

マネにはとてもかなわない。
彼は黒でもって光を作る。

「マネにはとてもかなわない。彼は黒でもって光を作る」。印象派の画家、ピサロのこの言葉をマティスは引いたことがある。《モロッコ人》や《カボチャ》といった野獣派風の自作を、誉れある黒の系譜のうちに位置付けたい——それがマティスの望みだったのは疑いあるまい。とともに、同時代の画家たちが、いちはやくマネの特異な黒を、自分たちの護符と認めていたこともまた、マティスのこの引用は物語っている。マネは目を刺す刺激ある緑や「目に鋸のように突き刺さる」ような酸っぱい色彩ばかりを使う、といって画家を非難するのにかまけるあまり、公衆も、いや批評家たちでさえも、マネのさまざまな黒を見落としてきた。たしかにマネは黒を多用するけれど、それはテュイルリの昼下がりに目にする、礼服やシルク・ハットを描く写実的な描線だろう——としてお目こぼしに預かったり、また別の折りには、あの黒は、しょせんスペイン風の変装のための奇妙な情熱に過ぎない、と見なされた。《オリンピア》は、マネがドラクロワから仕込んだばかりの色彩派を裏切るもので、それゆえ誹謗に晒された。ある批評家は、おそらくはせっかちゆえだろうが、黒猫の「糞まみれの足」だの裸女の「悪臭^{ぶんぐん}芬々たる不潔さ」などといったお話をでっちあげてみせたものだ。本当は、この裸体、マネ自らがそれより10年ほど前に、それは上手に模写していたティチアーノの《ウルピノのヴィーナス》の黄金に輝く肌を、いわば単に洗浄し直したものに過ぎなかったのだけれど。そしてアフリカ人召し使いの顔から猫の毛並みへ、さらには「モデルの首に巻かれた」天鵝絨の細い紐へと連なっていて、艶消しの裸体の肌を引き立たせ、全体の色調を与えてゆく黒。その軌跡から目を背けようとしても、そうは行かない。となると、嫌でも画家の策略に、なにやら卑猥な意図の隠されていることを、想定しないわけにはゆかなくなるだろう。

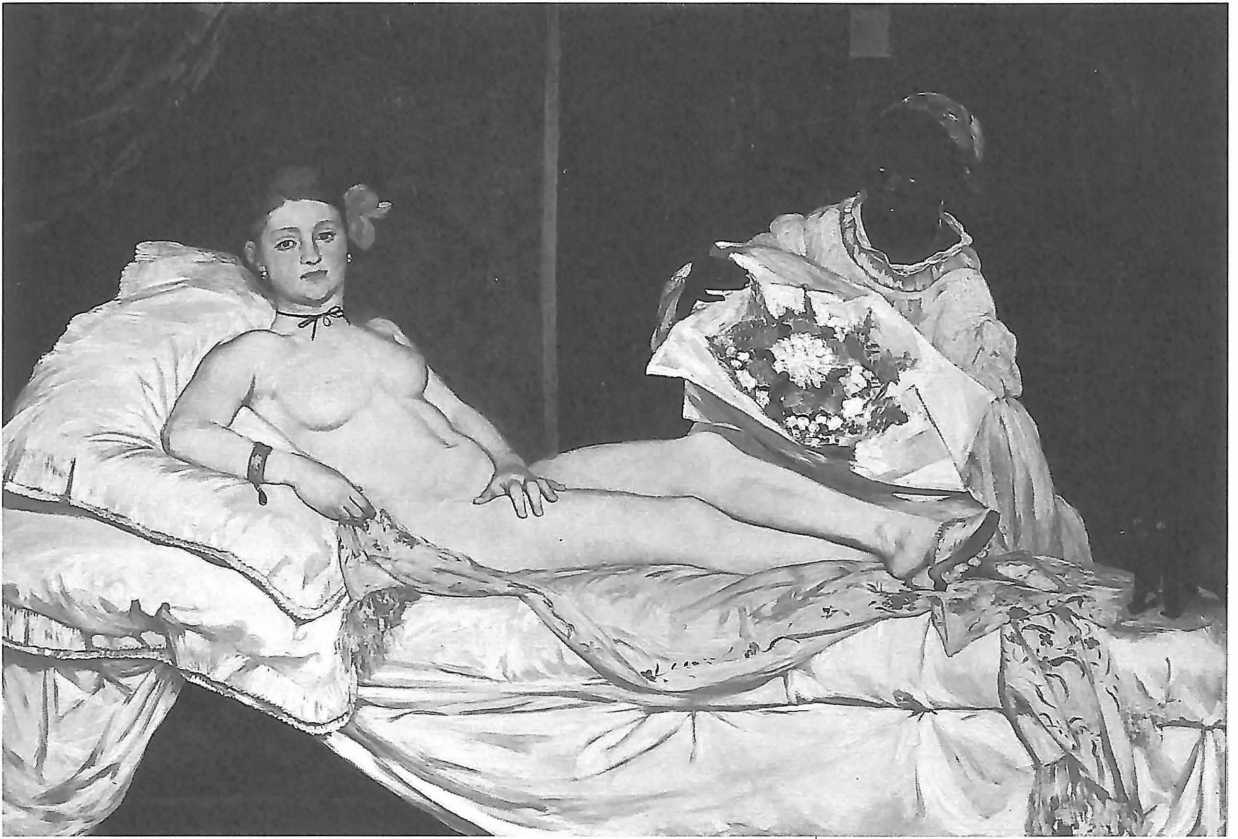
ボードレールを筆頭として、ゾラさらにはマラルメといったマネの友人たちは、この黒が現代性の刻印を帯びていることを見落とさなかった。それは既にボードレールによって雄弁に教示されていた、現代と色彩に関する契約に、一カ条の補足条項を加えずにはおかないものだったのだが。そう、マネのスペイン趣味の一幅《ローラ・ド・ヴァランス》に寄せた短い賛辞で、ボードレールは、スカートやその裾飾りに氾濫する派手な原色よりもさらに力強く、薔薇色のサテンの上履きを漆黒の頭髮へと結び付けている、あの極性^{めざと}を目聡く認め、それを詩句へと焼きつけていた。

