

ボードレールにおけるヴィンケルマン主義の受容

「理想美」・「モデルニテ」・レアリスム批判

小倉康寛

序 時代の両義性

美術評論家としてのシャルル・ボードレール（一八二一—一八六七）はどのような位置づけにあるのだろうか。この疑問に答えようとする際、美術史家がしばしば行った手法が、彼をヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン（一七一七—一七六八）と比較してみるといふものだった^①。確かに両者は異なる陣営に属する。ヴィンケルマンは古典主義を継承して「理想美」を理論化し、今日で「新古典主義」と一般的に呼ばれる一大流派の祖となる^②。ボードレールはロマン主義後期の作家として出発し、

晩年に「モデルニテ」の定式を提出する。二人を比較する時に見えてくるのは、新古典主義とロマン主義の対立であり、また美術史上の大きな変転である。

しかしボードレール研究において、彼が古典主義に理解を示していることは共通認識となりつつある^③。この点からみれば、彼が単純にヴィンケルマンの理論に対立していたとは考えられない。確かに初期のロマン主義者らはヴィンケルマン主義者らと対立していた。だがロマン派が終焉を迎える一八四〇年代ともなれば、流派の対立が解消されていく。こうした時代は文学者らを自由にした。かつてロマン主義者であったテオフィル・

ゴッティエ（一八一―一八七二）は、若い頃からの古代ギリシアに対する情熱を再燃させて、いよいよヴィンケルマン主義の側に身を転じる。ボードレールが文筆業を開始した頃は、このように両義的な時代である。したがって対立を強調するのはなく、具体的に相違点を検証することが必要となる。

この論題は、阿部良雄訳の全集の註釈や、ウォルフガング・ドロストが編纂する美術評論の註釈で簡単に触れられているのみで、全体的な見通しがつけられてこなかった^④。実際、これを議論する際の困難は、ボードレールの仕事でヴィンケルマンの名が具体的に登場する箇所がわずかに二例しかないことである（『一八五五年の万国博覧会』と『現代生活の画家』）。

しかしヴィンケルマンの名著『古代美術史』（一七六四）を読んだ上でボードレールの仕事に立ち戻ると、実は間接的ながらも、ボードレールが『古代美術史』を意識していると考えて差し支えない箇所がある。ボードレール研究の観点からこれを整理することは、美術史研究に示唆を与えるように思える。本稿では、次の手順で検証を行うことにする。まずヴィンケルマンの美意識の中でも「理想美」を手短にまとめ、参照するべき基盤を作っておく。次に美術評論をコーパスとしつつ、年代ごとにボードレールの見解をまとめる。最後に「理想美」と「モデルニテ」の相違という観点から整理し、レアリスム批判

をめぐる理論的な枠組みの違いを明らかにする。

第1章 「理想美」の要点

フランスにおけるヴィンケルマンの受容は早く、『古代美術史』の仏訳は、原著の出版からわずか二年後の一七六六年に出版された^⑤。以後、翻訳は重ねられ、スタール夫人が『ドイツ論』（一八一三）の第六章で紹介したように、十九世紀の基礎的な教養となっていく^⑥。こうした様相を念頭におきつつも、以下ではヴィンケルマン主義の中核となる概念「理想美」についてまとめる。これが端的に示された箇所は『古代美術史』第一部、第四章である。彼が古典主義から引き継いだものを含めて要点は三点ある。

1-1 真善美の一致

まず「理想美」の特徴の一つは真善美の一致である。「最高の美は神にある。美の理念は、それが神との調和において考えられるのであればあるほど、統一と不可分の理念が我々を物質から遠ざけるのであればあるほど、完璧なものとなる^⑦」。このようにヴィンケルマンは神との合一を目指すのであり、芸術の美は、宗教的な善や哲学的な真理と一致するものである。こ

うした芸術の位置づけは、西欧の古典主義特有のものであって、今日の我々が考える「芸術」とはいささか異なる。これを立体的に示すには膨大な議論が必要ではあるが、ここでは美術史家エルヴィン・パノフスキーが名著『イデア』で示した説に沿って整理しておくことにしよう^⑧。

古典主義とはプラトンに端を発するものであって、この「芸術」の目的とは「イデア」を知覚し、表現することであった。「イデア」とは、「普遍的な、永遠の価値を有する形相」のことであり、芸術家個人の独創性とは無縁のものである。しかしイデアを知覚する手法は、時代によって異なる。

まずプラトンの頃にイデアを知覚するとは真理を知覚することであり、これは「科学者＝哲学者」の領分であった。美は自然科学の探求の中で、副産物として生じるに過ぎなかったのである。これはキリスト教的新プラトン主義を挟んで、中世に変化する。イデアは科学の領分というよりむしろ、キリスト教の神の領分とみなされるようになるのである。この時、イデアを知覚するにあたっては信仰心をもってしなければならぬ。この時代の芸術家は言わば、絵筆や鑿の扱い方を心得た宗教者なのであって、ミケランジェロをはじめ、芸術家が宗教者を兼ねていることもめずらしくないのである^⑨。このように美は、美そのものの探求によって生じるのではなく、真や善の探求か

ら副次的に生まれるものだった。この意味において真善美は一致する。

しかしこれは、美が真や善に従属しているということを意味する。美を独自の領域として確立しようとする動きはルネッサンス期には既にあった。パノフスキーによれば、アルベルティにその萌芽がみられた^⑩。しかし真善美の一致が解体されるのは、十八世紀後半からドイツやフランスで起きた「芸術のための芸術」運動を経た上でのことである。ヴィンケルマンの活躍した十八世紀中葉、芸術は哲学や宗教から独立していなかった。かくして「理想美」の最初の要件は、古典主義からの引き継ぎ事項なのである。

実際、《ベルヴェデーレのアポロ》像(図1)を前にして、ヴィンケルマンは精神が崇高な高みに引き上げられると述べる。「アポロ像は、破壊を免れた古代の作品の全ての中で、美術の最高の理想である。(中略)私はこの芸術の奇跡を見る時、全てを忘れ、鑑賞にあたっては尊厳を持って接しようと、私自身が高尚な態度を取る^⑪」。彼は彫刻の美しさを前にして自らの精神を高めようとする。これは彫像を美のみならず、善の現れとみなすからに他ならない。

