

ボードレール『悪の華』「芸術」詩群を読む（2）

—ロマン主義と「北方」—

清水まさ志

1. はじめに

シャルル・ボードレール（1821-1867）¹が、自らの詩集『悪の華』をどのように構成したのか、その意図を解明することはボードレール研究の大きな課題のひとつとして残されている。1856年12月9日付のプーレ=マラシ宛の手紙において、「[...] われわれは『悪の華』の素材の順序を一緒に整えることができるでしょう、—一緒に、わかりましたか、なぜならば問題は重要だからです。」（CPI, I, 364）と書き、また1861年12月16日頃付のアルフレッド・ド・ヴィニー宛の手紙において、「私がこの本のために懇願する唯一の賛辞は、この本は単なる詩帳ではなく、始めと終わりを持っていると認められることです。」（CPI, II, 196）と述べるように、ボードレールがこの詩集の構成について苦心していたことは明らかである。また、バルベ・ドールヴィイが、1857年夏に『祖国』紙に掲載拒否された『悪の華』論において、この詩集の「秘密の建築（*une architecture secrète*）」（OC, I, 1196）について触れたことはつとに有名である。F. W. リーキーは「秘密の建築」を否定する立場を取るが²、例えばジェームス・ローラーは詩集の構成原理を「弁証法（*dialectique*）」と呼び、対立するもの同士を対比させて全体的な統一性を図っていると主張する³。確かに、詩人が「弁護士のための覚書」において次のように述べていることはその大きな証左となる。

繰り返すが、一冊の〈書物〉はその全体において判断されなければならない。

冒瀆の言葉に対して、私は〈天〉への憧れを対比させ、淫らな言葉に対して、プラトニックな花々を対置させるでしょう。

詩というものの始まりから、詩のあらゆる巻はそのように作られている。しかし、**悪の中で動揺する精神**を表現しようとする本を他のやり方で作ることは不可能であった。

（OC, I, 195）

ローラーが指摘するように、ボードレール自身は「弁証法」という言葉を使用していない

¹ ボードレールのテキストと書簡は、底本としてプレイヤード版全集を用いた。Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, t. II, 1976. 以後略号 OC を用い、巻数とページ数を添えて文中に示す。Charles Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1973. 以後略号 CPI を用い、巻数とページ数を添えて文中に示す。引用文は拙訳による。参考文献も適宜注において指示する。

² F. W. Leakey : *Baudelaire Collected Essays, 1953-1988*, Cambridge University Press, 1990, p. 60-69.

³ James Lawler : « Sur un parfait ensemble », in *Lecture de Baudelaire Les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 35-43.

ので、ボードレールの言葉に即して、このような二つの対立するものを対置させる方法を、「対比の法則 (la loi des contrastes)」(OC, II, 19)、あるいは「拮抗作用 (antagonisme)」(OC, I, 471, 487 et 500) と呼ぶことができるだろう。

本論においては、「対比の法則」あるいは「拮抗作用」を用いて、『悪の華』第二版の「憂鬱と理想」のなかで「芸術」詩群に含まれる詩篇 V から詩篇 XXI「美への賛歌」の 17 編と、初版における詩篇 XX「宝石」を加えた計 18 編の構成を考えてみたい⁴。そして、対比し拮抗する二つの要素として、モンテスキュー以来ヨーロッパの地理的・歴史的図式として用いられてきた「北方 (le Nord)」/「南方 (le Midi)」を導入することを試みたい。

2. 「南方」と「北方」

ボードレールが、この「北方」/「南方」の図式に関心を持っていたことを示すテキストが二つあるが、いずれも 1846 年に発表されたものである。ひとつは『1846 年のサロン』の第二章「ロマン主義とは何か？」においてであり、もうひとつは「愛に関する慰めの箴言抄」においてである。

『1846 年のサロン』において、25 歳の美術批評家は、ロマン主義を次のように定義した。

ロマン主義を語ることは現代芸術を語ることであり、——すなわち、芸術が含むあらゆる手段によって表現された、内面性、精神性、色彩、無限への憧れ。(OC, II, 421)

そして「北方」的特質を「南方」的特色と対比してこう語る。

色彩が現代芸術において大変重要な役割を果たしているからといって、驚くことがあるだろうか？ロマン主義は〈北方〉の息子であり、そして〈北方〉は色彩家である。幻想とおとぎの国は霧の子どもたちである。英国、いら立った色彩家たちのあの祖国、フランドル、フランスの半分は、霧の中に沈んでいる。ヴェニスはその自体渦に浸かっている。スペインの画家たちに関していえば、彼らは色彩家というよりはむしろコントラストの画家たちである。

それに反して〈南方〉は自然主義者であり、なぜならば自然がそこではあまりに美しく明瞭なので、人間は、望むべきことは何もなく、見るもの以上に創り出すべきより美しいものは何も見出さない。ここでは、野外の芸術、そして数百里もつとのぼれば、アトリエの深い幻想と灰色の地平線に溺れた空想の眼差し。

〈南方〉は、彫刻家が最も繊細な作品においてもそうであるように、ありのままで実証的である。苦悩し不安な〈北方〉は、想像力で心を癒し、そして彫刻するにしても、そ

⁴ 詩篇 I「祝祷」から詩篇 IV「万物照応」に関しては、次の拙論を参考にされたい。清水まさ志「ボードレール『悪の華』「芸術」詩群を読む (1)」、『富山大学芸術学部紀要』第 9 巻、2015 年、p. 82-98。

の彫刻は古典主義的というよりは多くの場合絵画的である。

ラファエロは、どんなに純粹であろうと、絶えず揺るぎないものを求める物質主義的な精神にすぎない。しかしレンブラントというこのならず者は、夢見させてあの世を見抜く強力な理想主義者である。一方は、真新しく汚れのない状態の被造物——アダムとイヴ——を制作し、他方は、われわれの目の前でぼろ着を揺すり、そして人間の苦悩をわれわれに物語る。

