

『悪の華』詩篇における絵画

——ゴヤとボードレール——

白 銀 敏 枝

(受付 2001年10月31日)

I

R. ジャジンスキー¹⁾ は、ゴーチェの『七宝とカメオ』*Émaux et Camées* のなかで、次のように言っている。

On considère généralement les *Émaux et Camées* comme un recueil d'un art parfait mais vain. A quoi bon d'impeccables²⁾ vers que ne grandit aucune idée, que n'anime aucune passion? La fantaisie s'y exerce à vide, sans souffle, sans âme. — Nous répondrons que la belle poésie vaut d'abord par elle-même, indépendamment de tout sujet. Le vrai peintre apprécie en soi telle hardiesse de lignes, tel rapport de couleurs; plus que le thème primitif le musicien pur cherche la qualité des modulations et les effets de timbre: de même une simple strophe, par la seule perfection de la forme, enchante l'oreille et l'esprit.

一般に、『七宝とカメオ』は、完璧な技巧によるものであるが、空虚な詩集と見做されている。いかなる観念も育くまない、またいかなる情念もかき立てない瑕瑾のなさというものは、何の役に立つのであろうか。この詩集においては、幻想は、感動も魂もなく空虚なものとなっていると言うのである。——(しかし)美しい詩というものは、それ自体、全体の主題と関係なく独自に価値のあるものであると答えよう。真の画家は、自分の内では、大胆な線や色の均衡を大切にすし、純粋な音楽家は、主題そのものよりも転調の質の高さと音響の効果を追求する。同様にほんの一詩節が、形式の完璧さによって、耳と精神を魅了する。

ジャジンスキーは、現代における『七宝とカメオ』と、この作品が代表作とされるゴーチェ評に対して、技巧が優先する、無為なる完璧を認めながらも、一点の非もない芸術が生み出

1) René Jasinski, *Poésies complètes de Théophile Gautier*, tome I, P.LXXXIII (Nonvelle édition, 1970)

2) 『悪の華』, 「献辞」«AU POËTE IMPECCABLE» を参照

す快ちよさを強調することによって、擁護しようとしているように思われる。ここで言われている「瑕瑾なき」技巧は、19世紀初頭の絵画にも見ることができる。この時期の主流であった、ネオクラシック派、また同時期再評価され理想とされたラファエルの作品においてである。しかし、ゴッテの詩法に対する擁護と、ネオクラシック派から厳しく批判された、ドラクロワの画法は、奇妙な逆説を生み出している。なぜかと言えば、ラファエルのデッサン力を理想としたネオクラシック派は、線よりも色調を重んじ、技術を超越して画家の精神を反映させようとするドラクロワのロマン派体質を激しく批判したが、ゴッテは早くからドラクロワのロマン派的表現力を称讃したからである。

『七宝とカメオ』が発表されたのは、1852年7月³⁾であり、ボードレールが、『悪の華』の「献辞」において«AU POËTE IMPECCABLE»と記したのは、1857年である。『冥府』*Les Limbes* という題名をつけて、「12詩編」をゴッテに送付したのが1851年9月から1852年1月初め⁴⁾の間であったと言われている。そのなかの一編「吸血鬼変身」*Les Métamorphoses du vampire* は、ゴッテの詩集『アルベルチュス』*Albertus* の影響を受けているのは明らかである。ゴッテにとって初期の詩集(1832年)である『アルベルチュス』は、その後発表された『死の喜劇』*La Comédie de la Mort* (1838年)とともに、先にあげた「12詩篇」だけではなく、『悪の華』のなかの多くの作品に用いられたイマージュの継起となっている。

しかし、「12詩篇」が、ゴッテのもとに、彼の編集する文芸誌『パリ誌』*Revue de Paris* への掲載依頼のつもりで送られたのは、1851年9月から1852年1月までのことである。そして、ゴッテは、『死の喜劇』からこの時期までに、『エスパーニャ』*l'Espagne* (1845年)を発表しており、その詩風は初期のロマン派気質から脱し、すでに『七宝とカメオ』の詩風に近くなっている⁵⁾。『死の喜劇』発表後の1840年頃から、彼にとって技巧(art)が芸術(art)を優先していく過程を『エスパーニャ』詩集にみることができると言えよう。ジャジンスキーはこの点を、ロマン派の影響を熱情的に受けていた青年期の詩風から脱却し、彼独自の詩に移行しているという風に解釈⁶⁾しているが、ボードレールは、ある意味では一貫して初期のこの二つの詩集の影響から脱却していないのである。明らかにボードレールは、彼の二つの詩集、『エスパーニャ』と彼の代表作とされる『七宝とカメオ』におけるゴッテよりも、初期の二つの詩集、『アルベルチュス』と『死の喜劇』におけるゴッテを高く評価していると言えよう。「12詩篇」が送られた際、ゴッテがどのように、『吸血鬼変身』を感じたかはさだかではないが、複雑な思いではなかったのではなかろうか。当然ながら、『悪の華』の「献辞」における「瑕瑾なき」«impeccable»という言葉には、ゴッテに対する惜別の思いであ

