

ボードレールにおける《モデルニテ》 （「現代性」）の誕生について

白 銀 敏 枝

（受付 2002年10月11日）

I

スタロバンスキーは、《Le peintre n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions.》¹⁾（「画家には一瞬しかない。二つの筋が許されないのと同様に、二つの瞬間を描くことは許されない。」）というデイドロの一文を引用して、デイドロの時代である18世紀において、画家たち自身が、瞬間の描写力をもつものとして、デッサンを評価していたことを次のように述べている。

画家の観望は瞬間を捕捉すること、つかの間の一瞬を知覚しうることである。これに成功するためには、画筆と油絵具という手段ではもどかしすぎる。逃れ去る対象のはやさになんとか太刀打ちできるのはすばやく捉える鉛筆があり、グワッシュ、木炭、水彩絵具である。……とはいっても、われわれには完成と見えるこれらデッサン画が、十八世紀の愛好家にとっては未完成の魅力を持っていたことに注意しよう。彼らににとってはデッサン画は素描、すなわちあとで仕上げるための予備段階以外ではけっしてない。楽しみは、デッサン画家が一見不完全なままに制作を放棄した作品を頭のなかで想像のたすけをかりて完成させるところにある。愛好家にとって、デッサンが捉えた瞬間は宙吊りの作品のもつ潜在性を示すものだ。そして対象描写の鋭さを、引きのばされた完璧な仕上げへの期待につなぐ。こうしたやりかたに芸術家たちは魅力を感じて、欠くことのできぬ仕上げを放棄するまで

1) Denis Diderot (1713-1784), *Essai sur la peinture, Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, p. 712

にいたる²⁾。

画家は対象をじっと見つめるうちに、ほんの一瞬の輝きを捉えて、動きもしくはリズムを感じさせる線で表現しなければならない。その輝きは、対象（モデル）にとってはごくありふれている日常の行為であるかも知れない。また無意識のうちになされた動作や顔の表情かも知れない。ただ、画家にとってのみの輝きであればよいのである。鋭い観察力を備えた画家が、「一種の恋する熱っぽさのようなもの」³⁾を働かせて見い出す、一瞬現れるモデルの本質が画家にとっての輝きとなるからである。モデルを通して現れてくるもの、すなわちモデルの向こうにあるものであって同時にモデルもその一部であるもの、あるいはモデルが内に深く潜ませているものが、ここでいう本質である。デイドロが「画家には瞬間しかない」と言うのは言い換えれば、この瞬間がもてない画家は真の優れた画家であるとは言えないということになる。

一瞬と本質という言葉から得られる時間の感覚には、矛盾というべきズレがあるはずである。本来、あるものあるいはある精神の真髄を表すには、それなりの論理展開をもってして伝達されよう。叙述においてならば、論理的に構成される一連の記述となるであろうし、絵画においてならば、ストーリー展開を示唆する綿密な構図と色彩の積み重ねによって表されるであろう。そこからは当然ながら、時間の積みかさねと重みを感じざるを得ない。それを一つの言葉もしくは流れる一本の線によって表現しなければならないとすれば、それぞれ言葉と線は、暗示を含むダイナミズムを秘めたものでなければならない。そのうえ鑑賞者にも、画家が捉えた一瞬とそこに画家が託したものが望みどおりに伝わらなければならないのである。こ

2) Jean Starobinski, *L'Invention de la Liberté, 1700-1789*, Edition d'art Albert Skira
ジャン・スタロバンスキー『自由の創出 十八世紀の芸術と思想』小西嘉幸訳、
白水社, p. 134

3) 同上 p. 134

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について
のような凝縮された一瞬は、たとえば写真のような文字どおり何分の一秒
かの瞬間を撮っている切り取られた静止画像でも成り立たないし、彫刻の
ような時間と空間を閉塞させてしまう立体像ではさらにむつかしいであ
ろう。それは、モデルの無意識のうちに写された、切り取られたものではな
く前後との一連性にあふれるいわば「スナップ」に似たものである。

Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni
contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant
qui va suivre.⁴⁾

