

Les Phares (「燈台」) と『1846年のサロン』

——「燈台」執筆年代について——

白 銀 敏 枝

(受付 1999年10月12日)

I

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts;

Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur de forçats;

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant;

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;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvaises anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinthes;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité !

ルーベンス, 忘却の河, 怠惰の庭,
そこでは愛することのできない新鮮な肉の枕,
だが生命はあふれるように流れ, 絶えず揺れ動く,
空の空気のごとく, 海の潮のごとく

白銀：Les Phares（「燈台」）と『1846年のサロン』

レオナルド・ダ・ヴィンチ，深く暗い鏡，
そこには魅力あふれる天使たちが，ことのほか神秘的な
優しい微笑をたたえて，彼らの国の地平を閉ざす
氷河や松林の影に，あらわれる。

レンブラント，悲しい病院 ひそひそ声に満ち，
飾る物は大きな磔刑像のみ，
涙ながらの祈り声が汚物のなかから立ちのぼり，
そのなかを突然冬の日射しがひとすじ横切る。

ミケランジェロ，漠とした場所に見る，
ヘラキュレスたちとキリストたちが入り混じり，
薄明かりのなかで，指をのばしての屍衣を引き裂く
力強い亡霊たちが，まっすぐ立ち上がるのを。

拳闘家たちの怒り，半獣神たちの厚かましさ，
下司の輩の美しさを集めることのできたおまえ，
傲慢に膨れた偉大な心，弱々しく黄色い顔をした男，
ピュジェ，徒刑囚たちの悲しい帝王

ヴァトー，謝肉祭，高貴な人たちが，
蝶々のように，煌めきながら遊歩する，
さわやかにして軽やかな装飾は釣燭台に照らされ，
渦巻くようなこの舞踏会に狂気を注ぐ。

ゴヤ，未知なる物でいっぱい悪夢，
魔宴のさなか煮られる胎児や，
悪魔たちを誘惑するために，靴下をはき直す，
鏡の前に立つ老女たちと裸の少女たちで。

ドラクロワ，墮天使たちの出沒する血の湖，
陰鬱な空の下，奇妙な吹奏楽隊は，
ウエーバーのおし殺した溜め息のように，過ぎて行く。

これらの呪詛、これらの冒瀆、これらの嘆き、
これらの法悦、これらの叫び、これらの涙、これらの讃歌は、
無数の迷宮よりくり返し響く一つの木魂、
死すべき運命の人間にとって神聖なる阿片。

それは、無数の歩哨たちのくり返す叫び、
無数の拡声器によって送りつがれる命令、
それは、無数の城砦の上に灯された燈台、
大きな森のなかで迷った狩人たちの呼び声！

なぜならば、主よ、それはまさしく、我々の証し、
自らの尊厳を示すことができるという、
この熱い嗚咽が時代から時代を流れて、
御身の永遠の岸辺に辿り着いて死ぬという！

初版 (1857)、再版 (1861)、第三版 (1868) とともに、『悪の華』VIに置かれているこの詩は、ボードレールの美術批評ともっとも直接的に結びつけることのできる詩編であろう¹⁾。一見、この詩は、当時の詩人たちがしばしば用いた「芸術の転換」(transition d'art) 手法に基いた作品のようであるが、そうではない。ある一つの作品を解釈し、詩行に転換したものではないからである。そしてまた、第5節において歌われたピュジエを除いた七人の芸術家は、美術史における評価が定まっており、ごく一般的に、今日でも西洋美術史のなかで大芸術家と評されている画家であるため、芸術家礼讃のため、常套的な選択をし、その歴史的な栄光を得ている芸術家へのありふれた献辞にも思われるが、そうではない。執筆年代とともに、多くの課題を我々に与えている作品である。

Les Phares (「燈台」) というタイトルが意味するものは、単純な比喻であるため、理解し易い。芸術家は、美の神、ミューズによって感興を与えら

1) 選ばれた八人のなかには、詩人が含まれていないことは、ボードレールと美術の関係の深さを表している。

れ、作品を創造するが、ミューズによる感興を天才的に表現した大芸術家によっても、多くの芸術家は導かれるものであることを、照らし出す光によって、正しい道を示してくれる「燈台」に例えているのであるが、これは、独創的な手法ではない。むしろ、しばしば詩人たちに用いられた平凡な手法と言えるであろう。それでは、どこに深い問題があるのであろうか。

まず、ボードレールによって選ばれた八人の芸術家と、詩のなかに配置されているその順番である。もしボードレールが、自分の導師と思える天才芸術家を八人選び、賛辞を送る詩編を創るだけであるならば、おろらく、時代順に並べたはずである。最初の四人を時代順に並べるとすれば、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、ルーベンス、レンブラントとならなければならない。したがって、最後に詩人と同時代の画家ドラクロワを配しているのならば、最初にいちばん古い年代のレオナルドを置くのが自然であろう。しかし実際に、時代順配列を無視しているのであるから、配列そのものに、美術史という時系列とは無関係の意義が込められていることは、容易に想像される。

