



Title	「軽さ」への移行 : ジョルジュ・バタイユ『マネ』における<マラルメの肖像>
Author(s)	松田, 真莉子
Citation	層 : 映像と表現, 11, 208-225
Issue Date	2019-03-20
DOI	https://doi.org/10.14943/88032
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/73523
Type	departmental bulletin paper
File Information	karusahenoikou.pdf



「軽さ」への移行

——ジオルジュ・バタイユ『マネ』における《マラルメの肖像》

松田 真莉子

はじめに

ジオルジュ・バタイユ（一八九七―一九六二年）のマネ論（一九五五年、以下『マネ』¹）をめぐっては、「無関心（Indifference）」または「沈黙（silence）」といったテーマに議論が集中しているというのが実情である²。さらに言えば、

ジヨナサン・クレリーがマネと注意概念に関する考察³のなかで「至高の無関心」を無批判に参照し、自身の論の革新性を訴える根拠として用いているように、バタイユの『マネ』がマネ研究に及ぼしている影響は決して小さなものではない。マネにおけるこうした一側面が強調されることに懸念を示す声も

あるなか⁴、いまだ『マネ』の新たな読み方が提示されたとは言い難い。

そこで本稿では、新たな切り口からの『マネ』読解を試みるべく、その特異性にもかかわらず、これまで『マネ』研究において重要視されることはなかった《ステファヌ・マラルメの肖像》（一八七六年、図版1）について考察してゆく。

『マネ』のなかで、古典的な絵画と正反対の位置に置かれるマネの大半の作品が、「沈黙の絵画」と呼ばれるのに対し、《マラルメの肖像》は「雄弁な」絵画とされている。この作品は、《オランピア》（一八六三年、図版2）や《皇帝マクシミリアンの処刑》（一八六七年、図版3）と同様に、古典的絵画のよう



図版 1 《ステファヌ・マラルメの肖像》
(1876 年)



図版 2 《オランピア》(1863 年)



図版 3 《皇帝マクシミリアンの処刑》
(1867 年)

な仕上げの処理が一切なされておらず、即興的で粗い筆触で描かれた他のマネの作品と同様の質感を有しているにも関わらず、例外的に、「マラルメが意味しているものを意味している」とされる。本論は、『マラルメの肖像』へのこのような評価が、作品がもつ「軽さ」という性質をもとに行われている点に着目し、その道筋を探ってゆくことを目的とする。

第一節では、『マネ』において『マラルメの肖像』がどのように扱われているのか、その位置付けについて確認する。第二節では、当該作品に認められる性質として表層性および運動性を挙げ、これらの分析を行う。第三節では、前節で確認された

性質が「軽さ」へと連なっていることを論証する。

1 『マネ』における『マラルメの肖像』

バタイユは、近代以前の絵画は神や王侯の威厳を「雄弁」に描くことで、いわば借りものの威厳を有しているものとし、「物語る言語の絵画」と呼ぶ。そしてこれに対比するかたちで、自分の見えるものを描くことに徹底してこだわったマネとその作品には「沈黙」という言葉を用いている。『オランピア』や『草上の昼食』（一八六二―六三年）などの作品では、神話画や

宗教画、あるいは王族貴族を描いた肖像画の物語や主題が現在のな世界へ置き換えられており、モチーフや画中人物の不自然で過剰なポーズの意味作用が解体されているのだという。また《皇帝マクシミリアンの処刑》については、平面的で奥行きを感じさせない描写や、物質性を強調する速くて粗い筆触によって、主題の残酷さにも関わらず、観る者に「齒の麻酔のようなしびれ」や「無感覚」な印象を抱かせるのだと主張する。さらに、このようなマネの「無関心」から生み出される絵画は、なものでもなく「無意味」であるがゆえに、至高性を有するものとされている。ポール・ヴァレリーは《オランピア》を「典型的な〈不純な売春婦〉」として、第二帝政期の道徳的退廃の象徴であると解釈したが、バタイユは彼のこの解釈を否定して次のように書く。

ある意味では、当初はこれが《オランピア》のテクストであつた可能性はあるが（ただし異論の余地はある）、しかし《皇帝マクシミリアンの処刑》から、当時の新聞が伝えるケレタロの悲劇的事件という物語が遊離するように、このテクストは《オランピア》から遊離していく。どちらの場合も、テクストは絵によつて消去される。そして絵が意味するのはテクストではなく、消去なのだ。

