

# 「大学／文学」論

## —序説 フランス象徴主義とは何か—

岡 山 茂

「おそらくこの批判という機能は、社会的な諸力によって脅かされながらも七世紀にわたって途切れることなく続いてきた大学という知的冒険にとっての、真の赤い糸なのである。」クリストフ・シャルル、ジャック・ヴェルジェ『大学の歴史』クセジュ文庫、白水社、169頁。

### 1. 「象徴革命」について

中世における大学の誕生や近世のルネッサンスにも匹敵するような「象徴革命」（ピエール・ブルデュー）が19世紀中葉のパリで起こっている。フロベールの小説、ボードレールの詩、マネの絵画がスキャンダルとなった。それらが風俗を紊乱したというよりも、そこにみられる「モデルニテ」（現代性）への感性が画壇や文壇を揺さぶり、群集の意識を変容させたのである。

フロベールとボードレールは1848年の二月革命と六月蜂起を知っていた。その年の2月にはブルジョワジーとプロレタリアートがともに闘って共和政をもたらしたが、6月には両者はたがいに争い、パリの街路は2月のときよりも血まみれになった。政治の無力を目の当たりにした彼らは、ラマルチーヌやユゴーのような政治家＝文学者の世代（あるいはロマン主義）を否定し、文学を政治から自立させようとする。政治への本質的な批判もそこから始まった。

彼らによって見出された自由を武器に、マラルメとゾラは19世紀末になると政治に向かって発言している（「文学基金」と「私は弾劾する」）。プーレスト、ペギー、セリーヌらもそれに続いた。しかしサンボリストたちの「自由詩」はかならずしも自由をもたらさなかったし、ドレフュス事件、政教分離法の成立、

第一次世界大戦と続くあいだに、政治となれ合ってしまう文学者も多かった。すると今度は、人文・社会科学が学問の言葉でその革命（「象徴革命」）を語りなおしている（ベルグソン、バシュラール、サルトル、フーコー、レヴィ・ストロース、ドゥルーズ、バルト、クリステヴァ、リシャール、ブルデュー、ベニシュー、デリダ…）。見いだされるのは「現代思想」というより、「大学／文学」とでも呼ぶべきあらたな概念である<sup>1</sup>。

\*

パリに二月革命が萌すころ、アルヌー夫人は幼い子が急に熱を出したため、フレデリックとの逢引きの約束に背いてしまった。彼女はそこに「神の救い」を見ている（『感情教育』）。他方、そのような「救い」のなかったボヴァリー夫人は、不倫におぼれ、負債に追い詰められ、自らヒ素を飲んで火刑台上のジャンヌ・ダルクのように死んでゆく。フロベールの二人のヒロインは、信仰と資本という二重の抑圧のもとにいた。大学は女性に対して門を閉ざすことで、中世以来その抑圧に加担している（ソルボンヌはジャンヌ・ダルクを火あぶりにするのにも貢献している）。

フロベールはそういう女性たちを文学空間に解放したのである。ボードレーも『悪の華』のなかでレスボスの女に語らせている。さらにマラルメは、晩年に書いた『エロディアードの婚礼』という「ミステール」（神秘＝聖史劇）において、エロディアードというふしぎな女性を描いている。彼女はヨハネの首を所望するサロメであると同時に、その首と結婚することでメシアを産むマリアでもある。中世のパリ大学がエロイーズとアベラルの不可能な結婚（ア

<sup>1</sup> フランスの作家と詩人（フロベール、ボードレー、ゾラ、マラルメ、ランボー、ブルースト、ペギー、そしてサンボリストたち）の作品や発言を手がかりに、フランスにおける大学と文学の関係を考える。そのさい「大学／文学」という概念を立ち上げる。それをマラルメのように「書物」といってもよい。しかしそうすると「大学」と「文学」の概念が消えてしまうため、あえてそれらを残してあいだに「／」を入れた。この「／」はマラルメが「欲望とその成就のあいだのイメーヌ」（「マイム」）というときの「イメーヌ」hymen（「婚姻＝処女膜」）である。「大学」と「文学」はこの「／」を介して結びつくと同時に切り離される。

ベラルは男根を切り取られている) から生まれるように、このエロディアドの「処女懐胎」からフランスにも現代の大学（「大学／文学」）が生まれる。

マラルメは1894年にオックスフォード大学とケンブリッジ大学で『音楽と文芸』と題する講演をした。その帰途に汽車の窓から夕陽を眺めているとき、「文学基金」Fonds littéraire というアイデアをえた。それは中世からあるイングランドの大学を、「ファンド(土地=基金)」という形でフランスに移植し、「詩句の危機」のなかにいるフランスの若い文学者たちを支えようというものだった。アイデアはフィガロ紙に発表されたが、アカデミー・フランセーズや議会は動かなかった。同じころデュルケムなどドイツに留学した学生は、ドイツから「フンボルトの大学」を持ち帰っている。1896年の大学設置法によってフランスに復活する大学は、このドイツモデルに基づいている。しかしクリストフ・シャルルによれば、それもまた「不可能な大学」だった（『大学人の共和国』）。大革命のときに大学を廃絶し、リセとグランド・ゼコールというエリート養成のためのシステムを築いたフランスには、中世以来の大学はもはや再生しようがなかったのかもしれない。しかし1968年の「五月革命」では学生と労働者が彼らの大学を要求している<sup>2</sup>。そして20世紀も終わるころには、哲学者のジャック・デリダが「条件なき大学」について語っている。大学の概念はフランスでは、「あらゆる花束に不在の花、甘美なるイデーそのもの」（マラルメ）のように立ちのぼり、その廃墟にたたずむ者を夢想へと誘うのである。

\*

アベラルとエロイーズのころからの〈批判〉の「赤い糸」を19世紀の文学や20世紀の人文・社会科学のなかを探り、それによって大学と文学を結ぶことは、ブルデューのいう「アウクトール」との出会いを可能にする。アウクトール auctor とは、世界を読むだけのたんなる著者 auteur と違って、世界に知的な革命（「象徴革命」）をひきおこすパスカルやボードレールのような特異な書

<sup>2</sup> 「一般に、五月革命はパリ大学ナンテール校の女子寮に恋人が宿泊する権利をもとめて始まったといわれる。』『大学事典』（平凡社、2018年、864頁）。

