

# Ut pictura poesis とボードレールの試み

「古典」との対比を通じて

畠山 達

## 序論

「詩は絵画の如く (*ut pictura poesis*)」<sup>1</sup>。ホラティウスによるこの一節ほど、原典の文脈から離れて引用、解釈、敷衍された文もそれほど多くないだろう。西欧では主に 16 世紀半ば以降、詩と絵画の関係を語るためだけではなく、両芸術の特徴を説明する際にも、この一文は不可欠の拠り所とされてきた。この一節に加え、アリストテレスの『詩学』とシモニデスの言葉として伝わる「絵は黙せる詩であり、詩は語る絵である」も美術や文学の理論書の中で引き合いに出され、詩と絵画が姉妹芸術であるという考え方は、共通理念として広まった。その間、詩と絵画、詩人と画家は置換可能な語として認識されることが多かった<sup>2</sup>。近代芸術が誕生したフランス 19 世紀においてもこの状況に大きな変化はなかった。

ボードレールを例にとれば、『1846 年のサロン』の中で、ロマン主義を再定義するためにドラクロワは「絵画における詩人」、ユゴーは「詩における画家」に喩えられ<sup>3</sup>、『1859 年のサロン』ではジョン・エヴァレット・ミレイが「綿密な詩人」と称されている<sup>4</sup>。また、ゴッティエの『モーパン嬢』のことを「この小説、この物語、この絵画、画家の執拗さをもって続けられるこの夢想<sup>5</sup>」とも評している。さらに「悪の花の序文草稿」の中では、「詩は、

---

<sup>1</sup> 引用文の中でフランス語中にラテン語が混在している時のみラテン語の文をカタカナ表記にし、それ以外は平仮名表記を用いる。

<sup>2</sup> 詳しくは以下参照：Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York, W. W. Norton & Co., Inc. 1967; レンサレアー・W・リー「詩は絵のごとく——人文主義絵画論」『絵画と文学』森田義之・篠塚二三男訳、中央大学出版部、1984 年。

<sup>3</sup> Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 432. 以後ボードレールの引用はこの版（第一巻は 1975 年刊行）によるものとし、OC と略し巻号をローマ数字、頁をアラビア数字で記す。

<sup>4</sup> Baudelaire, *Salon de 1859*, OC II, p. 609.

<sup>5</sup> Baudelaire, *Théophile Gautier*, OC I, p. 111.

ある名詞を、それと類似のもしくは反対の、ある形容詞と結合することによって、「[...] 絵画や料理や化粧の術に結びつく<sup>6</sup>」とも述べている。このように詩と絵画を同列に置く比喩や表現は決して珍しいものではなかった。それは、ボードレール固有の言い回しではなく、使い古された紋切型だったと理解した方が適切だろう。当時、「詩」とは何かと問われれば、「語る絵」であると答えることはごく一般的なことだったと考えることができる。「*ut pictura poesis*」は、詩の概念を形成するのに不可欠な要素であり、19世紀の詩人たちが詩作をする段には、この規範を多少とも意識していたことは想像に難くない。

しかし、詩と絵画の類縁性が広く認められていたとしても、この一般論に依拠してどのようなテキストでも読み進めてしまうことには危険が伴うだろう。と言うのも、各時代固有の傾向、さらにはそれぞれの詩人が作品にこめた試みなどが一般論の陰に隠れてしまい、見落とされることになりかねないからである。そこで、この共通認識をまず整理しておく必要がある。

フランス 19 世紀における詩と絵画の関係を考える上で複雑かつ興味深いのは、少なくとも三つの流れが不可分に混在しており、一方が他方にとっての原動力にもなって共存していたと考えられることである。その一つ目は、アリストテレスやホラティウスといった古典を拠り所として詩と絵画を姉妹芸術とみなす考え方であり、これは既に広く人口に膾炙していたと思われる。二つ目は、18 世紀にジャン=バティスト・デュボスやレッシングらによって議論された諸芸術の棲み分けを明確にする動きである。三つ目は、一度は区分された諸芸術を再統合しようという考え方である。19 世紀中葉に、ボードレールはこの状況を一種の「頹廢」として以下のように述べている。

数世紀来、芸術史の中で、ますます明確に諸権能が分離され、絵画に属する主題、音楽に属する他のもの、文学に属する他のものがあるとされている。

今日、それぞれの芸術が隣接芸術の領域を侵すことを表明し、画家は絵画に音階を導入し、彫刻家は彫刻に色彩を、文学者は文学の中に造形的な手段を取り入れる<sup>7</sup>。

では、フランス 19 世紀においてこのような三つの流れはどのような状況にあったのだろうか。詩と絵画を姉妹芸術とする古典的な理念、18 世紀における議論はどのように受容されたのであろうか。そして、実際にボードレール

---

<sup>6</sup> Baudelaire, [Projets des préfaces], *OC I*, p. 183.

<sup>7</sup> Baudelaire, *Art philosophique*, *OC II*, p. 598.

の作品には、詩と絵画の関係がどのように反映されているのだろうか。美術批評家としてだけでなく、詩人としてボードレールは、どのように詩と絵画の関係を作品の中に取り込み、独自性を発揮したのか。このような問いに答えることが、本論の主たる目的となる。

そのために、まず 19 世紀が継承した詩と絵画の関係について確認する。このような広範な問いに答えるには、文学研究だけではなく、美術史、美学、社会学などに跨る広範な調査を要するであろう。それは本論の射程を大きく超えてしまうので、ここでは範囲を限定して 19 世紀の中等教育に注目をした。というのも、当時の共通認識、暗黙の間テクスト性を探るためには、規範や古典を継承して後代に伝える役割を担っていた中等教育の内容を検証することが有効だと思われるからである。次に、詩と絵画に関する共通認識を知ることで透けて見えてくるボードレールの革新性を考察する。その際、エポーシュと散文詩の関係、ボードレールが書いた「〈詩〉に課された限界<sup>8</sup>」という表現に込められた意味、そして嗅覚に関連する表現に着目することで、作品生成の過程と内奥、さらにはボードレール以後の近代詩にどのような道が開けたか検討してみたい。

## I. 中等教育にみる *ut pictura poesis*

ナポレオンによる再建から少なくとも第三共和政に至るまで、中等教育ではホラティウスの『詩法』は、ボワローの『詩法』と対になって絶対的規範として揺らぐことはなかった。両者は不可侵の古典として繰り返し暗唱されることで、詩と絵画が姉妹芸術だという基本理念は、規範として再生産され、継承され続けた。また、レトリック教育においても造形芸術の用語や理念を利用して、詩と絵画の密接な関係を強固にしていた。それだけではなく、18 世紀に流行した描写詩が模範的な作品として教えられたことも重要な意味合いを持っていた。以上のことを再確認するために、中等教育における古典、レトリック、描写詩の三点を中心に考察を進めていく。

---

<sup>8</sup> Lettre à Jean Morel, fin mai (?) 1859 ; Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2<sup>e</sup> éd., 1993, p. 583. ボードレールの書簡は以下この版によるものとし *CPI* と略し、巻号をローマ数字、頁をアラビア数字で記す。

## 1. 古典

シモニデスの言葉とされた「絵は黙せる詩であり、詩は語る絵である」は、詩や絵画を定義する際に頻繁に利用されるだけでなく紋切型としても広く普及していた。中等教育の低・中学年では、ラテン語のフランス語訳（ヴェルシオン）とフランス語のラテン語訳（テーム）、またはギリシア語で同様の練習を行うのが一般的であったが、その例文としてシモニデスの一節は頻出している。そのことは、類書の多かったジョフロワやロングヴィルの教科書を開けば理解される<sup>9</sup>。これらの例文はシモニデスの一節が通俗化していたことを示すものであろう。

1804年の初版から1869年の29版まで増刷され続け、その普及率からしても19世紀前半における最も重要な教科書の一つとして、フランソワ・ノエルとフランソワ・ドラプラスの編纂による『文学と道徳のフランス課業』がある<sup>10</sup>。一巻は散文、二巻は韻文の選集という形をとっており、韻文は主に暗唱用として用いられていた。その韻文篇の劈頭に、詩を定義するものとして、ジャン＝ジャック・バルテルミの『アナカルシス旅行記』からの一節が引用されている。そこでは、詩には固有のリズムと言語があること、さらには叙事詩、悲劇、寓話における特徴などが明記されたのち、以下の文が続いている。

