義性をもっていると考えられる。
- 15) 状況補語 «au grand complet» は、«avec tous les éléments constituants» (*GLLF*) という意味の副詞句であるが、服装としての «le complet» を喚起してはいないだろうか。
- 16) Cf. Robert Kopp, *op. cit.*, p. 201.
- 17) 『時間』を老人の姿で表わすのは、周知の通り、西洋の図像学的伝統である。この図像に関しては、Erwin Panofsky の興味深い研究がある。(*Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Harper &

Row, New York, 1962, chapter 3.) 『時間』(ギリシアの Chronos)は、もともと、翼をはやした青年の姿で表わされていた。これは、時間がすぐに過ぎ去るものだという象徴であろう。ところがその後、この Chronos とローマの Saturnus (ギリシアの Kronos)とが、音声の類似性から混同されてしまう。Saturnus は農耕の神であり、古来、鎌をもった老人の姿で描かれていたのである。こうして『時』の神は、青年から老人に変わってしまったという。

- 18) 成句 «tuer le temps» は、韻文詩 *Le Voyage* の中でも、その原義に戻って使われている。

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!

Faul-il partir? rester? Si tu peux rester, reste;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps! Il est, hélas! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
A qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme; il en est d'autres
Qui savent *le tuer* sans quitter leur berceau.
(I, 133, イタリック筆者)

最初に用いられている «tromper le temps» は、«tuer le temps» と同じく、「時間をつぶす」という意味の成句である。しかしこの文脈では、これらの成句の比喩的な意味はほとんど失われているといってよく、それぞれ、『時間』を「あざむく」、またそれを「殺す」と解釈できる。

- 19) «*Le Mauvais Vitrier ou l'impulsion inconnue*», *Etudes baudelairiennes VIII*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1976, pp. 147-171. *Le Poème du hachisch* の冒頭で、Baudelaire は、「精神と感覚の例外的な状態」を、«[l'état]paradisique» と呼び、次のように書いている。«[...]

je préfère considérer cette condition anormale de l'esprit comme une véritable grâce, comme un *miroir magique* où l'homme est invité à *se voir en beau*, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être; une espèce d'excitation angélique, un rappel à l'ordre sous une forme complimenteuse.》(I, 402, イタリック筆者)ここに現われるのは、*Le Mauvais Vitrier*と同種のイマージュであり、同種の表現である。ところで Pizzorusso は、これがアシーシュによって生み出された状態だと書いているのだが、Baudelaire のテキストを詳しく見ると、上記の部分は、「目をさますにあたって、精神が若々しく活力に充ちていると感じる日」のことである。人間はそうした恩寵の時間をふたたび味わおうと、酒や薬物に走る。したがって、Pizzorusso の着眼は興味深い、これだけでは、色ガラスをアシーシュの幻覚とするには不十分である。

20) Max Milner は、*Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861* (José Corti, 1960, 2 vol.) において、この主題の歴史を詳細にたどっている。

21) ファウスト伝説が、初めてテキストの形にされたのは、1587年の*Volksbuck* (*Livre populaire*) においてである。この本はすぐに翻訳され、翌1588年には、イギリスの Marlowe が戯曲化した (*Tragical History of Doctor Faustus*)。これが、当時の民衆劇の基本的な形となる。ファウストの地位をさらに高めようとしたのは、18世紀ドイツの啓蒙家 Lessing である。彼の作品は一部分しか現存しないが、その構想の中でもっとも独創的な点は、ファウストを「救済」しようとしたことにある。Goethe は、この観念を受けつぎ、発展させたのである。

ところで、Goethe の作品の第1部をフランスに紹介したのは、Gérard de Nerval (1828) である。その後この主題は、フランス文学ばかりでなく、絵画や音楽の領域にも大きな影響を及ぼした。Delacroix はこのテーマを扱っているし、また Berlioz (*Damnation de Faust*, 1846), Liszt (*Faust Symphonie*, 1854), そして Gounod (*Faust*, 1859) などが、続々と作品を生み出したのである。

22) この《partie liée》とは、最初から奇数回の勝負の数を決め、その中で多く勝った方が勝利を得るという、賭の一形式である。

23) 抽象的な名詞を具体的な物体として奇妙な効果をあげる方法は、*Perte d'auréole* においても行なわれている。ある高貴な人物が、馬車の激しく往来する道

路を横切ろうとした時、頭の「後光」(auréole)を、泥の中に落としてしまう。彼の友人は、「後光」の紛失を揭示するなり、警察に申し出るなりすればと提案する。しかし彼は、「品位」にはもううんざりだ(《D'ailleurs la dignité m'ennuie.》)と言うのである。ここで《auréole》の比喩的な意味が生きていることは、明らかである。また彼は、次のように続ける。《Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment.》(I,352,イタリック筆者)ここで使われている《se coiffer de l'auréole》という言い回しは、1種の常套句ではないだろうか。TLFは、Maupassantの次の例をあげている。《L'homme qui escorte une jolie femme se croit toujours coiffé d'une auréole; [...] Rien ne plaît autant que de dîner dans un restaurant bien fréquenté, avec une amie que tout le monde regarde.》(Contes et nouvelles, 1885, イタリック筆者)「栄光で身を包む」という言い回しを、Baudelaireは字義通り、「後光を頭にかぶる」としているのである。

