

「悪」のモラル

——「殉教の女」を中心に斬首について——

佐藤陽介

1. はじめに：「バルバリー風琴」, 「首」そして「冬の語らい」

1864年、マラルメはボードレールに宛て、二篇の散文詩を書く。一つは、後に「秋の嘆き」へと仕上げられる「バルバリー風琴」、もう一つは後に「哀れな蒼白い少年」へと仕上げられる「首」。この二篇の散文詩は、1867年、ボードレールの死後まもなく、再発表されることになる。10月20日には、後に「冬の慄き」へと仕上げられる「冬の語らい」とともに「哀れな蒼白い少年」が、10月27日には「バルバリー風琴」が『文芸・芸術評論』誌に掲載される。翌月には「孤児」が発表され、この年の「忘れられたページ」が終了する。これは、若きマラルメのボードレールに対する用意であろう。

「バルバリー風琴」に関しては、すでに拙論「白鳥の形象から読まれる詩の道徳性」で論じた通りだ。「われらの今は亡き神聖なるボードレールが終わったところから始めることを、僕はとても恐れているのです¹⁾」と言うマラルメは、生き終えたボードレールのために、散文詩から始める。これは確かに、形式としてはボードレールが終わったところから始めることを意味するだろう。だが、語り手の外部世界を描きながら、そこに関係づけられ、触発された主体が錐揉みしながら深部へと墜落していくような手法を、マラルメはボードレールの散文詩から引き継ぎながら、多くのテーマを『悪の華』から受け継いでいる。例えば、冒頭に聖母マリアの象徴的な消失を描く「バルバリー風琴」は、ボードレールの「あるマドンナに」に関係づけられる。

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,

Et pour mêler l'amour avec barbarie ²⁾,

(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、)

聖母マリアの役割を担った女性、ここではマリー・ドープランであるとされるが、彼女の心臓に七の大罪で作ったナイフを突き立てるというこの詩の後半部冒頭、ボードレルは Marie と barbarie で韻を踏む。この脚韻はマリア殺害後、あるいは消失後のキリスト教以前の、あるいは以後的な野蛮さを象徴しているが、マラルメはこの脚韻に応えるように、「バルバリー風琴」で以下のように記している。

というのも、白い女 « la blanche créature » がもういなくなっただけからというもの、奇妙なことに特異なことに、次の一語に要約されるあらゆるものを愛してきたためだ。凋落 « chute »。こうして、一年のうち、私が好む季節、それは夏の終わりの物憂げな日々である […]。同じくして、私の精神が逸楽を求める文学は、ローマ時代最後の日々の死に瀕したポエジーであるが、とは言え、このポエジーが、蛮族たちによって若返らされる手法 « l'approche rajeunissante des Barbares » を露ほども呼吸せず、キリスト教初期散文の子どもっぽいラテン語をたどたどしく口にすることがない限りでのことだ ³⁾。

マラルメの「凋落」への嗜好、それは「白い女」がいなくなっただけのものだ。「白い女」とは、夏の終わりに死んだ妹マリアのことであろう。それ以来彼は、沈みゆくものへの愛着を持つ。それは文学においても同様で、彼が愛するのは夏の終わりの日々のように、熟れた太陽に照らされながらもその終わりを隠すことができない、豊かなキリスト教的ポエジーである。そこにロマン主義の日没に位置することを自負するボードレルの姿を読み取ることも許されよう。また、1864年版の「バルバリー風琴」では、去ったマリアがいる場所として、冬の大三角形を形成する恒星シリウスが冒頭に書かれていたが、1867年版以降、決定稿に至るまで、夏の大三角形を形成する恒星アルタイルへと書き換えられている。繰り返しになるが、以上のことは、「バルバリー

風琴」が、マラルメの妹マリアと同じ8月31日に死んだボードレールに捧げられていることを意味している。

ただ諸々のモチーフにボードレールを偲ばせる意匠を凝らした「バルバリー風琴」に比べれば、もう一つの散文詩「首」の方は、より注意深く読み解く必要がある。なぜなら、斬首のテーマを含んだこの散文詩は、ジャン＝ピエール・リシャールも飢えのテーマを通してその関連を指摘する通り、避けがたくエロディアド詩群へと連なるからだ。

肉体的な享楽は食事にあると言われ、禁欲主義は断食によって意味される。貪婪なエロディアドに対して、聖ヨハネは「イナゴを食べる者」である。「哀れな蒼白い少年」と同じく、彼は、彼をおそらく解き放つであろう「凶暴な弾み」において、断食と肉欲から脱することによって準備されている。飢えとは従って精神的な離脱のテーマなのである⁴⁾。

