

集中そして／あるいは蒸発

— 肖像・自画像・「現代生活」—

ヴィクトル・I・ストイキツァ

松原知生(訳)

伝記作家たちによれば、マネとドガが初めて出会ったのは1862年のことです。場所はルーヴル美術館。そこでマネは、ベラスケスの《王女マルガリータ》を銅板に直接模写する若き日のドガを見つけたのでした。すでに言われているように、この2人の出会いには、ほとんど「黄金伝説」に近いものがあります。実際それは、たとえばチマブーエとジョット、あるいはベルギーノとラファエロといった2人の偉大な芸術家たちの、神話的とさえ言える出会いの数々に匹敵するものなのです。とはいえ、1832年生まれのマネと34年生まれのドガの関係は、従来のような師弟関係というステレオタイプに一致するものではなく、直ちに込みいった、さらには紆余曲折をはらんだ対話へと姿を変えていくこととなります。そして、この2人間の対話がどのようなものであったかを厳密に明らかにことは困難でしょう。というのもそこには、互いに対する称賛、ライバル意識、性格の不一致といった、さまざまなものが含まれているからです。さらに両者には、これらすべてを超えたところで、芸術一般、特に「近代」芸術に関する2つの相容れない立場が見出されるのです。文字資料はこの点について情報に乏しいため、このような不一致の原因を見つけるにあたって、私たちはマネとドガの作品それ自体を検討する必要があるでしょう。この講演では、2人の画家の自画像、そしてマネとドガがお互いを描いた類まれな肖像画の分析から出発することによって、この検討を目指したいと思います。

*

作品を制作している最中のマネを描いた独立した自画像は、1点しか存在しません(図1)。あらゆる自画像と同じく、このマネの自画像もまたパラドキシカルな対象



図1 エドゥアール・マネ《自画像》1879年頃、カンヴァス、油彩、83×67cm、ニューヨーク、個人蔵

です。ある表象のレトリックを形づくるさまざまな層が、そこには存在しています。そのうち最初のもは、この作品が彼の絵画活動全体ととり結ぶ関係にかかわっています。つまり、マネは数多くのタブローを描きましたが、自分を「画家として」描いた真の自画像は、これ1点だけなのです。しかもそれは、ある独特なシチュエーションを上演しています。ここでマネが、自らを「そうであるように」ではなく、「そう見えるように」描いているという事実は、この作品そのものが私たちに明らかにしています。つまり絵の中のマネが、パレットを右手に、絵筆を左手に持っていることから考えて、私たちが見ているのは実際の「マネ」ではなく、左右が逆転したイメージということになるのです。

マネが左利きであったことを証言する史料は存在しません。また、19世紀の画家たちが受けていた教育のあり方から考えて、彼が左利きだったというのは、ほとんどありえないことです。したがって、この《自画像》における左右の逆転は、まさしく意

義深いものと見なす必要があります。アメリカの美術批評家マイケル・フリードは最近、マネと同じ時代に活動していたほかの画家たちも、こうした左右の逆転を行っていたことを明らかにしています。フリードによる研究の結論は、私たちの考察にとってよき出発点を提供してくれます。

ご存知の通り、自画像というものはすべからく、鏡の助けを借りることで実現されます。しかし自画像は通常、鏡という手段に訴えることで、画家のイメージを提示しようとするものです。それに対して、ここでマネは「自分自身」を描くことを放棄し、鏡を描いているのです。マネの姿が左右反転しているという事実から、次のことがはっきりと理解されます。つまり、ここで私たちの見ているものは、あるイメージのイメージ、あるいは「^{フィギュール}形象の中の」画家なのです。

外出用の服を身にまとい、帽子をかぶったここでのマネは、きわめつきの「現代生活の画家」として立ち現われています。しかし彼は同時に、古典的な絵画のある解決法を再びとりあげて、そこに変化を加えてもいます。マネ自身が「比類なきタブロー」とよぶ作品、つまりベラスケスが1656年に描いた《ラス・メニーナス》(図2)が、その解決法の頂点をなしています。

しかしながら、ベラスケスとは異なり、マネはこの自画像からモデルやアトリエの空間を排除しており、自分自身の姿だけに焦点を合わせています。パレット・絵筆・まなごしは、それらが出会うことによって絵画が生れるところの3つの要素です。

《ラス・メニーナス》において複雑かつ錯綜していた制作シナリオは、マネの自画像では簡略的なものとなり、いわば「脱構築」されているのです。そして、このシナリオを完成させるのは、絵を見る私たち観者の役割であり、私たちの方から絵の中へと同化することが求められています。言葉を換えれば、マネのまなごしが絵筆およびパレットと合流する地点に、絵の「こちら



図2 デイエゴ・デ・シルバ・イ・ベラスケス《ラス・メニーナス》1656年、カンヴァス、油彩、318×276cm、マドリッド、プラド美術館

側]、すなわち生まれつつあるタブローとしての現実が、位置しているのです。

さらに、この自画像のレトリックにはもうひとつの細部が付け加えられています。その不完全な、あるいはより正確には「未完成」の状態がそれです。この作品が未完成であることは偶然の結果にすぎないと思われるかもしれませんが、私にはそうは考えられません。というのも、イメージの中で唯一の未完成な部分が、絵筆を持つ手だからです。この手は、絵の具という物質の混沌^{カオス}として描かれています。あたかもマネは、描いている自分の手を描くという段になって、自己を表象するという課題を放棄し、屈服してしまったかのようです。この絵画に描かれているのが絵画という行為である以上、まるで渦巻の中のように、絵画は絵画そのものへと常に立ち返り、終わることがないのです。

