

## ロマン派絵画とボードレール

白銀敏枝

(受付 2008年10月31日)

### はじめに

「1846年のサロン」(*Salon de 1846*)において、ロマンチズムについて、ボードレールは、ラファエロとレンブラントを引き合いにして次のように言う。

Raphaël quelque pur qu'il soit, n'est qu'un esprit matériel sans cesse à la recherche du solide; mais cette canaille de Rembrandt est un puissant idéaliste qui fait rêver et deviner au-delà. L'un compose des créatures à l'état neuf et virginal, — Adam et Ève; — mais l'autre secoue des haillons devant nos yeux et nous raconte les souffrances humaines.<sup>注1</sup>

ラファエロはいかに純粹であろうと、堅固なものをたえず求める物質的な精神に過ぎない。しかしあのごろつきレンブラントは、彼方にあるものを夢見させ見い出させてくれる。一方は無垢で清らかなものたち、…アダムとエヴァを創り上げる。…ところがもう一方は、われわれの眼前で、<sup>らんる</sup>襤褸を振り動かし、人間のもろもろの苦悩をわれわれに語ってくれる。

「燈台」(*Les Phares*, F. M. VI.)<sup>注2</sup>のなかで、ラファエロと同じルネッサンス期の芸術家レンブラント、ミケランジェロ<sup>注3</sup>は、自らの師として取り上げているのだが、ボードレールは、18世紀末以来再びその美しい精緻な線を熱く讃えられていたラファエロをそのなかに入れていない。上記の引用は、その理由をロマンチズムとの関わりにおいて簡明に教えてくれている。文学と絵画、いずれにおいても、ロマンチズムの基本的特徴であり、そのいわばキーワードである「彼方」《*au-delà*》、「夢想する」《*rêver*》という言葉を用いて、それらを基準にして両者を比較判断しているわけであるから、言い換えれば両者それぞれを、ロマン的であるか否かで一刀両断的に評価しているということになる。彼によればロマンチストとなるレンブラントは、ルネッサンス後期の巨匠である。

一方、上記引用と同じ断章のなかでこう言っている。「ロマン主義を語るということは現代を語るということである」<sup>注4</sup>と。〈英雄的〉に〈今〉を感じ取ろうとすることを意味してい

る〈現代性〉の内にロマンチズムは在ると言っているのである。しかしそうであるのならば、時間を超えて遡り、レンブラントをロマンチストであると評するときのロマンチズムとはどのような意味をもつロマンチズムであるのか。ロマンチズムに普遍性があるのであろうか。

彼が上記のように言述するのは、あらゆる点でドラクロワ<sup>註5</sup>に収斂する絵画論を展開する〈サロン評〉のなかであり、1846年のことである。この年代ではすでに、文学史的にも美術史的にも、ロマンチズムという思潮は、彼自身も「この語に現実的肯定的意味を与える人は少ないであろう」<sup>註6</sup>と言うように、衰頹し終焉期であった。にもかかわらず、彼は現代絵画を同時代的に捉え論じようとする時に、ほぼ冒頭の第2章において、このサロン評のコンセプトとして時代遅れのロマンチズム理念を展開しているのである。たしかに、ボードレールにとって、ロマンチズムは、歴史的時系列を超えた意味をもっているように思われる。

## I

ロマン派芸術のなかで、フランスにおけるロマン派絵画は、18世紀末から19世紀初頭に主流となっていた新古典主義絵画に続く絵画の潮流として、鮮烈な印象とともにジェリコー<sup>註7</sup>の一枚の絵から始まったと一般美術史において見做されている。その絵とは、ジェリコーが1819年のサロン展に出品した大作の《メドゥーズ号の筏》(*Radeau de la Méduse*)である。

18世紀後半から王政復古期にかけて、古代ギリシャ彫刻を完全なる美の規範として模倣すべきであると唱えたヴィンケルマン<sup>註8</sup>の影響と、ロココ美術への反動が重なり、古代ギリシャ美への回帰が芸術全般に強い影響を与えていた。それが新古典主義という思潮であり、殊に建築、彫刻、絵画において顕著に表現された。ロマン派美術は、このような新古典派美術の後に続く流れとして生まれるのである。新古典主義理念が主として美術に表現されたことに比べ、ロマン派芸術理念は、美術だけではなく、文学、音楽そしてライフスタイルにも広く影響を与え、ある意味で社会現象と言えるほどであった。

《メドゥーズ号の筏》とともに、ロマン派絵画が誕生したと簡単に言えるのであろうか。詩と異なり、絵画は技術によって制作されるものであり、作品の価値において技術の占める部分は大きい。画家を志すものは、師を選びその元で技倆を磨き、また先人の偉大な作品を探求あるいは模写しながら技巧を体得しなければならない。そうして画家として形成されるものである。