この配列に関して、ピショワ (Cl. Pichois)²⁾ は、レオン・セリエ³⁾ とベルナール・ベッシェンスタイン⁴⁾ の説を取り上げている³⁾。前者は、第5節のみ、ピュジェの名前の出し方が例外となっているが、まさしくそこで大きく詩が二分されており、第1～4節までが、『悪の華』第1部のタイトル「憂鬱と理想」(*Spleen et Idéal*)の「理想」を表し、第5～8節が、「憂鬱」を表わすというシンメトリーな構成となっているという説である。後者のベッシェンスタインは、楽園としての芸術を創造することが可能と信じていた芸術家と、楽園からの失墜（あるいは否定）を認識し苦悩しながらも

2) Claude Pichois, *Œuvres Complètes*, Pléiade, p. 851 (以下 PL とする)

3) Léon Cellier, *Les Phares de Baudelaire, étude de structure. Parcours initiatique*, Baccinière, 1977.

4) Bernard Böchenstein, *Les Muses tardives. Une lecture des Phares, Mouvements premiers. Études critiques offertes à Georges Poulet*, José Corti, 1972.

新たな自然を切望する芸術家の対比であるとする。ここでもその境界は、第4節のミケランジェロと第5節のピュジェとしている。阿部良雄は、後者のベッシェンスタイン説を取り上げ、さらに深く解説している⁵⁾。レオナルド・ダ・ヴィンチとレンブラントにおける「精神性=超越性」は、ミケランジェロにおいて、「超越志向」が、「緊張関係」に落ち入り、ピュジェ、ヴァトー、ゴヤにおいて、「超越の困難が否定性を帯びて現れ」、ドラクロワは、「この否定性を継承」しつつ、「超越」を再び、「他の世界」つまり楽園的完全な世界に向けてではなく、絵画的表現の内部で行う。「超越性の芸術家たちと否定性の芸術家たちの総合」を、ドラクロワは実現するといっているのである。阿部は、ベッシェンスタインの説を基にしてさらに続け、「燈台」においてボードレーは、「近代西洋美術史の系譜にドラクロワを位置付ける試み」を行ったと述べる。

西洋美術史を、しかも単純な時代系譜に沿ってではなく表現しようとしたとするならば、七人の画家と一人の彫刻家の選択そのものが重要な要素となってくる。そして、その選択の明解な注釈も必要となってくる。しかし、なぜルーベンスが第1節に置かれているかも大きな問題である。「燈台」が、ドラクロワに収斂するための詩編であるならば、ドラクロワの絵画芸術に至る流れに属する七人の芸術家を選んだことになる。当然、ボードレーが解釈するところのドラクロワ芸術の本質、すなわち彼自身の絵画芸術論が、いかなるものであるかを知らなければならない。

II

ピショワもアダン⁶⁾も指摘しているが、ドラクロワ絵画芸術と、ボードレーの絵画論は、『1846のサロン』に完璧なまでに論じられている。いくつかそのなかから引用してみよう。

5) 阿部良雄『ボードレー全集』I p.475

6) Antoine Adam, *Les Fleurs du mal*, Classiques Garnier, 1967

1. Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.⁷⁾

ロマン主義とは、まさしく主題の選択のうちにあるのでもなく、感じ方のうちにあるのである。

2. Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.⁸⁾

ロマン主義について語ることは、現代を語ることである。すなわち、芸術のもつすべての手段をもって表現された内面性、精神性、色彩、無限への切望である。

3. Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouve en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universelle.⁹⁾

自然の美しい空間を想定してみよう。そこではすべてがまったく自由に、緑になったり、赤くなったり、玉虫色になったり、すべてのものが分子の構造にしたがって様々に色付けられ、光りと影の動きよって刻々と変化し、内部の熱素の働きによってうごがされ、絶え間なく続く振動のなかにあり、その振動は線を振るわせそして普遍の運動の法則を完遂する、そういう空間を。

4. — Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort

7) PL. II. p. 420

8) 同上. p. 421

9) 同上. p. 422

toujours de l'infinie, cet hymne compliqué s'appelle la couleur.¹⁰⁾

一日のこの偉大なる交響曲、これは昨日の交響曲の永遠に続く変奏であるが、多様性が常に無限のなかから出てくるような旋律の継続、この複雑な讃歌が色彩と呼ばれるものである。

5. On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint.

色彩のなかに、和音、旋律そして対位法が見い出される。

6. L'harmonie est la base de la théorie de la couleur.

La mélodie est une unité dans la couleur, ou la couleur générale.

La mélodie veut une conclusion; c'est en ensemble où tous les effets concourent à un effet général.

