

# ゴーチエの「芸術における 美について」とボードレール

山 本 昭 彦

## 1. ゴーチエの美術批評とボードレール

フランス19世紀の詩人テオフィル・ゴーチエと言えば現代では『七宝とカメオ』の詩人というよりもむしろ『モーパン嬢』の序文にみられる激しい美への情熱、美のみの希求、それ故の芸術至上主義によって知られているかもしれない。10歳年下のボードレールから『悪の華』を捧げられ、「完璧な詩人」と呼ばれて敬意を表された詩人でもある。

ボードレールは詩のみならず、芸術の本質、原理をも考察する幾多の見事な美術批評を書いた。ゴーチエもまた詩人であっただけではなく、新しい美術批評、即ち高所から善し悪しを裁定したり、不足を見つけてあげつらうといった従来の批評とは異なる、自分の印象を言葉で再現することに主眼を置いた批評を書いた人でもあった。ボードレールの美術批評の重要性からすれば看過できないはずの存在であるのに、意外に研究論文は少ない。ボードレールもゴーチエも、共にドラクロワを師と崇めていた。1975年のハムリックの博士論文や、1985年にボードレールのゴーチエ論の校訂版を出したフィリップ・テリエに拠れば、「ボードレールがドラクロワの美学に接触したのはゴーチエによってであり、ボードレールが批評の職に導かれたのも、ゴーチエが主として1837年から1846年にかけて新聞雑誌に発表した美術批評によってである。」更にボードレールとゴーチエの類似、親近性を指摘して、「ボードレールもゴーチエも共に、学問、道徳、哲学からの芸術の独立を言い、進歩の哲学や有用性の議論を拒絶し、あらゆる種類の折衷主義を断罪した。[...] 絵画の中に欠点を見出すよりも、その美を讃える方を好んだ。そして共に批評を、文学の要請に見合う創造的な活動として考えていた。[...] 国際的（コスモポリタン）な感化を受けることが成功と質の保証になるという確信を、二人共に持っていた」ということになる<sup>1)</sup>。

しかし、ボードレールの美術批評が数種類の翻訳を持ち、幾多の論文を生み、現在なお19世紀の見直しの議論に貢献しているのに対し、ボードレールと同時代のゴーチエについ

1) Terrier (1985), p. 18, 19. 及び註34. 又 Spencer (1969), p. 39. 参照。なおスペンサーの本は「二人の詩人の美術批評の関係の問題に誠実さと必要な資料をもってあたる初めての研究」と評価されている (Terrier (1985), p. 17).

ては殆ど振り返られることがない。邦訳も存在していないが、それはまた理由のないことでもない。ボードレールの美術批評が現代の我々にも訴えかけてくるとすれば、それはボードレールの考察が19世紀フランスに限定されず、美、或いはその効果において普遍的なもの、根源的なものを扱っているからだろう。ところがゴッテの場合19世紀の美術なり、演劇なりを知らなければ理解できないものが多いし、時には感傷的なだけの文章もある。様々な伝記が教える通り、生活のためにしづしづ新聞社の地下室に缶詰になって方々に忙しく書き続けたためか、言及されている絵が実際と違う場合や、対象の絵も見ずに、その批評を書いたとしか思えないものさえある。いい加減と言えばいい加減だが、それでもその文章の魅力で読まれていた。ボードレールも、演劇に関するゴッテの批評を待ち望む人が多いことを言ったあとで、「かくも穏やかで、かくも純真さと威厳に満ちた彼の官展（サロン）月旦が、自分自身の眼でもって判断し感じることできぬ亡命者たちすべてにとっての神託であることには、さらに異論の余地がない。これらのさまざまな公衆のすべてにとって、テオフィール・ゴッテは比類なくまた不可欠な批評家である」と評価している<sup>2)</sup>。

もっともこの批評もボードレールの文壇的配慮の為で少々褒め過ぎだという見方もあり、このまま受けとるわけにも行かないが、既に1911年にエミール・ファゲが「ゴッテの影響はもう終わったと思われる」と宣言しているし、同年ジイドも、ゴッテの影響をこれまで過大に評価してきたと述べている。勿論これらに対する反論もなされたし、60年代後半になって再び、ゴッテにボードレールが負うものを見直す見方も数多く提出されている<sup>3)</sup>。

そのようなゴッテに「芸術における美について」“Du beau dans l' art—Réflexions et menus Propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer”という、1847年に「両世界評論」に発表された論文がある。これは、後に『現代芸術』《L'Art moderne》(1856)に収められたが、その後のリプリント版全集には入っていない<sup>4)</sup>。この論文でゴッテは美の定義を試みようとして芸術家の内面の宇宙の表現という問題を取り上げている。1982年の国際学会でもピエール・ミケルは『現代芸術』を『モーパン嬢 序文』と共に基本的なテキストとした上で、これはゴッテが美術作品を批評す

2) 1859年の「ゴッテ論」、『ボードレール全集Ⅱ 文芸批評』阿部良雄訳、筑摩書房(1984)、p. 245.

3) Terrier (1985), p. 13, 14sq.

