

十九世紀芸術精神小史 (V)

—— レアリズムの諸相 ——

山 中 哲 夫

パリ万国博覧会 (1855)

ネルヴァルが自殺し、シューマンが精神病院に入院したその同じ年に、パリの産業宮では大々的に万国博覧会が開催された。これは1851年にロンドンで開かれた産業博覧会に刺激されたものだが、フランスはイギリスのように重工業技術を誇示できないので、実際は世界各国の美術品を集めた大博覧会という形を取った。(ここではじめてイギリスのラファエル前派がフランスに紹介された) 入場者数516万人、総収益32万フラン。67年の第二回パリ万国博の1,500万人、あるいは第一回ロンドン博の600万人にすら及ばないが、世界各国から観光客が集まり、ナポレオンⅢ世がもくろんだ国威高揚という目的はほぼ達せられたと言ってよかった。世は鉄道とガス燈と写真の時代であった。“進歩”というグロテスクな思想に包まれた時代、《いろんな愚劣なことが繰り返される世紀、ギリシア・ローマの災厄から逃がれていると自惚れている高慢な世紀》(ボードレール)であった¹⁾ オッフエンバックはブーフ・パリジャン座で旗上げ公演をし、折りしも万国博のために各国からパリを訪れていた観光客を集めて、連日満員の盛況であった。また近代風俗劇の傑作、エミール・オージェの『ボワリエ氏の婿』(初演54年)や、デュマ＝フィスの『半社交界』が話題を呼んだのもこの年である。先のボードレールの言葉はパリ万国博会場を訪れたときの印象を述べたものだが、そこではアングルとドラクロワに特別展示室が設けられ、謂わば二人は栄光の絶頂期にあった。ドラクロワの部屋など

は、太陽に照らされたかのように燦々と輝いていた。(ゴーチエ)²⁾

クールベはこの博覧会に作品を出品しようとしたが、拒否された。そこで会場と目と鼻の先にあるモンテーニュ通りで万国博出品拒否作品展を開いた。掲げた看板にはこうしてあった——《Du Réalisme. G. Courbet. Exposition de quarante tableaux de son oeuvre.》すなわち“レアリスム”と銘打って自作40点をイギリス式の流儀で展示してみせたのである。そこには彼のレアリスム開始を告げる重要な二大傑作『オルナンの埋葬』(49年作、50年サロン出品)と『画家のアトリエ』(55年作)があった。『オルナンの埋葬』は50年のサロンでスキャンダルを巻き起こした問題作である。まず皆を驚かせたのは、その異様な大きさであった。高さ313cm、幅664cm。さらに17世紀オランダ大型群肖像画をまねたその作品の群像は、農民であった。農民の全身像などそれまでは考えられないことだった。しかも描き方は赤裸々で、すべてを同じ正確さで表わしていた。クールベは何ひとつ見逃がさずに描いた。死臭に顔をそむけた柩の担い手たち、応誦を待っている赤い服を着た歌手たち、古めかしい衣裳をまとって世の終りについて長広舌をふるっている田園監視人、気取ったポーズで跪いている墓掘り人、ハンカチで顔を覆う遺族の女たち、場違いな表情で佇んでいるだけの子供と犬。埋葬されるのは神話や歴史上の英雄ではなく、ただの無名の農民である。クールベはこの新しさを充分意識して《ロマン派の埋葬》を宣言した。立体的な構図に欠けていようが、群像の浅いW字になった列に“引き”が足りなかりうが、それは彼にとってどうでもよかった。重要なのはいっさいの「聖化」を捨てて、あるがままの時代の習俗をそのまま描くことであった。『マラーの死』以来の力強い素晴らしい作品だ、とクールベ擁護者のシャンフルリは賞讃した³⁾。しかし一般の観衆はその生々しさ、荒々しさ、野卑なまでのレアリスムに嫌悪を感じた。クールベの最初のスキャンダルであった⁴⁾。万国博覧会に挑戦状を叩きつけるようにして、彼はこの作品を再度展示したのだが、同時にこの個展で前作以上に異様な作品を発表した。これも大作で高さ359cm、幅598cmあった。『画家のアト

リエ』と一般に呼ばれるこの作品には、正式には作者によって《L'Atelier du Peintre, Allégorie réelle déterminant une Phase de Sept Années de ma Vie artistique》という長い題名が付されている。《画家のアトリエ、わが芸術的生涯の七年間の一段階を決定する現実的寓意》というわけだが、最後の《現実的寓意》とは一体どういう意味なのか。この作品には三十人近い人物が描かれているが、この群像がクールベを取り巻く社会環境を寓意的に示していることは間違いなさそうだ。クールベ自身がシャンフルリに手紙で自作を説明している。それによると——左側のグループはユダヤ人、司祭、93年当時の服装をした貧しい老人、密猟者、草刈人夫、怪力男、道化役者、古着屋、女工、労働者、葬儀屋、赤ん坊に乳をやるアイルランド女、モデルの男などによって構成され、一方、右側のグループは友人知人やパトロン、恋人たちによって構成されている。（この中にはモンペリエの銀行家の息子で、早くからクールベを経済的に支えたブリュイヤス、ジャーナリズムの面から支持したシャンフルリ、ボードレールなどが描かれている。またボードレールのそばには彼の愛人ジャンヌ・デュヴァルが描かれていたが、これは後にクールベ自身によって塗り潰されてしまった）そして画面中央には風景を描いているクールベ、両脇からそれを眺めている少年と裸のモデル女、床では白い猫がじゃれている。また左側の床には短剣、ギター、羽根飾りのついた帽子が置かれ、広げられた新聞の上にはドクロがのせられている。《現実的寓意》とは、シャンフルリによれば、左側で「寓意」を、右側で「現実」を表わしているという意味だそうだが⁵⁾この解釈は少し無理がある。確かに左側に描かれた群像は下層階級であり、悲惨の象徴でもある。そしてまたクールベが好んだ題材でもあった。彼はこれら社会のさまざまな階層を自分の目で見、詳細に観察して描いた。（ユダヤ人やアイルランド女は実際にロンドンで目撃した人物である）想像で描かれたものではなく、熟知したものである。彼は熟知したものを描いた。その点では右側の友人たちや絵画の愛好家たちについても同様である。左側が「寓意」、右側が「現実」と単純に割り切るわけにはいかない。