Ainsi la mélodie laisse dans l'esprit un souvenir profond.¹¹⁾

和音は、色彩理論の基礎である。

旋律は、色彩における合一であり、また総合された色彩である。

旋律は、ひとつの結論を要求し、それはそのなかですべての効果がひとつの総合的效果に協力するような全体のなかにある。

このようにして、旋律は、精神に深い思い出を残す。

7. Le romantisme et la couleur me conduisent droit à Eugène Delacroix.

J'ignore s'il est fier de sa qualité de romantique; mais sa place est ici, parce que la majorité du public l'a depuis longtemps, et même dès sa première œuvre, constitué le chef de l'école moderne.¹²⁾

ロマン主義と色彩はわたしをしてまっすぐにウージェーヌ・ドラクロワに導く。彼が、ロマン派であるという自分の資質を誇りに思っているのかどうかはわたし知らない。しかし彼の位置はここにあるので

10) 同上. p. 423

11) 同上. p. 425

12) 同上. p. 427

ある。なぜなら大衆の大半は、久しく以前より、また彼の第一作よりすでに、彼を現代派の首領として立てていたのであるから。

1～2の引用で romantisme という文芸思潮に重ねるように、絵画の基本的なあり方を、言い換えれば彼、ボードレールの絵画に対するコンセプトであり理想を述べている。ここで彼の言う romantisme とは、古典主義に相對するものとしてのロマン主義であって、狭義のロマン派解釈とかならずしも一致しないし、ロマン派にとどまるコンセプトではない。このことは、実際、彼の絵画における理想が、19世紀後半に展開する印象派絵画のコンセプトに通じていることから理解されよう。イタリアルネッサンス初期以来の絵画史という一つの流れのなかで構築されそして逆にそのなかに閉塞されてきた表現を完全に解放することを、彼の romantisme は意味しているのである。

ボードレールの求める解放された表現は、まず色彩によって実現される。3～6の『色彩について』よりの引用は、色彩の効力がどのように絵画にとって大きく深いものであるかを語っている一例である。彼は、《harmonie》¹³⁾、《mélodie》、《unité》、《ensemble》を鑑賞者に直感させる色彩を理想とすると言うが、これらの語彙から容易に察せられることは、色彩の理想は、そのまま詩に置き換えると、理想の詩句となると言うことに他ならない¹⁴⁾。「合一のなかの多様性あるいは絶対のもつ様々な面」（《la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu》¹⁵⁾）を「構

13) ボードレールの言う《harmonie》は、聴覚に快感を与える和音と同時に、視覚に快感を与える色調の調和という二重の意味を含んでいるが、ここでは両方の意味を兼ねたものとして「和音」と訳す。

14) Pl. II. p. 418: 《Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.》

15) 同上. p. 419: ボードレールは、ここでスタンダールを引用している。《La peinture n'est que de la morale construite.》（「絵画は構築された精神に他ならな

築」¹⁶⁾ するという絵画「精神」と彼の理想の色彩を問題としたとき、彼は当然のこととしてドラクロワに向かってしまうと、7の引用で述べている。ボードレールのうちに精神として潜在的に存在する絵画と色彩を具現させると、ドラクロワの絵画になると言っているのと同じことであろう。彼自身の次の言葉からもそのことが認められる。

En entrant dans cette partie, mon cœur est plein d'une joie sereine …… tant je me sens aise d'aborder mon sujet le plus cher et le plus sympathique.¹⁷⁾

この部分に入るにあたって、わたしの心は、澄み切った喜びに満ちている……それほどわたしは、わたしのもっとも大切でもっとも共感する主題に取りかかることを嬉しく思っている。

ユゴーは、これ以上ふさわしい形容はないと思われる「新しい戦慄」という言葉で、『悪の華』を評したが、ボードレール自身ドラクロワの絵画を前にして新しい戦慄を覚えたにちがいない。ユゴーとボードレールが感じた「新しい戦慄」は、ボードレールがこの時期(1845-1846年)強く影響を受けていたとされる『イタリア絵画史』においてスタンダールの展開する芸術理論のキーワードの一つ、《moderne》(「現代的なるもの」)を、作品のなかに(ユゴーはボードレールの、ボードレールはドラクロワの)見出すことによって継起された感動であろう。

III

11の詩節(ストロフ)からなる、ボードレールの詩としては長篇詩と言える「燈台」という詩が、ベッセンスタインが主張するようにドラクロ

↘ い。)] (*Histoire de la peinture en Italie*, CLVI) 拙論『イタリア絵画史における批評性』(広島修大論集 第39巻1号) 参照

16) 同上. p. 419

17) 同上. p. 427

ワに収斂するとすれば、どのようにボードレールはこの画家を頂点に据えるため、各詩節を展開しているのでしょうか。たしかに、登場する八人の芸術家のなかで、ドラクロワは時代的にもっとも新しく、詩人とほぼ同時代の存在である。したがって過去から現在までの偉大なる芸術家を並べた、と言えるのでしょうか。順列に沿って展開させているのでしょうか。

