

子供・感受性・秩序

後期ボードレールの美学と存在論

海老根 龍介

ボードレールの思想を理解するうえで、「子供」の形象が大きな意味を持っていることは、疑いをいれない。かつてレオン・セリエが「ボードレールと幼年期 (Baudelaire et l'enfance)」と題した論考で整理したとおり、詩と批評とを問わず、ボードレールの作品には「子供」のイメージが頻繁に登場する¹。それは、あるときには「原初の失墜」以前の「失われたエデン」を象徴し、あるときには芸術的創造力の源である強烈な感受性と結びつき、さらにあるときには自然およびその一部である人間が逃れることのできない「原罪」を体現するなど、相互に矛盾する要素をはらんでいる。とはいえ、本稿の目的は、ボードレールにおける「子供」のイメージの、揺れ動くニュアンスに富んだありようを、余さず解き明かすことにはない。そうではなく、とりわけ後期ボードレールの美学において、ときとして互いに矛盾する、多様な方向性が絡み合っているさまを、さらには、この錯綜した美学的力動が「群衆の中の芸術家²」たるボードレール独自の存在論と密接に関係しているさまを、「子供」という切り口を出発点として素描したいと考えている。たとえば、『1859年のサロン (Salon de 1859)』で「甘やかされた子供 (enfant gâté)」の跋扈する芸術状況を手厳しく批判する一方、同時期に書かれた「現代生活の画家 (Le peintre de la vie moderne)」では「意のままに再び見いだされた幼年期」を生きる芸術家のありようが高く評価されている。いずれの論考においても、批判するにせよ、賞賛するにせよ、芸術家が自らのうちに宿す「子供」という主題が、どう描くのかという創作の次元と、卑俗化する社会や群衆の中でどうあるべきかという存在論的次元とを貫く形で提示されているのである。以下では、まず『1859年のサロン』の批判した「甘やかされた子供」が、具体的にはどのような芸術家なのかを明確にした上で、ボードレールが

¹ Léon Cellier, « Baudelaire et l'enfance » in *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, pp. 256-268.

² いうまでもなく、阿部良雄の名著のタイトルである。阿部良雄、『群衆の中の芸術家』、中央公論社、1975。

追求した芸術家のありようを、いわば「甘やかされない子供」として検討していくことにしたい。

甘やかされた子供

先に触れたように、『1859年のサロン』においてボードレールは、同時代の芸術家たちは、数少ない例外を除いて、「甘やかされた子供」にすぎないとして、強い不満を表明している。1850年代の芸術家を特徴づけるのは、「小ささ、幼稚さ、好奇心のなさ、自惚れによる停滞³」であり、学識に裏打ちされた「過去への愛、偉大さへの愛」を示したかつての画家たち、たとえばシャルル・ルブランやルイ・ダヴィッドと比較したとき、そこには明らかな退行が認められる、というのがその主張の骨子である。ボードレールにとって、ルブランやダヴィッドの作品は、必ずしも目指すべきモデルではなかった。というのも彼はすぐさま自分は「ある芸術の中にそれと異質の手段を持ち込むこと」には反対である旨を表明し、「美」の追求を専らとすべき作品から学識やら教訓やらを引き出そうとする風潮に抵抗する、従来の立場を再確認しているからだ⁴。しかし過去の芸術家たちは、たとえ手放しで賞賛できない場合でも、与えられた名誉や報酬に見合うだけの資質は備えていた。いまの大部分の芸術家たちは凡庸であるにもかかわらず、前世代から引き継いで名声と金銭だけを得ているのだと、ボードレールは語気を強める。「甘やかされた子供」という表現は、何よりもまず、こうした不当な「遺産相続」を糾弾するために選択されたと考えられる。

他方、列挙された欠点に「幼稚さ (puérité)」が含まれていることから分かるように、「甘やかされた子供」という表現を正しく理解するには、作品そのものの持つ「子供っぽさ」という側面も無視することはできない。しかしながら、この点をめぐるボードレールの立場は、いささか複雑である。ほぼ同じ時期に執筆されたと推定されるエジェジップ・モロー論は、文学と美術という対象の相違があるとはいえ、「子供」のような詩人が生み出す作品

³ Baudelaire, *Salon de 1859 in Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1976, p. 610. 以後、ボードレールのテキストからの引用は、クロード・ピショワの編になるこの全集にしたがい、第1巻(1975年)を *OCl*、第2巻を *OClI* と略記する。訳文は拙訳による。

⁴ *OClI*, p. 611. この点をめぐるボードレールの位置取りは、しかしながらいささか微妙なところもある。詳細は、拙論「『美』の追求の意味するもの——1850年代のボードレール」室城秀之編『語学・文学研究の現在 II』, 弘学社, 2012, pp. 65-77 を参照のこと。

