

| | |
|------------------|---|
| Title | ボードレール『一八四六年のサロン』についての覚書 |
| Sub Title | Note sur Salon de 1846 de Baudelaire |
| Author | 築山, 和也(Tsukiyama, Kazuya) |
| Publisher | 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会 |
| Publication year | 2014 |
| Jtitle | 慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.58 (2014. 3) ,p.176(19)- 194(1) |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | Mélanges offerts au professeur Hashimoto Junichi = 橋本順一教授退職記念論文集 |
| Genre | Departmental Bulletin Paper |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20140331-0194 |

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『一八四六年のサロン』についての覚書

築山和也

メランコリーの感性

『一八四五年のサロン』と『ボンヌヌーヴェル百貨店の古典派美術展』（一八四六年）に続くボードレールの美術批評第三弾『一八四六年のサロン』^{〔1〕}は、時評的性格の濃厚な前二作とは異なる詩人の芸術観の本格的な表明として知られている。その意義は、当時の美術界を「偏向的、情熱的、政治的」に見据えた状況の分析と同時に、何よりもまずヴィクトール・ユゴーのロマン主義を脱却する新たなロマン主義の模索にあった。

フランソワ・ポンサールの古典主義的詩劇『リュクレース』が人気を博す一方、ユゴーのロマン派演劇『城主たち』が失敗に終わった四三年、所謂ロマン主義はすでに運動として衰退に向かっていた。ボードレールは「ロマン主義とは何か？」と題した章の冒頭でロマン派の挫折を振り返りその原因を分析している。それによれば、ロマン派は表現しようとする「主題の選択」だけに注意を傾け、その主題に相応しい表現する主体の「気質」^{テンペラマン}（個性や独創性といった言葉で置き換えることができるだろう）を備えていなかった。言い換えれば、情熱的な題材を絵画に描こうとする者が情熱を欠いているような有様だったのである。ロマン主義の所在を主題のみに置いた

そのような態度は、やがて「技能メチエの完璧さ」を冷やややかに追求する軟弱な技巧偏重主義である。「ロマン主義のロココ」(八〇)へと墮していく。それはボードレールにとって「創造家というよりは腕の確かな労働者」(九二)であるユゴーが率先したロマン主義と同列だった。

「氣質をもたぬ者はタブローを制作する資格がない」(七八)と断言するボードレールはロマン主義の本源に立ち返るべく「氣質」の重要性を再認識させるのだが、その過程において、ロマン主義を対象に仮託した主体の感情の表白から、主体が対象に呼応して美を内的に経験する感覚主義的な方向へと転換することを図る。

ロマン主義とはまさしく主題の選択の裡にあるのでもなければ、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。

彼らはロマン主義を外部に探し求めたが、それを見出すことが可能であったのはただ内部においてのみなのだ。

私にとって、ロマン主義とは、美の最も新しい、最も現在の表現である。(八〇)

ボードレールがユゴー的ロマン主義の対極に置くのは、ドラクロワのロマン主義である。ドラクロワの獨創性をボードレールは「主題の内面性」(九五)にみるのだが、その「内面性」はメランコリーに染められている。メランコリーとは、いわば痛みという身体的感覚の内面化である。近代人は苦痛を精神化させることによって、人生そのものをメランコリーのプリズムを通して見るようになった。キリスト教が導入し近代人の内面の裡に押し広げた新しい感情、それがメランコリーである。^②近代においては、生きることそのものが苦痛となり、芸術はその苦痛、苦悩と切り離すことはできなくなった。

ドラクロワのロマン主義的特質はまさにその精神的苦痛に、「彼の全ての作品から発散するあの得意で執拗な憂愁」(一〇三)にあった。ボードレールはドラクロワの作品が主題の上でも、また描かれた個々の人物の表情や動作の上でも、このような近代的苦悩を表現するとしている。

