

ボードレールの地獄

川那部保明

< 愚鈍が、誤謬が、罪過が、吝嗇が、／我らの精神に根をおろし、我らの肉体を操っている。／そして我々は、まるで蚤やシラミを囲いつづける乞食たちのように／愛しい悔恨を養いつづけるのだ。／／我らが罪過はどこまでも頑固、我らが悔悛はあくまで卑劣。>

『悪の花』冒頭詩ののっけから、ボードレールは我々に、我々自身の墮姿を突きつける。これはしかし、ロマン主義的な価値の逆転を後になって提示するための予備手続きなどではない(1)。この墮姿はボードレールにおいて、たとえば神をも越えるサタンの雄姿に転化したりはしないだろう。むしろ墮落が、どこまでも我々の現実の姿であるということを、『悪の花』で、ボードレールはあくまで愚直に語りつづけることになる。そしてその愚直の一徹さによって彼は、我々の墮姿自体に、ひとつの形、ひとつの意味を与えることになるのである(2)。

さて、我々のその墮姿を根本から彩っているのは、何ととっても、どこまでも続くいわば正と負の揺蕩の動きだ。たとえば、「罪」と「懺悔」の。先の引用詩の続きを読んでみよう。

< ころもゆくまで告白懺悔をなしおえて／意気揚々と泥道を帰る我々は、
／卑しい涙に我らが汚れの一切を洗い流したつもりなのだ。>

罪を告白し懺悔して満足そうに帰っては行くけれども、赦されたという

のはたんなる思い込み、生活が相変わらず泥濘のただなかであってみれば、再び罪を犯し再度告白に戻るのは必定で、そもそもこの告白自体が、誠意のこもらぬ安ものの涙で彩られた虚言という罪の行為だ。悔悛はでっぴあげの幻想で、我々は常にまた罪のただなかへ帰っていくほかはない。我々は結局こういった、どこまでも頑固な正と負の揺れ動きの中にとらえられているのである。

そして、さらに後段で詩行は唄う。

く我らを動かす糸を操っているのは、「悪魔」だ。！／忌まわしいものにはすぐさま魅せられてしまう我ら、／何おびえることもなく悪臭ぷんぷんの闇のなかを／日ごと一歩ずつ「地獄」へと降っていく我ら。>

懺悔を糧におぞましい幻想の揺蕩を繰り返す我々は、あたかも「悪魔」の糸に操られているかのように、現世という舞台の上で我知らず、地獄堕ちを演じている。いわばこの世は、「悪魔」のみならず「死」も「倦怠」も、さらには「観念」や「永遠」まで、擬人化され役者として登場してくる一場の劇なのだ。こういった演劇性が、我々の堕姿を彩るもうひとつの特徴である。

どこまでも続く正と負の揺蕩と、演劇性——このボードレールの詩世界の内実を、少し詳しく見ていくことにしよう。

ボードレールの詩の世界は、その全体が、いわば正と負の繰り返しの巨大なリズムだ。

例えば今・此処の小さな空間は、ある時には恋人の瞳の潤いの向こうへとゆるやかに反転し、異国の地の豪華な寝室へとつながっていく。その寝室はまた、開かれた窓によって彼方に広がる街の家並へと、さらには街を流れる運河の船々によって海へと、海の彼方の世界の広がりへと、つながっていく。そしてまさにその広がりの中で詩人は、恋人とともに、世界とともに、秩序と美、豪華と静寂と逸楽の、熱い眠りを眠ることができる（「旅への誘い」）。だが別の場面では、空間は想いを彼方へと運ぶ媒体とはならない。むしろ空は蓋のように低く垂れこめて、雲間から射す陽光さえ黒くもの悲しく、大地は土牢のように重く湿り、雨筋は牢獄を囲う鉄の柵と化す。壁を這う蜘蛛は我々の脳髓に入り込んで糸を張り、魂には葬送の車が連なり行きて、「苦悩」が、勝ち誇ったように、我が頭蓋骨に黒旗を突き立てるのである（「憂鬱：低く重く垂れこめた空が・・・」）。

