

田沼時代

詩

火のための火 小詩集

君の時代の貴重な「作家」が死んだ朝に
君が書いた幼い詩の復習

波

月曜日は黄色い服を着る

モロッコ羊の匂い 古書渉獵 ● 4

掘出し物

海野 弘 8

高橋睦郎 22

稲川 方人 28

吉田加南子 32

筏丸けい子 36

鹿島 茂 18

「北守將軍と三人兄弟の医者」

文語詩考

「新紙」について

宇宙観

賢治作品の時空の謎 曼茶羅のリズムとイメージ

光景と楽音

ノート 付:「題」のしら

賢治とエマソン、ソロ、ホイットマン

銀河系意識の誕生 「農民芸術概論綱要」における

宮沢賢治と宇宙的な無窮性

四次元

『春と修羅』序と
四次元問題

論
漢

宮沢賢治のアイシシユタイン受容

四大的想像力

水と天と、そして死別 「アシリ」ボスコと宮沢賢治」
補説

水と宮沢賢治

動物と植物

鉱物幻想の世界 賢治とノヴァーリス

特集

宮沢賢治

四次元のヴィジオネール

ユリイカ 1994年4月号目次



コラム・ワールド・カルチャ・マップ

●研究 ボードレールとマネ

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ワール・マネ

今月の作品

たしろりょう／清野訓子／植木信子
わたしは／竹川環史

われ発見せり

アルゼナールのボルトに

妖怪の音楽 「こぼの結晶化」について
東北とエクストラテリトリアル
みちのくの、賢治の仲間たち
佐藤 獏 140

植民地主義のはじまり 「狼森と爪森、盗森」について
西 成彦 132

もう一人の賢治のためのスケッチ
岩成達也 60

ノート「春と修羅」から30cm離れて 政経研究
勅使川原三郎 151

チロのいる風景 政経研究
畑中 純 68

転生しつづけるケンジ 「宮沢賢治の映画」
に向かって
瀬々 敬久 142

賢治と西域 法華経
金子民雄 155

信仰という悲劇 石原莞爾と宮沢賢治
松本健一 72

宮沢賢治の心的現象論
大塚常樹 144

ダルマが挨拶するとき 政経研究
小林康夫
中沢新一 106

法華経・反コスモス・悪、あるいは散乱反射の春
心象から(舎親へ)・反コスモスとしての(悪)・法華経と言葉
法華経と国土観念・亀裂を走るコトワザ・法華・超科学を仕立て出す
(開く)詩人(挨拶)する東北・如来の本質主義が阿頼耶識の単独性か
詩の共同性、歌の別れ・(法)の表われを待望して

アメリカ その先のライフ メアリ・ゴードン・サレスト・オニライフ
小池美佐子 246

フランス ジヤヌ・ダルクと黒髭 「リウエットの新作を巡って」
大里俊晴 248

ドイツ 反復の光学 W・グリュンターのエピソード集
園田みどり 250

スペイン あんた、ほんまにウエットやねえ
稲本健二 252

ポルトガル M・de・オリヴェイラとポルトガル映画
澤田 直 254

北 欧 超自然が自然であるアイスランド映画
三木宮彦 256

モンゴル 民族主義と青春小説のゆくえ
海野未来雄 258

中国 ある台湾芸人の伝記 曾郁雯と侯孝賢の
「戲夢人生」
藤井省三 260

稲賀繁美 212

川崎 洋 262

瀬川裕司 266

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）

権柄葉美



V (承前)

ユイスマンスの「近代芸術」

ユイスマンスの『近代芸術』が単行本として発刊されたのはマネ死去から一月ほど後の一八八三年五月末のことであった。そこに収められた一八七九年のサロンでユイスマンスはマネの《温室にて》と《舟遊び》を扱っている。《温室》で恋を語らいあう男女の表現に注目し、ユイスマンスはベンチに腰掛けた女性を描く「ギャロップのような大振りな筆遣い」を称賛して「是非行ってご覧あれ」と読者に促してから、こう述べる。「おしゃべりに熱中しているこの『男の』形姿はまことに美しい。軽薄にいちやついでいて、生き生きとしている。大気があたりを漂い *l'air circule*、ふたりの人物の形姿はふたりを囲む緑の覆いから見事に浮き出している」⁵² *déjà*。

ユイスマンスへの当てつけ同然の観察を記す。

これまでの議論では、あたかもマンツとユイスマンスの判断には大きな違いはないかのような印象を与えてきた。だが実際には両者はマネの作品の効果についてまったく対立する評価を下していたのである。しかも一方が画面に存在すると認める効果を他方はそんなものは存在しないと否認する。となれば、これはすでに美学上の対立に還元できる問題ではない。美学上の容認の次元が事実の認知の次元と抜き差しがたく癒着している以上、もはや価値判断を事実認定と切り離すことができない。議論はここで、作品が結果として「仕上がついている」か否かの判断の次元から、制作過程そのものにおける選択の是非を問う次元へと、さらに深められることになる。

人物を包む大気の描写の是非とならんで、当時賛否両論かまびすしかったのは、マネが水面を描くのに用いた青やコバルトだった。そしてかたや大気の掴み方は是非と、かたや原色の使用の是非という、これらふたつの問題がけっして別々でなかったことは、つづく段落で《舟遊び》を指したユイスマンスの観察からも伺える。「マネの描く女は青い衣装を纏い、日本人の手になるいくつかの『浮世絵』版画にあるように、画面の縁で切り取られた舟のなかに腰を降ろして、外光のなかでうまうまポーズを取っている。彼女も、そして白い衣装の漕ぎ手も、水の生々しい青の上に力強く浮き上がっている *se découpe*」(同上 p.33)。原色の直接併置・対比によるマネ流立体表現を認める立場に立たぬ限りマネの「青」も容認できない理屈だ。しかしひとたびがマネの青い水を理解しないのは、アトリエの出来合いの教条を通してしか現実の自然を眺めないからだとユ

「chent merveilleusement」⁽⁵³⁾。ところが、これと同系列のマネの作品について、ポール・マンツは一八八四年の遺作展評で、あたかもユイスマンスへの反論を展開するにも等しい、まったく異なった判断を下すことになる。

まず《温室にて》に触れてマンツは、「マネは事物の個性を切り詰めることなく互いに近づけるあした友愛、あした結合を削除する(……)マネは唐突できつぱりとした接触という粗野な教条を宣教師する。マネはあたりを包む大気のなかでのさまざまな色彩に折り合いがあるうとは信じていない」と書く。さらに《温室にて》と同系列の作品である《ラテュイユおやじの店》について、既に見たように「喧伝される外光 *de l'air* とやらはどこにも見いだせない」と断じていたマンツは、それに続けて「ここでは人物の形姿は絵柄の壁紙よろしく背景のうえに貼りつけられていて、そこではいかなるそよ風も葉叢をそよがせはしない」(le 16 jan. 1884)と、ま

イスマンズは主張する。

「これまた現代の風景画家たちの大きな過ちであって、かれらは前以てしかるべく設えた定式 *formule* を手にしてとある小川の前にやってくるものだから、小川とそこに映る空、小川に沿った岸辺の状況、かれらが描くその時刻や季節のあいだに、自然はいつでも必然の調律 *accordance* を打ち立てているのに、現代の風景画家たちはそのような調律を打ち立てようとはしない」(同上 p.33)。

この一節はユイスマンス独自の意見というよりも、むしろ一年前の一八七八年にデュレが刊行していた小冊子『印象派の画家たち』の一節と一八八〇年のモネの展覧会序文をユイスマンス風に書き直したにすぎず、いわばデュレの美学そのまの受け売りである⁵⁵。その触りにはもう少し先で引用するが、これらの文章を含むデュレの著作も『前衛批評』*Critique d'avant-garde* (1885)に、八五年に、「わが友エドゥアール・マネの思い出し」との献辞を巻頭に添えて出版される。

その内容に入るまえにまず、「前衛」という用語に注意しよう。この言葉は一九世紀当時マネや印象派を指すのには「例外的」にしか用いられず、いわゆる前衛史観は二〇世紀の産物であるとする、ある修正主義者の見解が知られるが、その希な「例外」がまさに敵の中枢に位置しているデュレの著作の題名であったからには、この指摘は事実誤認というよりも、おそらく党派的な意図からする事実隠蔽であろう。そのことを、このデュレの「前衛批評」という書名が立証してくれる。つぎに、だがこの「前衛」という主張がマネの死去した一八八三年現在では、まだ決して正統派を意味するものではなく、逆にその党派性を主張するための符牒であったことも、ま

た見逃されてはなるまい。八三年段階で「前衛」の旗印の下にマネや印象派の美学を擁護し、それを「自然に忠実な調律」であると正当化するのには、けっしてまだ一般に広く受け入れられる考えではなかった。となれば第三に、こうしたデュレ・ユイスマンスの見解がポール・マンツの見解と両立しえないことも容易に予測できる。いやそれどころか、ユイスマンスはマンツら保守的な美術批評家たちを十分意識したうえで、デュレを下敷きに、この年のマネの作品を論じていたのだ。

《アルジャントウイユ》とマネの青

じつさいここで《舟遊び》を論ずるユイスマンスは「とても青い水は依然として多くのひとびとを苛立たせている」と回顧している。「依然として」と書いたときに念頭にあったのは、七四年に制作され七五年のサロンに入賞したもの、激しい賛否の嵐を巻き起こした《アルジャントウイユ》である。簡単に当時の批評をおぼえてみよう。『フィガロ』のジャン・ルッソーは「ふたりの人物の後ろのインディゴ色の河はインゴットみたいな塊で、城壁のように垂直だ。奥にはアルジャントウイユの町なみの眺め、というよりはマーマレード」と揶揄し、マネは「デビュー以来まったく進歩なく」、「もうこれは二〇年目の画学生」で、「その無力はいまやはっきりと、そして乱暴に結論すべき」と、『正書法 orthographe』知らずのマネをジュール・クラルティー同様の見解で否定する（七五年五月二日）。『ソワール』紙のガストン・ガイアルダンは「エル・ボン・ボック」を見て起こった希望の噂もはやこれまでで、「《アルジャントウイユの舟遊び》が破産であるのはあまりに明白だ」と極め付

ける（五月六日）。『プレス』紙のエミール・カルドンが《アルジャントウイユ》を「今回の展覧会における称賛の、ではなく嗤いの成功作」だと揶揄し、「マネは、人目を引き、ひとびとが自分のことを語るようにと、先入見ある道化を演じた」と詰ったのが五月二十七日。そうした嘲笑のなか、大御所ポール・マンツは遅まきながら六月一日に『ル・タン』紙でこの話題の作品を論ずることになる。「ふたりの座っている人物は強烈な青の地のうえでなかば宙に浮ぶ *senlèvent*」の青はひどく地理学者たちを混乱させる。地中海が突如としてパリ郊外に聞入し、アルジャントウイユの岸に打ち寄せたものだから、それを見て人々はびびくりしたのだ。だが臆病屋さんもご心配なく。地中海はそんなに気まぐれではないのだから。この青は海にあらず、老獺なる手管、からくりの糸、場所柄必要な上品さをもって言えば、ひとつのトリックなのだ。（中略）セーヌ川の引っ込んだところに軽い青を置いてみたら、得られた結果が悪くはないので、マネはその青を発作の絶頂 *paroxysme* にまで押しやったのだ。

八四年の遺作展評でもマンツはこの下りを再度利用して少し書き改め、「マネはセーヌ川を地中海にした」と記すが、これは『前衛批評』に結実するデュレの印象派擁護論への仕返しとなっていた。つまり、まず第一に、かりにデュレの主張するように「フランス南部——ヴァン・ゴッホのアルル体験は五年後の一八八九年のことだ——では、あらゆる色彩が毒々しく、鋭く見えて、グラディシオンも効かず半濃淡の中間色が全体を覆うこともない」のが「奇妙なことだが、本当」（55に同じ）であるにしたところで、その教訓を無理やり北国のパリ近郊の風景に適用したのでは、結果はかえって非



《温室にて》1879年、キャンヴァスに油彩、115×150cm、ベルリン、ナショナル・ガレリー



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



《舟遊び》1874年、キャンヴァスに油彩、97.2×130.2cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

現実になってしまっただろう。とすれば風景を前にして「目を偽って」いるのは、デュレやユイスマンスが言い張るように、「画家たちのアトリエでの馬鹿げた偏見」（ユイスマンス、同上）であるどころか、むしろ逆に、南国ならではの風光をあたり構わず「真実の色彩」呼ばわりするデュレら、印象主義美学を担ぐ連中のほうだ、とマンツは見事に切り返したことになる。

こうしてまずデュレの揚げ足を巧みに取ったマンツは、すかさず第二の攻勢に出る。たとえ地中海を描いた場合でも、原色併置の美学は無根拠だ、と敵の本丸を一気に攻め落とすのがマンツの目論みである。「地中海はそんなに気まぐれではない」のであって、気まぐれなのは印象主義の連中のほう。そもそもこの「青は海ではな

い」、ただ観衆の注目を集めるための策略なのだ、と（エミール・カルドンを踏まえてか）言い切ったところにマンツの面目も躍如とする。つまり絶好の攻撃目標はデュレ、ゾラそしてゾラの弟子ユイスマンスがそろって合唱する、「自然主義」の金科玉条だった。「マネは自然をあるが通りに、かれの目が捕らえた通りに描く」（ユイスマンス同上55）。そんな「マネの対象に対する忠実さ」をかれらはひたすら言い募るが、この連禱そのものこそ根拠が薄弱なのをマンツは見抜いていた。

八四年の文章ではここを敷衍して、このむちゃな「青」を「知性にまかせた突発事故」と極め付け、マンツはこう断言する。「この事故から決定的に明らかとなるのは、マネのことを何とお呼びにな

