「描きたいという欲望」とともに描き出されているもの

岩切 正一郎

ポール・リクールは、ミメーシス I、II、III と呼ぶ概念によって人の時間経験と物語の論理の関係を明らかにするなかで、作者、テクスト、読者のあいだに循環的に作動している解釈学的関係性を明らかにしている。各カテゴリーが指し示すのは、テクスト化に先立って作家および読者のなかにある潜在的な物語形式、テクスト化、テクスト経験後に読者のなかに作られる世界理解、である[1]。

ボードレールの散文詩「描きたいという欲望」（『パリの憂愁』）には、テクスト化を行う語りのなかに他のふたつの領域を取り込み、明示し、相互作用させ、その間を行き来することを通じてテクストを織り上げてゆく運動がみられる。

われわれは、この散文詩のなかで機能しているリクール的三層構造を意識しつつ、テクストを通じてボードレールがテクストに出現させようとしたものとは何か、分析し検討してみたい[2]。

語りの対象と表象（ミメーシス I、II）

ボードレールにとって、詩のなかで描くことは、語ることと同義である。「美しい船」（『悪の華』）にそのことが示されている。

> ぼくはきみに語ろう［Je veux te raconter］、なよやかな艶（えん）なるひと！
> きみの若さを飾っている美しさのあれこれを。
> 　　描こう［Je veux te peindre］、きみの美を、

---

[1] Paul Ricœur, *Temps et récit* I,II,III, Éditions du Seuil, 1983-1986. 特に« Temps et récit : La triple mimèsis » (t. I, I-3)。Mimèsis I は、« une pré-compréhension du monde de l'action »(p. 87)と定義されている。文化に内在する規範（normes）のもとに、物語の筋と人間の行動に関して、それが筋であり行動であるということ（あるいは「筋や行動とは何かということ」（p. 100））を語り手と聞き手（読者）が先だって理解していること。Mimèsis II は、« le royaume de la *fiction* »（p. 101.イタリックはリクール）。Mimèsis III は、Mimèsis II を経た後、時間経験を再形象化し、物語の聞き手（読者）が新たな地平の参照世界へ入ってゆくこと（p. 110）。

[2] 本稿を通じて、ボードレールの著作の引用は、Baudelaire, *Œuvres complètes,* t. I (1975), t. II (1976), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »に拠り、それぞれ *OC* I, II と記しページ番号を付す。翻訳は既訳を参照しつつわれわれの訳を用いる。

少女期と女盛りのとけあっているところを[3]。

そうして描き出されてゆくのは[4]、「きみ」の写実的な模像ではなく、きみの「美」、すなわち、別のイメージへと置き換えられ、メタファーによって表象され、かつそうしなければ見えるようにならない特質である。美という観念に包摂された特殊なリズム、イメージ、運動、力、それをテクスト上に生み出そうとする「私」の欲望が第 1 聯でみずからを呈示している。

散文詩「描きたいという欲望」（『パリの憂愁』）もまた、タイトルが示すとおり、ひとりの女を描こうとする。

わたしのもとにごく稀に出現しては、たちまち逃げてしまった女を、わたしはどうしても描きたい［je brûle de peindre］。その女は、まるで、夜の中を運ばれてゆく旅人が背後に置いてきた惜しくてたまらない美しいもののようなのだ。彼女が消えてすでに長い年月が過ぎた！

彼女は美しい、美しいという以上だ[5]。

比喩による「夜の中」という規定がわれわれに告げるのは、以後、「描く」という行為によって呼び出されるイメージは、あたかも実存の暗室におけるメタファーの現像のようである、ということだ[6]。この、夜の現在において、過去のなかに置き去りにされ「私」の生きる外的現実においては不在の対象が、「私」の内的現実の現前として、現在形で三人称によって描かれ、語られる。

その表現様式は、「美しい船」と同様に、客観的な指向対象、ゴドフロワのいう「模倣的複写[7]」ではなく、経験の内実を映し出すメタフォリックな表

---

[3] *OC* I, p. 51.

[4] 第 2 聯は「ふわりと広がるスカートで空気を掃いてゆくときに、/ きみは沖へと船出する美しい船のよう、/ 帆をあげ、ゆれながら / 優しい、けだるい、緩慢なリズムに身をまかせ」と続く。（*OC* I, p. 52）

[5] *OC* I, p. 340.

[6] 20 世紀のフランス詩において、« l'illusion d'une apparence »（外見の幻想）を拒否し « l'événement d'un apparaître »（出現するという出来事）を捉えようとする傾向、« la duplication mimétique »（模倣的複写）を見るのではなく « la chambre noire de sa révélation »（現像/啓示の暗室）に留まろうとする態度については、Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Honoré Champion, 2015, p. 141 を参照。ボードレールの場合、20 世紀的な直接性への志向とは違って、みずからを啓き示す出現の表現は主にメタフォリックなイメージが担っている。

[7] « La duplication mimétique ». *Id*.