4) <Revue des Deux Mondes>, 17ème année, Tome 18, vol. 19, p. 887-908. Slatkine 版, <Euvres complètes (1853-1891)>, 11 vols, 1979. は Charpentier 版33冊を合本しただけで、編集も解題もなされていない極めて使いにくいリプリント版全集。ここでは《L'Art moderne》, Michel Lévy frères, 1856, p. 129-166. に収録されている論文 “Du beau dans l' art — Réflexions et menus Propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer” の photocopy を使った。

際の「まさに彼の倫理の表現」と言っているし、アラン・モンタンドンはゴーチエのこの論文を中心に「芸術作品の誘惑」について述べている<sup>5)</sup>。

またここには美術の表現に関して「翻訳」という語も用いられていて、やはりこの語を一つの概念にまで仕上げたボードレールとの関連からも興味を引かれる<sup>6)</sup>。この論文を詳しく見ることは、ゴーチエの美学を知ると同時に、ほぼ同じ時期にボードレールが考えていたことを更によく示すことになると思われるので、これをまず検討してみよう。ただ先取りして言えば、この論文に体系的な整然とした美の定義を期待してはならないということであり、むしろ雑然とした、時には支離滅裂に見えるゴーチエの悪戦苦闘の様子に「芸術至上主義」の意味が浮き上がって来るはずであるということだ。次の章でこの中身を忠実に追ってみよう。

## 2. 1847年の「芸術における美について」

この論文はジュネーヴの画家、そして諷刺画では全ヨーロッパ的な成功を博した（とは言っても当時でも例えばボードレールの目には止まらず、その諷刺画論にも取り上げられなかったようだが）、そして今では完全に忘れられているテップフェールの遺稿集の書評のかたちを取っている。テップフェールの既に出版されていた中篇小説は好評だったようで、寛大なゴーチエはスターン、グザビエ・ド・メーストル、ベルナルダン・ド・サン＝ピエールの名までも引き合いに出して褒めている。その遺稿集は『或るジュネーヴの画家による省察及びよしなし事』と題され、本来、墨と淡彩の画法を記したのものとなるはずだったが第一巻を終えたところで著者は墨も淡彩も出てこなかったことに気付く。これも芸術の上の気まぐれであって何故、本のタイトルに縛られる必要があるのだろうかとゴーチエはまた寛大さをみせる。

実際この本は「第六感」についての議論に始まる。テップフェールに言わせれば、「木が空を見るように、羊が麦畑を見るように自然を見る特別な人もいる」「更に特殊な人がいて、青や緑を知覚するが、そこから何も導き出さない人もいる」「が、これらの調子の相違と関係を見極める人達がいる、この人達は、空にあるのでも、草原にあるのでもない美の感覚を導き出す」(p. 132)これが、誰にでもあるわけではない「第六感」と呼ばれるものを持つ人達であって、これがなければ芸術家たろうとしても意味がないと言う。

芸術家というのは自分の中に完全な小宇宙を作らなければならない、この点で芸術は科学と異なる。一人一人の芸術家においてすべては最初から始まる。芸術全体が時代と共に

5) Miquel (1983), p. 90. Montandon (1983).

6) 拙稿“Autour de la notion de Traduction dans la critique d'art de Baudelaire”『ICU比較文化』No. 7 (1983) 参照。

前進するというような進歩はなく、こうすればよいという処方もなく、自分の経験に学ぶのみである、と功利的、実証主義的な時代に反動的な考え方を述べる。

スペンサーも認めていることだが、この論文においてゴーチエはテップフェールを要約しているのか、自分自身の考えを述べているのかよくわからないところがある<sup>7)</sup>。しかしこの先でゴーチエが突然「墨による淡彩画から随分離れてしまった」(p. 136)と我にかえっているところから見て、このあたりはゴーチエの考えとあって良いようだ。

ゴーチエは「芸術家」を次のように規定する。

「翻訳すべき内面世界を持たない者は、誰であれ芸術家ではない。模倣というのは方法であって、目的ではない。」(p. 133)

そして、内面世界の表現を「理想」という美術史上の古典主義の概念と関連させて説く<sup>8)</sup>。

「もし美の型が彼の精神の中に、理想の状態で存在していれば、芸術家はそれを表明するのに必要な表徴を自然から取る」(p. 135)

「絵画の領域は外部の事物を再現することに限られるように思われるが、人がまず考えるように絵画とは模倣の芸術ではない。画家はその画布を自分自身の内に持っている。自然と画家との間では画布は仲介の役を果たす。」(p. 136)

「風景を描きたいとしても、それはこれこれの木、岩、風景を引き立たせる地平線を写したいということではなく、田舎の爽やかさ、野原での休息、恋の憂鬱、清澄な諧調、理想美といったものの或る夢を画家は自身の言葉に翻訳しようとするのだ」(p. 136)

「真の芸術家に美の予感と欲望を起こさせるこれら至上の夢想、憧れ、動揺、不安を、各々の画家は自分の方法で表そうとする。」(p. 136)

これらの引用に見られる様に、芸術家とは素材から全く新しくものを作るのではなく、外界に既に存在する素材を求め、それに何かを加えたり余計なものを除いたりした上でその組合せを考えることによって、そのまま自然の中にある時には興味を引かないものにも重要さと魅力を与える、という考え方であり、これがつまり表現を生み出すということの意味なのだ。

ここでゴーチエは墨と淡彩に戻り、墨の薄い灰色のかすれが醸し出す表現力のニュアンスを高く評価する。これに較べれば初め魅力的に見えるセピアも俗っぽく下品なものに見えると言う。これはテップフェールの言葉の要約なのだが、1855年の万国博覧会に際し中

7) Spencer (1969), p. 41.