ろうと結構だが、写実家だけではないということだ。マネは局所的な真実 *vérités locales* などよりもむしろはるかに色調の一致 *accord de tons* の方を追求していて、もし真実が邪魔なら真実など削除してしまうのだ。逆説的にもこの「保守的な批評家であるはずのマンツの見解のほう」が、デュレ、ゾラやユイスマンスの「自然主義」的マネ観点よりも、かえってマラルメのマネ観——「一筆一筆のタッチによって自然を再創造」する画家——、そしてモダンニズムのマネ観——主題や表象内容の忠実さからの絵画の解放と自律がその理論的教条だ——により近いマネ観となっていたわけだ。⁵⁸

藍狂いの美学

マネの「青」を意図的な手管とみて、「自然への忠実さ、画家の気質を通して見られた自然の一片」といった自然主義の教条を論破してみせたマンツらに対抗するかのようユイスマンスが一八八〇年に主張したのが、疑似生理学的・医学的な印象派眼病説である。意志的な探求の努力が昂じて発生する偏執狂（モノマニー）ゆえ、ある画家はすべてを青く、ある画家はすべてを紫に見たのだ、この色盲症状（タルトニスム）はサルペトリエール病院のシャルコー博士の実験で知られる、ヒステリー患者の色彩視覚が変性するという事態を裏書するものだ、とユイスマンスは主張する。

「かれらの目は病気に犯されていたのだ。眼科医ガレゾウスキーが唱え、ヴェロン氏の学術的な美学論に引用された、目の視神経のいくつかが萎縮したケース、とりわけ緑色の観念が失われてしまうケースが、この種の疾患の前駆の兆候なのだが、それが間違ひなくこれらの場合だったのだ。というのも緑はかれらのパレットからほぼ

完全に消滅し、それになんとして青は網膜によりひろくより強く印象を与え、この視覚の混乱にあつて最後まで維持されるので、かれらの画布で青がすべてを支配し、すべてを青に浸してしまつたのだ。⁵⁹ ユイスマンスはこの病気を「藍狂い」 *indigomanie* と名付けたが、八三年には、アルフレッド・ド・ロスタロが反論して、この現象は病気ではなくむしろ直射日光に長時間さらされた視覚神経に発生する自然な現象に過ぎないとする。網膜が強い黄色の光線にさらされると青みがかった色彩が残像として網膜に残る。またド・シャルドネ博士によれば、ある種の人の視覚は紫外線にも感応するが、マネはそのケースだろう。だから外光派の画面の青や紫はこれだけで科学的に説明がつく、というのが、概略ド・ロスタロの説である。⁶⁰ だがこの一見科学的な説明には、白色光である自然光を黄色と取り違え、さらに黄色の補色として発生するはずの紫を青と混同しているなど、一知半解が多い。さらに、もし画家の目が青や紫に偏つて自然を見たにせよ、その場合には絵の具の色も同様に青や紫に偏つて見えるはずである以上、ド・ロスタロの説はなぜそれらの色を取って画家たちがキャンヴァスに塗つたのかの理由説明にはならない。⁶¹

デュレの説もまたこれに劣らず荒唐無稽なものだった。曰く日本人の黒の虹彩はヨーロッパの白色人種の青い虹彩に比べてより強烈な原色をそれとして知覚できる、それが原色の横溢する浮世絵の色彩感覚を説明するというわけだ。⁶¹ また五月三日のマネ追悼記事には、ムールヴィルという筆名で、「色盲はひとがそう信ずるよりも頻繁であるらしい（中略）青い瞳がある種の色彩に対して黒い瞳と同じアスペクトを得るのかどうかすら我々には分からない。」「シャ

《「アトリエ」で描くマネ》1874年、
キャンヴァスに油彩、82×104cm、
ミュンヘン、ノイエ・ピナコテーク



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

ルル・シヤブラン氏はすべてをバラ色に見るし、「テオデュール」リボー氏はすべてを黒く見る。マネ氏はすべてを《卑しくしみたれた風 *canaille*》に見たが、とすればたぶんマネ氏も誤っていたわけではないのだろう」という冷笑的な記事も見える。⁶¹

ラフォオルグの登場

一方、ジュール・ラフォオルグは同じ一八八三年に「印象派」と題する文章を執筆している。印象派において輪郭線や遠近法が消失し、デッサンや明暗法がたんなる色斑の振動へと置き換えられた理由を、アカデミーの「幼稚で」「誤った教育」による視覚の束縛からの脱却であるとするラフォオルグは、三対の視覚細胞が三原色のそれぞれに関する情報を独立に伝達するというヤングの知見や、差異の知覚はそれらの強度に反比例するとするフェフナーの知見などを支えとして、「生理学的起源」から印象派の色彩分割を正当化し、印象派の眼は「人類の進化においてもっとも進んだ眼」であるとす。刻々と移行行く自然の光景と、それを画家が色彩によって画面に定着する瞬間の感覚の変貌——例えばキャンヴァスの白さに影響されて発生する色調のずれ——、さらには観賞時の採光の変化にともなう画面の変化。そこに詩人はワグナーの楽曲や、人々の意識の集合としての無意識の働き同様のシンフォニー構造を見る。そこで主体と客体との生ける関係、そこに醸しだされる雰囲気——これが「風景画」にはとどまらぬ「外光 *plein air*」の本当の意味だと再定義される——は休みなく変貌して取り返しがつかず、捕らえ所がなく、もといより何かを捕らえようとするものでもない（*insaisissables et insaisissants*）。

こうしてマネ没年当時まだ弱冠二三歳の詩人は、アカデミーの「絶対の美」を虚妄として弾劾し、「眼という器官の進化」を阻害するそのような「学派、審査員、勲章、国家による保護、眼力のない批評家たちによるたかり parasitisme の撤廃 suppression」を訴えていた。はやくも世紀末のボナール、ヴューイヤールらのアンディミスムを予見させるラフォルグの「視覚の分解」の考えには、ポール・ブルジェの影響も考えられよう。ブルジェは世界の退廃(デカダン)化に伴う分解現象を、文学にあつては書物の解体と頁の独立、頁の分解と文の独立さらには文の解体と語彙の独立、形容詞と名詞の分解といった——例えばユイスマンスに見られるとする——断片化・細分化、美術にあつては自然光のスペクトル分析が捕らえる微小、極小なる差異を画面に定着しようとする印象派の感覚追求、さらには同様の類推から普通選挙権の導入を「一種の政府における印象主義」とまで形容してみせていた。ブルジェはこの先こうしたアナキズムへの反動の中心人物となり、既成秩序の尊重、宗教的原則への敬意、家族の再生と伝統の称賛を喧伝してゆくことになるだろう。

新印象派(2)に見たマネ

いずれにせよ、こうした荒唐無稽なものから科学主義、さらには社会生態論までの振幅をもつ多様な色彩論が、マネの亡くなる翌年の一八八四年には、すでにスーラなどの新印象主義の科学主義的色彩分割理論の温床となつていたことを忘れまい。マネの十年前の作品《アルジャントウイユ》をはじめとして、モネの青やルノワールの紫に至る外光表現をまがりなりにも正当化しようとする理論構築

が始まり、それが美術批評を介して世間に広まりはじめたのは、マネ死去に前後するこの頃の出来事だった。マネを評価するのに適した知的枠組みは、マネ自身の作品産出が完了してしまつたところになつて、ようやく遅まきながら模索され始めていたといつてよい。色彩同時対比 *contrast simultané* の原理に立脚し、画面における色彩分割と網膜における純色の視覚混合 *mélange optique* を主張する実験にフェリックス・フェネオンとアルセーヌ・アレクサンデルが遅まきながら「新印象主義」の名を授けるのは一八八六年の事である。

マネの没した八〇年代はまさにそうした美学上の転換期だった。そのなかでマネはマネ以前、マネ以降のどちらのパラダイムから見ても割り切れない矛盾を、自己の一身に重畳して抱えこんでいたようにも映ずる。だがそれはマネ自身の矛盾というより、むしろ画家が生産してしまつたものを評価すべき基準が同時代には見いだせなかったにもかかわらず、後世から後追いにマネの作品を基準とする美学が構築されていったという事情に拘わる認識上の困難ではなかったか。「マネは鎖の連鎖の魔法の環だ。そこで過去と未来とが遭遇してひとつの輝きを放つ」。一九〇六年デュレの「マネ伝」を書評したシャルル・モリスのこの卓抜な言葉には、そんな双面神めいたマネの姿が透視されている。その双面のあわりにこそ「マネ伝」なる書物の析出を許す二〇世紀初頭の環境もあった——そこで当時の最後のアカデミーの画家たちは、もはや単行本としての伝記出版の対象となることも希となり、ほどなく意図的に無視され唾棄され忘却されるべき対象としての記憶されることとなつたのである。だが伝記が保証するような水平の時間の流れのなかではマネの姿

はしかとは掴みたい。マネの個々の絵画生産は、それに遅れて生産された、さまざまな対立し矛盾する批評言説の堆積という垂直的な時間の厚みのなかに散布されなくしては、意味を結晶しない。しかしだからこそその結晶は、いかに鮮明でもホログラムのように捕らえどころがなく、さまざまな偏光フィルターごしに垣間見られる映像よろしく、一時たりとも固定せず、結ばれては崩れる変貌のなかに時折光を発してはまた正体が見えなくなるような変容を繰り返す。

そうした画家マネの有り様をそれとなく予言していたのが詩人ボードレールではなかったか。実際マネによつて芸術がその様相を一変して生まれかわつた、と見るのは、未来から回顧する側の遡及による映像ではない。そうした未来の芸術からする視点の完成するのがマネの没後でしかなかった以上、生けるマネがつねにかれの「芸術の老衰のなかでの第一人者」たる居心地の悪さを脱却できなかったのも至極当然であろう。晩年のマネたるものにその自覚がなかったといえは嘘になる。先にちよつと触れたように(本誌一九九三年十一月号二二頁)、不倶戴天の敵アルベール・ヴォルフが一八八二年のサロン会期中に宛てた手紙で、マネはこう嫌みたっぷりのお巫山戯を書いていたのだから。

「最後に、僕の死後貴殿がお書きになるはずの極めつき見事な *épatant* 記事を、生きてるうちに読めたら、これは悪くないな、苦しいやうないぞ、というところだ」。

註

(52) 前回の最後の部分で(いささか仕上げを欠くかたちで)展開された論点については、「仕上げ fini」についてのまだ終わっていない *unfinished* 物語」と題された(遺憾ながら仕上げの良くない)論文まであるほどで、十分に論じるにはなお紙面を要する。ここでは、そもそも芸術の老衰と終焉の時にあつていか作品を仕上げるのができようか、との問いを逆説として立ておくにとどめよう。ローゼンとゼルネールの論文(註49)の初出は「*l'Antichambre du Louvre ou l'idéologie du fini*」, *Critique*, 1973, 339, pp.859-874. だがその後大幅に加筆されたため、かえって論点が鮮明でなくなった。例えばボイムが主張するエスキスと完成作との類似性の指摘が一八五〇年ごろの文脈ですでに暴論であると述べるときに元来ふたりの念頭にあつたのは、クールベらの民衆版画を下敷きにして發揮した、わざと下手くそな描きかたらしい。規範に合わない物質的なタッチや破格の構図はけつしてボイムの言うような「未完成」ではなく、クールベの側の意図的な挑発行為であつたという論点をティモシー・クラークの著書 *The Clark, Image of The People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, 1973 を批判的に敷衍する *展覧会* ボイムの論点を掘り崩すのが本来の意図だったらしいが、書き直すうちにクールベの具体例が蒸発して、かえって検証不可能で行き過ぎの一般論に化けてしまい、墓穴を掘る結果となつている。つまりローゼン/ゼルネールの反論も前衛擁護の姿勢ゆえに恣意的な例を優先したため目配りに欠け、上滑りになった恨みは否定しがたい。リチャード・シフはとりわけボイムがスケッチの筆跡と印象派のそれとの類似に力点を置くあまり、アカデミーにおける構図の組み立てと印象派における完成作(におけるあらかじめの画面組み立ての欠如ないし意図的な放棄)との距離を無視している *展覧会* を正当にも指摘している。Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago U.P., 1984, p.75. この点には本文Ⅶで戻らう。なおこの問題系においてボードレールの果たした役割については、後段で改めて触れるが、上記

仏文論文八六五頁、英語版二二三頁および「阿部良雄『群衆のなかの芸術家』(中公文庫版)四六頁を参照。

- (32) Joris-Karl Huysmans, "Salon de 1879", *L'art moderne/Cerlans*, Union générale d'éditions, 10/18, 1975, pp.52-53; 44頁 *Les écrivains devant l'impressionnisme*, [textes réunis et présentés par Denys Riout], p.253 註參照。44 Jean-Paul Bouillon, "Huysmans et Manet", dans *Huysmans, Une esthétique de la décadence*, Actes du colloque, Editions Starkine, 1987, pp.167-81 44頁註參照と重複を挿入してある。
- (33) Paul Mantz, "L'œuvre de Manet", *Le temps*, 16 janvier 1883; [A.Tabarant op.cit., p.405]。
- (34) Théodore Duret, *Peintres impressionnistes*, Paris, 1878, pp.12-15; *Critique d'avant-garde*, 1883, 註所収問題の二節は拙稿「マネを囲む群像」(註11)の三六四頁「共同体の黙約あることは方法的運行」「ユリイカ」一九八九年十一月号「一六四頁に前後を含めて訳出に用いる。
- (35) Pierre Vaisse, "L'esthétique XIXe siècle", *Le débat*, 44, 1987, p.95。
- (36) A.Tabarant, *Manet et ses œuvres*, 1947, pp.262-66。
- (37) Stéphane Mallarmé, "The Impressionists and Edouard Manet", *Art Monthly Review*, Sep. 1876; reprinted in *Documents Mallarmé*, vol.1, éd. Carl Paul Barbier, Paris, 1968, p.86。近代主義の批判を説くPierre Georget, "Les Transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863", *Revue de l'art*, No.27, 1974, p.62。カッロー・マイン・コンラートら皮肉を込めて列挙している。この問題系の延長に「フーギャン・ブライスらの美学を位置付ける試みとしてはShigemi Inaga, "Histoire saisie par l'Artiste, Maurice Denis, historiographe du symbolisme", *Des Mots et des couleurs II*, Presses universitaires de Lille, 1986, pp.197-236。
- (38) Joris-Karl Huysmans, "L'exposition des Indépendants en 1880", *L'art moderne / Certains (op.cit., note 53)*, pp.103-104。

