

『悪の華』における主体性 ——「死」の解釈

佐藤陽介

Les Fleurs du Mal (『悪の華』) における主体性を考察するために、「死」の解釈を行うということは、奇妙に思われるかもしれない。だが、主体ではなく、主体が他と関係を持つとき、必然的に生じる主体の要素である主体性を問うとき、死、あるいは終わりから考察することは、非常に有効な手段となる。というのも、主体が無と関係を持つとき、この関係における主体の働きかけだけが明らかとなり、主体が終わりを迎えたあと、関係のうちに残されたもの、それが本論の問う主体性の手掛かりとなるからだ。だが、言うまでもなく、『悪の華』における死を考えるということは、この詩集における死のテーマを分析すると同時に、最終章« *La Mort* (「死」) »を読み直すという意味合いを持つ。この詩集は、人と同様に、死をもって終わる。ボードレールが、テキストとの関係のうちに残した、主体性としての詩集。詩集が「死」によって終えられた後、私たち読者のうちに残る詩集の主体性。こうして、主体性について考えてみると、主体が失われる契機である死から論じることは、適切な始まりとなる。

『悪の華』は、プロローグとして置かれた« *Au lecteur* (読者に) »に続き、詩人の誕生と天分を描く« *Bénédictio* (祝別) »から始められる。そして、第二版から設けられた« *Tableaux parisiens* (パリ描景) »が続き、「*Le Vin* (酒) »« *Fleurs du Mal* (悪の華) »« *Révolte* (反逆) »の三部を経て、「死」の章最後の詩、「*Le voyage* (旅) »をもって終わることになる。この詩集は、人間の生と同様に、誕生と死の二つの非在の関によって区切られており、不幸にも——あるいは幸運なことにも——、ボードレールが存命中に唯一出版した詩集として、生の唯一性と同じ強度の唯一性を持つことになった。また、この詩集は、1857年の『悪の華』裁判によって有罪の判決を下され、六篇の詩の削除が言い渡されている。1861年には、この六篇の詩を補って余りある、三十五篇の詩が新しく追加され、一つの死の経験を経たのち、蘇生したと言っても過言ではないほど、大きく作り直されることになった。

本論が中心的に取り扱う「死」の章においても、57年の初版では« La mort des amants (恋人たちの死) » « La mort des pauvres (貧者たちの死) » « La mort des artistes (芸術家たちの死) »の三篇が収録されていたのに対して、第二版においては、« La fin de la journée (一日の終わり) » « Le rêve d'un curieux (ある好奇心が強い男の夢) » 「旅」の三篇が補填されている。「祝別」で描かれていた詩人の誕生に対応するように書かれた、初版の最終詩「芸術家たちの死」で描かれる芸術至上主義的で、内的な死と比較して、

Ô Mort, vieux capitaine, il est le temps ! levons l'ancre !

(おお「死」よ、老船長よ、時間だ！錨を揚げろ！)

と擬人化された「死」に呼びかける「旅」の死は、あまりに荘重で、寓意に富んだものとなっている。「旅」が新しく掉尾を飾ることによって、この詩集の構造と意義まで大きく変容し、死によって終わるのではなく、死によって始まるような印象さえ与えるのだ。61年のボードレールの死のテーマは、明らかに57年のものと比べて変化しているが、かつて書かれた三篇の「死」の詩がそのまま内包されているように、それはむしろ同一テーマの深まりであり、広がりであると言えるだろう。しかしながら、死によって明確となる詩集の主体性を考察するためには、死が生の二項対立、あるいは二項調和として描かれる、長大な「旅」の解釈から始めることは難しい。そこでまず本論は、主体性を暴く死に論点を絞るため、「旅」と同じく補填詩篇に属し、57年までの死のテーマに比べ、より奇妙で、より深刻で、より理解が難しい、「ある好奇心が強い男の夢」における死の解釈と理解から始めることになる。