この女性がそこにいるのは、ヴァレリーが語くことをマネが語ろうとしなかったから——逆に彼がその意味を抹消した（粉々にした）——からである。その挑発的な厳密さにおいて、彼女はなにでもない。彼女の裸性は（たしかに身体の裸性と一致しているが）、座礁した船の、空っぽな船の沈黙のように彼女から漂ってくる沈黙である。彼女の正体は、その現前の「聖なる恐怖」である——その現前の簡潔さは、不在の簡潔さである⁶。

以上のように『マネ』では、主題の意味作用を破壊することによって、完全なる沈黙という聖性を手にしたマネの作品について語られる。しかしその後半においては、これまで述べてきた「沈黙の原理」から逃れる、驚くべき絵画の出現についてページが割かれている。この矛盾をどう捉えればよいだろうか？。唐突にバタイユが語り始めるその「驚くべき作品」とは、マネの親しい友人であつた詩人ステファヌ・マラルメを描いた肖像画、《マラルメの肖像》である。この作品は、一八六八年の《エミール・ゾラの肖像》（図版4）のモデルの周りに配置された多くの本や物、人物の描写に比べると、地味な壁紙のみを背景にして描かれており、マネ持ち前の粗い筆触がより顕著である。バタイユは、この作品を《オランピア》以後のマネの傑作



図版 4 《エミール・ゾラの肖像》
(1868 年)

として位置付け、「この非凡な絵、私が語る沈黙の原理から、ある意味で逃れ去るこの絵に注目したい」と始めて、以下のよう
に言葉を続ける。

このイメージの雄弁さは目立つものではないが、しかしやはり、このイメージは雄弁である。この肖像画は意味、
い、ているのだ。つまりそれは、マラルメが意味している
ものを意味しているのである⁸。

かつて《オランピア》がテクストの消去を意味し、沈黙して
いたのに対して、《マラルメの肖像》は雄弁にも意味している
のだとバタイユは述べる。彼はこの記述の直後に、「この作品



図版 5 《バルコニー》
(1868-69 年)

は、マネの絵に固有な無関心の原理に背いているのだろうか」と
と自問するのだが、「そこで生じるものは、絵画の目的である
至高の価値を裏切らず、その価値を暴き出す」のだと結論づけ
る⁹。ただしその主題は、バタイユが《マラルメの肖像》の
「崇高さ」にいたる最初の現れとみなす《バルコニー》（一八六
八―六九年、図版 5）がそうであるように、「主題を示すが、
示すと同時に奪い去る」とされている¹⁰。さらにここでは、こ
れまで「至高性」の条件として述べられてきた「無意味さ」と
いう暴力的な主題の破壊によって、《オランピア》の輝きがく
すんでしまっていることが示され、それとは対照的に、《バル
コニー》の黒雲の間に垣間見える星の瞬きと穏やかさが記され
る¹¹。つまり先ほどまで奨励されていた意味の解体、破壊と

いった知の働きに対する圧倒的な暴力が、突如風に舞い、運び去られてしまうような穏やかさへと差し替えられているのだ¹²。このように、《オランピア》から《バルコニー》の間には、暴力から穏やかさへの移行が存在する。さらに、《マラルメの肖像》にいたるまでには、また別の推移が確認できる。それは運動への変貌である。

一挙に、絵筆の線を重厚にすると同時に軽やかに解き放ち、そうして捉えがたいものを翻訳すれば十分であった。イギリスの作家ジョージ・ムーアの肖像にいたるまで、意味の固定性にたいするこの深甚な対立からなにかが残り続ける。おそらくかつて一度たりとも、人間の形象がこれほど無垢へと近付き、牡蠣がもつ捉えがたい真実へと近づいたことはなかった……。しかし、ジョージ・ムーアの見事な肖像が繊細であるとしても、マラルメの肖像の繊細さには、確かにそれを上回る要素がある。そこには他のいかなる横滑りもこれほど繊細にはできないような、軽快な旋回する動き以外にはなにも存在しないのである¹³。

この引用箇所では、それまでのマネの絵画にあった「意味の

固定性に対する深甚な対立」という主題の破壊や意味を脱臼させるような働きが、《マラルメの肖像》に至って、そのような対立構造を乗り越えようとする動きへと推移してゆくさまが記されている。ここに出現した「軽快な旋回する動き」こそ、バタイユが述べる《マラルメの肖像》の本質であり、彼がこのタブローを傑作と位置付ける所以であろう。

以上のことから、バタイユが絵画における主題の問題をマネ論の中心に据えていることは明らかであり、《マラルメの肖像》もまたその問題圏の中で語られているものと考えられる。しかしその後に出現する「運動性」や「軽さ」が、当該作品のどこから生じたのかについては詳しい記述がなく、いささか唐突で判然としない。よって次節ではこの点を技法の側面から分析してゆくこととする。

