

早稲田大学大学院文学研究科フランス語フランス文学コース  
課程博士学位請求論文

# 『悪の華』における主体性 ——「死」の解釈

佐藤陽介

## 目次

序論 ..... 1

第 I 章 詩人の死 ..... 12

i. 生の外にある死 ..... 12

ii. そのたびごとに一つの死 ..... 25

iii. 枢 ..... 34

死と曙光——「ある好奇心が強い男の夢」についての一定の結論と、  
「旅」の分析に移行するための序論 ..... 46

第 II 章 終わることから始まるもの ..... 54

i. 海「見ること」と「飛び込むこと」 ..... 54

レスボス島と燈台 ..... 54

人間と海 ..... 64

ii. 『悪の華』における演劇性 ..... 79

終幕の意識 ..... 79

詩行の断裂 ..... 92

iii. « Mal »について ..... 107

病のポエジー .....107

エレクトラ .....124

「旅」についての結論 .....141

『悪の華』の主体性 .....141

**結論** .....156

主体的エクリチュールについて .....156

**Bibliographie** .....175

**Index** .....185

## 序論

奇妙な論じ方だが、本論は終わりから始めることになる。つまり、ある主体を定義づける決定的な出来事である、死の分析から始めるということだ。このことは、言うまでもなく、*Les Fleurs du Mal* (『悪の華』) 最終章の « La Mort (「死」) » を読み直すと同時に、ボードレールにおける死のテーマを解釈するという二つの意味合いを持つ。本論が主題とする、主体性という厄介な概念について——論じられるべきは『悪の華』における主体性であり、それをことさらに一般化し、複雑化させるつもりはない——検証するとき、主体性の働きの根拠である主体が失われる契機である死について論じることは、極めて妥当であるように思われる。事実、ある作品における主体性を考察する際、それが最も顕著に見られるのは、書き手を失い、作品が書き変えられたり、削除されたり、新しい詩が補填されたりする蓋然性が完全に喪失したときだ。作品は隔絶され、孤立することで、自ら私たちに訴求し始める。

第一に、人間が死を免れたことは一度もない。つまり、どんな人間もそれを免れることはないだろう。死の勝利は絶対にどんな例外も許容することなく、このことから私たちは、こうした規則は法であり、この勝利は必然であり、この必然性は、進歩主義の楽観に背き、個人の寿命が延びているにもかかわらず、永遠に実在し、死すべき運命は、結局のところ、人間の定義に役立つだろう、と結論付ける。死すべき運命が三段論法に普遍的な大前提を提供するため、帰納が一つの演繹を許すのだ。例外なくすべての人に当てはまる一般的法は、なおさら私に当てはまるのだ<sup>1</sup>。

ジャンケレヴィッチがこのように述べるように、またボードレールも « L'horloge (時計) », « Danse macabre (死の舞踏) », « Le voyage (旅) » などで何度も言及するように、死はあらゆる人間に訪れる不可避的な普遍の法であり、主体というある一つの問題体系を定義づけるものである。とりわけ、「死」によって結ばれる『悪の華』という書物にとって、終わりから研究をはじめるとは、そこから遡行的に詩集全体のパースペクティブを見渡すことを可能にするだろう。書き手という主体を失ってなお、私たちに特異な作

---

<sup>1</sup> En premier lieu : il n'est jamais arrivé qu'un homme échappe à la mort ; donc aucun homme n'y échappera jamais : le triomphe de la mort ne souffrant absolument aucune exception, nous en inférons que cette règle est une loi, ce triomphe une nécessité, que cette nécessité, en dépit de l'optimisme progressiste et malgré la longévité croissante de l'individu, existera éternellement, que la mortalité peut en somme servir à la définition de l'humain. Parce qu'elle fournit une majeure universelle aux syllogismes, l'induction autorise une déduction : car une loi générale qui s'applique à tous les hommes sans exception s'applique à moi a fortiori ;

Vladimir Jankélévitch *La mort*, Éditions Flammarion, 1977, p. 11.

用を及ぼす『悪の華』における主体性について考察する本論は、こうして、最も効果的な終わりから始めることになる。しかしながら、ボードレール個人の悲惨な死を、ここで具体的に語る必要はない。詩人自身が *Fusées* (『火箭』) のなかで述べているように、「抽象以外のものに専心する熱狂は、弱さと病の象徴である<sup>2</sup>。」のであり、問題は経験したのちに表象することのできない現実の死ではなく、抽象的な死の観念、生における死が問題なのである。

主体の死後、明確に意識されることになる主体性の働きとは、魂や亡霊と呼ばれるものたちのことであろうか。確かにボードレールは「*LXXVI Spleen* (七十六番スプリーン)」や、「*Un fantôme* (亡霊)」などで読まれるように、死後も現実に影響を与える霊的な存在を愛好する。だが主体性とは、こうした曖昧な存在、あるいは概念のことではなく、主体と他の中で結ばれる関係において作用する相互的な力のことであり、ある主体の死後も存続する、主体の要素とも言えるものだ。霊的な幻影は、この主体から切り離された力である主体性の先で、意識されるものに過ぎない。死は主体を定義づけ、主体性の働きを明らかにする。『悪の華』の主体性は、ボードレールの死後も奇妙にうねり、波打ち、死に至る毒を吐き続けている。これを読む者は、その不安を前にして、マラルメのように不在の幻影を見出すしかない。『悪の華』における死のテーマを丹念に検証することで、この漠然とした問題に、一つの方向を与えることができることだろう。そのため、『悪の華』最終章「死」から論じ始めることは、私たちがこの詩集を読む際、並々ならぬ印象を与える主体性の効果を考察するのに、最も適しているのである。

「死」は初版からこの詩集の最後を飾る章であり、1857年に発表された初版には、「*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。次いで、断罪後の1861年第二版においては、これに「*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)」、「*Le voyage* (旅)」の三篇が新たに追加された。とくに、『悪の華』最長の詩である「旅」が掉尾を飾ることで、この詩集の深みが増したと言えよう。

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

---

<sup>2</sup> « L'enthousiasme qui s'applique à autre chose que les abstractions est un signe de faiblesse et de maladie. » (I 653)

本論考では、ボードレールのテキストはすべて、次のエディションを参照することとする。*Œuvres complètes*, tome I, éd. Claude Pichois, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975, 1605 p. *Œuvres complètes*, tome II, éd. Claude Pichois, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976, 1691 p. 以下、上記の通り、引用箇所後ろの括弧内にて、ローマ数字で巻数、アラビア数字でページ数のみを表記する。また書簡については、*Correspondance*, tome I [1832-1860], éd. Claude Pichois et Jean Zigler, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1973, 1114 p. *Correspondance*, tome II [1860-1866], éd. Claude Pichois et Jean Zigler, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1973, 1149 p. を参照。以下略号 CPL を用い、テキストと同じくローマ数字で巻数、アラビア数字でページ数を表記する。

Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,

Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

(おお「死」よ、老船長よ、時間だ！錨を揚げろ！

この国はわれらを退屈させる、おお「死」よ！船出の準備だ！

空と海がインクのように黒くとも、

お前の知るわれらの心は光明に満たされる！)

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !

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)

(お前の毒をわれらに注げ、それでわれらを強壯にするために！

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！)

最後の二つのストロフでこのように書かれるように、この詩集は出発によって幕を閉じる。初版の最終詩が、死によって芸術の美の暗い成就を願う「芸術家たちの死」であったことを考えれば、自らの生のうちの死に呼びかける「旅」が新たに置かれたことで、この詩集の構造と意義も大きく変容し、詩人の言葉自体が新天地を求め、出発するような印象さえ与えるように思われる。ただ、この詩は、『悪の華』における死のテーマ分析だけに当てるにはあまりに巨大だ。正しくこの詩集における主体性を死によって考察し始めるためには、同じく 61 年の補填詩篇に含まれるソネ、「ある好奇心が強い男の夢」に焦点を当てるのが最適であるように思われる。

旅の前に置かれた「ある好奇心が強い男の夢」は、1860 年に書かれたとされ、*À FN* つまり、写真家でボードレールの友人でもあったフェリックス・ナダールに献じられている。

昨日このソネをナダールに与えました。まったく何もわからないが、おそらく手書きのせいだ、印刷された文字で読めば、もっと明確になるだろう、と彼は私に言いました<sup>3</sup>。

1860 年 3 月 13 日付のプーレ＝マラシに宛てた手紙のなかで、ボードレールがこのように述べているように、実際、この詩は理解しにくい。ナダールに与えられたものと、第二版

<sup>3</sup> J'ai donné hier ce sonnet à Nadar ; il m'a dit qu'il n'y comprenait rien du tout, mais que cela tenait sans doute à l'écriture, et que des caractères d'imprimerie le rendraient plus clair. (CPL II 10)

の決定稿のあいだには、とりわけ第一テルセにおいて大きな変更が見られ、「*J'étais comme l'Enfance, avide du spectacle* (私は「子供のころ」のように、見世物をせがんだ)」が「*J'étais comme l'enfant avide du spectacle* (見世物をせがむ子供用のようだった)」に、「*Mais voilà qu'une idée étrange me glaça* (だが、ある奇妙な想念が、私を凍らせた)」が「*Enfin la vérité froide se révéla* (ようやく、冷たい真理が顕わになった)」へと書き換えられている。だが、脚韻にも内容にも変化はなく、ナダールにとっても、私たちにとっても理解しやすいソネではない。というよりも、読む者を驚かせ、冷たい恐怖を感じさせる一文によって、この詩が理解されるのを拒んでいるように思われるのだ。それは「*J'étais mort* (私は死んでいた)」という、現実では表現不可能な一文である。

「死のうとしていた」私が「死んでいた」と過去形で書かれることの異常さについては、死が絶対の未来であることに起因している。

第一人称においては、反対に、特権的な時間は未来である。私はいつも、実際に、そして定義そのものによって、私自身の死より前にいる。“の間”ましてや“のあと”は、私から頑なに拒まれている<sup>4</sup>。

このようにジャンケレヴィッチが指摘している通り、「私の」死は、生に差し挟まれる経験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。一人の人間にとって、死は経験するや否やあらゆる未来、あらゆる可能性を喪失させる出来事であり、ましてやその経験を言表することなど不可能なことである。それを詩人は、堂々と過去形で「私は死んでいた」と書いているのだ。もちろんこの最終テルセに置かれる一文は、冒頭のカトランの「私は死のうとしていた」という一文と呼応している。それは「*le fatal sablier se vidant* (空になって行く運命の砂)」によって促される心情の経過とも呼べるものであり、『悪の華』における死のテーマが、分ち難く時間の問題に結び付けられていることが推察できる。そのため、この最終詩「旅」の前に置かれたソネにおける「私の死」を考察し、その異常さ、その不可能性を追求することが、ボードレールにおける死のテーマ、すなわち時間性の死を解明する、重要な糸口となるように思われる。

『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。それらの作品を解釈し、「ある好奇心が強い男の夢」における「私の死」の理解に援用することは、不可欠なことと思われる。本論は、57年初版に収められた詩篇と、61年第二版から収められた詩篇の比較を考察の軸にしている。『悪の華』はボードレールの人生の長きに渡って執筆された詩集であるが、とりわけ最後の57年から61年までに書かれた三十五の補填詩群は、断罪までに書かれた詩篇と明らかに異なる味わいを持っているからで

---

<sup>4</sup> En première personne, au contraire, c'est le futur qui est le temps privilégié : je suis toujours en effet, et par définition même, avant ma propre mort ; le pendant, et a fortiori l'après, me sont obstinément refusés. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 32.

ある。つまり、彼が扱った同一のテーマや語が、異なるニュアンスを帯びて用いられているということだが、宗教や病と同様に、死のテーマもまた、初期詩篇と補填詩篇において変容し、過去形で書かれた「私の死」は、その極北に位置するように思われる。そのため、この視点は、57年の『悪の華』裁判によって断罪された経験が、詩人にとって、一つの死の経験になったことを推測することを許す。

以後、補填詩である「ある好奇心が強い男の夢」と比較される初期詩篇において、死がテーマとされる作品は、「*Sépulture* (埋葬)」、「*Le mort joyeux* (陽気な死人)」、「*Une charogne* (腐肉)」などが挙げられる。とりわけ「腐肉」は、死と死体の類縁関係と差異を考察するうえで、最も重要な作品である。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、とくに「腐肉」で描かれるような獣の死体は、主体にとって認識可能であり、言表可能なものであるからである。つまり、認識される死体が常に他者であるように、死は決して主体化されず、絶対の他者的性格を持つのである。つまり死は、「腐肉」におけるように、獣の死骸を通して、他者の死を通して、死すべき人の生を暗示されることしかできず、死んだ自己とは、認識する主体である自己にとって、自己とは異なる他者的な自己なのである。こうして、死のテーマの解釈によって立ち現れる他者としての自己、すなわち主体的対象こそ、『悪の華』の主体性を考察するうえで非常に重要な概念となる。

認識される死の他者性を確認したのち、「ある好奇心が強い男の夢」と同じく、補填詩群に属する「時計」を読むことによって、私たちに死を届ける時間の問題、自己の現在を殺し、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理解することになるだろう。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、クロノロジーが錯乱した、あるいはその機能を止めてしまったようなこのソネの解釈に寄与することになる。こうして、補填詩である「ある好奇心が強い男の夢」において、過去形で書かれた「私の死」を過去性の死の問題として理解することは、ボードレールにとって、あるいは少なくとも『悪の華』という一冊の書物にとって、断罪が一つの死の経験であったことを了解させることになるだろう。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。未来は現在を経て死に、対象化される過去となる。こうして断罪の経験は、詩人にとって死を内在化し、自分の死体をその目で見つめさせる契機となったのだ。

『悪の華』における主体性を論じる本論第一章では、こうして「ある好奇心が強い男の夢」における「私の死」を検証することになる。サルトルやイヴ・ボンヌフォワが指摘するように、ボードレールは死のテーマを非常に多く『悪の華』に持ち込んだ。それをサルトルは、「彼は、私たちの現在の振る舞いが、各瞬間に、自分の過去の行為を変更するとい

う堅固な法に従おうとしない<sup>5</sup>」ために、「死の観点から彼の生を注視する<sup>6</sup>」と指摘し、ボンヌフォワは「彼は死を名指した<sup>7</sup>」と指摘する。いずれにせよ、過去形で「私の死」を書くことは不可能であり、この問題は、サルトルが言うように過去が持つ死の性格、過去形で「私の死」を書くことができるエクリチュールの他者性、あるいはその無限性と関連付けて読み解かれるべきものであり、『悪の華』における詩人の主体性と、『悪の華』自体の主体性を考察する最良のテーマなのである。

次に、本論第二章を割くことになる「旅」という作品は、「死」というテーマに絞って読むには、あまりに偉大で豊饒な作品である。「ある好奇心が強い男の夢」における「私の死」が、究極の一点、一人の人間を終結させ、有限な存在を無限の側に移行させる一点であるとすれば、「旅」においては、その一点を目指す生、すなわち詩人の凝縮した主体性が描かれているように思われる。何より、ソネだけで構成されてきたこの最終章に、半ば強引に据え置かれたこの長大な最終詩は、他の五篇の詩とは異なる役割を持っていると考えることが妥当であろう。この詩は「死」の章内に置いて、それぞれのソネに描かれた死とは異なる死、あるいは、すべての死を包含するような死、生と対立しながらも同調する、生の等価である死を描いていると捉えるべきである。それと同時に、「旅」は「死」に含まれながらも、『悪の華』冒頭の「*Au lecteur*（読者に）」同様に、最終詩として詩集の外部とも接しているため、非常に特異な作品として読まれるべきなのである。

そのポジションから「旅」は、まさに生者が至る最後の目的地である死そのままに、外部と接する内部であり、死という外部を志向するがゆえに、生という内部を逆説的に指示する作品となっているのである。『悪の華』という詩集の内部には、詩人の亡骸が納められている。「*Le flacon*（香水の壺）」、「*Alchimie de la douleur*（苦悩の錬金術）」、「*Horreur sympathique*（共鳴する恐怖）」などで詩人は、自らの生きた時間、死んだ過去を横たえる詩という形式の隠喩として、柩を描く。この詩集が、「*Une Idée, une Forme, un Être*<sup>8</sup>（一つの想念、一つの形式である、一つの存在）」であることを鑑みれば、この詩集自体が、詩人のために準備された柩であり、詩人自身の亡骸を納めた充実した存在、主体的な客体であると言えよう。こうして、詩篇という形式に収められた内容、『悪の華』という一冊の書物が、詩人にとっての主体的客体であるとするなら、この「旅」という最終詩は、この詩集の略図と言っても過言ではないほど豊かな作品だ。詩人はこの詩において、詩集中の主要なモチーフ、海、人間、想像力、宗教、死、芸術美、エクリチュールの演劇性などを演奏し直し、一つのエピローグとしてこの詩を位置づけるのだ。

<sup>5</sup> « Il ne veut pas être soumis à cette loi d'airain qui fait que notre conduite présente modifiée à chaque minute nos actes anciens »

Jean-Paul Sartre *Baudelaire*, Éditions Gallimard, 1947, renouvelé en 1975, p. 149.

<sup>6</sup> « considérer sa vie du point de vue de la mort » *Ibid.*, P. 149.

<sup>7</sup> « Il a nommé la mort »

Yves Bonnefoy *Sous le signe de Baudelaire*, « Les Fleurs du Mal » texte de 1959, Éditions Gallimard, 2011, p. 13.

<sup>8</sup> « L'irréremédiable » (I 79)

「旅」は、「*L'homme et la mer* (人間と海)」、「*L'invitation au voyage* (旅への誘い)」、「*Un voyage à Cythère* (シテールへの旅)」、あるいは禁断詩「*Lesbos* (レスボス)」など同じく、海に題材を取り、ボードレールの独創性をよく示す海洋詩としての性格を持つ。

これら〈大きな流れと静かな運河〉が押し流し、富をぎっしりと積み、操舵の単調な歌がそこから立ち昇るこれらの巨大な帆船、それらはお前の胸の上で微睡眠、転げる私の思念。お前はこうした船々を、「無限」である海の方へと穏やかに導く、お前の美しい魂の明澄さに空の深みを反映させる海の方へと<sup>9</sup>。

「*L'invitation au voyage* (旅への誘い)」でこのように書かれるように、ボードレールにとって海は、無限に広がる外部であり、人間の寓意ともなる自然である。「人間と海」で読まれるように、海の広大さと深みは人間の内的深淵の隠喩となり、同じく「秘密」を探求する場となるだろう。ここに記される「秘密」は「旅」における「新しいもの」と対応しており、「死」に呼びかけ出帆する旅は、自らの生における内的な旅であることが分かる。こうして、人間と海を重ねる詩人にとって、「私たちは進む、波濤のリズムに従い、海の有限にわれらの無限を揺らしながら」という、人間の有限性を海の無限性に「旅」において置き換えることは容易な修辞となるのだ。

言うまでもなく、若年のインド旅行の経験から、海はボードレールにとって、非常に重要なモチーフとなった。海の上を滑空し、甲板で船員に嘲弄されるアホウドリは、詩人としての彼の隠喩であり、その勇壮さと滑稽さは、彼が自覚する詩人としての特徴である。「旅」と「*L'albatros* (アホウドリ)」は1859年の同時期に書かれ、ともにゲラ刷りとして数部印刷された。この同じ海洋のテーマを持つ二つの作品を、第二版の出版に際して、「アホウドリ」を詩集の冒頭部に、「旅」を詩集の最終部に置いたことは、意図的な配置だと考えなければならない。詩人はこの配置によって、最初から終わりまで、この詩集に海のイメージ、とりわけその深みと広大さ、穏やかさと嵐を与え、隠喩によってその性質を一人の人間のものとすることに成功したのである。海は、ボードレールという一人の詩人に付き従い、彼の主体性を私たちに知らせる徴なのである。

しかしながら、本論が検証する『悪の華』に見出されるこうした詩人の特徴的な徴は、あくまで主体的なものであり、主体そのものではない。「私が語ったあらゆる犯罪は、私のせいにされた<sup>10</sup>。」と詩人自身語るように、どれほど多くの読者が、詩人が用いる主語「私」を詩人自身だと見做したことだろうか。ボードレールは「*Mon cœur mis à nu* (赤裸の心)」で試みようとした通り、ルソーが『告白』で用いるような主語「私」の効果を認めながら、

<sup>9</sup> Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses et d'où montent les chants monotones de la manœuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduits doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; (I 303)

<sup>10</sup> « On m'a attribué tous les crimes que je racontais. » (I 182)

エクリチュールの本質的な裏切り、「私」の本質的な他者性というものを見抜き、この主体的エクリチュールを芸術美として仕上げたのである。こうした詩的言語の主語の操作可能性は、真実ではなく、美を志向する演劇的な効果を持ち、「旅」において、二度の詩行の断裂という形で明らかにされる。

**Dites, qu'avez-vous vu ?**

(言え、お前たちは何を見た?)

#### IV

« **Nous avons vu des astres (I 131)**

(私たちは星々を見た)

« **Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse ;**

**Des femmes dont les dents et les ongles sont teints,**

**Et des jongleurs savants que le serpent caresse. »**

(目にとって酔いとなる様々な衣装。

歯と爪に色を塗った女たち、

蛇を愛撫する熟練の香具師たち。)

#### V

**Et puis, et puis encore ?**

(それから、それからまた?)

#### VI

« **Ô cerveaux enfantins ! (I 132)**

(おお、子供のような脳どもだ!)

この詩の中盤は、旅をしてきた者と旅を知りたがる者との対話で成立しており、上記の二か所は、戯曲における登場人物の会話のように一つの詩行が分有され、ラテン数字で示される句切りによって、カトランが壊されている。ここで見られる詩法上の破格は、戯曲的なエクリチュールとして理解されることで、より自由で闊達な、新しい詩の技法として読むことができるようになるだろう。さらに、こうした「旅」における演劇性は、この詩集

全体における詩的言語の演劇性というものを示唆することになる。この詩集で用いられる主語「私」は一人の俳優のように鑑賞されるべき対象であり、詩人自身を指し示しながらも、決して詩人のみを指し示すことはない、完全に主体から断ち切られた主体的な対象なのである。詩人がこの書物によって試みようとしたことは、ルソーのように自らの真実を書き、自己弁明することではなく、自らを詩的言語によって美に成すことであり、エクリチュールが持つ本質的な裏切りを利用し、奏でることなのである。本論はボードレールの演劇への嗜好を援用しながら、この書物自体の演劇性へと近づいていくことになるだろう。

私たちが詩人の主体性を最も強く認めるのは、この主語「私」によって書かれる詩的言語の演劇性の内においてであり、そこでは、ジャン＝ピエール・リシャールがボードレールの詩の本質を見出したように、鉱石のように硬質な真実が、靄がかかったように美によって翳らされ、不透明にされているのである。書かれた語の硬質さ、その不動性は、硬直した死体を思わせ、それを詩的言語は形式によって納め、華々で飾る。本論が追及する『悪の華』における主体性は、ボードレールが主張する美を生成する二つの要素同様に、この真実を飾る美の虚偽性と、作り上げられた美の真実性の二つの要素に存するだろう。作品とは書かれたものであり、絶対的な過去に属し、死を意味する。そして、作品がその主体性を発揮することができるようになるのは、書かれ、死を迎え、不動となり、対象として読まれるようになったときである。それは『悪の華』における主体性の内の『悪の華』の主体性と呼ばれるべきものであり、私たち読者が、最も強く取り結ぶ関係において作用する力である。

こうしたエクリチュールの過去性、死体的な客体性が、ボードレールにとって明確に理解される契機となったのは、やはり裁判による断罪、作者自身の手ではなく、他者である司直によって、作品が暴力的に操作されたことであるだろう。どれだけある主体にとって正当で理路整然とし、主体自身の似姿であるような表象であっても、それは削除され、訂正され、順序を狂わされ、破壊される対象でしかない。そのため、補填詩篇の「ある好奇心が強い男の夢」、「旅」、あるいは「虚無の味」などで読まれる死のテーマは、初期詩篇の死のテーマとは異なった味わいを持つことになったと推測される。つまり、補填詩篇は、死の経験の後に書かれた作品であり、死を内在化した作品であり、現実の死は究極の未来にあるのに対して、死の意識は過去から生じるがゆえに、本質的にメランコリックな作品なのである。初期詩篇の代表的な「Mal (悪・病)」は、現在における不動性を起因とする「スプリーン」であるが、補填詩篇の「病」は過去を凝視することで不動となる「メランコリー」が中心となる。それは、『悪の華』という57年に終わるべき仕事を終えることができず、終わるべき仕事に取り憑かれていた意識が陥らせた病であり、メランコリーの不動性は、現前する凝縮された過去である死体を見るように、断罪された書物を見つめることに起因しているのだ。

こうして本論は、「ある好奇心が強い男の夢」で読まれる「私は死んでいた」という不可能性の表現を理解するために、まず初期詩篇で扱われている死のテーマの分析から始める

ことになるだろう。主語の死は、間違いなくその死後に残されたものの主体性を認めさせる契機となり、詩人がこの詩集において試みた、自己言及のエクリチュールではなく、主体的エクリチュールというものの作用と効果を明らかにするだろう。また、初期詩篇と補填詩篇のあいだの同じテーマの異なる意義を考察することは、かつて生きていた詩人自身の生の揺らぎ、すなわち彼の主体性を顕わにしてくれるだろう。『悪の華』は断罪によって、二つの最終詩を持つことになった。57年の最終詩が「芸術家たちの死」であり、61年の最終詩が「旅」である。この経験は、ある面において詩集の死であり、かつての最終地点を内包して増補された第二版は、死を内在化していると言える。

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,  
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,  
Qui vont se martelant la poitrine et le front,

(自らの「偶像」を知ることのなかった者もあり、  
断罪され、恥辱の烙印を捺されたこれらの彫刻家、  
胸と額を鎚で叩きながら行き、)

N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitoile !  
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,  
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau ! (I 127)

(ただ一つの希望を抱く、奇妙で暗いカピトリウム！  
それは「死」が、新しい太陽のように俯瞰し、  
彼の脳のなかの華々を咲かせるだろうということ。)

このように結ばれる「芸術家たちの死」は、詩人自身を含めた芸術家たちへの深い同情と理解が込められており、この詩集が「『悪』から美を抽出すること<sup>11</sup>」を目的とした、芸術美を指向して書かれた作品であることを明確にしている。だが、前述した通り、「おお『死』よ、老船長よ、時間だ！ 錨を揚げろ！」という「旅」の結びが向かう先は、芸術家たちでも、芸術美でもない。それは死すべき者たち皆に差し向けられた号令であり、死の先の無限に属する美を認識する生と、獲得不可能な美を求め続ける有限の生を詩的言語によって描くのである。

美は、その量を決定することが並外れて難しい永遠、不変の一つの要素によって作られ、もしお望みなら、代わる代わる、あるいはすべてまとめて、時代、流行、道徳、情熱となるような、相対的で状況に応じた一つの要素によって作られてい

---

<sup>11</sup> « d'extraire la *beauté* du Mal » (I 181)

る<sup>12</sup>。

*Le Peintre de la vie moderne* (現代生活の画家)において、このように言うように、ボードレーは美を、生と死が溶融した概念として捉えている。というのも、「永遠、不変の一つの要素」とは、死の向こう側にあるものであり、「相対的で状況に応じた一つの要素」とは、死の手前、まさに生にあるものだからである。これについて、美は死を境界線とした有限と無限の二項対立であり、二項調和であると言い換えることができるだろう。美は無限の要素を持ちながら、有限性によって認識され、創出されるものである。それは本論が主題とする『悪の華』における主体性の働きにほかならず、美に対して結ばれる諸々の関係に作用する力のことである。ボードレーは、生きながらにして無限を実感する。死の境界線に立ちながら、自らの主体性と、自己ならざるものの主体性を同時に作用させる。『悪の華』における死を問うこと、終わりから始めることは、この詩集のもっとも偉大な魅力の輪郭——もっとも、この虚無を縁取った輪郭こそ、この詩集において最も偉大な特質であるのかもしれないが——をなぞることを許すことになるだろう。

---

<sup>12</sup> Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. (II 685)

## 第I章 詩人の死

### i. 生の外にある死

死は主体を定義づけ、主体を喪失したあとも作用する主体性の働きを明らかにする最終的な出来事である。『悪の華』という詩集は「死」によって完結し、死によって完結する一人の主体の生の忠実な表象であり、ほとんどの作品が主語「私」、あるいは「私」の視点によって書かれる主体的な客体となっている。本論はこれから、この詩集において特異な力を持つ主体性を考察するために、死をテーマにした作品を読んでいくことになる。『悪の華』における死のテーマを取り扱った作品のなかで、「ある好奇心が強い男の夢」で読まれる「私は死んでいた」という冷たく硬質な一節は、読む者を釘づけにする。なぜ「私」は、自らの死を書くことができるのであろうか。この詩は、写真家のフェリックス・ナダールに献じられており、二度、死について言及している箇所がある。まず、第一カトランには「*J'allais mourir*（私は死のうとしていた）」という一文が見つかり、最終テルセには「*J'étais mort*（私は死んでいた）」と書かれている。この二つのセンテンスは、内容的にも構造的にも呼応していると言えるだろう。しかしながら、いくら「私は死のうとしていた」という一節が準備していたとはいえ、「私は死んでいた」という文章は奇妙であり、異常にさえ思われる。「私は死んでいた」という一文は、誰が書いたのか？もちろん詩人だ。では、この表象不可能な自分の死を書いた「私」は、詩人ではないのか？それは、詩人であると同時に、詩人ではない。そして注意すべきことは、詩人自身が「私の死」を実感しながらも、この死者である「私」の他者性を十分に認識していたことである。認識される死は常に他者の側にあり、自らの死は自らを他者化する。そして主体性とは、主体以外の他との関係において、初めて作用する力なのである。この主体性の働きを能く示す異常性の表現を理解するために、詩人が初版から馴れ親しんでいた「死」のテーマを確認しておく必要がある。

「ある好奇心が強い男の夢」冒頭部における、「私は死のうとしていた」という一文は、死に対峙し、死を書くにあたり、どんな誤謬もない。この一文の主語「私」は生の内にある、死というものを、生を終わらせる限界線として、あるいはその外部に存在する領野として志向している。私の死という必然的な出来事は、このように希求されるか、一つの幻想としてしか表象されえるものではない。こうした生の内部における外在的な死のモチーフは、たびたび『悪の華』において描写されてきた。とりわけ第一部「*Spleen et Idéal*（憂鬱と理想）」の後半部は憂鬱詩群と呼ばれ、とくに七十番「埋葬」から八十五番「時計」までは、暗鬱なテーマがグロテスクな言葉と微光を放つ繊細な言葉で飾られ、波状的に繰り返される。題目の通り、死を直接的にテーマとした「埋葬」を読んでみよう。

Si par une nuit lourde et sombre  
Un bon chrétien, par charité,  
Derrière quelque vieux décombre  
Enterre votre corps vanté,

(もし、重く暗い夜のなか  
一人の良きキリスト者が、慈愛から  
どこか古びた廃墟の裏に  
誉めそやされたあなたの亡骸を)

À l'heure où les chastes étoiles  
Ferment leurs yeux appesantis,  
L'araignée y fera ses toiles,  
Et la vipère ses petits ;

(純潔の星々が、その重くなった目を  
閉じる折、埋葬するなら、  
蜘蛛がそこに巣を張ろうし、  
毒蛇はそこに子を産もう。)

Vous entendez tout l'année  
Sur votre tête condamnée  
Les cris lamentables des loups

(一年中、貴女は聞く  
断罪されたその首の上  
狼と、飢えた魔法使たちの)

Et des sorcières faméliques,  
Les ébats des vieillards lubriques  
Et les complots des noirs filous. (I 69)

(哀れな叫び、淫蕩な老人たちの擾乱に  
腹黒い詐欺師たちの謀り事。)

後期ロマン主義の要素が色濃く、かつての栄光と、それを無常にも蝕む腐敗や汚辱との対照が描かれたソネである。「誉めそやされた貴女の亡骸」というかつての輝かしさは、「蜘蛛」や「蝮」あらゆる闇に棲息する生き物たちに蹂躪され、死の恐怖と救いのなさが、丹念に描かれている。初版から収録されたこの作品は、ボードレールがごく若いときのもの

したものと考えられており、死のテーマに関しては、生の後に訪れる、かつて澆瀨と生きていた肉体の、悲惨な未来のイメージしか読む者に与えない。これを読む私たちはもちろん、これを書く詩人も、いつか訪れるであろうが、今すぐには訪れないだろうと信じている死、誰か他の者に訪れた不幸な出来事に眉を顰め、自分の生の安全を確かめるための他者の死がここには描かれている。

死すべき運命の法とは、人間一般にかかわるものであるが、私には特に関係がない、私には、完全に人類を愛する博愛主義者が、ある特別で個人的な愛で私を、この私を愛することがないように。そうして、こっそりと、大急ぎでどんな形でも、死は私に関係がないと結論付けられる。死について語る者、死を省察しようと試みるもの、死を考える者、こうしたものは、自分自身を普遍的な死すべき運命から除外する<sup>13</sup>。

このようにジャンケレヴィッチが言うとき、「埋葬」ならびに « *Une gravure fantastique* (幻想的銅版画) »に描かれる死は恐るべきものだが、きちんと額縁に入れられた絵画のように鑑賞する生者たちから距離が置かれていて、ボードレールにとっても、この二つの作品を読む私たちにとっても、生の安全は守られているのである。もちろんジャンケレヴィッチもボードレールも、死について考え、死について語る時、自分自身を普遍的な死すべき運命から除外している。矛盾しているように思われるが、認識不可能、概念化できない自己の死を前にしては、人は自分自身を死すべき運命から例外化して語るよりほかないのである。だが彼らは、自らと死のあいだにある不確かな距離を見定めようと、あるいはそれを詰めようと試みるだろう。少なくとも「ある好奇心が強い男の夢」における「私は死んでいた」という異常な一文を考察する限り、問題になるのは二人称の冠詞が付けられた他者の死ではなく、自分自身の死体であり、自己の死の経験であるのだから。

ところで、この憂鬱詩群は第二版において大幅に手が加えられた箇所でもあり、「*Le mort joyeux* (陽気な死人)」と「埋葬」の順番が入れ替えられ、さらにそのあいだに補填詩である「幻想的銅版画」が挿入されることとなる。こうした変更がなされたということは、ボードレールにとっても「埋葬」の単純な旋律には物足りなさがあったということであり、ストロフによって区切られていない変則的なソネ「幻想的銅版画」が後続することで、これの変奏となる。葬られた一つの美しい亡骸は、死の積み重ねである古今の歴史へと飲み込まれ、広大な墓地の無名の一つの墓標へと回収されるのだ。

---

<sup>13</sup> La loi de mortalité, qui concerne les hommes en général, ne me concerne pas spécialement, moi, et pas plus que le philanthrope, aimant le genre humain dans son ensemble, ne m'aime, moi, d'un amour particulier et personnel. D'où l'on conclut furtivement et comme à la sauvette que la mort ne me concerne d'aucune manière. Celui qui parle de la mort, qui entreprend de philosopher sur la mort, de penser la mort, celui-là s'exempte lui-même de la mortalité universelle :

Jankélévitch, *op. cit.*, p. 10.

Le chevalier promène un sabre qui flamboie  
Sur les foules sans nom que sa monture broie,  
Et parcourt, comme un prince inspectant sa maison,  
Le cimetière immense et froid, sans horizon,  
Où gisent, aux lueurs d'un soleil blanc et terne,  
Les peuples de l'histoire ancienne et moderne. (I 70)

(騎士は燃え上がる剣を翳す  
その馬が踏み砕く名のない群衆の上、  
そして、己の家を巡察する王子のように、駆け巡る、  
広大で冷たく、地平線もない墓場を、  
白くくすんだ太陽の微光に、古今の歴史の  
群衆たちがそこに横たわる。)

こうして、二人称の冠詞を付された近しい人間の亡骸は、時間による忘却によって、名もない過去の群衆の匿名性へと紛れ込んでいく。人間一般の普遍的な死が、この二つの詩によって奏でられ、さらにこの補填詩は、次の自らの死を描く「陽気な死人」への巧妙な繋ぎともなる。人は死ぬという真理を、詩人はここで過たず、自分自身にも適応しようと試みるのだ。主体の生の外部にある死は、「陽気な死人」において、「埋葬」よりも主体の方へと距離を縮める。

Dans une terre grasse et pleine d'escargots  
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,  
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os  
Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde.

(粘ついて、蝸牛で一杯の土のなか  
私は自分で、一つの深い穴を掘りたい、  
そこでゆっくりと、年老いた骨を横たえ  
波間の鱗の如く、忘却のうちで眠れるように。)

Je hais les testaments et je hais les tombeaux ;  
Plutôt que d'implorer une larme du monde,  
Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux  
À saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.

(私は遺言を憎み、墓を憎む。  
世の人々の涙を乞うよりむしろ、

わが汚らわしい残骸の端という端から血を吹かせよと  
生きながら、鴉どもを招きたいものだ。)

Ô vers! Noirs compagnons sans oreille et sans yeux,

Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;

Philosophes viveurs, fils de la pourriture,

(おお蛆虫ども！耳も目もない黒き道連れ、  
お前たちの方へ自由で陽気な死人がやって来るのを見たまえ。  
哲学的な道楽者、腐敗の息子たち、)

À travers ma ruine allez donc sans remords,

Et dites-moi s'il est encor quelque torture

Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts ! (I 70)

わが廢墟を過り、さあ悔いもなく進め、  
そして私に言え、魂もない死人のなかの死人  
この古びた体にまだ何か拷問があるかどうか！)

「埋葬」と「幻想的銅版画」で、他者の死を巡回して到達するこの詩は、「ある好奇心が強い男の夢」と同じく、自己の死が主題となっている。「穴を掘り」、「カラスを招く」、死を欲する「私」が書かれるカトラン、そして、死にながら生きている「私」が書かれるテルセというように、構造的にも類似点を持っている。だが、ここで描かれているのは死への欲望と、死の戯画的描写であり、まだ詩人にとって、死は経験化されておらず、死は生の外部にあることが窺える。つまり、欲望と想像に託された自己の死は、死の絶対的な過去性によって他者化されておらず、この自由で陽気な死人が詩人と同一視されるのである。この詩において、死は経験として内在化されておらず、死は経験不能の未知の出来事として夢想されているに過ぎない。そのため「私」は、書き手である詩人と絶望的に断絶されていないのである。

また、この詩の興味深い点は、死人である詩人が自由で陽気であるということである。諧謔に富んだ言い回しだが、詩人にとっては、生から離れることが自由さや快活さを与えることであったのだ。「わが廢墟を過り、さあ悔いもなく進め、そして私に言え、魂のない死人のなかの死人、この古びた体にもまだ拷問があるかどうか！」と問いかける最終テルセでは、詩人がすでに、生において致命的な苦悩と苦痛を生きてきたことを暗示している。1845年の自殺未遂や48年の二月革命における政治的失望などが反映されている、と指摘することは可能だろう。実際、二度繰り返される« vieux (古びた) »という形容詞からは、自分に用意されていた魅力的な未来を無駄に費やし、反故にしてしまったという無力感が滲み出ている。老いの特徴として、未来における可能性の貧弱さ、あるいはその消失が、

過去における経験と思い出の豊富さと対になって挙げることができるからである。しかしながら、この詩において死は、どこまでも夢想的で具体的な死として表現されている。この点が「ある好奇心が強い男の夢」における死の表現と根本的に異なるのだ。第一テルセで読まれるように、蛆虫に見るように促し、その内側を喰い荒らすよう命じる死人は、「埋葬」で見られたように死体である。その一方で「私は死んでいた」と言うとき、私は自分の亡骸を見ることなく、間違いなく死んでいるのである。視覚によって認識できる死は、どこまでも主体の外部にある死であり、死を私たちに教える物理的な死体でしかない。仮に、それがこちらにやって来る、陽気な死人であったとしても。

死体は可視的なものである一方で、死は果たして目で見ることが出来るものなのだろうか？少なくとも、何かしら死を意味するものを知覚することができたとしても、それを語ることは不可能である。なぜなら、死は経験と同時に絶対的に主体を終了させ、もう二度と動くことがないように、すべてを不動化させるからだ。しかしながら「ある好奇心が強い男の夢」において、「私は死んでいた」と書いたのち、詩人は「何だって！たったこれだけのことか？幕はもう上がっていて、私はまだ待っていた」と続けるのである。一つの終わりを迎えたあとも、詩人は生きているときと何ら変わらず、自らの死を認識し、死を語るのである。このとき、死は生の外部に存在せず、詩人はその身をもって死を経験し、死を内在化しており、この異常さこそが読む者を惹き付け、冷たい深淵を覗かせることになる。そのため「陽気な死人」において、ボードレーが自らの死体を書くとき、そのおぞましきはまだ主体によって知覚され、生から逃れるための魅惑的で恐怖させる未知の領野であることを止めていない。要するに詩人は、死を経験することなく、死んだふり、つまり死体の役を演じているにすぎないのであり、それを読む私たちも、死を詩人の主体的エクリチュールによって自らの内に植えつけられることなく、詩人が演じる不快な死体を見ているだけなのだ。

自己の死はどこまでも主観的な出来事であるが、自分の死体は必ずしもそうではない。ある主体であったものの死体を、その主体は知覚することはできないが、彼以外の者はそれを見ることができ、その腐臭を嗅ぐことができる。それは、認識することなく認識される完全な客体であるが、知覚する主体に否応なく、それがかつて生きていた生と、死といういずれ訪れる、絶望的な不動性について、主体的に教示する。死体とは、想念と実存の境界線における象徴である詩と同じように、客体的でありながら同時に主体的な、生と死の境界における認識可能な表徴なのである。そのため対象を持たぬ死は、死体ほどに嫌悪感や吐き気を催させるものではない。その代わり死は、私たちに不安と恐怖を、あるいは救済と安寧を感じさせることだろう。初版から最終部「死」に収録されている「貧者たちの死」には、死が今ではなく、いずれ確実に到達する外部にある終着点として、その安らぎと功力について記されている。

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 ;  
(慰めるもの、それは「死」、ああ！そして生かすのも。  
それは人生の目標にして、唯一の希望  
ある妙薬のように私たちを高め、酔わせ、  
夜まで歩ませる心を与える。)

À travers la tempête, et la neige, et le givre,  
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;  
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,  
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ;  
(嵐を抜け、雪を、霜を抜け、  
それはわれらの黒い地平線に震える光明。  
それは書に記された名高い宿場、  
そこで人は、食い、眠り、座れよう。)

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques  
Le sommeil et le don des rêves extatiques,  
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;  
(それは「天使」、磁気帯びた指に眠りと  
恍惚の夢の贈り物を携え、  
貧しく裸の人々の寝台を直す。)

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,  
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,  
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus ! (I 126-127)  
(それは神々の栄光、それは神秘の穀倉、  
それは貧者の財布にして古き祖国、  
それは未知なる「天」へと開かれた柱廊！)

宗教詩を思わせるこの詩においては、「死」は大文字で書かれ、一般的に死に対して抱かれる恐怖や不安とは反対の感情が「それは……。それは……。」と静かに繰り返される。詩人にとって死は、「陽気な死人」で見せたように、蛆にその身を齧らせるグロテスクさや気持ちの悪さはもはやなく、天使と同等に扱われる非現実的な事象であり、神聖で清寧なものである。そしてこの詩において死は、はっきりと生から距離を置いたものであることが

確認されている。死は「人生の目的、唯一の希望」であり、また「天使であり、『神々』の栄光、神秘の穀倉、未知の『天』へと開かれた柱廊」なのであり、生者にとっては自らの生において決して手の届かない地点であることが明記されている。死とは存在から非存在へと変化する決定的な一点であるが、そこに達して生き延びることは叶わず、このようにその公平さへ祈りをささげることしかできない一点なのである。

死後、人は、自分が生きていたという微かな痕跡を残して、例えば亡骸そのもの、墓碑、他者が持つ記憶、あるいは仕事を残して、その存在を世界から失う。だが、先に見た「陽気な死人」において、詩人は「私は遺言を憎み、墓碑を憎む」と書き、こうした微かな自らが生きた痕跡さえも、彼がいなくなった世界へ残していくことを望まない。ボードレーが望むのは、この思い通りにはならない現実世界からの完全な抹消であるが、これもまた、死を認識することと同じように、不可能なことなのである。いったん存在が始まってしまった以上、その主体の現存在は、外部にある他と関係を結ばなければならないからである。生まれたばかりの子供はその母親と、父親と、そして成長するにつれて多くの他者と多くのもとの、あるいは今ここにいる自己を繋留する過去の記憶と、未来への投企と。バタイユが「生はそれでもなお死の否定である。生は死の断罪であり、その排除である<sup>14</sup>。」と言うように、いったん訪れた死が、それ以後の生を許さないように、生きている間に死が存在することは許されず、生きている主体は間断なく誰かと、あるいは何かと関係を結び続けなければならないのだ。ボードレーが書いた「私は遺言を憎み、墓碑を憎む」という詩句さえも、詩人と関係を結ぶものであり、それを読む私たちと関係を結ぶものである。そうした諸々の数え切れない関係において働く力こそが、本論が主体性として定義しようとするものである。

ところで、「自己の死はどこまでも主観的な出来事であるが、自分の死体は必ずしもそうではない。」と先に述べたが、これは「主体は死と関係を結ぶことができるが、自分の死体とは必ずしも関係を結ぶことができない。」と言い換えることができるだろう。主体にとって死は不可避的、実際に起こる未来であり、誕生と同じように、極めて深い関係を結んでいるが、自分の死体は想像することはできても、それが実際にどのような外観を持つのかさえ知ることはないである。こうした意味でも、たとえ最も美しく死の理想が描かれているとしても、「貧者たちの死」はいまだ死を内在化できず、生の外部にある死を描いた作品である、と指摘することができるだろう。生きているあいだに死を経験することはできないが、いったん死を経験してしまうと、自分の死を認識することはできない。私たちに死の有様を知覚させ、死を認識させるのは、どこまでも他者の死でしかない。初期詩篇の「*Une charogne* (腐肉)」は、生者に死を教える他者の死を効果的な仕方で表現している。

---

<sup>14</sup> « la vie n'en est pas moins une négation de la mort. Elle est sa condamnation, son exclusion. »  
Georges Bataille *L'érotisme*, Les éditions de Minuit, 1957, p. 62.

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,  
Ce beau matin d'été si doux :  
Au détour d'un sentier une charogne infâme  
Sur un lit semé de cailloux,  
(思い出してください、私たちが見たものを、わが魂の人、  
とても心地いい夏の美しい朝に。  
とある小径の曲がり角、汚らわしい腐肉が  
小石を敷き詰めたベッドの上、)

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,  
Brûlante et suant les poisons,  
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique  
Son ventre plein d'exhalaisons.  
(淫蕩な女のように、空へ足を投げ、  
日に焼かれ、毒を滲ませ、  
物憂く冷笑的なやり方で、悪臭満ちた  
その腹を開いておりました。)

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,  
Comme afin de la cuire à point,  
Et de rendre au centuple à la grande Nature  
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;  
(太陽はこの腐敗物の上で照っておりました、  
ちょうどよい焼き加減にして、  
百倍にして「自然」へと、それがかつて  
一つにまとめたものを返すために。)

Et le ciel regardait la carcasse superbe  
Comme une fleur s'épanouir.  
La puanteur était si forte, que sur l'herbe  
Vous crûtes vous évanouir. (I 31)  
(そして天は、一輪の花が綻ぶような  
この素晴らしい死骸を見つめておりました。  
鼻を突く臭いはあまりに強烈で、草上に  
気絶するかとあなたは思われた。)

腐敗を促す夏の朝日を浴びた一つの獣の死体が、いきなり私たちの目の前に差し出される。これを読む者は、詩人に連れ添う恋人と同様に、目に映るおぞましい物体と、それが発する臭いに嫌悪感を催し、吐き気を感じる事だろう。だが、ボードレーは執拗なほど念入りに、この異形の物体について詩句を連ねる。サント＝ブーヴが「醜悪なものをペトラルカ風に歌う」と批判したように、この詩における死体の表現は写實的に過ぎ、誇張し過ぎているようにも思われる。それも次に示す二つの最後の詩節を準備するためだけに書かれているとすれば、この批判は確かに的を射ているようにも思われる。

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,  
Après les derniers sacrements,  
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,  
Moisir parmi les ossements.

(そう！あなたもこうなるでしょう、おお優美さの女王よ、  
最後の秘蹟の後、  
生い茂る草と花々の下、骨々のあいだで  
あなたが鱚れ腐るときには。)

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés ! (I 32)

(そうして、おおわが美よ！あなたを  
口づけで貪る蛆虫に言え、  
私はこの腐り落ちた愛から  
形式と神聖な本質を留め置いた、と。)

この腐乱し、虫の湧いた醜悪な死体は、生きるものすべてに訪れる未来の姿であることを教える。詩人に連れ添うこの美しい女でさえ、死ぬべき運命からは逃れられず、死後残される遺骸は、世界に対して何の抵抗もすることができず、死者が残した現実によって侵蝕される。たしかにこの詩は、サント＝ブーヴが指摘するように病んだ言葉による愛の賛歌であるかもしれないが、死体と死の関係を考慮したとき、この詩の意義は、獣の死体によって開かれた無限の虚無を前に震える有限性の美、という一点に集約されるだろう。死体はかつて生きていた者の抜け殻であり、痕跡であり、認識可能な死の表徴である。

したがって、死者は痕跡を残さずに消えた、と文字通り言うことはできない。なぜなら、まさしく「痕跡」が残っているからだ！控え目に言われるように、痕跡

が……残っているのだ。つまり、生きた存在であったものの抜け殻、あるいは外皮が残されている。こうした「遺物」は、以前有機体であったものの哀れな名残であると同時に、隠蔽の証人であり、虚無主義化させる変異によってその場に棄てられた最後の堆積物、あるいは残渣である。見えるものは、見えないものへと魔法のように蒸発したのではない。この生きた者のあとで、彼が残したこの口にしたくもない物、死体と呼ばれるこの物は、少なくとも完全に見えているために、目に見えないように、厳密に言えば、死者はそうなったのではない<sup>15</sup>。

ジャンケレヴィッチが言うように、「腐肉」を読む私たちの眼前には、これまで生きてきたものの痕跡が落ちている。そしてそれは、私たちもまた同じように虚無に縁取られていて、いつとも知れず消滅する定めであることを知らせるのだ。死の虚無を前にすれば、醜悪さと美しさは、生のうちにあるものとして、同じ価値を持つ。あるいは、この無限を前にした有限性においては、すべてが美ともなるだろう。というのも、美しさとは生きているあいだにしか知覚できないものであり、生がもう二度と起こらない有限の瞬間であるからこそ、死の無限に縁取られて、生そのものが美しさとなるからである。ボードレールが主張する美の二重性は、この「腐肉」を前にした無限と有限の対立と調和にある。つまり、美を理解するには、自らが死すべき存在であることを常に、その瞬間ごとに意識し、「死を名指す」必要があるのである。死を前にした生においては、美も醜も等価となり、吐き気を催す腐敗を歌う詩は、そのまま有ることへの賛歌となる。詩人の異常なほどの腐肉の描写へのこだわりが、この恋人の美しさへの、恋人と過ごす時間の美しさへと重ねられ、その美しさへの慕情が過度であるために、吐き気を催すほどの死体を描くことになったと思えば、これほど苛烈な恋愛詩はない。無限の入り口に置かれた死体が生の有限性を論じ、その短さを知った夏の太陽のような生の熱が、この死体をますます腐敗させ、汚らわしい虫たちをますます肥え太らせる。このように読むことは、バタイユが行った死と性の類縁関係の研究を想起させるだろう。

ところで、死体の腐乱とそれが持つ文学的な意味についての研究はあまり多くはない。たとえあったとしても、腐乱した死体同様に隠蔽され、人の目を惹くものではないだろう。

私たちは人間の肉を持った外観に、共感をもって惹かれるだろう。だがこうした人間が生気のない物であるという感情が、私たちを不快にする。生まれた意思疎

---

<sup>15</sup> On ne peut donc dire littéralement que le mort ait disparu sans laisser de traces : car justement il reste « des traces » ! il reste... les traces, comme on dit pudiquement ; il reste dépouille ou l'enveloppe de ce qui fut un être vivant ; ces « reliquiaie » sont à la fois le misérable vestige du ci-devant organisme, le témoin de l'escamotage, le résidu et l'ultime dépôt ou déchet abandonnés sur place par la mutation nihilisante. Le visible ne s'est pas magiquement volatilisé dans l'invisible : invisible, le mort ne l'est pas à proprement parler devenu, puisque cette chose innommable qu'il laisse après lui et qu'on appelle un cadavre est du moins parfaitement visible ;

Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 248-249.

通の飛躍は、偽 - 有機体の様相からその場で凍結され、裏切られ、破碎され、嫌悪感へと変化する<sup>16</sup>。

ジャンケレヴィッチがこのように続けるように、生命のない物体、かつては生きていたが、いまでは生命を失った物体は、私たちが差し向ける眼差しも、声も受け付けず、ただ私たちの未来を見せつけて脅迫するばかりで、もはや相互的な関係を築くことはできない。この相互的ではない死体との関係が、私たちがたじろがせ、嫌悪感を抱かせるのだろうか？死体、それも腐肉のように大いに原形が損なわれた死体というものにたいしては、嫌悪感どころではなく、人は本能的にその知覚と思考を遮断しようとさえするだろう。だが、この詩において腐敗死体は、こうした本能的嫌悪感を抱かせるだけではなく、生における死の必然と有為をも指し示す。

Derrière les rochers une chienne inquiète  
Nous regardait d'un œil fâché,  
Épiant le moment de reprendre au squelette  
Le morceau qu'elle avait lâché.

(岩壁の後ろから、不安げな顔の雌犬が  
不満気な目で私たちを見ておりました、  
奴が離れた肉片を  
骸骨から取り戻す瞬間を窺いながら。)

「腐肉」のなかで差し挟まれるこの腐った肉を漁る獣の姿には、穢れた死体の嫌悪感を引き立てる役割だけではなく、「蛆虫」同様に生を活気づけ、豊穡にする死と死体の役割が描かれている。それはちょうど、書く主体である作者を欠いた表象が、彼が失われたのちの世界で機能するように、死によって明確にされる主体性の働きの一つである。ジャンケレヴィッチが言う嫌悪感を催す忌まわしい「遺物」は、浄化され、分解され、生にとって有益なものとなるだろう。本質的に有益で必要なことでありながらも忌避される死体への接触は、本能よりも人間的な思考が、例えば理性や倫理、宗教という人間的な枠組みが、私たちにそれを禁じているように思われる。それはある種の穢れを嫌う衛生感ともいえるもので、バタイユはやや飛躍した論法であるが、腐敗した肉への嫌悪感と排泄物への嫌悪感の近しさを指摘している。

---

<sup>16</sup> Nous serions sympathiquement attirés par l'apparence charnelle de la personne : mais le sentiment que cette personne est une chose inerte nous repousse ; l'élan de la communication naissante est glacé sur place, déçu, brisé par l'aspect du pseudo-organisme, et se change en dégoût.

*Ibid.*, p. 249.

しかし全体として、横滑りによって、排泄と腐敗、性活動の一つの領域が形成されていたのであり、その結びつきは非常に明瞭だ。原則的に、外部によって定められた実際の隣接関係が、この領域の全体を決定したのだった<sup>17</sup>。

バタイユはこのように、性器と排泄器官の身体的な距離の近さを理由に、悪臭放つ腐敗と性を、同一の人間的な禁止において捉えようとする。生殖による増殖と同様に、死による腐敗が養分となり、残された生の準備をすることを考えれば、このやや直感的な見解も、ある程度の説得力を持つだろう。

先ほど、この「腐肉」という詩は、腐敗する死体を過剰に記すことで、その裏返しとして強い慕情を持つ恋愛詩となることを指摘した。さらにバタイユの排泄と腐敗と性活動の近接関係をここに持ち込むことが許されるなら、この恋愛詩はより肉感的な作品であることが分かるであろう。というのもここには、腐肉を見つめ、写実的に書くという人間的な禁止に対する本能的な侵犯が読み取られ、腐肉に対する描写一つ一つが、女の体を愛撫し、交錯する二つの体の性行為として二重に読まれることになるからである。性交は死と同様に、人間の生活において隠されているが、命を繋げ、種を増殖させるためには不可欠の行為である。性器と排泄器官の身体的な距離の近さ、隠蔽されたものを暴露する行為、人間的禁止を侵犯することの等しさによって、この「ペトルルカ風の」恋愛詩はより官能的で性的な意味合いを持つ。

腐敗する生、それはほつれる生である。だがこうした生は、まさにそれがほつれるが故に、私たちには撒き散らされ、蠢き、至上なまでに活動的に思われる。ある一つの美しい死体より豊饒なものはなく、そうしたことが「腐肉」についての理解されにくい教訓である<sup>18</sup>。

このようにリシャールが指摘するように、この詩の獣の死体が教示するのは、死と同時に生である。それも夏の朝に旺盛に繁殖する虫のように、生命力に富んだ生の瞬間なのである。

しかしながら、死体と主体との関係は、人がいずれ痕跡だけを残して世界から消滅するという事実を、ほとんど強制的に押し付けられる一方向的な関係だ。私たちが死体に対して、嫌悪感や悲しみを抱いてそれに言葉を掛け、手を伸ばそうとも、もはやそれは、どの

---

<sup>17</sup> Mais dans l'ensemble, par des glissements, un domaine de l'ordure, de la corruption et de la sexualité s'est formé dont les connexions sont très sensibles. En principe, des contiguités de fait, données du dehors, déterminèrent l'ensemble du domaine.

