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

Title	ボードレールの美術批評におけるクールベ
Sub Title	Courbet dans la critique d'art de Baudelaire
Author	築山, 和也(Tsukiyama, Kazuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2016
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.110, (2016. 6) ,p.60 (211)- 79 (192)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	冊子には前からの通しページあり
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01100001-0060

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.

ボードレールの美術批評におけるクールベ

築山　和也

ボードレールとクールベの最初の邂逅がいつのことだったかは正確には分かっていない。おそらく一八四七年のいずれかの時期に[一]、ボヘミヤン連中の巣窟となっていたカフェで出会ったものと推測される。[二]二人が親交を深めたのは一八四八年初頭、二月革命前夜のことだった。クールベは同年一月の両親に宛てた手紙の中で画家としての成功の予感をこう記している。「僕の周囲には新聞や芸術の分野でとても影響力のある人たちがいて、彼らは僕の絵画に熱狂しています。僕たちは新しい流派を確立しようとしているところで、僕はその流派の絵画における代表者となるでしょう。[三]」ボードレールは、ロマン主義に代わる「新しい流派」に属する、その「影響力のある人たち」の一人であっただろう。

彼らの結束は共和政を夢見る青年たちが醸成した社会変革の気運の中で育まれた。クールベはボードレールが二月革命の熱狂に駆られてシャンフルーリー、シャルル・トゥーバンとともに刊行した『サリュ・ピュブリック』第二号のために表紙挿絵を提供しているが、短命に終わったこの小新聞は画家と詩人が革命の扇動にまがりなりにも一致協力した証であり、両者の交流を目に見える形で伝えるものである。クールベがテーブルに向かって読書に没頭する詩人の肖像（モンペリエ、ファーブル美術館所蔵）を描いたのは、それに続く時期のことだった。[四]クールベは「日ごとに相貌を変化させる」ボードレー

ルに手を焼きながらも、[五]その姿を画布に定着させようと努めた。ボードレールもまだ無名だったクールベを彼なりのやり方で支援している。一八四九年五月には画家のために手紙を代筆して国営富籤委員会委員長に――二月革命による絵画市場の崩壊を受けて、政府は貧窮した画家を救済する目的で絵画を景品とする富籤を企画した――作品購入を請願しているし、また、同年のサロンに向けて作品目録を作成してやったりもしているが、そのサロンで《オルナンの食休み》が二等賞に輝き、クールベは名声への第一歩を踏み出すのだから、二人には浅からぬ因縁があったのである。

こうして四〇年代後半に接近した詩人と画家ではあったが、その交際は両者がそれぞれの領域で物議を醸す作品を世に送り出した五〇年代に入ると疎遠になっていったようだ。ボードレールがレアリスムに批判的な姿勢を取り始めたことがその原因といわれているが、そのあたりの事情はそれほど単純ではないように思われる。いずれにせよ、決定的な断絶があったわけではなかった。

クールベは一八五六年四月に同郷の友人マックス・ビュションに宛てた手紙の中でボードレールとの関係について次のように記している。「確かに、例えば形而上学など、ある種の物事についての考え方に関しては、われわれの性質にはいくつかの類似点があった。今それがどうなっているのかは分からない。というのも、彼と会わなくなって久しいからだ。[六]」これを見る限り、少なくともクールベの側からボードレールと距離を置いたわけではなさそうだ。一八五〇年に故郷のオルナンで制作を開始した大作《オルナンの埋葬》（一八五一年）にしても、ボードレールが『一八四六年のサロン』で表明した現代生活の美学の応用、すなわち「黒い燕尾服やフロックコート」による「普遍的な平等の表現」、「公衆の魂の表現」として理解することも可能だろう。[七]《画家のアトリエ》（一八五五年）では、ボードレールが画面右端、クールベ自身が言うところの「友人たち、労働者たち、芸術界の愛好者たち」の側に描かれている。クールベはこの作品に関して「ボードレールから描き始めるべきだった」[八]とシャンフルーリーに打ち明けていることから、詩人の横顔はけっして瑣末な一部分ではなく、画面構成上においてもそれに重要な位置づけを与えようとしていたことが窺える。[九]

一方のボードレールはクールベについて多くを語っておらず、そのことがボードレールのクールベに対する無理解を示す

ものとして解釈されることも少なくない。だが、レアリスムを代表する画家として台頭し、《オルナンの埋葬》、《石割り人夫》（一八五一年）、《水浴びする女たち》（一八五三年）で世間を騒がせていたクールベに対して、ボードレールは実のところひそかに強い関心を注ぎ続けていたのではないだろうか。

『一八五五年の万国博覧会、美術』のクールベに言及した一節には、そのようなニュアンスが行間から感じ取れなくもない。確かにそこで画家の名はアングルを批判する文脈において否定的な意味合いで引き合いに出されてはいる。しかし、巨匠アングルの参照項として大胆にも新進のクールベが言挙げされていること自体、画家の名誉を高めこそすれ貶めるものではないとすれば、アングル批判の裏側にはクールベに関する何か複雑な思惑が隠されているようにも思えるのだ。

ボードレールとクールベの関係については未だ謎の部分が少なからず残されているが、詩人にとって画家クールベが如何なる存在であったのかを解明するための第一歩として、この『一八五五年の万国博覧会、美術』の問題の一節に目を向けてみることにしよう。