《ローラ・ド・ヴァランス》に燦然と輝く
薔薇色と黒の宝石の、不意を衝く魅力

ほとんど忘却されていたこの二行詩は、詩集『悪の華』[の猥褻性]をめぐる裁判で有罪証拠として引き合いに出された。その後何年かをへると、ゾラが《オリンピア》を擁護しているが、ゾラもまた、黒はもっぱら色彩家の制作上の都合だったのだ、と謎めいた口調で訴えかけるばかりだった。

裸体の女が要るので、貴殿はオリンピアを選んだのだし、明るく光に溢れた色斑が要るので、花束をひとつ据えてみた。黒の斑点が要るので、隅に黒人女と猫を一匹置いてみた。そうしたことにどんな意味があるのかですって？貴殿もご存じなければ、当方にも分かり兼ねる。ただ貴殿が画家の、それも偉大なる画家の作品を為されたことを、わたしは知っている。

マネの晩年の友であったマラルメは、この「痩せて青ざめた娼婦」、オリンピアを論じるには登場するのが遅すぎた。だが《オペラ座の仮面舞踏会》では、画面を支配する黒のせいで色彩はちよっぴりしか用いられていないことを口にし、その僅かな原色が、「燕尾服で埋め尽くされた背景が陥り兼ねない単調さ」に陽気さを与えており、その同じ黒が、同時代のお仕着せの強要と現代の群衆の佇まいとに、的確に応答したものだ、との見解を示している。



さまざまな黒のなかに見いだされた甘美な色の諧調に驚くよりほかに、為すべきことがあるとは思われない。燕尾服に仮装服、シルク・ハットに天鷲絨の舞踏会用仮面、ラシャ、縺子に絹。

マラルメの有名なマネ告別の辞もまた、黒の魅惑と謎とを的確に浮かび上がらせる。

ある種の黒に取り憑かれた、フランスの新たな傑作

マネがニュートンのスペクトルばりのあまりに奇異な色彩を用いたために、友人の印象派の画家たちからすら、不評に近い反応を得た、などといったことは、従ってさして重要ではない。せつちを承知で言えば、マネの本質とは、色彩の横溢を黒に支配させたことにある。あの愛すべき《テュイルリの音楽会》や、色彩の乱舞が目にも騒々しい《ローラ・ド・ヴァランス》で、色彩を縦横に振り撒いてみせたマネは、「現代生活」の佇まいや情緒を効果的に表現する担保を、ほかならぬ黒のうちに含み込ませていたのである。

それには、随分と時間が掛かった。クチュールのアトリエで過ごしたマネは、良き師に恵まれて技量を獲得したはずなのに、その昔日の絵画を破棄するに至る。ついでマネは巨匠を複写した。ドラクロワ、ベラスケス、ゴヤそしてヴェネチア派。ついで注目を集め始めた同時代のパリ生活を画面に定着させようとする画布が現れて、人々の物腰を描くのに、音楽的な色調を寄り添わず工夫がなされた。《テュイルリの音楽会》は、[ボードレールばりの]小散文詩を、文字通り絵画へと縮約させてみたもの。オフエンバックとボードレールという、新たな協和音を発明した顕著な二人の姿が、そこに認められる。燕尾服の黒が支配する画面には、ドレスやアクセサリが「明るい調子」を付け加える。《オペラ座の仮面舞踏会》は、宴の夜会の目映い人工光線のもとで、黒と赤との二色だけに切り詰められている。ドレスと燕尾服とは、出会いを誘う雰囲気なかで、押し合いへし合いしながら、互いに正面から向き合う。黒縁のルーペのお陰で素性が割れない安心から、遠慮会釈を忘れた眼差しに晒されて、かえって出席者の面持ちには緊張が

