

ユイスマンス研究

印象派絵画の評価について(2)

岩 渕 邦 子

ユイスマンスが印象派の絵画に深くかかわった1879年から1882年に及ぶ期間は丁度彼がメダン・グループに参加していた時期の末期に当り、それは又彼が《さかしま》を発表する事によって、作家として大きな曲がり角に立つに至るその直前の時期にも当たっている。

従ってこの1879年から1882年にかけて印象派の絵画の研究に没頭していた時期にも、彼はゾラ風の自然主義文学に満たされないがゆえの鬱積した不満をかかえていたわけであった。

ユイスマンスは世間の人々に先んじて印象派の絵画を認め精力的に彼らの為に文筆をふるったのである。当時の彼の姿は G. Vanwelkenhuyzen が語っている¹ところからも想像されよう。

しかし《Certains》に語られている Whistler, Moreau, Rops等が一人一人混迷期にあったユイスマンスに実際に彼が作家として息をふきかえ

1 J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée* (Genève, Droz, 1967), p. 83, note 3.

On sait avec quelle conviction, quelle ardeur combative, quel sens prophétique aussi, J.-K. prit la défense des peintres impressionnistes à un moment où ils étaient méconnus. Il fut à la fois leur ami, leur conseiller, leur historien et le théoricien de leur art. (印象派の画家達が世間で問題にもされなかった一時期に、ユイスマンスがいかなる確信と、激しい闘争心と、又、予言者のような感覚をもって彼らを擁護したかはよく知られているところである。彼は同時に彼らの友であり、助言者であり、彼らの芸術についての歴史家であり理論家であった。) (試訳、岩渕)

していく途上にかけてがえのない励ましや暗示を与えた²のに対し、印象派の画家達はその点どうであったろうか。

われわれはこのことを、ユイスマンスが1882年に印象派展が一段落する³とともに印象派の絵画について語ることをやめ、彼の関心自体も Whistler, Moreau, Rops の方へ移行していったことの意味ともあわせて考えてみたいと思う。

われわれは今日一口に「印象派」といっても非常にその内容が複雑であることを痛感する。ユイスマンスは印象派を次のように見ていた。すなわち彼は Monet, Sisley, Morizot, Guillaumin, Gauguin, Cézanne のグループと Degas, Cassatt, Raffaëlli, Caillebotte, Zandomenighi のグループ、及びこれに Renoir, Forain を加えた全体を印象派あるいは独立派と呼び⁴これを官展派(=peintres officiels)と対立させてとらえたのである。これは彼が当時共存していた salon indépendant と salon officiel を比較して芸術の観点から評価を下すことに主なる力点をおいていたことによる。柳亮氏の次の一節を参照されたい。

1860年代には「印象派」の呼称はまだだれからもあたえられてはいなかった。「印象派」の名の起こりは、それよりずっと降って、1874年、パリのブールヴァール・デ・キャプシン街の旧ナダール写真館の空きスタジオを借りて、ドガ、ピサロ、シスレー、モネ、セザンヌ、ル

2 これは既以下記の論文で述べた点である。

《さかしま》以降、混乱期のユイスマンスについて(2)愛知教育大学研究報告第22輯、1973年

3 印象派展は次のように開催された。すなわち、1874、76、77、79、80、81、82、86年の計8回にわたって。ここにあげた年号からもわかるように筆者は印象派展がその第1回展より殆んど毎年開催されてきているのに、第7回展と第8回展の間隔のみが4年もあいているので、印象派展が1882年をもって一段落した、と見るのである。

4 L'Art Moderne (Paris, G. CRES ET C^{IE}, 1929) p. 11.

ノワール、ガストン・ラツーシュ、ベルト・モリゾ、ブーダン、ド・ニッチ、カルス、それに版画家のブラックモン等が「画家・彫刻家・版画家匿名組合展覧会」と銘うってその第一回展を開いたとき、諷刺雑誌「シャリヴァリ」の記者ルイ・ロアがモネの出品した「入り日＝印象」と題する作から取って冷やかし半分に「アンプレッショニスト（印象派）」とよんだことがはじまりであるといわれている。しかし、アルセーヌ・アレキサンドルの「印象派の思い出」によれば——その時分には、少し目さきの変わった型破りの作や、従来の絵画の概念で割ききれない新しい様式の仕事は、すべて一様に「印象派」とよばれた——のであって、むしろまだ「印象主義—Impressionisme」といわれるほど明確な理念はどこにできあがってはいなかった。