「反＝超自然主義者」クールベ

『一八五五年の万国博覧会、美術』のアングルを論じた第二章に当たる文章は、元々は『祖国（ペイ）』紙に掲載されるはずが拒否され、『ポルトフイユ』誌の一八五五年八月十二日号に発表されたものである。第一章に当たる部分とドラクロワを論じた第三章に当たる部分は『祖国』紙に掲載されているのだが、アングル論だけが掲載されなかったのは、万国博覧会という国家の威信をかけた一大イベントに際してフランスを代表する公式画家アングルを徹底的な批判に晒したことが編集部に敬遠されたからである。

ボードレールはそのアングル論において画家の「想像力」の欠如を槍玉に挙げている。アングルは「想像力」を殺戮し、犠牲として祭壇に捧げたというのだ。その点において、想像力に対して同様の「英雄的な供犠」を実行したクールベとの比較が正当化される。

その点で、この逆説はなんとも法外なものに思われるかも知れないが、最近その注目すべき登場が反乱のごとき勢いをもって行われた一人の若い画家に、彼は近似するのである。クールベ氏もまた、一人の力強い職人であり、一個の野性的で忍耐強い意志である。そして彼が獲得した成果、疑いもなくその実証的な堅固さとエロティックな表現の破廉恥さゆえに、ある人々にとっては、ラファエルロの伝統をくむ巨匠の成果よりも多くの魅力をもつものとなっている成果は、後者の成果と同様、排他的な党派精神、諸能力の虐殺者を顕示するという特異性をもつ。政治や文学もやはり、こうした頑強な気質の人々、こうした抗議者たち、こうした反＝超自然主義者たちを生み出すが、彼らを正当化する唯一のものは、時として有益な反動の精神である。絵画の諸事象を支配する摂理は、優勢な反対の理念に倦み、あるいは虐げられたすべての人々を、共犯者として彼らに与える。ただ差異は、アングル氏が伝統とラファエルロ的な美の理念に栄あらしめるべく執行する英雄的な供犠を、クールベ氏は、実証的直接的な外的自然を利するべくやってのけるという点にある。想像力に対する自らの戦いにおいて、彼らは異った動機に従う。そして二つの逆な狂信が、彼らを同じ殺戮へと導く。[一〇]

ボードレール自身が認めているように、アングルとクールベという全く傾向の異なる画家の取り合わせは「逆説」と呼ぶ他ない。とはいえ、クールベの特徴として挙げられている「忍耐強い意志」という性質は、アングルについても当時よく指摘されているところのものでもあった。テオフィル・シルヴェストルはある人物の言葉を引いてアングルの芸術家としての特質を「修道僧のような忍耐力によって強固に裏打ちされた鉄の意志」[一一]に見ている。ボードレールもまた「意志、あるいはむしろ意志の果てしもない濫用」[一二]こそがアングルの能力だとしているが、二人に共通する忍耐力や強固な意志はここでは芸術家にとって有益な資質として捉えられてはいない。それどころか忍耐力はむしろ画家にとっては欠点となるのだ。「美の理念」に忠実であるにせよ、「実証的直接的な外的自然」に忠実であるにせよ、画家の外部に想定されたフォルムをただひ

たすら忍耐強く描くことは、想像力の行使の妨げにしかならないからである。

アングルもクールベも「忍耐強い意志」によって想像力を排除するがゆえに、「反（アンチ）＝超自然主義者（シュルナチュラリスト）」と呼ばれている。その反対はドラクロワのように想像力を駆使して作品を生み出す「超自然主義者（シュルナチュラリスト）」である。「超自然主義」はあくまでも目の前の自然や現実を基盤にしながら、自然や現実の表層的偏愛に陥ることなく、解像度を高めた感覚を頼りに深淵を見抜く洞察力をその本質とする。感覚的なもの、知覚可能なものをとおして見えてくる何か、「超敏感な神経によって知覚された自然」[一三]こそが、「超自然主義」において対象とされるものである。したがってそれは現実を否定して、いたずらに想像世界に埋没することを意味するものではけっしてない。素描家が自然を外部に広がる皮膜のように見立てて、それを転写するにとどまるがゆえに「自然主義者（ナチュラリスト）」と呼ばれるのに対して、ドラクロワのような色彩家は、研ぎ澄まされた感覚によって自然を振動や強度として内的に把握する限りにおいて、「超自然主義者」となるのである。

「超自然主義者」の対立項は本来そのような意味における「自然主義者」である。しかし、アングルが現実に主題を求めるいわゆる絵画における自然主義に属する画家でないのは明らかであり[一四]、だからこそ先の引用箇所においては「反＝超自然主義者」という接頭辞「超」にさらなる接頭辞「反」を重ねた新しい対立項が必要となったと考えられる。一方「目に見えるものだけを描く」と明言したクールベは一般的な認識に従えば自然主義者の一人といえるのだが、ボードレールはここでクールベをあえてアングルとならぶ「反＝超自然主義者」として位置づけることによって、想像力に関する議論を〈自然〉対〈超自然〉という単純な対立の構図を超えた方向に導くとともに、クールベをミレーやルソーのような自然主義者とは区別しようとしているのではないだろうか。

少なくとも、アングルの亜流や偽物のロマン主義者が席巻する絵画の頽廃的状況を「有益な反動の精神」によって打開したクールベに対する期待がそこに込められていることはまちがいない[一五]。ボードレールはクールベのレアリスムに真のロマン主義の探求という共通の問題意識があることを直感していた。しかしその活躍を手放しで称賛することができなかったのは、クールベが画題や方向性においてボードレールが思い描く「現代生活の画家」ではありえなかったからだろう。クール

