

要旨

ボードレールの自己演出：『悪の花』における女と彫刻

小倉康寛

本研究は19世紀フランスの文学者シャルル・ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867) の主著『悪の花』 (*Les Fleurs du mal*, 初版:1857, 第二版:1861) について、女の彫刻的イメージを切り口に読解を試みようとするものである。

『悪の花』は奇妙な作品である。詩句に関する研究は既に数多くあり、C. ピショワの言葉に従えば1970年代に作家研究は一つの頂点を迎えている。しかも作家の詩句には文法的な破格や、マラルメの作品のようにフランス人にとって難解な表現もない。だが読者はその意味を決定することができない。一体何が、解釈の決定を妨げているのか。このように問いつつ、本研究は解釈の多様性について考えていきたい。

先行研究において理由の一端は、二重性や両義性にあると考えられて来た。ボードレールについて二重性と言われているものは数知れない。思いつくままに列挙すれば、近代—古典、美—醜さ、サディズム—マゾヒズム、主体—脱主体などである。

作家の詩句は、読み手の文脈の引き方次第でニュアンスが変わってしまう。彼自身もある一定以上、変化を引き起こすことを企図していたと考えられる。彼は『1846年のサロン』で「嘘というものは、継続的に必要である。騙し絵に到達するためであつてさえも」(OC II, 425) と述べている。些細な印象で多種多様に变化するものを逐一、具体的に明らかにし、しかも網羅的に示すことは困難なことである。本研究では、少ない道具立てで、核となるメカニズムに迫ることにしてみたい。

本研究はまず、自伝と虚構の二重性を自己演出と呼び、その後の考察の焦点とする(第一部)。次に議論の切り口として、女と彫刻の二重性に注目し、美術批評から彫刻について理解を深める(第二部)。これと対比する形で、詩作品を読解する(第三部)。以下では、論述の順で要点を示す(丸括弧内の数字は節を示す)。

第一部 自伝と自己演出

ボードレールの詩句は単独で読むこともできるが、詩群という文脈におかれたとき、別のニュアンスが付け加わるようになっている。先行研究を俯瞰すると、1950年前後から1970年代半ばまで、『悪の花』の「文脈」の汲み取り方は、二通りあった。一つはJ. クレペとG. ブランが示した自伝としての読解である。もう一つはD. J. モソッ

プが示した構造的な読解である。C. ピショワが二つを止揚する。これは自伝と虚構を二重写しにすることを意味する。だが作家自身はどのように考えていたのか。

第一章「自伝から自己演出へ」では、『悪の花』に所収された詩句の年代推定が困難であることを先行研究から示した上で（1）、インド旅行をした振りをしたり、『ラ・ファンファルロ』で自伝的な主人公を登場させたりしたことをはじめ、作家が随所で自伝と虚構を意図的に混ぜ合わせていたことを指摘した（2）。

『悪の花』に関する作家の意図は、詩句の連なりを一つの物語として読ませることであった。1861年12月にアルフレッド・ヴィニー宛に送られた書簡には、次のように読める。「この本のために私がお願いする唯一の讃辞とは、これが単なるアルバムではなくて、始まりと終わりのあるものだと認めていただくことなのです(CPI II, 196)」。

しかしボードレールはしばしば、『悪の花』を自伝的であると自ら認めてしまっていた（3）。詩集は自伝と虚構の間にあるものと言ってよい。

第二章「恋愛詩群の二重性」では、具体的に詩集の自伝的な事実と虚構とをあぶり出していく切り口を見定めた。本研究はまず『悪の花』編纂時の諸問題を整理し、これが理想的に完成された書物ではなかったことを確認した（1）。次に詩集内の虚構の分かりやすい事例として、語り手—詩人の女との交際の仕方を考えた（2）。詩集の物語では、語り手は一人の女と交際し、死別の後に別の女と交際したかのように描かれている。しかしボードレール自身は、同時に複数の女に求愛していた。

しかし自伝と虚構の境を考察するにあたって、女たちの描写と肖像をはじめとする資料を実証的に照合していくことには限界がある（3）。そこで本研究は、分かりやすい虚構の指標として、女が彫刻的に描かれていることに注目した（4）。この切り口は、J.-P. サルトルの他、L. セリエ、L. ベルサーニらが作家を理解する上で重要視したものであった。本研究は切り口の特徴を浮かび上がらせるべく、オウィディウス『変身物語』のピグマリオンと簡単に比較した（5）。ピグマリオンが象牙の女を生きた女にしようとした一方で、ボードレールは生きた女を彫刻にしようとする。

第二部 女と彫刻

彫刻に関する議論は、J. クレペと G. ブランの註解が既に示していたように、容易に整理ができない。ボードレールが詩人であると同時に美術批評家であったことはよく知られているが、彼の彫刻に関する見解は揺らいでいる。『1846年のサロン』では彫刻が「退屈」(OC II, 487)と断定した一方で、別の箇所では彫刻を重要視している。彫刻に関する近代の批評を理解した上で、多角的に検討する作業が必要になる。

