



両国広小路

詩

髑髏

糸

(最後の)

第二帝政期のツァイトガイスト

ボエーム

ルンペンプロレタリアート／遊歩者

マルクス、サドそして

横張 誠 26

ボードレールの「無限」のメタファー

ボーラー 久保哲司 134

聖性と野蠻

矢代 梓 127

マラルメに語りかける
ボードレール

「時、差別」とマラルメは書きました。「あらゆる詩人は異質化でなければならない」とボードレールはどこかで書いていました。この二つの意志のあいだで人間のドラマは演じられる。現実的なものに対する意識の審議の絶対的な自立というマラルメのパラダイムに抗い、個性によって時代の野蠻さを懐く狂人としてのボードレールの復権。

ボヌフォワ 兼子正勝 72

都市のアレゴリー

『悪の華』におけるアレゴリーの詩法

安藤 元雄 90

群衆の彼岸

探偵、遊歩者、詩人

チエンバース 杉本紀子 180

もうひとつの異常な物語

露崎 俊和 190

144

散文詩と口語訳

朽葉と『小散文詩』

窪田 般彌 44

テキストの精神分析

シテールへの旅、他処への旅

吉村 和明 62

美術批評

シャルル・ボードレールの諫言の余白に「一八八四年のエドゥアール・マネ」

後期ロマン派音楽批評

稲賀 繁美 198

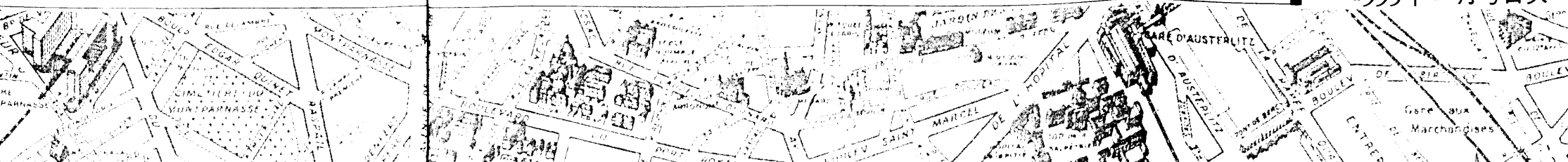
中島 弘二 98

特集

ボードレール

ユリイカ

1993年 11月号目次



シャルル・ボードレールの諫言の余白に

一八八四年のエドゥアール・マネ

稲賀繁美



「君は君の芸術の老衰のなかでの第一人者にすぎない」。《オランピア》のスキヤンダルに忿懣やるかたない友人マネを論すべくボードレールが認めたとされる、一八六五年五月一日付けのこの手紙の一節については、すでに幾多の解釈が行われてきた。この言葉の意味を六五年当時の文脈において精密に復元する作業や、この言葉がその後の歴史のなかでいかなる意味を担い、増幅させていったかの受容の軌跡の美学的省察と並んで、本稿ではもっぱら、この一句の射程を一八八四年のマネという歴史的な現場に照らして徹視的に分析する途を選びたい。

なぜいまふたたびマネか

今日でこそエドゥワール・マネの名はひとりフランス絵画の

みならず、大文字の「近代絵画」の父として特筆大書され、その研究書も汗牛充棟、すべての文献に目を通すことすら、もはやひとりの人間には一生を費やしても無理、という状況に至っている(そもそもマネ研究家たる欧米の研究者たちに日本語の文献が読めようか)。だがいうまでもなく、こうした膨大な業績の生産を支えつつ、同時にそれによってかさ上げされ正当化されるマネ評価そのものもまた、歴史的な産物である。一八六三年落選者展で話題を撒いた《草上の昼食》や一八六五年にスキヤンダルを巻き起こした《オランピア》の画家マネを「英雄」として要請した歴史構想をあくまで擁護するにせよ、それを近代主義の名で糾弾する「修正主義」に与するにせよ、はたまた当時の文脈の再構成を意図する「新実証主義」を標榜するにせよ、マネ



マネ(以下同)《草上の昼食》(1863年、キャンヴァスに油彩、208×264cm、パリ、オルセー美術館)

の列神式のからくりを再度洗い直す作業は、modernityの外に出てしまったとも喧伝される今日の我々自身の位置確認とも表裏一体の、不可欠な課題として浮上してきた(1)。

だがマネ研究は、ポスト・モダンにおけるアイデンティティ確認/放棄の問題であるのみならず(こうした問題意識そのものを西欧中心主義として糾弾するのはあまりに容易い)、研究者のおかれた状況に関する知識社会的観察のモデル・ケースともなる。マネに関する一次史料の発掘がいちおう頭打ちとなった段階で、あたかもそれに呼応するかのように、ともすればマネの姿はそれを取り囲む二次史料の膨大な堆積のなかに見失なわれるに至った。これに並行して、前衛対アカデミーといった既製の進歩史観によって祭りあげられた英雄マネの陰に隠れていた、一九世紀当時の有力画家たちの営みも徐々に発掘され、周辺の社会的状況証拠もようやく研究者の視野に入ってきた。と同時に最近日本で開催される泰西名画展覧会には、一般の観客には見たことも聞いたこともない画家たちの作品が大挙して押し寄せる。新資料の枯渇に起因する研究者のあらたな市場開拓を目指した転進ともいえるこの状況のなかで、あいもかわらずマネの是非を飽きずに論ずることこそ、救いたい時代遅れだとする、次なるパラダイム・シフトも起こっている(2)。

溢れかえる情報がつぎつぎと流れ去る今日にあって、もはやマネは美術商業市場に登録済みのロゴ・コピーのひとつに過ぎない。自ら《オランピア》に扮した森村泰昌流に、マネの意匠を剽窃してマネすればそれで済む、というわけだ。美術ジャー

ナリズムに格好の話題とネタとを提供しつつ、返す力でみずからも正統な芸術家として国際的に認知（ヴェネチア・ビエンナーレ公式招待）してもらうには、レンブラントからベラスケス、マネやセザンヌを通してデュシャンに至る名物を我が物として横領し、そこに自分のネーミングを派手に刷り込めばよい。サブリミナルよりもっと露骨な借用に及べば、時代錯誤の版權問題も、かえってあつてなくクリアーできるというものだ……（3）

