

[博士学位論文]

第二共和政下におけるボードレールの詩学
—挫折した詩集『冥府』を通して—

名古屋大学大学院文学研究科
人文学専攻フランス文学第一研究室

佐々木稔

2013年12月

目次

序.....	1
第一部 1850年の『冥府』と『家庭画報』.....	16
第一章 『家庭画報』紙について.....	17
第一節 『家庭画報』と編集長.....	18
第二節 『家庭画報』の読者層.....	23
第二章 「驕慢の罰」詳解.....	26
第一節 「驕慢の罰」の発想源.....	27
第二節 タイヤンディエ論文.....	32
第三節 詩学研究からのアプローチ.....	36
第四節 神学的アプローチ.....	40
第五節 プルードンとの接点.....	42
第六節 美学と社会理論.....	46
第三章 美学と道德の関連性について——「まじめな人々の葡萄酒」詳解.....	52
第一節 葡萄酒の歌.....	53
第二節 葡萄酒をめぐる汎神論思想.....	60
第三節 陶酔と道德.....	64
第四節 陶酔と芸術.....	67
第五節 陶酔による下降と上昇——美学と道德の不可分性.....	72
第二部 1851年の『冥府』と『議会通信』.....	78
第一章 『議会通信』紙について.....	79
第一節 一流論客と「下衆どもの筆頭」.....	80
第二節 「文芸欄」の曖昧な性格.....	88
第二章 「陶酔の詩学」.....	92
第一節 「陶酔の詩学」とは何か.....	93
第二節 陶酔と憂愁.....	110

第三節 事物化と人格化の交錯——「 ^{ル・スプリー} 憂愁 I」	113
第三章 「理想」詩群——『冥府』における理想の追求過程	125
第一節 不動性における理想の追求——「不徳の修道僧」	126
第二節 力強い理想の追求——「理想」	129
第三節 不動性の中の力強さ——「 ^{ル・スプリー} 憂愁 II」	135
第四節 超自然性への回路——「猫たち」	138
第四章 「死」詩群——理想追求における ^{モラル} 道徳の導入	144
第一節 理想到達の絶望的困難——「芸術家たちの死」	145
第二節 擦り減らされる人間——「恋人たちの死」	157
第五章 「絶望」詩群——壊れゆく自我	162
第一節 無力感の中の反逆——「憎しみの樽」	163
第二節 深淵における嘆き——「 ^{ラ・ベアトリックス} 浄福をもたらす女」	167
第三節 ひび割れた自我——「 ^{ル・スプリー} 憂愁 III」	173
第六章 同時代の記憶へ	178
第一節 エピローグ——「木兎たち」	179
第二節 『冥府』の弁証法	194
第三節 「現代青年の精神的動揺の歴史」	196
結論	203
後記	i
謝辞	ii
凡例	iii
参考文献	v

序

『悪の華』 *Les Fleurs du Mal* に先立って、ボードレールにはついに実現しなかった詩集の計画が二つあった。一つが、1845年から1847年に計画されていた『レズビアン』 *Les lesbiennes* であり¹、いま一つが1848年から1852年にかけての『冥府』 *Les Limbes* である。『悪の華』第一版が刊行されるのが1857年のことであるから、初めて詩集の刊行予告を出してから、実際に一冊の詩集が形になるまで、およそ十三年間という時間が費やされた計算になる。その概要を追ってみると以下のようなようになる。

最初の詩集の計画は、友人たち、ないしは自らの著作の裏表紙への近刊予告という形をとって現れる。まず、1845年10月に出版された友人ピエール・デュポンの詩集『投機売買』 *L'Agiotage* の裏表紙に、以下のような刊行予告が出る。

近刊予定——ボードレール・デュファイ著、『レズビアン』²

Pour paraître incessamment : *Les lesbiennes* par Baudelaire-Dufays

『レズビアン』の刊行予告は、基本的にこの内容のままである。どころか、この「間もなく刊行」の文言が、およそ七年にわたって詩人ボードレールにつきまとうことになるのである。翌1846年3月、テオドール・ド・バンヴィルの詩集『鍾乳石』 *Les stalactites*、同年5月、自らの著作『1846年のサロン』 *Salon de 1846* に同様の予告が印刷される。なお、12月の『鍾乳石』第二版にも出版予告が出ている。1847年には、のちにリアリストの旗頭として知られることになるシャンフルーリの小説集『犬っころ 冬の幻想譚』 *Chien-Caillou, fantaisie d'hiver*、および『哀れなトランペット 春の幻想譚』 *Pauvre trompette, fantaisie de printemps* に広告が出る³。

詩集『レズビアン』の刊行予告を年代的に追っていくと以上のようなようになる。著者名については一定せず、この時期に用いられたデュファイ、またはドファイという筆名との組み合わせによって様々な現われ方をしたようである。これは、母親であるオーピック夫人の本名「カロリーヌ・アルシェンボー・ドファイ」 *Caroline Archenbaut Defays* から拝借したものであり、ボードレールがこれを用いるようになったきっかけは、1844年、家族によって法定後見人を指定され、自らの財産を自由に処分することのできない準禁治産の身に落魄して以降のことである。この時期に用いられた筆名のヴァリエーションについては、

¹ 詩集のタイトル「*Les lesbiennes*」の訳については、「レスボスの女たち」、「レスビエンヌ」と様々あるが、表記の簡便さ、および日本語としての馴染みやすさを考慮して「レズビアン」を採用した。

² *Dictionnaire Baudelaire*, Claude Pichois & Jean-Paul Avic, Éditions du Lérot, 2002.

³ シャンフルーリの著作の表題については、*L'Œuvre de Champfleury*, dressée, d'après ses propres notes, et complétée par M. Maurice Clouard, Léon Sapin, 1891, p. 3 を参照し、表題については既往の訳を参照しつつ、拙訳したものを用いた。

Baudelaire-Dufays、Baudelaire Defayis、Charles Defayis、Charles de Féyis、Pierre Dufays、Pierre de Fayis などが確認されている。出版社については、この頃ボードレールの美術批評を出版していた「ミシェル・レヴィ書店」Michel-Lévy で一貫している。また、『犬っころ』に付された予告については、「大型四つ折判全一卷⁴」という、やけに細かい情報まで付け加えられていたようだが、結局この計画が実現することはなかった。

この最初の詩集計画について幾つか付言しておく。まずは、この「レズビアン」Lesbiennes という語に関して、19 世紀当時、現在のような女性の同性愛者というような意味は定着していなかった。すなわち、単に「Lesbien : レスボス島に住む住民」という程度の意味であって、女性形であっても、「レスボス島に住む女性」を意味するに過ぎなかった。阿部良雄が『全集』で採用している「レスボスの女たち」という訳は、こうした当時の意味を忠実になぞったものであるとあってよい。だが、詩集の表題にこの語が選ばれた際、ボードレールはそのサッフォー的意味合い、すなわち「女性の同性愛」という含みを明確に意識していた。

1845 年から 1847 年の刊行予告が実現していたらどのような詩集になっていたかはわからないが、表題から、「レスボス」« Lesbos »、「地獄墮ちの女たち」« Femmes damnées »と名付けられた二篇という、計三篇の詩が収められていたであろうことはほぼ確実である。実際、この「地獄墮ちの女たち」のうち、「物思う獣のごとく……⁵」で始まる一篇は、異稿において「同性愛者の女らは車座になって……⁶」となっていて、「女の同性愛者」を表す« Tribades »の語で始まっている。また「レスボス」については、「サッフォー」の語が見えもする。

雄々しいサッフォー、恋する女にして詩人であり、
その陰鬱な蒼白さから、ヴィーナスよりも美しい！

De mâle Sapho, l'amante et le poète,
Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs !⁷

「レスボス」と「地獄墮ちの女たち」二篇は、いずれも『悪の華』第一版において、「悪の華」という同じ章に組み入れられていることから、この 1857 年版の当該章が、詩集『レズビアン』の最も基本的な祖形を成すものと推測してみることはできる。この章には、さらに「殉教の女」« Une Martyre »、放蕩と死を擬人化して姉妹に見立てた「情け深い二人姉妹」« Les Deux Bonnes Sœurs »、「ベアトリーチェ」« Béatrice »などが並んでいる。ここから、

⁴ « grand in-4° ». cf. Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, 1993, p. 20 ; Marcel Ruff, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, p. 229.

⁵ « Comme un bétail pensif... », *OC*, I, p. 113. 初版では八十二番、第二版では百十一番、両版共に「悪の華」の章に収められている。

⁶ « Les Tribades en rond... », 『全集 I』, p. 713.

⁷ *OC*, I, p. 151.

女性の逸樂的な恋愛と墮罪、そして血なまぐささといった主題が詩集の基調を成すものであったと考えられる。詩集の表題といい、その内容といい、実に刺激的な効果を狙ったものである。

いずれにせよ、1840年代半ばの計画は死産に終わり、また1857年の裁判において、「レスボス」と「地獄墮ちの女たち」のうち一篇は削除命令を受け、徹底的に破壊されたため、『レズビアン』的詩集が世に容れられることはついになかったと言ってよいであろう。

次にボードレールの詩集の刊行予告が出るのは、1848年のことである。このとき詩集の表題が『冥府』*Les Limbes*となった。『冥府』の刊行予告が初めて出るのは、革命と暴動を経た1848年11月である。これは友人の著作ではなく、『酒屋のこだま』*L'Echo des marchands de vins* という社会主義的新聞に掲載された。詩集タイトルの変更と共に著者名は「シャルル・ボードレール」と本名になる。出版社は引き続きミシェル・レヴィ書店、出版地はパリおよびライプツィヒとされている。さらにこのとき、出版予定日までが記され、これは「1849年2月24日」と告知されている。すなわち、二月革命の一周年記念の日である。『レズビアン』の刊行予告と比べて、情報がいやに詳細な印象を受けるが、結局、1849年の2月になっても詩集が出ることはなかった。これに次ぐ刊行予告は、これより一年半ほどを経た1850年6月となる。今度は社会主義的新聞とは正反対の、ブルジョワの子女に向けて書かれた家庭新聞『家庭画報』*Magasin des familles* に、「驕慢の罰」、「まじめな人々の葡萄酒」という二篇の詩と共に「近いうち刊行」の旨が記された。このとき、詩集の主題が「現代青年の憂鬱と動揺」と明記されたことは特筆すべきことである。そして、この一年後の1851年4月9日、詩集の出版ではなく、またしても予告が『議会通信』*Le Messager de l'Assemblée* という反ボナパルティスムの性格を持つ政治新聞に載る。ただし、詩集の出版というには程遠いものの、『議会通信』紙については注目すべき事実がいくつかある。まず、『家庭画報』紙と同じく、詩集の主題が明記されていたこと、次に、「憂愁」*« Le Spleen »* という題を持つ三篇を含む、十一篇の詩が掲載されていたことである。十一篇というのは、これまでのボードレールの詩の発表という枠内で考えれば最も数の多いものであり、またいささかの偏りは見られるものの、詩篇の性格ないしは傾向という点でも『レズビアン』と比べて多様性のある印象を与える。なお、1851年4月9日というのは、ボードレール三十歳の誕生日であった。

詩集の公的な刊行予告はこれで尽きるが、この1851年の秋から翌年の初頭にかけて、ボードレールは再刊した『パリ評論』に詩を掲載してもらうため、編集者の一人であるテオフィル・ゴーチエに十二篇の詩を二回に分けて送っている。このとき、やはり「近刊予定の『冥府』からの抜粋」という一言が書き添えられていた。だが、実際に詩が掲載されたのは1852年の10月であり、しかも送付された十二篇から採用されたのは「聖ペテロの否認」一篇のみで、これと併せて別的一篇（「自由人と海」）の計二篇が載せられただけという有様であった。

以上の情報に基づいて、『レズビアン』の刊行予告と『冥府』のそれを比べてみるだけでも、対照的とも言える特徴が幾つか浮かび上がってくる。まず、『レズビアン』の予告は全て友人ないしは自分の著作の裏表紙に印刷されていたのに対して、『冥府』の予告は全て新聞に掲載されていることである。もしも『パリ評論』誌に十二篇が載っていたらという仮定はとりあえず措くとして、いずれの新聞も芸術的、文学的な性格からはいささか遠い。『酒屋のこだま』にせよ、『家庭画報』にせよ、『議会通信』にせよ、文学的な作品を載せる欄があるにはあったが、それらは基本的に政論、娯楽、教養のための「文芸欄」であって、文学の扱いそれ自体が副次的なものにとどまっているという点で変わりはない。ボードレールの文学観や思想からすれば、政治的プロパガンダや読者の気晴らしのために文学を利用するというのは受け入れ難いものであっただろうが、非文学的媒体に詩篇や詩集の予告を出すというのは、客観的に見れば非文学的な趣味ないしは目的に文学を従属させることを意味するはずである。ボードレールもまた、ジラルダン以後の時代を生きているのである。だが、果たして事はそう単純なものだったのだろうかと問い直してみる価値はある。

純粋にジャーナリズムの視点から見直してみるならば、この事実はまた別の意味合いを帯びてくる。それが、読者層の拡大、すなわち読者としての「公衆」の獲得である。詩集『レズビアン』の予告が掲載されたのが、全て文学作品、あるいは美術批評の裏表紙であったということは、それを目にする人びとの範囲がきわめて限られていたということである。とりわけ、その作者であるデュポン、バンヴィル、シャンフルーリらも、詩人にごく親しい友人たちであり、少なくとも、彼らの知名度をユゴーやラマルチーヌやバルザックらのそれと同列に論じることはできない。これに対して、新聞・雑誌といった定期刊行物への掲載は、そのこと自体が既に一部の文学愛好家におさまらない不特定多数の読者を相手にするということである。もとより『冥府』の近刊予告が載ったのは数万部の発行部数を誇る大新聞ではない。だが、『酒屋のこだま』は葡萄酒関連産業の労働者たちを、『家庭画報』はブルジョワの子女を、『議会通信』は政治的有力者をはじめとした知識人たちを、それぞれ読者層としていた新聞である。つまり、近刊予告の載った媒体によって判断する限り、『レズビアン』の予告と比較して、『冥府』のそれは遥かに多様な人びとの目に触れたということはほぼ確実である。ここから、『冥府』は初めから『レズビアン』よりも広範な読者層を相手にすべく企てられた詩集であったと推測することもできる。言うまでもなく、これは単なる社会学的分析ではない。重要な点は、両詩集の出版計画についての変化が、詩人ボードレールの問題意識ないしは戦略の変化に対応するものであっただろうということである。大きな枠組みで捉えるならば、それは社会の中での文学の位置づけをめぐる問題意識であり、自らの文学的立場を正当ならしめるための戦略である。詩集『冥府』の計画を企てていたこの時期、ボードレールが自らとは異なる立場の文学を攻撃した「道義派のドラマと小説」« Les Drame et les romans honnêtes », 「異教派」« L'École païenne » という二つの文章を公表したのはおそらく偶然ではない。しかもこれらの文章は、シャンフルーリやシャルル・モンズレといった、ボードレールが当時共に活動していた文学仲間た

ちと刊行していた『演劇週報』*La Semaine théâtrale* という雑誌に掲載されたものなのである。この雑誌の廃刊後、ボードレールたちはさらに『哲学者木兎』*Hiboux philosophes* という新聞を計画してもいる。少なくとも『冥府』期におけるボードレール詩学の展開は、こうした情報媒体をめぐる一連の動きと不可分のものとして捉えられるべきであろう。『レズビアン』と『冥府』の対比から浮かび上がってくる刊行予告の手法の変化は、この時期におけるボードレールの問題意識の変化を反映するものであるように思われる。

この問題意識がどのようなものであったかについてももう少し考えてみるために、『レズビアン』と『冥府』をめぐる相違点の二つ目に目を向けてみたい。すなわち、前者が常に刊行予告のみであったのに対し、後者は、初出となる『酒屋のこだま』を除いて、詩篇の掲載があったことである。『パリ評論』への働きかけに至っては、十二篇の詩のどれを掲載するかをゴーチエの裁量に委ねるという体であって、とにかく詩篇の掲載が優先事項であったようにも見える⁸。この点については、掲載先が新聞や雑誌であったというだけではなんとも説明がつかない。『酒屋のこだま』においてそうであったように、広告だけを載せようと思うなら載せることができたはずだからである。とすると、この時期のボードレールには、詩篇を発表しようという何らかの意図が働いていたということになる。実際、この1850年から1852年にかけてのボードレールの詩篇の発表は著しく増大しているような印象を受ける。ここで、『レズビアン』の刊行予告が出ていた1845年から1847年を「『レズビアン』期」、『冥府』のそれが出ていた1848年から1852年を「『冥府』期」として、それぞれの時期にどれだけの詩篇が発表されたかを計算してみよう。

ボードレールが初めて自らの詩を発表したのが1845年5月である⁹。文芸雑誌『芸術家』*L'Artiste* に、「ある植民地生まれの女に」*«A une créole»* が発表された。次いで、1846年9月に「悔い改めぬ者」*«L'Impénitent»* が、同年12月に「あるインドの女に」がいずれも同『芸術家』誌に発表された。『レズビアン』期にボードレール名義で発表され¹⁰、『悪の華』に掲載された詩篇はわずか三篇であるということになる¹¹。またボードレール名義ではない

⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, texte de la deuxième édition, Les Épaves, additions de la troisième édition, documents et bibliographie*, édition critique de Jacques Crépet et Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, I, Librairie José Corti, 1968., p. 503-506.

⁹ やや些末な情報ではあるが、ボードレールにとって初めての詩の発表となるのは、1841年2月1日の「クラブのジャックの支援者」*«Un soutien du valet de trèfle»* である（『海賊』*Le Corsaire* 紙）。ただし、このときは匿名で発表されたうえ、友人であるル・ヴァヴァスール *Le Vavasseur* との共作であり、ボードレール個人の作ではない。当然、『悪の華』その他の詩集にも収められていないため、ここでは考慮しなかった。この詩については以下の書目を参照。OC. I, pp. 213-214 ; 『全集』I, pp. 399-402 ; *Baudelaire journaliste*, pp. 37-40.

そもそもこの詩は一種の戯作とでも言うべきものであり、仮にボードレール個人の作であったとしても、ここで数え上げるべき詩篇ではない。同様に、戯作と見られるべき作はこの時期いくつか発表されているが、いずれもここでは考慮しない。

¹⁰ 既に述べたように、この時期に用いられた署名はボードレール・デュファイス、あるいはピエール・ド・ファイスなどであった。

¹¹ なお、ここで本文に挙げた詩篇の表題は『悪の華』でのものとは異なっている。それぞれの『悪の華』での表題を以下に示す。

が、友人シャンフルーリの小説「猫の Trot 断章」« Le Chat Trot. Fragments »に引用された、かの有名な詩篇「猫たち」« Les Chats »も数え入れておいていいかもしれない。この場合、『レズビアン』期に発表された詩篇は計四篇となる。

『冥府』期についてはどうだろうか。詩篇の発表回数という点では『レズビアン』期とそう変わらない。だが、詩篇の数が幾分異なっている。既に『冥府』の刊行予告のくぐりで詩篇についても触れたが、煩をいとわず計算してみると以下ようになる。まず、1850年の『家庭画報』に「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」の二篇が掲載される。同年7月、ジュリアン・ルメールによって編まれた『愛の詩人たち』*Les Poètes de l'amour* という恋愛詩のアンソロジーに「レスボス」が収められる。1851年の『議会通信』では一挙に十一篇が発表されている。次いで、1852年2月2日、『演劇週報』誌に「二つの薄明」詩篇（「朝の薄明」と「夕の薄明」）が出る。同年10月の『パリ評論』に関しては、送付されたのは十二篇であるが、ここでは実際に掲載されたものを考慮に入れているので、「聖ペテロの否認」、「自由人と海」の二篇ということになる。合計十八篇、いずれも後に『悪の華』に収められることになるものである。『悪の華』初版に収められることになる詩は百篇なので、十八篇という数字を余り過大視すべきではないかもしれないが、『レズビアン』期と比べれば随分多いことには変わりはなく、無視できるような数字ではない。

問題は、こうした詩篇の発表の増加が何を意味するかということである。様々な友人たちの証言から、『悪の華』に収められる詩篇の相当数は、1840年代の初頭に既に書かれていたと推定されている¹²。したがって、手持ちの詩篇の数からすれば、初めて詩集『レズビアン』の予告が出た1845年の時点で、いつでも詩集を出すだけの蓄えはあったのである。だが結局のところ、『レズビアン』も『冥府』も世に出ることはなかった。準備されていた詩集の表題として、『冥府』の名が最後に確認されるのは、1852年5月10日頃のものとして、友人アントニオ・ヴァトリポン宛書簡においてである¹³。この頃、ジョルジュ・デュラ

「あるクレオールの人に」→「ある植民地生まれの婦人に」« A une dame créole »；「悔い改めぬ者」→「地獄のドン・ジュアン」« Don Juan aux enfers »；「あるインドの人に」→「あるマラバール生まれの人に」« A une Malabaraise »。

¹² こうした証言の代表的なものは、エルネスト・プラロンのものである。cf. *BET*, pp. 24-26.

「私が知り、推察し得る限りでは、ボードレールは既に [=1843年頃] 彼の詩の大部分を書いてしまっていました。それは、彼の生きた期間からすれば、それ以降に書いたのよりもずっと多いものでした。」« Baudelaire avait déjà écrit, en ce que je puis savoir et deviner, un grand nombre de ses vers, et, proportionnellement à la durée de sa vie, beaucoup plus qu'il n'en écrivit depuis », *BET*, p. 24.

グラハム・ロップは、こうした友人たちの証言やボードレール自身の書簡、先行研究などを踏まえ、1837年から1851年の時期に、ボードレールが詩の原稿をどれだけ書いていたかをかなり綿密に類推している。プラロンの証言に依拠すれば、1843年頃には三十九篇ほどが書かれていたのは間違いない。また、1852年頃には少なくとも五十篇が書かれていた。ここにさらに、プラロンが「聞いたとおぼしい」幾篇かを加味すれば、六十四篇に上る。cf. *Graham Robb*(1993), pp. 16-23.

ロップの研究書の巻末には、1838年から1852年に書かれたと推測される詩篇のリストが付されている。ここには時期未詳なものも含めて、百十三篇の詩が数えられている(*ibid.*, pp. 385-392).

¹³ *CPI*, I, p. 199；『全集』VI, pp. 87-88.

ンなる人物の詩集『冥府』が出版されてしまったため、ボードレールは詩集の表題を再び変更することを余儀なくされた。『冥府』の出版計画が挫折した後、ボードレールは断片的に詩を発表しつつ、エドガー・ポーの翻訳に没頭していくこととなる。最終的に、ボードレールが詩集『悪の華』の出版契約をプーレ＝マラシと結ぶのは1856年12月30日のことなので¹⁴、およそ四年半にわたって、詩集の計画は頓挫していたことになる。

出版の実現まで漕ぎつけた『悪の華』についてはともかく、『レズビアン』や『冥府』の刊行予告ばかりが出ていた時期、ボードレールは一体どれだけ本気で詩集の出版を考えていたのだろうか。一冊の詩集を出すだけの手持ちはあったのだし、詩集の表題を変更せざるを得なくなったからと言って、計画そのものを投げ出すことはなかったのではないかと、後世の私たちに訝しい気持ちかわき起こってくるのも止むを得ないことである。1851年8月30日に、ボードレールは母親に次のような手紙を書いている。

私の詩の本ですか？ 数年前なら一人の人間の名声に足るものとなっていたでしょう。ありとあらゆる悪魔を集めたような騒ぎを引き起こしたことでしょう。けれども今となっては、条件も状況も、何もかも変わってしまいました。そして、もしも私の本が不発になってしまったら、その後は？ 演劇、小説、もしかしたら歴史でしょうか。しかしながら、お母さんは懐疑の日々というものがどういふものかご存じありません。
[...]

けれども引くわけにはいきません。1852年のうちに自分の無能さから立ち直り、そして、元日の前には幾らかの負債を返し、また詩を出版しているのでなければなりません。しまいには、この文句を諷んじてしまうことでしょう。

Mon livre de poésie ? Je sais qu'il y a quelques années, il aurait suffi à la réputation d'un homme. Il eût fait un tapage de tous les diables. Mais aujourd'hui, les conditions, les circonstances, tout est changé. Et si mon livre *fait long feu*, après ? quoi ? Le drame, le roman, l'histoire même peut-être. Mais tu ne sais pas ce que c'est que les jours de doute.
[...]

Mais il n'y a pas à reculer. Il faut que dans le courant de 1852, je sois relevé de mon incapacité, *et qu'avant le jour de l'an, j'aie déjà payé quelques dettes, et publié mes vers*. Je finirai par apprendre cette phrase par cœur¹⁵.

同じ手紙の中で、詩集は出版できないと言ったり、出版しなければならないと言ったり、一体どっちなのかと判断しかねるが、ボードレール自身、自らの詩集を出版するのに半信半疑の気持ちでいたことがよくわかる。だが、この頃のボードレールが、単に詩の蓄えと

¹⁴ 横張誠、『侵犯と手袋』朝日出版社、1983年、pp. 34-36に記載の出版契約書を参照。

¹⁵ *CPI*, I, p. 178.

いうにはとどまらない準備をしていた節もある。そのことを窺わせるアスリノーの証言が残っている。

私は 1850 年にボードレールと再会しただけです。その頃、ある些細な事情のために、お互いに探し合っていたわけです。そのとき、ポワソニエール通りに近い彼の家で、彼は私に詩の原稿を見せてくれました。それは見事な清書で筆写されたもので、二巻本四つ折で装丁され、天金が施されていました。『悪の華』の印刷の際に、その原稿が使われたのです¹⁶。

1850 年には既に『悪の華』の原型が出来上っていたという、いささか驚くべき内容だが、残念ながらこの原稿は残っていない。「四つ折判」ということは、『レズビアン』と同じサイズであって、とにかくこの証言を信用するならば、あとは契約や印刷さえ順調に進めば詩集はいつでも刊行できる状態にあったのであり、それでも話を進めなかったということは、母親に打明けた通り、時宜が合わないと判断してのことかもしれない。このアスリノーの証言は詩集を刊行する準備をまがりなりにも整えていたことを示すものであるが、やはり母親への手紙と同様に、詩集を刊行する意図があったかどうかについて、いずれとも決めかねる判断材料を提供しているに過ぎない。

そこで改めて、ボードレールの刊行予告の動向に目を向けてみると、『レズビアン』期には、刊行予告が単独で出され、詩の発表もまた単篇のみで発表されていることがわかる。これに対して、『冥府』期の『家庭画報』と『議会通信』においては、詩の発表と刊行予告が同時に出ている。いわば、この二つの新聞について言えば、詩篇の発表と詩集の刊行予告の間に連動性が認められるのである。また、『パリ評論』掲載のために、ゴーチエに詩を送付した際にも、『冥府』から抜粋の文言が書かれていたので、これについても同様の図式を当てはめてみるができるかもしれない。ボードレールのこうした動きから考えられるのは、今や三十歳に垂んとする詩人にとって、詩集の一冊も出していないというのは、かなり切迫した状況ではなかったかということだ。詩集を出すことによって、自らの詩人としての社会的評価を得るべきであるというのは、もとよりこの頃突如として持ち上がった問題意識ではなく、1840 年代半ば、すなわち『レズビアン』期からの懸案であった。1846 年 4 月 15 日の『公共精神』*L'Esprit public* 紙にボードレールが発表した記事、「若い文学者たちへの忠告」*« Conseils aux jeunes littérateurs »* は、文学者たちのジャーナリズム界限での身の処し方について書き記したものである。この記事の冒頭でボードレールは、成功していないからといって「自分は不幸だ」と嘆く者は、まだ十分なだけの成功を積み重ねて

¹⁶ « Je ne le rejoignis qu'en 1850, où une circonstance insignifiante nous remit en quête l'un de l'autre. C'est alors qu'il me montra chez lui, dans un logement proche du boulevard Poissonnière, le manuscrit de ses poésies magnifiquement copié par un calligraphe, et qui formait deux volumes in-4° cartonnés et dorés. C'est ce manuscrit qui a servi pour l'impression des *Fleurs du Mal*. », *BEA*, p. 92.

来ていないだけだと説く。そして、成功に至るまでとにかく書くこと、新聞の欄を埋めることが重要であると、ウージェーヌ・シューを引き合いに出して言う¹⁷。

新奇な方法で〔ウージェーヌ・シューと〕同じだけの興味をかき立てたまえ。逆の方向において、同等か、あるいはより優れた力を自らのものにしたまえ。同等の濃縮に至るまで、含有量を二倍、三倍、四倍にしたまえ。そうすれば、あなたはもはやブルジョワを貶す権利をもはや持たなくなるであろう、というのも、ブルジョワはあなたと共にあるであろうからだ。そこまで行きたまえ、敗者ニ禍アレカシ！ なぜなら力のほかに真実なるものは存在せず、力こそが至高の正義であるからだ。

Allumez autant d'intérêt [que Eugène Sue] avec des moyens nouveaux ; possédez une force égale et supérieure dans un sens contraire ; doublez, triplez, quadruplez la dose jusqu'à une égale concentration, et vous n'aurez plus le droit de médire du *bourgeois*, car le *bourgeois* sera avec vous. Jusque-là, *vae victis* ! car rien n'est vrai que la force, qui est la justice suprême¹⁸.

ウージェーヌ・シューは当時の売れっ子作家であり、その代表作『パリの秘密』*Les Mystères de Paris* (1842-43)や『さまよえるユダヤ人』*Le Juif errant* (1844-45)によって、十万フランという巨額の報酬を手に入れたとされる。いわば新聞小説 *roman-feuilleton* の代表的作家であった¹⁹。「逆の方向において」力を発揮せよと主張するように、ボードレールは文学的にはシューを否定的に評価しながらも、その社会的、商業的成功についてはこれを否定すべからざるものと捉えていた。文学を商業的なものへと変貌させる営利的な新聞を、ボードレールは必ずしも否定的に捉えていたわけではないのである²⁰。「ブルジョワはあなたと共にあるであろう」という言葉は、この記事の前年と同年に出版された二つの美術批評の冒頭で、ボードレールが、ブルジョワを芸術作品の享受者として肯定的に捉えていたことをほ

¹⁷ « Ceux qui disent : Je ai du guignon, sont ceux qui n'ont pas encore eu assez de succès et qui l'ignorent. », *OC*, II, p. 13.

¹⁸ « », *OC*, II, p. 14. 引用文中の〔 〕内、及び[]は引用者による補足。

¹⁹ 十万フランというのは、現在の金額にして一億円以上とされる。()内の年代は、新聞への連載期間。『パリの秘密』は『デバ』*Journal des Débats* 紙に、『さまよえるユダヤ人』は『コンスティチュシオネル』*Constitutionnel* 紙にそれぞれ掲載されていた。

cf. 小倉孝誠、前掲書(2002)、及び、「大衆小説の射程」(『近代フランスの誘惑』、慶應義塾大学出版会、2006年、pp. 101-112、所収) 参照。

²⁰ ボードレールが当時の新聞の営利的性格を否定的に捉えていたわけではないことを示す傍証の一つとして、1848年2月22日におけるボードレールの動向を挙げるができる。彼は、暴動を起こした市民の一人が兵に殺されたのを見て、その惨劇を告発しようと、『プレス』紙のジラルダンの許へ走ったのである。以下の一節を参照。

« Courbet et Baudelaire vont à *La Presse*, dénoncer à Emile de Girardin cet acte d'épouvantable férocité. Ce fut le premier sang versé pendant cette Révolution. », W. T. Bandy et Claude Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, Edition du Rocher, Monaco, 1957, p. 96.

とんど必然的に想起させる²¹。こうした問題意識は、1851年の「デュポン論」にも見出すことができる²²。

詩人は自分自身の力で生きなければならない。オノレ・ド・バルザックが言っていたように、商業的信用を博さなくてははいけない。彼の道具が彼を養うのでなくてはならないのだ。

Le poète doit vivre par lui-même ; il doit, comme disait Honoré de Balzac, offrir une surface commerciale. Il faut que son outil le nourrisse²³.

作品の商業的信用を通して、ブルジョワを中心とした公衆と関係を打ち建てること。この観点から『冥府』期の刊行予告を見直してみれば、『葡萄酒商人のこだま』、『家庭画報』、『議会通信』といった多様な掲載媒体を通しての「読者公衆」の獲得という方向づけは、実はきわめて重要な戦略の一端を成すものであったと考えることができる。つまり、『冥府』期のボードレールは、『レズビアン』期と比べてはるかに戦略的であったように思われるのである。「デュポン論」で述べているように、詩人は「自らの力で生き」ようとしていたのであり、この点に引きつけて考えるなら、1851年夏の母親宛の手紙に書かれていた「元日の前には幾らかの負債を返し、また詩を出版しているのでなければなりません」という文言は、あながち単なるはったりとばかりも言えなくなってくる。詩集の出版が借金の返済という金銭がらみの話と並んでいるのは、事が、社会的ないしは商業的信用の獲得という問題意識の枠内にあったことを示す傍証にさえなり得るものである。さらに、『パリ評論』という本格的な文芸雑誌への働きかけも、こうした詩人としての信用獲得という戦略との一貫性を示している。

だが、こうした商業上の戦略はあくまで戦略であって、それが自分の望むような結果をもたらさだろうと信じるほどボードレールも無邪気ではない。ここまでのことをいちおう考え合わせたうえで、「『冥府』期のボードレールは詩集を出版する気があったのだろうか？」という問いに代えて、「ボードレールは、自らの詩集が十分なほど「濃縮」されていると考

²¹ ブルジョワと芸術家との間を繋ぐ要として、同時代、とりわけ自らの美術批評に積極的な意義を付与しようとしていたボードレールの戦略については、阿部良雄、「群衆の中の批評家」(『群衆の中の芸術家』、中公文庫、1991年、pp. 9-58)が精密な考察を行っている。

²² 二つの『サロン』は美術作品に関わる評論なので、その戦略をそのままボードレールの文学理論へと適用することは危険かもしれないが、明らかに文学論の一端を成す記事である「若い文学者たちへの忠告」は、「諸君は食わずに数日を生きることはできるが、詩なしには決してそうはいかない」という、ブルジョワを芸術作品の受け手として定義する際の要諦となる宣言を共有している。このブルジョワに対する定義を通して、『1846年のサロン』における戦略と、文学市場における戦略を結びつけることは可能である。ただし、『サロン』の果たすべき機能が、作品の受け手たる公衆の啓蒙であったのに対し、「若い芸術家たちへの忠告」においては、文学者、すなわち制作者に対する啓蒙であったという点が異なっており、この点を見逃すべきではない。

²³ OC, II, p. 30.

えていたのだろうか？」という問いを立ててみれば、前者の問いほど難題ではないことに気づく。「濃縮」されているとは、自らの作品が読者公衆の関心を惹きつけるだけの強度^{アンタシテ}を持ち得るということであって、この点について言えば、答えはもちろん否である。「条件も状況も、何もかも変わってしまいました」という文句は、そうした泣き言の一つとも見なせるし、理由はどうあれ、詩集『冥府』が出版されなかったことはその最も端的な証拠である。こと「詩集」というものに関して言えば、それが単なる詩の寄せ集めではない以上、タイトルや構成といったものが、詩篇の数に劣らず本質的な要件であることは明らかだ。そうすると、『冥府』の前に考えられていた「レズビアン」というタイトルは、ボードレーが既に書いていた詩篇のうちでも、ごく一部にしか適合しないことから、——「女性の同性愛」という煽情的でスキャンダラスな主題が引き起こし得たであろう騒ぎはともかく——「一人の人間の名声に足る」ものにはなり得なかったであろうことは推測がつく。

だが、次に選ばれた「冥府」という表題については、事はそれほど単純ではない。「レズビアン」とは違い、この「謎めいた表題²⁴」は容易く説き明かせるような代物ではなく、従来の『冥府』研究の多くにおいて、『冥府』期に発表されたテキスト群以上に、この表題の解釈に焦点が当てられてきたと言ってもよいほどである。つまり、漠然とした理解し難い語なのであるが、このことは見方を変えれば、それだけ多様な傾向の詩と適合し得るということでもあり、少なくとも「レズビアン」よりは広い射程を持つものであると言える。「冥府」の射程の広さを示す一例を挙げれば、『議会通信』紙に掲載された十一篇の『冥府』詩群には、「憂愁^{ル・スプリーン}」と名付けられた三篇と「理想」と名付けられた一篇が含まれており、これは『悪の華』の第一章のタイトル、「憂愁と理想」を思い起させる。「憂愁と理想」と言えば、『悪の華』の中で最も長大な章であり²⁵、その中には種々の理想を主題とした「芸術詩群」、「恋愛詩群」もあれば、現代社会の憂鬱で病的な相を描いた「憂愁詩群」もあるといった具合である。「憂愁と理想」の構造を、『議会通信』の『冥府』十一篇にそのまま対応させることはとてもできないが、類似点が見られることも確かである。このことは、もしも『冥府』という表題を基底として、詩的構成ないしは論理構造を生み出していたとすれば、完全なものではないにせよ、詩篇の配列に何らかの一貫性を持たせることができたかもしれないという可能性を示唆するものである。ひょっとすると、詩集『冥府』は、『悪の華』と同程度の「濃縮」にかなりのところまで近づいてさえいたかもしれない。だが、これは余りにも穿ち過ぎた見方であろう。『冥府』の主題として提示された「現代青年の精神的動揺の歴史」というのは、『悪の華』が示す多様な主題を包含し得るものでは明らかにない。さらにその後、1852年5月に『冥府』の計画が最終的に命脈を絶つまで、ボードレ

²⁴ 「私は謎めいた表題か、もしくは爆竹めいた表題が好きなのです。」« J'aime les titres mystérieux ou les titres pétards. », *Lettre à Auguste Poulet-Malassis*, 7 mars 1857, *CPI*, I, p. 378.

この言葉はボードレー研究者の間ではきわめてよく知られたものであり、『レズビアン』期から『冥府』期のボードレーを扱ったほとんど全ての論考がこの文句を取り上げている。「« J'aime les titres mystérieux ou les titres pétards. », *Lettre à Auguste Poulet-Malassis*, 7 mars 1857, *CPI*, I, p. 378.

²⁵ 1857年の第一版では七十七篇、1861年の第二版では八十五篇を収める。

ールの詩学が何らかの発展を見せた形跡も一切ないのである。どころか、ボードレールは『冥府』の終末期には既にポーの翻訳に没頭し始めていたのである。

実際のところ、詩集『冥府』はどのようなものであったのだろうか。これが本論文の検討課題である。言い換えれば、この時期に発表された諸詩篇の検討を通して、『冥府』の詩学とでも言うべきものの輪郭を素描することである。具体的な検討対象となるのは、1850年に『家庭画報』に発表された二篇の詩と、1851年に『議会通信』に発表された十一詩篇である。これらの詩篇がでたらめに選ばれたものでないとすれば、二つのテキスト群は、それぞれに固有の論理を内在させているはずである。個々の詩篇を具体的に検討することによって、そこに潜在する主題、ないしは構造的なようなものを指摘することができれば、『冥府』期、すなわち第二共和政下におけるボードレール詩学がいかなるものであったかを解明することに繋がる。したがって本研究は、個々の詩篇の検討というより、それぞれの詩群における詩篇同士の関係を重視したものとなる。一つ一つの詩篇については、既に多くの研究があるし、また『悪の華』における位置づけについても先行研究から多くを得ることができる。ところが、『家庭画報』二篇にせよ、『議会通信』十一篇にせよ、それぞれの資料体における詩篇の意義は余り検討されていない。ましてや、それぞれのテキストが総体的に何を意味しているかという問題になるとほとんど等閑視されてきたと言ってよい。それはつまり、『冥府』固有の論理がこれまでの研究でなおざりにされてきたということである。もちろんそれには理由がある。『冥府』に関する資料体が存在すると言っても、『悪の華』のように一冊の詩集と言うには程遠く、それらがあくまでも断片的なものに過ぎないということであり、またそのために『冥府』の詩学などという大がかりなものを再構成するには材料が足りないのである。この時期にボードレールがいくつかの重要な記事を発表しているとしても、それらはあくまでも傍証としての意味をしか持ち得ず、やはり『冥府』の全貌を把握することは覚束ない。ここには、ボードレール研究にまつわる一つの決定的な陥穽があるように思われる。つまり、私たちは『悪の華』という詩集を読むことに余りにも慣れ過ぎているということである。実際、『悪の華』は五ないし六の章に分けられその展開が見やすくなっており、さらに研究者たちが営々と積み重ねてきた詩集の「構造」に関する研究から膨大な知見を参照することができる。1857年から現在までに出版された『悪の華』の様々な版を紐解きさえすれば、『悪の華』の構成について一通り把握することができるほどである。とりわけ、1942年のジャック・クレペ、ジョルジュ・ブランの手になるいわゆるクレペ＝ブラン版『悪の華』は、その精細な注釈によって現在でも基礎的な文献たる意義をいささかも失っていない。また、1975年に刊行されたプレイヤッド版『ボードレール全集』二巻によって、私たちはこの二冊さえあれば、詩集から記事、草稿に至るまで、ボードレールの書いたほとんど全てのものに関する正確な知識を得ることが可能になった。日本では、1983年から1993年にかけて刊行された阿部良雄個人全訳による『ボードレール全集』六巻によって、日本語でボードレールに関する先行研究の成果を容易に得ることができるようになった。ボードレール研究では基本文献だけでもかなりの数

にのぼるが、これら三つの書目は最も重要な文献であることは疑いない。だが、これらの文献をつぶさに眺め渡してみても、詩集『冥府』についてはほとんど表面的な情報しか得ることができない。いかに『冥府』研究が進展しておらず、また困難な作業であるかがこの一事から窺われる。しかしながら、困難であるからと言って『悪の華』の構成を参照することは、それを一つの至るべき解答、規範として定立することである。ある詩篇が『悪の華』でこの位置にあるから、おそらく『冥府』でもこうであろうと類推することは、むしろ『冥府』それ自体の論理を忘却することではないだろうか。確かにそれは容易な解決法ではある。だが、本論文でも述べるとおり、第二共和政期のボードレールは第二帝政期のボードレールではないし、『冥府』は『悪の華』ではない。そうである以上、『悪の華』での配列を手がかりに『冥府』のある詩篇の意義を確定しようとすれば、とんでもない間違いを犯すことにもなりかねない。手がかりが少ないからと言って、『冥府』それ自体の論理を侵すことは避けなければならない。それは『冥府』研究の進展を阻害することですらあるだろう。私たちが個々の詩篇を検討する度に不便を感じながらも、第二帝政期の重要なテキストを可能な限り参照しなかった理由はここにある。

手がかりの少なさに加え、時代状況の特殊さというものが問題を複雑にしている。それは、1848年という年号、第二共和政という政治体制、そして1851年のルイ・ボナパルトのクーデタによるものである。ここから、私たちはどうしても「ボードレールと革命」といういささか怪しげな、だがそれ故に魅力的なテーマに惹きつけられることになる。クーデタについては、ボードレール自身、「12月2日が私を肉体的に非政治化しました」という何やら意味ありげな言葉を残しており、これが問題を複雑化させる要因となっている。1848年にせよ、第二共和政にせよ、クーデタにせよ、ボードレールはその核心に触れる言葉を残していないのであり、私たちはそこで途方に暮れてしまう。実際、これらの出来事からおそらくボードレールが受けたであろう影響を斟酌してみても、『冥府』に関する資料群は、それらの事件に素直に結びついてはくれないのである。

残された資料が断片的であり、また指標となる諸事件も決定的な手がかりを与えてくれない以上、取るべき方法は限られてくる。それは、予め1848年との関係を想定するとか、『冥府』の全容を再構成するとかいったことを断念し、『冥府』という表題の下で発表されたテキスト群それ自体を検討することである。したがって、本論文で言う『冥府』の詩学とは、「詩集『冥府』の詩学」という意味ではなく、1850年の『家庭画報』二詩篇の詩学、そして『議会通信』十一篇の詩学を意味するに過ぎない。むしろこれらの詩群の検討を通して、そこから1848年の諸事件、ないしは第二共和政の状況という問題が浮かび上がってくると期待することができる。

ここまでのところから、『冥府』研究は容易に進展し得ないものであることが明らかになる。だが、これまでの諸研究によって、徐々に手がかりが出てきていることも確かである。1848年とボードレールという問題については、何よりもまずドルフ・ウーラーの『忘却に

抗する^{スプレイン}憂愁』を挙げなければならない²⁶。これはボードレールに関する専門書ではなく、1848年の六月暴動に関する研究である。その第一部は六月暴動に伴う様々な言説を膨大に取り集め、それを主題ごとにまとめたものである。これによって、知識人たちがこの事件から受けた影響がどのようなものであったかが明らかになった。この研究によって1848年のボードレールへの影響が多少なりとも具体的に論じられるようになったのは意義深いことであるが、私たちの研究対象とする『冥府』については寄与するところが少ないと言わざるを得ない。なぜなら、ウーラーはその著作のボードレールに割いた章で、そのまま単線的に『悪の華』へと向かうからである。そのため、この著作から多くの示唆は得られるものの、第二共和政期のボードレールに関する厳密な知見を得ることができない。だが、『冥府』期のボードレール、とりわけその詩学を歴史的な脈の中で具体的に位置づけた研究も少なくない。とりわけ、青年期のボードレール詩学を精緻に検討したグラハム・ロップの『ボードレールの詩とフランス詩、1838年から1852年』²⁷、1850年前後におけるボードレール詩学の歴史性を葡萄酒や白鳥の詩を通して検討したラフォルグの『非政治化したボードレール』²⁸、第二共和政下における他の文学者や類似の詩作品などを通して、ボードレールの位置づけを把握しようとしたリチャード・バートンの『ボードレールと第二共和政、その著作と革命』²⁹といった諸著作である。これらの著作は、当時ボードレールが置かれていた状況を、膨大な数の同時代資料を用いて精密に再構成している。『冥府』の詩学を検討する際、これらの諸研究に依拠することができたのは大きい。

以上の問題意識に従って、本論文は以下のように展開される。初めに検討するのは、1850年の『家庭画報』二篇である。まず、『家庭画報』という新聞がどのような性格の媒体であったかを確認し、そこから、詩篇の掲載にあたってボードレールの意図がどの程度反映され得たかを考察する。そのうえで、「驕慢の罰」、「まじめな人々の葡萄酒」の二篇をそれぞれ検討し、そこに「陶酔の詩学」という問題系が浮かび上がってくることを明らかにする。この「陶酔の詩学」から、1851年の『議会通信』に発表されたボードレールの記事「葡萄酒とハシッシュについて」を分析し、そこから当時のボードレール詩学がどのような性格を持つものであったかを検討する。この記事には陶酔の問題をはじめとして、美德、悪徳、憂愁、不動性といった、ボードレール詩学を追究するうえで不可欠の要素が数多く出てくる。これらがボードレールの思考の中でどのように折り合っていたかを確認することで、第二共和政期におけるボードレール詩学の一側面、特に道徳と美学との関わりについて明らかにする。これを踏まえ、『議会通信』十一篇がそれ自体固有の論理を持っているということを、個々の詩篇を検討しつつ論証する。本論文では、この独自の論理を『冥府』の弁

²⁶ Dolf Oehler, *Le spleen contre l'oubli*, Éditions Payot & Rivages, 1996, traduit de l'allemand par Guy Petitde mange avec le concours de Sabine Cornille, Suhrkamp Verlag, 1988.

²⁷ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993.

²⁸ Pierre Laforgue, *Baudelaire dépolitiqué, quatre études sur Les Fleurs du Mal*, Eurédit, J & S éditeur, 2002.

²⁹ Richard D. E. Burton, *Baudelaire and the second republic, Writing and Revolution*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

証法」と呼ぶことにする。そして、これらの研究をもとにボードレーンが詩集の主題に掲げた「現代青年の動揺と憂鬱」、「現代青年の精神的動揺の歴史」というものを、当時の歴史的な脈に置き直して解釈する。この作業を通して、それぞれの詩篇が『悪の華』で読むときとは異なった性格を提示することができれば、それは『冥府』が『悪の華』とは違った独自の詩集であったことを証明する糸口になるものであろう。

第一部

1850年の『冥府』と『家庭画報』

第一章

『家庭画報』紙について

第一節 『家庭画報』と編集長

詩集『冥府』には、具体的にどのような詩が収められることになっていたのだろうか。それを窺わせる最初の材料が、1850年6月の『家庭画報』紙 *Le Magasin des familles* に発表された二つの詩篇である。すなわち、「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」（『悪の華』では「葡萄酒の魂」）である。これ以前の『冥府』に関わる手がかりが、二年前の共和主義革命、あるいは社会主義に関わる文脈と強く結びついていたのに対して、ここではブルジョワを読者対象とする新聞に掲載されていることが注意を惹く。そして、このとき初めて詩集の主題が明記されるのである。

ここに発表する二篇の新しい詩は、『冥府』と題された書物からの抜粋である。これはきわめて近いうちに刊行される予定で、現代青年の憂鬱と動揺を表現することを目指したものである。

Ces deux morceaux inédits sont tirés d'un livre intitulé LES LIMBES, qui paraîtra très-prochainement, et qui est destiné à représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne¹.

ここに表明されている詩集の主題と、掲載された詩篇にはどのような関連性があるのだろうか。いや、そもそも詩集の主題が提示されているからといって、それをそのまま詩篇の読解と結びつけてしまってもいいものだろうか。まずはその辺りのことをはっきりさせておかなければならない。そのためには、掲載媒体とボードレル、両者の性格を突き合わせてみるのが有効であるように思われる。なぜなら、この新聞とボードレルは、表面的に見れば互いに全く相性の合わない性格を有していたと思われるからであり、端的に言って、ボードレルがこの新聞に詩篇を掲載したこと自体が不自然なのである。さらに言えば、ボードレルがここで発表した詩についても、同紙がその掲載を許可した理由についてはいま一つ理解しがたいものが残る。『家庭画報』という名前の新聞に、神学的内容の「驕慢の罰」と、社会主義的な含蓄を持つ「葡萄酒」の詩が掲載されているのはどう考えてもつじつまが合わない。残念ながら、ボードレルと新聞の編集部との交渉を直接的に示す資料は何も見つかっていないため、この問題について決定的な答えを出すことは期待できない。しかしながら、この不自然さを可能な限り解きほぐしていくことによって、ボードレルの意図を多少なりとも明らかにすることはできるはずである。またそれによって、この時期のボードレルの問題意識を考える手掛かりとなるであろうし、何より、『家庭画報』に掲載された刊行予告と詩篇を結びつけるための、議論の土台を提供してくれるはずである。

¹ OC. I, pp. 792-793.

この新聞の性格がどのようなものであったかを、まずは確認しておこう。19世紀の書誌研究者ウージェーヌ・アタン Eugène Hatin は、この新聞を次のように紹介している。

『家庭画報』。婦人および子女たちの手引き。記事はモード、文学、芸術、針仕事について。1849年刊、八つ折判。

1861年の副題には「家庭に関する総合新聞」とあり、当時十二年目を迎えていた、唯一の家庭総合紙『家庭』と同時期に刊行されていた²。

アタンのこの記述を踏まえても、やはりブルジョワの子女たちの購読する代表的な家庭新聞であるということになる。このような新聞にボードレールが決して穏当とは言えない詩を掲載したというのは、やはり妙である。しかも、ボードレール署名の二篇が掲載されたのは、「家庭詩」« Poésies de la famille »の欄であるというから³、少なくとも表面的な情報を取り集める限りにおいては、掲載媒体と内容との齟齬はいよいよ明白である。

そこで、なぜこれら二篇が『家庭画報』に掲載されることになったのかというのは、当然問われてしかるべき問題であるだろう。この問いは、二つの方向から問うことが可能である。まず一つは、新聞の編集部の側から考える方向である。つまり、どう見ても新聞に不整合と思えるような詩の掲載を、なぜ編集部が許可したのかということである。いま一つは、なぜボードレールは『家庭画報』にこれらの詩を選んだのかということである。

まず編集部の視点から考えてみると、新聞の編集長はレオ・レスペス Léo Lespès という人物であり、のちにティモテ・トリム Timothée Trimm という筆名で大衆紙『プチ・ジュルナル』に寄稿し、流行作家として名を馳せることになる人物である。レスペスについては、幸い友人であるウージェーヌ・ド・ミルクール Eugène de Mirecourt による伝記が残されている⁴。残念ながら『家庭画報』そのものに関する記述は皆無に近く、私たちの疑問に対して決定的な示唆を与えてくれるわけではないが、彼の性格を伺う材料にはなる。レスペスは元軍人で、若い頃から文学好きの傾向があったようだ。古典から同時代の作家まで、文字どおり貪るように文学を読み耽ったらしいが、とりわけ熱を上げたのは、ベランジェ、ユゴー、ラマルチーヌらの詩であるという。いわばロマン主義に熱中した青年たちの一人であったということになる⁵。自らも詩を研究し、様々なタイプの詩を書きもしたようである。

² « Magasin des familles. guide des dames et des demoiselles. Modes, littérature, arts, travaux à l'aiguille. 1849, in-8°. / En 1861 le sous-titre était : « journal complet du foyer domestique », et il existait à la même époque le *Foyer domestique*, seul magasin complet des familles, qui en était alors à sa 12^e année. », Eugène Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Firmin Didot, 1866, p. 561. Le caractère gras est selon le texte originel.

³ OC. I, p. 869.

⁴ Eugène de Mirecourt, *Timothée Trimm*, Librairie des contemporains, Paris, 3^e édition, 1869.

⁵ « Très-amateur de lecture, le caporal [= L. Lespès] avait dévoré d'abord une foule de romans, tant anciens que modernes. Puis, les œuvres de Béranger, de Lamartine et de Victor Hugo lui étant tombées sous les yeux, il en perdit le sommeil et fut pris du vertige de la rime. », *ibid.*, p. 22.

彼は入れ代わり立ち代わり、実に軽薄な言い訳をしながら、オードからシャンソン、田園恋愛詩から熱狂的叙情詩、マドリガルから叙事詩にまで手を染めていた [...] ⁶

いささか気まぐれな性格が強調されてはいるが、この点について言えば、グラハム・ロップやコリーヌ・ルゴワが記述しているような、十九世紀前半にフランス社会を覆っていた韻律流行の影響を被っていたらしいことがわかる⁷。そして、この移り気というか、ひと所に落ち着かない性格は後にジャーナリズムの世界で活躍するようになってからも変わらなかったようである。

彼はおびただしい量の定期刊行物を創刊した。その主なものは、『家庭画報』、『宝くじ通信』、『演劇報知』、『怪異新聞』である。

驚くべき定期購読者の釣果を上げたものだが、彼ほど投網を投げ得た人物もいなかった⁸。

実際、売り上げはかなりものになっていたようで、友人が彼の部屋を訪れた際、彼が掛布団の上に膨大な金額の為替を並べている様を目撃している。この逸話がいつ頃のものであるか詳しいことは分からないが、以上の情報から推測することができるのは、彼は定期購読者を獲得し利益を上げる術を心得た、やり手の作家であると同時に編集者であったということである。『家庭画報』自体、1849年から1878年まで続いたようであるが、これは度重なる政治変動とそれに伴うジャーナリズムをめぐる法律や体制の変化に適応し得たということであって、レスペスが商業的ジャーナリズムにおいて、尋常ではない才覚の持ち主であったことを物語っている。ミルクルの列挙した刊行物については、その数もさることながら、レスペスが手掛けたジャンルの幅広さを窺わせるものである。だが、ジャンルの雑多さ以上に注目すべきは、ここには政治的性格を持つものが一つもなく、そのほとんどが娯楽的かつ営利的な性格を有する刊行物であるということである。少なくとも、ここに名前の挙がっているものについてはこのことが当てはまると考えてよいであろう。そして、日々送られてくる為替の束を見ては嬉々としていたというエピソードは、レスペスの編集方針が営利を第一義とするものであったという事情を裏書きするものである。

こうした諸点を確認してみると、ボードレールの詩が『家庭画報』に掲載された事情はいつそう不可解なものに見える。『悪の華』裁判の後ならまだしも、一般的にはほとんど

⁶ « On le voyait passer alternativement, et sous le plus frivole prétexte, de l'ode à la chanson, de l'idylle au dithyrambe, du madrigal au poème épique, [...] », *ibid.*, p. 23.

⁷ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, « Introduction » ; Corinne Legoy, « Le siècle de la « métromanie » : usages sociaux et politiques de la poésie dans la France de la Restauration », *Romantisme* n°140 2008-2, pp. 9-20.

⁸ « Il fonda une multitude de feuilles périodiques, dont les principales sont : *le Magasin des familles*, -- *la Revue des loteries*, -- *la Presse théâtrale*, -- et *le Journal Monstre*.

Dans la pêche miraculeuse de l'abonné, personne au monde n'a su jeter le filet comme lui. », E. Mirecourt, *op. cit.*, p. 51.

ど無名であった詩人の作品を掲載することにそれほど利益を見込めたとは思えない。また、実際に掲載された作品も、「家庭詩」などとは縁遠いものである。何より、韻律に習熟し、かつジャーナリズムの営利的側面に敏感だった人間が、この辺りの齟齬に気を配らなかったとは考えにくい。とすると、最初の仮定が間違っていたと考えたほうがいいかもしれない。すなわち、『家庭画報』に「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」の二篇が掲載されたのは不自然であるという想定の方が誤っていて、編集部はこれらの詩が掲載に不都合ではないと判断していたということである。この観点に立つとすれば、ボードレールの詩に利益が見込めたかどうかはともかく、内容的にはブルジョワの子女に向けて書かれたものと解釈することが可能であるということになるが、果たしてそのような解釈は可能なのであろうか。

まず「驕慢の罰」であるが、これは次のような内容の詩である。ある神学者が弁証法を見事に駆使することによってキリスト教の秘儀を説明し得たのだが、返す刀で、自分はその同じ論証力によってイエスをちっぽけな存在にしてしまうこともできるのだ、という驕慢の言葉を口にする。その刹那、彼は理性を失い、往来をさまよう獣のようになってしまった。詩にざっと目を通して見る限り、ボードレール本来の意図は措くとして、この詩篇を、宗教的教訓の込められた詩篇として読もうと思えば確かに読める。純粹に宗教的な内容を表現したものと想定すれば、自らの思い上がりの罰を受けた神学者の逸話は、家庭の中にいる婦人たちに対して、敬虔な信仰のあり方を伝えるための「家庭詩」として受け取られる可能性が全くないわけではないのである。

一方、「まじめな人々の葡萄酒」については一筋縄ではいかない。これは、葡萄酒の魂が、人間に対してある晩に歌い出すというもので、その内容は以下のようなものである。自分たちをよく味わうためには、よく働くことが必要であり、自分たちが人びとの喉に流れ込むことによって、葡萄酒自らが生命を得ると同時に、自らを飲む人びとも力を取り戻させることになる。こうした葡萄酒と人間との結合によって、神の方へと上昇するような詩が生まれる。これは、労働と葡萄酒という主題を通して、身分にふさわしい、あるべき生活の享受の仕方を歌ったものだと考えてよい。こと労働という要素について言えば、それは中小ブルジョワと貧困労働者階級とに共通するものであって、その限りでは『家庭画報』の読者層に訴えかけるものがあつたと想定できなくもない。しかしながら、ここで問題になるのはやはり主要なモチーフたる葡萄酒であつて、これによって詩の歌い上げる生活の楽しみは、もはやブルジョワのそれではなく、貧困層のそれであることは一目瞭然である⁹。さらに、1848年の2月革命と6月暴動の記憶の生々しく残る1850年の段階においては、その社会主義的な印象はいつそうはっきりしたものとなる。もし仮に、この詩をブルジョワ階級に受けいれられるような形で強引に解釈したとすれば、人間の行き過ぎた思い上がり

⁹ 十九世紀の労働者と葡萄酒との関わりについては、喜安朗『パリの聖月曜日』(岩波現代文庫、2008)、第一章「パリを囲む門と壁」を参照。また、ボードレールがここで労働者階級を念頭に置いていることは、これからおよそ一年後に『議會通信』紙上に発表された「葡萄酒とハシッシュについて」(OC, I, pp. 377-398 ; 『全集 V』, pp. 5-30) の記事からも明らかである。

に対する戒めとしての「驕慢の罰」と結びつけることによって、人間の分相応な生き方の具体的な一例を、葡萄酒の魂による歌として示したものとして把握することも不可能ではない。しかしながら先ほども触れたように、時代的な文脈と、例えば「私 [=葡萄酒] は闘士たちの筋肉を強固にする潤滑油ともなろう」という一節などを勘案したとき、詩の持つ社会主義的な調子を拭い去ることはとてもできるものではない。

このような性格を持った詩篇を『家庭画報』が掲載したというのは事実であるものの、編集部の方針という側面だけをもってこの問題をこれ以上突き詰めるのは厳しいと言わざるを得ない。そこで気になるのが、この新聞とボードレールの間にごくわずかながらも交渉の形跡が認められることである。まずきわめて些細なことながら、二篇の詩の掲載に先立つ1849年12月から1850年1月の見本案内にボードレールの記事の予告が出ているという事実を挙げておく。これは、「精神に対するイメージの影響」« *Influence des images sur les esprits* »と題されたものであるらしい。残念ながら、これだけでは何もわからないに等しいが、リチャード・バートンによると、1850年の6月には、『ラ・プレス』紙に同名の記事が『家庭画報』に載るといふ旨の予告があったらしい¹⁰。とすると、少なくともこの記事については、半年ほどボードレールの念頭にあったものということになる。これに続いて、1852年10月には、ボードレールの解題と翻訳によって、ポーのエッセイ「室内装飾の哲学」が『家庭画報』に掲載された¹¹。「まじめな人々の葡萄酒」と比べれば、はるかに同紙の傾向に適った記事だと言える。1854年7月から、ボードレールは非公式政府機関紙『祖国』*Le Pays* 紙にポーの翻訳を連載するようになるが、それ以前は様々な雑誌や新聞に発表していて、いわばその一つとして『家庭画報』が選ばれもしていたのである。

以上の情報から推してみれば、きわめて断片的かつ断続的なものであるにせよ、1849年の末頃から1852年の夏ごろにかけて、『家庭画報』とボードレールの間にはいくらかの交渉が確かにあったものと考えられる。現在のところ、主幹レスペスとの間に親しい関係があったことを示す証拠は何もないので、ゴーチエやシャンフルーリと同断に論ずるわけにはいかないが、ボードレールの側からすれば、多少なりとも交渉の余地のある相手だったということになる。そのうえで、ボードレールが同紙に掲載した作品を見てみると、詩人の側からの編集部への歩み寄りがあったことが認められる。まずポーのエッセイ「室内装飾の哲学」はそれを示す最たるものであるが、問題となる「まじめな人々の葡萄酒」についてもボードレールなりの配慮があったようにも思えるのである。実は『悪の華』に掲載された他の「葡萄酒」詩篇は、これと比べてより過激な傾向を持っており、少なくともブルジョワ向けの「家庭詩」の欄に載せるには口実のつけようがない。強いて挙げるとすれば、『悪の華』第一版、第二版ともに「葡萄酒」の章の末尾を成す「恋人たちの葡萄酒」« *Le*

¹⁰ 1849年12月-1850年1月の見本案内については、『ボードレール事典』(Claude Pichois, Jean-Paul Avic, *Dictionnaire Baudelaire*, Édition du lérot, 2002)の« *Magasin des familles* »の項を参照。また、『プレス』紙の予告については、Richard D. E. Burton, *Baudelaire and the Second Republic* (Clarendon Press, Oxford, 1991)のp. 154を参照。

¹¹ Alain Vaillant, *Baudelaire journaliste*, GF Flammarion, p. 334 ; *OC*. II, pp. 290-291, 1217-1219.

Vin des amants »¹²が最も政治的な調子から遠く、『家庭画報』に載せるとすれば、「まじめな人々の葡萄酒」かこの詩篇のどちらかしかなかったであろう。しかしながら、良家の人びとにとっては、ベルナルダン・ド・サン＝ピエールの『ポールとヴィルジニー』*Paul et Virginie*でさえ、あまり印象がよくなかった時代のことであるから、これは『家庭画報』にとってはいささか危険な部類に入る作品であっただろう¹³。結局、ボードレールが「葡萄酒」の詩からどれを選ぶかと考えたとき、掲載媒体の性格を考えれば「まじめな人々の葡萄酒」以外には採りようがなかったと言えるのである。

したがって、ボードレールが詩篇を掲載するに当たって、編集部からの要請があったのか、それともボードレール側からの配慮があったのか、それともその両方か、これについて決定的な答えを出すことはできないものの、作品と媒体の整合性について、両者の間に何らかの擦り合わせがあったと考えるのが妥当であろう。ボードレールからすれば、交渉の余地を利用して詩篇と刊行予告を掲載しようとしたのであろうし、編集部としては、明らかに読者を刺激するようなものでさえなければ掲載を許可しても構わないくらいに考えていたのかもしれない。

第二節 『家庭画報』紙の読者層

ここまでのところで、『冥府』の刊行予告と詩篇が掲載された事情については、いちおうの説明がついたように思われる。しかしながら、なぜボードレールが「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」の二篇を選んだのかということになると、これはまた別の問題である。1848年の後に書かれたと推測される「驕慢の罰」については、刊行予告に見られるとおり、これを「新しい詩篇」として発表しようとの意図がボードレールにあったと考えれば理解できるが、なぜいささかの無理を押してまで葡萄酒の詩を載せたのであろうかということになると、直ちには解しかねる話である。いや、「驕慢の罰」にしても、あくまで好意的に解釈したとすれば、それが宗教的教訓を含むものとして読めるし、それならば新聞の傾向に必ずしも抵触するわけではないだろうというだけのことであって、この詩篇を選択した意図についてもにわかには付度しがたいことには変わりはない。

そこで、ボードレールがこの二篇を『家庭画報』に掲載した意図について考えてみなければならぬ。そもそも営利を目的とした、娯楽的あるいは教育的な性格の新聞¹⁴に詩篇を掲載することが何を意味するかということに対して、ボードレールが無頓着であったとはまず考えられない。これよりおよそ一年半後に発表された「道義派のドラマと小説」(1851)

¹² OC. I, p. 109-110.

¹³ 例えば、シャンフルーリの小説「犬っころ」*« Chien-Caillou »*には、作者の叔父とされる人物が、自分の娘が『ポールとヴィルジニー』を読んでいたことを咎める場面がある。ここで、この本は「危険な出版物」*« publications dangereuses »*の一つに数えられている(イタリックは原文)。cf. Champfleury, *Contes. Vieux et nouveaux*, Michel Lévy frères, 1852, pp. 13-14.

¹⁴ この表現はアスリノーの証言に見ることができる。*« En 1850, un journal d'éducation, le Magasin des Familles, publia deux pièces : le Châtiment de l'Orgueil et le Vin des honnêtes gens, [...] »*, BEA, p. 107.

の中で、ボードレールは「ブルジョワ的道義性の最も傲慢な支持者の一人、良識の騎士の一人でもある¹⁵」エミール・オージェを、猛烈な筆鋒をもって痛罵している。「道義派のドラマと小説」は、そのタイトルが明確に示しているように、オージェに代表されるような道義派と呼ばれる作家たち、ブルジョワ好みの道徳を主張することによって、文学を道義的教化の道具にしようとする作家たちを批判し、そして自らの視点から、社会における文学の本来あるべき立ち位置を明確にしようとした記事である。この道義派の作家たちを、ボードレールやその文学仲間たちは「良識派」«*l'école du bon sens*»という呼称でもって、早くも1840年代から批判ないしは揶揄の対象にしてきたわけであるから、青年期以来の問題意識がここではさらに先鋭化しているものと見てよい。

このような人物が何の考えもなしに「教育新聞」に詩を掲載するなどということはあり得ないであろう。とりわけこの時期は、詩人としての自らの立場を確立すべく戦略的に活動していたのであったのだからなおさらである。これらの状況証拠にさらに付け加えれば、この時期にはそれなりの数の詩稿が手許にあり、掲載する詩篇を他に選ばうと思えば選べる状態にあった以上、『家庭画報』に掲載する詩篇が無思慮に選ばれたものであるとは考えにくい¹⁶。「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」の二篇が任意に選ばれたものでないとするれば、ボードレールにはこれらの詩を掲載すべき理由なり動機なりがあったと考えるほかない。

そこで、ボードレールの意図がどのようなものであったかを考えてみる必要がある。ごく表面的に見れば、ボードレールはブルジョワの道義性におもねるような文学に対して批判的であったのだから、ここに何らかの批判ないしは皮肉を見て取りたくなる。とりわけ、『悪の華』の巻頭詩「読者へ」«*Au Lecteur*»の有名な文句を知る者にとってはそう思わせる。

——偽善の読者、——わが同類、——わが兄弟よ！

– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !¹⁷

この巻頭言に見られるように、詩人と読者の間に共犯関係を打ち建てようとするボードレールの美学はよく知られている。確かに、この美学が『悪の華』の基底を成すものであることについて異論を差し挟む余地はない。しかも、「驕慢の罰」という表題は、時を経るにつれ、ますます勢力を強めつつあったブルジョワに対する慢心を戒めようとする意図を容易に読み取らせる。「まじめな人々の葡萄酒」にしても、一瞥したところでは社会主義的と言える要素を多分に備えているため、ブルジョワの利己主義^{エゴイズム}に対する一種の非難である

¹⁵ «*L'un des plus orgueilleux soutiens de l'honnêteté bourgeoise, l'un des chevaliers du bon sens*», *OC*, II, p. 38.

¹⁶ この時期に関する、ボードレールのジャーナリズム上の戦略、およびこの時期に書かれていた詩篇の推定については、本論文「序論」参照。

¹⁷ *OC*, I, p. 6.

と看做せよう。さらに、『悪の華』の詩の多くが既にこの時期に書かれていたということは、共犯の美学を下敷きにして詩篇を解説させる誘惑を孕んでいる。だが、この時期のボードレールの美学は果たしてそこまでの発展を見せていたのだろうか。読者に対する態度という観点から見れば、「まじめな人々の葡萄酒」については、ブルジョワへの皮肉が混じっていたと解釈することもいちおう可能であるように思われる。これに対して、「驕慢の罰」の方は、表題についてはともかく、詩の実際の内容はブルジョワ批判とは一瞥する限りは何の関係も無いように見える。果たして、『家庭画報』に掲載された二篇には、ブルジョワへの批判意識が潜んでいるのであろうか。あるいは、ボードレールにブルジョワ批判とは別の意図があったとすれば、掲載媒体の性格はともかく、この二篇の掲載それ自体に意味があったということになる。『冥府』の詩学を検討しようとするならば、『悪の華』の美学に基づいて憶断を下すのは差し控えねばならない。

そこで、「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」の二篇を具体的に突き合わせてみる必要がある。その際、やはり『冥府』の主題が導きの糸となるであろう。詩篇が無作為に選ばれたものでないとしたら、刊行予告で明記されていた「現代青年の動揺と憂鬱」と結びつけて考えることはできそうである。詩集の主題が初めて明示されたのは、まさしく『家庭画報』においてであり、そのような機会に、主題と関係性の薄い詩篇を選ぶということはいささか考えにくい。同紙への詩篇の掲載は、ボードレールが詩人として初めてブルジョワを読者公衆とした機会である。自らを詩人として読者に提示する際、その眼目である詩集の紹介という意味合いを『家庭画報』への掲載は持っていたはずである。二詩篇が「新しい詩」（直訳すれば「未発表の詩」）として紹介されたのは、そうした意図の表れであるとも考えることもできるであろう。詩人ボードレールにとって、『家庭画報』紙は完全に思い通りになる媒体ではなかったが、一線さえ越えなければある程度の自由は許容される新聞であった。同時に、この新聞は詩人が新しい読者層を獲得するきっかけとなった。言い換えれば、営利的かつ道徳的に厳格すぎはしない新聞であったからこそ、ボードレールは作りたての詩と、作りかけの詩集を新しい読者公衆に提示することができたのだと言える。第二共和政下におけるボードレール詩学の発展を追っていくうえで、『家庭画報』紙の持つ意義は決して軽いものではない。

第二章

「驕慢の罰」 詳解

第一節 「驕慢の罰」の発想源

幻となった詩集『冥府』の名と共に初めて人々の目に触れた詩篇、それが「驕慢の罰」*« Châtiment de l'orgueil »*である。この詩は、十三世紀の神学的教訓譚を下敷きにしたものであり、表題の示すとおり、慢心に驕り、瀆神的な言葉を吐いた神学者が喪心の罰を受けるという内容のものである。その話の内容は、なるほど長い間語り継がれてきただけあって、かなり印象的なものである。だが、この詩が読者に与える激烈な印象に対して、その言わんとするところを推し量るのはかなり困難である。アラン・ヴァイヤンの言葉を借りれば、「きわめて意味のとりにくい教訓¹⁸」を示すものであって、もしも読者が、逸話の表面に現れた因果応報的な筋書きで満足せずに、詩人の意図を斟酌しようとするならば、かなり頭をひねって考えて見なければならぬ。『家庭画報』の読者には、「現代青年の動揺と憂鬱」を表現するものというヒントが与えられていたわけであるが、手がかりが全く手がかりになっていないような印象さえ受ける。しかしながら前章で述べたように、この詩篇が『冥府』の主題と無関係であるとは考えにくい。従来の研究では、『悪の華』の構成を手がかりとして詩篇への接近が試みられてきたが、『冥府』研究の文脈では、『悪の華』の「建築構造」を頼りにすることはできない。だが、『冥府』中の一編としてこれを読むということは、この詩がそもそもフランス社会の危機的な状況の下で生まれて来たことの意味を問い直すことであって、それはすなわち第二共和政下のボードレーンについての再考を促すものでもある。「驕慢の罰」を、『悪の華』を前提としたボードレーン詩学ではなく、詩集『冥府』の文脈に改めて置き直すことによって、この詩はどのようなモラルを提示することになるのであろうか。

驕慢の罰

（神学）が、これ以上ないほど精気に満ちて淫瀨と
咲きほこっていた、あの驚異的な時代のこと¹⁹、
伝えによれば、ある日、世にも偉大な博士の一人が、
信仰の薄い者たちの心の琴線に触れ²⁰、
彼らの闇に覆われた心の奥底までを揺り動かしたうえ、
あまつさえ、純粹なる聖霊たち²¹のみが来たことのある、
天なる栄光へと向かう尋常ならざる道を見出した²²、その挙句、

¹⁸ « moralité très ambiguë », Alain Vaillant, *Baudelaire journaliste*, GF Flammarion, 2011, p. 90.

¹⁹ 1850年版では« En ces temps », 『悪の華』では« Dans ces temps »となり、前置詞に違いがある。

²⁰ 1850年版では« Après avoir touché », 『悪の華』では« Après avoir forcé »（「ねじ伏せて」）となり、神学者の使う弁証法の暴力性が強調された表現となる。

²¹ 1850年版では« esprits », 『悪の華』では« Esprits »と、大文字で表記される。ただし、1868年の第三版では、再び小文字となる。

あまりの高みに登ってしまった男のように、恐慌に襲われ、
魔王のような驕慢に我を忘れて叫んだという。
「イエスよ、ちっぽけなイエスよ、お前をずいぶん高い所まで運んで²³やったぞ！
だが、私がお前の甲冑のすき間を攻めようと思えば、
お前は、お前の栄光と同じほどの恥をかき、
お前はもはや取るに足りない物²⁴となり果ててしまうであろう！」

その刹那、彼の理性は消え失せた。
この太陽の輝きは薄紗うすぎぬをかけたようにかき曇った。
かつては生き生きとした神殿、秩序と豪華に満たされて、
その天井の下であれほどの華々しさを誇っていた、
この知性の中に、ありとあらゆる混沌が渦巻いた。
鍵の失われた地下室のように、
沈黙と夜とが彼のうちに巢食うようになった。²⁵
それからというもの、彼は往来の獣のようになり、
何ものも見ず、野原を
うろうろ、夏も冬も区別がつかず、
使い古されたもののよう、汚らしく、役に立たず、醜くて、
子供たちの楽しみと笑いの種となっていた²⁶。

« Châtiment de l'orgueil »

Dans ces temps merveilleux où la Théologie
Fleurit avec le plus de sève et d'énergie,
On raconte qu'un jour un docteur des plus grands,

²² 1850年版では« Et même découvert », 『悪の華』では« Après avoir franchi » (「踏み越えた挙句」)となり、二つ前の注と同様、神学者の瀆神的性格がより強調されている。

²³ 1850年版では« je t'ai porté », 『悪の華』では« je t'ai poussé » (「押し上げて」)。

²⁴ 1850年版では« un objet dérisoire », 『悪の華』では« un fœtus dérisoire » (「取るに足りない胎児」)。
ピシヨワは、1850年のヴェルシオンで« objet »と表記されていることについて、「新聞の側から表記を訂正するように要求があったに違いない」と述べている (OC. I, p. 870)。ピシヨワが「違いない」« certainement »と述べる根拠はよくわからないが、ここで編集部からの働きかけを云々するのであれば、同じことは他の変更箇所にも当てはまることになる。というのも、この箇所も含めて、1850年のヴェルシオンは、『悪の華』よりも全体的に表現が緩和されたものとなっていることが確認されるからである。仮にピシヨワの指摘するとおり、編集部から訂正の要求があったとすれば、前節までのところで述べたように、詩の掲載について、ボードレールと編集部による「擦り合わせ」があったことの傍証となる。

²⁵ 1868年の『悪の華』第三版では、この行のすぐ後に空行があり、最後の五行が独立した詩節を成すように編集されている。

²⁶ 1850年版では« était », 『悪の華』では« faisait » (「成り果てた」)となる。

Après avoir touché les cœurs indifférents,
Les avoir remués dans leurs profondeurs noires,
Et même découvert vers les célestes gloires
Des chemins singuliers à lui-même inconnus
Où les purs esprits seuls peut-être étaient venus,
Comme un homme monté trop haut, pris de panique,
S'écria, transporté d'un orgueil satanique :
« Jésus, petit Jésus, je t'ai porté bien haut !
Mais si j'avais voulu t'attaquer au défaut
De l'armure, ta honte égalerait ta gloire,
Et tu ne serais plus qu'un objet dérisoire ! »

Immédiatement sa raison s'en alla.
L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voila ;
Tout le chaos roula dans cette intelligence,
Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,
Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui.
Le silence et la nuit s'installèrent en lui,
Comme dans un caveau dont la clef est perdue.
Dès lors il fut semblable aux bêtes de la rue,
Et quand il s'en allait sans rien voir, à travers
Les champs, sans distinguer les étés des hivers,
Sale, inutile, et laid comme une chose usée,
Il était des enfants la joie et la risée.

