

# 『ラ・ファンファルロ』試解

——後発者の肖像——

小山 俊 輔

1. イエール学派の異端ハロルド・ブルーム Harold Bloom は、西欧文学を特徴づける相互テクスト性のありかた——revisionism——を、精神分析のモデルと重ね合わせて、以下のように述べている。

If we are human, then we depend upon a Scene of Instruction, which is necessarily also a scene of authority and of priority. If you will not have one instructor or another, then precisely by rejecting all instructors, you will condemn yourself to the earliest Scene of Instruction that imposed itself upon you. The clearest analogue is necessarily Oedipal ; reject your parents vehemently enough, and you will become a belated version of them, but compound with their reality, and you may partly free yourself<sup>1)</sup>.

古典ギリシャにおいて教育の一環に組み込まれて、社会のコード化された文学(grammatike=litteratura)は、巨視的には内発的であるかのように様々な転型を遂げながら、「文学史」を構成している。ブルームが着目するのは、むしろこの文学史の微視的的局面(=「伝記」)、つまり既存で完結した体系として立現れる教育体系としての文学を前にした、後発者 latecomer の同一化と差異化をめぐる葛藤であり、この葛藤がエディプス状態になぞらえられる。遅れて来た詩人が執着し衝突する先行詩人が〈父〉としてたちはだかるのだ。〈子〉は圧倒的な父の影響下に、不安とその解除をくりかえし体験しながら、自己同一性を確立せねばならない。ここからブルームは、防衛機制としての「誤読」・「修正」を主題化し、毀誉褒貶著しいカバラ的批評理論を展開していくのだが、そこまで踏みこむことはこの小論文ではできない。ボードレールの初期を論じようとするこの小論文で、とりあえずブルームから借り受けたのは、若い文学者がそこで自己確立を図るテキストにおいて遂行される、象徴的な父殺しという基本的発想である。

およそボードレールの精神分析的研究で、彼のエディプス・コンプレックスに言及しないものはないであろう。しかしここでは、彼の自我機制の性的コンプレックスの投影を作品に見るよりも、むしろ彼の文学的父系との葛藤を作品に探るなかで、彼のエディプス状況を論じてみたい。

2. バーバラ・ジョンソン Barbara Johnson は、その小論文 *Les Fleurs du Mal armé : Some Reflection on Intertextuality*<sup>2)</sup>において、父たるボードレーを前にした子であるマラルメの苦悩を論じつつ、前世紀末に、文学的な父系と子との葛藤が文学の主題とされる様子を素描している。たしかにそうした傾向は、詩人が出自なき孤児との自覚に苦しむデカダンス期に顕著になるのだが、その兆がつとにロマン主義に現れているのではないかということが、ブルームの次の指摘にうかがえる。

But Romantic tradition differs vitally from earlier forms of tradition, and I think this difference can be reduced to a useful formula. Romantic tradition is consciously late, and romantic literary psychology is therefore necessarily a psychology of belatedness. The romance-of-trepass, of violating a sacred or daemonic ground, is a central form in modern literature, from Coleridge and Wordsworth to the Present<sup>3)</sup>.

ロマン主義が後発者の美学でありながら／あるがゆえに、その圏域にある芸術家が至高の自我の神話をまとって、みずからを新しい父祖であると僭称しえたとすれば、シャトーブリアン、ユゴー等の圧倒的な父性に遅れて来た第二世代は、どこかで成熟を断念することを強いられたといってもよいであろう。ミュッセやゴーチエ以降の詩人たちが、深い嘆きを窺わせつつも、自己戯画化をともなう道化振りを避けえないように見えるのも、天才という神話を頂く完全無欠な父を頭上に頂くはめになった青年たちの防衛策とも考えられるのだ。

この時期に目立つ青年芸術家の遍歴を主題とした小説——そのひとつが『ラ・ファンファルロ』なのだが——は、こうした困難な自己確立の試行から生じたものと解することができる。ボードレーがこの小説を書くうえで典拠のひとつとした *Daniel Jovard* が収められた『若きフランスたち』*Les Jeunes-France* の八方破れの序文は、遅れて来た者のマニフェストとして興味深いものだが、その題辞には次のようなモリエール劇の科白が引用されている。

Je te dis toujours la même chose, parce que c'est toujours la même chose ; et si ce n'était pas toujours la même chose, je ne te dirais pas toujours la même chose<sup>4)</sup>.