詩のその他のジャンルはそれほど厳密な構成を詩人に要求しない。しかし、一種の発想は必要であるし、斬新な想像によって、詩人が触れる全てのものに生命の息吹を与え、その情熱によって我々を満たさないといけない。さらに、シモニデスに従って、詩は語る絵であり、絵画は黙せる詩であることを忘れてはいけないことには変わりはない<sup>11</sup>。

引き続き、詩は散文とは異なり、豊かな装飾や表現が認められていることが述べられている。このような定義づけがノエルとドラプラスの教科書冒頭に置かれていることは非常に意義深く、19世紀になっても詩と絵画の関係に

---

<sup>9</sup> J. Geoffroy, *Cours complet et gradué de thèmes latins, adapté à la grammaire de M. Burnouf*, première partie, Delalain, 1845, p. 329 ; Longueville, *Cours complet et gradué de thèmes grecs, adaptés à la méthode de M. Burnouf*, deuxième partie, à l'usage des professeurs, Delalain, 1839, p. 94.

<sup>10</sup> 詳しくは以下参照：拙論「ボードレールと「古典」の接点と差異 —— ノエルとドラプラスによる教科書との比較を通して」『言語文化』第35号、明治学院大学言語文化研究所、2018年、140-169頁。

<sup>11</sup> François Noël et François Delaplace, *Leçons françaises de littérature et de morale*, Le Normant, 22<sup>e</sup> éd., 1836, t. II, p. 3.

において、シモニデスの言葉が依然として有効性を持っていた証左になるだろう。

ソルボンヌ大学でも教鞭をとり文部大臣も務めたヴィルマンは、シャルル・ロランの著作こそ最高の教科書であり、「よく理解され、うまく使われれば、生徒の中に、正しく純粋な心、確かで健全な判断力、美に対する最も無垢な印象によって飾られ、活気づけられた想像力を養うことができる<sup>12)</sup>」と評している。19世紀の教育において権威的存在となっていたそのロランの著作にも、シモニデスの言の重要性と詩と絵画の区分に関する考えは明記されている。以下は、古代史に関する著作の一部である。

ここで絵画と詩を対比することに驚く人はいないだろう。絵画は黙せる詩であり、詩は語る絵である、このシモニデスの言葉は誰もが知っている。ある物を再現し、像を描くのに、両芸術のうちのどちらが最も適しているか検討は控える。この問題はあまりにも遠くに私を導いてしまうだろう。この問題は、『詩と絵画についての批判的考察』の作者によって見事に扱われており、ここでもこの著作に負うところが多い。ある行為を再現する絵画は、継続している時間の一瞬だけを切り抜くため、画家はその瞬間に前後する多くの感動的な状況を表現することができないどころか、その行為に精彩を加える情念や演説も感じさせることができない、と述べるに留めておく。ところが、詩人はそのどちらも自由に行い、適切な長さを与えることもできるのだ<sup>13)</sup>。

ここに登場する『詩と絵画についての批判的考察』とは、ジャン＝バティスト・デュボスによる1719年の著作である。その中でデュボスは、詩人は登場人物の情熱や感情を描くのに、いくつもの特徴を述べることができる一方、画家は一つの感情しか登場人物に与えることができないと述べて、詩の優位性を確認しつつ、絵画との領域を区分している。ロランはその主張を継承していることを明言しているのだが、1730年から1738年の間に全13巻の形をとって出版された『古代史』は、必ずしも教科書として利用されていたわけではない。しかし、シモニデスの言と両芸術の棲み分けが、19世紀に増刷され続けたロランの著作を通して継承されていたことは推察できよう。また、

---

<sup>12)</sup> Abel-François Villemain, *Cours de littérature française*, nouvelle édition, Didier, t. I, 1868 p. 226.

<sup>13)</sup> Charles Rollin, *Histoire ancienne dans Œuvres complètes de Rollin*, nouvelle édition, accompagnée de notes et d'éclaircissements historiques, par M. Bousson de Mairret, t. XIII, Lons-le-Saunier, Escalle, 1826, p. 52.

デュボスとロランは、レッスンの『ラオコーン』に先立って時間芸術としての詩に言及していることも注目に値する。

詩法の教科書の中でも、ロランの影響力の大きさを確認することができる。19世紀の中等教育では、第四年級からラテン詩法が教えらるることになっていたため、ラテン詩辞典『グラデュス・アド・パルナッスム』は生徒たちにとって必携の書となっていた。この中でも詩は「語る絵画」として説明されている。

詩には特有の言語があり、散文の言語と非常に異なっている。詩人たちは、その作品を通して、主に喜ばせ、感動させ、魂を高め、魂に偉大な感情を吹き込み、情念を揺り動かすことを目的とする。そのため詩人には、より大胆な表現、一般的な用法とはかけ離れた話法、より頻繁な繰り返し、より自由な形容辞、より装飾され、より展開された描写を用いることが許されている。こういった技術は、詩は語る絵画なのだから、詩が語る物事のイメージを鮮明かつ自然に描くために用いる色彩みたいなものである。このことは若者が詩を読む時によく気を付けさせなければいけないことである<sup>14</sup>。

ここでは韻文と散文を区別し、詩が「語る絵画」とされているだけではなく、詩的な装飾表現を「色彩」に喩えている点が特記に値する。『グラデュス・アド・パルナッスム』に出典は示されていないが、実はこの解説は、『学習論』という略称で親しまれているロランの著作からの抜粋である。同箇所は、教科書用として普及していたロランの『縮約版学習論』にも掲載されており、19世紀の中等教育では繰り返し教えられていたと推察することができる<sup>15</sup>。

ロランを参考にして書かれたジャン=シャルル=フランソワ・テュエによる『ユマニストのための手引書』という教科書の冒頭では、ホラティウスを引用しながら、詩を以下のように定義している。「詩は、神々の言語と言われている。[...] 散文は、単に物事を述べるのに対して、詩は物事を見せる。このことは、両者の重要な違いであり、この違いが詩を絵画の姉妹とみなすことを可能とするのである。詩ハ絵画ノ如ク<sup>16</sup>。」このように、シモニデス、

<sup>14</sup> François Noël, *Gradus ad parnassum ou Nouveau dictionnaire poétique latin-français*, nouvelle édition entièrement refondue par F. de Parnajon, Hachette, 1891, p. xxxvi.

<sup>15</sup> Charles Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres par rapport à l'esprit et au cœur, Traité des études*, Estienne, t. I, 1740, p. 250 ; Charles Rollin, *Abrégé du Traité des études de Rollin*, à l'usage des lycées et des maisons d'Éducation, Levacher, 1808, p. 51.

<sup>16</sup> Jean-Charles-François Tuet, *Le Guide des humanistes, ou Premiers principes de goût, développés par des remarques sur les plus beaux vers de Virgile et autres bons poètes latins*

ホラティウス、そしてロランの言葉が繰り返し引用されることで、詩と絵画の姉妹関係は自明のものとして定着していった、または既に定着していたものがより強固なものになっていったと考えられよう。

## 2. レトリック

詩が絵画の姉妹芸術であり、ある行為や物を「見せる」ものであるという考え方は、レトリックと結びつくことによって、さらに正当性を持つことになる。これはルネサンス期の批評家、理論家たちが、キクロやクインティリアヌスの著作に依拠して、絵画と雄弁術を比較した歴史に連なるものである。実際、既にロランの引用でも見たように、「表現法」が「配色法」に喩えられることが多かった。

ジョゼフ=ヴィクトール・ルクレールは、レトリック学級の教師からパリ大学の文学部長まで務めた 19 世紀の教育界における重鎮であり、数多くの教科書も残している。1822 年に刊行されてから 1891 年の 23 版まで増刷され続けた『新レトリック』の構成は、作者自身が審査員を務めたバカロレア試験のレトリックの課題にもほぼ完全に一致しており、19 世紀の中等教育において最も影響力を持った教科書の一つとしてみなすことができる。この教科書が実際にどのように使用されていたかは、アンドレ・シェルヴェルの研究でも明らかになっている<sup>17</sup>。

『新レトリック』の中で我々の興味をひくのは、絵画と最も密接な関係にある文彩「活写法 (hypotypose)」である。ルクレールによれば、「活写法は、非常に鮮明な色彩と非常に多彩なイメージで物を描くことで、いわば目の前に置く<sup>18</sup>」文彩とされている。当然ながらこの解説は、当時の通例に漏れずクインティリアヌスの『弁論家の教育』九巻に見られる「活写」の解説に負っているものが大きい<sup>19</sup>。しかし『新レトリック』では、より詳しい解説が続いている。

ルクレールは、活写法の例として『アエネイス』の四巻で、ディドが恋する人の姿を想起する一文を挙げた後に、『ウェッレス弾劾』（第五演説 33）で、ローマ国民の総督が海岸でサンダルを履いて、ギリシア風の外套をまと

---

*et français*, Delalain, 1835, p. 91-92.

