

「醜の美学」——ボードレールの «Les Petites Vieilles»

平 野 真 理

シャルル・ボードレールの名は、フランス詩という枠組みを大きく超えてユニバーサルな空間で光を放つ。一つの通過点ではなく、そこから豊穡な水流を地下深く浸出する、近代詩における源泉ともいべき存在だ。フーゴー・フリードリヒも、「ランボー、ヴェルレーヌ、マラルメなどは、いずれもこの地下水の浸透をうけた詩人である。⁽¹⁾」と述べる。そしてこの水流は、詩と絵画の合流した大海となるのだ。

それまでの絵画は、古代ギリシャ・ローマの模倣を称賛し、万人共通の理想美を掲げていた。そのため、物語のある、神話的・宗教的世界を描く宗教画や歴史画が良しとされた。例え裸体であったり、薄布をまとっただけの女性も、現実に還元されるものではなかった。しかし 19 世紀は、「ロマン主義とはまさしく主題の選択の裡にあるのでなければ、正確な真実の裡にあるのでもなくて、感じ方の裡にあるのだ。⁽²⁾」とボードレール自身が語るように、それぞれの個が持つ独自の感受性を重んじ、「万人」から、「個々」の理想へ向かおうとする時代であった。そして美の規範が個人に委ねられた結果、万人共通という枠がなくなり、それまではその枠に収まらなかった醜さやグロテスクなども、美として新たに浮上するようになった。公園でのくつろぎのひと時に、画

(1) フーゴー・フリードリヒ、飛鷹節訳『近代詩の構造』、人文書院、1970 年、p.40. 以下、本書を『近代詩の構造』と記す。

(2) シャルル・ボードレール、阿部良雄訳『ボードレール批評 1』、筑摩書房、1999 年、p.85. 以下、『ボードレール批評 1』と記す。

布の中心に置かれたベッドに、ヴィーナスではなく現実の裸の娼婦が登場するようになるのだ。

このように作品から物語性や個人的な情感が排除されたため、人は絵画を見、詩を読む時に、その表面には読みとれない言葉、今までとは異なる意味を持つ言葉を見いだそうと模索し、さらに言語化の隙間を絵で表す事も起きる。対象と言葉の断絶による不協和が見る人に衝撃を与え、絵画と詩の共犯関係が生まれ始める。その歩みの始点に、ボードレールの *Les Fleurs du Mal* (1857) が存在するのだ。ジャン・ミシェル＝レイは、「何かがボードレールの歩みの下に形成されている。それは手短に言えば、欠乏、あるいはさらに、多くは失語症によるだろう何かである。⁽³⁾」と述べる。「何か」。それまでの平易に、見たままに得られた言葉では捉えきれない美。語ろうとしても、手持ちの安易な言葉では語れない美。意味と断絶した言葉。ボードレールは、拡大された新たな美の領域の領主となるのだ。

そのような彼にとって、*Les Fleurs du Mal* 第一版発表の際、彼自身が「あらゆる分析家の顔に投げつけられた不快千万な罵言⁽⁴⁾」と捉える「リアリズム」という一括りで自分の作品を語られたのは、許しがたい事であった。見たまま、あるがままの現実を描写したとする世間の評価は、彼が目指す「たんなる写実ではなくて転化をめざしていた⁽⁵⁾」ものとは全く異なるものだからだ。そのような批判は、現実の姿の中から目に見えないものを取り出そうと苦悩を続ける彼にとって、全克的外れなものであった。そのため、当時 *Madame Bovary* で裁判中のギュスターヴ・フロベールを擁護する時、「私はなかならず、作品全篇をつらぬくあの苦悩する、地下の、反逆的な能力、光を放つあの暗黒の鉦脈、——英国人たちのいわゆる底流——そしてこの百鬼夜行する孤独の中の阿鼻叫喚境を通っての案内者となってくれるこの鉦脈に、読者の注意を

(3) ジャック・デュバン、ジャン・ミシェル＝レイ／レジナルド・マクギニス、丸川誠司訳、吉田裕／鈴木雅雄／丸川誠司編『詩と絵画 ボードレール以降の系譜』、未知谷、2011年、p.26.

(4) 『ボードレール批評 1』、p.63.

(5) 『近代詩の構造』、p.64.

引きたいのだ。⁽⁶⁾」と彼の擁護の形を借りて、同時に自分自身を語る。あるがままではなく、作品の見えない部分、鉦脈のように闇の中を深く流れる部分に読者を導き入れるがために、作品を構築していく。その鉦脈を探し求める苦悩がさらなる芸術を生み出す源泉となったのは、4年後第二版を発行した事からも推測される。その際、新たに設けられた18篇からなる「Tableaux parisiens」。その中で「Les Sept Vieillards」と「Les Petites Vieilles」は、特異な二枚の絵となっている。

「古い」という、ありきたりの「美」とはほど遠い対象を選ぶ事で読者に衝撃を与え、「醜の美学⁽⁷⁾」を打ち立てたボードレール。今回は、「Les Petites Vieilles」を取り上げ、この絵に凝縮された美のエッセンスを抽出し、それが美と成りうる要因を見て行く。まず、この作品が生まれた時冠していた題名の「Fantômes parisiens」からひも解く。次に、「Les Petites Vieilles」と大都市パリの重なりを、そして最後に、「des êtres singuliers, ces monstres⁽⁸⁾」と惨めさを残酷に描写しながらも、透明な衝撃へと転換する要因を見ていく事とする。

I 「Fantômes parisiens」

「Les Petites Vieilles」は当初、「Fantômes parisiens」の総題の下で、「Les Sept Vieillards」と共に1859年9月15日発行の *Revue contemporaine* に発表された。この掲載前後の事情については、クロード・ピショワの編纂による *Œuvres complètes I* の解説に詳しく記述されている。この作品のみに関して言えば、雑誌掲載直後に書かれたヴィクトル・ユゴー宛の手紙（クロード・ピショワは、「？」マークを付けながらも、9月23日としている⁽⁹⁾）に添えられ

(6) 同上, p.72.

