

『現代生活の画家』から『パリの憂鬱』へ

モデルニテ

——ボードレールにおける現代性の詩学をめぐる試論—— (3)

Du Peintre de la vie moderne au Spleen de Paris

— Essai sur la poétique de modernité chez Baudelaire — (3)

露崎俊和

Toshikazu TSUYUZAKI

四 ギース論の射程——反アカデミズム、好奇心、現代性^{モデルニテ}、記憶

もちろん、彼「『ボードレール』はこれらの素早くものとされた素描画に何が欠けているか残らず承知していた（…）。だが、その精神、その洞察、その観察力、すなわち図像という手段によつて表現されたこれらのまったく文学的な質に魅了されたのである。彼がこれらの素描のうちに愛したのは、そこに古代の、すなわち古典の伝統が影も形も見えないことであり、さらには、考えるところをより適切に表す語がないので、そう呼ぶしかないのだが、ひとが頹廢^{デカダンス}と呼ぶものの感情であった。とはいえ、ボードレールが頹廢^{デカダンス}の語によつて意味していたとこ

ろはよく知られている。

テオフィル・ゴージェエ、「シャルル・ボードレール」

二人の女が目の前に姿を見せたようにわたしには思われる。ひとりには垢抜けない堂々とたる体躯の年増女で、うんざりするほど健康と美德に溢れ、物腰も眼差しもあつたものではなく、要するに、ただ自然にのみ恩恵を受けるにすぎない女である。片方は、その深々とした、生まれつきの魅力に粧いのあらゆる雄弁を結びつけ、思い出を虜にし締めつけるあれらの麗人の一人で、物腰の細部にまで気を配り、自分が何者かを理解し、自分に対して女王としてふるまう——よく調律された楽器のよう

に語る声、思いに満ち溢れながら、見せようと望む思いしか見せない眼差し。どちらに魅かれるかは火を見るよりも明らかだが、学識を守護する人面獣^{スラシクス}が目を光らせていて、古典への道義にもとることを叱責してくるに違いないのである。

シャルル・ボードレール、

「エドガー・ポーについての新たな考察」

アカデミスムに抗して

一八四五年、翌一八四六年と立て続けに『官展^{サロン}』評を出版し、絵画について独創的な見解をもつ若き批評家としてフランス同時代美術の現場へ颯爽と乗り込んだときから、ボードレールは彼の「画家」を探していた。求められていたのは同時代の加速度的に近代化され、都市化され、匿名化されてゆく生活空間や社会風俗のうちに疑う余地なく現前していながら、伝統的な絵画によって主題化を拒まれ、視覚化される機会を奪われたままの事物や事実に絵画表象の舞台への登場機会を与えうる画家、バルザックに匹敵する洞察力をもって現代社会に対峙し、そこに潜む「現代生活の英雄性」を表現する使命を担うべき画家であった。

最初の二冊の『官展^{サロン}』を上梓して以来ほぼ十年を経た一八五〇年代後半のフランス画壇の現状に対してボードレールが悲観的な認識を抱いていたことは、例えば『一八五九年の官展^{サロン}』の端々からも窺える。求められた画家の姿はいまだ見えなかった。そのような絶望

的展望の地平に不意に浮かび上がってきたのがコンスタンタン・ギースであった。

題名に堂々と「画家」という語を掲げる論評^{エッセイ}が、もっぱら風俗的な主題を描くだけではなく、そもそも「画家」という範疇に含められるべきはどうかきわめて微妙な立場にある独学独歩の、そしてほぼ無名の素描家を取り上げるといふ常識を踏み外した選択、あえて好意的にとれば挑戦的な選択について著者はもとより自覚的であったはずである。『現代生活の画家』、第一章と第二章は、本論へと読者を導入する予備的考察であると同時に、伝統的な意味での「画家」、正当な意味での「画家」とみなされている者たちを差し置いて、版画や水彩、素描などのグラフィックな領域を専門とする画家たちに現代生活を描き出す使命を託すにあたっての弁明として機能している。それは読者の反撥や懐疑を見越して設えられた安全弁でもあった。さらにギースの固有名を頭文字^{イニシャル}に還元し、架空の人物であるかのように扱うという選択は、虚実を曖昧なま宙づりにすることによって読者の反撥を鈍らせるもう一つの安全弁として機能することになる。

群衆と匿名性とをこよなく愛する C・G 氏はその独創性を謙虚さにまで推し進める。よく知られているようにサッカレー氏は芸術の諸般に大変関心が深く、自作の小説の挿絵を自ら描くほどの人物であるが、とある日ロンドンの小新聞で G 氏を話題

にしたことがあった。G氏は羞恥心を踏みにじられたかのごとく激怒した。つい最近も、私が氏の精神と才能とを論評しようとしていることを知るや、氏の名を削除し、氏の作品については無名人の手になるものとしてのみ語るよう、有無を言わせぬ仕方^{エッセイ}で私に懇請したのであった。私はこの奇妙な望みに肅然と従うことにしよう。私たち、読者と私とは、G氏など存在しないと信じているふりをし、氏が毅然たる輕蔑を示している氏の手になる素描や水彩に関しては、偶然手に入れたが、作者の名は永劫に明かされることのない貴重な歴史資料を吟味せねばならない学者たちのごとくふるまうことにしよう。さらに、私の良心の呵責を一掃するため、氏のいかにも奇妙かつ謎めいた仕方^{エッセイ}で人目を奪う性質について私が言わんとすることは、問題としている作品により示唆された事、純然たる詩的仮説、仮の話、空想の産物ということにしたい¹。

『現代生活の画家』をひもとく大方の読者は一部の好事家にしか馴染みのない、しかも実名は秘匿され頭文字^{イニシャル}のみで示された素人画家C・G氏^{セイ・ジー}、あるいは単にG氏の話を、その実在に関しては半信半疑のまま、半ば架空の人物の話であるかのように読み進めることを余儀なくされる。ボードレールがギースに魅了されていたことは

確かであるとしても、同時代の閉塞的な芸術状況に一石を投じ、おのれの先鋭的な美学認識を開陳すると同時に、詩学的な問題にまで大きく踏み込むにあたって、ギースがこの重要な論評^{エッセイ}における主役の座に拔擢されるに至った経緯については、そもそもボードレールがギースとの邂逅以前から抱えていた問題意識が議論の前提として存在していたことを考慮しなくてはならない。ギースを契機として問題の地平が開かれたのではなく、むしろあらかじめ存在していた問題の地平にギースが御詠え向きに飛び込んできた¹と見ることができる。さらにいえば、ギース^{ジー}（＝G氏）は、反ダンディの物質主義者というその性格規定においてダンディかつ精神主義者をもって自任するボードレールとは対照的な位置にあるにせよ、遊歩者^{フラヌール}という共通点においてボードレールの説話論的な分身^{アルテル・エゴ}という一面を有し、ボードレール美学の代弁者ともなっているという仮説についても一考が必要とされる。なぜコンスタンタン・ギースなのかという議論は、そのような地平において思考されなくてはならない。

そもそも、十九世紀半ばのフランスにおいて「画家」といえば、この世紀のフランス画壇を主導したダヴィッド、アングル、ドラクロワであったし、あるいは大衆的な人気によってその隆盛に貢献した者たち、たとえばオラス・ヴェルネ、メソニエ、ジェラルド、ジロデ、グロなど、その多くはモニュメンタルな歴史画（＝物語画）を得意とする者たちであった。これら大なり小なりの名声を得た歴史画家たちを頂点として、中堅画家や新進画家、あるいは風景

1 Baudelaire, *Le Peintre la vie moderne*, OC II (*Oeuvres complètes*, t. II, éd. par Claude Pichois, «Bibl. de la Pléiade», Gallimard, 1976), p. 688.