象である。ここには、ミメーシス I と II との間の距離、描くべき対象として自分のなかに経験として所有されている「彼女」（すでに潜在的にメタフォリックな様態で存在している）と、それにたいしてしかるべく芸術的な表現を与えテクスト上に出現させなくてはならない「彼女」とのあいだの、創造に関わる距離がある。それは芸術家としての「私」のなかで作用する引き裂きで、実存的には苦しいかもしれないが、そこから作品が生み出されるので芸術的には幸福の条件となる。

> ［欲望に引き裂かれている］人間はおそらく不幸だろう、だが欲望に引き裂かれている［que le désir déchire］芸術家は幸福だ[8]！

音韻的にほとんど一体となった欲望の引き裂き（désir / déchire）のなかで、ボードレール的主体は、「美しい船」から一歩先へ進み、美の概念を越えている対象をテクストに出現させようとするのである。

読者のなかに新しい意味生成をもたらす（ミメーシス III）

描くことで別のものであるイメージへの置き換えを行いながら、語り手の「私」は、さらにそのイメージをもうひとつ別のイメージへずらしていく。奇妙と言えば奇妙な所作だが、それは、読者との関係性と戯れることによって作動する行為であり、この送り込みをきっかけとしてテクストのなかでのメタフォリックな、あるいはアレゴリックな表象が生まれる。

---

[8] 福永武彦や阿部良雄は、「人間はおそらく不幸である」という一般性としての不幸と、「欲望に引き裂かれている芸術家は幸福である」という特殊条件下での幸福を対比させる訳=解釈を行っている。福永訳では「人間は恐らく不幸である、が、欲望に虐まれる芸術家は為合（しあわ）せ者だ！」（『ボードレール全集　I』, 人文書院, 1963, p. 341）。阿部訳では「人間とはひょっとすると不幸なものだ、だが幸いなるかな欲望に身を虐（さいな）まれる芸術家こそは！」（『ボードレール全集　IV』, 筑摩書房, 1987, p. 84）。原文は« Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire ! »（*OC* I, p. 340）。われわれは、「欲望に引き裂かれている」という同一条件下での「人間」一般と「芸術家」との対比、という読みを取る。

わたしは彼女を黒い太陽に譬えるだろう、もし人が、光と幸福を注ぐ黒い天体を思い浮かべることができるのなら [Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur] 。だが彼女はむしろより自然に月を想わせる[9]。

ここには、通常の「人」（l'on）による想像力では思い描けないものが示されている。「黒い太陽」はいうまでもなく一般的にはメランコリアの象徴であり、「光と幸福」とは正反対のものをもたらすゆえに、読者にたいして自分の意図どおりには比喩が正常に機能しない、というロジックが展開されている。同一のシニフィアン（un soleil noir）のもとにボードレールは特殊な、独異なシニフィエを充当しようとして（あるいは一旦そうしたうえで）、すでに「美」の概念を越えながら（« Elle est [...] plus que belle ; elle est surprenante. »）一瞬姿をあらわす理解不可能なものを、ただちにもっと分かりやすい自然な想起へ、「月」へと、レジスターを換え、送り込む。

L'inconcevable と別のテクストでのその散種

語り手は「黒い太陽」を持ち出してすぐに打ち消す前に、そのように「譬え」たくなる理由を記している。

彼女は美しい、美しいという以上だ。驚かせる女だ。彼女のうちには黒があふれている。彼女が心に吹き込んでくれるものは何もかも夜めいていて深い。その眼はふたつのほら穴で、そこにぼんやりと神秘が輝いている。その眼差しは稲妻のようにあたりを照らす。闇のなかの爆発だ。
わたしは彼女を黒い太陽に譬えるだろう、もし人が［…］[10]。

このような眼を、後世のわれわれはボードレールの別のテクストのなかで知っている。「二重の部屋」（『パリの憂愁』[11]）、「サレドナオ飽キ足ラズ」

---

[9] *OC* I, p. 340.
[10] *Ibid*.
[11] 「ベッドの上には〈偶像〉が、夢の女王が、臥している。［…］あの眼、その炎は薄明を貫いてくる。あの妙なる凄まじい〈瞳（ミレット）〉、そのおそるべき悪意によってぼくにはわかる！　粗忽な男が彼女の瞳をしげしげと見つめていると、その瞳に惹きよせられ、支配され、貪り食われてしまう。ぼくはしばしばこの瞳を研究した、好奇心と賛嘆を要求するこの黒い星を」（「二重の部屋」, *OC* I, p. 280.）

（『悪の華』[12]）、「午後のシャンソン」（同[13]）において。本当に読者は、「光と幸福を注ぐ黒い天体」を思い浮かべることに、それほどの困難を覚えるものなのだろうか。語り手は彼と同時代の読者にたいしてはそう思い、そして「月」のイメージの開拓を始める。ところで、太陽と月が類似の効果をもって描かれるテクストがあることもわれわれは知っている。「取り憑かれた男」（『悪の華』）にはこう書かれている。

太陽は喪のヴェールに覆われた。そのように、
おお、わが人生の〈月〉よ！　きみもその身を影にくるめ。
［…］

そんなお前が好きだ！　でも、今日、もしお前が、
隠れていた月が薄闇をぬけでるように、
〈狂気〉の充満する場所をこれみよがしに歩きたいのなら、
それもいい！ 素敵な匕首（あいくち）よ、鞘（さや）から走りでるといい！