G. Bataille, *op. cit.*, p. 65.

<sup>18</sup> Car la vie pourrie, c'est de la vie défaite ; mais cette vie, justement parce qu'elle est défaite, nous semble répandue, fourmillante, suprêmement active. Rien de plus fécond qu'un beau cadavre, telle est la leçon, mal comprise, de *La Charogne*.

Jean-Pierre Richard *Poésie et profondeur*, Édition du Seuil, 1955, p. 164.

ような反応も示さない。その関係は、ほとんど物質との関係のように、もはや私たち生者にしか影響を与えない。認識される死体は絶対的に他者であり、自己の死を想像させることができても、それを経験させることはない。ここで語られる死は、自己と死体の関係の延長線上でしか語られておらず、決して「私の死」を書いてはいない。それは、「私は死ぬだろう」という真理の繰り返しであり、「私は死んでいた」という異常性の発見には至らない。この『悪の華』最後のソネで問題となるのは、やはり自己と死の主體的な関係なのだ。では、いつ、どのようにして、ボードレールにとって死は本質的なものとなり、一つの生きた経験として、詩によって表象されるに至ったのだろうか。それはやはり、ボードレール自身の主體的な書物である詩集の断罪と、司法による六篇の詩の削除を待たねばならないだろう。

## ii. そのたびごとに一つの死

死は、絶対的未來の終着地点として主体を導き、一度その出来事を経験したのちには、人はそれを再表象することができない。表象不可能の死を描くこととは、一つの空想を描くことに等しいということは、これまで述べてきたとおりだ。自らの死は、生の外部にある。だがそれでは、「ある好奇心が強い男の夢」における過去形で書かれた「私は死んでいた」という一文を理解することはできないだろう。どこまでも未來の出来事である死の過去性を、ここで検証する必要がある。事実、死は主体にとって絶対的な未來でありながら、動かしようのない重い過去性を同時に喚起する。それは死が、主体にとって生の最中においては決して現れない出来事ではあるが、一度、その主体以外の他者の身にそれが訪れると、その誰かの死はその瞬間に凝固し、絶対的な過去になってしまうからである。認識不可能な自己の死が訪れるまで現れる他者の死は、認識する主体の生において、確実に過去の出来事となるのである。他者の死を認識する主体は、一秒でも長くその他者より生き延びている。こうして、認識される現実の死は、避けがたく、重々しい過去の性質を帯びることになる。認識される死はすべて他者のものであり、その生の時の流れを止め、死は過去に属する。他者の死、他者の死の過去性、そして過去の他者性。この問題体系を解決しない限り、「私は死んでいた」という一文は理解することができないだろう。

過去の他者性とは何か？死を認識された「私」は、他者なのだろうか？おそらくそうだ。現在において、この死を認識された「私」という主語は、私ではないのだ。そもそも、「私は死んでいた」という一文を書くことは、異常ではあるが、不可能ではない。言語の遊戯は、現実では不可能なことでも言い表す。いまでは、言語の恣意的操作可能性は自明のことになり、表象手段の選択肢の一つに過ぎない。言うまでもなく言語は、操作可能な客体であり、自発的に意義作用を持つものであるが、自己を書かれる対象に選んだこの詩集において、この常軌を逸した言語操作は、詩人から特別な意味を託された一文であるように

思われる。これはデリダが指摘するように、真剣に自らを他者に理解させようとする自伝的な一文ではないことを表明しながらも、不可能性を可能にするエクリチュールによる深刻な遊戯なのではないだろうか。

「私」という語が現れると、その語の *Bedeutung* (意味) のイデア性というものは、それが「対象」から区別される限りにおいて、私たちがフッサールが規準的ではないこと、異常なこととして書く状況に置くことになる。あたかも「私」が、誰かある知らない人によって書かれたかのように。このことによつてのみ、私たちがこの「私」という語を理解するであろうという事実が説明される、私という語の「作者」が不明であるときと同様に、彼が完全に架空の存在であるとき。そして彼が死んでいるとき。*Bedeutung* (意味) のイデア性は、ここでは構造的に遺言の価値を持つ。知覚を言表することの価値が、知覚の顕在性にも、可能性にさえも依存しないのと同様、「私」のシニフィアンの価値も発話する主体の生に依存しない。知覚が知覚の言表に随伴しようがせまいが、自己への現前としての生が「私」に随伴しようがせまいが、それは意味作用にまったく関係のないことである。私の死は、構造的に「私」を口にすることにおいて必然的である<sup>19</sup>。

自己の真実を伝えるために「私」という主語を用いるのではなく、美を成すためにこの主語を用いた詩的表現に身を賭ける詩人にとって、「主体的根源のゼロ地点、私、いま、ここ<sup>20</sup>」をいたずらに追求する必要はない。この語の主体への裏切り、その虚偽性は始めから考慮されているのであり、この語は詩人自身が犯さない犯罪行為を行い、主体を置き去りにして死ぬこともあるだろう。詩人はデリダが言うように、「私」という主語を置きながらも、主体の生に随伴しない語の意味作用の遊戯を楽しむ。「私」は主体から離れても意味作用を持ち続ける。詩人の死後も、今なおこの「私」が読者を困惑させているように。だが、パロールとエクリチュールの差を考慮に入れなくても、この誰もが用いることができるが、用いたものだけを指し示す主語「私」の遺言の価値は着目する必要がある。「私」は発話者、それを書いた者が誰であれ、その語を用いた主体自体と不可避的に関係づけら

---

<sup>19</sup> Quand le mot *Je* apparaît, l'idéalité de sa *Bedeutung*, en tant qu'elle est distincte de son « objet », nous met dans la situation que Husserl décrit comme anormale : comme si *Je* était écrit par un inconnu. Cela seul permet de rendre compte du fait que nous comprenons le mot *Je* non seulement quand son « auteur » est inconnu mais quand il est parfaitement fictif. Et quand il est mort. L'idéalité de la *Bedeutung* a ici une valeur structurellement testamentaire. Et de même que la valeur d'un énoncé de perception ne dépendait pas de l'actualité ni même de la possibilité de la perception, de même la valeur signifiante du *Je* ne dépend pas de la vie du sujet parlant. Que la perception accompagne ou non l'énoncé de perception, que la vie comme présence à soi accompagne ou non l'énoncé du *Je*, cela est parfaitement indifférent au fonctionnement du vouloir-dire. Ma mort est structurellement nécessaire au prononcé du *Je*.

Jacques Derrida *La voix et le phénomène*, Presse Universitaire de France, 1967, pp.112-113.

<sup>20</sup> « le point zéro de l'origine subjective, le je, le ici, le maintenant » *Ibid.*, p. 110.

れる。主体は、この語を用いる限りにおいて、主語「私」から逃れることができないのだ。そして、やがて死すべき表現者にとって、表出された「私」という語は、その場で不動化され、他者によって認識される客体となり、主体である表現者にとってこの語は、客体として認識される他者となる。

「ある好奇心が強い男の夢」の第一カトランにおいて、詩人は「私は死のうとしていた」という死すべき主体として正しい一文を置き、それを囿にすることで、「私は死んでいた」という一文の異常さを強調する。この異常さ、不可能性の一文は、他者の死のように、現在から取り残される表象の過去性に起因する。表象されたものは、他者の死体のようにそこで凝固し、過去において不動となるのだ。このソネが、写真家のナダールに宛てられていたことを思い出そう。彼の写真が捉えたボードレールの像は、その瞬間を不動化させ、いまなお現在から遠ざかり続けている。この詩における「私の死」は、単に詩的言語の遊戯なのではなく、主体的根源のゼロ地点からエクリチュールは遅れざるを得ないこと、すなわち、エクリチュールの絶対的過去性を指摘しているのである。そのため「私」という主語は、二重の意味で主体ではない。つまり、その遊戯においてと、その過去性において。私の時間は、「私」と書いた瞬間に死んでいたのだ。そして私の時間だったものは、死によって、すでに他者のものとなっている。認識される死は、すべて他者のものなのだから。このソネが、死の過去性を強調するがゆえに、悲しい無気力さを読む者に与えるのだ。実際に死を経験し、自分の死体を見つめているような無気力さを。

主体は記憶によって、過去と関係を持つ。そして、その過去性において、表象は記憶と同じ役割を果たす。だが、主体にとって、記憶との関係は、死の関係と同様に主観的であり、実在する物によって関係づけられるものではない。この点において、記憶は、写真を眺めたり、日記を読んだりするよりも内的で、自由な関係であり、目の前に二度と現れることがない以上、より深刻に死んでいると言えるだろう。記憶は対象なしで私たちに働きかけるが、表象は対象をもって私たちに働きかける。記憶と主体との関係は、表象と主体とのそれに比べて誤魔化しがなく、限定されず、より真正な関係であるはずだが、死者との会話のように閉鎖されているのだ。表象は次々に生み出され、複製されていくが、そのネガとなる主体の時間は唯一のものだ。ナダールが職業とした写真には、絵画に比べて、あまりに容易に、あまりに平板に、時間の死が表象されている。主体の内側にある、苦悩にまみれた過去の時間、記憶はそこには反映されず、誇張のない単純な外観をしている。ナダールはボードレールの友人であったが、詩人は友人の職業に対して、まったく好意的ではなかった。彼は、世界に同じものが二つと存在しない作品、すなわち自己を書かれる対象と為したポエジーを志す詩人であり、彼にとって必要なのは過去についての確かな資料なのではなく、主体が知覚し、認識してきた唯一の軌跡を持つ自己の記憶なのである。こうした作品を前にしたとき、言語の遊戯よりも遥かに、記憶の問題について論じなければならぬのだ。

企図によって、主体が究極の未来である死と関係を持つのと同じように、記憶によって、

主体は過去と関係を持つ。未来も、過去も、現在には存在しない非在であるが、過去に関して言えば、「未だに存在しないもの」である未来のように不確実なものではない。「もはや…ない」という過去の様態は、未来のそれとは違って確実性を持ち、同様に非在である過去の堆積は、未来の可能性とは異なり、計量し、確認することができる。過去は未来と異なり、それは、いまがあったことを証明するのである。

存在する存在は、ただひたすらに存在している。存在しないもの、もはや存在しないものと、それはまったく関係がない。どんな否定も、徹底的なものであろうと、「もはや…ない」において和らげられたものであろうと、この絶対的な密度のなかに場を見出すことはできない。そうしたわけで、過去は過去のやり方で、しっかりと実存している。つまり、橋は落とされているのだ。存在は、己の過去を「忘れた」のですらない。忘れることもまた、一つの関係の仕方だろう。過去は存在から、空想のように滑り落ちたのである。

(中略)

私の過去は、決してその「過去性」の孤立のなかに現れることはなく、過去がそうであるものとして実存できると考慮するのは、不条理なことではある。私の過去は、根源的にこの現在の過去である<sup>21</sup>。

「橋が落とされた」過去の様態、「存在する存在」現在との関係において、サルトルは過去の確実性について指摘する。直接的な連絡の手段は失われても、過去は未来と異なり、「過去が根源的にこの現在の過去である限り」実存している。それが、私たちが自らの過去に認める他者性の本源である。写真によって、絵画によって、エクリチュールによって、あらゆる表象によって、そしてまた、記憶という頼りない力によってしか見ることができない過去、ここにあるのにここにはない過去は、直接的な自己同定を持つことがないのだ。そしてまた、主体にとって究極の未来の出来事であるはずの死の過去性という側面が、この過去と現在の関係から逆説的に理解される。

企図によって、非在を存在へと消費し続けて最後に至る死は、間違いなく未来である。だがそれと同時に、存在を非在へと消滅させてしまう死は、存在を死の一点に置き去りに

---

<sup>21</sup> L'être qui est s'épuise tout entier à être ; de ce qui n'est pas, de ce qui n'est plus il n'a rien à faire. Aucune négation, qu'elle soit radicale ou adoucie en « ne... plus », ne peut trouver place en cette densité absolue. Après cela le passé peut bien exister à sa façon : les ponts sont coupés. L'être n'a même pas « oublié » son passé : ce serait encore une manière de liaison. Le passé a glissé de lui comme un songe.

(.....)

Mon passé n'apparaît jamais dans l'isolement de sa « passité », il serait même absurde d'envisager qu'il puisse exister comme tel : il est originellement passé de ce présent.

J-P. Sartre *L'être et le néant essai d'ontologie phénoménologique*,  
Éditions Gallimard, 1943, pp. 145-146.

する。誰かが彼のことを思い出しても、彼は決して同じ時間にはない。過去の彼は、記憶によって、別の誰かの現在で生き延びることになる。死によって、彼が有していた可能性は完全に消滅し、閉じられた一つの出来事となってしまったのだ。認識される死は他者のものであり、それは過去において不動となっている。そして「私の過去」もまた、現在の私によって他者のように認識され、過去において不動となっている。「過去がこの現在の過去である」ということは、過去はこの現在の死体なのである。現在が、こうした過去と関係を持つことができるのは痕跡によってであり、記憶もまた表出されない内的な痕跡だ。未来との関係において、痕跡は絶対がない。痕跡は過去の特権であり、「橋が落とされた」その過去の実存を証明する。このように、最終的な出来事である死は、痕跡以外、主体の死後の存在を許さない。いま、私たちが読んでいる『悪の華』もボードレールが残した痕跡であるが、書き手を失った作品は、たとえ未完成の作品であろうと、完全な終わりを迎えている。詩はいうまでもなく、鑑賞されるあらゆるテキストが過去であり、かつてを私たちに伝えるが、とりわけ自己を書かれる対象に選んだ書き手にとって、作品は、自らの過去という死体を納める柩となる。だが、注意しなければならない。この柩は、自然に捨て置かれた、毒と腐臭を振りまく獣の死骸とは異なり、華で飾られ、香で死臭を消された、極めて人間的な死人を納める形式であるということである。つまり、言葉によって囲まれ、飾られた人間の死は、自然的で現実的な死と異なり、誤魔化され、美化されているということである。このことを忘れ、装飾を真実と取り違えたまま、かつて存在した詩人に言及してしまうと、サルトルのように不十分な指摘を招くことになるだろう。

死がボードレールの作品においてあちこちに現前し、「生以上に死が彼を、繊細な絆で捕らえる」のは、それはまず、死が彼の唯一性の鋭い感性によって、呼び寄せられるからである。というのも、過ぎ去るものしか、「もう二度と見られないであろうもの」しか、唯一のものではないからである。だが、それが終わるものであるというただ一つの事実から、この実存は、彼にとってもはや終わったように思われる。この実存が終わるべきであるとすれば、それが今日ではなく明日であろうと、大して問題ではないのだ。それゆえあらゆるものが、間違った認識の錯覚の内に、彼が生きているその瞬間までも、過去のように見えるのだ<sup>22</sup>。

もちろんこの批判が、詩のように非常に念入りに構成され、「私」の意味が抽象化された

---

<sup>22</sup> Si la mort est partout présente dans son œuvre, si « plus encore que la vie, elle (le) tient par des liens subtils », c'est d'abord qu'elle est appelée par son sens aigu de l'unicité : car rien n'est unique que ce qui passe, « ce que jamais on ne verra deux fois ». Mais, du seul fait qu'elle doit finir, cette existence lui paraît déjà finie : s'il faut qu'elle s'achève, peu importe que ce soit demain plutôt qu'aujourd'hui ; le terme est déjà là, dans le moment présent. Et du coup tout semble passé, comme dans l'illusion de fausse reconnaissance, même l'instant qu'il est en train de vivre.

J-P. Sartre *Baudelaire*, Éditions Gallimard, 1947. pp. 150-151.

作品に対しての論評ではなく、内奥の日記と呼ばれる手記や、手紙などのごく私的な手稿が出版される際に、序文としてサルトルが与えたものであることを考慮する必要はある。むしろ、ボードレールにとって、ほとんど強迫的な観念だった時間の問題、作品の本質が過去性にあるということを指摘したことだけでも、サルトルの尋常ならざる慧眼の功績である。問題は、ボードレールという再現不可能な一人の個人の弱さや不完全さを、実存主義的心理分析によって暴き立て、それを作品解釈に援用した、ということよりも、サルトルがボードレールにおける死のテーマを捉えそこない、そのために最も重要な問題体系である過去の問題まで十分論じずに済ませてしまった、ということである。

こうして死は、現存在の固有の可能性となり、人間的—現実の存在は、「死への存在」として定義される。現存在が死の方へと自らの投企を決定する限りにおいて、それは死ぬこと—についての—自由を実現し、有限性についての自由な選択によって、全体性として自らを構成する。

このような理論は、まず見たところでは、私たちに誘惑しないではないだろう。死を内在化しながら、この理論は私たちの固有の計画の役に立つ。私たちの自由のこうした見かけの限界は、限界自らを内在化しながら、自由によって回収される<sup>23</sup>。

このようにサルトルは、「私の死」を認識不可能の未来の出来事として認めながら、死を生以外の最終地点としては認めず、己の自由によって成し遂げられる生の唯一性の方を重視する。そして、ここでサルトルの言う「内在化された死」は、来るべき未来の死を、自由によって現存在に回収する以上の意味を持たない。こうして、己の生のなかの自由を過度に信頼し、現存在を築いてきた過去ではなく、現存在自身と、それがこれから築くものの方に唯一性を見出す人間にとって、過去の唯一性をエクリチュールの唯一性へと錬金し、寓意によって自らの過去を自らの死体と捉える人間の感性は、あまりにナイーブな美的感性に過ぎないのかもしれない。「もし私が自分を作り、自分に有限を作るとすれば、このことから、私の人生は唯一となる<sup>24</sup>」という自由の思想家が、ボードレールという詩人について、「この実存が終わるべきであるとすれば、それが今日ではなく明日であろうと、大して問題ではないのだ。それゆえあらゆるものが、間違った認識の錯覚の内に、彼が生

---

<sup>23</sup> Ainsi la mort est devenue la possibilité propre du Dasein, l'être de la réalité-humaine se définit comme « Sein zum Todo ». En tant que le Dasein décide de son projet vers la mort, il réalise la liberté-pour-mourir et se constitue lui-même comme totalité par le libre choix de la finitude.

Une semblable théorie, à ce qu'il paraît d'abord, ne peut que nous séduire : en intériorisant la mort, elle sert nos propres desseins ; cette limite apparente de notre liberté, en s'intériorisant, est récupérée par la liberté.

J-P. Sartre *L'être et le néant essai d'ontologie phénoménologique*, Éditions Gallimard, 1943. pp. 577-578.

<sup>24</sup> « Si je me fais, je me fais fini et, de ce fait, ma vie est unique » *Ibid.*, p. 591.

きているその瞬間までも、過去のように見えるのだ。」と、強引に結論付けることは、仕方のないことなのかもしれない。だが、実際は、ボードレーが「内在化した死」は死の経験であり、その不可能な経験は、いみじくもサルトルが指摘する通り、過去に囚われることで可能になるのであり、死の他者性と過去の他者性、死の不動性と過去の不動性の寓意によって、死んだ私を見出すことになるのである。「死がボードレーの作品においてあちこちに現前する」のは、「死が彼の唯一性の鋭い感性によって、呼び寄せられるから」ではない。詩人にとって自らの過去が、死体のように眺められる不動の対象であるからこそ、「死が作品においてあちこちに現前する」のである。

また、過去における自己の死とは、死体のような自らの過去についてだけ言われるのではない。『悪の華』には、人の生と同じように最後に「死」の章が設けられている通り、この書物もまた、一つの生きられた生なのであり、詩人にとって書かれた作品もまた、その言葉一つ一つが、客観的に眺められる主体的な死体なのである。エクリチュールは絶対に過去に属する。書かれたものは、書こうと欲した未来への投企を行った結果であり、詩は主体が生きた時間を横たえ、修辞を凝らした柩となる。すなわち、詩集の断罪によって詩が削除されたことは、死者の死、言い換えれば詩人が生きた時間を否定されたことを意味し、彼はそのために、まさに死そのものの痛切の念を覚えることになる。時間の死は、間違いなく断罪を契機にボードレーが再確認したものであり、この経験が彼を、過去へと死に絶えて行った自己の時間の喪に服させ、その哀惜が彼の作品に過去性という本質を与えたと考えられる。そのため補填詩篇には、時間をテーマにした作品、とりわけメランコリーを思わせる過去に釘付けとなった作品がいくつも見出される。おそらくサルトルが念頭に置いていたであろう「*Le cygne* (白鳥)」では、寡婦アンドロマックのフィギュールを発端にして、オスマンの大改造で消滅した古きパリの街並みが偲ばれる。かつての街並みのみならず、この詩は、かつての愛、あるいは散文の隆盛にその存在意義を糺されていた韻文さえも、二度と再び見いだされぬあらゆるものを偲ぶ詩であり、過去の唯一性を追求した作品というよりも、自己の死としての過去へ捧げた弔辞ともいえる作品である。死としての過去、それぞれの瞬間の死は、「白鳥」と同じく断罪後に書かれた補填詩群に属する「*L'horloge* (時計)」のなかで指摘されている。

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,  
Dont le doigt nous menace et nous dit : « Souviens-toi !  
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi  
Se planteront bientôt comme dans une cible ;  
(時計 ! 不吉で、恐ろしく、冷酷な神、  
その指は私たちを脅迫し、私たちに言う「思い出せ !  
怯え切ったお前の心臓に、震える「苦痛」が  
間もなく的を射るように、突き刺さるだろう。)

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon  
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;  
Chaque instant te dévore un morceau du délice  
À chaque homme accordé pour toute sa saison.

(靄がかすんだ「快樂」は地平線へと遁走しよう  
風の精霊が舞台袖の奥へ引っ込むように。  
一秒一秒がお前から悦びの肉片を食る  
人それぞれに、旬として割り当てられた肉片を。)

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde  
Chuchote : Souviens-toi ! – Rapide, avec sa voix  
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,  
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

(一時間に三千六百回、秒は  
囁く。思い出せ！——素早い、虫の  
声で「今」は言う。私は「かつて」、  
この汚らわしい吻管で、お前の生を吸い取った！)

Remember ! Souviens-toi ! prodigue ! Esto memor !

(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)

Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues  
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !

(Remember !思い出せ！浪費家め！ Esto memor !  
(私の金属製の喉はあらゆる言葉を話すのだ。)  
毎分は、おどけた死すべきものよ、鉱石、  
金を抽出せずには手放すな！)

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide  
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.  
Le jour décroît ; la nuit augmente ; souviens-toi !  
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.

(思い出せ、「時間」は貪欲な賭博者だ  
いかさまなしにいつでも勝つ！それが法だ。  
日は短くなる。夜が長さを増す。思い出せ！  
深淵はいつも乾いている。水時計は空っぽだ。)

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,  
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,  
Où le Repentir même (oh ! La dernière auberge !),  
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! » (I 81)

(やがて鳴るその時に、神聖なる「偶然」、  
お前のまだ処女なる伴侶、厳かな『美德』、  
「懺悔」までも（ああ、最後の宿り！）、  
すべてがお前に言うだろう。死ね、老いた臆病者！遅すぎた！）

「不吉で恐ろしく、冷酷な神」である「時計」が詩人を脅迫し、語り掛けるという形式を持つこの詩において、「今」と「かつて」が大文字で強調され、擬人化される。「一秒一秒がお前から悦びの肉片を貪る、人それぞれに、旬として割り当てられた肉片を」と書かれる通り、未来から訪れ、過去へと去っていく現在は、容赦なく現存在から可能性という肉片を噛み千切っていく。未来にあったはずの来るべき「今」は、到来した途端、「汚らわしい吻管で生を吸い取られ」、「かつて」になっているのだ。生における未来への希望は、「日は短くなり、夜は長くなる」ように目減りし続け、可能性がほとんどすべて失われてしまった死を前にして、「偶然」も「美德」も「後悔」さえもが、「遅すぎた」と存在を糾弾する。自由によって死を内在化し、投企によって自己の唯一性を作り出そうとしたサルトルに比べ、死はなお時間的な問題として捉えられ、死は存在を非在と為す究極の一点として有限と無限の関にある。それはジャンケレヴィッチがこの詩の一文を引用して言う通り、死刑囚の待ち時間と呼ばれるような、死すべき主体と時間が結ぶ受動的な関係であり、逃れられない真理なのである。

窮極の期限による漸進的、継続的、仮借ない消耗は、耐え難いまでに取り乱した意識に取り憑く。時間の虫に齧られた生、ボードレールにおける、時計の音に食い潰される生は、まったく死刑囚の待ち時間でしかない。というのも、消費され、死の点ゼロに至る無気力で限られた期間は、それ自体死んだ時間であるからだ<sup>25</sup>。

またボードレール自身、「Hygiène（衛生法）」において、次のように書いている。

毎分ごとに、私たちは時間の観念と感覚に押し潰される。そしてこの悪夢から逃

---

<sup>25</sup> L'usure progressive, continue, implacable du délai suprême obsède intolérablement la conscience affolée ; la vie, rongée par l'insecte du temps, la vie, grignotée, comme chez Baudelaire, par le tic tac des horloges, ne serait tout entière que l'attente d'un condamné à mort. Car le laps de temps inerte et fini qui, en s'épuisant, aboutit au point zéro de la mort est lui-même un temps mort.

Jankélévitch, *op. cit.*, p. 147.

れるには、——それを忘れるためには、二つの方法しかない。「快樂」と「仕事」だ。「快樂」は私たちを浪費する。「仕事」は私たちを強くする。選択しよう<sup>26</sup>。

こうして、究極の未来である死と主体が時間的に結ぶ関係は、生の有限性を私たちに突き付け、「快樂」か「仕事」、二つの方法のうちどちらかを選択することを強いる。ジャンケレヴィッチが「時計」について指摘したように、人間が有限であることに屈し、時間にその身を齧らせるに任せるとき、人は「快樂」を選ぶだろう。逆に、人間が有限であることを受け止め、投企によって時間に抗うとき、人は「仕事」を選ぶだろう。サルトルによれば、選択は自由によって為され、死によって定義されない生の唯一性を構成する。確かに『悪の華』という書物は自らを書かれる対象と為した性格から、不動となった自己を検死するために、過去に強く縛られている。だがボードレールはこの書物を書き上げた作家であり、自らの死に至るまで、ほとんど強迫観念と化した仕事への欲望を抱き続け、作品化されることのなかった文章を書くことを選び続けた。そのため、サルトルのように『悪の華』に書かれた内容で詩人を診断するような解釈は、ただ、主体的エクリチュールというボードレールの畏に嵌っていると言うしかない。ただ一度きりの生の限られた時間、それを有益に使わなければならないという使命感、だが、それを快樂によって無益に蕩尽してしまったという後悔。1861年に『悪の華・第二版』が出版されたのちも、この二つの選択肢のうち、ボードレールは書くことを選択し続ける。1867年、彼が自らの死に至るまで、この詩集は、誰かの死体のように彼の傍らにあったはずである。ボードレールが自らの死に入り、書き手という主体を失ったのちも、読者という他者と関係を持つ詩集自体の主体性が明らかとなるまで、彼らはお互いに他者だったのだ。

### iii. 枢

他者の死を論じるために引用した七十番「埋葬」から、時間によって死へと追いやられる現存在について言及した八十五番「時計」までの詩群は、中心に四篇の« Spleen (スプリーン) »詩篇を据えた憂鬱詩群として捉えられている。ここでは死のテーマと、死にまつわるモチーフが繰り返され、『悪の華』の最大の章である第一部« Spleen et Idéal (憂鬱と理想) »が、この詩集同様に死によって閉じられ、構造としてフーガ形式となっているようにも思われる。サルトルが言うように自由によって生の唯一性は獲得できるとしても、死は主体から究極の未来として切り離しえず、私たちがたどり着く最終地点として、主体

---

<sup>26</sup> À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, - pour l'oublier : le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use. Le travail nous fortifie. Choisissons. (I 669)

を規定する。また、「時計」で描かれていたように、刻々と不可逆的に前進する時間は、死までの限られた時間を的確に扼殺し続け、主体のなかには記憶として、自己の死が堆積していく。そして、時間によって殺された現在は過去となり、他者の死体のように見られる対象となるが、「橋が落とされたように」触れることは二度とできない。

時間の死によって不動化した過去は、書かれる内容となる一方、それに付随するように喪のテーマが繰り返される。とりわけ «Alchimie de la douleur (苦悩の錬金術)» «Horreur sympathique (共鳴する恐怖)»という二つの補填詩で読まれるように、亡骸を納め、死体を人間的に装飾し、死者を弔う柩のモチーフは、断罪後、ボードレールにとって重要なテーマとなっていたと思われる。本章ではこの柩のモチーフが、その形式と修辞性から、詩そのものを意味する可能性について論じることになる。まず、亡骸と柩の関係は、内容と包摂の関係であり、それが最も顕著に、また効果的に表現されているのは、「パリ描景」に収められた «Les petites vieilles (小さな老女たち)»においてである。

- Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles

Sont presque aussi petits que celui d'un enfant ?

La Mort savante met dans ces bières pareilles

Un symbole d'un goût bizarre et captivant,

(観察してみたことがあるうか、多くの老女たちの柩が  
子供たちのそれとほとんど同じくらい小さいことを？  
博識な「死」は、この似通った棺に、奇妙で心誘う  
趣向を持った象徴を納め、)

Et lorsque j'entrevois un fantôme débile

Traversant de Paris le fourmillant tableau,

Il me semble toujours que cet être fragile

S'en va tout doucement vers un nouveau berceau ;

(パリという雑踏の絵画を横切りながら、  
弱々しい幽霊を垣間見るとき、  
私にはいつも、この壊れやすい存在がゆっくりと、  
新しい揺り籠の方へと立ち去るように思われる。)

À moins que, méditant sur la géométrie,

Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,

Combien de fois il faut que l'ouvrier varie

La forme de la boîte où l'on met tous ces corps. (I 89-90)

(幾何学について熟考し、

調子はずれな四肢を見て、こうした身体すべてを納める  
箱の形を、何度職工が変えねばならぬか  
考えてみない限りは。)

時間という「死」は、老女たちの形姿を子供のそれへと立ち返らせる。「死は誕生と同様に、一つの純粋な事実である。それは外部から私たちのもとにやって来て、私たちを外部へと変化させる<sup>27</sup>。」とサルトルが言うように、死は誕生と同じように外部に接した出来事であり、ここに書かれた柩と揺り籠は、存在と非在のあいだにある象徴的な入れ物であると言える。誕生して間もない子供は揺り籠のなかへ迎え入れられ、成長するに連れてそこから出て、自らの生を生き、老いて子供のように小さくなり、死を迎え、再び非在へと送り出されるために、その亡骸は柩に納められる。この外部に接した二つの象徴によって、生の有限性が際立つことになり、生の外部の無限への希求が、この二つの象徴の類縁性から結ばれることになる。つまり、詩人が「私にはいつも、この壊れやすい存在がゆっくりと、新しい揺り籠の方へ立ち去るように思われるのだ」と言うとき、柩は揺り籠の役割を同時に果たし、生き終えた彼女たちの生がもう一度始まるような印象を与えるのだ。

また、老女の体の変化に合わせて、柩のフォルムを何度も作り変える職工のイメージは、非常に奇妙で、この詩において特徴的であることも指摘しよう。これは、老いによって驚くほどその身体を変化させられてしまう女たちの形姿を誇張しただけの表現ではなく、一つのメタファーでもあるだろう。生き終えた老女たちの亡骸はそこで時間を止め、私たちの前に現前する過去となり、語る言葉を持たない充実した内容となる。そしてその亡骸が、子供たちの柩と同じくらい小さな柩に納められて初めて、彼女の死が、人間的な意味をもって理解されることになる。それは人間的な弔いであり、喪である。こうして亡骸に人間的な意味を持たせるために、職工はその柩を何度も作り直し、彫琢する。つまり、詩人は柩のフォルムを推敲する職工のイメージへと重ねられ、その柩に納められた亡骸は、内容のメタファーとなる。老女たちの生き終えた時間、すなわち死んだ時間である過去が、子供のイメージを帯びてここに横たえられることで、形式と内容を持った詩となる。何度も書き直され、練り上げられた詩的言語は、ここで柩と重ねられ、それを作る職工としての詩人の姿をここに見出すことで、揺り籠へと立ち去る老女たちの生き直しが、読み解かれることになる。過去という非在へと消散した現存在は、存在と非在のあいだにある象徴的なフォルムである詩的言語へと置き直され、再び作品として存在し直すことになるのだ。

『悪の華』において、死に関連するモチーフである柩は、補填詩篇のみならず、初期詩篇においても読まれる。記憶と、それを納める形式である詩のテーマは、ボードレールにとって長らく愛好されていたと言え、とりわけ死体と柩、すなわち内容と包摂をテーマに

<sup>27</sup> « La mort est un pur fait, comme la naissance ; elle vient à nous du dehors et elle nous transforme en dehors. »  
J-P. Sartre, *op. cit.*, p. 590.

した代表的作品として、「Le flacon（香水の壘）」が挙げられるだろう。

Il est de forts parfums pour qui toute matière  
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.

En ouvrant un coffret venu de l'Orient  
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

（その香りに、あらゆる物質が孔を開くような  
強い香りがある。ガラスを貫くと言おうか。

鍵が軋み、悲鳴を上げて逆らう  
東洋伝来の化粧箱を開けるとき、）

Ou dans une maison déserte quelque armoire  
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,

Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,  
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

（あるいは廃屋の、埃っぽく陰気な、  
時間の鼻を突く臭いで満ちた抽斗のなか、  
ときに見出す、思い出す香水の古壘、  
そこから蘇る魂が、生き活きと迸る。）

「その香りに、あらゆる物質が孔を開くような強い香りがある。ガラスを貫くと言おうか。」という、不思議な始まりを持つこの詩は、「思い出す香水の古壘」という擬人化の表現を経て、その不思議な香りがどのようなものであるか提示される。この壘のガラスを貫いて発散されるような強い匂いに、現実の匂いはない。仮に壘から漏れる香りがあるとしても、少なくとも、それに主体の内側で動揺が起こるきっかけとなるほどの匂いがあれば十分だ。香水の小壘という、嗅覚を反応させる視覚情報がここでは重要なことから。この擬人化された香水の壘は、のちに明らかにされるように記憶を抱えた詩人のメタファーであり、そこから放たれる強い香りは、絵に描かれた花を見て、その香りを想起するような、五感のコレスポンドによる、自己の内部から立ち昇る香りのことなのだ。

Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,  
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,

Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,  
Teintés d'azur, glacés de rose, lamé d'or.

（眠っていた千の思索、葬送の繭、  
重い闇のなかそっと震え、

翅を開いて、飛び立つ、  
紺碧に染まり、バラ色の光沢、黄金色に縁どられ。)

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

(心酔わせる思い出だ、乱された中空を  
ひらひらと舞い。目は閉じられる。「眩暈」が  
支配された魂を捕まえ、両の掌で押し遣る  
人間の瘴気で曇らされた深淵の方へと。)

「千の思索」「心酔させる思い出」と書かれているように、忘却から見いだされた香水の壇から立ち昇り、その視覚を契機として展開されるのは、自己の内なる香りである。「葬送の繭」のなかに眠っていた、忘れ去られていた思索や思い出は、羽化し、羽搏く蝶のイメージをもって表現される。香りに鋭敏なボードレールが、その匂いを表現せず、ことさらに色彩的な視覚的表現を用いることから、この詩もまた「Correspondances (照応)」に読まれる五感の交感を詠った詩であり、視覚によって匂う香りについて書かれていることが分かるだろう。問題となるのは、内容を含んだ形式が存在することであり、たとえその中身をすでに失っていたとしても、私たちのうちに、本論が主体性と呼ぶような、視覚的香りを喚起する対象としての小壇なのである。

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

(百年の深淵の縁へと、それは魂を打ち倒す、  
そこで臭いを放つラザロが屍衣を破るように、  
饜えた臭いの、魅力的で、墓に入った古い愛の  
幽霊のような死体が目を醒ます。)

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

(こうして、私が、人々の記憶のなか、

不吉な抽斗のなかで、失われるとき、悲嘆し、老け込み、  
埃にまみれ、汚らしく、卑しく、べたつき、罅割れた  
香水の古壇のような私が投げ捨てられようとき、)

Je serai ton cercueil, aimable pestilence !  
Le témoin de ta force et de ta virulence,  
Cher poison préparé par les anges ! liqueur  
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur ! (I 47-48)

(私は君の柩となろう、愛おしき悪臭よ！  
お前の力と棘の証人となろう、  
天使が誂えた親愛なる毒よ！私を蝕む  
液体、おお、わが心の命にして死よ！)

強烈な内的芳香に眩暈を起し、深淵の縁に打ち倒されたとき、この忘却のなかに打ち捨てられた香水が何であるか理解される。深淵で目覚めるのは古い愛の幽霊のような死体であり、繭から羽化し、羽搏く色とりどりの蝶のような思い出は、かつての愛である。それがデュヴァルに対する愛なのか、サバティエ夫人に対する愛なのか、別の女、あるいは別の人物、別の対象への愛なのかは分からない。ただ、この詩が「私を蝕む液体よ、おおわが心の命にして死！」と結ばれるように、死に至るまで関係を結ぶことができる対象であり、その対象から抽出されたあらゆる感情、あらゆる思索、あらゆる思い出によって精製された毒こそが、あらゆるものを透過する強い匂いを持つ、この壇に容れられたものである。そして、「悲嘆し、老け込み、埃に塗れ、汚らしく、卑しく、べたつき、罅割れた香水の古壇のような私」と、香水の瓶と「私」が同格で並置されることによって、この香りのある毒を収めているものが、客体的主体である「私」であることが明らかになる。さらに「私はお前の柩となろう、愛おしき悪臭よ！」と続けられることで、はっきりと、この詩が内容と包摂をテーマとした作品であることが位置づけられる。詩人という柩には、彼の思索が、感情が、思い出が、生で得たありとあらゆるものが収められることになる。未来から現在を経て過去へと過ぎていく時間のなかで、詩人は数えきれないものの時間的死を見送り、柩に納め、自らの死へと歩を進める。こうして、ある一つの柩を詩的言語によって表象した作品における主語「私」は、小壇のガラスのように透明なものだ。この共有される一人称の主語は、そのなかに容れられる内容によってあらゆる色に変化し、あらゆるものを透過する香りは、その透明な障壁を楽々と貫き、これを読む私たちのうちにも、それぞれの匂いの記憶を蘇らせるだろう。これが、ボードレーが用いる主体的エクリチュールの重要な作用の一つである。

生き終えた時間という亡骸を納める形式としての詩、という大きな問題体系を持つ「小さな老女たち」「香水の壇」と比べれば、憂鬱詩群中、同じく柩のモチーフを持つ二つのソ

ネ「苦痛の錬金術」と「共鳴する恐怖」は、神話的形象と抽象的な語によって、意味を曖昧にされている。だが、とりわけ「共鳴する憎悪」には、「喪に服すお前たちの無辺の群雲は、私の夢の霊柩車」と書かれており、詩人が柩や霊柩車に納めるものが、主体の現在から零れ落ちていったものであり、それを見送る「私」は悔悟の無気力に支配されている様子が読まれる。まずは、自らの詩人としての天命と、その蹉跌について詠んだ「苦痛の錬金術」から見てみよう。

L'un t'éclaire avec son ardeur,  
L'autre en toi met son deuil, Nature!  
Ce qui dit à l'un : Sépulture!  
Dit à l'autre : Vie et splendeur!

(ある者は、熱意をもってお前を明らかにしようとし、  
ある者はお前の裡で喪に服す、「自然」！  
ある者に言うこと。埋葬！  
ある者に言うこと。生と繁栄！)

Hermès inconnu qui m'assiste  
Et qui toujours m'intimidas,  
Tu me rends l'égal de Midas,  
Le plus triste des alchimistes ;  
(私を助け、いつも私を脅かした  
顔も知らぬヘルメスよ、  
お前は私をミダス王と同じくする、  
錬金術師で最も哀れな者に。)

Par toi je change l'or en fer  
Et le paradis en enfer ;  
Dans le suaire des nuages  
(お前によって、私は変える  
黄金を鉄に、天国を地獄に。  
群雲の屍衣のなか、)

Je découvre un cadavre cher,  
Et sur les célestes rivages  
Je bâtis de grands sarcophages. (I 77)  
(私は一つの愛しい亡骸を見つけ、

天上の海岸に、いくつもの  
大きな石棺を、私は作る。)

この詩において最も目を惹かれるのは、二つのテルセにまたがる最終詩行である。第一カトランで読まれる「自然」に対する人間の矛盾的態度を反映した、死に装束やカーテン、枕のように群雲が広がる圧倒的な空のなかに、一つの愛おしい亡骸を「私」は見つける。そして詩人は、奇妙なことに、天上の海岸に、複数の石棺を築くのである。なぜ一つの亡骸に対して、複数の石棺を築く必要があるのだろうか。この謎のプロットは、第二カトランから第一テルセをまたぐ詩行に表象される、二つの神話的形象によって暗示される。ある者は熱意をもって解明し、ある者はそこで喪に服すような、矛盾的態度を強いる「自然」について書かれた第一カトランと、突然ヘルメスのフィギュールが提示される第二カトランにおいて、その懸隔は決して小さなものではない。「私」を助け、いつも「私」を脅かした顔も知らぬヘルメスは、「私」を惨めなミダス王へと為す。「私」が触れる黄金は鉄へと価値を落とし、天国は地獄へと変化する。この隠喩は何を意味するのだろうか。またそれは、第一カトランの「自然」とどのような繋がりを持つのであろうか。

絶佳の詩人であり音楽家であるオルフェウスが持つ豎琴は、アポロンから授けられたものであると言われている。だが、それを発明したのは、言うまでもなくヘルメスである。また、死んだ妻を蘇らせるため冥府へと降りて行くオルフェウスを助けたのは、天界のゼウスと冥府との間で伝令として働いていたヘルメスであると言われている。もちろんここにオルフェウスのフィギュールはなく、ヘルメスとミダス王の間に特徴的な繋がりもないため、限られた詩的言語のうちに散在する神話的形象の喚起力によって、想像することしか許されないだろう。だが詩人である「私」とオルフェウスの親和性はアナロジーを通して高く、同じくヘルメスの加護を得ていることが示唆される。だがヘルメスの力をもってしても、あるいはヘルメスの呪いのせいで、「私」は世にもてはやされたオルフェウスには及ばず、触れるものすべてを黄金に変えたミダス王とは反対に、価値あるものを無価値にする力しか与えられていなかった。それは、決して現前することのない理想が、言語によって現実に表象され、対象化されるや、その無限の可能性を持った魅力が失われてしまうような、詩作の苦悩と通底している。実存し、絶望する詩人の上に広がる群雲は、非在の無窮を思わせ、そこに一つの愛おしい死体を見出すと、詩人はいくつもの巨大な石棺を天上の海辺に築く。この一なるものから複数のものを産み出す最終テルセは、極めて神秘的な印象を与えることだろう。存在と非在、亡骸と柩、一と複数のテーマが分かち難く絡み合うこの神秘的な情景は、続く「共鳴する恐怖」において復誦される。

De ce ciel bizarre et livide,  
Tourmenté comme ton destin,  
Quels pensers dans ton âme vide

Descendent? répons, libertin.

(お前の運命のように嘲弄された  
奇妙で蒼白なこの空から、  
どんな思念がお前の空の魂へ  
降りてきたのか？答えろ、放蕩者よ。)

- Insatiabement avide

De l'obscur et de l'incertain,  
Je ne geindrai pas comme Ovide  
Chassé du paradis latin.

(暗澹と不定形を  
飽くことなく渴望する、  
私は、ラテンの樂園を追放された  
オウディウスのように呻きはすまい。)

Cieux déchirés comme des grèves,

En vous se mire mon orgueil ;

Vos vastes nuages en deuil

(砂浜のように千々の天よ、  
お前たちのうちに、私の傲慢は身を映す。  
喪に服す、お前たちの無辺の群雲は)

Sont les corbillards de mes rêves,

Et vos lueurs sont le reflet

De l'Enfer où mon cœur se plaît. (I 77-78)

(私の夢の霊柩車、  
お前たちの微光は、私の心が好む  
地獄の反映。)

「苦痛の錬金術」「共鳴する憎悪」の二篇の詩は、どちらも 1860 年『芸術家』誌に掲載されたものであり、製作年代はまったく同時期である。実際、「奇妙で蒼白な空」を見上げ、「放蕩者」である自分自身に問いかける最初のカトランは、「苦痛の錬金術」の最終部を受け継ぐ形で始められ、この二つの作品は、連結した一つの作品のようにも思われる。とりわけ、どちらの詩においても、二つのテルセを跨ぐ一文は、群雲に死を認めるものであり、群雲の屍衣に見出した一つの愛おしい亡骸は、霊柩車によって運び去られていく「私の夢」の一つであることが分かる。また、ジョルジュ・ブランは、この二篇のソネが『悪の華』

断罪後に出版されたハシッシュと阿片の研究と、トマス・ド・クインシー『告白』の翻訳が下敷きになっていることを指摘している。ボードレールが言う「夢」をよく知るために、ハシッシュの酔いと睡眠時の夢を比較した論述を引用しよう。

人間の夢は二つの階級から成る。あるものは、通常的生活、心配事、欲望、悪徳で満たされており、厚顔にも記憶の広々とした画布に定着した昼間垣間見た対象と、多かれ少なかれ奇妙な方法で結びつく。これが自然な夢である。それは人間自身である。だが、もう一方の種類の夢！不条理で、予見できず、眠る者の性格、生活や情念と関係も繋がりも持たない夢！この夢は、私が解読不可能と呼ぶであろうものであり、明らかに生の超現実的な側面を表象し、これが不条理なものであるがゆえに、昔の人間は、それが神聖なものと信じたのである。

(中略)

ハシッシュの酔いにおいて、似たものは何もない。私たちは自然な夢から抜け出すことはない。酔いは、その持続の間ずっと、まさしく、色彩の強度と着想の速度のために、果てしない一つの夢に過ぎないだろう。だがそれは常に、個人の特有な調性を持つであろう。人間は夢を見ようと欲した、夢は人間を支配するだろう。だが、この夢は確かに父の子なのである<sup>28</sup>。

酔いのなかで見る夢は自然な夢であり、書かれた詩は hiéroglyphique (象徴的・解読不能) である。詩人は酔っているのだろうか？もちろんそうだ。詩人は「酒に、詩にあるいは美德に<sup>29</sup>」、主体の外部にあるあらゆるものに揺さぶられ、刺激され、酔っているのである。酔っているときに見る夢は、不条理で、予見できず、眠る者の性格、生活や情念とはなんの繋がりも持たない夢ではない。睡眠や酔いによって身体感覚を奪われ、世界から隔絶されながらも、酔いのなかで見る夢は、親しくとも知覚することのできない幻影なのである。常に酔っている者は、常に夢のなかにいるのだ。「厚顔にも記憶の広々とした画布に定着した昼間垣間見た対象と、多かれ少なかれ奇妙な方法で結びつく」夢のなかで、詩

---

<sup>28</sup> Les rêves de l'homme sont de deux classes. Les uns, pleins de sa vie ordinaire, de ses préoccupations, de ses désirs, de ses vices, se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée, qui se sont indiscrètement fixé sur la vaste toile de sa mémoire. Voilà le rêve naturel ; il est l'homme lui-même. Mais l'autre espèce de rêve ! Le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur ! ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin.

(.....)

Dans l'ivresse du hachisch, rien de semblable. Nous ne sortirons pas du rêve naturel. L'ivresse, dans toute sa durée, ne sera, il est vrai, qu'un immense rêve, grâce à l'intensité des couleurs et à la rapidité des conceptions ; mais elle gardera toujours la tonalité particulière de l'individu. L'homme a voulu rêver, le rêve gouvernera l'homme ; mais ce rêve sera bien le fils de son père. (I 408-409)

<sup>29</sup> « de vin, de poésie ou de vertu » (« Enivrez-vous » : I 337)

人は世界から孤絶している。だが「共鳴する恐怖」において、私の夢は死んでしまい、地上に縛られている詩人が決して触れることのできない非在として、空を運ばれていく。繰り返し言うが、死んだものは過去に属する。そして、「この夢は確かに父の子」なのであり、死者は自らの血を分けた子供だ。「苦悩の錬金術」「共鳴する恐怖」の二つの詩において、亡骸を納めるために準備される石棺と霊柩車の複数性は、こうして一なる存在である詩人から生じた記憶、後悔、感情、過去に属するあらゆるものの複数性に対応する。すなわち、過去という無数の己の亡骸がここに納められ、空を流れていくのである。こうして、過去という書かれるべき内容は、詩的言語という形式に納棺され、作品へと仕上げられるのだ。

「共鳴する恐怖」と関連付けて読み解かれる、自らを安置するための枢の問題、すなわち主体の作品化を検証してきたのち、「苦痛の錬金術」は、詩作自体を詠った作品であると結論付けることができよう。二つの連結したソネを読み、そしてまた、この苦悩を作品へと錬金すること、悪から美を生み出すこと、自らを詩として書くということの難しさを理解したのち、あまりに大きなため、ほとんど孤立していた「苦痛の錬金術」冒頭の問題提起が、ようやく回収されることになる。

そして今では、空の深さが私を茫然とさせる。その明澄さが私を苛立たせる。海の無感動さ、情景の不変性が私を憤慨させる……。ああ！永久に美を苦しまねばならないのか、永久に美を逃れねばならないのか？「自然」、憐みもなく魅了するもの、常に勝ち誇る敵対者、私を放せ！私の欲望と傲慢を誘うのを止める！美の研究は決闘であり、そこで芸術家は、打ち倒される前に恐怖で叫ぶ<sup>30</sup>。

« Le confiteur de l'artiste (芸術家の告白の祈り) »の叫びを復誦するように、「ある者は、熱意をもってお前を明らかにしようとし、ある者はお前の裡で喪に服す、『自然』！」との呼びかけに、詩作の苦痛が凝縮している。美を作ること、自然である自己を詩的言語によって書くこと、それは自然に逆らうことであり、自然との合一から逃れ、それを書く対象として距離を取るのだ。自然との合一はこの上もなく甘美なものである。だがその合一の裡に行われる主客融即の状態での思考は、やがて主体にとって耐え難いほど強烈なものとなり、不快と明確な苦しみを生み出すことになる。第一カトランで語られる、自然が人間に強いる矛盾的な態度は、無限の自然と有限の人間とのこの合一の状態に起因する。有限であるものは、無限を希求しないではいられないのだ。こうして、一旦芸術家が自然を表象する対象として見做した瞬間に、この合一は破綻し、自然を前に芸術家は打ち倒されることとなる。芸術的営為は、神が創造した自然と鋭く対峙する。「お前の裡で喪に服す」

---

<sup>30</sup> Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immutabilité du spectacle, me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. (I 278-279)

とは、こうして自然を相手にした創作において、為すすべなく斃れていった現存在たちの死を悼むことであり、この永遠の敵対者が冒頭で提起されていることも、「苦悩の錬金術」が詩作の詩であることの裏付けとなるだろう。

最後に、「私」に取り憑く幾つかのイメージについても考察したい。まずこの詩が、詩作を詠う作品であることから、先述の、直接記述されないオルフェウスのイメージが、よりはっきりと浮かび上がることになるだろう。ヘルメスの加護を得たオルフェウスは、冥界から妻を連れ戻すことに失敗したのち、女性を寄せ付けずに過ごし、ディオニソスの祭りのなか、嫉妬に駆られたトラキアの女たちによって八つ裂きにされ、川に流されたという。そして音楽と詩の象徴である首と豎琴はレスボス島に流れ着き、そこで埋葬されたと言われている。詩人が群雲の屍衣に見出した一つの愛おしい亡骸とは、誰であろうか。詩人である「私」が、詩作のために費やした死んだ時間たち。空を流れる複数の「私」たちに、この分断されたオルフェウスの遺骸、歌う詩人の首が重ねられるなら、彼が築く石棺の複数性は、分断されたオルフェウスの身体一つ一つの断片に差し向けられるだろう。神話的語に喚起された想像力は、その首と豎琴が流れ着いた天上の海辺に、ヘルメスに呪われた詩人が石棺を築く様子を容易に描き出す。この神話に依拠した高音の装飾は、決して詩作の苦悩を低音で奏でる主旋律を邪魔するものではないだろう。

また、たびたび、あまりに美しく印象的な亡骸と雲の情景から、この詩と「阿片吸飲者」中、ド・クインシーが幼年期に経験した二人の姉に対する喪についての記述が比較され、関連付けられる。

光が彩色されたステンドグラスを燃やし、そこで使徒と聖人が、自らの栄光を見せつけている。そして、それに続く日々、彼が聖課に連れてこられたとき、ステンドグラスの彩色されていない部分に釘付けにされた彼の目は、空の綿雲が白いカーテンや枕に変化するのをずっと見つめ、その雲の上には、苦しみ、泣きじゃくり、死んでいく子供たちの顔が静かに置かれていた。こうしたベッドは少しずつ、空へと昇って行き、あれほど子供たちを愛した神の方へと再び上って行くのだった<sup>31</sup>。

ボードレールは、おかれた境遇の近しさから、トマス・ド・クインシーに並々ならぬ共感を覚える。ド・クインシーの『告白』と『嘆息』の紹介と、その分析に終始する『人口楽園』『阿片吸飲者』の章は、ボードレール自身の深い共鳴から、どちらが語っているのか分からなくなるほどである。ボードレールは読む主体として、ド・クインシーを自らの裡に

---

<sup>31</sup> La lumière enflammait les vitraux coloriés où les apôtres et les saints étalaient leur gloire ; et, dans les jours qui suivirent, quand on le menait aux offices, ses yeux, fixés sur la partie non colorée des vitraux, voyaient sans cesse les nuages floconneux du ciel se transformer en rideaux et en oreillers blancs, sur lesquels reposaient des têtes d'enfants, souffrants, pleurants, mourants. Ces lits peu à peu s'élevaient au ciel, et remontaient vers le Dieu qui a tant aimé les enfants. (I 502-503)

取り込む、あるいは彼の生を盗む。彼は幼年期のド・クインシーそのままに、愛しい姉エリザベスの喪に服し、空の雲に死に行く子供たちの面影を見出すことだろう。詩人はアヘンに酔うように、テキストに酔う。「阿片吸飲者が自分の近くに『暗い通訳者』を持つ<sup>32)</sup>」ように、「苦痛の錬金術」を書く詩人のそばには、ド・クインシーの幽霊が立ち、ボードレールに彼の物語を訳して伝えている。ちょうどこのソネを読む私たちのそばに、詩人の幽霊が立ち、私たちが理解するように訳して伝えているように。彼らは愛おしい亡骸を群雲の屍衣に見つけ、「私」はそれを自らのものにする。そして「私」は、無数に斃れた自己の死体の一つとして、装飾の施された石棺へとそれを収めるのである。

### 死と曙光——「ある好奇心が強い男の夢」についての一定の結論と、「旅」の分析に移行するための序論

ここで一度、本研究が出発した「ある好奇心が強い男」の「私は死んでいた」という奇妙な一文へ立ち戻り、結論を下すことにしよう。だがそれは、正確に言えば結論ではない。それは、このソネで書かれる死同様に、終わらせるものではなく、次の問題へと移行する蘇生の場である。これまで『悪の華』における死の問題体系を経巡り、このソネで書かれる死は、自己の時間的な死であることを繰り返し指摘してきた。生において未来は、現在に至ると同時に過去へと墮し、過去の不動性に釘付けにされる。それは、取り返しのつかない未来の死、可能性の死であり、過去とは、一瞬ごとに累積していく時間の死なのである。

また、未来と過去を中継する現在に立ち、この不動の過去に見入る憂愁、ほとんど病的なこのメランコリーは、補填詩群に数多く見出だされる特徴的性格であると言える。補填詩の代表作である「Le cygne (白鳥)」を見てみよう。

Ainsi dans la forêt où mon espoir s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus ! ... à bien d'autres encor !  
(こうして、私の精神が遁れる森のなか  
ある古い「思い出」が、息の限り角笛を吹き鳴らす！  
私は思う、どこかの島に置き去りにされた船乗りたちを、  
囚われの身のものたち、敗北者、さらに多くのものたちを！)

<sup>32)</sup> « Le mangeur d'opium a aussi près de lui un Sombre Interprète » (I 513)

過去に見入る憂愁とは、「どこかの島に置き去りにされた船乗りたち」や「囚われの身のものたち」のように、ある桎梏によって動くことができなくなったものたちと同じように、見るものを不動にさせる。それは、過去の不動性に由来する。というのも、不動の対象に見入るとき、見ている主体も同じく不動となるからである。遠方の沖合をゆっくりと進む船を見ているように、思い出す者は立ち尽くしている。沖の船を見ている者が、船に何もすることができないように、思い出す者は、記憶に何もすることができない。その上、対象は不在なのだ。それは他者の死を思うことにほかならない。出来事とは可能性に死をもたらす。言い換えれば、ボードレールにとって、後期ロマン主義の金字塔たる詩集を発表する、という可能性や未来を殺したのは詩集の断罪であり、彼の一つの未来はそこで死に、致命的な六篇の詩を削除された詩集が無残に殺害された死体のように、そのことを無言で示している。一つの輝かしい未来が死に絶えたことが、「*Spleen*」とは異なる「*Mélancolie*」という苦みを、以後追加される詩篇に付与したとすることはできないだろうか。

いずれにせよ、ボードレールにとって詩集の断罪は、過去の自己を表象した作品の集積を、自らの軀を眺めるように客観視する機会であり、彼の目を過去へ釘付けにし、自らを内省させる確実な出来事に他ならなかった。ボードレールは、断罪された詩集を見る。それは自らの亡骸であり、亡骸を納め、言葉で飾られた柩であり、その無数の柩を見るのもまた、現在を生きる詩人自身である。こうした自己の二重化は、ボードレールの詩作において特徴的なものであることは、言うまでもない。

**Je suis la plaie et le couteau ! Je suis le souffle et la joue<sup>33</sup> !**

(私は傷口にして刃物！平手打ちにして頬！)

と言うように、彼はおそらく「私は死体にしてそれを視る者！」と言うだろう。

もつとも、あらゆる概観とは、あらゆる回顧がそれ自体ある程度概観的であるように、すでにそれ自体、回顧的なものである。というのも、実存についての回顧的なある眺めというものは、必然的にこうした実存の終わりを先取りするものであり、周期が完結し、伝記が書きあげられ、時間が留め金で留められ、それ自体について閉じられ、生成が完全に生成されたと想定するからである。生涯全体の上を飛ぶこと、それは、前もって、事後に身を置くことであり、前未来のフィクションを採りながら、自らをすっかり展開し終えた生成の一つだとみなすことである。上空を舞う死後の意識は、三人称の意識だ。それは自分自身の生を、他者の視点から、あたかも他者の生のように見なす。自分自身—生成の内部に留まる

---

<sup>33</sup> « *L'héautontimorouménos* » (I 78)

どころか、生成しつつあるものが、自分自身をこの生成の観覧者、あるいは証人にするのだ。そしてそれは、第三者が私たちの生に投げかけるのと同じ眼差しを、自分自身の生に投げかけるのだ<sup>34</sup>。

断罪を契機に、詩人は自らの文学的計画をもう一度概観し、回顧する。ジェンケレヴィッチが言うように、自らの過去を見つめ、それを言語作品へ仕上げていくボードレールの意識は、上空を舞う死者の意識と等しくなり、三人称の意識となる。自らの過去を思い返すだけの人は、現在の自己と過去の自己を同定し、記憶と幸福な関係を築くものであるが、自らの過去を思い返し、それを書く対象と為す人は、ジャンケレヴィッチが繰り返し指摘する、死刑囚の時間待ちのように、現在の自己と過去の自己の同定を損ない、過去と不幸な関係しか築くことができない。間もなく確実に死に、完全に現実から切り離されてしまう者にとって自分の過去は、もはや誰か別の人間のもののように思われるのだ。死を宣告された者、死を身近に意識する者は、ほとんど他者の眼差しというものを獲得することになる。彼らはほとんど現実から疎外され、傍観者として孤立しているのである。

極言すれば、「私は死んでいた」という一文の奇妙さは、二度と触れることができず、不動のままの私の死、すなわち過去の私を見下ろす現在の私という、見る一見られるの構造に起因するといえるだろう。私の死を認識し、確認することができるのは、私以外の他者である。すなわち、死んでしまった過去の私にとっても、生きている現在の私は他者なのである。高所から俯瞰し、睥睨する他者、ジェンケレヴィッチが言う三人称の意識。しかしながらこの意識は、この最後から二番目の詩において初めて顕れたものではない。この意識はむしろ、『悪の華』という詩集を企図したときから準備されていたものであり、「ある好奇心が強い男の夢」において、初めて「死」という言葉によって、はっきりと表現されたというべきであろう。この詩集を読むとき、「私」という主語の魔力によって読者は他者を主体化し、対象化した「私」を読むことになる。読書の最初から持つことになるこの主体的な他者のパノラマ、すなわち『悪の華』における主体性の働きを考へてみると、詩集の冒頭部で、鳥のイマージュを持つ二つの詩、補填詩でもある第二番« L'albatros (アホウドリ) »、第三番« Élévation (高翔) »が置かれているのは偶然ではない。

---

<sup>34</sup> D'ailleurs tout panorama est déjà en lui-même rétrospectif, comme toute rétrospection est en elle-même à quelque degré panoramique : car une vue synoptique de l'existence anticipe nécessairement sur la terminaison de cette existence et suppose le cycle accompli, la biographie achevée, le temps bouclé et sur lui-même refermé, le devenir entièrement devenu ; survoler l'ensemble de la carrière vitale c'est, d'avance, se placer après coup et, en adoptant la fiction du futur antérieur, se donner un devenir tout déroulé. La conscience survolante et posthume est une conscience en troisième personne : elle considère sa propre vie du point de vue de l'autre, et comme si c'était la vie d'un autre ; loin de rester intérieur au devenir-propre, le devenant se fait lui-même spectateur ou témoin de ce devenir ; il jette sur le spectacle de sa propre vie le même regard que les tiers sur la nôtre.