べを引き合いに出した『一八五五年の年万国博覧会、美術』の一節には、そうしたジレンマのようなものが滲んでいるようにみえる。[一六]

アングル批判と想像力論

クールベが想像力の殺戮者であるとする点については、より踏み込んだ説明が必要だろう。そのためには、もう一方の殺戮者アングルに対する批判が如何なる射程をもつのかを見極めねばならない。

ボードレールのアングル批判の第一点は、その作品が醸し出す「異様性（エテロクリティスム）」にあった。ボードレールによれば、「異様性」は新古典主義全般に認められる特徴である。新古典主義の作品に描かれた人物たちは「幻想味（ファンタスティック）を帯びた」、「アカデミックな幽霊（スペクトル）」のごとき存在で、それらはみな「自然を外れた」奇妙な世界に生きているようにボードレールには思えるのだった。[一七] 確かに例えばダヴィッドの《ホラティウス兄弟の誓い》（一七八四年）が示す静止性は不自然でその意味で異様なものといえなくもない。[一八] だが、アングルの作品はそうした新古典主義に連なる絵画の中でも不自然さにおいて際立っている、そうボードレールは考えるのだ。それによって、ダヴィッド、ゲラン、ジロデら新古典主義の巨匠たちが「フランス人の性格を英雄性の嗜好の方へつれ戻すという、偉大な功績を立てた」として称えられる一方、アングルの作品は「遙かに不可思議で複雑な異様性」を漂わせているとして断罪されるのである。

新古典主義の巨匠たちとアングルは如何なる点において異なるのだろうか。ボードレールはその違いをやはり「想像力」の有無にもとめる。アングルにおいては「アカデミックな体操の中に道を踏み迷っていたあれらの巨匠たちを支えていた想像力、諸能力の女王たる想像力が、姿を消してしまっている」[一九]というのである。だが、これだけではアングルの異様性を説明するのに十分とはいえず、そもそも肝心の想像力ついては「諸能力の女王」とされていること以外にはそれが具体的にどのような能力であるのかがここでは明示されていないのだから、読者としてはボードレールがアングルを非難するのに用いる過剰ともいえる表現にただ困惑させられるばかりである。[二〇]

「諸能力の女王」をめぐるアングルの批判が『一八五九年のサロン』で詳述されるあの想像力論に直結するものであることは言うまでもない。そこでボードレールが展開する議論は「自然を写せ、自然だけを写せ」と唱える教条的自然主義者に対する批判を前提としている。だが、問題となっているのは、想像力と自然模倣の単純な二項対立ではない。[二] 「想像力ゆたかな人間」は「自然」よりも「幻想の生み出す怪物たち」を好むのだとの記述も、デュランティーの想像力批判を転倒させて自然模倣に対する想像力の優位を唱えるためというよりも、あくまでもかりそめに二項対立を提示しているに過ぎない。むしろボードレールの真意は「自然を写せ」という自然主義者の主張を自らの信念に従って自己流に解釈した次の部分に見ることができる。

> 芸術家、真の芸術家、真の詩人は、自らの見るところ、自ら感ずるところに従ってしか描いてはならない。彼は自分自身の自然に対して現実に忠実でなければならない。いかに偉大な人であろうと誰か他の人の目や感情を借りることは、死のごとくに避けねばならない。というのも、そんなことをすれば、彼がわれわれに与えるであろう産物は、彼自身との関連において、現実ではなくて、嘘となるであろうからだ […][三]。

「現実」が強調されている点に注目しよう。ボードレールが自然主義に対置するのは、現実から目を背けた空想主義的態度ではなく、自然を前にして自らの感覚に忠実であり続けるむしろ現実主義的態度なのである。

「諸能力の女王」である想像力は、諸感覚の感受性を駆使して集積された様々な情報を一つに束ねて、主体の内部において現実世界の認識を構成する能力といえる。自然主義者が想像力をもたないのは、彼らが自然の事物を転写するのみで、画面の構成については自然まかせで無頓着だからである。ドラクロワが言うように「自然とは一冊の辞書に過ぎない」とするならば、想像力のある画家は、作家が辞書の中の単語を使って一つの物語を紡ぎ出すのと同様に、自然の諸要素を組み上げて一つの構成された作品を生み出す。他方、想像力を持たない画家の仕事はただ辞書の単語を書き並べているに等しい。

彼らは芸術の辞書を芸術そのものと取り違えている。辞書の中の一語を書き写して、一篇の詩を書き写したと思っているのです。ところが一篇の詩とは、決して書き写されたりするものではありません。それは構成されることを要求します。[二三]

こうして見えてくるのは、ボードレールが「諸能力の女王」として重視する想像力が感覚や事物をまとめ上げ構成する能力だということだ。したがって、想像力を殺戮したアングルに欠けているのは構成力ということになる。

様式という借り物の構成

アングル批判の第二点は画家の「様式（スティル）」にあるのだが、その批判の要点は構成力の問題と深く関係している。ボードレールはアングルが「様式」への「無節制な嗜好」や「病的な懸念」に囚われていると非難する。アングルは肖像画においてもモデルとなる人物を古代の理想に類似させることを好んだ。その結果、描かれる人物は「きわめて正確な形をした型紙を、人体組織とは無縁の、生命のない柔らかい物質でふくらませたような風に見える」こととなった。[二四] モデルは写実的に描かれるよりも様式化され、過去の、すなわち出来合いの理想に合致させられたのである。

