

# 1851年の *Les Limbes* の中の

## « La città dolente »

——憂いの王国—三つの « Spleen » を通して——

平野真理

はじめに

1857年の初版後、6篇の削除を受け入れ、新たな32篇を加えた全127篇の韻文詩集 *Les Fleurs du Mal* は、ボードレールの生前中に出版された唯一の作品だ。その中でもソネは、127篇中53篇と半分以上を占め、且つ、*sonnet régulier* 正韻ソネはわずか6篇にとどまる。

19世紀は、社会的にも文学史的にも変革の時代だった。当時文学において、それまでの古典主義に対して、現代には現代のテーマがあるという考えが生まれる。ユゴーが選んだテーマは、古代には無く現代故に現れた新しさを « grotesque » として発展させたものだった<sup>(1)</sup>。ユゴーの打ち立てた美は、カジモドとエスメラルダのように醜と美を並列し、醜によって美を際立たせるものだった。それに対してボードレールは、現代生活という醜から新しい美を抽出しはじめ込む枠組みとして、ソネを選んだ。

---

(1) Victor Hugo, *La préface de Cromwell de V. Hugo*, introduction, texte et notes par Maurice Souriau, Société française d'imprimerie et de librairie (Paris), 1897, pp. 191-192: « un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau ». ここでユゴーは、« grotesque » の考えを展開する。注目すべき点は、ボードレールは、« le laid » から « la beauté » を引き出そうとしたが、ユゴーは、« le laid y existe à côté du beau » と、カジモドとエスメラルダのように両者を並置する。この書を以後、Victor Hugo, *La préface de Cromwell* とする。

当時は、サント・ブーヴに始まるソネの復権の始まった詩の変革期だったが、16世紀の流行後一旦廃れていたソネの本格的な復興は、ボードレールの出現を待つ事になる<sup>(2)</sup>。

ソネについて彼は、「*Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique*<sup>(3)</sup>」と述べる。ボードレールにとってソネは、滑稽さ、色事、情熱、夢想、哲学的瞑想等様々な表現を可能にする、限りない可能性を秘める形式だ。彼は蘇りつつあったソネの中でも、*sonnet irrégulier* 変格ソネを選び<sup>(4)</sup>、現代のテーマ、「*la vie moderne*」、現代、それも現代の都会故に生まれる心情を描く。

« *la vie moderne* » というテーマはボードレールのソネに、単に古典の復興ではない、新しい詩としての価値を与える<sup>(5)</sup>。マックス・ジャザンスキーは、ソネの歴史を語る上で、「*L'exemple de si grands poètes eut pour conséquence que la génération nouvelle, dont les vers parurent après 1850.*<sup>(6)</sup>」と述べる。ロマン主義は、1850年を境目に詩の改革期を迎え、その先駆者がボードレールなのだ。この時期は、まさにボードレールという詩人

(2) Élénore M. Zimmermann, *Poétique de Baudelaire dans Les Fleurs du mal, rythme, parfum, lueur*, Lettres modernes minard, 1998, p. 16: « [...] il faut attendre Baudelaire pour que le sonnet revienne à la mode. » ボードレールのソネの選択は、まだ完全に復興されていない形式を選択するという、「挑戦」でもある。

(3) Charles Baudelaire, *Lettres : 1841-1866 Charles Baudelaire*, Société du Mercure de France, 1906, p. 238.

(4) ボードレールの変格ソネについて、バンヴィルも « *Toutefois le Sonnet irrégulier a produit des chefs-d'œuvre, et on peut le voir en lisant le plus romantique et le plus moderne de tous les livres de ce temps, — le merveilleux livre intitulé Les Fleurs du Mal.* » (Théodore De Banville, *Œuvres VII, Petit traité de poésie française*, Slaktine reprints, 1972, p. 202.) と述べる。バンヴィルは、ボードレールの変格ソネは、ロマンティックで現代的な世界を作ると評価する。

(5) Élénore M. Zimmermann, *op. cit.*, p. 19: « *le sonnet sera devenu non une contrainte mais un moyen d'affirmer son indépendance.* » ボードレールは、ソネの様々な規則を束縛ではなく、思想を展開する道具として駆使し、新しい « *la vie moderne* » を描く。

(6) Max Jalanski, *Histoire du sonnet en France*, H. Brugère, 1903, p. 232.

にとっても大きな転換期となる。

*Les Fleurs du Mal* が生まれる下敷きとして、ボードレールが数度刊行予告をしたにも関わらず、実際は実現しなかった二冊の幻の韻文詩集の存在がある。*Les lesbiennes* (1845-1847)<sup>(7)</sup>と、*Les Limbes* (1848-1852)だ。最初の *Les lesbiennes* は、*Salon de 1846* の表紙や友人シャンフルーリの本等で何回も予告されたが、これは予告のみで消えていく。志すにつれ深淵を増していく芸術という高みと若い肉欲、自己の狭間で苦悩に対して、あまりにもあからさまで狭隘なイメージ化を促すこの題名が力尽きたというのものではないだろうか。

1848年11月、*L'Écho du marchand de vin* において編集者に記された次の詩集の刊行予告の題名は、*Les Limbes* から *Les lesbiennes* に取って代わる<sup>(8)</sup>。この予告は、続いて1850年に雑誌 *Le Magasin des familles* において<sup>(9)</sup>、次いで1851年、雑誌 *Le Message de l'Assemblée* において行われる。更に同時期、ゴーティエに12詩篇を送る時に再度予告をしている<sup>(10)</sup>。

*Les Limbes* の題名は当時の人々に、主としてキリスト教的解釈と、ダンテの『神曲』で描かれる、未洗礼者の置かれる場所としての辺獄のイメージを与える。更に我々読者には、この予告の二年前に書かれた *Salon de 1846* のウージェーヌ・ドラクロワの章で記される、「il a choisi le passage où Dante et Virgile rencontrent dans un lieu mystérieux les principaux poètes de l'antiquité :<sup>(11)</sup>」の一文を引き出す。ダンテとウエルギリウスが出会う場、即ち *limbes* が美の素材としてボードレールに提示されたのだ。その絵画、『ダ

(7) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, P.792. 以下、この書を *OC I* とする。

(8) *OC I*, p. 792 : « En novembre 1848, *Les Limbes* se substituent aux *Lesbiennes*, dans *l'Écho des marchand de vin*. »

(9) *OC I*, p. 792 : « *Les Limbes* sont encore annoncés en juin 1850 dans *Le Magasin des familles* où sont publiés *Châtiment de l'orgueil* et *L'Âme du vin* : »

(10) *OC I*, p. 806.

(11) *OC I*, p. 437.

