



Title	ボードレールにおける詩画比較論 : ポーからの思想的影響を中心に
Author(s)	伊達, 立晶
Citation	文芸学研究. 1999, 2, p. 74-102
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/50848
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ボードレールにおける詩画比較論

——ポーからの思想的影響を中心に

伊達立晶

序

16世紀初頭のレオナルド・ダ・ヴィンチによる「パラゴーネ（諸技芸比較論）」以来、いわゆる詩画比較論が西洋諸国で盛んに論じられてきたことは、よく知られている⁽¹⁾。それまで詩は身体を労することのない精神的な自由学芸として認められていたのに対し、絵画は手技に基づく機械的技芸として劣等視されがちだったのだが、レオナルドは絵画のもつ視覚的な明確さを高く評価することによって、詩に対する絵画の優位性を主張したのである⁽²⁾。それ以後、詩の優位性を認める根強い伝統に対抗して絵画の価値を重視する論者たちは、自然的記号（画像）のほうが人工的記号（ことば）よりも明確に観念を伝達できることを強調したり（デュボス）⁽³⁾、言語文化圏の限定を越えて理解される絵画の普遍性を強調したりしたのである（ド・ピール）⁽⁴⁾。

しかしこうした優劣論は、詩と絵画とが共通の性質を有していることを前提として認めていたのであり、この両ジャンルが「姉妹技芸」として理解されていたことを看過することはできない。詩画比較論に携わったほとんどの理論家は、ホラーティウスのことば「詩は絵画のごとく（ut pictura poesis）」（『詩論』〔*Ars poetica*〕361）とか、シモニデスの「絵画はもの言わぬ詩、詩はもの言う絵画」（プルタルコス『モラリア』〔*Moralia*〕「アテナイ人の栄光について」3,346F）といったことばを頼りに（あるいは随意

に解釈して)、詩と絵画との類縁性を認めようとしたのである⁽⁵⁾。その類縁性としては特に、両ジャンルとも「模倣」を制作原理とすること、描くべき主題を叙事詩や聖書、歴史物語から採ることなどが挙げられよう。表現媒体の相違に基づいて詩と絵画との峻別を強調したレッシングの『ラオコオン』(Laocoon, 1766)でさえ、この点に関して異議を唱えるものではない。そして17世紀後半以降の古典主義文化の枠組みにおいてはさらに、古代人の趣味を遵守して「適正さ(デコールム)」を作品内に求めるべきこと、享受者を教導しつつ楽しませるよう目指すべきこと、そのために作家は豊かな学識を有すべきこと、現実の事象よりむしろ理想的な美を描くべきことが、詩人と画家の双方に求められた。こうして詩画比較論の伝統は、両ジャンルを模倣技芸としてとらえる古代以来の考え方を継承し、ジャンル間の相違と共通性を理論的に明確にしつつ、「芸術」という包括概念の成立の素地を準備したのである。

16世紀初頭以来の詩画比較論の伝統について網羅的に論じたりやハワードは、その伝統の下限を18世紀中葉とみなしている⁽⁶⁾。これは詩画比較論の基盤となった古典主義自体の衰退を反映したものと考えることができよう。実際、17世紀中葉のフランスに花開いた古典主義は、17世紀末から18世紀初頭にかけて白熱した新旧論争において早くも反論を招き、絵画制作の現場でも現世享樂的、ロココ的な作品が多く制作されるようになったのである。また一方では理性を重んじる啓蒙主義がフランスに根付き、理想美よりもありのままの現実を直視しようとする傾向が生じてきたことも、古典主義の衰退の原因として注目できよう。18世紀フランスの詩画比較論を論じたセッセリンは、デュボスが詩を絵画より下位に位置づけた原因の一つとして、当時(18世紀初頭)の詩のレベルが極端に低迷していた事実を挙げ、科学性や理性を備えた散文が詩を駆逐していたことを指摘している⁽⁷⁾。絵画の領域においては依然として神話的、非科学的な情景描写が認められたものの、文学においては理性的な真実らしさが求められ

るようになったというのである⁽⁸⁾。そして18世紀後半には、絵画を私有する機会の増えた上流市民階級を中心に、わかりやすい絵画、すなわち身近な事象を写實的に描いた絵画が好まれるようになったため⁽⁹⁾、古典主義的な枠組に基づく詩画比較論の伝統がこの時期に一応の終結を迎えたとする判断は、たしかに妥当だといえよう。

しかし古典主義の伝統は、18世紀中葉になっても完全に廃れてしまったわけではない。詩の領域では形式主義に堕しながらもなお旧来の詩法が厳格に守られていたし、絵画の領域でもアカデミーを中心に古典主義美学が維持されており、18世紀末から19世紀初頭にかけての新古典主義へと連続していくのである。したがって18世紀から19世紀にかけては、古典的な理想美を描こうとする保守的傾向と、現実世界を写實的に描こうとする革新的傾向とが拮抗し、徐々に対立を明確にしていった時期として理解することができるだろう。この対立が、19世紀前半の(新)古典主義とロマン主義との対立へと展開していくのである⁽¹⁰⁾。こうした歴史的展開をふまえたうえでなお古典主義美学以後の詩画比較論のありようについて考えるならば、古典主義美学に代わる新たな芸術論に基づいて、あらためて考察されねばならないだろう。

以上のような問題意識に基づいて、本稿では19世紀フランスのシャルル・ボードレール(1821-67)の芸術論について、特にアメリカのエドガー・アラン・ポーの影響を受けて芸術論が成熟していった1850年代後半の彼の思想に焦点をしばって考察しようと思う。ボードレールに注目する理由は三つある。第一の理由は、彼が詩と絵画との間に類縁関係を認めていることである。厳密に言えば、ボードレール自身は伝統的な「詩画比較論」を意識したうえで詩と絵画とを論じているわけではないのだが、ボードレールの詩論と絵画論との間にはなお密接な連関が認められるのである。第二の理由は、古典主義美学とは異質な美意識がボードレールの思想の内に明確に認められることである。たしかにボードレールより以前にも、ロマン

主義運動が古典主義の形骸化した諸規則を否定し、新しい芸術のあり方を示していた。しかしロマン主義の作家たちは、新たな芸術理論を打ち立てるというよりはむしろ従来の諸規則を破っていくことに情熱を傾ける傾向が強かったため、古典主義美学に代わる独自の美学を理論的に普遍化させることには成功しなかったといわざるをえない。それゆえロマン主義は古典主義を一掃することはできず、古典主義はなおアカデミーを中心に権威であり続けたのである。絵画の領域において新古典主義の画家アングルが一定の支持を保ち続けていたことも、古典主義の伝統の根強さを知るよすがとなるだろう。そしてユゴーの『城主』(*Burgraves*) の上演が不成功に終わった1843年以来、もはやロマン主義に対する一部の人々の熱狂も冷め、逆に古典主義が改めて見直される傾向もあったのである⁽¹¹⁾。以上のような状況をふまえるならば、ボードレールの思想と古典主義との対比は、十分検討に値する問題だといえよう。そしてボードレールの思想に注目する第三の理由は、ボードレールの主張した芸術論が抽象的な理論ではなく、当時の具体的な作品や技法をめぐる論考であり、かつその美意識が後世の芸術思潮にとって先駆的な意義を有することである。古典主義以降の詩と絵画との関係について考察するうえで、彼の思想は重要な視座を提供するものだといえるだろう。