ところで、マネによる2点目の自画像(図3)も、これと同じ時期に描かれたものです。現在は東京のブリヂストン美術館に所蔵されているこの作品は、一般的に未完成と考えられています。最近出版された書物の中でこの作品について論じたエリック・ダラゴンの考察によれば、「ここで芸術家は、まるで自分の絵の出来栄を確かめるために、後ろに何歩か下がったかのように、立った姿で描かれて」います。したがって、現存するマネによるただ2つの自画像には、画家という職業を形成する2つの時間、つまり作品の制作と、作品を批判的に眺めるための後退とが、表象されているわけです。ダラゴン氏による考察が正しいとすれば、これら2つの自画像は、ある分裂の結果生まれたものであることとなります。そしてこの分裂は、ベラスケスによる画期的な表象すなわち《ラス・メニーナス》(図2)をすでに支配していたのと同じものです。

ベラスケスは《ラス・メニーナス》の中で、多義的な瞬間において自分を描きだしています。つまりこの作品には、制作の中断と、作品の出来栄を見るための後退とが、両方とも描かれているのです。これに対し、マネにおいて問題とされているのは画家の2つの地位であり、それらには異なった仕方で焦点が当てられています。つまり、一方は上半身を描いた自画像であり、まなざしというテーマと制作というテーマが融合しています。もう一方は立ち姿の自画像で、正直あまり成功しているとは言えず、私には制作途中で放棄されたようにさえ見えるのですが、その真のテーマは距離であったに違いありません。

マネの場合しばしばそうなのですが、この作品を読解するにあたって、同時代の

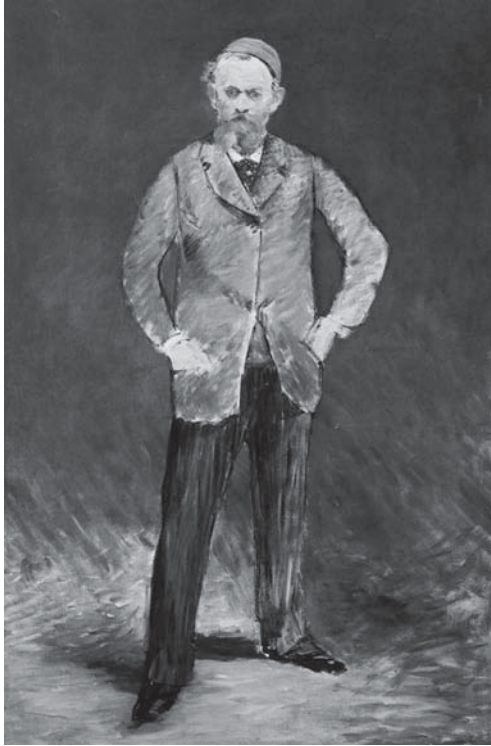


図3 エドゥアール・マネ《自画像》1878-79年頃、
東京、ブリヂストン美術館

人々が残している証言が重要なカギを提供してくれます。それは、この2つの自画像が元々どのように展示されていたかに関する証言です。マネはこれらの自画像を、自分のアトリエの中で、《ハムレットに扮するジャン＝バティスト・フォル》の肖像画（図4）の両脇に掛けていたことが分かっているのです。私の知る限り、マネがこの3枚の絵をこのように並べて自分のアトリエに掛けていた理由は、まだ明らかにされていません。

まず重要と思われるのは、これら3枚の作品を長い間マネ自身が所有していたという事実です。さらに、マネがこれらをアトリエに保管していたことからして、このシリーズ全体がきわめてプライベートで、かつ自己顕示的な性格をもっていたことが



図4 エドゥアール・マネ《ハムレットに扮するジャン＝バティスト・フォル》1877年、カンヴァス、油彩、196×130cm、エッセン、フォルクヴァンク美術館



図5 デイエゴ・デ・シルバ・イ・ベラスケス《パブロ・デ・バリャドリッド》209×123cm、マドリッド、プラド美術館

推測されるのです。

フォルの肖像がスペイン絵画の先行例に基づいていることは明らかです。それは俳優肖像画というジャンルに属するもので、マネは1865年のスペイン旅行の際、こうした例をたやすく目にする事ができたでしょう（図5）。マネ自身が作り出した、これら3つの作品の連続においては、俳優を描いたスペイン風のタブローを、2枚の自画像が両脇から枠づけていたわけですが、そこに2重のメッセージを読みとったとしてもあながち誤りではないと私は考えます。つまり一方で、そこにはこのシリーズ全体に含まれるスペイン趣味が明らかにされています。そして他方では、マネによる2つの自画像それぞれ自体、あるひとつの表象 [=上演] を表象 [=再現] したものであるという事実が強調されています。端的に言えば、2枚の自画像が表象しているのは、マネに扮したマネなのです。

マネの最初の伝記作家の1人は、彼の制作方法に関する重要な証言を残しています。

いわく、「イーゼルへと体を傾け、モデルの方、そして手鏡に映る反射像の方に顔を向ける自分の姿を人に見られるのが、マネは好きだった」。

マネが常に鏡を使用していたという事実は、私たちに考察を促すものです。これについては、ほかの史料も証言しています。鏡を用いるという方法は、もちろん古くから存在したものであり、今しがた引用した証言に本当に意味深い何かがあるとすれば、それはマネが、イーゼル／モデル／鏡という3つの極を行き来していたことであり、そして、これら3つの極を往還する間、マネが「自分の姿を人に見られるのが好きだった」という事実です。