<sup>17</sup> André Chervel, *Histoire de l'enseignement du français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Retz, 2006, p. 598.

<sup>18</sup> Joseph-Victor Leclerc, *Nouvelle Rhétorique*, Delalain, 3<sup>e</sup> éd., 1830, p. 305.

<sup>19</sup> クインティリアヌス『弁論家の教育 4』森谷宇一他訳、京都大学学術出版会、西洋古典叢書、2016 年、40 頁。

いながら、若い女にもたれながら立っている有名な描写を引用している。クインティリアヌスがこの一節を賞讃したと解説にあり、一語でも他の語を用いてしまうと「見事な絵画はその快活さと色彩を失うことになる」という説明も付されている<sup>20</sup>。実はこのような例証や解説は、ルクレールのものではなく、ロランの『学習論』をそのまま引き写したものである。ルクレールは細かな出典こそ明記しないものの、ロランを含む多くの作者名を脚注に提示しており、『新レトリック』は過去の教科書などを切り貼りした著作となっている。

キケロやラシーヌなどの例に続いて、活写法は一場面を切り取った描写だけではなく一つの視点から連続して様々な描写をすることで、ある行為や情景が本当に眼前で繰り広げられているような印象を起こさせるという解説も続いている。つまり、「描くこと、それは単に物事を叙述するだけではない。生き生きと情感豊かな方法でその状況を再現することで、聴衆はまるでそれを見ているかのような印象を受ける<sup>21</sup>」のだと主張し、その具体例として『アエネイス』の四巻でカルタゴの女王ディドが絶望して自殺するするシーンを挙げて以下のように述べている。

あなたが聞いているのはもはやウェルギリウスではない。不幸なディドの最後の言葉に没入するあまり作者のことは考えられない。詩人は消える。詩人が見せようとしているものしか見えない、詩人が話させているものしか聞こえない<sup>22</sup>。

この例に引き続き、ラシーヌの『フェードル』にあるイポリットの死の描写を見事な活写法の例として挙げている。このような解説や具体例もルクレールの考えではなく、一字一句フェヌロンによる『雄弁についての対話』から書き写したものである。ラシーヌに関しては以下のように述べている。

ラシーヌによるイポリットの死に関する描写を読みたまえ。そこでは動かされた心を感じる、絵画の力で我々自身の心が動かされる、絵画ハ詩ノ如ク。ホメロスは最も偉大な詩人である、なぜならば最も偉大な画家であるからだ<sup>23</sup>。

この一節も若干の違いこそあれ、18世紀に刊行されたクルヴィエによる『フランス語レトリック』の中の活写法の項目を引き写したものである<sup>24</sup>。

---

<sup>20</sup> Joseph-Victor Leclerc, *Nouvelle Rhétorique*, Delalain, 3<sup>e</sup> éd., 1830, p. 306.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 308.



フェヌロンによるこの一節とラシーヌのテラメヌの語りは、18世紀から19世紀の間、幾度となく引用、援用、孫引きされることで、活写法の定義として成立し、詩と絵画の関係を説明する重要な論拠として定着することになった。

18世紀からレトリックの教科書は、相互に参照、引用が幾度となく繰り返されることで、一種の聖典が形成されていた<sup>25</sup>。ルクレールの『新レトリック』もその例に漏れず、作者は明記されていないが18世紀に出版されている『フランス語レトリック』という教科書と同じ内容である<sup>26</sup>。両者は、章立てや構成だけではなく、本文も引用も同じである。違いがあるとすれば、ルクレールの教科書では、解説や例文が増えており、「声、身振り、記憶」に関する「行動」の章と「補遺」としてレトリック学級向けの課題や問題が加わっている点であろう。そういう意味では、ルクレールの『新レトリック』は、実質的には『フランス語レトリック』の増補改訂版と捉えることができよう。

つまり、活写法の解説で絵画用語を用いたフェヌロンの引用も決して目新しいものではなく、既に人口に膾炙していた有名な定義だったと思われる。このように、活写法は、クインティリアヌス、キケロ、ウェルギリウス、ラシーヌ、フェヌロン、ロランらの手を経て、様々なレトリックの教科書に掲載されることで絵画との関係を自明のものとしていった。

その例をもう一つだけ挙げるならば、ルイ・ル・グランの教員による『レトリック基本講座』という教科書でも活写法の項目では、「活写法は、非常に鮮明な色彩と非常に多彩なイメージで物を描くことで、いわば目の前に置くのである」という同じ文言が使われ、「絵であることは詩の一つの属性であり、ホラティウスは『詩法』の中で「詩ハ絵画ノ如ク」と言っている<sup>27</sup>」とある。この教科書は1822年に既に出版されていることを考慮すれば、ルクレールの『新レトリック』の文言を写したのではなく、ルクレール同様、『フランス語レトリック』などの類書を引き写したと思われる。

---

<sup>24</sup> Jean-Baptiste-Louis Crevier, *Rhétorique française*, t. II, Saillant-Desaint, 1767, p. 186.

<sup>25</sup> 詳しくは以下参照：玉田敦子「フランスにおける「修辞学的崇高」の成立」『貿易風——中部大学国際関係学部論集——』第2号、中部大学国際関係学部編、2007年、35-58頁。

<sup>26</sup> *Rhétorique française à l'usage des collègues*, Dijon, Frantin, imprimeur du Roi et du Collège, 2 éd., 1781.

<sup>27</sup> Jean-Jacques Courtaud-Divernèresse, *Cours élémentaire de Rhétorique, appliqué aux trois langues française, grecque, latine*, Delagrave, 1872, p. 123.

このような歴史的背景から 18 世紀にシャルル・バトゥーなどが詩と絵画を同一視し、文彩を絵画用語で説明したことに何の驚きはないだろう。バトゥーは『文学講座』の中で「絵画のように詩も同様である。この二つの芸術の違いは、一方が色彩と線描で表現するのに対して、他方は言葉と諧調で表現していることだけである。両方ともに同じ発想、同じ配置、同じ特性、同じ嗜好をもつ<sup>28</sup>」と述べており、積極的に両芸術を結び付けている。またバトゥーは『芸術論』の中でも、詩の韻律と諧調は、色彩であるとし、これがなければ詩は単なる版画になると述べているだけではなく、両芸術は美しい自然を模倣するという共通の目的を持ち、「絵画、デッサン、配色」は「詩、寓話、詩法」と置換可能だと主張している<sup>29</sup>。このように、18 世紀から繰り返された活写法の定義、絵画用語を用いて詩の技法を説明することでも詩と絵画の関係は自明のものとなっていった。

### 3. 描写詩

「*ut pictura poesis*」の理念が人口に膾炙していたとはいえ、誰もが詩と絵画が置換可能な姉妹芸術であることに賛同していたわけでもない。デュボスとロランが、レッスンに先立って詩と絵画による描写の性質の違いを明言していたことは先述した通りである。他にも、絵画用語を用いて詩を語ることに疑問を抱く理論家・詩人もいた。その具体例として、ノエルとドラプラスの教科書『文学と道徳のフランス課業』第二巻韻文篇「描写」の章の冒頭に収録されているラ・アルプの「描写詩、様式に関する規則」と題された詩編をあげることができる。

ノエルとドラプラスの教科書の各章の冒頭には、1822 年に出版された 11 版以降「様式に関する規則」として、バトゥー（『文学講座』）、ラ・アルプ（『文学講義』）、マルモンテル（『文学論』）、アントワーヌ＝レオナル・トマ（『賛辞に関する試論』）などから、各様式を規定、定義する一節が援用されている。これらの作品が規範として重要な役割を担っていたことを考慮すれば、19 世紀前半の中等教育では、18 世紀の作品の影響が色濃く残っていたことが理解されよう。以下に引用するラ・アルプの「描写詩、様式に関する規則」も縄墨として重要な役割を担っていた。

たしかに、自然の美しさを捉え、模倣し、

---

<sup>28</sup> Charles Batteux, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, nouvelle édition, Desaint et Saillant-Durand, t. III, 1753, p. 310.

