

# 写真・リアリズム・想像力

## 後期ボードレール美学の一断面

海老根 龍介

『1859年のサロン (Salon de 1859)』の第二章「現代の公衆と写真 (Le public moderne et la photographie)」が、写真をめぐってなされた当時の論争における反写真派の代表的見解として美術史・写真史の記述に引用されるとき、現実の機械的複製が芸術に及ぼす悪影響を鋭くえぐるボードレールの立場がしばしば強調される<sup>1</sup>。それはそれでももちろん間違いではないのだが、ボードレール研究者がこうした議論を無条件に受け入れ、客観的再現と主観的創造という二項対立の枠組みの中で、彼が後者を擁護したのだと結論付けて事足りりとするのであれば、それは怠慢のそしりを免れまい。このような抽象的な図式に整理する前に、一方でこの時代の論争的文脈との、他方でボードレール自身の美学的主張との関連においてテキストを検討し、いかなる理由で詩人が写真を批判せざるを得なかったかを見定める作業が、まずは不可欠のはずだ。不思議なことに、このような試みはこれまであまりなされてこなかった<sup>2</sup>。我々が以下で行うのは、ボードレールが写真に対して示した態度の意味を、同時代的文脈の中で確定することを通して、客観性に対する主観性の擁護者というボードレール像を相対化することである。ボードレールの主張をある

---

<sup>1</sup> 代表的なものとして、Aaron Scharf, *Art and Photography* (1968), Penguin Books, 1983, p.144-146 を挙げておく。

<sup>2</sup> 数少ない近年の試みとして、ジェローム・テロの研究が挙げられる。テロは、1993年に出版された著書において、詩人が1859年に書いたと見られるナダール宛て書簡のうちに、写真と芸術をめぐるボードレールの思索を跡づけ、最近発表された論文では同じくナダールに献じられた『悪の華』第二版所収の詩篇「好奇心の強い男の夢 (Le Rêve d'un curieux)」に関して、同様の試みを展開している。ただし、テロの考察は写真と関連付ける必要のない記述に、無理やり写真への暗示を読もうとする強引さが目立ち、やや説得力に欠ける。(Jérôme Thélot, *Baudelaire, violence et poésie*, Gallimard, 1993, p.251-257; «Le Rêve d'un curieux ou la photographie comme Fleur du Mal», *Études photographiques*, n°6, mai 1999, p.5-21.) また以下のスーザン・ブラッドの論考も、ボードレールと写真との関わりを明らかにすることを試みているが、最終的に目指すところがベンヤミンへの批判ということもあり、歴史的検証を欠いた観念的なものであるという印象は否めない。Susan Blood, *Baudelaire and the Aesthetics of Bad Faith*, Stanford University Press, 1997, Chapter 5: «Baudelaire Against Photography: an Allegory of Old Age», p.150-172.

具体的状況における美学的選択と捉え、その具体性の中からボードレール美学の普遍的射程を導き出すことが目指されることになる。

### 芸術の下女としての写真

1859年にボードレールが写真に対する警戒感を表明した大きな理由の一つは、「フランス写真協会(Société française de photographie)」主催の第三回展覧会が、この年初めて美術サロンと同時に同一の建物で開催されたことにある<sup>3</sup>。1855年の万国博覧会にも写真は展示されたが、このときは産業製品という扱いであった<sup>4</sup>。写真をサロン展示の一部門に加えようとの主張は、すでに1850年代初頭からなされてはいたが、1856年11月に行われた協会の総会を境に運動はにわかに高まりを見せる。きっかけを作ったのは、この時点でまだ協会に加盟していなかったフェリックス・トゥルナションことナダールである<sup>5</sup>。総会直前の11月5日、ナダールは協会に宛てて書簡を送り、美術サロンのプログラムに写真を加える必要性を訴えた。協会側は、ポール・ペリエなどの写真家に、ドラクロワやテオフィル・ゴーティエを加えた委員会を組織し、早速ナダールの提案の検討に入る。この委員会の報告に基づき、美術行政府に写真をサロン展示の対象として認めるよう働きかけていく方針を、翌年協会は正式に決定するのである。ナダールらによる運動は芸術と写真との間の垣根を低くする上で、公衆の間にも大きな影響を及ぼした。第二帝政政府と距離のあったナダールは、協会のメンバーに行政との折衝を任せ、自らはジャーナリズムで写真の芸術性を訴える論陣を張る。協会のメンバー

<sup>3</sup> Paul-Louis Roubert, «1859. Exposer la photographie», *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, p.5-21. 1859年の写真展開催に至るまでの道筋にはいまだ不明な点も多いが、最近発表されたルベールのこの論文は、「フランス写真協会」の内部文書など一事資料を幅広く渉猟しながら、現時点での研究成果を説得力をもって提示している。

<sup>4</sup> 1855年の万国博覧会における写真の展示、またそこでなされた写真をめぐる議論については、André Rouillé, «La photographie française à l'Exposition universelle de 1855», *Le Mouvement social*, avril-juin 1985, p.87-103 を参照。

<sup>5</sup> ナダールがそれまで距離を置いていた「フランス写真協会」に接近し、写真の地位向上を目指す運動を推進した理由として、当時、弟のアドリアン・トゥルナションとの間に確執があったことが挙げられる。アドリアンは兄と袂を分かち、独自の写真スタジオを開くのだが、この際ナダールの名を使用しようとした。写真の領域において権威あるサロンを開催し、そこで成功することは、フェリックスの名声を確認たるものとして、ナダールという名の正統性が自分にあることを、世に知らしめることに役立つと考えたのである。(Roubert, art.cit., p.8-10 を参照。)

であり、ナダールの友人でもあるゴージェは、当時もつとも力のあった批評家の一人だが、1856年末から1857年にかけて、『芸術家(L'Artiste)』誌に写真肯定の主張をたびたび掲載し、協会の援護射撃を積極的に買って出ている。1857年のサロンに写真の展示を行うことは叶わなかったが、この年行われた協会主催の二回目の写真展は非常に好評を博し、三ヶ月の会期延長を見ることになった。ナダール自身は次第に運動に対する興味を失っていくが、1859年に美術サロンと隣り合わせでの展覧会開催にこぎつけたのは、ジャーナリズムを通じての公衆に対する直接的働きかけによる面も大きい。実際の運営にあたっては、美術サロンとは別のところに入り口が設けられ、しかも内部で相互の行き来ができないなど、美術と写真の区別は截然と保たれていたのだが、ナダールやゴージェと親交のあったボードレールにしてみれば、友人たちのキャンペーンが功を奏して、いよいよ美術の領域に写真が侵入してきたとの印象を持つのも無理はなかった。

『1859年のサロン』執筆にあたって、ボードレールは実際に会場を訪れたのは一回だけで、あとはカタログを参考にしながら書いたと告白している<sup>6</sup>。これが正しいとするなら、わずか一回の機会に隣の写真展にまで足を運んだ可能性はきわめて小さい。「現代の公衆と写真」が出展作品への論評を一切含まないのは、実際に展示を見ていないからだといって、ほぼ間違いはないように思われる。ボードレールの関心は、個々の写真の評価にではなく、影響力を増してきた写真が社会や芸術に及ぼしつつある変化に警鐘を鳴らすことにあった。カルト・ド・ヴィジットと呼ばれる安価な名刺型肖像写真やステレオスコープによる猥雑写真の広がりと言及しているところなど、写真の流行を一つの社会現象として捉えようという意図が働いているようで興味深い。この点についてここでは深く立ち入らない<sup>7</sup>。さしあたり問題にしたいの

---

<sup>6</sup> 1859年5月16日付のナダール宛て書簡。Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Bibliothèque de la Pléiade, 2t., 1973, t.1, p.573.