つまりここで私たちが前にしているのは、ひとつのスペクタクルと化した絵画制作の様子です。そしてそこでは、現実・タブロー・鏡による左右反転・それを操作するマネ、という4つの要素が、その本質的なダイナミズムにおいて上演されているのです。

*

しかしながら、最も古いマネの自画像は、アトリエでの自画像ではなく、ある寓意画の一部をなすものです。それは今日《魚とり》というタイトルで知られている、1861年から63年にかけて描かれたタブローです（図6）。この作品がもつ意味は、現在でもまだ明らかではありません。



図6 エドゥアール・マネ《魚とり》1861-63年、カンヴァス、油彩、76.8×123.2cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

とはいえここで私は、このタブローを網羅的に読解するつもりはありません。ここでは次の2つの事実を思い出しておけば十分です。つまり、マネがルーベンスの姿で自分を描いていること、そして[その隣にいるマネの妻]シュザンヌ・レーンホフには、[ルーベンスの妻]エレヌ・フルマンの顔立ちが与えられているということです。作品全体の構図もまた、ルーベンスからインスピレーションを受けています。この絵の寓意的な意味は今なお不明ですが、全体的な意味は明らかです——つまりマネは自分を「現代」のルーベンスとして表象しているのです。マネによるこの最初の「トピック内部への自己投影」が、美術史への自己投影と重なりあっているという事実には、意義深いものがあります。つまりここでマネは、自分の絵の「登場人物」となっているのですが、彼の演ずる役どころは（ほかの）画家なのです。

このタブローは、そのプライベートな性格から、マネの家を一度しか離れたことがありませんでした。それは、1867年にアルマ通りで開催された個展の折のことです。この個展は重要な展覧会でした。というのもそれは、クールベが同じ時期に企画した個展と同様、当時パリで開催されていた万国博覧会に対する論争的なオルターナティヴとして構想されたものだからです。従来の美術史研究において、このマネの個展がどのように組織されていたかについては、ほとんどまったく重視されてきませんでした。しかし、展覧会カタログが現存しているおかげで、この個展の展示方法に関するひとつの仮説を提示することができると考えます。私たちの仮説によれば、このアルマ通りでの展覧会は、年代順に絵を並べるという通常の展示方法は採用しておらず、むしろきわめてはっきりとしたメッセージをもつ別の基準に従って構造化されていたのです。

展覧会とそのカタログにおいて出品番号1番が与えられたのは、1863年に描かれた《草上の昼食》(図7)でした。これに対し、今しがた論じた《魚とり》(図6)



図7 エドゥアール・マネ《草上の昼食》1863年、カンヴァス、油彩、208×264cm、パリ、オルセー美術館



図8 エドゥアール・マネ《テュイルリー公園の音楽会》1862年、カンヴァス、油彩、76×118cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

は50番目、つまりカタログの最後に位置する作品であり、当時は《風景》というタイトルがつけられていました。このようにしてマネは、一方で《草上の昼食》がもつ、始まりを告げる作品としての価値を強調するとともに、他方で《魚とり》の方には、展覧会全体の最後に位置する「署名」として読まれるべきタブローという、意義深い位置と機能とを与えたのです。実際この展覧会は、マネの過去7年間、1860年から67年にかけての制作活動、そして、現代性を追求しながら過去の巨匠たちのもとを経めぐっていたマネの足跡を、そのテーマとしていたのです。

さて、展覧会のまさしく中心部には、カタログ番号24番が与えられた1枚の作品、いわば маниフェストとしてのタブローが位置していました。それは、1862年に制作された《テュイルリー公園の音楽会》(図8)です。この作品は、第2帝政期の洗練された社交界の偉大な集団肖像画となっています。《魚とり》におけるマネが仮面をつけた存在であったのに対し、《テュイルリー公園の音楽会》では「彼自身」として登場しています(図10)。彼はここで、ボードレール、ファンタン＝ラトゥール、シャンフルーリ、ジャック・オッフエンバックらとともに登場し、第2帝政期パリの知識人階級の代表の1人として姿を見せています。マネがこの絵において、作品内部への

自己投影をひとつのアポリアとして捉えていたことは、2つの要素から明らかです。第1の要素は、画家の周縁的な位置です。彼はカンヴァスの左隅、つまり何世紀にもわたってコード化されてきた作品読解の順序に従えば、表象の「導入部」に登場していますが、その姿は、枠つまりフレームによって半ば断ち切られています。それゆえ彼は、作品の内部と外部に同時に位置していることになります。彼は作品から不在でもありうるのですが、しかし実際にはそこに存在しているのです。他方、イメージの隅に挿入されたこのマネの姿に対応しているのは、カンヴァスのもう一方の縁に認められる、彼の名前の挿入、つまり署名です（図11）。この表象全体が「2つのマネ」、つまり作者の「形象」と作者の「名前」の間に展開しているわけです。

このタブローをもう一度、アルマ橋での展覧会の出品作として捉えて考えてみますと、次のことが理解されます。つまりこのタブローにおいて、作者と署名はあくまで周縁的な位置にあるのですが、この作品が展覧会とカタログの中心に位置づけられるやいなや、両者のこのような周縁性は、「マネ」という作者の中心性へと一挙に変容するのです。

この自画像と署名がいわば「パラテキスト的」な要素をなしていることを理解するには、このタブローがどのようにして成立したかを考察する必要があります。

*

《テュイルリー公園の音楽会》
のための習作の中で、最も完成されているのは、さる個人コレクションが所蔵する淡彩画（図9）です。そこには、最終的な構図の中央に描かれている人物を何人か認めることができます。また同様に、有名なたわんだ木の幹のアイデアもすでに登場していますが、前景左の2人の婦人はまだ椅子に腰掛けていないことが分かります。
この淡彩画においていちばん重