表現の同一性は、表現者から生の自覚を奪い取り、「私は生きていない、私は牡蠣だ」<sup>5)</sup>という言葉をつかき捨てることになる。小説中で、野暮な古典主義信奉者であるジョヴァールに対し、先輩のロマン派詩人が教を垂れる。いわく、文学者だけが修業を要せぬ唯一の職業で、フランス語を知っている必要さえない。著作ぐらい、数冊の本から適当に剽窃し、序文と後書をつければすぐできる、等々<sup>6)</sup>。書くことが、そのまま既成のテキストのコピーでしかないから、詩人は〈父〉

の模像としてクローンのように増殖しながら、父の自我の神話をまとうことで、子の現実性を放棄した享受と快楽に沈潜していくことになろう。しかし一方、父が子に求めるのは、真に父と等しい者となることである以上、父という不壊の岩盤にへばりつく牡蠣になりさがる子を、父は免責しえないのだ。

3. 初期ボードレールの美術批評には、バルザックとドラクロワが自我理想の役割を担って現れる。彼ら二人が「真のロマン派」と名ざされるのは、彼らが *chique* や *poncif*<sup>7)</sup> に墮すことなく、〈内奥〉を表現する力をもっているからだ。『1846年のサロン』を見よう。

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver<sup>8)</sup>.

Qui dit romantisme dit art moderne, —c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts<sup>9)</sup>.

[...] car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo<sup>10)</sup>.

[...] —et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!<sup>11)</sup>

ここで理想化されている芸術的創造力がファロスなのだと解してみよう。批評家としては、「真のロマン主義」の原理を顕揚しつつするゆえに、創造者としては、詩はともかくも<sup>12)</sup>父たるバルザックと競合する小説の分野では、ただただ圧倒されるしかなくなってしまふ。偉大な幻視家たる父たちは、〈内奥〉を根拠とせよと呼びかけ、子はその声に忠実に、芸術表現が開示する、おどろしい情念と官能の世界への信奉をつよめていく。しかし創造者としての彼の筆先から生まれるものが、あいもかわらぬクリシェの山でしかないなら、子は必然的に二重拘束におちいってしまうだろう。

以上のように解するならば、耽美主義者ゴーチエの成熟は、その言語をひたすら描出的=絵画

## 「ラ・ファンファルロ」試解

的に用いることで造型美の美学に立籠ることによって可能になったと見ることができる。いわば父の声に耳を塞ぎ、ロマン主義の上澄みを注意深くすくい、視覚的、触覚的な美の王国を築き倫理を解消したのである。彼の小説の饒舌体は、語りを自己目的化して、語りのパントマイムを成立させている。父のいない子供部屋で父からもらった堅牢なクリシェを動かす遊戯なのだ。

ボードレールの初期におけるバルザックへの傾倒が、その反動として「天才はいかにして借金を払うか」*Comment on paie ses dettes quand on a du génie* という文壇裏話を書かせたと考えてみよう。怨念めいた感情からつまらぬ揚げ足取りをしなければならないほど、父権によって追いつめられた青年詩人の姿が浮かびあがる。ゴーチエからも遅れて来た第三世代として、いわゆるロマン派の〈父〉たちが生産するクリシェと、「真のロマン主義」に属する内奥への希求の間で、ボードレールはどう自己確立への血路を開いていくのか。

4. 『ラ・ファンファルロ』のプロットが、守護聖人バルザックの *La Béatrix* から借りられていることは、つとに指摘されている<sup>13)</sup>。一方ボードレールはこの枠組みを利用しながら、描写の中心を詩人サミュエル・クラメールに置くことで、恋愛をめぐる人間模様を描いた物語を、『若きフランスたち』の衣鉢を継ぐ芸術家小説に換骨奪胎しているのである。後年、ボードレールはゴーチエを論じながら『若きフランス』を次のように評価している。

*Les Jeunes-France* prouvèrent bientôt que l'école se complétait. Quelque léger que cet ouvrage puisse paraître à plusieurs, il renferme de grands mérites. Outre la *beauté du diable*, c'est-à-dire la grâce charmante et l'audace de la jeunesse, il contient le rire, et le meilleur rire. Evidemment, à une époque pleine de duperies, un auteur s'installait en pleine ironie et prouvait qu'il n'était pas dupe<sup>14)</sup>.

