

ボードレールの「アレゴリー」

小 田 直 史

はじめに

「現在の人間は人為的な人間であり、自然的な人間ではない。」¹ ——バステューユ襲撃に始まった貴族による一連の叛乱の、世界がまさに革命への熱狂に捕らわれていた 1793 年に発せられるこの言葉は、この後のフランスの精神性を端的に言い表している。こうした思考のあり方からは、その大凡 30 年前に著され、一大センセーションを引き起こした著書での、過去と現代との修復しがたい乖離を語る次の宣言が思い起こされるだろう。「万物の創造主の手を離れるとき、すべては善いの、人間の手に渡ってしまうとすべてが悪くなる」² ——『エミール』(1762) の冒頭に置かれたこの言葉は、摂政時代以降急速に都市化の様相を呈することになる社会生活への、個の自由を論じることでその根源的な構造を批判しようとする姿勢を表すものである。自らの内奥に備わる「自然」へ思考を巡らせることで世界と対峙しようとするこの批判的な精神は、革命期のクラス・アイデンティティの危機に直面して、その現実性を一層強めることになった。一般に「世紀病 *maladie du siècle*」と呼ばれる、文学を志す一部の青年知識人たちが囚われたこの精神性が、文明化の只中に置かれた彼らのメランコリー気質を強化し、その解消のための「自然」への逃避を勧奨するのである。セナンクールが『オーベルマン』(1804) で描き出した世界、さらには、『昨今の世代について (人間の不条理)』(1793) での彼の自然崇拜は、まさにそのような精神性の表れに他ならない。孤独に「自然」と対峙することで、この世界への認識の開けを待ち望み、自らが〈自律〉した個人として、もはや崩壊してしまったアイデンテ

¹ Senancour: *Sur les générations actuelles : absurdités humaines*. Paris Dorz 1963, p.35.

² Rousseau, Jean-Jacques: *Émile ou de l'éducation*. In. *Œuvres complètes de Jean-Jaques Rousseau IV* Paris Gallimard 1969, p.245. [Livre I]

ィティを取り戻すことに躍起になる姿がそこには認められる。

社会は利口な人たちが莫大な費えをかけて拵えたものなのだろうが、私はそこに
いると自分というものが心許なくなる。一体なぜ彼らの間にいると不幸になるの
か、それを自然に訊ねてみるために私はこの山に登って来た。つまり、自分の生活
の方が人間の性情からかけ離れているのか、それとも世界の動きのある種の変調
か―一時的な例外かのように、現在の社会秩序の方が永遠の調和に背いているのか、
果たしてどちらなのかを知りたかったのである。(傍点引用者)³

19 世紀の初頭、フランスの初期ロマン主義⁴の時代のシャトーブリアンやセナンク
ールに認められるこの精神性が、青年ボードレールの精神性に強い影響力をもたらし
た。1843 年から 44 年にかけて謳われたと推定される、「その頃はみな髭もなく」と
の書き出しの、サント=ブーヴに宛てた詩編には、次のような言葉を見つけることが
出来る。「15 の頃からもう、深淵の方へと駆り立てられ、ノルネの溜息をすらすら読
み解いて、ノルネへの奇妙な渴望に苛まれていた私」。⁵ シャトーブリアンの『ルネ』
(1805) は、「自然」を求め新天地アメリカに渡った主人公が旧体制のもとでのメラ
ンコリックな生活を回想する作品だが、自らの青年時代を回想し「未知への奇妙な渴
望に苛まれていた私」と謳うボードレールにあって、この主人公と同じアイデンティ
ティの危機を経験していたということが分かるだろう。彼の作品に度々現れる「船」
や「旅」についてのイマージュは、フランスにおける初期ロマン主義者たちが好んで
描いた、新世界に対する彼の変わらぬ憧憬の表れとして捉えることが出来る。しかし
他方で、こうした彼の精神性に揺れが生じないというわけではない。1851 年、ピエ
ール・デュポン『詩と歌』への序文として記された論考の中では、これら初期ロマン

³ Senancour: *Oberman tome premier*. Paris Arthaud 1947, p.49. [Lettre VII]

⁴ 本稿で「ロマン主義」あるいは「ロマンティスム」という用語を用いる際、この用語のフランスにおける使用の歴史にのみ注目した論考を行っている。ドイツ・ロマン主義からの影響は、「ドイツ的」という表現に留め、スタール夫人を介した「メランコリー」という用語のフランスにおける使用に限定した論考を行なった。

⁵ Baudelaire, Charles: *Poésies de jeunesse* Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne... In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.207.

主義者の精神性を嫌悪する態度表明がなされるのである。

さあ消え失せるがいい、「ルネ」や「オーベルマン」や「ヴェルテル」の、人を欺く亡霊たちよ！空虚のなかに消えてしまえ、怠惰と孤独の生み出した怪物たちよ。ゲネザレトの湖に落ちていった豚たちのように、魔法の森の奥深くへと姿を消すが良い、かつて敵の仙女がお前たちをそこから引っ張り出して来たあの森の奥深くへと。ロマン主義の眩暈がする病に襲われた羊ども。行動の守護神 (le génie de l'action) は、もはや我々の間にお前たちの席を用意しない。⁶

フランスの初期ロマン主義者に対するここに記された批判は、ボードレールのこの文学運動に対する彼らとの認識の違いを端的に表わしている。彼が求めたのは、かつてこの運動が求めていた「人類の天分 le génie de l'humanité」に対する情熱であった。

⁷ 「甚だ巧者な文士たち、はなはだ博識な考古学者たち」がこの運動に参加することで、アカデミーとしてのロマン主義が発展することになるが、その過程で否応なく切り捨てられるのは「自らの癒やし得ぬメランコリー」に対する一貫した認識なのである。それゆえ「自然」のなかに隠遁することで自らの内奥の嘆きが掻き消されてしまうという彼の解釈は、ルソーに始まる、フランスにおける初期ロマン主義者たちの思考に真っ向から対決するものとなる。それは同時に、ボードレールが自らの姿勢を表わす言葉として執拗に固執し続けた「ロマンティスム romantisme」や「芸術」という用語についての後々にまで続く認識の有り様を描き出すのである。ユゴーやラマルティーヌに代表される初期ロマン主義者たちが、自らのアイデンティティの危機をアカデミーの創設や政治への参加という形で昇華しようとした姿勢をボードレールは痛烈に批判するのであり、この運動のそもそものきっかけであった、この世界において人々が囚われているメランコリーへの関心を再度捉え直そうとするのである。デュボンへの賞賛は、このような文脈でこそ捉えられなければならない。その意味で、彼は、メランコリーを和らげる「魔法の森」ではなく、「苦痛とメランコリーの賛嘆

⁶ Baudelaire, Charles: Pierre Dupont. In. *Œuvres complètes II*, Paris Gallimard 1976, p. 34.

⁷ Cf. Baudelaire: *Op.cit.*, p.26.

すべき叫び声」が鳴り響くパリという都市において自らと対峙することになるのである。「自然」に関する概念の転倒——都市の真っ只中でこそ自らの内奥に耳を傾けることが出来るというボードレールの新たな“自然”についての解釈が、かつて「救済」を「自然」のうちに求めようとしたロマン主義者の志向性を振り出しに戻してしまう。産業主義が生み出す煌びやかさにあふれたこの世界とそこに棲まうことに満足を見出す人間への懐疑を徹底化させることで、ボードレールは自らの“自然”に倣おうとするのだが、それは同時に彼をして自らの生を宗教的な解決がもはや失効してしまった「救済」なき現代という場に置き去りにしてしまうのである。

本稿の目的は、ボードレールが謂う「ロマンティズム」にフランスの初期ロマン主義者からの影響を認めつつも、そこに彼が執拗に捉えようとした「メランコリー」に関する姿勢を読み込もうとするものである。その際、『一八四六年のサロン』以降、とりわけドラクロワとギースに関する彼の賞賛を表わす言葉として用いられる「ロマンティズム」についての分析をまずもって行うこととする。その後、彼の「自然」概念の転倒から、人類の「原罪」に関する彼の解釈がどのような文脈において現れ出るのかを確認する。ここでは、彼の「英雄」に関する観念と初期ロマン主義者の間に好んで用いられたナポレオン・ボナパルトの神話化されたイメージ、いわゆる「ナポレオン伝説」との差異について言及することになる。こうした作業を通じて、「ロマンティズム」という用語と、その別様の表現である「芸術」についてのボードレールの思考が、「見たところばらばらで、互いに異質であるように現れているものでも、適切な概念で捉えられると、一つの総合の構成要素として互いに結びついている」⁸とベンヤミンが述べているように、バロックのアレゴリーとの親近性をどう形作ることになるのかを比較検討してみたい。こうした分析を経て、「アレゴリカー」ボードレールの相貌を描き出すことが本稿の目的である。

⁸ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels In. *Gesammelte Schriften Bd.I-1*, Frankfurt am Main Shurkamp Verlag 1974, S.238. 以下ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』からの引用箇所には、本文中に「UT」略記とともに当該頁数を記す。

1 「ロマンティズム」という概念

「ロマンティズム」と「メランコリー」

最近の騒乱を思い起こして欲しい。そうすれば、ロマン主義者 (romantique) が、今日あまり残っていないのは、彼らの中でロマンティスム (romantisme) を見出した者がほとんどいなかったからだということが分かるだろう。(傍点引用者)⁹

1843 年、フランスの文学界は、ヴィクトール・ユゴーの「疲れを知らぬ能力と彼の生み出す破壊することが出来そうにない美の諸々にうんざりし、彼がいつも義人 (*le juste*) と呼ばれるのを聞くことに苛々していた」(傍点著者による)。¹⁰ フランソワ・ポンサルが彼の出世作『毒人参』のパリ・オデオン座での初演に大成功したことをきっかけに、30 年の『エルナニ』公演以降優位にあった作風に替えた新たな作風(擬古典主義的な作風)が評価されるようになる。こうした変化に呼応して、初期ロマン主義者たちが抱いた内面性についての意識は、「何でも良い最初に頭の上に落ちてくる気骨のない人物 (*soliveau*) を偶像として受け入れようと決意する」¹¹ 時代のうちに消散してしまうのである。「エルナニ事件」とそれに続く擬古典主義の勃興によって明らかになったのは、この時代からかつて「世紀病」と騒がれたあの憂鬱な意識が失われつつあるということである。誰彼かまわずユゴーに匹敵するような代役を見つけ出そうとする文学界の姿勢は、ボードレールにとっては「ロマンティスム」の真の継承者の不在を意味したのである。

「ロマンティスム」という用語でボードレールが謂わんとするのは、初期ロマン主義者たちに倣った世界からの逃避ではない。かつて『フィガロ』紙面で論じられた記事(1858 年 6 月 6 日付『フィガロ』紙掲載「明日の人物たち」)に公開質問状という形で反論したボードレールの意図は、彼の論評がロマン主義者——とりわけその「大

⁹ Baudelaire, Charles: Salon de 1846 In. *Œuvres complètes II*, Paris Gallimard 1976, p. 420.

