

## ボードレールとロマン主義の終わり

鈴木 和彦

### はじめに

「私にとってロマン主義とは、美の最も新しく、最も現代的意義のある表現である<sup>1</sup>。」

ロマン主義とは、選択された主題の側にある「外在的なもの」ではなく、それを選択し表現する側の内にある「内在的なもの」であると見定めた『1846年のサロン』にて、若きボードレールはこう宣言している。

「ロマン主義とは感じ方の内にある。」この不確かゆえに鮮やかな —— ゆえに詩的な —— 定義のために度々引かれる「ロマン主義とは何か？」というテキストが、ロマン主義隆盛の30年代ではなく、1846年という年に書かれたことを忘れるべきでない。時代状況を詳らかにしておく、遡ること三年前、ユゴーの『城主たち』の失敗とボンサールの擬古典主義的悲劇『リュクレース』の成功という出来事を受けて、ロマン派の牙城が崩れ、新古典派が興りつつあった時代にこのテキストは世に問われたのである。ボードレールは後に、この1843年の事件をロマン主義運動そのものではなくユゴーの飽くなき創作活動に対する公衆の「否<sup>2</sup>」であったとの評価を下している<sup>2</sup>（ボードレールにとってユゴーはロマン主義者ではなく、ここにユゴーに対する彼自身の「否」が託されていることは明らかだ）。彼はロマン主義の衰退期にその「擁護者」として現れたのであり、冒頭に引いた「最も新しく、最も現代的意義のある」（*la plus récente, la plus actuelle*）というロマン主義の「現代性」を殊更に強調しようとするこの熱烈さは、同運動を過去の遺物としてあまつさえ古典主義に回帰しようと舵を取る、二重にアナクロニックな芸術界の退行に対する強い警鐘に他ならない。

40年代半ば、文壇に登場したばかりのボードレールのロマン主義観はおお

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 420. 以下ボードレールの著作は *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vols, 1975-1976 から引用する（それぞれ *OCI*, *OCII* と表記）。

<sup>2</sup> *OCII*, p. 169. ボードレールにおけるユゴーとロマン主義の関係については Voir *Ibid.*, p. 430-432.

むね以上のようなものであった。はじめにそのことを確認したうえで、本論では主に 60 年代前後の詩人の言説を追いながら、晩年のボードレールのロマン主義観を検討する。筆を執りはじめた時には既にロマン主義の「終わりの始まり」に立ち会っていた詩人が、自身の作家生命の幕切れを迎える頃、ロマン派芸術を、そしてその時代を、どのように振り返り、そこに何を見いだしていたのか。いくつかのテキストや彼と同時代の作家たちの証言をたよりに、晩年のボードレールとロマン主義の関係を明らかにしてみたい。

## 曙と落日

1862 年、ボードレールは「ロマン主義の落日」というソネットを発表した。

若々しい日の出のときの〈太陽〉はなんとも美しい、  
爆発のように私たちに朝の挨拶を投げかけてくれる！  
—— 夢よりも輝かしいその落日に愛をこめて  
別れを告げることのできる者は幸せだ！

私は覚えている！… 私は見た、何もかも、花も、泉も、敵も、  
〈太陽〉の眼下で、動悸のする心臓のように恍惚としていたのを…  
—— 地平線に向かって走ろう、もう遅いから、急いで走ろう、  
せめて斜陽のひとつでもつかみ取っておくために！

だが、退く神に追いつがろうと、時はすでに遅い。  
抗いがたい〈夜〉が帝国を築き上げている、  
暗い、湿った、不吉な、おののきに満ちた〈夜〉が。

墓の臭いが闇夜をただよい、  
私のおびえた足は、沼のほとりで、  
予期せぬ藁蛙やつめたい蝸牛を踏みつぶす<sup>3</sup>。

ピエール・ラフォルクによれば、ロマン派全盛期に頻繁に用いられた落日のイメージは、ボードレールの時代には既に詩的価値を失っていたという<sup>4</sup>。にもかかわらずボードレールは落日を好んで歌い、むしろ得意な題材とした。たとえば韻文詩「旅への誘い」の絵画的な夕景や、「夕べの諧調」で血塊に比

<sup>3</sup> *OCl*, p. 149.

<sup>4</sup> Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis: Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 69.

せられた真紅の太陽は、読者の目に焼き付いて離れない。印象的な落日を多く書き残した詩人の作品群の中で、この詩の〈太陽〉はロマン主義の盛衰の象徴としてしか機能しておらず、精彩に欠けると言わねばなるまい<sup>5</sup>。たとえばこれを「朝の薄明」の最終連に描かれたパリに昇る朝日と比べてみよう。

震える朝焼けは薔薇色と緑色のドレスを纏い  
人気のないセーヌ河の上をおもむろに進んでいた、  
そして薄暗いパリは、目を擦りながら、  
仕事道具を手取るのだった、働き続ける老人のように<sup>6</sup>。

都市に住む詩人は、朝の薄明がもはやいかなる神性とも無縁であり、終わりのなき労働を運んで来るだけのものであることを知っている。倦怠と死と労働に包まれた首都の朝焼けは、誰に挨拶を投げかけることなく、誰もそこに希望を見はしない。仲介者としての神が退き、人間と自然の間に信じられていた積極的な意味が欠落した都市の散文的情景が逆説的にも詩情を誘う時代にあつて、「ロマン主義の落日」の朗らかな太陽賛歌は、現代都市の抒情なき抒情性と張り合えるだけの強度をもはや持たない。

