

〔論 文〕

## ドラクロワと「ロマン主義」

——ボードレール『1846年のサロン』をめぐって——

Delacroix et le 《romantisme》

——Autour du Salon de 1846 de Baudelaire——

荻野 哉

Ogino Hajime

### 序

シャルル・ボードレール (1821-1867) がその後半生に生み出した美術批評は、たとえばサロン評のように、多くの画家、および彼らの作品に対する具体的な評価が中心をなす著作から、一人の画家について、その性格や逸話なども紹介しながら多角的に考察したエッセー、あるいは、自らの美学上の主張を繰り広げることに主眼を置いた論考など、さまざまな形式を持ったものに満ちあふれている。その中で、1845年と1846年に発表された二つのサロン評は、それぞれの規模、および各章のタイトルのつけ方に注目するならば、かなり異なった印象を我々に与える。ポレミックな意図と理論的な一貫性を前面に押し出した、堂々たる構成をとる『1846年のサロン』(Salon de 1846) に対して、『1845年のサロン』(Salon de 1845) ——西洋絵画における古典的なヒエラルキー<sup>(1)</sup>にしたがって出品作をジャンル別に論じた、美術批評家としてのデビュー作——が単調な構成にとどまっていることは、やはり否定できない。

しかし、執筆時期が近いこの二つのサロン評の間に、内容面での決定的な相違を見出すのが困難なことも、また事実であろう。なぜならば、『1845年のサロン』において、曖昧で断片的な形ながらも提示された概念や思想の多くは、翌年のサロン評の中で、より明確な表現を獲得したうえで体系化されているからである。そして、このような類縁関係を編み出した最大の要因は、「ドラクロワ氏はどう考えても、昔と現代を通じての最も独創的な画家である。そうなのであって、いかんともしがたい。」(353) という、1845年の強烈な断言に象徴されるような、ウジェーヌ・ドラクロワ (1798-1863) に対する若きボードレールの熱狂的な支持ぶりであった。そこで本稿では、ドラクロワの個々の作品、あるいはその芸術全体に関するボードレールの発言を、他の芸術家たちへのコメントと比較しつつ、さまざまな角度から——『1846年のサロン』に重点を置きつつ、『1845年のサロン』、および同時期に書かれた風刺画論などにも目を配りながら——考察することによって、ボードレールがこの画家の中に見出した「理想の芸術家像」を明らかにすることとしたい。まずは、「ロマン主義と色彩とは、私をまっすぐにウジェーヌ・ドラクロワへと導く」(427) という1846年の発言に敬意を表して、色彩について述べられた一連の文章から注目してみよう。

## 1. 「諧和家」の生み出す「旋律」的色彩

ドラクロワの色彩に関するボードレールの意見は、比較的分かりやすいものである。『1845年のサロン』の第2章「歴史画」において彼は、たとえば《砂漠のマグダラの MARIA》(1843)を、「このタブローが証明する真実とは、ドラクロワ氏がこれまでもまして強力であり、絶えず生まれ変わる進歩の道の上にあるということ、すなわち、これまでもまして諧和家だということである」(354)と評したが、ここで注目すべきは「諧和家」(harmoniste)という語であろう。

ボードレールがこの語に、「色彩家」(coloriste)以上の特別な意味をこめようとしていたことは、『1846年のサロン』の中で、「レンブラントは単なる色彩家ではなく、諧和家である」(421-422)、あるいは「コロー氏は色彩家というよりは、むしろ諧和家だ」(482)と主張していることから明らかである。さらに、第4章「ウジェーヌ・ドラクロワ」に見られる、「すべての偉大な色彩家のそのように、のびのびとして、単純で、互いに調和を保つマッスに満ちあふれていながら、またウェーバーの旋律のように嘆きがちで深遠な彼の色彩」(440)という描写もふまえれば、ボードレールにとっての「諧和家」とは、「色彩を調和的に配置し得る画家」のことでありと考えられよう。

「色彩における調和」を重視するこの思想は、当然のことながら、第3章「色彩について」——ウェーバーの旋律を比喩として用いたボードレールらしく、音楽用語が頻繁に登場する印象的なページ——に、はっきりとあらわれている。彼によれば、「芸術とは一つの抽象、細部を総体の犠牲とすることにはかならないので、とりわけマッスに関心を持つことが重要である」(424)ため、「旋律」(melodie)になぞらえられた「色彩における統一性、あるいは全般の色彩」(425)は、美しきタブローを創造しようとする芸術家が目指すべき理想なのである。逆にいえば「旋律」とは、「すべての効果が一つの全体的な効果に協力するような、一個の総体」(425)を要求するものである。そして、二つのサロン評で「諧和家」として認められたフランスの画家が、ドラクロワやカミーユ・コロー(1796-1875)らごく少数だったのは、まさに「わが国の若い色彩家の大部分には、旋律が欠けている」(425)と、文字通り若い批評家が見なしていたからであった。