よって本論では、取り扱うべき問題範囲を厳密に定める必要がある。19世紀後半における詩の宗教性を問うとき、マラルメのエロディアド詩群は、逆説的にその極点に達しているためだ。悪のモラルを論じ、そこに至るためには、いくつかの段階を経る必要がある。まず、1870年代から生じる、踊るサロメと聖ヨハネの斬首の光景の爆発的な増殖に、ボードレールを含めていいのだろうか、という問い。大鐘敦子が指摘する通り⁵⁾、確かにサロメ的なモチーフは鏤められている。だが、サロメの出現、ここには目に見えずとも確実な切断があるのではないだろうか？

ボードレールからマラルメへと縦走し、19世紀中盤から後半にかけての宗教性、道徳性を確認すること、それが本研究の一貫した主題である。よって、ここでエロディアドの水の迷宮に迷い込むことは、可能な限り避けなければならない。とは言え、道徳性が宗教から切り離されるものではなく、「エロディアド」もまた宗教から切り離せるものではない以上——むしろその切断が常に問題なのだ——、冷気に堪え、歩を進める必要もあるだろう。マラルメがボードレールから受け継いだ詩の道徳性。それだけが手放してはいけない本論のザイルだ。

「首」に読まれる、孤独に歌うことで、首が胴から離れていく痩せた少年。

彼は、歌うことで罪を背負い、断頭される運命にある。彼に、ヘロデ・アンティパスの結婚を非難した廉で幽閉され、エロディアード、サロメ母娘にその首を望まれたヨハネのイマージュを重ねる誘惑を、いまは抑えよう。いま問うべきは、なぜこれら二篇の散文詩がボードレールに捧げられたのか、なにがこの二篇の散文詩に通底しているのかである。エロディアードの孤鋒は、その先にある。そして忘れてはならないのが、1864年に発表されたこの二篇の散文詩に加え、「忘れられたページ」の総題の下、「冬の語らい」と「孤児」がともに発表されていることである。これもまた、ボードレールから啓示を受けたものの、そのまま「忘れられた」作品であり、「危機」の最中であつたマラルメが、死者に献じたものと捉えるべきであろう。とりわけ「冬の語らい」は、斬首の問題体系からほど遠くないところにある。

2. 殉教の女

19世紀フランス人にとって、斬首はまさに絶対的な恐怖として、また至高の憧憬として、特権的な意味を持っていた。ギロチン。それはスタンダールの『赤と黒』から、カミュの『異邦人』に至るまで、最後に立ち表れる死の代名詞であり、この語の響きは、21世紀を生きる異国人である私たちにとっても、いまだに背筋を冷やかsherめるものである。1793年1月21日、現在のコンコルド広場にて、ルイ16世であつた人がこの器具によって処刑され、シャルル＝アンリ・サンソンの手によって、そこに集まつた2万の群衆に首が見せつけられた。斬首はこのように確実な死を意味すると同時に、それを知らしめる役割を持つ。刎ねられた首は、失われたものによって、失うものを見る者に晒す。斬首は単なる殺害の一手法ではない。それは、見せつけることと対になった暴力だ。

二千以上の首が刎ね飛んだ大革命期を生きた代表的作家としてシャトブリアンを位置付けるとするなら、ボードレールはその孫世代に当たる。その残響は、21世紀の我々が想像しているよりも、遥かに生々しいものであつただらう。斬首を主題とした詩が、『悪の華』に一輪だけある。「殉教の女」。この詩が収録されているのは詩集と同じ名を冠した「悪の華」の章であるが、この章は1857年の初版において「憂鬱と理想」に次ぐボリュームを持ち、

詩集の首部、「顔」と呼ぶに相応しいものであった。また、ボードレールが初め、この詩集のタイトルを『レスボスの女たち』にしようとしていたことは有名であり、中核となるべきレスボス詩群もここに収められていた。だが、この「顔」は、司直の手によって決定的に傷つけられることになる。こうして三篇の詩が削除された「悪の華」は、傷を隠すように後退し、1861年の第二版は、「パリ描景」という新しく豪華な衣装によって飾られることになる。とは言え、かつての「顔」であったこの斬首の詩は、断罪を契機に削除され、書き加えられた大きなうねりのような詩集の変化のなかにあっても、異様な存在感を放ち続けている。