1. 唯美主義的立場

ボードレールは、ポーの思想を肯定的に紹介した評論「エドガー・ポーに関する新たな覚書」(“Notes nouvelles sur Edgar Poe”, 1857)の中で、ポー自身の主張に即して、以下のように詩と短編小説との違いを論じている。詩は韻律をもち、それを用いる技巧によって美を目指すことができる。一方、短編小説はそのような韻律をもたず、そのかわり理屈っぽい口調や辛辣な口調、諧謔的な口調など、詩にはふさわしくない様々な口調を伴うこ

とができるし、論理を展開することもできるため、美よりはむしろ真実を目的とすることに適している。つまりボードレーは、美と真実との間に明確な区別を立てることによって詩と短編小説を区別し、詩が真実とは関係なく専ら美と関わることを主張しているのである [329-330] ⁽¹²⁾。この主張は、ともすれば散文と同様に写実性や道徳性が求められがちな詩に、それ固有の価値を認めようとする考え方だといえよう。詩が専ら美を目的とすることを強調するために、ボードレーはやはりポー自身の主張に即して、一般に支持されている邪説、すなわち「詩の目的は何らかの教育である」という考え方を批判している [333]。ボードレーによれば、詩は享受者の良心を強固にしたり、有用な何事かを証明したり、あるいは品性を向上させたりする効用のゆえに価値があるのではない [333]。ポーの主張するように、詩は美を目指す「趣味」の領域に属するものであって、真実を求める「純粋知性」や義務を求める「道徳感覚」の領域とは無関係だといっているのである [333-334] ⁽¹³⁾。ボードレーはこの三区分をゴーチエ論でも繰り返し（『テオフィル・ゴーチエ』“Théophile Gautier”, 1859, [113]）、絵画に美以外のものを求めようとする態度を批判している [124]。この唯美主義的見解が、ボードレーの詩論や絵画論の基盤となるのである。

ボードレーは、詩に教化としての効用を求める悪しき傾向を直接的には当時のブルジョワ派と社会主義派の両陣営に認めているが（「道義派のドラマと小説」“Les Drame et les romans honnêtes”, 1851, [41]）、詩および絵画の目的を教化とみなすことは、これらの党派を越えて、当時のフランスにおいてきわめて普通のことだったといえよう。というのも、長い古典主義の伝統においてもまた、詩と絵画には人々を教化する機能が求められていたからである。

ルネサンス期以降、西洋では、詩と絵画は人々を楽しませると同時に教化せねばならないという考え方が、ホラーティウスの『詩論』の333以下を典拠として無批判に踏襲されてきた ⁽¹⁴⁾。すなわち詩と絵画は、聖書や

聖人物語によってキリスト教精神を称揚したり、古代の神話的英雄の理想的な行為を示すことによって享受者を美徳へと導くことを目的としていたのである。したがって詩と絵画が道徳性を兼ね備えたり、教化指導的性格を帯びることはきわめて自然なことだったといえよう。したがってこうした傾向に対立するボードレールの唯美主義的主張は、単に当時の党派的な思想詩に対する批判であるのみならず、伝統的な詩や絵画のあり方自体に対する異議申し立てでもあったわけである。

ボードレールは道徳性や教化的性格を詩や絵画から排除しようとする一方で、詩や絵画に「真実」を求めようとする見解をも退けようとしている。ボードレールによれば、フランス人は美をそれ自体として愛することができず、詩や絵画に真実を求めてしまう傾向にあるという（『テオフィル・ゴーチュエ』[124-125]）。真実を偏重するこのような態度が、ボードレールの批判の対象となるのである。ここでいう「真実」とは模像を通じて示される原像の現実性のことと考えてよいが、このような「真実」を詩や絵画から切り離そうというボードレールの考え方もまた、フランスの芸術思潮においては特異な発想だったといえよう。実際、この論文が書かれた当時は写実主義の全盛期であり、現実世界をありのままに作品化することが高く評価される傾向にあったし、それ以前のロマン主義においても、古典主義が直視しようとしなかった卑俗な現実を積極的に描写することが求められ、写実主義への道を開いたのだった⁽¹⁵⁾。そして写実的な模倣よりも理想美の作品化を目指した古典主義においてさえ、「デコールム（適正さ）」を重視し、描写される人物や事物が「真実らしさ（*vraisemblance*）」を兼ね備えることが求められたのである⁽¹⁶⁾。また「芸術のための芸術（*l'art pour l'art*）」の思想のマニフェストたるゴーチュエの『モーパン嬢』（*Mademoiselle de Maupin*）序文（1834）においてさえも、道徳性の芸術への介入に対する批判こそあれ、芸術から真実を切り離そうというような積極的な主張は見ることができない⁽¹⁷⁾。このように考えるならば、ボードレールの見解

がいかに当時において特殊なものであったかが理解できるだろう。いわばボードレーは、ポーから継承した唯美主義的見解を背景に、芸術における美の自律性をはじめて意識的に主張することになったのである。

2. 美の様相——新奇性と超自然性

それではボードレーにとって美とはいかなるものだったのだろうか。本節では前節で扱ったポー論の2年前に発表された「万国博覧会、1855年、美術」(“Exposition universelle — 1855 — Beaux-arts”, 1855年、5-8月)を中心に、この問題について考察してみたい。

この評論の第1節においてボードレーは、古典主義の説く美が西洋の一部の地域で尊重されている美の様式にすぎず、他の国々にはその地域なりの美があることを論じている[575-583]。そして美が本来は芸術家たちの流派の規則に従属するものではなく、むしろそのような規則から逸脱した新奇な(nouveau)ものであると論じた後、「美は常に奇異である(*Le beau est toujours bizarre*)」、「美は常に、少量の奇異さ(bizarrerie)を、素朴で意図的ではない無意識の奇異さを含んでいるのであり、美をとりわけ美たらしめているのはまさにこの奇異さなのだ」と述べている[578]。この発言は、ポーの短編小説「リジイア」(“Ligeia”, 1838)中の「均衡において何らかの異様さ(strangeness)をもたぬような精妙な美など存在しない」という文章を下敷きにしていると考えられる⁽¹⁸⁾。この短編小説は、この美術評の発表される直前(2月)にボードレーによる仏訳で発表されている。そこでは「異様さ」はétrangetéと訳されているのだが⁽¹⁹⁾、用語の相違はともあれ、この美術評が同様の美意識に基づいていることは確認できるだろう。

「万国博覧会、1855年、美術」ではこのような美意識に基づいて、具体的な作家として第2節でアングルを、第3節でドラクロワを取り上げ、そ

の作風について論じられていく。ドラクロワ論についてはしばらく後で触れることにして、まずアングル論に注目してみよう。

ここでボードレールは、新古典主義の継承者として世に認められているアングルの作品の内にさえ、古典主義的な美を逸脱した一種の「奇異 (bizarre)」が含まれていることを指摘している [586]。その奇異は特に人物の形象に顕著に認められるのであり、それが古典主義の愛好者には嫌われ、「新奇性 (nouveautés)」を求める享受者には喜ばれているというのである [589-590]。