¹⁰ Baudelaire, Charles: Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. In. *Œuvres complètes II*, Paris Gallimard 1976, p.169.

¹¹ Baudelaire: *Ibid.*

先生」であるユゴー——の思考にすべてを負っているという解釈ほどの外れな批評はないということを広く知らしめることであった。¹² 彼はこの語を、「内面性 (intimité)、精神性 (spiritualité)、色彩 (couleur)、無限への憧憬 (aspiration vers l'infini)」¹³ という言葉で新たに捉え直そうとするが、その際作家のこの世界に対する「感じ方 la manière de sentir」を最大限に評価するため、時代に迎合するユゴーの見解を引き合いに出し、それに反論を加えたのである。自らの内面に思考を集中させ、世界に対する批判的な意識を形作ったかつての世代同様、「進歩」に対する無批判的な意識が育まれつつある世界への嫌悪と、こうした潮流を礼賛する文学界へのボードレールの敵対的な姿勢がこうして育まれるのである。その意味で彼は、初期ロマン主義者の思考に寄り添いはするが、彼らがメランコリーを昇華させるため外部世界へ思いを馳せたのとは対照的に、自らの内面を捕らえるためこのメランコリックな世界に留まり続けようとするのである。

彼ら〔初期ロマン主義者〕はロマンティズムを外部に探し求めたが、それを見出すことが可能であったのはただ内部においてのみなのである。私にとって、ロマンティズムとは、美の最も新しい、最も現代的な表現なのである。(傍点引用者)

「すべては冷たく、すべては虚しい。だれもが、追放の地で長らえているだけなので。憎悪や屈辱の只中であって、自分の新たな祖国を思い描いては倦怠に疲れた心を休めているのです。」(傍点引用者)¹⁴——大革命によって消失した貴族的アイデンティティを回復せんがため、ロマン主義者の多くが「自然」という文明化以前の世界に思いを馳せたのとは対照的に、ボードレールは、この「自然」がもはや消え失せてしまった世界のうちに自らの生を探し求める。前者の姿勢が、たとえ文明化された社会を忌避しようとも、「文明化」そのものを根源的に批判することはない。外部世界へ

¹² この点については、1859年2月21日付サント=ブーフに宛てた書簡のなかで、自らの模範はサント=ブーフその人であるとボードレール自身によって言われていることを確認出来るだろう。Cf. Baudelaire, Charles: *Correspondance 1 janvier 1832-février 1860* Paris Gallimard 1973, p.553-554. [à Saint-Beauve, 21 février 1859]

¹³ Baudelaire, Charles: *Salonde 1846. Op.cit.*, p.421.

¹⁴ Senancour: *Op.cit.*, p.114. [Lettre XXX]

の逃避は、文明化の過程を振り出しに戻したことにしかならないからである。他方、ボードレーは、人類の根源的な歴史にまで遡り、人類の進歩の歴史そのものを批判的に捉えようとする。彼が謂う歴史にあつて、それゆえ原初的な状態から何ら変化することのない剥き出しの人間が、自らの悲しみをその身に纏い、この世界へと現れ出ることになるのである。

「芸術」についての定義的箇所では、文明化というまやかしによっては覆い隠すことの出来ない普遍的要素に拠ることで、この概念を正しく捉えることが出来ると言われている。

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、他の半分が永遠なるもの、不変的なものである。¹⁵

さらに「美」についての定義的箇所ではこう記されているが、この定義は彼の「芸術」についての上に挙げた概念と重なるものであろう。

美というものは、量を測定することが非常に難しい永遠で不変の要素と、相対的で偶成的な要素とからなっており、後者はいわば代わる代わる、全部まとめて、時代、モード、道徳、情熱である。¹⁶

「美」についての別の定義的箇所では、このようにも記されている。

あらゆる美は、世にあり得るすべての現象と同じく、永遠な何かと一時的な何か、すなわち、絶対的な何かと特殊な何かを含んでいる。絶対的で永遠の美というものとは存在しない。むしろそれは、多様な美の全般的な表面にすくい取られた一つの抽象物でしかない。個々の美の特殊な要素は情熱から来るのであるが、われわ

¹⁵ Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la vie moderne*. In. *Œuvres complètes II*, Paris Gallimard 1976, p.695.

¹⁶ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.685.

れは独自の情熱を持つ者であるから、われわれの美を持つのである。¹⁷

「ロマンティズム」を定義する際に彼が用いた図式においても、相対的な要素が触れあうところに生じる「美」についての同様の解釈が認められるが、¹⁸ 別の箇所ではさらに、「美の永遠の部分は、〔中略〕すくなくとも作家の特殊な気質によって、覆われると同時に表現される」（傍点引用者）¹⁹ とも言われている。「美」の概念に関するこの補足によって「作家の特殊な〔ドイツ的な〕気質」についてのイメージが「ロマンティズム」や「芸術」を論じる文脈にも組み込まれるのである。すなわち、1800年スタール夫人によって著された『ドイツ論』以降フランスにおけるその呼称が定着するドイツ的な精神性（メランコリー）が、「美」の永遠を表す箇所に充てられることになる。²⁰ こうした「美」を世界に探し求める情熱が、ボードレールにとっての「芸術」である。ボードレールの思考をこのように捉えれば、彼が言う「ロマンティズム」や「芸術」は、あらゆる存在に潜む「メランコリー」と外部世界が触れ合う瞬間に詩人の脳裏に浮かぶ情景をその都度捉えようとする姿勢として理解することができるだろう。

「原罪」についての観念

既に確認したように、自らの内面性へと向けられる情熱は、ボードレールに限らず初期ロマン主義者にも認めることができるものであった。しかし、そうした情熱が「自然」や、この後に検討することになる「英雄」——ユゴーに代表される彼らの多くが、ボナパルトを自らの「英雄」と捉えることになった——の観念へ向けられることにボードレールは苛立ちを隠せないでいる。彼にあつてこの世界に忘れ去られている観念とは、被造物全般が被っている「原罪 *péché originel*」についての観念に他ならず、このド・メーストルとボオに倣った観念を無視したまま自らの「メランコリー」を覆

¹⁷ Baudelaire, Charles: *Salonde 1846. Op.cit.*, p. 493.

¹⁸ Cf. Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.424.

¹⁹ Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la vie moderne. Op.cit.*, p.685. [I Le beau, la mode et le bonheur]

²⁰ Baudelaire, Charles: *Salonde 1846 Op.cit.*, p. 421.

い隠すためにだけ注がれる情熱を、彼は痛烈に批判するのである。²¹

「現代生活の画家」では、メランコリーを被った人間が「ダンディ」と呼ばれ、「傾く太陽ながら、壮麗で、熱を欠き、メランコリーに満ちた」特徴を示すと言われている。「ダンディ」がそのようにメランコリーに充ち満ちる理由を、ボードレールはこれに続く箇所でも説明している。「すべてを覆い隠し、全てを平等化する民主制の上げ潮が、これら人間の誇りの最後の代表者たちを日に日に溺れさせてゆき、これらの驚異的な勇者たちの痕跡の上に、忘却の波をそそぐのである」。²² この箇所だけを字義通りに捉えれば、「ダンディ」を先に見た初期ロマン主義者たちから分かつ特段の意図は想定されていないようにも思われる。大革命後の民主化の大波に抗するという意味では、「ダンディ」も彼らと同じ危機に直面する者に他ならないわけだが、彼は初期ロマン主義者とは決定的に異なる内面性を持ち合わせており、ボードレールはその特異な内面性にこそ注意を向けているのである。「これらの者たちは、自らの身の内に美の理論を培養し、自らの情熱に満足を与え、満足を感じ、考えるほかには何も本業を持たない」。²³ 精神の超越性をうちに秘めた「ダンディ」は、自らの偉大さ故に世俗的な倫理観を逸脱する存在となる。その意味で、「ダンディ」にあつては所与の倫理がそのまま彼の倫理とはならず、そこに諸価値の逆転が生じているのである。

もし万が一彼が罪を犯したとしても、おそらく失墜したことにはならないだろう。しかしこの罪が低俗な源泉から生み出されたものなら、不名誉は償いもつかないものになるだろう。浮薄なるものをこうして深刻に論じることに読者は憤慨したりせずに、あらゆる狂気の中には偉大さがあり、すべての行き過ぎのうちには一個の力があることを思い起こしてもらいたい。奇妙な精神主義ではある！²⁴

「低俗な源泉」から生み出された罪は罪に他ならないが、その逆は彼にとっての名誉

²¹ Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la vie moderne*. In. *Op.cit.*, p.715. [XI Éloge du maquillage]

²² Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.712. [IX Le dandy]

²³ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.709-710.

²⁴ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.710-711.

になる。「美」に関する「ダンディ」の特異な解釈は、ボードレールに拠れば「道徳に関する一八世紀の誤った考え方」に真っ向から立ち向かうものであり、罪を犯す人間が捕らわれている法則——「原罪」によって罪を犯すことが運命づけられた人間の生——こそ「自然」であるとの理解を示すものである。²⁵「おお〈自然〉よ！／ある者には『墓場!』と聞こえる声が、／他の者には『生命の輝き!』と聞こえる」——『悪の華』に収められたこの詩は、「自然」に関する概念の転倒が「苦痛の錬金術」という語で表されているものと理解されるだろう。²⁶ ルソー以降、啓蒙主義が浸透するなかで覆い隠される「原罪」についての観念、有史以降の人間の運命を決定づけるこのあまりにも暗く、宗教的な観念を「進歩」という観念で上塗りすることにより脱魔術化する近代は、産業主義に則った発展のうちに、この観念からの解放を成し遂げたかのように振る舞っている。「102 パリの夢」と題された詩では、この世界のまやかさに翻弄される詩人が、自らの内奥へと思考を回帰させる様子が認められる。

炎に満たされた眼を開けて、私の見たものは、
ぞっとするほどむさ苦しい我が住居、
我が魂に立ち返り、観じたものは、
呪わしい心配事の、胸をえぐる切っ先。

不吉な響きの振り子時計は、
ぶしつけに正午を打ち鳴らし、
かじかみ凍えた惨めな世界の上に、

²⁵ Baudelaire, Charles: *Op.cit.*, p.715. [XI Éloge du maquillage]

²⁶ 「苦悩の錬金術 *Alchimie de la douleur*」と題されたこの詩編に触発されたかのように、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、ボードレールの手法を「革命の錬金術 *die Alchymisten der Revolution*」というマルクスの用語を用いた説明を行っているが、この表現は、まさにアレゴリカー・ボードレールにおけるアレゴリ的な志向を言い表すものであろう。Cf. Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. In: *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.77. [LXXXI *Alchimie de la douleur*], Vgl. Benjamin, Walter: *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. In: *Gesammelte Schriften Bd. I-2* Frankfurt am Main Shurkamp Verlag 1991, S.519,

