

失われた悲哀の奪還
—ベンヤミンが捉えたボードレールの相貌—

小 田 直 史

はじめに

メランコリーから養分を得ているボードレールの天分は、アレゴリーの天分である。ボードレールにおいて初めてパリが叙情詩の対象となる。ボードレールが書く叙情詩は、決して郷土芸術ではない。それはむしろ、このパリという都市を正確に表現するアレゴリカーの眼差し、すなわち疎外された者の眼差しにほかならない。¹

『パサージュ論』の概要を示した「パリ——一九世紀の首都 [ドイツ語草稿]」(1935)で、ベンヤミンはボードレールの天分をこのように紹介している。詩人の眼差しは「アレゴリカーの眼差し」であり、それは同時に「疎外されたものの眼差し」でもある。ベンヤミンがボードレールの天分を捉える際、彼はボードレールのなかに「アレゴリカー」としての性格を読み込もうとし、彼の視線を「アレゴリカーの眼差し」と言うことで、一九世紀のパリを見る詩人のなかに「疎外された者の眼差し」を読み込もうとしている。そして、この「アレゴリカー」と「疎外された者」とを接合する役割をベンヤミンは「メランコリー」(「憂鬱 le spleen」)に見ているのであり、その意味では、彼がかつて行ったバロックに関する研究——『ドイツ悲劇の根源』

¹ Walter Benjamin: "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts"; *Walter Benjamin Das Passagen-Werk Gesammelte Schriften Bd. V-1* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982), S.54.

(1925) ——と、ここで彼がボードレールの天分を捉えようとしている思考のあいだに、構造上の共通点が浮かび上がるのである。ベンヤミンはボードレールの眼差しをバロックの「アレゴリカー」のそれへと接合しようとしており、この作業によって、「アレゴリカー・ボードレール」の相貌が浮かび上がると考えたのであった。² その前提として、ベンヤミンは（ヴァレリーがボードレールに認めた原則に倣って）ボードレールをロマン主義に対決する作家として捉えようとしている。「大詩人たること、しかし、ラマルティースでもなく、ユゴーでもなく、ミュッセでもなく」。³ ボードレールの叙情詩はロマン主義に対決するものであるというこの理解は、ボードレールがこの潮流の只中で生きながらも、この潮流に逆らいつつ叙情詩を描いたということを行わんとしており、彼が用いる表現（自然、旅、古典古代、英雄、愛など）

² 『パサーージュ論』あるいはボードレール論についての先駆的な研究としては、スーザン・バック＝モースの『視覚の弁証法』（1989）がある。ここでバック＝モースは、ボードレールとバロックとの体系だった分析を行っている。しかし彼女の『パサーージュ論』解釈は、バロックのアレゴリーを強調するあまり、ボードレールに備わった破壊欲動についての詳細な分析を行っていない。「それ [ベンヤミンが言うアレゴリー] は、物質的世界を補おうとするボードレールの〈アレゴリーのな意志〉以上に暴力的行使を必要とした」（Buck-Morss: p.201.）。ボードレールは産業化された社会へと接近してゆくが突然「怒り」を爆発させるという彼女の理解は、ベンヤミンのボードレール理解を考える上で正統な解釈と言えるだろう。彼女が参照している『パサーージュ論』の「J57,3」あるいは「セントラルパーク」（5）では、確かにバロックのアレゴリーとボードレールの差異が指摘されている。彼女の議論は、この箇所を前提に、ベンヤミンのアレゴリーは産業社会の廃棄へと向かわざるを得なかったというものが、このような志向はボードレールのなかにも見紛いようもなく備わっていた。産業社会の呪縛から逃れゆく術についてのベンヤミンの発言を強調しすぎたがため、バック＝モースは、ベンヤミンがボードレールのなかに認めたバロックとの類似を見落としてしまったのである。ボードレールの「怒り」には、バロックのアレゴリカーがそうであったように、「悲しみ」が伴っている。この「悲しみ」に裏打ちされた「怒り」が、産業社会に対する憎悪となってボードレールのなかに浮かび上がるのである。このことをバック＝モースは十分に議論していない。さらに言えば、このような文脈に基づいて、バロックのアレゴリーについての解釈をする必要がある。破壊欲動の背後には、「悲しみ」が備わっているとす解釈が、ボードレールとバロックのアレゴリーに共通している。ベンヤミンがボードレールの天分を「アレゴリーの天分である」と言う、その思考についての踏み込んだ分析は、国内での研究を含め、ほとんどなされていないのが現状である。Cf: Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1989), p.177ff.

³ Paul Valéry: “Situation de Baudelaire”; *Œuvres de Paul Valéry Variété II* (Paris : Gallimard, 1930), p. 145.

も、ロマン主義作家たちのそれとは異なった使用がなされているとの理解に則ったものである。ユゴーやヴァーグナーとの関係に注目すれば、そこにロマン主義あるいは象徴主義へと惹かれてゆくボードレールの相貌が浮かび上がる。しかし彼は、自然や過去への憧憬を断念せざるを得なかった。ベンヤミンには、そのような断念にこそボードレールの特異性が現れ出ていると思われたのである。同時代の作家たちが目指した理想を断念し、「憂鬱」へと引き寄せられてゆくボードレールのなかに、ベンヤミンは「アレゴリカー」としての相貌を認めることになる。バロックの「アレゴリカー」との親近性は、ベンヤミンにあって、「メランコリー」とらわれたボードレールのなかにこそ浮かび上がると考えられているのである。ボードレールのなかで、「理想」が「憂鬱」へと変貌し、そこに「弁証法的イメージ」が産み出されるというのである。これこそ、ベンヤミンがボードレールの詩作に見いだそうとした特異性にほかならない。では、この「弁証法的イメージ」によってベンヤミンが描き出そうとしたボードレールの相貌とはいかなるものであったのか——本稿の目的は、「アレゴリカー・ボードレール」に備わった「弁証法的イメージ」の内実についての論考を行うことである。

1937年4月から翌年9月にかけて、ベンヤミンは『パサージュ論』の膨大なメモを用いて、この研究の要になるであろうボードレールに関する草稿を書き上げる。「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」（以下「第二帝政」と記す）と題されたこの草稿は、当初三部構成で構想された「ボードレール論」（ベンヤミンは38年8月28日付フリードリッヒ・ポロク宛ての書簡のなかで、このボードレール論に『シャルル・ボードレール 高度資本主義時代の叙情詩人』という仮題をつけている⁴）の第二部にあたる箇所であった。同日、アドルノに宛てた書簡には、「きみたちに“ボードレール”について語りたいという誘惑は大きい——完成直前の第二部よりも、むしろ第一部と第三部について」⁵と書かれている。ボードレールを「アレゴリカー」として捉

⁴ Walter Benjamin: *Walter Benjamin Gesammelte Briefe Bd. VI 1938-1940* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2000), S.159.

⁵ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.155.

えるための方法論は第一章「アレゴリー詩人としてのボードレール」で、19世紀における「アレゴリカー・ボードレール」の意義については第三部「詩の対象としての商品」で扱われる予定だった——第三部のために書かれたメモが「セントラルパーク」（執筆は38年4月から39年2月）である。第二部にあたる「第二帝政」は、あくまでも問題解決のための資料としての位置づけがなされた箇所、ここにボードレールと「アレゴリー」を繋ぐ理論は示されていない。それは、ベンヤミン本人がアドルノに宛てた上記の書簡のなかで言っていることである。その後「第二帝政」草稿に対するアドルノからの批判によって、ベンヤミンは、この草稿の書き換えを余儀なくされる。そうして著されたものが、「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」（以下「モチーフ」と称す）である。この修正作業は39年2月下旬から7月下旬にかけて行われ、「第二帝政」の「根本的な二つの章——フラヌールの理論とモデルネの理論」⁶ についての分析が行われた。ベンヤミンは「フラヌール *der Flaneur*」と「モデルネ *die Moderne*」の概念をまとめることで、「アレゴリカー・ボードレール」を特徴づけようとしたのである。ボードレールのなかに「フラヌール」の性格を読み込み、彼の「モデルニテ *la modernité*」についての思考を跡付けることで、ボードレールを「アレゴリカー」と捉えるための視座が見いだされ、そのことが、ひいては19世紀の高度資本主義社会を読み解く足がかりになると考えられたのであった。「フラヌール」と「モデルネ」——このそれぞれの概念を特徴づけているものこそ、先に見た「弁証法的イメージ」にほかならないのである。

1 「フラヌール」としてのボードレール

七月革命（1830年）以降、文学の形態に変化が生じ、この潮流にボードレールもいやおうなく巻き込まれていく。それはジャーナリズムの変化に伴い、文学そのものの内実が危機に晒されたということである。1836年創刊の『ブ

⁶ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.156.

レス』紙が予約購読料の引き下げを行ったのに引摺られ、日刊紙の多くは予約購読料の値下げに踏み切った。その際、収益の穴埋めに用いられたのが「商業^ト廣告^ラ」である。日刊紙は、広告主の利益のために紙面を割き、読者の関心を惹くための陳腐な「情報」（ゴシップ）が紙面を賑わせた。新聞に掲載される記事がレクラムを意識したものへと接近するにつれ、「作家」も、このような利害関係のうち否応なく呑み込まれていったのである。次第に「作家たちは、大通^{フルヴァール}り^で、思いがけない事件や冗談じみた言葉あるいはうわさ話を手当たり次第に掴まえようと」し始めた。⁷ ベンヤミンが「パノラマ文学 die panoramatische Literatur」と呼ぶ文学作品 (PB. S.537.) は、作家がこのようにして得たゴシップを題材に描かれた作品の一例である。「パノラマ文学」というジャンルから「生理学 physiologie」を銘打った著作が生み出される。さまざまな人物類型あるいは都市の様相を題材にしたこれらの文章が、1840年代初頭には大いにもてはやされたのであった (Vgl. ebd.)。「大衆」の人気を博した作家と新聞社とのあいだに取り交わされた原稿料契約が莫大だったのは、彼らの「大衆」からの圧倒的な支持が、ひいては新聞社の利益に直結したからである。作家と新聞社との利害が重なり合うところで、文学は「大衆」を意識した作品になったのである。

売れっ子作家たちとは異なり、存命中のボードレールは、その作品が「大衆」からの圧倒的な支持を得ることなど無かった。ベンヤミンは、ボードレールが存命中に得た報酬は 15,000 フラン以下だったと算定している (Vgl. PB. S.535.)。この額は、デュマが『プレス』紙、『コンスティテュシオネル』紙との契約（五年間）に際して毎年 63,000 フランを、シューが『パリの秘密』掲載に際して 100,000 フランを、ラマルティエヌが 38年から51年までの投稿料として 5,000,000 フランの契約を結んだその額とは比較にならないほど安価なものであった (Vgl. PB. S.531.)。原稿を執筆することで得た報酬

⁷ Walter Benjamin: "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire"; *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd. I-2* (Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag, 1974), S.530. 以下「ボードレールにおける第二帝政期パリ」(1938)の引用箇所には「PB.」略記の後に当該頁を記す。

は総じて安価なものだったが、ボードレールもまた「パノラマ文学」の作家たち同様、街路へと赴き、そこここに詩の素材を探し求めたのである。しかし彼が街路に詩の主題を探し求めるその眼差しには、特殊な性格が備わっていた。それをベンヤミンは「フラヌール」の眼差しであると言う。

「フラヌール」の眼差しが、ボードレールの眼差しに重なり合う。では「フラヌール」とはどのような人物としてイメージされているのであろうか。ベンヤミンは「モティーフ」のなかで「フラヌール」を次のように説明している。

ロンドンでは群衆の人を得た。三月革命〔1848年〕以前の時代のベルリンで大衆に好まれた人物、立ちん坊ナンテ (der Eckensteher Nante) は、ある意味、群衆の人と対をなす。パリのフラヌールは、その中間に位置するのであろう。⁸

ロンドンとベルリンの中間にいるのが、パリにおける「フラヌール」である。この区分は、文学作品に描かれる街路に赴く人物像の変遷を言い表したものにほかならない。アドルフ・グラスブレンナーの作品に登場する「立ちん坊ナンテ」は、日雇い仕事をしながらも、仕事がなければ、街角にたむろし、酒に浸る生活をしている。彼らの生活は、「暇つぶし」のための「享楽」(PB. S.561.)に彩られており、路上で「享楽」にふけりつつぶらぶらと一日をやり過ごす。これとは対照的に、ロンドンには、「享楽」に浸り込む生活を受け入れるだけの雰囲気は備わってはいなかった。ここでベンヤミンが言うロンドンとは、エドガー・アラン・ポオが「群衆の人」(1840)で描いている1840年前後のロンドンのことである。「群衆の人」が紛れ込むロンドンの大通りには、「立ちん坊」が路上で悠然と「享楽」に浸り込むような雰囲気など無かった。日没時から慌ただしくなる大通りは、「眉をひそめ、せわしげ

⁸ Walter Benjamin: “Über einige Motive bei Baudelaire”; *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd. I-2* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974), S.627ff. 以下「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」(1939)の引用箇所には「MB.」略記の後に当該頁を記す。

に目をきよろつかせ、行き交う歩行者 (fellow-wayfarer) にぶつかられても苛立ったような様子もなく、身なりを整えては先を急ぐ」⁹ 人間の行き交う「人ごみ press」で溢れ返っていた。ベンヤミンは、ポオの描く歩行者たちの性格を次のようにまとめている。「彼 [ポオ] の歩行者たちは、あたかも自動装置に順応させられ、もはや自動的にしか自分を表現できないかのように振る舞う」(MB. S.632.)。48年以前のベルリンにあった路上者の生活は、ポオのロンドンには見当たらない。そこに描かれた人間は、「労働者が『自動装置の単調で、恒常的な運動に、自分自身の運動を』調和させる」(MB. S.631.)のに似た反応を示すのである。この街路に赴く人間の変化の根底にあって機能しているものこそ、人間が「プロレタリア化する」過程にほかならず (PB. S.561.)、彼らは「自身のありかたを、生産秩序によって定められたものと意識する」(ebd.) のである。ポオのロンドンは、その意味で、人間が産業のなかに取り込まれつつ存在する空間にほかならないのであり、未だ産業の発展過程にあったベルリン(あるいはパリ)とは対照的な空間が形作られていた。十八世紀後半にイギリスで発展した機械産業と機械技術の工場生産への応用が、第二帝政期 (1852-1870) のフランスに導入され、¹⁰ その後ドイツへと波及する。「フラヌール」がロンドンとベルリンの中間に位置すると言うベンヤミンの思考は、それゆえ、こうした産業化の過程とそこにある人間とを重ねて捉えた理解にほかならない。その意味では、ボードレーが生きた時代のパリ (すなわち第二帝政期のパリ) は、未だ「古き良き時代」の名残を留めていたのである (MB. S.627.)。「フラヌール」とは、都市が産業化する、その過渡期に特有な人物像である。百貨店がパリに初めて登場するのは1852年のことであり («ボン・マルシェ」の開店)、ベンヤミンによれば、ボードレーが死去する1867年にもパサージュは未だ人気を博していた。40年頃、「カメをパサージュの散歩につれて行くこと」(ebd. Notabene) が流行した。

⁹ Edgar Allan Poe: "The Man of the Crowd"; *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe* (New York: Random House, 1975), p.476.

¹⁰ 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』(日本経済評論社、2003)、177頁 ff.

パサージュには——エミール・ゾラが『居酒屋』（1877）で描いているような——クリーニング店があり、店内の綺麗に装飾された小部屋では、紳士諸公が煙草の煙に捲かれつつ、のんびりとした時間を過ごしていた。¹¹ かつて「立ちん坊」が街路で時間を費やした雰囲気が未だパサージュに息衝いている一方で、^{ブルヴァール}大通りには、人々が溢れ、ブテックが立ち並び、馬車が行き交う大都会の様相も呈していた。パリという都市そのものが、「古き良き時代」と新しい産業化の時代とを兼ね備えた、つねに変化を生み出す空間だったのである。「フラヌール」に特有の性格、それをベンヤミンは「敏活であること」および「^{ノンシヤラン}のんきさ」であると言うが（MB. S.620.）、この相反する性格が共存しうる不安定な場こそ第二帝政期のパリなのであった。「フラヌール」は、「古き良き時代」と産業化の時代とを揺れ動く。彼らは「古き良き時代」の名残のなかで呼吸をし、同時に、ブルヴァールで煌めくファンタスマゴリーに魅せられる。しかし、彼らの歩みがある場所に留まり続けることはない。「フラヌールは、なおも、大都市の境界線上に、[そこに住む]市民階級の境界線上に立っている」¹² ののである。

「古き良き時代」の雰囲気と産業化された都市の様相とが混ざり合うパリの只中で、「フラヌール」は、いまだこのどちらの世界にもおのれの安住場所を見いだせないでいる。そうした状態を、ベンヤミンは、ベルリンとロンドンとの中間にあるパリあるいは「古き良き時代」と産業化の時代とが混ざり合う時代という表現によって言い表そうとした。「フラヌール」のなかに認められる揺れは、確かに彼らが生きた時代の特異性によって生み出されたものである。しかし、その揺れが生じるのは彼らが行き来する空間に限ったことではない。むしろ「フラヌール」を読み解くための視座は、こうした都市空間のなかで、彼らが抱いた思考のなかにこそ求められなければならないのである。「フラヌール」をとらえていた思考とは一体どのようなものだったのか——ベンヤミンは、『パサージュ論』に次のようなメモを書き記している。

¹¹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, a.a.O., S.91. (A 3,9)

¹² Walter Benjamin: "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" a.a.O., S.54.

