

散文と詩のあいだ

— ボードレール「夕べの薄明」の三つの稿

丸 瀬 康 裕

1

散文詩と似た言葉に詩的散文という言葉があり、それはたとえばルソーやシャトーブリアンのある種の作品のような、修飾語の華麗な装置によって詩的な効果をもった散文を指す。一方、散文詩は、飾にせよ飾らないにせよ、散文によって、「詩」を達成しようとするものを言い、その文学史的なジャンルの確立において、ボードレールの『パリの憂鬱』は決定的な位置を占める¹⁾。問題が詩的散文にではなく、散文詩にあるのは、それが、散文と「詩」という本来相いれないものの結びつきから成立しているからである。

従来ヨーロッパの文芸上の約束として、詩は韻文の同義であったから、散文詩という名称は、それ自体一種の撞着語法（オクシモロン）、「円と同じ正方形をつくるにも等しい不可能²⁾」（ヒドルストン）ということになる。詩は音節数や脚韻、定型という厳格で煩雑な約束事に拘束され、またそれゆえに、保証されてもいたわけだが、そうした伝統的な韻文作詩法（ヴェルシフィカシオン）を脱ぎ捨てたとき、おおいなる自由の、しかしきわめて困難な自由の地平にさまよい出るようになった。「詩」は約束の中に在るものではなく、問われるものになった。あるいは問うこと、求めること、そうした行為のなかに生成されるものとなった。『パリの憂鬱』についてジョルジュ・ブランの言う「絶対的発端³⁾」とはそういう意味だ。

『パリの憂鬱』50篇の作品のありようは、長短さまざま、アフォリズムやエッセイに近いもの、短編小説とも呼べそうなものなど、散文のもつ雑食的な可能性にもとづいた種類と変化に富んでいる。散文詩という形態は、

その時点においてほぼ存在していなかったのだから、詩人にとって、それは選択の問題ではなく、未知の探求という問題であった。そして、当然ながら、ボードレールの作品系列のなかに忽然と出現したのではなく、さまざまな試行錯誤を経てかたちを成していったものである。そこで次のように問題を立てて考えることにしよう。ボードレールの創造的欲動の発現において、なぜ韻文ではなく散文が求められることになったのか、また散文という素材を用いて「詩」を定立しようとする詩人の腐心はどこにあったのか。

2

ボードレールの散文詩2篇がはじめて世に現れるのは1855年のこと、そして57年6篇（うち2篇は既発表）、61年9篇（うち6篇は既発表）、62年には『小散文詩』の総題のもとに20篇（うち7篇は既発表）が、それぞれ雑誌発表され、その後、死の67年まで毎年数篇が追加されていく。『悪の花』初版が1857年であり、数篇の削除とともに若干の新作を加えた第二版が1861年だから、散文詩は、それまでの韻文作品の制作のさなかで胚胎し、後期の韻文作品と並行して制作され、やがて晩年専従的に書き継がれていくことになる。初期においては、散文の可能性を十全に発揮して作品化する自信にいたるまで、同一主題による韻文と散文による書き分け、また韻文作品から散文への書き直し、そういう過度的な状態が経過される。そのあたりの経緯と実際を見るために、今回は散文詩「夕べの薄明」をとりあげてみることにしたい。

La tombée de la nuit a toujours été pour moi le signal d'une fête intérieure et comme la délivrance d'une angoisse. Dans les bois comme dans les rues d'une grande ville, l'assombrissement du jour et le pointillement des étoiles ou des lanternes éclairent mon esprit.

Mais j'ai eu deux amis que le crépuscule rendait malades. L'un méconnaissait alors tous les rapports d'amitié et de politesse, et

brutalisait sauvagement le premier venu. Je l'ai vu jeter un excellent poulet à la tête d'un maître d'hôtel. La venue du soir gâtait les meilleures choses.⁴⁾

これはボードレール散文詩の中で最も早い時期、先に述べた1855年に発表された二つの作品の一つであるが、そのとき掲載の文集には、同じ標題を持つ韻文詩が添えられていた⁵⁾。この韻文詩は1852年にすでに発表されていたものであり、文集の主旨ならびに依頼に応じるかたちで、同じ主題のもとに、新たに散文作品が書かれたと考えられる。これは、初期段階における、同一主題による散文・韻文書き分けのケースにあたる。

