

ボードレールの「芸術」論 ——ベンヤミンのボードレール論に基づいた——

小田 直史

「モデルニテ」と「英雄性」

コンスタンタン・ギース（1802-1892）を論じた「現代生活の画家」（1863）第四章で、ボードレールは、彼の「現代性 *modernité*」についての観念をこう記している。

モデルニテ

現代性とは、移ろいやすいもの、儚いもの、偶然のものである。これが芸術の半分をなし、他の半分为、永遠なるもの、不変的なものである。¹

モデルニテ

「芸術 *l'art*」とは、ボードレールにあって「現代性」と“永遠＝不変”という相対的な要素によって構成された作品を意味し、個々の「芸術」に関する差異は、前者についての差異、則ち「芸術」の内実をなすところの時代的な差異として捉えられている。現在が“永遠”を意味するところの過去から継承されたものに触れ合うこと、この経験によって真の「芸術」が生み出されると言うのである。

〔現代の〕ほとんどすべての画家がルネサンスの服装や家具を使用しているが、これはダヴィッドがローマ時代の服装や家具を使用したのと同じである。けれどもその間には違ったところがある。というのも、ダヴィッドはギリシャ的あるいはローマ的な主題を選んだので、その主題を古代風に装うしかなかったが、これに反して現在の画

¹ Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la vie moderne*. In. *Œuvres complètes II*, Paris Gallimard 1976, p.695.

家たちは、あらゆる時代に当て嵌まるような一般的な性質の主題を選びながらも、中世やルネサンスや〈オリエント〉の衣装をまといせようと意地を張るのだから。これはどう見ても大きな怠惰の徴である。(傍点引用者)²

芸術家が眼にするものに備わった特異な性質を捉えることなく、単に古典古代(あるいは過ぎ去りし時代)を模倣するだけの芸術に対するあからさまな批判を、ボードレールはどのように展開している。「甘やかされた子ども (*L'enfant gâté*) は、先人たちの、その当時は正当だった特権を継承する」(強調著者による)³ ——「一八五九年のサロン」に記された一文も、古典古代という先験的な特権に盲従することへの批判をなすものに他ならないが、同時にそこでは彼がどのような「芸術」に関する理想を抱いていたのかを掴み取るためのきっかけが仄めかされている。「甘やかされた子ども」、則ち、現代の多くの芸術家たちに欠如する姿勢とは、「自らが生きる時代の服装がひょっとして含むかも知れない美を抽出しようとする労を取らないこと」なのであり、「労なくして確実に人々の目を娱しませる安易な手段として、現に自分たちが生活している場所ではなく、他所 *ailleurs* から、衣服、装飾といった外観を借りてくること」なのである。⁴ 彼が言うところの「美 *le beau*」は、他所、あるいは、時間的な区分に従えば「過去」においても同じく求められた観念なのであり、そうした「美」を追求する姿勢は現代の芸術家にあっても継承されなければならない。過去から継承されるのは、それゆえ、過去の芸術家が追求したところの「美」そのもののではなく、むしろ彼らが抱いた「美」への情熱である。このように彼の「芸術」に関する観念を紐解けば、ボードレールにあって古典古代が手放しに称揚されることはなく、むしろ過ぎ去りし時代が現在の芸術家の情熱のうちに継承されている点にこそ、「芸術」の生み出される余地が残されていることが容易に理解されるであろう。

ボードレールが言うところの「芸術」とは、このように、芸術家のうちに過去の芸術家が抱いた同じ情熱を認め、そこに彼らの情熱に共鳴する「美」が捕らえられているものと理解することが出来るわけだが、ギースにおいては、周知のように、女性のファッションや軍人が身に纏う衣服の流行に芸術家の情熱が注がれており、その意味で彼の「現代性」

² Baudelaire, Charles: *ibid*.

³ Baudelaire, Charles: Salon de 1859. In. *Œuvres complètes II*, Paris Gallimard 1976, p.611.

⁴ 阿部良雄『シャルル・ボードレール【現代性の成立】』(河出書房新書 1995年)、28頁。

を「流行 ^{モード} la mode」への情熱によって特徴づけられたものと捉えることができる。「彼〔ギース〕の目指すところのものは、流行が歴史的なもの (l'historique) のうちに含みうる詩的なものを、流行のなかから取り出すこと、一時的なものから永遠なるものを抽出すること」(傍点引用者) に他ならない。⁵ パリの新市街や戦場を彩る「流行」に魅せられたこの男は、しかし、単に服装の可憐さに惹き寄せられ、その「美」を作品へと写し取っているわけではない。ダヴィッドが描くナポレオン一世の肖像を例に挙げ、阿部は、ギースが「流行」にこだわり続ける理由を「表現されるべき『英雄性』と、表象に大きな役割を果たす服装との間には、必然的な——『歴史的な』——関係があった」⁶ と述べているが、ギースにおける芸術的理想をダヴィッドの功績について認めるボードレールの思考に重ねて捉えれば、彼は、「流行」に魅せられつつも、自らの作品のうちに自身の「英雄性 *héroïsme*」を定着させることにこそ神経を尖らせていたということになるであろう。事実、「一八五五年の万国博覧会、美術」(1855) のなかでボードレールは、ダヴィッド (あるいは、彼の同時代の幾人かの芸術家) の功績について次のように記しており、それは、「過去」の「英雄性」を表象させるものとして、ギースの作品にも同じように認められることになる功績なのである。

かつてあまりにも褒め称えられたが、今日ではあまりにも軽蔑されているこれらの巨匠たち〔ダヴィッド・گران・ジロデ〕は、彼らの〔古代ギリシャやローマを絶え間なく凝視させるといふ〕奇異な手法や方法があまり気にかからなくなったことを鑑みれば、フランス人の性格を英雄性についての嗜好へと連れ戻すという偉大な功績を立てたのである。⁷

古典古代の「英雄性」が現在にあってなお認められること、たとえ現在の芸術家における「英雄性」が認められなくとも、彼らが古典古代の英雄を主題として選ぶことで、それを

⁵ Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la vie moderne* In. *Op.cit.*, p.694.

⁶ 阿部良雄、前掲、27 頁。

⁷ Baudelaire, Charles: *Exposition universelle 1855 beaux-arts* In. *Œuvres complètes II* Paris Gallimard 1975, p.584. [II Ingres]

眼にするフランス人が作品のうちに英雄を捉える眼差しを育む可能性が示されると考えられている。ギースはこうした操作を、彼が捉える対象の「美」を「歴史的なもの」に照らすことで為そうとしたのであり、そのことで彼は、過去の芸術家が「美」の内実を自らの「英雄性」に基づいて表現した同じ情熱に駆られるのである。したがって、ボードレーがギースを介して語るところの「芸術」は、対象を自らの「英雄性」によって捉えようとする芸術家の情熱が作品という形で結晶化したものと理解されなければならない。「一時的なものから永遠なるものを抽出する」この手法は、同じ小論のなかで「一種の新しい貴族制の創設」として語られるところの「ダンディ le dandy」の精神においても同じように認められている点に注目すべきなのである。

ダンディズムとは、あまり思慮のない大勢の人々がそう思っているような、身だしなみや物質的優雅さに対する法外な嗜好というものではない。それらのものは、完璧なダンディにとっては自らの精神の貴族的な優越性の一つの象徴にすぎない。⁸

ボードレーが「ダンディ」という用語を用いる際、ジョージ・ブライアン・ブランメル（1778-1840）やジョージ・ゴートン・バイロン（1788-1824）に代表される、とりわけその出で立ちや身のこなしだけが注目されるところのイギリス流の洒落男とは根源的に異なる特性に力点が置かれていることに注意しなければならない。そうした洒落男の様相とは異なる「美」への飽くなき情熱と自らの「英雄性」が、彼が言うところの「ダンディ」を特徴づけているのである。その意味で、ボードレーが「この人〔ギース〕を私は好んでダンディと呼ぶ」（傍点著者による）⁹ と言うことに、彼の「美」に纏わる理想に照らした一貫性を認めることができるであろう。