図9 エドゥアール・マネ《テュイルリー公園の音楽会》のための習作、1862年、淡彩画、18.5×22.2cm、個人蔵

要に思われるのは、最も完成された習作であるにもかかわらず、のちに描かれることになるタブローの中央部分しか表象されていないという事実です。この絵にまだ欠けているもの、それはまさしく未来のタブローの両端であり、左端にはマネのシルエットが(図10)、右端にはマネの署名が(図11)、それぞれ場を占めることになるのです。よく知られているように、できあがった作品を切断することによって制作を進めることを習慣としていたマネが、なぜここでは付加を通じて作業することを選んだのか、その理由を考えてみる必要があるでしょう。思うにその答えは、作者を自画像



図10 マネ《テュイルリー公園の音楽会》部分(自画像)

および署名というかたちで作品の内部に挿入するという行為がもつ、パラテキスト的な性格にあります。ここで署名を注意深く考察してみると(図11)、この挿入というアイデアが、きわめて明白な仕方では表現されていることが分かります。すなわち、茶色の厚塗りで書かれた彼の名前は、イメージの表面にはではなく、文字通りイメージの内部に位置しているのです。マネの新しさは、ここにおいて明白です。

署名とは、完成された作品に任意に付け加えられる作者の痕跡です。それは原則と



図11 マネ《テュイルリー公園の音楽会》部分(署名)

して、作品を構成する要素ではありません。署名のあるなしは、作品の市場価値に影響を及ぼすことはありますが、その内在的な価値には影響しないのです。署名を演出すること、それは完成された作品において、作品を制作するという行為をシンボリックに演出することを意味します。ボードレーは「哲学的芸術」という文章において、次のように自問しています——「現代的な発想に従っての純粹芸術とは何か?」。彼は答えます、純粹芸術、それは「同時に客体と主体とを、芸術家の外の世界と芸術家自身とをともに含むような、1個の暗示的な魔術を創り出すことである」、と。

画家の名前を作品空間の内部にとりこむことはもちろん、この魔術の二義的な側面にすぎません。とはいえ、名前を介した作者の挿入という問題に対するマネのとりくみ方を、その「現代生活の画家」としての特徴と見なすことは可能なのです。

さて次に、マネがその自画像をどのように画中に導入しているかを考えてみましょう。ここでは作者の闖入は、あるはっきりとした意図の下に上演されています。マネのイメージの位置はあまりにも周縁的であるため、この作品の写真複製は、彼の姿を一度ならずフレームの外に置き去りにしてきました。実際、注意深く観察すると、イメージにおけるマネの存在はほとんど偶然の産物であるように見えることが分かります。それは、イメージの世界とイメージの外の空間とを分かち境界線の上に位置しているのです。このような周縁性はよく考えられたものであり、それは画家の二面性によって、つまりその分裂によって正当化されるものです。したがって私たちは、2人のマネを想像しなければなりません。つまり、まず作品の前で描いているマネ、次に自分の絵のパラドキシカルな客体としてイメージの内部にいるマネ、という2人を。

このような手続きはきわめて近代的なものであり、その近代性は、ある作例と比較することによって間接的にいっそう明らかにすることができます。画家フランツ・フォン・レンバッハは1903年、1枚の家族写真を撮影しています(図12)。その撮影の手続きを、表象の技法という観点から辿り直すことは簡単です。まず彼はレイアウト、距離、ピントを計算します。そしてシャッターを押した後、すばやくカメラの向こう側へと走り、妻と娘たちの仲間に加わる、といった具合です。その結果として生まれたのが1枚のタブロー(図13)であり、もしもその舞台裏を明かすこの写真がたまたま残っていなかったとしたら、この絵を一目見ただけで、それがどのように描かれたかを言い当てるのは難しかったでしょう。私はここで、マネが《テュイルリー公園の音楽会》を制作するにあたってカメラを使用したということを提案するつもりは



図12 フランツ・フォン・レンバッハ
《レンバッハ一家》1903年，写真，
ミュンヘン，レンバッハハウス美
術館



図13 フランツ・フォン・レンバッハ
《レンバッハ一家》1903年，カル
トン，油彩，96.5×122cm，ミュ
ンヘン，レンバッハハウス美術館

まったくありません。逆に、カメラによる機械的な手続きに訴えることなく、自分のタブローの周縁に自らを「付け足し」として、あるいはほとんど「アクシデント」として挿入するマネのやり方は、まさしく近代的なものであるように私には思われます。マネ作品において、カンヴァスの手前から内部への作者の移動は、レンバッハのような画家・写真家におけるよりもはるかに繊細かつ雄弁で、さらに付け加えるとすれば、はるかに詩的なやり方で行なわれているのです。

そして、このタブローがもつ第2のアポリア的な要素が介入してくるのは、ここにおいてです。すでに見たように、いまだ「古典的」な作品である《魚とり》(図6)とは異なり、《テュイルリー公園の音楽会》(図8)は、絵を制作する存在あるいは絵を見る存在へと「開かれた」イメージです。というのは、登場人物の何人かがタブローのこちら側を見つめているからです。したがって「トピック外のマネ」、つまり彼自身その中に入りこんでいるこの作品の作者もまた、作品それ自体によって見つめられ、支えられているわけです。

