

11 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 —

稲賀 繁美

問題設定とその限界

一九世紀西欧の美術を通じて、絵画とそれを取り囲む言語との関係は大きく変貌した。その流れを、絵画における表象(representation)という観点から整理してみよう。それはまず、(1)「絵画が表象するもの」と「絵画によって表象されるもの」が両者不可分に癒着することで成立していた伝統的な絵画が徐々に破綻をきたしてゆく過程である。それはまた、(2)絵画とそれを記述する言語との一対一の完璧な対応(という幻想)がゆっくりと崩壊してゆく過程とも対応する。さらにそれは、(3)絵画と批評言語との関係が互いに相手を支え合う予定調和の関係から互いに相手と齟齬をきたしてゆく関係へと変貌する過程であるのみならず、(4)絵画の歴史を記述する言語そのものが否応無く変質を迫られてゆく過程としても理解される。

断るまでもなく、右のような問いの立て方そのものは一九世紀当時存在したものではなく、あくまで構造主義言

語学を応用することで浮上してきた。と同時に、逆に領域設定の枠組みを問い直す立場からすれば、この四重のさま変わりとは、絵画を自律した考察対象として取り上げることの無理が露呈してゆく過程ともいえよう。まず、(1)記号学的に見れば、絵画による表象が不透明なものとなり、その明証性が崩れ、ついで、(2)広義のオリエンタリズム批判の立場から見れば、西欧美術における絵画の、そしてフランスの占める求心的な位置が問題視され、さらには、(3)制度論的に見て、そもそも美術を論ずる際に(ある時代の)西欧社会の芸術観(これも歴史的産物である)を当然の(そして超歴史的な前提とするような議論の土台そのものが揺るがされ、最後に、(4)歴史記述の観点からすれば、以上のような問い直しが芸術の実践とそれに対する批評言語の実践との相克のなかで、時間の前後や遡及を伴いながらも、徐々に自覚化されてゆく過程としても把握できるだろう。

以上のような見取り図を念頭において、以下必要となる作業は、まず最初に、(1)常識的な枠組みを批判的に整理し直し、一般の読者に対する導入をはかり、ついで、(2)こうした伝統的な見取り図の読み直しを要求するようになった研究の動向を、ここ一〇年ほどの研究史の要約を兼ねて呈示して情報提供をはかり、最後に、(3)その延長上で、今後の研究のための指針となりうる問題点を具体的にいくつか指摘することである。本章では紙面の都合からさしあたりこの第一点にのみ限定して論述することをあらかじめお断わりしたい。

絵画と言語の関係を一九世紀フランスを中心に整理する作業は、それ自体イデオロギー的な前提を内在させている。まず、(1)レッシングの『ラオコーン』に代表されるような文学と絵画との比較を学問的伝統とする文化に特有の問題設定がある。絵画を空間的、文学を時間的なものとするこの前提は、たとえば日本の絵巻物芸術のように時間的経過を取りこんだ表象と鑑賞過程を前にすれば、もはや有効とはいえなくなる。次に、(2)ここで取り上げられることになる新古典派、ロマン派、写実派、印象派、象徴派、さらには二〇世紀初頭のフォーヴィスム、キュビ

スムといった潮流の名称そのものが、事後的に講壇美学による整理を経て登録されたイズムでありながら、歴史の現場と批評言語としての定着とのあいだにある時間差あるいは空白に潜む歪みや振れは通常考慮されていない。最後に、(3)こうした思弁的な整理は、西欧美術の潮流という個別的な対象を扱いながら、それをあたかも美学的、ないし芸術理論上の考察にとってあらかじめ前提とされる当然にして絶対の典拠であるかのごとく取り扱う。そのため、逆にそうした選択によって西欧美学・芸術理論研究の枠組みが文化的にも歴史的にも恣意的に限定されたものとして設定されているという事実をかえって忘却してしまふ、という盲点をもつ。

以上、あまりに当たり前過ぎて、専門の研究においてはいままら顧みられず論外に捨ておかれる前提に、必要最低限の一瞥を加えた。以下それをいったん棚上げした土俵のなかで、後知恵の合理化として暗黙のうちに物語られている共通理解の教科書的枠組みを批判的に要約・整理する(1)。

1 新古典派の表象

ダヴィッド(Jacques-Louis David, 1748-1825)をその首領とする新古典派の絵画において、言語と絵画とのあいだには緊密な契約が結び直された、といえよう。それは主題、鑑賞法、絵画の技法の三点に跨がる。まず主題だが、絵画の階層秩序のなかで最高位とみなされた歴史画・神話画にあっては、もっぱら古典古代の歴史やギリシア・ローマ神話に取材された物語的な主題《ホラティウス兄弟の誓い》一七八五年のサロン、ルーヴル美術館などが選ばれた。画家は制作にあたってこれらの古典についての正確な知識を要求された。物語原典からの逸脱は、そのまま絵画の欠陥に直結するからである。

