

# 進歩と旅

マクシム・デュ・カンとボードレール

海老根 龍介

ボードレールが折にふれ表明した進歩の観念への嫌悪が、産業と科学の発達を背景に、急速な経済発展を遂げつつあったフランス第二帝政期への批判として、きわめてアクチュアルな政治性を含んでいたについては、すでに多くの研究が重ねられてきたし、『悪の華』第二版(*Les Fleurs du Mal*, 1861)を締めくくる「旅」(*Le Voyage*)が、こうした文脈の中に位置づけられ得る詩篇であるということも、ずいぶん以前から指摘されている<sup>2</sup>。このような指摘を裏付けるのは、『悪の華』に収められた中で最も長大なこの詩篇が、時の代表的な進歩主義的文学者の一人であるマクシム・デュ・カンに献じられているという事実であり<sup>3</sup>、「旅」に付す献辞にその名を印刷する許可を求めた1859年2月23日付けのデュ・カン宛て書簡の中に詠まれる次のような一節である。

ずっと以前から、私はあなたにふさわしく、また、あなたの才能に対する私の共感を表すのに役立つような何かを作ろうと考えていました。うまくいったかどうかは、あなたが判断なさるのですが、あなたを喜ばせることがで

---

ボードレールの作品集及び書簡集について、注では以下のように略記する。

Oc : Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2t..

Co : Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Zigler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2t..

<sup>1</sup> 進歩の観念に対するボードレールの反応一般を対象とした論考として、Jean Willet, « Baudelaire et le mythe du progrès », in *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre, 1967, p.417-431、ならびに、Marc Eigeldinger, « Baudelaire et la mythologie du progrès », in *Mythologie et intertextualité*, Slatkine, 1987, p.57-68 が挙げられる。また、ボードレールの進歩主義批判と第二帝政期の政治状況との関わりについては、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、p.346-355を参照。

<sup>2</sup> 以下の論旨との関係から、ここでは、マクシム・デュ・カンとの関わりの中で、「旅」におけるボードレールの進歩主義批判を検討した二つの論考を挙げておく。Yoshio Abé, « Baudelaire et Maxime Du Camp », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin, 1967, p.273-285., Sarga Moussa, « O Mort, vieux capitaine, il est temps!... » Sur *Le Voyage* de Baudelaire et *Mémoires d'un suicidé de Du Camp* », in *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1997, p.151-167.

<sup>3</sup> ジャック・クレベとジョルジュ・ブランによる『悪の華』批評校訂版の注釈の中には、ボードレールが詩篇「旅」をデュ・カンに献じた理由を総合的視点から検討した記述がある。*Les Fleurs du mal*, éd. Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1942, p.523-524.

きたかどうかということが、とりわけ大事な問題なのです。もし、この小さな詩篇の一貫してバイロンの調子がお気に召さないようなことがあれば、もし、たとえば、進歩に対する私の揶揄だとか、「旅人」がただ陳腐なものしか見なかったと告白することだとか、その他どのようなことであれ、あなたが不快に思われるようなことがあれば、遠慮なさらずにおっしゃって下さい。あなたのために喜んで別のものを作るつもりです<sup>4</sup>。

感情を害するようなことがあれば書き直すと宣言し、あくまでも強い共感の姿勢を崩さないように見せかけながら、その共感がうわべだけのものにすぎないことは、相手を憤慨させる可能性をあらかじめ見越しているのみならず、自らとの相違点まで具体的に提示している点からして疑う余地がない。「旅」を献じるという行為によって、ボードレールが目論んだのは、既に詩集『現代の歌』(*Les Chants modernes*, 1855)を上梓していた進歩主義的文学者、中近東への大旅行の成果を写真集『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』(*Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, 1852)及び旅行記『ナイル河(エジプトとヌビア)』(*Le Nil(Égypte et Nubie)*, 1854)という形に結実させた旅行家を称揚することではなく、これらの作品を通して第二帝政期そのもののある一面を体現しているデュ・カンとの間に、一つの論争的文脈を設定することに他ならなかった。

「旅」が書かれた1859年までに刊行されていたデュ・カンの作品は、二冊の旅行記(『オリエントの思い出と風景』(*Souvenirs et paysages d'Orient*, 1848)、『ナイル河(エジプトとヌビア)』)、一冊の紀行写真集(『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』)、二冊の詩集(『現代の歌』、『信念』(*Les Convictions*, 1858))、二冊の美術批評(『1855年の万国博覧会における美術』(*Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*)、『1857年のサロン』(*Le Salon de 1857*))、一冊の長編小説(『遺著、ある自殺者の回想』(*Le Livre posthume, mémoires d'un suicidé*, 1853)、一冊の短編小説集(『六つの冒険』(*Les Six Aventures*, 1857))と、その領域は実に多岐にわたる。ボードレールがデュ・カンの何を批判し、それを乗り越えることでいかなる地点を目指したのかということが問題となる所以だが、引用したデュ・カン宛て書簡の他に、1859年2月20日付けでシャルル・アスリノーに宛てた書簡の中でも、「私はマクシム・デュ・カンに献じた長い詩を書きましたが、これは自然を、そしてとりわけ進歩の愛好家たちを震え上がらせるはずのもの

---

<sup>4</sup> Co I, p.554-555.

です<sup>5</sup>」と書いていることから、少なくとも進歩の観念が対立軸の一つを形作っていることだけは間違いない。加えて、「旅」という詩篇が、空間的移動としての旅に対する幻滅、死への船出という比喩的な旅による救済という二つの命題を巡って展開されていることを思い合わせれば、デュ・カンの作品において、旅と死という二つの主題が進歩の観念といかに関わりあっているかを、まずは問うてみる必要があるだろう。1849年から1851年にかけてフロベールとともに行った中近東への旅行をもとに、当時まだ非常に珍しかった紀行写真集一冊と旅行記一冊を出版し、同時代の偉大な旅人の一人と見なされていたという経歴はひとまず措くにしても<sup>6</sup>、旅の主題はデュ・カンの作品全体の基調低音の一つをなしているし、たとえば、最初の長編小説の表題『ある自殺者の回想』に如実に示されている通り、死もまたこの進歩主義的文学者が一貫してこだわり続けた主題であった。「旅」がそれが献じられたデュ・カンになじみの深い主題を扱った詩篇である以上、これを進歩の観念への批判として自ら位置づけるにあたって、ボードレールはデュ・カンの作品との間テクスト的文脈を十分に意識していたはずであり、旅と死という二つの主題をデュ・カンとは違ったやり方で扱うことは、そのまま第二帝政期の社会を蝕む進歩主義を乗り越えることを意味し得たのである。

### 1 マクシム・デュ・カンにおける進歩の観念

デュ・カンの作品における旅の主題を説明するために、しばしば引用されるのは、『現代の歌』に収められた「旅人」(Le Voyageur)という詩篇だが、ここで旅は終わりも目的地も持たない、絶えざる空間的移動として描き出されている。詩篇は、移動を続ける旅人に対する、話者の次のような問いかけから始まる。

旅人よ！ 旅人よ！ 何故に休みなく歩き続けるのか？  
何故に新たな地平線をたえず追い求めるのか？  
何故に世界にお前の青春をふりまくのか？  
眠気がお前を責め立てても眠らないのは何故なのか？

<sup>5</sup> Co I, p.533.

<sup>6</sup> たとえば、同時代の代表的な批評家であるサント・ブーヴは、1855年7月28日の『月曜閑談』で『現代の歌』を取り上げているが、その際に、デュ・カンが何よりもまず旅行家であることを強調するところから、論を起している。Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t.X II, Garnier Frères, 1857, p.5.

相も変わらずテントを張り、決して家に帰ろうとしないのは何故なのか？

この問いかけに対して旅人は、ただ止まるのがこわいから旅するのだ、旅することこそが自分の本能なのだと思えるのだが、旅することそれ自体に価値を見出しているかに思えるこのような旅人の態度が、実のところ、女性との恋愛関係からの逃避という意味合いを帯びていることに、まず注意しなければならない。無償の快樂という見かけとは裏腹に、ここで旅は一つのはっきりとした効果を期待されているのである。

私は愛したくない。波に揺られながら、  
太陽が傾き沈むのを眺める方が好きだし、  
奥深い森を抜けていく方が好きなのだ。  
愛は私を怖がらせすぎ、私は愛したくないのだ<sup>8</sup>。

どこかに長い間止まることが、そのまま誰かを愛することを意味するかの  
ごとき書きぶりであるが、移動を続けていない限り、女性との関係を断つ  
ことができないこのような旅人のあり方は、詩人を苦しめてやまない倦怠  
感に深く根ざしている。「旅人」という詩篇の中にこうした倦怠感が直接  
に書き込まれているわけではないが、1853年に『遺著、ある自殺者の回想』  
の表題の下に初版が出版され、1855年の第二版以降、『ある自殺者の回想』  
と改題されたデュ・カン最初の長編小説を読んでみると、そこで主人公ジ  
ャン・マルクを苦しめる倦怠感が、さまざまな女性との交渉を重ねる中で、  
彼にまわりついて決して離れないという意味で、旅人を旅へと駆り立て  
ている原動力と同じものであることが理解されるのだ。14歳の時に母親を  
亡くして以来、何か満たされぬものを感じているジャン・マルクは、虚し  
さの感覚から逃れるために、何人かの女性との付き合いを試みることにな  
るが、初めに交渉を持ったアドリエヌとの仲は、主人公を疲れさせるだ  
けのごく短いものにすぎなかった。しかし、このときジャン・マルクが手

<sup>7</sup> Maxime Du Camp, *Les Chants modernes*, Michel Lévy, 1855, p.103. これまでデュ・カンについて書かれた研究・評論の中で、質量ともに最も充実しているのが、蓮實重彦『凡庸な芸術家の肖像』、ちくま学芸文庫、1995年、上下巻、であることは間違いないが、この労作には『現代の歌』について奇妙な記述が含まれている。「全篇が二百ページにも満たない『現代の歌』の序文は、そのほぼ四分の一にあたる五十ページという異様な長さによって人目を惹く。」(上巻、p.53)しかし、『現代の歌』は437ページに及ぶかなり大部の詩集であり、その序文も39ページと、決して短くはないが本文に比して特に異様な長さでもない。何らかの思い違いによるものだろうが、ここで指摘しておきたい。なお、こうした些細な事実誤認は、『凡庸な芸術家の肖像』という書物そのものの価値をいささかも減じるものでない。

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.104.

