

慧眼と蹉跌
——ゾラは絵画に裏切られたのか

稲賀繁美

p.191「小見出し」、p.192 7行目、9行目 p.193 12行目の
「醜さ」(laideur)は「こわばり」(raideur)にご訂正願います。

●マネを助太刀した若き新聞記者、ゾラ

ゾラと絵画という話題となれば、必ず登場する逸話がある。一八六六年、パリに出て間もなく、二十六歳のゾラは、『出来事』紙を主宰していたド・ヴィルメツサンからの勧めで、その年のサロン評を執筆する。当時サロン評の執筆は、乱立する政治新聞——おおくは週刊——の隆盛もあって、駆け出し文士の登竜門だった。日刊の『フィガロ』発刊以前には、『出来事』紙は主要紙のひとつの地位を占めており、頭角を現そうと意気込むゾラにとっても腕の見せ所だった。ところが五月七日の記事で、ゾラはあろうことか、当年のサロンから落選したマネを取り上げ、マネを新たな巨匠として絶賛する一方、サロンの審査員を品定めし、有名画家たちを黙殺同然に扱う。マネ称賛の論調は、ただちに多くの読者の憤慨を買ひ、ゾラの辞任を迫る抗議の声と購読中止を訴える読者を前に、ド・ヴィルメツサンは譲歩を迫られ、ゾラはテオドル・ペロケと残る連載を三回ずつに折半して、サロン評を中断した、という一件だ。事の顛末は、ゾラが七つの記事を纏めた冊子『私のサロン』出版の際に付加した注記に、簡潔に触れられている[125]。公序良俗へのゾラの挑戦は、マネが『草上の昼食』(一八六三年のサロン出品)や『オランピア』(一八六五年のサロン落選、落選者展で醜聞的となる)によって巻き起こした騒動に匹敵する話題を呼んだ——との風聞が今に伝わる。

このサロン評でゾラは、ノストラダムスと張り合うわけではないが、と断りながら、こんな予言を表明していた。「我々はマネのことを物笑いにするが、我々の息子たちはマネの絵を前にして、うっとり陶酔することになるだろう」(五月四日)[126]。「マネ氏がその勝利の日を見ることもなく、かれの周囲の臆病な凡俗どもを粉砕することがない、などという(ことは不可能、宜しいでしょうか、不可能なのだ」

(七日)[128]。こうした挑発的言動のため、中途撤退を余儀なくされた「批評家の離別の辞」(二十日)で、ゾラはこう嘯く。「私は低い声で自認する。読者を立腹させたとなれば、これは見事に急所を突いたことになるな」と。患者さん、あなたが回復をお望みでなくたって、私の知ったことではない。だが傷がどこにあるのか、私にはよく分かっている」[130]。その舌鋒すでに明らかだが、南部育ちの青年は自らの将来についても、ひとつ確約を述べる。「私はマネを弁護したが、同様に私は生涯にわたって、下心ない個人が攻撃に晒されたなら、その弁護に努めることだろう。私は常に敗者の側に着くことだろう」[134]と。その数行前には「生命と真実にむかって、私は真つすぐに前進する」[134]との宣言も見える。

●ドレフュス事件における文豪、ゾラ

ここに、三十年後、ドレフュス事件の渦中、頼まれもしないのにドレフュス大尉への冤罪を告発したゾラ、「真実は前進する、何もかもそれを止めることはできない」のゾラの姿を予見することも、あながち不可能ではないだろう。実際、ドレフュス事件のゾラのうちに、マネを弁護した若き駆け出し美術批評家の姿を二重写しに見ていたひとりの人物がある。「この一卷『真実は前進する』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つ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。かれは駆け出した」[135]。この一節の著者、テオドル・デュレは、一八六五年、『オランピア』の醜聞を逃れて折からマドリッドに滞在していたマネと偶然に知り合って意気投合し、一八六七年にはゾラとも盟友となっていた人物。ドレフュス事件で

は、クレマンソーと英国亡命中のゾラとの連絡役も務めた。右の一文は、定期的に寄稿していたドレフュス擁護派の雑誌『ルヴュ・フランシュ』一九〇一年五月号に掲載されたもの。当初は手稿でその表題を「ゾラの『真実は前進する』と題していたのに、デュレはゲラ段階でそれを抹消し、わざと「エミール・ゾラのいくつかの記事」という、門外漢には内容不明な題名に書き直している。

既に一八九七年、ゾラはドレフュス再審を要求したシュレーケストナーを援護する記事を『フィガロ』紙に発表して、事件に正面から切り込んでいた。その最後に「真実は前進する」云々の有名な文句が見えるのだが、それをロンドンで読んだデュレは、次のような感想を作家に送って寄越していた。「貴殿の『フィガロ』の記事に接して小生がいかなる感動と喜びを感じたかは、まことに筆舌に尽くしがたい。貴殿がなされたこと、これはとても美しい。貴殿が何にもまして真実を愛することは、昔からよく心得ていた。貴殿が勇気の人であることも知っていた。だから貴殿の行為にいまさら啞然とすることなど全くない。だが事の意外さに打たれた。というのも係争に係わっている人々とこれまで何の関係も係累もない貴殿が、まさかこのいざこざの渦中に飛び込もうとは、予想だにしていなかったのだから」。