ジェリコーの場合もそのとおりの修業を行った。まず1808年ヴェルネ<sup>註9</sup>のもとで、次いで2年後の1810年からはゲラン<sup>註10</sup>のもとで、本格的に大絵画、特に歴史画の手法を学んでいる。つまり、ジェリコーは、アカデミックな技巧が要求され、しばしばもっとも大型の画布となる歴史画をこの師のもとで修得に励んだのである。また、「ローマ賞」(Prix de Rome)に落

選し、私費で一年ほどローマに滞在することとなったジェリコーは、この地で、ミケランジェロの作品に感銘を受けその手法を学ぶ。ミケランジェロの影響は、帰国後の作品に顕著に表われている。

アカデミックな基礎と、新古典主義の大きな流れのなかから、以後、若手画家たちの〈御護符〉とも言われ、新しい息吹となった作品《メドゥーズ号の筏》が、なぜ生まれたのか。

この作品がロマン派絵画であると見做されるのは、その技術の面においてではない。画法による印象はむしろアカデミックであるが、主題と内容、またその主題に対するジェリコーの解釈の仕方に、ロマン派絵画の要素があったのである。彼は、〈サロン展〉に出品するために、リアルで強烈なインパクトを鑑賞者に与えるテーマを模索していたが、当時フランス社会を賑わせたある事件を選ぶことにした。それは、1816年7月2日にアフリカ大陸沖大西洋上で発生したメドゥーズ号の沈没であった。生存者の告発で明るみになった、救命ボートと筏に関する詳細は、残酷で人間性を問われる大醜聞として世間を震撼させた。世間の目を引くテーマとして、ジェリコーは自信をもって、もっとも悲惨な状況におかれた〈筏〉を選んだのである。規則に反して少なかった救命ボートに乗れなかった150人の乗船者（内女性1人）は、ボートに曳行される筏に乗った。ボートの航行に不具合ということで筏は途中で切り離され、2週間漂流し、救助された時には、わずか15人の生存者しかいなかった。この事件のなかで、ジェリコーは自分がもっとも悲劇的だと思った瞬間を選んだ。それは、遠くに見えた船に向かって筏の上の人たちは必死で合図をするが、船は気付かず遠ざかってしまうという瞬間である。

歴史画であるかのような大画布に描かれているが、彼は歴史画というコンセプトでこの悲劇を描いているのではない。言い換えるならば、この悲劇を世紀の大事件として描いたのではないということである。〈悲愴美〉というスタンスではなく、生と死の究極の瀬戸際に追い込まれた時の絶望感とエゴイズム、そういう状況におかれた人間のもつ暗い部分を描こうとした。叙事詩としてこの悲劇を彼は描こうとしたわけではない。それ故、この絵には英雄の存在は見られない。見るべきものは、一人一人のモデルの表情である。そこには、生へのかすかな望みに追いつけようとする内面の高まりが鋭く表現されており、それは事件の経緯を思い起こす猶予を与えず、感傷に浸る間もなくストレートにかつ瞬間的に、見るものの心を揺り動かす。作品が一枚の絵として視覚的に鑑賞される以前に、画家が表現したいと思う部分を直感的に伝える力を、その絵が内にもっているということである。

この場合、画家が表現しなかったこととは、画家自身が自らの生のなかで抱いていた感情であり、絵画のもつ叙述的能力に頼らず、それを伝えようとしたのである。堂々たる大画布に、ジェリコー自身の感情を歴史画のごとく重厚に描いたのである。ロマン派と言われる理由はそこにあるように思われる。

II

「ロマン派は、歴史の一時代やはっきりした芸術運動を指す言葉でもなく、いくつかの特徴や態度や情感の総体であり、その特殊性は、それらの独特な性質と、特にそれらの特徴の間の関係の独自性にある。……とりわけ独創的なのは、理性から生まれたのではなく、感情と理性から生まれた、さまざまな形のつながりであった。このつながりは、矛盾を排除したり、対立概念（完／未完、全体／断片、生／死、頭／心）の解釈を狙ったものではなく、それらはすべてを一緒にしまおうとするものであり、これこそまさにロマン派の独自性になっている。」<sup>注11</sup>

と、ウンベルト・エーコは述べている。19世紀前半のいわゆるロマンチズム時代から現在まで、ロマンチズムについて語られてきた〈定義〉が修正され、端的ではあるが、今日的な意味づけがうまくなされているように思われる。

まず、特定の芸術運動でもなく、時代を固定することもできないという点であろう。たしかに、フランス文学においては、1830年代が、ロマン派のもっとも華々しい時代であったが、一つの理念の元で展開されるというよりも、何かしらのエネルギーが集約され、一部においてそれが突出していたように思われる。その何かしらの過去と訣別するためのエネルギーがロマンチズムの本質とするならば、それは1830年代だけではなく、常にさまざまな歴史的時間のなかに見ることができるというような解釈が今日ではなされている。エーコの言うところも、したがって非常に今日的解釈なのである。