<sup>7</sup> 狭義の芸術論としてではなく、芸術の領域も含めた社会全体の現象として黎明期の写真の広がりを分析したものとしてエリザベス・アン・マッコリーの著作を挙げておく。Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness, Commercial Photography in Paris 1848-1871*, Yale University Press, 1994. マッコリーには他にカルト・ド・ヴィジットを考案し大流行させたアンドレ＝アドルフ・ディズデリを独立して論じた画期的著作もある。McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography*, Yale University Press, 1985. 社会現象としての写真とボードレールとの関わりを扱った研究はまだ少ない。1998年9月にパリ第四大学に提出したDEA論文において、筆者はボードレールと肖像写真との関係について、社会的側面を考慮しつつ考察を試みた。Ryusuke Ebine, *Réalisme, photographie et notion de progrès, essai sur Baudelaire, mémoire*

は、写真と芸術の相互接近に対して、ボードレールのとった厳しい姿勢である。ボードレールは、写真が芸術性を獲得しようとする試みの愚かしさを、次の極端な例が示す滑稽さを通して指摘する。

奇妙で嫌らしいことが出現しました。いかがわしい男といかがわしい女を組み合わせ配置し、謝肉祭のときに肉屋や洗濯女がするような妙な恰好をさせた上、これらの「主人公たち」に撮影に必要な時間、場面に合わせてしなをつかったのを続けるよう頼んで、古代史の悲劇的な場面や優美な場面を表わして得意になっていたのです<sup>8</sup>。

おそらくボードレールは、1857年に、スウェーデン出身のイギリスの写真家オスカー・ギュスタヴ・レイランダーが撮影した『生の二つの道 (*The Two Ways of Life*)』をどこかで目にして、それを念頭においているのに違いない。『生の二つの道』は、主題といい構図といい、写真独自の性質を極力否定し絵画に近づこうという欲求が、もっとも端的に現れた作品の一つである。二人の息子が家族を離れて都会に出る。父親の助言に真剣に耳を傾けている方の息子の前には正しい労働が待っており、今一方の前には無為と墮落の生活がある。レイランダーは明確な寓意性を持つ主題を表現するために、モデルたちに歴史劇のような衣装を着せ、イコノロジーの約束ごと通りの姿勢を取らせた。実在のモデルや背景を用いて絵画的場面を再現するこうした「活人画 (*tableaux vivants*)」は、ウィリアム・レイク・プライスやヘンリー・ピーチ・ロビンソンなどの写真家によって、19世紀の半ば以降主にイギリスで活況を呈したものである<sup>9</sup>。しかし、絵画に接近する試みの極端な例である「活人画」の滑稽さを嘲るだけで、写真が芸術性を持つ可能性をすべて切って捨てる

---

de DEA, Université de Paris IV, 1998, p.40-58.

<sup>8</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 2t., t.II, p.617. 以下ボードレールからの引用はすべてこのプレイヤード版に従い、一巻を *OCI*、二巻を *OCII* と略記する。ただし、「現代の公衆と写真」については、初出の *Revue française* 誌に基づき、詳細な注解を付したルベール校訂によるテキストが1999年の *Études photographiques* 誌第6号に掲載されており、折にふれ参考にしたことを記しておく。(«Le public moderne et la photographie», éd. Paul-Louis Roubert, *Études photographiques*, n°6, mai 1999, p.22-32.)

<sup>9</sup> 「活人画」については、1999年にオルセー美術館で行われた展覧会に際して刊行された以下のカタログが、簡にして要を得た解説とともに豊かな実例を示してくれて貴重である。Quentin Bajac, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienne (1840-1880)*, Catalogue de l'exposition organisée au Musée d'Orsay du 1<sup>er</sup> mars au 6 juin 1999, Réunion des musées nationaux, 1999.

ボードレールのやり方が、フランスの写真推進派に対する有効な反論であり得たとは思えない。当時のフランスにおいて、「活人画」は何よりもまず英国写真の特徴として認識されており、写真一般を積極的に擁護する論者でさえ、その滑稽さを糾弾することが多かったからである<sup>10</sup>。写真が複製技術であることを基本的には承認しつつ、照明の当て方やアングルのとり方、細部をあえて「犠牲(sacrifice)」にする手法を通じ、写真家が対象に個人的感覚を付与することをもって、写真の芸術性の証しとする同時代の多くの議論に対して、ボードレールの側に回答を試みようという意図は感じられない<sup>11</sup>。もっとも、これをボードレールの落ち度というのは、必ずしも当たっていないだろう。彼の主張の核心は、どんな工夫や理由付けを施そうと技術は技術にすぎず、そこに芸術性を認めるのは誤りだということにある。写真の芸術性についての細かい議論に参画すること自体ボードレールから見れば道に外れたことであり、そもそもナダールやゴッティエによってある程度事情に通じていたとはいえ、個別の論点を彼が正確に把握していたとも思えない。写真の芸術性に関してはこれを全否定することで処理し、芸術ならざる写真が芸術の領域に侵入することで生じる影響に焦点を当てたところに、ボードレールの選択の意義を見る方が生産的である。

写真によって引き起こされた芸術の危機とは、それではどのようなものだろうか。この問いに対して、ボードレールは写真の果たすべき役割を限定するという、一見遠まわしなやり方で答えようとする。

もしも写真が芸術の諸機能のいくつかにおいて、芸術の代行を務めることを許されれば、群衆の愚かしさに自然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るかすることでしょう。したがって、写真は本当の義務に戻らなければならないのですが、その義務とは諸科学と諸芸術の下女になること、それも、文学を生み出しもしなければ、その地位を奪うこともなかった印刷術や速記術のような非常に控えめな下女になることです<sup>12</sup>。

よく知られているように、『1859年のサロン』において、ボードレールが芸

---

<sup>10</sup> たとえば、Louis-Guillaume Figuiet, *La Photographie au Salon de 1859*, Hachette, 1860, p.30.

<sup>11</sup> 1850年代の写真をめぐる議論の大筋は、アンドレ・ルイエの編になる同時代の議論のアンソロジーを読むことで得られる。André Rouillé(éd.), *La Photographie en France, textes et controverses : une anthologie (1816-1871)*, Macula, 1989, p.182-295.

<sup>12</sup> OCII, p.618.

術のもっとも重要な要素と考えるのは、「想像力(imagination)」である。この語を正確に定義するのは難しいが、ここでは対象をそのまま再現する「模倣(mimesis)」の対概念として、芸術家が自らの責任において対象に新たな魅力的相貌を与える能力だと、とりあえず考えておこう<sup>13</sup>。写真が技術である以上、ここに「想像力」を認めることはできない。写真は諸科学および諸芸術の下女(servante)として、あくまでも補佐役に徹するべきである。ごく大まかにボードレールはこう考えているようだ。ところが、1850年代の文脈に置いてみたとき、この主張を写真に好意的な言説から区別することは意外と難しい。芸術における写真の意義を認める論者にしても、写真があれば絵画はいらない式の極論を述べるものなどいるはずもなく、代わりに絵画の補佐役としての写真の有効性を強調する姿勢が、しばしば見られたからである。実際、ボードレールが読んで反発を覚えたマクシム・デュ・カンの詩集『現代の歌(Les Chants modernes)』には、絵画を助ける存在としての写真の価値を高らかに宣言した箇所があることが、すでに指摘されている<sup>14</sup>。したがって、問題は「諸芸術の下女になる」とは具体的に何を指すかということになるが、この点に関するボードレールの立場がはっきりとしない。引用文の直後の箇所では、写真の果たし得る役割の具体例がいくつか列挙されるのだが、その中で芸術に関わるものといえば、「崩れ落ちようとする廃墟を、時間が貪り食う書物や版画や原稿を、その形態が消え失せようとする貴重な物、我々の記憶の保存所の中に一つの場を要求する貴重なものたちを、忘却から救う<sup>15</sup>」ことだけであり、これも第一義的には芸術の保存に関わることで、芸術行為

---

<sup>13</sup> 『1859年のサロン』でボードレールが提示する「想像力」の概念は、さまざまな淵源が絡み合う、複雑かつ動的なものである。この点に関して、鈴木啓二氏の次の論考を参照。鈴木啓二、「ミメシスと想像力 — ボードレール『1859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、2000年、105-125頁。「想像力」の問題については、論文の終わりでもう一度ふれる。

<sup>14</sup> Yoshio Abé, «Baudelaire et Maxime Du Camp», *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, p.275-276。「蒸気(La Vapeur)」と題された詩の中に、擬人化された写真が自らの効能を語る箇所がある。(Du Camp, *Les Chants modernes*, Michel Lévy, 1855, p.269-270.)この時代の写真と絵画の関係を考えるときに注意すべきなのは、純粋に美学的範疇において議論が展開されるのではなく、常に科学的かつ産業的かつ社会的な「進歩」の観念との関わりにおいて語られているという点である。デュ・カンはこうした「進歩」の代表的な信奉者だった。進歩主義の問題を詳しく扱う余裕はないが、デュ・カンとボードレールの論争的文脈の解明を試みたものとして、上記阿部論文の他に次の拙稿を参照されたい。海老根龍介、「進歩と旅 — マクシム・デュ・カンとボードレール —」、『仏語仏文学研究』第17号、1998年、83-117頁。

<sup>15</sup> *OCT*, p.618.

