

## ボードレールと絵画

### —肖像画、美術批評、韻文詩—

はじめに

ボードレール (Charles Baudelaire 1821-67) はサロン展評など、多くの美術批評を発表して、十九世紀美術の変革に大きな関わりをもった。この分野における彼の活動は、一八四五年のサロン展評から一八六〇年代前半に発表された『現代生活の画家』やドラクロワ論など、およそ二十年に及ぶ。彼の批評は個々の画家に関する考察だけではなく、フォルムの自律性に対する鋭い洞察やモデルニテ (現代性) の主張を含んでおり、近代絵画史における意義はこれまでも指摘されてきた。ただ、ボードレールと絵画との繋がりは美術批評にとどまらず、彼を描いた肖像画、あるいは詩人が画家や美術作品に献じた詩などに及ぶ。これらはボードレールの足跡や、詩人としての創作活動とも大きな関わりをもっているだろう。本稿では、クールベによって描かれた肖像画、サロン展評におけるブーダンへの言及、マネの作品に贈った詩を取り上げ、ボードレールと絵画の関わりの一面について考

察したいと思う。

#### 一. クールベが描いた肖像画

ボードレールがクールベ (Gustave Courbet 1819-77) と親しくなったのは、一八四八年の二月革命の折だった (当時、ボードレールは二七歳、クールベは二九歳)。この前後の両者の足跡を簡単に見ておこう。ボードレールは一八四二年に実父の遺産を相続して放蕩生活を始めたが、二年後には、母と再婚相手のオービック將軍が法定後見人を付けたために、彼は生活費を支給される身分となる。一八四五年には初めて詩と美術批評を発表、本格的に文筆活動を始めている。そして二月革命では叛徒に加わり、シャンフルーリらと共和派新聞『公共福祉』を創刊、詩やポールの翻訳などを掲載する。ボードレールが二月革命に参加した動機には、義父オービック將軍に対する怒り (彼から

## 六 人 部 昭 典

母を引き離し、遺産を自由に使うことを禁じた）があったようだ。彼が「Charles Baudelaire」の筆名を使い始めるのもこの年である。もともと、ボードレールの情熱は一八五〇年代に入ると急速に冷める。彼は内的日記『赤裸の心』（遺稿）の中で次のように述べている。「一八四八年における私の陶酔。この陶酔はどのような性質のものであったか。復讐への愛好。破壊することの自然な悦び。文学的陶酔、読書の思い出。『……』一八四八年が魅力的だったのは、まさしく愚かさの過剰の故に他ならない」<sup>1</sup>。この後、ボードレールは一八五五年に詩十篇を発表、ここで初めて「悪の華」の総題を用いることになる。一方、クールベは一八四四年にサロン展に初入選、二月革命に際しては、ボードレールらが創刊した『公共福祉』に加わり、同紙に挿絵を掲載している。そしてパリ万国博が開催された一八五五年には、当時では異例の個展を開催する。「レアリスム」の語を掲げるとともに、大作《画家のアトリエ》などを展示して、大衆の耳目を引いたのだった。

《ボードレールの肖像》（図1）は両者が出会った二月革命のさなか、一八四八年頃に制作され、詩人に贈られたと考えられる。画面には、机に向かって熱心に本を読むボードレールの姿が描かれている。文学者にふさわしい設定ではあるが、画中の詩人の姿を見て違和感を覚える人は少なくないだろう。ボードレールの顔立ちが妙におとなしく、放蕩詩人の表情も、彼が愛好したダンディズムの要素も感じとれないのである。また二月革命の叛徒に加わった熱情からもほど遠い。なぜ、クールベはこのようなボードレール像を描いたのだろうか。この作品における詩人の姿が七年後の《画家のアトリエ》に転用されたことはよく知られている。後者（画面右端）では、詩人は椅子ではなく机に

腰掛けているが、ポーズはほぼ同じである。《画家のアトリエ》は「私のアトリエの内部、私の芸術的生涯の七年にわたる一時期を確定する現実的寓意」という副題をもつ作品であり、画中の詩人の姿は、新しい時代の「文学者」や「知識人」の寓意となっている。とはいえ、《ボードレールの肖像》を制作する時点で、七年後の大作を視野に入れていたとは考えにくい。肖像画に見られる疑問の答えを大作における寓意に求めるのは無理だろう。次に、この作品については、「風景」と題されたボードレールの詩（一八六一年刊行の『悪の華』第二版に収録）との関連も注目される。

「革命騒ぎ」も、私の窓ガラスにむなしく荒れ狂うばかり、  
私の額を机から挙げさせることはできない、

なぜなら、私の意志によって「春」を呼び起こすこと、

心の中からひとつの太陽を引き出すこと、そして、

燃え上がる思想によって熱を帯びた情趣を創り出すこと、

この悦楽の中に、私はいつまでも浸っていたいのだから。<sup>3</sup>

「革命騒ぎ」とは二月革命を指しており、引用した詩の一節は確かに肖像画に近似する。だが、この詩が発表されたのは一八五七年であり（『現在』掲載時の題名は「パリの風景」）、やはり肖像画に関する疑問を解決してはくれない。私たちはむしろ、ボードレールが二月革命の騒乱のさなかにも、読書に熱中することを好んだことに目を向けるべきだろう。そしてボードレールがクールベのアトリエに泊ることも珍しくなかったことを考えると、画家は、本を読みふける詩人の姿を実際に目にしていたのである。