## 2. 「自然主義的」なデッサンと「想像された」デッサン

もっともボードレールは、「諧和家」という面からのみドラクロワを評価していた訳ではない。「素描家が大きなマッスによって色彩家たり得るのと同様に、色彩家は、線の総体の完全な一論理をつかむことによって素描家たり得る」(426)と考えていたボードレールにとって、この画家は、「同時に偉大な色彩家、かつ偉大な素描家たり得る」(426)稀有な人物であった。では、「偉大な色彩家かつ偉大な素描家」であるドラクロワのデッサンは、どのような特徴を持っていたのか。それを明らかにするためには、デッサンの手法に関してボードレールがおこなった分類を、まず確認しておく必要がある。すでに『1845年のサロン』で、「即興的で才気に富んだ」ドラクロワの(ルーベンス風の)デッサンと、「細部を非常に愛する」ドミニク・アングル(1780-1867)の(ラファエロ風の)デッサンとを、「色彩家のデッサン」と「素描家のデッサン」として対比させていた(355-356)彼は、翌年のサロン評において、その分類を次のように発展させた。

①「いろいろな色彩があるように、いろいろなデッサンがある——正確なというか愚かなデッサン、人相学的デッサン、想像されたデッサン。

第一のものは否定的で、現実を追いすぎるあまり正しさを失い、自然ながらも突飛である。第二のものは自然主義的だが理想化されたデッサンで、自然を選択し、整理し、修正し、推察し、抑制するすべを心得た天才のデッサンである。最後に第三のものは、最も高貴で最も奇妙なのだが、自然をないがしろにすることができる。それは、作者の精神と気質とに類似した、もう一つの自然を表象するのだ。

人相学的デッサンは一般に、アングル氏のような情熱家のものであるが、創造のデッサンは天才の特権である<sup>(2)</sup>。」(434)

この文章でも、「自然主義的だが理想化された」アングルの「人相学的」デッサンと、ドラクロワの「想像された」デッサン(=「創造の」デッサン)との間には、ともに「天才」の所産とされつつも明確な境界線がひかれているが、その理由は第7章「理想とモデルについて」から第8章「素描家たち数人について」にかけて、以下のように述べられている。——素描家たる芸術家は、モデルの「ゆっくりした誠実な研究」から出発して、「単にモデルの特徴に対する深い直観を持つのみならず、さらに、その特徴をいささか一般化し、いくつかの細部を故意に誇張することによって、顔貌を際立たせ、その表情をより明瞭なものとする必要がある」(456)。すなわち、彼にとって重要なのは、「自然と芸術家との闘い」であるデッサンにおいて、「自然の意図をよく理解」しつつも、「模写することではなく、より単純でより輝かしい言語をもって解釈する」ことであり、その結果として「理想化されたモデル」としての「肖像」<sup>(3)</sup>が生まれるのである(457)。

しかし、実はこのような手法は、「デッサンの想像力に欠ける」(459)アングルに代表される、「純然たる素描家たち」=「優れた知覚に恵まれた自然主義者たち」(458)のものでしかない。彼らのデッサンはあくまでも「理性による」ものであり、これに対して「偉大な色彩家たち」は、「彩色するがゆえに」、「気質によって、ほとんど自分でも知らぬ間に」デッサンするのである(458)<sup>(4)</sup>。その結果、「純然たる素描家」のデッサンの特質が「とりわけ精緻さに存する」のに対して、「偉大な色彩家」ドラクロワの、「描かれた人物が常に揺れ動き、その着衣の襞がはためいている」ような、決して直線的ではないデッサンの特質とは、文字通り「動勢の真実」ということになる(434-435)。

### 3. 「反射された自然」としてのタブロー

だがここで、我々は次の点に注意しなければならない。それはボードレールが、素描家の「人相学的デッサン」よりも、色彩家の「想像されたデッサン」の方を高く位置づけつつも、前者に関しては、モデルという「自然」に対して「解釈」は加えるものの、基本的には「自然主義的」なデッサン、後者に関しては、「自然をないがしろにする」一方で「もう一つの自然を表象する」デッサンというように、「自然」との何らかの関連性から双方を評価している点である。このような姿勢は、二種類のデッサンはともに、「それらが描き出そうとする自然の側面を、完璧にかつ完全に描き出している」(356)という前年の発言の延長線上にあるが、ボードレールのこうした方向性を理解するためには、タブローを創造する芸術家と「自然」との間にかなる関係が成り立つべきと想定していたのかを、考察する必要があるだろう。