空は暗黒を注いでいた。²⁷

高度資本主義社会の発展を象徴するパリという都市の煌びやかさに、彼もまた目を奪われるのであるが、自らの内奥に思いを馳せる時、その輝きの一切は失われてしまう。「暗黒」がそれに代えて彼を捕らえるのであり、この陰鬱な雰囲気が彼の世界を捉えるパースペクティブに充満する。みずからの内奥に巣くうものへと思考を向け変えることが、詩人を再びメランコリーの深淵へと陥れるのである。

「進歩の観念」への批判

大革命をきっかけとしたクラス・アイデンティティの危機は、青年貴族たちにみずからの進歩の歴史を紡ぐためのきっかけを提供した。この情熱と呼応するかのようになり、新たな社会を牽引する「英雄」についてのイメージが生み出される。ここに人類が被ったメランコリーの解消を高らかに謳う人物を神として崇める、あらたな宗教が誕生するのである。「英雄」についての観念とそれによって形作られる新たな宗教への熱狂がボードレールの「ダンディ」についての観念といかに異なるものなのか、その差異を決定づけるのがナポレオン・ボナパルトを讃えるロマン主義者の声である。

歴史よ、詩歌よ、おまえたちの頂を彼は踏まえて結びつける。
感極まって、わたしがこの崇高な二つの領域で、
何か偉大な素材を手がけると、必ずと言って良いほど彼の名前に触れる。
そう、あなたが現れる時には、褒め称えるにしろ非難するにしろ、
わたしの燃え上がる唇に、数々の歌が薙めいて飛ぶ、
ナポレオン！わたしがあなたのメモノンの像であるときの我が太陽！²⁸

1828 年に発表されたユゴーの詩には、ナポレオン・ボナパルトが歴史を牽引し、そ

²⁷ Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. *Op.cit.*, p.103. [CII Rêve parisien]

²⁸ Hugo, Victor: *Les orientales*. In. *Œuvre poétique de Victor Hugo I* Paris Librairie Paul Ollendorff 1880, p.47. [XL Lui] この全集には複数の詩集が発刊当時のまま収められており、全体を通した頁番号が付されていない。ここに記した頁番号は『東方詩集』（1829）原版の当該頁数である。

の勇姿が自らの詩へと結晶化するとの、ユゴーの彼の主に対する愚直な熱狂が記されている。ナポレオンに対するこの類いの賞賛は、何もユゴーに限ったことではない。1814 年にはシャトブリアンが『ブオナパルテとブルボン家』で彼の偉業を讃える言葉を述べており、21 年には民衆派詩人のジャン＝ピエール・ベランジェが「5 月 5 日」で同じく熱狂的な賛美を行っている。世界の歴史を現代における「英雄」の足跡に基づいて描き出そうとするロマン主義者の姿勢は、その結果としての現代における華々しい文明化の進展を一つの奇蹟として捉えようとする思考を育むことになった。「サン＝シモン主義は、1830 年から 32 年の間に、人々に向け 1800 万頁にも及ぶ冊子を配布した」²⁹ が、この冊子で論じられるのは、産業主義に彩られ、彼らの理想が具現化するパリという都市への手放しの賞賛である。ここに来てロマン主義者たちに抱かれていた困難は、この時代の新しい宗教によりその解決をみる。「進歩とは、神の足跡に他ならない *Le progrès, c'est le pas même de Dieu*」、³⁰ 1855 年 2 月 24 日、「1848 年の革命を記念して」と題された小論の中にこう記したユゴーにとって、もはや「英雄」はかつての英雄ではなく、この世界を席卷する資本主義のイデオロギーへとその主体が逸らされてしまうのである——勿論、彼のこのような世俗宗教への思想的転向にルイ・ボナパルトへの不信が影響していたことは否定できない。しかし、文明化への抗いようのないうねりのうちに、彼が自らの救済された姿をイメージしようとしたことは疑い得ない事実であろう。ベンヤミンは『パサーージュ論』にポール＝エルンスト・ラティエの著書『パリは存在しない』（1857）からの一節を引用している。そこでは「パリが世界になり、宇宙がパリになる。〔中略〕パリはやがて雲に乗り、天の天まで上り詰め、惑星や星々を自らの周縁に置くことになるであろう」³¹ と言われており、この時代の「文明化」を教義とする、新たな宗教への人々の熱狂が読み取られるだろう。³² このような時代にボードレールは自らの芸術論を展開するので

²⁹ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In. *Gesammelte Schriften Bd. V-2* Frankfurt am.Main Suhrkamp Verlag, 1991, S.736. [U14,3]

³⁰ Benjamin, Walter: *a.a.O.*, S.905. [d2,2]

³¹ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In. *Gesammelte Schriften Bd. V-1* Frankfurt am.Main Suhrkamp Verlag, 1991, S.198. [E7a,4]

³² ボードレールは 1856 年 1 月 21 日付、アルフォンス・トゥースネル宛の書簡において、現代を席卷する宗教的観念を「人工的教義 *la doctrine artificielle*」（傍点著者による）と呼び、こ

あり、彼の文明批判はそれゆえに、ロマン主義者の進歩史的な思考を射程に入れた反ロマン主義的なものになるのである。「意図と技法（*facture*）の面では、ボードレールは明らかにロマン派だが、はっきり目に見える絆で彼と結ばれるロマン派の巨匠は一人もいない」³³ とゴーチエは述べている。こうした解釈は、二月革命以降ロマン主義を代表する文人の多くが産業主義的な思考へと傾倒してゆく姿を目の当たりにして、ボードレールのなかで決定的なものとなった。ユゴーが著した先の小論が公にされたその三ヶ月後、その内容を意識するかのように、ボードレールは「祖国」紙に掲載された論考で「進歩の観念」を痛烈に批判することになるのである。

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〈神性〉の保障なしに特権を主張する現代のエッ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にかなければならない。（傍点引用者）³⁴

ロマン主義者の誤謬、それをボードレールは「進歩の観念」に基づく誤った歴史認識として捉えている。この歴史を、彼の謂う「自然」に基づく歴史へと転換させることで真の歴史認識とそれに基づく「美」が捉えられると言うのである。彼には、現代の進歩史観とそれに基づく芸術観が人類の墮落の歴史を物語る以外の何ものであろうかとの意識が働いており、この時代を支配する新たな宗教に代えた真の宗教を打ち立

の教えにあつては「進歩」についての観念が優位に置かれることで「原罪の観念の除去 la suppression de l'idée du *péché originel*」（傍点筆者による）が行われていると述べている。こうした思考が「大都市の宗教的な陶醉 Ivresse religieuse des grandes villes」と謂われる現状への彼の批判的な精神を形作って行く。Cf: Baudelaire, Charles: *Correspondance I janvier 1832-février 1860* Paris Gallimard 1973, p.337. [à Alphonse Toussenel, 21 janvier 1856], Baudelaire, Charles: *Fusées*. In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.651. (Ⅱ)

³³ Gautier, Théophile: Charles Baudelaire. In. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire I* Paris Calmann-lévy 1868, p.XXVIII. [précédées d'une notice par Théophile Gautier]

³⁴ 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]

てることに意識が集中される。それが先に見た「ロマンティズム」であり、彼の「美」についての実践である。こうした思考によって明るみに出るのは（以下で詳しく見るように）、メランコリーを呼び起こす人類の悲哀と、この悲しみをどのようにも解消することが出来ない一人の詩人の姿である。救済なき宗教を物語ること、それを「普遍的宗教 *une Religion Universelle*」³⁵ としてこの世界に適応させること——もし彼の「ロマンティズム」がこの時代からの熱烈な支持を得る新たな宗教に代わる「宗教」を呼びかけるものだとすれば、メランコリーを想起させるその力学により、世界にある一切のものは脱歴史化され、新たな歴史へと組み込まれることになるだろう。この歴史観こそ、バロックの悲劇作家たちが執拗にこだわり続けた思考である。ボードレールはその点で、バロックの悲劇作家たちと同じ認識の地平に立つことになるのだが、以下では、ベンヤミンが「自然史 *Naturgeschichte*」と呼ぶバロックの悲劇作家たちの特異な歴史認識とボードレールの歴史観との類似性について、それぞれがその効果に関心を寄せる「アレゴリー」の概念を中心に検証してみたい。この分析を通じて、ボードレールの「ロマンティズム」が彼をどのような場へ誘ってゆくのかということが理解されるのである。

³⁵ Baudelaire, Charles: *Mon cœur mis à nu*. In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.696. (XXXI)

2 「悲しみ」の芸術

「自然—歴史」の概念

「自然史とは、自然的方法と歴史的方法の総合などではなく、パースペクティブの変容である」³⁶——アドルノがこう述べているように、「自然史」の観念を基礎づけるのは、進歩史的なものが目指す完成への道程を否定する姿勢である。ベンヤミンはこの点について更にギリシャ悲劇（Tragödie）とバロック悲劇（Trauerspiel）の構成上の差異を引き合いに出し、その内実に関する説明を行う。ギリシャの悲劇文学は、「贖罪の犠牲 Sühneopfer」を素材にして描かれている。オリュンポスの神々への英雄の反抗が神々から与えられた古い法を失効させ、それに続く英雄の死が新たな共同体の創設を告知するのである。ここに示されるのは、「苦悩する英雄の姿を目の当たりにして、共同体が、英雄の死が授けてくれた言葉に対する畏敬のこもった感謝」（UT. S.288）をする姿であり、ポリスという共同体の歴史との連続性を神話世界のうちに肯定的に捉えようとする姿勢に他ならない。「悲劇性 Tragik」という言葉で表されるのは、その限りにおいて英雄の苦悩と死に限定された悲劇的特徴であり、ポリス内部での歴史についての認識やそれを形作る神話そのものが「悲劇性」を纏うわけではない。共同体の歴史は、このような英雄の生に連なる発展的な歴史として捉えられているのである。一方でバロック悲劇は、作家の生そのものが彼らには悲劇として映り込む。「この世界、この生は真の満足を与えることが出来ず、それゆえにわれわれが愛着を抱くには値しないという認識の芽生え」こそ、彼らが捕らわれている世界についての認識に他ならない（UT.S.290.）。そこには、世界に対する諦めと、そのような意識だけが強化される世界にあることを宿命づけられた人間の「悲しみ Trauer」が表現されており、この「悲しみが満足を見いだすための劇」（UT. S.298.）が、すなわちバロック悲劇なのである。バロックに特徴的なこうした思考のあり方が、時間についての遡行的な概念に則って、事物の前史的なイメージを浮かび上がらせることになる。

³⁶ Adorno, W.Theodor: Die Idee der Naturgeschichte. In. *Gesammelte Schriften Bd.1* Frankfurt am Main Suhrkamp Verlag 1973, S. 356.