絵画におけるロマン派は、さらに理論づけはむづかしい。新古典派にみられる、画法（特にデッサン）、色彩、様式に関する確固とした理論に匹敵するものはない。もっともロマン派の特徴が見られるテーマについても、その選択に理論づけはなされていない。合理性をもち各要素を組み合わせたところから、新しい相関関係を生み出すことができるのは、ひとえに画家の気質にかかっていると言える。

ボードレールは、「1846年のサロン」において、このように言っている。

Peu de gens aujourd'hui voudront donner à ce mot un sens réel et positif; — <sup>注12</sup>

今日この言葉（romantisme）に現実的で肯定的な意味を与えたいと思う人はあまりいないだろう…

1846年当時、すでにロマンチズムは衰頹期にあったと一般的に見做されていたことが指摘されているが、続けて彼はこう言う。

— oseront-ils cependant affirmer qu'une génération consent à livrer une bataille de plusieurs années pour un drapeau qui n'est pas un symbole?<sup>注13</sup>

しかしながら、ある一世代が、何の象徴でもないような旗のために、何年にもわたって闘うことに同意するものであるとあえて断言する人がいるであろうか。

かつて1830年代に、熱い思いをもってロマン派であると自負していた世代が存在していたことを引き合いに出して、ボードレールは敢えて彼なりのロマンチズム論を、一般的解釈を覆す意気込みで展開しようとしている。ボードレールは続いてきっぱりと次のように言う。

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la matière de sentir.

Ils l'ont cherché en dehors, mais c'est en dedans qu'il était seulement possible de le retrouver.<sup>注14</sup>

ロマン主義とはまさしく主題の選択のなかにあるのでもなく、正確な真実のなかにあるのでもなく、感じ方の内にあるのだ。

彼らは、ロマンチズムを外部に求めたが、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である。

テーマそのものがすでにロマン派的であるというテーマがあると広く思われていたが、テーマはむしろ何でもよいということであり、重要なのは内面の状況であり、それが反映されている感じ方である。したがって、鑑賞者は、創作者である芸術家の内面を作品のなかに読み取らなければならない。何がどのように描かれているのかを探ることよりも、画布のなかに画家のどのような内面が描かれているかを見い出すことの方が大事なのである。さらに言えば、画家がどのように自然（世界）を解釈しているかではなく、自己と自然、自己と現実との関係そのものをどのように作品のなかに表現しているかを見ることが重要であるということである。

外部である現実とは、時間の流れのなかで、更新され続けるものである。したがって内面と現実との関係も相対的なものであり、即時的である。一つの理念を固定的にあてはめようと

するとそれは不可能ということになってしまう。

ボードレールにとって、ロマンチズムとは次のようなものである。

Pour moi, le romantisme est une expression la plus présente, la plus actuelle du beau.<sup>注15</sup>

私にとって、ロマンチズムとは、美のもっとも新しい、もっとも現在の表現である。

ここで用いられている《récente》、《actuelle》という形容詞は、即時性という時間感覚をより強く表わし、《expression》という言葉も、画家が自らの内面を表わすということの重さの持つ抽象性を薄める意味を与えている。どの言葉も、瞬時性をより感じさせているように思われる。

ロマンチズムは、何がではなくあり様を問題にするものであるとすると、ロマンチズムは時代をもたず、引き続けられていくであろう。ボードレールがロマンチズム論で問うている論理は、果たして、美術の現代性を問う言説のなかで応用されている。

Quel point commun existe-t-il entre un tableau d'Henri Matisse ou de Barnett Neumann un poème d'Arthur Rimbaud ou de William Carlos William, un roman de Gertrude Stein ou de Frants Kafka—?

Ils appartiennent à une même aventure. Celle de la modernité qui est d'abord *poétique*, si ce mot s'entend comme la vérité même de l'art, comme la vérité d'un rapport assumé et questionnant à notre propre existence.<sup>注16</sup>

アンリ・マチスとバーネット・ニューマンの絵、アルチュール・ランボーとウィリアム・カルロス・ウィリアムの詩、ガートルード・スタインとフランツ・カフカの小説、……の間の共通点は何であるのか。

彼らは、ある同じ冒険に属している。まずもって詩的であるような現代性という冒険である。もしその言葉が、芸術の真実そのものとして、またわれわれ自身の存在を問い受け入れた関わりの真実として理解されるとするならばであるが。

上記の引用が用いている「現代性」《modernité》という言葉が意味していることは、先に述べたボードレールの言うロマンチズムの論理とまったく符合していることが理解されよう。また、ロマンチズムが、芸術家が美を表現するにあたっての美の感知の仕方にあるものだと

