

ボードレールのレアリスム観再考——美術批評をめぐって

萩野 哉

序

本稿は、シャルル・ボードレール（一八二一—一八六七）が、一八五〇年代のフランスで台頭し、その思想や芸術作品が様々な論争を巻き起こした「レアリスム」と称される流派^{〔1〕}に対してとった態度を、彼の美術批評に見られる言説を多角的に検証することによって捉え直すことを目的とする。出発点として我々が注目するのは、『一八五九年のサロン』（*Salon de 1859*）の第三節「諸能力の女王」の冒頭で展開される、一見紋切り型のレアリスム批判に思われる以下の部分である。

「近年我々は、無数の異なるやり方で次のように言われるのを聞いたものだ。『自然を写しなさい、自然だけを写しなさい。自然の優れた模写にもまして大きな喜びも、見事な勝利も存在しないのです』と。そして、芸術の敵であるこの教義は、絵画のみならず全ての芸術に、小説や詩にさえも適用されると主張していたのである。かくも自然に満足しているこれらの教条主義者に対して、想像力豊かな人間ならば確かに、次の如く応じる権利を持ったことだろう。『私は、在るところのものを描くのは無益で退屈なことだと思います。在るところのものは何一つ私を満足させないからです。自然とは醜いものです、そして私は、実証的な野卑さよりも、自分の想像が生み出す怪物たちの方を好むのです』と。」（619-620）

ここで攻撃されている「教条主義者」に関しては諸説ある^{〔2〕}が、その正体を敢えて特定しなくとも、自然の模写のみに没頭し、卑俗な主題を「実証的」に描こうとする傾向に対するボードレールの嫌悪感^{〔3〕}は、明白に見て取れる。自然に満足す

る余り、「物事をあるがままに描きたい」と思う「自称レアリスト」Ⅱ「実証主義者」と、「物事を自分の精神で輝かせ、その反映を他の精神に投影したい」と思う「想像力豊かな人間」との二項対立の図式が、第四節「想像力による統治」でも繰り返される(627)ことを考えれば、レアリズム絵画の風潮に彼が強い懸念を抱いていたことは、文字通り想像に難くない。

ところがボードレールは、自然に満足し切っている「教条主義者」たちをこのように断罪した直後、彼らの教義をもし好意的に解釈すればと断った上で、それは「真の芸術家、真の詩人は、自らが見るところ、感じるところに従ってしか描いてはならない。彼は自分自身の本性に対して、『現実』(Realment) 忠実でなければならない」という意味だったとも、述べているのである。更にボードレールは、「いかに偉大な人であろうとも、他人の目や感情を借用することは、死の如くに避けねばならない。と言うのもそのようなことをすれば、彼が我々に与える産物は、彼自身との関連において『現実』(Realities)ではなく、虚偽となるであろうから」と続けている(630)。「諸能力の女王」たる「想像力」に関する理論(3)を第三〜四節で展開するための前置きの部分で、レアリズムに対してこのような見解を打ち出した彼の真意は、一体何だったのであろうか。

この問いに明確な解答を与えることは、決して容易ではない。と言うのも、ウージェーヌ・ドラクロワやドミニック・アンゲル、或いはコンスタンタン・ギースら同時代の芸術家に対しては、基本的にジャンルや知名度を問わず多くの批評を書き残したボードレールが、ことレアリズムの画家について述べた文章は、前述の『一八五九年のサロン』中の部分等を含めても意外に少ないからである。この流派の第一人者であり、その作品が当時大きなスキャンダルを引き起こしたギュスターヴ・クールベ(一八一九〜一八七七)に関しても、事情は例外ではない。先行研究によればボードレールは、文芸面でレアリズム運動を主導したシャンフルーリ(一八二二〜一八八九)と共に、若い時期からこの画家と交流があったとされている(4)。そのボードレールが美術批評において、レアリズムへの評価をあたかも回避しているかのように見えるのは、一八五九年のサロンにクールベが出品しなかった(5)という巡り合わせもあるとは言え、何とも不可解である。

このような事情を踏まえる時、我々が有意義な解答を与えるためになすべき作業は、クールベやレアリスム絵画へのコメントが残された数少ない部分だが、『一八五九年のサロン』や『一八五五年の万国博覧会』(Exposition universelle, 1855)の美術部門評といったテクストの中でいかなる意味を持ち、どのような位置付けにあるのかを再検討することとなる。幸いボードレールは、「自称レアリスト」と「想像力豊かな人間」との対立図式を示した後で、前者が風俗画と風景画に顕著に見出されることを明言している(508)。「一八五九年のサロン」では風俗画は体系的に論じられていない以上、その風景画論に着目することから考察を開始するのは、妥当な選択である。

一 『一八五九年のサロン』における風景画論と当時のレアリスム論争との関連

一八五〇年代のフランス美術界に生じた大きな変化の一つとして、一八五五年の万国博覧会や一八五七年のサロン等を契機に、歴史画や宗教画の地位が低下した一方、相対的に風景画の出品数が増加したことを指摘する研究は少なくない(6)。事実、当時の代表的な批評家たちも、この傾向を積極的に認め、歓迎するコメントを残している。ではボードレールは、このように地位を急速に上昇させてきた風景画、及びそのジャンルの芸術家たちに対して、いかなる態度を示したのだろうか。『一八五九年のサロン』で風景画を取り上げた第七節の冒頭で、彼は次のように述べている。

「もしもこれこれの木々、山々、水、家屋を寄せ集めたもの、我々が一つの風景と呼ぶものが美しいとすれば、それはそれ自体によってではなく、私によって、私自身のおかげでもって、私がそこに付与する観念や感情によって美しいのである。〔……〕それが呼び覚ます感情を取り去った自然を表現しようと欲する芸術家たちは、自らの中で考え感じる人間を殺すという奇妙な手術に身を委ねる訳だが、残念なことに、大部分の芸術家にとって、この手術は何ら奇妙でも苦痛でもないのである。」(660)

この後半部分でボードレールは、自らの観念や感情を吹き込むことによって風景を美しく描く芸術家が、非常に少ないと嘆いている。実際この節で、同時代の風景画家たちに対して下される評価は全般的に厳しい。彼によれば、「愚直な自然崇拜」に満ちている「風景画家たちの現代派」は、「芸術の辞書を芸術そのものと取り違え」、「辞書中の一語を書き写して、一編の詩を書き写したと信じて」いる。ところが「一編の詩」、換言すれば「詩的な」意味での「作品」(composition)とは、決して「書き写される」ものではなく、文字通り「構成される」(être composé)必要がある(661)。そしてこのような思想の下、例えば初期の代表作『一八四六年のサロン』(Salon de 1846)では称賛されていたテオドール・ルソーは、「ただ自然のみへの盲目的な愛情から生じる、例の現代的な誤謬に陥っている。単なる習作を作品と取り違えているのだ」(662)と、一転して非難されている。ボードレールのこうした評価が、「想像力による統治」こそ芸術の本質であるというテーゼと密接に関連していることは、「芸術の辞書」という表現からも明らかである。