ボードレールは「ロマン主義の落日」が掲載された『ブルヴァール』誌をヴィニーに宛てたうえで、このソネットによって自分たちの青春を魅了した師に対する「恩愛」を表現しようとした、と書き送っている<sup>7</sup>。1862年当時アカデミー入りを目論んでいた詩人にとって、ヴィニーは会員選への立候補を唯一好意的に迎えてくれた貴重な人物である以上、この発言には戦略的な意図もあったろう。だが、これはかつてのロマン派作家への単なる追従口ではない。そのことを裏付けるべく、当時のボードレールのロマン主義観をより具体的に検証しよう。

「ロマン主義の落日」は、シャルル・アスリノーが20-30年代を中心に活躍したロマン派作家たちの書誌をまとめた『ロマン主義の小書庫からの雑録』のエピローグとして掲載されることになる<sup>8</sup>。それと対をなして、バンヴィル

<sup>5</sup> ただしこの詩の太陽と違い、ロマン派の描く太陽は「沈まない太陽」であった。この点に関してミシェル・コロは次のように述べる。「[...] ロマン主義は概して神の死という仮説から後退する。黄昏は神の滅亡ではなくまだ隠蔽をしか意味しない。地平線の向こうに、神は決して「横たわる」ことなく、ただ「隠れて」いるだけだ。」(Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, t. I, Corti, 1988, p. 54)

<sup>6</sup> *OCl*, p. 104.

<sup>7</sup> Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1973, p. 223.

<sup>8</sup> Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, René Pincebourde,

の「ロマン主義の曙」という200行近いオードが本書のプロローグを飾っている。バンヴィルは、「1830年よ！この目に／今も眩い黎明よ、／約束された前途よ、／晴れ渡る朝よ<sup>9</sup>！」と書き出して、ユゴーに始まり、サンド、ミュッセ、バルザック、サント＝ブーヴ、ドラクロワらロマン主義を彩った作家たち画家たち一人ひとりにオマージュを捧げる。ボードレール作品同様、ロマン主義時代の称揚から哀惜へという流れを展開するこの長篇詩は、以下の二連によって締め括られる。

木蔭に覆われ、  
城は少しずつ  
倒れ崩れる。だが  
何もかも決して

征服できなかったのだ  
古き良きロマン主義の熱狂を、  
逞しき心を持った  
このライン河の巨人の熱狂を<sup>10</sup>。

バンヴィルは最後にもう一度、ロマン派の熱狂を不滅のものとして讃える。この点においてバンヴィルの作風はボードレールのそれとは大きく異なっている。落日を見送ったボードレールの視線は、遠い地平線から立ちすくむ自身の足元へ、過去から現在へと回帰する。すなわち、バンヴィルの目には太陽の光輝が今も焼き付いているのに対し、ボードレールはそれを見送るや否や足元のおぞましい光景に目を奪われ、その時にはもう光を失っているのだ。彼は自身の詩にこのような註を書き加えている。

詩人タチノ怒リ易キ種族という言葉は、「古典派」、「ロマン派」、「写実派」、「洗練派」等々…といった論争より何世紀も前から存在する。抗いがたい〈夜〉によってシャルル・ボードレール氏が文学の現状を特徴づけようとしたこと、そして予期せぬ囊蛙とつめたい蝸牛が氏と流派を異にする作家たちであることは明らかだ<sup>11</sup>。

この自註によって、作者のロマン主義に対する「恩愛」よりも、寓意的に描

---

1866.

<sup>9</sup> Théodore de Banville, « L'Aube romantique », *Ibid.*, p. I.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>11</sup> *OCL*, p. 149.

かれた「文学の現状」に対する憂慮—— といふか怒り —— のほうに読者の注意は否応なく向けられることになる（「異なる流派」とは写実主義<sup>リアリズム</sup>を指すと言われる）。そうである以上、この詩は作者自身が明かす「恩愛」表現にとどまるものではなく、文壇の過去と現在の対比そのものを主題化した批評的作品として読まれるべきだろう。作品の前後半で昼（過去）と夜（現在）がきれいに分かれる構造自体、詩の主題そのものを可視化している。

事実、本作が発表された62年前後のボードレールの言説には、すぐれて回顧的な調子が散見されるようになる。そしてその射程は、無論文学に限るものではない。

美術においても文学においても、卑小さや、幼稚さや、好奇心のなさや、無風状態の自惚れが、情熱や、高貴さや、波乱に満ちた野心に取って代わってしまったかのような。目下、王政復古期のような精神的で豊饒な開花を期待させてくれるものは何もない<sup>12</sup>。

追憶の対象は王政復古期、すなわちロマン派全盛期である。とはいえ、ロベール・コップも指摘するように、1800年世代のユゴーや1810年世代のゴーティエらと違い、1820年世代のボードレールはこの時代を体験したわけではなく、それは「作家として生きてみたかった時代」でしかない<sup>13</sup>。晩年のボードレールにきわめて顕著な特徴として、彼はこの過ぎ去った時代の魅力を、必ずと言っていいほど現在の芸術の凋落との比較のうえで語ろうとする。60年代の批評家にとって、ロマン主義の太陽は何よりもまず、今日の芸術界の陰影を保証するための光源であり、それ自体が単独で偲ばれることは稀だといえる。

詩人が描く歴史の明暗法<sup>キプロスカラー</sup>—— 阿部良雄はこれを「単純な[...]歴史構造」と呼ぶが<sup>14</sup>—— は、明が暗を、暗が明を、互いに引き立て合ってやまない。「ロマン主義の落日」において、先行する太陽の眩さが後半部の闇夜を浮か

<sup>12</sup> OCH, p. 610.