ただあるのは、真実も興味もさまたげないで、もはや過ぎた瞬間を
思い起こす、あるいはこれから連続して起る瞬間を予告する周辺部
（の描写）のみである。

スタロバンスキーも、おそらく上記の引用部分に対応してと思われるが、
次のように言っている。

彼ら（十八世紀のデッサン画家）の放縦のおかげで、われわれは一
連のすばらしいスナップを手にしたのである。そこではなかば妖精
のような自由が、逸話の真実味を損なうことなく、イメージに変貌す
る瞬間の世界に浮力をつけている。のちにコンスタンタン・ギースの
デッサンにおいてあれほどボードレールを魅惑したものが、ここにあ
る。すぎゆくものの美の称揚、たまゆらの抒情⁵⁾。

ボードレールがコンスタンタン・ギース⁶⁾の作品において、「現代」美とし
てアピールしようとした「すぎゆくものの美」と「たまゆらの抒情」は、す
でに18世紀のデッサン作品および風俗画にみられるとスタロバンスキーは
言うのである。特に、後者（風俗画）に関しては、閨房における女性の秘

4) *Essais sur la peinture*, p. 712 (注1 参照)

5) 『自由の創出 十八世紀の芸術と思想』, p. 135 (注2 参照)

6) Constantin Guys (1802-1892), デッサン・水彩画家。

そやかな動作を描写したフラゴナール⁷⁾ やグルーズ⁸⁾ そしてサントーバン⁹⁾ の作品を指しているようである。まさしくこれらの作品に描かれたものは、当人以外にとっては、取るにたらない無意味な動作が展開されている場面である。したがって個人的な狭い空間において連続する動作の結果、すなわち行為あるいはその目的に美を見い出しているのではない。言い換えるならば、行為という論理性とまったく関係なく、ただ一瞬の動作に美を見い出し捉えているに過ぎないと言えよう。「すぎゆくものの美」、「たまゆらの美」とは、こういった美なのである。

さらに「すぎゆく」とは、また、「たまゆら」とはどういう意味合いなのか言及してみよう。時間の流れのなかで次から次へと瞬間が連なっているように、その「スナップ」も次ぎから次へと生まれでるわけである。このように連続するもののなかに、一瞬の輝きを捉えるだけでよしとするということは、実は大きな価値転換がそこでなされていることを意味している。大叙事詩の一場面やその英雄が抱く激しい情念を、永久に画像として封じ込めようとして描いてきたのが、歴史画であった。英雄のもつ性格の偉大さ、英雄の担う運命の至福あるいは悲劇性は、時代を超えた客観的な価値をもつものであるから、表現の対象になるべきと考えられ、またその表現が可能な画家が歴史画家と認められた。しかしながら、画家が表そうとするのはもはや英雄ではなく、日常空間に生きる一人の人間の個人的な好みであり、個人的な動作なのである。しかもそれは、その個人にとって決定的瞬間ではなく、次に同様のあるいはそれ以上の美しいもしくは感動的な瞬間があるかも知れないと思わせる瞬間として描かれている。描くべき対象から描きたい対象への転換であり、当時存在していた歴史画家と風俗画家という階級における価値転換でもある。

7) Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), ロココ趣味の代表的な画家。

8) Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), 風俗画の芸術としての地位を高めた。

9) Gabriel Jacques de Saint-Aubin (1736-1807), デッサン, 挿絵, 版画家。

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について

ボードレールが展開する「現代」の「英雄」¹⁰⁾は、すでに18世紀の絵画が見出した美のなかに生まれていたのである。スタロバンスキーの言う「コンスタンタン・ギースのデッサンにおいてあれほどボードレールを魅了したもの」とは、19世紀もなかばになって、ボードレールが絵画論の基石として認識することになる《modernité》¹¹⁾（現代性）である。ジョルジュ・ブランもスタロバンスキーに続いて、ボードレールの「現代性」と18世紀絵画の関連性をはっきりと次のように指摘している。