のかそれとも「不可視で考え及ばぬ類いの派生作用」(p.532)の例証なのかが(マネにおいて)というよりフリードの論旨において(面義的で決定不可能な点を指摘しておきたい。このように記憶の概念の再検討を通じて従来の影響関係の実証を乗り越えるだけでなく、対象の方法を論文そのものの論法と交差させるフリードの循環的手法は、それを荒唐無稽とみなす立場も同程度には荒唐無稽であることを暴く限りにおいて、筆者も基本的に賛同する可能なひとつの——しかし決してアン・ブリアオリに優先されはしない——選択であり、そこに歴史に倅さず判断のあることは、本稿最後に別の次元で確認することになる。(一)の点で、支離滅裂な絵画を論ずるに支離滅裂である必要があるとは言えないという、註51の米村論文の末尾に引用されたヴァーランドの発言は「見良心的にみえて抑圧的たりえ」「共鳴」できない。戦略的に支離滅裂でないしは分裂症的ななぞり描きを試みる権利は抹殺できないからだ。「美術史学」の規則を逸脱したそうした具体的実践例は拙論[註21]を参照)。なお註65、73も参照のこと。

(39) フーギャンの二節を巧みに使っているH.&C. White, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, 1997, p.126 44頁。英語原本 *Cannases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, New York, John Wiley & Sons, Inc., 1965, ながら知られざる名著だったが、最近復刊された。同書仏訳にはフイヨンによる貴重な序文があるが、その一二三頁によればマネが生前に油絵で稼いだ総額は生涯を通じて約七五〇〇〇フラン程度。これに対して八三四年の没後の売り立ての収益は概算八九七〇〇フラン程度で、これだけでも生涯の収益を上回っている。

* 前回訂正 (一九九四年二月号一七六頁)

下段最後から六行目「芸術の非政治化においてもまた」となっている部分は、「芸術の非政治化もまた」と読む。

- (40) Alfred de Lostalot, "Exposition des œuvres de M. Claude Monet", *Gazette des Beaux-Arts*, 2nd. série, 27, août 1883, pp.34-45。
- (41) Oscar Reutersvärd, "The 'Violettonama' of The Impressionists", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.LX, Nr.2, 1950。
- (42) Théodore Duret, "Claude Monet", [mai 1880], *Critique d'avant-garde*, p.99; pp.106-110。
- (43) Meurville, *La Gazette de France*, le 3 mai 1883。
- (44) Jules Laforgue, "Impressionnisme" [1883], *Mélanges posthumes, œuvres complètes*, 1903, t. III, pp.113-145 145頁以下を改訂してある。
- (45) Denys Riout, op.cit. (note53), pp.333-41。
- (46) Paul Bourget, "Paradoxe sur la couleur", *Le Parlement*, le 14 avril 1881, p.3. Denys Riout, op.cit. (note53), pp.315-20 46頁。
- (47) Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* [introduction et notes par Françoise Cachin], Paris, Hermann, 1978, p.101 (note3)。
- (48) Charles Morice, "L'art moderne", *Mercure de France*, LXVI, déc., 1906, p.625。
- (49) cf. Michael Fried, "Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet", *Critical Inquiry*, March 1984, p.523. 註類似した提案が見られる論文全体がそれをなぞって構築されている。なぞりの論文で展開されている記憶と瞬時性の問題への見解は組織的な反論に値するが、それはその場所である。個々の歴史的解釈について、あらかじめ反論を封じながら(p.532)なされる多くの戦略的飛躍や短絡の例として、マネのスペイン趣味がトレ流の「国際主義」に従ったとするいかにもアメリカ合衆(州)国的な見解 [pp.526-27] を挙げている。これは一八五五年の「l'exposition universelle et The International Exhibition」と英訳する(こと)で導かれた逸脱的解釈だが、その美学的論理的な延長ないし逸脱を六七年代で示していたものが(フリードの見解とは違って)極東の美術への参照だった(ことのみ確認して)またそうした「記憶作用」がマネの「意図的な仄めかし」だった

VI

マネはこれ以上何を高望みすることがあるのかね。だってかれはガリバルディに引けを取らないぐらい有名な人じゃないか。

アンリ・アヴァールの伝えるドガの言葉：

Le Siècle, le 2 mai 1883 44頁

もちろんガンベッタは共和派だった。でも成功に酔いしれた。そのうち「社交界に持て囃された画家、レオン・ボナに肖像を描いてもらわなくちゃいけないような気のある日が来るんじゃないかと心配だね。／＼ドガ、あれは最も美しい才能の集まりだ。

マネの言葉： *L'Événement*, le 4 mai 1883 44頁

「君は君の芸術の老衰のなかにおける第一人者にすぎない」。われわれが冒頭に引用したこのボードレールの予言は、漠然とした終末観にはとどまらぬ具体的な計画を内蔵していた。ようやくその内実を明らかにできる地点が近づいてきた。ここまでの一見ボードレールとは無関係な回り道の作業は、そのために必要な準備だった。マネ没後まで、かれの周辺でその是非が問われた論点を簡単に列挙し、復習しておく。いわゆる物語絵画の終焉、「仕上げ」による完璧さの拒絶、誠実さ、素朴さの美学、エスキッスによる印象の直接的定着、肉付けやグラデーションによらぬ原色の併置による立体表現、藍狂いの美学。ローカル・カラーを無視した色彩構成による画面の自律。そして、ユイスマンズが《舟遊び》分析で示唆した、画面を大胆に切り取る卓抜な構図……

そうした問題群が実はボードレールの美術批評において既に出揃

ついていたことを改めて検証してみせようというのではない。⁶⁵むしろ構図を転倒させて、背後にボードレールを戴き、マネをスクリーンとして映しだされたこれらの問題系の延長上に注目すれば、そこにくつきりと浮かび上がってくるいまひとつの虚焦点があつて、それこそ、当時流行をみた日本美術にはかならない。ボードレール、マネそして日本趣味。これら三者を結び付けた磁場がいかにして励起されてきたかを記述しておくことが、次に残る課題となる。「あらゆる規則の不在、アカデミー教育の無意味、自然主義の勝利、日本人の影響、これらがあきらかにあらゆる束縛から解き放たれた芸術の楽しいな解化を決定していたのだ」。一九〇九年になると、ナビ派の画家モーリス・ドニは当時をこう回顧するだろう。

日本という美術

一八八三年四月中旬。すでにマネが死の床にあつたパリでは、ルイ・ゴッスが世界初めての企画といえるその大著『日本美術』を発売していた。それを記念してゴッスは、デュレ、ビュルティエ、イルシュといった蒐集家の協力を特んで当時パリにあるだけの日本美術品を、青銅器、陶磁器を中心として一堂に集め、ジョルジュ・ブティエ画廊を会場に前代未聞の日本美術大回顧展を開催した。カミーユ・ピサロは二四日に訪れて、その感動を息子への手紙に伝えている。「これはすばらしい。これがこの驚くべき民の芸術の総体について私の見解だ。なんら目を射るものはない。静穏とおおらかさ、並外れた統一、むしろ深い輝き。それなのに卓抜だ。質朴には驚くべきものがある。まったく何たる趣向だろう」。

当時左足切断手術後のマネは、もはや展覧会を見物できる状態に

はなく、この手紙から一週間とせずして死を迎えることとなる。マネの画業のひとつの発想源である日本美術についてようやく体系的な知識が知られようとしていた。ここでもまたマネは、自分の試みを正当化してくれる根拠がひろく公認されるのを待つことなく姿を消すというダンディーぶりを発揮したわけだ。ついでながらゴッスの日本美術展覧会の会場となったジョルジュ・ブティエ画廊は当時パリでもっともブルジョワ層の顧客を引き付けていて、人気画家となるには欠かせぬ陳列場だった。だが、その主人、ブティエはマネ売り立ての競売吏をもおせ付かりながら、売り立てが失敗に終わった場合の体面を気にしてか、はたまた折からの景気の低迷を見越してか、売り立て当日にはまんまと行方をくらますことになる。

日本の版画にボードレールが開眼した時期は早い。一八六一年一月末と推定されるアルセーヌ・ウーセ宛の手紙には「日本ものjaponerieをひと包みもらってだいいぶたつ。友だちや女友だちにも分けて、君に三つ残しておいた。悪くない（日本のエビナル版画はエド・マゴでひとつ二スード。ヴェラン紙のうえに竹や朱色の箸で額装すれば、たいへんな効果だ）」と見える。ザツカリ・アストリュクも一八六三年の五月三日づけの「毎日のサロン」で「ボードレールの奇異な情熱」について語り、「前代未聞の技巧でできた、着色された日本版の蒐集を見せられ、それがあの偉大なロマン派「ドラクロワ」の絵画群の発散する輝きのなかで、希で貴重な感覚を発揮することひとかたならぬものがある」、といった感想を漏らしている。

一方、マネと浮世絵とを類比する批評の登場も早い。すでに六七

年にはゾラが、マネの賦彩法を、「色価に配慮し、調子を選んで単純化している点で、エピナルの民衆版画というよりもむしろ日本の版画と比較すべきだ」との主張を公にしている。ゾラに知恵を付けたのはテオドール・デュレだとの（いささか根拠薄弱な）説もあるが、六六年以来の思わぬ援軍にマネが感謝して結ばれた友情を記念する『ゾラの肖像』（一八六八）の背景には二代国明の『大鳴門灘エ門』の相模絵が『オランピア』の複製とならんで貼つてある。これらふたりの虚構の登場人物が（オリジナルとは違って）そろってゾラの方を流し目で見遣っていることもシオドア・レフがつとに指摘していて、マネにおける日本趣味の動かぬ証拠とされる。だがこの作品以前に、マネがどこまで浮世絵版画を意識していたかは、残された証拠からは容易に判別がつかない。

「日本趣味」論の系譜

ところでこの『ゾラの肖像』の背景に浮世絵と並列されていることを根拠に、一八六三年の『オランピア』はすでに日本の影響だっ



《ゾラの肖像》1868年、キャンヴァスに油彩、146×114cm、パリ、オルセー美術館



《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
（《ゾラの肖像》の部分）



《笛を吹く少年》1866年、キャンヴァスに油彩、160×98cm、パリ、オルセー美術館

たとする論がある。最近ではあたかも通説のように横行しているのだが、これはマネ／ゾラの後知恵を鵜呑みにした合理化ではないか。たしかに『オランピア』の平板な人体描写を見てクールベがそれを、「トランプのスペードの女王のように平べったい」と揶揄したのに対し、それならクールベの描く人体は皆「ピリアードの玉」じゃないか、とマネが悪態をついたとの逸話があつてヴォルフのマネ追悼記事にも見える。しかしだからといってマンツのマネ批判に言う「壁紙よろしく背景のうえに貼りつけ」たような人物の形象を、すべからずマネの日本趣味の証拠と断定するのは、いささか勇み足ではなからうか。

じつさい、マネのスペイン趣味から日本趣味への移行を示唆するような同時代の証言は、六七年のゾラ以前には見当たらず、またこの解釈が一般化するのには、二〇世紀初頭になってのドイツのある美術批評家の発言を待たねばならない。「日本人たちはスペインの踊り子に劣らずマネの氣に入るところとなつて、スペイン人たちが「フランツ」ハルスがすでにマネにもたらししていた色彩についての

マネの変貌を、厳密な編年は犠牲にしても一般公衆に強く印象づけるために便利なこの図式は、ついで二〇年代にはアンリ・フォションによって《オランピア》に結び付けて語られ、「オランピア」にあつては、日本芸術の場合と同様に、すでに黒がトーンの色価 valeur tonale をもち、また大きく単純なプランで肉付けされた」と両者の美学の共通性が（影響うんぬんの議論を回避して）強調される。ついで三〇年代に先駆的な「印象派」論をものしたピエール・フランカステルによって浮世絵版画は《笛を吹く少年》に結び付けられ「いかなるドガもいかなる印象派の作品も当時まだほんとうに新着だった日本趣味 japonisme の教訓をこれほどまでの断固たる態度で用いたことはない」と主張され、こうした解釈はオルセー美術館学芸部長のジュヌヴィエーヴ・ラカンブルに至る権威筋によって追認されてきた。

実際六六年作の《笛を吹く少年》の履いたズボンののっぺりとした平板な赤と、あたかも輪郭線のような役割を担う緑飾りの太い黒のストライプは、蔭色の背景との対比を効果づけている。六六年に「これ以上簡単な方法でこれ以上の強い効果を得ることができるとは思えない」とこの《笛を吹く少年》を称賛していたゾラが（デュレかマネ自身の示唆を得て？）翌年一月一日の『十九世紀』誌で既に引用したようなマネと浮世絵の対比を提唱することになったわけである。