歴史にはそもそもの初めから、時期を逸するもの、痛ましいもの、失敗したものがつきまとっており、それらすべてに潜んでいる歴史は、一つの顔、いや髑髏の相貌のなかに、その姿を現すのである。〔中略〕この最も深く自然の朽ちてゆく姿において、判じ絵として、人間存在の自然のみならず、個人的な存在の伝記的な歴史性が現れる。これこそがアレゴリー的な見方の核心、すなわち、歴史を世界の受難史として捉えるバロックの現世的な歴史認識の核心なのである。(UT. S.343.)

人類の歴史を楽園追放の後史として捉えれば、この歴史は、その初めから人間の「罪」との連関が宿命づけられた歴史となる。(ベンヤミンが初期の言語論で論じているように) 墮罪によりその限界が宿命づけられた人間の認識は、対象についての周知的な知を獲得するのみである。それゆえ墮罪を根底に据えた認識論にあつては、この世界における永遠性ではなく、あらゆる出来事の一回性もしくは瞬間性についての認識が強調される。確かに墮罪以降の人間の不完全な認識では、もはや楽園にあった人間が為し得たように事物を認識することは不可能に等しい。しかし、このような不完全な認識に基づいて形作られる知が、あたかもその本質を謂うものであるかのように闊歩しているのが現状なのである。こうして形作られた知の集積が我々の慣れ親しんでいる「歴史 *Geschichte*」についてのイメージである。その不完全で且つ脆い知が本質的なものを表しているかの如く振る舞っている現状に、バロックの悲劇作家は懐疑的な眼差しを向けるのである。「バロックにとって自然は、その自然が指し示す意味を表す目的、自然の意義をエンブレムの的に描き出す目的になかったものと見なされている。それがアレゴリー的な描き方である以上、啓蒙主義のように自然の意義を歴史的に実現してゆくということとはどうしようもなく異なっている」(UT. S.347.)。啓蒙主義(発展史)的な認識によって捉えられる知を非-自然的な知(誤謬)と解するバロックにあつて、それでもなお限界づけられた認識に基づき、対象を捉えようとする志向が育まれてゆく。こうした姿勢のうちに認められるのは、先にアドルノが指摘したパースペクティブの変容である。知の集積としての「歴史」を批判的に捉えることで新たな「歴史」を打ち立てる余地が生み出されるのであつて、その際彼らが依拠す

るのが、所与の「歴史」のアンチテーゼともなる「自然 Nature」のイメージなのである。所与の「歴史」が崩れ去るところに表れる事物の剥き出しの相貌が、バロックにとっての「自然」である。「自然の顔には、はかなさ (Vergängnis) を意味する象形文字で〈歴史〉と書かれている」(UT. S.353.)。ベンヤミンは悲劇の舞台上で「歴史」が示される際にはこのような演出がなされたと言うが、この演出がまさに彼ら悲劇作家たちの「歴史」に対する批判的な精神と、それゆえ世界を空虚とする作家たちの精神性を表している。楽園にあった人間を本来的な人間と捉える思考は、当然のことながら、現世的な生の仮象性を暴き立てようとする。その点でバロックは、仮象 (der Schein) を創出することを本分とする芸術から区別されることになる (Vgl. UT. S.356.)。生命体から肉感が削ぎ落とされるのはそのためであり、「髑髏の相貌」を覗かせる無機質な身体イメージは、所与の「歴史」が崩れ去り、そこに身体の素地を形作る不気味な知 (すなわち「自然」) が現れ出ることを謂うものなのだろう。こうして、「自然のなかに刻み込まれた神の文字を読解することが、バロック時代のアレゴリイ的詩作に課せられた本来の課題」³⁷ になるのである。「歴史」と「自然」が弁証法的に絡まりあうなかで新たな「歴史」が浮かび上がるというバロックの歴史観をベンヤミンは「自然史」と名づけた。しかし、そもそも楽園から離反した人間に「自然」についてのイメージが恢復されうるのかという根本的な問題は残されたままである。この点については、バロックの悲劇作家たちが「自然」の表れをどのような過程のうちに捉えていたのかを分析することから解決への手がかりを得なければならぬ。バロックにおいて「歴史」へのアンチテーゼとして提出される「自然」が「歴史」を崩壊させる舞台上でどのような演出のもとに描き出されるのか、その下地ともなる思考と技法を確認することから始めることにする。

バロックにおける「悲しみ」の技法

バロックの主立った悲劇作家たち (ここでは主にシュレーゲン地方グローガウの作家たちを指す) がルター派新教徒であったことはよく知られている。ポーランド系

³⁷ Emrich, Wilhelm: *Deutsche Literatur der Barockzeit* Königstein Athenäum Verlag 1981, S.30.

住民がその大半を占め、三十年戦争の最中ハプスブルク家の支配下に置かれたこの地において、彼らは反体制派の教えに慣れ親しんでいた。しかし、彼らの多くが人文主義の思考に触れる機会を得たことで、ルター派の教義とは異なる認識に基づいた救済への道が模索されるのである。

ルター派の教えはかねてから、日常に対して二律背反的な姿勢を示していた。ルター派は、市民的な生活態度の厳格な倫理を説く一方で、「善き行い *gute Werke*」という考えを捨てたのである。その教えは、善き行いに宿るとされた特殊で霊的な奇蹟 (*Wunderwirkung*) を否認した。魂には信仰の恩寵を指し示し、この世的、国家的な領分を、宗教的には単に間接的で、市民的美徳を証立てることが人々に強いられる試練の場にしてしまったのである。このことによりルター派の教えは、なるほど民衆のうちには厳格な服従心を植え付けはしたのだが、富貴な人々のうちには憂鬱な気分 (*Trübsinn*) を植え付けることになったのである。(UT. S.317.)

ベンヤミンがここでまとめているのは、ルターが 1520 年の「善き行いについて」で展開する主張に基づくバロックの精神性である。この小論でルターは、地上的な一切の善行が恩寵を保障するものではないという一貫した主張のもと、パウロが言う「信仰」へと立ち返る姿勢を延々と論じている。³⁸ 「[神の赦しへの] 信頼はひとえに、あなたに対する神の、また神に対するあなたの好意と愛から出てくるべきものなのである。それゆえ、何人かが努力によって得ようと試みたとき、精霊が与えられたということを私たちはいまだかつて読んだことがない。まさにこの言葉から、信仰は、今日でも、またいつでも出てくるべきものであって、決して他のいかなるところからで

³⁸ 「善き行いについて」の第 11 節では、パウロの「*Justus ex fide sua vivit* 正しい者は信仰によって生きる」という言葉を引用し、この地上的生活の一切は神への信仰に基づいて為されるべきであると論じている。この思想に基づいて、彼は神権政治が行われるところの神聖ローマ帝国内部での、あらゆる教會的、政治的制度による「恩寵」への保障を退けることになり、この世界を、神の世界と相対化させつつ副次的なものと捉えることになるのである。Cf. マルティン・ルター「善き行いについて」(ルーテル学院大学／日本ルーテル神学校ルター研究所編)、教文館、2005、140 頁。

もない」(傍点引用者)。³⁹ 恩寵は神から直接的に与えられるものだから、それを人間の努力によって獲得することは不可能である。ここには信仰の絶対的な受動性が言われており、それゆえ救済への人間の能動的な努力の一切は意味を為さないと認識が記されることになる。バロックの悲劇作家たちが捕らわれていた「生の倦怠 *taedium vitae*」は、確かにルターの恩寵に関するこのような思想に影響を受けてはいる。しかしその影響は、救済に至る手段に関するものではなく、この世界にあることへの深い「悲しみ」を意識化するという点に限定されるものだろう。その意味では、ハムレットの以下に挙げる嘆きがバロックの悲劇作家たちの思考に飢しているのである。「われわれを創造し、物事を思考する、神が授けたこの力、それがあるゆえ前後を確かめることが出来る。この能力、神のごとき理性を、神は使わぬままに薙びさせてしまうためわれわれに与えられたわけではない」。(傍点引用者)⁴⁰ グリュウフィウスの『カタリーナ・フォン・ゲオルギーエンあるいは確証された恒常心』(1657)は、「空の空、すべては空である *vanitas, vanitatum et omnia vanitas*」という「コヘレトの言葉」の冒頭部分に置かれたフレーズを合唱によって描き出すところから女王カタリーナの破滅的な物語が始まる。同様に、『レオ・アルメニウス』(1650)の冒頭には、この世界に捕らわれた君主が破滅へと至る運命が記されている。謀反者ミヒャエル・バルブスが秘密の絵本に描かれた君主(「獅子(Löwe: レオ)」)の運命を眼にすると、彼は近い将来自らも同じ座に就くことへの恐怖と運命づけられた死への憂鬱に捕らわれるのである。ここには、救済への確証を得た神学者の思考に代えて、神の恩寵に与ることが出来ない人間の深い「悲しみ」が記されている。

誰の目にも明らかなが、彼〔獅子〕の頑丈な背中には、
深紅の十字架のしるしが一つ。そしてひとりの狩人が、
じつに素早い手つきで、ここに鋭く研かれた剣を打ち込み、
その剣は、皮と肉と骨を貫き、心臓にまで達する。
君たちはこの獐猛な獣を知っているだろう。十字架はキリストのしるし。

³⁹ ルター：前掲書、150頁。

⁴⁰ Shakespeare, William: Hamlet. In. *The complete works of William Shakespeare* Hertfordshire Wordsworth Editions Limited 1996, p.699.

