

## ヴィクトル・I・ストイキツァ

### 『シャーロック・ホームズ効果』

#### — まなざしの変奏 マネからヒッチコックへ』

### 第1章「桎梏」

松 原 知 生  
西 山 萌(訳)

第1回印象派展が開催された1874年、エドゥアール・マネは、パリのサロンに自作のうちの1点を出品する(図1)。いつものことながら、その衝撃は大きなものであった。数年を経てもなお、絵は人々の話題にのぼったのである——「《鉄道》。鉄格子の柵越しに眺める少女が描かれている。そばには姉が座っている。鉄道は描かれていない」<sup>1)</sup>。

タイトルの告げるものは、まなざしから隠されている。「鉄道」があるとしても、それはヴェールで覆われ、隠され、接近することができない。タイトルが予想させるものとイメージが提示するもの(あるいは提示しないもの)との間の緊張が、この絵の意味を探るよう促す。

若い女性が観者の方を向いて座っている。少々うつろで物思いに沈んだその眼は、われわれを見つめている<sup>2)</sup>。傍らには1人の少女がこちらに背を向けて立っている。彼女の視線を追わなければならないのだが、黒い鉄格子がわれわれの努力を妨げる。機関車の吐き出す白く濃い蒸気がもうもうと立ちこめ、背景いっぱい広がっている。表象の中心において鉄格子と蒸気がひとつの区切れを形成しており、この区切れを<sup>セジュール</sup>検 閲として解釈することもできよう。少女は左手で鉄格子を掴み、その頭部は柵

---

1) Félicien Champsaur, « Édouard Manet », *Les Contemporains*, 29 (1881), dans Denys Riout (dir.), *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989, p. 328.

の間にほとんどめり込んでいる。彼女の好奇心は明白であるが、その欲求不満も同様である。観者はこれら2人の「見る人物」に同時に惹きつけられる。タブローは分裂していると同時に一貫しており、観者を無関心なままにはおかない。

興味深いことに、何度も勧められたにもかかわらず、マネがこの作品を印象派展ではなくサロンに出品したことが分かっている<sup>3)</sup>。この象徴的な身振りは重要である。印象派展に展示されていたとしたら、おそらく名誉ある場所が与えられていたに違いない。あたかもマネは、結集しつつあった前衛の中に閉じこもることなく、芸術的伝統を今一度まさしくその中心から掘り崩そうとしたかのようだ。

「アンデパンダン」の画家たちがナダールのもとで作品を展示していたのとまさしく同じ時期に、公的なサロンに出展された《鉄道》は、当時生まれつつあった印象派絵画と対峙しつつ、まなごしを主題とするヨーロッパの絵画的伝統とも率直に対話を交わしている。

## 格 子

マネがその周囲にタブローを構築した「妨害されたまなごし」の表象は、いにしへの芸術のただ中におけるひとつの特異な例となっている。昔日の美術はすでに、多様な形式のもとでこの問題に取り組んでいたのである。

シエナの「オッセルヴァンツァの画家」による《十字架の道行き》(1440年頃、図2)から考察を始めよう。キリストの受難伝を表したプレデッラの一部を成す板絵である<sup>4)</sup>。背景はひとつの建物によって占められており、その中には3人の「観者とし

---

2) このモチーフは以下で論じられている。Alfred Neumeier, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, Mann, 1964; Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 140 et suiv. マネ作品におけるまなごしのテーマ化については、以下を参照。Martine Bacherich, *Je regarde Manet*, Paris, Adam Biro, 1990; Michael Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1996; Michael Lüthy, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin, Mann, 2000.

3) 次を参照。Charles S. Moffett *et al.*, *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, Genève, Burton, 1986, p. 93 et suiv.

4) Keith Christiansen, Laurence B. Kanter et Carl B. Strehlke, *The Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 130-133.

ての登場人物（personnages-spectateurs）」が認められる。彼らの知覚はわれわれのものとは一致しないが、こちらに訴えかけてくる。2つの細部が両者を隔てている。作品内部の観察行為は、「後景」に位置づけられているのみならず、一本の長い棒によって妨げられているのである。これが単なる偶然とは考えにくい。

これら観者としての登場人物と主要な筋立てが取り結ぶ関係を吟味すると、『十字架の道行き』を3つの説話的シークエンスに分割するための戦略が設定されていることに気づく。左の人物が、エルサレムの市門のアーチの下に集った聖母のグループの方に顔を向けているのに対し、右の人物は、すでに部分的に舞台から退場しているパリサイ人の集団を見つめている。中央に描かれた子供は、中心的な場面すなわちキリストの受難に興味を示す唯一の人物である。「オッセルヴァンツァの画家」による連続的な説話は、タブローを含む数々のシグナルを通じて分割されている。この芸術的手続きは、最も小さな細部に至るまで跡づけることが可能である。左右の窓には扉がついているが、半ば閉ざされたこれらの扉は、2つの外的な筋立ての相対的な重要性を強調する、固有の記号のごときのものである。タブローの内部においてテーマ化された視覚を著しく妨害する太い棒は、左右の窓に位置づけられた人物がその眼前で展開している場面について抱く知覚をも、同様に制限している。この検閲の要素から免れているのは唯一、中央の子供のみである。さらに、彼が行列を観察している窓には扉がなく、その頭上にぶら下がっている布が補足的なアクセントとして機能し、この極小の人物に格別な重要性を与えている。部屋の中を横切る棒は、外に見える太い棒を連続的に反復している。連続性と非連続性が交わす緊張した対話は、これ以外のシグナル群によっても強調されている。たとえば、たくさん描かれた槍のうち、1本だけが子供の方に向けられる一方、それ以外の槍は2つの束にまとめられているが、おそらくそこには、両脇にいる観者としての2人の登場人物、および彼らの分散した知覚を指し示す意図があるのだろう。彼らが両側の群衆を見ているのに対し、子供の方は最も重要な存在、すなわちキリストに注意を集中している。

これら3人の登場人物は、ある「鏡像状況」において、われわれ自身のタブローの知覚を受肉している。つまり、左の女性と同じように、われわれは聖母の絶望に同情しなければならない。右の若者のごとく、われわれもキリストの十字架の道行きに同行するよう求められている。そして子供と同様に、われわれも主人公たるキリストの苦しみに寄り添わねばならない。かかる鏡像状況は、その他の記号によっても強調さ

れている。たとえば、赤い旗には「R.Q.P.S」の銘が読めるが、これらの文字は、ローマの呼称である「S.P.Q.R」(Senatus populusque romanus すなわち「元老院とローマの民」)が反転したものに相当する。この細部がわれわれに示すのは、タブローを「読む」ためには場面の内部に身を置き、これらの3人の「反響としての人物像<sup>5)</sup>(figures-écho)」の位置をヴァーチャルに占めなければならない、ということである。かくしてテーマ化された「見ることの困難」は、カギとして機能すると同時に、アンチテーゼ対照法としても作用している。

描かれた物語を知覚することはひとつの特権であり、固有の権利である。レオン・バッティスタ・アルベルティは近世初頭、タブローを「開かれた窓」または「透明なガラス」に喩えていた<sup>6)</sup>。遠近法を用いた新しいイメージは、中心的な観察位置を享受する観者の存在を前提としていた。タブローが何らかの仕方で観者自身に照準を定める場合、観者は中心化の機能を帯びることになる。「オッセルヴァンツァの画家」による《十字架の道行き》におけるような複数の視点の中世的結合に代わって、新しい物語は、時と場の統一的概念の必要性を強調することになるだろう。

この点については、アルベルト・ファン・アウワールテルによる《ラザロの復活》(1450-60年以後、図3)が好例である<sup>7)</sup>。場面はロマネスクの教会によく似た室内で展開している。復活したラザロは観者に向き合うように、前景に姿を現す。物語の核心におけるその位置は、イメージのレトリック、とりわけ役者たちのジェスチャーと身振りによって強調されている。背景に奥まっているとはいえ、板絵の中心に表象さ

---

5) この概念は以下の書より採用したものである。Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich, Mäander, 1983.