E. マネ《オランピア》1863年 オルセー美術館
Edouard MANET, *Olympia*, 1863. Musée
d'Orsay.



E. マネ《辻の女音楽師》1862年頃
ボストン美術館
Edouard MANET, *Street Singer*
(*La chanteuse des rues*), about 1862.
Museum of Fine Arts, Boston, Bequest of
Sarah Choate Sears in memory of her
husband, Joshua Montgomery Sears 66. 304.

走る。マネは瞬間写真、映画の切り返し的手法によって画面を定着して提供する。バルコンの高みには、何本かの足のぶらぶらしているのが見て取れる。これといった事件はなにも出来^{しゅつたい}ていないが、なんだって起こり得る。市民の祝祭がオペラ座のロビーを埋め尽くし、つい先頃オッフェンバックが勝利を飾った演奏会の広間と競い合っている。

マネの初期の黒は、そのほとんどが織物を描いたものである。黒の実験は、マネがまだ訪れてもいなかったスペイン起源の衣類のうえに展開され、劇場や闘牛場から持ち込まれた原色豊かな衣装が、パリ生活の情景を描いた画面のフロック・コートや手袋、帽子や磨かれた靴の黒と、響き合う。この布地や革製品の黒は、それぞれに特有の肌目が人工照明を屈折させるのに合わせて、光線を吸収し、あるいは恣意的に屈曲させて撒き散らす。そしてそれらすべてがまっ正面から扱われ、アトリエの白色光と妥協するように命じられる。マネは写真術にも興味を抱いていたが、写真から学んだのは、形態を忠実に映し取る権能ではなく、布地の肌目と同様に、光の個々の肌目を捉える権能だった。画布は鏡や、「[あたかも開いた窓から眺めるように]」描くことが絵画の提要だと語った、ルネサンスの理論家]アルベルティの「仮説としての窓」を模倣することをやめる。羊毛や、天鷲絨、タフタや縹子、さらには粗紡毛織物や皺くちやのボロに至るまでが、織物と〈可視性〉とのあいだに新たな〈照応〉を打ち立てる。ながらく絵画は、視覚器具として、ひたすら現実そっくりの世界を描くという、錯視を誘う〈表面〉の役割を演じてきたが、その慣習によってながらく隠されてきた、絵画本来の権能へと、ここで再び引き戻される。衣類を描くばかりか、それ自体キャンヴァスとしての絵画は、光を吸収したり回折させたりする顔料の多様性のうえに、みずからの布地としての組織を加算する。白い反射によってメリハリをつけられた黒は、あらためて思い出させる——あらゆる色彩は、絵画的な生地に属しており、色彩とはその生地に絵筆の運びによって織り込まれたところから出現するものであることを。そこから、あるいは艶消しあるいは光沢で、淀んだりあるいは皺くちやに、率直だったりくすんだりした、さまざまな布地が出現する。宗教色を取り除かれた純粹の光エネルギーは、布の横糸と現代の発色剤に捉えられ、布地の上で強度を増幅する。