中央で彼が描いている風景にしても、それは紛れもなく彼の故郷コンテ地方の風景である。ドラクロワはこの風景画に描かれた空を《ほんものの空のようだ》と感嘆した⁶⁾。謂わば絵の中に描き込まれたもう一つの絵の、そのフィクションとしての空が、もっとも現実味を帯びて描き出されているわけで、この作品の“異様さ”の一因ともなっている。それはともかく、クールベはこの作品でこう言いたかったのではあるまいか——自分は左側のグループが象徴する社会階層と、右側のグループの肖像画と、そして中央でいま自分が描いているようにオルナン周辺の風景を描いてきた。レアリスム絵画とはこのように描かなければならないのだ。すなわち、自分のよく見知っている現実だけを描くべきで、その意味で自分がもっとも熟知しているコンテ地方の風景を中央に置いたのだ、と。「寓意」とはこのことを示しているのではないか。「寓意」を持ちながらも、この作品はあくまで現実に即して、現実の輪郭を失わずに、現実を前面に押し出しながら、表現されたものである。《現実的寓意》(Allégorie réelle) とはそのような意味ではあるまいか。『オルナンの埋葬』をクールベは“ロマン派の埋葬だ”と言った。『画家のアトリエ』でも、ロマン派の墮落を象徴する短剣、ギター、羽根飾り付きソンプレロが床に投げ出されている。新聞の上のドクロは、ナポレオン三世の御用新聞に成り下がったジャーナリズムに対する揶揄であろう。

このように現実によく見知ったものを描くこと——したがって彼は天使を描かなかった——これは個別的で特殊な位相を描くことに他ならないが、ところがこのことが逆にその位相を典型的なものに変え、一部の人間の大きな共感と、大部分の人間の強い反感を呼んだのである。個別的なレアリテが典型的なレアリテへと純化する。これがクールベの絵のまた別の“異様さ”であった。『オルナンの埋葬』についてジャンフルリはこう言っている。

〈これはある小さな村の埋葬を描いたものだが、しかしながら、またあ

らゆる村の埋葬を描いたものでもある。各個人を描きながら、画家は絵を見る人それぞれの観察にひとつずつ応え、その人たちが確かにこれは知っている、“こいつはほんとうだ、俺は見たことがある！”と思わず叫ぶような典型を選び出すことで勝利を得たのである。)

(傍点シャンフルリ)⁷⁾

典型を選び出す、と言うよりも、「典型化される」と言った方がよい。社会主義的思想を含んだ『石割る人』(1849)も、その醜悪さがスキャンダルを呼んだ『村の娘たち』(1851)や『浴女たち』(1853)にしても、登場人物たちは無名の存在であり、これは誰とでも置き替り得る人物である。無名と日常が結びついた現実世界を、これほどまでに現実世界らしく描いた画家はいない。醜も絵画になるのである！「典型化」はこの「無名性」と強く結びついている。クールベの絵は、『画家のアトリエ』ばかりでなく、そのことごとくがすべて《現実的寓意》であると言い切っても過言ではないだろう。背景となる場所が田舎のオルナンから都会のバリへ移行すれば、これはそのままボードレールやコンスタンタン・ギースの世界にも当てはまるものであろう。

「リアリズム」というものの意外な展開がここからはじまるのではなかろうか。「リアリズム」とは一体何か。一言で言えば、自分の時代を知り、それを表現すること、である。その認識、その表現は「観察」に基づいたものであり、取りも直さずそれは時代の要請でもあった⁸⁾。絵画において最初にこれを実現してみせたのがクールベである。美の概念が徐々に変化しつつあるときに、相も変らずせせこましい、小ぎれいなだけの、迫力のないアカデミックな作品が横行しているさなかに、クールベはパレットナイフによる厚塗りを多用しながら、強烈な自然、強烈な肉体を表現した。《突然現われた革命家》(ドラクロワ)とも《真実以上に力強い自然》(アングル)とも評されたが、一方で審美的な遠近法を無視したそのやり方が非難された。《全体と部分の混乱》《大規模な習作》(ドラクロワ)あるいは《芸