あるいは例えば時間の流れは、植え込みや石像に囲まれたかつての郊外の小さな家の幸せな夕べの食卓でのように、悠然と沈みゆく太陽の如く、ゆったりとたおやかに過ぎてゆく（「僕は忘れてはいない・・・」）。かと思えば別の場面では時間は大時計に化身して、喜びを喰いちぎり、生命を吸い上げ、秒ごとに、夜へと、深淵へと、人を引きずり込んで行くのである（「時計」）。

開かれてある喜びと、閉じてある苦痛。他者とともにある安らぎの時と、空虚だけが積み重なる不安の時。

しかし、このようなボードレールの詩世界に繰り返される正・負の光景

は、それぞれが別個のものとして、お互い離れて存在しているわけではない。例えば「腐屍」では、それらはひとつの詩空間に凝縮し絡み合って、むしろ我々はその絡み合いこそが我々の現実であると告げられるのだ。

ある夏の朝、小径の角にぞっとするような屍体がある。しどけなく両脚を開き腹は悪臭を放って、蠅が唸り蛆虫がたかり、屍体は太陽の光にジリジリと焼かれ腐敗していくばかりだ。しかしこの、解体してゆく肉体は、一種蜃気楼のように、生なるものの活力をはらんでもいるのである。腐りゆく腹部に視線を凝らせば、大量の蛆虫が蠢き流れて、くすべてのものが波のごとく低まったり高まったり、／あるいはぱちぱちと跳ねながら噴き出して、／あたかもこの肉体はたっぷりと風をはらんで膨れ上がり／繁殖しながらなおも生きているかのようであった。>屍体はまるで、空間へと広がりゆく<音楽>、大空へと伸び上がる<花>のようであった。なんとこの屍体は澁刺と、世界に向かって開かれていることか。

だが他方この詩には、屍体の対立物としての生き物、<牝犬>も現れている。屍体の肉をあさっていた犬、通りがかりの<私>と<恋人>にあさましい食事を邪魔された犬だ。花のように、音楽のように世界に広がっていかんばかりの屍体を、むさぼり喰い自分の腹に押し込めてしまおうとしていた犬は、いま岩陰に身を隠し、不安いっぱいはこちらを盗み見ている。とすれば、屍体において死が別の意味での生の謳歌につながっている一方で、逆に生は牝犬において、おそらく個体としての生ゆえ必然に、閉塞へとつながり、不安へとつながり、死へとつながっているのだ。花と咲き楽

と鳴る腐肉を盗み取り己が肉体に詰め込んで、その行為によって己が罪ある（盗み取りによってしか己を維持できない）肉体を自足的に生かしておくだけなのだから、この生には二重の意味で死が潜んでいる。屍体によってしか自分を生かされられないという意味において、また、その生が世界の広がり活力に参加しないという意味において。

かくしてこの詩の光景に我々が見るのは、死と表裏のいかにも澁刺とした生の姿であり、生と表裏のいかにも不安げな死の姿である。死と生は、交互に現れてくるそれぞれの風景なのではなく、同じひとつの存在が重層してはらむ二重性なのだ。

『悪の花』は、こういった正と負の二重性のなかでの絶えざる揺れ動きの一大スペクタクルを全編にわたって様々なかたちで展開していると言えるのである。とりわけ詩集第二版の最後に位置する「旅」は、一四四詩行の全幅を使って、我々の現世はこの揺蕩にこそあるということを、物語ってくれている。

<ある朝我々は船出する、脳髄は炎に充ち、／心は怨恨や苦い欲望でいっぱいになって>。

「汚辱にまみれた故郷」を離れ「危険な」女の「手から逃れて」、あるいは何から逃れるというのでもないただ旅立つためだけに旅立って、「かつて人の精神が、名を知ったこともないような、／移ろいゆく、未知の、果てしない悦楽を」夢見ながら、旅人たちはすすんでいく。広大な大海原の「空間に、陽光に、燃え立つ大空に陶醉」した彼らは、たんなる<小島>にく