ンテとウェルギリウス』の中に見出した「精神に深く刻まれた *mélancolie*<sup>(12)</sup>」が、神秘的で深淵を秘める場所である *limbes* の中に展開する。個々の内部に刻まれた *mélancolie* は、新たに « *spleen* » となって *Les Limbes* の中に漂う。

また、どん底まで落ちているのでも上昇しているのでもない、宙ぶらりんの状況を示す *limbes* という語には<sup>(13)</sup>、当時の混沌とした社会状況も大きな影を落とす。

このような社会状況に、当時の誰もが知っているダンテの *La Divine Comédie* から来るイメージも加わり、カジミール・ドゥラヴィーニュ (1793-1843) の詩、« *Les limbes* » など、芸術家達が題材として取り上げるようになったという時代背景もある。

*Les Limbes* という総題にこだわったこの時期が、ボードレールにとって注目すべき時期と捉える考えを成立させるキーワードがある。一つは、この時期の芸術観の表明であり、当時のロマン主義の宣言とも言える芸術批評、*Salon de 1846* の執筆が行われたという点だ。もう一つは、やはりこの時期の « *art poétique* » を展開する芸術論、« *Du vin et du hachish, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* » が、発表された<sup>(14)</sup>。この中では、散文詩集の « *Enivrez-vous* »に通じる、「酔い」、そして「浸る」陶醉という瞬間、つまり、« *ivresse*<sup>(15)</sup> » を重要視するボードレールの詩学が語られ

(12) *OC II*, « Ce chef-d'œuvre laisse dans l'esprit un sillon profond de *mélancolie*. », pp. 435-436.

(13) Dante, *La Divine Comédie*, traduction de Pier-Angelo Fiorentino, Paris, Gosselin, coll. « La Bibliothèque d'Élite », 1840, p. 12. (Au 4<sup>e</sup> chant de l'*Enfer*) : « Un grand chagrin me prit au cœur en entendant ces paroles, car j'avais reconnu des personnages d'une haute valeur, qui étaient ne suspens dans ces *limbes*. » ダンテが描く « *limbes* » の宙ぶらりんの状況は、詩人の精神の「不安定さ」と重なる。不安定故に鋭くなった感覚と揺らぐ気持ちももたらす大きな悲しみは、ボードレールの *limbes* に繋がる。

(14) *OC I*, p. 1369 : « Texte adopté : celui de *Messenger de l'Assemblée*, mars 1851, purgé de quelques coquilles ; »

(15) *OC I*, pp. 291-292 : « une singulière ivresse de cette universelle communion », « ces mystérieuses ivresses », dans « *Les foules* ». ここで、ボードレールにとっ

る。

更にこの時期、ボードレールはエドガー・アラン・ポーの虜になり、作品の翻訳に力を注ぎ、ポーの文学理論に共鳴する。1851年前後の *Les Limbes* 構想期は、ドラクロワの絵画、ポーの詩、小説、そして彼の文学理論を土壌として、ボードレール独自の « *art poétique* » が大きく目覚めた時期と言えると思われる。

*Les Limbes* では、3篇が « *Spleen* » という同じ題名だ。それまでのロマン主義から一歩進んだ感情、« *spleen* » を描くことへの強い意志が見られる。まず、*limbes* という枠組みの意味を見てから、三つの « *spleen* » がどのように描かれているかを見る。そして最後に、その « *spleen* » を生む詩人の姿を見て、この時期の « *spleen* » を解明する。

## 1 総題 *Les Limbes* の意味

« *Spleen* » という全く同じ題名の3篇は、11編の中の一番目、四番目、十番目に置かれている。詩人の苦悩、芸術の深淵、現実との葛藤を描く三つの « *spleen* » は、11篇の核なのだ。*limbes* のイメージが、« *spleen* » の形成にどのような意味を持つのかを見る。

まず、*Les Limbes* の総題で *Le Messager de l'assemblée* に発表された際の紙面に注目してみよう。一面の下部、全体のほぼ三分の一の場所が割り当てられている。この紙面が与える視覚的イメージの力は、大きい。アラン・ヴァイヤンも、この点を指摘する<sup>(16)</sup>。この紙面は、群衆の中にいながら *exilé* の状況にあり、大都会という地獄の周辺を彷徨う魂、*Les Fleurs du Mal* の作者、

▼ ての *ivresse* は、*singulière* であり、*mystérieux* な状態だと語る。「*ivresse*」は、初期の評論時代から散文詩まで、重要な言葉となっている。

(16) Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 94: « *En fait, ce feuillet du Messager de l'Assemblée marque l'acte de naissance pour ainsi dire public du Baudelaire des Fleurs du Mal, de cette âme spectacle exilée parmi les hommes et condamnée à errer aux marges de l'enfer, selon la conception théologique des limbes.* »

ボードレールの誕生を表す。

紙面下部の位置が与える視覚イメージと *Les Limbes* の題名の組み合わせが生む感情, « spleen » は, *Les Fleurs du Mal* で一貫して流れる « l'art poétique » の誕生を告げる。limbes の崖っぷちに立ちすくむ詩人の姿は, 都会の群衆の中を彷徨う flâneur<sup>(17)</sup>の深い孤独を漂わせる。

この時代, *Les Limbes* の総題が与えるイメージの一つが, キリスト教的イメージだ<sup>(18)</sup>。洗礼の恵みを受けず死んだ人間が留まる場所, そしてキリストが死後復活するまでいた場所という, 地獄でも天国でもないギリギリの周辺部だ<sup>(19)</sup>。しかしボードレールは, 一般的な宗教色を薄め, 自分の詩作を展開するのにふさわしい容れ物にする。この点についてティボーデが述べており<sup>(20)</sup>, その解釈をレオン・セリエも重視する<sup>(21)</sup>。ポー



- (17) Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle* : exposé, Editions Allia, 2003, p. 31. 都会の群衆の中を孤独に彷徨う, « exilé » された « flâneur » は, 近代都市のキーワードになる。
- (18) Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française, Tome 2*, Firmin-Didot frères (Paris), 1835, p. 120 : « Lieu où, selon quelques théologiens, étaient les âmes de ceux qui étaient morts dans la grâce de Dieu, avant la venue de Notre-Seigneur, et où vont celles des enfants morts sans baptême. JÉSUS-CHRIST, après sa mort, tira des limbes les patriarches, les prophètes. » 以下, 同書を *Dictionnaire de l'Académie française* とする。
- (19) Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française, tome III*, Hachette, 1873, p. 311 : « Le même que le précédent, parce que les limbes sont représentés comme sur le bord de l'enfer. »
- (20) Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock (Paris), 1936, p. 325 : « Le catholicisme moins religieux que philosophique et littéraire de Baudelaire avait besoin d'un lieu intermédiaire, particulier, original où se loger entre Dieu et le diable. »
- (21) Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, Éditions de la Baconnière-Neuchâtel, 1977, p. 179. 以下, この書を Léon Cellier, *Parcours initiatiques* とする。

ドレールは、一般的な *limbes* の持つ、キリスト教という人々に染み付いた宗教的場所よりも、神と悪魔、美と醜、墮落した人間と崇高な芸術という両者の中間の位置という点を前面に出し、自身の詩の世界へと繋げる。