同様の美意識は、ボードレールの詩論にも見ることができる。先に挙げた「エドガー・ポーに関する新たな覚書」において、ボードレールはポーの詩作の方法について言及し、ポーが「その意外な要素、すなわちあらゆる美に不可欠な調味料のような異様さ (*l'étrangeté*) をそこ〔詩〕に付け加えることによって、脚韻の快楽を若返らせ、倍加させようと求めた」ことを高く評価している [336] (ただし文中の〔 〕内は引用者による)。この「異様さ」という語をイタリックで表記していることから、ボードレールが意識的にこの語を用いていることが理解できよう。ボードレールは詩に異様さを取り込むポーの技法として、行末以外の箇所にも積極的に韻を取り込む技法や、レオニヌス体 (一行の内に脚韻と同じ韻が二度以上繰り返される詩形) の技法、文脈を変えながらリフレインを用いる技法をも挙げている [336]。これらの技法を用いて周到につくられたのが、ポーの詩「大鴉」(“The Raven”, 1845) だというのである [334-336] ⁽²⁰⁾。こうしたポーの詩作に対する賞賛を通じて、ボードレールが絵画に対して抱いていたのと同様の美意識を詩に対しても抱いていたことを確認しておきたい。

「万国博覧会、1855年、美術」の第3節では、ドラクロワの絵画が「超自然的な (*sumaturelle*)」美を描きだしていると主張されている。すなわちボードレールは、「諸感覚に対する阿片の結果というものは、各々の対象

により深く、より意志的で、より専制的な意味を与えるような超自然的関心を自然全体に帯びさせることにあり、エドガー・ポーがどの箇所かで言っている」と述べた後、阿片の服用によって知覚されるようなその美がドラクロワの絵画に認められることを指摘するのである [596] ⁽²¹⁾。つまり日常的な感覚をより敏感にしてみればとらえられるような非日常的、超自然的な美が、ドラクロワの絵画から感じられるというわけである。前後の文脈から検討するなら、その超自然的な美が特にドラクロワの色彩に由来していることが理解できる。ボードレーは次のように述べている。

「まず注目すべき非常に重要なことは、主題を分析するには遠く、それを理解するのにさえ遠すぎる距離から見ても、すでにドラクロワの一枚の絵画は魂の上に、幸福な、あるいはメランコリックな豊かな印象を生み出しているということだ。この絵画は、妖術師や磁気催眠術師のように、自らの思考を遠くから投射するのだといえよう。この特異な現象は、色彩家の力量や、色調の完全な和合、色彩と主題との間の（あらかじめ画家の脳髄の中で打ち立てられた）ハーモニーに由来する。」 [594-595]

ここでボードレーは、仮に主題が（したがって具象的な形象が）判別できないとしても、色彩豊かなドラクロワの絵画が享受者に印象深い効果をもたらすことを指摘し、そこにドラクロワ自身の内面性が投影されていることを論じている ⁽²²⁾。このように具象性を越えたレベルで絵画を評価することは、当時においてはきわめて特異なことだったといえよう。というのも、従来の西洋絵画では「模倣」概念が制作理念として支持され、ありのままの自然、もしくは理想的な自然が具象的に模倣されることが求められてきたからである。模倣される対象が均質な空間内に位置づけられ、遠近法や明暗法に基づいて的確に描き分けられてきたのは、描かれる対象の具象性が重視されてきたからにほかならない。したがって具象性とは異なるレベルで作品を評価するボードレーの視点は、こうした伝統から逸脱する傾向を含むものだといわざるをえないのである。もちろんドラクロ

ワ自身は抽象画を描いていたわけではないし、ボードレールもまたドラクロワの絵画の具象性を看過していたわけではない。しかし阿片の作用によって知覚される超自然的な美をドラクロワの絵画の内に認めるボードレールにとって、その絵画は単なる外的世界の模倣ではなかった。少し後に述べられているように、いわば彼の絵画は、阿片の服用などによって開示されるような「観念の世界 (mondes d'idées)」のなのである [596]。ボードレールのいう超自然的な美とは、画家の内面性を通じて自然物の具象性が融解していくような美だと考えることができるだろう。さらにボードレールは、ドラクロワの絵画について次のように論を続ける。

「次に、その色彩のこうした感嘆すべき和合は、しばしばハーモニーやメロディを夢想させるのであり、彼の絵画からもたらされる印象は、しばしばほとんど音楽的である。」 [595]

色彩のハーモニーを音楽のハーモニーに喩える考え方は、ボードレールの「1845年のサロン」(“Salon de 1845”)にも [357]「1846年のサロン」(“Salon de 1846”)にも [423, 425] 見ることができる。この喩えは、絵画の非具象的なレベルの魅力を語るうえで説得力をもつもののだといえよう。すなわち音楽が自然界の事物の形象や意味を担わぬ音の和合によって美的世界を成立させているように、ドラクロワの絵画も、具体的な事物の形象や意味を担わぬ色彩の和合によって美的な世界を成立させている側面をもつというわけである。「1846年のサロン」でも遠くから画面を見たときの色彩の効果がメロディに喩えられており [425]、ボードレールが以前から絵画の非具象的な魅力を音楽的なものとしてとらえていたことは明らかである。しかしこの「1855年のサロン」の文脈においては、その主張は独自の意味合いを帯びることになる。すなわちその音楽的な抽象性がドラクロワの内面から発露し、作品化されたというニュアンスが付け加わるのである。したがってこのボードレールの評論を読む読者は、抽象画が存在しないこの時代に、あたかもドラクロワが抽象観念を絵画化したかのような印

象を受けることになるだろう。

この絵画評が発表される直前（2月）、ボードレールはポーの短編小説「アッシャー家の崩壊」（“The Fall of the House of Usher”, 1839）を仏訳して発表している。このポーの作品には、抽象画を描く人物が登場する。すなわち主要な登場人物であるローデリック・アッシャーは、自己の幻想（fancy）を画筆に委ねることによって、説明のできないような純粋な抽象（the pure abstraction）を画布に描くのである⁽²³⁾。画家の内的表現によって抽象性が作品化されるというこの絵画制作のあり方は、上述のボードレールによるドラクロワ評と似通っているといえよう。「アッシャー家の崩壊」ではアッシャーの精神状態について、「興奮し、ひどく常軌を逸した観念性（ideality）が、あらゆるものの上に硫黄のような輝きを投げかけていた」と述べられた後、アッシャーが抽象画を描くのみならず、ウェーバーの音楽を奏でたり詩を朗唱したりしていたことが述べられている⁽²⁴⁾。非日常的な観念性は、抽象画や音楽として作品化されるというわけである（詩に關しては次の段落以降で論ずる）。すでに「1846年のサロン」においてドラクロワの絵画をウェーバーの音楽に喩えていたボードレールにとって[440]、このアッシャーの存在がドラクロワを連想させるものであったことは想像に難くない。上述のドラクロワ評は、ポーから得た革新的な絵画観を当代の作品に当てはめる試みだったように思われる⁽²⁵⁾。

絵画において音楽性が注目されるのと同様に、音声言語から成る詩においても音楽性は重要な問題となる。前節でもとりあげた「エドガー・ポーに関する新たな覚書」においてボードレールは、天上界に属する美が詩や音楽を通じて知覚されると論じている。つまり死すべき人間たる詩人は、自らの内の不死なる魂のゆえに現世の自然美だけに満足することはできず、永遠なる「天上の美」を渴望するのであるが、その美の一端が瞥見されるのは、とりわけ詩や音楽を通じてのことだというのである[334]。実はこの主張も、ポーの詩論「詩の原理」のほぼ逐語的な翻案である⁽²⁶⁾。ポー

