

伊藤 綾

表象の危機としての群衆経験

ボードレール「現代生活の画家」をめぐって

0. 導入

文学史家ポール・ベニシューは、ボードレールにはじまる「呪われた詩人」の系譜にみられる社会への悲観 (pessimisme) や神への呪詛 (malédiction) が、詩人がかつて担っていた社会における積極的役割を喪失したことによるのではないかと推測し、そこから、失われた詩人の権能の起源を探る試みへと向かった。ベニシューがロマン主義をめぐる一連の仕事から導き出したのは¹、近代文学とはフランス革命によって教会権力が失墜した世俗化 (sécularisation) の時代に、教会に代わって宗教的権威を担うものであったというテーゼである。すなわち、芸術家 (とりわけ詩人もしくは作家) は、「世俗の聖職者 (sacerdoce laïque)」として規定され、その背景には、神という超越性が制度的に保証されなくなった時代において、いかに個人と社会の有機的連結を保つか、という問いが存在した。

ボードレールを〈後光〉の喪失、すなわち、そのような権威・権能が剥奪された詩人としてとらえることは一般化しているものの、ボードレール自身は、詩人の権能の残滓を群衆経験の中に信じていたようである。たとえば、有名な後期散文詩「群衆 Les Foules」において、詩人はお忍びの王侯のように群衆のただ中に紛れ込み、あらゆる者の多彩な生を生き直すという「普遍的なコミュニオン」を経験する者としてあらわれ、群衆から「宗教的陶醉」を享受する「特権」を有する者とされる。それと同時に、群衆に君臨するのではなく彼らのもとに下りゆき、それと一体化する詩人のあり方が語られる。「群衆、孤独。活動的で多産な詩人にとって、互いに等しく、置き換えることが

可能な言葉。己の孤独を賑わせる術のない者は、せわしない群衆の中であって独りでいる術を知らない。」このような群衆経験は、芸術家があらゆる個人に超越し、社会をまとめる機能を失ったという意識から生み出されたものである。自らの孤独のなかで密やかに群衆との間に融合を感じ取る詩人は、もはや(二月革命期のごとく)積極的な社会的役割を担ってはいない。

ここで、ボードレールをアドルノのごとく初期資本主義社会の大衆に直面した詩人とみなすよりも前に、ボードレールにおける群衆経験が、詩人の実際の社会における人間経験というよりは、自然という客体に対峙する芸術家の経験、すなわち万物照応の契機との類似において捉えられていることにまず注意しなくてはならない。孤独の散策を愉しむ詩人にとって群衆が「象徴の森をよぎる」詩人にとっての自然と通約可能なものであることは、ボードレールが自然、とりわけ海と群衆のイメージを相互浸透させているところからも理解される。たとえば、散文詩「すでに！Déjà!」では、詩人は大海の波間に無数の人の顔の表情が浮かんで消えるのを眺めるが、海の中に魂の相貌を見つめるこの愉悦を中断するにあたって「神を奪われた司祭」のごとく悲嘆にくれるのであった。「現代生活の画家」においても、「数」、「波立つもの」、「運動」と言い換えられながら変奏されるこのようなテーマは、むしろ、ボードレール固有のものではない。むしろ、そのような経験は「人民(peuple)」か「群衆」か、という二者択一に関してはボードレールと対比的立場にあるヴィクトール・ユゴーにも共通している。「わが同時代人についての考察」において、ボードレールは、1851年クー・デタ後にフランスを出国したユゴーの群衆経験が、自身をとりまく環境の変化にもかかわらず、本質的に変化していないことを述べているが、このことは、ユゴーの群衆経験が、客体である自然(の知覚)経験と通約可能であることを示している。「現代生活の画家」において、ボードレールは、群衆経験を「自分が万人である」もしくは「非我を求める自我」の経験と呼ぶ。しかし、その逆、すなわち「万人が自分である」という状態が果たして詩人の認めるところのものであるかどうかには、疑問の余地が残る。いずれにせよ、詩人がこのような経験を自ら肯定的に語る限りにおいては、それはロマン的な詩人の権能の追認にすぎない。すなわち、ボードレールの群衆経験はポール・ベニシューが定義した第一世代のロマン主義の域を出るものではない、ということになるだろう。

しかし、ボードレールをロマン主義第一世代からわかつような、彼固有の群衆経験があるとすれば、それはいかにあるか？それは、詩人の優位性・超越性を脅かし、作品の創造そのものを不可能にしかねないような契機、すな

