慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	批評家ボードレール : 享受者への意識
Sub Title	Charles Baudelaire as a critic : his consciousness of the receiver
Author	遠山, 公一(Tōyama, Kōichi)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2016
Jtitle	Booklet Vol.24, (2016.) ,p.36- 49
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Art and criticism 3
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000024-0036

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

批評家ボードレール
――享受者への意識――

Charles Baudelaire as a Critic — His Consciousness of the Receiver

遠山　公一　Koichi TOYAMA

1. 読者の役割：道徳・倫理・哲学

「――偽善の読者よ、――私の同類、――私の兄弟よ！」
―― Hypocrite lecteur, ―― mon semblable, ―― mon frère !

（『悪の華』　第一巻 11 頁）[★1]

シャルル・ボードレール（1821-1867）の『悪の華』、この名高い巻頭の詩『読者に』の最終行は、読者を「同類」、あるいは「兄弟」と呼び、読者と共犯関係を結ぼうとしているとされる[★2]。それではその読者は、偽善者なのか。うわべだけの善行を行う、自分のことを棚に上げ、あるいは自らの能力と役割を知らずして、人を非難する偽善者なのか。

この詩は、私の罪（mea culpa）というよりも、おまえもまた（tu quoque）ということを読者に気づかせ、要求する。読者は、自らの役割、能力、そして権力を自覚すべきなのだ。さらに、読者から作者に一方的に向けられる風俗紊乱の非難を逃れる目的がボードレールにあったのだろうか[★3]。

これら読者を引き合いに出すことは、詩集の冒頭で読者に語りかけるための常套にすぎないのか。それとも、『悪の華』裁判をめぐるボードレールの戦略なのであろうか。その戦略は功を奏しなかったけれど[★4]。

良い彫刻はどれでも、良い絵画はどれでも、良い音楽はどれでも、それが暗示しようと欲するところの感情や夢想のもろもろを暗示する。（・・・）芸術は、哲学的に明瞭であろうと欲すればするほど、堕落するであろうし、子供っぽい象形文字へと先祖返りするであろう。反対に、芸術は教育から離れれば離れるほど、純粋で利害を超えた美の方へ上昇するであろう。

（『哲学的芸術』　第三巻 284-85 頁）

『悪の華』の作者ボードレールが、道徳や哲学を語るということ自体、違和感をもって受け止められるかもしれないが、彼は言う「芸術は教育から離れれ

ば離れるほど、純粋で利害を超えた美の方へ上昇するであろう」。ここには芸術は利害や、功利性、有用性と離れ、美的価値によってのみ判断されるべきだという、芸術至上主義 L'art pour l'art の考え方が認められるのは否定できない。

しかし、ことはそれほど単純ではない。彼は芸術が哲学的、道徳的であることは免れないとも言っているのだ。とはいえ、その道徳的判断は、作者の意図において排他的なものであってはならず、むしろ読者に任されるべきものだ。

> 私は、単に全ての詩、全てのよく出来た美術品は、当然にして必然的に、ある道徳を示唆することになる（・・・）と信じています。それは、読者の役目です。私は、詩に込められた全ての排他的な道徳的意図に対して断固たる憎悪さえ抱いているのです。★5
>
> （1863 年 10 月 10 日、スウィンバーンへの手紙 , 拙訳）

悪徳もありのままに描出すべきであり、その作品の中に作家自身の意図や判断を示すことは避けなければならない。そこから、判断を下すことは読者の役割なのだと。

> まこと、悪徳はあるがままに描くべきであって、さもなければ悪徳を見てはならないのだ。読者にして自らの裡に、読書に際し自らについてきてくれる哲学的宗教的案内者をもたぬのであれば、お気の毒だが致し方ない。
>
> （『道義派のドラマと小説』 第二巻 37 頁）

作者は、道徳的・倫理的意図を露わにして、読者に結論を示すべきではない。モラリテ（教訓）を付して、教育的な指導を行い、読者を導くよりも、悪徳は悪徳として提示し、そこから何を引き出すのかは読者に任せるべきである、というのがボードレールの考えである。

それは、道徳や倫理の面に限られない。作者の意図全般に適応されるべき問題である。

> ある画家が考える、「ひとつすごく詩的な絵を描いてやろう！」（・・・）そこには、作品を犠牲にして意図ばかりが輝く、ということになる、（・・・）一枚のタブローの詩とは、見る者によって作られなければならないものなのだ。――一詩編の哲学が読者によって作られなければならぬように、というわけだね。――その通り、まさにそうなんだ。
>
> ――すると詩は哲学的な事物ではないというわけか？（・・・）
>
> 詩は本質的に哲学的なものだ。だが詩は何よりもまず宿命的なものであるからして、欲せずして哲学的であるのでなければならないのだ。
>
> （L・ド・セヌヴィル著『解放されたプロメーテウス』書評　第二巻 7-8 頁）

描出された事象に対する最終的な判断は読者の役回りであることが示される。しかし、そのことを読者は知らない、あるいは知らないふりをして、作者のせいにする。だからこそ、『悪の華』の冒頭「読者に」において、その最終行で彼は叫ぶであろう。

「――偽善の読者よ、――私の同類、――私の兄弟よ！」
―― Hypocrite lecteur, ―― mon semblable, ―― mon frère !