肖像、風俗、静物、動物など歴史画以外の特定のジャンルを得意とする画家たちが画壇の裾野を形成していた。いずれにせよ、多くは画壇の主流をなす新古典主義と形容される流派に属していた。職業画家を志す者たちは名の通った画家のアトリエや美術学校で修行と研鑽を積み、才能を淘汰する各種の競争制度を勝ち抜き、大画面に歴史的・物語的主題による情景を破綻なく描出する技術と力量を備えていることを公認される立場を目ざして切磋琢磨していた。画家たちを専門家として育成するための職能教育の制度、あまたの志望者のうちから秀でた才能を選抜し、職業的自立を促すための各種のコンクールや公募展の制度、そこで共有される特定の理念や価値観そして様式、それらをひつくるめてアカデミスムと呼ぶことができる。ボードレールの絵画批評は、その総体において、アカデミスムとの対決という姿勢を顕著に示している。フランス画壇衰退の理由を探れば、その元凶はアカデミスムが引き起こす制度疲労に求められる、アカデミスムによって統制される絵画生産のシステムは機能不全に陥って久しい、それがボードレールの見立てであった。ロマン主義の申し子にして、アカデミスムの鬼っ子ドラクロワを除けば、同時代の歴史画を描くことに定評のある画家たちのうちに評価に値する者はほとんど認められなかった。² もちろん、留保つきで官展

2 ドラクローワにフランス画壇筆頭画家の地位を認めるといふ批評的選択はもちろんボードレールのひとりの見解、主張ではなく、すでにゴッティエやテオフィル・トレラ先輩批評家たちによって示された立場であった。アングルへ

出品作やその作者に一定の評価が与えられることはある。例えば一八四五年、無名画家オスリーエ『回春の泉』への賞賛の意図は、同時代絵画の多くが示す暗い画面に対して、その作品が示す中世装飾写本のような原色の鮮やかさを顕揚することにあつたといえる。³ 一八五〇年代、オスマンによる大改造によって近代都市へと変貌を遂げようとするパリに残された古い街区や建築を銅版に刻み、その画面に漂う独特の詩情によってボードレールの強い関心を惹いた銅版画家シャルル・メリヨンもまたアカデミスムの外からやって来た独学者であつた。⁴ このアカデミスム批判の精神はギース論の根底にも流れている。

の態度は微妙であるが、『一八五五年の万国博覧会、美術』においては完全な反アングルの姿勢を示し、これが理由で『祖國』紙への時評の掲載は中止の憂き目を見る。

3 *Salon de 1845, OC II, p. 358-360.*

4 *Salon de 1859, OC II, p. 666-667* : « Il y a quelques années, un homme puissant et singulier, un officier de marine, dit-on, avait commencé une série d'études à l'eau-forte d'après les points de vue les plus pittoresques de Paris. Par l'interprétation, la finesse et la certitude de son dessin, M. Meyron rappelait les vieux et excellents aquafortistes. J'ai rarement vu représenter avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. » (数年前のことだが、ひとりの屈強で風変わりな男が、海軍士官という噂だったが、パリの最も画趣ある景觀に基づく一連の腐蝕銅版画の習作を制作し始めた。その描線の厳格さ、繊細さ、精確さによって、メリヨン氏は往古の秀逸なる腐蝕銅版画家たちを思い起こさせた。大都市のありのままの荘厳さがこれ以上の詩情をもって描かれるのを目にしたことはめったになかった。)

好奇心のうごめき

「ついに面会をはたしたとき、相手が正確には芸術家ではなく、世界人であることを私はまず見てとった」——ボードレールはギースとの最初の出会いをこのように回想する。⁵ G氏は狭い意味での芸術家にとどまる者ではなく、広い意味での世界人であると言う。フランス語で *homme du monde* ^{オム・デュ・モンド} といえは一般に社交人、社交界に出入りする上流社会の人間を意味するが、ここでは世界を股にかけて生きる旅行家、すなわち地球市民の意を込めてそう呼びならわす。そして、この世界人^{オム・デュ・モンド}という呼称が狭義の芸術家、芸術という狭い領土に閉じこもり、外の世界へと目を向けない人間と対置されるのであれば、それは、阿部良雄も指摘するように、ドラクロワを論じるボードレールが、社交人^{オム・デュ・モンド}であり、筋金入りのダンディでもあるロマン派の巨匠を、その根本において広い古典的教養と均衡のとれた世界観の持ち主として捉え、専門性に閉じこもる狭量な芸術家に対置する見方にも通じている。⁶ それに対して、「芸術家」や「芸術」の語は、ここではその狭い意味において、つまり「もっぱら芸術作品の制作に従事する専門家」という意味において、はつきりと批判の対象とされる。

その報道画家としての活動において、ギースはヨーロッパからト

5 *Le Peintre la vie moderne*, OC II, p. 688.

6 阿部良雄、『群衆の中の芸術家——ボードレールと十九世紀フランス絵画』、ちくま学芸文庫、一九九九年、六一—一九ページ。

ルコまで自らの足で歩き廻り、「世界」というものを経験的に知っている世界人^{オム・デュ・モンド}、地球市民^{コスモポリット}にほかならなかった。この人物の内面⁵にうごめいているのは、専門性に縛られ、視野狭窄症に陥った凡庸な「手仕事人夫」とは正反対の精神である。芸術と幅広い知的関心の結びつき、深い教養の重要性を語る議論の文脈において、ギースは暗黙裡にドラクロワと結びつけられる。オリエント風俗への関心なども、両者を結びつける共通点であろう。ただし、ドラクロワの幅広い古典的教養は、その根本においては、歴史画を頂点とする絵画の制度的な階層性^{ヒエラルキ}や上流社会から底辺の民衆へと至る社会階層を自明な秩序として受け入れる立場に結びついていた。⁷ ドラクロワは反アカデミズムの首魁ではなく、あくまでも既成絵画秩序の内部の異端児であった。その点、制度的な階層性に無縁な存在として孤立した自由人ギースの関心は流動する現実の姿、その現実のなかで生きる人間に向けられている。とすれば、ここにもボードレールの戦略が透けて見てとれる。それは同時代絵画の大前提をとりあえず白紙の状態に置き、絵画をめぐる制度的予断から切り離れた人間、「描きたい」という根源的な欲求によってひたすら突き動かされ、あくまで手の生み出す図像^{イマージュ}||影^{シネ}像によって世界を再現し、世界と繋がるうとする、いわば絶対的に孤独な営みとして描くことに没頭す

