「シャルル・ボードレールの諫言の余白に:1884年のエドゥワール・マネ」
『ユリイカ』1994年2月号 pp.164-183.

江戸の盛り場遊歩記●14
江戸岡場所地図 海野弘 8

耳目抄●134
広島の言葉（承前） 竹西寛子 18

詩
詩篇（ことほぎのための） 朝吹亮二 26
N・Y・作品11《聖夜》 来住野恵子 28
夏の賦 鈴木創士 32

モロッコ革の匂い——古書渉猟●2
唾捨書店（ダステ） 鹿島茂 22

フォーマリズム
ジャクソン・ポロックの思い出（インタヴュー） グリンバーグ 藤枝晃雄訳 162

女性原理
母権制と魔女 上山安敏 36
スパイラル・ダンス ——ウィッチクラフトの世界観：諸界の狭間で
宇宙の律動と共振する生命の変性意識としての内なる魔女性へ、心理学、生理学、神秘学からアプローチする、決定版現代魔女術エクササイズ。 スターホーク 鏡リュウジ 北川達夫訳 120
秘すれば花 ある「魔女美学入門」 矢川澄子 44

魔女研究の最先端
さかい目ばあさん 角野栄子 40
アナール学派の魔女解釈 池上俊一 47

排除としての魔女裁判
魔女 異端者にしてアナーキスト サマーズ 阿部秀典訳 54
ベルゲムの魔女たち ある裁判記録より 蔵持不三也 146

制度転換期
後宮伏魔伝 中国の魔女 井波律子 137

特集
魔女

ユリイカ1994年2月号目次

「シャルル・ボードレールの諫言の余白に:1884年のエドゥワール・マネ」
『ユリイカ』1994年2月号 pp.164-183.

魔女フェミニズム
魔女とフェミニズム　秋端勉　96
西海岸カルチュア
創世記サイボーグ・ウィッチの旅　魔女と女神とファンタジイ　小谷真理　62
異界・古層の力
魔女のイコノグラフィー　ヨーロッパにおける魔女像の800年　図版構成　田中雅志　103
序／拷問と火刑／サバト／啓蒙の時代／19世紀
拷問と火刑／サバト／啓蒙の時代／19世紀
西洋の魔女、日本の魔女　徹底対談　種村季弘　宮田登　74
醜い女と産のケガレ■メリュジーヌ伝説■八イヌヴェレ神話と三相一体
女の大力■動物使いと薬草使い■マジカル・ヘア■バガニスムの古層
宇宙との内通■グレーテルとオシラサマ■ホウキと洗濯・ケガレの清掃
森の魔男マーリンのユートピア■魔女のテクネー・脱境界の力
資料
ウィッチクラフト文献案内　ガイドマップ　魔女の訪れを待つ方々へ　鏡リュウジ　154
20世紀後半に著わされた東西の必携27冊＋αの解題・保存版

コラム●ワールド・カルチュア・マップ
アメリカ　軽妙な口の黒い穴　青山南　206
イギリス　世界大戦、共産主義独裁…　T・フィッシャー『蛙の下』　高橋和久　208
フランス　異邦人のいる風景　バルト、そしてドゥルーズ　谷昌親　210
ドイツ　安酒場という聖地　ウーヴェ・シュラーダー『マウ・マウ』　瀬川裕司　212
ラテンアメリカ　死への予感　セヴェロ・サルドゥイ『浜辺の鳥たち』　安藤哲行　214
中国　中国映画界の貴種流離譚　田壮壮監督『盗馬賊』『青い凧』をめぐって　藤井省三　216
アフリカ　南アフリカにマジシ・クネーネが戻った日　モロッコのUTAMSI文学賞　白石かずこ　220

●研究●ボードレールとマネ
シャルル・ボードレールの諫言の余白に　あるいは一八八四年のエドゥアール・マネ　稲賀繁美　164
●研究●ジョン・ケージ
ミュジケージ　F・ムーリス　大里俊晴訳　184
今月の作品　桂田みな子／大下きなえ／片岡直子／竹川環史／羽守摂　川崎洋　199
われ発見せり　ヴァーグナーの多層性　久保哲司　222

表紙／扉＝四谷シモン(ph.篠山紀信)
カット＝太田浩／桶本康文／今由美
次号予告p.153

「シャルル・ボードレールの諫言の余白に:1884年のエドゥワール・マネ」
『ユリイカ』1994年2月号 pp.164-183.

研究●ボードレールとマネ

シャルル・ボードレールの諫言の余白に

あるいは一八八四年のエドゥアール・マネ（承前）

稲賀繁美

Ⅱ

マネが没して直後、その周辺ではマネをどのように評価していたのだろうか。まず問題にしたいのは次の一文である。

「同時代の絵画から濁った陰影を追放したのはマネであって、そのマネのあとを追うことによってこそ、人々は画布のうえに明るく鮮明な色調を併置し、まったき光 pleine lumière の下で描くことを学んだのだ。マネは巨匠中の巨匠の位置を最終的に獲得しようとしている矢先、円熟に達することなく死を迎えたのである」。

マネ売り立てカタログ序文の終局に近いデュレのこの文章の一節は、今日読めば一見平凡な常識が綴られているにすぎぬかの印象を与える。にもかかわらず、この認識そのものが当時の文脈ではいかに極度に党派的な独断であったかも、もう既に明らかであろう。これはまた売り立て当時者たちがまず愛好家を手初めとして徐々に公衆へと浸透させていくことを意図していた政治的ドグマでもあった。今日の我々の常識がマネから印象派へという系譜を当然と思うようにしつらえられているからこそ、この序文は違和感を与えないのだが、実際にはこのデュレの序文こそ（盟友ゾラのいくつかの展覧会評と並んで）、そうした我我の常識を形造った見えざる核のひとつだったのである。

「象徴的な革命（例えばマネによってなされたそれ）が我々には革命として理解しがたいのは、その革命によって作り出され、押し付けられた知覚範疇が我々にとって自然なものとなり、この革命によって転倒された範疇の方が我々にとって疎遠なものとなっているからである」(18)。ただしマネによってなされた革命とはひとりマネによって達成されたのではない。すでに明らかなように、それはヴォルフが「おそるべき」と形容したあの「マネの友人ども」の加担もあって初めて達成された事業であった。

マネの「早すぎた死」

一八八三－四年のマネを取り巻く状況については、それを当時の「知覚範疇」でなく、「マネによって達成された象徴的革命」以降のそれによって判断したがために発生したと思しき、看過しがたい誤謬が今日なおいくつか散見される。次に問題にしたいのは、ここで云々されている「円熟」いかんの評価である。

「円熟に達せぬまま死んだ」(mort prématurément) との表現は、普通なら「早すぎた死」と訳される熟語表現で、それはたしかに五〇歳で世を去った友人にたいする月並みな悔やみともとれる。実際デュレはマネの死去をゾラに知らせる五月二日の電報でもこう書いていた。「わたしは深い悲嘆に暮れています。哀れなあの男 garçon はあんなに生命に溢れていたのに、円熟に達しないうちに＝時期尚早に逝ってしまった」(B.N.S.n.a.fr.24518, f° 289)。《草上の昼食》や《オランピア》をもってマネの最高傑作と見なす立場からすれば、「円熟に達せぬまま」と語義に忠実に訳すのは、かえって行き過ぎのようにもみえる。いったいデュレはこの言葉にいかなる意味を込めていたのだろうか。

ここでデュレが《オランピア》寄贈の献金のことでユイスマンスに宛てた一八八九年八月二二日の手紙を引用したい。デュレはその月の一八日に亡くなったヴィリエ・ド・リラダンに事寄せて、マネについてこう回想していた。