のこの主張は、随筆集『マージナリア』(*Marginalia*)のうち1844年12月に発表された一篇(テニソン論)を補うとさらにわかりやすくなる。ここでは「不明瞭さ(the *indefinite*)が真の詩における一要素である」とか「不明瞭さが真の音楽における一要素である」と述べられた後、詩に「確定的な調子(determinate tone)が加わると、作品が地上的なものに墮してしまふ」と論じられている⁽²⁷⁾。つまりポーは地上世界の具体的な事象を指示しない「不明瞭さ」が詩や音楽を「天上的」なものたらしめている要因であり、その「不明瞭さ」を詩に取り込むことによって優れた詩が制作されると考えていたのである。いわば韻律や語の響きといった詩の音楽性を重視することは、ポーにとって、そしてその主張に共感したボードレールにとって、超自然的なものへの指向性として、そして非具象的なものへの指向性として理解されるのだと考えられよう。両者が美を日常的な真実や道徳から区別しようとした意図も、天上的な美の実現へと向かうこの指向性から理解すべきであろう。

自然界の美よりもむしろ天上的な美を求めるという考え方は、ロマン主義のマニフェストたるユゴーの『クロムウェル』(*Cromwell*)序文(1827)にも、芸術至上主義のマニフェストたるゴーチエの『モーパン嬢』序文にも見ることはできない。前者は美や崇高を求めがちな芸術のうちに卑俗で「グロテスク」なものを導入することを求めていたのであり⁽²⁸⁾、後者もまた現世における美の賛美を越えるものではないのである⁽²⁹⁾。この点で、ボードレールは従来のロマン主義や芸術至上主義と見解を異にしているといえるだろう。

芸術作品に天上的な美を求めるという考え方自体は、むしろ古典主義美学に近いともいえる。すなわち古典主義では、イタリアの評論家ベッローリ(1615-96)の思想を受け入れ、現実世界の写実よりも理想的な美を作品化しようとしていたのである。ベッローリは『近代画家、彫刻家、建築家列伝』(*Vite de Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, 1672)において、画家

や彫刻家の模倣すべき対象が、有為転変にさらされている地上世界の諸事物ではなく、永遠に不壊不変である天上世界の美であることを主張している。すなわち画家は、ありのままの自然を模倣するのではなく、むしろ自己の心中に観想される美のアイデアを模倣することによって、自然の形象を修整していかなければならないのである⁽³⁰⁾。

しかしその伝統において想定されていた天上的な美とは、英雄や美女の理想的な身体のような個々の具体的な対象に宿るものであり、均衡に奇異を含むような新奇な美でもなければ、具象性が弱められるような美でもなかった。仮にポーやボードレールが天上の美について論ずる際に古典主義的な伝統を意識していたとしても、その内実はまったく異なるものなのである。ボードレールの求めた新奇で超自然的な美は、あくまでも古典主義の美意識とは相容れないものだったのだといえよう。

3. イマジネーション論

詩や絵画における新奇で超自然的な美を高く評価するボードレールの見解は、そのような美を作品にもたらす制作論とも直結している。すなわちいかにすればそのような天上的な美が作品化されうるのかという問題をめぐって、さらに考察が進められていくのである。

「エドガー・ポーに関する新たな覚書」では、ポーが詩を制作する際に「イマジネーション」を巧みに活用していたことが言及され、ポーのイマジネーションについて次のように説明されている。

「彼にとって、イマジネーションは諸能力の女王である。しかしこの語によって彼は、一般の読者に理解されているよりはるかに大きな何ものかを考えているのだ。イマジネーションとは空想ではない。それはまた感受性でもない。たしかにイマジナティブでありながら感受性の強くないような人間を考えるのは難しいことではあるが。イマジネーションは、まず哲

学的方法の外にあって、諸事物の内面的で密やかな関係を、照応と類縁関係を関知する、ほとんど神的な能力なのである。」[328-329]

ここでボードレールは、ポーにとってのイマジネーションが単なる根も葉もない空想ではなく、また単なる受け身的な感受性でもないことを論じ、予想される誤解をあらかじめ退けている。そしてポーのいうイマジネーションが、諸々の事物の間に潜在的に存在する類縁関係を見出す能力であると説明しているのである。こうした説明の後ボードレールは、ポーが詩のみならず短編小説の制作の際にも「イマジネーション」を駆使していたことを指摘した後、芸術家たるものは自己の着想に即して作品の素材となる諸事物を結合すべきだと論じている [329]。

作品の素材となる諸事物の間に結合すべき類縁関係を見出し、その結合によって作品を構成していくというイマジネーションの作用に関しては、ポー自身の論文からも読み取ることができる。ポーは「アメリカの散文作家たち、2、N. P. ウィリス」(“American Prose Writers, No. 2, N. P. Willis”, 1845)において、次のような論を立てている。神ならぬ人間には、無から存在を創造することはできない。それゆえ、かつて存在したことのないような新奇性 (novelty) を生じさせるためには、既存の諸事物や諸観念の意外な結合ということ以外にとるべき手段はない。この結合をおこなう能力こそ、イマジネーションなのである。すなわちイマジネーションは、「かつて結合されず、最も結合されやすい諸事物」を選択し、それらの結合によって新奇な事物を産出する能力なのである。いわば化学において既存の原子の結合によって新奇な化合物が生ずるように、イマジネーションは既存の諸事物や諸観念を結合することによって、いまだかつて存在しなかったようなものをつくりだすことができるのである⁽³¹⁾。

このようなイマジネーション論は、ポーの短編小説「アルンハイムの地所」(“The Domain of the Arnheim”, 1847) にも見ることができる。この作品では詩的感情の充足を「美の新奇な諸形態の創造」に求める登場人物

エリソンが、「新奇な美の諸形態の終わりなき結合ということにイマジネーションを発揮する」場を造園に求め、諸事物を用いて人工的に美しい風景庭園を構成する造園法を論じているのである⁽³²⁾。ボードレール訳でこの小説が発表されるのは1865年のことであるが（ポーの短編集『グロテスクなあるいは真面目な物語』〔*Histoires grotesques et sérieuses*〕）、「エドガー・ポーに関する新たな覚書」発表の前年のポー論「エドガー・ポー、その作品と生涯」（“Edgar Poe, sa vie et ses œuvres”, 1856）のなかにも「アルンハイムの地所」に関する言及があり〔310, 312〕、この時期にはすでにボードレールがポーのイマジネーション論について知識を得ていたと考えられる⁽³³⁾。「エドガー・ポーに関する新たな覚書」における説明は、ポーのイマジネーション論を摂取したうえで為されたものと考えられよう。

このイマジネーション論は、ボードレールによってさらに絵画における制作論へと援用されることになる。すなわちボードレールは、2年後の「1859年のサロン」（“Salon de 1859”）第3節において、ドラクロワを念頭に置いた絵画の制作論として、「諸能力の女王」たるイマジネーションについて再び論ずるのである。

「それ〔イマジネーション〕はすべての被造物を解体し、魂の最も奥底にしかその源泉が見出されえない規則に従って寄せ集められ配列された素材でもって、一個の新奇な世界を創造し、新たなものの感覚を産出する。」〔621〕（ただし文中の〔 〕内は引用者による。）

つまり画家は既存の事象をありのままに再現するのではなく、イマジネーションによってそれらの事象を解体し、自己の魂の奥底に由来する規則に即してそれらを結合して、新奇な世界を創造するというのである。さらにボードレールは、「自然とは一冊の辞書にすぎない」というドラクロワ自身のことばを引き合いに出し⁽³⁴⁾、次のように続ける。

「イマジネーションに服従する画家たちは、彼らの辞書の中に、自己の着想に和合するような諸要素を探す。そのうえで、ある技巧をもってそれ

らの諸要素を整合させることにより、画家たちはそれらにまったく新奇な相貌を与えるのだ。」[624-625]