首なしの死体、川の如く、
 渴きを癒した枕の上、赤く鮮やかな
 血を注ぎ、シーツは牧草地の
 貪欲さで吸っている。

翳を子となし、我らの目を
 鎖で縛る青ざめた幻影に似て、
 首は、薄暗い巻き毛の束と
 都雅な髪留めに飾られて、

ナイトテーブルの上、金鳳花の如く、
 載っている。想いも空ろに、
 黄昏の如くぼんやりと白んだ眼差し
 引き攣った両の目から零れる⁶⁾。

切断された首は、「今しも死んでいく花束 *« des bouquets mourants »*」のように、ナイトテーブルの上、「金鳳花の如く」置かれている。盛りに切り取られ、花瓶に飾られた華々。この詩からも読まれる通り、「悪の華」という章の主題は、端的に言えば肉欲である。それも行きずりの、淫売の、同性愛の、ネクロフィリアの、年老いた独身男の、去勢された肉欲、花瓶に生けられた華々のように、受粉して結実する暇もなく枯れ萎れていくような肉

欲が主題なのだ。この斬首された死体は、肉欲に殉じた女の結末であろうか。また、この「殉教の女」には、「知られざる巨匠のデッサン」という副題がつけられている。そのため、絵画的な情景が強烈に浮かび上がってくる作品でもある。



7)



8)

この副題を真に受けてみよう。実際に、世に埋もれた偉大な画家が描いた斬首の絵をボードレールが見て、この詩を書いたのだと仮定してみる。もしそうであれば、定説を覆すような大発見ともなろうし、そうでなくとも、これまでの解釈を邪魔するものではない。ところが、この検証は、すぐさま暗礁に乗り上げる。まず、女性の首が刎ねられた絵画作品というものが見当たらない。少なくとも、ボードレールが美術批評で取り扱うような作品のうちには見当たらないのだ。辛うじてアンリ・シェフェール、ポール・ドラローシュらが、女性の斬首を予感させる絵画を描いている。シェフェールは『シャルロット・コルデーの逮捕』、ドラローシュは『レディ・ジェーン・グレイの処刑』が有名であるが、『裁判所に立つマリー・アントワネット（図左）』の白く浮かんだ首がギロチンによる斬首を予感させる。この二人には『1845年のサロン』でも言及があり、ドラクロワとともに時代を牽引してきたドラローシュについては好意的な意見も読まれる。そして、このロマン主義を代表する両巨匠ともに、聖ヨハネの斬首を描いていることも興味深い。1842年には、ドラクロワがアサンプレ・ナショナルの壁画として『聖ヨハネの死』を、そ

して翌43年には、ドラローシュが『エロディアド（前頁図右）』を描き上げている。審美家として野心を燃やす若きボードレルが、これらの作品に触れていた可能性も低くはないが、それ以上に、神話レヴェル、宗教レヴェルにおいても、女性の刎頸がほとんど描かれていないことが分かるだろう。怪物と化したメドゥーサを除いて。

「巻き毛」と訳した«*crinière*»は、一義としてライオンや馬の鬣を意味し、人間の髪に用いるとしても、お世辞にも上品さを感じさせるものではない。粗雑さや、ある種の獣性を帯びていると言えるだろう。獅子の鬣の如く髪を乱した女の生首は、メドゥーサの首を想起させずにおかない。見る者すべてを石に変えてしまうゴルゴン三姉妹の眼差し。幸い、この「殉教の女」の眼差しは、「黄昏のようにぼんやりと白み」、こちらには向けられていない。あまりに多くの寓意と隠喩を持つこの神話上の呪物から、見せつけることと、眼差しの問題を取り出してみよう。盾を鏡にして、直接見ることを避けて、ペルセウスはメドゥーサと戦い、勝利する。だが、その死後も呪いは消えず、メドゥーサの首は見る者を石へと化し続ける。ペルセウスは、この首を新たな盾と為し、見せつけることで、アトラスを、ピネウスとその配下を、次々と石へと変えていくだろう。斬首の意味がここに詰め込まれている。斬首は決定的な死を与えると同時に、その死を見せつけるものなのだ。そして、死者の首と視線が合ってしまうと、私たちは石へと変えられてしまう。表象される死者の首でさえ、まっすぐに鑑賞者を、あるいはそれを創造する者を見つめていてはならない。それはすべからず、メドゥーサの首へと転じてしまうためだ。

死と真っ直ぐに対峙してはならない。死は常に、イメージを通して、伏せられた視線を通して、間接的にしか知ることができないものなのだ。こうして、盾に映ったイメージを見ながら闘い、メドゥーサに勝利したペルセウスは、彼自身がメドゥーサへと転身する。メドゥーサと一体化した彼を、もはや誰も正面から見ることはできない。「我と我が身を罰する者」で読まれる「犠牲者にして死刑執行人」のような、殺した者と殺された者の一体化、「殉教の女」最終部では、「私」とは書く者にして書かれる者であるという『悪の華』の主題、主客の融即が変奏される。