しかしながら、レンブラントは純粹な色彩家ではなく、ハーモニーの画家である。もしもひとりの強力な色彩家が、最も大切なわれわれの感情と幻想を、主題にふさわしい色彩でわれわれに対して表現するならば、どれほどいったいその効果は新しく、ロマン主義は素晴らしいものになるだろうか！（OC, II, 421-422）

このように、ロマン主義の「北方」は、色彩家で理想主義者であり、想像力が豊かで、絵画に秀で、原罪以後の失樂園的世界を表現している。他方、古典主義の「南方」は、自然主義的かつ実証主義的で、彫刻に秀で、原罪以前の樂園的世界を表現している。

また、「愛に関する慰めの箴言抄」においては、「北方」の男と「南方」の男を対比して、こう述べる。

〈北方〉の男、霧の中で行方不明になった熱烈な航海士、太陽よりもさらに美しい北極のオーロラを探す人、理想を疲れを知らずに渴望する人よ、冷たい女たちを愛せ。——彼女らをしっかりと愛するのだ、なぜならば、労苦はより大きく過酷であるからであり、そうすれば、無限の青の彼方で開かれる、〈恋愛〉の法廷において、あなたはいつかより多くの名誉を見出すであろう！

〈南方〉の男、明瞭な自然は彼に秘密や神秘に対する好みを与えはしない、——ボルドー、マルセイユ、あるいはイタリアの——軽薄な男よ、あなたには熱烈な女たちで十分でありますように。この動きと活気があなたの自然な領土である、——愉快的領土。（OC, I, 547）

前者は理想主義者で、冷たい女を愛することでこの世において恋愛の苦勞を味わうが、あの世で報われ、後者は軽薄な自然主義者で、この世において熱烈な女を愛することで満足すると述べられる。この「北方」と「南方」の対比で説明される各々の特色は、芸術家の気質、芸術の方法、芸術のジャンル、神学的な意義、恋愛の特色にまで渡り、いずれの点においてもロマン主義者ボードレーは「北方」に与していることがわかる。

モンテスキュー以来、「北方」/「南方」の図式は、単にヨーロッパの地理的区分を示すだけでなく、歴史的な「近代」/「古代」の区分に対応してきた。それゆえ、「北方」/「南方」の図式は、絶えずこの地理的・歴史的な二重の軸で語られ、スタール夫人の『文学論』（1800年）やスタンダールの『イタリア絵画史』（1817年）や『恋愛論』（1822年）に引き継がれた。

先に引用したボードレールのテキストもまた、こうした議論を引き継ぎ、特にスタンダールの影響の下に書かれている。それゆえ、筆者は、ボードレールの美術批評と文学批評を中心に分析し、詩人の「北方」的特質を解明した⁵。さらに、この「北方」と「南方」の対比的構成において詩篇 VI「灯台」を読み解いた⁶。詩篇「灯台」に登場する八人の芸術家の順序が、「北方」芸術家と「南方」芸術家が交互する順序であり、「南方」においては、古代・古典主義的特質ではなく近代的特質を持つ芸術家が選ばれていることを解明した。しかし、「北方」/「南方」の対比図式を「灯台」の構成においてのみ適用し、その他の『悪の華』の詩篇の構成に適用はしなかった。本稿では、「灯台」が含まれる「芸術」詩群 17 篇の構成にこの図式が適用できるのかどうかを考察してみたい。

「灯台」の構成において、詩人が、「北方」と近代的「南方」を対比させたことは興味深い。「北方」は歴史的に近代に対応するのみだが、「南方」は、歴史的に古代とそれを引き継ぐ古典主義ばかりでなく、近代的な側面もあり、歴史的に二分することができる。すなわち、「北方」/「南方」の図式は、「北方」(=近代)と古代的・古典的「南方」の対比だけでなく、近代的「南方」の対比を加えて、三つに分けて考える必要がある。そして、この三つの区分が「芸術」詩群の構成を読み解く際に応用できるのではないかという仮説を立てたい。

ミシェル・コロアが、ボードレールの美学において「地平線 (horizon)」の意味を解明する際に取り上げた事実をわずかな例外として⁷、この「北方」/「南方」の図式を用いて『悪の華』の構成を読み解こうとする評者は寡聞にして知らない。ただし、プレイヤード版の註にあるように (OC, II, 1296)、「北方」と「南方」の区分はスタール夫人の『文学論』以来の伝統であり、スタンダールをはじめテオフィル・ゴーティエやオーギュスト・バルビエといった詩人もこの区分を使用している。特にバルビエは、詩集『イル・ピアント』(1833年)においてイタリアの過去の栄光と現在の悲惨さを謳い、『ラザロ』(1837年)において産業革命下のロンドンに暮らす民衆の悲惨さを描くことで、近代的「南方」と「北方」の対比を先取りしている以上⁸、ボードレールが『悪の華』の構成にこの図式を取り入れているとしても、それはあくまでロマン主義時代の議論に立脚したものであり、「秘密の建築」の技法をなすとはまでは言えないと考えられる。むしろ、あまりにロマン主義的であるため、かえって見逃されてきた要素なのではないかと推測される。

⁵ 清水まさ志『L'inspiration nordique de Baudelaire ボードレール「北方」のインスピレーション』駿河台出版社、2005年。

⁶ Masashi Shimizu : « La composition du poème « Les Phares » de Baudelaire », *Études de Langue et Littérature Françaises*, no. 88, 2006, p. 59-72.

⁷ Michel Collot : « Horizon et esthétique », in *Baudelaire : nouveaux chantiers, textes réunis par Jean Delabroy et Yves Charnet*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 267-277.