ここで、ルーベンスからドラクロワに至る七つの詩節から、各詩節のキーワードをみてみよう。

第1節 ルーベンス

忘却の河（fleuve d'oubli） 肉の枕（oreiller de chair）

第2節 レオナルド・ダ・ヴィンチ

暗くて深い鏡（miroir profond et sombre） 微笑（sourire）

第3節 レンブラント

悲しい病院（triste hôpital） 冬の日差し（rayon d'hiver）

第4節 ミケランジェロ

漠とした場所（lieu vague） ヘラクレス（Hercules）
屍衣を引き裂く（Déchirant leur suaire）

第5節 ピュジェ

拳闘家の怒り（Colères de boxeur）
傲慢で膨れた偉大な心（Grand cœur gonflé d'orgueil）
憂鬱なる帝王（mélancolique empereur）

第6節 ヴァトー

謝肉祭（carnaval） 炎のように輝きながら（en flamboyant）
蝶々（papillons） 狂気（folie）

第7節 ゴヤ

悪夢（cauchemars） 魔女の宴（sabbats）

それぞれの節で、ピュジェの第5節をのぞいて、芸術家の名前の直後に彼らの作品の真髓を鋭く突く語句が置かれている。ルーベンスは、「忘却の河」と評されているが、この言葉は『悪の華』禁断詩編の一つ、「忘却の河」(*Le Léthé*)を自動的に連想させる。「肉の枕」と結び付けると容易に理解できるが、肉欲への現実逃避を意味している。ルーベンスの絵画が、官能の世界をテーマにしているのではけっしてない。ボードレーに官能を感じさせるのは、裸婦を表現するその手法なのである。テーマでも構図でもない。線を持たない、色彩のマッサとして表現された裸婦は、その色調(桃色がかった肌色)と線を持たない故の柔らかさから、「生命力あふれる」(*la vie afflue*)生身の肉体を触感として感じさせる。しかし精神性のなさが感じられることを、同時に示しているようにも思われる¹⁸⁾。

レオナルド・ダ・ヴィンチは、「暗くて深い鏡」となっているが、ルーベンスの場合と異なり、直接的に絵画のなかにみられる技法あるいはオブジェから与えられるイメージを意味する言葉ではない。また、レオナルドと「鏡」を結び付けるのは、ボードレーの独創的思いつきでもない。なぜならレオナルド自身が「鏡」論を『絵画論』のなかで展開しているからである。

六十 —— 鏡、即ち画家の師

六十一 —— ……もし鏡が明暗の輪郭の中心に依って離れた物や、又、色彩があるので鏡のそれよりは更に力ある明暗を君に示すと云ふことを知って居るなら、もし君がそれらを一緒に会わせる事をよくなし得るなら、君の絵画は大きな鏡に見える自然の物象を表すであろう¹⁹⁾。

18) ゴーチエは、「ルーベンス流の肉の山」(*Montagne de chair à la Rubens*)という表現を用いている。(Théophile Gautier, *Albertus*.)

19) 『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』、加藤朝鳥訳、p. 40-41 北宋社

鏡は、現実を映し出すものであるが、鏡の中に映し出されたものすべてそっくり現実と言えるであろうか。微妙ではあるが現実ではなくなり、すなわち自然を映し出しているとは言えなくなり、「非現実世界への入り口」²⁰⁾ となり得る。現実と非現実の入り混じる眩暈を覚えるようなせ世界を生み出し、ときには鏡の向こう側の神秘なる世界を想像させる。さらにボードレールは、「深くて暗い鏡」と言うことによって、心の鏡あるいは内面の鏡を意味し、レオナルド自身が鏡であり、したがって画布そのものが鏡であることを表現したのである。ジョコンダの微笑に代表される「微笑」は、まさに現実と非現実、内面と外面の境界を表出している故に神秘性をかもし出し、レオナルドの「鏡」の一つと言える。内面の奥底を美しい微笑に映し出す彼の表現に、鑑賞者を画布の向こう側に誘い込む力量を、ボードレールを見て取ったのであろう。

レンブラントを評する「悲しい病院」という語句は、この七節のなかでは、もっとも抽象的な表現ではなかろうか。しかし、「悲惨」と「汚辱」、苦痛に満ちている暗い病院に一条の「冬の日差し」が差し込むというイメージを想像してみると、レンブラントの画法である明と暗の伶俐なまでの対比が表されていることが理解される。暗を直接示す言葉を用いないで、人間の現実においてみられる負の部分を「病院」というイメージを用いて、比喩的に暗を表したと思われる。「十字架」と「祈り」は逆に明を表すと同時に、ゴヤの世界にはみられない救済、天上への思い、神への祈念を意味しているように思われる。