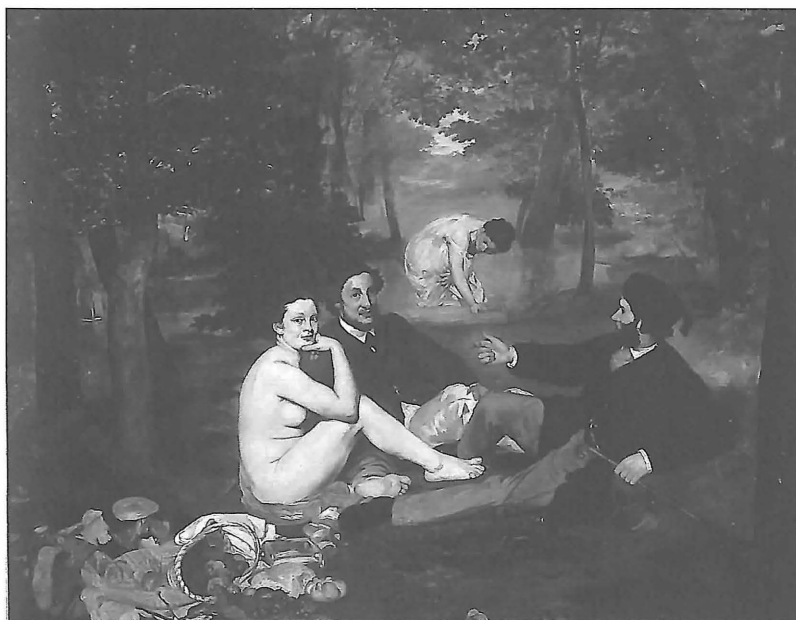
黒は余すところなく発光性を吸収する。これに対して、白は黒の対極ではなく、むしろその最も極端な変異体だ。そしてマネにあって本質的なこととはといえば、画布にこうした黒と白の間に広がる様々な発光性を帯びさせることだ。伝統的な絵画に用いられる明暗法の戯れは、現実らしい情景を芝居仕立てで再現するのに利用される限りで、自然主義的とも演劇的とも形容できようが、マネはそんな因習的な明暗法は放棄して、〈可視性〉を司る〈媒介変数〉を導入した。そして観客の眼はもはや、その〈変数〉の描く色彩領域の枠から逃がれようがなかった。《辻の女音楽師》(1862)は灰色にさまざまな変化を与え、黒から白に至るあらゆる灰色が光沢もなく鈍く輝き、それが短い赤の斑点によってアクセントを与えられている。彼女はサクランボを片手の紙袋に包んで持ち、もう一方の手でつまんで口に運んでいるが、それが画面に石榴色を付け加え、そうとも見えず宝石で着飾った趣向となる。マネはすでにモデルを見つけていた。「僕にはヴィクトリーヌがいる」と彼は打ち明けている。ヴィクトリーヌ・ムーランの乳色の色合いが、やがて実現される裸体の実質をなすこととなる。

《老音楽師》(1862)は、画家マネの作品中随一の寸法を誇る、もっとも重要な構図の一つだ。7人の人物が一行に連なっており、正面あるいは四分の三正面を見せているが、これはボードレールが『現代生活の画家』の最初の何頁かで引き合いにだす流行服のデッサンの図版や、何度かの万国博覧会が大量に普及させていた日本の浮世絵版画にも見られること[ただし浮世絵の流行は1862年を皮切りとし、おおむね67年以降の現象]。マネはル・ナン兄弟、ベラスケス、ゴヤ、ヴァトー、古代の彫刻あるいは自分自身の絵画を参照して、布の襞や人々の物腰、衣類や材質感といったものを描くための例証に用い、それらを利用して自作中のこれらの群像を組み立てた。《老音楽師》

その人も、ルーヴル美術館で見たクリュジボス〔古代ギリシア・ストア派の哲学者をかたどったとされていた彫像〕の模写に、ロマン主義的な頭髪を加え、ヴァイオリンを持たせたもので、かれの左手の若い少年——見るからにヴァトーの《ジル》に着想を得たもの——の白い縲子の輝きによって、釣り合いを取っている。人物は、いずれもけって純粋とは言えないさまざまな黒によって、身を覆った——というか装った。茶色まじりや、青味がかった、あるいは擦り切れてぼろぼろになったケープの埃っぽい黒など、いずれもジルの貫頭衣チュニツフを出発点として、さまざまに遷移したものだ。これらの列をなす人物像は、何の目的でそこに佇んでいるのかも意味不明で、彼らのあいだには、何ら劇的な出来事など発生はしていない——ように見える。だが唯一本質的な出来事とは、ここで絵画史全体を再横断する、友情に溢れつつも沈黙した〈共犯性〉が見てとれる、というそのことだけなのだ。この〈共犯の正統性〉は、スペイン風の髪型の少年（何度となくマネが繰り返すもの）が〈新しいジル〉と称すべき少年の肩を抱いている様からも、それと認知できるが、このジルはヴァトーの道化師の探測しがたい絶望——フランス大革命以前の旧体制アンシャン・レージュムの暮れ時の祭りの後のもの悲しさ——に由来したものだ。このぼろを纏った浮浪児どもは、元来の文脈では哀愁を帯びていたはずなのに、今や白のうえに黒という、目新しい色彩効果を見せるお仕着せを身につけて、すっかり陽気な有り様だ。そもそもマネは、己が作品の登場人物を、こうした18世紀のヴァトーやベラスケスのスペインといった、自然主義や歴史画の舞台から勧誘して、自作に流用したあげく、いわば墮落させてしまったわけだが、こうして、マネが決然として空っぽにした場所を、今やまんと占領してしまったのが、ほかならぬ〈白黒対比の強度〉なのである。