したがって第二に鑑賞に際しても、歴史考証の条件を満たした絵画なら、しかるべき教養を備えた鑑賞者には完

壁な解読が可能であるとされ、実物語内容の解読作業が絵画鑑賞の大きな要素を占めた。主題解読の精度が画面の構成のエコノミーと合致するか否かが絵画としての効果を左右した。登場人物の多かれ少なかれ芝居じみた感情表現が鑑賞者に適切に伝達されるか否かは、画面に配置された人物の視線の交差や擦れ違い、手振り、身振りのコード化された動作描出の適切さ、さらにはこれらの人物に明暗を与える照明、色彩の演出と、人物の配置、画面全体の布置によって決定される。

第三にこうした効果を画面に定着させる技法に関しては、この流派によってあらためて定式化された、透視図法、解剖学、陰影法に則った規矩が、厳密に適用された。むろん習得すべき技法が完璧なら物語絵画としても必ず成功を約束される、といった無条件な予定調和はありえない。だが成功作とは主題と技法との両者が競合して鑑賞者の感動(そして場合によっては道徳的な確信すら)を引き出した場合に成立するものである。そのかぎりでは、絵画と言語との調和は以上三つの次元にわたって一枚岩であり、矛盾なく透明な(つまり異なる次元のあいだで流通が阻害されない)ものであるべきだ、とする価値観に支えられていたことになる。不透明な障害はすなわち絵画としての欠陥にはかならない。もっとも以上のような要約は、新古典派そのものというよりも、むしろこの後官立展覧会(サロン)、美術学校、美術アカデミーの三位一体の独占体制のなかで教条とされ、維持・強化されてゆくイデオロギーとして、歴史性を捨象して理解されてきた面がある(2)。

2 ロマン派の表象

新古典派と競合関係に入るとされるのがロマン主義であるが、両者の異同を、観念、典拠、手段の三点について復習しよう。まず観念に関していえば、新古典派においてそれは理想の人体表象として構想された。ここにこそ解

剖学が重視された理山もあるが、裸体は肉塊の露出ではなく、「美」とか「真理」といった観念の顯示である、とされる。なぜならば、最高の被造物である人間のうちにこそ、そうした観念が受肉されるから、とするのが当時の正統な理由づけであった。井戸のなかから鏡をかざした裸体の女が現われれば、それは「真理」がついに姿を表わしたことの寓喩(allegorie)となる。そうした約束事の解説格子が新古典派にあってはいわば静的(statique)で客観的な表象(représentation)の体系として張りめぐらされていたのに対し、ロマン派にあっては、観念・想念は芸術家の個に宿るいわばお告げであり天啓であって、それを外へと主観的に表現(expression)することが芸術の営みであると定式化され、したがって表現されるべき観念も動的(dynamique)な性格を帯びる、との類型論が随伴して提唱されてきた。

この差は第二に典拠の選択において具体化される。つまり、ロマン派の代表と目されるウジェーヌ・ドラクロワ(Eugène Delacroix, 1798-1863)の場合、それまでのギリシア・ローマの大大理石に凍てついた古典ではなく、現実のオリエント世界の遊牧民たちの生活に熱く息づく古典を見出し、古典古代以前のオリエント世界(サルダナパロス王の最期)一八二七年、ルーヴル美術館)や当時時事問題となっていたギリシア独立戦争(キオス島の虐殺)一八二六年、ルーヴル美術館)、さらにまたシェイクスピアやバイロン、ゲーテといった、古典的題材の範疇を逸する作家の作品世界にも、着想と空想の糧を求める態度である。もっとも新古典派でも、ダヴィッドや彼の後を継いだグロ(Antoine-Jean Gros, 1771-1835)は、もっぱらナポレオン遠征を古典古代に匹敵する現代の歴史画として位置づける公式画家の重責を担ったし、またジェリコー(Theodore Géricault, 1791-1824)の《メドゥーサ号の筏》(一八一九年、ルーヴル美術館)も、実際の海難にまつわる政治事件に取材して、これを劇的かつ記念碑的な画面へと昇華させている。

こうした典拠の拡大と刷新が、また表象手段の変更でもあったことを第三に指摘できる。つまりギリシア・ローマの神話の世界を題材にとって現実の政治状況への指針となる道徳律を呈示する態度(たとえばダヴィッドの《サヴィ