Jankélévitch, *op. cit.*, p. 203.

Le Poète est semblable au prince des nuées

Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; (« L'albatros » I 10)

(詩人はこの群雲の王子に似る  
嵐のあとを追い、射手を嗤う。)

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,

Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,

Par-delà le soleil, par-delà les éthers,

Par-delà les confins des sphères étoilées,

(沼の上、谷の上、  
山々の、森の、雲の、海の上、  
太陽の彼方、天空の彼方、  
星鑲めた天蓋の極限の果て、)

Mon esprit, tu te meurs avec agilité,

Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,

Tu sillones gaiment l'immensité profonde

Avec une indicible et mâle volupté. (« Élévation » I 10)

(わが精神よ、お前は素早く動き、  
波間で悦に入る良き泳ぎ手のように、  
快活に底のない無限に跡形を残す  
言葉にできぬ雄々しい悦楽に浸り。)

この二篇の詩で併せて読まれる、地上を俯瞰する詩人の意識。それは、この詩集において一貫する、自らの生を他者の目で見る意識のメタファーであり、この詩集の全体的な構造を予告する詩篇なのである。とりわけ補填詩である「アホウドリ」が第二版において冒頭部に置かれたことは、注意深く考えなければならない。鳥のイマージュが再び詩集の頭に配置されたということは、この詩集にとって不可欠な効果なのである。つまり、この鳥のイマージュを持つ二篇の詩が詩集の冒頭部に置かれたことは意図的であり、読者は始めから、ほとんど無意識的に、死の近くにいる者の意識、三人称の意識と言われるものを植えつけられることになる。

こうして、『悪の華』における死のテーマ、特に「私の死」に関する問題体系には、ある一定の結論が与えられたように思われる。だが、現在を手早く切り取り、ほんの少し前の過去を恒久的に釘付けにしてしまう写真を専門的に取り扱う技術者ナダールへ宛てたこのソネには、まだ不可解な問題が二つ残されている。死んだ私と、それを認識する私、過去を見つめる現在の私の不動の状態を包む « l'aurore (曙光) » の問題と、 « comme l'enfant

avidité du spectacle (見世物を待ち焦がれる子供のように) 》という直喩から持ち込まれる « théâtre (劇場) »の問題である。「曙光」、新しい一日の始まりを知らせる合図である朝陽が死んだ私を包んでいる奇妙さ。それはまるで、死後の生が始まるような異常さを与える状況であるが、現にこのソネにおいて詩的エクリチュールは続けられ、「何だ！これだけなのか？」と死んだ私は呟く。そして、幕はすでに上がっていて、空虚な見世物を前にしていた自分を認識するのである。充実した時間を過去へと見送り、その時間の死を見つめている現在にも、容赦なく未来から時間は到達し続け、過去へと変わっていく。過去に囚われ、動けなくなっているあいだにも押し止めることもできずに間断なく訪れる時間の崩落、それは、« Le goût du néant (虚無の味) »に書かれている通りである。

Et le Temps m'engloutit minute par minute,  
Comme la neige immense un corps pris de roideur ;  
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur  
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ? (I 76)

(そして「時間」は、刻々と私を貪り喰う、  
硬直した亡骸に、大雪が降り積むように。  
私は高みから、丸みを帯びた天球を見つめ  
避難する荒ら屋をもう探しはしない。

雪崩よ、その崩落に私を攫って行かないか?)

「虚無の味」もまた、断罪後に書かれた補填詩であり、過去に見入り動くことができなくなった現在に、大雪のように時間が降り積もるメランコリーの有様が、このようにはっきりと描かれている。過去ー現在という不動の関係に無情にも関与し続ける未来の関係、「ある好奇心が強い男の夢」というこの厭世的で象徴的なソネに差し挟まれている「曙光」のイメージは、時間の可塑性のない崩落に攫われていく諦観、冷たく無感動な真理なのである。

しかしながら、この過去に見入る現在と、そこに押し寄せる未来の関係を論じるためには、この小品を解釈するだけでは不十分だろう。このテーマは補填詩に通底する感情であり、本論が問題とする詩集全体を通した「スプリーン」と「メランコリー」の変奏にも大きく関わるからである。作品を仕上げ、過去を自らの手で不動のものとする時間性の死。それを未来の時間に生き延びさせるエクリチュールの生。この詩と再生を論じるためには、同じく第二版から収録され、この詩集の掉尾を飾る最大の詩、「死」の章最後の詩である « Le voyage (旅) »に言及する必要がある。

「旅」という詩は、1859年、ボードレーが母の住むオンフルールを訪ね、そこに滞在していた間に書かれたと推定されている。当初、この長大な詩は、先述した鳥のイマージュを持つ詩「アホウドリ」と併て一冊の小冊子にまとめられ出版され、どちらも海洋のイマージュを基底としているため、若年のインドへの南洋旅行が題材として取られていると考えられている。アスリノーが言うように「アホウドリ」が「まるで一個のダイヤモンド」であれば、「旅」はこの宝石を鎮座させるに足る台座ともいえる大作だろう。だが、先述したように「アホウドリ」は詩集の冒頭へ、「旅」は反対に詩集の最後に置かれた。『悪の華・第二版』出版されるにあたり、この同じ小冊子に収められた二つの詩の正反対の配置を考えれば、同じインスピレーションを得た二つの海洋詩と単純に片づけるわけにはいかず、少なからずこの詩集の再版に対する詩人の意図を忖度する必要があるだろう。

まず指摘することができるのは、詩人がもう一度、この詩集を最初から最後まで作り直した、ということである。先ほど言及したように、俯瞰する鳥の視点は、この詩集全体を通して読まれる、自己の過去を他者のものとして見る第三者の意識のものであり、「旅」という詩は、一つに収斂することができないほど非常に多くのテーマを持ち、詩人の生の要約、この詩集の概観と言えるほど豊かな作品である。この二つの新しい詩が第二版において、それぞれ冒頭と最終部に置かれたということは、裁判によって六篇の詩が削除され、三十五編の詩が追加された、という構成における変化を明らかにするだけではなく、第二版が初版と同じ理念に基づいて徹頭徹尾見直され、作り直された別の作品であるということの証明にもなるだろう。

次に、断罪という死の出来事を経験した後で、詩集を生き直させようというボードレーの意図に気付いたとき、この二つの海洋詩が他の補填詩群とは異なる側面を持つことが明らかになる。「アホウドリ」に関して言えば、いまだに制作年代が問題とされるほど初期詩篇に近い文法や語彙をもって書かれており、空を飛ぶアホウドリの勇壮さに想像力に富んだ詩人を重ね、地上で巨大な翼を引き摺る滑稽さに、額を重くし、些事に追われる憐れな日常生活を送る詩人の姿を重ねるコントラストは秀眉だが、補填詩群の特徴であるメランコリーの風合いは薄い。また「旅」に関して言えば、こちらも「虚無の味」など同時期の作品に比べれば、この病とは無縁の作品であると言えるだろう。

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

Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,

Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

(おお「死」よ、老船長よ、時が来た！ 錨を揚げろ！

この国は私たちを退屈させる、おお「死」よ！ 出帆だ！

空と海がインクのように黒かろうと、お前の知る

我らの心は光で満たされている！)

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !  
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)  
(お前の毒を我らに注げ、私たちが力づけるため！  
私たちは望む、それほどこの火が我らの脳を焼くのだ、  
深淵の底へ飛び込もうと、「地獄」だろうと「天国」だろうと構おうか？  
「未知」の底へと、新しさを見出すために！)

この有名な最後の二詩節で読まれるように、破滅的な響きを持ちながら、未知の底へ新しさを求め飛び込むよう促す最終行は、力強く読むものを鼓舞する。それは雪崩に自らを攫うよう懇願する無気力とは決定的に異なるものだ。初版から収録されている詩の特徴が「Spleen」であり、第二版から収録された詩の特徴が「Mélancolie」であるとするなら、現在に退屈する憂鬱から逃れようと、死そのものに出発を要求するこの詩は、メランコリーとも異なる独特の熱を帯びている。それは散文詩「Any where out of the world」で、病んだ私の魂が「どこでもいい！どこでもいい！この世界の外であるならば<sup>35</sup>！」と叫ぶのに、本質的に似ているようにも思われるだろう。事実、この詩において逃避のテーマは含まれている。と言うよりも、

Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;  
pars, s'il le faut. (I 133)  
(行くべきか？留まるべきか？留まれるなら、留まり給え。  
出発せよ、必要ならば)

と書かれている通り、逃避さえ許されていると言うべきだろう。また「空と海がインクのように黒かろうと、お前の知る我らの心は光で満たされている！」と書かれているように、「ある好奇心が強い男の夢」で見た曙光のイメージがここで繰り返されていることも、指摘しておく必要がある。

以上の理由から、本論はエクリチュールの死と再生を探るため、「旅」の分析へと進んでいく。まずは、詩集中で味わわれる海洋のイメージを辿りながら、ボードレーが『悪の華』を断罪後、生き直させようとしたことを論証することが必要となる。そして、スプリーとメランコリーの合間を漂いながら、この詩集、特に「ある好奇心が強い男の夢」において曙光のイメージが示唆するものが何かを精査することになるだろう。しかしな

---

<sup>35</sup> « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » (I 357)

がら、本論の主題は依然として『悪の華』における主体性である。この主体性を定義するためには、書き手の演劇的な振る舞い、読み手の観劇的態度を知ることが、段階的に不可欠となる。とりわけ、「ある好奇心が強い男の夢」における「私」と世界を仕切る幕と、「旅」における戯曲に見られるような詩行の断裂、この二つの不可解さは、問われるべき演劇性  
の問題へと、本論を導くことになる。

## 第II章 終わることから始まるもの

### i. 海 「見ること」と「飛び込むこと」

#### レスボス島と燈台

これから論じることになる「Le voyage (旅)」は、海洋詩としての側面を持つ。ボードレールにとっての旅とは船旅であり、1841年から42年に掛けての船旅は、詩人にとって他者から峻別される特異な経験であり、以後の文筆活動においても繰り返し題材に採られることになる。事実、詩集中で用いられた海に関するモチーフやテーマは無数にあり、それをすべて網羅することは難しく、またあまり意味をなさないことだろう。というのも、詩人にとって特別な存在になるために必要不可欠であったこの海上での生活は、終生彼の生から切り離しえない記憶となっており、自己を書かれる対象と為したこの詩集にとっても同様に、潮の香りは拭っても拭い切れないものなのだ。何より1859年、セーヌが海へと注ぐ河口の街オンフルールで暮らす母のもとを訪れ、そこで書いたと言われる二つの海洋詩「アホウドリ」と「旅」が詩集の冒頭部と最終部に置かれることで、これを読む者は、始めから終わりまで海のイメージを持つこととなるだろう。

『悪の華』において海を重要なテーマとする作品は、「L'homme et la mer (人間と海)」「La chevelure (髪)」「XXXIX (三十九番：無題)」「L'invitation au voyage (旅への誘い)」「La musique (音楽)」「Un voyage à Cythère (シテールへの旅)」などが挙げられるだろう。また57年に削除された禁断詩篇の一つ「Lesbos (レスボス)」も、海洋詩篇の一つと見ていいだろう。この詩集において、詩の聖地としてのレスボス島が重要な役目を果たしていることは、あらためて指摘するまでもない。ボードレールが当初、この詩集の表題を『レスボスの女たち』にしようとしていたこと、詩集の中核をなす「悪の華」の章(初版では第二部、第二版では第四部へ移行)にこの禁断詩が収録されていたこと、これらのことは、『樞』の章で確かめた「苦痛の錬金術」におけるオルフェウスとレスボス島の岸辺の暗示を裏付けるものでもあるだろう。そこでは、詩人が自らの生きた時間、すなわち自己の過去と言う遺骸を詩という形式によって石棺に納め、それを天上の浜辺にいくつも並べる複数性と、分断されたオルフェウスの遺骸の複数性を重ねて読むことで、首と豎琴が流れ着いたレスボス島のイメージを描き出すことができた。レスボスという強烈な固有名詞によって導かれる避けがたい運命のような、この詩集のコンテキストがこうしたイメージを読む者に抱かせるのである。しかしながらこの詩集の礎石ともなる重要な詩篇「レスボス」は57年の裁判で風紀紊乱にあたとされ、詩集からの削除が言い渡されている。まず、ボードレールにとっての海と詩の関係を知るために、断罪詩篇「レス

ボス」から読むことにする。

Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre  
Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs,  
Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère  
Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs ;  
Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre.

(なぜならば、レスボスが、地上のすべてのもののうちから私を選んだために  
この地の花と咲く処女たちの秘密を詠うため、  
私は子供の頃から、この暗い涙に混ぜられた  
籬の外れた哄笑の黒い秘密に接することを許された。  
なぜならば、レスボスが、地上のすべてのもののうちから私を選んだために。)

Et depuis lors je veille au sommet de Leucate,  
Comme une sentinelle à l'œil perçant et sûr,  
Qui guette nuit et jour brick, tartane ou frégate,  
Dont les formes au loin frissonnent dans l'azur ;  
Et depuis lors je veille au sommet de Leucate

(そしてその時から、私は見張る、レフカスの岬の頂で、  
鋭く確かな目をした歩哨のように、  
昼夜を問わず、帆船、小舟、軍艦を見遣る、  
その船影が遠く、海の青みに震えるのを。  
そしてその時から、私は見張る、レフカスの岬の頂で)

Pour savoir si la mer est indulgente et bonne,  
Et parmi les sanglots dont le roc retentit  
Un soir ramènera vers Lesbos, qui pardonne,  
Le cadavre adoré de Sapho, qui partit  
Pour savoir si la mer est indulgente et bonne !

(海が寛大で善良かを知るために、  
巖に木霊する嗚咽の合間に、  
ある夜が、赦し、レスボスの方へと、  
身投げした、サッフォーの敬われる亡骸を招くだろう  
海が寛大で善良かを知るために！)

『悪の華』において表象される海は、一義的なものではなく多様な意味を持つ。「髪」

や「*Le serpent qui danse*（踊る蛇）」に描かれているような恋愛の陶醉と悦楽の場、「旅への誘い」における理想郷の憧憬、または「*Les sept vieillards*（七人の老人）」で読まれるような、人智を越えた混乱や恐怖。このように多様な側面を持って描かれる海は、自然の海そのもののように多様性を持ち、非常に豊かなメタファーの場となる。だがこれら海洋詩、海のもちーフを用いた作品において、詩人にとって最も特徴的な海の在り方とは、「レスボス」で読まれる通り、「レフカスの岬の頂で、鋭く確かな目をした歩哨のように、昼夜を問わず、帆船、小舟、軍艦を見遣る」ことであり、「燈台」に籠り夜の航海の安全を守るように、有限の存在である人間の手によって獲得されたささやかな真理を、時代から時代へと受け渡すための筋道となる光を絶やさぬことなのである。

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;  
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !  
（こうした呪詛、冒瀆、悲嘆、  
恍惚、叫び、涙、「賛歌」、  
それらは千の迷宮に鳴り響く一つの木霊。  
それは死すべき人の心にとっての神聖な阿片！）

C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;  
C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !  
（それは千の歩哨が繰り返す一つの叫び、  
千の拡声器で送り返される一つの伝令。  
それは千の城塞に灯った燈火、  
深い森に迷った狩人たちの呼び声！）

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité ! (I 13)  
（なぜならば、時代から時代へと巡り、  
御身の永遠の淵へと死に来る激しい嗚咽こそ、  
主よ、まさしく私たちがその威厳から与えうる、  
最上の証言であるからだ！）

引用した« Les phares (燈台) »は『悪の華』初版から収録されており、第二版においても同様に、「憂鬱と理想」に配され、第六番目に位置している。「燈台」という表題は、人類の航路を照らし、指示する絵画という芸術の隠喩であり、ダ・ヴィンチから彼の同時代人であるドラクロアに至るまで、彼らの作品を象徴的な韻文で評す形式をとる。

「レスボス」と「燈台」を読んで理解されることは、ボードレールにとって海は、水に触れるものでも、潮の匂いを嗅ぐものでも、波の音を聞くものでもなく、第一義として見るものであった、ということである。彼は、もとより海で生きる人間ではなかったし、若年の望まない船旅では、専門的な船乗りでもない彼が、終日海と書物を見詰めて過ごしたことは想像に難くない。何より視覚的快楽は、絵画を愛好し、サロン評を執筆する詩人にとって特権的な座を占めており、この「燈台」という詩が、その自らの役目を言い表していることは言うまでもない。海はボードレールに最も視覚的快楽を与える自然の景色なのであり、それは圧倒的な色彩と形象で見る者を溺れさせる絵画の隠喩となる。

ところで、「ある好奇心が強い男の夢」が、写真家のナダールに宛てられていたことを思い出そう。燈台から航海を見守る詩人にとって、同じく視覚に新しい刺激を与える写真は、看過できない表象手段だった。ボードレールにおいて、絵画の写真に対する優位は終生揺らぐことはなかったが、彼はこの新しい技術に警告を与え、絵画に対して弁護する必要を感じていた。少なくとも、このソネが書かれた年の前年、「Salon de 1859 (1859年のサロン)」、「Le public moderne et la photographie (現代の公衆と写真)」において、芸術が備えるべき資質と、写真という新しい技術に欠如している資質の差異について、かなり辛辣に主張している。

詩と進歩は、本能的な憎悪から憎しみあう野心的な二つのものであり、同じ道で出逢うとき、どちらか一方が他方に仕えねばならない。写真に芸術のその諸機能のいくつかを代わって補うことを許せば、それは大衆の愚かさの内に見出される本質的な協調のために、芸術の座をすぐさま篡奪するか、それをすっかり墮落させてしまうだろう。従って、写真はその本当の義務に戻るべきであり、その義務とは諸科学と諸芸術の女給となること、それも文学を創造せず補足もしない印刷や速記と同様に、非常に慎ましい女給となることなのである。写真が素早く旅行家のアルバムを充実させ、その目に記憶から落ちていくであろう精確さを取り戻してくれること、あるいは博物学者の書齋を飾り、微生物を拡大し、天文学者の仮説をいくつかの資料で強化しさえすること。最後に、写真が物質的に絶対的な正確さをその仕事において必要とする者の秘書となり、備忘録となること、そこまでならそれに越したことはない<sup>36</sup>。

<sup>36</sup> La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la

ボードレールは、現実をありのままに表象する写真を、「夢」の欠如した技術の一つとしてしか見做さず、夢を実現させる絵画こそ芸術であるとして称揚する。だが、言うまでもなく、彼にとって芸術としての絵画とは「燈台」で挙げられた画家たちの手になるような作品のことであって、夢の欠如した絵画、特にトロワイヨンやミレーのような画家の自然主義的・写実主義的絵画は彼にとって用を成さないだろう。燈台に明かりを灯し、航海の安全を守るとともに、無用のものを近づけないように監視すること、それが詩人の務めなのである。絵画は、剥き出しの生と真正面から向かい合い、時間を掛け、非常に豊かで繊細な手仕事により、美を現前させるために闘争する。画家という個人が死に絶えても、人間の真理を捉えた絵画という作品は時間を越えて受け継がれ、生きながらえることになる。それは画家ではなく、作品それ自体が鑑賞者へ作用する主体性の力であり、ボードレールが主張する美の二つの要素のうちの一つ、「永遠、不変の要素」を手に入れた美の力である。作品の印象を画家に還元し、作者と作品の関係を太く結びつける「燈台」からは、その人の手が紡ぎ出す絵画が持つ熱と狂気を静かに味わうことができるだろう。絵画は詩と同様に、作り手が無から有を作りだしていく。キャンヴァスの端から端まで、画家は自らの思い描くものを、自らの手で満たしていなければならぬ。写真家が一枚の写真を撮るのに比べて、どれだけのことを夢見、どれだけ手を動かさなければならぬことだろう。ボードレールの写真への蔑視を踏まえれば、「ある好奇心が強い男の夢」における「なんだ！これだけのことか！」という私の台詞は、写真家ナダールへと宛てられた審美家からの皮肉として捉えることも可能だろう。

しかしながら、ボードレールの時代において、存在感を今尚誇る絵画と、生まれたばかりの写真という技術を単純に比較することは酷なことだと思われる。それでもボードレールは、激しくそれを批判するのだ。と言うのも詩人はすでに、写真の魅惑、潜在的な能力というものを察知していたからである。彼の死後、写真は技術の進歩に伴い、その簡便さの速度を上げていく一方で、絵画は韻文同様に、その存在意義を問い直され、表象の首座から追い遣られていく。世紀末には、ボードレールの忠告に従うかのように、ユトリロが写真をモデルにして、傑出したパリの風景を描き上げていくことだろう。人通りのない街路、鎧戸が閉じられた窓々、異様な感銘を与える白。ユトリロは写真が切り取った現実を元に、病的な夢をキャンヴァスに塗り付ける。だが、現前するものを表出する速度と正

---

photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. (II 618)

確さにおいては、絵画は写真に敵わなくなっていく。写真を前にして自らの心象を投影するユトリロの仕事は、その諦観から生まれるのだ。

しかしながら、今度は私の方から彼らに尋ねてみよう、彼らは善と悪の伝染を信じるか、個人に及ぼす群衆の行動を信じるか、個人から群衆への、強制的で、無意志的な服従というものを信じるかどうか、と。芸術家が公衆へと働きかけ、公衆が芸術家へ働き返すこと、それは異論なく抗し難い法なのだ<sup>37</sup>。

このように詩人が主張した通りに、彼の死後、公衆の要求に応じて、視覚表象は加速度的に簡略化され、大量に生産されていく。そして公衆もまた、与えられた情報を速やかに嘸み下し、同じ感性を瞬く間に共有していくことだろう。何よりも、それは速度が問題となり、ボードレールが予言した通り、社会が表象に対して、同時に表象が社会に対して、速度を要求する時代が訪れようとしていた。夢を貪り、手を悩ませる絵画に比べれば、写真において創作の苦役の夜の果てに訪れる曙光は、驚くほどあっけなく訪れる。そのため彼はナダールに、これほど痛烈な皮肉な詩を送ったのだ。脅かされるであろう芸術を擁護し、来るべき公衆に警鐘を鳴らすために。公衆は崇高への理解と忍耐を捨て、小さな驚きに出会い続けることを選ぶ。芸術がもたらす夢という不確かなものより、技術がもたらす確かさに安心し、単純化され、効率化されていく。現実から切り離された夢は、無人島に取り残された船乗りのように、生き延びることを必死で画策する。19世紀中盤から巻き起こる絵画の懸命な実験は、写真の誕生によって相対化された、視覚芸術の自問自答なのである。このように、燈台に籠り、海を見張っていた詩人にとって、写真という技術が持つ危険性は明らかなものだったのだ。

一艘の船、とりわけ航行中の船をじっと見つめることに沈潜する無限で神秘的な魅力は、第一に、錯雑と調和と同程度に人間精神の本源的な欲求の一つである規則正しさと対称であることに由来し、一また、第二に、この対象の現実的な要素によって空間に描かれる想像上の曲線や形象が連続的に増幅し、産み出されることに由来する。

諸々の線のこうした運動の実践から明らかとなる詩的想念は、広大で巨大、複雑に絡み合っているが、均整の取れた存在を仮定すること、人間的なあらゆる嘆息とあらゆる野心に苦しみ、渴望する才能溢れる一匹の動物を仮定することである<sup>38</sup>。

---

<sup>37</sup> ... cependant je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur individus et à l'obéissance involontaire, forcée, de l'individu à la foule. Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible ; (II 619)

<sup>38</sup> Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux

『火箭』でこのように読まれるように、海という御し難い自然を相手に進んでいく船を見つめることは、詩人にとって、人間の手で一つの世界を創造するにも等しい芸術作品を鑑賞することに関わりなかった。機械によって精確に描き出される表象の線ではなく、人間の手によって描かれる、撓り、膨らみ、抉られ、重なり、混乱しながらも心地よい調和を生み出す諸々の線こそ、まさに「無限で神秘的な」魅力を備えるのである。そのため「人間と海」では、人間は海そのものに喩えられるのだ。やや迂回したが、「レスボス」に読まれる海について話を戻そう。詩人にとってまず海は、見るものであった。しかし、ただ見るだけではなく、厳しく監視し、管理すること、それが審美家であり、詩人であるボードレーの矜持である。詩人は自らが選ばれた人間であり、この詩の聖地を見守ることを、自らの自負とする。だが、この詩集の中核をなすはずの詩篇は、詩集全体を覆う陰鬱で背徳的な印象の犠牲となり、ほとんどただ一詩節のために有害なものと断じられ、削除されることになる。

Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,  
Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté !  
Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses,  
Caressent les fruits mûrs de leur nubilité ;  
Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses, (I 150)

(レスボス、暑く憔悴した夜々の地、  
目が落ち窪み、恋に火照る身体の少女たち、  
食べ頃の熟した果実を愛撫する。  
自らの鏡に向かい、不毛な逸楽！  
レスボス、暑く憔悴した夜々の地、)

この一詩節が問題となり、「レスボス」は削除が言い渡されるのであるが、初版においては「レスボス」の後に二篇の「**Femmes damnées** (地獄に堕ちた女たち)」が続き、女性の同性愛を思わせるレスボス詩群というものを構築していた。とりわけ、『悪の華』中でも珍しく物語性があり、戯曲のように台詞の遣り取りがある「**Femmes damnées Delphine et Hippolyte** (地獄に堕ちた女たち——デルフィーヌとイポリート)」においては、二人の

---

de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie, - et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet.

L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines. (I 663-664)

女性のはっきりとした同性愛的情愛の籠った言葉の遣り取りが書かれており、削除の対象となった。そのため、レスボス詩群の形跡としては、二番目の「地獄に墮ちた女たち」の冒頭だけが、遺跡のように取り残されていると言える。

Comme un bétail pensif sur le sable couchées,  
Elles tournent leurs yeux vers l'horizon des mers  
Et leurs pieds se cherchent et leurs mains rapprochées  
Ont de douces langueurs et des frissons amers.

(物思いに耽る家畜のように砂に横たわり、  
彼女たちは目を水平線へと向ける  
足と足は探り合い、触れそうな彼女たちの掌は  
甘い懶惰と苦い戦慄を覚える。)

唐突に提示されるこの「彼女たち」という主語は、レスボス詩群で提示されてきたサッフオーや、デルフィーヌとイポリートたちが収斂する代名詞であり、続く諸詩節で提示される、あらゆる女たちを表象する主語である。彼女たちは名前を奪われて、砂浜に横たわり、海を見つめている。彼女たちの視線は、レフカスの岬から海を見張る詩人の眼差しと重なるだろう。この重複した眼差しは、ちょうど「小さな老女たち」で再び結実するように、女という生き物の美德と悪徳を検分していく。

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,  
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,  
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille !  
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins :

(だが私、遠くからそっと貴女方を見守る私と言えば、  
不安げな眼を、おぼつかぬ貴女方の足元に釘付けにし、  
ちょうど貴女方の父といった様子、おお、驚くべきこと！  
貴女方の知らぬ間に、私は密やかな快樂を味わう。)

Je vois s'épanouir vos passions novices ;  
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus ;  
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices !  
Mon âme respandit de toutes vos vertus !

(貴女方の初心な情熱が花開くのを見る。  
暗鬱だが赫奕たる、貴女方の失われた日々を見る。  
幾つにも増えたわが心は貴女方のあらゆる悪徳を享ける！)

わが魂は、貴女方のあらゆる美德に輝く！)

ボードレールにとって、距離を取って女を見ることは、サルトルが揶揄するような窃視癖的エロティスム<sup>39</sup>などではない。性的眼差しとは、まっすぐに対象を見る。仮に自己の不能性を確認し、欲望する自己に満足を得るとしても、性的欲求を満たすための眼差しとは、理由があるがゆえに直情的だ。だがボードレールの眼差しは、ジャンヌ・デュヴァルと向き合っていようと、マリー・ドブランと向き合っていようと、その焦点は常にぼやけているように思われる。それはサルトルが言うような、自己を他者に所有させず、他者を所有するような窃視的眼差しではない。「愛、それは売春の嗜好だ<sup>40</sup>。」と言うように、ボードレールはこの差し向かいの関係において、自らを隠すつもりはない。むしろこの貨幣による等価交換的な関係において、詩人は与えられるものの価値に応じて、自らを与えようとするだろう。この肉体の融即的關係において、二つの存在のそれぞれの要素は、一つのものとなる。詩人は彼女たちを見ることで、彼女らに見られる自らを見る。彼は彼女たちの肉体の背後、今ここには不在だが、今目の前にいる対象を作り上げてきたもの、あらゆる悪徳、あらゆる美德、あらゆる選択を自分のものとして見る。そして、不在の象徴となる、現前するフェティッシュな細部に目を留めるのだ。彼の眼差しは常に寓意的であり、性的欲求に従う直情性は失われている。老女たちを視覚から内在化し、彼女たちの生を自分のものとする「小さな老女たち」のこの部分に、詩人自身の家庭的愛の問題を、満たされざるオイディプスの問題を持ち込むなら持ち込めばいい。だが、彼の眼差しの寓意性は揺らぐことはない。

しかしながら、「小さな老女たち」に見られる老いへの同調と、生の背後へのメランコリックな眼差しは、補填詩篇に属するテーマだ。初期詩篇でもあるレスボス詩群の残滓、「地獄落ちの女たち」では、女という魅惑的な対象の背後に随伴する、生の醜を見ることに終始する。彼はひっそりと女の美德と悪徳の後を追う。彼女たちは、「憂鬱と理想」十七番 « *La beauté* (美) »から二十一番 « *Hymne à la beauté* (美への賛歌) »までの美詩群で見られるように、あらゆる美德や悪徳が、女のフィギュールを持って描かれているように寓意化する。「地獄に堕ちた女たち」に後続する « *Les deux bonnes sœurs* (二人の善良なる姉妹) »の冒頭で、

---

<sup>39</sup> Ainsi la froideur de l'objet aimé réalise ce que Baudelaire cherche à se procurer par tous les moyens : la solitude du désir. Ce désir qui glisse sur de belles chairs indifférentes, à distance, qui n'est qu'une caresse des yeux, jouit de lui-même parce qu'il est ignoré, non reconnu. Il est rigoureusement stérile : il ne provoque aucun trouble chez la femme aimée.

(愛する対象の冷淡さは、ボードレールがあらゆる手段を用いて獲得しようとするものを実現する。それは欲望することの孤独だ。無関心な美しい肉体の上に、距離を置いて滑らせる、眼による愛撫に他ならぬこの欲望は、自分自身を享樂する。と言うのも、彼は無視され、認識されないからだ。それは厳密に不能である。彼は愛する女のもので、どんな動揺も引き起こさない。)

Jean-Paul Sartre *Baudelaire* Édition Gallimard, 1947, p. 117.

<sup>40</sup> « L'amour, c'est le goût de la prostitution » (I 649)

La Débauche et la Mort sont deux aimables filles (I 114)

(「放蕩」と「死」は愛想の良い二人の女)

と読まれるように、詩集のコンテクストに引きずられ、砂の上に横たわり水平線を見つめる女のイマージュは、二人であるように思われ、同性愛的官能を暗示する彼女たちもまた、放蕩と死のアレゴリーとなる。詩人は、女たちのフィギュールを通してあらゆる人間的価値を垣間見、あらゆる美德、悪徳、人間的価値を味わうなかで、美を象徴する女のフィギュールにそれを託すのである。そのため、唯一残されたレスボス詩群の最後は以下のように結ばれる。

Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,  
De la réalité grands esprits contempteurs,  
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,  
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,  
(おお処女ら、悪魔、怪物、殉教者たち、  
現実を蔑む偉大な精神の持ち主たち、  
無限を探求するもの、信心家に半獣の女、  
ある時は悲鳴で胸塞ぎ、ある時は涙に暮れる、)

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,  
Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,  
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,  
Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins ! (I 114)  
(その地獄へと私の魂が追いかけたお前たち、  
憐れな姉妹よ、私はお前たちを憐れむと同じく愛するのだ、  
お前たちの陰惨な苦痛のため、癒せぬ渇きのため、  
そしてその偉大な心を満たす愛の水瓶のために！)

レフカス島の岬に立ち、燈台に籠って見つめる海は、ボードレールにとって自然の海ではない。その景色は波の揺蕩いに、あらゆる寓意を運ぶことになる。反対にパリの真ん中にいても、彼は海を見出すことだろう。雑踏は波の音と重なり、目の前を行き交う人は帆船、小舟、軍艦と重なる。デュヴァルの波打つ黒髪が異国の熱と匂いを運び、都会で味わう底のない孤独に見せられた禍々しい幻覚に、自己を嵐の海に放り出された小舟のように感じるだろう。こうして、海とボードレールとの関係は、「見ること」という詩人の本質的な特性へと帰着する。詩人の生そのものを書き表した一冊の書物の最後で、この「見るこ

と」から書き始められる「旅」へと至るのは印象的だ。

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,

L'univers est égal à son vaste appétit.

Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !

Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! (I 129)

(絵葉書や版画を愛する、子供にとって、  
地球とは彼の旺盛な食欲に等しい。

ああ！ランプの明かりで見る世界は何と大きいことか！

思い出の目には、何と世界の小さなことか！)

好奇心に満ちた子供の目には、まだ見ぬ想像の世界は果てしなく大きく見えるが、世界を見てきた人間の目には、無数の可能性の内から一つだけを選択し続けてきた、ただ一本の線で描かれた現実の思い出しか残されていない。「見ること」について、これほど正確に表現し、強い感銘を与える詩句はない。旅を知らない者は、ランプの明かりで何を見ているのだろうか。それは夢だ。では、旅をしてきた者は、それは記憶だ。詩人にとって、対象が対象として見られることはない。それはいつも、その対象のこれまでと、その対象のこれからを帯びて、詩人の目の前にある。ちょうど生のあらゆる業を背負いながら、存在する美によって支えられた一人の女と向き合うように。「旅」という詩の特徴の一つとして、旅を知らない者と、旅をしてきた者との対話が挙げられるが、これもまた、一つの対象に付帯する、これまでとこれからについて語られているのに過ぎないのである。

## 人間と海

『悪の華』という一冊の詩集を概観するような、「旅」という巨大な詩では、奇妙なことに、あるいは効果的に、これまで主語を演じてきた「私」が姿を消している。最後のソネ「ある好奇心が強い男の夢」に至るまで、読者に自らを与え、主格融即の場を作り上げるために重要な役割を負って来た「私」という主語が、この詩においては一人称複数形である« Nous (私たち) »に置き換えられているのだ。このことによって、一つの死の想念が凝固するように思われる。「私」という主語が消えることで、「ある好奇心が強い男の夢」の「私は死んでいた」という一文が正当化され、私の死の心象が深められるからだ。もちろん、「私たち」という一人称複数は、「私」という一人称単数を中心に広がる集合が用いる主語であり、「私」は死ぬことなく、この集団のなかに紛れている。それでも『悪の華』において「私」以外の主語が立てられること自体、この詩集の流れにアクセントを付け、特異なニュアンスを与えるものであり、何よりも「私の死」を書き終えたあとで、最終詩

において「私」が見当たらないことが、ほとんど私の死を連想させるほど強い印象を与えるのである。

だが、仮に「ある好奇心が強い男の夢」に「私」の死を見出したとしても、そこに悲壮感はなく、「旅」において——それも「子供」のフィギュールが冒頭に置かれ——エクリチュールはこれまで通り続けられる。「ある好奇心が強い男の夢」と「旅」という、この最終部に置かれた二つの補填詩において、ボードレールは死の偉大さに忠実であると言えるだろう。彼は死に抗わない。再生も願わない。ある主体の死後も世界は継続する事実を受け入れ、彼は自らが喪失した世界を表象する、あるいは自らが喪失した表象を世界に残すのだ。それが「私」という主語で書かれていない「旅」という詩の一側面であろう。

だが、言うまでもなく、主語の問題に限れば「私」を主語に置かない詩篇、例えば、「Correspondances (照応)」や擬人法的作品「Les hiboux (ミミズクたち)」、先ほど読んだ禁断詩「地獄に堕ちた女たち—デルフィーヌとイポリート」など、固有名を持つ登場人物を描いた作品も存在し、こうした作品は、第二版作中のおよそ四割を占める。そのため、ボードレールがこの最後の詩において「私」を主語に選ばなかったことを、積極的に理由づけることは不可能であろう。それでもこの主語の変化は、これを読む者に、この長大な詩が詩集から切り離されているような違和感を与えることになる。実際「旅」は補填詩であり、第二版から後天的に付け足された作品である。57年の初版では、「La mort des artistes (芸術家たちの死)」が詩集最後の詩となっていたが、このソネに比べ、圧倒的な分量を持つことも、違和感を与える理由の一つだ。だが、このソネの静謐で精神的な味わいに比べれば、詩集中の多くの主要なテーマを回収し、演奏し直す「旅」というより壮麗な終曲が新たに置かれたことで、一冊の詩集としての味わいは深まり、より強い印象を持つ終幕となったとすることができる。そのため、この「旅」の違和感が議論されることは少なく、多くの場合、『悪の華』の最後を飾る大作として認識されているのである。それでも「旅」という最後の詩と、そこに至るまでの詩篇とのあいだには確実な境界線があり、さらにその断絶を包摂する連続が存在していることを指摘しよう。一冊の詩集であることは、一つの生と同様に、どんな変化や断絶さえも連続としてしまう強制力を持つのだ。このため、「私」が「私たち」に置き換えられたというささやかな変化は重要視されず、この詩が詩集の味わいを完全に別のものにし、一冊の書物として完全な構成を持つために効果的な役目を果たしていることが見過ごされているのだ。

ところで、この詩集を読む者を「私」の眷属と見做し、自らの主体性に巻き込んでしまう「私たち」という主語が強力に作用するのは、この最終詩において初めてではない。むしろ読者は始めから、詩人によって、この主体性の魔術の場に組み込まれているのである。初版においても第二版においても変わらずに、この詩集の劈頭に置かれた詩「Au lecteur (読者に)」を思い出そう。

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,

Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

(愚かさ、過ち、罪に吝嗇、  
これらは私たちの心を占め、体を苦しめる、  
そして私たちは自らの愛らしい後悔を餌付けする、  
ちょうど乞食が虱を飼うように。)

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;  
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,  
Et nous rentrons gaiment dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches. (I 5)

(私たちの罪は堅固で、悔悛は弛緩している。  
私たちは気前よく自らの罪を告白すると、  
浮き浮きと泥濘道へと引き返すのだ、  
卑しい涙で己の汚穢を濯いだものと信じ込み。)

ベンヤミンはこの詩を引用し、「ボードレーは、困難を覚えずに詩を読むことができない読者に期待していた<sup>41</sup>」と言うが、それは問題の一面でしかない。詩人は確かに戦略を持ち、この詩集を読む者について考慮していたが、それは第一義として、詩人—詩集—読者という文学的關係についての考慮であった。つまり、この「私たち」という主語が用いられた冒頭の一節によって巻き込まれる、『悪の華』を読むことの経験的・時間的な共犯關係は、

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、それほどこの火が我らの脳を焼くのだ、  
深淵の底へ飛び込もうと、「地獄」だろうと「天国」だろうと構おうか？  
「未知」の底へと、新しさを見出すために！)

という最終詩節の「私たち」と対にして理解されるべき事柄なのである。つまり私たちは最初から最後まで、この詩集を読んでいるあいだ、詩人と共にいたのである。

---

<sup>41</sup> « Baudelaire a escompté des lecteurs qui ne lisent des poèmes qu'avec difficulté. »  
Walter Benjamin « Sur quelques thèmes baudelairiens » texte de 1940, *Œuvre III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Éditions Gallimard, 2000, p. 329.

ボードレールは読書における自らの共有という概念を、断罪後、補填詩群を書いているときに気付いた。こうして、私たちを彼の内に取り込み、私たちに彼を取り込ませる作品を最初と最後に置くことで、この詩集の整合性は格段に増し、一つの生が閉じるのと同じ説得力を持って、一冊の詩集を完成させることになった。ここにおいて、最後に「私」が姿を消し、「私たち」へと主語が置き換えられた問題は、書き手が引き受ける責任を軽減し、「死」の運命を遍く存在と共有することで主題を一般化する、ということだけには留まらなくなる。概して、「私たち」という主語が用いられるのは、「*Le squelette laboureur* (耕す骸骨)」「*La mort des pauvres* (貧者たちの死)」など死をテーマにした作品であり、死という生きとし生けるものすべてに訪れる平等な出来事を介して個々人の差異を捨象し、「私たち」という平板な主語を与えるのである。こうして「私たち」は、ある一定の平等さを意味する主語となり、ある出来事や事柄を共有する人々を指示する主語となる。

だが、「旅」という一人称複数形の主語で書かれた詩を、初版から収録することができなかったという事実は、ボードレールが始め、これほど深く自らを他者に読ませることを意図していなかったということを証明し、彼はただ、唯一存在である自己を商品としてたくさん販売するための便宜として「私たち」という主語を用いた、というベンヤミンのような邪推を招く余地を残してしまう。しかしながら、なぜボードレールは自らを共有する読者の存在を思い出し、主体的エクリチュールによって、私たちを最後まで運ぶ役目を全うしたのだろうか？それはおそらく、作品が読まれないかもしれないという危機の経験のためであり、実際に読者を失い、死んでしまった六篇の詩のためである。彼は死の経験をした。この六篇の詩そのもの、それを書くのに費やした努力と時間、それにまつわる記憶、それらは誰の目に触れることもなく、抹殺されてしまったのだ。それは間違いなく詩人の過去の否定であり、複数の「私」のうちの何人かの死である。この経験から、詩人は他己確認されることで初めて成り立つ芸術的主体の在り様を痛感し、他者の生のなかに自らを同化させるこの詩集の意図を再確認したのである。こうして、

**Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,**

**- hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! (I 6)**

(読者よ、お前はこいつを知っている、この繊細な怪物を、  
偽善の読者よ、わが同胞、わが兄弟よ！)

このように詩人が読者に呼びかけるとき、ベンヤミンが指摘する市場経済的な問題はまったく副次的なものであり、最も注意すべき点は、詩集と私たち読者との一体的な関係であるということが明確になる。私たちはこの詩集を読み始めたときからすでに、詩人と同じ目線に立たされ、客体化された詩人の主体を共有していたのである。

『悪の華』の主体性を考察するうえで、主語の変化は看過できない重要な問題である。主語「私」はこの詩集のなかで主要な役割を果たし、詩人の内面を吐露し、読み手にその

姿を見せる演劇的フィギュールとして振る舞う客体的主体となる。この主語「私」は、波が遠ざかるように他の主語と入れ替わり、打ち寄せる波濤のように連続して現れる。『悪の華』における詩作品の並びは独特のリズムを持ち、美術館に陳列された絵画のように、関連性とアレゴリーによって順序付けられている。例えば、「読者に」から詩人と詩の天分を描く「*Bénédiction*（祝別）」から「*Correspondances*（照応）」までの詩群では「私」は姿を現さず、普遍的な詩人像に、ボードレールと読者が自己を投影する形式をとる。また、「*Bohémiens en voyage*（旅するジプシー）」から「*Châtiment de l'orgueil*（驕慢の罰）」は三人称で書かれ、続く、特殊な「私」によって書かれた「*La beauté*（美）」から始まる美詩群においては、断続する波のように「私」で書かれた詩が続く。それから後は、「*Le vin*（葡萄酒）」の章を除き、主体（主観）的な作品を基軸として「死」の章まで詩集は展開することになる。前述した通り、「死」の章の「私たち」は、死すべき存在としてまとめられ、個を捨象した平等なものとする特別な主語である。生きて死ぬこと。それは私たちが共有する原則であり、最終詩「旅」は、まさに死を目指して進む生を航海として描いた隠喩的作品である。本論は引き続き、隠喩的海洋詩としての「旅」を理解するために、詩集中の他の海洋詩篇と比較し、論証していくことになる。それと同時に、主語の変化によって惹き起こされる詩篇の意義の変容にも着目することになるだろう。それは、ボードレールが得意とした主体の客体化、客体の主体化、「魂の神聖な淫売<sup>42</sup>」と呼ばれるものを理解するうえで不可欠な行程なのだ。

しかしながら実のところ、補填詩における海洋詩は「アホウドリ」と「旅」のみであり、ほとんどの海洋詩篇は初版から収録されている作品である。そのため、主語の変化を中心に海洋詩としての「旅」を考察することは、57年までの海洋詩と比較・考察することを意味する。まず海は、「燈台」で読まれるように、詩人にとって眺められる対象であり、この詩集において特権的な地位をもって描かれる自然だった。この詩集には、とりわけ入念に表象される自然が二つあると言える。その一つが海であり、もう一つが人間である。空もまた、しばしば用いられるモチーフであるが、

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;*

*J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ; (« La beauté » : I 21)*

（私は不可解なスフィンクスのように蒼穹に君臨する。

私は雪の心を白鳥たちの白さに結び付ける）

*Le Poète est semblable au prince des nuées*

*Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; (« L'albatros » : I 10)*

（詩人はこの群雲の王子に似る

---

<sup>42</sup> « la sainte prostitution de l'âme » (« Les foules » : I 291)

嵐に追い縋り、射手を嗤う。)

と書かれるように、それは人間の手の届かない理念の場であり、地上と空のあいだを仲介するのが『悪の華』における詩人の務めである。だが、この理念として空はマラルメの場であり、ボードレーの場である海は、人間同様運動を止めず、様々なアспектを見せる。また、人間の外部に広がる非人工的な場を自然と定義するのであれば、基準となる人間自体を自然に含めることは難しい。だが

J'aime le souvenir de ces époques nues,  
Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues. (« V » : I 11)  
(私は裸の時代の思い出を愛する、  
ポイボスはこれらの彫像を黄金に染めるのを好んだものだ。)

と書くように、「創造主の手をはなれれば、すべて良きものだが、人間の手のうちで、すべては頽廢する<sup>43</sup>。」という、ルソー的な自然というものをア priori に信じる一面があり、それは、彼の人工物礼賛と悪の意識に大きく影響を与えているように思われる。こうして詩人は、若年のインド旅行の経験から、海を自らの自然観の源泉とし、このテーマとモチーフを人間に用い、人間を海に喩えることを好む。これから読むことになる「*L'homme et la mer* (人間と海)」は、その代表作ともいえるだろう。また同時に、この詩も「私」という主語は置かれず、詩人でも読者でもない中立的な存在「自由な人間」に問いかける形で書かれていることも、指摘しておく必要がある。

ところで、「人間と海」が含まれる四篇の詩のセクションは、非常に定義しづらい位置に置かれている。むしろ二つの明確なセクションに挟まれ、「私」という主語が用いられていないことでやっと、一つのセクションになっているような消極的な一群である。このセクションの前には、詩と詩人の本分を主題とした、一つの大きなセクションがある。『悪の華』本編の一番「祝別」から、十二番「*La vie antérieure* (前世)」までの詩群では、詩人であることと、詩人が行うことが、多くの場合「私」あるいは自らを色濃く投影した「詩人」を主語として書き綴られる。言うまでもなく、その首座に置かれるのは、人間一般の感性と認識を詠う哲学詩「照応」であるが、これもまた、内的交歓が表出される詩行へと収斂する詩的靈感についての作品として捉えられるだろう。何より詩人が崇拜し、この詩集を導くことになる美神に捧げられた二篇の詩「*La muse malade* (病んだ美神)」と「*La muse vénale* (身を売る美神)」が収録されていることから、この詩群は詩作に関するセクシ

---

<sup>43</sup> « Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme. »

Rousseau *Émile ou de l'éducation*, Éditions Flammarions, 2009, P. 45.

ョンと見做すべきだ。しかしながら異論もあるように<sup>44</sup>、「前世」を単純に詩作詩篇として理解することは難しい。

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques  
Que les soleils marins teignaient de mille feux,  
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,  
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

(私は長く暮らした、海の陽が  
千の火と染める柱廊の下、  
その巨大な柱は真っ直ぐで厳かで、  
夜、玄武岩の洞窟と等しくなった。)

Les houles, en roulant les images des cieux,  
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux. (I 17-18)

(空の反照を転がす波のうねりは、  
荘厳で神秘的なやり方で、海の豊かな音楽の  
比類のない和音の数々を、わが目に映る  
日没の色彩へと混ぜていた。)

後続する「*Bohémiens en voyage* (旅するジプシー)」と比べて、あまりに静的なこの作品には、ボードレール個人が深く海と関係づけられることになる霊的因果が描かれているだけで、詩人であることと、詩人が行くことを定義しているようには思われぬ。だがこの詩について、マリオ・リヒテルは以下のように指摘している。

この定型ソネはおそらく、変格ソネである四番「照応」において、普遍的・非人称的な用語のうちに啓示された「複合的合一」に直接的に関係づけられる。ここでもまた、神殿のようなもの、古代的な神殿（広大な柱廊）が垣間見られる<sup>45</sup>。

---

<sup>44</sup> 詩人の条件を歌う一～十一と、〈美〉を論じる十七～二十一の間に挟まって、十二～十六の五篇は、〈美〉を追求する主体たる詩人が人間として最も深く遡り得る限りの自己同一性の根拠を示す「前世」に始まって、主体としての詩人を荷うと同時にその探索の対象たるべき「人間」の条件を倫理的、心理的、形而上的に検討する。

阿部良雄 「註 (悪の華) : 十四 『人間と海』 『ボードレール全集 I: 悪の華』 筑摩書房 1983年 p. 487

<sup>45</sup> Ce sonnet régulier peut être directement relié à l'unité complexe révélée en des termes généraux et impersonnels dans le sonnet libertin IV Correspondances. Ici aussi on entrevoit quelque chose comme un temple, un temple classique (vaste portiques).

