

ボードレーと丸亀美術館のコロー

— 「憂愁」 理念のさらなる理解のために

山田 兼士

香川県丸亀市の海辺にある中津万象園は、17世紀末に造営された、白砂青松の美しい日本庭園である。長く荒廃していたこの庭園を現在の姿に復元したのが故中根金作氏（大阪芸術大学前学長）であったことは、1999年5月、ここを初めて訪れた時に知った。その庭園の一画に位置する絵画館（以下「丸亀美術館」）が所蔵する一枚の肖像画からこの小論は出発する。その絵、カミーユ・コロー（1796-1874）の「考える若い女、あるいは瞑想」をまず挙げておこう（図版1）。色彩といい構図といい、コローの数多い作品の中でも傑作の部類に属すると思われるのだが、作者の没後早い時期に国外流出したこともあって、研究者の間でもあまり知られていない作品である。

コローの作品で一般によく知られているのは風景画だが、数少ないながら人物画も評価が高く、特に、晩年にひそかに描かれ死後に公表された作品群はドガやブラック、ピカソら多くの画家たちに啓示を与えたと言われている⁽¹⁾。最も有名なのは1868-70年頃に描かれた「真珠の女」（図版2、ルーヴル美術館蔵）と呼ばれる作品だが、この作品については例えばマドレーヌ・ウールの次のような評言がある。

この肖像画の大作は灰色のニュアンスの交響楽ともいべきものだ。X線を使って行なわれた研究のおかげで、初めモデルを写生してキャンバス上に描かれていた写実的な像を、画家がいかにして詩的なものに置き換えていったかを測り知ることができる⁽²⁾。

コローの人物画はしばしば「音楽」に喩えられ、また「詩的」と称されることも多い。このようなコロー評は比較的早い時期からのものであり、例えば同時代の批評家テオフィール・トレは、「1847年のサロン」の「風景画」の章で、

私には、コローのいくぶん神秘的な絵画は鑑賞者に対して、間接的に、また説明しがたい方法で、まるで音楽が芸術愛好家に与えるのと同じような作用を



図版1

及ぼすように思われる³⁾。

と述べ、ベートーヴェンの音楽を引き合いに出しながら音楽と絵画の比較を試みている。音楽や詩に比較されるコローの特徴とは、既に画家の生前から、その風景画について定着していた評価なのである。では、コローの人物画についてはどうか。風景画の場合と同じように音楽的あるいは詩的と呼びうるものであるとすれば、それはどのような根拠によるものなのか。本稿では、この画家の特徴とされる「音楽」および「詩」の概念が同時代の詩人シャルル・ボードレールの美術批評と深く関わっているのではないかと、この仮説を立て、その証明を丸亀美術館のコローに求めてみたいと考えている。その前提として、比較的最近までフランスではその所在が知られていなかった⁴⁾「丸亀のコロー」を紹介することが、まず第一の目的であるが、あわせて、コロー晩年の人物画に頻出する「瞑想」のポーズについても、いささか図像学的な考察を加えてみたいと思う。

*

まず、「考える若い女、あるいは瞑想」（以下「瞑想」）の制作時期についてだが、丸亀美術館のカタログにあるように、「真珠の女」よりやや早く 1866-68 年頃と考えるのが妥当だろう。というのも、だいたいこの頃コローは女性をモデルに肖像画を集中的に描いており、特に、



図版 2

「瞑想」と同様のポーズの女性像を多く残しているからである。いくつかの例を見てみよう。第一に、「中断された読書」と題されたシカゴ美術研究所蔵の作品（図版 3）、第二に、「ポエジー」と題されたケルンの作品（図版 4）、第三に、「手紙」と題されたニューヨーク・メトロポリタン美術館蔵の作品（図版 5）である。これらはいずれも制作年代が 1865-70 年頃と推定されている。また、ポーズは微妙に異なるものの、「詩」や「読書」や「手紙」を題名にしていることからわかるように、いずれも文学的あるいは内省的な主題をもっている。丸亀のコローもまた、これらの系譜に属する作品であり、画家晩年の人物内面に対する興味のあらわれと言えよう。



図版 3



図版 4



図版 5

いくぶん目を伏せて何かを思い詰めるかのような表情は、直ちに、デューラー以来の西洋絵画の伝統というべき「メランコリー」の主題に結びつくだろう。そもそも絵画芸術が物の色や形を——つまり外面描写を——旨とする以上、人物の内面を描き出すことは至難の業であることは間違いない。その困難を克服するために、様々な小道具を寓意的に用いたり、「文学的な」題名を考案したり、時には画家自身が自己解説を加えたりといった努力が必要になるわけだが、コローの場合、これらの肖像画に共通して言えるのは、あくまで内省的な表情と姿勢、それに（ケルンの作品についてはモノクロ版しか入手できなかったが）色彩の表現である。風景画についてよく指摘される銀灰色を主調とする叙情的な色使い、と云えばいいのだろうか。いくぶん輪郭を曖昧にして物思いに耽る姿が、暗色の背景によって強調されているのである。