［…］
お前のすべてがおれの快楽、病気であろうとぴちぴちしていようと。

お前の好きなようでいい、黒い夜、赤い夜明け。
ふるえるおれの体じゅう叫ばない神経は
一本もない、「おお、おれのベルゼビュット、お前がたまらなく好きだ！[14]」

われわれは、ジャンヌ・デュヴァルを発想源とする「わが人生の〈月〉」である女となじんでおり[15]、彼女にたいしてボードレール的主体がどのように

---

[12]「夜のように褐色の、奇妙な女神/［…］ぼくの欲望はキャラバンを組み、きみへ向かって出発する、/ きみの眼はぼくの倦怠がそこで飲む貯水桶。［…］そのふたつの大きな黒い眼、きみの魂の通風口から、/ 容赦ない悪魔よ！ぼくに注ぐ火を手加減してくれ」（「サレドナオ飽キ足ラズ」, *OC* I, p. 28.）

[13]「きみは、褐色のひとよ、ぼくを引き裂く、/ 蔑みの笑いを浮かべて。/ それからぼくの心の上に / 月のように優しい瞳を置く。［…］わが黒いシベリアのうちなる / 熱い爆発よ！」（「午後のシャンソン」, *OC* I, p. 60.）

[14] *OC* I, pp. 37-38.

[15]「黒い天体」ではないが、稲妻の一閃のように出現し永遠に去ってしまった美との出会いと必殺の眼の魅惑を「通りすがりの女に」（『悪の華』）は記している：「ひとりの女が通り過ぎた/［…］ぼくは飲んでいた［…］/ 彼女の瞳のなかに、/ 魅惑する優しさと人をあやめる快楽を。/ 稲妻…そして夜！ ―― 束の間の美女よ / その眼差しはぼくをふいに生き返らせた、/ きみにはもはや永遠のなかでしか会えないのだろうか。/ ほかの場所、ここからは遠いところ！　手遅れだ！　たぶんもうけっして！［…］」。「描きたいという欲望」の「彼女」について、J. Crépet は « À

魅惑されているのかも知っている。なによりも、ここでの「私」と「女」は「幽霊１　闇」（『悪の華』）に描かれる詩人と女によく似ている[16]。しかしまた、われわれが問題としている詩で彼が「描きたくてたまらない」女は、荒々しくまがまがしいエネルギーを自分のなかに持っているというよりは、その暴力性は実存状況へ付与され、そのなかに置かれた暴力の客体である女（より正確にはそれを代理する月）であるように見えるし、風景の暴力と同化した内面を持ってはいないように見え、そこにひしめく力があるとしたら、それは抑圧されながら発露への回路が失われている類の、たぎりたつ反抗の思いであるように思われる（テクストでは、やがて口の描写へ移るときに、内部に爆発を秘めた力と外部でほころんでいる曰く言い難い魅惑の関係が「火山地帯」と「花」の比喩で表現される）[17]。「憑かれた男」で描かれる狂乱のエネルギーをまき散らす自由が賛美される存在というよりも、運命に手厳しく遇されている哀れな存在、とりわけ後期ボードレールにみられる不幸のなかのコンパッションのうちに描かれる存在である。

> 彼女はむしろより自然に月を想わせる。彼女はおそらく月の恐ろしい影響を受けたのだ。田園詩に出てくる、冷たい花嫁にそっくりな白い月ではなく、嵐の夜の底に吊られ、疾走する雲に小突かれている、不吉で人を酔わせる月。きよらかな男の眠りをおとずれる平和で物静かな月ではなく、空からもぎ取られ、敗北し、反抗しながら、すくみ上がった草の上でテッサリアの魔女たちにむりやり手荒く踊らされている月[18]！

---

une passante »（『悪の華』）の女との関連を指摘し、A. Adam は« Chanson d'après-midi »（『悪の華』）の女と関連づけるが、 R. Kopp はそれに反対している。Kopp 自身は « Bienfaits de la lune »（『パリの憂愁』）の女と関連づける(Kopp の注、Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, édition critique par Robert Kopp, José Corti, 1969, pp. 318-319)。われわれは、ここで問題にしている詩の女はジャンヌ・デュヴァル的な女と深く関わりながらも他のいくつかの詩の発想源となっているさまざまな女とも横断的に関連している、と考える。

[16] 「ぼくは、からかい好きな〈神〉が、/ 絵を描け、闇のうえに、と罰したもうた絵描きのようだ。［…］ときおり、輝き、身をのばし、横たわる / 優雅さと栄華にみちた亡霊。［…］/ ぼくは美しい訪問者をみとめる。/ 〈彼女〉だ！　黒い、でも、光にあふれている」（*OC* I, p. 38）

[17] ボードレールによる彼自身にとっての美の定義には、「暗く抑圧された野心」や「とどろいてはいるが使用されていない力」、「復讐する非情」といったものが構成要素として含まれる。Baudelaire, *Fusées, OC* I, p. 657.

[18] *OC* I, p. 340.