2.「自然は辞書にすぎない」：対象の積極的な変形

以上に示した読者の役割は、道徳や倫理の問題、あるいは哲学的な内容の理解に限られない。むしろ感情や情動一般にも適用され、絵画や音楽も対象とされる。その時、読者とは、鑑賞者（観覧者）spectateur や聴衆 auditeur に拡大され、広く芸術の受け手、享受者と呼ぶことが相応しい。ボードレールは、美術批評の中で、それを公衆 le publique と呼ぶだろう。

19 世紀は批評の時代とも見なされうる。多くの小説家・詩人が、ジャーナリスティックな批評家として批評文を新聞に発表し、生計を立てた。ボードレールもそうであり、『悪の華』（初版 1857 年、第二版 1861 年）より遥か以前、最初の美術批評であるサロン評が発表された 1845 年、彼はまだ 23 歳だった。

その後、美術に関する主要な批評を挙げただけでも、翌年の 1846 年サロン評、1855 年万国博覧会評、1859 年サロン評、1863 年の『現代生活の画家』とあるように、1867 年に没した詩人にとって、美術批評は単に若いときに生計を立てるための慰みではなく、生涯にわたって書かれたものだった。

1846 年のサロン評において、「ブルジョワに」宛てて、「諸君は多数派である、――数と知性だ。――故に諸君は力であり、――力こそは正義だ」と述べている（『1846 年のサロン』第三巻 73 頁）。それは、サロン（官展）を訪れる公衆 le publique のことを指している。「諸君は美を感ずる能力をそなえなければならない」とも述べている。その意味で、サロン評とは、今や広く公衆に開かれた官展をどのように見るのかということを、ブルジョワに、諸君に、そして公衆に説明し、彼らを教育することを目的とするといっても間違えではない。とはいえ、知識を与えること、教育を施し、結論へ導くことをボードレールは忌み嫌っていたのではないか。

その時、批評家ボードレールが選んだのは、個々の作家や作品に対する自分の判断を書くということだけでなく、むしろその判断のメカニズムを示すということだった。

ボードレールは、ドラクロワから借りたという命題「自然とは一冊の辞書に過ぎない」を何度となく繰り返す[★6]。そして、もし風景が美しいとするならば、それは自然自体の美しさによるよりも、我々がそこに付与する感情の故に美しいのだという、ロマン主義的な姿勢を露わにする。

もしもこれこれの樹木、山、水、家などを取り集めたもの、われわれが

ひとつの風景と呼ぶものが美しいとするなら、それはそれ自体によってではなく、私によって、私自身のおかげでもって、私がそこに付与する観念なり感情なりによって美しいのです。（・・・）
皆きわめて上手に描きますが、ほとんど皆、自然の一景観は、芸術家がそこに籠めることを得る現在の感情の外には価値をもたないことを、忘れているのです。大部分の者たちは、私がこの論考の最初に指摘した欠陥におちいっています。彼らは芸術の辞書を芸術そのものと取り違えている。

（『1859 年のサロン』 第三巻 357-58 頁）

ボードレールは、自然は芸術の辞書にすぎないのであり、芸術そのものではないという意味を解説する。

この文に含蓄される意味の広がりをよく理解するためには、辞書というものの通常の数多い使用法がどんなものか思い浮かべてみる必要があります。そこに語の意味を探したり、語の生成や語源を求めたりもする。そしてまた一個の文や一個の物語を構成する要素のすべてをそこから抽き出すこともします。だがいまだかつて辞書というものを詩的な意味における作品と見なした人はありません。

（『1859 年のサロン』 第三巻 315 頁）

一つの文章、さらに文芸作品を書くに当たって、単に辞書を写すだけでは意味をなさず、一つ一つの語の組み合わせ、文章そして物語を構成していかなければ、つまり積極的な創作が行われなければ意味をなさないことは容易に理解される。
だからこそ、自然のみならず全ての可視的対象は、単に模倣するのみならず、積極的な改変を行わなければならない。なぜならば、自然は辞書に過ぎず、「イマージュや記号の倉庫に過ぎない」からである。

目に見える全世界は、想像力によってそれぞれ相対的な位置と価値とを与えられることになるイマージュや記号の倉庫に過ぎない。それは、想像力が消化し変形させなければならぬ一種の飼料である、と。