「瞑想」もまた、これらの特徴をすべて兼ね備えていることから、1860年代後半の一連の「メランコリー」画の一つ、ただし後に述べるように一歩先に進んだ作品、と見てさしつかえないだろう。

これに対して、人物画の背景に室内風景を用いた一連の作品がある。オルセー美術館蔵の「アトリエ」（図版6、1865-66年）はその一つで、顎に手を置いて物思いに耽るポーズが、弾いてはいないマンドリン（奏でられない音楽、つまり塞いだ心の寓意）という小道具によっていっそう強調され、伝統的なメランコリーの典型を形作っている。



図版 6

興味深いのは女性の前に置かれたカンヴァスで、恐らくコロー自身の作と見られる風景画なのだが、女性の目は全くこの絵を見ていない。憂鬱に落ち込んだ精神には芸術でさえ（音楽も美術も）無意味との寓意だろうか。この作品もまた、1865年頃の制作であり、この時期のコローが「憂鬱」の図像にことさら拘っていたことを物語っている。

先ほどあげた三つの人物画がいずれもほとんど無地の背景で描かれているのとは異なり、また、「アトリエ」に描かれた寓意的な室内風景とも異なって、丸亀の「瞑想」には森の木立と空が描かれていて、その背景がいかにもコローらしい風景画の一部を成している。森の風景の中に人物をおく、というよりむしろ、人物の内面を背後の景色によって表現する、というのはコローが一時期好んで用いた方法である。面白いことに、日本にある「瞑想」を含むコローの三点の人物画はいずれもこの様式で描かれている。ブリヂストン美術館蔵の「森の中の若い女」

（図版7、1865年）は、おそらく「瞑想」と同じモデルを用いていると思われるが、メランコリーの影などどこにもないような健康な微笑を見せている。しかし、その背景に描かれた木立や草はこの人物の叙情的な内面を暗示しているかのようでもある。もう一つ、ひろしま美術館蔵の「花の輪を持つ野の女」（図版8）も同様に、コロー特有の叙情的な森の風景が人物の内面の喩として描かれている。これら三作品はいずれも、人物画と風景画の合体によるコロー特有の叙情表現と言えるだろう。



図版 7



図版 8

図版 9 (コペンハーゲン・ナイ・カルルスベルク美術館蔵) は、丸亀のコローよりかなり前に描かれたと推定 (1850-60 年頃) される作品である。題名が示すように、「憂鬱 (メランコリー)」を描いているのだが、「瞑想」との共通点と相違点はともに明らかだろう。右手を顎に置いて首をやや傾げ、左手はゆったりと下に伸ばしている。どちらも物思いに耽るポーズであり、伝統的な「メランコリー」の図像を踏まえていると言える。

しかし、これら二作品を並べて見た場合、そうした共通点があるからこそ、相違点もまたいっそう明らかだ。まず、目の表情が、「憂鬱」では虚ろに見開かれているのに対して「瞑想」では陰影を濃くつけてより内省的に描かれている。次に、背景の描き方の違いが際立っている。「憂鬱」ではほぼ無地の背景がこの人物の空虚、孤独、曖昧な不安、といった内面を表している⁽⁵⁾のに対して、「瞑想」の背景を成す森の木立と半円形の空は、そのままこの人物の内面の風景のように感じられる。先にも触れたように叙情的で神秘的な森の情景が「瞑想」されているのであって、これは単なる「憂鬱」の描写ではない。「考える若い女」というもう一つのタイトルが示すように、ある積極的な意志を感じさせさえするのである。それらの要素をすべて要約しているのが、題名に示された「憂鬱」と「瞑想」の相違ではないだろうか。つまり、無意志的な感情の表現である「憂鬱」に対して、「瞑想」ではより意志的な精神の表現が試みられているのである。

丸亀美術館のカタログの解説は、この作品「瞑想」の特質をみごとに要約している。残念ながら筆者の名がど



図版 9

こにも見当たらない⁽⁶⁾のだが、非常に重要な指摘がなされていて、本稿執筆の動機ともなった文章なので、ここに引用しておくことにする。

(……) 例えば、深い思索に沈む頭部の形。髪の毛の生え際が区切る額の輪郭、無造作な髪、その髪を束ねている布の形と色、目鼻立ちが形づくる明暗。顔面と、それにつながる頸筋から胸への露にされた肌の部分の歯切れのいい形。それらの形を、逆に上へすくい上げるようにして、丸窓のように大きく開かれた背景の空の部分。その形がまた、膝の上にくり広げられた赤い布のつくる形と、双曲線が対応するように、相互に対称形をなして、それがさらに膝の形に反復されている。そういったもろもろの形や位置、明暗、色彩、線の方向、屈曲・緩急・強弱のリズムまでが緻密に計算しつくされている。言うまでもなく、そういった形や線や色彩のリズムやメロディーやハーモニーも、帰するところはこの絵の「瞑想する若い女」のテーマにすべて集約されて行く。この絵の造型的な営みのすべてが、結局は「瞑想」という精神的な状態の表現に役立てられているのである。

