

ボードレールにおける眼の風景

—序説：「両の眼に映った」から「両の眼を閉じて」まで—

横 山 昭 正

Le paysage oculaire chez BAUDELAIRE

— De «*reflété par mes yeux*» aux «*deux yeux fermés*» —

Akimasa YOKOYAMA

Abréviations

- OC : *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol. (I : 1975, II : 1976)
 Cor : *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1973.
 FM : *Les Fleurs du Mal* (Les chiffres romains renvoient à la 2^e édition de 1861.)
 SP : *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*
 MC : *Mon Cœur mis à nu* (in *Journaux intimes*)
 NFM : *Nouvelles Fleurs du Mal*
 HE : *Histoires extraordinaires*
 NHE : *Nouvelles Histoires extraordinaires*
 Ep : *Les Epaves*
 PA : *Paradis artificiels*
 Adam : Antoine ADAM, *Les Fleurs du Mal*, Garnier Frères, 1979.
 Lemaitre : Henri LEMAITRE, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Garnier Frères, 1966.

はじめに

19世紀フランスの象徴派の詩人マラルメ Stéphane〔戸籍名:Étienne〕MALLARMÉ (1842–98) の作品「海の微風」*Brise Marine* に、次の一行がある。

何にも、両の眼に映った古い庭々も

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux,

この論考は、広島女学院大学の学術研究助成（1998年度）を得て書かれたものである。

安藤元雄はこの複数形の「古い庭々」*les vieux jardins* に注目して、「二つの目に二つに映る古い庭¹⁾」と訳しており、「眼に映る」対象の庭が複数あるのはおかしい、一つの庭のはずだと考えているようであるが、そこまでこだわる必要はあるまい。詩人（ここでの話者（=私 *je*）は詩人自身とみなすことができる。これについては後に言及する）の見ている庭は沢山ある、と素直に受けとればよい（これについても、後で詳述する）。

この一行は、おそらくボードレール *Charles-Pierre BAUDELAIRE* (1821-67) のソネット「前世」*La Vie antérieure* (*FM*, XII) からもらったものではないかと思われる。そもそも、「海の微風」はその全体にわたって、テーマから詩句まで、ボードレールの詩からの影響がきわめて顕著な作品であるのだが、「前世」の一行は次のとおりである。

私の両の眼に映った落日の色彩に

Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

この作品での「私の」という所有形容詞に対して、マラルメは定冠詞 *les* を用いている。この違いも大きな問題を含んでいると考えられるが、いずれにしろ、「眼に映った」という表現はごくありふれたもので、特にボードレールに由来するとはいえないのではないかという考えも成り立つ。しかし、前にも述べたように、この「出発」*départ; partir* を主題とする、海の光景に満ちた作品は、ボードレールの一連の海洋詩篇に多くを負っていることは明らかであり、マラルメの頭に「前世」の一行がなかったとは考えにくいのである。一例をあげるなら、「海の微風」の終行――

しかし、おお私の心よ、聞くのだ船乗りたちの歌を！

Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

は、ボードレールの「異邦の香り」*Parfum exotique* (*FM*, XXII) の終行に照応すると思われる。

私の魂のなかで水夫たちの歌に溶け入る

Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

こうした影響については多くの評者が指摘している。ここでは『マラルメ全集』（プレイヤード叢書）MALLARMÉ, *Œuvres Complètes : Poésie-Prose*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, 1965（以下 OCM と略す）の註から引いておく。

この詩はたぶんボードレールの「異邦の香り」の反歌である。両者を結びつけるのは単にノスタルジックな展開全体だけでなく、《異邦の自然》*l'exotique nature* (l' は une が正しい [筆者]) と終行の《船乗りたちの歌》*le chant des matelots* であり、後者はボードレールのソネットの