だがここでは野暮を承知で、いかにマネがこうした参照の対象に値する画家としての地位を獲得したのかを探り直したい。

一八八四年遺作展の経緯

一八八三年四月三〇日にマネが死去した時点では、その死後の栄光は必ずしもまだ十分に保証されていたわけではなかった。マネを鼻祖とする近代絵画史の構想そのものがまだ存在しなかったのは無論／＼論外として、過去の巨匠たちと並べても引けを取らない、現代フランスの代表的画家として、マネの位置を承認させ確定するために、遺族とその周辺がまず立ち向かわなければならなかった「試金石にして決定的な試練」（デュレ）は、八四年の国立美術学校での遺作展、ついでオテル・ドゥルオーでのアトリエの競売を成功のうちに成就させることである。

国立美術学校での遺作展については簡単に以下の三点を確認するにとどめる。まず、行政当局との交渉にあたった当事者たるテオドール・デュレとアントナン・ブルーストとの間の見解

のずれ。デュレによれば首相ジュール・フェリーは会場貸し出し要請には狼狽したものの、美学上の問題よりは政治上の必然が優先されたとの見解で、その際フェリーの言として、決定は元美術大臣ブルーストの政治力に負うところが大きかったことを強調している。だが一方のブルーストは、フェリーがマネを画家としてよりもむしろ人間として愛していたのが本当だとしても、かれは「印象派の主魁」マネが今日の芸術においていかなる位置を占めていたかも理解しないほど狭量な政治家ではなかった、と反論してフェリーの顔を立てている。フェリーもブルーストも自分個人の恣意的な政治判断に拠る処理とは取られなくなかったのだろう。実際、これに先立って美術総監カンブファンが、マネを国立美術学校に展示せよなどとは、まるでノートルダム司祭にヴォルテールの莊嚴のために大聖堂の門戸を開けると頼むに等しい話だと、一蹴していた経緯があった。本件は藝術的な良識の問題であるどころか、高度に政治的な決着の産物だった。そのことをはしなくも暴露してしまっているところに、デュレ著『マネ伝』の「真実」があるのも皮肉な話だ（4）。

ふたつめに、二年前に実現に遭着けたクールベ展との関係。コミューンへの加担の罪でスイスに客死したオルナン・巨匠の復権は、ガンベッタを中心として推進されたパリ・コミューン特赦と連動し、クールベと同郷の大統領グレヴィー臨席の下でその回顧展が八二年に国立美術学校を舞台に実現したばかり。第三共和制に於ける王党派と共和派との凌ぎあいの結節点のひ



《オランピア》(1863年、キャンヴァスに油彩、130.5×190cm、パリ、オルセー美術館)

とつとして、画家クールベの死後の栄光を巡る争いが浮上したのだが、これがマネの評価を左右する政治的な檣舞台の前例として記憶されることになる。同じ大統領グレヴィーはマネ展初日にも招待されながらこれにはついに姿を現さない。また八一年にルーヴル美術館入りするクールベの大作《オルナンの埋葬》に対応するだけの歴史的意義を担ったマネの代表作こそ《オランピア》に他ならないが、前者が国家予算による買い上げとなつたのに対して、後者の購入はマネらを中心とする友人たちの寄贈によって賄われ、ゾラなどはこれを屈辱としてマネに協力を断つたといった事情のあったことだけを確認して、いま先を急ぐ（5）。

第三に、このマネ遺作展に寄せたゾラの序文を、デュレが訂正させた件。デュレはマネの遺言によってマネ没後の売り立ての総括責任者に指名されていた。今日ゾラの草稿は残らないが、ゾラ宛のデュレの手紙によれば、訂正を求められたのは、「マネが明るく眺めるようになったのはスペイン旅行の後のことであつた」という判断と、「またマネは幾つかの腐食銅版画を残した」という記述の二点であつた。「スペイン旅行後」は事実誤認でありマネはそれ以前から明るいパレットを用いていた、だから書き改めて欲しい、「幾つかの」銅版画は余分だ、削除してただ「銅版画」にして欲しい、というのがデュレの要請である（6）。一見とりたてて重要でもなさそうな細部の「物理的な次元での訂正」にすぎないが、実はこの二点、競売総括責任者デュレにとってはどうしても譲れない係争点だった。以下、

背景を探ろう。

競売とその美学上の争点

ポール・マンツはデュレの評価では当時君臨した保守派の代表的な美術批評家であるが、一八六三年イタリア人街マルティネ画廊で催された展覧会評でマネの《ローラ・ド・ヴァランス》ほかの作品を批判して、これでは「赤、青、黒のけばけば *Ba-tiolage*」で、これらの作品は色彩そのものであるどころか、色彩のカリカチュアだ」と酷評していた。六一年のサロン出品作《ギタレロ》は「乱暴な荒描き *bauche*」だったが、それから二年たったマネは「その勇壮なる本能をもって不可能な領域へと突入した」と評するほかなく、「我輩はマネに従ってここに足を踏み込むことには断固として拒絶する」とマンツは全面否定の立場を表明する(7)。

マネの初めての伝記作家といってよいデュレは、それから四〇年後(1)に『マネ伝』(一九〇二)を執筆し、このマンツの批評を一部引用しているが、それは同じ一八六三年の落選者展で「スキャンダルの成功」を収めたという《草上の昼食》を論じる条りにおいてであった。外光に目覚めアトリエの陰影法やグラデーションを無視したマネの明るい色彩と原色の併置が當時に斬新だったか。そしてこのマネの技法によって把握された色彩の真実があたかも「陽光がミミズクの目におよぼす効果」よろしく、いかに激烈な嫌悪感と生理的拒絶とを批評家たちに引き起こすものだったか。それを立証する例としてマンツ

の酷評を槍玉に挙げ、そうした因習的見解が、倫理上の要請とも絡まって《草上の昼食》、さらには《オランピア》のスキャンダルを招いた一因である、とデュレは主張したのである(Duret, 1906, p. 41, 50, 77-78)。

デュレのこの見解そのものには、あきらかに世紀末藝術の平坦な賦彩法(クロワッサン)を通過した後の二〇世紀初頭の美学的見地から半世紀以前のマネの試みを正当化しようとする、題及の逆遠近法が伺える。また、そもそも《草上の昼食》がデュレのいうような「スキャンダル」だったのか否か、重大な疑義なしとしない(この点については註2の拙稿参照)のだが、本稿の論旨とのかかわりでとりわけ注目したいのは、デュレがことさらに、《草上の食事》、《オランピア》に、早くも「陽光」あるいは「明るい調子」が見られることを強調しようと腐心している点である。