黄昏とはボードレールの偏愛するイメージのひとつだが、それは昼と夜、明と暗、天国と地獄がともに混ざり重なりあう時間的、空間的なほざまである。それは夏と冬の間にある秋と同様に、時間的両義性が絡み合いながら、それぞれの異相を際立たせる一種の陥没した磁場地帯である。韻文・散文作品ともに、夕暮れの相を、一方においては、安息の恵みをもたらすもの、他方においては、不吉な忌まわしきもの、地獄の深淵に通じるものとして捉えるのだが、韻文においては、前者の相は後者の相を際立たせるための布石であり導入でもあるかのように、全38行中数行にしか及ばない簡略な言及にとどまり、後者の「忌まわしき夜」の側面が全体のトーンを支配し、置韻法や半階音を効果的に使用したピトレスクな展開が続いたあと、内省と詠嘆の調子を持って終わる。一部を引いて、韻文詩の叙述の呼吸とイメージの繰り出し方を見ておこう。

Cependant des Démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent;
A travers les lueurs que tourmente le vent,
La Prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;

Partout elle se fraye un occulte chemin,
 Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
 Elle remue au sein de la cité de fange,
 Comme un Ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.

では、散文詩の方はどうであろうか。ほぼ均等に分けられた4つのストロフから構成され、それはちょうどソネットの4節構成を擬したかのように見られ、このような均等量による節分けは、本格的な散文詩へいたるまでの、韻文詩に肩を並べるべく試みられた工夫である。第1ストロフは全体のプロローグであり、安らぎの、「内なる祝祭」としての夜と「私」との関係が語られたあと、第2、第3ストロフで、その逆相を、「私」の二人の友人の具体例のなかで提示し、第4ストロフでは、全体を見渡すかたちで総合したうえで判断および感想が記されるという具合に、各ストロフはきわめて画然とした論理的結構をもっている。

すなわち、「忌まわしき夜」のおどろおどろしい平面的ともいえる描写が大半終始する韻文詩と比べて、散文詩は、夜の人間にもたらす神秘的な精神作用を具体的かつ論理的に分析し考察することに主眼が置かれていると言える。概して抽象的な語句と表現による明暗の対位法的構造が一貫する。そしておそらくもっとも重要と考えられることは、多分に私的な語り口をもって現れる「私」である。韻文における現在形の使用に対し、ここでの複合過去の使用によっても明らかなように、黄昏は「私」の経験的視野のなかにとりこまれており、そこにこの作品の、象徴的空間ではなく、現実的地平を切り開く鍵がある。この粉飾を削ぎ落とした4つのストロフから成る散文作品は、その視覚的布置において詩的作品としての効果を主張しながらも、私たちにはむしろひとつのエッセイとして読まれようとしているかにみえる。

それでは、散文「夕べの薄明」をはたして詩と呼ぶことが適切だといえるだろうか。この問いを考えてみる前に、初出時において同じ標題の韻文詩が添えられていたことは述べたとおりだが、今いちど周辺を考証的に確

認しておこう。

1855年、フォンテーヌブローの森の整備にあたり多大な貢献のあった当時の林務官僚ドゥスクールへ賛辞を捧げるという趣旨の諸家文集に、「二つの薄明」という標題のもとに、韻文詩「朝」と「夕べ」が、先に引用した散文「夕べの薄明」とやはり散文による作品「孤独」とともに掲載された⁶⁾。韻文詩2つが一对を、散文詩2つが一对を形作ることになる。その際ボードレルは文集の編集者宛に作品とともに一通の手紙を添えている。その中につきのような行が読まれる。

Dans l'impossibilité de vous satisfaire complètement suivant les termes stricts du programme, je vous envoie deux morceaux poétiques, qui représentent à peu près la somme des rêveries dont je suis assailli aux heures crépusculaires.

ここで「2つの詩篇」とは2つの韻文詩「朝の薄明」と「夕べの薄明」を指すと考えられるから、散文作品については言及がないことになる。詩人のはじめての試みでもあったのだし、その当時、散文詩は市民権のないジャンルであったが為にも、一言あってもよいところだとも思われるが、この行は、このとき、散文作品について、詩作品として自ら認知するにはいたらない若干の躊躇いのあったことを示すものと思われる。これは、散文「夕べの薄明」を詩と呼べるのだろうか、という私たちの疑問が、また詩人自身の疑問でもあったことを示すかのようである。この作品はその後、1862年に続いて、1864年に雑誌発表されるのだが、その際、これまで一对を成していた散文作品「孤独」が切り離されて、大幅な改稿が施される。現在『パリの憂鬱』に収められている最終稿は、この64年のヴァージョンをベースにしたものである。55年稿と最終稿の異同を、若干検討して、要点をあげてみよう。

散文「夕べの薄明」最終稿は全体が9つのストロフから成り、55年稿に比較して倍以上の分量をもつ。最終稿からはじめの3つのストロフを次に

あげる。

Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule.

Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants, que l'espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille.

Quels sont les infortunés que le soir ne calme pas, et qui prennent, comme les hiboux, la venue de la nuit pour un signal de sabbat? Cette sinistre ululation nous arrive du noir hospice perché sur la montagne; et, le soir, en fumant et en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit: «C'est ici la paix maintenant; c'est ici la joie de la famille!» je puis, quand le vent souffle de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l'enfer.

通常4つのストロフから成るソネット形式に、そのまま4つのストロフをもって張り合うとも見えた55年稿からすれば、形態的な結構に対する意識は減じたといえるが、それでもほぼ均等に分割された各節の配分は、なおも詩人の意識がヴィジュアルな面に残っていることを示している。55年稿冒頭の書き出しがいきなり主題に踏み込み、分析的なふるまいに出るのに対し、その名詞主語形《La tombée de la nuit》を、短い動詞文と化した最終稿《Le jour tombe.》は、いきなりの句点で開かれる空白によって、これから始まるディスクールが、なにがしか物語状のものであることを十分に予測させる。したがって、これは、韻文の導入部《Voici venir le soir, ami du criminel;》に性格が似る。第2、第3ストロフは、55年

稿に共通する部分がなく、やはり韻文にあった、夜闇に包まれた街にざわめく不安の物音や不吉な雰囲気、疑問文や、状況補語、挿入節などをもつ曲折のある長文などによって伝え、《hiboux》、《sabbat》、《enfer》等の語彙は、韻文の派手で仰々しい色彩を再び取り戻すものだといえる。

最終稿第4、第5、第6ストロフは、55年稿の第2、第3、第4ストロフとおおむね変わらない。若干の異同を挙げておくと、55年稿第2ストロフの《j'ai eu deux amis...》は《Je me souviens que j'ai eu deux amis...》となり、事例の現実性が記憶の向こう側に後退する。また、この友人には現実のモデルがあったとされるが、55年稿の《sa maîtresse》、《son fils》は、最終稿では《sa femme》、《son enfant》に改められ、モデルの固有性が取り去られて一般化される。そのほか、関係節、文の追加、形容詞の増加など、最終稿は飾り付けを凝らし、膨らみを増し、色彩を鮮やかにする。

最終稿最後の第7ストロフは次のとおり。

Ô nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté!

55年稿第1ストロフが、最終稿の第7ストロフに転用されている。簡明で沈着な叙述に終始する55年稿に対して、基本的な論理内容には変化がないものの、頓呼法《Ô nuit! ô rafraîchissantes ténèbres!》が新たに書き加えられ、三人称《La tombée de la nuit》は《vous》に変わり、感嘆符が4度使用され、叙法のトーンは昂揚し、情動的に、語り口において大きく変化する。実際プランはこのストロフ全体を、韻文的リズムとシンメトリックな構成から、通常の行分け詩に配列しうることを指摘している⁷⁾。

Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre! Les lueurs roses qui traînent encore à l'horizon comme l'agonie du jour sous l'oppression victorieuse de sa nuit, les feux des candélabres qui font des taches d'un rouge opaque sur les dernières gloires du couchant, les lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient, imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme aux heures solennelles de la vie.

最終稿第8ストロフは、前のストロフ同様、呼びかけと感嘆文にはじまる。第7ストロフは夕暮れの影の部分に対する頌歌であったが、ここでは光と影の交錯する特異なハーモニーに焦点が置かれる。夜闇に今まさに征服されようとする、薔薇色に染まって明滅する陽光の残照、次第に色を濃くして灯る人工灯の光、西に沈む太陽が東方の彼方からひきおろす重い漆黒の緞帳、それらは昼と夜のあわいに揺れる光と影の玄妙な二重唱を写し出す。その明暗を合わせ持つ黄昏の二重性が、人間精神の複雑なあり方に照応するという省察にいきついて、このストロフは閉じられる。55年稿で明快な構図の中に捉えられた精神の不可思議な特性が、ここでは黄昏の本来的な性格に照らし出されて、より象徴的に暗示されている。