(7) 同上, p.51.

(8) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, édition de Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p.89. 以下、本書を OC I と記す。

(9) OC I, p.1010.

た原稿では、この総題が付けられている。さらにプーレ・マラシ宛の手紙でも、「Je lui ai dit les deux fantômes parisiens」と記述されている⁽¹⁰⁾。この総題は、どのような意図でつけられたのだろうか。

エミール・リトレによると、19世紀当時の《fantôme》という単語は、「ただ現実には存在しない幽霊」という意味に加えて「詩的」なイメージを含む⁽¹¹⁾。また、痩せ細った人を表現する際にも使われる⁽¹²⁾。二作に登場する老人たちの外観も、この言葉とつながる。さらに、「chimère» «l'idées noires»⁽¹³⁾とこの亡霊たちは、暗い、現実とは離れた夢想の世界へ読者を導く。*Le Spleen de Paris* に収められた《Chacun sa Chimère⁽¹⁴⁾》の中のギリシャ神話の《Chimère》であるのかもしれない。「古い」というものは、まだ目にしていなくとも、誰もが背負っている事なのだ。「古い」は、いつかは現実になる。

しかし、その老いを容赦なく描いているにも関わらず、登場する《Les Petites Vieilles》の持つ、日常空間とは異なる空間に存在するような距離感。《Fantômes》は、このような老婆たちの不気味さだけではなく、現実と非現実を行き来するような非現実感をも表している。同時に、人々が目をそむけたり、見ないようにしている事柄、世間の表面からは葬られている存在、それら全てを含んだものが現実だとボードレールは言っているのではないだろうか。一見華やかな都会は、その大気に、その表皮の下に、醜く汚れた多様な存在を秘めている。

また、「Dans les plis sinueux des vieilles capitales⁽¹⁵⁾」と表現される都会

(10) *Ibid.*, p.1010.

(11) «1 : Image des morts qui apparaît sur naturellement. 2 : Il se dit poétiquement de personnage fictifs qui occupent l'imagination. Il se dit aussi du simulacre sur naturel d'une personne.» ; Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 3, Gallimard et Hachette, p.1409.

(12) «4 : Par extension, personne très maigre.» ; *ibid.*, p.1408.

(13) «7 : Chimères. Idées noires.» ; *ibid.*, p.1410.

(14) *OC* I, p.282.

(15) *Ibid.*, p.89.

の姿は、顔に皺が深く刻み込まれた老婆たちの姿と重なる。ボードレールの描くパリは、ジョン E. ジャクソンが述べるように、「le site parisien comme le vrai lieu du recueil, lieu à la fois réel et allégorique⁽¹⁶⁾」なのだ。パリは、現実に存在しながら同時に、寓意的で非現実な存在として描き出される。さらに《Fantômes de Paris》ではなく、《Fantômes parisiens》である点も、パリの表面的な面ではなく、パリの内面的な情景を表していると思われる。《de Paris》の場合は、「パリという都市の」と限定された、パリの所有物的存在、つまり、単に「パリに存在する」という、語句そのままの意味となる。しかし《parisiens》の場合は、《Relatif à Paris》《qui porte le cachet particulier de Paris⁽¹⁷⁾》と、パリという都市の独特の性格、雰囲気 راびた、詩的な存在となる。

この作品の書かれた 1859 年頃のパリは、1853 年から 1870 年までセーヌ県知事を務めたオスマンによるパリの大改造の途中であつた。古い町並みは壊され、あちらこちらの工事中の現場に石塊が転がっている。まさに、「tout pour moi devient allégori⁽¹⁸⁾》であつた。しかし、「devient」なのだ。ピエール・ラフォルグが《Ce vieux Paris n'a pas encore totalement disparus, il en reste des traces, des vestiges, des ruines.⁽¹⁹⁾》と述べるように、まだ完全には消え去っていない。かつてのパリの姿をほのかに映し出す名残りや、廢墟が残っている。新しいパリの町中に、まだ亡霊のように古いパリが顔をのぞかせ

(16) John E. Jackson, *Baudelaire*, Livre de Poche, 2001, p.54. 以下、この書を John E. Jackson, *Baudelaire* と記す。

(17) *Grand dictionnaire des lettres, Grand Larousse de la langue française, Tome cinquième*, sous la direction de Louis Guilbert, René Lagane et Georges Niobey, Librairie Larousse, 1989, p.3981.

次も挙げる。「Qui est de Paris ; qui a l'esprit, les mœurs de paris ; qui est proper à paris.」; *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Tome douzième*, par Pierre Larousse, Slatkine, 1982, p.292.

(18) *OC I*, p.86.