き手のことである<sup>3</sup>。

日本にもボードレールやマラルメを読み、そのテキストにランボーの *Sensation* にも似た感覚を味わった文学者はいた（上田敏、永井荷風、萩原朔太郎、中原中也、小林秀雄…）。しかし彼らは、以上に述べたようなフランスにおける大学再生のプロセス（①プロバール、ボードレール、②マラルメ、ゾラ、ベギー、ブルースト、③ブルデュー、デリダ、シャルル…）を知らなかった。それはフランスのサンボリストたちも同じである（ジャポニスムによるサンボリスムの「日本化」は19世紀末から始まっている）。彼らの大学への無知あるいは無関心は、大学を政治的に利用しようとする政治家たちの無知あるいは無謀さとよく釣り合っていた。そのことは、両国がカタストロフ（世界大戦）へと向かってしまうのと無関係ではない。

六月蜂起のときのフロバールとボードレール、パリ・コミューンのときのランボーとヴェルレーヌ、第一次世界大戦のときのベギーとブルーストに希望はなかった。しかし「絶望させる悪天候」（マラルメ「詩句の危機」）のなかでも、雲の切れ目から陽光が差すことはある。ベルナール・ラザール、フェリックス・フェネオンのようなサンボリストは、詩人になることをあきらめてジャーナリストになり、ゾラを動かしてドレフュス事件を起こすことに成功する。同じくドレフュス派の「知識人」であったブルーストは、「真実の生、一瞬の陽光、それゆえに十分に生きられる唯一の生」にほかならない文学を生き、『失われ

<sup>3</sup> 「（…）われわれは、ボードレールが置かれていた社会世界、とくに、彼がそれとともに、またそれに逆らって自己を作りあげた知的世界、そして彼が、文学の界（シャン）というまったく新しい世界を作り出すことに貢献することで、大きく変革した、いや革命した知的世界にまったく無縁なのである。ただし、ボードレールが作り出したその世界はいまやわれわれからすれば、当たり前の世界になっている。それゆえに自分の無知に無知なわれわれは、ボードレールの生涯のもっとも異常（エクストラオルディネール）な点、すなわち文学のマイクロコスモスという通常外（エクストラオルディネール）の現実を「逆転した（経済）世界」として出現させるために展開した彼の努力を消し去ってしまうのである。もうひとりの異端であるマネとおなじくボードレールは自分が遂行した革命の成功の犠牲者である。」（ピエール・ブルデュー『パスカルの省察』加藤晴久訳、藤原書店、2009年、142頁）

た時を求めて』を大戦下のパリで書きあげている。1968年5月のソルボンヌの中庭に青空がのぞいたように、われわれの仮想のキャンパスのメランコリーの泥沼（オンライン授業！）にも「大学／文学」というイデーの花は咲くだろう。

## 2. 「象徴の森」へ

19世紀前半のパリには、18世紀の啓蒙主義者のように生きようとするプロレタリアの詩人たちがいた。昼は働き、夜も寝ないで学んだ彼らが、スコレー（学校＝余暇）をほしいままにするブルジョワジーへの敵意を募らせたとしても不思議ではない。そのころにリセで学び、法学ファキュルテを中退したフロベールとボードレール（ともに1821年の生まれ）は、文学の世界に人間を解放しようと試み、そのことに成功している。大学のない時代に、文学はあたかも大学のように機能し、文字が読めるようになった人々を「啓蒙」したのである。

20世紀になっても、ブルーストとペギー（二人の出自は大きく異なる）は、中世のゴリアールのように文学の可能性をどこまでも追究している。詩句のなかに息づいていた「イマジネールな知」<sup>4</sup>は、散文のなかで息を吹きかえし、人文・社会科学の言語をも駆動させるようになる。「現代思想」を担う人たちもまた、ドレフュス事件のときの「知識人」と同じように、あらたに見いだされた「大学／文学」のなかで語ったのである。

ブルーストとペギーはボードレールのいう「象徴の森」の葉陰で、クモのようにテキストを編み、そこにかかった獲物を食らいつつ、いつのまにか「アウクトール」へと変身した。しかしパリ・コミューヌが潰されて以降、森のなかで生産されるテキストを都市に生きる人々に届けるための出版という仕掛けは、ボードレールが生きていたころのように機能しなかった。出版という「商売」からえられる利益の一部（著者の死後50年をへて「公的領域」に入った著作の著作権料に当たる部分）を「ファンド（土地＝基金）」にして、未来の「ア

<sup>4</sup> 岡山茂『ハムレットの大学』（新評論、2014）、第1章「イマジネールな知の行方」、とりわけ「エロディアードの大学、マラルメとデリダによる」（12-32頁）を参照。

ウクトール」を育てようというマラルメの「文学基金」も実現しなかった。ブルーストは「無意識的記憶」の糸をたぐりながら『失われた時を求めて』を書き始めることになる。しかしようやくそれを完成させて「森」から抜け出たときには、第一次大戦は数千万の死者を出して終わっていた。ペギーは共和国の奨学生となり、高等師範学校で学び、出版社をたちあげ、その雑誌（『半月手帖』）に書きつづけるが、第一次世界大戦が始まるとすぐ戦死している。ベンヤミンとセリーヌの「夜の果てへの旅」は第二次大戦、そしてその先まで続くだろう<sup>5</sup>。

しかし「象徴の森」のなかで木々は果実をつけ、その種は大地に根づいている。戦乱のなかでそこをさまよった思想家や、誰にも知られずにそこに消えたサンボリストの屍も、その大地を潤したことに変わりはない。秋の日の午後には森に入ってみるとよい。紅葉した木々は日没の火で燃え上がり、壮麗な夕焼けとなって都市へと戻るわれわれを照らす。都市に戻ったあとも本を開きさえすればその森に戻ることはできる。耳を澄ませば、遠くから地層のきしみのような「時代の不協和音」（クリストフ・シャルル）が聞こえてくるだろう。ワーグナーはその不気味な音を音楽へと変容させ、ボードレールを陶然とさせた。マラルメはその音楽から文学の富を奪還しようとした。ドビュッシーやフォー