8) 「理想」、「模倣」については拙稿「ド＝シャテリュの芸術論—『百科全書補遺』「理想美」の項目をめぐる」、『フィロソフィア・イワテ』No.21 (1989) 参照。なおこれらの引用の原文は次の章 p. 12以降に示す。

国美術を評価したゴッホの面目を躍如とさせるものがある。トップフェールは素敵な道草を食っている、などとゴッホは書くがこれもゴッホ自身によりあてはまることだ。自身に似たものを見つけるとゴッホの文章は俄然生き生きとしてくる。

次いで輪郭線と色彩を問題にする。古典主義的な絵画にあつては輪郭はくっきりしていなければならない、色の混ざり合いなど認められなかったが、ドラクロワのような激しい色彩の効果の使用がロマン主義の大きな特徴だった。ゴッホは草原の中のろばを例に取り、25人の画家に同じろばを描かせたら25種類のろばが出来上がる。けれどもただ一人の画家に25のろばを描かせたらどれも似たようなものが25できあがるだろう。だから画家たちは内面に持つ一つのモデルに外部のモデル（実在するろば）を従わせてデッサンしていることがはっきりする。だから「自然の中には線はない」(p.140)と述べる。

トップフェールは逆に、線というものは如何に抽象的で約束事によって定められているものとはいえ美の観念を呼び起こすことができると考え、「線が全てに優るものであり、芸術が高められれば高められるほど効果や色彩は不要なものとなる」という結論を引き出す。これをゴッホは批判する。デッサンだけで最も高貴で詩的な思いつきを絵にすることも出来るだろうし、美の印象をつくり出すことも出来るかもしれないが、例えラファエロの聖母やミケランジェロのシビラならいざ知らず、普通の光景や、これほど特別でない人を描く場合には色彩の威力にすぎる必要が出てくる。風景も色調の変化、光と影の対称だけで成り立っているのだからこれなしではだめだろう。「線はメロディであり、色彩はハーモニー」なのだから、「もしハーモニーがないとしたら、驚くべきニュアンスの豊かさ、あれほどの効果の強さが得られないことになるだろう。美の観念は、色調の選択によっても線の選択によるのと同じように表される」(p.143)とヴェロネーゼとルーベンスの例を挙げ、他の芸術（音楽）に借りた比喻を用いてゴッホは自説を述べる。こうしてゴッホは色彩を顕揚しながら「版画や淡彩画にも色彩はある」(p.145)と一見撞着した語法で美術作品の魅力を巧みに語る。

彫刻については「芸術には絶対的な真実は必要ない、相関的な真実だけが必要なのだ。というのも大芸術家の魂がその炎で熱を吹き込む時、モデルの完全な外観を再現するわけではない大理石の刻まれたかけらも、愛、熱狂、感嘆を引き起こすのだ」(p.146)とゴッホは精神性を強調する。

一方で、模倣というこれもやはり古典主義時代の絵画の中心概念については<sup>8)</sup>、葉の一枚一枚に至るまで厳密に写したド＝ラベルジュの「自然にとって代わろうという欲求」の例を取り上げる。「葉の一枚一枚が肖像だった。小さな枝の折れ目、表面のざらつき、幹の苔や瘤、これら全てを彼はダゲレオタイプよりも正確に、というのも彼の絵は単色写真

プラス色彩だからだが、再現した」そして皮肉に付け加える。「時には秋になってモデルの木の葉が落ち始めても、ド＝ラベルジュが春に描き始めた絵がまだ出来上がっていないということもあった」(p. 147)

これらの例から、ゴッテは「自然をただ模倣するだけ」が芸術の目的になってはならないとする。それでは何が芸術の目標なのか。美か？ では美とは何か。あまりに複雑で抽象的で難しい。文学における美もはっきりしていないとすれば、造形における美とは更にはっきりしない。そこでゴッテは定義ではなく、現実の現れをみよう、問題を立て直す。「美はそれだけで存在するのか、それとも相対的なものなのか」(p. 149)

この時ゴッテが考えているのは単に心地よい、見た目に美しい「美」だけではない。現実の森の中で美しくない、形の崩れた樫も、絵に描かれるとそちらの方がいいという人は少なくないだろう。画家であればこのよじれた木に「古い、威厳、孤独、憂鬱などの観念」(p. 149-150)を表すことが出来る。またこれら形の崩れたものの要素のみを集めて、その絵画的効果や性格によって美に到ることもある。ゴッテは血を吐き瀕死の牡牛を描いたウェルギリウスの詩を引き合いに出しながら、芸術効果としての「美」を説明する。ゴッテにとっては美しくない、ゴッテの「芸術至上主義」とはこのことを言うのである。

「芸術のための芸術とはその教義の信奉者にとっては、それ自体としての美ということ以外のすべての関心から解放されている仕事を意味する」(p. 151) これを認めていないテップフェールを糺そうと、ゴッテはテップフェールの好むシェイクスピアを例に取り上げる。ヴォルテールは『マホメット』に予言者の肖像だけではなく、狂信の難点一般とかカトリック司祭の悪徳などの不均質な要素を詰め込もうとして効果を弱めてしまったが、『オセロ』は嫉妬の囚われとなった男を描き出すことだけを目的として成功している。そして偏狂なテップフェールの方法論をジュネーヴという田舎の所為にし、効果に頼らずに、純粋に美そのものに立ち向かおうとする態度を芸術に立ち向かう最も「哲学的」態度と揶揄的に呼ぶ。