ダンディズムは特に、デモクラシーがまだ全能になるにはいたらず、アリストクラシーが部分的にしか動揺し墮落していないような過渡期に現れる。これらの時代の混乱の最中であって、自身の階級からはみ出し、嫌気がさし、やる事がなくなった人々

⁸ Baudelaire, Charles: Le Peintre de la vie moderne In. *Op.cit.*, p.691. [III L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant]

⁹ Baudelaire, Charles: *ibid.*

(désœuvré)、それでいていずれも生来の力を豊かに持った幾人かの人々が、一種の新しい貴族制の創設についての計画を抱くことがある。この貴族制がなかなか打ち破りがたいものであるのは、最も貴重な、最も破壊しがたい能力の上に、すなわち生産力や財力では得られない天与の資質に基礎を置いているからである。ダンディズムとは、頹廢の時代における英雄性の最後の輝きなのである。(傍点引用者)¹⁰

「ダンディ」が現れる条件が、連続する時間に対する意味の切断、時代の移り変わりとしての過渡期に置かれていることは注目に値する。時代の否応なき転換に抗して、「ダンディ」は古き時代にこだわり続ける者であり、その際、かつてのこだわりを到来する時代のうちに引き継ぐ情熱に駆られた存在なのである。この情熱を捉える精神が、則ち「英雄性」に他ならない。それゆえ、「ダンディ」が誇示するところの服装についての「美」も、彼がそこに「美」を認めようとする自らの精神のありようにこそ重きが置かれているのであり、彼らの「美」にまつわる立ち振る舞いだけが批判的に論じられるべきではない。こうした「ダンディ」における精神のありようについては、「一八四六年のサロン」のなかで、つぎのように記されている。

散々なぶりものにされてきたこの燕尾服も、その美を、固有の魅力を持っていはいはしないだろうか？それは、われわれの悩める時代、痩せた黒い肩の上にまでいつも変わらぬ喪の象徴を荷なっている時代の、必要な衣服ではないのか？黒い燕尾服やフロックコートは、不変的な平等の表現という、その政治的な美を持つだけではなく、公衆の魂の表現という、その詩的な美をもつことに、留意していただきたい。——葬儀人夫の涯しもない行列、恋する葬儀人夫、ブルジョワ葬儀人夫。われわれはみな何らかの埋葬を執り行いつつある。¹¹

ここに記された衣服への関心は、(新古典主義に代表される)古代や異国趣味に基づいた

¹⁰ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.711.

¹¹ Baudelaire, Charles: *Salon de 1846 In. Œuvres complètes II* Paris Gallimard 1976, p.494.
[XVIII De l'héroïsme de la vie moderne]

商業用の流行を指して言われたものではない。むしろ、「ダンディ」にとってのある明確な目的を持つ「奇抜さ」、「不格好さ」¹²に他ならず、彼らの精神性の発露として、彼らの悲哀が「美」との関係性のうちに捉えられた箇所として読まれるべきであろう。ここに見る「ダンディ」の様相からは、自らの服装についての「美」を誇示し、目抜き通りを闊歩する洒落男の姿は後退し、それに変わる悲しみが彼らの身に纏う服装との関係のうちに前掲化している。現在の英雄が身に纏うのは、「喪の象徴」としての歴史的なものへの哀悼、現在にあって過去の「美」を求めた芸術家の情熱が忘却されることへの深い悲しみの徴であると同時に、そうした事態への抵抗の徴である。かつての情熱が忘却されること（それはすなわち、ボードレールにとって、現代から「美」が忘却されることに等しいわけだが）に対する深い悲しみを引き受け、自らがその悲しみを代表する姿勢が芸術家には不可欠なのであり、そのような情熱に駆られる経験こそが、ボードレールの言う「芸術」の可能性なのである。¹³

¹² ベンヤミンは「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」のなかで、フリードリッヒ・テオドーア・フィッシャー（1807-1887）の『批評的巡回』（1861）から一節を引用している。そこでは、1850年代以降の叛乱分子たちの服装（燕尾服）が如何に不格好な（formlos）ものであったかが記されている。この一節は、『悪華』に収められた「2 アホウドリ」というソネットのイマージュと正確に重なり合う。すなわち、ボードレールは自らの詩人としての姿をこの燕尾服を身に纏った人間＝「ダンディ」に重ねて捉えているのである。Vgl. Benjamin, Walter: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire In. *Gesammelte Schriften Bd. I-2* Frankfurt am Main Shurkamp Verlag 1991, S. 580-581.

¹³ ボードレールの「現代性 Modernity」について、ポール・ド・マン（1919-1983）は、ニーチェ（1844-1900）が『反時代的考察』第二編の中で論じる「現代性」についての考え方との比較をしながら、そこに「過去を忘却したり抑圧したりする」思考を認めることが出来ると言っているが、これはボードレールが言うところの「現代性」とは全く異なる解釈ではないか。ここで見たように、彼の「現代性」についての観念は、「英雄性」との連関において捉えられなければならない。ここでは「過去」の「経験」が現代に継承されなければならない。この点に関しては、ベンヤミンが言うところの「経験 Erfahrung」についての考え方を参照しても同様の結論が導かれる。また、ボードレールが「万物照応」について論じている箇所を参照すれば、彼がそこに歴史的な連続性の上に成り立つ「経験」を認めているのは明らかであり、この点に関しては、ベンヤミンの「物語作家」の以下の箇所も参照されたい。Benjamin, Walter: Der Erzähler In. *Gesammelte Schriften Bd. II-2* Frankfurt am Main Shurkamp Verlag 1991, S. 443. [V] なお、ド・マンの上の指摘については、以下のところを参照されたい。Cf. De Man, Paul: *Blindness and Insight Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* Minneapolis the University of Minnesota Press 1983, p.156-157. また以下の文献の当該箇所も参照されたい。阿部良雄、前掲書、39-40頁。

自らの「英雄性」によって現代を批判的に捉えようとする存在のうちに「現代性」^{モデルニテ}を捉えることができるのであれば、この観念は、芸術家というジャンルに捕らわれない、より広範な対象をその範疇に含み得るのではないか。むしろ、ボードレールが語るところの英雄の相貌からは、大衆の人気を博した当時の芸術家の相貌が消え去り、それに変わる都市のごろつきたちの相貌が浮かび上がる。したがって、ベンヤミンが適切にも指摘しているように、「ならず者 (der Auswurf) が大都市の主役 (der Held) になるのであろうか？それとも、主役はそのような題材から自らの作品を形作るところの詩人なのではないのか？」¹⁴ という疑問がそこに湧き上がるのも至極当然と言えよう。ボードレールにおける「英雄 der Heros」のイメージを、ベンヤミンは「フラヌール」、「無頼漢 Apache」、「屑屋 Lumpensammler」にまで広げて捉えようとするのだが、これらの人物に共通するのは、彼らがみな大都会から締め出されながらも、この都会に依存した (依存させられた) 生活をしているということである。¹⁵ 先の引用で見た「自身の階級からはみ出し、嫌気がさし、やる事がなくなった人々」、すなわち、社会的に抹殺され、今やゴミ同然の扱いをされる人物のうちにも同様に「社会から見捨てられたもの (der Kehrlicht der Gesellschaft) をみずからの歩く路上に見だし、みずからの英雄的な題材を、まさにそのうちに見いだす」¹⁶ 姿勢が求められるべきなのである。ここにベンヤミンが示した英雄のイメージは、ボードレールが「葡萄酒とハシッシュ」(1851) のなかに記した「首都の一日が生み出した廃物を拾い集める役目を負わされた一人の男」のイメージと見事に重なり合っている。

大都市が投げ出したものすべて、失ったものすべて、蔑ろにしたものすべて、打ち壊

¹⁴ Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.583.