⁸ ボードレールとオーギュスト・バルビエの関係については以下の拙論を参考にされたい。清水まさ志「1851年の「スプリーンと理想」—オーギュスト・バルビエとボードレール—」、北村卓教授・岩根久教授・和田章男教授退職記念論文集編集委員会編『CORRESPONDANCES コレスポンダンス 北村卓教授・岩根久教授・和田章男教授退職記念論文集』、2020年、p. 201-213。

3. 詩篇 V から詩篇 VIII まで

「私はあの裸の時代の思い出を愛する、」で始まる無題詩篇 V は、古代と近代を対比させているのは明白である。最初の 14 行が健康な古代を描き出し、次の 14 行において病んだ近代を描き出す。そして最後の 12 行において、近代には近代の美があるものの、近代人が古代に対して敬意を払うことを妨げるものではないと締めくくる。この歴史的・時間的な古代と近代の対比を、地理的・空間的な「南方」と「北方」に置き換えて読むこともできるだろう。

「太陽神 (Phœbus)」「大地の女神 (Cybèle)」といったギリシャの神々やローマ建国の物語を暗示する「共通の優しさで一杯の心をもった雌狼」(OC, I, 11) といった表現から、また「古代の民族」(OC, I, 12) という表現から、古代ギリシャ・ローマが広がる「南方」を地理的・空間的に思い描くことができる。そして、近代の「腐敗した国々」(OC, I, 12) としてはパリやロンドンといった「北方」の近代都市が思い浮かべられるだろう。この詩の構成は、このように「北方」と古代的「南方」の対比に基づいていると読み替えることができる。「私」は病んだ近代に生き、健康な古代はもはや失われていることを思い知っている。そして失われた時代の思い出を愛し、その時代に憧れるばかりである。さらに、29 行目において「私たち」を主語にすることで、「私」と「私」が語りかける読者がすでに近代の「北方」の世界に生きていることを確認していると解釈できるだろう。

そして続く詩篇 VI「灯台」において、近代芸術家の系譜と近代芸術の目的が描き出される。直前の詩との関係でいえば、「灯台」は近代芸術家の系譜とその目的を描き出す以上、「北方」の芸術家と対比するのに、古代的・古典的特質を持つ「南方」の芸術家はふさわしくない。さらに「北方」の芸術家に対して近代的「南方」の芸術家を対比するにしても、「北方」の芸術家を優位に置くことで、近代芸術の「北方」的特質を強調しているととらえられるだろう。

詩篇 V から詩篇「灯台」への移行は、古代的「南方」/「北方」の対比から、「北方」/近代的「南方」の対比への移行であり、この対比要素の変化が、次の対となっている詩篇 VII「病気のミューズ」と詩篇 VIII「金で買えるミューズ」に受け継がれていく。この二篇は、まさに近代における詩の女神を描き出している。「病気のミューズ」に関して、パトリック・ラバルトが指摘するように、近代と古代の総合、病める近代が健康な古代を取り戻すことを夢見る内容としてとらえられるが⁹、ここで強調したい点は、その近代と古代の対比は「南方」のなかにおいて描かれているということである。「病気のミューズ」は、近代的「南方」の詩の女神であるが、キリスト教徒となる以前は、ギリシャ・ローマの神々に混じり健康な古代的「南方」の詩の女神であったのであり、その頃の健康を取り戻すことが最後に夢想されている。この構成は、詩篇 V において、病める「北方」の「私たち」が健康的な古代的「南方」を称えるのと同じく、もはや古代的「南方」の詩の女神がいないことを返って強調していると感じられる。

⁹ Patrick Labarthe, Jacques-Philippe Saint-Gérard et Isabelle Turcan : *Les Fleurs du mal Baudelaire*, Arman Colin, 2002, p. 15.

詩篇「金で買えるミューズ」は、北風が吹き雪の降る冬の一月を舞台としている。詩篇 V において、「腐敗した国々」の季節と場所は不明であったが、ここにおいて「北方」の気候的特徴が明確にされる。そこでは、詩の女神は、寒さに震え、それを凌ぐためのお金もなく、貧困にあえいでいる。これは 1840 年代の詩篇に数えられるが (OC, I, 856)、同時期の詩篇「マラバル生まれの女に」(1846 年 12 月 13 日、『芸術家』誌上に「あるインドの女に」の題で発表) の第三節において描かれる、フランスに渡ったマラバル女の姿と、寒さと貧困にあえぐ詩の女神の姿が重なり合う¹⁰。

なぜ、幸せな子どもよ、お前はわれわれのフランスを見たいのか？
この国はあまりに人が多く、苦しみが命を奪っているのに、
そして、水夫の力強い腕にお前の人生を預け、
お前の大切なタマリンドに最後の別れを告げたがるのか？
お前は、薄いモスリンを半分ほど纏い、
あちらでは雪と霰の下で震えて、
お前は温暖で丸々使えた余暇をなんと悔やむだろう、
もしも、乱暴なコルセットがお前の脇腹を締めつけて、
お前が泥水の中でお前の夜食を拾い
さらにお前の異国の魅力の芳香を売らねばならないとしたら、
物思いに耽る目をして、われわれの嫌な霧の中で、追い求めるのは、
ここにはないココ椰子の樹の取り留めのない幻影！ (OC, I, 174)

南洋生まれの女が、ヨーロッパの「北方」の都市パリにやってきて、寒さと貧困にあえぎ、娼婦となるように、「金で買えるミューズ」の詩の女神は、健康な古代の「南方」の国から「北方」の近代都市に迷い込み、糊口をしのぐため信じてもないキリスト教の「テ・デウム」を歌い、ひもじい香具師のように、俗人を笑わすために肉体的魅力をさらけ出す。「病気のミューズ」は、「南方」の地域内で古代と近代の歴史的な断絶を描き、一方「金で買えるミューズ」は、古代的「南方」の出自である詩の女神が、故郷から引き離され、近代の「北方」へと時間的・空間的に移り住んだ姿が描かれている。この二つの詩篇は、いずれも近代の詩の女神を描きながら、そこに地理的・空間的な観点を導入することで「南方」と「北方」の対比を読み取ることができる。

詩篇 V から詩篇 VIII までの四つの詩篇は、古代と近代を対比させると同時に、「南方」と「北方」の対比も含まれ、ヨーロッパにおける近代芸術の目的と背景が描かれていると考えられる。