記の中に書きつけた次のような一節は、彼の中で女性との関係が占める位置を、はっきりと示している。

アドリエヌと別れてからというもの、私は倦怠している。もともと、私が彼女と別れたのは、彼女が私を倦怠させたからなのだが<sup>9</sup>。

アドリエヌとの関係は彼に倦怠感を与えたが、実際に彼女と別れてみると、今度は別の倦怠感が彼を襲ってくる。このとき、主人公はある断ち切りがたい循環の中に、すでに取り込まれてしまっているのだ。倦怠感から逃れるためにアドリエヌと別れた彼は、この別れが引き起こした新たな倦怠感を打ち消すために、さらに何人か別の女性を求めることになる。しかし、彼がそこで満たされることは決してない。シュザンヌ・B 夫人と呼ばれる人妻との恋愛はなるほど熱烈なものではあったが、彼女の夫に関係が知れたことで、フランスを去ることを余儀なくされた主人公の愛情は、東方への旅の過程で次第に薄れていき、ペイルートで美しい女奴隷ゼネブを買い求めて、東洋風の生活を楽しみはじめるにいたる。この女奴隷ゼネブに対しても、ジャン・マルクは本物の愛情を感じるができない。とりわけ子供の死に打ちひしがれたシュザンヌ・B 夫人が彼の後を追ってきからは、ことあるごとに嫉妬と疑いの目を向けるゼネブに、ほとんど憎しみに近い感情を抱くようになるのである。この三角関係は嫉妬に狂ったゼネブがシュザンヌ・B 夫人を毒殺するという悲劇的な結末で幕を閉じるのだが、これら一連の女性たちとの交渉が物語の中で果たしている役割は明らかだろう。アドリエヌにせよ、シュザンヌ・B 夫人にせよ、ゼネブにせよ、ジャン・マルクの虚しさの感覚を埋めてくれるどころか、彼女たちに関わり合うことで、倦怠感はいっそう増すことになってしまった。主人公は、自らの実存を規定している倦怠感を、女性との関係によって解消することの不可能性を、ここではっきりと悟るのである。

さて、ジャン・マルクにとって、このような倦怠感に対抗する契機を与えてくれるものが旅であるが、シュザンヌ・B 夫人と別れるきっかけにな

---

<sup>9</sup> Du Camp, *Mémoires d'un suicidé*, éd. Rodolphe Fouano, Éditions de Septembre, 1991, p.83. この版は、デュ・カンが自ら目を通した最後の版である 1890 年版に準拠したもので、1853 年に出版された初版とは若干の異同が見られる。たとえば、ジャン・マルクがペイルートで買い求める女奴隷の名は、初版ではセッティ・ゼネブ(Setti-Zayneb)であるが、フアノの版では単にゼネブと称されている。しかし、この小論で引用した箇所を初版のそれと比較してみると、語句の瑣末な言い換えや消去がいくつか見られる他は、特に重要な変更が加えられているわけではないので、以下の引用はフアノの版に基づくものとする。

った東方への旅がゼネブとの忌まわしい過去を誘発した以上、ジャン・マルクはその効用を無条件に信じているわけではない。

旅の最後の数ヶ月、私は、パリや、自分の家や、文明的な生活や、音楽や、芝居を、懐かしんでばかりいた。それらすべてを再び手に入れた今では、砂漠や、テントの下で眠る夜や、隊商の歩みや、棕櫚の繁みや、駱駝たちが水を飲みに来るオアシスが、懐かしく思われてくる。とすると、いつだって同じということだ！私は自分がそこに暮らしていない国が懐かしくてたまらないのだ<sup>10</sup>。

旅が倦怠感に対して抵抗力を持つためには、それが実現されないこと、想像上の旅であり続けることが不可欠なのである。想像の中で倦怠感を解消させてくれる土地を実際に訪れてしまえば、そこもまた倦怠の場所になり下がってしまう。このときジャン・マルクは旅による救済の不可能性を認識しているといつてよい。旅は倦怠感を打ち消すことなどできず、実現されない希望として、それを瞬間的に回避させてくれるだけなのだ。このメカニズムは、たとえば、デュ・カンの第二詩集『信念』に収められた「倦怠」(Lassitude)という詩篇においても、はっきりと描き出されており、1850年代のデュ・カンの作品全体を貫く主題であることが分かる。

ペイルートへ！ ペイルートへ！ そこは私の夢の赴くところ。  
ブロンド色の砂浜にくちづけをする波のそばに、  
打ち捨てられた山の上の松の林の傍らに、  
私は行って築きたいのだ、私の命が尽きる前に、  
疲れきった哀れな鳥たる私の巣を<sup>11</sup>。

ペイルートが詩人の慰めたり得ているのは、それが夢の対象であるからにすぎない。もしも、実際に訪れたなら、そこで彼を待つものはやはり倦怠感だけだろう。一度旅に出てしまった旅人は、常に別の土地を求めてさまよわなければならないはずであり、実際、詩篇「旅人」で描き出された旅人が何より怖れたのは、一つところに長く止まることだった。人間はどこにいても倦怠感から自由になどなれない。今いるのとは別の場所を夢想し、あるいは、その時々にいる場所から逃れ続けることで、かろうじてそれをやりすごすことができるだけなのだ。

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>11</sup> Du Camp, *Les Convictions*, Librairie nouvelle, 1858, p.231.

『ある自殺者の回想』の中で、ジャン・マルクは旅への希望を繰り返し表明するのだが、そのとき彼は、旅がもたらしてくれるのが、倦怠感の根本的解決などではなく、そこからの一時的な逃避にすぎないことをよく知っている。以下に引く箇所、彼は旅が何らの解決をももたらし得ないことについて透徹した認識を語り、死への願望を明らかにしている。

旅への欲求の内に含まれているもっとも確実なものは、自分を取り巻いている環境から、そしておそらくは自分自身から逃れたいという願望だ。時として、私は追放された祖国を探しているような気がするが、いくら探してもそんなものはどこにも見つからない。ユリシーズの追跡を逃れるイタケー島によく似ている。そこに至るには、やはり死ぬのが一番いいのだ<sup>12</sup>。

「今・ここ」から逃れたいとは思ふものの、倦怠感と無縁な場所などどこを探しても見つからない。いかなる手段をもってしても、倦怠感を解消することができず、一時的に回避するのがせいぜいだとするなら、最終的な希望として死が浮上してくるのは、論理的な必然といえよう。しかし、ここで注意しなければならないのは、『ある自殺者の回想』で描かれる死が単なる生の終わりを意味するのではないという点である。これまで述べてきたある意味で救いようもなく陳腐な物語は、死という主題を契機として進歩主義に接続され、作品としての質とは別にある重要性を獲得することになるのだ。

『ある自殺者の回想』には、ジャン・マルクの自殺に先立って、彼の友人シルヴィウスの死の場面が挿入されているが、この人物がサン・シモン主義者として描かれていることは、すでに繰り返し指摘されている<sup>13</sup>。死を目前にしたシルヴィウスが死後のことについて語る言葉が、「永遠の生 (la vie éternelle)」というサン・シモン主義的観念に対する彼の深い信念に支えられているからである。「永遠の生」とは、サン・シモン教会の教父プロスペル・アンファンタンが、『永遠の生に関するシャルル・デュヴェイリエへの手紙』 (*Lettre à Charles Duveyrier sur la vie éternelle*, 1834) および『永遠の生』 (*La Vie éternelle*, 1861) などの著作の中で詳述した観念で、その骨子は前世・現世・来世の連続性にある。この世における生は鎖の環の一つのようなものであり、前世で何があったかということに規定されると

<sup>12</sup> *Mémoires d'un suicidé*, p.218.

<sup>13</sup> Jacques Monfériet, « *Le Livre posthume, mémoires d'un suicidé de Maxime Du Camp* », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1966, p.449. および, Sarga Moussa, art.cit., p.160sqq.

同時に、来世で何が起こるかということの規定してもいる。ここで興味深いのは、「永遠の生」において不死の魂は常に進歩の過程にあるとされていることである。生まれ変わる度に、魂はより完璧な状態へと近づくのであり、シルヴィウスのこうした考え方は、現世でのあらゆる救済に絶望していたジャン・マルクに一つの希望を与えることになる。

このことについて、私はシルヴィウスのように考えることにしよう。魂の転生を信じるのだ。私にとって、死は慰め以外の何物でもない。というのも、死によって私は完璧な状態へと足を踏み出すことができるのだから<sup>14</sup>。

「永遠の生」の観念をジャン・マルクが受け入れたのは、これによって可能となる希望に満ちた来世が、現世との連続と切断とを同時に前提としているからである。死は自らの生を根こそぎ奪い去ってしまうわけではない。今自分を苦しめている倦怠感を断ち切り、魂を完璧な状態に近づけるための契機なのだ。このようなジャン・マルクの確信は、実は、ほとんどそのまま作者デュ・カンの確信と見なして差し支えない。1854年4月28日付けでアンファンタンに宛てた手紙の中では、デュ・カン自身、「永遠の生」に対する熱烈な信仰を告白しているし<sup>15</sup>、また、たとえば、『信念』に含まれる「生きている魂」(La Vivante)と題された長大な詩篇では、死ぬ度に何か新しい資質を学び取り、完璧な存在へと近づいていく一人の女性が扱われもしている<sup>16</sup>。デュ・カンが『ある自殺者の回想』で描きたかったもの、それは現世でのあらゆる救済に絶望していたジャン・マルクが、「永遠の生」という観念に出会うことによって、新たな希望を獲得するまでの回心の物語であった。

それにしても、現世で苦しめられた倦怠感を、来世において断ち切るために、魂が彼らなければならない変容とは、一体いかなるものだろうか。『ある自殺者の回想』は、自殺した友人の手記を語り手が発表するという体裁をとって、手記が託されるまでの経緯を明らかにするために、語り手によるプロローグが置かれているのだが、倦怠感に耐え切れず自殺したジャン・マルクの死は、そこで次のように分析されている。「ジャン・

<sup>14</sup> *Mémoires d'un suicidé*, p.219.

<sup>15</sup> この書簡はポール・ボヌフォンの論文に引用されている。Paul Bonnefon, « Maxime Du Camp et les Saint-Simoniens », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1910, p.743. また、この論文は、デュ・カンとサン・シモン主義との関係全般について、詳細な検討を加えている。

<sup>16</sup> *Les Convictions*, p.305-372.