もっとも、この問題に解答を与えるのは容易ではない。たとえば、第12章「折衷主義と懐疑について」に注目してみよう。この章でボードレールは——「正当であるためには、すなわち存在理由を持つためには、批評は偏向的で、情熱的で、政治的でなければならない」(418)と、第1章「批評とは何になるのか？」で宣言した人間らしく——折衷主義者を、「不偏不党性」に満ちている反面「情熱」が欠けているとしたうえで、「芸術家の第一の仕事は自然に人間を置き換えること、自然に抗議することであるのを知らずにいる」と断罪している(473)。芸術家はまず「自然に抗議」すべきという思想<sup>(5)</sup>に基づく彼のこのような批判は、アングルのデッサンは「自然を修正」するすべを心得ており、ドラクロワのデッサンは「自然をないがしろにすることができる」という見方と、表裏一体の関係にある。

しかし我々は、ボードレールがその一方で、「自然」という語にむしろ肯定的なニュアンスを含ませながら、アングルやドラクロワを評価した場面も多々あることを、見逃してはならない。事実、アングルに対して「(見識ある)自然主義者」という肩書を賦与した彼は、「自然の永遠の鼓動を模倣したいと望む色彩家たち」(434)の一人にドラクロワを数えたうえで、その絵画は「自然のようだ」(439)と述べ、さらに、ドラクロワの弟子たちの欠点に関しては、「好んで自然なしで済ます」(442)ことだと指摘しているのである。

一見相反するよう見受けられる、「自然」をめぐるこれらの発言の真意は、結局どのように解されるべきであろうか。「想像されたデッサン」は、「作者の精神と気質とに類似した、もう一つの自然を表象する」という引用文①の表現に、再度注目してみよう。1846年のボードレールにとって、最も偉大なデッサンとは、「自然」——ただし、あくまでも芸術家の精神との類似性を備えた「自然」——が表象されたものであり、同様に、「一枚の美しいタブローとは、一人の芸術家によって反射された自然」(418)だったのである。

ゆえに我々は、ハインリヒ・ハイネ(1797-1856)の『1831年のサロン』の中の文章が、「ドラクロワの方法をかなりよく説明する」ものとして、十五年後のサロン評に再び登場してくる部分を読む時、ハイネとボードレールとの間に存在する微妙な言い回しの差異に、注意を払う必要があろう。この部分でボードレールは、「芸術に関しては、私は超自然主義者である。私の信ずるところでは、芸術家は自然の中に自らの典型のすべてを見出すことはできず、最も傑出した典型は、生得観念の生得的な象徴体系と同じく、彼の魂の中に、それも同一の瞬間に啓示される」(432)というハイネの思想を受け継ぐ<sup>(6)</sup>形で、ドラクロワもまた、②「一枚のタブローは何よりもまず、創造者が創造物を支配するようにモデルを支配する芸術家の内面の思想を、再現しなければならないという原理」(433)から出発する、と主張している。しかし、ハイネが用いた「超自然主義者」(surnaturaliste)、あるいは、後年の論考でドラクロワの芸術を定義する際に登場することとなる「超自然主義」といった語を、1845~1846年のサロン評においては、ボードレールは一度たりとも使っていないのである。まさにこの点に、画家の「内面の」(intime)思想によって「反射された自然」という観点から、ドラクロワのタブローを眺めようとする若きボードレールの態度が、文字通り反映されていると言えるだろう。

#### 4. 「思い出」と二つの「内面性」

このように、ドラクロワを、「自然」を反射させつつも自らの「内面の」思想を再現することを目指す芸術家と見なしたボードレールは、そのタブローの特質を、「自然」および「内

面」といった語をあらためて用いながら、以下のようにまとめている。

③「E・ドラクロワにとって、自然とは一冊の巨大な辞書であり<sup>(7)</sup>、彼はそのページを、確実で深いまなざしをもってめぐり、参照するのだ。そして、とりわけ思い出から生じるこの絵画は、とりわけ思い出に語りかける。観る者の魂にもたらされる効果が、芸術家の用いる手段に似ているのだ。ドラクロワの一枚のタブロー、たとえば《ダンテとウェルギリウス》は、常に深い印象を残すが、その印象の強さは距離によって増加する。絶えず細部を総体の犠牲にし、より明瞭でより書法的な制作の疲労によって自らの思考の活力を弱めてしまうのを恐れつつ、彼はとらえ難き一つの独創性を完全にものにしているのであるが、それは主題の内面性である。」(433-434)