ボードレールの肖像はクールベの作品を含め、さまざまなものが残

されている。紹介されることが多いものとしては、友人の画家ドロワ (Emile Deroy 1820-46) が描いた肖像画 (一八四三—四四年頃 図2) が挙げられる。ボードレール自身も水彩などで自画像を制作しており、このうちの一点 (一八四四年頃 図3) はドロワの肖像画と時期が近い。また、ナダールが撮影した肖像写真も複数あり、マネはこのうちの一点 (一八六二年) をもとに肖像版画 (一八六五年) を制作している。ここで、ドロワが描いた肖像画とクールベ作品を較べると、後者の特徴が際立つ。前者の五年後に描かれたものでありながら、後者のボードレールはおとなしいというより、どこか幼く感じられるのである。クールベは、革命騒ぎを離れて本を読みふける詩人に何を見出していたのだろうか。ボードレールの肖像の中に、寄宿学校時代の肖像写真 (一八三四年頃 図4) が残されている。十三歳頃のもので、顔立ちからは育ちの良さとともに、繊細さと利発さが窺われる。クールベが描いたボードレール像に近いものを探すとすると、この少年期の写真が挙げられるように思われる。とはいえ、クールベが肖像画制作に際して写真を手がかりにしたとは考えにくい。画家は一人で読書に熱中するボードレールを前にして、そこに少年を喚起させる資質を見出したのではないだろうか。この資質は多面的なものであり、『赤裸の心』には「幼年期からすでに私の中にあつた〈孤独〉の感情」<sup>4</sup>と書き遺されている。そして母親に手紙を書き続け (生活費を支給される身分となつてからは、経済的な理由もあつただろうが)、恋人に宛てた書簡に「わが守護天使、わが〈詩神〉、わが〈聖母〉」<sup>5</sup>と呼びかける。あるいは詩人は美術批評においては、「想像力がもつ回顧する力を働かせて、私たちの最も幼かつた頃の、最も早朝の印象へと遡る

うではないか」と記し、「天才とは、意のままに〈取り戻された幼年期〉に他ならない」[le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté] と述べるのである。

クールベが描いた肖像画は、描写の点でも疑問を感じさせる。画面に描かれるモチーフには本来、構図上の価値に差があり、肖像画の場合には像主である人物、とりわけ顔が重要となる。ところが、『ボードレールの肖像』では、むしろ周囲のモチーフの方に稠密な描写が見られる。もちろん、詩人が読む本、机やその上の紙ばさみや書物、羽根ペンといったモチーフは、像主が文学者であることを示す持ち物 (広義のアトリビュート) ではあるだろう (当時の母宛の手紙に、鉄ペンのなぐり書きを詫げる言葉が認められ<sup>6</sup>、最も目立つ羽根ペンは象徴的な意味合いが強い)。しかしクールベの肖像画では、これらのモチーフが像主に従属するのではなく、詩人の顔の部分よりも絵画的リアリテを強め、重要さが逆転しているといわなければならない。阿部良雄氏はこの点について、クールベが『オルナンの埋葬』で主題がもつ階層秩序を侵犯したのと同様の意図を指摘しており<sup>7</sup>、示唆に富む。ただ、アトリビュートであるはずのモチーフと、幼さを宿した像主に見られる描写の対比 (むしろ逆転) は、さらに両者の関係、羽根ペンなどの事物を通してなされる創作という営為の内奥を思い起こさせる。

先に触れたように、一八五〇年代に入ると、ボードレールの政治的情熱は急速に冷める。彼は行動をともしたクールベらについて、「シャンフルーリは彼「注・クールベ」の心に毒を吹きこんだ」と記し、「こうしてレアリスムは田舎じみ、粗野となり、さらに無骨になり、不誠実なものとなさる」と批判する (一八五五年に執筆され

たと推定される遺稿)。ボードレールとクールベの生い立ちを考える  
と、両者の資質にはもともと隔たりがあったことは否めない。ボード  
レールは一八六二年に、クールベの位置を次のように要約している。  
「ようするに、フランス画壇の愚かな状況のすべてを考えれば、クー  
ルベの絵が現れてすぐに大層な人気を集めたことは納得できる。この  
反発は、反発というものの例にたがわず、鳴り物入りの大騒ぎでなさ  
れたが、間違いなく必要なものだった。クールベが、単純さや率直さ  
に対する好みと、絵画に対する無私で絶対的な愛の復興に少なからず  
貢献したことは、認めなければならぬ」<sup>10</sup>。文中の「鳴り物入りの  
大騒ぎ」は主に一八五五年に開催された個展をめぐる騒動(クールベ  
はこの美術展の審査に提出した作品のうち、大作《画家のアトリエ》  
などが出品を拒否されたために、個展を開催することになる)を指し  
ており、このことを含め、ボードレールは芸術の変革において画家が  
担った役割を正当に評価しているといえる。そしてクールベにとって、  
レアリスムは主題にとどまらず、描写の問題でもあった。ボードレー  
ルが指摘した「単純さや率直さに対する好み」は、そのような文脈で  
読まれるべきだろう。レアリスムと描写に関しては、ボードレールが  
『一八五五年の万国博—美術』でクールベに言及して、彼の堅牢な描  
写に目を向け(肖像画では詩人よりも、周囲のモチーフに顕著なのだ  
が)、「実証的な頑丈さ」<sup>11</sup>と指摘していることも注目される。この点  
については後にマネの章で触れたいと思う。