ミケランジェロに関しては、よく言われているように、彫刻家としてではなく、画家として歌われており、特に絵として『最後の審判』²¹⁾ を選んで

20) 『シャルル・ボードレール 注釈『悪の華』 多田道太郎編, p. 82. 京大人文研究所

21) イタリアに行ったことのないボードレールは、この絵を直接鑑賞したことはない。スタンダールの『イタリア絵画史』(*Histoire de la peinture en Italie*) とおして、いわば間接的に鑑賞しているとされる。また、彫刻家としてよりも、画家として高く評価することも、スタンダールの影響と思われる。

いる。「審判」の行われる「漠とした場所」は、広大な空間を拡げ、「亡霊たち」すなわち死者たちの間に「ヘラクレスたち」と「キリストたち」が、入り混じっているというイメージは奇妙であるが、肉体的そして同時に精神的な大きさと力強さを感じさせる。ギリシャ的健全さと、キリスト教の罪の意識の重圧に敢然と立ち向かう死者たちの力強さを歌っているとすれば、ボードレーはミケランジェロのなかに、筋肉の美しさ（ギリシャ美）と悩める人間（キリスト教精神）の現実的美しさを兼ね備えた表現を見い出していると言える。

選ばれた八人のなかで唯一画家ではないピュジェは、「拳闘家の怒り」となっているが、この詩節の詩句すべてが、暴力的で粗野な黒々とした怒りの爆発、しかしながらヘラクレスふうの健康的な力ではなく、破壊力のない病的な鬱々とした怒りを表している。その怒りは、まさしくボードレーの言う《modernité》（現代性）の持つ美しさの一つである。他の七人に比較すると、ピュジェだけが、やや格落ちの感を持たざるを得ない存在である。なぜボードレーが彼を選んだかという決定的な理由は分からないが、一つには、ドラクロワの影響が強いとされている²²⁾。

「ヴァトー、謝肉祭」と言うときの「謝肉祭」とは、ここではどのような祭と捉えられているのか。「蝶」《papillons》²³⁾、「炎のように輝きながら」《en flamboyant》という言葉から連想されるのは、死のイメージである。しかも華やかに舞うように、死に行くというイメージである。前半の2行は、明きらかにヴァトーの『シテールへの船出』(L'Embarquement pour Cythère)²⁴⁾を思わせる。朗らかにしかし爛惰な微笑と浮かべた男女が幾組も

22) ピショワは、ドラクロワの次の言葉を引用している。《Le nom de Puget est l'un des plus grands noms que présente l'histoire des arts.》(「ピュジェという名前は、美術史が示すもっとも偉大な名前の一つである。」) PL. I. p. 853

23) papillon は、フランス語として蝶と蛾両方の意味を持つ。ここでも両方のイメージを、ボードレーは考えていると思われる。美しく舞う蝶と、炎に魅せられて死んでしまう蛾のイメージを同時に持っているのである。

24) 1717年の作品。1842年よりルーヴルに所蔵。

手に手を取り合って、美と愛を信じて、大きな螺旋を描きながら、画布の前景から背景へと吸い込まれていく。ボードレーは、その行き着く先は、究極の美と愛であると同時に死であるという設定を加えたのである。ヴァトーの「雅宴画」に描かれる、軽やかで明るい愛らしさの奥に暗い深淵を感じたのであろう。後半の2行は、一転して室内の宴のイメージである。おそらく、ピショワの言うように²⁵⁾、しばしば招待されていたボワッサー²⁶⁾の部屋に置いてあった、ピアノもしくはクラヴサンの表面に描かれたヴァトーの装飾画をモチーフにしたのであろう。招待された宴の喧騒のなかで、ボードレーの眼は、ゆらめく明りのもとで見るその描かれた愛らしい絵のなかに、これから起こる死の悲劇をまるで知らないかのように快樂に流される人々の「狂気」《folie》を見い出す。装飾性の強い美しさがまさるヴァトーの絵画に死のイメージを結び付けるのはいささかこじつけの感があるとプレボーは指摘しているが²⁷⁾、酔い痴れたような華やかさに頹廢と滅びのイメージを感知するのは、それほど無理なこじつけとは思われぬし、また不自然にも思われぬ。

ゴヤを歌う4行は、まったく同一の語彙がいくつか用いられていることからわかるように、ゴーチエの詩集『アルベルチュス』(Albertus)²⁸⁾を連想させる。特に2行目は、『アルベルチュス』に一致している。また、1842年のスペイン旅行に感興を得た詩集『エスパーニャ』(España)は、彼のスペイン絵画の憧憬を深めたようである²⁹⁾。「悪夢」《cauchemar》は、ゴヤの世

25) PL. I. p. 853

26) J. F. Boissard. ピモダン館の彼の家に、ボードレーは出入りし、多くの知人を持つことになる。

27) Jean Prévost, *Baudelaire Essai sur la création et l'inspiration poétiques*, Mercure de France