術が抜け落ちてゐる》《構図や素描の欠如》（アングル）という指摘は、クールベが「観察」に基づいて各細部を同じ価値をもつものとして描いたことを暗示しているのではなからうか。当時流行の写真による映像表現と共通するものがここにあり得ると思われる。（後述）なるほど伝統的な絵画の審美眼で見れば、これは醜悪の塊のような作品に他ならないが、しかしボードレールが指摘したように⁹⁾、そこから印象派絵画へと通じる単純化の効果、自在感、絵画それ自体への愛が生じたように思われるのだ。（但し、ボードレールは印象派絵画とは言っていない。彼は印象派出現以前に死んでいる。印象派絵画に通じる、とは筆者の考えである）詳悉法と単純化とは一見相容れないもののように見えるが、フォトスタジオの照明法のように、光の当て方でこの二つが共存し得るのである。例えばクールベの『浴女たち』を見ていただきたい。二人の浴女とその周囲の事物の克明さに比べて、背景はいかにもよそよそしくこしらえもののようである。また二人の浴女は、彼女たちだけに照明が当てられたように、白く生ま生ましく背景から浮び上がっている。後にはマネがこれをさらに現代的に表現し直した。（『草上の昼食』）そしてこの詳悉法と単純化という現代性が、都市における群衆の成立と相俟って、描かれる対象の無名性とその典型化というまったく新しい問題を提起することになったのである。

リアリズムはロマン主義に対立するものである、という考え方は、恰度ロマン主義が古典主義に対立するものであるという考え方と同様に、きわめて表層的で、図式的にすぎるきらいがある。リアリズムには二面性がある。ロマン主義に対抗する面と、ロマン主義を継承する面と。50年代のロマン主義が陥っていた感傷過多、貴族趣味、文学趣味、立身出世の手段としての芸術、韻さがしに明け暮れる魂といった悪しき傾向に反撥して、現実そのものに目を向け、技巧を凝らさずに直接的にその世界を表現しようとしたのがリアリズムだが、一方、その表現における脱形式、多様性、とりわけグロテスクなまでの臨場感は、実はもともとロマン主義が持ち込んできたものであって、その意味ではリアリズムはロマン主義の恩恵に浴し

ていると言えるのである。さらにノディエやバルザック、またゴーチエやネルヴァルにあっても、そのジャーナリストとしての仕事を通じて、それまで知られていなかった社会底辺の下層階級や、あるいはエジプト、ヌビアといった異国の習俗をパリ市民に紹介したのだが（メリメも同様である）、この先駆者たちによって開拓され、広げられた地平を、リアリストたちは大いに利用したのである。高等娼婦の世界をはじめて舞台にのせたデュマ＝フィスの『椿姫』や『半社交界』にしても、成金ブルジョワの典型的人物を創出し、はじめて正面から「金銭問題」を扱ったエミール・オージェの『ポワリエ氏の婿』にしても、ロマン主義者たちによる先駆的開拓がなかったならば、もっと違ったものになっていたか、あるいはまったく存在しなかったかもしれないのだ。リアリストたちが好んで下層階級を題材にするのは、他の階級以上にリアリテに富むからであるが、それはなにもリアリストたちの発見物ではないのである。1850年、ジョルジュ・サンドはすでにその『シャンピイ』の劈頭でこう書いている。

《古典主義的でもロマン主義的でもない、新しい流派が生まれるでしょう。たぶん私たちの生きている間はこれを見ることはできないでしょうが。何事も時間のかかるものですから。しかしおそらく、この新しい流派はロマン主義から生まれてくることでしょう。真実は死者の眠りよりも、より直接的に生者の心の揺れ動きから生まれ出るものです。》¹⁰⁾

サンドは“リアリズム”とは言っていないが、これが当時勃興しはじめていたリアリズム運動を指していることは明白である。サンドの予想をはるかに越えて、50年代後半にはすでに「リアリズム」は立派に市民権を獲得するに至るのである。と同時に、そのときから詩における「歌の終り」がはじまる。これ以後もう二度と、詩は「歌う」ことがないのである。

音楽におけるレアリズム

コロー、バルビゾン派、クールベなどの所謂「レアリズム絵画」の最大功績は、絵画の価値を絵画に戻したことにある。作品の表題は殆ど無名性を帯びていて、どこの風景が描かれているか、誰が描かれているか、などはまったく重要性をもたない。これと同じ動きが音楽の世界にも起こった。1854年、オーストリアの音楽学者ハンスリックが『音楽美論』を著した。当時の音楽があまりにも言葉や情緒と結びつきすぎていることを指摘して、彼は音楽における「音楽性」そのものの復権を提唱したのである。音楽は情緒や感覚に訴えることを目的とする芸術である、といかに長い間誤って考えられてきたかを、ハンスリックは古今の19人もの有名な音楽学者の定義を引き合いに出して例証してみせ、あたかも小説におけるフローベールのような考え方を提唱する。

〈音楽は自然に手本を持たず、なんら概念的内容を持たないが故に、これを説明するには私にとって無味乾燥した諸規定を述べるか、詩的な虚構を物語るよりほかない。彼女の王国は事実「この世にあらざるもの」である。一つの音楽作品のあらゆる幻想豊かな描写や特性づけや解釈は比喩的であるか誤謬であるかである。他のすべての芸術においてはなお叙述であるものが、音楽芸術においてはすでに比喩である。音楽は今や音楽として把握されることを欲し、ただそれ自体から理解されることができ、それ自体の中で享楽されるべきものである。〉(渡辺護訳)¹¹⁾

このような考え方はなかなか受け入れられないだろう。林檎を描きながら、これは林檎ではなく、球体の造形と色彩との調和である、と主張するようなものである。もっとも絵画がこのように主張するには、クールベ時代を過ぎてセザンヌの時代まで待たなければならないが。それはともかく、音