に対する強い批判を含んでいる。ボードレールによれば、ほとんどのモローの詩篇が魅力を持ち得ないのは、第一に、どのような主題をどのようなジャンルで扱おうと、彼は独自のものを何一つ示さず、常に誰かを模倣する「生徒」でしかないからであり、第二に、自分の才能を生かすための努力や鍛錬をせず、いつまでたっても技術的に未熟なままだからである。ここでボードレールは、モローをただ大人の真似をするだけの「子供」だとして批判すると同時に、そうした模倣から不意に脱したときに見せる、「子供」らしい「ほとぼり出る真実の抑揚、他のいかなる抑揚とも取り違えることのできない、突如として現れる、生まれながらの抑揚」を賞賛し、なおかつそうした潜在能力を正しく伸ばし成熟させるために、「子供」に求められる鍛錬を怠る姿勢を厳しく攻撃している。「子供」の持つ生来の感受性を高く評価しながら、手軽なお手本を表面的になぞるだけで、自らの感受性を優れた表現にまで高めようとしないうつろさを戒めるという両義性が、見て取れるのである⁵。

『1859年のサロン』でも、「甘やかされた子供」の実態が、次のように描写されている。

門番の娘が独りごちます。「国立演劇学院に行こう。コメディ・フランセーズでデビューを果たそう。コルネイユの詩句を朗唱して、長年それを朗唱してきた人たちの持つ権利を手に入れるんだ。」そして言ったとおりに実行するので。彼女はきわめて古典主義的に単調であり、きわめて古典主義的に退屈かつ無知です。しかしとても簡単なこと、すなわち忍耐をとおして正団員の特権を手に入れることに成功してしまったのです。また「甘やかされた子供」である、現代の芸術家が独りごちます。「想像力とは何だろうか？ 危険と疲労だ。読書、そして過去の観照とは何だろうか？ 時間の無駄遣いだ。私は古典主義者になろう、ベルタンのようにではなく（というのも古典主義者は場所と名前を変えからです）、たとえば…トロワイヨンのように。」そして言ったとおりに実行するので。彼は描きに描きます。自分の魂をふさいで、それでも描きます。ついには流行芸術家に似るまでに、愚かしさと巧みさによって公衆の支持とお金に値するまでになるのです⁶。

⁵ « Hégésippe Moreau » in *OCII*, pp. 156-161, とくに pp. 159-161. このエージェジップ・モロー論を独立して論じた研究は少ないが、ローズマリー・ロイドの以下の著作にまとまった読解が含まれ、「子供」の問題についても的確な言及がある。Rosemary Lloyd, *Baudelaire's Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 239-251.

⁶ *Salon de 1859* in *OCII*, pp. 612-613.

「甘やかされた子供」という表現が用いられているのは、後段の芸術家についてだけだが、前段の女優もどきも同じ欠点を有していることは一読して明らかだろう。二人とも努力をしていないわけではないが、既存の技巧を形だけ模倣することに終始しており、その忍耐力だけで社会的名声と報酬を手に入れてしまっているからだ。後段の芸術家をめぐっては、さらに本質的な難点が明らかにされている。「自らの魂」をふさぐこと、すなわち描いている対象への精神的な反応を自らに禁じていることが、問題視されているのである。ここにモロー論で示されたのと同じ認識を認めることは難しくない。ボードレールにとって、同時代の芸術作品の大部分は、彼がモロー論で称揚した作家生来の感受性を反映したものではなかった。人まねをするだけの「幼稚さ」が見られる一方、魅力の核となる「子供の」豊かな感覚を見て取ることもできない。子供であることの利点を発揮できないが、まぎれもなく未熟な存在ではあるという様態こそが、「甘やかされた子供」を特徴付けているのである。

ところで、よく知られているように、『1859年のサロン』の「現代の公衆と写真 (Le public moderne et la photographie)」と題された第2章では、この時代、まだ発明されたばかりの新技术であった写真に対する、強い懸念が表明されている。ボードレールから見ると、この新たなテクノロジーが及ぼす悪影響もまた、技巧の模倣に終始する「甘やかされた子供」の蔓延と、根底のところできつなっていた。

彼ら〔芸術家と公衆〕は、互いが互いに対して同じ強さで作用し合う、二つの相関項なのです。したがって感嘆しようではありませんか。なんとという速さで私たちは進歩の道を突き進んでいるのか（進歩という語で私は物質の漸進的な支配を意味しています）、また平凡な巧みさ、忍耐によって手に入れられる巧みさが、日々、なんと見事に広まっていつているのかを⁷。

写真についてボードレールは、「芸術に侵入した工業が芸術のもっとも致命的な敵となる⁸」典型的な一例と見なしている。写真の登場によって、公衆は「物質的科学の結果」を「美の産物」と見なすようになり、その嗜好にあわせようと、芸術家の側は「外部の自然」を忠実に描くことを目指すようになる。1850年代はリアリズムをめぐる論争が活発化した時代であり、この論争

⁷ *Ibid.*, pp. 615-616.

⁸ *Ibid.*, p. 618.