¹⁰ 詩篇「マラバル生まれの女に(あるインド女に)」の分析に関しては、以下の拙論を参照されたい。清水まさ志「スタンダールからホフマンへ—1845-1846 年に発表されたボードレールの三つの詩篇について—」、『宮崎大学教育学部紀要 人文科学』第 88 号、2017 年、p. 1-22。

4. 詩篇 IX から詩篇 XI まで

詩篇 IX「無能な修道僧」、詩篇 X「敵」、詩篇 XI「不運」の三篇は、生と死、時間と芸術の互いの関連性を語り、記憶に基づいた芸術の方法を描き出す。それは、近代芸術の方法といっているだろう。

詩篇「無能な修道僧」の四行詩の二節は、イタリアのカンポ・サントの壁画『死の勝利』に題材を取り、オーギュスト・バルビエの詩集『イル・ピアント』に含まれる「カンポ・サント」を発想源のひとつとしている¹¹。キリスト教が支配する中世は、古代とは異なる近代ヨーロッパの源泉である。そうした観点でいえば、この詩は「南方」の近代を背景としている。

「病気のミューズ」において、健康であった古代の異教徒の詩の女神が、キリスト教徒となり病んでしまったように、キリスト教の支配する世界は死の支配する世界である。当時、カンポ・サントの壁画の作者は、オルカーニャだと信じられていたが(OC, I, 857)、ボードレーは墓地で死を讃えて壁画を描く画家たちに近代芸術家の始祖を見ている。そして、そうした芸術家と自らを較べ、自らの芸術の方法を模索している。

三行詩の二節は、まさに詩人の芸術の方法を語っている。自らの魂が墓であるとは、自らの過去が埋もれた記憶の場所であると解釈できるだろう。詩篇 LXXVI「憂鬱」においても、「千年生きた以上の思い出」を持つ「私」を、「月から忌嫌われた墓地」(OC, I, 73)に譬えるように、そこには、すでに亡くなった大切な人々が眠り、そして自らの悲惨な生の残骸が残されている。詩人は、自らの過去の記憶の中に捕らわれているが、その壁にはまだ何も描かれていない。壁画を描けるかどうか自信のない詩人は、過去の修道僧に較べればものぐさでしかない。自らの記憶、そこには悲惨な生の光景しかないが、それに基づいて芸術作品を生み出し、自らの魂を慰めなければならない。死を讃える芸術とは、死者を蘇らせる芸術であり、過去を想像力によって喚起して芸術作品を作り出す方法である。先に引用した『1846年のサロン』のように、「南方」の芸術の本来の特質とは、外界の目に見える世界を描く芸術であり、記憶という外界では見えない世界、自らの内界にしか見えない世界を描く芸術は、「南方」的芸術そのものとはいえない。それは「南方」にあっても近代芸術の方法である。

「無能な修道僧」は、中世の「南方」と現代(=近代)の対比で描かれるが、詩篇「敵」は、詩人の人生における過去の青春時代とそれが過ぎ去った現在の対比で描かれている。直前の詩篇の「自らの悲しい悲惨さの生きた光景」(OC, I, 16)を受けて、それが激しい騒乱に満ちた青春時代の記憶であることがわかる。そうした青春時代は過ぎ、今は「思考の秋」(OC, I, 16)である。しかし、あまりに嵐が猛烈であったため、秋に採り入れるはずの実ほとんど残っていない。騒乱に満ちた過去の記憶を基に「真新しい花々」(OC, I, 16)、すなわち芸術作品を生み出さねばならないのだが、怠惰な自分は、刻々と死へと向かう時間のなかで、芸

¹¹ 前掲の拙論「1851年の「スプリーンと理想」—オーギュスト・バルビエとボードレー—」を参考にされたい。

術作品を生み出せるか自信がない。特に、自らの心を食い尽くし太っては強くなる「敵」がいる。「敵」が何であるか、「倦怠」あるいは「悔恨」など諸説あるが、芸術活動を妨げて怠惰にしてしまうのはどちらかというところ「倦怠」ではないかと考える。完璧を目指すほど時間がかかる芸術と、死へと向かう限られた生の時間の関係は、相反するものであり、容易に解決しがたい。そしてその対立を深刻に激化させるのが「敵」だと考えられる。

人間の人生と芸術の方法を、四季の自然の光景を取り入れて描かれる詩篇「敵」は、修道院の壁画に対して、まるで一枚の風景画であり、十七世紀オランダと十九世紀フランスで栄えた「北方」の風景画のようだといいのでもないだろうか。春から夏にかけては嵐と雨の暗い空に時おり赤い太陽が横切り、嵐が過ぎた後の秋の庭にはわずかな赤い実が地面に転がり、そして冬になれば浸水して荒れた土地を整えて春の花々を待ち、しかも暗い敵が自らの赤い血を吸い取り太るように、暗い背景に浮かび上がる鮮烈な赤の印象は、まさしく色彩的で、暗くも熱烈なメランコリーを感じさせる。詩人が『1846年のサロン』でテオドル・ルソーに関してこう述べたのを思い出させる。

ルソー氏は「北方」の風景画家である。彼の絵画は大いなるメランコリーを発散している。彼は、青みがかった自然、薄明り、水に浸っている独特な夕陽、そよ風が吹き抜ける大きな木陰、影と光の大いなる戯れを愛する。(OC, II, 484)