¹⁵ 「フラヌール」を英雄と結びつけて捉えようとする思考は、ボードレールがギースのうちに認めようとしたイメージによって説明される。しかし、「無頼漢」が現代の「英雄」に含まれている理由については、若干の説明が必要であろう。この点に関しては、ベンヤミンが以下の箇所で詳細な説明を行っているが、そこでイメージされるのは『悪の華』106 殺人者の葡萄酒」に登場する妻に先立たれ「自由で、孤独の身になった」酔いどれ男のイメージである。(Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S. 582.) このソネットの「葡萄酒を化して埋葬用の白布を作るのか？ À faire du vin un linceul ?」という呼び掛けからは、先立たれた妻への男の深い悲しみを感じ取られる。妻の死により自暴自棄に陥り、酒にまみれたこの男の精神は、その意味で時間の断絶を被った者の悲哀を現す。Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal* In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p. 108. [CVI Le Vin de L'Assassin]

¹⁶ Benjamin, Walter: *ebd.*

したものすべて、彼はその目録を作り、それらを収集する。彼は夥しい〔放蕩の〕古文書 (les archives de la débauche) を、さまざまなガラクタ (les rebuts) が乱雑に置かれた部屋を閲覧するのである。¹⁷

この男が収集するのは、もはや誰もが見向きもしない多種多様なもの、既に古くなり使われなくなったものたちの“歴史”である。彼がガラクタのうちに「閲覧する compulser」のは、それらが被った歴史的な変遷であり、その歴史が彼の作成する「目録」を手掛かりにして集められ、一つのタブローを形成する。収集家の情熱は、「ダンディ」の、すなわち、現在の英雄の情熱に匹敵するものであると同時に、ボードレールがギースのうちに認めようとした芸術家の情熱にも重なり合う。こうした人物が眼にする世界のイマージュが、「現代 die Moderne」なのである。屑屋——「フラヌール」や「無頼漢」でも構わないわけだが——の理想とするところのものが世界を自らの恣意的なイマージュのもとに捉えようとするものであれば、あるいは、それによってガラクタが生きた過去の時代を彼のタブローのうちに生き活きと蘇らせようとするのであれば、彼もまた「現代」を捉える英雄の一人として数え上げられ、「現代」の観察者になるのである。したがって、その素性が芸術家であるか否かが問題になるのではなく、それはむしろこの存在が抱くところの精神性に関する問題として捉えられなければならないのであり、こうした存在の目を通じて、「現代」の様相が示されるのである。

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を気高くし、
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、王として入り込んでいく。(傍点引用者)¹⁸

『悪の華』の上のソネット (87 太陽) では、詩作をなす際のボードレールの姿が自ら

¹⁷ Baudelaire, Charles: Du vin et du hachisch In. *Œuvres complètes* / Paris Gallimard 1975, p. 381.

¹⁸ Baudelaire, Charles: Les Fleurs du mal In. *Op.cit.*, p.83. [LXXXVII Le Soleil]

を神格化するかたちで表現されている。「現代性」^{モデルニテ}に囚われた者のみがなし得るとされるその技は、自らが世界の中心に位置しつつ世界を捉える者であることを証立てもする。現在の「英雄性」を兼ね備えた存在は、自らが「王」としてこの世界へと足を踏み入れるのであり、ボードレールはそのようなイメージによってのみ「現代」を捉えようとした。しかし、「美」の内実に関する十分な洞察が為されないままに、彼の芸術論は自らの理想を語り、そのことによって自らの欠陥を露呈させてしまうのである。その点で、ベンヤミンが言うように、ボードレールにあって「現代の英雄は没落することが予め定められていて、この必然性を表現するのに古代の悲劇作家を引き合いに出す必要などないのである」。¹⁹ 以下では、彼が絶えず直面せざるを得なかった「過去」のイメージについての分析を行うことで、古典古代の芸術を理想とする芸術観とは異なる理想を描き出した 57 年の作品『悪の華』において、とりわけ彼の思考がここに見た理想からずらされているとのベンヤミンの仮説に則った検討を行う。彼の理想とするところのものが頓挫することで、そこに「現代性」^{モデルニテ}の詩人としてのボードレールの相貌が、いや、「アレゴリカー」としてのボードレールの相貌が浮かび上がるのであり、同時に、そうした実践のなかで、彼が理論化しようとしたものとは異なる理想が浮かび上がるのである。

ハシッシェの夢、古代への傾倒

自らの「英雄性」に駆り立てられ都市に現れる詩人は、「このうえなく卑しいものたちの運命」を「気高くする ennoblir」ための靈感を自らのうちに引き寄せようとする。『悪の華』の有罪判決が確定した（1857 年 8 月 20 日）翌年の 2 月 19 日付、オーピック夫人宛の書簡に、ボードレールは、彼が詩作に打ち込む際の情熱をこう宣言することになる。

人工的に (artificiellement)、意志によって、詩人になり直すこと。決定的に暴き尽くされたと思っていた習慣を再び取り戻すこと、組み尽くしたと思っていた主題をもう

¹⁹ Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.584.

一度扱うこと。(傍点引用者)²⁰

かつて詩人が創作の情熱に駆られたその意志を、再び取り戻そうとの決意表明がなされるこの書簡において、その実践が「人工的に、意志によって、詩人になり直すこと」によって為されると言われている点に注目すべきであり、これ以降、63年の「現代生活の画家」を頂点とした、とりわけ意識的な芸術についての理論が展開されることになる。その最初の例を「ハシッシュの詩」(1858)での芸術に関する理論に求めることができるだろう。

「精神的オルギア *orgie spirituelle*」に陥った人間、すなわち、ハシッシュの毒に犯された「ハシッシュ人間 *l'homme au hachisch*」が、ある種の靈感を受けた人間として、芸術家に近い存在と捉えられている。ハシッシュによって視界が開かれた男には、「眼前に見える光景がいかに自然でありいかに卑近であろうとも、その中に、そっくり全てが啓示される」。²¹ あらゆる調和、あらゆる諧律、あらゆる統一は瓦解し、ただ彼の「想像力」だけがいよいよ熱を帯びてゆく。今や認識の根源に関する一切を手中に収めたと感じるこの男は、それゆえに、自らの「想像力」を働かせ、この瓦解した世界へと足を踏み入れ、孤独に、たった一人の“王”として、無邪気にも世界を踏みしめる快楽に耽るのである。

「お前は、いまや全ての人間に優ると考える権利がある。何人もお前の考えることの全て、お前の感じる場所のすべてを知りもしないし、理解しようとしても出来ないだろう。それどころか、人々は、彼らがお前に覚えさせる思いやりを評価する能力すら持つことがない。お前は一人の王、通行人に気付かれず、みずからの信念の孤独に生きる王。だがそれが、お前にとっていったい何だというのか？お前は、魂をかくも善良ならしめるあの至高の軽蔑を所有しているではないか？」²² ——この声が後ろ盾となり、彼は靈感を授かるのである。「ハシッシュ人間」に特有なこうした精神のありようを、ボードレールは「至高 *souverain*」と形容しているが、そのことが直接“ハシッシュによる陶酔＝詩的靈感の享受”という連関を形作るわけではない点に注意しなければならない。この小論の終わりに

²⁰ Baudelaire, Charles: *Correspondance I janvier 1832-février 1860* Paris Gallimard 1973, p.451. [À MADAME AUPICK 19 février 1858]

²¹ Baudelaire, Charles: *Le Poème du hachisch* In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.430

²² Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.435.

ボードレールは、「思考するために毒物に頼るような人間は、やがて毒物なしにはもはや思考することができなくなるだろう」と警告をし、「われわれ詩人たち、哲学者たちは、絶え間ない作業と、観照 (la contemplation) とによって、われわれの魂を蘇らせた」²³ と述べている。同じ発想は、55 年から書き始められた『火箭』の次のテーゼにも認めることが出来るであろう——「言語および文字を、魔術的操作、降霊の魔術として捉えること」。²⁴ “魔術的” な操作によって世界を捉えるのではなく、むしろ言語や文字を操る操作のうちにこそ“魔術的” な性格が認められるべきなのである。“魔術的” な「真に、詩の原初的で最も自然な形式」²⁵ を授かるに値するのは、したがって（先に見た解釈とは異なり）薬物に頼ることなく思考する主体としての詩人と哲学者に限られるのであり、ここには、先に見た 1863 年の「現代性」に関する基礎的な理解の片鱗を確認することが出来るであろう。則ち、自らの「英雄性」に駆り立てられた詩人が、「このうえなく卑しいものたちの運命」を「気高くする」という情熱を。

「現代」の英雄が「自ら統治する民族を幸福にするであろうと、厳かに誓う」²⁶ ことを理想に掲げるのであれば、彼の目に「現代」は“不幸” な時代として映っていたに違いない。「ハシッシュの詩」に先立つ 1855 年 5 月 26 日、「祖国」紙に掲載された「1855 年の万国博覧会、美術」のなかにそのモチーフがはっきりと示されている。「一 批評の方法／進歩という現代的理念の美術への適応について／生命力の移動」と題された序章のなかで、ボードレールは現代を席卷する「進歩 progrès」史観に対する痛烈な批判を行っている。

わたしが地獄を避けるが如くに避けたいと思っている誤謬がある——進歩の観念のことを言いたいのである。〈自然〉あるいは〈神 Divinité〉の保障なしに特権を主張する現代のエセ哲学が発明したこの薄暗い燈火、この現代的なランタンは、認識の対象すべてのうえに暗闇を投げかけている。自由は消え失せ、懲罰 (le châtement) も姿を消す。歴史をはっきりと見通そうとする者は、何よりもまずこの不実な燈火を消し

²³ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.440-441.