前世で詩人が「長く暮らした、海の陽が千の火と染める柱廊の下」とは、まさしく

(.....) un temple où de vivants piliers  
lassent parfois sortir de confuses paroles ; (I 11)  
(ときおり生きた柱廊が  
曖昧な言葉を漏らす神殿)

であり、詩人にとっての個人的な「自然」の表象なのである。このような解釈は、確かに「前世」を「照応」と関係づけ、人間一般の知覚と認識の内的交歓を詠った照応関係を、詩人自らに当てはめた作品として理解させることになるだろう。実際、第二カトランで読まれるように、「私」の目のなかで行われるイマージュと音楽と色彩の合一は、コレスポンダンス以外の何物でもない。

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,  
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs  
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,  
(穏やかな逸楽のうち、私が生きたのはそこなのだ、  
蒼穹と波と壮麗さに取り巻かれ、香の染み込んだ  
裸の奴隷たちに傳かれ、)

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,  
Et dont l'unique soin était d'approfondir  
Le secret douloureux qui me faisait languir. (I 18)  
(棕櫚の葉で私の額を涼める彼ら、  
その唯一の懸念とは、私を憔悴させる  
痛ましい秘密を究めることだった。)

このように結ばれる二つのテルセで、この詩において描かれているのが、詩人のなかで取り結ぶことになる万物の認識と知覚の交流であることがはっきりし、この詩もまた、詩作詩篇の一つであることが分かるだろう。この自己以外知ることができない「痛ましい秘密」こそ詩の核となるものであり、詩人を詩作に駆り立てる動因なのである。この表出困難な内的神秘について、

- Maint joyau dort enseveli  
Dans les ténèbres et l'oubli,  
Bien loin des pioches et des sondes ;  
(多くの宝石は埋もれて眠る  
暗闇と忘却のなか、  
鶴嘴と測鉛から遠く離れて。)

Mainte fleur épanche à regret  
Son parfum doux comme un secret  
Dans les solitudes profondes. (I 17)  
(多くの花は心ならず打ち明ける  
ある秘密のようなその香りを  
深い孤独のうちに。)

という「前世」の前に置かれた詩« Le guignon (不遇) »と関連付けることも、この詩が詩作詩篇の一つであることの裏付けとなるだろう。つまり海洋詩として読むことができる「前世」は、詩作詩篇であると同時に、「旅するジプシー」から« Châtiment de l'orgueil (驕慢の罰) »で語られる、書くことの実践、あるいは生の実践そのものについてのシーケンスへの紐帯として捉えるべきなのではないだろうか。

しかしながら、この詩の興味深い点はもう一つ、別のところにある。それは人称と、それに伴うイメージの問題だ。第一番「祝別」から第十二番「前世」までに詩人であることと、詩人が行うことが描かれ、作品には主体である詩人の影が色濃く反映されている。一方で、十三番「旅するジプシー」から十六番「驕慢の罰」において、詩を書くことの実践、生の実践が描かれると前述したが、このセクションでは主語「私」は用いられず、詩人と作品の距離、ひいては私たち読者と作品の距離がやや遠くなる。このことから、「私」で書かれた「前世」は、詩作詩篇の最後の作品であると同時に、生の実践を追及する詩群の橋渡しともなっている、と考えることができる。確かに、「私」で書かれる「前世」は、普遍的で非人称的なコレスポンドを詩人自身に当てはめた、個人的な詩作の詩であるが、それと同時に、時間的に前の私の生、すなわち神秘的な非在の生を表象することによって、現在の私から距離をとる。絢爛たる海洋のイメージと、豪華な古代神話とエグゾチスムのイメージをその内側で溶かし合い、交歓させている「私」は、すでに私ではないのだ。それは「ある好奇心が強い男の夢」で検証したような、表象としての他者の私でも、現象学的な意味での非現在の私でもない。ここで書かれる「私」は、確証もないが、それが間違いなく私であることを私のみ直観的・霊感的に伝える一つの、あるいは複数の要素を持つ他者としての私なのだ。言い換えれば、それは「私」を私に同一化する非同化、すなわち、私ではない他者を「私」という主語で名指すことで、この語自体の相同

性と他者性を暴き、この「私」という主語から主体が遠ざかることで、後続する十三番から十六番までの特異な「非-私」の詩群を下準備していると言えるだろう。

この十三番から十六番までのセクションで共通していることは、「私」以外の主語で書かれていることである。このことから「前世」をこの詩群に含めることは躊躇される。だが、このソネを詩作詩篇の最後の詩であり、次の詩群への紐帯として見做すならば、これほど効果的な繋がりはない。現在の私ならざる、現在の私の要素を持つ他者を「私」として語ることによって、主体の現実性は希薄になり、「私」以外の主語で書かれる、詩集中の前半でアクセントをつける次のセクションへと円滑に接続される。そこで主語としておかれるのは「*la tribu prophétique* (預言する部族)」、*« homme libre* (自由な人間)」、*« Don Juan*」、*« un docteur* (一人の博士)」である。本章が、最終詩「旅」が、「私」ではなく「私たち」で書かれていることの疑問から始まっていることを思い出そう。「旅」は、私たちと詩人が共有する「私」の詩ではなく、これを読み、「私」を共有するすべての者の詩なのである。そして、この人称的な差によって区別される小詩群は、詩人である「私」が自らの同属、自らを仮託する他者たちの詩篇群なのであり、ボードレーが「私たち」と呼ぶ者を条件づけるものでもある。そしてとりわけ、*tutoyer* で呼びかけられる「人間と海」の「自由な人間」は、「私たち」のうちで最も詩人にとって親しい人物であり、詩人からも読者からも外在すると同時に内在する中間項的人物となっている。

**Homme libre, toujours tu chériras la mer !  
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.**

(自由な人間よ、お前はいつも海を慈しむ！  
海はお前の鏡。その波の無限の逆巻きのなか  
お前は自分の魂を見つめるのだ、  
そしてお前の精神は、それに劣らぬ苦い淵。)

**Tu te plais à plonger au sein de ton image ;  
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur  
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur  
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.**

(お前は自分の似姿の胸に飛び込むことを好む。  
お前はその目でその腕で、それを搔き抱き、心は  
御し難く獰猛な呻き声の響きを持つ  
己のさざめきからしばしば気を紛らす。)

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :

Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;

Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,

Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !

(お前たちは両者とも不可解で口を開かぬ。

人間よ、お前の深淵の深さを測った者はない。

おお、海よ、お前の秘められた豊かさを知る者はなく、

それほどお前たちは、秘密を守ることに執着する！)

Et cependant voilà des siècles innombrables

Que vous vous combattez sans pitié ni remord,

Tellement vous aimez le carnage et la mort,

Ô lutteurs éternels, ô frères implacables ! (I 19)

(それでも、幾星霜の歳月か

憐みも悔いもなくお前たちが闘ってきたのは、

それほどお前たちは好むのだ、殺戮と死を、

おお、永遠の格闘者、おお冷酷な兄弟よ。)

『悪の華』において、詩人が好んで描く自然が二つある、と先に述べた。それは海と人間だ。自然を人間の外部に広がる、人間の手の加えられていない場と捉えるなら、基準となる人間をそこに加えることはいささか疑問が残るが、ボードレールはこの詩において読まれるように、何の躊躇いもなく人間と海を結び付け、同格化する。「誰もその深淵を測ったことのない」人間も、「誰もその秘められた豊かさを知る者のない」海も、人智も、技術も、芸術さえ暴くことのできない自然なのである。すなわちボードレールにとって自然とは、究め尽くすこと不可能な追及の対象であり、ほとんどカント的な意味で崇高さを与える存在である。裏返せば、人間の理解するところ、人間の手の及ぶところすべては悪であり、この点において実にルソー的であるとも言える。確かにボードレールの悪の意識は、自然から離れること、すなわち人工性にある。彼が称揚するダンディとは、徹底して人間である己の意志と理性によって統御された、都市のように人工的な人間のことなのだ。だが詩人は、ルソーとは異なり、無条件に自然を善として措定することはない。「女は腹が減れば食べたがる。喉が渴けば飲みたがる。発情すればされたがる。なんという取柄だろう！女は「自然的」、すなわち厭うべきものだ<sup>46</sup>。」と言うように、己の欲求に従うような動物的自然については唾棄し、自然に抗い、自らの手で自らを創出するダンディを称揚する。また、「5月15日。——相変わらず破壊への嗜好。正当な嗜好、自然的なものがすべて正

<sup>46</sup> « La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être foutu. Le beau mérite! La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable. » (I 677)

当であるとすれば<sup>47</sup>」と言うように、自然が持つ攻撃性や破壊性、あるいは自壊性に注目し、「いまでは自然の諸法の下へと立ち返り、それによって、私は当初の健康を取り戻した<sup>48</sup>。」と述べる晩年のルソーに対立する。そもそもボードレーは、自然を善と見做す思惟でさえ人間的な行いとして捉えるからこそ、究めること不可能な追及の対象として、人間と海を並置し、同格化するのである。ルソーが「第七の散歩」において見出した人智の愚かしさと自然の安寧とは反対に、ボードレーにとって、自然は人間そのままに「御し難く、獐猛」であり、少なくともこの詩において、あるいは「自由な人間」にとって、「前世」で読まれる心地よい海の景観のような単純な善性は見出されない。後年、散文詩「芸術家の告白の祈り」において「『自然』、憐みのない誘惑者、常に勝ち誇る敵対者、私を放せ！私の欲望と驕慢をくすぐるのを止める！<sup>49</sup>。」と書き直される通り、自然は常にその探究者である芸術家を屈服させるものなのである。

この一節は、「人間と海」の最終ストロフとほとんど合致するように思われる。文学史的に見れば、『悪の華・第二版』を再版した1861年から、ボードレーが死去する67年までは、彼の晩年と捉えるのが一般的だ。「芸術家の告白の祈り」が『プレス』誌に発表されたのが62年であり、彼は自らが自然の手で殺されること予感しながらも、なお自然を探求の対象と為し、美の研究に従事していた。この姿勢は、

こうして、自分自身と議論しながら、詭弁的議論や、解き難い反論、私の理解できる範疇、おそらくは人智の及ぶ範疇を越えるような難題によって、己の原則のうちで動揺することはもはやなくなった<sup>50</sup>。

と、人間を研究の対象から抛棄し、自然の観察と自分のためにのみ自己の過去を蘇らせることに努めたルソーと決定的に異なるものであり、ボードレーは人間を探求すべき自然として認め、深淵の深さを測り、秘められた豊かさを知るために、「自由な人間」である自らの内に沈潜し続けたのである。海と重ねられる「自由な人間」とは、自分自身であるかと思うほど近い人間であるが、「秘密」を抱え、決して同定されることのない他者である。彼は探求すると同時に、探求される自己という他者なのだ。

ここで、人称の問題に戻ろう。『悪の華』は、多くの作品が主語「私」によって書かれて

---

<sup>47</sup> « Le 15 mai. – Toujours le goût de la destruction. Goût légitime si tout ce qui est naturel est légitime. » (I 679)

<sup>48</sup> « rentré maintenant sous les seules loix de la nature, j'ai repris par elles ma première santé. »  
Jean-Jacques Rousseau *Les rêveries du promeneur solitaire*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. I, p. 1065.

<sup>49</sup> « Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, lasse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! » (I 278-279)

<sup>50</sup> C'est ainsi que raisonnant avec moi-même je parvins à ne plus me laisser ébranler dans mes principes par des arguments captieux, par des objections insolubles et par des difficultés qui passoient ma portée et peut-être celle de l'esprit humain.

Rousseau, *op. cit.*, p. 1022.

いる。自らを仮託したような主体（主観）的な作品という観点から見れば、ほとんどの作品から、詩人のイメージを読み取ることができるだろう。そのため、「私たち」で書かれた「読者に」や「旅」、「旅するジプシー」から始まる四篇の詩のセクションは、どちらかと言えば異質な作品である。とりわけ、ほかの三篇の詩は三人称で書かれているのに対し、「人間と海」で用いられる *tutoyer* は非常に印象的であることを指摘する必要がある。二人称で語ることと、三人称で語ることの決定的な差は、語り掛ける相手との距離である。三人称で語るとき、語られる相手は不在でも問題ないが、二人称で語るとき、語られる相手は、必ず語る主体の目の前にいなければならない。その距離は書くことにおいても同様に作用し、「君」は、三人称で書かれるよりも、詩人にとっても、読者にとっても極めて近い存在として考えられ、親近感を与える。しかしながら、「君」は近い存在であると同時に、「私」とは相容れることのない絶対的な他者なのだ。「君」は語り掛けられる対象が不在であれば発話されないが、「私」は語り掛ける主体であり、発話せずとも機能する本質的な記号である。こうして「君」と呼ばれる近い存在は、「私」にとって第一の他者となり、共感によって結ばれ、「秘密」によって離れる。つまり「人間と海」における「自由な人間」もまた、詩人にとっても、読者にとっても、自分のことのようによく知ってはいても、決して同一化することのない他者なのである。

そうして、私たちにとって親しい他者であるこの人間は、詩人にとって見る対象であった海へと飛び込む。観想的な詩人とは異なり、彼は行動の人間であり、実践的な人間なのだ。この詩の第二ストロフは、言うまでもなく「私たちは望む、それほどこの炎が脳を焼くのだ、深淵の底へと飛び込みたいと、「地獄」だろうが「天国」だろうが構おうか？「未知」の底へと、新しいものを見出すために！」という、「旅」の最終行と対比されるべき箇所である。「深淵(*gouffre*)」とはまさに海であり、人間の精神であり、自然である。「自由な人間」は、飛び込むことを望む人間ではない。彼は飛び込む人間であり、「己のイメージを自分の目と腕で搔き抱く」者である。「旅するジプシー」においては

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes

Le long des chariots où les leurs sont blottis,

Promenant sur le ciel des yeux appesantis

Par le morne regret des chimères absentes. (I 18)

(男たちは徒歩で行く、輝く武器を頭上にし、  
家族らが身を寄せ合う馬車に付き添って、  
ここにはいないものを妄想し陰鬱な悔恨で  
重くなった目を天へ巡らしながら)

という一節が、不在のものを想いながら歩を進める生の実践を表す。「Don Juan aux enfers (地獄のドン・ジュアン)」においては、生前喰いものにした亡者たちに逆に脅され、

誘惑される地獄降りの放蕩者が、渡し守である石像と共に川を下る最終ストロフ

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre

Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,

Regardait le sillage et ne daignait rien voir. (I 20)

(甲冑を身に着けた直立の、石の大男

櫂を握り黒い流れを切って行く。

だがこの物静かな主役は、己の長剣の上に身を屈め、

航跡を見つめ、何も見てやりはしなかった。)

この詩節が、放蕩と虚偽に身を窶した男の末路を表し、船が跡付ける航跡は、不連続も矛盾もない詩行同様に、救いようもない主役の生前を暗示する。また「驕慢の罰」は、アネクドートの形をとり、自らの才に溺れ、身を滅ぼした神学者の誤った生の実践そのものが描かれている。これらの四篇の詩のセクションは、『悪の華』における詩作詩群と美詩群に挟まれた、主体的エクリチュールのためのエチュードであり、これに共感する者たちを「私たち」として、詩的言語は読者を次の言葉へと運んでいく。「人間と海」は、このシークエンスにおいて中心的な作品であり、詩人と読者のあいだに親し気で共感できる他者「君」を措定し、「飛び込むこと」すなわち、実践の勇敢さを描くのである。

このように「君」は、主体から区別されると同時に共感を生む主語である一方、「旅」で用いられる一人称複数形「私たち」は、私を中心にして「君」や「君たち」を同一化し、包摂する。なぜボードレールは「*Je veux plonger au fond du gouffre*」とは書かず、「*Nous voulons plonger au fond du gouffre*」と書いたのか？「私たち」という主語の特徴として、引き受ける出来事や事象の責任の軽減、すなわち主体性の希釈化が挙げられる。「人間と海」で見たように、海は自然としての人間であり、旅は生の実践である。死はその終着点として免れない。私たちはみな死ぬべき存在であり、死へ向かう存在である。また、この『悪の華』という一人の詩人の生を表象した書物を読むことで、この主体的対象へ共感し、その生を共有する存在である。こうした共通項を経て、私たちは「私」を中心にして集められる。そして「老船長」である「死」の号令により、自らが死すべき存在であることを再認し、誰もが死ぬという真理にその宿命の重さを軽減させる。そして誰よりそこに慰めを見出すのは「私たち」と発話した主体、詩人自身であろう。

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)

(慰めてくれるもの、ああ！生かしてくれるものそれは死。  
それは生の目標であり、唯一の希望  
妙薬のように私たちを活気づけ酔わせ、  
夜まで歩く勇気を与える。)

死はまさに自然の最終的な脅威であり神秘であり、平等に私たちに訪れる悪である。そこに社会的・人間的差は関係ない。人間は自らの自然の最奥に達したとき、もはやそれを理解することも、語ることもできないのだ。

「旅」で用いられた「私たち」という主語の違和感、ボードレーが「私たち」という主語をこの最後の詩のために選んだ理由が、そこにあるように思われる。「ある好奇心が強い男の夢」の「私は死んでいた」という一文において、詩人は死について「私たち」で語る発話者の責任において、劇中の登場人物として死んで見せていたのだ。それも空疎な劇が始まるのをずっと待ち続けながら死ぬという、無感動な役として。

*J'étais comme l'enfant avide du spectacle,  
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle....*

*Enfin la vérité froide se révéla :*

(私は見世物をせがむ子供のように、  
邪魔な物を憎むように、緞帳を憎んだ……  
ついに冷ややかな真理が現れた。)

*J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore  
M'enveloppait. – Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ?  
La toile était levée et j'attendais encore. (I 129)*

(私は驚きもなく死んでいて、恐ろしい曙光が  
私を包んでいた。——なんだ！これだけなのか？  
幕は上がっていて私はまだ待っていた。)

詩人が子供のように見ることを望んでいた「見世物」とは何か？ようやく姿を見せた冷ややかな真理とは？言うまでもなく、それは「死」だ。この死は取り返しのつかない時間の死であると同時に、演劇的表象としての「私」の死でもある。主体的表象である「私」は、ここで現実では経験不可能な死を経験する。死とは、自らがすでに死んでしまったことにさえ気づかないほどささやかな見世物であるが、決定的な出来事だ。よって、この最終テルセは表象不可能な死後の表象ということができ、ある主体が死んだ後も淡々と生き続ける世界の表象となる。このような推論は、「私」を主役にした戯曲的詩集『悪の華』本編は、「ある好奇心が強い男の夢」で幕を閉じたのではないかと憶測することを許す。つまり、

「私たち」で書かれる長大な最終詩「旅」は「読者に」同様、詩集本編の外部にあり、エピローグ的役割を担っているということである。このことによって、詩集は非常に強い一貫性を手にすることになる。「読者に」によって読み手を詩集のなかに巻き込み、「旅」によって、私たちは死すべき存在であることを思い出させ、『悪の華』という主体的表象を分有する者、すなわち「私たち」であることを示唆して詩集は閉じられる。この詩集を読んだものすべてが「私たち」であり、その中心には「私」を演じ終えた詩人がいる。エクリチュールは真実の私ではなく、どこまでも「私」を演じるものでしかない。そうした意味で主語「私」は主演俳優なのであり、そのことに関して意識的であるか、意識的でないかがルソーの自己言及の書と大きく異なる点である。ルソーは真実のために、真剣に自己を表現しようとした。ボードレーは芸術のために、演劇的に自己を表現したのだ。「旅」はこの詩的言語の演劇性もまた能く描いている。『悪の華』における演劇性は、本論の主眼である主体性の考察に大きく関わる問題である。引き続き本論は、「旅」の演劇性を検証することで、『悪の華』における主体的表象について論証していくことになるだろう。

## ii. 『悪の華』における演劇性

### 終幕の意識

ここまで、海洋詩としての「旅」を理解するために、「レスボス」や「燈台」、「前世」や「人間と海」を経巡り、ボードレールにとっての海の理解に努めてきた。海は詩人にとって見られるものであり、見る対象である海には自然の揺蕩いそのままに、現前するものが宿命的に抱えるこれまでとこれからが重なり、直線的なものは捻じ曲げられ、線を重ねられ、追憶と夢によって複数の像が描き出される。この見る者の態度は「旅」の第一部で語られている通りだ。

#### I

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,

L'univers est égal à son vaste appétit.

Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !

Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

(絵葉書や版画を愛する、子供にとって、

地球とは彼の旺盛な食欲に等しい。

ああ！ランプの明かりで見る世界は何と大きいことか！

思い出の目には、何と世界の小さなことか！)

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,  
Le cœur gros de rancune et de désir amers,  
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,  
Berçant notre infini sur le fini des mers :

(ある朝、私たちは出発する、脳は炎で満ち、  
心臓は恨みと苦い欲望を孕み、  
私たちは行く、波浪のリズムに従い、  
海の有限に、われらの無限を揺らしながら。)

Les uns, joyeux de fuir une partie infâme ;  
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,  
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,  
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

(ある者は、忌まわしい祖国から逃れることに心躍らせる。  
またある者は、自らの揺り籠の恐怖から、ある者は、  
ある女の目に溺れる占星術師か、  
危険な香りの残虐なキルケから逃れることに。)

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent  
D'espace et de lumière et de cieux embrasés ;  
La glace qui les mord, les soleils qui cuivent,  
Effacent lentement la marque des baisers.

(家畜へと変えられぬため、彼らは酔う  
空間と、光と、燃え上がる空に。  
彼らを嘔む氷と、焼く太陽が、  
ゆっくりと口づけの痕を消す。)

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 !

(だが、真の旅人は、出発するために  
出発する者のみ。心は軽く、気球にも似て、  
自らの運命から遠ざかることはなく、  
理由を知ることなく、いつも言うのだ「行こう！」)

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,  
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,  
De vastes voluptés, changeant, inconnues,  
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom !

(雲の形をした欲望を持つ彼ら、  
新兵が大砲を夢見るように、彼らは夢見る、  
変わり易く、未知で、人間の精神が  
その名を知ることのなかった、果てしない逸楽を！)

最初の二つのストロフは、この「旅」という長大な詩を要約している。ひいてはこの詩集さえ要約していると言えるだろう。それは見ることである。ボードレールにとって海が一義的に見るものであったことは先述した通りだ。ランプの明かりで見る絵葉書や版画は想像力を掻き立て、無限の広がりとは無数の選択肢をそこから展開する。だが有限の生のなか、選択を重ね、意志をもって築いてきた存在と過去は憐れなほど小さい。見られる対象が人間の目でそのままに見られることはない。見られる対象は、見る人間の想念を照り返し、その波のような夢のうねりと追憶の茫漠とした風をそこに重ねる。夢と追憶、こうした二項対立は「憂鬱と理想」に端を発する『悪の華』という詩集を、この最終詩まで導いてきた主要な動力だ。ここにはないが、いずれ手にするであろうものへの想いで焼かれる脳、これまでに味わった挫折に不幸、その報復に駆り立てる心臓、「海の有限にわれらの無限を揺らしながら。」という一詩行は、この詩集において最も感銘深いものの一つだろう。この一節は、57年「現在」に発表された散文詩「*L'invitation au voyage* (旅への誘い)」で書かれた最終段落のいい直しと捉えることができる。

これら(大きな川や静かな運河)が運ぶ、富を山積みにし、船員たちの単調な歌がそこから立ち昇るこうした巨大な船々は、お前の胸の上で微睡み、転がる私の思念。お前はそれを穏やかに、「無限」である海の方へと導く、お前の美しい魂の明澄さに空の深みを反射させながら。——そして、波のうねりに疲れ、「東方」の産物で一杯になった船々が故郷の港へと帰るとき、それもまた、「無限」からお前の方へと立ち戻る豊かになった私の思念なのである<sup>51</sup>。

ここでは旅立とうとする巨大な船はボードレールの思念であり、韻文「旅への誘い」で書

---

<sup>51</sup> Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manœuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; - et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi. (I 303)

かれた「君」と同じ愛しい他者に導かれ、「無限」の海へと旅立っていく。

では、なぜ、「旅への誘い」において「無限」であった海が、「旅」においては「有限」になっているのか。それはおそらく、旅をしてきたものの意識が差し挟まれているからではないだろうか。子供のように世界を知らない者にとって、世界は無限の広がりを持つ一方で、旅をして可能性を蕩尽し、世界を知った者の追憶の眼差しには、現実の世界は限定され、矮小なものとして映る。この旅をしてきた者の意識が差し込まれることで、海における「無限」と「有限」の逆転が生じるのだ。この無限のように広い海でさえ、旅をし、現実を知り、未来を失った人間にとっては、自らと同様に有限に過ぎない。そして有限を知る人間には、夢に胸を膨らませるものの思念は無限に等しいのである。「夢だ！いつだって夢なのだ！そして魂が野心的で繊細になればなるほど、夢は魂を可能なことから遠ざける<sup>52</sup>。」人間を盲目にし、可能な未来からも足を踏み外させる夢の力、「海の有限に我らの無限を揺らしながら」という一行には、ボードレールの唯心論的思想が顕現している。夢は「人間と海」で検証した「人間の深淵」に類する魅力的で危険なものであり、「*Rêve parisien*（パリの夢）」や散文詩「*La chambre double*（二重の部屋）」に特徴的に見いだされるように、現実を塗り替えてしまう空想の力に似ている。これらの作品において夢は、理想に見捨てられ、置き去りにされてしまった、耐え難い現在が思い描くものであり、主体が知り得た、小さいながらも確かな世界しか見いだせない追憶の目と等しく非在である。無限とは、有限を知って初めてその価値を知るものである。

ところで、有限を知る人間とは、第三、第四ストロフで書かれるように、旅に理由を求めるものだ。ある理由から出発する旅は、出発点を持つ時点で有限の欲望でしかなく、逃避に過ぎない。「忌まわしい祖国を逃れ」、「揺る籠の恐怖から逃れ」、「残虐なキルケから逃れ」、「家畜へと変えられぬため、空間と、光と、燃え上がる空に酔う」者は、その理由を解決してしまえば旅が終わる。そのため詩人は、「真の旅人は、出発するために出発する者のみ。」と言うのである。理由も、始まりの契機もなくこの旅人たちは、無限の夢に動かされる者であり、「欲望が雲の形をした人々」である。海はボードレールにとって好んで描写される自然であり、同じく頻繁に描かれる空は理念に属するものだ、と指摘した。雲は、鳥と同じく地上と空の間に介在するものであり、詩人の領野に属する象徴だ。そしてそれは、『悪の華』という厳格な規則を持つ韻文の領野ではなく、より自由で決まった形態を持たない散文の領野でもある。62年『プレス』誌に掲載された「*L'étranger*（異邦人）」、同じく62年『プレス』誌「*Le gâteau*（お菓子）」、64年『フィガロ』誌掲載の「*Les vocations*（天職）」などで読まれるように、雲は『悪の華』以後、ボードレールの自然にとって特権的な地位を占める。とりわけ、この海から雲への詩人の眼差しの移行は、「*Salon de 1859*（1859年のサロン）」「*Le paysage*（風景画）」の章において顕著に示されている。「旅」が書かれたのと同じ年に書かれたこのサロン評は、「*La reine des*

<sup>52</sup> « Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. » (I 303)

facultés（諸能力の女王）」と言う想像力、夢の力、引いては本論が問題とする主体性の働きについて言及した、際立った研究を抱える。「旅」の解釈にこのサロン評を援用することは、非常に有益であるように思われる。「風景画」冒頭部を引用しよう。

もし、こうした木々、山々、水と家々の集合、私たちが風景と呼ぶものが美しいとすれば、それは、それ自体によってではなく、私によって、私の固有な恩寵、私がそこに結び付ける想念や感情によって美しいのである。思うに、植物や鉱石を素材にして集合を作ること、一つの感情を翻訳することができない風景画家はみな、芸術家ではないと言え十分だ。人間の想像力は、ある特殊な努力によって、一瞬、人間なしの自然を着想したり、そこから直喩や隠喩、寓意を抽出する注意深い観察者なしに、空間に散らばった暗示的なあらゆる塊を着想したりすることができるということは、私もよく知っている<sup>53</sup>。

風景、とりわけ自然の風景に、美を与えようという意思はなく、そこに美を見出すのは、偏にそれを見る主体の思念による働きである。換言すれば、主体的に鑑賞者の思念を働かせることのない、隠喩を欠いた直截的な風景画は低劣なものである、とボードレーは厳しく指摘する。それはボードレーが詩集中で描く海、空の風景も同じである。自然的景観は常にそれを見る人間に還元され、人間的な意味を負わされ、隠喩となる。「旅」において、船旅は一人の人間の生の隠喩であり、海は生そのものの隠喩である。1857年に一度詩集を書き上げ、断罪されたボードレーは、終わりを知り、再び終わりが来ることが分かっていた。彼はこの非常に意義深い59年には、詩的夢想の無限に突き動かされて書き始めた己の作品の終焉を自覚していたのである。『悪の華』という一冊の詩集を書き上げることは、詩人ボードレーの旅であり、「波のうねりに疲れ、東方の産物を積み込み、船団が故郷の港へ帰るとき、それもまた、無限から君の方へと立ち戻る、豊かになった私の思念なのだ」と言うように、彼は間もなく、自らのゼロ地点に立ち返ろうとしている。このとき彼は、すでに終わりを知る有限の人間の側に立っており、無限に唆され海へと乗り出していく「その欲望が雲の形をした人々」を客観的に見送る立場にある。こうしたとき彼は、出港の際抱えていた、かつての雲のような無限を痛感するのである。彼はブーダンの絵に、自らを置き去りにした無限を見出す。

---

<sup>53</sup> Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste. Je sais bien que l'imagination humaine peut, par un effort singulier, concevoir un instant la nature sans l'homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace, sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore et l'allégorie. (II 660)

そう、想像力が風景画を作る。……極めて変わり易い物、フォルムと色彩において、極めて把握しにくい物に従って、波や雲に従って、非常に素早く、非常に忠実に素描するこうしたエチュードは、いつも余白に、日付、時間と風向きの記入がなされている。例えば、10月8日、正午、北西の風という風に。……私は何も誇張していない。私は見たのだ。こうした幻想的で光の漏れるフォルムを持ったあらゆる雲、こうした混沌とした闇、互いに宙づりにされ、付け加えられた緑と薔薇色の広大さ、こうした大きく口を開いた大竈、皺が寄り、丸まり、引き裂かれた繻子の天空、喪に服した、あるいは溶けた金属を滴らせる地平線、こうしたあらゆる奥深さ、あらゆる壮麗さが、酩酊させる飲み物か、アヘンの雄弁さのように、ついに私を脳髄で高ぶらせた<sup>54</sup>。

極めて変わり易く、把握しにくいもの、波や雲——おそらくは人間の生自体——を捉えた絵画を表した詩的批評である、「喪に服した……地平線」という表現に特に着目しよう。喪は生と死の境界にあり、死者の記憶と痕跡は、まだ生者の側に色濃く残されている。地平線も同様に、地上と空を区切るものであり、ブーダンの描く雲は死者の魂のようにその狭間に浮かんでいる。『人工樂園』で書かれた死者の魂と雲の重なりを思い出そう。

使徒たちと、聖者たちがその栄光を開示しているステンドグラスを、光が燃やしていた。そして、続く日々、彼が祈りの聖課に連れていかれたとき、窓ガラスの彩色されていない部分に釘付けになった目は、空の綿雲が、絶え間なく白いカーテン、白い枕へと変形し、その上で、苦しみ、涙し、死んでいく子供たちの顔が横になっているのを見た。こうしたベッドは、少しずつ天の方へ高くなり、あれほど子供たちを愛した「神」の方へと再び昇って行った<sup>55</sup>。

空は理念の場であり、地上と空の間に介在する雲は、現実の人間が手の触れることのできない夢想の隠喩であり、そこは死者たちの領野である。「苦痛の錬金術」で読み解いたよう

---

<sup>54</sup> Oui, l'imagination fait le paysage. (...) Ces études si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent ; ainsi, par exemple : 8 octobre, midi, vent de nord-ouest. (...) Je n'exagère rien. J'ai vu. À la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. (I 665-666)

<sup>55</sup> La lumière enflammait les vitraux coloriés où les apôtres et les saints étalaient leur gloire ; et, dans les jours qui suivirent, quand on le menait aux offices, ses yeux, fixés sur la partie non colorée des vitraux, voyaient sans cesse les nuages floconneux du ciel se transformer en rideaux et en oreillers blancs, sur lesquels reposaient des têtes d'enfants, souffrants, pleurants, mourants. Ces lits peu à peu s'élevaient au ciel, et remontaient vers le Dieu qui a tant aimé les enfants. (I 502-503)

に、そこには過去に墮し、死んでしまった詩人の企図の亡骸が浮かんでいる。夢とは必ずしも未来を志向するものではない。そこは死者たちが蘇る場所でもある。「こうした幻想的で光の漏れるフォルムを持ったあらゆる雲、こうした混沌とした闇、互いに宙づりにされ、付け加えられた緑と薔薇色の広大さ、こうした大きく口を開いた大竈、皺が寄り、丸まり、引き裂かれた繻子の天空、喪に服した、あるいは溶けた金属を滴らせる地平線、」とボードレーがブーダンの雲を評して述べる時、彼は確かに、光輝と暗鬱を空に浮かぶ形のないう雲に見出している。この理解を持って「旅」における「欲望が雲の形をした人々よ」という詩行を読むとき、夢に亡霊を見出す、有限な者の視点に気付くのである。詩人が最終詩において、「私」という主語ではなく、「私たち」という主語を用いた理由はここにもある。彼はすでに旅に出ようとする者ではなく、理想に胸を膨らませ旅に出ようとする者を見送る側に立っているのである。「私」はもはや、主体的客体としての役割を終えつつあり、終わりへと向かうエクリチュールを書く者でありながら、客観的に読む者、「私たち」の側にいるのである。書く者でありながら読む者であるような、こうした詩人の内的分裂、弁証法的一人二役は「旅」という詩の骨子となる。

空にかかる雲が、地上から離れているように、理想は常に、現存在から乖離している。この懸隔のために理想は美しく見え、人は挑発され、そこを目指そうとするのである。手が届くこと叶わない雲に手を伸ばすように、理想を追うものが旅人であり、「旅」第一部においては、『悪の華』第一の詩「祝別」で読まれる通り、彼らの出発の動因が語られており、その純真で敬虔な意志はまだ、旅の実践と現実には汚されてはいない。

**Il joue avec le vent, cause avec le nuage,**

**Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ; (I 8)**

(少年は風と戯れ、雲と語り、  
十字架の道を歌いながら酔う。)

詩人にとって究極の目的は「*la couronne mystique* 神秘の王冠」であり、それを「*tresser* (編む)」ことが生の実践としての旅である。このとき理想は善であり、それを現実に成そうとするために味わう苦痛と憂鬱は悪となる。ボードレーにおける「悪」、とりわけ『悪の華』における「悪」の意義は、尽きせぬ議論の中心にある。詩人が語る「悪」は必ずしも、倫理的・社会的逸脱や破壊、身体的・精神的な病だけを志向するものではない。それはまた純白を汚す小さな黒い染みや、真新しい紙に寄ってしまった小さな皺から生じる絶望の意識でもなく、夢想し、行動する人間に本源的な実践の抵抗における悪の意識である。

「祝別」における母も、妻も、詩人を取り巻く人々も、彼が目的に至るまでに現れる生の抵抗、すなわち「悪」の隠喩となる。

**Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,**

Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,  
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,  
Et font sur lui l'essai de leur férocité.

(彼が愛そうとする人はみな、恐れを抱いて彼を見守り、  
あるいは、彼が物静かなのにつけ上がり、  
彼から呻き声の一つでも引き出そうと努め、  
彼に対して自らの残虐さを振るう。)

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche  
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;  
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,  
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

(彼の口へと約束されたパンと葡萄酒のなかに、  
彼らは汚れた唾と灰を混ぜ合わせる。  
偽善から、彼が触れたものを彼らは捨て、  
彼の足跡を踏んだと非難し合う。)

こうした自らを取り巻く共時的な悪から抜け出すには、通時的な目的によってしかない。「神秘の王冠を編む」という至高の目的があるからこそ、詩人は« la douleur est la noblesse unique (苦痛が唯一の高貴さ) »であると言明し、取り巻く悪を超克しようとするのである。いまここで叶えられていない目的は詩人を導き、悪に抗しえる善である。旅立つことを夢見る者にとって、いまここにはない場所が旅すべき善である目的のように、詩人にとっていまここにはないことは、目指すべき目的であり、表象されるべき善である。書かれるべき理想が悪の意識を救うことができる。だが、書くという目的へにじり寄る手段の最中、詩人の目の前にあるのは紙とペンだけであり、救済してくれるはずの理想はそこにはない。詩人にとって書かれるべきモデルは不在である。それは絵画、とりわけ彼が論評する絵画とは異なる点だ。それゆえ詩人は、書かれる対象の現前を強く要求するような、写實的絵画を嫌悪するのである。易々とこの悪の意識から救い出してくれるモデルを持ち、それを忠実に書き写すだけの絵画は、決して深い救済をもたらすことはない。そのため、書かれる対象を持たず、己の夢想や思念を題材にする絵画、少なくとも己の夢想や思念を描いた作品に詩人は親近感を覚え、称賛するのである。こうして、旅を夢見る者が現実の一步を踏み出したとき、現実の世界の抵抗は、己の思念を表象する芸術家たちの苦悩と等しくなる。第二部で語られるのは、こうした理想を叶えるための実践の苦しみであり、実践の現在に苦しむ存在の「悪」の意識である。

## II

Nous imitons, horreur ! la toupie et la boule  
Dans leur valse et leurs bonds ; même dans nos sommeils  
La Curiosité nous tourmente et nous roule,  
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

(私たちは真似る、怖ろしいことに！旋回し、飛び跳ねる  
独楽やボールを。眠りにおいてさえ  
「好奇心」は私たちを苛み、私たちを転がす、  
恒星たちを鞭打つ残酷な「天使」のように。)

Singulière fortune où le but se déplace,  
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où !  
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,  
Pour trouver le repos court toujours comme un fou ! (I 130)

(目的地が場所を変えるという奇妙な運命、  
目的地はどこにもなく、おそらくどこでもいいのだ！  
その希望が倦むことを知らぬ人間が、  
休息を見出すため、狂人のようにいつも駆ける運命！)

前半二つのストロフによって、理想を現実とする者の「悪」の意識が要約されている。「好奇心」は常に未来に向けられるものであり、言うまでもなく最終行の「新しいもの見出す」に対応している。「旅」という「死」の章に収められた詩の異質さが、この点においても際立つ。ある存在の最終地点となる死は、他の五詩篇と比較してもわかるように、その性質から精神的悲劇性や最終的安寧を想起させる。だが、読者がこの最終詩から見出すのは、ある種動的な楽天主義だ。それは「好奇心」や「新しいもの」という言葉に読まれる未来志向性が、そうした感興を私たちに与えるのである。もちろんそれは後段、補填詩群に特有の苦々しい追憶の意識によって否定されるのであるが、それでも詩人は最後に擬人化された「死」として、「新しいものを見出すために」旅立とうと言う。この破滅的な未来志向性こそ「旅」の異質さであるが、人間は死に至るまで好奇心に突き動かされ、死ぬこともできず希望し続ける、というボードレールの死の別様の言い回しであり、キルケゴールが述べるところの絶望<sup>56</sup>とほとんど同義である。

<sup>56</sup> けれども、絶望は、また別の意味で、なおいっそう明確に、死にいたる病なのである。すなわち、文字通りの意味で、この病のために死ぬとか、この病が肉体的な死をもって終わるとかということは、到底あり得ないのである。むしろ逆に、絶望の苦悩は、まさに、死ぬことができないということなのである。したがって絶望は、横たわって死と闘いながら、しかも死ぬことができない、死病に取り憑かれたものの状態によく似たところがある。したがって、死にいたるまでに病んでいるということは、死ぬこ

「好奇心」のために、死ぬこともできない絶望。ボードレーは、キルケゴールの言うところの「絶望して、自己自身であろうと欲する<sup>57)</sup>」絶望者であり、反抗者である。自らの「好奇心」や「想像力」に従う者は、「十字架の道」から逸れた者である。信仰を絶対の他者である神ではなく、自らに向ける者は罪の意識に苛まれる。この点において、詩人は罪の意識に留まり、「*Révolte* (反逆)」の章で読まれる通り、反キリスト者として神に救いを求めることを拒否し、自らの有限性をもって無限を成そうとする者である。「海の有限に我らの無限を揺らしながら」という表現は、神的無限への挑発であり、有限な存在者としての意地でもあるだろう。しかしながら、ボードレーが始めからこの「絶望して、自己自身であろうと欲する」絶望者であったわけではない。彼の信仰に関する変遷は、的確に理解することが難しく、彼が終生キリスト者であったのか、いつ反キリスト者になったのか、それとも信仰を喪失したのか明言することはできない。だが彼が、キリスト者としてこの書を書き始めたのは事実である。詩人の宗教観についての議論は後段に譲るとして、いまは『悪の花』第一の詩「祝別」を再び振り返ろう。

« Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance

Comme un divin remède à nos impuretés

Et comme la meilleure et la plus pure essence

Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

(「祝福されて在れ、わが『神』よ、

われらの不浄さの神聖な治療薬として、

また、強き者を神聖な逸楽へと準備する

---

とができなということであり、しかもそれも、生きられる希望があつてのことではなく、それどころか、死という最後の希望さえも残されないほど希望を失っているということなのである。死が最大の危険であるときには、人は生きることを冀う、しかし、さらに恐るべき危険を学び知るとき、人は死を冀う。こうして、死が希望となるほど危険が大きいつき、そのときの、死ぬことさえもできないという希望のなさ、それが絶望なのである。

セーレン・キルケゴール 『死にいたる病』 梶田啓三郎訳

ちくま学芸文庫 筑摩書房 1996年 p. 36

<sup>57)</sup> αの2の項で述べられた絶望は、自分の弱さについての絶望であった、すなわち、絶望者が自己自身であろうと欲しないのである。ところが、弁証法的に一步を進めて、このような絶望者が、なぜ自分は自己自身であろうと欲しないのかというその理由を意識するに至るならば、事態は逆転して、反抗が表れる、というのは、このときこそ絶望者が絶望して自己自身であろうと欲するのだからである。

最初に、地上的なもの、または地上的な或るものについての絶望があり、次に、永遠なものに対する、自己自身についての絶望がくる。それから反抗が表れるのであるが、これはもともと永遠なものへの力による絶望であり、絶望して自己自身であろうと欲して、自己のうちにある永遠なものを絶望的に濫用することである。しかし、反抗が永遠なものへの力による絶望であればこそ、反抗は或る意味で真理のすぐ近くにあるのであるが、しかしまた、真理のすぐ近くにあるからこそ、反抗は真理から無限に遠く隔たっているのである。信仰への通路である絶望もまた永遠なものへの力によるものであって、そこでは自己は、永遠なものへの力によって、自己自身を得るために自己自身を失う勇気を持つのであるが、それとは反対に、反抗があつては、自己は自分自身を失うことから始めようとはしないで、自己自身であろうと欲するのである。

(同 pp. 126-127)

最上にして至純な精髓として苦しみを与え給う者よ！)

« Je sais que vous gardez une place au Poète

Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,

Et que vous l'invitez à l'éternelle fête

Des Trônes, des Vertus, des Dominations. (I 9)

(「私は知っております、聖なる「軍団」の至福の隊列に

「詩人」に一席ご用意してくださっていることを、

また、「座天使」、「力天使」、「主天使」の永遠の祝祭に

この者をお招きになることを。)

こうして詩人の『悪の華』という旅の第一歩目は神の御許へ向かい、踏み出されている。「信仰への通路である絶望もまた永遠なものの力によるものであって、そこでは自己は、永遠なものの力によって、自己自身を得るために自己自身を失う勇気を持つ」とキルケゴールが言うように、キリストその人と同じように、あらゆる艱難辛苦に耐え、受難を経て、自己を失うことで自己を得る覚悟が、ここですでに示されている。だが、最終詩の「旅」において志向されていた神は姿を消し、自己は失われず、己の死へと向かっている。これを信仰心の喪失、希薄化と捉えることは容易だが、ここではむしろ、信仰へと向かわせていた永遠なるものの力が、ある種の反転を成したと捉えるほうが正しいように思われる。つまり信仰の対象は転じたが、その力の強度はそのままに保たれていると言うことができるだろう。詩人は、真理から永遠に隔絶された真理のすぐそばで、神の救済を拒否して自己自身であろうと欲する。彼はこうして罪の意識に留まり、信仰を拒絶した絶望者として、詩人としての目的を目指し、生の抵抗を蒙り続ける。それがボードレールにおける悪の意識の本源でもあった。

反キリスト者としての姿勢、すなわち依然キリスト教に縛られ、規定され、キリスト教的悪に沈む意識は『悪の華』の大部に渡り見いだされるが、絶望者の意識は「旅」で読まれるように、補填詩篇に特有のものであるように思われる。好奇心に唆され、希望を抱き続けるがゆえに死ぬこともできない絶望者は、この地上において救いの手を差し伸べない神を諦め、終末まで自己自身であり続けようとする。こうした破滅的な未来志向者である旅人にとっては、自己の終幕、すなわち己の死しか救済がなく、そのことが第二部第二ストロフに綴られている。「目的地が場所を変えるという奇妙な運命、目的地はどこにもなく、おそらくはどこでもいいのだ！」このように言うことは、目的地は旅人次第で決められるという意味ではない。自己の死こそが目的であり、目的地はその死が育つ旅人自身である、ということである。「Any where out of the world」で書かれる病んだ詩人の魂のように、旅人は死に至るまで場を移すことを欲する者なのである。

この生は、病人各名がベッドを変えたいという欲求に取り憑かれている病院だ。こちらの者はストーブの前で苦しみたいと思ひ、あちらの者は窓辺なら回復するだろうと信じている。

私がない場所でなら、私はよくなるように思われ、この引っ越しの問題は、私がいつも己の魂と議論することの一つである。

……

ついに私の魂は爆発し、賢明にも私に叫ぶ。「どこでもいい！どこでもいいのだ！この世界の外であるならば<sup>58</sup>！」

サルトルは、この詩人の場を移す欲望の原因を「*l'insatisfaction*（不満）」と呼ぶ。「不満」はキルケゴールの「絶望」に比べ、より地上的な意味を持つ。サルトルはボードレールの宗教観について「ボードレールは、病気が彼を弱らせた時期を除いて、信仰を持たなかった<sup>59</sup>。」と指摘し、詩人の複雑な信仰心の変遷を簡略化してしまう。もちろんボードレールが終生キリスト者であった、あるいは反キリスト者であった、あるいは無神論者であったと確証することは難しい。だが詩人はキリスト者として書き始め、複雑な経緯を経ながらも、生涯キリスト教と関係を持ち続けたと言うことはできる。少なくとも無神論は19世紀末に活発に議論される問題であり、ボードレールの時代にあつては、動揺しているとはいへ、依然キリスト教的である社会に反目するだけで醜聞であつた。そのため詩人は、57年の裁判において、「*Le reniement de Saint Pierre*（聖ペテロの否認）」が司直の目を逃れたことを訝しむのである。こうして無神論的実存主義、人間中心主義の立場からボードレールの作品を読めば、善のすぐそばに在りながら善から隔絶された絶望者の作品は矮小化されてしまう。

ボードレールは、「善」を冒瀆するために、「善」に従つた。それを冒瀆するのは、そのことからより強く支配力を感じるためであり、その名において断罪され、レッテルを貼られ、有罪な物へと変化されるためである。だが苦痛によって、彼は再び自らの断罪から逃げ出し、自らを精神であり、自由であると感じる。遊戯に危険はないのだ。(……)「負けるが勝ち」のこの遊戯では、勝利を得るのは、被支配者として、被支配者なのである。傲慢にして支配され、世界に対する自らの

---

<sup>58</sup> Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

……

Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » (I 356-357)

<sup>59</sup> « Baudelaire n'a jamais eu la foi, sauf dans une période où la maladie l'affaiblissait. »

Jean-Paul Sartre *Baudelaire*, Éditions Gallimard, 1947, renouvelé en 1975, p. 90

唯一性の感情に貫かれたボードレールは、心の隠された場所で、「悪魔」に同化する。そしておそらく、常に抑圧され、抑制され、ボードレールの作品を通して鳴り響くこの叫びにおいてより、より遠く離れた人間の傲慢はないだろう。「私は悪魔だ！」だが、両親の視線の下で、子供たちを自らの独自の本質へと凝固させることを求め、自らの独自性を明確にし、それを神聖化させるために、善の枠組みにおいて悪をなす、反抗的で仏頂面をした子供たちのシンボルでないとすれば、実際、「悪魔」とは何であろうか<sup>60</sup>？

詩人の宗教観を辿ろうとするサルトルの眼差しは正鵠を射ているが、彼はいつも詩人のエクリチュールをボードレール自身に還元することで惑わされることになる。『悪の華』はボードレールの人生の長きに渡って書かれた一冊の書物だ。彼はいつも、「反抗的で仏頂面をした子供たち」の一人であったわけではない。反キリスト者であること、「私は悪魔だ！」と叫ぶことは、キリスト者としての信仰に裏打ちされており、「善の枠組みにおいて悪をなす」ことに他ならない。初版から手直しがされていない「反逆」の章は、キリスト教的神に対する反逆に他ならない。だが、第二版から収録された補填詩篇には反キリスト教的作品は« À une madone (あるマドンナに) »を除いて、ほとんど見出されない。この点において、詩集の死は彼の信仰にも影響を与えたと言えるだろう。詩集の断罪により、詩人はキリスト教的善の枠組みから抜け出る。宗教は相対化され、彼は「不満」を抱く状態から、「絶望」へと至るのだ。

このように絶望せる自己は絶えずただ空中楼閣を築くのみであり、絶えずいたずらに空中に剣を振り回すばかりである。すべてそのような実験の見事さは、見た目に素晴らしい、一瞬、それらは東洋の詩のように人を魅惑する、そのような自制、そのような毅然たる態度、そのような不動心、などは、ほとんどこの世のものとも信じられぬほどである。まったくその通りなのだ。それなのに、それら全体の基礎になっているものは等しく無なのである。自己は絶望して、自分を自己自身となし、自己自身を展開し、自己自身であるという満足を満喫しようと欲する。自己は、自己自身の理解のほどを示すこのような詩的な、卓越した構想を

---

<sup>60</sup> Baudelaire s'est soumis au Bien pour le violer ; et s'il le viole, c'est pour en sentir plus fortement l'emprise, c'est pour être condamné en son nom, étiqueté, transformé en *chose coupable*. Mais par la douleur, il échappe de nouveau à sa condamnation, il se retrouve esprit et liberté. Le jeu est sans risques : ..... À ce jeu de « qui perd gagne » c'est la vaincu qui, *en tant que vaincu*, remporte la victoire. Orgueilleux et vaincu, pénétré du sentiment de son unicité en face du monde, Baudelaire s'assimile à Satan dans le secret de son cœur. Et peut-être l'orgueil humain n'a-t-il jamais été plus loin que dans ce cri toujours étouffé, toujours retenu et qui sonne tout au long de l'œuvre baudelairienne : « *Je suis Satan !* » Mais qu'est-ce, au fond, que Satan sinon le symbole des enfants désobéissants et boudeurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le mal dans le cadre du bien pour affirmer leur singularité et la faire consacrer ?

*Ibid.*, pp. 91-93.

誇りたいと思う。けれども、自己が自己をいかに理解しているかは、結局のところ、どこまでも謎なのである。自己が殿堂の構築を完成したかと見えるまさにその瞬間に、自己は気ままに全体を無に解消することができるのである<sup>61</sup>。

このようにキルケゴールが述べる「絶望して自己自身であろうと欲する」絶望者の姿の方が、補填詩篇を書く詩人の態度に相応しいように思われる。「祝別」において、目的地であった神の御許は失われ、「目的地が場所を移し、どこにもなく、おそらくはどこでもいという奇妙な巡り合わせ」と最終詩で述べる一詩行は、もはや神への異議申し立てでさえなく、神的善から乖離し、自己に目的を見出した孤独な旅人の吐露なのである。目的地は自己自身の内にある。救済を拒んだ者の究極の未来である死は、生の内にあり、死に至るまで自己自身でなければならない者に希望を抱かせ、生かし続ける。それはもはや、「不満」ではなく「絶望」に他ならない。絶望は罪である。こうした罪の意識のなかの生は、非宗教的な悪であり、死に至るまで自己自身であろうとすること、自己自身としてこの詩集に幕を引こうとする意志こそ、「旅」で描かれた終幕の意識である。詩人は、キリスト者として書き始め、反キリスト者へと転じ、絶望者として終えようとする。詩人は、自らの生の表象であるこの書物が終わることを知っている。なぜなら一度、この詩集を書き終えているのだから。しかしながら、再び書き始めたとき、「一つの関係であり、その関係それ自身に関係する関係」である自己は、信仰としての神への関係が反抗へと転じたのち、自らの正当性を援護する神的場を探すことになるだろう。無神論者の多くがそうしたように、「旅」や「白鳥」など補填詩において、キリスト教的モチーフが姿を消し、代わってギリシア神話的フィギュールが多く用いられるようになったのは、決して詩人の信仰心の変化と無縁ではない。

## 詩行の断裂

「旅」の第二部においては「Any where out of the world」同様に、理想的な空間が列挙される。それは「Icarie（理想郷）」であり、「Eldorado（黄金郷）」、「Amérique（アメリカ大陸）」、「Capoe（カプア）」である。そのすべてが夢想によって描かれた幻であり、旅人たちが自らの理想郷に辿り着くことはない。

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie ;

Une voix retentit sur le pont : « Ouvre l'œil ! »

Une voix de la hune, ardente et folle, crie :

---

<sup>61</sup> セーレン・キルケゴール 前掲書 p. 131.

« Amour... gloire... bonheur ! » Enfer ! c'est un écueil !

(私たちの魂は、自らのイカリアを探す三本マストの船。  
甲板で一つの声が響く「目を開けろ！」  
檣楼からの声は激しく、狂ったようで、叫ぶのだ。  
「愛だ……栄光だ……幸福だ！」地獄！暗礁だ！)

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie  
Est un Eldorado promis par le Destin ;  
L'Imagination qui dresse son orgie  
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.

(見張りの男が知らせる小島はどれも  
「運命」によって約束されたエルドラド。  
饗宴を打ち立てる「想像力」は  
朝陽を受けた岩礁しか見出さぬ。)

Ô le pauvre amoureux des pays chimériques !  
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,  
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques  
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?

(夢のような国に恋する憐れな者よ！  
こいつを鎖に繋ぐべきか、海へ放り込むべきか、  
己の蜃気楼が深淵をより苦くする  
アメリカ大陸の発明者、この酔った船乗りを？)

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,  
Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis ;  
Son œil ensorcelé découvre une Capoue  
Partout où la chandelle illumine un taudis. (I 130-131)

(同じく、年老いた放浪者は、泥濘のなか足踏みし、  
空に鼻を向け、輝かしい楽園を夢見る。  
魔法にかかったその目は、蝋燭があばら家を  
照らすところどこにでも、カプアを発見する。)

こうした空間の列挙は、翻れば耐え難い現在からの空間的逃避を意味する。罪の意識に苛まれた現在は、追憶によって過去へ、企図によって未来へと向けられる。第一部で見られたような旅の夢想、夢の力による現実からの通時的逃避は『悪の華』中にまま見られたが、

共時的な場の逃避がここでは問題になっている。現在に在りながら、現在から目を背ける通時的逃避において、主体はその場から動かず、その原因となるのは自分と自己自身との関係である。一方で現実に満たされることのない共時的な場の逃避において問題となるのは、自分と自己以外との関係である。旅人の好奇心は満たされることなく、彼は場を移し続け、活動し続ける。それはジャンケレヴィッチが「時計」において指摘したような、「死刑囚の期限待ち」という受動的な主体と死の関係ではない。生において実践する者は、自ら積極的に死へと向かう、あるいは死とともに進む。しかしながらそれは、「死刑囚の期限待ち」である通時的逃避と同様に、残酷な現実を突きつけられ、座礁することになるだろう。この座礁は、ジャンケレヴィッチが指摘するように、始めから運命づけられている座礁でもある。

そこから、二つ目の意味、帰還の希望に与えるのにふさわしい空気のような意味が生じる。空間に浸透し、包括する時間、郷愁に駆られた者は、未来が現在化する時間におけるのと同様に空間においても、自己の前を真っ直ぐに出発し、進み続け、帰ってくることでさえ真っすぐ進む、と言えるだろう。この者は、自分が見出した物を探し続ける。この者は自分が知ることを絶えず学び続け、自分がすでにそうである者に絶えずなり続ける、あるいはプラトンのエロスが、自分が所有するもの……そして所有しないものを欲するように。例えば、イェルサレムを見つけた者たちは、他の場所に、無限と彼岸に、その地を探し続ける。時間におけるように空間を帰還することは、なお進むことである。だが、進むことそれ自体、それは一種の帰還ではないだろうか？ 出発すること、それはなお帰ることではないだろうか？ 郷愁に駆られる者は、自分が見つけたものをなお探す。だがこの者は、探す瞬間にすでに見つけたのだ。オデュッセウスは家路につきながら出発し続け、すでに次のオデュッセイアを考えている<sup>62</sup>。

時間の不可逆性を考慮したとき、戻るということは行くことを意味する。進んだ旅はすでに未知ではなく記憶となり、旅人のものだ。過去の確実性と、それを思う郷愁を考慮したとき、出発はすでに帰還を含んでいる。オデュッセウスは家に帰りながら未来を現在と

---

<sup>62</sup> De là le deuxième sens, le sens pneumatique qu'il convient de donner à l'espoir du retour : le temps imprégnant et englobant l'espace, on peut dire que le nostalgique, dans l'espace comme dans le temps de la futurition, continue de partir et d'aller droit devant soi, il va tout droit même quand il revient ; il continue de chercher ce qu'il a retrouvé ; il apprend sans cesse ce qu'il sait déjà, devient sans cesse ce qu'il est déjà, ou comme l'Éros platonicien désire ce que déjà il possède... et ne possède pas : par exemple ceux qui ont trouvé Jérusalem continuent de la chercher ailleurs, à l'infini et au-delà. Ce retour, dans l'espace comme dans le temps, est encore un aller. Mais l'aller lui-même n'était-il pas une espèce de retour ? partir, n'est-ce pas encore revenir ? Le nostalgique cherche encore ce qu'il a trouvé ; mais il a déjà trouvé au moment où il cherche. Ulysse, rentrant à la maison, ne cesse de partir et pense déjà à l'odyssée suivant;

Jankélévitch *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, p. 385.