しかし、ここで我々がより注目すべきは、引用の前半部分で「風景はそれ自体では美しいものではない」と言われていることであろう。何故ならば、「自然も現実も醜いものだ」と認識しつつ敢えてそれらに迫ろうとするのは、実はレアリスムの基本的な「教義」でもあり、一八五〇年代にレアリスム絵画をめぐる繰り広げられた論争も、まさにこの点に関わるものが主流を占めていたからである。

例えば、一八五〇〜一八五一年のサロンに出品された際にスキャンダルを巻き起こした、クールベの『オルナンの埋葬』¹⁰を取り上げてみよう。この作品が四面楚歌の扱いを受けた理由の一つが、歴史画や宗教画並みの大画面に描かれていた点にあったことは、既に繰り返し指摘されてきた¹¹。確かに、作者自身の郷里における無名人の埋葬式という個人的な主題、即ち、当時了解されていた「歴史画」の範疇には到底入らない主題を大画面に描くという行為は、同時代の規範から大きく逸脱するものであったことは否定できない。しかし、『オルナンの埋葬』をめぐる当時の議論¹²を振り返る時、我々は多くの批評家たちの矛盾が、卑俗な主題がそのまま描かれた点にまず向けられていたことに気付く。例えばテオフィル・ゴージェ

エは、埋葬式の厳肅さの表現に成功したクールベの手腕には一定の評価を与えるものの、田舎風の粗野な側面にも過敏に反応しており、醜悪な酔っ払いの教会守りには「ドミエを嫉妬させるような滑稽さがある」と非難している⁽¹³⁾。こういった批判に対して、積極的にクールベを擁護したシャンフルーリの論理も興味深い。何故ならば彼は、『オルナンの埋葬』がたとえ醜悪だとしても、それは教会守り等の対象自体が醜いからであり、それらを描いた画家には全く責任はないと切り返した上で、「むしろ彼らは私を大いに楽しませてくれる以上、醜悪ではない」と断言しているからである⁽¹⁴⁾。シャンフルーリのこの主張には、対象が眼前に醜いものとして在る以上、芸術家の義務はそれをキャンバスにそのまま定着させることだと言う、まさにレアリスムの基本姿勢が認められる。そして、こうした立場にあるレアリストたちに対しては、「自然や現実の醜さ」を一旦強調した上で、絵画における「想像力」の重要性を説く論法は、必ずしも有効に機能し得るものではない。

もつともこの問題点については、自然に満足する余りその模写のみに専念する画家たちを「自称レアリスト」と揶揄し、真の「レアリスト」と明確に区別しようとしたボードレールは、恐らく認識していたであろう。むしろ彼は、真の「レアリスト」に對置させるべきなのは、「自然や現実の醜さ」から目を背けている別のグループだと考えていたふしがある。それは、「自称レアリスト」と「想像力豊かな人間」との対立図式の提示後、どちらにも属さないと指摘された「臆病で従順な人々の階層」である。ボードレールによれば、「人間の魂から引き出されたものではなく、有名なアトリエの慣習によつて課されているに過ぎない全く恣意的な規則」に従うこの階層には、「古代美術や様式の似非愛好家たち」が含まれる⁽²²⁸⁾。そしてここで、彼が新たに矛先を向けた「似非愛好家」の代表者とは、次節で考察する通り、初期のサロン評から一八五〇年代の美術批評にかけて、その評価が大きく下落したアングルに他ならない。

二 アンゲル観の変遷とクールへの「有益な反動」

『一八四六年のサロン』において、ボードレールがアンゲルを「見識ある自然主義者」と見なしたのは、「現在までのところ理想とモデルとを最も良く要約するものである」テッサンのためだった。更に彼は、「その肖像画は殆どタブロー、即ち内面的な詩である」と、ドラクロワを称賛する際に用いた「内面的な」及び「詩」という二語を適用して、アンゲルの肖像画に対する肯定的な評価を明確にしていた(459)。しかしこうした評価は、『一八五五年の万国博覧会』では次のように大きく変化する。「自然は解釈され、その総体において、その全論理をもって翻訳されるべきだとは、今までも言われてきた。だが例の巨匠の作品には、しばしば詐欺、悪知恵、暴力、時にはごまかしや蹴落しがある」(587)。即ち、「想像力を奪われてしまった」アンゲルが「眼の快楽のために巧みで快いごまかし」を行うのは、自然は「翻訳される」べきではなく、単に「修正され、改良される」べきだと信じ込んでいるからである。その結果彼の絵画には、「瘦せこけて筋肉もなく、形もなく、膝に皺もない言語道断な脚」が見られることとなった(58)。同様の批判は、『一八五九年のサロン』で肖像画を論じた第六節でも念入りに展開される。ボードレールはそこで、「素材が見たところ確実で堅固なほど、想像力の仕事は繊細で骨の折れるものだ。[……]一つの肖像画よりも単純で複雑なもの、明白で深いもの(15)が何かあろうか？」(655)と、このジャンルでも「想像力」を働かせる必要性を強調しつつも、「芸術の全機能に想像力を適用し、詩を導入することを私が絶えず求めるからといって、モデルを丹念に歪めることを、特に肖像画において私が望むとは誰も考えないだろう」(657)と断りを入れていた。そして、「モデルを丹念に歪める」この過ちをまさに犯した「巨匠」が、「美を移動させ、転置させ、歪めることを絶えず強い妄想の犠牲者」(657) アンゲルだったのである。

アンゲルがこのような「妄想の犠牲者」となった理由を、別の角度から考察してみよう。『一八四六年のサロン』においては、「制作面ではフランドル派、テッサン面では個体主義者で自然主義者、自らの共感によって古代派、理性によって理想主

義者」とアングルは見なされていたが、その「折衷主義」⁽¹⁶⁾から生まれる魅力は、いかに「奇異で頑固」であつても、「率直」である以上許容し得るものだった(49460)。ところが『一八五五年の万国博覧会』では、「古代の理想に現代芸術の奇妙さと細かさを付け加える」ことでその絵画が帯びる奇異さが、一転して非難の対象となる。何故ならば、彼の折衷主義的性格から生み出される『様式』への節度なき好み」は、他の巨匠よりもはるかに不可解で複雑な印象を観る者に与えるからである(586587)。この点については、『一八五五年のサロン』で更に攻撃的となる。即ち、アングルが「美を丹念に歪めて」しまうのは、「そこに様式を付け加えよう」という妄想にとらわれているからである。しかしその「様式」とは、「より目に見えるように抽出しなければならぬ、主題に本来備わっている詩的な性質ではなく、それとは無縁の、一般に過去から借りてきた詩」に過ぎない。ボードレールが理想とする芸術家には、「主題に本来備わっている詩的な性質」を明確に抽出する義務があるが、この義務を怠るアングルは、「描く術のみを借りるべきであり、複雑化する手段を借りるべきではない」伝統から、古代様式を無節操に借用している。そしてその過ちのために、彼の描く同時代の女性は、「ある種の重々しさ、ローマ風の人の良さ」を帯びたラファエロ的な人間となつてしまつたのである(657)(17)。