1-2 単純さの追求、捨象

次に「理想美」のポイントとなるのは、単純さである。ヴィンケルマンは解剖学的な観察が必要不可欠であるとしている。しかしこれは制作準備の段階であって、仕上げの際には細部を捨象しなければならないとする。「全ての美しいものは、統合と単純さによって、崇高なものとなる¹²⁾」。一七五六年から翌年にかけて書かれた手稿には、この点が端的に示されている。一つは衣服を着せてはならないということである。裸体こそがその精神の無垢な姿を表象する。「古代の彫刻家たちは、決して衣服の美しさを借りなかった¹³⁾」。ヴィンケルマンは衣服を詳細に描く代わりに、筋肉を解剖学的に観察することを推奨



図1 《ベルヴェデーレのアポロ》、大理石、ピオ・クレメンティーノ美術館。



図2 《ベルヴェデーレのアポロ》の上半身。

するのである。しかしこうした細部は、仕上げの段階では捨象しなければならない。「古代人たちは神々の血管を決して表現しようとしなかった¹⁴⁾」。これは、古代の神々が不死であるが故に、血液が流れていないとした『イーリアス』の記述を踏まえたものである。

例えば《ベルヴェデーレのアポロ》像は、これらの特徴に合致する。彫像が裸体であることは言うまでもない。そして彫像は筋肉を描写しているものの、肉付きを過剰に強調していない(図2)。しかしアポロは弓矢の神であり、この彫像は狩りに臨む姿を描いているのである。これが左手に弓を持ち、右手で矢筒から矢を取り出そうとする戦士だとするならば、筋肉のどこに

も力みが入っておらず、顔が無表情に近いことは、むしろ自然なほどである。しかしヴィンケルマンはこうした非現実的なところに神々しさを見出すのである。

モデルの詳細な観察を経て、捨象を行うという手法は、人間をモデルとしながらも、不死の神々を表象するための工夫であると言ってよい。しかしこれは後年、レアリスムを排除することになる。もっともよく知られた事例は、ジャンリアントワーヌ・ウードン（一七四一—一八二八）の困難な境遇である¹⁵。

ヴォルテールの胸像などで知られるウードンは、卓越した写実主義の彫刻家であったが、ヴィンケルマンの後継者の批判を恐れて自由に写実的な作品を作ることが出来なかった。批判によってスポンサーが離れる可能性があったからである。この結果、彼は写実的な作品を制作しておきながらも、「理想美」の規範にあわせて、細部を捨象して作品を発表せざるを得なくなる。「理想美」とレアリスムは敵対関係にあった。ヴィンケルマン主義者らの覇権はナポレオン一世の庇護下で頂点を迎え、以後は陰りを見せる。しかしレアリスム批判は十九世紀中葉まで、連続と続いたのである。

1-3 ゼウクシスの故事

三つ目の特徴は、作品はある特定のモデルを描くものではない

く、理想の美そのものを体現しているべきだということである。作品とは「誰それとわかる個人の特徴」や「そこにある魂の状態や情熱といったものを描き出す」ことと無縁であるとヴィンケルマンは定める¹⁶。これを追求するにあたって、表情や筋肉の隆起の仕方を抑制することはもちろんであるし、それは二番目で述べたポイントに該当する。だが、それだけではならない。クロトンの街の娘たちからそれぞれの美しい部分を繋ぎ合わせることで一人の美女を現前させたゼウクシスの故事を引き合いに出すように、ヴィンケルマンは、芸術家が一人のモデルを描くのではなく、複数のモデルを参考にし、それぞれの優れたパーツを張り合わせて作品を完成させるべきだとするのである。この時に作品は、もはや一人のモデルを描いていないことになる。

こうした主張はヴィンケルマン固有のものではない。ゼウクシスの故事は古典主義の頃から重要視されてきたからである。だが先のパノフスキーの議論に即せば、十八世紀中葉ほど自然を模倣することが低くみられたことはなかった¹⁷。この意味では「理想美」の一つの特徴と言えるのである。

§

以上がヴィンケルマンの示した「理想美」の概要である。し

かしヴィンケルマンの信奉者として、三つのポイントを常に遵守していたわけではない。時代ごとに文脈が変化し、それに対応するためには、どれか一つを切り捨てなければならぬことがあったからである。顕著な問題は裸体の扱いである。

『古代美術史』において裸体は、真善美の一致を体現するモチーフだと看做されている。しかし一八二四年、ルーヴル美術館の美術局長ソステューヌ・ド・ラシュフォーコー子爵が古代彫刻の局部を膏薬で覆い、その後の美術局長アルフレッド・エミリアン・ド・ニューヴェルケルク伯爵もまた局部を葡萄の葉で覆った。裸体は恥とされてしまうのである。美をとるのであれば裸体をとることになり、善をとるのならば裸体を捨てなければならぬ。

これは評論家たちにとって大きな問題であった。例えばゴッティエは『モーパン嬢』序文（一八三四）を発表した時、既に古代ギリシアについて大きな関心を抱いていた。この頃から既にヴィンケルマン主義を支持していたと言っている¹⁹。だが彼は裸体を重要視する際に、裸体を悪と考える同時代のヴィンケルマン主義者らに対して釈明を行う必要に迫られる。特に『一八五五年の欧州美術』（一八五六）においては『古代美術史』を引用し、ヴィンケルマンその人が裸体を善の現れと考えたことを強調しているのである²⁰。

このように十九世紀中葉に「理想美」の三つのポイントを全て守ることは困難であり、一つを守っていないという理由で、ヴィンケルマン主義に反対していたと断定することはできない。全体的な傾向を検討した上で、総合的に判断すべきなのである。次章ではこうした注意を念頭におきつつ、ボードレールにおけるヴィンケルマン主義の受容について考察する。

第2章 ボードレールにおける

ヴィンケルマン主義の受容

以下ではボードレールの評論に焦点を当て、ヴィンケルマン主義との関連で要所となる点を手短かに整理する。これにあたっては、一八四〇年代、一八五〇年代の前半から中期、一八五〇年代の後半から六〇年代前半の三つに分ける。一八五〇年代を二つに分けるのは、後半の仕事が六〇年代に発表されているからである。ここで我々は、二人が美の対象として関心を寄せるものが異なる一方で、自然を醜いものと看做し、レアリスムを批判するという点で共通点があることを概観することになる。