しながら出発し続け、己の旅の記憶に魅了され、追憶に導かれるように次の旅を企図する。出発し続ける者は追憶し、郷愁を覚える。旅をするために旅をする真の旅人は、イカリアであれ、エルドラドであれ、自分が夢想していた場に辿り着いたとしても、オデュッセウス同様に、決して満足することはないだろう。彼の目的は未知なるものを失くすことであり、己の内で死が熟し切り、すべてが記憶になるまで出発し続けることなのだ。死という休息、究極の未来を目指す通時的逃避を試みる者にとって、見いだされた共時的場はすべて岩礁であり、地獄でしかない。そして同時に、岩礁であり、地獄に過ぎない現実であっても、夢想する旅人の目、不可逆的な時間を生きる旅人の企図と追憶の眼差しにとっては、それは理想郷にも勝る場となる。

目に見えるすべての世界は、イメージと記号の倉庫に過ぎず、そこに想像力がある一つの場と相対的な価値を与えようとする。それは想像力が消化し、変形させなければならない、ある種の糧なのだ。人間の魂が持つあらゆる能力は、想像力に従属しなければならず、想像力はあらゆる能力をまったく同時に徴用するのだ<sup>63</sup>。

« Le gouvernement de l'imagination (想像力の統治) »で、ボードレーがこのように述べるように、旅人によって見いだされた現実の場は、それを見る旅人自身の想像力によって「場と相対的な価値を与えられる」ことになる。理想郷が理想郷であるために喜ぶ者、岩礁が岩礁であるために失望する者は、想像力もなく自然を描く写実主義的画家たちのように、詩人によって断じられることだろう。好奇心に鞭打たれ、自らの死という目的へ進む旅人にとって、「目的地が場所を変えるという奇妙な運命、目的地はどこにもなく、おそらくはどこでもいいのだ！」という一文は、現実の場を価値あるものと為し、あるいはその価値を失わせることにもなり、この旅人の想像力次第で目的地が決まるという意味も持ち得る。しかしながら、病んだ私の魂が「どこでもいい！どこでもいいのだ！この世界の外であるならば！」と言うように、この世界の外とは死に他ならない。というのも死は、最も想像力を必要とする究極の未知の場であるからである。

こうして第一部において時間的旅、第二部において空間的旅について語られたあと、この詩は旅そのものを語る本論へと進んでいく。その転換点となるのが、以下の第三部と、異常な断裂と接続を持つ第四部である。

---

<sup>63</sup> Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. (II 627)

### III

Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires  
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !  
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,  
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

(驚くべき旅人たち！なんと高貴な物語  
私たちはお前たちの海のように深い目のなかに読む！  
お前たちの豊かな記憶の宝石箱を、私たちに見せてくれ、  
素晴らしい宝飾、天体とエーテルで作られた。)

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !  
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,  
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,  
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

(私たちは、蒸気も帆もなく旅がしたいのだ！  
牢獄の倦怠を紛らすために、画布のように緊張した  
我らの心に奔らせてくれ、  
水平線で縁取られたお前たちの思い出を。)

Dites, qu'avez-vous vu ? (I 131)  
(言え、お前たちは何を見た？)

### IV

« Nous avons vu des astres  
(私たちは天体を見た)

一つの詩行を断ち切り、それを句切りによって引き離すという詩法は、明らかに異常であり、この詩を読む者の注意を深く惹く。だが、まず気づくことは、この第一部と第二部に滑らかに繋がっている第三部において、「私たち」が実際には旅をしていない者たちであることである。「私たち」は「蒸気も帆もなしに旅することを望む」者であり、彼らは実践しない者たちである。彼らは「牢獄のような倦怠」に囚われ、目の動きだけで書を読むように「読むこと」、絵を見るように「見ること」だけを望む者である。それは「レスボス島と燈台」の章で論じた、ボードレールにとって海は、まず見るものであったという指摘を思い出させる。見ること、そして知ることは、想像力を掻き立てる。「想像力は真実の女王

であり、『可能であること』は真実の属州の一つだ。想像力は明確に無限と縁戚関係にある<sup>64</sup>。」ボードレールがこのように述べるように、旅をしていない者が旅人の物語を知ること、想像力によってその経験が「可能であること」になる。しかしながら、いくら「真実の属州の一つである」とはいえ、旅をした者の経験と、旅をしていない者の想像の差異は決定的であり、その差異を示すように「言え、あなたたちは何を見たのか？」というストロフは不完全な形で切り切られる。ここで、旅をした者と旅をしていない者の差異は明確になり、対話が始まることになる。

ところで、この詩行の断裂は、詩法的に見て極めて特殊な文法である。解釈することが難しいためか、あるいは論じるまでもないことなのか、この特殊なストロフが議論されることは少ない。マリオ・リヒテルはこの詩行の断裂について、以下のように指摘している。

だがここで、このストロフは、三部から四部への移行によって強調される句切りによって、最初のアレクサンドランで中断されており、この句切りは一つの詩行の抒情的合一をこうして破砕している。

我々の研究過程において、これが先例のない現象であることを特記することが重要である。せいぜい私たちが目にしたのは、76番「スプリーン」冒頭、あるいは、103番「黎明」十一行と十二行目のあいだで起きた、平韻二行詩の断絶である<sup>65</sup>。

マリオ・リヒテルが言うように、この一詩行の断裂は『悪の華』の読書において先例のない詩法であり、彼が取り上げる平韻二行詩の分割よりも重大な破格である。しかしながら、詩法においては確かに破格であるが、これが破格にならない表象手段もある。言うまでもなく戯曲だ。ボードレールの演劇に対する関心の高さは周知の事実であり、実際幾つかの戯曲の構想と、途中で断念されたプラロンと共同で書かれた« *Idéolus* (イデオリユス) » という作品が残されている。

IDÉOLUS, à part

*Amour, impiété, tête de fou, de sage,*

Vides toutes les deux.

---

<sup>64</sup> « L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini. » (II 621)

<sup>65</sup> Mais ici, la strophe est interrompue dans son premier alexandrin par la césure, renforcée par le passage de la troisième partie à la quatrième, qui brise ainsi l'unité lyrique d'un vers.

Il est important de souligner qu'il s'agit d'un phénomène sans précédent sur notre itinéraire. Tout au plus, il nous était arrivé d'assister à la séparation de distiques à rimes plates au début de LXXVI. « Spleen » ou bien entre vers 11 et le vers 12 de CIII. « Le Crépuscule du matin ».

Mario Richter *Baudelaire Les Fleurs du Mal Lecture Intégrale II*,  
Éditions Slatkine, Genève, 2001, p. 1613.

FORNIQUETTE, à Idéolus.

Vous boudez ?

IDÉOLUS

Non.

FORNIQUETTE

Je gage

Que de ce qu'ils ont dit vous êtes attristé.

Tenter ainsi le diable et de franche gaîté ! (I 616)

(イデオリュス (傍白))

愛、冒瀆、狂気の頭、賢者の頭、  
どちらも空っぽだ。

フォルニケット (イデオリュスに)

拗ねてるの？

イデオリュス

いや。

フォルニケット

賭けてもいいわ。

あの方々が言ったことで、あなたは悲しんでいる。

そうやって悪魔を誘う、露骨な陽気さで！)

この場面では「*Vides toutes les deux. Vous boudez ? Non. Je gage*」という一つの詩行が、二人の登場人物によって、四つに分割されている。マラルメの『エロディアード』などでは一登場人物の台詞内においてもこうした詩行の断裂が見られるが、基本的には一つの詩行を複数の登場人物が奪い合うように共有するのが、戯曲における詩行の断裂の在り方である。こうした演劇における一詩行の分有は、言葉の流れに緩急を生み出し、登場人物の感情の機微を浮き彫りにする。

しかしながら問題は、戯曲においては登場人物の名前によって句切りを明確にする一方、「旅」においてはその句切りがラテン数字のみで、曖昧にされている点である。この句切りが、旅を知りたがる旅をしていない者と、これから語ることになる旅をしてきた者の対話であることは、内容的にはっきりしているが、こうして戯曲風に句切りを設けなくても、

それを一般的な詩法に則って書くことはできる。よって、ことさらにこうした句切りが置かれた理由を考える必要があるのだ。まず注目すべき点は、旅を知りたがる者も、旅を報告する者も、どちらも主語が「私たち」であることである。会話する主体を区別する目印もないが、それでも句切りによって三部と四部に分けられ、対話が始められる。このことから、分割が詩人の内部において、あるいは詩の内部において行われていることがわかる。旅の話聞きたがる者も、旅の話をする者も、どちらも詩人自身であり、彼は観衆の一人の振りをして、読者である「私たち」の内に混ざり、それと同時に、実際に旅してきた者の一人として、旅から得た知識を話すのである。こうしてリヒテルが指摘する「三部から四部への移行によって強調される句切り」は、詩人自身を知る者と知らせる者、演劇的に観る者と観られる者という分裂へと導くのである。またこのとき、詩人が詩的言語の遊戯に興じている点も指摘しなければならない。

異なる個人の集団に、同じ教育が適用されることを想定するのは不条理だ、と言われることを私は危惧しない。というのも、修辞学や韻律法が恣意的に考案された圧政ではなく、精神的存在によって組織されたものそれ自体によって要請された、諸規則の集成であることが明白だからだ。そして韻律法も修辞学も、獨創性が明瞭な形で生じることを妨げたことは一度もない。その反対のこと、すなわちこうした決まり事が獨創性の開花を手助けしたということ、それこそ無限により真実であろう<sup>66</sup>。

このようにボードレールが言う通り、「旅」で見られる先例のない詩行の断裂は、彼の詩的想像力によって生み出された獨創性ともいえる試みであり、表象が本質的に虚偽でありながらも不可避免的に真実らしさを伝える主体性を持つことを見抜いた主体的客体の意図的操作なのである。

演じているのは詩人ではなく、言語だ。ここから『悪の華』における演劇性という問題が立ち上がることになる。この演劇性は、しばしば詩人の演劇的振る舞いや、俳優性として取り扱われることになるが、それはこの問題の一部に過ぎない。問題の本質は、より目に見える形で提示されている。それは詩的言語それ自体の演劇性であり、詩的言語それ自体が、読者に作用する主体性のことである。

人間に色彩や輪郭、音と香りの道徳的意味を教えたのは想像力だ。世界の原初に

---

<sup>66</sup> Je ne crains pas qu'on dise qu'il y a absurdité à supposer une même éducation appliquée à une foule d'individus différents. Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'écllosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. (« Le gouvernement de l'imagination » *Salon de 1859*: II 626-627)

において、彼女は寓意と隠喩を創造したのだ。彼女はあらゆる被造物を解体し、魂の深奥においてしか見いだされない起源の規則に従って積み上げられ、配列された素材を用いて、彼女は新しい世界を創り出す、新しいものの興奮を生み出すのだ<sup>67</sup>。

ボードレールが用いる照応の概念、それを表象する彼独自の詩的言語について、ここで改めて指摘する必要はない。詩人は目で見るこの規則的な語の配列から、読む者の想像力に訴え、五感を刺激する新しさを創り出すことに尽力した。そして彼が、想像力が最初に生み出したのが寓意と隠喩であると主張することに留意しよう。寓意も隠喩も、真実を隠して真実らしさを伝えるものであるが、それはまさしく演劇の本質であり、表象の本質でもある。その反対にあるものが剥き出しの真実である自然であり、ボードレールが忌み嫌う対象である。彼は、寓意と隠喩を操作する想像力を必然的に有する人間の自然は称賛するが、この必然性が欠落したあるがままの自然については厳しく糾弾する。換言すれば、寓意と隠喩は、舞台に上がるために必要な化粧であり、衣装なのである。

詩的言語は、こうして必然的に化粧が施され、衣装を着せられている。それは書き手という真実を隠しながら、書き手における真実を効果的に表現する。ボードレールの演劇に対する嗜好は先に述べたが、それをより詳細に知るのに適した「*Livrogne* (酔いどれ)」という戯曲の計画がある。この「酔いどれ」の計画が明らかになったのは、1854年1月28日付のオデオン座の俳優ティスランに宛てた手紙においてである。主人公は下層民である割板作りの木挽きであり、彼は貧困のなか日々酔いつぶれ、良識と美德の化身である妻に負い目と、彼女に近い裕福で善良な若い男との関係を猜疑し、嫉妬する。木挽きは別居状態にある妻と「歌謡の集い」のある日曜日に会う約束を取り付けるが、その内心では疑心と妄執と泥酔に取り憑かれた殺意が渦巻いている。木挽きと妻はかつての美しい日々を思い出しながら、町はずれの大道、平野を歩く。木挽きはその優しい感情に捕まることなく殺意を実行し、妻に、隠された井戸があることを知らせずに木の実を採りに行かせる。案の定妻は井戸へ落ち、木挽きはとどめとばかりに縁石を井戸の中に放り込む。そうして木挽きは「自由」を声高に叫びながら逃亡する。そして後日、水夫に志願するため港町を訪れるが、妻の死後、酒量は増えるばかりで、彼は罪の意識と、自由の固定観念に支配されている。木挽きはほとんど錯乱状態となり、警官に逮捕され、早口に自分の罪を自白すると気絶する。これが、ボードレールが示してみせた舞台の粗筋であるが、多くの彼の計画同様に、実現されることはなかった。

ところで、製作年代は不明だが、おそらく 54 年以前に書かれたと推測される「*Le vin*

---

<sup>67</sup> C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. (« La reine des facultés » *Salon de 1859*: II 621)

de l'assassin (殺人者の酒) »がほとんど同じプロットを持っていることは有名である。

Ma femme est morte, je suis libre ! (I 107)

(妻は死んだ、私は自由だ！)

という一文で始まるこの詩は、「酔いどれ」と関連付けられる作品だけあって、非常に演劇的な作品となっている。長いコンテクストが必要となる演劇と異なり、ここでは妻の殺害と、そののちに味合われる絶望的な自由だけがここでは記されている。形式は「私」を主語にしたモノローグの形を取り、倫理的に決して描かれてはいけない殺人者の喜悦が描かれている。社会が殺人の物語に求めるのは、この出来事を巻き起こした悲惨と、出来事のあと要求される処罰と反省である。だが、ここで描かれるのは、描かれるべきではない殺人の現場と、殺人者の味わう束の間の自由である。妻は「酔いどれ」と同じ手法で殺害され、殺人者である「私」は、錯乱と罪の意識に陥る寸前の「自由」を叫ぶ。

- Me voilà libre et solitaire !

Je serai ce soir ivre mort ;

Alors, sans peur et sans remords,

Je me coucherai sur la terre,

(私は自由で孤独！

今夜、死ぬまで酔うだろう。

それで恐怖も悔いもなく、

地面に横たわり、)

Et je dormirai comme un chien !

Le chariot aux lourdes roues

Chargé de pierre et de boues

Le wagon enragé peut bien

(犬みたいに眠るのだ！

石と泥を詰め込んだ

重い車輪の荷車

猛烈な貨車がうまく)

Écraser ma tête coupable

Ou me couper par le milieu,

Je m'en moque comme de Dieu,

Du Diable ou de la Sainte Table !

(私の罪深い頭を轢き潰し  
私を真っ二つに引き千切ろう、  
「神」だろうと、「悪魔」だろうと  
「聖体拝領台」だろうと鼻で嗤うさ。)

死が平等の真理であるなら、孤独は自由の真理である。孤独者は他者の自由に脅かされない自由な存在だ。だが社会的な生活、とりわけ都市的生活において、孤独であり、自由であることは不可能である。「人間は自由として生まれ、あらゆるところで鎖に繋がれている<sup>68</sup>。」このようにルソーが指摘する自由を、詩人はこの詩において、暴力によってではなく、暴力のために取り戻す。自らを繋ぐ鎖を壊すことによってではなく、破壊という行為そのものによって、人は孤立し、自由となるのである。

さらに、社会的権利を攻撃するすべての犯罪者は、その大罪のために反逆者となり、祖国の裏切り者となり、法を犯すことによって、構成員の一人であることを辞め、祖国に対して戦争を行うことにさえなる。国家の保持と、この犯罪者の保持は両立しえず、二つの内のどちらかが消える必要があり、罪人を殺すのは、「市民」としてではなく、むしろ敵としてなのだ。訴訟も裁判も、この者が社会契約を断ち切ったこと、その結果、もはや「国家」の一員ではないことを証し立て、宣告するものである<sup>69</sup>。

破壊によって自由を得たものは、自らが破壊されるまで自由である。そのため詩人は、泥酔して道に横たわり、自らが妻同様に破壊されることを望むのである。犯罪者、特に殺人者のように凶悪な犯罪者は、一般的にルソーが述べるように、国家に挑む反逆者と見做され、裁判と司法により、この犯罪者がもはや社会の一員ではないことが通達される。犯罪者の烙印が押されてしまえば、「酔いどれ」の終幕に予言される通り、間もなく社会的人間として、「私」はさらに嚴重で致命的な鎖に繋がれてしまうことになる。この破壊と拘束のあいだに訪れる自由の快楽を、詩人は独白するのだ。この点において、この作品は道徳や倫理の領野を逸脱し、文学の領野に属する。殺人や自死も含め、死はルソーが唱える社

---

<sup>68</sup> « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers. »

Rousseau *Du contrat social*, éd. Rober Derathé, sous la dir. de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. III, p. 351.

<sup>69</sup> D'ailleurs tout malfaiteur attaquant le droit social devient par ses forfaits rebelle et traître à la patrie, il cesse d'en être membre en violant ses lois, et même il lui fait la guerre. Alors la conservation de l'État est incompatible avec la sienne, il faut qu'un des deux périsse, et quand on fait mourir le coupable, c'est moins comme Citoyen que comme ennemi. Les procédures, le jugement, sont les preuves et la déclaration qu'il a rompu le traité social, et par conséquent qu'il n'est plus membre de l'État.

*Ibid.*, p.376.

会契約を解除する最終的な手段である。そして社会において個人の自由を突き詰めれば、この暴力的な手段に至らざるを得ない。それはつまり、他者の排除であり、他者からの排除である。美德と良識の化身である妻を殺害したのち、「自由で孤独なこの私！」と叫ぶとき、「私」は自由の本質に気づいている。自由を獲得するためには、「私」を繋ぐ鎖を壊す破壊行為が必要であり、この破壊行為の後獲得できる自由は、一つの破壊によって、あらゆる鎖を切り離してしまっただけに孤独なのである。

ボードレールは、確かに良識と倫理に挑み、有罪の判決を受けたが、ルソーが言うような国家の敵になるほどの罪は犯していない。文学史的に見ても、彼が妻を持ち、彼女を殺したという事実はない。よって、言うまでもないことであるが「殺人者の酒」で書かれる「私」は詩人ではない。「私が語ったすべての犯罪は、私のせいにされた<sup>70</sup>。」と詩人自身書くように、主語「私」の作用によって、彼が語る犯罪は彼がしたことのように混同される。だが、この主体的客体である「私」は、詩人の想像力によって生み出された寓意であり、隠喩である。「私」は詩人の振りをして、社会的人間・道徳人間を« un homme (一人の人間) »へと断罪する罪を犯し、詩人が準備した台詞をその口で語るのである。このとき、主語「私」は、詩人の想像力によって役作りされた一人の俳優であり、詩人自身とは異なるものでありながら、詩人の主体性を帯びた表象となる。それはイヴ・ボンヌフォワが« la vérité de parole (パロールの真理) »と呼ぶものであり、本質的に演技の域を出ないディスクールが真理を得たものであると言える。

少なくとも、現動態における死は真のディスクールに基盤を与える。

詩のディスクール、それはボードレールにとって役割を変え、——それは情念の喜劇であることを止め、消失を望む声の迂言となり、死に至る流れを書き留め、悪化させる——、詩人のおかげで性質も変える。死を隠したこのディスクールは、死のために用いられてきたみすばらしい策略を手放す。ピトレスクなもの、装飾。情的な繰り返し。語る食欲さ、世界のすべてを呼ぶ食欲さ、すべてを理解しようとするが、本質的なことが黙しているがゆえに何事も深く語ることのないロマン主義的食欲さ。そしてボードレールは、ユゴーがナポレオンやクヌートの亡霊を召喚した世界の演劇を、別の演劇、人間の身体という明証性のそれに取り換える<sup>71</sup>。

---

<sup>70</sup> « On m'a attribué tous les crimes que je racontais » (I 182)

<sup>71</sup> Au moins la mort en acte fonde-t-elle le vrai discours.

Le discours poétique, qui a changé de rôle pour Baudelaire – il cesse d'être la comédie de l'émotion, il est l'insinuation d'une voix qui veut la perte, il décrit et aggrave le cours mortel -, change aussi de nature grâce à lui. Ce discours qui cachait la mort se dépouille des pauvres ruses qu'il employait à cela. Du pittoresque, de l'ornement. Du ressassement affectif. De l'avidité romantique de dire, de tout appeler du monde, de tout saisir pour profondément ne rien dire parce que l'essentiel est

詩人は「死を名指した<sup>72)</sup>」ことで、自己の外に自己以外のものを配役する世界の劇場を、自己の内に自己のみで演技する劇場に作り変えた。死を名指すとはどういうことか。それは、自らの死をその瞬間ごとに認識することであり、死すべき固有の自己を、普遍的な詩的言語に置き換えることである。このとき詩は、詩人の生そのものになり、時間的・表象的に、二重に現存在から切り離された舞台の場となる。それがイヴ・ボンヌフォワのいう「人間の身体という明証性の演劇」であるだろう。人間が死すべき存在であるという条件は、個人の唯一性を確認させる。死すべき存在である以上、やり直すこと、同質であることを目指すことは不可能であり、ジャンケレヴィッチが指摘するように、やり直しにおいてさえ、時間は不可逆的に死へと向かい、やり直しではなくなる。これが死を名指すことであり、唯一の生を持つ主体の表象は、世界の表象と区別され、消し難い唯一性を有する。自らを虚偽の場である演劇の中心に据えること、これが『悪の華』における演劇性であり、「殺人者の酒」を書いたときすでに、おそらくはこの詩集の着想においてすでに、詩人が試みようとしていたことである。

今日、それぞれの芸術が、隣接する芸術を侵蝕する欲求を明らかにし、画家は絵画のなかに音階を導入し、彫刻家は彫刻のなかに色彩を、文学者は文学作品に造形手段を、また他の芸術家たち、今日私たちが取り上げねばならない者たち、彼らはある種の百科全書的哲学を造形美術そのものに導入する。これは頹廢の運命によるものだろうか<sup>73)</sup>？

*L'art philosophique* (哲学的芸術) におけるボードレールの芸術についての自問は、彼の立場からすれば正しい。彼がここで引用する絵画も、音楽も、彫刻も、文学も、「進歩」に後押しされた諸々の新しい技術によって相対化され、その意義を問い直されている。絵画は写真によって、音楽はオペレッタなどの大衆音楽によって、韻文は散文によって、それぞれに危機を迎え「新しさ」を見出すための模索の時期に入っていた。そのため、詩人が演劇的視点や形式を詩に持ち込んだことは意識的なことであると断言できよう。ボードレールの貴族主義は同様に揺らぎ、これまでの韻文が備えていた正当さを、隣接する領野、

---

tu. Et Baudelaire remplace ce théâtre du monde, où Hugo convoquait des ombres, Napoléon ou Kanut, par un autre théâtre, celui de l'évidence, le corps humain.

Yves Bonnefoy « Les Fleurs du Mal », *Sous le signe de Baudelaire*, Éditions Gallimard, 2011, p.15.

<sup>72)</sup> « Il a nommé la mort » *Ibid.*, p. 13.

<sup>73)</sup> Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même ? (*L'art philosophique* : II 598)

演劇であり、散文に訴求しながら形を変え、これからの正当さへと為そうとしたのである。

もう一度「旅」における詩行の断絶に戻ろう。ボードレールの演劇への嗜好と、『悪の華』における演劇性を考慮したとき、この破格が戯曲に影響されて書かれたことを否定することは難しい。また、複数の登場人物による会話ではなく、自己の内部における自己のディアローグ、自らを語る者と為し、自らを知る者と為すことで、詩学への揺さぶりをかけるこの戯曲的作品に、彼独自の文学的価値を与える。旅をしていない者も、旅をしてきた者も主語は同じ「私たち」で書かれ、舞台の閾を成すように、辛うじてラテン数字で「私たち」は句切りされる。だが、こうした句切り、二重性は、ジャンケレヴィッチが「道徳は、劇場の二分化された体制——演劇にとっての舞台と喝采するための観衆——である観想主義的視点をもはや欲さない<sup>74</sup>。」と言うように、「道徳」のレベルにおいて意味をなさなくなるだろう。

従って、美学的関係についての法が、取るに足りない「離脱」であるなら、真剣な「アンガジュマン」は、「見つめること」と「すること」の二つの視点が反論し合う、倫理的な状況の法である。することなく見ること、それは演劇の観客の役割であり、思弁的で劇的な一つの美学、要するに、道楽主義の定義自体である。見ることなくすることは、生のドラマ投げ込まれ、自分自身の行為を顧みることなく生きる、罪のない人間の運命である。見ながらすることとしながら見ること、そうしたことは、非常に意識的な「俳優」あるいはパントマイム俳優の特性であり、彼らは自らの悲劇を「演じ」、振る舞い、振る舞う自分を見、話し、自分が話すことを聴く<sup>75</sup>。

ジャンケレヴィッチの言う「道徳」をここに単純に援用することは難しい。ただ

道徳的理想に関して言えば、私たちが単に、それを欲するかどうかであろう、と  
言うことができる。もはや単に、曖昧な未来に手を貸して、未来の現在化を助ける  
のが問題なのではなく、この未来を作ること、この非実存を実存させ、この不  
在を現前させること、未来の現実化についてのデミウルゴス、建築家となること

---

<sup>74</sup> « La morale ne veut plus de l'optique contemplationniste qui est le régime dédoublé de la salle de théâtre, - une scène pour le spectacle et un public de spectateurs pour applaudir; »

Jankélévitch *Le sérieux de l'intention, Traité des vertus I*, Flammarion, 1983, P.190.

<sup>75</sup> Si donc la loi du rapport esthétique est le futile *détachement*, l'*engagement* sérieux est celle de la situation éthique, où se contredisent les deux optiques du Regarder et du Faire : regarder sans faire, c'est la part du spectateur d'un spectacle et la définition même d'un esthétique spéculatif et spectaculaire qui est, en somme, dilettantisme ; faire sans regarder est le lot de l'homme innocent jeté dans le drame de la vie et vivant sans réflexion ses propres actes ; faire en regardant et regarder en faisant, telle est la spécialité de l'*acteur* ou du mime trop conscient qui « jouent » leur tragédie, agissent et se regardent agir, parlent et s'écoutent parler. *Ibid.*, p. 191.

が問題なのだ。つまり、もはや未来が来るに任せ、それを助長し、その到来を加速させることが問題なのではなく、未来を存在させることが問題なのだ<sup>76</sup>。

つまり、未来を自らの手で作ること、未来を自らの手で存在させること、すなわち「義務」を果たすことが道徳的理念であるとするならば、ボードレーンにとって『悪の華』という詩集を書き上げたことは、間違いなく道徳だった。そして書かれるべき書物が、自らの意志の力によって書き上げられたとき、劇場において演劇と観衆という二分化された体制が消滅する、とジャンケレヴィッチが言うように、詩人にとっても、書く者であり書かれる者であるという二重性は消滅するのだ。こうした一つの道徳を成し遂げることができる者は、決して見るだけの観衆ではなく、反省もなく生きるだけの無邪気な人間でもない。詩人は、海を見る者であると同時に、海を渡り、そこへ身を投げる者なのである。詩人は自分の悲劇を演じ、行動し、行動する自分を見つめ、話し、話す自分に耳を傾ける一人の役者として、この詩集を書き終えようとしている。自らの道徳性を認めることができるのは、義務を果たし終えてから、少なくとも終幕の意識を持ち、自らの過去という徳性が確固たるものとして、もはや揺らぐものではないことを確信してからである。「旅」という詩には、一冊の詩集を書き上げるという旅が、間もなく終わるという終幕の意識があり、この意識が詩人に、この詩集が主客融即の場となりえるだろうこと、彼の標榜する«*l'art pur* (純粹芸術)»へと、「客体と主体、芸術家の外に存在する世界と芸術家自身を含む暗示的な魔法をつくりだすこと<sup>77</sup>。」へと至るであろうことを知らせるのである。

「純粹芸術」とは、道徳的観点から初めて見出されるものであり、言い換えれば、あらゆる潜在性を失い、完全に終わりを迎えた作品のことである。あらゆる潜在性、変化可能性を失った作品は、完全な対象となる。だがその作品には、絶対的にそれを作り上げた作者「芸術家自身」を持ち、その繋がりが壊されるようなことは、作品が存在する以上ありえない。作者の主体性は、作品にとって不可欠な契機であり、不可避的に作品に作用する。だが、作者の主体性を受ける客体であるはずの作品の主体性は、いつしか無視することが難しい力となり、作者が義務を果たし終え、作品が道徳的観点に達すると、それは完全に主体とは異なる別の主体として、それを鑑賞する者に作用し続ける。『悪の華』における演劇性は、この書物の主体性の作用の重要な一つの働きである。詩的言語は本質的に寓意と隠喩に飾られた演劇であり、洗練され、十全に操作された対象であるはずだが、それは、書き手である詩人にさえも影響を及ぼす、主体とは別の——バルトがテキストと呼ぶよう

---

<sup>76</sup> Quand à l'idéal moral, on peut bien dire qu'il sera seulement si nous le voulons : il nous s'agit plus seulement d'aider la futurition en donnant un coup de main au futur ambigu, mais de fabriquer ce futur, de rendre existante cette inexistence et présente cette absence, d'en devenir le démiurge et l'architecte ; il ne s'agit plus seulement de laisser venir l'avenir ni même d'en favoriser ou d'en accélérer l'avènement, il s'agit de le faire être.

Jankélévitch *Le sérieux de l'intention, Traité des vertus I*, Flammarion, 1983, pp. 117-118.

<sup>77</sup> « C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. » (*L'art philosophique* : II 598)

な——主体性を発揮する一つの主体となる。詩行の断裂から見いだされる「旅」の戯曲の形式、旅をした者と旅をしていない者との対話、その演劇性、それらはすべて、この自らを演劇の中心に配した主体的詩集を再演し、その構造を明らかにするものなのである。

### iii. « Mal » について

#### 病のポエジー

「旅」という詩が、「読者に」という劈頭の詩と対になり、エピローグの役割を果たしている、と以前指摘した。つまり、「私たち」という読む者を巻き込む主語で書かれた最終詩「旅」は、「読者に」同様、詩集本編の外部にある、少なくとも、どちらも詩集の外部と接している。そして、詩集の外部に接するどちらの詩も、同じ「私たち」という主語で書かれることで、この詩集は強い一貫性を持つことになる。「読者に」によって「私たち」は詩集のなかに巻き込まれ、「旅」によって、「私たち」は死のもとに平等であることを思い知らされ、『悪の華』という主体的表象を分有する共犯者であることを示唆して詩集は閉じられる。実際には、詩人は「旅」とは別にエピローグの詩を準備していたが、結局それが第二版に収録されることはなく、彼が存命中に出版された第二版においては、「旅」が掉尾の作品となった。1860年七月初頭と思われるプーレ＝マラシ宛の手紙に、『悪の華・第二版』におけるエピローグを現在執筆中であることが述べられている。

私は『悪の華』の仕事をしています。非常に近いうちに、あなたのもとに郵便が届くでしょうし、パリの街へと話しかけるこの最後の一篇、あるいはエピローグは、あなたを驚かせるものとなるでしょう、もっとも、私がそれを（音を立てるようなテルセで）よい終わりに導けたらの話ですが<sup>78</sup>。

この『悪の華・第二版』のために準備された « Épilogue (エピローグ) » は、死後出版の全集中、「小散文詩」のエピローグとして前半部が掲載され、後半部は1887年の『遺稿集』に掲載された。この「エピローグ」が第二版の出版に間に合わなかったのか、間に合ったが収録することを取りやめたのかは定かではないが、結果として、詩人の意思によって、これが『悪の華』に収められることがなかった。推察することが許されるなら、詩人はこの「エピローグ」を「よい終わりには導けず」、「旅」にエピローグとしての役割託した、と言うことができるだろう。事実、この「エピローグ」は、「旅」で再演した『悪の華』を

---

<sup>78</sup> Je travaille aux *Fleurs du Mal*. Dans très peu de jours, vous aurez votre paquet, et le dernier morceau, ou épilogue, adressé à la ville de Paris, vous étonnera vous-même, si toutefois je le mène à bonne fin (en tercets ronflants). (CPL II 57)

さらに追認する作品に過ぎず、「新しさ」や詩人が欲した「驚き」は見出されない。

Le cœur content, je suis monté sur la montagne  
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,  
Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, baigne,

(心は満ち足り、私は山を登った  
そこからは、その裾野の広がりには街を眺めることができる、  
病院、娼館、煉獄、地獄、徒刑場、)

Où toute énormité fleurit comme une fleur.

Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,

Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur ;

(そこにあらゆる巨大さが一輪の華のように咲いている。  
お前はよく知ろう、おお悪魔よ、わが窮境の主、  
虚しい涙を流すため、私がそこへ行っていたのではないことを。)

Mais, comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,

Je voulais m'enivrer de l'énorme catin,

Dont le charme infernal ma rajeunit sans cesse.

(年老いた情婦の老いた好色漢のように、  
私はこの途方もない淫売婦に酔いたく思った、  
地獄めいた魅力が私を絶え間なく若返らせるこの女に。)

Que tu dormes encor dans les draps du matin,

Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanes

Dans les voiles du soir passémentés d'or fin,

(お前がまだ朝の織物のなか眠っていようと、  
鈍重で、朦朧とし、風邪を引き、また繊細な金で  
飾り紐を付けた夜の薄布のなか、気どって歩こうと、)

Je t'aime, ô capital infâme ! Courtisanes

Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs

Que ne comprennent pas les vulgaires profanes. (I 191)

(私はお前を愛す、汚らわしい首都よ！浮かれ女に  
強盗ども、そんなお前たちもときにもたらす  
俗世の精通せぬ者たちが理解できない快樂を。)

この冒頭のテルセは、「読者に」における « la sottise (愚かさ) », « l'erreur (過ち) », « le péché (罪) », « la lésine (吝嗇) »を具象化した都市の風景描写であり、首都は、「 les chacals (ジャッカル) », « les panthères (豹) », « les lices (獵犬) », « les singes (猿) », « les scorpions (蠍) », « les vautours (秃鷹) », « les serpents (蛇) », « les monstres glapissants, hurlants, grognants (金切り声を上げ、遠吠えし、唸る怪物ども) »を閉じ込めた « la ménagerie infâme de nos vices (われらの悪徳の汚らわしい動物園) »である。

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banal de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie. (I 6)

(暴行、毒薬、短刀、火事が  
その心地よいデッサンで、われらの惨めな運命の  
月並みなカンヴァスを、まだ彩色していなかったのは、  
われらの魂が、ああ！それほど大胆ではないからだ。)

この詩集のプロローグにあたる「読者に」で、このように書かれていた通り、「エピローグ」において、このカンヴァスに悪を己の手で描き込んだ詩人は、「満ち足りた心」で「山に登る」。自らの罪を悔い改めに「虚しい涙」を流しにそこに行ったのではない。詩人は『悪』から美を引き出す<sup>79</sup>」ことができたという自負と満足を持って、この山（おそらくはモンマルトル）に登るのだ。

「悪魔」「娼婦」「涙」そして「悪徳」、「読者に」で用いられた多くのモチーフが繰り返し用いられ、一つの円環の技法としてこの詩集を終えようという意思があったことは、この草稿から読み解くことができる。そして最終テルセは、プーレ＝マラシに宛てた予告通り、パリへと話しかけることで結ばれる。だが、ここで一つの問題を見出すことになる。

「読者に」で擬人化されて描かれていた、最大の悪徳 « l'Ennui (倦怠) »がこの詩においては見出されないことである。詩人は、この詩集を書き上げたことで、彼を悩ませ続けたこの悪徳を解消し、「満足」を手に入れたのだろうか。だが、実際に第二版の最終詩に置かれた「旅」では、繰り返しこの「倦怠」が描かれることになる。この「エピローグ」が『悪の華』に収録されなかった理由ははっきりせず、推測することしかできない。だが一つの理由として、

Tu m'as donné ta boue et j'en fait de l'or. (I 192)

<sup>79</sup> « d'extraire la beauté du Mal » (I 181)

(お前は私に泥を寄越し、私はそれから黄金をなした。)

という満足を最後に示すよりも、「倦怠」を残すこと、このことが詩人にとってより重要だったからではないだろうか。詩集を書き上げた「満足」では、詩人の生に本質的に付きまとう「倦怠」という怪物を完全に追い払うことができなかったからではないだろうか。こうして詩人が詩集を書き上げるまで固執した、あるいは書き上げたあとも悩まされることになる「倦怠」が何を意味するのか知るために、もう一度「旅」に戻り、そこに書かれた「倦怠」を確認しよう。

#### IV

« Nous avons vu des astres

Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;

Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,

Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici. (I 131)

(私たちは天体を見た

それと波を。私たちは砂もまた見た。

そして、多くの衝突や予見できない災厄にも拘らず、  
私たちはしばしば倦怠を覚えた、ここにいるように。)

Pour ne pas oublier la chose capitale,

Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,

Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,

Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché : (I 132)

(主たる事柄を忘れぬよう、

私たちはいたるところで見た、探してもいなかったのに、  
宿命の階段の上から下まで、  
不滅の罪の倦怠を抱かせる見世物を。)

旅をしてきた者と旅をしていない者とのディアローグにおいて二度、旅をしてきた者は、四部と六部の冒頭のストロフにおいて « ennuyé (倦怠を覚えた) », « ennuyeux (倦怠を抱かせる) » と繰り返す。不動の状態を逃れ、移動し続ける存在である旅人が「倦怠」を覚え続けるという表現は、非常に印象的である。というのも、「読者に」で書かれる「倦怠は」

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !

Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,

Il ferait volontiers de la terre un débris

Et dans un bâillement avalerait le monde ;

(そのなかに一匹、より醜く、悪意があり、不浄なものが一匹！  
そいつは大げさな身振りもなく、大きな叫びも上げないが、  
進んで地上を残骸にし、  
あくび一つで世界を一呑みにもしてしまおう。)

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,

Il rêve d'échafauds en fumant son houka. (I 6)

(それが「倦怠」だ！——思いがけない涙を目に浮かべ、  
水煙草を燻らせながら、断頭台を夢見ている。)

と書かれるように、不動性がその大きな特徴だからである。この「倦怠」に襲われた者の不動性をもっともよく書き表しているのが「スプリーン」詩群であるだろう。「Pluviôse (雨月)」、「pyramide (ピラミッド)」、「cimetière (墓地)」、「un vieux sphinx (古いスフィンクス)」、「le ciel bas et lourd (低く重い雲)」、「un cachot humide (湿気た独房)」、「de longs corbillards, sans tambours ni musique (太鼓も音楽もないいくつもの霊柩車の長い葬列)」、「スプリーン」詩群で用いられるモチーフの多くは、不動性、あるいは動きを奪うものをその特徴としている。とりわけ七十七番の退屈した王が、この「倦怠」に捕らわれた者の象徴として描かれる。

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,

Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,

Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,

S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes. (I 74)

(私はまるで、雨ばかり降る国の王のようだ、  
富ながら無能、若いながらも非常に老いて、  
師傅たちが媚び諂うのを軽蔑し、  
犬にも他の動物にも倦怠を覚えている)

「倦怠」がこの不動性によって生み出されるものなのか、「倦怠」がこの不動性を引き起こすのかは分からない。ただこの不動性のイメージと観念連合によって、リシャールが指摘するように、「倦怠」は石のような不動性と不可避的に結び付けられる。

こうして、「瀝青」の怒気を含んだ夢がそのことをよく示すように、裂傷の反抗的な炸裂のみが壊すことができる漸進的な凝固の悪夢に身動きが取れなくなる。も

はやそれ以後「横切って」は可能ではなく、濃密さに穴を穿つ必要があるだろう。だが、この濃密さはさらに深くなり、凍り付く。すでに凝固し、それをわが物とする不動性に対する闘いのなかで、自我は「果てしもない努力のなか、動きもなく死ぬ。」のである。死とはおそらく、このように死なないための努力に過ぎず、不動性とは、不動のものに対する永遠の闘争に過ぎない。しかしながらこの闘争は間もなく止み、存在は夢のない眠りのなかで麻痺する。「スプリーン」の内的な遍歴の果て、雪と霧に窒息する「生きた素材」はもはや、

漠然とした恐怖に取り巻かれ、霧深い  
サハラの内奥でまどろむ花崗岩

でしかない<sup>80</sup>。

このようにリシャルは、「ボードレール自身、まさにこの埋もれて眠る宝石だ<sup>81</sup>」と言うように、「不動のものに対して永遠の闘争を挑む不動性」を詩人の特性として捉える。動こうとして動けないこと、そして動くことを望まないこと、こうした不動性は澱んだ水と同様に、主体の内面を腐らせ、傷ませることになる。こうした病のポエジーは、間違いなくボードレールのものだ。そして『悪の華』の象徴ともなる病「スプリーン」は、この不動性から生じるものだ。動くことができないことから倦怠を覚えるスプリーンという病。旅は、この病を揺さぶり、その不動性を壊そうとする行為であるが、旅人は、倦怠を覚えるある場所から別の場所へ移動しても、それから逃れることができない。共時的な場の移動では、「倦怠」は解消されることがないのだ。この病は、自己が自己である限り、どこへ行こうと寛解することのない病なのである。

ところで、旅をしていない者に、見てきたものを語る旅をしてきた者は、再び不動性に捕らわれている。彼は見てきたものを語りながら、自らの記憶を見ているからである。記憶は、過去という自己の死体そのものであり、不動である。そして、この記憶の不動性を

---

<sup>80</sup> S'installe alors le cauchemar d'une solidification progressive que pourrait seul briser, le rêve coléreux de la *poix* le montre bien, l'éclat révolté d'une déchirure : plus désormais d'à *travers* possible, il faudrait percer un trou dans l'épaisseur. Mais voici que cette épaisseur s'aggrave, se prend. Déjà figé, en lutte contre l'immobilité qui le gagne, le moi « meurt sans bouger, dans d'immenses efforts » ; la mort n'est peut-être ainsi qu'un effort pour ne pas mourir, l'immobilité qu'un éternel combat contre l'immobile. Pourtant ce combat cesse bientôt, et l'être s'engourdit dans un sommeil sans rêves. À la fin de l'itinéraire intérieur du *Spleen*, la « matière vivante », étouffé de neige et de brouillard, n'est plus

Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,  
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux.

Jean-Pierre Richard *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, 1955, pp. 134-135.

<sup>81</sup> « Baudelaire est bien lui-même ce bijou endormi, enseveli » *Ibid.*, p. 113.

前にして、それを語る者、それを書く者もまた、不動である。彼は、倦怠に苛まれた移動を語りながら、彼が見つめる記憶の不動性に釘付けにされるのである。しかしながら、ここで旅をしてきた者を動けなくさせる不動性を、「スプリーン」で見たような倦怠の不動性と同じものと考えてはいけない。『悪の華』において、不動性の病はスプリーンだけではなく、もう一つあるのだ。動きたくても動けない病ではなく、動くことを望まない病「メランコリー」だ。

あまりメランコリー（憂鬱）と言う語を言うことなく、メランコリーと言うこと。そのためには、同義語や類義語、あるいは隠喩に頼ることが求められる。それは詩的仕事における一つの挑戦だ。つまり語をずらすことが必要なのだ。まずは語彙の範囲において。「スプリーン」と言う語は、ギリシア語（splên 黒い胆汁、すなわちメランコリーに占められた脾臓）を起源に形を変え、英語に由来し、同じ病を指すが、それをある種の厄介者とする遠回しな言い方によって、伊達男や刺激物を指すことになる。フランス語の語彙は、「ダンディ」や「ダンディズム」という語が受容されるより前に、この語を受容した。『悪の華』における「スプリーン」の地位は、支配的なものである。この語は詩行に現れるのではなく、表題に現れる。メランコリーと言う語を言うことなく、「スプリーン」と題された——『憂鬱（スプリーン）と理想』という第一部の——詩篇は、メランコリーの遠回しな徽章、紋章として見做されるだろう<sup>82</sup>。

このようにジャン・スタロバンスキーが言うように、「スプリーン」は「憂鬱(mélancolie)」を言い換えたものではない。この二つの病は、別の理由から、同じ不動性の症状を引き起こす別の病なのである。確かに『悪の華』にはメランコリックな作品が非常に多く、焼けつくような苦悩と悔い、そして倦怠に苛まれた不動性の拷問が数多く描かれている。だが、その多くはスプリーンに起因する病の詩篇であり、はっきりとメランコリーが描かれた作品は驚くほど少ない。おそらく初期詩篇では「Harmonie du soir（夜の諧調）」「Les hiboux（ミミズクたち）」、そして補填詩群では「Tableaux parisiens（パリ描景）」に読

---

<sup>82</sup> Dire la mélancolie, sans trop prononcer le mot mélancolie : cela oblige à recourir aux synonymes, aux équivalents, aux métaphores. C'est là un défi au travail poétique. Il faut opérer des déplacements. Et d'abord dans l'ordre lexical. Le mot spleen, venu de l'anglais, qui l'avait formé à partir du grec (splên, la rate, siège de la bile noire, donc de la mélancolie), désigne le même mal, mais par un détour qui fait de lui une sorte d'intrus, à la fois élégant et irritant. Les vocabulaires français l'avaient accueilli, avant que ne s'y introduisent (presque en complices, nous le verrons) les mots dandy et dandysme. La place du spleen, dans les Fleurs, est dominante : il ne figure pas dans les vers, mais dans les titres. Les poèmes intitulés « Spleen » - dans la section première : « Spleen et Idéal » - sans prononcer le nom de la mélancolie, peuvent être considérés comme autant d'emblèmes ou de blasons périphrastiques de celle-ci.

Jean Starobinski *La mélancolie au miroir Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, Paris, 1989, 1997, p. 16.

まれる「白鳥」、« *L'amour du mensonge* (嘘の愛) »など、十篇にも満たないであろう。そしてどの作品においても、詩人は専ら過去との関係から動くことができなくなっているのであり、現在の不動の障碍によって動きを阻害されているスプリーンとは、必ずしも同じ病を指し示すものではないのである。

スプリーンとメランコリーは、不動性という症状が酷似しているが、断罪前の病と断罪後に重症化した病を混同することは、この「旅」で書かれた「倦怠」の意味を取り違えさせることになるだろう。

*Valse mélancolique et langoureux vertige !*

*Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*

(憂鬱な(メランコリックな)円舞曲と憔悴の眩暈！  
空は悲しく美しい、大きな祭壇のように。)

*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,*

*Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !*

*Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;*

*Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.*

(ヴァイオリンは、苦悩する心のように、振るえさせる、  
茫漠とした無と黒を嫌う、柔らかな心を！  
空は悲しく美しい、大きな祭壇のように。  
太陽は、凝固する自らの血に溺れた。)

*Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,*

*Du passé lumineux recueille tout vestige !*

*Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...*

*Ton souvenir en moi luit comme un ostensor ! (I 47)*

(茫漠とした無と黒を嫌う、柔らかな心は、  
輝く過去からあらゆる名残を掻き集める！  
太陽は、凝固する自らの血に溺れた……。  
私のなかのお前の思い出は輝く、聖体顕示台のように！)

「夜の諧調」でこのように書かれる通り、メランコリーは記憶によって惹き起こされる感情であり、記憶の不動性は、必然的に亡骸を連想させる。「*reposoir* (祭壇)」も、「*ostensor* (聖体顕示台)」も、生と死の境界に置かれた宗教的目印であり、昼と夜の境界である日没に、自らの赤い夕日に太陽は溺死していく。メランコリーもまた現在と過去の境界に立つことであり、ここに在りながら、ここにはないことを病的に思う状態である。それは、何

もかもを明瞭に見せた太陽の光が消え、そのイマージュだけを残して世界を暗くする夜に包まれた状態、とすることもできるだろう。あったものが、もはやない。この確実な不確実性に悩まされる感傷こそがメランコリーの原因であり、そのかつて現前したもののイマージュに酔う者は、「いつも罰を受ける<sup>83</sup>」ことになる。記憶に繋がれた者は、「場を移そうと望まず<sup>84</sup>」、動いてはならないのだ。このようにスプリーンとメランコリーの違いを理解したとき、「旅」において、旅をしてきた者と旅をしていない者、二人の登場人物が示唆されているように、不動性の病もまた、二つあることに気づく必要がある。

記憶という不動のものを見つめながら語る者は、やはり不動であり、同時に、旅をしてきた者という自らの未来の姿である者の話に聴き入る者もまた、不動なのである。前者は過去と現在の関係から動けなくなり、後者は未来と現在の関係から動けなくなっているのだ。後者は現在のあらゆる関係に興味を失くし、「倦怠の牢獄」に繋がれている。自らの力で旅をする意欲も失ったこの人間が、唯一「好奇心」を駆り立てられるのが、旅をしてきた者の話だ。だが、彼が話す旅の物語でさえ、活気に満ちた冒険譚ではなく、旅の話を書きたがる者が閉じ込められた現実と同様に、救いも希望もない現実の話である。未来を知る者が話す希望のなさ、それこそがこの旅をしていない者を「倦怠の牢獄」に繋ぎ止める一番の理由である。

跛行する日々の「好奇心のなさ」の重み。くしゃくしゃにされる紙のように心を締めつける非常に単調な苦痛。「罅割れた」魂——そして唇を動かしながら貴重な陽光を探し求めるこうした身振り。無限を渴望するイカロスへ、墓として、深淵を準備する受動性の窮極の敗北を待ちながら、「倦怠」は有限性の圧政を割り当てる。と言うのもスプリーン（憂愁）は、ヴィヴィエの指摘に従えば、封じ込められた現在の感情であるからだ。「私は、倦怠がどれほど恐ろしい拷問かよく知っています。私は、自分が牢獄に入れられたように思われます……。」彼の人生の日々の終わりに際し、詩人は通達する<sup>85</sup>。

ジョルジュ・ブランが指摘する通り、「倦怠」はメランコリーではなく、スプリーンによってもたらされる。そしてそれは、「好奇心のなさ」に由来する。というのも、「好奇心のなさ」とは未来の否定であり、過去へと可塑的に生きることができない人間にとって、唯一

---

<sup>83</sup> « porte toujours le châtime » « Les hiboux » (I 67)

<sup>84</sup> « d'avoir voulu changer de place » (I 67)

<sup>85</sup> Poids de « l'incuriosité » dans les journées boiteuses. « Une douleur très simple qui comprime le cœur comme un papier qu'on froisse. » Une âme « fêlée » – et ce geste de chercher le soleil rare en remuant les lèvres. En attendant l'ultime défaite de la passivité qui prépare un abîme, pour tombeau, à l'Icare assoiffé d'infini, l'Ennui consacre la tyrannie de la finitude. Car le spleen, selon la remarque de Vivier, c'est le sentiment d'un présent circonscrit. « Je sais bien quelle horrible torture c'est que l'ennui. Je me considère ici comme en prison... » mande le poète sur la fin de ses jours.

Georges Blin *Baudelaire*, texte de 1939, Éditions Gallimard, 2011, p. 168.

の進む道である未来が行き止まりになっているということ、この封じ込められた状態がスプリーンのなのである。ブランがスプリーンを「封じ込められた現在の感情」であると述べるように、現在の苦悩であるスプリーンは、現在を関係づけ、封じ込めるあらゆる関係から生じる病である。だが一番の障碍は希望のなさ、行き止まりに突き当たること、こうして動くことを諦めた者が、スプリーンという病に侵されるのだ。動くことを望んでも動くことができない空回りのような動的な不動性、それがスプリーンの倦怠なのだ。

一方で、旅を終え、それを語る者が身を置く不動性は、もっぱら過去との関係のみに繋がれた病である。前者は動きたくても動けない不動性だが、後者は動くことを望まない不動性である。それこそが

### Paris change ! mais rien dans ma mélancolie n'a bougé ! (I 86)

(パリは変わる！だが、私のメランコリーのなかで何ものも動かなかった)

と「白鳥」で書かれている通り、「パリ描景」で特徴的に読まれる「メランコリー」の症状である。それは、スプリーンに比べ、静的で冷ややかな不動性である。白鳥の第二部冒頭のこのストロフは、自分の外部にある世界「パリ」の変化と対比され、自己の不動性が際立たされている。だが、この不動性は、希望のなさによる未来の否定から生じたものではない。

### Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile

#### Un vieux Souvenir sonne à plein souffre du cor ! (I 87)

(こうして、私の精神が遁れて在る森のなかで、  
一つの古びた「思い出」が胸一杯に角笛を吹く！)

と書かれるように、メランコリーの不動性、それは追憶によるものであり、過去という自らの死体に見入ること、蘇らせようと必死に呼びかけることによる不動性であることが明確になる。詩人は動けないのではなく、動きたくないのであり、不動性に魅了されている。それは、牢獄に入れられたような拷問ではなく、亡霊に取り憑かれたような意識であり、詩を書くという旅を続け、目的地である出発点へとほとんど達し、希望よりも旅路の記憶の方が重くなった詩人が侵された病なのである。

不可逆なものを取り消しできないものとの二元性は、それぞれ非常に明確な病的な色調を持ちながら、感情の相反する二つのカテゴリーに対応する。一方は、メランコリー（憂鬱）、郷愁、魂に押し寄せる波と、手で触れることができず、後悔の極の周辺を旋回しながら四散する、あらゆる種類の欲望。こうしたものは、軽やかな影の住まう記憶の「スキアグラフィ（陰影画像）」を構成する。移り気で気

化しやすいこうした感情は、生成自体から、滑空し拡散する性格を保持する。またこうした感情は、不可逆なもの次第に薄れていく資質、不在の亡霊的性格、自らの過去の孤兒的意識の空虚を反映する<sup>86</sup>。

靄のように捉えどころなく、視界を奪うメランコリーの中心には「*regret* (後悔)」——病的に過去を想うこと、過去に囚われること——がある。ジャンケレヴィッチが言うように、未来は現在に訪れた瞬間、すなわち生成した次の瞬間には、触れることができない記憶となっている。記憶は触れることも知覚することもできないが、かつてそれがあつたという事実だけから、いつまでも認識し、経験した主体に残される。それは、いるはずもないのにそばに居続ける亡霊のようなものだ。そしてこの亡霊を知覚することができるのは、身体ではなく魂だけなのだ。

Adorable sorcière, aimes-tu les damnés ?

Dis, connais-tu l'irrémissible ?

Connais-tu Remords, aux traits empoisonnés,

À qui notre cœur sert de cible ?

Adorable sorcière, aimes-tu damnés ?

(愛らしい魔女よ、お前は地獄に堕ちた者を愛するか？)

言え、赦されざる者をお前は知るか？

われらの心を的にして、

毒を塗った矢を射る、「悔恨」をお前は知るか？

愛らしい魔女よ、お前は地獄に堕ちた者を愛するか？)

L'Irréparable ronge avec sa dent maudite

Notre âme, piteux monument,

Et souvent il attaque, ainsi que le termite,

Par la base le bâtiment.

L'Irréparable ronge avec sa dent maudite ! (I 55)

(「取り返しのつかないこと」は、その呪われた歯で齧る

この情けない記念碑、われらの魂を、

---

<sup>86</sup> À la dualité de l'irréversible et de l'irrévocable correspondent deux catégories inverses de sentiments ayant chacun sa tonalité pathique bien distincte. D'un côté la mélancolie, la nostalgie, le vague à l'âme et toutes sortes de désirs impalpables et diffus tournant autour du pôle du *regret* ; ils composent la skiagraphie de la mémoire, peuplée d'ombres légères. Ces sentiments aussi volages que volatils tiennent du devenir lui-même leur caractère glissant et diffluent ; ils reflètent la nature évanescence de l'irréversible, le caractère fantomal de l'absence, la vacuité d'une conscience orpheline de son passé.

Jankélévitch *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, p. 268.

しばしば、白蟻のように

建物の土台から、それは攻めて来る。

「取り返しのつかないこと」は、その呪われた歯で齧る！)

« L'irréparable (取り返しのつかないこと) »は、« l'irréversible (不可逆なもの) »と« l'irrévocable (取り消すことができないこと) »における« Remords (「悔恨」) »の意識だ。「悔恨」は亡者のように、過去に囚われた者の心に毒矢を吹きかけてくる。「取り返しのつかないこと」は、病魔が体を蝕むように、魂を蝕む。自らの手で、自らの有限の時間を注ぎ込んで書き上げた一冊の詩集、断罪は取り消すことができず、罪の書物は確固たる過去として詩人の目の前にある。なぜボードレーは、六篇の詩が削除された状態で出版することに満足できなかったのだろうか。なぜ彼は三十五篇もの詩を補填し、再版したのであろうか。彼が書き続け、積み上げてきた対象である詩集は、すでに力を及ぼされるだけの純然たる客体であることを止め、主体性を持ち、詩人に力を及ぼし始めている。亡霊に取り憑かれたように、彼は詩集と語り、詩集の要請に従わなければならない。散文と、旅を終えて帰還したゼロ地点であるパリへの関心は募るばかりだが、ジャンケレヴィッチが言う「記憶のスキアグラフィ」と、受肉化した過去である詩集が詩人を拘束するのだ。詩集は彼自身の墓場であり、詩篇の一つ一つは彼の魂を苛む亡霊である。そして、詩集が望む形で終わりを迎えるよう、詩人に命ずるのだ。

第二版において『パリ描景』という新しい章が設けられたのは偶然ではない。旅を終えて故郷へ戻って来た、帰還者の意識がこのテーマへと向かわせたのであり、詩集がその欠落を訴えたためだ。そしてこの章は、メランコリーで満たされている。

Tes principes sauvés et tes lois conspuées,  
Tes monuments hautains où s'accrochent les brumes,  
Tes dômes de métal qu'enflamme le soleil,  
Tes reines de Théâtre aux voix enchanteresses,  
Tes tocsins, tes canons, orchestre assourdissant,  
Tes magiques pavés dressés en forteresses,  
Tes petits orateurs, aux enflures baroques  
Prêchant l'amour, et puis tes égouts pleins de sang,  
S'engouffrant dans l'Enfer comme des Orénoques,  
Tes sages, tes bouffons neufs aux vieilles défroque.  
(救われたお前の原則、罵倒されたお前の法、  
霧のかかるお前の尊大な記念碑、  
太陽が燃やすお前の金属の丸屋根、  
魅惑的な声をした「劇場」のお前の女王たち、

お前の警鐘、お前の大砲、耳を弄するオーケストラ、  
城砦へと積み上げられたお前の魔法の舗石、  
異様に膨れた、お前の小さな演説家たちは  
愛を説き、血で満たされたお前の下水は、  
オレノコ川のように「地獄」へと注ぎ込み、  
お前の賢者、古びた形見に身を包むお前の道化者ら。)

こうして、第二版のために準備された「エピローグ」の第二部はパリへと語り掛けるが、韻も不規則で、リズムも整わず、ベルトランの散文詩を思わせるように輪郭を失い、錯雑としたものとなっている。

Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,  
Ô vous ! soyez témoins que j'ai fait mon devoir  
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.

Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,  
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.  
黄金色と、緋色と、風信子の色をした服を着た天使たち、  
おお御身ら！私が己の義務を果たしたことを証人となり給え  
完璧な科学者の如く、聖なる魂の如くに。

なぜなら、私はそれぞれの物から神髄を抽出し、  
お前は私に泥を寄越し、私はそれを黄金になしたのだから。)

山の上に立ち、このようにパリに呼びかけるとき、詩人は郷愁に誘われて、出発地に帰還した旅人のように、束の間の安らぎと満足を表明する。彼は「パリが彼に寄越した泥で黄金をなし」、一冊の詩集を書き上げるという「義務」を果たしたのだ。

だが、一度雲の隙間から差し込んだ陽光を、再び厚い雲が覆うように、倦怠が彼を不動性のなかに閉じ込める。この牢獄から逃れるために、再び旅立たねばならない。次の作品を書くという旅に。詩人がこの詩集を書き直し、第二版を出版した理由は、第一に、過去と言う不動性に組み敷かれた病によるものである。それは、未来に希望を見出すことができない現在の惨めさに起因するスプリーンとは異なり、すでに主体性を持つ対象となった一冊の詩集と、他者的な過去との関係から生じるメランコリーによるものである。だが『悪の華』において、スプリーンとメランコリーがまったく違う病であるわけではない。そもそも不動性という症状は、どちらにも共通したものだ。抑鬱症状が他の精神疾患にも顕れるように、過去と現在の関係の病であるメランコリーは、多くの関係に阻害された現在の病であるスプリーンと併発しうる。「旅籠屋」の窓ガラスに輝く「希望」が吹き消され、永久に死んでしまったとき、その希望のなさ、すなわち絶望が、詩人の目を過去へと向かわ

せて、「悔恨」にその身を齧らせるように。「パリ描景」に収められた « L'amour du mensonge (嘘の愛) »は、スプリーンの特徴である倦怠と、過去に囚われたメランコリーが同時に描かれている。

Quand je te vois passer, ô ma chère indolente,  
Au chant des instruments qui se brise au plafond  
Suspendant ton allure harmonieuse et lente,  
Et promenant l'ennui de ton regard profond ;  
(お前が通り過ぎるのを見る、おお私の愛おしい懶惰、  
天井で碎ける楽器の歌に合わせ  
調和のとれたゆっくりとした歩みを止め、  
お前の奥深い眼差しの倦怠を彷徨わせるとき。)

Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,  
Ton front pâle, embelli par un morbide attrait,  
Où les torches du soir allument une aurore,  
Et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait,  
(色染めるガスの火に、お前の蒼白な額、  
病んだ魅惑に美しく、夜の松明が  
曙光を灯し、肖像画のように惹き付ける  
お前の両の目を私が熟視するとき、)

Je me dis : Qu'elle est belle ! et bizarrement fraîche !  
Le souvenir massif, royale et lourde tour,  
La couronne, et son cœur, meurtri comme une pêche,  
Et mûr, comme son corps, pour le savant amour.  
(私は言う。彼女は美しい！そして奇妙に新鮮だ！  
降り積んだ思い出は、王者の重き塔、  
彼女の冠となり、その心は、桃のように傷み、  
巧妙な愛へと熟す、その体のごとく。)

Es-tu le fruit d'automne aux saveurs souveraines ?  
Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,  
Parfum qui fait rêve aux oasis lointaines,  
Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs ?  
(お前は至高の風味を持つ秋の果実か？)

いくらかの涙を待つ葬送の壺か、  
遠くのオアシスを夢見させる香り、  
愛撫する枕、あるいは花で編まれた籠なのか？)

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,  
Qui ne recèlent point de secrets précieux ;  
Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques,  
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux !  
(私は知っている、貴重な秘密を包み隠すことのない、  
この上ない<sup>メランコリック</sup>憂鬱さを帯びた、両の目があることを。  
宝石のない美しい小箱、遺品のない形見入れ、  
おお「天」よ、御身たちより空虚で、奥深い！)

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,  
Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?  
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?  
Masque ou décor, salut ! j'adore ta beauté. (I 98-99)  
(だが、真理を逃れる心を悦ばせるため、  
お前が外観であるだけで十分ではなかろうか？  
お前の愚かしさ、無関心が何だというのだ？  
仮面あるいは書割、栄え在れ！お前の美を愛す。)

「お前の奥深い眼差しの倦怠を彷徨わせる、私の愛おしい懶惰」とは誰だろうか？彼女はおそらくは誰でもない。「Danse macabre (死の舞踏)」に書かれた「elle」が死の寓意であると同様に、この詩における「彼女」も捉え難く、寓意的な存在である。「エピローグ」でパリが女性として描かれていたように、「彼女」はパリであるかもしれない。彼女の美しさを称える第三、第四ストロフは、イマージュを喚起させる名詞を並べ、彼女を形容している。「降り積んだ思い出」、「王者の重々しい塔」、「王冠」、「傷んだ桃」、「果実」、「葬送の壺」、「遠方のオアシスを夢見させる香り」、「愛撫する枕」、「花で編まれた籠」。非常に象徴的な名詞の羅列であるが、ここから内容と形式の二項対立、あるいは二項調和を読み取ることができるだろう。「塔」も「壺」も「籠」も、何かを容れる形式であり、「果実」は内容で充実した形式、すなわち存在であり、「王冠」はその存在を封じる象徴である。そしておそらく、これらの形式に納められているのは「思い出」であり、現在ではなく過去に向けられているからこそ、彼女の目は「きわめてメランコリックな目」をしているのである。そして何より、このメランコリックな目は、何も貴重な秘密を匿してはいないのだ。「宝石のない美しい小箱、遺品のない形見入れ」、内容を欠いた形式、この空虚であるがゆ

えに奥深い「外観」は、「真理を遁れる心を悦ばせるのに十分だ」と詩人は書く。このため「彼女」は、内容の充実した存在であるパリの寓意でさえない。それは「仮面あるいは書割」であり、真実という内容から断ち切られて存在する表象、絵に描かれた女、言葉で書かれた女である。「彼女」は« représentation (表象) »の寓意であり、« poésie (詩) »の寓意なのだ。彼女の「王者の重々しい塔」のような姿のなかは、「降り積んだ思い出」で満たされている。だが彼女のメランコリックな目は、ただそこにあるだけで、その空虚さと深みのみを伝える象徴だ。彼女こそ、詩人のそばから離れず、詩人に、この詩集があるべき形になるよう要請する亡霊なのだ。こうして、現在に蘇る過去としての詩は、望まれる形にならない詩集に倦怠を覚えている。彼女の倦怠は、詩人の倦怠なのだ。もう一度、旅をしてきた者の倦怠に戻ろう。

« Pour ne pas oublier la chose capitale,  
Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,  
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,  
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché :  
(「主たる事柄を忘れぬよう、  
私たちはいたるところで見た、探してもいなかったのに、  
宿命の階段の上から下まで、  
不滅の罪の倦怠を抱かせる見世物を。)

« La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,  
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;  
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,  
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout ;  
傲慢で愚かな、卑しい奴隷、女は、  
笑うことなく自らを崇め嫌悪なく自らを愛す。  
貪婪で、好色で、苛烈で強欲な暴君、男は、  
この奴隷の奴隷、下水の溝だ。)

« Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;  
La fête qu'assaisonne et parfume le sang ;  
Le poison du pouvoir énervant le despote,  
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;  
(楽しむ死刑執行人、嗚咽する殉教者。  
血が味つけし、風味を添えるこの祝祭。  
専制君主を苛立たせる権力の毒、

思考を奪う無知に惚れた民衆たち。)

« Plusieurs religions semblables à la nôtre,  
Toutes escaladant le ciel ; la Sainteté,  
Comme en un lit de plume un délicat se vautre,  
Dans les clous et le crin cherchant la volupté ;  
(私たちのものに似たいくつもの宗教が、  
すべて天をよじ登る。聖性は、  
優雅な男が羽根のベッドに寝そべるように、  
悦楽を求め、釘と硬毛のなかへ。)

« L'Humanité bavarde, ivre de son génie,  
Et, folle maintenant comme elle était jadis,  
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :  
« Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! »  
(おしゃべりな「人類」は、自らの才能に酔い、  
かつてそうであったように今も狂い、  
怒り狂った今際の際に、「神」へと叫ぶ。  
「おお、俺の兄弟、おお、俺の主人、俺はお前を呪う！」)

« Et les moins sots, hardis amants de la Démence,  
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,  
Et se réfugiant dans l'opium immense !  
- Tel est du globe entier l'éternel bulletin. »  
(それほど愚かでない者は、「錯乱」の大胆な恋人、  
「運命」に囲い込まれた家畜の大群を遁れ、  
果てしない阿片へと避難する！  
——こうしたところが地球全体の永遠の報告書だ。)

旅をしてきた者に満足はなく、その倦怠は深い。「運命の梯子の上から下まで、不死なる罪の見世物は」倦怠を催させる。「男」と「女」、「刑吏」と「殉教者」、「暴君」と「民衆」、「聖徳」と「逸楽」、「人間」と「神」。あらゆる対立し、調和する極端な二項のあいだを、重い雲のように倦怠が覆っている。「こうしたところが地球全体の永遠の報告書だ。」と、旅をしてきた者が結ぶとき、旅をしてきた者も、旅をしていない者も、希望を失い、深い倦怠を覚える。旅をしていない者は、未来における希望のなさに。話し終えた旅をしてきた者は、過去との関係を切断され、再び現在の牢獄に閉じ込められたことに。郷愁とメラ

ンコリーに浸りながら詩集を書き上げようとするとき、詩人はすでに、この旅をしてきた者と同様に倦怠を覚えているのだ。死を語り終えたあとも、死の恩寵は彼に与えられず、目的地はまだ遠い。詩人が「エピローグ」を収録せず、「旅」にその役目を任せたことは、おそらく病が原因である。それはすでに「旅」で示されていたように、郷愁と過去の亡霊に取り憑かれたメランコリーによるものではなく、一つの劇が終わった後に訪れるような倦怠、懐かしく、詩人にとって本質的なスプリーンが原因なのだ。詩集において「死」を表象したはずの詩人は、現実の死に捕らわれることなく生き延びている。この死に挑戦しながらも、死にいたることなく生き延びているという実感こそ、詩人に付きまとう「倦怠」を再び喚起したのであり、彼はその絶望感から、この「エピローグ」を詩集に収録しなかったのである。あるいは、死が彼を拒んだように、自らを普遍と為した詩集自体が、この個人的な満足の吐露を拒んだのである。死にいたるまで詩人を悩ませる倦怠、それに押し潰されぬためには、満足することではなく、出発し続けることが必要なであり、「旅」はその詩人と詩集の決意を反映し、エピローグの役目を果たすことになる。

## エレクトラ

スプリーンは、希望のなさ、つまり絶望から生じる病である。「終幕の意識」で述べた通り、ボードレーはキルケゴールが言うように「絶望して自分自身であろうとする」絶望者であり、「自己自身に関係し、自己自身であろうと欲するに際して、自分を置いた力のうちに透明に自己を基づける<sup>87</sup>」者ではない。ボードレーは、自分を置いた力との関係の透明さを濁らせ、反抗という形で関係を結ぶ。彼は信仰ではなく罪を選ぶのだ。「罪とは、神の前で、あるいは神の観念を抱きながら、絶望して自己自身であろうと欲しないこと、もしくは、絶望して自己自身であろうと欲することである<sup>88</sup>。」とキルケゴールが言うように、詩人は自ら、この死にいたる病をその身に招くのである。しかしながらそれは、無神論とは全く異なるものだ。「旅」において、

Plusieurs religions semblables à la nôtre,

Toutes escaladant le ciel. (I 132)

(私たちのものに似たいくつもの宗教が、  
すべて天をよじ登る。)

と言うように、詩人はキリスト教を相対化し、その優位を失わせるが、宗教を捨て去ることはない。ボードレーの宗教観、キリスト教観を正しく捉えることは難しいが、「旅」が

<sup>87</sup> キルケゴール 前掲書 p.243.

<sup>88</sup> 同 p.143.

書かれたのと同じ 1859 年、「サロン」で、以下のように述べている。

新しい展覧会ごとに、宗教画がだんだんと不足している、と批評家たちは指摘する。その点数に関して言えば、彼らが正しいかどうかわからない。だが、その質について言えば、彼らは確かに間違っていない。民主主義的作家たちと同様に、美を信じることに吊るす傾向を自然に持つ、多くの宗教作家たちは、信仰についての物事を表出する難しさを、信仰の不在に必ず帰した。(……) 従って、単純にこう言おう、人間精神の高位のフィクションである宗教（私はわざと、無神論者の美術教員が話すように話すのであって、このことから私の信仰について、どんな結論も下されるべきではない）、それは、自らの行動と感情についての表現に身を捧げる者から、極めて強烈な想像力と、極めて緊張した努力を要求する<sup>89</sup>。

ここでボードレールは、宗教を表現しようとする同時代人の困難を語ると同時に、宗教の不可侵さに踏み込もうとする。「このことから私の信仰について、どんな結論も下されるべきではない」と但し書きをつけ、自らのキリスト教観を直接語ることはしないが、「信仰の不在」に直面した時代の、信仰から切り離された宗教表現の正当性を、「想像力」と「努力」によって擁護するのだ。だが、神へと向けられず、人へと向けられた宗教絵画や表現は、『悪の華』同様に、人間から人間へと向けられた救済のない表象ではないだろうか。

晩年におけるわれらの画家の大きな懸念の一つが、彼の諸作品に関する、後世の審判と、不確かな堅固さだった。あるときは、彼の非常に感じやすい想像力は、不死の栄光の思いに燃え上がり、またあるときは、画布と色彩の損なわれやすさについて、苦々しく語ったものだ<sup>90</sup>。

« *L'œuvre et la vie de Delacroix* (ドラクロワの作品と生涯) »において、このように記すように、ボードレールはドラクロワが語る、信仰から離れ、人間へと向けられた芸術作品

---

<sup>89</sup> À chaque nouvelle exposition, les critiques remarquent que les peintures religieuses font de plus en plus défaut. Je ne sais s'ils ont raison quant au nombre ; mais certainement ils ne se trompent pas quant à la qualité. Plus d'un écrivain religieux, naturellement enclin, comme les écrivains démocrates, à suspendre le beau à la croyance, n'a pas manqué d'attribuer à l'absence de foi cette difficulté d'exprimer les choses de la foi. (...) Disons donc simplement que la religion étant la plus haute *fiction* de l'esprit humain (je parle exprès comme parlerait un athée professeur de beaux-arts, et rien n'en doit être conclu contre ma foi), elle réclame de ceux qui se vouent à l'expression de ses actes et de ses sentiments l'imagination la plus vigoureuse et les efforts les plus tendus. (« Religion, histoire, fantaisie » *Salon de 1859* : II 628-629)

<sup>90</sup> Une des grandes préoccupations de notre peintre dans ses dernières années, était le jugement de la postérité et la solidité incertaine, de ses œuvres. Tantôt son imagination si sensible s'enflammait à l'idée d'une gloire immortelle, tantôt il parlait amèrement de la fragilité des toiles et des couleurs. (*L'œuvre et la vie de Delacroix* : II 769)

の行方の不安に深く共鳴する。こうして、スプリーンとは、「信仰の不在」という窮極の行き詰まりと無関係ではないことが分かるだろう。信仰を失うことで、人間は有限性の檻に閉じ込められるのだ。この絶望の病の症状である「倦怠」に覆われた「旅」がエピローグの役を引き受けたことで、絶望者の意識によって、この詩集は貫かれることになる。詩人は自らの意思で有限性を選ぶのだ。彼が付け足そうと望んだ帰還の満足とパリへの呼びかけは伏せられることになったが、詩集と記憶との亡霊的關係から生じるメランコリーが、詩集を書き終えることでスプリーンへと回帰する転換点は、この最終詩で繰り返される「倦怠」のうちに顕れている。

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 ! (I 133)

(苦い知識だ、旅から引き出されるものは！

世界は、単調で小さく、今日、

昨日、明日、いつも、私たちに自らのイマージュを見せる。

倦怠の砂漠のなかの恐怖のオアシスだ！)

旅をしてきた者と、旅をしていない者との対話が終わり、七部冒頭のストロフで、四度目の「倦怠」が繰り返される。「単調で小さな世界」は、一部で読んだように、人間の想像力の無限に比した、現実の海の有限に対応するものであり、一人の夢に富んだ人間の優位性を示すものだ。だが、旅をしてきた者の物語を聴くことで、その物語を想像力で我が物としたとき、人間と世界の関係は再び逆転する。単調で小さなものとは、世界ではなく、世界が私たちに見せる自己のイマージュであり、主体の外に広がる世界に対する限定された理解であり、限定された解釈であることが記される。旅を望む者にとって無限の夢であり、有限の世界であったものが、旅をしてきた者にとって、夢は有限の「知識」となり、世界は再び無限となっているのである。三部から六部に渡って分裂していた「私たち」は、この七部において再び一つの「私たち」に集約され、旅によって場を移すだけでは、生の倦怠から逃れられないことを知る。「倦怠の砂漠のなかの恐怖のオアシス」こそが、見渡す限りの倦怠の砂漠に囲まれ、希望のない現実に震える不動の絶望者のイマージュを反映する水鏡であり、信仰よりも反逆を選んだ、弱々しい一人の存在が存在していることを、確実に知らしめる手がかりなのである。旅の果てに、挫折し、墮落した自らの姿を鏡に見出すモチーフは、初版から収録されている« L'irréparable (癒しがたいもの) »においても見出される。

Une Idée, une Forme, un Être

Parti de l'azur et tombé

Dans un Styx bourbeux et plombé

Où nul œil du Ciel ne pénètre ;

(一つの想念、一つの形象、一つの存在  
蒼穹から出発し、泥だらけで  
鉛色の冥府の川に落ちる  
「天」のいかなる目も届かぬところに。)

Un Ange, imprudent voyageur

Qu'a tenté l'amour du difforme,

Au fond d'un cauchemar énorme

Se débattant comme un nageur,

(一人の天使、畸形への愛に  
誘われた迂闊な旅人、  
果てしない悪夢の底で  
一人の泳ぎ手のようにもがき、)

Et luttant, angoisses funèbres !

Contre un gigantesque remous

Qui va chantant comme les fous

Et pirouettant dans les ténèbres ; (I 79)

(闘う、死を思わせる苦悶！  
狂人どものように歌い  
闇のなかで旋回する  
巨大な渦を相手に。)

一つの「想念」であり、「形象」であり、「存在」である「一人の天使」。畸形なものへの愛に誘われて、軽率な旅に出た彼は、詩人自身の寓意であり、「旅」における旅人同様に隠喩的な形象である。好奇心に駆られて地上に墮ちた天使は、あらゆる恐怖と不安に脅かされながら暗闇のなか、深い穴を降りて行く。もはや自分を突き動かした好奇心への後悔もなく、あるのは救いのない現実ばかりだ。

Un navire pris dans le pôle,

Comme en un piège de cristal,

Cherchant par quel détroit fatal

Il est tombé dans cette geôle ;

(水晶の罫に落ちたように、  
北極で動けなくなった船、  
どんな運命の海峡へ経たのか探るうち  
牢獄へと落ち込んだ。)

- Emblèmes nets, tableau parfait  
D'une fortune irrémédiable,  
Qui donne à penser que le Diable  
Fait toujours bien tout ce qu'il fait ! (I 80)  
(——歴然たる徽章、「悪魔」とは  
彼のなすことすべて  
いつもうまくやると考えさせる  
癒しがたい運命の完璧な場面。)

「北極で動けなくなった船」とは、「倦怠の砂漠のなかの、恐怖のオアシス」と同じく、スプリーンの状態を言い表すもので、信仰と罪の二項対立の狭間で、信仰を選ばなかった絶望者の姿であるだろう。キルケゴールによれば、絶望のうちで信仰を捨て、自己自身であることを欲したものは、罪の意識を抱えることになる。そして絶望者は、自分を置いた力に疑念を持ち、救済を与えない神以外の何かに、自己を基づける必要を感じるのだ。「自己とは一つの関係、その関係それ自身に関係する関係」である以上、自己は反動的に、神とは反対の存在である「悪魔」と関係を持つとうとする。「*Le reniement de Saint Pierre* (聖ペテロの否認)」、*« Abel et Caïn (アベルとカイン) »*、*« Les litanies de Satan (魔王への連祷) »*の*« Révolte (反逆) »*に収録された三篇の反キリスト教的詩篇は、この罪の意識と、逆説的な悪魔崇拝に基づいているのは事実だ。天から出発しながら墮落し、悪魔を称えるこの天使は、信仰と罪についてのボードレール的な二律背反を示している。詩人はキリスト教から出発しながらも墮落したキリスト者であり、少なくとも無神論者ではない。彼は反逆という形で信仰を示すキリスト者なのだ。そして、転落の遍歴を経て天使が見出すのは、己の墮落と変貌を見せつける鏡である。

Tête-à-tête sombre et limpide  
Qu'un cœur devenu son miroir !  
Puits de Vérité, clair et noir,  
Où tremble une étoile livide,  
(心が自らの鏡となった  
暗く明澄な差し向かい！  
「真理の井戸」は、明るく暗く、

蒼白い一つの星が震えている、)

Un phare ironique, infernal,

Flambeau des grâces sataniques,

Soulagement et gloire uniques,

- La conscience dans le Mal ! (I 80)

皮肉な燈台は、地獄のようで、

悪魔の恩寵で燃える松明は、

安堵と唯一の栄光、

——「悪」における意識よ！)

「悪」における意識とは、神から離れた者の意識、現世において恩寵と救済を与えられず、憤った者の意識である。鏡像における自己のイメージと同様に、井戸の表面で震える「蒼白い一つの星」の反映は、偽りの真理でしかない。真実の星の光は「悪」における意識において否定され、真理の反照に過ぎない生を貴ぶように誘惑する。この詩集に描かれる「悪」は、本質的にキリスト教的悪であり「七つの大罪でもって七本の短剣を作り、残らずそれを心臓へ打ち込む<sup>91</sup>」ように、宗教が人間に与えた規範に攻撃を加えることを、一つの大きな枠組みとしている。「癒しがたいもの」で示される墮天使の姿は、キリスト者として出発しながらも反キリスト者へと墮落する者を提示する、この詩集が辿る道筋であり、反逆という形を取りながらも神的存在と関係を結び続けている。『悪の華』が極めてキリスト教的作品であると呼ばれるのは、以上の理由からである。

確かに、ボードレールの悪魔主義は飾りに過ぎない。ピエール・ジャン・ジュエヴがそう言い切るのは正しい。永遠なるものを嫌う社会において、ボードレールは絶対の奔出のように、悪を愛していた。しかしながら、挑戦とは別のものが、この悪魔主義に寄与し得た。一つの怒り、非常に強く、彼の作品のなかで、その意味を変えてしまうまで大きくなった、宗教への恨み。真の信条なくして受け入れられた神から、ボードレールは何よりもまず、道徳的な要求を突き付けられていた<sup>92</sup>。

---

<sup>91</sup> Cf. « À une madone »

<sup>92</sup> Certes le satanisme de Baudelaire n'est qu'un décor. Pierre Jean Jouve a raison de l'affirmer. Dans une société qui déteste l'éternel, Baudelaire a aimé le mal comme un sursaut d'absolu. Autre chose pourtant que ce défi a pu contribuer à ce satanisme. Une colère, ressentiment à l'égard d'une religion trop forte et qui a grandi dans son œuvre au point d'en changer le sens. D'un Dieu reçu sans véritable croyance, Baudelaire avait avant tout subi les exigences morales.

Yves Bonnefoy « Les Fleurs du Mal » texte de 1955, *Sous le signe de Baudelaire*, Éditions Gallimard, 2011, p. 16.

イヴ・ボンヌフォワがこう指摘するように、詩人の悪魔主義は、「彼の作品のなかで、その意味を変えてしまうまで大きくなった宗教への恨み」のために、神に対抗するために用いた一つの手段であるだろう。この詩集の中心には、直接的に、あるいは反逆という形を取りながら、信仰が据えられている。「癒しがたいもの」で描かれた、「天」から注ぐ一つの星の光と、それを映す井戸の表面が、詩人が神と辛うじて結ぶ絆なのである。真理は、一つの蒼白い星の光同様に、無情な空から地上に降りてくることはなく、表象としてしか捕らえられない。それならば、この井戸に捕らえられた星の影を真理と為そう。こうして、絶望して自己自身であろうと欲するものは、キリスト教社会という共同体からも孤立することになる。「自らを独創的な者と成そうする激しい欲求<sup>93</sup>」とは、絶望から生じるものであり、宗教によって形成された共同体から自らを切り離そうとする意志でもある。そのため、「心が自らの鏡となった暗く明澄な差し向かい」とは、安易なナルシズムを喚起する、自己のイマージュとの対面ではない。それは、神と共同体に背いた者が、「自己自身に関係し、自己自身であろうと欲するに際して、自分を置いた力を疑い、自分に自己を基づけようと」欲した行為なのであり、悪の意識にある反逆者は、神と自己との関係においてではなく、鏡に映った自己によってしか、すなわち真理の反映においてしか、自己を基づけることができないのである。

こうして、孤独という希薄な空気の中なかでもがく反抗者にとって、キリスト教以前の神話は、自己崇拝としてのダンディズムと同様に、神に頼らず自己を基づける助けとなる。マリー・ドブランに靈感を得たとされる補填詩、「À une madone (あるマドンナに)」が強い反キリスト教的意味合いを持ち、「白鳥」に見出されるアンドロマックのフィギュールが、神秘的な至高性をもって描かれているのは、この反逆者の孤独と無縁ではない。

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,  
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,  
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,  
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux  
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,  
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,  
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,  
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant ! (I 19)

(最後に、聖母マリアとしての君の役目を仕上げるために、  
そして、愛情を野蛮さに混ぜ合わせるために、  
黒い逸楽！七の大罪をもって、  
後悔で満ちた死刑執行人か、私は研ぎ澄まされた

---

<sup>93</sup> « le besoin ardent de se faire une originalité » (*Le peintre de la vie moderne* : II 710)

七本のナイフを作り、そして、冷酷な曲芸師のように、  
お前の愛の最奥を的にして、  
七本すべて打ち込もう、喘ぐお前の心臓に、  
嗚咽するお前の心臓に、血で濡れたお前の心臓に！)

「あるマドンナに」が発表されたのは 1860 年であるが、創作のきっかけになったのは、59 年の秋、マリー・ドーブランとの再会であるとされている。巡業からパリへと戻ったマリー・ドーブランは、短い期間、ボードレールと二度目の関係を持ったが、間もなく彼女は、テオドール・ド・バンヴィルを伴ってニースへと旅立った。詩の前半部は、そうしたマリーへの鬱屈した慕情が描かれているが、引用した後半部では詩の印象が激変している。冒頭から宗教的なモチーフが用いられ、恋愛詩であると同時に、宗教詩的な静謐さを帯びて、「マドンナ」は詩人の内にあるすべてで装飾され、奉納される。だが、最後の二行で三度繰り返される「お前の心臓に」が狂気的な響きを持つように、自らの手で飾り立てた聖母像は、自らの手で破壊されることになる。これを、恋愛の嫉妬に駆られた人間の内面的凶行としてだけ捉えれば、この詩の意義は極めて希薄なものとなるだろう。嫉妬こそ「七の大罪」の一つであり、「私」が握る七本の短刀の一本である。言うまでもなく、詩人は自らが嫉妬していること、嫉妬という罪を犯していることに意識的であり、彼はその罪の刃を反対に、それを禁じる神聖さに対して突き立てるのである。詩人の心の最も暗い一隅に奉られたマリーは、マリアのイマージュを与えられ、聖母として、心臓に七本の短刀を突き立てられるのである。これは、宗教詩風の恋愛詩であると同時に、恋愛詩風の宗教詩であり、「私」の手で虐殺されるのは、マリーであると同時に聖母マリアである。キリスト教が禁じた七つの罪で、キリスト教の重要な象徴を破壊すること。ボンヌフォワが、「真の信条なしに受け入れた神から、ボードレールは何よりもまず、道徳的な要求を突き付けられていた」と指摘する制約自体で、彼は対立項としてあり続ける天上の光のような神との関係を、致命的に傷つけるのである。これが、キリスト者として出発しながらも反キリスト者と墮し、さらに「悪の意識」のなかで孤立しようとする者の態度なのだ。

この反キリスト者として決定的な作品、あるいは神との関係さえ解消しようとした者を描いた、この作品とほとんど同時期に、アンドロマクへと呼びかける「白鳥」が書かれたことは非常に興味深い。宗教的象徴である聖母マリアが殺害される一方で、ほとんど同時期に制作された「白鳥」——「あるマドンナに」は 1859 年秋のマリー・ドーブランとの復縁と離縁以降、「白鳥」は同年 12 月 7 日に、亡命中だったユゴーに宛てて送られている。——に描かれた神話的象徴アンドロマクは、詩人に詩的生殖力を授ける。

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,

Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

(アンドロマック、私はあなたを思う！この小さな流れ、  
寡婦のあなたの苦悩の果てしない威厳が  
かつて輝いていた憐れで悲しい水鏡の、  
あなたの涙で嵩を増すこの偽りのシモイス川は)

A fécondé soudain ma mémoire fertile,

Comme je traversais le nouveau Carrousel. (I 85-86)

(新しいカルーゼル広場を通る折、  
突然、私の豊饒な記憶を受胎させた)

「あるマドンナに」と「白鳥」における、非常に深い感銘を与えるこの二つの女性の形象から、詩人における、神話の宗教に対する優位性を見出すことができるだろう。長きに渡り、詩人にとって反逆の対象であったキリスト教の代表的象徴は殺害され、神話的形象は彼に詩を書く力、すなわち彼にとって生きる力を与える。だが、このことが、彼が無神論者であることを明かすものではない。祭壇に祀られたマリーに罪の短刀を突き立てることで、この詩集を書き上げる上で大きな役割を果たしてきた、キリスト教による道徳的な要求が失われるように思われるが、宗教的な制約は、詩法同様に失われていないのだ。以前指摘したことだが、ボードレールは、「病気で気が弱くなった時期以外は、信仰を持たなかった<sup>94</sup>」とサルトルが言うように、都合のいい無神論者ではなかったし、「黒ミサの司祭<sup>95</sup>」であり続けたわけでもない。ボードレールにとって意義深かった、この 59 年において行われたのは、キリスト教による否定的な制約が、非キリスト教的信仰によって肯定的に変化したことだと考える必要がある。王が変わっても国家が存続するように、信仰の対象が変わっても制約は存続する。すなわちこれは、根本的な王殺しではなく、二月革命で行われたような立憲君主制から共和制への移行のような信心の移行であり、ボードレールにとってキリスト教は、ルイ・フィリップ同様に、その特権を剥奪されたのである。

<sup>94</sup> J-P. Sartre *Baudelaire*, Éditions Gallimard, 1947. P. 90.

<sup>95</sup> L'athée ne se soucie pas de Dieu, parce qu'il a une fois pour toutes décidé qu'il n'existait pas. Mais le prêtre des messes noires hait Dieu parce qu'il est aimable, le bafoue parce qu'il est respectable ; il met sa volonté à nier l'ordre établi, mais en même temps, il conserve cet ordre et l'affirme plus que jamais. Cessât-il un instant de l'affirmer, sa conscience reviendrait d'accord avec elle-même, le Mal d'un coup se transformerait en Bien, et, dépassant tous les ordres qui n'émaneraient pas de lui-même, il émergerait dans le néant, sans Dieu, sans excuses, avec une responsabilité totale.

(無神論は、「神」は存在しないと決定的に結論付けているために、「神」を気に掛けることはない。だが、黒ミサの司祭は、「それ」が愛すべきものであるがゆえに「神」を憎み、「それ」が尊敬すべきものであるがゆえに嘲弄する。彼は、確立された秩序を否定することに意思を置くが、同時に、かつてないまでにこの秩序を守り、それを肯定する。一瞬でも、それを肯定することを止めれば、彼の意識は、再び意識自体と調和して、「悪」はたちまち「善」に変わり、そして、自分自身から発散したのではないようなあらゆる秩序を超越して、彼は虚無のなかに、「神」もなく、言い訳もなく、全責任を負って浮上することになるだろう。)

*Ibid.*, pp. 67-68.

ねえ、あなた、あなたは、私が馬や車を恐れていることをご存知でしょう。先ほど、大通りを横切っているときに、非常に急いでいましてね、死があらゆる方角から同時に駆け足で押し寄せてくる、あの動く混沌を横切りながら、私は泥濘のなかびよんびよん飛んでいたんですが、私の後光が、急な動きをしたせいで、頭から碎石歩道の泥水に滑り落ちたんです。(……) いまじゃ私も、身分を隠して散歩もできますし、バカなこともすることができ、ただの死すべき人間たちと同じように、下劣なことにも打ち込めようというものです。それで、御覧の通り、あなた方のまったくの同類として、私はここにいるんですよ<sup>96</sup>。

散文詩「*Perte d'auréole* (後光の紛失)」でこのように書かれるように、死後の栄光と、その有徳を徴付ける頭上の光輪を失った聖者は、地上の者たちと同類になり、満足している。この聖者が誰であるかは記されていないが、光輪はキリスト教に特有の聖別の徴であり、この軽妙な聖者とのやり取りが、ほとんど晩年のボードレールのキリスト教観をよく表しているだろう。『悪の華』で描き続けた反キリスト教的態度とは異なり、ここにはキリスト教に対して、憐れみと諧謔を帯びた肯定が見られる。「死があらゆる方角から同時に駆け足で押し寄せてくる、動く混沌」のような進歩主義と無神論に責め立てられ、光輪を失ってしまった聖者のように、キリスト教はその威厳と特権性を喪失している。だが宗教は、光輪を失った聖者と同様に、その存在が否定され、消し去られることはないのだ。あれほど強い道徳的要求を詩人に課し続けてきたキリスト教は、『悪の華』という記念碑的建造物(monument)が完成していくにつれてその座を譲り、反逆という形で自己を置いた力のうちに、自己を基づけ続けた詩人の信仰は、宗教と別のものに自らを基づけた。それが自己崇拜としてのダンディズムであり、血の繋がりを示すギリシア神話なのではないだろうか。

ダンディズムとは自己の意思で自己の身体のみならず、「心を動かされまい」とするような自己の感情の完全な統御を目指すものである。宗教は自己の外部から自己を規定するものであるが、ダンディズムは、自己によって自己を規定するものであり、この点において、自己の神格化と呼ばれるものである。その宗教的な性質はボードレール自身が認めているものである。

奇妙な精神主義だ！司祭であると同時に生贄であるような者たちにとって、彼らが服従する複雑で物質的条件とは、昼夜問わず非の打ちどころのない身だしなみ

---

<sup>96</sup> Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. (...) Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez ! (I 352)

であることから、スポーツの極めて危険な芸当に至るまで、意思を鍛え、魂を支配する固有な訓練に他ならない<sup>97</sup>。

人間を社会的存在へと為すために、道徳的、倫理的側面から規定していたキリスト教の役割は、科学技術の進歩、学問の発展、より高度な社会化、そして民主化によるあらゆる特権の縮小化、あるいは廃止によって弱められていた。蔓延する無神論と自由思想はその証左であり、ボードレールは反キリスト者の態度を取りながら、このアプリオリに課せられた規範を問い直し続けた。ボードレールのキリスト教に対する信心の深さを知ることはできない。だが、彼の反キリスト者的詩を読む限り、それが決して浅はかなものでないことは確かだ。そして、この弱められた規範を補強するのが自己崇拝としてのダンディズムであり、それが宗教的性質を帯びるのは必然だ。司祭もいなければ信徒もなく、自分自身が司祭であり、信徒であるような宗教、存在の不確かな神によって規定されるのではなく、自己にとって最も確かな存在である自己自身によって、自己を規定する宗教。

ボードレールは一つの宗教を内に抱く。それは、神として、彼が在りたいと望むような人間の典型を持ち、崇拝として、自己崇拝と、人がそう在りたいと望むものの高みに自らを保つ努力の恒常性と集中を持つものであろう。「ダンディ」は、「間断なく崇高」でなければならない<sup>98</sup>。

このようにプーレが言うように、ダンディズムは人間による人間崇拝の宗教であり、自我を神格化するものである。こうして「社会階層から離脱し、嫌悪感を抱き、無為であるが、生まれながらに力に富んだ人間<sup>99</sup>」は、自我を崇拝の対象とし、宗教によって規範を与えられた共同体から遠ざかるのだ。

しかしながら、ボードレールは神から完全に離脱し、完全に自己の意思によって、自己を統御することをダンディズムと認めることはない。

ダンディズムは、頹廢における英雄主義の最後の輝きだ。そして、北アメリカを旅した者が見出したダンディの典型は、どの点においてもこの意見を挫くもので

---

<sup>97</sup> *Étrange spiritualisme ! Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme. En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme comme une espèce de religion. (II 711)*

<sup>98</sup> Baudelaire conçoit une religion qui aurait pour Dieu le type d'homme qu'il souhaiterait d'être, et pour culte, le culte de soi-même, la constance et la concentration de l'effort par lequel on se maintient à la hauteur de ce que l'on veut être. Le Dandy doit être « sublime sans interruption ».

George Poulet « BAUDELAIRE » *Études sur le temps humain 1*, Librairie Plon, 1952, p. 380.

<sup>99</sup> « des hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native » (II 711)

はない。というのも、私たちが野蛮と名付ける部族たちが、消滅した偉大な文明の残滓であると推測することを妨げるものは、なにもないからである。ダンディズムとは、落日である。傾く天体同様、それは至高であり、熱を失い、メランコリーに満ちている。だが民主主義の上げ潮は、すべてを侵蝕し、すべてを平らにし、日に日に、人間の傲慢のこうした最後の代表者たちを溺れさせ、驚くべき小さな戦士たちの痕跡に、忘却の波を注ぐ<sup>100</sup>。

このようにボードレーが言うように、ダンディズムとは、相対する二つの項のどちらかが、もう一方に呑み込まれようとする瞬間にこそ生じる精神主義であり、完全な昼の明るさのうちにも、夜の暗闇のうちにも顕現しない落日の精神なのである。同様に、完全な自己崇拝のうちにも、完全なキリスト教への帰依のうちにもこのダンディズムは生じえないと言い換えることができるだろう。それは、かつて遍く天を照らす光であったキリスト教の領野が、まさに無神論という夜に没しつつあり、地平線の上に弱々しい赤い天球が保たれているときのみ理解される、危うい調和の上に成り立つ信仰なのである。

『悪の華』における詩人の反キリスト教的思想・態度に立ち返れば、「あるマドンナに」で読まれた七本の罪の短刀を聖母の心臓に突き立てる行為は、彼の反逆の最終的な行為であり、自分自身の罪を裁く行為であったと言えるだろう。詩人は「傷口にして短刀、犠牲者にして刑吏<sup>101</sup>」であり、彼が七本の短刀を突き立てた聖母マリアもまた、彼自身なのである。聖母の役を負わされたマリー・ドーブランのイマージュは、詩人に嫉妬の刃を突き立てられる。この情景は、詩人がキリスト教に対して取り続けた反逆にとって、一種のカタルシスを惹き起こす。彼の「悪における意識」は浄化されるが、信仰ではなく反逆し続けることで、自らの規範と思想を形成したキリスト教の確かな影響を認めざるをえない。ちょうど、昼間には眩しすぎてその輪郭を捉えることができなかつた太陽が地平線に接し、その力を弱められることで、その天体の形をはっきりと確認することができるように。ダンディズムは、この弱められた宗教の規範をさらに呑み込もうとすると同時に、かつて宗教の規範であったものを引き継ぎ、キリスト教の残照を深める信仰なのである。ボードレーにとって、死に至るまでの生き方を規定する宗教の役割を担ったのがダンディズムであるのに対し、同時に宗教に代わって、彼を置いた力、つまり彼の生の始まりと生の終わりの神秘について求められたのが、神話であると言えないだろうか。

宗教は、生の始まりと終わりにおいて秘跡を与え、信徒を聖別する。死へと向かう生に、

---

<sup>100</sup> Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirme en aucun façon cette idée : car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons sauvage soient les débris de grandes civilisations disparus. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons. (II 711-712)

<sup>101</sup> Cf., « L'héautontimorouménos »

道徳的・倫理的規範を与える宗教の役割、または死そのものにおける宗教の役割は、ボードレールにおいてダンディズムによって担われる。だが生の始まりを正当化する宗教の役割は、この個人崇拜では理解することができない。何よりも、生の始まりにおいてキリスト者の秘跡を受けたが故に、詩人の反キリスト者としての苦悩と反逆が生じたと言えるだろう。この弱められた規範に代わり、自らの誕生、すなわち自己を置いた力を、神に頼らずに正当化するために、多くの無神論者や宗教に懐疑的な者がそうしたように、詩人はキリスト教以前の神話にその力を求めるのだ。「白鳥」において、アンドロマックという不幸な妻、不幸な母が、ある種の至高性を帯びて描かれたのは、信仰の不在、信仰への懐疑の状態にあって、自らの誕生を正当化するうえで必然的である。詩人は、聖母に代わる母親を見つけ、自らの出自を確かなものにする必要があったのだ。

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;  
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus ! (I 86)

(アンドロマック、斃れた偉大な夫の手から、  
卑しい家畜のように、尊大なピリュスの手のなかに、  
空の墓の傍で、身を屈し、恍惚に浸る。  
エクトールの寡婦、ああ、そしてヘレノスの妻！)

トロイア戦争で夫であるエクトールを失い、ピリュスの奴隷となったアンドロマックは、夫と死別したのち、オーピックと再婚した母カロリーヌと重なる。詩人は自らの起源となる母を、かつての姿を失ったバリ同様に、アンドロマックに見出すのである。ここでボードレール個人の家庭の問題、オイディプス・コンプレックスについて改めて論じる必要はない<sup>102</sup>。夫を失った女たちのテーマは「*Les petites vieilles*(小さな老女たち)」「*Les*

<sup>102</sup> Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi ; écoute et lis sans peur. (...) Je te demande pardon d'appeler *bon temps* celui qui a été sans doute mauvais pour toi. Mais j'étais toujours vivant en toi ; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade. Tu seras peut-être étonnée que je puisse parler avec passion d'un temps si reculé. Moi-même j'en suis étonné. C'est peut-être parce que j'ai conçu, une fois encore, le désir de la mort, que les choses anciennes se peignent si vivement dans mon esprit.

(子供のころ、あなたに対して、情熱的な愛を燃やした一時期がありました。恐れずに聞き、読んでください。(……) あなたにとって、おそらく辛いものであったその時期を、私がいい時期と呼ぶことをお許しください。ですが、私はいつも、あなたのなかで生きていました。あなたはただ唯一私のものでした。あなたは偶像であると同時に仲間だったのです。これほど遠ざかった時期のことを、私が情熱を込めて語ることを、あなたは驚かれるかもしれません。私自身驚いています。またもう一度、死の欲求を私が抱き、かつてのことが、私の心のうちに、これほど激しく描き出されているからかもしれません。)

« À Madame Aupick [Paris, 6 mai 1861.] » (CPL II 153)

veuves(寡婦たち)»においても重要なテーマであり、そこには避けようもなく、老いたオーピック夫人のイマージュが宿る。死の向こう側にいる聖者たち、聖母よりも、死の手前で欠落し、満たされず、救われず、泥濘に足を取られた者たちに詩人は重きを置き、深く共感する。神話における生のフィギュールこそ、詩人が自らの生の起源を求めるものであり、彼は不完全で有限な生者たちのことを偲ぶ。

Je pense aux matelots oubliés dans un île,  
Aux captifs, aux vaincus ! ... à bien d'autres encor ! (I 87)  
(私は思う、ある島に取り残された船乗りたちを、  
捕らわれの者たち、敗北者たちを！……また他の多くの者たちを！)

このように、二つの母親像を持つ「あるマドンナに」と「白鳥」がほとんど同時期に書かれたということは、彼の信仰にとって象徴的な事実であり、詩人が絶望者としてキリスト教的象徴を傷つけ、自らの生に留まることを選んだ、すなわち自己自身であることを選んだことを明らかにするだろう。それは「旅」の最終部において高らかに宣告されることであるが、その前に、もう一つの神話的形象である「旅」に描かれたエレクトラに戻ろう。

Faut-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,  
出発すべきか？留まるべきか？留まれるなら、留まれ。  
出発せよ、必要ならば！ある者は走り、ある者はうずくまる  
油断なく、死に至らしめる敵を欺くため、  
「時間」！ああ！休みなく駆け回る者たち、)

Comme le Juif errant et comme les apôtres,  
À 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.  
(彷徨う「ユダヤ人」か十二使徒たちのようで、  
この忌まわしい網闘士から逃れるには、

---

むしろ、ここで問題となるのは、母と義父に対するオイディプス・コンプレックスではなく、死を名指すこと、死を内在化し、死の一点に立ったとき、自らの生はすべて過去になり、記憶に溺れるということではないだろうか。生への希求から生じるスプリーンとは異なる病、過去に取り憑かれた不動性の病がここからも読み取れる。

車も船も役に立たない。自らの揺り籠を  
離れることなく、この敵を殺す術を知る者もいるが。)

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,  
Nous pourrons espérer et crier : en avant !  
De même qu'autrefois nous partions pour la Chine,  
Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,  
(ついに時間がわれらの背骨を踏みつけるとき、  
私たちは希望し、叫ぶことができるだろう。「前へ！」  
かつて中国へ旅立った時と同じように、  
目を沖へと据え、風に髪を靡かせて、)

Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres  
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager.  
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,  
Qui chantent : « Par ici ! vous qui voulez manger  
私たちは「暗闇」の海へと船出しよう  
年若い乗客の喜ばしい心を抱き。  
魅惑的な葬送の声が歌うのが  
聞えるか？「こっちだ！香り高いロートを)

« Le Lotus parfumé ! c'est ici qu'on vendange  
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim ;  
Venez vous enivrer de la douceur étrange  
De cette après-midi qui n'a jamais de fin ? »  
(食べたがる者たちよ！お前たちの心が飢える  
奇跡の果実を穫り入れるのはこの場所だ。  
酔いに来ないか、未だかつて終わりのない  
この午後の奇妙な甘さに？)

À l'accent familier nous devons le spectre ;  
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.  
« Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre ! »  
Dit celle dont jadis nous baignions les genoux. (I 133-134)  
(親しみのある声の抑揚に、私たちは幽霊が誰かを知る。  
われらの彼岸のピラデウスが、私たちへと手を伸ばす。

「心を新たにするために、お前のエレクトラへと泳げ！」  
かつて私たちがその膝に接吻した女が言う。）

第一章「ある好奇心が強い男の夢」における「私は死んでいた」の解釈で論証してきたように、再び「時間」のテーマが繰り返される。だが「ある好奇心が強い男の夢」における死が、未来から現在を経て過去へと死んでいく時間の死——「世界は、単調で小さく、今日、昨日、明日、いつも、私たちに自らのイメージを見せる<sup>103</sup>」——、または絶対的に過去に属するエクリチュールにおける死——自己の不動化・恒久化——であったのに対し、ここに描かれる「時間」は、散文詩《*La chambre double*（二重の部屋）》で読まれるような、勝ち目のない敵である未来の死、現実の死が問題となっている。だがこの詩が、他の時間を取り扱う詩と根本的に異なっているのは

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,  
Nous pourrions espérer et crier : En avant ! (I 133)  
(ついに時間が私たちの背骨を踏みつけるとき、  
私たちは希望を抱き、叫ぶことができるだろう。「前へ！」)

という一文によるものである。「二重の部屋」同様に「時計」においては、詩人は不可逆的に死へと運ばれる時間になす術もないが、ここではまさに死を迎えようとするそのときに、逆説的に私たちは希望し、「前へ！」と叫ぶことができるのである。死の絶対性を目の前にして、私たちの生は強度を増す。こうした破滅的な楽天主義こそ、この詩の特徴であり、この詩によって、一人の人間の生そのものである詩集が仕上げられるのである。

大文字で書かれた「暗闇」の海へ出奔する者は、「年若い乗客の喜ばしい心」を抱いている。「すべてが食い尽くされ、私は年を取り、不幸です。若返ること、それは可能でしょうか？ あらゆる疑問はそこにあります<sup>104</sup>。」と 1861 年 5 月 6 日付のオーピック夫人に宛てた手紙で書いているように、『悪の華第二版』を出版したのち、ボードレールは四十歳にしてすでに老いを感じていた。老いの特徴は未来における可能性の少なさと、過去における記憶の豊饒さであると以前指摘した通りだ。「旅」と同年に書かれたユゴーに宛てた詩の一つ、「七人の老人」には、増殖する老人に、増えていくばかりの己の過去性と、自己の表象であるエクリチュールを重ね、老いに対する深い恐怖が描かれている。だが、この「年若い乗客の喜ばしい心」は、死と同様に避けられない悪である、老いに対する若返りを思わせるだろう。たとえ残り少なくなったとは言え「未知」を探るために「老い」を経て、究

<sup>103</sup> « Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, hier, demain, toujours, nous fait voir notre image; » (I 133)

<sup>104</sup> « *Tout est mangé et je suis vieux et malheureux. La rajeunissement, est-il possible ? tout la question est là.* » (CPL II 154)

極の未来である「死」を目指す「暗闇の海」の航海に乗り出す者はみな、好奇心に満ちた心を取り戻すのだ。「魅惑的な葬送の音が歌うのを聴く」と書かれるように、この旅は「時間」という死から逃れようと、死へと向かうものであることが確認される。「時間」によって殺される「死刑囚の期限待ち」のような受動的死ではなく、積極的に自らの意思で死を選ぶこと。それは、個人崇拜としてのダンディズムで指摘したように、自らの死まで、自らの意思で統御しようとするのである。

「キルク」に続き、忘却の果実である「ロートス」が書かれ、「オデュッセイア」がこの詩に伴奏し、雄大さを掻き立て、複層化している。いよいよこの詩集の終幕が近づく。語り掛けてくる二人の亡霊。一人は「ロートス」を食べ、何もかも、郷愁まで忘れ陶醉しろと言う。もう一人は、心を再び新しくするため、お前の姉の元まで泳げと言う。ピラードとエレクトラ。旅をする「私たち」が、あらゆる因果を解消する、血塗られたオレストであることが分かる。「私たち」は自らの母と義父を殺害し、アンドロマックをわが物としたピリュスを殺害し、愛するエルミオースを失い、「暗闇の海」の上にいる。親しい死者たちの亡霊が死へと誘い、究極の悪である死の不安を錯乱のうちに軽減し、その恐怖を肯定させるのだ。聖母マリアに代わり、詩人の生の始まりを基づけたアンドロマックのフィギュールを掠め、友と姉が司祭に代わり、「私たち」の死を穏やかにする。

オレストとエレクトラの母であるクリュタイムネストラは、アンドロマック同様に不幸な母のフィギュールだ。だが、アンドロマックの不幸が招かれた不幸であるのに対し——トロイア戦争敗戦後、夫エクトールは惨殺され捕虜となり、敵軍の将ピリュスの妾となる。——、クリュタイムネストラの不幸は、自らが招き寄せた不幸だ——娘イーピゲナイアを夫アガメムノンによって生贄とされ、その復讐のため、愛人アイギストスと共謀し、アガメムノンを殺害。その報復のため、姉エレクトラに導かれた実子オレストによって、アイギストス諸共殺害される——。この二つの母親像は、おそらく矛盾することなくオーピック夫人に帰せられるものだろう。アンドロマック的側面は、息子シャルルに向けられたものであり、クリュタイムネストラ的側面は、義父オーピックに向けられたもの。前者は、詩人にとって深く同情され、共感されるべき性格であるが、後者は嫌悪され、自らの手で殺すべき性格である。義父オーピックは 1857 年、初版が出版される直前に死去している。ボードレールの家庭的問題やコンプレックスを、本論で詳しく扱う意図はない。だが、この出来事が、宗教による外的な生の道徳的要求から、神話への主体的な生の同調、ある種の自己同定への転換の引き金となった可能性は否定できない。言うまでもなく、補填詩篇は断罪とオーピックの死、さらに多くの出来事のあとに書かれたものであり、初期詩篇とのテーマ的差異を、一つの原因に帰することは不可能だ。だが一つの事実として、宗教的・反宗教的題材、あるいはそうしたモチーフを用いた作品は補填詩において少なく、「旅」や「白鳥」あるいは「七人の老人」など、ギリシア神話から着想を得た、あるいは神話を連想させる作品が多くなる。なにより、宗教よりも神話に優位性を持たせる詩人の信仰の変遷は、死に対する態度、死に対する思想において顕著に表れていると言えるだろう。

## 「旅」についての結論

### 『悪の華』の主体性

1867年8月31日、ボードレーは終油の秘蹟を受けたのち、母カロリーヌ・オーピック夫人と友人らに看取られながらパリで死ぬ。それ以後、彼の手が新しい言葉を紡ぐことはなく、彼が為した少くない仕事に、彼の手が再び加えられることもない。彼が作り上げた作品、彼が選び、構築した言葉の建造物は、彼同様に不動となった。死はこうして、完璧な過去性を仕上げる。この詩集を書き上げた詩人の死は、この詩集の現在から刻々と遠ざかっていく。それでも、彼が残した作品は、彼の死後も激しく異様な気炎を上げ続ける。「ある好奇心が強い男の夢」における「私は死んでいた」という不可能性の表現とともに、本論が考察を始めるきっかけとなった「旅」におけるボードレー的の死の解釈を最後に行おう。

### VIII

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

Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,

Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

(おお「死」よ、老船長よ、時間だ！錨を揚げろ！

この国はわれらを退屈させる、おお「死」よ！船出の準備だ！

空と海がインクのように黒くとも、

お前の知るわれらの心は光明に満たされる！)

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !

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)

(お前の毒をわれらに注げ、それでわれらを強壯にするために！

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！)

詩人自身が自らの死に至った後、この燃えるような最後の二つのストロフは、誰に語り

掛け、誰を鼓舞しているのだろうか。命を削ってこの語を選び、配置し、何度もその上に目を走らせた書き手を失った今となつては、言うまでもなく、それは「私たち」に、これを読む者に、つまり生者たちに向けられている。この二つのストロフは、私たちを魅了する。私たちが固有に育む死に導かれ、最後の経験である「死」に至るまで、「新しいもの」を見出すために深淵に飛び込むようにと。書き手であるボードレールの主体性が消えたのちも、このストロフは主体性を持ち、これを書いた者が存在したことを伝え、そのエクリチュールで私たちを扇動する。魂という、生きていたあいだよりも死後になって強く意識される概念同様に、『悪の華』の主体性は、ボードレールから及ぼされる主体性を失ったのち、その力をはっきりと認めることができるのだ。再び、「作者の死」という、あの聞き慣れた意見に立ち戻らねばならないのだろうか。

おそらく、常にそうだったのだ。もはや現実に直接的に働きかけるためではなく、換言すれば、最終的に象徴の実践それ自体とは別のあらゆる機能の外部で、つまり諸々の自動的な諸々の終わりにおいて〈自動的な諸々の目的のために〉、ある事実が語られるや否や、こうした乖離が生じ、声はその起源を失い、作者は自身の死に入り、エクリチュールが始まる<sup>105</sup>。

バルトの功績は言うまでもなく、作者ではなく、テキストの主権を認めたことにある。そして本論が主体性と呼ぶものは、バルトがエクリチュールと呼ぶものを中心として、そこから放射されるもろもろの関係における力であると言えるだろう。現実に作者が死を迎えたあと、エクリチュールの自立した機能とその実践を理解することは容易だが、バルトは、いまここで書かれた瞬間に、書き手から切り離されたエクリチュールの主体性を認めようとする。それは、存在の消滅後明確に意識される魂という不在を、生きていたあだに意識しようとする努力であり、必然的に死と隣り合わせの考察であると言えるだろう。エクリチュールは本質的に過去に属し、本論が指摘してきたように、それは主体の時間の死であり、書かれたものは書き手の死体である。ボンヌフォワが、ボードレールは「死を名指した」と指摘した通り、ボードレールは死について意識的であり、自らの書いたものを自らの死体とみなした。ボードレールは極めて主体的に『悪の華』と結びつき、自らをエクリチュールに成し、この詩集を無数の自己を葬った墓地となしたのだ。

『悪の華』は、唯一存在としての一つの主体を主題とした作品であり、意図的に自己をテキスト化した書物である。それゆえ、ボードレール以降の独自性を求める詩人は、彼が

---

<sup>105</sup> Sans doute en a-t-il toujours été ainsi : dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence.