作品の構成と図像とその意味付けが過不足なく要約された見事な解説である。本稿でこれまでに採り上げてきたコローの一連の人物画の中でも、とりわけ「瞑想」が優れた作品であることが納得できるだろう。だが、それにしても、という疑問が新たに湧くこともまた事実なのだ。その疑問とは、画家が晩年にこのような同類の主題を繰り返し執拗に試みたのが如何なる理由によるものなのか、ということである。丸亀美術館の「解説」はこの点について次のように述べている。

(…) その直接の因果関係を特定することは困難である。レンブラントや、特に身近なドーミエとの関連を一応は予測させもするのだが、基本的にはしかし、人物画と限らず、風景画もふくめたコローの全作品に共通する精神的世界である、と断言するのはいいだろう。

たしかに、「直接の因果関係を特定すること」は困難どころか不可能でさえあるだろう。だが、いくつか想定される理由のうち一つ、それも重要な一つについて仮説を立てることはできる。ただしレンブラントやドーミエといった画家からの影響ではなく、同時代の詩人シャルル・ボードレール（1821-67）の美術批評との「因果関係」についての仮説である。ここで筆者が考えたいのは、ボードレールの詩学がジャンルを越えて晩年の画家に与えたかもしれない「影響」の可能性のことである。

ボードレールによるコロエ論を話題にする場合、「1845年のサロン」に記された「出来たfait作品」と「仕上がったfini作品」という概念がしばしば注目されてきた。例えば阿部良雄は、コロエの作品の「仕上げ」のまずさをあげつらうアカデミックな批評に対するボードレールの異議申し立て——よく「出来て」いても「仕上がって」いない作品というのがあり、その逆もあるという主張——に言及し、「印象主義を予告しているとまで言わなくとも」とことわりつつ、コロエの現代性を見出したボードレールの鑑識眼を評価している⁷⁾。更に阿部氏は、コロエ晩年の自己評価について、次のような卓見を記している。

ところがコロエ自身は、それでは「出来た」絵ではないと頑固に信じていたのであって、1869年になお、「自分は感情はある」が「制作の面で欠けるところがある」とか、「自分に欠けている面を補うように最大の努力を払わなければならない」などと言い続けていたはどなのだ。にも拘らずコロエが次第に仕上がってはいないが出来ている絵を世に多く送り出すようになるのは、注文が増したがゆえの多作、濫作のなせる業であると同時に、公衆の見方が変わっていったことにもよるのではないだろうか。もしもボードレールなり誰なり批評家の発言が実際の制作に影響を及ぼして、後から見れば先駆者的と言える役割を演じることがあり得たとして、その影響は必ずしも芸術

家に直接及ぼされたとは限らず、公衆の嗜好に働きかけることによって間接的に作用が及ぶという場合を、仮定することができる⁸⁾。

阿部氏が示唆しているのは、たとえ「間接的」にせよボードレールの主張がコロエ晩年の制作活動に影響を及ぼしたとは考えられないだろうか、ということである。ここで「1869年」というのが、今我々が話題にしている一連の人物画の制作時期とほぼ前後していることは注目に値する。晩年のコロエが自分より年少の詩人美術批評家の死（1867年）を知ってあらためて昔の「サロン評」を、特に自分の作品が論じられている部分を読み返した、という可能性も十分に考えられるのだ。

ボードレールの批評がコロエの実作に何らかのかたちで影響を及ぼした、という仮説を検討するために、しばらくボードレールのサロン評に目を向けてみたい。先に挙げた「1845年のサロン」に続き「1846年のサロン」にもまた、コロエの風景画を論じた一節が見られる。

コロエ氏は色彩派というよりはむしろ諧調派だ。それに彼の構図はいつも術学性を脱して、色彩の単純さそのものによって魅惑的な一面をもっている。彼のほとんどすべての作品には統一性という独特の天賦が見られるが、これは記憶の必須条件の一つなのだ⁹⁾。

コロエの風景画の特徴は色彩の「諧調」および「単純さ」にある、という指摘だが、こうした指摘そのものには、コロエ晩年の作品に、少なくとも人物画につながっていくような要素は見られない。ただ、ここで示されている「統一性」という概念には留意しておく必要があるだろう。風景画にせよ人物画にせよ、単純にして堅固な構成こそ、この画家の終生変らぬ特徴であったからだ。1845年と1846年のコロエ評が比較的無難な論評に終始していたのに対し、「1859年のサロン」ではかなり踏み込んだポレミックな批評が繰り広げられることになる。ボードレールとしては、既に永年の懸案だった詩集『悪の華』（1857年）の刊行も終り、裁判による損失

