

## 『人工楽園』と時間

三吉野, 滋樹

<https://doi.org/10.15017/10007>

---

出版情報 : Stella. 18, pp.131-144, 1999-06-10. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# 『人工楽園』と時間

三吉野 滋 樹

ボードレールの『人工楽園』においてはハシッシュや阿片といった麻薬による知覚の変容が記述される<sup>1)</sup>。なかでも時間は圧倒的な変容を被る。時間の観念は拡大し、永遠の渦巻きとなって回帰しつづける。記憶の能力も変貌し、記憶の一切がよみがえる「記憶のパランプセスト」が展開するのである。時間の潜在的な「深さ」や記憶の反復はボードレールにおいて重要な主題だが、『人工楽園』は時間の変容がもっとも顕著に見てとれる作品といえるだろう。

ただし注意すべきは、麻薬による陶酔はボードレールによって明確に非難されているということだ。陶酔のなかで時間の観念は際限なく拡大し多数化して、ついには消失しさえする。だがこのような時間の観念をもたらす想像力の「拡散」は、意志による「集中」の契機を欠くという理由から、結局は断罪される<sup>2)</sup>。『赤裸の心』冒頭のアフォリズム「〈自我〉の集中 centralisation と拡散 / 気化 vaporisation について。すべてがそこにある」[I, 677] が示すように、ボードレールにおいてはつねに「拡散」と「集中」が同時にあることが重要なのである。以上のことを踏まえるとき、詩人にとって本質的な時間の観念とは、単なる時間の拡大や多数化と似てはいても、本質的にはそれとは微妙に異なる時間と考えるべきではないだろうか。するとそれはどのような時間なのか。以下では、このような問題についてボードレールの自我や詩的主体とのかかわりから論じてみたい。

## 1. 自我の二重化

『人工楽園』第1部「ハシッシュの詩」によればハシッシュが引き起こす陶酔には3つの局面がある。要約すれば、第1の局面——自我の優越性の認識（笑いや滑稽な表現、突飛な観念の連合、衝動的な「善意」の表出を伴う）、第

2の局面——幻覚の本格的な展開（身体の冷却感，外界の事物が織りなすアナロジーの魅惑的な展開，主体と客体の交感，空間そして時間の拡大を伴う），第3の局面——「人＝神」としての自我の状態（時間の消失，Kiefとよばれる絶対的安定状態を伴う），である。ハッシュュがその「非道徳性」によって断罪されるとき，もっとも批判にさらされるのは第3の局面での「人＝神」と呼ばれる自我の状態である。この局面では，優越の観念が極度に強まり，魅惑的な幻覚が自分の眼前に展開されることによって，自我はみずからを全能の「人＝神」とみなすようになる——

現在の生の充足が彼に度外れな傲慢を吹きこむ。ひとつの音が彼のなかで語り（悲しいかな！それは彼自身の声だ），彼に告げる。[I, 434]

何を告げるというのか。「じぶんがすべての人間に優越するとみなす権利」[I, 434-435]をである。

このように「人＝神」の局面では，優越の観念が肥大化したあげく，ハッシュュ服用者が自らに「すべての人間に優越する」ことを吹きこむさまが，いささかの誇張とともに描き出されている。優越の意識を損なう可能性のある過去の悪徳や弱さの「思い出」が時折よみがえることはある。しかし結局，自分は自らの弱さを認めるほど強く，自らの悪徳を断罪しうるほど有徳であるという「内面の声」の論理によって，「思い出」すなわち時間の観念は抹消され，自己充足の意識は極点へと達することになる——

「この滑稽な，卑怯なあるいは下劣な行動は，その思い出が一瞬私を動揺させたものの，私の真の本性，私の現在の本性とは完全に矛盾するのであって，これを断罪するのに私が用いるエネルギーそのもの，私がこれを分析し裁くのに用いる異端審問めいた細心さが，美德にたいする私の高潔で神聖な態度を証明する。自らを裁くのにこれほど巧みな人間，自らを断罪するのにこれほど厳格な人間が，この世に何人いることだろうか」[I, 435]