<sup>29</sup> Charles Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Durand, 1746, p. 140 et p. 247.

我々の心に描く技術というものがある。

[…]

特に、一方から他方の模倣者たちよ  
細部にこだわる画家たちよ、細心綿密な植物学者よ、  
薔薇を一本ずつ摘んだり、つぼみを一つずつ開いたり、  
一羽の蝶を描くのにはパレットを浪費してはいけない。  
ゲルマン詩人による現代の影響が  
間違った豊穡を我々にもたらした。  
話題になったのはひたすら、筆使い  
陰影や色彩、イメージと絵画のこののみ。  
詩人としての資格も、叙述の才能も  
描写する技術にしか向けられなかった。  
愚かしい軽蔑が拒否しているかのようだった、  
感動させる力も、発想の力も<sup>30</sup>。

この作品は、1779年に書かれたド・シュヴォロウ伯爵宛ての書簡体詩で、「田園的自然と描写詩の効果について」という副題がついていた。描写詩は18世紀に流行したジャンルだが、ここでは細部に捕らわれすぎて、自然を細かく描けば立派な詩が書けるという考え方、さらには絵画用語を用いることに固執し、詩に必要な発想が軽視されている状況が批判されている。同時に、それがゲルマン詩人の悪影響だとも断じられている。槍玉にあげられている詩人の中には、アルブレヒト・フォン・ハラー、エーヴェルト・フォン・クライスト、バルトルト・ハインリヒ・ブロックス、そしてザロモン・ゲスナーなどを挙げることができるだろう。

ラ・アルプは、厳密には詩と絵画の類縁関係を問題としているのではなく、当時流行していた描写詩への過度の傾倒に対して警鐘を鳴らしている。1820年に刊行された『ラ・アルプ著作集』の中で、この作品には以下の解説が付されている。

この作品は1779年に作成された。当時、描写詩の流行（というのも常に何かしらの流行が我々には必要だから）がまるで疫病のように文学に広まった。幾人もの新聞記者とその大きな反響によって、このジャンルが際限を超えて過大視しされ、唯一の偉大な詩としてひたすら奨励された<sup>31</sup>。

---

<sup>30</sup> La Harpe, *Épître au Comte de Schwalow, sur les effets de la nature champêtre et sur la poésie descriptive*, dans François Noël et François Delaplace, *op. cit.*, p. 177.

<sup>31</sup> La Harpe, *Œuvres de La Harpe*, de l'Académie française, accompagnées d'une notice sur sa

描写詩の火付け役ともみなされるジェームズ・トムソンの『四季』は、ドイツ語圏のみならず、フランスでも人気を博し、1759年にはボンタン夫人が仏訳を刊行している。1764年にはベルニスが『四季』を刊行、ドリール訳の『農耕詩』が耳目を集めた1769年には、サン＝ランベールが新しくフランス詩に農耕詩というジャンルを開拓したと誇った『四季』、およびルミエールの『絵画』が出版されている。1779年にはルーシェの『十二月月』が日の目を見ており、有名なドリールの『庭園、あるいは風景を美しくする術』が出版されるのが1782年である。これは描写詩流行の一端にしかすぎないが、その勢いは確かにフランス詩壇を席捲するものであった。

この描写詩にとって「*ut pictura poesis*」が基本理念になっていたことは言うまでもない。1760年にワトゥレが『描く技術、詩』を上梓しているが、その序文の中で、「詩は絵画の如く」を「絵画は詩の如く」に読み替えた有名なラテン語による理論書を記しているデュ・フレノアに敬意を示していることからわかるように、詩と絵画が置換可能な姉妹芸術だという理念はその詩作に大きな影響を与えていた。だからこそ、ラ・アルプは『文学講義』の中でも「詩は絵画の如く」があまりにも濫用されたと主張したのであろう<sup>32</sup>。

このように、描写詩に対するラ・アルプの批判が中等教育を通して19世紀に受容されていることは特筆に値しよう。しかし、それ以上に忘れられているのは描写詩に与した詩人たちではないだろうか。19世紀に興ったロマン主義以降の詩人たちによって描写詩は結果的に葬り去られたため今日、文学史の教科書には名前さえ残っていない作品も多い。ところが、ノエルとドラプラスの『文学と道徳のフランス課業』の教科書（1836年22版）には、描写詩流行の影響が色濃く残っており、ワトゥレの「柳と小川」、サン＝ランベールの「嵐」、「ブドウの収穫」、「鹿狩り」等、ルーシェからは「春と花々」、「鹿狩り」等、そしてドリールからは描写詩に分類されるものも含めて計62篇の詩が掲載されている。

ドリールの62篇という数は、他の詩人たちと比べると群を抜いており、次に多いヴォルテールは46篇、ラシーヌは33篇しか選ばれておらず、100人中79人の詩人からは5篇も作品が収録されていない。ノエルとドラプラスの眼にはドリールこそが、最も偉大なフランス詩人であったことは容易に察す

---

vie et ses ouvrages, Verdrière, t. III, 1820, p. 314.

<sup>32</sup> La Harpe, *Lycée, ou Cours de la littérature ancienne et moderne*, Depelafol, t. 12, 1825, p. 274.

ることができよう。そのドリールの『庭園』からは、詩と絵画の関係に関して、以下の一節を含む「廢墟」という詩が掲載されている。

嗚呼、「絵画」の姉妹である、やさしい「詩」は、  
これらの古い建造物に、再び命を宿させに来る、  
時間がゆっくりとした手つきで描いた  
豊かな出来事を、感覚に再現させに来る<sup>33</sup>。

当時中等教育では、特にフランス詩に関しては暗唱中心の教育だったため、19世紀の詩人や読者たちは、ドリールをはじめとする描写詩の多くを朝から晩まで教室や自習室で幾度となく音読、暗唱させられた。このようなコレージュ時代の苦い記憶も手伝ってか、後にボードレルは、ドリールのことを「『庭園』の軽蔑すべき作家」と述べ、その迂言法を「古くさい」と断じ、描写詩が描いた田園風景とは決別することになる<sup>34</sup>。

19世紀後半に入ると、ノエルとドラプラスによる教科書に代わって、レオン・フジュールが編集した教科書が広く普及し始める。1810年生まれのレオン・フジュールは、レトリック学級の教師などを経て最終的にはリセ・ボナパルトで学監の地位に着き、1858年に亡くなるまで中等教育において輝かしい道を歩んだ。古典語に対してフランス語の地位向上を目指していた当時の公教育・宗教大臣フォルトゥールも、17世紀の作家のみを集めたフジュールの低学年向けの教科書『フランス古典の韻文と散文の選集』に太鼓判を押し、その教科書は公に認められる存在となっていた。高学年向けに学年別に刊行された同じシリーズの教科書は、その後幾度も版を重ねることになる。

第三年級向けの教科書の中では、フェヌロンがプラトンを模倣して書いたとされる三篇の「対話」のうち、雄弁に関する箇所が抜粋されている。これは既に確認したルクレール他、多くのレトリックの教科書編纂者が活写法の定義として引用している箇所であり、フェヌロンと言えば避けては通れない重要な一節であった。フジュールは、ルクレール同様ディドに関する描写を引用しているが、ルクレールの教科書では省かれている「これが模倣と絵画の力である。これが画家と詩人に多くの関係がある所以だ。一方は目の為に

---

<sup>33</sup> François Noël et François Delaplace, *op. cit.*, p. 151.