(19) Pierre Laforgue, *Étude littéraire des Petites Vieilles*, Journées d'Agrégation en Ligne 2002–2003, <http://www.cavi.univ-paris3fr/phalese/Agreg2003/PetitesVieilles.Htm>.

る。そしてその廃墟は、「かつては女だった」と酷評される老婆たち——女の残骸——でもある。《Fantômes》は、かくして《vieilles》でつながる、パリの町と老婆たちを描くのにふさわしい言葉であったのだろう。

また、ボードレールはプーレ・マレシへの手紙で、自分はこの作品でヴィクトル・ユゴーの模倣を試みたと告白している⁽²⁰⁾。元としているのは、*Les Orientales* (1829) 中の《Fantôme》である。クロード・ピショワは、《Les Petites Vieilles》との共通点、擬似点をいくつか挙げる⁽²¹⁾。そこで第一に挙げられているのが、《Les Petites Vieilles》第三部の第一カトラン文頭の《Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!⁽²²⁾》と、第二部の第三カトランの列举部分の《L'une, par sa patrie au malheur exercée, /L'autre, que son époux surchargea de douleurs, /L'autre, par son enfant Madone transpercée, Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs!⁽²³⁾》が《Fantôme》の《Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles! –l'une était rose et blanche ; /L'autre semblait ouïr de célestes accords ; /L'autre, faible, [. . .] /Toutes fragiles fleurs, sitôt mortes que nées!⁽²⁴⁾》に呼応している事だ。前者では、女たちの背負う苦悩や不幸が語られ、その後が続く老婆たちのイメージともなる。後者では、小鳥や天使、天が遣わしたハト、か弱い花に例えられる死んだ若い娘たちのはかない美しさが語られる。型を模倣しているが故に、老婆と若い娘の落差、老婆たちが永遠に失った若さと美しさの欠如感がより大きくなる。そして《Fantôme》に登場する娘たちの中でも、最も言葉を尽くして語られる娘の踊り狂う姿は、悪魔がぶらさがって引く呼び鈴のように惨めな姿をさらして踊る老婆たちと合わせ鏡になっている。そして、《Pour l'endormir dans

(20) «Je lui dédie les deux fantômes parisiens, et la vérité est que dans le deuxième morceau, j'ai essayé d'imiter sa manière.» ; *OC* I, p.1015.

(21) *Ibid.*, pp.1015–1016.

(22) *Ibid.*, p.90.

(23) *OC* I, p.90.

(24) Victor Hugo, *Les Orientales ; Les Feuilles d'automne*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, 1966, p.148.

le cercueil⁽²⁵⁾》《Toute petite en son berceau!⁽²⁶⁾》。今、棺の中に眠る娘も、赤ん坊の頃は揺りかごに眠っていた。片や老婆たちの痩せ衰え、萎びた体にふさわしい小さな棺は、彼女たちにとって新しい揺りかごになる。

しかし、ボードレールはなぜユゴーを模倣の元として選んだのだろうか。《l'admirable poème des «Tableaux parisiens», «Les Petites Vieilles», en est peut-être la démonstration la plus éclatante.⁽²⁷⁾》とジョン E. ジャクソンが述べるように、*Les Fleurs du Mal* の中でも特出した存在である《Tableaux parisiens》。そこで、一段と燐光のような光を放つこの作品。それを自らユゴーの模倣と言う理由が、ボードレールの書く評論の中に隠されている。《Critique littéraire》のユゴーについての評論の中で、彼の詩句は「生命をもたぬ、というか、生命をもたぬと言われている自然を介してわれわれに伝達される、この上もなくうつろい易い、この上もなく複雑な、この上もなく道徳的な感動⁽²⁸⁾」を表現するとボードレールは述べる。生命のない自然、現代人を取り巻く都会生活を通して読者に手渡されるのは、《les sensations les plus fugitives, les plus compliquées.⁽²⁹⁾》である。これは、まさに彼が《Peintre de la vie moderne》で述べる美の定義《c'est le transitoire, le fugitif, le contingent⁽³⁰⁾》なのだ。

そして、「何なりと任意のものの裡にある人間的なもののすべて、そしてまた、神々しいもの、聖なるもの、あるいは悪魔的なもののすべて」を表現するユゴーの詩句は、《Les Petites Vieilles》の第一カトランの《Où tout, même l'horreur tourne aux enchantements⁽³¹⁾》に呼応する。恐怖や悪魔的なもの

(25) Victor Hugo, *op. cit.*, p.152.

(26) *Ibid.*, p.153.

(27) John E. Jackson, *Baudelaire*, p.60.

(28) シャルル・ボードレール、阿部良雄訳『ボードレール批評3』、筑摩書房、1999年、p.225.

(29) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, édition de Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p.132. 以下、本書を OC II と記す。

(30) *Ibid.*, p.695.

(31) OC I, p.89.