楽の内容とはそれが喚起する情緒や感覚ではなく、形式それ自体、音のみによって形成された造形力それ自体が内容である、とハンスリックは言う。《薔薇は匂う。しかし薔薇の「内容」は「香りの表現」ではない。森は影深き涼しさを拓める。しかし森は「影深き涼しさの感情」を表現するのではない》(傍点原著者)¹²⁾それでは標題音楽のようなものはどうなるのか。例えばベートーヴェンは自作の二短調ピアノ・ソナタについて、シェイクスピアの『あらし』を読めと言ったと伝えられている。しかし『あらし』と二短調ソナタとは本質的には無関係のものである。『あらし』を読んでも、ベートーヴェンと同じ印象を受けるとは限らない。《シェイクスピアの作品からこの作曲の理解を取り出そうとすることは音楽的把握力の無能を証する以外の何ものでもあるまい。》¹³⁾『階段を降りる花嫁』をめぐるの、マルセル・デュシャンの有名なエピソードが思い起こされる。この絵を前にしたある紳士が“どこに花嫁がいるのだ”と問うたのに対して、デュシャンは“では『月光』のどこに月が照っているのか”と問い返したという。音楽の内容は月光でも嵐でもなく、その音そのものである。そこに月光や嵐を感じるのは薔薇の匂いと同様、付屬的な事柄である。

音楽におけるリアリズムとはむしろこの逆なのではないか、と不審に思われるかもしれない。月光や嵐を表現することこそが「リアリズム」ではないのかと疑念を抱かれるに違いない。もしそれが「リアリズム」ならば、それはすでに十八世紀のラモーやヴィヴァルディによって成し遂げられている。ここで言う「リアリズム」——十九世紀中頃の客観主義と科学主義が支配する時代に起こった新思潮——はそのようなものではなく、依然として古臭いロマン主義の衣裳をまとった感傷趣味の音楽に、科学の時代にふさわしい客観的で普遍的な意味を賦与して、音楽本来の純粹な姿に立ち還らせようとする動きであった。デュマ＝フィスが高等娼婦の世界を直接舞台にのせたように、クールベが田舎娘の裸を、面白味のない田舎の埋葬を、虚飾なくそのまま表現したように、音楽は言葉と離れて、映像とも離れて、その音の形式だけをじかに、非文学的に表現すること、これをハン

スリックは願ったのであり、これこそが当時の「レアリスム」の概念に適ったものであった。

このような考え方は結局のところ難解な一種の「純粹音楽」へと音楽を導いてしまうもののように思われがちだが、実際はその逆で、音楽が音楽本来の自由自在な姿に還ることによって、フランスではむしろ親しみやすい平易な音楽——《メロディ》(*mélodie*) が生まれたのである。《メロディ》誕生はレアリスム運動と不可分の関係にある。ロマン主義時代の《ロマンス》(*Romance*) を継承しながら、やがて新しい《メロディ》へと変貌してゆく過程は、ベルリオーズからグノーへの移行に端的に表われている。

《彼(グノー)のメロディーの形式をみれば、それらが、詩の内容と、その音楽的衣裳との間に、緊密な結びつきをつくりあげることができないだろうということと、また詩の意図を詳細に表現することはできないだろうということがよくわかる。(略)しかしながら全体からみれば語法は自然である。声の描く線は、朗誦の調子と、旋律の曲線との間で変化する。誇張も晦渋さもないその輪郭は、いつも節度を保っている。ここにこそ、ロマン主義の火山作用からやっと脱け出してみたときに大へん目をひく特質があり、しかもそれは、フランスの音楽精神の代表的な特質なのである。》(エヴラン・ルテール)¹⁴⁾

都市のレアリスム

ラマルチヌ風の抒情的な歌の時代は終わった。ロマン主義時代の生き残りネルヴァルですらも、『十月の夜』の第一章を「レアリスム」と銘打って、ディケンズを讚美し(あるいはその振りをしつつ)、レアリスム文学をなぞろうとする。しかしいかにも彼らしく、レアリストは幻視家と同格になり、夜のバリの観察記録であるはずの地獄めぐりのこの書は、詩人自らの内部の地獄を垣間見せるものと化してしまう。都市と群集というこのきわ

めて近代的な環境に、即物的な観察の目を注ぎ、レアリスムに添いつつも、レアリスムを越えた寓意を見出すという文学的作業は、ネルヴァルから次の世代のボードレールへと引き継がれることになる。1821年生まれボードレールはレアリスム時代の子であった。都市風景は変貌しつつあった。七月王政期の古い路地裏や家並みが大通り開通のために取り壊されつつあった。そこにはまだ古いパリと新しいパリとが共存していた。

パリは変る。しかし私の憂愁の内では
何ひとつ動くものはなかった (……)

(「白鳥」1859)¹⁵⁾

パリは変る——瓦礫の都市、廃墟と化した、迷宮としての都市、真昼間から幽霊が通行人の袖を引く恐ろしい都市、鉄材とガラスで出来た金属的な都市である。その中を詩人は屑屋のように見捨てられたものを拾い集め、ネルヴァルの裁判記録のように記録してゆく。《ここにいる一人の男——彼は首都の一日のゴミを集めなければならない。大都市が投げ捨てたものすべて、紛失し、無視し、踏みにじったものすべて——それを彼は記録し、収集する。(……) 彼は財宝にしがみつくと守銭奴のように、ガラクタを拾い集める。そのガラクタは工業の女神によって何度も噛み砕かれているうちに、有用な、あるいは喜ばしいものと変るだろう》(ボードレール)¹⁶⁾一言で言えば、彼が『悪の華』再版のために書いた「エピローグ」の草稿にあるように、《おまえ(パリ)は私に泥をあたえた。私はそれで黄金を作った》ということになる。腐った屍肉も、金で買われるミュージムも、同性愛の女たちも、群集の中の老婆も、通りすがりの喪服の女も、そして酒も阿片もアシーシュも、すべてこの泥から精練される、近代都市が埋蔵する黄金の塊である。ボードレールは、隠遁者の道を選んだワーズワースとは逆に、この都市と群集に積極的に参与する。しかしのちのゾラのように、諸手を挙げて、というわけではない。忌みつつ、憎みつつ、愛するのである。