以上のようなアングル批判の徹底ぶりと比較する時、一八五〇年代にレアリスムに関して論じられた頁は、『一八五五年の万国博覧会』の中でクールベもアングル同様「想像力の殺戮者」と見なされている割には少ない。その背景には、「伝統とラファエロ的な美の理念に忠実である」アングルに対して、クールベは「実証的で直接的な外的自然を利すべく」描く(586)という、全く異なる動機がある。そして、この動機のために「想像力」を殺戮するクールベに対するボードレールの評価は、アングルの場合ほど辛辣ではない。『一八五五年のサロン』においてニュアンスに富むレアリスム批判がなされていたことは既に序で確認したが、実は『一八五五年の万国博覧会』にも、クールベやレアリスムへの一定の譲歩と思われる記述が、以下のように残されているのである。

「クールベ氏もまた、一人の力強い職人であり、一つの野性的で忍耐強い意志である。そして彼の獲得した成果、恐らく

はその実証的な堅固さとエロティックな破廉恥さ故に、ある人々にとつては既に、ラファエロの伝統を汲む巨匠のそれよりも多くの魅力を持つものとなつてゐる成果は、この巨匠の成果と同様、党派的で不寛容な精神、諸能力の殺戮者であることとを顯示するといふ特異性を持つてゐる。政治や文学もやはり、こうした頑強な気質の人々、こうした抗議者たち、反超自然主義者たちを生み出すが、彼らを唯一正当化するものは、時として有益な反動の精神である。」(385-386)

ボードレールはここで、伝統的な様式を盲信する余り、現実と直面することを怠つてゐるアングルのような「巨匠」を糾弾し得る限りにおいて、クールベを「反動」(reaction)の精神として正当化する余地があると示唆してゐる。そして彼は、「一八五九年のサロン」ではまさにこの見解を發展させる形で、「他人の目や感情を借用」せずに、「自らが見るところ、感じるところに従つて」現実と接触し、それを描き出す流派として、レアリスムを捉え直そうとしたのである。大部分の風景画家たち「自称レアリスト」は、「風景はそれ自体では美しくない」ことを理解してゐないと断りを入れたボードレールの意図も、ここで明らかになる。彼にとつて眞の「レアリスト」とは、「自然も現実も醜い」ことを認識しつつそれらと向き合い、鑑賞者に提示する芸術家だからである。

ボードレールのこの「好意的」なレアリスム解釈は、当のレアリスト陣営が繰り広げた論調とも実はかなり似通つてゐる。再びシャンフルーリの主張に注目してみよう。一八五四年に書かれた論考『山師シャル』の中で、彼は次のように述べてゐる。「今日、レアリスムへの罵詈雑言が絶えない。ある作家が真剣に自然を探究し、創造に可能な限りの『眞実』を盛り込もうと試みるとしよう。すると人々は、彼をダゲレオタイプの写真家と比較するのだ」⁽¹⁸⁾。レアリスムと写真術を同一視する風潮に対してこう不満を漏らした後、シャンフルーリは次のように続ける。確かにレアリストは自然を可能な限り忠実に再現しようとするが、再現する主体は写真機ではなく、あくまでも人間である。従つて、人間による自然の「再現」は、「単なる『再現』(reproduction)でも『模倣』(imitation)でもなく、常に『解釈』(interprétation)となる」⁽¹⁹⁾のである。

このように、芸術家固有のやり方で自然を「解釈」することに価値を見出そうとするシャンフルーリは、一八五一年に設

立された世界初の「写真協会」(Société héliographique)の一員だったにもかかわらず、写真に対する絵画の優位をはつきりと宣言する。引き続き彼の主張を見てみよう。例えば、十人の写真家と十人の風景画家の卵とが同じ自然の情景を描写したとする⁽²⁰⁾と、完成した十枚の写真が同一なのに対して、十枚のデッサンは全く異なるものとなる。何故ならば、風景画家の卵は各々が「常に彼特有の気質によってつき動かされて」おり、そのために「各人が自然から受け取る印象に従ってそれを表現する」のに対して、写真機は受動的に光を受け入れるだけであり、何ら「解釈」を伴わないからである⁽²¹⁾。

以上のようなシャンフルーリの芸術観、要約すれば「人間は『機械』ではないので、諸対象を『機械的に』表現することはできない。『自我』の法則を被っているので、それらを解釈することしかできないのだ」⁽²²⁾という思想からは、対象の客観性は認めつつも、それと向き合う芸術家の自発的な印象を同時に尊重しようとする立場⁽²³⁾が確認できる。彼のこのような思想の中に、ボードレールのレアリスム解釈と相通じる部分が見られることは否定できない。もともとボードレールはシャンフルーリと異なり、「一八五九年のサロン」において写真と絵画の特性を直接比較する議論を試みはしなかった。しかし、序で触れたレアリスム批判(とその留保)の直前に、「芸術写真のあらゆる王位篡奪的行為に対する最も鋭い反論という立派な意義」⁽²⁴⁾を持った節が置かれている以上、我々はボードレールの写真批判の意義を再検証するという義務を、ここで怠る訳にはいかない。

三 『一八五九年のサロン』における写真批判の内実

「一八五九年のサロン」の第二節「現代の公衆と写真」において、ボードレールが写真への強い警戒感を表明した大きな理由は、「フランス写真協会」(Société française de photographie)⁽²⁵⁾主催の展覧会が、この年初めて美術のサロンと同時に、同じ建物の中で開催されたことにある⁽²⁶⁾。一八五五年の万国博覧会では産業製品として扱われていた⁽²⁷⁾写真を、サロン

展示の一部門に加えるべきだとの意見が、ドラクロワやゴッティエらから組織された特別委員会の内部で強まったのは、翌年の末頃である。この委員会の報告を受けて協会は、写真をサロン展示の対象として認可するよう美術行政府に働きかけていく方針を、一八五七年に決定する。その年のサロンでは写真展示は実現しなかったものの、協会主催の写真展は好評を博し、会期が三ヶ月延長されるほどだった。その後、ゴッティエやフェリックス・ナダールらが写真支持の論陣を積極的に張ったことも功を奏して、遂に一八五九年、美術のサロンと並んで写真の独立したサロン⁽²⁸⁾が開かれるに至ったのである。