生きていた君が、深く愛したにもかかわらず、
満足させることができなかった恨み深い男、
彼は、生氣なく為すがままの君の体の上で
その欲望の底深さを満たしたのか？

答えろ、汚穢の死体よ！君の強張った編み毛を持ち
その熱い腕で君を持ち上げ、
言え、惨たらしい首よ、彼は君の冷たい歯に
最後の別れを口づけしたのか？

嘲るこの世から遠く、汚れた群衆から遠く、
好奇心を持つ官吏たちから遠く、
安らかに眠れ、奇妙な女よ、
その不可思議な墓のなかで。

君の夫は世界を駆け回り、君の不滅の姿は
彼が眠るとき、傍らで見守る。
おそらくは君と同じほど彼は君に一途で、
死ぬまで心変わりしないだろう⁹⁾。

最終四詩節には、このように、女を殺したペルセウスたる男の姿が描かれる。一義として、この詩を恋人殺し、妻殺しの詩として捉えるならば、「殺人者の酒」、さらには未完に終わった演劇『酔いどれ』と同じ系譜にあると見做すことができる。とりわけ『酔いどれ』において——ポーの影響下にあるとはいえ——、自由になるために妻を殺害したのち、不自由の欠落、自由の固定観念に囚われ発狂する姿は、この詩の解釈の下敷きになる。不自由が自由と共にあるように、犠牲者の怨念と罪への懺悔は、殺人者と共にある。だが、この「殉教の女」で読まれる最後のストロフは、なかなか理解しにくい。そこには殺害に纏わる念や悔い、妄執のようなものがなく、奇妙に穏やかな合一のうちに終わる。悪夢のような情景を作り上げた殺人犯が、亡霊に見守られながら、悪夢に魘されることもなく眠っている。「彼が一途であり、死

ぬまで心変わりしないだろう」とは、女が一途ではなくなり、心変わりすることを恐れ、男が女を殺したという裏返しの動機であろうか。男は女を殺すことで完全に己のものにする。また、まさに「悪の華」の首級とも言えるこの詩において、屍姦は、腐った水に生けられたままの枯れた華のように、吐き気を催す肉欲の行き詰まりであることを付け加えておこう。

一輪の華のように、切り落とされたばかりの女の首が、私たちに見せつけられている。目を合わせてはいけない。私たちは詩人の言葉によって守られている。

私たちに、死も太陽もじっと見ることはできない、と教えてくれたラ・ロシュフコーよりはるか以前に、アテナが、面と向かってではなく、複写、模造から、恐怖に立ち向かうことを可能にしてくれるバックミラーを発明したのではないだろうか？

つまり、メドゥーサ＝ゴルゴンは、エイコン（像）としてのみ、耐えることができるものとなる。怪物の首を落とし、その反映を視界に示しなさい¹⁰⁾。

死をつぶさに見ること。それはなんと呪われた魅惑なのだろう。見てはならない。目を合わせてはならない。その禁忌は、自らの身に一度しか起こらない経験を確かめたいという欲求から、蛇に魅入られた蛙のように、破滅的な侵犯の欲望を抱かせる。メドゥーサの首、それは死そのものであることをクリステヴァは指摘している。ボードレールは、詩的言語によって死をエイコンへと為し、盾に映ったメドゥーサとして、我らの目に死を見せつけるだろう。メドゥーサの首を掲げるペルセウス、死を見ることを欲し、死を経験し、死を語る殺人者、それは詩人自身にほかならない。クリステヴァからの引用を続けよう。

反映としての作品と、珊瑚としての作品。数世紀が過ぎるにつれて、ゴルゴン姉妹の権能と美学的経験のあいだで、ある密やかな系譜がはっきりとしてくる。芸術家がメドゥーサの犠牲となることを避けるに至るのは、その血の実体変化となっているにもかかわらず、彼がメドゥーサを映し出し

ているためなのだということ、私たちはそれを、この系譜によって理解する。メドゥーサの神話はすでに、受肉化の美学を告げているのだ¹¹⁾。

「メドゥーサは、幻視者の、芸術家の守護女神なのだろうか¹²⁾？」おそらくはそうだ。とくに死を見ようと欲し、死を表象しようとする者にとっては、『悪の華』唯一の斬首の詩「殉教の女」は、こうしてメドゥーサの系譜に連ねられる。そして死後、盾として男に寄り添う女は、肉欲に殉じた墮落した者なのではなく、死を見て、死を描こうと欲した詩人の欲望に殉じた、芸術の守護女神なのである。