7 阿部良雄、前掲書。また阿部の指摘を踏まえた宮川淳の考察、「ボードレール再読——『現代生活の画家』をめぐる——」、『宮川淳著作集Ⅰ』、美術出版社、一九八〇年、二八八—二九八ページ、を参照。

る「画家」を主人公に設定するという選択である。

そのような影^{イマジ}像に憑かれた精神を駆り立てているもの、それは疼くような好奇心である。そして、「好奇心こそが氏の天才の出発点とみなされうる」と、ボードレールは核心を突く。それはボーの短編「群衆の人」に登場する病み上がりの男が、周囲の群衆に注ぐ好奇心に比される。「死の暗闇から戻ってきたばかりの男は、美味しそうに、生の萌芽、生の息吹をあますところなく吸いこんでいる。〔…〕絶えず、精神的に、恢復期の状態にあるような一芸術家を想定していただきたい、するとG氏の性格^{ジニー}についての鍵が得られるだろう。」さらにこの旺盛な好奇心は幼児の精神の状態になぞらえられる。

ところで、恢復期とは幼児へ立ち戻るようなものだ。病みあがりの人間は、幼児のごとく、諸々の事物に、いかにもつまらない見かけの物にすら、強烈な関心を抱く能力をこれ以上ないほどに満喫する。〔…〕幼児はすべてを新奇^{フュー}なものとして眺める。常に酔^フっているのだ。幼児が形態と色彩とを吸いこむときの歓喜にもまして、靈感と呼ばれるものに似たものはない。〔…〕天才にあつては理性が大きな役割を果たし、幼児においては感

受性がほぼ全存在を占拠している。とはいえ、天才とは意のままに取り戻された幼児性、自らの考えを表明するために、今や、成人としての生体器官を具え、無意識裡に集積された素材全体に秩序を与えることを可能ならしめる分析的 정신を身につけた幼児性にすぎない。¹⁰

すでに述べたように、ギースは狭隘な専門性に閉じこもる職能の保持者という意味での芸術家には背を向け、その飽くなき好奇心の赴くまま可感的な世界、感覚的経験に没入する。世間の意向など意に介さぬ独立覇気の姿勢において、また「この世界のあらゆる精神的機構についての精妙な理解¹¹」という点において、ギースをダンディとみなすこともできなくはないとボードレールは言う。「しかしダンディは無感動を希求する。その点、見ることに感じること、この二つの癒しがたい情熱に支配されたG氏はダンディズムから断固として乖離する。¹²」ボードレールにおいては、ダンディズムにこめられた精神的貴族性こそが俗物市民と専門性に囚われた芸術家の双方から離反する手立てであり、また親炙するドラクロワのうちに学び取ろうとしたものであった。¹³ギースは、むしろ、周囲に優越

8 *Le Peintre la vie moderne*, OC II, p. 689.

9 *Ibid.*, p. 690.

10 *Ibid.*, p. 690.

11 *Ibid.*, p. 691.

12 *Ibid.*, p. 691.

13 阿部良雄「前掲書」。

性を誇示するその種の冷淡な孤立を嫌う。¹⁴

ボードレールにおけるダンディズムには、端的に二つの側面が指摘できる。一つは、ダンディズム発祥の地イギリスにおいてダンディの始祖たるジョージ・ブランメルが実践した身だしなみにおける卓越性の追求という方向性、いわばダンディズム本来の志向である。¹⁵十九世紀初頭、ロンドンの上流社会において発生したこの現象において、ブランメルは当時「趣味の審判官」と呼ばれ、いわば身だしなみの領域における立法者、かつ裁判官の役割を担っていた。そこで求められたものは、洒落た服装や奇抜な衣裳ではなく、むしろ究極の単純性であった。そして、その精神的姿勢の特徴は他者への追従を拒絶し、周囲から屹立する「特異性」の追求にあった。自己を一個の完璧な外観として構成することによって、他者から孤立するという戦略がそこにはあり、内的な感情の表出による人間性の露呈はもつとも忌避されるべきものとされた。ダンディの完璧は安易な自己主張の徹底的な否定に依拠し、見せかけの個性の抹殺こそが「固有性」の確立につながるという逆説をもつ。そのような孤高

14 *Ibid.*, p. 691 : «Le dandy est blasé, ou il feint de l'être, par politique et raison de caste. M. G. a horreur des gens blasés.» (「タンディは物に動じない、あるいはそのふりをする、政治方針として、あるいは階級特権を誇示するため。G氏は物に動じない連中を嫌悪している。」)

15 ダンディズムを自己同一性をめぐる戦略と見る解釈については、以下の著作に詳し。Cf. Françoise Coblence, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, Presses Universitaires de France, 1988.

を求める姿勢は、ボードレールにおけるダンディズムのもう一つの方向性、この方面におけるボードレールの盟友ともいべきバルベ・ドルヴィイによって提唱された精神的貴族性への志向へと繋がってゆくものであった。¹⁶

好奇心の塊であるギースは、自己同一性への哲学的懸念や配慮など一顧だにせず、ほとんど本能的に、人間の群れ集うただなか、群衆のなかへと紛れ込んでゆく。

鳥が空を飛び、魚が水のなかを泳ぐように、氏は群衆を棲み処とする。氏の情熱、氏の職業、それは群衆と婚姻することだ。完全無欠な遊歩者にとって、情熱をたぎらせる観察者にとつて、多数、波動、運動のうちに、瞬時的なるものと無限なるものとのうちに棲み処をもつことは、汲めど尽くせぬ享楽である。〔…〕かくして、万人の生を愛する者が群衆のなかへ入ってゆくとき、それはあたかも巨大な蓄電池のなかへ入ってゆくの に等しい。あるいはこの者を群衆に匹敵するほど巨大な鏡意識を具えた万華鏡に喩えることもできるだろう。その一挙手一投足が、多様な生を、そして生の全要素の変幻する優美さを映し出す。それは非自我を求めてやまぬ自我であり、瞬間ごと

16 ジュール・バルベ・ドルヴィイ、『ダンディズムとG・ブランメルについて』、カーン、B・ペンセル、一八四五年（初版）。Cf. Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, Rivages, 1997.