次に、この作品が書かれた時代背景も、*limbes* の意味を考える際無視できない要素だ。1848年での出版予告日が2月24日、二月革命記念日であったのも、時代背景と作品を意図的に結びつけたと言える。この時期が、フランス革命を起点とした後多くの血を流し、ナポレオンという人間神の登場を経て迎えた過渡期、いわば歴史的地理という観点での *limbes* の時期であったという点も、*limbes* のイメージ形成において重要なポイントであろう。

1850年では、« Ces deux morceaux inédits sont tirés d'un livre intitulé *Les Limbes*, qui paraîtra très prochainement, et qui est destiné à représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne.<sup>(22)</sup> » という文を « Châtiment l'orgueil », « Le vin des honnêtes gens » の2篇の末尾につける。

1848年の二月革命から1852年のナポレオン三世皇帝即位までの、熱狂、暴力、失意が渦巻く第二帝政時代で、ボードレールは青年期を過ごした。彼は、当時の若者として必然的に持った心の動揺、高揚の後の失望という、喪失感から生じる *mélancolie* を詩人というフィルターを通して描こうとした。この意気込みは、翌年1851年の予告でも、11篇と共に « destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne<sup>(23)</sup> » と、再び繰り返される。激動の歴史的な時代の揺れの中で20代最後の時期を過ごしたというのは、この時期の創作活動に大きな影響を与えたと思われる。

ポール・ベニシューは、「ボードレールの時代にはすでに熱気は冷めており、社会の敵意に対して詩人が取りうる対応は、呪詛を口にし、距離を置き、軽蔑を示すことだけであった。生の変容を求める熱意と野心は、一八三〇年直後に

(22) *Le Magasin des familles : journal le plus complet du foyer domestique*, Paris : [s.n.], 1849, p. 337. 下線は、筆者による。

(23) *OC I*, p. 793. 下線は、筆者による。

は、幻滅の最初の経験となお共存していたのだが、第二のボナパルトの治世下では完全に過去のものとなっていたのである。」<sup>(24)</sup>と、明快に述べる。労働者達が多くを流しながら結局敗北したという結果と、大統領という世俗の権力を得た代わりに地に堕ちた英雄、ルイ・ナポレオンへの失望を味わった詩人が、時代の流れと結びついた若者独特の心情を描く事になったのは、想像に難くない。二十代のボードレールが身を置いた時代は、「*des traces d'une inspiration sociale*<sup>(25)</sup>」、不安定な社会状況が、社会にも精神にも大きく痕跡をつけた時代なのだ。

一時期、ロマン主義者達によって人民の「神」に祭り上げられ、「歴史と人間の可能性の極限を示すことのできた巨人」<sup>(26)</sup>であるナポレオン・ボナパルトを発火点とした熱意の時代は、既に過ぎていた。そこに迎えた、二月革命の労働者の敗北。このような社会に対する幻滅の混ざった心情は、詩人の心情と自ずとシンクロする。ポール・ベニシューはボードレールを例に挙げ、「一八四八年以後の新たな悲観主義の中で、〈芸術〉は至高の精神的避難所となった」<sup>(27)</sup>と述べる。人々は、フランス革命の民衆の蜂起と抵抗、失望を経て再び訪れた絶望と落胆から生まれる、人間の無力さを痛感する。様々な喪失感の中で、詩人という芸術家は、美を渴望しながらも人には到達することは出来ない、しかし求める事をやめられないという永遠の葛藤に苦しむ、社会と一線を引いた場所に居場所を見つける事になるのだ。

*limbes* は、そのような詩人のいる場所、絶望し、同時に渴望する場所、つまり、そこから更に堕ちる事も天へ向かう事も出来る辺獄だ。このような背景を見ると、予告に付随された文、「*les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne*」、*« des agitations spirituelles de la jeunesse moderne »* がより鮮明となる。これまで経験したことのない時代の混乱の中に生じる動揺

(24) ポール・ベニシュー、片岡大右・原大地・辻川慶子・古城毅訳、『作家の聖別』、水声社、2015年、p. 475。

(25) Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, p. 180.

(26) 宇佐美斉、『フランスロマン主義と現代』、筑摩書房、1991年、p. 80。

(27) ポール・ベニシュー、前掲書、p. 20。

と *mélancolie* は、思い出に回帰し、浸るところから生まれるのではない。「*la vie moderne*」から生まれるのだ。ボードレールが *Les Limbes* で描くのは、「*les agitations spirituelles et les mélancolies de la vie moderne*」だと言えるだろう。

次に、ダンテの *La Divine Comédie* も、ボードレールの *limbes* を生み出す背景の一つであろう。*La Divine Comédie* の「地獄篇」で描かれる「辺獄」の、地獄と天国の間にある未洗礼の人々がいる場所には、キリスト以前に生まれたホメロスやウェルギリウスなどの古代詩人が、やはり未洗礼者として永遠に落とされている。グラハム・ロブは、ボードレールの *limbes* を « *et donc le topos d'une descente dans l'enfer de la grande ville, répondant ironique de la città dolente de Dante*<sup>(28)</sup> » と述べる。地獄に例えられる大都会へ「墮ちる」という概念は、ダンテの描く「憂いの都」である地獄の世界の独特な皮肉な色合いと通じ合う。*limbes* の「憂い」は、絶望という深淵から美を求めて上昇したいと願う詩人たちの喘ぎと重なる。「落下」は「上昇」と背中合わせであり、詩人はそこから旅立ちたいと熱望する。

現代の都会に生きる詩人ボードレールは、*la vie moderne* を辺獄として捉え、そこに生きる古代詩人を自分に重ねる。天へと上昇したい、美への永遠の渴望の場所として捉えたとすると、*limbes* は、絶望だけの場所ではなくなる。美へ向かいたいと詩人が願うことで、*limbes* という場所は、希望の生まれる場所という意味も加わる。*limbes* を « *le royaume de l'attente*<sup>(29)</sup> » とする、M. Butor を始めとする先人達の解釈をレオン・セリエも挙げる。キリスト誕生以前に生まれたが故に未洗礼である、ウェルギリウスや徳の高い異教徒が救いを求める場所での「待つ」という行為は、かすかでも希望がなくては出来ない行為だ。

古典の作品だけではなく、同時代の文学界にも *Les Limbes* の出現を触発す

(28) Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française*, Aubier, 1993, p. 188.

(29) Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, p. 181.

る作家がいた。ボードレールが « *visionnaire passionné*<sup>(30)</sup> » と称賛したバルザックだ。彼は、バルザックを現実を描くと同時に美を描く小説家として賞賛し、自分と同じ *poétique* な要素をその作品に見出していた<sup>(31)</sup>。バルザックの *Chef-d'œuvre inconnu* 中の一文に注目してみよう。

Oh ! pour voir un moment, une seule fois, la nature divine, complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irais te chercher dans tes limbes, beauté céleste ! Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie<sup>(32)</sup>.