だが、ドラクロワの絵画が主題とするのは、苦悩をもたらす状況そのものではない。例えば《キオス島の虐殺》で苦悶の表情を浮かべる老婆が際立つのは、その相貌が悲惨な出来事への憐憫を誘うからではなく、彼女の中に周囲の苦痛が集約され、虐殺の主題がメランコリックに内面化されているからである。苦悩はそれによって打ちひしがれた人々に悲壮な英雄性を付与する。内面化された主題は、そのような英雄性への共感を喚起するのである。ボードレールが「彼のタブローのうち続く様を眺める時、さながら、何かしら苦痛をともなう秘儀に参列する思いがする」(一〇三)と感ずるのは、そのためだ。苦痛の感覚をとおした交感が、作品と見る者の間に生まれるといえよう。

ボードレールはこうした苦悩を描くドラクロワを真のロマン主義の代表として顕揚する。ロマン主義が「感傷の裡にある」というのは、そこにおいては、苦悩がもたらすメランコリーを画題から抽出する能力、またそれを感じ取る能力が問題となることを意味している。

彼が最も良く表現するすべを心得ているのはただ単に苦痛であるだけではなくて、とりわけ、——彼の絵画の驚嘆すべき神秘とも言うべきだが、——道徳的な苦痛なのだ！ この高尚で真剣な憂愁は陰鬱な閃光に輝いており、それは、彼の色彩、——すべての偉大な色彩家のそれのように、のびのびして、単純で、互いに調和をたもつ色塊に満ちあふれていながら、またヴェーバーの旋律のように嘆きがちで深遠な色彩においても、やはりそうなのだ。(一〇三—一〇四)

「道徳的な苦痛」とは、内面化された主題に他ならない。メランコリーはこの不可視の主題に与えられた名前であり、真のロマン主義は感覚的に働きかける色彩を駆使してそれを暗示することに存するとボードレールは考へるのである。

「調和」と色彩

美術批評家ボードレールが初期の批評においてその基軸として多用する言葉「調和」^{アルセニ}は、一言で言えば線描と色彩の均衡に関わる概念を表している。その均衡を見事に実現した画家として挙げられるのは、やはりドラクロワである。ドラクロワは色彩によって形態を表現することの難しさを克服し、次のような色彩家の完璧な手本、すなわち「色彩でもって肉付けすること」の手本を示した。

それは、早急で、自発的で、複雑な仕事のうちに、まず陰影と光の論理を見出し、次に色調の正しさと諧和^{アルセニ}とを見出すことだ。⁽³⁾

『一八四五年のサロン』では、ドラクロワの《砂漠におけるマグダラのマリア》は「ほとんど灰色の外見を呈するが、諧和は完璧」であり、それは彼が「これまでにもまして諧和家^{アルセニ}だということ」⁽⁴⁾の証明となっていた。カミーユ・コロアの画家としての力量の証明は、コロアが「かなり生でかなり激しい色調をもってしてさえ常に諧和家^{アルセニ}であるということ」⁽⁵⁾にあった。また、リヨン派ルイ・ジャンモの作品は鮮烈な色調ゆえに目に苦痛を与えたが、その線描と色彩の間に「自然な調和」⁽⁶⁾があればこそ好ましくも感じられた。

『一八四六年のサロン』においても、ドラクロワがリュクサンブール宮図書館の円形天井に描いた作品は「大

気の中にただよう深い調和」(一〇一) によって印象深いものとされ、ドウカンは「フランドル派の、色彩において最も大胆な昔の名匠たちの系譜」に連なりながら「より多くの調和をもって人物をまとめ上げた」(一一四)との評価を受ける。他方、批評家はセレスタン・ナントウイユについて、「筆触を画面に置くすべは心得ているが、一枚のタブローの均衡と調和を打ち立てるすべは知らない」(一一八)と斬り捨て、それ以上の論評は避けられている。

「色彩について」の章の冒頭では、自然の中の色彩が完全なる調和の状態に置かれていることがまず強調されている。ボードレルはそこで、自然の色彩が光の効果によって絶えず変化することに読者の注意を向けさせる。例えば、緑色に輝く海は夕日によって真紅に染められるが、時々刻々と移り変わるその色調は決して一つの状態に定着することはなく、夕映えの連続性において交響曲のような諧調を響かせる。