ニーの女たちの介入》(図1、一七九八年制作開始、ルーヴル美術館)を古代に託してテルミドール反動後の和解を希求する声明と読む解釈など)とは逆に、《キオス島の虐殺》(一八二四年、ルーヴル美術館)や《メドゥーサ号の筏》では、現実から取材された同時代の出来事が画面の上に永遠の相において定着されることで、政治的・人類史的な意義を担うようになる。絵画はもはや普遍を表象する手段ではない。いまやヴェクトルが逆転して、個別を表現することから出発して普遍へと向かおうとする。そのかぎりで、新たな語彙はたんに典拠の拡大を意味するだけではなく、うちに閉じていた文法体系の殻を壊して、未知の文法体系の到来を要請する火種ともなった。

3 写実派の表象

しかしながら新古典派にもロマン主義にも共通して、画家は描く行為を通して見えざる理念に「かたち」^{フォルム}を授けるものとする通念がなお存続する。そこに到達するまでの方向こそ違え、絵画はあくまで見えざるロゴスへといたるための媒体として存在する。見えざるロゴスは絵画なくしては視覚化されえないが、逆にそのか



図1 ジャック=ルイ・ダヴィッド《サヴィニーの女たちの介入》1799年

ざりで造形的要素は(それなくしては顕現しない)言語的要素に理論的には還元されうる。とはいえドラクロワの場合には、画家本人も自覚し、またボードレール(Charles Baudelaire, 1821-66)も強調した通り、逸話以前に目に止まる絵の具の色彩それ自体や荒々しい筆跡そのものが、もはや言語的要素には還元不可能な自律性を示し始めていた。こうした物語言語からの逸脱ないし意味の余剰は、ドラクロワならではの優れて逆説的な達成とみなされ、リズム、メロディー、ハーモニーといった音楽用語で形容される。そして絵画の物語言語からの離脱は、続く写真主義以降でさらに徹底されるべき歴史的課題、と認識されることになる(3)。

この文脈で想起されしほば動員されるのが、写生をしていてそれが何であるか分からないまま、灰色の塊を見えるがままに描き、下がって見てはじめてそれを柴の束だと確認した、というクールベ(Gustave Courbet, 1819-77)の逸話である。ここでまず問題となるのは、(1)すでにドラクロワにその「先駆」を見た、「描く物質としての絵画」の、「描かれた主題(対象)からの自律」だが、それに付随して、(2)絵画範疇の揺らぎと、(3)それに対する画家の主観性の問題が提起される。

実際クールベにあっては、絵画範疇の定義において、従来の言語体系を逸脱ないし侵犯することが組織的に企てられた。《オルナンにおける



図2 ギュスターヴ・クールベ《オルナンにおけるある埋葬の歴史画》1849-50年

ある埋葬の歴史画(図2、一八五〇年、オルセー美術館)では、オルナンの村の田紳たちを、あたかも古典古代の英雄偉人同様のスケールで描いている。風俗画めかして不特定の「ある埋葬」とわざわざ断っておきながら、それを特定の歴史的人物の英雄的事蹟を描く「歴史画」という絵画ジャンルの最高位に無理やり押しこみ、しかも五〇人に及ぶ登場人物を、構図も陰影も無視して幅八メートルを超す画面にうねうねと積み重ねるのは、表象内容における平等主義であるばかりか、絵画の階層秩序をも侵犯する過剰なる平等主義であった。

さらに《画家のアトリエ》(図3、一八五五年、オルセー美術館)には「現実的の寓意」との(これまた矛盾した)副題を添えている。もとより当時公認の寓意体系とは無関係に、画家の個人的体験や交友関係に誇大妄想的な意味づけを施した結果、クールベ発案の身勝手な私的言語体系は、当時はむろん今日なお解説困難な判じ物となってしまった。でき合いの物語ではない「歴史画」や「寓意画」をサロンに闘入させようと企てることで、クールベは既存の語彙範疇に混乱をまねき、ついにはこうした特権的ジャンルの崩壊を準備した画家、という歴史的意義を担うことになる。