この獅子は、キリストの生誕の日が終わらぬうちに息絶えるのである。⁴¹

「絶対主義国家の頂点であると同時に、すべての現世的権力を一身に集中した歴史的
存在として、この世の被造物全体の象徴ともなっている」⁴² 君主の運命は、被造物全
体の象徴であるという彼の特性により、この世界の空虚を代表している。悲劇の舞台
上で狂気に憑かれた君主が破滅してゆく歴史を描き出すことで、バロックの悲劇作家
はこの世の無常とそこにある人間の「悲しみ」を描き出そうとしたのである。こうし
た心の動きは、ベンヤミンによれば「感情がこの空虚になった世界を仮面のように新
たに蘇らせ、その世界を眺めることに謎めいた満足を覚える心の応じ方」(UT. S.318.)
を表している。この世の空虚を意識しつつも、彼らは回復への僅かな可能性に賭ける
のであり、その一連のドラマが悲劇として表現されるのである。したがって、バロッ
ク悲劇が「廃墟」や「髑髏」のイメージを好んで取り上げるのも、彼らの意識がまず
もってこの世界の不現実性に捕らわれていたことの証として捉えられなければならない。
この世の空虚を悲劇の下地に据えるところからバロックの悲劇は開始される。
君主が没落していく歴史に彼らは世界の没落を重ね合わせ、この没落の過程が繰り返
される様子を世界の「歴史」として描き出す。こうして表わされた悲しみの歴史に、
彼らバロックの悲劇作家たちは満足を見いだそうとするのである。

言語の「アレゴリー」

こうした操作を経て廃墟にされた世界のイメージを彼らの思考は辿って行く。その
足取りはボードレールが「20 仮面」に記しているように、「惑わしの飾りでしかない」
知の連なりの未だ知られていない背面に目を向けること、すなわち、ヤヌスの二面性
についての認識を「言語」的な操作を通じて成し遂げる試みとして理解される。廃墟
にされた世界にあれやこれやの意味づけを行うことで、バロックの作家たちはかつて
とは全く異なる文脈のなかに世界についての知を創出しようとするのだが、ベンヤミ
ンに拠れば、この操作こそバロックの「アレゴリー」なのである。「アレゴリー」的

⁴¹ Andreas Gryphius: *Leo Armenius* Stuttgart Philip Reclam jun. GmbH & Co. 1996, S.13.

⁴² Emrich, Wilhelm: *a.a.O.*, S.163.

な志向によって、人間の認識ではもはや捉えることが出来ない対象の知をそれでもなお得ようとする意志が育まれてゆく。こうしたバロックの志向性はアウグスティヌスが『三位一体論』(399-419)で定式化した言語についての神秘主義的見解に通じるものである。「我々を訓練するために、神の言葉は、直接に理解できる思想ではなく、心の底で探求し、内奥から引き出すべき神秘を我々に提示している。そのようにして神の言葉は我々に、より情熱的な探求を強いるのである」。神の言葉についてのこのような思考は、古典古代を範例とする人文主義の伝統とパラケルススからベーメに至る神秘主義的潮流から強い影響を受けたバロックによって援用されれば次のように変化する。ベンヤミンがその影響関係について整理した内容に従えば、スカーリゲルが『詩学七書』(1561)で示したドイツ語母音の自然的性格についての思弁が、ハルスデルファーの『ドイツ語による著作活動擁護論』(1644)の神の言語と日常言語の相関性に関する思弁へと引き継がれてゆくのである。

みづから音を発するすべての事物において、自然はわれわれのドイツ語を話している。それゆえに、ある人々はこう考えようとした。すなわち、最初の間人アダムは、地上の鳥類とすべての獣を我々の言葉(Wort)で名づけることが出来た。それは生まれつき備わっている母音的性格(selbstlautende Eigenschaft)を彼が自然に即して表現したからである、と。したがって、我々の幹語が大凡神聖な言語(heilige Sprache)と同じ音を持っているということは何ら驚くべきことではない。(UT. S.379 傍点引用者)

「神聖な言語」の痕跡は、日常語の基礎をなす「母音的性格」のなかに未だ留まったままである。それゆえ人間は、自らが「言葉」の内奥へと入り込むことでこの言語の残響を聞き取ることが出来るとされる。当然のことながら、バロックにあつてここに言われる「神聖な言語」が先に見た「自然」のイメージに重ねられることに疑問の余地はない。「言葉」を構成する最小単位の音あるいは音節にまで遡って「言語」を捉えるところに初めて、彼らが追い求める「自然」についてのイメージが獲得されるというのである。この思考法は「アナグラム、擬音語法、その他多くの言語のアクロバ

ットのなかで、言葉、音節、音が在来のあらゆる意味連関から解放され、アレゴリー的に利用されうるものになる」(UT. S.381.) ことを表しており、対象を高次の世界へ掬い上げるために、自らが発する言葉で過剰に対象を装飾する意志を育むのである。ここでその一例を挙げれば、そこには、ある「言葉」が発するイメージが多様な「言葉」によって言い換えられる様子を確認することが出来るだろう。エムリッヒが『バロック期のドイツ文学』(1981) で引いているバロック初期の作家ヴェッカーリンの1618年の頌詩は、ある伯爵令嬢の早すぎる死を主題として謳われたものだが、作家は、“早すぎる死”という「言葉」が発するイメージを多様な比喩を用いてただ羅列してゆくのである。

バーデン辺境伯家、アンナ・アウグスタ嬢の早すぎる死について

あなたの生命。その終わりが我らを苦しめる、
美しくも長くは続かぬ、一日のごとき生命。
日の出まえの星、
日が昇るにつれ、朱色に染まる空、
気高き心よりあふれ出る溜息、
嫌気ではなく、愛からくる悲嘆
日の光が払いのける霞。

風に巻き上げられる砂埃、
夏の夜明けの朝露、
甘美な香り漂わせる空気、
春になれば消える雪、
咲けども瞬く間に萎む花、
色とりどりの虹、
風に揺れる小枝。

夏の日に降り注ぐ驟雨^{しゅうう}、

灼熱の太陽に照らされる氷、
澄み切っては脆く壊れやすいグラス、
一夜にして干上がる滝、
瞬時を駆けるまばゆい稲妻、
天から狙い撃つ突然の雷光、
苦痛に終わる爆笑。

愛らしさが失われゆく声、
暫くは反響する飴、
気晴らしに費やした時間、
眠りに途絶える夢、
欲望のままに飛ぶ、鳥の飛翔、
雲間から射す日の光が作る影、
風に掻き消される煙。

かくも、あなたの生命は（即座に消え去る）
わずか一日にして、
星、朝焼け、溜息、霧、悲観、
砂埃、朝露、空気、雪、花、虹、
小枝、驟雨、氷、グラス、稲妻、滝
雷光、爆笑、声、飴、
時間、夢、飛翔、影、煙、霧散霧消してしまった。⁴³

最終節に初めて登場する「schnell verflogen」と「verzogen」という動詞が、この頌詩に謳われた名詞の一切に係る。この関係に注目すれば、ここに謳われる一切の自然

⁴³ Emrich, Wilhelm: *a.a.O.*, S.19-20.

現象が「dein leben」の言い換えであることは誰の目にも明らかである。伯爵令嬢の早すぎる死はこの世の無常を代表する出来事として捉えられ、そこに作家個人の一人の人間の死に対する哀悼は微塵たりとも溢れ出ることがない。それに代わって登場するのは、「früher tod」という言葉が発するイメージの数々である。こうした比喩の一切は、この頌詩が「früher tod」を主題にしたものであることを理解して初めて意味をなすものであろう。そこにはこの世の「儚さ」を表そうとする作家の意図が見え隠れする。事実、エムリッヒがフリッケの『グリューフィウスの詩における具象性』(1967)からの一節を引いて適切に述べているように「比喩はそれ自体では意味をなさず、その背後もしくはその上に意味が隠れている」のである。⁴⁴ こうした意味の連関が形作られることで初めて、比喩は特定の意味を担わされ、有意味なものになる。それゆえフリッケはこれに続く箇所、バロックの詩人が多用する「アレゴリー」の機能についてこう結論づけることになるのである。「比喩はそれ自体の自立的な意味内容を要求することを放棄し、純然たる事物、すなわち瓦礫になることによってはじめて、より高次の意味を表すことが出来るのである」。⁴⁵ バロックの掟は作家に対して歴史的に集積された知（歴史的に構築された意味の連関）の破壊を強いることになるが、こうした操作によって対象からは所与の知が篡奪され、そこに新たな知に捕らわれる弾みを生じさせる。「アレゴリー」は、こうして空虚にされた対象の内面を新たな意味によって満たそうとし、神的なものへ向けられたその意志が、対象をより高次の意味連関へと導き入れるのである。こうした言語についての神秘主義的思考は、悲劇の舞台上に屍体（すなわち有機体の瓦礫）が登場する場面でも同様に機能している。ベンヤミンはグリューフィウスの『カタリーナ・フォン・ゲオルギーエンあるいは確証された恒常心』での情景を念頭に、この作品での屍体の意味を〈死を忘れるな *Memento mori*〉という警句に結びつけられたものとして理解している（Vgl. UT. S.392）。この警句は同時に、この劇の主題である（自らの信仰の）「確証された恒常心 *bewehrete Beständigkeit*」を強化する役割を果たしており、屍体はその限りで、この世の無常と同時にこの世界に捕らわれてあることからの精神の解放を物語るのである。舞台上

⁴⁴ Emrich, Wilhelm: *a.a.O.*, S.24.

⁴⁵ Emrich, Wilhelm: *ebd.*

で催される「死食の宴 *Todtenmahlzeit*」は、そのように考えると、屍体が狂気に捕らわれた人物のうちに取り込まれ、新たな生を授けられる情景を謂うものとして理解されるであろう。そこには、自らが殉教者になることにより精神の救いがもたらされるというバロックの悲劇作家たちの確信が認められるのである。

モイラブ侯爵は、憎しみに目が眩み、かくも多くの苦しみに苛まれ、
殺害した大勢の者たちから、その青く変色した首を切断させたのです。
そして、侯爵をあれほどまでに傷つけた首という首を、
豪勢な料理として、ずらりと食卓に並べられれば、
危うく我を忘れかけ、差し出された杯を手に取り
こう叫ばれたのです。「これこそは、もはや奴隷ではない、
我が一族のため我が為し得た復讐により手にした杯！」(UT. S.393.)

殉教の死を遂げる人間は、自らが直接神のもとへと赴くのではない。その点で、ルターが延々と教え諭す「恩寵」についての断念が、バロックの悲劇作品にも徹底した形で認められことになる。バロック悲劇においては、死はそれを凝視する人間の手に引き渡されるのである。同じくグリュウフィウスの『殺害された陛下あるいは大英帝国の王カルロス・シュトゥアルドゥス』(1657, 1663)の印象的な情景のうちに、ベンヤミンはこの恩寵の断念がバロックの形式に基づいて変形させられる例を読み取ろうとしている。殺害された王のミイラにされた遺体はこの世界にあって見られることだけを望んでおり、それこそが残された者への王の「最後の愛顧のしるし *letzte Gunst*」になるのである。屍体となり永遠に観察される対象であることこそ、王が死に向き合う際の揺るぎない意志である (UT. S.392.)。屍体を通じて多様な比喩が一つの主題に向け収斂してゆくことを狙ったこの手法は、「有機的なものの破片のなかに真の意味、固定された、文字に相對するのと等しい意味を読み取るために、有機的なまとまりは破壊されなければならない」(UT. S.391.)というバロックの悲劇作家たちの確信を物語っている。こうした意志によって屍体は読まれ、新たに読まれることで身体から遊離した精神が神的高みへと上昇することを待望しているのである。

死によって精神が霊として自由になると、身体も今初めて自らの権利を最大限に達成することになる。というのも、自明のことながら、肉体のアレゴリー化は屍体というありようにおいてのみ、徹底的に断行されうるからである。そして、バロック悲劇の登場人物が死ぬのもひとえに、そのようにして、すなわち屍体となってアレゴリー的な故郷に入るためなのである。(UT. S.391-392.)