3) 1852年7月に発表されたのは、18詩篇であったが、1872年の決定版までに18篇が追加された。

4) PLEIADE 版, *Œuvres complètes* (P.L) I, p. 807

5) 拙論『エスパーニャ』(広島修大論集第14巻第2号)および『七宝とカメオ』(同第15巻第2号)参照

6) 注1参照

ると、さらには皮肉であるとみてとることもできると言えるかも知れない。

II

『アルベルチウス』にみられる、吸血鬼、魔女、サバト（魔宴）、夢魔、死後の解体する肉体といったイメージは、『悪の華』にも多くみられるものであるが、ほとんど同じテーマが、可視的に造形化されているのがゴヤの版画集である。特に『ロス・カプリチョス』*Los Caprichos* とボードレールの関わりは深い。一つには、プレヴォが言うように⁷⁾、スペインに行ったこともなくスペイン語もほとんど知らないボードレールは、その他のゴヤ作品を知らなかったのであろう。

「燈台」*Les Phares*⁸⁾ (FM VI) におけるゴヤを唱う詩節をみてみよう。

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des Sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas;

ゴヤ、未知の事物でいっぱい悪夢、
魔宴のただなかで焼かれている胎児、
鏡を見る老婆たち、悪魔を誘惑しようと
靴下をなおしている全裸の少女たち、

詩節の冒頭、「Goya」と置き、画家の名前の直後に「cauchemar」と続けているのは、もっとも正当なゴヤへの評価⁹⁾であろう。「未知の事物でいっぱい悪夢」という一行は、ボードレールが画家ゴヤに見い出す、自分自身の詩性と一致する部分であるだけでなく、ゴヤ自身の真髓の部分であるからである。

1797年に『ロス・カプリチョス』の前身ともいべき版画集『夢』*Los Sueños* の第1番に置かれていたが、『ロス・カプリチョス』では、ほぼ全体の真中である43番に置かれた「理性の眠りは怪物を生む」という作品がある。ゴヤ自身の注釈は、「理性に見放された幻想はあり得ぬ怪物を生む。理性と結ばれば、(幻想は)あらゆる芸術の母であり、その驚異の源である。」となっている。簡単に説明すると次のような版画である。絵の下部中央で、側面にタイ

7) Jean Prévost, *Baudelaire*, p. 118

8) 拙論『*Les phares* (「燈台」)と「1846年のサロン」』(広島修大論集, 第40巻2号) 参照

9) 同上参照

トルと同じ字句が大きく書かれた机の上に、人物（ゴヤ自身）がうつ伏せに、苦しんでいるかのように頭をかかえ込んでうたた寝をしており、その周囲を夜行性の不気味な動物たちとされるコウモリ、フクロウ、ヤマネコが取り囲み、ゴヤに視線を集中させている。そして、「フクロウの中の一羽は、ペンホルダーを悪夢にさいなまれるゴヤにさし出し、制作にとりかかるよう促している」¹⁰⁾。ギリシア時代以来、学者や芸術家の苦悩を象徴するポーズである机の上に伏せる姿勢という構図を用いていることから、ゴヤ自身の精神の現実を写し出している版画と言えよう。ボードレーが、『ロス・カプリチオス』の核と言える作品から抽出して創った一行を、詩節の冒頭に置いているのは、まったく正当であるということが、当然理解されるであろう。

詩節の二行から四行までは、それぞれ同版画集の、「たっぷり吸わなきゃ」 *Mucho hay que chupar* (45番)、「死ぬまでは」 *Hasla la muerte* (55番)、「ぴったりよ」 *Bien tirada esta* (17番) から得られたイメージであると指摘されているが¹¹⁾、この版画集のもつ世界を総合的に把握し、象徴的に集約した語句（第2行）とそれぞれの版画に描かれている場面（第3～4行）という風に構成されている。それぞれの版画を直接詩行に置き換えたものではないということである。