詩篇「不運」は、もともと「無名の芸術家」と題されたように、世に知られない不遇な芸術家の運命を描いている。また、この詩篇は、米国詩人ロングフェロウと英国詩人トマス・グレイの詩句をいわば翻案した詩として知られる(OC, I, 859-862)。四行詩二節は、ロングフェロウの詩集『夜の声』(1839年)の「A Psalm of Life」の詩句に基づく。芸術を完成させるには人間の生は短すぎ、世に知られた詩人たちが葬られる墓所ではなく、身寄りもない人が収められる墓地へと、「私」の心は覆いがかけられた太鼓をたたきながら葬送行進する姿が描かれる。すなわちマイナー・ポエットとして死ぬ不遇な運命を示す。三行詩二節は、英国の墓場派の詩人トマス・グレイの『田舎の墓地で詠んだ挽歌 (Elegy written in a Country Churchyard)』(1751年)の詩句に基づく内容で、向かう墓には自らと同じように、暗闇と忘却のなかに埋もれた宝石のごとき不遇な芸術家たちが眠っている。これは社会に受け入れられずに終わった近代芸術家の運命である。詩篇「無能な修道僧」との対比でいえば、「南方」のカンポ・サントの墓地に対して「北方」の英国の墓地が対置されていると考えられる。

また、この詩は、不運を選ぶ芸術家の方法とも解釈できる。芸術は労苦多くして時間がかかり、人生はそれをやり遂げるには短い。自らの芸術が、大衆におもねることなく完璧を目指そうとすれば不人気であることを免れない。その芸術の場所は自らの魂という墓であり、その中にこそ、暗がりに埋もれ忘れられた宝石のごとき大切な過去が眠り、それを蘇らすことで作り出された芸術作品は、花々が放つ香りのように自らの存在を主張するのである。

以上のように、この三篇は、近代芸術が生之苦しみを芸術作品へと変えるものであり、死

者を蘇らせるがごとく記憶の喚起にその芸術の方法を置いていることが描かれ、言い換えれば「北方」的芸術の方法である。

5. 詩篇 XII から詩篇 XVI まで

詩篇 XII「前世」は、太陽に支配された壮麗な海の風景画である。それは、詩篇 V の古代の思い出と通じ、また太陽の光と波の音、裸の奴隷の匂いと肌触りといった五感が互いに呼び交わす世界は詩篇「万物照応」に通じている。「私」は「前世」で、古代の世界、すなわち「南方」において、「静かな悦楽」(OC, I, 18) のうちに暮らしていた。この前世として語られる経験は、詩篇 I「祝祷」において「相続権を奪われた〈子供〉」(OC, I, 3) が太陽に酔いしれていた頃と関連し、いわば詩人の幼年期を表していると考えられる。

そして、「前世」において「静かな悦楽」に生きていた「私」は、「苦しい秘密」(OC, I, 18) に悩まされていた。調和のとれた世界で、詩人を悩ませるのは何なのか。それはやはり、原罪と死の運命であるだろう。太陽に溢れた古代の「南方」的世界においてさえ、この世界から追放され、未来の闇に陥ることをすでに予感している。詩篇 LXXXIII「我ト我ガ身ヲ罰スル者」において、「天上の交響曲」中でも「食欲な〈アイロニー〉」のせいで自らを「調子はずれな和音」と感じている様に似ているだろう (OC, I, 78)。

詩篇「敵」と関連させ人生の段階で考えると、幼年期は太陽に溢れた古代的「南方」の世界であり、その後、太陽が時折しか訪れない嵐に満ちた近代の「北方」の世界で青春時代を過ごし、秋を迎えてそれらの過去を芸術作品に変える仕事に打ち込もうとしている。「金で買えるミュージズ」が、古代の「南方」の出自ながら近代の「北方」で生きなければならない「不運」に見舞われた姿と相通じている。また、この「前世」の世界は、詩篇「無能な修道僧」や詩篇「不運」で描かれる墓地の奥底に眠る大切な記憶であるということが出来る。続く詩篇 XIII「旅するジプシー」と詩篇 XIV「人間と海」は、「苦しい秘密」によって、「前世」の世界から追放された「私」が、近代の「南方」と「北方」に旅立ちさまよう姿を描き出す。そしていずれの詩篇も、自然と超自然の関係を描き出している。

詩篇「旅するジプシー」のジプシーたちは、旅しながら目を空に向け「今はない夢想」(OC, I, 18) を悔いている。自然の世界を通り過ぎながら、彼らが思いを馳せているのは超自然の世界である。また、彼らを愛する大地の女神キュベレは、岩から泉を溢れさせ、そして砂漠に花を咲かせるものの、旅人の前に開けているのは「未来の暗闇の慣れ親しんだ領土」(OC, I, 18) である。ギリシャ神話、そして岩山と砂漠という「南方」的イメージで語られているが、そこを旅するジプシーは、もはや健康な古代人ではなく、超自然を愛し未来の闇の世界を見て取る近代の「預言者の部族」(OC, I, 18) である。このジプシーの種族は、近代芸術家の血統を示すものと考えられるだろう。

詩篇「人間と海」の人間は、「自由な人間」(OC, I, 19) であるように、直前の詩のジプシーを受けて登場する。描かれる人間と海の関係は、もはや「前世」で描かれる関係ではない。海もまた「南方」の地中海ではなく、測り知れない「深淵」を持つ大西洋を想起させる。「愛

に関する慰めの箴言抄」の「北方」の男と同じく、「自由な人間」は「霧の中で行方不明になった熱烈な航海士、太陽よりもさらに美しい北極のオーロラを探す人」であり、「北方」の海に自らを映し出す者であろう。自由な人間と海の関係は、近代人と自然の関係としてとらえられる。この人間は、古代の人間のように造形的で目に見えるものが人間のすべてを表しているのではなく、その内奥に目には見えない魂を隠している。自然もまた、目に見える姿それだけではなく、目に見えない別の世界を表し象徴している。しかも両者は、互いに相手を映し出す鏡であるため、人間の内奥の秘密を表現しようとすることは、そのまま自然の秘密をも解き明かすことになる。人間と自然は互いに憎しみ合う兄弟のように、人間は自然の秘密を解き明かそうとして自然に打ちのめされ、自然はときに自らの秘密を明かすことで人間自身の秘密を明かす。人間は自然を探求することで、自然の秘密と人間の秘密、すなわち超自然を知ることができる。詩篇「万物照応」におけるように、自然は人間に対して「やさしい眼差し」(OC, I, 11)を持つことはなく、互いが憎しみ合い、秘密は両者の闘いを通してしか明かされない。この人間と自然の関係は、古代の関係ではなく近代の関係である。