恰度、神に対するときのように、また母親に対するときのように。ボードレールは進歩思想の愚劣さをよく知っていた。現在の繁栄が無数の欺瞞と圧政の下で成り立っていることも。『悪の華』や『パリの憂鬱』に描かれた生の悦楽には、ことごとくその裏側に虚無や死が潜んでいる。彼は舞踏会の踊り手に骸骨を見る。豪華にふくらんだ華やかなクリノリーヌのスカートの内部は、鳥籠のような醜悪な鉄のたがで支えられた空洞そのものである。内実を何も持たない無そのものである。ボヴァリー夫人の悦楽となんら変るところがない。あるいは“地獄のエロチスム”と呼ばれたロップスの絵に表わされた世界である。『街角』、『仮面舞踏会に現われた死神』、『魔王が毒麦の種を蒔く』、『曖昧宿』など）もはや詩人など必要としない資本主義経済の社会において、なおもボードレールは「詩人」のふりをする。ベンヤミン流に言えば、消費社会において詩人の役を演じながら、自らの「詩集」の商品価値、“稀少価値”を計るのだが、この自らの欺瞞を、ボードレールは序文に代る冒頭の「読者に」でもって、一般読者にも投げつけ、彼らをもむりやり共犯者に仕立て上げる。と言うよりも、本来もっている彼らの欺瞞を痛烈にあばいてみせるのだ、恰度、あの『オランピア』のように。

『悪の華』の第一部は「憂愁と理想」と題されている。「憂愁と理想」——持続は憂愁であり、瞬間は理想である。持続はすでに知っているもの、変らぬもの、平板なものであり、瞬間は未知なるもの、新しきもの、思いがけないものである。したがって、ボードレールはリアリズムの風景画を嫌い、コンスタンタン・ギースの風俗画をこよなく愛す。この絵の中には、ブルジョワ好みの凡庸な風景画や肖像画や静物画が氾濫する時代があって、何か強く想像力を刺激するものが隠されている。ボードレールはギースを“現代生活の画家”と呼んだ。それはこの「瞬間」が喚起する想像力のためである。ギースはモデルをいっさい使わなかった。街角の情景を記憶で描いた。したがってそのデッサンは素早く、タッチが活き活きとしていた。

《彼（ギース）はモデルによらずに記憶で素描した。（……）真の芸術家が作品を決定する作業に入った場合、モデルは彼にとって助力となるよりむしろ、障碍となるだろう。長年記憶で描き、イメージでそれを満たすことに慣れてきたドーミエやギースのような人にとっては、モデルを前にすると、またモデルの細部のこまかな面を前にすると、彼らの主たる能力は混乱し、麻痺したようになってしまう。》（『現代生活の画家』傍点はボードレール）¹⁷⁾

ボードレールはドラクロワに対しても、その瞬間のデッサン力を賞讃する。五階から身を投げる男が地上に墜落するまでに、その男のクロッキーを描き終えない限り、大作を描くのはとても無理だ、というドラクロワの話を引用しながら、ボードレールはドラクロワの素早く正確な絵筆の動きが彼の絵に求心力をあたえているのだと説く¹⁸⁾。都会風俗を描くギースの場合、そのタッチの速さが彼の「現代性」そのものなのだ。『軍人と女たち』『女性群像』『ブローニュの森をゆく騎乗者たち』『ハイド・パーク』などにそれはよく表われている。ことに後の二作は都会的なダンディズムを要約するものとしての「馬」を描いており、ロマン主義時代の荒々しい、劇的な「馬」とは扱いが違ってきていて、その意味でも興味深い。ギースの、そしてボードレールが求めた「現代性」とは、「瞬間」から「永遠」を引き出すことである。あるいは「偶然」を「必然」に変えることである。各瞬間にはそれぞれ「永遠なるもの」が隠されている。偶然の糸もたぐれば必然の糸と繋がっている。ボードレールはギースの風俗画にそれを見る。さまざまな階層のさまざまに着飾った女たち——この多様で多面体的な女性のモードも、ギースの筆によって（そしてボードレールの眼によって）どこ誰でもない、服飾雑誌の女の顔に変る。いや、服飾は女性美の調和の構成要素となり、そうやって女の顔と同質となって、顔も服飾も含めてその全体が「女」という無名の典型になり変るのだ。「瞬間」から「永遠」

へ、「偶然」から「必然」へ、個人からモードを介して「典型」あるいは「寓意」へと、ボードレールはその奇蹟を求めて群衆の街を徘徊する。これはのちに70年代のマラルメによって再度追求されることになる。(『最新流行』1874) とにかくこの徘徊の意味はボードレール自身によってそのギース論の中で明確に示されている。ここではボードレールとギースは一心同体である。

