

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	ボードレールの『殺人者の酒』における表出方法
Author(s)	加藤, 健次
Citation	フランス文学, 15 : 22 - 31
Issue Date	1985-05-15
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00040942">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00040942</a>
Right	
Relation	



# ボードレールの『殺人者の酒』 における表出方法

加藤 健次

ボードレールの『殺人者の酒』 *Le Vin de L'Assassin* は、作中に〈私〉として登場する酔いどれが、自分の犯した罪を告白する、という形式がとられている。この殺人の物語を要約すると、次のようになる。日常に苛立っているひとりの労働者が、酒に酔って家出した妻に復縁をせまり、拒絶されたが故にその妻を井戸の中に落とし、その上から小石を投げいれて埋葬する、というものである。本稿では、この『殺人者の酒』に関して、次の3点から論じたい。①言葉の表出へと至る作者は、どのようにして現実を取りこんでいるのか、ということ。②作中の〈私〉を登場させるにあたって、作者の詩意識の方位は、どのようなものとして遍在していたのか、ということ。③作者と現実と作中の〈私〉との関係は、テキスト中の詩行において、どのように体现されているのか、ということ。以上の点を考察することによって、『殺人者の酒』という作品の、表出の方法を探ってみたい。

## 1. 主体の構造

作品の中に登場する〈私〉は、作品の背後に控えている作者とは異っている。酔いどれの殺人者である〈私〉＝作者という等式は、ここでは成立しない。作者の伝記的事実へと遡行する手続きを踏むまでもなく、〈私〉と作者の差異は明確である。

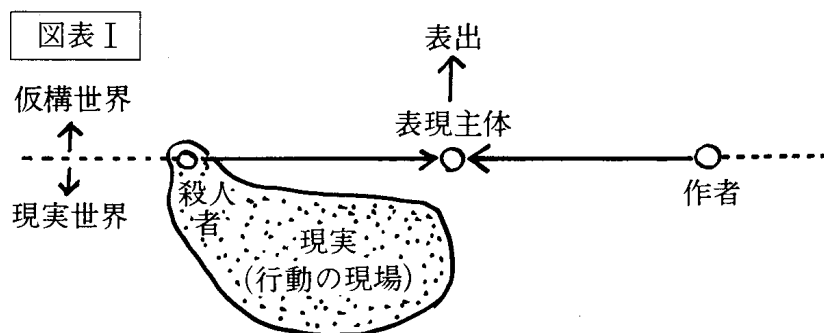
また、物語としての虚構性を剥がしてしまったあとに残る人間の関心の在り方ということに関して、作中の〈私〉は、現実の殺人者とも異なっている。金銭欲や名誉欲などで殺人を犯してしまう現実の殺人者の面影は、〈私〉にはない。

にもかかわらず、この〈私〉のやるせなさや自虐性といった、作品を貫いている本質的な感性の所在は、作者をも現実の殺人者をも同時に包摂し得るものとなっている。この〈私〉は、どのようにして造られているのだろうか。モーリヤックは、テレーズ・デスケルーのような作中人物は、作家と現実との融合 — モーリヤック自身の言葉では、*mariage que le romancier contracte avec la réalité*<sup>(1)</sup> — から生まれる、と述べている。この有名なモーリヤックの発言は、現実の殺人者が犯す罪を、作者は自己の深奥に内在する罪で養っている、ということを提示している。ボードレールの『殺人者の酒』の場合、作中の、

〈私〉を酔いどれの殺人者にするという設定の特異さからくる、日常を逸脱した心の在り方が、作者によって内在的に描かれているということになる。

ところで、バタイユのボードレール論の中には、詩的実存 *l'existence poétique* についての主体 *sujet* と客体 *objet* という問題が取り扱われている部分がある。<sup>(2)</sup> バタイユは、「詩は、言葉のうえでは確立されている秩序を踏みにじることはできるが、しかしその秩序にとってかわることはできない」と主張したうえで、「主体と客体の融合は、その接触によって、それぞれもとの状態以上のものとなる」と言い切っている。この部分は、ボードレールは成長しない子供のように行動の世界にはいっていかうとしない、というサルトルの批判に対して、それは〈詩〉自体の問題に他ならないと、バタイユがボードレールを擁護している部分である。このバタイユの言う *le dépassement* — 主体と客体がそれぞれ本来のものから超越している状態 — を、モーリヤックの発言を参考にしてまとめると、図表 I のようになる。