わち表象の危機としてあらわれるものであるだろう。本論は、ボードレールの群衆経験を、詩人がいかに社会生活において群衆といかに接触したかということから導き出すものではないが、ボードレール自身の芸術理論に即して、それがいかに生成したかを跡付ける試みである。

1. 「絵画の頹廢」

群衆経験をその到達点とする芸術にとっての危機の萌芽は、すでに、「1846年のサロン」のなかに間接的にではあれ、あらわれていた。すなわち、「絵画の頹廢 (décadence de la peinture)」という現象、すなわち、ボードレールが芸術批評を通して繰り返し語るように、芸術家の権威が既に失墜の危機に瀕しているということである。そのような危機は、芸術における共和主義的平等、すなわちどんな画家でも独立した作風をもつ一個の〈個人〉たろうとすることによってもたらされる。

猿たちは、芸術の共和主義者であり、絵画の現状は、どんな非力なものでも個人を賛美し、アソシエーションつまり流派をないがしろにする、無政府主義的な自由の結果である。

流派とは創意の力を組織したものにほかならず、その中では真に個人の名に値する個人たちが非力な者を吸収する。それは正当なことである。なぜなら、大規模な制作とは千の腕を持つ一つの思考に他ならないからである。

個人に対する讚美が、芸術の領域の無際限な分割を必然のものとした。おのおのが他人と異なるという絶対的自由、努力の分散と人間の意志の細分化が、このような衰弱、このような懷疑、このような創意の貧困化をもたらした²。

ここでボードレールが語るような「個人」に対する糾弾は、しかしながら、彼において、初めて確認された事柄ではない。既に「1831年のサロン」において、ドイツ・ロマン主義に程近くあった詩人ハイネは絵画における「個人主義」の流行について以下のように記している。

(カトリック：ドイツ語原文のみ)教会はかつて絵画にとってもそのほ

かの芸術にとってもこのような母親であった。しかし今日では彼女は貧困化し、見捨てられている。芸術家はおのおの自らの個人的趣味や打算のためにだけ仕事をしている。気まぐれ、金銭的裕福さ、無為の心持といった想像力が彼に主題を与える。パレットはより輝かしい色を与え、キャンバスはすべてを許容する。加えて、誤解されたロマン主義がフランスのアトリエに蔓延しており、この教えに原則的に沿うとすれば、おのおのは他のものとは違うように描かなければならないのであり、それは流行の言い回しでいえば「個人主義」に帰結するほかない。この個人主義がわれわれにどのような絵画をもたらしがちかは想像に難くない³。

ハイネの分析は、ロマン主義とカトリック教会との結びつきをより強固に意識させるものである。しかしながら、両者の結びつきは既に断ち切られている。ここでハイネは、カトリック教会を芸術家という子供を迎え入れる母親に喩えるにあたって、若年に親しんだヘーゲル『美学講義』におけるロマン的芸術の規定を前提としている。ヘーゲルによれば、古典芸術がギリシャ芸術の神々をモデルとした彫刻に象徴されるのに対し、ロマン的芸術は絵画（および音楽と詩）によって象徴される。古典芸術が真理を形象化することを目的とするのに対し、ロマン的芸術は主観性にかかわる。古典芸術が、芸術そのものの自律性や理想美を追求するのに対して、ロマン的芸術は「精神的な諸内容」を表象するために「現実的かつ肉体的な」要素をもってする。つまり、神が卑俗な人間の姿(キリスト)で描かれるということである。

およそ最も精神的な諸内容さえも現実的かつ肉体的な一個の人間の形式を与えることを責務とする絵画は、愛を単なる精神的彼岸の相のもとではなく、生き生きと現前する一個の实在として表象しなくてはならない。それが満たされた愛であり、その愛の最高にして独自の形式が、この世の救世主を腕に抱く聖母マリアのわが子に対する愛、つまりひとりの母親の愛である。この愛は、一個のロマン的芸術としての絵画の理想的内容である⁴。

この場合、人間は単に神への憧憬を持つのではなく、神の受難に共感し、いわば、個人の主観と神の受難との「宥和 (Versöhnung)」によって「神と人との合一」の境地へと到達する。そのような境地への到達は、自己犠牲、自己献身といった「愛」によってもっともよく成し遂げられる。そこで、聖母マリ