2-1 一八四〇年代

一八四〇年代のボードレールは古代彫刻にしばしば関心を示



図3 《ベルヴェデーレのアンティノオス》, 大理石, ピオ・クレメンティーノ美術館。



図4 《ベルヴェデーレのアンティノオス》の上半身

している。ジュール・ムーケによって発見されたソネヤ⁽²⁰⁾、「我は愛する裸の時代の思い出を」は古典古代の彫像をモチーフとする⁽²¹⁾。しかしヴィンケルマンとの関わりが明示的な形で現れるのは、『一八四六年のサロン』（一八四六）の第七章「理想とモデルについて」で古代彫刻《ベルヴェデーレのアポロ》に触れた箇所である。ここでヴィンケルマンの名は出て来ない。しかしこの彫像が『古代美術史』の中で美の典例と目されていたことを考えれば、この箇所はヴィンケルマン主義者らに対する目配せと理解してよい⁽²²⁾。興味深いのは彫像の位置づけである。

私はベルヴェデーレのアポロや剣闘士よりも、アンティノオ

スの方が好きだ。なぜならアンティノオスは、魅力的なアンティノオスの理想であるから⁽²³⁾。

ボードレールはヴィンケルマンが最も重要視した《ベルヴェデーレのアポロ》像ではなく、《アンティノオス》像（図3）に積極的な意味を見出そうとする。

《アンティノオス像》——ハドリアナス帝が寵愛した美少年を偲ぶために各地に複数の制作を命じた像は、故人の在りし日の姿を再現することを目的とする。これは普遍的な美を追求するというよりもむしろ、モデルの個性を表現することを目指したものである。ヴィンケルマンが『古代美術史』で触れる《アンティノオス》像は全部で四体あるが⁽²⁴⁾、その中でもよく知られ

る《ベルヴェデーレのアンティノオス》は、脇の下の前鋸筋が強調されているように、筋肉の描写を抑制することがない（図4）。ここで先の《ベルヴェデーレのアポロ》像が筋肉の隆起を抑制していたことを思い出しておこう。これに比べると《ベルヴェデーレのアンティノオス》像はリアリズムの先駆けとなるものである。ボードレールはまさにこの彫像がモデルの個性を反映していると賞賛しているのであって、ヴィンケルマンと方向性を異にする。

しかし仕上げに関する見解で、ボードレールの見解はヴィンケルマンと似通っている。彼は「自らのモデルのゆっくりとした誠実な研究」を重要視する一方で、「崇高なるものは細部を退けなければならぬ」とする²⁵。つまり写実的な描写を退けるべきだと述べているのである。

この理由は「自然は絶対的なものを何一つ与えない²⁶」一方で、画家や彫刻家はモデルが「自ら生来もつ調和の真実²⁷」へと戻さなければならぬからである。ここで彼は共に、自然に対する不信感を表明すると同時に、芸術家はモデルの本来の理想の姿を求めるべきであって、それに際しては忠実にモデルを模倣するのではなく、修正を加えなければならないとするのである。これは先に示したヴィンケルマンの「理想美」の三つの要件と通底している。

この点から振り返ると、ボードレールが《ベルヴェデーレのアポロ》像を「批判」していないことに気付かされる。例えば彼が『サロン』を書く上で参照したスタンダールは『イタリア絵画史』（一八一七）で明確にそれを批判している²⁸。彼によれば、過剰な省略は作品を「子供」が作るものと変わらない状態にしてしまうのであって、いかなる名声があっても退屈である。ところがボードレールの場合、二つの彫像のどちらも優れていることを認めた上で、自らの関心として《アンティノオス》に軍配を上げる。

一八四〇年代のボードレールはことさらヴィンケルマンと対立するではなかった。スタンダールのなロマン主義とヴィンケルマン主義の二つに目配りしつつも、多様な美の在り方を認めようとしたのである。

2-2 一八五〇年代前半から中頃

一八五〇年代のボードレールは次第にヴィンケルマン主義に批判的になる。だがここでも彼は理論的には「理想美」に同意を示している。

古典古代への懐疑が最初に表明されたのは、一八五二年に発表された「異教派」である。「誰が我々をギリシア人やローマ人から自由にしてくれるのか〔強調は原文〕²⁹」。彼が警戒する

のは、同時代の芸術家らが、同時代の風俗を描くのではなく、あまりにも古典古代のテーマを重要視する傾向である。彼は古代ギリシアの彫像が何の役に立つかと糾弾する。「臨終の日、悔恨の日、不能の日、あれら全ての大理石どもは、献身的な女にでもなってくれるのか^⑩」。

これは一見、ヴィンケルマン主義と決別したかに思える。確かに、ボードレールは古代趣味の氾濫に対しては嫌悪感を隠さないのだし、それを皮肉ったオノレ・ドミエ（一八〇八—一八七九）の『古代史』（一八四一—一八四三）に拍手喝采を贈るのである。彼が興味を持つのは古典古代よりもむしろ、現代のパリの風俗を描くことなのである。

だが、興味深いのは彼がこの時、美のみならず「有用性、真、善」の重要性を強調していることである。ここで我々は真善美の一致を唱えたのはヴィンケルマン自身であったことを思い出しておかなければならない（一—一）。ボードレールが批判しているのは、むしろ真と善が忘れられ、美だけを重要視する時代の風潮なのである。こうした指摘は、あたかも彼がヴィンケルマン主義の本流に立ち返り、古代趣味の濫用を批判しているときさみませる。後年、こうした美を善や真と一致させる思想はボードレールの仕事で鳴りを潜める。とはいえ一八五〇年頃には重要だったのである。

しかし彼の古代趣味に対する倦怠感は次第に大きくなっていく。『一八五五年の万国博覧会』（一八五五）においては、コスモポリタニズムという見地から「普遍的な美」を考えようする際、ヴィンケルマン主義が弊害になっていると糾弾する。それは美の領域を西欧的な古典古代のみ狭めてしまい、非西欧圏の物品の価値を見えなくしてしまうからである。