《このようにして彼は歩き、走り、探しまわる。何を探しているのか。私が描いたこの男、活発な想像力に恵まれて、常に人間の広大な沙漠を旅するこの孤独な男は、たんなる徘徊者以上の高い目的、より普遍的な目的、偶然の束の間に過ぎる悦楽とは別のものを心に抱いている。彼は、あえてこう名付けることが許されるならば、「現代性」と呼び得るこの何物かを求めているのだ。(……) モードが内包している歴史的なものの中にある詩的なものを、そのモードから引き出すことが彼にとって重要なことなのだ。過渡的なものの中から永遠不変を抽出することが。》

(「現代性」傍点はボードレール)¹⁹⁾

ボードレールは自ら詩においてこれを見事に作品化した。この作品は『悪の華』中の白眉であるばかりでなく、おそらく近代都市を背景にしたあらゆる韻文詩の中でも最高の作品のひとつだろう。

街は私の周囲で耳を聳するばかりにわめき散らしていた。

厳粛な悲しみに包まれて、すらりとして背が高い

一人の喪服の女が通りすぎた。嫺やかなその手で

花飾りのスカートの裾をたくし上げ、揺らしながら。

軽やかに、高貴に、彫像のような足を見せて。

私は、飲んだ。狂人のように身をよじらせながら、

嵐を孕む鉛色の空、その空を映す彼女の瞳に
人を魅惑する優しさと、人を殺す快樂とを。

閃光が走った！…次いで真っ暗になった！——束の間の美しいひと
その眼差しは突然私を生き返らせたのに
私はもう君に、永遠の中でしか会えないのか。

（「通りすがりの女に」²⁰）

ギース流の速いタッチで描かれたこのソネットの最終聯は次のようにして
終る。詩人は躍起になって「偶然」を「必然」に変えようとする。

どこかに行ってしまった、ここから遠いところに。もう遅い！
おそらくは二度と！君の行方を私は知らず、私の行方を君は知らない。
おお、私は君を愛しただろうに、君はそれを知っていたのに！

言うまでもなくこれは、数知れぬ偶然が折り重なったパリという群集の街
にしてはじめて生まれ得た作品である。この「必然」の美しさは無類だが、
それは「偶然」を下敷きにしてあるからだ。しかも相手も自分も「無名」
であるからこそ可能であったのだ。女から見ればボードレールもまた一人
の通行人にすぎない。また彼はこの「必然」を過ぎ去ったものとして描い
ている。つまりボードレールは女の思い出を愛しているのだ。

一瞬の邂逅、それは恋愛の最高点であると同時に、姿を消したあとからは
じまる真の恋愛の出発点でもある。《不在が存在を美しくさせる》とボー
ドレールは明言した。²¹ 喪服の女は恋愛の容器、あるいは額縁にすぎない。
恋愛の中味は眼差しの方にある。ゴーチエは移ろいゆくものに対抗して、
永遠不変なるもの、平凡に対して非凡を求めたが、ボードレールはむしろ、
移ろいゆくものの中に永遠不変を、平凡の中に非凡を求めた。行きずりの
女を映し出す彼の眼は、スナップ・ショットのカメラのレンズに似てはい

ないだろうか。どこの誰でもないひとりの女性をたまたま撮った写真に、激しく想像力を掻き立てられる魂——ボードレールは一瞬を写し取る精巧なその眼と、幻想的で観念的なその想像力との双方から執拗に追い立てられる。彼もやはりリアリズム時代の申し子であった。

写真の登場— “夜は黒く、そして白い”

クールベの出展が拒否された第一回パリ万国博では、その会場にはじめて写真のための展示室が設けられ、ナダールが撮影したパントマイム役者シャルル・デュビュローとフレデリック・ルメートルの肖像写真が展示された。次の第二回パリ万国博（1867年）ともなると、写真はもはや科学的実験ではなく、版画と同じ「芸術」扱いとなつて、会場では重要な位置を占めるようになった。マネやゾラが登場する時代である。一方、写真の大衆化も進み、1859年以降、シャンゼリゼで開業する写真家は第二帝政期だけでも148名にのぼった。その殆どが画家からの転業であった。この1859年という年には建築条例が制定され、幅20m以上の道路に面する建物はその高さが道路幅と等しくなければならない、幅が狭い場合は道路幅の1.5倍まで高くすることができる、屋根の角度は45度、ファサードはルネサンス風の落ち着いたもの、といった条件が課せられ、ここに整然としたブルヴァール出現の基礎が出来上がった。と同時に、建築の高層化が進んだ。これは、都市における地平線の消失であり、空の消失であった。地平線や空が都市から追放されたのだ。それらを描くためには、バルビゾン派やクールベのように、パリから離れなければならない。特に空の消失は文明世界における「神」の不在を象徴していきわめて示唆的である。1855年、ナダールは初の空中飛行に成功し、62年には空中からパリ市街を撮影することに成功した。「見上げる空」から「見下ろす地上」へ、というわけである。それが写真家であった、ということも注目すべきことである。「神の死」と「写真の登場」は同時代の現象であった。昼の空は狭くなり、夜の空は

さらにその存在感が稀薄になる。

《ナポレオン三世治下では、パリのガス燈の数は急速にふえていった。これで街は安全なものとなった。これで群集は通りでも自分の部屋にいるように感じられるようになった、夜であっても。ガス燈は高くなってゆく建物の屋根以上に、徹底して大都市のイメージから星空を追い払っていった。「カーテンを引いて太陽をとごす。太陽は寝かしつけられ、ぐっすり」と眠り込む。太陽についてはもう語るまい。以来、私が見る光はガス燈の明りだけ。」月と星はもはや言及にも値しなくなる。》(ベンヤミン)²²⁾