28) 『悪の華』禁断詩編「吸血鬼変身」(*Métamorphose du vampir*, 初版 LXXVII)は、『アルベルチュス』とゴヤの影響が強く現れている作品である。

29) E. Prarondの証言によると、ルーヴル美術館に頻繁に通っていたが、特にスペイン絵画室に熱心であった。(Cl. Pichois, *Baudelaire Études et Témoignages*) スペインに行ったことのないボードレーにとって、このスペイン室はスペイン絵画

界を表出するもっともふさわしい言葉であると同時に、「憂鬱」と「悪の華」詩編で表現しようとしたものの一つである。当時のパリでは、ゴヤの油絵は一枚も見ることができなかつたはずであるから、唯一見ることのできた版画集、『ロス・カプリチョス』(Los Caprichos)からイメージを直接借用していると思われる。2行目の一行は、ゴチエの影響が強いと先に述べたが、同時にここは、ゴヤのこの版画的何枚かを組み合わせたイメージをつくり出している。しかし、ゴヤの描き出しているものを、「芸術の転換」として詩に置き換えたのではない。むしろ、ボードレーが裡にもつ悪夢を、あたかもゴヤが表現したかのようである。

ここまで、七人の芸術家を見てきたが、先に触れたように、この詩における順列の持つ意味は何であるのか。どのような系譜を経て、ドラクロワに収斂していくのか考えてみたい。まず言えるのは、いわゆる系譜ではないということである。美術史的、すなわち時代と共に変遷するさまざまな絵画理論を経てドラクロワに至ったという意味は持っていないのであるから、系譜であり得ない。まずルーベンスが第一節に置かれていることが、何よりも明白にそのことを示している。そして、芸術家の選択については、選択しなかつた芸術家について考えてみると答えは簡単に出るであろう。ドラクロワと同時代期のフランスにおいて、もっとも高い評価を得ていたラファエルとその継承者たるアングルが選ばれていないことにより、ボードレーの選択基準は、色彩による表現(明暗も含む)の優位性であることが分かる。線(デッサンの正確性)による表現法を高く評価しないのである。「肉の山」と評され、精神性の欠如をしばしば指摘されるルーベンスを冒頭に置くのは、線に対して色彩の優位性をセンセーショナルに宣言していると受け取ることができる。後半のピュージェ以降は、ギリシア時代以来、美は善そして神あるいは天に向かう精神性を担うものでなければならないという理由で封じられていた、人間の内面に存在する暗い部分(『悪の華』

↳ に触れる貴重なものであった。ただし、スペイン室の絵は、1848年の2月革命の後、元の所有者、オルレアン家に返却された。

冒頭の「読者に」*Au Lecteur* おいて、すべて列挙されているような）を、表現することの優位性を強調している。

以上の七人の芸術家のなかにボードレールが認めたそれぞれの特徴は、すべてドラクロワの絵画に集約されている。「ロマン主義と色彩は、わたしをまっすぐドラクロワへと導く」と彼が言っているのは、このことである。第8節には、先に引用した『1846年のサロン』のロマン派と色彩について、またドラクロワについて書かれた部分がすべて要約されているのである。わずか4行のなかにすべてを要約したことになる。ここでは、7節までの解説手法よりさらに象徴的、あるいは概念的な表現でドラクロワを説明しており、より深く真実を突く結果となっている。そのため、もっとも濃縮した形式でドラクロワの真髓を解釈するものとして、『1855年の万国博覧会』*Exposition universelle de 1855, Beaux-arts* のドラクロワ部分に挿入したのであろう。ここでは、さらにボードレール自身が、この4行に注釈を書き加えている。

Lac de sang : le rouge ; — *hanté des mauvais anges* : surnaturalisme ;
— *un bois toujours vert* : le vert complémentaire du rouge ; — *un ciel
chagrin* : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; — *les fan-
fares du Weber* : idées de musique romantique que réveillent les harmo-
nies de sa couleur.³⁰⁾

血の湖，赤。——墮天使たちが出沒する。超自然主義——常緑の森。
赤の補色の緑。——陰鬱な空，彼の絵の騒がしい風をはらんだ背景。
——ウエヴァーの吹奏楽，彼の色彩の調和が呼びさますロマン派音楽
の観念。

注釈と言っても、これ自体詩となっていようであるが、アダンの指摘するように³¹⁾、ここでボードレールは、「超自然主義」《*surnaturalisme*》³²⁾を、

30) PL. II. 595

31) Antoine Adam, *Les Fleurs du Mal*, Classiques Garnier, p. 282

32) H. Heine の *le Salon de 1831*, (仏訳) のなかで用いられたこの言葉を参考にし

注釈の核にしようとしていると思われる。五感によって感知し得る自然から、「超感覚的な神経」(des nerfs ultra-sensibles)³³⁾によって、真の芸術家のみ感知し得る非現実的自然が、ボードレールの超自然である。そして、この超自然が、ドラクロワの絵画の持つ世界である。最後の3節は、第二部とも言える部分であって、他の8節と異質である。この部分については、後に触れることにする。