“dupe”ではないという覚醒を手放さずに芸術家の成熟（墮落）を物語るというのが、この小説のたぐらみとすると、この物語は情けなくも“dupe”である詩人が〈父〉（結末でクラメールは文字どおり父となる）となるまでの遍歴を明察するとともに、その遍歴を物語る語り手自身が欺かれていないかどうかをも明察しておくことを要請するといえよう。その明察が、けっして語りの円滑な進行を保証せず、かえって作品の統一性を破壊するとしても。

5. 冒頭で「フランスの所有する最後のロマン主義者たるサミュエル・クラメール (le romantique Samuel, l'un des derniers romantiques que possède la France<sup>15)</sup>)の肖像が紹介される。この肖像

は、ピシヨワがバルザック流と呼ぶように<sup>16)</sup>、独自の存在として描きこまれており、どこまでいっても凡庸なジョヴァール<sup>17)</sup>とは区別さるべき、物語の主人公の質を備えている。だがやはり、クラメールはいっぱしのロマン主義者となった後のジョヴァールの姿だといえなくもない。彼らとその表現の間に、何の必然的關係もないことが嘲弄的に描かれている点で二人は共通している。ゴーチエがわざわざ記しているように *jobard=dupe* なのだ。ジョヴァールが唐突にロマン主義に改心したのは、かつての同輩のあてやかなダンディ振りに惚れ込んだからであった。一方クラメールについては、こういわれている。

—Un des travers les plus naturels de Samuel était de se considérer comme l'égal de ceux qu'il avait su admirer ; après une lecture passionnée d'un beau livre, sa conclusion involontaire était : voilà qui est assez beau pour être de moi! —et de là à penser : c'est donc de moi, —il n'y a que l'espace d'un tiret<sup>18)</sup>.

クラメールは、たやすく先行者〈父〉と自己を同一視する一方で、「グッシュー本の距離」が有るためか、一人の父に同化しきることなく、無数の相対立する父の間を漂流し、プロテウスの変身を繰り返す。こうした手合いは〈父〉を嫉視することもなく変身に打ち興じるとされている。

Ils sont d'ailleurs si heureux dans chacune de leurs métamorphoses, qu'ils n'en veulent pas le moins du monde à tous ces beaux génies de les avoir devancés dans l'estime de la postérité. —Naïve et respectable impudence!<sup>19)</sup>

クラメールの快樂は、既存のテキスト空間の「作者」である父の位置に自らをおしあげては転落することからなっている。当然彼にとって、あらゆる〈父〉は等価であり、彼が父に誤認による同一化をいくらくりかえそうと、その等価性という本性を疎外されることで父の座から滑り落ちてしまうのである。父たちとの間の漂流から生まれた言説は、等価性から浮遊し、言表主体とは無関係に既成の完結したテキスト空間に溶解してしまう。

このけっして言表になじもうとしない等価性を、〈子〉の本質と見なしてもいいであろう。詩人は体系化された父の言葉の空間と等価性の間を往還する。だがその等価性が自覚されることはない。ジョヴァールに見られるような、なんらの内的煩悶も伴わぬ転身があるだけである。

6. この不関的な分裂の体制に変動を与える契機としてコスメリー夫人が登場する。彼女は詩人に〈子〉としての自覚へのつながりを与えるが、詩人はそれを物語へとひきよせてしまう。

A force de la regarder et pour ainsi dire de la reconnaître, il avait retrouvé un à un tous les menus souvenirs qui se rattachaient à elle dans son imagination ; il s'était raconté à lui-même, détail par détail, tout ce jeune roman, qui, depuis, s'était perdu dans les préoccupations de sa vie et le dédale de ses passions<sup>20</sup>).