まず、「思い出」(souvenir)という概念について、若干の説明が必要だろう。すでに論じたように、ボードレールは、一枚のタブローには「色彩における統一性」、換言すれば「一個の総体」を要求する「旋律」なるものがなくてはならないと考えていた。そして彼によれば、「旋律的な」タブローは、「その主題も線も分からないほど遠くから眺め」たとしても、「すでに一つの意味を持ち、すでに思い出の目録の中に場所を占めてしまっている」のである(425)。裏を返せば、観る者の「精神に深い思い出を残す」(425)のは、「細部を総体の犠牲にし」得た、「旋律」を持つ絵画である。ここで引用文③によれば、鑑賞者に「思い出」という効果をもたらすドラクロワの絵画は、この芸術家の「思い出」からやはり生み出されたものである。すなわちボードレールにとって、創造者の「思い出」とは、「書法的な」手段とは無縁な、まさに「細部を総体の犠牲に」する理想的な制作の出発点とも言えるものであった<sup>(8)</sup>。

しかし、この文章中でなによりも注目すべきは、最後に出てくる「主題の内面性」という語句であろう。なぜならば、引用文②では「芸術家」(=「表現する」人間)の思想と関連づけられていた「内面性」という性質が、引用文③では逆に「主題」(=「表現される」対象)の方に結びついているからである。「主題の内面性」というこの表現が意味するところは、ドラクロワとヴィクトル・ユゴー(1802-1885)とを比較した文脈において、より明確に理解され得る。ボードレールによれば、「創意的というよりもはるかに器用な職人<sup>(9)</sup>」であるユゴーは「細部から始める」のに対して、「時には不器用だが本質的に創造者」であるドラクロワは「主題の内面の理解から始める」ため、「前者は主題の皮をつかむにすぎないが、後者はその臓腑をもぎとる」という違いがおこる(431-432)。つまり、ドラクロワがおこなう「内面の理解」とは、文字通り「主題」の「内面」に対する理解のことだと、基本的には考えられる。

だが、この「理解」は、「芸術家の内面の思想」とも決して無関係ではない。なぜならば、ボードレールは続けて、「あまりにも物質的で、あまりにも自然の表面に注意しすぎるがゆえに、ヴィクトル・ユゴー氏は詩における画家となってしまった。ドラクロワは、自らの理想を常に尊重することによって、しばしば知らぬ間に、絵画における詩人となっている<sup>(10)</sup>のだ」(432)と述べているからである。すなわち、彼にとってドラクロワとは、「物質的」なユゴーとは対照的に、「自らの理想」という精神的な「内面性」を尊重し続けることによって、真の「内面の理解」を実現し得る芸術家であった。だからこそボードレールは、ダンテとシェイクスピアを好んで主題に取り上げたこの画家に対して、「彼は二人を徹底的に知っており、彼らを思いのままに翻訳することができる」(440)という評価を下したのである。

もっとも、ボードレール自身が認めているように、二人の芸術家をこのような形で比較す

ることは、「ロマン主義の詩人がいるからには、画家もいてしかるべきだ」という、「異なる芸術の中に対照物や類似物を是非とも見出そう」(430)とする当時の風潮からは、かなり外れた行為であった。にもかかわらず、彼があえてユゴーよりもドラクロワを高く位置づけた裏には、「私のロマン主義の定義（内面性、精神性など）がドラクロワをロマン主義の首席につかせるものだとなれば、それは必然的にヴィクトル・ユゴー氏をロマン主義から除外するものである」(430)という強い信念が隠されていた。では、『クロムウェル』(1827)——古典悲劇の諸規則からの解放（三単一の法則の廃止など）を主張し、芸術における自由を提唱した「序文」が、文字通りロマン主義のマニフェストとなった史劇——以後、長らく「ロマン派」の総帥と目されていたユゴーではなく、むしろドラクロワの方へと「まっすぐに導く」ものであった、ボードレールにとっての「ロマン主義」とは、一体いかなる概念だったのか。第1章および第2章「ロマン主義とは何か？」に戻って、この問題を見直してみることにしよう。

## 5. 「素朴さ」に「ロマン主義」を結びつける画家

そもそもボードレールは、なぜ1846年に「ロマン主義」を定義しようとしたのであろうか。「近年の混乱」(420)という語句にも示唆されているとおり、文学運動としてのロマン主義は、三年前（1843年）の二大事件——ユゴーの史劇『城主』の上演失敗と、フランソワ・ボンサール（1814-1867）の古典派的悲劇『リュクレース』<sup>(1)</sup>の大成功——で、事実上の終焉を迎えていたはずである。にもかかわらず、ボードレールがあえて「ロマン主義とは何か？」と問いかけたのは、その後も「ロマン主義」を「探し求め」たものの、結局「見出す」ことができずに終わった以下のような人々が存在したからであった。

④「ある者たちは主題の選択にしか意を注がなかった。だが、その主題に合う気質を持っていなかった。——またある者たちは、いまだにカトリック社会というものを信じて、彼らの作品の中にカトリシズムを反映させようと努めた。——自らをロマン主義者と呼びながら一貫して過去に目を向ける、それは矛盾に陥ることだ。——ある者たちは、ロマン主義の名において、ギリシャ人やローマ人を罵った。ところが、自分自身がロマン主義者であれば、ロマン主義的なローマ人やギリシャ人を作り出すこともできるのだ。——芸術における真実や地方色といったことも、ほかの多くのロマン主義者たちを惑わせてしまった。」(420)