黄金郷>を見、<あばら屋>に<歓楽の街カプア>を見て、しかもそれらは気づいてみれば蜃気楼ゆえ、「深淵」はそれだけ苦みを増すのだが、眼はさらに遠くへ見開いて、「理想郷」を求めつつける。

だがこの大海原の旅人たちに、旅立たない詩人が乞う。

<我らも旅をしたいのだ、蒸気もなしに、帆もなしに！／我らが牢獄の倦怠を紛らわすため、／画布のごとく張られた我らが精神に、／地平線を額として汝らの思い出をよぎらせてくれたまえ。>

詩人に乞われて彼らは語る、星のこと、波のこと、砂の原のこと。豪華きわまる大都会、壮麗ならびない風景のこと。象の鼻をした偶像や、きらめく宝石の玉座、この世のものとも思われぬ宮殿、絶世の美女たちのことを。しかし詩人は満たされない。「それから、それから？」とさらに問えば、彼らの答は突如転調するのであった。「我々は求めもせぬのに至るところで目にしたものだ、／（・・・）／不滅なる罪業の倦怠の光景を」。高慢な女たち、好色残忍な男たち、専制君主、首切り人、殉教者、阿片の夢を追う者たち。そしてこれこそが、「地球全体の、永劫不変の報告書」だというのだ。

危険な女や汚辱の故郷を離れて旅立ち、大海原の彼方に壮麗な風景と出会った旅人たちも、ついにはその美と豪華の裏に潜む、腐敗の匂い、不安の匂いを嗅ぎつけるのである。こちらの地に美があつて、あちらの地に腐れがある、というのではない。<絶世の美女>は地球上の<至るところで>高慢な女なのであり、宝石の玉座は<至るところで>専制君主の血の匂

いを漂わすのだ。夢のような光景と裏腹の、腐敗と不安の光景。それが、永劫不変の地球全体の姿なのである。

とすれば我々は、かつての汚辱の故郷にでもなく、彼方にみはるかす理想郷にでもなく、まさにこの、逸楽への夢と死への不安の、希望と罪業の、行動と倦怠の、地球全体を覆う揺蕩のなかにこそ、住んでいるというべきではないか。此処を離れ彼方を求める旅立ちが、しかし世界のどこにも同じ裏腹の光景をしか見いだしえないなら、大海原にむけて出帆する航海者も、自室にあって想いを巡らす詩人も、いかほどの違いがあろう。要は、生と死の、美と腐れの、赦しと罪の、ほとんど相互に同化した二重性を、我々の唯一の運命と見定め、その運命を生き切ることではないか。航海者なら大洋の無限の広がり航跡を描きつつ、そして詩人なら、言葉の無限の深みに分け入りながら。

かくして詩人は最後の件で、突如呼びかける。

<おお、「死」よ、年老いた船長よ、今こそ時だ！ 錨を揚げよう！／この国は我らには退屈だ、おお、「死」よ！ 艦装しよう！／（・・・）／お前の毒を我らにそそいで我らを力づけてくれ！／火が我らの脳髓を焼く、我らは深淵の底へ／潜って行きたいのだ、「地獄」でも「天」でも構わない、／「未知」の底へ、新たなるものをみつけるために！>

新たなるものの発見を目指すための航海への誘いだが、しかしここで想定されている出帆自体は、新しくもなんともない。自分の国を離れたい欲望、未知なるもの・新たなるものへと惹かれる想い、そして進み行く先は底知

れぬ深淵——詩の最後に誘われる出立は、詩の冒頭の出立と同じ顔をしている。その同じ出立が、ここでは「死」＝船長に呼びかけられているのだが、船長 (capitaine) が語源的に〈生命・存在〉を含意するとすれば(3)、それはつまり、生と死の両方を同時に内包する存在に呼びかけているということだ。世界へと船出するということは、まさに生と死の濃密な重なりあいを生きることに他ならない。その認識のもとに、我々は再度、この現世の旅に船出することになるのだ。