こうしたアングルの様式へのこだわりは『一八五九年のサロン』でも批判的に取り上げられている。

アングル氏が、堂々として、画趣ゆたかで、魅力的なモデルを見出すとします。「これは疑いもなく珍重すべき性格だ」と彼は独り言ちます、「美しさにもせよ偉大さにもせよ、私はそれを丹念に表現するとしよう。私はその何ものをも省略すまい、ただ私は欠かすことのできないあるものをそこに付け加えよう、様式を」と。そして彼が様式というのはどういう意味であるか、われわれは知っています。それは、画題に自然にそなわった詩的な特質を、もっと見えやすくするために抽出しなければならぬ、といったものではないのです。それは外来の、概して過去から借りてきた詩です。[二五]

ボードレールが問題にしているのは、肖像画がモデルに似ているかどうかという写実性ではない。肖像画において重要なのは「画題に自然にそなわった詩的な特質」を抽出することであり、それを可能にするのが他でもない想像力なのである。だが想像力をもたないアングルの肖像画はモデルに「過去から借りてきた詩」、すなわちラファエロ的な「様式」を当て嵌める。それによって、描かれたモデルは活人画の中の人物のように不自然な演劇性を纏わされることになるのだ。様式とは、画面全体を一つの作品として構成する統一性の別名ということになろう。問題なのは、それが過去の芸術作品から借用した統一性であってアングルが必然的に導き出した統一性ではないということだ。つまり、アングルには自前の構成はなく、様式という借り物の構成があるばかりだというわけである。

事情は自然主義の画家ジャン＝フランソワ・ミレーについても同様である。ボードレールはミレーの作品に描かれる農民たちの農作業や夕べの祈りへの没入ぶりが様式化によって演劇性を帯びていることを嗅ぎ取り、そのわざとらしさに対して嫌悪感を露わにする。

> ミレー氏は特に様式を追い求めます。そのことを隠し立てしないし、それをひけらかし、誇りともしています。しかし、私がアングル氏の弟子たちに特有のものとした滑稽さの一部分は、ミレー氏にもつきまといます。様式は彼に不幸をもたらします。彼の農民たちは、自分自身をあまりにも高く買いかぶっている衒学者（ペダン）です。彼らの見せびらかす一種独特の陰鬱で宿命的な魯鈍さは、彼らを憎みたい気持を私に起させます。［…］ただ単に自分の画題の自然な詩を抽出する代りに、ミレー氏は何としてもそこに何ものかを付け加えたがるのです。[二六]

アングルの異様性もミレーの衒学性も根は同じなのだ。自然に抽出すべき詩に代わる、出来合いの、何らかの意図をもった、様式化された構成が、不自然でぎこちなく芝居がかった印象、すなわち異様性や衒学性を感じさせるのである。こうし

てアングル批判の第一点である「異様性」が批判の第二点である「様式」と連動していることが明らかとなる。[二七]

そうした異様性の極みは、絵画ではなく一枚の写真の中に見出された。写真に芸術性を認めないボードレールは、五〇年代に発展した写真芸術化運動の流れの中で生み出されたオスカー・ギュスターヴ・レイランダーの写真、《人生の二つの道》（一八五七年）をおそらく念頭に置いて、次のように述べている。

> 一個の狂気、異常な狂信が、これらの新たな太陽崇拝者たち皆を捉えました。奇怪にも嫌らしい事どもが生じました。いかがわしい男たちやいかがわしい女たちを集めてきて、謝肉祭の時の肉屋や洗濯女みたいに変てこな恰好をさせたのを、群像にまとめて、これらの主人公たちに、どうか撮影に必要な時間だけ、せっかく作った顰めっ面を続けていて下さいとお願いして、古代史の悲劇的あるいは優美な場面を描出したつもりになったのです。[二八]

レイランダーの写真はラファエロの《アテネの学堂》を下敷きにしたもので、大勢のモデルに舞台衣装を着せて撮影し、複数のネガを組み合わせて作った活人画的合成写真である。[二九] 当時、写真の芸術性を否定する論拠として、写真は恣意的に切り取られた現実の断片を提示するものでしかなく、構成をもたないという点が強調されていた。芸術写真の信奉者であるレイランダーはアングルがそうしたようにラファエロの様式を写真に導入し、写真の本質的な構成の欠点を補おうとしたのである。かくして出来上がった作品は、ボードレールが嘆くように不自然かつ滑稽で芝居がかったものとならざるを得ず、「歴史画を戯画化」し、「その権威を決定的に失わせる」[三〇] だけのものに過ぎなかった。

構成なき絵画と写真

レイランダーのように様式を借用して写真を絵画に近づけようと試みた写真家もいれば、逆に絵画の構成を希薄化させることによって写真との類縁性を強めていく画家もいた。そうした傾向は、自然を対象とするその性質上、必然的に写真との

競合にさらされていた風景画において顕著で、構成の欠如という点において、風景画は写真との距離をますます縮めていく。実際、バルビゾン派の画家たちが写真家との相互的な影響関係の中で活動していたことはよく知られているが、[三] 例えばその代表者の一人であるテオドール・ルソーが描く、樹木が鬱蒼と茂った茫漠とした光景は、ウージェーヌ・キュヴリエのような写真家の手になる風景写真が均質で画面の特定の部位を強調しないのと同様に、作品を一つの場面として構成する視点を見る者に与えてはくれない。

