

ボードレールと絶対

——『深淵より叫びぬ』の《Toi》の意味から——

竹 内 成 明

(1) テキスト

DE PROFUNDIS CLAMAVI

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème;

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;
C'est un pays plus nu que la terre polaire ;
...Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !
Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse

La froide cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos ;

Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide.
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !

(2) 問題のあらか

サルトルが言うように、ボードレールが神を信じていたか否かはそれほど重要ではない。問題は、ボードレールが求めていた絶対の性格を明らかにすることであり、文学史の中で彼が占める位置も、彼の持つ今日の意味も、それを明らかにすることのなかから求められるべきだろう。私の関心は『悪の華』の中に見られる呼びかけの性格、呼び求めることによって逆に自分自身に戻ることになった詩

人の意識に光をあてることによって、彼の絶対の今日的意味を探ることにあるが、それはこの小論では欄外の目的となる。ここでは単に、この詩の《Toi》が何を意味するものであるかが検討されるにすぎない。

《l'unique que j'aime》は、ボードレールに神への志向を見ようとする批評家達にとっては、むしろ神であらねばならないものであった。たしかに、このテキストのみを切り離して見れば、それは神をさしているように思われる。深淵から救いを求めるといふ発想はとにかく宗教的なものであり、この素朴な印象は、それが素朴であるだけに一層尊重されねばならないだろう。しかしその理論的な裏づけはまことにお粗末なものであり、クレベ達の反論を逃れうるものはせいぜい《unique que》という cacophonie を敢えて冒した限定のしかたに恋人ではなく絶対者の性格づけを見ることができると言う点だけである。

一方、ボードレールをあくまで現世にとどめておこうとする批評家達は《Toi, l'unique que j'aime》にジャンヌ・デュヴァルの姿を認めた。その理論的根拠は前者よりはるかに説得的であり、主に次の三点によっている。一、《Toi》が一八五一年と五五年に発表された時には《toi》と書かれていたこと。二、標題も最初は《La Batrix》であったこと。三、『憂鬱と理想』の構成から見てもこの詩はジャンヌ・デュヴァル詩群の中に位置を占めていること。たしかに、《Batrix-toi, l'unique que j'aime》という結びつきがあれば、それはジャンヌに向かうであろう。《Toi》が《toi》であるかぎり、このことは否定しがたい。だがボードレールは《toi》を《Toi》と変えたのだ。この時、即ち五七年初めて『悪の華』をまと

めた時には、ボードレール自身のこの詩に対する見方が何らかの点で変化していたはずである。その変化を無視して《toi》をジャンヌとするのは、詩を発想の段階へ後退させて受け取ろうとするものであり、納得できない。我々の眼の前に現にそこに置かれていた大文字の《Toi》にしか《toi》の意味はなく、従って、この点ではむしろ前者の素朴な印象の方に軍配をあげるべきだろう。

それではやはり《toi》は神への呼びかけであろうか？『憂鬱と理想』のこの前後の詩群がいずれもジャンヌ・デュヴァルに向けられていることが確かであるのに、この詩だけを神への呼びかけとすることができらるだろうか？ジャンヌ・デュヴァル詩群、サバチエ詩群、マリー・ドオブラン詩群というようにわけて『憂鬱と理想』の構成を読みとるなら《toi》はやはりジャンヌであらねばならないだろう。しかしそのような読みとりかたが、はたして『悪の華』全体の構成、その内的関連を正しくついでいるかどうか？『憂鬱と理想』の外でもう一度ジャンヌが現われるのはどういう意味か？恋人達の詩群はより深い詩人の内面性を表出するための単なる現象的な集りではないのではないか……。

結局、どちらにも決定的な論拠を見ることができない。それは、こういった読みとりかた、神とするにせよ、恋人ジャンヌとするにせよ、そういう既製の範疇に対象をはめこもうとする常識的な思考にそもそも問題があるからではなからうか？以下《toi》が神でもなくジャンヌでもないことを確認した上で、それが何を意味しているか考えてみたい。

(3) 表現と沈黙

まず、△深淵▽とは何か？ 詩語の解釈は無益だと言われるが、それは解釈の方向が、しばしば発想の根拠となった現実への還元のみ向けられているからだろう。むしろ、それと反対の方向にあるものは、散文を拒絶した沈黙の世界であろうが、少なくともその周辺を歩くことだけはしておかねばならない。