1831年に発表されたこの作品は短編でありながら、作者の芸術観を凝縮した作品として、バルザックという文学者の核となる作品だ。更に、*La Comédie humaine* の中に加えられたのが1846年であるという事を考えると、この時期のボードレールに刺激を与えたのは確かだろう。limbes は美を求めるオルフェが墜ちていく冥府であり、同時に « *la nature divine, complète, l'idéal* », « *beauté céleste* » という、人間には到達できない高みであるという二重の意味を持つ場所となる。墮ちる力を反動力とする、闇でありながら美へ詩人を導く場所として、バルザックの limbes はボードレールの limbes と繋がる存在だと思われる。二人の limbes から聞こえるのは、どんなに渴望して

(30) Charles Baudelaire, *L'art romantique, Œuvres complètes, Tome III*, Michel Lévy Frères, 1869, p. 176. 以下、この書を *L'art romantique* とする。

(31) OC II, p. 496 : « ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein ! » ここで、« *singulier* » という、それまでのロマン主義とは異なる、ボードレール独自の美の指標が挟まれている事は意味がある。並置された言葉の最後の（重要な）« *poétique* » を成立するキーワードだ。

(32) Honoré de Balzac, *Œuvres complètes de M. Balzac, La Comédie Humaine, 14 tome*, reproduit en fac-similé l'édition Furne de 1845 d'après l'exemplaire de Balzac, corrigé et annoté de sa main, Les presses de l'Imprimerie Graphoprint à Paris, 1967, p. 295. レオン・セリエも、この箇所の重要性を指摘する。(Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, pp. 185-186.) 下線は、筆者による。

も、天井＝理想の美へたどり着きたくてもかなわない、(原文の条件法現在からも読み取れる) それでも天を目指す天命を背負った詩人の声だ。

次に、これら一般的な解釈を土台として発展するボードレール自身の « *limbes* » の捉え方に視点を絞ってみよう。1848年から1851年の時期のボードレールの « *art poétique* » の宣言とも言える芸術批評, *Salon de 1846* においても, *limbes* への言及が見られる。

*mélancolie* を色彩で語る画家ドラクロワの作品, « *cette mélancolie singulière et opiniâtre*<sup>(33)</sup> » と例えた « *Femmes d'Alger* » の箇所、 « *Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse.*<sup>(34)</sup> » と述べる。ドラクロワの絵画は、豊かな色彩が、休息と沈黙という声なき心情を語る。

« *singulière* » という、ボードレールのキーワードでもある形容詞は、ロマン主義の *mélancolie* とは違和感を漂わせる組み合わせであると同時に、ボードレールの「美の価値観」を端的に表す。ドラクロワの絵画からは、Lamartine の « *Le lac* » を頂点とする抒情と主観性を打ち立てたロマン主義とは明らかに異なる、奇抜でくどいほど執拗な *mélancolie* が生まれる。1846年時点でのボードレールのロマン主義を語る素材となるドラクロワの作品は、まさに « *Ut picta poesis* » の作品として、ボードレールの絵画的感覚に衝撃を与えただろう。

ロマン主義の *mélancolie* は、思い出へ戻りたいという物憂げで儂い夢想の場だ。対してボードレールが捉えるドラクロワは、崇高な香りを敢えて « *mauvais lieu* » = 当時の、売春宿と同義である悪所<sup>(35)</sup> から発散させる。怪しげな香りが漂う場所が、悲しみに満たされる *limbes* なのだ。そして、現代生

(33) *OC II*, p. 440.

(34) *OC II*, p. 440.

(35) *Dictionnaire de l'Académie française*, p. 179: « *Lieu de prostitution* ».

活から美を引き出そうとするボードレールにとって、「*les limbes insondés de la tristesse*」である現代における「*tristesse*」は美の要素であり、必ずしもマイナスな意味を持つ言葉ではないのが読み取れる。喪の装いの女性、老婆、羽を泥の中に引きずる見世物の白鳥等、大都会での悲しみの風景は、詩人の美の源泉となる。

アントワヌ・コンパニオンは、ボードレールの「*Mon cœur mis à nu*」の中の、美と不幸の関係を述べる言葉<sup>(36)</sup>を引いた後、「*Si le bizarre n'est pas toujours beau, le beau est toujours triste.*<sup>(37)</sup>」という文により、自身の書の「*Beau, bizarre, triste*」の章を締める。現代生活に生きる詩人の苦悩を描いている *Les Limbes* の詩群でも、「*tristesse*」は深く影を下す。ボードレールの *limbes* は、「*cette mélancolie singulière et opiniâtre*」、「*tristesse*」が入り混じった「*mauvais lieu*」であり、同時に「*le royaume de l'attente*」という、曖昧な場所として現れる。

## 2 三つの「*Spleen*」の中の「死」

総題 *Les Limbes* が持つ意味を見てきた。*Les Limbes* は、更なる深淵へ落ちていく場所であり、逆にそこから高みへと上昇しようという場所でもある。ボードレールにとっては、カトリック教義という縛りよりも、そこから発展して「*un lieu intermédiaire*」として大きな意味を持つ。

<sup>(36)</sup> OC I, pp. 657-658: « le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), le malheur. Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. » 不幸に美は必然ではないが、美に不幸は必然であるという考えが述べられる。〈不幸〉の影の無い〈美〉は、ボードレールの〈美〉ではない。*mélancolie* は、不幸、悲しみを伴侶とする。

<sup>(37)</sup> Antoine Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, « Équateurs France Inter », Éditions des Équateurs, 2015, p. 102.

更に、ダンテの *La Divine Comédie*、王政廃止後のルイ・ナポレオンへの失望という時代の喪失感を背景に、バルザックというロマン主義最高峰の作家を始めとして、文学者たちが *limbes* を題材にし、取り上げる時代でもあった。このような時代の要素が組み合わさり、ボードレールはドラクロワの中に、「*cette mélancolie singulière et opiniâtre*」が溢れる *limbes* を見出す。

*limbes* は、地獄を目前とした死の影もあれば、救いへのかすかな望みを捨てきれず佇む希望の光も見える場所として、ボードレールの創作意欲を引き出す。*Les Limbes* の中で、「*Spleen*」と、そのままの題名で三度繰り返し語られる « *spleen* » は、当時、どのような語として認識されていたのかを少し見てから、ボードレールの « *spleen* » へ向かおう。

« *spleen* » は、「*mélancolie*」という土壌から生まれた時代の仇花のようなものだ。両者は全く異なる感情ではない。ユゴーは、ロマン主義的文学論を展開する « *La préface* » de *Cromwell* の中で、「*À cette époque, et pour n'omettre aucun trait de l'esquisse à laquelle nous nous sommes aventuré, nous ferons remarquer qu'avec le christianisme et par lui, s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse : la mélancolie.*<sup>(38)</sup>」と、ロマン主義における *mélancolie* を定義する。それまでは存在しなかった、または認識されなかった新しい感情として定義されたロマン主義の *mélancolie* は、悲しみに浸るというより、深く内省し、瞑想へと誘う。しかしそれは、「キリスト教と共に、キリスト教によって」もたらされた感情だ。宗教色を薄めたボードレールの *limbes* に流れる *spleen* は、ロマン主義から先に進んだ感情であると言える。

ボードレールは、当時の行き詰った社会状況から必然的に生まれる « *l'ennui* » と結びつき、ロマン主義の « *mélancolie* » を彼独自の « *spleen* »

(38) Victor Hugo, *La préface de Cromwell*, pp. 186-187.