ボードレールは、『一八四五年のサロン』ではコローに匹敵する「素朴さと独創性」を備えた画家としてルソーの力量を評価したものの、『一八五九年のサロン』においてはその風景画が現実の断片をあるがままに曝け出していることに不満を表明している。

> ルソー氏はいつも私を眩惑してきました。だが時として私を疲れさせもしました。それにまた彼は、あの周知の現代的欠陥、自然を、ひたすら自然のみを盲目的に愛するところから生ずる欠陥に、おちいるのです。彼は単なる習作（エチュード）を構成された作品（コンポジション）と思いこみます。湿った草がひしめき、光の板をあちこちに散らして、鏡のようにきらめく沼沢地や、ごつごつした木の幹や、屋根に花の咲いた藁屋など、要するに、自然の小さな切れ端が、恋々たる彼の眼にとっては、十分で完成されたタブローと化するのです。この地球からむしり取られたこの断片の中に彼が籠めるすべを心得ている魅力のすべてをもってしても、構築の不在を忘れさせるのに常に十分であるとは言えません。[三一]

ボードレールが『一八五九年のサロン』の第二章「現代の公衆と写真」で展開した写真批判の核心は、教条的自然主義者たちのこの「現代的欠陥」にあった。したがって、風景画の「構築の不在」に対する苦言は明らかに写真批判の延長線上にある。

ボードレールは写真の「構築の不在」には具体的に言及していないが、ドラクロワの日記（一八五九年九月一日）にはそ

れに関する詩人の考えを代弁するような記述がある。

きわめて頑ななレアリストであっても自然を描くのに構成や制作上のいくつかの慣習を用いないわけにはいかない。構成（コンポジシオン）の問題については、ある個別の部分やさまざまな部分の寄せ集めを絵にすることはできない。見る者の精神が必ずや切り取られたものである全体の表面でさまよわないようにするためには、思念をしっかりと画定する必要がある。それがなければ、芸術は存在しないだろう。写真家が写真を撮るとき、そこに写るのは全体から切り取られた一部分以外のものではけっしてない。画面の端も中心と同じように関心を惹く。全体は推測することしかできず、目に映るのはその全体の中のたまたま選ばれたかのような一部分にすぎない。［…］自然そのものを前にして、絵をつくるのはわれわれの想像力である。風景の中の一本の草や美しい顔にある肌荒れなどはわれわれの目には入らない。われわれの眼はそうした微細な細部を幸いにして見ることができず、見るべきものだけを精神に送り届けてくれる。[三三]

すでに見たように、構成力は想像力の別名である。ドラクロワは別のところでこうも言っている。「構成を思い描くことは、見たことがあり知っている諸々の事物を芸術家の魂という内部そのものに由来する他の事物と結合させることである。[三四]」

構成とは画面がそうあるべき必然性といえよう。芸術家は自らの魂の刻印として作品に必然性を付与するのだが、その魂の内部に相当するのが想像力であり記憶である。それゆえに、自然を見たままに転写する風景画家は、想像力や記憶という内面を放棄してすべてを写真機に委ねる写真家と同じレベルの芸術家に成り下がってしまうとボードレールは結論づけるのだ。

しかしなぜ想像力は、風景画家のアトリエから逃げて行くのでしょう？　事によると、このジャンルをたしなむ芸術家

たちは自分の記憶に不信の念をいだくことあまりにもはなはだしく、彼らの精神の怠惰に完全に適合する直接的な模写という方法を採用しているのかも知れません。[三五]

そうした観点からすると、『現代生活の画家』（一八六三年）は『一八五九年のサロン』を継承する新たなる〈反＝写真論〉として読むこともできる。[三六] ボードレールがそこでコンスタンタン・ギースを「現代生活の画家」として持ち上げるのは、ギースがモデルに頼らず記憶によって描く画家であり――「優れた真の素描家たちはみな、彼らの頭脳に書きこまれた影像に基いてデッサンする」[三七]――、その意味で写真家同然の風景画家たちの対極にあるからである。また、写真がすべての細部を均並みに再現するのとは対照的に、ギースのクロッキーが細部の無政府状態に抵抗して選別的に画面を構成することも評価されている。『一八四六年のサロン』で掲げられた「芸術とは一個の抽象に他ならず、細部を総体の犠牲とすることに他ならぬ」という美学が、『一八五九年のサロン』の写真批判を経由して、そこで再度クローズアップされるのだ。

ところで、写真を批判するボードレールの言説は、芸術写真を擁護した人々の言説と皮肉にも重なりあっている。クールベと同郷の批評家で画家の良き理解者でもあったフランシス・ウェイは工業写真と絵画芸術の間をつなぐ芸術写真の価値を知らしめるべく、一八五一年に設立された〈ヘリオグラフィー協会〉が発行する『リュミエール』紙で論陣を張った。ウェイがそこで主張した「犠牲の理論」はまさに「細部を総体の犠牲とすること」によって写真家が写真に自らの個性を刻み込むことの必要性を説くものだった。[三八]『リュミエール』紙の基本理念は「本当のものほど美しいものはない。だが、それを選ばなければならない」という言葉に要約される。写真家が自身の感性をもとに現実の細部を取捨選択し、写真家の意図を反映した秩序を写真にもたらすことが重要だということである。