<sup>13</sup> Robert Kopp, « Baudelaire et la « révolution romantique » », *Romantisme et Révolution(s)*, Gallimard, 2008, p. 308. もっとも、ボードレールはこの時代を若い読者として体験したのであり、レオン・セリエの以下の指摘は晩年の詩人とロマン主義の関係を考えるうえで重要である。「偉大なロマン主義時代を想起してやまない60年代のボードレールは、いつしかその心象を特権的な幼少期の記憶としたのである。彼自身の過去の追憶はこうした見解のもとで検討されねばならず、接触の希薄さはそこでは問題とならない。」（Léon Cellier, *Baudelaire et Hugo*, Corti, 1970, p. 172）

<sup>14</sup> 阿部良雄『シャルル・ボードレール【現代性の成立】』、河出書房新社、1995年、422頁。

び上がらせる「地」をなすとすれば、本作と同じ62年に発表された「あるイカロスの嘆き」では、一転して夜空のうえに太陽が浮かび上がってくる。

売春婦どもの情夫たちは  
幸福で、浚刺として、腹もいっばいだ。  
私はといえば、腕が折れてしまったのだ  
大きな雲を抱きしめたばかりに。

空の奥底で燃え上がる、  
比類なき星々のおかげだ、  
焼き尽くされたこの目に  
太陽の思い出だけが見えるのは。

空しくも私はこの広がり  
果てと中心とを探そうとした。  
名状しがたい火の眼差しの下で  
この翼が砕けてゆくのがわかる。

美への愛に身を焦がされた私は、  
わが墓となるであろう深海に  
この名を与える至高の名誉を  
得ることもないだろう<sup>15</sup>。

この作品には、翼の蠟が溶けて海に沈んだイカロスだけでなく、エジェルダンジェが指摘するように、ゼウスが雲で作ったヘラの似姿を抱かされたイクシオン、そしておそらくは、太陽に目を眩ませ身を焦がしたパエトンの神話世界が重層的に織り込まれている<sup>16</sup>。「太陽の思い出」というイメージの想起の仕方には、発表時期の近さからしても「ロマン主義の落日」と同一の主題を読み取ってよいだろう。太陽に向かって駆けて行く詩人と、垂直に昇って行く詩人と。いずれの場合も太陽は到達不可能な理想以外の何ものでもなく、それはボードレールにとって、初めから夜空の星のうえにだけ現れる「思い出」でしかないのだ。もっとも、この詩の太陽をロマン主義のそれと同定するのはあくまで副次的な解釈であって、第一義的にはそれは最終連に見られる「美」のメタファーと考えられる。生身の女性、それも卑しい売春婦などではなく、雲という高すぎる理想を希求したがために失墜する詩人像を描い

---

<sup>15</sup> *OCI*, p. 143.

<sup>16</sup> Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, PUF, 1983, p. 114.

た「あるイカロスの嘆き」は、ボードレールのもうひとつの「あほう鳥」である。ただし、衆人環視のなか恥辱に塗れる「雲の王」(prince des nuées)とは裏腹に、美を目前にして墜ちてゆき、誰の目も届かぬ場所でその名もろとも海の藻屑と消えるボードレールのイカロスには、いずれも詩人のよく知るところであった芸術と死の親近性と、人知れず世に埋もれるという「不運」に対する恐れとが仮託されている<sup>17</sup>。

### ゴータイエと『ロマン主義の歴史』

ところで、ボードレールの同時代人のうち、ロマン主義を哀惜の念をもって振り返った作家として、テオフィル・ゴータイエの名を逸するわけにはいかない。

72年3月、ゴータイエは『ビヤン・ピュブリック』誌に『ロマン主義の歴史』の連載を開始する。作家の死によって同年11月を最後に打ち切られたこの連載は、未完のまま一冊の本にまとめられた。ユゴーとの出会いから書き出され『エルナニ』上演の段でインクの途絶えた本書は、ユゴーにはじまりユゴーに終わるといふ、ロマン主義運動におけるこの大家の重要性を印象づける構成であるが、ネルヴァルやフィロテ・オネディといった朋友たち、あるいはジレ・ルージュについての逸話が昨日のことように生き生きと描かれているこの『ロマン主義の歴史』は、表題が予告するような啓蒙的な文学史概説には程遠い、著者自身の個人的な「回想」(Mémoires)と呼ぶに足る体裁をとる。ちょうど母親や恋人といったかけがえのない人々を失ったシャトーブリアンが、「墓」がもたらす沈黙に抗うべくあの『回想』の執筆を考えたように、60年代も後半になり同時代を生き抜いた老兵たちに一人また一人と先立たれては、その都度彼らのために追悼の筆を取る仕事——作家自身の表現を借りれば「葬儀屋家業<sup>18</sup>」(métier de croque-mort)——に従事する晩年のゴータイエもまた、老い先の長くない生き証人として、失われゆく時

<sup>17</sup> この詩の初出時には、『悪の花』所収の「不運」に翻案されたトマス・グレイ作「田舎の墓地で詠んだ晩歌」(Elegy written in a Country Churchyard)の以下の四行がエビグラフとして付されていた。「清らかに照る和光の珠は数知れず、／暗い大海の量りきれぬ底にひそみ、／恥らって人目にふれず咲く花は数知れず、／色香をば、むなしくも荒野に散らす。」(グレイ『墓畔の哀歌』福原麟太郎訳、岩波文庫、1958年、100頁)

<sup>18</sup> Théophile Gautier, *Correspondance générale 1865-1867*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, t. IX, Droz, 1995, p. 441.