6) « *Finestra aperta* », « *vetro tralucente* », Leon Battista Alberti, *Della pittura*, 1435-1436 [レオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』新装普及版, 三輪福松訳, 中央公論美術出版, 1992年].

7) ファン・アウワールテルと遠近法については、以下を参照。Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (1953), New York, Harper, 1971, t. I, p. 242-319 [アーウィン・パノフスキー『初期ネーデルラント絵画 — その起源と性格』勝國興・蜷川順子訳, 中央公論美術出版, 2001年]; James E. Snyder, « The Early Haarlem School of Painting. Ouwater and the Master of the Tiburtine Sybil », *The Art Bulletin*, XLII (1960), p. 39-55 et suiv., en particulier p. 40-42.

れた複数の人物が、格子の背後から場面を眺めている。彼らは会衆に属してはいるが、筋立てからはっきりと区別されている<sup>8)</sup>。このギャラリー席は、われわれに<sup>エコー</sup>反響を返してくる。格子窓はタブローのフォーマットをほぼ反復している。構図の対角線（そのうちの1本はペテロの左腕によってさらに強調されている）が交差する地点に位置するこの窓は、タブロー自体の中で上演された「垣間見ること」の換喩として機能している。われわれは後景の一団と同様、「窓枠<sup>カド</sup>=額縁<sup>ル</sup>」を通じてしか視覚的に知覚できない筋立ての証人となっている。イメージの空間は視覚的に「知覚可能」だが、物理的には「通行可能」ではない。格子の背後に配された反響としての人物群と同様、われわれもまた、眼前で展開する筋立てに巻き込まれつつ、そこから隔てられてもいる。とはいえ、イメージが透明に提示されているため、こちらの方が明らかに有利な立場にある。場面全体がわれわれのために、われわれのためだけにそこにある。イメージの後景にいる目撃者たちは、まなごしを妨げる桎梏と戦いながら、「舞台裏」しか見ることしかできない。にもかかわらず、これら内的観者が担う機能は、やはり本質的なものである。彼らはとりわけ、表象されたイメージ（あるいは筋立て）の多人数による熟視、公衆による知覚を指し示している。ファン・アウワートルの作品は、この点からすると逆説的な創造物である。というのも画家は、舞台装置を個的な観者にとって破綻なく接近可能なものとするために、空間研究の最新成果を利用する一方、彼が描くのは宗教画であって、それは事実上、公的な熟視に供されるものだからである。目撃者としての人物たちの表象は、この矛盾を減じる機能を有している。群衆は「馴致」され、ひとりの多頭的な人物として立ち現れる。このような工夫にはイコノグラフィー上の理由がある。すなわち、ラザロの復活の奇跡を通じて、全人類を象徴するこの群衆は、自らの救済の可能性を認識するのである。

ルネサンスにおいて、視線が画中に統合されるのは珍しいことではないが、ある本質的な要素を指摘しておく必要がある。反響としての人物像は、知覚に対して補足的

---

8) ファン・アウワートルがここでディルク・バウツの着想に従っていることは明らかである。しかしながら、カレル・ファン・マンデルがすでに、ファン・アウワートルの独創性を明らかにしていたことは、強調しておかねばならない。次を参照。Hans Floerke (dir.), *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (1617), Munich/Leipzig, 1906, t. II, p. 67-69.

な指示をもたらすが、必要不可欠というわけではまったくない。これらの指示がなかったとしても、イメージは生き延びたであろうし、あるいは生き延びることができたであろう。まなごしのテーマ化が絵画の強迫観念的な主題となるのは、17世紀になってからのことである<sup>9)</sup>。たとえば、格子の背後に位置づけられた観者というモチーフは、カラヴァッジョが構造的な仕方を用いている。《洗礼者ヨハネの斬首》（1608年、図4）を描いた大きなタブローのほぼ半分は、物見高い2人の囚人が牢獄の窓の開口部に描かれていなかったとすれば、その意味を失ってしまうだろう<sup>10)</sup>。場面は1本の力強い対角線を通じて構築されており。この対角線は、劇的な出来事の内的知覚をまさしくその唯一の主題としている。反響としての人物像は、その二義的な地位を保持しながらも、表象にとって不可欠な要素となっている。これらの「端役」はいまや、形象的組織において十全の権利を有した人物となっているのである。

17世紀の画家たちがどの地点まで到達したのかを測定すべく、ヴォルフガング・ハイムバッハの作品（1610年頃～1678年頃、図5）について論じてみよう。今日カッセルに保管されているこの作品は<sup>11)</sup>、一見すると静物画のように思われるが、注意深く観察すると、説話的なタブローとして立ち現れてくる。ここでは静物と物語、描写と説話が合流しているのである<sup>12)</sup>。

ハイムバッハの「静物画」に含まれているのは、作品それ自体への熟視という物語である。1人の女性が、食料保管庫の窓格子越しに、テーブルに並べられたおいしそうな食べ物を見つめている。このタブローが伝える物語は、簡潔だが表現に富んでいる。それはただひとりの人物——女中——しか登場しない物語であり、彼女は同時に

---

9) 以下を参照。Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, 2<sup>de</sup> édition, Genève, Droz, 1999 [ヴィクトル・I・ストイキツァ『絵画の自意識——初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司・松原知生訳、ありな書房、2001年]。

10) 以下を参照。Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 217-220; Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, Londres/Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2011, p. 430-432.

11) 以下を参照。Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990, p. 152 et suiv.

12) Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [スヴェトラーナ・アルパース『描写の芸術——17世紀のオランダ絵画』幸福輝訳、ありな書房、1993年]。

観者の分身でもある。イメージの享受が、それ自体の禁止と向き合っているのである。

以上、はなはだ簡略ながら、妨害されたまなごしの歴史に足を踏み入れたことで、われわれはいくつかの結論を得ることができる。まなごしをテーマ化した登場人物がタブローの内部に存在するとき、そこには常に、われわれ自身の知覚にまつわる手がかりが含まれている。これらの人物たちが後景に位置している場合、彼らは観者にとって、反響としての人物像の役割を果たす。反響としての人物像が、障害物をなすさまざまな要素（格子、横棒、扉など）によって、場面への視覚的接近を妨害されているとすれば、観者の方は、表象に接近するための補助的な手がかりを受け取っている。<sup>アンチテーゼ</sup>対照法によって強調されるのは、観者の位置の例外性、その「視覚的特権」なのである。

## 幕

「印象主義革命<sup>13)</sup>」の目的のひとつは、イメージが決して完全に透明ではないという事実を想起させることであっただろう。近代絵画史における真の「ミッシング・リンク」であるアドルフ・メンツェルは<sup>14)</sup>、なお闊に踏み留まっている（図6）。これに対してマネは歩を進める。《鉄道》（図1）においては、黒い格子から成る金属製の柵が空間を横切っている。格子の前では、ひとりの少女が何かを見ようとしているが、うまくいかない。機関車の吐く白い煙が、鉄格子によってうち立てられた内的な区切れを補強している<sup>15)</sup>。

伝統的な反響としての人物像の大部分におけるのとは異なり、少女はここで観者に

13) これについては以下を参照。Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2013.

14) この点に関して根本的なのは以下の研究である。Wolfgang Kemp, *Der Anteli des Betrachters. Rezeptionästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, op. cit., p. 55-56. より最近の次の文献も参照。Michael Fried, *Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002.

15) 以下を参照。Harry Rand, *Manet's Contemplation of the Gare St. Lazare*, Philadelphia, University of California Press, 1987, p. 82 et suiv.; James H. Rubin, *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*, Londres, Reaktion Books, 1994; Juliet Wilson Bareau (dir.), *Manet, Monet and the Gare Saint-Lazare*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, Washington, National Gallery of Art, Paris/New Haven, RMN/Yale University Press, 1998.



背を向けている。画中に表象された人物と観者の同一化は、鏡としての人物像 (figure-miroir) ではなく「フィルターとしての人物像 (figure-filtre)」を介してなされている。この手続きは純粹にマネによる発明ではない。「背中越しの人物像」の歴史は長く含蓄に富んでおり<sup>16)</sup>、マネと同時代人の中では、エドガー・ドガが明らかにこれを好んでいた。それでも、《鉄道》の新しさにはやはり大きなものがある。このタブローにおいて、フィルターとしての人物像は、「フィルター・システム」の一部を成しており、鉄格子と煙もこのシステムに属している。これによってマネはイメージを分割する。前景はここでは「開かれて」おり、観者はたやすくそれを捉えることができる。観者に向けられた若い女性のまなざしは、呼びかけ機能を有しており、背中越しの少女のまなざしも同様だが、その方向は正反対である<sup>17)</sup>。ひとたびイメージの「内部」に入るや、知覚上の困難が連鎖していく。鉄格子と機関車の煙は二重の視覚的障害物を形成し、視線が奥へと進むことを妨げるのである。

マネによるフィルター・システムの意義は、芸術的表象の意味と構造について同時代人の人々が当時表明した考察と照らし合わせることで、よりはっきりと説明できる。まなざしのテーマ化（および問題化）は、当時の絵画論と文学の双方に頻繁に姿を現す<sup>18)</sup>。1866年に公刊された「幕」と題されたエッセイにおいて、マネの初期の賞賛者のひとりであるエミール・ゾラは、「リアリズム」芸術に関する自分の考えを次のように述べている。

- 
- 16) このモチーフの先史は以下で論じられている。Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen, Bongers, 1965. 19世紀におけるその意義については、以下における興味深い観察を参照。Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, op. cit., p. 77 et suiv. この「人物像」についての優れた概観としては、以下を参照。Georges Banu, *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2000.
- 17) 以下を参照。Wolfgang Iser, « Die Appellstruktur der Texte », dans Rainer Warning (dir.), *Rezeptionästhetik. Theorie und Praxis*, Munich, Fink, 1975, p. 228-252.
- 18) 芸術理論に関する作家たちの以下のテキストは例外的である。Stéphane Mallarmé, « Les Impressionnistes et Édouard Manet » (1876); Edmond Duranty, « La Nouvelle Peinture » (1876). これらはそれぞれ以下に収録されている。Denys Riout (dir.), *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, op. cit., p. 88-104, 108-134.



[……] あらゆる芸術作品は、被造物へと開かれた窓のようなものである。窓の開口部には、一種の透明な〈幕<sup>エクリン</sup>〉がはめ込まれており、われわれはそれを通して、多かれ少なかれ変形された事物を、線や色において多かれ少なかれ感知できる変化を被ったかたちで知覚する。この変化は〈幕〉の性質に由来する。われわれが手にしているのは、もはや正確で現実的な被造物ではなく、その環境によって修正された被造物であり、そのイメージはこの環境を通過する。われわれはある作品において、ひとりの人間、ひとつの気質、ひとつの個性を通して被造物を見る。この新種の〈幕〉の上に生み出されるイメージは、[〈幕〉の] 向こうに位置する物や人の再現である。この再現は決して忠実なものではなく、われわれの眼と被造物の間に新しい〈幕〉が置かれるたびに变化するだろう。[……] レアリズムの〈幕〉は、単純なガラス窓である。それはごく薄く、非常に澄んでおり、完璧に透明であるため、イメージがそこを透過したのち、そのまったき現実性ととも再現されるのだと主張する。線においても色においても何ら変化を被っていない、正確で、明快で、率直な再現というわけである。レアリズムの〈幕〉は、自らの存在を否定する。[……] ほぼ存在しないということ为主要な性質とする〈幕〉の特徴を語ることは、もちろん難しい。とはいえ、微細な灰色の埃ですらその鮮明さを損なうと述べれば、正しく評価したことになると思う。あらゆる事物は、この環境を通過することで、輝きを失うか、あるいはむしろ、わずかながら黒ずむのである<sup>19)</sup>。

ゾラの省察は絵画ではなく芸術表象全般に向けられたものではあるが、ここでゾラが——意識的であれ無意識にであれ——「開かれた窓」としてのタブローという古い隠喩に訴えていることは、やはり意義深い。それは明らかに、近代絵画の基盤のひとつをなす隠喩である。彼のテキストにおいて何が伝統と異なるのかは、すぐに理解できる。彼にとって重要なのは「窓」ではなく、そこにはめられた「ヴェール」であり「幕」なのである。この「ヴェール」とは芸術的個性の隠喩である。「曇らされた明澄さ」という考え方は、それゆえ本質的なものとなる。あらゆる芸術作品は、それが

---

19) Émile Zola, « L'Écran » (lettre à A. Valabrègue, 18 août 1864), dans Bard H. Bakker et Henri Mitterrand (dir.), *Émile Zola, correspondance*, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Éditions du CNRS, 1978, t. I, n° 88.