写真が初めて美術作品と同等に展示された一八五九年のサロンでは、そうした芸術写真を思わせる一枚の風景画、シャルル＝フランソワ・ドービニーの《オワーズ河畔》が公衆の注目をひときわ集めていた。テオフィル・ゴーチエはこの作品についてこう述べている。「どの部分をとっても筆触はその存在を誇示することがない。この絵は風景の前に置かれて何らか

の新しい発明や魔術的方法によって自ずと描かれたかのようだ。[三九]」つまり、筆触の均質性が写真を想起させるというのである。確かに、ドービニーは写真を意識して絵を描いていたにちがいない。彼は「クリシェ・ヴェール」と呼ばれる写真の感光技術を応用したガラス版画も残しているが、その手法を教えたのはキュヴリエら写真愛好家たちだった。

ボードレールはこの写真的な風景画に意外にも好意的な判断を下している。

> 彼の風景画は、のっけから人を魅了する優美さと爽かさとをもっています。観覧者の魂にすぐさま、それらに浸みこんでいる原の感情を伝達するのです。しかしこの特質はドービニー氏によって、仕上げ及び細部における完成度を犠牲にしてのみ獲得されたもののように見えます。[四〇]

ドービニーは芸術写真のぼかしの手法を取り入れてルソーの風景画に見られた「欠陥」をかろうじて回避することができたのだ。ボードレールはそれを見抜いて「彼の作品が全般として詩的であるという点」を認めるのである。

クールベにおける構成

さて、こうした一連のボードレールの批評を踏まえてクールベに話を戻せば、まず『一八五五年の万国博覧会、美術』における想像力の殺戮者クールベについての否定的見解は画家の構成力の欠如に向けられた批判であったと理解することができる。ただし、アングルの作品がその欠如を様式によって充填するのに対して、クールベの作品はそれを露呈させる。そうすることによってアングルの演劇性を帯びた異様さを免れることはできたが、見る者の視線は画家の意図を把握できぬまま構成なき作品の表面をさまようこととなった。事実、五〇年代前半のクールベの絵画をめぐる同時代の批評においてはその構成の問題がつねに取り沙汰されており、それに関連して写真との類似性が軽蔑的な意味で語られていた。[四一] 例えばシルヴェストルは「《オルナンの埋葬》の構成はあらゆる規律を蹂躙するものであり、人物たちはそこで無秩序なレリーフのような

ものを形づくっている」[四二]と述べているし、ゴーチエは「《オルナンの埋葬》は一切の構成を断固として不在にしたことによって際立っている」としたうえで、「ダゲレオタイプの醜さが嫌悪を催させるのだ」と吐き捨てている。[四三]

ボードレールは六〇年代に書いた『哀れなベルギー』の中で、ベルギーにはロップス以外に芸術家は存在しないと言い放ち、それに続けてこう記している。「構図（コンポジション）は未知の事柄。これらの野獣どもの哲学は、クールベ流の哲学だ。」[四四]やはりボードレールはクールベにおける構成のなさを許容することができなかったのであろう。だが、クールベにおける構成の欠如と思われるものは果たしてルソーの風景画のあの写真的な「構築の不在」と同じものなのだろうか？　クールベのレアリスムの作品は構成の借用とも排除とも無縁の、ただそれまでの絵画とは全く異なった論理によって構成されているのではないだろうか？

構成をめぐるボードレールとクールベの考え方の相違は、晩年スイスに亡命していたクールベのもとで助手として働いていたパタが伝えたとされる次の逸話によく表れている。ある日パタが視点の選択に話を向けると、画家はノルマンディー滞在時の詩人との思い出を語り始めた。

> あの哀れなボードレールのこと思い出す。ある夕刻、彼は海を見下ろす岩壁に私を連れて行き、凸凹した岩が取り囲むぽっかりと開いた開口部の前に立たせて、こう言った。「これが見せたかったのだ。これぞ視点というものだ。」なんともブルジョワ的な男ではないか。視点とは一体なんだ？　視点など存在するのか？[四五]

ボードレールの視線はつねに構成された一つの画面のように自然を切り取る。クールベはそのことを皮肉っているのだ。マイケル・フリードはこの逸話ついて、世界を無数の断片の集積として捉えて、その中の一断片を表象として絵画に差し向ける態度と、世界が具現化された画家＝観者との本質的な連続性の中にあることを表明しながら、世界や自然を一つの全体として表そうとする態度の違いとして説明している。[四六]要するに、二つの世界観がそこで対立しているのである。

だが実のところボードレールの批評にはそうした分析的世界観と綜合的世界観が混在しており、そしてそのことがレアリスムに関するボードレールの思考にある種のねじれのようなものを生じさせているようにも思える。

ボードレールの写真批判の要点は世界を無限に断片化させる写真術という分析装置が綜合をもたらさないことにあった。分析でもあり綜合でもある想像力[四七]が写真には欠けているというのである。現代的な芸術写真の理論が分析的な写真というメディアによっても綜合が可能であるとする見方に基づいているのだとすれば、ボードレールはそうした新しい芸術としての写真の可能性には触れていない。しかし、コンスタンタン・ギースをはじめとする「綜合的で省略的な視線をもつあらゆる画家[四八]」に現代性を認める美学やアロイジウス・ベルトランの『夜のガスパール』（一八四二年）に着想を得て開拓した散文詩という新しいジャンルには現代的な写真の観念と通じるところがあることも確かだ[四九]。だとすれば、ボードレールが写真について語ったことではなく語らなかったことの方に彼の現代性の概念を解くカギが隠されているのかもしれない。