に、常に定まることなく逃れゆく生そのものよりも生き生きとした映像^{イマジニ}のうちに、この非自我を投射し、表出する。¹⁷

ここでの根本的な観念は、自我の境界を超えた他者との合一がもたらす陶酔ということになる。『火箭』所収の断章においては、「群衆のなかにいることの悦びは数の増殖という享楽の神秘的な表現である」¹⁸と言われている。『人工楽園』所収の『葡萄酒とハシツシユ——個性増大の手段として比較された——』においても、アルコールや薬物のもたらす陶酔によって「自我から抜け出したいという欲求」¹⁹が満たされるといふ効能が論じられているが、群衆のもたらす陶酔はどのような生理作用によるものとは一線を画す。また薬物による自己超越は水平的に他者との一体化へと向かうのではなく、垂直的に自然や宇宙との合一へ向かうという点において、むしろルソー的な夢想がもたらす自己超越に近い。²⁰ 群衆がもたらす陶酔は、散文詩「群衆」の主題に直接繋がる。ギース論の一節と散文詩「群衆」は相互に補足し、規定し合う。それは自我の垣根を超えて他者

の生のなかに、想像的に、侵入し、その生を享受することによる陶酔である。その根本にあるのは、好奇心によって発動される想像力にはかならない。群衆のなかにうごめく千差万別、多種多様な人間的集合が、知覚的・感覚的に世界を把捉し、享受しようとする好奇心に駆られた観察者の対象となる。

独りきりで思索にふける散歩者は、この万人との交流から、えもいわれぬ陶酔を抽きだす。群衆との婚姻をたやすく遂げることのできる者は、金庫のように固く閉じられた利己主義者や貝のごとく殻にこもる怠け者には未来永劫与えられることのない、蕩けるような悦楽を知る。巡り合わせが提示するあらゆる職業、あらゆる欲び、あらゆる悲慘を、この者はわがものとして受け入れる。²¹

対象となった人物の身なりや顔つき、あるいは物腰などから、その社会的身分や性格的な特性が推定され、看取されるのだとすれば、この群衆を享受する技術^{わざ}には十九世紀前半から中葉にかけて流行した観相術^{フェイスノミ}の実践が前提とされていることになる。²² だが散歩者と

17 *Le Peintre la vie moderne*, OC II, p. 691-692.

18 *Fusées*, I, OC I, p. 650.

19 *Du vin et du hachisch*, OC I, p. 379.

20 中川久定が「涅槃（ニルヴァーナ）体験」と呼ぶ（『甦るルソー—深層の読解』、岩波現代選書、岩波書店、一九八三年、参照）。ルソーの陶酔体験は、「孤独な散歩者の夢想」に描かれている。

21 *Le Spleen de Paris*, «Les Fous», OC I, p. 291-292.

22 Cf. Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, Chicago, University of Chicago Press, 1982. 邦訳、ジュデイス・ウェクスラー、高山宏訳、「人間喜劇 十九世紀パリの観相術と

してのギース、あるいはその陰に身を潜めるボードレールが、「群衆に湯浴みすること」²³を真に享受する者であるとしても、そこで観相された人々の相貌や物腰が直接に彼らの作品の素材となり、固有の表現へと転化されてゆくというわけではない。散文詩「窓」の語り手は、窓からその姿が窺える女や老人の「容貌、身だしなみ、所作、どうでもよい些細な事柄をもつて」、その「来歴」あるいは「伝説」を作り直し、「自分とは違う人物のなかで生き、苦しんだことに意気揚々として眠りに落ちる」。ところで、この語り手にとって、他者の物語が真実かどうかは問題ではない。「わたしの外にある現実がどうであろうとかまわない、わたしが生きることに関わり、存在し、何者であるかをわたしが感じとることに役立つのであれば」²⁴。実のところ、探偵ならざる遊歩者は、他者の身元を精確に同定することなど一切拘泥しない。他者のありさまを知覚し、そのありうべき人物像を判断、推定し、仮構された生に自己投入し、想像的な一体化に陶醉する主体の満足が肝要なのである。同様に、ギースの描いた人物像を見れば、個体の同定どころか類型化の印象が否めない。特定され、個別化されるのはそれぞれの人物本体ではなく、その人物を取り巻く周囲の空間であり、そこに姿を現す事物、そして人物が身につけている衣服や装飾品、その髪型など、すなわ

カリカチュア』、ありな書房、一九八七年。

²³ *Le Spleen de Paris*, «Les Fousles», OC I, p. 291.

²⁴ *Le Spleen de Paris*, «Les Fenêtres», OC I, p. 339.

ち実際に目に見えているものである。好奇心が赴く先は、視覚的に把握された事物への呪物的な執着であるようにみえる。現実の光景として見えている事物へのこの呪物的な執着こそがギースの創作の原点をなす。

起床時、G氏が両目を開け、太陽がにぎやかに窓ガラスに襲いかかっているのを目にすると、悔恨を込め、後悔を込めて、心につぶやく——「やれやれ、のつびきならぬことだ！何という光のファンファンレー！もう数時間にもわたって光がそこかしこに溢れていたのだ！眠っている間に失われてしまった光！いったいどれだけの〈光に照らされた〉物を見ることができたはずなのに、見逃してしまったことか！」そこで氏は家を出る。生の奔流が荘厳に、輝かしく流れているのを眺める。首都における生の永遠の美しさと驚嘆すべき調和、人間の自由の喧噪のうちにかくも奇蹟的に保たれている調和に見とれる。大都市の風景、霧に愛撫され、太陽に平手で打たれる石の風景を見つめる。立派に仕立て上げられた馬車、気位の高い馬たち、給仕たちのまぶしいほどの清潔さ、召使たちの器用ぶり、身をくねらせて歩く女たち、生きていること、綺麗な服を着せられていることであれしそうな子どもたち、要するに、地上のすべての生を味わっているのだ。もし、流行の一端が、たとえば衣服のカットが微妙に変わったり、リボンの結び目や留め金の代

わりに花結びが用いられるようになったり、帽子の飾りリボンの幅が広がったり、鬘の位置が首筋の方へ一段下がったり、ベルトの位置が上げられたり、スカートの膨らみが増したりすれば、信じていたきたい、氏の驚のとき目は遠く離れた場所からすでにその変化を見抜いたところだ。おそらく地の果てへ行くのだろう一連隊が、大通りの大気のなかに希望のように陽気で軽やかな軍楽を響かせながら、行進してゆく。すると G 氏の目はすでに、この連隊の武器、歩きぶり、表情を見てとり、仔細に点検し、分析し終わっている。馬の装備、金具のきらめき、軍楽、断固たる眼差し、重たげで謹厳な口髭、これらすべてが一緒くたに氏の内面へ流れ込む。すると、数分の後には、それらから生じる詩が潜在的に構成され終えている。今や氏の魂は、服従する喜びの誇り高き影像と化し、一頭の獣のごとく闊歩するこの連隊の魂と一つになって生きている。²⁵

日中の首都の次々に移り変わる賑やかで目に鮮やかな光景のみならず、夜の情景もギースのほとんど偏執的な視覚の欲望を駆り立てる。「光が輝きわたり、詩が鳴り響き、生が群れ集い、音楽が律動する場所ならどこであろうと、G 氏は最後までその場にとどまる。どこであれ、情熱が氏の目の前でポーズをとる場所、自然な人間と慣習

²⁵ *Le Peintre la vie moderne*, OC II, p. 692-3.