が(心身ともに)決して軽くなかったものの第二版刊行に向けてようやく気を取り直して創作活動が再び活発になってきた頃の仕事である。ボードレールはこのサロン評の中で、コローの色彩表現の諧調を称賛する、という年来の主張を繰り返すとともに、その「構築」についてさらに一步踏み込んだ批評を試みている。

その上、彼は構築についての深い感覚を保持していて、それぞれの細部が全体の中でもつ相応の価値を観察し、さらに、一枚の風景画の構成を人体の構造になぞらえることが許されるなら、骨をどこに配置しそれにどのような規模を与えるべきかを常に心得ている、ごく少数の一人、おそらくただ一人の人物なのです⁽¹⁰⁾。(傍点引用者)

ボードレールはここで、先に「1846年のサロン」で指摘したコローの「統一性」という概念が、色彩についてだけでなく、画面全体の構図や構築といったコンポジションについても当てはまることを主張している。特に興味深いのは、コローの風景画を「人体の構造になぞらえる」、という新たな観点を導入していることである。

ボードレールの肖像画論については後述するが、ここではまず、おそらくコローの肖像画を一度も見たことのなかったボードレールが、肖像画についてこそ発揮されるはずのコローの独創性をいち早く見抜いていた、という仮説を提示しておきたい。それにまた、コローの方でも、何らかの経緯で風景画の技法の肖像画への応用、といった新境地の可能性を(たとえ間接的にせよ)ボードレールから示唆されたのではないか、との推測も記しておきたい。実際、このサロン評の翌年頃、コローは一連の肖像画を描き始めているのだから、「1859年のサロン」を、とりわけ彼自身に言及された部分をコローが意識的に読み込んでいた可能性は十分に考えられるのだ。

ところで、風景と人体とのアナロジーという点に関しては、ボードレール自身がその詩作品の中で様々な実践を試みていることに注目しなければならない。まず、

『悪の華』の中でも特によく知られる「旅への誘い」において、

思う存分愛し合い、
愛し合って死んでもいい、
きみによく似たその国でなら！

という一節は「きみ=その国」のアナロジーをはっきりと描いているし、そのアナロジーはまた、続く

潤んだ太陽が
曇り空に輝いては
わたしの精神を魅惑する、
それは実に不思議にも、
きみの眼が心ならずも、
涙を透かして輝くの似ている。

という一節で、「きみの眼=潤んだ太陽」という細部の照応によっていっそうリアルに描写されている。後に『悪の華』第二版(1861年)に新たに設けられる章が「パリ情景 Tableaux parisiens」と名付けられるように、また、その巻頭の詩が「風景 Paysage」と題されていることから明らかなように、ボードレール自身もまた、自らの詩作品を風景画になぞらえ、時には人体と風景のアナロジーを彼自身の詩学上の要として用いていたのである。このような例は『悪の華』の中には数えきれないほどあるのだが、その代表といえば、詩篇「語らい」冒頭の、

あなたは秋の美しい空、明るくて薔薇色の！

という一行につきるだろう。何の保留もいっさいない「あなた=秋の美しい空」というアナロジーが、まるで一枚の風景画のような恋人のイメージを一瞬に打ち立てるのだ。このような人体と風景の合体あるいは照応 *correspondance*こそが『悪の華』の詩学の要であり、だからこそ人物画と風景画の合体あるいは照応を期待する彼の美術批評がことさら重要視

されるのである。この観点からも、日本にあるコロアの3点の肖像画（図版 1、7、8）は再評価されるべきだろう。

ボードレーがコロアを論じた批評というのは、当然ながらすべて風景画論に集中している。だが、直接コロアを論じたのではないにせよ、肖像画についての論評もボードレーはしばしば試みている。次に、ボードレーの肖像画論に目を向けることによって、晩年のコロアとの関連を探っていくことにする。

ボードレーの肖像画論について、まず注目されるのは、「1846年のサロン」の中で明確な二分法による肖像画の分類を試みた一節である。そこでボードレーは最初に「肖像画を理解するための二つの方法」を「歴史 *histoire* と小説 *roman*」である、と定義した上で、「歴史派の首領」であるダヴィッドとアングルに言及し、さらに「第二の方法」について次のように述べている。

第二の方法、すなわち色彩家たちに特有の方法は、肖像画を一枚の風景画にすること、装飾物をそなえ、空間と夢に満ちた一篇の詩にすることである。ここでは芸術は、より野心的であるがゆえにいつそう困難になる。一つの顔を暑い大気の柔かな霧に浸したり、あるいは薄明の深みの中から現出させたりできなければならない。ここでは想像力がより大きな部分を占めるのであり、それでいて、しばしば小説が歴史より真実であり得るのと同じように、素描家の鉛筆より色彩家の豊かで自在な筆によってモデルがいつそう明確に表される、ということも起るのだ⁽¹⁾。