第二行△暗い深淵の底から▽はあるイメージを呼びさまそうとする。それは机とか馬とかと異なり、個人の経験の深淺によって夫々勝手な形で浮き出ようとす。そしてこの恣意的なイメージの芽生えは、深淵の属性がさらにイメージ化されることよって一定の形に方向づけられていくのではなく、逆に属性のイメージ化が妨げられるために恣意的なままで宙に浮かぶ。△鉛色の地平の陰鬱な宇宙▽は鉛色と陰鬱な広がりを見野の中にもたらすのみであり、△恐怖と冒瀆が泳ぐ▽はまったくイメージとならない。以下同様であり△獣も小川も青草も森も見られない▽に至ってはイメージ化の否定でしかない。一方、△冒瀆が泳ぐ▽△太陽がかかっている▽△獣もない小川もない▽等の表現は想像力を刺激する。最初のイメージが恣意的なものであったがために、その刺激の度合は一層大きくなる。「夢で見た女」のイメージと、それが走る、泣く、あるいはその髪は金髪でもなく栗色でもなく……などという言葉の効果との関係)。要するに、我々の意識内で起ることは或る連合作用にのみとまり、想像力は像を結ぶ以前の所で遊ぶわけだ。

こういったことは、外的世界の排除としてしか意味がない。サルトルが示したように、想像力は意識内に外的世界が再生したように見せかけるのだから。ここではその想像力の欺瞞が欺瞞として完成されず、しかもその完成が極めて意識的に避けられているのだから、

ら、想像力は像のない世界とかかわりあっていると考えざるをえない。神話の世界ではこういうことは起らない、(例えば太陽の馬車とルドン、あるいはカフカの城)。また観念の世界もそれが観念としてとどまる限りにおいては意識の働きは想像力へと移行しない。結局、残るものとして、現実になりながら像のない内的な世界、意識の冥府であるか、あるいは詩人が現実に見ながら像のない虚無の世界、無限と忘却に侵された世界ということになる。「人と海」「理想」「不治のもの」などの△goutte▽△abime▽は前者の、「時計」「深淵」などのそれは後者の傍証となるが、後者は前者の外的世界への投影、あるいは拡張であり、結局は同じ一つのものと言えるにしても、「人と海」「理想」「不治のもの」の発表年代が五二、五一、五七年であり、「時計」「深淵」は六〇、六二年の発表であることから、この詩「深淵より叫びぬ」の△深淵▽は前者、意識の冥府により近いものと推定することができる。

しかしここまでであり、それ以上先へは進めない。散文になおして言いうることは、この冥府は冷さと不毛の領域であり、冷い明るさが無限に続くかと思えば終りのない夜がまた続くといった言わば無時間の世界であり、その世界に詩人が恐怖を感じているということだけである。しかしこの説明は役に立たない。むしろ、わかりきったことだがここで詩人が眼覚めていることだけを指摘しておくのがよいだろう。それが「不治のもの」の△深淵——悪の中の意識▽に最も近づくものなのだから。だが「不治のもの」にはこの詩にない△唯一の慰めと光栄▽があり、この詩には「不治のもの」にない△Toi, l'unique que j'aime▽への訴えかけがある。そしてそのことが「憂鬱と理想」の内的構造を暗示するのであり、従ってまた

△E.V.の意味をも明らかにするものなのだ。

(4) ベアトリーチェ変身

五一年、この詩が「ラ・ベアトリクス」として発表された時△E.V.が恋人ジャンヌへ向けられていたであろうことはほぼ疑えない。ただその場合、次の二つのことに注意しておかねばならないだろう。

一つは、詩作品に定着された瞬間から、現実の生身の存在としての恋人ジャンヌが深淵からの導き手としての永遠の恋人「ベアトリーチェ——ジャンヌ」に昇華されること、△I.O.V.が言わば大文字の「恋人」への呼びかけとなることであり、今一つは、それにもかかわらず、この「恋人」は、例えば△Puisqu'en Elle tout est ditame