すること、様式化されうるものではなく、歴史的時系列のなかに納められ得るものでもないことをこの引用は指摘している。

さらに、『ロマン派の賭』(*Le Défi romantique*)のなかで、ル・ブリは、ロマンチズムが時間の枠外にある相対的なものであることを強調している。

L'époque, —, n'est pas au romantisme. Dans chacune de ses manières d'être, de ses modes de pensée, de ses attitudes affichés, elle en est même à l'exact opposé—<sup>注17</sup>

時代というものは、…ロマンチスにとっては存在しない。ロマンチズムのあり方にも、その考え方、その明らかな態度のどれ一つとってみても、時代という言葉は、明確に言って対立するものである。…

ル・ブリの考えでは、ロマンチズムは、どの時代においても、大衆と対立し、その立場を貫こうとするものであって、《radicale étrangeté》(原理的異邦性)を一貫してもち続けているものである。

美を感知するという行為に、相対性をはじめ取り込み、美を創造する側と美の関係だけでなく、美を鑑賞する側と美との関係を明確に分析することによって美を論じたのはデイドロ(Denis Diderot)であった<sup>注18</sup>。自然とは、即、神であるという絶対性、つまり自然の模倣の絶対性を、創造する側からも鑑賞する側からもデイドロは解放したのである。個人の精神との関わりにおいて美は存在すると、デイドロはきっぱりと宣言した。ボードレールも、美の創造は個々の人間の精神に存在すると言っている。

Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit le goût de la ligne et le goût de la couleur, et par quels mystérieux procédés elle opère cette fusion, dont le résultat est un tableau.

Aussi un point de vue plus large sera l'individualisme bien entendu: commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier.<sup>注19</sup>

自然が、どのような割合で各々の精神のなかに、線への趣向を色彩への趣向に混ぜ合わせたのか。またどのような不思議な手段で、この融合を成したのか皆は知らないであろう。

そのようにみると、より広い視点とは、正しく理解された個人主義であろう。それは

芸術家に、彼の気質の素朴で真摯な表現、自らの職能が与えてくれるあらゆる手段によって支えられる表現を要求すること。

ボードレールはこのなかで、芸術を創出することも、享受することも、個人の精神によってなされるべきであると言っているのであるが、彼独自の表現が用いられている。「気質」《tempérament という言葉である。精神と感知力、内側から湧き出る感情と情熱、そういったものをすべて混ぜ合わせたものを意味する表現として用いられる、ボードレールのキーワードの一つである。スタンダールもボードレールと同じように「個人主義」を表現するために、しばしば「精神」《morale》という言葉を用いているが、上記の引用に続く文章のなかで、引用されている。

Stendhal a dit quelque part:<sup>注20</sup> 《La peinture n'est que de la morale construite!》<sup>注21</sup>

スタンダールはどこかで言った。「絵画とは構築された精神に他ならないのだ!」と。

スタンダールにとっても、画家が主題と技巧のみを基盤にして創作するだけでは、何か欠けている作品なのである。それぞれの絵には、画家自身の内面から滲み出てくるものが感じられるような個別の何かが必要なのである。その何かは、画家の人生のなかで画家が感じ取るものすべての積み重ねによって作り上げられる。つまりボードレールの言う「よく理解された個人主義」そのものである。

### III

以上のように、ロマンチズムをボードレールの解釈するところの意味において、また《modernité》との関わりにおいてみてきたが、彼はこの認識を、絵画から抽出したようである。さらに言えば、美術史的にロマン派絵画の巨匠と呼ばれるドラクロワの作品が、いわばミューズの役割を果たし、詩人としての全感覚を奮い起こしたと言ってもよからう。

たとえば、《アルジェの女たち》<sup>注22</sup>を見てみよう。1832年に、モロッコ旅行からの帰途、ドラクロワはアルジェに立ち寄り、当地のハーレムを訪れる機会があった。この作品は、その時の印象を基に描かれた。2年後に完成すると、1834年のサロン展に出品した。この絵に関して、ボードレールは次のように解説している。

Ce petit poème d'intérieur plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de

brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse.<sup>注23</sup>

安息と静寂に満ち、贅沢な織物や化粧道具などでいっぱいの小さな室内にある詩は、悪所の何やら知れぬ濃厚な香りを発散させている。そしてそれが我々を悲しみの測り知れない冥府へと早く導くのだ。

また、『西洋絵画の流れ—名画100選—』<sup>注24</sup>のなかで、選者バイイーは、ドラクロワの傑作として、この作品を選び、このように言っている。

ここでわれわれはアングル<sup>注25</sup>の対極にいるのであり、まさにこの意味において、主題の選択により以上に、ドラクロワを傑出したロマン主義者たらしめるのである。……この集団肖像画においてはいかなる劇的な要素、そこに何らかの明白なドラマがあることによって画面を生き生きさせているのではない。それを可能にし、欲求したのはまさに色彩のもつ、この衝撃的な活力である。