そこにはただマネを中心に集まった多分に反動的な雑多な傾向をもつ一群の青年画家の漠とした思想的な団結があったにすぎない。

しかし、彼らを結びつけていたものは熾烈なアンチ・アカデミズムの精神と、マネの進歩的な芸術態度に対する共通の感情であった。⁵

すなわちユイスマンスは印象派が、後に美術史家達から妥当な整理と分類を施されるに至る、各自各様の志向をもった画家達の、共通点といえば彼らが“アンチ・アカデミズ”を合言葉にしているといった程度の集団でしかなかったその時期に彼らとかかわりをもったのであった。そしてユイスマンスの場合、時代に制約されたからというだけでなく、彼自身も“印象派”というのは単に官展派の画家達から、新しい時代にふさわしい新しい絵画をうみだす為奮闘している画家を区別する為の用語である以外何ら特別の意味をもつ言葉となる必要はないと考えていたのである。彼は実際の作品が各人の傾向と才能に応じて豊かな多様性を見せている点については、新しい絵画の秘めた可能性の豊かさを示すものとして大いに歓迎し

5 柳亮, “近代絵画史”, 美術出版社, 1969年, P.46, 47,

ていた。従ってユイスマンスにとって重要であったのは、印象派の内部の派閥争いといったものに加担することなく、旧態依然とした官展派の影響をさっぱりと断ち切って、まさに *l'art moderne* の観点からみて「真に新しいもの。(réellement neuf)⁶ がうみだされることを期待をこめて見つめることなのであった。

従って彼の眼には、1882年の印象派展が、ついに怖れていた内部分裂をおこした結果として、*Degas, Raffaëlli, Forain* などの作品を欠いていることが、いまだ有力な官展派をいつの日か圧倒し尽して欲しいと大いなる期待をかけていた新しい時代の新しい絵画の可能性が半減してしまったような寂しさとして映ったのであった。⁷ そして当時のジャーナリズムが冷やかし半分に発した言葉であり、当初は官展派と区別するだけの意味しか有さなかった「印象派」なる言葉が次第に絵の技法にまでかかわる拘束力を発揮しだしてきたことに対して警告を発している。⁸

そもそもユイスマンスが印象派の絵画に強い関心を抱くようになったのは *Degas* の作品に出会ったことからであり、その後も興味の中心は常に

6 これはユイスマンスが《*L'Art moderne*》(p. 8)で強調している点である。

7 *L'Art Moderne*, p. 286.

8 *Ibid.* p. 286.

Puis, à vouloir interdire ainsi l'accès d'un groupe, sous prétexte d'obtenir une réunion d'œuvres plus homogènes, à ne vouloir admettre que des artistes usant de procédés analogues, sans tenir compte du tempérament de chacun, sans admettre qu'un même but puisse être atteint par des voies diverses, l'on aboutirait fatalement à la monotonie des sujets, à l'uniformité des méthodes et, pour tout dire, à la stérilité la plus complète. (それにそのように、より等質の作品を集めるという口実のもとに、あるグループの参加を禁止したく思ったり、個々人の気質 (*tempérament*) を考慮せず、又、異なった道を通っても同じ目的に行きつくことができる、ということ認めないで、同じような方法を使っている芸術家しか受け入れたくないという態度は、不可避免的に、主題の単調さ、方法の同一性、そして一言でいえば、最も完全な不毛に行きつくであろう。) (試訳、岩淵)

Degas の作品にあった。このことを端的に示す手紙の一節がある。

《Ces malheureux peintres sont, dan le déluge des médiocrités actuelles, les seuls qui tentent quelque chose. Incomplets oui, mais braves — Soutenons-les, d'autant qu'il y a parmi eux un homme d'un sérieux talent Degas.》

(凡庸さが溢れている現実の中であってこれらの不幸な画家達だけが何かをやろうとしている芸術家達である。勿論彼らは完成されていない、しかし勇敢である。彼らを支持しよう、彼らの中に確かな才能をもった男ドガがまじっているのだからなお一層のこと。⁹)