## 二、一八五九年のサロン展評とブーダンへの言及

ボードレールは一八五七年に『悪の華』初版を刊行する(風俗騒乱  
の罪に問われ、作品の一部削除と罰金の判決を受ける)。この年には  
義父オービック將軍が死去、母親はセーヌ河口の町オンフルールの別  
荘「ジュジュ荘」[maison-joujou] (図5・6)に住むようになる。ボー  
ドレールは一八五八年一月、母宛の書簡に、「私はオンフルールに行っ  
て、そこで暮らしたいという、非常に固い決心を抱いています」と記  
している。彼はこの年の一〇月に初めて母のもとに滞在し、翌年は一  
三月、四月、六月、十二月に「ジュジュ荘」で過ごしている(この  
折にクールベに再会、彼から静物画を贈られる)。一八五九年の前半  
はほとんどオンフルールに滞在しており、四月十五日に開幕したサロ  
ン展の批評は、パリへの往復後に大半を同地で執筆したと考えられる。  
そしてボードレールはサロン展評の中で、当時のパリの画壇でほとん  
ど無名だったブーダン (Eugène-Louis Boudin 1824-98) に言及する。  
ただし、彼が取り上げたのはブーダンのサロン展出品作《サン・タン  
ヌ・ラ・パリュのバルドン祭》ではなく、パステルによる習作に他な  
らなかった。ボードレールは別荘にほど近いブーダンのアトリエで、  
彼が制作した数多くの習作を見たのである。

サロン展評は『フランス評論』に四回にわたって連載された(六月  
一〇日、二〇日、七月一日、二〇日)。ボードレールは第七章「風景  
画」(章題は一八六八年『審美涉獵』収録時)の中でブーダンに言及  
するのだが、この章は次のように始められている。「もし、樹木や山々、  
水や家の集まり、すなわち私たちがひとつの風景と呼ぶものが美しい

とするなら、それは風景自身が美しいのではなく、私ゆえに、私自身によって、すなわち私が付加する観念もしくは感情ゆえに美しいのである<sup>12</sup>。ボードレールは「風景画家たちの現代派がきわめて力強く巧みである」ことを認めるものの、彼らの制作の傾向を批判する。自然は芸術の辞書であるはずなのに、彼らは「辞書の中の一語を書き写すだけで、ひとつの詩」を作ったと思ひこむ、つまり「習作」[étude]に過ぎないものを「完成作品」[œuvre]と考えていると指摘するのである<sup>13</sup>。この後、個々の画家のサロン展出品作を論じてゆく過程でも、ボードレールのこうした批判は一貫している。そして章の終わり近くの段落で、ブーダンに言及する。少し長くなるが、まず、段落全体を見てみよう。

まさしく、今や想像力は風景画から逃げ去っている。いつも心覚えを書きとめておくような精神が、眼前の自然の光景に含まれている驚くべき夢想に身を委ねることができないことは、私にも理解できる。だがそれにしても、なぜ想像力は風景画家のアトリエから逃げ出してしまったのだろうか。おそらくそれは、このジャンルに従事する画家たちが自らの記憶力にあまりにも不信感を抱き、自分たちの精神の怠慢に適した直接模写という方法を採用しているからだろう。もしも彼らが、最近私がそうしたように、ブーダン氏——なお、彼はきわめて優れた、きわめて控えめな一点の作品《サン・タンヌ・ラ・パリュのパルドン祭》を出品している——の家で、海と空を前にして即興的に描かれた数百点に及ぶバステルの習作を見たとしたら、これまで理解できないように思えたこと、すなわち、習作と完成

作品を分かち違いをはっきりと理解しただろう。ブーダン氏は、自己の芸術に対する熱心さを自慢してもよさそうなものだが、この興味深い作品群を見せる際にきわめて謙虚だった。彼は、それらはすべて己の意志によって呼び戻された詩的印象に基づいて、完成作に高めるべきであることをよく知っている。これらの心覚えを完成作品とする思い上がりは、全然もっていない。彼は当然、後に完成作の中に、それらの大気と水の驚くべき魔術を展開して見せてくれるに違いない。色彩も形態も、最も不安定で、最も捉えがたいものに基づいて、つまり波と雲に基づいて、素早く、忠実に描きとめられたこれらの習作には、いずれも、必ず端の方に、日付と時刻と風向きとが書き込まれてある。たとえば、「二〇月八日、正午、北西の風」という具合に。もしあなたが他日、こうした気象学的な美の世界を知る機会を得たなら、あなたは自分の記憶によって、ブーダン氏の観察がいかに正確なものであるかを確かめることができるだろう。それは説明文を手で隠しても、季節と時刻、風向きを推定できるほどだ。私は何も誇張しているのではない。私は見たのだ。最後には、これらの幻想的な形をした輝く雲と混沌とした闇、吊り下げられ、重なり合った広大無辺の世界、大きく口をあけた岩壩、擦り切れ、波打ち、引き裂かれた黒や紫の縞子の天空、喪に服した黒い空、または灼熱する溶けた金属のような艶やかな空、これらすべての深みと輝きは、あたかも美酒か阿片の魔力のように私の頭を陶然とさせた。かなり奇妙なことだが、これらの流れるような、漂うような魔術を前にして、人間の不在

を惜しむ気持はただの一度も私に起こらなかった。しかし、私の感じた喜びが充実したものだといえ、誰に対しても、ブーダン氏に対しても、何か助言めいたものを引き出すことは控えよう。助言はあまりに危険なものであるだろう。ただ、彼には「人文学」を念入りに修めたロベスピエールもいうように、人間は人間を見て喜ばぬものはないこと、そして彼が人気を得たいと望むなら、公衆が孤独に対して同じような情熱を抱く段階に達しているなどと考えない方がよいことを思い起こしてほしい。<sup>14</sup>