マルクは何の役にも立たなかったから死んだのだ<sup>17</sup>。」倦怠感とは自らが無用の存在であることによって生じるということには、死の直前のジャン・マルク自身も気付いていて、書き残した手記を託すにあたって語り手に宛てて書いたジャン・マルクの手紙の中にも、次のような一節を認めることができる。

死にいく者の忠告を聞いてくれ。働け、休みなく働け、結果は重要ではない、とにかく働け。労働、それこそは怪物たちをすべて粉碎するヘラクレスの棍棒だ<sup>18</sup>。

つまり、ジャン・マルクは労働の重要性を悟ることで、来世への希望を獲得したのだ。現世において、彼は最後まで倦怠感に悩まされるだけの無用の存在にすぎなかった。しかし、労働は、今絶えざる発展の途上にある産業社会、人類を貧困や病苦から救い出し、不平等の撤廃を可能にする産業社会に寄与するという意味で、人間の存在を有用たらしめることができる。ジャン・マルクは、来世において、自らの存在を有用たらしめ、倦怠感に打ち克つための確実な処方箋を手に入れたのである。

こうして『ある自殺者の回想』は、社会から疎外され倦怠感に悩まされる人物を、労働へと誘うことで社会の中に回収すること、無用な存在を有用な存在へと転化することによって、それ自体、作品としての有用性を獲得しようとする。倦怠感に悩まされる主人公という設定が、1853年当時において、すでに使い古されていたことはいまさら指摘するまでもないが、デュ・カンがジャン・マルクがこのような「世紀病」患者の末裔、ルネやオーベルマンの末裔にすぎないことを、作品の有用性のためにむしろ積極的に利用した。『ある自殺者の回想』は、使い古されたロマン主義的設定を意図的に受け継ぎつつ、位置づけを微妙にずらすことで、はじめてそのイデオロギー的機能を発揮できるような作品なのである。

これはほとんど一個の考古学的な書物である。というのも、ルネの膝の上に生を受け、ラマルチーヌの『瞑想詩集』に涙し、『オーベルマン』に心をかきむしられ、『マリオン・ドロルム』のディディエの内に死の悦楽を味わい、アントニーの口を通して社会の顔につばを吐くといった類の、病的で悩まし

---

<sup>17</sup> *Mémoires d'un suicidé*, p.25.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.28.

げな人種は、幸いなことに、日に日に姿を消していつているからである<sup>19</sup>。

これも語り手の手になるプロローグの一節である。死ぬまで倦怠感に苦しみ続けたジャン・マルクを自分は理解もし共感もするが、「さいわいなことに」、最近ではこうした苦悩は時代遅れのものになりつつある。というのも、産業社会が毎日に確実な成長を遂げている今、労働を通してそれに寄与することで、倦怠感は容易に解消され得るからである。無為の状態が生み出す文学、社会の外での孤独を眼目とする文学、自分は未だ跋扈しているこうした文学の終焉を宣言し、その担い手に他ならぬ「世紀病」患者たちに進むべき正しい道を示してやらなければならない。このような使命感に燃える語り手は実は名前を持っていて、マクシム・デュ・カンという。作家デュ・カンは語り手に自らの名を名乗らせることでこれと同化し、使命感を自分もそのまま共有していることを強調したいのである。したがって、作品の中心を占めている手記、「世紀病」文学の反復とも見なせる手記の筆者たるジャン・マルクに対し、作家デュ・カンはこれを高みから裁く立場にあるといえる。ジャン・マルクのような人間に最大限の共感を寄せながら、社会および人類の未来に役立つ存在へとこれを矯正すること、デュ・カンが文学の役割として考えていたのは、およそ以上のようなものであった。

『ある自殺者の回想』では、主人公はあくまで遅れてきた「世紀病」患者であるという意味で、潜在的なものにとどまっていたデュ・カンのこのような使命感は、『現代の歌』および『信念』という二冊の詩集において、よりはっきりと前面に押し出されることになる。とりわけ、『現代の歌』は、蒸気、機関車、写真など、産業社会に固有の主題を詩に導入した試みとして、その存在を記憶されているが<sup>20</sup>、何より重要なのは、こうした主題を扱うことが文学に有用性を付与することになると、デュ・カンが確信していたという点である。『現代の歌』に付された序文の中で、デュ・カンは文学を次のように位置づけている。

まったくもって有用なこの変化[産業による変化]によって、世界中が鉄道網で覆われ、あらゆる海の上をスクリュエー船団が走り、広大な工場がいくつも

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>20</sup> この時代における同種の試みの中に『現代の歌』を位置づけた論考として次の二つのものが挙げられる。Eliotte Grant, *French Poetry and Modern Industry(1830-1870)*, Harvard University Press, 1927, p.83-96. Claude Pichois, *Littérature et progrès, vitesse et vision du monde*, La Bacconière, 1973, p.35-43.

建設されることになる。一人一人の弱い個人の代わりにキリスト教にふさわしいやり方で団体が力を持つようになり、社会の発展を妨げていた古い絆は断ち切られて、慣習的な上下関係は打ち壊される。とりわけ恵まれない階層の状態は改善され、一人一人がより大きな満足感と、より高潔なる美德と、より輝かしい知性を得るための方策が試みられることだろう。ただし、このような変化は正しく導かれなければならない。今日の社会の活発な活動と結びついたこのような使命を、文学が果たしてなげいけないのだろうか<sup>21</sup>。

今まさに発展途上にある産業社会は、人類全体の進歩を可能にする。文学の役割は、科学・産業に目指すべき正しい方向を提示すること、そしてまた、こうした動きの中に人々を参画させることにある。実際、『現代の歌』ならびに『信念』に収められた詩篇の中で、特に産業社会に固有の主題を扱ったものを読んでみると、貧困や不平等といった解決すべき社会問題を明示し、科学と産業の発展がそれらの解決を可能にすることを声高に訴えながら、同時に、何とか読み手を労働へと誘おうとするデュ・カンの使命感が、いささか滑稽なまでの力の入れようで表現されていることが分かる。蒸気、機関車といった主題も、人類の進歩を助けるという有用的側面が強調されるばかりで、たとえば後の未来派の運動に見られるように、これらを新たな美的対象として認知しようという意図は感じられない。蒸気や機関車は、社会が抱える問題に頭を悩ませ、これを解決すべく立ち上がる勇敢な存在として、しばしば人格化、あるいは神格化され、一人称で言葉を繰り出すのだが、このような修辭的工夫は、機械も人間も含め、あらゆる存在が手に手を取り合って懸命の努力を傾けているという印象を、読み手に与えるべく選択された戦略と考えられる。重要なのは、輝かしい未来を目指して社会全体が一つの運動体となることであり、その運動体に様々な力を結集させ、正しい方向づけを施すところに、デュ・カンにとっての文学の意味はあった。

したがって、デュ・カンは、社会の中における多様性を、事実上否認することになる。あらゆる科学と産業は同じ一つの目的のために奉仕すべきだし、すべての人間はある輝かしい未来像への進歩の過程を支えるべく義務づけられている。なるほど、『ある自殺者の回想』だけでなく、『現代の歌』や『信念』の中にも、社会の外側で科学や産業の発展と無縁の生活を送る人間を描いた詩篇が、数多く認められるのはたしかである。しかし、そのような人間は、労働に出会うことによって解決さるべき倦怠感に

---

<sup>21</sup> *Les Chants modernes*, p.28.

苛まれているという点において、潜在的には産業社会の中にすでに取り込まれてしまっているといつてよい<sup>22</sup>。社会が輝かしい未来に向かって進む一つの統一体をなす以上、中に生きる人間のあり方もまた、そうした動きに合致した画一的なものたらざるを得ないのだ。

ところで、コロンブスのアメリカ大陸発見に想を得た詩篇「陸地だ！陸地だ！」(Terre! Terre!)に見られるように、デュ・カンはこのような人類の進歩の過程を、しばしば旅の比喩を用いて描き出している。「陸地だ！陸地だ！」において、輝かしい未来への道程は一つの航海に喩えられ、度重なる困難に意気阻喪する船員たちの姿に、産業社会の苦難に満ちた現状が重ね合わされているのだが、いかなる状況においても決然と動ぜず、新大陸発見まで船を導き続けたコロンブスを引き合いに出しながら、デュ・カンは次のように書く。

熱烈なる船長よ！ 発見者よ！ 指導者よ！  
もし、このような嵐のさなかに、あなたが現れてくれたなら、  
もし、暗黒の地平線の彼方の秘密を見通して、  
今置かれている危険など軽く笑い飛ばし、  
激しい恐怖に取り乱した私たちをからかいながら、  
あなたが次のように言ってくれたなら、

「しっかりしろ、水夫たちよ！ 希望を持って！ 元気を出すのだ！  
無気力など振り払って、見張り台に登ってみろ。  
シュラウドをよじ登り、マストのてっぺんに立ってみろ。  
立ち止まるな。高く高く、もっと高く。  
休むことなく、やめることなく、曙光の彼方に目を凝らすのだ、  
君らの探す光り輝く国はそこにある<sup>23</sup>！

よく知られているように、科学と産業の著しい発展を糧に豊かな生活水準を実現した国として、アメリカは、19世紀を通じて、進歩主義者たちにとって常に魅惑の対象であり続けた。中でもサン・シモン主義者たちは、そこに実現された産業的ユートピアを見出し、ミシェル・シュヴァリエやペレル兄弟など、第二帝政政府に対し大きな影響力を持っていた元サン・シモン主義者たちも、アメリカを従うべきモデルと考えていた。コロ

<sup>22</sup> 倦怠感という主題の持つイデオロギー的機能については、蓮實重彦、前掲書、上巻、p. 272-284に卓抜な分析がある。

<sup>23</sup> *Les Convictions*, p.15.

ンプスを引き合いに出すことで、デュ・カンが、理想的産業社会の実現への期待をアメリカ大陸発見のイメージで印象づけようとしていることは明らかだが<sup>24</sup>、このような期待は、1852年に設立された「動産銀行」(Crédit mobilier)による多額の投資を元手に、鉄道網の拡大をはじめとする国家的規模の事業が次々と陽の目を見ていたこと、これに伴ってフランスの産業全体が急速な近代化を遂げつつあったこと、1855年にはパリで万国博覧会が開催されるにいたったことなどを勘案すれば、きわめて現実味の強いものであったと考えられる<sup>25</sup>。自らが雑誌『パリ評論』(*Revue de Paris*)を編集していた関係で、言論の自由をめぐる第二帝政政府としばしば敵対関係にあったデュ・カンドが<sup>26</sup>、理想的産業社会の実現という命題に関していうなら、時の政府と目指すところは同じだったのだ。

「陸地だ！陸地だ！」において描かれている旅は、したがって、現実の中に強固な対応物を持つ比喩として機能しているといえる。本来、旅は未知の世界を志向するという点で、自分を取り囲む世界の相対化を可能にする主題であった。デュ・カンは、倦怠感と無縁の場所などない、世界の表情はどこへ行っても変わらないと訴えることにより、そのような未知への旅の可能性を否定した上で、現実の社会のあり方を強く肯定するために、新たにここで旅の主題を召喚しているのだ。旅はまわりの世界を拒絶して未知の事物に出会うための手段ではもはやあり得ず、既知の目的を実現するための苦難に満ちた道のりを指示する比喩と化す。このとき、旅の主題が描き出すのは、未だ実現されてこそいないものの、現実の社会の中で誰もが明確な像を結び得る既知の理想的産業社会であり、人類の進歩と崇められながら、あらゆる存在を自らの内に取り込んでいく一つの大きな運動体なのである。

---

<sup>24</sup> 『現代の歌』の序文には、デュ・カン自身がアメリカを理想的先進国と位置づけている箇所がある。*Les Chants modernes*, p.9を参照。

<sup>25</sup> サン・シモン主義と第二帝政政府の進歩主義的政策との関わりについては、鹿島茂、『絶景、パリの万国博覧会【サン・シモンの鉄の夢】』、河出書房新社、1992年を参照。