「ある好奇心が強い男の夢」は、1860年に書いたとされ、写真家のフェリックス・ナダールに宛てられている。献じられたナダール自身が「まったく何もわからないが、おそらくは手書きのせいだ、印刷された文字で読めば、もっと明確になるだろう。」とボードレールに告白したように、実際この詩は理解しにくい。そして何より、この詩が理解されるのを拒んでいるのは、« j'étais mort (私は死んでいた) »と過去形で書かれた「私の死」によってであるように思われる。ジャンケレヴィッチが指摘し、一般に了解されるように、「私の死」は、生に差し挟まれる経験可能、表象可能な出来事ではなく、必ず生の最後に訪れる出来事であり、絶対的な未来である。それを詩人は、過去形で「私は死んでいた」と書くのである。この不可能性の表象である「私の死」こそ、ボードレールが『悪の華』の再版に際して抱いていた死のテーマをよく言い表すものであり、この詩集の主体性、ひいては、都会の雑踏のように交錯する、この詩集における様々な主体性を分析するきっかけとなるセンテンスとして、本論は捉えている。

本論は、大きく分けて、二つの章で構成されている。第I章「詩人の死」においては、「ある好奇心が強い男の夢」に書かれる「私の死」の不可能性の表現を理解することに努める。ここでは、「i. 生の外にある死」、「ii. そのたびごとに一つの死」、「iii. 柩」の三部に渡り、『悪の華』においてボードレールが取り扱う死のテーマと、死にまつわる諸モチー

フを考察することになる。続いて、第 II 章「終わることから始まるもの」においては、この死を内包した生それ自体と、詩人にとって生と等価であった詩作について、この詩集を要約するほどの強度を持つ「旅」を丹念にもう一度読むことで、理解しようと試みる。しかしながら、この二つの章は、『悪の華』における諸詩篇と同様に、断ち切ることでできない連接のなかで展開されることになる。この詩集は、恣意的に詩篇を編纂した作品ではなく、極めて強い意志と意図によって作り上げられた詩人の生の表象であり、バルトが批判するような言語の所有者たらんとして、自らの主体性を刻印した作品であり、本論も同様に——少なくとも「ある好奇心が強い男の夢」と「旅」、そして「旅」の背後に広がるテキストの無限との接続に従う形で——、波濤のように寄せては返し、繋がりあい、この詩集における主体性を考察していくことになる。

『悪の華』中には、「死」の章以外にも、死のテーマを取り扱った詩が少なからず存在する。それらの作品を読み直し、解釈を与えることは、「ある好奇心が強い男の夢」における「私の死」を理解するために不可欠である。本論は、同一のテーマに関する揺らぎや変化を、主体である詩人の内的変遷として捉え、主体性の考察へと援用していく。そのため、57年初版と61年第二版から収録された詩篇との比較が、論考の主軸となる。『悪の華』は、詩人の人生の長きに渡って執筆された作品であるが、とりわけ57年から61年までに書かれた補填詩篇は、初期詩篇とは明らかに異なる味わいを持っており、それまで踏み込まれなかったテーマが持ち込まれ、不十分なテーマが見直され、あるいは逆に、等閑視されたテーマもある。こうした主体の内的変遷による書かれたものの変化において、死のテーマは著しく、また不動のままに、渦のような深化を見せているのだ。よって、その死のテーマに関する差異を主体の内的変遷へと還元するために、第 I 章においては、この死についての極北の表現である「私の死」と、初期詩篇に読まれる死のテーマを比較していくことになる。