さまざまなタイプの、偽りの「ロマン主義者」たちを批判したこの文章から、ボードレールが理想とするところの「ロマン主義者」の態度は、以下のように推測されよう。——まず「ロマン主義者」は、タブローの主題として、自らの「気質」に合ったものを選ばなくてはならない。もっともその主題は、ギリシャ人やローマ人といった「過去」のものであっても構わないが、あくまでもそれらは「ロマン主義」的に表現される必要がある<sup>(2)</sup>。そして、その表現とは、いかなるタブローであっても、たとえばカトリシズムのような「過去」の道徳をその中に反映させることでは、決してない。

この推論の正しさは、引用文④に続く説明によって確認される。芸術家自身の「気質」に合った主題の選択を前提とする「ロマン主義」とは、「まさしく主題の選択の中にあるのでなければ、正確な真実の中にある」——すなわち、偽りの「ロマン主義者」たちが探し求めたように「外部に」ある——のでもなく、「感じ方の中に」、いわば「内部に」あるものである(420)。と同時に、「過去」の道徳をタブローに浸透させることを拒む「ロマン主義」は、

逆に「美の最も新しい、最も現在のな (actuel) 表現」＝「美の最も新しい、最も現代的な (moderne) 表現」(419) でなければならない以上、それは「完全な制作の中ではなく、その世紀の道徳と類似した着想の中に存するであろう<sup>(13)</sup>」(421)。したがって、芸術家が「ロマン主義」を見出すためには、「なによりもまず、過去の芸術家たちが軽視したかあるいは知ることをなかつた、自然の諸相や人間の諸状況を知る必要がある」(421)。そして、その結果見出された「ロマン主義」について語る者は、必然的に「現代的な芸術について語る」こととなるが、その特徴とは「内面性、精神性、色彩、無限への憧憬」であった(421)。

「ロマン主義」のこのような定義を読む時、ドラクロワを「現在までのところロマン主義の最も立派な代表者」(422)と呼んだボードレールの意図は、かなり明白になる。タブローの中に「諧和」としての「色彩」を実現すると同時に、自らの「精神」に類似した「自然」を表象し得るドラクロワ、さらには、主題の「内面性」という独創性も持ち合わせているドラクロワは、「ロマン主義」の特徴の大半を備えた「現代的な芸術」の創造者として、ボードレールの目に映っていたであろう。あるいは、「その才能の厳粛なる悲哀が、我々の宗教、すなわち深い悲しみの宗教、普遍的な苦しみの宗教〔……〕に完全に適合している」(436) 宗教画は、若きボードレールにとって、十九世紀の信仰の状況が見事に反映された、まさに「ロマン主義」的な絵画であったはずである。

では、1846年のボードレールは、「ロマン主義」の首領としてのドラクロワの姿のみに視線を注いで、この画家に熱狂的な賛辞を送り続けたのであろうか。我々は、ボードレールが「ロマン主義」をさまざまな角度から説明しようとする時、芸術家の「内部」にこそそれは見出し得るという考えを、「感じ方の中にある」、「着想の中に存する」といった表現も用いながら強調していることに、あらためて注意を払う必要がある。そして、ボードレールのこのような口調の原因を探るには、引用文④にも出てきた「気質」——「偉大な色彩家」がそれによって「想像されたデッサン」を生み出すことは、すでに触れた——こそが、芸術家にとって最も重要な資質であるという彼の信念を、たとえば次の文章によって確認しておけば有効であろう。

⑤「より広い一つの視点とは、正しく理解された個人主義であらう。すなわち、芸術家に対して、素朴さと、自らの気質の誠実な表現、自らの技能が与えてくれるすべての手段によって助けられた表現を、要求することである。気質を持たない者は、タブローを制作するに値しない。そういう人間は——我々は模倣者、とりわけ折衷主義者にはうんざりしているので——気質を持った画家に、職人として仕えるべきである。それこそ、終わりの方の一章で私が証明するであらうことだ。」(419)

「折衷主義者」や「職人」(ouvrier)とは異なる、真の「芸術家」像を述べたこの文章で注目すべきは、「技能が与えてくれるすべての手段によって助けられた表現」という微妙な言い回しであろう。このように、「技能」よりも「気質」の方を重視しようとするボードレールの姿勢は、「終わりの方の一章」＝第17章「流派と職人たちについて」では、以下のような文脈であらわれている。彼によれば、「深い統一の効果」——一枚のタブローにおける統一感のみならず、数々の作品の間に見られる統一性——にあふれていた「過去」に対して、「現代」では「統一の完全な欠如」が顕著であるが、このような違いの裏には、「過去には流派があり、現代には気ままな職人たちがいる」(491)という事情があった。すなわち、「過去」に存在した「流派」とは「一つの信念、懐疑の不可能」であったのに対して、「天才の力と主権を憎む気ままな職人たち」に満ちた十九世紀特有の悪弊たる「懐疑」とは、「信念と素