ここで急いで復習しておくならば、マネがスペインへと旅立ったのは一八六五年、《オランピア》が巻き起こした騒動にうんざりしての逃避行だった。デュレはゾラへの訂正の要請でなぜかこのスペイン旅行を一八六六年のことと誤記しているが、その忠告を容れたゾラは件の回顧展序文には、「マネはあらゆる規律 *disciplines* と袂を分かつてのちにはじめて明るく眺めるようになった」と書き改め、マネの画歴については、ほぼ忠実にデュレの見解を踏襲した。だが意外なことに(というか案の定というべきか)、スペイン旅行以前のマネの代表作たる《草上の昼食》、《オランピア》にもすでに明るい色調がはっきり認め

られたと主張する遺作展主催者側のいささか教条的な見解は、当時決して広く一般には納得されていなかったのである。先頭に立って異を唱えたのは、またしてもあの美術批評の権威、ポール・マンツだった。ゾラの序文への反論としてマンツはこう書いている。

「まことに遺憾とせねばならぬことに、いったい何時からマネが外界の天気について多かれ少なかれはつきりとした考えをもち始めたのかは、これをきっぱりと画定することができないのである。美術学校における展覧会は、この点について欠落を呈しているように思われる」(7)。

デュレの強引な議論に比べれば、マンツの観察のほうが我々の経験に照らしてもはるかに中庸を得た穏当な見解とも感じられるのだが、しかし穏当さこそが体制派の最大の武器である。実際、《草上の昼食》、《オランピア》もちゃんと展示されていた展覧会を評して、そこに「外光」の経験を経たのちの「明るく眺める」賦彩法の兆候が「欠落」していると判ずるとなれば、これがデュレにたいする全面的な宣戦布告であることは、もはや明白だろう。もともともこうなるとマンツとデュレとのやり取りの前後関係はいわば鶏と卵であって、ややこしい話で申し訳ないが、一九〇二年のデュレの『マネ伝』にある一八六三年のマンツの展覧会評引用には、ある意味でマンツの一八八四年の遺作展評への顔当てとして書かれた面さえあることを読み込む必要が生じてくる。

それではいっただいなぜデュレは、このように無理な誇張をし

てまで、マネの「明るく眺める」特徴を《草上の昼食》や《オランピア》に認めようとしたのだろうか。その理由は、これまでデュレの論敵で当時おきな影響力をもっていた評論家アルベール・ヴォルフのマネ追悼文(『ル・フィガロ』一八八三年五月一日)を読むと、よりはっきりしてくる。ヴォルフに言わせれば、マネの不幸は《ル・ボン・ボック》と《剣をもった少年》が生前にリュクサンブール美術館入りしなかったことに尽きる。これらフランドル趣味なりスペイン趣味とされる(つまりどう見ても「陽光」とは無縁の)二作品こそが「顕示されるべきフランス絵画のうちに記載されるべき二つの優れたページ」であると主張するヴォルフは、そうすることによって、《草上の昼食》も《オランピア》もフランス絵画史に記録されるべき傑作から憚ることなく除外し、抹殺する。

スペイン趣味に重きをおくヴォルフのマネ評価は、デュレの「陽光」派マネ評価とはまったく相容れない、容認しがたい見解であった。しかしデュレがこのヴォルフ流の解釈に異議を呈したからといって、それだけではなぜデュレが強引にも《草上の昼食》や《オランピア》に「明るく眺める *voir clair*」マネ美学の粹を求めたのかは、なお納得しがたい。そこで次ぎに問題となるのが、アトリエ売り立て責任者としてのデュレの立場である。

競売の戦略

故メレーテ・ポデルセンは一九六八年に「初期の印象派の競

売」について、セーヌ文書館に保存されていた速記録に直接当たった重要な論文を発表した⁹。一八八四年二月四、五両日にオテル・ドウルオーで開催されたマネのアトリエの競売もそこに含まれているが、いささか実証のための実証の気味のある彼女はせっかくの資料を発掘しながら、「事実誤認」を糾弾・訂正することに急で、かえって近視眼的な結論に甘んじている。ここに複製された競売の速記録を、幾つかの公共図書館に保管されている、手書きの書き込みのある競売予告カタログと比較しながら両者の異同を詳細に解読すると、彼女が見落とした——というより「誤認」として拙速にも抹消した——食い違いを通して、意外な事実が幾つも明らかに becoming。それを以下手短に要約しよう。

まずこれは常識であるが、売り立てカタログの番号と実際の競売の順序とはまったく別である。逆にいえば実際の売り立ての配列は出来高を見越して入念に調整される。売り立ての責任者デュレがマネの遺族とともに当日の鑑定吏デュラン・リュエルと前以て打ち合わせのうえ、競売に臨んだことは疑いない。従って当然かれは、予め競売の順序も知っていたはずである。さらにデュレ自らが書き込みをし、そのデュレからマネ研究者タバランに渡ったカタログ（パリ国立図書館版画室蔵）にある入札者名と速記録のそれとが必ずしも一致しない。両者が食い違う場合を高額な物件から挙げてゆくと、競売二日目の《ラテュイユおやじの店》（五、〇〇〇フラン）、《洗濯》（八、〇〇〇フラン）がとりわけ目を引く。前者はタバラン旧蔵カタログではデ



《ローラ・ド・ヴァランス》(1862年、キャンヴァスに油彩、123×92 cm, バリ, オルセー美術館)

ュレ名義でマネの「義理の弟」(実は実子)コエラ・レーン・ホフにより、後者はウジェーヌ・マネの名義で競り落とされたことになっている。ところがそのどちらも速記録によれば、ほかならぬデュレがそれぞれ五、〇〇〇フラン、八、〇〇〇フランで競り落としている。そしてこれらふたつの作品につづいて競売に付されたのが、二日目の目玉《オランピア》、つまり良くも悪しくも売り立て全体の成否を否応無く左右する歴史的にも象徴的な意味を担ったあの作品だったのである。

《オランピア》の出来高は二日目の最高額(二〇、〇〇〇フラン)を記録する。ちなみに二日目の出来高は九四作品に対して総額四三、七四五フラン。つまり《ラテュイユおやじの店》、《洗濯》、《オランピア》の三点のみで二日目の出来高のほぼ半分に相当するのだ。