まですべてが、パリの中で魅惑的な美となるのだ。

ボードレールは自ら称賛するユゴーの躯体を借りて、そこに自分の美の世界を描こうとした。それが、《Les Petites Vieilles》なのだ。そこでユゴーとの最も大きな違いは、アントワヌ・コンパニオンも指摘するように⁽³²⁾、ボードレールはパリでこの詩を書き、一方ユゴーは国外追放処分を受け、ガンジー島で亡命生活を送る身であった事だ。パリという大都会の中でこのような孤高の世界を築く事で、ボードレールはユゴーを超え、新しい時代を歩み始めたのだ。

次に、作品の中に入り、老婆たちとパリの関連性について見る事とする。

II 《Les Petites Vieilles》とパリ

登場するパリの町は、《le fourmillant tableau⁽³³⁾》だ。これは《Les Sept Vieillards》の《fourmillante cité⁽³⁴⁾》とつながるが、《capitales》《cité》の二つの都会を意味する語が女性形である事は、都会の持つ女性的なイメージに重なる。しかしここでさらに重要なのは、アントワヌ・コンパニオンも指摘するように⁽³⁵⁾、《fourmillant》という言葉である。都会を形容するために、ボードレールはしばしばこの語、あるいは類義語を用いる。同時代のロンドンの町や群衆を表す《le fourmillement des rats⁽³⁶⁾》《le fourmillement de la grande ville⁽³⁷⁾》《les centres les plus fourmillants de la vie commune⁽³⁸⁾》などである。都会の屋根裏や巨大な地下水道に、蟻のようにうごめくネズミの群れ。蟻

⁽³²⁾ «Baudelaire écrit à Paris, tandis que Victor Hugo est en exil à Guernesey.» ; Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p.117.

⁽³³⁾ *OC* I, p.90.

⁽³⁴⁾ *Ibid.*, p.87.

⁽³⁵⁾ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p.124.

⁽³⁶⁾ *OC* I, p.453.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, p.456.

⁽³⁸⁾ *Ibid.*, p.470.

のように無数の人々が巢食う都会。そして都会の雑踏は、あたかも蟻の塊がうごめくようだ。その蟻の塊は黒く、その中の一匹、一匹を区別する事は不可能だ。固有の顔を持たない都会の人々。《foule》という言葉で括られる存在の人々。雑踏こそ、都会人の絶好の隠れ場となる。その中で《Les Petites Vieilles》は、特異な存在感を紙面から放つのである。彼女たちは、ボードレールが作品に含ませようとする《l'épice du déconcertant⁽³⁹⁾》であり、その苦みを帯びたスパイスは人の心に衝撃と緊張感を与え、われわれを作品の深淵へと導くのだ。

フーゴー・フリードリヒは、ボードレールのそのような「美」への挑戦を「美がありきたりの平凡さから護られ、また月並みな趣味にいどみうるためには、それ自身奇怪なものとならなければならない⁽⁴⁰⁾」と述べる。世間の弾劾をも刺激として自分の芸術を生みだすエネルギーとする彼の挑戦は、「美」自身を奇怪なものにする事で、「平凡」「ありきたり」を粉々に粉碎し、超越する。その際の「衝撃」が「美」を生成するのだ。

さらに「現代性」を体現する画家コンスタンス・ギースを描く中でも、作品における香辛料と関連した一文をわれわれは見いだす事ができる。そこでボードレールは、彼のデッサンの中にある《la saveur amère oucapiteuse du vin de la Vie.⁽⁴¹⁾》に言及する。コンスタン・ギースの作品が、ボードレールによって「現代性」と名付けられた独自の詩的な美の世界を繰り広げるのは、彼が自分のデッサンに、生命のワインの苦く、かつ刺激的な味わいを凝縮したからなのだ。凝縮されたエッセンスは、作品の味わいに衝撃的な、深みのある味わいを添加する。

アントワヌ・コンパニオンは、このような老婆たちの存在感を生む《fourmillant》の言葉の持つイメージについて、《Le fourmillement est l'une des images baudelairiennes les plus constantes de la métropole de la capitale

(39) Hugo Friedrich, *Structure de la poésie modern*, Librairie Générale Française, 1999, p.56.

(40) 『近代詩の構造』, p.52.

(41) OC II, p.724.

comme prostitution et liquéfaction.⁽⁴²⁾》と述べる。うごめく雑踏（ボードレールにとっての雑踏は、黒い塊としてただそこにあるのではなく、常に「うごめいて」いる）は、売春と液体で表現される都市の、最も不変のボードレールのイメージの一つなのだ。

ボードレールは、しばしばその《prostitution》について語る。そして、その言葉は、しばしば雑踏の類義語である《foule》と結びついて語られる。*Le Spleen de Paris* の一篇《Les Foules》では、「群衆に沐浴する」行為は、「独特な陶醉」「熱烈な享楽」「筆舌に尽くしがたい饗宴」であり、「神聖な売春」であると述べる⁽⁴³⁾。群衆の中に、世俗的な余分なものを剥ぎ取った無垢の状態で埋没し、群衆と一体化する。しかしながら同時に、詩人としての無意識の感受性は、常に覚醒し、「群衆を眺めながら快感を味わう⁽⁴⁴⁾」事に限りない歓びを見いだす。その売春行為は、「高尚な快樂⁽⁴⁵⁾」となる。ではなぜ、群衆との売春が、ボードレールの中で高尚な行為と成りうるのだろうか。

それは、彼が神を誰か一人のものではなく、あらゆる人々にとっての「尽きることなき共同の貯水池⁽⁴⁶⁾」とし、共有する事を究極の「売春行為」とみなすからではないだろうか。唯一の神を皆で共有する行為も、ある女性を不特定多数の男が共有する行為も、群衆の中で沐浴^{ゆあみ}し、埋没しながら群衆を眺め、その風景を描く対象としてみる行為も、全て同じ快感であり、一つの直線上に並んでいる。

かくして雑踏＝群衆と「売春」は、離れる事のできない共犯者として密接につながる。そして、売春の高尚なイメージは、《Les Petites Vieilles》の第二カトランでのエポニーヌとライスの登場を促す。クロード・ピショワの解説に

(42) Antoine Compagnon, *op. cit.*, p.124.