3. 膝の上の首

「泥から黄金を生み出すこと¹³⁾」、ボードレールの『悪の華』におけるモラルとは、美と同じくいつもここに存する。彼は、花瓶に生けられた華のように女の首を見せつけることで、その首が失ったものをも暗示する。天と深淵、神と悪魔、首と胴体、憂鬱と理想、問題は常に二項対立と二項融和であり、ボードレールにおいて悪と美は、それぞれに独立した絶対的なものではない——華は悪を養分とし、芽吹く。マラルメがボードレールに捧げた散文詩に戻ろう。洗礼者ヨハネへと続く「首」は、メドゥーサの系譜に連なる「殉教の女」から離れた位置にある。いや、離れているというよりも、この二つの詩に描かれるそれぞれの斬首の像が、複雑な反射を繰り返す鏡面、シャンデリア、あるいは割れ落ちていくガラスのような鏡面に映っているかのよう

に碎け合い、隣り合い、重なり合い、背き合っている。

ボードレールの存命中、なぜマラルメは、「バルバリー風琴」と「首」という、二つの散文詩を彼に宛てて書いたのか？「バルバリー風琴」は同調からだ。このときマラルメは、ボードレールが浸っていたロマン主義の黄昏、キリスト教の黄昏のなかにともにいた。いずれ息子アナトールと共に過ごすことを願うようになる、「パイプを燻らせ、二人で知っている神秘について語らう¹⁴⁾」ような瞬間。間もなく夜が訪れようとしている。ボードレールは去り、マラルメは「危機」に陥り、神を殺すだろう。その手前の心地よくも侘しい秋の一時だ。では「首」は？そして、ボードレールの死後、なぜこ

の二篇の散文詩に「冬の語らい」を添えて発表し直したのか？それは、意識的にか無意識的にか、この作品もまた、ボードレールの影響下で創作されたものであり、その哀悼の意を表するのに適していたためではないだろうか。この散文詩もまた、暴力的ではないが断頭のイメージを持つ。

おいで、その本を閉じ、百年以上昔に発刊されて、その本が記す王たちはみな死んでしまっているにもかかわらず、君が熱心に読む、古いドイツの曆書を閉じ、そして、敷いた古い絨毯の上で、色褪せた君の衣服の下の慈悲深い膝のあいだに首を凭せかけ *« la tête appuyé parmi tes genoux charitables dans ta robe pâlie »*、おお、穏やかな子よ、僕は君に何時間も話すだろう¹⁵⁾。

おそらくはマラルメ自身である「私」が語り手となり、骨董品の家具とそれに付帯した時間——そしていつか、息子の死によって知る不在——に囲まれた男女の情景を描いているが、そこに挿し挟まれる蜘蛛の様子によって、分断が生じている。それがこの散文詩の特色であるが、蜘蛛とは、1866年7月に、オーバネルに充てた手紙¹⁶⁾で書いているように、詩人としてのマラルメの比喩である。つまり、家庭人マラルメと詩人マラルメの闘ぎ合いの一コマがここに描かれている、と捉えることができるだろう。生の二重化と言う意味では、1862年、『プレス』誌に発表された、ボードレールの「二重の部屋」が思い起こされる。部屋のなかの調度品を契機として描かれる、永遠に属する詩的夢想と有限の生の対比、この主題が、「冬の語らい」のなかで穏やかに書き直されている。また、妻という他者を境界線として起こる詩作と日常の葛藤、自己の二重化は、徹底して俳優のように自己を演じ、「自分の魂と議論する」「私」を売り物にしたボードレールとは近しくも異なるものだ。だが、この散文詩において、マラルメがボードレールに対して最も深い弔意として手向けたのは、「君の慈悲深い膝のあいだに凭せかけた首」という一節ではなかろうか。

短い務めだ！墓 *« La tombe »* が待っている。それは貪欲だ！

ああ、どうか、あなたの両膝に額を置き *« mon front posé sur vos*

genoux »,

白く燃えるような夏を惜しみながら、晩夏の
黄色く甘やかな光を味わうがままに！¹⁷⁾

これは「秋の歌」の最終ストロフである。タイトルからして「秋の嘆き」へと仕上げられる「バルバリー風琴」と関連付けられるべき作品かもしれないが——さらに「秋の歌」の前に置かれた詩は「語らい」である——、ボードレールに献じた散文詩は、分離不可能なレベルでその用語、その情景、思念、あるゆる要素が結びつき合っている。さらにこのストロフは