Roland Barthes « La mort de l'auteur » *Œuvres complètes III, livres, textes, entretiens 1968-1971*, Édition du Seuil, p. 40.

選んだ主体以外の主題を探さなければならなくなった。ちょうどボードレールが、ユゴーが選んだ世界以外の主題を探さなければならなかったように。それゆえバルトが、以下のように指摘することは正しいが、彼の指摘を『悪の華』とボードレールに限っては、逆説的に当てはめなければならないだろう。

フランスにおいてはマラルメが、おそらく彼が最初の人であるが、それまで所有者であるとみなされてきた者を、言語活動そのものと置き換える必要があることを、あらゆる彼の広がりにおいて見て取り、予見した。マラルメにとっては、私たちにあってと同じように、話すのは言語活動であり、作者ではない。書くということ、それは、先行する非人称性——いついかなるときも、写実主義小説家の去勢的客観性とそれを混同することはできないだろう——を通して、「自我(私)」ではなく、言語活動のみが活動し、遂行する地点に到達することである。マラルメの全詩学は、エクリチュールのために、作者を抹消すること（それはこれから見る通り、読者にその地位を返すことだ）にある<sup>106</sup>。

バルトが適切な引用を引かず、マラルメという一人の際立った作者の固有名の力で理論を展開するため、根拠は不透明なままであるが、少なくともマラルメが、ボードレールが取り組んだ仕事以外の詩的主題を探らねばならなかったことは事実である。おそらくは、マラルメが言語活動にその権利を取り戻させようとする必要があるほど、ボードレールは強固な「言葉の所有者」であり、「私」が話していたのだ。ボードレールはマラルメのように、エクリチュールの他者性は認めても、その主権を認め、自らの所有権を譲るようなことはしない。彼が書いた「言葉」は彼であったものであり、彼の時間の死が象徴化したものである。それは客観的に見る己の死体であり、他者であると同時に自己である。読まれることで自律的に遂行するテキストというものを彼は信じず、彼は言語と直接的に関係を持ち、自らの力で自らを読ませようとするだろう。その点において、ボードレールは、なおルソー的な自己言及の視点に留まっていると言える。彼はその虚構性を知りながらも「言葉」を信じ、「言葉」でもって自らを表象しようとしたのである。バルトに従うなら、マラルメから「自我」の主題を奪ったボードレールは、最後の「言葉の所有者」だったと言えるだろう。

しかしながら、バルトが唱える作者の死によって、「ボードレールの作品とは、人間ボー

---

<sup>106</sup> En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucune moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi » : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur). *Ibid.*, p. 41.

ドレールの挫折である<sup>107</sup>」という作者と作品の同一化から解放されるとき、もっとも安堵するのはボードレー自身であろう。誰しもが、バルトやマラルメのように、主体と表象の関係について、鋭敏な感性を持っているわけではない。そしてそれが、主語「私」で書かれた作品であればなおさらだ。「私が犯罪を物語ると、人はそれをみな私のせいにしてしまった。」そう非難したのは詩人自身である。詩集がそれを読む者に与える主体性は、それを書いた者の主体性と見做されてしまうのだ。作者と作品の関係は、ある者が犯した犯罪の異常性が、彼が育った家庭環境に求められるように迂言的で、ある視点においては不必要なものにさえ思われるが、誰かが書かなければそのテキストが存在しない以上、決してなかったことにはできない絶対的な繋策である。そのためバルトが批判するように、作者の死後でも、作品は容易に作者に帰せられ続ける。書き手が生きているあいだであれば、裁判に掛けられ、罪に問われ、有害と見做される詩篇の削除を言い渡されることも大いにありうる。しかしながら、作者は作品の責任者であっても、作品は作者ではない。とりわけ自己の死を一瞬ごとに意識する者、死を名指した者にとっては。

こうして『悪の華』が、死者を祀る祭壇のように整えられた一冊の書物だということを承知していれば、最終詩の「旅」が、この詩集において最後に書かれた詩ではないということは、特に驚くことではない。『悪の華』中、最後に発表されたのは、1860年10月15日付の『芸術家』誌、「共鳴する恐怖」「苦悩の錬金術」« Les aveugles (盲人たち) » « À une passante (通り過ぎりの女へ) » « Chanson d'après-midi (午後の歌) » 「美への賛歌」「時計」« Un fantôme (幽霊) »の八篇である。この中に本論中『柩』の章で触れた「共鳴する恐怖」「苦悩の錬金術」という、詩的言語で自らの過去を葬送する二つの詩篇が含まれていることが興味深い。詩人は、この最終詩群において、自らの生きた時間を納めた、柩としての詩集の在り方を再認している。柩に亡骸を納めるということ、死者を弔うように自らの死んだ時間を弔うこと、過去への病的な郷愁、それが『悪の華』における一つの詩学であり、とりわけ断罪後に書かれた補填詩群を覆っている。そしてこの八篇の最終詩群に、再びジャンヌ・デュヴァルに題を取った詩「幽霊」が含まれていることが非常に印象的である。詩人は、自らの亡骸を納める柩に異郷風の飾りをつけ、この書物を一人の特異な人間の主体性で痕付けようとしていると言えるだろう。

La Maladie et la Mort font des cendres  
De tout le feu qui pour nous flamboya.  
De ces grands yeux si fervents et si tendres,  
De cette bouche où mon cœur se noya,  
    (「病」と「死」は灰にする  
    私たちのために燃えたすべての焔を。

<sup>107</sup> « l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire » *Ibid.*, p. 41.

あれほど熱心で優しいこの大きな瞳から、  
私の心が溺れたこの口から、)

De ces baisers puissants comme un dictame,  
De ces transports plus vifs que des rayons,  
Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme !  
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,  
(香る草のように力強い口づけから、  
光明より澁澁としたこうした激情から、  
何が残されていよう？恐ろしいことだ、おお我が魂よ！  
三色の鉛筆で書かれたひどく青褪めたデッサンしかなく、)

Qui comme moi, meurt dans la solitude,  
Et que le Temps, injurieux vieillard,  
Chaque jour frotte avec son aile rude...  
(それも私同様、孤独のうちに死に、  
そして「時間」が、無礼な老人よ、  
日々擦るのだ、そのざらざらとした翼で……)

Noir assassin de la Vie et de l'Art,  
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire  
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire ! (I 40)  
(「生」と「芸術」の黒い殺人者、  
お前は決して殺すことはできないだろう、記憶のなかの  
私の喜びであり、栄光であったこの者を！)

この作品は、「*Les ténèbres* (闇)」*« Le parfum* (香り)」*« Le cadre* (額縁)」*« Le portrait* (肖像)」のソネ四篇で構成されるという特殊な構成を持っている。引用はその最終部「肖像」であるが、第一部「闇」冒頭で書かれる

(Dans) les caveaux d'insondable tristesse  
où le Destin m'a déjà relégué ; (I 38)  
(「運命」が私を押し込めた  
測り知れない悲しみの地下墓所 (で) )

は、本論『病のポエジー』で論じたように、希望のない現在の寓意であるだろう。そこで

詩人は、

**Je fais bouillir et je mange mon cœur (I 38)**

(自分の心臓を煮て食べ)

自らの過去を追憶し、それを書くことに取り憑かれている。この詩で読まれるように、「亡霊」は記憶であり、救いのない現在に現れた救いのない救済である。「地下墓所」に閉じ込められたスプリーンの不動性が追憶を誘うのか、追憶が不動性に詩人を繋ぐのか、いずれにせよ詩人は、深いメランコリーの状態にある。彼の現在を慰める記憶の亡霊は

**C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse**

(それは彼女！黒くそれでいて輝かしい) 》

のであり、この詩集の独自性を示した、ジャンヌ・デュヴァルに呼び起される異郷性を再び掻き立てる。1856年の秋に一度終わったはずの彼女との関係は、ボードレールにとって重要な年であった59年に、再び結ばれている。だが、そのころ彼女は、おそらく脳の血管に異常をきたし、ほとんど半身不随の身となっていた。詩人のそばには、華やかなかつてを思い出させる病んだ現在があるだけで、過去以外に逃避の場はない。彼女の体から放たれる匂いだけがかつてのままで、それが第二部《Le parfum (香り)》で、詩人に背後に遠のいたかつてを蘇らせる契機となる。

**Charme profond, magique, dont nous grise**

**Dans le présent le passé restauré !**

**Ainsi l'amant sur un corps adoré**

**Du souvenir cueille la fleur exquise. (I 39)**

(深く、魔術的な魅力、それでわれらを酔わすのだ

現在のうちで復元された過去が！

こうして愛する男は、愛慕する体の上

追憶の妙なる花を摘む。)

そして第三部《Le cadre (額縁)》では、匂いによって喚起された記憶が、一幅の絵画のように可視化され、引用したこの第四部「肖像」においては、ボードレールの表象における主体性の効果、有限の無限への抵抗、固有の普遍への抵抗が描かれている。

自らを表現したいと思うなら、少なくとも、「翻訳」するつもりでいる内的な「事物」、それはすっかり構成された一冊の辞書に過ぎず、そこに書かれた語は、他の

語を通してしか表現されることがなく、永遠にそうだとことを知る必要があるだろう。ギリシア語という死語に、まったく現代的な想念やイメージを翻訳できるほどこの言語に堪能であった若きトマス・ド・クインシーに典型的に到来した出来事、それをボードレールは私たちに次のように語る「彼は、いつでも使える一冊の辞書を自分のために創り出した、純粹に文学的なテーマについてのありふれた忍耐が実を結ぶものよりも別様に、非常に複雑で浩瀚なものを。」「作者」を後継する書き手は、もはや彼のうちに情熱も、気質も、感情も、印象も持たないが、どんな停止も知り得ないエクリチュールを彼が汲む、この膨大な辞書を持つのだ。生は書物を模倣することしかせず、この書物自体、シーニュの織物、失われ、無限に遠のいた模倣に過ぎないのである<sup>108</sup>。

こうしてバルトは、テキストの唯物的側面、エクリチュールの空虚さを指摘するとき、膨大な辞書の所有者であるトマス・ド・クインシーの紹介者としてボードレールを引用する。だが彼は、同じ辞書を用いてフランス語に「翻訳」した詩人が、「作者」として抱いた「情念や気質、感情や印象」というものを、ここで顧慮しようとはしない。バルトにとって常に問題なのは、作者の死後残されたテキストであり、このテキストを書いた者が存在した、ということではないからだ。確かにボードレールは、自らを翻訳する辞書を持っていただろう。そしてそこに書かれた語は、バルトの言う通り、起源を失った言葉であり、自分のなかに在りながらも決して所有することのできない言葉、他の言葉で表現され続ける言葉であるだろう。なるほど、詩人が記した詩的テキストは多次元の空間であり、そこでは様々なエクリチュールが結びつき、異議を唱え合い、そのどれもが起源となることはないだろう。だが、この書き手はかつて生きていたのだ。彼は情念を持ち、気質に感情、印象を持ち、エクリチュールを透過させ、テキストを織り上げるだけの装置ではなかった。むしろ、エクリチュールを所有することができないことに苦悩する、一人の人間だったのだ。ボードレールの単独性は、固有性が捨象されるこの普遍性の安寧と恐ろしさ、自らが生きた事実が忘却され、白と黒の平面に還元される栄光と犠牲に由来するものでもある。

死に恐怖すること。それは、生者にとって本能的なことであり、この恐怖に焦がされ続けるがゆえに、彼の詩は一篇一篇が自らの亡骸を納めた枢となる。「幽霊」第四部において、

---

<sup>108</sup> Voudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'exprimer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment : aventure qui advint exemplairement au jeune Thomas de Quincey, si fort en grec pour traduire dans cette langue morte des idées et des images absolument modernes, nous dit Baudelaire, « il avait créé pour lui un dictionnaire toujours prêt, bien autrement complexe et étendu que celui qui résulte de la vulgaire patience des thèmes purement littéraires » (Les Paradis artificiels) ; succédant à l'auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée. *Ibid.*, p. 44.

『病』と『死』は灰にする、私たちのために燃えたすべての焔を。」という一文から始まり、第一テルセまで跨ぐ三つのストロフは、二重の死に怯える詩人の情念が描かれている。一つは生の死であり、もう一つは芸術（表象）の死である。だが、どちらも『時間』が、そのざらざらとした翼で日々擦る」のであり、ある一人の人間がいたこと、ある一つの肖像画があったこと、こうした事実さえ忘却されていく。忘却はテキストから起源を奪う重要な働きの一つだ。いま、私たちの目の前にあるのは、ボードレーが書いたテキストだけだ。彼が私たちの前に立ち、彼の作品を一つ一つ説明してくれることはない。彼は生きているあいだ、一人の読み手としてテキストに規定され、死後、テキストによって私たちが規定する。この規定すると同時に規定される生きていた詩人を、もう一度テキストに持ち込むことはもはやできず、私たちができることは、バルトが言うように「解読する」ことではなく、「解きほぐす」ことだけかもしれない。だが詩人は、この詩集において「私」を主演として選んだ時点で、自らがエクリチュールによって、多元的な空間であるテキストへと回収されること、肉の温もりも起源も失い、語の列に帰せられることも理解していたように思われる。いやむしろ、ユゴーやゴーティエ、バルザックらに貪りつくされた後の時代にあって、彼は確信のある策略をもって、望んで自らを書く対象に選んだのだ。

死すべき一人の人間の唯一性、一回性を書くことは、彼らを取り巻く世界の唯一性、一回性を書くことに劣るものではない。それに加えて、表象が真理を裏切るものである以上、世界を書くことよりも、自己を書くことの方がより正しいということもない。異なるのは主題の選択であり、ボードレーは自己を書かれる対象と為し、マラルメはそれより他の主題を探し、言葉の主権を認めた。ボードレーが主題として選んだ主体は、窮極的に、死との関係によって輪郭を明確にされる。死という最後の未来は、絶対的な他者としてある。それゆえ詩人は、しばしば深淵の縁に立ち、自らを消失させる死を覗き込み、自らの生を確認するのだ。死んだ私を認識する私は、認識される死者がすべて他者であるように、死んだ私は私ではなく、生きているのだ。自らの時間的死との関係においてしか確認できない孤独な生。それと同様に、詩人以外に、その集約されたかつてを理解する者のいない彼女の孤独な肖像画は、鑑賞者である彼を失えば、十全な意味作用を持たなくなり、テキスト同様に紙に書かれた鉛筆の線となるだろう。詩人は書き手として、作者の死の残酷さと不可避性を知っている。それゆえ、この詩において詩人は、自らが神聖化され、冒瀆され、抹消されるべき作者ではなく、一人の生きた存在であることを吐露するのである。

「幽霊」において、かつて生きていた詩人にとってもっとも重要だったのは、その有限の生を愛撫するかつての記憶である。記憶は表象と異なり、生の温もり——たとえそれが他者のものではなく、自分自身のものであっても——を帯びている。表象は死後も残るが、記憶は生きているあいだしか味わえない。詩人はこうして、「生」と「芸術」の黒い殺人者である時間に、「記憶のなかの女を殺すことはできまい」と断言する。これは、詩人が彼女のことを死ぬまで忘却することはないという宣言であり、死に至るまで死ぬことはない生者の権利の主張でもある。こうして詩人は、ささやかな個の生の実感をも対象化し、詩作

する。彼にとって自我は、余すところなく詩の題材なのである。ボードレールにおいて、語るのは「私」であり、自らを中立の主語によって拋棄しながらも、彼自身の死後も、言葉の所有者であり続けようとする。だが、ボードレールは作者の死と、超越的な場であるテキストについて無邪気なわけではない。むしろこの超越的場、無限は、彼が愛し続け、望み続けた場である。個が溶解し、不変となる、このテキストという恐るべき場に、一人の特異な書き手がいたことを証し付けるために、詩人はジャンヌ詩篇によって、異郷性という自らの目印を残すのだ。確かに彼は、言語活動に主権を譲渡せず、その所有者であり続け、あり続けようとした。この海のように広大で深いテキストの場に、「私」を主役としたエクリチュールを注ぎ込むとき、彼の南洋旅行とジャンヌは、その一人の人間の特異性を表すための目を惹く象徴となる。それは、『悪の華』の主体性ではなく、『悪の華』におけるボードレールの主体性であると言えよう。

Quel feuillage séché dans les cités sans soir

Votif pourra bénir comme elle se rasseoir

Contre le marbre vainement de Baudelaire

(夜のない街々にどんな奉納の

乾いた葉がそれを祝福できようか彼女が虚しくも

ボードレールの墓の大理石に寄りかかり座り直すとき)

Au voile qui la ceint absente avec frissons

Celle son Ombre même un poison tutélaire

Toujours à respirer si nous en périssons<sup>109</sup>

(慄きながら不在のそれを帯びた夜の帳に

彼の「亡霊」自身をわれらがそれで死のうとも

いつも吸うべき守護の毒を)

バルトが、言語活動の所有者を言語活動それ自体に置き換えたと主張するマラルメは、作者に対して、つまり一人の生きていた人間に対して、より人間的で敬意を払った解釈を行う。「*Le tombeau de Charles Baudelaire* (ボードレールの墓)」において、このようにマラルメは、少なくとも『悪の華』の主体性を「守護の毒」として理解すると同時に、それを吐く「亡霊」として不可分に、作者であるボードレールをテキストに結び付ける。題目通り、これは「シャルル・ボードレール」というかつて生きていた詩人を弔う言語の墓であり、彼のエクリチュールを弔う作品ではない。むしろマラルメは、『悪の華』における詩人の言語活動を用いて、死者に向け、詩的言語自体に弔いの辞を語らせているだろう。

<sup>109</sup> Stéphane Mallarmé « Le tombeau de Charles Baudelaire », *Œuvres complètes*, tome I, éd. Bertrand Marchal, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, p. 39.

「言語活動の所有者と見做されてきた者を、言語活動そのものによって置き換えることの必要性をつぶさに見て取り予測した」マラルメでさえ、一人の作者の死に対してこれほど敬虔なのだ。このマラルメのボードレールへと差し向けられた詩作は、バルトのように、極端にエクリチュールの権利を認める作者の死によって理解されるものではなく、むしろデリダの言う「盗み」によって理解されるべきものだ。

（盗みとはつねに、ある一つのパロール、テキスト、痕跡を盗むことだ。ある財産を盗むことは、もしその物事が財産であり、それが、少なくともあるディスクールの誓いによって公認された意味と価値を持つのであれば、その限りにおいて盗みとなる<sup>110</sup>。

（……）

死は盗みの範疇のもとで専ら考えられる。私たちが——確信をもって——生と呼ぶ一つの過程や冒険の終焉のように、それは、私たちが先回りできると信じているものではない。死は、私たちの他者への関係によって分節された一つの形式である。私は他者から（他者的に）しか死なない。つまり他者のせいで、他者のために、他者のうちに。私の死は（代理）表象されたものだ、たとえこの語を思いのままに変えようと<sup>111</sup>。

私たちは、マラルメがボードレールから盗んだように、また、ボードレールがユゴーから、ドラクロアから盗んだように、他者から、死者たちから、彼らのパロール、テキスト、痕跡を盗む。生きてテキストを織る私たちは、必然的に他者のテキストから盗みを働いているのだ。バルトが、こうした有限で仮定的な生者ではなく、より恒久的で確実なテキストの方に権利を委ねる理由は理解することができる。テキストは、ボードレールの死後も、マラルメの死後も、バルトの死後も、また私たちの死後も残されているものだからだ。だが、私たち書いている生者が盗みを行っているという自覚もなく、かつての所有者——仮に彼らも盗んだ者であったとしても——を抹消してしまうことは、やはり極端な言説であり、あまりに厚顔なやり方である。テキストは、読まれることも書かれることもなければ、自律的に機能することはできない。バルトはテキストの機能のために、この読まれることに重点を置き過ぎてしまった。そしてこの行き過ぎは、読む者であると同時に書く者であ

---

<sup>110</sup> Le vol est toujours le vol d'une parole ou d'un texte, d'une trace. Le vol d'un bien ne devient ce qu'il est que si la chose est un bien, si donc elle a pris sens et valeur d'avoir été investie par le vœu, au moins, d'un discours.

Jacques Derrida *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967, pp. 261-262.

<sup>111</sup> La mort se donne à penser sous la catégorie du vol. Elle n'est pas ce que nous croyons pouvoir anticiper comme le terme d'un processus ou d'une aventure que nous appelons – assurément – la vie. La mort est une forme articulée de notre rapport à l'autre. Je ne meurs que de l'autre : par lui, pour lui, en lui. Ma mort est représentée, qu'on fasse varier ce mot comme on voudra.

*Ibid.*, p. 268.

り、彼自身が擁護したマラルメ自身によって反駁されるべきである。テキストと関係を持つとき、私たちは盗みを行う者として、その所有者たち、所有者であったものたちに対して、マラルメ同様に、ある一定の恥じらいと敬意を払う必要がある。

しかしながら、バルトが「読者の誕生は、『作者』の死で贖われなければならない<sup>112)</sup>」と言うとき、二重の、あるいは複数の意味が含まれていることに留意しなければならない。第一義として「エクリチュールにその未来を返してやるため」に投げかけられた挑発的で革命的な批評における意味であり、第二義として、マラルメが「亡霊」と呼ぶような、死者と生者のあいだでやり取りされる盗み、テキストの連鎖についての文学的な意味である。書かれたテキストに対して特権的な権力——テキストの可変・拒否など——を持つ作者が不在となったのち、残されたテキストは、作者以外の読み手との関係においてのみ、その主体性を発揮することができる。もし、デリダに背いてこう言うことが許されるなら、読み手にとって作者を失ったテキストは、生の特権のうちに、ある種の純粹さを帯びる。純然たる読者は、純然たるテキストが誕生したのち、初めて現れる。少なくとも私たち読み手が、ボードレールの言う「魂の神聖な淫売<sup>113)</sup>」によって、書き手に盗まれることはもはやない。だが、作者の死をもって、純然たるテキストが、一つの混沌である生きた作者によって紡がれたことまで否定する必要はない。私たちが読むテキストは、生における死者の場なのであり、マラルメが言う「亡霊」として、彼らは私たちが読むテキストから切り離されることなく取り憑いているのだ。ボードレールが「*Semper eadem*(イツモ同じく)」において、「『生』よりもなお、『死』が私たちをしばしば巧妙な絆で繋ぎ止める<sup>114)</sup>」と言うように、それは死によって初めて浮き彫りにされる繋がり、例えば魂とよばれるものとの関係なのだ。だがこの魂との関係は、私たちのテキストの解釈を助けてくれるものではなく、エクリチュールという亡霊の吐く「守護の毒」を、死にいたるまで吸うことしかできない。「死は盗みの範疇のもとで専ら考えられる<sup>115)</sup>」のであり、デリダが言う通り、私たちは盗みながら、すでに初めから盗まれているのである。

私が私の体に関係を持って以来、つまり、私の誕生以来、私はすでに私の体ではない。私がある一つの体を持って以来、私はその体ではなく、つまり、私はその体を持っていないのである。こうした剥奪が、私の生に対する私の関係を制定し、教育する。私の体は、従って、ずっと以前から、私から盗まれていたのだ<sup>116)</sup>。

<sup>112)</sup> « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » Barthes, *op. cit.*, p. 45.

<sup>113)</sup> « cette sainte prostitution de l'âme » (« Les foules » : I 291)

<sup>114)</sup> « Plus encor que la Vie, la Mort nous tient souvent par des liens subtils. » (I 41)

<sup>115)</sup> « La mort se donne à penser sous la catégorie du vol » Derrida, *op. cit.*, p. 268.

<sup>116)</sup> Depuis que j'ai rapport à mon corps, donc depuis ma naissance, je ne suis plus mon corps. Depuis que j'ai un corps, je ne le suis pas, donc je ne l'ai pas. Cette privation institue et instruit mon rapport à ma vie. Mon corps m'a donc été volé depuis toujours.

*Ibid.*, p. 268.

エクリチュールはすでに誕生から奪われている。読むことで、墓を荒らすように死者たちからその所有物であったものを盗んだつもりでいながらも、私たちはその所有物に所有されるのだ。私たちは『悪の華』について論じながら、すでにその初めから、詩人によってそのエクリチュールを盗まれているのである。この呪われた遺産のようなテキストは、海のように無限の場であり、そこに浮かべられ、私たちを通過し、忘却されるまで進み続ける一艘の船、それが『悪の華』の主體的エクリチュールなのだ。そして、これまで指摘してきたように、ボードレールは自らを、エクリチュールを通して読ませようと試みた詩人であり、彼は「作者—作品—読者」という『悪の華』という一冊の書物を中心にした諸々の関係における力学を巧みに利用した詩人である。この詩人にとって、過去から現在に立ち現れる亡霊であったかつてのジャンヌを詠った補填詩は、おそらく後続する無題の詩と関連付けて読まれるべきだろう。そこで彼は、この主體的エクリチュールを用い、自分のものであったジャンヌの記憶の影を、かつて生きていた者の魂を、生者に与え、その生を盗む。

Je te donne ces vers afin que si mon nom

Aborde heureusement aux époques lointaines,

Et fait rêver un soir les cervelles humaines,

Vaisseau favorisé par un grand aiglon,

(私が君にこれらの詩行を贈るのは、もし私の名が

大いなる北風に恵まれた船のように、

幸運にも遠く離れた時代に流れ着き、

ある夜、人々の脳に夢を見せるなら、)

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,

Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,

Et par un fraternel et mystique chaînon

Reste comme pendue à mes rimes hautaines ; (I 40)

(ツィンバロンのように読む者を疲弊させる、

不確かな寓話にも似た君の記憶を、

友愛と神秘の連環によって

私の尊大な押韻に吊られたように留めるため。)

これを読む者は、ジャンヌ詩篇と、ボードレールが残した彼女に関するいくつかの記録を通して、詩人の目で見られたような、未知の混血の女性のイメージを与えられる。詩人の記憶は現前するテキストとなり、一人の女が生きていたという事実を教え、これを読んだ者たちの生に、亡霊のようにジャンヌの記憶を随行させる。ところで、引用した上記

の無題の詩三十九番は、初版では「*Le balcon* (バルコン)」の後ろに置かれていた。熱烈だが単純な追慕の詩のあとに置かれていれば、この詩の、愛する者を言語によって普遍と為す、芸術家の恋愛詩の側面しか見いだされなかったであろう。だが、第二版において「*Le possédé* (取り憑かれた男)」と「幽霊」という二つの霊的な詩が差し挟まれることによって、過去を現在に蘇らせるエクリチュールの役割、現在を奪う過去の亡霊的性格が深く印象付けられることになる。なによりこの詩が、

*Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,*  
(三色の鉛筆で書かれたひどく青褪めたデッサンしかなく、)

*Qui comme moi, meurt dans la solitude,*  
*Et que le Temps, injurieux vieillard,*  
*Chaque jour frotte avec son aile rude...*  
(それも私同様、孤独のうちに死に、  
そして「時間」が、無礼な老人よ、  
日々擦るのだ、そのざらざらとした翼で……)

という「幽霊」最終部「肖像画」の一節と結び付けられ、死と時間の重みが一層と深められることとなった。言い換えるなら、無辺のテキストの海を渡る、エクリチュールの旅の深化と言えよう。「もし私の名が大いなる北風に恵まれた船のように、幸運にも遠く離れた時代に流れ着き」と詩人が書くとき、彼は、自らの名が一人の亡霊を名指し、その亡霊の吐く毒が、随伴する固有の魂の記憶を蘇らせることを知っている。彼はエクリチュールという誰のものでもないもので、ある一つの生が確かにあったことを伝えようとする。それも無謀にも、「遠く離れた時代」へと。

*Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain ! (I 41)*  
(漆黒の眼差しの彫像、青銅の額を持つ大いなる天使！)

とは、この旅をする彼の主体的エクリチュールの船体を飾る目印だ。彼の生きた生を詩的言語と為した一艘の船は、これを読む私たちの生を平然と通り、次の遠い時代へと旅を続けることだろう。彼は「友愛と神秘の連環」を盲目的に信じ、自らの生を運ばせるのだ。

ここにおいて、自らの生の隠喩であった最終詩「旅」に二つ目の意義が生じることになる。つまり、詩人が生きた時間である自らの亡骸を祀った、枢としての詩集『悪の華』それ自体の、エクリチュールの旅である。この詩が、「読者に」同様「私たち」で書かれていたことを思い出そう。詩人はまず、自らの「死」に、錨を揚げるよう呼びかける。「死」はすでに生のなかにあり、いつか私たちを捉える絶対的未来だ。五度に渡り繰り返される「倦

怠」は、私たちの生を取り囲む苦悩する現在の意識だ。この「倦怠」から逃れるには、甘く力を奪う「ロートスの実」のようなメランコリーに沈むことでは適わず、より根源的な現在からの超出、すなわち究極の未来である死を目指し、無限に至るより他はない。こうして詩人は、高らかに最後の新しい経験である「死」を目指し、旅に出ることを、この詩集の最後で宣言する。そして、この自らに同化させ、読む者を巻き込む主語である「私たち」が、無題の詩三十九番で読んだように、時間を越えて作用することに注意しよう。この詩は、1859年、彼の母が隠棲するオンフルールで書かれた。そのとき、詩人の主体的エクリチュールは、一つの起きた出来事として、客体化される自己の死体として、つまり過去である作品として不動となった。顕在化する過去であるこの作品は、常に生きている詩人に死に向かうよう命令する。書き手である詩人は、『悪の華・第二版』出版後、散文を中心とした仕事を行い、ベルギーへ行き、病状は悪化するばかりだが、この詩は書き変えられることも消されることもなく、さらに死を命じ続ける。そして、67年にこの作品を改変できる者、最もこの詩によって死を命じ続けられた者が死んだ後も、この詩は死へ向かうよう命じることを止めない。書き手である詩人を失ったのち、この詩で死を命じられる者は誰か。それは主体的客体である「私」——直接指示する対象をすでに喪失した空虚な主語——を読む者、あるいは読んだ者たちである。書き手を失ったテキストは、すでに生の外部に遁れ、有限性の軛を取り外されているのだ。

『悪の華』を読む者、読んだ者たちは、詩人の主体的エクリチュールである一艘の船へと乗せられている。ちょうど«*Manuscrit trouvé dans une bouteille* (壇のなかで見つかった手記)»の異常な巨船<sup>117</sup>に乗り込んだ者と同じように。「読者に」の「私たち」から、「旅」の「私たち」で閉じられるこの共同体験的エクリチュールは、この異常な巨船の亡霊的な船乗りたち<sup>118</sup>と同じように、私たちに気づくことなく労働し続け、この書物は通過さ

---

<sup>117</sup> En levant les yeux, je vis un spectacle qui glaça mon sang. À une hauteur terrifiante, juste au-dessus de nous et sur la crête même du précipice, planait un navire gigantesque, de quatre mille tonneaux peut-être. Quoique juché au sommet d'une vague qui avait bien cent fois sa hauteur, il paraissait d'une dimension beaucoup plus grande que celle d'aucun vaisseau de ligne ou de la Compagnie des Indes. Son énorme coque était d'un noir profond, que ne tempérerait aucun des ornements ordinaires d'un navire. Une simple rangée de canons s'allongeait de ses sabords ouverts et renvoyait, réfléchis par leurs surfaces polies, les feux d'innombrables fanaux de combat qui se balançaient dans le gréement. Mais ce qui nous inspira le plus d'horreur et d'étonnement, c'est qu'il marchait toutes voiles dehors, en dépit de cette mer surnaturelle et de cette tempête effrénée.

(目を上げると、私は血を凍らせる景観を見ることになった。私たちのちょうど真上、断崖のまさに頂、恐るべき高さに、四千トンはあるかという巨人のような船が奔っていた。その船体の百倍はある高さの波の頂点に留まっていたが、その船の大きさは、戦艦や東インド会社のもののどんなものより、はるかに大きなものに思われた。その巨大な船体は漆黒であり、船に通常つけられるどんな飾りも目立たなくされていた。開いた砲門から大砲の一行が並び、艀装に揺れる無数の戦闘用舷灯の灯が、大砲の磨かれた表面に反射し、映し出されていた。だが、私たちに恐怖と驚きの最たるものを直観させたのは、この超自然的な海と激しい嵐にもかかわらず、この船が満帆を掲げて海を渡っていたことだ。)

Edgar Allan Poe « *Manuscrit trouvé dans une bouteille* » *Histoires extraordinaires*, traduction de Baudelaire, Gallimard folio classique, 1973, p. 244.

<sup>118</sup> Il y a déjà bien longtemps que j'ai touché pour la première fois le pont de ce terrible navire, et les rayons de ma destinée vont, je crois, se concentrant et s'engloutissant dans un foyer.

れるべき空間ではなく、通り抜けることができず、私たちを規定し、盗み、呪う一艘の船となる。それは私たちを固有の死へと導いたあとも、渦に呑み込まれ、表象の死に至るまで、テキストの海を進み続けることだろう。詩人は、無題の詩三十九番にすでに描かれているように、自らが所有していた言語が、自らの死後も残り、機能し続けることを自覚していた。『悪の華』は、大いなる北風に恵まれた船のように、これからも遠く離れた時代に着岸し続け——ボードレール自身ポーから盗み、ポーに盗まれていたように——、遠く離れた時代の人々を奪い、死に向かわせ続けるだろう。

確かにバルトが言うように「作者の死は、読者の誕生によって贖われる」。作者を失ったテキストは、そのテキストを読む者の誕生をもって、初めてその主体性を発揮できるからだ。『悪の華』は、多くの関係によって、作者ボードレールとの関係、時代と環境、それを読む者、読んだ者、それに関する研究、批評、解釈との関係、あるいはより多くの超越的關係、形而上学的関係によって成立する一冊の書物であり、その関係一つ一つに、相互に作用しあうそれぞれの主体の力が働いている。『悪の華』の主体性は、この多角的・多元的な力学の中心にあり、いまなおその力を揮っている。それはひとえに、ボードレールというかつて生きていた詩人が、唯一の生を、感情を、思念を、精神を、魂を、存在を、唯一のエクリチュールでもって表象したことに起因する。そして、読者である私たちが死んだ後も、この詩は「おお死よ、老船長よ、時は来た！ 錨を揚げよう！」と死へ語り掛け、「未知なるものの奥深く、新しきものを探るため深淵の底へ飛び込むこと」を命じ続けるのだ。

「旅」は詩人の生の隠喩であり、この詩人を主役とした一冊の演劇的——真実ではないという意味で——書物の幕を引く作品であると同時に、そのエクリチュールが作者の死後始める旅を祝福し、これを読む者たちを呪う出発の詩なのである。

---

Incompréhensibles gens ! Enveloppés dans des méditations dont je ne puis devenir la nature, ils passent à côté de moi sans me remarquer. Me cacher est pure folie de ma part, car ce monde-là *ne veut pas voir*.

(この恐ろしい船の甲板に初めて足を踏み入れてから、すでにかかなりの時が経ち、私の運命の光線は、思うに、次第に一つに収斂し、一つの光源へと飲み込まれていった。理解不可能な人間たち！私とその性質を見抜くこと適わぬ瞑想に包まれ、彼らは私に気づくことなく、私の横を通り過ぎていく。私が身を隠すということは、私が純粋に狂っているということだ。というのも、この人々が、見ることを望まないのだから。)

*Ibid.*, p. 246.

## 結論

### 主体的エクリチュールについて

「旅」を再び読むにあたり、本論はまず、ボードレールにとっての海を考察することから始めた。それは想像力を備える人間同様に、この詩集において深く探求されることを目指すべき自然であり、詩人の態度はそこで「見ること」と「飛び込むこと」の二つに分裂していた。そして、この詩の中盤においては、この二つの態度の対話が描かれ、二度の詩行の断裂から、その戯曲的性格が顕示され、この詩集自体の演劇性、すなわち自己を書くこと、演じることの本質的虚偽、こうした虚構性への自覚というものが明らかとなる。「見ること」と「飛び込むこと」の弁証法が見出すのは、死に至るまで現在を覆う「倦怠」だ。宗教の現世的救済はあてにならず、自己を存立させる信仰は別のものへと向かい、反キリスト者としての激越さは鎮まるが、キリスト教はその特権を失い、相対化される。豊かな過去へのメランコリーが私たちの袖を引き、未来の希望のなさが私たちの足を止めさせる。この不動性のなかで、私たちは、自らの死に向けて「錨を揚げろ」と命じる以外に、自らを救う手段を持たない。生を知り、死を知るという好奇心を満たすために、「新しいもの」を探るために深淵へ飛び込もうと。

これが、これまで論じてきた、本論における「旅」の解釈の概略だ。エピローグの役割も兼ねたこの最後の詩、最長の詩は、やはりこの詩集全体を要約するほどの強度と範囲を備えていると言えるだろう。『悪の華』におけるボードレールの死のテーマを論じることで、死によって完遂される一つの主体について、特に未来・現在・過去という時間論と切り離せない死の問題と、絶対的に過去に属するがゆえに自らの死体となる表象の死の問題を確認することができた。だが最後に、個の有限性によってもたらされるそれぞれの断絶と、超越的なテキストの場でクリチュールによって結ばれる接続、すなわち、この詩集で用いられた主体的エクリチュールとは何か、という問題に突き当たる。それはまた、この詩集の最後において、始まりを示す旅立ちのストロフを置いた詩人の意図を考察することにもなるだろう。と言うのも、この詩集は、始まりをもって終わりとなっているからだ。

死によって誕生すること、それはバルトが、作者に囚われた文学批評を強く糾弾するあまり指摘し損ねた、エクリチュールの本質である。『悪の華』のエクリチュールは、この終わりによって始められる。その作用は、自己であったものを他者化すると同時に、他であったものを自己化するものである。しかし、主体的エクリチュールとは、ルソーの「*Confessions*（告白）」や「*Rêverie du promeneur solitaire*（孤独な散歩者の夢想）」のように、「私」を主語に置くことで、「私」を書き、「私」を他者に伝えることが、一つの主要な条件なのではないのだろうか。おそらく『悪の華』で用いられたエクリチュールは、そうではないのだ。1861年4月1日付、オーピック夫人に宛てた手紙で、ボードレール

は以下のように書いている。

『赤裸の心』、そこに僕の怒りのすべてを詰め込むつもりです。ああ！もし何とかしてこの書が世に出ることがあれば、『J=J の告白』も色あせて見えるでしょう。御覧の通り、僕はまだ夢を見えています<sup>119</sup>。

このように記した « *Mon cœur mis à nu* (赤裸の心) »は、ボードレーが予期した通り、ほとんど覚書の段階で止まっており、一つの作品として世に出ることはなく、一種の自叙伝として、自分の手で自己を誠実に書く行為は行われなかった。そしてボードレー自身がこのように語るように、ルソー的な自己を書く試みは『赤裸の心』で行われるべきエクリチュールであり、それは『悪の華』では行われなかったものなのだ。自己を語ることと主体的エクリチュールは、おそらく、その目的のために区別されるが、その目的の親近性のために混同されるものなのだ。前者は真実を目指し、後者は美を目指す。だが、真実と美は、決して矛盾するものではなく、時として同時に存立し、とりわけ『悪の華』においては分ち難く結びついているように思われる。

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,  
Ô Beauté ? ton regard, infernal et divin,  
Verse confusément le bienfait et le crime,  
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

(お前は天から来たのか、あるいは深淵から来たのか、  
おお美よ？お前の眼差しは、地獄のようで神聖で、  
混沌と善行と犯罪を注ぎ、  
そのため人は、お前をワインに喩えよう。)

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;  
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;  
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore  
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

(お前は瞳のなかに、日没と曙光を湛える。  
お前は雷雨を孕む夜のように、香りを撒く。  
お前の口づけは妙薬であり、お前の口は壺  
英雄を臆病にし、子供を鼓舞する。)

---

<sup>119</sup> *Mon cœur mis à nu*, et où j'entasserai toutes mes colères. Ah ! si jamais celui-là voit le jour, les Confessions de J(ean)-J(acques) paraîtront pâles. Tu vois que je rêve encore. (CPL II 141)

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?

Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien ;

Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,

Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien. (I 24)

(黒き深淵から出て来るのか、空の星々から降り立つのか？)

魅了された「運命」は、犬のようにペチコートに付き纏う。

お前は気まぐれに喜悦と災厄を撒き、

お前はすべてを統べ、何ものも負わない。)

この« Hymne à la beauté (美への賛歌) »が発表されたのは、最終詩「旅」が発表されたのち、1860年10月の『芸術家』誌である。『悪の華』は断罪後、部分的に改修されたのではなく、全体的に見直され、作り直された、と以前にも指摘したが、この詩集を支配し、目指す目標でもある「美」を詠う「憂鬱と理想」の美詩群においても、こうして手直しを加えられている。十七番« La beauté (美) »から始まるこの詩群は、一貫して美が女性のフィギュールを持って描かれ、「美への賛歌」においても同様に、美は一人の女として形象化されている。由来の知れない美は、善と悪、日没と黎明、英雄と子供、深淵と星辰、あらゆる極端な二項対立を隈なく支配する一つの存在である。この詩において、美は概念ではなく、具象化された存在として書かれ、より真実と見分けがつかなくなっている。だが、引用の最後の一文に、詩人が崇拜し、彼の主体的エクリチュールを差し向ける美の本質が描かれている。美、« tu gouvernes tout et ne réponds de rien. (お前はすべてを統べ、何ものも負わない) »のだ。美の無根拠、無責任は、根拠と責任を執拗に求める真実と対極にあるが、その無根拠さ、無責任さのゆえに、真実のうちに同居しえるのである。美を賛美するこの五篇の詩において、芸術家は真実ではなく、美を探求する者、美に仕える者であるというテーゼが確立される。芸術家が生み出すものは真実よりも美が優先されるべきであるが、「お前の口づけは媚薬、お前の口は壺」と書かれるように、『悪の華』においては美を求めるエクリチュールでさえも、美を湛えた一つの真実の詩になるという、一種のメタポエムとなるのだ。こうして、自己を語ることと主体的エクリチュールの目的から遡及して、この二つのエクリチュールを区別しようとしても、真実と美の区別同様にそれは不可能なこととなり、無意味なこととなる。

しかしながら、『悪の華』で用いられた美を目指すエクリチュールと、『赤裸の心』で試みられようとした、ルソーの『告白』の延長線上にある真実を目指すエクリチュールには、ボードレールの意図において、はっきりとした違いがある。それは美のみに見出される「永遠、不変の要素」である。

実際、ここで、唯一で絶対的な美についての理論に反し、美の合理的で歴史的な一つの理論を打ち立てる好機である。つまり、それが生み出す印象は一つであ

っても、美が常に、不可避的に二重の構成であることを示す好機なのだ。というのも、美の印象の合一性において、美の変わりやすい要素を見分けることの難解さのために、その構成における可変性の必要性が弱めることは、どの点においてもないからだ。美は、その量を決定することが並外れて難しい永遠、不変の一つの要素によって作られ、もしお望みなら、代わる代わる、あるいはすべてまとめて、時代、流行、道徳、情熱となるような、相対的で状況に応じた一つの要素によって作られている<sup>120</sup>。

*Le peintre de la vie moderne* (現代生活の画家) において、このようにボードレーは、唯一絶対の美に反論し、美の二重性を説く。「永遠、不変の一つの要素」とともに「相対的で、状況に応じた一つの要素」によって美は成り立つという、この「合理的で歴史的な理論」こそ、『悪の華』におけるエクリチュールを二重化し、捉え辛くしていると言っても過言ではないだろう。主体的エクリチュールは、美を目指すものであるが、詩人の死によって、それ自体が永遠化され、美となっている。この詩集においては、美を希求する行為自体が、彼の死によって永遠化されているのだ。ここにおいて、一人の詩人がかつて生きていたという真実は置き去りにされ、彼が書き残した詩集が存在するという真実以上の効果が、そのテキストから湧出することになる。しかしながら、いまや美の支配者であるボードレーは、自らの死にいたるまで、美に支配され、美を所有することはできなかった。美の第一の要素である「永遠性」を、有限性のうちに手に入れることができなかったために。有限の人間にとって、己の作り出した作品の永遠性を確認することは不可能であり、さらに人間の忘却という荒波を被り続けながら、彼の名前がここまでたどり着いたのは、なんという奇跡的な幸運が必要だろう。「ボードレーは栄光の頂にいる<sup>121</sup>」とヴァレリーは言う。彼の名はすでに、彼の生の何倍長く生きたのだろう。彼の作品は、すでに人間よりも長く生き、より広大な展開を持ったテキストとなり、指示対象を失った彼の名前同様に、賛美される側にいるのだ。

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,  
Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !

---

<sup>120</sup> C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. (II 685)

<sup>121</sup> « Baudelaire est au comble de la gloire. »

Paul Valéry « Situation de Baudelaire », *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1957, tome I, p. 598.

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle

A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

(目の眩んだ蜚蜮は、お前の方へ飛ぶ、蠟燭よ、  
パチパチと音を立て、焼けて言う。この燭台を祝福しよう！  
己の美女の上に屈み、喘ぐ恋焦がれる男は  
自らの墓を撫でる瀕死の者の様。)

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,

Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !

Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte

D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ? (I 25)

(お前が天から来ようと地獄から来ようと、それが何だ、  
おお美よ！巨大で、怖ろしい、無邪気な怪物よ！  
お前の目、お前の微笑、お前の足が、私が愛し、私の知らぬ  
「無限」の扉を開いてくれるなら？)

芸術家は蠟燭の火に運命的に導かれ、その火に焼かれる蜚蜮であり、彼らが自らの作品に対して刻苦精励する様は、虚しく自らの死体を吊う姿に他ならない。これが無限を求める有限の存在の悲惨であり、無限と永遠を象徴するものである美は、「巨大で、怖ろしい、無邪気な怪物」に他ならない。美は見るだけであるならば、女巨人の乳房の陰で猫のように安らう<sup>122</sup>こともできるだろうが、それを創出しよう、それを所有しようとするならば、どれほどの塗炭の苦しみを味わわなければならないことだろうか。美の無限は、生きている限り、詩人の言う通り、決して知ることとはできず、愛することしかできないものなのだ。生きているあいだ、自らの作品が真実以上の美の境地に達し、それが永遠性を備えているかどうかを知ることはできない。死とともに、生きていたものは無限に属し、墓がその標識となるように、作者の死とともに作品は美となり、作品がその永遠の象徴としてあるのだ。この無限への希求、詩によって生の外部へ、ほとんど宗教的に救済を求める様は« La mort des artistes (芸術家たちの死) »にも書かれており、それが『悪の華・初版』の終着点でもあった。

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,

Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,

Qui vont se martelant la poitrine et le front,

(自らの「偶像」を知ることのなかった者もあり、

---

<sup>122</sup> Cf., « La géante » (I 22)

断罪され、恥辱の烙印を捺されたこれらの彫刻家、  
胸と額を鎚でますます叩き行き、)

N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !  
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,  
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau ! (I 127)

(ただ一つの希望を抱く、奇妙で暗いカピトリウム！  
それは「死」が、新しい太陽のように俯瞰し、  
彼の脳のなかの華々を咲かせるだろうということ。)

「偶像」をついに見出すことができなかつた芸術家たちには、ただ一つの希望しか残されていらない。死がこの「脳のなかの華々」を咲かせることだけだ。死だけが芸術作品の永遠性を試すことができるのであり、生きているあいだに好評を得た作品も、無視された作品も、等しくその作り手である主体が失われて初めて、この美を生成する第一の要素が見出されるものなのだ。初版は、この死によってもたらされる永遠性、無限への希求によって閉じられており、第二版においては、この後に三篇の補填詩が付け足され、「旅」によって詩集が再び閉じられることになる。すなわち『悪の華』は二度終わりを迎えていると言え、「旅」はこの詩集の主要なモチーフを演奏し直したのち、最初の終わりである「芸術家たちの死」における無限への希求も同様に踏襲しながら、異なる結論をこの詩集に与えるのである。

こうして、初版においては最終詩として、特別な意味合いとそれに見合った強度を持ち合わせていた「芸術家たちの死」は、「死」の章における一篇の詩に格下げされる。「旅」を読めば、美を希求し、有限の身で無限を目指す苦悩と悲嘆を書いた詩作のための詩では、第二版の最終詩として不十分であったことが理解される。ボードレーは、ある面ではベンヤミンが指摘するように、この詩集がより多くの読者へと開かれる必要性を認めたのである。厳格な詩法と抽象的な内容を理解する選良たちへ向けてではなく、「困難を覚えずに詩を読むことができない読者<sup>123</sup>」へと向けて書き直したのである。

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs ! (I 87)

(もう二度と、二度と見いだされぬものを  
失った人は誰でもを！涙で喉を潤し、

---

<sup>123</sup> Walter Benjamin « Sur quelques thèmes baudelairiens » texte de 1940, *Œuvre III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Éditions Gallimard, 2000, p. 329

良き雌狼のように、「苦惱」の乳を吸う者たちを！  
花のように萎れる、瘦せた孤児たちを！)

彼らのことを思い、詩人はこの詩集を書き直したのだ。こうして、特別な意味を持っていた

**Il faut de fois secouer mes grelots (I 127)**

(何度も私の鈴を振らねばならない)

不幸な詩人のフィギュールは、第二版において、「涙で喉を潤し、苦惱の乳を吸う」者の一人になったのである。

**Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,  
qui vont se martelant la poitrine et le front, (I 127)**

(断罪され恥辱の烙印を捺され、  
胸と額を鎚でますます叩き行く彫刻家たち)

へ向けられた最終詩と、

**Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues**

(その欲望が雲の形をした人々)

へ向けられた最終詩では、詩集としてのコンセプトまで変わるほどの変化である。ボードレーが徹底的な反キリスト者であることを望むように、彼が徹底的な芸術至上主義者であることを望む者にとって、この変化は納得のいくものではないかもしれない。しかしながら、現実には彼は、第二版の最終詩として「芸術家たちの死」ではなく、「旅」を選んだわけであるし、この詩集の最終章が、死によって救済されるべき、美を希求する芸術へ向けられたものから、より広範な意味を持つ、死によって縁取られた生、夜のような死によって活気づけられる昼のような生へと向けられたことは事実である。

ところで、本論は「死」の章に補填された二つの詩「ある好奇心が強い男の夢」と「旅」を、初版から収録されている詩篇とテーマ的・構造的に比較分析しながら、詩人と詩集それぞれの主体性を機能させるボードレー的の死について考察してきた。だが、この章に収録された補填詩はこの二篇の詩のほかにも「*La fin de la journée* (一日の終わり)」があり、これが初版の最終詩「芸術家たちの死」の後ろに新しく置かれている。芸術の成就のために死を願うこと、有限であるものが永遠に達しようとする無力さを描いた 57 年の最終詩にくらべ、「一日の終わり」は非常に小さく、具体的な作品で、芸術家としての仕事から離

れた一人の人間の生（生活）を実感させるような、奇妙な硬質さを感じさせる。

Sous une lumière blafarde  
Court, danse et se tord sans raison  
La Vie, impudente et criarde.  
Aussi, sitôt qu'à l'horizon

（蒼白い光の下で  
理由もなく走り、踊り、身を振る  
「生」は、厚顔無恥で喧しく。  
それ故に、地平線に）

La nuit voluptueuse monte,  
Apaisant tout, même la faim,  
Effaçant tout, même la honte,  
Le Poète se dit « Enfin !

（逸楽の夜が立つや否や、  
空腹さえ、すべてを鎮め、  
恥辱さえ、すべてを消し、  
詩人は独り言つ「やっとだ！

« Mon esprit, comme mes vertèbres,  
Invoque ardemment le repos ;  
Le cœur plein de songes funèbres,  
（「私の精神は、脊椎と同様に、  
激しく休息を冀う。  
心は葬送の思いで満ち、）

« Je vais me coucher sur le dos  
Et me rouler dans vos rideaux,  
Ô rafraîchissantes ténèbres ! » (I 128)

（「仰向けに横たわろう  
そしてあなたの帳のなかを転がるのだ、  
おお、清涼な暗闇よ！」）

このソネは、『悪の華・第二版』中唯一の未発表作品で、この詩集において初出となっている。そのため制作年代は不明瞭だが、1860年8月の詩篇リストに書かれていないため、同

年の秋に書かれたものと推察されている。第一カトランの大文字で書かれた « la Vie (生・生活) »によって、「芸術家たちの死」で読まれた抽象性と芸術の至高性から、日常的な生の喧騒と不快さが蘇らされる。観念的で寓意的だった描写が、夢から醒めたように、見慣れた景色へと引き戻されるのだ。陽が沈み、夜が訪れようとする黄昏時、美の永遠性を獲得しようともがき苦しみ、打ち破られ、瀕死の身となった闘士のように、詩人は独り呟く。

「葬送の思い」、「仰向けに横たわろう」という言葉が、次のソネ「ある好奇心が強い男の夢」における不可能性の表象である、過去形で書かれた自己の死の表現「私は死んでいた」と結び付けられ、「私」の死を否定なく連想させる。「当然、夜、闇、休息は——一日（日中）の二重の価値と比較して——、死の意味を活性化する<sup>124</sup>。」とマリオ・リヒテルが指摘する通り、この詩において夜は死の隠喩となる。

ピショワが指摘するように、1862年に、『プレス』誌掲載を目指して書き直された散文詩 « Le crépuscule du soir (黄昏) »に、「おお夜よ！おお清涼な暗闇よ<sup>125</sup>！」という「一日の終わり」最終行と非常に近い表現が見出される。リヒテルはこの「清涼な」という形容詞に着目し、以下のように指摘する。

以下のように明確にする必要がある。非常な高熱を下げ、気分の騒擾を和らげるのに使われるような、ある治療用の飲み物（ハーブティーや水薬など）への特別な典拠から、「清涼な」という形容詞は、文字通り医療的な意味を持っていた（それにいまなお、部分的に持っている）と。

つまり、詩人によって援用されたこうした闇は——まさしくこうした闇の清涼にする効能のために——、「生」を癒すのに用いられ、ある種の極度の興奮状態や高熱、言い換えれば、走り、踊り、身を振る不条理な——理由のない——騒擾によって悪化させられた、倦怠で覆われた世界の生を癒すのに用いられるべきであろう<sup>126</sup>。

こうした解釈は、一日一日を分断され、完結した一日と捉えるように、『悪の華』中の一つ

---

<sup>124</sup> « Naturellement, la nuit, les ténèbres et le repos – par rapport à la double valeur de journée, - avivent aussi le sens de mort. »

Mario Richter *Baudelaire Les Fleurs du Mal Lecture intégrale 2*, Éditions Slatkine  
Genève, 2001, p. 1568

<sup>125</sup> « Ô nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! » (I 1093)

<sup>126</sup> Il faut préciser que l'adjectif rafraîchissant avait (et a d'ailleurs encore en partie) un sens proprement médical, avec une référence toute particulière à certaines boissons curatives (tisanes, potions, etc.), qui serviraient à éteindre la trop grande chaleur, à calmer l'agitation des humeurs.

En résumé, ces ténèbres invoquées par le Poète devraient servir – en raison, précisément, de leur pouvoir rafraîchissant – à soigner une Vie, celle du monde ennuyé, altérée par une sorte de surexcitation ou même de fièvre, c'est-à-dire d'agitation absurde – sans raison – de course, de danse et de contorsions.

Mario Richter, *op. cit.*, p. 1568.

一つの詩篇を分断され、完結した作品として捉えるならば、正しいものであろう。しかしながら実際には、「一日の終わり」は、死を持ってしか希求できない美の永遠性に挑む有限な存在の悲嘆を描いた「芸術家たちの死」と、不可能性の表象である自己の死を描いた「ある好奇心が強い男の夢」の接続のなかに置かれており、この「医療的な意味」を持つ「清涼な」という形容詞は、死の隠喩である夜から考えても、より徹底的で最終的な意味の治療の意味に取られるべきだろう。おそらくはこの詩を書いたあとに書き直されたと思われる散文詩「黄昏」と比較してみよう。

おお夜よ！おお清涼なる闇よ！あなたは私にとって、心のうちの祝祭の合図、あなたは懊悩からの解放！平原の孤独にあっても、首都の石造りの迷宮にあっても、星々の瞬き、街灯の爆発、お前たちは「自由」の女神の花火！

黄昏、あなたはなんと甘く優しいことか！自らの夜が勝ち誇る圧政の下、一日の臨終のように、地平線になお揺曳する薔薇色の微光、日没の最後の栄光の上に、定かならざる赤で染みを作る燭台の火の数々、東洋の奥深くから見えざる手が引く重々しい羅紗、それらは真似る、生の荘厳な時間に、人間の心のうちで戦う、あらゆる複雑な感情を。

さらにまた、踊り子の奇妙な衣装の一つと言えよう、そこで透けて暗色の紗が、煌びやかなスカートの和らげられた華やかさを垣間見せる、ちょうど黒い現在の下から、甘美な過去が染み出すように。その衣装に撒かれた、金と銀の揺れ動く星々は、「夜」の深い喪に服してしかししっかりと灯ることのない、幻想のいくつもの火を表象する<sup>127</sup>。

「自らの夜が勝ち誇る圧政の下、一日の臨終」、「『夜』の深い喪に服してしかししっかりと灯ることのない、幻想のいくつもの火」と書かれているように、夜は死の隠喩となり、生のうちの一日は地平線に没して過去となり、透けた紗の向こうから、死者の記憶のように垣間見えるものとなる。こうして、日常的な一日においても夜によって死は訪れ、その一

---

<sup>127</sup> 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 !