²⁴ Baudelaire, Charles: *Fusées In. Œuvres complètes* I Paris Gallimard 1975, p.658.

²⁵ Baudelaire, Charles: *Le Poème du hachisch In. Op.cit.*, p.430.

²⁶ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.382.

にかからなければならない。(傍点引用者) ²⁷

「歴史をはっきりと見通そうとする者」は、「進歩」というまやかしを灯された燈火に再び真の灯火を灯し直さなければならない。それは「自由」の火であり、「懲罰」の火である。何故ここに相反する二つの要素が並列に配置されているのかということに関する手掛かりは、その直前に置かれた〈自然〉あるいは〈神〉というアレゴリックな言葉にそれらの要素を結びつけることで得ることが出来るだろう。「自由」や「懲罰」とは、ボードレールにあって〈自然〉の摂理あるいは〈神〉の恩寵によって与えられる個人の“運命”に他ならず、こうした運命を真に担った作家として彼はエドガー・アラン・ポオ(1809-1849)を例に挙げ、この連関をさらに具体化させつつこう記している。

彼〔ポオ〕はときおり自分自身を清めようと望んだ。「およそ確信というものは夢の中にある」と書いた日、彼は自身と自身のアメリカを低次のものたちの領分へと追いやったのである。またある時は、詩人たちの真の道に立ち戻り、おそらくは、一人の悪魔の如くわれわれにつきまとう不可避の真実に従って、〈天国 Cieux〉を思い出す堕ちた天使の激しい溜息の数々をつきもした。自らの名残惜しさ (regret) を〈黄金時代〉の方へ、失われたエデンの園の方へと差し向けたものである。〈自然〉の壮麗さのすべてが、溶鉱炉の熱い吐息を受けて縮み反り返るのを泣いて悲しみもした。そして遂には、過つことなきド・メーストルの心を魅しかつ乱したのであろう「モノスとウナの対話」の、驚嘆すべきあれらのページを生み出したのである。(傍点著者による) ²⁸

²⁷ Baudelaire, Charles: Exposition universelle 1855 beaux-arts In. *Op.cit.*, p.580. [I Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès. Déplacement de la vitalité]

²⁸ Baudelaire, Charles: Notes nouvelles sur Edgar Poe In. *Œuvres complètes II* Paris Gallimard 1975, p. 323. ここに傍点を附して記されている「溶鉱炉の熱い吐息を受けて反り返る」という一節は、ポオの「モノスとウナの対話」からの引用である。ポオの文書では、まさに「煤煙を吐き出す巨大な都市が数知れず興ったことにより、「自然」が破壊されてしまったことへの嘆きが記されている。この点で、ポオの「自然」についての解釈は、ルソー的な自然観、すなわち、原初的な環境世界の崩壊と捉えられている。この点でのポオとボードレールの「自然」についての捉え方は異なっているわけだが、その問題については、本稿の以下の内容を確認されたい。

ポオの「モノスとウナの対話」(1841)に登場する幽霊モノスのうちに、ボードレールはポオにおける作家としての理想的な人物像を読み込んでおり、この幽霊が死滅した原因を、芸術家の被った運命に重ねて捉えようとする。ポオが被った悲劇的な運命は、モノスの運命がそうであったように、「進歩の観念」によってもたらされたものである。「類推を無視し神をも憚らず——あまねくデモクラシーを普及させようというとてもない試みがなされた。しかしこの悪は、悪の主役たる知識から、必然的に生じたものである」。²⁹ モノスのこの発言は、字義通りに、ポオを介したボードレールを彼の信仰へと結びつけることになる。「各々が主役を演じる悲劇のなかで、神は永遠の腹心の友である」³⁰ ——『赤裸の心』(1859-1865)に記されたこの一文が、そっくり先のポオに関する引用に導入されていても違和感はない。「進歩の観念」を批判する上に見た引用は、この世界から「神」という存在が忘却されることに対する根源的な批判をなすものであって、それゆえに、理想的な詩人として同じ悲劇的な運命を担ったポオを紹介する文中に、彼の信仰に多大な影響を及ぼしたド・メーストルの名が刻まれることもボードレールにとっては至極当然のことなのである——「ド・メーストルとエドガー・ポオが、わたしにものごとの考え方を教えてくれた」。³¹ ジョゼフ・ド・メーストル(1753-1821)の思想からボードレールが多くを学び取ったことは既によく知られている。なかでもド・メーストルの特異な神学、彼の善悪に関する観念にボードレールは大いに感化された。悪名高き戦争論(『サン・ペテルスブルクの夜話』第七の対話での、君主を神格化し、彼によって引き起こされる戦争を神聖化する解釈)の根底をなすところの、あの同じ「原罪」に関する洞察が、ボードレールが「進歩の観念」を批判する意識の根底にも横たわっているのである。

原罪の否定 (*la négation du péché originel*) が、この時代の全般的な無分別を助長するのに大いに寄与した。しかし、われわれが単に眼にするだけの事実、あらゆる時代の経験、そして「裁判所時報」だけを拠り所とするのに同意すれば、自ずと見えてく

²⁹ Poe, Edgar Allan: The Colloquy of Monos and Una In. *The Complete Tales and Poems Edgar Allan Poe* New York Vintage Books 1975, p.446.

³⁰ Baudelaire, Charles: Mon cœur mis à nu In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.705. [XLIII]

³¹ Baudelaire, Charles: Hygiène In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.669. [II]

ることは、自然は何も、あるいはほとんど何も教えてはくれないということである。換言すれば、自然は人間に、眠り、飲み、食い、大気の敵対的行為に対してどうにか身を守るよう強いるものなのである。自らの同類を殺し、食べ、監禁し、拷問するよう人間を仕向けるのもやはり自然である。というのも、われわれが必要性と欲求の次元を脱して、贅沢と快楽の次元に入り込むや、自然はもはや犯罪しか勧めることがないということ、そのことはわれわれの知りうる通りだからである。親殺しや人食いの風習 (l'anthropophagie)、その他無数の恥じらいと遠慮からその名を口にするのも憚られるような穢らわしいことを創造したのも、この絶対に確実な自然 (infaillible nature) なのである。(傍点筆者による)³²

「現代生活の画家」(11 化粧礼賛)に記されたこの一文からは、ボードレールが「原罪」を直視することからあらゆる文明が築かれると理解していたことが窺われ、他方において、ブランが指摘しているところの「悪は根本のところ自然的なのである」(強調筆者による)³³ というマルキ・ド・サド (1740-1814) における破壊的教義をも引き受けていたということが窺われる。この極めてサド的な思想こそ、ボードレールがド・メーストルから学んだ神学なのであり、そこには「原罪」を直視することでのみ「この時代の全般的な無分別」を抜け出すきっかけが提供されるという彼の確信を、さらにはその確信を支えているところの以下のド・メーストルの神学的確信を読み込むことが出来るのである。

悪とは、説明不可能なある分裂によって生じたものであり、善への回帰 (le retour au bien) は、想像もつかないある一つの統一 (une certaine unité) に向けて絶えずわれわれを押しやっているところの逆向きの力に依拠している。³⁴

善と悪は、かつて一体であった。これらの差異を認識し名指すことが出来るのは、この統一が崩壊した後の、人類の歴史においてである。かつては一体であったものが分裂するきっかけを形作るところに人間の墮罪が生じ、〈天国〉という神性をあらわす象徴は崩壊す

³² Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la vie moderne* In. *Op.cit.*, p.715. [XI Éloge du maquillage]

³³ Blin, Georges : *Le Sadisme de Baudelaire* Paris Librairie José Corti 1948, p.63.