そのものに及ぼす作用と考えることはできない。ボードレールの目指すところは、実際の創造行為の現場から「下女」を締め出すことにあったと見る方が、いっそう説得的な所以である。美術批評を執筆する際に、絵画の複製写真の恩恵を被っていたことを思えば、ボードレールが少なくとも「下女」の備忘録の役割を重視していたことは明かだ<sup>16</sup>。写真はそこでたしかに芸術を補佐する役割を果たしてはいるが、創造過程に関わり合うことは一切ない。

ところで、「芸術の控えめな下女」という表現を用いたのは、実はボードレールが最初ではない。1857年に「フランス写真協会」主催の第二回写真展が開かれたことは先に触れたが、その展覧会評の中でゴージェは「写真は芸術の非常に控えめな下女であり、その忠実な奴隷である」と記し、写真が絵画制作において果たし得る役目を具体的に列挙している。風景画家に対しては自然の景観や光の効果を、風俗画家には武器や家具装飾に加えてさまざまな人種の肉体的特徴を、考古学的画家には歴史的建造物の正確な細部を、材料として提供するものが写真であり、写真の利用により画家は煩雑な準備作業から解放されると論じられているのである<sup>17</sup>。さらに、ゴージェはこの年担当したサロン評の第一回目の掲載分において、「芸術の控えめな下女」という表現を再び用いながら、次のような写真擁護論を展開する。

写真というこの控えめな下女は、芸術のための記録を取る。芸術のために太陽は、旅行アルバムの上に、人間、動物、植物、岩、建造物、彫像、明媚な風景などを、不謬の確実さと数学的な正確さをもって描き出してくれるのだ。さしたる苦労もなく獲得した膨大な数の材料は、芸術の手の内にある。ダゲレオタイプはまた、自然を切り取り固定することで、形態や眺望や起伏について多くの秘密を明らかにするが、これらは肉眼だけではなかなか発見できなかっただろうものである。その影響は多くの作品、とりわけ風俗画に見取ることができる。自ら認めることはないが、写真は多くの生徒を抱えた指導者なのである<sup>18</sup>。

『1859年のサロン』を執筆する際に、ボードレールがこの一節を意識しなかったとは考えられない。実際、写真が旅行アルバムを豊かならしめるとは、

---

<sup>16</sup> たとえば、1860年2月18日付けでアルマン・フレースに宛てた書簡では、執筆予定の記事「哲学的芸術(L'art philosophique)」のための資料として、リヨン派の画家レイ・ジャンモの作品が写真に撮られているかを尋ねる件りがある。(Baudelaire, *Correspondance*, éd.cit., t.I, p.677.)

<sup>17</sup> Théophile Gautier, «Exposition photographique», *L'Artiste*, 8 mars 1857, p.194.

<sup>18</sup> Gautier, «Salon de 1857 (I)», *L'Artiste*, 11 juin 1857, p.190.

ボードレールも述べていることである。『1859年のサロン』の写真批判は、『1857年のサロン』におけるゴーティエの見解への回答という面を、少なからず含んでいると見てよい。ゴーティエにおいて写真が豊かにするアルバム所有者は擬人化された「芸術」である。デュ・カンが1852年から1854年にかけて分冊の形で出版した写真集『エジプト・ヌビア・パレスチナ・シリア (*Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*)』を嚆矢として、この頃、とくにオリエントの考古学的建造物や風俗風景を題材とする写真が流行するが、絵画の質の向上につながるとしてこれを歓迎するのがゴーティエの立場だ。写真を利用して成功した絵画の典型として、ゴーティエの念頭にあったのは、ジャン＝レオン・ジェロームの作品である。1840年代の末から、古代ギリシヤを題材とした「新ギリシヤ派 (*L'École néo-grecque*)」の画家として活躍していたジェロームだが、オリエントを描いた作品をはじめサロンに出品したのが、他ならぬ1857年のことであった。ゴーティエがサロン評でこれらを具体的に論じるのは、第四回目の掲載分においてだが、そこではジェローム作品の「民族学的 (*ethnographique*)」な価値が、特に強調されることになる。オリエントの風俗を比類ない正確さで描き切ったことが、絶賛の対象となるのであり、芸術の目的はあくまでも美の追求にあるのだと改めて念を押しながらも、美の枠内にある限りは、異国の人間や風習や衣装などに対して鑑賞者が抱く好奇心を満たすのは正しいことだと、ゴーティエは自らの考えを鮮明にする<sup>19</sup>。作品製作に際して、ジェロームが実際に写真を利用していたことはおそらく確実で、ゴーティエもまたこの事実を知っていた公算がきわめて大きい。1856年に画家が8ヶ月に渡るエジプト旅行を行った際、旅を写真の形で記録に収めるため、後に『自由の女神』の彫刻家として名をあげるオーギュスト・バルトルディが、専属写真家として一行の中にいた<sup>20</sup>。同年12月の『芸術家』誌に、ゴーティエはジェロームのアトリエ探訪記を書くのだが、すでにその中に写真を利用した「民族学的」絵画を賞賛する一節が含まれていたことを考えれば、写真をもとに作品の制作に励む画家の姿を、このときゴーティエが直接目撃したと想定して大過ないと思われる<sup>21</sup>。

一方、ボードレールにとって、写真アルバムによって豊かになるのは、あくまでも旅行者の記憶であって、そこに芸術との回路は設定されない。この

---

<sup>19</sup> Gautier, «Salon de 1857 (IV)», *L'Artiste*, 5 juillet 1857, p.248.

<sup>20</sup> Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme*, Éditions Hercher, 1998, p.20-21.

<sup>21</sup> Gautier, «Gérôme, tableaux, études et croquis de voyage», *L'Artiste*, 28 décembre 1856, p.34.



違いは『1859年のサロン』におけるジェロームに対する評価の違いとなって現れてくる。『イザ、皇帝かえさるヨ、マサニ死ナントスル者タチガ汝ニ挨拶ス(Ave, Caesar imperator, morituri te salutant)』という作品を論じた件りで、ボードレールは、たとえば次のように述べるのである。

これらローマ時代の闘戯が正確に表象されていること、地方色が子細にわたって観察されていること、私もそれを疑おうとは思いません。この点に関しては、いっさい疑義をさしはさまないつもりです。(それにしても、ここに網闘士がいるのなら、魚面闘士はどこにいるのでしょうか?)しかし、このような要素の上に成功の基礎を置くこと、それは不正とはいわないまでも、少なくとも危険な賭けをすることであり、頭を振って、物事がそんなふうには絶対に起こったのは確かなのかと自問しながら去っていく多くの人たちの内に、猜疑の抵抗を引き起こすことにはならないでしょうか?たとえこのような批判が不当だと仮定したとしても(というのも、一般人にはジェローム氏の内面に過去への好奇心と、食欲な知識欲を認めているのですから)、それは純粋なる絵画の享楽に、書物の該博な一ページが与えてくれる気晴らしを置きかえてしまう芸術家が、受けるにふさわしい懲罰なのです<sup>22</sup>。