友人ナダールの被写体として初期肖像写真の傑作の誕生に貢献したボードレールは、自身の証言⁽²⁹⁾によればこの年のサロン会場を一度しか訪れていない。作品への具体的な論評が「現代の公衆と写真」に全く現れないことも考えれば、彼は恐らく写真展には足を運ばなかったと思われる⁽³⁰⁾。ボードレールのその行動が、同一建物内での展示という事態に象徴されるような、美術の領域に写真が侵入しつつある動きへの反発から生まれたものだったのか、断定はできない。しかし、例えば次の文章を読めば、写真を芸術へと強引に接近させようとする試みに対して、彼が厳しい視線を注いでいたことは容易に想像がつく。

「奇妙で嫌らしいことが出現した。いかかわしい男たちと女たちを組み合わせさせて配置し、謝肉祭の時に肉屋や洗濯女がするような変な格好をさせた上、これらの『主人公たち』に撮影に必要な時間、場面に合わせて作ったしかめ面をどうか続けるようにと頼んで、古代史の悲劇的な場面や優美な場面を描き出せると思い込んだのである。」⁽³¹⁾

ボードレールがここで念頭に置いていたのは、阿部良雄も指摘している⁽³¹⁾ように、イギリスの写真家オスカー・ギュスターウ・レイランダーが、旅行者の一座を雇い、ルネッサンスの絵画様式を模して一八五七年に制作した『人生の二つの道』である。一画面に三十枚のネガが合成されたこの作品において、レイランダーは古代ローマの衣装を着せたモデルたちにポーズをとらせ、人間の高潔さと退廃の両面をシンメトリックに表現しようとした。モデルや舞台装置を用いて絵画的場面を再現する、こうした「活人画」の流行の背景には、一八五〇年代のイギリスにおける写真芸術化運動の影響があった⁽³²⁾

が、ボードレールにとってそのような風潮は、「神々しい絵画と俳優の崇高な芸術とを同時に侮辱する二重の冒瀆」(617)としか、映っていないからである(33)。

写真を絵画化しようとする試みの一例である活人画の奇妙さをかくも断罪したボードレールの口調からは、次のことが読み取れる。即ち、「現代の公衆と写真」において、彼の視線は、写真が芸術性を獲得する可能性には向けられていなかったということである。事実、さきの引用に続く部分では、ボードレールはもはや写真の芸術性に関する議論を行っていない。彼の力点はむしろ、写真が芸術の領域に侵入することによって生じる危機について、公衆に警鐘を鳴らすことに置かれている。では、その危機とはいかなるものであるのか。写真が本来果すべき役割に関して説明された部分を参照してみよう。

「もしも写真が、芸術の幾つかの機能をその代理を務めることを許されれば、群衆の愚かさと同様に調和することによって、写真はすぐに芸術の地位を奪ってしまうか、芸術を完全に墮落させてしまうことだろう。従って、写真は本当の義務に戻らなければならないのだが、その義務とは諸科学と諸芸術の下女、それも、文学を生み出しもしなければ、その代行を果すこともなかった印刷術や速記術のような、非常に控え目な下女になることである。」(618)

この部分でボードレールは、写真も印刷術等と同様工業技術に過ぎない以上、科学や芸術の「控え目な下女」(humble servant)として、補佐役に徹するべきだと考えている。そして、「諸芸術の下女」として写真が果し得る役割とは、「崩れ落ちそうな廃墟、時間が貪り食う書物や版画や原稿、その形態が消え失せようとする貴重な物、我々の記憶の保管所に一つの場を要求する貴重な物たちを、忘却から救う」(618)ことである。即ち、ここで重視されているのは、時間的崩壊や消滅の危機に瀕している事物の保存に関わる、いわば備忘録としての役割である。彼自身、未完に終わった論考『哲学的芸術』(L'Art philosophique)の執筆のために、絵画の複製写真を利用しようとしていた事実(34)も考慮に入れれば、このような主張は特段不可解ではない。

但し我々は、ボードレールが写真の備忘録的な役割を認める一方、それが芸術の創造過程に参与する可能性については全

く言及していないことに、改めて注意する必要がある。彼のこの立場は、前述の通り当時積極的な写真支持派であったゴージェの立場とは大きく異なる。実はゴージェは、一八五七年の写真展評の中で、「写真は芸術の非常に控え目な下女であり、その忠実な奴隷である」⁽³⁵⁾と、ボードレールに先立って「控え目な下女」という語句を用いていた。しかし、続く部分でゴージェは、写真を有効に活用すれば、芸術家は煩雑な準備作業から解放され得ると主張している⁽³⁶⁾。そしてこの時、「非常に控え目な下女」のおかげで成功した画家の一人として彼の念頭にあったのは、ジャン＝レオン・ジェロームであろう。オリエントを題材とする絵画をジェロームが初めて出品したこの年、ゴージェはその「民族誌的」な作品群を、「ダゲレタイプと同程度の揺るぎない明瞭さで、各部分を描いている」と評していた⁽³⁷⁾。では、ゴージェがその写真的な正確さを称賛したジェロームの画風に対して、ボードレールはいかなる評価を下していたのか。「一八五九年のサロン」で、「いざカエサルよ、まさに死なんとする者たちが汝に挨拶する」というこの画家のタブローを評した部分で、ボードレールは以下のように述べている。

「これら古代ローマの鬧戲が正確に描写されていること、地方色が子細にわたって観察されていることを、全く疑うつもりはない。〔……〕しかし、このような要素に成功の基礎を置くこと、それは不誠実とは言わないまでも、少なくとも危険な賭けをすること、そして、物事が絶対にそんな風に起こったのは本当に確かなかと疑いつつ頭を振って去っていく多くの人々に、不信の抵抗を引き起こすことにはならないだろうか？ たとえ、このような批判が不当だとしても（と言うのはジェローム氏には、過去への好奇心と飽くなき知識欲が一般に認められるからだ）、それは絵画の純粋なる楽しみに、学識豊かな一頁の気晴らしを置き換えてしまう芸術家が、当然受けるべき懲罰なのである。」⁽³⁸⁾

ボードレールがここで批判の対象としているのは、オリエントを描いた絵画ではなく、古代ローマの一場面を題材とした作品であるが、精密な画風をジェロームの特徴として挙げる点は、二年前にゴージェが示した態度と大差はない。しかし、その作風に対するボードレールの評価は、ゴージェのそれとは異なる。まず後半部分では、過去の情景を正確な知識に基