その他ユイスマンスの好んだ画家は Forain, Raffaëlli であり、これを全体として見ると彼がメダン・グループにおいてゾラの“現実研究”の掛け声に励まされて追究したもの、すなわち彼の場合は、それが錯倒した美意識をもって現実を克明に見つめることであったが、その同じことを絵の分野において行っている画家の作品が彼の気に入っていたことがわかる。

ユイスマンスの共感がどのあたりでひきだされているかに注目してみるとこれは一層明らかになる。例えば、Forain の絵がいいという場合、それはつまり Forain がパリ郊外の場末に漂う腐敗美といったもの、あるいは又、自墮落な美しさといったものを見事に表現し得ているからなのである、と彼は説明している。¹⁰ 彼が一番好んだ Degas については、“残酷で鋭い分析家としての優秀さ (une perspicacité d'analyste tout à la fois cruel et subtil)” を評価していた。¹¹ 彼は Degas の高度の技法から、Goncourt 兄弟の作品にみられる高度の文章上の技巧から受ける印象

9 Lettres inédites à Jules Destrée, p. 83, 84, note 3 (Lettre à Camille Lemonnier, lettre IX p. 36) (試訳, 岩淵)

10 L'Art moderne, p. 122.

11 Ibid, p. 131.

と同様の印象を感じとっていた。¹² 又、ユイスマンスは Degas の踊り子の絵を見て、絵には直接描かれていないが、当然推察される前後の情景に思いを馳せて愉しんでいる。これらのことから彼が印象派の絵に自然主義文学でいわれるところの“現実の克明な一齣”といったものを求めていたことは確かであると推定し得る。

こうしたユイスマンスの傾向からしても、Monet が中心となって荷った、後の絵画史上で言われるところの印象派の主流、すなわち抽象絵画まであと一步のところまで突き進む傾向を見せるものについては彼はあまり関心がなかったものと思われる。実際1882年の印象派展が仲間割れをおこした結果、ユイスマンスの好む Degas, Forain, Raffaelli 等の作品を欠くようになって以来、ユイスマンスの印象派に寄せる関心と期待は明らかに半減している。¹⁴

このように見てくると、印象派とユイスマンス、あるいは印象派とゾラといっても、Degas に主眼をおいたユイスマンスにせよ、Manet を擁護したゾラにせよ、印象派に含まれる多くの画家を考えるならば、彼らと印象派とのかかわりは限られた一部分、あるいはそのごく末端¹⁵で行われており、画家にとって主なる関心のあるとて、美術史上でいうところの主流とは離れた箇所¹³に於ししか、印象派と結びついていなかったということが出来る。しかもゾラの場合、彼が印象派と芸術上の真の共感に至らなかったことについては、はじめこそ共通性があるように思われたもの¹⁴のつまるどころ印象派の本質的な性格——そしてそれはは又、後には印象派の絵

12 Ibid, p. 136, 137.

13 Ibid, p. 131.

14 Ibid, p. 286.

15 ゾラが擁護したマネは、官展にも入選し世間がその才能を評価するようになった為、印象派展に加わることもなかった。マネと印象派との関係について柳亮氏は次のように述べている。“マネ自身は、印象派の中にもいれば外にもいた。マネを印象派といわないで、印象派の父とよんでいるのもそのためであるが、印象派の歴史そのものは、じつにマネの遺産の分配の歴史であったということが出来る。”（“近代絵画史” P.46）

画そのものに十全に表現されるに至った——がゾラの有する思想と相反するものとなったところにその理由が求められるとわれわれは考える。

印象派は美術史上に重大な足跡を残した。現代の絵画のあり方は印象派のなした仕事の影響をぬきにしては考えられない。しかし我々は別の角度から見た印象派の本質というものもわきまえておかねばならない。例えばフィンケルシュタインが指摘している点をである。