そうした個人言語の成立は、画家の主観性をめぐる問題とも切り離せない。あたかも神が泥をこねて人間を造り給うたのに



図3 ギュスターヴ・クールベ《画家のアトリエ》1855年

も等しく、クールベは現実を油絵の具でもって置き換える。絵画世界の造物主の位置にクールベがあることは、《画家のアトリエ》において、母なる自然を絵筆で再創造する自画像からも推察できる。そして寸法においても塗装法（パレット・ナイフの使用）においてもひたすらその物質性を主張する画面は、もはや既知の言語体系に照らし合わせても解読できない。だがその読解不能な部分を司る主体は不明のまま、「写実主義者」クールベとは、あくまで目に見えたものを、それが何であるか知る以前に、直ちにそのまま画面に移し替える腕をもった画家である、と規定される。ここにクールベ像の矛盾がある。映像の受信と絵の具によるその再現の過程からは、画家の想像力や構想力が一切排除される関係上、《画家のアトリエ》の構想にもかかわらずクールベの画面からは、画家の主観性すら権利として否認される。

4 マネと「近代絵画」の表象

クールベの矛盾の延長上で過渡的な位置を占めるのが印象派だが、その前に印象派の兄貴分を取り上げる必要がある。マネ（Edouard Manet, 1832-83）とクールベとを取り巻く言語環境の落差を確認するために、次の知られざる逸話を紹介したい。一八六三年のサロンからの「落選者展」は一般にマネの《草上の昼食》（一八六三年、オルセー美術館）の「スキャンダル」で知られるが、実はこの年クールベは、真っ昼間から天下の公道で酔っ払う坊主たちを描いた冒瀆的反宗教画《法話の帰り道》（一八六三年、現存せず）ゆえに、サロンのみならず「落選者展」からも落選して話題を巻きかえって意気揚々だった。だがマネの「スキャンダル」がこの後人口に膾炙するのは対照的に、「落選者展」から落選したというクールベのこの二重スキャンダルは、不思議にも今日ほとんど忘れられている。

ここから以下の三点のみ確認したい。まずクールベが社会的・政治的な侵犯行為を表現手段としての絵画言語と競

合させることにより、いわば加害者としてみずからのスキヤンダルを主體的に構成する立場にあったのに対し、マネはひたすら被害者として振る舞っていて、そこにクールベのような積極的な反逆の意図は認めがたい。二年後の《オランピア》(図4、一八六三年、オルセー美術館)への罵詈雑言に都会人マネは逆上してパリを脱出しスぺインまで逃亡するが、これもオルナンの郷紳に生まれてパリ画壇制覇をめざしたクールベならば考えられぬさまざまな敵前逃亡だ。社会的な侵犯行為を意図に反して勃発させるマネ。自分の望む画壇での地位は、自分の望む絵画の制作を禁止する。その意味でマネはみずからが引き起こしたスキヤンダルからも疎外されている。

第二にクールベのスキヤンダルが二月革命に結びつけられたり(《埋葬》)、ナポレオン三世との駆け引きの道具となつて(叙勲拒絶)、芸術的にも政治的にもさまざまな相乗効果を引き起こす意味作用の求心点となるのに対し、マネの《オランピア》のスキヤンダルは、焦点が曖昧で捉えどころがない。道徳的壊乱行為、過去のルネサンス芸術からの無節操な引用、アカデミーの規矩を無視した賦彩法と諸説紛々だが、それらの指摘は相殺し合うばかりで、一貫した解釈には収斂しない。実はそうした一貫性の欠如ゆえのいかかわしさを支