（『1859 年のサロン』 第三巻 318 頁）★7

可視的世界（自然）は、画家によって一幅の絵画に直されるために、画家による自然の積極的な変形・改変、あるいは翻訳がされなければならないとここでは謳われている。しかし、問題は同様の変形を、画家だけでなく、鑑賞者にも求める点である。

しかしそれが理解されるためには、批評家なり、観覧者なりが、彼自身の中で、神秘に類するひとつの変化をなしとげ、想像力に働きかける意

志の現象によって、この異色なる開花を生み出した環境に参入するすべを自ら進んで学ぶ必要がある。

（『1855 年の万国博覧会、美術』　第三巻 258 頁）

ここで鑑賞者は、そして批評家は想像力を行使して、対象に対して積極的に働きかけ、それを変化させることが求められている。

ボードレールが批評について述べた名高い箇所を引く。

私の心底から信ずるところ、最上の批評とは、面白くて詩的な批評のことである。ああいった、冷静で代数学めいて、すべてを説明し尽すという口実の下に、憎しみをも愛をも持たず、いかなる種類の気質をも意志的に脱ぎ棄ててしまうていの批評ではない。そうではなくて、―― 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なのであるから――このタブローがさらにまた一個の聡明で感受性ある精神によって反射されたものであるような批評をいうのだ。

（『1846 年のサロン』　第三巻 77 頁）

絵画は、対象である自然を芸術家が反射したものであり、批評はさらにその絵画を読者に反射すると述べられている。ここでは、対象―芸術家―批評家―読者という連鎖が想定されていると考えることが可能かもしれない。この連鎖に再び戻ってきたいが、その前に鑑賞者の役割について、美術批評の歴史を遡ってみたい。

3. 鑑賞者の役割：筆触

鑑賞者による積極的な関与についての、歴史的な考察を行いたい。というのも、それ自体は決して突飛な発想でもなければ、歴史的に前例のないことではないからである。

まずは、ボードレールの次のような文章を見てみる。この文章は、一見印象派の筆触分割を思わせるようなくだりを含んでいる。

それらの筆触が物質的に溶け合ってしまわない方が良いのです。筆触は、それらを結び合わせた共感の法則によって規定される一定の距離から見た時、自然に溶け合います。そのようにして色彩は、より多くの力と新鮮さとを獲得するのです。

（『1859 年のサロン』　第三巻 317 頁）

印象派の登場以前に書かれたこの文章は、色彩の可能性を述べ、ルーベンスの絵画を引き合いに出しつつ、スケッチ風の敏速な描き方、つまり丁寧な仕上げを施さず、筆触を残すことを奨励している。

注目すべきは、そこに「一定の距離から見た時」というくだりが含まれていることである。この文章の言うところに留まるならば、「一定の距離から見た」

のは観者であり、絵画の鑑賞者であることが前提である。美術史家であったならば、当然そこに筆触を露わにして、仕上げを施さない晩年のティツィアーノによる絵画に対するジョルジョ・ヴァザーリ（1511-1574）による論評を想起するだろう。

> （・・・）青年時代の作品には、洗練された信じがたいほどの入念さで仕事がしてあったから、近くから眺めることも遠くから見ることにも耐えるが、最近の作品は、大まかに、一気呵成に、斑点でもって描いてあるから、近くから見ると何のことかわけが分からない。ところが、離れて見ると完璧な姿が浮かびあがってくる★8。

ヴァザーリの『美術家列伝』のもっと知られていないところでは、浮彫の表面処理、例えばルーカ・デッラ・ロッビア伝における、ルーカの《カントリーア》とドナテッロのそれとの比較において同様のことが論じられ、「距離をおいて見られるあらゆる作品は、絵画であれ、彫刻であれ、あるいはこれに類する何であれ、入念に仕上げられたものより、適度に粗仕上げのほうがずっと生彩に富んで力強い、ということが経験から知られるからである」★9 と述べられている。

ヴァザーリ以降、「一定の距離から」、あるいは「離れて見た」とするのは、スケッチのようにラフな仕上げで留める、あるいは完璧な仕上げを施さない芸術家の姿勢を肯定するために決まって現れるクリシェ（常套句）となる。

そこに、観者による観賞態度が示されていることを忘れてはならない。そして、鑑賞者の積極的な関与を、想像力を引き合いに出しながら論じる画期的な論考が見出されるだろう。フランスの王立美術アカデミーにおける 17 世紀後半の色彩論争における、色彩側の中心人物ロジェ・ド・ピール（1635-1709）の発言である。

> 入念に仕上げられた作品が常に快いわけではない。巧みな筆使いのタブローは、全てを説明せずに読者に判断を任せる文章と同じで、［見る者が］作者の精神にあるものを想像すること［d'imaginer］を楽しむのである。★10