この物語化にこれまでの自己誤認の快樂と区別されるべきものがあるとすれば、今回の変身がそれ自体の快樂のみを目的としておらず、恋愛の成就をめざしていることである。明らかに等価性は或る価値への志向を与えられ、ゆすぶられ波立っている。しかし等価性が言語の吃水線をのりこえ、発話にもたらせることはない。等価性の域が動揺するほど、クラメールの舌はほとんど自動的にといえるまえに、「陳腐なロマン派的詩想の奔流」(un torrent de poésie romantique et banale<sup>21</sup>)を浴びせかけるようになる。

ここでコスメリー夫人が、明らかに幼年期のボードレールの記憶にある母親の面影をとどめていることを知らなくても、クラメールの志向するものが、無垢なる幼年期という物語であることを感じとることができる。だがその物語を呼びよせているものが、等価性の自己認知への意志であるとしたら。ここで等価性は自己自身を唯一の価値とすることを迫られながら、強迫的に父を演じることで、自らを沈黙の域におしとどめている。クラメールがコスメリー氏に全く嫉妬を感じないのも、ロマン派の父によって与えられた物語のなかで、ロマン派の父によって与えられた物語の中で、幼年期が失われ、また回復されるものであることが約束されているからだ。(《Dans l'histoire universelle du sentiment, cela est de rigueur<sup>22</sup>》)。後発者の美学であるロマン主義は、子供の嘆きの物語を自らの子供に与えることで、子供に父の演技を可能とし、自らを子供からの憎悪から免責するのであろうか。ともかくも、しゃべることが無言をめざし、無言をめざせばしゃべらねばならないのが、思弁的なドイツ人の父と情熱的なチリ人の母から生まれたクラメールの宿命なのだ。

7. 語り手=「私」は、文壇通らしく設定されているが、ここまでの描写でクラメールをタルチュフになぞらえる<sup>23</sup>など、詩人の言辞を「下心」との背反を、偽善、軽薄、頹廢として語りつづけている。創造者ボードレールの自画像クラメールが過剰に戯画化されるのに対して、通俗ロマン主義批判者としての彼の自画像も過剰に道学者の性格を与えられ、神話的な芸術家を演じる詩人を倫理的に裁断する存在となる。この語り手は父の視線を代理して、あくまで子に負い目を背負わせようとしていると見ることができる。ここまで語り手は、混血の、異種混交を本質とする芸術家の肖像を詳細に描き、二重の動因に振りまわされ、偶発的に跛行するように振る舞わざるをえないこの詩人を揶揄している。だが偽善を表立てるその揶揄は、数千年に渡り修正・蓄積され

てきた文学のシステムと、そこに入りこめない等価性との間でメビウスの環のような運動を続ける主人公の現実には到達することはないのである。その語りの中の主人公が決して自らの分裂を自覚にのぼらせることがないように。

8. 「誤解と誤解との奇妙な戯れ」(un jeu singulier de malentendus<sup>24)</sup>)によって、クラメールはコスメリー氏の愛人である女優ラ・ファンファルロを口説きおとさねばならないはめになる。自動回転する能記の歯車が詩人をおしやったかのように。クラメールの変節を予告する不透明な書き物——コスメリー夫人との出会いの場には伏せられた本があった——は、ここでも宛名を間違えて送りつけられるソネットや、心にもない女優への酷評記事として猛威をふるう。クラメールが紡ぎ出す〈父〉の言葉のコピーは漂流し続け、一方動態化された〈子〉の情動は自らがまとった恋愛物語からもあっさり離脱し、その勢いで対局的な場所に飛んで出る。新しく彼を捕えるのは、この女優の姿、それも生身を窺わせない金属のような衣装をつけた形姿である。この女優の魅力はコスメリー夫人のそれとは全く異なっている。こんどの恋愛の質は次のようにえがかれている。

Quoique Samuel fût une imagination dépravée, et peut-être à cause de cela même, l'amour était chez lui moins une affaire des sens que du raisonnement. C'était surtout l'admiration et l'appétit du beau ; il considérait la reproduction comme un vice de l'amour, la grossesse comme une maladie d'araignée<sup>25)</sup>.