<sup>34</sup> Baudelaire, [Lettre à Jules Janin], *OC II*, p. 232 ; *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, *OC II*, p. 159.

描き、他方は耳の為を描く。両者ともに人の想像力の中に物事を再現させる<sup>35</sup>」まで載せており、以下の注を付している。

「詩ハ絵画ノ如ク」とホラティウスは言った（『詩法』361行）。容易にわかるように、詩と絵画を同一視することは厳密にはできない。レッシングがその『ラオコーン』の中で見事に証明したように、両芸術を分かち主な違いは、詩は漸進的に行動を描写するのに対して、絵画は固定の行動を描写する<sup>36</sup>。

このように19世紀も後半に入ると、ラオコーン論争が教科書にも掲載されるようになる。フジェールの教科書が刊行された19世紀後半は、描写詩の流行は過去のものとなり、その超克を謳ったロマン派の勢いも既に失われつつあったことを考慮すれば、両芸術の棲み分けもかなり認知されていたと考えることができる。

以上、主に中等教育で使用された教科書を通して、詩と絵画の関係がどのように扱われ、18世紀以前の論争、作品がどのような形で継承されたか確認した。古典テキスト、レトリック、描写詩などを通して「*ut pictura poesis*」の伝統的な考え方が根強く残る一方、デュボスやロランの言説、ラ・アルプの描写詩批判、そしてラオコーン論争を通じて、詩と絵画は異なる表現方法を持った別の芸術だという認識も進んでいったと考えられる。一方では、詩と絵画が置換可能な芸術として認識されながらも、他方では、両芸術の自律性も認識されつつあったわけである。

## II. ボードレールの試み

本論冒頭で見たように『哲学的芸術』の中で、ボードレールは「数世紀来、芸術史の中で、ますます明確に諸権能が分離され、絵画に属する主題、音楽に属する他のもの、文学に属する他のものがあるとされている<sup>37</sup>」と述べている。この件は、デュボスやレッシング以来の議論を想起させるだろう。しかし、ピエール・ラフォルグも述べているように、ボードレールがレッシングを受けて詩と絵画の領分について、明確な理論を述べている箇所は見当た

---

<sup>35</sup> Léon Feugère, *Morceaux choisis des classiques français, à l'usage des classes supérieures, chefs-d'œuvre des prosateurs et des poètes du dix-septième et du dix-huitième siècle, nouvelle édition, classe de troisième*, Delalain, 1875, p. 105-106.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>37</sup> Baudelaire, *Art philosophique*, OC II, p. 598.

らない<sup>38</sup>。そのため、詩と絵画の関係については、当時の画壇の状況や論争を参考にして、ボードレールがどのような立場をとったか確認し、その考えがどのように詩作品等に反映されているか検討してみないといけない。

## 1. 「完全なエボージュ」＝散文詩<sup>39</sup>

ボードレールが『1845年のサロン』で文壇デビューを果たした意義の一つとして、自らの芸術的立場即ち政治的立場を明確にしたことが挙げられる。ロマン派の領袖とみなされていたドラクロワを礼賛する一方、保守的なアカデミーを背負ってルイ・フィリップの注文による大歴史画を描いたオラース・ヴェルネを酷評することで、ロマン派か新古典主義か、どちらの陣営に与するかボードレールは立場表明をしたのである。この対立構図は文学的にはシェイクスピア門下生対ホメロス門下生という形をとることもあったが、絵画の技術的側面では、色彩派對デッサン派とも捉えられていた。

この対立の中で、ロマン派と称される画家の風景画は、細部まできれいに完成された、いわばなめされたものではなく、エボージュ（エスキス、下絵）のような状態が残されているとアカデミー派に判断された。そのため、保守陣営からは稚拙な作品と非難され、規範に対する挑戦とみなされていた<sup>40</sup>。1822年、ドラクロワのサロンデビュー作《ダンテとウェルギリウス》は、当時最も権威的な美術批評家の一人だったドレクリューズによって「才気をもって構成され彩色されたエスキスでしかない<sup>41</sup>」と批判されている。また1827年に《マリノ・ファリエロの処刑》がサロンに出されたときも、「この絵画は、見事なエスキスでしかない」と揶揄されている<sup>42</sup>。さらに、ドレクリューズはロマン派の革命を以下のように断罪している。「その即興によって素晴らしいエスキスはものにした、それは間違いない。しかし、それらが

---

<sup>38</sup> Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis, Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2000, p. 12.

<sup>39</sup> ボードレールの韻文詩が「完璧な素描」として構想されたことは既に以下の拙論で述べている。繰り返しになる点もあるが、全体的な背景については言及していないためここで改めて取り上げることにする。「ボードレールの散文詩：「完璧な描写」としての試み —— 韻文と散文の関係をめぐって」『フランス語フランス文学研究』、日本フランス語フランス文学会、99号、2011年、163-178頁。

<sup>40</sup> 詳しくは以下参照：Albert Boime, *The Academy and French Painting in the nineteenth century*, London, Phaidon Press, 1971.

<sup>41</sup> E. J. Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Charpentier, 1856, p. 214.

<sup>42</sup> E. J. Delécluze, *Beaux-Arts. Salon de 1827*, dans *Journal des débats*, 20 décembre 1827. 強調は原文。

どんなに魅力的であっても、真面目な芸術を促進するどころか、害したのである<sup>43</sup>」。ボイムが指摘するように、ドラクロワは、ドレクリューズやプランシュなどから絶え間ない批評を受けることで、エスキスの美学を形成したと考えることができるだろう<sup>44</sup>。

ボードレールは、『1845年のサロン』の中で、コロアの作品に関して以下のように述べることでこの「エスキス—完成作論争」に参戦することになる。

出来た作品と仕上がった作品との間には大きな差異があること、—— 一般に出来たものは仕上がったものでなく、きわめて仕上がった作品が少しも出来てはいないこともあり得る<sup>45</sup>。

非常に有名な一節だが、これも当時の論争、そして詩と絵画の関係の中で捉える必要がある。技術的に未完成のように見えること、さらには本来、他人には見せてはいけない内部をさらけ出すという道徳的な問題も絡み、ロマン派の作品は批判され続けた。ボードレールは、1862年にも『ブルヴァール』誌に掲載された「画家たちと腐蝕銅版画家」の中で「成熟し、深い才能を持つ人々は、彼らの粗描やクロッキーを版画にして、公衆に打ち明けて見せてくれれば良いのだ。それはまことに結構なことだし、彼らにはその権利がある」と述べている<sup>46</sup>。エスキス擁護派であるテオフィール・トレやドラクロワの影響を受けていたことは容易に察することができるが<sup>47</sup>、ボードレールは「エスキス—完成作論争」において、必ずしも一貫した理論を有していたわけではない。

『1859年のサロン』では、未完成と思わせるコロアの筆致を手放しで称賛することを控えている感がある。その作品に対する評価は変わらないものの、タッチに関しては、「省略的に、大まかにデッサンすることが感じられる」と述べて<sup>48</sup>、「仕上がった作品」や「出来た作品」や「エボーシュ」など、論争にて使われる用語を使用せず、作品の構成の重要性を強調するに留めている。それに対して、ルソーの作品に対しては「習作を構成された作品<sup>49</sup>」

---

<sup>43</sup> E. J. Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, éd. cit., p. 304.

<sup>44</sup> Albert Boime, *op. cit.*, p. 10.

<sup>45</sup> Baudelaire, *Salon de 1845*, OC II, p. 390. 強調は原文。

<sup>46</sup> Baudelaire, *Peintres et Aquafortistes*, OC II, p. 739.

<sup>47</sup> テオフィール・トレについては、馬淵明子『美のヤヌス —— テオフィール・トレと19世紀美術批評』スカイドア、1992年に詳しい。

<sup>48</sup> Baudelaire, *Salon de 1859*, OC II, p. 663.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 662.