ここでは、筆触を残した素描風の絵画の方が、むしろ見る人の想像力を刺激することが示唆されている。さらにこの意見の余波と考えられる多くの発言——ディドロやレノルズを経て、ドラクロワに至る——がムラースによって位置づけられている★11。

鑑賞者の役割について論じたゴンブリッチは次のようにコメントするだろう。「積極的な観照者は、自分の眼前で生ずる変形を享受するゆえ、画家の暗示に反応する（・・・）美術家は次第に『もっと行動するように』観照者に働きかけ、創造の不思議な領域に引っ張り込んで、かつて美術家だけの特権だった『作ること』のスリルを観照者にも体験させるのである」★12。

これはまさに、ボードレールによって主張される、想像力を介して積極的に創作に関わる鑑賞者の執るべき態度を前提としたむしろ制作者への提言であるかもしれない。少なくとも、ボードレールの鑑賞者の役割の強調が、歴史的に跡づけられる可能性が理解できるであろう。ところが、その「想像力 imagination」自体の理解が歴史的に異なることに注意しなければならない。そうでなければ、ボードレールの考え方の独創性が理解できないのである。

4. 創造的な想像力

ここで、すべての鍵を握る想像力について述べておかなければならない。

ボードレールは、1859 年のサロンの中で、想像力を「諸能力の女王」と呼び、「想像力による統治」という章を同サロン評の中に設けた。ロマン主義の審美観において、想像力が中心的な役割を果たすことは常識であるが、ボードレールによる想像力の考え方が独創的であり、特筆すべきであることは改めて念を押しておかなければならない。

ボードレールが情熱的に信奉し、何度も引用したドラクロワのもつ想像力観が基本的には伝統的な考え方から出ないという見解をムラースが述べている★13。その伝統的な考え方というのは、inventio, ingenium, imaginatio, phantasia など古代起源の「創意」に関わる観念に基づく古典主義的な考え方の中で、絶対的な理性中心の価値観に付加されるのが想像力であるとするものである。その考え方は、18 世紀を通じて深められ、重視されたにもかかわらず、理性重視の価値観は揺らいではいなかった。フランスでは 18 世紀半ばの百科全書派の思想において、より想像力が重視されることになるが、そのヴォルテールやディドロにおいても、想像力は創造性を含むとまでは言えなかったのである★14。

一方、ボードレールは、想像力に、1）科学性ともいうべき、対象を客観的に分析し、正確に理解する能力、すなわち伝統的には悟性や理性が果たす役割をも担わせた。その意味で想像力は、空想（fantaisie あるいは fancy）と区別される。

> 随分以前から、私は言っています。詩人とはこの上なく知的であること、それは特に優れた知性であること（・・・）そして想像力とは諸能力の中で最も科学的であること、なぜならば、想像力だけが普遍的な類比関係を理解し、神秘的な信仰が万物照応を呼ぶのだから。
>
> （1856 年 1 月 21 日、アルフォンス・トゥースネルへの手紙　拙訳）★15

2）さらに想像力は、理解・分析・統合するのみならず、創造する能力をもつと考えている。すなわち、受け手と作り手の双方に必須の能力とする。

> 色彩や輪廓や音や香りのもつ精神的な意味を人間に教えたのは、想像力です。彼女［想像力］は、世界の始まりに当って、類縁関係と隠喩を創りました。彼女は被創造物のすべてを解体し、その起源は魂の最も奥底

にしか見出され得ぬ規則に従って取り集められ配列された素材をもって、一個の新しい世界を創り出し、新たなるものの感覚を産み出すのです。彼女が世界を創ったのだから、（・・・）彼女が世界を統治するのは正当です。

（『1859 年のサロン』 第三巻 311 頁）

これらの想像力に関する考え方は、いずれから来るのだろうか。

空想との区別、および創造性に関しては、むしろフランス以外の思想家・文学者の方が重要であるかもしれない。ボードレール自身、1859 年のサロン評の中で、英国のキャサリン・クロウ著『自然の夜の相』の一節をわざわざ英語のまま引用し、さらにそれを仏語に翻訳している。そこでは、原文英語による constructive imagination という言葉を、「創造的な想像力」imagination créatrice と、創造性を強調するように仏訳していることが重要であろう。

（キャサリン・クロウ）「想像力という語によって私は、かくも大いに濫用されるこの語に籠められる普通の観念、ただ単に空想という観念を意味するのではなくて、まことに、創造的な想像力を意味するのであって、この想像力とは、遙かに高尚な一機能であり、人間が神に似せて作られたその限りにおいて、〈創造者〉がその宇宙を着想し、創造し、維持してゆくあの至高なる力との間に遠い関連を保つものである。」