…印象主義者の弱さは、彼らが芸術に対するブルジョア社会の破壊力とたたかうのにそのブルジョア社会の分析をもってしないで、ブルジョア的な「公認的手法」に対抗して一つの「新しい」「革命的な絵画的な手法、一つの「新形式」をあわただしく掲げた点にある。言いかえれば、印象主義は「芸術至上主義」の今一つの新しい発展段階である。「芸術家をひとりにしておいてくれ」というのがかれらの提唱であったが、芸術家は実はひとりの時がいちばん弱いのである。また、印象主義の内部には一つの矛盾—「新形式」にかんする理論を揚げながら、なおかつ依然として自分をリアリスティックな美術だと考える矛盾—が存している。ピサロは、「感覚にもとづいた強壮な美術」を要請した。かれらはその理論にしたがって純粋色の小さい斑点をもって描き、それらの斑点は、遠くから見ると、丁度光自体が多くの純粋色の融合から成っているのと同じように、一つにとけあって見えた。しかし、この理論こそかれらの芸術においていちばん重要性の少ないものであった。それは一種の似而非科学、つまり科学本来の偉大な領分である世界観や合理精神を見ようとせず、絵具をあつかう上でのちょっとした技術をそのまま科学に祭り上げたものであった。それは一種の自然主義でもあり、「外光」の中で描くということの一つの呪物崇拜にまで高めたものであり、また目にふれるものを目と心とで理解し発見するよりも、見るという過程そのもの、光によるメーキャップを強調するものであった。¹⁶

ゾラ思想は彼が自然主義文学の公式に準じてルーゴン・マッカール叢書を書き上げた後、各方面からの批判や同行者たちの離反にあって行詰り、メダン・グループに属していた他の作家達が行ったと同じく真剣に活路を探し求めることをきっかけにして豊かに実り出す。例えばピエール・マルチノーが解説しているところからも知られるように、ゾラは現代社会を軽蔑して見捨て、宗教や反科学という反動的な方向にはしるのでなく、より深く社会を研究し、社会の実相に迫り、社会改革の夢を肯定する方向に自己の活路を見出した。¹⁷ 又、ゾラは Hemmings も語っているように若くして確とした芸術観を己のものとし、¹⁸ その観点から *le role de l'artiste* (芸術家の役割) や *la fonction et la portée d'art* (芸術の機能と能力) を常に念頭におく人であり、¹⁹ 理想の芸術としては、生命力に溢れたミケランジェロの芸術を考える人であった。それであるから、アンチ・アカデミズムの点は評価するとしても、一般に政治的な関心が全くなく、²⁰ “身辺の外部世界をやりすごして自分だけの小さな片隅で静かに絵を描いていたがる傾向”¹⁶ を有する印象派の画家達に彼が心からの共鳴を感ずる筈もなかった。

又、ゾラは印象派の画家達の絵画にみせる一般的技倆の低さと共に、モネが代表していたような印象派絵画の方向そのものが支持できなかった。事実ゾラの印象派に対する批判は《欧州通信》にも物せられた。そして印象派がついに官展派を圧倒し尽した時、そしてそれは又、モネ式の描き方が印象派絵画全体に行きわたった時でもあって、ゾラはそのきっかけを努

16 フィンケルシュタイン著、林文雄訳 “美術はどう生活を表現するか” 造形社、1970年、P.267, 268.

17 P. Martino, *Le Naturalisme français*, 7^e ed. 1965, LIBRAIRIE ARMAND COLIN, p. 207—p. 220 (*L'abandon du naturalisme par les naturalistes.*)

18 F.W.J. Hemmings et Robert J. Niess, *Salons, Romanes et Française sous la direction de Maris Roques—LXIII—* Paris, 1959, p. 10.

19 *Ibid*, p. 10.

20 この点ピサロは例外であったといわれる。

力してつくりあげた当時者のうちの一人でありながら喜びよりもむしろ嫌悪と驚きの声を発している。²¹

一方ユイスマンスの方はどうであったろうか。われわれは彼がゾラと違って官展派の画家を一切否定しているという立場の明確さを見て、彼がゾラには見られない意気込みのようなものを抱いて印象派に対していたのを感じずる。

すなわちゾラは印象派を、ある先入観をもったがゆえに擁護したのに対し、ユイスマンスの方は、印象派が未知の可能性を秘めていたがゆえにそれに惹かれ、新しい時代にふさわしいどんな意外な新しさを印象派が生み出し得るかに期待をこめて注目していたことの違いであるとわれわれは思う。

つまりゾラの方には彼が獲得した確かな価値感が厳然としてあり、その立場から印象派も同じ価値観に立つものという見込みのもとに印象派を励ましたという姿勢が感じられる²²のであり、一方ユイスマンスの方は彼自

