

マラルメとゾラ(Ⅱ)

— マネをめぐる —

山中 哲夫

Tetsuo YAMANAKA

(外国語教室)

1932年版の『マネ展覧会』のカタログの序文で、ヴァレリーはこの画家を熱心に擁護した二人の文学者の名を挙げて、二人がいかに相反する資質の持主であったかを述べ、また五十年前を回想し、《ゴンクール「屋根裏部屋」でゾラとマラルメの間で交わされた会話をここに再現することは、表現力の乏しい私にはとてもできないことだが、そこでの二人の対照的な会話は、態度は慇懃であったが、なまなましかった》と語ったあとで、二人のマネ理解の相違を次のように指摘した。

《したがって「マネの勝利」は(画家が生きている時分から)才能ある人たちの極端な多様性と、彼を愛し、彼を押しつけた人たちの全体的な対立関係とによって構成されている。例えばゾラはマネの芸術のうちに事物の現実存在、生き活きと力強くとらえた「真実」を見、それを賞讃したが、一方、マラルメは、それとは逆に、そこに官能的でしかも精神的な、完璧な画布への転置 (transposition) の驚異を味ったのである。(……)》¹⁾

ヴァレリーがマネを擁護した数ある文学者のなかからゾラとマラルメ(他にボードレールがいるが)を選んだことはまことに興味深い。

『ルーゴン=マッカール叢書』他多量の小説を吐き出し、ジャーナリズムでも社会にたいして戦闘的に活躍した自然主義作家と、生前には創作としては薄い『詩集』と『ディヴァガション』各一冊しか公けにしなかった孤独な象徴派詩人が、ともに共通のひとりの画家を強く支持したことは、この画家の本質的な複雑さをよく表わしていると同時に、自然主義と象徴主義が実はある点ではたがいに踵を接しているのではないかという疑いをも抱かせる。

確かにヴァレリーはゾラとマラルメのマネ観の相違を《生き活きと力強くとらえられた「真実」》——この「真実」が括弧付きであることは重要である——と《完璧な画布への転置の驚異》という表現で見事に要約している。《そこでの二人の対照的な会話は(…)なまなましかった》とさえ言っている。

拙稿では次の三点について考えていきたい。

- 1) ゾラとマラルメは画家マネを仲介としていかなる点で手を握り合っていたのか。
- 2) ヴァレリーが明確に表現した二人の相違点は具体的にはどういうことなのか。
- 3) これらのことから、十九世紀のパリの中期から末期にかけて、小説における自然主

義と、詩における象徴主義が両立したというこの奇怪な現象の謎の一部が解明できないか。

この最後の問題を解くことこそ、ゾラ・マラルメ関係研究の重要課題であるだろう。

＊

1878年8月20日号の『ル・ヴォルテール』紙にゾラは『現実感覚』と題した一文を寄せて、《かつて一人の小説家にたいしてなし得るもっとも素晴らしい讃辞はこう言うことであった——「彼には想像力がある」今日ではこの讃辞は殆ど批判と受け取られるだろう。小説の条件がすべて変ってしまったからだ。想像力はもはや小説家の主要な資質ではない》と断言し、代りに主要な資質となったのは《自然を強烈に表現する》ための《現実感覚》(le sens du réel)²⁾である、とした。言うまでもなくこれは文学における「リアリズム」の勝利であり、《想像力の失墜》である。そしてゾラにとってはマネの絵画の意味するものがここにあった。

比類ない《現実感覚》を備えたリアリストとしてのマネ——これは1866年5月7日号の『エヴェヌマン』紙で最初に本格的にマネを擁護して以来、一貫して変らない態度であった。

リアリスト・マネの誕生の過程をゾラはこのように表現する。

《自分の個性とは異なった個性を通して眺められた自然を描いては、つまり巨匠を模倣しては何にも到達できないと感じていた彼は、ある晴れた朝、他人の作品や考えのなかで自然を見るのではなく、あるがままに自然を見ることだけが自分に残されているものだ、ということに素直に理解した。この考えが浮ぶや、彼は人でも物でもその対象をとらえ、アトリエの片隅にそれを置き、その視覚と理解の力に従って画布にそれを再現しはじめた。美術館で研究したことはすべて忘れようと努めた。自分が受けた助言や眺めてきた絵のことはもはや思い出すまいとした。これはすでに特異な知性に他ならなかった。ある種の天分に恵まれた感覚器官に助けられて、この知性は自然と真正面から向かい合い、独自のやり方でこれを表現した。このようにしてこの芸術家は自分の血であり肉である作品を獲得した。》³⁾

ここで言う「自然」とはバルビゾン派の「自然」ではなく、都会の日常性に溢れた現代生活という「自然」である。凍りついた眼差しがばらばらに放射される『バルコニー』にも、その場が現代生活の新しい題材となった『鉄道』にも、群集というものの新しい個性を引き出した『チュイユリーの音楽会』や『オペラ座の仮面舞踏会』にも、また眩しいばかりの夜の歓楽に鏡の反映を重ね合わせた『フォーリー＝ベルジェールの酒場』にも、そしてゾラ自身が小説にした《彼女のまわりから生命の匂いが立ち昇る》⁴⁾『ナナ』にも、都会人としてのすぐれた日常性の「現実感覚」を見、それを賞讃した。古典的名作を下敷きにした『草上の昼食』(ジョルジョーネ『田園の奏楽』)と『オランピア』(ティツィアーノ『ウルピノのヴィーナス』)ではこの画面の中央部に大きくその存在を占めているのは、パリの人間ならば誰でも知っているモデルである。モデルがモデルのまま描かれている。しかも挑発的なまでに明るく。絵画審査委員や観衆が非難したのがこの点であり、ゾラが擁護したのもこの点である。これらの作品にゾラは「現代」を見た。その意味で古典的題材を扱った『草上の昼食』の落選がマネ擁護の契機となったのは興味深い。「現代」を描くこ