ついに内面の声は語る——「私は神になった」。ボードレールの言う「人＝神」となった自我がこれである。自分が自分に語るのを聞くこと，ここにはある種の「自我の二重化」が見てとれるが，これこそはボードレールにとって決定的

に重要な概念だった。

「自我の二重化」は諷刺画にかんする論考「笑いの本質について」で理論化されている。この論考で詩人は、笑いをまず他人への優越からもたらされるもの（「有意義的滑稽」）と定義し、それに「絶対的滑稽」さらには「自我の二重化」を対置した。他人への優越によって定義される笑いがけっして自らを笑わず、笑ってみせる自分だけは高次の地位に安定しているのにたいし、すぐれた芸術家（「哲学者」としての芸術家）の条件としての「自我の二重化」は、「笑う自分」をも笑うような、けっして安定する場所のない逆説的・分裂的な状態となる。二重化と本質的に結びつく「絶対的滑稽」においては、笑いは単なる他人への優越ではなく「自然への優越」によってもたらされると、ボードレーは言う。この場合の滑稽は、人間を越えて人間の外部の自然にかかわる何か「絶対的」な印象をもつものとなるのである――

滑稽は、笑いの原動力は、笑う者のうちにあるのであって、笑いの対象のうちにあるのではまったくない。転んだ人間が自分自身の転倒を笑うということはけっしてない、もっとも、これが哲学者である場合、自分をすみやかに二重化し、自らの〈自我〉の諸現象に局外の傍観者として立ち合う力を、習慣によって身につけた人間である場合は、話が別だが。[II, 532]

自分が自分であると同時に、自分からつねに距離をとっていること。異なったレベルのどちらにも安定することなく同時に身を置くこと。「永遠の二重性の実存、同時に自分であり他者である力」[II, 543]。ボードレーの作品につねに見出される二重化、二重性の体験がここにも登場している。このような二重性が維持されるときに初めて芸術作品は「絶対的」な何かにかろうじてかかわりうる可能性をもつ――「笑いの本質について」でボードレーはそんなふう考えているように思われる。

ロマン派のある種の系譜に特徴的な「自我の二重化」においては、「時間」はいわば無限の小さなずれの連続として存在すると考えられる。ポール・ド・マンは「笑いの本質について」に拠ってアイロニーの問題を論じながら、「自我の二重化」は特異な「時間性」の構造をもつ、と述べる。すなわち、二重化を構成する「反省的自我」（「笑う自分」）と「経験的自我」（「笑われる自分」）のあいだにつねに「距離と差異」がある以上、ここでの「時間性」の構造は

「完結することも全体となることも想定できない」絶えざるずれの反復として存在するというのである<sup>3)</sup>。ボードレールは「絶対的滑稽」のもたらす「激烈さ」の印象を「誇張法の眩暈」[II, 539]と呼んでいるが、このような「眩暈」の振動にも似た時間は、通常考えられる直線的な運動としての時間とは構造を異にするといえる。

麻薬の陶酔は、自我の振幅を反復し拡大し、自我の二重化というよりはむしろ多数化をもたらし、同時に時間の在り方を徹底的に変貌させてしまう。あたかも眩暈の振動が、際限ない渦巻きへと倍加され累乗されていくかのよう——

幸いにも、この際限のない想像力は一分しか続かなかった、というのも頭がはっきりした合間があって、非常な努力を払って振り時計を見ることができたからだ。ところがまたひとつの観念の流れがあなたを運び去り、さらに一分の間その生きた渦巻きのなかに巻きこむ、そしてこのもうひとつの一分がもうひとつの永遠となるだろう。時間と存在の均衡が、感覚と観念の多数性と強度のために完全に混乱させられてしまっているからだ。まるで、一時間の拡がりのなかで複数の人間の生を生きているかのようだ。[I, 420]