<sup>5</sup> ヴァルター・ベンヤミンは1933年にナチスの迫害を逃れてフランスに亡命したが、親ナチスのベタン政権のもとにあるフランスからも逃れざるをえなくなり、「アメリカに向かう途上スペインとの国境で、ゲシュタポに引き渡されることを恐れて自殺した」（『ブリタニカ国際大百科事典』）。親ナチスであったセリーヌは戦後もさまよわねばならない。「ルイ・フェルディナン・セリーヌ（1894-1961）。フランスの小説家。（…）貧しい家庭に生まれ、医学校に在学中、第一次世界大戦に参加。重傷を負ったのち、海外を放浪。帰国後パリの場末で医師を開業。第一作『夜の果てへの旅』 Voyage au bout de la nuit（1932）で一躍有名になった。絶望的ペシミズムと凶暴な個人主義に彩られたこの作品は、存在に対する嫌悪感を卑俗な会話体で記述し、小説に新しい可能性を開いた。1937年アナーキズムと反ユダヤ主義による激越な論調のパンフレットを発表。1944年ドイツ軍背走と行をとみにし、第2次世界大戦後デンマークで投獄され、その後も亡命を余儀なくされた。1951年特赦により帰国。文壇から黙殺され貧窮のうちに死んだが、その後作品に対する全面的な再評価が行われた。（…）」（同上）。

レもまた、マラルメやブルーストと同じようにボードレールのいう〈自然〉という「寺院」に迷いこみ、そこに拡がる「象徴の森」をさまよった。

〈自然〉は一つの寺院であり、その生きた列柱のあいだから、  
ときおり不明瞭なことばを漏らす。  
人がその象徴の森に入ってさまようと、  
森は親しげな視線でその人を見つめる。

遠くから呼びかわす木霊のように、  
暗くて深い統一のなかで、  
夜のように、光のように広々と  
香り、色、そして音が応えあう。

こどもの肌のように爽やかで、オーボエのように甘い、  
草原のように緑なす、さまざまな香りがあり、  
—また腐乱した、豊かな、勝ちほこる香りもあり、

無限の事物の広がりをもつそれらは、  
龍涎香、麝香、安息香、そして薫香のように、  
精神と感覚の陶醉を歌っている。

『悪の華』詩篇第4番「コレスポンダンス」

19世紀前半のドイツ地方には音楽のゆたかな「象徴の森」が拡がっていた。ベートーヴェンの第3シンフォニーの第1楽章にはナポレオンの軍隊が攻め込んでくるときの進軍の様子や、それを押しとどめようとするプロイセンやオーストリアの軍隊のぶつかり合いが描かれているように思われる。クライマックスに鳴りひびく「不協和音」はその激突の瞬間である。第2楽章の葬送行進曲

はナポレオンというより、戦いのなかで死んでいった兵士たちを送るものだろう。あるいはシューベルトの晩年の変口長調のピアノソナタでは、最初から不気味な低音のトリルが聞こえてくる。しかしそれにもかかわらずその音楽はふしぎな平安に満ちている。あるいはさらにワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』では、夜の森で愛しあうトリスタンとイゾルデの官能の高まりの絶頂において、それを断ちきるような「不協和音」が鳴りひびく。しかし最後の「愛の死」では、それが天へと昇りつめる協和音のクライマックスへと変容し、そのあとでゆっくりとドラマも終わるのである。

フランスではコロエやミレーやクールベのような画家たちが神秘の森を描いた。他方でドラクロワは、『民衆を導く自由の女神』で革命のときの騒擾を描くとともに、『ショパンの肖像』でポーランドからフランスに逃れてきた音楽家の憂鬱の本質を伝えている。マネの『草の上の昼食』は、神秘などおかないしに森で遊ぶ男と素っ裸の女を描いている。19世紀なかごろまでに、音楽と絵画はボードレールやフロベールの文学とともに、「象徴の森」とでも呼びうるあらたな〈自然〉を形成している。

ボードレールの「コレスポンダンス」という作品には、その「象徴の森」のなかでの音、香り、色彩の「照応」（コレスポンダンス）が描かれている。ここでは視覚（緑の草原）、聴覚（つぶやき）、嗅覚（香り）ばかりでなく、触覚（さわやかさ＝つめたさ）や味覚（「甘い」）もいり混じっている。この「共感覚」の世界において知性と感性はひとつになり、精神もまた陶酔へと誘われる。そればかりではない。第1連の4行目で「森は親しげな視線でその人を見つめる」といわれるように、ここでは〈自然〉も視線を持っている。そしてその樹々（「生きた列柱」）のあいだからは僧侶たちのお経のようなつぶやきが、そこで焚かれている薫香の匂いとともに漂ってくる。たしかに森のささやきは理解しがたいけれど、それが「ことば」であることに変わりはない。こだまを木霊あるいは木魂と書くように、木も魂をもち森の大地の養分を吸って生きている。

われわれは〈自然〉とともに生きるというより、むしろそれを利用しようと



してきた（水力、石炭、石油、原子力による発電…）。自然の災害から身をまもり、それがもたらす富とともに生きようとしてきた。ついには自然を征服し、それを勝手に改変するようにさえなった。その傲慢さのつけをいまわれわれは払わせられている（森は破壊され、海にはプラスチックごみがただよい、空気は排気ガスで汚染されている）。いまだに「象徴の森」をさまよっているのに、その森からは「精神と感覚の陶酔」が失われてしまったかのようだ。

象徴主義とは、モダンからポストモダンへの移行のなかで展開された諸芸術の運動の総体である。その本質を捉まえようとすることも、「象徴の森」をさまようようなものかもしれない。そのこと自体が甘美な体験であるならそれもよい。同じようにそこをさまようだけかと出会うかもしれない（『ペレアスとメリザンド』）、あるいはだれかがあなたの屍をみつけて葬ってくれるかもしれない（ランボー「谷間に眠る男」）。しかし「精神と感覚の陶酔」を味わえないとしたら、われわれは何のためにそこをさまよのだろうか。

### 3. 古典主義とロマン主義を超えて

ボードレールの語る〈自然〉は、人間との交感が可能であるような調和のとれた自然であった。そのような〈自然〉は「モデルニテ」（現代性）の時代にはありえないからこそ、それへの想い（ベンヤミンのいう「現代の前世に関するデータ」<sup>6</sup>）をボードレールはこの詩に込めたのかもしれない。じっさい詩人は、こうした理想郷へといたるためにハシシュやアヘンも試している（『人口楽園』）。しかし麻薬による感覚の錯乱をこの「コレスポンダンス」という作品は描いてるわけではない。ここで語られる「精神と感覚の陶酔」は、詩のことば（詩句）によってもたらされるものである。それが可能であると信じたからこそ、ボードレールは詩を書き、絵画や音楽を批評し、「精神と感覚の陶酔」