夜空に照る月や星の代りに、人工照明があたりを照らし出す。ナダールがパリの地下墳墓や地下下水道を写真におさめることができたのも、この発達した夜間照明技術のおかげであった。1855年、縊死したネルヴァルの上着のポケットから発見された最後の手紙は伯母宛のもので、そこにはこう書かれてあった——《今夜は私を待たないで下さい。なぜなら夜は黒く、そして白いでしょから。》彼の遺作『オーレリア』の次の一節を思い起こそう——《天が全き栄光の内に開き、私はそこにイエス＝キリストの血で署名された〈赦し〉という言葉を読んだ。》暗黒の地獄の中で閃めいたのは既成の宗教にはない神秘的な神の光であった。結局、空を覆うブルヴァールの高層建築と人工的なガス燈の明りとが、太陽や月や星ばかりでなく、「ネルヴァル」という天体すらも放逐してしまったのである。神秘的な“イリュミニスム”は文字通りの“イリュミネーション”に取って代られた。狂気の中で啓示を受けたネルヴァルにとって、確かに《夜は黒く、そして白い》ものであった。しかしいまや《黒く、そして白い》のは、黒い暗箱に白い光の倒立像が浮ぶカメラ・オブスキュラ（写真機の前身）に他ならなくなった。クールベは言う、《自然は黒く暗い。自分の役目は光のようなものだ。とび出した個所を明るくすると絵ができる。》そう、写

真のように、である。

ディズデリが考案した名刺判肖像写真によって、この種の写真が大流行し、それまで肖像画をなりわいとしていた画家たちは次々に失業していった。しかしドラクロワのような大家にとって、写真はそれほど忌み嫌うべきものではなかったようで、例えばオリーブ油と写真がもっと早く発明されていたなら、もっと楽に制作ができていただろう、と日記に書きしるしている。²³⁾ 事実、ナダールのフォトスタジオに集まる文人・画家の中に彼の姿も見られた。²⁴⁾ しかし写真それ自体が芸術か、ということになると、ドラクロワの意見は否定的である。彼はリアリズムの過剰を厳にいましめている。

《写真家が風景を撮る場合、出来上がる写真は全体の中から切り取られた一部分にすぎない。絵画の場合は周辺部分も中央部分に劣らず興味深いものであるのに、写真の場合は偶然に選ばれたような部分だけを見て全体を想像する他はない。付属的部分も主要部分と同様に確かに大事なものはあるが、写真では多くの場合、この付属部分が前面に出て、風景が台無しになってしまう。(……) もっと心をとらえる写真は何かと言えば、完璧に表現するには技術的に不完全であるにもかかわらず、その不完全さがある種の空隙を残してくれて、目に安らぎをあたえ、若干の事物だけに目を注ぐことを許してくれる、そういう写真である。もしカメラのレンズが拡大鏡のような完璧さを備えていたら、出来上がった写真は耐えがたいものとなるだろう。一本の樹の葉が全部見える、屋根の瓦ことごとくが、その屋根の苔が、昆虫などが、というような写真は。》
(『日記』1859年9月1日)²⁵⁾

リアリストたちはそれをやっている、とドラクロワは言う。そのあまりの正確さゆえに、遠近法が硬直してしまっていると指摘する。1859年と言えば、前述の通り、写真が猛威をふるいはじめた頃である。当初、写真は絵

画を模倣したが、いまや反対に今度は絵画が写真を模倣しはじめる。またドラクロワは、現代の文学も同様で、すべてを描きすぎると非難している。この詳悉法による表現はマリオ・プラーツが「顕微鏡的リアリズム」あるいは「総合的微視性」と呼んだものであろう。ところがリアリズムの画家がこのような方法で自然を背景にした人物像を描くと、奇妙なことが生じる。一種の合成写真を思わせるような作品が出来上がるのである。例えばクールベの『セーヌ河畔の娘たち』（1856）。これはアトリエで本物のモデルを前に描いたものに、戸外でスケッチした下書きに着色した背景を重ね合わせたもので、娘たちの手足の肉感性、衣服の襞の生まましさに比して、前景の草花、後景の葉叢は明らかにこしらえもののようである。この二種類の絵の間には亀裂が生じている。前述した『浴女たち』についても同様である。近代絵画への道を開いたマネの、初期の『草上の昼食』（1863）についてもまた同じことが言える。裸の女性と衣服の男性の生まましさに周囲の自然は少しも溶け合っていない。これらは人工的な書割を前にしてポーズを取った人物を撮す、当時のフォトスタジオのやり方によく似ている。（照明の当て方においても）

プラーツはこの時代の「総合的微視性」を証明するために、フォード・マドックス・ブラウンの『イギリスの秋の午後』（1852-54）とゴヤの『聖イシドロ高原の眺望』（1788）を比較してみせた。²⁶⁾なるほどわれわれはドラクロワの言うように、樹木の葉のことごとくを見ているわけではない、見ることもできない。あるいは逆に、ポオが言っているように、肉眼はものを見過ぎることによってものを見落としているのかもしれない。²⁷⁾しかしやがて来るべき70年代の芸術は、詳細に、しかも鮮明に事物を映し出すレンズの眼を応用することによって、印象派の絵画を生み出し、ゾラの一連の作品群を生み出すことになるのである。もちろん、ドラクロワ以来の、いやコンスタブル以来のタッチと単純化をより大胆に駆使することによって。詳悉法からタッチと輪郭線による単純化へ、浮世絵の影響もあって、この動きは60年代から70年代にかけて急速に広まってゆくのである。