<sup>26</sup> 後にデュ・カンは『文学的回想』(*Souvenirs littéraires*, 2t., 1882-1883)の中で、言論の自由をめぐる政府と自身との対立を強調することになる。たしかに、フロベールの『ボヴァリー夫人』(*Madame Bovary*, 1857)を掲載して醜聞を巻き起こしたのは『パリ評論』だし、また、ゴージェヤルイ・ド・コルムナンといった創刊時の仲間たちが、政府系の新聞『世界報知』(*Le Moniteur universel*)に引き抜かれていく中、最後まで『パリ評論』にとどまった姿勢に、言論の自由を守るといふ自負心が現れていたことは間違いない。Du Camp, *Souvenirs littéraires*, éd. Daniel Oster, Aubier, 1994, p.371-389ならびに p.446-462を参照。また、デュ・カンを中心に見た雑誌『パリ評論』の歴史については、Gérald de Senneville, *Maxime Du Camp, un spectateur engagé du XIX<sup>e</sup> siècle*, Stock, 1996, p.209-214ならびに p.243-246を参照。

現実の社会に対する拒絶を可能にするいま一つの主題たる死についても、やはり同じようなことが指摘できる。たとえば、『ある自殺者の回想』のジャン・マルクは、倦怠感に満ちた現世から逃れるために自ら命を絶つわけだが、「永遠の生」の考え方にしがうなら、死後に彼が出会うのは未知の世界などではあり得ない。たとえ生まれ変わってきたところで、産業社会の中でいかに生きるかという問題自体に変化はないからである。デュ・カンにとって、死とは未知の世界との出会いを可能にするものではなく、現実の社会の中でより正しく生きるべく成長するための一つの契機にすぎないのだ。死は倦怠感から逃れることを可能にはしても、産業社会を拒絶するための方途たることはできない。猛烈な勢いで発展しつつある産業社会を肯定し、その流れの中で一定の役割を果たすより他に、人間が選ぶべき道はないのである。

このように、デュ・カンの作品においては、現実の社会から逃れることを志向する旅と死という二つの主題が、いずれも産業社会の発展という文脈の中に定位され直されている。社会の外部で倦怠感に悩む存在を労働へと誘おうとする、デュ・カンのイデオロギー的性向を先に我々は指摘したが、旅と死から未知との出会いという意味付けを剥奪することは、産業社会の外に逃れる手段を、事実上抹殺することを意味する。産業社会の外に旅してみても倦怠感はなくならないし、死の誘惑に身を任せてみても同じ世界に再び生まれ変わるだけである。労働を通して産業社会の発展に尽くすことだけが、倦怠感からの解放を可能にするのだ。

これまで見てきたように、デュ・カンの作品において、現下の産業社会の発展は、あらゆる外部の存在を抹殺する形で、強力で肯定されている。文学はこうした発展に対して有用性を発揮しなければならず、それは、無用のまま置かれている人々を、産業化の運動の中に回収することで果たされるのである。ここでデュ・カンの作品が実際にどれだけの有用性を果たし得たかと問うことには、ほとんど何の意味もない。重要なのは、産業化の動きに完全に歩調を合わせる彼のような文学者の存在が、人類の進歩という巨大な流れの中に文学を取り込み、一つの役割を担わせようとする圧力の象徴として、ある種の文学者に脅威を与えたという点である。ボードレールもまた、そのような文学者の一人に他ならなかった。

## 2 ボードレール：反進歩主義としての詩篇「旅」

1853年に『ある自殺者の回想』の初版を読んだボードレールは、デュ・カンに対して次のような手紙を書き送っている。

もし、あなたの書物の第二部が私に引き起こした歎びを、即座にあなたにお伝えしないなら、私は自分の良心の命ずるところに背くことになるでしょう。このような書物をあと何冊かお書きになるならば、あなたは、私が自分の内心の言葉で救われた人と呼ぶところのものになるはずでず。私自身についても、同じことがいいたいものです。—— 汎神論はといえば、私が共感を覚えるような才能をもつ人たちが、自らを汎神論者だと称する度に、私はいつでも、その言葉が新しい意味に解されていることを期待するのです。—— というのも、しばしば自分が彼らに似ていると感じるものですから、自分がそれと知らず長い間汎神論者だったなどと思うことは、私にとって不愉快極まることだろうからです<sup>27</sup>。

時間的継起を無視して書かれた18の断章からなるジャン・マルクの手記と、語り手デュ・カンによるプロローグから構成されている『ある自殺者の回想』のどの箇所を指して第二部といているかは推察するしかないが、ボードレールが『ある自殺者の回想』を確実に読んでいたこと、彼がこの小説に対して部分的な満足をししか覚えていないことを証拠立てる資料として、興味深い一節である。汎神論云々とあるのは、自然というものに対してデュ・カンが抱いていた強い信頼に、ボードレールが違和感を覚えたことを示している。『ある自殺者の回想』においては、神は自然の中に遍在すると結論づけられていて、魂は死後より優れた状態で生まれ変わるといふ「永遠の生」の概念も、神の意志の現れであるとされる。このような汎神論は、主にシルヴィウスの口を通して、作品の後半部で展開されており、したがって、ボードレールが強い感銘を受けたのは、『ある自殺者の回想』の中盤、すなわち、語り手がジャン・マルクの倦怠感を相対化してしまうプロローグと、シルヴィウスの死を通してジャン・マルクが再び希望を見い出す後半部とははさまれた部分であったと見ることができる。ボードレールが共感を覚えたのは、倦怠感からの救済の物語としての『ある自殺者の回想』ではなく、あくまで執拗な倦怠感に苦しめられ続けるジャン・マルクの姿だったのだ。

ボードレールの自然観の複雑さについては、すでにF・W・リーキーが詳

---

<sup>27</sup> Co I, p.207.

細な研究をものしているが<sup>28</sup>、少なくとも 1852 年以降、自然を善良なもの  
と見なす発想に対する反発が、ボードレールの自然観の核の一つを成して  
いたことは間違いない。恋愛によっても、旅によっても、決して逃れられ  
ないジャン・マルクの倦怠感の描写に共感を覚えつつ、自然への崇拜に昇  
華することでそれを解消させてしまうデュ・カンのやり方に、ボードレ  
ールが同意できなかったのも、けだし当然であった。加えて、自殺はボード  
レールが生涯にわたって並々ならぬ関心を抱き続けた主題でもあって、  
1845 年に自身が企てた自殺未遂のことは措くにしても、『1846 年のサロ  
ン』(*Salon de 1846*)や「エドガー・ポー、生涯と作品」(*Edgar Poe, sa vie  
et ses œuvres*, 1856)といった批評作品では自殺の権利の正当性が宣言さ  
れているし、「陰謀」(*La Conspiration*)と題された小説草案には自殺そのも  
のを主題化しようとする意図が書きつけられている。1856 年に単行本とし  
て刊行された精神医学者ブリエール・ド・ボワモンの著書『自殺および自  
殺の狂気について —— 統計、医学および哲学との関連における考察』(*Du  
suicide et de la folie-suicide considérés dans leurs rapports avec la statistique, la  
médecine et la philosophie*)に関心を示していたことは、断章群『火煎』  
(*Fusées*)の中で若干の抜書きとともに書名が挙げられていることから明  
らかだが、この精神医学者の著書は『倦怠について』(*De  
l'Ennui(TAEDIUM VITAE)*)と題されて、1850 年にその一部がすでに刊行  
されていたから、1853 年の段階でボードレールが目を通していた可能性も  
十分に考えられる。いずれにせよ、倦怠感に満ちたこの世からの最終的な  
逃避の手段として、ボードレールは自殺を積極的に評価していたのであり、  
そうであればこそ、自殺による救済を自然への崇拜へと結び付けるデュ・  
カンの姿勢には、強い違和感を覚えたのだろう<sup>29</sup>。

ところで、デュ・カンの作品では、自然と産業社会が相反するものだと  
いう捉え方はされていない。産業社会とは自然が神の意志に沿う形で発展  
したものであり、神の意志の現れであるという点において、両者は本質的  
には一つのものであると考えられているからだ。たとえば、『現代の歌』  
の冒頭を飾る「詩人たちへ」(*Aux Poètes*)という詩篇では、電信機、蒸気機  
関、機関車などを新たな神々として称える現代の汎神論が展開されている  
が、これなどは産業社会を現代における自然の一部と見なすデュ・カンの

<sup>28</sup> F.W.Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969.

<sup>29</sup> ボードレールと自殺との関わりについては、阿部良雄、前掲書、p.187-198 を参照。



姿勢をよく示す一例だといえるだろう<sup>30</sup>。自然への崇拜と科学的産業的進歩主義はこうして接続され、神の祝福を受けた現代の自然たる産業社会の中で倦怠感を覚える人間は、神の意志に背くあり方をしているはずだとの発想が生まれることになるのである。

1853年当時のボードレールは汎神論的傾向一般に対して強い敵意を示しており<sup>31</sup>、デュ・カンに感じた違和感もそこに潜在的に含まれている進歩主義に対してであるよりは、単純に自然を称える楽観主義に対してであったように思われるが(というのも、『ある自殺者の回想』を読むだけでは、自然と産業社会との関わりが必ずしも明確に解き明かされないからだが)、ここでもう一度、「私はマクシム・デュ・カンに献じた長い詩を書きましたが、これは自然を、そしてとりわけ進歩の愛好家たちを震え上がらせるはずのものです」というアスリノー宛て書簡を思い起こしてみるならば、少なくとも1859年の段階で、自然への崇拜と進歩主義との連関を、ボードレールがはっきりと意識していたことは間違いない。産業社会への盲信は、人間一人一人を包み込んでいる環境そのものをア・プリオリに正しいと見なすという点において、自然への崇拜と根を同じくするというのが、おそらくボードレールの立場だったはずである。『赤裸の心』(*Mon cœur mis à nu*)と題された断章群は、1859年に構想され、1860年代に入って断続的に書き継がれたと推定されているが、この中に、ボードレールが進歩の観念に対して抱いていた考えを探る上で、参考になるものがいくつか見受けられる。

進歩を信じることは、怠け者の教義、ベルギー人の教義だ。自分の仕事をなすために、個人が隣人たちをあてにするということだ。

(真の、つまり精神的な)進歩は個人の中にしか、個人自身の力によってしかあり得ない<sup>32</sup>。

真の文明の理論。

それは、ガスの中にも、蒸気の中にも、回転テーブルの中にもない。それ

<sup>30</sup> *Les Chants modernes*, p.43-56.

<sup>31</sup> たとえば、ボードレールは1852年に「異教派」(*L'École païenne*)という記事を書いて、同時代の汎神論的傾向を激しく攻撃しているし、また、1855年に文集『フォンテーヌブロー』(*Fontainebleau*)に発表された「フェルナン・デノワイエ」<sup>32</sup>と題された一文においても、汎神論に対して強い嫌悪の念を表明している。『フォンテーヌブロー』の一文は、最初デノワイエへの書簡として、1853年あるいは1854年に書かれたものと推定されており、この時期のボードレールの反汎神論的傾向を証し立てる資料の一つと見なし得る。

<sup>32</sup> *Oc I*, p.681.