以上のようにみえてくると、「燈台」という詩はドラクロワに収斂し、したがってドラクロワ論を、ボードレールが自説に従って³⁴⁾詩にしたものにはかならないことが分かる。そして同時に、この詩におけるボードレールのドラクロワ論は、他の七人の芸術家をドラクロワの部分として取り扱っていることから察せられるように、それぞれの詩節は、一人の画家に対する単なる論説以上のものを意味していることが理解されるであろう。彼自身の詩の世界の論説でもあるのである。

IV

「燈台」の執筆時期については、決定的に明らかなものはないが、大きく言えば、1855～1857年説と1845～1846年説がある。前者の説は、『1855年の万国博覧会、美術』*Exposition universelle de 1855, Beaux-arts*が、同年の*Le Pays* (『祖国』)誌に発表された時点では、この詩のドラクロワ部分である第8節は引用されていなかったが、1868年出版の*Curiosités esthétiques* (『審美渉獵』)に引用され、注釈もつけられているというのが、論拠となっている。1855年以前に書かれていたものならば、同年の『祖国』誌においても引用されていたはずであると言うわけである。(クレペ説) もう一つの論拠は、ボードレールの友人であるシルヴェストル³⁵⁾が出版した本のなかに、

↓ ている。

33) PL. II. 598

34) 前出の引用文。(《le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élegie》)

35) Théophile Sylvestre, *Histoire des artistes vivants*. ボードレールと同様にドラクロワ

ウェーバーを引き合いに出して、彼とまったく同様にドラクロワ絵画の持つ音楽性を述べる部分があるが、それが1856年であるということである。（ピショワ説）ただし、ピショワは、『1846年のサロン』との関わりも言及しており、やや消極的な支持のようである。

後者の1845～1846年説は、『1846年のサロン』とほぼ同時期に執筆されたというもので、その論拠は、詩におけるドラクロワ論は、同サロンにおける色彩論（＝絵画論）とあまりに符合しており、まったく同じ認識に立つものであるということである。これ以後、ドラクロワ論にしろ色彩論（＝絵画論）にしろ、ボードレールのなかで大きく変化していないというだけではなく、第8節で用いられている語彙が、均一なまでに類似しているからである。（アダン、モス説）アダンは、1845～1846年時期に、ボードレールが大きな影響を受けたスタンダールの『イタリア絵画史』³⁶⁾の根拠が、『1846年のサロン』同様にこの詩のなかにみられるという点を論拠に加えている。たしかに、その影響は、ミケランジェロ詩節にみられ、イメージも借用³⁷⁾している。また、ミケランジェロを彫刻家としてではなく画家としてみなすという立場も同じである。モスはまた、『1846年のサロン』との関連に加え、まったく異なる論拠を述べている。ボードレールとドラクロワの関係の真実を探るといふ論理のなかから展開される興味深い推論である。かなり早い時期に、最初のサロン評である『1845年のサロン』以前に、この第8節のドラクロワ部分だけは、創られていて、おそらくオマージュとして直接画家に送るか手渡ししたのではないか、そしてその際、ドラクロワの不興を買ったのではないかと。それ故、1868年につけ加えられた部分において、この4行の引用にたいして弁解とも受け取れる、次のような文章を加筆しているのではないかと推論する³⁸⁾。

↘ ロワの讚美者。

36) 拙論、『『イタリア絵画史』における批評性』（広島修大論集 第39巻第1号）参照

37) 『悪の華 注釈』多田道太郎編 京大人文研究所 参照

38) Armand Moss, *Baudelaire et Delacroix*, Nizet, p. 46-47

Un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie……

ある詩人が、この微妙な感覚を詩によって表現しようとした、その誠実さのため、その奇抜さを見過ごしていただいけよう……

《bizarrerie》(「奇抜さ」)とは、ドラクロワ自身の、あの4行に関する感想なのではないかと言うのである。その他の7節は、その後1846年頃に書かれたと解釈している。

たしかに、1855～1857年説の論拠には、客観的合理性があるが、1845～1846年説が有力であると思いたい。『1846年のサロン』の内容との密接な関連が、もっとも大きな理由であるが、その他にもいくつか理由をあげることができる。美術観賞に時間の大半を費やし、美術と深く関わっていた1842～1846年当時のボードレールの美意識、美学が、直接的に詩句に現れているからである。たとえば、ヴァトーを選ばれた八人に加えていることも、当時の時代背景と関係がある。1830年頃までは、ヴァトーはまったく認められていなかったが、1840年代に入り評価が上がり、論評も相次いで書かれるようになっていた。また、ゴヤに関して、先に述べたが、ゴチエの影響が多くみられる。ゴヤの詩節4行は、詩集『アルベルチウス』と酷似した語彙によって成り立っている。ボードレールが詩人ゴチエの影響を大きく受けるのは、作品としては、同詩集と、『死の喜劇』*Comédie de la Mort*、『スペイン詩集』*España* までであり、したがって1845年頃までと言える。この時期に、美術に傾倒していたボードレールの存在を、直接的に、随所に詩句のなかにみることができるのである。このことから、1845～1846年説を支持したい。