のらくらと一日をやり過ごすことによって得るもののほうが、労働によって得るもの以上に価値がある（？）という考えが、他の考えと並んで遊歩フラヌリのなかに備わっている。フラヌールは、ご承知のように、「入念な調査 die Studien」をしているのである。¹³

このメモの後に、ベンヤミンはピエール・ラルースの『大百科事典』（1872）から「フラヌール」の項目を引用している。そこには「芸術家や詩人が一番仕事に没頭しているのは、彼らが一番暇そうに見える時のことが多い」¹⁴と記されていた。のらくらしている時こそ、彼らをもっとも仕事に没頭している時間なのであり、そのような状態でこそ彼らの洞察力は研ぎ澄まされる。ラルースによれば、芸術家や詩人に備わったこうした性格が、「フラヌール」に特徴的な思考なのである。ラルースの時代にあって「フラヌール」を特徴づけるこの思考が、それ以前の時代にあって、ルソーの思考のなかに既に備わっていたとベンヤミンは言う。ルソーの『孤独な散歩者の夢想』（1782）から「第二の散歩」の冒頭箇所を引いて、そこに「フラヌール」の性格を特徴づける思考が既に現れ出ていると言うのである。ベンヤミンによれば、ルソーはそこで「沈思（die Kontemplation）とのらくら（der Müßiggang）とを結ぶ環」¹⁵を言い表しているのだという。

およそ人間が陥るこのうえなく奇怪な状況にある自身の心の平常な状態を記述しようという計画を立てたわたしは、この企てを実行するために、わたしの孤独な散歩（la promenade solitaire）とその間の夢想（la rêverie）、すなわち、頭を完全に自由にして、何にも邪魔されず、何にも当惑せず自由に考えを巡らせることで湧き上がる夢想とを忠実に記してみること以上に簡単で確実な方法を見出すことができなかつた。この孤独と沈思の時が、一日のうちで、気が散ることなく、邪魔されず、わたしが完全にわたしであり、わたし自身のものであり、自然が望

¹³ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk, a.a.O.*, S.567. (M20a, 1)

¹⁴ Walter Benjamin: *ebd.*

¹⁵ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.567. (M20, 1)

んだ通りの自分であると本当に言うことが出来る唯一の時間なのである。(傍点引用者) 16

ルソーにとって、「沈思」と「孤独な散歩」とは密接に関わるものである。「日々の散歩の途上、なにものにも煩わされない心は、しばしばうっとりするような思いに満たされることがあった」¹⁷ と言われているように、彼は「散歩」によっておのれと対峙し、沈思することが出来た。のらくらするなかで、ルソーはおのれの思考を研ぎ澄ませていったのであり、他人の目に映るルソーは、「心ここにあらず *son esprit était ailleurs*」¹⁸ の様相を呈しているように思われた。ラルース以前の時代にあっても、のらくらと沈思とは密接に関係していた。ルソーにあって、沈思は「わたし」の「外側へといまだ向きを変えられてはいなかった」¹⁹ が、ラルースの時代には、この対象が「わたし」の外側へと広げられる。十九世紀の「フラヌール」は、その意味で、のらくらとした生活をしながら、沈思の対象を見つけるや、その眼差しを素早く対象へと向け直すのである。街路へと赴いては、そこそこにおのれの芸術的テーマを見いだそうとする彼らは、その対象を認めるや、「心ここにあらず」といった具合に、その後をつまわすのである。「フラヌール」にとって、街路へ赴くことと、そこに^{ひし}めく大衆の存在は、おのれの芸術を完成させるがために必要不可欠な要素となった。

「フラヌール」について、ボードレールもラルースが言う意味での基本的な性格をそのうちに見いだそうとしている。「現代生活の画家」(1868)に、ボードレールが「フラヌール」について語った箇所がある。そこで彼はコンスタンタン・ギースの天分について分析を行っているが、そのギースのうちに「フラヌール」の性格が認められると言うのである。

¹⁶ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.566. (M20, 1)

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Genève: Librairie Droz, 1967), p.14.

¹⁸ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.568. (M20a, 1)

¹⁹ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.567. (M20, 1)

群衆 (la foule) が彼 [ギース] の領分であるということは、空気が鳥の領分、水が魚の領分であるのと同じである。彼の情熱と彼の信条は、**群衆に与すること** (*épouser la foule*) なのである。完璧なフラヌール (le parfait flâneur) にとって、情熱的な観察者にとって、数の中に、波打つもののなかに、集団の活気のなかに、はかないものと永遠なものなかに住居を定めることは、この上ない喜びである。自分の家の外にいるのだが、どこにしようとも自分の家にいるように感じる。世の中を見て、世の中の中心にいなながらも世の中に対して身を隠している、そうしたことがこれら独立心旺盛で、情熱的な、偏見のない精神たちのもっともちっぽけな楽しみのいくつかである。(傍点引用者、強調はボードレールによる)²⁰

ここでボードレールは「フラヌール」と「情熱的な観察者」を同義に捉えている。この理解は、ラルースが「フラヌール」の性格に「入念な調査」をなすことを見た理解と重なり合う。そしてラルース同様、ボードレールも「フラヌール」の性格を持ち合わせるギースが、「群衆」あるいは「大衆」へと吸い寄せられていく様子を描いているのである。その意味では、ラルースがまとめた「フラヌール」の相貌に、ボードレールがギースのなかに認めた「フラヌール」の相貌が重なり合う。ラルースもボードレールもともに「フラヌール」についての基本的な理解は共通しているように思われる。しかし、上のボードレールの定義のなかには、ラルースが示す「フラヌール」の相貌とは決定的に異なる「フラヌール」の相貌が記されている。「世の中を見て、世の中の中心にいなながらも世の中に対して身を隠している」と言われていることこそ、ラルースが捉えた「フラヌール」の相貌と、ボードレールのそれとを分かť決定的な要因にほかならない。「世の中」に対する「フラヌール」の態度について、ボードレールは、次のように言い換えてもいる。「観察者 [フラヌール] とは、あらゆる場所におのれの秘匿 (l'incognito) を楽しむ君主

²⁰ Charles Baudelaire: "Le Peintre de la vie moderne", III L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant; *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p.691ff.

(un prince) のような存在なのである。²¹ ジャーナリズムや「生理学」に代表される都市を題材とした芸術は、大衆や群衆、情景や風俗を観察し、それらを「類型化する」ことを目指していた。しかしここでボードレールが言う「フラヌール」のなかには、そのようにして類型化することを目的とする意志が見当たらない。それに変わって登場する性格こそ、「世の中に対して身を隠している」ことや「秘匿」である。「大都市の群衆のなかに個人の痕跡をくらませること」(PB. S.546.) こそ、ボードレールが「フラヌール」のなかに認めようとした他方の性格にほかならない。ベンヤミンは、ボードレールが銀板写真に対する脅威を感じていたと言っている (MB. S.644ff.)。「フランスの風刺画家たち」(1858) や「1859 年のサロン」で、ボードレールは、写真が芸術の諸機能を代行する役を担いうるであろうと言っている。写真技術が芸術の主役を担いうるのがすなわち芸術の墮落をもたらせるであろうというその予言めいた発言は、彼が写真技術に対する脅威を予感していたことを物語っている。²² ベンヤミンは写真技術に対するボードレールのこの恐れが、写真という「人間の秘匿をもっとも徹底的に征服する手段」(PB. S.550.) への脅威であると解している。写真によって個人が同定されるのを嫌うこと、それは「大衆」あるいは「群衆」のなかに、おのれの痕跡を消し去ろうとしたボードレールのなかに現れ出る「秘匿」への意志にほかならない——いやむしろ、意志ではなく、彼はおのれの痕跡を消し去るために「群衆」のなかへ入り込まざるを得なかった。ここでベンヤミンが写真を引き合いに出して言わんとしているのは、アルフォンス・ベルティヨンによって発明された「人体測定法 anthropométrie」、すなわち痕跡をもとに個人を特定する犯罪捜査の目をボードレールは警戒していたということである (ebd.)。捜査の目を掻い潜るため、「完璧なフラヌール」は「群衆に与する」のであり、それは、おのれの痕跡を辿って捜査の手が及ぶことを恐れるがゆえの行動なのである。ボードレールにとって「群衆」あるいは「大衆」とは、そのような意味で、

²¹ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.692.

²² Cf. Charles Baudelaire: "Salon de 1859", II Le public moderne et la photographie; *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p.618

「社会に溶け込むことが出来ない人間を追跡者から守る避難場所」(PB. S.542.)となる。ボードレールが言う「フラヌール」のなかには、「群衆」に視線を向け彼らを観察する姿勢が現れ出ると同時に、追跡の手を逃れるための隠れみものとしてこの「群衆」を利用しようとする様相が認められるのである。

「フラヌール」のなかに「隠匿」を読み込むボードレールの理解は、彼の生活と深く関係していた。ボードレールが6歳の1827年2月10日、父親(ジョゼフ＝フランソワ・ボードレール)が他界し、母親のカロリーヌ(カロリーヌ・アルシャンボー＝デュフェイス)は、翌年、セーヌ県およびパリの司令官であり後に外交官を経て上院議員になるジャック・オーピックと再婚した(1828年11月8日)。幼い頃から文学に傾倒していたボードレールであったが、1840年、両親から法科への進学を勧められ、兄アルフォンス・ボードレールからの説得をしぼしぼながらに受け入れて、エマニュエル・バイイが施設長を務める「高等教育センター Maison de hautes études」に入学することになった。もともと文学によって生計を立てようと考えていたボードレールは、法律の勉強はそっちのけに、そこで出会った地方出身の文学青年たち(ギユスターヴ・ル・ヴァヴァスール、フィリップ・ド・シェヌヴィエール、エルンスト・プラロン、ジュール・ピュイツソンら)との交友を深めてゆく。²³ この時期に、彼は若いユダヤ人娼婦サラ(「おたまちゃん la Louchette」というあだ名で呼ばれていた)と関係を結び、淋病を患っている。²⁴ 娼婦に入れ込む生活をしながら、彼は衣服への強いこだわりをみせたのであった。1841年1月20日、ボードレールがアルフォンスに宛てた書簡には、これまでに彼がこしらえた借金の一覧が挙げられている。そこには、

²³ Henri Troyat: *Baudelaire* (Paris: Flammarion, 1994), p. 70.

²⁴ サラとの愛は、「初期詩編」のなかにも登場する。「わたしの情婦は名前の通った花形ではない」という詩編では、「寄り目 louche」(サラ)との関係が赤裸々に描かれている。『悪の華』の無題詩(32)に登場する「ひどく醜いユダヤ女 une affreuse Juive」もサラであると言われている。Charles Baudelaire: “Poésies de jeunesse poésies diverses”, *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.203ff.; Charles Baudelaire: “Les Fleurs du mal”; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.34. (32)

衣服代の他に、娼婦へと貢いだ金額までもが記載されていた。²⁵ 息子の放蕩に危機感をおぼえたオーピックは、同年4月、ボードレールをパリから離れさせようと、航海旅行を提案する書簡をアルフォンスに宛てて送っている。インドのカルカッタに向けたこの旅行（出発は同年6月9日）は、航海の途上、日に日に衰弱していくボードレールの姿をみた船長の判断により頓挫してしまう。1842年2月16日にフランスへと帰還したボードレールは、両親の同意を得て、サン＝ルイ島に住居を借りた。²⁶ 義父のオーピックは、かつての息子の放蕩ぶりを思って気が気ではなかったが、ボードレールが成人した1842年4月、遺産管理を彼に任せることを決めた。²⁷ 1843年6月、サン＝ルイ島にある「ピモダン邸」に越してきたボードレールは、そこに集う作家たちとの交友のなかでダンディズムの虜になっていった。赤いクラバット（ネクタイ）に薔薇色の手袋をはめ、黒色の燕尾服を羽織った彼の姿は、当時のダンディに典型的な出立ちなのであった。²⁸ 後に「現代生活の画家」のなかで彼が「ダンディ」について語る時、若き日のピモダン邸での経験がその背後にあった。「金持ちで、暇があり、たとえ無感動であっても、幸福の足跡を追ってゆくほかに仕事のない男。贅沢のなかで育てられ、その幼年時代から既に他人の服従に慣れた男、要するに、エレガンス以外に信条がない男」²⁹とされているダンディの風貌は、そのまま若き日のボードレールの風貌に重なる。エレガンスに趣向を凝らし、美術品に興味を抱く、こうした優雅さへの興味関心が、ボードレールをとらえていたのである。第二帝政期に定着した「high life」（富裕で優雅な生活様式）³⁰ をおのれのものとするために、彼は莫大な額の金を注ぎ込んだ。義父の恐れていたことが現実のも

²⁵ Charles Baudelaire: *Correspondance I [janvier 1832-février 1860]* (Paris: Gallimard, 1973), p.85. ; à Alphonse Baudelaire 20 janvier 1841

²⁶ Henri Troyat: *Op.cit.*, p. 98.

²⁷ ベンヤミンによれば、この時ボードレールが手にした遺産は、75,000フランであった。Vgl. Walter Benjamin: “Das Passagen-Werk”, *a.a.O.*, S.359. (J30, 2)

²⁸ Vgl. Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.321ff. (J11a, 2)

²⁹ Charles Baudelaire: “Le Peintre de la vie moderne”, IX Le Dandy; *Op.cit.*, p.709.

³⁰ Charles Baudelaire: *ibid.*

のとなった。オーピックの遺産を相続したボードレールは、その約半分をわずか二年間のあいだに使い果たしてしまっただのである。債権者の追跡を逃れるため、彼はカフェや雑誌の回読会へ足を運び、家賃の支払い日には、友人宅へと押し掛け、難を逃れるのであった (PB. S.550.)。³¹ 息子の浪費癖に不安を抱いた母カロリーヌは、1844年6月、夫オーピックの忠告により家族会議を開き、財産管理のための法定後見人設定のための訴訟を起こすことを決め、同年9月21日、民事裁判所は法定後見人としてナルシス＝デジレ・アンセルを任命する。準禁治産者としての烙印を押されたボードレールは、その後生涯を通じて財政面での足枷をはめられることになり、既にこの時、莫大な借金を抱えていた彼の懐具合は急激に悪化してゆく。1845年6月30日に法定後見人アンセルに宛てた書簡のなかで、ボードレールは自殺を口にする (実際には、アンセルへの書簡を遺書と考えていた)。それは未遂に終わったが、決死の覚悟をもってしても、彼の置かれた状況が改善へと向かうことはなかった。1853年12月26日に母親に宛てた手紙からは、準禁治産者の烙印を押された後の、疲弊したボードレールの様子が見て取れる。「僕は肉体的苦痛には慣れていて、破れて風の通るズボンと上着の下に、二枚のシャツをかくも上手に着込む術を心得ているほどですし、穴の開いた靴にワラで、それどころか紙で底をつけることに熟練しているので、もうほとんど精神的苦痛しか感じません」。³² 翌年の同じ時期 (1854年12月4日)、またも母親に宛てた書簡のなかでボードレールは、自身の置かれた苦悩を吐露している。「僕には衣類がないので、横になって、寝たままでいなければならないのですか?」。³³ 準禁治産者の烙印を押された後のボードレールに、かつての華

³¹ 「1852年3月27日 (土) 午後2時」の日付が入った母親宛ての書簡には、彼がこしらえた借金の概要が列挙されている。冒頭で、当時の恋人のジャンヌ・デュヴァール (「ジャンヌ・ルメール」と呼ばれることもある) について散々不満を洩らした後に、家賃、肉屋、酒屋、乾物屋、治療費など、彼がこしらえた借金の一覧が書き連ねられている。この書簡でボードレールは、こうした借金の肩代わりをしてくれるよう母親に懇願しつつ、本や衣服を買うための費用をも要求している。Cf. Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.191ff. ; à madame Aupick 27 mars 1852

³² Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.241ff. ; à madame Aupick 26 décembre 1853

³³ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.301. ; à madame Aupick 4 décembre 1854

やかさは見当たらない。そこにあるのは、プチ・ブルジョワジーとして生き
たかつての栄華以外のなにもものでもなかった。

「群衆」のなかへおのれの痕跡を消し去る「フラヌール」の性格は、ボー
ドレールの相貌と重なり合う。債権者からの取り立てを免れようと逃れゆく
ボードレールの姿は、捜査の目を掻い潜るため「群衆」のなかへとその身を
隠す「フラヌール」の様相に酷似している。ボードレールは「完璧なフラヌ
ール」あるいは「情熱的な観察者」のなかに零落したプチ・ブルジョワジー
のイメージを読み込もうとするのであり、そのことによって「非常に不安
定な運命 *fortune si agitée*」³⁴を背負わされた「フラヌール」のイマ
ージュが形作られるのである。「完璧なフラヌール」の相貌に、かつての栄華を失
ったボードレールの相貌が重なりあう。彼は（自身を擁護するかのごとく）
この零落にこそ、詩人を基礎づける条件が備わっていると考えたのであった。
小散文詩「パリの憂鬱」（1869）では、このような運命を授けられた「フラ
ヌール」だけが「群衆」に通じることが出来ると言われている。

群衆 (multitude) に通じることが、誰でもが身に付けうることではない。群衆を
楽しむこととは、^{アール}術のようなものである。そして、人類を活力の宴となせるのは、
唯一、その幼年時代に妖精から、変装や仮面への嗜好、わが家への嫌悪、旅への
情熱を抱かされた者だけである。(傍点引用者)³⁵

「群衆に与する」情熱を持ち合わせる「フラヌール」の性格は、ここで言わ
れているように、その過去と密接に関わっている。幼年時代に「変装や仮面
への嗜好、わが家への嫌悪、旅への情熱」を抱かされたことが、「完璧なフラ
ヌール」の条件なのである。——ここに挙げられた条件は、若き日のボード
レールが経験したことに通じている。「変装や仮面への嗜好」は、「卑しく不

³⁴ Charles Baudelaire: "Le Spleen de Paris", XII Les Foules; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p. 292.