<sup>6</sup> ボードレールの「コレスポンダンス」（照応）という詩には、「現代の前史に関するデータが規範の形で記録されている」とベンヤミンは考えていた。横張誠『ボードレール語録』、岩波現代文庫、2013、1頁参照。

をもたらす「象徴の森」の神秘を解き明かそうとした。その試みの全体像を知るには、ボードレールの作品を読むばかりでなく、彼が生きた時代や歴史についても「研究」しなければならない。これはこれで〈人文学〉という「象徴の森」に入りこむようなものだろう。

ここではまず17世紀以降の古典主義との関係を考えてみよう。古典（クラシック）の源は古代ギリシャ・ローマにあるが、17世紀フランスの古典主義は、それを模範にしてラシーヌ、コルネイユ、モリエールのような劇作家やボワローのような詩人が形成したものである。彼らはフランス詩の韻律法を完成させた。『悪の華』の詩篇がすべて伝統的な韻律法にもとづいて書かれていることを考えるなら、ボードレールはこうした古典主義の「形式の端正、思惟の明晰」といった性格を大切にしながら、そこには収まりきれない世界を描いたのである。そこには「よい」香り（「こどもの肌のように爽やかで、オーボエのように甘い、草原のように緑なす、いくつかの香り」）もあれば、「悪い」香り（「腐乱した、豊かな、勝ちほこるような香り」）もある。それらは混然一体となることによって「精神と感覚の陶醉」をもたらす（「無限の事物の広がりをもつそれらは、龍涎香、麝香、安息香、そして薫香のように、精神と感覚の陶醉を歌っている」）。そしてこれらの香りを発散させる「花々」は『悪の華』という詩集におさめられ、第二帝政のなかで安逸をむさぼるブルジョワジーを驚かせるとともに、大革命から半世紀が経ってもなお崩れない古典主義時代の表象空間を揺るがすことになった。

ナポレオンが創ったりセ（高等中学校）では、大革命がもたらした混乱を收拾するために、ラテン語の古典やフランスの古典主義の作家たちの作品が「レトリック」（リベラルアーツの一つとしての「修辞学」）とともに教えられていた<sup>7</sup>。フロベールやボードレールが古典主義的な教養を身につけたのもそこに

<sup>7</sup> 当時のリセでのレトリック教育については、横山裕人「17世紀の著作家はリセでどのように読まれていたのか、19世紀フランス中等教育における explication 成立史と2人の高等師範学校生（シャルル・デュロとオギュスタン・ガジエ）について」、『仏語仏文学研究』第49号、2016を参照。

おいてである。

17世紀にデカルトは、イエズス会のコレージュ（リセの前身）で学び、すべてを疑っても疑っている自分を疑うことはできないということを見出し、そこで立ち止まった。「われ考える、ゆえにわれ在り」というのはそのときのデカルトのぎりぎりの思いである。彼は近代の科学を創始したといわれるけれども、神の存在は疑っておらず、信仰と科学をともに肯定していた。科学と信仰のあいだに矛盾があってはならなかったし、古典的な整合性もそのことにおいて保たれていた。ところがガリレオが教皇庁に断罪されたことによって世界は一変したのである。デカルトはそのことを知って驚き、地動説にもとづく『宇宙論』の発表をあきらめて『方法序説』のみを発表した。こうして科学は独自の歩みをはじめ、自然をも作りかえる科学技術（テクノロジー）をもたらすことになる。そしてその歩みを、バチカンが象徴する「宗教的な知」はもはや止めることができなくなった。

18世紀の啓蒙思想家たちは神を信じていない。彼らは理性の光であまねく地上の闇を照らすこと、つまり啓蒙が自らの役目であると考えようになった。しかし彼らの『百科全書』はあまりに膨大なものとなり、ひとりの人間がその全体を把握することは不可能になった。多くの協力者がいてはじめて可能な『百科全書』は、人間の知を総合すると同時に、その知をひとりの人間が掌握することはできないことを示したのである。人間は一つあるはいくつかの分野の専門家となることしかできない。しかし人間はそのことを知って謙虚になったわけではない。啓蒙思想は神へのおそれを欠いた思想であるゆえに、手つかずの〈自然〉（あるいはアフリカやアジアの「処女なる大地」）を犯すことを正当化し、革命へとフランスの民衆を誘う「危険」な思想となってゆく。

ボードレールの思想は、そうした17・18世紀のフランス思想を越えているように思われる。そこにはデカルトの〈自我〉ではなく〈自然〉がある。「私」はそのなかをさまようかそのなかに溶解してしまっている。〈自然〉からはつぶやきのようなことばが聞こえてくるが、それが何を意味するのかはわからない

い。しかしそのようにして「象徴の森」をさまよう人間に「森」は親しげな視線を投げてよこす。主体と客体のあいだの隔たりは消滅し、人間は〈自然〉と一体となって恍惚となっている。これもまた危険な思想かもしれない（くりかえすがボードレールは麻薬によってこの世界を知った）。しかし音楽、絵画、文学の作品は人間の知性と感性によって作り出されるものである。ボードレールはそのことを音楽・美術批評をとおして明らかにするとともに、自らの作品をとおして証明しようとした。

それではロマン主義はどうだろうか。ロマン主義は古典主義への反発からうまれた芸術運動で、「ルソーの思想や『シュトルム・ウント・ドラング』運動に端を発し」、「自然との直接的な接触を求めた」（ブリタニカ国際大百科事典）とされる。ロマン主義の詩人としてラマルチーヌとユゴーを挙げることができるが、ボードレールは一世代上の彼らの影響のもとで古典主義を乗り越えるとともに、彼らとの対決のなかでロマン主義をも乗り越えることになった。

ラマルチーヌとユゴーは七月革命や二月革命で活躍した。文学者が政治家としても活動できたのは、啓蒙の理想をひき継ぐ「文人」とみなされたからだが、彼らはそればかりでなくロマンティックな感性と宗教家のようなカリスマ性をそなえており、そういう彼らに当時の人々は政治をもゆだねようとしたのである。たしかに1848年2月の革命では彼らは第二共和政をもたらすのに貢献している。しかしその6月にプロレタリアートの民衆蜂起が起きたときには、彼らはそれを潰す側にまわってしまう。ボードレールやフロベールはそこに彼らの政治家としての限界ばかりでなく、詩人としての限界も見た。