「テッサリアの魔女たちが、すくみ上がった草の上でむりやり踊らせている月」は、研究者の指摘によれば、ルーカーヌスの『パルサリア』の一節がもとになっている。その箇所を日本語訳で引用すると次のようになる。

> 魔女らのために星辰も
> 激しく回転する天空から初めて引きずり下ろされ、皓々と
> 照る月は、恐るべき毒を含む言の葉に呪縛されて、青ざめ、大地の
> 黒い炎で燃え立った。その様は、まさしく大地が弟神
> アポロンの光の反射を阻み、天空の光芒に自らの陰を
> 差し挟む時のよう。月は、かくして、これほどの苦役の
> 蝕を受け、大地に近づいて、下方の草々に泡の滴をしたたらせる[19]。

ボードレールは、ルーカーヌスの詩では「泡の滴をしたたらせ」ている月を、「草の上でむりやり踊らせている」月へ改変したようだ[20]（彼はそのイメージに執着していて、ジュール・ジャナンへの手紙にも、この暴力的なシーンをローマ詩人の魅力として引用する[21]）。そのようにして、彼は描きたいという欲望を覚える女に、身体性を与えたのである。

ダンスによる身体性

ボードレールがここで魔女たちの呪文 *cantus* の力によって月にダンスを踊らせる意味は軽くない。ミッシェル・フィンクの言うところによれば、近代における踊る身体の表象はボードレールとランボーから始まる[22]。スタロバ

---

[19] ルーカーヌス『内乱　パルサリア（下）』, 岩波文庫, 2012,（大西英文訳）. ラテン語原典は、プレイヤード版やKopp校訂版(*op. cit.*)の注に記されているように第6巻、v. 499-506 で、Bourgery 校訂・訳の Les Belles Lettres 版(1962)を見てもそうなっているが、大西訳では行数がずれて邦訳 v. 489-495 に相当する。その底本の Housman 版は他と同じく v. 499-506。

[20] ボードレールがどの版で読んだのかわれわれは詳らかにしないので、ラテン語詩句は Kopp の注釈に記載の原詩を参照する。ボードレールの読んだ版では「泡の滴をしたたらせる」(« despumet ») が「踊る」となっている可能性は残る。なお、上記 Bourgery による羅仏対訳本を見ると、和訳の「かくして、これほどの苦役の蝕を受け」は、「まじないの文句に（cantu）とらえられ、それ程の労苦［=蝕］を蒙って」といった意味であり、大西訳は、数行上の「恐るべき毒を含む言の葉に呪縛され」との重複を避けたのか、« cantu »を訳出していないようである。

[21] Baudelaire, *Lettre à Jules Janin, OC* II, p. 236.

[22] Michèle Finck, « Poésie et danse à l'époque moderne », R. Niclas et al., *Corps provisoire : danse, peinture, cinéma, poésie*, Armand Colin, 1992.　とりわけ Finck の論文中« I. La double origine de la représentation du corps dansant : Baudelaire et Rimbaud ».

ンスキーを援用しつつフィンクが指摘するのは、ボードレールの時代には、踊る身体は悪の表示であるという伝統と結びついているということだ。そのなかにあって、「19 世紀の身体の問題の緊張と矛盾の集積所であるボードレールの作品は、踊る身体の、深く両義的なエクリチュールを提供している[23]」。

われわれの見るところ、ボードレール的世界において、ダンスは、屈託のなさとしなやかなリズムを強調して肯定的に描かれることもあれば[24]、中世の伝統を受け継ぐ死の舞踏ともなり、さらには運命の過酷さの象徴ともなる。この最後のケースでは、個人の意志とは別の力の支配を受ける奇怪な身体性があらわになる。その一例を「小さな老婆」にみることができる。

> このひとたち［老婆たち］は這っている、無体な疾風（はやて）に鞭打たれ、
> 乗合馬車の走るけたたましさに震えあがり、
> ［…］
> このひとたちは小走りにゆく、まるで操り人形（マリオネット）だ、
> 足をひきずる者もいる、怪我をした獣がそうするように、
> あるいは踊りたくもないのに踊っている者も。かわいそうな呼び鈴なのだ、
> 無情な〈悪魔〉がぶらさがり、ひっぱっている[25]！

「無体な疾風（はやて）に鞭打たれ」、「踊りたくもないのに踊っている」、運命にいたぶられ、辛い生を無理強いされている境遇は、疾走する雲に小突かれ、テッサリアの魔女の魔力によって地上で踊らされる月と重なる。このイメージはボードレールにおいて反復されるイメージである。『悪の華』の劈頭の詩「読者へ」にも「糸を操（あやつ）りぼくらを動かすのは〈悪魔〉！[26]」と読まれるし、第２版（1861 年）の掉尾を飾る「旅」にも次のように書かれている。

> ぼくたちは真似ている、恐ろしいことだ！ ワルツを踊り
> 独楽（こま）や鞠（まり）を。眠っていてさえ、
> 〈好奇心〉はぼくらをいたぶり、転がしている、
> まるで太陽を鞭打つ酷（むご）い〈天使〉のように[27]。

---

[23] *Ibid.*, p. 47.
[24] 「波打つ真珠母色の衣装を着て……」や「踊る蛇」。もっとも、その詩でも、笛の音にあわせて踊らされるイメージではある。
[25] *OC* I, p. 89.
[26] *OC* I, p. 5.
[27] *OC* I, p. 130.