しかし麻薬の陶酔による自我の拡散は、どれほど魅惑的なものに見えても、「意志」を奪い去ってしまう。「〈自我〉の集中と拡散について。すべてがそこにある」というアフォリズムからもうかがえるように、自我の拡散と同じく、自我の集中そして自己からの距離はボードレールにとって根本的な主題である。だが安易な陶酔による自我の拡散は、距離と集中の契機をなしくずしにする。

麻薬の陶酔にはボードレールの重要な主題である時間や記憶の多層性が頻繁に現われる。にもかかわらず詩人は、想像力にたいする意志の不在という理由から、麻薬による知覚の変容を一貫して非難する。「意志」は「二重化」の観点からいえば、自分から距離をとること、現在の時間から遠ざかりそのうえでそこにかかわろうとする態度といえるだろう。しかし先に見たとおり「人＝神」の自我では時間（「思い出」）は消失し、自分からの距離も抹消される。「人＝神」においても自分が自分に語るといふかたちで一見自我の二重化の構造が見てとれはする。だがここでは自分からの距離は隠蔽され、無限の分裂の

プロセスであったはずの「自我の二重化」は逆転し、完全に自己充足的な状態へと転化してしまう。麻薬による自我の拡散は、時間の潜在的な「深さ」を垣間見せるようでありながら、結局は二重化の契機を押し流し、時間の意識をも抹消させて、倒錯的な自己肯定へおちいってしまうのだ。

かくして陶酔のなかで幸福な時間の拡大に身をゆだねるとき、ついに時間は消失する。だがボードレールはこうしたまやかしの時間の消失を認めない。韻文詩「パリの夢」や散文詩「二重の部屋」と同じく、『人工楽園』でも麻薬体験後の「翌日」の時間、覚醒の時間が強調されるのはそのためである——「だが翌日、恐ろしい翌日である！」[I 437]。彼にとって、時間と自我の拡散と同じく重要なのは、日常的な「この現在」の時間、そしてそこで可能となる自我の「集中」である。「集中」がなく「拡散」のみに身をゆだねることは、想像力にたいする意志の不在を意味する。これは「同時に自分であり他者である力」としての二重性が無化されてしまうことにほかならない。ボードレールが「人＝神」の自我を断罪するのは以上のような理由からといえるだろう。

## 2. 記憶のパランプセスト

じっさいボードレール作品の特徴は、ハシッシュの陶酔が生み出す「オペティミスティックな性格」とは正反対の、時間にたいする痛切な意識である。そこでは幸福な特権的瞬间はつねに失われたものでしかない。ボードレールの時間の描写がプルースト的な記憶回帰を先取りしているとしても、結局のところ詩人は特権的瞬间の外では「つねに同一の時間が支配しつづけていることを証明したい」のである<sup>4)</sup>。「恩寵」あるいは「理想」といった特権的瞬间は、『悪の華』に頻出する、痛みにみちた「憂鬱」な時間の持続の対照物でしかない。「時間からの逃走」、「時間を殺すこと *tuer le Temps*」<sup>5)</sup> は結局は不可能なのだ。『人工楽園』第2部「阿片吸引者」で語られるのも、苦痛にみちた時間の持続である。阿片の服用によって過去の記憶が制御不可能なまま回帰し、「空間はいわば無限にまで膨張した。だが時間の拡大はさらにはげしい苦痛」[I, 481] となる。「記憶のパランプセスト」にかんする断章は、こうした回帰する時間のもっとも極端なものだといえよう。