以上からまず推測されるのは、デュレが買い支えた二点の値

(B.N.M.S.n.a.fr. 24518, ff° 382-383)。

さらに第二に明らかにするのは、とにかく体裁上家族が買い戻したようには見えぬ形で、マネの近親者や友人たちがこれらの主要な作品を事実上買い支えている、という内部取引同然の実態である。最高額をつけた《アルジャントゥイユ》と《オランピア》とは、速記録からはそうは見えないものの、実際には呈示額が示されるや競りもないまま、ただちに仲間内によって引き取られている。ゾラへの手紙(同上)からも分かるとおり、デュレは二日目にはもはや友人たちは軍資金が底をつき、その結果売り立ての途中で壊滅的な値崩れが起こりはせぬかと懸念していた。だからこそデュレは初日にはわずか五〇〇〇フランで小品を一点入手するのみで、二日目に備えた。万一不測の事態が発生した場合にも、事態を掌握するのに必要なだけの運転資

段が《ランピア》の値崩れを事前に防ぐ予防措置だったことである。実際デュレによる買い入れがいかにも意図的な競り上げであったかは、初日の《ナナ》は三、〇〇〇フラン、《フォリ・ベルジュールの酒場》(最晩年の傑作)ですら五、八五〇フランに終わっていることから納得される。これらふたつの前に競りにかけられたのは《アルジャントゥイユ》だが、その出来高(二、五〇〇フラン)と、後続の二作品との隔たりは、あまりにも歴然としている。ここから初日に《ナナ》と《フォリ・ベルジュールの酒場》の釣り上げが必ずしも功を奏しなかった様子が推定できるが、そのことは実際デュレのゾラへの報告からも裏書される。「予告しておいたとおり、《アルジャントゥイユ》ほかの」大きなタブローは我々には競り上げるのが無理で、そのため総出来高もあれ以上にはできなかった(二月四日)



▲ 《ル・ボン・ボック》
(1873年、キャンヴァスに油彩、94.6×83cm
フィラデルフィア美術館)

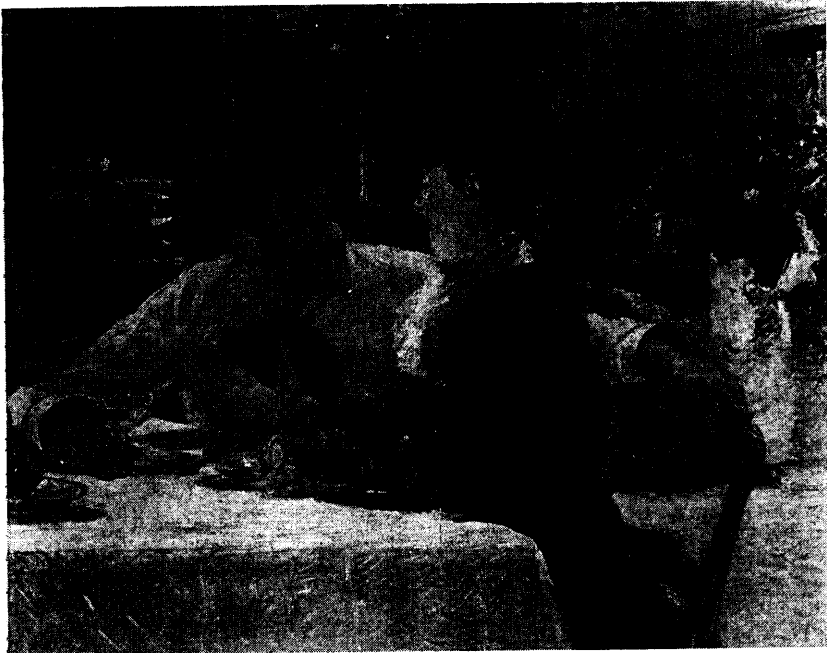


▼ 《剣を持った少年》
(1861年、キャンヴァスに油彩、131.1×93.3cm,
ニューヨーク、メトロポリタン美術館)

金は、これをひたすら温存するべく努めていたのだ。

第三に、マネの家族とデュレの呈示した価格が、ある明確な意図に基づいた競り上げだったことも、もはや明らかであろう。実際、ここまでに挙げた作品名を見れば、マネの画業に通じている読者なら、すでにある事実にお気付きのはずである。《アルジャントゥイユ》は印象派風の実験として必ずしも世評の芳しくはなかった作品であるし、《ラテュイユおやじの店で》、《洗濯》にしても、マラルメが例外的に高く評価したのは除けば、ひとりマンツだけではなく（喧伝される外光なるものはこれらの絵には見いだしたい）、ユイス・マンス・ラデュレの友人仲間ですら、これらを凡庸、無茶な失敗作と断ずる者があった。つまり、マネの遺族とその周辺が買い支えた主要な作品は、既に評価の定まった（たとえばスペイン趣味の初期の）作品ではなく、あくまでいまだ評価の定かでない印象派風の晩年の実験作だったのである。そしてこれら「陽光に満ちた原色の横溢する」晩年の作品を正当化するためにも、マネとその遺族の側としては、《オランピア》、《草上の昼食》（当時歌手フォールの所有）といったマネ初期の代表作も、同列の「明るく眺め」られた作品であると主張する、（事実ではなく）権利上の必要が存在していたといえるわけだ。

要するに、この売り立てによってマネの印象派風の作品を買い支える市場を創設しようとする意図があったことを、これらの作品の評価額は偽りなく雄弁に物語っている。そしてこの戦略の裏には、これから先、マネを頭と頼んだバティニョール派、



《ラテュイユおやじの店で》（1879年、キャンヴァスに油彩、93×112cm、トゥルネ美術館）

つまり今日印象派の画家たちとして知られているモネ、ピサロ、ルノワールといった面々の市場と販路とを確立するための糸口を開こうとする意図まで透けて見える。思えばその売り立て責任者はこの先印象派の初期の批評家、歴史家として有名になるデュレであり、その競売吏を務めたデュラン・リユエルこそは印象派の画商として名を残す人物である。マネ没後のアトリエ売り立ては、印象派売り出しの舞台設営に携わる舞台裏演出家ご本人たちによる自作自演のお芝居でもあったのだ。