代を書き残しておく必要に迫られていたのだった。

輝かしき首長〔ユゴー〕は、頑丈な柱の上の彫像のごとく、変わらず栄光の上に立っているが、無名の戦士たちの記憶はやがて消えてしまうだろう、それゆえあの文学的大軍に所属していた者たちにとって、その忘れられた武勲を語ることはひとつの義務なのだ<sup>19</sup>。

ゴーティエはこの『歴史』を書き進めるにあたり、一人称複数の「われわれ」を採用している。彼はこの選択に関して、「われわれは私をきわめて忌避するので、われわれという表現形式を取る。漠とした複数形はそれだけで個性を消し、群衆の中に紛れ込ませてくれるからだ<sup>20</sup>」との断りを入れる。だが、本当にこの「われわれ」はいわゆる「謙遜のわれわれ」(nous de modestie)でしかないのだろうか。

よく知られるように、若いゴーティエは画家を目指していた。絵画と詩の「Y字路に立っていた<sup>21</sup>」若年のまどいを述懐する彼は、「小さな徒党の中で天職の変わりやすさを知ったのはわれわれ一人だけではなかった<sup>22</sup>」と但し書きをしたうえで、自身同様はじめは造形芸術への興味を示しながら、詩のうちに「天職」を見いだしたジョセフ・ブーシャルディヤペトリュス・ボレルといった友人たちの名を挙げることを忘れない。ゴーティエにとって『ロマン主義の歴史』は、決して自分ひとりだけのものではあり得ない。それはプチ・セナークルをはじめ、既に大半がこの世を去ってしまった芸術家たちによって作り上げられたひとつの共同作品であり、彼一人の手では到底書けなかったものである。

1874年に刊行されたこの『歴史』には、『ロマン派紹介文』および、19世紀フランス詩の詳細な通史である『フランス詩研究 1830-1868』という二つのテキストが付随している<sup>23</sup>。前者の『紹介文』にまとめられている20人以上に及ぶ芸術家たち——そこにはユゴー、ネルヴァル、ヴィニー、ドラクロワ、テオドール・ルソーといった面々だけでなく、作曲家ベルリオーズ、動物彫刻家バリー、俳優フレデリック・ルメートルなど、じつに多様な顔ぶ

---

<sup>19</sup> Gautier, *L'Histoire du romantisme ; suivi de Quarante portraits romantiques*, éd. Adrien Goetz, Gallimard, 2011, p. 59.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>22</sup> *Ibid.* (筆者強調)

<sup>23</sup> Gautier, *L'Histoire du romantisme ; suivi de Notices romantiques ; et d'une Étude sur la poésie française 1830-1868*, Charpentier, 1874.



れが名を連ねる —— についての回想録を読めば、ロマン主義時代がいかにも多くの人々に支えられていたかをゴーティエが誰より良く理解していたことがわかるだろう。そのかぎりにおいて、ここでゴーティエが用いる「われわれ」は字義通りの「われわれ」なのであり、『ロマン主義の歴史』は他でもないこの「われわれ」が書く歴史であって、著者が「私」という自己中心的な人称を忌避した本当の理由を、彼自身のそうした歴史認識のうちに求められはしないだろうか。この表現の謙虚さ (modestie) には、「謙遜のわれわれ」のそれに加えて、「私」は『歴史』の真の著者たる共同体としての「われわれ」の一人に過ぎないという意味での謙虚さを感じられる。してみると、少し前で本作を「著者自身の個人的な」回想録と呼んだのは早計であって、『ロマン主義の歴史』は「著者自身を含めた集団的な」回想録であると言い直さねばなるまい。この点に関して、最初のロマン主義者の筆による『墓の彼方からの回想』が、そう書きつけることにいささかのためらいもない «Je» —— ナポレオンに比されるほどに確固たる «Je» —— によって綴られる自伝的回想であることと、最後のロマン主義者の筆による『ロマン主義の歴史』が、«Nous» によって語られる集団的回想であることはきわめて対照的であり、それぞれの作家の立ち位置や生きた時代をよく反映していると言えよう。

### ゴーティエによるボードレール

「ゴーティエとボードレールは応答し合っていた、ないしは、ひとつの挽歌に二重唱で身を委ねていたようだ<sup>24</sup>。」ピショワ・デュポンがそう述べる通り、二人の詩人がロマン主義に対する哀惜の意を共有していたことは確かである。だが、それぞれの気質や立場（たとえばユゴーに対する立場）、そして彼らを隔てる十年の年齢の差 —— その差が一人を「エルナニ事件」に立ち合わせ、もう一人を決定的に遅れてやって来させた（1845年、「あのよき時代は過ぎ去った」という言葉とともにボードレールは文壇に登場する<sup>25</sup>） —— を考慮に入れてもなお、この二人が狂いのないデュオを和していたと果たして言えるだろうか。ここからは、ゴーティエによる最初のボードレール論を紐解きながら、60年代当時の芸術界に対する両者の認識のズレを提示してみたい。

<sup>24</sup> Claude Pichois et Jacques Dupont, *L'Atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du mal »*, t. I, Champion, 2005, p. 669.

<sup>25</sup> *OCH*, p. 353.