ここでボードレーは明らかに、素描派＝歴史派に対する色彩派＝小説派の優位を主張しているわけだが、その根拠が想像力の多寡に置かれていることは注目に値する。より多くの想像力に支えられてこそ一枚の肖像画は「一篇の詩」になる、というのである。「風景画」と「小説」と「詩」をいささ

か強引に結び付けているところが気になるといえばいえるのだが、我々としては、ボードレーがそうまでして表現したかった肖像画の理想、といったものに注目すべきだろう。

ボードレーは、ここで「小説派の首領」として三人の外国の画家、レンブラント、レノルズ、ローレンスを挙げているだけだが、肖像画という素描派絶対優位のジャンルにおいて色彩派のフランス画家の登場を期待する気持ちがこうした叙述に結びついたと考えられる。少なくとも、後世の我々の目からすれば、ここでボードレーが主張している理想的な肖像画家の条件にぴったり合いそうな者として、コロアの名を加えることができるだろう。というのも、ここで述べられている諸条件とは、まさにボードレーによるコロアの「風景画」評のままの繰り返しと読まれるからである。すでに「1845年のサロン」の中の風景画の章において、ボードレーは「色彩家」としてのコロアを評価していたし、それに何よりも、「空間と夢に満ちた一篇の詩」とはコロアの風景画そのものの形容にほかならない。「小説派」の方法とは「肖像画」をあたかも「風景画」のように描くことである、という主張は、卓越した風景画家による理想的な肖像画の登場を待望する声のように聞こえるのである。この主張はまた、先に引用した「1859年のサロン」で述べられていた「人体の構造になぞらえる」ことができるコロアの風景画、という観点とも重なることによって、風景画と肖像画との照応をいつそう明確にしていると言えるだろう。

「1859年のサロン」にもまた、肖像画を論じた章があり、そこでもボードレーは留意すべき重要な発言を行っている。

肖像画、外見上かくも慎ましいこのジャンルは、膨大な知性を必要としています。そこでは芸術家の服従が大きいことは間違いありませんが、洞察力もそれと同等でなければなりません。私は一点の優れた肖像画を見る時、芸術家のあらゆる努力を見抜くのですが、

芸術家は、まず見えているものを見なければならず、また隠れているものを見抜かなければならないのでした⁽¹²⁾。

「見えているもの」は顔の輪郭や骨格、顔色、目鼻立ちといった外見のこと、「隠れているもの」とはモデルとなっている人物の性格や能力、気質、精神性といった内面のことだろう。肖像画家は外面を観察するとともに内面をも洞察しなければならない、ということだ。それもその人物の経歴や職業、社会的地位といった「歴史」的内面ではなく、感情や知性、精神性といった「小説」的あるいは「詩」的な意味での内面を、である。

ここで思い浮かぶのは、ボードレーが散文詩「窓」(1863年)で企てたロマネスクな散文詩の可能性のことである。この散文詩の中で、詩人は蝋燭の光に照らされた窓に垣間見える一人の人物の人生を洞察する。「この暗い、あるいは明るい穴の中で、人生が生き、人生が夢み、人生が苦しんでいる」という断言に続いて、詩人は次のように洞察する。

いくつもの屋根の波の彼方に私は見る、既にしわのある、貧しい中年女性が、いつも何かに身をかがめて、決して外に出ることもないのを。その顔から、その衣服から、その身振りから、ごくわずかなことから、私はこの女性の物語を、というかむしろその伝説を作り上げたのだが、時折私は涙を流しつつ、それを自分に語って聞かせるのである。

目に見えるほんのわずかな情報からその人物の「物語」を、あるいは「伝説」を作り上げる能力というのは、優れた「小説派」の肖像画家が「隠れているものを見抜」いて描き出す能力と同じ種類のものだろう。散文詩「窓」そのものは「物語」の内容に触れることはなく、いわばロマネスク宣言のみで終わってしまう⁽¹³⁾のだが、他の散文詩、例えば「天職」や「情婦たちの肖像」や「マドモワゼル・ビストゥリ」⁽¹⁴⁾などでは簡潔ながら人物のキャラクターが活写され、ロマネスクな散文詩がたしかに成立しているのである。そのような散文詩の試み——ボードレー自身の言葉によれば「詩的散文の軌