状況はざっとこうした具合だが、果たして《オランピア》や《笛を吹く少年》を日本趣味の一例と見なすか否かの論争には立ち入るまい。そうした影響関係にまつわる論説は——それを歴史の「真実」とするかどうかはとにかく——あくまでもゾラ以降の批評・歴史

考えをいろいろな意味で補完した。マネは当時歴史の転換点 *Wendepunkt* に立ち、それを己が手で掴んでいた」。この一節の筆者はユリウス・マイヤー・グレーフェだが、かれはほかでもないテオドール・デュレの「弟子」を公言して憚らぬ、ドイツにおけるその代弁者、後継者だった。

ポール・マンツとテオドール・デュレとの対立を思い起こせばただちに納得されるように、マイヤー・グレーフェの見解は日本美学によってフランス絵画の色彩革命を擁護しようとするデュレの歴史観をより明確に図式化したものにはかならない。だがデュレ自身が自らの日本美術研究を、ルイ・ゴンスが編集長を務める美術専門研究誌『ガゼット・デ・ボザール』にはじめて公表するのは、ようやくマネ晩年の一八八二年以降にすぎない。かれの発展史観は一八七八年に公刊された小冊子『印象派の画家たち』にすでにこう要約されていた。

「印象派の画家たちはかれらの直接のフランス派の先行者たちから外光の下で、じかに *du premier coup*、力強いタッチを用いて絵の具で描く手法を採用し、ついで日本人たちの色彩の、それは目新しく、それは大胆な遣り方を理解するや、こうして獲得された地点から出発してかれらならではの独創性を発展させ、個人的な感覚 *sensation* に没頭するに至った」（註55に指摘の書物に所収。pp.61-68）。

マイヤー・グレーフェの図式がこのデュレの図式に必要な変更を加えてマネに当て嵌めたものにすぎないのは明白だろう。写実派のビチュームを多用した暗い絵から印象派の紫やコバルトといった原色の多用への移行点を「歴史の転換点」と名付け、そこに位置する

記述作業による創作、といって言い過ぎなら、「真実」の歴史に属する物語である、といっておきたい。また、「日本趣味」と判断される技法や傾向は「日本の影響」として実証される範囲とは——時間軸のうえでも作品の広がり（のうえでも）必ずしも一致しない。「日本の影響」を特定できる以前にすでに（事後からみれば）「日本趣味」という用語によって特徴付けられる兆候も出現する。その両者の「遊び *margin*」を消去する代わりに、ここに創作活動の利鞘を見定めたい。

再び《アルジャントウイユ》の側へ

そうしたなかで、これまで日本趣味との拘わりがあまり主張されてこなかった作品に、先に触れた《アルジャントウイユ》がある。一八七〇年の普仏戦争勃発に際してマネはデュレに自分の作品を保管してくれるように要請していたが、そのデュレはパリ・コミュニン後世界一周を果たし、かれらの憧れの国、陽光溢れる日本から、「目黒の大仏」（現在バリ市立セルヌーシ美術館蔵）をはじめとする青銅仏、浮世絵などの土産とともに七三年初めフランスに帰国する。そしてその翌年の夏到来とともに制作されたのが、この《アルジャントウイユ》をはじめとする、マネにあつては例外的なまで顕著に外光派的な一群の作品であった。これまでのマネの流儀とは一変して、強烈な外光のもとで制作されたこの作品こそ、マネの知られざる「日本趣味」の具現ではなかったか。すくなくとも、浮世絵の原色併置の真実味を称賛して、ユイスマンス言うところの「藍狂い」を印象派の面々に感染させた張本人がデュレだったことは否定しがたい。先にも引用したように、ユイスマンスは《舟遊び》の特

異な画面の断ち切りに「日本」の関与を見る説を唱えたが、そこにも現れるコバルト色の水面の効果もまた「日本」の名によって正当化されていたものだ。となれば、同じユイスマンスの説を、顧みて《アルジャントウイユ》にも当て嵌めることは、理論操作として決して暴論にはならぬ理屈である。

《アルジャントウイユ》日本趣味説というこの学会未公認で、専門家から見れば一見無茶な提案をあえてここで蒸し返すのには、ふたつの理由がある。まず第一にこの仮説が、《笛を吹く少年》を日本趣味の作品とみなす解釈に比較して、より妥当性に乏しいとする根拠だけは存在しないことを確認したい。それどころか編年のうえでの妥当性、状況証拠の整合性は《アルジャントウイユ》の場合のほうがはるかに高い。そのことは、最近の実証的な研究からも傍証が得られよう。外光への移行に日本趣味の影響を見る先のデュレの教案に照らせば、マネにおけるその具体例として七四年の制作は当然検討に値するはずである。だがこうした観点が無視されてきたという事実は、第二として、そもそも影響の有無を一義的に真偽問題として問い得るとする前提そのものが、もはや今日——とりわけマネを論じる場合——崩れてしまっていることをも露呈しているだろう。

じつさい皮肉にも編年の妥当性が高いだけに、この《アルジャントウイユ》日本趣味仮説は、学問的にはかえって凡庸な提案として消極的にしか評価されない、という込み入った事情がある。既にそれ以前からマネが「日本」を利用し始めていたことが明白である以上、いまさら一八七四年の作品に事改めて日本美学の具現を見いだしたところで、この発見にとりわけ積極的な意義は認めがたいわけ

だ。美術史という学問は——ビエール・フランカステルのような異端も含めて——もっぱら（その後に顕在化する問題意識の）プロトタイプとなる先行例の適及の特定を重視する。だからこそマネにおける日本利用の最初期の典型例・基準作として《笛を吹く少年》を学術的な手続きに則って認定する作業には力点が置かれる。しかしながら、マネの制作の論理は、編年序列に重きを置く美術史学の暗黙の連続とは、最初から反りが合っていない。逆説的にもそうした祖題を立証する好例こそ、《アルジャントウイユ》という作品が日本との関連ではこれまでほとんど言及されずに済んできた、という沈黙の事実——ないしは事実の沈黙——ではないか。

とはいえ、もとより我々の意図は、マネのあれこれの作品に日本の「影響」があるか否かを確定することではない。《アルジャントウイユ》を巡る考察も、もっぱらそうした問題の立て方がかえって創作の実態を隠蔽する遮蔽膜となる弊害を暴露するために設定された、とりあえずの虚構にすぎない。ここまでのところでは（一）《アルジャントウイユ》《舟遊び》の「インディゴ」に代表される異様な色彩、（二）《オランピア》《笛を吹く少年》などをはじめとする原色の併置による色斑構成、さらには（三）突飛な構図ないしは構図の欠如と判断される事態が、いずれも浮世絵版画（これ以上の簡略な方法で、これ以上の強い効果を得ることが可能とは思えない）なり日本趣味の名で括って語られ（ないし騙られ）る環境が徐々に浮上してきたことを確認しておけばそれで足りる。「芸術の老衰」（つまり「完成」の不全ないし動脈硬化と、反動としての「素朴さ」への回帰）という認識のもとに、それらを統合する美学的なプログラム（それまで大芸術からは日陰物扱いだった版画をめぐる革

新）の延長で、外なる未開文明（日本は「文明開化」の最中である）への準拠によって自己変革を正当化する営為。この文脈のなかで影響云々の問題はいわば予定調和ともいべき多元的な重層決定の事態に遭遇して、おのずと底割れることになるだろう。

低級芸術家 マネ

だが結論を急ぐまえに、ゾラの議論を通じてさきに検討した一見仕上げる欠如にみえる制作の素朴さ、誠実さといった特異性の延長上にある問題に一瞥しておく必要がある。それは表現の瞬時性という論点であるが、それに先立ち、今までの復習を兼ねて、また先にゾラを中心に見てきた議論により膨らみをたすために、ひとつ新史料を追加して紹介しておきたい。

マネ没後の追悼記事のなかでひとつとりわけ異彩を放つものがありながら、今日まで研究者たちが何故か利用してこなかった記事がある。無記名のため著者名は特定できないが、『自由（リベルテ）』紙と推定される一八八三年五月二日づけの長文の記事である。ここで評者はたとえばマネにおける「外光」の実験を、「周知のように、太陽光線はさまざまな色彩に分解するものであるからというわけで、男や女を紫やら青やら黄色に描かねばならぬ、言い張る理論」と決め付け、これを「あらゆる不健康の常として、この理論も先験的にはかなり正しい原理から出発している」と、正面から切り崩してみせる。それだけでも希有な論鋒だが、これに先立つ段落では、マネの「仕上げ」の欠如が次のように巧みに批判されていた。

曰く、マネの絵はいつも「不十分で急ぎ過ぎの放蕩三昧（débâ

しか描かなかった。かれらはそれは容赦ないまでの誠実さでそうしたものを描いたが、配置にかんしてはおよそあらゆる気配りを完全に欠いており、ひたすら自然ばかりを絶対的に尊重する。マネと唯一違うところは制作の仕方だけだが、かれらオランダ人やフランドル人はこうした低俗な情景を再現するのに、芸術の本質的なものろの条件にはちゃんと従っていて、けっして「マネのごとく」不十分で急ぎ過ぎの放蕩三昧ではない、不朽の傑作を我々に残したのだ」。

世間が当時すでに広く認めていた《ル・ボン・ボック》の成功すら、こうして見事に足を掬われ、貶められる。その格好の手段は、マネがお手本としたオランダやフランドルの「不朽の傑作」を根拠にマネを持ち上げる論法を逆手に取って、マネをそのお手本ともども（暗にフランスの大芸術と比較して）救いがたく低俗・野卑な低級芸術と極め付ける、ほとんど人種差別的といつてよい血統主義の遺伝決定論だった。マネは「ルーヴルには無縁の」「永遠の驕々しく



《ル・ボン・ボック》1873年、キャンヴァスに油彩、94×83cm、フィラデルフィア美術館



《洗濯》1875年、キャンヴァスに油彩、145×115cm、ペンシルヴァニア、バーンズ財団



《オペラ座の仮面舞踏会》1873-4年、キャンヴァスに油彩、60×73cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー

常軌を逸した初心者」のまま畢つたと極め付けるための、この周到なるこき下ろしの修辭法で、マネの絵は放蕩三昧 *débauche* の下描き *pochade* という、アカデミーの定義から見ればおよそ完成作品 *œuvre* とは無縁の地位に貶められる。

「未完成」あるいは「出来不出来」

一方、デュレとともにもっとも初期にマネに関する証言をのこすこととなるアントナン・ブルーストは、その短い美術大臣任期中の一八八二年、マネのレジオン・ドヌール勲章受賞の便宜を取り図ったことでも知られている。この振る舞いは保守派からはブルーストがその地位を悪用した暴挙だったと非難されたばかりか、マネの陣営からも、マネの殿堂入りは既成權威に媚びる裏切り行為同然であると唾棄された。そのブルーストは一九〇一年一月「ストゥーディオ」誌にマネの回想を寄せている。世紀末を経過したうえでの回顧的眼差しゆえの合理化もあろうが、八四年のバリ国立美術学校での回顧展に「走り描き *ébauche* 状態のままにとどまった画布が多数あったことが、公衆の不興を買った」事態に触れて、かれはこう述べていた。

「あれだけの数の絵画が未完成 *inachevément* であることは、すべてマネの名譽なのです。モデルに沿って *d'après nature* 始められた習作を腕任せで制作することには、マネはけっして同意しなかったことでしょう。観察された物体に対するマネの尊重ぶりはたいへんなもので、いかなる代価を払ってもかれの「処女のように新鮮な」観察を台なしにしよう *déformer* とは欲しなかったのです。こうした氣遣いは芸術家にそんなにしばしば見ることはできないので

すが、コロやミレーの弱点のひとつがまさにアトリエで完成させるところにあったのです」。

これにつづく一節でブルーストはゾラ一派特有の自然主義的解釈をつい差し挟んでしまふのだが、ここにいわれるコロ・うんぬんの下敷きにボードレールの有名な一節があることは、もはや言うまでもあるまい。「出来上がった *finie* 作品と仕上がった *finie* 作品との間には大きな差異があること——一般に出来たものは仕上がったものではなく、きわめて仕上がった作品が少しも出来てはいはしないこともあり得る」⁽⁹⁾ という、例の「一八四五年のサロン」の一節である。

おのずと「出来上がった」作品も「仕上げ」というまやかしの皮膜によつて覆われ、その新鮮さを毀損されない限り、「未完成」の烙印を押される。そうした絵画芸術の老衰と終焉の時にあたつて、そもそも作品を仕上げるのが可能だろうか。世間公認の完璧さを目指せばかえつて自己去勢の破壊行為が結果するこの知的環境のなかで、マネのアトリエに「未完成」のまま放置された習作は、したがって決していわゆる *non finito* の美学の例証ではありえない。また少なくともアトリエの売り立て責任者デュレにとつて、習作にせよ腐蝕銅版画にせよ、それらはいまやそれ自体、現にある状態において既に完成した作品 *œuvre* として評価されねばならない。その二重の定義変更を公衆の価値観において貫徹すべき最も晴れがましくもいがわしい場所が、ほかならぬ一八八四年のアトリエ売り立てという秘儀の会場だった。

そこに現れるのは画家の原初的構想と物質的実現とのあいだの齟齬というよりは、予定調和の「完成」状態へと収斂するような出来

合いの制作過程を拒絶する態度であり、鑑賞者に要求されるのも、実現された作品と実現されなかった作品との乖離を透視して、両者の落差を埋め合わせるような想像力ではなく、むしろ制作の苦心を糊塗する苦心の彩葉という「仕上げ」の化粧術の虚妄を剥ぎ取るような想像力であらう。とまれ、刻々の「出来上がり」が重層的に集積してゆく制作現場と、そうした現場の荒々しさを「仕上がり」の欠如とみなす世評とのあいだで画家の直面していた「律背反がいかに克服困難な障害であつたかは、同じ回想でブルーストが伝える病床のマネの言葉を、当時のマネ批判とを並べてみると、おそろしく明瞭になる。