そしてこの「芸術のための芸術」の教義に反対する者の最大の誤りを、形態が観念と独立して存在しうると考える点に見出す。ゴッテに拠れば形態と観念とは不可分である。勿論ゴッテのことなので、ここで言う「形態 formes」も厳密にはどのようなものかは言われていない。それどころか「芸術の形態とは、多少とも道徳や哲学の苦みのあるボン・ボンをきれいに包む紙ではない。形態に美以外の役を尋ねるということは、自分より優れたものの息吹を感じることが出来ず、全体的な視野を持つことの出来ない閉じた精神であることを示すことになる。」(p. 152) とおかしな比喩で語るばかりである。とすると芸術

はナルシスのように自分自身に閉じ込み自分だけを愛するようになるということなのか？ 否、芸術家も人間であり、作品には愛情、憎しみ、情熱、信念やその時代の偏見といったものも出てくる。ホメーロス、フィディアス、ラファエロの作品は、それまで理想など思ってもみず自分たちの実際的な精神には取り入れもしなかった人達にも理想を植えつけた。「芸術のための芸術と言うのは、形態のための形態というのとは異なる。[...] どんなものであれ、ある教義のために流用することや、直接に役立つことのすべてを除いた、美のための形態のことである」(p. 153)

芸術家の見方、様式を強調しながらも「美は単に芸術家の思想のみからやってくる」わけではない。というのも「理想とはいつも前もって考えられたものとは限らない」からだ。多くの画家、彫刻家は素材〔物質〕から理想へと進むのであって逆ではない、とゴッテは言うがそれは「しばしば、高貴で優雅で、稀な人との出会い」(p. 154)によって想像力がかき立てられ、この偶然の出会いがなければ生まれなかった作品が作り出されるからだ、と書く。先の、自己に閉じ籠もることの悪弊を意識しているのか、作品生成の美学とは無縁な外在的な要素に論拠を求める。また美の観念は盲人にも最初からあるのだろうか。既に教育、形成の終わった芸術家が視力を失った場合はともかく、生まれつきの盲人は決して美の観念に到達することがないだろう、とゴッテは極論し、ここからカントが言うようには美の観念は絶対的に主観的なものではないし、美の観念は常に信条であるというよりも、印象であることの方が多い、と論じる。しかしすぐにこれらの考えはとても難しい問題であり、ここはそれを論じる場でもない、としてゴッテは再び話題を転ずる。数頁前(p. 153)にも「我々の美の定義にもどろう」とあり、比喻や例によって教義を説明したがまだ確信が持てないのか、再び定義にもどろうとする。何れにも不満足ながらここでは3頁に亘って美の定義を列挙し検討する。メンデルソン「美の本質は多様性の中の統一性」、ヴィンケルマン「美はそれがどういうものであるかを言うよりも、それがどういうものでないかを言う方がやさしい」「統一と単純さが美の真実の源である」。メングス「目で見ることの出来る完璧、至上の完全さの不完全な像」、ティーク、ヴァッケンローダー「美とは天上の明るさの、ただ一つにして他に類をみない光線であるが、様々な地域の民族の想像力のプリズムを通過するうちに、千の色彩と千の色調に分解してしまった」(p. 159)

ゴッテはヴィンケルマンの「単純さ」も古代の芸術には当てはまるかも知れないが現代の絵画、詩、音楽には当たらないとして退け、ここまでを「至上の美は神の内にあり、更に哲学的厳密さを期して言うと、美とは、その絶対的な本質においては、神そのものである」という命題にまとめる。この列挙は更に続く。バーク「美とはそれによって体が愛、又はそれに似たような情熱を引き起こすもの」、ヘムステルフェイス「美とは魂がそれによ

って最も短い時間で作り出すことの出来る観念」, ペール・アンドレ「どんなものであれ美は、その基礎として秩序を、その本質として統一を持つ」, ディドロ「関係の概念が美を構成する」, マルモンテル「美の三つの要素とは力、豊かさ、知性である」(p. 159-160)

最後にプラトンに言及し、『ヒippias (大)』において「美とは特別なものの中や、相対的なものの中に探し求めるべきものではない。これこれのものが美しいということはあがるが、それそのものが美しいのではなく、個々のものを越えたところに或る絶対の美があり、これがそれらのものを美しくしているのである」というアイデア論を確立したとする。これに対するヴィクトル・クーザンの注釈は「しかじかの部分や形の配列によって美が生じるのではない、というも配列が変わっても美しいものがあるから。美とは、かくかくのものであると捉えることの出来ないこと、つまり美に出会った時にショックを受けずにはいられないことのうちにある。美の観念について他の説明をすることは出来ない」とある。(p. 160)

ここでゴッテは「長くなりすぎた」美の定義の試みを中止し唐突にまとめる。「美はその絶対的な本質においては、神である。」もはや美を論ずる必要などないと言わんばかりだ。ボードレールがゴッテの「固定観念」と呼んだ<sup>9)</sup>、美を崇める態度はこのように発現する。そのあとすぐに続けて、様々な要素の渾然としたおよそ論理的とはいいがたい支離滅裂なまとめが来る。それを示すためにも煩を厭わず訳出してみよう。

「この神々しい球体の外に絶対的な真や善を求めることが不可能であるのと同様に、美をこの球体の外に求めることは不可能である。美は感覚の次元に属するものではなく、精神的な次元のものである。美は絶対であり、不変である。相対的なものだけが変化することが出来る。この高い地域から、知覚できる世界にまで降りてきた美は、それ自体ではなく、その現れにおいて、外界の影響に服する。風俗、習慣、流行、腐敗、野蛮がこの概念を揺るがすこともある。寺院も時には崩壊する。しかし廢墟を片づけると、瓦礫の下には常に、不動で清澄な大理石の神がいる。