「美しい船」のリズミカルで豊かで自律的な運動とはことなり、他者に操られている身体が示されている[28]。

魔女たちにダンスを踊らされている月=女のイメージが導入されたときに、われわれは、「平和で物静かな月」と対比され選択されたこの「不吉で酔わせる月」を前にして、天がける者が地上に引き据えられると嘲弄の対象となるアホウドリ=詩人（「アホウドリ」、『悪の華』）、あるいは天界から地獄へ落とされ反抗するサタン（それはボードレールにとって男性的美の典型であるが[29]）、との類似性を想起するが、と同時に、「どちらが本当の彼女か？」（『パリの憂愁』）におけるロマン主義的に理想化された女と、レアリスム的な現実の「あばずれ」女との対比も思い浮かべるだろう。とりわけそのヒステリックな足の動きとともに。「どちらが本当の彼女か？」のなかで、「私」は「長く生きるにはあまりにも美しすぎた」恋人のベネディクタを埋葬しその墓をみつめている。彼女は「あたりの空気を理想的なもので一杯に」し、その眼からは、「大きさや美や栄光への欲望、そしてまた、不滅を信じさせてくれるもの一切への欲望があふれひろがる」女だった。

> ぼくの宝物が埋まっている場所にぼくの眼は釘付けになっていた、その時だしぬけに、ぼくは目にしたのだ、死んだ女と奇妙なほどそっくりな一人の小柄な女を。その女は、真新しい土をヒステリックな風変わりな烈しさでどしどしと踏みつけ、大笑いしながら (en éclatant de rire) 言った。「あたしだよ、ほんとのベネディクタ！　あたし、有名なあばずれの！　あんたの気違い沙汰と物が見えていないことの(ton aveuglement[30])罰として、あんたはあたしをあるがままに愛するんだよ！」
>
> けれどもぼくは、激怒して答えた。「いやだ！　いやだ！　いやだ！」そして拒絶をさらに強調するために、ぼくは地面をとても激しく踏みつけた、その拍子に、脚がまだ日も浅い墓のなかに膝まで埋まってしまった、そして、まる

---

[28] 身体化された魂も、実存の危機のなかで踊る。「私のたましいは踊った、踊った、おいぼれの平底船」（「七人の老人」、『悪の華』）。精神の統制からはずれたところで、身体は独立してどうしようもなく動いている。人は「色あせた光のもと / 理由もなく走り、踊り、身をよじる」（「一日の終わり」、『悪の華』）。

[29] Baudelaire, *Fusées, OC* I, p. 658.

[30] ゴドフロワによれば、20 世紀後半以降の現代詩において、イメージは、われわれを盲目にする世界のスクリーンとして知覚される。それに対して、「偶像破壊的欲望 (désir iconoclaste)」が発動する。(Godfroy, *op. cit.*, p. 140.)　ボードレールのこのテクストにも、それと類似の運動がある。ただし、ボードレール的主体は、完全には偶像破壊へ移行することはできない。それは、「描きたいという欲望」において、表象不可能なものを最終的にはイメージへ変換して読者へ呈示する姿勢と重なる。

で罠に掛かった狼のように、たぶん永遠に、ぼくは〈理想〉の墓穴にとらわれたままなのだ[31]。

「ヒステリックな風変わりな烈しさで(avec une violence hystérique et bizarre) どしどしと踏みつけ」る、ここには身体のポエジーがある。「風変わり」（bizarre）であることは、ボードレールにとっては美を定義する要素にほかならないことは周知の通りだ[32]。そのエネルギーは「私」にも伝染してしまう。

この詩で逆照射することによって、「描きたいという欲望」の描き方が何を排除して成立しているのかが明らかになる。詩の「私」が「描く」のだから当然ではあるのだが、そこには相手からの発語はない。女からのいっさいのパロールは遮断されている。同時に、身体の暴力的な自由も許されてはいない。（そのような自由は、「滑稽詩篇」(Bouffonneries)の総題をつけられた作品群のなかのほかの詩、ベルギーで 1864 年に書かれた、ダンサーのアミナ・ボスケッティのデビューを扱う詩[33]で賛美されるだろう。）

身体の現前

とはいえ、たとえ無理強いされるダンスによってではあろうとも、身体性を獲得した女は、「小さな額」すなわち劣った知性の徴のもとに —— あるいは、知性とは別のものを大切とするあり方のうちに —— 、「私」のあずかり知らぬ次元へみずからを開いている姿で捉え直されることになる。「未知のもの(l'inconnu)」と「不可能なもの(l'impossible)」という、ランボーから現代へ、モダンを越えてコンテンポラリーへと続く詩的パラダイムを吸い込み、肉体のうちに取り込み、享受しながら、動物性へとすべりこみ、「私」を不安にするものとしてそこに存在しているのである[34]。今では「私」のほうがその享受の分有から排除されている。

---

[31] *OC* I, p. 342.