この女優がもたらすのは、恋愛物語ではなく、理想美への固着、後にゴーチエ論で用いられた言葉でいえば「固定観念」*idée fixe*<sup>26)</sup>なのである。

この変化に伴い主人公は全くしゃべらなくなる<sup>27)</sup>。そして主人公のロマン派時代に、言説と情動の間に引かれていた分割線は、他の場所に移動する。

Le temps était noir comme la tombe, et le vent qui berçait des monceaux de nuages faisait de leurs cahotements ruisseler une averse de grêle et de pluie. Une grande tempête faisait trembler les mansardes et gémir les clochers ; le ruisseau, lit funèbre où s'en vont les billets doux et les orgies de la veille, charriait en bouillonnant ses mille secrets aux égouts ; la mortalité s'abattait joyeusement sur les hôpitaux, et les Chatterton et les Savage de la rue Saint-Jacques crispaient leurs doigts gelés sur leurs écritaires, — quand l'homme le plus faux, le plus égoïste, le plus sensuel, le plus gourmand, le plus

spirituel de nos amis arriva devant un beau souper et une bonne table, en compagnie d'une des plus belles femmes que la nature ait formées pour la plaisir des yeux<sup>28)</sup>.

このいささか性急とも思える対比は、以前詩人の言説と情動の齟齬がもっていたユーモアを失い、暗い色調を帯びている。嵐の夜のただなかには、〈父〉に達しえず天折していく後発者の沈黙があり、閨房の内には究極の形象を棚ぼた式に手に入れた者の失語がある。

クラメールを魅惑した女優の演技は以下のようなものであった。

[...] la Fanfarlo jouait le rôle de Colombine dans une vaste pantomime faite pour elle par des gens d'esprit. Elle y paraissait par une agréable succession de métamorphoses sous les personnages de Colombine, de Marguerite, d'Elvire et de Zéphyrine, et recevait, le plus galement du monde, les baisers de plusieurs générations de personnages empruntés à divers pays et diverses littératures<sup>29)</sup>.

文学から借りてこられた人物たちに次々と抱擁される女も、また文学の世界中に住まう美の化身、〈父〉たちが愛しみ磨きあげてきた形象である。彼が臥床をともしたいのもこの形象とだ。

Mais voilà que Samuel, pris d'un caprice bizarre, se mit à crier comme un enfant gâté : Je veux Colombine, rends-moi Colombine ; rends-la-moi telle qu'elle m'est apparue le soir qu'elle m'a rendu fou avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque!<sup>30)</sup>

この形象を獲得し、「固定観念」を植付けられることで、クラメールは等価性への回路を遮断され、分裂の中で沈黙という様態で保持していた発語の根拠を喪失する。手放されたその根拠は、天死していく無数のロマン派詩人たちに抱かれたまま嵐の夜に消えていくのである。

9. この耽美的生活の描写の中で、これまでいわば主人公を見おろす高みから物語世界を総括していた感のある語り手が、奇妙な逸脱を示すようになる。クラメールのいかさまぶりを誇張と思えるまでに語り続けていた「私」は、いつのまにか主人公との趣味の一致を得々と語りはじめる。物語の進行と関係がないまま、「私」が素顔で話すのである。

Si Cléopâtre vivait encore, je tiens pour certain qu'elle voulut accommoder des filets de

boeuf [...] <sup>31)</sup>

Cramer haïssait profondément, et il avait, selon *moi*, parfaitement raison [...] <sup>32)</sup>

Les vastes salles des vieux châteaux *me* font peur, et *je* plains les châtelains d'avoir été contraintes à faire l'amour [...] <sup>33)</sup>

(イタリックは引用者)

さらに特徴的な、無意味な註の挿入がある。

Les truffes des Romains étaient blanches et d'une autre espèce <sup>34)</sup>.

L'auteur de *La Fille aux yeux d'or* <sup>35)</sup>.