この点で、《テュイルリー公園の音楽会》という作品タイトルが意義深い矛盾を含んでいるのではないかと考えてみる必要が出てきます。タイトルが告げているもの、つまりコンサートやスペクタクルは、目に見えるかたちで表現されてはいません。音楽会を聴きにやってきた聴衆が絵画によって表象＝上演されているのに対し、「舞台」の方は、この表象＝上演が制作される空間として構想されているのです。このよ

うな複数の空間の戯れに捕らえられて、画家は不安定に揺れ動く存在となっています。

この作品がもつマニフェストとしての性格を理解するためには、絵の登場人物の1人でもあるボードレールを再び読み直してみる必要があるでしょう —

あらゆる芸術上の現象は、人間という存在の中に、不変的な二重性の存在、つまり自己であると同時に他者でもありうる力を、指し示すものである。[...] 芸術家というものは、二重であって、しかもその二重の性格から生じる現象を知りつくしているという条件においてのみ、芸術家なのである [...]。

マネの友人ボードレールによるこのような主張を手がかりにすることで、マネをよりよく理解することができると私は考えます。そうすれば、現代生活の画家マネが、イメージの縁という微妙な領域をこれほどまでに重視していた理由が理解されるでしょう。あるひとつの分裂が生み出され、芸術家がトピック内部に登場する存在とトピック外部で制作を行なう存在とに分割されるのは、まさしく縁においてなのです。ここではもう1点だけ作例を挙げておきましょう。1862年に描かれたタブロー《ボードレールの愛人》(図14)は、詩人の精神において制作されています。ここでマネは、ボードレールの愛人ジャンヌ・デュヴァルを、いわば「年老いた^{インファンタ}王女」として、あるいはさらに言えば「年老いた^{メニーナ}女官」として表象しています。ベラスケスの《ラス・メニーナ》(図2)の記憶は、極限まで濾過されていますが、しかしなお存在しています。つまり、このタブローの左端にはカンヴァスの枠と縁が認められるのであり、私たちは、その前でこの肖像画を制作しているマネを想像しなければならないのです。このベラスケス的なアイデアが作品の準備習作に認めら



図14 エドゥアール・マネ《ボードレールの愛人》
1862年、カンヴァス、油彩、90×113cm、
ダバスト美術館

れないということは、疑いなく意義深い事実です。プレーメンのクストハレが所蔵する水彩画による習作には、作者という存在へのこのような直接的な言及が認められないのです。肖像画の内部における作者の痕跡としてカンヴァスの縁を表象するというアイデアは、おそらく後になってマネの脳裏に浮かんだものでしょう。とはいえそれは、長い間マネが関心を抱いていた造形言語の1要素へと付け加えられています。その要素とは、個性的な視点、すなわちそこから撮影が行なわれる場所の設定です。そしてこの要素こそ、マネを筆頭とする「新しき絵画」の根本をなすものです。まさしく「新しき絵画」というタイトルを冠したデュランティによる1876年のエッセーは、個性的な視点というこのテーマについて、当時の状況を分析しています。ここではこのデュランティの重要なテキストの内容を反復あるいは要約することはできませんが、その中心をなす思想は次のようなものです。つまり、古典的な絵画の客観性、すべて知り尽くし、すべてを描き尽くすという態度に対して、「新しき絵画」は個性的で偶発的な、さらにはアクシデンタルな視点から実現される、というものです。

マネはしばしば、一見するといまだに伝統的と思われるようなやり方で「撮影」を行なっています。この表面的な伝統志向は、実は人目を欺くものにすぎないのですが、それはとりわけ初期作品群を支配している、中心軸を強調した構図に明らかです。1878年から翌年にかけて描かれた一連の《カフェ＝コンセル》(図15)のみが、あたかも大写しのように、対象にごく接近した視点から構成されており、これらの作品がもつ「断片」としての性格によって、ある種の「中心の喪失」が生み出されています。このような「撮影」方法に関して、マネの制作活動全体の基礎にあると見なすことのできる特徴があるとすれば、それはメタ表象的とも呼ぶことができるような、別のレベルに位置づけられるものです。つまりマネのタブローの大部分には、作品をコミュニケーションの流れの中へと結びつける数々のシグナルが含まれているのです。こうしたシグナルのうちで最も重要なのは、絵画空間の内部から作品の表面のこちら側にある空間へと向けられたまなざしです。実際、《草上の昼食》(図7)や《オランピア》から《ナナ》(図29)、そして《フォーリー＝ベルジェールのバー》へと至るマネの偉大な作品群においては、アルフレッド・ノイマイヤーの言葉を借りれば「フリック・アウス・デム・ビルデイメージからのまなざし」が、例外なく存在しているのです。そこにはどのような意味があるのでしょうか。

第1の意味は、すでに今しがた挙げたものです。つまり作品は、コミュニケーション

ンの流れの一部をなす構成要素と見なされているのです。マネのキャンバス画を前にした私たち観者は、見つめられた自分自身を見ることになります。タブローを見るのが私たちであるばかりでなく、タブローもまた私たちを見ているのです。しかし、このような作品鑑賞の状況は、作品の制作状況のひとつの反映にすぎません。つまり、完成作を前にした私たち観者の位置は、描かれつつある作品を前にした作者マネの位置と重なりあうものなのです。「イメージからのまなざし」は、私たち観者を作品空間へととりこむと同時に、目には見えない作者の存在をも明らかにするわけです。