「ヴィリエはたいした才能の持ち主でした。でもわたしには感じやすく傷つきやすいように思えました。成功の欠如と引き続く公衆の無関心とがかれに繰り返し打撃を与えて、その末とうとうかれは打ち倒されてしまったのではないか、という危惧を抱いています。これはまさにマネの場合そのままです。我々の友人たちのなかではクロード・モネがいちばん安定しているようにみえます。もう二〇年、公衆のことも、宣伝も気にせずに自分の道をまっすぐに進み、ようやく名声と評判に迎えられるようになっても、以前のまま、生活も仕事も何ひとつ変えずに歩みつづけています」(19)。

ここに見られるデュレのマネ評価は奇妙なまでに否定的である。才能はありながら、世間の無知ゆえに認められないまま憤死した芸術家という神話的形象を、この先デュレはその著書で際限なく繰り返し、印象派のみならず、クールベ、トゥールーズ＝ロートレック、ホィスラー、ポール・ギグー、ヴァン・ゴッホらに判で押したように適用してゆく。モネ、シスレー、ルノワールがデュレあてに困窮を訴えた手紙などは、公表したのは良いけれどその後あまりに頻繁に引用されすぎたと、晩年のデュレは嘆くことになる(20)。近代絵画の英雄伝というよりは、むしろ悩める芸術家という時代遅れのロマン主義的通念でこれらの画家たちを染め上げた張本人のひとりがほかならぬデュレであった。

祖国で裏切られた悲劇の天才ヴァン・ゴッホといった常識が

まったくの事実誤認であったことは今日研究者たちによって論証されているところだが、そうしたヴァン・ゴッホ神話の発生に晩年のデュレが深く加担していたことも、今日ではほとんど忘れられている(21)。いわば二〇世紀初頭の期待の地平を埋めるような画家伝を著したがゆえに、いまさら神話創造の下手人として「上げ」られることもなく、自分でも望んだとおりに忘却の淵に沈んでいったデュレの犯罪は、それだけに罪深い。

そうした悲劇の天才像の原型となったのがマネにほかならないのだが、となれば逆に、マネが円熟に達して死んでしまったのでは、デュレの図式はマネの生涯によって裏切られることになる。これは循環論法だが、デュレの主張するマネ像と辻褄があうためにはマネは「円熟に達することなく」死ななければならない定めにあったことになる。それではデュレはなぜこのようなマネ像をユイスマンスに向かってわざわざ呈示したのだろうか。ユイスマンスは八四年の美術学校でのマネ展を参観したとき、持参したカタログの上に自筆で次のような感想を綴っていた。

「晩年のマネの作品は凡作にとどまっている。模倣はしているが、存在しているのは初期の作品だけで、そこにはある見識 savoir すら示されているのだが、それも後には失われた。わたしの見解は変わらない。今日では現代生活の表現においてマネはカイユボットにおおきく引き離されている」(22)。

ユイスマンスの見解には、取り上げる作品の傾向こそ異なるものの、ヴォルフの見解――マネは七三年の《ル・ボン・ボック》以降、作品といえる作品をものしなかった、とする見解に一脈通づるものがある。そしてすでに分析したように、マネ売り立てに際してのデュレの言動を見ても、デュレの危惧もまた同根であったことが了解されよう。ゾラ自身遺作展序文で、一八七〇年以降のマネのスタイルを「それ以前よりアクセントがつき、より革命的である」とする一方で「初期の描きぶりのより鈍く sourde おそらくはより正しい juste 調子のほうが［世間では］より好まれよう」(23)と観察していた。すくなくとも一八八四年当時マネの作品で一般受けするのは、ゾラがかつてその弁護に努めた一八六七年パリ万国博覧会以前の作物に限られていた。デュレもまたそれを十二分に承知のうえで、売り立ての作戦を練っていたのだ（デュレがゾラに序文訂正を依頼したさいに、マネのスペイン旅行を「一八六六年のこと」と誤記してみせたのも、おそらく同年には既にマネ弁護の論陣をはっていたゾラに対する、それとない懐柔の意味あってのことだろう）。

ところで、「円熟に達せず＝時期尚早に」の意味を、マネ自身の画業の未成熟ではなく、マネが世俗的な栄光を待つ事なく死去したことを暗示するものと解釈するのも、もちろん可能な解釈だろう（マネがレジョン・ドヌール勲章を叙勲するのは、すでに病が進行中の八二年である）。だが、デュレのユイスマンスへの手紙の含みからすれば、かりに栄光がより早く訪れれば、まだ新たな展開もあったはずなのに、との悔恨の情は否定しがたい。デュレにはユイスマンスと違って、マネは描くべき傑作を描かずして世を去った、との認識があった。そのことをヴィリエの死に託してユイスマンスに納得させたかったのが、先ほど引用した手紙の意図と思しい。いずれにせよ、八三年にマネが死去した時点では、マネの周辺の仲間たちにとって、マネの画業は半ばにして未完成のまま――そして理解不可能なまま――中断された、との認識が深かったことが伺える。

マネ遺作展へのゾラの序文にデュレが訂正を求めた手紙を、我々は本稿の最初に引用したが、その手紙の冒頭にはこうあった。「送られてきたカタログのゲラで貴殿の序文を読んだところだ。これで完全に良くできていると思う、正確な賛辞があって、大言壮語の頌徳 panégyrique に陥る弊を免れている」。

ゾラの美術批評について充実した批判版を刊行したF・W・J・ヘミングスとR・ニースとは、礼状のこの箇所には、ゾラの熱烈というにはあまりに情熱を欠いた遺作展序文に対する、デュレの失望が読み取れるのではないか、との見解を示している(24)。たしかにここではゾラの美術批評を特徴づける論争口調は例外的に影を潜めている。また以下にみるとおり、当時のゾラはマネや印象派に対してやや距離を取る態度を示してはいた。だが以上の経緯を振り返れば、このヘミングスらの見解はおそらく妥当ではなかろう。もし無念が感じられるとすれば、それはゾラに対する失望というよりは、世間に納得されうる作品を遺さぬまま「円熟に達することなく」逝ったマネにたいするデュレの無念であったろう。

そして実際、ゾラに対するデュレの評は、歴史家デュレがみずからの理想とする筆法そのものだったことをヘミングスらは見落としている。「感激過多の頌歌調 ton dithyranbique と叙事詩的文体」を排し、もっぱら「公平かつ高所にたって（……）批判や論争を呼びさまさない」冷徹な叙述を自ら旨としたデュレの文体は、周囲からも「あらゆる情熱から自由で」、「情熱的なまでに平静で」、その「少し冷たい明晰さ」によって「叙述し、説明し、読者を納得させる」もの、と評価されていたからである(25)。

芸術の老衰あるいは完成の終焉

だが、ここでさらに次の問いがもちあがる。つまり、そもそも当時において、芸術上の完成、成熟とは何を意味しえたのか。ゾラのマネ遺作展序文の次の箇所が意味深長である。

「マネの無自覚 inconscience とわたしはいった。イーゼルのうえに白いキャンヴァスを立ててそれを前にするたびに、マネは知られざるものへと出立するのだ、と。実物 nature なくしてはかれは無力だった。主題がポーズをしなくてはならなかった。そうしてかれはその主題に突っ掛かっていった。無邪気な写し屋 copiste として、いかなる種類の出来合いの料理法もないままに。ときにはそれは巧みに、だがときにはまさにその不器用さからですら魅惑ある効果を引き出して。そこから由来するのが、さんざん非難されたあの優美なる醜さであり、最もうまい具合に出てきた作品にすら見いだされる、あの突発的な欠落なのだ」(26)。