だからと言って方法、手段、素材を扱う器用さ、肉体的な正確さを無視しなければならないと言うのではない。隠された美を表出するには、知覚できる形態の法則に従わなければならない。ただ芸術家は、人生や物質的世界の絵を通して彼の理想の夢を追い、地表を描きながら空を想い、人を描きながら神を思うようであって欲しい。そうでなければ、彼の作品は、その制作が如何に興味深くとも、この一般的で永遠で変わることはない性格、傑作をそれと認めるあの性格を持たないことになってしまう。つまり生に欠けることになるだろう。」

スペンサーが言うようにこれがテップフェールが引用している「テリーなる人の文章に

9) 1859年の「ゴッテ論」, 前掲, 阿部良雄訳 (1984).



沿った、けれども正確ではない」語り直しであるとする<sup>10)</sup>、どれが誰のオリジナルな考えであるのかわからなくなってくる。とは言え、そもそも全ての思想はあらゆる先人の思想の何らかの語り直しであろうし、オリジナリティを探ったり競ったりするよりも、ゴッテの言うように「効果」を求めることの方が肝心と思われるので、これをゴッテが受入れ、自身の考えとしたものと見なさざるを得なくなる。従ってゴッテの美の定義は、混乱していて、理論化、体系化できないけれども<sup>11)</sup>、その間にはのみえる「生」の輝きを無心に追うことの内に存すると言えるだろう。

事実ゴッテの文章にはここで更に転調が訪れる。「墨の話はもうどこかへ行ってしまった。仕事を終えたらばは小屋へ帰した。このろばはあまりに難しい章の間にくまなく入り込んで来ていたのだった」と画題であったろばを現実のろばにすりかえて周囲の光景に目を転ずる。「著者 [= テップフェール] 自身この空虚を知っていて、これを補うためにその最も美しい文章の途中で、丘の上ののぼって、梁を四角く仕上げている二人の男と喋りに行く。このシルエットが空に浮き出す様が丘のふもとから見える。規則的に打ち下ろす音がして、木くずが落ちるリズムは耳に心地よい。一人の女が彼らに質素な食事を持って来る。著者は梁の一つに座って彼らと打ち解けて喋りながら、風が森の上に吹きつけて来る霧雨を見ている。黄金色に輝く頂きを淡い光りが照らす。遠くではうす暗い平原に黄色くなった葎と、沼地で光りを反射している水溜まり。この小さな絵は巨匠の手によって描かれたもので、美学に関する数章よりもこちらの方が良い。」(p. 162) テップフェールの議論を一息に否定し、感覚的に受け止めようとする。更にしばらくこのパラグラフは続くがゴッテは悠々とこの落ち着いた「絵」を描写し、この静けさに溶け込み、これを味わう。この山の中の光景をまさに一幅の絵とみなして言葉で描写すること。これこそゴッテのいう「芸術の転換 Transposition d'art」の一つの実例とも言えるだろう。『七宝とカメオ』に収められた詩を始めとして頻繁に出てくるのは、実際のタブローの印象を語る以前に、そのタブローを細部にまでわたって言葉で描き出し喚起するもので、ゴッテが得意としたものだが<sup>12)</sup>、書評や、美術を哲学的に論じていたはずの文章にまでこの「芸術の転換」が出てきてしまうのだ。現代からすれば奇妙なこの混淆こそゴッテらしいものだし、これがまたゴッテを読む時の大きな魅力の一つでもある。この時ゴッテの文体は伸びやかで調子のよいものになる。美学の見地からは何も言っていないことになるだろうが、果

10) Spencer (1969), p. 41, n. 28. "a certain Théry" の『古代人と近代人における精神と文芸批評について』(1832) 中の文章の語り直しとのこと。

11) ゴッテの美の論議の矛盾については、Spencer (1969), Terrier (1985), Miquel (1983), Montandon (1983) 皆、一致して認めている。

12) 芸術の転換については、Matoré (1967), p. 208 参照。

たして「何か」を語る必要など本当にあったのだろうかと考えさせられてしまうような調子だ。またゴーチエは最後の数頁では著者テップフェールが自分が老いて行くことに驚いている、純粋な美の問題とは無関係なページへの共感を隠さない。散歩の最後に行き合うそれまで気にも止めなかった墓の塀の上に突き出す糸杉に、時の経過と共に気を取られるようになってゆく。この近寄る死を予感させる形に対する思いは、ゴーチエ自身7年前「スペインの真珠」グラナダで同じ様な経験をしたことにも由来している。アルハンブラの赤い城塞の上に突き出る糸杉は、アルハンブラを離れて行ってもシエラ・ネヴァダまで、行く先々からよく見える。「ムラセン山から降りてくる時、アンテケルラ丸の頂ぎに横たわる街のぎざぎざの中で真先に目に引っ掛かって来るのが、死の想念のような寂しい葉叢の二つの黒い溜め息だ。辺り一帯の快活さの真っ直中に、この金、銀、紺碧、薔薇色の眩さの中にただ一つある陰気な色合い。Lorsque l'on redescend du Mulhacen, la première chose qui accroche l'oeil, dans la dentelure de la ville couchée sur les croupes de l'Antéquerula, ce sont ces deux noirs soupirs de feuillage tristes comme une pensée de mort au milieu de l'allégresse générale, seule teinte sombre dans cet éblouissement d'or, d'argent, d'azur et de rose. (p. 163)」このようにゴーチエが語る時その文体はなめらかで比喻は息づいている。「目に引っ掛かる accroche l'oeil」という動詞の使い方がくっきりとしたイメージを結ぶ。スペインの強い陽光と揺らめく街の姿とそこにずっと延びる糸杉の対比が鮮やかだ。ゴーチエ自身このような描写こそその散文の最も魅力的な部分であることを知り抜いているかのように、哲学的考察に飽きると存分にその腕を振り読者を別様に引きつける。このような地で「大いなる眠り」を眠ったならば、とゴーチエの短篇小説の常なるテーマでもある死への想いが語られる。