多少なりとも思索したことがあり、多少なりとも旅をしたことがありという方々、つまり良識ある方々皆に、私はお尋ねしたい。一体、現代のヴィンケルマン主義（そういう手合いは、我々の中に満ちているし、フランス人にはあふればかりににいるのだし、怠け者こそ、この主義に夢中である）はどうするのだろうか？ 何とこのだろうか？ 中国の産物は、奇妙で、異様で、形は振じれて、色彩は強烈で、それでいながら時として、消え入らばかりに繊細だ。この産物を前にして、ヴィンケルマン流は何も言えないのではないか？ ところが、それこそが普遍的な美の典例なのだ。しかし、この美の典例が理解されるためには、批評家、鑑賞者が、自ら、秘技に属する変化を成し遂げる必要がある。また想像力に対して意志で働きかけて、この奇妙な花を咲かせた環境に参入する術を自ら学ぶ必要がある。ほとんどの人がコスモポリタニ

ズムという神々しい美の恩恵を——完璧には——有していない。しかし誰もが、様々なレベルでそれを獲得することができる³¹⁾。

ボードレールが憂慮するように、一八五五年のパリ万博で中国展はヴィンケルマン主義者らの偏見が一つの障壁となつて、等閑視の憂き目に遭う³²⁾。

しかし一八五〇年代中期頃のボードレールは「理想美」の全を否定したわけではない。彼が「美とは奇矯なるものである³³⁾」と定義した時、その射程には「理想美」の定式に従つて捨象を過剰に行つた結果、現実離れたアングルの絵画も含まれていたのである（「アングルの諸作品にしばしば奇矯な魅力を与えるのは、この接合である³⁴⁾」。ボードレールは「理想美」を全否定したのではなく、むしろ「理想美」のみならず、他の美を包括的に捉える枠組みを模索していたのである。そしてこの際、美の典例を古代ギリシアに限る視野狭窄を批判する必要がある³⁵⁾。

かくして一八五〇年代の前半、ボードレールは現代のパリや、中国の物品などヴィンケルマン主義の扱いきれないテーマに目を向けた一方で、自らの理論に「理想美」を包摂しようとしたのである。

2-3 一八五〇年代後半から一八六〇年代

一八五〇年代後半、ボードレールはヴィンケルマン主義では捉えられなかった主題に対して、これまで以上の関心を寄せるようになる。

『一八五九年のサロン』（一八五九）で彼が関心を持つのはあくまで現代である。彼はサロンの様相が「かくも単純で、かくも古風で、かくも古典的な部類に属する」ことを嘆く³⁶⁾。だからこそ、ゴッティエが評価する「新ギリシア」派に対して痛烈な批判を行う³⁷⁾。

だが一方で、彼は随所で「理想美」への理論的な同意を表明している。この評論の核心に彼が据えるのは「想像力」である。この「想像力」は、「理想美」と重なり合わさる。それは写実を退ける文脈で提示されているからである。

私はあるがままのものを表象することが、無意味で下らないことだと思う。なぜなら、あるがままのものは私を満足させないからだ。自然は醜い。私は実証的な不毛さよりも、私の幻想が生み出す怪物たちを好む³⁸⁾。

彼は端的にレアリスムを批判する。実際、過剰な写実の顕著

な例として写真は、芸術の範疇に含めることができない旨が述べられている³⁹⁾。

ここでボードレールが示すのは、ヴィンケルマン主義者と異なる対象に関心を持ちながらも、理論的には通底しているという扱われた状態である。この図式は『サロン』と同時期に書かれた『現代生活の画家』(前半部の発表は一八六三年で、以下で扱う後半部は一八六九年にミッシェル・レイヴィ版全集『ロマン派芸術』で公表された)でも同じことである。ここで彼が現代的なテーマとして取り上げるものは、同時代の風俗や戦争や祭典である。しかし特に生きた女の魅力について、彼は「ヴィンケルマン」の名を示した上で、「理想美」の範疇では捉えられない旨を述べる。

これ(偶像であるところの女)は正確に接合された四肢を持ち調和の完璧な見本を示すという動物ではない。彫刻家がこの上もなく敵しい瞑想で夢見るような、純粋な美の典例ではないのだ。いや、これでは女の神秘的で複雑な魅力を説明するのにまだ十分ではないだろう。ここでヴィンケルマンやラファエロを持ち出してもどうにもならない⁴⁰⁾。

ヴィンケルマン主義において、芸術は神々を表すためのもの

であり、人間はその不完全なモデルでしかなかった。そうであるからこそ、解剖学的な観察をしておきながら仕上げで捨象し(1-2)、モデルのパーツを張り合わせて美しい女を造る(1-3)。しかしボードレールはまず女の不完全さを直視することから始めている。これは「理想美」と大きく違う。

だが、彼は裸体の醜さを不問にしたわけではない。彼は捨象の効果を依然として重要視しているからである。白粉の効果に注目しつつ読んでみよう。

魔術的で超自然的に自らを見せようと専念するのは、女の正当な権利であり、一種の義務を果たすことでさえある。(中略) 女たちが用いて来た手段について並べ立てると数に限りがない。我々の時代が俗に化粧と呼んでいるものに限ってこう。以下のことは誰の目にも明らかではないだろうか。米の粉末を使った白粉は、無邪気な哲学者たちによって愚かしくも排斥された。だがそれは自然が無礼にもまき散らしたあらゆる染みを消し、肌の肌理や色に抽象的な統一を作り出す目的とし、またその結果ともしているのである。こうした統一は、ストッキングが作り出す統一感と同様に、人間を直ちに彫像に近づけてくれる。つまり神々しく、一段上の存在に近づけてくれるのである〔強調は原文〕⁴¹⁾。

彼は化粧によって、女の醜さを覆い隠そうとする。特に白粉は「自然が無礼にもまき散らしたあらゆる染みを消し、肌の肌理や色に抽象的な統一を作り出す」。この時、彼は明確に写実主義を退けている。「誰が芸術に自然を模倣するなどという無益な役割を割り当てるだろうか⁽⁴²⁾」。

このようにしてみると一八五〇年代後半、ボードレールは「理想美」の枠組みから逸脱する主題に大きな関心を持ったものの、レアリスム批判という点で依然としてヴィンケルマン主義と通底していたのである。

第3章 二つの理論とレアリスム批判

以下では第2章の議論を整理した上で、「理想美」と「モデルニテ」の共通点であるレアリスム批判に注目する。だが一口にレアリスム批判と言ったにせよ、そこには様々な層があると言うべきだろう。そこで本稿では「歴史」という切り口を設定し、二つの理論の分水嶺を明らかにする。