づいて描写しようとしたがために、絵画特有の美を損ねてしまったジェロームの試みが非難されている。このような批判は、芸術家が自らの責任で対象に新たな魅力的相貌を与える能力（「想像力」）を重視する立場から、勿論生まれている。しかし、我々がより注目すべきは、過去の情景を本当らしく描いた絵画自体の限界について述べられている前半部分だろう。いかに精緻に描写しようとも、「物事は本当にそのように起こったのか」という不信感を観る側に引き起こすという、ボードレールが指摘した一種の逆説は、絵画もまた写真にはなり得ないという論に帰着する。何故ならば、再現された光景の真正さを観る者に納得させることが可能な写真に対して、絵画の場合はそれが偽りではないことを自ら証明することはできないからである。即ちボードレールは、写真的な正確さの余り絵画美を失ってしまったジェロームの作品は、そのような犠牲を払ったにもかかわらず自らの真正さを立証できないため、公衆の不信感を招くという二重の過ちを犯していると、見なしたのである。

活人画に対する批判、及び「諸芸術の下女」としての写真のあり方をめぐる以上の議論の核心は、いかなる理由付けをしようとする写真は単なる再現技術に過ぎず、そこに芸術性を見出すのは無理だという点にある。換言すればボードレールの主張は、写真の芸術性に関しては全否定し、それが芸術の領域に侵入することで生じる悪影響に焦点を当てる方向にある⁽³⁸⁾。ボードレールの写真批判論をこのように捉え直す時、彼が「現代の公衆と写真」の直後には「想像力」理論を展開せず、レアリスム批判を間に挟んだことの意味が明らかになる。即ちボードレールにとって、写真による機械的な再現に依存して、「自ら感じる」余地をジェロームの如く狭めることは怠惰の徴である。だが真の「レアリスト」は、現実との対峙から生まれる自発的な感情を決して軽視はしない。もし、ジェロームと同じ過ちを犯す画家がいるとすれば、それは甚に溢れる写真機の悪影響を受けて、ひたすら非人称的な再現のみを狙う偽りの「レアリスト」である。

クールベに対して既に一定の評価を与えていたボードレールが、一見写真批判と似通ったレアリスム批判を行いなから、レアリスム的な価値を認める文章も残した真意は、このように解釈できよう。そして、その解釈があながち強引ではないこ

とは、『一八五九年のサロン』から三年後、写真とは別種の「芸術」を論じた晩年のテクストに注目することによって、証明され得る。

四 『画家たちと腐蝕銅版画家たち』におけるクールベの「反動」の再評価

ボードレールは一八六二年四月に、「腐蝕銅版画（エッチング）が流行中」（*L'Encre forte est à la mode*）と称される無署名の記事を、更に同年九月には、その記事に大幅な加筆修正を施した論考『画家たちと腐蝕銅版画家たち』（*Peintres et aquafortistes*）を発表する。そして彼は、後者の冒頭部分で再び、クールベの芸術に認められる「反動」としての意義について、次のように主張している。

「つい最近まで、小奇麗な絵、可憐な絵、間抜けな絵、ひねくれた絵が、更に、逆向きの行き過ぎを表しているが、眞の愛好家の目にとってはやはりおぞましい、もったいぶった似非大作が、堂々とまかり通っていたことが思い出される。こうした発想の貧困さ、表現におけるせせこましさを、加えてフランス絵画のよく知られた滑稽な点の全ては、クールベの絵が初登場するなり獲得した大成功を説明するのに十分である。この反動は、あらゆる反動の例に洩れず空威張りの大騒ぎを伴ってなされたが、確実に必要なものだった。単純さや率直さに対する嗜好と、絵画への無私で絶対的な愛を回復するのにクールベが少なからず貢献したことは、正当に評価する必要がある。」（137）

クールベへのこのような賛辞が、『画家たちと腐蝕銅版画家たち』という論考の冒頭に置かれたことの意味を、我々はどう説明すべきだろうか。解答を与えるためには、ボードレールがこの論考や、前述の無署名記事によって肩入れしようとした「腐蝕銅版画家協会」という組織、及びエッチングという芸術の特徴を、簡単にまとめておく必要がある。

写真術による機械的な複製技法の流行に危機感を抱いた芸術家たちを中心に、一八六二年五月に「腐蝕銅版画家協会」が

パリで設立された背景には、職人的な習熟とは無縁の、個人的な手腕による発案を許すエッチングの美的長所を強調しようとする意図、更には、思い通りの表現を直接定着させ得る複製手段としての、その経済的利点を宣伝しようとする意図があった(39)。これらの意図は、協会頒布の作品集(第一巻)の序文としてゴッティエが寄稿した「エッチングについて一言」からも、読み取ることができる。ゴッティエの序文は冒頭から写真への明確な批判を含んでおり(40)、一八五〇年代の態度から彼が転向したことがわかるが、いずれにせよこの協会の活動に関与することは、それだけで写真から距離を置いた立場にあることを示していたのである。

『画家たちと腐蝕銅版画家たち』の中でボードレールは、エッチングの特性として「迅速で安上がり」(739)な点を挙げ、手間や費用がかかる石版画や彫刻銅版画と対照的に、エッチングが写真に匹敵する経済的長所を備えていることを認めている。更に彼は、エッチングを写真以上のジャンルと明言こそしないものの、「芸術家の性格の可能な限り最も明確な表現手法」(739)として、高く位置付けている。工程の重要部分が職人任せとなる石版画等とは異なり、エッチングではオリジナルを描いた画家が単純な道具で自らの複製を完成できることも考えれば、自由で個性的な表現の可能な芸術としてのエッチングに、ゴッティエ同様ボードレールが魅力を感じたとしても不思議ではない。

以上のように整理する時、クールベの「反動」を再評価するコメントを、このテキストの冒頭に掲げたボードレールの戦略が明らかとなる。既に論じた通り、一八五〇年代後半のボードレールにとって、卑近な対象をそのまま描き出すレアリスム絵画の動向は、伝統的な規範の下に隠蔽されていた生の現実を露呈させるという意義を担っていた。しかし晩年のボードレールは、自発的な印象や感情の表出という主観性さえも、クールベの絵画に認めていたのではないか。さきの引用で、シヤンプルーリがかつて用いた「誠実さ」(sincerie)(41)と「語を想起させるような」、「単純さ」(simplicite)及び「率直さ」(franchise)と「二つの語が、肯定的に使われていることに注目しよう。ボードレールがクールベの芸術に最終的に見出したのは、現実を機械的に再現する能力ではなく、むしろ自らの感情を「率直に」発露させながら、現実との関係を打ち立

てる能力だったのである。

勿論我々は、クールベが「想像力」を犠牲にした画家の一人である以上、ドラクロワやギース⁽⁴²⁾ほどの評価をボードレールから受けるには至らなかつたという事実を、忘れるべきではない。しかしクールベの「反動」は、一技術に過ぎない写真が行う非人称的な再現とは次元の異なる「確実に必要なもの」として、ボードレールの目には映っていたのである。彼のこのような芸術観は、『画家たちと腐蝕銅版画家たち』の五年前、一八五七年に発表された『フランスの風刺画家たち数人』(Quelques caricaturistes français)の次の部分によつても、裏付けられると思われる。