アのわが子への愛をヘーゲルは取り上げる。

ロマン的芸術は優れてキリスト教的芸術である。ハイネはこのヘーゲル美学のロマン的芸術の規定を熟知しているがゆえに、母と子の離散をここで持ち出した。そして、ロマン的芸術の諸段階は、カトリック教会と相互補完的である以上、既に過ぎ去ったものとみなされていた。よく知られる「芸術の終焉」というテーゼ、すなわち「芸術はもはやわれわれにとって過去のものであるということが出来る」というヘーゲルの叙述は、過去に存在していた宗教権力と芸術の強固な結びつきを前提としている。しかしながら「芸術生産と作品に特殊な性質は、我々の最も高度な欲求はもはや満たさない。我々は、芸術作品を神のごとく礼賛し崇拝できる状態をすでに超えている。というのも、芸術がつくりだす印象はいっそう思慮に基づく性質のものであり、芸術を通して我々のうちに喚起されるものは、さらに高度な試金石と別の意味での確証を必要とする。思考と反省が美しい芸術を凌駕する」⁵。つまり、ヘーゲルにおける「芸術の終焉」とは、芸術における礼拝的価値の終焉である。

絵画における「個人主義」は、フランス画壇においてロマン主義を脅かす憂慮すべき現象であった。しかし、ヘーゲルにとっては、このことは実は驚くべきことではない。なぜなら、個々人の主観性に規定されるロマン派芸術は、必然的に「個人主義」へと帰結するからである。つまり、フランス・ロマン主義において芸術の頹廃として危惧された「個人主義」は、ロマン的芸術そのものと同根源的なものである。このような理由で、ヘーゲルは、厳密には芸術的天才すなわち万人に対して特権的かつ超越的な個人の必要性を認めない。天才を気取るロマン派に対してヘーゲルは容赦なく批判を加え、かろうじて天才と認めたゲーテやシラーにさえ、若年期よりも老年期の成熟に関してより高い評価を与えている⁶。いわば、ヘーゲルは、芸術家の不可侵な「想像力」を単なる個人の主観性に読み替え、哲学的思弁を芸術よりも高次に位置づけた。

しかしながら、詩人の権能の観点からそれをみとめないハイネもしくはボードレーは、依然として芸術の「個人主義」を問題視していた。ときに、ボードレーは、「懐疑」すなわちヘーゲルが芸術に勝るとした「思考や反省」を絵画芸術に持ち込むことを批判し、それをまさしく「プロテスタント」という言葉で非難したのであった⁷。それに対して、われわれは、ベニシューが述べるように、フランスは、カトリック教会への弾圧が加えられた1848年の二月革命に際してさえ「全く脱カトリック化されていない」ことを確認する

のである。

2. 専制的「総合」

ボードレールの危惧は、悪しき「個人主義」の蔓延により、弱小な個人が偉大な芸術家の手足となって制作を行い、流派を形作ることがなくなったことに向けられていた。しかし、ロマン主義芸術における危機の契機は、単に、作品の規模や画家の威厳に関わっているだけではない。それは、常に既に、想像力による創造というロマン主義芸術の原則に潜在するものである。

このことは、ボードレールの場合、「1859年のサロン」における想像力についての記述に最も明確にあらわれている。ボードレールは想像力を次のように定義する。

色彩や輪郭や音や香りがもつ精神的意味を人間に教えたのは想像力である。それは世界の原初においてアナロジーと隠喩を創造した。それは被造物すべてを解体し、魂のもっとも奥底より出で来る法則をもって、素材を集め、配置し、ひとつの新しい世界を創造する（それは宗教的意味において、そうであるとさえいえる）。ゆえに、想像力が世界を統治するのはもっともなことである⁸。

ここには、端的に想像力のふたつの機能があらわれている。ひとつは、「被造物を解体」し、それを新しく創りなおすという役割であり、創造は芸術家の魂、すなわち個人の主観性にゆだねられる。所与の秩序を解体し、新しい秩序を作り直すという、人間の行動に価値が付与される。それは、ロマン主義における芸術的創造が、新たな社会秩序の創造、すなわち革命による社会変革の可能性に根拠を与えるものとなりうる可能性を示唆する。ボードレールもしばしば芸術創作を語るために「闘争」という言葉を用いた。人間は自然という所与と格闘し、そこから秩序を獲得し、進歩しなくてはならない。それが真の「文明」であり、人間の「原罪の痕跡を小さくしてゆく」⁹ための唯一の方法である（ボードレールは単にあらゆる進歩主義を批判していたのではない）。ロマン主義の芸術原則において、自然と芸術との「闘争」は肯定的な意味をもつ。それは、人間が行動によって既存の権力に打ち勝つという革命的着想を背景にしているためである。ここで述べられるもうひとつの

想像力の機能は、その宗教性である。芸術創作は神の創造行為に比される。ボードレーはここで「想像力による統治」という結論を導き出しているが、それは、芸術的創造を通して、芸術家が神の「代表者 (représentant : エクレジヤスティックな用語での vicaire)」となることを意味している。