3-1 レアリスム批判の程度

まず前章の議論を整理しておこう。《ベルヴェデーレのアポ

ロ》像のみを賞賛するのでは《アンティノオス》像の個性を見失ってしまう⁽⁴³⁾。『一八四六年のサロン』。古典古代のみを重要視するのでは、同時代のパリの特徴を捉え損なってしまう⁽⁴⁴⁾。『異教派』。西欧の芸術作品に捕われるのなら、万博という時代のイベントで「中国の産物」に向き合うことができな⁽⁴⁵⁾い⁽⁴⁶⁾。『一八五五年の万国博覧会』。彫像の女を理想とするのなら、生きた女の魅力を見損なってしまう⁽⁴⁷⁾。『現代生活の画家』。

ボードレールにとって重要になるのはモデルの個性、地域性、時代性である。これらは、ボードレール自身の言葉に沿って考えれば、「モデルニテ」に合致する。彼は「モデルニテ」を次のように定義する。

モデルニテとは、一時的なもの、移ろいやすいもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が永遠なもの、不変のものである。どの古代の画家にも、それぞれ一つずつモデルニテがあったのだ⁽⁴⁸⁾。

「モデルニテ」とは現代の芸術家のみならず、古代の芸術家にも見出せるものであって、いわば、芸術家はその時代の固有のものに向き合った態度を考える枠組みである。ボードレールが「理想美」を退けるのは、それが普遍的な美をあまりにも追求

し、現実を顧みないからに他ならない。

しかしここで我々は、一つの矛盾に気付くことになる。第2章で見たように、ボードレールは自然の醜さを退けるが故に、捨象を支持していたのだった。ところが「理想美」と関心の対象を比較してみた時、あたかも「モデルニテ」がレアリスムを肯定しているかのような結果が導きだされたのである。一口にレアリスム批判と言ったにせよ、批判の強弱があるに違いない。ここで思い返しておくべきは、ボードレールのレアリスム批判が一面的なものではなかったことである⁴⁴。彼は、一八四〇年代はギュスターヴ・クールベ（一八一九—一八七七）を擁護したのだし、シャンフルーリ（一八二一—一八八九）とは生涯の親交があった。彼はレアリスムの批判者であると同時に擁護者であり、この両義性が我々の議論にとって重要になるのである。注目しておきたいのは、「理想美」と「モデルニテ」の分水嶺を示す用語として「歴史」という形容辞がボードレールの言葉として登場することである。

唯一で絶対的な美の理論に対向して、合理的で歴史的な美の理論を構築するにあたって、これはまことによい機会である⁴⁵。

「唯一で絶対的な美の理論」が、普遍的な美を求める「理想美」であることは明白である。それに対してボードレールが提唱する「モデルニテ」は「合理的で歴史的な美の理論」なのである。写実による記録を積み重ねていくことで、情報の集積が「歴史」となるのであれば、話は分かりやすい。だが彼の場合、写実を否定しつつも、芸術が歴史に結びつくというのである。彼はどのようにして「歴史」を構想するのか。この疑問を手掛かりに「理想美」と「モデルニテ」の分水嶺を考えてみることにする。

3-2 二つの「歴史」

まず留意しておかなければならないのは、ヴィンケルマンの『古代美術史』もまた、歴史的な射程を持つものであったということである⁴⁶。しかし彼が想定した「歴史」とは物語 *Story* としての「歴史」であった。彼は古代エジプトをはじめ、各国の文明に注目する。だが彼はそれらを平等に扱わない。むしろアレキサンダー大王が治めた古代ギリシアを頂点に据え、その他を下位に置くのである。こうすることで彼は、人類が未熟な段階から次第に成熟し、頂点を過ぎて衰退していく物語を構想する。ここで意図される「歴史」は美の発展を整理したものであり、地域の記録としての「歴史」ではないのである。

しかしボードレールは「進歩の観念」そのものを懐疑に付す。これが最初に示されたのは『一八五年の万国博覧会』においてである。「まだ一つ、私が地獄でもあるかのように避けたいと思う流行の間違ひがある。進歩の観念のことを言いたいのだ⁴⁷」。このように進歩を認めないのであれば、美の発展の物語としての「歴史」を想定することもできない。

進歩に対する批判の流れを踏まえて『現代生活の画家』を読むと、「モデルニテ」がヴェンケルマンと異なる「歴史」のあり方を示すものであることに気付かされる。まず彼が進歩の「歴史」を否定した方法を確認しておこう。評論の始まりで、彼は「普遍的な美」を絶対視することに反対している。

幸いにして、正義の味方や、批評家や、愛好家や、好事家が登場して、次のように主張するようになった。全てがラファエロにあるのではない、全てがラシーヌにあるのではない、二流の詩人たちにもよいところや、しっかりしたところ、甘美なところがある。結局は、古典的な詩人たちや芸術家たちが表現する普遍的な美をいくら愛するのであっても、特殊な美や、偶然の美や、風俗の特徴を無視することはよくない

〔強調は原文〕⁴⁸。

ここで彼は「普遍的な美」と「特殊な美」を対置させ、二流と烙印を押された「特殊な美」にも、見るべき点があるのだとする。このように頂点を退けることによって、彼は進歩を問題外にするのである。発展の頂点が示せないのであれば、進歩としての物語を描き出せない。

これは一つの方法論として示される。例えば成熟した大人の目線ではなく、子供の目線をもつことの意義を強調したくだける。

できることならば、遡ろうではないか。想像力の過去を振り返る力によって、我々がもっとも若かった頃、もっとも黎明期の印象へと（中略）。子供はあらゆるものを新しいものとして眺める〔強調は原文〕⁴⁹。

ボードレールが述べるのは、純粹無垢な童心に立ち返ろうとすることではない。大人の成熟した目線の否定なのである。こうした子供らしい目線を持った芸術家は、凡人の気がつかない細部に目を配る。例えば、同時代の風俗を描く意義を強調したくだけに注目してみよう。

もし洋服の裁断の仕方が少し変わったたり、リボンの結び目や

留め金が花飾りに変わったり、帽子のリボンが広がったり、巻き髪が項の上で一段下がったり、ベルトの位置が上がったり、スカートの広がり方が大きくなったりすれば、このモードをとつともなく遠くから彼の、驚の目が見抜いていると信じていたきたい〔強調は原文〕⁵⁰⁾。