●『エドゥアール・マネ伝』(一九〇二)におけるゾラ像

そして、ほかならぬこのデュレが、一九〇二年に、最初の作品カタログを備えたマネの伝記を公開する。題して『エドゥアール・マネとその作品の歴史』。題名に刻まれた「歴史」の文字には、党派的な聖者伝ではなく、『真実は前進する』のゾラのみそみに倣って「歴史」の真実に貢献し、世間の誤解から中傷に晒された人物を正当に評価しようとする、共和派の歴史家としてのデュレの密かな自負を見るべきだろう。本書で一八六六年当時のゾラは、回顧のまなざしのうちに、こう叙述される。

ゾラの記事がブルヴァールの公衆に引き起こしたのは、まさしくマネがその絵画作品で引き起こしていたのと同様の憤慨だった。(中略)ゾラはそれまでマネとはいかなる関係もなかったにも拘らず、マネの大義をその手に掲げ、自己の利害や党派心からはまったく離れた立場から行動した。ゾラの行動は真摯な敬服から発するものであり、その気質ゆえの力強さと勇敢さに駆り立てられて、ゾラは世間の見解に正面から異を唱え、公衆の喉首を押さえたのだ。だが人々はそうとは思わず、およそ考えられるかぎり下種な下心からしたことだろうと決めつけた。こうしてゾラは最悪の弾劾を受けた。勇氣あるゾラは、かえって悪意ある人間、敬意を表すべきものへの敬意に欠けた人物、と決めつけられた。

ここには、表向きドレフュス事件への言及はまったくない。しかしながら、デュレが、ドレフュス大尉を弁護した、私心なく勇氣あるゾラの姿を過去に溯って逆投影し、マネを擁護した若き日のゾラを描きだしたことは、もはや明らかだろう。画家マネの殿堂入りに尽力した伝記作者の、秘められた政治的背景が、ここに露呈している。否、より正確にはこう言うべきか。マネ擁護者としてのゾラ像は、ゾラの時事問題への関与を透視しつつも、それを隠蔽することによって定着された、と。

デュレは、書評で『真実は前進する』という明白な題名を削除したが、それと同様に、『マネ伝』においてゾラとマネの関係を語る場合にも、ドレフュス事件を下敷きに利用しながら、その痕跡を抹消した。これは一見、自己検閲による些細な証拠隠滅に過ぎないようにも見える。だが、マネを近代絵

画史の英雄として要請する言説が、ゾラを政治事件の英雄として要請した言説を鋳型として再利用しながら、それをいわば脱政治化することで達成されたことは看過できまい。世紀末のフランス世論を二分した政治的大醜聞が一九〇〇年のパリ万国博覧会をいわば分水嶺として、非政治的な領域へと（昇華）されること。それは——今日では見落とされがちだが——マネを巡る芸術的醜聞がマネの勝利を約束する逸話へと変貌を遂げる過程に加担し、競合していた。この神話的な錬金術（と、その抑圧と）に、芸術の自律を言説ぐ二十世紀モダニズムの端緒を見定める必要がある。

● 道德絵画の彼岸——美術批評の端緒

だが、ゾラ自身がこうしたマネ没後の列神式のからくりはどこまで自覚的に関与していたかは、別問題だろう。『わが憎悪』（一八六六）で「我らの闘いが生涯の産声であるというのに、盲目の輩は、それを苦悩の癡癡と取り違え、我らの努力を見ようとせぬ。これら盲目の輩を私は憎む」[39]と華々しい宣戦布告を行ったゾラ。そしてゾラの援護射撃への画家の返礼として《ゾラの肖像》（一八六七）が制作され、画面奥の《オランピア》の複製と、歌川国明の《大鳴門灘右エ門》が、ともにゾラに流し目を送っているのは、あまりに有名だ。後世はそこに、十九世紀後半のフランスを代表する小説家と画家との友情と共同戦線の証しを認めることだろう。しかしながらそのゾラは、一八九〇年に《オランピア》の北米流出を危惧してクロード・モネが音頭を取ったルーヴル美術館寄贈のための資金集めには、「寄贈」では党派臭が伴うとして援助を辞退したし、最初にマネを弁護してから三十年後の一八九六年、ドレフュス事件に係わる直前には、幻想から覚めたように、こんな戦線離脱宣言を公にしていた。「私は自分の責務を果たした。己が闘いを闘った。当時私は二十六歳で、若く勇敢な者共と

もにあつた。私が弁護したものを、私はなお弁護しつづけましょう、というのもそれはその時ならでの大胆さであり、敵の領地に打ち立てるべき軍旗だったのだから」[40]。果たしてゾラは、既に失ってしまった、絵画の領分での闘いへの情熱を、ユダヤ人排斥の冤罪事件に対する義憤へと振り代えたのか。それならば何ゆえゾラは同時代の絵画に失望したのだろうか。ここでゾラのマネ弁護の内容とその変遷を辿っておく必要があるだろう。

一八六六年のサロンのおりに、周囲の壁面の安っぽい画像のなかで、「生の光で叫び」、「もう単純に、壁に穴を開けていた」マネの《草上の昼食》をはじめとする画布の「力強さ」。単純で活気に満ちた断片、「正しい色調とその併置」により「もつとも単純な手段で獲得された、最も力に溢れた効果」[16-18]を称賛したゾラは、一八六七年、パリ万国博覧会に際して、マネの個展を期して出版した小冊子、『エドゥアール・マネ——伝記的・批評的研究』——史上最初の纏まったマネ研究——では、こう読者に訴える。「何度繰り返しても構うまいが、マネの才能を理解し、賞味しようとなると、千におよぶ物事を忘れなければならぬ。ここにあるのは絶対の美の探求ではない、画家は歴史を描くのも、魂を描くのもない。いわゆる構図なるものは彼には存在しない。彼が自らに課す責務は、何やかやの思想だの、歴史的行為を再演してみせることではない。それゆえマネを道德家とか文学者として判断すべきではない。マネは画家として判断すべきだ」[153]。