におけるボードレールの位置取りは実は複雑なところを含んでいるが⁹、少なくとも、まるで描き手が存在しないかのように事物を再現しようとする「実証主義者 (positiviste) ¹⁰」たちの増加は、科学的あるいは産業的進歩に熱狂する、ときのフランスの雰囲気を反映している。そして物質的正確さを何より重視するこうした傾向は、創作において芸術家の感情や感性を蔑ろにするという点において、「忍耐によって手に入れられる巧みさ」の獲得、すなわち既存の技巧の表面的な模倣にいそむ「甘やかされた子供」の跋扈と同じ質の低下を、芸術作品にもたらしているというのである。

数の氾濫と調和

ボードレールの、とくに後期の思考の出発点には、「原罪の痕跡」に覆われた自然は醜いという認識があり、芸術家は自然を題材としながらも、改変を加え「美」を生み出すことによって、それに抵抗する存在と位置づけられる¹¹。この前提をこれまでの議論と接続させるならば、芸術家がある対象を描くとき、そのまま写し取るだけでは醜さを再生産するだけだし、かといって他人の技巧に盲目的に従って改変しても「美」へと到達することはできない、ということになる。そもそも芸術作品が多かれ少なかれ作り手の精神性を反映している以上、芸術という次元においては、外的自然という観念自体がひとつの虚構にすぎないのではないかと、ボードレールは問うのである。

ここで問題にしている教条主義者たちに対しては、まず、あなたたちは外的自然というものが存在していると本当に確信しているのかと、あるいは、もしこの質問があまりにもおあつらえ向きに彼らの辛辣な性格を喜ばせるのなら、あなたたちは「自然のすべて」を、自然に含まれているものをすべて知っているのかと尋ねるほうが、より哲学的だったことでしょう。イエスと答えたならば、この上なく虚勢を張った、この上なく突拍子のない答えとなったはずです。これらの奇妙で品位を欠いたたわ言を私が理解した限りでは、教条は次のような意味であった、私はそれが次のような意味であったと信じてあげようと思うのです。芸術家、真の芸術家、真の詩人は、自分が見るところ、感じるところに

⁹ 以下の拙論を参照のこと。海老根龍介、「写真・リアリズム・想像力——後期ボードレール美学の一断面」、『仏語仏文学研究』第23号、2001、pp. 29-51。

¹⁰ *Salon de 1859 in OCII*, p. 627.

¹¹ この問題に関する説得力に富む代表的論考として、Bertrand Marchal, « Baudelaire, la nature et le péché », *Études baudelairiennes* XII, 1987, pp. 7-22 を挙げておく。

のみ従って、描かなければならない。自分自身の自然に忠実でなければならない、と¹²。

「自然に含まれているものすべて」云々については、精密な議論が必要なのでここでは措く。さしあたり確認しておきたいのは、以下のことである。ボードレールにとって、芸術家に求められるのは、既存の約束事から自らを解き放ち、対象とじかに向き合うことであり、そうすれば、そこで感覚や感情が引き起こされるのは避けられない。原理的にいえば、人間は精神的な反応を伴わずには、外部の世界と関わるができないのである。上の引用箇所で行われている「教条主義者」は、いわゆるリアリストのことを指していると思われるが、もしリアリズムが外部の自然をそのまま再現することを目指すというのであれば、芸術家はあらゆる感覚や感情を切り捨てなければならないことになる。それは芸術家が自分自身の「性質＝自然 (nature)」を抑圧することを意味し、結果として、「自然を写すように。自然だけを写すように」という教条と矛盾をきたす。芸術家には自らの自然に忠実に従うことよって、外的自然の醜さに抵抗することが必要なのである。

以上のようなボードレールの思考において、自らの自然に忠実に描くというのは、具体的にどのような事柄を指しているのだろうか。『1859年のサロン』では、ここから「想像力 (imagination)」をめぐる議論が展開されていくのだが、やや抽象度の高い複雑な記述なので、ほぼ同時期に書かれたと推定される「現代生活の画家」を参照することからはじめたい。というのも、コンスタンタン・ギースを論じたこの評論においては、画家を「回復期の人間 (convalescent)」に例えた上で、さらにその美質を子供と同様の感性を持つ点に求めているからである。ボードレールにとって、「現代生活の画家」は、あるべき芸術家の姿を「甘やかされていない子供」として記述する試みという一面を持っているのだ。

ところで、回復期というのは幼年期への回帰のようなものである。回復期の人間は、子供と同じように、事物に対して、一見非常に卑近な事物に対してさえも、生き生きと興味を覚える能力に、この上ないほど恵まれている。もしできるなら、想像力の回顧の努力で、私たちのもっとも幼い、もっとも朝早い印象の数々へと遡ってみよう、すると、これらの印象が体の病気をしたあとに私たちが受けた、とても生き生きと彩られた印象と奇妙に似通っていたことに気づくだろう。ただしこの病気が私たちの精神的能力を損なわなければのことでは

¹² *Salon de 1859 in OCII*, p. 620.