描かれた三人の女性たちの一人である左端の女性は、無関心な表情でじっと正面を、つまり観賞者に静かな視線を向けている。しかしわれわれとその視線は交わらない。空を見つめるその眼には深い思いが浮かんでいるわけではない。ただ淡々と前を見つめている。しかし、その淡々とした風情が深い倦怠感を漂わせ、底知れぬメランコリーを感じさせる。散りばめられている鮮やかな色彩は、画布を明るくする効果ではなく、逆に画布の奥に秘められている暗さをより増す効果をもたらしている。それ故、「冥府」を連想するのであろう。また部屋の狭さは、そこに流れる空気の密度を高め、女性たちが身にしみ込ませているはずの香水が強烈に薫っていることを感じさせる。これらの要素が、アングルの《オダリスク》がもち得なかった鋭いまでのエロチスムを生み出している。ボードレールはさらに次のように言う。

Presque toutes sont malades, resplendent d'une certaine beauté intérieure.<sup>注26</sup>

ほとんどすべての女たちは病んでおり、ある種の内面的な美しさに輝いている。

まさに、この女たちに〈悪の華〉を見ているのである。

《アルジェの女たち》という一つの作品を取り挙げても、ボードレールのロマンチズム理論とドラクロワの絵画が符合することが理解されるであろう。1846年当時、すでにロマンチ

スムを正面から語ることに時代遅れという感を思わなくなかったボードレールは、9年後の「1855年の万国博覧会」, *Exposition universelle*, 1855 において、再びドラクロワの主要作品すべてについて語っている。

しかしながら、文学におけるロマンチスムについて言えば、ロマン派文学を代表するジャンルは詩であるが、先に述べたように、その最盛期は1830年代であった。「一つの旗じるしのため何年にもわたって闘った」<sup>注27</sup> 世代、ロマン派文学を推し進めた世代の筆頭は、ユゴー<sup>注28</sup> である。そして絵画における筆頭はドラクロワとされ、当時しばしば両者は、一対のごとく並べられて称された。これについてボードレールは次のように言っている。

— on a souvent comparé Eugène Delacroix à Victor Hugo. On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues, et celle-ci prouve encore combien l'on s'entendait peu. À coup sûr la comparaison dut paraître pénible à Eugène Delacroix, peut-être à tous deux; car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo.

---

Pour Delacroix, la justice est plus tardive. Ses œuvres, au contraire, sont des poèmes, et de grands poèmes naïvement conçus, exécutés avec l'insolence accoutumée du génie.

---

Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture.<sup>注29</sup>

ウージェーヌ・ドラクロワはよくヴィクトル・ユゴーに比較された。ロマン主義の詩人がいるからには、画家もあってしかるべきだというわけだ。このようにして異なった芸術のなかに対称物や類似物を是が非でも見出そうとする必要がしばしば奇怪な大間違いをもたらすのであって、この間違いはまた、いかに人々が自ら言うところを解することが少なかったことを証明するものだ。どう見てもこの比較はウージェーヌ・ドラクロワにはたまらないものと思えたに違いないし、ひよっとすると両者にとってもそうだったかも知れない。というのは、もし私のロマン主義論（内奥性、精神性等々）がドラクロワをロマン主義の筆頭に置くとすれば、当然それはヴィクトル・ユゴー氏をロマン主義から除外することになるからである。

.....

ドラクロワに対しては、正当な評価がもっと遅れている。彼の作品の方が、反対に、詩篇であり、それも、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なのである。

.....  
あまりにも物質的で、あまりにも自然の表面に注意を払いすぎるがゆえに、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、常に自らの理想を尊重し続けることによって、しばしば、知らずして、絵画における詩人となっている。

「ヴィクトル・ユゴー氏の高貴さと威厳を私はむろん過小評価するつもりはない」と言いつつ、上記の引用からすると、自らのロマンチズムの尺度からすれば、ユゴーは異なる次元に在る詩人であると、ボードレールは断言していると言えよう。《アルジェの女たち》に見られるように、鮮やかにまた強烈に画布上で色彩が踊っている一方で、沈黙に包まれた静寂さを感じさせるというドラクロワの表現法は、非叙述的なもので、これはまったく叙述機能を存分に駆使するユゴーの表現法と明らかに異なるであろう。