そのボードレールとフロベールは1857年にスキャンダルをひき起こしている。『悪の華』と『ボヴァリー夫人』はともに公序良俗に反するとして訴えられ、フロベールはかろうじて有罪を免れたが、ボードレールは有罪となって罰金といくつかの詩の削除を命じられた。しかしそのことが逆に彼らを有名にした（スキャンダルの効用）。それはいわば、路上での革命とは異なる血を流さない「革命」（ピエール・ブルデューのいう「象徴革命」）となった。なぜならそれ

は古典主義とロマン主義の時代を終わらせ、のちに「象徴主義」と呼ばれることになるあらたな時代を拓いたからである（ポール・ベニシューの『作家の聖別 - フランスのロマン主義』はボードレールのまえで終わり、ギー・ミショーの『象徴主義の詩的メッセージ』はボードレールから始まっている）。

#### 4. ランボアの「感覚」について

ボードレールが「コレスポンダンス」のなかで自然を「寺院」といったように、ランボオも「感覚」Sensation（1870）という詩のなかで自然を「女性」に例えている。ふたつの作品にどのような「コレスポンダンス」があるのだろうか。

夏の青い夕暮れのなか、私は小道を行くだろう  
麦の穂に刺されながら、細やかな草を踏みに。  
夢みる者、私は草の冷たさを足に感じるだろう、  
自分の裸の頭を、風にさらしたままにして。

私はなにも話さない、私はなにも考えない。  
でも無限の愛が私の魂のなかをたちのぼる。  
そして遠くへ、ずっと遠くへ、ボヘミアンのように行こう、  
〈自然〉のなかを、あたかもひとりの女性といるように幸せに。

アルチュール・ランボオ「感覚」

夏の日の夕暮れに、「私」は小麦畑のあいだの小道を歩いている。麦の穂が脛をチクチクと刺すのも、踏みしめる草のやわらかさや、帽子をかぶらない頭と顔にあたる風の感触も、昼の暑さでほてった身体にはちょうどよい。「私」は足裏から頭のとっぺんまで全身を〈自然〉にさらしている。

第1節が歩行という水平の移動をとおして外との接触を描くのなら、第2節

は立ちのぼる「無限の愛」の垂直の移動を描いている。口をつぐみ、何も考えずにひたすら歩いていると、「魂」のなかを、まるで樹木が大地から水や養分を吸い上げるように「無限の愛」が立ちのぼるのを感じる。この「無限の愛」はつぎの行の果てしない水平の移動（「そして遠くへ、ずっと遠くへ」）を呼びおこす。そしてそればかりでなく、最初に「青い夕暮れ」といわれていたものを最後の行の〈自然〉へと変容させる。〈自然〉はさらに擬人化されて、「ひとりの女性」となる。定冠詞がついて大文字ではじまる女性名詞の〈自然〉に対して、この「女性」には単数の不定冠詞がついている。つまりだれでもない「ひとりの女性」が、「ひとりのボヘミアン」となった「私」にいつのまにか随伴している。「あたかもひとりの女性といるように幸せに」、私はどこまでも、どこまでも歩いてゆくだろう。

この「あたかも」は、文学が可能にするものであると同時に、文学を可能にするものでもある。ほんとうはだれもないのに、「私」はひとりではない。この短い詩をフランス語で口ずさみながら歩くと、その全体にちりばめられた単純未来の一人称の活用語尾である *rai* のくり返し、そして母音と子音の微妙な衝突とグラデーションに乗せられて、「私」もまた幸福な気分になるだろう。たとえば一行目の前半の「夏の青い夕暮れのなか」*Par les soirs bleus d'été* と、2行目の前半の「麦の穂に刺されながら」*Picoté par les blés* を比べてみよう。そこでは [p] と [b] という破裂音と、*bleus* と *blés* の交錯が見られる（そしてそれは *par* をとおして最終行の「自然のなかを」*Par la Nature* とも響きあう）。また *été* と *blés* についてのアクサン・テギュ「´」はまさに脛を刺す麦の穂のようである。第2節の1行目「私はなにも考えない、私はなにも話さない」*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien* にも [p] と *rai* のくり返しはみられるが、ここではむしろ [n] という鼻音のくり返しに導かれて、つぎの行の [m] という鼻音のくり返しが準備される。「でも無限の愛が私の魂のなかをたちのぼる」*Mais l'amour infini me montera dans l'âme* というときに、読む者は [m] を発音するたびに口をしっかりと「つぐむ」ことになる。その次の行ではむしろ

口を開き加減して、鼻からも息をぬく鼻母音がくり返される。[m]の音は「ボヘミアン」bohémienの[m]を介して、最終行のおわりの「女性」femmeの[m]と響きあう。ランボーはこの詩を書いたとき16歳だった。この短い詩のほかにも「酔いどれ船」のような長い詩も見せられたヴェルレーヌやテオドル・ド・バンヴィルは、天才があらわれたと思ったことだろう。

ところでここで語られる「無限」の感覚は、パスカルのいう「考える葦」を想わせる（「人間は自然のなかでもっとも弱い一本の葦にすぎないが、それは考える葦である」）。パスカルの「葦」にも不定冠詞の単数形がついているが、人間は、川や沼の岸辺に群生し、根は土中でつながっているけれども、地上では風にさらされている一本の「葦」のようなものである。ただしランボーは「何も考えず」にひたすら歩くのみだ。このどこにも定住しない「ひとりのボヘミアン」は、考えるよりも自らを錯乱させるための新たな詩法を見出し、『イルミネーション』を残したあとは詩を書くことさえやめてしまう。マラルメやブルーストは、ボードレールから学んだ「文学」のなかに留まりながらその可能性をどこまでも追求している。しかしランボーはそうした表象の空間にはとどまらずに、ひたすら「一本の葦」のように〈自然〉のなかで生きようとした<sup>8</sup>。

「象徴革命」によって「詩人の時代」を終わらせたボードレールが、19世紀末にはもっとも有名な詩人になるというのは皮肉なことだ（『悪の葦』は19世紀でもっとも版を重ねる詩集となる）。それは詩人であることをやめたランボーが、そのことゆえにとびきり有名な「詩人」となったことを想わせる。マラルメは、ランボーが足にガンをわずらってマルセイユに戻り、そこで足の切断手術を受けたあとに死んだという記事を新聞で読み、パリでその噂をするサンボリストたちを見ながら、まるで「非人称の亡霊」がパリの路上をさまよっているみたいだと言うだろう。「(…)しかしながら、結局のところ高邁で、妥協