2 《マラルメの肖像》を評価する

2-1 《マラルメの肖像》における表層性

マネが生きた一九世紀は写真というメディアの誕生によって、画家たちが時間や空間、運動などを認識し直すことを迫られた時代である。マネが写真をもとに作品を制作していたことはよく知られており、写真とマネ作品の関係を分析した研究も存在

する¹⁴。言うまでもなく写真は粒子で像を構成するものだが、美術評論家ジーン・クレイが「軟膏、化粧、花粉」という論文¹⁵において、「(マネの) 絵画は塗り薬と、絵の具とでできている」というマラルメの言葉を引きつつ、マネの絵画の筆触を傷口に塗る軟膏や化粧パウダーにたとえていることは非常に示唆的である。彼の述べるところによると、一筆で一氣に描き上げられたかのような人物の顔は「描かれた」のではない。それは顔ではなく、顔の上に施されたもの、つまり化粧なのだ。クレイは主張する。中間的な色調がほぼ存在せず均質で平板なマネの絵画を「平面」と評し、三次元的な量感によって構築された空間と対比させる論評は幾多も存在するが、彼の絵画を化粧のような極めて表層的なものとして論じている点にクレイの獨創性はあるだろう。クレイは論文のなかで《マラルメの肖像》に言及してはいないが、彼の理論はこの作品においても適用可能なものと思われる。なぜなら、彼が指摘するマネ作品のパウダーのような表層性は、次節で述べる《マラルメの肖像》の「軽さ」へも連なつてゆく重要な特徴でもあるからだ。

《マラルメの肖像》という小さな画は、非常に素早い動作で描かれ、輪郭線の描き込みやタッチの違いなどによって人物と物との描き分けはなされていない。この大ぶりの筆触によって、マラルメの髪の一部は背景の壁紙へと溶け込んでおり、彼が右

手に持っている葉巻も指とほとんど区別がつかなくなっている。つまり個々の事物の差異、存在の境界がここでは曖昧なものとなつて現れているのだ。この画においては層が消滅し、油絵の具はカンバスの上で物質感を維持したままである。その様はまさに「絵が描かれている」というよりも、「絵の具が置かれている」という表現がふさわしいのではと感ぜられるほどだ。しかしこのような「仕上がりがない仕上げ」が、この作品における潜在性を生み出していると捉えることも可能ではないだろうか。たとえば、マラルメは《オペラ座の仮面舞踏会》(一八七三年、図版6)の群衆が纏うドレスやタキシードの単調な黒色のなかに「色階の甘美さ」が存在すると書いている。彼は遠



図版6 《オペラ座の仮面舞踏会》
(1873年)

近法の消え去った平板さのなかにも、豊かな色彩や濃淡の階調を見出しており¹⁶、このような表層における階梯というある種の豊かさが、マネの作品に可能態としての自由度を与えていると考えることもできる。よって《マラルメの肖像》のもつ表層性もまた、色彩や濃淡の階調という表層そのものの深みへと結びつくものと言えるだろう。

2-2 《マラルメの肖像》における「速さ」と「動き」

ここまで《マラルメの肖像》における表層性について述べた。続いて、このような画面を成立させるもう一つの要因としての運動性、すなわち「速さ」を伴った「動き」という観点から作品を見ていく。

マネの速く即興的なタッチは、しばしば下書きやスケッチ（エスキス）に例えられてきた。このようなマネの「描く速さ」をめぐって、再びクレイの論を参照したい。彼は、マネにとつて凝視することは作品を殺すことにつながるのだとして、マネが対象を素早く観察し、単純化して描くその「速さ」を「生（the quick）」に属するものとし、それに対して、絵の具で塗り固めることによって生じる「重さ」を「死（the death）」に属するものとして論じている¹⁷。バタイユもまた、《マラルメの肖像》に認められるものを「虚しい豪華さを捨て去った絵画の深

み」であるとしたうえで、古典的絵画に取り憑くこの「虚しい豪華さ」を「亡霊たち（ombres）」と言い表している¹⁸。ゆえにクレイがマネ作品に見いだした生と死の構図を、バタイユの『マネ』に援用することもおそらくは許されるだろう¹⁹。

《マラルメの肖像》において、壁紙、髪の毛、葉巻、指、開きかけの本、肘掛け椅子……それらを判別できるのはただ色の違いによつてであり、人も物もすべてが等しく、同じ速度によつて描かれているように見える。モチーフの重要度によつて描く速度が抑制されていないために、個々のモチーフの明白な質的差異は認められず、このタブローは素早い動きの集合体として認識されるのだ。バタイユはこの作品における速さ、あるいは動きについて以下のように記している。