1830年代に、運動という形を取りながら勝ち得たロマン派文学隆盛の主領、ユゴーと並び称されることに、同時代人のドラクロワは嫌悪感を顕わにしており、ロマンチズムとは一線を画そうとしていた。おそらくボードレールとは異なり、ドラクロワは、狭義のロマンチズムに捉れ過ぎていたように思われる。主題の選択、過度な感情表現、猛獣に襲われた時のような単純な恐怖の強調などのようなものが、彼にはロマン派的であるように思っていたのであろう。これらの特徴は、実際は、二流のロマン派作品に多く見られるものであった。ある意味で、彼はこのような作品のもつ扇動性の犠牲者だったのかも知れない<sup>注30</sup>。

ドラクロワに比べると、ボードレールはより広くより深くロマンチズムを解釈したようである。「感じ方」自体に本質があるという彼は、ロマンチズムに彼独自の〈相〉を見出している。「美のもっとも新しい、もっとも現在の表現」、すなわち「現代性」《modernité》が、その相であり本質の一つなのである。「1846年のサロン」の最終章「現代生活の英雄性」の末尾において、いくらかの焦燥感と感情の高まりを滲ませながら、次のように叫びに近い形で述べる。

ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, —————  
— et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!<sup>注31</sup>

おお、ヴォートラン<sup>注32</sup>、おおラスチニャック<sup>注32</sup>、おおビロトー<sup>注32</sup>、.....

…そして貴方、おおオノレ・ド・バルザック、貴方が自分の胎内から引き出した人物たちすべてのなかで、もっとも英雄的、もっとも風変わりな、もっともロマンチックそしてもっとも詩的な貴方よ！

産業革命が確立されたばかりの1830年代、パリは近代都市としての多様な姿をすでに見せており、バルザックは、その坩堝のような都会で生きる、かつての価値規範では測れない、様々な人間像を小説のなかで、社会の現実として創り出した。彼の小説は、ジャンルとしては写実小説であるが、ボードレールは、《romantique》、そしてその文体からはほど遠いと思われるが、《poétique》であると叫ぶ。この叫びは、「現代性」がどれほどボードレールにとって重要であったかを表わしているのではなからうか。〈彼方〉は、彼にとって、多くのロマン派詩人たちが表現しているように、現実の遥か向こうに逃避することではなく、日々更新される《今》が潜めている目に見えないものを見い出すことを意味するものであると言える。彼は同じく「現代生活の英雄性」のなかでこのように言っている。

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et de transitoire, — d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses.<sup>注33</sup>

あらゆる美は、あり得るすべての現象と同じく、永遠的な何かと一時的な何か、絶対的な何かと特殊な何かを含んでいる。絶対的で永遠的なものは存在しない、というかそれはむしろ、様々な美の表面全体から掬い取った抽出物にしかすぎない。

〈永遠〉と〈瞬時性〉、〈絶対性〉と〈個別性〉を同時に内に潜めているものが、いわゆる「現代性」であって、まさにドラクロワの絵画にボードレールが感じ取ったものである。したがって、彼の言うロマンチズムは、「現代性」と通底するものであると言える。また、今日、ロマンチズムは永遠に繰り返されるものであって、一時代の潮流ではないと言われているのは、その意味においてなのである。言い換えれば、〈今〉を自動的に映し、それをエンドレスに繰り返すのではなく、時代精神を真の意味で感じ取ることが重要であるということである。

現在という時間を理解することはむつかしく、一つのレットルを貼りつけることはできない。なぜなら瞬間でありながら、測り知れなく茫洋としているからである。そしてまた常に両極性を含んでいる。というのは、われわれは、その現在という時間に素直に向き合って生

きていると同時に、その時間に騙されたくないと思いつつ生きているからである。この二つの面を同時にもちながらいることができたのはボードレールの天才的才能の一つであった<sup>注34</sup>。