「マネ氏はデッサンは悪くなく、容易にエボッシュは作るが、不幸にも良心的な仕事と研究が欠けていて、その先に進む術がない——
こうエミール・カルドンは述べる——。そこでかれはだいたいの *la pau prise* という原則を奉った。芸術の目的はもはや形、肉付け、人間の本性の表現を表すのではなく、印象 *impression* を表すのだ、というわけだ。この理論に沿って行くと氣違いじみて馬鹿げてグロテスクな、そして——まこと幸なことだが——美術の歴史において前例をみない泥沼状況に迷いこむ。子供の木炭殴り描きなら素朴さ *naïveté* も誠実さ *sincérité* もあつて微笑ましいが、印象派どもの「だいたい」⁽¹⁰⁾ となると、意図的にやっているのだからむかつくし、憤慨したくなる」。

「愚か者たち——こちらは病床にあつた晩年のマネの反論としてブルーストの伝える言葉だ——。やつらははくの出来不出来ばかり言い立てた。だけどこれほどの褒め言葉はなかつたのさ。自分自身にたいして同等なものでありつつけることはない、というのがずつ

とぼくの野心だったのだから。昨日やったことは翌日には繰り返さないつてことが。やすみなく新しい局面から靈感を得つづけて、あらたな調子を聴かせるべくつとめることがぼくの野心だったのだから。ああ、あのカチンカチンの二不動 *immobiles* どもめ。定式 *formule* を手にしてそこに執着して、それで年金を手にする奴らめ。それがどうして芸術をおもしろくできるだろうか。ねえどうだい。そうじゃなくつて、一歩でも前へ決然と進み、なにか示唆するところある一歩を記すのが、それがオツムのある人間の職務 *fonction* というものだ。一世紀先に生きる連中、連中は幸せなことだろうよ。連中の視覚器官はぼくたちのよりもつと発達していて、もつとよく見えるだろうから」。

仕上がり不明の絵画

こうした対立を踏まえたうえで、一八八四年遺作展序文でのゾラのつぎのようなマネ評を再び見直すと、新しい視覚が開けてくる。「マネはつねにかれの腕の主人として自分の腕を統御できたわけではなく、予め決定されたいかなる遣り方 *procédé fixe* も用いず、モデル *nature* を前にして学童のような新鮮な素朴さ *naïveté* を保っていた。ひとつのタブローを始めるにあつて、かれはそのタブローがどんなぐあい仕上がつて来るだろうか *comment ce tableau viendrait* を前もつて言つてしまふことはけっして出来なかつた」⁽¹¹⁾。

これは、もはや必ずしもゾラのマネに対する無理解の証拠ではなく、むしろゾラが画家の意図と公衆の趣味との対立を十分に承知したうえで、その乖離を縫い合わすべくかれなりに苦心して序文執筆

にあたったことを納得させるくどりとも言えよう。ゾラはここで、マネの一枚一枚の作品があらかじめの完成予測など不可能で不断に変貌する生成過程であることを適切に指摘する。だがそうしたマネの formula の拒絶とその結果としての画風そのものの「休みなき進化」は、「伝統の聖廟「つまり美術学校」という、ひたすら「予め予定された遣り方」での絵画制作を教条的に墨守するアカデミーでは到底容認されまい（認めてしまえば伝統は崩壊するからだ）。そのご本尊に鎮座する「石頭ども cînes dures」には招かれざる客でしかないマネの「殿堂入り」の露払いたる自覚が、回顧展覧会序文執筆者ゾラには明確にあったろう。実際、これにつづく文章でゾラが弁護しなければならなかったのが、いわゆるマネの印象派風の作品だったのだ。

『ル・ボン・ボック』では公衆のシャッポを脱がせる腕達者によってマネの独創的な調子が緩和されていたが、そうした「予見不能」ゆえにこの『ル・ボン・ボック』の幸福な均衡をそれ以降マネは、おそらく努力はしたのだろうが、その努力にもかかわらず、回復することはない。マネは立て続けに『洗濯』、『オペラ座の仮面舞踏会』、『ボート乗りたち』、『アルジャントウイユのこと』といった、わたしにはこちらのほうが好みの、力強いまでに個性的な画布を描いたが、これらはほかの画家たちの通常の製造 fabrication とはあまりに掛け離れたものだったので、マネを闘争へと投げ出すことになった。進化はこうして成し遂げられ、マネはとうとうかれの絵筆で光を作ることが出来るようになっていた（同上）。

これは奇妙に振れた二枚舌の議論である。まず「幸福な均衡」は一見マネの長所であるかにみえるが、それは結局公衆の趣味との調

和を測定する基準ではない。ゾラ本人の嗜好は、そうした一般の嗜好とは違って、むしろ見たところ均衡を逸した、どこへと突っ走るか予測不可能な「独創的作品」（つまり不幸な破調ある作品）にあるかのような判断が示される。既にIIIで見たゾラの美的判断からして、おそらくは自らを強いて偽ったであろうこの告白は、しかしあくまで挿入句的な傍白にとどめられ、筆者の私的な趣味を読者に押し付けることは慎みながらも、かえって読者にその常識を自問させる。ところがそうした系列の作品は「マネの努力にもかかわらず」出来てしまったものだ、とあってマネの努力を公衆に対して弁解する口調になる。だが「努力」の正体は曖昧だ。論理的に考えれば無計画な暴走を「緩和」する努力らしく読め、「腕」をコントロールしようとする努力が効を奏さなかったことが暗に非難されている。だが、もとより「定式を忘れるべく努力した」マネ本人が「努力」すればするほど公衆の常識からは逸脱し、「均衡」や「緩和」とは正反対の方向に走る他ないことは、ゾラとして先刻承知である。

ついで、それらの不均衡な作品が「あいついで」制作されたとの記述は粗製濫造の印象を与え、「均衡」に与して公衆に迎合する態度に一步後退したかに見える。だが結局こうした作品群が拒絶された理由は制作の拙速さには求められず、「通常」の画家たちの作品との「違い」、つまり「幸福な均衡」の欠如に帰着される。つまり「幸福な均衡」はここで密かに変身し、否定的な価値へと転倒されている。そのうえでそれら世間での「通常」の作品には「製造物」という、量産品を連想させ、しかし露骨な悪口とは取られぬ用語が注意深く選ばれる……

こうしてふと気付いてみれば、出来合いの処方に沿った「通常

かでもないこのマネをめぐる視覚の革命であり、それを是認する価値観による眼の教育にほかならない。

註

- (65) これはすでに阿部良雄「群衆の中の芸術家」（中公文庫版、第五章「風景のなかの芸術家」）によって達成されている。また松浦寿夫氏の「現在の記憶、迅速な手」「ユリイカ」、一九八三年、十一月、がすでに拙稿よりも深く鋭利にこの問題系に測鉛を降ろしている。よってより拙劣なる無用の重複は慎みたい。なお註63参照のこと。
- (66) Maurice Denis, "De Gauguin et de Van Gogh au classicisme", *L'Occident*, No.90, mai 1910; *Le Ciel et l'arcadie* [éd. par Jean-Paul Bouillon], Hermann, 1993, p.158.
- (67) Camille Pissarro, *Correspondance de Camille Pissarro*, vol.1, [éd. par Janine Bailly-Herzberg], 1980, P.U.F., pp.198-99.
- (68) Lionello Venturi, *Les Archives impressionnistes*, 1939, p.70.
ボードレールの手紙は阿部良雄訳「ボードレール全集」第六巻四五二頁により正確な訳があるが、この文はその質の違いを確かめるよすがとして、本書刊行以前の拙訳を掲げる。
- (69) Zacharie Astruc, "Le Salon quotidien", le 3 mai, 1886; Sharon Flesher, *Zacharie Astruc, Painter, Critic, Japoniste*, New York, Garland, 1978, p.335.
- (70) Zola, "Une nouvelle manière de peindre: Edouard Manet", *Revue du XIXe siècle*, le 1 janvier 1867; *Le Bon Combat* [前掲書(註6)]、p.82.
- (71) この点に関する最近の大胆な仮説としては、西村佐和子「オランビエ」とシヤボニスム「比較文学研究」62号「一九九二年、六八—八四頁」。
- (72) 詳しくは拙論文「*Théodore Duret...*」(註25) pp.420-27, Julius von Meier-Graefe, *Manet*, 1912, p.92; Henri Focillon, "L'Estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe

siclé", *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, 1921, Tome I, 1923, pp. 367-76; Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture*, Dijon 1946, p.37, 54; Nils Gösta Sandbrat, *Manet, Three Studies in artistic conception*, Lund, 1954, pp.78-79 注(1)S 頁に「この説は『日本趣味』として有用である」Geneviève Lacambre の説は「ジャポニスム」展カタログ、国立西洋美術館「一九八八」一九〇-一九三頁。

(73) シェノーの発言「[註91参照]」はこの点で貴重である。「マネ、ホイッスラー、ブラックモン」の場合やたはセザンヌの場合にも、「日本の影響」と(当時のな)は今日公認(S) 共通了解としての「日本趣味」の範囲との範囲を埋めようとするばかりに札幌が抱えながら、事実の検証(「日本の影響」)とそれを事実として承認するための認識枠(「日本派風」などの)の設定とが互いに相手を規定しあう以上(しかも)これは、歴史の流れのなかで作品上の「先行例」を常に避及によって後手後手に文獻的に規定する倒錯的行為だ。この(歴史的)紛糾を(超歴史的に)裁定する試み(つまり解釈学的循環)はそれじたい「歴史」への「政治的」な介入——な)は「歴史へと棒をす」行為となる。詳しくは拙稿「書評 大島清次『ジャポニスム 浮世絵と印象派の周辺』」比較文学研究「三十九号」一九八一年、東大比較文学会「一・二・三・六頁」cf. Pierre Francastel, *Études sociologiques de l'art*, Paris, Denoel-Gonthier, 1970, p. 210; Jean-Paul Bouillon, "Remarques sur le Japonisme de Braquemond", in *Japonisme in context* [ed. by Chizaburo Yamada], Tokyo, Kodansha International, 1980, pp.83-108; Katharine A. Lochman, Yale U.P., 1984, p.93.

(74) 拙稿「デュエを囲む群像」平川祐弘編「異文化を生きた人々」中央公論社「一九九三年」三二六頁。

(75) Juliet Wilson-Barreau, "L'année impressionniste de Manet: Argentine et Venise en 1874", *Revue de l'art*, No.86, pp.32-33は題名からも明らかなように「従来一八七五年のことと考えられていたマネのヴェネチア制作が七四年、つまりアルジャントウウィエでの経験直後の秋の出来事であった可能性の高いことを立証した。

「仕上げ」ることを拒絶し、定式を裏切りつつ「出来上」がってゆく絵画。刻々の腕捌きが印象を即時に画面上に定着する過程を重視する立場は、とりわけデッサン、パステル、水彩に独自の価値を認める立場と密接に結び付く。サロン出品作であれば、まず草案となる構想の小型スケッチ(esquisse) 写生(copie) に基づいた部分下絵・習作(étude) さらには転写用原寸大下絵(pattern) の作成と(本画以上に) 綿密な部分油彩(moreau) の試みといった工程を経てようやく完成作へと移行し、本画キャンヴァースの下拵えから下絵の転写、本画の荒描き(ébauche) へと移り、薄塗りの「擦筆」(sauce) から半濃淡(demi-teinte) 陰(け) (clair-obscur) 肉づけ(modulé) やらには効果(effet) をあげるための明部の厚塗り(empatement) といった技法を駆使して、最初の荒描きを覆い隠すことで画面を「仕上げ」てゆくことになる。デッサンや習作、クロッキーはその準備段階ではない。

だがこれとは違って、制作のそれぞれの段階にそれ自体完結した価値を認める態度はまた、デッサンがそのまま版として使用できる腐蝕銅版画、さらには一九世紀中葉当時もっぱら複製技法として矮小化されてしまっていたが、実際には水彩に類した筆の跡や鉛筆の筆跡をそのまま生かすことができるという利点のある石版画といったジャンルに、決してサロン出品用の油彩画作成の工程には収斂しない別個の価値、固有の意義を見いだす可能性を開いてゆく。

腐蝕銅版画協会趣意書の射影

ボードレールやマネの参画した腐蝕銅版画協会の趣意書において早くも六〇年代はじめにはこうした問題意識が明確に浮上している

- (76) 阿部良雄「西欧との対話」レグルス文庫「一九九頁」。
- (77) *La Liberté*, le 2 mai 1883, (S) 切り抜きを金むすネの追憶記事を集めた貴重な「ノース・フーリッシュ」Articles nécrologiques sur Edouard Manet et Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Fondation Jacques Doucet (所蔵されている。Jean-Paul Bouillon (註23: p.174) がすでにその存在を注記しているが、なお十分には利用されていない。筆者は一九九三年末にようやく調査の機会を得たが、その詳細に関しては別に発表した。
- (78) Antonin Proust, *Edouard Manet, souvenir*, Caen: L'Échope, 1988, pp.98-99 [*La Revue blanche* fév.-mai 1897 (S) 復刻] 付録より引用。
- (79) 阿部良雄 前掲書 (註25) 四六四七頁。
- (80) Emile Cardon, *Le Presse*, le 27 mai, 1875。
- (81) Antonin Proust, *op.cit.*, (note 78), p.101 に拠る。
- (82) Emile Zola, *Écrit sur l'art*, [éd. par Jean-Pierre Leduc-Adine], Gallimard, 1991, p.454 (この部分は註26の書物では削除された部分)。
- 先に註23に引いた一節はこの直前にあたる。なお註26の書物でこの微妙な一節を削除する一方、ペラのマネへの無理解を強調する(註23) フレモン(S)の説は、(1)一種の循環を起(2)する。
- (83) Josephin Peladan, "Le Procédé de Manet d'après l'exposition de l'École des Beaux-Arts", *L'Artiste*, fév., 1884, p.103。