(Tout Eutere)△(サバチエ詩群)の△Elle△とは異っていること、「恋人」と詩人との間に観照的あるいは偶像礼拝的な距離がなく、肉体的な結びつきを含むより直接的な関係にあることである。それは、同じ五〇—五二年頃の作と見られる『忘却の河』のジャンヌへの呼びかけ△Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!.../Pour engloutir mes sanglots paisés/Rien ne me vaut l'abime de ta couche△に等しい。つまり「ベアトリーチェ——ジャンヌ」が導く浄罪界はその△coucher△の中にあるというわけだが、それはむしろ意識の救いが意識の眠りの中にしかないというこの時期のボードレールの直感の表現にはかならない。しかし、

五五年、この詩の標題は『憂鬱』となり、『La Béatrix』は『La Béatrice』とされて現在の『吸血鬼』に与えられた。このベアトリーチェは△屈従した俺の精神で、お前の寢床と領土をつくる△。ベ

アトリーチェ——ジャンヌ」は「ベアトリーチェ——吸血鬼——ジャンヌ」に変わったのだ。しかし、だからといって、救いの対象としての資格が失われるのではない。たとえ外的な意志が彼を吸血鬼から引き離そうとしても、彼は△自分の接吻で吸血鬼の死骸をまた甦らせるであろう△。つまり、救いを求めた対象に逆に救いを奪われながらも、なおかつ詩人はそれに救いを求めざるをえない。たしかにそこに一種の His dos の世界を見られぬこともないが、しかしボードレールの志向は、他人なしに生存できないことの自覚に向かっているのではなく、一方で意識の救いは「浄罪界——coucher」での眠りにあることを確信しそれを願望することに向かいながら、他方ではそれを得るのは相手であり自分ではないという悟りから来る絶望感に向かっている。つまり、彼は結果がどうであろうと「ベアトリーチェ——吸血鬼」に接吻しなければならぬのであり、そこにこそ吸血鬼をベアトリーチェとした理由があるはずだ。従ってボードレールは「ベアトリーチェ——吸血鬼——ジャンヌ」であろうと「恋人」ジャンヌへ呼びかけねばならないのであり、それが『憂鬱』(即ち現在の『深淵より叫びぬ』)のこの時の△I.O.V.であると考えられよう。それは眠りへの願望であると同時に、その蹉跌による絶望でもある。その願望と絶望の同時存在が、五一年の「ラ・ベアトリクス」を『憂鬱』という標題へ変えるという行為になって現われたのであり、眠りへの願望が同じものである以上、内容に手を加える必然性はまったく無かったのである。逆に、我々がこの詩を『憂鬱』という標題のもとで読むならば、その標題があるがために、この詩全体の指向する世界は、眠りへの願望とそれが得られぬことへの絶望から来る一種の疲れの世界として立ち現われる。そして、

五七年、即ち『悪の華』の初版では、五五年の『憂鬱』とその方は「吸血鬼」に変えられ、そして『ラ・ベアトリス』の標題は八六の『Dans des terrains cendres』で始る詩に与えられた。

このベアトリーチェは依然として『俺の心の女王』でありながら『悪魔と一緒に俺の陰鬱な苦しみを嘲り笑い、彼等に時々穢らわしい愛撫をそそぐ』。それにもかかわらず詩人はこの「ベアトリーチェ——悪魔」から眼をそむけることができない。それ故にこそベアトリーチェとされたのであるが、しかしこの「ベアトリーチェ——悪魔」は、「ベアトリーチェ——吸血鬼」が『俺の心臓にさざり込む』のとちがって、『雲にのって頭上に降りてくる』。詩人はそれを見るのだ。救いの導き手であるものを、求め呼びかけた身を投げかけたりするのではなく、驚きの目をもって距離をおいて見なおすとは、すでに疑いの萌しを示すものであり、このベアトリーチェは失格の一步手前にあると言えよう。しかし失格してしまふでもない。失格するのは五五年の「ベアトリーチェ——吸血鬼」であり、この方は単なる『吸血鬼』になってしまふ。それも、「ベアトリーチェ——悪魔」が見られて、存在であることを思い合わせれば、きわめて当然のことになる。つまり、まだ「浄罪界——couche」があるとしても、それが『couche』であるがために、そこでベアトリーチェは見られるのではなく、触れられ確認されねばならない。そのため「ベアトリーチェ——悪魔」は「浄罪界——couche」に入つた途端に吸血鬼に変身し、「浄罪界——couche」は吸血鬼の『領土』となる、いやむしろそうならねばならないのだ。「ベアトリーチェ——悪魔」が見られるものとして存在しつづけようとするなら