一読して分かるように、ボードレールはブーダンのパステル習作を称賛している。しかしこの部分は、章全体の論調から逸脱しているといわなければならない。彼はこの段落の冒頭でも、二度にわたって、風景画における「想像力」の不足を批判している。これにつづいて、ブーダンの習作を取り上げるのだが、前半部では一応、章全体の論調に合わせようとする記述が認められる。しかし筆が進むにしたがって、批評文は章全体の主張からずれてゆく。特に「私は見たのだ」と記された辺りから、この傾向は顕著となり、「これらの流れるような、漂うような魔術を前にして、人間の不在を惜しむ気持はただの一度も私に起こらなかった」と述べるにいたる。段落の終わりに「助言」めいたものが記されているものの、この付け足しのような結論で、章を貫く論調にブーダン評が収まるとは到底いえない。<sup>15</sup>

ここで、ブーダンの習作（図7）を見ると、波や雲の変化（雲だけを描いたものも少なくない）と光の効果が、素早いパステル使用で描きとめられている。しかし、それらは文字通り自然の断片でしかない

（ボードレールは同じ章で、「断片」[ce lambeau]という語を用いて、ルソンの出品作を批判していた<sup>16</sup>）。批評文の中ほどには、「色彩も形態も、最も不安定で、最も捉えがたいものに基づいて、つまり波と雲に基づいて、素早く、忠実に描きとめられたこれらの習作には、いずれも、必ず端の方に、日付と時刻と風向きとが書き込まれてある」という一文が見られる。この文章を読むと、「最も不安定で、最も捉えがたいもの」[ce qui n'y a de plus inconstant, de plus insaisissable]が、モチーフである「波と雲」にかかる形容として用いられるのではなく、文の構造上、それと同格に置かれ、意味合いの重要性は前者に傾いていることに気づかされる。ボードレールは、不安定で捉えがたい波と雲ではなく、「最も不安定で、最も捉えがたいもの」こそが描きとめられていると主張するのである。だが、こうした主張は章全体の論調からは明らかに逸脱している。ボードレールも論点のずれを承知していたに違いないが、無理があると分かりながらも、称賛せずにはいられなかった。詩人はブーダンの習作に何を見出したのだろうか。

この点については、一八六〇年前後の彼の文筆活動との関わりの中で考察する必要があるように思われる。ボードレールは『現代生活の画家』（一八六三年に『ル・フィガロ』に三回にわたって掲載されたが、執筆は一八五九年十一月から翌年二月頃と推測される）において、風俗画家のギース（Constantin Guys 1802-92）を取り上げて、次のように指摘する。

彼「注・ギース」は、「モデルニテ」[a modernité]と名付けることを認めていた。だいたい何ものかを求めているのだ。「……」モデルニテとは、移ろいゆくもの、消えやすいもの、

偶然的なものであり、これが芸術の半分を作り上げている。他の半分は永遠なもの、変わらないものである。<sup>17</sup>

ボードレールは美術批評において、早い時期から現代生活の主題に関心を寄せ、すでに『一八四六年のサロン展』で「現代生活の叙事的な面」<sup>18</sup>を取り上げている。彼は後の美術批評でもこの主題に言及しており、『現代生活の画家』はこうした関心の集大成だったといえる。そしてボードレールがこの論考で、「モデルニテ」という語を提起したのは、主題やモチーフではなく、「移ろいゆくもの、消えやすいもの、偶然的なもの」そのものの表現を問おうとしたからに他ならない。彼は同じ批評で、「現在の表現を見て、私たちが味わう喜びは、現在が身にまとうことのできる美から生まれるだけではなく、現在という、その本質的な特性にもよる」<sup>19</sup>と、やや回りくどい言い方をして、この点を強調している。また、「外界の事物が見せる日々の変貌の中には急速な動きがあるから、芸術家も、それに応じた素早い腕前がなくてはかなわない」<sup>20</sup>と述べたのも、論点が、モチーフから表現のレベルに移行しているゆえだっただろう。一八五九年のサロン展評と『現代生活の画家』はきわめて近い時期に執筆されている。ボードレールは、前者では「最も不安定で、最も捉えがたいもの」に、後者では、「移ろいゆくもの、消えやすいもの、偶然的なもの」に焦点を当てたのだ。もちろん、前者は波や雲といった自然現象、後者は都市の現代生活であり、主題は全く異なる。だが、一八五八―五九年頃と推定される遺稿には、次のような文章が認められる。「大都市の中で感じられる眩暈は、自然の内部で体感する眩暈に類似する」<sup>21</sup>。ボードレールは大都市と自然のいずれにも「眩暈」[le vertige]を感じており、それ

は、「最も不安定で、最も捉えがたいもの」や「移ろいゆくもの、消えやすいもの、偶然的なもの」に関わるのである。

ところで、先に取り上げた長い一文の後半部分には、「いずれも、必ず端の方に、日付と時刻と風向きとが書き込まれてある」と記されていた。この記述は、「ブーダン氏の観察がいかに正確なものであるか」を強調するものだっただろう。だが、こうした画家のメモをめぐるボードレールの文章は詳細であり、彼の批評文が章全体の論調からずれ始める分岐点に位置している。そしてこの直後に、「私は何も誇張してゐるのではない。私は見たのだ」と述べ、ブーダンを称賛する熱意が一気に高まってゆくことは見逃せない。画家のアトリエで、数多くの習作を見てゆく中で、ボードレールは何を感じとったのだろうか。彼は『現代生活の画家』の中で、「完全な遊歩者にとって、情熱的な観察者にとって、数の中に、波打つものの中に、逃れゆくものの中に、限らないものの中に住まいを定めることは、果てしもない快楽である」と記し、「これは、飽きることなく〈非我〉を求める〈自我〉[un moi insatiable du non-moi]である」<sup>22</sup>と要約したことがあった。ボードレールは、日付と時刻と風向きとが書き込まれたブーダンの習作を一点ずつ見てゆく中で、絶え間なく変化する自然と向かい合う画家の姿勢に、「非我」に近づいてゆく観察者の精神を見出したのだと考えられる。