両者ともに、なまの現実への参照であり、物語の必然的な要請があるとはおもえない。いずれにせよ、語りは物語の外部へ脱線しようと努めているように見える。なぜこのような逸脱が生じるのか。

閨房の外部と物語の外部とを類比しうるものと考えてみる。小詩人たちが未発の言葉を抱いたまま死んでいく空間は、同時に父の視線による物語から排除されるオブジェクトなものを象徴している。この外部をとらえて主人公の自閉を倫理的に批判した物語を展開することは自己撞着に帰すことになろう。こんどは語り手が過剰なまでに視覚・味覚・触覚的な美のクリシュのカタログを開陳しはじめる。二つの註は、この限界的な語りに関いた不気味な空孔のようだ。それらは息苦しいまでの審美主義の叙述への倫理的反抗のようでもあり、オブジェクトの不安から客観的な現実への、さらには守護者バルザックへの逃走の跡とも思えるのだが、いずれにせよ耽美的な語りを相対化するものといえよう。

10. 伝統的な理想美へと撤回したクラメールは、沈黙した等価性への志向の放棄を自覚する。

Samuel, [...] sentit vaguement qu'il était joué, et eut quelque peine à rassembler dans sa mémoire les éléments de l'intrigue dont il avait amené le dénouement ; mais il se dit tranquillement : Nos passions sont-elles bien sincères? qui peut savoir sûrement ce qu'il veut et connaître au juste la baromètre de son cœur? <sup>36)</sup>

与えられる現前にひたすら同致するという、虚無的な処世観への等価性の転換といえはいいすぎになるだろうか。この小説では珍しい内的独白による居直り発言は、抑圧・排除されたものは遺棄するという自我確立の方針を強調するものといえよう。この方針ゆえに、コスメリー夫人からの手紙の到着で内幕がばれ、ラ・ファンファルロが美的形象の役割をかなぐり捨てても、おとなしく尻に敷かれてしまう。

クラメールがひとかどの売文業者となるなしくずしの結末をもって物語は終わるのだが、その結びのせりふ〈—Intelligence malhonnête!—comme dit cet honnête M. Nisard.<sup>37)</sup>〉は、この語り手の位置を象徴しているように思える。ニザールという、若い頃に猥本を書きながら、七月王政下で反ロマン派の論客となり、ついにはミュッセにせりかかってアカデミー入りした文学者の変節が、クラメールの変節になぞらえられて反語的に風刺されているだけかもしれない。しかし語り手自身が反ロマン派的な姿勢をとってきた物語の最後に、反ロマン派の変節漢が変節を非難している言葉が引用されるとなると、クレタ人の逆説を前にしたときのような困惑が生じる。

この小説では、一貫して、文学的なクリシェと化した言説が沈黙と対比され、浮遊させられていた。いまその浮遊が、語りそのものの中で限界に達しているのではないか。このせりふの意味を確立することができなくとも、クラメールがおこなったような排除をおこなってはならない。その無意味な言葉は、名ざすことのできない何ものかを無傷のまま指示しているかもしれないからだ。その何ものかは、あるいは父に同化することを肯じえない後発者の本質そのものかもしれないからだ。

11. 父は自らの言説やイメージを惜し気もなく子に与えることで、子を抑圧し、そこにおさまらぬものを排除する、そうした文学的定型からの脱出のひとつの模索が写実主義の運動であったとすれば、その圏内にありながら脱出の方位を、沈黙へととったボードレールの特異さが浮き彫りになろう。こうした言いえない何ものかへの志向を、たとえば *La Charogne* などではやくから彼はうちだしている。絵画的要素から音楽的・嗅覚的要素へ、意味ないものの強度へ、アブジェクトの魅惑へ、そうした傾向を反語的にすぎないとはいえ、この小説も持っていると思われる。ただし詩におけるような積極的な言語革新はなしえず、ロマン派・耽美派の言説を浮遊させ、その背後に何ものかを感じさせるにとどまってしまったのだ。

ブルームはミルトンの悪魔について、次のようにかたっている。

We can describe this as an imposition of the psychology of belatedness, and Satan, like any strong poet, declines to be merely a latecomer. His way of returning to origins, of making the Oedipal trespass, is to become a rival creator to God-as-Creator. He

embraces Sin as his Muse, and begets upon her the highly original poem of Death, the only poem that God will permit him to write.<sup>38)</sup>

サント＝ブーヴが、ボードレールの後発性をもって、『悪の花』裁判の弁護論の柱にしようとしたことはよく知られている。しかしボードレールが唯一残されいたものとして手にした「罪」や「死」が、既にそれまでの文学の主題一般からは程遠いものであったことを、よく見抜いていたか。後発者の象徴である魔王の途をボードレールが歩き始めたとき、既に「罪」・「死」は後発者の本質の比喩をなしていたといえる。そのような「死」の意識の起源を語ることは、神話に類することかもしれない。だが最後にひとつの試みを呈示しておこう。