だと思い込んでいると批判しており、ブーダンに関しても、その作品を非常に高く評価しながら「自分のノートを絵画として提出するよううぬぼれはしない<sup>50</sup>」と評している。

ところが、1863年に発表された『現代生活の画家』の中で、ボードレールは、美術批評家として「エスキュー完成作論争」に一つの決定的な答を提示しているように思える。コンスタンタン・ギースについて述べたこの評論の中には「記憶の芸術」という章があり、その中では画家がモデルを見ながらではなく「記憶」に頼ってデッサンすることの美点が述べられている。

彼〔コンスタンタン・ギース〕の制作過程には、比類のない長所がある。それは進行のどの過程であっても、それぞれのデッサンは、十分に仕上がっているように見えることだ。もしご希望ならば、それをエボーシュと呼んでくださっても良い、しかしそれは完璧なエボーシュなのである<sup>51</sup>。

この美術批評家としての結論を下敷きにして、詩人としての結論を出したのが、同じ時期1863年に発表している散文詩「描きたい欲望」だと考えることができる。この作品は韻文詩「通りすがりの女性」と同じ発想源を持っており、詩人は消えてしまった美しい女性を「描きたい欲望」に駆られ、まさに「記憶」を頼りにその女性を再現しようと努める。「黒い太陽」、「牧歌の白い月」、「テッサリアの魔女たちに乱暴に踊らされ、打ちひしがれ苛立つ月」に女性を喩え、まるで完成されない絵画のように、次から次へと女性のデッサンが描写される。このような内容の作品を、韻文の下書き、つまりはエボーシュとみなされる「散文」で発表したことにボードレールの大胆な試みがあったのではないだろうか。

というのも、詩と絵画が置換可能な語として機能している間、「散文＝エボーシュ」、「韻文＝完成作」という認識も長い間、共有されていた。それは学校教育の中で、散文を韻文に書き替える練習がなされていたことから窺うことができるし、ボードレール自身、1861年末にアルセーヌ・ウーセ宛てに送った手紙の中で、自分の散文詩に関して「とりわけ韻文に直すべきもの下書きを見せているようになるのを避けるのが、どれだけ難しいか、あなたはご存知でしょう<sup>52</sup>」とも述べている。つまり、ボードレールの散文詩には、「エスキュー完成作論争」とドラクロワの影響があっただけではなく、

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>51</sup> Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, p. 700.

<sup>52</sup> Lettre à Arsène Houssaye, Noël, 1861 ; Baudelaire, *CPI* II, p. 207.

「詩＝絵画（「散文＝エポーシュ」、「韻文＝完成作」）」という共通認識が基盤にあったと考えられるのである。散文詩を作品として提出することは、ロマン派がエポーシュと批判される作品をサロンに提出したこと、さらにはコンスタンタン・ギースが記憶で「完成されたエポーシュ」を描くことと同じような意義を持っていたのではないだろうか。また、技術的に完成されたものが重視され、想像力を喚起しない芸術作品を尊ぶ風潮に対する挑戦として散文詩を読み取ることも可能であろう。

## 2. 「〈詩〉に課された限界」

絵画と文学の両分野におけるレアリズム運動の盛り上がりボードレールも無縁ではなかった。その立場を一言で語ることはできないが、現実をそのまま描写すれば良いという考え方、さらには、現実をありのまま再現する写真信奉者に反駁する形で、『1859年のサロン』は想像力称揚の書となっている。『1859年のサロン』に限らず、『1845年のサロン』以来一貫して、ボードレールにとって想像力を駆使した最も偉大な芸術家はドラクロワであった。『1859年のサロン』には、ドラクロワを讃える以下の有名な一節がある。

より豊かな想像力に恵まれ、ドラクロワは特に脳の内奥にあるもの、物事の驚くべき外観を表現すると言うことが出来るだろう。それほど彼の作品には、着想の刻印と気分が忠実に保たれているのである。それは有限の中の無限。それは夢だ！私はこの語によって、夜見るがらくたの山を意味したいのではない、強烈な冥想によって生じる<sup>ヴィジョン</sup>像のことを言いたいのである。それはさほど豊穡ではない脳の中には人工的な刺激物によって生じる像である<sup>53</sup>。

この一節については、今まで出典（シェリング、カント、ラムネ、スヴェーデンボリ）が問題になったり、「枠」という概念から散文詩「窓」、海、空、「深淵」が引き合いに出されたり、麻薬によって生じる幻想との関連で語られてきた<sup>54</sup>。ここで再びこの一節を取り上げたのは、ドラクロワに関する批

<sup>53</sup> Baudelaire, *Salon de 1859*, OC II, p. 636-637.

<sup>54</sup> 以下その一部を記す。Georges Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 1939, p. 191 ; Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 77-99 ; Daichi Hirota, *Espace et poésie chez Baudelaire: typographie, thématique et énonciation*, thèse de doctorat, dirigée par Michel Collot, soutenue le 6 décembre 2011, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3 ; Alain Trouvé, « Baudelaire et l'invitation au voyage », dans *Atala*, hors-série, 1999, p. 83-94 ; Martin Rueff, « Le cadre infini – sur la poétique baudelairienne », dans *Littérature*, n° 177, Armand Colin, 2015, p. 21-37.

評であったこと、「有限の中の無限」が「夢」と同列に語られていること、さらに麻薬の効果によって生じる「<sup>ヴィジョン</sup>像」が問題になっていることから、韻文詩「七人の老人」との関係性を再検討するためである。

『1859年のサロン』と「七人の老人」との関連性をもう一度確認しておく。

『1859年のサロン』は、ジャン・モレルが編集長を務めていた「フランス評論」の6月10日号、6月20日号、7月1日号、7月20日号の四回にわたって掲載されており、ドラクロワについて書かれた該当箇所は、6月20日号に載っている。一方、「七人の老人」は「バリの幽霊たち」というタイトルで1859年5月から6月初めにジャン・モレルに送られた手稿が現存する最も古いものとされ、おそらくは『1859年のサロン』の6月10日号のために送った原稿と一緒に送付されたと推測されている。つまり、両者は執筆時期だけでなく、当初掲載を目指していた雑誌も同じものであり、ジャン・モレルという同一人物に送られている。

それだけではなく、「夢」というテーマも共通している。『1859年のサロン』では、「それは有限の中の無限。それは夢だ！」とあるが、「七人の老人」の冒頭は「うごめく都市、夢に満ちた都市」と始まり、同じ「夢 (rêve)」が主題となっている。韻文詩にある「夢」も、サロン評にあるように、夜見る「がらくたの山」ではなく、「白昼に幽霊が道行く人を捕まえる」種類のものである。『1859年のサロン』では、「夢」は「強烈な瞑想」によって生じ、「さほど豊穡ではない脳の中には人工的な刺激物によって生じる像」とされているが、ここで言う「人工的な刺激物」が阿片やハシシを指すことは言うまでもない。1858年に発表された『ハシッシュの歌』でも人間の夢には二種類の夢があるとされ、一方が、日常生活が別の形をして現れた「自然的な夢」であり、もう一方が、生活とは無縁の「不条理」で「象形文字的」な夢だとしている<sup>55</sup>。ここで問題になっているのは、当然後者である。『ハシッシュの歌』の一章が「無限への嗜好」と題されていることから察することができるように、『1859年のサロン』にある「無限」と無縁ではない。

「七人の老人」に連続して登場する老人たちも、「強烈な瞑想によって生じる<sup>ヴィジョン</sup>像」、または麻薬の効果によって生じる一種の「象形文字的」な夢、幻想と読み解くことができる。クロード・ピショワもプレイヤード版の解説では、黄色く汚れた髯や老人の黄色の襦袢が阿片を想起させると指摘しており、『人口楽園』ではハシシの色が「緑がかった黄色<sup>56</sup>」と描写されている。

---

<sup>55</sup> Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, OCI, p. 408.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 406.