ボードレールがこれらの美術批評を執筆した時期は、彼が散文詩という新しい詩の形式を模索し始めた時期に近接する。ボードレールが散文詩をまとめて発表したのは、一八六二年八月二六日号の『プレス』に掲載された九点だった。同時に「アルセーヌ・ウーセイに寄す」と題された序文も掲載されており、こう記されている。「律動と脚韻

がなくとも十分に音楽的であり、魂の抒情的な運動にも空想の波動にも、意識の飛躍にも適するような、柔軟で無骨な詩的散文の奇跡というものを、野望に満ちた若い日々に見なかつた者が一人としてあるでしょうか」<sup>23</sup>。「運動」「波動」「飛躍」という語が示すように、絶え間なく運動するものに対する関心こそが、ボードレールに散文詩の制作を促したと考えられる。九点の散文詩には、オンフルールで制作されたと推測されるものが含まれる。そのうちのひとつ、「芸術家の（告白の祈り）」には次のように記されている。

限らない空に、また限らない海に、遠く視線をさまよわず者が  
感じる、あの至上の幸福！ 孤独、静寂、較べるもののない純  
潔な蒼穹！ 水平線の彼方に小さな白帆がふるえている。その  
微小、その孤独は、何の慰めもない私の存在と何と似ているこ  
とか。さらに、波の単調な旋律。すべてこれらのものは、私を  
通して思考する。あるいは、私はこれらのものを通して思考す  
る（果てしない夢想のうちに沈むとき、自我は直ちに消滅して  
しまうから！）<sup>24</sup>

詩人は港の微小な動きに目を向け、「小さな白帆のふるえ」や「波の単調な旋律」は彼を通して思考する。オンフルールという土地や、この地でブーダンのパステル習作を見た経験が、ボードレールが模索した散文詩の形成にどのような示唆を与えたかは、容易には判断できない。ただ、「最も不安定で、最も捉えがたいもの」をいかに表現するのかが、詩人自身の問題だったことは十分に窺われる。ボードレールが一八五九年のサロン展評で、章全体の論調を逸脱してまでブーダンの習作群を称賛したのは、そこに、詩人自身の課題と重なり合う共感

を抱いたからに他ならない。もつとも、先に引いた「芸術家の（告白の祈り）」の最終部はこう語られている。「美の探求とは、芸術家が敗れ去る前に恐怖の叫びをもらす決闘なのだ」<sup>25</sup>。芸術制作の内奥において、「自我は直ちに消滅してしまう」という邂逅は、恐怖を伴った対峙でもあったのだろう。

### 三、マネの絵に贈られた四行詩

マネ (Edouard Manet 1832-1883) が一八六二年に制作した《ローラ・ド・ヴァランス》(図8)は、彼の初期を代表する一点である。ローラはスペイン舞踊団の主役ダンサーで、一行はパリで一八六二年八月から十一月まで興行し、人気を博した。作品は一八六三年のサロン展直前にマルティネ画廊で開催された個展に展示された(同年にはマネの《草上の昼食》が落選者展で非難を浴びる)。ボードレールは一八六二年に、「マネ氏は前年のサロン展で話題を集めた《ギター弾き》の作者である。次のサロン展では、最も強烈なスペイン風の味わいを帯びた彼の絵が何点も見られることだろう」と記し、「現代的な現実について徹底した関心を寄せている」<sup>26</sup>と指摘している。彼はマネを評価していたが、結局、マネに対する批評はこの短い言及で終わることになる。ただ、ボードレールは《ローラ・ド・ヴァランス》に四行詩を贈っている。詩は一八六二年に制作され、翌年に銅版画協会がこの絵のエッチング複製を発行した折、版画の下に掲載された。四行詩はその後、『漂着物』(一八六六年)に収録され、詩人の死の翌年に刊



行された『悪の華』〔第三版〕（一八六八年）に収められたのだった。

詩を引こう。

いたるところに出会う かくも多くの美女の間に、  
欲望の揺れ迷うことは、友らよ、私も理解する。

さあれ、見たまえ、ローラ・ド・ヴァランスのうちにきらめく  
薔薇色と黒の宝石の、思いがけない魅惑を。

「ローラ・ド・ヴァランス」<sup>27</sup>

ボードレールは、マネの絵に描かれたローラについて、「薔薇色と黒の宝石の、思いがけない魅惑」と記す。画面では中央にローラが立ち、視線をやや左下方向に向けているものの、顔に微かに笑みを浮かべている。衣装は黒地に赤や黄、緑色が鮮やかなコントラストを見せる。そしてスカートの裾と中ほどと、上半身を覆う薄いヴェールの上に赤い玉飾りが連なる。黒髪に黒い眉、薔薇色の唇と頬、左の耳元には淡いピンクの花飾りを付ける。四行詩に記された「薔薇色と黒の宝石」は、これらの配色が喚起したものだといえるだろう。詩が『漂着物』に収められた折、ボードレールは「刊行者の注」という形で次のように述べている。