<sup>8</sup> ランボーはしかしながらマラルメのいうハムレットにも似ている。「英雄がいる—あとはすべて端役だ。彼は歩きまわる。ただそれだけだ。自分自身という書物を読みながら。」ステファヌ・マラルメ、「書誌」、『マラルメ全集Ⅱ』、筑摩書房、1989、356頁。「リクルート・スーツのハムレットたちへ」（岡山茂、前掲書、33-57頁）も参照のこと。

のなかった—精神的にアナルキストの—この生涯を、そこにありえたかもしれぬ美しさに沿うよう仮説的に掘り下げてみるならば、この当事者は、きっと、かつて彼であり、しかしもはやいかようにも彼ではない誰かに関することのように、誇り高い無関心さをもって名声への到達結果を受け入れたのではないかと推測すべきでしょう。外地から持ち帰ったお金にさらに加えるべく、非人称の亡霊が、パリをうろつきまわってもっぱら著作権を要求するというようなところまで、厚かましきぶりを発揮したりしないとしての話ですが。<sup>9</sup>

ここでいわれる「非人称の亡霊」は「著作権を要求する」ような妙な亡霊であるけれども、アフリカにいるあいだに作品が出版されて有名になった「ランボー」であると同時に、よく売れるようになった『悪の華』の印税を回収するために冥府からよみがえった「ボードレル」かもしれない。真の天才は生きているあいだに報われることはない。なぜならそのすばらしさが認められるまでに時間がかかるから。しかしマラルメは、ランボーが精神の血統においてボードレルの正当かつ正統な相続人であるということを述べている。「文学基金」は、書物の著作権料をめぐる遺産相続の話だが、作家や詩人の死後50年が過ぎたあとは、著作権料は出版社が「横領」するのではなく、精神の血統をつぐ若い詩人や作家の育成のために用いるべきだというのがその趣旨だった。そうであるならランボーは、自分の著作権料ではなく「文学基金」を要求するためにパリの街をうろついていたのかもしれない。

ランボーもボードレルも、詩人というより「ひとりのボヘミアン」、あるいは「ひとりの遊歩者」だった。ボードレルは、半身不随で失語症という悲惨のなかで死んだときに、自分が世界でもっとも有名な詩人になるとは知らなかった。ユゴーは国葬に付され（1885年）、その長い葬列が凱旋門からパンテオンまでをねり歩き、棺が冷たいその地下聖堂に納められたあと詩人たちから忘れられてしまうのと対照的である。『レ・ミゼラブル』の詩人は、クーデタ

<sup>9</sup> ステファヌ・マラルメ「アルチュール・ランボー」『マラルメ全集Ⅱ』筑摩書房、1989、94頁。



をおこして皇帝になったナポレオン三世を第二帝政のあいだずっと亡命先から批判しつづけたがゆえに、第三共和政の英雄となった。しかし第三共和政は、第二共和政が六月蜂起を潰したように、パリ・コミューヌを潰すことで成立したブルジョワジーの体制である。マラルメは、ユゴーがパンテオンに封じ込められてはじめて、サンボリストたちもようやく重しが取れたように自由詩を書き始めたと書いている（「詩句の危機」）<sup>10</sup>。そのサンボリストのなかには、ドレフェス事件のときにドレフェス派となるベルナール・ラザールやフェリックス・フェネオンもいた。フランス象徴主義の詩人たちの血脈は、ポーからボードレル、ヴェルレーヌ、マラルメ、ランボーをへて、ブルースト、ペギー、サンボリストたちへと続いている。（それはさらに萩尾望都の『ポーの一族』や押見修三の『悪の華』のようなコミックをとおして、現代の日本にも生きている。ボードレルがリセ・ルイ・ル・グランを退学になったのは、授業中にクラスメイトから回ってきた紙切れを教師の目の前で呑み込んでしまったからだと言われているが、そこには同性愛の戯言が記されていたのかもしれない。)

## 5. マネと「象徴革命」

1832年生まれのマネはサロン（官展）での落選をくりかえしながら、ボードレルの美術批評から多くを学んで独自の絵画の世界を創りあげる。マネより

<sup>10</sup> この2020年の夏にはランボーとヴェルレーヌをパンテオンに祀ろうという提案をめぐってフランスで論争が起きている。『ルモンド』によれば、パンテオンをこの同性愛の二人の詩人にも開くべきだという提案に文化大臣も賛成しているそうである。しかしランボー研究者の多くは反対している。共和国の偉人を祀る、カルチエラタンを見下ろす丘のうえにたつこのモニュメントが、同性愛の詩人に開かれることはよいにしても、それがランボーとヴェルレーヌの終の安息の場所としてふさわしいのかどうか、そこで彼らがユゴーやゾラと一緒に仲よく眠っていられるのかという問題は残るだろう。◀ Rimbaud et Verlaine, « symboles de la diversité », bientôt au Panthéon ? », le 10 septembre 2020 ; « La panthéonisation de Rimbaud et Verlaine relève d'une idéologie bien pensante et communautariste », le 17 septembre 2020 ; « Rimbaud et Verlaine au Panthéon, action poétique ou contresens historique ? », le 18 septembre 2020 ; « Ce n'est pas assagir Rimbaud et Verlaine, ni les récupérer à des fins partisans, que de les faire entrer au Panthéon », le 25 septembre 2020.

も若いセザンヌ（39年生まれ）、モネ（40年生まれ）、ルノワール（41年生まれ）らは、マネの影響のもとで印象派を形成するけれども、マネ自身は自分の作品がルーヴル美術館にドラクロワ（1798-1863）のわきに並ぶのを夢みており、若い画家たちが独自に開催する印象派展には出品しなかった。そのマネのアトリエで、ゾラ（40年生まれ）とマラルメ（42年生まれ）は出会っている。「詩句の危機」と社会の危機がつながっているとすれば、この出会いからドレフュス事件も生まれ、さらにそこからプルーストとペギーという作家と詩人が誕生するのである<sup>11</sup>。マネという画家は、フロベールとボードレールの象徴主義をゾラとマラルメに伝えるとともに、自らも絵画において「象徴革命」を起こす、フランス象徴主義のキー・パーソンと言ってよい。