的人間とが奇妙な美しさのうちに姿を見せる場所、太陽が墮落した動物の利根的快楽を照らし出す場所であらば。²⁶」そして、ようやく深夜、首都の熱気が冷めゆく時刻、画家は視るという仕事に一段落をつけ、住居兼仕事場へと戻り、描くという仕事に向かう。目から食欲に摂りこまれ、脳裡に蓄積された影像が、その生気のひとかけらすら逃さぬように、一気に、とはいえ決して写真的な迫真性や写実性の方向においてはなく、あくまで美的な「理想化」の方向性において、紙の上に次々に吐きだされる。

見る能力に恵まれている人間は一握りで、表現力を有する者はさらに少ない。今や、他人は寝静まる時刻だが、氏は机の上に身をかがめ、先ほど事物に向けていたのと同じ眼差しを一枚の紙に投げつけ、鉛筆やペンや絵筆を片手に奮闘し、コップの水を天井まで撥ねとばし、ペンをシャツで拭い、影像が逃げ去ることを怖れるかのごとく、慌ただしく、ぎくしゃくと、活発に動きまわり、一人なのに喧嘩腰で、我が身を相手に組んず解れつの格闘を繰りひろげる。すると紙の上に事物が甦る、ありのままに、ありのままというにとどまらず、美しく、美しいというにとどまらず、独特な風情で、作者の魂のごとく熱狂的な生を吹き込まれて。夢幻の光景が自然から抽出されたのだ。

²⁶ *Ibid.*, p. 693.

記憶のなかに詰め込まれていた全素材が分類され、整理され、調和へともたらされ、幼児的、すなわち、無邪気さゆえに鋭敏かつ魔術的な知覚から由来するあの度はずれた理想化をこうむるのだ。²⁷

ギースの作品における美的な達成について、「幼児的、すなわち、無邪気さゆえに鋭敏かつ魔術的な知覚から由来するあの度はずれた理想化」とボードレールは註釈する。「幼児的」や「魔術的」の語は、暗黙裡に、アカデミックな芸術の成熟した、すなわち抑制され、半ば常套化された知覚を対立極に置き、均整の理念のもとに通俗化されたその古典的理想を拒絶するものだ。²⁸ 視覚的欲望の自

27 *Ibid.*, p. 693-4.

28 「幼児的知覚」、すなわち率直で、予断をもたない知覚と結びついた、新鮮な影像への言及は、とりわけ「一八四六年の官展」の「数人の色彩家」の章で、その「何かしら謎めいたところのある」色彩が語られるジョージ・カトリン（北米原住民の民俗を調査し、その生活情景や伝統的衣裳をまとった姿を素描したことで著名な人物）を想起させる。Cf. *Salon de 1846, OC II*, p. 446-7. 「かつてカトリン氏がアイオワ族数人とその素描作品を展示物として伴い、パリにやって来たとき、氏は色を塗ることも、素描することもできないただのお人好しで、幾点かの人並みの粗描を仕上げたとしても、それは氏の勇気と辛抱強さのなせるわざだという噂が流れた。〔…〕今日、カトリン氏はきわめて巧みに彩色も素描もよくすることが明々白々となっている。〔…〕色彩についていえば、そこには何かしら謎めいたところがあり、それがわたしにはなんとも言えぬほど好ましい。赤が、血の色、生命の色がその暗鬱な作品展示には豊かに溢れかえり、酔い知れずにはいられなかった。

由奔放な行使において、恣に貪られた色彩や形態は、アカデミックな美的造形の通則や通念に縛られることなく、その意味で新鮮であれば、稚拙でもある影像として、紙の上に描き出され、定着される。

しかしながら、ギースの好奇心、その視覚的欲望の向かう先は、そもそも、古びたもの、手垢にまみれたもの、見飽きたもの、その代わり映えのなさによって辟易させられる千篇一律の情景などではない。熱烈に求められているもの、それは「現代性」と呼ばれるべき何かである。

現代性の誘惑

ギースが朝から晩まで首都パリのあちらこちらに出没し、その視覚の獲物を渉猟するのは、何よりも首都という人々と物とが絶えず流動し変異する舞台空間こそが「現代性」が目に見えるものとしてはっきりと姿を現す特権的な場であるからだ。

かくして氏は行き、走り、求める。何を求めるのか。もちろん

「〔…〕カトリン氏について、公衆や時評家たちを誤った判断に導いたのは、氏がこけおどしの絵を描かないせいだと思われる。わが国の若い画家たちのせいで、人々はそんなこけおどしの絵画に慣らされてしまい、今やそれが古典絵画となっている。」「ここにおいても、カトリン賞賛と同時に、アカデミスムの弊害がそれとなく指摘されている。

ん、私が描いたとおりのこの人物、常に人間の太砂漠をよぎって移動するこの活動的想像力に恵まれた単独者は、単なる遊歩者よりはるかに高い目的、より万人に通じる目的、巡りあわせた状況のなかでの一過性の快楽とは違う目的をもつ。求めているものとは、あの何物か、あえて言わせていただくならば、というのも当の観念を言い表すのによりふさわしい語が思いつかないからなのだが、現代性^{モデルニテ}とでも呼ぶべきものだ。氏が心を砕くのは、流行のなかから、流行が歴史的なもののうちに含む詩的なものを抽出すること、一時的なものうちから永遠なるものを取り出すことなのである。²⁹

好奇心に駆られ大都会の目新しい景物を渉猟することにいそむギースは、しかし、第二帝政当時の首都のあちこちを徘徊していた凡百の遊歩者たちとはその目的において、あるいは明確な目的をもつという点で、一線を画す。この男こそ「現代性^{モデルニテ}とでも呼ぶべきもの」を追いつめ、そこから「詩的なもの」、「永遠なるもの」を抽出するという美的な企てに従事し、現代性^{モデルニテ}の影像の真髄に迫ろうと試みる者であるからだ。ここにおいて、すでに見た美の二重構成の問題が、「流行が歴史的なもののうちに含む詩的なものを抽出すること、一時的なものうちから永遠なるものを取り出すこと」として

29 *Le Peintre la vie moderne*, OC II, p. 694.

再提起されると同時に、美をその中核として包み込む外皮としての「一時的なもの」が「現代性^{モデルニテ}」と名指される。ここに導入される「現代性^{モデルニテ}」という新造語およびそこに含意される観念は、著者の慎重な言い回しからも伺えるように、当時、一般の読者のみならずかなりの事情通や識者にとっても馴染みの薄いものであった。各々の新たな時代は、先行する時代とは趣を異にする特有の精神性^{モデルニテ}を宿し、それに根ざす新奇な風俗流行を示すという主張を著者はここでも繰り返す。当然、現代には現代の精神性^{モデルニテ}があり、それに由来する美的志向が存在する。現代の服装の流行のうちに宿るその美的志向を、ギースは素描によって抽出しようとする。それに対して同時代の「画家」たち、アカデミックな權威によってその肩書を保証された画家たちはどうか。「今日の絵画作品を集めた展覧会を一瞥するとき、私たちは芸術家連中があらゆる主題に過去の装束をまとわせようとする一般的傾向に愕然とする。」³¹同時代のアカデミックな絵画は、同時代の流行風俗に宿る美から目を背け、ひたすら規範化された過去の巨匠を模倣し、そこに描かれる過去の衣裳をあら

30 ここに用いられる「現代性^{モデルニテ}」という新造語の当初の扱われ方、とりわけ否定的な含意については、以下を参照——Georges Blin, *Résumé du cours* «1968-1969», *Resumés des cours au Collège de France 1965-1977*, in Baudelaire, Gallinard, 2011, p. 232-252. ジョルジュ・ブラン、「変化矛盾頌——講義録」、阿部良雄訳、『ユリイカ』一九七三年五月臨時増刊号 総特集ボードレール、青土社、二六一—二七二頁。

31 *Le Peintre la vie moderne*, OC II, p. 694.