私の魂のなかで水夫たちの歌に溶け入る
に呼応している²⁾。

更にいえるのは、この詩には『悪の花』の中の「前世」（既出）と「髪」*La Chevelure* (FM, XXIII), また「読者に」*Au Lecteur* (FM, Poème-préface) と「シテール島への旅」*Un Voyage à Cythère* (FM, CXVI), とりわけ「旅」*Le Voyage* (FM, CXXVI) など、他の作品からの反響も見られることである（このことは徐々に明らかにしていく）。

I. 「両の眼に映った」（ボードレール）

ボードレールはソネット「前世」の第二節の終行で、なぜわざわざ「私の両の眼に映った」という詩句を付け加えたのか。

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mélaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leurs riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

海のうねりは大空の姿を転がしながら
おごそかな神秘的な調子でまぜ合わせていた
その豊饒な音楽の全能の協和音を
私の両の眼に映った落日の色彩に

第一節は次のとおりである。

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
 Que les soleils marins teignaient de mille feux,
 Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

俺は長いこと宏壮な柱廊のもとに住んだ
 海の太陽が数かぎりない火炎で染め
 大列柱が垂直に壮麗にそびえる柱廊は
 夕べには さながら玄武岩の洞窟だった

この作品のピタゴラス風の輪廻転生思想や、海洋のエキゾチックで色彩・音響ともに雄大かつ豊饒な描写には、ネルヴァル（『火の娘』）、マクシム・デュ・カン、ユゴー、ゲーティエ（『モーバン嬢』）らの影響が指摘されているが、ボードレール自身のインド洋航海の間に見た風物の思い出も混合されているに違いない。彼はこの家族により強制された南洋旅行（1841.9～42.3）になじめず、予定より早々と帰仏することになるが、この時はじめて眼にした強烈な光と色、ヨーロッパ人にとって未知の音響や香りの記憶が、彼の作品に刻印されているのは確かである（「前世」の制作は1854～55年頃と推定される）。

さて、上述のように「前世」の一節全体と二節の初行は視覚的なイメージが展開していることは明らかである。にもかかわらず詩人が「私の両の眼に映った（落日）」と、ことさらに限定した理由は、いくつかあげることができる。そしてそこには、ボードレールがそれを意識していたか否かにかかわらず、当時のヨーロッパの知性と感性が直面する重要な問題が提起されていると思われるのである。

この主体の眼の、対象の光景への介入、あるいは嵌込みは、まず広大な宇宙を小さな肉眼に収めることに他ならない。熱帯の自然の圧倒的な輝きと強大な運動を、西欧の理性の働きを根源的に支え、担ってきた眼が統御しようとしているかにみえる。広大無辺な外界が、それを映す（つまり見ている）眼に収斂すること、この縮小運動に、理性の主要な武器としての眼による外界支配への主体の欲望を読みとることができる。

しかし、この運動は同時に、主体の小さな眼の遠心的な膨張作用を含んでいる。この作品の第二節において、眼は圧倒的な拡大の運動に辛うじて抗しているかのようである。なぜならここでの前述したような宇宙規模のダイナミックな光景は、人間の知覚能力を凌駕するものであるからだ。すなわち、「おごそかな神秘的な調子で」*d'une façon solennelle et mystique* における神秘の力、また「強きわまりない協和音」*Les tout-puissants accords* における tout-

puissants には宗教的な「全能の」の意味もあり、神の存在を暗示している。すなわち第一節で、「宏大な」vastes, 「数かぎりない」mille（：千の）, 「大きな」grands, 「壮麗に」majestueux といった広大かつ神秘的な情景を表す最大級の形容があり、二節の「天空」cieux は神の玉座を暗示していることにも注目せねばならない。ただし、このような膨張・拡大の運動が、ここでは無秩序に拡散してゆき、見る主体の存在を破壊する、その一歩手前で制御されている。それは大海原の音響を「音楽」musique の「協和音」accords（：harmonie）ととらえているからであり、また、ここでボードレールは「万物照応」correspondances の詩学に基づいて、音（accords）と色（couleurs）を合一させているからである。