Les Phares 「燈台」の執筆時期の問題は、*Correspondances* 「照応」(『悪の華』初版、再版、三版 IV)の執筆時期の問題と似ていることに触れておきたい。同じように二説ある。1844年説と1855年説である。いずれであるか、決定的な論拠はない。決定的とは言えない二説があるという問題が、類

似しているからではなく、関連すべき重要な点がある。やはり、第8節のドラクロワ詩節に関わっている。なぜならこの4行は、象徴的にかつ濃縮された詩句で表現されていると、先に述べたが、同時にこの4行は、コレスポンドンス（correspondance）理論も歌っているからである。

V

最後の3節のキーワードを、いくつかあげてみよう。

《malédiction》（「呪い」）、《blasphèmes》（「冒瀆」）、《plaintes》（「嘆き」）、《extases》（「法悦」）、《cris》（「叫び」）。《Te Deum》（「讃歌」）、《mille labyrinthes》（「無数の迷宮」）、《divin opium》（「神聖な阿片」）、《notre dignité》（「我らの尊厳」）、《ardent sanglot》（「熱いむせび泣き」）

これらの語彙は、『悪の華』本編の巻頭に置かれる、「祝祷」*BENEDICTION*を連想させる。祝祷と訳したが、*bénédictio*には、祝福と訳すこともできる。祝祷とは、神に祝福を求め、その祝福に感謝するために捧げる祈りを意味し、祝福とは、神が人間に授ける恩恵、祝福を意味するからである。祝福という訳が多いが、あえて祈りの意味のある祝祷と訳した。呪われた詩人として神への叫び、そして神への感謝を詩をもって表すことのできる詩人であることの喜びを、歌っていると解釈するからである。

アダムも、神への叫びと至福の世界への渴望は、「祝祷」似ていることを指摘しているが³⁹⁾、「祝祷」と「燈台」の最後の3節が類似していること、どのような意味があるのだろうか。

冒頭の「祝祷」を、もう一度「燈台」で繰り返していると考えられないであろうか。つまり、「燈台」も「祝祷」そのものであるという考え方である。「祝祷」の後に続いて、詩人の姿（*Albatros*, FM. II）、詩人の幸福なる時（*Elevation*, FM. III）、詩の真髓（*Correspondances*, FM. IV）、詩の原点で

39) A. Adam, *Les Fleurs du Mal*, Classiques Garnier. p. 280

ある古代美 (*J'aime le souvenir de ces époques nues, ……FM. V*) を歌った後で、「燈台」において再び祝祷を置くのは、あらためてここで、美術＝詩というスタンスで、表現された世界をとうしてあるいは表現されたもののなかに置き換えて、間接的に神への叫びと祝福を求める祈りを捧げているのである。このように解釈してみると、詩人であるボードレールは、芸術家、厳密に言うと画家を仲介として、神への祝福と永遠への祈願を行うと考えられる。

いずれにしろ、詩人を導く燈台となる、偉大なる芸術家が、すべてのジャンルから選ばれているわけではなく、美術からのみであり、さらには八人のうちピュジェをのぞいた七人が画家であるということは、プラロンの証言⁴⁰⁾を聞くまでもなく、ボードレールの絵画、つまり『悪の華』と絵画の関係の密接さを意味するものである。また、絵画および画家を語ることは、自らを語ることに他ならないことになる。このような観点からすると、すべての詩節が同時ではないことは多いに考えられるが、「燈台」の執筆時期は、やはり1845～1846年とみるほうが、理解し易いと思われる。

テ キ ス ト

Les Fleurs du Mal. José Corti, 1968 (クレペ, 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. (コナール版)

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

40) Cl. Pichois, *Baudelaire études et témoignages*, Baconnière

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)*. Droz, 1969
- Brunot, Ferdinand. *Histoire De La Langue Française*. Armand Colin, 1966
- Bush, W. *Regards sur Baudelaire*. Minard, 1974
- Cassagne, Albert. *Versification et Metrique 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 Vanderbit, depuis, 1971
- Etudes baudelairiennes*. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. Baconnière.
- 『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
- 河盛好蔵『パリの憂鬱——ボードレールとその時代』河出書房新社, 1978
- 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

白銀：*Les Phares*（「燈台」）と『1846年のサロン』

- ビュトール，ミッシェル『ボードレール』高畠正明訳，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
ポルシェ，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