「リアリスムの作品」つまり「自然主義的作品」であったとしても、現実性に対する「ヴェールのかけられた」アクセスをしか、観者に（あるいは読者に）認めないのである。

マネの作品をこの観点から考察するならば、彼の絵画とゾラの考察に共通するもの、そして両者を隔てるものが、容易く理解できる。《鉄道》においては、妨害されたまなざしが、透明性を讃える一作品の中心的主題として提示されているのであり、画家は「見えること」と「見えないこと」のパラドックスと戯れているのである。われわれがここにはっきりと見出す可視的なもののレトリックは、同時代の文学理論にもその痕跡を留めている。

文学史家たちはずっと以前より、（フランスにおける）ゾラとアングロ・サクソンの作家ヘンリー・ジェイムズの小説における「媒介的人物」の重要性を明らかにしてきた<sup>20</sup>。これらの「人物」のおかげで読者の知覚は導かれる。読者は小説の登場人物のいわば「眼を通して」記述へと参与するのである。これらの人物は多くの場合、<sup>リフレクター</sup>「反射鏡としての人物像 (figure-réfecteur)」の語で呼ばれる<sup>21</sup>。

私がここで「フィルターとしての人物像」という概念を採用するのは、画中に導入された<sup>リレー</sup>中継器としての人物像 (personnage-relais) がもつ特異な性質に、この表現の方がよく当てはまるからである。フィルターとしての人物像は、「フィルター・システム」とでも呼びうるものと緊密に結びついてその一部をなしており、イメージないしイメージの一部は、このシステムを通して、不明確な対象として伝達されるのである。

フィルターとしての人物像は19世紀文学において、単に記述的文章の導入に関わるのではなく、本質的な仕方で物語へと介入し、その劇的な緊張を高めている。マネと同時代の2つの作例がこのことを示している。

1879年に刊行されたゾラの小説『ナナ』では、美しい娼婦の「楽しげな一団」がピクニックに出かける。年老いた娼婦のガガは、かつての仲間のひとり老女イルマの屋敷を見つける。

---

20) とりわけ以下を参照。Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 186 ; Philip Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.

21) 以下を参照。Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961 ; Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979. フィリップ・アモンは、「<sup>エムブラ</sup>転換子としての人物像 (figure-embrayeur)」という概念の方を好んでいる。

— あらまあ！ イルマったらいい暮らしをしてるのね、と、庭の角の道路に面した柵門の前に立ち止まってガガが言った。

一同は黙って、柵を塞いで生い茂る鬱蒼たる木々を眺めた。それから、木々の高い枝が、緑の厚い円天井となって覆いかぶさっている様を感嘆して眺め上げながら、庭の塀に沿って小道を辿って行った。3分間ほど進むと、また新しい柵の前に出た。そこからは、何百年もの樹齢をもつ<sup>かしわ</sup>榎の木が2本、大きな影を落としている広い芝生が見渡された。さらに3分ほど進むと、もう1つの柵があり、そこからは樹下<sup>このしたかげ</sup>蔭のつくる暗い廊下のような広い並木道が始まっており、その奥には日光が星を散らしたように樹間に煌めいているのが見えた。最初は黙ったまま見とれていた一同も、次第に感嘆の声を洩らし始めた。羨ましさも手伝って、何かひやかし半分の言葉でも吐こうと考えていた彼らも、ついに完全に兜を脱いでしまった。何て偉いんでしょう、このイルマって女は！ 女の力の凄さをまざまざと見せつけられる思いだわ！ 木立はなおも続き、<sup>きづた</sup>常春藤に蔽われた塀がひっきりなしに現われ、<sup>あずまや</sup>塀越しに亭の屋根が見え、榆や白楊の鬱蒼たる茂みが終わると、ポプラ並木が続く。どこまでゆけばきりがあるのだろうか？ 空地に出たかと思うとその先には木の葉の深い茂みのほか何も見えないので、女たちは果てしないぐるぐる廻りに飽きてしまって、早く母屋を見たがった。女たちは両手で柵を握り、その鉄棒に顔を押しあてていた。このように遠く距てられて、広大な屋敷の中の目に見えない館を想像していると、尊敬の念が湧いて来るのだった。やがて、歩き慣れない女たちは、疲れてきた。しかも塀は尽きないのだ。寂しい小径を曲がる度に、相も変わらぬ灰色の石の列が長く伸びているのだ。端れまで行きつく望みを失って、引き返そうと言い出す者も何人か出てきた。だが、歩くのに疲れれば疲れるほど、1歩ごとに、いよいよこの屋敷の静かな堂々たる威厳に打たれて、尊敬の念が増してくるのであった。[……] 塀が途絶えて、突然、広い前庭の奥に館が現われた。[……] ナナは息を呑んで、子供のような溜息をついた<sup>22)</sup>。

22) Émile Zola, *Nana*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, t. II, p. 1255-1256 [エミール・ゾラ『ナナ』川口篤・古賀照一訳, 新潮文庫, 2006年, 293-294頁, ただし表記に若干手を加えさせていただいた].

この抜粋に認められるのは、集団的フィルターの一形態、すなわち通過する一団である。ヒロインによる探索の重要性を読者が理解するのは、ページの終わりになってからである。さらにいえば、この場面は、小説の構成全体においてカギとなる役割を果たしている。ナナが自らの運命の謎に直面するのは同場面においてだからである。ここで探索は本質的に視覚的な形で立ち現れており（「一同は [……] 眺めた」「眺め上げながら」「見たがった」など）、その中で説話的緊張が強まっていくのが認められる（「3分間ほど」「さらに3分ほど」「やがて」「突然」など）。一連のフィルター（茂み、柵、塀、新たな柵、ポプラ並木、榆の鬱蒼たる茂み、柵など）が織りなす特異なシステムが、空間においても時間においても設定されることで、散策全体はほとんど寓意的な特徴を帯びることになるのである。

第2の例は、同じ著者による小説『パリの胃袋』（1873年）からの一節である。ここでフィルターとしての人物像の役割を果たすのは、レ・アル地区全体に噂をまき散らすサジェ婆さんである。以下の文章はとりわけ意義深い。

サジェ婆さんはある晩、自分の屋根裏の窓から、例の小部屋のピルエット通りに面した大きな窓の曇りガラスに、クニユの影が映っているのに気がついた。彼女の窓はその曇りガラスの正面に当たっていたので、かねてから絶好の見張り台になっていたのだ。ガラスには中にいる連中のシルエットが映り、身体は見えないものの、突然飛び出す鼻や、ぐっと突き出される顎や、出し抜けに伸びてくる大きな腕が浮かび上がった。このばらばらに切り離された驚くべき手足、小部屋の熱烈な議論を外にまで見せているこれらの猛り狂う無言のシルエットに、彼女は吸い寄せられ、ガラスの向こうが真っ暗になるまでモスリンのカーテンの影でじっと見つめているのだった。どうやらここには何か「人騒がせの種」がありそうだ。やがて手や、髪や、衣服から、その影が誰のものだかわかるようになった。身体から切り離され、重なり合ってごちゃごちゃと動きまわるように見える、握り拳や、怒気を含んだ顔や、ふくれた肩 [……]。[影法師が] 入り乱れてごちゃごちゃになってくると、どうしても階段を降りて見に行きたくてたまらなくなってくる<sup>23)</sup>。