は、原罪の減少の内にあるのだ<sup>33</sup>。

進歩の法則が存在するためには、一人一人がこの法則を創り出そうと欲する必要があるだろう。すなわち、すべての個人が進歩することに専心するとき、そのようなときにのみ、人類は進歩の過程にあるといえるのだ<sup>34</sup>。

この世の中はそもそもの初めから原罪の痕跡に覆われており、人間一人一人の存在もまたそれを免れてはいない。このような確信から出発するボードレーは、「人類の進歩」という命題の抽象性に対して、きわめて自覚的であった。個人個人が自らの責任において進歩を目指すことを放棄し、自分を取り巻く環境としての産業社会に身を寄せるだけで、進歩を遂げたような気であることに、ボードレーは強烈な反発を覚えていたのだ。1855年の万国博覧会に際して書かれた文章の中でも、ボードレーは次のように書いている。

もし、ある国民が精神的問題を、今日、前世紀に理解していたのよりも繊細な意味に解しているというのなら、そこに進歩があるのは明白だ。もし、一人の芸術家が、今年、去年よりも多くの知識や想像の力を証し立てる作品を生み出すならば、その芸術家が進歩を遂げたのは確かなことだ。もし、商品が今日、昨日よりも良質で安価ならば、これは物質界における一つのまぎれもない進歩である。しかし、明日に対する進歩の保証など、一体どこにあるというのだろうか<sup>35</sup>。

進歩とは個別具体的な事柄に関してのみ、有無を云々できるのであって、世の中全体が自動的に際限ない進歩を続けているなどと考えるのは、根拠のない幻想にすぎない。なるほど、物質の次元において産業社会が日毎に進歩を遂げているのは間違いないだろうが、これがそのまま、原罪の減少という精神的次元の進歩を保証するというわけでもない。産業社会の発展を人類の進歩と同一視する類の思考は、人間から自分の力で進歩しようとする意欲を奪い去り、単なる環境の変化であるにすぎない産業化の流れに自らを合致させることで事足りれりとする怠惰を植え付けるという意味で、逆に人類の衰退を加速させることになってしまう。産業社会に対してボードレーが抱く危惧が以上のようなものであるとすれば、攻撃の矛先が向

---

<sup>33</sup> Oc I, p.697.

<sup>34</sup> Oc I, p.707.

<sup>35</sup> Oc II, p.580-581.

くのは、もはや産業社会そのものだけにとどまらない。より深刻な問題は、自らの外側にある流れに無責任に身を任ようという世の風潮であり、そこから引き起こされる人間の画一化なのである。

さて、1859年に書かれた問題の詩篇「旅」であるが、ここに以上のような問題意識が反映されていることは、たとえば、次のような一節に見取れるように思われる。

苦々しい知識だ、旅から引き出される知識は！  
単調でちっぽけな世界は、今日も、  
昨日も、明日も、いつも、私たちに自分の似姿を見せてくれる。  
倦怠の砂漠の中の恐怖のオアシスだ<sup>36</sup>！

世界中を旅した旅人が、この世はどこへ行っても「不滅なる罪の、倦怠を催させる光景」が広がっているだけだと結論づけたのを受けて、詩人が語る言葉である。デュ・カンにおいて、倦怠感に苦しむ旅人が最終的に救われ得るのは、ありのままの自然であれ、産業化された社会であれ、神の意志の現れである世界に自らを合致させる可能性が保証されていたからだが、ボードレールはここでそのような楽観主義を全面的に否認している。世界は「不滅なる罪」、すなわち原罪の痕跡に覆い尽くされており、それは自然が産業社会へと発展したところで変わるようなものではない。世界の表情はいつでも「自分たちの似姿」に他ならないのだから、人間が自らの努力で原罪の痕跡に立ち向かわない限り、倦怠感から解放される日など訪れようはずもないのである。物質の次元で世界がどのような変化を遂げようと、それは表面的な環境の変化にすぎず、原罪の痕跡という本質は永遠に残るのだ。

このような原罪の痕跡としての自然に対抗する手段の一つとして、ボードレールが芸術を位置づけていたことは明らかである。発表されたのは1863年ながら、1859年末から1860年初頭にかけて執筆されたと推定される「現代生活の画家」(*Le Peintre de la vie moderne*)の「化粧礼賛」(*Éloge du maquillage*)と題された一章の中には、次のような一節が含まれている。

美しく高貴なものはすべて理性と計算の結果である。犯罪への嗜好は、動物である人間が母親の胎内から汲み取ってきたものであるから、その起源からして自然的だ。反対に、美德は人工的であり、超自然的である。というのも、

---

<sup>36</sup> Oc I, p.133.

どの時代のどの国民においても、動物である人類に美德を教え込むためには、神なり預言者なりの存在が必要だったし、人間は、一人では、美德を発見することなどできなかっただろうからだ。悪は、何の努力もなしに、自然に、宿命として為される。善はいつでも技巧の産物だ。道徳に関して良からぬことをそそのかす自然について、真の贖罪者であり矯正者である理性について、私がいふことはすべて、美の次元に移すことが可能である<sup>37</sup>。

そもその本質が悪である自然に対抗するのが理性なら、そもその本質が醜である自然に対抗するのは技巧であり、これらはいずれも、自らの属性を規定する自然を超えようとする人間の努力と見なすことができる。この箇所ですべて具体的に試みられているのは、女性を美しく飾る技巧として化粧を礼賛することだが、ボードレール自身が「美しく高貴なもの」すべてに適用可能な議論だと断っている以上、原罪の痕跡である自然に美の次元で抵抗する手段として、芸術というものを想起することが許されるのである。さらに、このすぐ後の部分には、化粧を含めて、自らを美しく飾ろうとするあらゆる「流行」を、「自然の崇高な変形、あるいはむしろ、自然の形を変えるため絶えず行われる継起的な試み」と捉える箇所があるが、注意しなければならないのは、このような技巧が純粹に人工的なものではなく、自然を変形する試みとして、あくまでも自然という条件の枠内で考えられている点であろう。これを芸術の言葉に言い換えるなら、自然を超えようとする芸術家が駆使する想像力は、自然と拮抗し得る何かを無から構築する能力ではなく、自然という素材の枠内でこれを変形することを本分としているということになる。実際、『1859年のサロン』(*Salon de 1859*)の中には、「目にみえる全世界」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」であるとの定義が書き込まれているし<sup>38</sup>、1858年に発表された「ハシツシュの詩」(*Le Poème du hachisch*)では、ハシツシュの促す作用が想像力の活性化であることが明示された上で、それによって引き起こされる陶酔の感覚が、あくまでも自然の中に動機を持つという意味で、何らの超自然的性格をも伴っていない点が、繰り返し強調されている。すなわち、芸術家は自らの置かれた所与の条件の中で、想像力による変形を通してこれに対抗しようとするのであり<sup>39</sup>、このような方向性は、所与の

<sup>37</sup> Oc II, p.715-716.

<sup>38</sup> Oc II, p.627.

<sup>39</sup> ただし、ボードレールにおいて、「想像力」は単に自然に対する働きかけのみを示す概念ではない。文脈によっては、感覚の先鋭化によって、より強烈に自然を感じる能力を指すこともあり、芸術家と自然の間に見られる主体化と客体化とのダイナミズムが、ボードレールの「想像力」

条件としての世界に自らを合致させることを志向するデュ・カンとの間に、明確な対立点を形作っていると考えられるのだ。

それにしても興味深いのは、想像力の活性化を可能にしてくれるハシッシュや阿片のような薬物を、ボードレールが不道德の名のもとに、一貫して断罪していることである。「ハシッシュの詩」の最後の部分では、ハシッシュと同様の効果を独力で生み出す存在として詩人が顕揚されているが、薬物使用者と詩人とを隔てている決定的な相違は、前者が薬物に操られるという点で、自らの意志を放棄してしまっているのに対し、後者は自分自身の意志の力で想像力を駆使することで、自然に拮抗しているところに求められると、ボードレールは考えるのだ。原罪の痕跡の減少は、人間一人一人が自らの意志によって達成すべきことであり、たとえ想像力の先鋭化が自然への抵抗を一時的に可能にすることがあっても、それが自らの意志を離れ、何らかの力に無条件で寄り添うことによるものなら、人間のさらなる墮落を促すことにしかならないのである。ところで、「ハシッシュの詩」には、ボードレールにおいて、こうした薬物の弊害が産業社会の問題点と重ね合わせて考えられていたことを証し立てている一節がある。

エーテルやクロロフォルムがどんなに素晴らしく役立ってきたとしても、精神主義的哲学の観点からすれば、道德における同じような不名誉の烙印は、人間の自由と、不可欠なものである苦痛とを軽減することを目指す現代のあらゆる発明に対して、捺すことができるように思われる<sup>40</sup>。

エーテルやクロロフォルムなどの麻酔剤は、ハシッシュと同じように不道德なものだとボードレールは主張するのだが、それはこれらの薬品が、苦痛に耐えることで自然に抵抗しようとする意志の力を人間から奪い、外部の力にそのまま身を任せるだけで、自然を克服できるかのごとき幻想を撒き散らしているからである。クロロフォルムが、1850年代当時、外科手術において苦痛を軽減させる文明の利器として、科学・産業の発展を象徴す

---

の概念に深さと広がりを与えている。しかし、今はこの点の検討には立ち入らず、ダイナミズムそのものを芸術家の意志が支えていると考えることで、処理しておくことにしたい。なお、ボードレールの「想像力」に関しては、たとえば、David Kelly, « Delacroix, Ingres et Poe. Valeurs picturales et valeurs littéraires dans l'œuvre critique de Baudelaire », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août, 1971, p.606-614 が興味深い議論を展開しているし、Victor Brombert, « La Chevelure ou la volonté et l'extase » in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Honoré Champion, 1993, p.61-69 は、主体化と客体化のダイナミズムが、ボードレールの詩篇の中で果たしている機能を分析した論考である。

<sup>40</sup> Oc I, p.439.