³⁴ De Maistre, Joseph: *Les Soirées de Saint-Petersbourg* Paris Librairie garnier frères 1929, p.152.

る。善と悪の分裂は、その意味で過去の「統一 l'unité」が「二つに分かれること dualité (二元性)」を意味し、このそれぞれは、再びかつての統一を果たさんがために引き寄せられていく。ボードレールにおいて、こうした神学に基づく思考が「天地創造は神の失墜ではないのか？」³⁵ という問いかけとなって現れ出ているのは、彼が“悪”のうちに「悪は根本のところ自然的なのだという公理」(強調著者による)を認め、「神はその本質において悪でしかない」³⁶ という確信を得ながらも、その回帰的なイマージュに心酔しているからに他ならない——ここに『悪の華』における最も原理的で、執拗な原則を認めるのは容易い。また、先の相反する「自由」と「懲罰」という二つのモメントを並列で論じた思考のあり方も、このそれぞれがここに見る神学的モチーフとの関連で語られる場合に限り、同一の性格を備え持つものとして捉えることができるのである。「現代」の英雄とは、このような意味で、今や消え去りゆくものを目の当たりにし、解決がもはや不可能と思われる人類の、神的な世界への回帰を想像する者に他ならず、彼のその想像力が「芸術」を形作る情熱となって作品のうちに現れ出る。³⁷ しかし、ボードレール(あるいは、芸術家)の情熱が作品に向かえば、それだけ一層、彼の周囲世界との関わりは疎遠になってゆき、彼は「永遠に孤独な運命の感情」³⁸ に捕らわれた詩人となるのである。

始まりにおける「罪」を「進歩」という偽りの永遠性によって忘却することで、人類は二度目の罪を自らの身体に刻み込むことになった。原史の罪の上に、その罪を覆い隠すための罪を重ねるのであるが、この連鎖が無限に続くのであれば、そこには、善も悪もともに「自然的な」ものであるとした彼の特異な神学に基づく逆説的な世界が現れ出るはずである。この自らが批判の対象とするものを逆手に取るという如何にも彼らしい法則によって、ボードレールは「進歩」をこう定義し直すことになった。

進歩の法則が実在するためには、各人がこの法則を創ろうと欲することが必要である。すなわち、すべての個人が進歩することに努める時、その時初めて、人類は進歩しつつある。

³⁵ Baudelaire, Charles: *Mon cœur mis à nu* In. *Op.cit.*, p.688. [XX]

³⁶ Blin, Georges: *Op.cit.*, p.51.

³⁷ Vgl. Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.590.

³⁸ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.680. [VII]

この仮説は、自由と宿命という二つの矛盾する観念の同一性を証明することに役立つ。進歩の場合には自由と宿命との間に同一性があるというだけではなく、この同一性は常に実在した。この同一性とは、歴史、すなわち、国民と個人の歴史 (*histoire des nations et des individus*) である。(傍点引用者) ³⁹

ここに語られる「進歩」という用語には、近代資本主義社会が採用するところの進歩史観とは異なる進歩の観念が充てられている。近代における「進歩の観念」が、過去と比較した今を技術的・精神的優位であると捉え、この連関を未来永劫へと延長する観念だとするのなら（そこでは、「進歩」という「宿命＝法則」に則ることにより個人の社会的「自由」が保障される）、ここでボードレールが語るところの「進歩」にあっては、それとは逆向きの力学、すなわち、過去へと逆行する意志が「進歩」という観念のうちに読み込まれていることが確認できるだろう——その際、彼の意識のうちには、先に見たあのド・メーストルの神学が見紛いようもなくその影を落としている。「進歩の観念」を逆手に取り、その機能を「原罪」の普遍化に用いること、いわゆる「摂理の皮肉 *une satire de la providence*」⁴⁰ を意図的に用いることでボードレールが目指すのは、原罪を忘却した人類の、“悪”を積極的になすことによる（ド・メーストル流の）「流血の再生効果 *les vertus régénératrices d'effusion de sang*」を狙うことに他ならない。⁴¹ この“悪”が常に参照するところの過去のイメージが、「国民と個人の歴史」と言われているところのものなのであり、このイメージを彼の現代芸術論の根底に据え置くことで、彼をして自らが批判の対象とした作家たちと同じ誤謬を犯すことになるのである。ボードレールにおける芸術理論の決定的な脆弱さとは、その意味で、「原罪」を直視するためのからくりを文化史のうちに求めようとした点にこそ認められるのである。

「現代芸術論は、現代についてのボードレールの見解のうち最も弱い点である」、⁴² 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」（1938）のなかでベンヤミンが指摘するボードレールの理論的な脆弱さとは、ここに見た彼の「歴史」についての見解を指して言われたも

³⁹ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.707. [XLVII]

⁴⁰ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.688. [XX]

⁴¹ Blin, Georges: *Op.cit.*, p.65.

⁴² Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.585.

のに他ならない。1861年4月1日号の『欧州評論』に掲載された「リヒャルト・ヴァーグナーと『タンホイザー』パリ公演」(1861)のなかで、ボードレーは、フランツ・リスト(1811-1886)とリヒャルト・ヴァーグナー(1813-1883)の音楽的世界観を比較しつつ、その差異をこう結論づけている。

ヴァーグナーは聖なる器をもたらず天使の一群を告げ知らせている。リストは、蒸気に霞んだ幻影(un mirage vaporeux)のうちに反射される奇跡的に美しいモニュメントを目にする。⁴³(傍点強調筆者による)

リストの『リヒャルト・ヴァーグナーの“ローエングリン”と“タンホイザー”』(フランス語版:1851)からの引用を『タンホイザー』パリ公演で配布されたプログラムでの紹介文に照らして、それぞれの差異と共通点についての分析を行うなかで、ボードレーはそこにある類縁性を認めることが出来るのだと言う。その類縁性とは、前者にあって神的なイメージをもたせる精神と、後者において「蒸気に霞んだ幻影」のうちに同じイメージを認めることになる精神との類縁性であり、前者のイメージが、「現代」的な精神をもってヴァーグナーの芸術を理解しようとする一芸術家にあっても同じように捉えられているということである。ボードレーには、リストに代表される「現代」の芸術家が「精神的かつ肉体的な至福 *la béatitude spirituelle et physique*」(傍点筆者による)⁴⁴をヴァーグナーの芸術のうちに見いだすのであれば、彼の作品こそ自らの芸術的理想を体現するものに他ならないと思われたのであり、それゆえに、ボードレーはこの芸術論を自らの理想に照らしつつ手放して賞賛することになるのである。ヴァーグナーの芸術論、それは「ギリシャ悲劇に対する極めて強い関心」⁴⁵によって形作られている。ボードレーには、ヴァーグナーの芸術論が「古代悲劇の構造(*l'architecture des tragédies antiques*)」を呼び起こす秩序と配列の精神」からその雛形を得ていると同時に、時代毎の「変形と巡

⁴³ Baudelaire, Charles: Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris In. *Œuvres complètes II* Paris Gallimard 1976, p.785. ここで「蒸気に霞んだ幻影」とボードレーが述べている一文は、リストの引用文の中の「蒸気を含んで広がる雲 *la transparente vapeur des nuées*」を受けたものである。リストの引用文に関しては、同書 p.783 を参照されたい。

⁴⁴ Baudelaire, Charles: *ibid*.

⁴⁵ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.788.