「阿片吸引者」はイギリスの文学者トマス・ド・クィンシーのテキストの縮

訳と訳者自身の文章からなる翻案である。「阿片吸引者」でも麻薬経験は魅惑的な幻覚を与える「阿片の逸楽」としてまず描かれている。しかしある機会を境として「逸楽」は「阿片の責苦」へと変わる。長年にわたる阿片服用の結果、苦痛にみちた夢や幻覚が服用者を襲うのだ。幼年期の不幸——とりわけ姉妹の喪の記憶——がさまざまにかたちを変えて反復される。そして幻覚の苦痛から逃れるために阿片をさらに必要とする悪循環がつづく。この事態から逃れる試みはなされはするのだが、結局は老年の絶望のうちに、悪循環がただそれとして受け入れられることになるだろう。「記憶のパランプセスト」とは、まさにそういう状況のなかで現われるヴィジョンである。

パランプセストは書いてあった文字を消してさらにその上に文字を書きつけた羊皮紙のことで、ド・クィンシーの時代には化学の進歩により消された文字をよみがえらせることも可能になったとされる<sup>6)</sup>。伝説や物語のうえにさらに他の伝説や物語が重ねて書かれたパランプセストは、『人工楽園』において人間の記憶にたとえられる。そして阿片の陶酔の極点や死の間際といった極限状況においては「巨大で複雑な記憶のパランプセストの一切が一挙に繰り広げられる」[I, 506]。このとき重要なのは、自分に満足のかく記憶ばかりでなく、苦痛でしかないような記憶もよみがえってくることだ。ボードレルはド・クィンシーのテキストを語り直すにあたり特にこの点を強調する。つまり「人=神」の自我では隠蔽させられていたような苦痛にみちた記憶の層がすべて一挙に回帰してくるのである——

どんな行動も、普遍的な行動の渦巻きのなかに投げこまれてしまえば、そこから起こりうる結果は別として、それ自体は取り返しも償いもつかないものだが、それと同様に、あらゆる思考もまた消し去ることはできないものなのだ。記憶のパランプセストは破りえない。[I, 507]

記憶のパランプセストが示すような麻薬の幻覚はまったく救いのない絶望的なものといえるだろう。だがボードレルは、死を前にした晩年のド・クィンシーがこうした幻覚を絶望のうちに受け入れることを強調する。ボードレルは晩年のド・クィンシーの口調の変容（ボードレルの言う「〈幽霊=帰還者〉の口調 *le ton du revenant*」[I, 496]）に触れながら以下のように述べて

いる——

若い日の冒険を語るとき、そこここに、陽気さ、上機嫌、彼がしばしば示してきた自嘲するときの愛想のよさが、まだ時々まぎれこんではいる。しかし、もっとも目立つもの、いやでも目につくのは、癒しがたいメランコリーの抒情的な爆発である。[I, 516]

これみよがしにアイロニックな自嘲はむしろ影を潜め、ただ「癒しがたいメランコリーの抒情的な爆発」がある。この「爆発」の例が作品中にはいくつかとりあげられているが、たとえばド・クィンシーの原著の末尾の文章として引用されている一節を見てみよう——

「われわれは死を正視することはできる。しかしわれわれのうちのある人々が今日知っているのと同様に、人生の何たるかを知ってしまったとすれば、（それについて予告されたと仮定して）自分の誕生の時を身震いできずに正視できるものがあるだろうか」[I, 516-517]

もちろんこの引用はアイロニックなものとしてまず受け取られるだろう。しかし自分の制御をこえて回帰する苦痛の記憶にもかかわらず、老年期のド・クィンシーがそのような絶望を単に受け入れることを踏まえれば、引用の言葉が徹底的な絶望ゆえのある種の開放感を帯びてくることもまた事実といえるのだ。詩人はまたド・クィンシーの好んで使う比喻として「バックスの杖」の重要性を強調する——

主題は干からびた裸の棒の価値しかもたない。しかしリボン、葡萄の蔓、そして花はそれらの快活な絡みつきによって、目にとっての貴重な富ともなるだろう。ド・クィンシーの思考は単に曲がりくねっているだけではない。この言い方では十分言いつくすことができない。それは天性螺旋形を描くのだ。[I, 515]