(43) シャルル・ボードレール、阿部良雄訳『ボードレール全詩集Ⅱ 小散文詩 パリの憂愁他』、筑摩書房、2009年、pp.37-38.

(44) シャルル・ボードレール、阿部良雄訳『ボードレール批評 2』、筑摩書房、1999年、p.162.

(45) シャルル・ボードレール、阿部良雄訳『ボードレール批評 4』、筑摩書房、「火箭1」、p.39.

(46) 同上、「赤裸の心」、p.107.

よると⁽⁴⁷⁾、ローマの支配に反抗し、死刑となった夫の後を追ひ自らも死刑となるエポニーヌは、毅然とした高貴さを、そして古代ギリシャの遊女であるライスは、売春行為の悪徳の面を象徴する存在として位置するのだ。

では「liquéfaction」は、なぜ最もボードレールの都会のイメージの一つなのだろうか。都会の液体とは、何を暗示しているのだろうか。それは、「Les Sept Vieillards」の「les canaux étroits du colosse puissant⁽⁴⁸⁾」、《Les Petites Vieilles》の「les plis sinueux des vieilles capitales⁽⁴⁹⁾」、つまり、雑踏＝パリという躯体の皮膚の下を流れる血管のような下水道であり、たくさんのねずみが走り回る、狭く、陰鬱とした下水道ではないか。都会に隠れた、影の部分形成する。薄暗く狭い裏通りを流れ、都会の汚物やゴミも浮かぶよどんだ水流は、年老いた女の顔に刻み込まれたくすんだ皺と重なる。《Les Petites Vieilles》では「capitales」と複数になり、敢えてパリという固有名詞は、第一部の第七カトランまで出さない。固有名詞を出さず、特定するのを避ける事で、詩的な雰囲気醸し出すのだ。

さらに1862年に出版された *Les Misérables* の中で、ジャン・バルジャンが下水道を逃げ回る場面でも有名な、当時のパリの町を描くにあたり欠かす事の出来ない下水道。オスマンの大改造により整備されたパリの下水道は、パリという都会を象徴するものでもある。それは、時には労働者の生命の水である葡萄酒の匂い⁽⁵⁰⁾を、そして時には血の匂い⁽⁵¹⁾を漂わせながら、ひたひたと流れる。かくしてボードレールの雑踏は、液体と密接につながる。老婆の皺が隠喩する、パリを駆け巡る血管のような下水道、よどんだ都会、雑踏、群衆の中での魂の交換である売春行為。全てが重なりあう。そして、「Le fourmille-ment」の持つ「prostitution」のイメージも、1830年の七月革命後の法令によ

(47) «Elles s'opposent commela vertu et le vice.» ; OC I, p.1018.

(48) *Ibid.*, p.87.

(49) *Ibid.*, p.89.

(50) «Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux/Où l'humanité grouille en ferments orageux» («Le vin des chiffonniers») ; OC I, p.106.

(51) «À travers la cité, comme dans un champ clos, /Il s'en va, transformant les pavés en îlots,» («Il est mon sang») («La fontaine de sang») ; OC I, p.115.

り、娼婦たちが夕刻、街路灯が点灯する前に公道上での客引き行為が禁止された事から消えつつある、(しかし、まだ消えてはいない)、古きパリの姿を映すものの一つなのだ。この辺りの事情は、アレクサンドル・パラン=デュシャトレ (1798-1836) の、19 世紀パリの売春の実態を風俗、習慣など多方面から観察した『19 世紀パリの売春⁽⁵²⁾』に詳しく述べられている。

そしてアントワヌ・コンパニオンは、《prostitution》を述べるにあたって、この作家の別の著書 *De la prostitution dans la ville de Paris* (1837) の中から、《Les prostitutions sont aussi inévitables, dans une agglomération d'hommes, que les égouts, les voiries et les dépôts d'immondices.》の一文を引く⁽⁵³⁾。売春は、人(男)が大勢いる場所では、下水道、道路、そして汚物の溜まり場と同じくらい必然の、共存共生の派生物であり、必要悪なのだ。うごめく群衆、売春、下水道、汚物、そして老女たち。それらは、雑然として醜い。路地裏の破壊で光さず華やかな都会から、排除されようとしている存在だ。しかし、これらも都会を組成する細胞のひとつであり、現実の都会が持つさまざまな顔の一つなのだ。表面からは一見消えたかのようにでありながら、したたかに生き続けている。このように多様な顔を持つという点でも、都会は詩人を幻惑する女性と重なって立ち上がってくるのではないだろうか。

最後に、この作品の「醜」の描写が美として浮上する要因を見て行く。

Ⅲ 「醜の美学」の誕生

《Les Petites Vieilles》では、老いさらばえた女たちの姿が、ボードレールのペンで容赦なく描かれる。ピエール・ラフォルグは、《Les petites vieilles appartiennent à l'évidence au vieux Paris qui est en train de disparaître.》⁽⁵⁴⁾と述べる。《Ces monstres disloqués furent jadis des femmes》《des

(52) アレクサンドル・パラン=デュシャトレ, アラン・コルバン編, 小杉隆芳訳『十九世紀パリの売春』, 法政大学出版局, 1992 年。

(53) Antoine Compagnon, *op. cit.*, p.124.