右の図表 I は、『殺人者の酒』において作中の〈私〉が造りだされる第 1 段階に符合している。現実の日常世



界を、ごく当り前に生きている生活者としての作者が、実際の行動へと走る不特定多数の殺人者の総体そのものに触発されて、何かを表現したいという欲求を持つようになる。こういう表現の欲求を持つに至った作者は、日常の場から表現の場へとかり出されてくる。普段は普通の人間として寝起きし食事をとっている作者が、机に向かう状態と喩えることもできる。この図表 I にあっては、作者・現実・表現主体 (バタイユの言っていた *dépassement* という言葉は、自由とか不可能性とか時間といった、他の複雑な概念を内抱していると思われるので、本稿では、この状態を表現主体と呼ぶ) は、いずれも現実世界に属しており、仮構世界には至っていない。もしも、この状態にある表現主体が、このままペンを執ったならば、それは『殺人者の酒』のような表出にはならない。この段階での表出は、作者が現実のある殺人者に思い入れをしたドキュメント作品のようなものになるに違いない。詩という言葉の表出 (の 19 世紀的) レヴェルへと至るためには、自らの主張すべきものを言葉のうえに重層させて、かつ自らの主張すべき方向へと向けて、作中の〈私〉を解き放つ必要がある。

ここで問題となるのが、本稿で第 2 の論点としている詩意識の方位ということである。

## 2. 外在的かつ内在的な詩意識の方位

詩意識の方位を問うことは、ある意味で、表現主体はどのような方向に向かって何を表現しようとしたのかを問うことに等しい。そして、読者の目には放逸とも見える、作品中の様々な構成要素の中から、表現主体が最重要視していることをふるいにかけて峻別することに他ならない。

この詩意識の方位は、次の3つに分けることができる。①修辭的方位、②外在的方位、③内在的方位である。①の修辭的方位においては、表現主体は、まず第一に修辭的な方向に向かって表出の欲求を満たそうとする。具体的に言うと、長い行の詩を書こうとか、こういうリズムの詩を書こうとか、あの比喩<sup>(3)</sup>を起用しようとか、そういった修辭的な関心が他の関心に先行している状態である。②の外在的方位とは、現実世界で出会う事物を、内的な体験との係わりを捨象して取り上げてゆこうとする方位、とすることができる。たとえば、旅行中に偶然出会う風景や、他の芸術家の絵画や映画などによる感銘が、表出の契機となっている場合、その詩意識の方位は外在的であると呼べる。③の内在的方位とは、表現主体へと至った作者が、その内部にもともと抱え込んでいる問題から、表出の励起が実現している場合である。異性との関係意識、家族との関係意識、作者を取巻く世界とどう係わってゆくかという関係意識、それらを温床として孵化する生活者の思想に突き動かされて、言葉が繰出されている場合である。たとえば、幼少時代の回想、母の記憶、あるいは社会に対する憂愁などを直截に書きつけている場合がそれである。

19世紀中葉の詩的表現状況にあつては、これらの詩意識の方位が、必ずしも明確に分かれていたとは言いがたい。かといって、意図的に詩意識を曖昧にして、指示機能としての言葉の限定と排除を和らげるという方法がとられていたわけでもない。この『殺人者の酒』という詩作品も、言葉への確かな信頼の中で、外在的方位と内在的方位が同時に満たされている作品のひとつである。この詩の作者は、表現主体へと至る際に、現実的な生の意味を緻密に描出することの不可能性からくる、言葉の不自由さのなかで、とまどうということとはなかった。外在的かつ内在的な詩意識の方位は、作者によって、きわめて恣意的に定められている。別の言い方をすれば、街そのもの、人間そのものが、詩を書く契機となり得ていた、とも言える。