[32] Baudelaire, *Exposition universelle (1855), OC* II, p. 579 : « *Le beau est toujours bizarre* » (「美は常に風変わりである」。強調はボードレール) ; *id., Études sur Poe, OC* II, p. 302 : « l'étrangeté est une des parties intégrantes du beau »（「奇妙さは美を構成する部分のひとつである」）. Kopp はわれわれの詩における、« elle est surprenante »（驚かせる女）という性質がこの「奇妙さ」の美学につながるとしている。Kopp, *op.cit*., p. 319.

[33] « Sur les débuts d'Amina Boschetti au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles », *OC* I, p. 175.

[34] 裸の身体の動物性の動きの魅惑は、「幽霊３　額縁」（『悪の華』）に「そして、ゆっくり、あるいは急に、動くたびに / 猿のようにあどけない愛嬌をみせていた」

その小さな額には頑固な意志と獲物を求める愛が宿っている。けれど、不安を覚えさせるこの顔の下の方、鼻がひくひく動いて未知のもの(l'inconnu)、不可能なもの(l'impossible)を吸い込んでいる(aspire)辺りに、何とも言いようのない魅惑をたたえ、大きな口が笑っている。赤く白い口、甘美(délicieuse)で、火山地帯に咲きほころぶ見事な花の奇跡を夢想させる[35]。

不思議なことに、テクストのこの箇所で起こっているのは、« la duplication mimétique »となった描写で、それによって、動く鼻（自発的に動いている）と大きな口が一旦メタファー抜きで姿を露出させる。言葉がすでに対象を代替する記号である以上矛盾した言い方になるのを承知であえて言えば、ここで生起しているのは、メタファーやイメージという代替物なしにみずからへ現前している[36]身体である。だが単なる複写的模像になっていないのは、この身体が知られた可能な現実を越えた次元へとひらかれ、「未知」と「不可能」によって自分の内部を満たしているからにほかならない。表現すべき独自の内面があらかじめあり、それを表出する、というのとは逆の運動が起こっている[37]。

とはいえ、笑いがほころんでいる彼女の口は、「私」を夢想に誘い、たちまち花に譬えられる。それはすでに何かを言う口ではない。それは「甘美」(délicieuse)な口で、その笑い(le rire)は —— 小柄なベネディクタの、「私」の神経を逆撫でする笑いとは違って —— 「何とも言いようのない魅惑」(une grâce inexprimable)をたたえている。唐突に表明され、カミュがロマン派をその使用のゆえに厳しく非難するこの否定の接頭辞による言語化の敗北[38]は一体何なのだろうか？　この問いに答えるにはひとつの飛躍が必要だろう。

（*OC* I, p. 40）と記されている。

[35] *OC* I, p. 340.

[36] Cf. Laurence Loupe : pas « d'instrument de substitution à la présence de soi »（「自己現前に代わる道具」ではなく）. Godfroy の引用による(Godfroy, *op. cit*., p. 151)。

[37] 美術社会学者のナタリー・エニックは、一方の軸に« beauté »と« singularité »を、直交する軸に« expression »と« production »を配置したとき、「クラシック」は共有された「美」の「表出／表現」、「モダン」は「独異性」の「表出/表現」、「コンテンポラリー」は「独異性」の「産出」をパラダイムとする、という考えを提唱している（Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain : structure d'une révolution artistique*, Gallimard, 2014, p. 33）。 われわれが今問題にしているボードレールの詩の箇所では、この「モダン」から「コンテンポラリー」への移行が兆しているということになるだろう。

[38] Albert Camus, *Lettre au sujet du « Parti pris », Œuvres complètes* t. I, Gallimard, coll, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 884 : « [L]es romantiques ne me persuadent pas [...] lorsqu'ils me parlent de sentiments ou de situations ineffables, indicibles, infinis. Ces préfixes privatifs sont seulement les signes de leur pauvreté personnelle. »　（「ロマン派で

「描きたいという欲望」は「表現不可能な魅惑」を花のイメージで提示したあと[39]、不思議な終わり方をする。「欲望」に引き裂かれることの一般的不幸と芸術的幸福、という対立を箴言（マクシム）として始まったこの詩は、二種類の女の提示、肉体的快楽の対象となる女と、幸福な死を約束してくれる女の対立で終わるのである。そこには、désir / déchire という音韻的遊びで始まったテクストが、（*invidia* という語源とは別に）en-vie（命のなか）と死、という地口的対置をともなって終わる、という運動が併走している。芸術的欲望を贈与する女は、死の欲望を贈与する女として再定義されるのである。

> 征服して快楽を得たいという望み(l'envie)を掻き立てる女がいる。けれども、この女は、その眼差しのしたでゆっくり死んでゆきたいという欲望(le désir)を与える。

その瞳にみつめられながら、甘美さにつつまれて死んでゆく、そのような危険な魅惑は、この詩のなかからは排除されている「声」の魅惑として、セイレンが持っている魅惑に似ている。

ボードレール的世界では、セイレン的な魅力は眼から発すると言うことができる。「二重の部屋」では「粗忽な男が彼女の瞳をしげしげと見つめてい

私が納得いかないのは［…］彼らが ineffables（言葉では表現できない）、indicibles（言語では特徴を表せない）、 infinis（限りない）感情や状況について語るときです。この否定の接頭辞は単に彼らの個人的な貧しさの徴なのです」）。 ちなみに、「曰く言い難い」に類する表現の意図的利用を、われわれはランボーの「お伽噺」(『イリュミナシオン』)のなかに見出す。その詩では、前半の、君主の暴虐と超自然な出来事は、語り手によってくまなく言語化される。その技量をもってしても「表現できないもの」として、後半で、君主と精霊との、死を内包する出会いが語られる。