この一節は、ゾラの全作品の中で最も重要な「夜のスパイ行為」の報告書のひとつである<sup>24)</sup>。サジェ婆さんというフィルターとしての人物は、2層から成るフィルター・システムに位置づけなければならない。彼女は自宅の「カーテンの影」のもと、向かいの家の窓の「曇りガラスの背後」で起こっていることを観察する。それは——ここにおいてゾラの技巧は比類のないものである——無言劇の戯れのごときものであり、その中ではすべてが断片として、あるいは謎めいた効果のもとに立ち現れる。フィルターとしての人物（われわれにはサジェ婆さんに見えるものしか見えない）は、あるファンタズム的な経験に直面する。彼女の「義務」は記号を解釈することであり、部分的には成功するが、「曇りガラス」が「黒いガラス」と化すとき、すなわち、行為が活気づいてカオティックなまでに至り、度を越えた調子で終わるとき、その務めの難しさは克服しがたいものに見える。行為の過剰としての行為の不在は、まなごしの経験の終わりを決定づけるのである。

これら2つの文章を読むことで、1870年代の文学が「見ることの困難」にどのようにアプローチしていたかが理解できる。読者は『ナナ』において、もろもろの障害物を克服する貪欲なまなごしに一步一步つき従い、視覚的な満足へと至るのに対し、『パリの胃袋』では逆に、ゾラは苦心する視覚から満足した視覚へと続く曲がりくねった道を示し、最終的には失敗の確認へと行き着くのである。

ここでマネに戻ろう。

《鉄道》(図1)において、妨害された視覚はタブローのテーマそのものである。だがそこには説話が欠けている。マネは——同時代の批評家たちが幾度も指摘したように——物語に対する関心を示すことがほとんどなかった<sup>25)</sup>。しかし、まなごしの上演は、まさしくこのシチュエーションが欲求不満を惹き起こすがゆえに、タブローにある緊張をもたらす。緊張と欲求不満が観者に伝達されると、観者は少女の行為を模

23) Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, *ibid.*, t. I, p. 752 [エミール・ゾラ『パリの胃袋』朝比奈弘治訳、藤原書店、2003年、222頁]。

24) Naomi Schor, « Zola : from Window to Window », *Yale French Studies*, 42 (1969), p. 38-51 ; John C. Lapp, « The Jealous Window-Watcher in Zola and Proust », *French Studies*, 29 (1975), p. 166-176.

25) 以下における1869年のカスタニャリの指摘を参照。Jules-Antoine Castagnary, *Salons* (1857-1869), Paris, 1892, p. 364-365.

倣して、いわば頭を柵の間に突っ込むよういざなわれる。かくして「新しい」近代の魔術が生まれるのであり、それはこのイメージにおいて、思いもよらぬ極限へと到達している。

われわれは結論として、このケースでは伝統に反し、まなごしの困難が詩的な仕方  
で観者に伝達されていると述べることができるだろう。観者の「はっきりと見る権  
利」は消失しているが、それはまさしく作品のテーマ系に起因する。ゾラの理論的視  
覚とは逆に、「幕」はここではイメージ全体の概念的支持体としてではなく、単に主  
題として存在しているのである。

しかし、ここに——私の解釈が正しいとすれば——「新しい絵画<sup>26)</sup>」にまつわる図  
像的言語の諸要素が介入してくる。われわれが扱っているのが産業化の時代であるこ  
とは、忘れるべきではない。一方では「近代」の発見とそれが視覚的知覚に与えた衝  
撃、他方では興味津々のまなごしをした無垢な少女が、タブローのテーマを形成して  
いる。ところでこのカンヴァス画はまさしく、若い仲間たちが共同戦線を張り、カ  
ピュシーヌ大通りにある写真家ナダールのアトリエにおいて、[公式のサロンに代わ  
る]オルタナティブな展覧会を組織したのと同じ年に、マネが当のサロンに出品した  
作品であり、そこには明らかに挑発行為が認められるのである。

この点に至って、「第1回印象派展」として歴史に名を残す、この名高い1874年の  
展覧会が当時どのように語られたかを想起すべきである。いわく、「彼らが印象主義  
者であるのは、彼らが風景ではなく、風景によって生み出された感覚を表現している  
という意味においてである。この語自体、彼らの言語にも入り込んでいる。モネ氏の  
《日の出》はカタログにおいて、風景ではなく《印象》と呼ばれているのである<sup>27)</sup>」。

それゆえ「印象主義的」タブローとは、より個人的かつ主観的な現実性の受容の産  
物である。ところが、マネの創作はこのような傾向から意図的に距離をとっている。  
ステファヌ・マラルメが1876年のあるテキストにおいて指摘するように、マネの芸術  
は「自然の解釈との関連において〈自我〉の完全な不在を示している<sup>28)</sup>」。そのかわ  
り、1874年の「第1回印象派展」に出品されたタブロー群を検討するならば<sup>29)</sup>、「垣

---

26) Edmond Duranty, « La Nouvelle Peinture » (1876), dans Denys Riout (dir.), *Les Écrivains devant l'impressionnisme, op. cit.*, p. 108-134.

27) Jules-Antoine Castagnary, « Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes » (1874), *ibid.*, p. 56.

間見るまなごし」が執拗に姿を現していることに気づくのである。

クロード・モネは、2つのヴァージョンの《カピュシーヌ大通り》を描いているが、とりわけそのひとつは、縦長のフォーマットによって、曇ったガラス窓越しの眺めを仄めかしている<sup>30)</sup> (図7)。おそらくゾラであればこれを「幕」の語で呼んだであろう。主観的な演出は、画家の署名と作品のタイトルの双方によって補強されており、署名はヴァージョンのひとつにおいては、窓ガラスの上に記入されているように見える。カピュシーヌ大通りと題された「タブロー」は、ある雨の日に、第1回印象派展が開催されたまさしくその場所（カピュシーヌ大通り35番地）の窓のひとつを通して捉えられた眺めを描いているのである<sup>31)</sup>。

このメタ言説は、「創造」と「展示」をただひとつのイメージにおいて結びつけている。1874年には、「制約されたまなごし」がマネのタブロー（図1）のテーマを成しており、モネの芸術（図7）を読解するためのカギを提供してくれる。とはいえ、伝統と同時代芸術の双方に同時に挑戦し対決すべく、マネがサロン向きの大画面のカ

- 28) 「自然を描く画家に固有の解釈における、あらゆる自我の介入の不在 [……]」 (Stéphane Mallarmé (1876), *ibid.*, p. 98)。以下も参照。Victor I. Stoichita, « Manet par lui-même », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, Université libre de Bruxelles, XIII (1991), p. 203-233.
- 29) Charles S. Moffett *et al.*, *The New Painting, Impressionism 1874-1886, op. cit.*, p. 93-142.
- 30) Daniel Wildenstein, *Monet. Catalogue raisonné*, Cologne, Taschen/Wildenstein Institute, n<sup>os</sup> 292 et 293. 《カピュシーヌ大通り》の2つのヴァージョン間の関係については、以下を参照。Ian Kennedy, « Monet's Boulevard des Capucines », *Apollo Magazine*, 1<sup>er</sup> mars 2007; Marianne Alphant, *Monet. Une vie dans le paysage*, 2<sup>de</sup> édition, Paris, Hazan, 2010, p. 287-289; Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 200-207.
- 31) これらがどこからの眺めなのかという問題は、同時代の批評家の関心を大いに惹いた。これについては以下を参照。Jules-Antoine Castagnary (1874), dans Denys Riout (dir.), *Les Écrivains devant l'impressionnisme, op. cit.*, p. 54. カスタニャリは次のように述べている。「実のところ、私は彼のカピュシーヌ大通りを見るための視点を見つけることができなかった。思うに、私は通りを渡り、向かいにある家の窓からタブローを眺めなくてはならなかったはずだ」。重要なのは、カスタニャリが「視点」を見つけられなかったことではなく、彼がそれを探したということである。《カピュシーヌ大通り》は、モネの初期のタブロー群、とりわけ1886年にルーヴル美術館の窓やバルコニーから描かれた3作品というコンテキストの中に位置づけなければならない。これについては以下を参照。Joël Isaacson, « Monet's Views of Paris », *Oberlin College Bulletin*, 24 (1967), p. 4-22.