続く詩篇 XV「地獄のドン・ジュアン」と詩篇 XVI「高慢の罰」は、近代芸術家の罪とは何なのか、近代芸術家の神に対する態度を描いている。神に罰せられても物ともせず地獄へと向かう「静かな英雄」(OC, I, 20)は、神に反逆するサタンの血統を引いている。ドン・ジュアンは近代ヨーロッパの象徴的な人物像であり、モリエールが古典主義的な人物像として描いた他、ロマン主義時代にはゴーティエやミュッセがロマン主義的な人物像として描き、スタンダールは『チェンチ一族』において近代的な無神論的〈南方〉の男として描いた。しかしボードレールは、ドン・ジュアンをホフマンの影響の下、女性を墮落させることを通して自然の秘密を探り創造主に対して反抗する「北方」の男として描き出した¹²。

詩篇「高慢の罰」において描かれる、神学博士が神に勝ろうとして神の逆鱗に触れ、獣並みの存在に落ちてしまう姿もまた、失墜するサタンの姿との類似は明白である。そして、神学博士は芸術家の比喻であり、芸術家が芸術作品の創造において理想を追求するほど、倦怠と憂鬱に陥ることを意味する。理性と知性と秩序を象徴する神殿はギリシャ神殿を彷彿とさせ、理性が失われた様子を太陽の昼から沈黙の夜への変化として描かれる。それは、太陽が輝く古代的「南方」から太陽の隠れた「北方」へと追いやられた姿としてとらえられるだろう。神殿が地下納骨所へと変化し、しかも地下納骨所を開ける鍵が失われて閉じ込められている姿は、墓である自らの魂に住み着いている「無能な修道僧」と同様である。近代の芸術家は、この神に対する反逆の罪、「高慢の罪」によって、治癒と回復が不可能なほどの倦怠と憂鬱の闇に落とされるという罰を受けている。神学的観点において、彼は失樂園後を生きる「北方」の男なのである。

¹² 詩篇「地獄のドン・ジュアン」の詳しい分析は前掲の拙論「スタンダールからホフマンへー1845-1846年に発表されたボードレールの三つの詩篇について一」を参照されたい。

6. 詩篇 XVII から詩篇 XXI まで

詩篇 IX「無能な修道僧」から詩篇 XVI「高慢の罰」までの八編において、近代芸術家の方法と気質が描かれていた。そして詩篇 XVII「美」から、いよいよその近代芸術家にとって、さらにいえば近代芸術家としての「私」にとっての美の理想、そしてそれが具現化した女性の姿を描き出す。それは同時に近代芸術家と美の関係性の表明でもある。ここにおいて、美の多様性、理想の相対主義を表明するべく、「北方」/「南方」の対比的図式が組み込まれていることが見て取れるだろう。

詩篇「美」は、古代的な美、古代の建造物や大理石の像のように、物質的で不動、無感動で純粋な美の典型として描かれている。この詩は、まさに古代的な「南方」の美の理想を描き出し、ボードレールの高踏派的側面を表す詩として有名であるが(OC, I, 871)、この詩をそのまま詩人の理想と決めつけることは控えるべきだろう。詩篇 Vに見られるように、詩人は古代的な美を否定していないし、むしろ一種のノスタルジーとともに賛美している。この詩篇「美」においては、「私」が、詩人ではなく「美」自身であり、擬人法 (*prosopopée*) が用いられていることは重要である。「美」自身が、自分こそが「美」であることを宣言しているのであり、詩人はその美に魅了され研究する「従順な愛人」(OC, I, 21)である。この「美」と詩人の関係性が注目に価する。この古代的な美を身を削って研究する詩人は、恋する男のように、恋い焦がれて自らをすり減らしていく。古代的な偉大な美とそれに隷従する詩人の関係は、美女とそれに恋い焦がれる男の関係性にある。この詩は、古代的な美の性質を描くとともに、それに取りつかれた近代の詩人の姿を描き出していると考えられる。その関係性を端的に言い表した表現が、『悪の華』初版と『漂流物』において、ラテン語詩篇(初版番号53)「ワガふらんきすかへノ賛歌」に付けられた註に見出すことができる。ラテン退廃期の精神性と現代の精神性の共通点を述べながら、その時代の表現を「ローマの美女に膝まづく北方野蛮人の魅力的な不器用さ」(OC, I, 940)と言い表す。この「ローマの美女」と「北方野蛮人」の関係性こそが、詩篇「美」における「美」と詩人の関係性を言い表していると考えられる。その時、この関係性の中に「南方」/「北方」の図式を見出すことができる。古代的「南方」の美に対する近代的「北方」の詩人の態度が、偉大さと隷従性の関係で言い表されている。そしてこの「美」の専制的な態度は、「北方」の男が愛すべき「冷たい女」と呼ぶにふさわしい態度であることも付け加えておきたい。

次の詩篇「理想」において、詩人自身である「私」が「私の真っ赤な理想に似た花」(OC, I, 22)について語る。『悪の華』の第一部は「憂鬱と理想」と題されているが、「憂鬱」のタイトルを持つ詩篇は四篇あるものの、「理想」と題された詩篇はこの一篇のみであり、それは大きな意味を持つと考えられる。直前の詩篇「美」が、古代的「南方」の美の理想を描き出しているのとらえるならば、この「理想」はまさに近代的美の理想を表明していると考えられる。しかもその近代的な美の理想は、ガヴァルニの描き出すような「青ざめた薔薇」(OC, I, 22)ではなく、「真っ赤な理想に似た花」なのである。三行詩の二節において、その理想の花はこう譬えられている。