重要なのは「主題」、言葉の意味内容ではない。むしろ表現としての言葉そのものであり、「天性螺旋形を描く」言語行為が「暗示」するものだ。このとき言葉は「なにか不吉で蝕まれた、地上のものならぬ他処に撞れるもの」[I, 516] として、ボードレーがド・クィンシーにおいて「翻訳不可能なもの」

と呼ぶ「あの軽やかさ」[I, 473] の印象を浮かび上がらせる。たとえ「地上のものならぬ他処」はけってそれ自体として可能なものではないにせよ。

ところで「芸術は美の記憶術である」[II, 455] という命題が示唆するように、ボードレール美学にとっての「記憶」の重要性は多言を要さない。『1846年のサロン』から『現代生活の画家』にいたるまで、記憶は詩人が「諸能力の女王」とよぶ想像力と密接に結びついて芸術家の能力の本質をなすとされる。ボードレールによれば、記憶はモデルの細部の模倣にはかかわらず、芸術家の「気質」にもとづいて彼の内面に潜在する印象を現在のうちに圧縮させる。「この絵画はとりわけ思い出から発し、とりわけ思い出に語りかける」[II, 433] というドラクロワについての有名な評言も、以上のような文脈において理解すべきだろう。また『現代生活の画家』では「記憶の芸術」[II, 697] はいわゆるモデルニテの美学を特徴づけるものとされる。群衆のなかで作家は「非自我を求め」、それを表象する「カレイドスコープ」[II, 692] となる。つまり画家は自身に潜在している膨大な記憶を、自分の「気質」やその瞬間瞬間の「宿命」「めぐりあわせ」にもとづき、反復・圧縮して現在のキャンバスに描きだす。この芸術観からすればコンスタンタン・ギースのデッサンは記憶の喚起の絶えざる反復である。

芸術に不可欠とされるこのような記憶は、実は「記憶のパランプセスト」が描く苦痛のヴィジョンと表裏一体をなす。なぜならジョルジュ・ブランやド・マンらも論じたように、『悪の華』の詩篇「コレスボンダンス」が提示する諸感覚の幸福な照応は、まさにド・クインシーのテキストに想を得た詩篇「妄執」における苦痛にみちた記憶の強迫反復と表裏をなすものなのだから<sup>7)</sup>。とすればボードレールは、究極には絶望的なものでしかない記憶の反復・時間の回帰のなかに、逆説的にも芸術や詩の可能性を見出しているのではないだろうか。この点について他のテキストも踏まえつつ、もうすこし詳しく検討してみよう。

### 3. 時間と香り

時間の回帰はボードレールの詩篇においていったいなにを浮かび上がらせるのだろうか。『悪の華』の詩篇「夕べの諧調」[I, 47] は反復する時間、思い

出の回帰を見事に表現している——

いまや時が来る、茎のうえで震えながら  
 どの花も香炉のように気化してゆく時が。  
 音と香りが、夕暮の大気のなかをめぐる。  
 メランコリックなワルツ、ものうい眩暈！

この詩篇の時間はまったく直線的ではない。舞台となるのは夕暮れの時間なのだが、最初の1行の「時 les temps」の複数形が暗示するのは、直線軸上の現在・過去・未来の一点には限定できないような複数の広がりをもった時間、折り重なり回帰する時間だ<sup>8)</sup>。「ワルツ」や「眩暈」の示唆する内容ばかりでなく、脚韻の単調な反復（[ij] と [war] の2つの脚韻しかない）も時間を回帰的なものにする。なによりパントゥムと呼ばれる詩行の反復形式が回帰の構造をそなえている。ただ各ストロフの第2・第4行が次のストロフの第1・第3行でくり返されるという主な規則は尊重される反面、詩篇の最初の行が最終行に回帰するという規則は守られない。この点が、パントゥムを参照したユゴール・コント・ド・リールといった他のロマン派の詩人たちにたいするボードレールの独創といえる<sup>9)</sup>。問題の最終ストロフを検討しよう——

