

あほうどりの虐殺

——1859年に郵送された校正刷りについて——

小 山 俊 輔

1859年の2月、バルベ・ドールヴィイーのもとに、オンフルール滞在中のボードレールから2篇の詩の手書き原稿が届く。次いで同じ2篇の詩のゲラ刷りが、アスリノー、ブーレ・マラシ、そしてフローベール、マクシム・デュ・カンらへ郵送される⁷⁾。バルベ・ドールヴィイーは「悪の花」裁判に際して強力に彼を弁護したグンディーの巨魁であり、アスリノーとブーレ・マラシは彼の友人であり忠実な支援者である。アスリノーの助言により改稿された詩篇が、『悪の花』裁判と同時に風俗紊乱で告訴されたとはいえ、人脈を異にするフローベールへ、そして詩を献じられているとはいえ、思想上の仮想敵⁸⁾といえるマクシム・デュ・カンへと送られていく様子は、57年の裁判以降殆ど詩を書けない状態にあったボードレールが自信を回復していく過程を物語るようで興味深い。

事実その2月21日付けの手紙で、彼はサント・ブーヴに「豊饒さが私に帰ってきました⁹⁾」という報告を書き送っている。1842-46年に並ぶ第二の絶頂期とピシヨワ達と呼ぶ⁴⁾この決して長くはない時期に、『悪の花・第二版』に屹立する雄編である「旅」「小さな老婆達」「白鳥」などが一気呵成に書き上げられていったことは驚くべきことである。自らの復活を知友達に、そして敵対者達に告げるために、満を持して彼が送ったのがあのささやかなゲラ刷りであったといえよう。

そのゲラ刷りには、「あほうどり」(*L'Albatros*)と「旅」(*Le Voyage*)の二篇が印刷されていた。このうち「旅」に関しては、その成立時期について59年ということで殆ど論議はないといってよい。文体論的な分析からしてもその見解は裏づけられる⁵⁾。一方「あほうどり」に関しては、その成立過程についてかって意見の対立がみられた⁶⁾。一つは彼の同時代者の証言する、1842年のインド洋航海の産物とする説であり、もう一つは典拠研究者たちが主張した1859年に「旅」と同時に執筆されたとする説である。ともにボードレールがあほうどりの実物か、それについての文献を目にする機会がいつあったかという状況証拠の戦いで、決め手に欠けるものであったが、今では文体上の研究から第1、2、4節は1842年に、第3節は1859年に書かれたということで落ち着いているようである。第3節については、アスリノーの助言でこの時期に書き足されたものであることが分かっているので問題ない。他の三節にしても、その表現の平板さ・凡庸さからして、

詩人の若書きの習作と見なして矛盾を生じることはないだろう。

そうすると当然のように一つの疑問が提起されざるを得ない。彼は何故1842年に書き上げていた原「あほうどり」を『悪の花・初版』に収めなかったのだろうか。同時期の製作とされ、彼の事実上の処女作である「植民地生まれの夫人へ」(*A une Dame créole*)が収録されているにもかかわらず。もしもそれが作品の不出来によるものであるとすれば、今度は何故、同じ作品を、自らの美の女神が甦ったことを誇るための私信に堂々と印刷したのであろうか。アスリノーが手にしたゲラには、そしておそらくバルベ・ドールヴィイーが受け取った原稿にも、42年当時の三節だけの寓意詩があったはずである。たいては鑑識眼があるとも思えないアスリノーの助言を受けてしまうような、そしてそれにしがたってあっさり書き替えられてしまうような詩が何故第二の絶頂期の狼煙と成り得たのだろうか。

L'ALBATROS⁷⁾

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

上記のものは『悪の花・第二版』の決定稿であるが、もともとのゲラ刷りには第3節が印刷されておらず、ボードレールの自筆で書き込まれていた。そのほか第1節の *indolents* が *curieux* だったらしいこと、感嘆符に多少の異同があったことを除けば、各ゲラにおおきなヴァリエーションはないらしい⁸⁾。作成されたゲラのうち現存が確認されているのが半数にみたないとはいえ、第3節の付加を除いては42年の初稿からの大規模な改作はなかったものと想定できよう。

42年の「あほうどり」は、凡庸な寓意詩と言ってしまってもいいだろう。ここでの「あほうどり」は、言葉で書かれた紋章と形容できるような静寂さ、寡黙さ、そして輪郭の鮮明さを保っている。『悪の花』の中で与えられた位置が、詩人が天上の威光を帯びた存在であることを主張する「祝福」(*Bénédiction*)と、地上から天界への回帰を歌った「飛翔」(*Élévation*)の間であることが示すように、その理念においては追放者である詩人というロマン主義的な紋切り型をもち出しているにもかかわらず、その技法は、最終節の韻が耳に平板に響く不器用さを除いては退屈なまでに古典的と言える。若い詩人は家庭から、パリから、ヨーロッパから追放されて海上に漂う身の上にふさわしいテーゼを、嘆きも叫びもなく淡々と叙述している。この寡黙さが精一杯背伸びをして詩的な技巧を凝らした末に陥ったものか、何かしらの内面的な空虚さを反映しているのか一概には決めがたい。ちょうど「植民地生まれの夫人に」が、青年の愛欲の表現なのか、ロンサールの必死の模倣なのか決めにくいように⁹⁾。おそらく彼の中にロマン主義的な叙情に走るのを許さぬ何かがあり、それが彼の現実の感情表現にも影響していたことが推定できるだけだ。自分自身に対する孤立感のような何か。とにかくここでは「あほうどり」は詩人のアレゴリーであり、アレゴリーとして古典修辞学以来の「装飾」としての本質にのっとり、転義における意味の一対一の対応という原則を遵守している。自然界におけるあほうどりは、人間社会における詩人と、ことなる二つのレベルにありながら照応しているのだ。こうした照応は、そのプリミティブなことで、ロマン主義の主張する無限と有限の、主観と客観の照応とは質を異にしている。アリストテレスはアレゴリーは生きた経験を与えないと断定し、ミメシスという蓋然性にのっとった悲劇の理論化を試みた。彼にとって悲劇の心理的な要因は「驚き」であり、それを与えるのは瞬間的で命をもったメタファーである。それは硬直し機械的なアレゴリーとは相反するのである¹⁰⁾。クインティリアヌス以降、アレゴリーは連続するメタファーなどと理解されたりするが、厳密にはそれは矛盾概念と言わねばならないだろう。そしてヘルダー、コールリッジ、ゲーテなどロマン主義の指導的な理論家たちも、アレゴリーを貶しめ、メタファーを称揚する点では、アリストテレス以上であった¹¹⁾。この詩はイデオロギーとしては主張しているロマン主義を表現としては頭から無視している。ここで「あほうどり」は「狐物語」のライオンや狼と変わることもない存在なのである。

