

序

日仏会館ではボードレール生誕二百年にあたる二〇二一年、「ボードレール、詩と芸術」と題する二日間の国際シンポジウムを企画した。「芸術照応の魅惑」と名づけられた「日仏シンポジウム」の一環で、二〇一五年による「異貌のパリ 1919-1939——シュルレアリスム、黒人芸術、大衆文化」、一七年には三浦信孝氏のイニシアティブと塚本昌則氏の協力による「ヴァレリーにおける詩と芸術」が続き、コロナ下の二一年には吉川一義氏を学術責任者として「ブルーストと芸術」がオンライン形式で開催された。それらはともに盛況で充実した催しとなり、最初の試みを除き、その成果が書籍の形にまとめられている¹⁾。同シリーズ五回目にあたる今回より、シンポジウム論集が「日仏会館ライブラリー」*« Bibliothèque de la Maison Franco-japonaise »*として水声社よりシリーズ化されることになった。

シンポジウムに向けて、二〇一九年より鈴木啓二、海老根龍介、畠山達の三氏と筆者とで数度の会合をもち、構想を固め、発表者の陣容もほぼ固まっていた。しかし翌二〇年春に始まった新型コロナウイルス感染症の世界

的拡大の影響を受け、二〇二一年五月の開催を一年延期せざるをえなくなった。一年後の二二年六月に至っても、感染状況は収まる気配がなく、出入国手続きが煩雑で来訪者の自由行動もままならない事態が続いた。そのため、時差を考慮し各人の発表時間を短縮したうえで、会館ホールに参集した発表者と国内外の各地からオンラインで参加する発表者とを結ぶ「ハイブリッド形式」が採られることとなった（六月十八、十九日）。こうした状況下で、海外からの招聘者の大半が来日を断念した。直前に体調を崩した来日予定者もあり、結局来日が叶ったのはアントワヌ・コンパニオン氏一人だった。

シンポジウムの効用は、発表の前身もさながら、休憩時間中の情報交換や雑談から思わぬ触発が生まれる点にある。オンラインではそうした余白はあらかじめ捨象されている。当日はハイブリッド形式に付き物の技術的アクシデントも少なからず発生した。それでも、どの発表者も限られた持ち時間のなかに論点を凝縮し、ボードレール研究の膨大な蓄積を踏まえつつ、それぞれ独自の切り口から新たな地平を切り拓いてみせた。オンライン上の視聴者は、両日ともに三百数十名から四百余名を数えた。フランス、イタリア、アメリカ、中国など八つの外国からも延べ数十名の視聴があった。その意味では、充実した内容を、従来の開催形式よりもはるかに多くの聴衆に届けられたといえる。また、シンポジウムに二週間ほど先立って、鈴木啓二、野平一郎両氏の企画・解説によるボードレール・コンサートが会館ホールで開催され（六月二日）、シンポジウムに華を添えた。ここではボードレールが聴いたはずのヴェーバーやヴァーグナーの器楽、彼も口ずさんだはずの友人ピエール・デュボンのシャンソンに加えて、ボードレールの詩に基づく歌曲が、第一線で活躍する音楽家たちによって披露された。

精神性の反映としての芸術

ボードレールは定型韻文の伝統を担いながらも近現代詩の起点に立つ詩人であり、近代芸術批評の起点に位

置する批評家でもある。「ボードレール 詩と芸術」というタイトルのもと、私たちが新たな光を当てようと試みたのは、一方ではボードレールにおける詩と批評の交差、詩人と批評家の協働のありさまであり、他方では彼が感知する芸術諸ジャンル間の照応^{コレスポンダンス}である。ボードレールこそは「芸術照応の魅惑」と銘打たれた日仏会館の「日仏シンポジウム」シリーズにふさわしい作家であり、彼における詩と芸術批評の関係、芸術諸ジャンル間の共鳴を考えることは、近代詩、近代批評の基本的な方向づけをめぐる認識を深めることに通じる。