と——溢れるほどにある色とりどりの果物や花や魚や野菜のならべられたパリ中央市場を（《女中たちよ、妻たちよ、この市場へ行って、少しばかり真実の絵画を見なければいけない！》）、セーヌ河の緑がかった水がはしけの煤を浮ばせた、変りやすい窓の色が無数にひろがる大都市の風景を（《そこには表情豊かな顔つきのすべてが、創造すべき現代芸術のすべてがある》⁵⁾）、あるいは汽車が煙を吐いて入ってくる駅のプラットホームを（《現在ではそこにこそ、これほど素晴らしい広さを持った現代的な枠組のなかにこそ、絵画がある》⁷⁾）、また劇場の舞台や観客席の光と影あるいはバレエ練習場の日々の生活を（《短いスカートをはいてステップを踏む生徒のいる『バレエの練習場』もまた際立った独自性によって抜きん出ている》⁸⁾）、そしてそういうものに欠かせない都会の群集を描くこと——

《一言で言えば、われわれの文明の多種多様な生きている諸相のすべてを》⁹⁾

その意味ではヨンキントもモネもドガも「リアリスト」であり新しい「現代生活の画家」であった。印象主義は見たままを描くことから始まった（《影にもまた色がある》¹⁰⁾ マネ）ゾラの自然主義も都会の諸相を「生まの形」で「あざやかに」描き出すことから始まった。《現実の環境のなかで現実の人物を動かし、読者に人間生活の断片をあたえること、そこに自然主義小説のすべてがある》¹¹⁾ 時代は動いている。絶対普遍の理想美などは存在しない。この点でゾラ・マネ・マラルメは一致する。《芸術美に関して、絶対にして永遠の真実があるなどと信じるのは笑止なことだ》（ゾラ¹²⁾）《美の理想も恒久不変ではない》（マネ¹³⁾）《安定も統一もない社会では安定した芸術、決定的な芸術を創り出すことはできない》（マラルメ¹⁴⁾）クールベのようにある特別のイデオロギーをもって描くことをしなかったマネの目と手にゾラは自分のリアリズム——すなわち「自然主義」——を見、マラルメは没個性の個性が暗示するポエジーを見た。《強い共感が詩人（ボードレール）と画家を近づけたことは知っているが、画家の方は、あれほど多くの他の画家たちが犯したような、自分の絵画にイデーをこめようという馬鹿げた行為など一度もやらなかった、と断言できると思う》（ゾラ¹⁵⁾）《この画家の自然にたいする解釈の仕方にかなる個人的な押しつけもないがために、批評家はいくらかでも長く自分の絵画を論ずることができ、しかも自分ひとりの占有物だとも思われないのである。特異性を放棄したがために特異なひとりの天才（…）》（マラルメ¹⁶⁾）このように白紙状態に環元された視覚によって画家が描く対象は、言うまでもなく都市風景、日常生活であり、とりわけ素早くとらえあざやかに固定しなければならぬ現代女性の表情と服装である（《僕らは時代の子だ》《僕らはパリに固執しよう》¹⁷⁾ マネ）これはゾラのみならず、『最新流行』というパリの社交界と家庭向け(!)の教養とモードの雑誌を作った——マネと知り合った頃に——象徴派詩人の好むところでもあった。パリの空を背景にしたゾラの小説にマラルメがどれほど共感をおぼえたかは前回に示した通りである。¹⁸⁾

都市の現代的な「相」を観察し、それをありのままに、絵画を絵画として描くこと、この点では小説家と詩人は同意見であった。しかしここまでは画家の「態度」である。制作以前の「姿勢」にすぎない。問題は制作それ自体、実際上の「表現」にある。マネが新しかったのはこの「表現」の特異性のゆえであり、非難の原因もここにあり、また彼の作品の複雑な性格もここにある。のみならず、ゾラとマラルメが微妙に乖離していく分岐点も

ここにある。

＊

《事実、彼はわれわれ現代人を描いたが、それだけではなにほどのこともないだろう。しかし、この画家は新しい内容のために新しいフォルムを創り出した。まわりを驚かせたのはこれ、まさしくこの今までにない新しいフォルムである》¹⁹⁾——これはロシアの読者のためにゾラが報告した『パリでの絵画展覧会』(1875)の一節だが、この《新しいフォルム》とはどういうものであったのか。マネの表現様式はおそらく次の三点によって構成されていると思われる——1)単純性 2)転置 3)正面のポーズ。さらに単純性はタッチと輪郭線とによって支持されているし、転置は謂わば「記憶の詩法」と、正面のポーズは顔(眼差し)と深い関わりを持つ。もちろんこれら三点がたがいに関係の糸で繋がれていることは言うまでもない。以下各問題点ごとに具体的に考えてみよう。

1) 単純性—タッチと輪郭線

『チュイユリーの音楽会』に憤慨したある美術愛好家にたいしてゾラはこのように助言をあたえる——《チュイユリー公園の樹木の下で太陽にうごめいている群集、おそらく百人以上いる人物たちを想像したまえ。人物ひとりひとは殆どはっきりした姿をもたないたんなる「しみ」(タッチ)で、その細部は線または黒い点になっている。私がおの場に居合わせたならば、この愛好家にもっと敬意を払って距離を置きなさいと進言したろう。そうすればこれらの「しみ」(タッチ)は活き活きとしはじめ、群集は語り、この絵はこの画家の特徴的な作品のひとつ、自分の目と自分の気質に最高度に従った作品のひとつであることが彼には分ったことだろう》²⁰⁾このタッチとしての群集とそこに表わされた動きの「相」は、ゾラ特有の群集の醸し出す雰囲気の見事な表現と対応している。この例は枚挙にいとまがないほどだが、例えばクーポーの家で行われたジェルヴェーズの誕生祝いの宴の場面(『居酒屋』pp.558-595)、子供たちの仮面舞踏会の場面(『愛の一頁』pp.889-902)、ナナがはじめて登場するヴァリエテ座の観客席やホール、また殿下とミュッファ伯爵が見物する舞台裏の場面(『ナナ』pp.1095-1103, pp.1205-1206)あるいはロンシャン競馬場の大賞レースの場面(同pp.1375-1407)等々、これらの場面は読者になまなましい「臨場感」を抱かせる。物量にものを言わせたゾラの細部にわたる多量の描写はしかし、あくまでも素早く、登場人物たちをくっきりと浮び上がらせながら、同時に彼らを含めた舞台装置の効果によって「場」の雰囲気を適確に表現している。劇場の豪華な客席のなかでフォーシュリーとラ・ファローズを浮び上がらせたわずか三十三行の文章のなかでゾラは六ヶ所もプレオリジナルに手を入れているが、すべてその部分は簡潔な表現に置き替えられている(プレイヤー版pp.1702-1703)つまり「説明」から「描写」へと移行されて、文章の細部が「タッチ」として燦めいている。これは『ナナ』の他の改稿部分でも同様であり、『居酒屋』でも『愛の一頁』でも同じである。また「タッチ」の価値はその素早さにあると同時に、個有的色彩にもその価値をもっている。ゾラ的色彩のタッチはこのように表現されている。ジェルヴェーズが窓から見おろす光景——