クールベに関しても同様のことがいえる。クールベは単なる分析的レアリスムとは別種のレアリスムを追求した画家だった[五〇]。その点でいわゆる自然主義者とは一線を画している。ボードレールがそうした意味合いを込めてクールベを「反＝超自然主義者」と呼んだのかどうかは定かではないが、ともかく、その言葉が使われた一節にはクールベのレアリスムの可能性についての故意の言い落としがあるにちがいなく、そのボードレールが語らなかったことの検証は、クールベが語ったことと対照させながら、さらに進める必要があるだろう。

注

一　Alain Bowness, « Courbet and Baudelaire », *Gazette des Beaux-arts*, décembre 1977, p.191.

二　フランシュ＝コンテ地方出身でクールベと旧知の間柄だったシャルル・トゥーバンは未刊の回顧録『七十代老人の回想』の中

で、クールベが同郷の友人たちと溜り場にしていたカフェ・ド・ラ・ロトンドに、シャンフルーリー、ボードレール、ミュルジェールら文学的ボヘミヤン連中が集結するようになった経緯を語っている。Elvire Maurouard, *Les Beautés noires de Baudelaire*, Éditions Karthala, 2005, p.178.

三　*Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Flammarion, 1996, p.72.

四　おそらく一八四八年四月頃。Michèle Haddad, « Baudelaire et Courbet. Quelques précisions », *L'Année Baudelaire*, n° 3, Klincksieck, 1997, p.39.

五　Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, E. Dentu, 1872, p.135.

六　*Correspondance de Courbet*, p.137.

七　ボードレールがクールベに与えた影響については、Yoshio Abe, « "Un Enterrement à Ornan" et l'habit noir baudelairien », *Études de la langue et littérature françaises*, Bulletin de la Société japonaise de la langue et littérature française, n° 1, 1962, p.29-41. 及び、阿部良雄『絵画が偉大であった時代』小沢書店、一九八九年（新装版）を参照。

八　*Correspondance de Courbet*, p.122.

九　ボードレールは画中に自身の横顔が描かれていることには異議を唱えていないようだが、当初その傍に見られたジャンヌ・デュヴァルと思しい「黒人女性」の顔はおそらく詩人の希望により展示期間中に塗りつぶされたらしい。

一〇　『ボードレール全集』（以下、『全集』）Ⅲ、阿部良雄訳、筑摩書房、一九八五年、二六九頁。

一一　Théophile Sylvestre, *Histoire des artistes vivants, français et étrangers : Études d'après nature*, E. Blanchard, 1856, p.29.

一二　『全集』Ⅲ、二七三頁。

一三　『全集』Ⅲ、二八三頁。

一四　ただし『一八四六年のサロン』では素描家のアングルは「デッサンにおける自然主義派の最も高名な代表者」（『全集』Ⅲ、一二五頁）とされている。

一五　「画家たちと腐蝕銅版画家たち」（一八六二年）においてもそうしたクールベの貢献が確認されている。「忘れるにはまだ早いついこの間まで、小ぎれいな絵や、可愛らしいものや、間抜けなのや、ひねくったのや、そしてまた逆向きの行き過ぎを表してはいるが真の愛好家の目にとってはやはりおぞましい、もったいぶった似而非大作などが、異議もなしに君臨していたのである。こうした発想の貧困、表現のせせこましさ、かてて加えてフランス絵画の人も知る滑稽な点のすべてを考えれば、クールベの絵

が現れてたちまち大層な人気を集めたことに納得がゆく。この反動は、およそ反動というものの例にもれず虚勢を張った大騒ぎをもってなされたが、確実に必要なものであった。クールベが、単純さや率直さに対する嗜好と、絵画に対する無私で絶対的な愛を回復するのにすくなからず貢献したことを、認めてやらなければならない。」（『全集』Ⅳ、二二六頁）

一六　ボードレールがほぼ同時期にシャンフルーリーならびにクールベのレアリスムをあげつらった一文を準備していたことは知られている。「レアリスムあるが故に」と題されたその草稿の末尾に見られる揶揄とも称賛ともつかない「世界を救うクールベ」との記述もまたそうしたジレンマの反映といえるかもしれない。

一七　そのような印象は中学時代にヴェルサイユ歴史美術館を見学したときの感想（オーピック大佐宛ての手紙、一八三八年七月十七日）の焼き直しである。「きわめて美しいと言われている帝政期のタブローはすべて、かくも規則的、かくも冷たく見えることが多い。その人物たちは多くの場合、木々のように、またはオペラの端役たちのように、きちんと並んでいます。」（『全集』Ⅵ、一五一頁）

一八　「自然さ」を批評の基準とするスタンダールも新古典主義の演劇性の過剰に手厳しい批判を浴びせている。

一九　『全集』Ⅲ、二六八頁。

二〇　そのような過剰さは次の部分に顕著である。「アングル氏の作品に割り当てられた聖殿に入るや否や不可避的に思い起すであろう印象を、ぜひとも記しておきたい。不安、倦怠、恐怖をそれぞれ未知の割合でふくむ、この特徴づけ難い印象は、稀薄な空気によって、化学実験室の空気によって、あるいは幻覚的な環境、私としてはむしろ、幻覚的なものを模倣すると、と言いたい環境を意識することによって惹き起こされる失神、または、自動人形的に動き、異形のものであることがあまりにも明々白々であるためにわれわれの五官をかき乱す、そういう集団を意識することによって惹き起こされる失神状態を、ぼんやりと、知らず知らすのうちに思わせる。」（『全集』Ⅲ、二六八頁）