ボードレールの詩の絵画作品からの発想を扱った先駆的研究で、第二次世界大戦中に執筆され、著者の戦死後に刊行されたジャン・プレヴォー『ボードレール』(一九五三／一九六四年)から、ボードレールの美術批評に通底する記憶の問題をポーヤド・クインシーをめぐる文芸批評をも射程に入れて論じたジュネーヴ大学出身の気鋭の研究者ジュリアン・ザネッタの『ボードレール、記憶と芸術』(二〇一九年)に至るまで、ボードレールにおける詩人と批評家、文学と芸術の相関性を扱った研究は数多い。また、今回のシンポジウムの発表者で本書の執筆者の一人でもあるアンリ・セツピの編集で二〇二一年に刊行されたほとんど全集版ともいえるボードレール選集『ボードレール イメージへの情熱』⁴は、まさに画家と詩人が想像力の圏域を共有するというボードレールの確信を編集基盤に据えている。わが国でも個人訳『ボードレール全集』(全六巻、筑摩書房、一九八三―一九三一年)を実現した阿部良雄の数多くの仕事は、詩作品、文芸評論、美術評論を綿密に交差させながらボードレールの多面性の入り組みを解き明かそうとするものである。

実際、ボードレールの芸術観の根底には、絵画にせよ、詩にせよ、あらゆる芸術は一個の精神性の反映、作者の主観の炉床から発される光であるという考えがあり、画家も詩人も作品を通じてその精神性、内面性を感知させなければならないという要請がある。それは彼の批評の出発点である『一八四五年のサロン』末尾の留保に早くも明確に見てとれる——「だれもが技術的にはますます上手に描くようになっていく」⁵「……」しかし創意も、着想も、気質も、以前より増したわけではなく」(II, 407)。同じ考えは『一八四六年のサロン』におけるロマン主

義の定義をめぐるでも表明される——「ある者たちは主題の選択にしか傾注しなかった、主題にふさわしい気質を持つていなかったのだ。」「……」ロマン主義とはまさしく、主題の選択のなかでも正確な真実のなかでもなく、感じ方のなかにこそある」(II, 420)。彼が担当した最後の官展評である『一八五九年のサロン』でも、想像力豊かな芸術家に「私は物たちを私の精神で照らし出し、その反映を他の精神たちのうえに投影したいのです」(III, 627)と言わしめ、風景画を批評するくだりで「かりに、われわれが風景と呼ぶ、木、山、水、家のなながしかの集まりが美しいとすると、それはそれ自体によって美しいのではなく、私によって、私のおかげで、私がそこに付与する観念や感情によって美しいのです」(II, 660)と説く。

このような徹底した主観主義において、創作原理と批評原理とがボードレールのなかで重なり合う。画家が形態を内面化し現実を精神化することを要請されるとすれば、批評家の任務はひとえに絵画に表象された形態や現実が纏っている内面性、精神性を解読することにある。すなわち芸術家は、それぞれのジャンルに固有の感覺的技術的資源を通して自らの内面、自らの精神を感知させなければならず、批評家は作品の感覺的表層を手がかりに、しかしそれを突き抜けて、芸術家の創意や氣質を捉えなければならぬ。感覺的次元は芸術にとって不可欠だが、それは精神的次元が開示されるための不可分な媒介にすぎないというのである。

逆に言えば、ボードレールの見るところ、芸術作品においては、すべて感覺的なものは精神的なものを反映しており、そこから派生していることになる。そうであれば、異なるジャンルの作品の間にも、それらがともに精神的次元に根ざしているかぎり、反響や共鳴の現象が起きうるはずである。「一枚の絵の最良の解説は、一篇の十四行詩あるいは哀歌であるかもしれない」(II, 118) という有名な一句は、詩が批評たりうること、詩人の内なる批評家の存在を言い当てている。「大詩人はだれもが、自然に、運命的に、批評家になる「……」批評家が詩人になったりしたら奇妙なことだろうが、詩人が批評家を内包しないことはありえない」(II, 793) と語るボードレールは、ヴァーグナーを論じながら、おのずと彼自身を語っている。同時にこの一句は、芸術諸ジャンル