《この朝の寒さのさなか、市門ではいつでも人波がつついていた。青い上っ張りは錠前屋、白いつ

なぎのズボンに石工、長い仕事着を下からのぞかせたあの外套はペンキ屋と、見分けがつかない。遠くから見ると、この群集には薄れて石膏のようになった、中間色のトーンがあったが、基調は褪せた青と汚れた灰色であった》(p.378)

このすぐ後で労働者が吐き出されていく光景を軍隊に譬えたが、ゾラはその部分をすぐに抹消した(p.1574)。この場面のトーンに合わないからである。『草上の昼食』を評してゾラはこう言う——《この絵で見なければいけないのは草上での昼食などではなく、(…)一面に光を受けて肉付けされたこの明確な肉体であり、このしなやかで確かな衣服の布であり、なによりも画面奥の着姿の女性の甘美なシルエットである。これは、背景のなかで、緑の葉に取り囲まれた称讃に値する白いタッチを作り出している。要するに見るべきは、外気に溢れたひろびろとしたこの全体であり、きわめて正確な単純さで描かれたこの自然のひとつみであり、この素晴らしい頁全体である(…)》²⁰⁾(傍点は筆者)また『オランピア』については色調によってオランピアと花束、黒人女と背景というように二つのグループに分け、次のように言う——《最初の一瞥でまづ見分けられるのは絵のなかの二つの色調、たがいに際立たせ合う強烈な二つの色調だけである。細部は消えてしまっている。若い娘の顔をよく眺めてもらいたい。唇は細い二本の薔薇色の線である。目は数本の黒い輪郭線に環元される。花束を見てもらいたい。それもどうか、近くから。薔薇色や青や緑のプレートである。すべてが単純化されている。もし現実感を取り戻したいとお望みなら、数歩、うしろへ退かなければいけない》²²⁾プレートのように厚塗りされた適確な花のタッチ(マネのそれは「奇蹟な」と呼ばれる)と日本の浮世絵から学んだ斬新な輪郭線とによって、実際は不自然なこの要素によって、マネは力強いリアリティをもった「現代」を描いた。それゆえ彼はマネを「リアリスト」と呼んだ。鉛直線と水平線の古典的構成で成り立っている『オランピア』は確かにゾラの指摘する通り、二つのグループの強烈な色調の対比と、なまなましすぎるほどのシーツの白さとによって、単純化された世界の不思議な現実感をよく表わしているが、オランピアの——というよりモデルであるヴィクトリーヌ・ムーランの——顔の輪郭線と彼女の恥部にあてた左手とによっても、この現実感が際立たされているのである。左手は、たがいに反対方向に傾いたオランピアと黒人女が形作る逆三角形の頂点に位置している。この左手だけは、マネ特有の平塗りで描かれている他の部分と対照的に、《en modelé》²³⁾(肉付けされた状態で)描かれて、遠近法による量感を強調している。『エミール・ゾラの肖像』のゾラの上膝の上に置いた右手は、一見平塗りで描かれているようだが、斜光線によって見ると、これも量感を表わすように絵筆が動いている。²⁴⁾どちらも画面全体のバランスの中心点である。パンチで切り抜いたようにくっきりと、しかも量感をもって、適確な「ヴァール」をもって表現すること、舞台上に立ったナナの裸体の官能性を描写するときのゾラには、この『オランピア』が頭にあったのではないか、そう思わせるほどの文章がある(『ナナ』p.1118)二十九行に六ヶ所もの改稿の手を入れた彼の苦心もそのことを証明しているように思われる。紙幅の関係でその部分をすべて訳出して示すことができないのは残念だが(また部分訳をしても効果はないが)、ともかく裸のナナの金色の腋毛まで見せるこの場面は、最後に「すげえっ！」とフォーシュリーに叫ばせるにふさわしい見事な出来映えを見せている。削り取られたプレオリジナルの六ヶ所は、いずれもナナの裸体の「臨場感」、この場面の緊迫感を損う表現ばかりである

(プレイヤー版 p.1707) 乳首を上に向けて至上の官能美によって舞台上に登場したこの金髪のナナは、マラルメの『未来の現象』の天と地の間に立った《昔日の女》を思わせるが、マラルメ自身、この文章によるナナの肌ざわりには強く感銘していた。《人生にたいする彼の未曾有の嗅覚、彼の群集の動き、そして私たち皆がその肌理を愛撫したナナの肌》²⁵⁾あるいは《しかし彼には喚起力をもった文章がいくつかあります。それが『ナナ』では、暖炉の薪の火の前で全裸になってからだをあたためている娘を私たちに見せてくれた章です。彼はナナの肌を私たちに連想させる能力をもっていました》²⁶⁾

「タッチ」に戻ろう。ゾラにとっては活き活きとした現実描写を行う上で欠くべからざるものであったが、マラルメにとっては、より本質的な意味を持っていた。マネのタッチにはゾラ好みの「正確さ」の他に「新鮮さ」「明るさ」「素早さ」がある。マラルメはそれと同じ性質をもった「語」そのもののタッチを夢想していたのではあるまいか。すなわちそれ自体で「ポエジー」と呼びうるような独立した詩的言語の存在を。

《純粹作品は、言葉を発して消える詩人の消滅をそのうちに含んでいる。彼はその不揃いがゆえに衝突して動きはじめた語に、主導権を譲る。語と語は宝石にあたって屈折しはね返った燈の長い燦めきのように、たがいの反映によって点火し合い、古い抒情の息吹きや、個人の情熱にかられた文章の操作に感じられる呼吸作用に取って代るのである》²⁷⁾ (『詩の危機』)