もう一つ、この眼の介入について指摘したい側面がある。ここでの「私の眼」は、そこまでに描かれた情景を「見る」と同時に提示（＝描写）する視線であるが、一方でそれは情景を形成する要素、すなわち大自然の一部として、作者自身（ひいては我々読者）によって「見られる」対象となっているのである。「私」という眼は、作品に表出された空間を「見る」主体であると同時に、その空間に嵌めこまれ、「見られる」客体でもある。言いかえるなら、「私の眼」は、「私」という話者を機能させる作者自身によって操作されている、あるいは支配されていると考えられる。

作品の展開に沿ってもっと精細に考察すれば、第二節の終行で「私の眼に映る」reflété par mes yeux が現れるまでは、情景全体が隠された主体（すなわち「私」je）の視線によって浸透されていたが、この「私の眼」の介入によって、一つの「私」の視線が主体としてのそれと客体としてのそれに分離し始めるのである。多木浩二の言う《「眼」の外化³⁾》により、《「眼」が世界の側に移されて、見る主体の中心が消え、自己を解体する可能性⁴⁾》が、そこにきざしていると考えられる。こうした19世紀の視覚の変容について、さらに多木の言葉を引いてみよう。

つまりもはやある一定の「眼」（ルネッサンスの遠近法のような眼）がすべてをつらぬいて人間にとっての世界を構成していくようなことはなくなり、相反するような、そして同時に相補うような視線が、複雑に織りあげていく近代社会の空間があらわれていたのである⁵⁾。

このような変容が、マラルメの詩世界にもみられるかどうかを、「海の微風」に戻って検討してみよう。

II. 「両の眼に映った」（マラルメ）

ボードレールの「前世」における「両の眼」には、「私の」mes という所有形容詞が付いていることは既に述べた。ここには、明らかに「私」という主体の、対象の光景を支配しようとする

る欲求が読みとれる。では「海の微風」の、定冠詞 *les* の付いた「両の眼」は誰のもので、どのような働きを担わされているのか。

この「眼」は、まず、詩に登場する「私」と「若い女」、さらに「彼女の子供」——この三者の眼を指すと考えられる。つぎに、これは総称としての眼、つまり人間一般の眼でもあろう。とすればここでの「古い庭々」とは、窓外の現実の庭だけでなく、古来人間が見てきた庭、さらには絵画や写真などで眼にした庭をも指すと考えられよう。

ここで注目したいのは、次の一行である。

そして子供に乳を吞ませている若い女も

Et ni la jeune femme allaitant son enfant.

安藤訳は「若い女⁶⁾」、渋沢孝輔訳は「若い妻⁷⁾」であるが、所有形容詞「私の」*ma*ではなく、定冠詞 *la* が用いられていることは重要である。むろんこの女性は、「海の微風」制作の前年(1864年)、長女ジュヌヴィエーヴを生んだばかりのマラルメの妻を指すともとれるが、ここに「授乳の聖母子」のテーマを読みとることも許されるのではないか。

そのように考えると、「古い庭々」は、聖母子とともにしばしば描かれる庭を暗示すると思われる(「庭」はキリスト教図像学では聖母マリアの処女性を表わすとされている)。しかし、ここで大切なのは、これらの「庭々」も「子供に乳を吞ませている若い女」も、否定の対象になっていることである。

何にも 両の眼に映った古い庭々も
海に浸ったこの心を引きとめないだろう
おお夜たち！ 白さが防衛する虚ろな紙の上の
私のランプの荒涼とした光りも
子供に乳を吞ませている若い女も

*Rien, ne les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.*

作中の「私」は、地上で最も愛着のある存在を捨てて、「出発」の夢に、「彼方」への逃走に身をゆだねようとする。「白さが防衛する虚ろな紙」, 「私のランプの荒涼とした光り」とは、「私」(=詩人)の、夜毎の厳しい詩作の現場を指しているといえようが、その営みすら、逃走の夢想の下に否定される。マラルメ自身、1866年2月1日付の、アンリ・カザリスの従姉ル・ジョーヌ夫人 M^{me} Le Josne に宛てた手紙の中で、作品の主題について次のように語っている——「時おり捉えられる、愛する者たちから離れたたい、そして「出発する」という、あの説明しがたい欲望」 *ce désir inexplicable qui vous prend parfois de quitter ceux qui nous sont chers, et de partir*⁸⁾。

その「私」、あるいは「この心」を、マラルメは「倦怠」と呼んでいる。

残酷な希望に荒んだ「倦怠」は
ハンカチの最後の別れを今なお信じているのだ！

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croît encore à l'adieu suprême des mouchoirs !