ば、言いかえればそれがベアトリーチェとして失格しないためには。従つて、詩人は「浄罪界——couche」での眠りにもはや救いを認めていない。それにもかかわらずこの吸血鬼に自ら接吻するとしても、それは今度は眠りへの願望としてではなく、救いのない眠りしか与えられていない現実条件に対する居直りとして、詩人は吸血鬼を呼び寄せるのだ。それが『ラ・ベアトリス』ではなく『吸血鬼』という標題で現在我々が持っている世界なのである。

だから、「ベアトリーチェ——悪魔」はベアトリーチェとして導くべき所を持っていない。それは単に見られるものとしてののみあり、それはそこにある。言わばそれは動かない存在であり、一種の偶像であると言えよう。この点で、それは今までの「ベアトリーチェ——ジャンヌ」「ベアトリーチェ——吸血鬼——ジャンヌ」と決定的に異なる。そのベアトリーチェ達は導く所を持っていたのであり、しかも彼女達自身が詩人の手を引いてそこへ導いたのであった。しかし偶像、ベアトリーチェは導かない。それはそれを通して、その彼方にあるものを指示するのみであり、それ自身は一つの謎としてそこに現われているのだ。詩人を嘲笑し、これ見よがしに悪魔を愛撫しているベアトリーチェ、それは、かつてのベアトリーチェの変身に對する驚きであると同時に、一つのあらたな謎でもあるわけだ。

ベアトリーチェは変身した。もはや浄罪界に導こうとしない。ジャンヌは導く、がその世界から神性は剝奪され、『吸血鬼』の領土でしかなくなる。詩人はまたあるいはまだ、そして恐らくジャンヌと共に、地上地獄に低迷している。荒涼とした不毛の世界、ただ鉛色の地平だけが陰鬱に広がっている。そして詩人は呼び求めるのだ、『j'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime』。だから、

《Toi》はジャンヌではありえない。「バートルーチェ——悪魔」の謎か？ であるとしても、我々にも見えるこの偶像そのものではない。ありえない。「バートルーチェ——吸血鬼」が「浄罪界——couche」を持っていたように、この偶像にもその彼方に世界がある。求めねばならぬのは、その彼方のあらたな世界だ。

(5) 神と悪魔と死

《Toi, l'unique que》とらう cacophonie' ホードレルこの詩とのつきあいは少なくともすでに七年になる、呼びかけの対象があくまで恋人なら《la seule que j'aime》の方を選べたはず、それをあえて cacophonie のままおいたのは彼が unique の絶対性によって神の絶対性を示そうとしたからにちがいない……この議論は優秀だ。ポートル自身、《agréable et aimable' accort et charmant ……これらの言葉は同義語ではなく、夫々特有な概念をもっており、同じ系統の観念を表すにしても、まったく同じことを表現するのではない。断じて混同して使ってはならない》と言うのだから。しかし、この議論も詰を誤っている。unique の絶対性が何故イコール神となるのか？ 詩人のあらたな神、詩人が自らの手で絶対化した何らかの守護神であってはいけないか？ しかも彼は魔王に祈りを捧げているのだ。《O Satan, prends pitié de ma longue misère! (Les Litanies de Satan)》そしてサタンの方こそ『悪の華』にはるかにふさわしいようなのだが。