ンヴァスを選んだことに注目すべきである。その「新しいまなざし」には、イメージの詩の中に隠された、ある決定的な省察が含まれている。このタブローは、乗り越えがたい視覚的障壁へと変容する複数のフィルター（鉄格子、煙）のシステムに貫かれているのである。対してモネの方は、一個のオルタナティブなイメージを実現することを選んだ。やはりオルタナティブな展覧会に出品されたこのイメージは、ヴェールで覆われた視覚という形をとることで、その経験の現実性において、彼自身の主観性を感じとるよう観者をいざなっている。

これら2つの方向性はいつ、いかにして対話を交わすに至ったのだろうか。それを言うのは容易ではない。明確な文字資料は欠如しているが、幸いなことに、また意義深くも、大量の図像資料がこの欠を補ってくれる。これに続く数年の間、2つの傾向の接点へと到達すべく、芸術家たちがきわめて旺盛に活動していたことが、これらの図像資料から明らかになるのである<sup>32)</sup>。

## フィルター

マネが1872年、ベルト・モリゾと緊密に協力して《鉄道》(図1)を描いたのは、モリゾが《バルコニー》(図8)と題されたカンヴァスを描いた少し後のことだったようである<sup>33)</sup>。マネの方にベルト・モリゾに対する借りがあったとすれば、モリゾは遊戯的な仕方でも、最良の形において、マネから正当な謝意を受けとったように思われる。つまりそれは、贈り物としてのタブロー (tableau-don) という形においてである。「垣間見るまなざし<sup>34)</sup>」というテーマにたびたび心魅かれたベルト・モリゾは、あるエンブレム的な肖像画のモデルとなったが、その中でマネは、彼女を突飛なポーズで

---

32) これについては以下を参照。Marianne Alphant, *Monet. Une vie dans le paysage, op. cit.*, p. 225-242; Willibald Sauerländer, *Manet paints Monet. A Summer in Argenteuil*, Los Angeles, Getty Publications, 2014.

33) タブローの着想がマネによるものか、あるいはベルト・モリゾによるものかは、なお確証されていない。次の研究を参照。Charles F. Stuckey, William P. Scott et Suzanne G. Lindsay, *Berthe Morisot Impressionist*, New York, Hudson Hills Press, 1987, p. 45 et suiv.

34) 以下を参照。Marie-Louise Bataille et Georges Wildenstein, *Berthe Morisot. Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, Les Beaux-Arts, Édition d'études et de documents, 1961, n<sup>os</sup> 26, 45, 125, 160, 181, 472.

描いている。若きモリゾは顔の前に扇子を掲げており、この扇を介して濾過されたまなごしが、現実世界へと向けられている<sup>35)</sup> (図9)。

この「エンブレムの」な肖像画が制作され、パリのサロンに《鉄道》が展示された数年後、ベルト・モリゾは1枚のタブロー (図10) を描いたが、ここでも妨害されたまなごしが改めて作品の主要なテーマとなっている。画中には、室内にいる1人の男性 (画家の弟ウジェーヌ・マネ) が、ワイト島の港の散歩道に面した窓越しに外を見ている。さまざまなフィルター (少し開いたカーテン、植木鉢、鉄格子、窓枠と開口部) から成る複雑なシステムは、観者の視覚をはなはだしく困難なものにしている。女性はシルエットが解体されているように見えるが、少女の後ろ姿も同様である。この少女 (それ自体タブローの後景に導入された移行の人物像) は遠くを見ている。彼女の視界は、船のマストという障壁によって妨げられており、このため水平線はほとんど見えない。これらのフィルターの連鎖は次々に展開してゆき、遠くまで達している。サロンに出品されたマネの《鉄道》とは異なり、ベルト・モリゾのタブロー全体がヴェールのシステムと化している。画家はかくして自分自身の絵画をテーマ化するに至る。実際、モリゾは1876年、やはりワイト島で制作された一連のカンヴァスを「第2回印象派展」に出品することになるが、そこには補正され、濾過され、ヴェールに覆われた、新しい「印象」が提示されているのである<sup>36)</sup> (図11)。

印象派グループの画家たちのうちで、ギュスターヴ・カイユボットは解説が最も容易な人物である<sup>37)</sup>。その芸術的才能が認知されるより前に、彼は近代美術史においては、とりわけ絵画コレクターとしてよく知られている。しかし、彼はまた傑出した「着想のコレクター」でもあった。かくして1877年<sup>38)</sup>、カイユボットは第3回印象派展にきわめて野心的な作品、すなわち《ヨーロッパ橋》(1876年、図12) を引っさげて登

35) Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Édouard Manet. Catalogue raisonné*, Lausanne/Paris, La Bibliothèque des arts, 1975, t. I, n° 181.

36) Charles S. Moffett *et al.*, *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, *op. cit.*, p. 145 et suiv. 次も参照。Marie-Louise Bataille et Georges Wildenstein, *Berthe Morisot. Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, *op. cit.*, n°s 53 et 54.

37) 以下を参照。Marie Berhaut, *Gustave Caillebotte*, Paris, Wildenstein Institute, 1951; Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1987.

38) Charles S. Moffett *et al.*, *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, *op. cit.*, p. 189 et suiv.

場することになる。このタブローは、近代バリの日常生活のひとコマを描いている。鉄橋の骨組みは、奥へと後退する遠近法によって表現され、それによりイメージの深さが強調されている。右手では、物思いにふけるひとりの男が橋の欄干に寄りかかり、橋の向こう側で起こっていることを観察している。

一見ただけでは分からないが、このタブローがマネからの遺産を引き継いでいるということは、その生成のコンテクストを研究することで明らかになる。1876年に制作されたあるカンヴァス画（図13）には、マネ（図1）に対するカイユボットの借りが透かし見えるが、この《ヨーロッパ橋》の小ヴァージョンが独創的なタブローであることに変わりはないであろう。近代人の「妨害されたまなざし」は、ここで堂々たる演出に達しているのである。

まなざしの問題化におけるこのような方向性が、それを言語でアクセス可能とするに至った人物によってどのように考察されたのか、その仕方を強調しておく必要がある。私の念頭にあるのはもちろんエミール・ゾラである。作家はその晩年、年を追うごとに写真撮影に没頭することになるが、その視覚的感性は、同時代の画家たちのそれと緊密な類縁性を示している<sup>39)</sup>。彼の写真はしばしば複雑な鉄格子越しに撮影され（図14）、カイユボット描くところのシルクハットを被った無名の男と同じ位置へと観者を追いやるのである（図13）。