「ある好奇心が強い男の夢」と比較される初期詩篇については、「*Sépulture* (埋葬)」、「*Le mort joyeux* (陽気な死人)」、「*Une charogne* (腐肉)」などが挙げられる。第 I 章「詩人の死」、「i. 死の外にある死」においては、「ある好奇心が強い男の夢」で読まれるような、経験したのち表象される「私の死」の異常さに比べ、これら初期詩篇で読まれる経験可能な他者の死、想像によって内在化される死のイメージなど、生きている主体として死と対峙できる可能な態度を調査していく。とりわけ「腐肉」は、死と死体の類縁関係と、その根本的な差異を考察するうえで、非常に重要な役割を果たす。というのも、死は主体にとって、認識不可能なもの、言表不可能なものであるが、他者の死、特にこの詩で描かれるような獣の死体は、主体にとって認識可能、表象可能なものであるからだ。すなわち、認識される死体が常に他者のものであるように、死は決して主体化されず、絶対的な他者の性格を持つのである。つまり死は、他者の死を通してしか認識することも表象することもできず、「ある好奇心が強い男の夢」で書かれる「私の死」は、認識する「私」にとっても、認識される死んだ「私」にとっても、どちらの「私」も他者としてしか現れないのである。こうして、死のテーマを考察することで立ち現れる他者としての自己、すなわち主体的客体

こそ、『悪の華』における主体性を考える上で、決定的な契機となるだろう。

認識される死は、すべて他者のものである。こうして死の他者性を確認したのち、「ii. そのたびごとに一つの死」において、補填詩篇に属する「L'horloge (時計)」を読むことで、私たちに死を届ける時間の問題、主体の現在を殺し、自己であったものを過去において他者化する時間の問題を考え直すことになる。この詩においては、ボードレールにとって強迫観念に近い時間の問題が直線的に表現されており、「ある好奇心が強い男の夢」というクロノロジーが乱れた、あるいはその機能を止めてしまったようなソネの解釈の一助となる。死は主体にとって、絶対的な未来の出来事であるが、現前する他者の死体は、現在に挿し入れられた過去である。主体の時間は「時計」で描かれるように刻々と存在を死へと押しやり続けるが、死者の時間は不動のままだ。死者は完結した過去として、現在に関与してくるのである。そこから逆説的に、過去の死者性が浮き上がることになる。死者の不動性と、過去の不可変性が、寓意によって結ばれるのだ。死者も過去も応答はなく、現在に生きる主体にとっては認識することしかできない。そのため、主体にとって過去は他者性を帯びたものになり、絶対的な未来である死の過去性がこの章において明らかにされる。

過去形で書かれた「私の死」を、主体の時間の過去性が持つ死の問題として理解することは、ボードレールにとって、この有限な自らの時間を注ぎ込んだ詩集の断罪が、一つの死の経験であったことを了解させる。断罪は詩人の理想を殺し、失望という死体を彼に見せつけるのだ。エクリチュールは本質的に過去に属する。主体の現在を経て書かれたエクリチュールもまた、現前する過去なのであり、死んだ主体の時間の顕われなのである。「iii. 柩」では、死者を納める場である棺と、「私」を内容として収める形式としての詩について考察する。柩をモチーフに用いた作品のなかで、とりわけ「Alchimie de la douleur (苦悩の錬金術)」、「Horreur sympathique (共鳴する恐怖)」という並置された二つの補填詩は印象的である。

Vos vastes nuages en deuil sont les corbillards de mes rêves

(喪に服す、(千々の天の) 無辺の群雲は、私の夢の霊柩車)

と「共鳴する恐怖」に書かれているように、彼の用意する柩のモチーフは、失望という自らの亡骸を安置する場であり、それが彼の、とりわけ補填詩篇における詩的言語の本質なのである。彼にとって柩とは、内容を収める形式であり、詩それ自体が、自らの手で生きた時間を横たえた、人間的な吊いの場となっているのだ。

死のテーマを持つ初期詩篇と比較し、「ある好奇心が強い男の夢」における「私の死」が、主体の時間における過去の死、また、表象され、不動化されることによる現存在の死を第I章で導いたのち、この詩において、二つの疑問が残されていることに気づく。

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore m'enveloppait.