つまりイマジネーションに従う画家たちは、自然界の様々な事象に自分の思念を適合させるのではなく、むしろ生み出すべき効果をゆっくり熟慮して着想したうえで、その着想に合致する要素を「辞書」たる自然から選択し、それらを結合することによって新奇な世界を構成するわけである。ボードレーがポーのイマジネーション論を絵画論に転じ、その結果、制作論のレベルでも詩と絵画との間の並行関係を認めていることが確認できるだろう。

ありのままの自然を模倣するのではなく、むしろ自然のなかの諸事物の結合によって美しい絵画作品を制作すべきだという考え方自体は、特に新しい考え方ではない。というのも古典主義においてもまた、こうした考え方は正当なものともみなされていたのである。古典主義美学ではこのような制作方法は、古代ギリシアの画家ゼウクシスの逸話になぞらえて語られることが多い。キケロによれば、ゼウクシスはヘレナ像を制作する際、美少年たちの観察を通じてその姉妹の姿を推測する方法や、一人の美女を写実する方法を退け、5人の美女の美しい部分を選択し結合する方法を採択したという⁽³⁵⁾。この逸話は古典主義美学でも特に好まれ、次のような文脈で理解されていた。すなわち理想的な美は地上世界においては分散されて存在している。それゆえ芸術家は現実をありのままに写実するのではなく、美しい部分を選択し結合することによって理想的な美を実現させねばならない。そのためには、ゼウクシスがおこなったように、まず心中に理想的な美を観想してから、現実世界に存在する事物の諸部分を結合することによってその理想的な美を模倣すべきである。そしてそのような能力のない者は、ありのままの自然の模倣を目指すよりも先に、美的諸部分を結合して制作された古代の作家の作品を模倣すべきなのである⁽³⁶⁾。

しかしこうした従来の考え方とボードレーのイマジネーション論と

は、次の点で異なっている。前節の末尾でも説明したように、古典主義美学の求めていた美とは、均衡のとれた具象的な美のことだった。したがって現実世界の諸事象の選択と結合によって構成される美もまた、奇異なものであったり、非具象的なものであったりするわけではない。むしろ古代の作品を規範として現実の諸事象の美的不完全性を修整し理想化することが、その選択と結合の作用に期待されていたのである。

一方、現実世界に属する諸部分の結合という制作方法をイマジネーション論と関連させる考え方もまた、ボードレー以前からフランスにあった考え方である。ヴォルテールの『哲学辞典』(*Dictionnaire philosophique*)の追補部分の一部を成す「イマジネーション」の項(1765)では、諸対象の単なる印象を記憶の内に保持するだけの「受動的イマジネーション」と、それらのイメージを様々な仕方で結合する「能動的イマジネーション」とが区別され、後者が絵画や詩の制作に生かされることが論じられているのである⁽³⁷⁾。

そしてドラクロワの日記にも、ヴォルテールのこのイマジネーション論の影響を受けたともいわれる次のような文章を見ることができる⁽³⁸⁾。

「芸術家におけるイマジネーションは、単にこれこれの対象を再現するのみならず、獲得しようと思う目的のためにそれらを結合したりもする。イマジネーションは、芸術家が自己の思考に合わせて構成する絵画やイメージをつくるのである。」⁽³⁹⁾

だがこれらのイマジネーション論は、新奇性や超自然性の産出という作用を視野に入れたものではない。これらのイマジネーション論は、記憶にとどめられた諸観念を再現する能力として構想されたものにすぎないのである。それゆえそのイマジネーションの所産も、ただ制作者の意にそって配列し直された具体的な再現像でしかない⁽⁴⁰⁾。たしかに古代の範例よりも個人の内的表現を重視する点においては、古典主義から逸脱する傾向が認められ、その限りにおいてボードレーの見解と似通っているともいえ

よう。そして「自然とは一冊の辞書にすぎない」というドラクロワの言葉を通じて、ボードレールがドラクロワの主張の内に自己と同様のイマジネーション論を見出した可能性もないとはいえない⁽⁴¹⁾。だがドラクロワ自身は積極的に「超自然的」な美を描こうとしていたわけではなかったし、イマジネーションに「新奇性」の産出というはたらきを期待したわけでもなかった⁽⁴²⁾。その意味では、ドラクロワのイマジネーション論はまだ古典主義美学の制作論の枠を大きく逸脱したものとはいえないだろう。

しかし逆に、ポーには「イマジネーション」を内的な「表現」能力とみなす考え方は認められない。ポーにとってイマジネーションは、心に内在する世界を顕在化する能力ではなく、むしろ今までなかったような新奇な美を「創造」する能力なのである⁽⁴³⁾。したがってボードレールのイマジネーション論は、超越的な美の産出能力としてのイマジネーションをポーから取り入れつつ、それを内的表現能力としてとらえなおしたものと考えることができるだろう。こうしてボードレールは、超越的な美が制作者の内心から表出されるという独自のイマジネーション論を構想したのである。

結び

外的事象の「模倣」ではなく、イマジネーションによる内的「表現」を求めたボードレールの考え方は、従来にない新たな芸術のあり方を示すものだったといえる。従来の模倣論からのこうした乖離は、作品に真実ではなく美を求め、写実性や古典的理想美よりも新奇性を求め、具象性のレベルにとどまらず超自然的な美を求め、そして個人のイマジネーションを重視したボードレールの芸術論の必然的な帰結だったと考えられよう。芸術的制作の目的が作家の内的表現であるという考え方は現代においてはきわめて一般的な発想であろうが、こうした考え方が模倣論の長い伝統に代わって現れた、いわば時代の産物であることをふまえるならば、ボード

レールの主張は、フランスにおける模倣論から表現論への転回点として、注目に値するだろう。

また本稿2節でも言及したように、模倣論からの乖離は、詩においては文章や語句の意味や主題よりも音素に、絵画においては画像や主題よりも色彩そのものに高い価値を認めることに直結していた。こうした論点は、自然的記号と人工的記号の区別という詩画比較論を刷新することにもなるが、それと同時にこの論点が後世の詩と絵画のあり方にとって先駆的な意義を有していたことも見逃してはならない。詩の領域においては、ボーやボードレールを先人と仰ぐ象徴派の詩人たちがさらに徹底して語の音楽性を重視し、事物そのものよりむしろその効果を描くことを目指して詩句の多様な結合を試みたことが知られている。そして絵画の領域では、1860年代の印象派の画家たちが色面の効果を重視して色彩の断片を配置していくいわゆる筆触分割を試みるようになる⁽⁴⁴⁾。そしてそれと時を同じくして、明暗法や厳密な遠近法もなしに色面を構成した新奇な浮世絵が愛好されるようになるのである⁽⁴⁵⁾。また素材の意外な結合によって超自然的(超現実的)なものを、あるいは個人の内奥を表現しようとする詩や絵画の制作論が、20世紀のシュルレアリスムを先駆する側面をもっていたことさえ指摘できるだろう。もちろんそれらの芸術思潮が直接的にボードレールに結びつくと考えるのは極論であろうが、1850年代後半のボードレールの芸術論がそれらの芸術思潮の先駆的な位置にあり、古典主義や写実主義とは異なる芸術観を準備したことは否定できないように思われる。ボードレールの思想は、古典主義から近現代への芸術の変遷について考察するうえで、そして現代においてはともすれば看過されがちな詩と絵画との歴史的な平行関係を見直し、両ジャンルを総体的に考察するうえで、重要な意義を有するのではないだろうか。