ゾラ自身はつづいてマネのこの欠点をマネの眼高手低ゆえと

矮小化した解釈を下してしまう。たしかにマネを無邪気な現実写生の画家とすることは、ゾラ＝デュレの自然主義的な思い込みで自己矛盾を含む（マネはアカデミーの腕達者とは別の手法――たとえば日本の浮世絵――を――より「現実」に近いものとして――模倣している）。だがここでゾラはマネの長所とはすなわち成熟を自ら拒絶する制作態度にあったことを、直観的に見抜いている。逆にいえば無邪気な目の捕らえたものをあくまで無邪気なままの手で写しとる操作そのものが、職人芸的な腕達者を拒絶したとも言い換えられよう。ゾラ自身必ずしも自覚していないのだが、マネの目指した芸術とは、円熟という相をみずからに禁じる芸術だったのではなかろうか。そして円熟に達しなかったのはマネひとりの資質の問題ではない。マネの目指す芸術的達成が世間で認知された大芸術の範疇からみれば必然的に醜く欠落のある作品としか評価されないこと、逆にいえば当時の定義に沿った「大芸術」を達成することがマネの才能を裏切る行為となるしかない、という時代的社会的な逆説こそが、マネの「欠落」として析出していたのではなかったか。とすれば、そうした「欠落」が「最もうまいぐあいに出来た作品にすら見いだされる」のは、論理的な帰結となる(27)。

デュレはそうとも気付かぬまま、このゾラの逆説をかれなりの時代認識として別の文脈で適確に定式化していた。かれの美術批評の処女作といえる『一八六七年のフランス画家たち』の最後の言葉と、一九一九年に『マネ伝』第三版の最終章に書き足された最後の言葉をここに並べてみよう。一八六七年に「われら［フランス］の絵画の流派の衰退は既成事実であり残念ながらこれは癒しがたい事実である」(28)――これはボードレールの認識と共通する同時代の証言だ――と述べていたデュレは一九一九年には「かつて人が優れて大芸術の名を捧げていた歴史画はもはや過去の思いでしかない」(29)とする認識に達していた。

この半世紀を隔てるふたつの認識の間に、さきのゾラの観察したマネ評を嵌め込んでみると、事態はかなり明確になるだろう。「歴史画」を頂点とする絵画理念に沿うかぎり、いやおうなくその体制の衰退と老衰の徴として結実するしかないところに、六〇年代末までのマネの絵画がしょい込んだ矛盾があるからである。

ゾラのマネ評価とその逆説

結局ゾラはマネを理解しそこねていわば肩透かしを食らわされてしまうのだが、その勘違いにゾラ本人が気付くのは九六年のこととなる。マネの革命がまきおこした逆説を前にしたゾラの驚愕を理解するためには、ここでゾラのマネ評価の軌跡を振り返らねばならない。この作業は綿密に試みれば独立した論文となりかねないので、簡略に要点を述べるにとどめよう(30)［以下ゾラについての引用の頁数は註30の文献による］。

六六年に『ル・フィガロ』前身である『レヴェヌマン』紙に掲載されてスキャンダルとなったマネ論は六七年に『一九世紀雑誌』に敷衍され、ゾラの中心的マネ論となった。そこにすで

▲マネ《マラルメの肖像》（一八七六）
一八八四年遺作展に出品
◀同《アラバマ号とキアルサージュ号の戦い》（一八六四）

に、マネの独創性は「それまで美術館で学んできたことをすべて忘れるべく努力をした」(p.77)ところに起因するとの説が表明されている。むしろ実際にはもっぱら美術館からの引用によって作品を構想したマネの手法(これがミシェル・フーコーのマネ論の骨子となる)とは裏腹の指摘であるが、当時からあったバスティッシュだ剽窃だとの批判を躱すためにする議論(ブイヨンの説:p.137)というよりも、むしろマネの筆遣いの特異性を擁護するための説であろう。実はこれを敷衍した文章が、八四年の序文において例のデュレが訂正を要求した「スペイン旅行後に明るく眺めるようになった」への返答であって、先に見たようにゾラは結局ここに「あらゆる規律〔=画学校の躾 disciplines〕と袂を分かったのち、マネは明るく眺めるようになったようだ」と訂正している。

「優美なる醜悪さ raideurs élégantes」という表現もすでに六七年に見られ、これを「理解し味わうためには」鑑賞者の側も「幾千ものことを忘れ」、「絶対の美」という観念を捨てて、マネの「極端なまでの単純さと適確さ」を鑑賞する必要がある、と繰り返す(p.82)。六八年のサロンでは《ゾラの肖像》が論じられるが、ここではモデルなし sans nature にはなにもできない、という画家の証言からマネを「自然主義者」と規定し、同じ形容でカミーユ・ピサロを詳細に論じている(ちなみに将来ゾラが自分の文学を論ずる際の標語とするこの用語は、すでに美術批評にあってはボードレール「一八四六年のサロン」をはじめ、トレ、カスタニャリーらがつとに利用していた[p.105])。ゾラの盟友デュレも『一八六七年のフランス画家たち』で、風景画家たちを「自然主義者」と呼んでいる)。七五年になると、当代においてもっとも独創的な画家として、マネの影響が現代のフランス画壇に浸透していることが報告され(p.165)、七九年にはかれが印象派の画家たちの首領だったことが過去形で回顧されるが(p.205)、ここでゾラはそれまでのマネ擁護の立場から一歩後退して、この一五年を回顧しつつ明白な留保をつける。

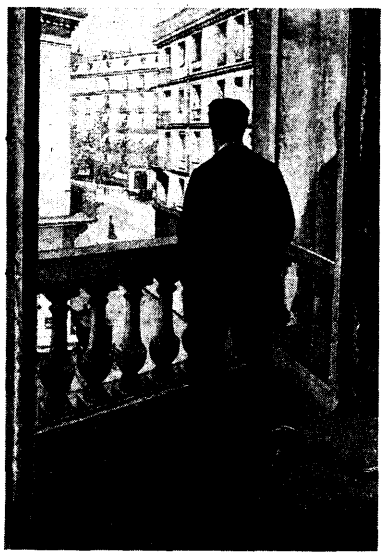
「公衆の無理解に対するマネの長い闘いは、制作における困難によって説明がつく。かれの腕はかれの眼に及ばない。マネはひとつの技術 technique を鍛え上げるすべを知らなかった。かれは対象とする自然におこることを常にはっきりと弁別して見るがそれらの印象を完璧かつ決定的に表現するには至らない、夢中なばかりの学童の状態に止まっていた(……)視覚の適確さに技術の側面が匹敵するならば、マネは一九世紀後半の偉大な画家 le grand peintre なのだが、そうではない」(ibid. p.205)。

この年以来ゾラはマネの影響を語るにしても、バスティアン=ルパージュのように巧みにマネと印象派の影響を自家薬籠中の技術としてみせる画家に「自然主義の方法の応用ゆえの成功」を認め、「印象派の画家たちよりも優れ」ているとしつつも、ただし、あまりにブルジョワ受けするその「たいへんな造詣 la grande science」のあまりの巧みさに不安を表明する。かれが「あまりに早くあまりに鳴り物入りに成功を手に収めた」のは「悪い兆候」(pp. 206-207)だとする。ゾラがここで言外

に言いたいのは、マネの初期の悪評が輝かしい未来への期待を抱かせたにもかかわらず、この流派からは今もって安定した定式 formule が出てこないことへの落胆であろう。翌八〇年には、マネの画業を回顧する調子が濃厚となり、そのなかで「マネの努力の誠実さ sincérité」と「対象を前にしたマネの素朴さ naiveté」というボードレール的な用語で、マネの未完成を合理化し、マネの絶大な影響力に、二〇年来のマネの決定的な役割を認めようとする(pp. 215-16)。先に引用した遺作展のマネ評が以上の集大成だったことは、すでに明らかだろう。だがこれらの概念の検討はあとに回すこととして、八〇年のサロン評で注目すべきは印象派への疑義である。