(54) Pierre Laforgue, *art. cit.*

joupons troués⁽⁵⁵⁾》《Débris d'humanité⁽⁵⁶⁾》と語られる老婆たち。かつては若さで輝き、優雅な、栄華の象徴であった彼女たち。それが今では、人間の残骸と表現される。まさに、オスマンの大改造の中での工事中の散在する石材や、壊れかけた古い町並み、そして、かつてのパリの華やかな姿をかすかに残す残骸そのものなのだ。古いパリの残像を澱のように残す現在のパリ。失った若さの代わりに、顔に深く皺を刻み込んだ老婆たち。これらの消えつつある存在を重ねあわせ、彼女たちの現実の姿を読者の目にさらすその冷徹な詩句について、プルーストは「かくも美しいこの詩は、とりわけ痛ましくも残酷な印象を残します。⁽⁵⁷⁾」と語る。それと同時に、残酷さの中に「意地の悪い美しさをおびている⁽⁵⁸⁾」とも述べる。悪魔が情け容赦なく引っ張る、哀れな鈴のように踊る何人もの小さな老婆たちの惨めさ。踊りたくないのに踊るその姿は、不協和な鈴の音を悲鳴のように響かせる。そして、その姿を人知れず眺める事に密かな快感を得る、観察者としての詩人。

この残酷さから、ボードレールの「不幸」への憧憬とも言うべき意識が読み取れる。彼は美の定義を述べる際、美しさの特徴として最も興味あるものの一つとして、〈不幸〉を含む事だと告白する。「〈歓喜〉はその最も通俗的な装飾の一つでしかない、というのだ。－これに対して^{メランコリー}〈憂愁〉は言うならばその輝かしい伴侶であって、私には、〈不幸〉をともしなわなない〈美しさ〉の^{タイプ}典型というものが（私の脳髄は魔法にかかった鏡なのだろうか?）、およそ考えられないほどなのだ。⁽⁵⁹⁾」と述べるのだ。〈歓喜〉とは？〈不幸〉とは？〈歓喜〉とは、探し求めていたもの、欠如していたものと出会い、充足された状態である。〈不幸〉は、追い求めているものを手に入れようとしても手に入れる事の出来ない、未だ欠如した状態だ。欠如したもの、求めているものが高みにある

⁽⁵⁵⁾ OC I, p.89.

⁽⁵⁶⁾ Ibid., p.91.

⁽⁵⁷⁾ マルセル・プルースト、鈴木道彦訳『プルースト文芸評論』、筑摩書房、1977年、p.20.

⁽⁵⁸⁾ 同上、p.21.

⁽⁵⁹⁾ シャルル・ボードレール、阿部良雄訳『ボードレール批評 4』、筑摩書房、1999年、p.52.

ほど、飢餓感、焦燥感は深まり、深みを帯びた憂愁メランコリーが生まれる。若さを永遠に失った老婆たちの姿を残酷に描くほど、皮肉な事に、彼女たちの不幸は憂愁メランコリーという色合いを帯びた美しさを発散させるのだ。

しかし、容赦のない描写は残酷でありながら、そこには彼女たちへの嫌悪感も哀れみの情も見られない。個の感情がないのだ。プルーストも「彼は自分の憐憫を人に見せるのを望まず、ただこのような光景からその性格を引き出すだけに止めた⁽⁶⁰⁾」と述べる。そこにあるのは、現実の奥底から徹底したリアリティーを抽出しようとする詩人の非情な「目」であり、詩人の個としての内心の吐露とは無縁だ。残酷さとは、個の心情の徹底的な排除と言える。ボードレール自身、感情や心情を「女々しい淫らごと」とであると述べ、「全ての〈哀歌詩人〉は下衆である」というルコント・ド・リールの言葉を引き⁽⁶¹⁾、人と作品の一致と心情と結びついた抒情性を目指したロマン派の詩人たちと決別する。ボードレールは、全く新しい出発点となるのだ。

フーゴー・フリードリヒもボードレールを語るにあたり、詩から詩人個人の心情を排除した「詩の非人格化」について繰り返し述べている。詩と人物の不一致という抒情詩の非人格化は、ボードレールにはじまる。そして、個人的な感情を排除する事で、「個人の心情をいわば中立化し無色透明なものにかえる能力に、ポエジーの証を見ようとした⁽⁶²⁾」と述べる。非人格化を徹底するボードレールのペンにより浮上した老女たちの「醜」は、パリという、進歩に向かって突き進む都会を背景に、緊迫感を秘めた詩的なヴェールをまとう。その緊迫感は、この詩が読み手の能動的な行為を喚び起す事から生まれるのだ。プルーストの「この小さな老婆たちのかかえた苦悩を引き出すのは、われわれの役目です。この苦悩、それを詩人は表現するというよりも、むしろそれでわれわれを苦しめるのです。⁽⁶³⁾」という言葉は、このような、ボードレールが読み

(60) マルセル・プルースト、前掲書、p.21.

(61) 『ボードレール批評 4』、p.333.

(62) 『近代詩の構造』、p.43.

(63) マルセル・プルースト、前掲書、p.22.