深淵のように深いこの心に必要なのは、
おまえ、マクベス夫人、犯罪をものともしない強い魂、
激しい風の風土に花開くアイスキュロスの夢。

それともおまえ、偉大な「夜」、ミケランジェロの娘、
奇妙な姿勢で安らかに眠り、
そしてお前の魅力は「巨人たち」の口に合うように作られている！（OC, I, 22）

シェイクスピアのマクベス夫人とミケランジェロの「夜」によって譬えられる理想の選択はスタンダールの影響であり¹³、共に力強い偉大な近代的理想である。いわば、偉大な古代の美に対して、近代においても偉大な美の理想は存在する以上、現代においても、ガヴァルニのような病弱な美ではなく、偉大な美を創造しなければならないという詩人の主張が読み取られる。まず、最初の三行詩の舞台は、「激しい風の風土 (climat des autants)」(OC, I, 22) であり、この「激しい風 (autan)」は詩篇 CII「霧と雨」においても用いられるように (OC, I, 101)、「北方」の風土の特徴的なものである。それゆえ、この三行詩は、「北方」の風土における偉大な理想を表している¹⁴。それに対して、次の三行詩は、ミケランジェロの「夜」によって代表される「南方」の近代が生み出した偉大な美の理想である。この「北方」と近代的「南方」の対比は、詩篇「灯台」と同じであり、この対比において、詩人は自らの「真っ赤な理想」を近代における偉大な美の系譜を引き継ぐものだと位置づけていると考えられる。しかも、シェイクスピアがミケランジェロに対して先行するように、「北方」が近代的「南方」に対して年代順を無視して先行している点もまた、詩篇「灯台」の芸術家の順序と同様であり、ボードレールにとってこの「北方」の優位は本質的なものだと考えられる。この「北方」の現代において、偉大な理想を創造する決意こそ、『悪の華』の企図の核心をなすものであり、そしてそれが「北方」の近代都市パリにおける「現代性」の美を描き出す企図へと進んでいくと考えられる。この「美」と「理想」の二つの詩篇は、古代的「南方」の美、近代における「北方」と「南方」の美という対比において、歴史的な古代と近代の対比、および地理的な「南方」と「北方」の対比が含まれている。また「北方」の現代においても、ガヴァルニの理想と詩人の理想が対比され、卑小な美に対する偉大な美の対比がなされている。

初版では詩篇 XIX「巨人女」と詩篇 XX（初版番号）「宝石」が続き、「宝石」が削除されたため第二版では詩篇 XX「仮面」が続く。いずれの場合も二つの詩篇が対比されて構成されていると考えられる。

¹³ Claude Pichois et Jacques Dupont : *L'Atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du Mal » Édition diplomatique*, Tome I, Honoré Champion, 2005, p. 201-202.

¹⁴ マリオ・リクテルは、この三行詩において、さらに「北方」の風土と、アイスキュロスの夢という「南方」の悲劇的な観念が結び合わされていると述べる。Mario Richter : *Baudelaire Les Fleurs du Mal Lecture intégrale*, Tome I, Slatkine, 2001, p. 180.

詩篇「巨人女」は、一見、詩篇「美」と同じく古代的な美を描き出し、巨人女の古代的な美の偉大さに対して猫に例えられる詩人の隷従性が対比されているように読むことができる。しかし、詩篇「美」において美自身が「私」として語ったのに対して、この「巨人女」では詩人自身が「私」として語っている。しかも、「私」が、接続法大過去（条件法過去第二形）で語るように、この巨人女と詩人の関係が、非現実な過去の仮定の結果であり、現代の詩人である「私」が、古代に生まれたならばこうだったろうという夢想を描いているにすぎない。すなわち、夢想されている古代的な美が非現実であることを物語っている。しかも、この巨人女は、決して詩篇「美」の美ほど専制的ではなく、詩人もまた猫が主人に纏わりつくように巨人女に懐いている。この巨人女は、古代的で「南方」的な美の形象でありながら詩人によって近代化、あるいは「北方」化されている。四行詩の第二節はこう述べている。

私は好きだっただろう、彼女の体が魂とともに花開き
そしてすごい戯れのなかで自由に大きくなるのを見ることを。
彼女の眼のなかに漂う湿った霧で
彼女の心が暗い炎をくすぶらせているかどうか見抜くことを。(OC, I, 22)

この巨人女は造形的に古代的で「南方」的でありながら、その魂をのぞかせる眼には「湿った霧」が漂っている。その霧から巨人女が暗い炎を心に秘めていることを見抜くことができる。霧は「北方」の風土の特徴的な事象であり、そして暗い炎もまた心に秘めた激しい情熱を表している。この巨人女は、外見的には古代的「南方」でありながら、その魂は近代的で「北方」的である。この外見と内面の対比には、造形的芸術を特徴とする古代的「南方」と精神的芸術を特徴とする「北方」の対比が示されている。この巨人女は近代的「南方」の美だと言ってもいいだろう。それゆえに詩人は猫のように巨人女に対して懐いているのだ。この対比的構図は、次の詩篇「仮面」に受け継がれていく。

詩篇「仮面」もまた、一見して外見はルネサンス的な優美さとして描かれる。しかしその古典主義的な美は仮面でしかなく、その仮面の下に苦悩に満ちた引き攣った顔を隠し、そしてその顔こそ真実な顔である。外見は古典主義的でありながら、内面はロマン主義的である。その真実の顔を知ったとき、詩人はこの美女に対して共感し、最後に「われわれのように！(comme nous!)」(OC, I, 24)という言葉で締めくくるのだ。古代美を引き継ぐルネサンス的古典美とロマン主義の美の対比、優雅と幸福の美と悲しみと苦悩の美の対比、言い換えれば古典的「南方」の美に対する「北方」の美の対比がこの詩のなかに含まれている。詩篇「巨人女」も詩篇「仮面」も、外見に関わらず、精神と魂においてロマン主義的であり、苦悩と不幸に満ちた美は、詩人の「赤い理想」の花のひとつだといえる。