「定式が無限に分割され、かれらのうちの誰ひとりとしてその定式が画匠 maître によって適用されているのが見られない。かれらはどれも先駆者 précurseurs であり、天才をもつ人物は生まれなかった。かれらの欲するところはよくわかるが、しかし定式を主張して万人を首肯せしめるべき傑作はどこを探しても見当たらない。以上が印象主義の闘いはまだ完遂されていない理由だ。かれらはかれらがこころみている作品より劣ったままで、どもりがちにしゃべるばかりで、きちんとした言葉を見いだせていない。そうはいってもかれらの影響が絶大であることにはかわりがない。というのも、かれらのみが可能な進化の途上にあるからだ。かれらは将来に向けて進んでいる」(pp. 214-5)。

さらに、落選者展の経験にマネ、モネ、ルノワールなどとの交流の記憶も盛り込んで画家の生活を描いた小説『作品』を八六年に上梓した——そして通常これが印象派の面々やセザンヌ



▲バスティアン=ルパージュ《干し草》(1877),
1877年のサロン出品作.
▼カイユボット
《窓際の若い男》(1876)

との決裂の原因と言われている――(31)のちの九六年になると、かつてのマネや印象派の模倣者があたりを埋め尽くしたサロンの状況を前にしてゾラはこう叫ぶ。

「恐怖にわたしは後ずさりする。先駆者たちがそれぞれの作品をなし、巨匠たちが去った今となるまで、かつて一度たりともこれほどまではっきりと定式 formules の危険を、流派というものの哀れむべき終焉を感じたことはなかった」(p. 264)。

あれほどまで夢みたマネの完成とは、そして天才待望論とは、完全なる幻滅でしかなかった。そのことを、ゾラはこの時驚愕をもって悟ったかのようだ。マネの眼という気質 tempérement に、完璧な腕という定式 formule が備わることを夢見たゾラがマネに託した夢とは、畢竟実現不可能なものだった。それでも自分は「良き闘いを闘った」と居直るゾラだが、それはあくまで「一時代の進化を決定した者たち」がとどまるのは「かれらの流派の廃墟のうえ」(p. 265) とする苦く悲痛な挫折の認識においてであった。

大芸術の変質

それでは、二〇世紀になってから、この「一時代の進化を決定した者たち」の列伝を著述することとなるデュレの意識はどうだったのだろうか。デュレがゾラに宛てた一九〇〇年五月七日づけの手紙にはこうある。

「我々は老人の国民なのだ。老人と同じようにこの国民はその悪弊を脱することができない。意固地になって、もはや擦れっからしのものにしがみつくが、それはかつて若かりしころにはこの国民の偉大をなしたものだが、いまではその衰弱と老衰 décrépitude とを引き起こせるだけなのだ」(B.N.M.S.n.a.fr. 24 518 ff° 367-368)。

老衰した大芸術の側から眺めれば欠点であり醜であったものが、その範疇を脱した二〇世紀の観点から見れば長所であり美と把握される。マネが抱え込んだ悩み、そしてマネの没後その仲間たちが勝利を得るために苦慮した闘争こそ、この古い範疇をいかに乗り越えて新しい範疇を打ち立て、それを広めてゆくかという、象徴的な次元での闘争だった。そしてその戦いに出口の見えたとき、デュレは老友ゾラともども自分たちがすでに老人といわれる世代に属していたことをも、この世紀の変わり目に否応無く悟ったのである。ひとは努力のすえにある見識を備えるが、その見識の高さが竹馬よろしく逆に足元をふらつかせ、同じ努力が今となってはかえって老化を促進する。『失われた時を求めて』の終局でマルセル・プルーストの話者が見るあのヴィジョンを、デュレもかれなりに摑んでいた。

芸術のスキャンダルと政治のスキャンダル

実のところこの手紙は晩年急速に社会主義へと傾斜するゾラを諫めるデュレの言葉だったのだが、一八九九年九月のゾラ宛書簡のなかで、デュレは一九〇〇年のパリ万国博がドレフュス事件の終焉を記念する祭典となることに希望を託し、ともすれば老人性の悲観に陥る友を慰めようとしていた。いつしかデュレのなかでは、ドレフュス大佐弁護の論陣をはった小説家ゾラの姿に、かつてマネを弁護した若き評論家ゾラの姿が二重映しになって現れていた。翌年出版されたゾラの『真実は進む』への書評にデュレは『ルヴュ・ブランシュ』――旗幟鮮明にドレフュス弁護の論陣を張った雑誌である――誌上にこう書いていた。

「ゾラはこの出版は歴史への貢献を目指すものであり、その目的も参照すべき史料一式の主要な部分をなす文書を集めて容易に手の届くものにするところにある、と説明している。この一巻には、その著者の考えでは、闘いにいま一度舞い戻ったり、論争の炎にあらたな油を注ごうといった目的はまったくない。そして我々もまたドレフュス事件を再び蒸し返そうとするものではないことを明記する。しかしこの一巻を目にして思い出さずにおられないのは、闘いのなかに躊躇することなく身を投じる著者の行為そのものである。それにまたゾラがこのように行動したのは、これが最初ではなかった。これを機会にかれが当時支配的だった見解とはげしく袂を分かった最初の行動を思い起こしておくのも、いたって自然なことだろう。それは一八六六年、ゾラは若く、貧しかった。かれは駆け出しだった」(32)。

世間では新進の批評家ゾラがマネのスキャンダルを利用して自らの売名行為をなした、とする意見も行われていた。だがそれならどうして功なり名を遂げ今や老境に達しようとする au seuil de la vieillesse とするゾラがいまさら自分とは無関係なドレフュス事件に係わって敢えてその名声を危機に瀕せしめることまでも厭わなかったのか。ゾラがそれまで一面識もなかったマネ救援の文章を草したのも、同様の公平無私な正義感からしたことだ、そのことが今や振り返って納得される、とするのがデュレの（いかにもお人よしの）見解であった。実際ドレフュス事件の渦中にあったゾラにデュレはこう書き送ってもいた。

「貴殿のうちにかつての駆け出しの日々のあの誇り高き闘士の姿を再び目にして、年来の旧友 vieil ami として、いかほどにわたしが幸せに思っているか語ることを許したまえ」(33)。

そのデュレはみずからも翌一九〇二年にはマネ伝を公刊するが、そこには明らかにゾラを評したのと同じ「歴史への貢献」の意図があっただろう。そこには「闘いにいま一度舞い戻ったり、論争の炎にあらたな油を注ごうといった目的はまったくなかったのであり、『マネ伝』はマネをめぐるスキャンダルをドレフュス事件同様に「再び蒸し返そうとするものではない」だろう。それゆえことさらに論争口調を押さえ、公平たらんとしたこの『マネ伝』の筆致の裏に隠された意図を、後世の読者はかえって見誤ってきた。なによりもまず、ドレフュス事件におけるゾラの行動を通してマネのスキャンダルにおけるゾラを評価する我々の常識そのもの――例えばガエタン・ピコンのゾラ理解――が、じつはほかでもないこのデュレの『マネ伝』に代表される、透視図法の逆遠近法から結晶したいまひとつの神話にほかならないからである(44)。

註

(18) Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p. 428.

(19) パリ、クストディア財団に保管の手稿 登録番号 6494*

(20) これらの手紙は *La Revue blanche*, XVIII, le 15 mars 1899, pp. 433-37 に掲載。デュレの繰り言はその内縁の妻の息子によって Florent Fels, *Propos d'artistes*, 1925, p. 26 に伝えられる。

(21) Carol M. Zemel, *The Formation of A Legend, Van Gogh Criticism 1890-1920*, UMI Research Press, 1977; 稲賀繁美、「共同体の黙約あるいは方法的退行」、『ユリイカ』、一九九〇年十二月号、一五六-一七三頁。および、この伝説形成を憧憬の人間学として一般化した、必ずしも成功したとはいえないが野心的かつ総合的な試みとして、Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

(22) Pierre Cailler, Pierre Courthion, *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, 1953, vol. II, pp. 143-144.

(23) cf. Jean-Paul Bouillon, "Manet 1884, un bilan critique", in *La critique d'Art en France*, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1989, p. 161.