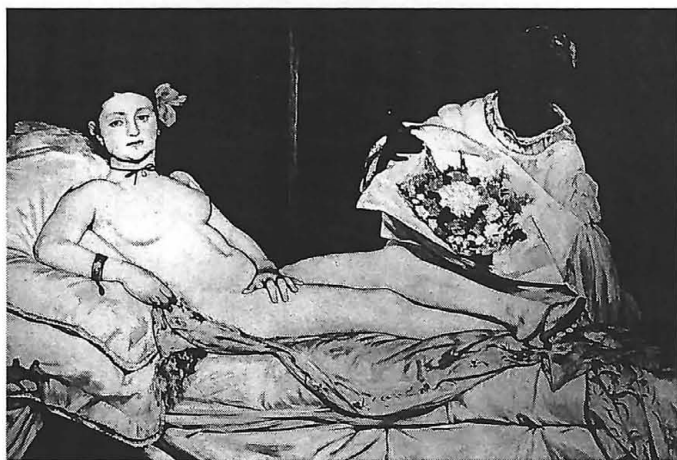


図4 エドゥワール・マネ《オランピア》1863年

える虚焦点こそ、そこに描かれた高級娼婦というこれまた所属不明で自己同一性不明の存在にほかならない、とする仮説さえ存在する。

第三にしまさにそうした不透明さゆえにこそ、マネは後世からその歴史的地位を勝ちえたともいえる。クルベのスキャンダルが政治言語という既存の言語体系のなかに還元されて解釈されがちであったのに対し、既存の言語体系のなかでは処理しきれないマネにおいてこそ、絵画が絵画として自律し、純粹絵画が誕生した、とみなす「近代絵画」史観が成立しえたからだ。ジョルジュ・バタイユ、アンドレ・マルロー、ガエタン・ピコンらに典型を見る史観である。もっとも最近ではその反動として、『草上の昼食』に断絶を見るのは後世のさかしらにすぎぬばかりか、くだんのスキャンダルは歴史上事実無根であり、それは「近代絵画」史観が要請した虚偽の創成神話にほかならなかった、とする修正主義的見解すら提出されるにいたっている。スキャンダルそのものが虚構なのもマネらしい挙行といえようか(4)。

マネの曖昧さの背景には、言語と絵画の関係の危機がある。そしてそれが増幅されたのは、絵画が絵画として自律する——という物語＝歴史(Gistoire)がマネ自身にのみ属するものではなく、むしろ後世になって(そして後世によって)遡及的に構築されたからでもある。この物語の起源を探す逆遠近法ゆえに、マネには神話的な始祖としてのオーラが貼付された。マネの生前すでに印象派との関係でそうした指向性をもった意味の増殖は始まっていた(たとえばファンタム＝ラトゥール[Fantin-Latour, 1836-1904]の写実派風肖像画『パティニョール街のアトリエ』(一八七〇年、オルセー美術館)は、最初サロンで好評を博すが、コミュニケーションの後になってこれは絵画の革命派たる印象派とその頭目マネを描いた政治的プロパガンダだとする揶揄にさらされるや、画家自身題名をわざと挑発的な『マネとその門徒たち』にあらためてマネの教祖性を強調した)。

だが、近代主義におけるマネの位置は、印象派が一九世紀絵画史において正統の位置を占め、その美学が定式化されるのを待って、ようやく明確になる。それを主題、技法および認識論的問題の三点について検討しよう。

5 印象派の表象

印象派においてその主題が神話・伝説に取材した文学を離れ、日常生活の情景へと転じたことは繰り返し強調される。それを当然とする視覚範疇に「汚染」された現在の鑑賞者には容易に理解しがたいことだが、当時においてはあくまで文学的叙述(narration)内容の絵解きが絵画範疇において高位を占め、逸話的情景(風俗画)ないし情景を記述(description)したにすぎない絵画(静物画、風景画)は、それだけ内容に乏しいと判断され、低位に位置づけられていた。ロー(Jean Baptiste Camille Corot, 1796-1875)やバルビゾン派の風景画に神話的人物が登場しないことを遺憾とし、ミレー(Jean-François Millet, 1814-75)の農民画にもっぱら都会の墮落とは対照をなす農民の質素で純朴な倫理観の表象を代償幻想として読みこむような、六〇年代当時の標準的な鑑賞基準に照らしてみれば、画趣に富む物語的要素を意図的に排除するばかりか、道徳的教訓にも欠けた印象派の主題選択は、それだけでも読解不可能な愚行と評価されて当然だった。

さらに技法において、印象派絵画ではそもそもなにが記述されているのかすら判然としない(たとえばモネ[Claude Monet, 1840-1926]《印象 日の出》[一八七三年、パリ、マルモッタヌ美術館]の背景)。クールベの逸話では近くで見れば絵の具の塊でも引きを取って眺めれば表象対象に還元される。だがこの還元可能性、つまり絵の具の不透明な物質性(描くもの)の背後に志向対象(référent)(つまり「描かれたもの」が回復されるという前提そのものが、印象派以降完全に解体される。なにかを表象することよりも、いかに表象するかに力点が移動し、もっぱら色彩の革新と光の効

果が強調され、画題はもはやそうした実験のための口実にすぎない（モネの《ルーアンの大聖堂》、《積み藁》の連作など）、とされてきたわけだが、これが第三の認識論的次元につながる。

「印象」という言葉は印象派の出現以前から美術批評において徐々にその重要性を増してきていた用語であるが、その意味合いは不透明である。一方には視覚刺激から受容器官が受けた外界の印象というもっぱら受動的（ノエマ的）な意味があり、他方にはむしろ外界の刺激に対する観者側の主体的印象という能動的（ノエシス的）な意味がある。この受動・能動の振幅に加えるに、果たして画家の主観的印象は画面に客観的に定着できるのか、そしてその画面の発する客観的印象は鑑賞者の主観にそのまま同一の印象として伝達されるのか、という認識論の問題が問われよう。「印象」という言葉はいかにも合切袋で、画家の勝手な思いこみへの揶揄とも、画家の特権的視覚への称賛ともなりえた所以だ（5）。