さて、最終稿を55年稿と比較して、もういちどこで簡単に要点をまとめて見れば次のようになるだろう。最終稿は、分析的、論理的にまとめられようとする調子が弱まり、叙法は情動的に流れ、修辭的に膨らみを加え、内容を象徴的に伝えようとする傾向が強い。そのために、語彙、表現、イメージの選択において、韻文詩の要素を多く取り入れていることが認められ、前半第1、第2、第3ストロフでは、夜の都会の獸的かつ官能的な表情は、韻文詩により接近したものとなった。55年稿との重複部にあたる第4、第5、第6、第7は、修飾部位が増し、既存部分を強調、誇張、飛躍させることに努め、均整を崩し、文が長くなり、曲折をもつにいたるが、これは最終稿の他の箇所についても言えることであった。一般にディスクールは単純明快を旨として統御されるのではなく、主動的な心の動きにむし

ろ即してゆこうとするところに多くの感嘆法や疑問法、間投詞を伴う頓呼法がみられ、第6ストロフから第7ストロフにかけての叙法の急激な変化と断層が生じている。そして見落とせないのが、55年稿の「私」の経験的地平を離れようとしなかった現実性がしばしば遠のくことだ。55年稿の経験的複合過去から最終稿の大部分をしめる直説法現在への変更は、諸々の事物のすみやかな象徴化を容易にするだろう。これらのことは、「私」を中心とする個人的、特殊的な日常性を離れて、たとえば後半部の昂揚した頓呼法に始まる一連のディスクールなど、普遍の象徴的叫びと成り得ている。55年稿が私的な語り口によるエッセイであったとすれば、最終稿は明らかにひとつの詩的作品としての意識が強く働いているといえる。

3

1851年（または52年）の韻文詩から散文55年稿へ、そして散文最終稿へいたる改稿過程を検討することで、ボードレールが、どのようにして「詩」から「詩」でないものへ移行したあと、どのようにして「詩」へ近づこうとしているか、そのためには「詩」にとって何が必要であり何が必要でなかったかの一例を見ることが出来たと思う。

伝統的な定型作詩法からできるだけ遠い地点に作品行為の場を求めたのが散文55年稿であったとすれば、韻文的要素を回復しようとする散文最終稿の振り子はあたかも後退しているように見える。飾りたてない散文の可能性を詩作品として十全に活用するまでにいたらないこの時点の詩人の限界を示していると考えられることはおそらく間違いではないとしても、簡潔直裁な散文に、韻文的なふるまいを混入し踊らせてみるということもまた散文ならではの固有の可能性の中に含まれるとするなら、あらゆる要素をあらゆるかたちで包括する散文のしたたかな雑食性に「詩」の開花する場所を探ろうとするボードレールのさらなる前進を見ることもできるだろう。「詩」のあらかじめ約束された場所を非日常的な言語が均質な水準を維持しながら推移していくエクリチュールではなく、ごく日常的なディスクールから急激にヴォルテージをあげて声をふるわせて歌おうとするかと思え

ば、また調子を変えて瞑想的な省察に声をひそめることもあるという散文詩最終稿にみる変転するエクリチュールのあり方は、散文詩集『パリの憂鬱』冒頭に収められた、詩人でもあり雑誌編集者でもあるアルセーヌ・ウーセイに宛てた序文の一節によく照応するものといえる。

散文詩「夕べの薄明」最終稿の変転する語り口、「魂の叙情的な動きや夢想の波のようなうねりや意識の突如たる身震いにぴったり合うほど、十分しなやかでかつ十分にぎくしゃくとした⁸⁾」散文は、声の起源たる主体の地層が波打ちとぎれ外に向かって越境しているのである。韻文詩から散文55年稿への移行において、ディスクールの統括体として、テキストが一人称主語「私」を獲得したとき、すでに確認したとおり、作品は個人的な経験的地平に展開されることになったのだが、その「私」の内実はもはや均質で安定したものではない。同一主題を扱った内容の基本的な構図は変わらないにもかかわらず、散文バージョンが書かれなければならなかったのは、2人の友人による挿話を語りたかったからだといえる。挿話を語ることによって、「私」は友人という他者の生を生きることができるのだ。挿話を語る「私」はそのとき友人の1人であり、他者なのだ。そして他者を生きる「私」を、「私」が統括し、「私」が省察し、「私」が詠嘆の声を発するのである。作品内のディスクールの変転と変容はこれらの「私」がけっして連続する単一の「私」ではないことを示しているのだ。

挿話とは何か。それは不連続性であり「私」ならざるものの侵入である。扉に錠をおろし、窓に鍵をかけて一切の外部を遮断してひたすら甘美な夢を紡ぎつづけることはできない。散文詩「二重の部屋」のように、重々しい一撃が、夢想の豪奢に塗り込められた部屋のドアをはげしく叩いて、「私」は現実のあばらやの室内に目を開かれるのである。「悪しき硝子屋」の路地を売り歩くガラス屋の「甲高い」呼び声は、最上階の密室に暮らす「私」の耳を捉えて離さない。内なる他者の覚醒と侵入がもたらす、均質な連続性の亀裂と衝撃が『パリの憂鬱』の「詩」の核心をつくる。序文に記されている「もろもろの巨大な都市」と「そこに結ばれる数しれぬ関係の交錯」とは、都市の誘惑と恐怖に呪縛された、関係性の中に複数化され