(24) F. W. J. Hemmings et Robert J. Niess (présenté par), *Salons*, Droz-Minard, Paris-Genève, 1959, p. 35, p. 258.

(25) 拙稿(註6)、p. 70 および Shigemi Inaga, *Théodore Duret*……, (thèse inédite, soutenue en 1988), p. 162, pp. 227-231 参照。

(26) Emile Zola, *Le Bon Combat*, présentation par Jean-Paul Bouillon, Paris, Harmann, 1974, p. 222. 以下本書の頁数を記す。

(27) 醜い絵画を通用させたのは、むしろクールベとする見解もあろう。マネとクールベの位相の差異については、拙稿「裸体画と醜聞」、『みづゑ』、n° 951、一九八九年、一一六-一二九頁。また醜の美学については阿部良雄の古典的論文「《オルナンの埋葬》とボードレールの《燕尾服》」、『絵画が偉大であった時代』、小沢書店、一九八〇年、一二五-一四二頁。

(28) Théodore Duret, *Les Peintres français en 1867*, Paris, Dentu, p. 173.

(29) Théodore Duret, "En 1919", *Manet*, 1919 (3ème éd.), Paris, Berheim-Jeune, p. 231.

(30) Emile Zola, *Le Bon Combat*, présentation par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1974, p. 222. 以下同書の頁数を記す。

(31) 拙稿「夢魔隠しから独身者の機械へ」『イマーゴ』一九九一年、第二巻十二号、臨時増刊「夢」、九二-一〇二頁。

(32) Théodore Duret, "Les Articles d'Emile Zola", *La Revue blanche*, Tome XXIV, n° 186, 1-III-1901, p. 395. ドレフュス擁護の論陣をはった同誌に、デュレは当時定期的に寄稿していた。なおサント市立図書館には同誌にデュレが寄稿した論文の手稿のほとんどが所蔵されているが、それを見るとこの論文の題名が「エミール・ゾラの『真実は進む』」というあからさまな題から「エミール・ゾラのいくつかの記事」という内容不明瞭な題にデュレみずからの手で修正されていることが確認される。また一八九七年一一月二五日ゾラが公表した有名な「真実は進む。何物もそれを阻むことはできない」を読んだデュレは、同様の趣旨を一二月一日付けの手紙(同上 ff° 316-317) に感動を込めた調子で綴っている。

(34) cf. Gaëtan Picon, "Zola et ses peintres", *Le Bon Combat*, p. 7. これにたいする反論としては Jean-Paul Bouillon, "Mise au point théorique et méthodologique", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1980, p. 891.

*前回訂正(一九九三年十一月号、二〇一頁)
クールベの《オルナンの埋葬》について「国家予算による買い上げ」と書いたのは事実誤認で、「規定の画家没後十年を経ずしてルーヴル入りの栄光を手にした」と訂正する。

III

物語絵画の終焉と絵画の自律

ドレフュス事件ごしにマネのスキャンダルを理解する態度の裏には、しかし政治と芸術の奇妙な癒着とばかりは言えぬ、もうひとつの知覚範疇の変更が隠されていた。それは当時その評価が流動しはじめていた美学上の範疇に属する事柄である。一九〇二年の『マネ伝』の考察はまた場所を改めることとして、ここで再び一八八四年にデュレの執筆した売り立てカタログの序文に戻ろう。そこには次のような文人批判が読まれる。

「群衆はいつでもそうだが、文人たちも一般的にいって、タブローのなかに主題、モチーフ、描かれた行動といったものしか見届けない。文人たちは群衆よりは洗練された趣味をもっているが、絵画そのものの本質的な価値 la valeur intrinsèque de la peinture en soi に通ずることで群衆よりましであったためしがない」(35)。思えばユイスマンスがマネをカイユボットに劣ると判断したさいの理由づけにピサロが憤慨して、作家は絵を「文学者の立場から判断して、ほとんどの時間その主題しか眺めない」と非難していたのも、マネが没した直後の、一八八三年のことだった。デュレは序文の読者に呼びかけて、マネの売り立てに興味をしめすほどのまことの芸術愛好者たるあなたなら、こうした群衆や文人とは違って、絵画そのものの本質的な価値がお分かりのはず、と誘導する。その名に恥じない通であるなら、当然「画布のうえに明るく鮮明な色調を併置し、まったき外光の下で描く」マネの特質もお解りのはずだ、と丸め込む論法である。

もちろんこれは何も真新しい指摘ではない。むしろ八〇年代に入ってもなお、マネの描くのが「物語でも魂でもない」(ゾラ、六七年)、つまり歴史画でも教訓画でもないことを、売り立ての折りにあらためて強調する必要のあったことにこそ注目すべきだろう。つまり官立展覧会(サロン)、美術学校、美術アカデミーを三位一体とする従来の公式絵画の側とすれば、その一枚岩の支配体制が内実を失いかけていた危機の時代だけに、歴史画を最高位とする既存の秩序を教条として打ち出す必要があった。ちなみにサロンの組織を国家が放棄したのは一八八一年、無鑑査のいわゆる「独立派」(アンデパンダン)展が旗揚げするのはマネ売り立てのあった八四年の夏のこととなる(36)。逆にだからこそマネの売り立てが世間に成功と映じることは、既存の価値観が時代遅れとなりつつあることを印象づける象徴的な契機ともなりえた。さらにまた象徴主義の風潮のなかで、ユイスマンスら「文人」による美術批評活動は、これ以降むしろ物語絵画、神話画の復権に繋がる傾向を見せ始めてもいた(37)。

だが、このデュレの主張がどれほど果敢な(ないしは乱暴な)挑戦であったかは、当時の公式絵画の復権を進める「修正主義」の総帥とされる現代のある美術史家の意見と比較すると、よりはっきりするだろう。絵画から物語的な要素を排除し、絵画本来の構成要素である線と色彩の配置を純化する方向の「進化」を推奨してきたいわゆる「近代絵画」の在り方を批判し、物語

を叙述するタイプのいわゆる歴史画こそ絵画の豊饒さを約束するものである、などと声高に公言する代わりに、老獪なるジャック・テュイリエはつぎのようにもって回った断言をする。

「「ようやく一九七〇年代になってはじめて」意味作用というものが造形的な価値から差し引きされるのではなく、むしろ造形的な価値に加算されるものであることが、意識されるようになってきた。『芸術のための芸術』はその基礎に異論の余地があり、その原理においては高貴だがしばしば危険なドグマであることも分かってきた」(38)。

つまり純粋芸術としての絵画の自律を謳うデュレは、まさにこの「危険なドグマ」を公衆に吹き込もうとしていたことになるのだ。一見穏当にみえるデュレの主張は、当時においては政治的なメッセージでもあった。しかしデュレのほとんど強迫観念ともいえるその攻撃目標はそれだけにかえって直接文面には現れず、今ではもはや存在もしないだけに、ますます把握しにくい。この対立図式をおそらくデュレの念頭にあったのと同程度に単純化して示すためには、つぎの見解が参考となるだろう。

「文学的な価値は大芸術の本質的な要素であり、様式というものの主要な機能はそれらの価値を明確に表現し、観客にたいして働きかけるにあった。(……)一七世紀よりこのかた君主制政府に結びついた精神的な栄誉の観念は、それを言祝ぐ芸術にまで広げられる。国粋主義と権威への敬意、芸術を輝かしい過去の栄光に根付かせようとする欲望は、アカデミー体制の活力とけっして無縁でなかった」(39)。