³⁵ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p. 291.

潔で、化け物じみた女」(サラのこと)³⁶に惹かれながらも、そのような嗜好を覆い隠すかのようにダンディの風体をした彼の相貌に認められることであり、「わが家への嫌悪」は、義父に対する反発として、「旅への情熱」は、パリから離れゆくことが逆にパリへの憧憬を強めるものとして、それぞれがボードレールのなかに認められるのである。パリから離れる旅が、かえってパリへの憧憬を強めてしまう——ボードレールはそのような意味での「旅への情熱」を『悪の華』に記している。「53 旅への誘い」は、憧憬を浮かび上がらせる旅を描いた詩編にほかならない(そこには、彼のインド旅行での経験がはっきりと刻み込まれている)。

ほのかにかおる 竜涎^{りゅうぜん}の香
 贅を凝らした天井
 深みがかった色をした鏡
オリエントの華々しさ
 すべてが、こっそりと、
 魂に語りかける、
生まれ故郷のあまい言葉を。³⁷

若き日のボードレールの経験が、このようにして「フラヌール」の相貌に読み込まれている。ボードレールにあってこれらの経験は、さらに彼の幼年時代へと収斂してゆき、既に幼年時代にぼんやりと感じられたことが、こうした経験の根底に備わっていると考えられている。「赤裸の心」に、幼年時代の彼の経験について記されている。

早くもわが幼年の時代から、孤独な気持ち。家族に逆らって、——そして友人たちのど真ん中では、特に——永遠に孤独な運命を感じる気持ち。³⁸

³⁶ Henri Troyat: *Op.cit.*, p.72.

³⁷ Charles Baudelaire: “Les Fleurs du mal”, *Op.cit.*, p.53 (53)

³⁸ Charles Baudelaire: “Mon cœur mis à nu”; *Œuvres complètes I* (Paris:

幼年時代に抱かされる感情とは、「孤独な気持ち」にほかならず、この感情が、若き日のボードレールのなかに備わっていた。ボードレールはこの「孤独な気持ち」を「フラヌール」に与えられた特権と捉えようとしているのである。「パリの憂鬱」の先の引用は、こう続けられている。

群衆、孤独：これらは、活動的で想像力に富んだ詩人にとって、対等に変換可能な語である。自分の孤独を満たす術を知らない人物は、せわしなく動き回るごみ（*foule affairée*）のなかに一人でいる術さえも知らないのである。³⁹

「完璧なフラヌール」は、「群衆」のなかで孤独になる。ポオは、ロンドンで「人々が私的関心に閉じこもり、絶望的に孤立している」（PB. S.555.）様子を描き出した。各々が孤立しているように見えるが、彼らは一様に同じ力に従って動いている。産業化された社会は、ベンヤミンがフロイトの表現を用いて言っているように、「均質化する」エネルギーを意識へと強いてくるのである（MB. S.613.）。「群衆」のなかに身を隠すボードレールも、彼がこのエネルギーの影響下にある限りは、一様に同じ様相を呈さざるを得なかった。しかし、均質化された都市空間（あるいは「群衆」のなか）にいながらも、彼の意識は超然としたものであり続けた。そのように在ることが出来たのは、彼が孤独な一人の詩人として群衆化の現象を捉える存在であったからにほかならない。ポオのロンドンは、実際には「人々が私的関心に閉じこもり、絶望的に孤立している」状態を、ある統一へとまとめあげる。ボードレールは、「孤独」になることで、このエネルギーに抗する意識を見いだしたのである。「均質化する」エネルギーに抗するためには、「孤独」でなければならない。それは換言すれば、「孤独」であることが、「均質化する」エネルギーを冷静に分析し、これを打破するための視座を開くということである。詩人の私的な経験の根底に備わった「孤独」を、ボードレールは与えられた特権として、積極的に評価しようとするのである。「群衆」というヴェール（Vgl. PB.

Gallimard,1975), p.680. (VII)

³⁹ Charles Baudelaire: "Le Spleen de Paris", XII Les Foules; *Op.cit.*, p. 292.

S.562.) が詩人の意識から取り払われることで、彼は、このヴェールを通して世界を捉えようとする思考を放棄する。「孤独」によってヴェールが剥ぎ取られることにこそ、ボードレールは、詩人が「群衆」と対峙する可能性を見ているのである。「群衆」と「孤独」が変換可能であるというボードレールの解釈には、「孤独」にあつて、詩人は「群衆」をありのままに捉えるという思考が備わっている。「均質化する」エネルギーに抗して——すなわち、「群衆」という統一のなかに人や事物がまとめあげられることに抗して、彼は「大都市をありのままの姿で」(ebd.) 見ようとするのである。

「孤独」になることで、「フラヌール」は、「群衆」を構成している存在と対峙する。ボードレールが「完璧なフラヌール」のなかに見いだした特異性とは、こうした認識の特異性にほかならない。この特異性を、ボードレールは詩人のなかに認めようとしたのであり、「現代生活の画家」ではそのことを「ダンディズム」という表現で言い表そうとした。この表現は、若かりし頃の彼が実践したダンディズムとは異なるものである。若き日のボードレールが(ブランメルやバイロンに倣って、イギリス風に)「身だしなみや物質的優雅さに対する過剰な嗜好」⁴⁰をダンディズムに求めていたとするのなら、68年の彼は「ダンディズム」の他の側面にこそ注目していた。「完璧なフラヌール」のなかにはボードレールが認めた特権、すなわち「詩人が、思いのままに、彼自身や他人になることができるという比類なき特権」(傍点引用者)⁴¹が「ダンディズム」を形作っている他の側面にほかならない。「飽くことなく「わたし—ではないもの[非—我]」を求める「わたし[自我]」(*un moi insatiable du non-moi*)」⁴²が、「ダンディズム」には備わっている。しかし、こうした「ダンディズム」(あるいはその体現者としての「完璧なフラヌール」)が、誰彼構わず「わたし」を託す(あるいは「わたし」のなかに取り込む)わけではない。ベンヤミンは、詩人が「わたし」を託す対象は、彼が都市にあつ

⁴⁰ Charles Baudelaire: “Le Peintre de la vie moderne”, IX Le Dandy; *Op.cit.*, p.710.

⁴¹ Charles Baudelaire: “Le Spleen de Paris”, XII Les Foules; *Op.cit.*, p. 291.

⁴² Charles Baudelaire: “Le Peintre de la vie moderne”, III L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant; *Op.cit.*, p.692.

て「ショックの経験」を蒙った存在に限定されると言っている (Vgl. MB. S.615ff.)。実際、ボードレールも「わたし」を託す対象を「思いがけず目にするもの、通りがかった見知らぬ人」⁴³ に限定して語っている。「群衆」とは、このような「ショックの経験」を詩人のもとへ運ぶ雑踏にほかならず (Vgl. PB. S.547ff.)、それ以上に積極的な意味を持ちうるものではない。「群衆」のなかで「孤独」になることによって、ショックを経験する機会が得られるのであり、詩人はこの経験を詩の主題に用いるのである。では、「ショックの経験」を詩人に与える存在とはどのような人物なのであろうか。ベンヤミンは「93 通りすがりの女に」のなかに、ショックを受けたボードレールの姿が現れでていると言う。

騒々しい街路が、わたしのまわりでわめき声をあげていた。
背が高く、すらりとした、立派な喪服を纏った女が、
装飾を施したその手でスカラップやへム⁴⁴ をたくしあげ、揺らしながら、
彫像のようなその脚は、軽やかにしかし気品のある足取りで、

死別へのおごそかな悲しみを抱いては、眼の前を通り過ぎていった。
私はといえば、常軌を逸した人物のように身体を引きつらせ、
嵐を予感させる鉛色の空のような彼女の瞳から、
魅惑する優しさと、命うばう快楽とを飲んだのである。

(傍点引用者)⁴⁵

この詩のなかでボードレールはこの女が「立派な喪服を纏っ」ていることを強調している、とベンヤミンは言っている (PB. S.548.)。「喪服 le deuil」を纏うことは、「悲しみ le deuil」にとられることに等しい。この「悲し

⁴³ Charles Baudelaire: "Le Spleen de Paris", XII Les Foules; *Op.cit.*, p. 291.

⁴⁴ 「スカラップ feston」とは、洋服の襟、袖口、裾などに施された花柄模様の縁飾り。「へム ourlet」とは、洋服の裾の折り返しのこと。

⁴⁵ Charles Baudelaire: "Les Fleurs du mal", *Op.cit.*, p.92. (92)

み」にとらわれた人物を眼にして、ボードレールはショックを受けるのである。「悲しみ」に暮れる人物を眼にしては、そのような人物へと惹き付けられ、快樂を得るボードレールの姿は、「91 小さな老婆たち」のなかにも見られる。穴の開いたペチコートの下に、見るからに寒々しい衣類を纏った老婆たちが、恐々とした足取りで大通りを横切ってゆく様子を眼にしたボードレールは、この老婆たちにショックを受けるのである。老婆たちにボードレールが読み取ったものは、「立派な喪服」を身に纏った女に彼が認めたのと同じ、「悲しみ」なのであった。

ある者は、彼女の祖国によって不幸を与えられ、
他の者は、彼女の夫によって苦しみを課された者、
またある者は、自分の子どもによって苦しみを抱かされたマドンナ、
これらすべての者が、彼女らの涙で大河を作れたであろうに！⁴⁶

ボードレールはこの老婆たちのなかにも、喪服の女に彼が認めたのと同じように、「悲しみ」や「不幸」を見ている。それゆえ、彼は老婆たちにショックを受けるのである。「ダンディズム」が「わたしではないもの」のなかに見いだすものとはこの「悲しみ」にほかならず、「ダンディズム」の体現者は、「悲しみ」を抱いた存在に目を奪われる。詩人はショックを受けた対象を、おのれへと内面化させようとする。「喪服」を纏った女にも、老婆たちにも、ボードレールは「悲しみ」を認め、彼女らの「悲しみ」を自身のなかへと取り込もうとした。そのようにして彼のなかに「悲しみ」が満ち溢れることになるのだが、彼は「ダンディ」として、超然とした風貌を呈するのである（こうした冷静さを、ボードレールは「キツネに噛まれたスパルタ人」という表現で言い表そうとしている⁴⁷）。「ダンディズム」が喪服の女と老婆のなかに

⁴⁶ Charles Baudelaire: “Les Fleurs du mal”, *Op. cit.*, p. 90. (91-II)

⁴⁷ 「キツネに噛まれたスパルタ人 le Lacédémonien sous la morsure du renard」とは、モンテーニュが『エッセー』(1580、1588)のなかで用いている古代スパルタの故事。スパルタの少年が、盗んだキツネをマントの下に隠したことでキツネに腹を噛まれたのだが、盗みがばれるくらいならキツネに噛まれた方がましと痛みを我慢した

見いだしたのは、「悲しみ」という共通点なのであった。ベンヤミンはここにさらに別の共通点を指摘している。その共通点こそ「はかなさ」である。彼は「通りすがりの女に」を引用した後に、この詩の本質は次の点にこそあると言っている。

この詩において、心うばわれる瞬間と永遠の別れとが一つになっている。そのようにしてこのソネットは、ショックの形姿、いやカタストロフの形姿を提示するのである。(MB. S.623.)

街中でボードレールがショックを受けた存在も、次の瞬間には、彼のもとから離れていってしまう。「通りすがりの女に」ではこう言われている——「わたしはもはや、永遠の中でしか君に会えないのだろうか？／ここから遥か遠くの異国の地でしか！いや、もう遅すぎる！きつと〈永遠に〉！」。⁴⁸ 同じように「小さな老婆たち」では、こう言われている——「毎晩わたしは、あなたがたに厳かに別れを言う！／明日あなたたちはどこにいるのだろうか」⁴⁹。再び見いだすことが出来ない出会いこそ、このそれぞれの詩に共通した要素である。「ダンディズム」には、「悲しみ」を抱いた存在に眼を向けつつも、その出会いが次の瞬間には遠ざかってゆく、そのような「はかなさ」に対する「悲しみ」が宿っている。それゆえに、68年のボードレールは「ダンディズム」をこう定義したのであった。

ダンディズムとは夕日のようなもの (un soleil couchant)。沈みゆく太陽のよう

というもの。ちなみに、『エッセー』は、18世紀に発見された「ボルドー本」と、モンテーニュの死後編集者グルネーによって加筆修正された「1595年版」とがある。この故事が記されているのは、『エッセー』（ボルドー版）一巻の14章だが、「1595版」では、この章が40章に移動している。モンテーニュの『エッセー』は、長く「ボルドー本」が用いられてきたので、ボードレールがこの故事を知り得たのは、「ボルドー本」からであると考えられる。 Charles Baudelaire: “Le Peintre de la vie moderne”, *Op.cit.*, p.710. ; Michel Eyquem de Montaigne: *Essais 1580 (I)* (Paris: Librairie Champion, 1976), p.68.

⁴⁸ Charles Baudelaire: “Les Fleurs du mal” *Op.cit.*, p. 93. (93)

⁴⁹ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p. 91. (91-IV)

に、壯麗で、熱がなく、メランコリーに満ち溢れている。⁵⁰

沈みゆく「夕日」は、彼が街中で得た出会いの過ぎ去ってゆく（あるいは忘却されてゆく）定めを物語っている。彼が見いだし、内面化しようとした「悲しみ」が、「群衆」のなかへと姿を消し去る。それは「悲しみ」を抱いた存在の痕跡が、「群衆」のなかへと消え去ることを意味する。「群衆」のなかに彼が見いだそうとする対象が束の間彼のもとに留まった後、彼のもとを離れてゆく定めにあるという諦めにも似た思い（あるいはメランコリー）が詩人を捕えていた。ボオのロンドンを覆っていた「均質化する」エネルギーが否応なく見いだされた「悲しみ」を呑み込むのであり、詩人の眼には、再び、同じ情景の回帰する世界だけが映り込むのである。「ダンディズム」のなかで、世界に対する憤懣が鬱積し始める。この欲動をボードレールは「下劣さと闘ってこれを破滅させようとする欲動」⁵¹と呼んだ。再び詩人の眼に被された「群衆」というヴェールを剥ぎ取ろうとして湧き上がったこの怒りは、つい今しがた手にしたものの痕跡（詩人がかつて「群衆」のなかで見いだした「悲しみ」）が、「群衆」という同一化の波のなかへと押しやられたことによる怒りと捉えることができる。18世紀末のイギリスにおける貴族的な生活をその起源に持つ「ダンディズム」が、かつては強大な影響力を持ち合わせていたアリストクラシー貴族制への記憶が徐々に薄らいでいくことにより憤懣を爆発させると言われているように、「完璧なフラヌール」が憤懣を爆発させるのは、かつての記憶が忘却されていくことと密接に関係している。⁵² ナポレオン三世は、王政復古を目論む議会に対立し、民主化政策を積極的に推し進めていった（普通選挙の復活がその最たるものである）。時代の変化に伴い忘れ去られてゆくものに、貴族的なハビトゥスも含まれていたのであり、その体现者としてのダンディも流行遅れの存在として忘却の淵へと押しやられていったのである。

⁵⁰ Charles Baudelaire: “Le Peintre de la vie moderne”, IX Le Dandy; *Op.cit.*, p.712.

⁵¹ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.710.

⁵² Cf. Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.712.