（『1859 年のサロン』 第三巻 314-315 頁）

当然、英国の詩人にしてロマン主義思想家コールリッジが念頭に上がる。サミュエル・コールリッジ（1772-1834）は、「まず私は、空想力（fancy）と想像力（imagination）が、一般的に考えられているように、同じ意味の二つの言葉か、あるいはせいぜい同一の力の程度の高低を表すのではなく、二つの別個の著しく異なる能力ではないかと思うようになったのです」★16「第二の想像力は（・・・）溶解させ、拡散させ、消散させて、再創造します」★17 と『文学的自伝』（1817）の中で主張しているのである。

このように空想と想像力とを峻別し、後者に創造性をも付与するのは、コールリッジに特徴的な考え方であり、その点からコールリッジをボードレールの先駆として見なすことが期待された。尤も、ボードレールがコールリッジの名前を出すのは書簡の中でただ一度に過ぎず（サント＝ブーヴ宛ての手紙 1859 年 2 月 21 日付け）、実際にボードレールの想像力観が直接コールリッジに負っているのかは不明であり、むしろ、エドガー・アラン・ポー（1809-49）を介してのことであるに相違ないとされる★18。あるいは、ボードレールが意訳しつつ引用したキャサリン・クロウ（1800-1876）の考えがコールリッジに依るとは見なしがたく、むしろ 18 世紀のドイツ観念論哲学から派生するものであると見なす指摘もある★19。このようにボードレールの想像力観の源泉を探る試みはまだ決着を結んでいないと思われる。とはいえ、ボードレールが、多くの英文文献を渉猟し、フランスの古典主義に基づく模倣理論・理性中心の伝統から自由

になろうと努めたことは否めない。外国の様々な源泉を踏まえつつ、自らの内に想像力の考え方を敷衍、発展させたとの見方が正しいのだろう。

ボードレールは、それまで理性の領域に属すると考えられていた諸能力（科学性、分析・統合の能力、批評精神）を含め、想像力を肥大化させた。彼は、想像力を制御する理性について語る代わりに、制御する役割さえも想像力自体に与え、古典主義的な考え方から自由になろうとしたと考えられる。そしてその肥大化した想像力を、鑑賞者が行使すべきだとするのである。そのような創造的な想像力の働きを鑑賞者に認めたことで、初めて鑑賞者・享受者が創作に実際に関わることが、つまりゴンブリッチのコメントが十全に理解できるのである。

5. 連鎖、翻訳、批評、二重性

第二節の最後に、対象―芸術家―鑑賞者（批評家）―読者という連鎖の可能性を指摘しておいた。すなわち、ボードレールの考える最上の批評とは、単なる説明や冷静な判断ではなく、「感受性ある精神によって反射された」（『1846年のサロン』 第三巻 77頁）ものが批評であり、タブローがすでに芸術家によって反射された自然なのだから、そこには、自然―タブロー―批評という連鎖が想定されうるのである。

音楽批評でも同様の文言を見出すことが出来る。そこでも聴衆の役割が述べられ、批評家は言葉と想像力でもって音楽を「翻訳する」というのである★[20]。

> 音楽においても、絵画におけると同様、いやそれどころか、芸術の中で最も実証的なものである書かれた言葉におけると同様、聴く者の想像力によって補足される一つの空隙が常に存する。（・・・）
> 私の想像力がこの曲から作り出した避け難い翻訳を、語ることが、言葉をもって表すことが、許されるだろうか？　もしもここで、以上に引いた夢想に私の夢想を付け加えることが有用でなかったならば、私とても得々と私の夢想を語ることを敢てしはしないだろう。（・・・）真の音楽は異った脳髄の中に類似の観念を暗示するものであると、証明すること。
> （リヒャルト・ヴァーグナーと『タンホイザー』のパリ公演　第四巻 260-62頁）

ここから、批評とは「想像力による翻訳」という命題を導き出すことが可能である。実際に、ボードレールは対象の改変という受け手側の積極的な関与ということを述べる際に、「翻訳」traduction という名詞、「翻訳する」traduire という動詞を多用する★[21]。

レヴィ＝ブロックは「翻訳、それは単なる比喩に過ぎないのではなく、実際にはボードレールの試みにおける創作と同義であり、錬金術的統合を彼が追い求めることを理解するための重要な鍵である」と述べ★[22]、エミリー・サリンズは、創造の過程に位置づけられる「翻訳」に、一冊の書物を捧げた★[23]。実際、ボードレールによる英語文献の翻訳出版は、1846年、彼が24歳の時から始まり、ほぼその生涯にわたって毎年のように続けられる。その翻訳という行為を、

サリンズは、特に『阿片吸引者』を示しながら、ボードレールの創作の本質にも迫る重要な意味をもつということを論じているのだ。

「翻訳」は、一つの言語から他の言語への移し替えのみならず、一つの媒体から他の異なる媒体への移し替え、すなわち自然から絵画へ、絵画から批評へ、あるいは音楽から批評へという異なる媒体への変化をも意味する。