この詩句は、エドゥアール・マネ氏が描いたスペインの舞姫  
ローラ嬢の素晴らしい肖像、すなわち同じ画家による他の作品  
と同様に、騒ぎを引き起こした絵に対する讃辞として記された。  
シャルル・ボードレール氏の詩句は、多くの人々から疑い深い  
眼で見られており、今回も、「薔薇色と黒の宝石」の中に猥雑  
な意味を嗅ぎつけようとする、酒場の批評家たちがいた。私た  
ちの見解によれば、詩人はただ、華やかさと暗さを合わせもつ

一人の美女が、「薔薇色」と「黒」の組み合わせを思わせた、  
と表明しなかったのである。<sup>28</sup>

この文章から判断すると、「薔薇色と黒の宝石」は衣装や頭部の色の  
組み合わせであるだけではなく、むしろ彼女がもつ「華やかさと暗さ」  
を暗示している。フランスでは当時、スペイン趣味が流行していた（例  
えば、一八四五年のメリメの小説『カルメン』は多くの読者を得る）。  
マネの絵にもそうした傾向が見られ、その点にボードレールが共感を  
覚えていたことは、先に触れたマネ評にも窺われる。「薔薇色と黒の  
宝石」は、スペイン女性に見出されたエキゾチックな官能性の典型だっ  
たのである。

ボードレールがマネの絵に寄せた四行詩。この短い詩の中に、二つ  
の動きが交差する。ひとつはローラが見せるものであり（「きらめく」）、  
もうひとつは都市の中に現れる（「出会う」「揺れ迷う」）。ボードレ  
ールは都市の魅力について、「そこに結ばれる無数の関係の錯綜」<sup>29</sup>と  
記したことがあった。大都市には互いに無名の、数知れぬ人びとが行  
きかう。このような都市の特質が、先に紹介した、「数の中に、波打  
つものの中に、逃れゆくものの中に、限らないものの中に住まいを定  
める」遊歩者（『現代生活の画家』）を生む。スペインの舞姫とパリ、  
二つの動きが響き合い交差する中で、ローラ・ド・ヴァランスという  
一人の舞姫が見せるきらめきは、「薔薇色と黒の宝石」に変じるので  
ある。もつとも、マネの絵に描かれたローラは踊る姿ではなく、微笑  
みを秘めて画面中央に佇む。動きを呼び起こすものが絵画の側になけ  
ればならないが、それは大胆な筆触表現に他ならない。筆触は、黒地  
の衣装が見せる鮮やかな色彩の対比を作り出し、薄いヴェールと足元

のピンクのバレー・シューズに映る光の効果を描き出している。

ボードレールはすでに「一八四六年のサロン展」の中で筆触に着目していた。たとえば、彼は次のように指摘する。「これら三つの要素〔注：運動、色彩、雰囲気〕は必然的に、おぼろげな輪郭、軽やかで漂うような線、大胆な筆触を要求する」<sup>30</sup>。そして一八六三年のドラクロワ論では、「生まれながらの素描家（子供などがそうである）は、静かな、あるいは運動する自然の中にある種のうねりを観察し、そこに一種の官能性を感じとる」<sup>31</sup>と記す。運動を重視することが筆触表現を促し、また筆触は見る者に動きを喚起する。ボードレールはさらに次のように述べている。「芸術の中で色彩と呼ばれるものを完成する運命を担った子供がいる。彼は、二つの色調のぶつかり合いや、調和のとれた和合、及びそこから生まれる喜びなどを通して、無限に多様な色彩結合の科学を学ぶ」<sup>32</sup>（彼がここで二度にわたって、「子供」を喩えにしていることは注目されなければならない）。絵画のフォルムに対するボードレールの認識は、次の一文に集約される。「正確に言えば、自然の中には線も色彩もない。線や色彩を創り出すのは人間である。それらは、いずれも抽象的なものであり、同じ根源から発し、等しく高貴なものである」<sup>33</sup>。この文章には、フォルムの自律性についての鋭い洞察が示されている。もちろん、これらの指摘は主にドラクロワの絵画に関する考察から導き出されたものであり、また新古典主義が絵画の根幹をデッサンの線に求めたことに対する反論でもあった。それらはマネの絵画に繋がるとはいえ、両者を隔てるものもあるだろう。

先に触れたように、ボードレールは一八五五年にクールベの絵画

に見られる描写の特質に目を向け、「実証的な頑丈さ」[leur solidité positive]と指摘したことがあった。クールベが掲げたリアリズムは、現実を通して、主題がもつ階層秩序を侵犯するものだったが、彼にはもうひとつの現実、すなわち絵画という現実を形作る絵の具に対する意識が認められる。《ボードレールの肖像》における描写（詩人よりも、机やその上の事物に顕著）は、こうした絵の具のマチエール（物質）に関する意識と不可分である。羽根ペンなどの個々のモチーフは、イメージとして像主の職業を説明するよりも、事物としてそこに在ることを主張している。ただ、絵の具の物質性に対する意識は、クールベの絵画においては堅牢な描写に収斂すると考えられる。やがて絵画は、マチエールそのものの実在へと移行することになる。ドラクロワとマネを隔てるのは、絵の具の実在に関する認識の違いだったといわなければならない。<sup>34</sup>

#### 四．結びにかえて

ゾラ (Emile Zola 1840-1902) は、ボードレールがマネの絵に贈った四行詩について次のように述べている。

この詩を弁護するつもりはないが、私には、この芸術家〔注：マネ〕の人となりに関する韻文形式の批評という美点をもっている。私がテキストを歪めているかどうかは分らない。だが、《ローラ・ド・ヴァランス》が薔薇色と黒の宝石だというのは、完全に真実である。画家はもはや色斑だけで処理しており、こ