手に課した歓喜を伴う苦悩を言い表わす。その無色透明な詩人の残酷さ、非情さは、読み手に老婆たちの抱えた苦悩を引き出す役目を負わせる。そして、意味と言葉の断絶から派生する、《La reine des faculties⁽⁶⁴⁾》である《l'imagination⁽⁶⁵⁾》は、老婆たちの苦悩と飢餓感を引き出す事により、新しい美の世界へと読み手の意識を飛翔させるのだ。都会の中に押し隠された姿を敢えて引き出し、痛みを伴う美を醸し出す。フーゴー・フリードリヒが述べるように、彼が描こうとする対象は、「もはや従来のいわゆる「美しさ」には耐えられなかった⁽⁶⁶⁾」とも言えるだろう。残酷さと美。これらは微妙なバランスを保ちながら、この作品の中で共存する。

こうしてこの作品の一見救いのない「醜」の描写が単にグロテスクに終わらず、透明感のある、普遍性を伴う美として浮上してくるのは、その徹底した非人格化のためだけだろうか。いや、それは老婆たちの老いが、《pour l'éternité⁽⁶⁷⁾》とあるように、死という永遠の虚無にたどり着くのではなく、新たな生と重なるからではないだろうか。

小さな老婆たちは、《Le Désespoir de la vieille》での孤独な老女の姿、《ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.⁽⁶⁸⁾》と重なる。老いぼれながらも愛らしい奇妙な生き物。バラバラになった怪物。それは脆く、まるで老いてしぼんだ小さな老婆のように、歯もなく髪の毛もない赤ん坊の姿でもある。そして老婆たちがよちよち歩いて行く先にあるのは、《cercueils⁽⁶⁹⁾》ではなく、《un nouveau berceau⁽⁷⁰⁾》。赤ん坊から老婆へ。そしてその老婆は、再び揺り籠へ。それも、《nouveau》という形容詞が先導する事で、揺り籠という新しい命の入れ物に、

⁽⁶⁴⁾ OC II, p.619.

⁽⁶⁵⁾ Ibid., p.620.

⁽⁶⁶⁾ 『近代詩の構造』, p.52.

⁽⁶⁷⁾ OC I, p.91.

⁽⁶⁸⁾ Ibid., p.277.

⁽⁶⁹⁾ Ibid., p.89.

⁽⁷⁰⁾ Ibid., p.90.

「誕生」「再生」「蘇り」のイメージが付加される。

ジョン E. ジャクソンは、《Une Chargone⁽⁷¹⁾》で描かれる蛆虫や蠅が増殖し湧き上る腐敗した屍を《nouveau berceau》《le lit où éclot une vie nouvelle et multipliée⁽⁷²⁾》とし、屍を舞台に繰り広げられる究極の生の誕生について述べる。そこは、生命の生まれる寝台となる。死が生命の源となる。ボードレールにとっては、死は生を認識するものとなるのだ。《palingénésie⁽⁷³⁾》は、ボードレールの中で、破壊や死と背中合わせで存在する重要なテーマとしてあり続けるのだ。

この際、死体から湧く蛆虫や蠅、《Les Petites Vieilles》の老婆たちの奇形についての徹底した描写が、かくも美しく怪しい光を放ち、力強く、新たな生、《palingénésie》への憧憬を浮上させるのはなぜだろうか。それは、この二つの作品が「醜」を描写しながらも、宗教的かつ神聖な言葉がちりばめられているからだ。前者では、《âme》《beau matin》《la grande Nature》《ciel》《superbe》《une fleur s'épanouir》《Étoile》《soleil》《ange》《grâce》《sacréments》《beauté》《divine⁽⁷⁴⁾》、後者では、《âmes》《flagellé》《iniques》《reliques》《Démon》《divins》《Prêtresse》《Dévouement》《ciel》《Madone》《or》《revivre》《marbre》《laurier》《saintes》《grâces》《gloire》《vertus》《Èves》《Dieu⁽⁷⁵⁾》が並ぶ⁽⁷⁶⁾。これらの言葉の使用は、非人格化と同様に、老婆たちの悲惨な様態及び「苦悩を浄化」《cette sanctification de la souffrance⁽⁷⁷⁾》し、透明化する

(71) *Ibid.*, p.31.

(72) John E. Jackson, «Le rêve de palingénésie, dans Baudelaire : figures de la mort, figures de l'éternité», dans *L'Année Baudelaire* 2, sous la direction de John E. Jackson et Claude Pichois, Klincksieck, 1996, p.59.

(73) *Ibid.*, p.45. このテーマは、Pierre Brunel, *Baudelaire antique et modernene*, presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p.99 において、そして、Pierre Brunel, *Baudelaire et le puits des magies*, éditions Corti, 2003, pp.252-253 においても取り上げられる。

(74) *OC* I, pp.31-32.

(75) *Ibid.*, pp.89-91.

(76) 《Les petites vieilles》の宗教的語彙の散見については、ジョン E. ジャクソンも *Baudelaire*, p.101 において指摘する。

(77) John E. Jackson, *Baudelaire*, p.101.