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.

On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé ; et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit. (I 312)

日は、かつての一日へと死に絶え続けていく。確かに「清涼な」という形容詞は、「一日の労苦に疲れた憐れな精神たちのなかに大いなる和らぎ」をもたらす治療的な意味で用いられているのだろうが、一日一日の終わりに死を、一瞬一瞬の時間に死を見出す詩人にとっては、死を意識するたびごとに、あらゆる生の懊悩と騒擾から解放される身軽さの意味も含まれているだろう。とりわけ冗長さを極力削ぎ落とし、語の印象的で象徴的な力を最大限に引き出した韻文「一日の終わり」における「清涼さ」は、この死による解放感の方が強く読み解かれるべきである。

美という「巨大で、怖ろしい無邪気な怪物」に挑み、日暮れを迎えた芸術家の疲労は、推し量ることもできない。「仕事」から離れた芸術家は一人の人間に戻り、夜気に息を吹き返すだろう。だがそれと同時に、取り返しのつかないことに、今日もまた美をわが物とすることができずに、一日が死んだ。「『夜』の深い喪に服し」とは、こうして死んだ一日、死んだ自己の時間を悼むことであり、「幻想のいくつもの火を表象する、金と銀の揺れ動く星々」は、自らの手で表象することができず、死に絶えた理想を、残酷にも芸術家よりもうまく表象する大きな存在——自然、無限的外部——である。こうして「一日の終わり」は、『悪の華』という書物を、芸術から生へと連れ戻す。芸術家という特殊な「私」は、「一日の終わり」において、肩書のない一人の人間に立ち返る。「旅」において、キリスト教を数ある宗教の一つとして相対化したように、芸術を生における数ある営みの一つとして相対化することで、この詩集を無限に挑み、疲労困憊した芸術家たちだけではなく、日々の生の営みに疲弊した、あらゆる敗残者たちへと差し向けるのだ。

『悪の華』で用いられた主体的エクリチュールとは、美へ向かうものだ。その第一の要素である「永遠、不変の要素」は、有限の存在である芸術家が挑むものであり、第二の要素である「相対的で、状況に応じる要素」、すなわち「代わる代わる、あるいは全部まとめて、時代、流行、道徳、情熱」は、夜ごとに死を迎える一日一日という事実、あるいは真実であり、生きているものが不可避免的に経験する過ぎ去っていくものである。ボードレーが『赤裸の心』で試みようとしたこと、ルソーが『告白』や『夢想』で用いた自己を語る手法は、こうした過ぎ去っていくものをエクリチュールによって留めようとするのだ。しかしながら、美と真実の境界線は依然模糊としており、『告白』や『夢想』に美が見当たらないかと言えば嘘であり、『悪の華』に真実が見当たらないかと言えば嘘になる。この無限のテキストの海において、ある一つの定まったやり方でエクリチュールを用いた書き手が存在したことは真実であり、無責任で無根拠な美は、少なくとも、存在したという真実に宿るものだからである。こうして補填詩である「一日の終わり」は、美の第一の要素である永遠性に、過ぎ去っていくものという第二の要素を付け足し、「食欲をそそる上皮」で包む。

後続する「ある好奇心が強い男の夢」で読まれる、自己の死という不可能性の表象については、以前指摘した通りだ。それは自己の時間の死であり、表象された自己の死であり、ほとんど写真的で、一日の夜による死に比べれば、より持続の短い瞬間の死とも言えるも

のだ。このことから、「j'étais mort (私は死んでいた)」が、過去時制における半過去形によって、死んだ状態を言い表しているのではなく、大過去形によって、死という一度限りの出来事に捕らえられたことを理解する必要がある。死という出来事は、シャッターと同じように、ある瞬間に主体を切り取る。この出来事にどんな持続も存在せず、死の瞬間を境に、認識する主体から、認識されるだけの客体となる。その瞬間に、生きていた「いま」は、死に絶えた「かつて」になっているのだ。よって、私は死んだ状態にあったことをここで認めたのではなく、ある瞬間に、死によって捕らえられていたことを、つまり不動となった自己の客体性を、ここにおいて悟ったのである。そのため、詩人が認めた私の死は、やり直すことも干渉することもできず、ただ現在の自己と同時に存在する死んだ他者のような過去であり、書き留められ、エクリチュールとして意味作用を発揮し始めた、自己ならざる主体的客体であるだろう。書かれた詩的言語は、自ら動き、変化することもなく、日々変化し、死へと向かう生者たちに、同じ演目を演じて見せ続ける。忘却という完全な死、誰にも認識されなくなるという完全な死を迎えるまで、一度死んだものは、二度と死ぬことはないのだ。そうして、「ある好奇心が強い男の夢」で残されていた「曙光」と「演劇」の問題にも、この時間の死と表象の死による主体の客体化と、前に置かれた「一日の終わり」との繋がり、あるいは「死」の章、この詩集全体と関係づけることで、一つの解釈を与えることができるだろう。

私がこの書物に対してお願い申し上げる唯一の賞賛は、それが純粋なアルバムではなく、それが始まりと終わりを持つということをお認めしていただくことです。すべての新しい詩は、私が以前選んだ独特な額縁に合うよう作られました

128。

ヴィニーに第二版を含む彼の著書を献呈するに際して、ボードレーはこのように記しており、一つ一つの詩篇、あるいは詩句や語彙でさえ、一つの有機体を理解するように、部分部分と全体とを関連付けて読む必要があることが再確認される。つまり、「ある好奇心が強い男の夢」におけるこの「曙光」は、「一日の終わり」で読まれた夜の死と関係づけられるべき語であり、一日の始まりである「曙光」は、死である夜と対立する蘇生としての夜明けを意味することになるだろう。しかしながら、待ち焦がれた「見世物の幕が上がった」ときに、自分が死んでいたことを認識し、それと同時に蘇生しているということは、どういふことなのか。すでに開演されていた空虚な見世物を前に、「私」は死んでいると同時に生き返っているのだ。このソネの形式に収められた語の並びは、あまりにも苛烈な矛盾した意味を伝え、「消化不能で、味わうこともできず、人間性にあつたものとも適したもの

---

<sup>128</sup> Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi. « À Alfred Vigny [Paris, environ 16 décembre 1861] » (CPL II 196)

もなっていない。」

それでは、これほど「ソネ」を軽々しく扱い、そこにピタゴラス的な美を見ない愚か者は（おそらく有名な男なのでしょう）、誰でしょう？形式が拘束するからこそ、想念はより激しく迸るのです。どんなものも「ソネ」にはうまく合います、滑稽調、恋慕調、情熱、夢想、哲学的瞑想でも。そこには、金属の美、見事に細工された鉱石の美があります。観察されたことがありますか、天窓から、あるいは二本の煙突、二つの岩のあいだ、あるいはアーチ形の拱門などから目に入った、空の断片の方が、山頂から見た大展望よりも、より奥深い無限についての想念を与えることを<sup>129</sup>？

この通り、ボードレールは、ソネの形式に詩の至高性を見出している。より重い制限を設けられるほど「無限についての奥深い想念」が与えられるという彼のソネに対する持論は、大いに注目すべきだ。とりわけ、この「ある好奇心が強い男の夢」における「私は死んでいた」という一詩行から紐解かれる異常さは、常軌を逸している。この一詩行に躡く者は、荒涼とした果てしのなさ、すでに生の温もりを失ってしまった絶望的な冷たさを、そこに見出すのだ。ボードレールの意見に従うならば、ソネの形式は、「滑稽調でも恋慕調でも、情熱でも、夢想でも、哲学的瞑想でも」、あるいは理解不可能性や狂気でさえも捉えてしまうのであろうか。おそらくそうだ。ここで描かれているのは、確かに狂気なのだ。詩人は生きながらにして無限に至っているのだ。少なくとも、生きながらにして自らを彼岸に置き、死んだ自己を認識しているのだ。死を経験し、蘇生するとは、そういうことなのだ。彼は、あれほど冀い続けた美をついに所有したと、狂信的に信じ込んでいるのである。「私」が「見世物を待ち焦がれる子供」のように待ち望んでいたものは、生における最後の経験である死であり、芸術家を美の永遠性へと開く契機となる死だ。それが「冷たい真実」として彼のもとを訪れると、詩人はすでに無限の側に蘇生しており、幕がすでに上がっていた空虚な舞台を前に、まだ待っている死んだ自己を認識する。彼が待ち望んでいた見世物は、始まりと同時に終わっている、死を運命づけられた生そのものであり、死によって無限の側に移行した詩人は、空虚な演劇を観るように、何も上演されない自己の生を観ているのだ。生の内にありながら、自己を無限と認識すること。それは間違いなく狂気であり、『悪の華』最後のソネは、この狂気をそのピタゴラス的な形式の美に捕縛し、

---

<sup>129</sup> Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? « À Armand Fraisse, [Paris. 18 février 1860] » (CPL I 676)

その「地下室の換気窓」から、深く冷たい無限の想念を読む者に与えるのである。

次に、詩人と見世物を仕切っていた幕について、死んだ私が待っていた空虚な演劇について考察してみよう。

演劇と祝祭は、不透明な世界と透明な世界のようにお互いに対立する。その暗がり、その鉄の尖った先、その仕切りで、劇場は、寓意的な「像」が支配する残酷な「寺院」と同じ畏怖を惹き起こす。そこでは同じ悪の魅惑が働いているのだ。

(……) 人は、「自分自身を忘れる」ために劇場へと行き、そこは自分自身と他者をさらに徹底して忘却する場なのだ。見世物は、私たちから私たちの存在を盗む。何も私たちに代償として返ってこない（虚無が私たちに代償として返ってくる）、完全な自己喪失<sup>130</sup>。

ジャン・スタロバンスキーがこのように指摘するように、演劇は透明な表象ではなく、混濁した表象である。舞台の闇によって、演劇の場は世界から仕切られ、観衆はそれぞれ孤立し、上演される見世物とそれぞれに一方向的な関係を持ち、「自分自身と他者を完全に忘れる」。それは祝祭の、万人に開かれ、相互的な悦楽となる意識の透明性と比較して、ルソーが非難する、排他的で孤独な演劇の悪しき意識だ。演劇の「見世物」は、エクリチュール同様に私たちを盗む。それも再現不可能な共時性を強いる暴力的なやり方で。観劇のあいだ、空虚なのは観衆の方なのだ。それが例え、どれほど空虚な見世物であろうと。観衆は見世物を観ているあいだ、見世物に蹂躪され、自己喪失の状態にある。それは読書のように、自分が望むときに、途中で読むことを止めることもできず、理解できなかったことについて、その場でゆっくりと考えることもできないのだ。それでは、この最後のソネで、空虚な演劇を前に、何が行われていたのだろうか。

「私」は「見世物をせがむ子供のように」、「死」を待っていた。この明喩が舞台と客席を区切る隠喩の緞帳の役目を果たすように、「死のうとしていた私」は、唐突に劇場の客席に現出する。そして見世物である「冷たい真理」が表れた途端に、「驚きもなく死んでいた私」を、怖ろしい曙光によって有限性から解き放たれた「私」が認識するのである。死んだ私は、幕が上がった舞台を前に、まだ待っている。つまり、何も上演されない空虚な見世物を観ているのであり、「見世物—対象は、私たちから私たちの自由を奪い、暗い部屋の物体のように、私たちは不動となった。つまり私たちは、メデューサの眼差しによって、

---

<sup>130</sup> Le théâtre et la fête s'opposent comme un monde d'opacité et un monde de transparence. Avec son obscurité, ses pointes de fer, ses cloisons, le théâtre inspire la même crainte que le Temple cruel où règne la Statue allégorique. La même fascination mauvaise s'y exerce. (...) L'on va au théâtre pour « s'oublier soi-même », c'est le lieu de plus complet oubli de soi-même et d'autrui. Le spectacle nous vole notre être : aliénation totale où rien ne nous est rendu en retour.

Jean Starobinski *Jean-Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*, Édition Gallimard, 1971, pp. 118-119.

石化したのだ<sup>131</sup>。」曙光に包まれ、蘇生した「私」は、自らの死の表象である空虚な生の見世物を前に、自らを奪われ、動けなくなっている。そして、この誰でもない主語「私」によって同化させられた、この詩を読む私たちも、この空虚な見世物を前に動けなくなっている。空虚な見世物を前に動けなくなった「私」を前に、私たちは動けなくなっているのだ。「私」を読む私たちは「私」に集約され、奪われ、一体化し、死を約束された空虚な生、対象化された「私」の生を観ているのだ。虚無を鑑賞するものは、虚無によって奪われる。私たちは「私」を通して、自らの死の虚無感を前に、等しく空虚となる。

演劇とは、ルソーが主張するように、完全な孤独のうちに投げ棄てられている〈投げ棄てられた自らを見出す〉場なのであろうか？そうではない。私は知っている。他者の視線が舞台へと釘付けにされ、私たちが一緒に見つめる演技のうちに、私が他者の眼差しを再び一つにしていることを。それは間接的〈媒介的〉交流に他ならない。私たちは、私の注意が自らを直接結び付ける舞台上の演技を媒介して、間接的に一体化しているのだ<sup>132</sup>。

観劇と読書において大きく異なるのが、この間接的な一体化を味わうことができないということだろう。演劇は、一度に限られた多くの人々を見世物によって間接的に結び付けるが、書物は多くの人々をそれぞれの時間で結びつけ、同じとき、同じ場所で一体化させることはない。書物は演劇よりも祝祭から遠く離れ、書物—読者の孤独で排他的な関係に閉じ込める。だが奪われるという経験は同一であり、同じ一冊の書物を通して私たちは詩人を盗み、詩人によって盗まれる。そして私たちは、このソネにおいて、空虚な見世物から死の虚無を垣間見た経験を共有することになる。ちょうど「Danse macabre（死の舞踏）」において、生者の舞踏会に紛れ込んだ死の皮肉である、髑髏の舞姫に魅入られたように。

Bayadère sans nez, irrésistible gouge,  
Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués :  
« Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge  
Vous sentez tous la mort ! Ô squelettes musqués,  
(鼻のない舞姫、逆らい難い娼婦よ、

<sup>131</sup> « Le spectacle-objet nous volait notre liberté et nous nous immobilisions comme des choses dans la salle obscure : nous étions pétrifiés par un regard de Méduse. » *Ibid.*, p. 119.

<sup>132</sup> Le théâtre est-il, comme Rousseau le prétend, le lieu où je me trouve rejeté dans une solitude absolue ? Nullement : je sais que d'autres regards sont fixés sur la scène, et que je les rejoins dans l'action que nous regardons tous. C'est l'exemple même d'une communication médiée : nous sommes réunis indirectement par l'intermédiaire de l'action scénique à laquelle mon attention me lie directement. *Ibid.*, p. 120.

ならば語れ、顔を顰める者を出すこの踊り手たちに。  
「高慢な坊やたち、白粉と紅がうまくても  
あんたたち皆、死の臭いがする！ああ、麝香の染みた骸骨、

« Antinoüs flétris, dandys à face glabre,  
Cadavres vernissés, lovelaces chenus,  
Le branle universel de la danse macabre  
Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus ! (I 98)  
(萎びたアンティノス、髭のないお顔のダンディ、  
ニスで磨かれた死体、白髪的女たらしたち、  
死の舞踏の普遍なる、旋回する振動は  
あんたたちを連れて行く、知らぬ場所へと！)

死を待ち焦がれ、いずれ訪れる死を夢見ていた私たちは、死の「空虚と闇でできた底深い両の目<sup>133</sup>」に見つめられ、死すべき運命の空虚さと平等さという虚無によって奪われる。こうして唯一の共通点である死を見つめ、見つめられることで、私たちは「私」を介し、演劇に比べてより時間的空間的広がりを持つ「間接的〈媒介的〉交流」を持つのである。それこそが、主体的エクリチュールのもっとも重要な効果だ。『悪の華』で用いられた主体的エクリチュールとは、「私」という主語によって、ある固有な主体を他者に伝えるためのものではなく、誰でもない「私」という主語によって、読む者を一つの普遍的な形式と内容、むしろ内容となった形式のうちを通過させ、読む者を通過するものなのである。

『悪の華』は、詩人自身が所有し、所有されていた詩的言語によって装飾された、生きた時間の亡骸を納めた柩であり、それは死を意味すると同時に、ある一人の人間が生きた真実を伝えるものだ。だが柩は、あらゆる人間がいずれ納められるべき場所であり、それは詩人だけではなく、私たち読者にも差し向けられたものでもある。死という共通の真理と、そこへ向かうエクリチュールによって、私たちは一体化し、間接的で超越的な交流を持つのだ。さらに言えば、この柩のなかに、詩人の遺骸は納められていない。「職人が、これらの亡骸すべてが納められる棺の形を作り変える<sup>134</sup>」と「小さな老女たち」で読まれるように、詩人は亡骸を横たえるために柩を作っているのではなく、一人の職人として、柩のために柩を何度も作り変え、彫琢し、磨き上げているのである。美を目指す主体的エクリチュールは、必ずしも真実という亡骸を必要とはしないのである。この柩は、この詩集を読んだ者たちがそれぞれ、自分の生のあいだ身を横たえる場であり、死と同時に、「こ

<sup>133</sup> « Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres » (I 97)

<sup>134</sup> « l'ouvrier varie la forme de la boîte où l'on met tous ces corps. » (I 90)

の壊れやすい存在は、まったく穏やかに新しい揺り籠の方へと立ち去る<sup>135</sup>」ように、その場から立ち去る場所なのである。それは、この柩を作り上げ、自らの過去をそこに納めた詩人自身も例外ではない。彼は自らの死を迎えると、この異様で特異な柩を残して、そこから立ち去ったのだ。つまり、この詩集において詩人の主体性は、柩を作る職人の魂が柩に宿るように、内容ではなく形式に宿るのであり、存在することによって、真実に美のauraが与えられるように、形式に不定形で不透明な内容が、霧のように漂いながら従属しているのである。ちょうど、「スプリーン」で書かれた「漠然とした恐怖に取り巻かれ、霧に煙るサハラの奥で眠る花崗岩<sup>136</sup>」、あるいは「香水の壘」の「あらゆる物質が多孔性となるような強い香り<sup>137</sup>」のように。

こうして、死に至るための生、死を内在化し、「死を名指した」詩人にとって、生は死と等価となる。「ある好奇心が強い男の夢」における何も演じられない見世物とは、死と等価の生であり、詩人が生きた時間を注ぎ込み、入念に仕上げた、この空の柩としての詩集を表すことになるだろう。そしてそこでは、かつて生きた時間であり、表象によって捕らえられた「私」、誰でもない「私」は死に、美をわが物としたことを確信した「私」は曙光に包まれ、この「(客体としての) 虚無」を客席から観ているのである。

「何も」見せない（「虚無」を見せる）ということ、それは完全に自由で空虚な一つの空間を実現することであり、それは透明についての視覚的な場となるだろう。

〈そこにいる人々の〉意識は、何もかもそれぞれの意識のあいだで介在するものもなく、純粹に意識と意識が現前することができるだろう。そうして、何もかも見せられなければ、すべての人が自らを見せ、眺めることが可能となる。「(客体としての) 虚無」は奇妙なことに、主観的（主体的）な「全体性」が現出するのに必要なのだ<sup>138</sup>。

詩人は何も見せない——虚無を見せる——わけではない。彼は死を示し、死を通して虚無を見せる。ルソーが無邪気に他者の善性を信じ、何も見せないことでお互いが見せ合い、お互いを見る祝祭的交流を理想化するのに対して、彼はこの交流を、「恐怖によって支配する<sup>139</sup>」ことを望むのだ。最後のソネにおいて、私たちは「私の死」を通して虚無を見、私

<sup>135</sup> « cet être fragile s'en va tout doucement vers un nouveau berceau » (I 90)

<sup>136</sup> « Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux » (I 73)

<sup>137</sup> « de forts parfums pour qui toute matière est poreuse » (I 47)

<sup>138</sup> Ne *rien* montrer, ce sera réaliser un espace entièrement libre et vide, ce sera le milieu optique de la transparence : les consciences pourront être purement présentes les unes aux autres, sans que rien ne s'interpose entre elles. Si rien n'est montré, il devient alors possible que tous se montrent et que tous regardent. Le *rien* (en fait d'objet) est étrangement nécessaire à l'apparition de la *totalité* subjective.

Jean Starobinski *op. cit.*, p. 120.

<sup>139</sup> « Moi, je veux régner par l'effroi » (« Le revenant » : I 64)

たちが死ぬべき存在であることを再認識する——虚無によって奪われる。「私の死」によって私たちが見出すのは「私たちの死」であり、相互性のない行き詰まりの交流のなかで、私たちは「私」と一体化するのだ。『悪の華』の主体的エクリチュールによって私たちが見出すのは、ボードレールという個人ではなく、「倦怠の砂漠のなかの恐怖のオアシスである、私たちのイマージュ<sup>140</sup>」でしかない。詩人が、自らの死という虚無を私たちに開いて見せることで、私たちは私たちの自らの死を開かれる。

公の悦びの陶酔のなかで、各名は役者であると同時に観衆である。〈社会〉契約を結んだ後の、市民の二重の条件が容易に認められる。各名が「主権者の一員」であると同時に、「国家の一員であり」、各名が法を欲するものであると同時に、法に従う者なのだ。全員がそれによってよりしっかりと結ばれるように、各名が他者のうちに自らを見、自らを愛すようにする。すべての兄弟たちを見つめ、すべての兄弟たちから見つめられることなのだ<sup>141</sup>。

誰も名指すもののない主語「私」を用いた主体的エクリチュールにおいて、詩人は役者であると同時に観衆であり、書く者であると同時に書かれる者であり、見る者であると同時に見られる者だ。スタロバンスキーの主張を裏返せば、見る者であり、見られる者である「私」は、逆説的にこの陶酔に浸っていることになる。彼は虚無を見せることで、すなわち死すべき自己を見せることで、すべての人間の死を開き、虚無を共有し——何もかも共有せず——、ただ一人でこの「公の悦びの陶酔」のなかにいるのだ。読者がこの空虚なエクリチュールによって自らを開いて見せるのは、詩人に対してではなく、書物に対してであり、読者が見るのはこの書物に反映した自らでしかない。ルソーの言う祝祭的交流は挫折し、誰もが自らの虚無に至るという奇妙な慰めのうちに、孤独な共感を得る。

本論に残されていた最後の問題、『悪の華』における主体的エクリチュールについて結論付けるなら、それは真実さえも利用する、美のために捧げられた唯一のエクリチュールであると言えるだろう。ルーヴルに飾られたドラクロアの絵のように、唯一性は美の原則の重要な一つであるが、詩人はこの唯一性を「私」という主語によって普遍性へと導く。詩人が『悪の華』において伝えようとするのは、「私」という個人についてではなく、「私」という主語で書かれた詩篇、主体性を帯びた形式なのだ。確かに「死」によって閉じられるこの書物は、一人の詩人の生の鏡像とも言えるものだが、鏡像同様に空虚な実存だ。詩

<sup>140</sup> « notre image : une oasis d'horreur dans un désert d'ennui » (I 133)

<sup>141</sup> Dans l'ivresse de la joie publique, chacun est à la fois acteur et spectateur ; on reconnaît aisément la double condition du citoyen après la conclusion du contrat : il est à la fois « membre du souverain » et « membre de l'État », il est celui qui veut la loi et celui qui obéit à la loi. *Faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis*. Regarder tous ses frères, et être regardé par tous:

Jean Starobinski *op. cit.*, p. 121.

人は自らの名を名乗ることもなく、自らの容貌を記すこともない。誰も殺さないし、死ぬこともない。「私」は名前も顔もない書かれたものである。

Mais si, sans se laisser charmer,

Ton œil sait plonger dans les gouffres,

Lis-moi, pour apprendre à m'aimer ;

(だがもし、魅了されるに任せず、  
お前の目が深淵に飛び込むことができるなら、  
私を読め、私を愛することを学ぶため。)

Âme curieuse qui souffres

Et vas cherchant ton paradis,

Plain-moi !... Sinon, je te maudis ! (I 137)

(苦しみ、自らの楽園を求め行く  
好奇心旺盛な魂よ、  
私を憐れめ！……さもなければ、私はお前を呪う！)

« Épigraphe pour un livre condamné (断罪されたある書物への題銘) »でこのように書かれるように、「私」は一人の主体でさえなく、読まれる対象である。「私」と共に深淵へと飛び込み、虚無を前に死すべき自らを見出した私たちは、「私」を憐みながら、この内容となった形式を通過しよう。さもなければ、私たちは他者である「私」、同化することを拒み、愛すことができない「私」に呪われることになるだろう。「壇のなかで見つかった手記」の、幽霊船に乗り込んだ船乗りのように。死は主体を定義する。死によってあらゆる変化可能性を失うことで、主体は完全に定義され、彼が残した仕事や記録、あらゆる痕跡は永遠化され、不可侵なものとなる。つまり一方的に読まれ、意味づけられ、分析され、解釈される対象となるのだ。だが、この対象は、一つの幻惑的で強制的な力を私たちに及ぼし、私たちを盗み、呪い、死へと導く。私たちがそれぞれの死を迎えたのちも、「私」は私たちを通過して生き続け、死すべき別の者たちを死へと導くことだろう。こうした、死によって主体を失った対象である書物が、別の主体へと働きかけ続ける作用を主体的でない、誰が否定することができるだろうか。『悪の華』における主体的エクリチュールとは、ボードレールがこの作用を自覚的に操作することによって、つまり生に死を持ち込むことによって生まれた、死によってしか所有できない美へ捧げられた賛歌であり、呪詛なのだ。

## Bibliographie

フランス語文献、日本語文献、または日本語に訳された他国語文献の順に記し、日本語訳のあるフランス語書籍に関しては、参照した場合、括弧内にてその訳書を明記する。フランス語文献に関してはアルファベ順、日本語文献に関しては五十音順にて記す。

### ボードレールのテキストと書簡

*Œuvres complètes*, tome I, éd. Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1975.

*Œuvres complètes*, tome II, éd. Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1976.

*Correspondance*, tome I (janvier 1832-février 1860), éd. Claude Pichois et Jean Zigler, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1973.

*Correspondance*, tome II (mars 1860-mars 1866), éd. Claude Pichois et Jean Zigler, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1973.

*Les Fleurs du Mal*, Les Épaves – Bribes – Poèmes divers – Amœnitates Belgicæ, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Garnier Frères, 1861.

『ボードレール全集』, 阿部良雄訳, 全六巻, 筑摩書房, 1983~1993年。

シャルル・ボードレール, 『悪の花』 註解全三冊, 京都大学人文科学研究所 多田道太郎編, 平凡社, 1988年。

### ボードレールとそのテキストに関する直接的な研究・批評書籍

BENJAMIN (Walter), *Charles Baudelaire*, 1955, 1969, 1974, Suhrkamp Verlag, Éditions Payot pour la traduction en langue française, 1979.

BERSANI (Leo), *Baudelaire and Freud*, The Regents of the University of California, 1977. (レオ・ベルサーニ『ボードレールとフロイト』, 山縣直子訳, 法政大学出版局, 1984年。)

BLIN (Georges), *Baudelaire suivi résumé des cours au Collège de France 1965-1977*, Éditions Gallimard, 2011.

- , *Le sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948. (ジョルジュ・ブラン『ボードレー  
ルのサディズム』, 及川馥訳, 沖積舎, 2006 (平成 18) 年。)
- BONNEFOY (Yves), *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Bibliothèque nationale de  
France, 2000.
- , *Sous le signe de Baudelaire*, Éditions Gallimard, 2011.
- BUTOR (Michel), *Histoire extraordinaire*, Éditions Gallimard, 1961. (M. ビュトール  
『ボードレール』, 高島正明訳, 竹内書店, 1970 年。)
- COMPAGNON (Antoine), *Baudelaire devant l'innombrable*, Presse de l'Université de  
Paris-Sorbonne, 2003.
- DEGUY (Michel), *La piété Baudelaire*, Édition Belin, 2012 (ミシェル・ドゥギー『ピ  
エタ ボードレール』鈴木和彦訳, 未来社, ポイエーシス叢書, 2016 年。)
- GAUTIER (Théophile), *Baudelaire*, édition présentée par Jean-Luc Steinmetz, Le  
Castor Astral, 1991.
- GUYAUX (André), *La querelle de la statue de Baudelaire* (août-décembre 1892),  
Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- , *Baudelaire un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal* (1855-1905), Presse  
de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- JOUVE (Pierre Jean), *Tombeau de Baudelaire*, texte de 1941, Fata Morgana, 2006.
- LABARTHE (Patrick), *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, 2<sup>e</sup> édition revue et  
corrigée, Librairie Droz. S. A., 2015.
- NADAR, *Charles Baudelaire intime*, documents, notes et anecdotes, texte de A.  
Blaizot en 1911, Obsidiane, 1990.
- POULET (Georges), *La poésie éclate* (Baudelaire Rimbaud), Presse Universitaire de  
France, Paris, 1980. (ジョルジュ・プーレ『炸裂する詩——あるいはボードレール  
／ランボー』, 池田正午・川那部保明訳, 朝日出版社, 1981 年。)
- PICHOIS (Claude), *Baudelaire études et témoignages*, Éditions de la Bacconière,  
Neuchâtel (Suisse), 1967.
- PICHOIS (Claude) et ZIGLER (Jean), *Charles Baudelaire*, Julliard, 1987, Librairie  
Arthème Fayard, 1996, pour la nouvelle édition 2005.
- RICHTER (Mario), *Baudelaire Les Fleurs du Mal lecture intégrale*, tome 1, Éditions  
Slatkine, Genève, 2001.
- , *Baudelaire Les Fleurs du Mal lecture intégrale*, tome 2, Éditions Slatkine,  
Genève, 2001.
- SARTRE (Jean-Paul), *Baudelaire*, Éditions Gallimard, 1947, renouvelé 1975.
- SCHNEIDER (Michel), *Baudelaire les années profondes*, Éditions du Seuil, 1994.
- STAROBINSKI (Jean) *La mélancolie au miroir*, trois lectures de Baudelaire, Julliard,

Paris, 1989, 1997.

阿部良雄, 『シャルル・ボードレール【現代性の成立】』, 河出書房新社, 1995年。

——, 『悪魔と反復——ボードレール試解』, 牧神社, 1975年。

#### ボードレールとそのテキストに関する研究を含む書籍・文学批評

BATAILLE (Georges), *La littérature et le mal*, Éditions Gallimard, 1957.

BENJAMIN (Walter), *Œuvres I-III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, 1974, 1977, 1978, 1985, 1989, Éditions Gallimard pour l'édition en langue française et pour la présentation, 2000.

——, *Écrits français*, Éditions Gallimard, 1991.

BLANCHOT (Maurice), *La part du feu*, Éditions Gallimard, 1949.

COMPAGNON (Antoine), *Les antimodernes*, Éditions Gallimard, 2005.

——, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990. (アントワヌ・コンパニオン『近代芸術の五つのパラドックス』, 中地義和訳, 水声社, 1999年。)

DERRIDA (Jacques), *Donner le temps*, 1. La fausse monnaie, Éditions Galilée, 1991.

PROUST (Marcel), *Contre Sainte-Beuve*, Éditions Gallimard, 1954.

POULET (Georges), *Études sur le temps humain 1*, Librairie Plon, 1952.

——, *La conscience critique*, José Corti, 1971.

——, *Les métamorphoses du cercle*, Librairie Plon, 1961.

RICHARD (Jean-Pierre), *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, 1955. (ジャン＝ピエール・リシャール『詩と深さ』リシャール著作集2, 有田忠郎訳, 思潮社, 1970年。)

SAINTE-BEUVE, *Panorama de la littérature française (portraits et causeries)*, éd. Michel Brix, Librairie Générale Française, 2004.

STAROBINSKI (Jean), *L'encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, 2012.

#### 本論において文学・言語学・表象研究の観点から参照した書籍

BARTHES (Roland), *Œuvres complètes*, tome I 1942-1961, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, 1993.

——, *Œuvres complètes*, tome III 1968-1971, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, 1994.

——, *Œuvres complètes*, tome V 1977-1980, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, 1995.

- BÉNICHOU (Paul), *Romantisme française I*, le sacre de l'écrivain en 1996, le temps des prophètes en 1977, Éditions Gallimard, 2004.
- , *Romantisme française II*, les mages romantiques en 1988, l'école désenchantement en 1992, Éditions Gallimard, 2004.
- BERTRAND (Aloysius), *Gaspard de la Nuit*, éd. Jacques Bony, Éditions Flammarion, Paris, 2005.
- BLANCHOT (Maurice), *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, 1955.
- CHAUVEAU (Jean-Pierre), *Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle*, Éditions Gallimard, 1987.
- COMPAGNON (Antoine), *Le démon de la théorie* littérature et sens commun, Éditions du Seuil, 1998.
- DÉCAUDIN (Michel), *Anthologie de la poésie française du XIXe siècle*, II de Baudelaire à Saint-Pol-Roux, Éditions Gallimard, 1992.
- DERRIDA (Jacques), *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, 1967. (ジャック・デリダ『根源の彼方に——グラマトロジーについて〈上・下〉』, 足立和浩訳, 現代思潮新社, 1972年。)
- , *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967. (『エクリチュールと差異(上)』, 若桑毅/野村英夫/坂上脩/川久保輝興訳。『エクリチュールと差異(下)』, 梶谷温子/野村英夫/三好郁朗/若桑毅/坂上脩訳, 法政大学出版局, 1977~1983年。)
- , *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, 1972. (『哲学の余白(上)』高橋允昭・藤本一勇訳『哲学の余白(下)』藤本一勇訳法政大学出版局 2007~2008年。)
- , *Schibboleth pour Paul Celan*, Éditions Galilée, 1986. (『シボレート——パウル・ツェランのために——』, 飯吉光夫・小林康光・守中高明訳, 岩波書店, 1990年。)
- DELEUZE (Gilles), *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993. (ジル・ドゥルーズ『批評と臨床』, 守中高明・森昌親・鈴木雅大訳, 河出書房新社, 2002年。)
- FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses* une archéologie des siècles humaines, Éditions Gallimard, 1966. (ミシェル・フーコー『言葉と物——人文科学の考古学』, 渡辺一民・佐々木明訳, 新潮社, 1974年。)
- GAUTIER (Théophile), *Mademoiselle de Maupin*, éd. Michel Crouzet, Éditions Gallimard, 1973.
- , *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Bartillat, Paris, 2004.
- HUGO (Victor), *Œuvres poétiques*, tome I, éd. Pierre Albouy, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1964.

- , *Œuvres poétiques*, tome II, éd. Pierre Albouy, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1967.
- , *Œuvres poétiques*, tome III, éd. Pierre Albouy, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1974.
- LAMARTINE (Alphonse de), *Méditations poétiques*, Nouvelles Méditations poétiques suivies de poésies diverses, éd. Marius-François Guyard, Éditions Gallimard, 1981.
- LEUILLOT (Bernard), *Anthologie de la poésie française du XIXe siècle*, I de Chateaubriand à Baudelaire, Éditions Gallimard, 1984.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Œuvres complètes*, tome I, éd. Bertrand Marchal, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1998.
- MAUPASSANT (Guy de), *Contes du jour et de la nuit*, éd. Pierre Reboul, Éditions Gallimard, 1984.
- , *La maison Tellier*, éd. Louis Forestier, Éditions Gallimard, 1973 et 1995.
- , *Une vie*, éd. André Fermigier, Éditions Gallimard, 1974.
- POE (Edgar Allan), *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduction de Charles Baudelaire, Éditions Gallimard, 1973.
- , *Histoire extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Éditions Gallimard, 1973.
- , *Histoire grotesques et sérieuse*, traduction de Charles Baudelaire, Éditions Gallimard, 1967.
- , *Ne pariez jamais votre tête au diable* et autres contes non traduit par Baudelaire, traduction nouvelle, préface et notes d'Alain Jaubert, Éditions Gallimard, 1989.
- , *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction, notes nouvelles sur Edgar Poe par Charles Baudelaire, Éditions Gallimard, 1951.
- RACINE (Jean), *Œuvre complètes*, tome I, Théâtre-Poésie, éd. Georges Forestier, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1999.
- , *Théâtre complet I*, éd. André Stegmann, Garnier-Flammarion, 1964.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Œuvres complètes*, tome I, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1959.
- , *Œuvres complètes*, tome II, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1961.
- , *Œuvres complètes*, tome V, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1995.
- SAINTE-BEUVE, *Volupté*, édition et préface par André Guyaux, Éditions Gallimard, 1986.

- SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, 1948.
- SCHNEIDER (Michel), *Voleurs de mots*, Éditions Gallimard, 1985.
- STAROBINSKI (Jean), *Jean-Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*, Éditions Gallimard, 1971. (ジャン・スタロバンスキー『ルソー 透明と障害』, 山路昭訳, みすず書房, 1993年, 新装版2015年。)
- , *Le remède dans le mal, critique et légitimation de l'artifice à l'âge des lumières*, Éditions Gallimard, 1989. (ジャン・スタロバンスキー『病のうちなる治療薬——啓蒙時代の人為に対する批判と正当化』小川健男／川那部保明訳, 法政大学出版局1993年。)
- TADIÉ (Jean-Yves), *La littérature française : dynamique et histoire I*, contributions de Jacqueline Cerquiglini-Toulet ; Frank Lestringant ; Georges Forestier et Emmanuel Bury, Éditions Gallimard, 2007.
- , *La littérature française : dynamique et histoire II*, contributions de Michel Delon ; Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray ; Antoine Compagnon, Éditions Gallimard, 2007.
- VALÉRY (Paul), *Œuvres I*, éd. Jean Hytier, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1957.
- 川瀬武夫, 「危機以前の危機——マラルメ『窓』をめぐって」, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要第2分冊』第41号, 早稲田大学, 1995年。
- , 「墓掘り人夫としての詩人——マラルメ初期詩篇註解(2)」, 『早稲田大学フランス語フランス文学論集』第10号, 早稲田大学フランス文学研究室, 2003年。
- , 「『かつての白鳥』の正体——マラルメ初期詩篇註解(6)」, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第62輯, 早稲田大学, 2016年。
- 『ルソー全集・第一巻』, 「告白・第一部、第二部」小林善彦訳, 白水社, 1979年。
- 『ルソー全集・第二巻』, 「告白第二部」小林善彦訳, 「孤独な散歩者の夢想」「夢想のための下書き」佐々木康之訳, 白水社, 1981年。
- 『ルソー全集・第三巻』, 「ルソー、ジャン＝ジャックを裁く——対話」小西嘉幸訳, 「伝記的断章」「わが肖像」宮ヶ谷徳三訳, 白水社, 1979年。
- 『ルソー全集・第六巻』, 「エミール(上)」樋口勤一訳, 白水社, 1980年。
- 『ルソー全集・第七巻』, 「エミール(下)」樋口勤一訳, 白水社, 1982年。
- 『ルソー全集・第八巻』, 「演劇に関するダランベール氏への手紙」西川長夫訳, 「山からの手紙」川合清隆訳, 白水社, 1979年。
- 『ルソー全集・第九巻』, 「新エロイズ(上)」松本勤訳, 白水社, 1979年。
- 『ルソー全集・第十巻』, 「新エロイズ(下)」松本勤訳, 白水社, 1981年。
- 『ルソー全集・第十一巻』, 「ナルシス まえがき・ナルシス、またの名、おのれに恋す

る男」佐々木康之訳，「ピグマリオン」松本勤訳，「啓示に関する虚構あるいは寓意的作品」松田清訳，「言語起源論」「発音について」竹内成明訳，白水社，1980年。  
『ポオ全集』，【編集委員】佐伯彰一・福永武彦・吉田健一，全三巻，東京創元新社，1963年。  
今橋映子，『〈パリ写真〉の世紀』，白水社，2003年。

#### 本論において現象学的時間論、道徳・哲学研究の観点から参照した書籍

- BATAILLE (Georges), *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, 1957.
- BERGSON (Henri), *La pensée et le mouvement*, Presses Universitaires de France, 1934. (アンリ・ベルクソン『思想と動くもの』，河野与一訳，岩波書店，1998年。  
——, *Le rire*, Presses Universitaires de France, 1940.  
——, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Presses Universitaires de France, 1932.  
——, *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, texte de 1907, 2013. (『創造的進化』合田正人・松井久訳筑摩書房 2010年。)  
——, *Matière et mémoire*, Presses Universitaire de France, 1939.
- DELEUZE (Gilles), *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, 1966.  
——, *Empirisme et subjectivité*, Presses Universitaires de France, 1953.
- DERRIDA (Jacques), *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, 1967. (ジャック・デリダ『声と現象——フッサール現象学における記号の問題への序論』，高橋允昭訳，理想社，1970年。)
- FOUCAULT (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Éditions Gallimard, 1972 (ミシェル・フーコー『狂気の歴史——古典主義時代における——』，田村俣訳，新潮社，1975年。)  
——, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Éditions Gallimard, 1975. (『監獄の誕生——監視と処罰』，田村俣訳，新潮社，1977年。)
- JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *La mort*, Éditions Flammarion, Paris, 1966. (ヴラジミール・ジャンケレヴィッチ『死』，仲澤紀雄訳，みすず書房，1978年。)  
——, *L'irréversible et la nostalgie*, Éditions Flammarion, 1974. (『還らぬ時と郷愁』，仲澤紀雄訳，国文社，1994年。)  
——, *Traité des vertus I, le sérieux de l'intention*, Éditions Flammarion, 1983. (『徳について I 〈意向の真剣さ〉』，仲澤紀雄訳，国文社，2006年。)  
——, *Traité des vertus II, Les vertus et l'amour, tome 1*, Éditions Flammarion, 1986. (『徳について II 〈徳と愛 1〉』，仲澤紀雄訳，国文社，2007年。)

- , *Traité des vertus II, Les vertus et l'amour*, tome 2, Éditions Flammarion, 1986.
- , *Traité des vertus III, L'innocence et la méchanceté*, Éditions Flammarion, 1986.
- KIERKGAARD (Sören), *Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Éditions Gallimard, 1949. (セーレン・キルケゴール『死にいたる病』, 梶田啓三郎訳, 筑摩書房, 1996年。)
- MERLEAU-PONNYT (Maurice), *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, 1964.
- , *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1945.
- , *Phénoménologie du langage*. Éditions Gallimard, 1951. (モーリス・メルロ＝ポンティ『言語の現象学』, 木田元・滝浦静雄・竹内芳朗訳, みすず書房, 2002年。)
- NANCY (Jean-Luc), *Être singulier pluriel*, Éditions Galilée, 1996-2013.
- RIEUR (Paul), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, 2000. (ポール・リクール『記憶・歴史・忘却』, 久米博訳, 上・下巻, 新曜社, 2004～2005年。)
- , *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990. (ポール・リクール『他者のような自己自身』, 久米博訳, 法政大学出版局, 1996年。)
- SARTRE (Jean-Paul), *L'être et le néant*, essai d'ontologie phénoménologique, Éditions Gallimard, 1943. (J-P・サルトル『存在と無』, 松浪信三郎訳, 上・下巻, 人文書院, 1999年。)
- WORMS (Frédéric), *Bergson ou les deux sens de la vie*, Presses Universitaires de France, 2004.
- , *La philosophie en France au XXe siècle. Moments*, Éditions Gallimard, 2009.
- E.フッサール, 『間主観性の現象学』, I～III巻, 山口一郎・浜渦辰二訳, 筑摩書房, 2012～2015年。

本論において精神分析学・病理学的研究、  
ならびに社会哲学的研究の観点から参照した書籍、  
またその他の書籍

- BATAILLE (Georges), *La limite de l'utile*, Éditions Gallimard, 1976. (ジョルジュ・バタイユ『呪われた部分 有用性の限界』, 中山元訳, 筑摩書房, 2003年。)
- , *La part maudite*, Les Éditions de Minuit, 1967.
- , *Théorie de la religion*, Éditions Gallimard, 1973. (『宗教の理論』, 湯浅博雄訳, 筑摩書房, 2002年。)
- BOURDIEU (Pierre) et L. Boltanski, Robert Castel, J.-C. Chamboredon, *Un art*

- moyen——essai sur les usages sociaux de la photographie——, Les Éditions de Minuit, 1965. (【監修】ピエール・ブルデュー『写真論——その社会的効用——』, 山縣熙／山縣直子訳, 法政大学出版局, 1990年。)
- FREUD (Sigmund), *Cinq psychanalyses*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, Françoise Kahn, René Lainé, François Robert, Johanna Stute Cadiot, Presses Universitaires de France, 2008.
- , *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Jean Laplanche, Alain Rauzy, Presses Universitaires de France, 2010.
- , *Psychologie des masses et analyse du moi*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Presses Universitaires de France, 2010.
- KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, traduction, présentation et notes par Alain Renaut, 3<sup>e</sup> édition corrigée, Flammarion, 2006, Aubier, Paris, 1997.
- MARX (Karl), *Les luttes de classes en France 1848-1850, Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Éditions Science Marxiste S. A. R. L., 1998, 2008 pour les textes d'Arrigo Cervette.
- PROUDHON (Pierre-Joseph), *Système des contradictions économiques, ou philosophie de la misère*, tome 1 et 2, Chez Guillaumin et Cie, Libraires, 1846, Bibliothèque nationale de France, date de mis en ligne 31/01/2013, « [online] gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040732n » (ピエール＝ジョゼフ・プルドン『貧困の哲学』, 斎藤悦則訳, 上・下巻, 平凡社 2014年。)
- , *Qu'est-ce que la propriété*, Librairie Générale Française, 2009.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Œuvres complètes*, tome III, Du contrat social, Écrits politiques éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Galliard, 1964.
- STAROBINSKI (Jean), *Action et réaction, vie et aventures d'un couple*, Éditions du Seuil, 1999.
- L.ビンスワンガー／M.フーコー, 『夢と実存』, 荻野恒一・中村昇・小須田健訳, みすず書房, 1992年。
- S.フロイト, 『エロス論集』, 中山元編・訳, 筑摩書房, 1997年。
- , 『自我論集』, 中山元訳 竹田青嗣編, 筑摩書房, 1996年。
- 木村敏『あいだ』, 筑摩書房, 2005年。
- , 『関係としての自己』, みすず書房, 2005年。
- , 『自己・あいだ・時間——現象学的精神病理学』, 筑摩書房, 2006年。
- , 『自分ということ』, 筑摩書房, 2008年。

——, 『新編・分裂病の現象学』, 筑摩書房, 2012 年。

——, 『分裂病と他者』, 筑摩書房, 2007 年。

H. テレンバッハ, 『メランコリー』, 木村敏訳, みすず書房, 改訂増補版 1985 年。

『ルソー全集・第四巻』, 「学問芸術論」山路昭訳, 「人間不平等起源論」原好男訳,  
「永久平和論批判」宮治弘之訳, 「戦争状態は社会状態から生まれるということ」宮  
治弘之訳, 白水社, 1978 年。

『ルソー全集・第五巻』, 「富に関する論」清水康子訳, 「政治経済論」坂上孝訳, 「社  
会契約論——または政治権利の諸原理・社会契約論または共和国の形態についての試  
論（初稿）」作田啓一訳, 白水社, 1979 年。

K. ヤスパース, 『精神病理学原論』, 西丸四方訳, みすず書房, 1971 年。

# Index

## Les poèmes et les petits poèmes en prose cités

- Abele et Cain (「アベルとカイン」) , 128  
Albatros (L) (「アホウドリ」) , 7, 48, 49, 51, 54, 68,  
Alchimie de la douleur (「苦悩の錬金術」) , 6, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 54, 85, 144,  
Amour du mensonge (L), 114, 120,  
Any where out of the world, 52, 89, 92,  
À une madone (「あるマドンナに」) , 91, 129, 130, 131, 132, 135, 137,  
À une passante (「通りすがりの女に」) , 144,  
Au lecteur (「読者に」) , 6, 65, 68, 76, 79, 107, 109, 110, 154,  
Aveugles (Les) (「盲者たち」) , 144,  
Balcon (Le) (「バルコン」) , 153,  
Beauté (La) (「美」) , 62, 68, 159,  
Bénédictio (「祝別」) , 68, 69, 72, 85, 88, 92,  
Bohémiens en voyage (「旅するジプシー」) , 68, 70, 72, 76,  
Chambre double (La) (「二重の部屋」) , 82, 139,  
Chanson d'après-midi (「午後の歌」) ,  
Châtiment de l'orgueil (「驕慢の罰」) , 68, 72, 77,  
Chevelure (La) (「髪」) , 54, 56,  
Confiteur de l'artiste (Le) (「芸術家の告白の祈り」) , 44, 75,  
Correspondances (「照応」) , 38, 65, 68, 71,  
Crépuscule du soir (「黄昏」) , 165, 166,  
Cygne (Le) (「白鳥」) , 31, 46, 92, 114, 116, 130, 131, 132, 136, 137, 141, 163,  
Danse macabre (「死の舞踏」) , 1, 121, 171,  
Deux bonnes sœurs (Les) (「二人の善良なる姉妹」) , 62,  
Don Juan aux enfers (「地獄のドン・ジュアン」) , 77,  
Élévation (「高翔」) , 48, 49,  
Enivrez-vous (「酔いたまえ」) , 43,  
Épigraphe pour un livre condamné (「断罪されたある書物への題銘」) , 175,  
Étranger (L) (「異邦人」) , 82  
Femmes damnées (*Comme un bétail pensif...*) (「地獄に堕ちた女たち」) , 61, 63,

Femmes damnées - Delphine et Hippolyte (「地獄に堕ちた女たち——デルフィーヌとイポリート」) , 60, 65,  
 Fin de la journée (La) (「一日の終わり」) , 2, 163, 164, 167,  
 Flacon (Le) (「香水の壺」) , 6, 37, 38, 39, 40, 173,  
 Foules (Les) (「群衆」) , 68, 151,  
 Gâteau (Le) (「お菓子」) , 82  
 Géante (La) (「巨女」) , 161,  
 Goût du néant (Le) (「虚無の味」) , 9, 50, 52,  
 Guignon (Le) (「不遇」) , 72,  
 Harmonie du soir (「夜の諧調」) , 113, 114,  
 Héautontimorouménos (L) (「我ト我ガ身ヲ罰スル者」) , 47, 135,  
 Hiboux (Les) (「ミミズクたち」) , 65, 114, 115,  
 Homme et la mer (L) (「人間と海」) , 7, 54, 69, 73, 75, 76, 77, 79, 82,  
 Horloge (L) (「時計」) , 1, 5, 12, 31, 34, 35, 94, 139, 144,  
 Horreur sympathique (「共鳴する恐怖」) , 6, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 144,  
 Hymne à la beauté (「美への賛歌」) , 62, 144, 158, 159, 161,  
 Invitation au voyage (L) (*Les Fleurs du Mal*) (「旅への誘い」『悪の華』) , 7, 54, 56, 82,  
 Invitation au voyage (L) (*Le Spleen de Paris*) (「旅への誘い」『パリの憂鬱』) , 7, 81,  
 82,  
 Irrémédiable (L) (「癒しがたいもの」) , 6, 126, 127, 128, 129,  
 Irréparable (L) (「取り返しのつかないこと」) , 118, 119,  
*J'aime le souvenir de ces époques nues...* (「私は裸の時代の思い出を愛す……」) , 69,  
*Je te donne ces vers...* (「私がこの詩を君に与えるのは……」) 54, 152, 153, 154, 155  
 Litanies de Satan (Les) (「魔王への連祷」) , 128,  
 Lesbos (「レスボス」) , 7, 54, 56, 57, 60, 61, 79,  
 Mort des amants (La) (「恋人たちの死」) , 2  
 Mort des artistes (La) (「芸術家たちの死」) , 2, 3, 10, 65, 161, 162, 163, 166,  
 Mort des pauvres (La) (「貧者たちの死」) , 2, 17, 18, 19, 67, 78,  
 Mort joyeux (Le) (「陽気な死人」) , 5, 14, 15, 16, 17, 18 19,  
 Muse malade (La) (「病んだ美神」) , 69,  
 Muse vénale (La) (「身を売る美神」) , 69,  
 Musique (La) (「音楽」) , 54,  
 Perte d'auréole (「後光の紛失」) , 133,  
 Petites vieilles (Les) (「小さな老女たち」) , 35, 37, 39, 61, 62, 63, 136, 172,  
 Phares (Les) (「燈台」) , 56, 57, 58, 68, 79,  
 Possédé (Le) (「憑かれた男」) , 153

Reniement de Saint Pierre (Le) (「聖ペテロの否認」) , 90, 128,  
 Rêve d'un curieux (Le) (「ある好奇心が強い男の夢」) , 2, 3, 4, 5, 6, 9, 12, 14, 16, 17, 25,  
 27, 52, 53, 57, 64, 65, 72, 78, 139, 141, 163, 166, 167,  
 Revenant (Le) (「亡霊」) , 173,  
 Rêve parisien (「パリの夢」) , 82  
 Semper eadem, 151  
 Sept vieillards (Les) (「七人の老人」) , 56, 139, 141,  
 Sépulture (「埋葬」) , 5, 12, 13, 14, 17, 34,  
 Serpent qui danse (Le) (「踊る蛇」) , 56,  
 Spleen (J'ai plus de souvenirs...), 2, 173,  
 Spleen (Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,) 111  
 Squelette laboureur (Le) (「耕す骸骨」) , 67,  
 Une charogne (「腐肉」) , 5, 19, 20, 21, 22, 23, 24,  
 Une gravure fantastique (「幻想的銅版画」) , 14, 15, 16  
 Un fantôme (「幽霊」) , 2, 144, 145, 148, 149, 153,  
 Un voyage à Cythère (「シテールへの旅」) , 7, 54,  
 Veuve (Les) (「寡婦たち」) , 137,  
 Vie antérieure (La) (「前世」) , 69, 70, 71, 72, 73, 75, 79,  
 Vin de l'assassin (Le) (「殺人者の酒」) , 101,  
 Vocations (Les) (「天職」) , 82  
 Voyage (Le) (「旅」) , 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 51, 52, 53, 54, 64, 65, 68, 73, 76, 78, 79, 81,  
 82, 85, 87, 89, 92, 98, 106, 107, 110, 114, 122, 123, 124, 126, 137, 138, 139, 141, 154,  
 157, 162, 163, 167, 174,

### Les autres textes cités

Art philosophique (L') (『哲学的芸術』) , 104, 105,  
 Fusées (『火箭』) , 2, 60, 62,  
 [Hygiène](『衛生法』) , 33,  
 Idéolus (『イデオリユス』) , 97,  
 Lettre à Alfred Vigny, [Paris, environ 16 décembre 1861.] ([1861年12月16日頃] ヴィ  
 ニーに宛てた手紙) , 168,  
 Lettre à Auguste Poulet-Malassis, [Paris 13 mars 1860.] ([1860年3月13日] プーレ  
 マラシに宛てた手紙) , 4,

Lettre à Auguste Poulet-Malassis, [Paris, début juillet 1860 ?] ([1860年7月初頭?]ブ  
ーレ=マラシに宛てた手紙) , 107,  
Lettre à Madame Aupick, [Paris, février ou mars 1861.] ([1861年2月か3月]オーピッ  
ク夫人に宛てた手紙) , 158,  
Lettre à Madame Aupick, [Paris, 6 mai 1861.] ([1861年5月6日]オーピック夫人に宛  
てた手紙) , 136, 137, 139,  
Mon cœur mis à nu (『赤裸の心』) , 7, 74, 75, 158, 159, 167,  
Œuvre et la vie de Delacroix(『ドラクロワの作品と人生』) , 125, 126,  
Paradis artificiels (Les)(『人口樂園』) , 43, 45, 46, 47, 84, 95, 97,  
Peintre de la vie moderne (『現代生活の画家』) , 11, 130, 134, 135, 160, 167,  
[Plan de « L'ivrogne » lettre de Baudelaire à l'acteur Tisserant] (「ティスラン宛の『酔  
いどれ』構想」) , 100, 101, 102,  
[Projet de préface] pour *Les Fleurs du Mal*, (『悪の華』の[序文構想]) , 7, 10,  
[Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861] ([第二版のエピローグ構想]) , 107, 109,  
119, 124,  
Salon de 1859(『1859年のサロン』) , 57, 59, 82, 83, 95, 99, 100, 125,