ボードレールの思考に眼を転じれば、屍体に関する彼のスケッチは、バロックにおけるアレゴリー的な志向が徹底されたものとして捉えることが出来るだろう。ベンヤミンは『パサージュ論』(1927-1940)のなかに次のようなメモを書き残している。

「殉教の女」は、それが「破壊」のすぐ後に置かれていることから、両者の様々な関係が明らかになる。殉教の女には、アレゴリー的な意味が働いている。すなわち、殉教の女はばらばらに切り刻まれているのである。⁴⁶

屍体には、詩人の手によりアレゴリー的な故郷へと誘われることで、新たな生が付与される。詩人によって様々な意味づけが為されるその部位は、過去にこの女が経験した「苦しみ」が主題として採り上げられることで、(実際には、全くもって無頓着な)一人の憂鬱に沈む貴婦人をありありと浮かび上がらせるのである。その意味で、「屍体の産出は、死の側から見れば生に他ならない」(UT. S.392.)というベンヤミンが記した不可解なテーゼは、この世に捕らわれてあった身体が破壊されることで、詩人の描き出すイメージのうちにその生が救われることを謂うものとして理解できるだろう。当然のことながらこうした操作は作家の「言語」に纏わるイメージの中でのみ遂行され、それ以上の積極的な意味を持つものではない。詩人のアレゴリー的なものの見方が、読者に諸々の知への徹底した認識論的転換を迫るのである。ボードレールの破壊も「アレゴリー」という操作の上に為される技なのだから、彼は自らの詩作を「本質的に無益かつ絶対的に無害なこの著作 *Ce livre, essentiellement inutile et*

⁴⁶ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. a.a.O.*, S.440. [J67a7]

absolument innocent」⁴⁷と宣言することに何ら疑問を呈することがないのである。ジャン・ジュヴは『ボードレールの墓』（1958）で、『悪の華』裁判での有罪判決が確定したことへの彼の釈明とも取れるこの言葉は「悪との関係から見た罪のなさ」⁴⁸であると言うが、それは先のベンヤミンが示したテーゼと同じ、対象をアレゴリーの思考に拠って救済すると言う彼の思弁として捉えられなければならない。さらに、「essentiellement inutile」という宣言が、所与の知に照らしてこの書が批評されることへの彼の抵抗を示していることも既に見た分析から明らかである。「歴史」の発展を賛美する詩を益なるものとするなら、彼の著作はそのような詩作とは袂を分かたず無益なものに他ならないのである。

ここに見た思考のボードレールにおけるアクチュアリティは、それが彼の生きた一九世紀のパリに向けられた時、最高度に達する。奇しくもユゴーに捧げられた「89白鳥」という詩編には、彼の「アレゴリー」がこう記されている。

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
古いフォーブール、わたしにとってすべてがアレゴリーになる⁴⁹

彼のメランコリーに捉えられた事物の一切が「アレゴリー」となり、それらは「悲しみ」という主題のもとに新たな生を授けられる。変化するのはこの世界に現にあるパリという都市に他ならず、彼のイマージュのうちに、一切の事物は同じ精神を宿す存在として捉えられるのである。「悲しみ」という主題によって対象を捉えようとする詩的操作が、ボードレールにおける「アレゴリー」である。しかし、当然のことながらこうした操作は詩人の恣意的な思考のうちにだけ起こりうるもので、それゆえ、対象を真に救出するわけではない。「アレゴリー」によって剥き出しにされた対象の生は、自らの存在が忘却されところに新たな生を付与されるだけなのである。こうした

⁴⁷ Baudelaire, Charles: Préface des Fleurs Projets de préfaces. In. *Œuvres complètes I*, *Op.cit.*, p.180.

⁴⁸ Jean Jouve, Pierre: *Tombeau de Baudelaire* Paris Aux éditions du seuil 1958, p.19.

⁴⁹ Baudelaire, Charles: Les Fleurs du mal. *Op.cit.*, p.86. [LXXXIX Le cygne (II)]

意識が露呈するのは、アレゴリカーの知的操作が、単に自らの憂いを晴らすための知的操作であることが明るみに出される場においてである。

「メランコリー」あるいは「悪魔」の知

バロックの「アレゴリー」をこのように捉えれば、その思考はルター派の徳に根ざしつつも、根源においてその徳に反する知へと傾倒するものだということが分かるだろう。ルターは、信仰によって内在化される神の意志に拠った生活の必要性を説くが、他方では、人間がこの世界にある限りは、繰り返し悪の誘惑に曝されることを教えている。ヴァールブルクは『ルター時代の言葉と図像に見る異教的・古代的預言』(1920)のなかで、ヨーハン・リヒテンベルガーの著作——ヨーハン・リヒテンベルガー『預言の書』(1494)——に現れる「悪魔」について、かつてルターがユストゥス・ヨナナスとの間に交わしたやり取りを挙げている。そこでは「悪魔」についてのルターの見解がこう示されている。



さあ博士、もう少しその絵をよく見てみなさい。悪魔はどこにいるのか。それは修道士の心ではなく背中に乗っている。まさにこれである。心にはわが主イエスがお住みになっておられる。悪魔は今も、これからも決して心に入り込むことはない。しかし私は、悪魔が教皇や皇帝、大君主たち、そしてこの世で利口に振る舞おうとしている者たちすべての手下となって私の背中に乗っていることは

認めよう。しかし悪魔はもはや何も出来ないのです、私の頭でガンガンと忌まわしい音を立てるのである。神の思し召しのまま、悪魔は外的には私を苦しめることも出来るだろう。しかし——神に栄えあれ——それは投げ出され、追放された悪魔でしかないのです。(傍点引用者)⁵⁰

⁵⁰ Warburg, Aby: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In:

この世の一切の罪は人間の傍らに常にある「悪魔」からの誘惑に屈することで生じ、自らが神に寄り添う生活を送ることでその誘惑に打ち勝つことが出来るとされる。ベンヤミンに拠れば、ルターの「悪魔」に関するこのようなイメージは、中世以降のヨーロッパにおいてキリスト教が置かれた歴史と密接に関係している。すなわち、ルネサンスとともに復活した古典古代の神々のイメージが、十七世紀における「悪魔」のイメージと分かち難く結びつくのである (Vgl. UT. S.394.)。初期キリスト教の「護教論 Apologetik」によって、異教的なものをキリスト教の教義に基づき解釈し、それを修正しようとする思考が育まれてゆく。ルネサンスとともに復活したこれらの思考が、プロテスタンティズムの「悪魔」のイメージに強い影響を及ぼすのである。キリスト教的な立場から「デモニッシュな本性」を確定し、それを忌避するための様々な思考が生み出されるのであって、先のルターによる「悪魔」解釈もこうした歴史の変遷と無関係ではない。ルターは自らの信仰にしがみつくと「悪魔」を自身のうちから追い出すことに成功したかのように述べているが、実際には、そのあまりにも強力な誘惑に生涯翻弄され続けるのである。「悪魔」からの誘惑に絶えず曝され苦悩する人間についてのこのようなイメージが、バロックの「アレゴリー」についての基礎的な意志を育むことになった。「宇宙を統べるデーモンとして、古典古代の神々は古代末期以来絶えることなくキリスト教的ヨーロッパの宗教勢力のうちに数え入れられ、キリスト教的ヨーロッパの実践的な生活形式を形作るうえできわめて深い影響力を行使した。それゆえ、キリスト教会が異教的な宇宙論、とりわけ占星術による支配が併存することを黙認してきたという点を否定することはできない」。⁵¹ ヴァールブルクは「悪魔」についてのキリスト教内部におけるイメージが、人文主義者の思考に合致することでルネサンスにおいて生きながらえていたことを強調するが、このイメージは「土星」に悪魔的な性格の根源を認めようとする占星術的思考において、いよいよその強度を増すことになった。「土星」についてのこのようなイメージが、バロックのアレゴリーの志向に引き継がれるのである。

Gesammelte Schriften Bd.2 Berlin Akademie Verlag 1998, S. 519.

⁵¹ Warburg, Aby: *a.a.O.*, S.491.

ルネサンスの新プラトン主義者は、「悪魔」のイメージを古典古代の哲学に接合させる試みのなかで、人間の狂気に二面的な特徴が備わっていることに注目した。ピコ・デッラ・ミランダラが『人間の尊厳について』（1496）で述べているように、人間が「より崇高な神性」へと至るには、プラトンが『パイドロス』のなかで語っている狂気によって導かれる必要がある。⁵² この狂気が「精神の内奥 *mentis penetralia*」への志向性を育み、⁵³ 「平凡な性格や宿命ではなく、他人から分け隔てられた、神的なまたは獣的な、快活なまたは深い悲しみに打ちひしがれた人間」⁵⁴ を誕生させるというのである。中世の神学は、土星からの影響によって精神的な病、すなわち「メランコリー」を患うことを「第四の大罪 *vierde houbet sunde*」と位置づけた。ベンヤミンはモーネの『中世の演劇』（1846）から一節を引きながら、「心の倦怠 *Acedia*」が神への礼拝を怠るという理由から「第四の大罪」にあたるとされた事実を記している（Vgl. UT. S.332.）。しかしピコに拠れば、この人間に悪をもたらせる惑星こそが、「『抑鬱の種子と、…隠された宝』を与えてくれる」（UT. S.330.）知の象徴なのである。土星の白魔術的な側面にだけ注目したこの思考は、アリストテレスの教説に倣って、「メランコリー」の「天才性 *die Genialität*」を生み出す側面だけを強調する思考を育んでゆく。フィッチーノも、ピコ同様、土星が人間の精神に与える影響について思考を巡らせている。彼は自身の生来のメランコリー気質が、土星の知に照らされて至高なものへと変えられることを望んでいた。⁵⁵ しかし、土星の白魔術的な特性に対する従来の関心が、彼のメランコリー気質を鎮めることはなかった。メランコリーに苛まれ続けた晩年のフィッチーノは『三重の生について』（1489）のなかで、土星についての彼の理解をこのように展開することになるのである。

⁵² Pico della Mirandola: Oration on the dignity of man. In: *The Renaissance philosophy of man* (ed. Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller, John Herman Randall et al.) Chicago & London University of Chicago Press 1956, p.226. ピコがここで語っている狂気とは、プラトンの『パイドロス』の次の定義に則っている。「我々の身に起こる数々の善きものの中でも、そのもっとも偉大なるものは、狂気を通じて生まれてくるのである。むしろその狂気とは、神から授かって与えられる狂気でなければならない。」（傍点引用者）；プラトン『パイドロス』（藤沢令夫訳 岩波書店 1967）、52 頁 [244A]。

⁵³ Pico della Mirandola: *Ibid.*

⁵⁴ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl: Saturn and Melancholy Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art London Nelson 1964, p.236.