『民衆の情景』の幾つかのものは確かに快い。そう言わねば、ダゲレオタイプの残酷で驚くべき魅力をも否定しなければならぬだろう。しかしモニエは、何一つ創造できなければ、理想化もできず、案配する術も心得ていないのだ。〔……〕重箱の隅をつつくような鉛筆運びの精密さにもかかわらず、思念には漠然としたところが残っている。モニエは奇妙な能力を持つているが、彼の能力はそれだけだ。それは鏡、考えもせず、通行人を映すだけで満足するような鏡の冷たさ、透明さなのである。』(557-558)

ここでボードレールは、アンリ・モニエの『民衆の情景』(二八三〇)をダゲレオタイプにたとえ⁽⁴³⁾、それが対象を精密に再現するだけで、主観的な要素を全く付与していないと攻撃している。近代資本主義社会を特徴付けるアウラの喪失を加速させる写真の本質を、ボードレールが嗅ぎ取っていた証とされる⁽⁴⁴⁾この部分において、彼がダゲレオタイプの映像にある種の「驚くべき魅力」は認めるものの、同時にそれは「残酷」だと形容して強い抵抗感をも示していることを、我々は見逃すべきではないだろう。ボードレールのこうした態度は、細部にわたる鮮明さの余り無味乾燥な外観を呈するダゲレオタイプがすたれ、湿式コロディオ法が主流となる一八六〇年代に入つても、大きく変わることはなかつた。最晩年のボードレールは、母親宛の手紙の中で、彼女の「正確だが、デッサンの『ばかし』がある肖像画」⁽⁴⁵⁾を持ちたいと述べているが、その裏には、「全てのいばや鈍、全ての欠点、顔の全ての下品さが、非常に目立ち、非常に誇張されているような映像を、良

い映像と取り違えている」写真家たちへの反発が隠されていた⁽⁴⁶⁾。ボードレールが写真に対して終生とり続けた態度は、確かに「アンビヴァレント」なもの⁽⁴⁷⁾だったが、主観的な要素を抜きに、「冷たい鏡」の如く映すだけで満足するような面を許容することは、決してなかったのである。

結語

「一八五九年のサロン」におけるボードレールのレアリスム批判は、「想像力」理論との対立図式の下でのみ行われているように見えるため、そこに込められた様々なニュアンスが看過されがちである。序でも触れたように、彼の美術批評にはレアリスムやクールベに直接言及した文章が余り見られないことが、その大きな要因である。しかしこれらの文章も、同時代の画家たちや、新たに台頭してきた芸術ジャンルに対して下された評価と比較・照合しながら再検討すれば、また違った意味合いを帯びるに違いない。

本稿ではこのような意図に基づいて、まず第一節では、「自然も現実も醜い」ことを認識できていない大半の風景画家たち、即ち「自称レアリスト」へのボードレールの批判的態度が、レアリスム派のシャンフルーリと実は相通じるものであったことを考察した。次に第二節では、伝統的な規範に従って現実をひたすら理想化しようとするアングルへの厳しい批判に対するさせるかのように、醜い現実と直面しつつそれらを描き出すクールベの姿勢を、ボードレールが「有益な反動の精神」と評価していたことを確認した。更に第三節では、件のレアリスム批判の直前で展開されている、有名な写真批判論を多角的に分析した。写真に芸術性を一切認めず、それが芸術に及ぼす悪影響を強調するボードレールの論法は、レアリスムに関して、主観性を表出し得る限りでの意義を認める記述も結局残すこととなった。最後に第四節では、以上のようなクールベ観、及びレアリスム観が晩年まで引き継がれていたことを、エッチングについての論考等を検証することによって論じた。

ボードレールがその美術批評で提唱しようとした真の「レアリスム」とは、客観に対する主観、或いは模倣に対する創造という単純な図式に安住することなく、芸術家と現実との直接的な関係を、彼の言葉を借りるならば「率直に」打ち立てる試みであった⁽⁴⁸⁾ことは、以上の議論で解明できたと思われる。今後の課題は、彼が文芸批評において展開したレアリスム観を考察した上で、本稿で明らかにした思想との関連性を詳細に検討することであろう。それらの問題に関しては稿を改めて論じることとしたい。

註

ボードレールの文章に関しては、次のプレイヤッド版から引用する。Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t.II, Gallimard, 1976; *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, 2 vols., Gallimard, 1973. 引用箇所は、(100)・(C2:300)のように巻数及び頁数を示す。訳文は全て筆者自身のものであるが、阿部良雄訳『ボードレール全集』全六巻(筑摩書房、一九八三、一九九三年)を適宜参考にした。なお、引用文中の『』を付けた部分は、原則として原文の著者による強調である。

(1) レアリスムの書誌的な詳細に関しては、主に次の二冊を参照した。Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*, Oxford University Press, 1937; 山川篤『フランス・レアリスム研究——一八五〇年を中心として』、駿河台出版社、一九七七年。

(2) 例えば鈴木啓一は、ボードレールが批判する直接の対象の一つとして、「レアリスム」誌一八五七年三月十五日号に掲載された、ジョン・ヴェグステールことエドモン・デュランティの「芸術、自然そして嘘」と題された文章を挙げている。デュランティはそこで、「生は醜い、自然は醜い、現実が醜い」と叫びながら、想像力の働きによって「怪物」たちを次々に生み出す人間と、「在るものを、在るものだけを愛でたまえ」と叫ぶ「自然主義者」とを対置し、後者の優位性を主張している(鈴木啓一「ミメシスと想像力——ボードレール『一八五九年のサロン』を中心に」、小林康夫・松浦寿輝編『イメージ——不可視なるものの強度』、東京大学出版会、二

〇〇年、一一一―一一二頁)。デュランティが様々な署名の下、「レアリスム」誌に発表した記事の詳細に関しては、Marcel Crouzet, *Un Méconnu du Réalisme: Duranty(1833-1880)*, Nizet, 1964, pp.66-74.

(3) これについては、拙稿「ボードレールの美術批評——『ロマン主義』と『現代性』」(以下、拙稿(二〇〇〇)と略記)、『美学』第一〇一号(二〇〇〇年)、美学会、一七―一八頁で詳しく論じた。また、エドガー・アラン・ポアの「想像力」概念と比較しながら考察した論考としては、伊達立品「ポアとボードレールにおけるイマジネーション概念」、『美学』第一九一号(一九九七年)、一三―一四頁が、筆者の解釈とは異なる部分もあるが注目に値する。

(4) 両者間の書簡が一通も残っていないこともあり確言は難しいが、一八四八年前後には最初の出会いがあったとされる。シャンフルーリも含めた三人の交友関係に関する最新の研究としては、Michèle Haddad, *(Baudelaire et Courbet: Quelques précisions)*, *L'Année Baudelaire*, No.3(1997), Klincksieck, pp.35-49.