るものの一つと見なされていたことは、他ならぬデュ・カンが『現代の歌』の「蒸気」(La Vapeur)と題された詩篇の中で、次のように書いていることから知られる。

聞き給え、クロロフォルムが  
次のように語るのを、「私は苦痛を殺した、  
不格好な手術道具が  
ゆっくりと肉を切り刻む間、  
私は意識を奪い去り、痛みを伴う  
あらゆる接触から遠ざける、  
そして、夢がそうするように、  
意識を青い夢想の国へ連れて行くのだ<sup>41</sup>！」

ここでデュ・カンは人間を苦痛から救済する存在としてクロロフォルムを神格化しているわけだが、ボードレールなどの目には、苦痛を克服する主体が、人間一人一人の意志ではなく、クロロフォルムであるという図式自体、人類の墮落を助長する産業社会の特質を物語るものと映ったはずである。自然に対抗するに際して、あらかじめ定められた外部の力に頼るばかりで、自らの意志の力を発揮しようとしないう風潮は、第一に、同じ外的な力に身を任せるという意味で人々の画一化を促し、第二に、個人が独力で自然に抵抗する能力を弱体化せずにはいない。産業社会はたしかにさまざまな利便を産み出すことに成功したが、人類の進歩と称してこれに無批判に追従するデュ・カンのような態度は、個人がそれぞれのやり方で自然に抵抗する自由を否定し、また、そのための能力を自ら放棄することを意味するのである。原罪の痕跡の減少は個人の自然への抵抗によってのみ可能であると考えたボードレールにとって、こうした状況が危機的なものを感じられたのは、きわめて当然のことであった。

このような墮落の兆候は、芸術家と公衆との関係の中にも見て取れる。詩篇「旅」において、世界中を旅した旅人は、「この上なく豊かな都市」も、「この上なく雄大な景観」も、「偶然が雲をもって作り出す眺めの不思議な魅力」には及びもつかなかったと告白する。刻一刻と姿を変える雲のイメージが、想像力を通じて常に表情を変化させ続ける自然と重ね合わせられていることは見やすいが、それにもかかわらず、後の部分で旅人は次のような言葉を洩らしているのである。

---

<sup>41</sup> *Les Chants modernes*, p.267.

— だがともかく、私たちは、念入りに、  
集めてきた、君たちの貪欲なアルバムのための幾枚かのスケッチを、  
遠方から来たものなら何でも美しがる兄弟よ！

私たちは拝んできた、象の鼻をした偶像を、  
光り輝く宝石をちりばめた玉座を、  
夢のような豪華さが君たちの国の銀行家には  
破産に通ずる夢ともなろう、精緻に飾られた宮殿を<sup>42</sup>、

旅人は雲の持つ魅力の代わりに、話の聞き手である「兄弟たち」の気に入るような事物について語っている。旅人に芸術家を、「兄弟たち」に公衆をあてはめて考えるなら、公衆の嗜好に合わせて自らの想像力を犠牲にする当時の芸術のあり方に対するボードレールの痛烈な批判が、ここに込められていることは明らかだろう。「銀行家」の一語が用いられているのは、銀行の主導による猛烈な経済発展を遂げつつあった、1850年代のフランス産業社会を、より直截に示すためだったとも考えられる。

この時期の公衆の嗜好が具体的にどのようなものであったかについては、『1859年のサロン』の「現代の公衆と写真」(Le Public moderne et la photographie)と題された一章の中で、ボードレール自身が詳細な記述をもっているが、それに従うなら、芸術家が想像力を駆使して改変した自然よりも、万人に共通の客観的自然を好むのが、現代の公衆の一般的傾向であり、それに応えて芸術家の側にも、見たままの自然を描く風潮が広がっているということになる。公衆は客観的自然を描くべしという圧力をかけることで、芸術家から想像力をもって自然に対抗する力を奪い取り、また、これに迎合する芸術家の方は、客観的自然だけを提示することで、さまざまな自然の表情があり得ることを公衆に忘れさせ、ただ一つの自然を所与のものとして受け入れていけばよいという安易な態度を蔓延させる。こうして芸術家と公衆は互いが互いを墮落させる共犯関係を確立させるのだが、ボードレールは、このような傾向により拍車をかける現象として写真の普及に注意を促し、ここにまたもや産業社会と人類の墮落との連関が主題化されることになるのである。一切の媒介を排してありのままの自然を再現する写真は、自らの外側にある客観的自然を受け入れさせることで、人間から自身の想像力を通して自然を捉える能力を、明らかに剥奪していくのだ。

---

<sup>42</sup> Oc I, p.132.

1850年代はフランスにおいて写真が急速に普及した時期にあたり、それまで絵画や版画の専売特許であった異国や地方の風景は、写真によっても公衆の目に触れることが可能になった。ところで、この写真の発達が時の政治権力の思惑と無縁でなかった点には、いささか注意を払っておく必要があるかもしれない。1839年に科学者アラゴが国立科学アカデミー総会の席で、ダゲレオタイプによる写真術の有効性について演説し、この装置を国家に買い上げさせるのに成功して以来、第二帝政期にいたるまで、写真は一貫して国家の保護のもとに置かれていた。たとえば、エドゥアール＝ドゥニ・バルデュスやアンリ・ル・セックなど優秀な五人の写真家を集め、1851年に史跡調査委員会の手で結成された「写真調査団」(La Mission héliographique)は、破損の危機にさらされていた古い建物、教会、城、橋などを写真に収めることを使命としたが、これらの建造物はフランス国家の起源と伝統を保持するために、建築家ヴィオレ＝ル＝デュックの指揮のもと、復元されつつあるものであった。また、政府は、国内であれ、外国であれ、地形や鉄道・橋などの普及の現状、自然災害の様子など、政策を決定する上での資料を提供するものとして写真の価値を認めており、バルデュスが1856年にローヌ川の洪水に際して撮った写真などは、その典型的な一例と見なすことができる。すなわち、異国や地方の風景を写した写真が国家の保護を受けたのは、正確な情報の担い手としてという面が強く、その意味で、美よりは知の領域に従属するものと考えられるのだ<sup>43</sup>。

ここで思い出しておきたいのは、1849年に東方へ旅行するに際して、デュ・カンが文部省の調査官という資格を獲得していたという事実である。デュ・カンに対し、文部省が何か積極的な役割を果たすことを期待していたのでないことは、義務づけられているのが帰国後に簡単な報告書を提出することだけであったことから明らかだが、便宜的なものではあれ、エジプトの遺跡調査という名目を伴った旅であったということには、やはり注意しておく必要がある。1852年に出版された『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』と題された写真集は、デュ・カンがこの旅から持ち帰った125枚のカロタイプによる写真からなっており、これに付された50ページに及ぶ序文を読んでもと、デュ・カンの意図したものが、写真の助けを借

<sup>43</sup> 黎明期における写真については、主に以下の二冊の著作を参照した。Michel Frizot (éd.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, 1994, p.59-90. Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie* (tra. de l'édition américaine de 1984), Éditions Abbeville, 1992, p.94-143. また、第二帝政期の社会と写真の関わりについて、Gisèle Freund, *Photographie et société*, Éditions du Seuil, coll. « Point », 1974, p.57-81 も併せて参照すること。



りながらの旅の個人的な印象記などではなかったことが分かる。シャンボリオンやレプシウスといったエジプト学者の引用を多くちりばめながら、写真一枚一枚に写された遺跡や風景を、あるときは百科全書的にあるときは視覚的に解説していく態度は、政治権力の保護を受けながら知の拡大に貢献していた当時の写真のあり方と、この写真集もまた無縁ではなかったことを示しているといつてよい。写真集に収められた遺跡の写真のほとんどには、遺跡の大きさを示すために、人間の姿が同時に写し込まれており、これなどはデュ・カンの写真が何よりもまず考古学という知の領域に帰属することを、はっきりと物語る証拠と考えられる<sup>44</sup>。

しかし、このような考古学への傾斜が、『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』を完全に科学的著作たらしめているわけではもちろんない。旅へ出発する前に相当の知識を詰め込んでいたとはいえ、所詮は素人の域を出なかったデュ・カンに意義のある考古学的著述などできないことは、本人自身がよく自覚していたことであり、序文を書くあたりには読者の便宜のために先人の業績を整理しただけであることを、はっきりと明言するという良心的態度を示してもいる<sup>45</sup>。つまり、『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』は、役に立つ正しい情報をもたらすという、時の政治権力が写真に求めた功利性と無縁であり得なかった一方で、他方では情報の科学的正確さとは異なる次元の何かによって評価を得た書物と見なさなければならぬのである。それが具体的に何であったかを知るために、デュ・カンに好意的だった当時の批評家が、この写真集をどのようなものとして受け取っていたかを、ここで一瞥しておくことにしたい。ルイ・ド・コルムナンはデュ・カン、ゴーティエ、アルセーヌ・ウーセとともに第二期『パリ評論』を創刊した一人で、デュ・カンと同じく科学・産業の進歩を積極的に擁護した文学者だが、このコルムナンは、1852年、黎明期の写真専門誌として知られる『リュミエール』(*La Lumière*)に、『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』の書評を二度にわたって掲載している。

---

<sup>44</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillies pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction*, Gide et Baudry, 1852. ただし、この書物は実際には1852年から1854年にかけて、分冊の形で出版されたものである。デュ・カンがこの書物を出版するまでの経緯については、Michel Dewachter, « Une étape de l'orientalisme : La mission archéologique et photographique de Maxime Du Camp(1849-1851) », in *Un voyageur en Égypte vers 1850, « Le Nil » de Maxime Du Camp*, éd. Michel Dewachter et Daniel Oster, Sand/Conti, 1987, p.9-37 に詳細な記述がある。

<sup>45</sup> *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, p.55.

旅を表現する最も良い方法は、読者自身に旅をさせることであり、旅を読者の目に見え、読者の手に触れるようなものにするのである。旅が引き起こす哲学的な思索といったものは、変わり者の楽しみにすぎない。私たちにいわせれば、旅人の姿など見えない方がありがたいのだ<sup>46</sup>。

ここに引いたのは、旅人の視線を通さずに、ありのままの風景を読者の前に再現してくれる写真の性質を、コラムナンが利点として積極的に評価している一節である。コラムナンにとって、一切の媒介を排した客観的現実を見るということは、そのままこの現実を知ることと同義であった。そのことは、たとえば、次のような一節にもはっきりと現れている。

写真は古墳の国を掘り起こし、それを一つの完璧な事典として私たちに示してくれた。そこでは、遺跡、風景、動物、植物といったものが、真実のもつエネルギーと強烈な立体感をもって、それぞれの外観と姿勢を保ったままで俯瞰されている<sup>47</sup>。

写真を通して再現された現実とは、ここで一つの事典に喩えられている。写真集の読者はそこに収められた写真を眺めるだけで、写された対象を知ることができるというわけだが、このようにして得られる知は、時の政治権力が写真に求めた知とは、若干趣を異にしているといえる。というのも、ここで問題とされているのは、何かの目的のために特定の対象を知るといふ知の功利主義的側面ではなく、何であれ現実を知ることそのものの内に見出される知の魅惑であるからである。このような知の自己目的化ともいえる事態は、写真の普及を知の民主化という流れの中に置いてみることによって、より鮮明なものとなる<sup>48</sup>。写真が発明されるまで、異国や地方の風景を実際に見ることができたのは、自分の力で旅することのできる一部の特権的な人種に限られていて、一般の人々は、絵画や版画や旅行記の中で芸術家の視線を介して、これに触れることができずにすぎなかった。写真は旅することのできない人々に、旅するのと同じ効果をもたらすこと