マネが目指すのは、もはや魂に訴える宗教画でも、歴史事件を物語よろしく再演する歴史画でもない。この一節は、絵画に道德的教訓ばかりを読み取ろうとするブルードンへの反発を下敷きにしたものだろう。ブルードンの遺著『芸術の原理とその社会的使命』は一八六五年に公刊されたばかりだった。写実主義者クールベを擁護する思想家は、酔っ払いの司祭たちを描いた《法話の帰り道》には「聖

職者に要求される厳格な徳を維持することに關して、宗教的戒律がまったくもって無力であり、また罪を犯す聖職者はその職業の犠牲でこそあれ、偽善者でも背徳者でもない」といった教訓を読み取り、また《セーヌ河畔のお嬢さんたち》(図1)を見ては「道徳的な悲慘と身持ちの悪さ」の証拠を嗅ぎつけ、いまは愛らしいこれらの女性たちを待ち受けるのは「傲慢と姦淫と自殺」という未来であり、クールベはこの作品で、最新流行に追随する美的教養生活に潜む悪徳を告発したのだ、などと主張していた。本書を書評したゾラは、ブルードンは「絵画にも皮肉と思想的教訓しか見ず」、「彼にとっては画面とは主題であり、それが赤に塗られようが緑に塗られようが、そんなことはお構いなしだ」と悪態をつく。ブルードンは絵に「注釈をつけて、タブローに何かを意味するようにと強制し、絵画技法に關する判断には立ち入らない」[5157]。芸術家が思想に還元できるのなら、本書の題名も『芸術の死とその社会的無用性』とでもすればよかつたのに。これが、ゾラの仮借ないブルードン批判の結論だった。

●主題の消滅と批評言語の混乱

それならば「画家として」マネを判断するとは何を意味するのか。ゾラによれば、「群衆は何よりも先に、この絵は何を描いたものだろうとやきもきするが、そうした主題に氣を取られること」は「分析家」マネにはない。「群衆にとつては主題しか存在しないが、画家たちにとつて、主題とは描くための口実に過ぎない」[586]。だから《草上の昼食》を見て、群衆は裸体の女性とフロックコートフロックコートの男性という「主題の配置に、猥褻で扇情的な意図」を嗅ぎ取った。しかし画家がこの作品で目指したのは「生き生きとした」白黒の、あるいは周囲の色彩との「対比」であり、マネは、「きつぱりとした量塊量塊を獲



図1 ギュスターヴ・クールベ《セーヌ河畔のお嬢さんたち》プティ・パレ美術館

得しようとしたに過ぎないのだ」[159]。そうゾラはマネを弁護する。続いて、ゾラは《オランピア》を例に取り、今度は画家に向けて語りかける。「親愛なる画匠よ、こう言うがよい。(中略) 貴殿にとつてタブローとは分析のための単なる口実にすぎないのだ、と。裸の女が必要だったから、まず最初にやってきたオランピアを選んだのだし、明るく光に満ちた色斑が必要だったから、花束を置いた。黒の色斑が必要だったから、隅に黒人の女と猫を配置しただけだ、と。それらすべてのどんな意味があるのですって？ およそ貴殿もご存じないなら、当方にも分かりませぬ」[161]。ここに四つの違った次元の問題が、いささか混然と語られている。

まず最初に、物語的な画題など、もはや副次的でしかない、との宣告。当時の絵画鑑賞者たちは、画面の舞台で登場人物が誰であり、何を演じているのかが理解できなければ、困惑してしまう、という読画慣習の持ち主だった。そうした慣習があればこそ、『草上の昼食』や『オランピア』は、不可解なものとして嘲笑の対象ともなりえたわけだ。だが、そうした習慣を「忘れ」ることが、マネ鑑賞の提案なのだ、とゾラはまず最初に主張する。続いて、光に満ちた色班や、黒の輝き——印象派のピサロが、「マネにはとても適わない。彼は黒で光を創る」と脱帽してみせたのも有名だ。ここには、美術学校で推奨されてきた明暗法や投影法といった規矩からの逸脱が述べられる。だが三つ目に、ゾラの文章そのものに、おそらくは無自覚な混乱が潜んでいる。即ち、裸婦というモチーフが必要とされる水準と、色班が必要だから花束というモチーフが要請されたという事徳の間では、明らかに次元がずれている。新たな技法に直面した批評言語の混乱は、さらに四番目として、批評言語では言語化が不可能な「意味」不明の現象——「貴殿もご存じないなら、当方にも分かりません」——に及ぶ。主題とは別次元の、画面上の絵の具の配置や色調の対比が話題にはされたものの、構図の欠如は、まだ合理的には説明できていない。「生誕の産声」は結構だが、主題が二の次になった後の、絵画の目指すべき最終目的地は、なお定かではない。

とはいえそこに「特異な言葉遣いで、光と陰の真実を、事物や被造物の現実を、活気溢れる筆で翻訳する」「画家の仕事」が実現されているのは見て取れる——そうゾラが一八六七年に断言したとき、仮想敵として念頭にあったのは、どのような絵画だったのか。同じ年、ゾラはシャン・ド・マルスの万国博覧会での美術展覧会を批評し、名譽大勲章受賞者に言及する。そこでは「美術学校の聖域の司祭」や学士院会員が揶揄されている。まず『ソルフェリーノの戦い』(図2)ほかを出展していたエル