ゴーティエは4つのボードレール論を残している。最初の論考は、62年8月、ウジェーヌ・クレペによる詞華集『フランスの詩人たち』に発表された。レヴィ全集版『悪の花』の序文を飾ることになる浩瀚なボードレール論を含む残り3つのテキストは、いずれも詩人の死後に書かれている<sup>26</sup>。62年の詩人論で、「彼[ボードレール]は雄弁や情熱を自制してまできている。というのも彼は、そういったものがあまりにも人間的かつ自然であり、十分に精神化されておらず、芸術の晴朗な領域を滑翔するための翼としては短すぎると考えているためだ<sup>27</sup>」と述べたゴーティエは、女々しい心情吐露を是とするロマン派の作風からは距離をとるボードレールの詩学の特徴をいち早く捉え、19世紀詩史の中にその正当な位置づけを行った批評家のひとりだといえる。

『悪の花』を捧げられた師として、ゴーティエは「不道徳」のレッテルを貼られたこの詩集の正当性を「<sup>アール・ド</sup>芸術のための<sup>アール・ド</sup>芸術」を盾に主張する。「芸術には道徳も不道徳も全く存在しない、そこにあるのは美しいものと醜いものであり、出来のいいものと出来の悪いものだ<sup>28</sup>。」この一文には、ハムリックも言うように、自身の弟子を自認するボードレールが自身と同じ美学を持つことを好ましく思う『モーパン嬢』の作者の姿が認められよう<sup>29</sup>。

さらにゴーティエは、あらゆる文学には「揺籃期」と「<sup>デカダンス</sup>頹廢期」があると措定し、前者を神、魂、人類、自然、愛等々を純真に表現する「よき文学の時代」と定義する一方、後者は悪趣味、奇怪さ、誇張、新語法、醜怪さに溢れた時代と見なされていると言う。これは、ボードレールが『エドガー・ポーに関する新たな覚書』(1857)で述べたところの受け売りとも見える(「頹廢期の文学なる言葉は、文学には産声期の文学、幼年期の文学、青春期の文学といった段階があることを想定させる<sup>30</sup>)。もっともボードレールは、こうした人間的な成長段階を追わない文学の例として頹廢期からはじまるアメリカ文学を挙げ、この図式的な進化論を斥けているのだが。いずれにせよ、ポーの翻訳者として、何より『悪の花』の詩人として、頹廢期にあると叫ばれる文学の立場を弁護すべく、ボードレールは落日の比喩を援用しつつこう説いている。

<sup>26</sup> これらのテキストはセナンジェによる校訂版に収められている。Claude-Marie Senninger, *Baudelaire par Théophile Gautier*, Klincksieck, 1986.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 88, n. 7.

<sup>30</sup> *OCH*, p. 319-320.

—— 数時間前にはあらゆるものに真っすぐな白い光を降りそそいでいたあの太陽も、じき西の地平線を多様な色彩で満たしてゆく。消え入りそうなこの太陽の戯れのうちに、ある詩的精神の持ち主たちは新たな喜びを見つけることだろう。彼らはそこに眩いばかりの列柱を、溶解した金属の滝を、炎の楽園を、悲しげな光輝を、哀惜の逸楽を、夢のあらゆる魔法を、阿片のあらゆる記憶を見いだすことだろう<sup>31</sup>。

落日の「悲しげな光輝」や「哀惜の逸楽」に着目するあたり、「私には […] 〈不幸〉のない種類の〈美〉など考えられない」という、ブルトンのそれにも増して簡明かつ宿命的な、詩人自身による美の定義を思い起こさせる<sup>32</sup>。落日の美しさが、色彩に加えて時間性に求められていることは明白だ。夕陽のイメージに重ねられた頽廢期は、決定的に取り戻せない時代を想起させてやまず、その点において頽廢期は美しいというのがボードレールの主張である。

ではゴーティエとはといえば、彼はこの落日のイメージを借りながらボードレールの擁護に回ってみせている。やはり 62 年のテキストから、その該当箇所を引用しよう。

われわれがその才能を評価しようとしている作家自身の比喩を借りれば、それはあらゆるものに降りかかる白くてきつい真昼の直射日光と、奇妙な形をした雲を、溶解した金属や虹色の宝石類のあらゆる輝きで燃え上がらせる水平な夕陽との違いである。落日は、朝の太陽ほど単調なトーンではないからといって、軽蔑や呪詛に値する頽廢の太陽なのだろうか？ 人は言う、様々な色調が変質し、燃え上がり、激しさを増し、三倍にも強められたこの遅ればせの輝きも、じき夜の中に消えてしまうと。だが、無数の星を生み、月の満ち欠けや、オーロラや、神秘的な薄明かりや、謎めいた恐怖を秘めた夜にもまた美点があり詩があるのではなからうか<sup>33</sup>？

著者自身が明かすとおり、ボードレールの比喩を借用したこの一節は、上に引いたテキストに当然ながらよく似ている。しかし、ゴーティエもボードレールに倣って頽廢期の美しさを確かに唱えてはいるのだが、両者の主張には微妙な食い違いが認められないだろうか。ゴーティエは、「頽廢期＝暗黒期」という世の偏見を逆手に取り、夜空を彩る諸々の星や月やオーロラを指差しながら「夜は夜で美しい」と唱えることで、「暗黒期＝成熟期」という逆説

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>32</sup> *OCl*, p. 658.

<sup>33</sup> Senninger, *Baudelaire par Théophile Gautier*, *op.cit.*, p. 81.