ゆる主題に採り入れる。だが、各々の時代には、自覚の有無にかかわらず、その時代ごとの現代性^{モデルニテ}、あるいは当代性^{コンテポラネイティ}ともいべきものが当然存在する。各々の時代の精神性^{モラル}向、集合的な次元における固有の美的渴望は時代ごとの特有の服装^{モード}のうちにその美的表出を果たすのであり、過去の画家たちもまた自らの属する時代の精神性^{モラル}向に忠実であったことをボードレールは指摘する。

過去の画家たち一人一人に、一つの現代性^{モデルニテ}があった。過去から伝わった美しい肖像画のほとんどはその時代の衣裳を身につけている。それらの肖像は完璧に調和がとれている。衣裳、髪型、さらには身ぶり、眼差し、微笑みまでもが（時代ごとの物腰、眼差し、微笑みというものがあからだが）完全無欠な生命力を宿した一つの全体を形づくっているからだ。³²

同時代の多くの画家たちについて、「描き方を学ぶために昔日の巨匠たちを研究することは、たぶん、優れた方法なのだろうが、現在の美的性質を理解しようとするのであれば、不毛な作業でしかない」ことを断言し、「過去の絵画に没入しすぎる」³³傾向を戒めるボードレールは、第二帝政の首都パリにおいて、最新の事物の光景

32 *Le Peintre la vie moderne*, OC II, p. 695.

33 *Ibid.*, p. 695.

34 *Ibid.*, p. 696.

や、流行の服装を身にまとう人々の景観のうちに「現代性^{モデルニテ}」を把握し、視覚芸術という媒体をとおしてその美的本質ともいべきものを表象する職務を素人画家をギースに委ねる。「過去の絵画に没入しすぎると、現在の記憶は失われる。偶発的な状況がもたらした価値や特権は放棄される」とボードレールは付け加える。とはいえ、現場に趣き、目の前に展開される光景を描きとるだけでは、真に独創的な視点から「現代性^{モデルニテ}」に肉迫することはできない。というのも、「現在の記憶」すなわち「時^{イマ}が私たちの感覚に刻みこむ印象³⁶」こそが、独創性を育むものであるからだ。素人であり、独学者であるギースは、「人生を熟視することから始め、ようやく後年になって、人生を表現する手段をなんとか物にしようと悪戦苦闘した。そこから一個の驚嘆すべき独創的個性が生じた」³⁷のである。専門教育を受けず、世界をひたすら熟視し、観察するところから始めた世界人であればこそ、逆説的に、その頭脳に蓄えられた「現在の記憶」と相俟って、現在の偶発的光景を充溢した生の影像^{イメージ}として、「人生のうちに実在する驚異」として描き出しうるのである。

ところで、「過去の画家たち一人一人に、一つの現代性^{モデルニテ}があった」のだとすれば、また、その現代性は時代の精神性^{モラル}向と同調・共鳴することに由来するものであり、絵画もまた、他の事物と同様に、時

35 *Ibid.*, p. 696.

36 *Ibid.*, p. 696.

37 *Ibid.*, p. 697

代の精神性^{モラル}向を体现し、時代の美意識を映し出すのだとすれば、ここで言われる現代性^{モデルニテ}は時代ごとの主調をなす様式に関わる概念とみなされうる。ロココ様式が十八世紀半ばのフランスの現代性^{モデルニテ}を体现する様式であったように。だが、ギースの現代性^{モデルニテ}は、あるいはボードレール自身が文学において体现した現代性^{モデルニテ}は、そのような様式概念に還元しうるものだろうか。風俗一般と芸術において横断的に共有される同時代性^{コンテクスト}から自発的・自然的に派生するのではなく、都市風俗のうちに現代性^{モデルニテ}としか呼びえない何かを探し求めるところに成立するギースの独創的^{モデルニテ}な芸術に、「様式」と呼ばれうるような時代に固有の形式、他の画家の作品や他ジャンルの芸術作品にも敷衍されるような特徴が見受けられるのかを問いかけてもよい。

現代性^{モデルニテ}の芸術

同時代芸術における現代性^{モデルニテ}の忌避ともいべき現象は、ボードレールが暗黙裡に示唆するように、単にアカデミスムの弊害と片付けてすましうるのであるか。実のところ、支配的な芸術理念と同時代の集合的美意識の離反という問題は、現代性^{モデルニテ}という用語および観念が発生的に含意するところと密接に関与していることに留意しなくてはならない。「現代性^{モデルニテ}」という意識はその発生当初、どのような感情を帯びていたのか。ボードレール以前の時代、たとえばそれを大革命以前の時代とおおまかに規定し、そこに属すそれぞれの時代に「一つの現代性^{モデルニテ}があった」と主張するならば、その過去の各

時代における現代性^{モデルニテ}は、当代性^{コンタム}と同時代性^{ボラニテ}と呼んでしかるべきものであった。かつて、風俗の領域と芸術の領域は同時代性^{コンタム}を共有し、同質の精神性^{モラル}向を生きていたとみなされうる。ボードレールの同時代の芸術家たちが彼らの作品にこの同時代性^{コンタム}が入り込むことを忌避するとすれば、それは時代の精神性^{モラル}向に根ざす同時代風俗に露呈する美と「芸術」と呼ばれる領域において規範とされる美がもはや同質ではないからだ。芸術は時代の精神性^{モラル}向に追随することを拒み、時代の動向から隔離されたまま、過去から継承された伝統的な美の理念と様式にとどまることを選ぶ。ボードレールは、『一八四六年の官展^{サロン}』において、黒い燕尾服のもつ美しさ、そこに象徴される平等性、そして喪の意識を「現代生活の英雄性」として捉え、描出することを同時代の画家たちに使喚したが、伝統的な美意識に宰領されるアカデミスムの画家たちはそこに醜を認めることはあれ、美を見いだすことはなかった。少なくとも芸術作品にふさわしい美を見いだすことはなかったといえるだろう。同時代の風俗は作品に描かれるに値しないと考えられた所以である。現代性^{モデルニテ}という用語は、そもそも、使われ始めた当初から懐疑的かつ否定的な感情を孕んでいたことを想起する必要がある³⁸。たとえば、この語が指し示してい

38 Georges Blin, *op. cit.*, p. 238. ジョルジュ・ブラン、前掲書、二六一—二七二頁。ここではシャトーブリアンの用例——「税関や旅券の卑俗さ、現代性^{モデルニテ}は、雷雨、ゴチック様式の門、角笛の響きや激流の音と対照をなしていた」——と、ハイネ『旅の絵』の仏語訳に出る用例——「漠然として不快

たのはそれ以前の時代には見られなかったような功利性や利便性から生じる新奇な施設や制度であり、古典的な美意識にとつては卑俗としか見えないような改革、改新、新機軸などに由来する光景であつた。