文章の透視図画法とも言える伝統的な統辞法の枠から抜け出て、語と語の相乗効果（タッチの効果）によって光を増すこの詩的言語は、背景からくっきりと浮び上がるマネの人物像と同じ輪郭線を持っている。具体的であることを保証しつつ、なお現実ならざるものの観念を呼び起こす輪郭線である。これは殆ど「神秘」と言ってもよい。

《記念建造物、海、人の顔は、本来のその充足のなかで、描写がそれらを覆い隠す場合とはまた異なった、魅惑的な力を保っている。喚起と言ってもよい、「暗示」、「示唆」と言ってもよい》²⁸⁾ (『音楽と文芸』)

《文学に個有のこの魔術》は《文学を限定し、文学を例外的なものにする》²⁹⁾ののだが、それは取りも直さず《精神》を《一握りの埃あるいは現実から救い出すことに他ならない》²⁹⁾ そうなれば《記念建造物》も《海》も《人の顔》も現実のコンテクストから離れ、マネ的無名性を帯びてその輪郭が光り輝くのである。「薔薇色の空」という表現ではひとは薔薇のなかの色彩しか見ない。まだ現実の枠内にある。「薔薇の空」と言えば、薔薇そのものと空が重ね合わされる。色彩はもちろん、その形態（多様な花びらは夕焼に染った叢雲の暗喩を含む等々）、その匂いをも同時に連想させる。さらに「空の薔薇」と言い直せば、空が帯びた「薔薇性」とでも言うような深い観念を想起させる。語と語は衝突し合い、たがいの輪郭を際立たせながら、全体としては《そこから予見された、溶けやすい、明るい第三の相 (aspect) が浮び上がる》³⁰⁾——すなわち『オランピア』の花束のような現実と瓜二つの非現実の相が。現実のコンテクストから離れるとは、その語に執拗に纏いつく現実的な背景から逃がれる、もしくはその背景を単純化するということである。マネの人物画や静物画の背景のように、語に付着した様々な《埃》（現実社会での意味作用）を払って、単一のトーンに語の背景を変えてしまうことである。「タッチ」と「輪郭線」とによって語と

語の間から《第三の相》が浮び上がるのはそのようにしてである。

2) 転置

拙稿のはじめのあたりでレアリスト、マネの誕生過程をゾラの言葉を引用して示したが、そのなかでもっとも重要な部分は《(…) この考えが浮ぶや、彼は人でも物でもその対象をとらえ、アトリエの片隅にそれを置き、その視覚と理解の力に従って画布にそれを再現しはじめた》という個所である。実際、マネはその殆どの作品を、戸外で行ったいくつかのスケッチに基いて、アトリエで制作した。したがって人物と背景、人物と人物の間に微妙なずれ、一種の冷たいよそよそしさが生まれた。例えば『草上の昼食』では戸外でスケッチをした自然とアトリエで描いた裸体や服との間には、恰度書割を前にポーズを取らせて写した写真のような境界線が感じられる（ゾラはこの不自然さを見ていない）ベルト・モリゾによって印象派を教えられ、後には彼も戸外で制作するようになってこの不自然さは次第に消えていったが、それでも『バルコニー』の人物、『オペラ座の仮面舞踏会』の紳士淑女、『フォーリー＝ベルジェールの酒場』の女給仕シュボン、これらは背景と切り離されてスケッチされたもので、レアリスト・マネがここでは反レアリストに変わっている（後述）

ヴァレリーが言った《転置》(transposition) のもっとも重要な意味がここにある。

自然主義者ゾラもまた、この意味では不自然主義者であった。『ナナ』を書くにあたって、彼は実際にヴァリエテ座を訪問してたくさんのノートをとった。大賞レースの行われる日のロンシャン競馬場にも足を運び、見るもの、聞くものをノートにとった。ところが、例えば劇場の雰囲気伝える数多くの場面は、現実には劇場と関係を断って長い間メダンの仕事部屋に閉じこもって書いたのである。ノートによる彼のプランは増幅され、無数の「モンタージュ」による現実まがいの現実が出来上がった。これを彼は自然主義小説と称したが、そこには彼が嫌った《想像力》が、失墜したはずの《想像力》が新たな形で復権していた。

《自然主義小説家のひとりが演劇界を題材にした小説を書こうと思い立つ。ひとつの出来事もひとりの登場人物もまだ頭になく、彼はこの一般的な思いつきから出発する。最初にやることは、ノートのなかに自分が描こうと思っているこの世界に関する情報をすべて集めることである。彼は俳優と知り合いになり、上演に立ち合う。すでに情報は揃っている、それもとびきり上等のものが、彼の頭のなかで熟成した情報が。次に彼は活動を開始する。この題材についてもっとも知識豊富な人の話を聞き、言葉、事件、肖像を収集する。それですべてというわけではない。次に書かれた資料にあたって、役立ちそうなものを悉く読み漁る。最後に、現場を訪れ、劇場で何日か暮し、どんな些細な片隅も頭に入れ、夜は女優の楽屋で過ごし、周囲の雰囲気にできる限り浸る。そうやって、ひとたび情報が完全なものとなるや、すでに言ったように、彼の小説はおのづから出来上がるのである。小説家は事実関係を論理的に按配するだけでよいのだ》(『現実感覚』³¹⁾)

そのためにこそ「現実感覚」が必要だというわけだが、カステックスも指摘しているように、ゾラの本領は事実関係を論理的に按配する上での想像的喚起力にある。³²⁾ その力によって、限りなくルポルタージュに近づきながらも、彼の小説は「小説」であることをやめないものである（現実はそれほど単純ではない）。