図2 エルネスト・メソニエ《ソルフェリーノの戦い》オルセー美術館

ネスト・メソニエ(一八一五—一八九〇)。この画匠の作品は「一ミリ四方の画布でもおそろしく高価」だが、画面に登場するのは「それは繊細に細工された、陶器で出来た小人ばかり」[1789]。アレクサンドル・カバネル(一八二四—一八八九)の『ヴィーナスの誕生』(図3)——ウージェニー皇后による買い上げとなる——は、「牛乳の波に溺れた女神は甘美な街娼さながら。これが肉と骨とで出来ていたなら、さぞかし淫らだろうが、白と桃色のアーモンドのバテといったもので出来ている」[182]。そして『法廷におけるフリネー』(図4)ほかを出展していたジャン・レオン・ジェローム(一八二四—一九〇四)は「想像力皆無の骨董屋」、「流行の商品」を巧みに量産する「考古学者」。「いかなる靈感も性格も個性もなく」、「人夫が業務にかかるのと同じようにお勤めを果たす」だけで、これでは、「家具職人」か「靴屋の職人」と変わらない。それでいて、「素描もうまく、構図は素晴らしく、筆捌きも適切だか

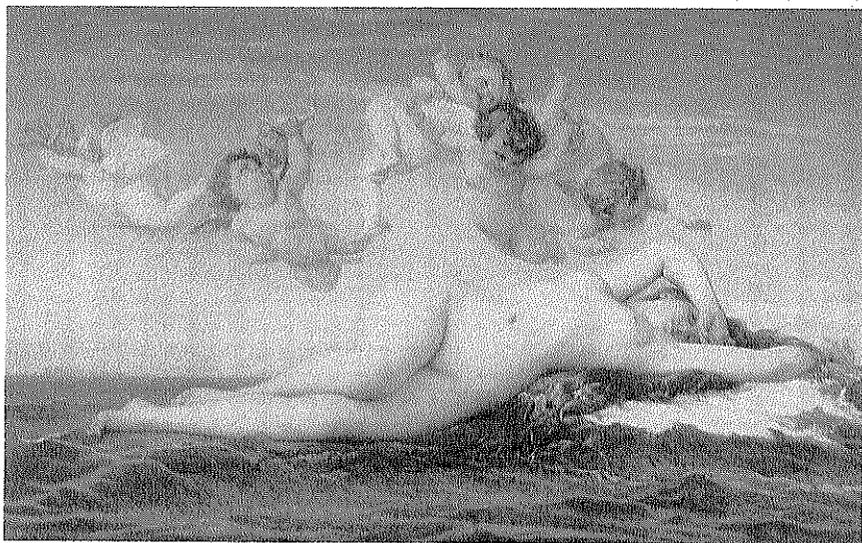


図3 アレクサンドル・カバネル《ヴィーナスの誕生》オルセー美術館

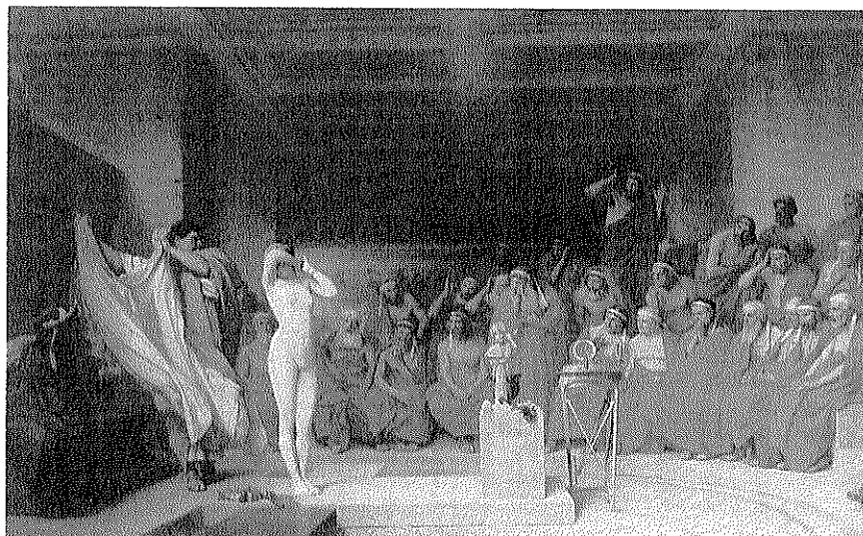


図4 ジャン＝レオン・ジェローム《法廷におけるフリネー》ハンブルク、クンストハレ

ら、ジェロームはドラクロワよりも完璧で上位にある」との世評は、これいかに「[85]」。総じてこれら名譽と富に包まれた当代の権威たちの高級品は、ゾラの定義——「芸術作品とは、ある気質を通して眺められた自然の一隅である」——のお眼鏡には適わぬ、気質にも個性にも生気にも欠けた、小器用な職人仕事の細工物と映じていた。