## 注

- 注1. *Œuvres complètes* II, Bibliothèque de la Pléiade, (以下 PL II. と略す), p. 421  
注2. 拙論『広島修大論集－人文編』第40巻第2号 2000年 (p. 153-p. 174)  
注3. Raphaël (1483-1520), Rembrandt, (1606-1669), Michel-Ange (1475-1564)  
注4. 《Qui dit romantisme dit art moderne, \_\_\_\_\_》(PL II, p. 421)  
注5. Eugène Delacroix (1793-1863)  
注6. 本論, p. 148 参照  
注7. Théodore Géricault (1791-1824)  
注8. Johann Joachim Winkelmann (1717-1768) *Reflection on the imitation Greek works in Painting and Sculpture*, 1755  
注9. Carle Vernet (1758-1836), Harace Verne (1789-1863) の父親でもある。  
注10. Pierre Narcisse Guérin (1774-1833)  
注11. *Storia della bellezza*, Umberto Eco. 『美の歴史』植松靖夫監訳, 川野美也子訳 p. 299  
注12. PL II, p. 420  
注13. 同上  
注14. 同上  
注15. 同上  
注16. Fabrice Midal, *Petit traité de la modernité dans l'art*, p. 11.  
注17. Michel Le Bris, *Le Défi romantique*, p. 7.  
注18. 拙論『広島修大論集－人文編』第45巻第1号 2004年を参照 (p. 249-p. 265)  
注19. PL II, p. 418-419  
注20. Stendhal, *Histoire de la peinture italienne*, ch. CLVI の注\*  
注21. PL II, p. 419  
注22. *Femmes d'Alger*, 1834  
注23. PL II, p. 440  
注24. *Regarder la peinture – 100 chefs – d'œuvres–*, Bailly, Jean Christophe. 小勝禮子・高野禎子 訳, p. 141  
注25. Jean = Auguste Dominique Ingre (1780-1867) 作品全般においてドラクロワはアングルと比較されるが、殊に、*Femmes d'Alger* は、アングルの *Odalisque* と比較される。  
注26. PL II, p. 440  
注27. 本論 p. 149 参照  
注28. Victor Hugo (1802-1885)  
注29. PL II, p. 430-p. 432  
注30. 本論 p. 149 参照  
注31. PL II, p. 496  
注32. Honoré de Balzac (1799-1850) の小説の主要な登場人物名  
注33. PL II, p. 493  
注34. Fabrice Midal, *Petit traité de la modernité*, p. 41 参照

## テ キ ス ト

- Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. José Corti, 1968  
Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Garnier, 1961

- Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Gallimard (Pléiade)  
 Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Connard.  
 Ch. Baudelaire, *Correspondances*, Gallimard (Pléiade)  
 D. Delacroix, *Journaux intimes*. Plon, 1932  
 D. Diderot, *Œuvres Esthétiques*. Garnier  
 D. Diderot, *Œuvres*. Gallimard (Pléiade)  
 D. Diderot, *Salons I-IV*. Hermann (Collection Savoir)  
 D. Diderot, *Œuvres Complètes*, Le Club Français du Livre, 1969-1973  
 D. Diderot, *Œuvres Complètes*, Hermann, 1975-96  
 Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Gallimard, 1996  
 Stendhal, *Correspondances générales I*, Honoré Champion, 1997  
 Th. Gautier, *Œuvres complètes*, Slatkin, 1973

参 考 文 献

- Amiot, Anne-Marie. *Baudelaire et l'illumination*. Nizet, 1982  
 Bassaim, Tamara. *La femme dans l'œuvre de Baudelaire*. Baconnière, 1974  
 Bšchenstein, Bernard. *Les Muses tardives. Une lecture des Phares, Mouvements premiers. Etudes critiques offertes à Georges Poulet*, José Corti, 1972  
 Blin, Georges. *Baudelaire*. Galimard, 1939  
 Blin, Georges. *Le Sadisme de Baudelaire*. José Corti, 1948  
 Bopp, Léon. *Psychologie des Fluers du Mal (I-V)*. Droz, 1969  
 Brunot, Ferdinand. *Histoire De La Langue Française*. Armand Colin, 1966  
 Bush, W. *Regards sur Baudelaire*. Minard, 1974  
 Cassagne, Albert. *Versification et Métrique de Ch. Baudelaire*. Hachette, 1906  
 Castex, P. G. *Baudelaire critique d'art, Etude et Album*. CEDES, 1969  
 Cellier, Léon. *Baudelaire et Hugo*. José Corti, 1970  
 Cellier, Léon. *Les Phares de Baudelaire, étude de structure, Parcours initiatique*, Baconnière, 1977  
 Chouillet, Jacques. *La Formation des Idées esthétiques de Diderot*. Armand Colin, 1973  
 Crépet, Eugène. *Charles Baudelaire*. Slatkin, 1980  
 Crépet, Jacques. *Baudelaire at Asselineau*. Mercure de France, 1953  
 Ferran, André *L'Esthétique de Baudelaire*. Hachette, 1993  
 Galand, René *Baudelaire, Poétique et Poésie*. Nizet, 1969  
 Heine, H. *Le Salon de 1831*. 1833  
 Hubert, J. J. *L'Esthétique des Fleurs du Mal*. Pierre Cailler, 1953  
 Huyghe, René *Delacroix*. Hachette, 1964  
 Jouve, Pierre Jean. *Tombeau de Baudelaire*. Seuil, 1958  
 Kadi, Simone. *Proust et Baudelaire*. La Pensée universelle, 1975  
 Kelly, David. *Baudelaire: Salon de 1846*. Clareudon Press, 1975  
 Kampf, Roger. *Dandies, Baudelaire et Cie*. Seuil, 1977  
 Laforgue, René. *L'Echec de Baudelaire*. éd Mont Blanc, 1964  
 Le Bris, Michel. *Le Défi romantique*, Flammarion, 2002  
 Margherita Leoni. *Stendhal, La Peinture à l'œuvre*, 1996  
 May, Gita. *Diderot et Baudelaire*. Droz, 1957  
 Midal, Fabrice. *Petit traité de la modernité dans l'art*. Pocket, 2007  
 Moss, Armand. *Baudelaire et Delacroix*. Nizet, 1973  
 Pia, Pascal. *Baudelaire, par lui-même*. Seuil, 1954  
 Pichois, Claude. *Baudelaire, études et témoignages*. Baconnière, 1967