的な肯定のもとにデカダンスの詩人を顕彰している（「われわれの目には、デカダンスと呼ばれるものは、むしろ完全な成熟であり、極限の文明であり、物事の到達点なのだ<sup>34</sup>」）。つまり彼は、ボードレールの言う頽廢期を「夕暮れ」から「夜」にずらし、もはや昼の面影を残さない夜空が見せる新しい幻想的な展開に期そうと言っているのだ。世に言う頽廢期を黄昏時に重ねあわせ、あくまでロマン主義の滅亡の時代を生きることのうちに美意識を求めたボードレールと、ひとつの偉大な歴史の終わりを見届けたあとで新たな歴史の始まりを待望したゴーティエ。ボードレール自身のテキストに依拠しつつそこに手を加えたゴーティエであればこそ、両者の思想上の差異は一層明白である。そして、ここからは推測の域を出ないことだが、62年8月に発表されたこの詩人論には、同年1月に雑誌掲載された「ロマン主義の落日」に対する——より正確にはその後半二連に対する——ゴーティエなりの反駁を読み取ることさえできるのではなからうか。なぜなら、「暗い、湿った、不吉な、おののきに満ちた〈夜〉」に怯える自身の姿を描いたあの六行で「頽廢期＝暗黒期」の図式をはっきりと打ち出し、落日の「遅ればせの輝きも、じき夜の中に消えてしまう」と嘆いているのは他でもないボードレール本人なのだ。「無数の星を生み、月の満ち欠けや、オーロラや、神秘的な薄明かりや、謎めいた恐怖を秘めた夜にもまた美点があり詩があるのではなからうか？」それは誰よりも、ボードレール自身に語りかけられた言葉ではなかったのだろうか。

共にロマン主義時代を懐かしむ二人でありながら、ゴーティエはボードレールの終末論的ペシミズムを共有しない。彼らの違いを一言でいえば、そういうことになるだろう。ロマン主義の落日は地平線の向こうに沈み、黄金時代は終焉の時を迎えた。だが、落胆し俯いたままのボードレールに同調することなく、ゴーティエは夜空を見上げる。30年代初頭には既に文壇に登場し、ロマン主義の光輝の中をくぐり抜けてきた彼のことである、現在の上空を覆う闇にはボードレール以上に虚無と恐怖とを感じたとて不思議ではない<sup>35</sup>。だがゴーティエはそこに、コペ、ヴェルレーヌ、リラダン、エレディア、そ

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> ゴーティエはこの時期の不安を以下のように語っている。「だが、いくら気力を奮い立たせて謎に包まれた未来へ進もうとしても、われわれの過去の証人にして朋友たちの数を減らしていく死が訪れるたびに、メランコリックな思いで自己自身を振り返らずにはいられない。今の世代のなかで、そのうち起源も祖先も誰も知らない一人の余所者のようになってしまうのかと思うとぞっとする。」（Gautier, *L'Histoire du romantisme*, op.cit., 1874, p. 290）

してマラルメといった星々が早くも瞬き始めているのを決して見逃さなかった。そして、主に40年世代のこれらの詩人に未来への希望を託すのである。

魂と力の限りをこめて夢想し、探究し、試行し、励んでいる近年の若い詩人たちは誰一人として、少なくとも、公衆が見捨てているように見える一芸術に対して絶望していないという取り柄がある<sup>36</sup>。

この一文からは、ポストロマン主義の時代にあっても、ゴーティエがボードレールと違って気丈にも顔を上げていられる理由がうかがえる。彼は、純粋に芸術の領域だけに關心を注ぎ、恐ろしいことに、公衆との関係を度外視している。1842年に発表された「詩の有用性」(Utilité de la poésie)というサン＝シモン主義を当て擦った表題の短い詩論で、ゴーティエは逆風吹きつゝの詩壇に立ち、以下のような声明を行っていた。

詩は売れないという反論は私には全く重要だとは思えないし、詩の素晴らしさを貶めることを何ひとつ証明するわけでもない。最も美しいものは売れもしなければ買えもしないのだ<sup>37</sup>。

人々を一層「消費」へと駆り立てることになる第二帝政を生き抜くためには、この主張ではあまりにも分が悪い。ハーヴェイの指摘にあるように、「多くの点で、帝国のスペクタクルは、商品化、そして日々の生活をめぐる資本循環の深化する力と固くかみ合っている<sup>38</sup>」とするなら、美的価値のために商品価値を放棄した「売れもしなければ買えもしない」詩は、誰の目に触れることなく、名もなきイカロスのように消えてゆくしかないだろう。ゴーティエは芸術に籠城することで逆境から目を背けようというのであり、詩人自身のそのような態度が詩と公衆を一層遠ざけることになるかもしれないという危惧を抱いてもいない。彼は、時代の趨勢にかかわらず、優れた芸術は勝手に生まれると考えている(「詩が売れようと売れまいと、詩の時代であろうとなかろうと、詩人の数は変わらず増え続けていく<sup>39</sup>」)。そんな開き直りとも楽天主義的とも言うべき芸術観が、ロマン派の朋友を徐々に失いつつも芸術の可能性を疑うことなく、最後まで新たな才能を探しつづけた批評家の原動力

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>37</sup> Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, p. 209-210.

<sup>38</sup> デヴィッド・ハーヴェイ『パリ モダニティの都市』大城直樹、遠城明雄訳、青土社、2006年、270頁。

<sup>39</sup> Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, *op.cit.*, p. 211.