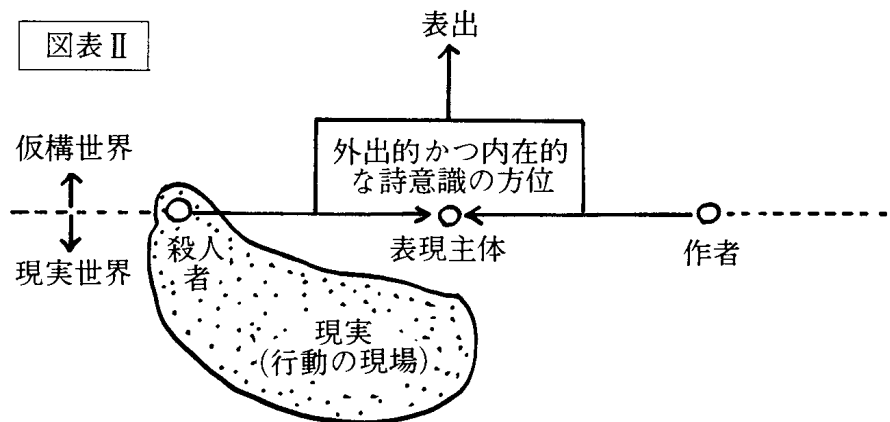
この作品の場合、外部からの触発によって作者が表現しようとしたことは、「この世界にあつては、すべてが、罪悪の汗を流している。」 *Tout, en ce monde, sue le crime.*<sup>(4)</sup> ということに違いないだろう。作者は、少くとも、殺人を肯定しようとしてこの作品の表出へと至ったのではないことだけは確かである。罪悪の汗を流している現実を描いて、同時代を生きる人間すべてが、己れの内なる罪を自覚すること。この願いと欲求が、殺人を

モチーフとする当時の俗謡に題材を求めた、第一の理由となっている。

次に、内在的方位においてはどうか。この詩の作者が、その実生活において、人間が人間を愛するとはどういうことかという疑問に、執拗に立会っていることはよく識られている。恋愛は拷問か外科手術に似ている…どちらか一方が他方よりも覚めており、一方が手術執刃人であれば他方は患者、一方が死刑執行人であれば他方は死刑囚だ…<sup>(5)</sup> こうした認識を、作者は日常生活細部の折り編みとして、意識のなかに顕在化させている。また、ジョゼ・コルティ版『悪の華』のクレペ、ブラン註には、『1859年のサロン』からの引用文が見られるが、そこに起用されている「やかましいクサリ」*des chaîne bruyantes* や、「毒のガラス小壺」*une fiole de poison* といった表現は、『殺人者の酒』で起用されているものと同じである。<sup>(6)</sup> その文章においても、〈ほんとうの愛〉 *l'amour véritable* には死のイメージが付きものだ、ということが語られている。もちろん、実生活を生きる作者の普遍的な意識の流れは、一瞬のあいだにも紆余曲折するものであり、それぞれ異質としか言いようのない断片の集積に他ならない。〈愛する〉ということに関しても、通常、作者はその言語化され得ないものを同時に引き受けて生活しているはずである。私たちは、ある作品の表出の過程で、その内在的方位を探ろうとするとき、作者のその言語化され得ない部分に、正確に出会っているとは言いがたい。作品の世界に言語化されているものから、読者が汲み取るものは、作者の内部世界そのものではなく、表現主体が意識の流れのなかで捕え、外在的なものや具象的なものと交叉させたものということになる。