カイユボットもまた、ほとんどプログラムに従うかのように、フィルターとしての人物像とフィルター・システムの間の対話という問題に取り組むが、その中で正真正銘のイメージ連作の創造へと至ることもあった。たとえば、1880年のあるタブロー（図15）では、都会風の服を身にまとった男性がバルコニーの手すりに寄りかかり、通りの方向を見下ろしている。観者は、[男性による]熟視に加え、もうひとつのもの、すなわち人物が部分的に覆い隠すバルコニーの手すりをも、同時に知覚することになる。

その1年後に描かれた、同じ連作の第2のタブローと見なしうる作品（図16）には、ほぼ類似した場面が描かれている。「内的な」観者は姿を消し、不可視ではあるが現前している「外的な観者」が、これにとって代わっている。しかしながら、その位置は第1のタブローとは異なる。テーマ化された暗黙の観者として、われわれは街を見

---

39) 以下を参照。François-Émile Zola et Robert Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

渡す眺めを享受する。それと同時にわれわれは、タブローの観者として、通常は目にするものがない何か、つまり濾過された眺めがフィルターを包摂しているさまを見ているのである。

第3のタブロー（図17）において、カイユボットはついに驚くべき成果へと到達する。作品の表面は濾過システムと完璧に一致しており、絵はかくして予期せぬ実験的性質を獲得している。マネやベルト・モリゾの経験は、イメージ群の連鎖という手段を通じて解放されている。まさしくここに、印象主義的な視覚的知覚の全歴史が露わになっているのが認められるのである。

もちろん、印象派の作品の中には、まなごしの制約と好奇心が一致することで独自の魅力を放ちつつ、その状態に至った経緯がわれわれには明らかにされないものも存在する。こうした作品の網羅的な一覧をつくることは不可能であり、いくつかの示唆的な作例について詳しく論じておけば十分である。たとえば、『カフェ・コンセル・デ・ザンバサドゥールにて』と題されたドガのパステル画（1885年、図18）は、その好例である。おそらく北斎のような日本の版画から示唆を受けた、思いがけぬ〔構図の〕切り取り方は、「現代生活」の刹那的な性格を図解するために用いられている。われわれはコンサートをホールの背後から眺めている。ステージ上にいる歌手その他の人物たちは、ほとんど見分けがつかない。それゆえわれわれは、ある特定の場所から舞台を熟視しているのであり、このような選択は直ちに観者に衝撃を与える。この場所がどこか分かるのは、複数の要素を通じてである。木の手すり、付柱、梁という三者が、イメージへのアクセスを許可すると同時に隠蔽する。さらに重要なのは、これらフィルターとしての諸要素が秩序づけられ、タブローの枠の内部そのものにおいて二重化を実行するやり方である。ここでタブローの枠はひとつの濾過システムと化しているが、それは1876年、エドモン・デュランティが提示した理論化に対応している。当時ドガはおそらくデュランティに多大な影響を及ぼしていたのである。作家は次のように書いている。

事物や人々の外観は、現実において千もの仕方で思いがけない様相を見せる。われわれの視点は、両側の2枚の仕切り壁が奥に向かって収斂していく部屋の中心に常に位置しているわけではない。[……] われわれから一定の距離をおいて両側から遮られたわれわれの眼は、枠によって境界づけられたようなものであり、両側に置かれた事物を、この枠の端に引っかかったものとしてのみ見る<sup>40</sup>。

ドガの《カフェ・コンセル・デ・ザンバサドゥールにて》(図18)において、内的な枠づけは「媒介的水準」に属している。それはたしかにイメージの中に位置しているが、同時に知覚の場の痕跡として立ち現れてもいる。ヴォルフガング・ケンプは正当にも、ドガ作品において、手すり、付柱、梁といった近接した諸要素が「きわめて慣習的な仕方では頻りに描かれている<sup>40)</sup>」ことを指摘している。

同じ文脈において、第2の作例は示唆的である。今度はモネによる作品で、カミーユ・コロアの着想を発展させた1878年のタブロー《木の間越しの春》(図19)がそれである。作業する審級(画家のものであろうと観者のものであろうと)は、春の風景に向きあっているが、景色は枝という自然の障壁によって半ば隠されている。このタブローにおいて最も重要なものは何か、遠くの景色なのか、それとも前景に描かれた枝なのか、見る者は自問する。作品はたしかにわれわれに「印象」を伝えるが、その現実上の制約をも同時に伝達してくる。実際、前景と後景の間の関係は、「見ること」と「見ないこと」の関係なのである。

## おわりに、ある遊戯的なエピローグ

1886年(最後の印象派展の年)に描かれたカリカチュアである《染み》(図20)は、妨害された、あるいは条件づけられたまなざしという問題系が、芸術シーンの最も保守的な層によってどのように受けとられたかを、見事に図解している<sup>42)</sup>。「新しい絵画」の最も特徴的な性格(語りの放棄、個人的印象の優位、知覚の場、および直接的な観察の困難)は、ここではネガティブな仕方では提示されている。カリカチュア——白い紙の上に残された鍋底の汚れた痕跡——は、キャプションを伴っている。それによれば、この染みは——お分りのように——森を表しているが、観者はその背後に、いとも美しいラブシーンを見出そうと努めなければならないというのである。

---

40) Edmond Duranty, « La Nouvelle Peinture » (1876), dans Denys Riout (dir.), *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, op. cit., p. 189.

41) Wolfgang Kemp, *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Munich, Schirmer und Mosel Verlag, 1978, p. 67 et 40.

42) この例は次の文献に負っている。Denys Riout, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, op. cit., p. 332.

## 【附記】

ここに掲載したのは、Victor I. Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris 2015 の第1章“Entraves” (pp.9-45) の翻訳である。2018年度の大学院ゼミ（表象文化論演習）で松原と西山が輪読し、これを踏まえて西山が作成した訳稿に松原が修正を加えるかたちで訳出した。訳者による補足は〔 〕で括り、長い引用文はインデントして本文から独立させた。訳出にあたっては、イタリア語訳（*Effetto Sherlock : Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, trad. di C. Pirovano, Milano 2017）も参考にした。フランス近代絵画における「まなざし」の主題をめぐるストイキツァの考察としては、「蒸発そして／あるいは集中——マネとドガの肖像（自画像）をめぐる」（松原知生訳、ヴィクトル・I・ストイキツァ『絵画をいかに味わうか』岡田温司監訳、平凡社、2010年、249-295頁）も、併せて参照されたい。同論考は『シャーロック・ホームズ効果』に第3章として収録されている。

末筆ながら、この章のみで十分に完結した考察をなしているとはいえ、このような部分的なかたちでの翻訳と刊行を許可して下さったストイキツァ教授に感謝申し上げます。（松原知生）