この詩篇は、『悪の華』では第一版、第二版ともに十六番目に位置するものであり、「地獄のドン・ジュアン」*« Don Juan aux Enfers »*の直後に配置されていることが注目される。実際、従来の研究ではこの「地獄のドン・ジュアン」と並んで解説されることが多く、ドン・ジュアンという主題と共に自らの力を誇示する人間の傲慢と、その傲慢のもたらす悲劇的結末という両詩篇に共通した筋書きは、道徳的な含意を読者に読み取らせる働きをするものである。やや俯瞰的に言えば、『悪の華』の冒頭において、この「驕慢の罰」までの十六詩篇は、栄光と悲惨とを享受する詩人像を提出していると言ってよい。翻って、これに続く「美」*« La Beauté »*、「理想」*« L'Idéal »*、「女巨人」*« La Géante »*……以下の詩群は、静謐な美の理想の詩的表現であると共に、美の多様な形象をも謳い上げ、詩人ボードレールの考える美の本質を窺わせる配列となっている。こうして、『悪の華』の第一章「憂愁と理想」において、「詩人の職業的条件」を提示する詩群、理想的な「美」を謳う詩群とを合わせて、

「芸術詩群」という一つの系列が構成され、詩集『悪の華』の導入が為されるという格好になっている²⁷。いわば、「驕慢の罰」は「芸術詩群」のテーマ系の境目、詩人の現世的宿命を表す詩群の末尾に置かれているのである。

だが、以上のことはこの詩篇を『悪の華』の中に置き直したときに読み取られる解釈であって、『冥府』中の一編としてこれを解釈しようとする私たちは、『悪の華』の構造から引き出された意味合いを無反省に適用する誘惑に抵抗しなければならない。端的に言って、「芸術詩群」から抽出される『悪の華』の詩人観は、ロマン主義的な英雄的詩人観から、ゴッテやバンヴィルが体現するような異教的、形式主義的な芸術観までもを許容する幅広いものであって、「現代青年の動揺と憂鬱」という『冥府』の主題は、少なくともこれよりは狭い枠組みに限定して捉えられなければならない。とりわけ、『冥府』期のボードレールは感情を排し、形式的な美に徹した異教的芸術観を批判する立場をとっていたのであってみれば、『悪の華』において「驕慢の罰」と接続する詩篇「美」との連繫を安易に想定することはできない。そこで、改めて『冥府』の主題に引き付けた解釈を試みようとするならば、この詩の発想源に立ち戻ることが有用であるだろう。

「驕慢の罰」の研究に決定的な一步を画したのは、アルベール＝マリー・シュミットの論考「ボードレールの知られざる典拠について」である²⁸。シュミットが明らかにしたのは、この詩篇の発想源となる逸話が、13世紀の神学者シモン・ド・トゥールネー Simon de Tournai の身に起こった出来事であるということであり、彼はその典拠をマチウ・パリス Mathieu Pâris の著述に求めている。シュミット以来の考証も踏まえて要約的に述べるならば、13世紀のセント・オールバンズ修道院の僧マチウ・パリスの『大年代記』 *Chronica majora* に、トゥールネーにまつわる話が収められており、また同時代のトマ・ド・カンタンプレ Thomas de Cantimpré の逸話集にも同じ話が書き留められているということである。これらラテン語の著述は近代に入ってから、しばしば取り上げられている。例えば、18世紀には、カジミール・ウーダン Casimir Oudin の『古代キリスト教作家注釈』 *Commentarius de scriptoribus Ecclesiae antiquis* (1722) や、『百科全書』中の「スコラ哲学者」というディドロの記事にトゥールネーへの言及があり、さらに19世紀には、ミシュレが『フランス史』 *Histoire de France* でこの神学者を取り上げている²⁹。これらの情報から、ボードレール以前、既に何人もの学者たちがこの逸話を取り上げていたことがわかる。だが今日のボードレール研究では、1848年10月15日の『両世界評論』誌に掲載された、サン＝ルネ・タイヤンディエの論文、「ド

²⁷ 『悪の華』第一章「憂愁と理想」冒頭の構成については、『全集』I、p. 465に大まかな説明がある。やや詳細な考察については、James Lawler, « Sur un parfait ensemble » (in *Lecture de Baudelaire, Les Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 35-43) を参照。

²⁸ A.-M. Schmidt, « Sur une source inconnue de Baudelaire », *Nouvelle Revue française*, 1^{er} avril, 1937.

²⁹ 以上の記述は、主に、松村剛の「驕慢の罰」補注(『仏語仏文学研究』、第4号、東京大学仏語仏文学研究会、1990年、p. 55-61)に依拠した。また、ガルニエ版『悪の華』のアダン、プレイヤッド版全集のピショワの注釈、阿部良雄による筑摩版全集、それぞれの「驕慢の罰」の注釈を参照した。

イツ無神論とフランス社会主義」³⁰が、ボードレールの詩の発想源になっているというのが定説である³¹。タイヤンディエのこの論文では、ドイツの新ヘーゲル派哲学者カール・グリューンの著作『フランスおよびベルギーにおける社会運動』(1845)³²、フランスの社会主義者プルードンの著作『経済的諸矛盾の体系、あるいは貧困の哲学』(1846)³³の書評をしつつ、それによってプルードン批判を行うことがその重要な論点となっている。まず最初に強調しておくべき点は、「驕慢の罰」がタイヤンディエの論文を下敷きにしているということは、詩が書かれたのは少なくとも1848年10月以降だということである。詩の発表が1850年6月のことなので、執筆時期はおよそ1848年末から1850年春ごろの一年半の間であるとはほぼ確定することができる。したがって、この詩が発表された段階で、「驕慢の罰」は、ボードレールの最も新しい詩のうちの一つであったということであり、この時期のボードレールの問題意識を最も鮮明に反映するものであり得たはずである。ここに、自らを詩人として確立すべく活動していたという、『冥府』期の戦略を重ね合せてみるならば、ボードレールにはこの詩を発表すべき強い動機が働いていた可能性はかなり高いと言える。とりわけ、この時期のボードレールはプルードンに強い共鳴を覚え、実際に接近してもいたことから、タイヤンディエの論文は、ボードレールが文学と社会理論との関係についてどのような思想を抱いていたかを考えるための手がかりとなるものである。つまり、「驕慢の罰」がタイヤンディエ論文に発想源を負っているということは、単に詩の制作年代の推定に有効であるのみならず、この詩が、同時代の社会理論と浅からぬ関係を持つものであることを物語っているのである。問題は、この関係がどのようなものであったかということであり、そして、シモン・ド・トゥールネーの逸話を下敷きとすることによって、ボードレールが一体何を表現しようとしたのかということである。

³⁰ Saint-René Taillandier, « L'athéisme allemand et le socialisme français – M. Charles Grün et M. Proudhon », *Revue des deux Mondes*, Nouvelle série, oct-déc., t. 24, 1848, pp. 280-322.

³¹ 「驕慢の罰」の発想源として、タイヤンディエ論文を最初に指摘したのは、おそらくピーター・S・ハンブリーであろう。ハンブリーは、『フランス文学史評論』(RHLF)に寄稿した「ボードレールの韻文詩二篇、「功德」および「驕慢の罰」についての注釈」で次のような指摘を行っている。シュミットの注解に即して考えれば、「ボードレールは第二共和政下において、都市の無益な闘争から離れ、〈永遠〉の問題にしか関心を示さなくなったということになるが、このような結論は首肯されないだろう。」このようにして、ハンブリーはシュミットの論考に疑義を呈し、タイヤンディエの論文をその根拠として提示した。阿部良雄(1995)、およびバートン(1991)の指摘によれば、タイヤンディエ論文を指摘したのはピショワということであり、また、プレイヤッド版にもハンブリーの名は出ていない。しかしながら、ハンブリーの注釈はピショワのプレイヤッド版(1975)よりも四年早いということはここで注記しておく。

cf. Peter S. Hambly, « Note sur deux poèmes de Baudelaire : “Reversibilité” and “Châtiment de l'orgueil” », *RHLF*, n°3, 1971, pp. 485-8 ; 阿部(1995)、p. 208、465.

³² 独 : Karl Grün、仏 : Charles Grün。書名は、独 : Die soziale Bewegung in Frankreich und Belgien、仏 : Le Mouvement social en France et en Belgique。タイヤンディエの論文ではフランス語表記が用いられている。

³³ *Système des Contradictions Économiques ou Philosophie de la Misère*。この書の出版は1846年であり、『貧困の哲学』という副題がよく知られている。

「驕慢の罰」の関連文献について不思議なことに思われるのは、フランス語圏での研究において、タイヤンディエ論文と「驕慢の罰」を本格的に突き合わせて考証を行っている論文がまず見当たらないことである。もちろん、いずれの研究もタイヤンディエの論文が発想源であること、それによって詩の内容がプルードン哲学との関連性を持つものであることは共通して認めてはいるものの、そこから1850年ないしは第二共和政の思想状況に立ち戻って、そこから詩の含意を読み取ろうとしたものが驚くほど少ないことに気づかされるのである³⁴。

第二節 タイヤンディエ論文

初めに、詩篇の発想源となったテキスト、サン＝ルネ・タイヤンディエの「ドイツ無神論とフランス社会主義」（以下、タイヤンディエ論文）の内容を確認しておきたい。タイヤンディエ論文は全体として五つの部分に分かれている。序論を成す導入部で、1848年に至るフランスの社会主義思想の概観を行った後、第一章でドイツのヘーゲル主義の無神論者カール・グリューンの思想について言及し、第二章でプルードンの思想、とりわけ『経済的諸矛盾の体系、あるいは貧困の哲学』に対する批判が展開される。第三章ではドイツの青年ヘーゲル学派の思想とプルードンの思想との相違点が整理され、結論にあたる第四章では、義務および自由の感情、家庭の健全さ、同胞への愛といった諸道徳によって、社会主義思想は容易に打ち負かされるとする結論が述べられる。この論説は具体的には以下のように展開される。

タイヤンディエは冒頭で、二月革命以来、フランスにおいて社会主義者たちの影響力が強くなってきたことを慨嘆し、その思想を「災いを招くユートピア³⁵」とまで呼ぶ。タイヤンディエは、フランス社会主義のもともとの淵源を18世紀の啓蒙思想に求め、モンテスキュー、ヴォルテール、ルソーらの影響は否定できないとしながら、社会主義の濫觴となったバブーフに結びつくのは、ドルバック、エルヴェシウス、レイナル神父らであると述べる。そして、彼らの思想がフリーエ、サン＝シモン、ルイ・ブラン、ルルー、カベによって洗練され、プルードンの『経済的諸矛盾の体系』において、最高度の表現に達したとする思想史的な確認作業を行う。しかしながら、「プルードン氏は十八世紀的な唯物論者の考え方とは全く異なっている³⁶」と主張し、プルードン思想に影響を与えたのは、カール・グリューンを通してのドイツ無神論であるとする。こうした論脈のもとで、タイヤンディエは青年ヘーゲル学派の考察を行う。タイヤンディエは、第一章の末尾で、新ヘーゲル主義

³⁴ ハンブリーによるタイヤンディエ論文の発見以降のもので重要なのは、以下の二篇である。Jean-Paul Avic, « La Théologie usée de Baudelaire », *L'année Baudelaire* n°7, Éditions Champion, Paris, 2003, p. 81-90 ; Jérôme Thélot, « Châtiment de l'orgueil » dans *Baudelaire. Violence et poésie*, Éditions Gallimard, 1993, pp. 337-363.

³⁵ Taillandier, p. 281.

³⁶ « M. Proudhon ne relève en aucune façon du matérialisme du XVIII^e siècle. », *ibid.*, p. 283.

の理論を「人類を超えたところに何もものない」という信条に基づいた、「人類の神格化」として定義する。

フォイエルバッハ氏と共に、青年ヘーゲル学派は次のように宣言する。人類を越えたところに何もものなく、神は我々自身の^{にぞう}似像、すなわち架空の存在を利するために、我々のこの上なく崇高な諸観念が外化されたものに過ぎない。人間ハ人間ニトツテ神ナリ。フォイエルバッハ氏の後、さらに決然たる論理学者であるシュティルナー氏が以下のことを明らかにした。人類を奉るこの宗教は、未だお説教とでも言うべきものである。人間のために人類が存在しているのではない。神聖なものであろうと人間的なものであろうと、自らの外にある何もものかに従属してはならない。要するに一言でいえば、個人の持つ権利の他にいかなる権利もあり得ない。人間ハ^{おの}目ヅカラ神ナリ。これこそ青年ヘーゲル学派の最も進んだ教説であり、グリーン氏はシュティルナー氏の信奉者なのである。フランスのスパルタクスはまだここまで到達していなかった。だが、あの尋常ならざる非難、あの熱烈な呼びかけでその書物を終えるにあたって、ヘーゲル派の宣教師は最後の目的を強調し、そこで彼の弟子を待っていたのである。弟子は、師の希望を叶えたのであろうか？³⁷

タイヤンディエによる当時のドイツ哲学の要約は、ボードレールにかなりの印象を残したようである。このことは、後に『人工天国』第四章「人＝神」の章にの末尾で、現代ドイツの諸教理の「驕慢」に触れていることから明らかだ。リチャード・バートンは、ドイツの哲学理論とボードレールとの関係性が、その1840年代後半の著述、とりわけ「反逆」の諸詩篇にはつきりとみることができると述べ³⁸、また後で確認するように、ジャン・ポール・アヴィスも「驕慢の罰」を考察する際この部分に注目している。タイヤンディエによれば、プルードンはこうした当代ドイツ哲学の「反キリスト教信仰」に^{くみ}与することはなかったものの、人間の神格化という教理についてはこれを共有していたという。そして、プルードンの思想に固有の特徴として、彼の二律背反的思考を指摘する³⁹。タイヤンディエはこの思考法について、「この論理は、人類における秩序を創造するはずのものであったが、

³⁷ « La jeune école hégélienne avait déclaré avec M. Feuerbach qu'il n'y a rien au-dessus de l'humanité, que Dieu n'est qu'un reflet de nous-mêmes, une aliénation de nos idées les plus sublimes au profit d'un être imaginaire ; *homo homini Deus*. Après M. Feuerbach, un logicien plus résolu, M. Stirner, est venu démontrer que cette religion de l'humanité est encore une capucinade (*Pfaffenthum*), que l'humanité n'existe pas pour l'homme, que l'homme ne doit pas se soumettre à quelque chose d'extérieur à lui-même, divinité ou humanité peu importe, et qu'enfin, pour tout dire, il n'y a d'autres droits que les droits de l'individu ; *homo sibi Deus*. C'est là la doctrine la plus *avancée* de la jeune école hégélienne, et M. Grün est un partisan de M. Stirner. Le Spartacus français n'en était pas encore arrivé là ; mais, en terminant son livre par ces reproches extraordinaires et ces frénétiques appels, le missionnaire hégélien marquait le but fatal où il attendait son disciple. Le disciple a-t-il réalisé l'espoir du maître ? », *ibid*, pp. 300-301.

³⁸ Richard D. E. Burton, *Baudelaire and the second republic, Writing and Revolution*, Clarendon Press, Oxford, 1991, chapter 7 « Baudelaire and Proudhon (I) : 'Châtiment de l'orgueil' in Context », pp. 280-281.

³⁹ Taillandier, p. 302.

プルードン氏の精神を解決不能の混沌に陥れるという結果をもたらしたただけであった⁴⁰」と言う。バートンは、この一節が「驕慢の罰」の「あらゆる混沌がこの知性に渦巻いた」という詩行に影響を与えたと見ているが⁴¹、この一節は問題となる神学者トゥールネーの逸話と近い箇所でもあり、その可能性は高い。こうしたプルードンの二律背反的思想において最も根源的な対立は、神と人間とのそれである。

プルードン氏は最も壮大にして根本的な二律背反へと向かう。一方に神があり、もう一方には人間がある。神は無限であり、人間は限定された存在である。神と人間とは、相容れることのない二つの対立項である⁴²。

こうした根本的な対立的性格ゆえに、「神の善、神の自由、神の知」は、「人間の善、人間の自由、人間の知」と真っ向から対立するものである。したがって、この宇宙は神と人間の対立、どちらかが死ぬまで続く争いの場として規定される。だが、神は無限であり、時間やこの世の法などに入りこむことはないので進歩することはない。これに対して、人間は常に前を向いて進歩する。このため、ついには先見の明のある有限の存在（＝人間）が、茫然とした無限の存在〔＝神〕に勝利することになる⁴³。「彼〔＝プルードン〕はこう断言する。神は予見する力を持たない、神における摂理とは理解できない矛盾であると。そして、彼は神が人類の悲惨を予見しなかったことを非難する⁴⁴」。ここから、『経済的諸矛盾の体系』における、あの有名な宣言を含む一節をタイヤンディエは引用するのである。

神、それは愚昧であり怯懦である。神、それは偽善であり欺瞞である。神、それは専制であり、悲惨である。神、それは悪である⁴⁵。

こうして『経済的諸矛盾の体系』を中心とした、プルードン哲学のあらましが示された後、第二章末尾において、ボードレールが「驕慢の罰」の発想源とすることになる、シモン・ド・トゥールネーの逸話が引かれた一節が出る。

⁴⁰ « Cette logique, qui devait créer l'ordre dans l'humanité, n'a réussi qu'à faire de l'esprit de M. Proudhon un chaos inextricable », *ibid.*, p. 313.

⁴¹ Burton(1991), pp. 281-282.

⁴² « M. Proudhon est amené à la grande et fondamentale antinomie : Dieu d'un côté, l'homme de l'autre. Dieu est infini ; l'homme est un être limité ; Dieu et l'homme sont deux contraires inconciliables. », Taillandier, p. 309 ; Burton, p. 281.

⁴³ Taillandier, pp. 309-310.

⁴⁴ « Il affirme que Dieu est incapable de prévoir, que la providence en Dieu est une contradiction inintelligible, et il reproche à Dieu de ne pas avoir prévu les misères du genre humain, il s'empare contre ce qu'il appelle « la misanthropie de l'être infini, » », *ibid.*, p. 313.

⁴⁵ « Dieu, c'est sottise et lâcheté ; Dieu, c'est hypocrisie et mensonge ; Dieu, c'est tyrannie et misère ; Dieu, c'est le mal... », *ibid.*, p. 314.

今や、矛盾に身を売ったこの論理学者、すなわちその精力的な言葉を語るために、
獣性に身を売った論理学者について、彼がその著書の梗概^{レジュメ}で自らをどのように判断し
ているかがおわかりになるのではないだろうか？ 彼の「ワレ記念碑ヲ打チ建テタリ」
に耳を傾けて頂きたい。「ニュートンの発見がいかに途方もないものであるかを説明す
るために、彼は人間の無明の深淵を明らかにしたと語られてきた。本書にニュートン
的なものは何も無いし、経済に関する科学において、後世が宇宙に関する科学でこの
偉人に帰したのと同じほどの貢献をしたと主張できるものは何もない。だが、敢えて
言おう。ここにはかつてニュートンが解き明かした以上のものがあると。天の深みと
いえども、驚異的な体系がその只中で動く、我らの知性に並ぶものではない。[...]こ
れ以上何があるだろう？ 言ってみれば、天地創造の現場をとって押さえたのだ！」
十三世紀のこと、スコラ哲学を講じていた諸大学において、シモン・ド・トゥールネ
ーと呼ばれた強力な弁証法学者がいた。ある日のこと、彼はキリストの聖性を見事に
証明し、聴衆の心を奪い、こう叫んだ。「おお、ちっぽけなイエス！ ちっぽけなイエ
スよ！ 私がその気になれば、お前の法を称揚してやったのと同じほど、これを貶め
てやることだってできるのだ。」諸々の年代記が敬虔な畏れを交えて伝えるところによ
ると、くだんの詭弁家はたちまち理性を奪われたそうである。かつては大学を統べて
いたこの男、自らの論理に酔いしれたこの弁証法学者は、やがてでたらめの片言を話
すことしかできなくなり、子供たちの笑いものになったということだ⁴⁶。

こうして、プルードン哲学の概要を記述し、その論理的粗雑さを指摘し終えたうえで、
タイヤンディエは、キリスト教信仰、財産、家族といった伝統的価値観を称揚しさえすれ
ば、社会主義は挫折を喫することになるだろうと述べて論考を閉じる⁴⁷。

⁴⁶ « Maintenant, ce logicien livré aux contradictions, c'est-à-dire, pour parler sa langue énergique, livré aux bêtes, savez-vous comment il se juge lui-même dans le résumé de son livre ? Écoutez son *exegi monumentum* : « On a dit de Newton, pour exprimer l'immensité de ses découvertes, qu'il avait révélé l'abîme de l'ignorance humaine. Il n'y a point ici de Newton, et nul ne peut revendiquer dans la science économique une part égale à celle que la postérité assigne à ce grand homme dans la science de l'univers ; mais j'ose dire qu'il y a ici plus que ce qu'a jamais deviné Newton. La profondeur des cieux n'égale pas la profondeur de notre intelligence au sein de laquelle se meuvent de merveilleux systèmes..... Que dirai-je plus ? C'est la création même, prise, pour ainsi dire, sur le fait ! » Il y avait au XIII^e siècle, dans les grandes écoles de la scolastique, un vigoureux dialecticien nommé Simon de Tournay. Un jour qu'il avait admirablement établi la divinité du Christ et ravi l'auditoire, il s'écria : « O petit Jésus ! petit Jésus ! (*Jesule ! Jesule !*) autant j'ai exalté ta loi, autant je pourrais la rabaisser, si je voulais. » Les chroniques rapportent avec un pieux effroi que le sophiste fut incontinent privé de sa raison. Cet homme qui régnait dans les écoles, ce dialecticien enivré de sa logique, ne sut bientôt plus que balbutier au hasard et devint la risée des enfans. », Taillandier, *op. cit.*, pp. 314-315.

ここに引用した一節のうち、「十三世紀のこと……」*« Il y avait au XIII^e siècle... »*以下はプレイヤッド版ボードレール全集、およびバートン論文にも引かれている。cf. *OC. I*, p. 870 ; Burton, p. 278.

⁴⁷ Taillandier, pp. 321-322 ; Burton, p. 282.

第三節 詩学研究からのアプローチ

「驕慢の罰」を対象とした論考として、最も重要なものはジェローム・テロの『ボードレール、暴力と詩』（以下、『暴力と詩』）に収められた「驕慢の罰」の章であろう。テロの分析は、ほとんど訓詁学的といってもよいほど、詩の冒頭から末尾に至るまで精密な分析を施している。したがって、テロの論考について概観してみれば、詩の内容についての見取り図を得ることにもなる。ただし、ここでテロが依拠しているのは、あくまでも『悪の華』における「驕慢の罰」であることは念頭に置いておく必要がある。

テロは、詩という言語芸術のもたらす暴力性と共感という観点から、この詩篇を分析する。テロによれば、十三世紀にマチウ・パリスがトゥールネーの逸話を書き留めたとき、それはまだ隠喩ではなかった。タイヤンディエがプルードン批判の文脈でこの話を用いた際、それは十九世紀の社会主義者の隠喩となる。これをさらに詩的イメージへと転化したのがボードレールであり、いわば、ボードレールは隠喩の隠喩を遂行したということになる。これによって、ボードレールの詩におけるスコラ学者は、神学者、哲学者、詩人という三つの人間像の寓意となる。

したがって、逸話を持つ三つの様態を包含するものとして、問題は次のように敷衍されることになる。彼らが統制する言説のジャンルに関わりなく、彼らが言葉を使うことによって現実のものとなる過ちとは何か？⁴⁸

問題は、言語の使用そのものに関わる罪である。より正確に言えば、無関心な人々の心を捕え得るほど見事に言語を操る者、その言語の使い方をめぐる罪である。ここに言葉を生業とするものの利己主義、すなわち「驕慢」が生じることになる。また、マチウ・パリスはトゥールネーを、タイヤンディエはプルードンを非難したのだが、ボードレールは一体誰を非難するのだろうか、テロは問いかけ、それは、詩を書く自らそのものであると言う。こうして、詩を書くことそのものが「驕慢の罰」の対象となる論脈を導き出す。

ところで、神学者は真理へと至る道を聴衆に示すのであるが、そのやり方は「ねじ伏せる」*« forcer »*のものであって、弁証法をそのように用いることは、むしろ人々を真理から遠ざけるものとなる。なぜなら、人々が望むような解決を強引に導き出すことによって、彼は最も重要な〈真理〉から人々の関心を遠ざけるからである。彼がそれを行うのは、人々に〈真理〉を教え諭すためではなく、自らの驕慢を満たすためである。彼は、眼の前にいる人間よりも言葉を愛する。これは、〈真理〉に対する重大な背信の罪であると同時に、キリ

⁴⁸ « La question s'élargit donc comme suit, englobant les trois versions de l'anecdote (la théologique, l'économie, la poétique) : quelle faute s'actualise dès qu'on emploie les mots, indépendamment du genre de discours auquel on les ordonne ? », Thélot, p. 340

ストがその最も神聖な具現であるところの、隣人に対する罪である。つまり、傲慢の言葉を口にするよりも前に、彼は本質的な罪を既に犯していたということになる。

ここからさらに、神学者は「余りの高みに」登ったことによって精神に錯乱を来し、瀆神の言葉を口にする。その結果、彼は自らの驕慢の罰を受ける。つまり、「驕慢と恐慌とが、彼を事物と化してしまうのである⁴⁹」。ここで重要な点は、驕慢の言葉を吐いたのは博士の人格それ自体の主體的な働きによるものではなくて、彼を襲ったパニックによるものだけということである。驕慢は、彼を忘我の状態に陥れ、「自らの欲望の虜とする⁵⁰」。巧みな言葉の使い手は、結局自らの使う言葉によって支配されるものとなる⁵¹。詩の表現に即して言えば、自らの弁証法によって、イエスを「ずいぶん高い所」まで引き上げた神学者は、「余りの高みに」登ってしまうのである。さらにテロは、彼は自分自身の言葉によって、幻覚に捕われていることを明かしてしまっていると言う。「お前の甲冑のすき間を突きさえすれば」と神学者は言う。だが、そもそもイエスが、「小さなイエス」« *petit Jésus* »として藁の上で寝ていた時、彼は裸ではなかったか。博士は、架空の甲冑のすき間を突こうとしていたのである⁵²。それは言葉の上での虚偽に過ぎない。いかなる者も彼をねじ伏せることのない存在、どのような論理体系も彼を考慮の外に置く存在、「そうした超越的な存在をボードレールは「胎児」と名付けるのである⁵³」。いわば、自らの虚偽のただ中で、神学者はキリスト降誕の神秘、〈真実〉に知らず知らずのうちに触れていたのである。ここで詩の中の存在である博士と、詩を書いているボードレールとは、異なった位相にあるということを思い起す必要がある。神学者は虚偽を述べ、また幻覚に捕われるが、この詩を書いたボードレールは、むしろこの逸話から宗教的道德を引き出したのだと言える。

だが、このような解釈は、研究の最初で示された神学者＝詩人という解釈と矛盾するものではないだろうか。テロは、ここで詩人の立場に関わる二つの公準が示されているのだと言う。一方は、神学者と同じく驕慢に襲われ、神罰を受ける運命にある詩人像。もう一方は、そうした詩人の運命を自覚した上で、自らの主體的な選択によって、人間的感情の「化身」たろうとする詩人像である。テロの提出する詩人像をめぐる公準を言い換えれば、第一のものが詩の美学的側面に関わるものであり、第二のものが倫理的側面に関わるものであると言える。ここでテロが補助線として援用するのが、1851年のピエール・デュポン論である。そこでボードレールは次のように述べる。

どれほどの利己主義者であろうとも、詩人が「私は思う……、私は感じる……」と言う時、彼は自らの道具と悪魔的な契約を結んだ疲れを知らぬ音楽家や三文文士ほどには私を苛立たせることはない。[…]

⁴⁹ « de sorte que panique et orgueil le réifient. », *ibid.*, p. 346.

⁵⁰ « assujettie à son désir », *ibid.*

⁵¹ *ibid.*

⁵² *ibid.*, p. 350.

⁵³ *ibid.*, p. 351.

[...] 真の詩人はみな一個の化身であらねばならない。

Quelque égoïste qu'il soit, le poète me cause moins de colère quand il dit : Moi, je pense... moi, je sens..., que le musicien ou le barbouilleur infatigable qui a fait un pacte satanique avec son instrument. [...]

[...] tout poète véritable doit être une incarnation⁵⁴.

「^{サタニック}悪魔的な」という語は、「驕慢の罰」にも「魔王のごとき驕慢」*« un orgueil satanique »*という表現で出てくることからして、引用中の「音楽家や三文文士」と、自らの言葉を人々の心を動かす単なる道具とみなした神学者との間に、類似性を見ることはおそらく正しい。そしてこうした人間像に対してボードレールとテロが対置するのは、詩を単なる技巧として扱うのではなく、人間的な感情を生き生きと歌うデュポンのような詩人であり、そのような詩人像がここで「真の詩人」と呼ばれているのである。そして、「驕慢の罰」に描かれた神学者のイメージの裏に、「政治的、あるいは宗教的な意味合いを読み取らなければならない⁵⁵」とテロは主張する。こうして、神学者の「知性」が「秩序と豪華に満たされた」壮麗な神殿に喩えられているのは、1850年頃にボードレールが批判の対象としていた、詩の技巧的、形式的な側面を重視し、感情を軽視する「異教派」の文学者たちへの批判として理解され得る。こうした観点から、これに続く「地下室」の喩は、詩の内容に対する無関心の喩だということになる。

鍵の失われた地下室のように、
沈黙と夜とが彼のうちに巢食うようになった。

人格を失った神学者、そして異教派の文学者は、この地下室で眠る死体ですらもはやなく、彼はただ「沈黙と夜」として描かれる。沈黙と暗黒とで満たされたこの地下室には鍵がない。テロによれば、この「鍵」とは、他者への共感である。すなわち、神学者、そしてつばら詩の形式的側面に奉仕する詩人たちは、他者へ語りかけるべき感情、すなわち共感の欠如ゆえに批判の対象となるのである。そして、罰を受けた博士は「知性的に死んだ者となり、言語以前の状態へと引き戻され、にわかに無垢の存在となる⁵⁶」。こうして、かつては軽蔑していた「胎児」のごときものとして、今度は自らが軽蔑される存在となる。こうした詩のエピローグは示唆的である。「往来の獣」のような存在となった博士は、子供たちの物笑いの種となる。だが、自分よりも卑小な存在を貶めるというのは、以前は講壇に立っていた神学者自身がやっていたことではないのだろうか。子供たちは、「〈魔王〉の

⁵⁴ « », *ibid.*, p. 352, 355 ; *OC*. II, p. 27.

⁵⁵ Thélot, pp. 355-356.

⁵⁶ *ibid.*, p. 359.

卯⁵⁷』として、自分たちよりも弱い者を揶揄するのである。「その本質的な暴力性において、言語の罪は受け継がれるものである。すなわちその欲望は集団的なものなのである⁵⁸」。驕慢は、それが誰のものであろうと、かつての「加虐者を犠牲者とする⁵⁹」。この加虐者と犠牲者の表現から、テロが「ワレトワガ身ヲ罰スル者」«L'Heautontimorouménos»に代表される、存在の可換性の詩学を念頭に置いていることは明らかだ。『悪の華』におけるこの有名な詩学を踏まえ、テロは、罰が人から人へ、世代から世代へと継承的に続いて行くと述べ、この懲罰の無限連鎖から脱け出す「鍵」こそが「共感」と主張する。そして、この共感に基づく倫理的公準こそが、「驕慢の罰」をもたらす美学的公準を贖うことになる。つまり、キリストが人類の原罪を贖ったように、美的形式の枠内に囚われていた詩に、再び人間的感情を蘇らせるとされるのである。

以上が、テロによる「驕慢の罰」解釈の梗概である。実際にテロの論旨を追っていくと、『暴力と詩』における『悪の華』研究の導入として、この詩篇が選ばれた理由がよくわかる。それは、この詩が、言語の持つ暴力性という側面を暴き出すと共に、〈真理〉に無関心な言語に欠けてしまうもの、すなわち他者との共感という主題にも接続するものだからである。実際、これは『暴力と詩』のテーマ系に則ったものであり、また1850年頃のボードレールの問題意識にも適うものでもある。この意味で、テロが1851年の「デュポン論」を援用したことは適切であると言える。例えば、詩中の「鍵」の語の解説の際、これを「鍵＝共感」として理解したことは、一見したところ唐突で、テロ自身の論旨に引き付け過ぎたものであるように見える。だが、ボードレールの「デュポン論」の眼目が、芸術から道徳や情熱を排した「芸術のための芸術派の幼稚なユートピア」を批判し、民衆感情の高まりを歌ったデュポンの歌謡を肯定的に評価するものであることを踏まえれば、テロの読み筋はまことに適切なものであったことがわかるのである。また、これは同じ時期に発表された「異教派」(1852)の問題意識とも通じるものである。

だが、テロの論説にはいくつかの根本的な弱みがあることを見逃すわけにはいかない。その最大の問題は、発想源となったタイヤンディエ論文の意義を余りにも軽視していることに起因する。このために、ボードレールにとって「驕慢の罰」を書く強い動機となった、プルドン理論との関連性がほとんど見られなくなっているのである。テロの理論の枠内に限定して、やや具体的に問題を指摘するならば、その冒頭において、「神学者＝哲学者＝詩人」という公理を主張したにもかかわらず、この図式で神学者と詩人を媒介しているはずの哲学者の項がまるごと無視されてしまっている。もちろん、『悪の華』の配列において、

⁵⁷ « Satans en herbe », OC, II, p. 535 ; Thélot, p. 360. この表現は、1855年7月8日の『ポルトfeuille』誌 *Le Portefeuille*、および1857年9月1日の『現在』誌 *Le Présent* に再掲されたボードレールの記事、「笑いの本質について、および一般に造形芸術における滑稽について」« De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques »の中に出る表現である。表題が示すように、芸術としては下位に置かれていた諷刺画の美学的な価値を高めようとする目的で書かれたものである。

⁵⁸ Thélot, p. 360.

⁵⁹ *ibid.*

「驕慢の罰」は詩人の宿命に関する枠組みに組み込まれていることから、詩人の在り様をめぐる問題に論点を収斂させること自体は問題ではない。だが、「政治的、あるいは宗教的な意味合いを読み取らなければならない⁶⁰」と主張し、自らの論理に関わりのある部分で「デュポン論」や「異教派」といった記事を援用するのであれば、これらの記事の書かれた第二共和政下におけるボードレールの政治思想について、いささかなりとも立ち入った考察を行うべきではなかったであろうか。美の公準と倫理的公準というテロの論理の核心において、この二つの公準を結ぶ中間項がプルドンであり、またタイヤンディエである以上、彼らの理論を看過したことは重大な手落ちであると言わなければならない。だが、これはテロの論考にのみ当てはまることではない。

第四節 神学的アプローチ

この詩篇を扱った、いま一つの重要な論考であるジャン・ポール・アヴィスの「ボードレールの使い古された神学」は、人間性と^{ユマニテ}聖^{ディヴィニテ}性の統一^{ユニテ}という観点から「驕慢の罰」の分析を行ったものである⁶¹。テロの論説と比較して、タイヤンディエ論文にやや引きつけた考察を行っているところが注意を惹く。アヴィスによれば、詩の冒頭の「〈神学〉華やかにし頃」とは、神学が「^ロ論理^ゴ=^ス言葉」の力によって、異教の信仰と神の知恵との断絶を解消し、「〈受肉した〉^ヴ神^ルの^ズ言葉」（=キリスト）が人間性と聖性との統一となる約束を果たし得ていた時代のことであるという⁶²。そして、タイヤンディエの「ドイツ無神論とフランス社会主義」に言及するのだが、アヴィスが注目するのはフランス社会主義ではなく、ドイツ無神論の方なのである。アヴィスはここで、タイヤンディエ論考にも引用されていた、新ヘーゲル派の公式、「*Homo homini Deus*」 ou «*homo sibi Deus*」（「人間は人間にとって神である」、あるいは「人間はそれ自体で神である」）を取り上げ、キリスト教的な神、そして神学がもはや「使い古されたもの」となってしまった十九世紀の思想状況に、「驕慢の罰」を結びつけるのである⁶³。この観点からすると、詩に登場する神学者は、「瓦解した神学の教説」の比喻として理解され得る。その上で、このような状況下におけるボードレールの思想を窺う材料として、詩篇「聖ペテロの否認」や新聞『公共福祉』を挙げ、ボードレールの神が、福音書的な神よりもプルドンの神、すなわち「悪としての神」に近いものであるという論理を展開する。悪に対して悪が対立し、「剣に対して剣⁶⁴」が対立する世界では、人間性と聖性との統一、「夢と行動⁶⁵」が共に歩むことは不可能である。そこでは、人間は

⁶⁰ Thélot, pp. 355-356.

⁶¹ Jean-Paul Avic, « La Théologie usée de Baudelaire », *L'année Baudelaire* n°7, Éditions Champion, Paris, 2003, p. 81-90.

⁶² Avic, pp. 82-83.

⁶³ *ibid.*, pp. 83-84.

⁶⁴ 「聖ペテロの否認」の一節を参照（*OC*, I, p. 122）。

⁶⁵ *ibid.*

自らの力を頼りにするしかない。すなわち、「*homo homini lupus* » et « *Deus homini lupus* »（「人間は人間にとって敵であり」、また「神は人間にとって敵である」）⁶⁶。

こうした状況において、詩はどうなってしまうのか。悪と悪とが相争う時代に合って、唯一の処方箋は、自ら「〈悪〉を認識すること⁶⁷」しかない。詩人ボードレーンにとって、最も深刻に思われた点は、現世における「精神的人間」« *l'homme spirituel* »の喪失である。進歩思想や実証主義の全盛期にあって、「詩は神学と同じく崩壊を宿命づけられている⁶⁸」からである。だが、「科学と哲学の間を友好的に歩むことを拒否する」純粹芸術の方へ走ったとしても、それは「殺人の文学、自殺の文学⁶⁹」でしかない。だが、詩の歩むべき道を模索するとしても、「脱神話化⁷⁰」を推し進める科学と哲学の間で、詩と神学はいかなる道をとる得るであろうか。脱神話化、普遍化を事とする科学と哲学の思想が把握し得ぬものを把握することである⁷¹。

ボードレーン詩学、そしてそのキリスト教神学の絶対的な新しさは、現在が未来へと向けた意味を有し、出来事の即時性が、過去の完成であり、未来へ向けた意味の約束であるような、そうした歴史において神を、そうした時間において受肉した〈神の言葉〉を思惟するところにあった⁷²。

「歴史において神を思惟する」とは、見方を変えれば、神を永遠的な存在としてはもはや考えられなくなったという事態を指しているのであって、ここから理解されるように、アヴィスの論説は、「驕慢の罰」を神学の衰退とデカダンスの詩学を重ね合わせようとするものである。実際、アヴィスの考察は『悪の華』、とりわけ第二版以降の詩学や、「後光の喪失」、「二重の部屋」といった散文詩、また断章群『赤裸の心』に見られる文明の理論などに適合するものである。

⁶⁶ Avice, p. 84.

⁶⁷ *ibid.*, p. 86.

⁶⁸ « la poésie est promise au même effondrement que la théologie. », *ibid.*

⁶⁹ « toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide », *ibid.*, p. 87 ; « L'École païenne », *OC*, II, p. 49.

⁷⁰ Avice, p. 87.

⁷¹ *ibid.*, p. 89.

おそらく、アヴィスがここで「哲学」と呼んでいるものは、普遍化、一般化を目指していく哲学、すなわち実証主義的、進歩主義的哲学のことを指しているのであって、哲学総体を指しているわけではないであろう。この少し前の部分で、ボードレーンの時間意識をヘーゲル哲学に引き付けて解釈していることから、そのように判断することができる。アヴィスがどのような思想を念頭において、ここで「哲学」と言っているのかはわからないが、歴史的時間における人間の脆弱さ、人間の生の「今ここ」« *ici et maintenant* »的な性格を軽視するような教条的哲学として、V. クーザンやジュフロワの哲学を想定してみることもできる。

⁷² « c'est celui [=champs] de la poésie de Baudelaire, c'est celui de la théologie du christianisme dont la nouveauté absolue fut de penser Dieu dans l'histoire, Verbe incarné dans un temps où le présent avait sens pour l'avenir, où l'immédiat d'un événement était l'accomplissement d'un passé et promesse de sens pour un avenir. », *ibid.*, p. 89.

だが、アヴィスの論説もまた、テロの研究と同じ轍を踏んでいるように思われる。もちろん、神学者トゥールネーの運命に、詩と神学とが共に喘いでいた危機的状況という背景を読み取ったうえで、そこからデカダンスの詩学という現実的な打開策を引き出した点は首肯し得る。しかしながら、それはやはり『悪の華』以降の詩学について言えることなのである。科学的実証主義の時代において、「詩も神学と同じく崩壊を宿命づけられている」というのは、実は「驕慢の罰」が書かれた第二共和政期のボードレールの思想と著しく背馳する考え方であることを思い起す必要がある。むしろこの頃のボードレールは、科学や哲学、「有用性、真、善、真に愛すべきもの」といった、詩以外の領分と詩との友好的な歩み寄りの可能性を探っていたのであって、真や善に対する美の自律性の主張やデカダンスの相において文学を把握するという後年の主張を、この時期のボードレールに対して安易に適用することはできないのである。つまり、アヴィスの論は、『悪の華』以後の詩学を、第二共和政下の詩学に対して単線的かつ遡及的に結びつけてしまっているところに問題があると言える。その原因は、タイヤンディエ論文ないしはプルードンの思想に対して、ボードレールがどのような態度で臨んでいたかということ、十分に踏み込んで考察していないことによるのではないだろうか。そのために、第二共和政というある種の特殊な状況下におけるボードレールの問題意識を捉え損なってしまったと言える。果たして、ボードレールはタイヤンディエ論文の何に心を動かされ、またトゥールネーの逸話を借用することによって、どのようなモラルを表現しようとしたのだろうか。この問題を考えるために、私たちは詩が書かれた状況に改めて立ち戻らなければならない。

第五節 プルードンとの接点

「驕慢の罰」を時代状況に厳密に置き直した考察を行っているのは、リチャード・バートンである⁷³。以下では、バートンの論考に即して、タイヤンディエ論と『アンドル県の代表者』中の記事「現下の状況」(1848)を踏まえ、「驕慢の罰」とプルードン理論との関連性について考察する。

まず、バートンは1847年から1850年の間に発表された詩の中で、「驕慢の罰」だけが六月暴動以後に書かれたものであるという点を指摘する。そして、タイヤンディエの論文が発表された1848年10月ごろ、ボードレールがシャトールーで発行されていた保守派の地方新聞『アンドル県の代表者』の編集主幹となっていたことに注意を促す。そして、詩が書かれた——少なくとも構想された——のは1848年12月から翌1849年1月から2月頃であろうと推測する。1848年12月と言えば、ルイ・ナポレオンが大統領に当選した時期であり、すなわち二月革命の夢想が政治的な次元で灰塵に帰した時である。したがって、この時期に書かれた「驕慢の罰」を理解するためには、タイヤンディエの論文をその「典拠」

⁷³ Richard D. E. Burton, *Baudelaire and the second republic, Writing and Revolution*, Clarendon Press, Oxford, 1991, chapter 7 «Baudelaire and Proudhon (I): 'Châtiment de l'orgueil' in Context», pp. 276-290.

として示すだけでは不十分である。まずもって重要な点は、タイヤンディエ論文に対してボードレールがどのような態度で臨んだかを把握することである。バートンは、タイヤンディエ論文を具体的に検討したうえで、ボードレールは思想家としてのプルードンに全く批判的でなかったとは言わないまでも、「タイヤンディエが激しい非難の対象としたプルードンおよびプルードン主義に対する攻撃を、嘲弄をもってはねつけたらろうと推測される⁷⁴」と主張する。その根拠としてバートンが引くのが、タイヤンディエ論考が発表された五日後に、『アンドル県の代表者』という地方新聞に掲載された、ボードレールの筆になるとされる記事である。この新聞は、ピショワとジエグレルによって次のように紹介されている。

1848年10月19日、シャートルーのミーニュ印刷所の職工長クロード・ルノーが、アンドル県知事に対し、地主・管理者の資格で『アンドル県の代表者——秩序と保守の諸原理の新聞』と題する新聞の発行許可を申請し、千八百フランの保証金を積んだ。趣意書によれば、この新しい定期刊行物は火曜日と木曜日に発行され、「穏健派」（実際には保守派）を標榜し、予約購読者は六百五十名を数えたが、残念ながら出資者の名は記載されていない⁷⁵。

ボードレールは、『^{コルセール}海賊＝魔王^{サタン}』紙時代⁷⁶の知人アルテュール・ポンロワ Arthur Ponroy によって、『アンドル県の代表者』の編集長の口を薦められ、これに承諾したという。バートンがボードレールのプルードン主義的傾向を指摘するために引くのが、その創刊第一号に掲載された「現下の状況」と題された記事である⁷⁷。ルネ・ジョアネ、およびムーケとバンディによってボードレールのものと推定されたこの記事は、二月革命の興奮から、六月暴動の混乱、そしてプルードン賛美という要素が揃って出てくるという点で、1848年のボードレールについて考える際、きわめて重要な意義を持つ資料である。二月革命について、この記事は次のように述べる。

確かな、そして既得のものとして〈歴史〉に残るであろうことは、ごくわずかな、誰の眼にも見えないほど微かなためらいと頑固な未練は別にして、政治、宗教のあらゆる

⁷⁴ « Baudelaire may be supposed have rejected with derision the attack on Proudhon and Proudhonism that is the main thrust of Taillandier's invective. », Burton(1991), p. 282.

⁷⁵ « Le 19 octobre 1848, Claude Renault, principal prote de l'imprimerie Migné de Châteauroux, déclarait au préfet de l'Indre son intention de faire paraître, en qualité de propriétaire-gérant, un journal intitulé *Le Représentant de l'Indre, journal des principes d'ordre et de conservation*, et versait un cautionnement de 1800 francs. Sur un état des journaux, ce nouveau périodique du mardi et du vendredi sera qualifié de « modéré » – il est en fait conservateur – et comptera 650 abonnés ; les noms des bailleurs de fonds ne sont malheureusement pas indiqués. », Baudelaire, Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Juillard, 1987, p. 346 ; 邦訳『シャルル・ボードレール』、渡辺邦彦訳、作品社、2003年、p. 336.

⁷⁶ 『海賊＝魔王』*Le Corsaire-Satan* は、スキャンダルズムを事とする新聞で、1840年代には主要な新聞の一つに数えられてもいた。1840年代の半ば頃、ボードレールやジャンフルーリらはこの新聞の編集室に出入りし、しばしば記事や戯作のようなものを載せるなどしていた。

⁷⁷ « Actuellement », *Le Représentant de l'Indre*, premier numéro, 20 octobre 1848.

る階級、無産階級の労働者たち、有産階級の労働者たち、正統王朝派として、かつて野党に属した人々さえも、また伝統的で古くからの共和主義者たちが、感激しながら、友愛的で神秘的な統一の中に飛びこんだのだ。私たちは、この崇高なる幻想を分かち持ったことを自らの栄光とする。

Il est certain – et cela restera acquis à l’Histoire – que, sauf une très petite quantité d’hésitations et de regrets obstinés, si minime que personne ne vit, toutes les classes politiques et religieuses, ouvriers prolétaires, ouvriers propriétaires, anciens partisans même de l’opposition légitimiste, républicains traditionnels et de vieille date, se précipitèrent avec enthousiasme dans une fraternelle et mystique union, – union que l’on crut définitive. Nous nous faisons gloire d’avoir partagé cette sublime illusion⁷⁸.

こうして、ボードレールは二月革命を「歴史の中でただ一度だけ⁷⁹」実現した輝かしい瞬間であるとし、繰り返し語られ続けなければならない事績であると主張する。

ところが、不和が訪れた。その結果、社会的無秩序、事業の不振、民衆の貧困、互いに投げ合う非難、等々。

Et pourtant la discorde est venue ; conséquemment le désordre social, la stagnation des affaires, la misère du peuple, les récriminations réciproques, etc⁸⁰.

言うまでもなく、これは六月暴動のことである。この事件の発端となった蜂起について、ボードレールは「蜂起は正当なものであった、殺人と同じように⁸¹」と評価する。さらに、「権力は、反動派と呼ばれる人々によって奪い去られたわけではない⁸²」と述べ、なんと暴動を武力鎮圧し、権力を握った「反動派」の責任をも不問に付すのである。では、六月の惨劇の責を負うべきは誰か。「扇動者たち」である。

凡庸な指導者たちこそ、彼ら [=民衆] を破滅させた者たちである。[…]
あなた方は手にいっぱい、何にでも効く万能薬を持ってやって来た。貧困に対する万能薬はありますか？ もちろん。無学に対する万能薬は？ きっと。では、悪徳に対する万能薬は？…… […] 彼らは奈落へ向っていった、民衆を道連れにして。

⁷⁸ OC. II, p. 1060. バートンもこの部分を引用し、「私たちは…」《 Nous nous faisons... 》以下の一文をイタリックで強調している(Burton(1991), p. 283)。

⁷⁹ « une fois, une seule fois peut-être, dans l’histoire de l’humanité », OC. II, p. 1061.

⁸⁰ *ibid.*

⁸¹ « L’insurrection était légitime, comme l’assassinat. », *ibid.*, p. 1062.

⁸² « le pouvoir n’a pas été enlevé par le parti des hommes qu’on appelle réactionnaire », *ibid.*

Ce sont les meneurs vulgaires qui ose l'ont perdu. [...]

Vous êtes arrivés, les mains pleines de panacées universelles ; panacées contre la misère ? assurément ; – contre la non-instruction ? probablement, – et contre le vice ?...[...] Ils ont marché à l'abîme, et le peuple avec eux⁸³.

この一節で、ボードレールはどの思想家であるとか、どの党派であるとかははっきりと名指してはいないが、バートンはこれを 1840 年代のユトピストたちであるとして、その枠内に入り得るものを「フーリエ主義者、ブランキー派、イカリア人、サン＝シモン主義者らについては疑いなく、さらに彼らほど急進的でない空想的思想家たち」だと言う。ここで重要な点は、「現下の状況」における六月暴動の理解の仕方、そして煽動者たちに対する批判において、ボードレールはプルードンないしプルードン的な考え方に準拠しているということである⁸⁴。六月暴動の核心は、プルードンの名と共に次のように定式化されている。

否。勇を鼓して、事実をあるがままに認めなければならない。プルードンがただ一人、そして最初に言った。暴動は社会主義的なものであると。彼は嘘をつかない、この男は。彼は率直で明快だ。

Non ; il faut avoir le courage d'avouer les faits tels qu'ils sont. Proudhon l'a dit, le seul et le premier ; *L'insurrection est socialiste*. Il ne ment pas, celui-là ; il est brutal et clair⁸⁵.

「驕慢の罰」を解釈するために、1848 年の記事からバートンが引き出す論点は次の二点である。すなわち、「現下の状況」は、反動的な記事でも、1848 年の諸事件に対して傍観者的な立場から書かれた記事でもなく、共和主義ないしは社会主義の立場から書かれたものであり、その本質的な部分は全てプルードンに負っているということ。次に、そこで非難されているのは、社会主義者でも共和主義者でもなく、空想的思想家、夢想家、煽動家、巧みな言葉を駆使して民衆を破滅へ導く者たちだということである⁸⁶。

こうして、バートンはタイヤンディエ論文、「現下の状況」、そして 1848 年に対するボードレールの反応を示す諸資料という三つの資料群に依拠しながら、「驕慢の罰」を、つい先ごろ詩人が体験したばかりの騒擾に関する、「暗号化された注釈⁸⁷」であると規定するのである。この観点からして、詩の冒頭の「神学華やかなりし頃」とは、二月の沸き立った興奮を、神学者とはユトピアを説く理論家たち、「純粋なる聖霊たちのみが来たことのある、／天なる栄光へと向かう尋常ならざる道を見出した」というのは、第二共和政初期の夢想

⁸³ *ibid.*

⁸⁴ Burton,(1991) p. 283.

⁸⁵ *OC*. II, p. 1062.

⁸⁶ Burton, p. 285.

⁸⁷ « a coded commentary », *ibid.*

や熱望を表象するものであると解説される。そして、「小さなイエスよ！」という驕慢の叫びは、1848年に横溢した共和主義的キリストのイコノグラフィに結びけられる。バートンはまた、『公共福祉』、「聖ペテロの否認」、「異教派」といった、この時期にボードレーンが書いたとされる記事や詩篇にもそうした用語やイメージの用法が見られるとして、この解説格子を補強する。そして、「取るに足りない胎児」は、共和国の現状であり、自ら「使い古されたもの」、「子供たちの笑いの種」となった博士の運命は、1848年の煽動者たちであると共に、共和国そのものの運命であるとされる。

ここから、バートンは「陶醉」« ivresse »の問題に移り、「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」が並んで発表されたことの意味を問い、両詩篇の比較に移るのだが、これについては次節で検討すべき課題であるので、ここでは保留にしておく。「驕慢の罰」をめぐるバートンの考察については、タイヤンディエの反動的な政治的観点にボードレーンが共感することはなかったが、その論文によってプルードン思想や1848年の出来事の意義について、明確な見通しを得ることができるようになったということになる。

第六節 美学と社会理論

だが、バートン論考にも幾つかの問題があり、しかも、そのうちのいくつかがかなり根本的な問題であるとなると、これを素通りすることはできない。

バートンの述べるとおり、「驕慢の罰」が1840年代のユートピア的社会思想を念頭に置いて書かれたものであるとすれば、少なくとも1850年のヴェルシオンに即してみる限り、詩人の驕慢を寓意的に表わしたものであるという、ボードレーン研究における常識的な読み方は成立しにくくなっていく。詩人の傲慢と、それによって受けるべき罰という読み筋は、実は根本的には『悪の華』の構造から引き出されてきたものであるという研究史的事実を、改めて、また可能な限り突き詰めて考えてみる必要がある。『悪の華』の配列を頼りに、詩中の神学者がロマン主義的詩人観の寓意であるという前提を立てることは、少なくとも1850年の「驕慢の罰」についてはできないのである。したがって、『冥府』の「驕慢の罰」は、『悪の華』のそれとは明らかに違うものであるとすることができる。テロやアヴィスの論に対して、バートンの論説がより説得力に富んでいる理由は、詩篇をその書かれた状況に厳密に置き直すことによって、時代的な文脈をより正確に読み込んでいることによる。

逆にバートンの論考における根本的な弱みは、社会的な文脈を余りに重視したことにあると言ってよいかもしれない。つまり、社会理論と詩学とを含めたボードレーンの内的な論理がここではいささか軽視されてしまったように思われるのである。その最大の根拠は、ボードレーンがプルードンの本から書き抜いた、ある一節が欠けているということである。

問題の一節は、タイヤンディエが俎上に載せた『経済的諸矛盾の体系』の、第十三章、第十期、「人口」に見出される⁸⁸。

芸術、すなわち、自らの人格、自らの妻、子供、自らの観念、言説、行動、生産物における美の探究、真実の完璧化。かくのごときが、労働者の最後の発展段階、自然の円環を輝かしく閉じるべく定められた位相である。〈美学〉、そして美学の上方の、〈道徳〉、これこそが経済〈体系〉の要石である。

L'art, c'est-à-dire la recherche du beau, la perfection du vrai, dans sa personne, dans sa femme et ses enfants, dans ses idées, ses discours, ses actions, ses produits : telle est la dernière évolution du travailleur, la phase destinée à fermer glorieusement le Cercle^a de la Nature^b. L'Esthétique^c, et au-dessus de l'esthétique, la Morale^d, voilà la clé^e de voûte de l'Édifice^f économique⁸⁹.

当然ここで問題となるのは、ボードレールがなぜこの一節を書き抜いたかということである。ピショワの推測によれば、「1846年の秋から第二帝政の初め」のどこかということであるが、ピショワはこれを1848年と推定している⁹⁰。実際、ボードレールが友人のエスキロスに経済についての問題をなだかんだと質問してうんざりさせたという証言や、タイヤンディエ論文を読んでいたこと、また陰謀家めいた手紙を書いてまでプルードンに会おうとし、実際に会いもしたという話、先ほど検討した『アンドル県の代表者』の「現下の状況」、さらに、「Baudelaire」と署名された『国民論壇』の記事が、ほからならぬシャルル・ボードレールの手になるものであるとすれば、『経済的諸矛盾の体系』からの抜き書きも、これら一連の出来事と同じ年、すなわち1848年である可能性はきわめて高い⁹¹。

この時期に書かれた様々な記事を検討してみるならば、私たちが問題とする第二共和政の時期、すなわち『冥府』期のボードレールは、美の自律性の主張に未だ達してはいなかったということをまずは念頭に置かなければならない。むしろ、真理や道徳といった、そ

⁸⁸ この典拠を見出したのは T. J. クラークである。cf. T. J. Clark, *The absolute bourgeois. Artist and Politics in France, 1848-1851*, London, 1973, p. 166-167.

⁸⁹ OC. II, p. 979.

a から f の部分はプルードンのテキストでは以下の表記になっている。a : Cercle, b : Nature, c : Esthétique, d : Morale, e : clef, f : édifice.

本文に引用したテキストは、プレイヤッド版『ボードレール全集』の異文を用い、訳文もこれに従った。リヴィエール版『プルードン全集』に記載のものとは、若干ながら表記の違いが認められる。これらの異同については、上記に a, b... の記号で示した。リヴィエール版の諸氏情報については次のとおりである。cf. *Œuvres complètes de P.-J. Proudhon*, publiées chez Marcel Rivière sous la direction de C. Bouglé et H. Moysset, *Système des contradictions économiques ou Philosophies de la misère*, édité par Roger Picard, t. II, 1923, p. 375.

⁹⁰ OC. II, pp. 1530-1531.

⁹¹ ピショワは、さらに『異教派』の末尾、「科学と哲学の間を友好的に歩む」の一節から考えて、1852年と考えることもできる、と述べている。(ibid.)

の他の理念との関係性において、芸術や文学の問題を考えていたのである。その端的な証言として最もよく知られているのは、『異教派』の末尾の一節であろう。

文学はよりよい環境の中へ、その力を鍛え直しに行かなければならない。科学と哲学の間を友好的に歩むことを拒否する文学は全て、人殺しの文学、自殺の文学であることがまもなく理解されるであろう。

Il faut que la littérature aille retremper ses forces dans une atmosphère meilleure. Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide⁹².

そもそもこの「異教派」という記事は、美の形式的な側面をひたすらに追究し、「情熱と理性をお払い箱に⁹³」し、「有用性、真、善、美、真に愛すべきもの⁹⁴」を軽視する文学の批判を眼目とした文章なのである。そうした「異教派」の文学者として具体的に考えられているのは、ゴーチエやバンヴィルであるが、のちのボードレールがゴーチエの詩的洗練に近づくような努力をし、バンヴィルの詩を自分のものとは異質なものながら肯定的に評価するようになったのとは対照的な態度である。

この時期に書かれた「デュボン論」においてもやはり同じことが言える。プルードン関連ということ言えば、「プルードンのあの崇高な身振り⁹⁵」という一節がすぐに思い浮かぶのだが、それよりも、デュボンの歌謡を称賛する際、そのすぐれた点が「美德への愛、人類への愛、絶え間なく詩から立ち昇るえもいわれぬもの、私が進んで共和国への無限の嗜好とでも呼ぶべきものにある⁹⁶」と言われているというのが肝心の点で、ここでもやはり詩^{ポエジー}が、美以外の理念と結びつけられているのである。

この点を踏まえたうえで先ほどの問い、ボードレールはなぜプルードンのあの一節を書き写したのかという問題を考えてみれば、社会的な観点と美学的な観点を総合するパースペクティヴを提示する哲学的な土台として、1848年のボードレールはこれを書き留めたはずである。「驕慢の罰」をプルードンに引き付けて解釈するのであれば、バートンはこの回路を通ったうえで、「驕慢の罰」にいかなるモラルが表現されているかを改めて問うべきではなかったであろうか。「異教派」の一節に見られる「科学と哲学の間」という言い方は示唆的である。タイヤンディエ論文、そしてプルードン哲学との関連性においてこの一節の真意を推し量ろうとするならば、プルードンが、サン＝シモン主義やフーリエ主義といった先行する社会理論に対して、自らの社会主義思想を「科学的社会主義」と言ったことを、

⁹² OC. II, p. 49.

⁹³ « Congédier la passion et la raison », OC. II, p. 47.

⁹⁴ « L'utile, le vrai, le bon, le vraiment aimable », OC. II, p. 48.

⁹⁵ « ce sublime mouvement de Proudhon », OC. II, p. 34.

⁹⁶ « dans l'amour de la vertu et de l'humanité, et dans ce je ne sais quoi qui s'exhale incessamment de sa poésie, que j'appellerais volontiers le goût infini de la République », OC. II, p. 33.

ここで思い合わせてもよい。科学と哲学が社会的に有用なものだと、第二共和政期のボードレーが考えていたとして、文学もまたそれらと同じく有用であるためにはどうあるべきかといった問題に対する先鋭な意識がここには見出されるように思われる。ただし、ここで言う有用性とは、芸術が芸術であるための基本的な条件を逸脱していないことが要件となっていることは言うまでもない。このことは、ブルジョワ的道德と社会主義道德を弾劾した、やはり同じ時期の記事「道義派のドラマと小説」中の一節からも明らかだ。

文学論争を絶え間なく横切る、壮大で恐ろしい語群がある。そう、芸術、美、有用性、道德である。大論戦が巻き起こる。そして、哲学的な思慮が欠けているために、それぞれが旗の半分をわがものにして、もう半分には何の価値もないと断じる。[…] 相対立する二つの派に、同じような過ちが見出されると指摘するのは痛ましいことだ。すなわち、ブルジョワ派と社会主義派のことである。善導しよう！ 善導しよう！と、どちらの派も宣教師めいた熱っぽさで口角泡を飛ばす。当然、一方はブルジョワ道德を説き、他方は社会主義道德を説く。そうなれば、芸術はもはやプロパガンダの問題でしかない。

Il y a des mots, grands et terribles, qui traversent incessamment la polémique littéraire : l'art, le beau, l'utile, la morale. Il se fait une grande mêlée ; et, par manque de sagesse philosophique, chacun prend pour soi la moitié du drapeau, affirmant que l'autre n'a aucune valeur. [...] Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées : l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons ! moralisons ! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande⁹⁷.

この一節と、この直後に出てくる「芸術は芸術であるが故に有用だ」という言葉を合わせて読むと、芸術と他の価値基準との連関を重視する、「デュポン論」や「異教派」の論説と矛盾しているように見える。しかしながら、この一節において非難されているのは、実は「それぞれが旗の半分をわがものにして、もう半分には何の価値もないと断じる」ことだという点を見落としてはならない。つまりここでの批判の核心は、ある価値基準を絶対化して、他の価値基準を排斥することに向けられているのである。このようなことが起こるのは、両者を総合すべき「哲学的思慮」が欠けているからだとしてボードレーは明言する。この問題に対して、『貧困の哲学』から書き抜かれた一節は、きわめて重大な意味を持つものであると言わねばならない。当時のボードレーにとってみれば、それは社会における芸術のあるべき意義を明確に位置づけ得る哲学であるように見えなかったであろうか。後に美の自律性を主張する立場から、プルドンの理論を批判的に見るようになったとして

⁹⁷ OC. II, p. 41.

も、それはあくまでも後の話である。いささか^{サンデーズ}総合めいたことを言えば、この時期のボードレールは、宗教、哲学、科学、芸術について、それぞれの領分が受け持つべき「有用性」を保持しつつ、それぞれが互いに生かし合うことによって、〈共和国〉の理念を漸進的に実現していくべき方途を模索していたということになるだろう。

ここまでのところを考え合わせてみて、ようやく私たちはタイヤンディエ論文に対するボードレールの態度を推し量ることができる。もしもボードレールがプルードンの理念に賛同し、タイヤンディエの論文に批判的であったとしたら、それは以上のような理論的かつ理念的な観点からのものであつただろう。二月革命と六月暴動という諸事件を経た後で、経済問題から哲学的な問題に至るまで様々な観点から反省を行っていたボードレールにとって、タイヤンディエが最終的な結論として持ち出す「義務および自由の感情、家庭の健全さ、同胞への愛といった諸道徳」などは、プルードンをはじめとした社会主義を打ち倒すどころか、それこそ直前の諸事件によって現実的に否定し去られた理念ではないかと、笑止千万な教説に見えたとしても不思議はない。逆にプルードンの思想は、そうした人道的道徳を真っ向から拒絶しきらないまでも、それらが無邪気に信じることなく、むしろこの世界を神と人間との恒常的対立の相によって把握していたという点で、ボードレールの眼にはより現実的なものに見えたに違いない。「行動が夢の姉妹でないような世界からは心安んじて出ていこう」との末尾で終わる「聖ペテロの否認」は、ボードレールがプルードン的な世界観を共有していたことの証言である。少なくとも第二共和政初期のボードレールにとって、「夢と行動」という二つの条件を満たし得るものこそ、美学と道徳を結びつけたあの一節に代表される、プルードンの理論であつたに違いない。ボードレール研究者たちの間で、この詩がプルードン思想に引き付けて読まれてきたのは理由のあることである⁹⁸。

したがって、タイヤンディエ論文に対して否定的な見解を示したであろうという解釈は確かに支持され得るものである。けれどもそれは、この時期におけるプルードン寄りの立場から直線的に、また感情的に考えられるのではない。プルードンに肯定的であつたか、否定的であつたかという以前の話として、1848年の諸事件に伴う共和主義的社会主義者の危機意識があつたということ、そしてそれがどのような問題として煮詰められていたかということ、まずは考えるべきなのだ。それは、1848年の挫折後の社会的現実により適合し得るものであると共に、その文脈上で美学に積極的な役割を与え得るような展望ないしは理論の模索であつたと考えられる。このような観点に照らして見れば、タイヤンディエの論文のほう^{ユトピック}が文字どおり夢想的で、プルードン哲学の方がより現実的なものに見えたであろう。

ここで、神学者トゥールナーが1840年代のユトピストたちの隠喩であつたというパートンの論説を経由するならば、逸話を引いたタイヤンディエもまたユトピストの枠内に組み込まれていたと考えてもおかしくはない。しかも革命の挫折とブルジョワによる惨劇という

⁹⁸ Lois Boe Hyslop, « Baudelaire, Proudhon and ‘Le Reniement de Saint-Pierre’ », *French Studies*, vol. XXX, no. 3, July 1976, pp. 273-286.

現実を経てなおブルジョワ的「諸道徳」の理念を信じ切っていたとすれば、タイヤンディエその人こそ、1850年の時点におけるおめでたいユトピストの代表者、「驕慢の罰」を受けるに最もふさわしい人物の一人たり得たはずである。つまり、「驕慢の罰」における神学者の隠喩が表象する射程の枠内にタイヤンディエは十分に入り得たと考えてよい。したがって、「驕慢の罰」によって断罪されているのは、1840年代から第二共和政初期における、ユトピストたち、ブルジョワ的道義性^{ヒュプリス}の名において文学の意義そのものを軽視する「道義派」、さらには文学の形式的側面のみ^{ヒュプリス}に心酔し、かえって文学を他の価値基準から孤立させる「異教派」といった多様な人々であり、総括的に言って、ある価値基準を絶対化することによって、他の価値基準を無効化、あるいは軽視する人々の驕慢である。

この詩篇は、1850年6月の『家庭画報』に掲載された際、ボードレールの最も先鋭な問題意識を反映するものであったと考えるとよい。そして、注に示された「現代青年の動揺と憂鬱」という文言を詩篇と併せて読めば、神学者の逸話に現代的教訓を読み取るべしとのメッセージを認めることもできる。これは先ほど列挙した、同時代社会に荒れ狂う諸々の「驕慢」への警告となる。もしも、掲載紙の読者層がブルジョワの子女であることをボードレールが念頭に置いていたとすれば、ブルジョワ的道徳に安住する人々の「驕慢」を戒める狙いがあったとしても、少しも不思議ではない。

第三章

美学と道德の関連性について
「まじめな人々の葡萄酒」 詳解

第一節 葡萄酒の歌

本章で検討する「まじめな人々の葡萄酒」は、『悪の華』では「葡萄酒の魂」の表題で「葡萄酒」の章に属するものである。既に何度か確認したように、1850年6月の『家庭画報』に掲載されたのは、前節で検討した「驕慢の罰」と、この「まじめな人々の葡萄酒」の二篇だけである。だが1850年時点で、いかなる点でも新しい詩であった「驕慢の罰」に対して、こちらの詩篇は事情がかなり異なっている。まず、二詩篇に付された注には「これら新しい二篇の詩」« Ces deux morceaux inédits »として紹介されていたのであるが、葡萄酒の方は1840年代の半ば、すなわちボードレールがジャーナリストとしても詩人としても公に活動を開始した頃には既にある程度は出来上っていたのである。ここで「新しい」と訳した« inédit »の語は、「未発表の」という意味であるので、その点でボードレールは嘘をついてはいない。だが、1846年、バンヴィルの詩集『鍾乳石』*Les Stalactites*に収められた「葡萄酒の歌」« La Chanson du vin »に、この詩の一行目が引用されているのである。したがって、あらゆる点で新しい詩であった「驕慢の罰」と違い、こちらはどのような意味でも完全に新しい詩とは言えないのである。この詩に関する証言で最も有名なものは、エルネスト・プラロンのものである。

「葡萄酒の魂」、「屑屋の葡萄酒」、「殺人者の葡萄酒」、「アレゴリー」（少なくとも、この詩の最初の二行はよく覚えています）。

これらの詩篇はいずれも1843年末よりも前に書かれていたことは確かです⁹⁹。

プラロンの証言、およびバンヴィルの詩への引用という証拠から、1846年頃には少なくとも詩の輪郭は完成していたと考えてよい。もちろんここで問題となるのは、「未発表の詩」というボードレールの言葉の真偽ではない。重要な点は、なぜボードレールがいささか古くなっていた詩を『家庭画報』に引っ張り出してきたのかということである。制作時期、内容ともに、1850年の時点で最も新しい詩であった「驕慢の罰」と組み合わせるには、これはいかにもバランスが悪い。しかも、どこまで真剣に検討していたかはともかく、これから出版しようとする詩集の一部として提示しようとする意図がこれら二篇に込められていたとすれば、なおのこと「まじめな人々の葡萄酒」の掲載は不自然に見えてくる。とすると、この詩は1850年のボードレールにとって、何らかの意味で^{アクチュアル}現在の意識を反映するものであったはずだと推測することができる。この推測を裏書きするのは、『冥府』の刊行予告が初めて出たのが、1848年の『酒屋のこだま』紙だったことである。この新聞に、ボードレールの「殺人者の葡萄酒」が載ったというのが単なる伝説であったのはジークレル

⁹⁹ « *L'Ame du vin, Le Vin du chiffonnier, Le Vin de l'assassin, Allégorie* (je me rappelle bien, du moins, les deux premiers vers).

Je suis certain que toutes ces pièces étaient composées avant la fin de 1843. », *BET*, p. 25.

が示したとおりだが¹⁰⁰、葡萄酒関連産業の機関紙に詩集の予告が載ったということは、詩篇の掲載は無いまでも、『冥府』が初めは葡萄酒と何らかの関連を持つものとして構想されていたという事情を示唆するものである。また、『家庭画報』の掲載からおよそ一年後の1851年3月初め、『議会通信』紙に「葡萄酒とハシッシュについて」という記事をボードレールが発表していることが注目される。しかも、この記事の第二章には、「まじめな人々の葡萄酒」の散文的翻案と見られる一節があり、その部分の内容は類似どころかほとんど同一のものなのである。さらに、ルイ・ボナパルトによるクーデタの直前、1851年の九月末には、『民衆の共和国——民主年鑑 1852年版』に、この詩が再び掲載されている¹⁰¹。したがって、この詩篇は第二共和政期のボードレールにとって、きわめて重要な側面に関わるものであったということがわかる。これらの情報に加え、1851年末から1852年初頭にゴーチエに送られた十二詩篇に、「屑屋の葡萄酒」が含まれていたという事実を加味すれば、詩集『冥府』の最も重要なテーマ系の一つとして、「葡萄酒」が浮上してくることになる。

ここまで列挙した事柄を踏まえたうえで、『冥府』研究の枠組みにおいて、まずもって提起されなければならないのは、「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」という組み合わせに何らかの意味があるのだろうかという問題である。この問題自体はいささかミクロな観点のものであるが、もしもこれに対して肯定的な答えを出し得るとすれば、それは1850年のボードレール詩学を考える上で、何らかの基礎的な材料を提供するものになるはずである。そして、「葡萄酒とハシッシュについて」をはじめとする他の葡萄酒関連の資料を考慮に入れれば、その射程は1848年から1852年の『冥府』期全体という、もう少しマクロな範囲にまで拡張され得るであろう。本節では、まず詩篇を他の文学者の葡萄酒関連作品と比較することによって、「まじめな人々の葡萄酒」が書かれた時代状況を概観し、そこに含まれた文学的・道徳的意味合いを引き出すことを試みる。その上で、前節での考察を引き継ぎつつ、「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」とを突き合わせることによって、『家庭画報』二篇の持つモラルについて検討する。

まじめな人々の葡萄酒¹⁰²

ある晩¹⁰³のこと、葡萄酒の魂が酒瓶の中でこう歌う¹⁰⁴。

¹⁰⁰ Jean Ziegler, « “Le Vin de l’assassin” : 1848 ? », in *Du romantisme au surnaturalisme, Hommage à Claude Pichois*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1985, p. 189-197.