歴史をめぐるより大きな展望において見れば、十八世紀以降しだいに露わになってゆく歴史上の断絶が問題となる。その時期以降、徐々に姿を現わしつつある新たな社会形態は伝統的な意識に強い違和感と不信感もたらしつつあつたといえるだろう。精神生活の次元においては、教会の強固な宗教的、霊的權威が失墜し、その支配から解放された社会は決定的に世俗化してゆく。旧来の土地所有と農業生産を基盤とする経済構造（土地の恵みという牧歌的な幻想）は、資本所有、商業形態の拡大、大規模化する工業生産によって推進される資本主義（冷徹な功利主義と金銭至上主義）へと大きく転換せざるをえないし、地縁や職能団体が有していた人的結合、あるいは

「現代性」——が、語の否定的な用法の事例にあげられている。また、プランは、同じ箇所、この語の美学への適用は第二帝政期、すでにボードレール以前にゴッティエによる用例が見られることを指摘している。ゴッティエは英国絵画の特徴として「現代性」を指摘しつつ、「この名詞は存在するのだろうか」と自問する。英国絵画との関連から、プランはこの語が英語(modernity)から由来しているのではないかという説を立て、英語における最も初期の用例としてウォルポールの一七五三年の書簡から一文を引く——*But here is a modernity, which beats all antiquities for curiosity.*「だがこれこそ、いかなる古代遺物であっても見世物へと貶める現代風のやり方というものだ」。

大家族などの伝統社会に固有の人的結合の形態（有機的な共同体という幻想）は緩み、契約や儀礼に則った関係（無機的、表層的な関係性）が優位になる方向へと進む。そして首都パリは、すでに十八世紀において、そのような近代化が圧倒的な勢いで進行してゆく場所であり、その趨勢は大革命後の十九世紀において一層激しさを増すことになる。大革命を契機に到来する新たな時代は、それ以前の時代とは決定的に異なる精神性^{モラル}に規定される時代であつた。

ゆえに、「現代性」の語はその出現の時点においてすでに文明史的な断絶Ⅱ危機の意識に関わる語彙であり、同時代性^{コンタンポラニテ}と同義ではありえなかつた。いわゆる近代化に批判的な、あるいは冷笑的な立場の人々にとって、この語は容認しがたく殺伐とした光景として現象する近代化の諸相、すなわち卑俗で散文的な現実としての「近代性」^{モダニテ}を苛立ちを込めて指弾し、悪魔払いするための語彙でしかなかった。それに対して、近代化という現象を後戻りのできない行程、不可逆的な進行過程として捉え、その現実を否認なしに受け入れざるをえないという立場に潔く身を置く決断において、ボードレールは実定的な価値を込めた語彙として「現代性」^{モダニテ}を選択する。現代性という魔は目に見える事実としてそこに存在する。その事実を受け入れ、それについて思念を廻らさなくてはならない。それは自らの属する時代の精神性^{モラル}に正面から向き合い、同時代性^{コンタンポラニテ}を自らの作品のうちに具現することを芸術的倫理的責務とする立場であり、現象としての近代を積極的に承認するか否かに関わらず、そこ

に現前している状況や光景から目を背けず熟視する立場、そのような現実との対峙のみが近代化と都市化を生きつつある十九世紀人、第二帝政の首都に生きる人間の生の実相に迫りうるという立場である。

同時代の職能訓練を受け、修練を積み、絵画史の伝統と遺産を重んじるアカデミックな画家たちに対して、素人画家ギースは現実を直視し、熟視する画家として反措定をなすことはすでに見てきたとおりである。しかし、ギースはいかなる意味でも自ら他に対して批判的な立場をとる画家ではなかったし、自らが果たす絵画史的役割への自覚などおよそあるはずもなかった。そもそも、自分が職業的な意味で「画家」であると認めることすら拒んでいたのである。

ギースのうちに批判的な反措定の形象を見いだすのは、あくまでも同時代絵画の状況に厳しく対峙する美術批評家としてボードレールである。批評家は一人の素人画家がただ自己の欲望に忠実に^{イマジニ}形象と戯れる営みのうちに^{コンタクト}同時代性への回帰を促す呼びかけを見てとる。もちろん、そこには、ドラクロワを希少な例外として、同時代絵画から失われつつある^{イマジニ}影像の愉悅への強い共感があることは確かであろうが。

ギース論における「現代性」^{モデルニテ}をめぐるボードレールの戦略は、蔑視されるべき状況を示す語彙として登場したこの語を、否定しがたく現前する状況、まず持つて受け入れられるべき現実を示し是認する語彙として確定し、その権利回復を図ることにあった。それはまた、

同時代絵画の責任回避を正面から糾弾するというよりは、目の愉悅としての^{イマジニ}絵画芸術を取り戻すことでもあった。その『内面の日記』において「^{イマジニ}影像を崇拜すること」こそが、幼年期よりの唯一の、大いなる情熱であったことを打ち明ける批評家は、伝統に由来し、伝統へと送付されるあらゆる手垢にまみれた理念や強張った規範から切り離され、ひたすら現在と向き合うギースの天衣無縫の素描や水彩画のうちに、見ることの快楽と陶酔へと引き込む稀有な^{イマジニ}影像体験を再認し狂喜する。ギース論の著述には確かにそのような昂ぶりが随所に感じられる。それがこの著作に一貫して漂う語りの至福感を醸成し、この著作をしてポー論、ヴァグナー論、あるいはドラクロワ論にすら比肩する共感的批評たらしめている。実際、第五章「記憶の芸術」は、絵具を跳ね散らさんばかりにして^{イマジニ}影像と格闘するギースの制作現場を活写しつつ、ドラクロワの制作法にも通じる^{イマジニ}影像の有機的、総合的な生成を論じる一章となる。

鍵となる概念は「記憶」である。ボードレールは、ギースを特徴づける一見したところ稚拙な描き方を「必然的、総合的、幼児的な野蛮」⁴⁰と名づける。それはエジプトやメキシコの古代美術にも見られるような「事物を大きく見てとり、とりわけ全体の効果のうち

39 «Glorifier le culte des images (ma grande, non unique, ma primitive passion)», *Mon cœur mis à nu*, XXXVIII, OC I, p. 701.

40 *Le Peintre la vie moderne*, OC II, p. 697.