となったには違いない。

1872年10月、ゴーティエは61年の生涯に幕を閉じる。この年の6月、彼の筆になる最後のサロン評のひとつが『イリュストラシオン』誌に掲載された。そこには、絵画ならアングルとドラクロワ、詩ならベランジェ、ラマルティエヌ、ユゴー、ミュッセというように、大芸術家・大作家ばかりを賛否の対象として来たこれまでの批評のありかたに異議を唱え、過去の巨匠に固執せず新たな世代のうちに「才能の端緒」や「独創の兆し」を探しに行かねばならないと前を向く老批評家の姿がある<sup>40</sup>。表題に冠された「これから知られる者たち」(Ceux qui seront connus)とは、パトリック・ベルティエも言うように、この批評家の遺言にふさわしい言葉である。『ロマン主義の歴史』では「無名の戦士たちの記憶」を忘却の淵から掬いあげようと筆を執り、一方で未だ知られざる芸術家たちに光を当てようと試みる。過去から未来から聞こえてくるか細い声に耳を傾けつつけた晩年のゴーティエを「マイノリティーのための批評家」と呼んでみたい気に駆られる。そうした立場の裏側には、いかにしてロマン主義という大文字の歴史を過去のものとするか——「歴史」を書くことはそれを閉じることだ<sup>41</sup>——という、多くの同時代人にも増して生き長らえたゴーティエであればこそ抱える命題があったのではなかろうか。

### 晩年のボードレールと「英雄的な死」

その一方で、晩年のボードレールが芸術への信頼を失いかけていたことについては、たとえばマネに向けられたあの有名な言葉を思い出せばよい(「あなたは衰退してゆくあなたの芸術における第一人者に過ぎない<sup>42</sup>」)。1830年代という、いわば芸術にとってのバブル期を実際に体験したか否かという十年の差が、同じ時代を生きるゴーティエとボードレールの思想の分かれ目になっている。かつてゴーティエが唱えた芸術の「公衆からの」自律性は、ボードレールの考えるところと決定的に相容れない。彼にとって芸術家と公衆はひとつの運命共同体であり、「芸術家が公衆を愚かにすれば、公衆は芸術家

<sup>40</sup> Gautier, *Gautier journaliste, Articles et chroniques*, éd. Patrick Berthier, Flammarion, 2011, p. 382-388.

<sup>41</sup> Voir Martine Lavaud, *Théophile Gautier, Militant du romantisme*, Champion, 2001, p. 61-66.

<sup>42</sup> Baudelaire, *Correspondance, op.cit.*, p. 497.

にそのお返しをする。彼らは同じ強さで働きかけあう二つの相関項なのだ<sup>43</sup>。」公衆が科学や進歩に熱を上げ芸術への興味を失えば、芸術家も共に墮落していくであろうし、そうした現状においてもなお優れた芸術は「勝手に生まれる」という希望的観測を抱けるほど、芸術の力を信じられる時代にボードレールは生まれなかった。晩年の詩人が羨望のまなざしで振り返るのは、ドラクロワ作品に代表されるようなロマン主義の情熱だけでなく、当時の芸術と公衆の幸福な関係そのものでもあった。

ラマルティエヌやヴィクトル・ユゴーが、テオフィル・ゴーティエが決定的に著名人になろうとしていた頃には既に鈍感になりつつあった公衆よりも、ミューズの戯れに強い関心を持つ公衆により長い間恵まれていたことは事実である。それ以来、公衆は精神的な楽しみに当然捧げるべき時間を次第に減らしていった<sup>44</sup>。

ボードレールは『悪の花』を「今際のミューズ」(*Muse des Derniers jours*)の作品と呼んでいる<sup>45</sup>。賑やかな縁日の広場の隅で、人々に忘れられて立ち尽くすあの「老いた大道芸人」よろしく、彼女はもはや公衆を楽しませるだけの魅力を持たない。最後に、こうした芸術の衰退期を生きる詩人の立ち位置を踏まえたうえで、1863年に発表された「英雄的な死」というコント風の散文詩について僅かながら論じてみたい。

まずは作品のあらすじを簡単に説明しよう。独裁者である君主の寵愛を受けていた道化役者のファンシウルは、ある陰謀に加担した咎で死刑宣告を受けるのだが、その後君主の命令で宮廷劇に出演することになる。その舞台でこの道化は死の恐怖にも臆することなく見事な演技を見せ、客席は熱狂の渦と化す。君主はこれに立腹したのか、近習の少年に指笛を吹くよう命じる。すると、突如として鳴り響いた指笛にファンシウルはよろめき、舞台上でそのまま絶命してしまう。

さて、以下に引用するのは、宮廷劇の舞台に立つファンシウルに対する観客の反応が描かれた場面である。

観客はみな、いかに感動することを忘れた飽きっぽい者たちであろうと、ほどなくして芸術家の絶大な力の支配に屈しました。死や喪や刑罰のことを思う者はもはや一人もおりませんでした。生きた芸術の傑作を目にした時に得られ

<sup>43</sup> *OCl*, p. 615-616.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 106

<sup>45</sup> *OCl*, p. 184.

るさまざまな快楽に、誰もが心配もなく身をまかせたのです。喜びと称賛の爆発が、鳴り続く雷のような力で建物の丸天井を何度となく揺らしました<sup>46</sup>。

語り手は、今や伝説となった舞台を目撃した客席の様子を興奮気味に振り返る。ただし、これらの観客に対して「いかに感動することを忘れた飽きっぽい者たちであろう」との譲歩があることには留意すべきだろう。つい読み飛ばされそうなこの一節にはしかし、他のどの行にもない、単にファンシウルという役者の才能を裏付ける以上の意味が込められる。この「感動することを忘れた飽きっぽい」観客たちには、ボードレールが生きた時代の墮落した公衆の姿が託されていると見てよかろう。そんな彼らを「芸術家の絶大な力の支配」に屈服させようとした晩年の詩人は、この小さな作品の中で、30年前にはそうであったような、そして彼自身が決して享受することのなかったような、芸術と公衆の幸福な関係を再現しているのだと思われる。