¹⁰¹ 『家庭画報』版と『民衆の共和国』版との異同については、詩篇の本文に付した注記を参照。

¹⁰² *RP, FM* : « L’Âme du vin »

1850年『家庭画報』の他、『民衆の共和国——民主年鑑 1852年版』（『フランス書誌』1851年9月27日登記）、『悪の華』では、「葡萄酒」の章。詩篇番号はそれぞれXCIII(1857)、CIV(1868)、CXXVIII(1868)の番号。『悪の華』のヴェルシオンについては、「FM」の略号で示し、『民衆の共和国』*La République du peuple, Almanach démocratique pour 1852*については、「RP」の略号で示した。『家庭画報』と『民衆の共和国』（*RP*）で表記が同じ場合は省略した。

¹⁰³ *FM* : « Un soir » 定冠詞から不定冠詞になる。

¹⁰⁴ *FM* : « chantait » 現在形から半過去になる。

人間よ、私はお前¹⁰⁵に向けて歌おう、私の愛しい人よ¹⁰⁶、
私のガラスの牢獄、真紅の蜜蝋の下から¹⁰⁷
光と友愛に溢れた一曲の歌を。¹⁰⁸

わかっているさ、私の命を生み出して、
私に魂¹⁰⁹を与えるために、炎に焼ける丘の上で、
どれほどの苦労が、汗が¹¹⁰、灼熱の太陽が費やされることか¹¹¹。
だが、私は恩知らずだったり悪気があるわけでは少しもない¹¹²、

なぜって、私は労働でくたびれた人間の¹¹³
喉の中に落ちるとき、限りない¹¹⁴喜びを感じるのだから、
しかも、彼のまじめな胸は温もりのある墓なのだ¹¹⁵、
そこでは、私はひんやりとした穴倉にいるよりも心地よい。

聞こえるかね、日曜日ごと¹¹⁶のリフレインが響くのが¹¹⁷、
私のときめく胸のうちでさえずる希望が？
机の上に肘をつき¹¹⁸、袖をまくって、
お前は私を称えるだろう、そしてお前は満ち足りるだろう¹¹⁹。

私は優しい気持ちになったお前の妻の眼を輝かせ¹²⁰、
お前の息子には力と精彩を取り戻させるだろう、
そして、か細いながら人生と戦う者のために、
闘士の筋骨を隆々とさせる潤滑油となるだろう。

¹⁰⁵ *FM* : « vers toi je pousse » 語順が入れ替わる。

¹⁰⁶ *FM* : 「おお、見捨てられた友よ」 « ô cher déshérité »

¹⁰⁷ *RP, FM* : « vermeilles » の後にヴィルギュルあり。

¹⁰⁸ *FM* : « fraternité ! »

¹⁰⁹ *RP* : « âme. » ポワン・ヴィルギュルに代えてポワンが用いられる。

¹¹⁰ *RP, FM* : « sueur et » 「汗が」 の後にヴィルギュル無し。

¹¹¹ *RP* : 「灼熱の」 « cuisant » の後にヴィルギュルあり。

¹¹² *RP* : « malfaisant ; » ヴィルギュルの代わりにポワン・ヴィルギュルが用いられる。

¹¹³ *RP* : « homme épuisé de travaux ; », *FM* : « homme usé par ses travaux, »

¹¹⁴ *RP, FM* : 「甚大な」 « immense »

¹¹⁵ *FM* : 「またそのたぎる胸は甘美な墓なのだ」 « Et sa chaude poitrine est une douce tombe » となる。

¹¹⁶ *RP* : 「日曜日」 « dimanche » の後にヴィルギュルあり。

¹¹⁷ *RP* : 「響く」 « résonner » というより直接的な表現が用いられる。

¹¹⁸ *RP* : 「机」 « table » の後にヴィルギュル。

¹¹⁹ *FM* : « Tu me glorifieras et tu seras content ; » ポワンの代わりにポワン・ヴィルギュルとなる。

¹²⁰ *RP* : 同じ表現でポワン・ヴィルギュルが用いられ « attendrie ; », *FM* : 「うっとり」と
« ravie ; » とする。

お前の中に、植物性の霊薬として私は落ちていこう、
¹²¹豊穡の粒が畝溝へと落ちてゆくように。
そして、私たちの結合からは詩が生まれるだろう、
それは一匹の大きな蝶のように、神の許へと昇ってゆくだろう！

« Le Vin des honnêtes gens »

Le soir, l'âme du vin chante dans les bouteilles :
Homme, je pousserai vers toi, mon bien-aimé,
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles
Un chant plein de lumière et de fraternité.

Je sais combien il faut, sur la colline en flamme,
De peine, de sueur, et de soleil cuisant
Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme ;
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,

Car j'éprouve une joie extrême quand je tombe
Dans le gosier d'un homme usé par les travaux
Et sa poitrine honnête est une chaude tombe
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.

Entends-tu retenir les refrains des dimanches
Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant ?
Les coudes sur la table et retroussant tes manches,
Tu me glorifieras, et tu seras content.

J'allumerai les yeux de ta femme attendrie,
À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs,

¹²¹ 以下の三行はヴェルシオンによって異同が激しい。『民衆の共和国』(RP)では、末尾の記号が全て違っており、『悪の華』(FM)では表現自体が全く異なっている。

RP : « ... le sillon,
... la poésie,
... un grand papillon. »

FM : « Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,
Pour que de notre amour naisse la poésie
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! »

Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L'huile qui raffermirait les muscles des lutteurs.

En toi je tomberai, végétal ambrosie,
Comme le grain fécond tombe dans le sillon.

Et de notre union naîtra la poésie
Qui montera vers Dieu comme un grand papillon !

この詩篇に用いられた語彙を概観すると、主題である葡萄酒、第一詩節の「友愛」、第三詩節の「労働」、第四詩節の「日曜日ごとのリフレイン」、最終詩節の「結合」と、労働者の連帯や共和主義的な理念がここで称揚されていることは一目瞭然であり、1850年の段階でこれを読んだ読者が、ここから1848年前後の社会的騒擾を思い起さないでいることはほとんど不可能であったろう。だが、本節の冒頭で確認したように、この詩の執筆、少なくともその構想は1840年代の前半期から半ばにまで遡るものである以上、詩篇が発想された元々の契機として革命を持ち出すことはできない。アダンも言うように、革命後の1850年の時点でボードレールがこの時期の問題意識に従って改稿した可能性を否定することはできないが¹²²、比較対象となるテキストが存在しないため、この仮説に基づいて考察を進めるのは無理である。むしろ、1840年代前半にボードレールが抱いていた葡萄酒への関心が、1848年の諸事件によって改めて現代的な主題として浮上してきたと考えた方が筋が通る。そこで、1840年代前半から1848年における葡萄酒をめぐる文学や思想の状況から、この詩に接近を試みるのが有用であるだろう。葡萄酒諸詩篇について、アダンは次のように述べている。

この時期 [=1850年前後]、ボードレールは自らの詩の根本的な主題として「悪の華」を取り上げようと考えてはいなかった。彼は、人々が考える以上に、過渡的な時代の高邁にして理想主義的なロマン主義に心を動かされていたのである。彼はプルードンと付き合い、クールベと親交があり、ピエール・デュポンの友人であった。この環境には、労働者に対する神の格別の恩恵、貧者に対する慰め、不幸な者に対する有益な励ましを、葡萄酒の名において称揚する伝統があった。私たちがこの伝統を黙殺したり、ボードレールがこの伝統を軽蔑していたに違いないと主張したりすれば、「葡萄酒」詩群はあまり理解できないものになってしまうであろう¹²³。

¹²² *FMA*, p. 401.

¹²³ « A cette époque, Baudelaire ne songeait pas à prendre pour thème fondamental de sa poésie « les fleurs du mal ». Il avait été plus sérieusement touché qu'on ne le croit par le romantisme généreux et idéaliste de ces années de transition. Il fréquentait Proudhon, il était le familier de Courbet, il était l'ami de Pierre Dupont. Dans ces milieux, il existait une tradition qui célébrait dans le vin l'insigne bienfait de Dieu aux travailleurs, le consolateur du pauvre, le réconfort salubre des malheureux. On ne comprendra

アダンがここで言及している「伝統」の代表格である、ピエール・デュポンの『歌と歌謡』には、葡萄酒を主題とした作品、「惑星の葡萄酒」(1847)と「わが葡萄畑」(1848)の二篇が収められている¹²⁴。既に何度か登場した、1851年の「デュポン論」は、この歌謡集に付された序文であることを思い起こせば、ボードレーとデュポンの文学的関連がいかに密接なものであったことが確認できるであろう。「惑星の葡萄酒」«*Le vin de la planète*»は、1811年に巨大な彗星が現われ、その年の葡萄酒の出来が格別なものであったという珍事と、この出来事に由来する「彗星年の葡萄酒＝特別に美味しい葡萄酒」«*vin de la comète*»という表現を踏まえ、1846年に海王星が発見され、かつこの年の葡萄酒が美味であったことから、天体と葡萄酒という主題を導き出し、それによって、地球という「我らの惑星」における人類の連帯を歌い上げたものである。リフレインを含む、末尾の二節を引用する。

我らが星の葡萄酒は、
千年にもわたって名を挙げられよう。
見よ、先頭に蒸気を上げて、
人類が歩いていくのを。
一つの年代が始まって、
愛に華やぐ時代を画す。
大きな杯を彫り上げて、
そこで一人ずつ乾杯しよう！

[リフレイン]

私が彗星を呼んでいると、
惑星がゆっくりやって来て、
彗星のことを忘れさせた、
その葡萄酒は、惑星のそれほど
美味しくはなかったから¹²⁵。

pas tout à fait le cycle du *Vin* si l'on ignore cette tradition ou si l'on prétend que Baudelaire ne pouvait que la mépriser. », *ibid.*, p. 400.

¹²⁴ 「惑星の葡萄酒」の日付は、デュポンの『歌と歌謡』において付されたもの。「わが葡萄畑」については、『歌と歌謡』に日付がないため、1848年10月の『酒屋のこだま』紙見本号に発表されていたという事実に基づいて、筆者が付したもの。

¹²⁵ «*Le vin de notre planète*
Dans mille ans sera cité ;
Voyez, la vapeur en tête,
Cheminer l'humanité ;
C'est une ère qui commence
L'âge fleuri de l'amour ;
Qu'on cisèle un verre immense
Où chacun boive à son tour.

リフレインの歌節から、既に過ぎ去ってしまった時期との比較によって、自分たちにとっての現在というものの意味が強調されていることがわかる。「一人ずつ順番に乾杯しよう」という末尾の歌詞からしても、これは1840年代の労働者たち、またそれを飲む消費者たちの連帯を歌い上げたものであることが伝わってくる。細かい表現に注目すれば、この歌の冒頭に出てくる「夏まつ盛りの丘の上」«*Tout l'été sur la colline*»という表現は、ボードレールの詩の「炎に燃える丘の上」«*sur la colline en flamme*»という表現を思い起させる。もちろん、デュポンの歌詞とボードレールの詩の間に影響関係があったということではない。そうではなく、葡萄酒を主題とした詩を作る際、共通の語彙や雰囲気があることがここから確認することができれば十分である。

もう一方の「わが葡萄畑」は、1848年10月の『酒屋のこだま』見本号にも掲載されていたものである。『酒屋のこだま』版では、「田園歌」«*Chant rustique*»という副題が付されていたが、『歌と歌謡』版には付されていない。副題だけでなく、歌詞にもいくらか異同があるのだが、ここでは細部に立ち入らない。この歌のリフレインは次のようなものである。

俺は〈人の良いフランス人〉、炎みたいに真っ赤な色の
葡萄酒たっぷりのグラスを見れば、
神様に感謝して思うのさ、
イギリス人たちにはこいつがないと¹²⁶。

このリフレインを見ても、「わが葡萄畑」が典型的な葡萄酒歌謡の一つであることは一目瞭然である。だが、この歌で注目すべきは、末尾の詩節に汎神論的な思想に基づいた、葡萄の木の擬人化が見られることである。

葡萄の木は神様の木
葡萄の木は葡萄酒の母
この年老いた母を大事にしよう、
五千年このかた、おっぱいくれた母親だ。
子供らを寝かせるために

J'appelais une comète,
La planète vient au pas
Faire oublier la comète,
Dont le vin ne valait pas
Le vin de la planète. », Dupont, p. 73-75.

¹²⁶ « Bon Français, quand je vois mon verre
Plein de son vin couleur de feu,
Je songe, en remerciant Dieu,
Qu'ils n'en ont pas dans l'Angleterre. », *ibid.*, pp. 85-87.

グラスに入った乳を飲ませてくれる。
葡萄の木は愛の母
ね、可愛いジャンヌ、飲もうよいつまでも¹²⁷。

なぜこの点が重要であるかと言えば、ボードレールの「まじめな人々の葡萄酒」もまた、汎神論的な枠組みで書かれたと思われるからであり、この汎神論的思想にこそ、ボードレールの葡萄酒詩群の基底を成す詩学、すなわち「陶醉の詩学」を理解する鍵が潜んでいると考えられるからである。

第二節 葡萄酒をめぐる汎神論思想

言うまでもなく、デュポンの歌に汎神論と思しき一節が見出され、ボードレールの詩に葡萄酒の擬人化が見られるからといって、ただちに「まじめな人々の葡萄酒」が汎神論的な詩篇であるということにはならない。手がかりは、1851年の『議会通信』紙に発表された散文テキスト「葡萄酒とハシッシュについて」にある。これは同紙の3月7、8、11、12日の号に、四度に分けて掲載されたものであり、そのタイトルは全部で「個性の増大の手段として比較された葡萄酒とハシッシュについて」*« Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité »*である。なおこの記事は、ボードレール死後の1869年に、ミシェル・レヴィ書店刊の『ボードレール全集』に収録された際、『人工天国』*Paradis artificiels*の末尾に付されることになる。この記事は、ボードレールの葡萄酒詩群を分析する際に必ずと言ってよいほど引用されるものであるが、『冥府』研究の枠組みにおいても、1851年という日付、詩学と道徳との関連性の提示、葡萄酒を通しての労働階級の賛美といった論点を含んでおり、きわめて重要な資料だと言える。この記事の中で、「まじめな人々の葡萄酒」の散文的書き換えと見られる部分を含む第二節は次のように始まる。

葡萄酒の深い喜びの数々、誰がお前たちのことを知らぬであろう？ 鎮められるべき悔恨、思い起されるべき思い出、かき消されるべき苦痛、打ち建てられるべき空中楼阁、こうしたものを抱いたことのある者は誰でもみな、ついにはお前たちの加護を、葡萄の木の繊維に隠れた秘密の神を^{こいねが}希うこととなった。内なる太陽によって明るく照らされた、葡萄酒の生み出す光景のなんと偉大なものであろう！

¹²⁷ « La vigne est un arbre divin :
La vigne est la mère du vin :
Respectons cette vieille mère,
La nourrice de cinq mille ans,
Qui, pour endormir ses enfants,
Leur donne à téter dans un verre.
La vigne est mère des amours,
O ma Jeanne, buvons toujours ! », *ibid.*, pp. 86-87.

Profondes joies du vin, qui ne vous a connues ? Quiconque a eu un remords à apaiser, un souvenir à évoquer, une douleur à noyer, un château en Espagne à bâtir, tous enfin vous ont invoqué, dieu mystérieux caché dans les fibres de la vigne. Qu'ils sont grands les spectacles du vin, illuminés par le soleil intérieur !¹²⁸

「葡萄の木の繊維に隠れた秘密の神」は、デュポンの「わが葡萄畑」の一節を思い起させる。「まじめな人々の葡萄酒」について、汎神論の観点から考察を行っているのは横張誠だが、横張はこの一節から、ヴィクトール・ド・ラプラードの汎神論的思想に「同調しているかのようだ¹²⁹」と述べている。ここで横張が述べているのは、ラプラードの詩集『オードと詩』(1843)に収められた「樹木の詩」«*Le poème de l'arbre*»と名付けられた三連作の一篇「ある大樹に」«*A une grande arbre*»と呼ばれる詩の一行目である。

神々の静謐な精神は植物に棲まう。

葉を茂らせた大樹の幸福なこと。

その太く健康的な体の内を、樹液が安らかに走り抜ける、
けれどもわれらの熱くたぎる血管で、血液は燃え尽きる¹³⁰。

ラプラードのこの詩節を、「葡萄酒とハシッシュについて」の一節を突き合わせてみると、ボードレールがきわめて近い思想を抱いていたことは明らかであるが、にもかかわらず横張が「同調しているかのようだ」(傍点筆者)と留保付きで述べているのは、『冥府』期よりもやや後の時期、1853年末もしくは1854年初頭の段階で、ボードレールが汎神論的思想に対して否定的な態度をとったことを踏まえている。ボードレールは、フェルナン・デノワイエ宛の書簡の中で、ラプラード的な汎神論を「奇妙な新宗教」と呼び、「〈神々〉の魂が植物の中に棲むなどと信じることは決してありませんまいし、たとえ棲んでいようとも、私はそんなものを大して気にはかけず、神聖化された野菜たちの魂などより自分の魂の方がずっと高い価値を持つものと見なすでありましょう¹³¹」と述べている。果たしてボードレールは汎神論についてどのような見方をしていたのだろうか。「葡萄酒とハシッシュについて」の別の一節に目を向けてみよう。

¹²⁸ OC. II, p. 379.

¹²⁹ 横張(2013)、p. 368.

¹³⁰ « L'esprit calme des dieux habite dans les plantes.

Heureux est le grand arbre aux feuillages épais ;

Dans son corps large et sain la sève coule en paix,

Mais le sang se consume en nos veines brûlantes. », Victor de Laprade, *Psyché ; Poèmes ; Odes et poèmes*, 3^e édition, augmentée de pièces nouvelles, 1860.

¹³¹ « cette singulière religion » ; « Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. », *CPI*. I, p. 248.

実際、人類の生において、葡萄酒はある親密な役割を果たしているのである。それが非常に親密なために、何人かの理性的な精神の持ち主たちが、汎神論的な観念に誘惑されて、葡萄酒にある種の人格があると見なしたとしても私は驚かぬであろうほどだ。

En effet, le vin joue un rôle intime dans la vie de l'humanité, si intime, que je ne serais pas étonné que, séduits par une idée panthéistique, quelques esprits raisonnables lui attribuassent une espèce de personnalité¹³².

この一節から判断する限り、『冥府』期にあたる 1851 年の段階でも、ボードレールは汎神論思想に完全に同調していたわけではないということがわかる。しかし同時に、1853 年ないしは 1854 年と比較して、肯定的な調子が見られることも明らかだ。穏当な言い方をすれば曖昧な態度であるし、はっきり言ってしまえば矛盾している。この曖昧さの意味を理解するために、横張はスタール夫人の『ドイツ論』*De l'Allemagne* における汎神論理解を援用する。スタール夫人における汎神論理解の意義は、それが「自己本位」« personnalité »の低減を促す「高揚」へと連なる論脈において把握されていることである。

キリスト教はあらゆる精神との平衡を保ち、気の置けない友人のように私たちの心の個人的欲求に答えてくれる。これに対して、汎神論、すなわち神格化された自然は、全てのものに対する宗教心を呼び起こして、これを宇宙に拡散し、私たち自身には何ら関わりのないものとする¹³³。

スタール夫人のこうした汎神論理解に近いものが、ボードレールのハシッシュの記述に見出されるのは興味深い。ボードレールの 1851 年の記事が、「個性の増大の手段」を主題としていたことを思い起すべきであろう。葡萄酒とハシッシュとは共に、陶酔、あるいは高揚をもたらし、それによって個性を増大させる手段として把握されているのである。ボードレールは、ハシッシュについて「人間の裏に、その人格の激化を、そして同時にめぐり合わせと環境に対するきわめて鋭い感じ方を引き起こす」として、その高揚の段階を三つの位相に分けて記述する。第一の位相は、「滑稽に対する驚異的な理解力」によって特徴づけられる。周囲の何もかもが、服用者にはおかしいもの、滑稽なものに見えてくるという状態である。第二の位相において、感覚の異常なまでの鋭敏化が起こり、「時間と存在との釣合いが、^{サンサシオン}感覚活動および観念の数え切れぬほどの数の多さと強烈さによって、混乱させられる。」第三の位相は、「発作の昂進、眩暈めいた酔いに引き続く新たな不快感によっ

¹³² OC. I, p. 387.

¹³³ « Le christianisme se proportionne à tous les esprits, et répond comme un confident aux besoins individuels de notre cœur. Le panthéisme, au contraire, c'est-à-dire la nature divinisée, à force d'inspirer de la religion pour tout, la disperse sur l'univers et ne la concerne point en nous-mêmes. », Madame de Staël, *De l'Allemagne*. II, GF-Flammarion, 1968, p. 151.

て、第二の位相から隔てられてはいるが、何かしら描写を絶した¹³⁴」状態であるとされる。この「絶対的な幸福」は、また「脱＝自然状態」とも記述され、服用者は自らを神と感じるまでになる。ハシッシュによる、こうした人格増大の第二の位相、客観性の極度の昂進を記述する部分に、「汎神論的な詩人」の語が現われるのである。

時には人格が消え失せる。ある種の汎神論的な詩人たちや、偉大な俳優たちを作り為すところのものである客観性が著しく発展して、あなたは外界の存在たちと自らを混同するに至る。今やあなたは風に咆哮する樹木となり、自然に向っての植物性のメロディを語る。今度は、涯しもなく拡がった青空の中を飛翔する。

De temps en temps la personnalité disparaît. L'objectivité qui fait certains poètes panthéistiques et les grands comédiens devient telle que vous vous confondez avec les êtres extérieurs. Vous voici arbre mugissant au vent et racontant à la nature des mélodies végétales. Maintenant vous planez dans l'azur du ciel immensément agrandi¹³⁵.

ハシッシュの効果に関するこの記述は、スタール夫人が『ドイツ論』第三部第七章で論じる汎神論思想とかなりの類似性を持っており、横張は「スタール夫人による汎神論の解説の言い換えであるかにさえ思われる¹³⁶」と述べている。スタール夫人の汎神論思想が重要である理由は、この思想が 1830 年代から 40 年代のロマン主義文学や、エリファス・レヴィといった神秘思想家たち、とりわけ友人のエスキロスを通じて、ボードレールの陶酔の詩学に影響を与えているように考えられるからである。こうしたいささか複雑な影響関係を明確に示す資料はないが、この辺りの汎神論や神秘思想に関する横張の分析は、アダンの言う、恵まれぬ者たちに対する慰めを「葡萄酒の名において称揚する伝統」の内実を、やや詳細に展開したものであると位置づけることができる。

ここまで、葡萄酒とハシッシュのもたらす効果について、特段の区別を設けることなくひとしなみに扱ってきたが、この二つの物質^{シュブスタンス}を同列に扱うことについて一言断っておく必要があるだろう。ボードレール自身の言葉に依拠しつつ、論点を整理してみよう。「葡萄酒とハシッシュについて」の記事において、両者を比較した第六章から引く。

¹³⁴ « le hachisch causant dans l'homme une exaspération de sa personnalité et en même temps un sentiment très vif des circonstances et des milieux », *OC*, I, p. 389 ; « une merveilleuse intelligence du comique », *ibid.* ; « Les proportions du temps et de l'être sont dérangées par la multitude innombrable et par l'intensité des sensations et des idées. », *ibid.*, p. 393 ; « La troisième phase, séparée de la seconde par un redoublement de crise, une ivresse vertigineuse suivie d'un nouveau malaise, est quelque chose d'indescriptible. », *ibid.*, p. 394.

¹³⁵ *OC*, I, p. 393.

¹³⁶ 横張(2013)、p. 372.

同じ記事において葡萄酒とハシッシュについて語るという考えが私に浮かんだのは、両者の間に何かしら共通なものが実際にあるからだ。つまり、人間の過度の詩的發展である。健康なものであろうと危険なものであろうと、なんであれ人格を高揚させる物質に人間が抱く熱狂的な嗜好は、人間の偉大さを物語るものである。人間は、その希望を奮い立たせ、無限の方へ上昇して行こうと常に熱望しているのだ。

L'idée m'est venue de parler du vin et du hachisch dans le même article, parce qu'en effet il y a en eux quelque chose commun : le développement poétique excessif de l'homme. Le goût frénétique de l'homme pour toutes les substances, saines ou dangereuses, qui exaltent sa personnalité, témoigne de sa grandeur. Il aspire toujours à réchauffer ses espérances et à s'élever vers l'infini¹³⁷.

ここで、「過度の詩的發展」と言われるものを主題として扱う作品、ないしはそのような高揚を効果として期待し得る詩法を、「陶酔の詩学」と呼ぶことにしよう。この詩学を分析のための枠組みとして設定したとき、私たちはボードレールの葡萄酒詩篇を分析する手がかりを得る。そして、これこそが一見したところ無関係に思われる「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」を繋ぐ糸となるのである。

第三節 陶酔と道徳

「葡萄酒とハシッシュについて」の記事を基に「陶酔の詩学」という論点を設定した際、ただちに問題となるのが、高揚と道徳との関連性である。なぜなら、葡萄酒とハシッシュとの区別は、まさしくこの道徳的側面に関わっているからである。両者の共通点を述べた先ほどの引用部は以下のように続いている。

だが、結果を見なくてはならない。[...] 葡萄酒は意志を高揚させ、ハシッシュは滅ぼす。葡萄酒は肉体的な支えであり、ハシッシュは自殺のための武器である。葡萄酒は人を善良で社交的にする。ハシッシュは孤独にする。一方はいわば勤勉であり、他方は本質的に怠惰なのだ。本当の話、天国を一举に奪い取れるとなったら、何であれ加工したり、耕したり、書いたり、作ったりすることが何になろう？ 要するに、葡萄酒は働き、それを飲むのにふさわしい民衆のためのものだ。ハシッシュは孤独な楽しみを享受する階級に属しているのであり、哀れな暇人のために作られる。葡萄酒は有用であり、実り多い結果をもたらす。ハシッシュは無用で危険なものだ。

¹³⁷ OC. I, p. 397.

Mais il faut voir les résultats. [...] Le vin exalte la volonté, le hachisch l'annihile. Le vin est un support physique, le hachisch est une arme pour le suicide. Le vin rend bon et sociable. Le hachisch est isolant. L'un est laborieux pour ainsi dire, l'autre essentiellement paresseux. A quoi bon, en effet, travailler, labourer, écrire, fabriquer quoi que ce soit, quand on peut emporter le paradis d'un seul coup ? Enfin le vin est pour le peuple qui travaille et qui mérite d'en boire. Le hachisch appartient à la classe des joies solitaires ; il est fait pour les misérables oisifs. Le vin est utile, il produit des résultats fructifiants. Le hachisch est inutile et dangereux¹³⁸.

いわば労働を基礎とした社会道德の観点から、葡萄酒は肯定的に、ハシッシュは否定的に捉えられているのである。こうした葡萄酒とハシッシュの比較からわかるのは、ボードレールが陶酔を必ずしも肯定的に評価していたわけではないということである。少なくとも 1851 年の段階においては、単に美学的な問題ばかりでなく、倫理的な意味合いが陶酔の問題には付随していたということになる。ここから、「葡萄酒とハシッシュについて」の中で、ボードレールが汎神論を肯定的に評価しつつも、これに完全な同意を示していなかったことの説明がつく。汎神論思想は、それ自体は純粹に美学的に見れば肯定的に評価し得る要素を持っている。その一方で、それが何らかの社会性と切り離された状態で顕現したり、あるいは結果として社会的な孤立を招いたりするようなことがあれば、それは道徳的に断罪されるべきものとなるのである。さらに、こうした葡萄酒とハシッシュをめぐる倫理観が、前章で述べたような社会改革の展望と一続きのものであることに注意しなければならない。1848 年にボードレールが関わった地方新聞『アンドル県の代表者』に掲載された「現下の状況」には、次のような一節が読まれる。

我々の風俗習慣にないもの、それは新しく、また理解されないような権利を布告する暴力である。あらゆる人間的な事柄——諸観念、諸権利、諸制度——は、ゆっくりとしか、またあらゆる開花、実り、収穫にも似た逐次的な進歩によってしか創出されるものではない。

Ce qui n'est pas dans nos mœurs, c'est la violence décrétant des droits nouveaux et incompris. Toutes choses humaines – idées, droits, institutions – ne se génèrent que lentement et que par un progrès successif et analogue à toutes les floraisons, moissons et récoltes¹³⁹.

この考え方を、ハシッシュ批判のくだりにある「天国を一举に奪い取れるとなったら、何であれ加工したり、耕したり、書いたり、作ったりすることが何になる？」という一節と突き合わせてみれば、なぜボードレールがハシッシュを否定的に評価しているのか、

¹³⁸ OC. I, p. 397.

¹³⁹ OC. II, p. 1063.

また、なぜ労働を重視しているのかも理解できる。労働は、絶え間ない日々の苦心によって、社会の漸進的進歩に貢献するものである。そして、ハシッシュや暴力的な政治的決定は、「天国を一挙に」奪取しようとする非人間的な行いであるが故に断罪される。こうした観点から見れば、同じ「現下の状況」の記事中で、空想的思想家たちが民衆を騙すのに用いたとされる「万能薬」のイメージが、ハシッシュのそれと結びつくようにも思われる。少なくとも両者は、現実には不可能な理想を、ただちに実現させるように見せるという点では同罪である。この漸進的な社会進歩という考え方に着目するならば、ボードレールはずいぶん現実的な物の見方をしているようにも思われる。ボードレールをこうした物の見方へと導いたのは、1848年の諸事件であったと考えることは決して無理な推論ではあるまい。具体的な例を挙げてみれば、六月暴動へと繋がる国立作業場設置の布告などはそのような事例ではなかったであろうか。職のない労働者に仕事を与えるという大義名分は一見したところ立派なものであるが、それが血の惨劇を生むきっかけになったということは、事後的に見れば、明らかに暴力的な布告であった。一挙に理想を実現することは不可能であるにもかかわらず、それが可能であるかのように見せかけて民衆を欺いた煽動者たちが非難されるべきは当然と言える。だが、ボードレールがその非難を感情論によってではなく、道徳的かつ理論的な根拠をもって行っていることを忘れてはなるまい。このような確認をするのは、ボードレールという人間の道義的性格を主張するためではもちろんない。「現下の状況」や「葡萄酒とハシッシュについて」といった記事から読み取られる道徳的観点が、第二共和政下におけるボードレール詩学を理解するための鍵となるからである。

ここで、「逐次的な進歩」が「開花、実り、収穫」に喩えられていることを見逃すわけにはいかない。ボードレールが青年期以来抱いていた葡萄酒への関心や、労働者と葡萄酒との結びつきを考慮に入れれば、この喩えを用いた際、葡萄栽培が念頭におかれていたと考えてまず間違いはないであろう¹⁴⁰。こうして、葡萄酒がボードレールの中で改めて現在の意味を担って登場することになった回路が見えてくる。すなわち、1848年の諸事件を経た第二共和政下において、空想的思想家および煽動家批判、漸進的社会改良の展望、労働の意義の称揚という、多様な理念を包括するイメージとして、葡萄酒が『冥府』期の重要な主題系の一つとして把握され直したということである。同時に、葡萄酒に担わされたこれらのイメージのアンチテーゼとしての条件をハシッシュは全て満たしていることがわかる。すなわち、空想的、煽動家的、一挙に為される「天国」の獲得、労働の否定である。葡萄酒とハシッシュとは、服用者に陶酔を引き起こすという点では同じだが、それらがもたらす結果において異なっており、その結果は社会的、道徳的な意味合いを含んでいるのであ

¹⁴⁰ 労働者たちに対して、葡萄酒が持っていた意義については、喜安朗『パリの聖月曜日』（岩波現代文庫、2008年）、第一章「パリを囲む市壁と壁」を参照；さらに、葡萄酒、政治状況、文学をめぐる一連の問題については、Richard D. E. Burton, « Red Wine, Red Politics: The Wine Poems in Context », chapter 5 of *Baudelaire and the second republic, Writing and Revolution* (Clarendon Press, Oxford, 1991, pp. 185-219)が詳しい。ここには、本論文で取りあげた、デュボン以外の葡萄酒歌謡も引かれている。

る。葡萄酒とハシッシュに関する、道徳的・倫理的な観点からの考察をまとめればこのようになるだろう。だが問題は、葡萄酒とハシッシュをめぐる以上のような考察が、「陶酔の詩学」とどのように結びついているかということである。

第四節 陶酔と芸術

『冥府』期における「陶酔の詩学」について問題となるのは、それが社会道徳と分ちがたく結びついているということである。しかしながら、ボードレール自身が言っているように、美以外の価値基準という観点から文学の有用性を云々するのはかなりきわどく、また危険なものでもある。なぜなら、「哲学的な分別」を欠いたとき、道徳に文学を従属させるということが、理論においても実作においても容易に行われることになるからだ。「驕慢の罰」を扱った前節で述べたように、ボードレールが「道義派のドラマと小説」という記事で糾弾したのは、まさしく文学のそのようなあり方であった¹⁴¹。だが、同時期に書かれたいづれの散文テキストを紐解いて見ても、第二共和政期におけるボードレールの詩学が道徳と不可分のものとして把握されていることもまた明らかだ。前節では、ボードレールが道徳、真理、美学といった、それぞれに異なる価値基準が互いに否定し合うことなく、友好的に歩んでいく方途を模索していたという見解に達した。だが、この両立可能性とは具体的にどのようなものとして考えられていたのであろうか。ここではこの問題について、葡萄酒とハシッシュをめぐる芸術の問題、すなわち「陶酔の詩学」を通して、もう少し具体的に考えてみたい。

「葡萄酒とハシッシュについて」の記事で、葡萄酒を飲まない人間を「馬鹿者」、人に隠れてこっそりと葡萄酒を飲む人間を「偽善者」と呼んで非難するくだりがあり、そこで一人の画家が「偽善者」の事例として取り上げられている。

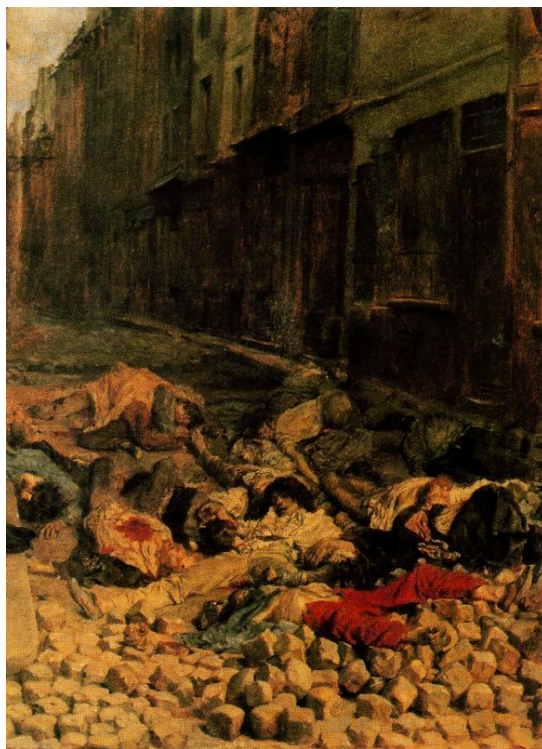
考えてもらいたいことがある。数年前のこと、ある絵画の展覧会で、工業製品のよう
に磨かれ、蠟引きされ、ニスを塗られた一枚の絵画の前で、馬鹿者どもの群衆が大騒ぎをしていた。それは芸術とは絶対的に正反対のものであった。ドロリングの「台所」が愚劣ならこちらは狂気の沙汰、あちらが模倣者ならこちらは狂信者とでも言うべきものであった。その顕微鏡的な絵画の中では、蠅が飛ぶのまで見えた。私は、人々と同じようにその奇怪な物オブジェに引き寄せられたが、我ながらその奇妙な弱みが恥ずかしくなった。というのも、それはおぞましいものを持つ抗い難い魅力であったからだ。とうとう、私は自分でもそれとわからぬうちに、哲学的な好奇心にとらわれていることに気づいた。それは、これほど犯罪的に突飛なものを生み出した男の道徳的性格はどのようなものであり得るか知りたいという途方もない欲求である。私は、この男は根っから性質が悪いやつに違いないと自分自身に賭けをした。色々と調べさせてみた

¹⁴¹ OC, II, p. 41.

ところ、この心理学的な賭けに勝つという喜びを味わった。その怪物は、規則正しく夜明け前に起床し、家政婦の身を持ち崩させたことがあり、そして牛乳しか飲まないということがわかったのである！

Qu'on en juge : il y a quelques années, à une exposition de peinture, la foule des imbéciles fit émeute devant un tableau poli, ciré, verni comme un objet d'industrie. C'était l'antithèse absolue de l'art ; c'était à la Cuisine de Drolling ce que la folie est à la sottise, les séides à l'imitateur. Dans cette peinture microscopique on voyait voler les mouches. J'étais attiré vers ce monstrueux objet comme tout le monde ; mais j'étais honteux de cette singulière faiblesse, car c'était l'irrésistible attraction de l'horrible. Enfin, je m'aperçus que j'étais entraîné à mon insu par une curiosité philosophique, l'immense désir de savoir quel pouvait être le caractère morale de l'homme qui avait enfanté une aussi criminelle extravagance. Je pariai avec moi-même qu'il devait être foncièrement méchant. Je fis prendre des renseignements, et mon instinct eut le plaisir de gagner ce pari psychologique. J'appris que le monstre se levait régulièrement avant le jour, qu'il avait ruiné sa femme de ménage, et qu'il ne buvait que du lait !¹⁴²

ここであげつらわれている人物は、1848年の六月暴動を描いた「バリケード」で有名なエルネスト・メソニエ Ernest Meissonier である（右図）。この一節の中にメソニエの名は出てこないものの、ボードレーは『1845年のサロン』でメソニエを論じる際に、「メソニエ氏は、否応なしに私たちにドロリング氏を思わせる」と述べ、『1846年のサロン戯評』では、メソニエに充てた項目を「肉眼では見ることに不可能」と題して、「彼を包み隠す闇を見通さんがためには、顕微鏡を用いなければ足る」と皮肉っていることから、上の引用文で問題になっているのもメソニエと考えてまず間違いない¹⁴³。ボードレーは、これらの記事においてのみならず、『1846年のサロン』や『1859年のサロン』、また、コンスタンタン・ギースの芸術を通して、「モデ



メソニエ「バリケード」

¹⁴² OC. I, pp. 382-383.

¹⁴³ « M. Meissonier nous fait songer malgré nous à M. Martin Drolling. », *Salon de 1845* ; « Il suffit pour percer l'ombre qui l'enveloppe, / De recourir au microscope. », *Salon caricatural de 1846*, OC. II, p. 517.

ルニテ」の美学を提示した「現代生活の画家」、さらにはドラクロワの追悼記念のために書かれた「ウージェーヌ・ドラクロワの生涯と作品」でもメソニエに言及している。つまり、ボードレーが書いた主要な美術批評のほとんど全てにこの名前が見出されるということであり、よほど関心が強かったことが窺われるのであるが、いずれの記事においても一貫して否定的な評価を下している。これはよくよくのことと言わねばならない。

そこでまず、美学的な観点から見てメソニエ批判の要点がどこにあったかということを考えてみたい。『1845年のサロン』、「風俗画」の章にはメソニエに充てられた項がある。

三枚の絵画。「サイコロ遊びに興じる兵士たち」——「紙挟みをめくる若い男」——
「トランプに興じる二人の酒飲み」。

別の時代には別の風俗があり、別の流行には別の流派があるという次第。メソニエ氏は私たちに否応なくマルタン・ドロリング氏を思わせる。このうえなく正当なものであるろうとも、あらゆる名声のうちにはたくさんの小さな秘密がある。[...] 要するに、メソニエ氏は小さな人物たちを見事に作り上げる。それは、幻想、魅力、色彩、素朴さ、そしてパイプを除き去られたフランドル人なのだ！

Trois tableaux : *Soldats jouant aux dés – Jeune homme feuilletant un carton – Deux buveurs jouant aux cartes.*

Autre temps, autre mœurs ; autres modes, autres écoles. M. Meissonier nous fait songer malgré nous à M. Martin Drolling. Il y a dans toutes les réputations, mêmes les plus méritées, une foule de petits secrets. [...] En somme, M. Meissonier exécute admirablement ses petites figures. C'est un Flamand moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté – et la pipe !¹⁴⁴

ここでは、メソニエのフランドル派的な画風が皮肉られているわけだが、フランドル絵画から、その特長たる「幻想、魅力、色彩、素朴さ」を引き去った後には一体何が残るだろうかと考えてみれば、その「狂信者」的なほどに細密な描写しかない。この1845年の批評においても、1851年の一節においても、ボードレーはメソニエの職人芸的な技術を認めてはいたことがわかるが、それでもなお「芸術の絶対的なアンチテーゼ」としてこれを考えていた。この認識は1846年の記述でも共通している。『1846年のサロン』では、フランソワ＝ルイ・フランセ François-Louis Français を論じるくだりに、メソニエの名が出る。批評の対象となっているのは、フランセの「サン＝クルー習作」という作品で、風景はフランセ、人物はメソニエの筆になるもので、「葡萄酒とハシッシュについて」で槍玉にあがっているのは、この作品であると推定されている。

¹⁴⁴ OC. II, p. 387.

フランセ氏は、最も抜きん出た風景画家の一人である。彼は自然を研究し、そこにすぐれてロマン主義的な芳香を混じる術を心得ている。彼の「サン＝クルー習作」は魅力的で趣味に溢れた物である。ただし、趣味の過誤たるメソニエ氏の蚤たちは別として。その蚤たちは余りに注意を惹きつけ過ぎるうえ、愚か者どもを楽しませる。しかも蚤たちは、この芸術家がこれら小さな物全てに施す独特の完璧さでもって描かれているのである。

M. FRANÇAIS est un des paysagistes les plus distingués. Il sait étudier la nature et y mêler un parfum romantique de bon aloi. Son *Étude de Saint-Cloud* est une chose charmante et pleine de goût, sauf les puces de M. Meissonier qui sont une faute de goût. Elles attirent trop l'attention et elles amusent les nigauds. Du reste elles sont faites avec la perfection particulière que cet artiste met dans toutes ces petites choses¹⁴⁵.

ここから、1846年の時点のボードレールにとって、メソニエはロマン主義とは対極に位置する芸術家として把握されていることがわかる。『1846年のサロン』の第二章は、「ロマン主義とは何か？」と名付けられており、ここでボードレールは自分流のロマン主義の定義を行い、また自らの美術批評の立場を鮮明にするのである。それは以下のようなものである。

ロマン主義とは、決して主題の選択や、正確な真実のうちにあるのではなく、感じ方のうちにある。

彼らはそれを外に求めたが、それが見つかるのは、まさしく内部においてでしかなかったのだ。

私にとってロマン主義とは、美の最も新しい、最も現代的な表現である。

幸福を探し求める習慣的なやり方と同じ数だけ美があるのだ。

[…]

ある者たちが、ロマン主義を技巧の完璧さというものに置いたのだが、まさにそのせいで、ロマン主義のロココという、あらゆるロマン主義のうちで議論の余地なく最も耐え難いものが生み出されてしまった。

[…]

ロマン主義について語る者は、現代芸術について語っていることになる。すなわち、内面性、精神性、色彩、無限への憧憬であり、これらは諸芸術が含むあらゆる手段によって表現される。

¹⁴⁵ OC, II, p. 483.

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver.

Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.

Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur.

[...]

C'est parce que quelques-uns l'ont placé dans la perfection du métier, que nous avons eu le rococo du romantisme, le plus insupportable de tous sans contredit.

[...]

Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts¹⁴⁶.

ロマン主義のこうした定義を踏まえれば、ボードレールがメソニエを「芸術の絶対的なアンチテーゼ」と呼んだ理由がよくわかる。メソニエは「内面性、精神性、色彩、無限への憧憬」といった、ロマン主義芸術の諸要素に対立する存在であり、「技巧の完璧さ」によって観衆を欺く「偽善者」にほからならなかった。ボードレールにとって、こうしたロマン主義芸術の最大の体现者はもちろんドラクロワである。1863年夏にドラクロワが不帰の人となった際、その芸術を総括する記事の中で、「メソニエに対する彼の感嘆はいささか行き過ぎでした。[...] かくも大きな物どもを作った人 [=ドラクロワ] が、小さな物どもにおいてしか秀でてはいない人 [=メソニエ] を羨まぬばかりであるのを見るとは、面白いことではありますまいか？」¹⁴⁷とやっているのを踏まえれば、両者を対置する見方は1840年代から1863年まで一貫していると考えてよいであろう。再び1846年に戻れば、自前のロマン主義の定義を持ち出したのに続いて、ボードレールは色彩の問題に移り、その考察の直後のドラクロワの章を「ロマン主義と色彩とは、私をまっすぐにウージェーヌ・ドラクロワに導く¹⁴⁸」として、色彩と精神性とを表現し得る画家としてドラクロワを称揚するのである。

ドラクロワとメソニエを対立させる図式を強調するのは、同じ対立構図が、1851年の「葡萄酒とハシッシュについて」における、メソニエと葡萄酒との比較についても成り立っていると考えられるからである。「内面性、精神性、色彩、無限への憧憬」を比較のための軸として設定したとき、葡萄酒はこれらの要素を満たすものであり、同時にメソニエはその対立項となる。つまり、美学的な観点から見て、メソニエは「葡萄酒の魂」の歌にふさわしからざる芸術家の事例として取り挙げられているのである。

¹⁴⁶ OC, II, pp. 420-421.

¹⁴⁷ « N'est-il pas curieux de voir l'auteur de si grandes choses jalouser presque celui qui n'excelle que dans les petites ? », OC, II, p. 765.

¹⁴⁸ « Le romantisme et la couleur me conduisent droit à EUGÈNE DELACROIX. », OC, II, p. 427.

第五節 陶酔による下降と上昇——美学と道徳の不可分性

ここで肝要な点は、「葡萄酒とハシッシュについて」の記事においては、美学的な問題が、道徳的な問題と不可分のものとして把握されていることである。メソニエの「蚤たち」を前にして、「これほど犯罪的に突飛なものを生み出した男の道徳的性格はどのようなものであり得るか知りたい」とボードレールは考える。ここで問題とされている「道徳」とは、具体的にはどのようなものであったのだろうか。「まじめな人々の葡萄酒」と同じ内容を持つ葡萄酒の歌を記述し終えた直後に、ボードレールは次のように言う。

この歌を一度も聞いたことがないような利己的^{エゴイスト}な心の持ち主、兄弟たちの苦痛に対して閉ざされた心の持ち主には災いあれ！

Malheur à celui dont le cœur égoïste et fermé aux douleurs de ses frères n'a jamais entendu cette chanson ! ¹⁴⁹

民衆と心情的に断絶した人間がここでは糾弾されているわけだが、ボードレールのメソニエ批判を念頭に置いて、これを芸術の領域に適用してみれば、技巧的な手腕によって、公衆を安易に感心させ、むしろ美の理想や良き趣味から彼らを遠ざけるような芸術家が非難の対象になると考えてよいだろう¹⁵⁰。先ほども見たように、こうしたメソニエ批判の問題意識が1860年代にまで通底しているとすれば、ここで「現代生活の画家」の一節を援用することも許されるであろう。

あらゆる正義が当然のごとく侵される。あらゆる調和は破壊され、犠牲となる。数多の陳腐さが巨大な位置を占める。数多の卑小さが、主人顔をしてのさばる。芸術家が公平な態度で細部の方へ身をかがめればかがめるほど、無政府状態はひどくなる。彼が近視であろうと老眼であろうと、あらゆる階層序列、あらゆる主従関係は消え失せてしまう。これは、わが国で最高の流行画家たちの一人の作品に、しばしば見られる事故だが、ついでながらこの画家の様々な欠点は、群衆の欠点にいかにもうまく適合しているので、それが格別に彼の人気を支えてきたのである。

Toute justice se trouve forcément violée ; toute harmonie détruite, sacrifiée ; mainte trivialité devient énorme ; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le

¹⁴⁹ OC. I, p. 381.

¹⁵⁰ この点については、阿部良雄も同様の指摘を行っている。

「メソニエの成功の『秘密』とは、詮じつめれば、『その小さな人物たちを感心するほど見事に作り上げる』ことによって、観衆の愚かといえは愚か、素朴といえは素朴な感嘆をよびおこすことだ、と言いたげなボードレールだが、そうやって名声を確実なものとする画家の側の成心、つまり素朴さの欠如というものを、断固糾弾せずにはいられなかった。」、阿部(1991)、pp. 18-19.

détail, plus l'anarchie augmente. Qu'il soit myope ou presbyte, toute hiérarchie et toute subordination disparaissent. C'est un accident qui se présente souvent dans les œuvres d'un de nos peintres les plus en vogue, dont les défauts d'ailleurs sont si bien appropriés aux défauts de la foule, qu'ils ont singulièrement servi sa popularité¹⁵¹.

芸術家の欠点が公衆の欠点と一致することによってむしろ人気を博す、というのは、芸術そのものに対する背信であると共に、公衆を美の理念から引き離すという点で、公衆に対する裏切りでもある。1846年のロマン主義の定義に引きつけて言えば、芸術が幸福の約束であるにもかかわらず、かえって公衆を幸福から遠ざけるような芸術作品ということになる。『1846年のサロン』、「葡萄酒とハシッシュについて」の両記事で言われているメソニエの偽善者的な「秘密」とは、おそらく公衆に対するこのような裏切りのことを指しているのである。

ところで、私たちはこのような偽善者の象徴とも言える人物像を既に知っている。すなわち、「驕慢の罰」の神学者である。弁証法を巧みに駆使することで、その受け手である民衆の心を動かし、それによって人々を〈真理〉から遠ざける神学者の人物像は、ボードレールによるメソニエのそれと驚くほど一致する。神学者が当代の「偉大な博士の一人」であれば、メソニエはフランスで「最高の流行画家たちの一人」である。神学者が「信仰の薄い者たちの心の琴線に触れ、／彼らの闇に覆われた心の奥底までを揺り動か」すとすれば、メソニエは「余りに注意を惹きつけ過ぎるうえ、愚か者どもを楽しませる」。神学者が罰を受け、「その知性の中に、ありとあらゆる混沌が渦巻」くとすれば、メソニエが「細部の方へ身をかがめればかがめるほど、無政府状態はひどくなる」。これら諸特徴の符合に加え、ボードレールのメソニエに対する一貫した、また持続的な関心を考慮すれば、トゥースネルに範を得た神学者の像に、メソニエを重ね合せていた可能性すら浮かび上がってくる。少なくとも、1850年頃のボードレールは「芸術における道徳という流行の問題¹⁵²」（「道義派のドラマと小説」）に頭を悩ませており、まさしくそうした文脈でメソニエが登場するのであってみれば、可能性が全くないとは言い切れない。そしてもし、メソニエを神学者の人物像に組み込み得るとすれば、私たちは『悪の華』の構成に依拠することなく、「驕慢の罰」の神学者に、芸術家という要素を付け加えて考えることができるようになり、この詩篇の新しい解釈の可能性を開くことになるのである。

いずれにせよ、「驕慢の罰」の神学者とメソニエの二人を、葡萄酒の表象する「内面性、精神性、色彩、無限への憧憬」の美学の対立項として措定したとき、『家庭画報』に掲載された二篇を一定のパースペクティブの下に考察することが可能になる。「驕慢の罰」と「まじめな人々の葡萄酒」は、道徳的観点から見れば、一見したところ明らかに矛盾を見せている。慢心によって昂り、イエスを貶めることもできるのだという瀆神の言葉を口にした

¹⁵¹ OC, II, p. 699.

¹⁵² « Un jour que j'avais le cerveau embarbouillé de ce problème à la mode : la morale dans l'art, [...] », OC, II, p. 42.

神学者は罰を受ける。これに対して、「まじめな人々の葡萄酒」の末尾は、人間と葡萄酒との結合から神の許へ昇るような詩が生まれるという、それこそ傲慢とも言うべき主張が為されて終わる。つまり、一方で驕慢を断罪しておきながら、もう一方でそれを称揚するという、両詩篇で矛盾した教訓を提示する格好となってしまうのである。この見かけ上の矛盾を解決するために、道徳的判断とは異なる解読格子として「陶醉の詩学」を設定してみよう。その前提として、驕慢によって神学者に生じた恐慌を、一種の陶醉状態と見なすことがまずは必要であるだろう。神学者の陥った忘我状態を、「葡萄酒とハシッシュについて」の「陶醉」に結びつけるうえで、ハシッシュによって生じる人格増大の第三の位相、ボードレールが「究極的状态」と呼ぶ段階の記述が一つの根拠となる。

これは東洋人たちが絶対安息^{キエフ}と呼ぶものであり、絶対的な幸福状態である。それはもはや目まぐるしく、騒然とした何ものかではない。それはある種の静謐で不動の至福状態である。あらゆる哲学的問題は解決されてしまった。神学者たちが奮闘し、理性的な人類を絶望させてきたあらゆる難問は、澄みきった明快なものとなっている。あらゆる矛盾は統一と化した。人間が神に移行したのである。

C'est ce que les Orientaux appellent le *kief*; c'est le bonheur absolu. Ce n'est plus quelque chose de tourbillonnant et de tumultueux. C'est une béatitude calme et immobile. Tous les problèmes philosophiques sont résolus. Toutes les questions ardues contre lesquelles s'escriment les théologiens et qui font le désespoir de l'humanité raisonnante, sont limpides et claires. Toute contradiction est devenue unité. L'homme est *passé dieu*¹⁵³.

「驕慢の罰」の神学者は自らの人間性を神格化するところまではいかなかったし、静謐な至福に至ることもなかったが、神学上の難問を見事に解決し、忘我の状態に陥った状態をこの記述に重ね合わせることはできるように思われる。ボードレールがハシッシュによって生起する状態は、服用者の気質^{タンペラマン}に従うと言っているところを勘案すれば¹⁵⁴、少なくとも、陶醉状態の異種^{ヴァリアント}の一つとして神学者の「恐慌」状態を考えることは十分にできる。もう少し付言すれば、ハシッシュの服用後に起こるとされる心身の猛烈な虚脱状態は、罰を受けて獣のような状態に陥った神学者の運命と重なり合うものであるようにも思われる。

このことを踏まえ、「陶醉の詩学」という観点から二篇の比較を試みると、両詩篇は陶醉を通して、真逆のベクトルを描いていることがわかる。「驕慢の罰」の神学者は、陶醉の状態を通して、人々に説教をする立場から「使い古されたもの」の状態へと下降線を辿る。これに対して「まじめな人々の葡萄酒」は、厳しい労働で「くたびれた」状態から生気を

¹⁵³ OC. I, p. 394.

¹⁵⁴ cf. « Je ne dis pas que le hachisch produise sur tous les hommes tous les effets que je viens de décrire. J'ai raconté à peu de chose près les phénomènes qui se produisent généralement, sauf quelques variantes, chez les esprits artistiques et philosophiques. », OC. I, p. 395.

取り戻す。いま一つ、語彙的な類似性に着目すれば、葡萄酒は「冷たい穴倉^{カヴォー}」から出て、労働者の腹の中、「温かい墓」に落ちていく喜びを味わうが、神学者の知性は、驕慢の罰として「沈黙と夜とに巢食われ、／鍵の失われた地下室^{カヴォー}のように」なる。

陶酔のもたらす結果の相違は、言うまでもなく他者、とりわけ民衆との共感の有無によるものである。ジェローム・テロが、1851年の「デュボン論」に依拠しつつ、「地下室の鍵」を「共感^{コンパッション}」として分析したことは既に見た。この共感という鍵は、葡萄酒が収容されている「穴倉」を開ける鍵でもあるが、傲慢な神学者やメソニエといった「同胞たちの苦痛に対して閉ざされたエゴイストな心の持ち主」たちに、この鍵は失われている。だが、この鍵をボードレー自身^{ボードレー}の言葉に引きつけて言えば、「聖霊^{エスプリ}」ということもできるように思われる。これは、「驕慢の罰」で、神学者が「純粹なる聖霊たちのみが来たことのある、／天なる栄光へと向かう尋常ならざる道を見出した」という一節に出てくる語でもある。ここで、「葡萄酒とハシッシュについて」において、「« esprits »だけが葡萄酒の歌を聴くことができる」と言われているのを見落とすわけにはいかない。

時折、私は葡萄酒が次のように言うのを聞くような気がする。——それは esprits にしか聞き取られることのない、esprits の声でこう語る。

Il me semble parfois que j'entends dire au vin : – Il parle avec son âme, avec cette voix des esprits qui n'est entendue que des esprits¹⁵⁵.

この« esprits »の語をどのように訳すべきであろうか。ここまでの理路に従って、民衆に共感し得る詩人（ないしは芸術家）ととるならば、その「精神の持ち主」という意味にとって「精神」と訳すことができるが、汎神論思想に引きつけて解するならば、「精霊」と訳すべきであろう。しかしながら、また別の可能性として、キリスト教における三位一体の位格の一つである「聖霊」とも訳し得る。「驕慢の罰」で問題となっているのは、〈神学〉の問題であるので、「聖霊」以外の訳語を当てはめるのは難しい。しかも、「葡萄酒とハシッシュについて」には、人間と葡萄酒を、「父」と「子」になぞらえた形で三位一体の比喩が出てくるから話は複雑である。

彼は説明するであろう、いかにして、そしてなぜ、ある種の飲料は、思惟する存在の人格を度外れに増大させる能力、そして、そこでは自然状態の人間と葡萄酒、すなわち動物神と植物神とが、〈三位一体〉における〈父〉と〈子〉の役割を演ずるような具合に、言い換えれば、神秘的な操作として第三人称を創造する能力を含んでいるのかということ。両者相まって一個の〈聖霊〉を生み出すのであるが、これは、同じく両者から発出するところの上位人にほかならない。

¹⁵⁵ OC. I, p. 380.

Il expliquera comment et pourquoi certaines boissons contiennent la faculté d'augmenter outre mesure la personnalité de l'être pensant, et de créer, pour ainsi dire, une troisième personne, opération mystique, où l'homme naturel et le vin, le dieu animal et le dieu végétal, jouent le rôle du Père et du Fils dans la Trinité ; ils engendrent un Saint-Esprit, qui est l'homme supérieur, lequel procède également des deux¹⁵⁶.

ここでは、〈父〉になぞえられた「人間」と、〈子〉になぞえられた「葡萄酒」との結びつきから〈聖霊〉たる「上位人」が発出するとされている。この図式に従うならば、「〈聖霊〉＝上位人」とは、葡萄酒を飲み、詩的な陶酔状態に達した人間であるということになる。陶酔状態にあるこの「上位人」は、「葡萄酒とハシッシュについて」の末尾にある、「労働し、葡萄酒を飲むのにふさわしい民衆¹⁵⁷」にあたと考えてよいだろう。したがって、葡萄酒と上位人との間に位相の違いを認めるとすれば、先ほどの引用文に出てくる「*esprits*」の語は、前者を葡萄酒に含まれた汎神論的「精霊」、その歌を聴きとることのできる上位人としての後者は「聖霊」と訳し分けることができるように思われる。

時折、私は葡萄酒が次のように言うのを聞くような気がする。——それは聖霊たちにしか聞き取られることのない、精霊たちの声でこう語る。

« *esprit(s)* »の問題について重要な点は、上位人の陶酔は、美学的な意味を含んだ詩的陶酔であると共に、労働を基礎とした社会道徳と不可分的に結びついているところにある。この観点から「驕慢の罰」の神学者は、「〈聖霊〉＝上位人」となるべき条件を満たしておらず、そのためにこそ罰を受けることになったのだと解釈することができる。そして、神学者に欠けていた「鍵」が何かと言えば、それこそが葡萄酒によって表現される「美德へのそして人類への愛」、「共和国への無限の嗜好¹⁵⁸」（「デュポン論」）だというのが、「まじめな人々の葡萄酒」の提示するメッセージではなかったであろうか。『家庭画報』に掲載された二つの詩篇を、陶酔を異なる様相から描いたものとして理解するとすれば、「驕慢の罰」における「^{エスプリ}聖霊」が共感の原基となるものであるという、キリスト教的な観点からの道徳的展望が提示され、さらにその具体的な表象こそが葡萄酒に棲まう「^{エスプリ}精霊」であり、両者の邂逅において、「^{ポエジー}詩」が生まれるのだという見解を読み取ることができる。これは、思想的に見れば、キリスト教と汎神論との奇妙な融合を示すものであるが、1840年代以来のキリスト教的社会主義や、数多の神秘思想が横溢した思想状況を考えてみれば、それほど奇妙なものとも受け取られなかったはずだ。したがって、陶酔をめぐって正反対の方向性を描いた二つの詩篇は、1850年のボードレールにとって、道徳的にも美学的にも納得のい

¹⁵⁶ OC. I, p. 387.

¹⁵⁷ « le peuple qui travaille et qui mérite d'en boire », OC. I, p. 397.

¹⁵⁸ « l'amour de la vertu et de l'humanité » ; « le goût ifini de la République », OC. II, p. 33.

く構成を示すものであり、最も先鋭な文学観を反映するものであったと考えられるのである。

第二部

1851年の『冥府』と『議会通信』

第一章

『議会通信』紙について

第一節 一流論客と「下衆どもの筆頭」

1850年6月の『家庭画報』二詩篇に続く、『冥府』テキスト群の二つ目は、1851年4月9日の政治新聞『議会通信』第五十三号に掲載された『冥府』十一篇である。この新聞の第一頁の下段には「文芸欄」*« Feuilleton du Messenger de l'Assemblée »*という欄があり、政治的騒動の起こった一部の場合を除いて、基本的にこの欄は常設されていた。発行時期は1851年2月16日で、同年の12月2日の最終号までに合計二九〇号が発行された¹。発行の最終日がルイ=ボナパルトのクーデタの日付と重なっているのは偶然ではない。なぜなら、この新聞は非法な手段による権力の篡奪を牽制するという、明確な政治的意図を持っていた新聞だからである。当時フランスの第二共和政議会と大統領ルイ・ボナパルトとの確執は既に公然の事実であり、いつボナパルトが武力的な圧力をもって議会を封じ込める挙に出るかということは、政治的意識を持つ国民の最も主要な関心事の一つであった。『議会通信』*Le Messenger de l'Assemblée* という新聞の題名も、毎日の議会の様子を報告するという新聞の趣旨を明確に示すものであり、実際、同紙には毎日の議会報告を行う欄があった。その目的こそ、ボナパルトの武力行使に対する言論的牽制だったのである。結果として12月2日にボナパルトのクーデタが起こり、新聞は即日発行停止という顛末となった。『議会通信』紙の性格は、この新聞の創刊の緒言に余すところなく示されていると言ってよい。

我々は「議会通信」の沿うべき政治的方針について多言を費やそうとは思わない。この方針については、新聞のタイトルと編集者たちの前歴によって十分に示されているからだ。我々は常に世間に埋もれてはきたものの、決然たる秩序派の闘士であった。我々は、これまでずっと歩んできた道から逸脱するつもりはない。秩序は、権力を敬うがごとくに自由を敬う。抑制された権力、制限された自由というものは革命に対するもっとも強固な防壁である。我々の新聞は法に適った権力を支持し、法に適った自由を擁護するものである²。

¹ 京都大学人文科学研究所による『冥府』の研究書『詩の冥府』には、この新聞についていくらかの情報が載っている。本論文における『議会通信』紙についての記述は、編集者フォルカードとソラルに関する部分を除き、主に筆者が平成23年度(2011年度)における日本学術振興会の科学研究費補助金によって、フランスで行った調査に基づくものである。以下では、この調査結果および『詩の冥府』所収の松本論考(「〈冥府〉から」)より得られた情報のいずれをも用いるが、情報源が『詩の冥府』に基づく場合これを明記し、特に記載のない場合は筆者の調査によるものである。

松本勤による『議会通信』の説明は以下のとおりである。「これは第一号が一八五一年二月一六日日曜日の日付で出た夕刊紙で(三月八日まで)、後に朝刊紙になり、クーデタまでつづく。

『ル・モンド紙』の倍くらいの大きさで四頁、一頁は主として論説で、下段三分の一程度が学芸欄フェユイトン(これは次頁下段にわたることもある)。第二、三ページには他の新聞の論説紹介、外信、議会議事録、雑報、第四面は広告で(出版物が多い)、その他株式欄や劇場の催しもの案内など。」(『詩の冥府』、p. 28)

² *« Nous ne croyons pas nécessaire d'entrer dans beaucoup d'explication sur la ligne politique que suivra le Messenger de l'Assemblée ; cette ligne est suffisamment indiquée par le titre du journal et par les*

1851年2月16日 日曜

ここで「秩序派」との宣言が為されていること、そして末尾で「法に適った」秩序を強調していることから、保守派ブルジョワの立場をとる反ボナパルティズムの新聞であることがわかる。この新聞の影響力が決して微々たるものでなかったというのは、いくつもの材料が示している。その材料のうちの一つは、マルクスが『レイ・ボナパルトのブリュメール18日』で、5月にこの新聞がクーデタの陰謀を「すっぱぬいた」と書いていることである。

およそそれが起こるずっとまえから影を投げかけていたような事件があったとすれば、それこそがボナパルトのクーデタであった。早くも1849年1月29日、選出されてから一ヶ月ばかりで、彼はシャンガルニエにクーデタの提案をした。1849年の夏には、彼自身の総理大臣オディロン・バロがクーデタ政策をそれとなく告発し、1850年の冬にはティエールが公然とそれを告発した。1851年には、ペルシニがもう一度シャンガルニエをクーデタに引き入れようと試みたのだが、『議会通信』紙がこの交渉をすっぱぬいた。ボナパルト派の新聞は、議会に嵐が起こるたびに、クーデタをやるぞといておどかしたし、危機が迫るにつれてその調子はますます声高になった³。

1851年にマルクスはロンドンにいたので、この新聞が外国でも読まれていたか、あるいは、このすっぱ抜きがそれなりの政治的スクープであったかのいずれかであったことを示している。このマルクスの記述は同時に、『議会通信』が議会と大統領の対立という政治的緊張の只中で生まれたという時代背景をも説明するものである。『議会通信』は、政治的混

précédents(*sic*) de ses rédacteurs. Nous avons toujours été d'obscurs mais de déterminés soldats du parti de l'ordre ; nous ne sortirons pas de la voie où nous avons toujours marché. L'ordre implique le respect de la liberté comme le respect du pouvoir : un pouvoir contenu, une liberté limitée, sont les plus fortes barrières à opposer aux révolutions. Nous soutiendrons le pouvoir légal, et nous défendrons la liberté légale.

E. FORCADE, F. SOLAR.

Dimanche 16 Février 1851 », *Messenger de l'Assemblée*, 16 février, n° 1.

³ « Si jamais événement a projeté devant lui son ombre longtemps à l'avance, ce fut bien le coup d'État de Bonaparte. Dès le 29 janvier 1849, un mois après son élection, il en avait fait la proposition à Changarnier. Pendant l'été de 1849, son propre Premier ministre, Odilon Barrot, avait dénoncé en termes voilés la politique du coup d'État ; pendant l'hiver de 1850, Thiers le fit ouvertement. En mai 1851, Persigny avait une fois de plus, tenté de gagner Changarnier au coup, et le *Messenger de l'Assemblée* avait rendu publique cette négociation. À chaque tempête parlementaire, les journaux bonapartistes menaçaient d'un coup d'État, et plus la crise approchait, plus leur ton montait. », Karl Marx, *Œuvres* IV, Politique I. Édition établie présentée et annotée par Maximilien Rubel, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, p. 520. cf. 邦訳：マルクス、『レイ・ボナパルトのブリュメール十八日』、村田陽一訳、大月書店、国民文庫、p. 132.

乱のうねりの中で登場し、時代の趨勢と共に姿を消した。いわば、19世紀半ばのフランスの歴史的状況と密接に結びついた新聞だったのである。

だが、マルクスの証言にもまして同紙の影響力を示す重要な指標は、創刊の緒言に署名をしている二人の編集者、すなわちウージェーヌ・フォルカード(1820-1869)とフェリックス・ソラール(1815-1870)の名である。とりわけフォルカードは、政治と経済に関する評論において、当時きわめて著名な人物であった。『19世紀ラールス』によると、政治から文学まで幅広く手がけていた一流総合誌『両世界評論』の常連執筆者であり、その見識は第一級のものであったということである。『両世界評論』といえば、ボードレールが「驕慢の罰」を書くきっかけとなったサン＝ルネ・タイヤンディエもその代表的執筆者であり、四年後の1855年には『悪の華』の名が初めて公になる雑誌である⁴。フォルカードのジャーナリストとしての活動の開始はかなり早熟なもので、十七歳のときにマルセイユで『腕木通信』*Sémaphore* という名の政治・商業に関する新聞を刊行している。そこで彼の能力を見抜き、パリに行くよう促したのがギゾーであるとの記述は示唆的である。金勘定に聡いブルジョワ王政の代表者が、政治経済のジャーナリストとしての才覚をフォルカードに見出したのである。『両世界評論』誌に掲載された記事を一瞥すると、金融問題は言うまでもなく、フランスの社会問題から東洋に関するもの、社会主義に関するもの、さらには「19世紀イギリス詩」という文学的主題を扱ったものまである。つまり、雑誌の性格にふさわしい、万能型の論客であったということになる。この雑誌に載せるだけの記事を一日で書きあげてしまうという話まで残っており、驚くべき速筆でもあったことが窺われる。第二帝政期の1856年には、『金融週報』*Semaine financière* という新聞の主幹となり、その肩書きで「金融会議」*« Réunion financière »*のメンバーとして迎えられた⁵。すなわち、第二帝政下におけるフランスの経済発展の中心人物の一人であったと考えて間違いない。だが1868年にヴェニスで精神異常を来し、痛ましい最期を迎えた。このように、七月王政から第二帝政にわたって八面六臂の活躍をしたフォルカードであるが、肝心のボードレールとの関わりになると、不思議なことに何も見出すことができない。ボードレールの筆になる記事や作品はおろか、書簡や草稿の類にも名前が出ない。両者とも『議会通信』と『両世界評論』という共通項はあったのだから、何かしら繋がりがあろうなものだ。ボードレールは1855年頃に『両世界評論』に詩篇掲載のための働きかけを行ったのだが、このときもフォルカードを頼った形跡は微塵もない。少なくとも状況証拠から推測する限り、ボードレールとフォルカードは顔見知りですらなかった可能性が高いのである。

⁴ 文学面だけに限っても、シャトーブリアン、ユゴー、スタンダール、ヴィニー、バルザック、デュマ、ジョルジュ・サンドといった錚々たる面々が詩や小説を発表していた。cf. l'article de la « Revue des Deux Mondes » dans *Dictionnaire du Second Empire*, Fayard, 1995.

⁵ « le journaliste Eugène Forcade est aussi le principal rédacteur de la *Semaine Financière*, fondée en 1856 par les principaux adversaires du Crédit Mobilier, et à ce titre il est lié étroitement aux membres de la « Réunion financière », notamment aux Vernes, Durand, Davillier, Schneider, à Talabot aussi, et, au moins à l'origine, aux Rothschild. », Alain Plessis, *La politique de la banque de France de 1851 à 1870*, Librairie Droz, Genève, 1985, pp. 20-21.

もう一方の編集者フェリックス・ソラルについてはどうだろうか。その経歴を辿るかぎり、フォルカードと傾向は異にするものの、ソラルもまた、ジャーナリズムではひと角の人物であったことがわかる。こちらについては、『ボードレール事典』で一項目が割かれている。フォルカードと同様、主に『十九世紀ラールス』に頼りつつ、その経歴をざっと追ってみよう。1815年にカステルモロンで生まれたソラルは、法律を勉強するためにパリに出てきたが、ほどなく文学に熱中するようになった。デュマノワールやルイ・リュリーヌ Louis Lurine といった仲間たちと、^{ヴォードヴィール} 軽歌劇や喜劇を作るなどしていたらしい。この辺りは青年期に様々な詩作に手を染め、その後ジャーナリズムの世界で活躍した『家庭画報』編集長レオ・レスペスと似たところがある。なおルイ・リュリーヌは、『議会通信』で「文芸欄」の編集者の一人に加わることになる人物である。その後、ソラルはボルドーに移り、そこで『ボルドー通信』*Courrier de Bordeaux* の執筆者となった。『19世紀ラールス』の記述から判断する限り、これが彼のジャーナリストとしての出発点であったと思われる。だがそのキャリアを開始してから時を経ずして、ソラルはこの世界に深く入り込むことになる。『ボルドー通信』の後、ソラルが関わった新聞は、『プレス』、『フランス通信』*Le Courrier français*、『グローブ』*Le Globe* と、当時の有力新聞ばかりである。とりわけ、1845年に創刊者、編集者として関わった『時代』*L'Époque* 紙は、ソラルの業績中、文字どおり一時代を画すものであったようだ。『フランス刊行物全史』(以下、『全史』)によると、「完全にして万能⁶」と銘打ったこの新聞は、一紙で十紙を兼ねることを目指し、政治、文学はもとより、軍事、公共事業、教育、科学、法律、商業、農業と扱うジャンルはきわめて多様であった。なお、ソラルはここで「^{ユルトラコンセルヴァトゥール} 過激保守主義」の立場をとり、ギゾーの擁護者であったらしい。アタンの記述によれば、この新聞は1847年2月までしか続かなかったようである⁷。革命後の1848年には『故国』*La Patrie* 紙の編集主幹として参加している。このとき、編集者の一人にフォルカードの名前も見出され、三年後の2月に創刊される『議会通信』の先駆を為しているかのようなのである。クーデタに伴って『議会通信』が廃刊となった後、ソラルはブイユ Beuille と共に『鉄道新聞』*Journal des chemins de fer* を創刊⁸、さらに銀行家ミレス Mirès と共に「鉄道一般基金」*Caisse générale des chemins de fer* を設立するなど、「政治を放棄して実業に身を投じ」、資本家として莫大な財産を築いた。そして、1858年には『プレス』の主要出資者の一人となったが⁹、1860年にはミレスとも別れ、実業から身を引いた。翌1861年、自らの所有する膨大な蔵書を競売にかけた。これは、多数の稀覯本や貴重書が含まれたものであったが、同時代の文学はほとんど含まれていなかったよう

⁶ « journal complet et universel », *Histoire générale de la presse française*, publiée sous la direction de C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral et F. Terrou, aux PUF., t. II, *De 1815 à 1871*, par L. Charlet, P. Guiral, C. Ledré, R. Ranc, F. Terrou et A. J. Tudesq, 1969, p. 123.

⁷ Hatin, pp. 426-428.

⁸ タイトルは全体で、*Journal des chemins de fer, des mines, et des travaux publics*.

⁹ ソラルが『プレス』の出資者となった年は、『19世紀ラールス』、『ボードレール事典』では1858年となっているが、『全史』では1859年となっていて、一年の違いがある。ここでは前二者に従った。

である。『ボードレール事典』によれば、競売カタログに含まれた 19 世紀の作家はノディエ、スタンダール、バルザックのみであったらしい。実業では先進的な精神の持ち主であったが、文学的にはやや古典的な趣味の持ち主だったのであろうか。この頃、鉄道基金をめぐってミレスが検挙されたのに伴い、ソラールもこれに巻き込まれ、五年の禁固刑と三万フランの罰金を言い渡されることになった。これによって彼はフランスを離れ、イタリアに亡命を余儀なくされる。1869 年にフランスに帰国し、ボルドーに居を定め、そこで『自由貿易』*Libre échange* という新聞の執筆者となったが、結局、この地がソラールの終の棲家となった。

ソラールの経歴を一瞥してみると、フォルカードとはだいぶ異なった性格の持ち主であったように思われてくる。晩年までジャーナリストとして活動し続けたこと、その仕事が資本に関わりが深かったという点については一致しているが、クーデタ後も文筆活動に注力し続けた論客フォルカードと、実業に身を投じ、そこで莫大な富を築いた資本家ソラールとは、少なくともその天分が大きく違っていたと言うべきであろう。ソラールのジャーナリズム上の動きで気になるのは、1849 年にボナパルト派の新聞『12 月 10 日』*Le Dix Décembre* に参加していることである¹⁰。12 月 10 日と言えば、ルイ・ボナパルトが大統領に当選した 1848 年の第二共和政選挙の日付であり、1849 年にはこの名を冠したボナパルト派の組織「12 月 10 日会」が作られている。つまり、ソラールが関わった『12 月 10 日』は、ボナパルト派のプロパガンダ的役割を担っていた新聞の一つだったのである。同じ人物がボナパルト派の新聞『12 月 10 日』と、反ボナパルト派の新聞『議会通信』に関わっているというのは、にわかには付度し難い動向である。この違和感を握る鍵は、議会で多数派を占めていた反動的右派、すなわち「秩序派」にある。大統領選挙の当選後、ボナパルトは議会で自らと対立する共和派の動きを牽制するため、1848 年末から 1849 年の初めにかけて、この「秩序派」と手を結んだ。その後、1849 年 5 月の選挙で穏健的共和派が勢力を失い、6 月には、「共和派左派と民主派をあわせた少数派の『山岳派』¹¹」がフランス軍のローマ派遣に抗議し、その結果として鎮圧された。そのため 1849 年の夏以降、他の敵対勢力を駆逐したボナパルトと秩序派との対立が表面化することになる。先に引用したマルクスの記述は、ちょうどこの時期からクーデタに至る、両者の対立を辿ったものだということができるであろう。『12 月 10 日』紙を「秩序派」的性格の新聞と見る根拠は、ソラールがここに参加しているという事実に加え、アタンがこれを「秩序の新聞」*« journal de l'ordre »* と紹介していることである。1848 年以来、ボナパルト派は多様な性格の新聞を発行しているが、これらの新聞はボナパルト派の支持層の多様性を示すものであると共に、「多様な読者に対して、それぞれの役割分担を果たしている。つまりボナパルトは共和主義者には共和主義者として、保守的なナショナリストには保守的なナショナリストとして対応しているので

¹⁰ *Histoire générale de la presse française, op. cit.*, p. 222 ; Hatin, p. 510.