このことから「強烈な瞑想」または「人工的な刺激物」の影響として七人の老人の幻覚を見た想定することはできる。ところが、この幻想は詩人には制御できないものとなる。八人目の老人を見たら命に危険が及んだのではないか、という恐怖に駆られ、「不条理」に傷つけられて発熱し、有名な最終節では、魂が舵を失った船に喩えられている。

私の理性は無駄に舵をとろうとした。  
嵐は、弄ぶように、努力をそらして、  
私の魂は、踊っていた、踊っていた、それは古い川船  
帆もなく、岸辺もない化け物の海の上で<sup>57</sup>！

魂を制御できなくなった理性、外界の物質が精神を襲い、自らの意志ではもはやどうしようもなくなっていることが歌われている。この解説は『阿片吸飲者』の一節に求められる。

読者は気づいたであろうが、既に久しい前から著者はもはや映像を呼び出すのではなくて、像が自発的に、専制的に、彼の方に押し寄せるのだ。彼はもう像たちを追い払うことができない。というのも、意志がもはや力をもたず、もはや諸能力を統御していないからだ<sup>58</sup>。

果たしてこのような不条理な夢を詩にすることにどのような意図があったのであろうか。ジャン・モレルに詩と共に送られた手紙には、「これは私が試みたい新しいシリーズの最初の作品です。〈詩〉に課された限界を易々と超えてしまったのではないかと心配しています<sup>59</sup>」と述べている。阿部良雄によれば、「〈詩〉に課された限界」が何を指すのか確実に指し示すことはできないが、例えばユゴーであれば、老人に何かしらの寓意的な意味を付与するところ、ボードレールの場合は解釈を許さない詩になっていることを指摘している<sup>60</sup>。ピシヨワもプレイヤー版の解説では同じように解釈不能の文脈に着目している。ところが、本論で問題としている詩と絵画との関係において考えるならば、絵画という「空間芸術」でもなく、デュボスやレッシングの述べた「時間芸術」のどちらでもない「詩」を作り上げることに成功したという意図がボードレールにあったと考えることはできないだろうか。

---

<sup>57</sup> Baudelaire, « Les Sept vieillards », *Les Fleurs du mal*, OC I, p. 88.

<sup>58</sup> Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, OC I, p. 483.

<sup>59</sup> Lettre à Jean Morel, fin mai (?) 1859 ; Baudelaire, *CPI* I, p. 583.

<sup>60</sup> 阿部良雄『悪魔と反復』牧神社、1975年、100-101頁。

「七人の老人」が元々は、「パリの亡霊たち」と題され、後に第二版『悪の華』、「パリ情景」の章に含まれることから、舞台はパリであると想定して良いだろう。「現れた」という印象的な句跨ぎによって老人が登場してから、絵画的な描写は続くものの、この老人が連なって歩いてくる場面、恐怖のあまり部屋に戻る場面、そして最終節の船の比喻を一幅の絵画にすることはできない。それだけではなく、夢を主題とすることで、老人の行列が永遠に続くことを示唆していることから、描くべき対象は「無限」に現れ、時間を超越した状況が問題となっている。つまり、一つの情景を描くのではなく、一つのイメージを定着させるのではなく、その逆に無限に増殖する像を、現在でも過去でも未来でもない「永遠の相」に置くことで、ボードレールは「〈詩〉に課された限界を易々と超えてしまった」ことを自負したのではないだろうか。少なくとも、そのような点において旧来の「〈詩〉」の定義を超えるものとなったことは間違いない。詩と絵画との関係を考えれば、ドラクロワに関して述べた「有限の中の無限」と、「七人の老人」について述べた「〈詩〉に課された限界」を超えたという宣言には、深い関係があると考えられるのである。

### 3. 嗅覚の導入

ボードレールにおける詩と絵画の関係、換言すれば、言語と色彩の関係を考察する上で「共感覚」を歌った「万物照応」は避けて通れないだろう。象徴主義の基本理念にもなったこの詩に対する細かな考察は本論の趣旨から外れてしまうため、ここではボードレールが好んで用いた嗅覚について簡単に確認しておきたい。嗅覚も絵画との関係において考察しておく必要があるからである。

遠くから交じり合う長いこだまのように、  
夜のように、そして昼のように広大な  
暗く深い統一の中で、  
香り、色、音が互いに応え合う。

子供の肉のように新鮮で、  
オーボエのように甘く、牧場のように緑色の香りがある、  
—— 他の香りは、腐敗して、豊かで、勝ち誇り、

無限の物事のひろがりをもって、  
龍涎、麝香、安息香、薫香のようで、

精神とさまざまな感覚の熱狂を歌う<sup>61</sup>。

ここで引用した「万物照応」の第二連目にあたる四行詩は、香りと色と音の共感覚が歌われているが、残りの二つの三行詩は、香りが中心に据えられている。子供の肉体という触覚、オーボエの音という聴覚、牧場の緑という視覚も、すべて香りの直喩であり、「精神と様々な感覚の熱狂を歌う」他の香りは、腐敗、豊穡、驕ったようだと歌われている。つまり、ここでは、香りが共感覚の基盤となっており、香りが呼び起こす感覚が歌われている。「万物照応」に限らず、「髪」、「異国の香り」、「幻影—II 香り」、「バルコニー」など多くの作品で香りは記憶や感情の起動装置として重要な役割を担っている。

ところが、ボードレールが先駆的に詩の世界に香りを導入したわけでもなければ、ボードレールの専売特許だったわけでもない。アラン・コルバンの著作にあるように、ラモンやオーベルマンなどは、香りが無意識的記憶を呼び起こすことに着目しており、19世紀ではバルザック、ジョルジュ・サンド、フローベール、ネルヴァルなどの作品でも香りは重要な役割を担っている<sup>62</sup>。同時代の傾向が、意識的にしても無意識的にしてもボードレールに対して影響を与えたことは想定できる。しかし、それ以前にボードレールは学校教育を通じて、より正確には描写詩の暗唱を通じて香りの重要性を知っていた可能性があることを指摘しておきたい。

18世紀に描写詩が流行した背景にはジェームズ・トムソンの『四季』やゲルマン詩人の影響があっただけではなく、詩と絵画の姉妹関係が基盤になっていたことは既に確認した。実は、その描写詩が田園を主題にする中で、本来絵画とは最も疎遠な嗅覚が重要視されるようになり、詩が外界の単なる描写ではなく、さまざまな感覚を利用した芸術に変容しようとしていた。香りの効能、嗅覚の重要性を明言化しているのは、『四季』の作者サン＝ランベールである。

匂いは、視覚に比して、より内的な感覚、さらに直接的で、精神からより独立した喜びを我々に与える。最初の印象で、我々は心地よい匂いに深い喜びを覚

---

<sup>61</sup> Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, OC I, p. 11.

<sup>62</sup> Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles*, Flammarion, 2008, p. 124-125.

える。これに対して、視覚の快楽は、熟考や、眼に見える事物が引き起こす欲望、そういった事物が生じさせる希望などに起因している<sup>63</sup>。

これは「春」、新しく咲く花々に対して「感覚を喜ばせよ、そして若さを飾れ<sup>64</sup>」と呼びかける一節に関する解説であり、この後は色彩に関する記述が続き、視覚の快楽について述べられている。視覚と色彩に関する説明に先立って、野生に近い感覚としてあまり評価されていなかった嗅覚の美点が述べられていることは注目に値するだろう。18世紀の詩人たちは、絵画的描写という方法を利用して自然を描きつつも、視覚のみに頼るのではなく、嗅覚にも訴える田園詩の創造を目指していた。

サン=ランベールだけでなく、ドリールも嗅覚を称賛する詩を残しており、それがノエルとドラプラスの教科書に収録されることで、次の世代に伝わっていくことになった。例えば、ドリールは「花々は、味覚、嗅覚、視覚を魅了する<sup>65</sup>」と、植物が諸感覚にもたらす快楽を語っている。他にも、以下のような一節も『文学と道徳のフランス課業』にある。

新鮮な草木の心地よい色彩の上、  
嗅覚、味覚、視覚の魅力であり、  
この地に波打つ装いをもたらす、幾千もの樹々が、  
均等に集められたり、ぞんざいに散らされたりして、  
互いに避け合うかと思えば、互いに近づき、時折その視界に  
思いがけない光景を遠くに開いたりしていた<sup>66</sup>。

嗅覚を視覚や味覚と同列に扱うことで、粗野な感覚と見なされ、嫌悪の対象にもされていた嗅覚の地位を引き上げる狙いがあったことは明白である。田園風景に触れ、花々、樹木、果実、植物を描く際に、嗅覚が邪魔になるどころか、詩作における有効な手段となるのは必然だったかもしれない。田園詩を創作したフランス詩人たちは、視覚のみから解放され、嗅覚も含めた感

---

<sup>63</sup> Saint-Lambert, *Les Saisons*, Didot, 1796, p. 31. サン=ランベールに関しては以下の版も参照した。Saint-Lambert, *Les Saisons, Poème*, texte établi et présenté par Sakurako Inoué, Société des textes français modernes, 2014.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>65</sup> Delille, *Les Fleurs (Les Trois Règnes, ch. VI.)*, dans François Noël et François Delaplace, *Leçons françaises de littérature et de morale*, éd. cit., p. 144.