「倦怠」Ennui は、草稿では小文字で始まる *ennui* であった。これを大文字で始まる *Ennui* と修正したことで、我々はボードレールにおける倦怠を思い出さないわけにはゆかない。『悪の花』の序詩「読者に」 *Au Lecteur* から、終わりの三節を引かねばならない。

だが、^{ジャッカル}金狼にもあれ、豹にもあれ、牡狼にもあれ、
猿にも、蠍にも、秃鷹にも、蛇にもあれ、
われらの悪徳をとりあつめた穢らわしい動物園の、
啼き、吼え、唸り、這いまわる怪物どものさなかに、

さらに醜く、さらに邪ま、さらに不浄な者が一匹いる！
大仰な身ぶりもせず大きな声も立てないが、
地球を喜んで廃墟にしてしまうことも、
ひとあくびにこの世を呑みこむことも、やりかねない。

これこそく^{アンニユイ}倦怠だ！ 一目には心ならずも涙、

水煙管くゆらせながら、絞首台の夢を見る。
 きみは知っている、読者よ、この繊細な怪物を、
 一偽善の読者よ、一私の同類、一私の兄弟よ！⁹⁾

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
 Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
 Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
 Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
 Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
 Il ferait volontiers de la terre un débris
 Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! — l'œil chargé d'un pleur involontaire,
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !

ここで我々の悪徳の具現とみなされている獣たちの中で、最も「醜く」laid「邪ま」méchantで、「不浄な」immonde 生きものを、ボードレールは「倦怠」Ennui と名付ける。immonde は、monde（世界）の im-（否定・欠如）である。またこの「倦怠」は、「魔王」Satan, Diable でもあり、「地球を喜んで廃墟にしてしまうことも」「ひとあくびにこの世を呑みこむことも、やりかねない」「怪物」monstre として提示されている。一言でいえば、現実世界の全的な破壊・否定であり、マラルメの「倦怠」（ボードレールと同じ擬人化）と似通う存在である。

ボードレールにおける「倦怠」の内容を端的に示す作品として、「憂鬱」*Spleen* (FM, LXXVI) があげられる。

何にも興味のなくなった陰鬱な心^{このみ}の果実、倦怠が、
 永遠不滅のものさながらに、拡がる時。

L'ennui, fruit de la morne incuriosité,

Prend les proportions de l'immortalité.

curiosité (好奇心) の in-(欠如・否定) の結果としての「倦怠」が、人間存在の内面と同時に現実世界を「不死」immortalité の存在として覆いつくすわけである。ここから、「彼方」là-bas への逃走・出発の夢想まではわずか一歩である。

ただし、ボードレールとマラルメにおける「彼方」には違いがある。この点について安藤元雄は、「旅への誘い」*L'Invitation au voyage* (FM, LIII) の一節を引きながら次のようにしている。

Songe à la douceur

D'aller là-bas vivre ensemble

思ってください

あそこへ行って一緒に暮す楽しさを！

そしてボードレールは、恋人とともにそこへおもむくことを夢みるのでなければ、現世の恋人の胸の香りの中に〈幸福の岸辺〉を思いえがくわけです。どちらにしても〈彼方〉(là-bas) の世界が一足とびに目の前に映し出されます。

けれどもマラルメの場合は、〈là-bas〉はどこまで行っても単なる〈彼方〉でしかありません。そこにどんなものがあるか思いえがかれるわけではなく、第一、そこへ行けば充足感が得られるのかどうかさえわかってはいない。[……] なおも強引に夢想をくりひろげれば、映し出されるのは難破のイメージ、出発することによってもたらされる破滅だけです¹⁰⁾。