マネはリセを出た後、6年間にわたってトマ・クチュールのアトリエで学ぶあいだもルーヴル美術館で模写をつづけ、その後もヨーロッパの美術館をめぐる巨匠たちの作品に触れている。ヨーロッパの絵画の伝統からじかに学ぶことで、フランスのサロンや新古典主義の画家の影響から自らを解放したのである。それは「象徴革命」と呼んでよいものだったとピエール・ブルデューは述べている。「私は成功した革命としての象徴革命について語りたい。エドゥアール・マネ（1832-1883）によって開始されたその革命ばかりでなく、それをひきおこした作品、そしてより一般的に、象徴革命の理念そのものを明らかにしたい。」<sup>12</sup>

ブルデューは1999年と2000年のコレージュ・ド・フランスでの講義で「マネ効果」を取り上げている。しかし「象徴革命」について語るのはかんたんでは

<sup>11</sup> もしもマラルメの「文学基金」が実現していたならば、バルナール・ラザールとフェリックス・フェネオンは詩人のままであったかもしれない。逆にいうと彼らがジャーナリストとなり、ゾラを動かして「私は弾劾する」を書かせることになったのは、「文学基金」が実現しなかったからである。1860年代以降に生まれ、マラルメとゾラの文学に親しんだ者たちは、ドレフュス派となってドレフュスの冤罪を晴らすのに貢献している。ドレフュス派の活動家であったプルーストとペギーが、この事件をとおしてそれぞれの「文学」を形成するようになったことは知られている。

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, Seuil, 2013, p.13.

ないと断っている。「象徴革命はとりわけそれが成功したものであるときに理解しがたいものとなる。なぜならそこでは、われわれにとってあたりまえになっていることを理解しなければならないからだ。われわれはその象徴革命がつくりだした諸構造のなかにいる。その革命を外から知覚する視線をもたない。そのためその革命を理解するには、われわれの視線そのものをひっくり返さないといけない。(…)世界やその表象を理解するためにわれわれが用いる知覚や認識を、まるごと問いなおさないといけない。」<sup>13</sup>たしかにマネの絵は、いまでは泰西名画というか、それ自体が絵画の権威あるいは制度のようにになっている。そのため「その作品によってひきおこされたスキャンダル自体がわれわれにとっては驚き」となる。なぜ『草の上の昼食』や『オランピア』のような作品がスキャンダルになったのかということから、われわれは理解しないとけない。

『草の上の昼食』(1863年)では、食べ物や脱いだ衣類が画面の左手前に乱雑におかれ、裸の女性と男性二人が草の上に座ってくださった調子で話している。女性だけが裸であるというのも変だ。しかしよりスキャンダラスなのは、この絵が古典主義のニンフのいる森やロマン主義の神秘の森のパロディーとなっていることだろう。それこそボードレールのいう「モデルニテ」、あるいは「象徴の森」の見たままの光景なのである。それが何を象徴しているとかいえば、第二帝政のなかで恥を恥とも思わなくなったブルジョワジーの歡樂的な生活である。『オランピア』(1865年)にしても、それがティチアーノの『ウルビーノのヴィーナス』やアングルの『グランド・オダリスク』のパロディーであることは確かである。しかしそこに描かれている黒人のメイドや黒猫と、娼婦オランピアの輝くような白い裸体のコントラストは、パロディーであるはずのマネの絵を古典主義や偽古典主義の絵画よりもあざやかなものにしてている。

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.13-14.

ブルデューの『マネ、ひとつの象徴革命』の出版に協力したクリストフ・シャルルは、そこに寄せた論文のなかでつぎのように述べている。「マネはまず、過去そして現代の画家たちと向き合い、それを認めるか拒否するかする。ついで、ボードレールやほかの作家たちが批評のなかで新しい地平線として1850年代末に提示した、『現代生活』の美学に形を与えるという課題に取りくむ。そしてさらに、アカデミックな美学を基礎づけるすべてのジャンルを別様な仕方ですり上げ、それをひっくり返すという野心と向き合う。つまり裸体画（「オランピア」）、風俗画（「草の上の昼食」）、宗教的情景（「死せるキリストと天使たち」）、歴史画（「マクシミリアンの処刑」）など、すべてのジャンルの転覆である。」<sup>14</sup>

このマネの闘いは、シャルルによれば、絵画が文学から自立するための闘いであった。もとより絵画はギリシャ・ローマ神話やキリスト教の物語に題材をとってきたが、美術批評もまたナポレオンが創った教育のシステムのなかで、文学やレトリックの素養を培った者が担っていた。初等教育では詩を生徒に暗唱させ、中等教育のリセでも古典のテキストを読んでそれを分析するとともに、作文をとおして文体を身につけるという訓練がなされた。それは試験における「ディセルタシオン」（小論文）という制度となっていまも行われているが、その修業のなかで身につける視線は、文学ばかりでなく他の芸術にも応用できるものとなる。たとえばベラスケス『侍女たち』について語るミシェル・フーコーのように、哲学者もまた絵画についてみごとな分析をしてみせる。しかしそれは逆にいうと、「文学的」な視線で他のすべてを見てしまうということ、そして彼らの見たいようにしかものを見ないということにつながる。ピエール・ブルデューは、絵画を語るに当たっての文学者や哲学者のそのような無自覚さを批判したとシャルルはいう（「レクtoorが真のアウクトールにおし

<sup>14</sup> Christophe Charle, « *OPUS INFINITUM* GENÈSE ET STRUCTURE D'UNE ŒUVRE SANS FIN », dans Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, Seuil, 2013, p.543-544.

つけるこの歪曲を、プルデュューはつねに告発してきた<sup>15)</sup>。ところがマネは、ボードレールという「アウクトール」に出会うことで、そうした文学の支配から逃れることができた。自由になった絵画と文学はあらたに対等な関係を結んで、その対等な婚姻から「象徴主義」も誕生するのである。