一方初版では、詩篇「巨人女」に続いて詩篇「宝石」が置かれていた。「宝石」は、ジャンヌ・デュヴァルを謳った最初の詩篇であり、巨人女の外見的な古代美と内面的な近代美を備えた美を受け継ぐ形で登場する。太陽に照らされて田園に横たわる巨人女と詩人の関係に対

して、室内のランプと暖炉の火に照らされて寝台に横たわる東方的な美をまとう褐色の女性と詩人の関係が対比されている。ムーア人の奴隷女に膝まづく「北方」の野蛮人の態度ともとれる関係性は、これまで見てきた通り、美と詩人の関係、自然と芸術家の関係性と同様である。「アンティオペーの腰にひげのない少年の上半身」(OC, I, 158) という肉体的造形は、古代を思わせる豊満な下半身と中性的な上半身が継ぎ合わされた両性具有的なものであり、それは近代的な美の形象といえるだろう。旧プレイヤー版の編者ル・ダンテックは、初版に詩人が書き加えた九番目の詩節の存在を示唆していたが(OC, I, 1133)、2019年に初めて公にされた。

そして私はその時この真実に満たされていた
神が天才に取っておく最良の宝とは
地上の美を徹底的に知ることで
それからリズムとハーモニーを湧き出させることなのを¹⁵。

「現代生活の画家」の「女」の章において、女性を「たったひとつの存在の中に凝縮された自然のあらゆる魅力のきらめき (un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être)」(OC, II, 713) と呼ぶように、女性の美とは地上の美、自然の美の結晶であり、付け加えられた一節は、女性への愛を通して芸術作品を作り上げる詩人の使命を述べ、これから続く恋愛詩群の目的と意義を端的に表していると考えられる。

「宝石」が削除されたため、第二版において詩篇 XXI「美への賛歌」が置かれる。「宝石」によってその後の恋愛詩群に途切れなく移行していた初版に対して、「宝石」が削除されたため、「巨人女」と同工異曲の「仮面」を置き、そして詩篇「美への賛歌」によって近代的美と近代芸術家を巡る思索を総括することにしたと考えられる。「おまえ」で呼びかけられる「美」は、天国や地獄のいずれに由来するかもわからず、善悪のいずれもの性質を持ち、あらゆる相反するものを兼ね備え、そしてそれを超えるものとして描かれている。美は人間に無限を味わわせ、この世の条件から人間をひと時でも解放してくれるものである。第五節において、美と詩人の関係が、炎とそれに飛び込む蜻蛉、愛する女とその愛が原因で死ぬ恋人の関係で描かれ、これまで見てきたように偉大な美に対して隷従する詩人の姿を変奏するだけでなく、人間は美を求め自らを滅ぼすことになっても構わないという関係性を表している。その美は、詩篇「美」で描かれた専制的な古代的「南方」の美だけでなく、詩篇「理想」において描かれた近代的な「南方」の美や「北方」の美をも含み、さらに詩篇「巨人女」や詩篇「仮面」に描かれる美といった多様性を包括するものである。詩人にとって美が、この世の倦怠を忘れさせてくれる「無限への憧れ」であるとき、それを描く芸術はまさに「北方」の息子たる

¹⁵ Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal*, édition de 1868, dite « définitive », édition établie par Pierre Brunel, Calmann-Lévy, 2021, p. 430.

ロマン主義の芸術だといえる。

7. おわりに

詩篇 V から詩篇 XXI「美への賛歌」、および詩篇「宝石」を加えた 18 篇を、「北方」/「南方」の図式を取り入れることで見てきた。特に詩篇 V から詩篇 VIII「金で買えるミューズ」までの四篇、および詩篇 XVII「美」から詩篇 XX「仮面」までの四篇には、その図式が取り入れられていることが明らかである。もともと「北方」/「南方」の図式が、古代美を絶対美とする古典主義に対して、風土と時代によって美と理想は様々であるという相対主義を表すものである以上、古典主義の絶対美を否定し、美と理想の相対主義に与するボードレールがこの図式を取り入れることは決して不思議ではない。多くの研究者が、これらの詩篇の解釈において古代と近代の歴史的な対比を読み取っているが、それに加えて「北方」/「南方」という地理的な対比を加えることは、ボードレールの美の相対主義を理解する上で重要であると考えられる。特に「南方」を古代と近代に分けてとらえることで、ボードレールの近代芸術に対する見方がより明確になってくる。ボードレールは、古代的な美を否定することなく賛美しつつも、近代的な美を追い求める立場に立つ。さらに、近代においても「南方」と「北方」にそれぞれ偉大な美は創造されてきたことを認める立場に立つ。そしてその上で、ボードレールは自らの風土と時代に即した「北方」の美を優先させるのだ。

詩篇 IX「無能な修道僧」から詩篇 XVI「高慢の罰」に至る八編は、近代芸術の方法と近代芸術家の気質を描き出している。その八編においても近代における「南方」と「北方」の対比は取り入れられていることが見て取れた。しかし、この八編において、「北方」は単に地理的な意味合いを超え、キリスト教以降のヨーロッパ世界、「原罪」によって楽園を追放された世界、「倦怠」に陥った世界における芸術の方法と芸術家の気質を描き出し、神学的な意味合いにおける「北方」的芸術の方法と芸術家の特質が描かれていると考えられる。この八編において、神学的な意味で「南方」を描く詩篇は「前世」だけであり、その他の詩篇は原罪以後の世界の芸術の方法と芸術家の気質を描いていると断言できる。その意味で、地域を問わず、近代芸術は「北方」的であり、近代芸術家は「北方」の男なのである。

以上のように、『悪の華』の芸術詩群に「北方」/「南方」の図式を取り入れて読むことは、新たな角度で光を当てて『悪の華』の構成と内容を捕えさせてくれる契機となる。この「北方」/「南方」の観点で、これ以降の『悪の華』の構成と内容をどう読むことができるか、今後の課題としたい。

(しみず まさし / 鳥取大学准教授)

[本稿は JSPS 科研費 (課題番号 18K00456) による研究成果の一部である。]