翌年、マネは、かれに裸体を所望していた批評家たちの要求に答えようとした。裸体との取り組みは、すでに一年前、ルーベンスばりの《不意を衝かれたニンフ》で試みていたが、これは彼の妻シュザンヌ・レーンホフがポーズを取った聖書の場面の〈最初の試み〉からいわばそのまま切り抜かれ、宗教画から神話画へと宗旨替えを果たし、新たな洗礼名を付けられたものであった。挑戦を受けたマネは二つの裸体を描く。《オランピア》と《草上の昼食》だ。二つめだけがサロンに提案され、さらに二つのスペイン風作品《エスパーダに扮したヴィクトリーヌ嬢》、《マホ衣装の男》とともに三幅対として応募されながら、出展を拒絶されることになる。これら三つの絵画が作る作品群では、ポーズを取るモデルたちは、衣類を試着しているというよりは、むしろある姿勢やある生きざまを、半ば呆れながら、試している、といった雰囲気だ。《マホ》の黒は白の太い帯が際立たせており、《エスパーダ》の黒は明るい薔薇色のふわふわしたムレタ〔闘牛で牛を

E. マネ《草上の昼食》1863年 オルセー美術館
Edouards MANET, *Le déjeuner sur l'herbe*,
1863. Musée d'Orsay.



興奮させるための赤い布]との対比が効いていて、それらは本物らしさを演出したでもあろう赤のぼろ布とは、およそ似ても似つかない(《死せる闘牛士》では左手に、薄い灰色のムレタが併置されるだろう)。これらのゴヤ風の人物たちは、舞台上でこれ見よがしの演技をしているというよりは、むしろ見るからに画家のアトリエでポーズを取っていて、それまで身につけてきていた芝居臭い写実主義とは別種の、より緊蹙のポーズを身につけようとするお稽古に一所懸命といった様子だ。

同様に、《草上の昼食》——当初は《水浴》と題された作品——も見なければならぬ。女性の脱衣の肉体は、《ジル》の貫胴衣同様、周囲にいる男性人物のフロック・コート、ズボンにチョッキと同じ材質の布地でできている。彼らはいずれも、あきらかにジョルジョーネの《田園の奏楽》⁽¹⁶⁾を仄めかしながら、画布の中央に黒、白そして灰色からなる、極めて明度の高い密集を据え付けている。このトリオは、解消されない不協和音といった様子で、およそこの場所には馴染んでおらず、言ってみれば前景の草の上に置かれたお昼の御馳走が奏でる色彩豊かな静物画と、蜂鳥の控えめな色斑によって背景に導入された印象派風の画面との間に、1枚の白黒写真が滑り込まれた——と言おうか、むしろ1枚の白黒写真がそこに無理やり挿入されて、別世界を開いている、とも言おうか。この綱領画面において、マネは白と黒の次元のなかに、これらの人物たちの作る強烈な姿を、孤立させつつ、しかも有無を言わず押し付ける。これらの素っ裸の女や、何をしているのかも不明な黒衣の男たちは、ここで今からブルジョワにふさわしい目新しい物腰を発明する務めを負わされていて、今からあらゆることを〈身につけねばならぬ〉のだ——裸体を覆う衣装は無論、あるべき身繕いから許される快樂そして感情の統御に至るまでを。この裸体の後には、(マネ自身からセザンヌへ、そしてピカソへと)単色や絵の具に糊付けされた、何人もの水浴の女たちが続くことになるのだが、この裸体を含め、何よりも心せねばならぬのは、現代というものは、本質的に〈市民〉であり〈着衣〉だという認識だ。

《オランピア》も同様な絵の具の〔作り〕^{フクチャー}からなっている。だが前作が前景、中景、背景の三つの平面^{フラン}に配置していたものは、ここではより精妙に組み合わせられている。観衆の眼差しは、まず最初は恥部を手で覆う恥じらいのヴィーナスの動作に引きつけられ、つぎは花束による計算づくの反射作用で右手に方向を外され、ついでさまざまな黒の循環に攫われる。アフリカ女召使いの顔、猫の毛並み、オランピアの首に巻き付き、その青ざめた身体組織を両断する天鷲絨の紐。観衆の眼はこの新たな枠組みの虜となる。くすんだ軽い輪郭に囲まれたこの裸体の青白さは、シーツの輝きによって引き立てられているのだが、そのシーツの上には、オランピアが半ば上体を起こしている。その姿勢は《不意を衝かれたニンフ》の座ったポーズの変形で、それは《草上の昼食》ですでに示唆されていたものだった。白い肌のうへの黒いリボン——マホの衣装に見られたこの厳格で控えめな対比——は、常変わらぬひげらかしを演じていて、本作を《エスパルダに扮したヴィクトリーヌ嬢》ならぬ《オランピアに扮したヴィクトリーヌ嬢》とでもいった作品に仕立てている。その身体は、普通に娼婦から期待されるような肉の色調を欠いているばかりか、聖書や神話の題材と響き合うような、女性裸体画の歴史を織り成した音譜との類縁性からも無縁である——そうした半諧音は、マネもまた、その初期に試みたものだったのだが。それとは裏腹に、神話画や歴史画の題材にあっては、節度を保った限りでの扇情的な連想は、当時の公衆にとって、単に許容されたばかりか、むしろ積極的に要請されることすらあったものだが、そうした連想の鎖からもまた、マネは途切れていた。かたや〈隣接する様々な色彩〉と、かたや〈白地に黒の強度〉という、見る人を啞然たらしめるほかなかったものとの、二重の光背のもとにあって、裸体は公衆の眼差しへと委ねられている。ここで着衣の身体と脱衣の身体との振幅を前にして、いかに裸体を眺めるかを、あらためて習い直す必要もありそうだ。《オランピア》は《水浴》の実験が有効だったことに確証を与えていたけれど、《水浴》のように田園の昼下りに不協