震えながら私は聞く、一つ、また一つと落ちる薪の音 « *chaque bûche qui tombe* » を。

築かれる断頭台 « *L'échafaud* » もこれほど鈍い響きを持ちはしない¹⁸⁾。

という前半部と——「落ちる « *tombe* »」と「墓 « *tombe* »」によって——結ばれることで、恋人の膝の上に置かれた額が、斬首されたもののイマージュを持つ。その下敷きになっているのは、言うまでもなくジュリアン・ソレルの首と、それを「大理石の机の上に置き、額に口付け « *la baisait au front* »」し、「深く愛した男の首を膝に乗せる « *porta sur ses genoux la tête de l'homme*¹⁹⁾ »」マチルドの姿だろう。愛する女の膝の上に載せられる男の首、それはさらに後年、オスカー・ワイルドの手によって、刎ねられた首に口付けをするサロメとして描き上げられる。だが、この詩におけるボードレールの首を、フローベール、マラルメを経てワイルドに至るヨハネの系譜に数えることはやはり躊躇われる。その首は、女の膝の上で、ジュリアン同様に黙している。それに対して、女の膝の上で語るマラルメの首は、『エロディアードの婚礼』に読まれる、歌うヨハネの首と同一視されるべきものだ。

マラルメは、その影響下で書かれた散文詩を献じることで、ボードレールへの鍾愛を示すだけではなく、「冬の語らい」と「首」という、どちらもヨハネの首を暗示する散文詩を供え、永訣を告げる。ヨハネの首を切り落とし、神を殺すこと。それはこれから、マラルメ一人で成し遂げなければならない

ことだ。エロディアド詩群という一際高く険しい峰が視界に入ってきたところで、一度歩を止めよう。われわれはここまで、伊達聖伸が言う「文学における宗教性の行方²⁰⁾」という言葉を手掛かりに、ボードレールからマラルメへと至る稜線を辿ってきた。ここまではその二つの高峰の稜線を探る考証であったが、ここで一度、その区分線を示す必要がある。それが、この斬首というテーマだったのではないだろうか。

サロメの運命、それは、19世紀の芸術家たちにおける女性について、より本質的で、より染みついたもろもろの光景を準備し、それ（女性への恐怖 « l'horreur du féminin »）についての眩い証明である。サロメは至高の女性であり、享楽に何らかの苦痛を覚える男、つまり誰もが夢見る去勢する女なのである。彼女は諸価値を欠いた頹廢主義のヒロインであり、周道的な異教と秘教の魅惑によって塗り直されたキリスト教精神を持つ妖精なのである²¹⁾。

クリステヴァが指摘する通り、19世紀中盤から後半にかけて展開するフェミニズム運動と、1882年にジュール・フェリー法として成文化されるライシテの動きは、サロメ誕生のために欠かすことができないものである。大鐘敦子も1870年代中盤、フローベールが『ヘロディアス』を発表し、モローがサロメに関する連作を生み出す時期を、首を切る女のイメージが増殖する分水嶺として見做している。この観点から見ても、異郷性や異教性をモチーフにした韻文や、「小刀嬢」など女性に焦点を当てた散文詩等はあれど、ボードレールがサロメを真正面から扱うには機が熟していなかったと言うべきだろう。これについては、ボードレール-マラルメという危険な断絶がある連山より、並走するフローベールという偉大な尾根を横目に見遣る方が理解しやすいように思われる。ボードレールと同年に生まれ、同年に風紀紊乱等の廉で裁判に掛けられた同時代人。その処女作『ボヴァリー夫人』ではエマという新しい女性像が描かれ、最後の短編小説となる『ヘロディアス』では時代を象徴するヘロディアス、サロメ母娘が描かれる。いち早く女性性という問題に着目していたフローベールの『ボヴァリー夫人』に、ボードレールは次のような書評を送っている。

離れ業を全面的に仕上げるためには、性別を（可能な限り）脱ぎ捨て、自らを女性とすること以外、もはや作者には残されていなかった。そこからある驚異が生じた。つまり、その俳優としてのあらゆる熱意にもかかわらず、フローベールは彼が作り出した女の静脈に、男性の血を注ぎ込まずにはいられなかったのであり、ボヴァリー夫人、彼女のうちにはより力強く、より野心的で、同時により夢想的なものがあるがゆえに、ボヴァリー夫人は一人の男のままとなった。ゼウスの脳から出てきた武装したパラス女神のように、この奇妙な両性具有者は、女の魅力的な肉体に、男の魂が持つあらゆる魅惑を供えていた²²⁾。