[39] ベルクソンは、対象の内的で絶対的な知覚は「直観」によると考え、それを次のように定義している。「［直観とは］対象の内部に身を置き、その対象がもつ唯一な[unique]もの、すなわち、表現できない[inexprimable]ものと一致する共感である」（傍点はベルクソン。ベルクソン,「形而上学入門」,『思考と動き』, 平凡社ライブラリー, p. 257 ,（原章二訳）; Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, PUF, coll, « Quadrige », 2013, p. 181.） この unique な、あるいは singulier な、inexprimable なものの直観的経験を、外的な空間における表象ではなく、「夜」と比喩される内部空間のなか、対象に内在する意識がとらえている対象の姿として描き出そうとしているのが、ここでのボードレールの詩のイメージだとすると、それはベルクソン的な« l'image médiatrice »（媒介的イマージュ） —— 直観へ接近することを可能にするもの(Bergson, *ibid*., pp. 397-398) —— と言えるであろう。それは詩の「私」が直接経験し見たものへ読者をアクセスさせるイメージであり、同時に、今では彼女を直観（intuition : 直接見る）できない「私」にたいしても、そのアクセスを確保するイメージである。

ると、その瞳に惹きよせられ、支配され、貪り食われてしまう」とあったが、それは『オデュッセイア』でキルケーが語る「［セイレンに］知らずして近付き、セイレンたちの声を聞いたものは、もはや故郷に帰［…］ることはかなわぬ[40]」（第 12 歌、v. 41-43）という魅力と通じ合う。「描きたいという欲望」では冒頭に旅による比喩のかたちでセイレン的なものが暗示されていた。「旅人が背後に置いてきた惜しくてたまらない美しいもの」のような女。ところで、オデュッセウスに女神キルケーが与えた忠告というのは、「神変不可思議なセイレンたちの歌声と、その住む花咲く野を避けよ」（第 12 歌、v. 158-159）というものであった。この「花咲く野」(*leimon anthemoenta*)は、アポロドーロスの『アルゴナウティカ』では、花の咲く性質が地名へ転じて、セイレンの住む島の名が Anthemoessa となったほどだ[41]。『オデュッセイア』でセイレン自身が言うにはその声は「蜜の如く甘い声」（第 12 歌、v. 187）であり、彼女たちは「草原に坐って、すき透るような声で歌い、人の心を魅惑[42]」（第 12 歌、v.44-45）している。『アルゴナウティカ』では、イアソンやオルペウスたちに「口から透き通る声を放った」と日本語に訳されているが、形容詞は *leirion* なので、透き通るというよりは「百合のように甘い」声であろう[43]。

「描きたいという欲望」のなかで「口」というトポスに現れているのは、南方の夢想であると同時に、セイレン的な魅惑であると考えることは不可能なことではない。それはすなわち、鳥=女であるセイレンの歌をきく甘美な快楽のうちに、花咲く野で、白骨となる、死ぬ、ということだ。その甘美さ

---

[40] ホメロス,『オデュッセイア』), 岩波文庫, 2015(1994) , p. 313,（松平千秋訳）. 以下、『オデュッセイア』の引用は同書による（ギリシャ語テクストは *L'Odyssée : poésie homérique*, texte établi et traduit par Victor Béard, « Les Belles Lettres », 3 v ., 1962-1963 に拠る）。なお、本稿で扱っているラテン語とギリシャ語テクストの読みに関して、西洋古典学の佐野好則教授のご教示を得た。ここに謝意を表する。

[41] Laury-Nuria André, « Les Sirènes d'Apollonios de Rhodes : du désenchantement homérique au sortilège paysager », Hélène Vial (dir.), *Les Sirènes ou le savoir périlleux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 103.

[42] 直訳的には「透き通るような歌で、人の心を魅惑」。

[43] アポロニオス,『アルゴナウティカ』, 講談社文芸文庫, 1997, p. 302,（岡道男訳）. Apollonii Rhodii, *Argonautica*, recognovit Giuseppe Pompella Lehrs translatione in Latinum sermonem addita, Georg Olms Verlag, 2006, p. 137 (第 4 歌、v.903).同書に収められているラテン語訳も、« emiserunt ex ore vocem suavem »となっている（原文は« iesan ek stomaton opa leirion »）。注 41 に挙げた論文の André による希仏対訳では、« elles laissèrent sortir de leur bouche une voix de cristal »としている（原典の文章は Pompella 版と同じ）。「百合」を香りに関係づけるか、白い輝きに関係づけるかで訳が異なるようである。

は、ここでは、声の器官である口が、声ではなく「何とも言い表しようのない」魅惑的な笑いとともにたたえている。そうして魅惑されているボードレール的主体は、詩の最初に描かれた「光と幸福を注ぐ黒い天体」である瞳にみつめられ、また、それをみつめながら、死ぬことを幸福と思うのだ[44]。