和音をもって〈強度の振幅〉を無理やり挿入するよりも、《オランピア》に見られる黒の〈円環運動〉の方が、聞き分けのない色彩主義者の眼を、良かれ悪しかれ、その場ですぐさまマネ最頂の〈宗派替え〉へと誘う。オランピアの顔は、そこに写真の効果のあることを確認している。オランピアの眼差しは、観衆など眼中にもない遠方の物体へと向けられている。この無関心で芒洋たるオランピアの眼差しは、観衆の無遠慮な注視を払い返けていて、動作、態度、状況、やり口そして物腰のいずれを取っても、彼女が市民生活の、いわば〈現代空間〉に属していることを確認する。右耳のうえに付けた法外な花が目立たせる鉄兜よろしき形状の頭髮は、そこに(ほとんど)「都会の帽子」——外出には不可欠で、マネ晩年の水彩や肖像に特権的な装飾——そっくり、という皮肉を加える。

これより何十年か以前に、ドラクロワは〈黒の矛盾〉をほとんど経験していた。黒は必要な色彩なのだが、周囲と結び付くと、いろいろと厄介事をもたらすのだ。《キオス島の虐殺》には殺戮という凄惨な場面ならでは、かの「幸福なる醜悪さ」が必要不可欠だった。だが、画家はまたこの黒と一緒に、いかに素性疑わしい陰鬱さが、本望を遂げようとはばかりに、密かに画面に忍び込む隙を狙っていたかも、それに劣らず明瞭に悟っていた。「古い酵母、まったき黒の地に満足すべきこと」(『日記』1824年5月7日)。ドラクロワは、歴史画すなわち〈世界を表象し告白する道具立て一式を舞台に並べてみせる〉、あの〈演劇として構想された絵画〉の伝統を継承していた。10年の後、ゲーテの『ファウスト』の挿絵として、悪魔的に陰鬱な腐蝕銅版画を試したドラクロワは、ついでモロッコ旅行でその暗黒の世界から解放される。その画家には、もはや黒といっても、わずかに《アルジェの女》の弓なりの目を強調する眉墨が残るばかりだったが、これは、アフリカの女召使いのアラベスクなす肢体に造形的に拮抗する要素だった。

実際、黒は版画、印字、腐蝕銅版、石版を問わず、すべての複製媒体にあって受け入れられてきた色彩だった。このように新たに広範な分野に格好の割り当てを得たお陰で、黒は、これほどわずかな間に、それまで黒に付きまとった〈破滅、精神の闇、キリスト教の聖職に付きものの抹香臭い色、あるいは卑劣さ〉といった意味合いの一切を奪われ、市民的な用途へと転用された。こうして黒は、一つの色彩として宿命的に宿していた矛盾を、完全に消し去るとはゆかぬまでも、弱めていた。ボードレールはフロック・コートが日常のいかなる機会にも着用されることの矛盾に、彼一流の定式を与えていた。「我らは皆、なんらかの埋葬を祝福しているのだ」と。もし仮にも、黒が地獄を表象するべくパレットに付け加えられた色彩でしかなかったのなら、黒の線描一般は、いかに不吉なものとなったことであろうことか。さて光は、それが投射される物質の材質の〈肌目 texture〉との遭遇によって、実に様々な効果を発揮する。そしておよそ〈可視性〉というものは、そうした材質の〈肌目〉に由来する効果に大きく依存する。しかし〈可視性〉は、〈肌目〉の効果に依存する度合いが大きければ大きいほど、それに正確に比例して、かえって〈肌目〉の効果のほどを忌避するものだ(なぜなら〈肌目〉への依存は、〈可視性〉の純粹さへの棄損となるほかないのだから)。ところが、墨、写真感光や挿絵において、いわば〈黒への迂回〉がすでに達成されていたお陰で、そうした〈肌目〉の効果への慣れが準備されていた。マネが活躍するのは、この〈可視性〉と〈肌目〉との依存関係に僥倖を見出ししてのことである。ここで意味をなしたのが、レオナルド・ダ・ヴィンチの厳命だった。レオナルドは弟子に厳しく申し付けて、日没と嵐の光の下では、いかに肌と顔が異なった色合いを帯びるかを観察せよ、と語っていた。〈衣類の組織=肌目〉は皮膚の機能を引き継いでいた。その組織の肌目は、写真乾板の粒子を我が物とし、ここに画家マネが一派をなすこととなる。