ボードレールがここで指摘する、エマと言う一人の女性を構築していた「男の魂」と「女の肉体」は、晩年のフローベールの手によって、ヘロディアスとサロメへと分離されることになる。あらゆる男を虜にせずにはおかない肉体を持ちながらも、母の繰り人形であるサロメ。年老いて魅力的な肉体を失ったが、男性的な野心に燃えるヘロディアス。この分離は、肉体から切り離された思念としてのヨハネの断頭と同時に行われるものだ。『悪の華』にサロメはいない。こう結論付けることは、ボードレールは無神論者ではない、と断言することに等しく、美、道徳、宗教、あるいは社会学的側面からの理解においても、小さくはない意義を持つことになる。従来通り、サロメ的な要素を華々のうちに認め、その宗教観を曖昧にしておいた方が有益であるのかもしれない。だが、ここまでボードレール—マラルメの稜線を辿ってきた結果として、「19世紀の宗教危機につきまとうこの幻想の女²³⁾」の不在こそ、彼らの区分線であることを指摘しなければならない。マラルメが言う、「われらの今は亡き神聖なるボードレールが終わったところから始めること」のうちには、すでに懐胎されていたサロメ = エロディアードを産み出すことが含まれていたのかもしれない。男の首を求める女の出現、それは避けることができない時代の要請でもある。

4. おわりに：父と子

1859年9月と12月に、ボードレールはガーンジー島に亡命中の身であるユゴーに宛て、三篇の詩を送る。「白鳥」と「七人の老人」、「小さな老女たち」の三篇、とくに後者二つは対になって「パリの幽霊たち」とも名付けられていたこともあり、老夫婦詩篇として読むべきものである。この「パリの幽霊たち」には、ユゴーに宛てた手紙が添えられている。

私がこの手紙に添えます詩は、久しく私の頭のなかで戯れておりました。二つ目の詩（「小さな老女たち」）は、かくも高邁な隣人愛が、かくも感動的な親しみやすさへと混じり合った、あなたの詩集のうちの幾篇かを再度読み直したのち、あなたを真似るために「*en vue de vous imiter*」作られました（私の自惚れをお笑いください、私自身それを笑っています）²⁴。

偉大なる先人に作品を献じるとき、このボードレールのこの言葉は、単純な阿りではなく、真剣な吐露であるだろう。だが、ここには、12月、「白鳥」に添えた手紙に「あまりに厳しい目でこれらを判断されるのではなく、父親の目で判断していただくなくてはならない²⁵」と書くように、親子関係にも似た、先鋭化された関係が見て取れる。子が親と並んで立つときのように、ボードレールはユゴーに認められることを望んでいる。子は確かに自惚れている。年老いた母親を思わせる「小さな老女たち」に比べ、年老いた父親である「七人の老人」へ向ける彼の眼差しは、ユゴーに冀う様とは反対に、あまりにも険しい。

私は、死ぬことなく、八番目を凝視できたらうか、
峻厳で、皮肉、運命的な瓜二つの者、
厭わしい不死鳥、己の子であり父である者「*filis et père de lui-même*」
を？
——だが、私はこの地獄の行列に背を向けた²⁶。

この七人まで増殖する老人の風采を「不具の獣か三本足のユダヤ人「*un*

quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes²⁷⁾」と表現することでスフィンクスを想起させ、「己の子であり父である者」と呼ぶことで、『オイディプス王』が基盤となっていることが示されている。ボードレールと義父オーピックとの折り合いの悪さ、また母への深い愛情と依存を、改めて指摘する必要はないだろう。老いという具象化された時間の中にじり寄せられながらも、ボードレールは親子関係、家族的であれ文学的であれ、繁殖、増殖を生じさせる関係に眩暈を覚え、憎悪する。この詩のなかの「私」は、老いと増殖に耐え切れず、背を向ける。それは父への拒否であり、父となることへの拒否でもある。この詩を、「あなたを真似るために」書いた「小さな老女たち」と合わせてユゴーに送ったことは、なにを意味するのだろうか。そこには温かな尊敬と親愛の情とともに、刃物のような冷たさがある。

1864年のマラルメは、おそらくユゴーに対するボードレールに似ている。マラルメも同様に、ボードレールを真似るためにこれらの散文詩を書き、一人の子どものように認められることを望んでいる。だが、マラルメが純粋なボードレール崇拝者だったのではなく、「両義的なぶれ²⁸⁾」を持っていたことは、川瀬武夫の研究に詳しい。ボードレールの意志と力量を認めたユゴーは、「父親の目で」、「君は新しい戦慄を生み出す」と答える一方で、ボードレールからマラルメへの直接的な返答はない。彼は認知されなかった子供なのだ。1867年、ボードレールの死後再発表された二篇の散文詩は、「首」が「哀れな蒼白い少年」へと表題変更されている。それから一月ほど経った11月24日、この1867年の「忘れられたページ」最後的一篇として「孤児」が発表される。このことから、マラルメにおいて、家庭においても、文学においても、見棄てられた子供、孤児の意識というものがはっきりと浮かび上がってくることになる。

私がいつも見ていたのは、ダンテの頭巾のように裁断されたナイトキャップを被った子どもで、白いチーズのタルティーヌの形をした、ほころぶ百合、雪、白鳥の羽、星辰、詩人たちのあらゆる神聖な白さを食べていた。もし私が、これほど内気でなかったならば、その食事に加えてほしいとはっきり頼み込んだだろう²⁹⁾ [...]