り合わせ *la variante et la circonstance*」により過去を補完するものであると捉えられるのであるが、⁴⁶ これに続くヴァーグナー自身の文章には、彼が依拠するところの古典古代のイメージがさらにこのようにも言われている。

詩人のもっとも完全な作品とは、その究極の完成において一個の完璧な音楽であるような作品であるべきである。

そこからしてわたしは必然的に、神話 (*le mythe*) を詩人の理想的な題材として名指すことへと導かれていった。神話とは、民族の原始的で無名な詩であり、われわれは、神話があらゆる時代において、教養ある時期の偉大な詩人たちによって絶えずあらたに取り上げられ、書き直されるのを目にする。(傍点筆者による)⁴⁷

「音楽書簡」(フランス語版: 1860)⁴⁸ からのここでの引用にあるように、ボードレールはヴァーグナーが詩の理想を「神話」に結びつけ捉えようとする点を評価する。「神話」に「現代」が結びつくことにより「その時代、その国民の持つ純粋に人間的なもの」⁴⁹ がありありと浮かび上がると言うのである。これこそが、彼がヴァーグナーを介し「現代生活の画家」の中で語った「現代性」あるいは「美」の内実に他ならないわけだが、そうだとすれば、彼が参照すべき過去として語って来たものの具体的なイメージも自ずと明らかになる。古典古代の英雄の姿をとって「現代」に現れ出る詩人、「正義」という情熱に駆られた古典古代の英雄が血みどろの対抗暴力、神話の神々から「贖罪」を加えられる姿に自らの姿を重ね合わせるボードレールにあって、彼の芸術についての理想は、永遠に身体的な苦痛を強いられることになる神話における英雄の、神々への敗北と同じ運命を辿る

⁴⁶ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.790.

⁴⁷ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.791-792.

⁴⁸ ボードレールが実際に目を通したヴァーグナーの著作は、本文中に記されているように英訳版『オペラと演劇』(1855-1856)のみである。なお、この英訳版はロンドンの「音楽世界」(1855年5月19日号から56年4月26日号まで)誌上に掲載されたものだが、劣悪な翻訳であり、ボードレール自身これを参考にした形跡がないとの指摘がなされている。したがって、ここに引用した箇所は、1860年の仏語訳「音楽書簡」(1860年12月、シャンフレーリによる翻訳で、『オペラ詩四編』のなかに収録された)から主に抜粋したのではないかと考えられている。以下参照。『ボードレール全集IV』(阿部良雄 訳、筑摩書房 1987年)、533頁 [解題]、535頁 [注19]

⁴⁹ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.792.

以外にその可能性は残されていないのであり、自らが「現代」の英雄としてこの世界に君臨するという彼の詩的理想は、「現代」という時代の前に頓挫せざるを得ない。「ローエングリンは聖杯に熱烈な祈りを捧げた後、小舟に乗る。一羽の鳩が白鳥に代わり、ブラバント公ゴットフリートがその姿を現す。騎士は、サルヴァートの山に向け帰って行った。疑ったエルザ、知りたい、調査したい、確かめたいと思ったエルザは、その幸福を失った。理想は飛び去ってしまった。」(傍点引用者)⁵⁰——古典古代の英雄は、自らの住まう世界の謎を明かさぬままに、自らの彼岸世界へと撤退する。ローエングリンはオルトルートの魔法の前に敗北したのである。だが、この世界からおのれの姿を眩ませるために、ボードレーが自殺すること(彼岸世界へと至ること)はなかった。「現代」の英雄は、この世界に留まり続け、自らが「メランコリー」としての没落した生を育むのである。ヴァーグナーの芸術論を評価しつつも、そこでの理想が脆くも崩れ去る様子を描き出すことで、彼はこのような古代の理想が頓挫してしまうことを予め認識していたということになるのであろう。

「メランコリー」に憑かれた男

現代芸術論は、現代についてのボードレーの見解のうち最も弱い点である。現代理論では、現代的なモチーフが明示されている。現代芸術論のなすべきことは、恐らく、古典古代の芸術との対決だったのであろう。これをボードレーは決して試みなかった。彼の作品のなかに自然と無垢さの欠如(*Ausfall der Natur und der Naivität*)として現れている放棄を、彼の理論は扱い切れていない。彼の理論が言い回しに至るまでポオに依拠していることは、その中途半端さの一つの表れであり、その論争的な方向付け(*die polemische Ausrichtung*)は、同じ事情のもう一つの表れである。⁵¹

^{モデルニテ}
「現代性」を論じるボードレーの現代理論、その芸術への応用をなすところの現代芸術

⁵⁰ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.799.

⁵¹ Benjamin, Walter: *ebd.*

論、このそれぞれが同じ根拠に則って「現代」を批判的に論じているが、ベンヤミンにあって、この後者の思考こそがボードレールにおける思考の脆弱さを端的に現すものとして捉えられている。その理由を述べたこれに続く箇所については、これまでに見てきた内容に基づいた若干の補足と修正が必要であろう。ボードレールの現代芸術論が「古典古代の芸術との対決」をなしていないとのベンヤミンの主張は、ヴァーグナーに心酔するボードレールにあっては、確かにその指摘が当て嵌まる。彼がヴァーグナーの言うところの「神話」を無条件に自らの詩的理想に採用する点で、この批判はますますその妥当性を増している。しかし、ボードレールが古典古代の芸術との対決を為さなかったとする根拠を、「自然と無垢さの欠如として現れている放棄を、彼の理論は扱い切れていない」と言い切ってしまうベンヤミンの解釈は、果たして射的を射たものであろうか。既にド・メーストルとの関係性のうちに見たあの「原罪」の観念に対する執拗なこだわり、ボードレールを終始「憂鬱 le spleen」へと陥れるあの呪縛を多少なりとも和らげるために、彼は自らの理想世界を描き出したのではなかったか——「原罪」に対する人類の認識を再生すること、これこそが彼が常々自らの詩的理想のうちに追い求めたことである。「自然」や「無垢さ」の「放棄 der Verzicht」をなすのは、むしろ彼が批判の矛先を向けるところの「現代」である。「現代」から過去の記憶が忘却されていることに対する不満、この再生を目指した彼の現代理論は、それゆえに、「現代」に対する形振り構わぬ対決を突き付けるものである。しかし、その「現代」にあって幾つかの、彼の批判を免れた要素があることに注目する必要があるだろう。「現代生活の画家」で、「美」の観念を論じた箇所に記されている幾つかの要素は、その点で注目し値するものである。

美は、測量することが過度に難しい、永遠、不変の要素と、相關的、時宜的な（circonstanciel）要素とから成り立っている。後者は、言うならば、代わる代わる、あるいはひとまとめに、時代、流行、道徳、情熱である。絶品のケーキをコーティングした、視覚的に楽しく、口当たりの良い、食欲をそそる外観のごとき、この第二の要素なしには、第一の要素は消化不良で、味わうことも出来ず、人間の本性（la nature

humaine) に合ったもの、適したものとはならないであろう。⁵²

ボードレールがここで言われる「美」をギースの作品（時代や流行を、とりわけ服装のうちに捉えようとした彼の作品）に認めようとしていたことは既に確認した通りであるが、その「美」を捉えるところの芸術家の情熱と、彼を突き動かすところの道徳（芸術家が描き出すところの理想）がこの観念を構成する主立った要素として取り上げられていることに注目したい。このメタファーとして「ケーキ gâteau」という、内部（スポンジ）と外部（デコレーション）が分かちがたく結びついたものを例に挙げている点からは、このそれぞれの要素が、たとえ時間的な隔たりがあろうとも一つに結合したものとして捉えられていることが理解されるであろう。「時代、流行、道徳、情熱」からは、かつての芸術家の情熱が消し去られ、その痕跡が（ごく限られた芸術作品のうちに）微かな予感として現れ出ているに過ぎない。それゆえ彼は、これらの要素に「永遠、不変の要素」、すなわち“神話”としての古典古代の「美」を宛がう理想を描き出すのであり、そこに芸術の「美」についての理論を物語るのである。しかし、「美」が溢れ出す場をここに挙げられた要素にのみ限定することが果たして妥当なのであるか。また、「美」とは、このように「現代」を直接的に（上向きの、救済を求める意志として）神祕あるいは神話的なものへと接合することによって現れ出るものなのであるか。それはむしろ、「原罪」という懲罰の（下向きの、積極的に悪をなす）イマージュによって自らを悲しみの淵へと追いやる「メランコリカー」にあって、不意に訪れるものだったのではなかったか。世界全体を「原罪」のイマージュによって包み込むこと——それは、この世界をみずからの「理想」のうちに捉えることではなく、むしろ「憂鬱」な、脆さのイマージュのもとに捉えることなのではないのか。ベンヤミンが先の引用のなかで提起したのは、このような問いかけなのであり、この可能性は、「芸術」についてのボードレールの理論以上に、『悪の華』の実践においてより良く認識されうるということなのである。「愛らしい〈春〉も、その匂いをなくしてしまった！」、⁵³ 『悪の華』に収められたこの言葉（80 虚無を好む心）のなかに、ベンヤ