が、例えば『祝禱』や『シテールへの旅』がそれを許さない。それは正真正銘の Dieu であり、サタンなどではありえない。《—

Soyez beni, mon Dieu, qui donnez la souffrance/Comme un divin remède à nos impuretés》《Ahi Seigneur! donnez-moi la force et le courage/De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût》だから詩人はたしかに神の方に向いているのだが、しかしこの祈りはいささか奇妙だ。何故なら二つの詩を読めばすぐわかることだが、この苦悩や嫌悪すべき心と肉体は始めから彼のものであり、言わば詩人の属性である。そして彼は、自分の苦悩、自分の存在を、神の恩寵としてそのまま、何等変質させられたり止揚されたりすることなく今あるがままで、神の秩序の中に置き、神に認めさせようと祈っている。彼が願うのは、天において救われることではなく、今現にあるがままの姿でこの地上で救われること、つまり今の自分の存在を無条件に肯定できるよう、救いの約束をとりつけることなのだ。従って、神には許し受け容れる権利、いやむしろ義務しかなく、苦悩の価値、嫌悪すべき心と肉体の価値を知っているのは、つまり全能でなくても全知であるのは詩人の方なのである。彼は自分をゆずらない。神はむしろためされているのだ。と言っても彼は全知が負わねばならない責任からはすり抜けている。責を負い知に所を与えるのは神の方だ。《神に都合のいい計算。目的なしに存在するものはない。だから僕の存在にも目的がある（存在の価値の確信）。だがどんな目的かは知らない。だからその目的をきめたのは僕ではない。だからそれは僕より賢い誰かだ（責任の回避）。だからその誰かに我を導き給えと祈らねばならない『赤裸の心』》。これはむしろ自分に都合のいい計算であり、彼の祈りの裏にはこの打算があることを知らねばならない。むしろ、だからといって、賽銭を投げればそれですむというのではない。自分に都合よくしかも

神にも都合よくその存在証明をしなければならぬこと、そこにはボードレールの本源的な悲愴さが現われている。つまり信じるために計算をしなければならぬというそのことが、反対に彼から信仰の厚みを奪っていくのだ。もつともこれは逆かもしれない、つまり信仰の厚みが無いのに信じなければならぬ悲愴さ。いずれにせよ、そこでは対象はほとんどぼやけてしまい、祈りの真摯さ、自分のためであるだけそれだけ一層切実な祈りだけが、表面に強く現われる。結局、詩人にとって重要なのは祈りだけであり、その祈りの方向が神からそれでも、確実に自己が保証されるのなら殆ど問題でなくなるのだ。

《Gloire et louange à toi, Satan.../Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,/Près de toi se repose.》これは『魔王連禱』の最後にある「祈り」だが、ここでは詩人は神に都合のいい計算をしなくてよいだけに、それだけ自分に忠実であり、彼として素直である。つまり、自己をそっくりそのまま認めさせるためには、相手がサタンである方がはるかにうまくいくのだ。それはサタンが△運命に裏切られた神▽であり、△地上の樂園から追いはらわれた者達の養い親▽、つまり彼の精神上の肉親であるからだろう。もつとも、そうであるがために、それに救いを求めまた確実に求められると保証されている、今度はそれは言わば近親相姦となり、その不安が残る。サルトルが言うように悪魔が神に必要なものだとしても、悪魔はやはり絶えず神の眼を気にしていなければならぬ。むしろ怖れるからではなくその面前で悪をなさなければ何の役にもたたないからだ。だから、たとえ保証が確実だとしても、その保証は絶対的な性格を帯びられない。かりにそれを絶対的なものと

しようとするれば、今度は計算はしなくてもよいがその代償として、サタンと共に自分もまた全知であることの責任を負わねばならぬ。だが彼はそれを望まない。望むぐらいいなら始めから神にも悪魔にも祈る必要がないだろう。そこで再び祈りのあらたな対象が求められる。自分の現在の存在をそのまま保証してくれ、しかも責任が自分に返ってこないもの、それは死、向こうから来るものでありながらしかも呼び求め願うことの可能な死しかない。死は運命そのものであり、神と同様、あるいは神以上に絶対的なものである。何故ならそれは神の配慮の中にあると同時に、疑うことのできぬ事実として地上にしろしづけられるものであるがために、我々に見うる唯一の絶対として立ち現われるものだから、死は我々の存在に結着をつけることによって動かすことのできない意味を与え、従って、我々でなしに、また神にもかわって、死が、我々の存在理由を決定し請負ってくれるわけだ。しかも死は我々の存在をそのまま、まるごと請負う。ただ自殺だけが責任を我々の方に送り返すだろう。ボードレールは何度も自殺を望んだが、結局は自分で手を下すことができなかった。手を下せば、死の方が我々によって意味づけられてしまうことを知っていたのだ。だから彼は自殺を望んだのではなく、死を、向こうから来る死を願っていたにちがいない。向こうから来るのなら、我々の知ったことではない、勝手に我々の存在を位置づけてくれるだろう。

だから、信じられないのに信じなければならぬ業病にとりつかれたボードレールにとって、死は願ってもない霊薬なのだ。すでに自分の苦惱、自分の存在の価値を知り、その位置づけだけを誰かに委ねたい詩人にとって、死はその務めを充分に果たしてくれるものと