優しい心、広大で暗黒な虚無を憎みつつ、  
 光にみちた過去のすべての名残りを拾い集める！  
 太陽は凝固する自分の血のなかに溺れてしまった……  
 きみの思い出が私のなかで、聖体顕示台のように輝く！

幸福な予定調和を示唆するパントゥム特有の回帰の構造が破綻したとき、最終行の「聖体顕示台」が喚起する神への祈りや、「思い出が」「輝く」という記憶の理想化は、すでに失われてしまった思い出、はかない祈りとしてしか読みとられない。輝きはするにせよ、祈りも思い出も結局は回帰の運動のなかで解体されてゆくのであり、そのあとに残るのは、溺れる「太陽」が示唆するような「虚無」あるいは死でしかない。この詩篇においては詩的言語そのものがつくりだす回帰の時間が、意味内容も含め、いわばすべてを「気化」させてゆく。読者に残されるものがあるとすれば、最終的には死へと開放されていく時間の

回帰のかたわらで、冒頭からくり返し現われては一瞬匂い立ち、そして消えてゆく「香り」の印象だ。

アルベール・チボーデがつとに指摘しているように、ボードレールにおいて香りは記憶と結びつく<sup>10)</sup>。「香水壘」「幻覚」「異国の香り」といった詩篇で香りはレミニサンスの特権的な契機である。ただしさきにも述べたとおり、ボードレールにおいて記憶の回帰は理想の時間よりも憂鬱の持続を強調し、思い出は苦痛にみちた時間の堆積となる。このような時間が現在を「憂鬱」のうちに崩壊させ、「死」へと解体させてゆくとき、最後に残るともなく残るのが香りといえるだろう。そして詩人にとって、過ぎさった時間の回帰が芸術や詩に不可欠な要素ならば、いかに苦痛にみちたものであれ、過去の記憶を喚起する「香り」のイメージはかけがえのない形象となる。

ここで「〈自我〉の集中と拡散について。すべてがそこにある」のアフォリズムに立ち戻るなら、「夕べの諧調」においても気化・拡散のベクトルが圧倒的に優勢であることが確認できる。『悪の華』というタイトルで各詩篇は詩集という花束を構成するひとつひとつの「花」と考えられるが、「夕べの諧調」ではまさに花＝詩篇そのものが「香炉のように気化してゆく」。しかし最終行で存在が強調される「きみ」の重要性からも明らかのように、詩篇は他者に向けて語られている。そうである以上、「人＝神」のような放恣な自己満足へといたる「拡散」ばかりでなく、「集中」の契機、主体が自身にたいし距離をとり、他者へむかう「二重化」の契機が言表行為の前提にある。時間が際限のない憂鬱な反復であるとき、自我は「虚無」あるいは「死」へのベクトルを最初から孕んで、気化＝拡散していく。だが、そこでなお他者へむけての語りを構成しようとする自我の「集中」の契機——ボードレールの別の言葉では「意志」——があるとき、自我そのものは拡散しながらも、「香り」の印象がかかるうじて他者（読者）のもとに残されるのだ。

「阿片吸引者」のなかでボードレールが強調していたのは、単なる麻薬の断罪というよりはむしろ、麻薬に溺れながらもそれから逃れようとする「脱獄囚」の「意志」の劇だった——

彼は、いつも注意深く誘惑を避け、けっして過誤を犯したことの無い慎重な人よりも、強い賛嘆の念を私に覚えさせる。[I, 427]