ここで対象となっているのはオリエントの生活ではなく、古代ローマの闘戯の場面であるから、「民族的」というよりは「考古学的」というべきかも知れないが、さきに触れたように、これもゴーティエが期待をかけた芸術ジャンルであって、そこでは遺跡や発掘物などを記録した写真をもとに、過去の光景を正しく描き出すことが目指される。ボードレールが指摘するのは、過去であれ、異国であれ、正確な知識に基づいて他処を再現することを目指すこうした絵画の限界である。本当らしく描けば描くほど、鑑賞者の内に「物事は本当にそのように起こったのか」という猜疑の念を生じさせるというこの逆説は、つきつめれば絵画は写真ではあり得ないという一事に収斂する。現実を忠実に写し取る写真であれば、鑑賞者は眼前に再現された光景の真正さを即座に納得できるが、絵画の場合、いかに正確な知識と微細な観察に負っていくと、それが本物と変わらないことを自身で証明することはできないからだ。そのうえ、科学的正確さを誇るこうした作品が、「想像力」に基づく絵画に特有の美の衰退を促すのだとすれば、事態はさらに深刻といえる。ゴーティエにおいて、写真的真正さと芸術的美しさの幸福なる結合として称揚されたジェロームの絵画は、ボードレールにとっては、かくて二重の意味で批

---

<sup>22</sup> OCII, p.637.

判の対象となる。画家は写真的真正さのために、芸術的美しさを台無しにする危険を犯しているばかりか、そのような多大な犠牲を払った上でなおも、真正さは自らが真正である所以を証明できず、したがって、公衆の好奇心に応えるという機能を十全には果たし得ないと見なされるのである。ゴッティエが「芸術の控えめな下女」と呼びながら、その実、美の実現と知識の伝達という機能を二つながら担えるような、新たな絵画を可能にする救世主として、写真に大きな期待を寄せていたのに対して、ボードレールは同じ「控えめな下女」という表現をまったく反対の方向性を打ち出すために用いるという皮肉な態度をとる。芸術作品の制作において、写真が提示するような機械的複製への依存を一切排除し、芸術家が直接対象を捉える視線のうちに、「想像力」の飛翔の契機を求めるボードレールの姿勢を、我々はここに確認できるのだ。

#### ボードレールとレアリズム

ボードレールにおける写真と芸術との関わりをより深く理解するには、『1859年のサロン』の写真批判を、さらにもう一つ別の文脈、リアリズムの文脈に置き直す手続きが不可欠である。リアリズムの広がり写真の流行は、どちらも「想像力」を排して対象の客観的な再現を目指すという点において、根を同じくする現象だとボードレールは考える。ここでリアリズムというのは、絵画においてはクールベ、文学においてはシャンフルーリを中心に、1850年代のフランスで活躍した芸術流派を指し、スタンダール、バルザックから社会主義リアリズムまでを包含する芸術概念としてのそれではない。1840年代以来、ボードレールはこのグループと行動をともにすることが多かったが、1855年に発表した万国博覧会の展覧会評では、「実証的で直接的な外的自然」を描くために「想像力」を犠牲にしているとクールベを批判しているし<sup>23</sup>、同年あるいは翌年に、グループ全体との対決姿勢を示すために「リアリズムあるが故に (*Puisque réalisme il y a*)」という記事を準備していたことが、草稿の存在によって知られもしている<sup>24</sup>。こうしてグループと完全に袂を分かったボードレールが、「想像力」理論をもってこれを徹底的に攻撃したのが『1859年のサロン』というテキストであり、具体的に名前が挙げられているわけで

<sup>23</sup> OCII, p.585-586.

<sup>24</sup> OCII, p.57-59.

はないが、そこで最大の敵と見なされているのはクールベだと思えるのが、一般に取られている見解である<sup>25</sup>。

たしかに、次のような一節を読めば、リアリズムに対するボードレールの不信感がはっきりと見て取れる。

近年私たちは無数の異なったやり方で、次のように言われるのを耳にしたものです、「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、素晴らしい勝利も存在しないのです。」そして、芸術の敵であるこの教義は、絵画のみならず、あらゆる芸術に、小説や詩にさえも適用されると主張していたのです。自然にかくまで満足しているこれらの教条主義者に対して、想像力をもった人間なら確かに次のように応じる権利を持ったことでしょう、「私は在るところのものを描くのは無用で退屈なことだと思います、というのも、在るところのもので私を満足させてくれるものは何もないからです。自然とは醜いものです、そして私は幻想の生み出す怪物たちを実証的な卑近事よりも好むのです<sup>26</sup>。」

鈴木啓二氏は、この文章が批判する直接の対象の一つとして、『リアリズム (Réalisme)』誌 1857 年 3 月 15 日号に発表されたエドモン・デュランティの「芸術、自然ソシテ嘘 (Ars, natura, mendaciumque)」と題された記事を挙げている。そこでは「生は醜い、自然は醜い、現実は醜い」と叫びながら、想像力の働きによって次々と「怪物」を生み出す人間に対して、「在るものを、在るものだけを愛でたまえ」と訴える「自然主義者」が対置され、後者の優位性が説かれている<sup>27</sup>。表現の類似性から見て、ボードレールがこの記事を意識していたのは確実だが、そうした具体的攻撃対象をあえて想定しなくとも、

---

<sup>25</sup> 阿部良雄氏は早くからこうした定説に異を唱え、ボードレールとリアリズムの関係について、多くの重要な指摘を残している。阿部氏の数々の業績、とりわけ次の著作には多大な示唆を受けた。阿部良雄、『群衆の中の芸術家—ボードレールと 19 世紀フランス絵画』、中央公論社、1975 年。

<sup>26</sup> OCII, p.619-620.

<sup>27</sup> 鈴木、前掲論文、111-112 頁。ただし鈴木氏の意図は、ボードレールとリアリズムの対立を強調することではなく、むしろそうした図式的理解の無効性を導き出すことにある点を付言しておく。雑誌『リアリズム』は 1856 年から 57 年にかけて、デュランティがアンリ・テュリエ、ジュール・アセザとともに発行したもので、クールベ、シャンフルーリに続くリアリズム第二世代の機関誌的性格を持っていた。ここに発表された 56 篇の記事のうち 33 篇を手がけるなど、デュランティの指導的役割は明らかだが、さまざまな偽名のもとに発表されているので注意が必要である。「芸術、自然ソシテ嘘」もジョン・ヴェグステールと署名されている。(Marcel Crouzet, *Un méconnu du réalisme, Duranty, Nizet, 1964, p.67.*)

物質に対する精神の賛美、卑近な主題への嫌悪感など、同時代のレアリスム批判の常套をここに見て取ることはたやすい。しかし、ある時期まで深く運動に関わったボードレールが、レアリスムを批判するのに「自然は醜い」という認識を持ち出すことには、若干の違和感が残ることもまた確かである。自然が醜いからこそ芸術は「想像力」に訴える必要があるというのが、なるほどボードレールの立場ではあるが、卑近な現実を卑近と知りつつあえて描いてみせるというのが、レアリスムのそもそもの出発点なのだから、自然の醜さという命題がリアリストたちに「想像力」の必要性を納得させることになるとは、到底思えないのだ。クールベの『オルナンの埋葬(Enterrement à Ornans)』を擁護するある文章の中で、シャンプルーリは、この絵が醜いにしても、それは田舎町のブルジョワという対象が醜いから醜いので、それをそのまま描いた画家に責任はないと述べているが<sup>28</sup>、ここに、対象が眼前に醜いものとして存在している以上、芸術家の役割はそれをそのまま画布に定着させることであるという、レアリスムの基本的な考え方が見て取れる。もちろんこれは、現実を無視してひたすら題材を理想化してきた従来の芸術に対する、アンチ・テーゼとして提出されているわけである。ボードレールもまた、対象を理想化して描くアトリエの慣習に対しては、アングル派の批判を通して、抵抗の姿勢をはっきりと示している<sup>29</sup>。芸術が対象とすべき事物の本性は醜いことをまっすぐ視する点では、レアリスムはボードレールの判断をむしろ共有していたというべきであり、計画中の美術評論集『審美涉猟(Curiosités esthétiques)』の構成プランとして、1857年に書かれたリストにシャンプルーリへの献辞の計画が記されていることは、1855年以降もボードレールの心がレアリスムから完全には乖離していなかったことを示している<sup>30</sup>。

ここで注意しなければならないのは、保守的な批評家の中でも、自然の客観的再現という命題を真っ向から否定するような人は、1850年代にはあまり多くはなかったという事実である。『オルナンの埋葬』が1850年暮れから1851年にかけてのサロンに出品された際、文字通り四面楚歌の扱いを受けたのは有名だが、それはこの作品が宗教画や歴史画と同じサイズの大画面で描かれ

---

<sup>28</sup> 1851年に発表された記事に加筆訂正を施した次のヴェルシオンを参照した。Champfleury, «L'Enterrement à Ornans», *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui* (1861), Genève, Slatkine Reprints, 1968, p.242.