あらたなる市場の形成

はたして一八八四年二月四・五日のマネのアトリエ売り立てで何が起ったのか。従来のマネ研究は、マネ売り立ての成功を歴史上の既存の事実と見なし、それをいわば自らの研究の当然の前提として予定調和的に取り込むあまり、そもそもこの売り立ての成功なくしては、マネ研究なるものが学問的に認知されるための前提も形成されなかつたはずだ、という単純な事実を見損なうか、そうした前提を問うことそのものを美術史学の範囲外の問いとして、敢えて最初から無視してきた。マネの没後は、いわばマネ研究の余話、余白でなければ、科学的なマネ研究の前身でしかなかった。こうして、マネ没後以降とマネ研究以前とのあいだには不思議な空白ができ、マネの伝記的研究とマネ研究学説史とのあいだには不可解なブラック・ボックスが取り残されることとなった⁽¹⁰⁾。

だがマネをフランス一九世紀後半の美術史を代表する画家と

して創出する現場は、じつはこのマネ没後とマネ研究以前とのあいだにあった。マネの遺言執行人兼遺産売り立て責任者であり、やがてマネの伝記作者、美術史家かつ権威ある鑑定家の地位につくデュレこそ、マネ没後の栄光を確保する象徴的権力闘争の現場を踏みながら、自分たちの努力を巧みに既成事実とすり替えて、我々の目を欺いてきた張本人のひとりといって間違いない。勝てば官軍以前の修羅場を経験しながら、それを勝てば官軍以降の視点から——そしてその官軍の立場をすべての読者が無前提に支持する時代になって初めて——描いたデュレ。その一見客観的な筆致に、我々は未だに騙されているのではないか。デュレの一見淡淡とした叙述に隠しこまれた断絶をあらためて断絶として白日の下に晒すことが、以下必要な作業となる⁽¹¹⁾。

デュレの『マネ伝』（一九〇二）によれば、一八八四年の売り立ては次のように叙述されている。

「これほどにも危うい条件で始まった（マネ没後のアトリエ）売り立ては、すぐさま期待を上回る成功の色合いを呈した」。

「競売の叫びのなかではとてつもないと思われたあれらの値段。大失敗を楽しむにやってみて来て、いまにも笑ってやろうと構えていた人々は、この値段にまったく顔色を失い、いまではすっかりおとなしくなって座っていた。マネが売れるなんて。呆氣にとられた群衆は出口で口々にそう言っていた。そしてユイスはすぐにもバリじゅうに広がった。二日にわた

った売り立ての総額は(……)一一六、六三七フランに達したのである」(pp.263-4)。

だが我々はすでにこの出来高の実態を知っている。デュレ自身友人のゾラ宛てには、「成功」の内実を今少し正直に語っている。「二日目に値崩れが起きるのではないかと」わたしの恐れは幸いにも現出せず、もっとも売るのに苦勞する習作にも買い手がついた。／売上総額は一一六、〇〇〇フラン。ただ《オランピア》と《アルジャントウイユ》だけがそれぞれ一万フラン、一万二千五百フランで買い戻された。／公衆にはこの結果はたいへんな勝利と考えられている。／わたし個人としては満足してしかるべき理由があると思う」(B.N.M.S.n.a.fr.24518 f.276, 二月五日付け)。

いかにも当時の男同士の付き合いらしいマンリッヒな嗜みで、デュレは同志ゾラにも買い支えの真相をあげすけには語っていない。だが心配された二日目の値崩れを実質上くい止めたのは、ほかでもないデュレ自身であり采配であった。一方のゾラは、遺作展には序文を寄せながら、ついに売り立て会場には姿を見せなかった。この時期既にマネに対していささか懷疑的な評価を抱いていたゾラは、万が一にも会場で赤恥を掻くのを厭ったため、わざと距離を取ってメダンに籠っていたのだ——などとも噂されていた。そんなゾラへ非難がましい言葉など一切差し挟まないデュレであるが、そのデュレにとって売り立てが儲けになるか否かはもとより問題外である。さしあたり出血

を覚悟してでも一応この売り立てを世間に対して「成功」と印象づけ得れば、それで所期の目的は達せられる。この作戦にまんまと成功を収めたこと、その偽らざる安堵が、遺言執行人デュレの「満足」の内実にほかならない。逆に言えば、世間で言われる売り立ての華々しい「成功」と、当事者しか知らぬ軍資金払底の危機的な内実との隔たりを、デュレはこの一節でゾラに偽らず披瀝しているのだ。

実際には内輪による必死の買い支えでありながら、それが世間には売り立ての「成功」と映ずる。そんなにも危うく、多分に虚構じみた「成功」の実態。だがゾラへの手紙には疑いもなく読み取れるその危うさは、事実の指摘においては何ら批判されるべきところのない一九〇二年の『マネ』伝の記述からはすっかり抹消され、すでにその痕跡すら認めがたい。しかしそうした抹消は、デュレが為にしたというのではない。一九〇二年にマネ伝を刊行できたその文化環境は、すでにあの八四年の売り立てが失敗でありえたことへの配慮など、叙述の可能性からあらかじめ排除しているような環境だったからである。

「予期されざる列神式」

ゴンクール日記からも伺えるとおり、実直で信頼できるがいささかお人よし、実務の切り回しではとかく原則に固執して小回りの効かぬデュレのことである。もとよりマネ未亡人などは、アトリエ売り立ての重責をデュレに任せておいて大丈夫なものか、心配を隠さず周囲に漏らしていたほどだ。美的判断は

過激だが世渡りは慎重、といえは聞こえはよいが、裏返せば趣味は独断的に一本調子な癖にスタンドライイには不向きなデュレ。書簡でもほとんど感情を表にみせず、凡庸な判断を勿体振った断定口調で下すのが常のデュレが、持ち前の過度なまでの中庸ぶりとともに発したこの「満足すべき理由」とは、それでは反対陣営のアルベール・ヴォルフの目にはどう映じたのか。

「マネの作品をもつてパティニョール派はオテル・ドウルオーへの降臨を果たした。この売り立てはこの時代における最も魅惑ある狂気のひとつだ。一時間のあいだ私はその場にいた。いったいどうなるのかと不安を隠せぬままに、これら押し寄せた友人たちや熱狂したひとびとや見物人たちが、ある



▲《ナナ》(1871年、キャンヴァスに油彩、154×115cm、ハンブルク美術館)