へと開花させる。更に、「spleen」は、ロマン主義の *mélancolie* だけでは表せない精神状態を表現する語<sup>(39)</sup>として、当時文学者達が盛んに使い始めたという時代の風も見過ごせない<sup>(40)</sup>。

« l'ennui » と « *mélancolie* » の関係については、「Chateaubriand a chanté la gloire douloureuse de la *mélancolie* et de l'ennui<sup>(41)</sup> » とボードレールは述べる。ボードレールは、シャトーブリアンの « l'ennui » と結びついた « *mélancolie* » を評価した上で、ユゴーの語るロマン主義の « *mélancolie* » を « spleen » という更に深い感情へ変換する。「Chateaubriand a chanté」の裏には、「Moi, je chante le spleen. » という言葉が見え隠れする。

では、1851年時点でのボードレールは、この言葉を *Les Limbes* という躯体の中でどのように咀嚼し、展開しているだろうか。

*Les Limbes* の11篇を一貫して « la vie moderne » のテーマで書くのだという宣言は、最初の « Spleen » の第一節 « Pluviôse irrité contre la ville

(39) *Dictionnaire de l'Académie française*, p. 777: « Mot emprunté de l'anglais. Maladie mentale qui consiste dans le dégoût de la vie. » 厭世観と深く繋がる、精神的な「闇」「病み」を表す語として普及していた。

(40) ジュール・ミシュレは、当時失われつつあった敬虔な感情について、「[...] on trouve bien plus de *mélancolie*. Alors l'ennui, les vapeurs, le spleen... » (Jules Michelet, *Mon journal, 1820-1823*, G. Marpon et Flammarion, 1888, p. 79.) と描く。

又、バルザックは、「Il est encore certains jours de spleen, de doute, de terreur, de solitude, où je suis obligé de chasser les souvenirs de cet adieu *mélancolique*, qui cependant ne devait pas être le dernier. » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, suivi de *Séraphita*, par M. H. de Balzac, Charpentier, 1842, p. 67.) とこの言葉を使う。

フロベールも、「Et si un soir, au crépuscule, pendant une heure de brouillard et de neige, nous avons le spleen, laissons-le venir, mais pas souvent. » (Gustave Flaubert, *Correspondance (1830-1839)*, 1839, p. 47) と書く。

これらからも、当時の « spleen » が « *mélancolie* » と類似しているものの、それよりも更に « doute » « terreur » « solitude » « ennui » と結びついた、より深い苦悩の状態を表現していたのがわかる。

(41) *L'art romantique*, p. 172.

entière » にはっきりと示される。「*mauvais lieu* » でもある « *la ville entière* », 現代生活の全てを題材にすると明快に示す。ボードレールの « *spleen* » は、現代都市という *limbes* を舞台にして登場する。

3 篇に共通するのは、冷たく寒い冬の季節、墓地、死者、墓穴、病気等、「死」の影だ。ロマン主義の詩人たちが「静者の世界と死者の世界とを詩的に鑑賞しうる新しい空間」<sup>(42)</sup>として好んで取り上げた題材である「墓地」をあえて舞台にして、ボードレールは現代のテーマを描く詩作の苦悩を展開する。

第三篇では、加えて、ロマン主義の頂点でもある « *Le lac* » を « *un lac de sang* » と血に染まらせる。敢えてロマン主義特有の素材を取り入れるという点に、それまでのロマン主義とは異なる « *spleen* » を描こうという挑戦が見られるのではないだろうか。

ジョン E. ジャクソンの « *Le spleen est un héritage romantique.*<sup>(43)</sup> » という言葉は、ロマン主義を引きずる « *crépuscule* » な時代に生きた、このようなボードレールの « *spleen* » を明快に語る。死は、« *crépuscule* » な空間でどのように展開されるだろうか。

第一篇の冒頭の擬人化された語、アレクサンドランの中で摩擦音と共にアンバランスな不安感をもたらす « *Pluviôse*<sup>(44)</sup> » は、詩全体を覆う « *maladie* », « *mort* » のイメージの序奏を奏でる。この言葉は、共和制カレンダーの五つ目の真冬の月の名称と、語源のラテン語から来る雨の二つの意味を持つ。冷たく寒い冬のイメージは、« *cimetière* », « *maigre et galeux* », « *vieux* », « *enfumée* », « *enrhumée* », « *une vieille hydropique* » と、最後まで死を漂わせる。その過程において、« *la ville entière* » は « *cimetière* » に、墓場の

(42) 宇佐美斉、前掲書、p. 8。

(43) John E. Jackson, *Baudelaire*, Librairie Générale Française, 2001, p. 92. 以下、この書を John E. Jackson, *Baudelaire* とする。

(44) Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française, Tome 2*, Garnier frères, 1856, p. 917: « Cinquième mois de l'année dans le calendrier républicain. Il commençait le 20 janvier et finissait le 19 février. Son nom lui venait des pluies qui sont ordinairement plus fréquentes dans ce mois que dans les autres. »

« *pâles habitants* » は « *citadains* » に重なり、現実と非現実が交差する。

美に付随する « *maladie* », « *mort* » のイメージへの執着は、*Les Limbes* と同時期に発表された « *L'Idéal* » (1851) 中の, « *beautés d'hôpital* », « *ces pâles roses* », « *Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal*<sup>(45)</sup> » と重なる。この時期の « *spleen* » は, « *maladie* », « *mort* » と強く繋がっている。

そして、冒頭で擬人化された « *Pluviôse* » が動き出し、その後続く « *Le bourdon se lamente* », « *la bûche enfumée / Accompagne en fausset* », « *Le beau valet de coeur et la dame de pique / Causent sinistrement* » の非生命体の事物に生き生きとした様相を与え、詩の中の時間を更に、現実と非現実という二つの世界にだぶらせる。命を与えられたハートのジャックとスペードの女王が過去の恋を「皮肉に」語る姿は、思い出に浸りたい、戻りたいという抒情的感情を語るロマン主義との違いを最後に改めて打ち出す。

又, « *Pluviôse irrité* » の « *irrité* » は、当時の政治への閉塞感と、思うようにならない詩作への思いを表すだけではなく、「死」と閉塞感=喪失感を伴う「生」の間、*limbes* と重なる現代都市での詩人の揺れる、ヒリヒリと心に突き刺さる思いを一言で鋭く表現していると思われる。この苛立ちは3篇全体を貫き流れるのだが、ボードレールは、ソネという枠組みを利用して、その心の揺れを奏でる。前半のカトランを *abab / abab* の交差韻で構成する変格ソネ故に起きるぎこちなさ<sup>(46)</sup>が、不安定で、ざらついたそのような感情を彩る。

第二篇の « *Je veux creuser moi-même une fosse profonde* » (下線は、筆者による) では、自分自身の意志で墓穴を掘るという行為から、第一篇よりも、苦しみではあるが、同時に喜びをもたらす « *amer et doux* » な「死」の一面を提示する。死は、どこまでも続く深淵であると同時に, « *libre et joyeux*<sup>(47)</sup> »

(45) *OC I*, p. 22.