あるが、子供はすべてを「新しさ」のうちに見る。子供はいつも「酔って」いる。形や色を吸い込む子供のよろこびにもまして、いわゆる靈感に似るものはないのだ¹³。

ここで言われているのは、外部の事物に対して新鮮な感動と関心を持って向き合う子供本来の鋭敏な感受性である。仮にそれを取るに足りないものであったとしても、子供はすべてを「新しさ」として受け取ることができる。「靈感 (inspiration)」に似ているとされている以上、あらゆるものに開かれたこうした子供の平等な感受性が、芸術的創造の原動力と見なされているのは明らかで、外的自然の機械的な再現が幅をきかせる同時代の芸術状況へのアンチテーゼとなっているのもたしかだが、しかし同時にここには、ボードレールがキャリアの初期から練り上げてきた美学とは相容れない要素が含まれていることも見落としてはならないだろう。というのは、『1846年のサロン (Salon de 1846)』においてすでに「傑作とは常に、自然からの、その度に異なった抜粋に他ならない¹⁴」と言われているように、ボードレールにとって、優れた作品とは、各細部の自己主張が全体としての無秩序を形作っている外的自然から不要な細部を取り除き、必要な要素だけを芸術家独自の仕方と組み合わせ配置することで、一つの調和的全体性を実現するものだったはずだからである。実際、コンスタンタン・ギースの創作も、よく読むと、二つの相反する作用の葛藤として描き出されている。すなわち、対象のあらゆる細部を正確に記憶し、制作の段階でそれらをすべて蘇らせようという志向と、主要な特徴だけをときに誇張も加えて受け取ることで対象を一つの全体として把握しようという志向とが、せめぎ合いを演じるとされているのである¹⁵。

注意しなければならないのは、せめぎ合いを演じるこれら二つの志向は、ともに「悪」を免れてはいないという意味で、究極的な到達点たり得ないという点である¹⁶。先にも触れたとおり、1850年代以降のボードレールは、自らの考えをしばしば神学的枠組みを用いて表明しているが、原罪に覆われた世界の起源を次のように記述している。「失墜とは何だろうか。一なるもの

¹³ « Le peintre de la vie moderne » in *OCII*, p. 690.

¹⁴ *Salon de 1846* in *OCII*, p. 434.

¹⁵ « Le peintre de la vie moderne » in *OCII*, pp. 698-699.

¹⁶ このせめぎ合いについては、次の拙論がすでに扱っており、以下の記述において、論旨の展開の必要上、一部同じ分析を繰り返した箇所があることをお断りしておく。海老根龍介、「美学の倫理化か、倫理の美学化か——ボードレールの『モデルニテ』再考」、『白百合女子大学研究紀要』第42号、2006、pp. 43-76、とくに pp. 56-58.

が二になったことだとすれば、失墜したのは神だ¹⁷。」そしておそらくは芸術の役割を明確にするために、別の場所では、さらに次のように書くのである。「どのようにして、一なる父が二元性を生み得たのだろうか、そしてついには、数たちの無数の群に変貌したのだろうか。〔中略〕数たちの総体はふたたび原初の統一性のうちに集中されるべきなのだろうか、あるいはされ得るのだろうか¹⁸。」原初の一なる状態が二になることが「失墜」であるならば、それを契機として、世界は数が増殖していく不可逆的な墮落の流れの中に置かれることになる¹⁹。子供の鋭敏な感受性はたしかに外部の事物をすべて魅力あるものとして輝かせるが、あらゆる存在物を平等に愛することは、増殖した数をそのままに受け入れることでもあるため、結局のところ、墮落に対する無抵抗の屈服をも帰結してしまうだろう。ボードレールは、数の氾濫を個々の事物の身勝手な自己主張がぶつかり合う、一種の暴力の蔓延として捉えており、ここに人工的な秩序を打ち立て、墮落のさらなる進行に束の間の歯止めをかけることに、芸術家の役割を求めているように見える。しかし悪に対するこのような芸術家の抵抗自体もまた、ボードレールの目からすれば、悪と無縁ではいられない。以下の引用からは、細部の無秩序な乱立を暴力の相互行使と見なす視線と同時に、細部の自己主張を押さえようとする芸術家の介入もまた、一種の力の行使に他ならないという、ボードレールの認識をうかがうことができる。

形への完全な感覚をもってはいるが、記憶や想像力を特に行使することに慣れた芸術家は、ここで、細部たちの暴動に襲われたような状態になる、なにしろ細部のすべてが、絶対的な平等を愛する群衆のような熱狂をもって、正義を要求するのだから。必然的にあらゆる正義が犯されてしまう。調和はすべて破壊され、犠牲にされる。多くの陳腐なものが巨大になる。多くの小さなものが主人顔をする。芸術家が細部に公平な態度で身をかがめればかがるほど、無政

¹⁷ *Mon cœur mis à nu* in *OCl*, p. 688.

¹⁸ « Victor Hugo » in *OClI*, p. 137.

¹⁹ ボードレールにおける失墜と数との関係については、1939年に初版が刊行されたジョルジュ・ブランの古典的著作、Georges Blin, *Baudelaire suivi de résumés des cours au Collège de France, 1965-1977*, Gallimard, 2011, pp. 96-99を参照のこと。また以下のアントワーヌ・コンパニョンの著作は、ボードレールの詩学全体を失墜と数の氾濫への詩人の反応と見て、さまざまな角度から検討している。前提となる神学的ならびに美学的構図は、結論部で明快にまとめられている。Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 191-195.