……ボードレールの理解する意味での現代性が最初のライセンスを獲得したのは、……十八世紀の三番目の四半期においてなのであり、ライセンスは宮廷（クール）の側でも庭園（ジャルダン）の側でも得られる¹²⁾。

ボードレールは、風俗描写において、衣服の様式すなわち流行（mode）を非常に重要視しているが、これは18世紀の風俗画に描かれている狭義の風俗における当世趣味と、18世紀の画法としての当世趣味であるロココ趣味との関係、言い換えれば18世紀絵画において風俗と画法が関連しているというそのあり方に、ボードレールが強く魅かれ影響を受けていたからであると思われる¹³⁾。その結果、18世紀を象徴するロココ趣味そのものにも魅かれたようである。ブランの言う「宮廷」とは、いわゆるロココ様式家具

10) Ch. Baudelaire, *De l'Héroïsme de la vie moderne* (Salon de 1846 XVIII), *Le Peintre de la vie moderne* (1863).

11) moderne の派生語として1846年頃の造語。Trésor 辞典によれば、最初の用例は、《de moderne》（現代風の）という意味で、Chateaubriand の *Mémoire*, t. 4, p. 183 (1848) となっている。したがってボードレールの *Salon de 1846* においてまだ用いられていない。同辞典は、美術批評用語として最初に用いられたのはボードレールの *Le Peintre de la vie moderne* (1863) においてであるとしている。

12) Georges Blin, *Eloge des Contradictions de la Variété* (Collège de France, 1967-68) 阿部良雄 訳「変化矛盾頌」(『ボードレールの世界』p. 258) 引用

13) Ch. Baudelaire, *Notes sur les mœurs et la peinture du XVIII siècle* (『18世紀の風俗と絵画についての覚え書き』)

調度品にあふれる室内模様を意味し、「庭園」とは、ヴァトー¹⁴⁾に代表されるような、「蛇状線」と言われるロココ趣味特有の曲線にあふれる池や散歩道のある空間を意味している。

II

ボードレールの『現代生活の画家』(*Le Peintre de la vie moderne*)が発表されたのは、1863年である。ここで言われている「画家」とは、当時の画家一般ではなく、風俗画家のコンスタンタン・ギースのことである。ピシヨワは、1859年4月以前には、ボードレールはまだギースの作品を知らなかったはずであると述べているが¹⁵⁾、たしかにイギリスで活躍していたギースの作品は、フランスではあまり知られていなかったもので、批評家ボードレールにとって重要な存在であった画家たち、ドラクロワとゴヤ¹⁶⁾に比べると、ギースとは、はるかに遅い出会いであった。しかしながら、彼の画家歴のなかではめずらしく遅い発見であったとは言え、ボードレールとギースの関係は、ボードレールの批評論において、時期を問題としないあるいは時間系列を超えた関係であり、ドラクロワやゴヤと同質のものである。なぜ時期と関係ないと言えるのかということ、ドラクロワやゴヤのもつ絵画表現の根底にあるものと詩人ボードレールが根底にもつものと通底しているという関係と同一の関係がギースの作品とも成り立っており、ギースとの関係は、あるいは関係を成り立たせているものすなわち批評家ボードレールの本質は、ギースの作品を実際に知ってはじめて認識されたものではないからである。風俗画について書かれたボードレールの次の文をみてみよう。

14) Antoine Watteau (1684-1721), 雅宴画の創始者ボードレールの「燈台」の一人。拙論『*Les Phares* (「燈台」)』と『1846年のサロン』、『広島修大論集』第40巻第2号参照

15) Claude Pichois, *Œuvres complètes* II, Pléiade, p. 144 以下 PL I, II と記す。

16) Francisco de Goya (1746-1828), Eugène Delacroix (1798-1868) いずれもボードレール初期の絵画批評において深い関わりがあり、彼の批評だけではなく『悪の華』詩篇の本質にも深い影響がみられる。拙論(注14)参照。