裁断の仕方、リボンの結び目や留め金、帽子のリボン、巻き毛、ベルトの位置、スカートの広がり方——ボードレールが列挙するのは、あまりに軽微な変化である。これらの流行は「大人の目線」にとって大した価値を持たない。特に画家にしてみれば、描く甲斐のある美しい衣服は古代ギリシアのチュニックである。同時代の衣服は形が平板で、色彩もタキシードのように黒く、華やかさに欠ける。だが子供らしい純粋な目線を持った画家は細部に注目し、記録しようとするのである。

3-3 詩的想像力と「歴史」

このように辿っていくと、ボードレールの「歴史」とは、考証学によって達成される、記録の「歴史」であることが明らかになる。だがそれでもなお、彼は写実を表現手段として退けている。細部が曖昧としているのにも関わらず、なおも記録的な価値を有する芸術とは、いかなるものなのだろうか。これを理

解するにあたっては、彼が「モデルニテ」の議論を構築する基盤としたコンスタンタン・ギース（一八〇二—一八九二）の仕事と、それに対する彼の理解の仕方を具体的にみておく必要がある。

ボードレールが評論で紹介するように、ギースの仕事は戦地など海外に赴き、クロッキーにルポタージュを添えてロンドンの新聞社に送るというものであった。これを受け取った新聞社が記事を書き、銅版画にするのである。しかし問題は、ラフスケッチが客観的と呼べるほどの精度を有していないということである。この点を示すために、ギース研究のピエール・デュフロが蒐集したスケッチの中でも、最も確実に『現代生活の画家』と対応関係がとれる《慈善修道女たち》（一八五四）を取り上げてみよう（図5）⁵¹⁾。ギースの絵はクリミア戦争でペラ（ギリシア）の修道院が、負傷兵のための臨時の病院になった様相を描いたものである。ボードレールは次のように述べている。

あるときは空気をえ病んでいて、悲しげで、重苦しい病院が現れる。そこでは各々のベッドが、一つの苦しみを収めている。あるときはペラの病院である。そこに私は一人の来訪者の姿を見る。彼は二人の慈善修道女とおしゃべりしている。

彼女らはルシユウールの描く人物のように、細長く、青白く、心のまっすぐだ。訪問者である彼の服は無頓着だ。彼のこと
は次の奇異なタイトルで示される。取るに足らない私〔強調
は原文〕⁽⁸²⁾。



図5 コンスタン・ギース，《慈善修道女たち》，クロッキー，1854。

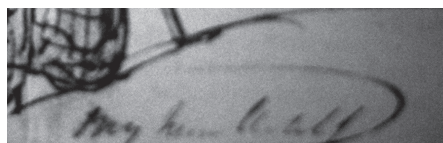


図6 《慈善修道女たち》の右下拡大。《My humble self》と読める。



図7 《慈善修道女たち》の顔拡大。

資料の照合でポイントになるのは、「取るに足らない私自身
My humble self」という一節である。これは訪問者が画家ギ
ス自身であることを示す言葉であるが、原画の右下にしか見当
たらない(図6)。つまりボードレールが問題にしているのは、
あくまでギースの原画の方なのである。こうした確認をした上
で、ギースの絵からボードレールが引き出した解釈と、「ロン
ドン画報」紙の解釈を比較してみたい。このようにすることで
ボードレールが原画から引き出した解釈の特殊性が明確になる



図8 《慈善修道女たち》，銅版画，1854.



図9 銅版画《慈善修道女たち》の顔の拡大.

からである。

注目しておきたいのは、描写である。ボードレールは修道女らを「細長く、青白く、心のまっすぐな」と形容する。そして

彼女たちが働くペラの病院を「空気さえ病んでいて、悲しげで、重苦しい」病院の一例として提示する。だが、ギースの絵からこれほどの情報を引き出せるだろうか。なるほどスケッチの修道女たちは頬がこけているように見える(図7)。だが、これはクロッキーのつけた明暗に過ぎないのではないだろうか。

「ロンドン画報」紙は、修道女たちが貧しくはあるが、献身的に介護を行っていることを示し、盛況であることを報じる。

「金持ちが頻繁に修道女を来させ、そこ〔慈善病院〕にはペラの医療業界が嫉妬するほどである^⑧」。記事は基本的に、ギースの文章による報告を下にしたものである。この様子は「空気さえ病んでいて、悲しげで、重苦しい」というほどではない。実際、銅版画(図8)に目を移すと、修道女は肉付きがよく(図9)、また病院内は明るい。

このようにボードレールの描写は、「ロンドン画報」紙

の情報と一致しない。ギースの絵は曖昧とした部分が多いのであって、万人が同じ情報を共有できるほどの精度を有していないのである。ではボードレールは絵を解釈する際、どのような情報を元にしたのだろうか。次の一節を注意して読もう。

本当のところ、一本のペンでもって、次のことをやってのけるのは容易いことではないのだ。千ものクロッキーからなる、かくも広大で、かくも複雑な一篇の詩を翻訳すること。そして、しばしば悲痛ではあっても、感傷的では決してない、この絵全体から発散される陶酔を表現することは。この絵を蓄えた幾百枚の紙の汚れや、破れそのものが、画家が一日の思い出を紙に記した環境が、いかに困難で騒がしいものであったかを独特の方法で語っている⁵⁰。

彼は「幾百枚の紙の汚れや、破れ」が語る声を聞く。これは状況証拠から事態を推測したという比喩ではなく、文字通り、一つの「魔術」として受け取るべきことに思われる。彼自身も随所で、絵画を読み解くことは特殊な技であると述べているからである。『一八四六年のサロン』では「特殊なイニシエーション」を必要とする秘技である⁵¹。『一八五五年の万国博覧会』では「降霊術、evocation」「魔術的な操作」である⁵²。これらの

表現は、彼が詩人として示した言葉に重なる。「高翔」の末節は、詩人が「花々や口を利かぬものたちの言語」を理解する力があるとしていた⁵³。絵画の声を聞く「魔術」は、詩人が花々の言葉を読み解くのと同じ性質を有している。

かくしてボードレールの「歴史」は、記録としての「歴史」を目指すものではあるが、考証学の厳密な手法を持たない。詩的想像力によって、主観的に情景を思い描くものである。精密さに乏しい芸術作品が史料の価値を持つのは、あくまでこの特殊な文脈においてである。