21 Ibid, p. 267.

Toutes sortes d'influences, ... , se sont réunies et amassées pour jeter notre école dans ce défi à la nature, cette haine de chair et du soleil, ce retour à l'extase des primitifs, (...) toute une bande de truqueurs rusés et de simulateurs avides de tapage. La foi manque, il ne reste que le troupeau des impuissants et des habiles. (あらゆる種類の影響が結びつき積み重なって、われわれの流派(=印象派、注、岩淵)をして自然を軽蔑するように仕向けてしまった。この肉体や太陽をいとわしがる態度、このプリミティブ達の陶醉への逆もどり(…)ずるがしこいペテン師共と評判をとることを切望している模倣者共の群れ。もはや信念などなく、無能者と悪賢い人間からなる一群が残っているのみだ。)(試訳、岩淵)

Ibid, p. 269.

Je m'éveille et je frémis. Eh quoi! vraiment, c'est pour ça que je me suis battu? ... Seigneur! étais-je fou? Mais c'est très laid, cela me fait horreur! (私は目ざめ、おののく。え、何だって、本当に私が闘ってきたのはこれの為だったのだろうか。神よ、私は馬鹿だったのでしょか。しかしこれはあまりに醜悪だ。これは私をゾッとさせる。)(試訳、岩淵)

22 Ibid, p. 243.

身に確とした価値観がなく、何とかしてそれを得たい、どこにいったらそれが得られるのかと模索の最中であつた。それは同じ自然主義文学をやつても、一方は確信をもってあくまでもそれを推進する立場に立ちきる者と、他方は、それに満たされず、思い悩んでいた者との相違であるといえよう。従つてゾラは印象派に一定の隔たりをおいて接したたけであるのに対し、ユイスマンスは整理しきれない文学上の悩みを抱いたまま、一時期印象派と共に新しい境地を求めて歩んでみようとしたと思われるふしがある。実際 G. Vanwelkenhuyzen の語つた¹のはそうしたユイスマンスの姿であつたと思われる。

しかし印象派は文学上の悩み苦しんでいたユイスマンスに何を与えたであろうか。結論からいへば印象派は結局何も与えなかつたものといえるであろう。たしかに印象派は彼に少なからぬ絵画上の知識をもたらしたであろうが、ユイスマンスの文学の血肉となるものは何ら与えなかつたものと思われる。

ユイスマンスは官展派に抗して、大胆に何かをやろうとしていたやる気のあつた印象派に大いに賭け、世間の人々が印象派の絵を忌み嫌つていた時期に、友人として批評家として理論家として共に歩んだのであつたが、1882年に印象派展が一段落すると共に彼は印象派と共に歩むこともなくなつてしまつた。1886年の最後の印象派展にも彼は足を運んでいるが、その時彼は単に一人の美術愛好家として出むいていったにすぎない。つまり印象派の絵画はユイスマンスにとって、その文学上の悩みと何らの積極的なかわりももち得ぬままに単なる絵であることに止まつたのである。われわれはこの為らに印象派の作品と Moreau, Whistler, Rops の作品とを同列に語り得ないものを感じるのである。それは実際に Moreau, Whistler, Rops の作品について述べている《Certains》と、1879年から1882年にかけての印象派絵画の研究の成果をまとめた《l'Art Moderne》とを比べてみても感じられるところである。すなわち、ユイスマンスは《Certains》を出す時、それが《l'Art Moderne》を補完するものだと考えていたよう

であるが、この二つには大きなひらきがある。これは已に述べた点であるが、内容からみて《l'Art Moderne》は専ら絵画の研究に終わっているのに対し、《Certains》は作家としての混迷期から脱出する為の手がかりを絵画に求め、画家の思想にまで迫ろうとする迫りに満ちているのである。²

又、創作年代の上で《l'Art Moderne》の直後にくる《A Rebours (さかしま)》をみても、これを熟させた養分は印象派の絵画研究からでなく、マラルメらサンボリストの作品や思索に由来するものであり、結果としてユイスマンスは当時、文学の悩みは文学の分野の刺激によって解決をはかった形となっていたのである。しかも《A Rebours》には印象派の画家は登場しないばかりか、第五章の冒頭には次のようなことが述べられている。