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について

On a justement appelé les œuvres de Gavarni et de Daumier des compléments de *La Comédie humaine*. Balzac lui-même, j'en suis très convaincu, n'eût pas été éloigné d'adopter cette idée, laquelle est d'autant plus juste que le génie de l'artiste peintre de mœurs est un génie d'une nature mixte, c'est-à-dire où il entre une bonne partie d'esprit littéraire. Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou de moins plus durables, des choses héroïques. Quelquefois il est poète; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste; il est le peintre de la circonstance et tout ce qu'elle suggère d'éternel.¹⁷⁾

ガヴァルニとドーミエの作品は『人間喜劇』を補足するものだとされているが、これは正当である。バルザック自身この見解を受け入れるのにやぶさかではなかったろうと私は強く確信しているのだが、この見解は、風俗画家たる芸術家の天才は混合的な本性の天才、すなわち文学的精神が多分に入っている天才であるだけに、また一段と正当なのだ。この芸術家を、観察者とでも、遊歩者とでも、哲学者とでも、好きなように呼んでいただきたい。しかし必ずやあなた方は、この芸術家の特質を言い表わそうと思えば、永遠な事柄、すくなくとも比較的永続性のある事柄、英雄的ないしは宗教的な事柄を描く画家には適用しかねるような形容辞を、彼に恵まないわけにはゆかないだろう。時として彼は詩人である。小説家あるいはモラリストに近づくことはもっとも多い。一時性（シルコンスタンス）¹⁸⁾の画家。一時性（シルコンスタンス）が暗示する永遠的なものすべての画家だ。

ここで言われている画家は、もちろんギースのことである。したがって、風俗画家ギースを、基本的にどのようにボードレールが位置づけているか、

17) *Le Peintre de la vie moderne*, II, PL II p. 687 (注10参照)

18) 《circonstance》阿部良雄の訳では、深い解釈として「めぐり合わせ」とされているが、ここでは「一時性」と訳した。いずれも、変化し続けるものたまさかの一瞬を意味するものである。

この引用文で明確に理解されよう。彼は、風俗画家を「比較的永続性のある事柄」, 「英雄的ないしは宗教的な事柄」を描く画家, すなわち19世紀前半まで、絵画のヒエラルキーにおいてもっとも高い位置に置かれていた歴史画と宗教画に対比するところに位置づけたのである。さらに言えば、一時的なる風俗と永遠なるもの、または宗教の神聖さを同等に対比させているのである。なぜ同等に対比できるのかと言え、ボードレールにとってそれらは、同等の価値をもつ異質なものではなく、むしろ同質なものであるから同等の価値があったのである。つまり、ここが非常に重要な点であるが、ギースの風俗画はボードレールには、「永遠的なもの」を暗示する「一時的なもの (シルコンスタンス)」ものなのである。「このジャンル (風俗画) には、歴史的記念碑と名づけてよいものが出ている。」(《Nous avons dans ce genre de véritables monuments.》)¹⁹⁾ さらにこの点をボードレール自身、次のように説明する。

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.²⁰⁾

さてこれは、まことに、唯一絶対美の理論に対抗して、美に関する合理的で歴史的な理論を打ち立てるための恰好の機会である。美の生み出す印象は一つでありながら、美の組成は常に、不可避免的に、二重であることを示すための機会。けだし、印象の単一性のなかに美の可変的要素を識別することがむづかしいからといって、美の組成のなか

19) *Le Peintre de la vie moderne*, PL II, p. 687

20) 同上 PL II, P. 685

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について

に多様が必要である事実がすこしも弱められるわけではないからだ。美というものは、量を測定することが度外れにむつかしい、永遠、不変の要素と、相対的、偶成的な要素とからなっており、後者は、言ってみるなら、代る代るあるいは全部まとめて、時代、流行（モード）、道徳、情熱である。

ギースの作品が、明らかに古典美に対抗する美を表現していることを、ボードレールは賛辞を与えつつ批評を展開しているのではなく、むしろ、そのような《circonstanciel》な、したがって「相対的」な「偶成的」なものより成り立つ美が、その時代の美として必要であるということを強調しているのである。そのような美が必要とするすべてを、ボードレールは、現代性と呼ぶ。

Ainsi, il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? A coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question.²¹⁾