そして「海の微風」における現実世界の否定について、「最初のうちは詩人の身辺の環境が——ただし、必ずしも現世の俗悪・下劣を理由としてではなく——否定されて行くだけですが、やがてその否定が〈脱出〉そのものをひたし始めます。最後に残るのは、海からのそよ風に乗って聞えてくる、かすかな水夫の歌声でしかありません¹¹⁾」と述べている。この指摘は的確である。

ところでボードレールが「現世の恋人の胸の香りの中に〈幸福の岸辺〉を思いえがく」(「異邦の香り」)とき、作中の「私」はどんな仕種をするのであろうか。

Ⅲ. 「両の眼を閉じて」(ボードレール)

「異邦の香り」*Parfum exotique* (FM, XXII) の第一節は次のとおりである。

両の眼を閉じて 秋のある熱い夕べ
おまえのほてった乳房の匂いを吸いこむとき
私は見る 幸福の岸辺が広がるのを
単調な太陽の火がまばゆく照らす岸辺が

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

女体が一つの広大な風土と重なるのはボードレールの常套であるが、その風土に「私」を連れてゆき、そこを満たす体臭のいわば横暴にすっかり身をゆだねるために、「私」は「両の眼を閉じて」しまうかのようだ(女体の熱い「匂い」はいうまでもなく南洋の樹木や果実の強烈な「香り」と混じりあう)。このように視覚を消去することは、外界の事象を見ることの拒否である。その結果として、眼を閉じた「私」の暗い視界にくり広げられるものは幻想の空間、あるいはここでのように記憶の風景であったりする(思い出の世界が現出する契機となった恋人の肉体そのものも、一度「私」の視覚から消滅させられることは注目に値する)。

この作品に続く「髪」*La Chevelure* (FM, XXIII) においても、視覚は殺される。

おおふさふさの髪よ 項^{うなじ}の上にまで波うっている！
おお髪の環よ！ おおけだるさのこもる香りよ！
恍惚よ！ この夕べ薄ぐらい寢室を
そのなかにまどろむ思い出でみたすため
この髪を宙にうち振りたい ハンカチのように！

O toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
O boucles ! O parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,

Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

「その〔髪〕なかにまどろむ思い出」とは、次節の「憔悴のアジアと灼熱のアフリカ」*La langoureuse Asie et la brûlante Afrique* のような炎熱の風土の記憶に他ならない。この思い出が鮮やかによみがえるには、夕暮れの閨房の薄闇が、視覚の働きを妨げねばならない。しかも恋人の「髪」は、「黒檀の海」*mer d'ébène*（三節）、「黒い大洋」(*ce*) *noir océan*（五節）と呼ばれるように黒い髪であるから、ますます見えにくいのである。

ふたたび「異邦の香り」に戻って考えれば、第一節の「私は見る 幸福の岸辺が拡がるのを」*Je vois se dérouler des rivages heureux* と、第三節の「私は見る 帆とマストでいっぱいの中を」*Je vois un port rempli de voiles et de mâts* における「見る」*voir* という動詞は「思い出す」*se souvenir ; se rappeler* あるいは「想像する」*imaginer ; se figurer* の意に用いられているといえる。こうした用法は、この作品に限らない。たとえば「白鳥」*Le Cygne* (*FM*, *LXXXIX*) の六節から七節の、

私は見る この不幸せな者 奇怪で宿命的な神話が

時おり空の方へ オウイディウスの人間のように

[……]

痙攣する頸の上の渴望する頭を差しのべるのを

まるで神に非難をあげせるかのように！

Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,

[……]

Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,

Comme s'il adressait des reproches à Dieu !