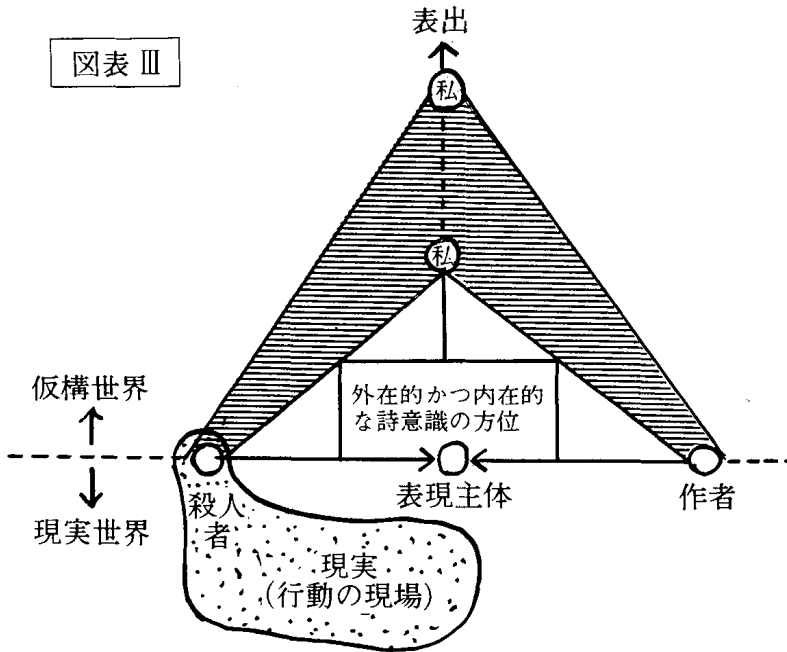
『殺人者の酒』という作品において、その表現主体によって対象化されているものは、次の2つのことである。その詩意識の外在的方位においては、近代文明の批判と罪の自覚の必要性、また詩意識の内在的方位においては、ほんとうの愛に対する認識、この2つのことである。この状態を図式化すると、図表Ⅱのようになる。

図表Ⅱでは、上に述べた外在的かつ内在的な識意識の方位によって、表現主体は表出へと至る。この段階で詩が書かれることは十分に考えられる。1人称単数



で書かれている詩作品の多くがそうである。しかし、『殺人者の酒』の場合、さらに一段階付け加えなければならない。すなわち、作中の〈私〉の位置が定まらないということから、その条件を満たすような構造を想定する必要がある。

図表Ⅲ



図表Ⅲでは、作中の〈私〉は、時には、表現主体が描きたいと思う方向 — つまり詩意識の方位によって — 縦の運動を行う。またそれと同時に、その運動と交叉しながら、現実の殺人者に近づいたり、作者自身に近づいたりして、横の運動も行っている。図表で示した横線部分が、〈私〉の置かれている領域である。

### 3. 〈私〉の動き

作中の〈私〉がどのように動いているかを、テキスト中のいくつかの詩行において確認してみたい。作品全行を引用する。

- 1 Ma femme est morte, je suis libre!
- 2 Je puis donc boire tout mon soûl.
- 3 Lorsque je rentrais sans un sou,
- 4 Ses cris me déchiraient la fibre.
  
- 5 Autant qu'un roi je suis heureux;
- 6 L'air est pur, le ciel admirable ...
- 7 Nous avons un été semblable
- 8 Lorsque j'en devins amoureux!
  
- 9 L'horrible soif qui me déchire
- 10 Aurait besoin pour s'assouvir
- 11 D'autant de vin qu'en peut tenir
- 12 Son tombeau; — ce n'est pas peu dire:

13 Je l'ai jetée au fond d'un puits,  
14 Et j'ai même poussé sur elle  
15 Tous les pavés de la margelle.  
16 – Je l'oublierai si je le puis!

17 Au nom des serments de tendresse,  
18 Dont rien ne peut nous délier,  
19 Et pour nous réconcilier  
20 Comme au beau temps de notre ivresse,

21 J'implorai d'elle un rendez-vous,  
22 Le soir, sur une route obscure.  
23 Elle y vint! – folle créature!  
24 Nous sommes tous plus ou moins fous!

25 Elle était encore jolie,  
26 Quoique bien fatiguée! et moi,  
27 Je l'aimais trop! voilà pourquoi  
28 Je lui dis: Sors de cette vie!

29 Nul ne peut me comprendre. Un seul  
30 Parmi ces ivrognes stupides  
31 Songea-t-il dans ses nuits morbides  
32 À faire du vin un linceul?