この解釈の後半部の近視眼性を批判することはたやすい。まず、大芸術中心のアカデミーの価値観は歴史的に一貫したものではなくむしろ大革命によってリヴァイヴァルを果たしたものであったし、その大革命は君主制と教会の価値にたいする最大の脅威だったはずだ。さらに革命ジャコバン派がローマの古典古代に範をとる芸術を推奨したのに、その孫にあたる世代がそれを否認するに至った歴史的変貌もこの図式からは把握できない(40)。とはいえフランス第二帝政期について(一九六〇年代中頃に)提唱されたこの図式は、むしろそれに続く第三共和制下で純粋美学を鼓吹していたデュレにおいて、ナポレオンへの嫌悪と物語絵画の虚偽にたいする怒りとが短絡的な癒着を呈していた様子を、その一方的な偏見に忠実になぞり書きして代弁している。奇しくも一九六〇年代とデュレの時代とのイデオロギー的同族性を立証したところにこの指摘の逆説的な利点もある。

第二帝政下の共和派の闘士たる出自を「昇華＝抑圧」して第三共和制下の歴史家となったデュレは、この政治がらみの文学(＝物語)の軛から芸術を芸術の名において解放する闘争の一環として、マネ擁護の論陣を張っていた。芸術の非政化においてもまた、実証主義を標榜する歴史家デュレにとっては、(それが政治であることを否認するかぎりでの)政治目標のひとつだったのである(41)。

完璧さの放棄ないし女性という隠喩

しかしながら、絵画の本質的価値を画題とは別の次元に認知

させようとするデュレの価値観を共有しつつ、その主張をより巧みに援護射撃したのは、むしろ小説家(＝物語作家)ゾラだった。その展覧会序文で問い直されるのが、完璧さの定義である。

「完璧さとか絶対といった考えは忘れたまえ。あるものが何らかの物理的ないし形而上学的な規約に則って完璧だからこそ美しい、などとは信ずる勿れ。あるものは、それが生き生きとしているからこそ美しいのだ。それが人間的だから美しいのだ。となればもうマネの絵画を甘美に味わうことになるはずで、マネの絵画はまさにそれが発言すべきことのあるその時機に現れ、その言うべきところを透徹した独創性をもって語ったのだ。マネの絵画は、それを潰そうとして使われた物知り顔の学者ぶった機械[サロン出展の大作]などよりずっと知的で精神的だが、あれらの機械たちはというと、もはや煤けた屋根裏部屋の埃にまみれて眠りこんでいるではないか。マネの絵画はパリにしか芽生えない。マネの絵画は、ガスの炎の下の青白い我らの女たちに通じる痩せた優美さをたたえている。彼女[マネの絵]はたしかに、社交界を愛し、この世界を征服しようとして消耗したこの頑固な芸術家の娘なのだ」(ゾラ、前掲書 p.223)。

ここにある女性の隠喩は示唆的である。フランシス・ハスケルがいささか茶めっけを込めて語るところによれば、一九世紀にあって、アカデミー流の仕上げ fini にたいする反逆が発生したのは、主にふたつの社会的タイプの肖像においてであったという。どちらも労働に従事する必要がないか、もとよりそうしないものと見なされている連中で、それは一方では莫大な財産を築いた家の二代目、そして何よりまず女性だ、というわけだ。マネやデュレは中流ブルジョワの端くれであることに自己嫌悪を隠さない、という意味で精神的には前者に含めてよかろうし、後者でマネの周辺にあった例としては、ベルト・モリゾやエヴァ・ゴンザレス、さらにはメアリー・カサットを考えればよかろう。

念入りな仕上げが勤勉さと蓄財とを暗示するならば、その反対に瞬発的な筆さばきは、ほとんど意識的かつ意図的な浪費の隠喩となる(42)。売れないマネや印象派の絵がその放縦さにおいてかえって貴族主義ないしエリート主義の嗜好を志向するのにたいし、堅実な資本家ブルジョワが、念入りな仕上げのあるメソニエ、ジェローム、ブグローなどの、いかにも叩き上げで良心的な制作ぶりを顕示するアカデミーの画風の顧客となるのも道理である。デュレやデュラン＝リュエルの売り立てにおけるひとつの眼目は、そうした趣味慣習に揺さぶりをかけて、マネの未完成とも見まがう「習作」を「分かる」、「選ばれた＝エリートの目」をもつ資本家をあらたな顧客として養成するにあった。まさに「目の教育」こそ批評家の務めである。ゾラが歴史画でも宗教画でもないマネの絵を敢えて逆説を弄してまで「知的で精神的」と呼んだことの戦略的意義もここにある。

誠実さ、素朴さ

ひたすら仕上げの完璧さを絶対の美として追求する価値観にたいしては、むしろ即興の粗塗りにこそ画家の意図がすなおに表現されている、とする反定立が可能だろう。ゾラにあっては

そうした思考の萌芽が、なおいささか混乱した状態とはいえ、すでに六七年のマネ論において表明されていた。「ここにあるのはもはや絶対の美の追求ではない。芸術家は歴史を描くのでも魂を描くのでもない。構図と呼ばれているものはマネにとっては存在せず、マネがみずからに課する色斑もけっしてあれやこれやの思想とか歴史的行為とかを表象するものではない」(p. 82)。また「これは何度繰り返して言っても繰り返しすぎることはないだろうが、マネの才能を理解し賞味するには幾千ものことを忘れなければならない。それゆえにこそマネを道徳家とか文学者として判断してはならない。マネは画家として判断されねばならない」(pp. 82-83) とあって、物語や教訓とは別の次元に絵画本来の価値を位置付ける姿勢はすでに明確である。

すでに復習したとおり、八〇年になるとゾラは「マネの努力の誠実さ sincérité」と「対象 nature を前にしたマネの常なる素朴さ naïveté」(p. 216) というボードレール的な用語で（しかしボードレールの名に触れることはなく）、マネの一見未完成で未熟な筆跡や安定を欠く構図を合理化していた。八四年の展覧会序文では、「マネの定式 formule はいたって素朴 naïve だ。かれはただ実物 nature の前にたって仕事にかかるだけだが、理想はといえば、かれはもっぱら実物をその真実 vérité とその力 force とにおいて表現 rendre することに専心した。かくして構図は消滅した」(p. 222) と敷衍する。

六七年と八四年の文章を比較すれば、分かるように六七年にはマネの構図上の「欠陥」を正当化する試みと、歴史や教訓といった画題を表象するのではないマネの美学とが、両者もつれて癒着したまま論じられていた。だがそれはゾラの思考の未成熟というよりも、むしろ絵画における表象内容（画題）と表象手段（筆遣い、構図の組み立て）とを分離して分析するのが当時いかに困難であったかを証拠だてるがゆえに貴重な証言といえよう。

その一方で、六七年のゾラはすでにマネならではの「気質の言葉遣い langage des tempéraments」の「柔軟で力のこもった énérgétique 新しさ」(p. 80) に言及し、マネを「我らの時代の子供」(p. 83) と規定するとともにマネの気質をこう分析していた。「エドゥアール・マネは社交家で、かれのタブローにはなにかしら繊細な線が、なにかしらひ弱で可愛らしい態度があって、マネが社交界の優美さを好んでいることを教えてくれる。これは画家の本性そのもの、無意識なのだ」(p. 81)。それにつづいてゾラは「そしてこの場を利用して抗議を表明しておきたいことがある」、として、「エドゥアール・マネのタブローとシャルル・ボードレールの韻文とのあいだに親近性を見いだそうとする」考えを拒絶して見せる。「詩人と画家とが強い共感で結ばれたことは自分もよく知っているが、画家がほかの多くのひとたちが犯したように、自分の絵のなかに思念を盛ろうとするような愚行をなしたことは決してない、とわたしは断言できると思う」(p. 81)。

ゾラの主張するところは、ボードレールの詩想をマネが自分の絵に表象した、という意味での影響を否定してみせるにあった。だが、むしろまさにそうした思念の翻訳には限定されない