この詩がその主張からは、「悪の花・初版」でも現在の位置を占めることに問題がないにもかかわらず

わらず削除されてしまったのは、こうした異質さが気になったからと考えてよいだろう。それだけでなくも当時の批評家から、古臭い紋切り型・アレゴリーにあふれかえっていると酷評されただけに¹²⁾、この詩が掲載されていればまた恰好の餌食になっていたにちがいない。ではこの抹殺された根源はどのようにして「悪の花」に回帰してきたのか。

古典修辞学は、たえず曖昧さや多義性というものを排除しようと努力してきた。よってアレゴリーも単なる「装飾」という扱いを受けざるを得なかったのだが、一方中世以来アレゴリーが一般から支持されてきたのは、その「謎」という性格に負うところが大きかったのである。寓意的な表現の全てがコモンプレイスに還元されるわけではない。そこに微細な擦れが生み出され、そのレベルが無限に重層化していく可能性があるところに妙味が見いだされていたとあってよい。ダンテも、自らの『神曲』を多義的な作品と呼び、たとえば詩人たちの乗る舟が煉獄の山に到着し、亡者どもが出エジプトの歌を歌う場面（「煉獄篇・第2歌」）は前兆論的にはキリストによる救済を、修辞的には罪から喜びへの転換を、彼岸的には神の国の栄光の到来を、そして此の世の出来事としては復活祭の夜明けを意味するものと考えられていたという¹³⁾。「あほうどり」というこのアレゴリー詩にも何かの多義的な謎を見いだすことはできないだろうか。

「老水夫」の影—「あほうどり」の再発掘について

この詩が59年の執筆であることを主張する論者たちは、ポーの「アーサー・ゴードン・ピムの冒険」から当時の新聞記事、旅行記まで様々な典拠を上げているが¹⁴⁾、いずれもボードレルの枯渇した詩想を甦らせると言えるほどの衝迫力を持つものとはいえないのが実情である。彼が漫然と海の旅に取材して、この正直言ってそれほど出来のよくない、あるいは駄作と言い切っているような詩を書いたならば、なぜ『悪の花・第二版』の掉尾を飾る雄編である「旅」とカップリングして友人たちに送ったのか。これがただ近作を進呈するという以上の意味を彼に持っていただろうとは冒頭に述べたとおりである。

それらの典拠の中で注目すべきなのは、ポミエが主張するコールリッジの『老水夫行』（*The Rime of the Ancient Mariner*）との関連である¹⁵⁾。「あほうどり」が59年の執筆であるという主張が、文体論的な見地から否定されたとしても、『老水夫』の読書体験から若書きの習作が読み直され再び取り上げられることになった可能性は大いに考えられてよい。コールリッジの長大な物語詩では、冒頭で水夫が気紛れからあほうどりを射殺しその呪いから幽霊船となった舟でいつ終わるとも知れない贖罪の旅に出ることになる。この主題の類似は見逃しがたい。また形式から見ても、初出時に「旅」は6部構成であったが、これに「あほうどり」を足すと『老水夫』と同じ7部構成となることも示唆的である。たんに『老水夫』は「旅」の典拠であるだけでなく、彼自らが書き残していたアレゴリー「あほうどり」の解釈に新しい視点をもたらした契機ではなか

ったか。いや一歩進んでボードレールは『老水夫』に自らの人生のアレゴリーを見たのではなかっただろうか。

ボードレールは、ポーに「自分が考えていたことをあらかじめ全部書いてしまった」人間¹⁶⁾、大西洋を挟んで生きていたもう一人の自分を見ていた。こうした一種「前兆論」的な思考は、世界を象形文字の群れと捉え、歴史的進歩を否定する寓意家としては極めて自然なものである。同じ彼が一人の英国人が書いた詩に自らの人生が記されているのを見て震撼しても何の不思議もないであろう、とりわけ彼がその詩人としての履歴の最初に「あほうどり」という詩を書いていたという立派な暗合があったのなら。そしてその後詩人として理不尽な受難の道を歩んだとすれば、その衝撃は彼に自らの実存の歴史の原点に戻るように促したに違いない、虐殺された「あほうどり」の、記憶から抹殺された原罪のほうへ。その時「老水夫」が彼の半生のアレゴリーとなるとともに、彼の人生が何かより巨大なもののアレゴリーに他ならないことが自覚されたのではないだろうか。