<sup>29</sup> たとえば、*OCII*, p.583-590を見よ。

<sup>30</sup> 『審美涉猟』が1857年の時点でシャンプルーリに献じられるべく構想されていたことの意味については、筑摩書房版『ボードレール全集』に収められた阿部良雄氏による解題を参照。阿部訳『ボードレール全集』第Ⅲ巻、筑摩書房、1985年、386-387頁。

ていたという事情に因るところが大きいことは、美術史研究の文脈で繰り返し強調されてきた。ここには田舎町のブルジョワの生活も、英雄や聖人による歴史的場面と同様の価値を持つべきだという政治的挑発が込められているわけだが、そうしたイデオロギー的側面をさしあたり度外視したとしても、卑近な現実を大画面に描くということは、純美学的次元で同時代のコードをすでに大幅に逸脱していたのだ<sup>31</sup>。逆に歴史画でも宗教画でもない比較的下位のジャンル、風俗画や風景画といったジャンルでは、眼前のちょっとした光景をそのまま再現した作品が許容されていたから、日常生活の客観的再現ということは、それ自体で激しい論議の的にはなり得ない道理であった。

それならば、歴史画という概念の書き換えを狙った『オルナンの埋葬』のような巨大かつ挑発的な作品を除けば、風俗画や風景画としてリアリズム絵画は概ね好意的に受け入れられたのかといえ、必ずしもそうは言えないところに、この問題の難しさはある。リアリスムの傾向の強い群小画家を個別に論評する際には、肯定的な見解も決して少なくはなかったが、リアリズムを一つの芸術動向として扱った批評文は、1850年代の後半に至っても相変わらず攻撃的なものが大半を占めていた。注目してよいのは、攻撃の理由が、現実を再現しているだけで理想化の手続きを踏んでいないからというよりはむしろ、殊更に醜い対象を選んで再現しているという対象の選択に関わる不満である場合が多かった点である。1855年前後に『芸術家』誌でリアリズムを巡る論争が展開された際、反リアリズムの立場を採った批評家シャルル・ペリエは、たとえば次のように述べている。

もし芸術というものが理想の助けなしに存在できるとするならば、それは芸術が自然をそのもっとも高貴で美しい形態のもとに表現してくれるときだけです。醜さについていえば、芸術に関する限り、ある見方をしたときに、精神がそれを突き抜けてしまうような半透明の仮面としてのみ、醜さは存在できます。この精神が客観的なものだろうと主観的なものだろうと、画家に由来するものだろうとモデルに由来するものだろうと、それはどうでもいいのです。ある限度

---

<sup>31</sup> 『オルナンの埋葬』が引き起こしたスキャンダルについては、Thimothy J. Clark, *Une image du peuple, Gustave Courbet et la révolution de 1848* (1973), traduit de l'anglais par Anne-Marie Bony, Art Édition, 1991, p.189-242 ; Françoise Gaillard, «Gustave Courbet et le réalisme, anatomic de la réception critique d'une œuvre: Un Enterrement à Ornans», *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, p.978-996 ; Jean-Luc Maynaud, *Courbet, l'Enterrement à Ornans: un tombeau pour la République*, Boutique de l'histoire, 1999, p.23-32などを参照。クラークとメノーが社会的政治的側面からスキャンダルに迫ろうとするのに対し、ガイヤールは美学的コードからの逸脱という点からこれを説明しようとする傾向が強い。

内においてであれば、美は理想の代わりを務めることができるのですから、靈感を受けるのは美からだけという良識をリアリストが十分に備えているのであれば、彼らをいくら賞賛してもしすぎることはないでしょう<sup>32</sup>。

ここでペリエは、なぜ自分がリアリズムの運動に与し得ないのかを、実に周到に論じている。最後の一文において、「ある限度内においてであれば」と但し書きをつけているのは、「理想」を表現するような歴史画や宗教画の価値を認めているからこそで、それを侵犯しない限り、風景画や風俗画が実在する事物を再現するのは間違っていないというのである。このとき「理想」の代替としてペリエの持ち出す基準は「美」なのだが、もしそれが何かより高次の「精神」を描き出すことにつながるなら、場合によっては「醜さ」を認めることすら吝かではないとされている。実在の事物を再現するのはいいが、自然の中に美しいものがいくらも存在するのに、描くべき必然性もない醜いものを、あえて描いて何になるのかというのが、ペリエによるリアリズム批判の骨子であるようだ。

このようなペリエの主張は、1850年代のフランス絵画の動向と、実は軌を一にして出てきている。この記事が発表されてから二年後の1857年のサロンでは、多くの批評家が歴史画と宗教画の衰退とともに、風俗画と風景画の興隆ぶりを認めることになるが<sup>33</sup>、「理想」の追求を芸術の主たる目的におきながらも、身近な自然や風俗の再現にも大幅な市民権を与えるというペリエの選択は、こうした現状を追認するイデオロギーとして作用し得るものでもあった。1859年のサロン評を担当した折には、ペリエはドービニーの風景画を評して、さらに次のようにいっている。

---

<sup>32</sup> Charles Perrier, «Du réalisme. Lettre à M. Le directeur de *L'Artiste*», *L'Artiste*, 14 octobre 1855, p.86. この論争に際して、『芸術家』誌に掲載された記事としては、ペリエのもの他に以下のものがある。Édouard L'Hôte, «De l'idéalisme et du réalisme», 15 juillet 1854; Champfleury, «Du réalisme, lettre à Madame Sand», 2 septembre 1855; Fernand Desnoyer, «Du réalisme», 9 décembre 1855; Hyppolite Castille, «Paris et parisiens (V) (VI)», 2 mars-3 avril 1856, etc. この当時のリアリズム文献の書誌的詳細は、以下の二著を参照のこと。ただし、どちらも記述はやや素朴にすぎるきらいがある。Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction 1830-1870*, London, Oxford University Press, 1937; 山川篤、『フランス・リアリズム研究—1850年を中心にして』、駿河台出版社、1977年。

<sup>33</sup> たとえば、Castagnary, *Philosophie du Salon de 1857, Salons (1857-1870)*, Charpentier, 1892, p.1-65を見よ。カスタニャリはこうした動向に人類の進歩の積極的兆候を認めている。また、ゴンクール兄弟が1855年の万国博覧会に際して、すでに19世紀に残された現代芸術の可能性は風景画にしかないという見解を示していたことにも注意を促しておく。Edmond et Jules de Goncourt, «La peinture à l'Exposition universelle de 1855», *Arts et artistes*, éd. Jean-Paul Bouillon, Hermann, 1997, p.207-209.