⁵² Baudelaire, Charles: Le Peintre de la vie moderne In. *Op.cit.*, p.685. [I le beau, la mode et le bonheur]

⁵³ Baudelaire, Charles: Les Fleurs du mal In. *Op.cit.*, p.76. [LXXX Le goût du néant]

ミンはボードレールにおける「経験」の崩壊を見てとる。⁵⁴ 「神話」という過去の時代に結びつけて「現代」を物語ったかつての「理想」は今や崩壊したのであり、過去の経験を現在へと継承しようとする観念を、彼は自ら放棄したのである。

『悪の華』(あるいは、ボードレールの思想的核心と言っても良いわけだが)を特徴づけるもの、それをベンヤミンは、そこに記されている諸々の事物の「脆弱さ *die Hinfälligkeit*」であると断言している。⁵⁵ 人間の身体的な脆さに留まらず、建物が、そこに住まう人間の精神と彼らが想像するところの「未来」が、例外なくこの徴を纏うのである。ベンヤミンに拠れば、これら諸々の事物が被ることになる脆さは、一種の「死の擬態 *Mimesis des Todes*」を表している。⁵⁶ その意味で、ボードレールにあつてパリという都市空間そのものが「脆弱さ＝破滅」の徴を帯びるのであり、この都市の隅々に至るまで、あらゆる場所が「廃墟」のイマージュによって捉えられるのである。『悪の華』第二版「エピローグ草稿」(1860)にはこのようにある——「心満ちて、わたしは山頂に登った、／そこから広々とした全景を眺めることができる都市は、／診療所、娼家、煉獄(*purgatoire*)、冥府、牢獄、／そこに膨大なすべてのものが、花のように咲き誇る」。⁵⁷ 詩人の目に、この都市はもはや華やかな文明によって彩られた都市とは映らず、黒き花の咲き誇る廃れた文明、ブランが言うところの「現世の牢獄 *la prison terrestre*」⁵⁸ としての地獄的なイマージュに包み込まれた都市なのである。

パリという都市を「廃墟」のイマージュのもとに捉えることの意義を、ベンヤミンはジョセフ・ジュベール(1754-1824)の『随想録』(1838)から一文を引いて、こう記している。

「詩人たちは事物の存在そのもの (*la présence même des objets*) からよりも、むしろイマージュからインスピレーションを得る」、とジョセフ・ジュベールは言うが、同

⁵⁴ Vgl. Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire In. *Gesammelte Schriften Bd. I-2* Frankfurt am Main Shurkamp Verlag 1991, S.641.

⁵⁵ Benjamin, Walter: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire In. *a.a.O.*, S.586.

⁵⁶ Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.587.

⁵⁷ Baudelaire, Charles: Projets d'un epilogue pour l'édition de 1861 In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.191.

⁵⁸ Blin, Georges: *Op.cit.*, p.118.

じことは芸術家についても言える。やがて眼前から失われると分かっているもの、それがイマージュ (das Bild) になる。⁵⁹

ジュベールの『随想録』⁶⁰ については、ボードレール自身、この著書への自らの感銘を1860年5月18日付オーピック夫人宛の書簡の中に記しており、⁶¹ ここでベンヤミンが彼の一文をボードレールの思想的核として取り上げることが特段に不自然なことではない。ここでのベンヤミンの主張は、パリという街を「脆さ」のイマージュのうちに捉えることで、そこに「やがて失われる」もの、破滅を宿命づけられたものの悲哀が溢れ出すということなのであり、この悲しみの徴に芸術家は目を凝らし、自らの詩作を開始することなのである。その意味では、事物そのものの悲しみが問題になるのではなく、むしろ、事物を捉える詩人の、そこに悲しみを認めようとする彼の恣意的な思考にこそ力点が置かれる——こうした思考のあり方が、ベンヤミンにあって、ボードレールのうちに見いだすことができるとされる「アレゴリー」の手法に他ならない。いやむしろ、こうした「アレゴリー」の相の下に世界を捉えようとする思考のあり方こそ、ボードレールが自らの理想を語るうちに至るところで仄めかしてきたことではなかったか。ここに言うところのボードレールの詩に対する理想が、とりわけ「94 耕す骸骨」のうちに現れ出ているとベンヤミンは言うのだが、そこでは、ボードレールがかつて理想として描きだした過去は消え去り、それとは異なる「過去」が見紛いようなないイマージュのもとに表現されている。

⁵⁹ Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.590.

⁶⁰ ボードレールの友人シャトーブリアンが1838年に編纂したもの (la première édition)。その後1850年に初めて la deuxième édition として刊行される。なお、ジュベールの『随想録』について、ボードレールの当該書簡のなかでは「Les Pensées et les lettres de Joubert」とだけ記されており、38年版と50年版のどちらを使用したのかは不明。ベンヤミンが参照しているのは、その後の1869年版である。以下参照: Baudelaire, Charles: *Correspondance II mars 1860-mars 1866* (Paris: Gallimard, 1973), p.665. [Notes et variantes À MADAME AUPICK 18 mai 1860 (2)] また、同書については、「断片 Feuillet détaché」のなかにもその書名が記されており、彼の強い関心を惹くものであったことが窺われる。以下参照。Baudelaire, Charles: *Feuillet détaché In. Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.780.

⁶¹ Cf. Baudelaire, Charles: *Correspondance II mars 1860-mars 1866, Op.cit.*, p.48. [À MADAME AUPICK 18 mai 1860]

屍体を思わせる多くの本が
古代のミイラたちのように眠る
あの埃にまみれた、河岸通りに放り出された
人体解剖の版画 (les planches d'anatomie)、

形の崩れたデッサンは重々しく、
古き芸術家の知 (le savoir) と
憂い (triste) とが主題にされることで、〈美〉の
通っている、ああした版画のうちに

見受けられる、このように秘密めかして
残酷な事柄を、より完璧にするのは、
地を耕す農夫のように鋤を振るう、
〈皮を剥がれた人体〉や、〈骸骨〉。⁶²

ここに見られるのは、「芸術家の知」によって、みずからの「憂い」が不気味な図版のうちに表されている様子であり、医学という生存のための技術を主題として取り上げつつも、そこに作家がある重々しさを感じ取っている様子にほかならない。ベンヤミンは、この詩がシャルル・メリヨン (1821-1868) の描いた詩——そこでは、古きボン・ヌフの新たに掛け替えられた様子が、同様に医学との連関において描き出されている——⁶³ に極めて近いイマージュをもたせると述べているが、⁶⁴ ここでは、強靱で勇敢な神話世界における英雄ではない、虐げられ、その脆い内面を剥き出しにされた人間が姿を現す。彼らの身体

⁶² Baudelaire, Charles: Les Fleurs du mal In. *Op.cit.*, p.93. [XCIV Le squelette laboureur (I)]

⁶³ 彼の「ボン・ヌフ」(1853)と題された銅版画に附された詩。このエッチングには11の版の存在が確認されているが、そのうちの一つに、メリヨンによる手書きで次の詩が添えられている。「古きボン・ヌフの／正確な写し、ここに眠る。／最近の法令により／新しく修繕されたボン・ヌフ。／おお、熟練の医者／腕達者な外科医たち、／なぜ、石橋をするように／われわれの体を新しくできないのか」。以下参照。Schneiderman, Richard S.: *The Catalogue Raisonné of the Prints of Charles Meryon* London Garton & Co 1990, p.66-68.

⁶⁴ Vgl. Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.591-592.