この意見は、ボードレール自身によるコールリッジの、また思想的な展開への言及がない以上単なる憶測に留まらざるを得ない。しかし『悪の花・第二版』を飾るあれら圧倒的な叙情詩の『初版』との異質性を考えると、そこに何らかの思想的な展開を考えざるを得ない。59年の詩想復活は、単に裁判と借金で落ち込んでいたものが母親との生活で元気になったとか、体質の周期変動のレベルでは始末できない問題をはらんでいる。もとより思想的な転換は「デカルトの一夜」の神話のように劇的に生じるものではないだろう。しかし昆虫の成長のように、当人にとっても思いも掛けぬ激変が訪れる瞬間は必ずある。

59年前後を挟んで顕著なのは、自らを不当にも樂園から追放されたものとみなし、その悪運に激怒しながらこの世界にサディスティックな反撃を加えるという姿勢が影を潜め、より内省的な自己分析や憤怒と笑いが共存するようなアイロニカルな同時代批判が深まっていくという変化である。天上から追放された詩人が美に、女に、酒におぼれ幻滅しながら、神と戦い死へと突っ込んでいくという構成を持つ『悪の花・初版』の詩篇と、「白鳥」「小さな老婆たち」のような無告の民との共生共苦をうたった作品群、年とともに思想詩といえる性格を強めていく散文詩群とは鋭い異和を成しているといつてよい。また1861年4月1日付けの手紙で「2年この方夢想してきた大著作、ありったけの怒りを詰め込むつもり『赤裸の心』¹⁷⁾」と母親に告げていることから、ルソーを震え上がらせるまでに自分の心をさらけだそうという著作の執筆を決意したのは59年であることが分かる。いずれにせよ汚れた世界（自然が原罪にまみれていることには以前から言及がある¹⁸⁾）に対して自己の無垢を主張することが放擲され、何か自分の受難を招来した原罪らしきものが受感されていることは疑えない。その時世界の象形文字を解説すべき詩人というテーゼに加え、自らもまた解説されるべき謎であるという視点が生まれたと考えられるだろう。

この変化を『老水夫行』と重ね合わせてみると「あほうどり」が回帰してきた理由が推察される。「旅」が詩を越えてなお繰り広げられる詩人の旅程であり『悪の花』の雛形だとすると、「あほうどり」はそこから削除された根源として、旅の動機として、詩人の罪を糾問しにきた幽霊なのだ。気紛れによる罪によって永遠の放浪を定められるというモチーフに、彼は翌年再び出会うことになる。ワーグナーの『幽霊船(さまよえるユダヤ人)』で、また『タンホイザー』で。音楽的な面のみならず、人間の情念の劇として彼が高い評価を与えていることは注目すべきである。

「ポー、その生涯と作品」の有名な書き出しで、「エージェジップ・モロー論」の冒頭で、ボードレールは此の世に生まれるという詩人の悪運をヴォルテージ高く宣言する。それに対して、これも59年という時点から初めて、父であり兄であるような詩人たちを論じ始めたときの余裕に満ちた態度は何であろうか。ゴーチエを論じるときの距離を適度においた犀利な批評、ユゴーに対するおもねりと拒絶を巧みに使いわける姿勢、こうした世なれた落ち着きとも見える態度は、「ある職業に秀でるためには、全てを、情念をも快楽をも、その職業の犠牲にしなければならないと気付く境地、若いときは本当に理解しがたい境地」(1860年1月25日頃の母への手紙¹⁹⁾)から生まれたものであろうか。死に至るまでの彼の憤怒の持続から見て、これを年をとって丸くなったものとするのは不当である。罪びととして罪びとの間で生き死にする道を歩き始めたのだ。そのぶん彼の怒りは救いようもなく深まったのである。ではその罪とは何か。

メリヨンの影—第1・2節のもうひとつの謎

1860年の1月8日付けの手紙で、ボードレールはメリヨンに会見した様子をプーレ・マラシにこと細かく書き伝えている²⁰⁾。すでに「1859年のサロン」で彼はメリヨンのことをかなり詳しく論じていた。その時点でもう残酷な悪魔に頭脳を冒されたと書かれていた画家のほうから、ボードレールに面会にきたのである。まず話題としてボードレールが持ちだしたのはメリヨンの描いたパリの空に密集して飛ぶ鷲の姿であった。

メリヨンのパリにはよく鳥の群れ飛ぶ影が見えている。「吸血鬼」でも「ノートル・ダム後陣」「シャントル街」でも、屹立する塔にまわりつくように鳥が輪を描いているが、その正体はわからない。ところが晩年の「海軍省」や「アンリ4世校」になると、そこに群れている鳥は明らかにあほうどりであることがわかる。

海をめぐるボードレールとメリヨンとの奇妙な照応については、豊崎光一氏が「もう一つの海・雙児の海—ボードレールとメリヨン²¹⁾」という詳細な研究をものされている。ボードレールがインド洋上に追放の旅にあった頃、同じ海の上を海軍士官として航海していたこの不思議な銅版画家の描くパリにはしばしば南海の風景が現れた。「1859年のサロン」でボードレールが、サロンに出品された風景画に海の風景がないことを咎め立てた同じパラグラフで大都会の風景も描かれぬことに不満を表明し、サロンには出ていないメリヨンを論じ始めるとき²²⁾、彼は画家の発想の核心を