第三章「近代人と彫刻」では、彫刻に関する批評の諸例をまとめた。近代における

彫刻の批評はヴィンケルマンに始まる（1）。本研究はディドロ（2）、スタンダール（3）、ヘーゲル（4）をその批判的な受容者として位置づけた。彼らの論理はそれぞれ別個であるものの、彼らは共通して、ヴィンケルマンの彫刻の聖性が近代においては適切だと考えなかったし、また絵画こそが近代的な芸術だと考えた。

第四章「ボードレーと 19 世紀中葉の彫刻の低迷」では、作家が絵画を重要視している点で、ディドロらと共通点が在ることを一先ず認めた。しかし 19 世紀中葉のフランスにおいて、彫刻は低迷していた。本研究は低迷の諸相を整理した上で（1）、作家の両義的な態度を考察した。具体的には、三つの論点を検討した。彼が技巧的な彫刻を批判しつつ、一方で愛好していたこと（2）。彼が空間性を「原始的」と批判しつつも、エルネスト・クリストフの彫刻《人間喜劇》（1857-1859）をモチーフに、彼自身が詩句「仮面」で「原始的な」物の見方をしてみせていること（3）。そして彼がバロック彫刻（特にミケランジェロ）について、対極にある古代ギリシアのイメージを重ねあわせていることである（4）。これらの両義性は、他の批評家には見られない独自性と言ってよい。では彼の両義的判断の源はどこにあると言えるのか。

第五章「悪と彫刻」では、まずボードレーと新プラトン主義の関わりについて、作家研究で知られていることを整理した（1）。彼はジョゼフ・ド・メーストルに傾倒していたが、彼ほど苛烈に悪を糾弾し続けられたわけではなかった。彼は批判しつつも、悪の意義を認めてしまうのである。悪に対する両義性は彫刻にも当てはまる。彼は『1846年のサロン』に顕著であるように、スタンダールを介してヴィンケルマンの思想を受容した（2）。しかし「異教派」において、スタンダールの有用性に関する問題提起を継承し、また古代美を乗越えることを目標に掲げながらも、物質的な美しさに耽溺することを罪と考えた。ここには聖アウグスティヌスが『告白』で示した禁欲主義が影響を与えている。だが彼は独自の宗教理解によって、物質的な美に現在を軽減する意義を認める（3）。特に彼は『現代生活の画家』第十一章「化粧礼賛」で彫刻的な美に別格の位置づけを与える。女は彼にとって罪深いものであった。彼は詩によって女を彫刻化することで、女の罪深さを軽減することを夢想したのである。

第三部 自己演出の過程——『悪の花』読解

女—彫刻を切り口にすると、主要なコーパスは「アレゴリー」「理想」「芸術家たちの死」「美」「無題（私がこれらの詩句をおまえに贈るのは……）」である。これらの意味は文脈によって変化するし、詩群の中で隣接した詩句は女—彫刻に関連していく。

二重性を解きほぐすにあたって本研究は、作家が『悪の花』初版に所収される作品 101 篇のうち、約半数を事前に詩群として公開していたことに注目する。詩群は、作

品を無作為に配列したものではなく、詩と詩の関連で物語が生み出されるように企図されている。本研究は J. ムーケ、C. ピショワ、G. ロップらの年代推定を念頭に時系列に整理し、作家が自己演出を技法として確立した過程を浮かび上がらせた。

第六章「初期作品（1843 頃）——自伝から演出へ」では、自伝的な作品が虚構の性格を持つきっかけを論じた。本研究はまず 1841 年前の作家の作品で確実な作品 2 篇を読み（1）、作家が自分の性欲をテーマに詩を書いていたことを示した。これは自伝的な作品である。一方、本研究は 1843 年頃の「ノルマンディー」派の諸相を整理しつつも（2）、ボードレールが性愛を描いた詩「優しい二人の姉妹」（3）を、ル・ヴァヴァスールに批判された経緯を示した（4）。その上で彼が性愛の生々しさを覆い隠すために、彫刻のイメージを「アレゴリー」（5）や、その他の詩句や作品（『イデオリュス』草稿や『ラ・ファンファルロ』）に反映させたことを示した（6）。

第七章『冥府』（1851）——悲観主義と女—彫刻の探求」では、作家が詩句を個人のことではなく、人間の宿命一般を描く普遍的なものとして拡張していくことを看取した。彼は「冥府」に「現代の若者らの精神的動揺の物語を迎えること」（AB II, 873）を目的に掲げた。この物語は M. リュフが指摘していたように、彫刻家たちの苦悩を描く「芸術家たちの死」と「恋人たちの死」が核となっている。しかし「冥府」では「芸術家たちの死」から「恋人たちの死」へと繋がることで、独特の文脈が生まれている。本研究は詩群を三つに分け、まず憂鬱に沈み込む語り手が芸術に希望を見出す過程を追った（1）。次に芸術の探求の果てに、「理想の像」を夢想する様子を明らかにした（2）。最後に理想が叶わず、憎しみと失意に沈み込む語り手の姿を示した（3）。詩群は自伝と大きく反しているとは読めないが、個別の情報が消されている。