このことは単に、ボードレーの芸術理論形成のカトリック的背景を示しているのではない。既に述べたように、ベニシューは芸術家(詩人)を「世俗の聖職者 (sacerdoce laïque)」と規定したが、世俗化の時代において芸術を通して個人と社会を新たに繋ぐ試み、すなわち両者の「総合 (synthèse)」の試みはロマン主義のなかに様々なかたちであらわれた。この「総合」の概念自体は、サン＝シモン主義に由来し、例えば、それを中心軸に据えて独自の思想を展開したピエール・ルルーは、カトリックと十八世紀啓蒙主義という本来相対するものを、サン＝シモン主義という「新しい宗教」のなかで「総合」しようとしている。そして、このルルーの展望がユゴーをはじめとするロマン主義第一世代の詩人に影響を与えることになる。

おなじく、フランスにおいてロマン主義の黎明期に位置するシャトーブリアン、バランシュの作品は、いずれも反革命主義およびカトリック的傾向を色濃く滲ませていたが、そのロマン主義的性質ゆえに、つまり、一度、宗教的教義から解き放たれた以上、もはや内面の発露という個人の自由の可能性を否定するものではなかった。詩人なり作家なりが教会権力に代わって権威を持ちうるとすれば、それは教義による強制によってではなく、文学への共感という、あくまでも個々人の感受性に委ねられるものによるべきだからである¹⁰。ほどなく、芸術に付与された宗教性は、十八世紀において神学的不可知論と相入れない啓蒙主義とも敵対することをやめ、むしろ、啓蒙主義に由来する革命精神がロマン主義の根源であるとさえ考えられるようになる。バランシュ、シャトーブリアンといった神秘思想的ロマン主義に続く世代において、サン＝シモン主義やフリーエ主義が出来し、教義による拘束を離れ、自由を尊重する「新しい宗教」や新たな社会構想の必要が説かれた。この一連の潮流は、カトリック正統的教義からの逸脱の危険と常に隣り合わせであったが¹¹、個人の自由よりもそれら個々人を統合する社会構想のほうに優位を置くことで、結果として、それ自体再び教義的性格を強めることとなった。ここでも、依然として、個人の自由かそれとも個人に一定の規律を与える社会かという問題が残存しており、再教義化した社会理論と個人とその自由を強調する文学とが、社会と個人という両極をあらわすことになった。1830年から二月革命までのごく短期間には、ユゴー、ラマルティエヌといっ

た詩人たちによって、詩人の権能が積極的に打ち出され、詩人は社会と個人との対立を融和させる者、人類の未来を予言し、人間性や進歩を寿ぐ者として規定されたのであった。こうした展望は衰退を運命づけられ、十九世紀中期以降(ベニシュの区分ではボードレールにはじまる第二期のロマン主義以降)、詩人は社会においてこのような積極的機能を担うことがなくなる(ゆえに、ベニシュはボードレールを境としてロマン主義を第一期・第二期に分けている)。これは繰り返しになるが、ボードレールにおいては、ユゴーに着想を得た群衆との間の融合の経験(それは万物照応の経験との類比で語られる)のなかに、そのような詩人の権能の残滓がみられる。

再び、先の引用に戻ろう。画家は、想像力によって描き、自然によって描くのではない。「可視的な世界は、想像力によっておのおの相対的位置と価値を与えられるためのイメージや記号の倉庫に過ぎない。それは、想像力が消化し、変形させなければならない一種の飼料である。」¹² 記憶によって描く場合、全てを考慮し全てを反映させることは不可能であり無意味である。それゆえ、記憶による知覚は常に排他的でなくてはならない。画家は目の前の事物の「記憶」を頼りに制作を行うが、その場合、「モデルの細部の複雑さを前にして、自分の主要能力が乱され、麻痺したようになる」とボードレールは書き、次のように続けている。

そのとき、ひとつの決闘が、すなわち、すべてをみようとし何も忘れまいとする意志と、総体の色やシルエット、輪郭のアラベスク模様を活発に吸収する習慣のある記憶の能力とのあいだに、ひとつの決闘がおこる。形に対する完全な感覚をもっているが、記憶や想像力のほうを特に駆使することに慣れた芸術家は、この際、たくさんの細部の反乱に攻め立てられるような状態になる。というのも、細部のすべてが、絶対的な平等を愛する群衆さながらの熱狂をもって、正義が行われることを要請するのだから。あらゆる正義が犯されるのは必然のことだ。あらゆる調和は破壊され、犠牲にされる。多くの取るに足らないことが中心的な位置を占める。多数の小さなこと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。彼が近視だろうと老眼だろうと、あらゆるヒエラルキー、あらゆる主従関係は消え去る¹³。