のスペイン女性は、生き生きとした色彩対比を通して大まかに描かれている。画布全体は二つの色合いで覆われているのだ。<sup>35</sup>

この文章は、一八六七年に開催されたマネの個展の折に刊行された冊子に記されたものである（彼は同年に最初の長編小説『テレーズ・ラカン』を発表）。ゾラは前年の一八六六年に文筆活動に専念するようになり、ちょうどボードレルと入れ替わるように、美術批評を積極的に手がけ始めた。彼は同年のサロン展評で、落選したマネをあえて取り上げて擁護したのだった。「私が好む作品は、まぎれもなく『笛を吹く少年』、今年落選した絵である。『……』彼〔注…マネ〕の全存在が、色斑を通して、すなわち簡潔で活気に富む断片を通して見るように、彼を促している。マネ氏について、こう言うてよいだろう。彼は的確な色調を探し出し、それらを画布に配置すれば満足なのだ。画布はこうして、堅固で力強い一枚の絵画で覆われることになる」<sup>36</sup>。この文章と、先に引いた翌年のマネ論のいずれにも認められる「色斑」[tache]の語は、当時の美術批評で「筆触」[touche]と並んで使用されたが、「染み」「汚れ」が第一義であり、否定的なニュアンスを伴う語に他ならなかった<sup>37</sup>。ゾラはこの語をあえて肯定的に（戦略的にといっても良い）用いることによって、読者の目をマネ絵画の特質、すなわちマチエールに根差した大胆で簡潔な色彩表現に向けさせたのだといえる<sup>38</sup>。そしてゾラは一八六六年のサロン展評では、マネの作品が提起したものを、「画布はこうして、堅固で力強い一枚の絵画で覆われる」[la toile se couvre ainsi d'une peinture solide et forte]と要約している。[ラッピ「絵画」と訳した「peinture」の語は、「塗料」「ペンキ」、あるいは「塗装」や「彩色」をも意味す

る<sup>39</sup>。絵画は、物質としての絵の具によって形作られるのである。

一方、ボードレルはマネを評価しながらも、残念なことにまとまった考察を述べることはなかった。詩人の擁護を期待するマネに対して、彼は一八六五年の書簡にこう記す。

私が言いたいのは、これらの人たち〔注…ヴァーグナーやシャトブリアン〕は各々の分野で、しかもきわめて豊かな一世界における典型なのであり、一方、あなたは「あなたの芸術の衰退における最初の人に過ぎない」ということです。<sup>40</sup>

ボードレルは一八四六年のサロン展評に、「偉大な伝統が失われ、新しい伝統はまだ形成されていない」<sup>41</sup>と記していた。マネ宛書簡の一文には、時代に対する彼の苦い認識が窺われる。「あなたの芸術の衰退における最初の人」[Le premier dans la décrépitude de votre art]という指摘は、マネに対する批判ではなく、この認識に立って、彼の芸術を位置づけたものだっただろう。ボードレルは一八四〇年代から一八六〇年代にかけて、同時代の美術とさまざまな関わりをもったが、彼の美術批評は、詩人としての自身の足跡とも交錯する。そしてこの二十年の間、彼は絵画の大きな転換点と向き合っていたのである。

注

- 1 : Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, éd. C. Pichois, *Œuvres complètes*, I (1861), II (1876), Gallimard (Pléiade), I, p. 1274. ボードレールのテキストの訳出や初出等の詳細については、次の邦訳を参照した。福永武彦(他)訳『ボードレール全集』人文書院 一九六三年、阿部良雄訳『ボードレール全集』筑摩書房 一九八三―一九九三年。
- 2 : ボードレールは手元にあった肖像画をマネに譲渡することを考えたようだが(マネに借りていた金銭の代わりか)、マネは辞退する旨を一八六五年九月一四日付の書簡で伝えている。Claude Pichois, éd., *Lettres à Baudelaire*, 1973, p. 236.
- 3 : Baudelaire, *Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, op. cit., I, p. 78.
- 4 : *Ibid.*, p. 1275.
- 5 : マリー夫人宛書簡(一八五二年初頃)。Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. C. Pichois, II, Gallimard 1973, p. 182. 肖像画に少年(母親の不在を伴う)の資質が見出されるとするならば、ボードレールが左手で赤褐色の布に触れている点も着目する必要があるだろう(斜めから捉えられた構図のために、頭部からずいぶんと離れ、画面手前に置かれた左手は目を惹く)。もちろん、寛いだ姿勢で読書する詩人を見ることは可能だろうが、左手には神経質さが窺われ、布との接触には「少年」に起因する心理的側面も考えうる。
- 6 : Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., II, p. 690.
- 7 : 一八五一年八月三〇日付書簡。Baudelaire, *Correspondance*, op. cit., I, p. 179.
- 8 : 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 一九七五年 一〇〇―一〇一頁、一一三―一四頁。同書から多くの示唆を得た。
- 9 : Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., II, pp. 57-58.
- 10 : 「画家と銅版画家」ル・ブールヴァール』一八六二年。  
*Ibid.*, p. 737.
- 11 : 「一八五五年の万国博―美術」ル・ポルトフィユ』一八五五年(万国博の美術展を扱った批評は『祖国』に掲載されたが、編集部の不興のために、引用部分のアングルの章は同誌に発表される)ことになった。』*Ibid.*, p. 586.
- 12 : *Ibid.*, p. 660.
- 13 : *Ibid.*, pp. 660-61.
- 14 : *Ibid.*, pp. 665-66.
- 15 : 阿部氏も章全体の論調からの逸脱に注目している。前掲書 二〇九―一頁。
- 16 : ボードレールはルソーについて、「彼ほど真摯に光を愛し、光を表現した画家は少ない」と評価しながらも、「単なる習作を構成された作品と思ひ込んでいる」と批判し、「断片の中にどれだけ多くの魅力を盛っても、構成の不在を忘れさせるには充分ではない」と結んで、章全体の主張の中に位置づけていた。Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., II, p. 662.
- 17 : *Ibid.*, p. 695.
- 18 : *Ibid.*, p. 493.