このように、彼（ギース）は行き、彼は走り、彼は求める。何を求めるのか。むろんのこと、私が描いてきたとおりのこの男、活発な想像力に恵まれ、つねに人間たちの大砂漠を過って旅するこの孤独な男は、純然たる遊歩者よりは一段と高い目的を、一時のうつろい易い快樂とは違った目的をもっている。彼は、この何ものかを求めている。それを現代性と呼ばせていただく。なぜとって、そうした観念を言い表わすのにこれ以上良い言葉は見当たらないのだから。

ギースの素描画へ傾倒することから、ボードレールの内に「現代性」

21) *Le Peintre de la vie moderne*, PL II, p. 694

《modernité》の認識が生まれたわけではないということにはすでに触れたが、事実すでに、『1846年のサロン』(*Salon de 1846*)の最終章において、「現代生活の英雄性について」(*De l'Héroïsme de la vie moderne*)というタイトルを用いている。ボードレールの美術批評家としてのゆるぎない立場を後に認めさせることになる、若干25才で書かれたサロン評のなかで、彼は、「現代生活」(《la vie moderne》)とは何たるかを言わんとし、そして、当世のあり様(《circonstance》)がどのように現れようとしているのかを問わんとしたのである。しかしながら、ジョルジュ・ブランは、この時点(1846年当時)では、「まだスタンダールの影が強く感じられる²³⁾」と指摘しているが、次の記述にはたしかにスタンダールの影響が強く感じられる²³⁾。

Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite.

.....

Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre.²⁴⁾

偉大な伝統は失われてしまい、新しい伝統はまだ出来ていない。

.....

現代生活の叙事詩的側面がいかなるものであり得るかを探究し、われわれの時代が崇高なモチーフを豊かにはらむことにかけて昔の諸時代に劣りはしないことを実例によって証する前に、あらゆる世紀あらゆる民族はそれぞれの美をもったのであるからして、われわれも不可避免的にわれわれの美をもつ、と断言することができる。それは理にはまったことだ。

22) 「変化矛盾頌」*Eloge de la variété*, p. 252 (注12参照)

23) 拙論、『『イタリア絵画史』の批評性』『広島修大論集』第39巻第1号参照

24) *De l'Héroïsme de la vie moderne*, PL II, p. 493.

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について

スタンダールは、『イタリア絵画史』のなかで、「古代の理想美」（《le beau idéal antique》）と「現代の理想美」（《le beau idéal moderne》）という項目を立て、いかに現代《moderne》の表現法をもつことが、それぞれの時代の芸術家に課せられていたかということ、様々な点（光り、空気、顔、筋肉、衣服）において、具体的に列挙しながら説得に近い語り口で説いているが²⁵⁾、たしかに、この引用部分は、質的にほとんどそっくりの内容であり、スタンダールの影響を色濃くみることができる。さらに、「あらゆる世紀あらゆる民族」の美と言っている部分では、スタール夫人の『北方文学と南方文学』²⁶⁾を思わせるところもあるとされる²⁷⁾。ブランが、ボードレールの「現代性」は、1846年当時においてはまだ、「ロマンチックな英雄性」にあると言うのは²⁸⁾、これらの部分を言っているのであろう。しかしながら、次の引用文において明らかのように、ボードレールはすでに、美のなかに、可變的なものを永遠なるものと同様に見い出している。

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelques choses d'éternel et quelque chose 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.²⁹⁾

あらゆる美は、世にあり得るすべての現象と同じく、永遠なる何ものかと一時的な何ものか、——絶対的な何ものかと個別の何ものかを含む。絶対的で永遠の美というものは存在しない、というかむしろそれは、多様な美もろもろの全般的な表面より掬い取られた一個の対象物でしかない。