クールベは当代の巨匠たちから“構図”がないと評された。前出のドラクロワの日記でも、レアリズムは全体から一部を切り取っているにすぎない、と非難されている。構図のなさ——これが新しい構図である、と言えなくもない。別な言葉で言えば「断片性」である。クールベの自然は絵の中だけでは完結していない。木立や滝や空は、画面をはみ出してなおも左右に、上方にひろがっていることを示唆している。東の間の、何気なく撮られたスナップ・ショット——それが彼の風景画である。この「断片性」は、細部を等価に描くその方法とも相俟って、時代の中心が喪失したことをわれわれに教えてくれる。(空と神の喪失を想起していただきたい)

神のいない空の悲劇的な相をもっとも見事に表現したのは、油絵でも写真でもなく、銅版画である。描いたのは、ネルヴァルと同じく狂死したシャルル・メリヨンである。空を含めた都市の複雑な詩情を、銅版画というこのきわめて精神性の高い技法を使って、メリヨン以上に表現し得たものはいない。レアリズム時代のただ中で、文明の病める空、鉱物質の廃墟と化した都市建造物をこれほど冷徹に描き出した人はいない。幻想が現実の相貌の下でうごめいている。《人間がいないということを訝しく思ったことは一度もない》とボードレールは述懐する²⁸⁾。メリヨンの作品では殆ど人間が描かれないのである。

《怒りと恨みをこめた、霧のかかった空、そこにこめられたドラマを思うにつれいや増してゆくパースペクティヴの深み——文明の輝かしい、しかし悲痛に満ちた舞台を構成する複雑な要素のどれ一つ、そこには忘れられてはいないのだ。》²⁹⁾

『両替橋』(1854)の空も、『死体公示所』(同)の空も、この悲劇的な相を帯びた《パースペクティヴの深み》を強く感じさせる。とりわけ前者では、メリヨンは数多くのヴァリエントを制作しているが(11版)、その変更の主たる部分は、パリの空である。あるときは気球が浮び、あるときは群を

なして鳥が飛び、またあるときは陰惨な雲が沸き上がる。そのいずれの空も、救いのない、神なき空である。結局、遺作となった『海軍省』（1865）では、その空に浮ぶのは、というより空からこの地上に舞い降りてくるのは、得体の知れぬ奇怪な化け物たちである。彼の狂気と死とを暗示するこの空はまた、ロマン主義の完全な終焉を宣告し、さらに来るべきリアリズムの破綻をも予告し、なおかつ、神をもたない近代文明の底知れぬ空虚感を表わしているように思われる。ボードレールと同じ年に生まれたメリヨンは、ボードレールが死んだ翌年に死ぬ。（1868年）長い失語症のうちに生涯を閉じたボードレールと同じように、メリヨンの死もまた悲惨なものであった。

このようにして第二帝政期が終りに近づく。過塩化鉄液によって細く深く刻まれた空の、このネルヴァル的な黒と白のドラマは、やがてマラルメによって「オパール色化」と命名される、窓ガラスに映った青空へと変貌することになる。明るい印象派の絵具が一世を風靡する第三共和制初期の1870年代へと時代は移ってゆくのである。

註

- 1) Baudelaire, *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Garnier, 1969, p.221
- 2) Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Éd. d'Aujourd'hui, 1978, p.202.
- 3) Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy, 1857, p.282.
- 4) シャンフルリがクールベの四大スキャンダルとして挙げているものは次の通りである——(1)『オルナンの埋葬』（1850）、(2)『村の娘たち』（1851）、(3)『浴女たち』（1853）、(4)独立展と「リアリズム」宣言（1855）（*id.*, p.281.）
- 5) *id.*, p.279sq.
- 6) Delacroix, *Journal 1822-1863*, Plon, 1980, p.529.
- 7) Champfleury, *op. cit.*, p.281.
- 8) *id.*, p.6.
- 9) Baudelaire, *Curiosités, op. cit.*, p.409.
- 10) Champfleury, *op. cit.*, p.7.
- 11) ハンスリック『音楽美論』（渡辺護訳）岩波文庫、1971、p.79.
- 12) 同書、p.13.
- 13) 同書、p.94.
- 14) 『フランス歌曲とドイツ歌曲』（小松清・二宮礼子共訳）クセジュ文庫、1977、

p.116.

- 15) *Les Fleurs du Mal*, Garnier, 1970, p.96.
- 16) *Du vin et du hachisch*, in *Les Paradis artificiels*, Le Livre de Poche, 1970, p.74.
- 17) *Curiosités.*, *op. cit.*, p.470.
- 18) *id.*, p.445.
- 19) *id.*, p.466.
- 20) *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, pp.103-104.
- 21) *Curiosités.*, *op. cit.*, p.490.
- 22) *Charles Baudelaire*, 1974, Payot, p.76.
- 23) *Journal.*, *op. cit.*, p.368.
- 24) Nadar, *Quand j' étais photographe*, Éd. d' Aujourd' hui, 1979, p.203.
- 25) *Journal.*, *op. cit.*, p.744.
- 26) 『記憶の女神ムネモシュネ』(前川祐一訳) 美術出版社, 1979, p.152.
- 27) E. A. Poe, *Marginalia*, Éd. Alinea, 1983, p.140.
- 28) *Curiosités.*, *op. cit.*, p.378.
- 29) *id.*, p.414.

なお、「十九世紀芸術精神小史」(Ⅰ)～(Ⅳ)については愛知教育大学『教科教育センター研究報告』第9号～第12号を参照されたい。