VII

これはもはや古い意味でのデッサンというよりはむしろ 東洋の墨絵である。もはや油彩が古い意味での絵画でないのと同様、デッサン即習作ではないのである。

Curt Glaser, *Edouard Manet Faksimile nach Zeichnungen und Aquarellen*, München, Piper, 1922

た。テオフィール・ゴッティエはこの協会の第一年最終頒布作に、第一巻の序文として「腐蝕銅版画について一言」を寄せ(一八六三年八月)、ここに集った銅版画家たちの目的を、「写真、石版画、アクアティント、ある中心から同心円に引かれたケバ目がきれいに折り重なっているような版画」要するに規則正しく機械的でなんの着想もないような版画に対抗することにある」と記している。テプファア言うところの「技巧の災厄 Pêril du métier」を断ち切り、思うがままの表現を獲得するのがその目標だが、ではなぜ腐蝕銅版画が選ばれたのか。

その理由にはさまさまあるが、(1)まずそれがもつとも職人芸的な習熟とは無縁で、個人的な腕捌きの発案を許す自在な技法であるがゆえに個性の表現に適しており、(2)また思うがままの表現を直接定着するのに優れているという意味で「簡便」であるのみならず、費用の面でも「安上がり」であるというふたつの意味で「手っ取り早い expéditif」(ボードレール) 手段であり、(3)なおかつビュランを中心とする当時の絵画複製版画手工業が形成する市場原理から排除され衰微していただに、腐蝕銅版画はかえってサロン出品作品の複製、代理としての従属的な地位からも離脱しやすく、既製絵画市場とは別個に独立した販売市場を潜在的に開発しうる媒体として復活の機運を見せていたこと。(4)さらにはゴッティエの言にもあるとおり、当時流行を見せ始めていた写真術による機械的な複製技法の覇権に対する危機意識、対抗意識、などの要因の複合が考えられる。

そもそもゴッティエをこの企画に引き込んだのもボードレールの仕業らしく、「腐蝕銅版画ほど単純で、直接的で、個性的な手段は

ほかに存在しない」というゴッティエの意見はボードレールの「腐蝕銅版画は流行中」（一八六二年四月）の一節の言い直しにほかならない。だが「芸術家にとって自己の最も内密な個人的性格を版上に描かぬことはむしろむずかしい」というその利点が、逆に危険を孕むものであることにもかれらは無頓着ではなかった。つまりもはや絵画の従属的な複製ではない「創作的 original」な媒体となる可能性は、同時に「投げやり、不正確、どっちつかず、不徹底な製作」に陥る危険性とも裏腹だった。「要するに、腐蝕銅版画とは、深く危険で、裏切りに満ちた芸術、一個の精神の欠点をその美質と同じほど明らかに暴露してしまふ芸術であることを忘れてはならない」。そしてこの認識は実はドラクロワにすでに見られるもので、その日記のなかでかれは絵画作品を「仕上げる」ことが、スケッチにおける個性の開花を殺す危険を秘めていると同時に、スケッチが個人の才能の限界を偽らず露呈する気の抜けない媒体であることもつとに指摘していた。

ここで、ボードレールが「なぐり描き grignolage」という蔑称を持ち出してくるのもいたって意図的な選択だろう。これはディドロがレンブラントの腐蝕銅版画の特徴を指すためにいささか軽率にもちだしてきた言葉だ、というボードレールの説明はどうやら詩人の「軽率」な記憶間違いらしいが、そうした軽率さを犯しまでして、そこに「道徳とはまったく別の事柄を論じようとする道徳批判家」デイドロならではの「軽率さ」を認めようとするボードレールは、どうやらここでひとつの伏線を張っているようだ。つまり「ある画家の魂をその最も手早いなぐり描きの中にも読みとる」ほどの批評家ならば、「なぐり描き」にこそ画家の道徳のもつとも直截な

「仕上げ」を欠くと見なされた作品はまだ容易に公衆受けしないご時勢であつたらしい。

ゴッティエの華々しい宣言とは裏腹に、頒布された作品の水準のほうはボードレールの危惧を裏付けるかのように、その大半は凡庸で、腐蝕銅版画協会の事業はいささか諷刺文句倒れに終ったとも断ぜられる。成果よりも宣言により大きな先見の意義が認められるといつてもよい。ところがその着想を具現したのもとして、意想外にもまさにその頃欧州の骨董市場に出現したのが、異国の野蛮で素朴で簡単な手法によりながら、高度に洗練され、白黒にとどまらぬ目も彩な原色が調和して展開される、日本の浮世絵版画にほかならなかった。

「これらのクロッキー、瞬間写真 instantané といつてもよいこれらの軽妙なデッサンは——とデュレはその『マネ』伝に記すだろう——マネが顕著な特徴や描き出すべき決定的動作をどれほど確かに把握していたかを示している。この点でマネに匹敵するのは北斎ひとりだけで、その『漫画 Manga』において北斎は筆をさつと下ろすだけで単純化のうちに性格を完璧に決定する術を示していた。だからマネは目にするこのできた北斎の作品をたいへんに賛嘆し、所有していた『漫画』の数編を手放して称賛した。実際マネにとつて、そしてそれ以前には北斎にとつても、デッサンの眼目とは、何よりもまず、生き物や物体の目立つた様相を、捏ね回したり小道具を付け足したりすることなくそのまま定着すること、とされていたのである」。

ボードレール訳エドガー・アラン・ポー『大鴉』のための挿絵や、マラルメの『牧神の午後』のための腐蝕銅版画の連の文様のウィニ

表現を把握できるだろうに、その能力のない無道徳な者に限って「道徳批評家」ぶるものだ、という皮肉である。

従って腐蝕銅版画を鑑賞するには貴族的な精神が必要となる道理だが、これは既に見たとおり、「仕上げ」に拘泥せず、一見投げやりな制作にも「出来上がり」の徴を認める能力、表面的な勤勉さという上塗りには騙されない眼力を要請することでもある。こうした下準備を済ませたうえで、ボードレールはこう宣言する。腐蝕銅版画は「あまりに個人的、従ってあまりに貴族的なジャンルであつて、生まれつき芸術家である人々、そこからして一切の生き生きした個性を大いに愛好する人々以外の人々を魅了するていのものではないのだ」と。

範例としての浮世絵版画と墨絵

こうして腐蝕銅版画の可能性とともに困難さをも指摘したボードレールは、その流行を「当たらぬ予言者」として期待する旨の屈曲した「祈念」とともにこの文章を閉じていた。じつさいボードレールの期待に応える質の作品であつたとおぼしきホイスラーらの斬新な試みは、かえって版元の商業的な意図とは折り合わず敬遠されたらしく、結局頒布されない。マネの作品としては『ローラ・ド・ヴァランス』（第二次二回目頒布）と『ジブシーたち』（のちに画家により破棄）の複製一点が知られるが、これらの自作複製版画と称すべき作品は画家に商業的な成功をもたらすことはなかった。フアンタン・トラートルは、勸進元カダールと刷り師ドラートルが「何か作る連中は追い返して、公衆の気に入る物、彼らのいわゆる仕上がつた物だけを欲しが」っているとの証言を伝えているが、やはり

エツト、さらには墨絵を模倣したとも思われる水彩からも伺われるように、マネが引き直しの効かない日本の運筆に魅了されていたことはデュレの証言を待つまでもなく明らかだろう——たとえそれが粉本のお手本を腕で暗記した日本の絵師たちのシツクな技を、モデルを前にした即興の写生と取り違えた誤解の結果にすぎなかったにせよ。なかでも『大鴉』の頭部を描いた筆とペンによる習作には、その横に画家の銘を刻んだ印の落款の稚拙にして細心な模写と、犬のクロッキーとが描きこまれた例が知られている（一八七五年一月の年記、石版画に転写、ロンドン、大英博物館蔵）。漢字の *badinage* への関心はいわずもだが、じつはこの犬、ほかでもないデュレが日本旅行中に大和郡山で拾い、フランスに連れ帰った「タマ」という名の狎犬だった。「tamaとは宝石の意味だ」ともデュレは説明していた。

マネが日本帰りのデュレに唆されて東洋風の墨絵の筆法を試みたとの想定は、実際批評家エルネスト・シェノーの一八七八年の証言によつても裏付けられる。十年來の浮世絵の流行ぶりを伝えて「熱狂はすべてのアトリエを導火線を伝う炎にも似た速さで包んだ。人々は構図の意外さ、形状の見事なこと、色調の豊かさ、鮮やかな絵画効果の独創性とともに、それらの効果を得るために用いられた手段の単純なことを称賛して飽きることを知らなかった」と回顧するシェノーは、『大鴉』にみられる石版画ならではの「墨跡の奔放さと興味尽きせぬ形態の妙味」を、画家が「日本から得た靈感というよりはひとつの確証」、つまり「追従ではない独創性の発揮」とみなしていた。

ようやくここで、我々は冒頭に触れたマネ売り立てに戻る事ができるようである。銅版画協会の趣意書に述べられていた美学は腐蝕銅版画の流行ではなく日本趣味の流行によって実現されたのだが、マネの版画作品こそこの脈絡で美的価値観の転換を象徴する作品群をなしていた。マネを巡る象徴的革新は、極東の異文化との接触をも触媒として、従来の大芸術と小芸術との上下関係を錯乱させる環境のなかで達成され、それゆえマネはその後の近代美術史(記述)のなかでシャルル・モリスのいう近代への「蝶番」の役割を担うこととなった。マネの前身として、コンスタンタン・ギースの素描に触れ、メリヨンやヨンキントの銅版画を分析する作業はすでになされている。また反対にマネからピサロに至る版画制作の意義や販売経路のからくりを解きほぐしながらその変貌を詳細に跡づける作業もあろう。「大芸術」の老衰ないしは終焉の後という観点から、マネのみならずホイスラーやロートレック、ピサロの版画とその評価の変遷を検討し直さねばなるまいが、これにはまた場所を改めることとしよう。

ただ一言注記しておくべきは、もはや複製ではなくそれ自身で創作 original たらんと欲した版画の脱皮が、たんに印象派の前触れをなしたにとどまらず、印象派の美学と称される価値観そのものを先取りしていたことだろう。腐蝕銅版画の《ローラ》について、アンリ・フォシオンは「その作り facture においてこれはカモンド・コレクシオンにあるすばらしい油彩絵画よりも先に進んでいる。これは彫版針の振る舞いによって、《印象派》風の制作のあの不連続性は

を予告している」とし、「まだマネの絵画が美術館の絵画に属していたように見受ける時代において、マネの黒と白による習作は、かれが正統な外光派 *plainiste* であることを示している」と宣言した。

この《ローラ・ド・ヴァランス》も含み一八六二年から六七年まで続いた腐蝕銅版画協会による頒布作品の大半は、もはや歴史画でも宗教画でもなく風景画で占められていた。そうした主題の移行とも並行して、版刻の「今ここ」の仕草を油彩にも適応したところに、印象派の達成があったとする見解も、まさにこの頃定式化されかけていた。協会にも参加し、一八六五年から六八年にかけて腐蝕銅版画による一連のオンフルールものを制作していたヨンキントの油彩について、批評家のカスタニャリーは六三年の落選者展への批評で「スケッチがお仕舞いとなると、絵画は完成されていて、もう制作 *exécution* に悩まされることはない。魅惑と効果の力のまにに制作は消滅するのだ」と書く。このカスタニャリーから彼の故郷、南仏サントに六二年に招かれていたギュスターヴ・クールベの制作ぶりを目撃したのが、当時まだ二四歳のテオドール・デュレだった。デュレはその経験を敷衍・一般化して、彼一流の進歩史観へと定式化する。

サント郊外でコロートクールベがキャンヴァスを戸外に並べ、外光の下で一緒に制作を試みたこの年の夏の思い出に託して、デュレはそのころ初めて戸外での写生とアトリエでの「仕上げ」との区別が乗り越えられようとしていたことを喚起する。テオドール・ルソーはまだアトリエに戻って初めて油彩に取り掛かる段階だったが、「彼のあとにやって来たコロートクールベでは、そのやり方

procédé はもう異なっていた。準備の習作とアトリエでの作業とを隔てる距離を少なくするため、かれらはキャンヴァスのうえに直に、外光の下、自然のままで、エスキスを塗った。(中略) こうしてかれらはそれまで継起するふたつの操作だったものを同時の操作にした。かれらの後に来たクロード・モネ(中略)にあつては、もはや準備のクロッキーを何枚もかき集めることも、アトリエで使うための鉛筆も水彩も存在しない。油絵そのものがすべて自然の情景を前にして始められ、完成される、直接に解釈され、表現されて」(一八七七年)。

チューブに入った油絵の具の発明・普及とも相關する変化だが、実はマネ自身が後年、世紀末になって自らのあの《印象…日の出》(1873) 命名の由来を説明する際に、このデュレの図式をそっくりそのまま借用してみせることになる。いかにかつての「絵の具粗描 *pochade*」が廃れ、かわって「風景画は印象 *impressions* を扱うもので、その場で仕上げる *instantané* のだ」とする認識が広まったかを回顧する段で、マネはそれをヨンキントからコロートとしてマネ自身に至る技法の変遷として語るわけだ。そしてすでにそのころマネは《海上の船、日没》(一八七二・七三年、ルーヴル市立美術館)という特異な作品を制作していた。異様に横長の画布、前景中央に覗く舟の帆、墨絵を思わせる擦筆で描かれた二隻の船、あきらかな構図の欠如と、まさにマネの《印象…日の出》に匹敵する夕日の効果。七三年一月デュラン・リュエル画廊で展覧され、シエノーから「日本美術の西洋への適用というよりは、その対照物」、「中傷あるいは錯乱」と酷評されたホイスラーのテムズ川風景の「水蒸気、霧、煙」をも彷彿とさせる曖昧模糊として茫洋たる雰囲気――