この意味で、マネの作品は決して「完成」することがありません。というのも作品の完成は、作品を鑑賞するという行為においてのみ達成されるのであり、しかもその鑑賞という行為は逆に、作者による制作行為を反復するものだからです。ボードレールは詩集『悪の華』の序文で、読者に対して次のように呼びかけています——「偽善の読者よ、私の同類、私の兄弟よ！」。そしてこのような呼びかけは、もしかするとマネ自身もまた、われわれ観者に対して口にすることができたかもしれません。

*

さて、マネとドガの間の構造的な違いがこの上なく際立ってくるのは、この点においてです(図15, 16)。マネにおいては、タブローの登場人物と観者(さらには作者)との間に、まなざしによるコンタクトがほぼ常に存在しているのに対し、ドガにおいて作者と観者の存在は、ほとんど常にトピック外的なものとして主題化されています。より端的に言うとすれば、ドガにおいては、画面のレイアウト、きわめて個性的な視点、そしてイメージのさまざまな視覚的装置によって、作者の存在は常に「隠蔽」されているのです。とはいえ、イメージの境界線のこちら側に作者が存在しているということは、目には見えませんが、ほのめかされています。これまで繰り返し述べられてきた通り、ドガの立場は窃視者のそれです(図16, 17)。彼は見られることなく見つめ、観察されることなく観察し、作品空間の内部に巻きこまれることなく描き、デッサンするのです。このような文脈において、署名の位置ほど意義深いものありません。つまりドガは、作品の下の方の縁、想像上の閾、あるいはイメージの周縁を二重化する扉の枠の上に署名するのです。彼は常に「閾の上」に留まるのであり、マネが行なったように、作品内部への決定的な一歩を踏みだすことは決してありません。ドガ(図17)からインスピレーション得たマネが、水浴する女性というテーマに手を



図15 エドゥアール・マネ《ジョッキを運ぶウェイトレス》1879年，カンヴァス，油彩，77.5×65cm，パリ，オルセー美術館



図16 エドガー・ドガ《カフェ・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

加えたとき（図18），彼はそこにわずかながら，きわめて意義深い変更をほどこしています。つまりマネは，モデルの頭部を観者の方へと向け，しかも署名を作品のまさしく核心に位置づけているのです。これらはいずれも，ドガであれば決してしなかったであろう表現です。

自分の自画像を作品の中にとりこむという工夫をマネがことさらに気に入っていたのに対し，ドガの場合，こうした例がまったく存在しないということは，本質的にトピック外的な存在に留まろうとするドガの選択から説明できるように思います。ドガの独立した自画像（図19，20）は，その大半が素描または写真によるもので，かなりの数が知られてはいますが，意義深いことに，それらは画家の若い頃かあるいは晩年という両極端な時期に属するものです。つまりこれらの自画像は，彼の芸術活動全体にとってもやはり「トピック外的」な位置にあるのです。ここで喩えを用いるとすれば，これらの自画像がドガの画業を両端から枠づけることで，いわばその「額縁」をなしているのに対し，ドガの制作活動の中心は，作者という存在を直接表象することを徹底的に避けているのです。



図17 エドガー・ドガ《足を拭う裸婦》
1885-86年頃，カルトン，パステル，
54.3×52.4cm，パリ，オルセー美術館



図18 エドゥアール・マネ《浴槽の裸婦》
1878-79年，カルトン，パステル，
55×45cm，パリ，ルーヴル美術館素描室



図19 エドガー・ドガ《自画像》1854-
56年，紙，赤チョーク，26×20.5
cm，個人蔵

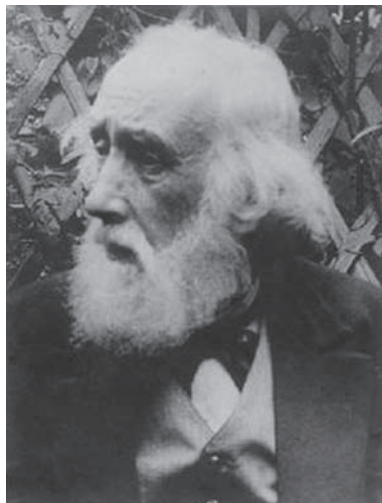


図20 エドガー・ドガ《自画像》写真，
1890-1900年頃，パリ，国立図書館

ここまで大まかに行なった考察については、マネとドガが直接対話を交わしている作品の数々から証明することができます。両者は、競馬という主題を相手に「盗まれた」として、互いに何度も非難しあっています(図21, 22)。しかしながら、テーマが似ているに

もかわらず、その視点に関して2人が正反対のやり方でとりくんでいることは、難なく理解できます。つまりマネが、いわばカメラを競馬のトラックの中央に据えつけ、彼自身その中に巻きこまれているような、ほとんどあり得ないような視点をとっているのに対し、ドガの方は休息している騎手たちの後ろに身を隠し、あるいはいずれにしても、その姿が人に見られないことを好んでいます。ドガは時折、競馬場の芝生の上、画中に組みこまれた観者の位置に、着飾った登場人物を送りこむことはありますが、自分自身をそのような位置に表象することは決してないのです。

とはいえマネは、ドガのこのような手続きの意味をよく理解していました。批評家モロー＝ネラントンによれば、マネは、1872年に制作したタブロー《ブローニュの森での競馬》(図23)の右下に、メアリー・カサットを伴ったドガを登場させることで、競馬という主題をドガから得たことを認めている、といいます。しかし、これはマネがドガに対する恩義を明らかにしているというよりも、むしろアイロニカルなタブローであるように私には思われます。マネはここで「ドガ風の競馬」、つまり一定の距離を保って横から眺められた競馬を描いているのです。マネはまた、ドガが自分で