跡」⁽¹⁵⁾——とは、「外見上かくも慎ましい」ものでありながら「膨大な知性を必要」とする、という意味で、ボードレーが言うところの「一篇の詩」のような肖像画の理想とみごとに一致するのではないだろうか。補足するなら、『悪の華』第二版第2章の「パリ情景」詩篇群が「風景画」とのアナロジーで読まれるのに対して、『パリの憂愁』には「肖像画」とのアナロジーを成す作品（「寡婦」「天職」「窓」「情婦たちの肖像」等）が多く見られることに気づく。このことは、晩年におけるボードレーの興味の重点が風景画から肖像画へと移り変わったことを示しているのではないだろうか。

もう一度「1859年のサロン」の肖像画論に戻って、ボードレーが理想とした肖像画についてさらに考察してみよう。

「1846年のサロン」でボードレーが「小説派」の肖像画家の代表としていたレノルズに再び触れているくだりを引用する。

レノルズとジュールはロマネスクな要素を付け加えましたが、それは常に、描かれた人物の本性と調和していました。例えば、雷雨のきそうな荒れ模様
の空、軽やかで空気のような背景、詩的な家具、ぐったりした姿勢、大胆な態度、等々…です。それは危険な方法ですが、断罪されるべきではなく、ただ残念なことに天才を必要とするのです⁽¹⁶⁾。

危険ではあるが「人物の本性と調和して」さえいれば有効なこれらの様々な装飾は、天才にだけ許される「ロマネスクな要素」なのである。このような企ての宣言こそ、まさに天才的な詩人にのみ可能なロマネスクな散文詩——「詩的散文の軌跡」——の喩であるとともに、1860年代に始まるカミーユ・コロの詩的肖像画への（本人もそれと気づかぬままの）プロローグとも読まれるのではないだろうか。詩人が「優れた肖像画は私にはいつも、ドラマ化された伝記のように、あるいはむしろ、いかなる人間にも固有の生来のドラマのように思われます」⁽¹⁷⁾と断言するとき、宣告されているのは詩と絵画の両方におけるロマネスクな表現の可能性なのだ。

カミーユ・コロの晩年の肖像画について、とりわけ丸亀美術館蔵の「考える若い女、あるいは瞑想」を念頭において、ボードレール詩学との関連を探ってきたわけだが、最後に、「瞑想」の独自の価値をボードレール詩学の中心理念である「憂愁」に結び付けて考えてみたい。

これまでに幾度となく引用してきた一節とその解説の繰り返しになってしまうのだが⁽¹⁸⁾、論述の必要上やはりボードレールの1857年12月30日付書簡を引用しなければならない。

もちろん、自分に対する不満はたくさんあります。こんな状態にはまったく驚き傷ついています。(… …)しかし私が感じているのは、激しい落胆、耐え難い孤立感、漠然とした不幸への絶えざる恐れ、自分の力についての完全な不信、欲望の全面的欠如、何らかの楽しみを見出すことの不可能性です。(… …)私は絶えず自問します。これが何になる？それが何になる？これこそまさに憂愁の精神です⁽¹⁹⁾。

落胆、孤立感、恐れ、不信感、欠如感、不可能性、といった諸々のマイナス感情が、そのまま「憂愁 spleen」と呼ばれるわけではない。それは未だ「憂鬱 mélancolie」と呼ばれるべき感情である。これらの諸感情の総和に苦しみ傷つきながらもあくまで自問し続ける精神——「これが何になる？それが何になる？」——こそが、「まさに憂愁の精神」なのである。したがって、「憂愁」とはまず何よりも、意志的な精神の在り方を示す語であり、感情の状態を示す「憂鬱」とは一線を画す概念ととらえなければならない。一言でいってそれは、感情ではなく理念の謂なのである。

理念としての「憂愁」が作品に表現される場合、多くは多様なイメージを伴う複雑な構造に支えられることになる。その結果、『悪の華』においても『パリの憂愁』においても、「憂愁」という語が詩の中に用いられることは一度もない。『悪の華』では、まず章題として（「憂愁と理想」）、次に詩篇の題名として（「憂愁」と題された4篇）用いられているだ

けであり、詩語としては一度もあらわれていない。これと逆に、「憂鬱」の方はしばしば詩語として用いられ、題名には一度もあらわれていない。散文詩の場合も、詩集総題の原案に「パリの憂愁」がしばしば用いられているが、詩語としては一度もあらわれていないのである。これらの事実はすべて、「憂愁」という理念の多様性と観念性についての傍証となるだろう。

ボードレールの「憂愁の精神」が最もわかりやすい形で示されているのは、『パリの憂愁』前半部の各作品の末尾部分の表出法においてである。いくつかの例を挙げてみよう。

私はといえば、このとてつもない馬鹿に対して突然計り知れぬほどの怒りをおぼえたが、この男こそフランスのすべての精神を一身に集めた者のように思われたのだった。（「剽軽者」）