マネの「転置」とゾラのそれとを比べると、共通するものが二つある。一つは、その写真的微視性である。例えば、『フォーリー＝ベルジュールの酒場』のカウンターにならべられた対象物は、『オペラ座の仮面舞踏会』の群集のように独自の個性によってひとつひとつが明確に描き分けられている。赤い三角形のラベルでそれと分るイギリスのビール“Pale ale”，ペパーミントのガラス壺，シャンペン壺，マンダリンの入ったガラス製の器，そして女給仕の濃いピロード地の化粧着を背景に浮き出た二輪の薔薇。うしろの鏡に映った群集のなかには、手すりに両肘をついた金髪のメリー・ローラン(マラルメの恋人)が小さく描かれている。『チュイユリーの音楽会』ではボードレールが、『オペラ座の仮面舞踏会』ではマネ自身が群集に紛れて描き出されている。この微視性は、小説『ナナ』では晩餐会に出されたメニューのひとつひとつの描写(実際に印刷物に載ったメニューから借りたもの)(p.1175)，フォシュリーが伯爵夫人の左頬に見つけた、ナナと同じ位置にある黒子、同じように毛が生えているが、ナナのそれは金色(腋毛と同様)、伯爵夫人のは黒色であるということや(p.1150)，化粧鏡を前にメークアップをする女優の顔の変化など(これも実際に観察したノートに基づいている)(p.1213, pp.1214-1215)また群集のなかの見知った個人ということ言えば、その例は無数にある。『ナナ』だけを例にとっても、《「バルコニーのあの婦人はいったい誰だい」突然ラ・ファローズが聞いた(…)「ガガだよ」フォシュリーがそっけなく答えた》(p.1103)《「見て、ほら、ミニョンたちがやってきたわ。まあ！子供たちを連れてる…見っともないったらありゃしない、あの子たち！」》(p.1377)《まあ！ブランシュがあそこにいるわ！」彼女が叫んだ。「あんたがナナと寝たって教えてくれたのは彼女よ」》(p.1101)『居酒屋』からも一つだけ例をあげよう。

《群集の流れが停滞し、群集は急に路上に沼のようにひろがり、とだえることのない労働者たちの列、道具を背に、パンを小脇に抱え、仕事場へ向う列、この騒々しい群は絶え間なくパリにのみこまれ溺れていく。そのとき、ジェルヴェーズはこの群集のなかに、ランチエを見つけたと思った(…)》(p.377)

ところで先の例でも分る通り、マネの写真的微視性には「転置」によって実在のモデルを画面のなかに(それと分るように)紛れ込ませるという現実と虚構の交錯がある。これがゾラと共通する第二の点である。ナナ初演の日、劇場に集まった群集のなかに、幾人かの劇評家をフォシュリーは見つけるが(p.1104)，そのうちの痩せて皮肉な薄い唇の男は『世紀』紙のエルネスト・ド・ピエヴィル、あどけない顔つきをした太った男は『時代』紙のフランシスク・サルセーである(p.1703)また『ナナ』のなかにこの小説そのものをモデルにして他ならぬナナ自身に皮肉をこめて読ませるという場面もある(p.1369)こういうものはすべて現実感を浮彫りにするために使われているのにすぎないが、一方、マネの「転置」にマラルメは「転置」という行為そのものが持っている虚構化のポエジーを感じ取った。「記憶の詩法」がそれである。イギリスの読者にフランス絵画の現況を知らせた重要な現代絵画論『印象派の画家たちとエドゥアール・マネ』のなかで、マラルメはマネの絵画についてこのように語る。

《作品各自が精神の新しい創造であるべきだ。手は、確かに、獲得したテクニックの秘密を守って
いなければならないが、目はいままで見てきたもの、新たに学んできたものいっさいを忘れなければ
いけない。そういうものを記憶から奪い去り、まるではじめて見たかのように凝視めなければなら
ない。そして手は、以前のいっさいの操作を忘れて、ただ意志によってのみ導かれた非人称の抽
象作用と化さなければならない。芸術家自身はと言えば、この心を奪われた創作時には、自分の個
人的感情や特別な好みは忘れてしまっているか、もしくは個人的な生活の楽しみのために取って置
かれる³³⁾》

いまはじめて見るように物を見る目と、非人称の抽象作用と化した手——これは制作する
画家の側からの表現である以上に、完成した絵画から受ける詩人の印象の表現であると言
えるだろう。画家によって一度忘れ去られた対象がタッチと輪郭線とによって、「転置」
という人工的な再構成によって再現されたとき、そこには詩人をして「はじめて見た」と
思わせるほどの既知の純化作用が行われている。このとき絵画は《自己独立》(self-isola-
tion)を成し遂げる。《長い間隠されていて、突然あらわにされたなにものかが私たちに驚
かせる》例えば《女性にたいする美しい記憶を精神的なキャンバスに定着させる》という
奇蹟が。実はゾラもこのマネとよく似た創作過程について語っているが、マネやマラルメと決定
的に異なっている点がある。アルフォンス・ドーデの例をあげて、彼(ドーデ)はある光景
や場面を目にすると、彼の「現実感覚」によって強烈にそのイメージを網膜に焼きつけ、
数年間、それをオブセッションとなるまでに守り続け、事物や人物の隅々まで自己と同一化
させ、そうして目に見えるようにそれを再現する、記憶から再現するが、それはもはやた
んなる再現ではなく、深く作者のオリジナリテと結びついた「小説」となる、と言っている。
³⁴⁾すでに明らかなように、ここでは作者が作品と同化してしまっている。文学的なリア
リティをもった「小説」ではあるかもしれないが、《自己独立》した別個の人格としての
「芸術品」ではない。パリの空を背景にしたゾラの小説『愛の一頁』についてゾラは《い
つも私の屋根裏部屋の窓枠のなかにあった不動の、無関心のこの大きなバリは、私には物
言わぬ証人、私の喜びや悲しみの悲劇の相談相手のように思われた。私はその前で腹
を減らし、泣いた》(『描写について』)³⁵⁾と告白している。まさしく、マラルメが批判した
のはこの部分である(拙論『マラルメとゾラ(Ⅰ)』参照)