---

<sup>46</sup> Louis de Cormenin, « À propos de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* de Maxime Du Camp », in *La Lumière*, 26 juin 1852, p.104. ただし、ここでは 19 世紀の写真を取り巻く言説を集めた、アンドレ・ルイエのアンソロジーから引用した。André Rouillé (éd.), *La Photographie en France, textes et controverses : une anthologie, 1816-1871*, Macula, 1989, p.125.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> 写真を知の民主化と重ね合わせる議論は、この時代には多く見られた。その代表的なものとして、たとえば、Philippe Burty, « Exposition de la Société française de photographie », in *Gazette des Beaux-Arts*, 15 mai 1859, p.220-221 などを参照。

で、異国や地方のありのままの風景に出会う機会を、万人に平等のものとしたのである。

このような写真の効用を公衆が歓迎したことは、異国や地方に題材をとった風景写真が、アルバム貼付用としてなど純粋に商業的な形で活況を呈したこと、また、1859年に官展として初めて開かれた写真サロンにおいて、風景写真が大きな割合を占めていたことなどに窺うことができる。ヴァルター・ベンヤミンは、『パッサージュ論』の中で、この写真サロンを論じたルイ・フィギエの書を引用しつつ、次のように書き留めている。

1859年のサロンに際しては、たとえば、エジプトへ、エルサレムへ、ギリシャへ、スペインへといった具合に、無数の旅が見られた。フィギエは序文に次のように記している。「紙上に写真を焼き付ける実際的な方法が知られるようになるや、一群の撮影技師たちが(…)あらゆる方面へ赴き、既知の世界のあらゆる場所で撮影された遺跡や建造物や廃墟などの写真を、私たちにもたらした。」だから新しい「写真の旅」なのだ<sup>49</sup>。

これに加えて、ベンヤミンはフィギエの書が風景写真に対する論評から語り起こされていることにも大きな意味を見い出しているのだが、いずれにせよ、フィギエの書が1859年の段階での風景写真の興隆ぶりを証し立てていることは間違いない。異国や地方の風景写真は、それがもたらす知の功利主義的な価値とは別に、知それ自体に対する公衆の欲求を十分に満足させ得るものだったのであり、デュ・カンの写真集はそうした写真の源流に位置するものの一つと見なすことができるのだ。しかし、知がそれ自体として魅力を持つということは、同時に、美が支配するべき芸術の領域に、知の原理が侵入することをも意味する。すなわち、公衆の知への嗜好を満たすために、芸術家は自らの想像力をもって描き出すことをしなくなり、逆に、そうした芸術家の態度が、客観的現実を知識として一方的に享受するばかりで、自然に対抗する能動性を一向に発揮しようとしぬ公衆の墮落をますます加速させるという、好ましくない関係が作動しはじめるのである。ボードレールが写真および同時代の芸術に対して抱いた反感は、おそらくこのような危機感に根ざしたものであった。彼の目には、写真が再現するような客観的現実には盲従するだけで、自らの想像力を働かせること

---

<sup>49</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, le livre de passages*, tra. de l'allemand par Jean Lacoste, Les Éditions du Cerf, 1989, p.696. なお、ここに引用されているフィギエの原文は、Louis-Guillaume Figuié, *La Photographie au Salon de 1859*, Hachette, 1860, p.35 に読まれる。

を怠る風潮が、既存の力に身を任せることで、自分自身の力を発揮しよう  
としないという、我々が見てきた産業社会の墮落の構図と、完全に重なり  
合って映っていたのである<sup>50</sup>。

さらに、1854年にデュ・カンが出版した『ナイル河(エジプトとヌビア)』  
についても、ここで簡単に触れておくことにしたい。ミシェル・ドゥワク  
テルが指摘するように、『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』が科  
学的性質を強く帯びていたとするなら、『ナイル河(エジプトとヌビア)』  
は同じ旅に題材を取りながら、好きなことを自由に書き連ねた文学的著作  
を目指したものと考えられる<sup>51</sup>。しかし、ここで重要なのは、文学的効果  
をねらったはずのこの旅行記さえも、実際には上述したような知の原理の  
支配を免れてはいないという点である。ゴーティエに宛てた書簡という形  
式を採用し、あくまでも私的な記述という印象を装いながら、デュ・カン  
が全篇を通じて展開しているのは、常に過剰といってよいほどの描写の羅  
列なのだ。たとえば、テーベの古墳に関しての記述では、地形や墓の形態  
から、日の当たり具合にいたるまでが、個人的な印象や感慨をほとんどま  
じえず、微細にわたって描写されている。このときデュ・カンが試みてい  
るのは、書き手である自分の目を極力介在させない形で、読み手の脳裏に  
現実の古墳の姿を思い浮かべさせることであるように思われる。事実、デ  
ュ・カンは長い描写を終えたあと、次のように付け加えるのだ。

この墳墓は巨大である。高さと大きさの点で劣りはするが、ルーブル宮の回  
廊が、白い石灰の山の中に掘られているところを思い描いていただきたい。

---

<sup>50</sup> 写真に対するデュ・カン自身の態度には、やや微妙なところがある。『現代の歌』の序文や詩  
篇「蒸気」において、写真は絵画に材料を提供する存在と捉えられており、あくまでも絵画より  
下位に位置づけられているからである。客観的現実を再現する写真に対して、芸術家の想像力の  
発露たる絵画を優位に置くデュ・カンの姿勢を、ここに見ることも不可能ではない。しかし、写  
真があれば絵画はいらぬ式の発想は、この時代にはそもそもほとんど存在しないし、写真が絵  
画を駄目にするという見解に対して、写真は絵画を豊かにすると擁護することが一つの紋切り型  
だったことを思えば、これはごく当然のことといえる。注目すべきはむしろ、デュ・カンが件の  
箇所で、写真が普及すればそれだけ芸術も進歩するかのごとく論じている点であり、ここには、  
写真という文明の利器に頼れば、芸術行為がより容易になるという発想を呼び込みかねない危う  
さが見て取れる。材料の提供者としての写真の価値は必ずしも否定しないながら、芸術家の想像  
力なくして優れた芸術はあり得ないと喝破するボードレールと、デュ・カンとが対立する所以で  
ある。写真と絵画をめぐる同時代の論争の実態は、Rouillé, *op.cit.*, p.91-349に引かれたさまざまな  
資料から窺うことができるし、写真に対するデュ・カンとボードレールの立場の異同については、  
Abé, *art.cit.*, p.275-276に短いながら優れた分析がある。

<sup>51</sup> Dewachter, *art.cit.*, p.36.

ナポリにあるパウジリッペの洞窟よりは三分の一ほど大きいものだ<sup>52</sup>。

書き手としてのデュ・カンが、描写の場面で前面に押し出されるのは、このように、描かれる対象を脳裏に思い浮かべるのに役立つ情報を与える場合に限られる。言い換えれば、『ナイル河(エジプトとヌビア)』のデュ・カンは、対象を自らの想像力を通して描き出す芸術家としてよりは、むしろ対象の姿を正確に読み手に伝える報告者としてふるまっているのである。『ナイル河(エジプトとヌビア)』で記述されるのはデュ・カンの個人的印象そのものではない。個人的印象を与えてくれるような事物を客観的に描き出し、読み手との間でそれを共有することが、デュ・カンの意図だったのである。

芸術家の想像力を可能な限り排して、客観的現実を再現するための描写に徹するというこうした性向は、1850年代の旅行記において、特にデュ・カンだけに見られるものではなかった。たとえば、バルベール・ドールヴィイは、1859年に『祖国』(*Le Pays*)紙に発表したある文章の中で、デュ・カンの旅行記『オランダにて』(*En Hollande*, 1859)の描写過剰を批判しつつ、それがこの時代の旅行記一般に見られる欠点であることを、次のようにはっきりと指摘している。

かつてこんな諺があった。「遠くから来た人のつく嘘はむなし！」しかし、旅人にとって不躰なこの諺は、それでもまだ丁寧すぎて、今となっては使い道がなくなってしまった。嘘をつくには想像力が必要だが、そんなものを持っている人はもういないし、なくても一向に困らないのである。というのも、唯一の問題は今や描写すること、それどころかぎり細かく描写することにしかないのだし、書物に関する限り、描写がおせっかいにもすべてのものに取り替わってしまったからだ。

そうなのだ！誇張などしていない、これがいまどきの旅行記の書き方なのだ。これが新しい安易な文学なのだ。あまりにも安易だから、文学とは全くいえない代物になる日も近いことだろうが<sup>53</sup>。

<sup>52</sup> *Un voyageur en Égypte vers 1850, « Le Nil » de Maxime Du Camp*, p.204. なお、ドゥワクテルとオステルによるこの版は、デュ・カンの写真や同時代の図版が本文に差し込まれる形で編まれているが、1854年の初版では写真も図版も一切使用されていない。したがって、初版では読者の視覚に訴えるための方途は描写以外にはあり得なかった。Du Camp, *Le Nil(Égypte et Nubie)*, Imprimerie de Pilet fils aîné, 1854.

<sup>53</sup> Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, t.XXIV : *Voyageurs et romanciers*, Alphonse Lemerre, 1908, p.101-102. この記事ははじめ、1859年5月17日付けの『祖国』紙に発表されたものである。

旅行記における描写の氾濫は、ここで、写真の広がりと同じように、時代そのものを特徴づける現象として捉えられているのである。詩篇「旅」を献じるにあたって、「『旅人』がただ陳腐なものしか見なかったと告白する」ことが、気に障るかもしれないとデュ・カンに書き送ったボードレルが、『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア』と『ナイル河(エジプトとヌビア)』という二冊の著作に共通して見られる性向、異国の景観をなるべく客観的に再現して見せるという性向に反発を感じていたことは、おそらく間違いないだろう。けれども、そうした反発はデュ・カン個人に向けられたものというよりも、デュ・カンの内に典型的に見て取れる同時代的風潮に対してのものではなかつたらうか。この世界が原罪の痕跡にくまなく覆われている以上、地球上のいかなる場所であれ、ありのままの状態が好ましいものであるはずはなく、もし、異国の客観的現実が魅力的なものであり得るとすれば、それは客観的現実が知への欲求を満足させるからにすぎない。もともと醜悪なものである自然に人間が対抗するには、たとえ異国の景観を描く場合でも、それぞれが自分の想像力を介在させることが不可欠である。写真や旅行記を通じて異国の客観的現実を描くことに腐心する芸術家と、それを進んで享受する公衆という関係は、想像力を通して自然を超え出ようとする志向を人々に忘れさせるという意味で、必然的に人類の墮落を招き寄せずにはいないのだ。