図21 エドゥアール・マネ《ロンシャンでの競馬》1867年(?), 43.9×84.5cm, シカゴ, アート・インスティテュート



図22 エドガー・ドガ《競馬場, アマチュア騎手たち》1876/87年, カンヴァス, 油彩, 66×81cm, パリ, オルセー美術館

は決して踏み出さなかった一步を、ドガに踏み出させてもいます。つまりマネは、ドガをイメージの内部へと投影し、絵の中の観察者として、いわばフィルターのごとき位置を与えているのです。ここでドガの姿は、枠によって切断されてしまっていますが、これもまたマネに典型的なアイデアです。ドガはたしかにイメージの関を越えています。しかしなおトピック内的な位置とトピック外的な態度のはざまにためらっているのです。



図23 エドゥアール・マネ《ブローニュの森での競馬》1872年、カンヴァス、油彩、73×92cm、アメリカ、ジョン・ヘイ＝ホイットニー夫妻コレクション

これに対してドガの方も、視線をめぐる固有の諸問題や、絵画イメージに対するその関係についてのマネの遊戯的な註釈をよく理解していたと、私は考えています。というのも彼は同じ頃、ある奇妙な肖像画の数々のヴァージョンを制作しているからです(図24)。これは、ドガがイメージの中から観者の空間をまっすぐに見据える女性を描いたわずかな作例のひとつです。さらに彼はここで、顔のかなりの部分を隠している巨大な双眼鏡の存在によって、このまなざしを強調しています。私の見方では、この作品はおそらくいささかアイロニカルなやり方で、マネ的なまなざしを主題化しているのです。

このような仮説には根拠がないように思われるかもしれませんが、もちろんそうではありません。ニューヨークのメトロポリタン美術館が所蔵する1枚のデッサン(図25)には、初期段階におけるドガのアイデアが明らかにされています。これが競馬をテーマとするより複雑な作品のための簡単な準備素描であることは、間違いありません。双眼鏡を手にした女性が再び登場していますが、しかし後ろの方にかろうじて認められるに留まっています。これに対し、くつろいだ様子でマネが絵の手前を占めています。もちろんマネは馬を見ているのですが、しかしこの若い女性自身もまた、マネのまなざしによって見つめられています。次の段階になって、ドガはマネの肖像を



図24 エドガー・ドガ《双眼鏡で見る女性》1866年、薔薇色の紙、テルペンチン、28×22.7cm、ロンドン、大英博物館



図25 エドガー・ドガ《競馬でのマネと双眼鏡をもつ女性》1865年頃、紙、鉛筆、38×24.4cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館、ロジャーズ基金

省略し、女性だけを描くことにしたのであり、直接的なまなざしを上演することによって、この女性像はまさしくマネ的な視線の記号となっているのです。

*

さて、ドガによるもうひとつのマネの肖像画（図26）にも、問題をはらんだ2人の対話にまつわる諸要素が含まれています。

この作品の経緯はよく知られていますが、ここでもやはり、これまで行なわれてきた以上に詳細な解釈の余地が残されています。知られているところでは、ドガはもともとマネ夫妻の二重肖像画であったこの作品を、マネ自身に贈りました。しかし、妻の描かれ方に不満を抱いたマネは、妻の肖像をカンヴァスからためらうことなく切り取ってしまいます。怒ったドガはマネから絵を取り返したのです。妻パルトロメを伴うドガを撮影した同じ頃の1枚の写真（図28）には、この二重肖像画がマネから取り返された時のままの状態です。ここではタブローはまだ、地塗りされた縦

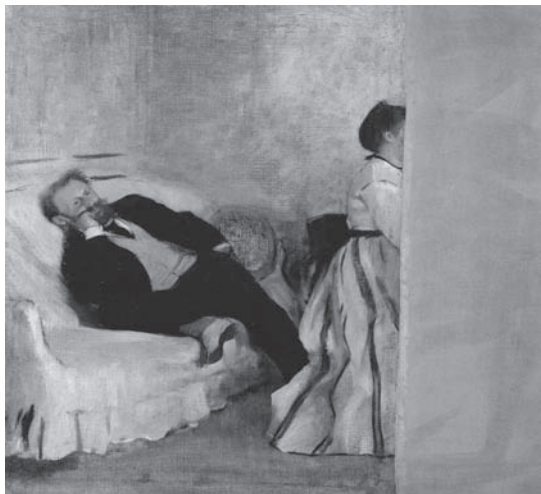


図26 エドガー・ドガ《エドゥアール・マネ夫妻》1865年頃，65×71cm，北九州市立美術館

長のカンヴァスが右に貼りつけられることで、横に広げられてはいません。このカンヴァスの帯は疑いなく、ドガ自身の表現を借りるなら、マネ夫人を「元に戻す」ことを想定して、もう少し後になってドガが自分で付け加えたものです。他方マネはどうしたかと言うと、ドガのタブローから妻を削除するという自分の明らかな乱暴行為を改めるべく、彼女だけを描いたタブローを制作したのです（図27）。



図27 エドゥアール・マネ《ピアノを弾くマネ夫人》1867-68年，カンヴァス，油彩，38×46cm，パリ，オルセー美術館

これら2つの作品を比べてみると、内在的・様式的な違いがあるにもかかわらず、マネのタブローが[ドガによるものと]同じ室内で描かれていることが分かります。

白いカバーが掛けられたソファ、壁際に置かれたピアノの位置、マネ夫人の座る椅子、板張り部分の金の線などが同じなのです。

以上のような経緯には、どのような意味があるのでしょうか。ここではあえて、一步踏み込んだ解説を試みてみましょう。

ドガのタブローは、男／女の関係をきわめて個性的なやり方で演出しています。つまりドガは絵の中のマネに、自分のいる場所から妻を眺めさせることによって、「観察されない観察者」というドガ的なポジションを、マネに与えたのです。