John E. Jackson は、ボードレールの詩の新しさを、伝統的なクリシェやアレゴリーの主体化に見て、その根拠を〈死の内在化〉に求めている<sup>39)</sup>。その内在化は、母との濃密な愛情関係が、老父への負い目の意識をもたらし、結果として過剰な死父への同一化が図られたため生じたものと推測されている<sup>40)</sup>。この死父と子をめぐる神話は、もうひとつの神話を連想させる。

フロイトが『トーテムとタブー』で仮構した神話では、母を愛する息子たちに殺害された父は、その負い目で息子たちを団結させ、社会とそこにおける人間性を創造した。以降累代の父たちは、その削除された無名の父という欠如をまとうことで、父権を行使してきたのである。そうであるなら、現に権力を行使している父を根本的に相対化するには、死の中に生きつづけている原一父にたよるしかないはずだ。勃起と萎縮を繰り返すファロス＝能記を、殺害された原一父の切断されたファロスの痕の空無へ送り返すこと、能記との同一視によって自らに意味をあたえようと努力するなかで、主体が自分自身を削除された主体（空所）として表象されるのを確認すること。言語の中にたえず再帰することで、意味作用を可能にしている絶対的欠如へとむかって、たえず能記から遅れ後発することを、対抗倫理と思いなすこと。このような自己同一的な能記や自我の相対化への試行のなかで、固有な後発性を克服しようとする詩人の努力は、いつか象徴的存在としての人間の普遍的な悲劇を映し出すようになったのではないだろうか。<sup>41)</sup>

Milton's Satan failed, particularly as poet, after making a most distinguished beginning, because he became only a parody of the bleakest aspects of Milton's God.<sup>42)</sup>

ブルームがこう述べているような、結局は神の秩序を補完するだけの道化としての悪魔の道を歩まないために、遅れ続け、また遅れることが追いこすことであるような回路をみい出すという課題を詩人はあてがわれることになる。原・父は子を救済しには来ない。彼は子に永遠に現世における父になれぬ呪いをかけ、子を不能や失語へと追い込もうとする<sup>43)</sup>。屹立するファロスであろうとする飽くなく努力の中で、たまさかボードレールがこの呪いを祝福し、あるいは希求すること

さえあったとすれば、このあらゆるデミウルゴス的な先行者に先立つ、原・先行者が、母を熱愛する息子を責めることもなく旅立ち、共同墓地にその遺骨の行方も知ることのできなくなった、高雅なる Joseph-François Baudelaire の姿で現れていたことを疑うことはむずかしい。

## 註

ボードレールからの引用は、Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, <Bibliothèque de la Pléiade>, Gallimard, I (1975), II (1976) による。OCI, OCII と略す。

- 1) Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975, Oxford University Press Paper Backs, 1980, p. 38.
- 2) In *Lyric Poetry*, New York, Cornell University Press, 1985.
- 3) Bloom, *op. cit.*, p. 35.
- 4) Théophile Gautier, *Les Jeunes-France*, Bibliothèque-Charpentier, 1984, p. I.
- 5) *Ibid.*, p. XI.
- 6) *Ibid.*, p. 81.
- 7) 『1846年のサロン』第十章 (OCII, p. 468 以下) 参照。
- 8) OCII, p. 420.
- 9) *Ibid.*, p. 421.
- 10) *Ibid.*, p. 430.
- 11) *Ibid.*, p. 496.
- 12) ユゴー夫妻を相手に典型的なエディプス状況に陥り、完膚ないまでに叩きのめされたサント＝ブーヴが、ボードレールの詩的出発点であったことを忘れるわけにはいかない。
- 13) バルザックのこの作品からの借用(盗用)については、次に詳しい。  
Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, (texte établi, annoté, et présenté par Claude Pichois), Monaco, Edition du Rocher 1957, pp. 18-28.
- 14) OCII, p. 110.
- 15) OCI, p. 571.
- 16) Rocher 版の p. 31 参照。
- 17) 気の毒なジョヴァールは以下のように描写されている。<Il n'était ni laid ni beau, il avait deux yeux avec des sourcils par-dessus, le nez au milieu de la figure, la bouche dessous et le menton ensuite ; il avait deux oreilles ni plus ni moins, des cheveux d'une couleur quelconque.> (p. 72).
- 18) OCI, p. 554.
- 19) *Ibid.*, p. 554.
- 20) *Ibid.*, p. 556.
- 21) *Ibid.*, p. 568.
- 22) *Ibid.*, p. 558.
- 23) *Ibid.*, p. 568.
- 24) *Ibid.*, p. 562.
- 25) *Ibid.*, p. 577.
- 26) OCII, p. 104.