さて、ボードレルが詩篇「旅」で論争的文脈の設定を試みたデュ・カンのなるものが、旅の主題に関する限り、互いに絡み合う三つの側面を持っていたことを、今や我々は確認できる。まず第一に、世界中のどこに移動しようと倦怠感を解消できないという人間の実存的条件を示すものとしての旅がある。しかし、こうした倦怠感は人間が無用の存在である限りにおいてまとりつくもので、神の意志の現れであるこの世の中の流れに自らを没入させることによって、科学と産業の発展が著しい現代においては産業的近代化の運動の中で役割を果たすことによって、つまりは、社会の中の一員へと自らのありようを変化させることによって、解決可能であるというのが、デュ・カンの考え方であった。このように、デュ・カンの倦怠感は、結局のところ、進歩主義のイデオロギーを正当化する機能を担っているのである。

第二に、産業社会の発展そのものの比喩としての旅、先に引いた詩篇「陸地だ！陸地だ！」に描き出されていたような旅がある。人類は今まさに輝かしい未来に向けて、苦難の道りを歩み続けており、それを乗り越えて

こそ、理想的産業社会が実現するのだという単線のかつ楽観的な歴史観を前提とするこうした旅が、旅の主題を産業社会を相対化する契機からその強力な肯定へと転化させる作用を果たす点は、すでに指摘した通りである。

第三に、客観的自然を絶対視することで想像力の動きを封じ込めるといふ時代の風潮に、写真集や旅行記の出版を通して加担する旅行家デュ・カンという側面がある。ボードレールの目には、客観的現実をひたすら享受するばかりで、自らの想像力で自然に抵抗しようとしなない同時代の芸術のあり方は、ガスや電気の急速な実用化であれ、クロロフォルムによる苦痛の軽減であれ、自分の外側にある力に身を任せることによって、自身の存在を規定する自然を超え出ようとしなない産業社会における墮落の一変奏と映っていたが、デュ・カンはそうした性向を明確に帯びた芸術家の一人と考えられるのである<sup>54</sup>。ただ一つの自然だけを受け入れるという態度は、結局のところ、科学や産業の進歩に貢献するというあり方、既存の流れにひたすら自らを合致させるだけのあり方を、ただ一つの人間のあり方として肯定することにつながるという具体的例証を、ボードレールはおそらくデュ・カンの中に見ていたのだ。

このように、デュ・カンにおける三つの旅のあり方が、いずれも産業社会の肯定という基底を共有している以上、詩篇「旅」に描き出される旅の主題が、産業社会への批判、より正確にいえば産業社会を盲信する時代の傾向に対する批判に根ざしていることは、容易に想像がつく。デュ・カンの芸術が、常に人々を産業社会の一員たるべく誘うものであるのに対し、ボードレールが意図したのは、産業社会の内部にありながら、同時にそれとの距離を保ち続ける可能性を模索することであった。たとえば、詩篇「旅」の次のような箇所の中に、自身の外側にある目的を盲信する風潮に対するボードレールの批判を読むことは、難しいことではない。

私たちの魂は理想の国イカリアを探し求める三本マストの帆船。

---

<sup>54</sup> ただし、美術批評家としてのデュ・カンは、写実主義的絵画に対して必ずしも肯定的ではなかった。デュ・カンにとって、絵画が第一に目指すべきなのは、単に客観的現実を再現することではなく、社会が抱える解決すべき問題点を描出することであり、基本的には文学と同じ役割を担うと考えられている。そのことは、たとえば、クールベを否定する一方で、農民の貧困と悲惨を描き出したミレーを絶賛する『1859年のサロン』などに、見て取ることができる。(Du Camp, *Le Salon de 1859*, Librairie nouvelle, 1859, p.97-98.)しかし、デュ・カンが写真集や旅行記の出版を通じて客観性を重んじる風潮に加担したのは確かだし、それはまた、歴史的出来事や異国の景観を本物らしく描き出して公衆の鑑賞に供するという美術界の動向、ボードレールが『1859年のサロン』で多くの紙幅を割いて批判した画家レオン・ジェロームらに代表される動向とも、無関係ではあり得なかった。(OcII, p.639-642.)

甲板に声が響きわたる、「目を見開け！」と。  
鐘楼の声が激しく狂ったように叫ぶ、  
「恋だ…・栄光だ…・幸福だ！」と。ああ地獄、暗礁ではないか！

見張りの男の知らせる小島はどれも  
「運命」に約束されたエルドラドだ。  
「想像力」が大饗宴を夢に描いてはみるものの、  
朝の光に見えてくるのは岩礁ばかりだ。

おお、幻の国々に恋い焦がれる哀れな男よ！  
彼を鎖につなぐべきか、海に投げ込むべきか、  
アメリカ大陸の発明者たる、この酔っ払いの船乗りを、  
その蜃気楼のおかげですます深淵が苦いものになる<sup>55</sup>。

この箇所に関しては、すでに定説になっている源泉が一つある。1840年に社会主義者エティエンヌ・カベは『イカリアへの旅』(*Voyage en Icarie*)と題する著作を出版し、さらに、そこに描き出された社会主義的ユートピアを実現するために、1847年以降、「イカリア主義者(les Icaris)」と名乗る共和主義者たちとともに、テキサスの土地に移住を開始した。この理想郷の計画は結局失敗に終わり、その後の訴訟が大きな話題を呼んだのだが、こうした一連の出来事の記憶が、ボードレル自身の革命的情熱の冷却とあいまって、この箇所には反映されているというのである<sup>56</sup>。そうした指摘におそらく誤りはないだろうが、ここでボードレルが想起していたものが、カベの事件だけであったかといえ、必ずしもそうは言い切れない。というのも、既に見たように、デュ・カンの詩篇「陸地だ！陸地だ！」には、マストのてっぺんに立った見張りが、船長コロンプスの導きにしたがって、朝の光の中に光り輝く国を見つけ出すという一節が含まれているし、さらに、同じ『信念』に含まれた「祝祭」(*La Fête*)という詩篇では、「進歩という、ただ一人の船長<sup>57</sup>」という表現を通して、進歩の観念そのものが人々を導いていく船長と重ね合わされてもいるからである。理想的産業社会の象徴たるアメリカを発見するまでの苦難の道のりとして、デュ・カンが航海のイメージを打ち出したのに対し、ボードレルはここでその虚

---

<sup>55</sup> Oc I, p.130.

<sup>56</sup> ボードレルとカベの関係については、Hartmut Stenzel, « Sur Quelques Souvenirs socialistes dans l'œuvre de Baudelaire », *Bulletin baudelairien*, t. X II, n° 1, 1976, p.5 を参照。

<sup>57</sup> *Les Convictions*, p.45.



妄性を暴き出しているとも見られることも可能なのだ。もつとも、この箇所は源泉が、カベの事件なのか、デュ・カンの詩篇なのかを決定すること自体は、実は大した問題ではない。重要なのは、社会主義的ユートピアであれ、理想的産業社会であれ、人類全体がよりよい状態に向けての進歩の過程にあり、それに希望を託せば事は足りると考える安易な風潮を、ボードレールが告発しているという点なのである。

このように考えてみたとき、詩篇「旅」を締めくくる8行は、我々の目にどのように映ってくるだろうか。

おお、死よ、年老いた船長よ、時が来た！錨を上げよう！  
この国は私たちがうんざりさせる、おお、死よ！船出をしよう！  
たとえ空や海がインクのように黒くとも、  
君の知る私たちの心は光でいっぱい！

君の毒を注ぎ込んでくれ、私たちが元気づけるために！  
この火がこんなにも激しく私たちの脳を灼くのだから、  
深淵の奥に飛び込んでしまいたいのだ、「地獄」でも「天国」でもかまわない、  
「未知なるもの」の奥底に<新しいもの>を見つけるために<sup>58</sup>。

「この国は私たちがうんざりさせる」から、こんな国にはおさらばして、死の中に新しい希望を見い出そうと考える詩人の姿は、一見したところ明快だが、ここに表明された死への期待感は、よく考えてみるときわめて逆説的な要素を含んでいる。というのも、自らの外側の力に身を任せるだけで、救いが得られるとする類の発想にボードレールが強い反発を覚えている以上、ここに提示されている死が、単なる意志の放棄であってはならないからだ。詩人は死に全てを託してしまうことなく、それどころか、逆に死を船出へと誘うことによって、あくまで主体性を維持しようとする。倦怠感に満ち満ちたこの世から逃れるためには、この世の内部で自らの強い意志によって死を選び取ることが必要なのだ。ここでは逃避といえども、自然に対する抵抗であることを止めてはいない。

さて、先に我々は、旅といい、死といい、自らの置かれている世界の外部を強力に喚起し得るはずのイメージが、常に産業社会の内部へと回収され、それを肯定する方向へとずらされていくデュ・カンの作品のメカニズ

---

<sup>58</sup> Oc I, p.134.

ムを確認した。つまり、デュ・カンにおいては、旅や死に希望を託すことは、個人としての意志を捨て、既存の流れに身を任せることで、救いに至ることを意味していたのである。これに対して、詩篇「旅」のボードレールは死と旅とを結び付けた上で、「『地獄』でも『天国』でもかまわない」と一切の進歩主義的予定調和を排除する。そうすることで、詩人の意志の力で自然と対抗するための最後の手段として、旅と死とを自らの手に再び取り戻そうと試みているのだ。詩篇「旅」との類似がしばしば指摘される、デュ・カンの詩篇「倦怠」の次の2行は、したがって、ボードレールとは正反対の方向性を有したものと考えられる。

また別の生活をはじめため、死が私を  
新しい国へと連れていってくれるその日まで (…)<sup>59</sup>

ボードレールとの差異は一読して明らかであろう。ボードレールにおいて、死はあくまでも意志されたものとして描かれているのに対し、デュ・カンにおいては、主体は死であり、「私」は死によってよりよい状態へと導かれる客体であるにすぎないのである。ボードレールにとって、死は無条件に約束された安息に身を委ねることではない。死が自らの置かれた世界に意志の力で抵抗する手段である限りにおいて、詩人はこの世に対する絶対的他性として何か「新しいもの」に救いを求めることができるのだ。

ボードレールが描き出すのは、したがって、この世から逃げ出して救われたいという単純な希望などではなく、この世の内部で死を強烈に意志することによって、自身の手で救いの可能性を切り開こうという主体的実践そのものであるといえる。科学・産業が発展するにしたがって、物質的な次元でさまざまな進歩がもたらされたが、それらに無条件に追従することで、逆に人類は自らの墮落を加速させる一方である。自身の力を発揮せずとも、何もかにも身を任せればそれでよいと考える風潮の中で、死をも自らの意志の支配下に置こうという態度を示すことは、不快な現実からの単純な逃避とはほど遠い、積極的な意味付けを伴っていたのだ。詩篇「旅」に描かれた死への希求は、あらゆるものを自らの内へと取り込んでいく産業社会、また、そこに進んで身を委ねることをよしとする公衆という、社会の墮落した現実に対してボードレールが感じていた距離を、強烈な意志の発露を通じて表現する試みだったという意味で、一つの倫理的な実践に

---

<sup>59</sup> *Les Convictions*, p. 233.

他ならないのである。