なるだろう。死は、見うるものであるがゆえに計算もいらず、また我々の存在をまるごと一切手を触れずにそのまま、我々の外、世界の中に置いてくれるであろう。我々の存在は我々の手を離れ、我々の世界の序列の中に置かれるだろう。△この呪われた彫刻家達にはただ一つの希望があるばかり、それは奇怪な暗い神殿！死が新たな太陽とし空に懸り、彼等の脳髓の花々を咲かせるであろうこと (La Mort des Artistes)▽。死は新しい太陽であり、詩人にとってのあらたな神なのだ。それは△慰め、そして、ああ、生きさせてさへくれるのだ。それは人生の目的だ (La Mort des Pauvres)▽。死の導く先が△地獄、であろうと天国、であろうと、かまひはしない！ (Le Voyage)▽。死そのものが、死があることが重要なのだ。死があることが、詩人の生きる理由となろう。

(6) 美

詩集『悪の華』はこの死の讃歌によって閉じられている。憂鬱と理想、巴里風景、酒、悪の華、叛逆、死、という章別(六一年版による)が示すように、死は詩集の結論としての意味を持たされているのだ。△この詩集は初めと終りを持っているのです(ヴィニエの手紙)▽。初めと終りがあるからには、その終りの死を『深淵より叫びぬ』にいきなり持ってきて、その△「死」を死への呼びかけとするのはいささか早計だろう。しかし、五七年詩集が初めてまとめられた時△「死」▽に△「死」▽に変えられ、それと同時に死が(正確には『芸術家の死』が)結びとされたこと、言いかえれば、死を結びとする思いつきの中で△「死」▽が△「死」▽に変えられたということ

は無視できない。

ところで、『深淵より叫びぬ』はいわゆるジャンヌ・デュヴァル詩群に属するのだが、その直前にある『美への讃歌』を見ると、今引用したばかりの『旅』との不思議な類似に気がつく。△地獄から来たのであろうと天国からであろうと、かまひはしない。おお美よ！▽つまり、美も、死と同様、天国と地獄の外で詩人の憩の土地となりうる。従って呼び求める対象となるわけだ。これは当然そうあらねばならぬことだろう。というのは、死が死としての役割を果たすためには、すでに意味づけを与えるものを持っていなければならず、言いかえれば詩人の苦悩がすでに表白されていなければならぬからであり、一方ボードレールの美の理想が苦悩の美△アイスキュロスの夢、マクベス夫人……ミケランジェロの娘、偉大な夜 (L'Idéal)▽にあるのだから。つまり、死は詩人の苦悩を美としてこの世界に位置づけねばならないのであり、従って苦悩の美がまず求められなければならないわけだ。しかも、『美への讃歌』も『旅』も六一年の再版の詩、つまりボードレールが構成への配慮をより多く払った時に、あらたに付け加えられたものであり、それだけにこれらの詩は構成上より多くの重要性を含んでいると見てよいだろう。

苦悩の美と言っても、彼に必要なのはむしろミケランジェロの娘ではなく、彼の存在を背負うべき彼の美であらねばならない。と言っても、その場合、必要な彼の美は彼には見られないことに注意しよう。△俺達(芸術家)は幾多の重い骨組を解体してしまおう。偉大な創造されたものを眺める前に、それを求める地獄の欲望が俺達を繋り泣きで一杯にしているのに (La Mort des Artistes)▽。眺められるものとするもの、その美を永遠の美として世界内に定着す

るものは、死であり彼ではないのだから。むろん眺めようと欲すれば眺められぬことはないのだが、しかしもし眺めてしまえば彼が永遠の立法者、絶対者となりその責を負わねばならなくなる。それを避けて通るため、彼は創造するものでありながら、創造された彼の美を見ることができないはめになるわけだ。従って彼は美を絶えず呼び求めることになるのだが、それは理想としては見られざる彼の『偉大な夜』として求められるのであり、また現実にある対象としては、見られない美△律動よ、薫よ、光よ、お我が唯一の女王よ(Hymne a la Beauté)△として求められる。ただし後者の場合、それが律動として薫として現実には彼の前に現われた瞬間、それは求められることをやめ、彼の仕事が始る。律動や薫は彼の苦悩と同化し、彼はそれらを自己の美と化そうとする(例えば『異国の薫』『髪』『香水の蠟』『曇れる空』『音楽』)。そして実はここにこそ、美の詩群と恋人達の詩群をかける橋があるのだ。