<sup>66</sup> Delille, *L'Eden (Les Jardins, ch. 1er)*, dans François Noël et François Delaplace, *Leçons françaises de littérature et de morale*, éd. cit., p. 179.

覚を研ぎ澄まして詩を書くようになり、そのような新しい手法が 19 世紀の詩人たちにも継承されたのではないだろうか。

ボードレールは描写詩に連なる田園詩を書くことはなかった。むしろ、パリの詩人として反田園詩を書くことを目指したことは、「パリ情景」という章の劈頭を飾る詩「風景」で明言されている。まるでドリール風の田園詩を揶揄するかのように、ボードレールは以下のように歌い始める、「私は欲する、明らかに我が田園詩を書くために／占星術師のように、空の近くで眠ることを」。そして冬が来たら夢の中の情景を描くと言う。

その時、私は青みがかった地平線を夢見るだろう、  
庭園を、白大理石の水盤にむせび泣く噴水を、  
接吻を、朝な夕なに歌を歌う鳥たちを、  
つまりは、「牧歌」に登場する子供っぽいものすべてを<sup>67</sup>。

このように都会の「屋根裏部屋」にしながら田園詩を歌うことを宣言することで、ボードレールは反牧歌的詩人の立場を明らかにしている。他にも「夕べの薄明」、「朝の薄明」、「屑屋の葡萄酒」などでボードレールは、田園から都市へ舞台を移すことによって現代生活の詩を作り出している<sup>68</sup>。描かれる場面が田舎から都市へ変化することで、必然的に登場人物、装飾、明り、社会状況なども変わるが、視覚を基本とした絵画的描写法だけではなく、嗅覚の利用もボードレールは引き継いだと考えることができる。そして、詩人は「あらゆる街角で、偶然つくられる脚韻を嗅ぎながら<sup>69</sup>」パリの街を彷徨することになる。描写詩以来の創造原理が継承されることで、共感覚への道が開けていくことに繋がったのではないだろうか。

## 結語

フランス 19 世紀の古典教育が、アリストテレス、ホラティウス、ボワローという系譜を支柱としている以上、「*ut pictura poesis*」が継承されるのはある意味必然であった。中等教育において、ボワローは規範中の規範とみなされていたが、その後ろ盾となっていたのがホラティウスであった。ボワローの『詩法』が教室で読まれるとき、その背後にあるホラティウスのテキスト

---

<sup>67</sup> Baudelaire, « Paysage », *Les Fleurs du mal*, OC I, p. 82.

<sup>68</sup> 詳しくは、脚注 10 に挙げた拙論を参照されたい。

<sup>69</sup> Baudelaire, « Le Soleil », *Les Fleurs du mal*, OC I, p. 83.



が引き合いに出されることが常とされていた<sup>70</sup>。その際、ボワローのテキストに対して現代的な解釈がなされることはなく、あくまでも暗記、暗唱の対象とされた。ボワローだけではなく、フランス文学の正統性がギリシア・ラテン文学によって守られている限り、そのテキストの無謬性に疑義を挟む余地はなかった。当然ながら庇護者的存在であるホラティウスの『詩法』が読まれる際も、テキストはあくまでも暗記、暗唱、模倣すべき規範として扱われた。

そのような状況の中で「*ut pictura poesis*」やシモニデスの言は、一種の金科玉条のように扱われていた。そこにレトリック教育と描写詩の暗唱、そして学校という制度が持つ抑圧の力学が加わり、詩と絵画の姉妹関係は、確固たるものとして継承され、広められていった。そういう意味では、詩と絵画の類縁性から離れて、新しい詩を書く行為自体が、規範への挑戦だったとみなすことができるかもしれない。詩が絵画から離れ、他の要素を導入すればするだけ、古典という桎梏から離れることを意味していたと考えることができるのではないだろうか。

ところが、学校教育内においても、古典の絶対性が揺らいでいなかったわけではない。レッシングに先駆けてデュボスやロランらが論じた絵画と詩の自律性が論じられることもあれば、絵画性を過度に強調した描写詩に対するラ・アルプの批判も継承していた。さらに規範として学んだ描写詩そのものが視覚だけではなく、それまで冷遇されてきた味覚や嗅覚に魅力を見出し、フランス詩に既に新しい息吹を吹き込んでいた。こういった点に着目すれば、「*ut pictura poesis*」の盲信を揺るがす要素を、学校教育が内包していたと言えるだろう。

19世紀になってロマン派の詩人たちが古典に反旗を翻した時、ドリールの描写や迂言法に対する反発が原動力となったが、古典から継承した全てのを無に帰すことを目論んでいたわけでもなければ、そのようなことが可能でもなかった。ボードレールの場合、画壇の「エスキュー完成作論争」に対して、「散文詩＝エポーシュ」という試みで応じたが、これも詩と絵画の類縁性という共通認識を基盤としていることは言うまでもない。その際、ギースは記憶で描いた点を強調することによって、不可視のものへの探求という道を示したことは看過できない。というのも、ボードレールは「七人の老人」の中で、不可視の夢を描くことで、時間芸術の枠組みを超えて「有限の中の

---

<sup>70</sup> 詳しくは拙論「19世紀中等教育におけるボワロー」『櫻文論叢』第96号、日本大学法学部、2018年、543-564頁。

無限」を捉えたからである。夢や無限を描写しようという試みは、中等教育で学んだ詩の定義に反駁することを意味したと捉えることができる。また、18世紀の田園詩に対するアンチテーゼとして、ボードレールは都会の詩を描きつつも、サン＝ランベールやドリールが地位向上を目指した嗅覚を引き継いだと考えることもできる。

詩と絵画の観点から考察すると、「記憶」、「夢」、「香り」を詩に導入することで、新しい境地を開こうとしたボードレールの試みが浮かびあがってくる。この三点に共通点があるとすれば、そのいずれもが眼には見えないことである。詩と絵画の類縁性は視覚に頼るものであったが、視覚では捉えきれない要素を取り入れることで、詩の領域を広げようと言えらるだろう。ボードレールの生きた時代、詩、絵画、音楽などの諸芸術にそれぞれ自律した価値と領域が認められる一方、新しい芸術を模索して、諸芸術を再統合しようという動きも盛んになる。絵画という枠には収まりきれない作品を目指したという意味では、ボードレールもこの流れの中に位置づけることは可能である。

ボードレール以降、こういった傾向はより顕著になっていく。高踏派は彫刻に親近感を覚え、象徴主義は不可視のものを描くことを目指すことになる。ヴェルレーヌは詩に音楽を取り組むことに心血を注ぎ、マラルメやワーグナーは諸芸術を合わせた総合芸術を目指すようになる。古典、規範から解放されることで、近代芸術は自らの領域を模索することを大きな命題として引き継いでいくことになる。そして詩は、姉妹芸術とされた絵画以外に目を向けて諸芸術と様々な関係を結ぶだけでなく、言葉で対象を描写するという大前提にも疑義を呈していくことになるのである。それは *ut pictura poesis* との決別が生み出した必然の流れだと捉えることもできるだろう。