¹¹ 柴田三千雄、『フランス史 10 講』、岩波新書、2006 年、p. 153.

ある¹²。こうしたジャーナリズム上の戦略の一環として『12月10日』を捉え直してみるならば、これは秩序派に対応するための新聞であったと看做すことができるであろう。そのように考えれば、ソラールはボナパルトと秩序派との対立が始まる直前の時期にボナパルト派の新聞『12月10日』に関わり、その後、両者の溝が深まるにつれ、秩序派として反ボナパルティズムの旗幟を鮮明にするようになったと言えそうである。つまり、ソラールの立場は秩序派という点で一貫していたということになる。

反ボナパルティストの新聞『議会通信』は、こうした流れの中で創刊された。前述したとおり、創刊者の二人は当時のジャーナリズムの中で一方ならぬ役割を果たしてきた人物たちである。したがって、『議会通信』という新聞は、王党派ブルジョワを支持層とする秩序派の有力な言論媒体であったということになる。その傍証として、大統領の執政に反したという廉で、フォルカードが6月11日に起訴されるという事件の起こったことが挙げられる。これによってフォルカードは禁錮三か月と五百フランの罰金を言い渡された。この日の紙面では、発刊以降初めて文芸欄が休載となり、記事にはフォルカード起訴の経緯と、政府に対する反論が掲載され、事件に対する他紙の反応も取り上げられている。新聞の立場を考えてみれば、これはルイ・ボナパルトによる一種の威嚇的措置だったと考えられる。そうだとすると、この一件は政治言説上における『議会通信』、とりわけフォルカードの影響を示すものと見ることができるであろう。これらの情報から、『議会通信』紙の主要な読者層がどのような人々であったかということは概ね推測できるように思われる。すなわち、政治的意識を持った有力者や知識人層、より具体的に言えば、秩序派の側に立った有力者たちであり、さらに反秩序派であるボナパルト派の人びとや、政争によって議会を追われた共和派や社会主義派の知識人層もこれに目を通していた可能性は十分にある。フォルカードとソラールが主幹であったということは、同紙が政治的言論の場において軽視できない影響力を持っていたことを示唆しているのである。

ところで、ソラールとボードレールとの関わりであるが、フォルカードと違ってこちらにはいくらかの繋がりが見出される。ボードレール研究中、ソラール関連で最もよく言及されるのが、「赤裸の心」と題されたボードレールの遺稿集の一節である（「赤裸の心」二十八）。

新聞の主幹たち、フランソワ、ビュローズ、ウーセ、ルーイ、ジラルダン、テクシエ、ド・カロンヌ、ソラール、チュルガン、ダローズ。

——下衆どもの名簿。筆頭にソラール¹³。

¹² 西川長夫、『フランスの近代とボナパルティズム』、岩波書店、1984年、pp. 102-103.

¹³ « Les directeurs de journaux, François, Buloz, Houssaye, Rouy, Girardin, Texier, de Calonne, Solar, Turgan, Dalloz.

— Liste de canailles. Solar en tête. », *OC*. I, p. 694.

「赤裸の心」は、1859年頃から計画されていたようなので、『冥府』期から見てこれは後年のものである。1860年代初頭に使われていたとされる手帳には、「卑劣な下衆ども」という小見出しの付けられた一節があり、ここにもソラルの名が出る。だが、1850年代に針を戻せば、両者の関係について異なった側面が見えてくる。『議会通信』に詩を載せた1851年のどこかの時期に書かれた、アルマン・デュタック宛の書簡には、次のような形でソラルの名前が出る。

私のことについてお知りになりたければ、貴殿はシャンプルーリ、ソラル、エスキロス、その他の人たちにお会いになることができます。

貴殿は、仕事を分割したり、芸術論の中で合理的な部分を切り離したりすることができますとでも思いなんでしょうか？

それではせいぜい二千行にしかならないでしょう。

Si vous voulez me connaître, vous pouvez voir Champfleury, Solar, Esquiros, etc.

Vous croyez qu'on pourrait diviser le travail et séparer la partie rationnelle de la revue artistique ?

Cela ne ferait alors que 2000 lignes¹⁴.

この手紙に日付はなく、ピショワは1851年夏頃と推定している。いずれにせよ、シャンプルーリやエスキロスと並んで名前が出てくるところを見ると、1851年頃にはソラルとはある程度の面識があったということになる。次にボードレールとソラルとの関係を窺わせるのは、ボードレールがソラルに金の無心をしている手紙である。日付は「1855年1月18日木曜日早朝」とやけに細かい。

ソラル殿、是非とも、いや何よりも私の静穏のため、あと二十フランご都合下さるようお願いします。文字どおり自分のところに釘付けになっているのでなければ——病気のためではありません、信じて頂きたいのですが——、目下四十フランお借りしている身であるにも関わらず、勇を鼓してあなたのお説を拝聴せんがためにまかりこし、直にお願いに上がりもしたでありましょう、このことをぜひとも信じて頂きたい。これらは全てお返しするつもりです、ソラル、近いうちに刊行されるであろう二冊の見事な書物¹⁵を持参する日に、お返しすることになるでしょう。超自然的なものが好きであれば、ご満足なさることでしょう。——私は、自分の本を売り払わない友人たちの代わりとして、ひも紙でしばった見本をいくらか差し出させるための方策

¹⁴ *CPL*, I, p. 175.

¹⁵ 手紙が書かれた1855年は、ボードレールがポーの翻訳に傾倒していた頃であり、また直後に「超自然的なもの」がうんぬんされていることから、エドガー・ポーの翻訳書二冊であると推定されている。

を見つけ出すつもりです。——このところ、あなたが本に大金をはたいているという話を聞きました。——なんと幸せなことではありませんまいか！——この十年というもの、私にはそんなお金はありません。——けれども、ここに書いた本の約束は、丸薬を金箔で包み、自分の厚かましさに色を添えるための方便に過ぎないと、あなたはおっしゃることでしょう。

CH. ボードレール

セーヌ通り、五十七番地

Mon cher Solar, pour l'amour de Dieu, ou plus particulièrement, pour l'amour de mon repos, ayez la bonté de remettre pour moi 20 francs à ce brave homme. Croyez bien que malgré les 40 que je vous dois, j'aurais eu le courage d'aller affronter votre sermon, et vous les demander moi-même, si je n'étais pas littéralement cloué chez moi, — non pas par la maladie, croyez-le bien —. Je vous rendai tout cela, Solar, je rendrai, le jour où je vous porterai deux beaux volumes qui paraîtront prochainement¹. Si vous aimez le surnaturel, vous serez content. — Je trouverai le moyen de me faire donner quelques exemplaires en papier de fil pour ceux de mes amis qui ne vendent pas leurs livres. — On m'a dit que vous mettiez maintenant beaucoup d'argent aux livres. — Que vous êtes heureux ! — il y a juste dix ans que n'en ai plus. — Mais vous allez dire que cette promesse de livres est une *blague* pour vous dorer la pilule et colorer mon indiscretion.

CH. Baudelaire.

57, rue de Seine¹⁶.

既に四十フランを借りていたにも関わらず、ボードレールはここでソラルに追加融資を頼んでいる。ソラルに呼びかける際に« vous »を用いていることや、書簡から察せられる雰囲気からして、二人はそれほど親しかったわけではなかったものと推測できる。だが、このような頼みごとをするということは、少なくとも赤の他人ではなかったということでもある。ボードレールとの関係性において、何らの繋がりも見出せないフォルカードとはこの点で違っている。さらに 1840 年代にまで遡ってみれば、ボードレールが関わっていたとされる新聞『喧騒』*Tintamarre* に掲載されていた「雑談」« Causerie »という記事で、ソラルが中心となっていた『時代』紙が、『プレス』紙との競合関係においてあげつらわれているのが見つかる。つまり、『議会通信』に関わる以前から、ソラルの名はボードレールにとって既知のものであったということである。しかしながら、これはまことに雑報と呼ぶにふさわしく、文学やジャーナリズム上の様々な事件や、当時話題の新聞、雑誌などが諷刺的な口調であげつらわれているに過ぎず、記者とそこに書かれた人物たちの具体的な関わりを示す証拠は特にない。しかも、これはオーギュスト・ヴィチュ Auguste Vitu、テオ

¹⁶ *CPI*, I, pp. 308-309.

ドール・ド・バンヴィル、ボードレールの三人の手によるものらしいのだが、その署名には本名ではなく、フランシス・ランベール、マルク＝オレール、ジョゼフ・デチエンヌという偽名が共同して使われていた。したがって、どの偽名が誰に対応するかを確定することは難しく、断言的に述べることはできないため、ボードレールとソラルの関係について、ここから有益な情報を期待することはできない¹⁷。これらの材料から推してみれば、ボードレールがソラルと知り合いになったのは、『議会通信』に詩篇を掲載した 1851 年頃のことであると考えてよいであろう。その時期から 1850 年代にかけて、何らかの形で関わりがあったことは間違いない。ボードレールがソラルに対する嫌悪感を露わにするのは、1850 年代末から 60 年代にかけてのことであり、50 年代については、実際にどのような感情を抱いていたかはともかく、1851 年のデュタック宛の書簡で、自分のことを知る人間として、年来の友人であったシャンフルーリ、エスキロスと並べてソラルの名を挙げ、1855 年に「もしも超自然的なものが好きであれば」と言っていることから、それほど毛嫌いしていなかったのではないかと考えることもできるであろう。

第二節 「文芸欄」の曖昧な性格

ここまで、『議会通信』紙の二人の編集主幹、フォルカードとソラルの経歴、そして両者のボードレールとの関わりについて概括的に見て来たが、ここから、ボードレールが『議会通信』に関わるようになった経緯について、推測する手がかりを得ることができる。前述したように、1851 年よりも前の段階で、ボードレールはフォルカードともソラルとも直接的な結びつきはなかったと考えられるので、その間を媒介する人物がいたはずである。それが、シャンフルーリとオーギュスト・ヴィチュである。その根拠は、4 月 1 日、2 日に公表された、「文芸欄」編集者のリストであり、ここには以下の名前が記載されている。ウージェーヌ・フォルカード、シャンフルーリ、ルイ・リュリーヌ、オーギュスト・ヴィチュ、ギュスターヴ・ダロー、フェリックス・ソラル、アンリ・ニコル、オーベルタン、エドゥアール・ド・ヴェルサン、カフ博士、アレクシス・アゼヴェド、ジョゼフ・フィオンプー¹⁸。このうち、ルイ・リュリーヌはソラルの青年期以来の文学仲間であったが、重要な点は、この一覧にボードレールの年来の友人であるシャンフルーリとオーギュスト・ヴィチュの名が見出されることである。ボードレール、ヴィチュ、シャンフルーリと言え、クーデタの一ヶ月前、すなわち『議会通信』が廃刊になる直前の 1851 年 11 月に創刊される『演劇週報』*Semaine théâtrale* に関わった人物たちである。『冥府』期のボードレールの思想を窺う重要な資料である「道義派のドラマと小説」と「異教派」の両記事は、ここ

¹⁷ 署名に使われた偽名のフランス語表記はそれぞれ Francis Lambert, Marc-Aurèle Joseph d'Estienne. cf. « Notice » sur « Le Tintamarre », OC, II, p. 1546-1548. 阿部良雄は、これらの偽名は三人が共有で用いていたと推測している（『全集 V』、p. 463.）。

¹⁸ 松本勤、『詩の冥府』、p. 30. このうち、アゼヴェドとフィオンプーは 4 月 2 日にリストに加えられた名である（*ibid.*）。

に発表されたものだ。ここにはさらに、『演劇週報』の主幹となるシャルル・モンズレも、ボードレールと同じく執筆者として関わっている。つまり、1840年代から第二共和政期にかけて、文学的な結びつきのきわめて強かった人々が、『議会通信』の「文芸欄」に関わっているのである。さらに言えば、ヴィチュを除いた三人、ボードレール、シャンフルーリ、モンズレは、『演劇週報』が廃刊になったのち、『哲学者木兎』*Le Hibou philosophe* という名の新聞を計画してもいた。シャンフルーリが『議会通信』の編集者となった理由はよくわからないが、ヴィチュについては、ソラル経由で『議会通信』紙と関わりを持つようになったと想定することができる。アタンによれば、ソラルが関わったボナパルト派の新聞『12月10日』の編集部は、「ルイ・リューカス、ソラル、グラニエ・ド・カサニャック、ヴィチュ¹⁹」となっていて、ここにソラルとヴィチュの名が共に見出される。おそらくここでの知己を介して、ヴィチュは『議会通信』の編集者となったものと思われる。いずれにせよ、ボードレールとモンズレの二人は、シャンフルーリとヴィチュの手引きによって、『議会通信』に作品や記事を発表する足がかりを得たものと考えてよいだろう。

ここで、ボードレールが詩篇を掲載するに当って、その意図がどれだけ忠実に反映され得たかということ「文芸欄」の編成を手がかりに考えてみたい。『議会通信』が「秩序派」の有力新聞であり、政治的性格をきわめて強く持つ媒体であることは既に見たが、このことはどうも「文芸欄」には当てはまりそうにない、というのが一つの手がかりとなるであろう。政治的観点から見ると、そもそもシャンフルーリがここに名を連ねていることが不自然なのである。シャンフルーリは、1848年の革命において、ボードレールらと共に共和主義的新闻『公共福祉』を創刊しているうえ、民主主義的な方向づけを強く持つリアリズムの代表的人物であった²⁰。ブルジョワを中心とした反動的右派である「秩序派」とは、どう考えても水と油である。しかも、彼が『議会通信』に掲載した記事には、プルドン主義者クールベや、共和主義者ピエール・デュポンに関するものまである。ボードレールの掲載作品についても、政治的な含意の読み取りにくい『冥府』十一篇についてはともかく、「葡萄酒とハシッシュについて」の方では、労働者階級が賛美されていて、その共和主義的ないしは社会主義的な意味合いは一目瞭然であり、『議会通信』の政治的立場とは反りの合わない記事であったことは間違いない。松本勤は、編集者の一人アンリ・ニコルに触れて、「ギゾーを擁護したあと、共和国に敵対する新聞に執筆し、ルイ・ナポレオンの党派に入ったとあるから、一向にまとまりのない編成としか思えない」とやはり同じような疑念を抱いている。「文芸欄」に対して何らかの政治的規制が働いていたとすれば、このようなことは起こり得ないであろう。ということは、「文芸欄」の執筆者たちにはかなりの裁量が許されていたということになる。とりわけ、ヴィチュ、シャンフルーリという編集部の

¹⁹ « Rédact. : MM. Louis Lucas, Solar, Granier de Cassagnac, Vitu. », Hatin, p. 510.

²⁰ Linda Nochlin, « Realism and the social issue » dans *Realism*, Penguin Books, 1990, pp. 45-56 ; 阿部良雄(1991)、「ナルシスと民衆」、pp. 121-179.

人間が二人も関与していたボードレールなら、作品の掲載にあたって自らの意思を十二分に反映することができたであろう。

このことが何を意味するかと言えば、3月に発表された記事「葡萄酒とハシッシュについて」はもとより、掲載された『冥府』十一篇について、ボードレール自身の意図が十分に反映されていたものとして解読することが可能だということである。したがって、十一詩篇の掲載に関わる周辺情報についての分析も有効なものを見出すことができるであろう。まず、1851年4月9日という日付であるが、これがボードレールの三十歳の誕生日であったということは、単なる個人的な記念という以上の意味を持つものではないであろうか。三十歳というのは青年期の終わりを画す重要な年齢であって、「現代青年の精神的動揺の歴史」という『冥府』の主題と何らかの関連性を有している可能性はかなり高いと言わなければならない。詳しくは、十一詩篇を分析して見なければならないが、この日付は、詩群の中心的主題を成す「憂愁」^{スプリーン}を読み解く際の指標ともなるはずである。次に、十一篇の全てがソネで書かれているという形式的な統一性が挙げられる。「文芸欄」に対する管理の緩さからして、この構成が編集部で強制されたものであるとは考えにくい。つまり、ボードレールが敢えて形式上の統一性を図ったのだと考えることができる。他にも、なぜ十一篇という数だったのか、掲載詩篇の全てがタイトルに定冠詞が付されているのは偶然なのかなど、ボードレールの思惑を想像すればきりが無いが、これ以上の細部に立ち入ろうとすれば煩瑣に過ぎるだろう。ここで何よりも重要な点は、ボードレールが詩群の主題を政治的コードに縛られることなく、自由に選ぶことができたということだ。『議会通信』十一篇を一瞥する限り、ここには何らかの主題系が存在することはほとんど間違いないと言ってよいであろう。もちろん、一冊の詩集として編み上げられた『悪の華』と比ぶべくもないが、十一篇が無作為に選ばれたものでないとしたら、何らかの主題的一貫性、すなわち構造化を想定することができる。ここで一つの仮説として、『議会通信』十一篇を、「道義派のドラマと小説」中の一節に引きつけて考えてみたい。

芸術は有用であるか？ 然り。何ゆえに？ なぜならばそれは芸術であるからだ。有害な芸術というものはあるか？ ある。生の諸条件を乱すような芸術がそれだ。悪徳は魅惑的であり、それは魅惑的に描かなくてはならない。だがまた悪徳は、さまざまな疾病と、さまざまな独特の精神的苦痛を引きずっている。それらをも記述しなくてはならない。[...] 健全な芸術を作るための第一の必要条件は、完全な統一性に対する信念である。想像的な著作で、こうした美の諸条件をことごとく備えていてしかも有害な作となっているようなものが一つでもあつたら見せてもらいたいものだ。

L'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est l'art. Y a-t-il un art pernicieux ? Oui. C'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant ; mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières ; il faut les décrire. [...]

La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale. Je défie qu'on me trouve un seul ouvrage d'imagination qui réunissent toutes les conditions du beau et qui soit un ouvrage pernicieux²¹.

ここでボードレールが言っている「統一性に対する信念」というのが、形式的な側面に関わる事柄であるのか、内容的な側面に関わるものであるか、それとももっと別のことであるのか、今の段階ではわからない。けれども、これとほぼ同じ時期に発表された『異教派』の中で、美の形式的側面だけに拘泥するような芸術を排斥しているのであってみれば、少なくとも形式面以上のことを言っているのは明らかだ。この一節を引用した理由は、「統一性」についての記述のためばかりではない。悪徳を描き出すことの重要性がここでは強調されており、このような考え方が『議会通信』十一篇にかなりの程度、適合すると思われるからである。実際この詩群においては、憂鬱、死、病といった苦痛に満ちた題材が基調を成しており、全体としてまさしく「独特の精神的苦痛」というのにふさわしい趣を呈している。そもそも研究のための判断材料の少ないテキストであることから、ここに見られるボードレールの考えを分析の解読格子として設定することは、少なくとも暫定的措置としては有効であると思われる。掲載媒体や周辺情報から探り得ることは、ひとまずこれで尽きる。以上のことは、『冥府』十一篇を検討するための前提条件のようなものに過ぎない。以下では、これらの詩篇の研究を通して、ボードレールが「悪徳」なるものをいかにして描いているかを具体的に追究していく。

²¹ OC, II, p. 41.

第二章

「陶酔の詩学」

第一節 「陶酔の詩学」とは何か

『議会通信』に掲載された『冥府』十一篇が、「道義派のドラマと小説」における「悪徳」、そしてそれに伴う「独特の精神的苦痛」に何らかの関わりがあるものとして、では、それが一体何であったのだろうかとの問いを立ててみれば、ここに再び「陶酔」の問題が持ち上がってくる。その理由を検討すること、すなわち、『議会通信』十一篇を「陶酔の詩学」の枠組みで考察するための理論的準備が本章での課題である。本論文の第一部において、私たちは『家庭画報』二詩篇を「陶酔の詩学」の観点から検討したのだが、これを補助線として引くことによって、私たちは、ボードレールが「芸術の絶対的なアンチテーゼ」たる驕慢の神学者と画家メソニエに対する批判の根拠を見出すと同時に、道徳と美学が絡み合った第二共和政下における独特の詩学の輪郭を描出した。ここで問題となるのは、『議会通信』十一篇もまた、「陶酔の詩学」と関わっているのだろうかということである。『冥府』十一篇は次のようなものである。

1. 「憂愁」 « Le Spleen »
2. 「不徳の修道僧」 « Le Mauvais Moine »
3. 「理想」 « L'Idéal »
4. 「憂愁」 « Le Spleen » (「陽気な死人」)
5. 「猫たち」 « Les Chats »
6. 「芸術家たちの死」 « La Mort des artistes »
7. 「恋人たちの死」 « La Mort des amants »
8. 「憎しみの樽」 « Le Tonneau de la haine »
9. 「浄福を授ける女」 « La Béatrix » (「深き淵ヨリ我呼ビカケタリ」)
10. 「憂愁」 « Le Spleen » (「ひび割れた鐘」)
11. 「木兎たち」 « Les Hiboux »

* () カッコ内は『悪の華』における表題

一瞥して奇妙に思われるのは、ここには葡萄酒詩篇が一つも含まれていないことだ。すなわち、もしも「陶酔の詩学」を葡萄酒ないしはハシッシュに関連のある詩篇として狭い意味合いに限定したとすると、私たちは即座にその手がかりを失ってしまうのである。せいぜい、八番目の詩篇の「樽」が葡萄酒と何か関係があるかもしれないと思われるくらいである。この詩篇には「酔っ払い」« ivrogne »と「酒飲み」« buveur »という語が見られるものの、葡萄酒とハシッシュが直接出てくるわけではない。詩群を十四行詩のソネで統一しようという意図が、葡萄酒の詩の関与を妨げたのだろうか。だが、『悪の華』で「葡萄酒」の章を成す詩群のうち、「孤独者の葡萄酒」« Le Vin du solitaire »と「恋人たちの葡萄酒」« Le Vin des amants »の二篇はソネで書かれており、形式的な観点からこの主題が拒絶されたわけではなさそうである。ならば、やはり『議会通信』十一篇は「陶酔の詩学」とは無縁のも

のなのであろうか。だが、この詩群が「陶酔の詩学」と何ら関係がないということ自体が実は不自然なことなのだとすることを改めて考えてみなければならない。なぜなら、『冥府』関連の資料のうち、この十一篇を除く全ての資料が多かれ少なかれ葡萄酒との関わりを示唆するものだからである。記述が重複することをあえて承知でもう一度確認してみれば、『冥府』の刊行予告が初めて出たのが、『酒屋のこだま』紙という葡萄酒製造業に関連の深い新聞であった。そして、次の『家庭画報』二篇には「葡萄酒の魂」が含まれていた。そして、『冥府』の手がかりを示す最後の資料体であるゴーチエ送付の十二篇には、「屑屋の葡萄酒」*«Le Vin des chiffonniers»*が含まれており、やはり葡萄酒の主題が消し去られているわけではない²²。つまりただ一つを除いて、詩集『冥府』に関連する資料は、全て葡萄酒と何らかの関連を示しているのであって、その例外が、すなわち『議会通信』十一篇なのである。不自然さが際立つ理由は、『冥府』十一篇が掲載されたのと同じ新聞のひと月前の号に「葡萄酒とハシッシュについて」という、「陶酔の詩学」の綱領とも言うべき記事が掲載されていることだ。

ここまでの状況証拠を考え合わせてみるだけでは、『議会通信』十一篇が「陶酔の詩学」と無関係であるとも、関係があるとも断言することはできないが、いずれにせよ、『冥府』期のボードレールが葡萄酒、ないしは陶酔の問題に一方ならぬ関心を示していたことは、これらの情報から明らかであり、この時期のボードレールの詩学について検討するうえで、陶酔をめぐる問題を避けて通ることはできない。そこで改めて、「葡萄酒とハシッシュについて」の記事を基にボードレールの「陶酔の詩学」がどのようなものであったかを確認してみたい。そのためには、ボードレールが葡萄酒とハシッシュに関する記述を通して、何を言わんとしていたかを読み取っておく必要がある。まず注目されるのは、「葡萄酒とハシッシュについて」の最終節で、ボードレールが陶酔の問題について結論めいたことを述べていることである。以下は、記事全体の末尾を成す第七節の全文である。

私はこの記事を、私のものではなくて、あまりよく知られてはいないが優れた一人の哲学者、音楽理論家であり国立高等音楽学校コンセルヴァトワールの教授でもあるバルブローのものである、いくばくかの美しい言葉をもって終えることにする。ある集まりのとき、私はこの人の傍にいたのだが、その集まりの中の何人かの人々は至福の毒物を服用しており、彼はなんとも言えぬ軽蔑の口調でもって、私にこう言った。「理性的で精神的な人間が、なぜ詩的な浄福に到達しようとして人工的な手段を用いるのか、私にはわからない。そうした人間を超自然的な実存にまで高めてくれるのには、感激と意志だけで十分なのだから。偉大な詩人たち、哲学者たち、予言者たちとは、意志の純粹かつ自由な行使によって、そこでは自らが同時に原因でも結果でもあり、主体でも客体でもあり、動物磁気術者でも被催眠者でもあるような状態に、到達している人々なのだ」と。

²² ここでは、第二共和政期における他の散文テキストは、『冥府』の手がかりを示すものではないので除外している。

私も彼とまったく同じように考える者だ。

Je termine cet article par quelques belles paroles qui ne sont pas de moi, mais d'un remarquable philosophe peu connu, Barbereau, théoricien musical, et professeur au Conservatoire. J'étais auprès de lui dans une société dont quelques personnes avaient pris du bienheureux poison, et il me dit avec un accent de mépris indicible : « Je ne comprends pas pourquoi l'homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la béatitude poétique, puisque l'enthousiasme et la volonté suffisent pour l'élever à une existence supranaturelle. Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui par le pur et libre exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule. » Je pense exactement comme lui²³.

これはきわめて奇妙な結論であると言わねばならない。そもそもこの記事全体は、葡萄酒にせよ、ハシッシュにせよ、「人工的な手段」について述べるためのものだったはずだからである。ところが、この結論部分では、「詩的な浄福」に至るためには人工的な手段などは邪道だと言っている。この集まりで人々が服用していたのはハシッシュと考えてよく、その意味で、ここで端的に否定されているのはハシッシュであり、葡萄酒を用いること自体の意義については否定されていないともとれる。だが、「意志の純粹かつ自由な行使」の重要性が強調され、人工的な手段を用いることそのものが否定的に述べられている以上、葡萄酒に対する態度についても疑念を差し挟まざるを得ない。そこで注目すべきは、自らの意志によって超自然状態へと至り得るのは「理性的で精神的な人間」だとされていることである。どうやらボードレールは、ある種の人間についてという限定的な枠組みを設定したうえで、陶酔状態に入るためには人工的な手段に頼るべきではないと述べているようだ。記事の主題となる人工物質そのものに疑義を呈するような結論を持ってきた理由は一つしかあるまい。すなわち、ボードレールの本当の意図は、芸術家、哲学者、予言者といった精神主義的な人々が規範とすべき一種の理想状態、すなわち「超自然的な実存」、あるいは「詩的な浄福」について述べることだったのである。これらの点を踏まえて記事を読み返してみれば、ボードレールは葡萄酒とハシッシュの効果そのものについて述べるのと同様、それらを摂取する側の人間についても細心の注意を払っていることが分かる。先ほど引用した第七節の直前、すなわち第六節の末尾は次のようになっている。

要するに、葡萄酒は、労働し、それを飲む民衆のためのものだ。ハシッシュは、孤独な喜びを楽しむ階級に属する。それは哀れむべき暇人たちのためにできている。葡萄酒は有用であり、実り多い結果をもたらす。ハシッシュは無用で危険だ。

²³ OC. I, p. 398.

Enfin le vin est pour le peuple qui travaille et qui mérite d'en boire. Le hachisch appartient à la classe des joies solitaires ; il est fait pour les misérables oisifs. Le vin est utile, il produit des résultats fructifiants. Le hachisch est inutile et dangereux²⁴.

ここから判断するに、ボードレーは葡萄酒を労働者のものと考えることによって、その「人工的な手段」の使用を正当化し、ハシッシュについては、これを「哀れむべき暇人」に結びつけることで、その使用を断罪しているのである。だが、第七章の結論を思い起こしてみれば、ハシッシュの使用を否定はしても、その効用を否定しているわけではないことがわかる。むしろ、バルブローの言葉を引用することによって、「人工的な手段」を用いることなく同じ効果を得ることができる人間、すなわち「偉大な詩人たち、哲学者たち、予言者たち」を称揚し、これに対して、自らの意志によって、そのような状態に達することのできない人間を「哀れな暇人」と呼んで批判するのである。こうした点を踏まえたいうえで第五節を読んでみれば、ボードレーの意図はさらにはっきりする。これは、第四節まででハシッシュの効果を記述し終えた後のものである。

私は、ハシッシュがすべての人間の上に、今しがた記述した効果の全てを生じさせるとは言わない。いくらかの^{ヴァリアント}変異は別にして、私は芸術家的で哲学的な精神の人々において、一般に生起する諸現象を大よそのところ物語ったのである。だがある種の気質の人々にあっては、この薬物が、騒々しい気違い沙汰や、眩暈にも似た激しい快活さや、踊ったり、跳ねたり、地団太踏んだり、馬鹿笑いしたりといったような効果をしか引き出さないのである。こういう人々は、言わばまったく物質的なハシッシュ飲みだ。精神主義的な人々は彼らが我慢ならないのであり、彼らを大いに憐みもする。彼らの卑しい人格が弾け飛ぶのである。

Je ne dis pas que le hachisch produise sur tous les hommes tous les effets que je viens de décrire. J'ai raconté à peu de chose près les phénomènes qui se produisent généralement, sauf quelques variantes, chez les esprits artistiques et philosophiques. Mais il y a des tempéraments chez qui cette drogue ne développe qu'une folie tapageuse, une gaieté violente qui ressemble à du vertige, des danses, des sauts des trépignements, des éclats de rire. Ils ont pour ainsi dire un hachish tout matériel. Ils sont insupportables aux spiritualistes qui les prennent en grande pitié. Leur vilaine personnalité fait éclat²⁵.

ここに出てくる「芸術家的で哲学的な精神の人々」とは、最終節で「理性的で精神的な人間」と言われる人々と同じ人々を指していると考えてよいであろう。とすると、やはり

²⁴ OC. I, p. 397.

²⁵ OC. I, pp. 395-396.

ボードレールはハシッシュの効果を記述するにあたって、精神主義的な人々に引き起こされる状態を描くことを目指していたのである。そして、この陶酔状態が具体的にどのようなものであるかを記述するためにこそ、葡萄酒とハシッシュを主題として取り上げたのである。実際、葡萄酒によって生起する効果を記述した第二節と、ハシッシュのそれに充てられた第四節は、他の節に対して大きく紙幅が割かれており、しかもやけに具体的な描写が為されていることが注意を惹く。まさしく葡萄酒の歌う「詩篇」^{ポエム}について論じられる第二節に、「葡萄酒の魂」の散文的書き換えが見られること、また「驕慢の罰」の神学者にも通じる偽善者的な芸術家像としてメソニエが取り上げられていることは前章で見たとおりである。ここにはさらに「屑屋の葡萄酒」« Le Vin des chiffoniers »と同じ内容を持つくだりがあり、また様々な土地を放浪するスペイン人の逸話も出てくる。国境を越えて旅をするボヘミアンと言え、ボードレールの『悪の華』では、大地を故郷とする予言者の種族を描いた「旅ゆくジプシー」« Bohémiens en voyage », 散文詩集『パリの憂愁』では、ボヘミアンの生活に憧憬を感じる少年が語る「天職」« Les Vocations »などが思い浮かぶ。若年の頃から晩年に至るまで、ボードレールにとってジプシーないしはボヘミアンといった主題は、自らの専門性のみで耽溺し、それ以外の価値基準を受け容れない偏狭なアカデミズムの美学に対置されるものとして、きわめて重要な意味を持つ主題であった。「葡萄酒とハシッシュについて」において、スペイン人の挿話を語り終えた後でボードレールは次のように言う。

そして今ではどこにいるのだろうか？ どの太陽が彼の最後の夢を眺めたことだろう？ どの土が、彼の^{コスモポリット}世界市民的な以外を受け容れたのであろうか？ どの墓穴が、彼の臨終の苦しみを収め容れたのか？ 消え失せた花たちの、心酔わせる香りはどこだろう？ 在りし日の落日の夢幻めいた色彩は、今いずこにあるのか？

Et maintenant où est-il ? Quel soleil a contemplé ses derniers rêves ? Quel sol a reçu sa dépouille cosmopolite ? Quel fossé a abrité son agonie ? Où sont les parfums enivrants des fleurs disparues ? Où sont les couleurs féeriques des anciens soleils couchants ? ²⁶

この一節を参照すれば、放浪民という主題が、もはやボヘミアン的な主題のみに限定されるものではないということがわかる。すなわち、実際に旅をする人々や、その現実的な行動のみといったもののみに関わるものではなく、夢による旅、あるいは旅をする夢想といった、より広い詩的主题に接続するものとなるのである。それは、韻文詩では「異国の香り」« Parfum exotique », 「美しい船」« Le Beau Navire », 「旅への誘い」« L'Invitation au voyage », さらに第二版で掉尾を飾ることになる「旅」« Le Voyage »といった詩篇へと通じるものであり、夢における「未知なるもの」の追求というテーマ系は、散文詩集におい

²⁶ OC. I, p. 386.

てさらにはっきりとした、また具体的な展開を見せることにもなる。このことはもちろん、ボードレールの詩について言えるだけでなく、その美学理論にも当てはまる。ボードレールは、「現代性」の美学の体現者としたコンスタンタン・ギースをいわゆる「芸術家」、すなわち自らの専門だけにしか興味を持たず、広い世界に興味を向けようとしなない人々に対して、ギースの作品の素朴さ、子供のような純真さ、そして世界市民的な性格を強調するのである²⁷。つまり、第二帝政の時期に成熟を見せる後年の美学の発端が、1851年の葡萄酒論には予示されていると考えることもできるのだ。重要な点は、「現代生活」という卑近な題材から美を抽出するためには、伝統的な文学や芸術に関する教養に依拠するのではなく、目の前の事物に対する好奇心、それを素直に観察する眼差し、それを精神において取りまとめる想像力の働きが不可欠だということである。「現代性」の美学の要件をこのように言い換えてみるならば、これに通じるものとしての「素朴さの美学」とでも言うべきものを、ボードレールは早くも『1845年のサロン』で明言していたことが思い起される。それは例えばウィリアム・オスーリエの評価に顕著に見ることができる。ボードレールは、「フランス人の公衆が〔オスーリエの〕タブローに対してとる乱暴で不誠実な態度や、その前を通り過ぎてゆく哄笑²⁸」を承知のうえで次のように言うのである。

色彩は恐るべき、仮借ない生々しきで、もしも作者がこれほど強い人でなかったなら、無謀とさえ言いたいほどだ。だが……この絵には品位がある、すなわちアングル派の諸氏があんなにも躍起になって追いかける価値だ。

La couleur est d'une crudité terrible, impitoyable, téméraire même, si l'auteur était un homme moins fort ; mais... elle est *distinguée*, mérite si couru par MM. de l'école d'Ingres²⁹.

この一節にはボードレールの美学において軽視できない要素がいくつか見られるが、ここでは、初めて美術批評の筆をとった若き批評家が、色彩の「恐るべき、仮借ない生々しさ」にも関わらず、なお品位と独創性を認めていることが肝要な点である。ボヘミアンの奏でる玄人じみていない音楽にせよ、正規の美術教育を受けていないギースにせよ、無謀なまでの大胆さを持つオスーリエにせよ、彼らの芸術は、伝統的なものとは異なる美を提示し得るものであり、その基底にあるのが「素朴さ」であった。オスーリエ以外にも、1840年代半ばにおける素朴さの美学の代表者であった、ジョージ・カトリン、コローといった画家たちを、ボードレールはこの観点から称賛する。ここで強調しておきたいのは、1840年代から60年代に至る、詩学、美学にまたがるボードレールの問題意識が葡萄酒の記述に

²⁷ cf. « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » dans *Le Peintre de la vie moderne*, OC. II, pp. 687-694.

²⁸ « de l'accueil brutal et malhonnête que lui fait un public français, et des éclats de rire qui passent devant lui. », OC. II, p. 358.

²⁹ OC. II, p. 360.

垣間見えるという一事である。前節では、プルドンの社会主義や驕慢の神学者、あるいは「葡萄酒の魂」との関わりにおいて、葡萄酒という主題の道徳的な側面を強調したが、この主題が必ずしも道徳的な含意だけでなく、純粹に美学的な観点から見ても軽視すべからざる意義を持っていたということは改めて確認しておいてよいだろう。そして、葡萄酒が道徳のみならず、美学的、詩学的な観点から見てもそれ自体一つの問題となっていたということは、同じく「詩的人格の増大」とされたハシッシュについても当てはまる。

さしあたり道徳的な面は措くとして、美学的な観点から見てハシッシュについて述べられた第四節は、やはりボードレールの諸詩篇にも通じるものを記述していることがわかる。そこで改めて、ハシッシュによる昂進状態の三段階の記述を前章よりも具体的に見てみよう。第一段階では、「滑稽に対する驚異的な理解力」が現れ、激発的な笑いの発作に襲われるとされる。

まず、一種の突飛で抵抗しようもない爆笑が、あなたを捉える。この上もなく平俗な語、この上もなく単純な観念が、奇異で新しい相貌を帯びる。[...] あなたは自分の愚かしさと自分の狂気を笑う。

D'abord une certaine hilarité saugrenue et irrésistible s'empare de vous. Les mots les plus vulgaires, les idées les plus simples prennent une physionomie bizarre et nouvelle. [...] Vous riez de votre niaiserie et de votre folie ;³⁰

また、服用者の精神には優越性の観念と、そこから来る憐れみや思いやりの感情が生じるとボードレールは述べる。ハシッシュによって引き起こされるこの状態は、ボードレールのある美学を想起させる。すなわち、笑いの美学である。この奇異な響きを持つ美学について、ボードレールは既に1840年代の半ばから考察をめぐらせていた。芸術の分野でこの美学に対応するのは諷刺画であり、『1845年のサロン』の表紙には、『諷刺画について』*De la caricature* と題された近刊の予告が載せられていた。この書籍は結局出版されることはなかったものの、母親宛の書簡などで、一向に渉らないこの研究について言及されている。1850年代に入っても、滑稽ないしは風俗画に関する記事が公になる目途は立たず、状況に進捗が見られたようには思われないが、1852年5月のアントニオ・ヴァトリポンに宛てられた手紙——『冥府』の名前が出る最後の手がかり——の中で、『笑いの生理学』*Physiologie du rire* と『諷刺画家のサロン』*Salon des caricaturistes* という二つの記事が『パリ評論』に掲載されるであろう旨をしたためている。この記述は、滑稽の問題について、哲学的、美学的な分析を行う理論的な部分と、その歴史や作品に関する具体的な部分とを分割して論じようとする意図の現れであると考えられる。結局、これらの論文の理論的な部分については、1855年に「笑いの本質について、および一般に造形芸術における滑稽について」«*De*

³⁰ OC. I, p. 390.

l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques」という『書類カバン』誌 *Portefeuille* に掲載された記事となり、具体的な作品論については、「フランスの諷刺画家たち数人」«*Quelques caricaturistes français*»と「外国の諷刺画家たち数人」«*Quelques caricaturistes étrangers*»という記事となつて、『現在』誌 *Présent* の1857年10月1日号と15日号にそれぞれ発表されることになる。このように、滑稽の問題に対する1840年代半ばから50年代半ばまでの持続的な関心を踏まえれば、1851年のハシッシュをめぐる滑稽の感覚について記述する際、ボードレールはこれを笑いの美学に引きつけて考えていたと想定することができる。

笑いは悪魔的である、ゆえにこれは深く人間的である。これは人間にあって、自らの優越性の観念の帰結である。そして事実、笑いは本質的に人間的なものであるから、本質的に矛盾したものだ、すなわち笑いは無限な偉大さの徴であると同時に無限な悲惨の徴であつて、人間が頭で知っている〈絶対的存在者〉との関連においてみれば無限の悲惨、動物たちとの関連においてみれば無限の偉大さということになる。この二つの無限の絶え間ない衝突からこそ、笑いが発する。滑稽というものは、笑いの原動力は、笑う者の裏に存するのであり、笑いの対象の裏にあるのでは断じてない。

Le rire est satanique, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire³¹.

これは「笑いの本質について」の中の一節であり、ボードレールはここで笑いの存在論的な定義とでも呼ぶべき作業を行っているのだが、注目すべきは、これをハシッシュの症状の第一段階の記述として取り上げても全く不自然ではないということである。それどころか、笑いの本質に関するこの考察は、ハシッシュを摂取した人々が度外れの笑いに襲われるメカニズムについて、存在論的な観点からの説明となっているように思われる。ハシッシュを服用した人々は、自分と同じ状態にある人々と「不可解な快活さ」を共有し、それに対して、ハシッシュを服用せず、理性を保ったままである人間に対して優越性を感じるのであって、この優越性こそが笑いの本源とされている。

そういう気の毒な人 [=ハシッシュを服用しない人々] の分別はあなたを度外れに喜ばせるし、彼の冷静さは、あなたを皮肉の究極の限界まで押しやる。その人があなたには、あらゆる人間のうちで最も狂った、最もおかしなものに見えるのだ。あなた

³¹ OC. II, p. 532.

の仲間たち〔＝ハシッシュ服用者たち〕はと言えば、あなたは彼らと完全に意が通じている。やがてあなた方は、もはや眼を通じてのみ互いに意を通ずるようになる。つまり、自分たちと同じ世界に身を置くことをしなかった者にとっては不可解な快活さを楽しむ人間の立場というのは、かなり滑稽味を含む立場だ、ということなのだ。彼らはその部外者を深く憐れむ。その時からして、優越性の観念が、あなたの知性の地平に微かに兆す。やがてその観念は並外れ大きくなるであろう。

La sagesse de ce malheureux vous réjouit outre mesure, son sang-froid vous pousse aux dernières limites de l'ironie ; il vous paraît le plus fou et le plus ridicule de tous les hommes. Quand à vos camarades, vous vous entendez parfaitement avec eux. Bientôt vous ne vous entendez plus que par les yeux. Le fait est que c'est une situation passablement comique que celle d'hommes qui jouissent d'une gaieté incompréhensible pour qui n'est pas situé dans le même monde qu'eux. Ils le prennent en profonde pitié. Dès lors, l'idée de supériorité pointe à l'horizon de votre intellect. Bientôt elle grandira démesurément³².

笑いが生まれるために優越性の観念が必要であるとすれば、そのためには本来「二つの存在がその場にいないてはならない³³」。ハシッシュをめぐる滑稽についての観察を記述するに際して、ボードレールがこれを服用せず分別を保った人間を近くに置き、分別を保った人間と失った人間の比較を常に行っていることは示唆的である。これは、笑いというものの一般についての考察、すなわち自然状態における笑いのメカニズムの分析とよく合致するものである。だが、滑稽を生み出し、それを作品に昇華することのできる優れた芸術家は別である。こうした人々において生起する現象は、「あらゆる芸術上の現象と軌を一にして、人間存在の中に、恒久的な二重性の実存、同時に自己であり一人の他者であり得る力を、指示するのである³⁴。」この理論の見事な詩的实践とでも言うべきものが、『悪の華』の中でも特によく知られた詩篇「ワレトワガ身ヲ罰スル者」« L'Héautontimorouménos »であることは論を俟たない。

私は傷でもあり短刀でもある！
平手打ちでもあり、頬でもある！
私は四肢でもあり、処刑の車輪でもある、
犠牲でもあり、刑吏でもある！

³² OC. I, pp. 390-391.

³³ « pour qu'il y ait comique, c'est-à-dire émanation, explosion, dégagement de comique, il faut qu'il y ait deux êtres en présence ; », OC. II, p. 543.

³⁴ « lequel phénomène rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre. », OC. II, p. 543.

私は自分の心臓の吸血鬼、
——永遠の笑いの刑に処せられて、
もはや微笑むことはできぬ、
あれらの偉大な、見捨てられた者の一人！

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !

Je suis de mon cœur le vampire,
– Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire ! ³⁵

この詩篇は、いわば自らの意志によって「自らが同時に原因でも結果でもあり、主体でも客体でもあり、動物磁気術者でも被催眠者でもあるような状態」に達した詩学の一例と言える。自然的な状態が、自らを客観化することなしに、他者に対する優越性によって笑うことであるとすれば、自らの中に人間存在の二重性を看取り、それを芸術作品に結晶化することこそ、超自然性の詩学の本領なのである。これをハシツシュの記述と結びつけて考えれば、ボードレールの「笑いの美学」は、その「陶酔の詩学」の一側面に確かに対応するものであると言える。特に『冥府』中の詩篇に引きつけて考えれば、「驕慢の罰」にその一例を見ることができよう。「往来の獣のように」成り果てた神学者を笑う子供たちは、「悪魔の卵³⁶」としての相貌を確かに見せている。だがこの子供たちは自らが「悪魔の卵」であることなど意識しておらず、したがって「驕慢の罰」では、自己の状態を意識せず、優越性の観念によって他者を笑うという自然的な人間状態が表現されているに過ぎないとも言える。

ハシツシュによる昂進の第二の位相では、身体に強烈な脱力感が起こると共に、感覚器官の異常なまでの鋭敏化が見られるようになる。これによって、自己の外部にある事物が通常の状態では考えられないような姿かたちをとるとされる。

幻覚が始まる。外界の事物が、怪物じみた外観を帯びる。それまでは未知のものであった形態をとって、あなたに啓示されるのだ。次にはその形が歪み、形が変わってくるのであり、ついには事物たちがあなたの身の中に入ってくる、というか、あなた

³⁵ OC. I, p. 79.

³⁶ « des Satans en herbes », OC. II, p. 535.

が彼らの中に入り込む。この上もなく奇妙な両義的表現や、この上もなく説明困難な観念の置き換えが行われる。音は色彩を持ち、色彩は音楽を持つようになる。楽音は数であり、あなたは音楽があなたの耳の中で展開してゆくにつれて、怖ろしいほどの速さをもって、驚異的な算術の計算を解いてしまうのだ。あなたは座って煙草を吸っている。あなたは自分がパイプの中に座っているのだと思うし、あなたのパイプがふかしているのはあなたなのだ。青みがかった雲の形をとって立ち昇るのはあなたなのだ。

Les hallucinations commencent. Les objets extérieurs prennent des apparences monstrueuses. Ils se révèlent à vous sous des formes inconnues jusque-là. Puis ils se déforment, se transforment, et enfin ils entrent dans votre être, ou bien vous entrez en eux. Les équivoques les plus singulières, les transpositions d'idées les plus inexplicables ont lieu. Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique. Les notes musicales sont des nombres, et vous résolvez avec une rapidité effrayante de prodigieux calculs d'arithmétique à mesure que la musique se déroule dans votre oreille. Vous êtes assis et vous fumez ; vous croyez être assis dans votre pipe, et c'est vous que votre pipe fume ; c'est vous qui vous exhalez sous la forme de nuages bleuâtres³⁷.

外界の事物との存在的な可換性、さらには五感のうちの異なる感覚同士の照応である。『悪の華』に親しい人なら、この記述から、「パイプ」や「万物照応」などの詩篇を思い起こすことは困難ではない。

私は、とある作家のパイプです。

[...]

私の主人は、大の喫煙家。

[...]

彼の魂を抱きしめては揺すってやります、

火と燃える私の口から立ち昇る

動く青色の網目の中に。

「パイプ」

Je suis la pipe d'un auteur ;

[...]

Que mon maître est un grand fumeur.

[...]

³⁷ OC. I, p. 392.

J'enlace et je berce son âme
Dans le réseau mobile et bleu
Qui monte de ma bouche en feu,

« La Pipe »³⁸

夜のように、光のように広々とした、
深く、また暗黒な、一つの統一の中で、
遠くから混じり合う長い木霊のように、
もろもろの香り、色、音はたがいに応え合う。

「万物照応」

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

« Correspondances »³⁹

ここで詩篇の中で文字通りの主体としての位置を獲得しているパイプや、「万物照応」の詩篇の冒頭に出てくる「自然」が、まさしく人間の外部にある物質界であるとするならば、自らの意志で超自然的な感覚を得ることのできる人間は、これら周囲の物象そのものを精神的な世界の象徴として把握し、さらにはこれを芸術的表現に化すことができる者であるということになる。これらの例に見るように、「陶酔の詩学」という観点から、ハシッシュの昂進状態の記述に対して、韻文にせよ散文にせよボードレールの詩篇にこれと対応する詩篇を指摘することはそれほど困難なことではない。そのことは、ハシッシュによる陶酔の最後の局面となる第三の位相についても言える。

第三の位相は、発作の昂進、眩暈めいた酔いに引き続く新たな不快感によって、第二の位相と隔てられているが、何かしら描写を絶したものである。これはオリエントの人々が絶対安息と呼ぶところのものだ。絶対的な幸福である。それはもはや渦巻くような、騒々しい何ものかではない。穏やかでじっと動かない至福状態である。

La troisième phrase, séparée de la seconde par un redoublement de crise, une ivresse vertigineuse suivie d'un nouveau malaise, est quelque chose d'indescriptible. C'est ce que les

³⁸ OC. I, p. 68.

³⁹ OC. I, p. 11.

Orientaux appellent le *kief*; c'est le bonheur absolu. Ce n'est plus quelque chose de tourbillonnant et de tumultueux. C'est un béatitude calme et immobile⁴⁰.

これに、「人類上のあらゆる難問は解決されてしまった」という、「驕慢の罰」解釈でも既に言及した例の記述が続くわけだが、この第三の位相についても、例えば「祝福」*« Bénédiction »*や「高翔」*« Élévation »*といった詩篇と結びつけて考えることができる。

光り輝く玉座がその目に見える、〈天〉の方へ、
〈詩人〉は心も晴れ晴れと、敬虔な両腕を差し伸べれば、
その明晰な精神の放つ巨大な閃光ゆえ、
もろもろの国民の猛り狂うさまも、目には入らぬ。

「祝福」

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

*« Bénédiction »*⁴¹

わが精神よ、お前は身も軽く動いてゆく、
そして、波間にうっとりする上手な泳ぎ手のように、
お前は心晴れ晴れと、深く果てしもない空間に一筋の尾を曳く、
言うに言われぬ雄々しい逸楽に耽りながら。

「高翔」

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

*« Élévation »*⁴²

こうして、ハシッシェによる人格昂揚のそれぞれの位相について、第一段階は「笑いの美学」に、第二段階は照応の詩学、第三段階は至上の陶醉状態にそれぞれ対応するものとして把握しようと思えばできることがわかる。だが、これはいささか図式的に過ぎる見方

⁴⁰ OC. I, p. 394.

⁴¹ OC. I, p. 8.

⁴² OC. I, p. 10.

ではないだろうかと、改めて反省してみる必要がある。確かに、葡萄酒に関する記述にせよ、ハシッシュに関する記述にせよ、私たちはそれに対応するボードレールのあれこれの美学や詩篇を具体的に当てはめることができるのはここまで見たとおりである。しかしながら、例えば上に挙げた「高翔」の詩節について見ても、私たちはこれをハシッシュの昂進段階の三番目に対応するものとして例示したが、これを第二段階における感覚器官の著しい発達の状態と結びつけていけない理由はない。また、ハシッシュによる興奮状態の区分に真面目に従うとすれば、滑稽に関する美学が第一段階に、照応の詩学が第二段階に当たることになり、したがって、それぞれに対応する詩学にも何らかの階層関係、あるいは少なくとも順序関係を持ち込むことができるということになりはしないだろうか。だが、このような想定は余りにも荒唐無稽であり、何よりボードレール自身の思想に反するものであることは明かだ。そもそも滑稽や素朴さをめぐるボードレールの美学的考察は、古典古代の神話や宗教、あるいは歴史上の偉大な人物や事績を題材とした広い意味での歴史画を頂点とする、アカデミーの硬直化した専制的な価値観、多くの批評家のみならず公衆をも広く支配していた価値観を打ち破ろうとする企図において、比類のない意義を持つものであったことを考えてみなければならない⁴³。それはすなわち「現代の美」、「現代生活の英雄性」の模索とひと繋がりの問題であり、初めての美術批評となる『1845年のサロン』から、1863年の記事における「現代性」の美学までを貫く一本の太い軸であった。芸術上のヒエラルキーに対する抵抗への意志は、例えば『1845年のサロン』における次のような一節からもはっきりと読み取ることができる。

私たちはパリにおいて、ドラクロワ氏と同じくらい上手くデッサンする人を二人しか知らないが、その一方は類似のやり方で、他方は反対のやり方でデッサンする。——一人は諷刺画家ドーミエ氏だ。もう一人は大画家にしてラファエロの抜け目ない崇拜者アングル氏だ。——この言は確かに、味方と敵とを、盲信者と敵対者とを、ともに呆然とさせずにはおかぬであろう。

Nous ne connaissons, à Paris, que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans une méthode contraire. — L'un est M. Daumier, le caricaturiste ; l'autre, M. Ingres, le grand peintre, l'adorateur rusé de Raphaël. — Voilà certes qui doit stupéfier les amis et les ennemis, les séides et les antagonistes ;⁴⁴

⁴³ ただしアルバート・ボイムは、アカデミーを硬直化した、専制的な制度と見ることは、モダニストたちの生んだドグマに過ぎないとして、19世紀芸術におけるアカデミーの再評価という立場から、その制度と芸術について詳細に論じている。アルバート・ボイム、『アカデミーとフランス近代絵画』、森雅彦、阿部成樹、荒木庸子訳、三元社、2005年。

⁴⁴ OC. II, p. 356.

ここで、ドラクロワとドーミエの方法を同じものとし、この二者にアングルのそれを対置するにあたっては、伝統的な線描派と色彩派との対立的把握が念頭にあることは言うまでもない。だが最も肝要な点は、芸術の世界で既に大画家の呼び声高いドラクロワとアングルに比肩する画家として諷刺画家ドーミエを挙げていることだ。伝統的な芸術的価値観の枠組みで、前二者は歴史画の領域でも認められた紛うことなき大画家^{グラン・メートル}、それに対してドーミエはそれよりも芸術的に価値においてはるかに劣る諷刺画の画家に過ぎない。そのため、こうした比較そのものが大胆な主張であり、同時代の芸術家、批評家に対して挑発的なものと映ったに違いないことは、「味方と敵とを、盲信者と敵対者とを、ともに呆然とさせずにはおかぬであろう」という一言からも明らかである。ボードレールにとってドーミエの芸術は、古代ギリシャ・ローマを模範とする伝統的な価値意識に対する抵抗の最大の根拠と成り得るものであった。『冥府』期に発表された「異教派」の記事の中で、ボードレールはドーミエを次のように評価している。

数年前にドーミエは『古代史』という注目すべき作品をものしたが、これは誰がわれわれをギリシャ人とローマ人から解放してくれるのだろうか？という有名な言葉の、いわば最も優れた釈義であった。ドーミエは古代と神話体系の上に猛然と襲いかかり、唾を吐きかけたのだ！

Il y a quelques années, Daumier fut un ouvrage remarquable, l'*Histoire ancienne*, qui était pour ainsi dire la meilleure paraphrase du mot célèbre : *Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?* Daumier s'est abattu brutalement sur l'antiquité et la mythologie, et à craché dessus⁴⁵.

『古代史』*Histoire ancienne* というのは、『シャリヴァリ』紙 *Le Charivari* に 1841 年 12 月から 1843 年 1 月にかけて発表された五十枚の連作版画である。その表題から知られるように、古代の神話や哲学者などに題材を汲み、それを「正統派への攻撃的なパロディーとして描」き出すと同時に⁴⁶、画家自身にとっての現代、すなわち 19 世紀の社会を表現したのである。さらにボードレールは、「フランスの諷刺画家たち数人」におけるドーミエに関する記述の中でも上の引用文とほとんど同じ文句を引いたうえで、異教的なモチーフを好んだ友人バンヴィルについて、「私は友人である一人の異教派の抒情詩人がこれ [=ドーミエの『古代史』] に大いに憤慨していたのを思い出す⁴⁷」と述べ、神話体系^{ミトロロジー}を偉大なものとする文学的な価値観に対する批判を付け加えることを忘れない。煎じ詰めていえば、ボードレールとドーミエとの結節点は、題材やジャンルに対する明確な階層関係^{ヒエラルキ}を前提とした伝

⁴⁵ OC. II, p. 46.

⁴⁶ 喜安朗、『ドーミエ諷刺画の世界』、岩波文庫、2002 年、p. 76.

⁴⁷ « Je me rappelle qu'un poète lyrique et païen de mes amis en était fort indigné. », OC. II, p. 556.

統的な価値体系の外に「未知なる」美の領域を模索するという野心的な企図にあったと言
ってよい。

このような問題意識に立っていた詩人が、ハシッシュの昂進段階に応じて詩学の明細表
のようなものを作ろうとしていたとか、ましてやそこに階層関係を持ち込もうとしていた
ということはまず考えられない。むしろ、人工物質の与える陶酔状態の考察を通して、自
らの詩学の根本原理のようなものを提示しようとしたのだと考えた方がはるかに筋が通る
であろう。そのように考えれば、葡萄酒ないしはハシッシュの記述に当てはまる詩篇や美
学理論があったとしても何の不思議もない。これらの諸点を踏まえたうえで、私たちはこ
こで再び考察の出発点に戻らなくてはならない。つまり、ボードレールは葡萄酒とハシッ
シュに関する記述を通して何を考えようとしていたのかという問題である。ボードレール
がこの考察を始めるきっかけについて書き留めた一節を再び引用してみよう。

同じ記事において葡萄酒とハシッシュについて語るという考えが私に浮かんだのは、
両者の間に何かしら共通なものが実際にあるからだ。つまり、人間の過度の詩的發展
である。健康なものであろうと危険なものであろうと、なんであれ人格を高揚させる
物質に人間が抱く熱狂的な嗜好は、人間の偉大さを物語るものである。人間は、その
希望を奮い立たせ、無限の方へ上昇して行こうと常に熱望しているのだ。

L'idée m'est venue de parler du vin et du hachisch dans le même article, parce qu'en effet il y
a en eux quelque chose commun : le développement poétique excessif de l'homme. Le goût
frénétique de l'homme pour toutes les substances, saines ou dangereuses, qui exaltent sa
personnalité, témoigne de sa grandeur. Il aspire toujours à réchauffer ses espérances et à
s'élever vers l'infini⁴⁸.

ここから読み取ることができるのは、人間の偉大を証するものが無限への志向であり、
それをもたらすのが「人間の過度の詩的發展」だとされていることである。つまり、「無限」
を観取するのに近づいた状態を記述することが記事の本来の目的であったということにな
る。既に見たように、記事の末尾では人工的な手段によってこの状態に至ることに対して
否定的な判断が下されている。ならば、無限へと近づく残された方途は一つしかない。す
なわち、詩を含めた広い意味での芸術である。ボードレールは、葡萄酒とハシッシュによ
って起こる陶酔状態の分析によって、日常的な状態から脱した人間の感覚的、精神的な状
態を記述し、この記述を通して、無限のイメージに近似するヴィジョンを提示した。その
うえで、最終的に人工的な手段を否定することで、無限へと達する本来の手段として「偉
大な詩人たち、哲学者たち、予言者たち」に共通する、「意志の自由な行使」という方法の
必要性を確認するのである。いささか回りくどい方法だが、無限を渴望することの偉大さ、

⁴⁸ OC. I, p. 397.

葡萄酒の道徳性とハシッシュの非道徳性、芸術をめぐる^{モラル}道徳性、そして無限を追究するうえでの根本原則、こうした多様な問題を包括し得る枠組みとして「陶酔の詩学」が要請されたのだと考えれば納得がいく。ここに挙げた四つの問題点を見ても分かる通り、これは政治、道徳、芸術といった種々雑多な問題が複雑に絡み合っていた第二共和政という特殊で危機的な時期の産物なのである。この「陶酔の詩学」の複雑さというか特殊性は、人工的な手段の否定の仕方に現れている。上に引用した一節の直後で、「だが結果を見なくてはならない」として、例の社会道徳の観点から葡萄酒とハシッシュの区分が為され、前者は肯定され、後者は否定される。ところが、記事末尾の第七節では、「精神的な人間は、自分の意志で超自然的な位相にまで高められるのだから、人工的な手段を使うには及ばない」との主張がなされる。つまり、記事の途中では社会道徳の観点からハシッシュが否定されていたのにも関わらず、結論部では、純粹に詩的な観点から人工的な手段が否定されることになるのである。

こうした観点からするハシッシュの否定的評価は、後に書かれた「ハシッシュの詩」*«Le Poème du Haschisch»*という記事でさらに顕著になる。これは1858年の初出の段階では「人工理想について——ハシッシュ」*«De l'Idéal artificiel – Le Haschisch»*というタイトルで、1860年に『人工天国——阿片とハシッシュについて』に採録されるにあたって「ハシッシュの詩」と名づけられたものである。この文章は、「葡萄酒とハシッシュについて」のハシッシュに関する部分を基にして書かれたものと思われ、実際、1851年の記事と共通する表現や逸話が見られる。だがそれ以上に重要な点は、両記事の相違点の方である。まず、1858年の記事の方ではハシッシュの原材料から製造法、組成に至るまでやけに話が詳細になり、さらにハシッシュによる症状の逸話や記述が増加し、1851年の記事と比較して、全体的により具体的かつ精密に展開されている。また、葡萄酒の存在は全く影を潜め、それと連動するかのように社会的な害悪の観点からの記述も後景に退いている。そして、こうした社会的道徳から、人間の精神面に対する影響への重心の移動が、最終節にあたる第五節「教訓」において最も明瞭に認められるのである。ボードレーは、国民全体がハシッシュに酔うような国家というものは考えられないとか、人間が自らの諸器官の能力と、周囲の環境との平衡を破ってしまえば「知的な死」という刑罰に処せられるとかいった1851年の論説を引き継ぎつつ、さらにそこにはない要素を付け加える。まず、ハシッシュの非道徳性を成すのは、至福状態を手に入れるうえでの「効能確実性」であり、さらに人格を増大させ、想像力を極度に拡大するものであることは本当だが、それは服用者自身が既に保持している以上の思念を何も啓示することではなく、そうして得られた思念そのものはたとえどれほど素晴らしいものに見えたとしても、客観的に見れば、「それらが魔術の金ぴか飾りに覆われている時に見えるほど美しくはない」のであって、仮にどれほど素晴らしい思念が得られたとしても、それを活用するための「意志」が激しく衰弱しているために全く無意味だとされる。つまり、社会的な観点からではなく、知性的な観点からハシッシュが徹底的に否定されているのである。さらに、「考えるために毒物に頼るような人間は、やがて毒

物なしにはもはや考えることができなくなるだろう」として、知的活動に携わる人々にとって、ハシッシュは「無残な運命」をもたらすことしかしない旨が強調される。こうしてボードレーは、人工的な物質に対する熱狂は、「無限」への絶え間ない嗜好から来るという点で、確かに人間の偉大さの証であるが、「超自然の境涯」へと至るために、人間は薬物や呪術といった「暗黒の魔術」に頼るべきではないという結論を導き出す。

だが、人間というものは、薬学や呪術の加護を乞うことを余儀なくされるほどにまで、寄る辺のない者でもなければ、天国に値するためのまっとうな手立てを欠いているわけでもない。彼は極楽の美女の陶酔的な愛撫や友情を得る代償として自らの魂を売ったりする必要もないのだ。自らの永遠の救いを代償として買い取るような天国とはそもそも何だろう？

Mais l'homme n'est pas si abandonné, si privé de moyens honnêtes pour gagner le ciel, qu'il soit obligé d'invoquer la pharmacie et la sorcellerie ; il n'a pas besoin de vendre son âme pour payer les caresses enivrantes et l'amitié des houris. Qu'est-ce qu'un paradis qu'on achète au prix de son salut éternel ?⁴⁹

ボードレーが言っている「まっとうな手立て」というのが、芸術や哲学であることは明らかであろう。ここまでの考察からわかるように、芸術とハシッシュの精神的な面を述べるのが「ハシッシュの詩」の眼目であり、その社会的というよりは、むしろ宗教的あるいは精神的な意味における「道徳」という観点からハシッシュが否定されているのである。「葡萄酒とハシッシュについて」の末尾でもこれと類似の主張が為されていたのは既に確認したとおりだが、1851年の記事ではこの論点がいささか読み取りにくく、第七節の短さから言っても十分に展開されていなかったと言わなければならない。つまり、ハシッシュをめぐる一連の記事において、ボードレーが一貫して考察していたのは、超自然性ないしは「無限への嗜好」についての問題だったのである。1858年の記事では、主題がハシッシュに限定されることによって論点が明確になり、さらにハシッシュの本当の問題点が精神にもたらされる悪影響であることが明らかになっている。これに対して、1851年の記事では葡萄酒との比較や、社会道徳の側面が並行して扱われており、論点が十分に明瞭なものとなっていなかった。けれども逆に言えば、社会道徳の面が、精神的な面と同じ程度に強調されていることが1851年の特徴であるとも言えて、それこそが『冥府』期におけるボードレー詩学の特殊性を示すものなのである。

第二節 陶酔と^{スプリング}憂愁

⁴⁹ OC. I, p. 441.

ここまでのところで、私たちは『悪の華』、『パリの憂愁』に収められた諸詩篇、および「ハシッシュの詩」という記事との比較対象によって、「葡萄酒とハシッシュについて」が美学的な問題を含むこと、さらにそこで提示された美学が「無限への嗜好」、あるいは超自然性へと通じるものとして把握されていることを確認した。問題は、ここから引き出された「陶酔の詩学」が、『議会通信』に掲載された『冥府』十一篇とどのように関連するかということである。ここまでの考察に基づいて、超自然性の詩学を滑稽に対するものであるにせよ、人間の外界の諸事物に対するものであるにせよ、通常の状態を脱した、極度に精神的な状態、もしくは夢想状態であると規定しよう。そうした精神状態においては、時間や空間が日常的な限定性を突き破り、無限を感じさせるものとなる。幸福や苦悶の感覚についても、通常では考えられないような度外れに鋭敏なものとして感じられる。「葡萄酒とハシッシュについて」の末尾では、「詩的な浄福」についてのみ云々されていたため、これが幸福な状態だけに当てはまると早合点しそうになるが、例えば次のような一節を見れば、超自然状態というものが、精神的な苦悶の状態についても当てはまることがわかる。

私は言うのを忘れたが、ハシッシュは人間の裡に、その人格の激化を、そして同時に状況と環境に対するきわめて鋭い感じ方を引き起すものであるからして、好適な環境および状況においてしかハシッシュの作用に身を委ねないようにするのが、妥当なことである。いかなる喜び、いかなる幸福感も溢れんばかりになる一方、いかなる苦悶、いかなる苦悶も、果てしなく深いものとなるのだ。もしあなたが何か不愉快な用件を片付けなければならないとか、もしあなたの精神が^{スプリーン}憂愁に傾いているとか、もしあなたが手形を払わなければならないとかした場合、自分でもってこんな実験はなさらぬ方がよい。私の言った通り、ハシッシュは行動に向いていない。葡萄酒のように慰めてくれはしないのだ。それは人間の人格を、それが置かれている現在の^{シルコンスタンス}偶発事の中で度外れに発展させるだけなのだ。できることなら、立派な住居あるいは美しい風景、自由でこだわりのない^{エスプリ}気分、それに、知的な気質があなたの気質に近いような何人かの共犯者が必要だ。それに、もし可能なら、若干の音楽。

J'ai oublié de dire que le hachisch causant dans l'homme une exaspération de sa personnalité et en même temps un sentiment vif des circonstances et des milieux, il était convenable de ne se soumettre à son action que dans des milieux et des circonstances favorables. Tout joie, tout bien-être étant surabondant, toute douleur, toute angoisse est immensément profonde. Ne faites pas par vous-même une pareille expérience, si vous avez à accomplir quelque affaire désagréable, si votre esprit se trouve porté au spleen, si vous avez un billet à payer. Je l'ai dit, le hachisch est impropre à l'action. Il ne console pas comme le vin ; il ne faut que développer outre mesure la personnalité humaine dans les circonstances actuelles où elle est placée. Autant qu'il se peut, il faut un bel appartement ou un beau paysage, un esprit libre et dégagé, et

quelques complices dont le tempérament intellectuel se rapproche du vôtre ; un peu de musique aussi, s'il est possible⁵⁰.

ここから、人格^{ペルソナリテ}の度外れの発展というものが、必ずしも幸福な状態にのみ繋がるわけではなく、倦怠や憂鬱といった苦悶の状態についても至り得るものであることがわかる。どちらの状態に傾くかは、ハシッシュの服用者がそのときに置かれている状況次第なのである。ただし、すぐれて精神的な人間は、「意志の自由な行使」によって超自然的な状態に入ることができるのであるから、それだけ環境に依存する度合いは低いと考えられる。それにしても、この一節にさりげなく表れてくる「憂愁」« spleen »の語は、何やら示唆的である。倦怠^{アンニエイ}でも憂鬱^{メランコリー}でもなく、なぜ憂愁^{スプリーン}なのか。この語がとりわけ気になる理由は、『冥府』十一篇のうち三篇もの詩篇が「憂愁」の表題を持つものだからである。つまり、たとえ十一篇全ての基調を成すのが「憂愁」であるとは言えないとしても、少なくとも『冥府』十一篇における最も重要なテーマの一つが「憂愁」であることはまず間違いないのである。

少し視野を広げれば、『悪の華』の第一章のタイトルは「憂愁と理想」であり、生前に出版されることはなかったものの、計画されていた散文詩集の表題は「パリの憂愁」であり、いわばきわめて重要な位置に「憂愁」の語が用いられ続けることになるのである。既存の研究で、ボードレールにおける倦怠、憂鬱、憂愁の三つの類義語を明確に峻別し得た研究は存在しないし、実際にこれはほとんど不可能とも思える作業であるが、少なくとも、これが日常的な「現代生活」の重苦しさに関わるものであるということ、そして、ボードレール自身は何かしらの区別を立てていたということは断言できる。ボードレールが区別を立てていたというのは、基本的には作品の表題に関わることである。詩作品や著作のタイトルに、ボードレールは「憂愁」の語を用いているが、憂鬱も倦怠も用いてはいない。逆に、詩作品の中で倦怠と憂鬱の語は用いているが、「憂愁」は一度も使われていないのである。「spleen」は英語なので、詩作品中で用いるには音綴やリズムの面で難があったとも考えられるが、ゴーチエが『死の喜劇』*La Comédie de la Mort* や『七宝螺鈿集』*Émaux et Camées* の中で、またフィロテ・オネディが死後刊行の詩集（当該詩篇に付された年号は 1837 年）の中で、詩篇の一部としてこれを用いている実例があること⁵¹、また韻律の規則に捕らわれない散文詩の中でもボードレールがこの語をやはり用いていないことなどから、詩法、あるいは音声面に基づく説明はあまり説得的でない。また、「憂愁」がタイトルにのみ用いているということから、「憂愁」が感情を表すものではなく、それらを観察する「精神」« esprit »の働きに対応するものであり、何らかの感情や気分といった「心情」« âme »に対応するのが憂鬱ないしは倦怠であるという説もある。この際、「私は絶えずこう自問します。これが

⁵⁰ OC. I, p. 390.

⁵¹ ゴーチエの詩では、『死の喜劇』所収の「舞踏会の後」« Après le bal »および『七宝螺鈿集』所収の「オベリスクの郷愁」« Nostalgies d'obélisques » ; オネディーの詩篇については、「死後詩集」*Poésies posthumes* 所収の「時代の熱病」« Une fièvre de l'époque »。

何になる？ あれが何になる？と。これが真の憂愁の精神です⁵²」という 1857 年 12 月 30 日の母親宛の手紙の一節が一つの典拠となっている。これに依拠すれば、確かに「憂愁」を精神の働きと同一視することもできるように思われるが、ボードレーによる「憂愁」の語の用法を見ると、必ずしもそうとばかりは言い切れないものが出てくるので、この説にも完全に同意することは難しい。例えば、上に引用した「葡萄酒とハシッシュについて」における用例は、「憂愁」が精神ではなく気分を表している例であろう。あるいは、「憂愁」の語がタイトルにのみ用いられていることから、「憂愁」自体が何らかの複雑な構造的性を有するものであると考えることもできそうであるが、これもやはり「葡萄酒とハシッシュについて」の用例には当てはまりそうもなく、憶測の域を出ない。いずれにせよ、ボードレー的「憂愁」について一般的な定義を立てることはできそうもない。これらの難点を踏まえたうえで、一つの有用なアプローチがあり得るとすれば、それは「憂愁」と名づけられた詩篇から帰納的にボードレー的「憂愁」の定義を試みることであろう。「憂愁」と題された詩篇はいくつもあるが、少なくともそれらの詩篇がボードレー的「憂愁」の何らかの側面を表したものであるということをお断することはできない。したがって、「ボードレー的憂愁」という漠然とした広い意味にとるのではなく、ボードレーの詩篇に現れた「詩的憂愁」とでも言うべきものに範囲を限定すれば、「憂愁」諸詩篇の具体的な分析に一定の有用性を期待することができるようにも思われる。

第三節 事物化と人格化の交錯——「^{ル・スプレーン}憂愁 I」

ここで憂愁の語について数言を費やしてきた理由はほかでもない、『冥府』詩群の最初の一編がこの語を表題に冠していることである。本論文では、十一篇中における配列に従って、「憂愁」« Le Spleen »と題された三篇をそれぞれ「憂愁 I」、「憂愁 II」、「憂愁 III」と呼ぶことにする。既に述べたように、『冥府』および『悪の華』には、「憂愁」と題された詩篇が複数ある。ところが、『冥府』から『悪の華』に至るまで一貫してこのタイトルが用いられた詩篇は実のところ、『冥府』詩群の巻頭を飾ったこの「憂愁 I」だけなのである。「ねっとりとして^{エスカルゴ}蝸牛でいっばいの土の中…」で始まる「憂愁 II」は、『悪の華』では「陽気な死人」« Le Mort joyeux »と題され、「苦くも甘美なこと…」で始まる「憂愁 III」は、1855 年に『両世界評論』誌に掲載された『悪の華』詩群十八篇（詩集ではない）では「鐘」« La Cloche »となり、1857 年の詩集『悪の華』に至って「ひび割れた鐘」« La Cloche fêlée »となった。また、『冥府』詩群中九番目の詩篇であった「ラ・ベアトリックス」が 1855 年の『悪の華』では「憂愁」と題され、詩集に収められた際には「深キ淵ヨリ我呼ビカケタリ」« De profundis clamavi »と名づけられた。これ以外に『悪の華』には「憂愁」詩篇が三篇収められているが、いずれも 1857 年の詩集が初出であり、それ以前のヴェルシオンや表題がどのようなものであったかを確認することはできない。詩篇「憂愁 I」は、表題に一貫して「憂愁」が用いら

⁵² « Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci ? À quoi bon cela ? C'est là le véritable esprit de spleen. », A Madame Aupick, le 30 décembre 1857, *CPI*, I, p. 438.