「英雄的な死」の根幹をなす「君主×道化」という組み合わせは、ユゴーの『王は楽しむ』やミュッセの『ロレンザッチオ』をはじめとする——シェイクスピアに多くを負う——ロマン派演劇において頻繁に用いられたものであった。ゆえに本作が発表された1863年当時としては、それはありふれたというよりも、いささか古ぼけたトポスであったことが推測される。スタロバンスキーは本作について、「ボードレールはある架空のルネサンス色を帯びた、伝説上の過去へとわれわれを連れ出す<sup>47</sup>」と述べるが、「君主×道化」風の物語を「演劇」の舞台を用いて構成するこの散文詩のトーンは、ロマン派文学そのものを彷彿とさせるものでもあっただろう。

ここで、本作が採用しているコントという形式についても触れておきたい。誰もがよく知るように、コントの語り手はみな、「昔々、ある国のある宮殿に、ある王様がいました」という類の努めてあいまいな説明を墨守してきた。こうした「あいまいな」語り手は、コントの世界が本質的に「不定冠詞的な世界」でなければならないことを示している。そのことは、「*Une mort héroïque*」という表題にも反映されている（ボードレールがタイトルに不定冠詞を採ることは稀である）。この不定冠詞的な性格が、物語内容に純粋なフィクション性を保証し、コントというジャンルに特有のあの時空の奥行きを生んでいる。この「奥行き」こそがコントをコントたらしめているのであり、この点にお

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>47</sup> Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *RHLF*, avril-juin, 1967, p. 403-404.



いて、他のどの作品にも増して「英雄的な死」を歴史・社会学的観点をたよりに読み解くことの危険がある。たとえば近年のマーフィーの論考にみるような過度に実証的なアプローチは、「不定冠詞的なもの」を「定冠詞的なもの」に置き換え、この「奥行き」を制限せずにはおかないからである<sup>48</sup>。

それはさておき、本作の内容と形式の関係についてももう少しだけ掘り下げてみよう。ファンシウルが主役を務めた「妖精劇」(féerie)は、19世紀には「パントマイム」とほぼ同意語であったとされる。この劇の魅力をゴージェエは以下のように語っている。

数時間のあいだ、それ〔妖精劇〕は単調な生活に倦んだ魂から、現実に対する味気ない散文的な諸々の心配を取り去ってくれる。それは生彩のない現代生活にあたかも紺碧の穴を穿ち、理想の——もしこの二語を繋げていいなら、具体的な理想の——見晴らしを切り開き、視線をさえぎる偏狭な地平線を追いやってくれる<sup>49</sup>。

芸術の黄金時代をノスタルジックに振り返ろうとしてやまない晩年のボードレーは、目の前の暗い現実を覆い「具体的な理想」だけを見せてくれる「妖精劇」と、いわば「過去への志向性」を内在する「コント」という形式をいみじくも取り合わせた。だが、ファンシウルの妖精劇は残酷な君主の力の前に屈する。詩人は自身が演出する劇を突如として打ち切ってしまう。舞台上で観客を沸かせ続けるファンシウル。この「生きた芸術」の姿を眺める君主の胸中は、周到に断言を避けながら憶測を続ける語り手の声に曇らされ、ついに明かされることはない。だがそこには、老いた詩人自身が抱く「作家として生きてみたかった時代」へのあこがれと、そのようなユートピアの再構成を試みる自身の行為の空虚さに対するニヒリズムとが確かに渦まいているだろう。

最後に物語の結びを読んでこの論を閉じるとしよう。ファンシウル亡きあと、君主のもとには彼を楽しませるために沢山のマイムたちがやってくる。だが、彼らはある偉大な芸術家の「模倣者」(mimes)でしかない。芸術がもたらす真の喜びを失った吹きさらしの王国は、あたかも晩年の詩人の心象風景を表しているかのようだ。

---

<sup>48</sup> Steve Murphy, « « Une autre mort pour nous plaire » : Une mort héroïque », *Logiques du dernier Baudelaire. Lecture du Spleen de Paris*, Champion, 2007, p. 113-160.

<sup>49</sup> *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. VIII, Larousse, 1872, p. 189. (« Féerie » の項目より)

それからというもの、よその国では当然ながら高名をあげた沢山のマイムたちが、\*\*\*の宮殿にやって来ては舞台上上がったのでした。ですが、彼らのうち誰一人としてファンシウルの見事な才能を思い出させることもできなければ、同じ寵愛にまで上りつめることもできなかったのです<sup>50</sup>。

この「英雄的な死」が発表されたのは63年10月のことである。その僅か二ヶ月ほど前に、ボードレールがフランス絵画の全てを託したドラクロワが没していることは、この作品の成立を考えるうえで興味深い事実である。追悼の意を込めて物された画家論『ウジェーヌ・ドラクロワの作品と生涯』の結びは、その著者の言葉を借りれば「世界の終わり」のような悲愴感に満ちている。「ロマン主義の最も立派な代表者<sup>51</sup>」—— 1846年、「ロマン主義とは何か？」というあの遅れてきたロマン主義論にて若い詩人が迷うことなくそう呼び、最後まで心酔してやまなかった芸術家の突然の訃報 —— 。彼が追い求めた落日の残光はそのとき、目の前で永久に消滅したのである。大芸術家の死を題材とした「英雄的な死」がこの年の何月に書かれたのかを知る術はなくとも、ボードレールにとって、1863年が一人の紛れもない「英雄」の死んだ年として記憶されていることに疑いはない。

---

<sup>50</sup> *OCl*, p. 323.

<sup>51</sup> *OCH*, p. 422.