(私は驚きもなく死んでいて、怖ろしい曙光が私を包んでいた。)

と書かれる「曙光」の問題と、

« J'étais comme l'enfant avide du spectacle (私は見世物をせがむ子供のようなだった。) »という明喩から突如現れ、« La toile était levée et j'attendais encore (幕はすでに上がっていて、私はまだ待っていた。) »と最終行で書かれる演劇の問題、それも見世物のない空虚な演劇の問題である。この二つの問題は、続く第II章「終わりから始まるもの」のうちで、最終詩「旅」を、この詩集を概括するエピローグとして捉え、丹念に読むことで、自ずと明らかになって行くだろう。

第II章は、「i. 海——『見ること』と『飛び込むこと』」、「ii. 『悪の華』における演劇性」、「iii. « Mal »について」の三部から構成されている。第一部「海」は、「レスボス島と燈台」「人間と海」の二編で構成され、海洋詩としての性格を持つ「旅」を考察するために、ボードレールにとって非常に重要であった自然、この詩集に彼の主体性を刻印する海について考察することになる。若年のインド旅行の経験は、ボードレールと『悪の華』にとって、他から区別される固有性を与えた。海の上を滑空し、地上に降ろされれば船乗りたちに嘲弄されるアホウドリは、詩人としてのボードレールの象徴である。1859年、オンフルールにて書かれたこの二つの作品、「L'albatros (アホウドリ)」と「旅」が、第二版において、詩集の冒頭部と最終部に配置されたことは非常に興味深い。この配置によって、詩集は始めから終わりまで、海洋のイマージュによって貫かれることになり、詩集全体が作り直されたことを意味するだろう。ボードレールにとって、海は容易に人間の隠喩となり、その深み、果てしのなさ、静穏さ、獐猛さは、彼が好んだ自然の一つである。「レスボス島と燈台」においては、断罪詩« Lesbos (レスボス) »と« Les phares (燈台) »を読みながら、南洋旅行中、船から眺め続けたであろう海の見られる性質を読み解き、審美家として、また詩を為す者として、現前する対象に想像力と内的思念を重ね合わせ続けた、見る者としての詩人を見出すことになる。

しかしながら、私たちは、彼がただ見る者ではなく、詩を書き、生を実践する者であることを知っている。「旅」の最終詩節において、

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! (I 134)

(私たちは望む、それほどこの火が脳を焼くのだ、
深淵の底へ飛び込もうと、「地獄」だろうと「天国」だろうと何だ？
「未知」の底へと、新しいものを見出すために！)

と言うように、彼は飛び込むことを促し、実践として人間という海へ飛び込み続けた一人の詩人である。この想像力をもって対象を見て、「未知」を探すために人間の内奥へと飛び込み続ける二重性のある人物こそ詩人であることが、初期詩篇「L'homme et la mer (人間と海)」との対比によって明らかにされるだろう。海は、混血の女と同じく、詩人がこの詩集に痕付けた自らの象徴なのである。

続く第二部「ii. 『悪の華』における演劇性」は、「終幕の意識」「詩行の断裂」の二編からなり、「旅」に見られる演劇性を、この詩集全体に見られる演劇性へと敷衍していく。この章において重要なことは、「旅」の主語が「私」ではなく、プロローグである「読者に」同様「私たち」で書かれていることと、第IV部と第VI部において見られるように、一つの詩行が断裂している破格構文であるだろう。「終幕の意識」においては、57年に一度、ボードレールはこの詩集を書き終えた、つまり、一度終わりを経験したということを根拠として、論が展開される。すなわち補填詩篇は、死者の眼差しから綴られているのである。また、ボードレールは第二版のために、エピローグを準備していたことも忘れてはならない。結局このエピローグが収録されることはなかったのだが、それが満足の行く形で完成しなかったこと、また、「読者に」と対を為す形で、主語「私たち」で書かれた「旅」がエピローグとして十分に機能することを理解していたからであるだろう。こうして、非在に挟まれた生の場としての詩集において、読む者を「私」の眷属と為す「私たち」という主語を持つ作品が、その闕の役目を果たすことになる。