このような〈表象〉の危機に際して、芸術家は、ひとつの独裁者的様相を垣

間見せる(フランス・ロマン派の共和主義やプロレタリア革命への賛同にもかかわらず)。ボードレールは次のように続ける。「G氏の制作には、ふたつのことがあらわれる。一方は、蘇らせ、喚起しようとする記憶の緊張、それぞれの物に「ラザロよ、起きよ!」と呼びかける記憶であり、他方は、火であり、鉛筆や絵筆の陶酔、ほとんど狂気にも似たものである。」デッサンは決断でなくてはならず、そこには究極のところ理性的思慮は介在し得ない。それは、共和主義と共鳴したロマン主義が高らかに称揚する「情熱」のひとつの本質、革命が孕む一つの決断主義的契機である¹⁴。

おそらく、この「現代生活の画家」の一節を通して描かれた記憶の「専制」は、ロマン主義がはらむひとつの矛盾を示すものである。ロマン主義は芸術創造を既存の秩序からの脱却(所与としての「自然」からの脱却)による一つの新しい秩序の創設と捉えることによって、政治的な次元における「共和主義」と共鳴しあった。しかしながら、ここであらわれているのは、端的に言って、ロマン主義の反「共和主義」的、反「民主主義」的な本質である。芸術は、平等に表象されたいと欲する「細部」の要求にデッサン、すなわち反乱の鎮圧をもって応える。

ときに、ボードレールは芸術における「個人主義」を糾弾し、ロマン主義における反「共和主義」的な側面に共感していた。しかし、彼の「共和主義」批判は、ボードレールの現実の政治への関心ではなく、詩人が自らの芸術原則に忠実であるがゆえに生じてくる。さらに厳密に言えば、ここにあらわれているロマン主義における「専制」の問題は、芸術家の政治的態度(共和主義者かどうか、アクティヴィストかどうかということ)やその芸術的才能の大小からではなく、ひとえに芸術創造の原則に起因する。つまり、ひとつの作品を創造するためには、「排他」や「専制」は必然的になくなくてはならないものなのである。

ロマン主義は、その芸術的本質を突き詰めるとき、ひとつの矛盾を露呈する。しかしながら、そのような矛盾は、ボードレール以前のロマン主義第一期の世代(ユゴー、もしくはユゴーに着想を与えたとされるルルー)においては意識されなかった。ボードレール以前の世代(たとえば初期社会主義思想)における「総合(synthèse)」という概念には、旧秩序と新秩序の間の、もしくは個人と社会の間の融和が含意されてきた。しかし、ボードレールにおいて、「総合」を行う過程において、「排他」や「専制」があるということが指摘される時、「総合」そのものの正当性が揺らいでしまう。

芸術家は「総合」の危うさに絶えず慄く。「それは、充分の迅速に進んでい

ないのではないかという恐れ、イマージュを取り逃がしてしまうのではないかという恐れである。この苛烈な恐れこそ、すべての偉大な芸術家に憑きまとい、それによって彼らは表現のあらゆる手段をわがものにしたいとかくも熱烈に欲する。¹⁵すなわち、「総合」は外からやってくるものであり、芸術家の内部から自発的に生み出されてくるものではない。それは丁度、詩人という存在が、その宗教性をあくまでも神から「委譲」されているのと同様に、芸術家は、作品の統一を自ら産出することができない。

3. 「闘争」と「決闘」

ロマン主義において、しばしば、芸術創造がひとつの「闘争(lutte)」にたとえられてきたのは、自然から「総合」を掴み取る困難さ、その危うさゆえである。しかし、芸術家の「闘争」が、自然の把握を問題とするとき、それはあくまでも芸術家の勝利を前提とした闘いに留まる。しかし、ここでは、「闘争」は、群衆と暴動を鎮圧する為政者の間のそれに喩えられている。芸術家が相手にしているのは、物言わぬ自然ではなく、自身を脅かす多数の群衆である。