れ続けたことに加え、この詩篇は『冥府』の冒頭を飾るものであると同時に、『悪の華』の配列でも、「憂愁」と題された四篇の先頭に据えられている。これらの情報から、「雨月は…」で始まる「憂愁 I」が、ボードレー尔的における「詩的憂愁」の代表的な性格を担わされているものと想定することができる。さらにこの詩篇は、従来の諸研究によって示されてきたように、事物の「人格化」と、詩的主体の「非人格化」の詩法によって、詩篇全体が力動性を獲得しているのである。「葡萄酒とハシッシュについて」の記事が、「人格」の増大に関する分析であったことを思い起こすならば、「憂愁 I」は、「陶醉の詩学」と、『冥府』の基調を成す「憂愁」との結節点を示すものとして、まことに恰好の題材であると言える。

ボードレー尔が類義語である憂鬱や倦怠から「憂愁」を区別し、しかもそれが詩人にとっての現代と深いところで関わりがあるとすれば、「憂愁」の語は、ボードレー尔詩学の研究において抜き差しならない意義を有するものであるはずだ。したがって、『議会通信』紙に発表された『冥府』十一篇を検討するという事は、ボードレー尔詩学における「憂愁」の位置づけを検討する作業へと連なるものだと言える。その分析のために「陶醉の詩学」という枠組みを設定した私たちは、さしあたり「憂愁 I」というきわめて好適な題材を検討することによって、「陶醉の詩学」から『冥府』へ至るための手がかりを追究することができるのである。

ル・スプリーン 憂 愁

雨月は⁵³都市全体⁵⁴に腹を立て、
その水甕から滔々と注ぐ、
隣の墓場の青白い住人たちに冥い冷気を
霧深い場末には死の雨を。

舗石の上の私の犬⁵⁵は寢床を探し
痩せこけた疥癬の体を絶え間なく揺する。
一人の老詩人の影⁵⁶が雨樋の中を彷徨っている
寒さにかじかむ亡霊の悲しい声を引き連れて。

⁵³ 『議会通信』版では« Pluviose irrité »だが、『悪の華』では« Pluviôse, irrité »と、「雨月」の直後にヴィルギユルが挿入され、擬人化された「雨月」のアレゴリックな性格がさらに強調される。なお、「雨月」の綴りは Pluviôse で、「o」の部分にアクサン・シルコンフレックスが付くが、『議会通信』ではなぜかアクサンが抜けている。『悪の華』では訂正されており、誤植と思われる。

⁵⁴ 『悪の華』第三版(1868)では、「生活全体」« la vie entière »となる。だが、これでは母音衝突となり、誤植の可能性も考えられる。

⁵⁵ 『悪の華』では「猫」« Mon chat »。

⁵⁶ 『悪の華』では「魂」« L'âme »。

鐘は嘆きの声をあげ、燻る薪は
風邪ひきの柱時計にファルセットの伴奏をつける、
その合間、水腫の老婆の死を呼ぶ形見、

下卑た香りの染みついたトランプの中で、
見目麗しきハートのジャックとスペードのクイーンが
今は亡き彼らの恋を不気味に語る。

Le Spleen

Pluviose irrité contre la ville entière
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pales habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.

Mon chien sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux ;
L'ombre d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Acompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Héritage fatal d'une vieille hydropique,
Le beau valet de cœur et la dame de pique
Caudent sinistrement de leurs amours défunts.

一読、陰鬱で重苦しい主題系によって、詩篇全体が構成されているのに気づく。すなわち、死、寒さ、病である。死に結びつく語彙群は、「墓」《cimetière》、「死の雨」《mortalité》、「亡霊」《fantôme》、「形見」《héritage》、「死を呼ぶ」《fatal》、「今は亡き」《défunts》。寒さに関わるものは、「雨月」《Pluviose》、「冷氣」《froid》、「寒さにかじかんだ」《frileux》。病を表わすのは、「疥癬」《galeux》、「風邪」《enrhumée》、「水腫」《hydropique》である。こうして詩篇の基調を成している語群を列挙してみると、驚くほどの暗鬱さが強調されていることに改めて気づかされる。この暗鬱さの核心にあるものこそ「死」にほかならない。冬の月の一つである雨月は、数多の死をもたらすものとして記述され墓場の住人、すなわ

ち死者たちに冷気を注ぐ。また、様々なものが蠢く中で、生きているのは犬だけであり、それ以外はみな既に死んだ者ないしは物質的な存在でしかない。見るからに重苦しいこれらの題材は、一体何を物語っているのでしょうか。とまれ、題材をただ列挙するだけでは始まらない。もう少し具体的に詩篇を検討してみる必要がある。

まず冒頭の雨月は、フランス革命の際に作成され、1792年から1806年まで用いられた共和暦(1793-1806)の冬の月の一つである。共和暦のうち、冬の時期として定められているのは、雪月 Nivôse、雨月 Pluviôse、風月 Ventôse の三つである。雨月はこの中心に位置し、具体的には1月20日から2月18日までにあたる。すなわち、一年のうちでもっとも寒い時期といってさしつかえなく、この意味で、第一連で用いられた死の雨、冷気^{モルタリテ}といった語彙と密接に結びついていて、さらに詩法的にはキアスムが効果的に用いられているのが注目される⁵⁷。キアスムとは、交差配列法とも訳される修辞法である。類似の関係を有する語群を繰り返して用いるのだが、ただ繰り返すわけではなく、後の繰り返し部分を、逆さまにして使うというものだ⁵⁸。ロワイヤル仏和辞典では、「生きるために食べなければならないのであって、食べるために生きてはならない。」*« Il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger. »*という文例が挙げられている。もちろん、この文例のように全く同じ語句でなくともよい。重要なのは、語句同士の文法上もしくは意味上の関連である。雨月は「墓場の青白い住人たちに冥い冷気を注ぎ」、都市の住民たちには「溢れんばかりの死」を与える。つまり、雨月は死者に適し、生者に苛酷な状況をもたらす。「都市と墓場は、互いの特権的性格を交換する。すなわち、死者が都市の住民となり、都市の住民は死者となる⁵⁹」。

こうして、キアスムを通して描き出された死の世界を犬が徘徊している。これが詩中で唯一の生きた存在であるが、この犬も疥癬に蝕まれており、やがて死ぬことが定められている。だが、何よりも不可解な問題を提起するのは、この犬に付された所有冠詞である。「私の犬」と呼ばれているが、この「私」に相当するものが詩の中には存在しない。さらに連の後半に移ると、この犬の存在を辿り直すように、「老詩人の影」が雨樋の中をうろついている。ここでは「ある老詩人」と訳してはみたものの、この*« vieux »*の意味も確定することが難しい。これは果たして「年老いた詩人」なのだろうか、それとも「古^{いにし}えの詩人」なのだろうか。どちらにせよ、それは「亡霊の声」を引きずっている。すなわち、この「老詩人」は既に死んでいることが暗示されているのである。この「憂愁」詩篇から、「非人称化」*« dépersonnalisation »*⁶⁰の詩学を抽出するという画期的な分析を行った V. ブロンベールは、

⁵⁷ ジャクソンは、ボードレールの憂愁を分析するためにこの詩篇に依拠し、その際キアスムに注目している。 cf. John E. Jackson, *Baudelaire, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2001, 92-96.*

⁵⁸ *« Figure de construction qui met en œuvre les procédés de la répétition et de l'inversion, sur au moins quatre membres, selon le schéma ABBA. », « chiasme » dans DTL.*

⁵⁹ *« La ville et le cimetière échangent leurs prérogatives : les citoyens deviennent les morts, les morts des citoyens. », Jackson(2001), p. 93.*

⁶⁰ *« dépersonnalisation »*は、湯浅康正の訳では「主体の解体」(ボードレール『悪の花』憂鬱詩篇注釈、『人文学報』、京都大学人文科学研究所、1982年3月、pp. 124-132)。

この謎めいた第二連について、次のような考察を行っている。なお、この詩篇について、『議会通信』版では「犬」だったのが、『悪の華』では「猫」に書き換えられており、ブロンベールは『悪の華』版に依拠した分析を行っている。そのため、以下の引用文中の「猫」を「犬」に置き換えて読んで頂きたい。

これら多くの主語の中で、猫だけが詩の中で生きて^ゐる。ところが、言葉を話すのはこの猫ではない。

ならば、このソネにおいて話しているのは誰だと言うのか、そしてこの私というはどこにいるのか。五行目には唯一の一人称代名詞が現れる。そして、それは猫（唯一の生き物）に掛かっている。[…]

[…]「私の猫＝詩人の魂」という等式が成立する。伝統的な居場所である雨樋の猫が詩人にいわば代置されるのであってみれば、等式はより興味深いものとなる。交差配列による等価性という工夫を追ってみると、——もしも猫が詩人へと敷衍されるならば——「私の」という所有冠詞は実詞である魂に属するものとなる、つまり、「私の魂」ということだ⁶¹。

この観点から見れば、確かに第二カトランの前半二行と後半二行とは截然と分節化されつつ、しかも前半と後半との間に対比関係が成り立っているのに気づかされる。さらに、二行目の終わりにあるポワン・ヴィルギユルの記号的な働きも、こうした対比関係を示すものとしてより明瞭に理解される。ところで、ブロンベールは「老詩人」についても無視できない見解を提示している。ブロンベール以前にこの詩の発想源を検討したものとして、J. ポミエと M. M.-ストルツアルコの研究がある。ポミエは、この詩が 18 世紀の詩人ジャン＝バプティスト＝レイ＝グレッセ Jean-Baptiste-Louis Gresset と、17 世紀の詩人サン＝タマン Saint-Amant の詩に語彙面での類似性が見られると指摘し、これを受けてストルツアルコが、グレッセおよびサン＝タマンの詩篇とボードレールの「憂愁」をさらに具体的に比較検討した⁶²。ブロンベールはこれらの先行研究を踏まえ、「老詩人の魂」（これは『悪の華』での表現であり『議会通信』版では「老詩人の影」という表現を通して、ボードレールは「過去の詩人たちとの交感」を表明したのだと見ている⁶³。グレッセやサン＝タマンの詩篇との

⁶¹ « Parmi cette multiplicité de sujets, seul le chat *existe* à l'intérieur du poème. Mais ce n'est pas lui qui parle.

Quelqu'un cependant parle dans ce sonnet ; mais où est ce moi ? L'unique pronom personnel à la première personne paraît au vers 5 ; il renvoie justement au chat (seul être animé). [...] L'équation suivante se propose : mon chat = l'âme du poète. Equation d'autant plus intéressante que le poète s'est pour ainsi dire substitué au chat dans son lieu traditionnel : la gouttière. En poursuivant le travail de ces équivalences chiasmiques — si chat s'applique à poète — l'article possessif *mon* appartiendrait au substantif âme : il s'agirait de *mon âme*. », Vitor Brombert, « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire », Victor Brombert, *Romantisme* N° 6, 1973, p. 32-33.

⁶² Jean Pommier, *Dans les Chemins de Baudelaire*, Librairie José Corti, 1945 ; Marie Malkiewicz-Strzalko, « Baudelaire, Gresset et Saint-Amant », *RHLF*, oct.-dec. 1949, pp. 364-369.

⁶³ Brombert(1973), p. 33.

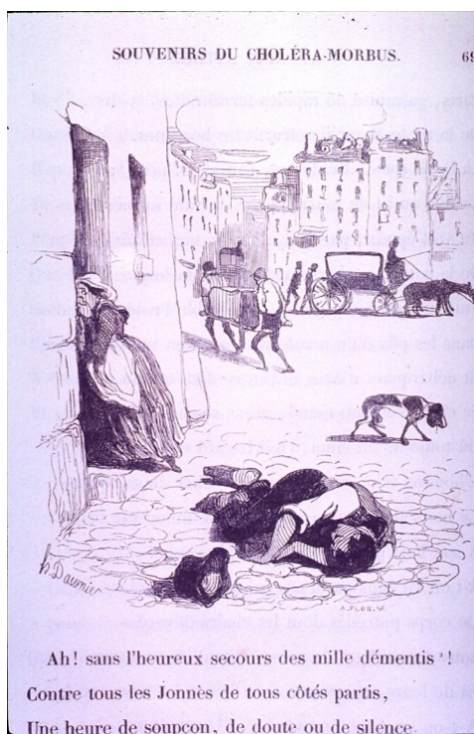
類似点は、この第二連のみにとどまらず詩篇全体に及んでいるので、この「憂愁」の詩それ自体がこの主題系を展開したものと見てよいだろう。

だが、この詩篇については、また別の発想源を想定することもできるように思われる。ストルツアルコが挙げたサン=タマンやグレッセの詩篇には、確かに「痩せこけた犬」« *chien maigre* »、「祖先の魂」« *L'âme de mon ayeul* »、「亡霊」« *fantôme* »、「声」« *voix* »、「鐘」« *bourdon* »、「雨樋」« *gouttière* »といった語が見出されるので、ボードレールの詩の発想源になった可能性を否定することはできない。しかしながら、これらの発想源にはボードレールの詩篇に不可欠の、ある要素が稀薄であるのが気にかかる。すなわち、「病」という主題である。ストルツアルコの指摘するように、ボードレールの詩的世界に近いのはサン=タマンの方だが、サン=タマンの詩篇「幻視」« *Les Visions* »の主題は「憂鬱」^{メランコリー}であって、病的な精神状態について縷々述べられているものの、病そのものが前面に出ているという印象は稀薄である。そのため、「憂愁 I」における都市を、病に満ちた世界と見定めさせた別の何かがあるように思われるのである。

ここに、ボードレールを感動させた一枚のデッサンがある。オノレ・ドーミエ、「コレラ伝染病の記憶」« *Souvenir du Choléra-Morbus* »がそれである。1832年に流行したこの伝染病は、パリでは半年で二万人近くの死者を出した。感染拡大の原因は、都市の衛生設備が機能していなかったことにもあって、こうした事情から、「病めるパリ」という表現が生まれたほどであった⁶⁴。『フランスの諷刺画家たち数人』の中で、ボードレールがこのデッサンについて言及した一節がある。

ドーミエは彼の才能を異なる多くの場にまき散らした。きわめて俗悪な医学的=詩的出版物『医学の復讐』^{ネメシス}の挿絵を描くのを任され、何点もの素晴らしいデッサンをもした。そのうちのひとつはコレラを扱ったもので、辺りには光

と焦熱が溢れかえった広場を描いている。パリ　ドーミエ「コレラ伝染病の記憶」の空は、大天災や政治的な大騒擾につきものの皮肉な習慣に忠実に、晴れ晴れとして、暑さに狂熱としている。人々の影は黒くはっきりとしている。一つの死体が戸の脇に横たわっている。女性が鼻と口を押えて急いで家に駆けこんでいる。広場は閑散としていて灼けつくようだ。騒乱が、人ごみの多い広場から人けを追い払ってしまったのよりももっと荒涼としている。奥の方では、喜劇的なまでに痩せこけた馬の牽く、二、



⁶⁴ 喜安朗、『ドーミエ諷刺画の世界』、岩波文庫、2002年、p. 116.

三の小さな霊柩車が陰鬱な輪郭をまとっている。そして、悲しみの公共広場の只中には、骨ばかりになるまで痩せこけた、目的もなく考えもなく、行き場を失った哀れな犬が、乾ききった敷石を嗅ぎ回っていて、その尻尾は脚の間にはさまっている。

Daumier a éparpillé son talent en mille endroits différents. Chargé d'illustrer une assez mauvaise publication médio-poétique, la *Némésis médicale*, il fit des dessins merveilleux. L'un d'eux, qui a trait au choléra, représente une place publique inondée, criblée de lumière et de chaleur. Le ciel parisien, fidèle à son habitude ironique dans les grands fléaux et les grands remue-ménage politiques, le ciel est splendide ; il est blanc, incandescent d'ardeur. Les ombres sont noires et nettes. Un cadavre est posé en travers d'une porte. Une femme rentre précipitamment en se bouchant le nez et la bouche. La place est déserte et brûlante, plus désolée qu'une place populeuse dont l'émeute a fait une solitude. Dans le fond, se profilent tristement deux ou trois petits corbillards attelés de haridelles comiques, et au milieu de ce forum de la désolation, un pauvre chien désorienté, sans but et sans pensée, maigre jusqu'aux os, flaire le pavé desséché, la queue serrée entre les jambes⁶⁵.

この一節を含む文章『フランスの諷刺画家たち数人について』が発表されたのは『現在』*Present* 誌 1857 年 10 月 1 日号であり、その点でこの文章ないしドーミエのデッサンを「憂愁」の発想源の一つとして取り上げることはできそうにないように思われる。しかし、この挿絵が公になったのは 1840 年のことであり、何よりピシヨワ、および阿部良雄氏の考証によれば、「これら三論文（『笑いの本質について』、『フランスの諷刺画家たち』、『外国の諷刺画家たち』）の執筆時期については、一八四四年ないし四五年頃からおそくとも一八四六年までに書かれ、一八五一年―五三年に書き直され、五五年―五七年の初出に当って修正されたという、ピシヨワの結論を受けいれておく⁶⁶」ということである。この記事が 1851 年頃に書き直されていたとすれば、まさしくこの「憂愁 I」を含む『議会通信』十一篇が発表された時期に一致する。さらに、都市を埋め尽くす死と、路上の敷石を嗅ぎ回る途方に暮れた痩せた犬、そして犬のように都市を徘徊する都市民衆の影。ドーミエの版画と憂愁の詩、それぞれの場景を構成するイメージは奇妙に似ている。『悪の華』では「魂」となっている部分が 1851 年の初出の段階では「影」であったことは目立つ指標を成している。さらに、ボードレールが民衆に対する関心が極度に高まっていたのも、この時期を含む第二共和政下においてのことである。『家庭画報』に掲載される予定だった記事が「精神に対するイメージの影響」« *Influence des images sur les esprits* »と題されていたこととも何か関連があるのだろうか。いずれにせよ、この時期のボードレールが、デッサンに描かれた題材ないしは民衆の影を「憂愁」の表象に転化したというのは大いにあり得ることだ。以上の

⁶⁵ OC. II, p. 554.

⁶⁶ 阿部良雄、『全集 III』、p. 438.

ことから、年代的な問題とイメージの重なり、そのいずれを考慮しても、ドーミエの「コレラ伝染病の記憶」を、1851年における「憂愁 I」の発想源のひとつとして考えることができるように思われる。

このデッサンが、「憂愁」の発想源の一つであったという想定の下に、死の都市の表象という問題について考えてみよう。革命と病^{コレラ}という補助線を引いてみると、死の都市パリという輪郭が鮮やかに浮き彫りになる。1830年の革命と1832年のコレラ流行のとき、シャルルは既に生まれていたとはいえ、まだ幼い。しかし、これらの出来事に対して、書物や絵画などを通して想像を巡らせていたと推測するのは難しいことではない。ドーミエのデッサンについての批評はその証明でもある。ボードレールにとってより生々しい体験となったのは、1848年の血の惨劇と、翌1849年におけるコレラの再流行であろう。1848年の諸事件については周知のとおりであるが、1849年について、ボードレールの動向は詳らかになっていない。したがって1849年のパリにおいて、コレラの脅威を彼が目当たりにしたかどうかはよくわからない。しかし、実体験にせよそうでないにせよ、1832年に続く十七年後の再流行は誰に対しても、病と死に満ちたパリという印象を強烈に植えつけたことは想像に難くない。こうした経験を背景に置いて、1851年の「憂愁 I」を読むならば、「霧深い場末に死の雨を注ぐ」という表現は、同時代人たちに対して、単なる修飾的^{レトリック}言辞にとどまらぬイメージ喚起力を発揮したはずである。もとよりボードレールの詩篇中の病にコレラは現われてはいない。しかしながら、ドーミエのデッサンは、詩人にとっての現代の都市と結びついており、この点で、サン＝タマンやグレッセの詩篇以上にボードレールの「憂愁 I」に深い影を落としていると想定することができる。

続いて、ソネの後半部を成すテルセに入ると状況は一変する。後半部で主体として現われてくるのは、全て擬人化された「事物」である。鐘、薪、柱時計、トランプ。彼らはまるで人間のように嘆き悲しみ、風邪をひき、そして自分たちの死んだ恋を語る。「詩の前半の場末町の人々と猫が病氣と死の影によって生気を失っているのに対し、生き物が全く出てこない後6行のほうがかえってこの擬人法によって不思議な活気をていしている⁶⁷」という湯浅の指摘は興味深い。第一連では、死者と生者の間で対比的性格が成立していたのに対し、詩篇の前半部と後半部とで比較した場合、事物と非事物（通常、生命や意志を持ち得るもの）との間に対比が成り立っているのである。この後半部の開始を告げるのが「鐘」である。鐘といえば時を告げるものであるが、この鐘の嘆きを発端として、事物がその存在を主張し始める。すなわち、事物の「人格化」*« personnification »*である⁶⁸。事物の「人格

⁶⁷ 湯浅(1982)、p. 132.

⁶⁸ ここで、*« personnification »*および*« dépersonnalisation »*の訳語についていくらか付言しておく。*« personnification »*は通例「擬人化」と訳されるが、この詩篇でボードレールが用いている詩的表現は単なる「擬人法」とどまるものではなく、事物が生命、意志、過去を持っているものとして描かれているところにその本領があり、ヒューバート、ブロンベールの分析の核心もこの点にある。そのため、これを単に「擬人化」と訳すのは適当ではなく、「人格化」とした方がよりその内容を言い当てた訳と思われるからである。さらに、これが*« dépersonnalisation »*の語と対比的

化」とは、文学的伝統において、アレゴリーという名で呼び習わされてきた表現形式にほかならない。ボードレーは、「ハシッシュの詩」におけるハシッシュの精神面に対する作用を論じるくだりでアレゴリーについて触れており、これは陶酔と憂愁との関連に注目する私たちにきわめて有益な示唆を与えるものである。

アレゴリーという、このまことに精神的なジャンルは、下手な画家たちのせいで私たちはこれを軽蔑する習慣がついてしまったのだが、これこそ本当に詩^{ボエジー}の原始的で最も自然な形式の一つなのであって、酔いによって明視力を与えられた知性の中でそれが本来の正当な支配を取り戻すのだということに、ついでながら心を留めておくでしょう。

nous noterons en passant que l'allégorie, ce genre si *spirituel*, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse⁶⁹.

「酔い」というのは、もちろんハシッシュによる酔いのことを指しているが、このすぐれて「精神的なジャンル」の力を詩人は自らの意志、自らの詩法によって追求する。この記事は1858年のものであり、1851年の時点でボードレーがアレゴリーの意義をこのように意識していたかどうかはいささか疑問だが、少なくとも「憂愁 I」が、客体的存在の人格化と主体的存在の非人格化との意識的な転換によって、超自然的世界を表現し得ていること、そのために人格化＝擬人化というアレゴリカルな詩法が用いられているということは疑いない。その意味で、ボードレー自身の用語の使い方はともかくとして、1851年に発表された一詩篇が、既にアレゴリーの精神的な力を引き出し得ているということは特筆すべきことである。それが1858年には陶酔とアレゴリーとの関連において把握し直されているということに過ぎない。この後半六行の詩的展開について、初めて「人格化」という語を用いて分析したのは、おそらくヒューバートである。

に用いられているため、「*personnification*」を「人格化」、「*dépersonnalisation*」を「非人格化」と対比的な訳し分けがし易いという利便性もある。

なお、「*dépersonnalisation*」について湯浅の採用した「主体の解体」という訳語は、ブロンベールの論旨を的確に言い当てたものであり、単独で見た場合、拙訳による「非人格化」という表現よりも相応しいものと思われる。それでも、ここでは「*personnification*」との対照関係を念頭に置いたため、「*dépersonnalisation*」について敢えて「非人格化」の訳を採用した。不思議なことに、湯浅はブロンベール、ヒューバート両者の考察を参考にも関わらず、後半部の分析について事物の「人格化」の問題に触れていない。

⁶⁹ OC. I, p. 430.

すぐれて超自然主義的なこの展開は、〈雨月〉の人格化、死者たちと生者たちとの等価性、さらには「老詩人の魂」と病んだ猫との類^{アナロジー}比による論理的な帰結である。生と死、物質と精神との間にある、あらゆる差異は取り払われてしまった。言い換えれば、これは裏返しの世界であり、倦怠の最後の結末である。最後の六行について違和感を生み出しているもの、それは、生きた存在が不在であるにも関わらず、詩人の部屋が人混みで溢れ、活気に満ちているかのように見えることである⁷⁰。

さらに、人間的な感情を抱き、その裏に過去の存在をさえ感じさせる二枚のカードは、「雨と病の人格化された存在たる『水腫の老婆』よりもはるかに現実感を伴っている⁷¹」。ドーミエのコレラのデッサンを発想源としていたとしても、ここからコレラが直接的に詩の中に登場してこない理由が理解される。「憂愁 I」は死をもたらす「雨月」によって支配される世界である。病と水の組み合わせを念頭においた場合、コレラよりも水腫のほうがはるかに相応しいものであると言わなければならない。ドーミエの版画が詩篇の発想源になっているとしても、それはもっぱら視覚的なイメージに関わるものであっただろう。重要な点は、そのイメージが同時代社会の悲惨さと密接に結びつき、人々が現実に体験した集団的苦痛を喚起するところにある。そして、ボードレールはそのイメージを自らの詩的世界により適合するように転化したのである。

苦悩に喘ぎ生気を失った人間、もしくは既に死体となった人間、それは物質に限りなく近い。ドーミエの版画が提示するような、物質的存在によって満ちた都市の中では、むしろ事物の方が生きてるようにさえ思われてくる。鐘、置時計、薪の立てる音は声となる。ここまで考えてくると、トランプの不気味さはいっそう際立つものとなる。トランプは音を立てないからである。だが、人物の絵柄が描かれたトランプは人間の形^{かたち}象をとっている。そこには何か精神的なものがある。「ハートのジャック」と「スペードのクイーン」の声は、したがって鐘や置時計などの物質的な声とは一線を画すものであろう。彼らは死んだ恋を語ることによって、過去と結びついている。そのトランプは「歴史」を持っているのである。このカードが「水腫の老婆」の形見であるということは、その歴史は共和暦「雨月」の指示する過去と結びついているようにも思われる。精神的性質の付与によって事物の「人格化」が完成するとすれば、これはボードレールの超自然的詩法の見事な一例を示すものであるだろう。

⁷⁰ « Ce développement, éminemment surnaturaliste, est la suite logique de la personnification de Pluviôse, de l'équivalence des morts et des vivants et de l'analogie entre l'« âme d'un vieux poète » et le chat malade. Toute distinction entre la vie et la mort, la matière et l'esprit est abloie : c'est le monde renversé, conséquence ultime de de l'ennui. Ce qui fait l'étrangeté des six derniers vers, c'est que, malgré l'absence d'être vivants, la chambre du poète semble pleine de monde, débordante d'activité. », J.-D. Hubert, *L'Esthétique des « Fleurs du Mal »*, Pierre Cailler, Genève, 1953, p. 107.

⁷¹ « ces deux cartes ont bien plus de réalité que « la vieille hydronique », personnification de la pluie et de la maladie. », *ibid.*, p. 108.

ところで、ヒューバートによる「人格化」の分析を語法的な観点から精緻化したのがブロンベールの考察だと言える。ブロンベールの指摘によると、「憂愁 I」において定冠詞の果たす役割は二つある。すなわち、集合的性格の提示と、「人格化」である。前者の例として、都市と場末町(*la ville, les faubourgs*)が挙げられ、後者の例として、死の雨、鐘、薪、置時計、ハートのジャック、スペードのクイーンが挙げられる(*la mortalité, la bourdon, la bûche, la pendule, le valet de cœur, la dame de pique*)⁷²。後者の語群のうち、「死の雨」を除けば、これらは全て第三連以降に登場する事物である。そして、これらはみな「声」« *la voix* »を持っている。いわば、「人格化」された事物はみな「亡霊の声」を引きずっているのである。これはヒューバートの言うように^{アンノイ}倦怠の極点にあたる位相であり、このような状態を記述するには、ロマン主義以来長らく用いられてきた倦怠ないしは^{メランコリー}憂鬱という言葉ではどうしてもズレや物足りない部分が出てくる。ボードレールは、こうした筆舌に尽くし難い「精神的苦痛」をこそ「^{スプリーン}憂愁」と呼んだのだと思われる。つまり、この詩篇全体がボードレールの「^{スプリーン}憂愁」の定義の一つであることが改めて確認される。詩篇のタイトルに定冠詞が付されている理由は、ボードレールの定義づけという意図に沿うものであるように思われる。そして、私たちのこの観察は、ブロンベールの考察を踏まえたジャクソンによる「^{スプリーン}憂愁」理解とも一致する。

ロマン主義詩人たちの^{メランコリー}憂鬱と違い、この^{スプリーン}憂愁の構造は、諸事物の客観的状态や、ある種の喪失ないしはきわめて現実的な悲惨に結びついた客観的な苦痛へと弁証法的に差し向けられているのである⁷³。

ジャクソンの分析に従って言えば、パリが血の海となった 1848 年の六月暴動や、コレラを初めとした都市を埋め尽くす病といった「現実的な悲惨」、あるいは「客観的な苦痛」こそが、この「^{スプリーン}憂愁 I」の歴史的、社会的な背景を成しているものだと考えられる。興味深いのは、ボードレールの^{スプリーン}憂愁が「諸事物の客観的状态」、あるいは「客観的な苦痛」と結びつくものとして把握されていることである。ボードレールは、「葡萄酒とハシッシュに

⁷² « La fonction de l'article défini à travers le poème est d'ailleurs double : collectivisante (*la ville, les faubourgs*) ; allégorisante, c'est-à-dire tendant à la personnification : *la mortalité, la bourdon, la bûche, la pendule, le valet de cœur, la dame de pique.* », Brombert(1973), p. 35.

ブロンベールによる定冠詞の機能の分類は、きわめて卓抜なものだが、どうしても不可解な点の一つある。それは、「死の雨」« *la mortalité* »に関する点である。詩篇の中で、「死の雨」は「人格化」された語というよりも、明らかに「集合的性格」を示すものであるように思われるし、何より「声」を持たない。しかも、この語は「都市」、「場末町」と同じく第一連に属するものであり、詩節の位置という観点からしても「集合的性格」を示す側に分類した方がはるかに一貫した分析となり得るので、この分類はいよいよ理解し難い。したがって、「死の雨」に付された定冠詞« *la* »は、「集合的性格」を示すものと考えべきである。

⁷³ « A la différence de la mélancolie des poètes romantiques, l'économie de ce spleen renvoie dialectiquement à un état de choses objectif, à une souffrance objective liée à une dépossession ou à une misère bien réelles. », Jackson(2001), p. 97.

ついで」の中で、「詩的精神が過度に発展した」ときに生じる超自然的な状態を「非人格性、客観主義」と呼んでいるのだが、これはジャクソンの分析とほとんど完全に一致する。

時には人格が消え失せる。ある種の汎神論的な詩人たちや、偉大な俳優たちを作り出すところのものである客観性が著しく発展して、あなたは外界の存在たちと自らを混同するに至る。

De temps en temps la personnalité disparaît. L'objectivité qui fait certains poètes panthéïstes et les grands comédiens devient telle que vous vous confondez avec les êtres extérieurs⁷⁴.

ボードレールの憂愁を分析した際、ジャクソンは陶酔の問題にも、「人工理想」の問題にも一切依拠せず、そうした話題に触れてさえいないので、「客観性」の問題において憂愁と陶酔が結びついたのは驚くべき一致であるというほかない。ジャクソンだけではなく、ヒューバートによる超自然主義の指摘も、やはりボードレールによる陶酔の記述と一致するものである。ヒューバートの言う「すぐれて超自然主義的な」展開、すなわち「生と死、物質と精神との間にある、あらゆる差異が取り払われ」という詩的展開は、ボードレールの言う「外界の存在と自らを混同する」状態とぴったり重なる。ハシッシュの昂進状態に見られるこうした汎神論的な思想が、「葡萄酒の魂」と葡萄酒をめぐる考察にも見られることは既に指摘した。この客観性は、ボードレールによる陶酔の理解の仕方そのものから来る。すなわち、陶酔は「状況と環境に対するきわめて鋭い感じ方」を引き起こすというものである。超自然的な詩的世界における表象は精神的なものであるが、その発端には、常に自己の外界に存する客観的な事象があるのだ。ボードレールにおける葡萄酒の主題が、当時の労働者たちの悲惨な環境に結びつくものであるとすれば、「憂愁 I」は「都市全体」の歴史的現実に関係するものであると言える。まさしくこの客観的現実とその超自然的展開という基底においてこそ、私たちは 1850 年の『冥府』と 1851 年の『冥府』の間に一貫性を見出すことができるのである。「陶酔の詩学」がこれらの諸点を一定のパースペクティブに収め得るものである以上、『議会通信』十一篇を「陶酔の詩学」の枠組みで考察することは正当化されるであろう。以下では、この視角から 1851 年の『冥府』を具体的に読み解いていくことになる。

⁷⁴ OC. I, p. 393.

第三章

「理想」詩群

『冥府』における理想の追求過程

第一節 不動性における理想の追求——「不徳の修道僧」

「陶醉の詩学」の枠組みに基づいて、「無限への嗜好」ないしは「超自然性」の詩学という視点を設定したとき、当然それがこの時期のボードレーンにとっての芸術的な理念を表明するものではなかったかとの問いを立てざるを得ない。そう考えて『冥府』十一篇の構成に目を向けると、直ちに「理想」という詩篇の表題が目にとまる。また、「芸術家の死」という何やら絶望的な響きを持つ詩篇もある。だが、仔細に内容を吟味してみれば、この重苦しく陰鬱な詩群の中に、芸術的な理想と関わりのある詩篇がいくつもあることがわかる。それは、「不徳の修道僧」、「理想」、「猫たち」、「芸術家たちの死」である。

『冥府』詩群の二番目の詩篇である「不徳の修道僧」は、1842年から1843年頃、友人のオーギュスト・ドゾンに原稿が送られており、したがって1840年代前半期というボードレーンの最初期の詩篇に属するものである。その内容は、ピサのカンポ・サント修道院にある壁画「死の勝利」を題材としたもので、ルネサンス期の直前のプリミティブ芸術に属する時期のものである。時期的な区分で言えば、中世の末期と考えてよい。プリミティブとは、当時、技巧的、装飾的、そして近代的と見なされていたルネサンス芸術と対立的な性格を持つと考えられていた概念で、古めかしさと素朴さという感覚を同時に意味する言葉としてこの語が用いられた。詩篇の中で用いられた「大きな壁」、「傑出した僧」といった表現は、プリミティブ画家と彼らの描いた壁画のことを指している。これは次のような詩篇である。

不徳の修道僧

昔の回廊は⁷⁵、大きな壁に、
聖なる〈真理〉を絵⁷⁶にして見せていた、
その効験といえ⁷⁷ば敬虔な人々の心を奮い立たせ
謹厳な回廊の冷たさを和らげてくれていた。

キリストが食物を持っていたあの時代⁷⁸、
今ではまず名を挙げられることのない傑出した僧が一人ならず、
葬送の場をアトリエとなし、
素朴に死⁷⁹を称えていた。

⁷⁵ 『悪の華』では« anciens »の後のヴィルギユルが削除される。

⁷⁶ 『悪の華』では« en tableaux »と複数形になる。

⁷⁷ 『悪の華』では« l'effet »の後にポワン・ヴィルギユルが付される。

⁷⁸ 『悪の華』では、「キリストの蒔いた種が花と咲き誇っていたこの時代」« où du Christ florissaient les semailles, »となる。

⁷⁹ 『悪の華』では「〈死〉» « la Mort »と大文字になる。

私の魂は墓にあり⁸⁰、不徳の修道僧として
悠久の昔から、私はそこを歩き回り、棲家としている。
だがこの忌まわしい回廊の壁を彩るものは何もない。

おお、怠惰な僧よ⁸¹、いつになったら私はなし得るだろう
私の惨めな悲しさを生き生きとした光景に、
私の手になる仕事、私の目の愛するものにするのを？

« Le Mauvais Moine »

Les cloîtres anciens, sur leurs grandes murailles,
Étalaient en tableau la sainte Vérité,
Dont l'effet réchauffant les pieuses entrailles
Tempérait la froideur de leur austérité.

En ces temps où le Christ avait ses victuailles,
Plus d'un illustre moine aujourd'hui peu cité,
Prenant pour atelier le champ des funérailles,
Glorifiait la mort avec simplicité.

Mon âme est au tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite ;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

Ô moine fainéant, quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ?⁸²

このソネは、全体的な構成として、前半部のカトランで過去の禁欲的かつ勤勉な芸術家＝修道僧たちの実現していた芸術的な栄光を称え、後半のテルセの部分で、それと対立す

⁸⁰ 『悪の華』では、「私の魂は一つの墓であり」« Mon âme est un tombeau que, »と自らの魂を物質化する傾向がさらに強く押し出される。

⁸¹ ドゾン原稿では「無能なるオルカーニャ」« Impuissant Orcagna, quand »と発想源が明らかにされていた。『悪の華』では、「怠惰な僧よ！」« Ô moine fainéant ! »と、ヴィルギユルが感嘆符になる。

⁸² 1857年の『悪の華』校正刷では、末尾が感嘆符« ! »となっていたが、印刷された版では再び疑問符« ? »となる。ボードレルの迷いの現れか、それとも単なるミスかどうかは判断がつかない。

るように現代の画家の怠惰が記述されている。過去の芸術家と近代の芸術家の対比によって、近代の芸術の在り方を非難するという形式は、実は当時きわめてありふれた題材であった。とりわけ、大革命前後の18世紀末から1830年の七月革命に至る時期は、中世、とりわけプリミティブ芸術の再評価の時期であって、この時期に近代の芸術作品に対して価値として劣るとされていた中世芸術が、その装飾の過剰でないこと、またそこに込められた宗教的情熱によって精神的な価値を持つものとして称揚されることになったのである。そして、こうした芸術上の気運と並行して、文学的にもこの題材が頻繁に用いられるようになった。その代表的な詩人はゴーチエで、その詩集『死の喜劇』に収められた「憂鬱」*« Mélancholia »*という詩篇では、イタリアのプリミティブ芸術家たちの生涯を詩にしている。また、1840年代にボードレールやその文学仲間が傾倒したオーギュスト・バルビエの『諷刺詩集』*Iambes et Poèmes*にも「カンポ・サント」*« Le Campo Santo »*という詩篇が収められており、やはり中世の芸術家たちの称揚がその主題となっている。ゴーチエやバルビエの影響を受けて、ボードレールやその友人たちは、1840年代前半に行っていた「詩の決闘」で類似の主題を取り上げている。例えば、その時期の代表的な友人であるオーギュスト・ドゾンは、「中世の芸術家たちへ」、「現代の芸術家たちへ」という同工異曲の連作をものしている。ボードレールの「不徳の修道僧」も、この流行の文学的題材を取り上げたものであることは疑いない。しかしながら、1830年代に流行した主題は、ボードレールやドゾンがこれに手を染める頃には既に陳腐化していたことも否めない。「詩の決闘」は、共通の題材によって詩の競作を行ったものであるが、その際に中世と近代の芸術家の対比というありがちな題材も取り上げられたものと推測されるが、それが遊戯の域でならともかく、公の新聞で、しかも自らの詩集の一部として取り上げようというときに単なる習作のようなものを載せようと考えたとはまず考えられない。しかも「不徳の修道僧」は『悪の華』にも収録されることになるのである。そこで、既に陳腐化していた題材の詩篇が、1850年代になって『冥府』や『悪の華』に載せられた理由を考えてみなければならない。これが題材や制作年代（1842-43年頃）から見て古い詩篇であったことは事実だが、同時に単なる古い詩でなかったこともまた明らかである。少なくともボードレールはそう考えていたはずである。ならばここには、中世の芸術家と近代の芸術家との対比という紋切り型に収まらない何事かが含まれていたと推測される。

そうして詩篇を詳細に検討してみると、題材と枠組みの対比とは別に、語法上の観点から見て一つの仕掛けが施されていることに気づく。過去の芸術家について描写した前半の二連では、動詞の時制に半過去が用いられている。そして、後半部の第一連目のテルセでは、現在形が用いられ、「私の魂」が徘徊するのは現在の出来事であることが示される。そして、最終連のテルセに至って未来形が疑問文と共に用いられているのである。つまり、ボードレールは既に常套句とも化していた枠組みを借用しつつ、それと並行する形で、動詞の時制の変化を通して過去から未来に至る時の流れを表現し、そして芸術的理想へ達することへの疑念を暗示するのである。現代の芸術家＝修道僧たる「私」が怠惰であること

が示され、さらに芸術的理想に対する展望が、未来形と疑問文によって二重の不確定性の下で提起される。従来の研究では、この最後の芸術的理想への呼びかけに依拠しながら、現代の芸術家の怠惰や不能性そのものから新しい詩学の可能性を予示するものとして読まれてきた。実際、『悪の華』ではこの直後に「新しい花々」« les fleurs nouvelles »という表現を含む「敵」« L'Ennemi »が続き、また現代的な新しい詩学を提示し得た詩集の表題そのものにも「花々」の語が入っているため、この説は首肯し得る。しかしながら、「現代青年の精神的動揺の歴史」を主題とする憂愁の詩集『冥府』において、そのような楽観的な展望が期待できるものであろうか。むしろ、表現そのものに即してみれば、芸術的理想への意志が、未来形と疑問文という二重の疑念によって表明されていることの方が気にかかっているに違いないだろうか。『冥府』詩群の構成において示唆的なのは、「不徳の修道僧」の直後にまさしく「理想」と題された詩篇が配置されていることである。そしてここには、『悪の華』と同じく理想の「花々」のイメージが提示されている。とすると、やはりこれまでの研究で主張されてきたように、「不徳の修道僧」は「怠惰」という不動性そのものによる新たな詩学の一端が提示されているのであろうか。いずれにせよ、この詩篇を単体で見ただけでは、末尾の絶望とも嘆きともとれるような疑問文に、どのような意図が込められていたのかを読み取ることは覚束ないのであって、後続する詩篇との関連において検討してみなければ、この末尾の問いに対して何らかの解答を得ることはできそうにない。

第二節 力強い理想の追求——「理想」

詩篇「理想」では、「私」が同時代の流行画家ガヴァルニを批判し、これに対してシェイクスピアのマクベス夫人やミケランジェロの彫刻「夜」などが自らの理想に近いものである旨が主張される。

理想

飾り版画に描かれたあの美女たちでは決してあるまい⁸³、
ろくでなしの時代に生まれた、傷んだ製品でも、
編み上げ靴を履いたあの足、カスタネットを通した指でもあるまい、
私が持っているような心を満足させられるのは。

私は、病院の美女たちのよく喋る群れなど、
萎黄病の礼賛者⁸⁴、ガヴァルニの手に委ねておく。
なぜなら、色のくすんだあれらのバラの中には、
私が理想とする赤にも似た一本の花も見つけることはできないから⁸⁵。

⁸³ 『悪の華』では、「ces beauté de vignettes, »と、「à」が« de »に変わる。

⁸⁴ 『悪の華』では「詩人」« poète »となる。

深淵のように深いこの心に必要なのは、
お前、マクベス夫人⁸⁶、罪に臨んで力強い魂、
烈風の風土に咲いたアイスキュロスの夢、

あるいはお前、大いなる〈夜〉、ミケランジェロの娘、
奇怪な姿勢で穏やかに眠る者、
巨人族^{テイタン}の口に合うように彫りこまれた媚態⁸⁷。

« L'Idéal »

Ce ne seront jamais ces beautés à vignettes,
Prouduits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien.

Je laisse à Gavarni, le chantre des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital ;
Car je ne peux trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est toi, lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans,

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui dors paisiblement dans une pose étrange,
Et tes appas taillés aux bouches des Titans.

⁸⁵ 『悪の華』では« puis »となる。

⁸⁶ 『悪の華』では、マクベス夫人への呼びかけが「あなた」« vous »となり、よそよそしくなる。

⁸⁷ 『悪の華』では、終わりの二行が以下ようになる。

« Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans ! »

変更点は、「眠る」« dors »が「よじらせる」« tors »に変わる事、最終行« tes appas »の前に« Et »が挿入される事、「彫る」« taillés »が「彫り込まれた」が「作られた」« façonné »に変わる事、末尾のポワンが感嘆符に変わる事である。

この詩篇の冒頭で、ガヴァルニの描くような美女とされているのは、当時ノートル＝ダム・ド・ロレット界隈に住んでいた娼婦ロレットを題材とした連作を指していると思われる。「萎黄病」« chlorose »というのは、貧血症とも訳すことができ、スタロバンスキーの研究が示すごとく、19世紀を通じて芸術や文学に対する批判的な語彙としてよく用いられていたものであった⁸⁸。いささか気になるのは、ボードレールのガヴァルニ評価がなぜ批判的なものであったかということである。ボードレールは、1840年代のサロンでも、「フランスの諷刺画家たち数人」の中でも、さらには「現代生活の画家」に至ってもガヴァルニの名を挙げ、技量ばかりでなく独創性があることを認めながら、ドーミエやギースに対して示した肯定的な態度とは違い、基本的に否定的な評価を下すことをためらわなかった。技術や才能の面で優れていたのみならず、ガヴァルニが本領とした題材は同時代のパリにひしめく人々であって、ボードレールの称揚する「現代の美」を表現し得る作家であったことは間違いなく、『19世紀ラルース』の「彼 [=ガヴァルニ] は、群衆に交じることを好んでいたが、それは一つの意義深い表情、典型的な表情をそこに把握するためであった」という記述などを見るにつけても、ボードレールの『1846年のサロン』から「現代生活の画家」にまで通じる美学理論と驚くほどの親近性を示していることが窺われる。そのことを承知のうえで、なおボードレールがガヴァルニを非難したのはよくよくのことであったと言わねばならない。ボードレールの美学とガヴァルニの芸術との関連というのは、それ自体きわめて興味深い問題であり、ここにボードレールの「現代性」の美学の生成を考えるうえで一つの鍵が存すると思われるのであるが、さしあたり私たちにとって重要なのは、ガヴァルニ批判を明確に打ち出した詩篇「理想」が『冥府』の中で一所を占めているということの意味である。そこで、ガヴァルニに対置される形で、ボードレールの理想として取り上げられた側の芸術に目を向けてみるのが有用であるだろう。シェイクスピアの悲劇『マクベス』で、夫マクベスと共に王ダンカン王を暗殺したマクベス夫人が、どのような意味で「私の理想とする赤」にふさわしいものであったかと考えてみれば、殺人、より具体的に言えば、自らの願望を果たすためには主君を殺害することも厭わない夫人の強烈な意志、そしてその実行の際に鮮血に染まった赤い手であっただろう。マクベスは劇の冒頭で描かれた豪胆さにも関わらず、ダンカン王を殺害したときには門扉が叩かれる音におびえるほど動揺するが、これに対してマクベス夫人はきわめて冷静に事に当たる。

[奥で扉を叩く音]

マクベス どこから響いてくるのだ、あの音は？

どうしたのだ、おれは？ 一つ一つの音にどきりとする。

何という手だこれは？ ああ！ 両の眼が飛び出しそうだ。

みなぎりわたる大海原の海の水ならこの血をきれいに洗ってくれるか？

⁸⁸ Jean Strarobinski, « Sur la chlorose », *Romantisme*, n°31, 1981.

いいや、この手のほうが逆に、うねりにうねる大海の水を朱に染めて、あの青さを赤一色に変えてしまうだろう。

マクベス夫人登場

マクベス夫人 わたしの手も同じに真っ赤。けれど決して心臓をそんなに青ざめさせたりはしません⁸⁹。

このきわめて印象的な場面において、自らの罪に分別を失うマクベスの「青ざめた心臓」は、萎黄病の美女たちの「くすんだ色」を思わせる。それは、赤くなった自らの手を誇示するかの如きマクベス夫人の不敵さと見事なまでに対照を為している。この印象的なシーンを念頭に置いてみれば、詩篇に名を挙げた際、ボードレールがアイスキュロスのどの作品のどの場面を想定していたかも推測がつく。アイスキュロスの悲劇の中で、唯一三部作として残存している『オレスティア』、その第一部である「アガ멤ノン」の中で、夫であり王であるアガ멤ノンを弑してなお超然と屹立する妻クリュタイムネストラの肖像は、マクベス夫人と共にボードレールの称揚する「罪に臨んで力強い魂」の最大の肖像であると言い得る。クリュタイムネストラが夫を殺害した背景には、かつて王が犯した咎に対する憎悪があった。アガ멤ノンは、古代ギリシャのミュケナイの王であり、トロイア戦役に際して総大将として遠征する。遠征の直前、些細なことで女神アルテミスの不興を買っていたアガ멤ノンは、トロイアへ出帆するに際して船を出すことができなかった。そのため自分たちの娘であるイピゲネイアを犠牲に捧げたのだが、このことがクリュタイムネストラに憎しみを抱かせることとなった。そして、アガ멤ノンがトロイアを陥落せしめ遠征から帰還した際、この復讐が果たされるのである。時は夜明け、場面はアルゴスの城内である。王を殺害した後で、大罪におののくアルゴスの長老たち（劇中ではコロスの合唱隊として登場する）を前にして、クリュタイムネストラは自らの果たした復讐について歓喜の声で語る。足元には血に染まった衣と、アガ멤ノン、そしてカッサンドラの屍体を横たえ、手には殺害に用いた刃物を持ったままである。

⁸⁹ «

On frappe en coulisse.

MACHBETH

Où frappe-t-on ?
Qu'ai-je donc, que le moindre bruit m'éprouve ?
Quelles sont ces mains ? Ah ! elles m'arrachent les yeux !
Tout l'océan du grand Néptune pourra-t-il
Laver ce sang de ma main ? Non, c'est plutôt cette main
Faisant de tout ce vert un rouge.

LADY MACBETH

Mes mains ont la couleur des vôtres, mais j'aurais honte
De porter un cœur aussi blanc. », Shakespeare, *Tragédies*, II (*Œuvres complètes*, II), Éditions publiée sous la direction de Jean-Michel Deprats avec le concours de Gisèle Venet, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2002, p. 357.

このようにしてあの人 [=アガメムノン] は打ち倒れ、最後の息を引き取ったのです。でもそのとき切り傷の口から烈しく血を噴き出して、真っ赤な血潮のしぶきを黒々と私の体に打ちつけましたが、いっそどうして、嬉しいもの、天の降らせる慈しみの雨を受けて喜ぶ、ふくらんだ穂鞘の中の麦と同じように⁹⁰。

鮮血を浴び、黒々としたしぶきを身にまとったクリュタイムネストラの人間像は、恐ろしいほど鮮烈な印象を読者に与える。マクベス夫人とクリュタイムネストラに共通するこの血を伴ったイメージは、これ以上ない力強さの象徴と言える。ボードレールの詩の中で、マクベス夫人が「烈風の風土に咲いたアイスキュロスの夢」と言われているのは、おそらくアイスキュロスが表現した力強さの近代的な表現としての意味を持っているからである。古代ギリシャの精力に満ちた夢の咲いた「烈風の風土」は、凶らずも«spleen»の語が生まれた風土でもある。

しかしながら、ボードレールの理想が決してマクベス夫人やクリュタイムネストラのような鮮血の「赤」によって表象されるものばかりでなかったというのは、次の詩節でミケランジェロの「夜」が挙げられていることから明らかである。ミケランジェロの「夜」は、サン・ロレンツォ教会にあるメディチ家の廟墓を飾る彫刻の一つである。ここには、ロレンツォ・デ・メディチの廟を飾るロレンツォの像と、その下に「暁」と「黄昏」と名づけられた対になった寓意彫刻があり、これと同様にジュリアーノ・デ・メディチの廟を飾るジュリアーノの像と、「昼」と「夜」と名づけられた彫刻が置かれている。ボードレールが詩篇に取り上げた、ミケランジェロの娘たる「大い



ミケランジェロ
「ジュリアーノ・デ・メディチの墓」

⁹⁰ 本文中の引用には、『ギリシア悲劇I アイスキュロス』、呉茂一訳、ちくま文庫、1985年、p. 194-195を用いた。

仏語による該当箇所は以下のようになっている。
« Ainsi vomit-il son âme en tombant.
Le bouillonnement vif du sang qu'il rejette
m'asperge d'une noire rosée sanglante
qui ne m'est chère pas moins qu'aux germes de bourgeons
les brillantes ondées du ciel. », *Tragiques Grecs*, Eschyle, Sophocle, Traduction par Jean Grosjean, fragments traduits par R. Dreyfus, Introductions et notes par Raphaël Dreyfus, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1967, p. 311.

なる〈夜〉とは、ジュリアーノ・デ・メディチの座像の下に据えられた「夜」のことを指している（図、下二体のうち左側）。図像を見ても分かる通り、これは確かに奇怪な姿勢であるというほかない。若桑みどりは、この不自然な人体表現について次のような所見を述べている。

〔ミケランジェロの彫刻は例外を除いて〕全部が全部、不自然なほど体をよじったり、かがんだり、押しつぶされたりしているものばかりである。それらは、一見してどのような外側の枠にも規制されていない場合であっても、つねに、まるで目に見えない力におしつけられているかのようにゆがんでいる。

実際には、人体はゆがみ、ちぢめばちぢむほど、それが逆に伸びきった時の力を想わせて、そのまわりの空間への統御力が増加する。また逆に、巨大に作られれば作られるほど、無力感が支配するものである。すでにのべたサン・ロレンツォ聖堂の四つの「時」の寓意像は、異様なほど土台に対して大きく作られることで、無力感を充満させている。このように姿態を不自然につくることで、何にもまして強い表現力が生まれ、まわりの空間への衝撃力が強まり、我々に強烈なインパクトを与えるようになる⁹¹。

ミケランジェロのこの彫刻を「大いなる〈夜〉」と呼んでいること、さらにマクベス夫人やアイスキュロスと並べて名を挙げていることから、やはりボードレーもここに力強きの強烈な表現を見て取っていたことは疑いない。それが夜という主題、さらには無力感といった属性とも結びついているとなれば、これは「不徳の修道僧」における現代の芸術家＝修道僧の無能力性とも結びつくものであって、そこから新たな詩学への隘路を開いたという従来の説の正当性が、『冥府』においても成立し得る根拠の一つとなる。だが何にもまして気になるのは、この「夜」が「穏やかに」眠っていると表現されていることだ。これはいくらなんでも不自然な見解である。若桑は、この寓意像に込められた意味について、ミケランジェロ自身の厭世的思想や、神話的な含意を踏まえたうえで、「作者は、肉体の重さにあえぐこの無気力な人間たちに、肉につつまれた生の重さをあらわそうとし、生が涙の河にほかならぬことを言おうとしたのであろう⁹²」と述べている。専門的な知識を前提としなくとも、これが不自然なポーズをとっていて、穏やかであるよりはどこか重苦しさに喘いでいることを見て取るのは難しくない。同時に、女像が「夜」と名づけられていること、像の左脇の下に眠りの神モルフェウスの顔が刻まれていることから、この寓意像が眠りを表現したものであることも否定することはできない。結局のところ、「奇怪な姿勢で穏やかに眠る者」という表現自体が、彫刻の姿勢と同じほどに不自然なものなのである。しかしながら、「夜」の異様な姿勢に注意を向けている以上、ボードレーがこの不自然さに無自覚であったともまた考えにくい。とすると、ここには何らかの詩人独自の思念が表明され

⁹¹ 若桑みどり、『マニエリスム芸術論』、ちくま学芸文庫、1994年、p. 196.

⁹² 若桑(1994)、p. 153.

ていると考えるほかはない。そして、この「穏やか」さを読み解く鍵が、後続する二詩篇「憂愁Ⅱ」、「猫たち」における眠り＝不動性の詩学に存するのである。

第三節 不動性の中の力強さ——「^{ル・スプレイン}憂愁Ⅱ」

このような読み筋を辿ってくる時、「理想」に続く詩篇が「憂愁Ⅱ」であることは一つの重大な意味を持つ。すなわち、死、眠りといった不動性の状態における自由と歓びの表現である。事実この詩篇では、第一連目の詩節から、眠りの中での一種の陽気さが歌われている。ただし、この「私」は死人である。

憂愁Ⅱ⁹³

ねっとりとして^{エスカルゴ}蝸牛でいっぱいの中
私は自分で深い穴を掘ってみたい、
そこでは老いた骨をゆったり伸ばし⁹⁴、
波に漂う鮫のように⁹⁵、忘却の中に眠れよう。

私は遺言を憎む、私は墓を憎む、
世間の涙を受けるより⁹⁶、
生きながらにして、鴉たちを招き寄せ、
私の穢らわしい遺骸の隅々まで血を搾り取って欲しいのだ。

おお、蛆虫よ！ 耳もなく眼もない黒い輩たちよ、
見よ、お前たちの許に自由に陽気な死人がやってくるのを。
悟り澄ました道楽者ども、腐敗の息子たち、

さあ私の残骸を通り抜け、呵責もなく行くがよい
そして私に言ってくれ、まだ何か噛み傷を与えられるだろうか⁹⁷、
魂もない老いた肉体、死者たちの中の死者に⁹⁸。

« Le Spleen »

⁹³ 『悪の華』では表題が「陽気な死人」« La Mort joyeux »となる。

⁹⁴ 『悪の華』では« os »の後のヴィルギュルが削除される。

⁹⁵ 『悪の華』では« comme un requin »となり、「鮫」の語に不定冠詞が付される。

⁹⁶ 『悪の華』では、「世間の涙を乞うよりは」« plutôt que d'implorer »となる。

⁹⁷ 『悪の華』では、「責め苦」« torture »となる。

⁹⁸ 『悪の華』では、末尾が感嘆符« ! »となる。

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os,
Et dormir dans l'oubli comme requin dans l'onde.

Je hais les testaments et je hais les tombeaux ;
Plutôt que d'accepter une larme du monde,
Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
À saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.

Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre joyeux ;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,

À travers ma ruine allez donc sans remors,
Et dites-moi s'il est encor quelque chose morsure
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts.

『悪の華』で「陽気な死人」と題されるこの詩篇には、墓や蛆虫などボードレールの詩にお馴染みの語句がちりばめられている。つまり、いかにもボードレールらしい詩句であり、獣の屍体を延々と描写したリアリスト的とされる有名な詩篇「腐屍」« Une Charogne »を思い浮かべる人もいるだろう。だが、こうした主題は実はボードレールが詩を書く頃には既に古臭いものとなっていたということは指摘しておかねばならない。死人がまるで生きているもののように喋り、地下の世界で喜びを謳歌するという仕立ては、1830年代に活躍したゴーチエら青年フランス派、わけでもブーザンゴと呼ばれる過激ロマン主義者たちお得意の主題であったからだ。実際この詩篇については、多くの研究者がゴーチエの『死の喜劇』や『エスパーニャ』に収められた諸詩篇との類同性を指摘している。ピショワもまたこの点を指摘すると同時に、「眼のない」蛆虫に「見よ」と語りかけるような文体上の欠点についても言及し、いずれの点をとってもこの詩篇が若書きのものであると推定している。グラハム・ロップは、ボードレールが『冥府』詩群にこの古い詩篇の一つを立ち入れた理由として、当時ブルジョワに人気のあった「良識派」に対する批判の意を込めたのだと指摘している。「良識派」とは、ボードレールが「道義派のドラマと小説」（以下、「道義派」）で攻撃した文学傾向に他ならない。ボードレールがこの文学的流派を批判したことについては、彼らの文学が、単に自らの文学観に反するものであるという以上の意味を持つものであった。1843年3月にヴィクトル・ユゴーの史劇『城主』が失敗に終わったことにより、ロマン派の凋落は誰の目にも明らかとなり、それと呼応するようにして、翌4月

にはポンサールの擬古典主義的な悲劇『リュクレーヌ』が大当たりをとった。つまり、ボードレールが公的に文筆活動を開始する直前の1840年代の前半期には、かつてのロマン主義の栄光が、ブルジョワ的道義性におもねる順応主義にとって代わられるという事態が生じていたのである。ボードレールが「道義派」で激しく攻撃したエミール・オージェの「毒人参」もこの擬古典主義と順応主義の流れに掉さず作品の一つであった。第二帝政期の1855年から1856年の間に書かれたとされる「リアリズムあるが故に」« *Puisque Réalisme il y a* »という文章にもポンサールを批判するくだりがあり、そこには「紋切り型」の語が読まれる。したがって、「憂愁 II」という明らかにブーザンゴ調の認められる作品を発表したことについては、「道義派」執筆と同じ動機、すなわち「良識派」に対抗するという明確な意図を読みとる必要がある。オージェやポンサールの順応主義とは逆に、ペトリュス・ボレルやフィロテ・オネディを代表格とするブーザンゴたちは、ブルジョワへの敵意を露わにし、制度や社会に対する嫌悪感を激しく表明していた人々であった。

「憂愁 II」は主題といい、そこに用いられた題材といい、それだけでブーザンゴとの類縁性を示すものであるが、より直接的にボレルからの影響を示すものがあるように思われる。それは、第一連に出てくる「鮫」である。従来、この語は「憂愁 II」を検討するに際して議論的になってきた。その理由は、ボードレールの用いた奇妙な比喩にある。「鮫のように眠る」というのはフランス語では類例がなく、何を意味するのか今一つ判じ難いものが残る。この鮫のイメージに、「虚無よりも精力⁹⁹」への嗜好を示す指標を読み取ったプレヴォーの指摘は、怠惰、不動性の只中における「力強い」理想の追求という『冥府』の脈絡にも確かに沿うものである。しかしながら、より直接的な影響関係として、ボレルの小説集『シャンパヴェール』中の一編「魔術師 三本指のジャック」を挙げることができるように思われる。副題に「ジャマイカ物語」« *La Jamaïque* »という、いかにもブーザンゴらしい怪しげな響きを持つこの話は、表題が示す通り魔術をめぐる物語であって、その物語の中で魔術について説明するくだりに「鮫^{ルカン}」の語が出てくるのである。

「魔術」の目的は、衰れた人々に魔法をかけること、あるいは物憂い病による衰弱、すなわち憂愁^{スプリーン}に陥らせることである。その材料は、墓穴から掘り出した泥土、人の髪の毛、鮫やその他の動物の歯、獣の血、鳥の羽根、卵の殻、蠟人形、小鳥の心臓、ヨーロッパ人にはまだ知られていない劇烈な作用を持つ木の根、草、茨の類などだ。これらは昔から同じ用途に用いられてきたものである。これらの内の幾つかが原料として調合され、その上で黒焼きにされたり、地中深く埋められたり、暖炉に吊るされたり、或いはその魔法を受けるべき人間の、戸の敷居の下に置かれたりする。いずれも深夜、午前零時を期して呪文を唱え、ないしは呪いを吐きかけることに変わりはない。その際、月の満ち欠けや位相が考慮されることも同じである。「魔術」にかけられた

⁹⁹ « Le poète y réussit par le choix d'images qui respirent l'énergie plus que le néant. », Prévost(1964), p. 292.

と思う黒人は、直ちに厄払いのため、「魔術師、ないし「女魔術師、のところへ向かう。それは医者のおかげで病気になってしまった男が、直ちに薬剤師のところへ向かうのと同じことだろう¹⁰⁰。

鮫はここでは眠っているわけではなく、その歯が魔薬の材料として用いられているに過ぎないが、この語に加え、「憂愁」、「墓穴」« fosse »という語が「憂愁 II」と共通して用いられていることも、ボードレールが詩篇を書く際に「三本指のジャック」から発想を得たという傍証となり得るであろう。しかしながら、それ以上に興味を惹くのは、この一節、とりわけ「憂愁」の語が出る最初の部分がボードレールのハシッシュの記述に奇妙に酷似していることだ。魔術もハシッシュも、強烈な作用によって被験者を一種の陶酔状態に陥らせ、そして激しい衰弱を与えるものである。もしもボードレールが「憂愁 II」を考想した際、この一節が参照先の一つとなっていたとすれば、生きているのか死んでいるのかわからない陶酔的不能状態を指し示す魔術的な語として、「鮫」の語が召喚された可能性はかなり高いと言える。しかもこれが「力強さ」を内包する生き物であり、さらにボードレールの支持するブーザンゴ的傾向にも適ったものであってみれば、自らの芸術的理想の一面に通じるものとして恰好の材料であったはずだ。

こうして、「憂愁 II」は仮死的な不動状態における夢想と、そこで逆説的に主張される「力強さ」という、先行する諸詩篇で提示された諸々のイメージを引き継いでいることが確認される。また、ボードレールが、ボレルらブーザンゴの「屍体小説¹⁰¹」の系譜に並ぶものとして、「ブルジョワを慄かせ¹⁰²」ようとする意図を持っていたとすれば、マクベス夫人やクリュタイムネストラの体現する「悪徳」に連なるものとして把握することもできる。「理想」と同様、「憂愁 II」もまたボードレールが芸術において追求しようとする方向性を提示する詩篇なのである。

第四節 超自然性への回路——「猫たち」

ここまで病、死、血、憂愁といった、いささか不穏な題材が続いてきたが、詩篇「猫たち」になるとこの雰囲気は一変する。少なくとも、猫という題材から重苦しい暗鬱なイメージを直接的に思い浮かべることは難しい。したがって、『冥府』を読み進めてきた読者は、

¹⁰⁰ « L'obi, qui a pour but l'ensorcellement du pauvre monde, ou la consommation par des maladies de langueur, le spleen, se fait de boue de fosse, de cheveux, de dents de requins et d'autres créatures, de sang, de plumes, de coquilles d'œufs, de figures de cire, de cœurs d'oiseaux, de racines puissantes, d'herbes et de ronces inconnues encore aux Européens, que les anciens employaient aux mêmes usages. Certains mélanges de ces ingrédients sont calcinés, ou enfoncés très profondément dans la terre, ou appendus à la cheminée, ou placés sous le seuil de la porte de celui qui doit subir le charme, avec accompagnement d'incantations et d'imprécations, proférées à minuit, ayant égard aux phases et aspects de la lune. Un nègre qui se croit ensorcelé par l'obi, s'adresse à un *obiman* ou *obiwoman*, de même qu'un malade, malade par son médecin, s'adresse à un apothicaire. », Pétrus Borel.

¹⁰¹ « le roman charogne », Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Gallimard, 1973, p. 52.

¹⁰² « [Baudelaire] veut effrayer les bourgeois. », *FMA*, note sur « Le Mort Joyeux », p. 361.

ここで面食らうことになる。ところが、実際に詩篇を読んでみても何か怪しげな内容が書かれているわけでもなく、陰惨な描写が出てくるわけでもない。詩の前半では、家の中に住む猫を飼い主たちが慈しむという、実に平穏と呼ぶにふさわしい描写が為され、後半の詩節では猫を通して開示される夢想の世界が端的に美しく表現されている。『冥府』詩群という枠組みでこの詩篇を眺めた場合、一見したところきわめて唐突で、なぜこの詩篇がここに姿を見せているのかにはわかに付度し難い。詩篇「猫たち」については、レヴィ＝ストロースとヤコブソンの著名な論考に触発され、この詩についてきわめて膨大な数の論考が書かれることになった。だが、そのきっかけが構造主義的分析だったためか、これに対する反応としてはやはり詩法や用語をめぐる言語的な分析に偏りすぎているきらいがある。『冥府』中の一編として「猫たち」を解説するということは、今なお余り省みられることの少ない視点、すなわち第二共和政の美学における「猫たち」の位置づけの確認という意味を持ち得るものであろう。

猫たち

熱烈な恋人たちも謹厳な学者たちも、
分別のつく時期が来れば等しなみに愛するものだ¹⁰³、
力強くて穏やかな、家の誇り、
彼らのように寒がり、彼らのように引きこもりがちの猫たちを。

学問と逸楽の友として、
彼らは闇の沈黙と恐ろしさを探し求める。
暗黒の神は彼らを葬送の駿馬ともしたであろう、
もしも彼らが自らの不遜をして隷属に屈することができたなら。

物思いに耽りつつ、猫たちが取るのは気高い態度、
無人境の奥に身を横たえて、
終わりなき夢に眠るが如きスフィンクスを思わせる。

彼らの豊かな腰つきは、魔法の火花で満ちている¹⁰⁴。
それから砂子のような黄金の粒子が¹⁰⁵
神秘的な瞳に煌めいている。

¹⁰³ 『悪の華』では、「également」の直後と詩行の末尾にヴィルギユルが打たれる。

¹⁰⁴ 『悪の華』では、詩行の末尾がボワンの代わりにヴィルギユルとなる。

¹⁰⁵ 『悪の華』では、「d'or」の直後と詩行の末尾にヴィルギユルが打たれる。

« Les Chats »

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également dans leur mûre saison
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques.
Et des parcelles d'or ainsi qu'un sable fin
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

この詩が初めて公になったのは、1847年11月14日の『海賊』紙に掲載された友人シャンフルーリの小品「猫のトロット 断片」においてである。そこに引用された詩が1851年の『議会通信』紙に掲載され、その後、「猫のトロット」の発展形である『マリエット嬢の冒険』（1853）にもやはり詩篇「猫たち」を含む一節が再掲された。さらに、1854年1月8日の『アランソン新聞』にもこの詩が発表されている。つまり、『悪の華』に掲載される以前、都合四度も公になっていたのである。シャンフルーリの小説に描かれた、「猫たち」の生成をめぐる逸話は興味深い。1853年版の『マリエット嬢の冒険』から引用する。

1842年2月19日。——私たちは一人の友人と共に素晴らしい一晩を過ごしたが、彼は絵画についても、演劇についても、音楽についても私と考えを同じくする者であった。彼のような気質を持った人物と出会うということはそれこそ滅多にあるものではなく、そのような人物を決して放してはいけない。私の友人はとりわけ、長いこと猫たちのことを研究してきた。彼は往来で猫を引き留めたり、猫がカウンターの上でうずくまって瞑想しているような店に入るとは、彼らを撫でたり、視線によって彼らに磁気催眠をかけたりするのだった。

その晩は寒かった。小猫がマリエットの肩の上で眠っていた。彼は、時折目をぱちぱちして石炭が燃えるのを眺めていた。数分の間、私たちは口を開いていなかった。「もしその猫が死んだとしても、剥製にすべきではないだろう」と私の友人が言った。

この言葉は私を身震いさせた。猫自身はといえば、物静かに、不吉な予想家の上にも視線を斜めに投げたのだが、彼はそんな予言をほとんど気にもかけないで次のように言った。「猫たちについてのこんなソネを聞いてくれないか。」

〔詩の引用〕¹⁰⁶

ここで「友人」と呼ばれているのはもちろんボードレールのことであるが、詩人が猫を好んでいたというのは有名な話であり、実際『悪の華』には「猫たち」以外にも、単数形で「猫」« Le Chat »と題された詩篇が二篇も含まれており、その嗜好の強さが窺える。だが、シャンフルーリの小説の一節は、ボードレールがなぜ猫を好んでいたかということについて興味深いことを教えてくれる。まず、ボードレールの紹介の仕方がいささか不自然であることに目を留める必要がある。初めに友人ボードレールが主人公の「私」と芸術上の趣味嗜好が共通している旨が述べられているのであるが、そこから唐突に猫の話に入る。つまり、一読した限りでは話に一貫性がないとしか思えないのである。芸術上の理念というごく一般的な話をした直後に、なぜいきなり猫の話が始まるのか。小説の中心人物であるマリエット嬢にとって、猫が一つの重要な^{アトリビュ}付属品であることは、物語の中で幾度も猫が出てくることから窺えるので、そこから友人とマリエット嬢を結びつけるために猫を利用したのだと考えることもできる。だが、それならばわざわざ芸術的な趣味の話など持ち出さず、初めから「猫に強い関心を持つ友人が……」とでも切り出せば済んだであろう。このような奇妙な紹介の仕方がされている理由は一つしかあるまい。すなわち、ボードレールの猫に対する関心が、芸術に対する関心とひと繋がりものであるということ、言い換えれば、シャンフルーリの小説における猫の描写はボードレールの芸術的傾向の一側面を示唆するものだということである。そもそも「猫たち」という詩は、タイトルが示す通り、『悪の華』に収録された他の「猫」詩篇とは異なった性格を有している。単数定冠詞が付された「猫」二篇については、宇佐美齊も論じているように「ある特定の猫」を指しているが、これに対して複数定冠詞が付された「猫たち」の方は、「猫一般」について述べているので

¹⁰⁶ « 19 février 1842. – Nous avons passé une belle soirée avec un ami qui partage mes idées en peinture, en théâtre et en musique. Il est si rare de rencontrer un esprit d'un tempérament parallèle au sien, qu'il ne faut jamais s'en défaire. Mon ami a surtout étudié longuement les chats ; il les arrête dans la rue, entre dans les boutiques où le chat médite accroupi sur le comptoir, les caresse et les magnétise de son regard.

Il faisait froid ce soir-là ; le petit chat sommeillait sur l'épaule de Mariette ; de temps à autre il clignait des yeux pour regarder le charbon de terre enflammé ; depuis quelques minutes nous ne parlions pas. – Si le chat meurt un jour, dit mon ami, il ne faudra pas l'empailler.

Ce mot me fit frémir. Le chat lui-même, si calme, jeta un regard de travers sur le sinistre pronostiqueur, qui, ne s'inquiétant guère de la prédiction : – Voulez-vous, dit-il, écouter ce sonnet sur les chats :

[citation des « Chats »], Champfleury, *Contes de printemps : Les Aventures de Mademoiselle de Mariette*, Victor Lecou, Librairie-Éditeur, Paris, 1853, pp. 278-279.

ある。つまり、ボードレールは詩篇「猫たち」において、あれこれの具体的な猫によって喚起される具体的な感情を描こうとしたのではなく、猫というものの存在そのものによって開示される、ある種の芸術的理想を提示しようとしたのだと思われるのである。このことに照らして、シャンフルーリによるボードレールの紹介文を顧みるならば、詩人にとって猫たちが好個な美的材料に他ならないものであったことが確認される。私たちの論脈に引きつけた形で言い換えれば、猫はその神秘的性質によって、超自然性へと至るための回路の一つなのである。

そうして、詩篇「猫たち」の描写を追いかけてみるならば、「力強さ」を内包すると同時に「寒がり引きこもりがち」であるという性質は、不動性において力に満ちた理想を追求するという『冥府』の美学に沿ったものであることがわかる。さらに言えば、猫たちの寝ているかのような様子は、『冥府』詩群の掉尾を飾る「木兎たち」の「瞑想している」かのようなたたずまいとも重なり合う。シャンフルーリの小説ではまさしく「瞑想している」« méditer »の語が見られる——「猫たち」では、「物思う」« songer »の表現が用いられている——が、彼に「猫たちは瞑想しているのだよ」と語ったのは、あるいはボードレールであったかもしれない。

詩篇「猫たち」の表明する美的理想に話を戻せば、猫たちの特徴ともされる多様な性質のうち、神秘的な魅力や瞑想しているかのような半睡眠の状態と並んで、「力強さ」の面をことさらに強調したところにボードレールの独自性を認めることができる。

^{エレボス}
暗黒の神は彼らを葬送の駿馬ともしたであろう、
もしも彼らが自らの不遜をして隷属に屈従させることができたなら。

この詩節から読み取ることができるのは、神話中の神ですらも猫たちの高慢を挫くことができないという、それほどの力強さの強調であって、自らの日常生活を取り巻く「驚異」が、伝統的に語り継がれてきた強大な存在にも匹敵するものであるという「現代生活の英雄性」の理論にも通じる主張である¹⁰⁷。伝統的な神話体系を棄却し、現代生活そのものに由来する新たな神話体系を創造し得るか否かということは、ひとえに日常的な素材をどれだけよく観察し、いかにして表現するかという点に懸かっているとと言える。このような方向づけを示すのが、『1845年のサロン』以来、常に主張されてきた「素朴さの美学」にほ

¹⁰⁷ 阿部良雄は、「猫たち」に用いられた神話的要素に着目して、ボードレールが新たな「力の神話」を作り出そうとしたのだと論じている。

「ここで用いられた神話的要素は、エレボス（ギリシア）——スフィンクス（エジプト）——魔法の三つになり、同時代の高等派詩人たちのように一源泉から借用した要素ばかりでいわば既存神話世界の断片的再現を試みるやり方に対し、ボードレールのやり方は混淆（サンクレティスム）の一語に定義される。要は混淆が詩的次元での統一によって、新たな神話空間を作り出しているか否かであり、ここでボードレールが作り出そうとした神話は猫たちの力 *puissance* の神話であるように思われる。」、「剥製にすべきではないだろう」、『ユリイカ』、1973年11月号、p. 144.