33 Cette crapule invulnérable  
34 Comme les machines de fer  
35 Jamais, ni l'été ni l'hiver,  
36 N'a connu l'amour véritable,

37 Avec ses noirs enchantements,  
38 Son cortège infernal d'alarmes,  
39 Ses fioles de poison, ses larmes,  
40 Ses bruits de chaîne et d'ossements!

- 41 – Me voilà libre et solitaire!  
 42 Je serai ce soir ivre mort;  
 43 Alors, sans peur et sans remords,  
 44 Je me coucherai sur la terre,  
  
 45 Et je dormirai comme un chien!  
 46 Le chariot aux lourdes roues  
 47 Chargé de pierres et de boues,  
 48 Le wagon enragé peut bien  
  
 49 Écraser ma tête coupable  
 50 Ou me couper par le milieu,  
 51 Je m'en moque comme de Dieu,  
 52 Du Diable ou de la Sainte Table!

この『殺人者の酒』は、前半と後半に分けることができる。前半は、28行目までである。ここでは、1行目と2行目、5行目と6行目を除いて、作中の〈私〉が犯行に至るまでの経緯が語られている。後半では、29行目から40行目まででほんとうの愛とは何かが語られ、41行目以下は、犯行後に自殺を決意する部分となっている。

前半の〈私〉は、作者自身よりも現実の殺人者に近い言葉で語られている。かといって、まったく表現主体の影響力が届いていない、という訳ではない。9行目の、「私を引き裂く恐ろしい渴き」 *L'horrible soif qui me déchire* とか、17・18行目の、「何ものも私たちを引き離すことはできない、と愛の誓いをかわしたのだから、」 *Au nom des serments de tendresse, / Dont rien ne peut nous délier*, といった部分は、表現主体は、作中の〈私〉に語らせているように装って、自己の主張をそこに込めている部分である。詩意識の方位による影響が、若干ではあるが感じられる。したがって、作品の前半にある〈私〉は、図表Ⅲでは、横線を引いた部分の左半分を動いていることになる。しかし、12行目の、*ce n'est pas peu dire:* <sup>(7)</sup>, 16行目の、*Je l'oublierai si je le puis!*, 23行目の、*folle créature!* など、*tiret* に続く表出に注目しておく必要がある。*tiret* の用法は、会話の叙述に際し、話者の変換を示すというのが一般的な用法である。ところが、この作品にあっては、話者はまったく変わっていない。これらの *tiret* は何を意味しているのだろうか。そ



これは、表現主体が、読者にも理解し易いように、作中での〈私〉の位置をずらしているのである。すなわち、図表Ⅲで、横線部分左半分を動いていた〈私〉は、これらの *tiret* に続く表出において、現実の殺人者のところにまで移動して、ほとんど重なっているのである。声を出してテキストを読めば、それらの部分だけ、あたかも現実の殺人者が叫んでいるように聞こえてくることによっても、そのことは確認される。次に、24行目の、「私たちは誰も多少は愚かなのだ。」 **Nous sommes tous plus ou moins fous!** という行に注目したい。この **nous** は、当然ながら、作中の〈私〉と家出した妻のことではない。作者をも、読者をも、さらには大衆をも包含し得る広がりをもっている。これは、図表Ⅲでは十分示しきれないのだが、一応、横線部と点描部全体であると見做することができる。これは、詩意識の外在的方位のところで触れた、近代機械文明の批判と罪の自覚の必要性を述べたいという欲求によって、ここに置かれている。

後半の29行目から40行目。この部分を要約すると、作中の酔いどれは、他の多くの悪党連中とちがって、ほんとうの愛を知っている。そのほんとうの愛には、死のイメージを喚起する物象がつきものなのだ、と語られている。この部分は、詩意識の内在的方位のところで触れた、ほんとうの愛について語りたい、という欲求によって表出が行われている部分である。図表Ⅲでは、横線部分の右半分、しかもかなり作者よりのところということになる。残りの41行目から終わりまでの〈私〉は、横線部分全体を、かなり大きく動いている。作中の〈私〉が語っていることにかわりないのだが、この部分における〈私〉は、前半の〈私〉に比べると、はるかに自由な動きを身につけている。たとえば、41行目、「私は自由で孤独だ。」 **Me voilà libre et solitaire!** という部分が現実の殺人者（図表Ⅲ横線部分の左端）に接近しているのに対し、43行目、「恐怖も後悔もなく」 **sans peur et sans remords**, とか、49行目、「私の罪深い頭を打ち砕く」 **Ecraser ma tête coupable** といった詩句は、表現主体の影響を強く受けた執拗な繰言として、作品の中で機能している。