黒と白とが逆転可能な極性をもつことは、マラルメがポーの詩〔『大鴉』〕の翻訳につける挿絵として依頼した石版画の場合にも、首肯される。大判の白い紙面の地に拡がる黒い墨の水溜まりのうえに、光がせせらぎとなって流れる。だがマネが黒の教訓を完遂するのは、とりわけ肖像においてのこと。黒地のうえに浮かび上がる《ゾラの肖像》では、作家の仕事机の棚の上方に置かれたように、《オランピア》の複製と浮世絵1枚と



E.マネ《スマイルの花をつけたベルト・モリゾ》
1872年 オルセー美術館
Edouard MANET, Berthe Morisot au bouquet de violettes, 1872. Musée d'Orsay.



E. マネ《扇をもったベルト・モリゾ》1872年
 オルセー美術館
 Edouard MANET, Berthe Morisot à l'éventail,
 1872. Musée d'Orsay.

が、それぞれの黒を並列して示しており、どちらの黒も光をすべて飲み尽くして飽食した有り様だが、濁った白のほうはというと、光などこれっぽっちも確保していない。喪に服する帽子を被ったベルト・モリゾの肖像（通称《ヴェールを纏って》）はパリ包囲、パリ・コミュンそして殺戮の一週間に続く時期の制作だが、それには多くの習作や異版が知られている。立ち姿のもの、着席のもの、リヴァース・ショットのものに黒い扇子で顔を覆ったもの、さらにはヴェール越しの顔、苦悩に打ちひしがれ、残酷なまでに目に隈の残るものまで。ここにはマネがそれはゆっくりと完璧の域にもたらした、〈黒と白の強度〉が交差し、喪の試練＝試し刷りが、ここに個一化されて、慣れ親しんだベルト・モリゾの顔のうえに、少しずつ宿ってゆく。マネはここでボードレールと再会し、こうして〈反対物の出会い〉による、痙攣的な引きつり笑いが、解消される——それはかつて、詩人をして、悪魔主義との嫌疑を被らせたものだった。『通り過ぎる女人に』は、一つの動作のなかに一つの情動を捉える。凶暴な前景と即興写真の効果——すなわち〈時間の埒外〉。

長く、薄く、おおいなる喪にあって、威厳にみちた苦悩、
 ひとりの女が過ぎた、豪華な手を差し上げ、花綱と裾飾りを揺らせながら
 俊敏にして高貴
 稲妻、そして夜——逃げ去る美

喪が個一化し、ある容貌とある衣服の試練を受け入れ、ある物腰を要請すると、喪はそこで姿をなし、変容する。画家、ベルト・モリゾのまなざしが、見ることの練習を復権する。

黒は外光における最後の絵画群、例えば《瀝青を塗った船》や、水平線の黒々とした、二重写しの帆船を紡ぎ出す。マネは海洋の灰色、風景の灰色を創出し、水平線へと競り上がる海は、海岸と混然となって、ほとんど単彩の拡がりとし、優美なシルエットを見せる厚手の毛織のゆったりとした外套、スカーフや帽子の群れの作る、鉛直の灰色、黒や白によって切り取られる。これに匹敵するようなものには、ちょっとお目にかかれまい。

マネの最後の大作《フォーリー・ベルジェールの酒場》は黒、白、光沢の用法において、閃光のごとき〈強度〉を一堂に寄せ集め、〈歴史の刻む時間〉を無効にする——というのも〈歴史の刻む時間〉など、ここではもうどうでもよいことなのだから。ここでマネは《仮面舞踏会》の大胆さを追跡し、場所をごた混ぜにし、その異なった複数の瞬間を、異なった額装へと転写する。きっぱりとした、黒と白の基本的な色譜は、まず純白で中程の高さに吊るされた二つの丸い照明によって強調される。女給の広々とした黒は、灰色のスカートのうえで、正面から浮き彫りにされるが、その灰色は、〔女給の襟の〕台形のデコルテの部分にも用いられ、それは白い刺繍で縁取られ、黒い天鵝絨の細い首輪によって堰止められている。この前景は〔点描派の画家〕スーラのシルエットがまもなくそうするように、布のように裁断されていて、タブローに幾何学的枠組みと安定感とを与えている。人物のイメージは正面向きかつ左右対称、背景のうえに置かれた人物像であって、黒をひたすら手前に突き出させ、画面の表面へと追い立て、主人公のパーメイドを前景へ、ちょうどバルコンに立っているかのように投射する。彼女は自分の周囲すべてを、自らの残響のように、いわば〈誘い込む〉。この類例を見ない「印象」から演繹されるのが、ちょうどアルバムに貼ったような幾つかの人物像で、それらはあらぬ姿に変貌をとげ、影を薄くし、位置を移して、カフェ・コンセルの歪みのある鏡のうえに——カフェ・コンセルの鏡はいつでもどこか歪んでいるものだ——程度に差はあるものの、どちらかといえばはっきりと〈膚〉にされ、〈回折〉される。右手には、中央の人物の陰画が、その最初の共鳴を（現像）している。女給の身体が、こちらでは背中側から真っ黒に見えて、ブロック・コートにシルク・ハットの黒と向き合わされており、その顧客の男性の顔は、色褪せてしまった写真のように、大ざっぱに扱われている。左手には、同様の効果が、異なった寸法で複製される。あたかも遠くにあるように、同様にぼんやりとして、暗色のドレスやブロック・コートに黒い帽子を被った顔が蝟集しているのが、わずかに一つ明るいドレス