「ダンディズム」が憤懣を爆発させるのは、その歴史が蒙ったのと同じように、おのれが持ち合わせていたものが忘却の淵へと押しやられたことによる。「大都市群衆のなかへと個人の痕跡が消し去られてしまうこと」(PB. S.546.)こそ「完璧なフラヌール」が憤懣を爆発させる理由なのである。「群衆に与する」フラヌールに、ボードレールが「ダンディズム」によって示そうとした相貌が浮かび上がる。「早くもわが幼年の時代から、孤独な気持ち」に嘖まれてきた、「孤独」ゆえに経験せざるをえない怒りを、彼は「ダンディズム」のなかに見たのである。「孤独」になることで眼にする「悲しみ」、東の間眼にしたその「悲しみ」が、再び「群衆」の波にさらわれてゆくことへの怒りは、彼が求めたものを消し去ってしまう当のエネルギーに対する憤懣となって爆発する。「完璧なフラヌール」のなかにも、「ダンディズム」が引き起こしたのと同じ怒りが込み上げてくるのである。「ダンディとしてのフラヌール」⁵³こそ、ボードレールが語らんとする「フラヌール」の相貌にほかならない。

「ダンディとしてのフラヌール」を、ボードレールは「完璧なフラヌール」と呼んでいる。彼が「フラヌール」を「完璧な *parfait*」と形容する理由は、「単なるフラヌール *le pur flâneur*」⁵⁴と言われているものと「完璧なフラヌール」とを区別して捉えようとしているからにほかならない。この差異を決定づけているものが、「モデルニテ *la modernité*」という造語でボードレールが言わんとする特異な思考法である。ボードレールはギースのなかに「モデルニテ」を認めようとする。「モデルニテ」を芸術(絵画)の理想とする(ようにボードレールには思えた)ギースの態度が、そのまま「完璧なフラヌール」に投影されているのである。「彼[ギース]にとっては、モードが歴史的なもののうちに含んでいる詩的なものを取り出すこと、すなわち、はかなさから永遠なものを取り出すことが必要なのであった」(傍点引用者)。⁵⁵

⁵³ Graeme Gilloch: *Myth & Metropolis Walter Benjamin and the City* (Cambridge: Polity Press, 1997), p.153.

⁵⁴ Charles Baudelaire: "Le Peintre de la vie moderne", IV *La Modernité*; *Op.cit.*, p.694.

⁵⁵ Charles Baudelaire: *ibid.*

ギースのように、「完璧なフラヌール」は、「はかなさ」から「永遠なもの」を取り出すことを目指している。「生き生きとした想像力に恵まれ、いつも人間の**大砂漠**を貫いて旅をするこの孤独な人」⁵⁶ は、「モデルニテ」を見いださんがために「はかなさ」——すなわち、「脆さ *die Hinfälligkeit*」あるいは逃れゆくもの——へとその眼差しを向けるのである。ベンヤミンは「89 白鳥」の一節を例に挙げ、「パリは壊れやすさの象徴によって包囲されている」（PB. S.586.）という思考がボードレールを捉えていたと言っている。「脆さ」に取り囲まれたパリのなかに「永遠なもの」を見いだそうとすることで、フラヌールは「モデルニテ」を捉えることができるのである。「モデルニテとは、一時的なもの、はかないもの、偶発的なものが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、一定不変なものである」。⁵⁷ 「モデルニテ」についての説明をしたこの一節で、ボードレールは「脆さ」と「永遠なもの」についてさらに踏み込んだ説明をしている。「脆さ」とは「一時的なもの」であり、忘却されるものを意味する。他方「永遠なもの」とは「一定不変なもの」であり、記憶されるものを意味する。「ダンディとしてのフラヌール」は、「悲しみ」を求めて「群衆」のなかへと紛れ込む。彼がそのようにして「悲しみ」を見いだそうとするのは、そうした試みのなかで「モデルニテ」を捉えることが出来ると思われたからである。「悲しみ」を追い求める「フラヌール」には、「一定不変なもの」を認めることで、「悲しみ」を記憶しうる（あるいは再度経験しうる）とする思考が備わっている。「一定不変なもの」と「はかないもの」との照応のうちに「モデルニテ」は浮かび上がるという「理想」が、ここでは意図されているのである——そうだとすれば、ボードレールが「一定不変なもの」という表現によって言わんとしたこととは、いったい何だったのであろうか。

1861年3月、ヴァーグナーの『タンホイザー』オペラ座公演に感銘を受けたボードレールは、ヴァーグナーの芸術論——「総合芸術」に惹きつけられていく。「リヒャルト・ヴァーグナーと『タンホイザー』パリ公演」（1861）

⁵⁶ Charles Baudelaire: *ibid.*

⁵⁷ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.695.

と題した文章のなかにも、「モデルニテ」についての思考法——「一時的なもの」から「永遠なもの」を導き出すという思考法——が示されている。この執筆が 1868 のギース論（「現代生活の画家」）に先立ってなされたということは、ヴァーグナー論で展開される思考法がギース論を執筆する際にもボードレールのなかにあったと考えることが出来る。ヴァーグナーが言う「一定不変なもの」とは、古代ギリシャの演劇に備わった「形式」であり、彼にとっての「劇的、音楽的な理想」は、「演劇と公共生活との理想的な関係」を構築することであった。⁵⁸ 古代芸術の形式が人間の生活と結びつき、そこに「道徳的で知的な感覚」⁵⁹ を浮かび上がらせると言うのである。ヴァーグナーの芸術観に触発されたボードレールは、その興奮をそのまま「モデルニテ」に応用したのである。ヴァーグナーにあって「公共生活」と言われているものが、ボードレールにあっては「一時的なもの」に置き換えられており、この「一時的なもの」のなかに古典古代にあった「道徳的で知的な感覚」——ヴァーグナーのなかにボードレールが見いだした「一定不変なもの」——が再現されると考えられているのである。⁶⁰ しかし、こうした「モデルニテ」の概念が、既に論理面での破綻を来していることは容易に想像がつく。ヴァーグナーに傾倒していた頃のボードレールは、「一定不変なもの」に備わった「秘密めいた美しさ」⁶¹ が古典古代に備わった道徳を再現するためのきっかけを与えると言っている。その意味では、「古典古代 *antiquité*」の道徳を再現することにこそ重きが置かれ、「完璧なフラヌール」が目指すところのものも「古典古代」の感覚を再現することに限定されてしまう。「モデルニテ」が「古典古代」との関係のなかに捉えられるのであれば、「ダンディズム」が追い求めたものも、究極的には、古典古代に備わった感覚を再現しようとする「理想」であったということになる。確かにボードレールは、「ダンディ」に古代

⁵⁸ Charles Baudelaire: “Richard Wagner et *Tamhàuser* à Paris”; *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p. 789.

⁵⁹ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.802.

⁶⁰ Charles Baudelaire: “Le Peintre de la vie moderne”, IV La modernité; *Op.cit.*, p.694.

⁶¹ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.695.

ギリシャの政治家や軍人を重ねて捉えようとしている。⁶² しかし、これら古典古代の人物が持ち合わせていた感覚と、「ダンディズム」が「悲しみ」を追い求めることとのあいだには、何の関係性も認められない。それはベンヤミンも言っているように「ダンディ」が、英雄の悲劇を演じていた——ボードレールは近代の主体を「英雄」と呼び、そのような主体は「モデルニテ」についての思考を持ち合わせた（自身を含めた）芸術家にほかならないと考えた（Vgl. PB. S.577.）——ということからも容易に察しのつくことである（PB. S.600.）。「神話とは、生きたヒエログリフすなわち誰もが知るところのヒエログリフ辞典のようなものである」⁶³と、ボードレールは言う。その意味では、「古典古代」が、ボードレールにとって参照する以上に積極的な意味を持ち合わせるものではないということは明白なのである。ベンヤミンはボードレールの「モデルニテ」が、古代芸術を無批判的に受け入れ、その再現に「理想」を見ていることに難色を示している（Vgl. PB.585.）。「モデルニテ」を正確に定義するためには、「古典古代」にあった道德の再現を「理想」として語ることを避けなければならない——そうすることによって初めて、ボードレールが『悪の華』で試みた内実についての正確な読解が出来るとベンヤミンには思われたのである。ヴァーグナー論やギース論で試みられた「理想」によっては、『悪の華』での実践を正確に読み解くことが出来ない。ボードレールの比類の無さは『悪の華』にこそ備わっていると考えたベンヤミンは、「モデルニテ」の論理的欠陥を指摘し、その欠陥を「モデルネ」という表現によって補おうとしたのである。⁶⁴ 「モデルネを古代（die Antike）に浸透したかたちで描く」（傍点引用者：ebd.）ことこそ『悪の華』の実践であると

⁶² そこでは「カエサル、カティリナ、アルキピアデス」の名前が挙げられている。Charles Baudelaire: “Le Peintre de la vie moderne”, IX Le Dandy; *Op.cit.*, p.709.

⁶³ Charles Baudelaire: “Sur mes contemporains: Théodore de Banville”, *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p.165.

⁶⁴ ボードレールの「モデルニテ」をベンヤミンが「モデルネ」へと置き換えて捉え直すようにすることについて、海老根剛は「モデルニテからモデルネへ」（『ドイツ文学』、日本独文学会、2000、149-159頁）のなかでまとめている。しかし、彼の分析はベンヤミンがボードレールの「古典古代」への傾倒について批判している箇所を正確には述べていないし、「モデルネ」にあっても未だ「古典古代」への傾倒をなす姿勢が色濃く残されたままである（156頁）。

ベンヤミンは言う。ここでベンヤミンは「die Antike（古代／古典古代）」という表現を用いているが、この表現は、ボードレールが「モデルニテ」によって言い表そうとした「古典古代 antiquité」とは異なったものである。ベンヤミンが言う「die Antike」とは、メリヨンに惹かれていくボードレールのなかに認められるイメージにほかならない。ベンヤミンはジェフロワの『シャルル・メリヨン』（1926）から一節を引いている。メリヨンのエッチングは「生きているものに倣って直接的に作られたにもかかわらず、生き終えてしまったものの印象を、もう死んでしまったか、もうすぐ死ぬであろうものの印象を呼び起こす」（PB, S.592.）。ギースに倣って「モデルニテ」を定義した際、ボードレールが「歴史的なもののうちに含まれる詩的なもの」と言ったそのイメージを、ベンヤミンはジェフロワがメリヨンの作品のうちに読み込んだイメージと解すのである。「一時的なもの」に、「生き終えてしまったもののイメージ」、「もう死んでしまったか、もうすぐ死ぬであろうもののイメージ」が浮かび上がる。ジェフロワの言うイメージは「古典古代」を指し示したものではない。それはむしろ、ボードレールが「ダンディズム」を語った状況へと接近している——「群衆」のなかに彼が見いだした「悲しみ」は、彼の意志に反して、彼のもとを離れていった。そこで語られているのは、忘却されてしまった記憶、あるいは忘却される記憶にほかならない。記憶の忘却のなかに、もはや「永遠なもの」など存在しない。そこにあるのは、あの「均質化する」エネルギー（偽りの永遠すなわち「永劫回帰」の理念）以外のなにものでもないのであり、このエネルギーの前に膝を折る詩人のなかで、沸々と怒りが込み上げてくるのである。ベンヤミンが「モデルネ」という表現を用いて「モデルニテ」を読み替えようとする時、そこには「ダンディズム」のうちに浮かび上がる怒りを「モデルネ」の文脈にあって解そうとする姿勢が窺われる。かつてボードレールが友人ピエール・デュポンについて語った際、デュポンと自身の違いとして引き合いに出した法則が、「モデルネ」という表現のなかに読み込まれているのである。デュポンは、ボードレールに言わせれば、「ユートピアを思いがちな優しい心の

持ち主」⁶⁵ で、ボードレールの考える法則を決して受け入れることがなかった。ボードレールが言うこの法則こそ「破壊の永遠法則 *lois éternelles de la destruction*」⁶⁶ なのである。

「モデルネ」についてのこうした理解が、ベンヤミンの関心を『悪の華』の最初のツィクルスへと向かわせた。このツィクルスに付された「憂鬱と理想 *Spleen et idéal*」という名称が、「モデルネ」を反映しているというのである。ベンヤミンは言う——「理想は想起の力 (*die Kraft des Eingedenkens*) を授け、それに抗して、憂鬱は秒の群れを押し付ける」(MB. S.641.)。「理想」は「想起の力」によって過去の記憶を捉えようとする。しかし「憂鬱」が「秒の群れ」でその出端を挫くのである。「秒の群れ」とは、時間的な連続が支配する現在(「一時的なもの」に取り囲まれた現在)にほかならず、この連続を超え出ようとする「理想」の目論みを挫折へと至らしめるのである。『悪の華』は、こうしたせめぎ合いのなかから「モデルネ」を浮かび上がらせることに成功したとベンヤミンは言っている(PB. S.585.)。ベンヤミンの言う「モデルネ」が「破壊の永遠法則」を浮かび上がらせるものだとすれば、『悪の華』で試みられた「憂鬱と理想」のせめぎ合いは、最初から没落への運命——すなわち、「理想」が「憂鬱」へと至ること——が定められたものとならざるを得ない。かつての記憶を再現しようとしても、彼がフラヌールである以上、おのれが目にする世界へと否応なく搦め捕られてゆくことから逃れゆくことなど出来ないのであり、記憶の忘却を強いてくる世界にあって、彼はメランコリーに嘖まれざるを得ないのである。ボードレールが「完璧なフラヌール」のなかに読み込もうとしたのは、このような意味での「モデルネ」にほかならなかった。ベンヤミンには、「モデルネ」を湧き上がらせる舞台こそ『悪の華』にほかならないと思われたのである。

⁶⁵ Charles Baudelaire: “Sur mes contemporains : Pierre Dupont [III]”, *Op.cit.*, p.172.

⁶⁶ Charles Baudelaire: *ibid.*

2 ボードレールの「理想」

「憂鬱と理想」と題されたツィクルスのなかでこそ、「モデルネ」は浮かび上がる。ボードレールの詩にこのような性格を認めたベンヤミンは、「パリー—十九世紀の首都 [フランス語草稿]」(1939)で、「憂鬱」と「理想」の関係を次のようにまとめている。

「憂鬱と理想」——『悪の華』のこの最初のスイクルのタイトルで、フランス語のもっとも古い外来語が、一番新しい外来語と対にされた。ボードレールにとって、この二つの概念のあいだに矛盾などない。彼は、憂鬱に、理想が変貌する最後の日 (la dernière en date des transfigurations de l'idéal) を認めるのである——彼には、理想とは、憂鬱が現れ出る初めの日 (la première en date des expressions du spleen) と思われたのである。⁶⁷

「理想」から「憂鬱」が生み出されるというのが、ここでベンヤミンが言わんとすることである。その意味では、「最後の日」に「憂鬱」へと至るための前提として「理想」が捉えられている。ベンヤミンは「モデルネ」を「古代に浸透したかたちで描く」ことで捉えようとしていたのだから、ここに言われる「憂鬱」と「理想」のそれぞれも、過去の記憶との関係のうちに捉えられなければならない。「理想」が「憂鬱」に至ることにより、「モデルネ」を捉えるための視座が構築される。「破壊の永遠法則」を「モデルネ」の文脈へと置き換えれば、この破壊欲動は「理想」が「憂鬱」へと至ることで浮かび上がるものであるということが分かるのである。「理想」とは(ベンヤミンによれば)「想起の力」を授けるものであり、その意味では、自身の過去を見いだそうとする試みにほかならない。同時に、「憂鬱」とは、そのような試みを挫折へと至らしめるものである。ベンヤミンは「モティーフ」のなかで、この「想起の力」について詳細な検討をしている。その際、彼が引き合いに出

⁶⁷ Walter Benjamin: "Paris, Capitale de XIXème siècle"; *Walter Benjamin Das Passagen-Werk Gesammelte Schriften Bd. V-1* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982), p.72.