注

- (1) 16世紀初頭から18世紀中葉までの詩画比較論の伝統に関しては、特に次の文献を参照した。レンサレアー・W・リー「詩は絵のごとくー人文主義絵画論ー」森田義之、篠塚二三男訳（中森義宗編『絵画と文学ー絵は詩のごとくー』、中央大学出版部、1984年所収、pp.193-362）；William Guild Howard, "Ut Pictura Poesis", *PMLA*, 24, 1909, pp.40-123. (以下、Howardと略称。)
- (2) Howard, *op.cit.*, pp.47-51；『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』上、杉浦明平訳、岩波文庫、1984年、pp.194-209。
- (3) 筆者のHoward自身が前掲"Ut Pictura Poesis"の補完部分とみなす"Burke among the Forerunners of Lessing", *PMLA*, 22, 1907, pp.608-632より、特にp.622；『詩画論』I、J.-B. デュボス、木幡瑞枝訳、玉川大学出版部、1985年、40節「人間の絵画の能力は詩の能力よりも偉大かどうか。」、pp.216-222。
- (4) Howard, *op.cit.*, p.93；Roger de Piles, *L'Art de peinture de C. A. du Fresnoy*, traduit en Français, 1963, enrichi de remarques, augmenté d'un dialogue sur le coloris, Minkoff, repr., 1973, pp.95-96 ("Remarques, sur l'art de peinture de Charles Alfonse du Fresnoy")。
- (5) リー、*op.cit.*, p.194；『アリストテレス 詩学・ホラーティウス 詩論』松本仁助、岡道男訳、岩波文庫、1997年（以下、ホラーティウス『詩論』と略称）、p.251。ホラーティウスの言葉は、もともと詩と絵画の作例の多様さを示す文脈において用いられているにすぎず、後の詩画比較論の論調と重なる部分は実際にはごくわずかである。プルタルコスの文献については未見であるが、シモニデスの言葉について三度言及したプルタルコスも、実際にはその趣旨を否定的にとらえていたという。T. J. B. Spencer, "Imperfect Parallel betwixt Painting and Poetry", *Greece&Rome*, ser. 2, VII, No.2, 1960, pp.173-189より特にp.175。
- (6) リー、*op.cit.*, p.194；Howard, *op.cit.*, p.43。
- (7) Rémy G. Saisselin, "Ut Pictura Poesis : DuBos to Diderot", *JAAC*, 20, 1961, pp.144-156より特にpp.149-150。

- (8) Ibid. pp.150-152.
- (9) セッセリンは写実的な傾向をもつものとして18世紀後半の「文学」と絵画との類縁性を指摘しているが (ibid., pp.154-156)、それが厳密には「詩」と絵画との比較ではないことに注意したい。
- (10) 理想美の模倣を目指す古典主義と自然模倣を目指すロマン主義との、19世紀前半のフランスにおける対立については、Helen T. Garrett, "The Imitation of the Ideal: Polemic of a dying Classicism", *PMLA*, 62, 1947, pp.735-744参照。ここには古典主義の側に立つカトルメール・ド・カンシーによるロマン主義批判についても言及がある。彼によれば、「ut pictura poesis」の考え方を悪用したロマン主義者が絵画の写実性を詩の領域にもちこみ、「描写詩 (poésie descriptive)」というジャンルを出現させてしまったのだという (pp.742-743)。
- (11) たとえば、かつてはロマン主義運動の一端を担っていたサント＝ブーヴも、1858年には「文学における伝統について」("De la tradition en littérature")と題する講演において、ロマン主義が病的なものであったことを指摘しつつ、古典主義の優位性を主張している(この講演論文については、『月曜閑談』、土居寛之訳、富山房百科文庫、1978年、pp.265-303所収のものを参照した)。
- (12) ボードレールの文献は Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, présenté et annoté par C. Pichois, Gallimard, Paris, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1975のうち vol. 2のみを利用し、[]内にページ数を示した。また適宜、邦訳『ボードレール全集』阿部良雄訳、筑摩書房より第2巻〔1984〕、第3巻〔1985〕を参照した。なお、ここで挙げたボードレールによる詩と短編小説との比較論は、ホーソンの短編集『トゥワイス・トールド・テールズ』("Twice-Told Tales", 1842増補版)を論じたポーの評論(1842)を下敷きにしている。*The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed., J. A. Harrison, 17 vols., New York, AMS Press, 1965, XI, pp.108-109. 以下、特にことわらない限り、ポーの典拠はこの全集による。
- (13) この論は「ロングフェローのバラード」と略称されることの多い詩論(1842)に(Poe, XI, pp.70-71)、あるいは詩論「詩の原理」("The Poetic Principle", 1850)

に (XIV, pp.272-273) 見ることができる。

- (14) リー、*op.cit.*, pp.230-233 (「教訓と愉悦」)、およびホラーティウス『詩論』*op.cit.*, pp.249-250 参照。
- (15) フランス・ロマン主義のこの考え方は、たとえばロマン主義のマニフェストたるヴィクトル・ユゴーの『クロムウェル』序文に顕著である。(西節夫訳、『ロマン主義文学論』、學藝書林、昭和47年、pp.119-246所収のものを参照した。)
- (16) リー、*op.cit.*, pp.233-241 (「適正論〔デコールム〕」)、および pp.292-294 (補遺6、「適正さと真実らしさ」) 参照。
- (17) Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Classiques Garnier, 1955. また邦訳として『文学論集』世界文学体系、96、筑摩書房、昭和40年、pp.43-66所収のもの(田辺貞之助訳)を参照した。
- (18) Poe, II, p.250. ボードレールのプレイアッド版の注釈、および邦訳書の注釈でもこの影響関係を指摘している。『リジイア』ではこの文章の直後に、その奇異な美が「古典的な均整 (classic regularity)」とは異質であることが明言されている (p.250)。なおポー自身も認めているように、この文章は Francis Bacon, *Essays*, 1597, No.43, "Of Beauty" の項から引用したものである。The Works of Francis Bacon, ed., Basil Montagu, London : William Pickering, 1825, vol.1, p.145. 本稿注20、36も参照のこと。
- (19) Edgar A. Poe, *Œuvres en prose*, traduction par Ch.Baudelaire, établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1994, p.242.
- (20) このボードレールの論は、ポーの詩論「構成の原理」("The Philosophy of Composition", 1846 [Poe, XIV, pp. 193-208]) に依拠している。なおポー自身も、随筆集『マージナリア』(*Marginalia*) のうち1846年3月に発表された一編において、先に挙げたベーコンの言葉を挙げたうえで、行末以外の箇所の押韻という技法を提唱している (Poe, XVI, pp. 84-87)。本稿注18参照。
- (21) プレイアッド版および邦訳の双方の注釈とも、この当該箇所の典拠をポーの短編小説「ギザギザ山物語」("A Tale of the Ragged Mountains", 1844, ボード

レール訳は1852年、Poe, V, pp.166-167) としている。内容的には決して誤りとはいききれないが、より直接的な典拠としては、短編小説「ベレニス」(“Berenice”, 1835) を挙げるべきだろう。ハリソン版では上述の特異な心的作用が阿片の作用として述べられているわけではないが(Poe, V, p.19)、ボードレールはこれを阿片の効果として1852年に仏訳している(Poe, *Œuvres en prose, op.cit.*, pp.329-330)。阿片の服用によって知覚されるような世界をポーとドラクロワが描くというボードレールの指摘は、ポー論「エドガー・ポー、その生涯と作品」(“Edgar Poe, sa vie et ses œuvres”, 1856) [317-318] にも見ることができる。本稿注42も参照のこと。

- (22) 引用文中にある「磁気催眠術師 (magnétiseurs)」とは、当時流行していたメスメリズムの医師のことで、フランツ・アントン・メスマーの動物磁気説に基づいて神経障害などの治癒に当たった人々を意味する。彼らは「動物磁気」なる微粒子を患者に照射することによって、患者を催眠状態に陥らせたり、身体的機能を蘇生させたりした(少なくともそうできると考えられていた)。患者に対するその影響力は遠距離からでも通用したという。

- (23) Poe, III, p.283.