- Pichois, Claude et Ziegler, Jean. *Baudelaire*. Julliard, 1987
- Pichois, Claude et Baudy, W. T. *Baudelaire devant ses contemporains*. Klincksieck, 1995
- Poggenburg, Raymond. *Charles Baudelaire une Micro-Histoire*. José Corti, 1987
- Pommier, Jean. *Dans les chemins de Baudelaire*. José Corti, 1945
- Pommier, Jean. *Le mystique de Baudelaire*. Société les belles Lettres, 1941
- Poulet, Georges. *Les Métamorphoses du cercle*. Plon, 1961
- Prévost, Jean. *Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétiques*. Mercure de France, 1953
- Richard, Jean-Pierre. *Poésie et Profondeur*. Seuil, 1955
- Ruff, Marcel. A. *Baudelaire, l'Homme et l'œuvre*. Hatier-Boivin, 1957
- Ruff, Marcel. A. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Slatkin, 1972
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Gallimard, 1947
- Starkie, Enid. *Baudelaire*. New Direction, 1957
- Starobinski, Jean. *Diderot dans l'espace des peintures*. 1991
- Trahard, Pierre. *Essai critique sur Baudelaire*. Mercure de France, 1963
- Vivier, Robert. *L'Originalité de Baudelaire*. Palais des Académies, 1965
- Vouga, Daniel. *Baudelaire et Joséphe de Maistre*. José Corti, 1957
- Bulletin Baudelairien*, publié par le Centre d'études baudelairiennes, Université Vanderbit, depuis, 1971
- Etudes baudelairiennes*. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. Bacconnière.
- 『ボードレール全集』福永武彦編（全四巻）、人文書院、1963-64
- 『ボードレール全集』阿部良雄訳（全六巻）、筑摩書房、1983-1993
- 『スタンダール全集』桑原武夫編（全12巻）
- 『悪の華』鈴木信太郎訳、筑摩書房（世界文学大系）
- 阿部良雄『悪魔と反復——ボードレール試解』牧神社、1975
- 阿部良雄『群衆の中の芸術家——ボードレールと十九世紀フランス絵画』中央公論社、1975
- 阿部良雄『絵画で偉大であった時代』小沢書店、1980
- 阿部良雄『ひとでなしの詩学』小沢書店、1980
- 阿部良雄『ボードレールの世界』青土社、1976
- 河盛好藏『パリの憂鬱——ボードレールとその時代』河出書房新社、1978
- エーコ、ウンベルト『美の歴史』植松靖夫監訳、東洋書林、川野美好訳、2005
- 斉藤磯雄『ボオドレエール研究』三笠書房、1950
- 佐藤正彰『ボードレール雑活』筑摩書房、1974
- サルトル、ジャン＝ポール『ボードレール』佐藤朔訳、人文書院、1956
- デュビー、ジャック『探偵小説あるいはモデルニテ』鈴木智之訳、法政大学出版局、1998
- 野口榮子『ディドロと美の真実』昭和堂、2003
- ビュトール、ミッシェル『ボードレール』高嶋正明訳、竹内書房、1970
- ブラン、ジョルジュ『ボードレールのサディズム』及川馥訳、牧神社、1973
- ブラン、ジョルジュ『ボードレール』阿部良雄、及川馥訳、牧神社、1977
- ベンヤミン、ヴァルター『ボードレール』川村二郎、丹子修平訳、昌文社、1970
- ボルシェ、フランソワ『ボードレールの生涯』小島俊明訳、二見書房、1975
- 横張 誠『侵犯と手袋——「悪の華」裁判』朝日新聞社、1983
- バット、クルト『ドラクロワの芸術』佃堅輔訳、岩崎美術社、1984
- ヴェントゥーリ・リオネロ『美術批評史』辻茂訳、みすず書房、1963
- スタロバンスキー、ジャン『絵画を見るディドロ』小西嘉幸訳、法政大学出版局、1995
- スタロバンスキー、ジャン『自由の創出——十八世紀の芸術と思想』小西嘉幸訳、白水社、1999
- 『ディドロ著作集』小場瀬卓三、平岡昇監訳、法政大学出版局、1980
- ランソン、テュフロ『フランス文学史』中央公論社、1973