6 「印象派以降」の表象

すでに明らかのように、印象主義の美学なるものにあつては、（1）画題の表象とも、（2）画家の主観性の発露とも、（3）物質的存在たる画面そのものの発する効果ともつかぬものが、それら三者のいずれをも排除せず、しかしそれらすべてを混ぜにして「印象」という用語のうちに包摂されている。それが印象派の豊饒さでもあれば曖昧さでもあり、また絵画言語の純粹化を志向する見地からすれば不徹底な点でもあった。実際印象派以降の絵画の進路は、（3）色彩と線から構成される面としての絵画の自律性を強調しつつ、（2）従来の物語言語とは別の次元で開発される、絵画に固有の言語体系に依存した芸術家の表現を模索し、（1）それに並行してかつての絵画言語の文法であり語彙であつた透視図法、陰影法、解剖学に則った肉づけなどが、絵画に内在的な情報伝達手段ではないとの

理由で廃棄されてゆく、という過程として記述されてきた。その結果、従来の画題という水準での表象内容が一層後退し、ついには抽象絵画の成立とともに消滅する過程が、絵画本来の手段による絵画の自律、という発展史観にもとづいて整理されることになる。

その準備段階に位置づけられるのが印象派以降の世紀末だが、そこには、(1)自己表現、(2)理論化、(3)自律した絵画言語の構築の志向が指摘されよう。まず印象派ではなお中途半端であった画家の自己表現をさらに絵の具の物質性と筆遣いの肉体的動作に任せて画面の上に投射したのがファン・ゴッホ(Vincent van Gogh, 1853-90)の場合であるとして、その傾向はやがて表現主義、さらには抽象表現主義において、表象内容へのフィンセントの執拗なこだわりを払拭することで、一層純化される。

だが、こうした自己表出の無軌道さへの反動として、逆に制作を極端に制御しようとする理論化も追求される。

スーラ(Georges Seurat, 1859-91)の新印象主義は、印象派において直観的な選択に留まっていた賦彩法を、視覚心理学における「色彩同時対比」によって洗練し、画面における色彩分割と鑑賞者における視覚混合とに定式化する。表象の再現はもはや画面上ではなく、むしろ鑑賞者の網膜上において達成されるものと想定され、「印象」の無限定性が制御される。と同時に寒色・暖色や上昇線・下降線の理論的構成が鑑賞者の心のなかにそれと照応する感覚、ひいては感情をすら喚起できる、とするスーラの仮説によれば、絵画によって伝達されるのは、もはや主題の表象でも、芸術家の自己表現でもない。いまや絵画は、鑑賞者に特定の心的状態を惹起せしめ、ひいてはその情緒を操作する疑似科学的な装置となる。

絵画が現実を変貌させるといふこの魔術的な夢は、しかしスーラの科学主義の裏に潜むだけではなく、ファン・ゴッホやゴッガンもまた共有する夢であった。そしてそれは絵画が自律した言語体系として機能することと表裏

一体をなす。ゴーギャン(Paul Gauguin, 1848-1903)の場合には、三次元空間に還元しようと試みれば解体してしまう造形要素が、二次元の絵画空間においてのみ可能な在り方で同一平面上に構成される場合がある(『美しきアンジェール』、『ひまわりのあるヴァン・ゴッホの肖像』他)。表象対象は厳然として存在しながら、その存在の様態は絵画空間の布置においてのみ、ある意味作用を実現させる。絵画はいわば現実を変容させる錬金術の舞台と化し、そこに表象された個物はそれを超える普遍的な意味を獲得するという意味での聖像(イコン)と化す。これはもはや寓意にも、文学言語にも還元できない絵画ならではの現実聖別の呪術として、ルドンやピュヴィス・ド・シャヴァンヌ(『観念を説明してはならない。それを描かねばならない』)にも通底する世紀末象徵主義思想の位相をなす(6)。