図1 エドゥアール・マネ《鉄道》1872-73年, カンヴァス, 油彩, 93.3×111.5cm, ワシントン, ナショナル・ギャラリー





図2 「オッセルヴァンツァの画家」《十字架の道行き》1440年頃、板、36.8×46.8cm、フィラデルフィア美術館



図3 アルベルト・ファン・アウワールテル《ラザロの復活》1450-60年以後、板、油彩、122×92cm、ベルリン、国立絵画館

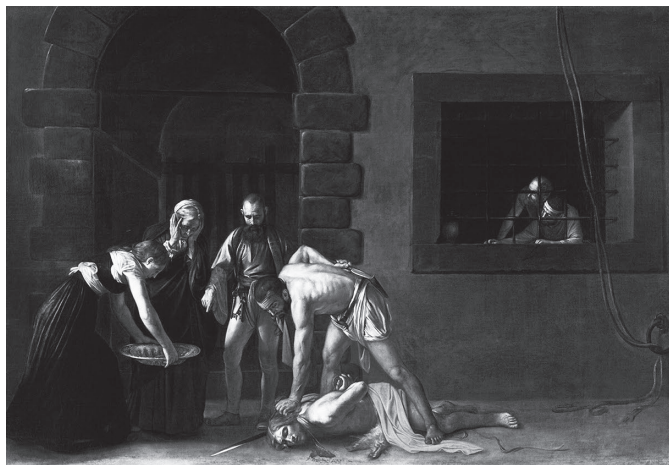


図4 カラヴァッジョ《洗礼者聖ヨハネの斬首》1608年，カンヴァス，油彩，361×520cm，マルタ，ラ・ヴァレッタ，サン・ジョヴァンニ大聖堂



図5 ヴォルフガング・ハイムバッハ《女中のいる静物》カンヴァス，油彩，69.5×84.5センチ，カッセル，国立アルテ・マイスター絵画館



図6 アドルフ・フリードリヒ・エルトマン・フォン・メンツェル《動物園のダマシカ》1863年、水彩、21.1×26cm、ベルリン、国立版画素描館



図7 クロード・モネ《カピュシーヌ大通り》1873-74年、カンヴァス、油彩、80×60cm、カンザスシティ、ネルソン・アトキンス美術館



図8 ベルト・モリゾ《バルコニー》1872年頃、  
カンヴァス、油彩、60×50cm、個人蔵

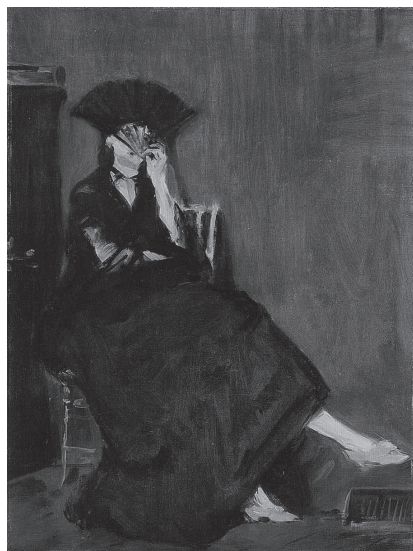


図9 エドゥアール・マネ《扇を持つベルト・モリゾ》1872年、  
カンヴァス、油彩、60.4×45.2cm、パリ、オルセー美術館





図10 ベルト・モリゾ《ワイト島のウジェーヌ・マネ》1875年、カンヴァス、油彩、38×46cm、パリ、マルモッタン・モネ美術館



図11 ベルト・モリゾ《ワイト島》1875年、カンヴァス、油彩、36×48cm、個人蔵



図12 ギュスターヴ・カイユボット《ヨーロッパ橋》1876年、カンヴァス、油彩、124×180.6cm、ジュネーヴ、プチ・パレ美術館



図13 ギュスターヴ・カイユボット《ヨーロッパ橋》1876-77年頃、カンヴァス、油彩、105.7×130.8cm、フォートワース、キンベル美術館

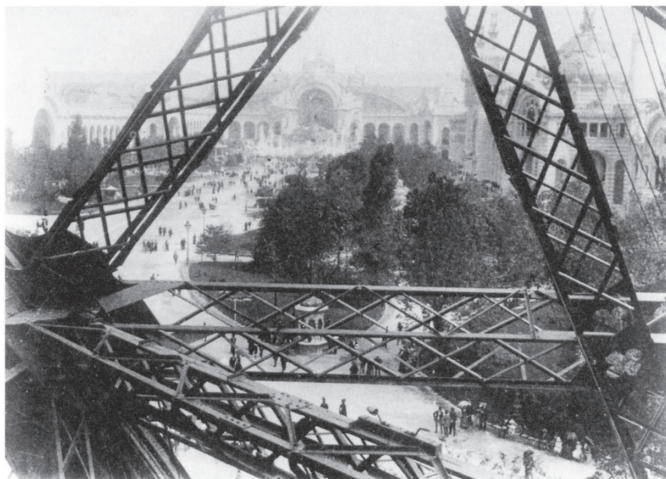


図14 エミール・ゾラ《エッフェル塔越しのパリの眺め》1900年, 写真



図15 ギュスターヴ・カイユボット《バルコニーにいる男》  
1880年, カンヴァス, 油彩, 114×86cm, 個人蔵





図16 ギュスターヴ・カイユボット 《パリのバルコニー》1880-81年頃, カンヴァス, 油彩, 55.2×39cm, 個人蔵



図17 ギュスターヴ・カイユボット 《バルコニーの柵越しの眺め》1880-81年頃, カンヴァス, 油彩, 65×54cm, 個人蔵



図18 エドガー・ドガ《カフェ・コンセル・デ・ザンバサドゥールにて》1885年，エッチングにパステル，26.5×29.5cm，パリ，オルセー美術館



図19 クロード・モネ《木の間越しの春》1878年，カンヴァス，油彩，52×63cm，パリ，マルモタン・モネ美術館

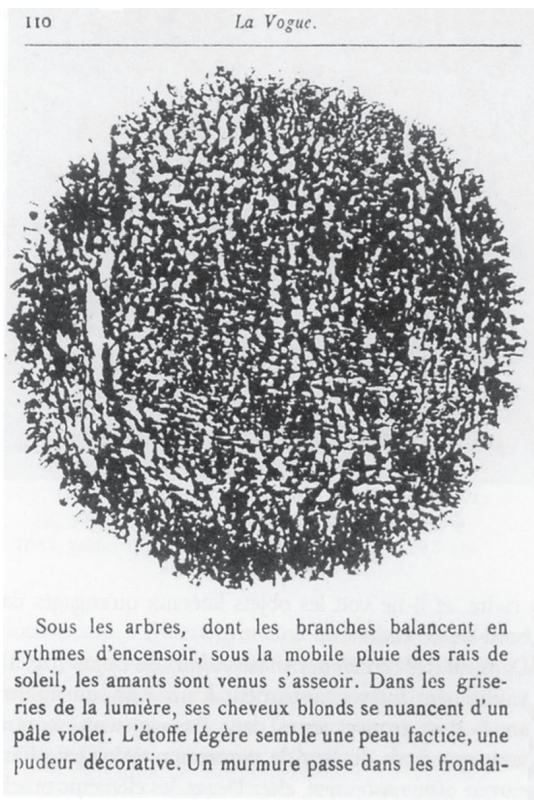


図20 チャールズ・ヘンリー《染み》、雑誌『ラ・ヴォーグ』  
1886年5月2日号のためのカリカチュア