も、同様である。また、「旅への誘い」*L'Invitation au voyage* (*FM*, *LIII*) の第六節、

ごらん あれらの運河の上で

まどろむあれらの船たち

放浪癖のある船たちを

Vois sur ces canaux

Dormir ces vaisseaux

Dont l'humeur est vagabonde ;

における命令法の「見る」voir も、「想像する」imaginer あるいは「夢みる」songer に等しい意味で用いられているといえよう。

もう一度「異邦の香り」に戻って考察したいのは、第二節に現れる、南洋の島の住人の眼差しについてである。

怠惰な島 そこには自然が与えている

珍しい樹木とおいしい果物

身体がほっそりとして強靱な男たち

眼の大胆率直さにはっとさせられる女たち

Une île paresseuse où la nature donne

Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;

Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,

Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

「大胆率直さ」(sa) franchise は、近代文明に冒されていない無垢さだけではなく、性的な奔放さも指すと思われる。いずれにしろ、閨房の恋人の肉体から発する「匂い」のみを感受するためであるかのように「両の眼を閉じて」、恋人の肉体と共にその視線も視界から排除したとき、主体の視線は自らの内面に向かい、記憶の風景に出会い、純粹で自由な視線（の思い出）を再発見する——この視覚の働きと経験は、ボードレールと同時代の画家たちの作品のなかにも辿れるように思われる。

IV. 「眼を閉じて」(ルドン)

印象派の画家たちの営為は一口に言って、絵画におけるそれまでの神話・伝説、政治や宗教、歴史や文学などの意識的または無意識的な縛りつけや約束ごとから視覚を解き放ち、対象に、とりわけ外界の光の横溢に、いわゆる肉眼で立ち向かった実験であったように思われる。このこ

とは既にくり返し指摘されており、今さらむし返すほどのことでもあるまいが、彼らのうちでもとりわけモネ Claude MONET (1840-1926) は、外光のなかの風景と人物に、いわば裸の眼で対面し、その見開いた両の眼に映じた事象をそのままカンヴァス上に定着しようとつとめた画家であったといえよう。その意味で、まさしく彼は眼に殉じた人であり、白内障で視力が衰えてゆく晩年の作品では、それまで光を浴びていまだ明晰な線や鮮明な色彩を保っていた外界の事物や人間が、しだいに明確な形や表情を失くしてゆく。このことは実際に作品の一つひとつにあたって検証されねばならないが、たとえば「戸外の人物試作（右向き）」(1886年、カンヴァス・油彩、オルセー美術館) *Essai de figure en plein air (vers la droite)* では、揺れる炎のような草むらに、雲の荒れる青空を背景にして立つ女性の顔は、日傘と帽子の陰になって細部がぼんやりとしか見分けられない。粗いタッチで塗られた両の眼は、輪郭を失い、視線がこちら（画家）の方を見下ろしていると辛うじてわかる程度にしか描かれていない。同じモチーフの「戸外の人物試作（左向き）」(1886年、カンヴァス・油彩、同上) *Essai de figure en plein air (vers la gauche)* では、風になびくスカーフ・帽子のリボンと髪が顔にかかり、眼も鼻も口も全く描出されていない。というより、画家の関心はモデルの女性（オシユデ夫人の娘、18歳のシュザンヌ）の眼や表情にはなかったのである。友人デュレあての1887年8月13日付の手紙には「[……] 新しい試みに、私が理解しているような戸外の人物像に、風景画として描かれた戸外の人物像に、取り組んでいます¹²⁾」とあり、人物を風景の構成要素の一つとしてしか見ていない彼の意図がそこに読み取れる。これより11年前に制作された、「散歩：日傘をさす女」(1875年、カンヴァス・油彩、ナショナル・ギャラリー〔ワシントン〕) *La promenade, la femme à l'ombrelle* は同じような構図で、こちらを見下ろす女性（最初の妻カミーユ）の鼻と口、それに眼の一部をかすめて細い灰青色のスカーフがなびいている。その眼は、素早い一刷けのタッチで、薄く軽く描かれているが、偶然の一瞬の眼差しの定着という感じがする。それは次の瞬間には消えるというより別の表情に変わる、不安定な、移ろいの眼差しであり、そこに描出されているのは、むしろ、刻々と過ぎ去りつつある時間の影のような気がする。大森達治は、「彼女はたった今、こちらの存在に気づいたかのように、やや驚きをさえまじえて、肩越しに我々を一瞥する¹³⁾」と評しているが、女性の仕種と表情がどんな情念を示しているのかは断定できない——そういうとりとめのなさ、移ろいやすさこそが捉えられているのだと思われる。女性の前方、少し向うにたたずむ小さな男の子（当時8歳の長男ジャン）は、対照的にじっとこちらをみつめている。眉も眼もかなりはっきりと、しかも異様なくらい大きく描かれているが、やはりそこに何らかの明確な表情を読み取ることはできない。東の間の、儂い一瞬のスナップのように思われる。