すものこそ、プルーストの「無意志的記憶 *la mémoire involontaire*」である。「ボードレールに倣ったプルーストの経験を掴み取ることなく、ボードレールに精通しているなどあり得ない」(MB. S.637.) と、ベンヤミンは断言している。ボードレールの「理想」が「想起の力」を授けるとした先のベンヤミンの解釈は、プルーストの記憶にまつわる思考に重ねて捉えられたものなのである。「想起の力」が過去のイマージュを浮かび上がらせることこそ、ベンヤミンが(プルーストを経由して)ボードレールのなかに読み込んだ「理想」なのである。このようにして見いだされた「理想」が「憂鬱」へと至るための導入部分になる。

幼年時代「プチ・マドレーヌ」をハーブティーに溶かし口にした時のあの「幸福」が、「わたし」を捕らえていた。⁶⁸ ゲルマンント大公夫人の邸宅で催されるパーティーへと向かう途上、彼は、正面からやって来た車をやり過ぎそうと道の脇へよけた際、そこにあった敷石に躓きよろめいてしまう。痛みを堪え、踏ん張ろうとした途端、彼は不思議な「幸福」に包まれた。その時感じ得た「幸福」こそ、彼が幼少の時代に経験したあの「幸福」——プチ・マドレーヌを溶かしたハーブティーを口にした際の「幸福」——なのであった。⁶⁹ プルーストが『失われた時を求めて』(1913-1927)の中で試みるのは、このかつての「幸福」をいかにして掴み得るかということである。「意志的記憶 *la mémoire volontaire*」と言われている記憶は、「わたし」が幼少期の経験を思い描こうとして注目した記憶にほかならない。⁷⁰ しかし、その記憶によって想起されるのは断片的な記憶でしかなく、それによっては彼が探し求めた「幸福」を想起することなど不可能なのであった。敷石に躓いた際、「わたし」のなかに不意に蘇ったかつての「幸福」が、「意志的記憶」によっては過去に感じ得た「幸福」を想起しえないということを彼に悟らせたのである。意志することなく過去の記憶を想起すること(すなわち「無意志

⁶⁸ Cf. Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu* (Paris: Quarto Gallimard, 1999), p.46. (Première Partie: COMBRAY I)

⁶⁹ Cf. Marcel Proust: *Op.cit.*, p.2261ff. (LE TEMPS RETROUVÉ)

⁷⁰ Cf. Marcel Proust: *Op.cit.*, p.44. (Première Partie: COMBRAY I)

的記憶)——この方法によってこそ、かつての「幸福」は想起され、その「幸福」を再び経験しようと思われたのである。

プルーストの「無意志的記憶」が、ボードレールのなかにも認められるというのがベンヤミンの解釈である (Vgl. MB. S.639.)。そして、このプルーストの思考が、ボードレールにあっては「万物照応 *correspondance*」という表現によって示されている。『悪の華』には「4 万物照応」と題されたソネットがあり、この詩のなかで、プルーストが「無意志的記憶」によって過去を現在へと蘇らせようとした、その同じ試みが描かれている。

〈自然〉は一つの神殿

(中略)

そこを通り過ぎる人間は、象徴の森を横切り、
森とはといえば、親しみのこもった眼差しで、人間を注視する。

古くから (*de loin*) 混ざり合う、遠くからの木霊 (*de longs échos*) のように、
夜のように、光のように広々とした、
深くて暗い一つの統一の中で (*dans une ténébreuse et profonde unité*)
もろもろの香り、色、音は共鳴し合う。

(傍点引用者)⁷¹

ここでボードレールは、「*loin* ; 古い」、^{ロワ}「*long* ; 遠い」という単語を用いて、韻を踏んだ表現をしている。「*de loin*」は時間的な隔たりを表すと同時に、距離的な隔たりを表す表現であり、この意味は「*de long*」にもあてはまる。人間が通りすぎる「森」のなかで、時間的、距離的な遠さが混ざり合うのである。そのような遠さを兼ね備えた「森」が、そこを通りかかった人間に「親しみのこもった眼差し」を向ける。この「森」が人間にそのような眼差しを向けるのは、「香り」、「色」、「音」同様、人間もそこに共鳴し合う存在とし

⁷¹ Charles Baudelaire: "Les Fleurs du mal"; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.11. (4)

て考えられているからに違いない。かつて経験したことが、この「森」という統一のうちに保存され、その記憶が森を通りすぎる人間のうちに、瞬間的に現れ出るといことなのである。そのように、ボードレールは「万物照応」を捉えようとしていた。そこには、かつて経験したことが、なにがしかの痕跡として、事物のうちに備わっているという確信があった。プルーストにあって「無意志的記憶」を可能にする思考のなかにも、これと同じ確信が備わっていた。プルーストは、こう書いている。

事物は、かつてそれを見つめた目の幾分かを保存している。そして、史跡や絵画は、数世紀にわたって多くの崇拜者の愛と深い眼差しが織りなす感受的なヴェールを被ってしかわれわれの前に姿を現さない。(中略)そういう意味においてこそ、そういう意味においてのみ(中略)、われわれがかつて眼差しを向けたものは、われわれが再びそれらを見つめる際、われわれが今ここで注いだ眼差しと、かつてその事物を満たしていたイマージュのすべてを、同時に、われわれへともたらせるのである。(傍点引用者) 72

ここに言われているのは、「わたし」がかつて事物を捉えたその眼差しが、変わらぬまま事物のなかに保存されているという確信である(文頭で「幾分か *quelque*」と言われていたかつての眼差しは、「わたし」がこうした思考のなかに確信を得ることで、「すべて *tout*」と言い換えられる)。意志的には捉えることができないこの「記憶」を、彼は「無意志的記憶」によって捉えることが出来ると考えた。先のボードレールの詩のなかで描かれていたイマージュも、ここでプルーストが語っているイマージュと類似した解釈によるもので、ボードレールにあって「古くから混ざり合う」と言われているものが、プルーストにあっては事物のなかに保存されたかつての「眼差し」と言われているものと重なり合う。プルーストがこのようにして事物のなかに保存されたかつての「眼差し」を捉えようとする試みこそ、ボードレールにあって

72 Marcel Proust: *Op.cit.*, p.2276. (LE TEMPS RETROUVÉ)

「万物照応」と言われる試みなのである。

プルーストは、かつての「眼差し」を再び見いだしうることが可能だと考え、ボードレールもこの再現の可能性を模索する。彼らに共通しているのは、「過ぎ去ったもの」を再び見いだそうとすることであり、過去を再び経験することにほかならない。過去の「経験」を瞬間的に経験し得る可能性が、このそれぞれに共通しているのである。こうした「経験」の可能性は、プルーストによれば、「偶然」にもたらされるものなのだという。⁷³ ボードレールもこの「経験」についてプルーストと同じように考え、「わが同時代人について」（1869）のなかにこう書き記している。詩人の思考は、「気まぐれな紆余曲折をたどった後で、過去もしくは未来の広大な展望へと至る」。⁷⁴ 「偶然——あるいは「気まぐれな紆余曲折」——に委ねられた「経験」の可能性におのれの芸術的理想を見るこのそれぞれの思考を、ベンヤミンは彼が「複製技術時代の芸術作品」（1936）や「写真小史」（1931）で展開する「アウラ」の概念に重ねて捉えようとする。ベンヤミンにとって、プルーストやボードレールが言う過去の経験の再現とは、事物にアウラを復権させる試みにほかならないのである。

そもそもアウラとは何なのか？それは、空間と時間の奇妙な織物である。つまり、
どれほど近くにあるとも遠くにある、一回的な現象である。⁷⁵

空間的・時間的な遠さ、これらが現在という時間のなかで「一回的」に現象することこそ「アウラ」の本質である。「アウラ」とは、それゆえ、このそれぞれが一瞬のあいだ「いまここ」に結晶化する作用にほかならない。⁷⁶ ベン

⁷³ Cf. Marcel Proust: *Op.cit.*, p.44. (Première Partie: COMBRAY I)

⁷⁴ Charles Baudelaire: “Sur mes contemporains : M. Desbordes-Valmore”; *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p.149.

⁷⁵ Walter Benjamin: “Kleine Geschichte der Photographie”; *Aufsätze Essays Vorträge Gesammelte Schriften Bd. II-1* (Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag, 1977), S.378.

⁷⁶ Vgl. Walter Benjamin: “Der Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”; *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd.*

ヤミンにあって、芸術作品に備わるとされた「アウラ」が、プルーストやボードレールの「理想」に読み込まれているのである——ベンヤミンはプルーストについて、「プルーストがアウラの問題にどれほど精通していたかを、力説する必要などない」(MB. S.647.)と言っている。確かに、プルーストは、かつての「記憶」が「不意にわれわれにある新しい空気を呼吸させる」⁷⁷ といった表現を頻繁に用いているし、ボードレールにあっては「美」について、ギース論のなかに次のような内容を書き記している。

美においては、永遠で不変な要素 (d'un élément éternel, invariable) と (中略) 不完全で、一時的な要素 (d'un élément relatif, circonstanciel) がともに作用している。(傍点引用者)⁷⁸

「モデルニテ」を語る文脈の中にこのようなかたちで「美」が語られているのであるから、そこでは当然、「美」を一瞬だけ経験しうる方法として、「一定不変なもの」と「一時的なもの」との照応が考えられているはずである。「一時的なもの」に「一定不変なもの」を認めることが出来るのは、先に見たように、この「一時的なもの」のなかにかつての「記憶」がいまだ宿っているという確信がボードレールをとらえていたからにはほかならない。かつての「記憶」が事物のなかに瞬間的に浮かび上がり、この「記憶」を再び「経験」しうる時、そこに「美」を認めることが可能になる。このようにしてボードレールは、事物の「アウラ」を復権させようとし、プルーストも「アウラ」を再び呼吸することにおのれの理想を見い出そうとするのである。

事物の「アウラ」を復権させることこそ、ボードレールとプルーストに共通する「理想」である。「アウラ」の復権が、「アウラの経験」(MB. S.646.)を可能にする。ベンヤミンは、ボードレールとプルーストの「理想」のなか

I-2 (Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag, 1974), S.437.

⁷⁷ Marcel Proust: *Op.cit.*, p.2265. (LE TEMPS RETROUVÉ)

⁷⁸ Charles Baudelaire: "Le Peintre de la vie moderne", I Le beau, la mode et le bonheur; *Op.cit.*, p.685.

に、事物の「アウラ」を復権させることによる「いまここ」での「経験」の再現を見ている。こうした「理想」を抱きつつ、ボードレールは街路へと赴くのである。彼は事物のなかに「アウラ」を復権させんがため、そのことがひいては自身の過去の記憶を蘇らせるきっかけとなるよう、街中へと出かけてゆく（実際には、先に見たように、このような「理想」を口実に、「群衆」へと接近してゆくのだが）。

わたしは、ひとりで、奇妙なわたしの撃剣の稽古に出かける
あらゆる街角に偶然のもたらす韻を嗅ぎつけ
敷石に躓くように、単語に躓き、
時おり、長く夢見てきた詩句に突き当たりつつ。

（中略）

一人の詩人のように、彼が都会のなかへと降りてくる時は
このうえなく卑しいものたちの運命に気高さをあたえ、
あらゆる施療院、あらゆる宮殿のなかへ
音も立てず、しもべも従えず、主として入り込んでいく。

（傍点引用者）⁷⁹

ボードレールは、「87 太陽」のなかで、自身の詩作をこのようなメタファー（剣士のメタファー）によって言い表そうとしている。「このうえなく卑しいものたちの運命に気高さをあたえ」ることが、彼の詩作にあって目指されているのである。そのような意味での「理想」を、ボードレールは芸術家の使命と考えた。「このうえなく卑しいもの」のなかに「気高さ」を見いだす作業こそ、芸術家の使命にほかならない。「1846年のサロン」では、次のようにも言われている。「エレガントな生活や大都市の地下を動き回る無数の浮浪者たち——犯罪者や囲われ女——の光景、さらには『裁判所時報』や『世界報知』が、われわれの英雄的精神を知るために、われわれは両の眼を開きさ

⁷⁹ Charles Baudelaire: “Les Fleurs du mal”; *Op.cit.*, p.83. (87)

えすれば良いということを証明してくれる」(傍点引用者)。⁸⁰ここに列挙される「エレガントな生活」、「浮浪者たちの光景」、『裁判所時報』や『世界報知』に記された諸々の光景が、芸術家のなかに「英雄的精神 l' héroïsme」を湧き上がらせる。これら諸々の光景を目にすることで芸術家のなかに「かつてあったものを嘆き悲しむ」(PB. S.586.)感情が湧き上がり、そのことが、彼らのなかに「英雄的精神」を湧き上がらせるきっかけとなるのである。「エレガントな生活」は、「モード」に顕著なように、その様式の移り変わり——すなわち「一時的なもの」のイマージュに結びつく。同様に、『裁判所時報』や『世界報知』に記された人間、そして浮浪者たちは、「持ち物を没収され、廃位させられた存在 der Depossedierte」(PB. S.575.)のイマージュに結びつけられる。それはすなわち、こういった人物のなかにも、変化する(あるいは変化させられる)もののイマージュが現れ出ているということである。ナポレオン一世統治下にあつて、農家出身者によって構成された軍隊は「英雄」と崇められていた。しかし第二帝政下にあつて、かつては「英雄」と崇められた軍隊は、「農民ルンペン・プロレタリアートの泥沼の花」⁸¹と揶揄された。軍隊にかつての栄華はなく、今やそれがかすかに感じとられるだけであった。ボードレールは、こうした軍隊の零落を詩の主題に用いている。そこでは、今や、彼らのなかに「英雄」と崇められたかつての名残はかすかにしか感じ取られない様子が描かれている——「91 小さな老婆たち」(III)。

ああ！あれら小さな老婆たち、私は幾度そのあとをつけ回したことか！

とりわけ、

夕日が傷ついた空を真っ赤に染め上げる時刻に、

物思いにふけりつつ、離れたベンチに腰掛けて、

時おり兵士たちがわれわれの公園に溢れさせる

⁸⁰ Charles Baudelaire: "Salon de 1846", XVIII De l'héroïsme de la vie moderne ; *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p.495.

⁸¹ Karl Marx: *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte* (Berlin: Insel-Verlag, 1960), S.131.

ブラスの音が豊かに響くコンサートに耳を傾ける一人の老婆を。

その音は、黄金色の夕暮れのなかで、都市住民の心に、

互いに生き返るような気持ちを抱く、若干の英雄的精神を注ぎ込むのである。

(傍点引用者) 82

かつて「英雄」と呼ばれた兵士たちが、公園を通り過ぎる人々に「若干の英雄的精神」が込められたブラスの響きを送る。「廃位させられた存在」が奏でる音色が、老婆の心を捕らえるのであり、この響きに彼女は「生き返るような気持ち」を抱かされるのである。ベンヤミンは、ボードレーが「公園 le jardin」⁸³ に集う人々をスケッチする際、彼らがブルヴァールに轟めく大衆とは異なった存在として捉えられていると言っている (Vgl. PB. S.577)。事実、この詩と完全に同じ主題が小散文詩「パリの憂鬱」(1869)のなかにもあり、そこでは「公園」に集う人々について「嫌われ者の群れ la foule de parias」⁸⁴ とはっきり記されている。第二帝政期のパリにあつて「未開人、野蛮人、流民 sauvages, barbares, nomades」⁸⁵ などと呼ばれた「嫌われ

⁸² Charles Baudelaire: “Les Fleurs du mal”; *Op.cit.*, p.90-91. (91-III)

⁸³ ボードレーが生きた第二帝政期は、公衆衛生の観点から、都市の大改造計画が実行された時期である。地方からやって来た労働者が多く流れ込み、犯罪が頻発するカルティエ(都市の界限)を郊外地区へと追い払う政策がセーヌ県知事オースマンによって実行された。彼の街路整備政策のなかで進められたものの一つが、公園の整備事業であった。第二帝政期の公園は、大きく三つに分類される。街路を整備するため、計画地域に隣接する住居を壊した後に残った空き地を公園に転用した「小公園 le square」、始めから公園整備の目的で建設された「庭園 le parc」、ブローニュやヴァンセンヌに代表される郊外の森を開発して作られた「森林公園 le bois」である。「庭園」は、一般に貴族、王族の館のなかに整備されていた「庭」を行政が整備し直し、開放したものである。このような「庭園」は、新興ブルジョワジーが多く住むカルティエに多く整備された。こうしたことから考えると、ボードレーがここで言う「公園 le jardin」とは、市民に広く開放されていた「小公園」と見るべきであろう。ちなみに、現在のフランス語の区分では、「le jardin」は、広く市民に開放された公園を指し、「le square」より規模の大きい公園という意味が付されている。以下参照；松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』(前掲)、220頁ff./ Cf. Louis Chevalier: *Classes laborieuses et classes dangereuses* (Paris: Librairie Plon, 1958), p.98ff.

⁸⁴ Charles Baudelaire: “Le Spleen de Paris”; XIII Les Veuves; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.293.

⁸⁵ Louis Chevalier: *Op.cit.*, p.265.

者」たちは、市民生活にあって人々が敬遠する職業——典型的な例としては、日雇い労働者、道路清掃夫、屑屋、煙突掃除夫、出稼ぎ石工、人夫、路上水売りや呼び売り人、便利屋など⁸⁶ ——に就く存在であり、彼らの多くが、地方から肉体労働に従事するためにやって来た貧困層であった。友人ピエール・デュポンの詩歌集に寄せた「ピエール・デュポン『詩と歌謡』への序文」（1851）のなかで、ボードレールはこれら「嫌われ者」たちのスケッチを残している。

仕事場の埃を吸い込み、綿毛を呑み込み、鉛白や水銀、傑出したもの（chef-d'œuvre）の創造に必要なありとあらゆる毒物をその身に染み込ませ、もっともつましく、もっとも偉大な美徳がもっとも頑強な悪徳や徒刑場が嘔吐したものの傍らに住み着いている、そんな境界の奥底で、蚤やシラミにまみれて眠る集団⁸⁷

ボードレールは、彼らのことを「焦燥しきってため息をつく集団」と呼んでいるが、このような「倦怠」^{アンニョイ}に取り憑かれた集団が、先の「公園」に集うのである。そのような場所に響き渡る音こそ、「英雄的精神」をそのうちに響かせるプラスの音色なのであった。地方出身の彼らは、この大都会の真っ只中で、かつての生活を失ってしまった。今彼らが置かれている場所は、壮麗で雄大な自然とは無縁の、無機質な建造物によって取り囲まれた空間なのである。彼ら「焦燥しきってため息をつく集団」は、いまやかつての生活を失ってしまった、あるいは、剥ぎ取られてしまった存在（der Depossedierte）にほかならない。プラスの音にかすかに響く「英雄的精神」が、そんな彼らのなかにかつての記憶を浮かび上がらせるためのきっかけを提供するのである。「89 白鳥」には、遠くアフリカからやって来た黒人女が、パリの街中に、

⁸⁶ 以下参照；喜安朗『パリの聖月曜日 19世紀都市騒乱の舞台裏』（岩波書店、2008）、176頁

⁸⁷ Charles Baudelaire: “Pierre Dupont [1]”, *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p.31.