## 6. 「象徴の森」の拡がり

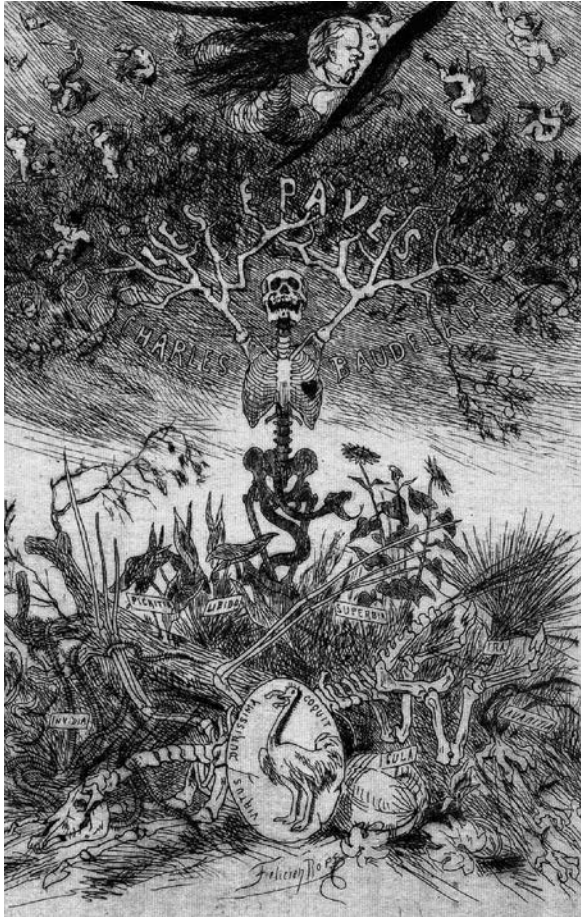
厳密にいうなら象徴主義（サンボリスム）とは、象徴派（サンボリスト）と呼ばれる1885年以降に成立した文学グループの文学理念を指している。しかしそのグループも、第二帝政のさなかにボードレールとフロバールとマネが遂行した「象徴革命」がなければありえないものだった。そのことは象徴派の画家たちについても言える。たとえばベルギー象徴派の画家フェリシアン・ロップス（1833 - 1898）は、ボードレールがナミュールの教会で倒れたときに一緒にいた友人であるけれども、フロバールやボードレールの書物のために挿画を描いている。その絵は自然のなかの光を描く印象派とは異なり、闇のなかに見えるものを描くものだった。

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.532.



ロップス、フロベール『聖アントワーヌの誘惑』(1878)



ロップス、ボードレール『漂着物』のための挿画（1866）

このような象徴派の絵画は、オットー・ディックスのような20世紀ドイツ表現主義の画家にも影響を与えている。ロップスがフロベールやボードレールを読みながら脳裏に思い描いたイメージは、ディックスにおいてはしかしながら、目に焼き付いて離れない塹壕戦のリアルなイメージとなっている。



Otto Dix, 1924

第一次世界大戦があればほどまでに長期化し、おびただしい数の死者をだす未曾有の戦争になることを予想できた者はいなかった（ベギーはその最初期の塹壕戦で戦死している）。戦後においても戦勝国のフランスの人々は、「ベルエポック」の余韻のなかで悲劇を忘れようとしていたが、敗戦国のドイツの人々は「暗黒時代」なかで苦しんでいた。その闇のなかには、フランスの印象派の絵画に憧れながらも塹壕戦のトラウマから逃れられず、そこで自分が見た地獄しか描けなくなってしまった画家もいた。彼らは後にナチスによって退廃芸術家の烙印を押され、文字どおり沈黙させられてしまうのだけれども、フランスのサンボリストのなかにも彼らの存在に気づいた者はいなかった。それどころかドイツ音楽については熱く語りながら、ドイツ人には悪態しかつかないテオドル・ド・ヴィゼワのようなサンボリストもいた。両国のあいだにはガラス板のような国境があって、向こう側が闇であるために鏡となってしまったそのガラスに、自らの影しか映らないかのようである。



最後に、マネの『プラム』という作品とディックスの『ジャーナリスト』という作品を較べてみよう。



マネ『プラム』

このマネの絵にはカフェのテーブルに座る女性が描かれている。テーブルのうへのグラスにはブランデー漬のプラムが入っている（そこには娼婦の暗喩があるという）。その虚ろな目は『バルコニー』や『フォーリー・ベルジェール』に描かれた女性の目を想わせるものがある。指にはたばこがはさまれている。



ディックス『ジャーナリスト』(1926)

ディックスのこの絵にも、カフェのテーブルに座る女性（男性のようにも見える）が描かれている。丸くておおきな黒い片眼鏡は、ジャーナリストである彼女の眼のまわりにできた隈のように見える。テーブルも丸いが、『プラム』のそれと同じように大理石の肌理をみせている。そのうえには開かれたままのたばこケースとマッチ、グラスに入った飲み物がおかれている。『プラム』のグラスは丸く低い、『ジャーナリスト』のそれは逆円錐形で、そこにストローが斜めに刺されている。それは彼女の尖ったあごや、細くて長い指とあいま

って、『プラム』にはない緊張感を画面に与えている。しかしジャーナリストの右脚にのぞくストッキングのたるみが微笑ましい。そしてこの女性の指にもたばこがはさまれている。

ディックスがマネの絵のパロディーを描いたとは思えない。しかし仕事の合間のカフェでのつかのまの休息なのか、二つの絵には同じような〈倦怠〉（アンニユイ）が漂っている。ディックスは塹壕戦の地獄ばかりでなく、マネを想わせるこのような絵も描いた。マネもまた死骸のころがるパリ・コミューヌのバリケードを描いたように。

マネはパロディーによって絵画の伝統をひっくり返した巨匠である。ディックスもマネにならって（つまりはパロディーのパロディーによって）、象徴主義の伝統に回帰したのかもしれない。その作品には〈倦怠〉のほかに、1848年の六月蜂起のときからフロバールとボードレールにつきまとうて離れなかった〈憂鬱〉（スプリーン）の影が感じられる。マネが描くココット（高級娼婦）とディックスが描くジャーナリストは、アルヌー夫人やボヴァリー夫人と違って「自立」して生きる現代の女性である。しかし彼女たちの職業も危ういと言わざるをえない。ココットは年老いれば見向きもされないし、ジャーナリストも、ワイマール共和国（マッチには共和国の鷲の紋章が描かれている）ではリベラルな論説を書いている、ヒットラーが首相となる1933年以降は弾圧され、カタストロフへと巻き込まれてゆくしかない。

\*

マネの絵は、その鮮やかな色彩やタッチがいかに印象派を想わせるけれど、そこにある〈憂鬱〉はボードレールやロップスやディックスのものである。「象徴革命」を理解するには、自らの視線そのものをひっくり返さねばならないとブルデューは言った。われわれはそのひっくり返った視線で、マネの作品ばかりでなく「象徴の森」の全体を見直さねばならない。芸術のジャンルを超え、国境を越え、世紀をまたいで拡がるその「森」は、あまりにも広大である。しかし怖気づくことはない。ボードレールがいうように、それはわれわれを「親

しげな視線」でみつめる、ゆたかで人間的な「森」なのだから。