まず恋人達は美の化身として求められる。△おお恋人よ、私の心はお前の薫の上を漂う(La Chevalure)(ジャンヌ・デュヴァル)△
△彼女のすべては芳香の花(Tout Entière)(サバチエ夫人)△△その両の眼は我が歩みを美の大道に導く(Les Flambeau Vivant)(同)△
△かしこには、ただ整いと美と栄耀と…(L'Invitation au Voyage)(マリー・トオブラン)△。そして彼女達は肉体を持つ恋人であることとよって彼の苦悩となり、彼の美の材料となる。△お前の思い出が俺の傲慢な脚韻に吊り下げられて残るようにと…(Je te donne ces vers)(ジャンヌ・デュヴァル)△△私はお前を容れる柩となろう、愛すべき疫病よ(Le Flacon)(サバチエ夫人)△△驚いている彫像よ。磨き上げた私の詩句で……お前の頭に巨大な冠を私はつく

ろう(A une Madame)(マリー・トオブラン)△。彼の苦悩とは、愛が人間存在の根源的な条件であることから生ずる苦悩であり、同時に愛の対象が(それはまた美の現身であるのだが)亡びるべきものであることから生まれる苦悩である。詩人は自己の存在を亡ぼさないために、自己の存在をつくりだすものを亡ぼしてはならない。彼の存在とは彼の苦悩であり、だから彼は彼女達のことを歌う。しかし、それで万事解決するのか……△芳香の如く強いかの口づけの、光より鋭きかの恍惚の、何が残るか? 恐ろしい! ただ色褪せた素描のみとは……時が日々それをも擦り消していくとは……生命と芸術の黒き暗殺者、時よ……(Un Fantôme)△。すべてにつきまとう時間が、彼自身の美に賭けようとする彼の企てを蹉跎させるかもしれない。この時間に対する怖れが充分に展開される『時計』が、再版の時『憂鬱と理想』の締めくくりとされた、このことも構成上すこぶる示唆に富む。それは、美に賭けすぎることではできぬということだ。『音楽』の後『墓』から『憂鬱』詩群の前後にかけて、絶望が支配的なムードとなるが、しかしその絶望の反対側△残酷な暴虐な苦悶が、俺のうなだれた頭蓋の上に、黒い旗を立てている(Le Splein)△のを軽視してはならない。それは真直ぐ『不治のもの』の△悪魔的な恩寵の松明、唯一の慰めにして光榮——悪の中の意識△につながるものであり、そこには自らの意識に居直ろうとする詩人の自尊がある。その姿勢は、だから求め呼びかけようとするものではないが、しかし彼の美が放棄されるのではない。彼は依然として創造するものであり、△悪の中の意識△を世界内に定着すること、言いかえれば死に賭けることが残っている。△死を生を目的△とすること、生を死に預けること、それは美を今ここで求めず

に彼には見られない彼の美となるものをつくることであり、結末のある企てでありながら結末が何か彼には知られない、また知らなくともよい、仕事なのだ。それは、美に賭けることでありながら、同時に賭けすぎないことであり、彼自身の位置にありつつづけることと言えよう。

さて、この位置の感覚が『悪の華』の最も深い底流にあることを今からとらえねばならないのだが、しかしもうすでに欄外に飛び出しすぎてしまったようだ。

(7) 仮の結びと欄外の覚え書

▲『Toi, l'unique que j'aime』は、従って、美あるいは死であると考えたい。死であると言うのは、ボードレールの窮極の絶対が死であるからであり、美であるというのは、『悪の華』の構成から見て『深淵より叫びぬ』が美への呼びかけの詩群に属するからである。

ただ、しかし、美であろうと死であろうと、その観念を明確にボードレールが抱いていたかどうかは言えない。五七年、呼びかけの対象がもはやジャンヌではありえなくなつた時、ボードレールは依然として救われねばならなかつたのであり、呼び求めねばならなかつた、呼びかけるべき対象をあらためて設定しなければならなかつた、それはもはや亡びざる恋人、彼の苦悩そのものではありえず、彼の彼方にある永遠の存在であらねばならなかつた。確実なことはここまですらう。だから、曖昧になることを恐れなければ▲『Toi』は絶対者を示していると言っておけば間違いない。けれども、その絶対は神ではありえない。信じることのできない対象が絶対とな