鼻持ちならぬ下司野郎どもの唾棄すべき時代を逃れて暮らしたいという望みが切実になって行くにつれて、彼には、パリの殺風景な家々であくせく働く人間どもや、金儲けのために街々をうろつく人間どもの肖像を抽いた絵画などは、もう二度と見たくないという気持ちがいよいよ強くなった。

現代生活に対する興味をすっかり失ってしまうと、彼は自分の居室に、嫌悪や恨みの亡霊をみちびき入れないようにしようとした。だから彼は、現代や現代の風俗から遠く隔り、昔の夢や古代の頽廢のなかに浸った、巧緻な繊細な絵画を求めていたのである。

精神の快楽と眼の歓びのために、彼は何か暗示的な作品を求めていた。つまりおのれをある未知の世界に投げこんでくれるような、新しい臆説の跡をあばいて見せてくれるような、また学匠的なヒステリーと、入り組んだ複雑な悪夢と、無頓着な残忍な幻影とによって、神経組織に激動を与えてくれるような、そんな作品を求めていたのである。²³

23 1966年、桃源社『さかしま』の洪沢竜彦氏の訳による。

そして彼がこの第五章でとりあげている画家は **Moreau, Jan Luyken, Odilon Redon** である。つまりこの章によってユイスマンスが《**A Rebours**》執筆時において既に印象派の絵画とは全く別のものを求める段階にいたことが明らかになるのである。

このようなことはどう説明できるのであろうか。これはつまるところ印象派の本質的な性質から結果されたところのことであらうとわれわれは思う。すなわち印象派の本質はフィンケルシュタインが鋭く指摘したように新しい形の芸術至上主義だったのである。¹⁶ 印象派の画家達が示した激しい意欲とその清新な作品に眩惑されることなく、その後の印象派絵画の変遷の過程も含めて冷静にその正体をつきつめて考えてみる時、われわれは次のことに気付く。すなわちユイスマンスが印象派の活動から、彼にとって文学上の養分になりうるものを引き出し得なかったのはかえって当然のことであったことに。

自然主義文学の行き詰まりの問題をかかえて未知数の印象派の活動に賭けたユイスマンスであったのだが、実は、彼の当時の文学作品と印象派の絵画とは同じ精神に立脚するものだったのである。（そして実際彼が印象派の絵画について示した好みについては前述した箇所を想起していただきたい。）であるからこそユイスマンスを自然主義文学の行き詰まりから救い出し得る要素は印象派の活動には含まれていなかったのである。とりわけ、神の問題も、魂の問題も顧慮することなく、ひたすら絵画上の美を追究し続けた印象派であってみれば。

印象派の活動の渦中にあったユイスマンスが自分の文学にとっては不毛な印象派の正体を見抜いていたかどうかは明らかではないが、実際に魂を救いうる思想を探しもとめていた彼は、1882年に印象派展が一段落する³と共に印象派の絵画について語ることをやめ、次第に彼の問題意識に近いものを秘めている **Moreau, Redon, Whistler, Rops** の作品へと移っていったのである。ユイスマンスはメダン・グループを卒業すると共に印象派の絵画からも卒業しなければならなかったのである。

ユイスマンスは1888年4月末、Jules Destrée あての手紙の中で次のように述べている。

Là-Bas a été commencé, à peine, puis j'ai interrompu mon travail pour mettre sur pied un livre de critique d'art qui complète mon *Art moderne* — avec un nouveau Degas, Whistler, Chéret, Rops, Moreau et autres —

(《Là-bas》の執筆をはじめかけたところだったのにその仕事を中断しました。私の《l'Art moderne》を補う芸術批評の本をまとめるために。この本では別の角度からみた新しい Degas, Whistler, Chéret, Rops, Moreau その他を扱います。) ²⁴

Degas はそもそもユイスマンスを印象派の絵画研究にひき入れた画家であるが、ユイスマンスがこの箇所で *un nouveau Degas* といっていることに注意したい。ここにも彼が印象派の絵画と接していた時期とは異なる問題意識で絵というものを注目していた、その姿勢の変化があらわれている。

24 *Lettres inédites à Jules Destrée*, p. 141. (試訳, 岩淵)