これは真率なるレアリストの典型である。彼[ドービニー]の作品は、ありのままの自然のもっとも忠実な翻訳なのだ。(中略)彼の獨創性はすべて、画布の上に、まるで鏡から抜け出てきたような映像を定着させることにある<sup>34</sup>。

ここにおいて問題は、もはや題材の理想化か現実の再現かの対立ではなく、再現の対象が美しいか醜いかの対立に完全に移行している。少なくとも風俗画や風景画の領域において、芸術家の役割は対象をより美しく理想に近づけて描くことにはなく、美しい対象を見つけてそれをそのまま画布に定着させることにあると考えられているのだ。作品の制作過程で芸術家の主観の介入が必要とされていないことは、鏡の比喩が用いられていることから明らかである。レアリスムに厳しい態度を採るペリエが、あえて「レアリスト」の語を使うのは、現実を再現すること自体は決して悪いことではなく、現実の醜悪な側面を好んで選び取ることを非難しているだけだという自らの立場を、鮮明にしたいがために他ならない。ところで、『1859年のサロン』でボードレールもまた、風景画を論じるために一章を設け、同じくドービニーの作品に好意的な態度を示すのだが、この章の冒頭部分ではペリエのそれと真っ向から対立する見解を提出している。

もしこれこれの木々、山々、水、家々を取り集めたもの、私たち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、私自身のおかげによって、私がそこに付与する観念なり感情なりによって美しいのです。(中略)それが引き起こ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、自らの中で感じ考える人間を殺戮するという奇妙な手術に身を委ねるのですが、残念なことに、ほとんどの芸術家たちにとって、この手術は奇妙でも苦痛でもないのです<sup>35</sup>。

風景はそれ自体で美しいものではなく、観念や感情を付与してこれを美しく描く画家も少ないとなれば、風景画に対して示す彼の評価が一般に辛いものになるのは当然である。すでに引用した箇所、卑近な些事を写し取るレアリストたちを批判するボードレールの様子を我々は確認したが、このような批判がそのままある種の風俗画や、とりわけ風景画を礼賛し、同時代の芸術を肯定することに繋がっていくような回路が、ペリエなどの批評を通して当時確立されつつあった。風景画の興隆に厳しい姿勢で臨み、自然をあくまで

<sup>34</sup> Perrier, «Le salon de 1859», *Revue contemporaine*, 1859, t.IX, p.320.

<sup>35</sup> *OCII*, p.660.

も醜いと言いつけることは、こうした風潮に抗う立場を選択することを意味したのである。言い換えれば、ボードレールはリアリズムを批判すると同時に、リアリズム批判をもって芸術の現状を容認するような批評のあり方からも、意識的に距離を取っていたと考えることができるのだ。

このように見てくると、単にリアリズム批判のテキストとしてのみ『1859年のサロン』を捉えることが、いかに一面的な理解であるかが了解されるだろう。ボードレールにとって、「想像力」の飛翔こそが芸術の本質であるとしても、その前提には自然は醜いという冷徹な認識が要請される。アトリエの慣行的な規則が、芸術家個人から発する観念や感情を抑圧することは言うまでもないが、風俗画や風景画の画家たちにしても、描く対象が美しいと錯覚している限り、そこに何ものかを付与しようという志向は生まれてこない。「想像力」の飛翔は外的自然の醜さと対峙することから始まるのであり、この醜さにこだわったリアリズムの作品は、出発点としてむしろ歓迎すべきだとすら、ボードレールは考えたかもしれないのだ。1855年の万国博覧会評で、「想像力」を殺戮するクールベを攻撃したことはすでに触れたが、この批判の中にすらく読むとある譲歩が示されていることは、以下の引用からも明らかである。

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。彼の獲得した成果、おそらくはその実証的な堅固さとエロティックな破廉恥さゆえに、ある人々にとってはすでに、ラファエロの伝統をくむ巨匠[＝アングル(引用者注)]のそれよりも多くの魅力を持つものとなっている成果は、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を顕示するという特性を有している。政治も文学もやはり、こうした頑強なる気質の人々、こうした抗議者たち、こうした反超自然主義者たちを生み出すのであり、彼らを唯一正当化するの時はとして有益な反動の精神である<sup>36</sup>。

ここでは、「理想」なり「美」なりといった基準を盲信することで、現実と向き合うことを免れている芸術家や鑑賞者を告発する役目を果たす限りで、リアリズムの作品を「有益な反動の精神」として正当化する可能性が示唆されている<sup>37</sup>。ボードレールのリアリズム批判の根拠が、自然の醜さゆえの「想像力」の必要性という点にある限り、それは必然的に、リアリズム的認識に

---

<sup>36</sup> *OCH*, p.586.

<sup>37</sup> 「有益な反動」としてのクールベの意義については、阿部良雄、前掲書、119-124頁に説得的な記述がある。



立脚しての同時代芸術批判を内に含む。かくしてレアリズム攻撃が、レアリズム救済という面を同時に併せ持つという両義性が、ボードレールのテクストを特徴付けることになるのである。

以上のことは、ボードレールがレアリズムのうちに、一種の現実暴露的価値を見ていたことを示している。芸術家が「想像力」を発揮するためには、前提条件として生の現実との直接的な接触が不可欠であり、その出発点として醜さを醜さとして提示するという方向付けに一定の評価を与えているのである。ここで我々をとまどわせるのは、レアリズムに対してこのようなニュアンスに富んだ見解を打ち出したボードレールが、写真に関しては肯定的に読み得る論述をほとんど残していないことである<sup>38</sup>。それどころか、レアリズム芸術に「反動」として正当な位置付けを与える一方で、こうした「反動」を写真との同一視から救い出す方途を、どうやら必死に探ろうとしている様子なのだ。「理想」や「美」といった規範から自由になることで現実と直接向き合う姿勢を評価する一方、そこに写真に見られる機械的再現とは異なる要素を認めるという作業は、『1859年のサロン』において、たとえば次のような形をとって現れてくる。ボードレールは、現実をただ再現して満足しているレアリズムの現状を嘆いたあと、この教義をあえて好意的に解釈してみせれば、と無理な読みであることを示唆する但し書きを付した上で、見るところ感ずるところに忠実に従いながら現実を描き出す芸術としてこの流派を捉え直し、自らの「想像力」理論を展開するための前置きとするのである<sup>39</sup>。もっとも、実際に当のリアリストたちの言い分にあたってみると、このような解釈を許容する素地は実は十分にあり、ボードレール自身の但し書きにも拘らず、これを一方的に強引と決め付けることはできないことが分かる。1851年に結成された「写真協会(Société héliographique)」に創設当時より名を連ねたジャンフルーリも<sup>40</sup>、1854年に執筆された「山師シャール(L'aventurier

---

<sup>38</sup> 例外として、アンリ・モニエを論じた「フランスの諷刺画家たち数人」の一節があるが、それについては後で論じる。書簡の中にも特定の写真を好意的に語る箇所が散見されるが、ほとんどの場合、写真一般に対する留保と対になっている。(1863年10月6日付けのエチエヌ・カルジャ宛て書簡(*Correspondance*, éd.cit., t.II, p.322-323)、1865年12月23日付けオーピック夫人宛て書簡(*Ibid.*, p.544)などを見よ。)

<sup>39</sup> *OCH*, p.620.