た「私」のありようのことである。都市とは、単数で表されるパリという固有の名をもつ一つの都市 *la ville* ではなく、複数形で表される《*les villes*》であって、またそうした「私」に捉えられた都市の感受性である。『悪の花』第二版で新たに設けられた章「パリ情景」に収められた韻文詩「七人の老人」を思い出してみたい。1人の老人が7つのコピーを伴って目の前に現れるという幻視を都市は「私」に送ってよこす。都市性の中に分断された《「私」たち》は1人の老人を7つの像として視るのだ。そのような《「私」たち》がそれぞれの「物語」をもち、それぞれが語ろうとすると、定型韻文詩が遠ざけられ、散文が手繰り寄せられるのだというのが、先の序文の語ろうとしたことではないか。困みに、ボードレールのいくつかの後期散文詩がかぎりなく短編小説へ接近していること、それは「私」の中に内在する声の複数性が、一人称の中で自己批評的にメタ・ディスクールを重ねながら、次第に振幅を大きくし、エドガー・ポーの作品方法論を水先案内として、やがて、三人称をもつにいたると説明できるかもしれない。ボードレールの三人称の多くはついに固有名詞を所有することはなかったが⁹⁾、たとえば「マルドロール」という名をもったロートレアモンの散文は、メタ・ディスクールの凶暴なハリケーンを巻き起こし、作品そのものを根幹から激しく揺さぶりながら、破壊のエネルギーだけが作品行為を支えるものとなった。

さて、次のことだけを最後に述べる。先に述べたように『パリの憂鬱』50篇がけっして一様の形態をもっていないことは、ボードレールにとって、散文詩はそのつどそのつどの一回限りの、約束のない、未知への投企であったということをよく示すものだ。それはこのジャンルの先駆作品といわれるペルトランの『夜のガスパール』がほとんどつねに自己模倣的に一定の形式をもった散文作品群から成っているのを見ても、ボードレールの散文詩群が、どれもいかに不定形な、自在な書法によって書かれているかが判ろう。それは、自己の『悪の花』をも含めた、ロマン主義的土壌に約束された詩の文脈に、亀裂を入れ、ずらし、韻文詩のみならず、「詩」それ自体を異化し問い返そうとする試みであったということだ。

(本学非常勤講師)

註

- 1) 言うまでもなくボードレール自身アスリノー宛の序文の中で言及しているペルトランの『夜のガスパール』という有名な先行作品があり、ロマン派の作家たちあるいはシャンフルーリらのレアリストたちによる「散文詩」発生が醸成される創造的下地が一方において検証されなければならない。Suzanne Bernard による浩瀚な研究論文 *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, 1959, pp. 73-93. を参照。
- 2) James Andrew Hiddleston, *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, Oxford University Press, 1987, p. 86. J.A. ヒドルストン『ボードレールと『パリの憂愁』山田兼士訳, 沖積社, 1989, p. 168.
- 3) Georges Blin, Sur les 《Petits Poèmes en prose》, dans *le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, p. 143. ジョルジュ・ブラン『ボードレールのサディズム』及川 馥訳, 牧神社, p. 158.
- 4) 本稿における韻文詩「夕べの薄明」と散文55年稿は *Hommage à C.F. Denecourt — Fontainebleau — Paysages — Légendes — Souvenirs — Fantaisies*, Librairie de L. Hachette, 1855に掲載のテキストによる。散文詩最終テキストは *Charles Baudelaire, Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, 1975. による。
- 5) まず《LES DEUX CREPUSCULES》という標題が付され、序文代わりの編集者宛の書簡の後に、《LE SOIR》と題されている。
- 6) 前半に韻文詩が、後半に散文作品が集められ、ほぼ中央に置かれたボードレールの2篇の韻文詩と2篇の散文作品がちょうどいわばその分かれ目の位置にくる。
- 7) op. cit., p. 158.
- 8) op. cit., pp. 275-276.
- 9) 散文詩集において「ファウンシウル」「ビストゥリ」「フェリーヌ」「ドロテ」「ベネディクタ」が三人称に与えられた固有名詞である。多くは「友人」であったり「硝子屋」「辻芸人」のような普通名詞が用いられる。