に事物を眺める」必要から生じた省略的な描き方であり、「対象物の絶頂をなす、つまり最も輝いている点や（これらの点は、劇的観点から見て絶頂のあるいは光輝の点であるわけだが）、基本的な特徴を強調する」描き方であるとする。⁴²そして、事物を劇的な様相のもとに捉え、主要な部分を強調するこの手法を成立させるのは「記憶」であると指摘する。

外的な生をこのように伝説として、翻訳することの生命力に大いに寄与している一つの条件がある。G氏の描き方のことである。氏は記憶によって描くのであり、（たとえばクリミア戦争時のように）即座に、迅速に記録をとり、主題の大まかな様相を定着しておくことが緊急の必要を帯びている場合を除けば、実際に目にしているものを手本^{モデル}としてそのまま描くことはしない。実際、優れた、本物の素描家は、目に見えるままの自然に即して描くのではなく、頭脳に書き込まれた影像^{イメージ}によって描く。では、ラファエロ、ヴァトー、その他多くの画家たちの素晴らしい素描^{クロッキー}はどのようなかといえば、それらは記録であり、確かに詳細に描かれてはいるが、純然たる記録にすぎない。⁴³

ボードレールが同時代の未だ限定された可能性に縛られていた写真について、その効用を記録機能に限定し、とはいえ呪物的な魅惑をもつ可能性は留保しつつも、芸術性を獲得する可能性については全面的な否定の立場に立つことはすでに見た。ここでは、目に見える事物をその場で写生する素描^{クロッキー}も、その出来のいかに関わらず、たとえラファエロやヴァトーの手になるものでさえ、「純然たる記録にすぎない」とまで断言する。

だが、巨匠たちの素描^{クロッキー}にくだされる留保は予備的な言明にすぎない。ボードレールがここで躍起になって否認しようとするのは、細部の緻密な描写によって大衆的な人気を博していた同時代の画家たち、たとえば庶民の台所の情景を蠅一匹に到るまで細密に描いたマルタン・ドローリングのような画家たちであることが示される。

「すべてを視覚に捉え、何一つ忘れないとする意思」が働くところあらゆる細部が平等な権利を求め、そこから「細部の叛乱」⁴⁴、「無政府状態」⁴⁵、「あらゆる階層秩序、あらゆる従属関係」の消滅した状態が帰結する。「これこそ今日最も人気を得ている画家たちの一人の作品のなかで頻繁に生じている事態であるが、この欠陥は群衆の欠陥にみごとに符合しているので、かえって妙な人気を煽り立て

41 *Ibid.*, p. 697.

42 *Ibid.*, p. 698.

43 *Ibid.*, p. 698.

44 *Ibid.*, p. 698.

45 *Ibid.*, p. 699.

46 *Ibid.*, p. 699.

る一因ともなっている⁴⁷。このような生氣を欠いた細部の視覚的氾濫が、むしろ細部を細密に描く技術的な驚異として公衆にもてはやされる同時代絵画の危機的状況こそ、総合的な「野蠻」が具現する生命力の横溢によってこの病理的な状況に真っ向から対立するギースを、ボードレールが現代性^{モデルニテ}を論じる著作の主役に抜擢した一因でもあるだろう。

というわけで、G 氏の制作行為には二つのことが見てとれる。一つは蘇生術的、降霊術的な記憶、事物の一つ一つに「ラザロ、起きよ!」と命じる記憶の集中的活用であり、他の一つはほとんど狂躁状態のように、燃えあがり、酔いしれる鉛筆と絵筆である。それは仕事に素早くはかどらず、総合が抽出され、把握される前に亡霊が逃れさってしまうことへの怖れである⁴⁸。

記憶によって蘇生され、呼び覚まされた過去の影像^{イマジユ}は、消え去る前に素早く画面に定着され、「総合が抽出され⁴⁹」ねばならない。ギースの手法の瞠目すべき点は、「前景、中景、後景が薄墨^{ラウイ}の濃淡

で示され⁵⁰」、「初めは淡く、うつつらと色を塗られた量塊^{マッス}は、その後幾度かにわたり手をつけられ、しだいにより強い色彩を塗られ⁵¹」、「最後に、事物の輪郭がインクによって縁取られて終わる⁵²」という過程を経ることによって、「制作過程のどの時点においても、そのつど描画は充分に出来あがった様子を示すという⁵³」「比類のない利点」をもつことにある。完成／未完成という二者択一を無効にするこのエスキスの美学とでもいえるべき観点は、形式的にも、内容的にも既定の終着点をもたない開かれた作品の可能性を示すことによって、ボードレール自身の散文詩の方法論へと繋がってゆく。

五 終わりに——散文詩の方へ

ボードレールは自らの作品について、ことさら「現代性^{モデルニテ}」を口にすることはないが、『悪の華』所収の多くの韻文詩に関しても、また未完の散文詩集『パリの憂鬱』に関しても、それらが現代的な事象や経験という意味での「現代性^{モデルニテ}」を前提としていることは論を俟たない。ただし、ギース論において展開された視覚芸術における「現代性^{モデルニテ}」についての議論が、あくまで時代に固有の精神性^{モラル}向と結

47 *Ibid.*, p.699.

48 *Ibid.*, p.699.

49 *Ibid.*, p.699.

50 *Ibid.*, p.699.

51 *Ibid.*, p.699.

52 *Ibid.*, p.699.

53 *Ibid.*, p.700.

びついた「美」を、同時代の風俗情景から引き出すことを主張し、否定的な語彙から肯定的な語彙への転換を図るものであったのに対し、言語芸術としての韻文詩あるいは散文詩は、言語という媒体自体の性質上、そのような純粋な表象の次元にとどまることはできない。少なくともボードレール自身の詩的な営為において、「現代性^{モデルニテ}」がもたらした世界は否定しがたい現実として立ちはだかり、理想や理念の高い境地へと思念が飛ばたくことを妨げる障碍として認識される。絵画におけるように、現代性を視覚を刺激する光景として賞賛や称揚の対象としてすまえることはできない。現代性^{モデルニテ}に潜む病理を剔出し、分析するための批判的な視座を確保することがボードレール文学にとっては急務とされる。

フロベールの友人で作家兼編集者として名を馳せたマクシム・デュカン⁵⁴は、一八五五年、詩集『現代の歌』を上梓し、近代文明の進歩がもたらした利器や安楽に手放しの賞賛をおくったが、「進歩」こそボードレールの最も忌み嫌う言葉であったことは周知の事実である。産業の発展、文明の進歩、市民階級の覇権、大衆化する社会、これこそボードレールが嫌悪した近代の事象であった。とはいえ、そこから可能な限り目を背けることが、先行する世代のロマン主義詩人（ラマルティース、ユゴー、ゴーティエ）の趨勢であった

としても、そのような厭世的な逃避、理想主義的な幻視、高踏的な夢想もまたボードレールの選択とはなりえなかった。

現代性^{モデルニテ}がもたらす卑近な現実を批判的に見据えながら、その泥沼にはまりもがく自己自身を冷徹に見つめ、そこから出発する方途をボードレールは選択する。『悪の華』は悪Ⅱ病理という土壌からから美的な花々を引き出すことを務めとする。散文詩は都市という現場、首都パリの大通りや裏通りで観察される事象を分析し、戯画化し、寓意化することによって、散文的なものから詩的なものを抽出することに賭ける。現代性^{モデルニテ}は、再び否定的な概念と化するが、その否定性からしか未来の芸術は生まれないことをボードレールは覚悟していた。

ある時期、夜の首都を徘徊するギースに、ボードレールは影のようにつけ添ったという。ギースは夜の巷に浮かれ出た女たちの姿を飽くことなく描き続けた。ボードレールといえば、その女たちの背後に揺曳する過去と未来を凝視していた。現代性^{モデルニテ}という表層の背後に潜む人間存在の深淵を凝視していたのである。

54 たとえばゴーティエ論における発言や、『一八五五年の万国博覧会、美術』に見られる議論を参照——Théophile Gautier [I], OC II, p. 128; *Exposition universelle—1855—Beaux-Arts*, OC II, p. 575-582.