彼女のかつての思い出を探し求める様子が描かれている。

わたしは、瘦せこけて肺病を患った黒人女を思う、
泥濘みのなかでもたついて、目を血走らせては、
壮麗なアフリカの、ここにはないヤシの木々を
霞がかった巨大な城壁の背後に探し求める黒人女を。

(傍点引用者) 88

かつて目にしたものを「いまここ」で再び見いだそうとする試み、この黒人女の試みが、ボードレールの「理想」と合致する。彼が言う「このうえなく卑しいものたち」が「嫌われ者」たちを指しているのであれば、彼ら「持ち物を没収され、廃位させられた存在」のなかにかつての「記憶」を再び取り戻そうとすることこそ「気高さを与える」という言葉によって言い表されていることにほかならない。「ダンディズム」が、デカダンスのなかで、おのれのかつての栄光を顧みたように、黒人女は、パリという大都市の只中で、過去の記憶を探し求める存在なのである。ボードレールは、「悲しみ *le deuil*」に嘖まれる存在へと目を向ける。彼がそのような存在のうちに見いだしたのは、過去の記憶を想起しようともがき苦しむ姿なのであった。

「持ち物を没収され、廃位させられた存在」に視線をむけることで、ボードレールは、彼らが過去の記憶を再現しようともがき苦しむ姿を見たのである。彼がそのような存在のうちに見いだしたのもこそ、「万物照応」にほかならない。プルーストの試みも、ベンヤミンがそれを「アウラの経験」と言うことも、それらが過去を現在に蘇らせる試みであるという点で、「万物照応」という言葉によってボードレールが言わんとする「理想」と合致している。ボードレールのなかに、このように彼が街中で目にした存在を通して、「理想」が湧き起こる。彼の言う「完璧なフラヌール」あるいは「英雄的精神」の体現者とは、他者の「悲しみ」をおのれの心に滲ませる経験をなしうる人物の

88 Charles Baudelaire: “Les Fleurs du mal”; *Op.cit.*, p.86. (89)

ことなのである。ボードレールは言っている——「歩きまわる人 (le promeneur) は、喪のヴェールに包まれたこの広がりを見つめ、その目にヒステリーの涙、*hysterical tears*を浮かべる」。⁸⁹ 「完璧なフラヌール」は、「悲しみ」を抱いた存在にこそ視線を向け、その目に「ヒステリーの涙」を浮かべる。こうした彼らの姿勢が、大衆が飛びつきそうな「ゴシップ」を求めては街中を彷徨い歩く「単なるフラヌール」の姿勢と根本的に異なるのは明らかである。「単なるフラヌール」は、商品を物色するように、街路に溢れる情報を物色する。手にした情報が、いかに大衆を惹きつけることが出来るかに彼らの関心は向けられている。これとは対照的に、「完璧なフラヌール」の目に映るのは、「喪のヴェール (voilées de deuil) に包まれた広がり」であった。「完璧なフラヌール」は、この絶望的な情景を目の当たりにして、ただただ「ヒステリーの涙 *les pleurs de l'hystérie*」を流すのである。ある朝、ボードレールは「檻から逃げ出してきた一羽の白鳥が／水かきのついた足で乾いた敷石をこすりながら、／でこぼこの地面の上に白い羽毛を引摺っていく姿を」目にした。「水のないドブ川のそばで、この動物はくちばしを開き／神経を高ぶらせながら、その翼を土埃にまみれさせ、／心は彼が生まれた美しい湖に満たされて、こう言うのである／水よ、いったいいつになればおまえは雨となって降り注ぐのか？いつ雷鳴を轟かすのか、(雷よ)？」。⁹⁰ 「白鳥」のぎこちない足取りが、詩の獲物を求めては街中へと出かけてゆく詩人の姿に重なり合う。「白鳥」がでこぼこの通りを身悶えしながら歩いていく姿は、詩人が「単語に躓き」、「詩句に突き当たり」ながら街へと降りてゆく足取りに似ている。「わが大いなる白鳥」の叫びは、詩人の叫びとなり、「白鳥」のメランコリーは詩人のメランコリーとなる。彼は、「白鳥」のなかでいまや失われてしまった時を思い、嘆き悲しむのである。黒人女も白鳥も、ともに過ぎ去った時を、このパリの只中で嘆き悲しんでいるのであり、彼らの「悲しみ」が、彼らを目にする詩人の「悲しみ」になるのである。ベンヤミンは、そこにあるのは「かつて存在したものへの悲しみと来る将来への希望

⁸⁹ Charles Baudelaire: "Sur mes contemporains : M. Desbordes-Valmore" *ibid.*

⁹⁰ Charles Baudelaire: "Les Fleurs du mal"; *ibid.* (89)

を抱かないこと」(傍点引用者; PB. S.586.)である、と言っている。事実、この詩(「89 白鳥」)の終わりに、ボードレールは次のような一節を書き記している——「わたしは、決して、決して自分自身のことを思い出すことのない人々のことを思う!」。⁹¹ いかにか失われた時を探し求めようとも、彼らは決してその時を想起することがなかった。この絶望感は、さらに、未来へと向かっている——このような未来への絶望こそ、ボードレールが「アンニュイなこの世界 en ce monde ennuyé」⁹² という表現で言わんとする世界への絶望である。ここに語られているのは、過去を見いだそうと詩人が思い描いた「理想」の挫折以外のなにものでもない。ベンヤミンが「理想」はボードレールにあって「憂鬱」へ変貌すると言った、その変貌が、「悲しみ」を纏った存在を目にする詩人(あるいは「完璧なフラヌール」)のなかで生じることになる。

3 ボードレールの「憂鬱」

ボードレールの作品は「メランコリーから養分を得ている」という理解が、ボードレールを語る際のベンヤミンの根底にあった。「理想」の「憂鬱」への変貌こそ、ボードレールが『悪の華』で描き出そうとしたことにほかならず、その意味では、「憂鬱」が主題になった詩のなかにこそボードレールの本分が現れ出ているのである(MB. S.641.)。「理想」とは、「憂鬱」へと至るための前提条件なのであり、「憂鬱」へ落ち込むことこそ、ボードレールが目指したことなのである。先に引用した「パリ——十九世紀の首都 [フランス語草稿]」では、「理想」が「憂鬱」へと至る過程がはっきりと示されていた。実際、「理想」からの離反が、もはや「想起の力」を見いだすことに諦めを抱く詩人の姿をとって、ボードレールの詩のなかに登場している。「80 虚無の味」では、「無意志的記憶」を可能にする、その理論的根幹が、もはや彼のなかで失われてしまったと言われている。

⁹¹ Charles Baudelaire: *ibid.* (89)

⁹² Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.7. (1)

諦めろ、我が心。そして、獣たちが眠るようにまぶたを閉じよ。

敗北し、疲れ切った精神よ！

年老いた御者であるおまえにとって、愛はもはや味気なく、

言い争いもこれに同じ。さらば、プラスの音と笛の音色！

快樂よ、不満で陰鬱なわたしの心をそそのかすのは止めたまえ！

愛らしい〈春〉は、その香りを失ってしまった！⁹³

「香りは、無意志的記憶の、他のものを寄せ付けようとはしない隠れ家である」(ebd.)とベンヤミンは言っているが、その「無意志的記憶」にかかわる「香り」を、この詩句は「失ってしまった」と言うのである。さらに、「理想」を実現するきっかけを提供した「プラスの音」にさえ、ボードレールは別れを告げているのである。「4 万物照応」のなかで、ボードレールは、事物に保存された過去の記憶として、香り、色、音を挙げていた。プルーストが「無意志的記憶」を語る際にも紅茶に溶かした「プチ・マドレーヌ」の味が「無意志的記憶」と密に関わっていたように、味や香りは、「想起の力」にとって重要な、忘却されえない要素として捉えられている。過去の想起をなすために欠くことの出来ないこれらの要素が、ボードレールにあつては忘却の淵へと追いやられてしまったのであり、そのことによって、彼は絶望へと至ることになった。ここにはもはや「万物照応」の「理想」を追い求めた、かつての詩人の姿は見当たらない。それは、言い換えれば、彼が目にする世界から「アウラ」の復権する可能性が消え去ったということなのである。「アウラ」なき世界へのイマージュが、ボードレールのなかでパリという都市空間と重なり合う。⁹⁴ かつては「アウラの経験」をその「理想」としたボードレール

⁹³ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.76. (80)

⁹⁴ Vgl. Walter Benjamin: "Zentralpark"; *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd. I-2* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974), S.658. (2) 以下「Zentralpark」(1938-1939)の引用箇所には「ZP.」略記の後に当該頁を記す。なお、頁の後ろに記した番号は、「セントラルパーク」に付された通し番号であ

にあって、今や「アウラ」の復権に対する諦めが口にされるのであり、その意味では、彼が目にするものの一切の痕跡は忘却の危機に晒されることになるのである。

ボードレールの詩が諦めを説くのは、「理想」が「敗北した」からである。「理想」の敗北が生じることで、彼は「アンニュイなこの世界」に捕らわれてゆく。では一体「理想」は何に対して「敗北した」のであろうか。先の（「80 虚無の味」）引用の後には、以下のフレーズが続いている。

〈時間〉が、刻一刻とわたしを呑み込む、

大雪が身体を凍てつかせ、身体を硬直させるように。⁹⁵

「時間」が「わたし」を呑み込むことで、「硬直」が生じる。ベンヤミンが言うように、「秒の群れ」に「わたし」が呑み込まれることで、「わたし」からはもはや「アウラ」を経験する可能性が失われるのである。「硬直 die Erstarrung」とは、ベンヤミンによれば、ガラスの脆く (spröde) 透明な (durchsichtig) 性質を備えたもので (PB. S.585ff.)、そのような性質を持つものに「アウラ」が備わることはない。⁹⁶ 「秒の群れ」すなわち「憂鬱」に捕らわれた世界とは、「わたし」を「硬直させる」世界にほかならず、かつて見いだしたものの一切が失われてしまう世界——「死後硬直 (die Totenstarre) が生じる世界」(ZP. S.682. 〈34〉) なのである。事物の「アウラ」を呼吸するためには、事物のなかに備わった眼差しと事物を見る者の眼差しが「共鳴する se répondre」(前掲; 「4 万物照応」) 必要があった。しかし「死後硬直が生じる世界」には、このような眼差しの共鳴そのものが備わってはいないのである。「アンニュイなこの世界」にあっては、「眼差しが

る。
⁹⁵ Charles Baudelaire: *ibid.* (80)

⁹⁶ ベンヤミンは「経験と貧困」(1933) で、パウル・シェーアバルト (あるいは、その後のモダニズム建築の先駆者ル・コルビジエやアドルフ・ロース) のガラス建築に言及しつつ、「ガラスでつくられた物には〈アウラ〉がない」と言っている。Walter Benjamin: "Erfahrung und Armut"; *Walter Benjamin Aufsätze Essays Vorträge Gesammelte Schriften Bd. II-1* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1977), S.217.

— [事物を] 貫通する *durch-sichtig* のであり、そこに「アウラ」が浮かび上がることはない。ベンヤミンは、ボードレールがこのようなイメージをポオのロンドンから導き出したと言っている。⁹⁷ 「死後硬直が起こる世界の経験がポオの比類なき力で保存されていることを、ボードレールは発見した。こうしたことが、ポオをボードレールにとってかけがえのない存在にした」⁹⁸ ——ポオのロンドンは高度に産業化された社会にほかならず、そこにボードレールは今や完全に「プロレタリア化」された人間の姿を見いだしたのであった。生産ラインに立たされた工場労働者のもとに「未完成製品が労働者の意志とはかかわりなく（中略）流れてきては、勝手に逃れゆく」（MB. S. 631.）ように、大都市のリズムは、工場労働者が作業するリズムと重なりあう。ポオが目にする「目抜き通り」には、「つねに人々がごった返す二つの流れ」があった。⁹⁹ ポオのロンドンには、一切の共鳴が排斥された世界のイメージを物語っているのである。そのような情景を、ベンヤミンはエンゲルスの考察——『イギリスにおける労働者階級の状態』（1845）のなかで描かれているロンドンのスケッチ——を用いて説明している。

[ロンドンの住民は、] まるでお互いに何の共通点もなく、お互いに何の関係もないかのように、肩を触れ合わせながら走りすぎてゆく。彼らの間にある唯一の合意といえ、急いですれ違ってゆく群衆の二つの流れがお互いに邪魔しないように、それぞれ歩道の右側を通行するという暗黙の合意でしかない。誰も他人に対しては目もくれようとしぬ。この残忍な無関心（*die brutale Gleichgültigkeit*）、

⁹⁷ ボードレールがポオの作品を最初に翻訳——実際には原作「ウィリアム・ウィルソン」（1840）のパロディーであった——したのは、ボードレール 23 歳の 1844 年 12 月 3 日『コティディエンヌ』紙においてであった。「群衆の人」について、ボードレールが初めてコメントしているのは 1852 年「パリ評論」3・4 月号に掲載された「ポオについてのエチュード」においてである。『悪の華』初版（1857）が著されるのは、ポオのパロディーを掲載した 13 年後、「群衆の人」について初めてコメントした 5 年後のことである。以下参照；ボードレール、阿部良雄 訳『ボードレール全集 II 文芸批評』（筑摩書房、1984）、431 頁（エドガー・ポー論 註）／ Cf. Charles Baudelaire: “Études sur Poe”; *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p.277.

⁹⁸ Walter Benjamin: “Das Passagen-Werk”, *a. a. O.*, S.420. (J58, 6)

⁹⁹ Edgar Allan Poe: *Op.cit.*, p.475.

各個人が自分の私的感心にとらわれて無感情に孤立しているさまは、これらの個人が狭いところに押し込まれていればいるほど、ますます不快な、ますます気に障るものに思えてくる (MB.S.620.)

「〈時間〉が、刻一刻とわたしを呑み込む」ことで、ボードレールは「アンニュイなこの世界」へと搦め捕られてゆく。ポオが描く情景からは、「フラヌールが自分の馴染んできた周囲世界を奪われてしまえば、どうならざるをえないのか」(MB. S.627.)が見て取れる。上のエンゲルスのスケッチは、その意味で、「理想」を断念したフラヌールが陥る世界のイメージを物語っている。工場の生産ラインに立つ労働者に重ねて捉えられる都市のイメージは、そのなかで「繰り返し同じもの Immerwiedergleiche」(ZP. S.673. 〈22〉)が生み出されては消えてゆく、産業化された社会の様相をその根底に孕んでいる。つねに同じもの——複製され、大量生産される「商品」——に「アウラ」が備わらないのと同じように、「群衆」の波に呑み込まれる人は、「群衆」のなかにおのれの痕跡が消し去られるのである。「均質化する」エネルギーに捕らえられた世界では、「アウラ」を出現させる「遠さの魔術を放棄すること」(ZP. S.670. 〈19〉)が強いられる。このような世界にあって、ボードレールは、もはや「モデルニテ」によって語らんとした「理想」を断念せざるをえなかったのである。

産業化された社会のなかで生きること慣らされた人間——「群衆の人」の相貌を、ポオは、このようにスケッチしている。

ガス灯はまだ煌々と灯っていたが、雨足は激しくなり、人影はほとんど見当たらなかつた。この奇妙な老人〔群衆の人〕の表情が青ざめた。さっきまで人でごった返していた通りを、この老人は数歩、ふさぎ込みながら歩き、大きなため息をついてから、今度は川のほうへと向きを変え、幾度も曲がりくねった路地へと突き進んでは、ついに、ある大劇場を臨む場所へと辿り着いた。劇場は公演を終えた直後で、ちょうど観衆がドアから出て来るところだった。間髪を容れず、老人

がこの人ごみを求め、そのなかへとわが身を投じた様子をわたしは目にした。その際、心なしか、彼の顔に浮かぶ激しい苦悩の色が和らいだように見えた。しかし彼は、わたしが最初に目にした時のように、再びぐっと顎をひいた姿勢をとった。そして、彼は多くの観衆が進んでゆく方へとついて行くのであった。¹⁰⁰

「群衆」に馴染むことによってしか「安らぎ」を得ることが出来ない「群衆の人」、彼に「安らぎ」を与えるそのエネルギーが、ボードレールへと忍び寄る。「群衆の人」は「群衆」のなかに「万人である〈わたし〉、わたしである〈万人〉 *Moi, c'est tous, Tous, c'est moi*」¹⁰¹ という性格を読み込むことで「安らぎ」を得ようとする。このような「安らぎ」を、ボードレールは「大都市の宗教的陶醉 *ivresse religieuse des grandes villes*」¹⁰² と呼んでいる (PB. S.559.)。しかしボードレールが、ついに「群衆の人」になることはなかった。彼は「憂鬱」に搦め捕られる際、「群衆の人」とは異なった反応を示すことになるのである。「群衆の人」は、「群衆」に同化することで、〈わたし〉の痕跡が〈万人〉のなかへと消え去ることに酔いしれているが、ボードレールにあっては、「憂鬱」のなかでこの消滅への抵抗が生み出される。「安らぎから完全に解放されている [安らぎがまったくない]」 (ZP. S.675. 〈25〉) ことこそ、「憂鬱」のなかでボードレールのなかに湧き上がる感情なのである。「赤裸の心」(1887) で、ボードレールは、次のように言っている。

いかなる人間のなかにも、いかなる時にも、二つの同時に起こる懇願があり、一方は神へ、他方は〈悪魔〉へと向かう。神への祈り、すなわち精神性 (*spiritualité*) は、昇り行こうとする欲望である。他方、〈悪魔〉への祈り、すなわち獣性は、下降する喜びである。¹⁰³

¹⁰⁰ Edgar Allan Poe: *Op.cit.*, p.480.