このようなドガの演出がマネの気に入ったはずはありません。しかしながらマネは数年後、そのあまりにぶしつけなエロティシズムゆえにスキャンダルを引き起こした名高いタブロー、すなわち《ナナ》(図29)において、このドガの演出方法を想起し、ドガから学んだ態度を反復しています。同様に注目すべきは、ドガから二重肖像画をもらったマネが、今や自らの様式的レパートリーの一部となった手続きによって、観察されている女性を部分的に切断してしま

まったのに対し、《ナナ》においては、観察している男性を枠の外へと（やはり部分的には）み出させているという事実です。さらにマネは、ピアノを弾いている妻を描いた自分自身のタブロー(図27)において、トピック内的なまなざしの痕跡を完全に消し去り、外的な視点からモデルに焦点を定めているのです。



図28 《ドガとバルトロメ》1895-1900年頃，写真，パリ，国立図書館



図29 エドゥアール・マネ《ナナ》1877年，カンヴァス，油彩，154×115 cm，ハンブルク美術館

他方、ドガによるさらなる手続き、つまり切断されたタブローを再び完全なものにするという試みは、その途中で中断されてしまっています。彼は切り取られた部分にカンヴァスを貼りましたが、そこに絵を描くには至っていません。とはいえここで、従来指摘されてきませんでした、考察してみるに値するある細部が浮上します。すなわち、付け足されたカンヴァスの右下の縁には、ドガの署名が認められるのです。

ところで、周知のように、芸術作品に署名がほどこされるのは普通、それが完成したときです。付け足されてはいますが、まだ絵が描かれてはいないカンヴァスの上にちょうど位置しているこの署名には、どのような意味があるのでしょうか。

ドガはここに署名を挿入することによって、このカンヴァスの縁をイメージの偶然的切断の要素に見立てているのだと、私は確信しています。つまり、手短かに申し上げるとすれば、カンヴァスの帯を付け加え、さらにそこに署名をすることによってドガは、マネによる介入に、再びドガ的な特徴を与えたのです。そうすることでドガは、作者のトピック外的な性格、イメージの闕の上に留まること、しかしその内部には決して足を踏み入れないことを、今一度強調しているのです。

ドガがトピック内部の作者というアイデアと戯れているケースは、私の知る限り、1例だけです。それは、ベルト・モリゾのアパルトマンにいるマラルメとルノワールを撮影した、1895年頃の名高い写真（図30）です。この写真について書かれた最初の記述は、当初の所有者であったポール・ヴァレリーの筆になるものです——

この写真はドガからもらったものである。鏡の中にドガの写真機と彼の幻が見える。長椅子に座ったルノワールの傍らにマラルメが立っている。ドガは彼らに、9つの石油ランプの光のもとで、15分間ポーズをとることを求めたのである。

[...] 鏡の中には、マラルメ夫人とその



図30 エドガー・ドガ《ルノワールとマラルメ》1895年、ゼラチン・シルバー・プリント、17.8×12.7cm、パリ、ドゥーセ図書館

娘の影が見える。

この写真はこれまで幾度となく論じられ、時には優れたコメントが加えられてきました。ドガに典型的な、自分が創造するイメージへの闖入、あるいはそこからの排除にまつわる一種のマニフェストをここに見出すのは、私ひとりではありません。実際、鏡にはカメラの黒い眼が写っており、それによってカメラを操作しているドガの顔は隠されているのです。ヴァレリーが論じている9つの石油ランプは、二重の効果を生み出しています。つまりその輝きは、手前のモデルたちを浮かび上がらせる一方で、「撮影技師」であるドガを「幻」へと変容させているのです。

ドガによる自己表象の方法がマネのそれからこれ以上に大きく隔たっている例は、ほかにはないでしょう。マネにとって鏡が現前化の場であったとすれば、ドガにとってそれは消滅の空間なのです。とはいえ2人はここで、現代性^{モデルニテ}の預言者ボードレールによる、次のような予言めいた言葉を実現しているように、私には思われます――

「自我」の蒸発と集中 [...]。すべてがそこにある。

【訳者附記】

本稿は、2009年2月22日に福岡市美術館講堂で、同24日に京都大学吉田キャンパス人間・環境学研究科棟地階大会議室で開催された、同内容の講演会のイタリア語原稿を翻訳し、図版を付したものである。特に福岡講演では一般市民や学部生が多く参加したこともあり、文意を明確にすべく、かなり柔軟に口語訳をほどこしている箇所が少なくないことをお断りしておく。ボードレールからの引用は阿部良雄訳による全集を参照し、適宜手を加えさせていただいた。なお、講演原稿により忠実な文語訳を行ない、註を付した論文ヴァージョンが別途刊行される予定である。

末筆ながら、来日中に多大な知的・精神的刺激を与えて下さったストイキツァ先生（フribourg大学）、訳者の至らぬアテンドを温かくフォローして下さったアンナ＝マリア・コデルク女史（ストイキツァ夫人）、前回（2003年）に続いて2度目の招聘を企画・実現された岡田温司先生（京都大学）、福岡講演を立案された三谷理華氏（福岡市美術館）、学部としての企画協力をご承認下さった本学国際文化学部の先生方に、衷心より謝意を表する。