『外国の風刺画家たち数人』 *Quelques caricaturistes étrangers* のなかで、ボードレーはゴヤについて次のように書いている。

Je veux seulement ajouter quelques mots sur l'élément très rare que Goya a introduit dans le comique: je veux parler du fantastique

Sans doute il plonge souvent dans le comique féroce et s'élève jusqu'au comique absolu; mais l'aspect général sous lequel il voit les choses est surtout fantastique, ou plutôt le regard qu'il jette sur les choses est un traducteur naturellement fantastique.¹²⁾

私はただ、ゴヤが滑稽の分野にもたらしたきわめて稀な要素について数語をつけ加えておきたい。つまり幻想性について語りたいのだ。

.....

なるほど彼はしばしば兇暴な滑稽に飛び込んでいくし、絶対的滑稽にまで高まることもある。しかし、彼が事物を見る全体的な相はなканずく幻想的なものである。というかむしろ、彼が事物の上に投げかける眼差しが、自然に幻想的な翻訳なのだ¹³⁾。

10) 『西洋美術館所蔵 ゴヤ ロス・カプリチオス』雲山行二編, p. 94-95

11) 注7参照

12) P. L. II, p. 567

13) 『ボードレー全集』III, p. 247 阿部良雄訳 参照

14) 1838年の『プレス』誌 *La Presse* におけるゴヤ論

ボードレールは、ゴッテのゴヤに関する小論に¹⁴⁾ 対して、「テオフィル・ゴッテは、ゴヤのような天性を理解するのに完全な能力に恵まれている」と言って敬意を表した後で、自分は、ゴヤにおける重要な点は、「幻想性」«fantastique»にあると思うと言っているのである。おそらくゴッテは、技法に関する専門的な解説をしながら、ゴヤの版画を称讃していると思われるが、ボードレールは、称讃すべき技法の卓越さ以上の強烈なインパクトをゴヤに感じ取っているのである。それが「幻想性」«fantastique»であり、またその「幻想性」«fantastique»を表現するところにゴヤの存在理由があると言うのであろう。

『外国の風刺画家たち数人について』が発表されたのは1857年¹⁵⁾であり、ゴッテが『ロス・カプリチオス』について書いたのは、1838年である。ピシヨワによると、すでにこの時点で、若年のボードレールはこの記事を読んでいたとされている。したがって、この版画集に興味をもったのはこの時期であり、鑑賞の機会を得たのもこの時期からそれほどかけ離れた時点ではないと思われる。『アルベルチウス』とゴヤ論、そして同時期に発表された『死の喜劇』のイマージュがゴヤの版画と重なり、ボードレールにとって、ゴヤはドラクロワと同様に、早くから彼の師の一人、すなわち「燈台」の一つになっていたのである。

III

八人の芸術家にそれぞれ与えられた詩節によって構成される詩篇「燈台」のなかに、ボードレールの美学の証明というメッセージ性のみを追求するべきではない。なぜなら、それぞれの詩節が独立して、詩としての深さをもっているだけでなく、ボードレール独自のイマージュの世界を通底的に内包しているからである。プレヴォは、この点について、分かり易い例をあげている。もしこの四行の順番を変えて以下のような詩節に変えてみるとどういう風に意味が変質するか分析し、実際の四行詩節のもつ力学を説明しようとしている。すなわち第1行を最終行に置き換えると、

Des fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
Des vieilles au miroir et des fillettes¹⁶⁾ nues
Pour tenter les démons ajustant bien leur bas:
Goya, couchemar plein de choses inconnues

魔宴のただなかで焼かれている胎児、

15) 1857年10月15日、『現代』誌 *Lc Présent* に掲載、翌、1858年9月26日、『芸術家』誌 *L'Artiste* に掲載、P. L は、1858年のテキストを用いる。