¹⁰¹ Charles Baudelaire: “Fusées”; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard,1975), p.651. (II)

¹⁰² Charles Baudelaire: *ibid.*

¹⁰³ Charles Baudelaire: “Mon cœur mis à nu”; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard,1975), p.682-683. (XI)

「神」——これが先に見たボードレールの「理想」であることは容易に想像される。そうだとすれば、ここで「精神性」と言われているものは、「理想」のきっかけを提供する「英雄的精神」ということになる。そして当然、「神」と対になる存在が〈悪魔〉と言われているのだから、〈悪魔〉のなかには「憂鬱」が詩人に強いてくる際の、同じ態度が認められる。〈悪魔〉が、彼を「大都市の宗教的陶酔」へと誘うのである。「109 破壊」で、〈悪魔〉は詩人を、「理想」の世界から遠く、絶望的な世界へと連れ出す。

息も絶え絶え、疲労困憊したわたしを、
〈悪魔〉は連れ出す、神の視線から遠く、
深く人影もない〈アンニュイ〉の平野の只中へと。

そして、狼狽しきったわたしの目に、投げ込むものは、
ボロボロになった衣服やら、開いた傷口やら、
はては、血まみれになった〈破壊〉の道具！¹⁰⁴

〈悪魔〉は、ボードレールに、「アンニュイなこの世界」をまざまざと見せつける。その際〈悪魔〉が彼に見せつけるのは、悲惨さを連想させるようなまざまな事物であった。〈悪魔〉は、ボードレールに向けて悲惨さを提示することで、彼にその悲惨さを受け入れるよう説き伏せるのである。それは、〈悪魔〉が語る「安らぎ」を無批判的に受け入れることに等しい。「理想」が「想起」によって今ある秩序を再構築しようとしたのであれば、「憂鬱」は、「悲惨さ」という現実を彼の眼前にさらけ出すことで、そこに備わった秩序を無批判的に受け入れるよう強いてくるのである。ベンヤミンは、このイマージュを「万華鏡」のメタファーによって説明しようとしている（ZP. S.660. [5]）。「理想」が過去の想起によって「安らぎ」を得ようとしたのであれば、「憂鬱」は「アンニュイなこの世界」のなかにこそ「安らぎ」を見いだそうとする。「群衆の

¹⁰⁴ Charles Baudelaire: “Les Fleurs du mal”; *Op.cit.*, p.111. (109)

人」が「群衆」のなかに陶醉したように、「憂鬱」は、大都市のリズムにこそ「安らぎ」があると言うのである。「理想」も「憂鬱」も、その意味では、「安らぎ」を見いだすための秩序を構築することを目指している。それゆえ、ベンヤミンは「パリ——十九世紀の首都 [フランス語草稿]」で、このように言ったのであった——「ボードレールにとって、この二つ [憂鬱と理想] の概念のあいだに矛盾などない」(前掲)。ベンヤミンは、「憂鬱」と「理想」のそれぞれが「安らぎ」を得ようとするこの運動のなかで「ファンタスマゴリー」が創造されると言っている。¹⁰⁵ しかし、「底知れぬほど慰めのない」(MB. S.641ff.) 状況へと落ちてゆくボードレールが、「ファンタスマゴリー」のうちに「安らぎ」を得ることなど遂になかった。そうだとすれば、彼が〈悪魔〉への祈りを「下降する喜び」と言ったその背後には、「〈アンニエイ〉なこの世界」に単に同化するのではない、別の「喜び」が潜んでいることもまた明白である。「アウラの経験」を断念し、「憂鬱」が強いてくる世界の秩序を受け入れることにも難色を示すことで、ボードレールのなかに「喜び」が湧き上がる。この「喜び」こそ、彼が周囲世界に向けた「怒り」にはほかならないのである (MB. S.642.)。今やおのれの痕跡を忘却することが求められる世界のなかで、彼は「ダンディズム」のなかに見た、あの欲動を爆発させる。ベンヤミンが「万華鏡は木っ端にされなければならない」(ZP. S.660. 〈5〉) というその同じ志向が、「ファンタスマゴリー」を破壊せよとの号令になって、ボードレールのなかに湧き上がるのである。

ベンヤミンはボードレールの技法を「プッチストの技法」と言い(PB. 603.)、その際、オーギュスト・ブランキの技法をボードレールのなかに読み込もうとする。「反抗と苛立ち、憤慨の力と憎悪の力——そして無力感」(PB. S.604.) ベンヤミンによれば、これらがボードレールとブランキに共通する態度である。ブランキが『天体による永遠』(1872) のなかで物語る宇宙観が、「憂鬱」を物語るボードレールに重なりあう。ブランキが物語るのは、この自然界がたった 100 種類の元素から構成されているということであり、自

¹⁰⁵ Walter Benjamin: "Paris, Capitale de XIXème siècle"; *a. a. O.*, p.62

然が増殖を成し遂げるためには、この「組み合わせの一つ一つを無限に反復しななければならない」（傍点引用者）¹⁰⁶ というものである。ここに見られるのは、ベンヤミンに言わせれば、ニーチェの『ツアラトウストラ』（1885）よりも10年以上も前に語られた「事物の永劫回帰についての理念 *l'idée du retour éternel des choses*」¹⁰⁷ にほかならない。ブランキによれば、このような法則が人間をも同一性の反復へと搦め捕る。100種類の同じ元素の組み合わせが異なるだけで、この増殖によっては、「瓜二つの人間 *sosie*」が生み出されるだけなのである。¹⁰⁸ ブランキの目に、世界は、そのような単調さと連続性が支配している空間として映った。「永劫回帰」の理念が世界を覆い尽くしている——ブランキがそのように捉えた世界イメージが、ボードレールのなかにもくっきりと浮かび上がってくる。『悪の華』のエピローグ（「126 旅」）に、ボードレールは、「永劫回帰」の支配する世界に対する諦めにも似た言葉を書き記している。世界を旅した旅行者から「地球全体について」の報告を受けた詩人は、こうつぶやくのである。

旅から得られる知とは、なんと痛ましい知であろう！

世界は、単調でちっぽけで、今日も、昨日も、明日も、変わることがない。

かのイメージがわれわれに教えてくれる：

アンニュイの砂漠のなかで、憎悪というオアシスを！¹⁰⁹

「アンニュイの砂漠」とは「アンニュイなこの世界」にほかならない。その世界を支配している秩序こそ、単調で、つねに同じこと、なのである。ここには、ブランキが「永劫回帰」の理念によって言わんとした世界イメージが備わっている。それをボードレールは「アンニュイ」という言葉に込めたのであった。ボードレールはそのような世界にあって「憎悪」を爆発させる。

¹⁰⁶ Walter Benjamin: *a.a.O.*, p.76.

¹⁰⁷ Walter Benjamin: *a.a.O.*, p.75.

¹⁰⁸ Walter Benjamin: *a.a.O.*, p.76.

¹⁰⁹ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.133. (126)

では、ブランキはどうか。ジェフロワは、ブランキを回想した著書のなかで彼の相貌をこう書き記している——「果敢な人間の一群さえあれば、状況を支配し社会の状態を変えられる、と彼は相変わらず考えていた——それは激しいまでの確信だった——が、同時に、今日は昨日と同じだし、明日もまた今日と同じだろうということを怒りとペシミズムをもってうべなわざるをえなかった」。¹¹⁰ ジェフロワは続ける。ブランキは「もっぱら精神的な操作によって、前進し続ける少数者を満ち足りた多数者の代わりに置き、否定の人間たることによって使途としての立場を保ち続けた。前進と後退からなる永遠の進化の中で、人類の希望の不断の再生のリズムの中で、彼はその意に反して一つの役を演じたのである」。「反乱を狙いましょう。多数の情熱があれば、理論は後からやって来ます」——友人に宛てた書簡のなかでこのように語られている意志が、後にプッチストとして反乱を指揮することになる、彼の揺るぎなき信念なのであった。ベンヤミンはブランキの性格を、マルクス／エンゲルスの表現を借りて次のように説明している。

[プッチストとしての]ブランキは、マルクスが言うように、「革命の成り行きに先んじて、それを人工的に危機へと駆り立てては、革命の条件がいまだ整わないうちから革命を、即興的に、でっち上げる」ことを自らの使命と見なすようなタイプの政治家である。(PB. S.518.)

ボードレールをブランキのようなタイプの「政治家」として捉えることには、些か違和感を感じざるをえないが、ブランキが自身のクラブ¹¹¹ で見せた風

¹¹⁰ ギュスターヴ・ジェフロワ；野沢協・加藤節子 訳『幽閉者 ブランキ伝』（現代思潮社、1973）、45頁

¹¹¹ シテ島にあるダンスホール「冬のブラド」で1848年2月25日に行われた会議をきっかけに結成された「中央共和協会」通称「ブランキ・クラブ」。ルイ＝フィリップがイギリスへと亡命したことで成立した臨時政府が、市民の要求を退けその国旗に三色旗を用いる提案をしたことに端を発し、この政府を信任するのか否かの議論がそこで行われた。ちなみに、この時、市民が要求した「赤旗」の採用を拒否し、「三色旗」の意義を市民に説いたのはラマルティエヌである。以下参照；ジェフロワ、前掲、111頁ff.

貌からは、上にマルクスが語ったような態度が見て取れるのであり、ボードレールはそのようなブランキの技法を、自身の詩にあつて実践したとベンヤミンは見ているのである。ブランキにあつて革命的な機運をでっち上げるそのやり方は、ボードレールにあつては、彼が没落を説く場面に現れ出ている。1857年の『悪の華』裁判によって削除を命じられた詩編のなかの「3 地獄墮ちの女たち デルフィーヌとイポリット」において、ボードレールは「下降する喜び」を説いている。

——落ちてゆけ、落ちてゆけ、痛ましい生贄よ、
永遠の地獄へと続く道を落ちてゆけ！
深淵のもっとも深くへ下降せよ。そこでは、あらゆる犯罪が、
天国からやって来るのではない風に鞭打たれながら、

動乱にも似た喧噪とともに、入り乱れ (*pêle-mêle*) を沸き起こす。¹¹²

「深淵のもっとも深く」へと落ちてゆくことにより「入り乱れ」が生じる。このことこそ、ボードレールが下降を説く理由にほかならない。そしてこの「入り乱れ」を生み出すきっかけを彼は「犯罪」という言葉で言い表しているのである。この詩の終わりに、ボードレールはこう記している——「おまえたちの運命を果たせ、常軌を逸した魂よ、／そうして、おまえたちがその身に担いだ無限 (*l'infini*) を回避せよ！」。¹¹³ 下降することで「常軌を逸した」魂は、「無限」を回避しようとする。下降への勧めを口にするので、ボードレールは「無限」を回避しようとする意志を浮かび上がらせようとするのであり、その意志こそ「犯罪」という言葉によって言い表されているものにほかならない。こうしたボードレールの技法は、ブランキが「人工的に」危機的な状況を作り上げることで、「革命」への機運を高めようとした技法と

¹¹² Charles Baudelaire: "Les Épaves" III Femmes damnées Delphine et Hippolyte ; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.153.

¹¹³ Charles Baudelaire: *ibid.*

類似する。ブランキは、「永劫回帰」の理念に捕らわれたこの世界を目の当たりにして、どうにもならない敗北感を抱かざるをえなかった。しかしこの敗北感（あるいは「無力感」）こそが、彼をして「革命」への意志を湧き上がらせるきっかけとなったのである。同様に、ボードレーも、「無限」への「敗北感」のなかでこそ、彼が言う欲動を湧き上がらせることが出来ると考えている。敗北を喫する対象とは、「無限」を強いてくる対象にほかならない。こうした対象に捉えられることで、あの欲動が湧き上がるのである。ここに言われる「無限」が、単調で、つねに同じであることを強いてくる世界——「永劫回帰」の理念が支配する世界——だということは明白で、それがボードレーの言う「憂鬱」であることもまた疑い得ないことである。「深淵のもっとも深くへ下降せよ」と言うことにより、彼は「憂鬱」に陥ることを説いているが、それは、「憂鬱」のなかでこそ破壊欲動が湧き上がると思われていたからにほかならない。その意味では、ボードレーもまたブランキ同様、破壊への意志をでっち上げる技法を用いているのである。「反抗と苛立ち、憤慨の力と憎悪の力——そして無力感」が、そのような意志を浮かび上がらせる際、ボードレーとブランキに共通しているのである。

ボードレールを捉えるベンヤミンのなかで、つねに変わらず抱かれていたイメージこそ、ここに見たブランキとの親近性である。それを彼は「弁証法的イメージ」と呼んでいるが、アドルノとのやり取りの中で、繰り返し批判されることになったこのイメージは、『パサージュ論』の根幹に位置づけられるものとして、生涯彼のなかに備わり続けたのである。1939年の2月下旬から執筆された「モティーフ」では、ブランキとボードレールの親近性が一切語られることはなかった。しかし同年3月に『パサージュ論』の概略を示した「パリ——十九世紀の首都 [フランス語草稿]」では、ブランキとボードレールの親近性がこの研究(『パサージュ論』)の結論として復活しているのである。35年5月に書かれた「ドイツ語草稿」では議論すらされていないブランキとの親近性が、「第二帝政」(1937)において初めて登場し、その後「モティーフ」での消滅を経て「フランス語草稿」では結論に置かれているのは何故なのか。彼の名前が再び登場する文章がフランス語で書かれているということも然る事ながら、ボードレールとブランキの親近性がベンヤミンのなかで密かに、しかし決定的な要素として扱われ続けたことは確かである。35年の「ドイツ語草稿」で、「静止状態の弁証法 *die Dialektik im Stillstand*」¹¹⁴と言われたイメージが、ボードレールの「モデルニテ」についての分析を経て、ブランキとの親近性へと接合される。その意味では、ベンヤミンが「モデルネ」にこのような「弁証法的イメージ」を読み込もうとしていたことも明らかなのである。

「ドイツ語草稿」でベンヤミンがボードレールを語るその思考が、後にブランキへと結びつけられることになる。「フランス語草稿」にあっても変わらずボードレールの天分を「アレゴリーの天分」¹¹⁵と言うベンヤミンの思考の根幹には、それゆえ、ブランキとの親近性のなかでこそ「アレゴリカー・

¹¹⁴ Walter Benjamin: "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts"; *a.a.O.*, S.55.

¹¹⁵ Walter Benjamin: "Paris, Capitale de XIXème siècle"; *a.a.O.*, p.69.

ボードレール」の相貌が浮かび上がるとの理解が備わっていたのである。では「アレゴリカー・ボードレール」を浮かび上がらせる、ブランキとの親近性とは何なのであろうか。ベンヤミンは「セントラルパーク」に次のメモを残している。

事物を、それらが馴染んでいる連関から引きちぎること——これは陳列された状態にある商品にとってはごく普通のことである——が、ボードレールにとって非常に特徴的なやり方の一つである。それは、アレゴリー的志向における有機的な連関の廃棄に繋がっている。(傍点引用者；ZP. S.670. (19))

「完璧なフラヌール」に備わった特異性として、ボードレールは、「群衆」と「孤独」の変換可能性を語っていた（「パリの憂鬱」；前掲）。この可能性は、「孤独」な詩人が「思いがけず目にするもの、通りがかった見知らぬ人に自分のすべてを委ねよう」¹¹⁶ とする意志を言い表したものである。ボードレールは、このフラヌールの姿勢を「神聖な売淫 *saint prostitution*」¹¹⁷ と呼んでいる。幼年の時から既に「孤独」を感じていたボードレールは、「群衆」のなかに「悲しみ」を見るや、そのなかにおのれを投げ入れようとしたのである。孤独な詩人が眼にするものは、「すべてが空席」¹¹⁸ の状態にある。それはすなわち、詩人が自由に対象へと恣意的な意味を付与しようということにほかならない。ベンヤミンがボードレールのなかに「アレゴリー的志向」を見いだしたのは、「売淫」というメタファーによってボードレールが言わんとする詩人の性格がバロックのアレゴリーに典型的な志向と繋がっていると思われたからである。ベンヤミンは『ドイツ悲劇の根源』のなかで、バロックのアレゴリーをこう説明している。

メランコリーの眼差しのもとで、ある対象がアレゴリー的なものと化し、メランコ

¹¹⁶ Charles Baudelaire: “Le Spleen de Paris”, XII Les Foules; *Op.cit.*, p. 291.