捕らえていたと言える。大都会に海を見るという二人の、典拠関係を越えた発想の一致については豊崎論文に譲るとして、われわれのあほうどりを追跡しなければならない。

あほうどりを詩人の寓意（装飾）とみなす時、海はいわば装飾の装飾と言った位相にある。しかし詩人の後年の発想から見ると、海はパリのメタファーとして現れる。そうすると我々は、パリの町を不器用に歩くもう一羽の白い海鳥に思い至らないわけにいかない。〈Un cygne qui s'était évadé de sa cage, /Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage²³⁾〉大都会は海であるが、パリはまた「漂えど沈まない」一艘の舟である。甲板の上で翼を曳きずるあほうどりと、パリの舗道を翼を曳きずりながら歩く白鳥の姿の類似は明らかだ。しかし南海の有翼の王者が詩人の似姿であったとすれば、北の海から拉致されてきた貴婦人である鳥の姿は、アンドロマケのイメージを通じて母親へ、そして霧の中を凶暴な目をしてさまよう黒人女性の姿を通じてジャンヌ・デュヴァルへと重ね合わされていくようにみえる。そしてノスタルジーや「宿命の女」の衣装を剥がれた彼女たちは、それぞれ決して取り返しのつかない受難の運命を歩んだものとして、「まるで傷を受けた獣の歩くように」「身をひきずる」(Se traînent, comme font les animaux blessés²⁴⁾) 小さな老婆たちの群れの中に消えていく。ここでは追放者はパリの民衆のほうなのだ。

こうした逆転は、彼が嫌悪した社会主義、正面の敵とは戦えずちっぽけなデマゴギーを振り回しては人を陥れることに血道を上げ、権力欲だけは一人前以上にあるという社会主義とは全く別のものである。二月革命から六月事件までを指導者ならぬ一介のジャーナリストとして戦い完膚無きまでに敗北してしまった彼には、第二帝政下で気楽に進歩を唱え、ロマン派の残党と野合して一端の民衆の味方面をしている連中が許しがたいものに見えていただろうことは確認しておこう。『赤裸の心』に、進歩派と目されるジャーナリストたちへの悪口雑言にみちた手紙にそうした心情はぶちまけられている。それらを読むかぎり彼には「転向」の気配はないと言える。

それとは別に、彼が書いた「あほうどり」の中にこの逆転は予告されていた。〈Laisent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux〉と、彼が引きずられる白い翼をオールに喩え、あほうどりが小舟であることを暗示したとき、舟もまたかつてはあほうどりであり、追放されて波間に漂っているという認識が隠されていたのだ。59年に執筆された「七人の老人²⁵⁾」の中で彼は「私の魂は、マストもない古びた帆船」と歌うだろう。それが浮かぶ「岸も見えぬ魔性の海」は冒頭の「蟻のように人の群れる都会」に重なっていく。そしてその大都会も「漂えど沈まぬ」1艘の小舟なのだとすれば、パリはその民衆と共にまた何処から追放された船に違いないのだ。いつ赦されるかもしれない贖罪の旅を続ける幽霊船の乗組員として、かつて孤立を憤っていた詩人は民衆の間で漂流を始める。その旅を「進歩」と呼ぶ道化者達への怒りを深めながら。詩人がそのような思想的転換を遂げるであろうことは、繰り返しになるが、すでに「あほうどり」に予言されていたのである。すでに親しんでいたであろうメリヨン

の銅版画に描かれる海に変容するパリ、その空に密集する鳥の群れを見つめるうちに、彼は自らの寓意詩にもう一つの解釈を見いだした。「あほうどり」が詩人であるというのは、彼がかって与えた一つの解釈に過ぎなかったのだ。その時彼は「あほうどり」を殺していた。

ハムレットの影—もうひとつのアレゴリー—

42年当時の彼は、第3節（原罪の第4節）で自分が提出した謎に「あほうどりとは詩人のことだ」と解答を与えた。だがその答えも果たして一義的であったか。この節の脚韻の不器用さは、解答を出す際に働いた何らかの抑圧を暗示していないか。

〈Le Poète est semblable au prince des nuées...〉 一見あほうどりを擬人化しているだけの明快な比喩である。しかし nuées, hanter, tempête という言葉はそれぞれ「夢想・妄想」「とりつく」「精神錯乱のもたらす激情」という精神病理学的な意味も持ち得る。当然この解釈では文としての整合性がなくなってしまうが、ヒステリックな激情に襲われる「夢想家の貴公子」のおぼろな影ぐらひは掴むことができる。この深読みを進めると、archerの中にはartの音が埋め込まれているのが読み取れる。「芸術を嘲笑う」狂気の貴公子。princeに付けられた定冠詞も「既出の」という以外に「周知の」というニュアンスに受け取ることが可能であるから、ここでまず連想されるのは、あの「憂鬱者」の原型であるハムレット以外にないであろう。

当然〈Le Poète〉も「詩人」の総称以外にボードレール自身のこととも受け取れるから、この一節は彼が自らをハムレットに喩えているものと言える。父王の殺害者に王位と母親を奪われたハムレット。逡巡しつつも事件の真相を探ろうと彼等の前で劇を演じ危険視されて、彼の地で殺されることを前提にイギリスへ追放されるハムレット。そしてその船旅の途中から復讐のために母国へ引き返してくるハムレット。一方軍人オーピックに母親を奪われたボードレール、しばらくは優等生でいながら突然文学者を気取り放蕩を始めるボードレール、そのゆえに親族会議で追放を決定され、インド（イギリスがほとんどを支配する）へ遠く送られるボードレール、そしてなぜかレユニオン島で突然船を降りフランスに引き返してくるボードレール。「あほうどり」の原形がこの船旅でかかれたものであろうことも考えると、彼がその身をハムレットになぞらえる理由は十分にあった。さらに彼がインドに死を予感し義父への復讐と母の愛の確認のためにフランスへ戻ろうとしていたなら、その暗い怨恨を抑圧しなければならない理由もあった。その抑圧のためにハムレットのように、深刻な憂鬱に陥っていかうとも。この解釈からはさらに、以後の彼の生活は、そして『悪の花・初版』は、義父と母親への復讐のための劇ではなかったかという解釈が自然に導き出される。外交官に彼を仕立てようとする義父へ反抗するための、そして破滅を演じてみせ母親の愛を確かめるための。もとより彼は自らの生がそのような卑小な動機を持つ芝居であるという意識を抑圧しなければならず、そのぶんだれよりも過激なロマン主義者として振る舞わねばならなかったのだ。勿論若い詩人がはっきりした目的意識でその劇を演じたのではな