E. マネ〈フォリー・ベルジェールの酒場〉1882年
 コートールド美術館
 Edouard MANET, A Bar at the Folies-Bergère
 (Un Bar aux Folies-Bergère), 1882. Courtauld
 Institute Gallery, London.

によって中断されている。直角の板仕切りが、その群衆の額縁をなしているが、それはすでにスペイン趣味の絵画で使われた、あの薔薇色がかった灰色に色づけされている。マネは異なった視点^{ヴァーチャル}を併置しているが、それはあたかも、通りがかりの人物が記憶のなかで一つの仮想空間のうちに、お互いに両立しえない幾多の様相^{アスペクト}を、一つにまとめ直したかのようだ。見世物広間の人工光線のもとで灼熱の状態にもたらされた白／黒から構築されて、タブローはその一つ一つの点、一つ一つの筆触^{メランコリー}において発光し、純粹なる〈現前〉の情動を発散している。マネはそこから写真特有の憂愁さを削除し、画布に色彩に生氣と振動を与える、織物^{テクスチャ}と化した〈強度〉を授ける。かくしてマネは、画布をして、メルロー＝ポンティが「世界の肉」と訳したところのものへと、変貌させたのである。

1848年に若いマネは、見習い水夫として練習船でブラジルに航海したおり、幾つかの手紙で、リオ湾のこと、森への遠出、果物や食糧の籠、市場で見た、上半身裸の奴隷の黒い肌、《草上の昼食》のあの小鳥のような蜂鳥のこと、かれらのピクニックの際の林のなかの日だまりのことなどを、熱狂的に綴っている。植民地の街を幾晩か熱狂の炎で焦がし、型にはまったお行儀^{ナガ}の撞を外す、あの仮面舞踏会〔リオのカーニヴァル〕も、「まるでパリのオペラのように」と、漏らさず記載している。マネはこのとき、現代生活を、ブラジルの統辞法^{ステレオタイプ}でもって書き込む術を身につけていたのではなかろうか。とすれば、この「幼少時の記憶」(フロイトの言葉を使うなら)を、〈表象の儀礼〉という、言表行為の公認^{プロトコル}の書式へと無理やり切り詰めるには及ぶまい。すなわちブラジルの日々を、巨匠の若き日の放埒の逸話として、伝記の一章に整頓してしまい込むのではなく、むしろ記憶と現在と創意との結び付きをただ唯一支える、あの〈強度〉の輝きをマネその人に授け、さらにそれをそこから広く普及させるようになるまでは、マネは決して満足することがないだろう。リオの暗色の衣装とポルトガルのレースの肩掛け、あるいは闘牛場のスペイン人たちの衣装。それらは決して、黒を謹厳な反-用法、恐怖の恐慌をきたす儀式へと閉じ込めたりするものではなかったはずだ。むしろ反対に、これらの色彩は、パリの市民生活の動きと折り合うことで、黒を早々と解放していたのに相違あるまい。それと同様に、マネは長いあいだ探索し、拝借して、この〈黒の効果〉を結集したのである。

マネのブラジル行きも、現代の異国情緒を追い求めたものではなく、むしろ、ボードレールが〈流行〉と呼んだ相貌を纏う〈生命の腐敗土〉だった。この黒い腐植土を、おのが目に見えるようにするためにこそ、マネはブラジルを体験したのだ。しかしこの流行というものは——とマラルメは『最新流行』に宛てたペンネームの消息記事欄に注記しているが——絵画のサロンの折りにこそ、その形を結んでみせるものなのである。

(訳：国際日本文化研究センター助教授 稲賀繁美)

クロード・アンベール
 Claude Imbert

哲学者。パリ高等師範学校名誉教授。ジョン・ホプキンス大学、カリフォルニア大学客員教授。フレーゲの仏語版翻訳の他、論理学、認識論、美術史に関する著作、論考多数。