¹¹⁷ Charles Baudelaire: *ibid.*

¹¹⁸ Charles Baudelaire: *ibid.*

リーがその対象から生命を洗い流す。その後、この対象が死滅してはいるが永遠のうち保存されたものとして留まり続ける際、この対象は無条件にアレゴリカーの手に引き渡され、彼の眼前に横たわる。それはすなわち、以後この対象が何らかの意味内容や意味をおのずから放つことなど全く不可能になってしまうということの意味している。この対象は、アレゴリカーが付与するものをおのれの意味内容として受け取るのである。アレゴリカーは、おのれが付与しようとするものを対象のうちへと投げ入れ、対象の深部へと入り込む。(中略) アレゴリカーの手の中で、事物は他のものになり、そのことでアレゴリカーは、この他の何ものかについて語るのである。(傍点引用者)¹¹⁹

バロックのアレゴリーは、アレゴリカーが対象に意味を付与し、その意味を再び奪い去るという運動を繰り返す。その意味では、意味の連関を付与することも、その連関から対象を引きちぎることもアレゴリカーの行いに含意されている。バロックのアレゴリーにあっても、事物は「すべてが空席」の状態に置かれるのであり、この「空席」にアレゴリカーが意味を付与するのである。アレゴリカーが事物におのれが付与しようとする意味を投げ入れるそのやり方は、ボードレルが「思いがけず目にするもの、通りがかった見知らぬ人に自分のすべてを委ねよう」とするそのやり方に酷似している。バロックのアレゴリカーが事物に備わった意味を自由に付与するように、ボードレルは「群衆」のなかに「悲しみ」を抱く存在を見いだしては、そのような人物へとおのれを投げ入れるのである。こうした活動は、バロックのアレゴリカーにあってもボードレルにあっても、倦むことなき活動として志向され続ける。「群衆」のなかに詩の主題（「悲しみ」を抱いた存在）を見いだすことこそ、ボードレルにとっての「アレゴリー的志向」にほかならない。一方バロックのアレゴリカーについて、ベンヤミンはこう言っている。「弛むことなく変化させ、解釈し、掘り下げながら、^{トラウアーシュピール}悲劇は、あれやこれや

¹¹⁹ Walter Benjamin: "Ursprung des deutschen Trauerspiels"; *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd. I-1* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974), S. 359.

と「エムブレムの」イメージを変化させる」。¹²⁰ 対象のなかに恣意的な意味を付与する活動をベンヤミンは「アレゴリーの志向」と呼んでいるのであり、そのようなやり方は、ボードレールが「群衆」のなかに詩の主題を探し求めるその様相のなかにもはっきりと見て取れるものである。

「アレゴリーの志向」がボードレールのなかにも立ち現れる。だとすれば、バロックのアレゴリカーとボードレールに思想的な差異は無いということになるのだろうか。ベンヤミンは「第二帝政」のなかで、ボードレールの相貌を次のようにまとめている。

ボードレールはいかなる確信も持ち合わせてはいなかったので、自らがつねに新たな姿を身に纏ったのである。フラヌール、^{アパシユ}無頼漢、ダンディ、屑屋は、彼にとって、それだけの役（die Rolle）なのであった。なぜなら、モデルネの英雄は、主人公ではなく主人公を演じる人物（Heldendarsteller）だからである。英雄的な近代とは、^{トラウアーシュピール}「悲劇」のようなものであり、そのなかでは主人公の役を自由に演じることが出来るということが明らかになる。（傍点引用者；PB. S.600.）

ボードレールにとって世界とは、「トラウアーシュピール」の舞台そのものであった。彼はおのれが眼にした人物になる——「群衆」のなかに見いだした「悲しみ」におのれを投げ入れる——ことによって、この舞台を詩へと移し入れたのである。ボードレールは詩という舞台上で、役柄の「悲しみ die Trauer」を演じる（spielen）。「アルティスト」としてのボードレールの相貌が（PB. S.603.）、彼の「アレゴリーの志向」のなかに浮かび上がることになる。彼は「悲しみ」を自由に演じることが出来る。その役を演じる場こそ、詩という舞台にほかならなかったのである。ベンヤミンは、ボードレールのこのような態度を「死のミメシス Mimesis des Todes」（PB. S.587.）という表現で言い表そうとした。「悲しみ」に目を留め、その「悲しみ」をおのれに内面化させようとする態度が、ボードレールに認められる特異性なので

¹²⁰ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.404.

ある。このような特異性は、バロックのアレゴリカーには認められない。ゆえに、ベンヤミンはこう言うのであった——「バロックのアレゴリーは屍体をただ外側からだけしか見ない。しかし、ボードレールはこれを内側からも見るのである」(ZP. S.684. <36>)。ボードレールの「アレゴリーの志向」には、「悲しみ」を「内側からも見」ようとする(おのれに内面化しようとする)意志が備わっている——「喪のヴェールに包まれた広がり」を目にした詩人がその目に「ヒステリーの涙」を浮かべたのは、「悲しみ」を内面化させるからである。おのれが事物の意味を、遊戯的に、あれやこれやと変化させるアレゴリカーが、事物そのものをおのれに内面化させることはない。そのことが、バロックのアレゴリカーとボードレールとを分かち唯一の要因である。

「死のミメシス」こそ、ボードレールとバロックのアレゴリーとを分かち要因である。しかし、この唯一の要因をボードレールは十分に演じることができたのであろうか。『悪の華』で、彼は舞台に向けて奇妙な憤懣をぶつける。

——おい、何だ！ たったこれだけだったのか？

舞台の幕は上がっていたが、わたしは依然待っていた。¹²¹

彼は「まるで芝居を待ち焦がれうずうずしている子どものように」¹²²舞台の正面に陣取っていた。ここには二重の不在が備わっている。舞台の上で役柄を演じる役者の不在、そして、その役者が演じる役の不在がそれである。「トラウアーシュピール」の舞台に登ることが出来るのは、「英雄」の役を演じる存在でしかない。舞台の幕が上がっても、いまだ客席に陣取っている詩人は、その際、彼自身、「英雄」と観客との役を混同していたのであろう。舞台が始まらないのは、役者その人が陣取っている席を立ち、舞台へと登らないからであり、役者である詩人が舞台へと登らないのは、彼が役者としておのれの役を承知していないからである。この詩のなかには、「死」という表現が二度

¹²¹ Charles Baudelaire: "Les Fleurs du mal"; *Op.cit.*, p.129. (125)

¹²² Charles Baudelaire: *ibid.*

登場する。「——わたしは死ぬつもりだった J'allais mourir」¹²³ と最初に述べられているが、それは彼のなかで「憎悪が混ざり合った欲動、私的な苦しみにも似たもの (un mal particulier)」が感じられたからである。先に引用した憤懣の直前で、詩人はおのれの「死」を語っている——「驚きなしにわたしは死んでいた J'étais mort sans surprise」(傍点引用者)。¹²⁴ 「死」を予感した時、彼のなかには憎悪と苦しみが湧き上がったと言われており、「死」そのものには、「驚きなしに」という修飾がなされている。このような経過をたどり、劇が始まらないという事態が生じたのである。ボードレールが「憎悪」を爆発させるのは、彼が見いだしたものが、次の瞬間には「均質化する」エネルギーに搦め捕られる、そのような運命に直面する時であった。彼の「理想」が失われたものの想起を目指すものだとすれば、この「理想」が断念される場面で(それはすなわち、おのれに「悲しみ」を内面化させるその試みが頓挫してしまう状況にあつて)、彼は「怒り」を爆発させるのである。「理想」を断念せざるを得ない状況にあつて、詩人はおのれを投げ入れる対象を見失うことになる。それは、彼のなかでもはや「死のミメーシス」を断念せざるを得ない状況が生み出されたということにほかならない。ボードレールは「ショックの経験」をなすことで詩を描き、この経験が、詩人に役を与え、その役を詩人も内面化させた。しかし「驚き」が無くなってしまったことが、詩という舞台トラクアアーシュピールそのものを構成することすら不可能にしてしまったのである。「恐ろしい暁 (la terrible aurore) がわたしを覆っていた」¹²⁵ と、ボードレールは言っている。「恐ろしい暁」に覆われた詩人は、自身のことをこのように見るのであった——「このうっとうしい世界へと迷い込み、群衆からひじ鉄を食らわされるわたしは、背後の深い月日に迷いからの目覚め (désabusement) と苦しみだけを見て、前方には教訓も死別の悲しみ (douleur) も、何一つ新しいものを含んではいない雷雲ばかりが見える、ア

¹²³ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.128. (125)

¹²⁴ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.129. (125)

¹²⁵ Charles Baudelaire: *ibid.*

ンニュイに憑かれたような人間である」。¹²⁶ 「ショックの経験」をもはやなすことが出来ない詩人の心は、「アンニュイ」に取り憑かれてゆく。かつて「群衆」のなかに「悲しみ」や「苦しみ」を見いだそうとした詩人のなかに、もはやそれらを見いだすことが出来ないことへの「悲しみ」や「苦しみ」が込み上げてくるのである。ボードレーは、まさに「アンニュイなこの世界」へと搦め捕られてゆく。「驚きなしに」という表現には、「ショックの経験」がもはや不可能になった状態と同時に、詩人が「アンニュイ」に捕らえられる状態が含意されているのである。

「世界は終わろうとしている」¹²⁷ ——ボードレーにあってこのように言われる世界イメージは、バロックのアレゴリカーにあっては「一切の地上的なものが崩壊して廃虚になった」¹²⁸ イメージとして現れ出ている。その意味では、それぞれが「アレゴリ的志向」の限界を意識していた。ボードレーは「アンニュイなこの世界」へと搦め捕られ、バロックのアレゴリカーは「屍体のころがる光景」¹²⁹ を目の当たりにして眩暈に襲われる。「アンニュイなこの世界」を覆っているのは「繰り返し同じもの」が現れては消えてゆく、その連続性なのであり、この運動は、バロックのアレゴリカーが事物に対峙するときになす操作と同じものである。バロックのアレゴリカーには、不意に自身のこれまでの操作が「自己欺瞞」にすぎないという意識が湧き上がるのであり（ペストの流行によってヨーロッパ中を埋め尽くした屍体を目の当たりにし、アレゴリカーのなかに、自身もその例外ではないという意識が芽生える¹³⁰）、このような豹変によって、彼の眼に世界は廃虚として映り込むことになる。ボードレーもバロックのアレゴリカーも、この虚無の世界を前にして逃れ得ない敗北感を喫するのだが、この感覚が、逆転的にこの世界から逃れうる視座を開け開く。ベンヤミンはバロックのアレゴリカーに生じるこの逆転を「復活のアレゴリー」と呼び、彼らが目の当たりにした虚

¹²⁶ Charles Baudelaire: "Fusées", *Op.cit.*, p.667.

¹²⁷ Charles Baudelaire: *Op.cit.*, p.665.

¹²⁸ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.405.

¹²⁹ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.406.

¹³⁰ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.405.

無を抜け出す可能性をそこに見いだそうとしている。¹³¹ しかしこの逆転の内実についての詳細は語られないままである。その点、ボードレールにあってこの敗北感から産み出される働きについては、具体的にその詳細が語られている。「憂鬱」に捕らわれることにより、ボードレールは「怒り」を爆発させた。それは彼がどんなに「理想」を追い求めようとも、つねに「憂鬱」へと搦め捕られてしまう、そのような敗北感によって産み出された「怒り」なのである。それゆえ、「怒り」のなかには、もはや「理想」を見いだすことが出来ないという諦めと、諦念せざるをえないことへの「悲しみ」が備わっているのである。ルネサンス期には「神にまつわる事柄および人間にまつわる事柄の本質」¹³² が「図像記号」に備わると解された「アレゴリー」の、当初の信念を断念することが、「復活のアレゴリー」へと寝返ったアレゴリカーのなかに「悲しみ」を沸き上がらせたとしても、何ら不思議ではない。そのような悲しみを抱きつつ、バロックのアレゴリカーは、虚無の世界から逃れよう術を模索する。「アレゴリーの志向」の限界を意識するボードレールとバロックのアレゴリカーの双方には、かつて夢見たものを断念せざるをえないことへの「悲しみ」が宿っているのである。

ベンヤミンはボードレールのこのようなやり方を、ブランキに重ねて捉えようとしたのであり、そのやり方を「プッチストの技法」として捉えたのであった。ベンヤミンによれば、「その都度切迫する破局から、ぎりぎりの瞬間に、人間を引き抜く決意が、同時代の他の革命的政治家にも増して、ブランキにとって重要事項」である（ZP. S.687. 〈40〉）。ベンヤミンはプッチストとしてのブランキのこの決意を、ボードレールのなかにも読み込もうとしている。ボードレールはこのような決意を実行するために、「憂鬱」へ搦め捕られることを説くのである。「破壊の永遠法則」は、「憂鬱」に搦め捕られた人間のなかで沸き上がる破壊欲動にほかならないが、この欲動は、「憂鬱」が強いてくる統一を打ち破ろうとすることで、瞬間的に、人間や事物をこのエネルギーから解放しようとする欲動なのである。ベンヤミンはこうした可能性

¹³¹ Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.406.

¹³² Walter Benjamin: *a.a.O.*, S.347.

を「弁証法的イメージ」という言葉のなかに込めたのであり、そのような可能性を、アレゴリカー・ボードレールの相貌のなかに見出そうとしたのである。ボードレールのなかに、再び「理想」へと立ち返るかのような思考を読み込もうとする（すなわち、再び事物に「アウラ」を付与しようとしているかに思われる）次のメモは、「万物照応」という思考法からずらされた「想起」の可能性を物語っている。

弁証法的イメージは一瞬ひらめくようなものである。そのようなものとして、今という時間の中に一瞬ひらめくイメージを知覚しうることができるものとして、ボードレールのケースのうちに、かつてあったもののイメージを掴むこと。そのようにして、ただそのようにしてのみ遂行される救出は、もはや救出できない、失われつつあるイメージから知覚を得ることができるのである。

（傍点引用者；ZP. S.682. 〈33〉）

失われた時が、偶然にもたらされる出来事によって見いだされることはない。過去の想起が、「理想」によって見いだされることはないのであり、この可能性は唯一「モデルネ」を捉える思考のなかにだけ宿されている。「モデルネ」を捉えるための視座をボードレールが意図した、とベンヤミンは考えている。プルーストは、「意志的記憶」によっては想起は限定的なものに留まると言った。しかしボードレールは、意志的に想起を語らんとするのである。その際彼が用いる方法こそ、戦略的に「怒り」を生じさせる技法だったのである。

ボードレールにおいて、〈モデルネ〉は、もっぱら感受性に基づいているわけではない。そこには、あるきわめて高度な自発性が現れている。ボードレールにおける近代とは、征服すること（die Eroberung）である。

（傍点引用者；ZP. S.662. 〈7〉）

この思考が、ボードレールをベンヤミンがどのように捉えようとしたのかを

正確に物語っている。ボードレーは「モデルネ」を捉える思考を自発的に生じさせようとし、そのことにより、「近代」を征服しようとした。その際彼が用いた技法こそ、「プッチスト」のそれであり、そのことによる「群衆」からの孤立なのである。ブランキが陰謀を企てるために用いた方法が「秘匿」であったように、ボードレーも「モデルネ」を読み解くためにこの手法を用いる。「ぎりぎりの瞬間に、人間を引き抜く決意」は、密かに詩のなかに配置されているが、この注意深く配置された言葉のなかに「失われつつあるイメージ」が横たわっているのである。ベンヤミンは、こうした言葉は、大文字で書かれているのですぐに見分けがつくと言っている (PB, S.603.)。「憂鬱」に搦め捕られつつも、そのことによって詩人のなかに湧き上がった「悲しみ」が、かつて見いだしたものの記憶を逆転的に浮かびあがらせる。ベンヤミンは、「自分の手のなかにある破片へと視線を落としては驚愕する、思い煩う人間が、アレゴリカーになる」(ZP, S.676. <28>)と言っている。「憂鬱」に搦め捕られた詩人が、もはや「群衆」のなかに「ショックの経験」を見いだすことはない。「憂鬱」のなかで「孤独」になる詩人は、「自分の手のなかにある」かつての記憶を目にしてショックを受けるのであり、そのようにしてショックを経験した詩人の眼差しが「群衆」へと向けかえられた時、もはや「群衆」のなかでショックを経験しえないことへの「怒り」が込み上げるのである。

ああ(死)よ、年老いた船長よ、時間だ！ 錨を揚げよう！

この国はわたしに倦^{アンヌイ}息を抱かせる、ああ(死)よ！ 出港しよう！¹³³

もはや「群衆」のなかに「悲しみ」を見いだすことのない世界に、詩人は別れを告げる。そして歩みゆくのである。彼の旅は「〈世界に埋もれたもの l'Inconnu〉の奥に新しいものを見出すための」¹³⁴ 旅である。ボードレー

¹³³ Charles Baudelaire: "Les Fleurs du mal"; *Op.cit.*, p.134. (126)

¹³⁴ Charles Baudelaire: *ibid.*

の旅への情熱が、パリという都市を離れゆくことはなかった。彼の情熱は、つねに 19 世紀のパリの街に注がれている。パリの只中であって旅への情熱を抱くこと、そのような情熱がボードレールを捕らえていた。彼はこの世界を新しいやり方で見ようとするのである。「均質化する」エネルギーが世界を覆っていようとも、このエネルギーに抗して「新しいもの」を見いだそうとする意志へとボードレールは吸い寄せられてゆく。彼にはそのような可能性が、世界を覆うヴェールが引きちぎられることによって獲得されうると思われたのである (PB, S.562.)。「ファンタスマゴリー」を破壊する意志が、アレゴリカー・ボードレールの天分なのであり、彼はこの天分を全うせんがために旅への情熱を抱き続けるのである。