太陽がその位置を移すにつれて、色調は色価ヴァールを変えるが、自ら本来もつ共感と反撥とを相変わらず大事にして、相互の譲り合いのおかげで調和を保って生き続ける。影たちはゆくりと移動し、色調たちを自分たちの前方に追いやり、もしくは消滅させるが、それに応じて、自らもまた移動する光が、またいくつかの色調を新たに鳴り響かせようと欲するのだ。色調は互いに自らの反映を送り返し合い、自らの特質の上に、透明な借りものの特質でグラッ、ッを掛けて、それを変化させ、互いの旋律的な結合を無限に増加させ、より容易なものとする。大いなる熱源が水中に降りて行く時、赤い吹奏楽がいたるところから湧き起る。血の色をした諧和アルモニが地平に輝きわたり、緑は豊かに真紅を帯びる。だがやがて広大な青い影たちが、光の遠く弱まった木魂のようなものである橙色とやわらかな薔薇色の色調たちの群を、拍子よく自らの前方へと追いついてゆく。今日一日のこの大いなる交響曲、それは昨日の交響曲の永遠なる変奏であるが、多様性が絶えず無限の

中から飛び出してくるこの旋律の連続、この複雑な讃歌こそが、色彩と呼ばれるものなのだ。(八二―八三)

自然界の事物は互いの色の反映によって多様な色のグラデーションを生み出す。個々の事物の色はそれ固有の定まった色ではなく、各々の関係性の中でその都度決定される相対的なものである。その意味では、「調和」とは自然が構成する色彩の全体性、統一性であるといえよう。絵画の目指すところは、その自然を見たままに描くこと、写真で撮影するのと同じように描くことではない。なぜなら、自然における色彩の振動をそれでは伝えられないからである。作品において再現すべきなのは「調和」であり、画家は目にした光景を全体として観覧者に感得させることを旨としなければならないのだ。そのためには「嘘をつくこと」、すなわち「だまし絵の効果」(八五)も必要とされる。

ボードレーが絵画に求めるのは、画家の外部に客観的に存在すると想定される自然の転写ではなく、自然から画家が受けた感覚や印象の総体の再生である。彼が画家における「記憶」の重要性を説くのも、記憶がそうした画家の内面化された視覚を蘇らせ作品において外在化させる能力として捉えられているからである。

音楽の喩え

そうした全体性、統一性を言い表すために、ボードレーが音楽を喩として用いていることは興味深い。「色彩の中には、和声アルモニイ、旋律メロディー、そして対位法が見出される」(八三) というように、視覚と聴覚の連合が「色彩について」の章における一連の考察を基礎づけている。

和声は色彩理論の基礎である。

旋律は色彩における統一、あるいは全般の色彩である。

旋律は一個の結論を要求する。それは一個の総体、その中ですべての効果が一個の全体的効果に協力する総体である。

かくして旋律は精神の中に深い思い出を残す。(八五)

ボードレルは絵画を音楽に喩えてそう述べるのだが、これを即座に照応コレスポンダンスの理論に結びつけるのはあまりにも容易い。確かにボードレルはここでホフマンの『クライスレリアーナ』の一節を引いて「色と音と香りの類縁関係アナロジー」に言及しており、その一節が『悪の華』の詩篇「照応」に直結するものであることは明らかだ。だが、照応の理論に着目するあまり音楽と絵画の間に横たわる本質的な相違、時間芸術と空間芸術の相違を完全に忘却してしまえば、ここでの議論の道筋を読み違えるおそれがある。

音楽と絵画が最も異なる点、それは分割可能性の有無にあるといえる。音楽は部分の総合によって成り立つ芸術である。楽曲は音符による分割パルティションによって織りなされる楽譜にしたがって演奏される。音楽は時間の経過を必要とするもので、決して一度にトータルなたちで体験することはできない。一つ一つの音の積み重ねが、最終的に楽曲という全体性を形づくるのである。それに対して絵画の鑑賞においては原初の体験として一つの全体が見る者とらえる。作品の細部を図像学的に読み解くことが可能だとしても、それには絵画の全体としての印象が先立つ。絵画を見ることは一瞬にして全的な体験であり、その点では音楽とは正反対なのである。

だとすれば、絵画を音楽の比喩によって語ることにいかなる意味があるのだろうか。ボードレルは、本来そうした全体性を基本とするはずの絵画、分割不可能なものであるはずの絵画が、昨今あまりにも細部にとらわれ過ぎていることを危惧しているのである。一つ一つの音色にこだわるあまり、旋律を蔑ろにする作曲家は真の音