<sup>40</sup> 「写真協会」は、ジャンフルーリの他に、ドラクロワ、フランシス・ウーエ、アンリ・ル・セックなど、写真家とその支持者をメンバーに持つ。この団体の中核部分は1854年末に、前述した「フランス写真協会」へと引き継がれる。写真の芸術性を追求し、商業主義から距離を置くという貴族性が、その基本姿勢であった。McCauley, *Industrial Madness, Commercial Photography in Paris 1848-1871*, op.cit., p.40-41 を参照。

Challes)」という批評文においては、写真に対する絵画の優位をはっきりと宣言している<sup>41</sup>。こうした姿勢が可能になるのは、シャンフルーリが自らの芸術の基礎を、「真率さ (sincérité)」という概念に基づいて構築したからである<sup>42</sup>。芸術家が眼前の対象を改変することは許されないが、対象を前に感情の自然な発露を抑制する必要もまたない、というのが彼の基本的な立場なのだ。対象の客観性を客観性として認めた上で、それと向き合う主観の自発的な印象を、これと同時に尊重するという微妙なバランスは、シャンフルーリばかりでなく、いささか教条主義的に現実への忠実さを謳うデュランティにいたるまで、リアリストたちが一貫して追求した境地であった<sup>43</sup>。

1862年にボードレールは「腐蝕銅版画(エッチング)家協会(Société des aquafortistes)」という組織の旗揚げに肩入れする形で、5月に「エッチングは流行中(L'eau-forte est à la mode)」と通称される無題・無署名の記事を、そして、9月にはこれに大幅な加筆修正を施した「画家と腐蝕銅版画家たち(Peintres et aquafortistes)」という署名記事をそれぞれ発表するが、後者の冒頭部分で再びクールベ作品の反動的意義を、次のように説明している。

つい先ごろまで、小ぎれいな絵、可憐な絵、愚かしい絵、ひねくれた絵、そして、反対の行き過ぎを表しているが、真の愛好家の目からすればやはりおぞましいに違いない、もったいぶった似非大作などが、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、表現におけるせせこましさを、そして、フランス絵画のよく知られる馬鹿馬鹿しさすべては、クールベの絵が登場するなり獲得した成功ぶり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もれず、虚勢を張った大騒ぎを伴ってなされたが、確実に必要なものだった

---

<sup>41</sup> Champfleury, «L'aventurier Challes», *Le Réalisme* (1857), Genève, Slatkine Reprints, 1993, p.91-94.

<sup>42</sup> たとえば、『リアリズム』序文には、「Je ne reconnais que la sincérité dans l'art.」と読まれる。(Champfleury, *Le Réalisme*, op.cit., p.3. 強調はシャンフルーリ。)

<sup>43</sup> デュランティは次のようにいう。「リアリズムとは個人性の率直かつ完全な表現である。」(Duranty, «Réalisme», *Réalisme*, 15 novembre 1856, p.1.) また、前出の「山師シャール」においてシャンフルーリは、人間による自然の表象は、「再現(reproduction)」でも「模倣(imitation)」でもなく「解釈(interprétation)」であるとさえ言い切るのである。(Champfleury, *Le Réalisme*, op.cit., p.92.) すでに1840年代、批評家として出発するにあたって、シャンフルーリはアカデミー絵画の信奉者に対してはもちろん、自然の諸要素の間に調和を見出し、これを表現することを主張した同時代の社会主義批評家とも距離を置き、芸術家に固有の仕方でも現実を描くことに価値を置く態度を示していた。この態度とボードレールのそれとの異同については、『1846年のサロン』校訂版にデヴィッド・ケリーが付した解説を見よ。Baudelaire, *Salon de 1846*, éd. David Kelley, Oxford, Clarendon Press, 1975, «Introduction», p.97-104.

た。単純さと率直さに対する嗜好と、絵画に対する無私で絶対的な愛を再建するのにクールベが少なからず貢献したことは、正当に認めてやる必要がある<sup>44</sup>。

「単純さ (simplicité)」と「率直さ (franchise)」という言葉には、対象との直接的な対峙から生まれたクールベの作品に最低限の主観性を認めるボードレールの姿勢が、やはり確認できる。けれども、そのこと以上に重要なのは、このテキストが写真への抵抗を目的として書かれているという事実である。というのも、そもそも「腐蝕銅版画協会」という組織自体、写真の氾濫に対抗する芸術家たちのものであり、これに肩入れすることはそれだけで写真に対して批判的な姿勢を示すことを意味したからだ<sup>45</sup>。なぜ腐蝕銅版画かという点は、写真と芸術の対立が純粋に美学的なそれとしてだけでなく、絵画の複製手段として写真にいかに対抗するかという、商業レベルの問題としても立ち現れていたという事情に因るところが大きい。事実、テキストの後の部分で、ボードレールも腐蝕銅版画の特性として「迅速 (expéditif) かつ安上がり (peu coûteux)<sup>46</sup>」である点を強調し、手間も費用もかかる彫刻銅版画や石版画と比べ、腐蝕銅版画のみが写真と渡りあえるだけの経済的利点を持ち得ることを示唆するのだが、その一方で、協会設立時に採択されたと思しき規約の内容などから判断して、写真に対する腐蝕銅版画の美的優位性というのが、当初から議論の核心に据えられていたこともまた事実のようだ<sup>47</sup>。たとえ既存の作品の複製であっても、写真という非個人的な媒介を通してよりも、芸術家の解釈を通じてのものの方が魅力的だというのが、協会の設立以前に版画を擁護するために、しばしば持ち出された議論であった。しかし、この言い方をつきつめれば、複製はある作品をもとに版画家が作成した別の作品ということになり、複製であること自体が危うくなってくるので、写真

---

<sup>44</sup> OCII, p.737.

<sup>45</sup> Janine Bailly-Herzberg, *L'Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle, la Société des Aquafortistes 1862-1867*, Lenonce Laget, 2t., 1972, t.I, p.42. ところで、ゴーティエはボードレールの要請に応える形で、『世界報知 (*Le Moniteur universel*)』紙 10 月 17 日号の文芸時評に、「腐蝕銅版画協会」を擁護する言葉を書き込む。さらに、協会の頒布する第一回作品集への序文として、1863 年に「エッチングについて一言 (Un mot sur l'eau-forte)」を執筆した。この序文は写真に対するはっきりとした批判を含み、1850 年代後半に写真普及に努めた批評家と同じ手になる文章であることが不思議なほどである。この変わり身の早さに、すべての立場の折衷を目指す第二帝政的批評家ゴーティエの本領を見るべきだろうか。(Gautier, «Un mot sur l'eau-forte», *Tableaux à la plume*(1880), *Le Livre à la carte*, coll. La Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle, 1997, p.231-235.)

<sup>46</sup> OCII, p.739.

<sup>47</sup> Bailly-Herzberg, *op.cit.*, t.I, p.42.

に対する版画の優位を説得する論拠としてはいかにも弱い<sup>48</sup>。腐蝕銅版画という手段を用いれば、工程の重要な部分を職人に任せなければならない彫刻銅版画や石版画とは異なり、オリジナルを描いた画家自身が単純な道具を使って自らの複製を仕上げるのが可能となる<sup>49</sup>。同じ作者の手になる以上、オリジナルと複製を区別すること自体に意味がなくなり、一切の問題が解決されるわけである。こうして絵画を複製するのに写真と版画のどちらが優れているかという論点は、非個人的で機械的な再現と自由で個性的な表象のどちらを評価するかという論点へとずらされていく。オリジナルと複製との区別がなくなれば、既存の作品をいかに写し取るかという論点もまた消え、残る問題は対象をいかに描くかということだけになるからである。

「画家と腐蝕銅版画家たち」において、ボードレールは腐蝕銅版画を「芸術家の性格の可能な限り最も明確な表出<sup>50</sup>」として高く評価するのだが、以上のような文脈に置き直したとき、そこに対象の客観的再現をこととする写真への不信の念を読み取ることはたやすい。だが、ここでさらに問うべきなのは、写真への抵抗を目的としたテキストの冒頭に、クールベへの賛辞を置くことの戦略的な意味であろう。すでに見たように、ボードレールにとって、卑近な対象を卑近なままに描き出すというリアリズムの方向付けは、「理想」や「美」という規範の下に隠されていた現実の生の姿を露わにするという積極的な意義を持っていた。それにも拘らず、クールベの内に自発的印象の発露という主観性を控えめながら見て取ったということは、ボードレールの関心が、覆いを剥ぎ取った果てに現れる生の現実そのものではなく、そのような現実と芸術主体との媒介を欠いた直接的関係にあることを意味しないだろうか。1857年に発表された「フランスの諷刺画家たち数人(Quelques caricaturistes français)」の一節を参照することで、このことはより一層明らかになるように思われる。

彼[モニエ]の『民衆の情景』の内のいくつものものは確かに快い。と言わなければ、ダグ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ないだろう

---

<sup>48</sup> こうした論理を展開した代表的な例として、Henri Delaborde, «La photographie et la gravure», *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> avril 1856, p.616-638 を見よ。