朴さの欠如」であり、さらに言えば、「画風における気質の支配である素朴さというものは、ほとんどすべての人々が奪われている神聖な特権」であった(490-491)。

「絵画の頹廢」(493)とでも言うべき当時の状況に対して、憂慮の念をいささかも隠そうとしない若きボードレールの、このような発言を目の当たりにする時、我々は初めて、彼がドラクロワという人物を激賞した訳を、総合的に理解することができよう。ボードレールにとってドラクロワとは、「すべての巨匠たちと同様、知識——すなわち一人の完全な画家と、素朴さ——すなわち一人の完全な人間との、感嘆すべき混合である」(435)、あるいは、「彼の作品は、〔ユゴーとは〕反対に詩、素朴に着想され、天才につきものの不遜さをもって制作された偉大な詩である」(431)——この文章につけられた、「天才の素朴さとは、『汝自身ヲ知レ』と組み合わせられた、技能に関する知識であると理解する必要があるが、慎み深い知識は気質に主役を譲っているのである」という註こそが、「技能」よりも「気質」が優位に立つ「素朴さ」(naïveté)の内実を、最も明確に認識させてくれよう——といったコメントにもあらわれているように、「素朴さ」という「神聖な特権」を奪われていない、稀有な存在だったのである。

もっともこれだけでは、ドラクロワが「偉大な詩」を制作し得る理由の完全なる説明にはならない。「素朴さ」とはあくまでも、一人の「人間」の「内部」に見られる特徴にすぎず、真の「芸術家」はタブローに、その特徴を「表現」として顕現させる必要がある。ここで、ボードレールが理想とする「表現」が、「美の最も新しい、最も現代的な表現」である「ロマン主義」であった以上、「思慮深くて情熱的な批評家」と自負する彼が、「偉大な芸術家とは、〔……〕素朴さに、可能な限りのロマン主義を結びつける芸術家」(419)のこことだと考えたのは、当然の成り行きであった。そして、タブローを「素朴に」着想し、その中に非常に多くの「ロマン主義」を実現し得るドラクロワはまさに、ボードレールにとって「偉大な芸術家」の典型例だったのである。

## 註

ボードレールの文章に関しては、次のプレイヤッド版から引用する。Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t. II, Gallimard, 1976. 引用箇所は、(123)のように頁数を示す。訳文はすべて筆者自身のものであるが、阿部良雄訳『ボードレール全集』全六巻(筑摩書房、1983~1993年)を適宜参考にした。

なお、本稿は、拙稿「ボードレールの美術批評——「ロマン主義」と「現代性」、『美学』(美学会)第201号、2000年、13-24頁(以下、拙稿(2000)と略記)の第1節と論旨が一部重複するが、力点の置き方は異なること、および訳文に関しても変更を加えていることを、あらかじめお断りしておく。

- (1) 人物が表象されて重要な役割を演じているジャンルほど、また(神々までも含めた)人物の位が高いジャンルほど「高貴」であるという原則に基づいて、宗教・神話・伝説・文学などを含めた広義の歴史画が頂点に君臨し、次に肖像画や風俗画が位置し、静物画や風景画は下位に来るというヒエラルキー。
- (2) 最後のくだりにつけられた、「ティエール氏がデッサンの想像力と呼んだのは、まさにこれである」という註は、第4章の冒頭部分で引用されているアドルフ・ティエール(1797-1877)の文章との関連において理解され得る。1822年5月11日号の「立憲新聞」に掲載されたこの記事の中で、彼は、「この作者〔ドラクロワ〕は、画家にも作家にも共通する詩的な想像力に加えて、芸術の想像力を持っているが、それは、いわばデッサンの想像力と呼び得るもので、前者とはまったく別物である」(428)と述べていた(原文は、*Adolphe Thiers, critique d'art, Salons de 1822 et de 1824*, Édition présentée et annotée par Marie-Claude Chaudonneret, Cham-

pion, 2005, p.80)。「デッサンの想像力」というティエールの語句が「創造のデッサン」と言い換えられているところに、後年提示される「創造的な想像力」の概念(拙稿(2000)、第2節を参照)の起源を見出すこともできよう。