かならない。シャンフルーリとボードレールの二人とも、周囲の諸事物を自らの眼で見直すことを基点にして、新たな芸術の方向性を模索していた。この意味で、日常生活に当たり前のようにいる猫という題材は、ボードレールにとっては「現代性」の美学の一面に通じるものであり、シャンフルーリにとってはリアリズム文学に欠かせぬ指標の一つであった。詩篇「猫たち」が、リアリズム文学の初期の代表作『マリエット嬢の冒険』に引用されていること、『冥府』十一篇の一つとして選ばれていること、このどちらも決して偶然の所産ではない。

「猫たち」に先行する諸詩篇を視野に入れて要約的に述べるならば、「理想」がガヴァルニ的な現代芸術ではなく、スタンダー的な「力強さ」のロマン主義への傾倒を示し、「憂愁 II」がポンサールやオージェに代表される順応主義への批判を為すと同時に、ペトリュス・ボレルらブーザンゴ的過激ロマン主義にくみすることを示していた。この論脈に「猫たち」を位置づけるならば、シャンフルーリの代表するリアリスト的な傾向への賛意を表すものと把握することができる。したがって、1846年ごろには書かれていたとされるこれら三つの詩篇は、いずれもが『冥府』詩群に署名された「シャルル・ボードレール」という詩人の文学的立場を外部に向けて発信する役割があったと考えられるのである。だがこの三篇の連関は、文学場における機能的な側面だけではなく、夢想状態における神秘的で力強い理想の表現でもあることを見落とすわけにはいかない。「奇怪な姿勢で穏やかに眠る」ミケランジェロの「夜」、陰惨にして歓びに満ちた眠りを享樂する「陽気な死人」、「終わりのなき夢に眠るが如きスフィンクス」にも見える「猫たち」、彼らはみな世俗的・現実的な世界を超脱した夢想の次元において、自分自身の内に潜在的に胚胎する力強さを顕在化させる。芸術における「力強さ」の理想がそもそもスタンダーに由来するものであることは既に見たとおりだが、「美は幸福の約束である」というスタンダー的な芸術の定義をここに適用するとすれば、現代的神話の登場人物たちは、それぞれが「詩的な浄福」の実現であると言える。つまり、「自らが同時に原因でも結果でもあり、主体でも客体でもあり、動物磁気術者でも被催眠者でもあるような状態」に達しているのである。「夜」の女像の不自然なポーズが「力強さ」そのものの表現であってみれば、「穏やかに」眠っている理由は、もはや説明を要しないであろう。『冥府』詩群をもう一つ遡れば、「不徳の修道僧」の夢、「惨めな悲しさを生き生きとした光景」にするという夢は、多様な形象によって実現されているのであって、これらを『冥府』十一篇の「理想」詩群として把握することができるように思われる。こうした理想の追求過程がどのような帰結を辿るかというのが、これに続く「死」を主題とした二詩篇の課題であるだろう。理想の追求が、死に至る径路であると把握されることによって、『冥府』の世界は、理想と死の弁証法によって展開されることになる。

第四章

「死」詩群

理想追求における^{モラル}道德の導入

第一節 理想到達の絶望的困難——「芸術家たちの死」

「不徳の修道僧」において、芸術的理想へ達することへの疑問が提起され、あたかもこれに応じるかのように、「理想」、「憂愁 II」、「猫たち」の三詩篇によって、多様な側面から理想のイメージが提示された。ところが、これに続く次の詩篇「芸術家たちの死」では、芸術的理想を求めることに対する絶望的な困難が宣告されるのである。

芸術家たちの死

¹⁰⁸山々を越え、溪谷を越え、長きにわたって歩まねばならぬ、
幾多の小石を砕き、馬を乗り潰さねばならぬ。
ついには優しき自然が心に憩いを見出すよう誘ってくれる、
そんな安息の場所を見出すためには。

自らの肉体を奇怪な仕事で擦り減らし、
自らの手でもっとたくさんの汚穢な泥を捏ねなければならぬ、
理想の像と出会うまで、
それを求める陰鬱な欲望が我らを嗚咽で満たすのだ。

ついぞ自らの偶像¹⁰⁹を知らずに終わった者もいる、
そうした呪われた¹¹⁰彫刻家たちは、恥辱の烙印を刻まれて、

¹⁰⁸ この詩篇は、『悪の華』との異同が激しい。とりわけ前半カトランの二詩節はほとんど別物なので、以下に『悪の華』(1861)のヴェルシオンを記載する。

「一体何度、私は自らの鈴を打ち振って、
お前の低く垂れた額に口づけせねばならぬのか、陰気な戯画よ？
神秘的な本性ナチュラルをした、標的を射当てるためには、
おおわがえびら 箠よ、幾本の投槍を失わねばならぬのか？

私たちは狡猾な陰謀にわれとわが身を擦り減らし、
また幾多の重い骨組みを打ち壊すことだろう、
偉大な〈被造物クレアチャー〉にじっくりと眺め入るまでに、
その悪魔のような欲望は、私たちを嗚咽で満たすのだ！」

« Combien faut-il de fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne caricature ?
Pour piquer dans le but, de mystique nature,
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ?

Nous userons notre âme en de subtils complots,
Et nous démolirons mainte lourde armature,
Avant de contempler la grande Créature
Dont l'inférial désir nous remplit de sanglots ! », OC. I, p. 127.

¹⁰⁹ 『悪の華』では「〈偶像〉」« Idole »と大文字になる。

自らの胸を、自らの額を搔き筆るけれど¹¹¹、

もはや残された希望はただ一つ、しばしば彼らを慰めるもの¹¹²、
それは、死が、新たなる太陽の如く天に懸かり
彼らの脳髓に花々を咲かせるであろうという希望¹¹³。

« La Mort des artistes »

Il faut marcher longtemps et par monts et par vaux,
Broyer bien des cailloux et crever sa monture,
Pour trouver un asile où la bonne nature
Invite enfin le cœur à trouver du repos.

Il faut user son corps en d'étranges travaux,
Pétrir entre ses mains plus d'une fange impure,
Avant de rencontrer l'idéale figure
Dont le sombre désir nous remplit de sanglots.

Il en est qui jamais n'ont connu leur idole,
Et ces sculpteurs maudits et marqués d'un affront,
Qui vont se déchirant la poitrine et le front,

N'ont plus qu'un seul espoir qui souvent les console,
C'est que la mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau.

詩篇冒頭の「山々を越え、溪谷を越え」という部分は、『悪の華』で三番目に位置する「高翔」の「幾多の沼の遥か頭上、幾多の谷の遥か頭上、／幾多の山、幾多の森、幾多の雲、幾多の海の遥か頭上」という詩節を思い起こさせる。夢想の中では、軽々と飛び越えられる様々な自然の障碍も、理想を追い求める「芸術家たち」は実際に、重苦しい足取りで延々と歩いていかなければならない。またこの詩は、「芸術は長く、人生は短い」« Ars longa, vita

¹¹⁰ 『悪の華』では「地獄落ちの」« damnés »となる。

¹¹¹ 『悪の華』では「槌で叩きながら」« se martelant »となる。

¹¹² この一行も『悪の華』とは大きく異なっている。

「残された希望はただ一つ、奇怪で陰鬱な凱旋の夢！」« N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole ! »。

¹¹³ 『悪の華』では末尾が感嘆符« ! »となる。

brebis »というヒポクラテスに由来する警句の挿し挟まれた詩篇「不運」« Le Guignon »を想起させるものでもある。

こんなに重い荷を持ち上げるには、
シーシュフォスよ、お前なみの根気が要ろう！
仕事にけっこう熱意はあるものの、
〈芸術〉は長く、〈時〉は短い。

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court. ¹¹⁴

「高翔」や「不運」との比較対照によってわかってくるのは、芸術が無限のイメージにも通じる理想的な状態へと至る径路であると同時に、実際はそこに至る実際の道のりが軽々と天空を飛翔するような容易いものではなく、山や谷を幾重にも越えていくような、果てしなく長く、困難なものだということである。芸術家が、自らの理想とする^{フィギュール}「像」を見出すためには、「自らの肉体を奇怪な仕事で擦り減らし、／自らの手でもっとたくさんの汚穢な泥を捏ねなければなら」ない。だが、どれだけ時間と労力を費やしたとしても、それで望みどおりの成果が必ずしも得られるわけではなく、「ついぞ自らの偶像を知らずに終わった者もいる」。そのような人々に残された希望が、「死」である。ここで注目すべきは、「不徳の修道僧」や「憂愁Ⅱ」と同様、芸術家たちの悲惨な境涯と不遇な死という題材もまた当時ありふれたものであったということだ。シャンフルーリの『犬っころ』は、まさしくこうした題材を扱ったものであり、さらにその放浪芸術家に関わる側面を展開させたアンリ・ミュルジェールの『ボエーム生活情景』*Scènes de la vie de Bohème* もまた、その系譜に連なるものである。作家が、自らの生活から題材を汲むというのがリアリズム文学の基本要件であるならば、リアリズム文学とボエーム文学とが接近するのは当然の成り行きでもあった¹¹⁵。また、詩集『冥府』の計画を挫折させるきっかけとなったテオドル・ヴェロ

¹¹⁴ OC. I, p. 17.

¹¹⁵ ボエーム文学に関する基本的な文献としては、Jerrold Seigel, *Bohemian Paris*, The Johns Hopkins University Press, 1986 がある。また、ボエーム文学とリアリズム文学との関わりについては、Tokayasu Oya, « Henry Murger, peintre des grisettes et réaliste sans le savoir », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, n 32, 1978, p. 25-45、および Émile Bouvier, *La Bataille Réaliste*, Fontemoing & C^{ie}, Paris, 1913。

さらに、近年公刊された『ボエームたち、1840年から1870年』は、ボエームに関する記事や小品の資料集成で、ここにはボエームたちの悲惨な生活実態は言うに及ばず、恋愛模様、溜まり場、ボエームの徒にまつわる評判から伝説まで、その諸相を具体的に確認することができる。cf. *Les Bohèmes, 1840-1870, écrivain – journaliste – artistes*, Anthologie rédigée et annotée par Jean-Didier Wagner et François Cestor, Les classiques du Champ Vallon, 2012.

ンの詩集『冥府』も、ついに世に受け入れられず非業の死を遂げた青年詩人ジョルジュ・デュランの遺稿詩集という体裁をとっている。したがって、芸術家が自らの理想に到達し得るのかどうかという疑念の呈された「不徳の修道僧」や、その仕事の困難を描写した「芸術家たちの死」という詩篇に限ってみれば、ボードレールの『冥府』はヴェロンの詩集にも通じるものがあつたとも言えるのである。

だが、これら同時代の類似した諸作品と比較して、「芸術家たちの死」や「不運」といった詩篇に何か違いがあるとすれば、それは誰か個人々の芸術家の境遇や人生をリアリスト的に取り上げたことではなく、芸術という業わざそのものに関わる本質的な困難を宿命論的に描いたという点にあるだろう。表題の「芸術家」という語に、一般的な性格を与える複数形の定冠詞が用いられることに改めて目を留めてみなければならない。この詩篇に目を通してみればわかるように、その主題となっているのは、芸術家の生活や生涯を題材とした他の作品におけるような個々の具体的な死ではなく、自らの芸術的理想に達することの絶望的な困難であり、もしも理想に達し得ぬとすれば、最終的に残された望みは死しかないという形而上的な発想である。そうした芸術家的宿命の最も典型的な人物像として、例えば「憂愁 II」でボードレールが支持を表明したペトリュス・ボレルを挙げるができるだろう。

〈^{リカントロープ}狼 狂〉とはいみじくも名づけたものだ！ 狼男にもせよ、^{ル・ガル}狼魔にもせよ、いかなる仙女もしくはいかなる悪魔が、彼を^{メランコリー}憂鬱の陰惨なる森林の中へと投げこんだのだろうか？ いかなる邪悪な精神が彼の揺りかごの上に身を傾けて、私はお前が人に好かれることを禁ずる、と言ったのだろうか？ 精神界には〈不運〉と呼ばれる不可思議な何物かがあつて、私たちの中の何人も、〈宿命〉を相手に交渉などする権利は持たないのだ。

Lycanthrope bien nommé ! Homme-loup ou loup-garou, quelle fée ou quel démon le jeta dans les forêts lugubres de la mélancolie ? Quel méchant esprit se pencha sur son berceau et lui dit : *Je te défends de plaire* ? Il y a dans le monde spirituel quelque chose de mystérieux qui s'appelle le *Guignon*, et nul de nous n'a le droit de discuter avec la Fatalité¹¹⁶.

このボレル論は、ウージェーヌ・クレペが編集する『フランス詩人集』のために書かれたもので、1859年頃に執筆が開始されたが、結局1862年に出版された同書には収録されなかった。ブルジョワ的共和主義者クレペにとって、ボレルの激しい反体制的思想は受け入れがたいものであつたに違いなく、ボードレールはこの点を勘案して譲歩したものと見られる。ボレルが不帰の人となつたのは1859年のことであり、『冥府』期にもボレル論が書き始められた頃にもまだ生きていた。だが、1831年に詩集『^{ラフンディエ}狂想賦』、1833年に短編集『シ

¹¹⁶ OC. I, p. 153.

シャンパヴェール』、1839年に長編小説『ピュチファル夫人』を発表後、ボレルは文学的にはほぼ完全に枯渇してしまっていた。そして、1846年1月には生活のためアルジェリアに渡った。つまり、ボードレールが本格的に活動を始める時点で、既にボレルの文学的生涯は終止符を打たれ、〈狼狂〉は現実的にはいなくなっていたのである。ボードレールにとってボレルの文学や人生が何を意味していたかと言えば、それこそが「芸術家たちの死」で表現された、「理想さもなくば死」という、極端にまで突き詰められた理念の実例であり、これはボレル自身が既に1830年代に表明していた思想でもあった。ボレルは、『シャンパヴェール』の序文で、自分自身を既に死んだ人間として紹介し、その生涯と経歴を第三者の立場から記述している。さらに、ペトリュス・ボレルというのは実は偽名であり、その本名はシャンパヴェールというのだとして、奇妙にねじれた自伝的色彩をその作品に付与する。そしてこの序文の中で、ボレルは二年前に刊行された詩集について次のように述べるのである。

シャンパヴェールの詩集が公表されたのは、1831年の終わり頃のことだった。表題は『狂想賦』、著者名はペトリュス・ボレルとなっている。そしてこんなちっぽけな本が、これほど轟々たる悪評を招いたことはかつて一度もないことだった。無論それは、自らの霊と心とをもって書かれる作品である以上、あらゆる作品が必ず招き寄せる悪評だったには違いない。芸術や情熱を生み出すのに頭と手をもってするような時代、一ページごとにたんまり代金を頂きながら仕事を請け負う時代にあっては、霊と心とをもって作品を書くということ自体が、甚だ礼節を欠いたやり方だからである。[…]
この小さな詩集(=『狂想賦』)は、苦い心と苦しみの刻印が打たれた書物であり、この後に続く悲劇の序曲を成すものである。そしてどれほど単純な心の人々も、この悲劇を予感せずにはいなかったのだ。このような作品には第二巻というものはない。そのエピローグ、それは死以外のものではない、と¹¹⁷。

この思想を文学的に実践するかのように、この小説集の掉尾を飾る物語「〈狼狂〉シャンパヴェール」は、作者の自殺を主題とするものである。それにしても、この詩集には続きなどというものはなく、そのエピローグには死以外のものはあり得ないという末尾の部分は、これだけを取り出してみれば、『悪の華』の序文に書かれていてもおかしくはない。少なくとも、「芸術家たちの死」と根本的な発想が似通っていることは否定し難い。ボレルが

¹¹⁷ « Ce fut vers la fin de 1831 que parurent les essais poétiques de Champavert, sous le titre de *Rhapsodies*, par Pétrus Borel. Jamais petit livre n'avait fait plus grand scandale, du reste, scandale que fera toujours toute œuvre écrite avec l'âme et le cœur, sans politesse pour un temps où l'on fait de l'art et de la passion avec la tête et la main, et en se battant les flancs à tant la page. [...] c'est un livret empreigné de fiel et de douleur, c'est le prélude du drame qui le suivit, et que les plus simples avaient pressenti ; une œuvre comme celle-là n'a pas de second tome : son épilogue, c'est la mort. », Pétrus Borel, *Champavert, Contes immoraux*, texte établi à partir de l'édition originale, présenté et annoté par Jean-Luc Steinmetz, publié avec le concours du Centre National des Lettres, Éditions Le Chemin Vert, Paris, 1985, p. 7.

これを書いたのは、1833年、すなわち1830年の七月革命によって、政治体制が復古王政からブルジョワ王政に変わった直後のことである。七月王政下におけるブルジョワ支配体制の確立は、反体制、反進歩主義、反ブルジョワ主義の立場をとる過激な共和主義者、すなわちブーザンゴたちにとって唾棄すべき政治体制であった。彼らの標榜するような極端な共和主義は、言うまでもなく現実的というよりは、理念的、夢想的なものでしかなく、長続きする体のもではなかった。だが同時に、そうであればこそ、この体制下において過激ロマン主義者たちはわずかな間にもせよ、過剰なまでに鋭い筆鋒を揮うことができたのだと考えることもできる。無論このことはボレルにのみ当てはまることではなかった。ゴーチエが『モーパン嬢』の序文で、中世趣味や「屍体小説」をいちいち咎め立てては、道徳や有用性の名の下に断罪し続ける、功利主義、進歩主義的な当代のジャーナリズムを批判したのは1834年のことである。1830年代のゴーチエは、同じ序文の中で「畏れ多くも白状すれば、私は下手な韻律を作るよりは、破れた靴を履くほうがましであるし、詩なしで過ごすくらいなら靴なしで過ごすほうを選ぶ¹¹⁸」と述べて反道徳派の旗幟を鮮明に打ち出し、さらには『アルベルチュス』(1832)や『死の喜劇』(1838)などの詩集によって、自らも過激ロマン主義に連なる作品を発表し続けていた。ボードレーが、ゴーチエのこうした側面に対する共感を示していたことは、『悪の華』初版のための序文で、「『アルベルチュス』、『死の喜劇』、および『エスパーニャ』の作者に深い賛辞を捧げようと欲したのだ」と述べていることからも見て取れる。だが、1830年代以降も文学的な成功を収め、第二帝政期には象徴派の先駆ともなる『七宝螺鈿集』(初版1852)を編み得たゴーチエとは違い、その他のエルナニの闘士たちは文学的な挫折を余儀なくされるに至った。ボレルらブーザンゴを含むこれらの群小作家たちは20世紀に入って「小ロマン派」の名を冠されることになるが¹¹⁹、その代表者の一人フィロテ・オネディもまた、生前に刊行された唯一の詩集『火と焰』(1833)の序文で、激しい体制嫌悪の念を表白している。

諸君と同じく、私は全霊をかけて社会秩序を、わけてもその排泄物たる政治秩序を嫌悪する。——諸君と同じく、私は古代の^{アンシアンニスト}信奉者たちとアカデミーを嘲弄する。——諸君と同じく、地上の諸宗教の大げさな虚言、安っぽい虚飾に対しては猜疑と冷淡をもってあたる。——諸君と同じく、私が敬虔な^{ポエジー}渴仰を覚えるのは詩という、この神の

¹¹⁸ « j'avouerai humblement que j'aimerais mieux avoir mon soulier décousu que mon vers mal rimé, et que je me passerais plus volontiers de bottes que de poèmes. », Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Gallimard, 1973, p. 52.

¹¹⁹ 日本で小ロマン派を初めて本格的に紹介したのは、澁澤龍彦の『悪魔のいる文学史 神秘家と狂詩人』(中公文庫、1982年)である。また、小ロマン派を文学史的に位置づけるうえで決定的な一步を画したのは、1949年の『南方手帳』小ロマン派特集号である(*Les Cahiers du Sud*, 1949, numéro spécial sur les « petits romantiques »)。この問題については、マックス・ミルネルの以下の論考を参照: Max Milner, « Les « Cahiers du Sud » ont-ils inventé les « petits romantiques »? », *Romantisme*, n°59, 1988, 83-90.

双子の妹に対してのみである。それは、物質的な世界に対しては光、調和、香気を、精神的な世界に対しては愛、知性、意志を分かち与えるものなのだ！¹²⁰

ここで「諸君」と呼びかけられているのは、「筋骨たくましい労働者たち」であり、いわゆる無産市民を指すものと思われるが、このように極度に精神主義的で文学的な信仰告白を労働者たちが共有したとは到底考えられない。この余りに非現実的かつ夢想的な主張の是非はともかく、ここから窺われるのは、政治秩序、アカデミー、諸宗教といった、あらゆる既成の秩序に対する激しい嫌悪感である。同じ序文の中で、「社会」« *société* »の語が全て強調表記されているのも、その感情の強さを示すものであろう。オネディ自身、「神の双子の妹」と呼んでいるように、詩は現世の秩序に対する形而上学的な反抗の意味を含んでいた。ボードレールと小ロマン派の関係を強調したマルセル・リュフが、「[小ロマン派の]詩人は尾羽打ち枯らしている。彼が詩の表題とするのは、「絶望」、「泣き言」、「神経痛」、「憂愁」、「臨終の時」である。時として彼は、自らの苦悶そのものから、驕慢や信頼の主題を引き出す。彼はそこに詩人の専有物、自らの天才の秘密を見出す¹²¹」と述べているように、ボレルやオネディのみならず小ロマン派の作家たちは、自らの抽象的な理念と現実社会との相剋から、作品の主題と、何よりも激越な表現を生み出したのである。彼らの作品には、血、骸骨、墓、屍体といった「屍体小説」的な主題ばかりでなく、貧困、餓え、殺人、不正、裏切り、孤独といった社会関係的なもの、憤怒、嘆き、苦悶、驕慢などの感情に関わるもの、そして社会体制や神に対する呪詛の言葉などが頻出する。任意に列挙した語彙群をざっと眺め渡すだけでもわかるように、これらはボードレールの詩にもしばしば登場するものであり、リュフ以外の研究者も書き留めているように、小ロマン派の作家たちに負うものがいくつもある¹²²。

「芸術家たちの死」を論じるに際して、ことさら小ロマン派の人々について論じてきたのには理由がある。すなわち、時代状況と密接に結びついていた彼らの運命が、芸術と死をめぐるボードレールの形而上学的な思考の歴史的背景を成すものであり、その点で単なる具体例として以上の意味を持つものであるからだ。実際、ボードレールの「反逆」詩篇や「死」詩篇においてとりわけ顕著に見られるように、ボードレールの思想のうちでも軽視すべからざる側面のいくつかは、確かに小ロマン派たちの過激な反逆的思考に通じるも

¹²⁰ « Comme vous, je méprise de toute la hauteur de mon ame [sic] l'ordre social et surtout l'ordre politique qui en est l'excrément ; – comme vous, je me moque des anciennistes et de l'académie ; – comme vous, je me pose incrédule et froid devant la magniloquence et les oripeaux des religions de la terre ; – comme vous, je n'ai de pieux élanement que vers la Poésie, cette sœur jumelle de Dieu, qui départ au monde physique la lumière, l'harmonie et les parfums ; au monde moral, l'amour, l'intelligence et la volonté ! », Philothée O'Neddy, *Feu et flamme*, Librairie Orientale de Dondey-Dupré, Paris, 1833, p. viii-ix.

¹²¹ « Le poète est accablé : ses poèmes ont pour titres *Désespoir, Doléance, Névralgie, Spleen, Les Heures d'Agonie*. Quelquefois il tire de sa détresse même un sujet d'orgueil et de confiance. Il y voit l'apanage du poète et le secret de son génie : », Marcel Ruff, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, 1955, p. 119.

¹²² cf. Robert Vivier, *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles Palais des Académies, 1965 ; Robb(1993).

のを持っている。1851年の末から翌52年の初めごろ、ゴーチエに十二詩篇を送付した際、ボードレールが「私をしっかり守ってください。これらの詩篇について余り不平が出なければ、もっと派手なのをお送りします¹²³」と言ったのは、マクシム・デュカンを念頭に置いてのことであったが、自らの詩篇に表明された「派手な」側面を、穏健な共和主義者であり、また進歩主義者でもあったデュカンが許すはずもないと考えたのは当然のことであった。いや、ボードレールが庇護を頼んだゴーチエにしても、1830年代における過激ロマン主義的な傾向から、体制にとっては無害でもあり、また前衛ですらあり得た、異教的、審美的な傾向へと移行しかけていた時期であり、そうしたかつてのロマン主義の闘士にとって、ボレルやオネディを彷彿とさせる『冥府』詩群がいささか眉を顰めさせるものと映ったことは十分に考えられることである¹²⁴。

このような時代の趨勢にボードレールが無感覚であったはずもないが、にも関わらずなおブーザンゴ寄りの立場を表明しようとしたのは一考を要する問題である。この問題に照らして、ボードレールが過激ロマン主義から引き継いだのは果たして蛆虫や血肉といった陰惨な題材ばかりであったのかとの問いを立ててみれば、答えはもちろん否である。では、オージェやポンサール、あるいはもう少し視野を広くとって、デュカンを含む順応主義的な立場に対する抵抗の表明であったのかと考えてみても、これもまた皮相な理解に過ぎないであろう。ボレルやオネディがその著作で明言しているところを踏まえれば、ボードレールが小ロマン派から引き継いだのは「反逆」の意志、なかならず精神的な意味における「反逆」の問題ではなかったであろうか。ボレルは、詩集『狂想賦』の序文で、自らの「共和主義」がどのようなものであるか、次のように説明している。

そうだ！ 私は共和主義者だ、だが、私のうちにこの高邁な思想を開花させたのは七月の太陽ではない。私は共和主義者だが、自分のカルマニョール服に赤や青やの留め紐をちらつかせる共和主義者でもなければ、倉庫の演説家でも、ポプラの木の栽培者でもない。私は強欲な資本家どもが理解しているような意味での共和主義者なのであり、私における共和主義とは、すなわち狼狂妄想なのだ！——私が共和政について語るのは、この言葉が私にとっては、社会と文明が許容し得る最大限の自由を意味しているからだ。なるほど私は共和主義者だが、それは私が、あの気楽なカリブ海の住人などではあり得ぬからだ。私には膨大な量の自由が必要だ。果たして共和国はそんな自由を与えてくれるだろうか？¹²⁵

¹²³ « Protège-moi ferme. Si on ne grogne pas trop contre cette poésie, j'en donnerai de plus voyante encore. », *CPI*, I, p. 180.

¹²⁴ 第二帝政期における、ボードレールとゴーチエの詩をめぐる前衛／後衛の問題については、1993年11月の『ユリイカ』ボードレール特集号（青土社）における、阿部良雄と横張誠の対談でも取り上げられている（同書、pp. 174-179）。

¹²⁵ « Oui ! je suis républicain, mais ce n'est pas le soleil de juillet qui a fait éclore en moi cette haute pensée, je le suis d'enfance, mais non pas républicain à jarretière rouge ou bleue à ma carmagnole, pérorateur de hangard [*sic*], et planteur de peupliers ; je suis républicain comme l'entendrait un

この一節で重要なことは、ボレルにとっての「共和主義」あるいは「共和国」の語がきわめて抽象的な意味で用いられていることだ。1830年の革命挫折後の状況において、「強欲な資本家どもが理解しているような意味での共和主義」とは、社会に対する反逆を意味した。七月王政で政治の中心に躍り出たのがブルジョワといっても、それは資本家を中心とする大ブルジョワであった。狼狂ボレルは、まさしく当時の政治体制に真っ向から噛みついていたのであり、いわばその理論的な対立項として、理念としての「共和国」が要請されていると言える。こうした抽象的な次元において、文学と社会との対立が把握されているというのは、オネディの場合と同様である。だが、このような意味での反逆が、きわめて歴史制約的なものであるということをボードレールは見抜いていた。「ボレル論」において、ボードレールが狼狂の失墜の原因を歴史的、客観的な観点から把握しているというのは見落とされてはならない事実である。

文学的であると同時に共和主義的なこの精神は、後にわれわれをかくも残酷に抑圧したところの民主主義的でブルジョワ的な情念とは反対に、国王たちに対しブルジョワたちに対しての際限もなく制限もなく情け容赦もない貴族主義的な憎悪によってと同時に、およそ芸術において色彩と形態にかけての行き過ぎを示すところのもの、強烈であると同時に悲観主義的でバイロンのもの全てへの一般的な共感によって、揺り動かされていた。特異な性質のディレッタンティズムであって、退屈して騒ぎ立てる青春が当時閉じ込められていた憎むべき境遇によってのみ説明され得るところのものである。もしも王政復古時代が恒常的に栄光のうちに発展していったならば、〈ロマン主義〉も王権と縁を切ることはなかったであろう。そして、この新流派、政治における穏健な反対派に対しても、ドラロッシュの絵画あるいはドラヴィーニュの詩に対しても、中道派の発展を主宰しつつあった国王に対しても等しい軽蔑を標榜していたこの新流派は、存在する理由を見出さなかったことであろう。

Cet esprit à la fois littéraire et républicain, à l'inverse de la passion démocratique et bourgeoise qui nous a plus tard si cruellement opprimés, était agité à la fois par une haine aristocratique sans limites, sans restrictions, sans pitié, contre les rois et contre la bourgeoisie, et d'une sympathie générale pour tout ce qui en art représentait excès dans la couleur et dans la forme, pour tout ce qui était à la fois intense, pessimiste et byronien ; dilettantisme d'une nature singulière, et que peuvent seules expliquer les haïssables circonstances où était enfermée une

loup-cervier : mon républicanisme, c'est de la lycanthropie ! – Si je parle de république, c'est parce que ce mot me représente la plus large indépendance que puisse laisser l'association et la civilisation. Je suis républicain, parce que je ne puis pas être caraïbe ; j'ai besoin d'une somme énorme de liberté : la république me la donnera-t-elle ? », Pétus Borel, *Rhapsodies*, Levavasseur, Palais-Royal, 1832, pp. x-xi.

なお、この一節のうち「je suis républicain comme l'entendrait...」以下は、ボレル自身によって『シャンパヴェール』序文に再掲されている。

jeunesse ennuyée et turbulente. Si la Restauration s'était régulièrement développée dans la gloire, le Romantisme ne se serait pas séparé de la royauté ; et cette secte nouvelle, qui professait un égal mépris pour l'opposition politique modérée, pour la peinture de Delaroché ou la poésie de Delavigne, et pour le roi qui présidait au développement du *juste-milieu*, n'aurait pas trouvé de raisons d'exister¹²⁶.

既に述べたように、これは 1859 年に書かれた文章であるが、ボードレールがこれと同様の観点、すなわち「共和国」の理念と、その感情表現の歴史性という観点から 1851 年の「デュポン論」を書いているのである。とすると、『冥府』期のボードレールの思考において、詩人の宿命と「共和国」の理念との関わりがきわめて重要な意味を持つものであるということになる。ボードレールは、デュポンの経歴を述べるのに先立って、「君主制の最後の歳月を思い出すことにしよう」として、七月王政下における青年たちの運動について「精神だけが過度に興奮していて、心情はいささかも動きに参加していなかった」と述懐する¹²⁷。この具体例として、「共和国」や自由といった理念を唱導しながら、現実の社会や公衆との関わりを、実践的にも感情的にも持ち得なかった小ロマン派の運動を考えることはできないであろうか。「デュポン論」の冒頭で、「その原理そのものによって、ロマン派の反乱は短命に終わらざるを得なかった」とボードレールが述べる時、これは端的にユゴーを指してはいるのだが、同時に『クロムウェル』序文に心酔し、エルナニで大活劇を演じた人々もまた念頭に置かれていたはずである。なぜなら、「デュポン論」で言われている「ロマン主義」と、「ボレル論」における「ロマン派」とは、内容的に見ても時期的に見ても、ほとんど同じ実体を指し示していると考えられるからである。

これを踏まえて、1851 年のボードレールにとって、ボレルやオネディを代表とするブーザンゴたちは理念的にも現実的にも過去のものであり、デュポンが現代の詩人であったという対立的な構図を想定するならば、歴史的な脈絡の中で両者の運命を分けたのは、世代の問題ではなく、「自らの時代の人々と常々心を通わせ合」うという点にあったのではなかったか。第二共和政下におけるボードレールが、同時代の人々との心情の共有という点に力点を置いて、道徳のみならず文学の問題を考えていたことについては既に「驕慢の罰」、「まじめな人々の葡萄酒」の章で論じた。ボードレールのデュポン評価の核心はまさしくこの「共感」にあった。

約言するなら、デュポンの大いなる秘密は何か、そして彼を包むこの共感はどこから来るのか？ この大いなる秘密、それは今からお話する通り、まことに単純なもの

¹²⁶ OC, II, p. 155.

¹²⁷ « Rappelons-nous les dernières années de la monarchie. Qu'il serait curieux de raconter dans un livre impartial les sentiments, les doctrines, la vie extérieure, la vie intime, les modes et les mœurs de la jeunesse sous le règne de Louis-Philippe ! L'esprit seul était surexcité, le cœur n'avait aucune part dans le mouvement, et la fameuse parole : », OC, II, p. 27.

だ——それは、学習して得たものの中にあるのでも器用さの中にあるのでもなく、作法の巧妙さの中にあるのでもなく、芸術家が人間の知の共同資産の中から量的に多かったり少なかったりの違いこそあれ汲んできた様々な手法の中にあるのでもない。それは、美德へのそして人類への愛の中に、また、彼の詩から絶え間なく立ち昇るあの何とは知れぬもの、共和国への無限なる嗜好とでも呼びたいと私の思うものの中にあるのだ。

En un mot, quel est le secret de Dupont, et d'où vient cette sympathie qui l'enveloppe ? Ce grand secret, je vais vous le dire, il est bien simple : il n'est ni dans l'acquis ni dans l'ingéniosité, ni dans l'habileté du faire, ni dans la plus ou moins grande quantité de procédés que l'artiste a puisés dans le fonds commun du savoir humain ; il est dans l'amour de la vertu et de l'humanité, et dans ce je ne sais quoi qui s'exhale incessamment de sa poésie, que j'appellerais volontiers le goût infini de la République¹²⁸.

「共和国への無限なる嗜好」という点に限って言えば、これは小ロマン派の人々の思想にも見られるものであって、ボードレールの美学理論に引きつけた形で言えば、彼らに共通の「気質」とでも言うべきものであった。ただ、それが自らの気質に単に忠実であるだけでは十分でなく、自らの時代との結びつきを失ったところではその理念が開花し得ないか、もしくは一時的に成功したとしても短命に終わらざるを得ないというのが肝心なことである。この問題意識に照らして『冥府』諸詩篇を顧みるならば、ボードレールは様々な芸術的理想を展開するうえで、常に何かしら同時代への働きかけを意図していたのではないかと思われてくる。「理想」や「憂愁 II」などの詩篇が、具体的に様々な立場に対する批判ないしは賛意を表すものであることは前節で確認したとおりである。芸術家や文学者にはそれぞれの気質があるのだからして、理想が多様なものになるというのはボードレールの美学理論からして当然の帰結である。問題は、時流に敏であるが故に自らの理想を見誤ることであり、逆に自らの理想を過剰に推し進めることによって、同時代との結びつきを失ってしまうことである。そのとき、一方で芸術家当人にとっての美の理想は失われ、他方では自らの芸術の現実的な存在理由が失われることになるだろう。そのような芸術家にとって、「もはや残された希望はただ一つ」、死のみであるということになる。理想が形而上学的なものであろうと、超自然的なものであろうと、その価値は具体的な歴史の中で常に問われ続けなければならないものなのである。

曲線の理想である円周は、無限に多数の直線から構成される類似の図形、内角が次第々々に鈍角化するにつれて円周と同一化するべきものである図形に比較され得る。

¹²⁸ OC, II, p. 33.

だが完璧な円周というものはないのだからして、絶対的な理想とは馬鹿げたものだ。単純なるものへの一途な嗜好は、愚昧な芸術家を導いて、同一の典型をいつも模倣させることになる。詩人たち、芸術家たち、そして全人類はまことに不幸なことになるだろう、もしも理想というこの不条理なもの、この不可能なものが発見されたならば。そうなったら、各人は自らの哀れな自我を、——自らの折れ線をどうすればよいのだ？

La circonférence, idéal de la ligne courbe, est comparable à une figure analogue composée d'une infinité de lignes droites, qui doit se confondre avec elle, les angles intérieurs s'obtusant de plus en plus.

Mais comme il n'y a pas de circonférence parfaite, l'idéal absolu est une bêtise. Le goût exclusif du simple conduit l'artiste nigaud à l'imitation du même type. Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre *moi*, – de sa ligne brisée ? ¹²⁹

『1846年のサロン』の「理想とモデル」と題された章の一節であるが、ここでボードレールが否定しているのは万人に共通するものとしての理想、あるいは体制の権威が認めるような理想、約言すれば「絶対的な理想」であり、これに対して芸術家それぞれの気質に見合った理想を追求すべきであると主張する。「絶対的な理想」というものがない以上、それは個々の作品において実現されるのほかはなく、それが芸術家の気質に沿うものであるとすれば、芸術的価値の定まった大作をなぞり返すだけの「模倣^{パステイッシュ}」というものにどれほどの意味があるだろうか。

『冥府』期のボードレールが、詩篇「憂愁Ⅱ」や「道義派のドラマと小説」、「異教派」といった記事を通して表明しようとしていたのは、まさしく擬古典主義的な題材と手法によって公衆の人気を安易に得ようとする芸術家たちへの反駁であり、同時に、芸術家個人の気質によって追求されるべき理想が見失われることへの懸念であった。そうである以上、事はもはや文学流派うんぬんといった党派性に関わる問題ではなくて、美の理念、あるいは芸術が歴史の中で辿るべき運命という問題にまで敷衍されることになる。ボードレールにおける理想追求の過程が、「理想さもなくば死」という極端な定式で表現され得るものがあることは、「芸術家たちの死」が示す通りである。しかしながら、それが小ロマン派のような大言壮語めいた主張であるよりは、むしろ現実的な苦難を前提とした「さもなくば」であることは念頭においておく必要があるだろう。その道程で道半ばにして倒れた小ロマン派やボエームたちの群像は、理想追求の困難と、その一つの帰結としての「死」という宿命論に具体的な実例を提供するものであると共に、「現代青年の精神的動揺」の歴史的境位に対応するものとして把握することができる。

¹²⁹ OC. II, p. 455.

第二節 擦り減らされる人間——「恋人たちの死」

「芸術家たちの死」に続いて、類似の主題を持つ「恋人たちの死」が来る。『冥府』詩群十一篇の中で、中央にあたる位置に「死」を主題とする二篇が来るのは、何やら示唆的である。ここまでの詩群の構成を改めて顧みるならば、冒頭の「憂愁I」において「冥府」の世界への導入が為され、「不徳の修道僧」から「猫たち」の四篇において、美の理想の様々な側面が提示された。そして、「芸術家たちの死」によって、美的理念の個別的範例から芸術家の運命そのものが『冥府』における詩的展開の俎上に上ることとなった。これに「恋人たちの死」が続くということは、芸術的な主題に偏っていた『冥府』の世界が、広く人間的な主題をも包摂するものとして把握され直すということの意味するように思われる。

恋人たちの死

私たちは軽やかな匂いに満ちた寢床、
墓のように深々とした寢椅子をしつらえよう¹³⁰。
そして、植木台には大きな花々を¹³¹
もっと美しい空のもとで咲かせよう。

最後の熱さを我先にと消尽しつつ、
私たちの二つの心は二つの大きな焰となって、
その二重の光を映し出しもするだろう、
私たちの二つの精神、これら双子の鏡のうちに。

神秘的な青と薔薇色に染まったある夕べ¹³²、
私たちはただ一つの、また別離の想いの強く込められた、
稲光のようなすすり泣きを交わすことでしょう¹³³。

一人の天使が¹³⁴扉を軽く押し開き、

¹³⁰ 『悪の華』ではポワン・ヴィルギユルがヴィルギユルになる。

¹³¹ 『悪の華』ではこの一行が次のように変わる。

「そして飾り棚の上には、奇妙な花々を」*« Et d'étranges fleurs sur des étagères, »*

¹³² 『悪の華』では、「染まった」*« teint »*から「なった」*« fait »*に変わる。

¹³³ 第一テルセの後半二行は『悪の華』では以下のようになっている。

「私たちはただ一つの稲光を交わすだろう、
別れの想いの込められた、一つの長い嗚咽のような。」

*« Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ; »*

¹³⁴ 『悪の華』では、「*« Et plus tard un Ange »*と、「～まで」*« Jusqu'à ce qu' »*が「ややあって」*« Et plus tard »*に、「一人の天使」*« un ange »*が「一人の〈天使〉」*« un Ange »*に変わる。

忠実にまた大切に¹³⁵、二枚のくすんだ鏡と死んだ焔を
蘇らせてくれるまで¹³⁶。

« La Mort des amants »

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux ;
Et de grandes fleurs dans des jardinières,
Écluses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir teint de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un sanglot unique,
Et comme un éclair tout chargé d'adieux,

Jusqu'à ce qu'un ange, entrouvrant les portes,
Viene ranimer, fidèle et soigneux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

「芸術家たちの死」の大きな特徴は、何よりもまず、これが非現実的な夢想の世界を描いているという点にある。最後のテルセを除いて、全ての詩節に単純未来が用いられていることがその根拠である。末尾の詩節にしても、接続法が用いられていることからして、非現実の状態を指し示しているのに変わりはない。この点を踏まえれば、冒頭のカトランで列挙される家具や装飾品が、押しなべて一種の理想的な世界を構成する材料として立ち現われてくる。とりわけ「花々」という語に着目するならば、これが芸術におけるのと同様、恋愛における理想の象徴であることは明らかだが、「芸術家たちの死」の末尾で、「花々」が芸術家の「死」によって咲くことが示された直後にあっては、同じく恋人たちの「死」を暗示するものとして読まれることになるであろう。しかも、この花は恋人である「私たちのために」咲く。既にここで、恋人たちの死と引き換えにしか、理想は達成されることがないという詩篇の結論は先取りされてしまっていると言える。こうして、先行する詩篇

¹³⁵ 「大切に」« soigneux »が、『悪の華』では「快活に」« joyeux »に変わる。

¹³⁶ « Vienne »が、『悪の華』では« Viendra »に変わる。

との関連、詩篇の表題、寝椅子の比喻として用いられた「墓」といった種々の要素によって、恋人たちの見る夢は初めから死の影を引きずっている。この詩篇の全体が夢想的な色彩を帯びる原因はほかにもある。それは、各詩行が「5+5」に分かれる十音節詩句によって綴られていることである。十音節詩句は、基本的には四音節目に句切りを持つ「4+6」の形式をとり、「5+5」は珍しい。特に、「芸術家たちの死」は、最初から最後まで徹底して五音節区切りとなっているのが目を惹く。なぜ「5+5」が用いられることが少ないかと言えば、句切りの単位が全て同じ音節数になってしまい、「リズムが単調になりがちなので、歌謡(chanson)風の短い詩にしか適さないからである¹³⁷。このことは逆に言えば、詩篇全体が単調なメロディを奏でているということであって、これによって、「恋人たちの死」のリズムが、ピショワも言うように、「子守歌」のような効果を醸し出すことになる。こうして、「寝床」、「寝椅子」といった語句と共に、詩篇全体の韻律構成によって「眠り」のテーマが導入される¹³⁸。『冥府』詩群において既に提示された、ミケランジェロの「夜」や、「猫たち」の眠ったような瞑想の状態などを思い出してみれば、この「眠り」は、同じく超自然性への回路を成すものと考えてよいであろう。

ただ、この超自然的な状態への移行が易々と為されるものではないことを示しているのが、第二節で用いられている動詞の「消尽する」« Usant »である。この詩篇を『冥府』で読むにせよ『悪の華』で読むにせよ、従来この動詞に注目した人はいなかったように思われるが、とりわけ『冥府』詩群における連関においてこれを読むとすれば、「花々」以外で二つの「死」詩篇を結びつけるものとして、この動詞の役割はいささか注目に値するよう思われる。芸術家たちは自らの理想へと達するために、「肉体を奇怪な仕事で擦り減らさなければならない」« Il faut user son corps en d'étranges travaux »が、この「擦り減らす」が動詞« user »なのである。「眠り」が超自然性への導入を成すとすれば、「肉体／熱さを消耗する」のは、理想を見出すために必要な手続き、いや儀式にさえ思えてくる。この儀式で犠牲に供されるのは、芸術家あるいは恋人たちの生命である。この動詞は、「二人」の恋人たちが「一つ」の存在となって溶け合うことが、単に肉体を交わらせればよいというような容易いものではないことを示している。

『家庭画報』に掲載された「驕慢の罰」、「まじめな人々の葡萄酒」二篇にもまた、共通してこの動詞が使われていたことが想起される。イエスの栄光も恥辱も自らの弁証法の思ふままだと叫んだ神学者は、「使い古されたもののように、汚らしく、役に立たず、醜くて、子供たちの楽しみと笑いの種と」なった。これに対して、葡萄酒の詩では、仕事で「くたびれた」労働者が、葡萄酒を飲むことによって再び生起を取り戻す。『家庭画報』二篇と、『議会通信』の「死」二詩篇との相違は、前者では、神学者ないしは労働者の存在様態の変化を示す語として動詞« user »が用いられていたのに対し、後者では、芸術ないしは

¹³⁷ 杉山正樹、『やさしいフランス詩法』、白水社、1981年、pp. 184-186。

¹³⁸ OC. I. p. 1087. また、詩篇の構成および音声について詳細な分析を施しているのは、Michel Deguy, « Le Corps de Jeanne » (Poétique, n°3, 1971)に含まれた、「Notes en vue de l'analyse de La Mort des amants」の節である。

恋愛における理想追求の過程を示す語としてこれが用いられ、さらにその帰結として死が待ち受けていることだ¹³⁹。『家庭画報』の二篇は、理想とも死とも関連がないので、両者をいちおう区別して考えなければならないように思われるが、ここで注目したいのは両者の相違点よりも共通点の方である。それが、主体の「事物化」である。すなわち、それが労働によるものであろうと、芸術や恋愛の理想を追求するためであらうと、肉体を「擦り減らす」ことは、主体の精神を崩壊させるほどの激しい損耗なのであり、その結果として人間の「事物化」がもたらされる。「まじめな人々の葡萄酒」の労働者は、余りに激しい労働によって、ほとんど事物に近い状態になるまでに疲弊している。これが、19世紀当時のパリの労働者が置かれていた悲惨な環境を前提としていることは言うまでもない。とりわけ『家庭画報』においては、直前の詩篇で「使い古された物」« chose usée »という表現が使われており、この印象はさらに強まるものとなる。また、擦り切れた労働者が葡萄酒によって生気を取り戻すというのは、逆説的に葡萄酒の神聖な価値を表現するものでもある。そして、人間と葡萄酒との結合から「詩が生まれる」であらうと言う詩篇末尾の主張が、美学と道徳という二つの観点を含むものであることは既に見たが、それは労働の称揚であると同時に美学的な意味での道徳性をも含むものである。労働者は過酷な労働に従事するが故に賛美されるのであり、葡萄酒は「くたびれた」労働者を癒すが故に神聖なのである。これは、自らの芸術的理想に達するためには「肉体を奇怪な仕事で擦り減らさなければならない」とする「芸術家たちの死」にも通じる主張ではないだろうか。恋人たちもまた同様に、「ただ一つの、また別離の想いの強く込められた、／稲光のようなすすり泣きを交わす」ためには、自分たちの肉体を「消尽し」なければならない。だが、その代償として恋人たちという「双子の鏡」は、「二枚のくすんだ鏡」、「死んだ焰」となる。詩篇の中で、「双子の鏡」は、「二つの精神」の比喩として出てくるので、この鏡がくすんだ状態とは、やはり精神が失われた状態、少なくともそれが衰滅した状態であると考えてよいであらう。この最終連で超自然的な存在たる「一人の天使」が出てくるということは、恋愛

¹³⁹ 『悪の華』における« user »の用法について付言しておく、この動詞自体の用例はきわめて少ない。ここに挙げた四つの詩篇を入れても全部で六篇である。残りの二篇のうち、一つは「君は全宇宙を自分の寝所に入れかねない…」で始まる無題詩(初版:二十三番、第二版:二十五番)、もう一つは「聖ペテロの否認」(初版:九十番、第二版:百十八番)である。これらの六篇はいずれも初版、第二版に収められているもので、蛇足を承知で計算すれば、初版では全百篇中六篇、第二版では全百二十四篇中六篇ということになる。割合の面から言えば、第二版における二十四篇の増加が無意味であるほどに少ない。さらに、「君は全宇宙を…」と「聖ペテロの否認」の二篇では、「擦り減らす、消耗させる」という意味での他動詞ではなく、「使う、用いる」という意味の« user de »という間接他動詞が使われている。文法的な観点から見ても、ボードレールの詩篇における用例から見ても、他動詞« user »と間接他動詞« user de »を同一の用例として処理するのは許容されまい。したがって、本文で問題となっている「擦り減らす」という意味の他動詞« user »の用例は、『悪の華』全体でみても「驕慢の罰」、「まじめな人々の葡萄酒」(「葡萄酒の魂」)、「芸術家たちの死」、「恋人たちの死」の四篇だけであると言ってよい。なお、「葡萄酒とハシッシュについて」(1851)には、「user」も« user de »も用いられていない。

において二つの存在が「一つ」になるような超自然的な結合が為されるためには、肉体と精神を犠牲にしなければならないことが暗示されているのである。

このように、「芸術家たちの死」と「恋人たちの死」という二つの「死」詩篇において、理想が死と密接に結びつけられることによって、『冥府』詩群は弁証法的な展開を見せる。「不徳の修道僧」から「猫たち」に至る「理想」詩群は、芸術的理想の様々な在り様を提示するものであり、力強さ、ブーザンゴ的反逆、超自然性が提示されていた。だが、「死」詩篇において、人間が自らの理想へと達するためには、自らの人間性が解体し、事物化するまでに心身を「擦り切れさせ^ユる」^ゼ 労苦が不可欠であるという、一種の^{モラル}道徳が導入されるのである。その究極的な帰結が死であり、未知なるものへと通じる死は、自らの生において理想を見出し得なかった芸術家や恋人たちにとっての唯一の慰めとして立ち現われてくる。こうした理想追求における道徳の端的なアンチテーゼがハシッシュである。ボードレールがハシッシュを道徳的な観点から断罪する際、この薬物のことを「本質的に怠惰」であると言ったことが想起される。それは本来、長々とした苦しい仕事の果てに為される「天国を一挙に奪取させる」という点で、社会道徳の観点からするのみならず、美学論的な観点から見ても容認されざるものなのである。そもそも超自然的なイメージを記述するためにハシッシュの記述が取り上げられたことを思い起こせば、その道徳的な否定が為された際にも、そこに美学的な論点が潜んでいることを見抜くことは難しくない。1858年の「ハシッシュの詩」では、社会道徳的な側面は稀薄になり、逆に美学的な論点がより前面に出てくることとなる。まさしく「^{モラル}教訓」と名づけられたその最終節において、ハシッシュの服用は「自らの意志の放棄」であり、その結果として「知性的な死という刑罰」を受けるという主張が為されているのだが、1851年の記事で既に「ハシッシュは意志を滅ぼす」ことが明言されている以上、根本的な問題点は一貫していると言えよう。こうして二つの「死」詩篇は、『冥府』詩群の理想追求の過程に道徳的な側面を導入する役割を果たしているのであり、これに後続する諸詩篇はその絶望的困難の認識に立ったうえで展開されることとなるのである。

第五章

「絶望」詩群
壊れゆく自我

第一節 無力感の中の反逆——「憎しみの樽」

前節までのところで、理想が死の展望に覆われるという『冥府』の弁証法が展開されるところまでを確認した。理想を追求する主体が実際に理想に至り得るかどうかはともかく、それは肉体と精神を激しく「擦り減らす」ものであり、その潜在的な可能性として、「死」が常に隣り合わせになっている。このような恐ろしく陰鬱な論理を認識した後では、「理想」詩群で展開されたような「力強さ」や「歓び」はもはや求むべくもない。もし仮にそれを求めようとしても、絶望の中で追求される理想から無力感や重苦しきの影を拭い去ることはできない。「恋人たちの死」に続く「憎しみの樽」では、『冥府』の基調である陰惨なイメージが提示されつつ、さらに「汗と努力」も無益であることが主張される。

憎しみの樽

憎しみ¹⁴⁰は青ざめたダナイデスの樽、
狂乱した復讐が赤く焼けた強健な腕で、
死者たちの血と涙をたっぷり大きな手桶で何杯も、
空漠とした闇に注ぎ込んでも無駄なこと¹⁴¹。

悪魔がそれらの底なしの深淵に秘密の穴をいくつも開けて、
そこから汗と努力の千年も流れてしまうことだろう、
たとえ復讐が犠牲者たちを横たえて¹⁴²、
ガルヴァニ電流を流し¹⁴³幾度も血を搾り取ろうと¹⁴⁴。

憎しみは穴ぐら¹⁴⁵の奥の飲んだくれ、
飲むたびごとに渴きを覚え¹⁴⁶、
レルネーの大蛇^{ヒュドラ}のようにますます渴いていくばかり¹⁴⁷。

¹⁴⁸けれども幸福な酒飲みは自分が打ち負かされることを知っている、
憎しみときたら悲惨な運命を背負わされ、

¹⁴⁰ 「憎しみ」« haine »、「復讐」« vengeance »、「悪魔」« démon »の話は、『悪の華』では全て頭文字が大文字になり、寓意的、象徴的な性格が強く強調される。

¹⁴¹ 詩節末尾のポワン・ヴィルギユルが、『悪の華』ではヴィルギユルに変わる。

¹⁴² 『悪の華』では、「命を吹き込み」« ranimer »となる。

¹⁴³ 『悪の華』では、「生き返らせ」« ressusciter »となる。

¹⁴⁴ 『悪の華』では、「圧搾しようとも」« pressurer »となる。

¹⁴⁵ 『悪の華』では、「居酒屋」« taverne »となる。

¹⁴⁶ 『悪の華』では、詩行末尾のヴィルギユルが削除される。

¹⁴⁷ 『悪の華』ではポワン・ヴィルギユルが、ポワンに変わる。

¹⁴⁸ 『悪の華』では、「Mais」の直前にティレ« — »が挿入される。

テーブルの下で眠りにつくこともついにかなわぬ。

« Le Tonneau de la haine »

La haine est le tonneau des pâles Danaïdes ;
La vengeance éperdue aux bras rouges et forts
A beau précipiter dans ses ténèbres vides
De grands seaux pleins du sang et des larmes des morts ;

Le démon fait des trous secrets à ces abîmes
Par où fuiraient mille ans de sueurs et d'efforts,
Quand même elle saurait allonger ses victimes,
Et pour les resaigner galvaniser leurs corps.

La haine est un ivrogne au fond d'une caverne
Qui sent toujours la soif naître de la liqueur,
Et se multiplier comme l'hydre de Lerne ;

Mais les buveurs heureux connaissent leur vainqueur,
Et la haine est vouée à ce sort lamentable
De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.

この詩の登場人物となっているのは「憎しみ」、「復讐」、「悪魔」である。すなわち、擬人化された抽象的な存在たちによって寓意的な性格を強く有した詩篇であると言える。『悪の華』では、これらの登場人物たちが全て « Haine 」、« Vengeance 」、« Démon 」と大文字で表記され、アレゴリックな性格がさらに強調されることになる。こうしたアレゴリーの要素に加え、二つの主要な要素群がこの詩篇に複雑な性格を付与している。一つは神話的要素であり、もう一つは同時代社会に関わる要素である。ここで用いられている神話的要素は、ダナイデスとレルネーの大蛇^{ヒュドラ}である。ダナイデスというのは、アルゴスの王位継承権を持っていたダナオス王の五十人の娘たちである。ダナオス王に敵対する相手として、共にアルゴスの王座に対して権利を持っていたアイギュプトスがおり、彼の五十人の息子たちはダナオスの娘たちとの婚姻によって自分たちの権利を確固たるものにしようとする。ダナオスの娘たちはこれを忌避しアルゴスに逃れるが、アイギュプトスの息子たちはこれを追い、ダナオスに和解を求め、その娘たちを妻としたいと望む。ダナオス王は彼らの言葉を表面上は受け容れるが、娘たちに短剣を渡し、それぞれの夫を殺害するように命じる。ただ一人ヒュペルムネストラだけは父の命に背き、夫リュケンシウスを助ける。その後二

人はアルゴス王家の祖となるが、これに対して夫を殺した四十九人の娘たちは夫を殺した咎として、地獄において穴の開いた器で底のない甕に永久に水を汲む懲罰を課せられた。もう一つの神話的要素であるレルネーの大蛇は、ギリシア神話でヘラクレスに退治された怪物である。アポロドロスの『ビブリオテケー』では、「これ [=ヒュドラ] はレルネーの沼沢地に育ち、平原に出て来ては家畜や土地を荒らしていた。水蛇は巨きな身体で、九頭を有し、八つは殺すことができるが、真ん中のは不死であった¹⁴⁹」と記述されている。このヒュドラの比喩が何を意味するのかは、いささか判然としかねるところがある。日本神話の八岐大蛇ならばともかく、ホメロスの『神統記』、アポロドロスの『ビブリオテケー』、オヴィディウスの『変身譚』のいずれにもヒュドラが大酒飲みであるという記述は出てこない。これについては、おそらくヒュドラ独特の性質、すなわち一つの首を切るとそこから二つの首が生えてきてその力が倍加するという性質に関係があるものと思われる。ここから、繰り返される復讐と殺戮のイメージが与えられることになる。さらにもう一つ、ヒュドラを討ち取ったヘラクレスが最終的にヒュドラの毒で人間としての生命を絶たれるという筋書きが、詩篇で描かれた復讐のイメージにことのほか沿うものであるということも見逃せない。ダナイデスとヒュドラという二つの神話的要素は、こうして終わることのない罰あるいは血の連鎖というイメージを詩篇に付与することとなる。

同時代社会に関わる要素として、まず見やすいのは憎しみがそれになぞらえられる「酒飲み」の比喩である。「葡萄酒とハシッシュについて」の記事を念頭に置いてみれば、ここから同時代の労働者たちの姿を思い起こすことは難しいことではない。詩篇全体が憎しみと復讐を主題にしていることから、この労働者のイメージに 1848 年の二月革命と六月暴動を結びつけて考えることもできる。これ以外に諸研究が一致して指摘するのは、この詩篇全体の発想源となっているのが、ヴィニーの『ステロ』、第二十章「恐怖政治の物語」« Une histoire de la Terreur »におけるノワール医師の復讐のメカニズムの分析である。

博士は脚を組み、悠々ともう一本の煙草をとりながら続けた。この感情はですね、殺人者の感情であり、怒り、恐怖、そして憂愁の全てに通じるものなのです。自殺が失敗したとき、もしもあなたが彼の手を縛り付けなければ、彼はまた同じことを繰り返すのです（医者はみなこのことを知っています）。殺人者も同じです、彼は最初の殺人の復讐者を二番目の殺人によって亡き者とし、三番目の殺人で二番目の殺人の復讐者を、といった感じで一生涯それを続けていこうとするのです。もしも彼が〈権力〉を手放しさえしなければね（これが彼の近視の眼には、永久に至高にして神聖なものと映るのです！）。そして彼は、腐敗したと思われる屍体に対するのと同じように、国家に対して手術を行うのです。そう、彼は切り、刻み、削るのです。彼は黒い染みを追いかけるのですが、その染みこそは彼自身の影であり、人々が彼に対して抱く軽蔑と憎しみなのです。彼は至る所にその染みを見つめます。自らの塞いだような悲しみ、

¹⁴⁹ アポロドーロス、『ギリシア神話』、高津春繁訳、岩波文庫、1953年、p. 90.

自らの憤怒の中で、底に穴の開いた血の樽とでも言うべきものを満たそうとして疲弊するのですが、それもまた彼の地獄なのです¹⁵⁰。

章の表題に見られるように、これは恐怖政治時代の血の連鎖に関する心理学的な分析とでも言うべきものである。ノワール医師によるこの殺戮のメカニズムがボードレールにインスピレーションを与え、これを象徴する「血の樽」のイメージが「憎しみの樽」に結びついていることは否定し難い。松本勤は、ヴィニーの『ステロ』が発想源となっていることは、ノワール医師にとっての恐怖政治に相当するもの、すなわち 1848 年の諸事件、とりわけ六月暴動の血の惨劇が考えられるであろうと述べる¹⁵¹。だが、歴史的な事件であれ、文学的なものであれ、何らかのレフェランスを指し示すだけでは不十分であろう。問題は、これらのレフェランスが「憎しみの樽」の詩人にとって何を意味したかということであり、またそれが『冥府』詩群の中で果たす意義である。

そこで、「憎しみの樽」に先行する二つの「死」詩篇によって、『冥府』詩群にある種の弁証法的展開がもたらされたことが想起される。「死」詩群では、理想追求の過程が、その主体にとっては人格の解体、ないしは死に至るほどの激しい道程であることが示され、さらに「恋人たちの死」によって、それが必ずしも芸術的な領野にのみ限られたものではないという主題の拡張が行われた。「憎しみの樽」がその直後に配列されていることに意味があるとすれば、まずはこの弁証法を引き継いでいるものと考えらるべきであろう。これを踏まえて詩篇を読むならば、ここから直接的に、芸術に関わる意味合いを読み取ることはできない。したがって、この詩篇において『冥府』の弁証法は、人間の行いの無益さそのものにまで至ることになる。さらにここでは、ほとんど無意味な苦役を永遠とも言えるほど長い時間にわたって課される人間の宿命が描かれている。穴の開いた容器を使って、底のない桶に永遠に汲み続けるというダナオス王の娘たちの比喻は、こうした意味において強烈なイメージ喚起力を発揮する。ここにノワール医師の分析に由来する、「憎しみ」と「復讐」のメカニズムが付け加わる。「復讐」が自らの「赤く焼けた強健な腕」によってどれだけ血を流しても、「憎しみ」の渇きが癒されることは決してない。切られる度に増えるヒュドラの首のように、その渇きは増大してく一方である。いわば、理想や目的のいかんに関わらず、人間的な所業の圧倒的な無力感の中で、むしろ人間が何かを為そうとすればする

¹⁵⁰ « Cette émotion, monsieur, poursuivit le Docteur en se croisant les jambes et prenant une prise de tabac plus à son aise, l'émotion de l'assassinat tient de la colère, de la peur et du spleen tout à la fois. Lorsqu'un suicide s'est manqué, si vous ne lui liez les mains, il redouble (tout médecin le sait). Il en est de même de l'assassin, il croit se défaire d'un vengeur de son premier meurtre par un second, d'un vengeur du second dans le troisième, et ainsi de suite pour sa vie entière s'il garde le Pouvoir (cette chose divine et sainte à jamais à ses yeux myopes !). Il opère alors sur une nation comme sur un corps qu'il croit gangrené : il coupe, il taille, il charpente. Il poursuit la tache noire, et cette tache, c'est son ombre, c'est le mépris et la haine qu'on a de lui : il la trouve partout. Dans son chagrin mélancolique et dans sa rage, il s'épuise à remplir une sorte de tonneau de sang percé par le fond, et c'est aussi là son enfer. », Vigny, *Œuvres complètes* II, Prose, texte présenté, établi et annoté par Alphonse Bouvet, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993, p. 563.

¹⁵¹ 松本(1988).

ほど「憎しみ」が増幅していくメカニズムが、様々なイメージを通して描写されていると言ってよい。このような劫罰と比べれば、死ですらも救いであるように思われる。なぜなら、死は絶対的な終わりとして、芸術家たちの「脳髄に花々を咲かせ」、恋人たちの愛に和合をもたらすからである。「死」詩篇においては、そうした死による理想への到達が単純未来で書かれている以上、必ずしもそれが達成されるものであるとは限らないわけだが、少なくとも「憎しみの樽」に血を注ぎ続ける——しかも「憎しみ」の渴きは自らが増幅させている——という終わりのない罰よりはまだしも希望が残っている。死よりも救いのない運命がここで描写されている以上、「理想」詩群から「死」詩群、そして「憎しみの樽」によって導入される「絶望」詩群と、『冥府』の弁証法はあたかも下降線を辿るかのように展開していくのである。

第二節 深淵における嘆き——「ラ・ベアトリックス浄福をもたらす女」

「憎しみの樽」に続く詩篇「浄福をもたらす女」は、四年後の1855年の『悪の華』十八篇にも再掲されており、そこで表題が「憂愁」« Le Spleen »と改められた。さらに詩集『悪の華』に収められた際には「深キ淵ヨリ我ヨビカケタリ」« De profundis camavi »と変更された。これが一度「憂愁」と名づけられているということは、ボードレールの憂愁の性格、すなわち、不動性における理想の追求とその暗澹たる展望という理路を引き継いだ詩篇の一つだと考えられる根拠となる。この詩篇についてまず気になることは、登場するテキストごとにそれぞれ異なる意味を担わされているということである。1855年の『悪の華』詩群では、他に「憂愁」と名づけられた詩篇がないので、十八篇の中でこれが詩人にとっての「憂愁」のイメージを強く担わされている。これに対して詩集『悪の華』では、初版二十八番、第二版三十一番、第三版三十二番と、いわゆる「恋愛詩群」と呼びならわされる位置に配列されており、詩篇番号で六十番台後半から始まる「憂愁詩群」とはかなり離れた位置に置かれている。この事実が意味するのは、これが多様な可読可能性を持ち得る詩篇だということであって、こうした曖昧な性格から、ルダンテックとクレペ＝ブランの論争も起こり得たと言ってよい。だが、1855年の詩群にせよ、1857年以降の詩集にせよ、それらは第二帝政期に入り、ボードレールが自らの詩学を展開させる中で考えられたことであって、第二共和政下における詩集『冥府』という枠内で考察を進める私たちにとって、これらの情報を参考するにしても、余り過大視することは差し控えねばならないであろう。

ラ・ベアトリックス
浄福をもたらす女¹⁵²

お前¹⁵³、私の愛するたった一人の人よ、わが心の墮ちこんだ

¹⁵² 1855年6月1日の『両世界評論』掲載の『悪の華』十八篇では、表題が「ル・スプリー憂愁」« Le Spleen »となり、詩集『悪の華』では「深キ淵ヨリ我ヨビカケタリ」« De profundis camavi »となる。以下、『悪の華』は全て詩集を指す。

ほの暗い深淵の底から、私はお前の憐れみを乞い願う。

これは鉛色の地平に限られた陰鬱な世界、
そこでは恐怖と呪詛とが夜闇の中を泳いでいる¹⁵⁴。

熱のない太陽が三カ月¹⁵⁵の間その上に懸かり、
残りの三カ月は夜が地上を覆っている。
これは極地よりもさらに剥き出しの土地。
¹⁵⁶獣も、小川も、草木も、森もない¹⁵⁷。

さて¹⁵⁸、この氷の太陽の寒々とした残酷さ、
それに古えの混沌¹⁵⁹にも似た古い¹⁶⁰夜¹⁶¹、
これを凌ぐ恐怖など世界にない¹⁶²。

惰眠に沈み込むことのできる
この上もなく卑しい動物たちの運命が私には妬ましい、
それほどに時間の^{おだまき}苧環¹⁶³はのろのろと繰られてゆく¹⁶⁴。

« La Béatrix »

J'implore ta pitié, toi l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème.

¹⁵³ 『悪の華』では大文字で« Toi, »となり、さらに直後にヴィルギユルが打たれ、独立した呼びかけとしての性格が強調される。

¹⁵⁴ 『悪の華』では詩節末尾のポワンが、ポワン・ヴィルギユルとなる。

¹⁵⁵ 「三カ月」とされているのが、『悪の華』では「六カ月」« six mois / les six autres mois »となる。『悪の華』のヴェルシオンでは、合わせて一年となり意味がとりやすいが、『議会通信』版では合わせても半年となるだけなので理解しにくい。

¹⁵⁶ 『悪の華』では、詩行の冒頭、「Ni bêtes, »の直前にティレ« — »が挿入される。

¹⁵⁷ 『悪の華』では詩節末尾が感嘆符« ! »となる。詩行冒頭のティレと共に、詩行の独立的な性格が強く打ち出される。

¹⁵⁸ 『悪の華』では、「さて」« Or »の直後のヴィルギユルが削除される。

¹⁵⁹ 『悪の華』では、大文字で「混沌」« Chaos »となる。

¹⁶⁰ 『悪の華』では「果てしない夜」« immense nuit »となる。

¹⁶¹ 『悪の華』では、この詩節の二行目の末尾のヴィルギユルが削除される。

¹⁶² 詩節の末尾が、『悪の華』ではポワン・ヴィルギユルとなる。

¹⁶³ « écheveau »の訳語。糸を一定のかたまりに巻いたもの。「かせ」（罫、栲）とも訳される。「苧環」については阿部訳に従った。松本(1993)の訳では、「栲」。

¹⁶⁴ 『悪の華』では、詩の末尾が感嘆符« ! »で閉じられる。

Un soleil sans chaleur plane au-dessus trois mois,
Et les trois autres mois la nuit couvre la terre ;
C'est un pays plus nu que la terre polaire ;
Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois.

Or, il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La froide cruauté de ce soleil de glace,
Et cette vieille nuit semblable au vieux chaos.

Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide.

この詩篇の表題である「ラ・ベアトリックス」は、詩集のタイトルである『冥府』とならんで、明らかにダンテの『神曲』を想起させるものである。実際、ダンテの「地獄篇」第四歌に目を通してみると、ボードレールは何らかの形でダンテを意識していたと思われる節が出てくる。まず、ダンテは地獄の溪谷に足を踏み入れる直前、これを「嘆きの谷の深淵の縁」と呼ぶ。この表現は、詩篇「浄福をもたらす女」の第一連を容易に思い起こさせると同時に、詩集『悪の華』における表題にも通じるものがある。そして、地獄の谷に入ったダンテは第一の境に至る。罪を犯しておらず徳の高い人々、だが洗礼を受けていないが故に天国に入ることのできない人々の行き先である「冥府」を、ダンテは次のように描写する。

高い城壁が七重にそれを取り巻き、
周囲を守って美しい小川が流れている。
その川をまるで堅い土でも踏むかのように私たちはよぎった。
七つの門を私たちは賢者とともに潜り、
緑さわやかな芝生の原に到着した¹⁶⁵。

この情景描写は、ボードレールの詩篇の「小川も、草木もない」という記述に通じるであらう。獣と森について言えば、『神曲』冒頭において、「人生の道の半ばで／正道を踏みはずした私が／目をさました時は暗い森の中にいた」と述べた後で、続けざまに「豹」、「獅子」、「牝狼」に襲われたことと結びつけて考えることができる。ここで看過されるべきでないのは、ボードレールの『冥府』も、ダンテの彼岸の旅も、いずれも精神的な道程であ

¹⁶⁵ ダンテ、『神曲』、平川祐弘訳、河出文庫、2008年、p. 56.

るということだ。「浄福をもたらす女」の中で、ボードレーが自らの堕ちた深淵の世界を「univers」と表現し、これほどの恐怖はないとされる「世界」を「monde」と表現しているのは、こうした物質的な世界と精神的な世界を峻別する意図の表れであるといえる。さらに細かく見れば、「univers」には不定冠詞「un」が用いられ、「monde」には定冠詞が用いられることから、「monde」が人々の住まう通常の世俗的世界であるのに対し、ボードレーの深淵は様々なあり得る世界^{ユニヴェール}の可能態の一つであるということになる。ボードレーの美学理論に引きつけていけば、理想が個々人の芸術家の気質によって規定される性質のものである以上、その裏返しとしての「憂愁」の世界もまた様々なものであり得る。つまり、「monde」と区別され、さらに不定冠詞を付された「un univers」という表現には、詩人の個人的な性格が強く刻印されているのである。ここに、「森はダンテの罪深い生活の寓意であり、三頭の獣はその罪を象徴する¹⁶⁶」という平川祐弘の注釈を踏まえれば、両者の詩篇の舞台となる「陰鬱な世界」、あるいは「森」は、それぞれに陰鬱な精神状態の寓意として解説されることになる。獣が罪の象徴であるという見方は、1855年の十八詩篇、1857年の詩集とともに巻頭を飾ることになる詩篇「読者へ」«Au Lecteur»にもほとんどそのまま適用され得るものである。

だが、ジャッカル、豹、牝狼、
猿、蠍、秃鷹、蛇、
啼き、吠え、唸り、這い回る怪物どものうちに、
我らの悪徳の穢らわしい動物園の中に、

さらに醜悪で、さらに邪悪で、さらに不浄な一匹がいる！

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !¹⁶⁷

他の悪徳よりもさらに忌まわしい悪徳、「それが倦怠だ！¹⁶⁸」というわけだが、ここからボードレーにとってもダンテにとっても獣は罪過や悪徳を象徴する寓意であったということが確認できる。これらの共通点を考慮すれば、詩篇「浄福をもたらす女」を書いた際、

¹⁶⁶ダンテ、『神曲』、平川祐弘訳、河出文庫、2008年、p. 10.

¹⁶⁷ OC. I, p. 6.

¹⁶⁸ « C'est l'Ennui ! », *ibid.*

表題のみならず、情景描写や象徴表現などの点でもボードレールがダンテを念頭においていたことは疑いない。

しかしながら、両者の相違点にも目を配る必要がある。ダンテの「地獄篇」に描かれた「冥府」に比べて、この詩篇の「陰鬱な世界」は、はるかに無聊索漠とした世界である。ボードレールの『冥府』は、「獣も、小川も、草木も、森もない」場所である。すなわち、これはダンテの「冥府」を裏返し、さらに酷薄にした世界だと言える。だが、ダンテとボードレールを分かち最も根本的な違いは、「私の愛する唯一の人」と詩人との関係性である。ダンテのベアトリーチェは文字通り唯一の人であり、至高天に座す存在である。これに対してボードレールの語りかける相手は「ラ・ベアトリックス」であり、定冠詞が付されている以上、ここには一種の一般化が働いていると考えなければならない。つまり、詩人は「ベアトリックス」という名の女性に語りかけているわけではなく、「浄福を与える女」という性格を持った女性に話しかけているのである¹⁶⁹。したがって、この詩篇において、ボードレールはダンテのベアトリーチェを思い起こさせてはいるが、哀願を向けられる当の相手は無名の「お前」なのである。ルダンテックは、この「私の愛するたった一人の人」«*toi l'unique que j'aime*»について、「unique que」という同一の音がぶつかり合うことの不自然さに注意を向け、『悪の華』では«*Toi*»と大文字で表記されていることから、詩人は唯一の絶対者である神に向けて呼びかけていると主張した。これに対してクレペ＝ブランは、ボードレールの詩法は必ずしもバンヴィルのように自由自在なものでなかったし、『悪の華』では一貫して恋愛詩群、特に恋人であったジャンヌ・デュヴァルから靈感を得たジャンヌ詩群に属しており、さらに 1851 年、1855 年のヴェルシオンでは«*toi*»が小文字であったとして、「お前」はやはり女性を指すものであると反論した¹⁷⁰。『冥府』詩群においては、これが「浄福をもたらす女」と題されていることから、この«*toi*»を唯一の神と見ることは 1851 年においてはいっそう難しいと言わざるを得ない。クレペ＝ブランも述べており、この詩篇がジャンヌ・デュヴァルを描いたものであると推測することもできるが、ここでは現実の女性の誰が背景になっているかということはさして重要なことではない。むしろ文学伝統におけるダンテのベアトリーチェとの相違に目を向けることが有用であるように思われる。『神曲』で、ダンテを地獄と煉獄の旅において導くようヴェルギリウスに命じたのは、ほかならぬベアトリーチェである。そしてダンテは、最終的に天国に入りベアトリーチェに巡り会う。つまり、ベアトリーチェは「正道を踏み外した」ダンテを優しく見守り続けていたと言ってよい。これに対してボードレールの詩篇では、詩人が一方的に憐憫を乞うだけで、それに対する応答のようなものは一切なされない。もう少し言えば、ダンテのベアトリーチェは天国にいたことが初めからわかっているのだが、ボードレールの「ラ・ベアトリックス」は一体どこにいるのだろうか。詩篇「浄福をもたらす女」は、表題が示唆

¹⁶⁹ 「浄福」を意味する女性名詞«*béatitude*»を念頭におけばよい。

¹⁷⁰ *Les Fleurs du Mal*, texte de la seconde édition, éd. Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1942, pp. 350-351.