▼《フォリー・ベルジュールの酒場》(1881-82年、キャンヴァスに油彩、96×130cm、ロンドン、コートールド・インスティテュート)

うことかマネの才能が勝ち誇って輝く作品ばかりではなく、金銭的にも芸術的にもおよそ二束三文の代物 (les choses les plus insignifiantes) まであつて攫つてゆくのをつらつらと眺めていた。アトリエで湿つけてしまつてなれば絵柄の消えてしまったバステルの肖像にも、ずいぶん法外な値段 (des prix relativement insensés) がつけられた (……) 。

〔ル・フィガロ〕一八八四年二月七日

ヴォルフの見解は三つの点で注目に値する。まずこの売り立てが芸術上の価値観の転倒であつたこと。つぎにこの転倒がパティニョール派つまり印象派の将来にとって決定的な意味をもつていたこと。最後にこの価値観の転倒が一種の「狂気」ともいうべき集団的な憑依のなかで成就されてしまつたこと。こうしたことをヴォルフは適確に見てとつていた。

まず第一にヴォルフが「およそ二束三文の代物」と形容した習作こそ、デュレ自身買い手が付くかどうかたいそう心配して、ゾラにまで資金援助を頼んだ「バステル」、「受け入れさせるのが最も困難な習作」にほかならない。そして売り立ての速記録を見れば分かつとおり、二日目の最初に競りに付されたこれらのバステルに真つ先に手を出して買い支えに走つたのが、ほかならぬデュレご本人であつたのだ。最初に引き出された《女歌手》の競り値は続くバステルやリトグラフ売り立ての相場に影響を与え、出来高を左右するだけに、デュレの責任は重大であつた。



《アルジャントウイニ》
(1874年、キャンヴァスに油彩、
149×115cm、トゥルネ美術館)

たことを見落としてはなるまい。込み入つた話で恐縮だが、ヴォルフはここで、自分がマネをこき下ろすまさにその批判態度によつて、実はみずからそれをスキャンダルだと認識していたマネの「予期せざる列神式」に、ひとしれず加担していた自分の有り様を悟つていた、希有の批評家といえるからである (ついでながら、「予期せざる列神式」とは、同じヴォルフがマネ遺作展のおり、「ル・フィガロ」一月五日の記事に書き記していた言葉だ)。

マネは八二年に社交儀礼ともマネ一流の皮肉ともつかぬ、いささかへつらつた調子の謝辞をヴォルフにあてて送つていたが、ヴォルフは件の売り立て記事の冒頭にこの文面を引用して、マネの友人を自称 (ないし詐称) する。実際かれは遺作展の組織委員にも名前を連ねていたが、これには世間の認知を印象

第二に、ゾラの遺作展序文章稿にあつた「幾つかの腐食銅版画」の「幾つか」の削除をデュレが求めた理由もここにある。腐食銅版画はデッサン、バステルやリトグラフ同様、マネの画業においてけつして十把一からげにできるような副次的な作品——以前の習作——であつてはならなかつた。というのも論敵のヴォルフの眼目は、マネを既存の価値観でもって裁断し去ることにあつたからである。マネ芸術の神髄は《ル・ボン・ボック》や《剣をもつ少年》のごとき「あらゆる革命的な固定観念とは無縁に、芸術家の純粹な炎から生まれでた」作品であると思ふ。ヴォルフは、マネの革命的な作品にはすべからず駄作、凡作の烙印を押してこれを排除する。だがそのマネの「革命的な固定観念」の衣鉢を継ぐのが印象派であつてみれば、ヴォルフが二束三文と貶す作品——以前の習作——にまがつた商品価値を付与することが遺族側の至上命令となるのも当然だろう。それなくしては、マネの死後の栄光、ましてや印象派の将来はありえなかつたのである。

この価値観転倒に含まれる審美的ないしイデオロギー的な含みについては、ボードレールとの絡みで最後に触れることとして、第三にいまここで確認しておきたいのは、デュレがこの売り立てで売れない作品——以前のがらくた——を売れる傑作へと変質させる、ほとんど錬金術ともいってよい魔術の儀式に臨んでいることを、冷静に了解していた事実である。だが、こうした魔術の舞台設定の当事者のみならず、その見物人のなかにもそこで何が進行していたのかを冷徹に理解していた者のあつ

づけたいデュレらの側の画策があつたかもしれない。とにかくこうした言動ゆえに、とかく「厚顔無恥なタルチュフ」、分かつらず屋、偽善者、誹謗者などとクソミソに形容されるヴォルフを、ルノワールは逆説的にも「弱き芸術家、革命的芸術家の擁護者」と呼んでいる (註)。印象派にたいする世間の無理解の典型として、不可欠の悪役に徹したヴォルフは、どうやらそんな自分の役回りの逆説を意識して立ち回る、「自覚ある偽善者」だつた節がある。

不可視のスキャンダル

「この友人たちと幻覚症患者たちの集いであつて、鑑定人デュラン・リユエル氏はとくに言及するに値する。ミレー、ルソー、コロ、ドラクロワの絵は、まだそれらが高価ではなかつた時代にすべてかれの手を経て売られた。いまやこの善意の人は、マネが一時はその頭目だつたパティニョール派相手に、今一度同じ芝居に取り掛かうとしてゐる。彼へ彼へ一番いかれた印象派の連中はなびく。カイユボットやアラコレーヤが。こうした『巨匠』連中にデュラン・リユエル氏はこのうえなく輝かしい未来を予見する。その寛大なる魂の底で、おそらくこの鑑定家はマネが少しばかり『妙な考え』に取り付かれるあまり、今少しのところで真の芸術 *art véritable* を取り逃したと判断しているのだ。というのまたしかに彼は満足げにほほ笑んでいたのだから。かれの手で競売に付されたのは、このうえなく乱雑な類いの代物 (un genre

plus déordonné) だっただけに、そのご満悦ぶりもよけいに目立っただけだ。(ヴォルフ、『ル・フィガロ』八四年二月七日)

おそらく当日オテル・ドゥルオーでこのヴォルフほど冷笑的に、しかし透徹した眼差しをもって価値観の転倒劇を見守った者はあるまい。第一にまことのキャンダルがここで不可視のうちに進行していたこと。ついでこの不可視のキャンダルがいままでの芸術の定義をすら塗り替える企てであったこと。三つめに画商デュラン・リユエルたちがそうした価値創出の演出者であったこと、がここには明確に見抜かれている。