●「絵を描く新しい流儀」——是認から疑念へ

それではこれら官展派の画家たちとは対照的なマネと、その弟子を主張する印象派の画家たち——その最初の展覧会は一八七四年——に、ゾラは満足できたのか。一八六八年にマネが描いた自分の肖像の制作に言及したゾラは、「自然なしには何も出来ない」[90]と証言した画家マネに「自然主義者」の名称を与え、ピサロをも同じ「自然主義者」と規定していたが、一八七五年には、ロシア向けに西欧の時事的近況を伝える記事のなかで、当代におけるもつとも独創的な画家としてマネに言及し、その影響が現代フランス画壇に浸透している様子を報告する。「明らかに未来は彼のものだ。」そして「この時代のもつとも独創的な画家であり、芸術の刷新と人間の創作の拡大のために私が夢見る、かの自然主義派を予告する」画家の作品として、その年のサロンで論議を醸した《アルジャントウイユ》(図5)を論じる。

「マネの絵画で人は春の、青春の新鮮さを吸い込む。古典主義の方法やロマン主義の紛い物の廃墟のうえ、うんざりさせる倦怠、濁った陳腐さや凡庸さのまったただ中から、小さな花が一輪、色褪せた古い土壌に一本の小枝が生えるのを想像してみたまえ」[95]。一八七六年の第二回印象派展に触れた記事では、折から出版されたデュランティーの小冊子『新しい絵画』が説く色彩分割の理論を紹介し、

印象派の画家たちの「行く手に明日の芸術が築かれよう」と「芸術の闘いを祝福する黎明の光」を言祝ぐ。ただ「新しい方式 (canon) を支える傑作」は未だ出現せず、との条件つきの見立てだった[351]。翌年にも「印象派の影響が公式のサロンにも発生するのを目にすることだろ?」[359]、と希望を将来に託す足踏み状態のまま。

つづく一八七八年のパリ万国博覧会に寄せてロシア向けに認めた一連の長大な記事で、ゾラは改めてクールベを高く評価し、ドラクロワ、アングルとともに十九世紀フランスを代表する巨匠と認定するの続き、カロリュス・デュラン、エネル、リボ、ジュール・ブルトン、ヴォロンらに期待を寄せつつも限界を見る一方、ギユスターヴ・モローとは理論が折り合わない匙を投げた後で、最後に印象派に一回分を割く。ここでテオドール・デュレの小冊子『印象派の画家たち』(一八七八)を長々と引用し、日本の浮世絵の自然に対する忠実さを根拠に、印象派の画家たちの外光の効果を正当化するデュレの議論を復唱する。だが最後にゾラは、印象派が始動させた革命の価値は認めつつも、再び「あらたな定式を実現する天才ある芸術家」の登場を希求する[355]。つまり、ゾラのお眼鏡にかなう巨匠は、なお不在のままだったのだ。

こうした不充足感は、一八七九年になると、マネに対するはつきりとした保留に発展する。ふたたびロシア向けの「芸術文芸時評」で、まず「サロンにおける凡庸さの勝利」を嘆いて見せたのに続き、ゾラは「印象派の首領だったマネ」に触れるが、ここできっぱりとマネの欠陥を指摘する。「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。彼の腕はかれの眼に及ばない。マネはひとつの技術を鍛えあげる術を知らなかった。かれは熱狂的な学童の状態に停頓して、自然のなかに発生していることを常にはつきりと弁別して見てはいるものの、それらの印象を完璧か

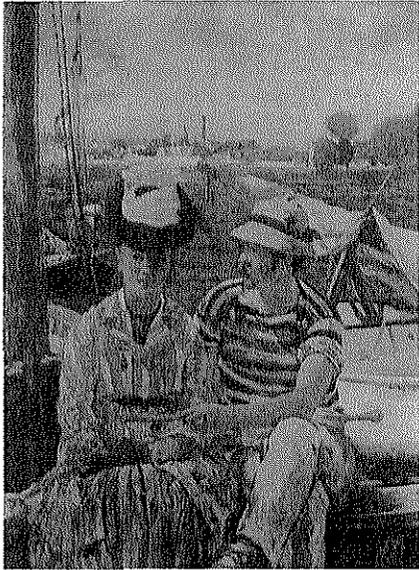


図5 エドゥアール・マネ《アルジャントウイユ》トゥルナー美術館

つ決定的に表わすには至らなかった。「技術の側面が視覚の正しさに匹敵したならば、マネは十九世紀後半の偉大な画家となるところなのだ」、そうは参らなかつた[40]。のみならず印象派の連中も、「技術的に十分」、目にしたものを実現できないようでは、しよせん「先駆者」に過ぎず、モノも「急ぎ過ぎの制作に疲弊し、たいがいのところまで満足し、本当の創作者の情熱をもって自然を研究していない」[40]。

●「ゾラとマネ決裂」の背景

この記事の一部がロシア語からフランス語に訳し戻され「ゾラとマネ決裂」との見出しで『フィガロ』紙七月二十六日付けに掲載されるや、画家と小説家とのあいだには一悶着が発生する。あれは誤訳が多くて云々、というゾラの弁解の手紙の一部が、マネによって同紙に公表されたりもする。