する通り、「お前」と呼びかけられる女性が主題となっているように思われ、したがって読者はこの女性について何かしらを考えないわけにはいかないが、それにも関わらずこの女性は居場所が明示されることもなければ、決して詩篇の中に登場することもない。詩篇中で描かれているのは、徹頭徹尾ボードレールが自ら落ち込んだ「ほの暗い深淵の底」、「陰鬱な世界」の有り様であり、「卑しい獣たち」をも羨むほどの詩人の苦悩に満ちた境涯である。これはまさしく、理想＝「お前」を求めつつ、その理想に達することのできない絶望者の苦悩である。

ここで、詩篇「理想」における理想の形象が、女性たちの像であったことが想起されはしないだろうか。『冥府』詩群の構造において、完全なシンメトリーになってはいないが、二つの「死」詩篇を中心として、前半の詩群で提示される様々な理想像と、後半の詩群で提示される絶望的な窮状とは、対照構造を成しているように思われる。その一つの根拠が、明確な名前や形象を伴った「マクベス夫人」や「夜」といった理想の女性像と、同じく理想的な女性像でありながら、名前も形も持たない「浄福をもたらす女」である。

深淵のように深いこの心に必要なのは、
お前、マクベス夫人、罪に臨んで力強い魂、
烈風の風土に咲いたアイスキュロスの夢、

あるいはお前、大いなる〈夜〉、ミケランジェロの娘、
奇怪な姿勢で穏やかに眠る者、
巨人族の口に合うように彫りこまれた媚態。

「理想」

お前、私の愛するたった一人の人よ、わが心の落ちこんだ
ほの暗い深淵の底から、私はお前の憐れみを乞い願う。

「浄福をもたらす女」

「理想」においても、「浄福をもたらす女」においても、呼びかける主体＝詩人は一貫して「深淵」のような精神状態にあり、同時にその詩的主体にとって、彼女たちはみな等しく「お前」と呼びかけられる存在である。このことは、『冥府』詩群において、両詩篇が対照的な意味を持つ詩篇であることを示唆するものである。さらにこれ以外の要素にも目を向けてみると、「不動性」の主題についても、「理想」詩群と「絶望」詩群ではシンメトリックな関係性が成り立っていることがわかる。詩篇「理想」におけるミケランジェロの「夜」、「憂愁Ⅱ」において自らの死せる状態を謳歌する「陽気な死人」、「終わりなき夢に眠るが如きスフィンクスを思わせる」猫たち、彼らはみな死や眠りといった不動性の状態においてある種の幸福な状態を体現している。これに対して、「憎しみの樽」の主人公たる「憎しみ」

は、「悲惨な運命を背負わされ、／テーブルの下で眠りにつくこともついにかなわ」ず、「浄福をもとめる女」に呼びかける私にとっては「惰眠に沈み込むことのできる／この上もなく卑しい動物たちの運命」ですら羨望の対象となる。絶望に沈み込んだ「私」は、決して「陽気な死人」や「猫たち」のように自らの状態に憩うことができない。というより、「運命」によって許されていないと言ってよい。「憎しみ」は「悲惨な運命を背負わされ」、愛する女性の憐憫を願う「私」も、「卑しい動物たちの運命」よりもさらに悲惨な「運命」を課されていると言ってよい。「絶望」詩群の主役たちは、「理想」詩群の主役たちの持っていた「力強さ」をいささかも持っていない。ここから、「憂愁Ⅲ」における主体もまた、「力強い」理想から見放された者であるとの推測を立てることができるが、はたして「ひび割れた鐘」を聞く「私の魂」は、ついに力尽き「身動きもせず死んでゆく」負傷者に擬せられることとなる。

第三節 ひび割れた自我——「^{ル・スプリーン}憂愁Ⅲ」

憂愁Ⅲ¹⁷¹

苦くも甘美なものだ¹⁷²、冬の夜々に、
揺らめき、燻る火の近くで¹⁷³、
霧の中で歌ういくつもの^{カリヨン}鐘の音に、
遠い日々の思い出がゆっくりと立ち昇ってくるのを感じるのは¹⁷⁴。

力強いのどを持つ鐘はなんと幸福なのだろう、
年老いてなお、軽快で頑丈に、
宗教的な泣き声を忠実に投げかける、
それはまるで天幕の下で番をする老兵士のよう¹⁷⁵。

私の魂はひび割れていて、倦怠を覚える折々
自分の歌で夜の冷たい空気を満たそうとする時に、
しばしば起こるのは、衰弱したその声が

¹⁷¹ 表題が、1855年6月1日の『両世界評論』掲載の『悪の華』十八篇では、「鐘」« La Cloche »、詩集『悪の華』では「ひび割れた鐘」« La Cloche fêlée »となる。以下、『悪の華』は詩集を指す。

¹⁷² 『悪の華』では、「doux」の直後にヴィルギュルが付される。

¹⁷³ 『悪の華』では、「fume」の直後にヴィルギュルが付される。

¹⁷⁴ 『悪の華』では、「聞くのは」« D'écouter »となり、さらに動詞の直後にヴィルギュルが付される。

¹⁷⁵ 『悪の華』では詩節の末尾が感嘆符« ! »となる。

ある負傷者のうなり声に似通うこと¹⁷⁶、
それは血の湖の傍ら¹⁷⁷、山積みになった死者たちの下で忘れられ、
膨大な努力のうちに身動きもせず死んでゆく負傷者の¹⁷⁸。

« Le Spleen »

Il est amer et doux pendant les nuits d'hiver
De sentir près du feu qui palpite et qui fume
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente.

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Ressemble aux hurlements d'un blessé qu'on oublie
Après d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt sans bouger dans d'immenses efforts.

この詩篇もまた 1855 年の『悪の華』十八篇に再掲された。そのときの表題は「鐘」« La Cloche »と変更され、さらに 1857 年の詩集では「ひび割れた鐘」« La Cloche fêlée »となった。この詩篇は、詩集『悪の華』では「陽気な死人」、「憎しみの樽」と共に「憂愁」« Spleen »と名づけられた四詩篇の直前に配置されて、ボードレー尔的「憂愁」が展開される前奏曲のような役割を果たすこととなる。だが、詩集『悪の華』と違い、『冥府』の段階ではこの詩篇が「憂愁 I」（「雨月は…」）、「憂愁 II」（「ねっとりとして蝸牛^{エスカルゴ}でいっぱいの中の土の中に」）

¹⁷⁶ この詩行の前半は、『悪の華』では「鈍重な喘ぎと思われること」« Semble le râle épais »となる。

¹⁷⁷ 『悪の華』では、「血の湖の^{ふち}辺縁で」« Au bord d'un lac du sang »となる。

¹⁷⁸ この最終行は、『悪の華』では「膨大な努力のうちに、身動きもせず、死んでゆく負傷者の」« Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts. »と執拗なまでにヴィルギユルが打たれ、いちいち区切って読まなければならない。いわば、ひび割れた「鐘=私」の「ひび」が音声によって表現されていることになる。

と共に「憂愁」を定義づける詩篇の一つとして提示されている。この詩篇の発想源の一つとされているのは、ゴーチエの『死の喜劇』の「死における生」« La Vie dans la Mort »の第II詩篇末尾の詩節である。

そして、無数のひび割れた鐘が、どこまでも私を追ってくる、
まるで死者の声が、私に向かって一斉に
弔鐘の喘ぎ声を投げつけるように¹⁷⁹。

ゴーチエのこの詩篇は、「死んだ女」« La Trépassée »と「蛆虫」« Le Vers »との会話によって成り立っていて、その会話が終わった後のエピローグの部分である。引用した部分がボードレールの詩と類似していることは否定すべくもないが、この詩を発想源として考えると、共通点よりもむしろ相違点の方が気にかかってくる。まず、ここには蛆虫も女も出てこない。また、ゴーチエの詩においては、鐘の音が死者の声を聞きとるように、「私」に暴力的に迫ってくるのに対して、ボードレールの詩においては過去の記憶を蘇らせ、「苦くも甘美なもの」として立ち現われてくることである。この点に関して言えば、ボードレールの詩はゴーチエよりもヴィニーの^{アンチミスト}内面派的な詩篇「雪」« La Neige »に近づくものであるように思われる。

なんと甘美なことだろう、物語に耳を傾けるのはなんと甘美なことだろう、
それらは過ぎ去った昔の物語、
木々の枝が黒くなった時、
雪が積もり、凍った土にかかる時。
それは土を隠した白いマントの下、
長い鐘楼の端の風見鶏みたいに、
動かなくなった鴉が木の上で体を揺する時！¹⁸⁰

ヴィニーの『古代・近代詩集』*Poèmes antiques et modernes*(1826)に収められたこの詩は「過ぎ去った昔」を思わせるという点で、ボードレールの「憂愁 III」と通じるところがある。

¹⁷⁹ « Et me suivant partout, mille cloches fêlées,

Comme des voix de mort me jetaient par volées

Les râlements du glas. », Théophile Gautier, *La Comédie de la Mort*, Desessart éditeur, 1838, p. 29.

¹⁸⁰ « Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires,

Des histoires du temps passé,

Quand les branches d'arbres sont noires,

Quand la neige est épaisse et charge un sol glacé ;

Quand sous le manteau blanc qui vient de le cacher

L'immobile corbeau sur l'arbre se balance,

Comme la girouette au bout du long clocher ! », Vigny, *Œuvres complètes I*, Poésie, Théâtre, texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986, p. 79.

だが、ヴィニーの詩にしてもゴーチエの詩篇と同じくボードレールの詩篇にそのまま結びつくわけではない。その理由は、両者に依拠した前半部の鐘の音が、結局のところ「私」の「ひび割れた魂」の無様さを強調するように働いているということだ。後ろのテルセの部分から翻って読むならば、前半部の心地よい鐘の音は、古びてはいるけれども、「負傷者の喘ぎ声」を押し出すような「私」と比べればまだ随分まだ、と言っているように思われる。その意味で、ロマン派の先駆者たちとボードレールが異なっているのは、歌っているのはほかならぬこの「私」であり、その「私の魂」はひび割れ、傷つき、人々に忘れ去られているということだ。これが悲痛な響きを伴っているという点で、「憂愁 III」の「私」は、「憂愁 II」の「私」とも大きく異なっている。「憂愁 II」の陽気な死人は、むしろ自分から人々に忘れ去られることを望んでいる。彼は自らの意志で深い穴を掘り、そこで「波間に漂う鮫のように、忘却の中に眠」ろうとする。このような力強さは、「憂愁 III」の「私」には望むべくもない。

こうして、『冥府』詩群はこの詩篇において、「事物化」の弁証法の最後の帰結に到達する。死者たちの山の中で「衰弱した声」で歌おうとしている以上、この「私」もまた眠りの中に平穏を見出し得ない。しかもこれは他の「絶望」詩篇よりも弱った状態である。「憎しみの樽」の「復讐」は「赤く焼けた強健な腕」を持っていたが、「浄福をもたらす女」では「この上なく卑しい動物たち」よりも悲惨な状態となり、ここでは「年老いてなお、軽快で頑丈な鐘」、すなわち物質よりもさらに脆弱な存在として立ち現われてくる。冬の最中に死者たちの山に埋もれた状態というのは、「憂愁 I」で予示された情景にかぎりなく接近する。季節は冬、「揺らめき、燻る火」は、「憂愁 I」の「燻る薪」とほとんど同じであり、「鐘」や「鐘」は、時を告げるものという点で「憂愁 I」で嘆きの声を上げる「鐘」や風邪をひいた「柱時計」に通じるものであり、さらに鐘の音が響く「霧の中」は、「死の雨」が注がれた「霧深い場末」を思わせる。だが、こうした材料の類似を取り上げても、これらは表面的な類似性に過ぎない。「憂愁 I」と「憂愁 II」を類似の詩篇たらしめている本質的な点は、両詩篇が人間の「非人格化」と事物の「人格化」の交錯、すなわち人間と事物との間で主体性の交替とでも言うべき操作が為されているという点である。鐘よりも弱体化した「私」の魂はひび割れ、「死者」にも等しい存在となっている。このような自我が絞り出す歌とは、ほとんど自らの葬送歌である。これに対して、鐘は既に年老いてはいるが、まだ力強いのをもち、「軽快で頑丈」であるだけ幸福だと言える。もちろん「憂愁 III」の「私」はまだ死んではいないし、完全に「事物化」してもいない。「ひび割れた」自我とは、ほとんど主体性の解体の一手手前の状態であり、この点で、「事物化」の詩学が最終的に完遂されているのは、『冥府』詩群では「憂愁 I」のみであると言わなければならない。こうして、生きた人間が一人も現れず、鐘や柱時計やトランプといった事物ばかりが生きているかのように話していた「憂愁 I」の不気味な全貌が露わになる。自らの夢想する偶像を追求する「理想」詩群から、そのために要請される道徳を提示した「死」詩群へ、そして超自然的な人格解体の位相である「絶望」詩群へと、『冥府』の弁証法は陰鬱な下降

曲線を描く。その行き着く先が、「憂愁 I」における死の町なのである。ピエール・デュポンの歌謡や葡萄酒が「^{ジヨワ}飲む」をもたらす ^{ボエジー}詩 を生み出すとすれば、ボードレールの『冥府』はその逆位相である「^{スプリーツ}憂愁」の詩を生み出す。つまり、文学は、美德だけでなく、悪徳をも描ききらなければならないという「道義派のドラマと小説」の主張を、ボードレールはここで実践し、自分はそうした悪徳をも描く文学者であるという主張を強く打ち出しているのである。こうした自らの選択を鮮明に掲げるのが、『議会通信』十一篇のプロローグを成す「憂愁 I」とエピローグを成す「木兎たち」である。

第六章

同時代の記憶へ

第一節 エピローグ——「木兎たち」

『冥府』詩群の掉尾を成す詩篇「木兎たち」は、「不徳の修道僧」から「憂愁Ⅲ」に至る詩群とはいささか趣を異にしている。そのたたずまいによって「この世で恐れるべきは／騒擾と動乱だ」と教える木兎たちの姿は、確かに多くの研究者たちの指摘するように、同時代社会の政治的擾乱からの離反を表明するものとして読むこともできる。だが何よりもまず、木兎たちが『冥府』における他の詩篇の主体たちと違って、余りに超然としていることが気にかかる。彼らは水松いちいの木に止まって一体何を見ているのだろうか。その「赤い眼」は、詩篇「理想」の「私」が求めた「赤い」何かを見ているように見える。この眼が、松本勤やラバルトらが言うように、内在的な「力強さ」を象徴するというのであれば、まさしく「理想」で称揚されたマクベス夫人やアイスキュロスのクリュタイムネストラの肖像に重なるものであると同時に、波間で眠りながらなお「力強さ」を暗示する「鮫」や、超自然性の次元において「力強い」理想へと結びつく「猫たち」、さらには「憎しみの樽」で倦むことなく「血」を注ぎ続ける「赤く焼けた強健な腕」の「復讐」に結びつくこととなる。「赤」や「力強さ」だけでなく、「不動」たることを主張するそのたたずまいは、『冥府』詩群のほとんど全てに通じる性質を肯定的に扱うという点で一つの総括を成すものだ。言い換えれば、政治的なものにせよ、美学的なものにせよ、「木兎たち」は、自らの意志によって、赤い理想と不動性の状態を選択すべきであるということを強く主張しているのである。そして彼ら自身は「漆黒の偶像」である。「憂愁」や「深淵」といった『冥府』詩群の基調を成す色彩と、恐ろしいほどの親和性を示すこの「偶像」は、まさしく一つの「理想」を暗示するものとして立ち現われてくる。

主題や題材だけでなく、詩法の観点からもこの点は首肯され得るものである。それは、この詩篇が八音綴詩句で書かれていることである。この八音綴詩句という形式の効果は、『悪の華』においてより以上に、『冥府』詩群において強く発揮されている。既に述べたように、『冥府』十一篇は全てが十四行詩、すなわちソネで書かれていて、『議会通信』の紙面を見ると、その形式的統一性が一目でわかるようになっていく。さらに、そのうちの九篇までが十二音綴詩句アレクサンドランで書かれているという事実を見逃すことはできない。例外となる二篇は、「木兎たち」と、十音節で書かれた「恋人たちの死」である。二つの「死」詩篇が、『冥府』詩群において道徳的な側面を導入することによって弁証法的な展開を成し遂げていることは既に論じたとおりだが、このことは詩法の面からも確認することができるのである。ボードレールは「恋人たちの死」において、音声的な側面でも転調を図っているのである。詩群の中央を為す「死」詩篇の二つ目に、ボードレールは明らかに区切りを付けている。そして、末尾に八音綴の「木兎たち」を配置する。長い十二音節の詩句が連続した後で、著しく短い八音節の詩句が出て来ている以上、読者はこの末尾の詩において、かなり速いリズムを感じることになる。このリズムが惹き起こす効果は、まさしく結論部としての性格の強調である。言語学者であり、かつフランス詩法の研究者でもあったモーリス・グラモンは、「ある詩句が八音節以下の短い詩句で終わっている時、その詩句のなかに、

その詩節の要となる観念、つまり、それまでに述べられたことすべてを要約する観念、あるいは、それと対立する観念が含まれねばならない¹⁸¹」と言う。詩節と詩句に関するグラモンのこの論述を、詩群と詩篇の關係に適用してみれば、八音節という形式と、詩群全体での位置關係は、「木兎たち」の持つ総括的な性格を、詩法の側面から裏づけるものであると言えるだろう。そして、長い詩節の後に置かれた短い詩節に関する、「それまでに述べられたことを要約する」という特徴は、内容的にも詩法的にも条件を満たす「木兎たち」において最大の効果を發揮するのである。

木兎たち

彼らを宿す黒い水松の木の^{いちい}もと下に、
木兎たちは居並んで、
漆黒の偶像のように^{もと}182
赤い眼を投げている。瞑想しているのだ。

身^{みじろ}動ぎもせず、竦^{すく}んでいるだろう
憂鬱^{とき}の刻が来るまで、
斜陽を押しわけ、
闇が立ち昇るその刻まで。

彼らの態度は賢者に教える
この世で恐れるべきは
騒擾と動乱だと。

移ろう影に酔う人は
しばしば受けることになる、
身を移そうと欲したその懲罰を。

Les Hiboux

Sous les ifs noirs qui les abritent,
Les hiboux se tiennent rangés

¹⁸¹ « lorsqu'une strophe se termine par un petit vers, il doit contenir l'idée essentielle de la strophe, celle qui résume tout ce qui précède, ou fait antithèse avec lui. », Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Librairie Armand Colin, 1965, p. 73.

¹⁸² この第三行は、『悪の華』では「異国の神々のように」« Ainsi que des dieux étrangers »となっている。

Comme des idoles de jais,
Dardant leur œil rouge ; ils méditent.

Sans remuer ils se tiendront
Jusqu'à l'heure mélancolique
Où, poussant le soleil oblique,
Les ténèbres s'établiront.

Leur attitude au sage enseigne
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
Le tumulte et le mouvement ;

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte souvent le châtiment
D'avoir voulu changer de place.

この「木兎たち」と名付けられた十四行詩に関する従来の研究は、三つの論点に集約される。まず、詩全体のイメージが、トマス・グレイの詩「墓の畔の哀歌」に依拠しているということ。また、パスカルの「気晴らし」の断章に対する示唆が読みとれるということである。次に、この詩が何らかの教訓を示すものであるということ。そして、これが最も重要な論点であると思われるが、詩の後半部で提示される教訓を通して、同時代の社会に対する否定的見解が表明されているということである。以下ではまず、詩篇の構成に沿って、グレイとパスカルという二つの発想源を辿ることにする。

十四行詩、すなわちソネは、二つの四行詩で構成される前半部と、二つの三行詩による後半部に、はっきり分かれるという特徴を持っている。「木兎たち」の前半部が提示するのは、水松の木の暗闇に、木兎たちが群をなして止まっているという、視覚的なイメージである。ロベール・ヴィヴィエ以来、「木兎たち」の発想源とされてきたトマス・グレイの哀歌は、まさしくこの部分のイメージに関わるものである。

また、向うの蔦の葉のまつわる古塔から
陰気にふさぐ木兎が月に向かって嘆く
その秘密の巢のあたりをうろついて
昔からの孤独の領域を冒す人を恨む。

あれら曲りくねった楡の木の下、あの水松の木陰、
芝土のうねって、高まるところ、

めいめいの狭い室に永久に横たわって、
この村の素朴な先祖たちが眠っている¹⁸³。

グレイのこの詩と比べて、ボードレールの詩では、暗闇や黒といった語が執拗に繰り返されることによって、暗がりにより一層の重みを増しているのがわかる。これは、木兎の憂鬱的な心理状態と、目の赤い色を強調するためであろう。こうした点を見ると、ボードレールが18世紀の詩人に依拠するところがあるとしても、それはあくまで舞台設定に限られたものであり、その中心的な主題に関しては、グレイの詩はほとんど何も提供していないことに気づかされる。

この詩の主題は、後半部を成す二つの三行詩において明らかになる。これを要約して言えば、暗闇に身を埋める木兎たちの態度は、「喧騒と動乱」から身を引き離すべきだという、教訓を指し示していることになる。ここで、情景描写となる前半部から、教訓を述べる後半部への流れを自然なものにしているのは、知恵の象徴、すなわちミネルヴァの鳥という伝統的なイメージによるものであろう。そして、木兎たちの示すその知恵の内容は、パスカルの教を背景にするものとして読まれてきた¹⁸⁴。

人間のさまざまな立ち騒ぎ、宮廷や戦争で身をさらす危険や苦勞、そこから生ずるかくも多くの争いや、情念や、大胆でしばしばよこしまな企て等々について、ときたま考えた時に、私がよく言ったことは、人間の不幸はすべてただ一つのこと、すなわち、部屋の中に静かにとどまっていられないことに由来するのだということである。

詩篇「木兎たち」の三行詩節の内容と、パスカルのこの一節を照合してみれば、確かに従来言われてきたように、ボードレールの念頭に『パンセ』が置かれていたことはほとんど疑えないように思われる¹⁸⁵。しかしながら、もっとも肝心だと思われる点は、「ボードレ

¹⁸³ « Save that, from yonder ivy-mantled tow'r,
The moping owl does to the moon complain
Of such, as wand'ring near her secret bow'r,
Molest her ancient solitary reign.
Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
Where heaves the turf in many a mould'ring heap,
Each in his narrow cell for ever laid,
The rude Forefathers of the hamlet sleep. », Thomas Gray, « ELEGY Written in a Country Church Yard », in *The Complete Works of Thomas Gray*, p. 38.

¹⁸⁴ « Quand je m'y suis mis quelquesfois à considérer les diverses agitations des hommes et les périls et les peines où ils s'exposent, dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. » Pascal, l'article du « Divertissement », Pascal, *Pensées*, texte établi par Léon Brunschvicg, GF Gallimard, 1976, p. 86.

¹⁸⁵ のちにボードレールは、散文詩「孤独」« La Solitude »において、ラ・ブリュイエールの教訓と共に、『パンセ』の「気晴らし」の断章を想起している。
« « Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre », dit un autre sage, Pascal, je crois, rappelant ainsi dans la cellule du recueillement tous ces affolés qui cherchent le

ールがこの教訓によって何を言わんとしていたか」ということである。これが、先行研究における主要な論点の第三点に当たる。研究者たちは一様に、この詩が初めて発表された1851年というタイミングに注目し、ここに1848年の革命と暴動の影響を見て取っている。マルセル・リュフの言葉を借りれば、「二度の革命的挫折による絶望と、それに伴う行動への嫌悪¹⁸⁶」ということである。

詩「木兎たち」に関する従来の解釈を整理すると以上のようになる。詩篇全体についての一通りの解釈はこれで尽きるし、また同時代の社会に対する厭世的かつ哲学的な態度の表明ということで、詩篇の伝えようとするメッセージも読み取られていて、いちおうまとまりがよいと言える。

しかしながら、二つの大きな問題がまだ残っているように思われる。一つは、詩の発生源と詩篇の提示するメッセージとの間に、ある種の飛躍があるということである。つまり、^{アリュージョン}引喩として引き合いに出される過去の文学的伝統と、^{アクチュアル}ボードレールの現在の問題意識との間の飛躍である。この両者を隔てる溝を埋めなければ、私たちは木兎たちの謎めいた姿から実は何も読み取っていないということになる。ここで、私たちはボードレールにとっての^{モデルヌ}現代という本質的な問題に突き当たる。ボードレールの木兎が出現したのは、社会と芸術の緊張関係が極度に高まった19世紀のパリの只中である。18世紀イギリスのエレジーにせよ、17世紀の哲学的教訓にせよ、それらがそのままボードレールの問題意識、ないしは木兎たちの憂鬱な心理状態に合致するものであったとは思えない。憂鬱に満ちた日没の時をじっと待つ木兎、その佇まいに、多くの論者の言うように、同時代の社会に対する不信の念、ないしはボードレール自身の反省が表明されているとすれば、詩篇「木兎たち」の中に、過去の文学伝統と並んで、同時代社会に対する何らかの^{レフェランス}参照先を探ることが肝要なことであるだろう。

1851年から遡ること五年前、『1846年のサロン』で、ロマン主義の大画家ドラクロワを称賛しながらも、なお現代芸術の不在を主張し、「現代の英雄出でよ！」と声高に唱えたボードレール。1848年の革命の際、街頭に立って「共和国万歳！」と特筆大書された新聞を

bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler *fraternitaire*, si je voulais parler la belle langue de mon siècle. », « La Solitude », *Spleen de Paris*, dans *OC. I*, p. 314.

ここではパスカルの名と共に« sage », « mouvement »の語が現われている。とすると、「木兎たち」においてボードレールが« sage »と言ったとき、ラ・ブリュイエールやパスカルといった、17世紀モラリストの伝統を念頭に置いていたと推測することができる。ただし、この引用部にも見られるように、そうした文学伝統が「私の世紀の美しき言葉、すなわち友愛」と並んで現われてくることに注意を払う必要がある。つまり、19世紀の社会的「動乱」« mouvement »がここには看取されなければならない。

ここで、「友愛」と結びついた「動乱」の内実、すなわち二月革命で称揚された「友愛」« fraternité »の理念が、その直後の六月暴動において、「兄弟同士の殺し合い」« fratricide »という結末を迎えた顛末については、以下の二つの著作を参照。Dolf Oehler, *Le spleen contre l'oubli*, Éditions Payot & Rivages, 1996, traduit de l'allemand par Guy Petitde mange avec le concours de Sabine Cornille, Suhrkamp Verlag, 1988 ; Jean Cassous, *Quarante-huit*, Gallimard, 1939.

¹⁸⁶ « il semble exprimer son dégoût de l'action après les déceptions que lui ont certainement apportées les suites de la double révolution manquée de 1848. » Marcel. A. Ruff, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Librairie Armand Colin, 1955, p. 247.

配ったボードレール。『冥府』の暗闇に棲む木兎が提示するのは、このような活動的で情熱的なボードレールとは著しく対立するイメージである。このような激しい心理的反動を促したものは一体何か。これをボードレールのいわゆる「非政治化¹⁸⁷」に結びつけたり、あるいはロマン主義的な単線的な歴史観からの「脱歴史化¹⁸⁸」と言ったりして済ませることもできるが、結局のところ何がそうした変化をボードレールに強いたのか、という点にまで考察が及ばなければ、私たちは「木兎たち」の投げかけてくる謎に答えたとは言えないのではないだろうか。

いま一つの問題は、詩篇の中でかなり強い印象を残す「赤い目」の謎である。詩篇の前半部で、「noir」、「jais」、「ténèbre」という語によって、執拗に強調される「黒」のイメージと、そこから投げかけられる「赤い目」は、異様なまでに薄気味悪い印象を読者に与える。しかも、これが一羽だけではなく、複数の木兎であってみれば、暗闇に浮かぶ赤の異様さはとめどなく広がることになる。詩に描かれた情景を思い浮かべてみれば、この「赤い目」が中心的な要素の一つであることは、ほとんど疑えないように思われる。この赤は一体何を表象するのであろうか。グレイやパスカルと言った、これまでに提出されてきた発想源を辿るだけでは、この問題に解答を与えることができるようには思われない。「赤い目」が詩篇の重要な構成要素であるとすれば、これが木兎たちの謎めいた姿を読み解く上で、鍵となるはずである。

以上のような考察を踏まえたとき、詩篇「木兎たち」の発想の淵源として、最も重みをもつと思われるのは、ピエール・デュポンの「労働者の歌」« Le Chant des ouvriers » (1846) である。「愛し合おうぜ！」というルフラン¹⁸⁹によって、労働者同士の連帯を高らかに歌い上げ、民主主義的な色彩を強く持つこのシャンソンは、1846年の発表以来、デュポンの作品の中でも最も人口に膾炙したものの一つであり、またボードレールが好んで愛唱した一篇でもあった。1840年代後半、ボードレールはピエール・デュボンとカフェで、一方が自作の詩を朗読すれば、もう一方は自作の歌謡を歌うなどして、きわめて親しい関係にあっ

¹⁸⁷ Ruff, *ibid.* 及び、ボードレールのナルシス・アンセル宛ての有名な手紙の一節。« LE 2 DÉCEMBRE m'a physiquement dépolitiqué. Il n'y a plus d'idées générales. » (Lettre à Narcisse Ancelle, 5 mars 1852. *CPL*, I, p. 188. 強調はすべて原文に拠る)を参照。

¹⁸⁸ Pierre Laforgue, « Être poète en 1850 » dans *Baudelaire dépolitiqué*, Eurédit, J & S éditeur, 2002, p. 31. ロマン主義とひとくくりにしたが、ここでラフォルクが念頭に置いているのは、ユゴーとラマルティエヌである。ある種の預言者的役割を文学者、とりわけ詩人が担うべきであると考えていたユゴーやラマルティエヌが政治活動にも積極的に身を投じていたことは周知のとおりである。ラフォルクは、ボードレールが1848年の経験を通して、文学と政治のそうした癒合に対して不信の念を持つようになり、それが結果として「彼の詩の脱歴史化」« une déhistorisation de sa poésie »をもたらしたと論じている。ラフォルクのこの論考は、ボードレールの「非政治化」*dépolitiqué* と呼ばれるあの出来事が、彼の歴史観、および文学観とひと繋がりであることを看取している点で注目に値する。

¹⁸⁹ 「労働者の歌」のルフランは以下のとおりである。

« Aimons-nous, et quand nous pouvons / Nous unir pour boire à la ronde, / Que le canon se taise ou gronde, / Buons, / A l'indépendance du monde ! », Pierre Dupont, *Chants et chansons*, t. I, Paris, chez l'Éditeur, Rue de l'École-de-médecine 58, 1851.

た。私がここで詩篇「木兎たち」の発想源として提示するのは、この歌の中で、労働者たちの生活状況を描写した一節^{クブレ}である。

ひどい襤褸着で、穴に住み、
屋根裏や、がらくた置場の中で、
俺たちは、暗闇が大好きな、
木兎たちや泥棒たちと暮らすのだ。
それでも俺たちの真っ赤な血は
血管の中を激しく流れる。
俺たちだって楽しいだろう、太陽を浴びて、
櫛の木の緑の小枝の下にいれば！¹⁹⁰

主題である木兎だけではなく、薄暗いねぐら、目の描写ではないけれども赤の色、そして太陽といった特徴を、ボードレールの詩と共有しているのが見られる。題材の共通性だけではない。デュポンの「労働者の歌」は、この時期のボードレールにとって、きわめて切迫した、^{アクチュアル}現実的な問題系と結びついていた。

「木兎たち」を含む『冥府』十一篇の発表から数ヶ月後、ボードレールはデュポンの著作『歌と歌謡』*Chants et chansons* に序文を草している。ボードレールはここで、デュポンの^{シャンソン}歌謡を次のように称賛している。

この苦痛と憂鬱の讚嘆すべき叫び（「労働者の歌」、1846年）を耳にした時、私は眩惑され、感動させられた。何年も前からわれわれは待ち望んでいたのだ、いささかの力強く真実な詩を！

J'entendis cet admirable cri de douleur et de mélancolie (*Le Chant des ouvriers*, 1846), je fus ébloui et attendri. Il y avait tant d'années que nous attendions un peu de poésie forte et vraie !

191

この時期のボードレールにとって、民衆の力強い魂の表現であるデュポンの歌は、現代的な感情の表現にほかならなかった。注目すべきは、ボードレールが「苦痛と憂鬱」の叫

¹⁹⁰ « Mal vêtus, logés dans des trous,
Sous les combles, dans les décombres
Nous vivons avec les hiboux
Et les larrons amis des ombres ;
Cependant notre sang vermeil
Coule impétueux dans nos veines ;
Nous nous plairions au grand soleil,
Et sous les rameaux verts des chênes. », Pierre Dupont, *op.cit.*, pp. 25-26.

¹⁹¹ OC, II, p. 31.

びを聞きとっていることである。メロディや歌詞の調子から受ける、一見したところ明るく肯定的な印象の背後に、ボードレールは貧困層の現実的な苦境をはっきりと見ているのである。このようなデュポン評価の核心はどこにあったのか。それは、知識や詩的技術にあるのではなく、「美德、人類への愛、共和国への無限の嗜好とでも言うべきもの」にあると言っている。つまり、民衆感情を表現する際の素朴さと率直さである。この特質を以て、デュポンは現代詩人として把握されているのである。さきほどの一節に続いて、ボードレールは次のように言う。

いかなる党派に属する者であろうと、いかなる偏見に育まれてきた者であろうと、この病める群衆——仕事場の埃を吸いこみ、綿毛を呑みこみ、鉛白や水銀や、優秀な製作物の創造に必要なありとあらゆる毒物を身にしみこませつつ、最もつつましくまた最も偉大な美德の数々が最も頑強な悪徳や徒刑場の吐き出したものどものかたわらに住みついている境界の奥底で、蚤や虱にまみれて眠る群衆——その光景に心動かされずにいることは不可能だ。そのおかげで地上が驚異にみちみちる、これら、憔悴して溜息をつく群衆。自分たちの真紅の血が血管の中を激しく流れるのを感じ、太陽や大庭園の木陰に悲しみをこめた長い眼差しを投げ、そして、その救いの繰り返し句、愛し合おうぜ！という繰り返し句を、声を限りに繰り返して、十分な慰めとも力づけともする群衆……

Il est impossible, à quelque parti qu'on appartienne, de quelques préjugés qu'on ait été nourri, de ne pas être touché du spectacle de cette multitude malade respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, s'imprégnant de céruse, de mercure et de tous les poisons nécessaires à la création des chefs-d'œuvres, dormant dans la vermine, au fond des quartiers où les vertus les plus humbles et les plus grandes nichent à côté des vices les plus endurcis et des vomissements du baigneur ; de cette multitude soupirante et languissante à qui *la terre doit ses merveilles* ; qui sent *un sang vermeil et impétueux couler dans ses veines*, qui jette un long regard chargé de tristesse sur le soleil et l'ombre des grands parcs, et qui, pour suffisante consolation et réconfort, répète à tue-tête son refrain sauveur : *Aimons-nous !...*¹⁹²

真紅の血、太陽、木陰、そして労働者たちの生活環境という内容に注意を払えば、これは、あの木兎という語を含む歌の一節を、ボードレールが散文に書き直したものだと考えられる¹⁹³。ここで最も注目すべき点は、この一節に、「長い眼差しを投げ」という言葉が見

¹⁹² OC. II, p. 31, 囲いは引用者による。

¹⁹³ このデュポン歌謡集への序文から十年後、ボードレールは再びデュポン論を書いているが、この1861年の記事では、「木兎たち」の語を含む一節がそのまま引用されている(OC. II, p. 171)。1851年には、これを自ら散文的に書き下し、61年には引用していたところを見ると、この歌節は、

出されることである。これはデュポンの歌詞には見られないものであり、明らかにボードレールが独自に生み出したイメージである。ボードレールが何気なく付け足したように見えるこの一言は、木兎の「赤い眼」が貧困に喘ぐ労働者の目であると同時に、1840年代後半から50年代初めにおける、ボードレールに固有の精神の象徴だということを、かなり雄弁に物語るものだと言える。ところが、デュポンの「労働者の歌」を、ボードレールの「木兎たち」の発想源と考えたとき、私たちは一つの根本的な矛盾に逢着することになる。「労働者の歌」の熱狂的な態度と、「木兎たち」の示す瞑想的な態度との著しい背馳である。この矛盾は何を意味するのか。

詩篇「木兎たち」の構成を改めて検討してみると、これが単なるソネとは別の、ある厳密な構造を有していることがわかってくる。それが寓意画像の形式である。これを伝統的な象徴アンブレの図像構成に従って分節化すると、「Les Hiboux」が *inscriptio*=タイトルを、前半部を成す二つのカトランが *pictura*=図像を、後半部の二つのテルセが *subscriptio*=教訓を、それぞれ表していることがはっきりとわかる¹⁹⁴。これは中世からバロック期に盛んに用いられていた、寓意画像の伝統的構成であり、このことを踏まえれば、やはりボードレールはこの詩において、謎めいた意味と教訓とを同時に担わせようとする意図を明確に持っていたと考えることができる。アレゴリーの基本的な定義を確認しておけば、それは「具体的な事物を用いて抽象的な観念を表現する」というものである。ごく単純な例を挙げれば、鳩が平和を表わすとか、天秤が公正を表わすといった具合である。また、革命期のフランスに必ずと言っていいほど姿を現わす女神と、彼女の被る三角形の赤いフリギア帽子は、自由を表わす寓意表現として有名なものである。ボードレールにとって、アレゴリーは思想表現の形式として大きな意味を持つものであった。これは、ボードレールが近代におけるアレゴリーの革新を行ったことと密接な関連がある。「木兎たち」の詩に、おそらく最初に寓意的構成を認めたパトリック・ラバルトは、ボードレールこそ、19世紀フランスの詩におけるアレゴリー復権の第一人者であると述べている¹⁹⁵。この復権の肝は、ボードレールがこの表現形式を頻繁に用いたということでは勿論ない。それは、ボードレールがアレゴリーの表現内容を現代的に刷新してしまったところにある。

伝統的なアレゴリーでは、表現されるものは愛、苦悩、時間、死といった、いわば抽象的な観念であり、それを表わす図像にも規則があった。つまり、一種のコードとしての規約のようなものがあり、これによってアレゴリーは長い間、表現上の規範として働いてい

余程ボードレールの印象に残った箇所であったと考えることができる。それは、まさしくこの一節が詩篇「木兎たち」の発想源となったことの一つの傍証となる。

¹⁹⁴ 論考末尾に付した図を参照のこと。分析に用いた *inscriptio*, *pictura*, *subscriptio* の用語に関しては以下の研究を参照。Patrick Labarthe, « Baudelaire et la reviviscence de l'allégorie », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Avril 2012, 112^e année, n° 2, pp. 381-392 ; Vibe Skagen « Pour s'exercer à mourir. Ennui et mélancolie dans *Le Tir et le Cimetière* de Baudelaire », *L'Année Baudelaire* 2, Klincksieck, 1996.

¹⁹⁵ Patrick Labarthe, *ibid.*

たと言える¹⁹⁶。これに対して、ボードレールにとってのアレゴリーは、芸術家その人の固有の精神を表現するものであった。

さらに、哲学的芸術家の精神においてさえ、付属品は字義通りで厳密な性格ではなく、詩的で、漠然とした、混乱した性格と共に与えられるのであり、意図を考え出すのは、しばしば翻訳者のほうなのである。

D’ailleurs, même à l’esprit d’un artiste philosophique, les accessoires s’offrent, non pas avec un caractère littéral et précis, mais avec un caractère poétique, vague et confus, et souvent c’est le traducteur qui invente *les intentions*¹⁹⁷.

『1846年のサロン』における「現代生活の英雄性」の称揚から¹⁹⁸、1863年の『現代生活の画家』に至るまで、ボードレールにとってのすぐれた芸術の条件は、「芸術家にとっての現代」を表象するものであった。したがって、抽象的、普遍的な観念を表現するはずであったアレゴリーは、ボードレールにおいては歴史制約的な精神を表現するものへと変容していることになる。問題は、そうしたアレゴリー的表現の革新を、ボードレールが意識的に遂行し始めたのはいつのことだったかということである。1846年の時点では「新しい伝統はまだ出来ていない¹⁹⁹」という認識に立っていたのに対して、1850年代後半から60年代には、G氏ことコンスタンタン・ギースという「現代生活の画家」を見出していたと同時に、自らも『悪の華』——とりわけ1861年に付け加わった「パリ風景」の詩群——や、散発的に発表していた散文詩を通して、現代芸術の試みを実践するまでになっていった。こうした「現代性」美学の発端、ないしは先駆的な形態を1851年の『冥府』詩群に見て取ることはいささか穿ち過ぎた見方であろうか。少なくともこのような反省に立ったとき、詩篇「木兎たち」から引き出される参照先について、グレイやパスカルといった文学伝統を指摘して、それで事足りるとするわけにはいかなくなってくる。

このとき、詩篇「木兎たち」がデュポンの「労働者の歌」を参照先としているということは、きわめて大きな意味を持つてくる。1846年の発表以来、デュポンの「労働者の歌」が公衆の間で広く流行となっていたことについては、ほかならぬボードレール自身が述べているとおりだ。これは、詩人と同時代の読者公衆は、ほかならぬ同時代人であるということによって、木兎の表象に隠された精神を解読し得る位置に置かれていたということの意味する。詩篇「木兎たち」の提示するアレゴリーは、特別な教養を前提としなくと

¹⁹⁶ André Masson, *L'Allégorie*, « Que Sais-Je ? », N° 1576, Presses Universitaires de France, 1974、及び、若桑みどり、『マニエリスム芸術論』、ちくま学芸文庫、1994年。

¹⁹⁷ OC. II, p. 601.

¹⁹⁸ « XVIII De l'héroïsme de la vie moderne », *Salon de 1846*, OC. II, pp. 493-496.

¹⁹⁹ « Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite. », *ibid.*, p. 493.

も、原理的には誰にでも理解可能なものとして開かれている²⁰⁰。ただし、ここで公衆 public という語を歴史的な文脈において具体的に規定するならば、それはさしあたり当時の文学者やジャーナリストたちによって「食料品屋」と呼ばれた、中小ブルジョワジーを指すであろう²⁰¹。つまり、地主貴族や大ブルジョワジーといった、教養を身に付けたり、芸術を享受したりするだけの時間や資産を持った階級に対して、それだけの十分な閑暇を許されていない階級のことである。1845年と46年のサロン評以来、ボードレーが芸術の受け手をいかにして確保するかという問題に意を払っていたということは既によく知られている。このことはもちろん、ボードレーのみの孤立した問題意識ではなくて、文学や芸術においてブルジョワ的価値観が支配的になりつつあった当時の社会状況において、作家たちが対応しなければならない現実的な課題であった。作品の発表の仕方にせよ、その内容や文体にせよ、誰に向けて何をどのように書くかということは、文学者個人の単なる理念の問題にとどまらず、文学そのものがいかにして存続するかという問題と接続するものであった²⁰²。

「木兎たち」のアレゴリーは、伝統的な芸術作品におけるように、ある象徴的形象が特定の観念と結びつけられるというような静的な関連性をもはや持っていない。それは、読者に対して、自らの知性や記憶を働かせるように促す。この詩的表現の次元において、読者公衆に解釈を動機づけるもの、トドロフの言う「解釈への決意」を促すもの²⁰³、それは、木兎たちの謎めいた表象 [= *pictura*] であり、教訓 [= *subscriptio*] の働きを指示する « *enseigner* »

²⁰⁰ ここで用いた « *intelligibilité* » の意味については、イヴ・ボヌフォワ Yves Bonnefoy による芭蕉に関する論考「『奥の細道』論」（田中淳一訳、『海』、昭和四十九年四月特大号、pp. 176-184 所収）、及びボヌフォワの論を展開させた阿部良雄氏の二つの論考、「記憶の内奥への旅」（同誌、pp. 148-153 所収）、『群衆の中の芸術家』（中公文庫、1991）に依拠した。

²⁰¹ 当時の社会階層に関する具体的歴史的な分析については、Jean Lhomme, *La Grande bourgeoisie au pouvoir (1830-1880)*, Presses Universitaires de France, 1960（邦訳：ジャン・ロム、『権力の座についた大ブルジョワジー』、木崎喜代治訳、岩波書店、1971）を参照した。また、これに関わる当時の芸術家、文学者たちの問題意識については、前注で示した阿部良雄の研究書、及び横張誠『芸術と策謀のパリ』（講談社選書メチエ、1999）を参照した。とりわけ、横張論考の第一章、第二章。なお、ボードレー自身も1846年の1月に発表した記事「ボンヌ＝ヌーヴェル百貨店の古典派美術展」において、「*épiciers*」の語を用いている（« *Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle* », *OC*, II, p. 414）。

²⁰² 前注の阿部良雄(1991)、横張誠(1999)の研究書に加え、以下の諸論考を参照。Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (Éditions du Seuil, 1992. 邦訳：P. ブルデュエ、『芸術の規則』I、II、石井洋二郎訳、藤原書店、1995、1996)、小倉孝誠、「メディアと19世紀フランス」(『岩波講座 文学2 メディアの力学』、岩波書店、2002)、及び拙論「ボードレーと公論」(『仏語仏文学会中部支部研究報告書』、第36号、2012. 12. pp. 65-77)。

²⁰³ 「解釈の過程がスタートするのを理解するためには、まず最初に、言説の (...) 生産と受信が、あるきわめて一般的な妥当性の原則に従っていると想定しなければならない。それはつまり、ある言説が存在するとき、それには明らかに何らかの理由が存在するはずだという原則である。したがって、ある一つの言説が一目見たところこの原則に従っていない場合、受信者はおのずとこれに反応して、ある特定の操作を施せばくだんの言説の妥当性が明らかになるのではないかと探るのである。われわれのいう〈解釈〉(...)とはこの操作のことを指している。」、ツヴェタン・トドロフ、『象徴表現と解釈』、及川馥・小林文生訳、法政大学出版局、1989、p. 23。

の語である。「木兎たち」の詩人は、解かれるべき謎がそこにあり、またその謎＝教訓を解説するよにとの指標を、寓意画像の構成によってはっきりと与えている。この解説作業に際して、文学的伝統に聡い読者がパスカルやグレイを連想する可能性自体が閉ざされているわけではもちろんない。しかしながら、詩の最初の読者たる同時代人たちにとって、謎を読み解く鍵としてもっとも有効な選択肢がなんであったかとの問いを立ててみれば、デュポンの「労働者の歌」こそ、もっとも正当な参照先たり得たのではないだろうかと考えることができる。それは、同時代人にとっての現在性の故にほかならず、これこそ、既に『一八四六年のサロン』でボードレーが来たるべき芸術の満たす条件として掲げていた価値でもあった²⁰⁴。

このように、同時代への参照を孕んでいる限りにおいて、詩篇「木兎たち」は教養の有無に関わりなく解説し得るものとなる。これは、作品に含まれた理念にせよ、それを解説する手続きにもせよ、「宗教・神話・歴史への参照によって成立つ寓意的記号体系からの脱却²⁰⁵」を意味するものであり、読者が教養よりも自らの内奥にある知性や記憶を働かせることによって作品を理解し得るといふ、普遍的読解可能性への道を開くものであった。とりわけ「木兎たち」において、韻文詩のソネという伝統的詩法に則り、かつ古典的な寓意構成に準える形で規範的なものからの逸脱を図ったということは、まさしく一つの革新と言っている。それはある意味で、騒乱に沸き立つ街頭に立ち、「共和国万歳！」と銘打った新聞を配るよりも、はるかに革命的な企てではなかつたらうか。

しかしながら、教養と権威を前提としないからといって、詩がすぐに理解可能なものとなるわけではない。「絵画とは深い推論の芸術であって、それを享受すること自体、特別な秘儀伝授を必要とする²⁰⁶」という 1846 年の主張から、「哲学的芸術は自らの存在理由を正当化するために一個の不条理を、すなわち美術に於ける民衆の知性を想定する²⁰⁷」という 1859 年の主張（「哲学的芸術」）に至るまで、ボードレーにとっての芸術とは、享受する者の知的能力と、その能力を以てする解釈の遂行を要請するものであった。今しがた引用した二つの批評は絵画に関するものであるけれども、『ボヴァリー夫人』論において「結論からもろもろの結論を引き出すのは読者の役目だ²⁰⁸」といい、アルフレート・レーテルの哲学的版画を詩篇と呼んだことからして²⁰⁹、その要請が狭く絵画のみに限定されたものでなかつたということは言い添えておかなければならない。

²⁰⁴ « Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. », *OC*, II, p. 420.

²⁰⁵ 阿部良雄(1991)、p. 53.

²⁰⁶ « la peinture, qui est un art de raisonnement profond, et dont la jouissance même demande une initiation particulière. », *OC*, II, p. 487.

²⁰⁷ « l'art philosophique suppose une absurdité pour légitimer sa raison d'existence, à savoir l'intelligence du peuple relativement aux beaux-arts. », *OC*, II, p. 599.

²⁰⁸ « c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion. », *OC*, II, p. 82.

²⁰⁹ « Le premier de ses poèmes (nous sommes obligé de nous servir de cette expression en parlant d'une école qui assimile l'art plastique à la pensée écrite), le premier de ses poèmes date de 1848 et est intitulé *La Danse des morts en 1848*. », *OC*, II, p. 599.

ここでテキストの指示する参照先の問題に立ち戻ってみると、それがグレイの哀歌にせよ、デュポンの歌謡にもせよ、「木兎たち」によって喚起されるテキスト間相互関連性はそれほど自明なものであるとは言えない。本稿で挙げた選択肢のうち、もっとも明瞭な指標はパスカルである。木兎の表象が、哲学者然としたイメージに結びつくものであったとすれば、「瞑想しているのだ」、さらには「喧騒と動乱をこそ恐れなければならない」という表現から推して、パスカルの教訓はもっとも明白に現働化^{アクチュアリゼ}されていると言える。しかしながら、この明白さがむしろ私たち読者を畏にかけけるものでありはしないだろうか。木兎の形象と寓意的形式によって、ボードレールは詩を読む者に謎を掛けている。その問いかけに対して、言説の表面をなぞることで、「これはパスカルを下敷きにしたものだ」と言って済ますのは、むしろ思考停止の証左ともなり得るものである。さらに、パスカルの教訓のみに固執するとき、木兎たちの「赤い目」や、彼らの見つめる「斜陽」といった他のイメージは解釈を受けぬまま置き去りにされてしまう。「表面的な言説の裏に何かがあるに隠されていはないだろうか」という問いを立てたとき、初めて読者は自らの知性を働かせることになる。このような反省を遂行し得る読者をこそ、ボードレールは詩の中で「賢者」と呼んだのではないだろうか。

木兎たちの態度は賢者に教える

このような読者が、単なる伝統的人文主義的な価値意識を越えて、同時代社会における「精神的動揺の歴史」を観取したとき、詩に描かれた諸々のイメージが深い衝迫力を伴って喚起されるであろうことは想像に難くない。

「木兎たち」を含む『冥府』十一篇の発表された1851年と言えば、政治的な次元で見れば、共和主義的な革命は挫折し、「正体不明の晦冥なデマゴギー²¹⁰」たるルイ・ナポレオンの不穏な影が日に日に強まっていた時期である。芸術的な次元で見れば、ロマン主義の威光は既に衰え、1843年のあのユゴーの『城主』失敗から八年、ロマン主義の威光は既に衰え、ボードレールやその仲間たちにとって、最も偉大な文学者であったバルザックはこの前年に不帰の人となっていた。文学者や芸術家たちを襲っていた衰退^{デカダンス}の雰囲気は筆舌に尽くし難いものがあったであろう。このように時代的な背景を大づかみに把握したうえで、例えば「斜陽」は政治的な暗雲を指すのか、それとも芸術的な衰退を指すのかという問いは余り意味がない。作品の「意図を考え出す²¹¹」のは読者の方である。それでは「木兎たち」の詩によってボードレールが何を為そうとしたのかと言えば、それは、一つひとつのモチーフに何らかの批判的な意味を込めて、時代のあれこれをあげつらおうとしたのではなく、読者の記憶の内奥に訴えかけることによって、その心情に「動揺と憂鬱²¹²」を引き

²¹⁰ « on ne sait quelles troubles démagogues : Louis-Napoléon Bonaparte », Jean Cassous, *op. cit.*, p. 225.

²¹¹ « c'est le traducteur qui invente les intentions. », *OC*, II, p. 601.

²¹² « les agitations et les mélancolies », *Commentaire sur Les Limbes dans Le Magasin des familles*, 1850 ; *OC*, I, pp. 792-793.

起こそうとしたのであるに違いない。「移ろう影に酔う人」という謎めいた文句も、これが謎めいた文句であることによって、プロパガンダ²¹³めいた主張や思想に踊らされた経験があるかもしれない読者たちに対して、トラウマのような心理的効果を喚起し得たであろう。これは読者に対する一種の挑発行為であり、1855年以降のボードレールはこれを明示的に表明するようになる。

——偽善の読者、——わが同類、——わが兄弟よ！

—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère !²¹⁴

この点からすれば、『悪の華』と『冥府』の相違点は、それが明示的か暗示的かの違いにあると言えるが、更に言えば、想定される読者層という点にも違いがある。「読者へ」の呼びかけが端的に示しているように、『悪の華』のボードレールは読者公衆一般へと広く呼びかけている。これに対して『冥府』では、ボードレールは自らと青春期と同じくする人びと、すなわち同世代の読者への働きかけを意図しているように思われる。実際、この詩集は「現代青年の精神的動揺の歴史」を描こうとしたものである、などと言われれば、当時青年時代の終わりに差し掛かろうとしていた人々、すなわちボードレールと同世代の読者は、そこに描かれていることを他人事として済ますことは出来なくなる。ましてや、「賢者」たるにふさわしい人びとにとってはなおさらのことである。つまり、詩における木兎の寓意は、理論的には誰にでも解読可能なものではあるが、とりわけその働きかけが強く作用したのは詩人と同世代の読者であっただろうということである。この点で、『冥府』における読解可能性は、『悪の華』や「現代性」の美学におけるほどの普遍性をまだ獲得していなかったと言ってよい²¹⁵。

こうした点を踏まえたうえで、『冥府』詩群の意義がどこにあったのかと考えてみれば、そのように読者層をきわめて狭く限定することによって、受け手の知性や記憶に訴えかけるといって決定的に新しい詩学への道が、逆にそれによって開かれたという点にあるだろう。少なくとも、ボードレールと同世代であり、かつ知性的な読者が、「木兎たち」の詩を読む際、自らの青年時代の記憶と共にデュポンの歌を想起し得るといえるのは、決して無理な想定ではない。ロマン主義という大いなる太陽が没した後に「新鮮で清らかな歌」を提供し

²¹³ « Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées : l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons ! moralisons ! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande. / L'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est l'art. Y a-t-il un art pernicieux ? Oui. C'est celui qui dérange les conditions de la vie. », *OC*, II, p. 41.

²¹⁴ *OC*, I, p. 6.

²¹⁵ しかしながら、『悪の華』が刊行された1850年代の後半に至っても、こうした世代意識がボードレールの心の内になお存続していたということは、冒頭に引用した「君主と世代」の一節からも明らかである。

たデュポンは、ボードレールと同世代の若者たちにとって現代的な感情の表現であった²¹⁶。すなわち、デュポンの「労働者の歌」は、文学的な次元でも政治的な次元でも、ユゴーやラマルティエヌが代表していたロマン主義的な価値観に倦んだ青年たちの感情において、重要な一位相を成していたのである。

ここまでの分析に加え、前節までで検討した『冥府』の詩学を考慮に入れるならば、「労働者の歌」の感情的興奮と、詩篇「木兎たち」の重苦しさという矛盾についても解答を出し得るように思われる。デュポンの歌が民衆感情の直接的な表現であり、民衆感情の素直な表出であるのに対して、ボードレールの木兎たちは屈折している。これは、デュポンの歌謡が「共和国への無限の嗜好」とでも言うべきものから来る「歓び」、すなわち美德の発露であって、ボードレールの方は憂鬱、すなわち悪徳の側を選択したことによるが、意識的な選択によるものである以上に、両者の気質から来るものである。

デュポンの楽天主義、人間の生来の善良さに対する限りのない信頼、自然に対する熱狂的な愛情、そうしたものが、彼の才能の大部分をなしている。

L'optimisme de Dupont, sa confiance illimitée dans la bonté native de l'homme, son amour fanatique de la nature, font la plus grande partie de son talent²¹⁷.

これに対してボードレール自身は、既に若年の頃よりサント＝ブーヴ的な「自らの癒し得ぬ憂鬱」^{メランコリー}がより自らの気質に適しているということを実感し、またこの方向を推し進めてもいた。そのような方向づけが第二共和政下にあってもなお存続していたという最大の根拠を成すのがまさしく『冥府』詩群であると言える。「不徳の修道僧」にあっては、中世のプリミティブ芸術家と対比する形で、自らの魂が孤独で「墓にある」ことを主張し、「憂愁II」では、憂鬱と反逆の尖鋭な表現であるブーザンゴに与^{くみ}する立場を掲げた。さらに、「絶望」詩群、および「木兎たち」についてはもはや言うまでもない。『議会通信』十一篇における詩的選択を見る限り、ボードレールの文学的気質は1840年代から基本的に一貫していると考えてよい。ボードレールは「デュポン論」の冒頭で、「だがこの詩人 [=サント＝ブーヴ] よりもさらに、私は、自分の時代の人々と常々心を通わせ合い、十分な程度に正しい、高貴な言語で表出された思念や感情を、彼らと交換し合う詩人の方を好む」として、サント＝ブーヴ的な憂鬱よりも、デュポンの共和派的詩情に共感を覚えると言うのだが、第二共和政期に実際に発表した詩篇を見渡せば、デュポン的な詩情と共振し得る詩篇は「まじめな人々の葡萄酒」、「行動」と「夢」の両立可能性を探った「聖ペテロの否認」の二篇のみであって、「デュポン論」の言葉を額面通りに受け取るわけにはいかない。事実、「行

²¹⁶ « je reste convaincu que le succès de ce nouveau poète [= Dupont] est un événement grave, non pas tant à cause de sa valeur propre, qui cependant est très grande, qu'à cause des sentiments publics dont cette poésie est le symptôme, et dont Pierre Dupont s'est fait l'écho. », *Pierre Dupont, OC*, II, p. 26.

²¹⁷ *OC*, II, p. 32.

動」の論理の観点から、憂鬱質の主人公たちを否定した一節、「ルネやオーベルマンやウェルテルの人を欺く亡霊たちよ！ [...] 行動の霊はもはや私たちの間にお前たちの席を残してはいない」と言った中に、サント＝ブーヴの『逸楽』のアモーリも、『ジョゼフ・ドロルムの生涯と詩と思想』のジョゼフ・ドロルムも含まれてはいないのである。目下の問題である「木兎たち」の肖像にしても、「憂鬱の刻を待つ」漆黒の鳥たちが、デュポンよりはなおサント＝ブーヴ的な気質を内面に宿していることは明らかだ。したがって、「木兎たち」がデュポンの「労働者の歌」に発想源を持っているということは、デュポンの「木兎たち」の陰画としての役割を担っていると言ってよい。それは、美德に対して悪徳の選択を表明するものであり、同時に「共和国への無限の嗜好」からくる「反逆」の意志を示すものである。

第二節 『冥府』の弁証法

ここまでの考察で明らかになったのは、『議会通信』に掲載された『冥府』十一篇それ自体が固有の弁証法的展開を孕んでいるということである。これを『冥府』の弁証法と呼ぶとして、この弁証法がどのようなものであったかをあらためて素描してみよう。

まず、『冥府』の世界への入り口となる「憂愁Ⅰ」によって、この世界が既に死に満ちた、暗鬱な世界であることが暗示される。ここでは人間ではなく、むしろ「人格化」された事物たちが主役となっている。これは、明らかに自然的な世界ではなく超自然的な世界の描写であり、これによって『冥府』詩群が現実を描いたものではなく、精神的な次元で展開される独自の世界を描いたものであることが暗示される。

次の「不徳の修道僧」から「猫たち」までの四篇は、ボードレーが自らの芸術的な理想や立場を示した「理想」詩群を成す。「不徳の修道僧」では、死を素朴かつ禁欲的に追求することのできた過去の修道僧＝芸術家に対し、現代の「私＝芸術家」の回廊の壁は、怠惰のゆえに何も書かれていないことが示され、まさしくこの怠惰＝不動性から芸術的な理想へと至ることの可能性が文字通り疑問文によって提起される。そこで、私が夢想する芸術的理想が、ガヴァルニ流の萎黄病を思わせるような女たちではなく、マクベス夫人やアイスキュロス、あるいはミケラジェロの「夜」のような女たちであることが宣言される。マクベス夫人とアイスキュロスの芸術が、悪を為すことをも辞さない力強さを象徴し、ミケランジェロの「夜」は力強さと共に「不動性」の象徴である。これは、スタンダールの「力強さ」の理想を提示したものである。これに続く「憂愁Ⅱ」では、「力強さ」と「不動性」とを共に引き継いだイメージとして、「鮫」が出てくる。この詩篇は、その詩法、文体、発想源によって、ボレルら小ロマン派の反逆の意志を表明する。同時に、私は「その鮫のように」不動性の中で、自由と喜びを享楽する。私は、マクベス夫人の力強さを引き継いでいるかのように、「呵責もなく」そうするのである。そして、そうした理想、超自然性への扉を開く回路として、「力強く甘美で、寒がり、魅惑的な」猫たちのイメージが現れる。超自然性の次元を示唆するために、必ずしも伝統的・神話的なイメージを必要とせ

ず、むしろその日常的な様子によって自然性を脱する「猫たち」は、ボードレーが 1840 年代以来主張してきた「素朴さの美学」の主要な題材たり得る存在である。猫は「不徳の修道僧」のように、また忘却の中で眠る「陽気な死人」のように孤独であり、同時にそれ自体が神秘的な側面を開示する存在である。ここまでのところで、不動性、忘却、怠惰の只中における「理想」の追求過程が示されていると言える。

だがこの後、『冥府』の弁証法は次の段階に入る。実際に理想を追求するには、心身を激しく消耗させるほどの代価を払わねばならないことを示す二篇の「死」詩群である。「芸術家の死」では、理想の追求の絶望的困難が宣告され、「呪われた」芸術家に残された希望は「死」のみであるとされる。これは、自らの肉体をどれほど「擦り減らし」ても、必ずしも理想に達することができるとは限らないという、理想追求過程における^{モラル}道徳の導入である。芸術家が思い描く理想の偶像は常に遙か彼方にあり、到達できないとは限らないまでも、その道程は恐ろしく困難なものである。この詩篇の背景には、ボードレーの前の世代の小ロマン派たちから、同世代のボエームまで、数多くのモデルとなる挫折した芸術家たちの生の重みが刻印されている。だが理想へ達することの困難は、何も芸術家のみには当てはまることではない。「恋人たちの死」では、理想を迫りかける主体が芸術家たちから恋人たちへと移行している。恋人たちは、自分たちの「最後の温かみ」を競うように使い尽くす。そうして彼らはある夜、理想に到達したかに見える。彼らは「一」になるのである。だがその途端、彼らは死に至る。理想の追求は「死」によって果たされるのほかはない。「死」が、芸術家の脳髓に花を咲かせたのと同じように。芸術家と恋人とは、まさしく理想を迫りかける人間たちの典型であり、「芸術家たちの死」で導入された道徳は、「恋人たちの死」によってさらに広い射程を持つことになる。

このような絶望的な展望を認識してしまった主体は、もはや「理想」詩群におけるようにおおらかで、力強く「理想」を追い求めることはできない。「理想」と「死」の弁証法は、生の続く限り終わることのない「絶望」へと展開していくことになる。その最後の段階を示す三篇が「絶望」詩群である。「憎しみの樽」では、擬人化された「憎しみ」の渇きを癒すために際限なく血を注ぎ続ける「復讐」は、むしろその行為自体によって渇きを増幅させてしまう。詩的主体の「汗と努力」は無駄であるどころか、事態を悪化させる一方であり、しかもこれが永遠に続くという「死」よりも重い罰を課されている。ボードレーが「死」詩群の直後にこの詩篇を配置したのは、死から絶望への弁証法的展開をより強烈なものにするためであったと考えれば納得がいく。人間の苦勞自体が無益であると言わんばかりのこの主張は、労働によって金銭を得ることを目的とした実利的なブルジョワにしてみれば悪徳以外のなにものでもない。さらに次の詩篇「浄福をもたらす女」では、詩人はもはや世俗の世界とは全く異なる世界、「獣も、小川も、草木も、森もない」世界にいる。彼は深淵のような心を持っているのではなく、実際に深淵にいる。それでも「唯一の愛する人」の憐憫を求めて、「私」は深淵の底から私は哀願する。不動の状態において、到達することのない理想を迫りかける「私」、「机の下で眠りにつく」こともできない「私」は、

惰眠をむさぼる獣をすら羨む。眠りにすら憩うことを許されないこの「私」は、「穏やかに眠る」ミケランジェロの「夜」や、人々から忘れ去られることを力強く願う「陽気な死人」、その眠るような瞑想状態において超自然性の世界を垣間見ている「猫たち」と明白な対照を為している。「死」と「絶望」のモラルが導入された後の詩的主体は、かほどに衰弱しきっているのである。ほとんど死人同然に弱り、それでも理想を追い求める「私」は、冷たい「冬の夜」に鐘の音を聞く。「憂愁Ⅲ」において、古びてなお「力強い」音を響かせる鐘は、その響きにも似た「力強い」理想を追いかけていた「私」の「思い出」を立ち上らせる。けれども、それは「霧」の彼方にあり、絶望した「私の魂」はひび割れている。「血の湖と死者の山」に紛れて、「私」は身動き一つせず忘却の淵に沈む。そうして「私」がいなくなった後の世界は、事物だけが生き生きと活動する「憂愁Ⅰ」の世界へと通じる。『冥府』詩群全体のプロローグとなる詩篇では、「私の犬」の「私」が見当たらない。少なくとも1851年の『冥府』では、「人格の解体」^{デペルソナリゼーション}の最後の展開として、弁証法的に一つの答えがもたらされているように思われる。

この物語をじっと見つめ続けているのが「木兎たち」である。彼らはまるで芸術家たちが追い求めた「偶像」のように水松の木の陰に身を潜めている。彼らは、「赤の色にも似た理想」を追い求め、血の海に沈む「私」を見つめていることを暗示するかのごとく、「赤い眼」をしている。しかも、鐘が霧の中から「宗教的な泣き声を投げる」かのように、遠くからその眼差しを「投げて」いる。彼らはその光景を見つめ、「身動き一つしない」。「偶像」のような外見をまとったこの「木兎たち」の態度は教えている。移ろう影に酔うものは、「場所を変えようと欲したその懲罰をしばしば受ける」ものであると。木兎たちは、不動性における「力強さ」の理想の象徴として、『冥府』の末端にたたずんでいるのである。これは、『冥府』の諸詩篇を通して提示された諸々の理想、そして超自然的な状態の憂鬱側の局面である「不動性」の状態を、自らの意志によって選び取る旨の宣言として読むことができる。

第三節 「現代青年の精神的動揺の歴史」

『冥府』詩群の研究において最も重要かつ根本的な問題は、言うまでもなく主題として提起された「現代青年の精神的動揺の歴史」*« l'histoire des agitations spirituelles de la Jeunesse moderne »*が何かということである。詩群に付された注^{コマンテール}釈を確認してみよう。

これらの諸篇はシャルル・ボードレルの『冥府』からの抜粋であって、この詩集は近くヴィヴィエンヌ街、ミシェル・レヴィ書店から出版予定であり、現代「青年」の精神的動揺を描くべく企図されたものである。

Ces morceaux sont tirés du livre : *les Limbes*, de Charles Baudelaire, qui doit paraître prochainement chez MICHEL LÉVY, rue Vivienne, et qui est destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la Jeunesse moderne²¹⁸.

まず問われなければならないのは、「現代青年」とは一体何かということであるが、これはロマン派の人々のことを指しているものと思われる。その理由の一つは、「デュボン論」の冒頭でボードレーが「詩の発展」を振り返る際、ロマン派をその発端に置いていることである。

私はピエール・デュボンの『歌と歌謡』を注意深く読み直したところだが、この新しい詩人の成功は重大な事件だという確信に変わりはない。重大だというのは、彼自身の価値故であるよりもさらに、この^{ポエジー}詩が公衆の感情の徴候にほかならず、ピエール・デュボンが自らそうした感情の木霊たり得たが故なのだ。

この考えをもっとよく説明するために、読者をお願いしたいのだが、これに先立つ時期における詩の発展を手早くまた幅広く見わたして見ていただきたい。なるほど、いわゆるロマン派の果たした役割を否定しようものなら、それこそ不公正というものだろう。

Je viens de relire attentivement les *Chants et Chansons* de Pierre Dupont, et je reste convaincu que le succès ce nouveau poète est un événement grave, non pas tant à cause de sa valeur propre, qui cependant est très grande, qu'à cause des sentiments publics dont cette poésie est le symptôme, et dont Pierre Dupont s'est fait l'écho.

Pour mieux expliquer cette pensée, je prie le lecteur de considérer rapidement et largement le développement de la poésie dans les temps qui ont précédé. Certainement il y aurait injustice à nier les services qu'a rendus l'école dite romantique²¹⁹.

こうして、ボードレーはロマン派の反逆を起点に現代の詩について語り始めるのである。これと同様の論調は、同じ時期の別の記事にも見ることができる。「道義派」の文章を彼は次のように書き始める。

しばらく前から、大変な道義熱が演劇を、また小説を捉えてしまった。ロマン派と呼ばれる一派の幼稚な放埒が一つの反動を呼び起こしたのであって、この反動は、それを動かしているかに見える純粋な意図にもかかわらず、不器用さゆえに罪深いと非難されても仕方がない。

²¹⁸ *Le Messager de l'Assemblée*, n°53, le 9 avril 1851.

²¹⁹ *OC*, II, p. 26.

Depuis quelques temps, une grande fureur d'honnêteté s'est emparée du théâtre et aussi du roman. Les débordements puérils de l'école dite romantique ont soulevé une réaction que l'on peut accuser d'une coupable maladresse, malgré les pures intentions dont elle paraît animée²²⁰.

ここでボードレールの念頭にあるのは、1843年におけるユゴーの『城主』と新古典派ボンサールの悲劇が明暗を分けた事件であろう。ここからするならば、ロマン主義運動にとって記念碑的な日付となっている1830年という年号にそれほどの重要性を認める必要はないかもしれない。もとより『冥府』の主題は実際の歴史というよりは「精神的な」次元のものであって、このことは『冥府』の弁証法を辿ってきたところからも明らかである。したがって、余りにも具体的に過ぎる1830年とか1848年とかいう年号それ自体を重視するよりも、ロマン主義の運動の黎明における率直な理想追求の時期、その勢いが凋落する時期、そしてはやかつてのような勢いも栄光もない無残な状態で理想を追求せざるを得ない頹廢の時期というように、いささか大づかみに把握する方が『冥府』の論理に沿った稜線を描き得るだろう。自らの新しい詩集を提示するにあたって、ボードレールがわざわざ「精神的」という語を冠したのは、まさしく客観的な歴史とは異なった次元において、それぞれの時期における「青年たち」が辿った歴史を精神的な次元で再構成しようとしたためではなかっただろうか。この観点から見ると、ボードレールの若書きと思われる詩篇が『冥府』詩群の中にいくつもあるのは偶然とは思われない。『冥府』に収められた十一篇それぞれの推定制作年代をまとめたものが以下の一覧になる。

1. 「憂愁 I」：『議会通信』初出
2. 「不徳の修道僧」：1842年末から1843年初め（オーギュスト・ドゾン宛に原稿送付）
3. 「理想」：1843-1846年と推定（プラロン証言）
4. 「憂愁 II」（「陽気な死人」）：『議会通信』初出であり、制作年代は不明だが、文体や題材などの点で若書きのものと推定される。
5. 「猫たち」：1847年11月14日（『海賊』紙、シャンフルーリの小品「猫のトロット断章」に初出）
6. 「芸術家たちの死」：『議会通信』初出
7. 「恋人たちの死」：『議会通信』初出
8. 「憎しみの樽」：『議会通信』初出
9. 「浄福を授ける女」（「深キ淵ヨリ我呼ビカケタリ」）：1842-1843年頃と推定（プラロン証言）
10. 「憂愁 III」（「ひび割れた鐘」）：『議会通信』初出
11. 「木兎たち」：『議会通信』初出

²²⁰ OC, II, p. 38.

* () 内の表題は『悪の華』のもの。

**影のかかった詩篇については制作年代不明で、詩法などからも推定困難なもの。

影の付いていない部分を見ると、1840年代のかなり早い時期に書かれた詩篇が多いのが目につく。全体のおよそ半分である。ここからも、実際の年代的な区分と『冥府』の弁証法の進展とが必ずしも一致するものではないということが確認できる。ここで重要な点は、ボードレールが自らは「遅れてきたロマン主義」でなく、もはやロマン主義ではないという意識、もう少し具体的に言えば、ロマン主義が凋落した後の世代という意識を持っていたのではないかということである。『冥府』諸詩篇を検討する過程で、私たちは幾度も『1845年のサロン』ないしは『1846年のサロン』に依拠したが、1840年代の段階では、ボードレールはまだ自らをロマン主義とを感じるだけの意識を持っていた。「ロマン主義をうんぬんすることは、現代芸術をうんぬんすることだ²²¹」と1846年のボードレールは言う。ところが、1851年の段階で、ボードレールが「現代青年の精神的動揺の歴史」をうんぬんするとき、それは自らやデュポンの世代よりも前の世代を「歴史」の段階に属するものと規定することではなかっただろうか。「デュポン論」や「道義派」の記事が、ロマン主義について第三者的な視点から書かれているのも、そうした意識の反映だと考えれば納得がいく。『1846年のサロン』の段階では、ボードレールにとってロマン主義は現代芸術とほとんど同義語のようなニュアンスを持っていたが、1851年には、そのような意識がもはや成り立たないものとなっていたに違いない。このような頹廢の相の下でしか芸術的な理想を追求し得ない芸術家の「運命」を、ボードレールは自らの世代の宿命として了解したのである。韻文では「絶望」詩群のうち二篇、散文では「デュポン論」、「異教派」に繰り返し「運命」の語が出てくることは決して偶然ではあるまい。ボードレールが若年の段階で、サント＝ブーヴ的な「自らの癒し得ぬ憂鬱」を文学的に選択し、そこにブーザンゴたちの反逆の思想を加味したことは既に述べたが、1851年にはそれよりもさらに深刻な状態、すなわち自らの気質によって憂鬱的主題を選び取るのではなく、それが時代によって芸術家に宿命として課される時代が始まったのだと認識したのではないだろうか。これを踏まえれば、ボードレールの「^{スプリューン}憂愁」は、芸術家の栄光が凋落した後に来る絶望的心理状態という、初めから歴史的な弁証法を担わされた語だと了解することができるように思われる。憂鬱や倦怠が詩篇の中で用いられれば、それは詩篇の中の主体や題材の性質を示す語として単純に処理し得る。それに対して、一篇の詩、あるいは詩集などの表題として用いられるとすれば、それは既に何らかの展開を含むことが前提とされる。ボードレールにおける「憂愁」が表題にしか現れず、詩篇中の語として扱われないのは、論理的に言って当然なのである。その意味で、この語はロマン主義の発展と失墜、その後の暗澹たる展望という、ボードレールの世代意識を雄弁に反映する語であり、まさしくその歴史を扱った『冥府』の基底を成すべき語であることが明らかとなる。ボードレールは詩集『冥府』を構想する中で、自ら

²²¹ « Qui dit romantisme dit art moderne », OC. II, p. 421.

の扱う主題がもはやロマン主義的な文学の枠内では扱い得ない「憂愁」に属するものであることを自覚したのであり、その歴史の弁証法を散文ではなく^{ボエジー}詩によって表現したところに現代詩人の面目があった。すなわち、力強く素朴な理想の主張から、「理想さもなくば死」という理想追求における道徳の導入を経て、失墜と絶望に至る『冥府』の弁証法こそ、「現代青年の精神的動揺の歴史」そのものに他ならないのである。

しかしながら、ここで描かれた「歴史」は、それが歴史である以上あくまでも過去であって、それを現代としてしまうところに、詩集『冥府』の致命的な陥穽があったと言える。それは、詩集『冥府』の再構成しようとした「歴史」が、1830年代のロマン主義時代から1840年代にかけての「青年」たちの「歴史」に限定されたものであり、そのために、この詩集の主題は、きわめて狭い範囲での理解可能性をしか持たなかったのではないかということである。結局のところ詩集『冥府』は出版されずに終わり、ボードレールが初めて詩集を出すのは、これからさらに六年後の1857年を待たねばならない。つまり、『冥府』は挫折した詩集だということである。この失敗の理由は、煎じ詰めれば詩集自体に内在していた閉塞性のためであったと言える。これは、1848年の革命前後からルイ・ボナパルトのクーデタに至る、フランス社会が抱えていた深刻な危機の影響から来るものである。つまり、青年たちがそれまで抱いていた〈共和国〉という理念の挫折による、失望と幻滅である。『冥府』においては、このような負の側面が余りにも強調されてしまったため、それに代わる創造的な活路が封じ込められてしまったかのような印象を受ける。実際、死よりも重苦しい絶望の只中で、いかにして力強い理想が達成され得るであろうか。「死」詩群が弁証法の半ばに置かれていることからしても、死による救済の論理は徹底されずに終わっている。確かに、ボードレールがロマン主義以来の青年たちの意識を歴史的に反省し得たことについては、ラフォルグも述べるとおり、一つの新しい美学の可能性を予示する歴史観であると言える²²²。だが、自らの^{ボエジー}詩が同時代に寄り添おうとすればするほど、それは同時に歴史的な状況に深く制約されるという問題を孕むことにもなる。十年後の1861年頃のボードレールが、オーギュスト・バルビエ、ペトリュス・ボレルといったかつての青年期の英雄たちの凋落を、歴史的な宿命であったと見ていることの意味はいささか重いと言わねばならない²²³。1850年の『冥府』も、1851年の『冥府』も、共に同時代社会との強い関わりがあることは本論文で述べてきたとおりである。それは、『冥府』の論理それ自体が歴史制約的なものに過ぎないことを示すものではないだろうか。ということは、詩集『冥府』がもしも1851年の『冥府』詩群と^{アナロジック}類比的な構造を示していたとすれば、ボードレールの詩集もまた、ボレルやオネディといった小ロマン派たちと同じ運命を辿りかねなかったということになる。「私の詩の本ですか？ 数年前なら一人の人間の名声に足るものとなってい

²²² 本章の注185参照。

²²³ ボレルについては本論文、第二部第四章第一節を参照。バルビエについては、その栄光は「機会から生まれた」旨が明言されている。cf. « elle [=la gloire de Barbier] est née de l'occasion. », OC, II, p. 142.