- (3) 「ボンヌヌ＝ヌーヴェル百貨店の古典派美術展」(*Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*) (1846) の、アングルのいくつかの肖像画を評価するくだりにも、同様の表現が見られる。「真の肖像、すなわち個人の理想的な再構成」(412)。
- (4) 第9章「肖像画について」の冒頭部分で述べられている、「見識ある自然主義者たち」(ダヴィッド、アングル)がモデルを「理想化」することによって生み出した、「歴史派」(*école historique*)の肖像画と、「色彩家たち」(レンブラント、レノルズ、ローレンス)に特有の、「小説派」(*école romantique*)の肖像画との分類(464)も、基本的にはこの対比の延長線上にあらう。後者の手法に関してボードレールは、「肖像画を一枚のタブロー、付属物を備え、空間と夢に満ちた一編の詩とする」ことだと述べたうえで、そこでは「想像力がより大きな部分を占めている」と主張したが、この主張は『1859年のサロン』(*Salon de 1859*)において、想像力豊かな画家が産み落とすタブローは一つの「夢」であるというテーゼとして結実する。ただし、初期のサロン評の中で、「想像力」の概念がボードレール自身の言葉で定義されている箇所は——「デッサンの想像力」の表現は多用されているものの——一つもなく、また、後に「夢」や「夢想」といった語に与えられることとなる特別な意味合い(拙稿(2000)、第2節を参照)について、明確に説明されている部分も存在していない。
- (5) 第15章「風景画について」でも垣間見られる思想である。この章でボードレールは、色彩家の風景画家たち、素描家の風景画家たちに加えて、レンブラントやルーベンスらの「想像力豊かな人々」(*imaginatifs*)がいると述べたうえで、彼らが生み出す「幻想風景画」を、「人間の夢の表現、自然に置き換えられた人間のエゴイズム」と特徴づけつつ、まさに「風景の中に持ちこまれたデッサンの想像力」だと高く評価した(479-480)。このように、「幻想」(*fantaisie*)風の絵画を「想像力」の作用と密接に結びつけようとする姿勢は、『1859年のサロン』で若干の変化をとげる(この点に関しては、稿をあらためて論じる予定)一方、「夢の表現」として見なそうとする態度は、『外国の風刺画家たち数人』(*Quelques caricaturistes étrangers*) (1846)にもあらわれている。ボードレールは其中で、「幻想的な」雰囲気満ちたゴヤの作品には、「定期的に我々の眠りを襲う、周期的なもしくは慢性的夢に似たなにかがある」(568)と指摘していた。
- (6) この文章を含めて、ハイネの思想がボードレールに与えたさまざまな影響に関しては、以下の論文を参照。伊藤綾「芸術の終焉の余白に：ボードレール・ハイネ・ヘーゲル」、『言語態』(言語態研究会)第4号、2003年、131-144頁。
- (7) ボードレールが独自にひねりだした表現とは考えにくい。確かに、「モデルの形態は、それが木であれ人間であれ、芸術家はそのつかの間の印象を再び強めようとするところの辞書に過ぎない」(*Eugène Delacroix, Œuvres littéraires, t.1, Crès, 1923, p.58*)というドラクロワの文章が書かれたのは、おそらく1847年以降である(*Armand Moss, Baudelaire et Delacroix, Nizet, 1973, p.74*)。しかし、「若い文学者たちへの忠告」(*Conseils aux jeunes littérateurs*) (1846)の中で、「E・ドラクロワがある日私に語った」こととされている内容——「芸術とはかくも理想的ではないものであるから、道具が十分なほど清潔であったり、手段が十分に手っ取り早いということは決してない」(17)——が、『1846年のサロン』においては、「道具の清潔さや作品の材料の準備を、彼は狂信的なまでに大事にする態度を示す。[……] 芸術家の手が仕事にとりかかる時、できるかぎり障害にぶつかることが少なく、脳の神聖な命令を唯々諾々たる速やかさをもってなしとげることが重要である。さもなければ、理想は飛び去ってしまう」(433)と、あたかも自分自身の主張であるかのように書かれている事実も考慮すれば、「自然とは一冊の辞書である」というドラクロワの発言を、ボードレールが耳にしていた可能性は低くはないであらう。

なお、晩年のボードレールは、『ウジェーヌ・ドラクロワの作品と生涯』(*L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*) (1863)の中で、二人の最初の出会いは1845年だったと回想している(742)が、画家の『日記』にボードレールの名前が初めてあらわれるのは、1849年2月5日付の文章においてである。肖像画の制作中にやって来て、オノレ・ドーミエ(1808-1879)やブルードンの話題をした若き美術批評家に関して、ドラクロワは「彼の意見はこのうえもなく現代的で、まったく進歩的であるように思われる」(*Delacroix, Journal 1822-1863, Plon, 1996, p.175*)と簡単に書き残しているが、『日記』の中で彼との交流について触れることは——生涯を通じて画家との交友関係を誇示し続けたボードレールとは対照的に——以後、ほとんどなかった。