楽家とはいえない。「わが国の若い色彩家たちの大部分は旋律を欠いている」と嘆くボードレルは、部分の足し算によって作られた絵画を批判しているのである。「一枚のタブローが旋律的であるかどうかを知る良いやり方は、その主題も線も分らないほど遠くからそれを眺めることだ」(八五) という印象派の絵画の見方を先取りするかのような提言も、そのような観点から理解することができる。音楽の喩えは、部分を和声や旋律によって一つの総体に組織しなければならぬ音楽の本質を引き合いに出すことによって、逆説的に絵画の本来的な分割不可能性を強調しているのである。

「効果」の重要性

ところで、調和にしても音楽の喩えにしても、それらが焦点とする重要なポイントは芸術作品がその享受者に与える「効果」である。ボードレルは「芸術とは一個の抽象であり、細部を総体の犠牲とすること」(八四) であると主張する。作品は一つの旋律として「すべての効果が一個の全体的効果に協力する総体」(八五) でなければならぬ。

ここで表明されているのは、古典的な意味で完成された、閉じた作品を開くこと、言い換えれば、それ自体で完結しているかのような作品を見る者の存在との相関関係に位置づけることであり、作品の価値はそれ自体にあるのではなく、それがもたらす「効果」にあるという考え方である。ここでは、物理的に存在する作品全体を通して立ち上がってくる作品自体を越えた何物か、作品の内部から外部に向けて働きかける作用が重要となる。

『一八四五年のサロン』でカミーユ・コローの作品に関連して導き出された「仕上がった (fini) 作品」と「出来た (fait) 作品」の区別は、まさにそうした「効果」をめぐる議論を提出するものだったといえよう。作品それ自体の古典主義的な自己完結性よりも、独自性の發揮により重点が置かれているということなのだ。

ロマン主義とは主題の選択の裡にあるのではなく「感じ方の裡に」あるとしたのも、同様の発想による。それにしたがえば、作品の「技能メテの完璧さ」が作品に価値を与えるのではなく、「感じ方」という作品の外側に位置する主体の感性にその価値の源泉がゆだねられるということになる。

一枚のタブローの着想に当り成心をもつて詩を探し求めること、それは詩を見出さぬ最も確実な手だてである。詩は芸術家の知らぬ間にやってくるのでなければならぬ。それは絵画それ自体の結果である。というのも詩は観覧者の魂の中に眠っているからであつて、天才とは、その詩を目覚めさせることに存する。(一四四)

すでに見たように、ボードレルが考える真のロマン主義においては、作品は作り手と受け手という感覚的な主体と主体が向き合う場として想定されている。詩情は画家が描き上げた絵画の中にあるのではなく、それを見る者の精神の内部で見出されるべきものなのだ。演奏によって演奏者と聴衆という聴覚的主体の間にそのような関係をうち立てる音楽が比喻として多用されるのも、その所以である。

部分と全体

素描家と色彩家をめぐる一連の議論の中で、ボードレルは部分に対する全体の優位をつねに主張する。たとえば『一八四五年のサロン』では、デッサンにおいてはアングルがドラクロワを凌駕していることを確認しつつ、次のように述べていた。

ドミエはおそらくドラクロワよりも立派にデッサンする。もしも、入念な巧緻さを全体の調和よりも、部分の個性を構成の個性よりも良しとするのであれば、かくも細部への愛着を示すアングル氏は、おそらく二人の双方より立派にデッサンする、しかし「…」⁷²

アングルの「入念な巧緻さ」「部分の個性」がドラクロワの「全体の調和」「構成の個性」と対比されている。アングルのデッサンがドラクロワのそれよりも巧みであることは否定しがたい。だが、批評家はそうしたものを「良しとするのであれば」という留保によって、素描家のデッサンよりも色彩家のデッサンの方に、アングルの素描の緻密さよりもドラクロワの奔放な色彩のインパクトの方により重要性を認めようとしている。