しかしここで、ゴーチエはテップフェールの本の流れを追って、苦さから悲しさに戻ってこようとする。テップフェールが描く、落ち着いて居心地の良い、田舎の父の家の様子。雪の冬に暖炉の脇で肘掛け椅子に身を沈め「ウーレのきっちりした版画やヘルマン・ヴァン＝ヴェルデの気まぐれなエッチング」をぼんやりと眺め夢想に耽り、暖炉の火の照り返しが夕暮れを告げる頃には、愉しげな家族の父としてスープの湯気漂う夕食の卓に着く心地よさにゴーチエは思いを鑿める。この二人の画家、版画家など今では全く忘れ去られている人であるし、ゴーチエ自身、先のページで展開した美についての考察のような深刻さを持っているわけではない。極めて平和な市民的な憩いの情景である。この先はこののどかな光景に更に入り込み、「冬は去った。家の横に続く果樹園に散歩に行こう、やや荒れてはいるが […]」(p. 164-165) といった具合にテップフェールになりきって読者に話し掛けるに至る。庭の木々の描写に続き、アルプスの頂ぎの銀色の冠が先の議論をすっかり忘れさせたかに見える時、段落を改めたゴーチエは突如として夢想を打ち切り「これらの簡

単なスケッチの方が、冷たい理屈よりも遙かに美の観念を呼び起こす」と言わば開き直る。以後はもう文末までひたすら、美の理論的考察が如何に虚しいかだけを熱烈に語る。いわく、偉大な芸術家たちも、芸術におけるかつての輝かしい時代もそんなことは気にかけなかった。「詩人、画家、彫刻家、音楽家にとっては美の発生を考えるなどということは有益であるどころか害になる」と実作者の立場から、この議論の放棄を正当化する。ゴッテの散文という観点からすればこの熱誠こそ、美のための美の理論家というよりも、一人のロマン主義の作家としての息吹を伝えるパラグラフであり、言及されている当時の画家に対する評価などよりも、我々にとっては遙かに興味深いものと言いうる。しかも振り返って考えてみれば冒頭で既に「才能ある者は研究しなくともよいと言うのではなく、研究も「第六感」のないものには全く無駄だ」(p. 133)と書いていたことに呼応していて、矛盾ではないのだ。

「靈感は恥ずかしがり屋だ。あまり興味津々といった目で伺っていると降りてこない。L'inspiration a sa pudeur, elle ne descend pas si un œil trop curieux l'épie. (p. 165)」と機知のある句に続けて、「心的な発生学は魂の解剖学者、哲学者に任せ」、「愛、賛嘆、熱狂、仕事と愉しみ、思想と夢想、知性のあらゆる陶醉、生のあらゆる開花に身を委ねよう」と叫ぶ。「波のように輝き、豎琴のように震えよう。プリズムのようになって太陽の光と宇宙の息吹を通過させよう。」もはや厳密な議論もなく、汎神論的な陶醉があるばかりだ。積極的に美を作り出す方法を考察するわけではなく「靈感」(「言葉 les verbes」「未知の者 l'inconnu」「訪問者 le visiteur」p. 165) がやって来るのを待つ以外にない。そして、どうしても定義が必要だというのなら「美とは真の光輝である」というプラトンの言葉を受け入れよう。」これがゴッテ、1847年の文章の結語である。

### 3. ボードレールとゴッテ

ゴッテが「芸術における美について」で結論の位置に持ってきたプラトンの言葉はテップフェールが引用しているものであるが、これと同じ言葉がトレの美術批評《Salons 1844-1848》の中にも見出されるという<sup>13)</sup>。トレによって当時親しまれるようになっていた言葉であったかもしれない。プラトン流の美の定義は現象の向こう側に、それを通り越した奥に、美のアイデアがあってその力で美が現れているということであろう。ゴッテはこれをそのまま受け入れているが、冒頭の議論においては芸術家は自身の内面にある美を描き出すことができなければならないと言っていた。この点が展開されずに逆転してしまったと言えよう。或いはゴッテはアイデアを画家の内面にあるものと同一と見たのかも知れない。いずれにしても、前の章で見たようにゴッテに論理一貫性を求めることにはあ

13) Spencer (1969), p. 38, n. 12.