7 「セザンヌ以降」の表象批判

もはやこのプログラムの上に「セザンヌ以降」を記述するには及ぶまい。画面に画面の外にある意味を盛る段階から、画面が画面そのものとして意味を構成する段階(これはドガが絵画に与えた定義だ——「タブローとはそれ自体で価値をなすような線と色調の独創的な結合である」)へ、ないしは画面が画面の外にある意味を伝達する媒体から、それ自体で意味を発生する装置へと変貌する過程。それを絵画の自己反省作用の始動契機といい換えることもできよう。極端な図式化によれば、(1)近代(moderne)とは、言語と絵画の予定調和的な一枚岩の構造に(それとは必ずしも自覚されないままに)亀裂が広がっていった時期、(2)近代主義(modernisme)とはこの危機への意識的な参照行為として芸術活動が組織された時期、そして、(3)近代主義の終焉(If postmodern)とは、この計画II投企(projet)が完成されることなく飽和状態に達し、否定の弁証法が弁証法の否定へと屈曲して前衛の存在意義が根拠を失った段階であるが、それはまた、(1)―(2)の位相が歴史的反省の対象として対自化され、その分析に必要な道具が(構造主義によって)

供給された(という納得が浸透した)段階とも、時間的に見ておおよそ重なる、といった整理も作業仮説としては呈示されよう。

この第三の観点に立つて最後にあらためて振り返れば、以上試みてきた常識の批判的な復習には、皮肉な自家撞着が三点指摘できよう。

まず、(1)絵画を言語には還元されない組織体として記述する試みは、究極的にはもはや言語によっては解説できない絵画の出現を要請し、その結果絵画はもはや視線に晒される対象として結晶することなく、むしろ芸術家と鑑賞者と作品とのあいだの關係が変貌するその軌跡のスクリーン(画面＝遮蔽幕)と化し、記号と意味づけとの隔たりを露呈するための場となった。(2)絵画を語ることはかくて絵画を言語へと回収することの不可能性を語ることによって代わられ、絵は言葉にならぬという言葉の氾濫を招いた。物語から自律した絵画へと向かう進化の歴史という物語、という棚上げによってのみ、絵画の物語という説話的構造が維持された。

最後に、(3)モダニズムという「図」を成り立たせてきた「地」こそが、モダニズムの機能主義的解読格子では解読できない特権的領域をなすという転倒とともに(ベンヤミンの「パッサージュ」はその予感たるがゆえに断片に留まっている)、モダニズムの縁飾り——余分な装飾という悪役——に徹してきた一九世紀公式絵画が復権される。逆に画題という主題を排斥することでみずから物語の主題へとなり代わってきたモダニズムの策謀に潜む男性原理は、主題たりえない装飾の復権という旗印のもとに、フェミニズムによる復讐を受ける事態となってきた。そしてこの敗者復活戦にも、あらためて目的論的な合理性のあることを最低限指摘しておくのは、本章の目的論的構築を裏切るために最後に必要な戦略的逆説であらう(7)。

註

- (1) 本章で扱った以前の段階については、Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, De la Raison classique à l'Imagination créatrice 1680-1814*, 2 vols., Pisa: Pacini editore, 1984.
- (2) 出版当時の知識の集大成で、知の在り方をも彷彿とさせ、今日ではそれ自体歴史史料としての価値をもつ古典的書籍として、Charles Blanc, *Le Grammaire historique des arts de dessin*, Paris, 1867 年、Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, 1948; 邦訳『美術批評史』第二版(辻茂訳)、みすず書房、一九七一年。
- (3) デュースクールの編成としての西欧近代美術史の枠組みの再構築作業について日本語で読める周到かつ高密度の成果としては、阿部良雄『モデルニテの軌跡』、岩波書店、一九九三年、第一章他。
- (4) 拙著『絵画』の黄昏、名古屋大学出版会、一九九七年、参照。
- (5) 印象派から象徴主義にかけての心理学、美学などとの理論概念の混乱と変遷を細大漏らさず論じた書物としては、Richard Shiff, *Cézanne and The End of Impressionism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1984. Philippe Junod, *Transparence et opacité*, Lausanne: L'Age d'homme, 1976.
- (6) 象徴主義に収斂する芸術理論の歴史史料としての集大成は、H.R. Rookmaker, *Gauguin and 19th Century Art Theory*, Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1972.
- (7) Norma Broude and Mary D. Garrard eds., *Feminism and Art History*, New York: Harper & Row, 1982; *Expanding Discourse*, New York: IconEditions, 1992.

文献案内

一九世紀後半のフランス美術批評についての手頃なアンソロジー(主要批評家の履歴、著作、研究書および文章抜粋)としては、

• Jean-Paul Bouillon et al. (textes réunis et présentés par), *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris: Hazan, 1990.

印象派に焦点を当てたアンソニーとって、

• Denys Riout (textes réunis et présentés par), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris: Macula, 1989.
美術史のメタ・ディスクールとして、平明で標準的なものだが、

• Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris: Albin Michel, 1986.

同じく平易な入門書として、

• Udo Kulermann, *Geschichte der Kunst-Geschichte*, Frankfurt/M: Ullstein Buch, 1981.