府状態がひどくなるのだ。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うせてしまう²⁰。

述べられているのは第一義的には芸術作品のことだが、ボードレールはこれを権力者と群衆との関係との対比において表現している。卑小な細部が「自らが正義だ」とそれぞれ勝手な自己主張をすると、細部同士の間で衝突が生じ、全体としては「無政府状態」に陥ってしまうというのである。他方、芸術家が「記憶」や「想像力」というフィルターを通して、対象を一つの全体的調和として捉え描くことで対抗しようとするれば、群衆の暴動を抑圧する権力者と同じ暴力を行使することになるだろう。実際、『1846年のサロン』には、自立できる十分な能力も持たなくせに自由だけを求める一人の「共和主義者」を「無政府主義者」と呼び、これを激しく殴打する憲兵隊員を賞賛する一節が読まれる²¹。ここで提示されているのは、官憲による文字どおりの弾圧であり、作品創造のメタファーではないが、1846年の時点ですでに、「無政府状態」への対抗を露悪的ともいえる表現によって支持している以上、「現代生活の画家」において芸術創造を暴動の抑圧に重ね合わせるとき、ボードレールがその暴力性を十分に自覚していることは間違いない。初期の作と考えられている韻文詩「風景 (*Paysage*)」にも、「〈暴動〉が私の窓を空しく唸り立てるが、私の顔を机から上げさせることはないだろう²²」という表現が含まれており、創造行為は芸術家が群衆の暴動を視界から排除することによって可能になるという認識を、詩人が早い段階から一貫して持っていたことが見て取れる²³。

²⁰ « Le peintre de la vie moderne » in *OCII*, pp. 698-699. 「供犠 (sacrifice)」の概念を導入することによって、この一節をボードレールにおける「専制と無政府状態」の主題全体と関連づけて論じた興味深い著作に、Pierre Pachet, *Le Premier Venu, essai sur la politique baudelairienne*, Denoël, 1976, pp. 146-149 がある。

²¹ *Salon de 1846* in *OCII*, p. 490.

²² *Paysage* in *OCI*, p. 82.

²³ たとえば、『悪の華 (*Les Fleurs du mal*)』第2版(1861年)で、この詩篇が「パリ情景 (*Tableaux parisiens*)」の章の冒頭に置かれていることに注意を促しながら、「暴動」の存在を否認する身ぶりが、続く詩篇群において詩人が外部の世界のうごめきに積極的に関わることを逆説的に予言していると見るロス・チェンバースの分析は参考になる。Ross Chambers, « Trois paysages urbains : les poèmes liminaires des *Tableaux parisiens* », *Modern Philology*, 1983, pp. 380-381.

意識による統御

「現代生活の画家」の中で、ボードレールは子供の鋭敏な感受性を称えつつ、芸術的才能とは「意のままに再び見いだされた幼年期」を生きる能力に他ならないと指摘し、「自らを表現するための成人の諸器官」と「無意志的に集められた材料の総体を秩序づけることを可能にする分析的精神」を備えることが重要だと主張している²⁴。あらゆる細部を平等に輝かせるべく自らを開いていく志向が子供の感受性で、それらを一つの秩序づけられた全体として捉え直し表現するのが「成人の諸器官」であり「分析的精神」であると整理したくなるが、少なくとも秩序化の能力についていえば、ボードレールはこれもまたしばしば子供と結びつけている。彼は複数の対象を「総体の効果 (l'effet de leur ensemble)」において捉える資質を「不可避で、総合的で、子供のような野蛮さ (une barbarie inévitable, synthétique, enfantine)」と見なし、古代文明が残した原始芸術への賞賛を子供への賞賛と重ね合わせているし²⁵、コンスタンタン・ギースが、昼間、子供のような公平な情熱をもって吸収した事物を、夕方、帰宅後に「記憶」をとおして再現しようと試みる際に、不可避的に行われる理想化を、素材を分類し、整理し、調和させる過程と位置づけ、「子供のな知覚 (perception enfantine)」の産物と呼んでもいるのだ²⁶。

「分類し、整理し、調和させる」能力とは、一見無秩序な事物相互の間に照応関係 (コレスポンダンス) や類縁関係 (アナロジー) を見だし全体として把握する能力に他ならず、『1859年のサロン』で詳述されている「想像力」にきわめて近い²⁷。芸術家は「美」への本能を備えていなくてはならないが、ボードレールにとって、この本能を根拠づけるものこそが「想像力」である。「想像力」は無秩序に併存する細部の間に内的な関係性を発見することで一つの調和を作り出し、悪に染め上げられた地上世界を失墜以前の一なる楽園の似姿へと変形させる。ここで「想像力」と鋭敏な感受性とは、完全に相反する方向性を持つものではない。同じく 1859 年に発表されたテオフ

²⁴ « Le peintre de la vie moderne » in *OCII*, p. 690.

²⁵ *Ibid.*, p. 697.