まり意味がない。そういった論理よりは表現の仕方を、ゴーチエがこれらのことを言い表す時に「翻訳する *traduire*」という動詞を用いるという表現の新奇さを見てみよう<sup>14)</sup>。

Tout homme qui n'a pas son monde intérieur à *traduire* n'est pas un artiste. p. 133

「翻訳すべき内面世界を持たない者は、誰であれ芸術家ではない。模倣というのは方法であって、目的ではない。」またルーベンスを例にとった箇所では、

Pour *traduire* la fête éternelle, la kermesse royale qui se donne dans son âme, il [=Rubens] emprunte la pourpre, l'or, le marbre et l'azur partout où ils se rencontrent. p. 134

「永遠の祝祭、魂の中に起こる豪華な祭りを翻訳するために、ルーベンスは真紅の染料、金、大理石、コバルト青を、行きあたるところどこにでも用いた」と言っているが、これはボードレールの言い方に非常に近い表現である。例えば、

«Puisque je [=Delacroix] considère l'impression transmise à l'artiste par la nature comme la chose la plus importante à *traduire*, n'est-il pas nécessaire que celui-ci soit armé à l'avance de tous les moyens de *traduction* les plus rapides?»  
Pl. II. 746-747

「自然から芸術家に伝えられる印象こそ翻訳すべき最も大切なものと私は考えるので、芸術家は前もって最も敏速な翻訳のあらゆる手段を身につけておく必要があるのではないだろうか」これはゴーチエ、ボードレール共に尊敬していたドラクロワの言葉である。ドラクロワの表現とはボードレールに言わせれば、

[...] l'important ici est [...] de montrer enfin, autant que

14) 動詞 *traduire* を用いることが「新奇」であったことについては6)に挙げた拙稿参照。*traduire* をイタリックにしたのは引用者。ボードレールからの引用はプレイアド版に拠る。《Œuvres complètes》, 2 vols, Bibl. de la Pléiade, 1975-1976. [Pl. と略記] ここでは「翻訳」の語をはっきり示すために拙訳を試みた。

la parole écrite le permet, l'art magique grâce auquel il [= Delacroix] a pu *traduire* la *parole* par des images plastiques plus vives et plus approximantes que celles d'aucun créateur de même profession, [...] Pl. II. 743.

「あの魔術，それがあつたおかげでドラクロワは，他のどんな同業の創造者のものよりも生き生きとしていて元のものに近い造形表現によって「言葉」を翻訳することが出来たのだが，その魔術を文章の言葉が許す限りで示すことがここでは重要なのだ」というものだった。また，ゴッホが次のように言うとき，

Quand il veut faire un paysage, ce n'est pas l'envie de copier tel arbre, tel rocher ou tel horizon qui le pousse, mais bien un certain rêve de fraîcheur agreste, de repos champêtre, de mélancolie amoureuse, d'harmonie sereine, de beauté idéale, qu'il cherche à *traduire* dans la langue qui lui est propre.  
p. 136.

「風景を描きたいとしても，それはこれこれの木，岩，風景を引き立たせる地平線を写したいということではなく，田舎の爽やかさ，野原での休息，恋の憂鬱，清澄な諧調，理想美といったものの或る夢を画家は自身の言葉に翻訳しようとするのだ」（p. 136）ボードレーにもこのような言い方があつたことが想起される。

«Pour ce grand peintre, [...] Si une exécution très nette est nécessaire, c'est pour que le rêve soit très nettement *traduit* ;  
[...]» Pl. II. 747-748.

「この大画家にとって，きっちりとした制作が必要であるとすれば，それは夢がはっきりと翻訳されるためである」更に『1859年のサロン』では風景画を論じて，次のように言つた。

Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée

ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas *traduire* un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste. Pl. II. 660.

「もし木々や山々や、家々の組合せ、つまり我々が風景と呼ぶものが美しいとしたらそれは風景自体のためではなく、この私、私自身の優美さの故であり、私とその風景に付加する観念或いは感情の故である。こう言えば充分だと思うが、植物的素材か鉱物的素材の組合せによって或る感情を翻訳できないようなどんな風景画家も芸術家とは言えない」

これらのボードレールの引用はすべて、画家が内面の世界を絵筆で表現しようとする際の努力や苦勞について語っている点に注意する必要がある。ゴッテもまさにそのことを表現しようとした時に、必然的にこの語法を用いていたのだ。勿論、ゴッテの用例の方が時期的に早く、ボードレールがこれを読んで自分のものとした可能性が大きい。ただ、ゴッテがこれらの言葉遣いで内面の表現を定式化しようとしながら、すぐに放り出してしまったことが惜まれる。絵画は外界の模倣ではなく、内面の表現であることについてゴッテは更に繰り返し、様々な表現を試みる。

La peinture n'est donc pas, comme on pourrait le croire d'abord, un art d'imitation, bien que son domaine semble circonscrit à la représentation des choses extérieures : le peintre porte son tableau en lui-même, et, entre la nature et lui, la toile sert d'intermédiaire. p. 136.

「絵画の領域は外部の事物を再現することに限られるように思われるが、人がまず考えるようには絵画は模倣の芸術ではない。画家はその画布を自分自身の内に持っている。自然と画家との間では画布は仲介の役を果たす。」或いはまた、

chacun tente de manifester avec son moyen cette rêverie, cette aspiration, ce trouble et cette inquiétude sublimes que causent au véritable artiste la prescience et le désir du beau. p. 136.