まず最初に、まことのキャンダルはいわゆる《草上の昼食》や《オランピア》の展示だけで成就されたものではけっしてなかった。展示されたものが芸術作品としては容認できないからこそ騒ぎが持ち上がり、目にみえるキャンダルが発生する。だが、象徴の次元の革命はこれらの非美術品(乱雑な類いの代物)が美術市場の商品として認知され承認されないことには成就されない。新たな価値の創出は、その価値を支えそこから利潤を得るような市場の創出なくしては不可能だからである。

二つめに、こうした市場の創出は同時に今まで通用してきた「真の芸術」Part véritable の存在理由を否定する、とまでは行かずとも、その定義に変更ないし断絶が加えられない限り成就しえない。デュレたちは売り立てを舞台として、一方では買手手つかない「がらくた」を「傑作」に変身させるとともに、他方では芸術の定義そのものを件の「がらくた」に合わせ

て変更するという、あきらかにトートロジカルな二重操作を加えている(これはほとんど錬金術の定義そのものである)。芸術が分るほどの公衆ならばマネのバステルを高く評価するのが当然という、非常識を常識として密かに愛好者に吹き込み流通させ定着させること。それこそデュレがアトリエ売り立てカタログの前書きで画策したことだった。新たな美的価値基準を容認しそれに加担してくれるような顧客を教育し養成する必要があったのである。

実際に引用したヴォルフの文章の前半は、デュレが売り立てカタログの序に書いた、ゾラの展覧会序文と対をなす文章への当てつけも同然である。歴史的な巨匠たちの絵画と伍して陳列されてもけっして「ひけを取らずにいる」(Tenent) ことが永遠の相、絶対の時間において傑作たるための要件であると説くデュレは、「マネの作品をひとつでも、ドラクロワやコロッセやクールベの作品に交えてみたまえ。必ずやそれら同族の作品たちのなかで、マネの作品はその自然な場所を見いだすことだろう」と断言していた(13)。だがヴォルフの見るとおり、この断言ほど恣欲的なものはない。というのも、理解するとは説明できないこと、と言うとおり、この断言を正当化するであろうような価値基準は、まさにこの断言を受け入れるように教育され、それを無意識の習慣として身につける(つまりそれを「自然」と感じる)ことになる公衆の目のなかにしか存在しえないのだから。ある見えざるキャンダルがこうしてマネ売り立ての席上、公衆の面前、白日の下に晒されながらそれでも秘密裡に、

つまり誰もそれとは気付かぬまま、成就されようとしていた。何が侵犯されているかをいかに巧みに隠蔽しおおせるか否かに、この不可視のキャンダルの成否もかかっていた。それゆえ定義からして反一劇的で反一見世物的なこのひそやかなる洗脳作戦は、人目にそれと悟られてはもはや所期の目的を果たしがたい。そして実際、この顛末はこれまで取り立てて注目されることもないまま、あたかも当然の成り行きであったかのごとく納得されてきた。否それどころか、そこにミレーの高騰に続く二匹目の泥鰌を狙った先物買いの投機熱を見て取り、そんな熱病をまんまとバリーに広めおせた売り立て関係者を指して、

「マネの友人どもはおそろしい」と述解した批評家ヴォルフは、それゆえ「分からず屋」扱いされて軽蔑の対象となってきた。後世がヴォルフに濡れ衣を着せて事足れりとしてきた、という事実。これこそが、何よりも雄弁にマネ売り立てという「象徴的陰謀」の密かなる成功を物語っている。それは一九世紀後半の西欧において、「芸術にかかわる象徴的資本を司る中央銀行の一種の

破産」を引き起こすひとつの「決定的な引き金」だった。ある社会学者の最近の用語を応用して、この売り立ての現場に「無秩序の制度化」の一齣を見定めることも的外れではないだろう(14)。

象徴的革命的成就と認知

ではこの空騒ぎを、間接的な当事者であった印象派の画家はどのように見ていたのか。カミーユ・ピサロの観察(息子リュシアンへの手紙)が象徴的革命的皮肉に鋭い洞察を示している。

「二月五日。マネの展覧会の始まりだ。マネは偉大な画家だったが、ひとつ捻くれたところがあった。既存の権威によって認知されたくて仕方なかったのだ。パテントを信じ、榮譽を夢見ながらそれを全うせずに死んでしまった。デュレやブルースト(アントナン)がその遺言執行人に指名され、マネの展覧会をより荘厳なものにするためにやったのは、なんと最悪の公人ども、マネの極めつきの敵ども(例えばヴォルフ)

ゆきあたりばったり

文学談義

本を書く人読まぬ人
とかくこの世はままだらぬ

PART II

ファミリアでもウー・ン・リヴでもなく、
小説家の眼と感性で
男と女の微妙な関係を考察する
知的な最新エッセイ!

中沢けい・定価1400円

金井美恵子・定価2000円

《小説》と《映画》への
愛にみちみちた爽やかな毒舌が
全篇に炸裂する反時代的な
最新エッセイ集、待望の第二弾!

男の背中

森毅・定価1300円

御存知われらが一刀斎が、
戦後文学もポストモダンも、花田清輝も
柄谷行人も、ゆきあたりばったり
語りまくったおしゃな文学談義!

第3回
ドゥマゴ文学賞受賞!
蝶とヒットラー
久世光彦
●定価1600円

日本文芸社

東京都千代田区神田神保町1-8千101

を組織委員会に任命して、儀式に公認のお墨付き cachet officiel をもらうことだった。ありとあらゆるブルジョワども、この偉大なる芸術家を愛し擁護した連中が皆んなそろって。シヨッキング！「原文英語」なんたる知恵遅れ！(……) あな見苦し。されどこれで辻褄は合うというわけだ mais c'est bien dans l'ordre (28 déc. 1883) (15)。