たでしょう。ありとあらゆる悪魔を集めたような騒ぎを引き起こしたことでしょう。けれども今となつては、条件も状況も、何もかも変わってしまいました²²⁴」という、この時期にボードレールが母親に書き送った言葉も、こうした自らの詩的論理の不十分さを自覚してのことであつたかもしれないと思えてくる。もちろん、ボードレールの個々の詩篇が持ち得る可読^{アンテリジビリティ}可能性ということについては、時代の制約を突き破る可能性を持っているかもしれない。だがそうした考え方に依拠することは、「すぐれた芸術は時代を超えて評価されるものだ」という、ありがちなドグマに通じるものであり、また歴史的な反省を放棄することでもあるだろう。詩集が単なる詩の寄せ集めではないというのは、きわめて重要な一事である。こうした反省に立って、なぜボードレールが多くの詩を書き溜めていながら、長い間詩集を出さなかったのかということをも改めて考えてみるならば、それが広い意味での読者公衆を獲得するだけの強^{アンタシデ}度を持ち得ていないと、詩人が考えていたからではないだろうか。この時期のボードレールの詩学は、道徳と文学との関連にせよ、「陶醉の詩学」にせよ、『冥府』の弁証法にせよ、同時代の特定の思想、党派、状況に応じる形で展開する傾向が強い。それは裏を返せば、自らの詩集の論理の脆弱さを示すものである。それを物語るのが、『冥府』の挫折という事態ではなかったであろうか。ボードレールが詩集の表題に『冥府』と名づけることを放棄したのは、1852年5月にテオドール・ヴェロンが『冥府』という同名の詩集を刊行してしまったからだだが、もしも自らの詩集が時宜に適い、また詩集の内容が充実していたとするならば、詩集の計画自体を放棄するまでには至らなかつたはずである。詩集頓挫の原因として他に考えられるのは、1851年12月2日に起こったルイ・ボナパルトのクーデタであろう。この事件にボードレールがどう反応したかを窺わせる有名な材料が、1852年3月5日という日付を持つナルシス・アンセル宛の手紙である。

投票のときに私をお見かけにならなかつた。私としては決意の上でのことなのです。12月2日が私を肉体的に非政治化しました。もう一般的な観念などというものはないのです。パリ有名入社会がオルレアン党であることは事実ですが、私の関わり知るところではありません。私が投票したとすれば、自分にしか投票できなかったことでしょう。事によると、未来は落伍した人間のものになるのではないのでしょうか？²²⁵

Vous ne m'avez pas vu au vote ; c'est un parti pris chez moi. LE 2 DÉCEMBRE m'a physiquement dépolitiqué. Il n'y a plus d'idées générales. Que tout Paris soit orléaniste, c'est un fait, mais cela ne me regarde pas. Si j'avais voté, je n'aurais pu voter que pour moi. Peut-être l'avenir appartient-il aux hommes déclassés ?

²²⁴ « Mon livre de poésie ? Je sais qu'il y a quelques années, il aurait suffi à la réputation d'un homme. Il eût fait un tapage de tous les diables. Mais aujourd'hui, les conditions, les circonstances, tout est changé. », *CPI*, I, p. 178.

²²⁵ À Narcisse Ancelle, 5 mars 1852, *CPI*, I, p. 188.

この一節はボードレールとクーデタの関わりを考察する際、最も重要な資料の一つであるが、もちろんここで決定的な解釈を出そうと言うわけではない。ただ『冥府』研究を踏まえて考えてみれば、この「一般的な観念」というのは〈共和国〉の理念のことではないであろうか。すなわち、ロマン派の青年たちが掲げ、ブーザンゴたちが過激なまでに愛し、ボードレールがデュポンの歌謡の密かな魅力ともした〈共和国〉である。1852年2月には、人民投票によってボナパルトのクーデタが追認され、いわば民衆自身によって〈共和国〉が裏切られることになるが、それよりも「12月2日」という日付は、現実的にその理念が死んだ日ではなかったかと考えてみるができる。〈共和国〉は、文学と美徳いずれの観点からも青年たちの理想を集約する観念であった。そうしたある意味で最も崇高な理念の一つが政治的な次元で死に絶えたとき、ボードレールにとって美徳への嗜好も、悪徳としての「反逆」も、全く意味を成さないものと映った可能性は十分にある。こうしたことを踏まえて『冥府』挫折の原因を考えてみるならば、ヴェロンの『冥府』をきっかけとするにせよ、「12月2日」を原因とするにせよ、ボードレールの詩集『冥府』自体がそうした外的な要因によって崩壊する体のものであったということ物語るものではないだろうか。裁判によって詩集それ自体が破壊を受けた後も、なお「パリ風景」を付した第二版として再び陽の目を見た『悪の華』とは強度が違っていたと言うべきであろう。このことは、『冥府』が成熟した詩集ではなかったことを物語るものであるというのは確かだが、また同時に『悪の華』とは全く異なる性格を持った詩集であったという可能性を示唆するものである。詩集『冥府』の挫折がボードレールに痛烈な反省を強いたとすれば、その後のボードレールが自らの第二共和政下における詩学そのものを一つのユートピア思想として断罪したとしても不思議はない。

結論

第二共和政下、すなわち『冥府』期におけるボードレールの詩学の特徴は、道徳的な問題と美学的な問題が分かち難く結びついていることである。このことは、ボードレールが青年期以来親しんでいたロマン主義の詩人オーギュスト・バルビエの評価の仕方に顕著に見ることができる。1851年の「デュボン論」で、ボードレールはバルビエについて次のように述べる。

私の考えを決定的なやり方で補完するために最近の一例をとるならば、あれらすべての文学的労作にも関わらず、真理の法則の埒外で成し遂げられたあれら全ての努力にも関わらず、無数の器具、無数の策略を備えたあのディレッタンティズム、あの逸楽主義の全てにも関わらず、一人の詩人、時として不器用だがほとんど常に偉大である一人の詩人が現れて、燃え上がる言葉で1830年の反乱の神聖さを宣言し、イギリスとアイルランドの貧窮を歌った時、その脚韻の不十分さや、その冗語法や、仕上げの十分でない総合文^{ペリオード}¹にも関わらず、問題は片づいたのであり、芸術は今や道徳および有用性と切り離せないものとなった。

pour compléter d'une manière définitive ma pensée par un exemple récent, malgré tous ces travaux littéraires, malgré tous ces efforts accomplis hors de la loi de vérité, malgré tout ce dilettantisme, ce *voluptuosisme* armé de mille instruments et de mille ruses, quand un poète, maladroit quelquefois, mais presque toujours grand, vint dans un langage enflammé proclamer la sainteté de l'insurrection de 1830 et chanter les misères de l'Angleterre et de l'Irlande, malgré ses rimes insuffisantes, malgré ses pléonasmes, malgré ses périodes non finies, la question fut vidée, et l'art fut désormais inséparable de la morale et de l'utilité².

この一節は、真の詩人は魂において公衆と共感し得る詩人であり、そうした感情の「化身」たるべき人物であるとして、デュボンを称揚した直後の部分である。つまり、デュボン評価の核心に当たる部分がここで述べられているのであって、その先駆者としてバルビエが挙げられている。肝心なことは、詩的技法の不十分さにも関わらず、公衆と感情を共有するが故に重要な詩人であるという言い方が為されていることである。第二帝政期に入るとこの評価の仕方が逆転する。クレベが編纂する『フランス詩人選』のために書かれた記事「バルビエ論」(1861)では、バルビエがその詩の目標としていたのは美のみにとどまらず、それよりも「はるかに高貴で高尚な本性のものと自ら信じる目的を、自分に課してい

¹ 修辞学の用語で、複数の節から成ると同時に、序と結を持ち、響きを美しく整えた文、あるいは詩句のこと。cf. *DTL*, « période ».

² *OC*. II, p. 27.

た」として、バルビエが道義性の感情を表現するために詩を書いていたことを弾劾する。そして、バルビエが偉大であったのはその感情の素朴さのためであるが、それにも関わらず道義性を余りにも重視しすぎたがために、自らの文学を損なう結果になったと慨嘆するのである。詩法の巧拙に関しては1851年と変わらずこれを非難するのだが、1851年の段階では詩に表現された心情の故にこれが称賛され、1861年では同じ理由から詩を駄目にしていくと批判するのである。バルビエに対するこうした態度変更の裏には、美はそれ自体で自律的な価値を有するという、第二帝政期における美の自律性の主張が隠れている。1851年と1861年の「バルビエ論」からは、それぞれの時期のボードレールの問題意識が透けて見えてくる。

第二共和政期のボードレールがなぜこれほどまでに道德の問題を重視していたかと言えば、道德が生 conditions と考えられていたからにはほかならない。道德が人間的な生 conditions であれば、美德にせよ悪徳にせよ、これを歪めて見せることは許されない。ボードレールが「道義派」やハシッシュを断罪した理由はここにあった。呪われた詩人、悪徳の詩人といったイメージによって誤解されやすい向きもあるが、ボードレールは決して美德を否定しているわけではない。そのことは、デュポンに対する称賛の仕方や葡萄酒に対する考え方にも窺うことができる。「道義派」を激しく非難した理由も、彼らの作品が道義性を主張していたが故にではなく、ブルジョワにおもねるために道德と文学を著しく毀損していたが故なのである。

芸術は有用であるか？ 然り。何ゆえに？ なぜならばそれは芸術であるからだ。有害な芸術というものはあるか？ ある。生の諸条件を乱すような芸術がそれだ。悪徳は魅惑的であり、それは魅惑的に描かなくてはならない。だがまた悪徳は、さまざまな疾病と、さまざまな独特の精神的苦痛を引きずっている。それらをも記述しなくてはならない。[...] 健全な芸術を作るための第一条件は、完全な統一性に対する信念である。想像的な著作で、こうした美の諸条件をことごとく備えていてしかも有害な作となっているようなものが一つでもあったら見せてもらいたいものだ。

[...]

まこと、道德はあるがままに描くべきであって、さもなければ悪徳を見てはならないのだ。読者にして自らの裡に、読書に際し自らについてきてくれる哲学的宗教的案内者をもたぬのであれば、お気の毒だが致し方ない。

L'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est l'art. Y a-t-il un art pernicieux ? Oui. C'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant ; mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières ; il faut les décrire. [...] La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale. Je

défie qu'on me trouve un seul ouvrage d'imagination qui réunissent toutes les conditions du beau et qui soit un ouvrage pernicieux.

[...]

En effet, il faut peindre les vices tels qu'ils sont, ou ne pas les voir. Et si le lecteur ne porte pas en lui un guide philosophique et religieux qui l'accompagne dans la lecture du livre, tant pis pour lui³.

第二共和政下におけるボードレールの詩学が、単に美学的なものであるだけではなくて、道徳的な側面と不可分のものであったということは、この一節からもよくわかる。「道徳はあるがままに描くべきである」とボードレールは主張する。この観点に照らして注目すべきは、有害な芸術というものが「生の諸条件」に反する芸術だとされていることである。哲学的な詮議に立ち入らずとも、ここでボードレールが「人生の諸条件」と言っているものはそれほどわかりにくいものではない。美德にせよ悪徳にせよ、ブルジョワ公衆にとって都合のいい筋立てを作り、それによって美德が本来いかなるものか、悪徳がいかなるものであるかを歪めた形で見せること、それが「生の諸条件に反する」芸術なのである。したがって「生の諸条件」とは、端的に美德と悪徳のことなのである。ボードレールは美德を描く文学も芸術も決して否定してはいない。問題はその描き方なのだ。同じ「道義派」の記事の末尾で、ボードレールは詩人にして童話作家のアルノー・ベルカンを激しく攻撃している。

これは偽りの芸術だ、と私は考えた。ところが読み進むにつれて、お行儀の良い子供は絶えず砂糖菓子の振る舞いを受け、いたずらな子供はいつも変わりなく罰を受けて笑いものにされるのであることが目についた。お行儀よくしていればお菓子^{シネ・クワ・ノン}をあげますよ、というのがこの道徳の基盤になっている。美德は成功の不可欠の条件なり、というわけだ⁴。

Voilà un art fauxm, me dis-je. Mais voilà qu'en pourquivant je m'aperçus que la sagesse y était incessamment abreuvée de sucreries, la méchanceté invariablement ridiculisée par le châtement. Si vous êtes sage, vous aurez du *nanan*, telle est la base de cette morale. La vertu est la condition SINE QUA NON du succès.

こうして、「道義派」作家のベルカンやオージェを名指した後で、ボードレールは次のように言う。「彼らは美德を殺害する⁵」と。「道義派」の作家が「美德を殺害する」というのは一見したところ矛盾しているようだが、ボードレールの主張を読み取った後ではその

³ OC. II, p. 41.

⁴ OC. II, p. 42.

⁵ « Ils assassinent la vertu, », OC. II, p. 43.

意味は明瞭である。彼らは美德を歪めるが故に断罪されるのである。そして、文学が美德と悪徳を題材として描くものである以上、「生の諸条件」に反する作品は、文学そのものにとっても、社会道徳にとっても「有害」なものだというわけである。同様に、「葡萄酒とハシッシュについて」では、ハシッシュが「実存の根本条件を攪乱する⁶」として批判される。この表現は、記事の中では何を指しているのかいささか不明瞭なところがあるが、「道義派」の記事と合わせて読めば、その主張するところはよくわかる。人格が度外れに高揚した人間が、自らの優位性を根拠に他者に対して無限の思いやりを持ったとしても、そこには他者との感情の交流は見られない。ハシッシュによって高揚した人間は、自らの人格に引きこもっているからである。このような状態では、確かに何が道徳的で何が非道徳的なのかの区別はつけようもない。ハシッシュは、「実存の根本条件」を乱すのである。

以上のような道徳性の問題を一つの枠組みとして設定するならば、1850年の『家庭画報』二篇は道徳性を主張したものであり、1851年の『議会通信』十一篇は悪徳を描こうとしたのだという図式が見えてくる。「驕慢の罰」の神学者の逸話は、自らの弁証法の力に酔い痴れ、イエスをいくらでも引きずり下ろすことができると述べる。ここで、神学者に対する批判の論点を誤らないように注意しなければならない。「道義派」の記事に従って理解するならば、神学者を悪徳の象徴と見ることはできない。なぜなら「美德が成功の不可欠」の要素であると主張するベルカンの文学が否定された以上、「悪徳は罰されねばならない」という単線的な発想は同じく否定されねばならないからだ。したがって、神学者が懲罰を受けた理由は、人間の実存的な条件を忘れ、これを攪乱したことにあると言ってよい。「まじめな人々の葡萄酒」は、労働をした人間と結びつくことで〈上位人〉を生むとされる。怠惰な人間は、葡萄酒の恩恵に与^{あずか}ることはできないのである。逆に言えば、労働は美德の本源的な要素に関わるものだということになる。この思考に、哲学的な基礎を与えたのがプルードンの理論なのである。この時期のボードレールがプルードンの理論に共振した理由は、人間の実存的な条件に反することのない、現実的な社会理論であると思われたからだと考えることができる。

それにしても、これらの詩篇はどのような意味で「現代青年の動揺と憂鬱^{メランコリー}」に関わるのであろうか。ここで、両詩篇が1848年前後の状況と強く結びつく詩であることが理解の助けになる。ロマン主義の文学的闘争が、世代間の争いや社会理念に関わるものであり、この観点に引きつけて考えてみれば、1848年に起こった諸事件は、「共和政」の理念の挫折であったと考えることができる。いや、必ずしも1848年という年号にこだわる必要はないであろう。1843年にロマン主義の栄光が失墜し、再び擬古典主義が勢威を盛り返したその後の動静の中で、ボードレールら若い文学者たちの間に、一種のデカダンスの雰囲気があったとは言い切れない。既に1830年代に活躍した小ロマン派たちの作品には、病や苦痛に満ちた主題が蔓延していたが、ボードレールらの世代もまたこうした没落する「現代の芸術家」という意識を引きずっていたことはいくつかの材料から窺うことができる。詩篇「不

⁶ « déranger les conditions primordiales de son existence », OC. I, p. 396.

徳の修道僧」がノルマンディー派の友人オーギュスト・ドゾンに送られたものであることは既に述べたが、これと同じ主題を扱ったドゾンの連作ソネ「中世の芸術家たちへ」、「現代の芸術家たちへ」のうち、後者の詩篇の後半部は以下のようになっている。

あなた方の芸術は青ざめ、色あせている。それにあなた方の創作物は
悲しみに満ちた国々に熱意を送るには余りに冷たい、
時代が翼の一撃で、その熱意を吹き払ってしまった後では。

群衆が聖地と呼ばれる場所を去った後、
不安な猜疑心が新たな信仰を求めるとき、
より寡少な祭壇を作り、そして私たちのために一人の神を見出してくれ！⁷

現代の芸術家が「青ざめ、色あせている」というのは、ボードレールの詩篇「理想」にも通じる見方であって、かつてのロマン主義の威光が衰えた後で、たとえ卑小なものにもせよ「新しい芸術」を待望する雰囲気がおお存続していたと言ってよい。ボードレールやドゾンが取り上げた主題は当時既に陳腐化していたが、それにもかかわらず取り上げられたのには、この主題が単なる紋切り型であるのにとどまらず、時代の^{エスプリ}気分をいくぶんなりとも反映するものであったからだと考えられはしないであろうか。『1846年のサロン』の最終章で、ボードレールが「偉大な伝統は失われてしまい、新しい伝統はまだ出来ていない、というのは本当だ」と書きつけたとき、ここには単なる古典主義批判にとどまらない何かを示唆されていたように思われる。1846年と言えば、まさしく「君主制の最後の歳月」であって、そのタイミングで民衆の感情を素朴に歌うデュポンの歌は、1851年という時期を待つまでもなく「新しい芸術」の方向を示すものと映っていた可能性は大いにある。ボレルらブーザンゴと同じく、ボードレールの世代にとって、「共和政」とは単なる政治体制を表す概念ではなく、芸術上の理想と社会的な理想の結びついた一つの理念であった。1848年の諸事件がもたらしたのは、その理念の現実的な次元での挫折であり、このことは若い世代に「憂鬱と動揺」を引き起こさずにはおこなかつたはずである。ボードレールたちのボエーム仲間であるジャン・ヴァロンは、1849年に出版した『1848年の刊行物およびパリで出版された新聞の批評的総覧』の中で、ボードレール、バンヴィル、デュポンらを何物も信じない「懷疑派」と呼んで論難している。

⁷ « Votre art est pâle et terne ; et vos créations
Sont trop froides pour rendre aux tristes nations
Les ferveurs que le temps éteignit d'un coup d'aile.

Quand la foule a quitté ce qu'on nomme saint lieu,
Que son doute inquiet cherche une foi nouvelle,
Elevez moins d'autels, et trouvez-nous un Dieu ! », Robb(1993), p. 71 より孫引き。

精神派の後には、若い人びとにとって最も危険な一派がいる、それが懐疑派である。何も信じず、何もせず、最も真率な思想、最も偉大な観念に対するのと同じように、最も真実で素朴な諸感情に対する懐疑主義を装っている。このような態度の取り方こそ、あらゆる人間を否定し、あらゆる才能を討議にかけ、あらゆる栄光を軽蔑するふりをする、この一派のおおよそのプログラムとなっている⁸。

ヴァロンのこの観察がどこまでの的を射たものであるかは議論の余地があるだろうし、また1849年の段階でボードレールは『冥府』に収められるはずの詩篇を何も発表していないので、詩篇を読んでいたとしたらヴァロンがどのような論評を加えたかはわからない。しかしながら、七月王政の末期に、彼らと同じ環境にいた人間の観察が全く見当外れのものであったとも考えにくい。実際、ボードレールは詩集の主題に「現代青年の動揺と憂鬱」と打ち出すのである。こうした時代的な文脈を踏まえて考えれば、第二共和政期のボードレールは改めて文学や芸術というものの存在意義を考え抜いていたのだと推測することができる。そしてその結果として、芸術と道德の問題に至りついたのであれば、この時期のボードレールがどのような問題設定を立てていたのかが理解しやすくなる。ボードレールが第二共和政期に発表した記事、「デュボン論」、「道義派」、「異教派」の三篇が、いずれも道德と詩^{ポエジー}の関連について述べているという事実からして、文学は道德を表現する、あるいは文学が表現するものには道德が付いて回るが故に社会的な意義をもち得るというのがその答えの一つであったろう。その文学的な実践がいわば『家庭画報』の二篇であって、これらの詩篇は「現代青年の動揺と憂鬱」を直接的に表現したのではなく、それに対する自らの解答として提示されたものに違いない。つまり『家庭画報』の二篇は、第二共和政という精神の混乱期における詩人の側からの存在理由^{レゾン・デートル}の表現なのである。

これに対して『冥府』十一篇は悪徳を、もう少し踏み込んでいえば、悪徳に伴う「様々な疾病と、様々な独特の精神的苦痛⁹」を表現したものだと思えることができる。十一篇を通して素描された『冥府』の弁証法は、理想の提示から理想追求の困難の道德へ、そしてその困難を自覚した後に訪れる絶望の描写へと続く。ここで描かれたものが、ブルジョワ社会において悪徳に他ならないものであることは言うまでもない。殺人をも厭わないマクベス夫人やクリュタイムネストラの肖像、反逆の思想を持った青年たちの精神的苦悩、そして、その一つの帰結である不動性の状態、しかもそれらを徹底して描写することなどは、娯楽として文学を消費しようとする読者公衆にとって愉快なはずがなく、不動性の描写に至ってはブルジョワの根本原理である生産性に真っ向から対立する体のものである。なぜ

⁸ « Après l'école de l'esprit, la plus dangereuse pour les jeunes gens, c'est l'école du doute. Ne croire à rien, ne rien faire, affecter un scepticisme à l'égard des sentiments les plus vrais et les plus naïfs, comme envers les pensées les plus sérieuses et les idées les plus grandes ; tel est à peu près le programme de cette école qui nie tous les hommes, discute tous les talents et fait semblant de mépriser toutes les gloires. », Jean Wallon, *La Presse de 1848 ou Revue critique des journaux publiés à Paris depuis la Révolution de février jusqu'à la fin de décembre*, chez Pillet fils aîné, Paris, 1849, p. 113.

⁹ « des maladies et des douleurs morales singulières », *OC*, II, p. 41.

ボードレールが『議会通信』十一篇でことさらに悪徳を描こうとしたのかと考えてみれば、それは先ほどの文学と道德の関連という問題系から類推することができる。つまり、悪徳をあるがままに描くことのできるのが文学の意義だということである。これはまさしく「道義派」の記事で表明された主張であり、ボードレールは自らそれを実践しているのである。

ここで、ボードレールの「悪徳」の最も根源的な主題に立ち入らないわけにはいかない。すなわち「反逆」の主題である。『冥府』詩群において、ボードレールがボレルの「反逆」の立場を引き継いでいることは既に述べた。ボレルは 1830 年以後の時代において「反逆」の思想を激越に展開したが、ボードレールもまた、1848 年以後の状況においてその立場を露わにするのである。ただし、ボードレールはブーザンゴからその態度を引き継ぎはしたが、これに哲学的な基礎を与えたのがプルードンであることを忘れてはならない。この「反逆」の思想こそ、1850 年と 1851 年の二つの『冥府』を貫く一本の軸だと言える。ジョルジュ・ブランは、ボードレールの内面を剔抉した研究『ボードレール』の終わりの部分に次のように書きつける。

彼の宗教的な立場は、もっぱら闘争的なものとさえ見えてくる——やっつける相手が（進歩）の支持者たちであれ、ベルギー人にもあれ、ボードレールが「熱烈なカトリック教徒」の面目を示すのは、常に挑戦的に、論戦的に、誰かを相手どってなのだ¹⁰。

ブランのこの観察を加え、1850 年の『冥府』がプルードンの影響の下に書かれたことを踏まえれば、ボードレールの抗争の究極的な相手が誰であったかが明らかとなる。「驕慢の罰」は、プルードンを攻撃したサン＝ルネ・タイヤンディエの論文に再反論する形で書かれたものだが、このときタイヤンディエが批判した核心にあるものこそ、プルードンの「神とは悪である」という思想であった。プルードンにとっての神とは、不正、悪、貧困の根源であった。こうした諸々の悪徳を社会に蔓延させている神こそ打ち倒されなければならない存在であり、人間の進歩は神に対する漸進的な「反逆」として規定される。いわばプルードンは、1843 年に『所有とは何か』で打ち出した「所有とは盗みである」という有名な定式を、1846 年の『貧困の哲学』で、哲学的次元、神学的な次元にまで敷衍したのである。

宗教における〈神〉、政治における〈国家〉、経済における〈所有〉、これら三重の形式の下で、人類は自らに対して疎遠になり、自らの手でわが身を引き裂くようになったのである。したがって、人類は今やこれを拒絶しなければならないのである¹¹。

¹⁰ « Son parti pris religieux s'avère même exclusivement combatif : qu'il flétrisse les tenants du Progrès, les « abolisseurs d'âmes et d'enfer », les Sand, les Michelet, les protestants, les Belges, c'est toujours par défi, par polémique, contre quelqu'un que Baudelaire se révèle « fervent catholique ». », George Blin, *Baudelaire suivi de Résumé des cours au Collège de France 1965-1977*, Gallimard, 2011, pp. 198-199. cf. ジョルジュ・ブラン、『ボードレール』、阿部良雄・及川馥訳、牧神社、1977年、p. 242.

プルードンがわざわざここで「三つの形式」« les trois formes »と言わずに「三重の形式」« la triple forme »と言うのは、これらが互いに緊密に結びつき、人類にとっての抑圧を生み出しているという認識に基づいているからである。したがって、プルードンにとってブルジョワ支配の終わりは、近代国家の終わりであり、同時に教会の支配の終わりを意味するものであった。ボードレールが、プルードンのように国家そのものが否定されるべきであると考えていたかどうかは微妙だが、少なくとも、神と所有を結びつけたものとして、ボードレールは「反逆」の思想を受け取ったものと考えすることはできる。それを窺うことができるのが、有名な「聖ペテロの否認」である。これは、1852年頃にゴーチエに送られた十二詩篇に含まれたものである。冒頭の詩節では、まさしくプルードンの哲学に由来する神のイメージを、腹がふくれあがったブルジョワに擬して次のように描く。

神は、その寵愛する（セラフアン）^{セラフアン}たちの方へと日々立ち昇る、
呪詛の声のこの大波を、いったいどうする気なのだ？
肉と葡萄酒で腹いっぱいになった暴君のように、
我々の恐ろしい冒瀆にも快く、眠り込んでいる。

Qu'est-ce que Dieu fait donc de ce flot d'anathèmes
Qui monte tous les jours vers ses chers Séraphins ?
Comme un tyran gorgé de viande et de vins,
Il s'endort au doux bruit de nos affreux blasphèmes¹².

プルードンが定式化した抑圧を構成する三項のうち、国家を除いてブルジョワと神がここで密接に結びついているのは容易に見て取ることができる。ここからボードレールは「〈人間性〉^{ユマニテ}を宿して生きる」イエスを批判し、最後の詩節で次のように宣言するのである。

——まことこの私はといえば、心安んじて出ていこう、
行動が夢の姉妹でないような世界からは。
願わくば、剣を用い、剣によって滅びたいものだ！
聖ペテロはイエスを否定した……見事なものだ！

– Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait

¹¹ « Dieu en religion, l'Etat en politique, la Propriété en économique, telle est la triple forme sous laquelle l'humanité, devenue étrangère à elle-même, n'a cessé de se déchirer de ses propres mains, et qu'elle doit aujourd'hui rejeter. », *Œuvres complètes de P.-J. Proudhon*, publiées chez Marcel Rivière sous la direction de C. Bouglé et H. Moysset, *Système des contradictions économiques ou Philosophies de la misère*, édité par Roger Picard, t. I, 1923, p. 389.

¹² OC. I, p. 121.

D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve ;
Puissé-je user du glaive et périr par le glaive !
Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait !¹³

この詩節からもわかるように、ボードレールにとっての「行動」は「反逆」に通じるものであった。これとほとんど同じ思想が、行動の霊を歌ったデュポンを称揚する一節からも見て取ることができる。

偉大なる運命なるかな、詩の運命とは！ 喜ばしい時も悲嘆にくれる時も、詩はいつも自らのうちに理想郷的で神聖な性格を帯びている。詩は絶えず事実を反駁し、その結果自ら存在せぬものとなる危険をすらものともしない。牢獄にあつて、詩は反逆と化する。病院の窓辺では、治癒への熱烈な期待である。破れ間だらけの不潔な屋根裏部屋でも、豪華と優雅の妖精のごとく身を装う。ただ確認するだけではなくて、償いをするのだ。至る所で詩は不正の否定となる。

C'est une grande destinée que celle de la poésie ! Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. Dans le cachot, elle se fait révolte ; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison ; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare comme une fée du luxe et de l'élégance ; non seulement elle constate, mais répare. Partout elle se fait négation de l'iniquité¹⁴.

『冥府』十一篇の主題のひとつであった「運命」という語がここで強調されているのが見えるが、この一節で重要な点は、詩が牢獄では反逆となり、病院では治癒への期待とされていることである。「不潔な屋根裏部屋」とは、ボエームの棲家であり、当時の若い文学者たちの置かれた悲惨な状態をここから読み取ることもできる。いずれにせよ、「至る所で詩は不正の否定となる」という宣言が、「聖ペテロの否認」を初めとするボードレールの「反逆」詩篇が、詩の神聖な役割に結びつけられていることである。ここでボードレールは、詩人に預言者的な役割を付与したロマン主義者たちに近いところにいる。ありとあらゆる社会秩序を蛇蝎の如く嫌悪し、そこからの救済を「神の双子の妹」^{ボエジエ}詩に求めたフィロテ・オネディのような例を出すまでもなく、詩人の神聖な役割という点について言えば、ユゴーやラマルチーヌといったロマン派の大詩人たちがいる。とりわけラマルチーヌには、「絶望」« Le Desésoir »という詩篇があつて、この詩篇はまさしくボードレールの「反逆」詩篇に通じるものなのである。実際、『悪の華』裁判の際に、この詩篇が弁護側から持ち出されもした。ボードレールは、ロマン派の精神をこの「反逆」の思想において正統に引き継い

¹³ OC. I, p. 122.

¹⁴ OC. II, p. 35.

でいるとすることができるのである。ボードレールの「悪」の思想や悪魔主義なども、この文脈から理解されなければならぬ体のものであるだろう。『冥府』について言えば、ボードレールは、義人であるにも関わらず深淵に落とされたものたちの行く場所、キリスト教にとって所を得ないとされる「冥府」から神に対する「反逆」を遂行しようとする。だが、「冥府」というのが神学用語であることに変わりはなく、そこにボードレールの捻じれたカトリシズムが垣間見える。ここで最も肝要な点は、神を「反逆」の最終的な目標とする以上、その「反逆」は常に神を必要とするものだという点である。これをさらに推し進めてみれば、この世界が不正に満ちたものであり、またその不正の責を神に負わせるということは、そのこと自体既に創造主としての神を認めることではないだろうか。だとすれば、詩人の「反逆」は初めから敗北が「運命」づけられているということになる。『貧困の哲学』におけるプルードン——すなわち第二共和政下においてボードレールが哲学的な基礎としたプルードン——と、「反逆」の詩人ボードレールとを分かつのはおそらくこの点である。プルードンは、怯懦な神に対して、漸進を続ける人間が結局は打ち克つであろうと主張する。これに対してボードレールは、呪詛の言葉を投げつけ、魔王に祈り、「神を地上に投げ落とせ！¹⁵」と叫びはしても、神に打ち克つことができるとか、あるいは神そのものを否定するとかしたことはおそらく一度もない。『悪の華』において巻頭詩「読者へ」に続く第一詩篇「祝福」の冒頭は、こうした神を信じ、かつ「呪われた」詩人の像を集約的に示すものである。

至高なる御力の命により、
 〈詩人〉がこの倦怠に満ちた世界に現れる時、
 恐怖に慄き、呪詛で胸をいっぱいにした母親は、
 彼女を憐れむ〈神〉に向かって拳を握り震わせる。

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
 Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
 Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
 Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié ;¹⁶

憂鬱と倦怠に満ちた世に生まれ、初めから呪われた生を享けた詩人にとって、「反逆」こそが、あり得べき信仰の形となる。つまり、ボードレールは神を呪うことによってこれを信じていたのである。「至る所で詩は不正の否定となる」とボードレールは言う。不正の根源が神である以上、詩は絶対者^{ポエジー}に「反逆」するためのほとんど唯一の方途となる。この観点に照らして『冥府』詩群を読むならば、このような宗教観が詩群の背後に横たわっている

¹⁵ « sur la terre jette Dieu ! », OC. I, p. 123.

¹⁶ OC. I, p. 7.

ることがわかる。「不徳の修道僧」がなぜ不徳なのかと言え、現代の修道僧＝芸術家たる彼は、もはやかつての巨匠たちのように素朴に神を称えることができないからである。彼の理想が終わりなき反逆であるとすれば、この「怠惰な僧」は、その「反逆」という結末を一体「いつになったらなし得るのだろう」か？ たとえマクベス夫人のように自らの手を血で汚しても、ミケランジェロの「夜」のように夢の世界に逃れたとしても、どれほど我が身を「擦り減らした」としても、芸術も恋愛も決してその理想を叶えてくれることはない。詩人の「反逆」は、まさしく穴の開いた樽に血を注ぎ続けるようなものであり、その敗北が初めから宿命づけられている以上、詩人もやがて「膨大な努力のうちに身動きもせず死んでゆく負傷者」の一人となるであろう。かくして『冥府』詩篇における「反逆」の成り行きは、『悪の華』で提示される「呪われた詩人」の像を既に予示するものであると言える。ボードレールが憂鬱や悪徳に与^{くみ}する「呪われた詩人」となったのは、気質や意志による選択である前に一つの宿命であった。これに決定的な神学的根拠を与えたのがジョゼフ・ド・メーストルの「(摂理)」« Providence »の観念であったとしても少しも不思議はない。『冥府』期以後、ボードレールがメーストルの思想に急速に傾いてゆくのは、こうした詩人の「運命」についての認識があったからにはほからならない。ボードレールがメーストルを知ったのは、まさしくこの『冥府』構想の終末期の1851年とされており、実際、ボードレールは、『冥府』期が過ぎた直後の1852年頃から度々メーストルの名を挙げようになる¹⁷。その最も早い言及はおそらく1852年に友人たちと刊行を計画していた新聞『哲学者木兎』に、「評価を試みてもよい作品」として、メーストルの『書簡と雑録』*Lettres et Mélanges*を挙げている¹⁸。ボードレールが書いたものの中で、最もよく知られているのは、『内面の日記』*Journaux intimes*、「衛生学」« Hygiène »の中の次の一節であろう。

ド・メーストルとエドガー・ポーが私にももの考え方を教えた。

De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner¹⁹.

「ものを考える」やり方というのが、実際に何を意味しているかは判然としないし、ポーとメーストルの名が並べられているからと言って、ボードレールが両者から学んだのは同じことなのかどうかということも容易には答えられない問題である。何より第二帝政期におけるボードレールの思想は本論文で扱うべき範疇を越えるので、ここで詳説することはできない。『冥府』研究の視点から言えば、考え方についてはともかく、何を考えていたかということについては暫定的な答えを出し得るように思う。それは、芸術家にとどまらず、人間が現世で受け容れるべき「運命」についての問題であったに違いない。『冥府』の

¹⁷ ただし、この本の正式な表題は、『書簡と未刊小品集』*Lettres et opuscules inédits*である。cf. OC. II, p. 1105.

¹⁸ BEA, p. 173-174.

¹⁹ OC. I, p. 669.

弁証法がその根拠の一つである。いずれにせよ、不幸と悪徳、そして反逆に生きる芸術家の生涯が、『冥府』期に「運命」として認識され、メーストルによって神学的な根拠を獲得した〈摂理〉的な宿命観となり、『悪の華』の構成にまで影響を及ぼしていることは間違いない。とりわけ1857年の初版ではその趣がいつそう強い。その章題を列挙してみれば、以下のようなになる。「憂愁と理想」、「悪の華」、「反逆」、「葡萄酒」、「死」である。憂愁に満ちた現代の状況と、その只中における理想の追求は、詩において「悪」の立場を選択する「悪の華」へと連なる。この展開の絶頂を成すのが「反逆」の章である。こうした詩による「反逆」の論理をさらに展開させたのが、「葡萄酒」の諸詩篇であると言える。「葡萄酒詩群の最も際立った特徴の一つは、「葡萄酒の魂」がそうであるように、どの詩篇も自己の神格化、および神聖な秩序に対する挑戦を書きつけて終わっていることである²⁰」というバートンの観察は、きわめて的確である。実際、「葡萄酒」諸詩篇の末尾の詩節を読んでもみれば、この章に収められた詩篇は、全てが「反逆」の色彩を帯びているということを確認することができる。その「反逆」が不可能であれば、最後に残された可能性は「死」しかあり得ない。神に対する終わりなき「反逆」という悪魔主義的な運命を背負う人間にとって、「死」はむしろ救済なって立ち現われる。『冥府』詩群では、その配列によって終焉と言うよりも道徳の導入として現れた「死」詩群が、『悪の華』になると最後に置かれているのは、救済、あるいは「未知なるもの」へと通じる可能性がそこに予告されているという認識へとボードレールが達した故であるだろう。こうして『悪の華』は、「倦怠に満ちた世界」に生まれた呪われた詩人の「運命」を大局的に描いた詩集として把握することができるが、そのような運命論的な見方の淵源は、そもそも『冥府』期にボードレールを悩ませた芸術と道徳との問題に求めることができるのである。

本論文の考察から明らかになったのは、ボードレールがメーストルに傾いたこと、あるいは詩人の宿命を自らの詩集の基底に据えたことなど、ボードレールが第二帝政期に見せる発展の萌芽が『冥府』に既に現れていることである。だが、最も重要なことは詩集『冥府』が自律的な構造を有していることであり、『悪の華』分析から得られた知見を用いなくとも、これを見出すことができるという一事である。『冥府』について言及した先行研究の多くは、『悪の華』の論理が『冥府』の時点でどの程度見出されるかという点に関心が集中している。あからさまに言ってしまうと、詩集『悪の華』を規範に据え、『冥府』固有の論理がないがしろにされてきた感が否めないのである。だが、それは同時に第二共和政期という、ある特殊な状況下におけるボードレールの問題意識を軽視するものでありはしない

²⁰ « One of the most striking features of the wine poems is that each of them ends, as ‘L’Âme du vin’ does, on a note of auto-deification and of challenge to the divine order. », Burton(1991), p. 196.

バートンはさらに、葡萄酒諸詩篇の特徴は、「『悪の華』の「反逆」の章との密接な関係性を強調するものである」と述べている(*ibid.*, p. 197)。

だろうか。本論文の考察の出発点となったのは、1848年の六月暴動の影響が、その後のフランス文学に及ぼした影響を検討したドルフ・ウーラーの研究『忘却に抗する憂愁』²¹であるが、ウーラーはこの書物のボードレールに関する章の中で、『冥府』については簡単に触れるだけで、そのまま直接に『悪の華』へと向かうのである。もちろん、ボードレール研究の王道である『悪の華』に1848年6月の研究から得られた知見を適用し、詩人の「悪」の意識や、「反逆」の思想の根源をそこに還元させる試みは、ボードレール研究において、文字通り記念碑的な意義を持つ作業だと言える。したがって、ウーラー以降のボードレール研究において、1848年について何事かを言おうとする者は、その研究を避けて通ることはできなくなった。だが、ボードレールは1848年の直後には詩集の題として『冥府』を考え、1851年にはボナパルトのクーデタに際して「非政治化」した旨を手紙で打ち明ける。それと前後して、メーストルへの傾倒、ポーの翻訳への傾注、『万国博覧会』の美術批評における「体系の放棄」といった理論的展開もあった。ところが、ウーラーの研究ではこれらの問題がなおざりにされてしまったと言ってよい。ラフォルグもまた、ウーラーの著作に対する書評で、彼が余りにも1848年の問題を重視し過ぎ、むしろ1851年12月2日の問題が見過ごされてしまっていることを批判する²²。いわばウーラーは、1848年の六月暴動を下部構造とし、詩集『悪の華』を上部構造として規定するというマルクス主義文学理論の枠組みをいささか不注意に適用してしまったのである。そのとき、ある歴史的な事件に伴う具体的な諸問題に対して、ボードレールがいかに関心し、いかに対処しようとしたのか、またなぜあれこれの立場を批判し、またあれこれの立場を肯定したのかということの意味も軽視されてしまう。いわば、あれほどにも歴史的な事象というものの意味を重視したウーラーが、ボードレール詩学の歴史性という問題を置き去りにしてしまったと言えるかもしれない。このような問題は「ボードレールと1848年」、あるいは「ボードレールと革命」といったような大上段な議論よりもむしろ、例えば「なぜミケランジェロの〈夜〉は穏やかに眠っているのか」といった、一見したところ些細な問題を切り口にして検討した方が具体的に問うことができるように思われる。この歴史性という問題に取り組む題材として、これまでまともに注目されることの少なかった詩集『冥府』は格好の題材であるように思われた。詩集『冥府』が第二共和政下において構想されたことの意味、すなわち『冥府』の歴史性を問う上で、ウーラーの研究に示唆されるところが少なくなかったのはもちろんだが、この時期におけるボードレールと同時代社会との関わりについて私がとりわけ多くを負ったのは、序文で述べたように、グラハム・ロップ、ピエール・ラフォルグ、リチャード・バートン三氏の諸労作である²³。これらの著作が特にすぐれているのは、『悪の華』

²¹ Dolf Oehler, *Le spleen contre l'oubli*, Éditions Payot & Rivages, 1996, traduit de l'allemand par Guy Petitde mange avec le concours de Sabine Cornille, Suhrkamp Verlag, 1988.

²² Pierre Laforgue, « Romantisme ou modernité en 1848 ? À propos du *Spleen contre l'oubli* de Dolf Oehler », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 100^e Année, No. 6 (Nov. - Dec., 2000), p. 1571-1580.

²³ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993 ; Pierre Laforgue, *Baudelaire dépolitiqué, quatre études sur Les Fleurs du Mal*, Eurédit, J & S éditeur, 2002 ;

詩人ボードレール、卓抜な見識を持ったボードレール、あるいはボードレールの独創性といった、ありがちな通念にほとんど依拠することなく、むしろ同時代の資料や他の文学者の著作といった歴史的な脈の中にボードレールを位置づけようとする企図にある。これらの研究を読めば、ボードレールが考えていたこと、ボードレールが詩の表現などは、一つ一つをとってみれば必ずしも独創的なものでなかったことがよくわかる。同時代のヘーゲル哲学者ジャン・ヴァロンなどは、ボードレール、バンヴィル、デュポンなどを「懐疑派」と一括りにして批判しているくらいである。ボードレール自身、「芸術における道德というこの流行の問題²⁴」と、自らの問題が何ら特殊なものでなかったことを明らかにしている。ボードレールの独創性と言われるものを、そうして一つ一つ吟味して検討に付すことで、ボードレールの^{ポエジー}詩の何が本当に独創的な部分であったかが見えてくる、というのは逆説でも何でもない。同時代の人々、あるいは諸作品とのずれがどこにあったかを見つけるためには、どの部分が他と重なり合っているかがわからなければならないからである。詩集の研究についても、『悪の華』を規範にしているは見えない部分が出てくるのはもちろんである。『悪の華』に依拠せず、『冥府』という詩集をそれ自体独自のものとして見た方が、かえって『悪の華』を見直す契機になり得るように思われる。

2004年にクロード・ピショワ、2007年に阿部良雄という、フランスと日本で共にボードレール研究の支柱となっていた二氏が亡くなってから既に幾年かが過ぎた。その間もボードレール研究は以前にもまして多岐にわたり、また詳細になりつつある。そうした中で、この『冥府』研究がボードレールの歴史性を問い直す作業の一つとして、ボードレール研究に寄与することができればと願うばかりである。

Richard D. E. Burton, *Baudelaire and the second republic, Writing and Revolution*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

²⁴ « ce problème à la mode : la morale dans l'art », *OC*, II, p. 42.

後記

本論文では、既に発表した論文や、学会等で行った研究報告を基に再構成した部分がある。

- « L'apparition du Spleen moderne, les représentations du chien et de la mort chez Baudelaire », *Herstec*, Graduate School of Letters, Nagoya University, Vol. 5, No. 1, 2011, p. 49-63.
- 「ボードレーと公論」、『研究報告集』N°36、日本フランス語フランス文学会 中部支部、2012年、pp. 65-77.
- 「解釈の方法について」、『名古屋大学 人文科学研究』第41号、名古屋大学大学院文学研究科、人文科学研究編集委員会、2012年3月、pp. 13-22.
- 「アレゴリーの革新と世代の記憶、「木兎たち」と「労働者の歌」」、『研究報告集』N°37、日本フランス語フランス文学会 中部支部、2013年、pp. 19-40.

謝辞

本論文は筆者が名古屋大学大学院、文学研究科人文学専攻フランス文学第一研究室において行った研究成果をまとめたものである。同研究室の松澤和宏先生には、博士課程前期課程の頃より七年もの期間にわたり、研究の題材から方法に至るまで多岐にわたって辛抱強くご指導頂いた。博士課程での研究における最も本質的な部分、すなわちモデルニテと歴史の問題は、先生からご教示された指針によるところが大きい。ボードレールを研究対象に選んだものの、詩はもとより美術批評、文学論と広大なボードレール研究の海をさまよっていた私に、ドルフ・ウーラーの『忘却に抗する憂愁』をお教え下さると同時に、1848年の問題を掘り下げることを提案して頂いた。思い起こしてみれば、あれが私にとってボードレール研究の本当の出発点となったように思う。『冥府』を主題として選んだ際、先生が「あるいは『悪の華』自体に取り組むよりも面白いかもしれない」とおっしゃって下さったことは何よりも励みになった。ここに深謝の意を表する。ボードレール研究会の先生方や参加者の方々、とりわけ世話人である大阪芸術大学の山田兼士先生、大阪大学の北村卓先生には、発表の場をご提供していただくと共に専門的かつ幅広い観点からご批判、ご教示を頂いた。ここに感謝の意を表する。また、同研究会において、神戸大学の中畑寛之先生、神戸大学の廣田大地先生には、『冥府』研究を進めようとの私の意を汲んで様々なご指摘を頂いた。ここに感謝の意を表する。また、日本フランス語フランス文学会の先生方、とりわけ南山大学の丸岡隆弘先生、人間環境大学の日比野雅彦先生、愛知学院大学の堀田敏幸先生、信州大学の鎌田隆行先生には、学会発表の際、至らない所を多々指摘して頂くと共に様々な助言を頂いた。ここに感謝の意を表する。そして、パリ第四大学の André Guyaux 先生には、筆者がまだ留学前の身であるにも関わらず、「spleen」の概念に関わる重要な論文をお送り頂くというご厚情に接した。ここに感謝の意を表する。最後に、名古屋大学フランス文学第一研究室の各位には、日頃から研究について話し、また意見を交換させて頂くなど様々な刺激を受けることができた。ここに感謝の意を表する。

凡例

本文内の表記について

タイトル

書籍や新聞・雑誌等の定期刊行物の表題について、日本語の場合は二重鍵括弧『』で、フランス語の場合はイタリック体（斜字体）によって示した。

書籍または新聞などに含まれた個々の作品、章、記事について、日本語の場合は鍵括弧「」で、フランス語の場合はギュメ«»によって示した。

書籍または新聞に含まれた個別の作品であっても、それが何らかのテキスト群の統一的なタイトルを示す場合は、書籍名の表記に準じる。例えば、『議会通信』紙に掲載された『冥府』は、これが含む十一詩篇の統一的なタイトルであるため、二重鍵括弧を用いて表記した。(ex. *Le Messager de l'Assemblée, Les Limbes* ; 『議会通信』紙、『冥府』)

ただし、引用文の中の表記に関しては、典拠となったテキストの表記をそのまま用い、訳文については、本凡例の表記法を採用した。

引用

一定以上の長さを持つもの、もしくは短くても特に重要と思われるものについては、行替えを行い、引用文の上下に一行ずつ空行を入れた。行替えによる引用に際しては、括弧やギュメなどを用いず、文章、または散文詩については、左揃え、韻文詩については中央揃えとした。

一定以上の長さとならないものについては、行替えを行わず、文章中に引用した。その際、引用文が日本語の場合は鍵括弧「」、フランス語、英語にはギュメ«»を用いた。

略号

ボードレー爾著作・研究書等

BEA : *Baudelaire et Asselineau*, textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois, Librairie Nizet, 1953.

BET : Claude Pichois, *Baudelaire, études et témoignages*, Nouvelle édition revue et augmentée, La Baconnière, Neuchâtel, 1967.

CPI : Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1973. 巻号はラテン数字、ページ数はアラビア数字で示す。

DTL : *Dictionnaire des Termes Littéraires*, Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, Honoré Champion, Paris, 2005.

FMA : Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Les Épaves – Bribes – Poèmes divers – Amœnitates Belgicæ*.

Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Garnier Frères, , 1961.

OC : Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1975 et 1976. 巻号はラテン数字、ページ数はアラビア数字で示す。

雑誌名

AB : *L'Année Baudelaire*

RDM : *Revue des Deux Mondes*

RHLF : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*

参考文献

ボードレールのテキスト

I. 全集

Œuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1975 et 1976.本文中、巻号はラテン数字、ページ数はアラビア数字で示す。

Correspondance, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1973.本文中、巻号はラテン数字、ページ数はアラビア数字で示す。

『ボードレール全集』I-IV、阿部良雄訳、筑摩書房、1983-1993年。

II. 『悪の華』

Les Fleurs du Mal, texte de la seconde édition, éd. Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1942.

Les Fleurs du Mal, Les Épaves – Bribes – Poèmes divers – Amœnitates Belgicæ. Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Garnier Frères, , 1961.

Les Fleurs du Mal, texte de la deuxième édition, Les Épaves, additions de la troisième édition, documents et bibliographie, édition critique de Jacques Crépet et Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, I, Librairie José Corti, 1968.

欧語文献

I. ボードレールの同時代およびそれ以前のテキスト

I-1 新聞・雑誌

L’Echo des marchands de vins, les vigneronns et des ouvriers. Industries vinicoles, brasseries distilleries, etc., oct.-nov., 2 numéros, 1848.

Le Messager de l’Assemblée, 16 fév.-2 déc., 290 numéros, 1851.

I-2. テキスト

ASSELINÉAU Charles, *Baudelaire, sa vie et son œuvre*, Alphonse Lemerre, Paris, 1869.

BARBIER Auguste, *Iambes et poèmes*, 7^e édition, revue et corrigée, Paul Masgana, Librairie-Éditeur, 1852.

———, *II Pianto : poème*, 2^e édition, imprimé chez Paul Renouard, 1833.

BOREL Pétrus, *Rhapsodies*, Levavasseur, Paris, 1832.

———, *Champavert, Contes immoraux*, texte établi à partir de l’édition originale, présenté et annoté par Jean-Luc Steinmetz, publié avec le concours du Centre National des Lettres,

- Éditions Le Chemin Vert, Paris, 1985(邦訳：ボレル、ペトリュス、『シャンパヴエール悖徳物語』、川口顕弘訳、世界幻想文学大系 21、国書刊行会、1980 年).
- CHAMPFLEURY, *Contes. Vieux et nouveaux*, Michel Lévy frères, 1852.
- , *Contes de printemps : Les aventures de Mademoiselle Mariette*, Victor Lecou, Librairie-Éditeur, Paris, 1853.
- , *Souvenirs et portraits de jeunesse*, E. Dentu, Paris, 1872.
- CLOUARD Maurice, *L'Œuvre de Champfleury*, dressée, d'après ses propres notes, et complétée par lui, Léon Sapin, 1891.
- DUPONT Pierre, *Chants et chansons*, t. I, Paris, chez l'Éditeur, Rue de l'École-de-médecine 58, 1851.
- ESCHYLE, *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*, Traduction par Jean Grosjean, fragments traduits par R. Dreyfus, Introductions et notes par Raphaël Dreyfus, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1967(邦訳：アイスキュロス、『ギリシア悲劇 I アイスキュロス』、呉茂一訳、ちくま文庫、1985 年).
- GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, texte présenté et annoté par Michel Crouzet, éditions gallimard, 1973(テオフィル・ゴーチエ、『モーパン嬢』(上)、井村実名子訳、岩波文庫、2006 年).
- , *La comédie de la mort*, Desessart, Éditeur, 1838.
- , *Émaux et Camées*, avec, en appendice : *Albertus*, Édition présentée, établie et annotée par Gothot-Mersch, Gallimard, 1981.
- , *Histoire du Romantisme*, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830-1868, Librairie des bibliophiles E. Flammarion, successeur, Paris, date inconnue.
- GRAY Thomas, *The complete poems of Thomas Gray : English, Latin and Greek*, edited by H. W. Starr and J. R. Hendrickson(邦訳：グレイ、『墓畔の哀歌』、福原麟太郎訳、岩波文庫、1958 年).
- HATIN Eugène, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Firmin Didot, 1866.
- MIRECOURT Eugène de, *Timothée Trimm*, Librairie des contemporains, Paris, 3^e édition, 1869.
- LAMARTINE, *Œuvres poétiques*, texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1963.
- LAPRADE Victor de, *Psyché ; Poèmes ; Odes et poèmes*, 3^e édition, augmentée de pièces nouvelles, 1860.
- MARX Karl, *Œuvres IV, Politique I*, édition établie et présentée et annotée par Maximilien Rubel, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1994(邦訳：マルクス、『レイ・ボナパルトのブリュメール十八日』、村田陽一訳、大月書店、国民文庫、1971 年).

- MURGER Henry, *Scènes de la vie de Bohème*, Éditions Gallimard, 1988.
- O'NEEDY Philothée, *Feu et Flamme*, La Librairie orientale de Dondey-Dupré, Paris, 1833.
- , *Poésies posthumes*, G. Charpentier Éditeur, Paris, 1877.
- PASCAL, *Pensées*, texte établi par Léon Brunschvicg, Gallimard, 1976.
- PROUDHON P.-J., *Œuvres complètes de P.-J. Proudhon*, publiées chez Marcel Rivière sous la direction de C. Bouglé et H. Moysset, *Système des contradictions économiques ou Philosophies de la misère*, édité par Roger Picard, t. I, II, 1923.
- SAINTE-BEUVE, *Poésies complètes*, Édition revue et augmentée, Charpentier Librairie-Éditeur, 1845.
- , *Volupté*, Eugène Renduel, Éditeur-Libraire, 1834.
- SHAKESPEARE, *Tragédies*, II (*Œuvres complètes*, II), Éditions publiée sous la direction de Jean-Michel Deprats avec le concours de Gisèle Venet, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2002.
- STAËL Madame de, *De l'Allemagne*, II, GF-Flammarion, 1968, p. 151.
- STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, édition établie par V. Del Litto, Gallimard, 1996.
- TAILLANDIER Saint-René, « L'athéisme allemand et le socialisme français – M. Charles Grün et M. Proudhon », *Revue des deux Mondes*, Nouvelle série, oct-déc., t. 24, 1848, pp. 280-322.
- VÉRON Théodore, *Les Limbes*, poésies intimes de Georges Durand, recueillies et publiées par son ami Th. Véron, Imprimerie de N. Bernard, Rue de La Mairie, 1852.
- VIGNY, *Œuvres complètes* I, Poésie, Théâtre, texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986.
- , *Œuvres complètes* II, Prose, texte présenté, établi et annoté par Alphonse Bouvet, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993.
- WALLON Jean, *La Presse de 1848 ou Revue critique des journaux publiés à Paris depuis la Révolution de février jusqu'à la fin de décembre*, chez Pillet fils aîné, Paris, 1849.

II. 辞書・事典類

- An Elementary Latin Dictionary*, Charlton T. Lewis, Oxford at the Clarendon Press, 1979.
- Dictionnaire Baudelaire*, Claude Pichois & Jean-Paul Avice, Éditions du Lérot, 2002.
- Le Dictionnaire de l'Académie Française*, L'Académie française, France Tosho Reprints, Tokyo, Japan, 1967.
- Dictionnaire de la langue française*, 6^e édition, Littré et Beaujean, Paris, 1929.
- Dictionnaire des Symboles*, sous la direction de Jean Chevalier, Seghers et Ed. Upiter, Paris, 1974.
- Dictionnaire du Second Empire*, sous la direction de Jean Tulard, Fayard, 1995
- Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse, Administration du Grand Dictionnaire Universel, Paris, 1866.

Le Grand Robert de la langue Française du Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française de Paul Robert, Alain Rey, Dictionnaire le Robert, Paris, 2001.

III. 研究論集

Année Baudelaire, n° 1 à 5, directeurs John E. Jackson et Claude Pichois, Klincksieck, 1994-2000. – A partir du n° 6, 2002, les éditions Honoré Champion reprennent la revue ; mêmes directeurs auxquels s'ajoute Jean-Paul Avice.

Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal », textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003.

Les Bohèmes, 1840-1870, écrivain – journaliste – artistes, Anthologie rédigée et annotée par Jean-Didier Wagner et François Cestor, Les classiques du Champ Vallon, 2012.

Dix études sur Baudelaire, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993.

Études baudelairiennes, publiées sous la direction de Marc Eigeldinger, Robert Kopp et Claude Pichois, puis de Marc Eigeldinger, et Claude Pichois, Neuchâtel : À la Baconnière, 1969-1991.

Histoire générale de la presse française, publiée sous la direction de C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral et F. Terrou, aux PUF., t. II, *De 1815 à 1871*, par L. Charlet, P. Guiral, C. Ledré, R. Ranc, F. Terrou et A. J. Tudesq, 1969, p. 123.

Lectures des « Fleurs du Mal », sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

IV. 研究書・研究論文

AVICE Jean-Paul, « La Théologie usée de Baudelaire », *L'année Baudelaire* n°7, Éditions Champion, Paris, 2003, p. 81-90.

BANDY W. T. et PICHOSIS, Claude, *Baudelaire devant ses contemporains*, Edition du Rocher, Monaco, 1957.

BENICHOU Paul, *Nerval et la chanson folklorique*, Librairie José Corti, 1970.

———, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Gallimard, 1996, la première édition a paru à la Librairie José Corti en 1973.

BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Gallimard, folio essais, 1991.

———, *Charles Baudelaire*, Éditions Payot et Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2002.

BERNARD Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, Paris, 1959.

BLIN Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, Librairie José Corti, 1948 (邦訳：ジョルジュ・ブラン、『ボードレールのサディズム』、沖積社、及川馥訳、1986年)。

- , *Baudelaire suivi de Résumé des cours au Collège de France 1965-1977*, Gallimard, 2011
(邦訳：ジョルジュ・ブラン、『ボードレール』、阿部良雄、及川馥訳、牧神社、1977年)。
- BONNEAU Georges, « Le Problème des *Hiboux* », *Mélanges critiques*, Dil Ve Tarih-Cografya Fakültesi MCMLVI, Ankara, 1956, pp. 19-50.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Éditions du Seuil, 1998(邦訳：ピエール・ブルデュー、『芸術の規則』I、II、石井洋二郎訳、藤原書店、1995、1996年)。
- BOUVIER Émile, *La Bataille Réaliste*, Fontemoing & C^{ie}, Paris, 1913.
- BROMBERT Victor, « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire (*Spleen*, LXXV) », *Romantisme*, 6, 1973, pp. 29-37.
- BRAGUE Rémi, *Image vagabonde, Essai sur l'imagination baudelairienne*, Les Éditions de la Transparence, 2008.
- BRUNEL Pierre, *Baudelaire antique et moderne*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- BUFFARD-MORET Brigitte, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX^e siècle », *Romantisme*, février 2008, n° 140, p. 21-35.
- BURTON Richard D. E., *Baudelaire and the second republic, Writing and Revolution*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
- CARTER Alfred Edward, *Baudelaire et la critique française 1868-1917*, Columbia University of South Carolina Press, 1963.
- CASSAGNE Albert, *Versification et Métrique de Charles Baudelaire*, Slatkine Reprints, Genève, 1972.
- , *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Lucien Dordon, Paris, 1959.
- CASSOUS Jean, *Quarante-huit*, Gallimard, 1939(邦訳：ジャン・カソー、『1848年 二月革命の精神史』、野沢協監訳／二月革命研究会編訳、法政大学出版局、1979年)。
- CELLIER Léon, « Baudelaire et *Les Limbes* » dans *Parcours initiatiques*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1977, pp. 179-190.
- CHÉRIX Robert-Benoit, *Commentaire des «Fleurs du Mal»*, Slatkine Reprints, Genève, 1993.
- CHEVALIER, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Plon, 1958.
- CLARK T. J., *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames and Hudson, London, 1973, Reprinted 1999.
- CLOUARD Maurice, *L'Œuvre de Champfleury*, chez Léon Sapin, Librairie, 1891.
- COBLENCÉ Françoise, « Baudelaire, sociologue de la modernité », *L'année Baudelaire* n°7, Éditions Champion, Paris, 2003, pp. 11-36.

- COMPANGON Antoine, *Les antimodernes*, Gallimard, 2005(邦訳: アントワーヌ・コンパニオン、『アンチモダン、反近代の精神』、松澤和宏監訳、名古屋大学出版会、2012年)。
- , *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- CRÉPET Jacques, *Baudelaire, Étude biographique d'Eugène Crépet*, Éditions Messéin, Paris, 1907.
- CRÉPET Jacques et PICHOS Claude, *Baudelaire et Asselineau*, Librairie Nizet, Paris, 1953.
- DEGUY Michel, « Notes en vue de l'analyse de *La Mort des amants* » dans l'article intitulé « Le Corps de Jeanne », *Poétique*, n°3, 1971.
- ÉBINÉ Ryusuké, « Baudelaire et le progrès industriel. Un débat littéraire dans les années 1850 », *L'année Baudelaire* 13/14, Honoré Champion, Paris, 2011.
- FERRAN André, *L'Esthétique de Baudelaire*, A. G. Nizet, Paris, 1968.
- FOURNIER Jean-François, *Charles Baudelaire, Quand le poème rit et sourit*, L'Harmattan, Paris, 2011.
- FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1999.
- GALAND René, *Baudelaire, poétiques et poésie*, Éditions A. G. Nizet, 1969.
- GLINOER Anthony, « L'orgie bohème », *CONTEXTES*, n°6, septembre 2009.
- GRAMMONT Maurice, *Petit traité de versification française*, Librairie Armand Colin, 1965.
- GROJNOWSKI Daniel, « Poésie et chanson de Béranger à Verlaine », *Critique*, Août-Septembre 1967, 243-244, p. 768-783.
- GUYAUX André, « Lexicologie du spleen », in *Sotto il segno di Saturno Malinconia, Spleen e Nevrosi nella letteratura Dell'Ottocento*, Atti Del Seminario di Studio di Malcesine, Schena Editore, 7-9 maggio 1992, p. 49-66.
- HAMBLY Peter S., « Note sur deux poèmes de Baudelaire : “Reversibilité” and “Châtiment de l'orgueil” », *RHLF*, 71/3 (1971), 485-8.
- HEMMINGS F. W. J., « Baudelaire, Stendhal, Michel-Ange et Lady Macbeth », *Stendhal-Club*, 15-IV-1961.
- HUBERT J.-D., *L'Esthétique des « Fleurs du Mal »*, Pierre Cailler, Genève, 1953, p. 107.
- HYSLOP Lois Boe, « Baudelaire, Proudhon and 'Le Reniement de Saint-Pierre' », *French Studies*, vol. XXX, no. 3, July 1976, pp. 273-286.
- JACKSON John E., *Baudelaire*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2001.
- JAUSSE Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Éditions Gallimard, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, 1988, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.
- LABARTHE Patrick, *Baudelaire et la Tradition de l'Allégorie*, Droz, Genève, 1999.
- , « Baudelaire et la reviviscence de l'allégorie », *RHLF*, avril 2012, 112^e année n° 2, pp. 381-392.

- , « Spleen et réflexivité » dans *Les Fleurs du mal, Baudelaire, Analyse littéraire et étude de la langue*, Armend Colin, 2002, p. 43-53.
- LAFORGUE Pierre, « Romantisme ou modernité en 1848 ? À propos du *Spleen contre l'oubli* de Dolf Oehler », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 100^e Année, No. 6 (Nov. - Dec., 2000), p. 1571-1580.
- , *Ut pictura poesis*, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- , *Baudelaire dépolitiqué, quatre études sur Les Fleurs du Mal*, Eurédit, J & S éditeur, 2002.
- LEAKEY F. W., *Baudelaire collected essays, 1953-1988* edited by Eva Jacobs with Forewords by Eva Jacobs and Claude Pichois, Cambridge University Press, 1990.
- , « Baudelaire : The Poet as Moralizer », in *Studies in modern French literature presented to P. Mansell Jones* by pupils, colleagues and friends edited by L.J. Austin, Garnet Rees and Eugène Vinaver, Manchester Univ. Press, 1961.
- LEGOY Corinne, « Le siècle de la « métromanie » : usages sociaux et politiques de la poésie dans la France de la Restauration », *Romantisme* n°140 2008-2, pp. 9-20.
- LEMONNIER Léon, *Enquêtes sur Baudelaire*, Les Éditions G. Crès & C^{ie}, 1929.
- LHOMME Jean, *La Grande bourgeoisie au pouvoir (1830-1880)*, Presses Universitaires de France, 1960 (邦訳 : ロム、ジャン、『権力の座について大ブルジョワジー』、木崎喜代治訳、岩波書店、1971年).
- LUND Hans Peter, « Deux Bohémiens ou l'Art et la Folie chez Nodier et Nerval », *Romantisme*, 1979, n°24, pp. 101-109.
- MARCHAND Bernard, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, Éditions du Seuil, 1993.
- MASSON André, *L'Allégorie*, « Que Sais-Je ? », N° 1576, Presses Universitaires de France, 1974.
- MAY Gita, *Diderot et Baudelaire*, Librairie E. Droz, Genève, et Librairie Minard, Paris, 1957.
- MILNER Max, « Les « Cahiers du Sud » ont-ils inventé les « petits romantiques » ? », *Romantisme*, n°59, 1988, 83-90.
- MOSS Armand, *Baudelaire et Delacroix*, A. G. Nizet, Paris, 1973.
- MOUQUET Jules et BANDY, W. T., *Baudelaire en 1848*, Éditions Émile-Paul Frères, Paris, 1946.
- OEHLER Dolf, *Le spleen contre l'oubli*, Éditions Payot & Rivages, 1996, traduit de l'allemand par Guy Petitde mange avec le concours de Sabine Cornille, Suhrkamp Verlag, 1988.
- OYA, Tokayasu, « Henry Murger, peintre des grisettes et réaliste sans le savoir », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, n°32, 1978, p. 25-45.
- PACHET Pierre, *Le Premier Venu*, Baudelaire : solitude et complot, Éditions Denoël, 2009.
- PANOFSKY Erwin, *Studies in Iconology*, Icon Editions, 1972.
- PICHOIS Claude, *Album Baudelaire*, Gallimard, 1974.
- , *Baudelaire, Étude et témoignages*, Éditions de la Bacconnière, Neuchâtel, 1967.

- , « Baudelaire entre Catulle Mendès et Leconte de Lisle », *RHLF*, 100e Année, No. 6 (Nov. - Dec., 2000), p. 1581-1584.
- PICHOIS Claude et ZIEGLER, Jean, *Baudelaire*, Juillard, 1987.
- PIERROT Roger, « Balzac et Gavarni », *Les Études balzaciennes*, n°5-6, déc. 1958.
- PLESSIS Alain, *La politique de la banque de France de 1851 à 1870*, Librairie Droz, Genève, 1985.
- POMMIER Jean, *La Mystique de Baudelaire*, Réimpression de l'édition de Paris, 1932, Slatkine Reprints, Genève, 2011.
- , *Dans les Chemins de Baudelaire*, Librairie José Corti, 1945.
- , « Banville et Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 37^e Année, No. 4 (1930), p. 514-541.
- POGGENBURD Raymond, *Charles Baudelaire, Une micro-histoire*, Librairie José Corti, 1987.
- POULET Georges, *Études sur le temps humain I*, édition du Rocher, 1952.
- PRÉVOST Jean, *Baudelaire, Essai sur la création et l'inspiration poétique*, Mercure de France, 1964, p. 130-131.
- RAYNAUD Ernest, *Charles Baudelaire*, Librairie Garnier Frères, Paris, 1922.
- ROBB Graham, *Baudelaire Lecteur de Balzac*, José Corti, 1988.
- , *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993.
- , *Une histoire de Paris par ceux qui l'ont fait*, Flammarion, Champ histoire, 2010.
- RUFF Marcel. A., *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Librairie Armand Colin, 1955.
- , *Baudelaire*, Hatier, 1966(マルセル・A・リュフ、『流謫者ボードレール、生涯と作品』、井上輝夫訳、青銅社、1977年).
- SCHMIDT A.-M., « Sur une source inconnue de Baudelaire », *Nouvelle Revue française*, 1^{er} avril, 1937.
- SICOTTE Geneviève, « Équilibre problématiques et utopies optimistes. Le marché et le don de Vigny à Baudelaire », *CONTEXTES*, n°5, mai 2009.
- SEIGEL Jerrold, *Bohemian Pairs*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1986. Paperback edition, 1999.
- , *Modernity and Bourgeois Life*, Cambridge University Press, 2012.
- STAROBINSKI Jean, « Sur la chlorose », *Romantisme*, n°31, 1981.
- , *La Mélancolie au Miroir*, Juillard, 1989.
- STEINMETZ « Jean-Luc, Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême) », *Romantisme*, n°59, 1988, p. 59-69.
- STRZALKO Marie Malkiewicz, « Baudelaire, Gresset et Saint-Amant », *RHLF*, oct.-dec. 1949, pp. 364-369.
- TABARANT Adolphe, *La Vie Artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, 1963.

- TERNOIS Daniel, « Une lettre inédite, Ingres aux peintres de Notre-Dame-de-Lorette », *Revue de l'Art*, n° 80, 1988, pp. 88-91.
- THÉLOT Jérôme, *Baudelaire, Violence et poésie*, Éditions Gallimard, 1993.
- THIBAUDET Albert, « Baudelaire », *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Librairie Stock, Paris, 1936, p. 320-328.
- TOMINARI Makoto, « « Le Mauvais Moine » et la réévaluation de l'art primitif italien », 『年報地域文化研究』、第 16 号、2013 年 3 月、pp. 97-128.
- VAILLANT Alain, *Baudelaire journaliste, Articles et chroniques*, GF Flammarion, Paris, 2011.
- , *Baudelaire, poète comique*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- VIVIER Robert, *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles Palais des Académies, 1965.
- VOUGA Daniel, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Librairie José Corti, 1957.
- ZIEGLER Jean, « Émile Deroy (1820-1846) et l'esthétique de Baudelaire », *Gazette des Beaux-arts*, 1976, p. 153-160.
- , « “Le Vin de l'assassin” : 1848 ? », in *Du romantisme au surnaturalisme, Hommage à Claude Pichois*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1985, p. 189-197.

邦語文献

I. 研究論集

- 『悪の花注釈』（上・中・下）、多田道太郎編、京都大学人文科学研究所、平凡社、1988 年。
- 『詩の記号学のために』、花輪光編、書肆風の薔薇、1985 年。
- 『プルードン研究』、京都大学人文科学研究所報告、河野健二編、岩波書店、1974 年。
- 『ボードレール、詩の冥府』、多田道太郎編、筑摩書房、1988 年。
- 『本の手帖、特集ボードレール百年記念』、八月号、No. 66、1967 年。
- 『ユリイカ、総特集ボードレール』、五月臨時増刊号、青土社、Vol. 5-6、1973 年。
- 『ユリイカ、特集ボードレール』、十一月号、第 25 卷第 11 号、1993 年。

II. 研究論文、研究書

- 阿部良雄、「剥製にすべきではないだろう」、『ユリイカ』、1973 年 11 月号。
- 、「記憶の内奥への旅」、『海』、昭和四十九年四月特大号、1974 年、pp. 148-153。
- 、「『絵画が偉大であった時代』」、小沢書店、1980 年。
- 、「『群衆の中の芸術家』」、中公文庫、1991 年。
- 、「『ボードレール ^{モデルニテ} 現代性の成立』」、河出書房新社、1995 年。
- アポロドーロス、『ギリシア神話』、高津春繁訳、岩波文庫、1953 年。
- 池田正年、「ボードレールとルカヌス」、『島根大学法文学科紀要』、1979 年。

- エーリッヒ・アウエルバッハ、『ミメーシス』、篠田一士、川村二郎訳、ちくま学芸文庫、1994年.
- 海老根龍介、「革命と悪——ボードレールの1848年」、『仏語仏文学研究』第32号、2006年.
- 小倉孝誠、「メディアと19世紀フランス」、『岩波講座 文学2 メディアの力学』、岩波書店、2002年.
- 、『近代フランスの誘惑』、慶應義塾大学出版会、2006年.
- 鹿島茂、『馬車が買いたい!』、白水社、1990年.
- 、『絶景、パリ万国博覧会 サン＝シモンの鉄の夢』、河出書房新社、1992年.
- 喜安朗、『パリの聖月曜日』、岩波現代文庫、2008年.
- 、『ドーミエ諷刺画の世界』、岩波文庫、2002年.
- クゥイン、パトリック・F、『ポーとフランス』、中村融訳、審美社、1975年.
- 高津春繁、『ギリシア・ローマ神話辞典』、岩波書店、1960年.
- 河盛好蔵、『パリの憂愁』、河出書房新社、1978年.
- 齋藤磯雄、『ボオドレエル研究』、創元社、1971年.
- 高階秀爾、『ルネサンスの光と闇』、中公文庫、1987年.
- 柴田三千雄、『フランス史10講』、岩波新書、2006年.
- 澁澤龍彦、『悪魔のいる文学史』、中公文庫、1982年.
- 杉山正樹、『やさしいフランス詩法』、白水社、1981年.
- 高橋裕子、「『東の間の美術館』——フランシス・ハスケルの研究を顧みて」、『ソフィア』、第50(1)巻、2001年10月、pp. 68-84.
- ダンテ、『神曲』、平川祐弘訳、河出文庫、2008年.
- トドロフ、ツヴェタン、『象徴表現と解釈』、及川馥・小林文生訳、法政大学出版局、1989年.
- 西川長夫、『フランスの近代とボナパルティズム』、岩波書店、1984年.
- ボイム、アルバート、『アカデミーとフランス近代絵画』、森雅彦、阿部成樹、荒木庸子訳、三元社、2005年.
- ボヌフォワ、イヴ、『『奥の細道』論』、田中淳一訳、『海』、昭和四十九年四月特大号、1974年、pp. 176-184.
- プラーツ、マリオ、『肉体と死と悪魔』、倉智恒夫他訳、国書刊行会、1986年.
- 松村剛、「ボードレール『驕慢の罰』補注」、『仏語仏文学研究』第4号、東京大学仏語仏文学研究会、1990年.
- 馬淵明子、『美のヤヌス』、スカイドア、1992年.
- メーリング、F、『ドイツ社会民主主義史』(上)、足立末男・平井俊彦・林功三・野村修訳、ミネルヴァ書房、1968年.
- ヤウス、H. R. ヤウス、『挑発としての文学史』、岩波モダンクラシックス、響田収訳、1999年.

- 山田兼士、『ボードレールの詩学』、砂子屋書房、2005年.
- 湯浅康正、「ボードレール『悪の花』憂鬱詩篇注釈」、『人文学報』、京都大学人文科学研究
所、1982年3月、pp. 124-132
- 横張誠、『侵犯と手袋』、朝日出版、1983年.
- 、「ボエーム／ルンペン・プロレタリアート／^{フラヌール}遊歩者」、『ユリイカ ボードレ
ール特集』、青土社、1993年11月号.
- 、『芸術と策謀のパリ』、講談社選書メチエ、1999年.
- 、『ボードレール語録』、岩波現代文庫、2012年.
- ルイス、C. S.、『愛とアレゴリー』、玉泉八州男訳、筑摩叢書、1972年.
- 若桑みどり、『マニエリスム芸術論』、ちくま学芸文庫、1994年.