「表現不可能な魅惑」は、アルトーやバタイユを通過したわれわれには、あるいは 20 世紀における表象不可能なものの諸相を知ったあとでは、想像可能なものの領域にとどまっているように見えるかもしれない。だが、それはやはり人間へ投げかけられる謎としてあり続ける。詩は、この、表現の手前にあるものを抱え込むことなしには生きることはできない。

*

パウル・ツェランは、ビューヒナー賞受賞講演「子午線」（1960 年）のなかで、詩の晦渋さについて語るに際してパスカルの文章を引用している[45]。

> パスカルのある文句を引くことをお許し下さい。しばらくまえ、レオ・シェストフのある著書で読んだものです —— 「明快サノ欠如ヲワタシタチガ公言スルカラトイッテ、ソレヲ非難スルコトハヤメテクレ！」これこそが元来のとまではいわぬまでも、詩にまつわる、一つの出会いのために必要な、どこかしら遠いもの疎ましいものに由来する —— おそらく詩自身が投企した —— 晦渋さなのです[46]。

パスカルの文章を『パンセ』から前後も併せて引用してみよう。

> 預言者たちはイエス・キリストについて何と言っているか。明らかに神だとでも。いや、そうではなくて、真に隠れた神、認められず、まさか神だとは思われず、つまずきの石で、多くの人がそれにぶつかる云々と、言われているのだ。

---

[44] セイレンとミューズの関係、セイレンと死との関係については、Isabella Nova, « La mort des sirènes dans la littérature grecque de l'époque classique », *Les Sirènes ou le savoir périlleux, op.cit.* を見よ。

[45] われわれの引用は Godfroy, *op. cit*., p. 207 のツェラン論に基づいている。そこでは、ツェランの詩は、反-言語のキアスクーロの空間である「夜」に「種をまく」欲望によって支えられており、その反-言語空間では、沈黙が人間の駄弁に取って代わる、とされている。

[46] パウル・ツェラン「子午線」,『パウル・ツェラン詩論集』, 静地社, 1986 , p. 83,（飯吉光夫訳）.

だから私たちが明瞭さを欠いている [le manque de clarté] からといって、もはや非難しないでもらいたい。その通りだと公言しているのだから。しかし晦渋さ [des obscurités] があるではないか、と言う人々がいる。だがそれなしには、イエス・キリストに押しとどめられることはあるまい。そしてそれこそ、預言者たちが明白に意図したことの一つだ。「盲目にせよ[47]」

この「晦渋さ」の必要性についての言及は、塩川氏の注に拠れば、「預言に含まれる「晦渋さ」は、キリストへの信仰の障害であると同時に、彼を信じて寄りすがる根拠にもなる」ということを表している。

ツェランは、キリストが本質的に持っている明晰でないもの、隠されているもの、知性や悟性の光だけで見ようとするとかえって盲目にされてしまうもの、それを、詩に本質的にそなわっている晦渋さと同じ性質のものとみなすのである。詩における出会いには、この「晦渋さ」を受け入れ、生きることが必要であり、かつ、そこにおいて出会いは成されるのだ、と[48]。

知られているように、パスカルの時代のフランス古典主義詩学の中心にある言語観は、ボワロの« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement »（「人がきちんと思い描くものは明確に発語される」）という 1 行に要約されている。これに対して、ロマン主義以降、とりわけランボーやマラルメ以降の詩は、言葉の手前、あるいはそれを越えたところにある表象不可能なものの言語化をみずからの任務として引き受ける過程で、言語表現そのものを難解なものにしてきた。ボードレールは、「描きたいという欲望」において、「黒い太陽」というイメージで l'inconcevable を詩のなかに導入しつつ、l'inexprimable の前へわれわれを連れてゆく。Le délice と le désir が死においてひとつになる場所へ。そうして「この女は、その眼差しの下でゆっくり死んでゆきたいという欲望を与える」という文が、セイレンの声へ変貌して、われわれ読者のなかで囁き始めるのだ。

---

[47] パスカル, 『パンセ』, 上巻, 岩波文庫, 2015, pp. 285-286, （塩川徹也訳）.（塩川版 228 , ラフュマ版 228 , セリエ版 260 , ブランシュヴィック版 751）

[48] 人が慣れ親しんでいる詩的言語では表現できないものを言語化するときの晦渋さ(obscurité)であり、それは、あらかじめ存在する知的な了解の枠におさまらない対象の無媒介的な経験に媒介的な言語で読者を出会わせる、詩的出会いのための言語使用の特徴である。晦渋さは、ベルクソン的な直観から生まれるイデーを特徴付ける性質でもある：« l'idée issue d'une intuition commence d'ordinaire par être *obscure* »（「直観に起因する観念は、通常、まずは晦渋である」Bergson, « Introduction (deuxième partie) », *La Pensée et le mouvant*, *op. cit*., p. 31（強調はわれわれ）)。すぐに理解できる明晰さ（clarté）にたいして直観の晦渋さの側に付くとき、ベルクソンは、デカルトよりもパスカルの側に立っている（Cf. N. 64, *ibid*., p. 333）。