- 19 : *Ibid.*, p. 684.
- 20 : *Ibid.*, p. 686.
- 21 : 遺稿「哲学的芸術に関するノート」。 *Ibid.*, p. 607.
- 22 : *Ibid.*, pp. 691-92.
- 23 : Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., I, p. 229.
- 24 : *Ibid.*, p. 232.
- 25 : *Ibid.*, p. 232.
- 26 : Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., II, p. 738.
- 27 : Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., I, p. 152. なお、ボードレールはこの四行詩とは別にマネへの献辞のある散文詩「綱」を制作している。これは一八六四年に『ル・フィガロ』に初めて掲載され、詩人の死後、一八六九年に刊行された『パリの憂鬱（小散文詩）』に収録された。この詩については別な機会に考察した。 *Ibid.*, pp. 278-81.
- 28 : *Ibid.*, p. 1571.
- 29 : 『パリの憂鬱（小散文詩）』序文（アルセーヌ・ウーセイに寄す）。 *Ibid.*, p. 229.
- 30 : Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., II, p. 434.
- 31 : *Ibid.*, p. 752.
- 32 : *Ibid.*, pp. 752-53.
- 33 : *Ibid.*, p. 752.
- 34 : ボードレールは『一八四六年のサロン展』で、「色彩の中には和声、旋律、そして対位法が見出される」（*Ibid.*, p. 423）と記したように、しばしば絵画（特に色彩）を音楽に喩えた。音楽を参照することは、線や色彩など、絵画のフォルムの抽象性を明確にするのに有効だったが、一方で、筆触がもつ物質性（マチエール）を捨象する面があったと思われる。この点については稿をあらためて考察を深めたい。
- 35 : Émile Zola, *Écrits sur l'art*, éd. J.-P. Leduc-Adine, 1991, p. 157. （『美術論集』三浦篤・藤原貞朗訳 藤原書店 二〇一〇年 一四九―一五〇頁）。
- 36 : *Ibid.*, p. 117. （同上書 100頁）。
- 37 : 筆触と色斑に関する当時の言説については次の拙論で考察したことがある。「筆触の思想」『美学』通号二〇九号 二〇〇二年 四三―五六頁。
- 38 : ゼラは一八六五年の批評「プルドンとクールベ」で、クールベの絵のマチエールに着目し、次のように指摘している。「眼を閉じると魅るのは、生命を宿すほどに真に迫り、真理に至るほどに美しい、石灰と砂で築き上げられた単一の量塊から成る、精力にみちた画布である。クールベは私たちの時代の唯一の画家だ。彼は肉体を作り出す者の家系に属する」。 (Zola, op. cit., p. 50. 前掲書 二〇頁)。文中の「肉体を作り出す者」[des faiseurs de chair]に見られる「chair」の語は、美術では「表現された人物の裸体部分」を意味するが、「肉」が第一義である（『小学館ロベール仏和辞典』小学館 一九八八年 四一―四頁）。ゼラは先行する部分で、クールベ絵画の堅固な描写について、「石灰と砂で築き上げられた単一の量塊から成る」と指摘しており、「chair」の語はマチエールの比喩として働いているだろう。

- 39 : 『小学館ロベール仏和大辞典』前掲書 一七八八頁。  
40 : 一八六五年五月十一日付書簡。Baudelaire, *Correspondance*, op. cit., II, p. 497.  
41 : Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., II, p. 493.

挿図出典

- 1 ~ 4 : Georges Poulet and Robert Kopp, *Who Was Baudelaire?*, trans., R. Allen and J. Emmons, 1969, p. 62, 32, 105, 22.  
5 : Claude Pichois, *Album Baudelaire*, 1974, p. 190.  
6 : 筆者撮影  
7・8 : 所蔵美術館提供の画像



図1： ギュスターヴ・クールベ  
《ボードレールの肖像》  
1848年頃  
カンヴァス／油彩 53×61cm  
モンペリエ／ファール美術館



図2： エミール・ドロワ  
《ボードレールの肖像》  
1843 - 44年頃 部分  
カンヴァス／油彩 80×65cm  
ヴェルサイユ／国立美術館



図3： シャルル・ボードレール  
《自画像》  
1844年頃  
紙／水彩  
パリ／個人蔵



図4： ミニアチュールの写真  
「寄宿学校時代のボードレール」  
1834年頃 部分  
ローザンヌ／個人蔵



図5： 写真資料  
「ジュジュ荘」  
オンフルール  
中央に座るのがボードレールの母



図6： 写真資料  
「ジュジュ荘」跡  
オンフルール



図7： ウジェーヌ・ブーダン  
《青い空、白い雲》  
1859年頃  
紙／パステル 16.2 × 21cm  
オンフルール／ブーダン美術館



図8： エドゥアール・マネ  
《ローラ・ド・ヴァランス》  
1862年  
カンヴァス／油彩 123 × 92cm  
パリ／オルセー美術館