自分の望む社会的地位が自分の芸術的達成を裏切るという限り、まさに疎外されるブルジョワ芸術家の典型を戯画的に演じてしまったマネに対する、これは社会主義者ピサロの痛烈な批評である。となればこの売り立ての「成功」ははたしてある象徴的革命的成就だったのか。それとも反対に芸術的大義に対する裏切り同然の自殺行為だったのだろうか。これこそボードレールの暗示した「芸術の老衰」でなくて何であろう。ブルジョワ芸術に致命傷を負わせるためには、ブルジョワに変装せねばならぬ。だがこの仮面舞踏会から退場する段となれば、もはや本物のブルジョワと扮装したブルジョワの区別はつかなくなっている。アンドレ・シャステルが「印象派のブルジョワ的粉飾」(16)と呼んだ皮肉な逆説だが、デュラン・リュエルお得意のこのからくりを利用しないかぎり自分の絵が売れるようにならないことも重々承知しながら、ピサロはこうした扮装 travestissement を裏切り行為として断固拒絶するあまり、ブルジョワの顧客には絶対に買手につかないような作品の生産に熱中するといふ、奇妙な退行現象すら呈することとなる。

だがいまは、王党派の画商デュラン・リュエル、共和派の批評家デュレそれにアナキスト芸術家ピサロの作る奇妙な三つ巴の共犯関係を詳細に分析するときではない(17)。ここでは前二者の共謀によって利潤を得るはずの芸術家が逆に自尊心を傷つけられ、この陰謀に巻き込まれた被害者だったはずの敵方(踊らされた顧客たち)が、騙されたとも知らずこの仮面舞踏会から勝ち誇って退場することになる、という逆説を確認しておけば、さしあたりそれで十分だろう。ピサロも苦々しく呟くところ、「これで辻褄は合うというわけ」なのである。

註

- (1) 阿部良雄「フランス一九世紀絵画とわれわれ」(講演)、『日仏美術館通信』49号、一九九〇年三月(稲賀による要約)。
- (2) Shigemi Inaga, "Recit d'une image perdue ou récit perdu d'une image—Gustave Courbet et le Retour de la Conférence", 1993. Conference on Word and Image in Ottawa, 1993. なお阿部良雄責任編集「アサヒグラフ別冊美術特集「クールベ」」の拙稿「喪失の物語あるいは物語の喪失」一九九三を参照。
- (3) Shigemi Inaga, "To be A Japanese Artist in The So-Called Postmodern Era", XIXe Congress of FILM in Brasilia, 1993.
- (4) A. Tabarant, *Manet et ses aures*, Gallimard, 1947, pp. 487-89; Théodore Duret, *Manet*, 1906, pp. 252-56, など。
- (5) 詳しくは拙稿「クールベの変貌」一八六二—一八一八『外国語科紀要』東京大学教養学部外国語科、一九八九、六八—七〇頁、および「裸体画と醜聞」『みづゑ』91、一九八九冬。また『オランダピア』寄贈とカイエボットの遺贈を巡る当時のふちうちとそれを巡る昨今の論争については、Shigemi Inaga, *Théodore Duret*……, 1988, pp. 451-54.

- (6) ユリウス図書館、手稿部 B. N. M. S. n. a. fr. 24518, ff° 274-275.
- (7) Paul Mantz, "Exposition du Bd. des Italiens", *Gazette des Beaux-Arts*, 1er période, 1863, p. 383.
- (8) Paul Mantz, "Les Œuvres de Manet", *Le Temps*, 16 janv. 1884.
- (9) Melele Bodersen, "Early Impressionist Sales 1874-94 in the light of some unpublished 'procès-verbaux'", *The Burlington Magazine*, June 1968, pp. 331-47.
- (10) もちろんこの間隙を受容史の一齣とみなすこともできよう。だが受容史とは、その対象が受容されるべきもの、と定まっていたのちにはじめて構想できる。いわば選及作用の眼差しによる後知恵の歴史認識にはかならない。また、一方でマネ生前の作品批評研究と、他方でマネの評価が定まりその市場価値上昇の過程を跡づける fortune critique とのあいだで、マネの絵画が美術市場の正当な生産物として認知されてゆく過程を後付ける作業が立ち遅れてきたことも否定できよう。これはマネの作品を評価する評価基準そのものが、マネの作品評価との兼ね合いでぐかに変動し生成していったかを確認する、という意味で、いわゆる受容史の立場とは、その方法論的な意識において決定的に異なった作業であるといえよう。この件について簡要なまとめは Philippe Junod, "La perception esthétique comme variable historique", in Raymond Moulin (sous la direc-

- tion de), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986, pp. 279-83.
- (11) 拙稿「マネを巡る群像——ジャコニスムの周辺」『異文化を生きた人々』(平川祐弘編、中央公論社近刊)参照。
- (12) ジャコニスムの批評者 A. Tabarant, *op. cit.*, p. 502 など。ルノワールの言葉で J. Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, 1974, vol. 1, pp. 137-38.
- (13) この点では Théodore Duret, *Critique d'Avant-garde*, 1883, p. 127 に収められた。
- (14) Pierre Bourdieu, "L'institutionnalisation de l'art", *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-29, 1987, p. 6 sq. など。Les règles de l'art, Paris, Seuil, 1992, pp. 190-91.
- (15) Bailly-Herzberg (éd.), *Correspondance de Camille Pissarro*, vol. 1, 1980, pp. 267.
- (16) André Chastel, "L'impressionnisme: une révision", *La Revue de l'art*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 263-64.
- (17) Michel Melot, "La Pratique d'un artiste, Pissarro graveur en 1880", *Histoire et critique des Arts*, n° 2, 1977, pp. 25-27. など。拙稿「論文(註)」pp. 459-66. (ふなが しげみ・美術史・フランス文学・比較文化)

大修館書店

新刊案内

二十世紀の文学批評

ジャン=イヴ・タデイエ 著
西永良成・山本伸一・朝倉史博 共訳

フランス現代批評を中心に、アメリカ・イギリス、ドイツ、ロシアにまたがって展開され隆盛をきわめた今世紀文学批評の総括。

四六判・上製・490頁 定価3,502円

近現代ヨーロッパの思想—その全体像

フランク・パウマー 著
鳥越輝昭 訳

神・自然・人間・社会・歴史を話題に、1600年から1950年までのヨーロッパ思想史を見事に描きつけた意欲作。

A5判・上製・816頁 定価5,665円

天国の歴史

C・マクダネル、B・ラング 著
大熊昭信 訳

天国についてこの世の人間がどう想いをめぐらせてきたか？ 本書は天国像を通して西欧風俗史、思想史、社会史である。

A5判・上製・730頁 定価5,665円

101 東京・神田錦町3-24 ■図書目録系