²⁶ *Ibid.*, p. 694. 強調は原文。

²⁷ 「エドガー・ポーに関する新たな覚書」にも次のような一節がある。「『想像力』とは、何よりもまず哲学的方法の外側で、事物の内面的で秘密の関係、照応関係 (コレスポンダンス) と類縁関係 (アナロジー) を感じ取る、ほとんど神のような能力である。」(« Notes nouvelles sur Edgar Poe » in *OCII*, p. 329) 「想像力」による秩序再建の志向とその限界については、Georges Blin, *op. cit.*, pp. 100-111 の密度の濃い記述が、いまだ重要である。

イル・ゴージェ論で、ボードレールは、度が過ぎた場合は有害ですらある「心情の感受性 (*sensibilité de cœur*) 」と、「迅速かつ自発的に、選択し、判断し、比較し、これを避け、あれを求めることができる」「想像力の感受性 (*sensibilité de l'imagination*) 」を区別し、感受性を伴う「想像力」はむしろ肯定しているからである²⁸。外の世界への惰性的な向き合い方を打ち破り、すべての事物に新鮮な驚きを感じる目を志向するとともに、そこに単なる混沌ではなく一つの秩序を認める能力として「想像力」を位置づけているようなのである。外部の事物をすべて平等に肯定することが、失墜した世界への追従を意味するのだとすれば、秩序の再創造は、芸術家による墮落への抵抗といえる。ただしすでに見たように、秩序の再創造もまた不可避的に暴力性を伴う以上、墮落への抵抗がそれ自体別の墮落を形作るという逆説が生じる。このときには、個々の事物を肯定する感受性こそが、このもう一つの墮落を告発するという意味合いを持ってくる。1850年代以降のボードレールは、これら二つの力が衝突しながら相互補完するところに、あるべき芸術的創造の姿を求めたように思われる。

だとすれば、ボードレールのいう「成人の諸器官」や「分析的 spirit」とは、原初の失墜の帰結である「多の世界」をそのまま享受する感受性と、こうした「多の世界」に抵抗し失われた一なる世界への回路の再建を目指す「想像力」との葛藤そのものを、作品の形に結実させるための「成人」の技術と関わるものということになる。「子供」に固有の能力を発揮するために、技術を身につけなければならないというのは、先に見たエージェジップ・モロー論での主張と重なり合うものだ。モローについては主に感受性を軸にした議論だったが、「より多くの想像力を所有すればするほど、想像力の冒険について行くため、また想像力が貪欲に探し求める困難を克服するための、技能をより良く所有していなければなりません²⁹」という一節が示すように、『1859年のサロン』では同じことが、「想像力」との関わりにおいて説明されている。

さまざまな個人たちの群れに適用可能な同一の教育方法があると考えるのは馬鹿げている、と言われるのを私は恐れませんが。というのも、修辞学や韻律法といったものが恣意的にでっち上げられた桎梏ではなく、精神的存在の生体組織そのものが求める規則の集合体であることは明らかだからです。そして韻律法や修辞学が、独創性がはっきりと生まれ出るのを妨げたことは一度もありません

²⁸ *Théophile Gautier in OCII*, p. 116.

²⁹ *Salon de 1859 in OCII*, p. 612.

ん。その反対、すなわちそれらが独創性の開花を助けてきたという方が、ずっと正しいでしょう³⁰。

「修辞学」や「韻律法」の比喩が用いられているのは、これが自然を一冊の辞書と見なしたとき、そこから自らの着想に合う語彙を選択し、一つの文章、一つの物語を組み立てることこそが、「想像力」に裏打ちされた芸術的な創造であると述べられた後での記述だからだ。「修辞学」や「韻律法」は、語彙を配置し構成することで、魅力的な文章を作り上げる技術であり、個々の要素を組み合わせ一つの全体性を生み出すという点で、「想像力」ときわめて近い能力であるが、実は「想像力」そのものではない。ボードレールは、「目に見える全世界は、想像力がそれぞれ相対的な位置と価値を与える影像と記号の倉庫に他ならない」と書き、外的世界から必要な要素を選び出して、一つの全体的調和として把握する能力が「想像力」であると明確に性格づける一方で、「組み合わせの技術そのものが普遍的想像力をもたらすはしない」と主張している。外的世界の諸要素を組み合わせることができたとしても、おおもとに「想像力」がなければ、その組み合わせは独創的な調和を実現することはできないわけである。その上で「普遍的想像力はあらゆる手段についての知識と、それらを獲得したいという欲求を含んでいる」として、「想像力」はそれだけでは調和的秩序を作品に結実させることはできず、自らを正しく表現するための技術を伴う必要があると言っている³¹。エドガー・ポーが脚韻やルフラン、リズムを意図的に操ったように³²、世界のとらえ方において独創的である才能豊かな芸術家も、それを実際に作品に定着させるには、鍛錬をとおして身につけた技術を用いて、意志の力で創作行為を統御する必要がある。「甘やかされた子供」たちが、技術を身につけながらも、他人の表面的な模倣に終始して、独創性を発揮できないのと対照的に、「想像力」を持った芸術家は、習得した技術を意識的に操ることで、もともと有していた独創性を作品として表現できるのである。

群衆の中の芸術家

以上のことが示すのは、ボードレールにおいて、芸術的創造のさまざまなレベルで両義性が確認できるということである。とくに外界におけるすべて

³⁰ *Ibid.*, pp. 626-627.

³¹ *Ibid.*, p. 627.

³² « Notes nouvelles sur Edgar Poe » in *OCII*, pp. 334-336.