(5) 前回のサロン(一八五七年)に出品した『セーヌ河畔の令嬢たち』が酷評を浴びたことが、大きな要因とされている。

(6) 代表例としては、Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, 1987, pp.83-87. 十九世紀フランスにおいて歴史画内部に起こった変質、及びそのヒエラルキーの下落過程を再検証した研究としては、鈴木杜幾子「フランス絵画の『近代』——シャルタンからマネまで」、講談社、一九九五年、第四章以降を参照。

(7) 例えばジュール・カスタニヤリは、風景画の流行を人類の進歩の兆候と認めている。Jules Castagnary, *(Philosophie du Salon de 1857)*, *Salons(1837-1870)*, t.1, Charpentier, 1892, pp.4-5, 12-13. またゴンクール兄弟は、十九世紀に残された芸術の可能性はまさに風景画にあると主張していた。Edmond et Jules de Goncourt, *(La peinture à l'Exposition universelle de 1855)*, *Arts et artistes, textes réunis, annotés et présentés par Jean-Paul Bouillon, Hermann, 1997, pp.208-209.*

(8) ドラクローワを評価する際に用いられた表現(624)。拙稿(二〇〇〇)一八頁も参照。

(9) 「一八四六年のサロン」の中でボードレールは、ルソーをカミーユ・コロロと並んで「風景画の美の諸条件を満たす」芸術家と見なした上で、「自然への深く真面目な愛情」を持ちつつ「タブローに自らの魂の多くを混ぜる」、「絶えず理想へと導かれる自然主義者」であると称賛していた(484-485)。一方コロロに対しては、「一八五九年のサロン」においても、「構成の深い感覚を持ち続け」、「省略的に、大まかにデッサンする」彼の風景画には、「誤ることなき調和の厳格さ」が見られる(603)と高い評価が与えられている。なお稲賀繁美は、風景画家たちに対するボードレールのこのような主張の変化を、「個人的で新奇な価値観を表現しようにも、それを表現すべき語彙が既存の批評言語範疇に属しているがため」に生じた齟齬と解釈しているが、「錯乱」とまで断罪するその見方には筆者は賛成できない。稲賀繁美「絵画の黄昏——エドゥアール・マネ没後の闘争」、名古屋大学出版会、一九九七年、二九八―三

〇〇頁を参照。

- (10) 正式題名は「オルナンにおけるある埋葬式の、人物像による『歴史画』」(強調筆者)。
- (11) 例えは、Françoise Gaillard, 《Gustave Courbet et le réalisme. Anatomie de la réception critique d'une oeuvre: Un Entrement à Ornans》, *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, pp.978-996.
- (12) 様々な批評記事及びその関連性を綿密に調査した最近の研究としては、次の二つが挙げられる。Christine Segnier, *Courbet, un émetteur au Salon*, Séguier, 2000; 西山恒彦「十九世紀レアリスム生成過程における「オルナンの埋葬」への同時代批評の論争」、『芸術・メディア・コミュニケーション』第一号(二〇〇二年)、日本大学大学院芸術学研究科、三七―五〇頁。
- (13) Théophile Gautier, 《Salon de 1850-1851》, *La Presse*, 15 février 1851. 次の書より引用。T. Gautier, *Critique d'Art. Extraits des Salons(1833-1872)*, textes choisis, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard, Séguier, 1994(=GC4), pp.135-136.
- (14) Champfleury, 《Les Intelligences d'aujourd'hui, Peintres, Musiciens et Poètes》, *Le Messager de l'Assemblée*, 26 février 1851. 後に加筆・修正された次の版より引用。Champfleury, *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui*: Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet(1861), Slakine Reprints, 1968, pp.239-242.
- (15) このような肖像画を理想とする見方は晩年の写真観に引き継がれる。第四節を参照。
- (16) 「一八四六年のサロン」では、折衷主義者は「不偏不党性」に満ちている反面「情熱」を欠いていると、基本的に糾弾されている(473)。
- (17) 同様の視点からのアングル批判は、「一八五五年の万国博覧会」にも見られる。ボードレールはそこで、アングルの描くナポレオン一世には、「一般に彼の同時代人や歴史家たちが付与する叙事詩的で運命的な美を少しも見出せなかった」と不満を漏らした後、「この点で私と同意見である大衆は、自分たちが特に好む英雄を、……」様式の熱烈な愛好家には悪いが、現代の列神式の美観を全く損ねはしない、あの鉄灰色の歴史的な軍用外套を着た以外の姿では、殆ど思い浮かべない」と主張していた(588-589)。「現代」||「同時代」の「英雄」には「叙事詩的な美」を付与し、「歴史的な」服装をまとわせるべきだということこの思想は、芸術家は主題の「詩的な性質」を抽出せねばならないという考えとともに、後年の「現代性」をめぐる議論(拙稿(二〇〇〇)、二〇〇頁)へと発展する。また、初期のサロン評における思想との関連については、拙稿「モデルニテあるが故に——ボードレール『現代生活の画家』を読む」、『文芸学研究』第七号(二〇〇三年)、文芸学研究会、一―四頁を参照。
- (18) Champfleury, 《L'aventurier Challes》, *Le Réalisme*(1857), Slakine Reprints, 1993, p.91.
- (19) *Ibid.*, p.92.
- (20) 写真家と画家とをこのように対比させるのは、当時の紋切り型だった。村山康男「第二帝政期フランスの写真家E・ドイスアリの写