次元に絵画の可能性を察知する姿勢において、ボードレールとマネとのあいだには共感が成立していた。ボードレールが大時代的な韻文叙事詩を拒絶した小散文詩を構想したのといわば並行するかたちで、マネが物語絵画特有の構図を拒絶したといえるからである(43)。それどころかゾラはボードレールという名前を否認することで、むしろこの一節におけるゾラ自身のマネ論がほかでもないボードレールの美術批評に大きく依存していることをも告白している。「天才とは意のままに取り返された幼年期にほかならない」とするボードレールは、「子供のような知覚、言いかえれば、純真さがきわまって鋭敏となり、魔術的となった知覚」を称賛していた。子供のような無垢なる感性による素朴さの回復こそ、詩人が絵画に託した夢でもあった(44)。

欠点と誠実さと

一方、マネ自身の主張は、一八六七年のパリ万国博覧会での私設個展にさいして、ザッカリ・アストリュックの協力を得て書いたといわれる「個展の動機」に表明されている。

「芸術家は今日では、欠点のない作品を見にお越しください、とは申しません。むしろ誠実な作品を見においで下さいと申します。／画家にはただ自分の印象 impression を表現 rendre しようという以外のことは念頭にないのですが、それなのに、作品がまるで抗議の声のように見えてしまうのは、まさにこれらの作品に性格をあたえる誠実さ sincérité の効果ゆえなのです」。

デュレは一九〇二年の『マネ伝』にこの部分を長々と引用し、それに「他と違っているというので、マネはあなたに不愉快な思いをさせるけれども、マネが例外だというそのことこそ、かれの優位の理由なのです」というゾラの指摘を加え、そうしたマネの質を発見した功績をゾラに帰す。「実際、だれひとりとしてマネほどの誠実さをもって、そしてある部分マネ以上の素朴さをもって絵を描いたものはいない」(1906, pp. 81-83)。

しかしながら、誠実であり素朴であることは欠陥の申し訳にはなっても、それだけでは欠陥を長所として正当化するには不十分だろう。マネの危うさをデュランティーはその『新しい絵画』(一八七六) で明瞭に指摘していた。つまりマネ（とは直接名指していないが文脈から明白である）の作品は「もっともよく質を帯びている」けれどもまた「このうえなく欠陥に染まって」もいるというのだ。マネの美質は当時の知覚範疇に照らせば、構図の破綻、仕上げのなさといった欠陥としてしか露呈しなかった、というのがわれわれの論点であるが、デュランティーはゾラ同様こうしたマネの直面していたこの矛盾を、マネ個人の制作における弱みへと還元してしまう。「もっとも強い表現は必然的にある感情の躊躇にぶつかるのだが、この感情はほとんど完全に真新しい感情であるため、体をなすにも実現されるにも十分な手段をいまだ獲得していないのだ」(45)。

もっともかれ自身「写実主義小説における素朴派 primitif」（ジャン・ポーラン）と形容されることにもなるデュランティーは、自分の小説『アンリエット・ジェラールの不幸』(一八七九) の自序のなかで、「自分の印象と感情とをあらゆるかぎり誠実

に出づるままにし、《効果をあげるため》の技巧 artifices にも修辞 rhétorique にも妙技開陳主義 virtuosime にも拘泥することがなかった」のは幸福だったと回想する小説家でもあった。七七年に刊行された『芸術の国』に収められた「画家ルイ・マルタン」では、虚構の画家の目を借りて、マネを観察していて、そこには「とても上品で洗練された振る舞いの若い男」の「生き生きとしてはちきれんばかりで、明るく活気と希望に溢れ、新しいものに光を当てようとの望みゆえにとても魅力的な」マネの姿が描かれてもいる。

「マルタンを魅了したのは、マネが伝統、古いタブローから、あのオランダ風の青みがかった茶色の味付けや、スペインの誇張された影、ヴェネチア派のけばけばしい色彩のごたまぜからきっぱりと断絶したことだ。マネには欠点はあったが、マルタンはそれを許してむしろマネの単純な手段によって、マネの描く登場人物たちにもっとも手短に与えられる、光のなかでのあの率直な調子の美しさ、迸る生命を評価した。そこにマルタンが認めたのは大胆な踵のひと蹴りが絵画のいまひとつ違った面を噴出させるさまであり、精神においてというよりむしろ筆さばきにおいて、かつての絆や出来合いの定式がいわばいましめを解かれるのを見たのだ。とうとう現代 moderne の性格が、いっぱいに漲った流れとなって芸術のなかに貫流し、いままで芸術を、衣装箪笥のがらくた同然の寒々として生気なく空疎なくせに機械的なまでの精密さでもって描きこまれた一切がっさいで一杯にしていた、あの付和雷同の絵空事のルーティンを、いまやすっかり芸術から洗い落とすように思われた」(46)。

仕上げとエスキッスと

ゾラやデュランティーの反応から分かるように、物語の叙述ではない絵画独自の価値を主張することは、同時にアカデミーで教え込まれる油絵の具塗装法の学識＝造詣 science を否定することとも不即不離に進行していた。しかしながら、当時の美術学校流の完璧な「仕上げ」や筆遣いにおける腕達者ぶり（シック）を意図的に「忘れるべく努力した」マネの制作法は、無垢で素朴であるがゆえに直観的で、確固とした「方式」には収斂しない。「あたかも生まれてこのかた一度として絵を描いたことがなかったかのように、マネを空っぽの画布へと、錯乱したふうに立ち向わせる熱狂」（マラルメ「エドゥワール・マネ」『ディヴァガシオン』1897）。いわば完成をみずから拒絶したこの制作法を正当化し、既成の価値観を掘り崩すには、それではいかなる操作が必要だったのだろうか。先程からしばしば引用しているピサロの手紙は、この文脈で示唆的である。

「ロンドンでは我々の制作が仕上げる finir ことをしらないといって非難することはないかもしれぬが、ここ［フランス］では我々はなんでも青く見る目の病気の画家だと非難される。ユイスマンスですらかれの本［この年発刊の『現代美術』］でこの視覚器官の疾患を［藍狂い indigomanie とか色盲（ドルトニスム）とかと形容して］遺憾としている。もっともいまではそれを訂正して、もう我々は眼病から回復したと宣言してはいるが」（前掲）。

これに続くのが例の、ユイスマンスは文人としての評価で画家たちの仕事を判断する、云々の文句である。このピサロの手紙はそれゆえ文学的な美術批評を掘り崩すのに当時なにが必要だったかを、極めて適切に指摘している。ひとつには仕上げる、という価値観にたいする異議申し立て。いまひとつはユイスマンスから眼疾だとまで罵倒された彩色法を正当化する口実である。この二点が次に検討すべき課題となる。

V

「仕上げをめぐる論争」

一九世紀絵画における「仕上げ」について総括的な議論を展開したアルバート・ボイムは、いわゆる独立派の画家たちの達成がじつはアカデミーにおけるスケッチを流用したにすぎないとする仮説を提出しておおきな影響力を及ぼした研究者である。その記念碑的な著作『一九世紀フランス絵画とアカデミー』の詳細に逐一触れる余裕はないが、例えばデュランティーの『新しい絵画』に言及した部分には、つぎのような指摘が読まれる。

「デュランティーの意図は（……）進歩派の傾向を正当化するのにそれを伝統的なやりかたに結び付けるにあった。かれが安心してそうできたのも、同時代の批評やアトリエでの手順がかれの味方となることを知っていたからである。デュランティーの信頼も、独立派はかれらの考えを［アカデミーや公式絵画における］スケッチの理論からひきだした、との個人的な信念があればこそであった。今日距離をとってみれば、かれらの作品は社会的、経済的および技術的な要素の結果とみなすこともでき、われわれにはこの文脈でかれらが伝統的な意味でのスケッチを描いたのではないと感じられるが、かれら自身にしてみれば、かれらはたんにアトリエや美術学校で行われていた因習的なやりかたを採用したにすぎない。かれらは最初の準備のための素描 esquisse に近い状態がとどまっていればいるほど、結果が独創的で瞬時的なものであることにあやまたず気付いていた」(47)。