そもそも調和とは、部分と全体が分かちがたく結びついていることではないか。自然界に存在する事物の色、例えば人間の肌の色は、ボードレルも指摘するように連続性においてきわめて複雑に構成されている。「手に条をつけている太い静脈の緑と、関節をしるしづけている血色の色調との間に完全な諧和があることが見てとられよう。」(八三) 自然界の事物は、こうした地続きの分割不可能な色調によって彩られているのである。ゆえに絵画における色彩も、そうした自然界の分割不可能な色彩の全体性を再現しなければならない。そうでなければ、絵画はあらかじめ確定された各々の部分に色彩を施す「塗り絵」と化してしまうであろう。

デッサン、すなわち線は、分割不可能な色彩に対して、本質的に分割をもたらずのもの、あるいは分割そのものといえる。全体と部分、色彩とデッサン、直感性(獨創性)と技巧性、素材さと知識の対立において、ボードレルは全体、色彩、直感性、素材さを擁護する。

ユゴーとドラクロワの対立もまた、全体と部分の問題として論じられている。「草の一葉また街燈の反射一条といえどもはぶこうとはしない」ユゴーは「創意的というよりも遙かに器用な職人」(九二)にすぎない。一方

のドラクロワは不器用だが本質的に創造家であつて、「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篇^{ポエム}」（九二二）を生み出す。「前者「リュゴー」は細部にまずとりかかり、後者「ドラクロワ」は主題の内面的な理解から始める。そこからして、前者は主題の皮を得るにすぎないのに対して、後者はその臟腑をもぎ取る、ということが起る。」（九三三）

ボードレールの批評においては、色彩家が素描家の圧倒的優位に立つ。「素描家とは出来損ないの色彩家」にすぎない。ドラクロワが「往昔と現代を通じての最も独創的な画家」（『一八四五年のサロン』）であるのも、ドラクロワが偉大な色彩家であり、「今日、直線をこととする筆法の侵略から自らの独創性を守り得た唯一の人」だからである。ボードレールは「ドラクロワの観点からすれば、線というものはない」と言い切る。というのも、「自然の永遠の鼓動を模倣したいと望む色彩画家たちにとって、線とはいつでも、虹におけるがごとく、二個の色彩の親密な融合に他ならない」（九六）からだ。色彩家は色の配置によつてデッサンするが、素描家が色彩を手がけることは本来的に不可能なのである。

理想とモデル

「理想とモデルについて」の章では、素描家たちの基本原理についての持論が展開される。理想といつても、古典的な理想美とはむろん異なる。モデルは自然が提供するもので、理想は芸術家が自らの裡に持つ美の理想的なかたちである。ボードレールはここで、内的な理想と外的なモデル、この反対物を融合させることが偉大な素描家の仕事となると説いている。

ボードレールのこのような主張は、『真善美について』の哲学者ヴィクトール・クーザンが『両世界評論』誌に「美と芸術について」というタイトルで同じ四六年に発表した文章にひそかに発想を得たものと考えられる。

死んだ理想と理想の不在、そのどちらにも極端で、同様に危険である。モデルを模写して、真の美を掴み損ねるか、あるいは頭で制作して、特徴のない理想性に陥るか、そのどちらかだ。天才とは、理想と自然、形態と思考が合致するべき正確な比率を、敏捷かつ確実に感得する能力である。その合致が芸術の完成形であり、傑作はそれによって生まれる⁽⁸⁾。

クーザンの影響がどの程度あったかはともかく、ボードレールの美学においては少なくともクーザンの説く自然主義と理想主義という両極の間の中庸よりも理想の個別化と内面化の方に重点が置かれているように思える。理想はここで、各々の芸術家がうちに秘めた内的で、個別的なものとして呈示され、主体の外側に想定された唯一絶対の理想は否定される。なぜなら、「自然は絶対的なものを何一つ、いや完全なものを何一つ与えはしない」(一一二)からである。

その文脈において、芸術の偉大な基準としての「記憶」に関心が向けられる。画家が描く対象とするモデルは一度画家の記憶の中に取り込まれ、画家の個性を反映させた理想化の過程を経て——「画家の魂の中には個体と同じ数だけの理想がある」(一二二)——イメージとして出力される。「芸術とは美の記憶術である」(一一二)との言葉は、そのように解釈することができるだろう。理想化されずに出力されたイメージは写真による転写のようなものにとどまる。モデルの忠実な再現は記憶による理想化の作用とは相容れず、その意味で「正確な模倣は記憶を損なう」(一二二)とボードレールは言う。ここで唱えられているのもまた、細部を全体の効果のために犠牲にすることである。