16) 注7参照 p. 120

鏡を見る老婆たち、悪魔を誘惑しようと
靴下をなおしている全裸の少女たち、
ゴヤ、未知の事物がいっぱいの悪夢、

となる。先にあげた幾枚かの版画の、平板で叙述的な詩節になってしまうことが読み取れよう。非常に説明的となり、単なるメッセージと化してしまうからであり、ゴヤの作品と詩人の間に距離が生じ、二者は遊離する。「鏡を見る老婆たち」から「全裸の少女たち」までのエロチックでグロテスクなイメージが、ボードレールの内面の真実とかかわることのない単なる絵となっていると言える。《La strophe perdra sa puissance [...] : il fallait, pour évoquer Goya, commencer par cette sombre surprise, soulever l'horreur physique, l'horreur esthétique, et achever enfin par ce trouble sensuel et lugubre.》¹⁷⁾ (「この詩節はその力を失ってしまうであろう……ゴヤを強調するためには、あの暗い驚きから始め、肉体的恐怖、美的恐怖そして、最後に官能的で陰気な困惑をもって完成させなければならなかった。」)とプレヴォは説明する。ボードレールの詩節が、「芸術の転換 (transposition d'art)」を超えて、画家からの借りもののイメージの向うへ通り抜け、彼自身の世界へ我々を引き入れる力を、プレヴォは認めているのである。

本来の詩節における第3, 第4行の二行は、前半の二行から突然流れが変わっている。前半の二行においては、観念的にゴヤの本質を表明し、ゴヤの絵画のみならず、中世以来悪夢の代表的イメージ、魔女の好餌とされる墮胎された胎児を用いて、いわば枠組として、ゴヤを客観的に評論する。そしていきなり、小さな空間におけるあの一つの場面が変わる。それが第3, 第4の二行である。簡単に言えば、これは女性の身支度の場面である。したがって、裸体も靴下を身につける行為もごく自然であって、本来ならば18世紀風の官能的風俗画にとどまるであろう。しかしながら、この二行は、鋭いまでの官能性 (érotisme) を表現している。なぜだろうか、2行目の「魔宴」«sabbats» という語の後に、3行目の「老婆」, 「少女」が続けば、彼女たちはそれぞれ、「やり手の」魔女と、彼女らに仕込まれた若い魔女であろうと容易に想像される¹⁸⁾。潤房という秘やかな空間で、悪魔的な密約をお互いの視しで確認しながら、若い方は、媚力にいつそう磨きをかけ、年老いた方は、手練手管を伝授する。彼女たちが誘惑しようとしているのは、悪魔である。悪魔さえも陥落させようとする、黒々と鋭く放たれる彼女たちの魅力には迫力がある。また、«ajustant bien leurs bas:» (「靴下を直す」) という進行中の動作を表わす現在分詞形で詩節が終わっているため、動きの余韻を残し、津津と波のように、彼女たちの魔力が伝わってくるようである。

17) 注7参照 p. 120

18) 注10参照。ゴヤが描いているのは、実際は、娼家での娼婦たちである。

彼女たちのイメージは、まず『アルベルチュス』の魔女ヴェロニク（ただし、ボードレールの感覚を通してのヴェロニクであるが）と、さらには、彼の「黒いヴィーナス」と呼ばれる愛人、ジャンヌ・デュヴァル（Jeanne Duval）のイメージが、当然のごとく重なる¹⁹⁾。そのようにイメージが重ねられると、さらにアナロジー的力が増幅され、わずか二行の詩句が与え得るもの、版画のなかに描かれた場面を、はるかに超えたものとなり、一つの場面から、ゴヤおよびボードレールの世界という普遍性へと回帰し、第1行、第2行の詩句と、深いところで一つに結びついている。第2行の終りに、「sabbats」（「魔宴」）が置かれているのは、そのためであろう。

IV

先に述べた、ゴーシェに送付された「12詩篇」のなかに、明らかに『ロス・カプリチョス』の一枚から借用されたと思われる一篇がある。「ベアトリーチェ」*La Béatrice* (F. M. CXV) である。

Dans des terrains cendreaux, calcinés, sans verdure,
Comme je me plaignais un jour à la nature,
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguissais lentement sur mon cœur le poignard,
Je vis en plein midi descendre sur ma tête
Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
Qui portait un troupeau de démons vicieux,
Semblables à des nains cruels et curieux.
A me considérer froidement ils se finirent,
Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,
Je les entendis rire et chuchoter entre eux,
En échangeant maint signe et maint clignement d'yeux:

— «Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux au vent.
N'est-ce pas grand pitié de voir ce bon vivant,

19) プレヴォは、さらに、「vieilles」はボードレールの母親オーピック夫人とも重なるイメージであると指摘する。（注7参照 p. 123）

Ce gueux, cet historien en vacances, ce drôle,
Par ce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques?»