ここで、ボードレーは「すべてをみようとし何も忘れまいとする意志」と「記憶の能力」とのあいだに、ひとつの「決闘(duel)」が起こると述べる。この言葉は、ボードレーの芸術理論においては先の「闘争」と対比的に使われている。ボードレーはかつて「1846年のサロン」のなかで「デッサンは自然と芸術家との闘争であり、そこでは芸術家が自然の意図を理解すればするほど容易に勝利をおさめる」と述べていた。すなわち、「闘争」においては芸術家という主体と自然という客体の関係が問題となっているのに対し、「決闘」は、そのような安定した関係を突き崩す経験である。それは、自然が芸術家を単に凌駕する契機ではなく、芸術家の自分自身の「すべてをみようとし何もわすれまいとする意志」から生じてくる。(ジャック・デリダは自身の絵画論『盲者の記憶』のなかで、このボードレーの一節を引用しつつ、「視力の喪失を恐れるというただそのことによるのみ盲者となりはじめる」経験と呼んでいた。¹⁶) 後期の散文詩「芸術家の告白の祈り *Le Confiteur de l'artiste*」においても、「決闘」において、芸術家は、自然に対して敗北するが、それは「闘争」における敗北、すなわち、自然の解釈や把握の断念を意味するのではなく、むしろ、自然と向き合う芸術家の感受性の強化から生じる。この詩に

については、ベンヤミンが「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」のなかで、このような「決闘」の契機こそ、ボードレールが自らの芸術創作の核心に据えたものであると指摘しつつ、それを「ショックの経験」と呼んでいた。いずれにせよ、芸術家が、物言わぬ自然ではなく、自身の優位や超越性が脅かされざるを得ない意識をもたらす多数の群衆のごとき細部を目にして慄くとき、そのような「群衆」は、客体としての、もしくは理解されたり享受されたりする「一塊」ではなく、「^{マッス}芸術家」自身の知覚をただちに麻痺させる何かである。それは、芸術家の特権、詩的権能そのものを直接的に揺るがすものであり、これこそがいうなれば究極の「群衆」経験であるとはいえないだろうか。そして、ボードレールにおいて「総合」の可能性が、ふたつの方向から、すなわち、ひとつは、ロマン主義が自らを徹底させ、「個人主義」に行き着くことによって、すなわちあらゆる者に「個人」たる権利を与えてしまうことによって、もうひとつは、ロマン主義芸術の「総合」が必然的に、ひとつの排他的「専制」によって生み出されることによって脅かされていたことを再び思い返そう。群衆経験とは、このような二重のアポリアの意識から生じ、ボードレールの詩学の核となった経験であった。

4. 表象の転換：「現代性」の理論の「弱さ」

W・ベンヤミンのボードレール論は、大衆および商品形態の出現による抒情詩の価値の失墜によって引き起こされる詩人の「後光の喪失」に着目しつつ、そこから、アウラや芸術作品の礼拝的価値についての議論を引き出したが、それらは詩人の権能（の剥奪）という、いずれもこれまで述べてきたような世俗化の時代における芸術の宗教性の問題に直結している¹⁷。しかし、「芸術の終焉」に際して、芸術が担っていた宗教性そのものはどうなるのだろうか。詩人が「世俗の聖職者」でなくなった時代において、詩人に冠されていた「後光」自体はどうなるのだろうか。ベンヤミンが述べているように、芸術の価値は礼拝的価値から展示的価値へ移行したのであり、厳密には、作品のアウラは消滅するわけではない。つまり、詩人の「後光の喪失」は、「後光」それ自体の消滅ではない。このことは、作品制作のあわいに外からやってくる「総合」の性質と無関係ではなく、また、詩人が宗教的権威を「委譲」された者にすぎないことも無関係ではない。むしろ、芸術的創造によって根拠を与えられなくなったとき、それは突如としてあらぬ方に出現するのではない

か？この仮説に従って、近代における表象の転換という観点から、世俗化の時代の宗教性の行方を問い尋ねなくてはならない。

近代における「表象」の転換、この言葉で表現しようとした事柄を予告するものとして、ボードレールの「現代生活の画家」における「現代性」の理論をここで再び取り上げたい。この作品において展開されている美の二重性の議論とは、ボードレールによれば、美は不変のものと移り変わるものの二層から成り、美しいという「印象」は一定ながら、何が美しいのか、ということは移り変わるというものである。そして、この美の二重性の議論をさらに時間の観点から補強するのが、「現代性」の理論である。ボードレールは「現代性」を「現在が表象されたのを見て、われわれが味わう快樂は、現在がその都度まとわされうる美から来るのみではなく、現在というその本質的な特性からもくる」からである。ここから、美が時間によって規定される、つまりモード(流行)によって規定されるという帰結が生まれる。つまり現在において表象される、すなわち、現前するものが価値を持ち、美と認識されるという論理である。「美しい」という印象、美の理念は永続し続ける一方で、あるものが美しいかどうかは時間によって左右される。この意味で、モードの時間性は、美を不変のものと考える芸術創造そのものに抵触する。