25) 拙論、『『イタリア絵画史』の批評性について』『広島修大論集』第39巻第1号参照

26) Madame de Stäl (1766-1817), *Sur la littérature* 参照

27) 阿部良雄 訳 『ボードレール全集』Ⅲ参照

28) 「変化矛盾頌」（注12参照）

29) *De l'Héroïsme de la vie moderne*, PL II, p. 493

このように、「現代生活の英雄性」(*De l'Heroïsme de la vie moderne*)において、後に展開する「現代性」《modernité》の素描をすでに描いているとみるべきであって、単にロマン派風と思われるのは、その表現法と語法、ロマン派風の語彙を用いているからに他ならないからであろう。それは言葉のあやのような部分であるとも言っても構わない。なぜなら、「一時的なもの」、すなわち変化し続けるもののなかにある美の発見、ときどきの《circonstance》のなかの多様な美を抽出するということに、「現代的なるもの」(現代性《modernité》)の理があり、また美という脈絡(あるいは美学と言ってもよいが)においてたしかな整合性をもっているということを述べているからである。そこには、ギリシャ・ローマの美の観念から解放され、時代精神と民族性を主張するロマン派的情熱とは異質なものがある。ロマン派は、芸術・文学における正統なる領域(美学)と民衆的領域(民族的情熱)を分けているが、ボードレーは、「現代性」《modernité》において、これらを統合しているのであり、この点が、彼の言う「現代性」のオリジナルな点であり、彼の美術批評の基盤である。こういった美の捉え方、論理³⁰⁾は、すでに1846年時点のボードレーの内にあっただと言えよう。

III

「現代性」《modernité》は、「現代的」《moderne》という語の新造語としての派生語である。現代的である所以、その性格を表すというのが、現在規定されている語義であるが、この語の誕生には、当然ながらはっきりした年代はなく、上記の語義と同義に用いられている用例に依るほかはない。次にあげる用例は、ゴーチエの『バルザック論』(*Honoré de Balzac*)³¹⁾のなかからのもので、ボードレーの認識している語義と用法とまったく同じ

30) Jacques Dubii 鈴木智之訳 『探偵小説あるいはモデルニテ』(*Le Roman policier ou la modernité*), 法政大学出版局, 1998参照

31) Théophile Gautier (1811-1872), 1858年 *L'Artiste* 誌に掲載 (*Portraits contemporains, Œuvres complètes*, Slatkin IX, 1973, p. 107)

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について

である。

On n'avait pas encore bien compris la grande idée de l'auteur de la *Comédie humaine* — prendre la société moderne — et faire sur Paris et notre époque ce livre qu'aucune civilisation antique ne nous a malheureusement laissé.

.....

On a fait nombre de critique sur Balzac et parlé de lui de bien des façons, mais on n'a pas insisté sur un point très — caractéristique à notre avis; — ce point est la modernité absolu de son génie. Balzac ne doit rien à l'antiquité; — pour lui il n'y a ni Grecs ni Romains, et il n'a pas besoin de crier qu'on l'en délivre.³²⁾ On ne retrouve dans la composition de son talent aucune trace d'Hommère, de Virgile, d'Horace, pas même du de *Viris illustribus*; personne n'a jamais été moins classique.

「人間喜劇」の作者の偉大な理念——現代を捉えること——われわれの時代とパリについて、いかなる古代文明も残念ながら残してくれなかったような本を作ることは、まだよく理解されてはいなかった。

.....

バルザックについて多くの批判がなされてきたし、いろんな言われ方をしてきたが、われわれの考えにとっては極めて特徴ある点について強調されなかった。この点とは、彼の天才の絶対的な現代性である。バルザックはこの点について、何ら古代に負うところはない。——彼にとっては、ギリシア人もローマ人もいないのだから、彼には、彼らから解放されたいと叫ぶ必要はない。彼の才能の組成のなかにホメロスやヴィルギリウスのいかなる根跡も、それどころか『名士伝』の根跡すらもない。誰も彼以上に古典的ではないものもない。

「現代を捉えること」《prendre la société moderne》, 「パリとわれわれの時代」《Paris et notre époque》という言葉で象徴されるゴーチエの

32) *L'école païenne*, PL II, p. 46 参照

1852年1月22日付, *Semaine théâtrale* に掲載された記事の中の一文《Qui nous délivra des Grecs et des Romains?》に対する皮肉とされる。