(46) *OC I*, p. 970: « *Même gaucherie dans les rimes de ce quatorzain* ».

(47) *OC I*, p. 70: « *Voyez venir à vous un mort libre et joyeux*; » (下線は、筆者による)

なのだ。深い死の深淵は恐怖と同時に、いや、それ以上に自由で歓喜の場として詩人の前に立ち上がる。「*libre et joyeux*」な死の鏡が映し出すのは、生にしがみつくなり、逆に死んだようになって現世の人々の姿だ。「*ce vieux corps sans âme*」は、美への探究心である魂を持たずに現実世界に生きる人間が、重みのある肉体に引きずられ落ちていくという、生きている人の姿だ。それに対して、「*l'âme sans corps*」は、現実の重みから解放されて、*limbes* から美を携え上昇していく「理想」だ。理想への跳躍として、ボードレールは死を捉える。

又、第三の « *Spleen* » では、「*Et qui meurt sans bouger dans d'immenses efforts*」と最後に語る。動くことなく静かに向かう死は、動き、もがき、のたうちまわって生きる現実の苦悩を映す。生の苦しみに裏打ちされた死という「解放」から見えるのは、苦しみをみつめることから美を生み出す現実の詩人の姿だ。

そして「死」と同意語となるのが「眠り」だ。夢、理想、美を追い求める場であり、現実を忘れる「忘却」の場である「眠り」への憧憬に詩人は捉えられる。そこに流れる時間は、寢床を探す痩せおとろえ、疥癬にかかった猫のように、そして彷徨い歩く年老いた詩人のように、ゆっくりと (« *à loisir* », « *lentement* ») 流れる。

死でも生でもない *limbes* で流れる「ゆっくり」とした時間。いつ終わるか分からない永遠の時間の中で、ゆっくりと美への探求を詩人は続ける。この « *lentement*<sup>(48)</sup> » は、ボードレールの死の時間の流れと深く結びついている。「*spleen*」は、ゆっくりと漂い、忘却へと詩人を誘う。しかしそれを生み出すのは、足元を流れる冷たい冬の雨、忘れられない現実での苦しみ、厭世観だ。

マイナスな面ばかりではない、「*attente*」という、希望への場としての

(48) « *Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !* », dans « *De profundis clamavi* » (*OC I*, p. 32). « *Effacent lentement la marque des baisers* », dans « *le voyage* » (*OC I*, p. 131). « *Défilent lentement dans mon âme* », dans « *Spleen* » (*Quand le ciel...*), (*OC I*, p. 74). 下線は、筆者による。「*lentement*」は、ボードレールの詩のキーワードの一つだ。

「死」の捉え方は、*Les Limbes* の「ボードレール色」だ。天国でも地獄でもない、« *bordure*<sup>(49)</sup> » な位置にある、曖昧な狭間の場所である *limbes* は、かすかな希望も反映する。レオン・セリエは、« *Mais l'étude approfondie des onze poèmes publiés en 1851 dans le *Messenger de l'Assemblée*, sous le titre *Les Limbes* l'amène à nuancer l'optimisme que cette solution synthétique suppose.* » と述べる。キリスト教儀的な懲罰の場ではない、« *le royaume de l'attente* » の場としての *limbes* が持つ意味合いが、*Les Limbes* が死を全体に漂わせているにも関わらず、楽観的ともいべきかすかな希望を語る。

### 3 三つの « *spleen* » で語られる詩人の姿

冬の冷たい季節と苦悩に満ちた現実の生が一体化し、そこから生まれる « *mort* », « *maladie* », « *froid* » は深い深淵を伴い、三つの « *spleen* » 全体が流れる。しかしそれらの負の要素が語るのは、地獄にも落ちていく絶望というよりも、地上へ上昇するという希望をほのかに漂わせる「死」の姿だ。現実を背景に生まれた忸怩たる思いは、その喪失感、絶望を「死」を通して希望へと変換する。そして「美」を追い求めるという希望にとりつかれた詩人の姿には、第一篇と第三篇には吟遊詩人オルフェが、第二篇にはプロメテウスの二人が透けて見える。ソネという古典の枠組みにギリシャ神話という古典の要素を添え、現代生活を描くというのも、近代詩へ向かうボードレールの中のロマン主義の痕跡と言えらるだろう。

この章では、闇と光を携えた、この *suspendu* で不安定な先の分からない場所、現代生活を描く *Les Limbes* の中でこの二人に託された詩人の姿を見てみよう。そのためには、19世紀当時、彼らがどのような意味を持っていたのかを少し見る必要があるだろう。

« *Le mythe d'Orphée nous mène au cœur du romantisme poétique et*

(49) Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, p. 182.

religieux, puisqu'il illustre à la fois le Destin du Poète et son Devoir.<sup>(50)</sup> » と、レオン・セリエが述べるように、「オルフェ」が現代の我々にもたらすのは、美を追い求め続ける詩人の運命と、手に届かないとわかっているもその天命を背負い続けなければならない詩人の義務だ。limbes へと、エウリュディケ = « symbole de l'éternelle Beauté<sup>(51)</sup> » を求めて堕ちていくオルフェ。彼は、ようやく美を携え冥府から地上へと向かうが、虚しく彼女は再び冥府へと落ちていく。

オルフェ像は、永遠の真実を見抜く預言者として自分達の姿に重ね合わせた、当時の文学者達を触発する。そして単純な詩人の鋳型ではなく、豊かな解釈が生まれる。1828年のバランシュの壮大な *Orphée* は、年老いたオルフェの死（死後、名前を刻んだ墓が突然現れる）を通して、「la palingénésie」、*« la renaissance »* の一面を加える<sup>(52)</sup>。バランシュによって打ち出された蘇りの要素は、オルフェの中の永遠の苦悩としてのプロメテウス像に、新しいプラスの面を加え、オルフェ像を豊かにする。

しかし、やはり多くのロマン主義の文学者にとって、オルフェはやはり美を求める天命と義務を背負った詩人としてのイメージが強い<sup>(53)</sup>。ネルヴァルは、*Aurélia* の第二部の題辞に、「Eurydice ! Eurydice ! 」と書き、美を求める詩人の苦しみを « descente aux enfers » に重ねる。

又、自分自身が美を追い求めるオルフェでもあるユゴーは、冥府の中でエウリュディケという美を携え地上へと向かうオルフェの姿に、「La poésie est un pilote, / Orphée accompagne Jason.<sup>(54)</sup> » と、詩人の役割、義務を見る。冥府

(50) Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1971, p. 343. 以下、この書を Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques* とする。

(51) *Ibid.*, p. 352.