二一　鈴木啓二「ミメシスと想像力――ボードレール『一八五九年のサロン』を中心に」、小林康夫・松浦寿輝編『イメージ――不可視なるものの強度』（東京大学出版会、二〇〇〇年）一一〇頁。

二二　『全集』Ⅲ、三一〇頁。

二三　『全集』Ⅲ、三五八頁。

二四　『全集』Ⅲ、二七一頁。

二五　『全集』Ⅲ、三五四頁。

二六　『全集』Ⅲ、三五九頁。

二七　ボードレールにとっては、ダヴィッドの演劇性は英雄性によって打ち消されるのに対して、アングルの場合には軟弱さがそれを際立たせてしまうのだ。

二八　『全集』Ⅲ、三〇七頁。

二九　レイランダーの写真については、クエンティン・バジャック『写真の歴史』伊藤俊治監修、遠藤ゆかり訳、創元社、二〇〇三年、一〇八～一〇九頁を参照。

三〇　阿部良雄『絵画が偉大であった時代』、一七二頁。

三一　バルビゾン派と写真家については、Daniel Challe et Bernard Marbot, *Les Photographes de Barbizon : la forêt de fontainebleau*, Edition Hoebeke/Bibliothèque Nationale, 1991. を参照。

三二　『全集』Ⅲ、三六〇～三六一頁。

三三　Eugène Delacroix, *Sa vie et ses œuvres*, Imprimerie de Jules Claye, 1865, p.406-407. ボードレールは『一八五九年のサロン』が掲載された「フランス評論」誌をドラクロワに送っており、この年のサロンで批評家連中の批判を浴びていたドラクロワは相も変わらず賛辞を捧げてくれるボードレールにいつになく心のこもった手紙を返している。『一八五九年のサロン』の少し後に書かれたドラクロワのこの写真批判には、ボードレールの批評に触発されたところが少なからずあるものと思われる。ドラクロワの返礼の詳細については、Armand Mosse, *Baudelaire et Delacroix*, Nizet, 1973, p.189-190. を参照。

三四　E. Delacroix, *Œuvres littéraires*, I, Études esthétiques, G. Crès & Cie, 1923, p.58.

三五　『全集』Ⅲ、三六三～三六四頁。

三六　Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, Flammarion, 2014, p.144.

三七　『全集』Ⅳ、一五四頁

三八　「写真はとりわけ自然の再現においてはきわめて柔軟である。時として写真は量塊によって出来上がる。手練の大画家のように細部を無視し、犠牲の理論を裏づけながら、フォルムに優位を与えたり、色調の対立に優位を与えたりするのだ。」(Francis Wey, « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts », *La Lumière*, n° 1, 9 février, 1851, p.3.) ウェイはボードレールと同様に、新しい芸術と対立する旧態依然とした絵画に対して「シック」や「ポンシフ」という言葉を当てている。

三九　Théophile Gautier, *Critique d'art*, textes choisi, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard, Éd. Séguier, 1994, p.149 . (citation extraite du

Moniteur universel, 4 septembre 1859.)

四〇 『全集』Ⅲ、三五八～三五九頁。

四一 Dominique de Font-Réaulx, « Les ambiguïtés du réalisme pictural de Gustave Courbet », Catalogue de l'exposition *Gustave Courbet*, Réunion des musées nationaux, 2007, p.36.

四二 Th. Sylvestre, *op. cit.*, p.137.

四三 Th. Gautier, *op. cit.*, p.131-138. (citation extraite de *La Presse*, 15 février 1851.)

四四 『全集』Ⅳ、三六三頁。他にも「ベルギー画家たちの哲学は、為にする害毒流布者たるわがクールベの哲学だ（目に見えるものしか描かぬこと！　したがって私に見えるものしかあなたは描いてはいけない）。」（同書、三六五頁）との行がある。

四五 Charles Léger, *Courbet*, G. Crès et Cie, 1929, p.191.

四六 Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet* (traduit de l'anglais par Michel Gautier, *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, 1990), Gallimard, 1993, p.295. クールベの作品に「隠喩」や「寓意」の優位を見るフリードは、それがボードレール的な意味で「想像的である」と主張している。哲学的、政治的、道徳的な意味合いを含む〈レアリスム〉の問題は実に複雑で――「〈レアリスム〉の問題は多元的に決定されている」――一つの絵画が効果において現実主義的でありながら、同時に素材との関係においては想像的で隠喩的なものでもありうるとフリードは言う。

四七 『全集』Ⅲ、三二一頁。

四八 『全集』Ⅳ、一五三頁。

四九 サント＝ブーヴは『夜のガスパール』に関連して散文詩とダゲレオタイプの類似性をすでに指摘している。

五〇 「クールベのレアリスムは、繰り返し言われているように世界の写真的ともいえる表象に存するのではなく、絵画と観者の間のきわめて入念に構造化された関係に存するのである。」（M. Fried, *La Place du spectateur* [traduit de l'anglais par Claire Brunet, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980 ; University of Chicago Press, 1988], Gallimard, 1990, avant-propos à l'édition française, V.)