結論 「理想美」と「モデルニテ」

美術評論家としてのボードレールは、初期から『古代美術史』を念頭に置いていた。しかし彼は美の対象となる主題について、ヴィンケルマンと一線を画す。「理想美」が問題にするものは常に、普遍的な美であった。それはモデルの個性や時代性を超えて存在する。しかしボードレールが関心を抱くものは、個別の要素であった。これは「理想美」が美の範疇から除外した要素であり、後年、「モデルニテ」という枠組みでまとめられる。

だが、二人は関心の向きが違う一方で、レアリスム批判という点で方向性が一致する。これはボードレールが古典主義の理

論を継承したということではない。彼が現実の醜さを直視できず、捨象が有効な手段と考えたためである。しかしその内実は厳密には異なる。ヴィンケルマンは《ベルヴェデーレのアポロ》像のような作品を前にして、神々しさを感ずる。彼がレアリスムを批判するのは、善と真を体現した美を求めるからである。一方でボードレールは、ギースの《慈善修道女たち》が好例となるように、作品から悲惨な現実さえ読み解く。彼は

「写実＝記録」を退けておきながら、詩的想像力の力を借りて、芸術作品に現実を読み解こうとするのである。

ボードレールの態度は矛盾している。だがこれにあたっては彼の限界と言うべきものを考慮しておく必要があるだろう。彼にとって現実とは、あまりにも醜いものであり、美をヴェールのように纏わせなければ、向き合えないものだったのではないだろうか⁵⁸。これは稿を改めて論じたい。

註

* 以下では次の略号を使用す。Histoire: Johan Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, traduction de Dominique Tassel, introduction et notes de Daniela Gallo, Librairie General Francaise, coll. «Pochothèque», 2005.

OC: Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. «Pléiade», 1993, 2 vol. 略号に続くローマ数字はこれの巻を示す。

(1) 例えば美術史家モッシュ・バラッシュは、十八世紀から十九世紀中葉の百年間の欧米の美術を概観する際、その著作を『ヴィンケルマンからボードレールへ』と題する。だがバラッシュの議論はボードレールのヴィンケルマンに対する言及を逐一考察

したものではない。彼はボードレールがヘーゲルに似た見解をもっていることを示した上で、ボードレールをヘーゲル以降の評論家と位置づけてくるに過ぎない。こうした議論は図式的であると言いきざらう。Moshe Barasch, *Modern theories of Art, from Winckelmann to Baudelaire*, New York University Press, 1990, t. I, pp. 210-223.

(2) 本稿では「新古典主義」という名称を避け、後述するようにボードレールが「一八五五年の万国博覧会」で用いた「ヴィンケルマン主義、ヴィンケルマン主義者 un Winckelmann」という呼称を主に用いる。これは「新古典主義」が後年、侮蔑的につけられた名称であり、客観的な議論を行う際に相応しくないと

いう理由に加え、本稿の射程が流派という広大なものではなく、
ヴィンケルマンの美の教条に特化しているからである。

- (3) 古典主義に対するボードレールの態度という点では、既に重要な指摘が多くなされており、枚挙に暇がない。例えば阿部良雄は、彼が古典主義者に容赦しなかったのは、それが「出来合の観念と形象を何らの反省なしに受け入れるという点」であったとし、全否定していたわけではないとする(阿部良雄『悪魔と反復』牧神社、一九七五、一三六―一三八頁)。またアラン・ミッシェルは、詩人の古典主義的な素養を、ラタニスムと叙事詩のテーマを取り入れたという観点から整理する(Alan Michel, «Baudelaire et l'antiquité», in *Dir études sur Baudelaire*, réunie par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 185-200)。

(4) 阿部良雄の見解については本論で随時触れるので割愛する。ウオルフガング・ドロストのヴィンケルマンに関する記述は多くないが、大枠としては、一八四〇年代にはヴィンケルマンの顕著な影響が見られる一方で、『一八五五年の万国博覧会』以降から批判に転じたというものである(Wortgang Drost, «Synthese du commentaire», in Baudelaire, *Salon de 1859*, Honoré Champion, 2006, p. 712)。またパトリック・ラバルトは「アレイリー」という切り口から、ヴィンケルマンに注目し、テーマである一定の紙幅を割いている。だがラバルトの議論は、ボードレールの仕事におけるヴィンケルマン主義の受容を論じたものではなく、ヴィンケルマンは時代の様相を描くための一つの要素として登場するのだから(Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'Allegorie*, Droz, 1999, pp. 280-286)。

(5) Johan Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*,

traduit par Gottfried Sellius et dirigé par Jean-Baptiste-René Robinet, Sallart, 1766, 2 vol.

- (6) 美術史研究の観点からヴィンケルマン主義について論じた研究は多くある。近年の例を言えば、ルーヴル美術館の展示を元にした次のカタログを挙げることがある。*L'Antiquité revisitée, innovations et résistances au XVIII^e siècle*, sous la direction de Guillaume Farouti, Christophe Lerhault et Guilhem Scherf, Gallimard et musée du Louvre, 2010。しかし当時の文学者に与ける受容について網羅的にまとめた論考は管見の限り見当たらない。とは言え、重要性を理解するという意味では以下をあげるとよいであろう。Myriam Robic, *Hellénismes de Banville: mythe et modernité*, Honoré Champion, 2010, p. 60 / Michel Brix, «Esthétique néo-classique et romantisme», in *Nineteenth Century Studies*, vol. 35, 2006, pp. 22-35.

(7) *Histoire*, p. 246.