マネの「転置」の不思議さをもう少し具体的に見ていこう。『バルコニー』(1868-69)
を例に取りあげる。美しい青緑の諧調とベルト・モリゾの謎めいた眼差しによって有名な
この作品は、その人工的構成においても特徴的である。バルコニーの手すりにもたれて外
を見おろしているのはベルト・モリゾ、その右奥に立っているのは若き女流バイオリニス
トのファニー・クラウス、さらに中央奥に立っている男はアントワーヌ・ギユメである。
もうひとり、画面では仄暗くて見えにくい、モリゾのずっと後方に盆を抱えてこちらに
ふりむいている給仕がいるが、これもマネの友人をモデルにしたものである。ゴヤの『バ
ルコニーのマハ達』との比較はひとまづ置く。主要な三人の人物たちによって占められて
いるこのバルコニーは画家のアトリエにあるバルコニーだが、それは狭くて、とてもこれ
だけの人物を実際にそこに置いて描くことはできなかった。そこで、マネは庭からバルコ
ニー全体の簡単なクロッキーを描いて、大まかな構図を決め、そのあとアトリエでモデル
たちにポーズをさせてそれぞれ描き、最後に鎧戸と手すりを出来上がった人物像のなかに
嵌め込んだ。³⁶⁾三人のなかでベルト・モリゾを強調するために、実際の緑がかった目を黒く

塗ったが、同時に彼女の白いドレスの輪郭線を——マネがいつもやるように——外側の背景の黒褐色によって決定した。背景→人物ではなく、人物→背景の順序で描いたがために人物はパンチで切り抜いたように明確に浮び上がり、外側から決定されたためにその輪郭はいよいよ繊細さを増したのである。マネ独特の「あざやかさ」の秘密はこういう「転置」の作用にもあるのだが、むしろ注目すべきは、モリゾではなく、彼女のとなりのフェニー・クラウスであろう。X線によると、最初は彼女のからだの右端をガラス窓の褐色の木製の枠が切っていた。つまりクラウスは部屋のなかにおいてバルコニーには出ていなかったわけだ。さらに彼女の表情は完成作よりも生き活きとしていて、目も輪郭がはっきりしていた。また彼女の帽子はゆったりと大きく、やわらかく描かれていた。完成作ではこれを小さく、殆ど飾りの花束だけにし、代りにこれをあざやかに描いた。³⁷⁾ここからあとは推測にすぎないけれども、完成作において、右端の枠の一部をクラウスのスカートで消したのは、反対側の鎧戸の枠組とのバランスの問題であったのだろう。強い色調の枠組の色が出すぎて全体の色調を壊すからであろう。さらに、部屋の奥からバルコニーに向って人物が末広がりには突き出る立体感を損うからでもであろう。ともかく、その結果、クラウスはモリゾと同様、バルコニーに出てしまった。強調すべき対象はモリゾである。したがってこの飛び出したクラウスを弱めなければならない。同じ白のドレスを着ていても、モリゾのドレスは透明で輪郭のはっきりしたもので、一方クラウスのものは不透明なぼんやりしたものであるが、これも一方を強調するために他方を弱めた結果であろう。最大の対比は顔である。クラウスの顔の表情を弱めなければならない。モリゾの直接的で個性的な表情にたいして、間接的で非個性的な表情をもってこなければいけない。クラウスは二十三歳で早逝した女性で、ここで描かれているのはその晩年である。彼女の顔に生命力の薄い人間の表情を読み取ることも可能だが、やはりこの表情は純粹に絵画的な事情から来たものと思われる。このように全体にわたって弱められた彼女には、しかしポイントになるものが必要である。それが傘と手袋と、それに対応する花束のはっきりした小さな帽子である（ギユメのネクタイの青も同じ事情による）

このように意識的に再構成され、静的構図のなかにおさめられた人物はしかし、「スナップ・ショット」のような動的なものを予感させる。傘と手袋を持ったクラウスはいままさに外出しようとしているかのようにであり、元来はピラミッド型になって静止していたモリゾのドレスは斜め向きに直され、動いたばかりといった印象をあたえるように描かれた。《スナップ写真は動体を化石化させる》（メルロー＝ポンティ）つまり日常が非日常にすりかわる。フェニー・クラウスの非実在化、スナップ・ショット的静止感、奥行を持たない奥行、こういうものがマネの「転置」の効果であり、この虚構のポエジーがマラルメにはじめて見たという印象をあたえたのであろう。またヴァレリーが《そこに官能的でしかも精神的な、完璧な画布への転置の驚異を味ったのである》（前出）と言ったのもこういう意味合いであったと思われる。

《詩句は数語の単語から新しい、トータルなひとつの語、一般言語とは異質の、呪文のような語を作り直して、言葉の分離を成し遂げる。その意味とその響きに交互に焼直して技巧が凝らされているにもかかわらず、なおまだ詩語に残っている偶然を詩句はただひとつの至上の trait（線・輪郭・筆致・ひらめき）で否定し、こういう発話の通常の断片が、かつて一度も聞いたことがないと

いう驚きを引き起こす原因となる、と同時に、命名された対象物の記憶は新しい雰囲気の中に浸されていくのである³⁸⁾》

《この狙いを私は「転置」と呼ぶ——もうひとつは「構成」である³⁹⁾》

3) 正面のポーズ

マネの絵画のもうひとつの特徴は、人物の正面を向いたポーズである。このポーズは「転置」の一要素にすぎないが、ここで別に扱うのは、正面を向いた顔（眼差し）について少し詳しく触れてみたいからである。

『オランピア』がその習作およびヴァリエーションの水彩、オー＝フォルトにおいて油彩の傑作とかなり異った点があることはよく知られている。これらの作品ではオランピアはティツィアーノのヴィーナスに近く、からだはあまり起してせず、髪も長い。もっとも顕著なのはその顔と眼差しである。水彩画の『オランピア』が一番油彩に近いが、それでも挑発しつつ蔑んだあのオランピアの正面の眼差しには及ばない⁴⁰⁾。裸体の女がこちらを見ている『草上の昼食』においても習作の水彩画では眼差しは弱く、こちらを見てはいない⁴¹⁾。つまりマネは人物の顔を正面に向けさせることで、あるいは眼差しをこちらに向けさせることで、画面にある種の吸引力をあたえることに成功したと言えるのではあるまいか。額縁という大きな輪郭線を際立たせたとするべきか。しかしそこからまた新たな謎が生まれた。髪を現代風にカットし、裸体を際立たせるために（娼婦さながらに）首にリボンを巻いたオランピアの正面を向いた顔は《惹きつけると同時にはね返す》（マラルメ）