<sup>49</sup> 阿部良雄、前掲書、217頁。

<sup>50</sup> *OCH*, p.739。腐蝕銅版画に対するボードレールの全般的評価については、Michele Hannoosh, «Etching and Modern Art: Baudelaire's *Peintres et aquafortistes*», *French Studies*, January 1989, p.47-60 を見よ。

う。しかし、モニエは何一つ創造できなければ、何一つ理想化できず、何一つ  
按配もできないのだ。(中略)モニエは奇妙な能力を持っているが、彼の能力は  
それだけだ。それは鏡の冷たさ、透明さであり、しかもそれは考えることをせ  
ず、ただ通行人を写すだけで満足するような鏡なのだ<sup>51</sup>。

アンリ・モニエが 1830 年に著したディアローグ集『民衆の情景 (*Scènes  
populaires*)』を銀板写真に喩え、それが外的現実を忠実に再現するだけで、  
何らの主観的要素をも付与していないことを批判する件りである。ここで  
ボードレールは、生の現実をそのまま写し取った写真的映像にある魅力を覚  
えてはいるのだが、同時に「残酷(cruel)」で「驚くべき(surprenant)」と形容  
することで、それに拒否反応を示してしまう<sup>52</sup>。クールベを評する際に用い  
た「単純さ」と「率直さ」という二つの言葉が、積極的肯定の意味合いしか  
含んでいないことを考えれば、ボードレールがリアリズムの画家に見ていた  
資質が、生の現実の機械的再現ではなく、むしろ自発的な感情の発露を伴う  
現実との直接的交感であることが了解されよう。なるほど彼は、リアリズム  
の作品について「想像力」の欠如を非難する。しかしこれはリアリズムが現実  
の非人称的再現であることを必ずしも意味せず、むしろ芸術家が現実との  
間に打ち立てる関係の強度に問題があるのではないだろうか。リアリズムは  
現実をそれとの無媒介の接触によって生じる自発的反応とともに描くことに  
成功しながら、その反応を十分な強度にまで先鋭化させることで、現実の醜  
さを乗り越え得る新たな美を生み出すまでには至らなかったというのが、

---

<sup>51</sup> OCII, p.557-558. モニエの作品を写真に喩えるのは、当時の紋切り型であった。Henri Monnier, *Scènes populaires, Les Bas-fonds de la société*, éd. Anne-Marie Meininger, Gallimard, coll. Folio, 1984, «Préface», p.26-27. 因みに、シャンフルーリは 1865 年になって発表した著作の中でボードレールを批判し、現実を忠実に再現するモニエの作風を高く評価している。(Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, E. Dentu, 1865, p.260.)

<sup>52</sup> ベンヤミンはこの箇所を引用して、近代資本主義社会を特徴付けるアウラの凋落を暴きかつ加速させる写真の本質に、ボードレールが気づいていた証左としている。『1859年のサロン』における写真に対する芸術の擁護は、アウラの凋落という現実に対する対抗措置の一種にすぎず、ボードレールは『悪の華』においてこそ、アウラの不可能性を近代の条件として正面から描き出すことに成功したというのがベンヤミンの立場である。(「ボードレールのいくつかのモチーフについて」、久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクションI 近代の意味』、ちくま学芸文庫、1995年、467-476頁。)ボードレールの写真批判は、彼の美学的可能性を保証するものと捉えられるのが普通だが、その意義を反転させることで、寓意家(アレゴリカー)としての詩人の評価を導き出すベンヤミンの手つきには、きわめて興味深いものがある。この点を考えるには稿を改める必要があるだろう。

ボードレールの判断なのである。「画家と腐蝕銅版画家たち」のボードレールは、クールベについての記述の後で、同じくレアリズム的な要素を多く持つアルフォンス・ルグロとマネを、その「想像力」のゆえに賞賛する。『1859年のサロン』で、終生敬愛の念を抱きつづけたドラクロワを差しおいてまで、彼がルグロに熱烈な賛辞を呈したことを思い出そう。そこでは、画家が粗野な光景を粗野なものとして描きつつ、そこからさまざま主観的感覚を引き出してみせたことが明確に指摘されていた<sup>53</sup>。ボードレールにとって、同時代の芸術を再生させるために必要なのは、生の現実との間にクールベが打ち立てた直接的交感の強度を、「想像力」の域にまで高めることであり、そのための出発点を設定する作業の中で、写真が行う非人称的再現とは異なるものとして、レアリズムの芸術を位置付けることが要請されていたのである。

## 結論

ボードレールの写真批判は、客観に対する主観、模倣に対する創造という図式的な構図のもとでなされているように見えるため、そこに込められたさまざまなニュアンスがしばしば見逃されがちである。「現代の公衆と写真」だけを独立して読めば、そうした面が目立つこともたしかに否定はできないのだが、この時期のボードレールが批評において示した数々の判断と照らし合わせて検討してみると、写真との対決が彼自身の美学を練り上げる上で、きわめて重要な契機を成していたことがはっきりする。写真を「芸術の下女」と見なしながら、考古学的あるいは民族学的正確さを作品に組み込むことには、断固とした拒否の姿勢を示すボードレールの選択を我々は見たが、そこには当時もっとも影響力のあった批評家の一人であるゴーティエが、写真を介した科学と芸術の折衷を模索していたことに対する反発があった。「想像力」の発動をもって芸術の原理となすボードレールにとって、写真による再現に依存して自ら感じ考える余地を狭めることは、許容しがたい怠惰のしるしと映ったのである。一方で、流派の規範に従っていたはずらに現実を理想化する伝統絵画や、自然は美しいという幻想に何の疑いも抱かない風景画に対する苛立ちも、ボードレールは感じていた。これらの絵画に対抗するには、ありのままの現実を突きつけてその虚構性を打ち崩す必要がある。しかしそれはまた、現実魅力的な相貌を付与することを諦め、現実をそのものとし

---

<sup>53</sup> *OCH*, p.629-630.

て受け入れること、「想像力」の働きを封じ込め、芸術を写真に接近させることに繋がる危険をもちあはらんでいる。現実から目を背ける作品の虚構性を暴き出し、なおかつ「想像力」によって現実の限界を超え出ていくという、相反する方向付けを統合した芸術は果たして可能だろうか。

ボードレールはこの問いに対する答えの源を、レアリズム芸術のうちに見ていた。アトリエの慣習に対してありのままの現実を対置するとき、現実の忠実な模倣が目指される反面、芸術家個人の自発的反應を守ろうとすれば、客観性から遠ざかることをある程度は認めざるを得ない。しかし、レアリズム芸術がこれら対立する要素を同時に内包していることは、よく考えてみれば実は矛盾とはいえない。レアリズムが価値を置くような主観性は、現実には忠実に接することで生み出されるより他はないからである。ボードレールの「想像力」とは、客観と主観の間のこの葛藤を極限まで先鋭化させ、現実への忠実さのうちに現実を超え出る可能性が現れ、現実を超え出ることが現実への忠実さを保証するような、両義的で動的な美的境地を生み出す能力に他ならない。『1859年のサロン』において、レアリズムへの批判が写真への批判に似通ってしまっているとすれば、両義性を放棄し単なる客観的再現に近づいていく危険を、ボードレールがレアリズムの現状のうちに察知していたからであろう。そのように考えない限り、レアリズムを批判しつつ、レアリズム的な価値に密かに同意を示すという分かりにくい態度の説明がつかない。いずれにせよ、ボードレールが「現代の公衆と写真」を書いた意図が、客観に対する主観の、模倣に対する創造の優位をいうことにあつたと見るのは正しくない。ありのままの現実を重視するからこそ、それへの無批判な追従に終始する危険に敏感にならざるを得ないと考えるべきである。客観と主観、模倣と創造という対立を解決するのではなく、二項の葛藤のただ中で、芸術家と現実との媒介を欠いた直接的関係を打ち立てること。ボードレールの写真批判が強い調子を伴ったことの背後には、レアリズムから引き継いだこの困難な試みへのこだわりがあつた。