(8) エルヴァイン・パノフスキー『イデア』伊藤博明、富松保文訳、平凡社、二〇〇四。

(9) キリスト教的新プラトン主義の例は、まずアウグスティヌスである。以後、それは各芸術家が独自の解釈で引き継いだ。その様相については詳細な検討を要するものの、パノフスキーはミケランジェロに関する考察を行っている。前掲書 一六〇―一七〇頁。

(10) 前掲書 八三頁。

(11) *Histoire*, pp. 552-556。またヴィンケルマンの草稿研究によるとこの箇所は何度も書き直されたという(Elisabeth Decult, «Introduction», in Johann Joachim Winckelmann, *De la description*, traduit par Elisabeth Decult, Macula, 2006,

- pp. 34-36)°。これが彼にとって重要であったことが窺い知れる。
- (12) *Histoire*, p. 246.
- (13) Winckelmann, *De la description*, *op. cit.*, p. 118.
- (14) *Ibid.* またこの記述をホメロスに引きつけた解釈は、訳者の注釈五を参照した。この記述があるのは『イリアス』の三四〇から三四二行目である。
- (15) Jean René Gaborit, «Houdon es-t-il un sculpteur néo-classique?», *Louvre feuilles*, Musée du Louvre, 1989, n° 5-02.
- (16) *Histoire*, p. 247.
- (17) E・バノフスキー『イデア』前掲書、一五三―一五四頁。
- (18) 以下の論考は小説『モーメン嬢』の語り手と、作者コーティエをしばしば重ねあわせされている。とは言え、コーティエが初期からヴァンケルマンの影響下にあったことは窺い知れる。Ramond Giraud, «Winckelmann's Part in Gautier's Perception of Classical Beauty», *Yale French Studies*, Yale University Press, no°38, 1967, pp. 172-182.
- (19) Theophile Gautier, *Œuvres complètes, Critique d'art*, *Les Beaux-Arts en Europe—1855*, ed. par Marie-Hélène Giraud, Honoré Champion, 2011, p. 240.
- (20) J・ムーケの編纂による詩集に対して疑問が呈されたことはよく知られている。だがその全てを否定する必要はあるまい。シールジュ・ボランはその一部については、ボードレールの若干の作品とあつた認識がある (Gorges Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 2011, p. 55)。特に「パロの大理石」で作られた「ギリシア的な形」を持つ彫像を愛する詩に注目しておきたい。Baudelaire, *Vers retrouvés*, éd. par Jules Mouquet, Emile-Paul Freres, 1929, p. 87.
- (21) こうした様相は、以下にまとめた。拙論「ボードレールと新古典派の彫刻——理想美の逆説」日本フランス語フランス文学会『関東支部論集』第二十号、二〇一一、四一―五六頁。
- (22) 阿部良雄『一八四六年のサロン』に関する註釈の一八八と一九〇(『ボードレール全詩集』阿部良雄訳、筑摩書房、第三巻、一九八五、四二二頁)。
- (23) OC II, p. 455.
- (24) 括弧内の頁数は『*Histoire*』対応頁と。Antinous, Museo Gregoriano Egizio (p. 107), Antinous du Belvédère, Museo Pio Clementino (p. 292), Antinous en génie du printemps, Villa Albani Torlonia (p. 581), Antinous, Palais Albertoni Spinola (p. 583), 『古代美術史』で言及されるといふことは、これらの彫像はかなりの注目を集めたと言っており。しかしスタンダー、ボードレールの二人が想定していた《アンティノオス》を特定するためには今後の検証を要する。ボードレールはイタリア旅行をしたことがないが、精巧なレプリカでそれらを目にした可能性がある。
- (25) OC II, pp. 456-457.
- (26) *Ibid.*, p. 455.
- (27) *Ibid.*, p. 456.
- (28) Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, in *Œuvres complètes* établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Editio-Service, 1969, t. II, pp. 91-97.
- (29) *Ibid.*, p. 46.
- (30) *Ibid.*, p. 47.
- (31) *Ibid.*, p. 576.
- (32) この様相は以下で論じた。拙論「一八五五年、万国博覧会の中

国展「一橋大学大学院言語社会研究科『言語社会』第七号、二〇一七、二二六—二四二頁。

(33) OC II, p. 578.

(34) *Ibid.*, p. 586.

(35) こうした視野狭窄に対する批判は当時、盛んになりつつあった。ドロストは、Ernest Feydeau が一八五六年十二月十四日に *L'Artiste* に発表した論考「De l'ideal égyptien」で、エジプトに関するウィンケルマンの見解に対して反論に打って出たことを顕著な例とする。W. Drost, «Synthèse du commentaire», in Baudelaire, *Selon de 1859, op. cit.*, p. 137 et p. 712.

(36) OC II, p. 608.

(37) *Ibid.*, p. 637. 「新ギリシア」派は後期のウィンケルマン主義と「うべきものであるが、初期と異なりレアリスムを取り入れた。この結果、ウィンケルマン主義は内部で分裂を抱えることとなる。

(38) *Ibid.*, p. 620.

(39) *Ibid.*, pp. 616-619.

(40) *Ibid.*, pp. 713-714.

(41) *Ibid.*, p. 717.

(42) *Ibid.*

(43) *Ibid.*, p. 695.

(44) 一般的にボードレールは反レアリスムに位置づけられて来たが、阿部良雄はクールベとの交流に着目し、ボードレールと画家の一八四〇年代の蜜月を指摘した上で、一八五五年以降も一定の理論的な親和性があったとする(阿部良雄『群衆の中の芸術

家』ちくま学芸文庫、一九九九、一二二—一七九頁)。また海老根龍介は、ボードレールのレアリスム批判とは、厳密には「現実の美を乗り越え得る新たな美を生み出すまでに至らなかった」ことであって、レアリストすべてを否定するものではなかったとする(海老根龍介「写真・レアリスム・想像力…後期ボードレール美学の一断面」、東京大学仏語仏文学研究会『仏語仏文学研究』第三号、二〇〇一、二九—五一頁)。

(45) OC II, p. 685.

(46) Daniela Gallo, «Introduction», in *Histoire*, pp. 13-18.

(47) OC II, p. 580.

(48) *Ibid.*, p. 683.

(49) *Ibid.*, p. 690.

(50) *Ibid.*, p. 693.

(51) Pierre Dufo, *Constantin Guys, fou de dessin, grand reporter, 1802-1892*, Arnaud Seydoux, 1988, p. 190-191.

(52) OC II, p. 703.

(53) Pierre Dufo, *Constantin Guys, fou de dessin, grand reporter, 1802-1892* op. cit., p. 190.

(54) OC II, pp. 702-703.

(55) *Ibid.*, p. 487.

(56) *Ibid.*, p. 580.

(57) OC I, p. 10.

(58) 本稿でボードレールの内面について詳述する紙幅はないが、以下はこの点に詳しく。Yves Bonnefoy, «Baudelaire parlant à Mallarmé», *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel 1981, pp. 71-94.

(きんごん さすひら／博士後期課程)