習作との比較で、この正面のポーズのもっとも特異な作品は、彼の最高傑作のひとつ、『フォーリー＝ベルジュールの酒場』であろう。アムステルダムにある油彩の習作を見ると、シュゾンはわれわれの右斜めを見おろすようにカウンターに立っている。そして両手をからだの前で軽く組合わせている。彼女の背後の大きな鏡にはフォーリー＝ベルジュールの客席の賑わいが映っているが右端にはこちら向きに男が映っていて、同じく鏡に映った彼女の背中とによって、この二人が向き合っている、男がなにか彼女に話しかけているのが分る⁴²⁾。鏡の作用によって、彼女が見ているものがわれわれにも見えるように構成されている。ところが完成作では、マネは鏡に映った向き合った二人の姿をそのままにして（習作よりも男を高い位置においたが）、中央のシュゾンを真正面に向け、両手をピラミッド型にカウンターの上にのせた。それによって《遠近法の狂い》が生じた。正面を向いたシュゾンの背中には鏡に映らないはずである。男もまったく映らないか、一部が映るだけのはずである。鏡のシュゾンは男と向き合っているが、本物のシュゾンはわれわれを見ている。この「誤り」は当初から非難された。しかし習作からも分かるように、マネはそれを承知でこのように変えたのだ。その理由はやはり絵画技法上のものだろう。シュゾンを中央に大きくピラミッド型の安定した構図で真正面に立たせたことで、この作品は習作とは比べものにならない魅力を持つことになった。右端の二人の映像を取り去ってしまうと、水平線と垂直線の静的構図のなかで、今度はかえって安定しすぎて単調になる。スナップ・ショット的動的アクセントがなくなってしまう。ここまでは技法に関する推測にすぎないが、むしろこの作品の意味はこのような修正から生まれた詩的効果にあるだろう。先に引用したマラルメの現代絵画論の最後の部分で、彼はきわめて重要な告白をしている。

《絵画というこの明るく持続的な鏡の表面に、永遠に生き、しかも各瞬間ごとに死滅する、「イデー」の意思のみによって存在するが、しかし私の領域では自然の真正で確かな唯一の価値を構成するもの、すなわち「相」(Aspect) が映し出されるだけで私は満足する。夢想の時代の終りにいきなり現実の前に投げ出された私が、私の芸術に個有的なもの、すなわち確かな眼差しで凝視められた事物と、最高度に単純に完成されたヴィジョンとを自ら区別し得る独創的な、正確な知覚を、現実から奪い得たのは、ひとえにこの「相」のおかげである》⁴³⁾

<絵画>=<鏡>=<窓>というイマージュの繋がりはもちろんゾラにも親しいものである。『フォーリー＝ベルジュールの酒場』はゾラの『パリの腹』のある場面からヒントを得たとさえ言われている。⁴⁴⁾しかしゾラが賞讃し、彼自身もそれを小説において実践したものは、マラルメの言葉で言えば《確かな眼差しで凝視められた事物》の方であり、マラルメがマネの絵画に見たものは《最高度に単純に完成されたヴィジョン》である。「相」という詩的現象は正面のポーズという frontalité の技法によって瞬間的に定着させられて、日常の時間の水平な流れのなかに垂直に非日常の楔が打ち込まれ、絵画はそのとき《見たものの彼方》(バタイユ)にある存在、現実には不在の存在と化すのである。シュズンはここではまさしく《イデアルのなかで典型として役立ち得るような、必要にして、明白な、単純なひとつの相》(マラルメ『見物中断』)である。ただそこに日常的に立つだけで非日常が生ずるとはまことに不思議な現象である。マラルメは自分自身でメリー・ローランをそのように描いてみせる。

《紳士淑女の皆様、ただいまご高覧に供しましたこの人物は、その魅力の意味をお伝えするのに、舞台衣裳も、またいかなるありきたりの小道具も使ってはおりません。この自然な姿は、常に化粧というものが女性のもっとも重要なモチーフのひとつに提供する完璧な暗示にかなっています。そして皆様の温かいご賛同を得るにはこれだけで充分だと信じます》(『市の呼び込み』)

ユイスマンスはそのサロン評のなかで『フォーリー＝ベルジュールの酒場』について次のように語っている——《主題はまことに現代的で、女性像をこのように画面中央に置くというマネ氏の発想は気のきいたものだ。しかしこの照明は何だろう。これはガス燈と電気光の光であろうか。まさか。これはやわらかい充溢した外光、蒼ざめた日光の湯浴みである。すると、すべてが崩壊する——フォーリー＝ベルジュールは夜にしか存在しないはずである。このように解釈され技巧を凝らされたフォーリー＝ベルジュールは不可解だ》⁴⁵⁾ユイスマンスはよく見ていると言うべきか、よく見ていないと言うべきか。もともと習作ではマネはシュズンとカウンターに室内照明をあてていた。シュズンを正面のポーズに変えたことで、室内照明を戸外の自然光に変えた。これはマラルメによれば女性の顔をもっとも美しく、自然の肌色にする、どこにも陰翳を作らない光である。⁴⁶⁾つまり正面のポーズをもっとも活かす光源である。現実にはあり得ないこの明るい光源を用いることによって、カウンターの上の事物の写真的微視性ととともに、中央正面のシュズンヌの全体像は、《最高度に単純に完成されたヴィジョン》を予感させる「相」となり得たのである。

さきほど筆者は《シュズンはわれわれを見ている》と言ったが、実は彼女はわれわれなど見てはいない。このわれわれによって「凝視められる眼差し」(un regard regardé)は、鏡のシュズンが言い寄る男の話に聞き入っているのにたいして、この正面の眼差しは背後に映

った歓楽の客席に向けられている。いやそれでも不正確である。彼女の茫然自失とした目は、彼女と歓楽の場の間にある虚空を凝視めている。つまり現実の世界を飛び越えて、絵画に潜む不可解な空間を眺めている。われわれはその眼差しを見ているのだ。

《この目——マネ——古くからの都会人の一族の幼年時代を送ったこの目は、ある対象に、ポーズした人物に、真新しく、處女のように、抽象的に注がれて、大衆の眼差しの笑いの鉤爪から、ずっと直接的な出会いの清冽さを守り通してきた。(…) 彼の手——明解にもう動き出す準備ができてうずうずとして、この手はいかなる神秘にとらえられてか、視線の透明さを表わしたのであった(…)》
(マラルメ『エドゥアール・マネ』)