(52) *Ibid.*, p. 347: « Mais à l'approche de la mort ses propos désespérants cèdent la place à des accents prophétiques, qui annoncent la loi universelle de la palingénésie, c'est-à-dire de la renaissance. »

(53) *Ibid.*, p. 365: « En résumé, les romantiques ont vu dans le mythe d'Orphée une illustration et du Destin du Poète et de la Fonction du Poète [...]. »

(54) Victor Hugo, *Les contemplations*, II, *Aujourd'hui, 1843-1855*, M. Lévy frères, 1856, p. 335.

という « *exilé* » の状況はその時代状況とも重なり<sup>(55)</sup>、その中で彷徨いながら美へと導くオルフェは、ユゴーの中で詩人の芸術観を具現化する存在となる。

一方、もう一人のギリシャ神、ロマン主義の時代のプロメテウスは、解釈の大きな転換期を迎える。パーシー・ビッシ・シェリーの *Prométhée délivré* (1820) は、永遠の苦悩のみが大きくクローズアップされるアイスキュロスの原型、*Prométhée enchaîné* と異なり、解かれた鎖は苦悩からの解放、そして、苦悩に心までは蝕まれていないという崇高な精神を謳い上げる<sup>(56)</sup>。苦悩があつてこそ初めて到達する理想の世界は、芸術家の使命と重なるだろう。ギュスターヴ・モローの « *Prométhée* » (1865) に描かれる、禿鷹に内臓を啄ばまれながらも毅然とした視線を真っ直ぐ投げかける姿は、まさにこの時代のプロメテウス像だろう。その姿は、磔の苦悩を経て蘇るキリストでもある。

更にレイモン・トゥルーソンは、19世紀前半の最も重要なプロメテウス像は、« *Avec le romantisme, Prométhée incarne l'Homme Révolté*<sup>(57)</sup> » だと述べる。フランス革命から続く宗教、政治の混沌とした時代は、時代に翻弄されながらも挑み続ける民衆、文学者に、« *l'Homme Révolté* » としてのプロメテウス像を与える。

このような当時のオルフェとプロメテウスを見た上で、3篇の « *spleen* » の詩人像を見てみよう。

始めの « *Spleen* » では、« *mon chien* » の所有格により、犬の姿に詩人自身の姿が投影されているということがわかる。痩せて、疥癬にかかった « *mon chien* » は、寢床を探して「休みなく」、冷たい冬の石畳を彷徨い歩く。その姿に重ねて語られるのが、寒さに震えながら「屋根の樋」を彷徨う « *un*

(55) Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, p. 360 : « Le mythe d'Orphée semble particulièrement lié à l'exil, [...] »

(56) レイモン・トゥルーソンは、シェリーのプロメテウス像について、« *Prométhée se trouve purifié, il a atteint le Bien qui était, lui, éternel* » (Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, « *Titre Courant* », numéro 19, Droz, 2001, p. 418.) と述べる。試練に対して、暴力や憎しみすら浄化し、プロメテウスは神聖な存在になる。

(57) *Ibid.*, p. 479.

vieux poète » の姿だ。ジョン E. ジャクソンは、« L'isotopie du froid se poursuit—ainsi que celle de la mort : le corps de l'animal est « galeux »—donc promis à la mort—tandis que le poète n'est plus qu'une « âme » qui « erre » avec la voix d'un « fantôme »,<sup>(58)</sup> » と述べる。寒さから連想されるイメージは、病気の猫へ流れる。「ombre」と、もはや生きている人とも亡霊ともわからぬ、「spleen」にとりつかれた詩人は、どこにあるかわからぬ美を求めて探し歩く。大都会という様々な人間の業が渦巻く *limbes* へ墮ち、美を求めながら彷徨い歩く « un vieux poète » は、*limbes* を彷徨うオルフェ、詩句を探す詩人である年老いたオルフェだ。ボードレールは、オルフェ像の中で、詩人の苦悩を具現化するオルフェを選ぶ。

同時に、「mon chien」の表現から来る対象と自己の間の距離感が、詩人の中の孤独と絶望を透明化し、そこに更にバランシュによって打ち出された蘇りの要素を漂わせる当時のオルフェ像が重なる。当時のオルフェ像が与える絶望だけではない、ぼんやりした希望の影も、無意識に読み手のイメージに影響を与えるのではないだろうか。読み手の持つイメージと詩人の言葉の組み合わせは、行間に「何か」を派生する。

そして、「mon chien」と、客観的に自分の姿を捉え、外から俯瞰して冷静に自己を見る目には、やはり、自己に陶酔するロマン主義との線引きが見られる。

作品に戻ると、犬は「石畳」を、詩人は「屋根の樋」をというように、現実の反転が行われることで、現実の街を舞台にしながら、現実の街も非現実の様相を漂わせる。そして惨めで声なき孤独な犬の姿は、詩人の内面の « spleen », 「歌えない」「書けない」「美が見つからない」という詩人故の現実の苦悩を物語る。

それでも、詩人が美を探し続けるのは永遠に逃れることの出来ない天命であるという自覚が、未来や運命を意味するランプの擬人化となって現れる。二

(58) John E. Jackson, *Baudelaire*, p. 95.

人の会話の « *sinistrement* » は、絶望感、飢餓感、捨てきれない希望が入り混じった詩人の天命を最後に改めて差し出す。

次に、第二の « *Spleen* » を見てみよう。第一の « *Spleen* » での、苦悩が勝る詩人の思いを « *Je veux creuser moi-même une fosse profonde* » と、« *je veux* », « *moi-même* » と一歩進める。自らの意思で *limbes* へと美を探しに行くと宣言する。現在形で示す強い意志の提示の後に来るのは、« *Je hais les testaments et je hais les tombeaux; Plutôt que d'accepter une larme du monde,* » と、人間社会の象徴である墓標や墓だけではなく、世間の哀れみの涙への拒絶だ。ロマン主義の詩人の好む題材である « *larme* » を否定することで、ここにも隠れた宣言、ロマン主義への決別も見ることが出来る。

詩人としての意思の表明に続く « *Vivant* » には、生きながら永遠の苛めを受けるプロメテウスの姿が暗示される。永遠に叶わないと知りながら、美へ向かうことをやめるという選択を持たない芸術家の自負をここで明らかにする。ここで注目したいのは、« *Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux* » の中に見られる詩人の願望だ。

果てなき詩作を続けたいという « *Je veux* » の明快な意思とは異なり、永遠の美は手に掴めないとわかっていながら続ける葛藤が、条件法の時制に隠される。しかし、« *Plutôt que* » に続く « *vivant* » には、力強い、詩人としての強い意志が読み取られる。永遠に続く苦悩だけではない、当時のプロメテウス像に加えられた « *l'Homme Révolté* » が、この « *vivant* » に見られる。ボードレールがプロメテウスに見るのは、試練だけではないのではないだろうか。残酷な試練を敢えて受け入れたその先に見えるのは、かすかな「希望」でもある。