- (24) Ibid., pp.282-283. この箇所は、ポー自身の思想の変遷について考察するうえで興味深い問題をはらんでいる。本文中に述べたように、ここで朗唱される詩は「観念性 (ideality)」を表現した作品の一つとされているが、さらに作品の語り手はその詩が表面上の意味のみならず、「その意味の下位的ないし神秘的な流れ (the under or mystic current of its meaning)」をそなえていることを指摘している (p.284)。このような詩のとらえ方は、「イデアリティ」の実現を重視したポーの詩論「ドレイクとハレック」(1836) と、神秘的な意味の底流を重視したポーの詩論「アルシフロン論」(1840) との間の過渡的段階を示すものといえよう。しかしこの二つの詩論において、イデアリティに到達する能力ないし意味の底流を描く能力は「イマジネーション」とされており、この「アッシャー家の崩壊」で述べられているように「ファンシー」に基づくわけではな

い。むしろ「アッシャー家の崩壊」から読み取ることのできる「ファンシー」は、非日常的な世界を享受し、恐怖を喚起するような狂的な心のはたらきであり、その意味では1838年の短編小説「リジニア」に見られる直観的ファンシーに近いものと考えられよう。いずれにせよ、ポーの思想がまだ未整理な段階の記述だといえる。以上のようなポーの思想背景については、拙稿「ポーにおける詩的イマジネーション論の変遷」、『文芸学研究』第1号、文芸学研究会、1998年、pp.72-95を参照のこと。

- (25) 絵画の具象性をめぐるこのドラクロワ評の考察に関しては、もう一つ看過しえない問題がある。それは、執筆年代のわからぬドラクロワの遺稿のなかに、これとよく似た一文が残されていることである(E. Delacroix, *Œuvres littéraires*, éd., Élie Faure, 2 vols., [Crès, 1923] I, p. 63)。ここでドラクロワは詩と絵画とを比較し、絵画に特有の魅力について次のように述べている。「色彩や光、影などの配置に由来する印象というものがある。まさにそれは絵画の音楽と呼ばれていたものである。絵画が何を再現しているのかを知る以前でさえ、諸君がカテドラルに入り、何が再現されているかを知るには絵画からあまりにも遠く離れていても、諸君はしばしばその魔術的な和音 (accord magique) にとらえられるのだ。描線 (lignes) だけが、その壮大さによって、時折こうしたことを可能にするのである。」一読して理解できるように、この文章においても、具体的内容の判別できない距離から見たときの絵画の魅力が魔術的な音楽に喩えられている。それゆえ、ボードレールによる1855年のドラクロワ評がこのドラクロワ自身の考え方を反映したものではないか、という疑問も生ずるのである。しかしその可能性は低いように思われる。というのもこのドラクロワの論述は公に発表されたものではなく、ボードレールの目に触れる可能性はほとんどなかったと考えられるからである。またボードレールの論述においては、筆致の粗さや色彩の激しさというドラクロワの作品の特殊性を問題にし、とかく批判されがちだったその特殊性を逆に擁護するという論旨が明確であるのに対し、ドラクロワの論述には不自然な乱れが目につく。すなわちドラクロワは、

誰の絵画という限定のない絵画一般を問題として詩画比較論を論ずるため、なぜ遠くから見たときという特殊な場合が問題とされるのかがわかりにくく、また対象の輪郭を具象的にするはずの描線がいかに非具象的な魅力に寄与しているのか、という点も不明瞭なのである。さらに続けてドラクロワは、言葉によつては漠然とした仕方ではしか表現できない情緒を絵画が強く揺り動かすと論じているが (p.63)、ここでは逆に、絵画の視覚的明確さに関わる問題へと論点がすりかわっているように思われる。以上のことから推察すると、このドラクロワの論述は、彼自身がボードレールによるドラクロワ評をなぞりつつ、ボードレールが論じたような絵画と詩との類比に対して抵抗感を示したものであるかと思われる。抄訳、植村鷹千代訳『藝術論』、創元社、昭和14年、pp.99-100も参照（ただしこれはかなりの意識である）。

(26) Poe, XIV, pp.273-274 参照。

(27) Poe, XVI, pp.28-30. ポーはこの随筆のなかで、音楽家が外的事象ではなく内的な感情や情熱を模倣すべきことも主張している。ボードレールがこの一篇を読んでいたことは、「エドガー・ポーに関する新たな覚書」から確認できる [336]。

(28) ユゴー、*op.cit.*

(29) Gautier, *op.cit.* および前掲の邦訳参照。

(30) このペッローリの論稿に関しては、Erwin Panofsky, *Idea: a concept in art theory*, trans. Joseph L. S. Peake, U of South Carolina P, 1968, pp.154-177. app. 2 所収のテキスト、およびその邦訳（『イデア』中森義宗、野田保之、佐藤三郎訳、思索社、1982年、pp.254-269, 付録2）を参照した。

(31) Poe, XII, pp.36-40.

(32) Poe, VI, pp.180-188. この小説は、短編小説「風景庭園」("The Landscape Garden")を加筆修正したものである。この「風景庭園」は、ポーのイマジネーション論がほぼ確立した時期の詩論「ロングフェローのバラード」（1842年3-4月）の直後（10月）に発表された。その前年8月に発表された短編小説「モノスとウ

ナとの対話」(“The Colloquy of Monos and Una”)では、人間の知性の劣悪化と文明化のせいで地表から美が失われていくことが論じられているが、「風景庭園」の造園論はその主張の延長線上にあると考えられる。当時のポーの思想に関しては、前掲の拙稿「ポーにおける詩的イマジネーション論の変遷」第3節参照。また「アルンハイムの地所」におけるポーのイマジネーション論、およびポーとボードレルのイマジネーション論の対比に関しては、拙稿「ポーとボードレルにおけるイマジネーション概念」、『美学』第48巻3号(191号)1997年12月、pp.13-24参照。

- (33) この小説では自然を人工的に修整する造園法に関して、「綿密に精査して細部を改善しようとしたものが、全般的でより遠くから見られた効果を損なうこともある」とも述べられている(p.184)。細部よりむしろ遠くから見た全体的効果を重視するこの考え方は、前節で挙げたボードレルのドラクロワ評とも通底するだろう。のみならず、ここで地表を遠くから見るのは不死なる存在とされており(pp.184-185、pp.187-188)、人間の不死なる本性に即した「天上の美」を目指す思想とつながっていることも確認しておきたい。いわば、死すべき人間の審美眼にあわせて細部を吟味するのではなく、人間を越えた不死なる存在の審美眼に近づけて全体的効果を鑑賞することが求められるわけである。
- (34) この主張はドラクロワの遺稿からも読み取ることができる。Delacroix, *op.cit.*, p.58, 邦訳、p. 87.
- (35) *De Inventione*, II, 1, 1. もともとこの記述自体は天上的な美の観想という思想と結びついたものではない。*Cicero* II, Loeb Classical Library, Harvard UP, 1976, pp.166-169.
- (36) 注30で挙げたベッローリの論述を参照のこと。なお注18で挙げたフランシス・ベーコンの随筆では、「均衡において何らかの異様さをもたぬような精妙な美など存在しない」という言葉の直後に、多くの顔の美しい諸部分を選択し結合したというアペレスと、幾何学的な比例に基づいて人物を描こうとしたデューラーが批判されている(Bacon, *op.cit.*, p.145)。研究者たちが一様に認