そしてしばらくの間、私はこの不可思議を理解しようと思い詰めた。（「それぞれがキマイラを」）

そして彼女は、物思いに沈み、夢に耽りながら、独りで、相変わらず独りで、歩いて帰っていったらう。（「寡婦たち」）

そして、そこから家路につきながらも、その光景にとりつかれて、私は突然の苦痛を分析しようとして、独りつぶやいた。（「年老いた大道芸人」）

これらの例に見られるように、散文詩集前半部の多くの作品（1861-62年頃）が自問する精神の姿勢によってしめくくられている。このような問いかけ、あくまで執拗な異議申し立てこそが、ボードレールの「憂愁の詩学」なのである。だから詩人が晩年にすべての創造力を注入した散文詩集に『パリの憂愁』の題を与えたということは、決して空虚や虚無ではない（それどころではない）切実な探究こそが詩人の使命でありかつ宿命であることの深い認識によるものなのだ。

ここでもう一度、コロの二つの肖像画を凝視し直してみ

よう。図版9の「憂鬱」と図版1の「瞑想」である。おそらく1850-60年頃描かれたと推定される「憂鬱」では力なく垂れた左手が人物の物憂げな心を表わしているのに対し、1866-68年頃の「瞑想」では左手が軽く握られて静かな中にも強い意志を感じさせている。さらにこの左手から肩にかけての線は木の枝と葉の曲線へとつながり、また半円形の弧と交わることで鋭い構図を作り上げている。ほかにも、既に記した目の表情の相違と背景の相違が両作品の主題を大きく隔てていることがわかる。虚無に沈む無意志的な人物のけだるさを描いた「憂鬱」から静穏な叙情に潜む強靱な意志を描いた「瞑想」までの間には、なんからの形でボードレールの「憂愁の詩学」が介在していた、という仮説をもう一度繰り返しておきたい。

ボードレールが1861年になって発表した韻文詩「瞑想 Recueillement」は、コローの「瞑想 Méditation」と非常に似た叙情を歌っている。まるでコローの絵をボードレールが見て描いたかのような（実際にはありえないことなのだが）その詩の冒頭を引用しておこう。

おとなしくするんだ、私の〈苦悩〉よ、もっと落ち着くんだ。

おまえは〈夕べ〉を求めていた。それが降りてくる。ほら、そこに。

薄暗い大気が街を包むんだ、

ある者には平穏を、ある者には不安をもたらすために。

苦悩を苦悩として直視しつつ自らを宥め和らげようという意志が、「夕べ」と「薄暗い大気」といういかにもボードレール的な情景の中で静かに歌われている。彼自身が美術批評の中で理想としてきた絵画の、詩における実践、特に、先に引用した「1846年のサロン」の肖像画論で「一つの顔を暑い大気の柔かな靄に浸したり、あるいは薄明の深みの中から現出させたりできなければならない」と宣言した理想的な肖像画、「空間と夢想に満ちた一篇の詩」としての色彩派＝小説派の肖像画の、時を隔てた実践がこの詩篇だとは言えないだろう

か。詩「瞑想」は次のような呼びかけでしめくくられている。

(…) ごらん、過ぎた〈年月〉が傾くのを、
天のバルコニーの上で、古ぼけた衣装を纏うのを、
ごらん、水底から〈後悔〉が浮かび出る、ほほ笑みながら、

ごらん、瀕死の〈太陽〉が橋のアーチの下に眠りこむのを、

そして、〈東方〉に裾をひく長い屍衣さながら、
お聞き、ねえ、お聞き、優しい〈夜〉が歩く音を。

擬人化された（人体になぞらえられた）いくつもの抽象名詞がそっと身を寄せ合うように空間に配置され、穏やかな夕暮れの景色が詩人の内面を等身大で映し出し、そこに詩人の「憂愁」が静謐な叙情を伴って描き出されている。

この詩と、コローの最後の作品となった1874年の肖像画「青衣の婦人」（図版10、ルーヴル美術館蔵）の間には、密かな照応が感じられはしないだろうか。フェルメールを思わせる衣装の深い青と背景の黄昏めいた暖色の光との穏やかなコントラスト、雅で慎ましい瞑想の姿勢、物憂げで深い目の表情と優美な肘から首への曲線。要するに、「憂愁の詩学」の顕現とも言うべき肖像画なのである。ボードレールとコローのそれぞれ晩年の作品が、ジャンルを越えて同じ憂愁の音楽を奏でている、といういささか主観的な解釈を付して本稿を終えることにする。



図版10

注:

- (1) ジャン・レーマリー「コロアの風景」門田邦子訳、嘉門安雄監修、求龍堂、1998年、19-21頁。
- (2) マドレーヌ・ウール『コロア』BBS ギャラリー世界の巨匠、田中淳一訳、1992年、美術出版社、34頁。
- (3) *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 avec une préface par W. Bürger*, Librairie internationale, 1868. なお、絵画を音楽に喩えるのはボードレールの美術批評のいわば常套手段であるのだが、これはボードレールの独創というわけではなく、既に19世紀前半のフランス美術批評界でかなり一般的な傾向だったようだ。テオフィール・トレ (1807-69) もその先駆的批評家であったことを、馬淵明子氏が指摘している。(『美のヤヌス [テオフィール・トレと19世紀美術批評]』、スカイトア、1992年)
- (4) 丸亀美術館のカタログには、次のように記されている。「なおこの作品は、ロボー編のカタログの補遺を発表して著名なピエール・ディエテルルの手で、最近発掘紹介されたものである。ディエテルルは、ロボーがカタログ作成中、この絵に接する機会を持たなかったと指摘し、さらにこの絵が、完成時弟子を始め、コロア周辺の多くの人たちに絶賛されていた事実も、併せて紹介している。」
- (5) ジャン・セルツは、作品「憂鬱」を「夢、郷愁、それに名付けようのない悲しみが宿るこれらすべての表情を統合するかのような作品 celui qui semble synthétiser toutes ces figures où habitent le rêve, la nostalgie et une indéfinissable tristesse.」と呼んでいる。(Jean SELZ: *CAMILLE COROT*, ACR Edition, 1988, Paris)
- (6) このカタログには大島清次氏の署名による「中津万象園とバルビゾン派」と題する解説が収録されており、「あとがき」には「編集委員会」と記されているのだが、編集委員の名はどこにも記されていない。
- (7) 阿部良雄『群衆の中の芸術家』中央公論社、1975年、32-34頁。
- (8) 同上、34-35頁。
- (9) *Euvres complètes de Baudelaire*, Pléiade, Gallimard, Vol. 2, 1976, p. 482.
- (10) Ibid. p. 663.
- (11) Ibid. p. 464.
- (12) Ibid. p. 655.
- (13) 拙著『ボードレール《パリの憂愁》論』(砂子屋書房、1991年) 283-285頁参照。
- (14) 拙論「散文詩のポリフォニー——ボードレール分身の術」(『芸術』14号、大阪芸術大学、1991年) および「ボードレールからコクトーへ——鏡像/彫像/映像の詩学をめぐる一考察」(『河南論集』2号、大阪芸術大学文芸学科研究室、1995年) 参照。

- (15) 散文詩集『パリの憂愁』に付せられた序文「アルセーヌ・ウーサーに」より
- (16) 注(9)と同じ。p. 655.
- (17) 同上、p. 655.
- (18) 注(13)の拙著、238-264ページ参照。
- (19) Baudelaire: *Correspondance*, Pléiade, Gallimard, vol. 1, 1973, p. 437-438.

付記: ボードレールのテキストは「注」に記した以外にもすべてプレイヤッド版『全集』(*Euvres complètes de Baudelaire*, Pléiade, Gallimard, 2vols., 1975-76) および『書簡集』(Baudelaire: *Correspondance*, Pléiade, Gallimard, 2 vols., 1973) を用い、引用はすべて拙訳によったが、阿部良雄訳『ボードレール全集』(筑摩書房、全6巻、1983-93)を随時参照した。なお、本研究は「塚本学院研究補助費」によるものである。

[Résumé]

Baudelaire et Corot du musée Marugamé

—pour comprendre mieux l'esprit de spleen

Kenji YAMADA

Le musée Marugamé (Kagawa-préfecture) conserve un portrait de Camille Corot intitulé “Jeune femme pensive ou La méditation”, un de ses chefs-d'œuvre vers sa fin de la vie (peut-être 1866-68), qui est peu connu des historiens de l'art, parce qu'il a été écopulé bientôt après la mort de Corot. Les portraits de femme que Corot a peint dans ses dernières années ont souvent un sujet intérieur et littéraire, par exemple “poésie”, “lecture”, “lettre”, etc. Tous ces portraits sont influencés par l'iconographie traditionnelle de la “mélancolie”.

Or, Corot a déjà peint un portrait intitulé “La Mélancolie”, (au musée Ny Carlsberg, Copenhague) vers 1850-60. Quand on le compare à “La méditation”, on trouve quelques différences intéressantes: les yeux vagues et les yeux pensifs, le néant du fond et le bois du fond, le bras faible et le bras fort, etc. “La mélancolie” représente un sentiment inconscient et vague, tandis que “La méditation” un esprit conscient et volontaire. On peut nommer celui-ci *l'esprit de spleen*, selon les mots de Baudelaire.

Baudelaire compare, dans “Salon de 1859”, “la composition d'un paysage à la structure humaine”, tandis qu'il dit, dans “Salon de 1846”, que l'idéal du portrait est “un poème avec ses accessoires, plein d'espace et de rêverie”, qui ressemble tout à fait aux paysages de Corot. Baudelaire y indique la *poétique de correspondance* du paysage et du personnage. On peut affirmer que Baudelaire a espéré que Corot peindrait des portraits idéals.