いことはいうまでもない。だが『悪の花・初版』を完成した後のこの時期にこそ、彼が自らの半生を労苦に満ちた演技と見なさざるを得ない瞬間を持ったであろうことをうたがうことはできない。また逆に、彼の自分自身への違和感が、演技の意識をもたらしたと言ってもよい。

彼が同時代のフランスロマン派に持っていた違和感は折りにふれて噴き出している。例えば小説「ラ・ファンファルロ」に登場するロマン主義者サミュエル・クラメールのロマン派的な言葉は女をものにするために振り回される道具に過ぎない。「1846年のサロン」で、ドラクロワがロマン主義の第一人者だとすると、ユゴーは単なる職人、正確な細工師に過ぎないからそこから除外されてしかるべきだ²⁶⁾というのと同じ理屈のフランスロマン派批判である。その同じ彼が、10年ほど後には、頑迷固陋に後期ロマン派の意匠を振り回す無内容な時代遅れとしてジャーナリズムから袋叩きにされる一方で、職人芸の極致であるポーの詩法を持ち上げたりするのを、天に唾する自己撞着とか批評と実作の不一致とか見なすのは余りに彼の力量を見くびるものと言える。彼が「諸芸術が有するあらゆる手段を用いて表現された内奥性、精神性、色彩、無限への憧憬²⁷⁾」であるロマン主義に忠実であろうとするほど、ロマン主義的と呼ばれる作品の空疎さに苦しまねばならなかったのであり、それゆえとめども無い演技過剰と表層的な言語の組立て方への関心を強めていったと考えないかぎり、私達は彼のことを当時の批評家と同様に単なるお調子者と見なさざるを得ないだろう。

だから晩年、「現代生活の画家」の「化粧礼讃」で、女性の化粧や人工美を誉称えるのを、ロマン主義的な美学から古典主義への転向とか表層の重視とか捉えるわけにはいかない。化粧が奨励されるのは、「女性は、人々の心を屈服させ精神を打つ力を増すために、自然の上方に高く上る手段を、あらゆる芸術から借りてくるべきだ²⁸⁾」からで、つまり「精神性」「無限への憧憬」を貫くためにほかならない。「自然がもう罪悪しか勧めてくれない²⁹⁾」から、自然が原罪によって汚染されたから、私達はできるかぎり意識的に振る舞うべきなのだ。彼はモチーフにおいては、出発のときから少しも揺るいでいない。ただ表現されたものへの違和感は、私達の自然が原罪に汚れているからで、違和感そのものは否定的に捉える必要はない。むしろ違和感の対象となっている作品が精神性を保つかぎりにおいて積極的に肯定されるべきものだという視点が加わっている。『悪の花・初版』の「反逆」詩篇などで明らかに否定の対象となっていた「原罪」の観念を取り上げることで、彼は詩人としての自己矛盾の意識から抜け出す道を付けている。言いかえれば自らの離人症的ともいえる演技の意識を救い出している。ではこの「原罪」の意識に彼はどこで突き当たったのだろう。

詩人としての彼の「原罪」は「あほうどり」の殺害にある。「あほうどり」という複雑なテキストに一義的な寓意としての解釈を与え、それを虐殺したのだ。その虐殺の中で彼は自らがハムレットであるという自覚を圧殺した。それに自らは選ばれた不遇な詩人であるという自負を代置した。彼が詩人であるかぎり、子としての彼の欲望や怨念とは係わりなく悪運は彼を襲うだろう。

それは彼が本当の詩人であるからで、父を殺し母と寝たいという、少なくとも義父に関しては彼がしばしば公言してはばからなかった欲望とは係わりがないはずだ。詩人は天上からの追放者なのだ。だがもしも彼が詩人となったのが、義父と母への復讐のためならば、彼は無意識の動機に突き動かされ、無意識に解決を禁じられた劇を演じ続けていたのにほかならない。ドラクロワは、ヨリックの頭蓋骨を見つめるハムレットの姿を1839年に描き、ボードレールは「1855年の万国博覧会」でその絵を懐かしく思いだしている³⁰⁾。そして彼は1859年に「あほうどり」からハムレットの骸を発掘し見つめているのではないか。精神分析的な意味での「治癒」に辿り着いて。

父殺しの原罪、そしてそれをロマン派的な詩人観で隠蔽した原罪を自覚したとき、彼は屈折を深めたかもしれないが、彼のような素質の人間には、それはそのまま思想的な年輪の輪を加えるように働いたに違いない。彼の「治癒」はなんらの安逸ももたらさなかった。彼は詩人として、原罪と精神性の、初源の欲望と詩人としての歴史的な実存の間の絶対的とも言える懸崖を渡るといふ新たな苦難を与えられたに過ぎないからだ。こういうことが言えるのは、「あほうどり」とカップリングされて配られた「旅」が、その懸崖を主題としているからである。この墮落必至の跳躍の決意表明の中でこそ、彼の「59年の叙情」は誕生したのである。