第八章『フランス評論』発表詩群（1857）——純愛の演出」では、作家がジャンヌやサバティエ夫人をモデルとしたと推定される詩句を接合し、詩人の純愛を虚構として示したことを論じた。特に興味深いのは巻頭詩「美」である（1）。「美」は J. テロをはじめ、作家研究者らが暴力的な女を描いたと評する。一方で、この詩群の文脈では語り手が彼女の求愛に応じたと読める。語り手は女の身体の一部に注目する。「巨人の女」—巨大さと乳房（2）、「生きている松明」—眼（3）、「夕べのハーモニー」—「香水壘」「毒」—心・におい・唾・眼（4）である。その後、「全て」で部分ではなく全体を描くようになる（5）。語り手は無限に変化する女の身体を謳い揚げつつも（6）、最後の「無題（私がこれらの詩句をおまえに贈るのは……）」で、詩句で女を不朽のものにすることを望む（7）。しかし純愛の物語は、いずれも虚構である。

第九章『悪の花』初版（1857）——再構成された自伝」では、特にソネ「美」からジャンヌ詩群へと入るまでの流れを中心に、作家が自伝的な作品を接合し、詩人—

青年の物語を「作り出した」ことを示した。本研究は「憂鬱と理想」の区分の仕方について論じた後（1）、核となる詩句を中心に四つの詩群を検討した。「祝福」を中心とした詩群では、本来の詩人が神的な世界に属しており、昼の空が彼の特権的な領分であることが示されている（2）。しかしソネ「美」で、女—彫刻は、彼の領分である天空の支配者として登場する（3）。彼はこの女の求愛を避け、「理想」から「無題（私は、夜空と等しく、おまえを深く愛する）」までに登場する、夜の女に癒しと官能を求める。だが彼の望むように女は彼を愛さず、また「無題（私がこれらの詩句をおまえに贈るのは……）」で、死別が暗示される。彼は憂鬱に沈み込む。

第二のセクション「悪の花」で語り手は性愛を描く詩人となる（4）。この流れで登場する「アレゴリー」は、彼の達観した視野を示唆的に示す。最後のセクション「死」の「芸術家たちの死」には、語り手の神的世界への郷愁が垣間見える（5）。

以上のような自伝を再構築する試みは、様々に意義付けを行うことができる。不遇だった詩人が自らの慰めのために、理想とする青年の姿に自らを演出したと考えることもできる。しかし官能的な女によって転機を迎える芸術家の物語は、作家が『イデオリユス』草稿や『ラ・ファンファルロ』で描いた筋書きを彷彿とさせるものである。

第十章『悪の花』第二版（1861）——遊歩者と知的な愛——では、司直の横暴によって初版の物語を崩さざるを得なかった中で、作家が新たに詩群として形成した「パリ情景」に光を当て、作家が「知的な愛」（CPI II, 15）と呼ぶものを軸に考察した。本研究は「パリ情景」の詩句の大半が朝・昼・夕方・深夜・朝の順で配置されていることを明らかにし、語り手は遊歩者として演出されていることを理解した（1）。その上で女—彫刻に関連する3篇を読解した。「通りすがりの女に」は死別のテーマが含まれているが、詩群の流れでは遊歩者と女がすれ違っただけに読める（2）。「死の舞踏」は、若い頃の作品「優しい二人の姉妹」と同様に、寓意化された死との情事をテーマとするが、語り手は舞踏会に居合わせただけの人物という立場を取る。（3）。「嘘への愛」は、マリー・ドープランの不誠実さへの、作家の怒りと諦めをモチーフとするが、「パリ情景」の文脈では盛り場に居合わせた男の一時の懸想と読むことができる（4）。作家は語り手を遊歩者に重ねることで、後期の愛をめぐる重々しい考えを気軽なものとして演出したのではないか。

§

以上を踏まえ、本研究は結論部で第二部の原罪の軽減をめぐる本質的な議論と、第三部の詩作品における実態を比較し、次のように結論した。

作家が彫刻的な美を重んじ、自己演出を行った最初の理由は、原罪を退けるためであったと考えられる。しかし結果的に、手段は目的を飛び越えてしまう。つまり手段

は複雑化し、当初の目的以上の効果を生み出すに到ったのである。

本研究はこのように詩句のニュアンスの複雑さを単純化せずに、場合分けして追っていくことで、既にフランス文学の古典となって久しい『悪の花』の前衛的な一面を、改めて浮かび上がらせることができたのではないだろうか。