前衛の達成とアカデミーの伝統とのあいだに接点をみいだすこの仮説は、テュイリエのような「ポンピエ」絵画復権論者には好都合だった。ポンピエとは、消防夫（ポンピエ）を動員せねば展示できぬほど巨大で、消防夫のヘルメットにも似たギリシア・ローマ神話の兜を被った英雄ばかり出て来る大仰で荘厳・華麗（ポンプー）なる絵画を揶揄して呼んだ蔑称とされるが、テュイリエはこれを一八四八年から一九一八年にいたるフランス絵画を要約する時代様式として中性な総称に鋳直すことを提唱している。そうした意図に基づいてテュイリエはこうボイムを敷衍する。「こと技術にかんしていえば（……）もっともおおきな大胆さ、印象派の大胆さですら、その根源をアカデミーの教育そのものにもっていたことになる。ポンピエの素描 esquisse はいわゆる《前衛》のタブローと変わらない筆の激高、調子と色彩効果においても変わらない大胆さを呈していたのだ」(48)。

ボイムとテュイリエとの力点の差は明白だろう。ボイムにあってはいかに《前衛》が《アカデミー》の教程を逆用して自分

たちの独創性を発揮する手段に流用したかを、当時の常識と今日まで常識的だった視覚範疇との齟齬のなかに浮かびあがらせるところにその意図があるのに対して、テュイリエは同じ技法上の類似点を楯にとって、《前衛》の前衛性そのものを掘り崩し、《前衛》を《ポンピエ》の凌駕ではなく、むしろ反対にその付属物の位置にまで貶めようとしている。

ボイムの仮説にたいしてはチャールズ・ローゼンとアンリ・ゼルネールによる反論が知られている。ボイムがアカデミーの教程にあるエスキッス(小型部分スケッチ)、エボッシュ(拡大された全体下絵)および完成作にいたるこまかな区分と、それぞれの段階で異なる技法を精密に検討しておきながら、印象派などがどの部分を利用したのかに関しては曖昧なままにやり過ごし、またアカデミーのスケッチや下絵そのものにも一九世紀を通じて教育上変更が加えられ、それに対する評価も変化していることを指摘しながら、前衛との関係となるとなぜか時代的展開の把握が不十分で、あたかもアカデミーは一九世紀を通じて変貌しなかったかのごとき印象を与える一般化が見られる。さらにクールベ、マネ以降の技法がアカデミー絵画の準備工程をひそかに流用したものであるにせよ、その結果として生産された作品を(アカデミーにあっては)未完成の習作でしかないものと同一視することには、一八五〇年当時の同時代人の文脈において無理がある。要するに「未完成の制作をアカデミーのエスキッスと同一視すること以上に、一九世紀のサロン批評の水準を見誤る誤解はない。ボイムの本のもっとも説得力に欠ける部分は、グレールやブグローといった「仕上げ」る画家のスケッチが前衛の画家たちが公表した作品に似ている、と言い張るところである」、とローゼン/ゼルネールは指摘する(49)。

アカデミーのエボッシュと印象派の作品を並列して見ればたしかに納得のゆく観察ではあるが、しかし「似ている」か否かでは水掛け論になりかねまい(テュイリエ一派は印象派によって絵画が明るくなった「事実」すら、ブッサンなどの絵を「証拠」に否定しようとする)。またこの本そのものが書評を集めた論集という性格をもつため、論争口調が目立つ反面、かんじんの反論の論拠も多くは論ずる書物そのものから引用されるなど、議論に循環が散見される。書評を集めて本にする習慣のないフランスでは仏語訳が出たとおりの書評に、これでは体裁上書物とはいえない、などという、いかにもフランス人の国粋主義的アメリカ嫌悪まるだしの書評以前の範疇論による拒否反応もあった。

ところで本書の指摘についてみれば、マネのサロン展示作などは、六〇年代は無論、七〇年代に入っても、依然として「これではタブローとはいえない、断片にすぎない」(《アラバマ号とキアルサージュ号の戦い》についてのジュール・クラルティーの批判)、という(これまたいかにも)フランス流の範疇論をもって批評されていた例もある(50)。つまりローゼン/ゼルネールの反論も前衛擁護のあまり、幾つかの例を根拠に過度の一般化をすすめている場合があり、かえって説得力を欠く恨みは否定しがたい。

われわれとしてボイムの仮説とそのテュイリエ流の我田引水にある弱点を指摘しておけば以下の二点となろう。(1)まずアカデミーの画家においては作成過程の手段でしかなかったものが、前衛の画家たちにとっては自律した目的となった以上、原因のうちに結果を還元するのは強弁であり本末転倒でありえよう。むろん前衛に一切価値を認めない立場を取ればこうした強引な還元もまた首尾一貫した価値判断となろう。(2)だがここでアカデミー復権のためにその手段として印象派を利用するという戦術の循環のあることは否めまい。これは、そのうえで、前衛をアカデミーの寄生物へと矮小化し、よしそれが幻想であるにせよ「前衛」概念あってこそ良きにつけ悪しきにつけ達成されてしまった現実をすべて《ポンピエ》という概念によって解消するための準備として持ち出される論拠であるだけに、論者のイデオロギー的な意図はあまりに露骨であるといわざるをえない(51)。

マネ評価をめぐっての「未完成」と「素朴さ」をめぐる議論は、今日にいたるまで最終的な決着を見ないまま継続されている。

註

(35) Théodore Duret, "Edouard Manet" (1884), *Critique d'Avant-garde*, Paris, Charpentier, 1886.

(36) 拙稿「第三共和制下の芸術家集団——アンデパンダン展の周辺」、池上忠治編『世界大美術全集、後期印象派時代』より。詳しくは Pierre Vaisse, *La IIIe République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, Paris, Université de Paris IV, 1980.

(37) Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau*, Paris, Minuit, 1988.

(38) Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture《pompier》?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 35.

(39) J. C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present, Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton University Press, 1951, p. 9; p. 43.

(40) Meyer Schapiro, *The Art Bulletin*, 1964, pp. 163-165.

(41) 拙稿(註5)ではクールベ評価を巡っての同様の事態を分析した。

(42) Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, Yale University Press, 1987, p. 212.

(43) 阿部良雄『群衆の中の芸術家』中公文庫、七〇-七五頁。また「歴史主義からモデルニテへ」『講座20世紀の芸術 (1)芸術の近代』岩波書店、一九九九年、二二一-二五頁。さらに詳しくは「解題 ボードレール散文詩集の成立」『ボードレール全集』第四巻、筑摩書房、一九八七年、とりわけ四二四-四二七、四三四、四四七-四四八頁。

(44) 阿部良雄「素朴さの美学」『絵画が偉大であった時代』小沢書店、一九八〇年、一五八-一五九頁、一七六-一七七頁など参照。

(45) Duranty, *La Nouvelle Peinture*, [1876], éd. Marcel Guérin, Paris, Librairie Floury, 1946, pp. 35-36.

(46) *ibid.*, pp. 14-15.

(47) Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. [1970], 1986, Yale University Press, p. 121.

(48) J. Thuillier, *op. cit.* (note 38), p. 45.

(49) Charles Rosen and Henri Zerner, *Romanticism and Realism—The Mythology of Nineteenth Century Art*, London/Boston, Faber and Faber, 1984, pp. 228-229.

(50) 拙稿「日本美術とジャポニスムと」、『みづゑ』。n 948、一九八八年、一〇六-七頁。

(51) cf. Jean-Claude Lebenztejn, "Deuxième puissance", *Critique*, mars 1985, N° 454, p. 239. なおこの論争を歴史構想における対立として整理した模範的な論文として、米村典子「一九世紀後半のフランス絵画へのアプローチ——リヴィジョニズムの流れのなかで」『研究紀要』(京都大学文学部美学美術史学研究室)、第九号、一九八八年、一〇〇-一一三頁を参照のこと。

(しながしげみ・美術史/フランス文学/比較文化)