どのような能力によって、誰が「変化」させるのか。もちろん想像力、彼が言うところの「諸能力の女王」である。そして、見る者に、受け手側にそれを求めている。すなわち、自然を見る画家は、それを翻訳することによって一つの風景画を作り上げる。絵画を見る批評家はさらに「翻訳する」ことが求められる。畢竟、批評家とはひとりの鑑賞者であり、批評の読者である他者へ絵画を翻訳して伝える翻訳家である。そこには想像力を介して、対象を翻訳して次の受け手へ、享受者へと繋げる一つの連鎖が成り立つ。

> そして次には、観覧者の想像力が、このかくも専制的な記憶術の効果に服して、事物がG氏（コンスタンタン・ギース）の精神にもたらした印象を明確に見てとることになる。ここで観覧者は、常に明瞭で人を酔わせる一つの翻訳の、さらに翻訳者であるわけだ。
>
> （『現代生活の画家』 第四巻 153 頁）

ここに、「翻訳の翻訳」という考えがはっきりと述べられている。対象・絵画・鑑賞者（批評家）、あるいは自然・風景画・批評という連鎖が想定されているのだ。それぞれに創造者があり、同時にその創造者は受け手に対しては翻訳者でありうる。

最後に、ここまで享受者の役割を強調する批評家ボードレールが、同時に詩人である場合、己の創作とどのように対峙するのかという深刻な問題について、一つの示唆を行いたい。

それは、ボードレールの『笑いの本質について、および一般に造形芸術における滑稽について』の中に見出される。彼は、その中で滑稽を論じながら、滑稽が生じるのは「笑う者の裡、観る者の裡にであること」、その受け手側の優越感が重要であること、そして笑う側はそのことを知らないが、笑わせる側（芸術家）はそのことを知った上で、滑稽を作り出す、と述べている。

> 絶対的滑稽の中にも、有意義的滑稽の中にと同様、優越感という主要観念が見出されること。――滑稽が成り立つためには、つまり、滑稽の発露、爆発、発出が行われるためには、二つの存在がその場にいなくてはならないということ。――滑稽がひそんでいるのは、特に笑う者の裡、観る者の裡にであること。――しかしながら、この無知の法則に関しては、一つの例外を設けなければならない、すなわち、自らの裡に滑稽の感覚を発達させ、それを自分自身から抽出して同類たちの娯楽に供することをもって業と化した人々は別であって、けだしこの人々の現象は、あら

ゆる芸術上の現象と軌を一にして、人間存在の中に、恒久的な二重性の実存、同時に自己であり一人の他者であり得る力を、指示するものである。（・・・）

芸術家たちは滑稽を創り出す。滑稽の諸要素を蒐めて研究した上で、彼らは、しかじかの存在は滑稽であり、しかもそれは自らのそういう性質を知らずにいるという条件においてのみ滑稽なのだと、心得ている。これは、逆の法則によって、芸術家というものは、二重であってしかも自らの二重の本性のいかなる現象をも知らないことがないという条件においてのみ、芸術家であるということと、同断なのである。

（『笑いの本質について、および一般に造形芸術における滑稽について』　第三巻219頁）

笑いとは、笑われる対象の側ではなく、笑う側のうちにある。つまり、対象に対する優越感が重要であるという。それは、道徳は「読者」のうちに、詩は「見る者」のうちに、というボードレールの一貫した主張と同じ構図である。笑いは文字通り受け手の側の反応にほかならず、その反応を先取りして、作者は享受者を笑わせなければならない。笑われる舞台上の役者は、実は笑わせているのである。それが二重性ということであり、「同時に自己であり一人の他者であり得る力」である。また、同時に作者であり享受者であると換言することが許されるはずである。

そこから、ボードレールにおける「二重性」の問題が出てくるだろう。それが晩年の詩人にとって極めて本質的な「同化」「聖なる売春」★24「酩酊と覚醒」などのテーマと関係しているに違いない。創作は、必ず批評を含むのである。

しかし、このことについては、稿を改めなければならない。

註

この拙論は、今から30年以上前に遡る1981年度、慶應義塾大学文学部仏文科において大浜甫教授に提出した卒業論文と、1984年度東京大学人文系大学院において阿部良雄教授に提出したレポートを、大幅に加筆訂正したものである。鬼籍に入られた恩師の学恩に報いたい。

☆1――ボードレール著作原文フランス語の引用は、すべてクロード・ピショワ編によるプレイアード版に依る、Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes, Paris: Gallimard, 1976, 以下 *ŒC* I, *ŒC* II と略す。
和訳は、すべて阿部良雄個人訳『ボードレール全集』全4巻、筑摩書房、1983-87年による。

☆2――“il y a complicité; les vices ne sont pas seulement ceux du poète, mais aussi ceux du lecteur,” Baudelaire, *ŒC* I, p. 831.