《modernité》認識は、ボードレールのそれと近似している。まったく同一線上にあると言えるであろう。バルザックが表現しようとしたものと、ギースが表現しようとしたものは同じものではなからうか。文中のバルザックをギースに置き換えることが可能なほどに。さらにゴーチエは、文学独自の《modernité》の領域に入っている。

De cette *modernité* sur laquelle nous appuyons à dessin provenait, sans qu'il s'en doutât, la difficulté de travail qu'éprouvait Balzac dans l'accomplissement de son œuvre: la langue française, épurée par les classiques du dix septième siècle, n'est propre lors qu'on veut s'y conformer qu'à rendre des idées générales, et qu'à peindre des figures conventionnelles dans un milieu vague. Pour exprimer cette multiplicité de détails, de caractères, de types, d'architectures, d'ameublements, Balzac fut obligé de se forger une langue spéciale, composée de toutes les technologies, de tous les argots de la science, de l'atelier, des coulisses, de l'amphithéâtre même. [……] C'est ce qui a fait dire aux critiques superficiels que Balzac ne savait pas écrire.³³⁾

バルザックが作品を完成させる過程で感じる仕事の難しさは、彼は気が付かないが、われわれが故意に強調するこの現代性に由来していた。というのは、17世紀の古典派によって純化されたフランス語は、それをうまく用いようとするならば、概念化したり、漠然とした環境における個性に欠ける人物像を描くためにのみ適しいからである。多様な細部、性格、類型、建築物、家具調度を表現するために、バルザックは、あらゆる専門用語、科学、仕事場、舞台裏、解剖教室までも、あらゆる隠語より成る独自の言語を作り上げなければならなかった。……このことが、うわべしかみない批評家をして、バルザックは書くことを知らない、言わしめたところである。

「現代性」を絵画において表現しようとするならば、油彩の大絵画より

33) *Portraits contemporains*, P. 110 (注31参照)

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について

は、素描 (esquisse) やデッサン画 (dessin) の方がはるかに適しいことを、18世紀の絵画が証明しているが、言語（文学）においてはどうか。17世紀の古典主義文学に用いられたフランス語、その文法、その文体は、ゴーチエが言っているように、「現代性」を描出するためには、摘要しにくいものであったが、素描やデッサンに相当する言語は、18世紀の文学は創造するには至ってはいなかった。ゴーチエは、批評家によって悪文であると非難されたバルザックの語用法と文体は、バルザックが「現代」をより現実的に描写しようとしたからであると主張する。つまり、ゴーチエは、バルザックの言語に、素描やデッサンに相当する言語を、したがって「現代性」を認めたのである。

いずれにしろ、ゴーチエの用いる「現代性」という新造語は、ボードレールの用いる「現代性」《modernité》とほとんど同一であると言えよう。ブランは、《modernité》という語の記述用例を、かなり遡って挙げているが³⁴⁾、ボードレールが用いた意味としてこの言葉の語義が定義されたのは、上記のゴーチエによって書かれた『バルザック論』の時期であり、その定義の確定にも、ゴーチエの語用によるところ大であろう³⁵⁾。しかしながら、『現代性』は現代精神を表わすひとつの言葉として誕生したが、言語表現自体に組み込まれるということは、いまだ成されていかなかったと思われる。バルザックは、現代を描いたのであって、手法そのものが現代を写していたとは、言い切れないであろう。このような絵画表現と言語表現とのギャップについて次のように言っている。スタロバンスキーは、詩に先んじて、18世紀は、絵画において新しい表現を創造したと言っている。

すなわち彼ら（18世紀の芸術家）は、十七世紀の古典劇を踏襲した詩人たちにくらべると、形式上の問題に直面する機会により多くめぐまれたのだ³⁶⁾。

34) 「変化矛盾頌」(注12参照)

35) 『ボードレール全集』Ⅲ, p. 508 (注27参照)

36) 『自由の創出 十八世紀の芸術と思想』 p. 23 (注2参照)