続く「詩行の断裂」においては、『悪の華』中ここでしか見られない、破格構文である詩行の断裂が、それが破格とならない戯曲と関連付けられ、「旅」の演劇性、ひいてはこの詩集自体の演劇性が論じられる。ボードレール自身、演劇に関して深い関心を持ち、劇作を試みたことがあることは有名だ。だが、彼は、この詩集においても一つの演劇性を利用しており、そのことは、本論が考察する主体性と深い関係を持っている。演劇の大きな特徴の一つに、虚偽性が挙げられる。舞台の上で演じられていることの内容を、誰も真実として信じることはない。一方で、主語「私」で語られる内容は、ルソーの『告白』などで読まれるように、その真実らしさを特徴として持つ。とりわけ、ボンヌフォワが指摘するようにユゴーらロマン主義者は「世界の劇場」を準備したが、その反証として、ボードレールは「人間の身体の劇場」、つまり「『私』の劇場」を準備することになった。ボードレールは「Le vin de l'assassin (殺人者の酒)」の「私」が行うような妻殺しは犯していない。だが、彼自身が嘆くように「私が語った犯罪は、私のせいにされた」のである。こうして「『悪の華』の演劇性」の章では、この詩集が、「私」という語を主役にした、詩的言語の演劇であることを論じることになる。

最後に、この詩集の題目にも用いられた非常に大きな概念、「Mal」について考察する。「Mal」は、日本語に訳しづらい言葉であるが、本論ではまず、ボードレールが一度断罪されながらも、この詩集を放擲せず、取り憑かれたように作り直した態度を「病」として捉え、初期詩篇において特徴的な、「ennui (倦怠)」に冒された病「Spleen」と、「白鳥」

など補填詩篇に特徴的な、過去に囚われた不動性の病 « *Mélancolie* » の比較を行う。しかしながら、補填詩である「旅」には、« *Spleen* » の症状である「倦怠」が繰り返され、希望のなさに起因する不動性の病が、再び描かれることになる。つまり詩人は、詩集の最後に至り、「倦怠」から逃れようと実践し始めた、詩作という旅の出発地点に帰還するのであり、さらにこの不治の病を抱え、書くことを、再び旅に出ることを望み、「飛び込め！」と自らの死に命令するのである。

続く「エレクトラ」においては、この詩集を支える「悪」の概念が、反キリスト者としての倫理観から生じたものであったが、断罪後、自らを反抗によって神へ、翻って社会へと関係づける宗教の役割は、神話へと求められたことを論証していく。補填詩篇において、「*Révolte* (反抗)」で読まれるような反宗教詩は見当たらなくなり、アンドロマック、エレクトラ、オイディプスら神話的形象がしばしば立ち現れることになる。補填詩のなかで唯一、反キリスト教詩として、「*À une madone* (あるマドンナに)」が数えられるが、これは、自らの内奥に鎮座させたマリア像——マリー・ドーブランのフィギュールを帯びた——の胸に、に七の大罪で為した七本のナイフを突き立てるといふ、自らの宗教観に対して決定的な態度をとる作品となっている。このため、57年以後のボードレーは、キルケゴールが言うような、「絶望して自己自身であろうとする、絶望者の罪の意識」の内にあると言えるだろう。自己崇拜としてのダンディズムは、この絶望から生じている。

上述した以上の論証から、『悪の華』における主体性は、ボードレーが用いた、主体的エクリチュールに依るものが大きいと結論付けられる。この詩集は、旅立ちをもって終わる。「旅」の最終部で描かれるように、錨を揚げ、旅立っていくものは、詩人が書き終えた作品である。彼が為したものは、ルソーのような、自己言及や自己弁明のためのエクリチュールではなく、柩を作る職工が、葬送の意義を推し量るのに十分な荘重さを持った空の柩を作るように、あらゆる者がそこに同化し、透過していくような内容としての形式、「私」という誰もが用い、誰も所有できない語が主役を演じる一つの書き方なのである。そのため、ポーの『墳のなかで見つかった手記』で読まれる呪われた船のように、この詩集は、詩人の主体性によって飾られ、無数の私を「私」という語で奪い、奪わせ、百年、二百年とテキストの海を渡り続けて行くのである。

(本文 : 8144 文字)