そしてそのマネが翌七四年には、デュレとマネとにいわば乗せられた格好でさらに暴走し、敵方や一般公衆のみならずマネの周囲をも困惑させ、八四年の「売り立て」責任者を悩ませることとなる一連の「珍妙な」外光作品を描いた顛末は、すでに触れたとおりである。

いわゆる「第一回印象派展」はほかならぬこの七四年にカブリーヌ街のナダールの店で組織されるが、その際「日本人という形容詞では無意味」でこの連中は「印象派」とでも呼ぶしかないという皮肉ったカスタニャリーは、年下の友人デュレに逆ねじを食わされたらしく、七八年には「印象主義はひとつの権利というにとどまらず、そうでなくては魅力が伝えることができないような場合にはひとつの義務となる、といえれば良いのだねデュレ君」と、公に訂正を迫られる日本人絵師こそ「最初のそしてもっとも完璧な印象主義者たち」にはかならず、またその衣鉢を継いだ日本最良の美術史家アンリ・フォシオンが、《オランピア》に「日本版画同様の色価ある黒」を認め、その「単純なプランで肉付けされ、その本来の意味で版画的 *graphique* であるとともに造形的 *plastique* な作品」(既出…註72本文)を称賛したご当人である。ここに一連の「共犯関係」を確認するのは、もはや蛇足だろう。その実態はともかく「日本」はすでに美的革新の符牒と化していた。

世紀末へ

「印象主義が義務となる場合」とは、常識的には瞬時に印象を捕らえる場合で、これに仕上げ塗りなど施せば最初の筆勢はかえって殺がれてしまふわけだが、制作にはなにがしかの時間が必要な以上、

絵画は現在から否応無く遅延するなかに虚構としての瞬時性を回復するという矛盾を抱え込む。視覚の捕らえた一瞬の印象を、支持体たる画面の永遠性のうちに定着しようとする、思えばこのうえなく無謀な営みの、腕と物質との相克から生まれる未知の形態。線刻刀とワニスを塗った銅版、筆先とキャンヴァスの接点のせめぎあいを通して把握されてゆく宇宙生成の刻々の痕跡。その個々の累積が、経過する時間を、絵画平面の無時間的堆積へと強引にも変貌させるこの振れた操作が、マネ以降、とりわけ世紀末の画家たちにおける制作にふたつの特徴を刻む。もはや客観的に「仕上がり」を認定するアカデミーの基準が破綻し、個々の筆遣いが部分的でしかないながら、しかもそれとして完璧であるという両義性を帯びたため、かたや到達不能感症候群、かたや執拗なまでの反復妄想とも称すべき傾向が顕著になる。

到達不能感症候群は、いまやもとより不可能となり、その内実すら不分明となった「実現 (realisation)」への異様なまでの執着と、結果としての塗り直し、中途放棄、新鮮さを維持しようとするればこそその塗り直し、修正の無際限な堆積と決定不可能な造形要素のアナキーな散乱、ないしその反動たる完璧な理論的制作者となつて現れる。また反復妄想は前者を裏返しにした補償幻想だが、「モチーフ」、「連作」の反復によって、埋め尽くせず絶えず変化し移ろつてやまぬ自然をそれでも描き尽くし埋め尽くそうとする態の強迫観念として発現する。こうした焦燥と不充足感が、「芸術老衰」の閉塞感の彼方に、画面の上でも画家の心理のうえでも、さらに批評活動においても、並行して発生するのが、ピサロ、セザンヌ、モネ、ヴァン・ゴッホ、スーラといった、一見掛け離れた多様な才能た

ちを、おしなべてひとからげに包む九〇年代の知的状況となるだろう。さきに引用したブルーストによるマネ晩年の「未完成」、「出来不出来」についての証言（註81本文）もこうした世紀末の環境をなにぶんか反映した回顧とも考えられよう。

「老衰」の帰結

マネの最初の伝記作者、作品総カタログ編纂者となったテオドル・デュレは一九一一年のサロン・ドートンヌ——一九〇三年フランツ・ジュールダンが設立——に寄せた序文にこう書き付けることになる。

「新たな需要に応ずるべくなされた芸術の進化と並行して、例の喧伝される芸術の老衰なるものは、いかにもろもろの事実によって打ち消されたか、そのことを認識するにつけても感動を禁じ得ない」。

ボードレールのマネへの諫言からは既に四十六年が経過していた。この年のサロン・ドートンヌには、かつては売り手がつかず、また画家自身も売れる気がなく、また到底売れようもないことを意図的に見越して制作したピサロの腐蝕銅版画が、会場入り口の回顧展示場に特別展覧されていた。そしてこのピサロの銅版画に解説をつけていたのも、当時七三歳を迎え、マネや印象派の歴史家として「フランス美術史の長老」(「フォーヴ」)の命名で知られる批評家ルイ・ヴォークセルの言。なる称号を頂戴していたデュレ翁その人であった。かつてボードレールの時代には絵画の老衰と表裏一体をなす出来事だった腐蝕銅版画の流行が、一新された価値観の下では、この半世紀の芸術の刷新を顕揚する顕著な模範的作品の地位を獲得して

(一四)

あのマネ回顧展序文の文面について、売り立て責任者デュレが小説家ゾラに向かって「いくつかの腐蝕銅版画」とあるのを、ただの「腐蝕銅版画」に訂正して欲しいとあえて頼みこんだことの積極的な意味も、ここでようやく納得されることだろう。それは「単なる物理的な次元の訂正」にはとどまらず、マネの芸術生産において版画作品、デッサン、パステルに油彩作品に優るとも劣らぬ価値を認めようとする、明確に「革命的」な美学的なプログラムの一環であり、またそのプログラムを、マネ回顧展に続く売り立てという機会を利用して、経済的な現実へと昇格させる戦略の一斑をもなしていた。「芸術の老衰」という認識を、半世紀の後に老衰した芸術認識へと銑直し・読み直すことで現実を変貌させる、それはすぐれてひとつの「自らを成就させる予言 self-fulfilling prophecy」だったといえるだろう。

地と図の反転、あるいは壁の穴——エピソードに代えて

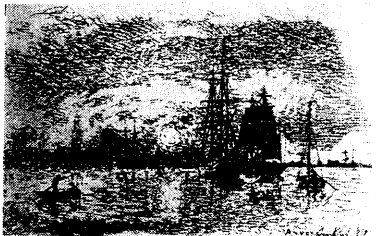
この小論を終えるにあたって、一八八四年、パリ国立美術学校マネ回顧展に寄せたゾラの序文に再び戻ることしよう。二〇年にわたって自ら手掛けて来た美術批評を顧みて、ゾラはこう書いていた。「二〇年前の(……)あの黒々としたサロンを読者の皆様はご記憶のことだろうか。裸体画の習作だって薄暗く、埃にまみれていたかのようだった。大文字の「歴史」や「神話」を描いた額縁には、ピチュームの黒々とした絵の具が層をなして塗りこめられていた。真の、生き生きとして、太陽に浸された世界へと逃れるちよつとした隙間さえひとつもなかった。わずかにあちらこちら、小さなキャンヴァスが、風景画が、青い空の穴を、大胆にも隠す事なく、穿つ



《猫の頭およびタマの習作と日本の印章》
1875年1月の記載、筆とペン、
リトグラフに転写、ロンドン、大英博物館



《ローラ・ド・ヴァランス》1863年、
腐蝕銅版画、第一ステート、シカゴ、
アート・インスティテュート



ヨシキント「夕日」アントワープの港 1868年、
腐蝕銅版画、パリ、国立図書館

ていた。そして少しずつサロンが明るくなるのを、我々は目にした⁽⁴⁾ことだ。

一八六三年の「落選者展」会場の奥でマネの《水浴》つまり「草上の昼食」が「壁に穴を穿って」(カザン)いたのは無論だが、一八五五年のバリ万国博覧会のおりに、クールベが《画家のアトリエ》を私設の仮小屋に展示したさい、画面中央にある画面中の風景画が周囲と不調和だとして、ドラクロワが「唯一の欠点は画面が多義構文 amphiole⁽⁵⁾であることだ。画面のまんなかにも思い出される。の空の雰囲気がある」と日記に漏らしていたことも思い出される。さらになお十年遅れば、初舞台の「一八四五年のサロン」で当時まだ二四歳のボードレールがこれまた無名の新人画家ウイリアム・オースリエの《回春の泉》という、あまりに「生々しい、crudite⁽⁶⁾」色彩ゆえに、新鮮な光景の風穴とでもいふべき異彩を放っていた、稚拙といつて不思議でない作品に「色彩は恐るべき、仮借ない生々しさで」、「無謀とさへ言いたいほどだ」という「激烈な賛辞」を送って、同時代人のみならず後世の評者からも当惑や冷笑をもって迎えられる事態を招いたことも思い出される。

この勇み足がしかし詩人の不定見な気まぐれではなかった証拠に、翌年ボードレールは「素人絵かき」ジョージ・キャトリンのアメリカ原住民風俗画へ同様の賛辞を呈したが、その延長上にやってくるのが、既に我々が冒頭で考察し、マネ自身腐蝕銅版画で複製を試みたかの《ローラ・ド・ヴァランス》を巡る「けばけばしいこった塗り Barjoige⁽⁷⁾」の是非を巡る論争であった。いまや、ポール・マンツに代表されるアカデミーの技法の遵守を鉄則とする批評と、ボードレールが「薔薇色と黒の宝石の、思いもかけぬ魅惑」、とキ

ヤトランに託して謳ったこの作品に与する側との対立が、マネの歴史的評価、というよりもマネを不死の者たちの次元へと格上げしようとする、超歴史的な評価の是非を問う闘争だったことも明らかだろう。売り立てを通じて画策されたのは、絵画市場のエコノミーという次元で、マネを歴史的相対性を越えた次元へと格上げする列神式を保証する行為である。

ただしことマネに関しては、かれを「神」の列に加えることは、クールベがいわばその最後を飾りつつ、その終焉を演出した「歴史画」を最高位とする「大芸術」の枠組みそのものを揺さぶり掘り崩し、「永遠の巨匠たちからなる山並み」を変貌させるだけではなく、それを眺めやる眼差しそのものをも変質させてしまふ。その限りでこれは従来の視覚範疇の制度に対する「革命的行為」たるを免れない。そもそも美術館とは、歴史の変遷を超歴史的な水準から整序し、不死なるものを死者たちから分離する場所、ないしは趣味の歴史という定めなき移ろいを歴史の趣味へと転倒させて一望に治めようとする倒錯の野望を秘めた墳墓であり、教育という名の政治学の舞台たる殿堂でもある。ところでボードレールは自ら「無謀とさへ言いたい」と評したかのオースリエの色彩の「恐るべき、仮借なさ」をもった作品には、「特に美術館では重要な特質がある——つまり目立つのだ」と言明している(同上)。その両義的な含み、ないしはその皮肉なる帰結を語ったものとして、ゾラの一八九六年の次のような観察を引用しておこう。

「かつてはマネやモネやビサロのような絵を展覧会の広間に架けると——とゾラは一八九六年に回顧する——、美術学校流に何度も焼き直された調子で調理された、その他の幾多のキャンヴァスのなか



《海上の船 日没》1872-73年、キャンヴァスに油彩、42×94cm、ル・アーヴル美術館



モネ《印象 日の出》1873年、キャンヴァスに油彩、パリ、マルモッタン美術館



クールベ《画家のアトリエ》1855年、キャンヴァスに油彩、359×598cm、パリ、オルセー美術館(部分)

で、ひとつだけ光の穴をなしていたものだった。それは自然にむけて開け放たれた窓であって、かの有名な外光色⁽⁸⁾が差し込んだものだった。それが今日ではもうあたり一面外光だらけで、かつては皆んなしてわたしの友人たちやわたし自身を中傷したくせに、今では皆んなしてその同じわたしの友人たちの驢尾に付すありさま。いやまあ良からう。いつだって宗旨変えは喜ぶべきものなのだから。

百年後に——オルセー美術館にて

マネ没後百年からさらに三年遅延してようやく開館に遭ぎ着けた

オルセー美術館の政治的立場に一瞥をくれることで、この小論を閉じることとしたい。初代館長に就任した才媛フランソワーズ・カシヤンは、その展示法の原則について次のような見解を公表している。一九世紀当時のサロンでの展示状況を、教育的ないし視覚的に復元するという選択を退け、アカデミー系列の絵画と印象派の絵画とを別々に展示した理由を彼女はこう弁解、ないし告白している。「壁に試しに架けてみると、なぜだかわからないけど、これは引き合わない une tient pas、と突然気付くのです」。皮肉なことにも、かつて、マネや印象派の絵画はサロンのほかの絵といっしょに陳列

されると「穴をあけ」、周囲と「引き合わない」からこそ嘲笑を招いたものだったが、それとまさしく同一の理由で、百年後には今度は反対にアカデミーの絵画が排除されて、美術館中二階奥の目立たない別室に、それも元来壁面に存在していた、アカデミー最後の巨匠、コルモンの壁画を覆い隠すかたちで、一括展示されることとなったわけだ。