実際、右の引用に「マネ」と訂正した部分は、フランス語訳では「マネ」となっていた。マネの腕はその眼に劣るとは、六八年のアンリ・ウッセーの批判以来、再三指摘されてきた常套句だった。翌一八八〇年には、前年辛辣に当たりすぎたマネに配慮したためだろう、ゾラは、『ヴォルテール』紙に連載した「サロンにおける自然主義」と題する展評で「十四年来の最初の擁護者」たる自らの立場を確認し、マネの「努力の誠実さ」、「自然を前にした素朴さ」を認め、マネ評価を上向きに再修正する。「今フランス画派が通過しつつある過渡期にあつて、マネがいかに重要な位置を占めたかを、ある日人々は認識することになるう」「もと」。過去の回顧と未来への予言とをない交ぜにした賛辞——そこにはマネを傷つけまいとする気配りも見える。そしてその代替措置よろしく、前年マネに対して述べたのと同様の留保が、今度は印象派に対して突き付けられる。同年、美術担当次官テュルクによるサロン選考の範疇改革が招いた大混乱を詳述する傍らで、ゾラは印象派による独立展覧会に注目しつつも、こう仮借なく結論する。「彼らはいずれも先駆者であり、天才のある人物は生まれなかった。かれらの欲するところはよく分かるし、理屈にもかなっている。だが定式 (formule) をこれと示し、万人を首肯させるような傑作は、どこを探しても見当たらない。(中略)印象派の連中は吃るばかりで、言葉を見つけていない」[22]。

一八七九年に及んでゾラがマネや印象派に保留を付け始めた背景には、美術学校側の新しい動きがあった。むろん『マルソー將軍の遺体を前にしたオーストリア軍幕僚』[30]や『カルカッソンの幽閉者の救出』(図6)で「大芸術の復活者という度外れ」の期待を担ったジャン・ポール・ローラン(一八三一—一九二二)などは、ゾラにとっては「巨大な着色石板画」を捧げる「時代遅れ」の「中庸派」歴史画家に過ぎなかった[23]。だが、それとは別種のアンリ・ジェルヴェックスやバステイアン・ルパージュのような、次の世代が登場し始めていた。カバネルの弟子たるジェルヴェックス(一



図6 ジャン=ポール・ローラン《カルカッソンの幽閉者の救出》カルカッソヌ美術館

八五二—一九二九)は、同年『舞踏会からの帰り』(図7)という嫉妬の心理劇を出品していたが、そこにゾラは「伝統の聖域たる美術学校で手にいれた武器でもって、自然主義の仕事をこなす」「アカデミーの画家」が「印象派の最良の生徒」になった奇観を見る[24]。ちなみにジェルヴェックスは、ゾラの小説『作品(制作)』のフージェロルの主要なモデルにもなるだろう。

一方、前年『干し草』を、本年には『秋の句「馬鈴薯の収穫」』を発表していたバステイアン・ルパージュ(一八四八—一八八四)についても、ゾラは「絵画における自然主義の方法を採用することで成功を収めた」例を認める。「かれが印象派の画家たちより優れているのは、かれが印象を実現する術を知っている点に要約される」とはいえ「かれのタブローがたいへんな造詣をもつて描かれているので、ブルジョワは陶醉し



図7 アンリ・ジェルヴェックス《舞踏会からの帰り》



図8 バスティアン＝ルページ《ジャンヌ・ダルク》メトロポリタン美術館

た」であり、「技量ゆえに画家が身を滅ぼさねばよいが、どの危惧」も脳裏を掠める。偉大なる創造者は例外なく、その履歴の初期におおいなる抵抗に見舞われたというのに、「バスティアン＝ルページがあまりに早々と、それも鳴り物入りで成功を取めた」のは、「悪い兆候」だ「さ」。『安易な勝利』への警鐘は、同じバスティアン＝ルページの《ジャンヌ・ダルク》(図8)が成功を取めた一八八〇年に発表された展覧会評「サロンの自然主義」でも反復される「439」。かたやとしえに円熟しないマネや印象派と、かたや早熟過ぎる新人とのジレンマ。だがこの時期の論調を総合する限り、ゾラがジェルヴェックスやバスティアン＝ルページらによる「印象主義の借用」に「将来」[38]を賭け、彼ら「美術学校の反逆児」が「現代側の陣営」に付いたことに、「我らフランス絵画派における自然主義のま近な勝利」[45]を託していたことは、疑えない。

●「不器用な魅力」、「優美なる醜さ」の発見

こうして、かつては夢を託したマネや印象派の画家たちに納得がゆかなくなった矢先、一八八三年四月には、マネが五十歳で没し、ゾラはマネの遺言執行人に指名されていたデュレから、翌年のパリ美術学校での遺作展の序文執筆を要請される。この序文については、あまりに熱意に欠けた文体で、そこにはゾラの幻滅が透けて見える、あるいはゾラはついにマネを正当に理解し得なかった——などの解釈がながらく行われてきた。それにはたいする筆者の反論は別に展開したので、ここでは差し控える。注意したいのは、従来、研究者たちが指摘してきたのは違って、ここでゾラが、「円熟を迎えることなく没した」(デュレ『マネ・アトリエ売り立てカタログ序文』一八八四)マネの画業を合理化するために、それなりに知恵を使い、配慮を巡らしていることだ。例えばマネ遺作展序文のなかの、

ゾラの次の一節はどうだろう。

マネの無意識と私はいった。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、マネは未知なるものへと出立するのだ、と。自然なくして彼は無力だった。主題がポーズを取らなくてはならなかった。そうして彼はその主題に突っ掛かって言った。無邪気な写し屋として、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さえ、魅惑ある効果を引き出して。そこから生まれるのが、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来た作品にさえ見いだされる、あの突発的な欠落なのだ。[456]