芸術家はただ単にモデルの性格に対する深い直観をもつのみならず、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。(一一二二)

したがって、芸術家に要求されるのは、自然を「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」(一一三三)となる。

ボー ドレールのこうした考えの一部は、「理想とモデルについて」の章が下敷きになっているもう一つのテキスト、スタンダールの『イタリア絵画史』(一八一七年)に触発されたものである。実際、この章の末尾は同書第百一章「いかにしてラファエロを凌駕すべきか」からの引用によって構成されているが、引用文中ボー ドレールが強調を施している箇所(「氣質から引き出された理想的な美しさ」)をみると、それが上述の議論に少なからぬ影響を及ぼしていることがわかる。

『イタリア絵画史』におけるスタンダールの眼目は、ラファエロの繊細な絵画と対比してミケランジェロのエネルギーギッシュな絵画を賞揚することにあつた。ボー ドレールは、スタンダールが提示するラファエロ対ミケランジェロの図式に、アングル対ドラクロワを重ね合わせる⁵⁾。『悪の華』の詩篇「理想」で詩人が「貧血症専門の詩人」ガヴァルニの描く色白でか弱い女性(アングルのな華美)よりもマクベス夫人のように毒気に満ちた力強い法外な女性(ドラクロワ的な剛健)を希求するとき、ミケランジェロの名が引き合いに出されるのもその図式と無縁ではない。

「ウージェニス・ドラクロワ」の章では「E・ドラクロワはおそらくミケランジェロのように、自分の観念の明快さを損なわぬために付随的なものを抹殺した」(九八)として、全体のために部分を犠牲にした両者の共通性を浮き彫りにしている。逆に「素描家たち数人について」の章の冒頭では「ミケランジェロは、ある見地から

すれば現代人における理想の創始者だが、彼のみが色彩家たることなしにデッサンの想像力というものを最高度に所有したのである」(一二四)と述べていて、アングルには欠けていた想像力を駆使してミケランジェロが理想とモデルの融合に成功したことが指摘されている。

「素朴さ」とその欠如

素描家アングルの色遣いはやはり目に苦痛だとはいえ、アングルは少なくともデッサンによって「理想とモデル」を要約しているがゆえに『一八四六年のサロン』ではドラクロワに次ぐ重要な地位を与えられている。アングルは「素描家の王様として人気のあるあのラファエロよりも上手にデッサンする」(一二六)——そう語るボードレールは、のちに『一八五五年の万国博覧会、美術』で檜玉に挙げるアングルの「異様性」をここでは論うことなく、批判の矛先をその亜流である弟子たちに差し向ける。師匠のアングルが「無意志的」「情熱的」で、また「自然に仕える」点で称賛に値する画家であるのに対して、それとは対照的に弟子たちは、「冷やかか」で、「成心をもち」、「術学的」だというのだ(一二七)。ボードレールが我慢ならないのは、彼らの細部へのこだわりや気取り、術学性である。言い換えれば、彼らは偉大な芸術家に不可欠な「素朴さ」というものをもち合わせていないのである。

ここでいう「素朴さ」が必ずしもプリミティヴィズムを意味するものでないことに注意を喚起する必要があるだろう。

『一八四五年のサロン』で見出されたカミーユ・コロアの美点は、「その素朴さと独創性」にあった。コロアの構図は「常に術学性を欠いて、色彩の単純さそのものゆえに魅惑的な相貌をもつ」とされていた。この「素朴さ」とは、描かれる対象やその方法とは無関係に、芸術家が自らの仕事に向き合う態度のことであり、「画風マニエールに

「おける気質の優位」(一六三)と同義である。「気質」^{タズマ}や「独創性」を発揮するためのいわば必要条件が「素朴さ」と呼ばれるものである。

「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^{メチエ}の与えてくれるあらゆる手段に助けられての表現を、要求すること。」(七八)