めているように、この「アペレス」の名は「ゼウクシス」の誤りだと考えられる。したがってペーコンの考える美とは、美しい諸部分をあえて人為的に結合したような身体的美ではなく、またデューラーの『人体均衡論四書』(*Vier Bücher von Menschlicher Proportion*, 1528)に見られるような幾何学的モデルに基づく人体の美でもなく、むしろ自然の所産に本来的に備わっているような美のことだと考えられよう(この点に関しては、Panofsky, pp.217-218 [chap.4, notes 68]、邦訳『イデア』注161参照。ただし共にペーコンの名前の表記に誤りがある)。つまりペーコンの考えていた美は、実際にはボードレールの考えていたような常軌を逸した美ではなかったのである。

- (37) *Les Œuvre complètes de Voltaire*, 33, *Œuvre alphabétiques*, I, édition critique sous la direction de Jerom Vercruysse, The Voltaire Foundation Taylor Institution University of Oxford, 1987, pp.204-214. (初出は *Nouveaux mélanges*, t. 3, 1765). 邦訳、『哲学辞典』高橋安光訳、法政大学出版局、1988年も参照した。この論述においてヴォルテールは、イギリスの「スペクテイター」紙の411号から421号に連載されたアディソンの有名なイマジネーション論(1712年6-7月)について言及している(p.206、ただし名前の表記に誤りがある。邦訳p.502)。アディソンはそこでイマジネーションに二種類の喜びがあることを論じ、第一の喜びは視覚を通じて美的対象から直接的に得られ、第二の喜びは対象から得た観念を保持し、配列し直すことによって得られると論じている(Joseph Addison, Richard Steele et al., *The Spectator*, ed., Gregory Smith, Everymans Library, vol. 3, [1973], No. 411, p.277)。ヴォルテールによるイマジネーションの二区分は、このアディソンの影響を受けたものと考えることができよう。経験的に獲得された観念の複合的再現という機能をイマジネーションに認めるアディソンの考え方は、いうまでもなくイギリス経験論の伝統に基づくものである。

- (38) この影響関係に関しては、たとえば次の文献に指摘がある。*Dictionnaire des beaux arts d'Eugène Delacroix*, reconstitution et édition par Anne Larue, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1996, p.113n.; p.xxvii; George P. Mras, *Eugène*

Delacroix's Theory of Art (Princeton UP, 1966), p.78. ただし両研究ともその影響関係について十分な確証を示しているわけではない。

(39) E. Delacroix, *Journal, 1822 – 1863*, Plon, 1996, p.628 (25, Janvier, 1857).

(40) ドラクロワにとってのイマジネーションに超越的な意味合いがないことは、1854年4月28日の日記からも明らかだろう。ここでドラクロワは、記憶のはたらきが些細な事柄を消し去り主要なことだけを集約して再現するのと同様に、イマジネーションに基づく作品制作が不要な細部を省略して「理想化 (idealisation)」をおこなうと述べている (ibid., p.417)。つまりドラクロワにとってイマジネーションとは、描くべき対象を画家の意に即して取捨選択する能力にすぎないのである。

(41) ドラクロワとボードレールの両者のイマジネーション論の類似に注目した論考としては、Armand Moss, *Baudelaire et Delacroix*, A. G. Nizet, 1973, chap.8を挙げることができるが、その影響関係については十分な論述が為されていない。またこの論考 p.128 では、本稿注 25 で挙げた問題についても言及されているが、その影響関係に関しては論じられていない。

(42) ドラクロワは1856年4月6日の日記において、ボードレール訳のポーの短編集『異常な物語』の「脱自然 (hors ou extra-nature)」的な性質を認めたうえで、その不健全さを批判し、ポーのほうが健全な作家よりもイマジネーションが豊かなわけではないと述べている (Delacroix, *Journal, op.cit.*, pp.573-574)。またボードレールはこの短編集の序文「エドガー・ポー、その生涯と作品」のなかでポーとドラクロワとを同様の作家とみなしているのだが (本稿注 21 参照)、ドラクロワは同年5月30日の日記のなかでこの見解を否定している (ibid., p.582)。

(43) ポーとボードレールのそれぞれの見解の相違に関しては、前掲の拙稿「ポーとボードレールにおけるイマジネーション概念」第2節dを参照のこと。

(44) 筆触分割の技法の確立については色彩論の観点から論じられるのが一般的であろうが、精密な写実性よりも色面の視覚的効果を重視するという判断は、色

彩論からの要請だけでは生じないだろう。

- (45) 素材の新奇な結合に対する積極的な評価は、画像の寓意的意味やシンメトリーのない装飾的意匠に対する美意識を準備するとも考えられる。そのようなものとして日本の絵画や工芸が受容されたことに関しては、大島清次『ジャポニスムー印象派と浮世絵の周辺』講談社学術文庫、6節「エルネスト・シェノー」(pp.88-127) 参照。また必ずしも一般的な見解とはいえないが、アリ・ルナン の『北斎漫画』論は、ジャポニスムの一側面を理解するうえでも、あるいは19世紀末のボードレールやゴーッ理解について考察するうえでも興味深いものだろう。彼は北斎が日常世界の描写に優れていたことをも認めたうえで、次のように述べている。「北斎は夢を、幻影を、悪夢を描く。阿片はこの想起とは無関係である。我々は『漫画』のあちらこちらであまりにも異様な絵画に出くわすので、もし日本人の気質について知らなければ、それらを混乱したイマジネーションによる淡い記憶のせいにしてしまうことだろう。激しく動揺する脳髓に対して酩酊が啓示するあらゆるものが、毒気に刺激された瞳孔に対して紫煙が与えるあらゆるものが、あらゆる超自然的陶醉 (les extases surnaturelles) が、そしてクインシーやゴー、我々がボードレールが番人に指定されたあらゆる《人工楽園 (paradis artificiels)》が、狂的な渦巻となり、魅惑に満ち、恐怖を詰め込んで繰り広げられるのだ。英文学や仏文学の最も先進的な一派が自分たちだけ瞥見したと信ずる《彼岸》の夢やノスタルジックな夢幻の造形的実現が、極東の芸術家のもとに見出されるということは、注目すべきことではないだろうか。お尋ねしたいが、非現実の世界へ、いくなれば『ほのめかされた』世界へと同様の旅を推し進めたヨーロッパの芸術家はどのくらいいるのだろうか。」Ary Renan, "La 《Mangua》 de Hokusai", *Le Japon artistique; documents d'art et d'industrie*, reunis par Samuel Bing, Paris, 1889, n° 9, pp.110-111 (邦訳、『藝術の日本』翻訳・監修、大島清次、瀬木慎一、芳賀徹、池上忠治、美術公論社、昭和56年、pp.116-117も参照した。)