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts
Domine la nuée et le cri des démons)
Détourner simplement ma tête souveraine,
Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil!
La reine de mon cœur au regard non pareil,
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
Et leur versait parfois quelque sale caresse.

灰だらけの、焼けただれた、一点の緑もない土地を、
ある日、私があてどもなく彷徨し、
自然に対し不平を言いながら、わが思念の短刀を、
わが心を短刀としておもむろに研いでいると、
嵐をはらむ不吉な黒雲が
真昼間、頭上に降りてくるのが見えた。
その雲に、意地悪で物見高い侏儒（こびと）のような
まがまがしい悪魔の一群がのっているではないか。
彼らは冷やかに私を眺める、
通行人が間違いに見とれるように、
仲間どうし袖を引き、忍び笑い、
目くばせやら、合図やら、忙しい。

——「どうだ、ゆるりと見物しようじゃないか
ポーズたっぷりのハムレットの影を、漫画を、
奴はとろんとした眼差しで、髪を風にたなびかせている。
このろくでなし、あぶれ道化、変ちきりん、
この極楽とんぼは何と哀れなものじゃないか、
だって、役柄は上手にこなしているし、

苦悩の歌をうたえば、驚やこおろぎや、
小川や花々が聞き惚れてくれると思っているし、
こうした古い術を編みだした我々にまで、
大向う狙いの長広舌をわめいてみせようというのなもの。

しようと思えばこの私は、（私の誇りは山よりも高い
雲を押し、悪魔の叫びなど物の数でもない）
やんごとない頭をそむけるぐらい訳はなかったが、
やんぬるかな、卑猥な群のなかに
（この大罪にも太陽はよろめかなかったのだ！）
たぐいなき眸の、わが心の女王が、
悪魔といっしょになってわが暗い悲嘆をあざ笑い
ときには汚らしい愛撫まで好きにくれてやっていた²⁰⁾。

表題は *La Béatrice* であるから、訳では、「ベアトリス」となされるべきであるが、翻訳は
いずれも、イタリア語の「ベアトリーチェ」となっている²¹⁾。ボードレール自身が、初版校
正の一つにおいて、「*Beatrix | Béatrice | Beatrice | ?*」²²⁾と質問を記しており、またもう一つ
の校正には、自分の意見を次のように書きつけている。「*remarquer que Beatrix est français,
et Beatrice italien, et qu'ici Beatrice est forcément italien, voulant dire: la déité, la maitresse
du poète. D'ailleurs, j'en réfère simplement à vous.*」²³⁾（「*Béatrix* はフランス語、*Beatrice*
はイタリア語であること、そしてここでは、*Beatrice* は女神、詩人の恋人なのですから、当
然イタリア語となりますことをご留意下さい。いずれかは、あなたのご判断にお任せするの
みです。）」

この校正付記からすると、ボードレール自身、「お任せする」と言っているが、「ベアト
リーチェ」の表記に非常にこだわっていたことがわかる。何よりもイタリア語として印象づ
けることが重要であると強調するのは、当然ながら読者が、ダンテとベアトリーチェの関係
におけるベアトリーチェのイメージを重ねることができるようにと願っているためである。

もう一つ注意したいことは、この付記のなかで、「ベアトリーチェは、女神 (*la déité*) であ
り」と言っているが、*la déesse* (女神) ではなく、*la déité* という言葉を用いているという点であ
る。どのような意味が、「*la déité*」に込められているのだろうか。「*la déité*」は、神性をもつ

20) 『ボードレール全集』I、阿部良雄訳参照

21) ただし、鈴木信太郎訳では、「ラ・ベアトリス」(『世界文学体系』33)

22) José Corti (Jacques Crépet et Georges Blin) 版、*Les Fleurs du Mal*, p. 228

23) 同上

た崇拜の対象という意味に近く、*la déesse* は、単純に女神（女性の神）そのものを意味する名詞である。したがって「ベアトリーチェ」は、女性の神として在る存在ではなく、詩人によって崇拜される、神性をそなえた存在と言えよう。言い換えれば、詩人によつた神格化された存在、あるいは、詩人をして詩人たらしめる神力をそなえた存在ということである。したがって、*Béatrice* は、定冠詞 *la* を冠されなければならないのである。また *la* を付加することによって、清浄と至福の存在である、ダンテのベアトリーチェのイメージだけではなく、淫放で不実なジャンヌのイメージを重ねることができ、さらに深く複雑なミューズを表わすことが可能となっている。