「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」においてベンヤミンはこの「現代性」理論に関して、その「弱さ」を批判し次のように言っていた。

現代芸術の理論は、現代性についてのボードレールの見解のなかで、もっとも弱い点である。その現代性についての見解は、現代の主題というものを明るみに出している。現代芸術の理論についての重要問題は、おそらく、古代芸術との対決であったというのに、ボードレールはその種のことは何も試みなかった。彼の作品のなかにおいて、自然の欠落、素朴さの欠落として現れている断念を、彼の理論は論じきれていない¹⁸。

周知のように、『悪の華』こそが「現代芸術の理論」がなしえなかった「古代芸術との対決」を「古代と近代の相互浸透」を描き出すことによってなしえた、というのがベンヤミンのおおむねの主張である。ここでは、ベンヤミンが「現代性」の理論に「弱さ」をみてとったことの原因を次のように述べることもできるだろう¹⁹。すなわち、「カレイドスコープのような」イメージの移ろいやすさのなかに漂い、その必然を理論的に反復可能なものとして肯定する

ことは、ボードレールのある種の詩作品の中に結晶しているような「古代と近代の相互浸透」の一回的な(ベンヤミンであればそれを「歴史」的というであろう)契機とは同一視されえない。ベンヤミンはボードレールの美術批評およびボードレールが依拠した「天才」、「想像力による創造」といった十九世紀美学の射程を軽視する傾向がある一方で、ボードレールの可能性をあくまで「詩人の形象」としてのそれに限定しようとする意図がみえかくれする²⁰。

かくて、ベンヤミンは、『悪の華』の詩人と「現代性」の理論家を対比的に見るが、果たして、「詩人の形象」にのみに重要性を付与しようとする見方というものが正しいのかどうか? 厳密には、詩なのか、美術批評なのかというジャンルの区分が問題であるわけではない。というのも、本論が確認したように、「現代生活の画家」の一節は、群衆経験の本質をイメージ論の射程において、そして「表象の危機」の観点から、明らかにするものであったからだ。このような群衆経験は、ボードレールの詩作品の中にも連続性を持ってあらわれているはずである。

註

¹ ベニシュのロマン主義研究については、*Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1985を皮切りに、ロマン主義起源の社会思想を主に扱った*Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977および、第一期のロマン主義詩人ユゴーを中心に取り上げた*Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988 およびその後の詩人の権能の変容について*L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier,*

Paris, Gallimard, 1992といった、一連の作品を参照。ベニシュ自身の文学研究の方法論に関しては、トドロフとの対話を収録した*Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou. Textes réunis par Tzvetan Todorov et Marc Fumaroli*, Paris, Gallimard, 1995があり、社会学や哲学(現象学)との対話によって成立したベニシュの文学研究の外郭を知ることができる。

² Baudelaire, *OC II*, p. 492. [ボードレールからの引用は、Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I et II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard,

coll. « Pléiade », 1975-1976. OCと略表記。]

³ Heinrich Heine, »Französische Maler«, in *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Band. 12/1 (Text), Hambourg, Hoffmann und Campe Verlag, 1980, p. 11 およびフランス語版 *De la France*, Paris, Gallimard, 1994, p. 228.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, t.III., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 41-43.

⁵ Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, t.I., S. 24.

⁶ Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, t.I., S. 366.

⁷ Baudelaire, OC II, p. 621. 「想像力なき美德とは何でしょう？慈愛なしの美德、神なしの美德というに等しい。融通がきかず、残酷で、不毛な、ある国々では凝り固まった信心となり、またよそのある国では、プロテスタンティズムとなったものです。」(「1859年のサロン」からの引用) その一方で、われわれはヘーゲルのなかに、エクレジヤスティックな権威から「破壊者 Destruktor」の名を持って呼ばれたプロテスタントの無神論的本質を垣間見ることができる。

⁸ Baudelaire, OC II, p. 621.

⁹ Baudelaire, OC I, p. 697.

¹⁰ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1985, p. 474.

¹¹ ラムネはローマ・カトリック教会から破門され、正統カトリックと反目したサン＝シモン主義も汎神論として批判を受けた。

¹² Baudelaire, OC II, p. 627.

¹³ Baudelaire, OC II, pp. 698-699.

¹⁴ この「決断」の契機については、デリダの著作『盲者の記憶』における、このボードレールの一節の分析を参照のこと。Cf. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1990.

¹⁵ Baudelaire, OC II, p. 699.