ボードレールがド・クィンシーを評価するのも阿片と闘う彼の「意志」ゆえであり、あくまでその体験を言葉として語ろうとする態度ゆえなのだ。

このとき「記憶のパランプセスト」に印づけられた記憶の回帰は、苦痛にみちたものであれ、詩の言表行為の重要な契機となるだろう。「阿片吸引者」のなかでボードレールは過去の反復を「幼年期」の生き直しと捉えることの重要性について触れている。この箇所は、多くの評者の指摘を俟つまでもなく、『現代生活の画家』に見られた「天才とは意のままに再び見出された幼年期」[II, 690]の表現を思い出させる。この美術批評において、「再び見出された幼年期」は見慣れていたはずの事物がはじめて見る「新しいもの」として体験されるような、病からの「恢復期」にたとえられていた。ここに「記憶のパランプセスト」を捉え直すヒントがあるように思われる。「再び見出された幼年期」とは、もはや自我には制御不能な時間の堆積——ド・クィンシーの言う「償われなかった害やそがれなかった恥辱」[I, 442]の重層的な記憶が、多数の未完の可能性の回帰として見直されるような瞬間だろう<sup>11)</sup>。『悪の華』の詩篇「通りすがりのひとに」[I, 92-93]で、群衆のなかですれちがう女性への呼びかけ——「ぼくが愛したかもしれない君よ *toi que j'eusse aimée*」——に見られるような、条件法においてしか示せないような時間の回帰。

「癒しがたいメランコリーの抒情的な爆発」が「阿片吸引者」の結論部で帯びる開放感は、上述した老年のなかの「幼年期」、あるいは「恢復期」の時間に由来するのではないだろうか。「記憶のパランプセスト」の時間が絶望的な苦痛の時間であることに変わりはない。しかしまさに絶望が絶望として受け入れられるとき、制御不能な記憶の痕跡が孕みもつ別の可能性がころうじて浮かび上がってくることはあるかもしれない——「バックスの杖」の比喩がいうように潜在的な可能性はあくまで「暗示」としてしか示されえないにしても。このような時間は、「ハッシュュの詩」のほうでいわれる「円環」の比喩で言えば、閉じた回帰としての円環となるのではない。むしろこの時間は、ボードレールが別のテキスト（「若い文学者たちへの忠告」）で描いたもうひとつの円環に似ているだろう——

人間の意志を包みこみ、自らその正当な根拠をもつ無数のめぐりあわせというものを、私は考慮に入れる。それらは意志がそのなかに閉じこめられるところの、一個の

円環をなす。しかしこの円環は、動き、生き、旋回するものであり、毎日、毎分、毎秒、その環とその中心を変える。かくして、そのなかに幽閉されている人間の意志はすべて、この円環にひかれて、その相互の働きかけを一瞬ごとに変化させるのであり、それこそは自由を形成するものなのだ。[II, 14]

「夕べの諧調」は予定調和の円環を壊し、「死」へと詩篇を開いていった。だがその一方で、死の手前のさまざまな潜在的な可能性の痕跡を「香り」というかたちで読者へむけて差し出しているともいえるだろう。この香りは現われると同時に消え去る儂いものにすぎないし、それが他者にどのように受け取られるかはまったくわからない。詩篇にはなんら希望はなく、「この現在」の時間はつねに苦痛にみちたものでしかない。ただそこには、気化＝拡散を受け入れつつもそれから距離をとり、つねに「二重化」しようとするボードレールの言表行為がある。この行為こそ、「拡散と集中」の二重性を維持しつづけ、「記憶のパランプセスト」のなかに閉じこめられていた、膨大な記憶の孕む別の可能性が浮かび上がってくるのを待つことにほかならない。

## 結 語

『人工楽園』では、まず「ハシッシュの詩」が麻薬の陶酔による時間の拡大という魅惑的なヴィジョンを示すものの、「意志」の契機を欠くため自己満足的な「人＝神」の自我における時間の隠蔽に陥ってしまう。麻薬の陶酔が必然的に意志——本稿の議論では、それは自我の統御というよりは自分からの距離といえられる——の契機を欠き、放恣な自我の拡散に流れることをボードレールは強く非難しているといえよう。いっぽうド・クィンシーのテキストの翻案としての「阿片吸引者」に見出せるのはいっそう痛切な時間の意識である。「記憶のパランプセスト」はそのもっとも極端なヴィジョンであり、苦痛にみちた過去の時間の際限ない回帰を見せつける。にもかかわらずボードレールはド・クィンシーが老年にいたって阿片の幻覚を絶望とともに受け入れた事実を肯定的に強調しているように思われる。ド・クィンシーの言表行為のなかに、さらにはそれを語り直し、詩篇においても「憂鬱」の時間へと沈潜していくかにみえつつ、つねに「二重化」することをやめないボードレールの言表行