この目と手にたいしてゾラは手が目を裏切ったと批判した。《彼が長い間大衆と闘ったのは、彼が自分の見ているものを見ているほどには容易に表現できなかったからである——つまり彼の手は彼の目に釣合⁴⁸⁾っていないからだ》このゾラの発言にマラルメは不満であった。友人のフォンテナスの証言によれば、《ゾラがマネにたいして、不完全な画家で、断片や習作や下絵しか描いたことがない⁴⁹⁾と非難したときには、マラルメはゾラに腹を立てた》明らかな遠近法上の誤りがあり、照明も不自然な彼の絵画は「リアリスト」であるゾラの目にはなるほど不完全な習作と映ったろう（不完全な習作はむしろ遠近法にかなったアムステルダムにある油彩の方である）

正面のポーズは、時間の静止した、裏側の世界を表わす絵画そのもののポーズである。絵画は現実を正確に映す鏡ではない。それは、「歪んだ」鏡である。

＊

マネの絵画は、なるほど顔に出来る限り明るい照明をあてて、目に焦点を合わせて、絞るだけ絞ってシャッターを押す、当時流行の写真術と関係がなくもないだろう。これがまたリアリズムと象徴主義のなんらかの橋渡しをする役目を担っていたかもしれない。しかしこの問題は別の機会に譲る。

文学において、小説ではリアリズムから自然主義へ移行しかけていた1860年代後半から70年代にかけて、詩壇では高踏詩派が抬頭していた。ユレのアンケートに答えてマラルメは《高踏派詩人たちはまだ古臭い哲学者や修辭家のやり方で主題を扱っているのです。彼らは対象をまるごと示してみせます(…) 彼らは事物をそっくりとらえてそのまま示すのです》⁵⁰⁾と言い、そこには精神の神秘性がないと指摘する。また自然主義文学についても同じように《現在までの文学の兎戯は、例えばある数の宝石を選び、その名前を紙の上に書きしるし、非常に巧みでさえありますが、そうすることで宝石を作ったと信じていたことです。ところが、そうではない！》⁵¹⁾と断言する。事物を数え上げ、紙の上に命名することが文学ではなかった。この意味で、リアリズム（あるいは自然主義）と同時代の高踏詩派は共通点を持っていた。高踏詩派は詩におけるリアリズム（あるいは自然主義）であると言い切ってもよいかもしれない。絵画ではこの時代、クールベが去り、マネが現われたが、理解されなかった。同じ頃、マラルメが後の彼の象徴大系を形作るさまざまな観念や表現を試みていたが、これも大方には拒否されていた。

マラルメとマネはともに当時固く息苦しくなったアカデシズムの窓を破ってひろびろとした外気へ飛び出した詩人と画家である。ここにもうひとりゾラという小説家があったが、

精神の神秘性という点ではマネの絵画とは類縁性は乏しかった。

しかしながら、いままで見てきたように、マネを介してマラルメとゾラが結びつき得たのは（上述の通りそれは無条件ではないが）時代というものの奥行の深さを強く感じさせる。

（昭和59年8月30日受理）

註

- 1) Paul Valéry, *Triomphe de Manet, Œuvres t. II*, bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp.1330-1331.
- 2) Zola, *Le Roman expérimental*, Garnier-Flammarion, 1971, p.213, p.215.
- 3) Zola, *Mon Salon Manet*, Garnier-Flammarion, 1970, pp.96-97.
- 4) Zola, *Nana, Les Rougon-Macquart t. II*, biblioth de la Pléiade, 1961, p.1113.
- 5) Zola, *Mon Salon*, p.177.
- 6) id., p.192.
- 7) id., p.282.
- 8) id., p.279.
- 9) id., p.278.
- 10) A. プルースト『マネの思い出』（野村太郎訳）美術公論社，昭和58年，p.45
- 11) Zola, *Le Roman.*, p.215.
- 12) Zola, *Mon Salon.*, pp.60-61.
- 13) A. プルースト，前掲書，p.88
- 14) Mallarmé, *Œuvres complètes*, biblioth. de la Pléiade, 1945, p.866.
- 15) Zola, *Mon Salon*, p.101.
- 16) Mallarmé, *Documents I*, Librairie Nizet, 1968, p.78.
- 17) A. プルースト，前掲書，p.7，p.25.
- 18) 拙論「マラルメとゾラ（I）—『愛の一頁』をめぐって」愛知教育大学研究報告第33輯，1984，pp.77-90
- 19) Zola, *Mon Salon.*, p.228.
- 20) id., p.107.
- 21) id., p.108.
- 22) id., p.109.
- 23) *Manet 1832-1883*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1983, p.178.
- 24) id., p.22.
- 25) Mallarmé, *O. c.*, p.871.
- 26) Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1942, pp.648-649.
- 27) Mallarmé, *O. c.*, p.366.
- 28) Ibid.
- 29) Ibid.
- 30) id., p.365.
- 31) Zola, *Le Roman*, pp.214-215.
- 32) P.-G. Castex. P. Surer, *Manuels des études littéraires françaises XIX^e siècle*, Hachette, 1966, p.233.
- 33) Mallarmé, *Documents I*, p.69.
- 34) Zola, *op. cit.*, p.220.
- 35) id., pp.234-235.
- 36) *Manet.*, p.308.
- 37) id., p.24.

- 38) Mallarmé, *O. c.*, p.368.
- 39) id., p.366.
- 40) *Manet.*, pp.184–188.
- 41) id., p.173.
- 42) id., p.483.
- 43) Mallarmé, *Documents I*, p.86.
- 44) *Manet.*, pp.480–481.
- 45) Huysmans, *L'art moderne Certains*, 10/18, 1975, pp.270–271.
- 46) Mallarmé, *Documents I*, pp.74–75.
- 47) Mallarmé, *O. c.*, pp.532–533.
- 48) Zola, *Mon Salon.*, p.320.
- 49) Mondor, *op. cit.*, p.728.
- 50) Mallarmé, *O. c.* p.869.
- 51) id., p.870.

ゾラの作品は全て *Les Rougon-Macquart II* (Biblioth. de la Pléiade 1961) からの引用である。