¹⁶ ジャック・デリダは、ポール・ド・マンの追悼論集 (Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988) のなかで、ド・マンによるボードレールの「現代生活の画家」の分析にあらわれたド・マン独特の「現在の表象＝再現 (représentation du présent)」の解釈を取り上げている。ここでは、ボードレールが「現代性」について、「現在が表象されたのを見て、われわれが味わう快樂は、現在がその都度まとわされうる美から来るのみではなく、現在というその本質的な特性からもくる」と述べている箇所をいかに理解するかということが問題になっていた。ド・マンはこの「現在の表象＝再現」もしくは「現在の記憶 (mémoire du présent)」というボードレールの表現の中に (ボードレールが意識していないにもかかわらず) 背理、時間的アンビヴァレンスがあることを指摘し、それが今、現在に対して言われていることは何を意味するのか、と問う。デリダは(先行性なき)「記憶」こそが現在を呈示すると述べ、現在の現在たる本質を差延として規定する。一方で、イエール学派と同時期にフランスにおいて脱構築派の一翼を担ったラクー＝ラバルト、ナンシーといった論客は、この表象という語における接頭語 re が再現ではなく強勢を表すという語源的根拠をよりどころとして、このド・マンのボードレール読解に反駁を加えてい

る。「表象」という言葉をめぐる脱構築派の理解の食い違いは、フランス側の反駁が、単なる語源の知識上の問題ではなく、「表象」という概念を「再現」(Vorstellung)とは区別される「呈示」(Darstellung: ハイデガー哲学の基本用語)のフランス語への転用として理解しているという背景から来ていることによる。本稿は、脱構築派が「表象」という語にまとわせてきた解釈をボードレール作品の中に概念として再認する試みではないものの、「現代生活の画家」再読によって、ド・マンが時間性の問題に還元した記憶による表象の問題を、イメージ論の射程で再びとらえ直そうとするものである。

¹⁷ 先に、ヘーゲルにおける「芸術の終焉」は、芸術の礼拝的価値の終焉に他ならないことを述べたが、これに関連して、ベンヤミンは「複製技術時代の芸術作品」のなかで、唯一、「芸術(の礼拝的価値)の終焉」を予告したヘーゲルのみが、観念論美学が意識することができなかった芸術作品の礼拝的価値と展示的価値というふたつの両極性を意識しえた、と記している。

¹⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I/2, 1991, Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 585.

¹⁹ かつて、別の角度からこの「現代性」理論の「弱さ」に関して検討した拙稿を参照[「歴史主義と現代性 ボードレールにおける「折衷主義」および「哲学的芸術」の批判」、『レゾナンス(東京大学大学院総合文化研究科フランス語系学生論文集)』第2号、東京大学教養学部フランス語部会編、49-55頁、2004年3月発行]。この論考においては、「現代性」理論の「弱さ」は、ボードレールが二月革命期に感じた背理、すなわち

「革命」は不可避免的にひとつの新しい(古代もしくは神話を折衷した)「宗教」を必要とするという背理に由来するものであることを明らかにした。

²⁰ なぜベンヤミンにおいては「現代性」理論ではなく「詩人の形象」としてのボードレールなのか? 「原史」概念を構成の要とした『パサージュ論』の中心部にボードレール論が据えられていること、そして、『パサージュ論』におけるボードレールの重要性が、ベンヤミンの歴史理論における「詩人の形象」の重要性に直結していること。これらのことについては、(それが必ずしも自明ではない以上)別途詳述する機会を持ちたいと思う。たとえば、『近代の哲学的ディスクルス』においてベンヤミンを論じたユルゲン・ハーバマスは、ボードレールの「現代性」概念を引用しながら、十九世紀のボードレールにおいては「近代の美的経験が歴史的経験と融合していた」とごく簡単に述べている。このことは、ハーバマスが、ベンヤミンが意識していたような厳密な限定——批評家ではなく詩人ボードレール——を素通りしていることを意味する。つまり、ハーバマスは、ベンヤミンの「近代」とボードレールの「現代性」を結節させるにあたって常に障壁となる(このことは主にボードレール研究の側から頻繁に指摘されてきた)両者の概念的齟齬を看過している。ここでハーバマスのボードレール読解を批判するのは、その粗雑さをあげつらうためではなく、ハーバマスによるこのような要約、もしくはその他の、安易に「近代」とボードレールの「現代性」を同一視するような議論が、フランクフルト学派の社会理論において特異な位置を占める(たとえばアドルノには承服しが

たいような)ベンヤミンの「詩人の形象」への固執という問題を(逆説的に)見落としているということを指摘するためである。