以上、いくつかの詩行を指摘して見てきたように、作中の〈私〉は、図表Ⅲの横線部分を動いている。このような作中の〈私〉の動きと作者と現実とのトータルな関係そのものが、『殺人者の酒』の表出方法と呼ぶことができる。

しかも、話者である〈私〉という事件の当事者が、表現主体の影響を受けた言葉を繰出すことによって、作者のつかみどころのない意識の集積が作品という現実<sup>(8)</sup>に再現しているのである。それはある意味で、作品の現実<sup>(8)</sup>によって、作者の意識の一端が引き出された世界であるということもできる。もともと、作品の現実<sup>(8)</sup>は、読者と作者との暗黙の了解によって成立し得るものではない。また、作品は、その言葉のイメージに対する一方的な同一化を強制するものでもない。この作品の現実<sup>(8)</sup>もまた、明らかに物語をも作者をも読者をも裏切っている。それぞれにとって、どうしても越えることのできない距離が設定されてい

るのである。『殺人者の酒』は、その超越不可能な距離を受容しつつ、表現主体が積極的に作品の現実を生きようとした作品であると言える。

〈注〉

- (1) Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1979, p. 845.
- (2) G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, « La littérature et le mal », pp. 191 – 197.
- (3) 比喩ということに関しては、付け加えておくべきことがある。ボードレール作品においても、作者が意図した比喩作用を、言葉が勝手に裏切っているような場面に出会うことがある。それは、言葉そのものがあらかじめ持っている指示表出性によるのであろう。このことは、言語の側から論じられるべきであろうから、表出行為を中心的論点に据えている本稿では触れない。
- (4) Baudelaire, « *Mon coeur mis à nu* », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I. pp. 705 – 706.
- (5) このことは、次のような文章においても、表現のモチーフとなっている。  
 Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. Mais cette idée peut être développée de la manière la plus amère. Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau; l'autre, c'est le sujet, la victime.  
 (Baudelaire, « *fusées* », op. cit., p. 651.)
- (6) Baudelaire, « *Salon de 1859* », op. cit., p. 639.
- (7) この *ce n'est pas peu dire* に関しては、非常にやっかいな問題がある。本稿の主旨には直接関係しないが、詩をどう解釈するかということに関わってくるので触れておきたい。1950年発行のクレペ、ブラン註ジュゼ・コルティ版『悪の華』、および1975年発行ピショワ註プレイヤッド版は、本文に引用したテキストのように、行末が：になっているのだが、1917年発行クレペ註コナール版は、・になっている。これらの原本は、いずれも1861年の再版『悪の華』であるから、：か・のいずれかに違いない。・であれば、*ce n'est pas peu dire* とは第3節において述べられたことに関して言っていることになる。しかし、阿部良雄氏所有の1857年の初版および61年の再版の原本は

いずれも：になっているとのことである。したがって、私は、第4節に述べることに  
関して **ce n'est pas peu dire** と言っていると解したい。その意味は、ロベール系の辞  
書に載っている、**C'est dire beaucoup, sans exagération** で、これから述べるよう  
なこと（つまり妻を井戸の中に突き落として石で埋葬すること）は、言うてはいけな  
いことを言うようだが、決して誇張している訳ではない、というほどの意味になる。

- (8) ここで問題となっている〈作品の現実〉とは、作品のなかで展開される現実、すなわ  
ち、虚構によって支えられている現実のことに他ならない。表現主体へと至る以前の  
作者が、常日頃生活を営んでいる現実世界とは区別される。