「僕たちの魂は、イカリアを探し求める三本マストの船³¹⁾」と彼は、ここで人間を船に喩えている。天上から追放された海鳥から、ユートピアを目指す船への転換。前者では帰行すべき場所だけが確かであったが、後者では旅立たねばならぬという切迫感だけが確かだ。その衝迫に駆りたてられて「出発するために出発する」ほんとうの旅人たちは、目指す逸楽の国を永遠に見つけることができない。「さまよえるユダヤ人」のように休みなく動くことを定められている。彼等の欲望とこの世の対象は決して一致することなく、常に未知という深淵が口を開き、その中に「新しさ」を探し求めねばならない。「たとえばデュバルクが曲を付けたことで知られるシュリー・プリュードムの「奔馬」(*Le Galop*)が駆け込んでいく「奥深い未知」(*l'inconnu profond*)が、何かしら激情の中の恍惚を思わせるのにたいし、ボードレールのそれが、極めて倫理的な響きを帯びていることを確認しておこう。『悪の花・初版』における結末がいかに悲壮なものであろうと、そこには「死」における対立の融和、天上的なものとの現世的なものとの和解が約束されていた。今やその期待は放棄される。人間の生はそして芸術は、原罪と精神性という相いれない二つのものが戦う力の場であって、その暴力のままに我等は漂流を続ける。すでに夭折と言えない無残で卑小な死を、我々が犬のように死ぬまでは。ボードレールはその事実を力強く肯定する。その旅を死の彼方にまで持ち越し、死後の安逸を拒否するほどに。

アレゴリーの思想

我々の目指すものと手にいれられるものは必ず異なっている、それらは全く異質であり此の世のものはせいぜいその似姿であり得るだけだ。「白鳥³²⁾」の中で「すべてがアレゴリーになる」(tout

pour moi devient allégorie) と彼は歌うが、それは「古いパリはもうない」(Le vieux Paris n'est plus) という痛切な思いと、「二度と見いだせないものを失ったすべての人々」(quiconque a perdu ce qui ne se retrouve jamais, jamais!) との共感から生まれた声だ。現在と過去の絶対的な差異の自覚がパセティックな響きを言葉に与えている。ここで彼はロマン派のノスタルジックな回想の姿勢からはっきりと袂を分かっている。たとえばラマルチーヌの「湖」(Le Lac) が示すように、ロマン派では、過去と現在の差異において、過去は至福の恋愛のときであり、現在は孤独の苦悩の持続である。詩という表現において二度と戻らぬ幸福が回想され、その喪失が美しく嘆かれている。ところが「白鳥」で直接に回想されるのは、戦い終わり戦利品として見知らぬ土地へ略奪されてきたアンドロマケー、すでに追放され北国の空を恋して叫ぶ白鳥の姿である。これは決してささいな違いではない。

カント哲学の衝撃を受けて、ロマン主義とは何かの論議が哲学的な言説のなかで集中的に行われたドイツ観念論の言葉を借りてこの事情を考えてみる。たとえばヘーゲルの『精神現象学』では、原初の感覚的確信からの成長の過程は、同時に自然からの疎外の過程であった。シラーの「素朴芸術」と「感情芸術」の対比も、経験の積み重ねが、幼年期の無垢な主客合一の喜びを奪っていくことをモチーフとしている。そして両者ともに芸術はその疎外を解消し、心と自然の分裂をもとの混然一体たる状態へ回復させるという主張をしている(ヘーゲルにおいては最終的解決ではないが)。「精神現象学」そのものが、すでに絶対精神の境地に辿り着いたものの回想という意味を持ち得るように、またその回想された全体が「真理」と呼ばれるように、回想は「絶対的統一」の観念と密接に結び付いている。現在の嘆きの対象となるものが「喪失」「孤独」であるというのは、ロマン派のコモンプレイスであるが、回想されるものが「喪失」であり「追放」であるというのは異常な事態なのだ。というのは、ドイツ観念論の影響下でロマン主義を定義しようとした人々においては(フィヒテ、シュリング、ヘーゲル、ゲーテ、コールリッジ等)、美は等しく内在化された体験である理念的内容を外化したものと理解されているといってよく、その内容は、非我と自我の統一と呼ばれるにしろ、個別と普遍の一致と呼ばれるにしろ、対立物の有機的統一と呼ばれるにしろ、ラカンなら象徴界以前と呼んだかも知れないような同一性の原理を志向しているのであり、想像力とメタファーがそうした対立するものの同一性を実現するものとして評価されているからである。それに対して、アレゴリーはあくまでも他性を温存した表現として排除される。こうしたロマン派一般にみられる傾向を考えると、ボードレールがその最初期に「あほうどり」という寓意詩を書き、一旦それを捨て去りながら、59年に再び取り上げたことの意味は、彼個人の履歴にとっても、文学史全般にとっても大きいものがあると想定できる。その地点から「59年の叙情」が開始される。

「あほうどり」はロマン派の紋切り型である、天上から追放された詩人の境涯を歌う。しかしロマン派の美学からは「追放」されたアレゴリーというレトリックによって。そしてその詩は『悪

の花』から「追放」される。だがそれ以前に「あほうどり」は自分自身から「追放」されたテキストであった。海としてのパリ、ハムレットとしての詩人という意味を抑圧されることによって、おそらくこの繰り返された「追放」を自覚したとき、原理的ロマン主義者であるボードレールは、ロマン主義の論理を完全に裏返しにしている。まず「追放」という重い事実が存在し、天上の和解はそこから推論できるものに過ぎない。私達が自らの存在の根拠にしたがう限り、私達は自分自身から自分を絶えず「追放」していく「旅」を続けることができるだけで、またそうすべきなのだというふうな。この見解は彼の以後の詩的な営為から検証することが可能であろう。少なくとも後の詩から、幸福の回想の身振りが全く姿を消していることは直ちに確認できることである。紙幅の関係で、この小論では、新しく加筆された第3節の問題に関連して、「あほうどり」の本質であるアレゴリーについてその思想的意味をまとめ終わることにしたい。