これが本当の意味で個性を尊重する個人主義の道徳、真のロマン主義の道徳であることが、第一章「批評は何の役に立つのか？」で具体的な画家や作品の批評に先立って謳われている。偉大な芸術家とはまさに「素朴さに『…』能う限り多くのロマン主義を結びつける芸術家」(七八)なのである。「素朴さ」は芸術家に——また批評家にも^①——必要とされる職業倫理と考えることができる。

この「素朴さ」の対極に位置づけられるのが、「シック」と「ボンシフ」である。「シック」とは、機械的に決められた図柄を描く小器用さの事を表している。それは「モデルと自然との不在」であり、「脳髓の記憶であるよりはむしろ手の記憶」(二三六)である。もう一方の「ボンシフ」は図案を転写するのに用いる型紙を本来意味する言葉で、そこから派生して独創性のない月並みな作品を指して使われるようになった。ボードレールは「ボンシフ」を型にはまったジェスチャーとして説明している。「シック」も「ボンシフ」もアトリエで使われていた隠語で、想像力や創造性を欠いた作品はそうした言葉で名指しされていた。ボードレールが目撃するオラス・ヴェルネは「かのシックの厭わしき代表者」(一四一)であり、サロンの画家たちの多くは気取りやわざとらしさを表す「シック」や「ボンシフ」の悪癖に染まっている。そうボードレールは断じるのである。

「懷疑」と「折衷主義」も、それらと同様に断罪されている。ボードレールは「懷疑は、今日、精神界におい

てあらゆる病患の主要な原因」(二四二)であり、「折衷主義」はその「懷疑」から生み出されるという。「懷疑」とは、自分自身の芸術的態度を疑うこと、つまり、信念を持たず、理想を欠き、独自性を失った芸術家の状態を指す。これもまた「素朴さ」の対極にあることは明らかで——「懷疑、言いかえれば信念と素朴さとの不在は、現世紀に特有な悪徳である」(一六三)——そうした内的な必然性によらない芸術的態度は、その拠り所を自分以外の何物か、すなわち芸術家自身の内面ではなく、その外側に求めることになる。例えば、アリ・シエフェールの作品がそうであるように、絵を描くにあたって、詩にその手助けを頼むような態度がそれにあたる。それが「折衷主義」と呼ばれるものだ。ボードレールは、出来合いの感情を絵に描く画家たちを「感情の猿」として切り捨てる。新参の美術批評家ボードレールを取り巻いていた芸術の状況は、そうした偉大な情熱を持たない猿真似の画家たちが跋扈する頹廢的狀況であつた。

偉大なる伝統、英雄性

そうした頹廢的狀況は、偽りのロマン主義が蔓延させた誤った個性尊重の帰結である。強烈な個性や力強い獨創性を真に發揮できる芸術家がいったい何人いるだろうか。「流派および職人たちについて」の章の冒頭には、憲兵隊に打ちのめされる共和主義者の様子を目にして味わう喜びについての行がある。それは、個性尊重が共和主義的には実現できないことを暗に示している。「芸術の共和主義者」(二六四)である画家たちは情熱をもたぬまま工房から解放されてしまった。ボードレールは、彼らがせめて一つの信念に貫かれた偉大なる画家の流派に属して、その中で一介の職人として仕事に専心することを願う。

だがこうした状況の中で、「内面性」や「素朴さ」という個別的な価値に基づく偉大な画家たちはいかにして自らの普遍的な正統性を確保できるのだろうか。ボードレールはその根柢を「偉大なる伝統」に求める。ロマン

主義者ドラクロワを新古典主義者ダヴィッドの延長線上に位置づけたのも、ドラクロワに「偉大なる伝統」の正統性を与えるためだった。伝統とはすなわち英雄性である。

その英雄性をもはや神話や古代に求めることはできない。「偉大な伝統は失われてしまい、新しい伝統はまだ出ていない」(一六五) という認識は、そのことを示している。昔の生活にあつた日常性の理想化、戦闘的な生活、真剣で威厳のある態度を今描いたところで、それはもはや過去のものであり、英雄性の模倣でしかない。その意味で「偉大な伝統は失われて」しまったのである。現代には現代に相応しい英雄性が必要なのだ。現代生活の中には現代なりの崇高なモティーフがあるはずであり、また現代特有の美が存在するはずである。ボードレールが後に『現代生活の画家』で繰り返し主張、すなわち、美とは「永遠な何ものかと一時的な何ものか」を同時に含むものであるという考え方は、言うまでもなくそうした考えの延長線上に位置する。