そしてこのとき、死すらも、生と同じくこの世界の内部の出来事にすぎなくなっていることに留意しよう。最終詩「旅」でなされた世界中への航海の最後に喚起される「死」が、詩冒頭でなされた世界への出立と同じ類の出立へと我々を向かわせるということ。夕刻に旅籠でベッドを調べ貧乏人を待っている死(「貧乏人の死」と同じように、しかしここでは眠りの休息によってではなく毒の刺激と挑発によって我々に活力を与えなおして(例えば生と死の濃密な重なりあいという我々の逃れられぬ運命を呈示することで)、「死」は、再び不安と倦怠と幻想の現実へ我々を送り返そうとするのだ。こうして「死」は、世界を渡る果てしない航海のあいまに参入してくる、不吉だが不可欠なひとつの出来事となる。すべては、夢や幻想や倦怠や苦悩のみならず、「死」すらも、この〈地球全体〉において展開される、我々の現世の姿となるのである。

ただ、詩冒頭の出立と最後の件の出立とでは、無視しえない差異があることに留意しよう。最終行「〈未知〉の底へ、新たなるものをみつけるた

めに！」の、「未知」、および新しきものに関してである。詩冒頭にも類似の表現はあった。例えば、「移ろいゆく、未知の、果てしない悦楽」。しかしこの冒頭部分の表現では、「未知の」はたんなる形容詞にすぎず、主眼は<悦楽>にあった。「旅」の詩のみならず『悪の花』全編をみても、*inconnu* という語は十一用例中十例が形容詞で、名詞として使われるのは「旅」の最終行においてだけだ。しかも大文字で強調・具象化されたかたちで。同様のことは新しきものについても言える。詩冒頭部分には、<かつて人の精神が、名を知ったこともないような、／（・・・）悦楽>と、類似の概念は喚起されてはいたが、しかしその新しさの概念が、最終行ではイタリック体の一名詞として強調されているのだ。しかもこの *nouveau* の語も、詩集全編をみても九用例中ほかの八例はすべて形容詞で、名詞の用例はこのみなのである。

二つの特例が、最後の出立の最終部分に集中している。おそらく詩人は、暗礁に黄金郷を見、美と豪華の背後に罪と不安を見るという、正・負の逆転の連続であった旅をとおして、知ったのだ。我々の旅とは、幻想から醒めたからといってそこで終わるべきものではなく、むしろこの幻想と現実の重なりあい、響きあいこそが我々の旅の現場として確実にそこにある。だから問題は、個々の未知なるもの、新しきものが現実か幻想かではなく、我々が現実と思いはるいは幻想と知っていることどものこの重なりあい、響きあいの場を「未知」となすこと、そしてそこに「新たなるもの」を見いだしていくということにこそある。つまり、すでになされている旅の場

を「未知」と断じ、すでに経験された光景に「新たなるもの」を発見すること。これが、「旅」の、ということは『悪の花』全編の最後に位置する詩行において、もう一度出立を繰り返すにあたりなされた、詩人の宣言なのである。

こうしてすべては、どこまでも繰り返される「旅」の内部のもの、我々の旅の舞台である現世の内側で起こるものとなる。すべては、現実であれ幻想であれ根底では同一の存在であるような様々な事象や心象の、繰り返しの光景なのである。しかもその繰り返しによって、事象や心象の背後の抽象的な観念すら次第に「ヴィーナス」や「恋人」たちと同じ具体的な存在と化してゆき（4）、「苦悩」が黒旗を打ち立て（「スプリーン」）「観念」や「形」が青空から降下し（「救われ得ぬもの」）「死」すらが旅の導き手となって（「旅」）、すべては、人間も悪魔も事象も心象も観念も、あたかも登場人物のようにおもむろに、舞台の上に立ち現れてくることになるのである。『悪の花』のそれぞれの詩、それぞれの節は、いわば現世の「旅」という書き割りの前で演じられる、それぞれが一場々々の劇なのだ。