の事物の公平な肯定と、対象を一つの調和的全体として捉えようという志向との間には緊張関係が認められるし、また、両者の葛藤が芸術家の精神にもたらす衝撃に対して、芸術家の側でも、意識的な操作の余地を確保することで制作主体としての立場を維持しようとしている。興味深いのは、作品創造における対象とのこうした錯綜した関係性が、芸術家と他者という人間同士の関わり合いと密接に絡み合っていることであろう。先にも見たように、才能ある芸術家であっても公衆と完全に切り離されて存在することはできず、両者の間には相互作用が働いているとボードレーは考えていた。芸術家は公衆、あるいはそれを形作る大都市の群衆、さらには個々の一人ひとりの人間との関係を、積極的に求めざるを得ないのである。かくして芸術家は群衆の中へと入っていくことになるが、創作行為において細部をすべて肯定する場合と同じように、卑近な個人一人ひとりとすべて交わろうとする場合、芸術家にはあらゆる人に魅力を覚える、子供と同様の公平な感受性が必要である。しかしこの方向性を突きつめていくと、「大都市の宗教的な陶醉。——汎神論。私とは、万人である。万人とは、私である³³」という『*Fusées*』の一節が示すように、あらゆる独創性は数の氾濫の中に解消し、芸術家が芸術家である根拠までが失われてしまいかねない。そこで数に埋没しない形で、群衆の中へと入り込み、人と交わり合うために、「自分自身であり他者でもある³⁴」という独特の存在様態が追求される。「私」は「私」であることを止めないままに、万人であることを目指すというのである。ボードレーが「聖なる売春 (*sainte prostitution* あるいは *prostitution sacrée*) 」と呼ぶこうした関係性は、散文詩「群衆 (*Les Foules*) 」でも詳述されており、「詩となり愛徳となった魂が、思いがけず現れるもの、通りがかる未知なるものに、おのれのすべてを与えつくす」ことと説明されているが、よく読むと、その直前の箇所、入っていけない閉ざされた場所もあって、それは詩人にとってわざわざ訪れるに値しない場所だと述べられているのに気づく³⁵。詩人が群衆との交流に「普遍的融合体 (*communion universelle*) 」というカトリック的名称を与え称揚するとき、一つになる相手は群衆を構成するすべての人々ではなく、実際には、交わりを持つのにふさわしい相手だけを選んでおり、し

³³ *Fusées* in *OCL*, p. 651.

³⁴ *Les Foules* in *OCL*, p. 291.

³⁵ *Ibid.*

かもその中心には常に自分がいる。芸術家は自分の存立を脅かされない限りにおいて、他者と交わりを持つにすぎないとも言えるのだ³⁶。

すべての人々への公平なる傾倒と、それに値する相手だけとの自分を中心とした「融合体」の構築との間の、存在論的次元における緊張関係が、作品創作のレベルでの、あらゆる細部の平等な肯定と、必要な細部による調和的全体性の再建との間のそれと、構図的に重なり合うのは容易に見て取れるだろう。ボードレーはさらに意識による統御の問題にも触れていて、「群衆を楽しむことは一つの技術であり³⁷」、詩人は自ら欲するときにどんな人の中にも入っていけると指摘する。しかしこうした統御を失ったとき、群衆との関係性は詩人にとってにわかには不吉な様相を呈してくることに、注意しなければならない。トマス・ド・クインシーからの引用とその注釈からなる「阿片吸引者 (*Un mangeur d'opium*)」の次の箇所を見てみよう。

我々の著者 [ド・クインシー] はあまりにも群衆を愛し、あまりにも心地よく群衆の海へと身を浸したために、夢の中で人間の顔が専制的な役割を演じるまでになってしまった。そのときたしか彼がすでに「人間の顔の暴政」と呼んだところのものが現れ出たのである。「そのとき大海の動く水の上に人間の顔が現れ始めた。私には海は空を見上げた無数の頭で覆い尽くされたものとして現れたのだ。怒った顔、懇願する顔、絶望した顔が、水面の上で、幾千にもなって、数限りなく、幾世代、幾世紀にもわたって、踊り始めた。私の興奮は果てしないものとなり、私の精神は大海のうねりのように跳ね上がり揺れ動いた。」

読者はすでに気づいたことだろうが、ずっと前から彼はイメージを呼び起こすことをもはやせず、イメージのほうが自発的に、専制的に、彼のもとへとや

³⁶ 「群衆」の問題については、本稿では素描にとどめる。この問題についての先行研究は、それこそ枚挙にいとまがないが、さしあたり、ジョゼフ・ド・メーストルを参照しつつ聖パウロとボードレーのいう芸術家との異同を明らかにした上で、芸術家とキリストとのアナロジーから「普遍的融合体」と「売春」との重ね合わせを分析した Reginald McGinnis, *La Prostitution sacrée, essai sur Baudelaire*, Belin, 1994, とくに pp. 16-31、ならびに同じくジョゼフ・ド・メーストルの著作、とりわけ供犠や汎神論という問題に目配りをしながら、総合的な俯瞰を試みた Antoine Compagnon, *Baudelaire, l'irréductible*, Flammarion, 2014, pp. 221-225、さらには日本語による重要な論考として、汎神論、また、とりわけ新プラトン主義の文脈を掘り起こしつつ、新たな読解と位置づけを提示した横張誠、『ボードレー語録』、岩波現代文庫, 2013, pp. 413-452 などが、必ず参照すべき成果として重要であろう。

³⁷ *Les Foules in OCI*, p. 291.