館長フランスワーズ・カシヤンは、一九世紀後半にあつて前衛とサロンの絵画とのあいだには質のうえで明白な対立があつた——つまり「前衛の優位」が存在した——と主張する立場にある。そしてオルセー美術館の展示方式について彼女が絵画の質の良し悪しに関する議論を棚上げにしてやりやすさ便法として持ち出してきたのが、「連続性の解消 solution de la continuité」という、しばしば誤訳されてきた理屈だった。視覚上の印象の連続性を優先して、その解消を拒絶するというこの展示における原則は、しかしながらまさにオルセー美術館がそれを表象することを拒絶したはずの、サロンにおけるイデオロギーではなかったか。皮肉にも両者に共通——ないし内通——する共犯関係に批判的精神の麻痺を認めるのはあまりに容易い。だがまさにこの感覚麻痺を制度として教え込むのが美術館員養成課程、エコール・デュ・ルーヴルであり、フランスでは大学教授資格よりも難関の国家試験といわれる学芸員資格試験なのだが、カシヤンがそうした養成組織の教育成果をひたすら誇示するのも、彼女自身がその最良の産物であつてみれば、けだし当然の帰結といふべきだろう。

だがさらに逆説的なことに、一九世紀のサロンにおける展示——あるいは落選——状況の復元展示を拒んだ理由として、カシヤンは

「学童のための仕事はしたくなかつた」とも返答している。とすれば、学童たちへの教育的配慮とは何なのだろう。かたや「前衛の特権化」をあたかも自然な視覚であるかのごとくに教育して植え付け、この視覚範疇に忠実な学童に美術館員の資格＝視覚（のみならずそれ以外の趣味を公的に死角となし、抹殺する刺客）たる地位を保証しようとする再生産システムの擁護者一派と、反対に科学的、実証的な歴史的状況の再現の名の下に、先史考古学以来の Dogme と同様の科学の理屈による知の考古学を主張し、アカデミーの視覚範疇の復権を企てる一派——ほかでもないペイ設計のルーヴルのガラスのピラミッド建設を様式的統一性の毀損として反対し「歴史的景観保存」を主張するくせに一九世紀は混交の世紀だったのだから「前衛」を特筆大書するのは歴史的現実に対する逸脱行為であつて非科学的、怪しからんと主張する右翼の連中のことだ——との歴史イデオロギー的対立の被害者となるのが、件の「学童」たちの命運でなければならぬのか。

この象徴的な次元の闘争にあつては、それぞれの陣営が是認する視覚範疇を当然のものとして受け入れるように躰ける教育は、その判断の是非に関する基準を客観化することに貢献するどころか、むしろ反対にそうした判断に疑問を差し挟む可能性そのものの芽をあらかじめ摘んでしまふ傾向を呈する。というのも、件の視覚範疇はあらかじめ是非の定まっている個々の作品を（生物学に言う学習の意味で）「刷り込む」ことによって、各自の美的判断を植へ付けるからであり、その教育への忠実さにおいて優秀な者ほど、より専門的能力において「優秀」と公に評価され、次代の後継者養成にも適任と判定されるからである。それは「象徴革命」を歴史的事実とし

て認知する陣営に立つたか、それともそうした認識そのものが歴史認識上の「誤謬」であるとして、これを否認するかの分別に直に拘わる判断となる。

一八八四年の「象徴革命」とそれに引き続く「眼の教育」は、この時代を記録すべくそれから百年を経て開設に達した公共文化施設の根幹をなす運営方針の是非を問う根拠そのものに関する判断を左右しかねない視覚範疇、つまり政治的舞台上いかなる選択肢が可能かあらかじめ枠づける舞台設定そのものを舞台裏から規定する、いわば不可視の「規則」として、問題に決着をつける可能性そのものを回避させつつ、執拗に機能し続けている。一九世紀後半のフランス美術の代表として、何をいかに展示すべきか、それとも抹殺すべきか、をめぐる歴史的な闘争を、闘争の歴史へと銕直し、一八八四年をひとつの臨界としてその振れた断面をいくつ切り出すのが本稿の目論みであつた。この屈曲のなかに一見解消したかに見えながら、それゆえ逆にしたたかにも解消不可能な影を落として生き延びる詩人の魔術、そこに「ボードレールの犯罪」の顛末を見定め

ることで、本稿はひとまずそのさややかな目的を達したことになる。

註

- (84) Albert Boime, *op. cit.* (註47) 参照。ここには要約した用語の定義は歴史的にも流派によつても流動的で必ずしも厳密ではない。
- (85) 阿部良雄 前掲書(註59)。Pierre Georget, "The Society of Etchers in the 1860's," *The Burlington Magazine*, Aug., 1975, pp.551-52. および「ボードレール全集」第四巻五三三-三七頁の註に準拠する。
- (86) 「ボードレール全集」第四巻、二二九-三〇頁。Eugène Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix*, éd. André Joulin, vol.II, pp.22-23; A. Boime, *op. cit.* (註47), p.91.
- (87) 「全集」二二八-二九、三三三頁。
- (88) Théodore Duret, *Histoire de Edouard Manet et de son oeuvre*, Paris: Charpentier et Fasquelle, 1906, pp.210-11. また拙論(註72), pp.466-67.
- (89) 拙稿(註74)、三三三頁。拙稿(註72), p.466-67.
- (90) Willson Juliet-Bureau and Breon Mitchell, "Tales of a Raven, The Origins and Fate of Le Corbeau by Mallarmé and Manet",

フェリーニを読む

陽気なシニカルに、幻想的私的ファンタジーをつくりあげた映画詩人のすべて。岩本憲児編 二八八四円

全日記 小津安二郎

名匠のたどった日常の軌跡。簡潔な記述の中に小津映画と同質の感性が浮かび上る。田中真澄編 五一〇円

メカスの映画日記

もうひとつの映画の歴史が始まった！60年代の伝説的名著復刊。ジョナス・メカス著 飯村昭子訳 三〇九〇円

フィルムアート社

東京都新宿区三栄町10
Tel. 03(3357)0283 Fax. (3357) 0679
定価はすべて税込み

魔術師メリエス

映画の世紀を開いた、わが祖父の思い出

マドレーヌ・マルテット・メリエス著 古賀太訳
四六版上製五〇四ページ 予価三六〇五円 4月5日発売



- (16) Ernest Chesneau, "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, sep., 1978, pp.385-97. 拙訳『浮世絵と印象派の画家たち展』一九七九年 東京・サンシャイン美術館ほか、一九六二〇五頁を訂正。
- (17) 阿部良雄「群衆の中の芸術家」IV章、V章。またマネの版面にうつる日本語で読める概観は「三浦篇」「マネの版面」「アサヒラフ別冊美術特集 西洋編20」「マネ」一九九二年、八二一八三頁。印象派の版面にうつるはJean-Paul Bouillon, "L'estampe impressionniste: chronique bibliographique", *Revue de l'art*, 1989, No.89, pp.66-81. が基本的。批判的な文献案内。本稿の先に進むための出発点となる。
- (93) 拙論(註2) pp.370-71; 455-65; 486-87. の作業の出発点として批判的に継承する。Michel Melot, *art.cit.* (註17)。
- (94) Henri Focillon, "Manet en Blanc et noir" [1927], repris dans *Matthes de l'estampe*, Flammarion, 1974, pp.184-85. 及び Jean Leimar et Michel Melot, *Les gravures des impressionnistes*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1971, p.VI 参照。
- (95) Castagnary, "Salon des refusés" (1863), *Salons I*, p.170. など。その問題についてはRichard Shift, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago U.P., 1984. がほぼ可能な限りの文献を網羅し、信頼できる記述と卓見を余すなく述べている。観があり、本稿では論に残した多くの論点もすべてこの中に提出されている。ただこの一節で論じられてくるヨシキントの絵と称するもの (fig. 9, 15, pp.96-98) は制作年が一八六六年となっており、六三年にカスタニヤリがそれを論じたとするのは論理的にあきらかに矛盾する。
- (96) Théodore Duret, "Le peintre Claude Monet", Paris, 1880, p.7; *Critique d'avant-garde*, 1885, pp.95-96. Armand Silvestre がこのように同様に明るい色斑を併置する技法は日本に由来することを述べているが、その序文が掲載されたのは、まさにデュラヌ＝リュエル画廊における「触銅版画展」Galerie Durand-Ruel, *Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte*, 1873, p.23; R. Shift, *op.cit.* (note 88), p.259 以下。マネ

- (102) Théodore Duret, Préface, *Salon d'automne*, 1911, p.53.
- (103) ソラ前掲書 (註58) pp.223-34.
- (104) *Journal de Delacroix* (註58) 3 août 1855. また阿部良雄「光明の子感」『人でのし詩学』小沢書店、一九九二年、一〇六頁。
- (105) 「ボードレール全集」第三巻、二二一六頁。および阿部良雄「群衆の中の芸術家」(中公文庫版) 一九〇二二一頁。問題の作品の(左右逆転した)カラー図版は、同書旧版(一九七五年中央公論社)口絵に掲載。フリードはこの絵がジョヴァンニ・ペルリーニを想起させるとするボードレールの発言には、オーストリアへの留保のみならず、この作品が最初に詩人の注意を喚起した理由が探られるとする。ボードレールにとって記憶の理想的な作用とは、過去の偉大な伝統を想起させることも特定の源泉を意識させるものという二重の要求に定式化された。マネはフリードは展開する。M. Fried, *art.cit.* (註53), pp.519-21.
- (106) Théodore Duret, "Edouard Manet", *Critique d'avant-garde*, p.124. なおクールベの歴史的な位置に関する図式的な批判的考察として、拙稿「表象の破綻と破綻の表象——一九世紀フランス絵画を見る眼」『芸術理論の現在』(藤枝晃雄、谷川渥編) 東信堂近刊、を参照。
- (107) ソラ前掲書 (註30) p.260.
- (108) Françoise Cachin, "Orsay tel qu'on le voit", entretien avec Krzysztof Pomian, *Le Débat*, n°44, 1987, pp.61-86.

れも第一回印象派展の前年のことであつた。

- (95) Maurice Guilleminot, "Claude Monet", *La Revue illustrée*, 15 mars 1888; 及び A. Boime, *op.cit.* (註47), p.172. はこの証言を根拠に「印象」の定着と絵の具荒描を *pochade* との親近性を主張するかに見えるが、これはほとんど詭弁であらう。というのはまずモネはあくまで絵の具荒描を *pochade* という工程を排除したところに印象定着の可能性を見ているからである。またボイムが同書で検討している *pochade* の例 (pp.92, 153, 170) から判断する限り、これはそれ自体タブーの地下をなすもので、最初の構想を描きとめる小型スケッチとは別である。にもかかわらず、続く箇所ではボイムはモネの証言をクチュールにおける小型スケッチに纏わる回想と直に重ね合わせて両者の共通性を主張する。この二点でボイムは自己撞着を犯している。なお R. Shift, *op.cit.* (註95), pp.71-82. もこのボイムの立論の曖昧さを是正すべくクチュールの場合を詳しく分析している。註52参照。
- (96) Jules Castagnary, *Salon II*, 1892, p.350. デュラヌによる日本美術と印象派美術の同一視については、そのした見解への種々の反論も含めて詳しくは拙稿 (註55) 一〇七頁。
- (97) Th. Duret, "L'art japonais" [1880], *op.cit.* (註95) p.186.
- (100) 版画などはおおのそくステートの差異として残されるその刻々の変貌に逐一注目する姿勢は、文学研究にあつては最近の生成論的研究に類比できよう。そこでは必ずしも決定稿へと目的論的に収斂してゆくわけではない。錯綜した手稿生成、逸脱、置換、改変、放棄、放棄の過程を復元して、完成された印刷物にだけついて還元されない作者、編集者、印刷工などの仕事の生成現場に立ち回り、作品をえたいという水流から透視する。ここには一次資料の実証に偏執する文献学的伝統と、かつてはそれを批判した構造論的批評とが幸福な結婚を遂げているが、それゆえかえって自己完結的な閉鎖系をなして、旧来の講壇文学研究を擁護する危険をも内蔵している。
- (101) Richard Shift, "Il faut que les yeux soient émus": impressionisme (sic) et symbolisme", *Revue de l'art*, Nr.96, 1992, pp.24-30.

- (101) Pierre Bourdieu, *art.cit.* (註14) はマネによつて達成されたのがひとつの「象徴的革命」であつたことの前提に立つて展開されている。修正主義者の陣営にとつてみれば、この認識に立つことそのものがすでに党派的な判断であつて、これを認めればあとは不可避的にブルデューの議論——つまり革命を是認する立場——に巻き込まれることになる以上、この見解は到底受け入れ難い。この点でブルデューは自らが「モダニスト」の立場に立つことを、この論文で不用意にも(つ)ないしはデュリエール派への対抗上旗幟鮮明に公言してしまっている。自己を客観化するというかれの提唱する社会分析と、「象徴的革命」を是認する価値判断への加担が抵触ないし競合している点に、ブルデューの本音、信念、ないし臨界がゆくりなくも露呈する。
- (110) 阿部良雄 前掲書 (註76) 一四〇頁以降。なお Daniel Ternois, "Baudelaire et l'Ingrisme", in Ulrich Finke (ed.), *French 19th century painting and literature*, Manchester University Press, 1972, p.34. にはボードレールの「美的偏見」が後世に及ぼした「害悪」への断罪が読まれる。本稿はこの問題の内部でいけば私の手の内を定かならぬ足取りで多少徘徊して出来た、仮初の駄註にすぎない。末筆ながら本稿掲載につき編集部のご配慮にあつたため甚大な謝意を表する次第です。
- (いながしげみ 美術史／フランス文学／比較文化)

免疫の 意味論

多田富雄

臓器移植、アレルギー、エイズ
などの社会的問題との関わり
のなかで、「自己」の成立、崩壊
のあとをたどり、個体の生命の
意味を問う。定価2200円(税別)

青土社