ベンヤミンがその独創的なボードレール研究でアレゴリーの観念を重視したことはよく知られている³³⁾。ブランの「神秘的分有³⁴⁾」に似てより悲劇的なこの観念は、レトリックと共にユダヤ神秘主義の流れも汲んでおり、歴史を世界の受難の歴史と見る見方に根拠を置いている。言語には伝達不可能なものが含まれており、その不可能性を包み込み表出しているのがアレゴリーである。そして不可能なものとは、単に言語学的なものではなく、この具体的な歴史の中で必敗者でしかなく、悲惨・挫折の境を永遠に強制されている神秘的存在であるとされる。アレゴリーの立場からすればいかなるテキストも、それが描き、表象し、叙述していることについて語っているのではない。記号はいかようにも交換可能だからだ。解釈はこの必然的な読解不可能性のダブル・バインドを強制されながら、徒勞に似た努力を続けるしかない（もちろんこの論稿での「あほうどり」の解釈も）。

ベンヤミンのこのアレゴリー論は、直接には中世バロック演劇の研究から生まれたものであるが、さらに早く彼の博士論文である「ドイツロマン主義における芸術批評の概念」に淵源をもつものと考えられる。というのは、シュレーゲル兄弟やノヴァーリスにおける「反省」の概念（これが当論文の主題なのだが）に、アレゴリーの言語観がうかがえるからである。対象的认识には必ず自己認識も含まれているという反省概念は、イエナのロマン主義者グループに生じ、ベンヤミンが論じているように、歪曲を受けながらドイツ観念論に受け継がれていく。歪曲の原点はフイヒテが反省の作用を「自我」だけに認めたところにあり、「世界が世界を反省する」というロマン的な神秘主義はここで斥かれたのである。J. M. シェフェールによると³⁵⁾その「反省」概念は言語にも反映し、あらゆる言語は他者言及と同時に自己言及的であると考えられ、あるいはノヴァーリスのように言語がそれ自体自然であり世界であり、表象の強度にまで達した世界に他ならないという極論を展開する者もいた。自己言及のほかには何もないというわけである。このような存在の無限性を言表する、あるいはさらに進んで「存在」を言葉によって創出するというラジカ

リズムは、ゲーテらのいわゆるロマン派によってより穏便なものに改作される運命にあった。自然と詩的自我（あるいは言語）の根源的同一性は一旦否定され、自然は「存在」の反映する場所となり、限定された「自我」がノスタルジックに失われた「絶対」と間接的に係わる場となる。そこで回想とメタファーが果たす役割については前言した。

ところでアレゴリーを他者言及として否定したノヴァーリスとは対照的に、もう一人の過激な理論家であるF. シュレーゲルは芸術そのものをアレゴリーと見なしている³⁶⁾。それは無限を言い表す行為そのもの、自己言及的な言語の極北の姿とされた。彼は存在を運動において、他性への移行の中にみたので、あらゆる詩（アレゴリー）は「存在」を唯一の意味として持っているとは判断されたのである。彼の論理は、自己言及的な言語を突き詰めていくと、その果てには沈黙＝死のみが現れざるを得ないことへの洞察があったものと思われる。彼の洞察は文学を古典主義的な規範から解き放った。あらゆる言語は何かのアレゴリーに成り得るのだから。反面かれはカントの主観主義美学を徹底したことで、隘路に入ってしまったとも言える。

カントの言う天才はどんな規則とも関係のない創造的能力で、技術の習得とか学習も及ぶものではないことになっている。その根源的自由という発想からして、対立物の統一という問題が成立しないのは、イエナ・グループと同じである。ところで美は対象に存するのではなく、私達の受容対応のやり方にあるだけだから、美的対象は実はどんな代物でも構わないはずである。ところが彼は真の美的趣味を定義しようとするから、心の先験的な「法」のようなものを、感覚的認識とのアナロジーで説明しようとして混乱を来していると思えない³⁷⁾（だいたいカントの美学を読んで芸術が理解できたという人がいるだろうか）。シュレーゲルの場合も、例えばある詩人が「あ」と言って、それが存在のアレゴリーだと言い張った場合には、論理的に言って御高説を拝聴する以外に術がなくなってしまう。実際フロイトならそこに意味作用を見いだす可能性があるし、真言密教の阿字観はその通りの例だ。シュレーゲルが既存のジャンルの破壊というかたちで、いわば消極的にしか現代芸術を定義できない（その偉大さはいくら評価しても足りないが）のも、芸術と非芸術の境目を引くことが事実上不可能だからだ³⁸⁾。美学と存在論を連結して考えると、ノヴァーリスのように経験的自我が消滅してしまうか、芸術の独自性が消滅するか、どこかで論理上の妥協が生じてしまう。いわゆるロマン派の回想の論理が持つ、経験的自我も芸術も、あるべき存在の理想もそれぞれなんとか無事である状態というのが、最大の穏当な解決であろう。それですら詩人たちが陥った神経症については例を挙げるまでもない。

おそらく頑強な存在論的思考の持ち主であるボードレールが自らの原罪を自覚したとき、彼はロマン主義のもたらすあらゆる解体を受け容れようとした。自我の衰弱・消滅も、芸術家としての解体も、全てが彼個人にふりかかる理由のある受難であるかぎり、それは恩寵と同じことであった。そうすることで彼はロマン主義的思考の一貫した根拠であった至高の自然を自我と同時に解体してしまった。自我も自然も共に、見知らぬ精神性としての神に背き罪にまみれている。個