- 27) たとえば *OCI*, p. 572 にはこうある。〈...il avait bavardé comme une pie romantique pendant huit jours auprès de Mme de Cosmelly ; ici, il répondit tranquillement : <Oui, Madame.> Et les larmes lui vinrent aux yeux.>
- 28) *Ibid.*, p. 574.
- 29) *Ibid.*, p. 573.
- 30) *Ibid.*, p. 577.
- 31) *Ibid.*, p. 575.
- 32) *Ibid.*, p. 576.
- 33) *Ibid.*, p. 576.
- 34) *Ibid.*, p. 575.
- 35) *Ibid.*, p. 578.
- 36) *Ibid.*, p. 579.
- 37) *Ibid.*, p. 580.
- 38) Bloom, *op. cit.*, p. 37.
- 39) John E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1982. 特に冒頭の二章〈Danse Macabre〉, 〈De Gautier et quelques autres prédécesseurs〉を参照。
- 40) *Ibid.*, pp. 125-141. なお, ヤウスは受容美学の立場から「白鳥」を分析し伝統的なアレゴリーの解体を論じている。ブルームの論理を受容美学と対照するのは興味深い問題であるが, 別論するしかない。Cf. Hans Robert Jauss, <“Structural Unity” of older and modern lyric poetry〉, in *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982 (Translation from the German by Michael Shaw).
- 41) ここではブルームの理論をラカンを援用して「誤読」していることを明記しておく。「人間がいつもすでに言語と一体化 (vereinigt) しているかぎりでは, 死は人間の地平 (Horizont) となる。言語は意味作用を生み出し, 存在するものを名付ける。このようにして, 言語そのものは死の仮面になる。言語はつねになにものかを開いたまま残し, そのようにして, そもそも存在するものが存在するものとして自ら名乗りであるための地盤としての無 (Nichts) を提示する。(略) このように無が本質的に言語に特有であるという理由で, 言語はつねに, 自我というあの幻想的な統一性と, 自我が鏡像化しつつそのなかに固着してしまおうとしている諸対象とを破壊する。しかし父親的原理も同じ働きをする」(ヘルマン・ラング『言語と無意識』石田浩之訳, 誠信書房, 1983, p. 267)。
- 42) Bloom, *op. cit.*, p. 38.
- 43) こうした能記/所記の分割の創始者としての原一父を殺害するというモチーフを以降ブルームは一貫して展開し, 神がかりの悪名がますます高いようである。ボードレール晩年のよき理解 (誤解) 者スウィンバーンが, やはり原一父殺しに熱中していたことが思いやられる。ジョルジュ・ブランの名著『ボードレールとサディズム』にいわれるように, ボードレールは「神」を忘れたことは一度もなかったが, 典型的なサディストであるスウィンバーンは過激唯物論から, ユゴー流の人類讃歌に走ることになる。Cf. <Toutefois, Baudelaire réfléchit ce système dans sa propre dynamique et, de cette théocratie, il ne garde que la nécessité absolue d'un Autre, pur lieu de l'être qu'il n'est pas nécessaire de faire habiter par un existant〉(Julia Kristeva, *Histoires d'Amour*, Denoël, 1983, p. 299). 同じく権威的な軍人を父に持つとはいえ, スウィンバーンが実父で, ボードレールが義父だったことは興味深い。原一父殺しへの執念からスウィンバーンが陥った存在論的ジレンマについては次に詳しい。Chris Snodgrass, <Swinburne's Circle of Desire: a decadent Theme〉, in *Decadence and the 1890's*, London, Edward Arnold, *Stratford-upon-Avon Studies No. 17*, 1979.