ることはないからだ。ボードレールは美を信じていた。それは殆ど疑いない。ただ彼の美、彼の苦悩の美は、彼には見られないものであつた。彼の呼びかけの対象は、だから、彼に見うる唯一の絶対、死になるよりほかがないわけだ。むろんそれは彼の美を彼方に持つ死であり、そうであるからには、美と死を区別せず、それらは彼にとつては同じもの、彼の絶対の二つの表情と見る方がよいかもしれない。美のない死は彼にとつては意味のないものであり、彼の美は死を経ることによってしか永遠たりえないのだから。いずれにせよ、彼は創造者でありながら絶対者でなく、それを苦にすることが、彼に絶えず呼び求める姿勢を取らせたと見えよう。『深淵より叫びぬ』はその典型的な例であり、詩人が落ちこんだという意識の深淵、それはまた彼の存在の核心でもあるのだが、その深みからの呼びかけは、そこにあることの苦悩、不毛で暗澹とした世界で眼覚めていることの苦悩を、そのまま認め正当化してくれる絶対者、苦悩を彼の美として永遠化してくれる絶対者、そしてなお彼がこちら側から見ることできた唯一のもの、死に向けられねばならなかつた、あるいはその死を経た彼方にある彼の美に向けられねばならなかつたのである。

▲おお死よ、年老いた船長よ、時が来た、錨を揚げろ (Le Voyage) ▲。これは『悪の華』の結びであると同時に、詩人の生の結論でもある。サルトルは、ボードレールの精神的生は『ファンファロ』の頃ですでに終つていると言うが、正しくない。それは『悪の華』と共に終るのであり、そう見なくてはボードレールの思想的位置は明らかにならないだろう。ボードレールは悪を選ぶことによって善に

つまりブルジョアの秩序に奉仕したとサルトルは言うが、彼は悪をすら選んでいないのではないか？ あるいは悪を選んだとしても、それはむしろ自己であることを選ぶことであり、選択として殆ど意味をなさない。サルトルの議論では、悪を選ぶということは孤独を選ぶことから結果するのだが（一般人と自己を区別するための孤独、善の世界を認めながらその外にある悪）、ボードレールは決して自らへ孤独に閉じこもった（サルトル）のではない。彼はもともと善に属していたが故に、善から閉め出された時自動的に孤独を背負わされた、自らの意志で善から離脱したのでなく閉め出されたから、そして閉め出された所には孤独しか無いことを人以上に明晰に知っていたから、不承不承背負ってみただけなのだ。それは選択の問題ではなく認識の問題であり、その認識による不承不承にこそ、彼に終始一貫見られる責任回避の姿勢の根源を求めなければならぬのだ。

だから彼は善のためにある悪、そのものと化するであり、彼の選択はその後に来る。それは悪そのものを止揚して自らを絶対者とするか（悪を新たな価値とするか）、あるいはあくまで悪そのものに止まり、それを既成の価値、美の系列の中に置くかを選ぶことである。ボードレールが選んだのはむしろ後者であり、そして実は前者を選ぶのがサルトルなのだ。このちがいはそのまま二人の思想的位置のちがいとして確認できよう。

『悪の華』にはそれだけの重みがある。それはボードレールの選択のあらわれであり、彼の生における企ての再版であり、確認でもある。それは世界から閉め出された彼、詩人が歩む道であり、自らの置かれた位置とその意識とをそのまま、価値として世界に再び置

こうとする企ての、つまりへミケランジェロの夜へのように彼の美を世界内にあらしめようとする企ての、道程でありまた告白なのだ。

彼の美はまだ輝いている。それを消すものがあるとすれば、それは彼とは反対に賭けたものでしかありえない。

（後記、以上は演習レポートとして提出したものを発表のため書き改めたものである。レポートではへミケランジェロがジャンヌでも神でもありえないことに主眼を置いたが、ここでは私自身の仮説を提出してみることに意を注いだ。反論を期待したい。なお煩雑になることを避けて註は全部省略した。ボードレール論を書ける時が来れば、あらためて展開したい。）