って来ている。イメージを追い払うことはもうできない。というのも、意志がもはや力を持たず、諸能力を統御していないからだ³⁸。

ド・クインシーを苦しめる人間の顔は、空を見上げた「怒った顔、懇願する顔、絶望した顔」である。何らかの超越性を求めて空をあおぐ人たち、多くの人が自分自身に満足しきった時代の空気の中で怒りや懇願や絶望でもって不満を表明する人たちは、この時期のボードレールが自らの詩篇において繰り返し描いた、いわば彼の同類であり、ここにはある種の選択が確実に働いている³⁹。しかし選ばれた者とのこうした関係性においてさえも、意志による主体的関与が失われた時点から、芸術家は数の増殖の前になす術がなくなってしまうのである。そして「自発的、専制的」なイメージの増殖に言及することで、ボードレールは群集にただ翻弄されるというこの存在論的不安を、創作における混乱、作品の無秩序と、やはり結びつけて捉えている。彼にとって、こうした事態に陥らないために必要なのは、他者との交わりに快楽を覚えつつも、決して魅了されない部分を自分の中に残すこと、無感動の境地を希求するダンディズムを保持することであった。ボードレールにおいて、「ダンディ」とは、嘲弄する以外の目的では民衆に語りかけることのない、超然とした自己崇拜を特徴としている⁴⁰。群衆との関係において、何ごとにも心を動かされず孤独でいることは、群衆に対する芸術家としての優位性を確保することであり、それは創作において、対象を統御して表現する制作者としての主体性を守ることもつながっているのである。

おわりに

ボードレールの思考がきわめて錯綜しているのは、その歴史意識と無関係ではない。彼にとって、この世界は原罪の痕跡に覆われた醜悪なものであり、具体的には原初の失墜の帰結としての数の氾濫として捉えられている。そこから失墜以前の「失われたエデン」を取り戻そうという志向が生まれ、始原の汚れなき世界、ならびにその住人は、しばしば「子供」のイメージで語ら

³⁸ *Un mangeur d'opium* in *OCI*, p. 483. アントワーヌ・コンパニオンは、群衆と海との重ね合わせに注目した上で、あらゆる制限を欠いた数の統御不能性の象徴的イメージとして、「人間の顔の暴政」という表現を分析している。Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, op. cit., pp. 110-114.

³⁹ たとえば、「白鳥 (*Le Cygne*)」、「7人の老人 (*Les Sept Vieillards*)」、「盲人たち (*Les Aveugles*)」などの詩篇が挙げられよう。

⁴⁰ *Mon cœur mis à nu* in *OCI*, p. 684.

れることになる。一方、ボードレールは、この始原への人々の回帰願望が過去に比較して弱まっており、それが芸術的な退潮をもたらしているとも考えている。このとき「子供」のイメージは、現在よりもすぐれていた過去、すなわち墮落してはいるけれど、より強く「失われたエデン」を希求していた時代の人々を表象するものとなるはずだ⁴¹。もし「子供」が失墜以前の満ち足りた生を象徴するのなら、「子供」が周囲の事物や人物と自らの間に連続性を認め、これをすべて肯定する傾向を持つのは当然である。しかし始原への回帰を今よりも強く希求する存在を「子供」と捉えるならば、その特徴はむしろ秩序と調和への回路を打ち立てるべく、墮落した世界を作る諸要素から必要なものを選択、整理、再構成する能力の強力さにこそ求められるだろう。またこの捉え方にしたがうなら、ボードレールにとって、周囲の人々は単に失墜後の墮落に染まっているだけでなく、少しでもこの墮落から逃れるために「失われたエデン」を希求する意欲をもちや持たないという意味で、二重の意味で墮落していることになる。ここから周囲との壁を作り、孤高を保持しようとするダンディズムも生まれてくるが、ダンディが意志によって自己を統御する反省的存在である以上、芸術家は「子供」の直接性、自発性とは対極の性格をも身にまとうざるを得ないわけである。ボードレールの美学と存在論とを結びつけた上で、それを彼の歴史意識と関連づけて体系化するには、さらに膨大な作業が必要となるが、本稿をその出発点のささやかな素描と位置づけたい⁴²。

⁴¹ ボードレールが幼年期から老年期へと向かう個人の歴史と、人類あるいは民族の歴史とを重ね合わせて捉えていること、また「失われたエデン」を求めては失敗することを繰り返すという意味で反復的であり、なおかつその希求の力が徐々に弱まっているという意味で退行的であるという二重性がボードレールの人類史観を特徴づけていることについては、以下の拙論を参照。Ryusuké Ebiné, « Baudelaire et le progrès industriel : un débat littéraire dans les années 1850 », *L'Année Baudelaire*, n°13-14, Honoré Champion, 2011, とくに pp. 108-114.

⁴² この問題をより深く展開する上で参照すべき必読書として、Bernard Howells, *Baudelaire, Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*, Legenda, 1996 がある。また阿部良雄のコレージュ・ド・フランスにおける講義録、Yoshio Abé, « Baudelaire et l'histoire », *L'Année Baudelaire*, n°13-14, Honoré Champion, 2011, pp. 19-74 も重要である。