為のなかに、われわれは『人工楽園』が示す時間の特異性を見出せるのではないだろうか。

## 註

- 1) ボードレールの引用は, Charles BAUDELAIRE, *Ceuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1975-1976 により, 訳出・引用箇所の巻数・頁数を [ ] 内に数字で示すが, Charles BAUDELAIRE, *Un mangeur d'opium*, avec le texte parallèle des *Confessions of an English Opium-Eater* et des *Suspiria de profundis* de Thomas DE QUINCEY. Édition critique et commentée par Michèle STÄBULE. Neuchâtel : À La Baconnière, 1976 も参照した。訳出は原則として拙訳によるが, 阿部良雄訳の筑摩書房版『ボードレール全集』全6巻(1983-1993年), および『人工楽園』にかんしては福永武彦訳『人工の天国』(人文書院版『ボードレール全集II』所収, 1963年)も参照した。
- 2) 麻薬へのボードレールの非難点については, Max MILNER, «Le Paradis se gagne-t-il?», *L'Année Baudelaire*, n° 2, 1996, pp.11-23 を参照。
- 3) Voir Paul DE MAN, «The Rhetoric of Temporality», in *Blindness and Insight*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp.187-228.
- 4) Georges POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris: Plon, 1961, p.404.
- 5) 散文詩「粋な射撃家」や「情婦たちの肖像」にみられるこの表現についてはバーバラ・ジョンソンの詳細な分析がある。Voir Barbara JOHNSON, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris: Flammarion, 1979, pp.83-87.
- 6) この説明はド・クインシーの原著にあるが, ボードレールは省略している。Voir BAUDELAIRE, *Un mangeur d'opium*, avec le texte parallèle des *Confessions of an English Opium-Eater* et des *Suspiria de profundis* de Thomas DE QUINCEY, op. cit., pp.240-243. 野島秀勝訳「深き淵よりの嘆息」, 『トマス・ド・クインシー著作集 I』所収, 国書刊行会, 211-215頁。
- 7) 阿部良雄『シャルル・ボードレール——現代性<sup>モデルニテ</sup>の成立』, 河出書房新社, 1995年, 397-406頁が, ブランの講義をもとに「妄執」を論じている。Voir aussi Paul DE MAN, «Anthropomorphism and Trope in the Lyric», in *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, pp.239-262.
- 8) この箇所の「時間」の複数形については, Gérald FROIDEVAUX, *Baudelaire, représentation et modernité*, Paris: José Corti, 1989, p.125 を参照。
- 9) Voir Peter FRÖHLICHER, «Du vertige au souvenir. Configurations spatiales

dans “Harmonie du soir” de Charles Baudelaire», in *Espace du texte*, édité par Peter FRÖHLICHER, Georges GÜNTERT et Felix THÜRLEMANN, Neuchâtel : À La Baconnière, 1990, pp. 217-218, およびこの詩篇へのプレイアド版の註 [I, 921-922] を参照。

- 10) Voir Albert THIBAUDET, *Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Paris : Plon, 1924, p. 28.
- 11) 「記憶のパランプセスト」がフロイトの「マジック・メモについてのノート」(『自我論集』所収, 筑摩書房, 1996年)を想起させることは野島秀勝の指摘するとおりだが(前掲『トマス・ド・クィンシー著作集 I』, 「解説」483-484頁参照), このマジック・メモと, 本稿でも論じたような記憶や書く行為との関係については Jacques DERRIDA, «Freud et la scène de l'écriture», in *L'Écriture et la différence*, Paris : Éd. du Seuil, 1967 を参照。