る。

このようなボードレールの語句の使用については、先にも引用したボードレールのユゴーについての評論の中の「神々しいもの、聖なるもの、あるいは悪魔的なものすべて」の一文にも読み取られる。神聖なものと悪魔的なものは、単独であるよりも、共存する事により、お互いの存在を強く輝かせる。この両者の共存する世界は、フーゴー・フリードリヒがボードレールの詩の不協和な語群の背景に見る、「キリスト教的なものの残滓⁽⁷⁸⁾」であるとも言える。醜悪なもの、グロテスクなものを描きながらも、ほのかな光が詩句から放たれるのは、彼の詩がそのような残滓を吸って発散しているからだとも言えるのではないだろうか。

老婆たちの醜さは、これらの聖なる言葉により浄化され、失われた若さや美貌が、言葉のヴェールの下で亡霊のように詩人の目に蘇る。そして浄化を経て無垢の状態になった彼女たちは、赤ん坊へと回帰する事で、詩人の《palingénésie》への渴望を浮き上がらせるのである。ジョン E. ジャクソンは、浄化について、《que la mort puisse être un «nouveau berceau», que, par l'épuration involontaire que l'être subit dans les douleurs de l'existence, la pesanteur du péché puisse être allégée, transfigurée, comme par une métamorphose à la fois alchimique et spirituelle, que la vieille redevienne cette «petite fille» aux «yeux divins» que son innocence mène «jusqu'au ciel» (v.44), tel est, plus qu'un rêve, l'espoir profond du poème.⁽⁷⁹⁾》と述べる。この世に存在する事の苦悩を通して被る無意識の浄化により、その者の背負った罪の重みは、軽減され、姿を変える。それは、老婆から少女、そして赤ん坊への変身によって、錬金術的に、そして霊的になされる。老婆は、神聖な目を持つ「少女」に再びもどり、少女の無垢な状態は「天空まで」老婆を導くのだ。あたかも詩人の心の奥深く秘められた希望であるかのごとく！ そう、少女に「なる」のではなく、再び少女に戻るのだ。ここで、霊的な円環が形成さ

(78) 『近代詩の構造』, p.53.

(79) John E. Jackson, *Baudelaire*, p.102.

れる。向かいながらも、決して届かない「天空」へと永遠に渴望する詩人の願望がそこにある。「醜」の描写がたどりつくのは、生への《palingénésie》へ向かう、果てなき渴望なのだ。

結 論

《Les Petites Vieilles》は、彼女たちの老醜や、もう自分の思うように動かない肉体の無様で滑稽なまでの様子を徹底的に描きながら、それまでの枠では捉えきれない「美」を提示する。しかし、「美」は常に人を驚かすものであるからといって、人を驚かすものは常に美しいと考えるならば不条理である⁽⁸⁰⁾」と、ボードレール自身は述べる。〈美〉＝人を驚かすものであるが、必ずしも人を驚かすもの＝美ではないのだ。

オスマンの大改造の進む1859年頃は、古いパリが亡霊のように、近代へと向かうパリの町に顔をのぞかせる。一方、やせ細った、化け物のような老婆たち。「かつては女だった」女の残骸である老婆たち。ボードレールは、彼女たちをパリの町中に引きずり出す。パリの生活は、詩人にとって「詩的で驚異的な主題を豊かにほらんでいる。⁽⁸¹⁾」のだ。

パリという舞台で、老婆たちはメランコリーな色合いを帯びた、緊迫感をほらんだ主題となる。それは現実でありながら、同時に現実ではないと言えるのではないか。ジョルジュ・ブランがボードレールを述べるに際し、彼の言葉による魔術的な喚起をおこなう力を「空無から〈第二の現実〉をひき出すこの力⁽⁸²⁾」と表現している。ボードレールのペンで炙り出された老婆たちの姿は、現実でも虚実でもない、まさに〈第二の現実〉であると言える。

そして、《cité》《ville》《vieilles capitales》と、パリは女性形で表現され、パ

⁽⁸⁰⁾ 『ボードレール批評 2』, p.26.

⁽⁸¹⁾ 『ボードレール批評 1』, p.213.

⁽⁸²⁾ ジョルジュ・ブラン、及川馥訳『ボードレールのサディズム』, 沖積舎, 1986年, p.122.

リの町を血管のように駆け巡る、細く、薄暗い裏道や、汚物も流れるよどんだ水流は、老婆たちの顔の皺と重なる。消えつつある古いパリは、ここでも老婆たちと重なる。

さらに、徹底した非人格化は、それまでの詩と作者の関係を断ち切り、私情を廃す。それぞれを孤立させる事で、より深淵な世界を作り出し、その世界に踏み入れる事でもたらされる緊張感と苦悩を、詩と読者の関係に持ち込んだ。加えて、パリの大気の中で息づく彼女たちの周りに置かれた神聖な言葉の数々が、究極なまでの残酷な描写を透明化する。

醜悪なもの、都会の大気、苦悩、歓喜、喪失感を、ボードレールは、言葉という魔法の杖で掻き混ぜる。そのぐつぐつと煮えたぎった大釜から抽出されるのは、新しい美、そして、美と再生への詩人の飢餓感。テオフィル・ゴーティエがボードレールの詩の中に聞く、『マクベス』の冒頭での三人の魔女たちの呪文は、現代の我々の耳にさらに痛切に響くのだ。「きれいはきたない、きたないはきれい」と⁽⁸³⁾。

——大学院文学研究科博士課程後期課程——

⁽⁸³⁾ テオフィル・ゴーティエ、井村実名子訳『ボードレール』、国書刊行会、2011年、p.30.