「ベアトリーチェ」の発想源として考えられるものがいくつか指摘されているが²⁴⁾、プレヴォが言っているように、ゴヤの『ロス・カプリチオス』61番の「彼女は飛び去った」*Volaverunt* は、まちががなく、そのなかで大きな位置を占めていると言えよう。発想源であると断言してもよいだろう。

特に、第一節の5～9行目までは、「彼女は飛び去った」そのものの描写と言える。ゴヤの愛人であったアルバ公爵夫人が、腹ばいの恰好で大きな袋のようなもの（雲）にしがみついている無気味な三人の男たちの上に立って、両手を大きく広げて飛んでいるという構図である。黒いヴェールと黒い衣裳をまとい、立ったまま飛翔するという図は、プレヴォの言うように、天使に導かれて昇天する聖母の姿²⁵⁾ をパロディー化した構図であろう。ゴヤの意図は、アルバ公爵夫人への失恋の恨みを表わすことであつたらしく、彼自身、この絵に次のような痛烈な注釈²⁶⁾ をつけている。

お洒落娘の踏み台にしか役に立たない魔女の一団なんて、実用というよりも飾りものにすぎない。ガスでふくらんだ頭があるので、空を飛ぶのに気球も魔女もいらぬ。

プレヴォは、「三人の無気味な人物」は、侯爵夫人の愛人を暗示していると言っている。

Sous un nuage, les amants de la duchesse comme des nains ou des diables au visage féroce, fouineur et lubrique. Le regard sardonique du diable placé au milieu de ce nuage a une expression violemment sardonique, difficile à supporter sans malaise. Ces diables emmènent la duchesse souriante sur leur nuage.²⁷⁾

24) Jean Pommier は、『ガリバー旅行記』(Swift) の影響を指摘する。(P.L.I.P 1067)

25) プレヴォは、Murinon の「天使によって天国に導かれる聖母」の戯画であると言っている。

26) 『西洋美術館所蔵 ゴヤ ロス・カプリチオス』(注10) には、プラド美術館所蔵版注釈が用いられている(版によって注釈が異なる)。

27) 注7 参照, p. 124

雲の下に、侯爵夫人の恋人たちは、侏儒（こびと）あるいは悪魔のように描かれており、その顔つきは、猛々しく、好奇、好色である。雲の真中に位置する悪魔の視線は、ぞっとする笑いをたたえ、気分を悪くすることなくして正視することはできない。この悪魔たちが、雲の上で微笑を浮かべている夫人を運び去る。

実際、「彼女は飛び去った」*Volaverunt*を見ると、プレヴォの解説が、ボードレールの「ベアトリーチェ」を想定し、意識的に結びつけるための解釈に基づくものではないことがよくわかる。むしろ、非常に客観的な版画の説明である。したがって、ゴヤのこの作品と、ボードレールの「ベアトリーチェ」との酷似を、無視することの方が不自然であろう。次に引用する、ボードレール自身のゴヤ評からも、「ベアトリーチェ」の第7～12行と、ゴヤの描く怪物が一致することが理解される。またこの引用文において、同時に、なぜ一致させるのか、さらに言えば、ボードレールの美学も説明されている。

Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont néviables, harmoniques. [...] Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité. Même au point de vue particulier de l'histoire naturelle, il serait difficile de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être; en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir; c'est une frontière vague que l'analyse le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est à la fois transcendant et naturel.²⁸⁾

ゴヤの偉大な長所は、真実らしい怪奇性を創造しているところにある。彼の怪物たちは、調和をもって生きてゆけるよう生まれついている。……これらすべてのねじれ、獣のような顔つき、悪魔のような洪面には、人間らしさが滲み込んでいる。博物学的特別な観点から見たとしても、とがめることはむつかしいほど、彼らの身体のすべての部分に類似（アナロジー）や調和が見られる。一言で言うならば、現実と幻想的なものとの間の縫合線、接合点が把握不可能なのである。それは、もっとも鋭敏な分析者ですらも、追跡し得ないような漠とした境界線であり、それほどに、彼の芸術は超越的であると同時に自然なのである。

たしかに、これ以上にみごとにそして適格に、「ベアトリーチェ」における悪魔のイメージを分析することは、むつかしいと思ってしまうほど、ゴヤの作品よりも、自らの作品を分析していると言っても過言ではなからう。「アナロジー」、「現実と幻想的なものとの間の縫