英語で容易に入手できる美術理論アンソニーとって、

• Herschel B. Chipp ed., *Theories of Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 1968; Joshua C. Taylor, *Nineteenth-Century Theories of Art*, Berkeley: University of California Press, 1987 (図|書|を|め|く。|図|書|の|差|に|注|目)。
本章で扱った領域の膨大さを再認識し、拾い読みするに発想源となる情報を満載した博士論文として、

• Jean-Pierre Guilerm, *Les Peintures invisibles, l'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre, 1870-1914*, 2 tomes, Lille: Presses universitaires de Lille, 1982.

表象の変貌と崩壊について卓抜な洞察を加えた業績として批判精神をもちつ読みぬくべき書籍には、

• 高山宏『目の中の劇場』青土社、一九八五年。

• Robert Harbison, *Deliberate Regression*, London: Andre Deutsch, 1980.

著者紹介

(五十音順)

藤枝晃雄 (奥付参照)

谷川 渥 (奥付参照)

飯島洋一 (いいじま よういち)

早稲田大学大学院修士課程修了。建築評論家。現在、多摩美術大学助教授。

主な著書に『光のドラマトゥルギー』、『王の身体都市』(以上、青土社)、『〈ミシマ〉から〈オウム〉へ』(平凡社)。

伊藤里麻子 (いとう りまこ)

お茶の水女子大学大学院博士課程修了。現在、國學院大学非常勤講師。

主な共訳に『ルーベンス・レンブラント』、『キリコ・ダリ』(以上、学研)、論文に「中世キリスト教の図像否定」、「シトー派の美術」。

稲賀繁美 (いなが しげみ)

東京大学大学院博士課程修了。パリ第七大学博士課程修了。現在、国際日本文化研究センター助教授、総合研究大学院大学助教授。

主な著書に『絵画の黄昏』(名古屋大学出版会)、訳書にビエール・ブルデュー『話すということ』(藤原書店)。

井上明彦 (いのうえ あきひこ)

京都大学大学院博士課程修了。現在、京都市立芸術大学助教授。

主な著書(共著)に『芸術の理論と歴史』(京都大学美学美術史学研究会編、思文閣出版)、『モダニズム研究』(モダニズム研究会編、思潮社)、『芸術学の射程』(原田平作・神林恒道・岩城見一編、勁草書房)。

尾崎信一郎 (おさき しんいちろう)

大阪大学大学院博士課程修了。現在、京都国立近代美術館研究員。

主な著書に『絵画論を超えて』(東信堂)、共編に『OUT OF ACTIONS』(The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: Thames and Hudson)。

小田部胤久 (おたべ たねひさ)

東京大学大学院博士課程修了。現在、東京大学助教授。

主な著書に『象徴の美学』(東京大学出版会)、共編に『羅独一独羅學術語彙辞典』(哲学書房)。

上倉庸敬 (かみくら つねゆき)

京都大学大学院博士課程修了。現在、大阪大学教授。

主な著書(共著)に『象徴主義の光と影』(宇佐美斉編、ミネルヴァ書房)、主な論文に「詩におけるイメージと概念」(『美学』117号)。

編者紹介

藤枝晃雄（ふじえだ てるお）

京都大学大学院修士課程修了。現在、武蔵野美術大学教授。

主な著書に『現代美術の展開』（美術出版社）、『絵画論の現在』、『ジャクソン・ポロック』（以上、スカイドア）、『現代芸術の不満』（東信堂）。

谷川 渥（たにがわ あつし）

東京大学大学院博士課程修了。現在、國學院大学教授。

主な著書に『形象と時間』（講談社学術文庫）、『表象の迷宮』（ありな書房）、『美学の逆説』（勁草書房）、『鏡と皮膚』（ポーラ文化研究所）、『見ることの逸楽』（白水社）。

芸術学叢書

芸術理論の現在—モダニズムから

*定価はカバーに表示してあります

1999年4月30日 初 版第1刷発行

〔検印省略〕

編者◎ 藤枝晃雄・谷川渥／発行者 下田勝司

印刷・製本 中央精版印刷

東京都文京区向丘 1-5-1 振替 00110-6-37828

〒113-0023 TEL (03)3818-5521 FAX (03)3818-5514

発行所
株式会社 東 信 堂

E-Mail tk203444@fsinet.or.jp

Published by TOSHINDO PUBLISHING CO., LTD.

1-5-1, Mukougaoka, Bunkyo-ku, Tokyo, 113-0023, Japan

ISBN4-88713-322-7 C3370 ¥3800E