しかし、「新しい伝統はまだ出ていない」以上、「現代生活の英雄性」はこれから見出されるはずの新奇な美の予告となる。例えば、華やかな衣装に対して、黒い燕尾服やフロックコートは「普遍的な平等の表現という、その政治的な美しさをもつだけではなくて、公衆の魂の表現という、その詩的な美しさをもつ」(二六六)。葬儀人夫の服装のような黒い燕尾服は、現代生活の中でダンテイスムと一体化した特有の美をもつというのである。ボードレールはそれ以外にも現代美や英雄性を、犯罪者、囲われた娘たち、あるいは野党に対する軽蔑や嫌悪を威厳のある雄弁をもって表明する大臣などに見出して、こう結論づける。

パリの生活は、詩的で驚異的な主題を豊かにはらんでいる。驚異的なものが大気のようにわれわれを包み、われわれを浸している。ただわれわれはそれが見えずにいるのだ。(二六八)

そうしてみると、「新しい伝統」とは、美や英雄性に関する新しい感性を指し示しているように思える。バルザックはそのような現代的な意味で英雄的な人物たちを小説の中に生き生きと描いた。ボードレールはそうした人物たちの英雄性を感じ取る感性を備えた作者バルザック自身もまたそれによって詩的で英雄的な存在であると讃える——「最も英雄的、最も特異、最もロマンティックで、最も詩的な御身よ！」(二六九)。こうして英雄性はブルジョワ的な社会において文学者や芸術家のみならず文学や芸術を享受するすべての人間の存在意義ともなるのだが、『一八四六年のサロン』を締め括るこの結論は、読者であるブルジョワに向かって投げかけた「諸君は美を感じる力をそなえなければならぬ」(七三)という緒言の啓発に呼応して、感覚的印象による美的価値判断を推奨するのである。

付記…本稿は平成二五年度慶應義塾大学学事振興資金による補助を受けた。

注

- (1) ボードレールの引用は基本的に阿部良雄訳『ボードレール全集』Ⅲ(筑摩書房、一九八五年)による。「一八四六年のサロン」からの引用については頁数を本文中に括弧で示した。
- (2) ユゴーは『クロムウェル』「序文」(一八二七年)で「キリスト教とともに、またキリスト教によって、諸国民の精神のうちに、古代人にとつては未知であり、近代人においてはひどく発展した一つの新しい感情、重たい気分というのでは言葉が過ぎる感情、すなわち憂鬱メランコリーが入ってきた」(『ヴィクトル・ユゴー文学館』第十卷、潮出版社、西節夫／杉山正樹訳、二〇〇一年、一三頁)としているが、ボードレールも同様にキリスト教を「深い悲哀の宗教、普遍的な苦悩の宗教」(『一八四六年のサロン』、九八頁)と見なしている。

- (3) 『一八四五年のサロン』、一〇頁。
- (4) 同右、八頁。
- (5) 同右、四七頁。
- (6) 同右、三二頁。
- (7) 同右、一一頁。
- (8) V. Cousin, « Du Beau et de l'Art », in *La Revue des Deux Mondes*, tome XI, 1846, p. 794. Cf. Baudelaire, *Écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Le Livre de Poche, 1992 et 1999, p. 188, note 1.
- (9) Cf. Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis – Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 48.
- (10) 『一八五五年の万国博覧会、美術』では、アングルにおける想像力の欠如が「諸能力の祭壇に捧げられた犠牲」(二六九頁)として批判されている。
- (11) ボードレールは一枚の絵画を前にして非学術的姿勢を貫いたバルザックを「その愛すべき素朴さをもって、批評についての優れた教訓を私たちに垂れた」として賞賛しつつ、自らも批評家として「一枚のタブローが私の精神にもたらず観念や夢想の量によってのみそれを賞味するということ」を肝に銘じている(『一八五五年の万国博覧会、美術』、二六二頁)。