すでに Jean Pommier は、この散文詩が Gautier の《Les auréoles changent souvent de tête》(Les Grotesques, 1856) という文章から生まれたのではないかと書いている(Dans les chemins de Baudelaire, p. 193)。また Robert Kopp は、同じく Gautier の《Il n'est pas naturel de porter son auréole dans la rue》(Histoire du romantisme, 1874) という文章を指摘している(op. cit., p. 345)。Baudelaire がこうした表現を字義通りにとったことは間違いない。

- 24) この迷信は、19世紀にはまだ民衆の一部で信じられていたものらしい。『19世紀ラルース辞典』から訳出しよう。「わが国では、迷信家や頭のぼけたおばあさんなどが、哀れな男を天国へ送った致命的な紐の切れはしを、誰それの占い師から意味ありげにもらってきて、ポケットの中や衣装だんすの中に、大切にしまいこんでいるのを、まだ時々見かけることがある。」
- 25) 《La corde de pendu》は、当時流行した表現と考えられるかもしれない。その証拠として、1844年に Cirque Olympic 劇場で上演された夢幻劇 *La Corde de pendu* がある(『19世紀ラルース辞典』による)。これは、Marcel Carné の映画 *Les Enfants du paradis* の中で、Debureau の演じるパントマイムを思い浮かべせる。この映画は当時の資料に基づいて制作されており、Frédéric Lemaître の演じた *L'Auberge des Adrets* や *Othello* が再現され

ているが、ピエロが首を吊ろうとする場面は、上記の作品に依拠していると考えられる。またこの映画の中で、Baudelaire の *Le Fou et la Vénus* によく似たパントマイムがあるが、これもまた、当時実際に演じられた劇に基づいているのだろうか。

26) *Op. cit.*, p. 327.

27) *Le Père Goriot, Le livre de poche*, p. 43. Kopp は、引用中の《*amoureuse*》という語を書き落としている。

28) 当時流行の常套句というのは、明らかに《*modernité*》、すなわち《*le transitoire, le fugitif, le contingent*》(*Le Peintre de la vie moderne*, II, 695)である。Baudelaire によれば、各時代がそれぞれの *modernité* をもっている。これは、芸術に無限の変奏を与える重要な要素であり、*modernité* を無視する芸術家は、抽象的で曖昧な美という空虚に落ちこんでしまう。しかしながら、重要なことは、流行を流行として追い求めるのではなく、「流行が、歴史的なもののうちに含みうる詩的なものを、流行の中からとり出すこと、一時的なもののから永遠的なものを抽出すること」なのである。それによって初めて、*modernité* は *antiquité* となると Baudelaire は考えた。 *Un cheval de race* において彼が目ざしたのは、このような理論の応用であっただろう。

流行の常套句は、散文詩の中でいくつか使われている。*L'Invitation au voyage* 中の《*la tulipe noire*》と《*le dahlia bleu*》がその一例である。Georges Blin (《*Les Fleurs de l'impossible*》, *Revue des Sciences Humaines*, 1967, pp. 461–466) によれば、この2つはどちらも、実現不可能な理想の追求を意味しており、19世紀中葉に広く流布した表現である。またこの *L'Invitation au voyage* という題名自体も、作品中に書かれているように、Weber の *L'Invitation à la valse* からきている。後者の表現は、1857年に Alexandre Dumas père による同名の戯曲があるから、やはり1種の流行であろう。

29) Baudelaire は、雲の中に何かしら神聖なものを見出したのだろうか。というのは、「雲」に関してここで扱った3つの散文詩の中に、はからずも、《*Dieu*》という語が共通して出てくるのである。まず *L'Etranger* において。《*Je hais [l'or] comme vous haïssez Dieu.*》(I, 277) また *La Soupe et les nuages* において。《[...] je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, [...]》(I, 350) そして *Les Vocations* において。

«Il [= Dieu] est assis sur ce petit nuage isolé, ce petit nuage couleur de feu, qui marche doucement.» (I, 332) だが、これらの「神」には、宗教的感情の発露を見るよりは、むしろ天上的なもの、超自然的なものへの憧憬を読みとるべきであろう。

また、「雲」と「途方もない夢想」との結びつきにおいて、見逃すことのできないのは、韻文詩 *Le Voyage* の次の部分である。

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons !

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom !
(I, 130, イタリック筆者)

- 30) *The complete works of Lewis Carroll*, The Nonesuch Press, London, p. 71.
- 31) 始めてチェシャ猫が登場する場面で、アリスは公爵夫人にたずねる。«Please would you tell me why your cat grins like that?» すると公爵夫人はこう答えるのである。«It's a Cheshire-Cat, and that's why.» (*Ibid.*, p. 60)
- 32) *Ibid.*, p. 84.
- 33) 大ブリューゲルの作品 (1599年, ベルリン国立美術館) は、1枚のタブローに、120にも及ぶフランドルの諺を描いたものである。その中に例えば、「盲人は盲人の手を引くことができるか? 2人とも穴の中に落ちてしまうのではないだろうか?」という聖書に由来する格言がある。画家は後にこのモチーフを、『盲人の寓話』(1568年, ナポリ, カポディモンテ美術館)に発展させる。Baudelaireはこの絵から、*Les Aveugles* の着想を得たのではないかとされている。
- 34) *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, The Modern Library, New York, p. 395.

参考辞書と略号

- DLF Maurice Rat, *Dictionnaire des locutions françaises*
GLLF *Grand Larousse de la langue française*
L Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*
PR *Le Petit Robert*
R *Le Robert*
TLF *Trésor de la langue française*