に表されているのは、見紛いようもなく、“死”についてのイマージュである。『悪の華』（第二版）の挿絵に相応しいとの評価がなされるアルフレッド・レーテル（1816-1859）の、「ドイツ流の叙事詩的アレゴリーの真髓」⁶⁵によって描き出された脆弱な都市のイマージュがここにも姿を現している。⁶⁶ その意味で、「現代」の芸術家が過去から継承するのは、「神話」についてのイマージュではなく、過去が虜にされ、その憂いに沈み込むところの“死のイマージュ”なのである。

このようにボードレールの「芸術」の実践を紐解けば、彼が自らの理想を古典古代へと直接的には結びつけていないということが明らかになるのであり、同時に、彼が語るところの芸術家の、世界と自らをいかなるイマージュのもとに捉えようとしているかということも自ずと明らかになるであろう。ボードレールが真の“芸術家”として名指す人物には共通した特徴が認められる。それは、「一八世紀が**感受性の強い人**と呼んだもの、ロマン派が**理解され得ぬ人**と呼んだもの、そして家族やブルジョア大衆が一般に**変わり者 (original)** という形容を用いて誹謗するところの」(強調筆者による)⁶⁷ 人物に特有なものであり、「半分は神経質で、半分は胆汁質の気質」⁶⁸ を持つとされる「メランコリカー」としての特徴である——「パリは変わる！だがわたしのメランコリーの中では、何ものも／変わりはしなかった！新しい宮殿、足場やブロック／旧いフォブール、わたしにとって全てがアレゴリーになる」(傍点引用者)。⁶⁹ 「89 白鳥」と題されたこの詩編では、詩人自らがメランコリーに捕らわれることで詩作を可能にする様子が描かれているが、彼は、自らがメランコリーに捕らわれることを条件に、このパリという都市空間全体がある「深い悲しみ *la Douleur*」に捕らわれている情景を描き出す。かつてのパリの風景をアンドロマケーの亡き夫を想い嘆く姿に重ね合わせ、檻から逃げ出した一羽の白鳥が空に向け大きく嘴を開いている様子からオウィディウス（前43-前17）が『変身物語』のうちに記した人間の姿を想像し、痩せこけた黒人女に身体的な苦悩と今や辿り着くことのない彼女の遠

⁶⁵ Baudelaire, Charles: *L'Art philosophique* In. *Œuvres complètes II* Paris Gallimard 1976, p. 600.

⁶⁶ レーテルの作品に対するボードレールの関心は、1859年5月14日付け、16日付けのナダールへの書簡と、同年12月28日付けオービック夫人宛の書簡のなかに特に詳しく記されている。以下参照。Cf. Baudelaire, Charles: *Correspondance I janvier 1832-février 1860* *Op.cit.*, p.573-580.

⁶⁷ Baudelaire, Charles: *Le Poème du hachisch* In: *Op.cit.*, p.429.

⁶⁸ Baudelaire, Charles: *ibid.*

⁶⁹ Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal* In. *Op.cit.*, p.86. [LXXXIX *Le cygne* (II)]

い故国への懐かしみを思い描くのである。⁷⁰ ここで語られる古典古代の神話は、参照されるべき情景としてのみ用いられており、「神話」世界そのものが回帰すべき世界として理想化されているわけではない。あるいは、黒人女の例にあって、フランス革命以後の新古典主義芸術に多く用いられた“異国趣味”も、理想化されたイマージュとして捉えられているわけではない点に注目すべきである。ボードレールが「万物照応 *correspondances*」の概念によって浮かび上がらせようとするのは、むしろ、アンドロマケの、白鳥の、黒人女の抱く「深い悲しみ」がパリという都市に反射し、それを捉える詩人の眼にまざまざと映し出されている情景なのである。それゆえにベンヤミンは、ボードレールが「神話」を語る際「古典古代が模範になるのは構成 (*die Konstruktion*) に限られる」と記さなければならなかったのであり、⁷¹ 作品の実体をなすのはむしろ「現代」のうちにある「深い悲しみ」、現在のパリという都市空間が醸し出しているところの「現代性」——ここでの「現代性」が、先に見たヴァーグナーとの関係のうちに捉えられたものでないことは、言うに及ばない——と捉えなければならなかったのである。自らがそのうちに「美」を認め、インスピレーションを得たものたちを文字のうちに定着させるこの作業こそ、ボードレールにとっての「芸術」なのであり、その際、世界は「アレゴリー」の相の下でのみ捉えられることになるのである。

都市の「深い悲しみ」に耳を傾けることで、ボードレールは自らの詩作を開始する。そうだとすれば、詩人は「深い悲しみ」を抱くものたちの“友”もしくは“代弁者”なのであろうか。あるいは、彼らのその悲しみについての理解に努める情熱を抱く者なのであろうか。「109 破壊」で、詩人は自らの行為を「暴力的で滑稽な遊び」と呼んでいるが、⁷² この自らの行為に附した呼称が、彼をして宗教的、博愛主義的なイマージュによって捉えられることを拒否している。「人間は自分が幸福だと信じるためには、深く堕ちてゆかなければならない」、⁷³ ジュール・ジャンンに充てた書簡の下書きにこう記したボードレールの本意は、むしろ、“自らに課せられた不幸を一時でも忘れ去るためには、世界全体が深淵へと堕ちてゆかなければならない”というものであったに違いない——この条件の逆転

⁷⁰ Cf. Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.86-87. [LXXXIX Le cygne (II)]

⁷¹ Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.585.

⁷² Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.111. [CIX La destruction]

⁷³ Cf. Blin, Georges: *Op.cit.*, p.185.

に関する根拠を、先のド・メーストルからの特異な神学に、あるいは、『パリの憂鬱』(1869)で記されるところの彼の悪魔的な「ミスティフィカシオンの精神 *l'esprit de mystification*」に求めることができるであろう。⁷⁴ その際問題にされなければならないのは、ボードレールが「打ちのめされてもお夢を見て、苦悩する男」⁷⁵ と自らを捉えていた、彼の存在認識の根源に関する問いかけなのである。敬虔なカトリック教徒であるが故に、自らの「深淵の底」⁷⁶ を覗き込むことを宿命づけられたこの男は、その責め苦から逃れるための、彼の「芸術」という手段に訴えることになるのである。しかし、そのことによって彼が解放されることはついになかった。「わたしはまるで、雨ばかりが降る国の王のようだ、／富んではいるが無能、若いくせにすっかり老いて、／家庭教師どもが平身低頭するのを蔑み、／犬、またどんな動物を相手にしても退屈する王である。／何も王を楽しませることがない、狩りの獲物も、追う鷹も、／バルコンの向かいに死んでゆく人の姿も。／お気に入りの道化師の、グロテスクな歌物語も、／もはやこの残忍な病人の気晴らしにはならない」(傍点引用者)。⁷⁷ ここに見るメランコリーに憑かれた男の姿こそ、たとえ世界から見放されようとも自らの生の深みを直視しようとし続けたボードレールの姿に他ならず、自らの憂いを晴らさんがために「アレゴリー」の相の下、繰り返し世界を捉えようとするところの「アレゴリカー・ボードレール」の相貌である。こうした性格によって特徴づけられた彼の芸術についての実践は、それゆえに、彼が語るところの芸術論を越えて「現代」についての根源的な批判をなし得るものとなるのである。

⁷⁴ ボードレールが『パリの憂鬱』の「9 無能なガラス屋」において論じている彼の特異な精神性。それは、「偶発的なインスピレーション *une inspiration fortuite*」によってもたらされる悪魔的、破壊的な衝動のことである。この精神性に関しては、先に見たド・メーストルからの影響をそこに捉えることが可能であろうし、ブランが示したように、サディスト的な破壊への衝動を読み込むことも可能である。以下参照。Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris* In: *Œuvres complètes* (Paris Gallimard 1975, p.286. [IX *Le mauvais vitrier*]

⁷⁵ Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal* In. *Op.cit.*, p.46. [XLVI *L'aube spirituelle*]

⁷⁶ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.134. [CXXVI *le voyage* (VIII)]

⁷⁷ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.74. [LXXVII *Spleen*]