- (8) ゆえに、「私はすでに、思い出が芸術の偉大な基準であると指摘した。芸術とは美の記憶術である。ところが、正確な模倣は思い出を損なう」(455)という文章は、次のごとく解釈されるべきであろう。すなわち、偉大な芸術家は「思い出」から出発する一方、その美しき絵画は鑑賞者の精神にも深い「思い出」を残し得るという二つの意味で、「思い出」は「芸術の偉大な基準」なのであり、また、「正確な模倣」を試みる芸術家は「思い出」とは無縁であり、そのタブローを観る者にも「思い出」を残さないというやはり二つの意味で、「正確な模倣は思い出を損なう」のである。
- (9) この語に与えられる特別な意味については次節で論じる。
- (10) 第12章から第13章「アリ・シェフェール氏と感情の猿たちについて」にかけて、詳細に述べられる思想である。アウグスティヌスの『告白』の一節をタブローに表現しようとした——いわば、「詩」という絵画以外の手段に「援助と庇護を求めた」——シェフェール(1795-1858)は、「詩は画家の直接の目的ではなく〔……〕、芸術家の知らぬ間にやって来なければならない」、そしてなによりも、「絵画とは色彩と形態によってのみ興味あるものなのだ」と考えていたボードレールにとって、まさに折衷主義者の「惨憺たる一例」であった(474)。
- このように、「相反する手段を試みること、ある芸術がほかの芸術の領分を侵すこと、詩や才気や感情を絵画に持ちこむこと」(473-474)を強く非難する彼の態度は、謎めいたタイトルを持つ「感傷的な判じ絵」への皮肉(476)にもつながるものであるが、その態度がより明確にあらわれているのは、『フランスの風刺画家たち数人』(*Quelques caricaturistes français*) (1846)の中の、ガヴァルニ(1804-1866)とドーミエとを比較した部分であろう。その部分に見られる主張の詳細に関しては、拙稿「モデルニテあるが故に」——ボードレール『現代生活の画家』を読む、『文芸学研究』(文芸学研究会)第7号、2003年、1-17頁、註(9)を参照。
- (11) ボードレールは『パリ劇壇艶事秘話』(*Les Mystères galants des théâtres de Paris*) (1844)の中で、この作品を「ボンシフと付け毛」(1004)であると断罪していた。この非難の意味は、『1846年のサロン』の第10章「シックとボンシフについて」に見られる、「人生や自然の中には、ボンシフの事物や生き物、すなわち、人がそれらについて抱く卑俗で陳腐な観念の集約であるような事物や生き物が存在する。そうした訳で、偉大な芸術家たちはそれらを忌み嫌うのだ」(468)という、「ボンシフ」についての説明や、あるいは、第15章で古典悲劇を、「愛や、憎悪や、孝心や、野心などのいくつかの永遠なる型紙を切り抜いて、糸につるし、ある秘密にして聖なる礼法にしたがって歩かせ、お辞儀させ、座らせ、しゃべらせることにある」(480)として皮肉った態度などから、容易に理解できよう。
- (12) 主題の選択よりも表現の仕方を重視するこの思想の源流は、前年のサロン評において、ケルン出身の画家ヨーゼフ・ファーイ(1813-1875)を取り上げた部分に見られる。ボードレールはそこで、「重要なのは制作に用いられる素材ではなくて、制作のやり方なのだ」(373)と断ったうえで、「我々は、この同じ才能が、より現代的な観念のために発揮されるのを見たいものだ、——もっとうまく言おう、芸術を見たり理解したりする新しいやり方のために、と——我々はここで、主題の選択について語りたくないのではない。その点にかけて、芸術家たちは常に自由な訳ではない——主題を理解し、それをデッサンするやり方について語りたくないのだ」(374)と主張していた。
- (13) 同時代の道徳が反映された表現としての「ロマン主義」というこの考え方は、必ずしも独創的なものではない。たとえばスタンダール(1783-1842)は、『ラシーヌとシェイクスピア』第一部(1823)の中で、「ロマン主義とは、諸国民の慣習と信仰の現状において、彼らに可能なかぎりの快楽を与え得る文学作品を提示する術である」と定義したうえで、たとえばダンテを、「彼の時代には人々が地獄を恐れていたことを理解した」うえで『神曲』を書いたとして、「優れてロマン主義的な詩人」と見なしていた(Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Champion, 1925, pp.39, 45)。『イタリア絵画史』(1817)の中の二つの文章——「美とは、幸福を探し求める、ある習慣的な方法の表現である」、および「絵画とは構築された道徳にはかならない」(Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Gallimard, 1996, pp.309, 404)——が、第2・1章に若干変化させた形で引用されている(420, 419)ことも考慮すれば、スタンダールのこうした主張をボードレールが下敷きにした可能性は高いと言えるだろう(なお、『スタンダール全集』第9・10巻(人文書院、1978年)を、適宜参照した)。