又、ここで詩人の骨を啄む鳥を « *corbeau* » にしたのは、死とカラスというロマン主義的題材として皮肉の色を与えただけではなく、当時、膨大なポーの作品を翻訳していたボードレールの、ポーへのオマージュも見られるのではないだろうか。そうだとすると、死のイメージを増幅するカラスも不吉なだけではない、プラスの要素を含むと言えるだろう。

最後に第三の « *Spleen* » を見よう。ここでは、割れた鐘が詩人を擬人化する。「鳴ること」＝「歌うこと」が使命である鐘が割れてしまい、音を奏でられない。しかしそれでも鳴らなければいけないという状況は、書けない詩人の絶望、使命を表す。音を奏でる鐘には、詩人の象徴である豎琴を奏でるオルフェの姿が見える。オルフェである詩人の声が聞こえるのは、「*Auprès d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,*」と、死のイメージが強烈に示される *limbes* だ。

ここでの死の表現である « *un lac de sang* » は、本論 2 でも触れたように、その時期のボードレールの美の理想 « *mon rouge idéal* » へ繋がる。死者達が堆く積まれた山の下から聞こえる瀕死の負傷者の声は、生きながら啄ばまれるプロメテウスのうめき声でもある。希望や再生を押しつぶすほどの絶望が流れる。揺れ動く詩人の気持ち、そしてこの時期の、苦悩と絶望がより勝った « *spleen* » が最後に示される。

絶望の中に繰り返される « *mon âme* », « *ses* », « *Elle* », « *sa* » と、三人称で詩人としての自分を冷静に見つめる「心情と感情の分離」は、より深く透明な « *l'air froid des nuits* », « *affaiblie* » という色を « *spleen* » に加える。真っ暗な闇ではない絶望、希望を裡に秘めた暗黒、それがボードレールの « *spleen* » なのだ。

## お わ り に

何回も出版を予告しながら結局未刊に終わった、ボードレールの韻文詩集 *Les Limbes* は、*Les Fleurs du Mal* の出発点としての意味を持つ。韻文という形式は、ユゴーが韻文を「思想の視覚的形態」<sup>(59)</sup>、脚韻を「囚われの女王、我らの詩の最高の魅力」<sup>(60)</sup>として賛美した形式だ。ボードレールは、様々な韻

(59) Victor Hugo, *La préface de Cromwell*, p. 278 : « Le vers est la forme optique de la pensée. »

(60) *Ibid.*, p. 279 : « cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie ».

文形式から当時は廃れていたソネを、それも *sonnet irrégulier* を選択し、新しい現代生活の中から引き出す美を描く。

*Les Limbes* の 11 編を通して、ロマン主義では « *mélancolie* » とされた陰鬱な感情が、三つの « *Spleen* » を通して、ボードレール独自の « *spleen* » へと転換して語られる。ボードレールにこれほど取り憑いた « *spleen* » は、*limbes* という枠組みによって、その色合いを鮮明にする。

背景にあるのは、« *la France de 48 aux limbes* <sup>(61)</sup> » とレオン・セリエが表現する当時の社会状況だ。この時代は、ヨーロッパの 1848 年の革命の波に続く、二月革命、共和制へと怒涛の波に巻き込まれた時代の不安定感、虚無感、捨てきれない次への希望が渦巻く、まさに *limbes* の時代だった。現代生活を描くボードレールにとって苦悩に満ちた現実、老人の足元を流れる冷たい水であり、« *spleen* » を生み出す源泉となる。「*car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations.* <sup>(62)</sup> » という彼自身の言葉にも、その意識は表れている。「*le temps* » とイタリックになっている点にも、「時代」が大きな意味を持つというはっきりした認識が読み取れる。ボードレールの « *spleen* » は、避けることのできない現実と深く結びつく。

文学的な面で、19 世紀は豊かな時代だ。ダンテの *La Divine Comédie*、ネルヴァル、ユゴー、バルザック等当時の文学を先導する人々が取り入れる *limbes* のイメージ等、幾つもの要素が絡まり、美を求める苦悩を描く場として、ボードレール独自の *limbes* を形成する。

美を探求するボードレールは、*limbes* が与えるキリスト教的なイメージよりも、天国でも、煉獄でも、地獄でも、喜びが無い場所でも、苦しみが無い場所でも無い<sup>(63)</sup>、ほんやりと霧のかかったような狭間の場所として *limbes* を

(61) Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, p. 181.

(62) *OC II*, p. 696.

(63) Thibaudet, *op. cit.*, p. 325: « D'après une tradition théologique qui a déjà fourni à Casimir Delavigne le sujet d'un poème (le seul bon poème qu'il ait écrit) les limbes seraient une sorte de quatrième état de la topographie ↗

捉える。「un lieu intermédiaire」という、「crépuscule」な曖昧な場所となった *limbes* は、捨てきれない希望をかすかに秘めた、「le royaume de l'attente」の場となる。

更に詩人は、ダンテとウェルギリウスの出会いから来るイメージ、美を求めて彷徨う詩人の苦悩、天命を、オルフェとプロメテウスの二人の姿、そして *limbes* のイメージに重ねる。ボードレールの抱える、現代生活の中から美を抽出しようとする詩人の苦悩から生まれる « spleen » が、三つの « Spleen » を通して鮮明になっていく。苦しみ、悩み、彷徨いながらも、美を求めることを止めることは出来ない苦悩、それでも、瑣末な現実の生をあるがまま受け入れるより、生きながら啄ばれる苦悩を喜んで受け入れる詩人、その詩人像が « spleen » となって作品を流れる。そこには、苦悩、悲しみ、絶望、喪失感、希望が入り混じる。ボードレールは、美の探求者であろうとするが為に生まれる « spleen » を描くのにふさわしい舞台として « *limbes* » を選択する。そこで詩人の « spleen » は、「le royaume du spleen<sup>(64)</sup>», « la città dolente » となる。希望を秘めた闇、天へ向かう場としての深淵なのだ。

——関西学院大学非常勤講師——

---

↘ d'outre-monde, ni le paradis, ni le purgatoire, ni l'enfer, un lieu sans joie ni peine, réservé aux enfants morts sans baptême, aux païens infidèles, aux hérétiques de bonne foi et de bonne vie, tradition que d'ailleurs l'Église catholique n'a nullement consacrée, que le catéchisme ignore, et qui n'a jamais pris une forme précise. » レオン・セリエも *limbes* の神学的な解釈をするチボーデのこの箇所注目する。この場所が与えられたのが、未洗礼者、異教徒、あらゆる異端者達であるということは、ボードレールにとって大きな意味を持つのではないだろうか。更に、チボーデが定義する « une forme précise » は、曖昧な、« suspendu » な場所という、ボードレールが求めた場所を示す。

(64) Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, p. 182.