IV

1846年の『現代生活の英雄性について』(*De l'Héroïsme de la vie moderne*)
においては、「現代的な」《moderne》という形容詞のみが用いられている。
Trésor 辞典³⁷⁾には、1843年のシャトブリアン³⁸⁾の用例が示されているが、
これは、ゴーチエやボードレールの語用と異なり、ネガティブな意味に用い
られているのである。また、ピショワは、上記の引用に先立つ1852年のゴ
ーチエの用例を挙げている³⁹⁾。

On a tort, selon nous, d'affecter ne certaine répugnance ou du moins un
certain dédain pour les types purement intellectuels. Nous croyons, pour
notre part, qu'il y a des effets neufs, des aspects inattendus dans la
représentation intelligente et fidèle de ce que nous nommerons la
modernité.⁴⁰⁾

われわれによれば、純粹に知的な典型に対するある種嫌悪あるいは
少なくともある種の侮蔑を気取ることは、まちがっている。われわれ
はというと、われわれが現代性と名づけるところのものの知的で忠実
な表現のなかには、斬新な効果と思いがけない様相があるものと信じ
ているのである。

したがって、1846年から1863年までの間に、「現代性」《modernité》の意
味規定が、今日われわれが、ボードレールの認識として解釈している意味
として成立していったと思われる。このように考えると、実際にボードレ
ールがこの言葉を自らの記述のなかで実践したことについては、ゴーチエの
影響が大きかったと言えるであろう。

37) 注11参照

38) 同上

39) Cl. Pichois, PL II, p. 1419

40) Théophile Gautier, *Salon de 1852* (*Le Moniteur* 誌に1852年5月27日掲載)

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について

「現代性」《modernité》が、ここで言う意味を表すものとしての誕生には、1846—1863年におけるフランス社会の様相と大きな関わりがあった。二月革命を経て第二帝政期のまっただ中で、大都市パリの変貌、人々の物質的幸福への願望、服飾の好みの多様さとその追求へのエネルギーの高まりといった時代の相 (aspect) を前にし、さらにそれらが刻々と移り変わってゆく流れのなかに身を置くことのある種の快感を、ボードレールは何らかの言葉で表現せざるを得なくなったのである。このような時期に、まさにそれらをすべての点において具現し、1846年以来彼が内にもち、いまだ名づけることのできなかつた現代性を表象するギースの作品にであった(1859年)⁴¹⁾ ことも重要な点と考えられる。

ピシヨワは、この時期は、ボードレールの「最後の偉大なる時期」(1855—1860年)に属すると言っている⁴²⁾。『悪の華』*Les Fleurs du Mal* 出版の翌年からの5年間を「偉大なる時期」としているのは、『1859年のサロン』(*Salon de 1859*)をボードレール美学の最終章と見なしているのであろう。1846年以来すでに本質は認識されていた「現代性」《modernité》は、彼の内でより深くよりオリジナルに形成され、ギースとともに完成され、『悪の華』第二版(1861年)でやはり完成された、詩のモデルニテである「パリ風景」*Tableaux parisiens* 詩篇、そして長年のボードレールの願望であった散天詩「パリの憂鬱」*Le Spleen de Paris* (1861年)へと昇華したのである。

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

41) *Le Peintre dans la vie moderne* (『現代生活の画家』)の書かれた時期

42) PL II, p. 1418 《Cet essai, par sa date de composition, appartient à la dernière grande période créatrice de Baudelaire, celle des années (1855-1860)》(「この小論は、制作年代から言って、ボードレールの最後の偉大なる時期(1855~1860年)に属する」)

- Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*.
Ch. Baudelaire, *Correspondances*, Gallimard
D. Delacroix, *Journaux intimes*. Plon, 1932
D. Diderot, *Œuvres Esthétiques*. Garnier
D. Diderot, *Œuvres*. Gallimard
D. Diderot, *Salons I-IV*. Hermann (Collection Savoir)
D. Diderot, *Œuvres Complètes*, Cercle Bibliophile, 1969
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'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 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

白銀：ボードレールにおける《モデルニテ》（「現代性」）の誕生について

- 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'Échec 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
- Études 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
- 河盛好歳『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
- 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
- ビュトール, 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
- 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・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
- 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