☆3――例えば、F. W. Leakey, “Baudelaire: the Poet as Moralist,” in *Studies in Modern French Literature presented to P. Mansell Jones by Pupils, Colleagues and Friends,* eds. L.J. Austin, G. Rees & E. Vinaver, Manchester, 1961, pp. 196-219, in part., p. 207.

☆4――『悪の華』裁判で、フローベールの『ボヴァリー夫人』を裁いた同じ検事によって告発され、彼は有罪とされる。クロード・ピショワ＆ジャン・ジーグレール『シャルル・ボードレール』第V章17節「《悪の華》の出版と裁判」、渡辺邦

彦訳、作品社、2003 年、429-466 頁。

☆5 ―― “Je crois simplement（…）que tout poème, tout objet d’art *bien fait* suggère naturellement et forcément une *morale*. C’est l’affaire du lecteur. J’ai même une haine très décidée contre toute *intention* morale exclusive dans un poème.” une lettre à Charles A. Swinburne le 10 octobre 1863, in Baudelaire, *Correspondance,* tome II, éditée par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1973, p. 325.

☆6 ――この命題は、すでに 1846 年のサロン評に出てくる。「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、彼はそのページを繰っては、確実で深い眼差しをもって参照するのだ」（第三巻　95 頁）、そして 1959 年のサロン評で繰り返される。しかしながら、ドラクロワ自身に同じ文言を見いだすことは出来ない。Cf. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, texte de la *Revue française* établi avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur *Baudelaire critique de l’art contemporain* par Wolfgang Drost avec la collaboration de Ulrike Riechers, Paris: Honoré Champion Éditeur, 2006, p. 293.

☆7 ――「イマージュや記号の倉庫に過ぎない」“magasin d’images et de signes”（Baudelaire, *ŒC* II, p. 627）についても、ドロストの註釈をみよ、*ibid*. pp. 309-310.

☆8 ――ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川・小谷・田中訳、白水社、1982 年、「ティツィアーノ伝」368 頁。

☆9 ――ヴァザーリ『ルネサンス彫刻家・建築家列伝』森田義之監訳、白水社、1989 年、「ルーカ・デッラ・ロッビア伝」72-73 頁、「ドナテッロ伝」156 頁にも反映されている。これらは、15 世紀における彫刻の粗い表面処理と、観者から離れた設置条件あるいは鑑賞距離とを結びつけた議論であるが、15 世紀当時に同様の議論は知られておらず、むしろ 16 世紀半ばの価値観が反映されていると見なすべきであろう。

☆10 ―― “Les Ouvrages les plus finis（…）ne sont pas toûjours les plus agreables; & les tableaux artistement touchez sont le mesme effet qu’un discours, où les choses n’estant pas expliquées avec toutes leurs circonstances, en laissent juger le Lecteur, qui se fait un plaisir d’imaginer tout ce que l’Auteur avoit dans l’esprit.” in Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture, et sur le jugement qu’on doit faire des tableaux,*（Réimpr. de l’éd. de Paris, 1677）, Genève, 1970, p. 69. 和訳は以下の文献より、一部を変えた上で、引用した。望月典子「17 世紀パリにおける『好事家』たちの絵画への眼差し」遠山公一・金山弘昌編『美術コレクションを読む』慶應義塾大学出版局、2012 年、261-306 頁、特に 299 頁。

☆11 ――George P. Mras, “Literary Sources of Delacroix’ Conception of the Sketch and the Imagination,” *The Art Bulletin,* vol. 44, No. 2（Jun., 1962）, pp. 103-111.

☆12 ――E. H. ゴンブリッチ『芸術と幻影』瀬戸慶久訳、岩崎美術社、1979 年、277 頁。

☆13 ――Mras, *op.cit.* ; George P. Mras, *Eugène Delacroix’ Theory of Art,* Princeton, 1966, pp. 72-88.

☆14 ――Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *op.cit.*, pp. 269-270. そして、次の書物の該当箇所を参考にすべきである。Gita May, *Diderot et Baudelaire, Critiques d’art*, Paris-Genève, 1957, p. 81：“En général, Baudelaire, comme Diderot, voit deux composants principaux dans l’oeuvre d’art: l’observation de la nature, et la réorganisation originale – grâce à l’imagination – de ces données extérieures en fonction des exigences de la composition. Mais dans ce dosage, Baudelaire assignera, de manière peut-être plus consistante, la primauté au rôle de l’imagination. Selon le poète, à mesure que l’artiste s’élève dans la hiérarchie artistique, son imagination le fait s’éloigner d’une représentation fidèle de la

nature".