ここでとりあげたいのは、ルドン Odilon REDON (1840-1916) の作品である。彼には「眼

(眼球)」への偏執があり、眼をモチーフに、数多くの多様な作品が制作されたことは知られている。ただこのモネと同年に生まれた画家の人物画には、眼を伏せたり、閉じたりした人物が多いことに気づかされる。

たとえば「眼を閉じて」*Les yeux clos* という油彩の作品が複数ある。1890年作（オルセー美術館蔵）と1900年頃作（岐阜県美術館蔵）はよく知られているが、同一テーマの変奏と思われる作品が他にもたくさん見出される。いくつかあげてみよう：「聖心」*Le Sacré-Cœur*（1895年頃、パステル、ルーヴル美術館）、「オフエリア」*Ophélie*（1901～2年、厚紙・油彩、岐阜県美術館）、「オルペウスの死」*La mort d'Orphée*（1905～10年頃、カンヴァス・油彩、同上）、「オルペウス」*Orphéus*（1913年以後、厚紙・パステル、クリーヴランド美術館）、「聖アントワヌの誘惑」（第三集）*La Tentation de Saint-Antoine* [3^e série]（1896年、リトグラフ、岐阜県美術館・群馬県立近代美術館）のうち、「XXIV ついに日の出だ……そして太陽の円盤そのものの中にイエス＝キリストの顔が輝く」*Le jour enfin paraît……Et dans le disque même du soleil, rayonne la face de Jésus-Christ.*

これらの作品のもつ意味については、稿を改めて考察したい。

（「ボードレールにおける眼の風景

—序説：「両の眼に映った」から「両の眼を閉じて」まで—）終

Editions critiques

Les Fleurs du Mal, édition critique établie par J. CRÉPET et G. BLIN, José Corti, 1942 et 1950.

Les Fleurs du Mal, édition critique J. CRÉPET—G. BLIN, refondue par G. BLIN et Cl. PICHOS, J. Corti, 1968.

Petits Poèmes en Prose, édition critique par Robert KOPP, J. Corti, 1969.

Journaux intimes — Fusées · Mon cœur mis à nu · Carnet —, édition critique établie par J. CRÉPET et G. BLIN, J. Corti, 1949.

Notes

- 1) 安藤元雄『フランス詩の散歩道』, 白水社, 1975, p. 92.
- 2) S. MALLARMÉ, *OCM*, p. 1432.
- 3) 多木浩二『眼の隠喩』, 青土社, 1985, p. 136.
- 4) *Ibid.*
- 5) *Ibid.*
- 6) 安藤元雄, *op. cit.*, p. 92.
- 7) 安藤元雄・入沢康夫・渋谷孝輔編『フランス名詩選』, 岩波文庫, 1999, p. 149.
- 8) S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 1433.
- 9) 阿部良雄訳『悪の華』(『ボードレール全集 I』), 筑摩書房, 1983, p. 11.
- 10) 安藤元雄, *op. cit.*, pp. 98-99.
- 11) *Ibid.*, p. 99.
- 12) モネ(『アサヒグラフ・別冊美術特集・西洋編 5』), 朝日新聞社, 1993, p. 91.
- 13) *Ibid.*, p. 89.