そうであってみれば、そこで展開される光景が現実であるか幻想にすぎないかは、もはや問題ではない。むしろそれぞれの場を、現実であれ幻想であれそのままに生きるのが舞台上の我々の運命であってみれば、この運命をこそ我々は見つめ味わうほかない。我々の、全世界は、そこにある。「未知」も、新たなるものさえも、我々が生きる運命のこの世界のなかにあるのだ（5）。

「死」までも内に含んで生きる、我々の運命の世界。とすれば、「死」とともに船出する向こう側も同じ世界の中でしかないのだから、この世界には彼方というものはなく、超越ということもありえない。いかに苦悩に満ち、いかに倦怠に沈もうとも、「死」すらそれを絶ちえないのであれば、我々はどこまでもこの世界に立ち戻るしかない。天上の救済もなく、地下の断罪もない。この世界の繰り返しを生きる、それが我々にくださった唯一の審判なのだ。

なんというニヒリズム、なんという閉塞か。しかし詩人はこの閉塞を、世界の厚みへの視線でもって打ち破ろうとする。閉塞した世界自体を「未知」の場とし、彼方へと至り着けない経験に「新たなるもの」を探ることによって。彼方へと至ることで救われるという希望のない詩人は、逆に自分の視線でこの世界を、救い出すのではないにしても少なくとも掬いとりうとはするのだ。

例えば先に引用した「腐屍」。生と死、澁刺と不安の重層した光景を死体と牝犬をとおして提示したあと、「私」は突然この重層を「貴女」に向かって投影する。

くけれど貴女もいつかはこの汚物、／このおぞましい悪臭のもとに似たものとなるだろう、／わが眼の星たる貴女、わが自然の太陽たる貴女、／我が天使、我が情熱よ！／／そう！ 貴女もこうなることだろう、おお、我が優美の女王よ、／最後の秘蹟も受け終えて、／淫らに茂った草花の下、

骸骨どもに囲まれて／苔むしてゆくときには。>

蛆虫にたかられた死体とそれを盗み見る牝犬に託されて語られた、生と死の重層が、詩の最後で突如我が恋人へと移行する。詩人は「我が情熱」たる女性の内に、死を予感し腐臭を嗅ぐのだ。しかしそれは、うつろいゆくものの空しさを言うためではない。

<そのときこそ、おお、我が美しき人！ 貴女を口づけむさぼる／蛆虫どもに伝えてよ、／解体された我が愛の形と神聖なる本質は／私がこれを守ったと。>

物質は滅びゆくが精神は永遠に残る、などと詩人は言いたいのではない。そもそも永遠などという現世の超越は、『悪の花』にはありえない。美しき人は美しき存在としてすでにそのまま死をはらんでいるのであり、崩れゆく肉体はすでにそのまま生の姿を保持しているのだ。美が醜を越えるわけでも、醜が美を否定するわけでもない。美しい肉体と腐乱する遺骸と、どちらが現実でどちらが幻想というわけでもなく、「貴女」はどこまでも現実と幻想、生と死の重層としてそこにいる。そして詩人が「貴女」とともにいるかぎり、「貴女」の重層はひとつの「形」、ひとつの「本質」として、存在しつづけるのである。

天国も地獄も不在のまま、この現世で、詩人はかくして「貴女」と（あるいは「老婆」と、あるいは「群衆」と、あるいは「雲」と、すなわち世界と）交感し、そこに「形」と「本質」を見いだして、それらをもって世界を世界たらしめる。そしてこの意味でこそ詩人は、同時に娼婦であり、

神なのだ。そしてこの現世しか己には与えられていないという自覚こそ、詩人が己に与える断罪なのだ（6）。

だからもしボードレールの〈地獄〉があるとすれば、それはこの、彼自身が娼婦＝神としてその内に存在したそれを存在させているこの世界にほかにはない。地獄ゆえの天国も天国ゆえの地獄もなく、罪ゆえの救いも救いゆえの罪もない、どこまでも出口なく続く夢と悔恨の運命のあくまで明晰に繰り返されるこの世界が、ボードレールの〈地獄〉なのである。