☆15 ――"Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, ― et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*." Une lettre à Alphonse Toussenel le 21 janvier 1856, in Baudelaire, *Correspondance,* tome I, éditée par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1973, p. 336.

☆16 ――S. T. コールリッジ『文学的自叙伝』、法政大学出版局、2013 年、83 頁。

☆17 ―― 同 上、259 頁。 原 文 "It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create".

☆18 ――Margaret Gilman, *Baudelaire the Critic*, New York, 1943, p. 130.

☆19 ――Richard Belharz, "Fantaisie et imagination chez Baudelaire, Catherine Crowe et leurs prédécesseurs allemands," in *Baudelaire, actes du colloque de Nice* (*25-27 mai 1967*), pp. 31-40. 確かに、クロウ女史自身が、自著 *The Night Side of Nature or Ghosts and Ghost Seers,* 2 vols, London, 1848 の序章でタイトル自体をドイツ人たちの著作から援用したと述べている（p. vii）。一方、スピリチュアリズムの観点からクロウとボードレールの繋がりを立証しようとする試みも存在する。 A. T. Clapton, "Baudelaire and Catherine Crowe," *Modern Language Review*, 25, 1931, pp. 286-305. 文学部英米文学専攻高橋勇教授にご教示頂いた。

☆20 ――音楽において、聴衆の果たす役割の変化を歴史的に論じた書物に、マーク・エヴァン・ボンズ『「聴くこと」の革命　ベートーヴェン時代の耳は「交響曲」をどう聴いたか』近藤譲・井上登喜子訳、アルテスパブリッシング、2015 年がある。タイトルにあるとおり、18 世紀から 19 世紀初めにかけて問題にされる聴衆の積極的な聴取が論じられている。「ケルナー（クリスティアン・ゴットフリート・ケルナー , 1756-1831）やほかの観念論者にとって、芸術の愉しみは、『怠惰な受容』のプロセスではなく、むしろ『活動』のプロセスである。この区別は、極めて重要である。18 世紀後期の美学は、鑑賞者に受動的に与えられる効果という前提から、鑑賞者による能動的な構成という前提へと動いたのである。」（同、48 頁）。同文献は、文学部美学美術史学専攻西川尚生教授からご教示を受けた。

☆21 ――ハヌーシュは、ボードレールのすべての批評文に頻出するこの翻訳 traduction という用語の重要性を指摘する一方、この用語の使用例がルネサンスには皆無であり、ようやくディドロの美術批評になって初めて登場すると論じている。Michele Hannoosh, "Painting as Translation in Baudelaire's Art Criticism," *Forum for Modern Language Studies*, vol. 22, No. 1 (1986), pp. 22-35.

☆22 ――Mira Levy-Bloch, "La Traduction chez Baudelaire: les trois imaginations du poète-traducteur," *Nineteenth-Century French Studies*, 20, 1-2 (Fall-Winter 1991-92), pp. 361-833, in part., p. 378: "Translation, then, far from being a mere metaphor, is in fact synonymous with creation in the Baudelairean experiment and an important key to our understanding of his search for alchemical unity".

☆23 ――Emily Salines, *Alchemy and Amalgam: Translation in the works of Charles Baudelaire*, Amsterdam-New York, 2004.

☆24 ――ボードレールにおける「売春 prostitution」という言葉は、極めて興味深い。この言葉は、『火箭 Fusée』の中で、「芸術とは何か。売淫 prostitution である」（福永武彦編集　『ボードレール全集』第二巻、人文書院、1963 年、221 頁）と言明されている。さらに散文詩『群衆』において、「人間が愛と名づけるものは、この筆舌につくしがたい饗宴、すなわち、詩となり隣人愛となった魂が、目の前に姿を現す思いがけぬもの、通りかかる未知のものに、己をすべて与えつくす、この神聖な売春に比べれば、まことに小さく、まことに限られており、まことに弱い。」（第四巻 27 頁）と謳われている（下線は筆者）。そして、「詩人は、思いのままに自分

自身でもあり他者でもあることができるという、この比類ない特権を享けている。一個の身体を求めてさまようあれらの霊魂たちと同じように、詩人は、欲する時に、どんな人物の中へでも入ってゆく。」（第四巻 26 頁）を受けた言葉であろう。これは、リトレにあるように“Cet écrivain se prostitute: il écrit, mentant á sa conscience, selon ce qui convient aux gens puissants, à leurs intérêts, à leur passions.（この作家は売春をする：彼は、自分の良心を偽って、力のある人々の利害や好みに沿った書き方をする）”Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 6, Gallimard/Hachette, 1966 という通常の用い方とは異なり、享受者との完全な合一（聖なる合一）を表している。その時、「売春」という性的な、そして金銭の絡む非特定の他者との合一を示す言葉をボードレールが用いたことが、興味深い。

（とおやま　こういち・慶應義塾大学文学部教授／西洋美術史）