ここに見える「優美なる醜さ」こそ、一八六七年の評で、それを「理解し味わうためには、千もの物事を忘れなければならない」とゾラが語っていた、あの特質だったのではなからうか。「未知なるものへの出立」は、詩人マラルメが一八七六年に英文で発表していたマネ論の一節を思い出させる。「マネの眼は、先だつてどこかほかの場所で見ているのをすべて忘れ、常に今直面しているものから、あらたに学び直す必要があつた。彼は記憶と袂を分かち、今初めて眼差しに供されたものしか見ない」⁽⁸⁾。この「未知への出立」をマラルメは晩年に、さらにこう書き改めることだろう。「取り乱して、まるで一度も絵など描いたこともないかのようになり、アトリエでマネを空白の画布へと、狂つたように駆り立てる怒り」⁽⁹⁾。それはまた、アントナン・ブルーストが記録していたマネ自身の証言にも結びつく。

「愚か者たち。やつらは僕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ったのさ。自分自身に対して同等なものでありつづけることはない、というのがずっと僕の野心だったのだから。昨日やったことを翌日には繰り返さないってことが、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努めることが、僕の野心だったのだから。ああ、あのカチンカチンの不動どもめ。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。」⁽¹⁰⁾

もはや明らかなどおり、印象派に「定式 formule」を求めるゾラの希望は、もとよりマネ自身の芸術観を裏切っていた。だが定式を自らに拒絶し、「未知への出立」を繰り返すマネの意義を、ゾラはマラルメに劣ることなく、明確に自覚していた。否むしろ『デイヴァガシオン』にみえるマラルメのマネ像(右の引用)にこそ、ゾラの「遺作展序文」の影響を認めるべきかもしれない。さらに制作用途では目的地など皆目見当もつかない、というマネの制作ぶり。その行きあたりばつたりの放縦ゆえに生まれる「優美なる醜さ」をまっさきに評価して、世評の先入観を批判したのも、ほかならぬゾラだった。

●「恐怖に私は後ずさりする」

このように互いに肝胆相照らす関係にあつたはずのマネとゾラとが、その後の生涯をかけた創作において、ついには相いれない芸術観を抱いたとすれば、その原因はどこにあつたのか。皮肉にも、凶星を指したのは、マネ死亡記事で最も辛辣なマネ批判を展開し、ドレフュス事件では、被告糾弾の先鋒に立つことになる、札付きの国粹主義者、エドモン・ドリュモンだった。

実際、この世でマネとゾラほど異なっていて、似ていない気質などふたつとない。画家マネには（中略）自分に強い印象を与えた光景を素早くとどめることのできる眼と、フランス・ハルスのような大芸術家ならではのタッチの確かさがあつた。反対に小説家には、どこにも即興家らしいところはなかつた。彼は根気よく仕事をし、緻密で、推敲された文章を作り上げる人間であり、資料に取り囲まれ、彫琢し、修正し、改変するのである。彼は常に研究することにより、元来はマネほどには才能に恵まれていなかったその個性に磨きをかけたのだつた。彼には意志というものがあつた。一方画家はといえは、ただ子供じみた強情さがあつただけだ。一言でいえば、ゾラの文学のほうがマネの絵よりはるかに油絵の具臭いのだ。

ここで、「油絵の具臭い」と言った際にドリュモンが想定していた「油絵」とは、まさにマネさらには印象派によって時代遅れのものと思はれられた。美術学校の規矩、歴史画の流儀にほかなるまい。ゾラが目指した『ルーゴン＝マツカル叢書』は、ドリュモンも述べるとおり、いわば美術学校の歴史画制作よろしき、熱心な取材や執拗な時代考証、長期の準備と長年にわたる忍耐強い執筆への傾注によって初めて実現する、現代フランスの歴史絵巻だつた。仮にゾラが絵画における「自然主義」に自らの自然主義文学執筆と同様の制作法を要求していたのだつたならば、その実現をマネや印象派に期待するのは、もとより矛盾した無理難題にすぎなかつたことになる。ちなみにゾラの『帝國瓦解』は、デュレの『四年間の歴史』という、一八七〇年から七三年の、普仏戦争からパリ・コミューン後までを扱う年代記を、下敷きのひとつに利用している。してみると、まことに皮肉なことにも、

マネや印象派の時代を描こうとした年代記作家デュレや自然主義小説家ゾラには、かれらの職業上、「印象主義」の手法を実践することが禁じられていたことになる。ゾラやデュレは、叩き上げの職人芸めいた細心な制作ぶりを發揮するアカデミーの「機械」を「ブルジョワ芸術」と呼んで嘲笑し、ぞんざいで気まぐれな放縦さを呈するマネの「生命感」を称賛していた。だが、人生に成熟が訪れる頃には、自分たちがほかならぬ「ブルジョワ芸術」紛いの文業に従事し、マネや印象派を「ブルジョワ」に変装させる仕事に加担するほかない運命にあつたことを、否応なく悟らされる役回りとなつていた。

恐怖に私は後ずさりする——最後となつた美術評論でゾラは記す——。先駆者たちがそれぞれ作品をなし、巨匠たちが去つた今となるまで、かつて一度たりともこれほどまではつきりと、定式 (formule) の危険を、流派というものの哀れむべき終焉を感じ取つたことはなかつた。[473]

これは一八九六年五月二日に『フィガロ』に掲載された「絵画」と題するゾラ最後の展評の一節。この展評には「太陽スペクトラムの分割」といつた「科学的な説明」[470]への言及が見え、スーラやシニヤクらの「分割主義」が確立した「定式」を示唆している。だが、それへのゾラの反応は「なんと醜悪 (affreux!)」の連呼だつた。その前年、作家はローマを訪れ、「ミケランジェロの人間離れた天才」を我が眼で確かめる。現代の画家に欠けたものがステンペイナの天井画にある。壮大さと生命力、画家の主観性が限定もせず、定義づけもしない気質の強さ。技量、真実さ、そして長期の仕事が要求する忍耐。そこには「私が一生夢見てきた作品があつた」(『日記』一八九四年十一月十三日)。¹³⁾ この「驚き」を伝える『ローマ』は、一八九六年五月に刊行されるが、奇しくもナビ派の理論家、モー