しかしそれは、別言すれば、詩人が、超越なるもののいかにわしきからこの世界を〈掬い〉だしたということだ。ただもうなにに拠ることもなくそれ自体であるという運命だけを背負って存り続ける世界を、天国と地獄、罪と救いといった二項対立のあわいのような境遇から、〈掬い〉とったということだ（7）。従って、かように〈掬い〉とられた世界にとって〈救い〉があるとすれば、それは、世界がただそのものとして在ると認知されるということ以外にない。詩人は、その認知の作業を、どこまでも愚直に続けていく。そして、その行為を続けていくということが、おそらくこの〈現代性〉の詩人にとっても、唯一可能な〈救い〉だったのである。

注

- 1 ピシヨワは、ボードレールの「サタンへの連祷」への注で次のように言っているが、この指摘はボードレールの詩作業の全体に当てはめるこ

とはできないだろう。すなわち、「神ならば人間に与え得ぬ様な徳を、このサタンは持っている。つまり、敗れながらも、誇りを捨てないという徳を。(・・・) ミルトンのサタンは彼の神より倫理的に上位にある。どんなに不運にみまわれ苦悩にとりつかれても自分の意図を持続させんとする者は、打ち破った敵に対し自らは安全な場を保証された勝利者の立場から心なくも残虐な復讐をしかける者より、上位にあるという意味で」とピジョワは言うが、総体として見た場合、ボードレールにはこのようなかたちでの誇りとか倫理性は不在だったように思える。

cf. Baudelaire : O.C., Pléiade, Gallimard, 1975, p.1083

- 2 豊崎光一は、ボードレールは「彼だけが知る秘法によって生の呪いを祝福と化した」と言っている（豊崎光一「シャルル・ボードレール、一つの世界の終末、終末の世界の始まり」『世紀末の美と夢、一、フランス』集英社、一九八六、九五頁）。
- 3 "capitaine" の語源はラテン語の "caput" であり、その意味は "1.Tête d'un objet quelconque; 2.Individu, personne; 3.Vie, existence" (何らかのものの頭、個人、生命、存在) であった (Petit Robert による)。
- 4 二月革命直後の『冥府』の構想から『悪の花』の構想へと移る過程で、ボードレールの詩世界の根底をなす〈場〉自体に決定的な変化が起こったと考えられ、具象化・擬人化はこの変化の一つの大きな指標とみなせるが、この点については稿を改めて論じたい。
- 5 世紀全体と同様、ボードレールにあっても倦怠は閉塞化していく (cf.

note à "Au lecteur", Les Fleurs du mal, Garnier, 1961, p.261)。「倦怠は、長い烟管をくゆらせて断頭台を夢みている」(「読者へ」)。安逸の物想いは死の夢想と重なり、生の幻想は死によって演じられる。『悪の花』の倦怠は、まさにそれが閉塞しているという点において、悪徳であり、世界そのものであり、我々自身なのである。

6 この「地獄」における明晰さゆえに、ボードレールは自らの存在を得、救いを得る。「ボードレールにとって、罪悪が存在するという認識は、新しい生活がそこからはじまることだったのであり、選挙法の改正や国民投票や性生活の改正や服装の改正の世の中で、地獄に墜ちる可能性があるということは余りにも大きな慰めを覚えさせるものだった為に、地獄に墜ちるといふことそのものが直ぐにも効果がある一種の救い(・・・)だったのである」(T・S・エリオット「ボードレール」『エリオット全集』四、中央公論社、一九七六、四〇二頁)。

7 「<不安>の現前そのものが、絶望も絶望していないことを証し立てる。(・・・) <不安>とは情熱的な期待に他ならない」(ジョルジュ・ブラン『ボードレール』沖積社、一九八五年、二三七頁)。何を、「情熱的に期待」するのか。希望という対極のない絶望は、もはや絶望ですらなく、ただ端的に生きるべき条件、そうしかありえぬために絶対的な条件である。だからこそ、この生は生きるに値するのだ。この生きるに値する生を生きるということ、それが、ブランの言う「情熱的な期待」をもってしまった者のなすべき、おそらく唯一のことなのである。