28) 注12) 参照 P.L. II 568 訳, 注13) 参照

合線、接合点が把握不可能」といったことは、ボードレール自身にとっても、もっとも重要な部分であるからである。

V

「燈台」*Les Phares* が書かれたのが、だいたい1855～1857年であると言われており、「ベアトリーチェ」*La Béatrice* は、ピシヨワによれば、ピモダン館に住み、ジャンヌとしばしば不快ないさかいをもっていた頃、1843年秋頃と言っている²⁹⁾。また、「吸血鬼変身」*Les Métamorphoses du vampire* は、「12詩篇」を送付する時期に書かれたとされている。このことから、ボードレールが自らの燈明と思う芸術家の一人として、ゴヤを唱うに至った経緯は、自然な時間系列においても当然であったように思われる。1855年までに、ゴヤのイマージュは、ボードレールの詩のなかに組み込まれ、昇華されていったことが、彼の詩篇によって証明されるからである。

ボードレールが、はじめてゴヤを知り、まもなく生まれたのが「ベアトリーチェ」である。1843年時期³⁰⁾ は、すでに多くの重要な『悪の華』詩篇が創作されていた頃である。そして、「吸血鬼変身」は、1857年の『悪の華』（初版）では、「ベアトリーチェ」の次、CXVIに位置していた。したがって、ゴヤの世界を表わすイマージュと、自らの姿およびジャンヌの姿を、密度濃く混ぜ合わせ、『悪の華』のひとつの核である、エロチシズムと神性という両極性あるいは二重性をうたう詩が、二篇続いていたということになる。ゴヤへの真髓を自らのなかに吸み取り、彼の内面を完全に一致させるところまでなっていたことを、この二篇は教えてくれる。もちろんこの二篇にかぎらず、随所にゴヤのイマージュは現れてくるが、これは借用でも単なる発想源でもない。むしろボードレールにおける造形（図象）における美学とゴヤにおけるそれとの一致を意味するものである。こうしてみると、八人の燈明のなかで、ドラクロワとゴヤにおける存在には、他の六人の芸術家（ルーベンス、レオナルド・ダ・ヴィンチ、レンブラント、ミケランジェロ、ピュジェ、ワトー）とは別格の意義があるようである。

テ キ ス ト

Les Fleurs du Mal. José Corti, 1968 (クレベ、ブランによる批評判)

Les Fleurs du Mal. Garnier, 1961 (ガルニエ版)

Baudelaire, Œuvres Complètes, Gallimard (プレイヤード版)

Œuvres Complètes de Charles Baudelaire. (コナル版)

29) P. L. I, p. 1066

30) 拙論『1844年～1846年のボードレール』（経済科学研究第2巻第2号）参照

- Baudelaire, Correspondances*, Gallimard (プレイヤード版)
Delacroix, Journaux intimes. Plon, 1932
Diderot, Œuvres Esthétiques. Garnier (クラシックガルニエ版)
Diderot, Œuvres. Gallimard (プレイヤード版)
Diderot, Salons I-IV. Hermann (Collection Savoir)
Œuvres Complètes, Cercle Bibliophile, 1969
Histoire de la peinture en Italie, Gallimard, 1996
Correspondances générales I., Honoré champion, 1997

参 考 文 献

- Amiot, Anne-Marie. *Baudelaire et l'illuminisme*. Nizet, 1982
Bassaim, Tamara. *La femme dans l'œuvre de Baudelaire*. Baconnière, 1974
Böchenstein, 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)*. Dorz, 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
Lanson, Gustave. *L'Histoire De La Littérature Française*. Hachette, 1951
Margherita Leoni. *Stendhal, La Peinture à l'œuvre*, 1996
V. Del Litto. *La vie intellectuelle de Stendhal*, 1962
May, Gita. *Diderot et Baudelaire*. Droz, 1957
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 Vanderbilt, 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『群集の中の芸術家——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
- ゴヤ『西洋美術館所蔵 ゴヤ・カプリチョス』雲山行二編, 2001
- 斉藤磯雄『ボオドレエル研究』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
- ビュートル, ミッシェル『ボードレール』高島正明訳, 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『絵画を見るデイドロ』小西嘉幸訳, 法政大学出版局, 1995
- 『デイドロ著作集』小場瀬卓三, 平岡昇監修, 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