だが「私」は、お願いすることができず、詩人のためのタルティーヌは、やってきた別の子どもが口にする。両親もなく、詩人のための分け前さえもらい損ねた子供、「哀れな蒼白い少年」における、歌えども一スーももらえず、空腹で、人々から無視されることで「悪人へと変わり、いつの日か罪を犯すであろう « *cela te rendra méchant, et un jour tu commettras un crime*³⁰⁾ »」子供、彼らの姿こそ、認知することなく死んでいった父たるボードレールへの哀訴であり、父への決別でもある。この飢えた孤児はいずれ、「あの方が栄えるためには、私は衰えなければならない « *Pour qu'il croisse, il faut que je diminue*³¹⁾. »」と言う、ヨカナンの二律背反となり、斬首されることで天の空位を証立てるヨハネへと育っていくことだろう。

注

- 1) Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition établie par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1998 (以降 *OC I* と略記) ; tome II, 2003 (以降 *OC II* と略記). *OC I*, p. 724.
- 2) Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975 (以降 *OC I* と略記), p. 59.
- 3) Mallarmé, *OC I*, p. 443.
- 4) Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Édition du Seuil, 1961, p. 143.
- 5) 大鐘は「踊る蛇」をサロメに関係づけられる作品として挙げながら、以下のよう述べている (大鐘敦子、『サロメのダンスの起源——フローベール・モロー・マラルメ・ワイルド』, 慶応義塾大学出版会, 2008年, p. 275)。

近代詩の父ボードレールが『悪の華』で「ファム・ファタル」に美学的先鞭をつける頃には、すでにヘロディアス＝サロメ像が、当時の流行としても、あるいは文学的・美学的テーマとしても確立する地盤が整っていたと言えるだろう。

- 6) Baudelaire, *OC I*, p. 112.
- 7) Paul Delaroche, « Marie Antoinette devant le tribunal », 1850年ごろ, 撮影 Robert Jefferson Bingham, 1858年, オルセー美術館所蔵.
- 8) Paul Delaroche, « Hérodiade », 1843, ヴァルラフ・リヒャルト美術館所蔵.

- 9) Baudelaire, *OC I*, p.113.
- 10) Julia Kristeva, *Visions capitales*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, pp. 36-37.
- 11) *Ibid.*, p. 43.
- 12) *Ibid.*, p. 40.
- 13) Baudelaire, *OC I*, p. 192.
- 14) Mallarmé, *OC I*, p. 522.
- 15) Mallarmé, *OC II*, p. 86.
- 16) 自分自身の中心, そこに僕は神聖な蜘蛛のように巢食って, 僕の精神からすでに放たれた主要な糸の上で, その糸の力を借りて, 繋ぎ合わせていく編み方で, 目を瞞るようなレース細工を織り上げるだろうし, そのレース細工の見通しは立っていて, 「美」の内奥にそれは既に存在しているんだ (Mallarmé, *OC I*, p. 704-705)。
- 17) Baudelaire, *OC I*, p. 57.
- 18) *idem.*
- 19) Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Gallimard, coll. « folio classique », 2000, p. 660.
- 20) 伊達聖伸『ライシテ, 道徳, 宗教学——もう一つの19世紀フランス宗教史』勁草書房, 2010年, p. 141.
- 21) Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 127.
- 22) Baudelaire, *OC II*, p. 81.
- 23) Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 128.
- 24) Baudelaire, *Correspondance* t. I, 1832-1860, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 598.
- 25) *Ibid.*, pp. 622-623.
- 26) Baudelaire, *OC I*, p. 88.
- 27) *idem.*
- 28) 川瀬武夫, 「〈危機〉以前の危機——マラルメの《窓》をめぐって——」, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』, 第41輯・第2分冊, 1996年, p. 33.
- 29) Mallarmé, *OC I*, p. 445.
- 30) *Ibid.*, p. 444
- 31) Flaubert, *Œuvres II*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 678.
参照: 『聖書』「ヨハネによる福音書」.