「真の芸術家に美の予感と欲望を起こさせるこれら至上の夢想、憧れ、動揺、不安を、各々の画家は自分の方法で表そうとする。」ここでは「翻訳する traduire」という語は用いられずに、「表す manifester」という動詞が用いられているがむしろこの方が普通の言い方だった。そして表現の素材については、

Si le type de la beauté existe dans son esprit à l'état d'idéal,  
il [=l'artiste] prend à la nature des signes dont il a besoin  
pour les exprimer. p. 135

「もし美の型が彼の精神の中に、理想の状態で存在していれば、芸術家はそれを表明するのに必要な表徴を自然から取る」と述べ、又、例えば、怪獣といっても人間の想像力は限られているので、その恐ろしい姿も実際は知られている素材の組合せだと言って、

Bien que l'idéal ou le sentiment de la perfection soit inné  
chez lui, il faut que l'artiste cherche son alphabet dans le  
monde visible qui lui fournit ses signes conventionnels, sui-  
vant l'expression de M. Töpffer. p. 156-157

「理想、或いは完璧を望む心が先天的なものであったとしても、芸術家は自分のアルファベット〔用いるべき素材〕を目に見える世界、テップフェール氏言うところの慣習的な記号を与えてくれる世界の中に探さなければならない」のように言う。ただこう述べておきながら、「理想にある形を与えるのではなく、形態にある理想を与えるのだ。Au lieu de donner une forme à l'idéal, ils donnent un idéal à la forme.」(p. 155)のように逆転したことをゴッテは言ってしまう。最初に述べた点が、文の終わりに近づくと消えてしまうのだ。ボードレールが伝えるように「すべてを言い表すことを能くせぬ作家、一つの観念が、いかに奇妙、いかに微妙なものと仮想されるにせよ、月から降って来る石のごとくいかに思いもかけぬものにせよ、それによって不意を衝かれ、それに形体を与えるための材質を見出さずにいるような者は、作家ではない」<sup>15)</sup>という判断が、ゴッテの自負でもあったはずで、ここに更に踏み込んでいけば、「芸術における美について」ももう少し違うものになっていたかもしれないからだ。ボードレールの場合は終始一貫していたし、この「翻訳」の概念を殆ど生涯に及んで発展させ続けたように思う<sup>16)</sup>。

15) 1859年のゴッテ論、前掲阿部良雄訳(1984), p. 249, 261.

16) この観点は6)に挙げた拙稿において述べてある。

#### 4. 結 語

美そのものについて語ろうとするとどうしても同語反復となる。結局は引用によるか、直喩によるのでなければ美を語るができない。ボードレールは、この点では厳密を期して、例えば「僕自身の美」という限定を付した上で、その定義を発見したとサロン評以外の場所に書きつける。「美とはどこかしら烈しく、悲しいものである。やや漠然としたもので、思うさま推察を働かさなければならぬような何かだ。[...]」（『火箭』10）。総括的な定義が不可能なことを見越した上で、一個の人間、個人という立場でしか美を語り得ないことをゴーチエよりは理性的に表現している<sup>17)</sup>。

ジャン・プレヴォは「美術批評家としてのボードレールがゴーチエに多くを負っているとしても、すぐにそこから解放され、より烈しくより個性的になっていった」と言う。また「ボードレールがゴーチエの方法から熱烈に自分のものにしようとするものは、美術の批評、造形の喜びをゆったりと味わい定着することから自己を省察することへの移り行きである」とも述べているが<sup>18)</sup>、ここに見てきたことは結局そのことの確認であったかもしれない。勿論古今東西、美を論じた人は無数にあっても、それを定義しきれた人はいなかったように思われるし、そもそも定義そのものにどれほどの意味を見出せるのかも定かではない。多くの人同様ゴーチエもお手上げであることを宣言したわけだが、美は定義したり論じたりするよりは、感じとり、味わうものであり、作り出すものであるという立場だけは、印象的な筆致ではっきりさせたと言えるだろう。(avril 1990)

17) “Fusées”, X, Pl. I. 657.

18) Prévost (1964), p. 48, 54.



## 参考文献

- Boschot, Adolphe (éd.), 《Théophile Gautier, Souvenirs romantiques, introduction et notes par A. Boschot》, Garnier, 1929.
- Castex, Pierre-Georges, 《Baudelaire critique d'art》, Sedes, 1969.
- Fayolle, Roger, 《La Critique》, Armand Colin, 1964; 1978.
- Matoré, Georges, 《Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe》, Slatkine, 1967.
- Miquel, Pierre, “Théophile Gautier et les paysagiste”, in《Théophile Gautier, L'Art et l'artiste — Actes du Colloque international septembre 1982 —》, 1983, p. 89-102.
- Montandon, Alain, “La séduction de l'oeuvre d'art chez Théophile Gautier”, in《Théophile Gautier, L'Art et l'artiste — Actes du Colloque international septembre 1982 —》, 1983, p. 349-368.
- Prévost, Jean, 《Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétique》, Mercure de France, 1953; 1964.
- Spencer, Michael Clifford, 《The Art Criticism of Theophile Gautier》, Droz, 1969.
- Terrier, Philippe (éd.), 《Charles Baudelaire, Théophile Gautier Deux études, édition critique》, Etudes baudelairiennes-XI, A la Baconnière, Neuchâtel, 1985.
- 《Théophile Gautier, L'Art et l'artiste — Actes du Colloque international, Montpellier, Université Paul-Valéry, septembre 1982 —》, 2 vols., Société Théophile Gautier, 1983.

## \*

- 阿部 良雄『絵画が偉大であった時代』小沢書店, 1980.
- 阿部 良雄訳『ボードレール全集』, 筑摩書房, 1983——.
- 井村実名子『フランスロマン派1833年——ゴーチェの青春——』花神社, 1985.
- 田辺貞之助『夢の詩学』牧神社, 1977.
- 根津 憲三『フランス文学に沿うて』駿河台出版社, 1987.