我が絶対的な存在を表出するにしても、それはすでに絶対的な罪、神からの離反を表出するのに過ぎないのだ。というのもロマン派の考えたように言語は透明な表現媒質ではなく、表現された言葉は多数の意味作用を持ち得る呪われた物質的な存在だからである。そしてそのなかに精神性を志向する意味作用も隠されている。ベンヤミンの言う「神秘的存在」として。

アスリノーの忠告で新しい四行を書き加えるとき、彼はあほうどりの難儀する様子を足したほうがいいという友人の忠告に無造作にしたがったように見える。〈brûle-gueule〉などの日常語を何の気負いもなく使用し、上品とは言えない2行ずつの反復的な構造に平然と依存している。その反復を、アレゴリーの根拠である時間的な反復が、叙情の中に再現されたものとも考えることもできる。だが私達の注意を引くのは、その息使い、あえぎ叫ぶようなその調子である。それがこの節の中心的な意味作用を成しているといっている。やがて彼の韻文も散文もつぶやくような響きと、考え込むような調べを深めていく。「漂着物」に集められた非叙情的で妙に散文的な詩篇群、「善良な犬」のような芸術的にどう評価していいのか判らない散文詩、それらは見事な解体の表現なのだ。芸術も社会的な自我のステータスも解体し尽くしたとき、彼に残っていたのは、想像力や言語の持つ物質的な暴力を「和解」「調和」の美辞麗句で隠蔽し、ユートピアの夢想とすりかえる族への凶暴な怒りであったといっている。その結実である独創的な書物「衣を脱いだベルギー」については、また別に論じなければならない。

註

ボードレールのテキストについては、プレイヤード版全集 Baudelaire, *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-76, 2vols (OC), 同書簡集 Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, avec la collaboration de J. Ziegler, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, 2vols (CO) によった。訳文については人文書院版『ボードレール全集』、福永武彦編集、1963-64、全4巻(『全集』)に主によったが、筆者の方で適時表記を変えさせていただいている。例えば *Les Fleurs du Mal* は『悪の花・評釈』京都大学人文科学研究所、1986に従い『悪の花』と表記した。「あほうどり」も人文版全集でも「ボードレール全集」阿部良雄訳、筑摩書房、1983(以下『阿部・全集』)でも「あほう鳥」だが、関西人には「あほう」が目立ちすぎて気の毒なので平仮名表記にした。

- 1) この間の事情については OCI, pp. 836-837.及び pp. 1096-1097.
- 2) 『阿部・全集』, pp. 611-612. OCI, p. 1097.
- 3) COI, p. 553.
- 4) Cl. Pichois et J. Ziegler, *Baudelaire*, Julliard, 1987, p. 385.
- 5) OCI, p. 1098.
- 6) *Ibid.*, pp. 835-838.
- 7) *Ibid.*, pp. 9-10.
- 8) *Ibid.*, p. 838.

- 9) *Ibid.*, p. 943.
- 10) A. Fletcher, *Allegory*, Cornell University Press, 1970, pp. 75-76. pp. 148-149.
- 11) *Ibid.*, p. 304.および P. de Man, *The Rhetoric of Temporality, and Lyric and Modernity in Blindness and Insight*, University of Minnesota, 1983.
- 12) 典型的な反応について『阿部・全集』 pp. 424-425.
- 13) J. Macqueen, *Allegory*, Methuen, 1970, pp. 57-58.
- 14) *OCI.*, p. 835.及び『阿部・全集』 p. 468.
- 15) J. Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, José Corti, 1945, p. 348-354.
- 16) *COI.*, p. 674. 『全集』 II, p. 393.
- 17) *COII.*, p. 139. 『全集』 II, p. 404.
- 18) *COI.*, p. 335. 『全集』 II, p. 343. 原罪とアレゴリーの関係に注意。
- 19) *Ibid.*, p. 661. 『全集』 II, p. 384.
- 20) *Ibid.*, p. 654. 『全集』 II, p. 383.
- 21) 豊崎光一『ファミリー・ロマンス』所収, 小沢書店, 1988.
- 22) *OCII.*, pp. 676-667. 『全集』 IV, p. 232.
- 23) *OCI.*, p. 86.
- 24) *Ibid.*, p. 89.
- 25) 以下の訳文は, 『全集』 I, pp. 184-185.
- 26) *OCII.*, pp. 430-431. 『全集』 IV, p. 25.
- 27) *Ibid.*, p. 421. 『全集』 IV, p. 16.
- 28) *Ibid.*, p. 717. 『全集』 IV, p. 328.
- 29) *Ibid.*, p. 715. 『全集』 IV, p. 326.
- 30) *Ibid.*, p. 593. 『全集』 IV, p. 111.
- 31) 以下の「旅」の訳文は, 『全集』 I, pp. 228-233.
- 32) 「白鳥」の訳文は, 同上, pp. 183-184. *OCI.*, pp. 85-87.
- 33) ベンヤミンのアレゴリー論と, その憂鬱との関係は, 清水多吉『ベンヤミンの憂鬱』筑摩書房, 1984に詳しい。
- 34) Georges Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 1939.
- 35) J. M. Schaeffer, *La Naissance de la Littérature*, Pens, 1983. 以下のドイツロマン派の言語観は彼の要約によっている。
- 36) *Ibid.*, pp. 28-31.
- 37) カント美学への批判は, ガーダマーの『真理と方法』におけるものが著名だが, 対局的立場でポール・ド・マンも批判を加えている。P. de Man, *Phenomenality and Materiality in Kant*, in *Hermeneutics : Questions and Prospects*, University of Massachusetts, 1984.
- 38) 日本で数少ないロマン主義的風貌を持つ思想家である折口信夫が, 大学卒業論文の「言語情調論」で, 言語本質を「情」として論議を展開し, 結局うめきや叫びを最高の表現としなければならなくなつたことを思わせる。