⁵⁵ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl: *Op.cit.*, p.271.

土星は、その沈思的な生が見せかけのものであり、実際的ではない人間に対して最も敵意を示す。土星がこのような人間を自らに結びつけることはないし、土星〔の邪悪さ〕を和らげる役割を担う木星も、彼らに対して手をさしのべることがない。〔中略〕土星はわれわれに、種々の力を提供する。しかし、木星のもとへと赴く者だけが、土星の有害な影響力を逃れその慈悲深い影響力のもとへと赴くわけではない。土星自らが指し示す卓越した沈思に全身全霊を捧げている人物も、土星の庇護に与ることができるのである。(傍点引用者) ⁵⁶

木星との邂逅によって土星の悪しき力が弱められることにより生み出されるとされた知的影響力は、フィチーノにあってはむしろ土星が示す知に直接与ることによって得ることが出来ると言われる。⁵⁷ パノフスキーに拠れば、古代カルデア人は惑星を「善」と「悪」に分類した。この区分に従えば、「土星」とは「悪」をもたらせる存在に他ならないわけだが、彼は自らの守護星である「土星」の意志に身を委ねることで、自身の生を直視しようとしたのである。⁵⁸ フィチーノのこのような「土星」理解が、パラケルススに代表される十六世紀の神秘主義を経由して、バロックの悲劇作家たちに受け継がれてゆくのである。同様にこの思考は、ボードレールにおける芸術の核をなしているようにすら思われる。「ラ・ファンファルロ」(1847)の主人公サミュエル・クラメールが「プロティノスやボルフェリオスの神秘的な書を骨折って読解している」⁵⁹ という設定は偶然と言うべきものなのか。それぞれフィチーノによって息を吹き返し、再考されることになる人物の著作が、この無頼漢の愛読書として設定されている点には、後に見るようにボードレールにおける悪魔的な知への傾倒が認められるだろう。フィチーノに代表される占星術的な思考は、「善」に直接与ることへの不確実性を示すことで、それとは逆の「悪」の知に与ろうとする意志を育んでいくのである。

⁵⁶ Marsilio Ficino: *Three Books on Life* Tempe Arizona Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p.216. (Liber secundus-cap.16)

⁵⁷ ユピテルとウェヌス(金星)が「善」に、マルス(火星)とサトゥルヌスが「悪」に分類される。Cf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl: *Op.cit.*, p.140.

⁵⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl: *Op.cit.*, p.248

⁵⁹ Baudelaire, Charles: *La Fanfarlo*. In. *Œuvres complètes I*, Paris Gallimard 1975, p.554.

こうした意識は既にフィッチーノにあって自らの「メランコリー」を直視するうちに芽生えたものだが、(フィッチーノ自らが経験する) この世界に溢れる狂気と世界の儚さについての意識が、ピコが語るあの「精神の内奥」への志向を育んでゆく。自らの身体を蝕む黒胆汁の悪しき影響力に注意を向けるルネサンスの思考は、バロックにあって、この世を蝕む「悪魔」への関心として継承されるのである。「悲しみのうちにあるとき、悪魔は恐怖に陥れるのに先立って、誘惑する。主導者として、悪魔は罪ある行いの根底をなす知へと誘うのである」(UT. S.402.)。メランコリーに陥った人間を誘惑し続けるこの「悪魔」の特性が、バロックへの架け橋になる。この世での罪への誘惑に常に曝されているという認識を得た人間に、「悪魔」はあの荒涼とした風景を開示する。ベンヤミンは、ハルマンの著作からの一節を引用しているが、そこでは救済についての思弁にまみれた詩人に代えて、この空虚な世界に新たな廃墟を築き上げようとする一人の詩人の姿が浮かび上がるのである。

というのも、人々が、あるところではペストの猛威によって、
またあるところでは、戦争の種々の武器により、我々のドイツのみならず、
ヨーロッパのほぼ全体を埋め尽くしている、
この無数に散らばった屍体を目にすれば、
我々は認めずにはいられないのだ、
我らのバラがイバラに、
我らの百合がイラクサに、
我らの楽園が墓地に、
いやそれどころか、我々の完全なる本性が死の肖像 (ein Bildnüss deß Todes) に
変えられたということ。
それゆえ、私が死のこのような舞台に倣って私の紙の墓地を開こうとしたことが
悪く思われることのないよう願うのである。(UT. S.405.)

ハルマンが「弔辞、追悼詩およびイタリア語からの墓碑銘訳」(1682)の序文で述べているこの説明をそのまま受け取れば、彼が「アレゴリー」へと傾倒するきっかけは、

ペストの流行と三十年戦争による国土の荒廃を経験したことに求めることが出来るだろう。散在する屍体を目にした彼がアレゴリー的な思考へと沈み込むとき、これら死物を救済するという明確な目的が示されることはない。むしろ、「死のこのような舞台に倣って」、彼はアレゴリー的な思考を開始するのである。咲き誇る花々は堅い刺を持つ植物へと変化し、楽園は地獄と化す。荒廃した世界のうちに新たな死物を築こうとするこのアレゴリー的操作は、「死の肖像」という言葉に向け収斂してゆくのである。同様の思考は、ボードレールにあってより直接的に表現される。「109 破壊」には、彼の「アレゴリー」と「悪魔」との関係がこう記されている。

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！⁶⁰

事物に未だ備わっているとされた神的なものの断片を「アレゴリー」によって浮かび上がらせようとする詩の実践は、ここに来て「悪魔」の知に与った破壊以外の何物でもないということをみずから露呈させる。「悪魔」が開示する破滅的な光景を、アレゴリカーもまた対象の破壊に与ることで作り出すのである。彼はこの世界についての知見を得るために「悪魔」の知に与るのであり、対象を精神の高みへと引き上げるためにそうするのではない。「知見のために世界を裏切る」(UT. S.398.) アレゴリカーのこのような態度の露呈が、対象に深い「悲しみ」をもたらせるのである。「この凶暴で滑稽な遊びは、いつ終わる定めなのですか？／というのも、あなたの残酷な口が／空中にまき散らすのは、／ああ人殺しの怪物よ、わたしの脳味噌、／わたしの血、

⁶⁰ Baudelaire, Charles: Les Fleurs du mal. *Op.cit.*, p.111. [CIX La destruction]

わたしの肉なのですから！」。⁶¹ 「117 アムールと髑髏」と題されたこの詩に言われる対象の嘆きほど、アレゴリカーの暴力性を暴き立てる言葉は他にないであろう。自らの知的な満足を得るためとあらば、アレゴリカーは対象の抱く「悲しみ」など気にも留めないのである。「歴史」についてのイメージをこのように意味が積み重ねられる過程と捉えるのなら、「アレゴリー」もまた「歴史」を作り出す墮落した人間の知的操作以外の何物でもないのではないか。事物の嘆きを前にして、そうした疑問が湧き上がるのも至極当然であろう。しかし、この操作のなかで都合良く解釈されることが事物の存在しうる唯一の方策だとすれば、対象の事物はこの破壊的な知に与りながらも、そこから密かに逃れゆく方途を模索しなければならないのである。アレゴリカーが作り出す知からの離反が生じ得ることで、対象の事物はかつてアレゴリカーが所与の「歴史」を忌避し、アレゴリー的な操作へと没入していった同じ道程を辿ってゆく。ここでは対象の事物が「みずからのアレゴリー的な〈意味〉を笑い、いかなる罰も被ることなく物質の深淵を見極めることができる」と信じていたすべての者〔アレゴリカー〕を笑い飛ばす(UT. S.401.)のである。アレゴリー的な操作の欺瞞が当の事物によって暴露されることで、この志向について様々に意味づけを行ったかつての思弁の一切は失効してしまう。「アレゴリーは手ぶらで帰る *Leer aus geht die Allegorie*」(UT. S.406.)。ベンヤミンが『ドイツ悲劇の根源』の終わりに記したこの言葉ほど「アレゴリー」の結末を的確に言い当てた言葉は他にない。アレゴリカーの目論見は、事物の高笑いを前に、敢えなく挫折せざるを得ないのである。

そこにアレゴリー的な操作の主体が入れ替わる様子を見て取ることができるだろう。一度は「悪魔」の知に与ることで世界に関する知見を手にしたかに見えたアレゴリカーが、一変して事物のまなざしのもと、みずからの認識の不確実性(空虚さ: *leer*)を露わにするのである。アレゴリー的な操作が行なわれるなかで主客の逆転が生じるというこの事態は、先に見た暴君と謀反者(あるいは殉教者)の逆転が「歴史」を通じて生じる場面に通じている。こうした操作が未来永劫に渡り繰り返される情景を「歴史」と捉える思考にあって、それゆえ、一連のアレゴリー的な操作を脆く儚いものとする意識が支配的になるのである。この世の「儚さ」を基軸とすれば、そこにある

⁶¹ Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. *Op.cit.*, p.120. [CXVII L'amour et le crâne]

すべての存在は同じ「儚さ」の地平に立脚し、主客の認識論的な逆転も容易に生じ得るように思われる。みずからの認識の優位性を主張するアレゴリカーの意識が彼らの捉えようとする事物の嘲りによって失墜させられ、この失墜により、アレゴリカー本人の生が当の「アレゴリー」によって逆転的に読解され得る余地が生み出されるのである (Vgl. *ebd.*)。そこには、「悪魔」に倣った生のあり方から切り離された、アレゴリカーの剥き出しにされた生が横たわる。いまや対象を神的な高みへと高揚させる意志からも、この世界を「悪魔」の知に拠って紐解こうとする欲望からも解放されたアレゴリカーの零落した生が、「アレゴリー」として読まれることを待ち望むのである。「一人で代わる代わる犠牲 (victim) になったり死刑執行人 (bourreau) になったりするの心地よいことかも知れない」⁶²——ボードレールが「赤裸の心」に記したこの眩きは、自らがアレゴリカーとして、時に意味の支配者であると同時に自らが意味する者ともなることを謂っている。このそれぞれの位階は歴史的な変遷によって決定されるわけだが、それ以前の中立的な特性を担う生にあって、主客の区分は未確定のままである。こうした状況を「自然」と呼ぶのなら、アレゴリカーは自らが認識の優位性を放棄し、対象の前に「アレゴリー」として投げ出されることによって初めて当の対象と同じ「自然」な地平に立つことが出来ると言えるだろう。むしろそのような生としてのみ、彼には救済への微かな可能性が残されているのである。ベンヤミンはアレゴリカーのここに謂う救済の可能性を「復活のアレゴリー *die Allegorie der Auferstehung*」と呼んだ (*ebd.*)。それは超越的な力によって直接的に高みへと引き揚げられることを意味せず、「自然」という地平の上でアレゴリカーと事物との間に生み出される宥和を指して謂われたものなのである。⁶³ かつてアレゴリカーが自らの思索のうちに対象を認識しようとした試みは、自らが一切の歴史的あるいは神学的な思索から逸らされることで初めて実現しうる技なのであり、こうして「自然」という地平に立脚することによって初めて、彼は対象と真に向き合うための契機を得るのである。「自然」という、対象との間に宥和がもたらされるこの場は、ベンヤミンの比喩的な表現を用いれば「神の世界 *Gottes Welt*」に他ならない。「一度は悪魔の深い

⁶² Baudelaire, Charles: *Mon cœur mis à nu. Op.cit.*, p.676.