- 真美学——*L'Art de la Photographie*を中心として」、【ポイエーシスの同一性と差異性】(昭和六〇・六一・六二年度科学研究費補助金研究成果報告書、研究代表者 藤田一美)、一九八八年、一三三及び一三九頁。
- (21) Champfleury, *Le Réalisme*, pp.92-93.
- (22) *Ibid.*, p.93.
- (23) もっともシャンフルーリは、この立場から、芸術家の「想像力」を重視する主張を唱えるまでには至っていない。そのような彼とポードレルとの間には、ルソーやアングルらに対する評価にかなりの相違点が見られる。「一八四六年のサロン」の校訂版に編者が付けた解説の、次の部分も参照。Baudelaire, *Salon de 1846*, texte établi et présenté par David Kelley, Oxford University Press, 1975, pp.102-104.
- (24) ヴァルター・ベンヤミン、久保哲司訳「写真小史」、浅井健二郎編訳「ベンヤミン・コレクション——近代の意味」、ちくま学芸文庫、一九九五年、五七九頁。
- (25) 「写真協会」(前節参照)から一八五四年に改組。
- (26) 一八五九年の写真展開催までの経緯については、Paul-Louis Roubert, (1859. *Exposer la photographie*), *Etudes photographiques*, No.8(novembre 2000), pp.4-21. が特に詳しく。
- (27) 展示品は第一分野(産業製品)と第二分野(芸術作品)とに大別されるが、写真は前者の第七グループ(家具・装飾品・既製服・小間物等、手工業による二次加工品が中心)に、画像複製技術の一種として分類されていた。鹿島茂「絶景、パリ万国博覧会——サン・シモンの鉄の夢」、小学館文庫、二〇〇〇年、二一〇―二三三頁。写真のこのような位置付けをめぐる当時の議論に関しては、André Rouille, *La photographie française à l'Exposition universelle de 1855*, *Le Mouvement social*, No.131(avril-juin 1985), pp.89-91.
- (28) 運営にあたっては、美術のサロンとは異なる入場口が設けられ、更には建物内での相互の行き来ができない等、二つの部門を区別する姿勢は一応保たれていた。
- (29) 一八五九年五月一六日付の手紙(ナダール宛)。「一八五九年のサロン」に関しては、殆どカタログを頼りに書き進めたとも、そこでは述べられている(CI:578)。
- (30) Richard Woodfield, "Photography and the Imagination", *Filozofski vestnik*, No.20(1999), p.272.
- (31) 阿部良雄「絵画が偉大であった時代」、小沢書店、一九八九年、一七二頁。
- (32) この運動の特徴、及びレイランダーやヘンリー・ピーチ・ロビンソンらの写真家に与えた影響に関しては、伊藤俊治「写真と絵画」のアルケオロジー——遠近法・リアリズム・記憶の変容」、白水社、一九八七年、四一―四四頁。

(33) もっともこのような批判は、ボードレールに限らず、当時のフランス、更にはイギリスでも多く見られたものであった。オルセー美術館で開かれた展覧会のカタログの、以下の解説部分を参照。Quentin Bajac, *Tableaux vivants, Fantaisies photographiques victorienes*(1840-1880), Réunion des musées nationaux, 1999, pp.19-22.

(34) 一八六〇年二月十八日付の手紙(アルマン・フレース宛)では、「哲学的芸術」の中で非難の対象となるリヨン派の画家ルイ・ジャンモの、「ある魂の歴史」が写真に撮られているかを尋ねている(Ci:677)。

(35) Gautier, *Exposition photographique*, *L'Artiste*, 8 mars 1857, 十九世紀フランスの写真をめぐる様々な議論を集めた次の書から引用。
La Photographie en France, Textes & Controverses: une Anthologie(1816-1871), Collection dirigée par A. Rouillé, Macula, 1989, p.284.

(36) *Ibid.*, pp.284-285.

(37) Gautier, *Salon de 1857*, *L'Artiste*, 5 juillet 1857(GC4, p.242)。ジェロームは前年にエジプトを旅しているが、「自由の女神」の彫刻家として後に有名になるオーギュスト・バルトルデイが、専属写真家として随行していた。Hélène Lafont-Couturier, *Gerôme, Herscher*, 1998, pp.20-21.

(38) 故に、「一八五九年のサロン」における彼の写真批判は、一九世紀フランスの写真美学に顕著な「犠牲の理論」とは無関係である。写真は全体的効果のために細部を取捨選択して自然を再現しており、そこには写真家の気質と個性に基づいた解釈も刻印されているというこの理論については、註(20)に挙げた村山論文に詳しい。しかしその中の、「ドラクロワやボードレールは写真が細部を省略するとは考えておらず、写真に藝術の地位を与えてはいない」という記述(一一三頁)は、正確さに欠ける。確かにドラクロワは、村山が別稿で考察した通り「犠牲の理論」を写真批判の有力な武器としているが(村山康男「E・ドラクロワの写真観」、『東京大学文学部美学芸術学研究室紀要・研究』第六号(一九八七年)、六九〜八八頁)、ボードレールはこの理論に基づいて写真の非芸術性を主張した訳ではない。但し、晩年の写真観に関しては事情が異なる。註(46)を参照。

(39) この点に関する稲賀繁美の詳細な分析は正しい。稲賀、前掲書、二七七〜二八〇頁を参照。

(40) 「写真がその複製の機械的な正確さで大衆を魅了している現在、自由な気まぐれやビトレスクな空想への傾向が芸術に姿を現すのは当然のことだった。鏡的道具の実証主義に反発しようとする欲求から、何人かの画家が腐蝕銅版画のニードルを握り、魂のない平凡な作品が壁を覆うのになんぞりしていた才能ある者たちが集まって、『腐蝕銅版画家協会』は誕生したのである。」(Gautier, *Un mot sur l'eau-forte*)、『腐蝕銅版画家協会——フランス十九世紀のエッチング』、町田市立国際版画美術館、一九九二年、八六頁。佐川美智子訳(七六頁)も参考にした。

(41) 「芸術においては、私は『誠実な』しか認めな。」(Champfleury, *Le Réalisme*, p.3)

- (42) ギースに備わる能力は「天才」(genie)とされているが、その機能は「想像力」と殆ど同じである。拙稿(二〇〇〇)、二二頁を参照。
- (43) モニエの芸術を写真にたとえるのは、当時の常套句だった。ゴッティエも、彼の徹底した写実趣味を「知的写真術」と半ば揶揄してゐる。Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, The University of Chicago Press, 1982, pp. 118-120. (高山宏訳「人間喜劇——十九世紀パリの観相術とカリカチュア」、ありな書房、一九八七年、一七〇—一七二頁。)
- (44) ベンヤミン、久保訳「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」、前掲訳書、四六七—四六九頁。
- (45) 註(15)を参照。
- (46) 一八六五年一月三日付の手紙(C2354)。同様の心情は、一八六三年一〇月六日付の手紙(エティエンヌ・カルジャ宛)の中の、「写真では完璧ということは不可能だ」という、強調された一文にも顕著である(C2322)。そして、全ての細部を否応なく誇張して再現してしまう写真には逆に「完璧」はあり得ないという、これら晩年の手紙に見られる思想は、「一八五九年のサロン」中の写真批判とは異なり、註(38)で触れた「犠牲の理論」の影響下にある。
- (47) 西村清和「写真という物語」、『美学』第一八五号(一九九六年)、二頁。
- (48) 「哲学的芸術」の冒頭で、「現代的な発想による純粹芸術」とは、「同時に対象と主体とを、芸術家外部の世界と芸術家自身とを含むような、暗示的な魔術を創造することだ」(398)と述べられていることも、我々は忘れるべきではないだろう。もつとも、ボードレールにとって真の意味で「暗示的な魔術」を創造し得るのは、「想像力の殺戮者」クールベではなく、ドラクロワやギースであったことは言うまでもない。