リス・ドニがアンドレ・ジッドとローマに滞在して古典主義に開眼し、その衝撃から自らの象徴主義理論を全面的に軌道修正するのも、直後の一八九七年一月二十六日の出来事だった。そのドニが二十世紀の新たな古典」を目指して着目する画家こそ、ゾラの幼少の友にして、『私のサロン』（一八六六）の二回目を捧げた相手、今や大作家となった世紀末のゾラが、その最後の「絵画」論で「流産した偉大なる画家の天才的な断片がようやく今日発見されようとしている」〔468〕とのみ伝える画家、すなわちセザンヌに他ならない。長らく世間の嘲笑を浴びたこの同時代の落伍者が、遅まきに天才の地位を獲得してゆく道程。それはゾラが絵画に対して口を閉ざして没する後の、二十世紀初頭の「時の働き」へと委ねられることになるだろう。

- (1) Emile Zola, *Écrit sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 125. 以下、ゾラの文章の引用で、引用箇所には続き本文「」内に頁数を記入したものは、この本の頁数を示す。
- (2) Théodore Duret, « Les Articles d'Émile Zola », *La Revue blanche*, Tome XXIV, n°186, 1^{er} mai, 1901, p. 395. なおデュレは「ゾラ友の会」会長のまま一九二七年に没する。
- (3) 一八九七年二月一日付の手紙。Bibliothèque nationale de France, département de manuscrits. BNNMS n. ff. ff° 316-317.
- (4) Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre*, 1902, 1906, p. 75.
- (5) ガエタン・ピコンはゾラ『善き闘士』への序文で、「マネはもうひとりのマンネリスだ」云々の発言をしてゐるが、そのためかさうして政治論争と芸術論争とを短絡させる結果に終わらつてゐる。Gaëtan Picon, « Zola et ses peintres », in Emile Zola, *Le Bon Combat*, Paris, Hermann, 1974, p. 7. なお「マンネリス」しにマネを見る姿勢と、その「隠蔽工作」の意外な余波は、知識人の社会参加を巡る社会学者ビエール・ブルデュエのゾラ解釈に及ぶ。拙稿「芸術社会学者としてのビエール・ブルデュエ」『環』二二号、二〇〇三年冬、三六三—三七四頁参照。
- (6) デュレが一八七〇年に『自由選挙人』紙に公表したサロン評を讀んだゾラは、こう友人に忠告して

いた。「すばらしい記事。だが、チャット甘々。好きな画家を褒めるだけでは全然不十分。須く嫌いな画家には懸念をこへて」(一八七〇年五月三十日)と〔Emile Zola, *Correspondance*, Éditions de CNRS, Tome II, p. 219〕。ソラは友人の弱点以上に、ゾラ本人の身上が簡潔・直截に披瀝されてゐる。この忠告に従つて見せたもののか、デュレは連載の最終回に『サロメ』で大評判を取った新星「アンリ・ルニエ」を貶してみせる。詳しくは拙稿「異文化との遭遇と表象の変容として崩壊——オリエンタリズムからプリミチヴィスムへ」三浦篤・中村誠編『印象派とその時代』美術出版社、二〇〇三年、五八頁。

- (7) 拙著『エドワード・マネ没後の闘争』名古屋大学出版会、一九九七年、第四章。なお論述の都合上、同書の記述と本稿とで、止むをえず重複する箇所もあることを併断りする。
- (8) Stéphane Mallarmé, “The Impressionist and Édouard Manet”, *The Art Monthly Review*, 30 Sep., 1876. Reprint in James H. Rubin, *Manet's Silence and the Poetics of Bouquet*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1994, pp. 231-242.
- (9) Stéphane Mallarmé, « Médallions et portraits », [1896], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, [年代不明] pp. 532-533.
- (10) Antonin Proust, *Édouard Manet, souvenir* [1901], Caen, L'échoppe, 1988, p. 101.
- (11) Edmond Drumont, « Édouard Manet », *La Liberté*, 2 mai, 1883.
- (12) Stigmeri Inaga, “The Relegated Subject: Narrative Structure in the Late 19th Century French Official War Paintings in special reference to Modernist Critical Discours”, Lund, *Inter-Art Studies*, Aug. 1995. [邦訳「ブルジョア藝術への挑戦——戦争画の没落とキダニスム批評言説の形成」『アート・フォーラム21』第十号、二〇〇四年、一〇八一—一五頁]
- (13) Emile Zola, *Le Bon Combat*, Paris, Hermann, 1974, p. 18 [Gaëtan Picon による序文], p. 289 [Rome 抜粋] および p. 311 [Jean-Paul Bouillon による註]。
- (14) 拙著『絵画の東方』名古屋大学出版会、一九九九年、補章「画家に棲まう美術史」、三七七—三八六頁を参照。

*なお本書企画段階で他の寄稿が見込まれていたため、『作品(制作)』(一八八六)には言及しなかった。また同じ主題に関しては、既に三浦篤氏に、たいへん読みやすいまとめ「ゾラと美術」がある(宮下志朗・小倉幸誠編『いま、なぜゾラか』藤原書店)。読者には併せて、参照をお勧めしたい。