⁶³ Vgl. Adorno, W.Theodor: *a.a.O.*, S.364.

精神に身を委ねつつも、最終的に姿を現す世界とは神の世界なのである」(ebd.)。メランコリーに苛まれつつ模索した対象に関する知は、自らが零落した生を対象の眼前に投げ出すことによって逆転的に捉えられる知であり、そこに(「歴史」を構築することになる)「意味」を介したやり取りは生じ得ない。ベンヤミンが「神の世界」と呼ぶ理由はここにあるのであって、剥き出しになった対象との関係は、そこで人間の樂園状態のごとき、直接的なものとなるはずなのである。事物についての直接的な認識が可能になる経験は、アレゴリカーが他なる者からのまなざしのもと、自らを再発見する経験でもあるのだろう。それゆえベンヤミンは、アレゴリーの操作の辿り着く先をこう示すことになるのである。「この急転のうちに、アレゴリーの沈潜は客観性という最後のファンタスマゴリーを明け渡さなければならず、完全に自立して、土から生まれた事物世界で遊戯的にではなく、天のもとで(unterm Himmel)真摯に自らを発見するのである」(ebd. 傍点引用者)。対象と同じ「自然」な地平に立脚しようとも、アレゴリカーが完全なる認識を無条件に得るわけではない。上のベンヤミンの言葉に注目するなら、アレゴリカーは「天のもとで真摯に自らを発見する」のであり、自らの罪深さに直面し膝を折る経験が彼を対象とのあるべき関係へと誘うのである。その意味で、彼の絶望が「自然」という地平に立脚することによって解消されることはなく、その解消の可能性だけが自立したアレゴリカーの希望として残されることになる。自らが罪深き人間としての自覚を得ることで、彼には「自然」に基づく救済への方向性が指し示されるのである。自らの罪深さに真摯に向き合う存在であるが故に、アレゴリカーは救済されなければならない。このテーゼこそ、ボードレールが執拗に「進歩の観念」を批判する思考に横たわった意志であり、そのための「原罪の観念」を自らのアレゴリーの操作によって指し示す理由でもあるのだ。

おわりに

一度は神的な世界へ掬い上げられることを志向しつつも、それが悪魔の知に誘われることになる「アレゴリー」は、所与の知へのアンチテーゼを突き付けるという意味で、批判的思考として一定の評価が為されるものである。しかし、こうした操作が単

に詩人の言葉遊びに堕してしまうのであれば、この思考そのものに果たして如何ほどの意義を見いだすことができるのかは甚だ疑わしい。事実ベンヤミンは「アレゴリー」を詩人の単なる「娯楽 Divertissement」として捉え、こう記している。

事実アレゴリーは、メランコリカーに提供される唯一強力な娯楽ではないのか。取るに足りない対象がアレゴリーの深みから飛び出してくるように見える際の尊大な誇示は、やがては消え、もとの慰めなき顔貌に席を譲ってしまう。また、メランコリカーは細々した些細なものに深く沈潜した後、空虚になったエンブレムを失望のうちに見捨ててしまうのも事実である。思弁の素質を持つ観察者なら、猿の振る舞い（das Gehaben der Affen）にこの沈潜と遺棄のリズムを意味深長に何度でも発見することが出来るだろう。（UT. S.361.）

ベンヤミンがはっきりと記しているように、「猿の振る舞い」に喩えられるこの操作は、いくら剥けどもその核心へと至ることのない玉葱の皮むきに等しい操作なのである。そして、あれほどまで執着した対象をわけなく見捨てるアレゴリカーの態度に、真に対象を救済しようとする態度は微塵も窺じられない。幼子の遊戯を目の当りにするかのような彼の情熱は、やはり、「娯楽」の域を越え出るものではないである。しかし、自らの思考の欺瞞性を直視したアレゴリカーの態度からはかつての自惚れが消え去っている。自らが対象の事物と同じ地平に立脚することで、真に対象を捉えるための契機が得られるのである。こうした状況において初めて、アレゴリカーは自らの内奥に思考を巡らせることが可能になる。すなわち、かつては超越者としての自惚れを抱いた彼の意識が自らの罪深さを目の当りにすることで挫折し、そこに初めて自らと真摯に向き合う契機が生み出されるのである。ベンヤミンはアレゴリカーのこのような姿に「救済」への微かな希望が滲み出ていると言うが、それはボードレールにあっては彼の詩作に関する理論のうちにも同様に認められるべきものであろう。「わが同時代人の数人についての省察」（1869）⁶⁴ でボードレールは、自らが大詩人

⁶⁴ この作品については、1859年7月以降、クレペに宛てた書簡でその大凡（10篇中7篇）が完成したと言われていることから、完成年限は1859年と考えられる。この表題は1869年の全集版に収められる際に付されたもので、収録されたほぼすべての論考は1862年以降「幻想派評

と認める三人の人物の名を挙げ（バルビエ・ヴァルモール夫人・デュボン）彼らには「自然的アリストクラシー」の精神が共有されていると言う。それは「英国式の簡素な庭園」を散歩する者にその「ゴシック風の廃墟」を目の当たりにして襲いかかる「悲しみ」にも似た精神として、次のように表現されている。

散歩者は、喪のヴェールに被われたこの広がりを感じるとき、自らの目にヒステリーの涙、**hysterical tears** がこみ上げてくることを感じる。花たちは打ち負かされて頭を垂れ、鳥たちは低い声でしか語らない。先触れの稲妻が一つひらめいた後、雷鳴が轟いた——叙情の爆発である。最後には、避けることのできない涙の洪水が、ぐったりと倒れ伏し、苦しみ、落胆したこれらの者たちすべてに、新たな青春の瑞々しさと堅固さを取り戻すのである。（傍点引用者）⁶⁵

過ぎ去った時代がこの庭園を「廃墟」と捉えるのであるが、その意味ではかつて「紆余曲折をたどった」詩人の試みも、同じ歴史的な思考に基づきこの庭園を眺めていたのであろう。しかし、こうした詩人の思い上がりは一度の雷鳴の轟によって急転する。そこでは、「悲しみ」に沈む対象を目にすることで彼のうちに生じた認識の転倒が語られるのである。事実、彼の対象を捉える眼差しは涙に濡れ、かつて歴史的な思考によって対象を捉えようとした自身の姿勢を悔いる様子が窺われるのである。ここに記された彼の「**hysterical tears**」は、『パリの憂鬱』（1869）では、年老いて誰からも等閑視された大道芸人に向けられている。年に一度の祭りの喧噪に身を潜めるかの如く、出店が立ち並ぶ通りの一番奥で「まるで恥ずかしくなっていく輝かしいもののすべてからわれとわが身を追放したかのように」この老人は柱にもたれ掛かる。いまや「人間の廃墟」としての扱いしかされなくなったこの存在が、詩人自らの姿に重ねられこう回想されるのである。

論」に掲載されたものである。以下参照。『ボードレール全集Ⅱ 文芸批評』（阿部良雄訳 筑摩書房 1984）、468-469頁。

⁶⁵ Baudelaire, Charles: *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. *Op.cit.*, p.149. [M. Desbordes-Valmore]

私の見てきたものは、自分が見事なまでに楽しませ役をつとめた世代の後にまで生き延びてしまった老文学者の姿、また、自らの貧困と公衆の恩知らずのゆえに落ちぶれて、その掛け小屋には忘れっぽい世間の者たちがもはや入ろうともしない、友も家族も子どももない老詩人の姿だったのである。⁶⁶

対象の「悲しみ」は、対象を捉える詩人本人の「悲しみ」でもある。作品を作り上げることで生計を立てる詩人の生は自らの芸を磨きあげることでのみ生きる術を得た大道芸人の生に通じるものであり、絶えず新たな技術が披露されることでもはや古びてしまったかつての芸にそれでもなおしがみ付く他には生きる術を知らない老人の弱められた生が、逆光のごとく彼を見つめる詩人の生を照らすのである。彼もまた、著述を通じてこの世界との関わりを築き上げる他に生きる術を持ち合わせていないのだ。常に新たなものを志向するこの世界において、生み出されたものが廃れゆくリズムもそれに劣らず速やかである。ここには見まがいようもなく、バロックの、世界の「儚さ」へのあの同じ意識が働いている。彼はこの世界に生を授かった存在であるがゆえ、「悲しみ」に囚われた人間なのである。そうだとすれば、再び彼は「アレゴリー」という手法に訴えながら対象を暴力的に捉えようとするのであろうか。『悪の華』の最後に記された言葉からは、この時点でのボードレールの思考の揺れが垣間見えるだろう。「〈地獄〉でも〈天国〉でも構わない、深淵の底へ飛び込むこと、／〈未知なるもの〉の奥深く、新しいものを探すこと！」（傍点作者による）。⁶⁷ あの一瞬の認識の開けによって、彼の生が完全に「救済」されるわけではない。むしろその瞬間に、自らが対象と同じ「自然」という地平に立脚しているとの確信が彼の心を捉えるのである。ボードレールがあれほどまでにこだわり続けた「原罪の観念」はこうした段階を経て予感されるものであり、その限りで、彼の対象を捉える思考にも以前と比較して若干のずれが生じることになるはずだ。ベンヤミンはこうした一連の操作のうちに「救済」への可能性があると言うが、それはアレゴリカーの一連の操作に目を向けた（アレゴリカーにとっての他者である）ベンヤミン自身の判断なのである。こう

⁶⁶ Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris*. In. *Œuvres complètes I* Paris Gallimard 1975, p.297. [XIV *Le vieux saltimbanque*]

⁶⁷ Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. *Op.cit.*, p.134. [CXXVI *Le voyage* (VII)]

した、認識の脱構築とでも言うべき現象が繰り返されるうちに「救済」が獲得されるのか否かを明言することは不可能である。しかし、唯一明言できることがあるとするなら、ベンヤミンの思考に倣って、自らの生の「儚さ」を直視し、「悲しみ」に沈む人間はいつの日にか、所与の「歴史」とは異なる場で救済されなければならないということであろう。そうした希望すら抱くことが不可能だと言うのなら、果たしてこの世とは、人間にとって一体何なのであろうか。