ある意味でフーガのように部屋を旋回するこの曖昧な眼差し、仕上げの不在によつて重みから解き放たれたこの顔貌、この滑り行く、しかし強烈に注意深い注意力、この穏やかな眩暈、それはマネがカンバスへと置き換えた自分の情動ではないだろうか。そうかもしれないが、しかしまず、飛翔のゆらめきと鳥のような素早さを本質とするそれらの厳密な形態、それらの厳格なライトブルーの階調は、カンバスにおいてマラルメと結びついて

いるのである。この戯れは、ただ単に画家の手の震えが高揚させる形態と色彩の戯れではない。つまりこの戯れは、マラルメを表現しているのである²⁰。

バタイユがこの作品に「飛翔のゆらめきと鳥のような素早さ」や「軽快な旋回する動き」を見出していることについてはすでに触れたが、やはり彼のこれらの記述は、従来の『マネ』読解のキーワードとされてきた「無関心」や「沈黙」という観点からは決して説明がつかないものだ。たしかに『マネ』前半部では、過剰に物語や意味が込められることにより重くなった（死んだ）歴史的絵画の反対物として、『オランピア』や『皇帝マクシミリアンの処刑』における「至高の無関心」や「沈黙」が提示されていた。しかし『マラルメの肖像』の段階にいたっては、「雄弁さ」に加え、「動き」が出現する。このような動きに触れる際にバタイユが用いる言葉は、「震え (tremblement)」のほか、「揺れ (oscillation)」、「運動 (mouvement)」、「振動 (vibration)」と一つの語に統一されてはいないが、少なくともなんらかの運動が作動していることが度々強調される。そしてこれらの記述によって、時間の連続性から切り離され固定化した不動性などではなく、常にくるくると旋回する動きやその速さの存在が明示されているのである。

またバタイユは、マネが友人たちを描いた肖像画のなかでも『マラルメの肖像』や『ジョージ・ムーアの肖像』（一八七九年、図版7）は極めて例外であり、その他の肖像画には生気がなく、「形態と色彩による空虚な見かけと化している」として、前者と正反対の位置に置く。さらに、このように相反する性質が一枚のカンバスに表れた例として『バルコニー』を挙げ、『オランピア』の示す「無意味さ」に対し、この作品には「両義性」という言葉を用いる。

この作品世界においては、真の主題がまず入り込むことができたのは、『バルコニー』の両義性や、他の肖像画では、主題の宙づりとなった性質を示す振動においてであ



図版7 《ジョージ・ムーアの肖像》（1879年）

り、あるいは奇妙なことには、ただその両目だけを垣間見させる扇子の骨の間に他ならないのである²¹。

この引用箇所では、先に述べたような両義性ゆえに、《バルコニー》において主題がその両極の間を常に揺れ動いていることが示されており、ここに至って《マラルメの肖像》における「運動」とは、そのような不安定性から生じたものであることが確認できる²²。さらにここで、クレイが提示した先ほどの構図にバタイユの論を対応させてみると、「沈黙の絵画」対「雄弁な絵画」という二項対立から脱却したものととしてバタイユが提出する《マラルメの肖像》は、生と死どちらの要素をも孕む作品として解釈することができる。つまりこの肖像画は、雄弁と沈黙、そして生と死といった、あらゆる相反する要素が一つのキャンパスの上に構成された作品であると説明することが可能なのだ。付言するならば、「飛翔の揺らめきと鳥のような素早さを本質とするそれらの厳密な形態、それらの厳格なライトブルーの階調」が「キャンパスにおいてマラルメと結びついている」という記述からも、バタイユが《マラルメの肖像》における筆触を、画家の身体の動きに結びつけて考えていなかったことは明白である²³。前述したように、《マラルメの肖像》は極めて表層的な作品であって、この作品に見られる運動もまた、

キャンパスの表層においてのみ存在するものと考えられる。ゆえにこのような運動を、画家の身体の動きを表現することから解放された、純粹な運動として捉えることができるだろう。

3 《マラルメの肖像》における「軽さ」

これまで確認してきたような《マラルメの肖像》における表層性と運動性は、どちらも近代性の象徴として捉えることができるものだ。これらはそれぞれ、ミシェル・フーコーがマネの絵画に関する講演²⁴のなかで述べた絵画の自律性、すなわち平面性と物質性をめぐる問題や、一八八〇年代のエティエンヌ・ジュール・マレーによるクロノフォトグラフィによる運動の可視化（への欲望）²⁵、あるいは機械化によって実現された近代社会の速さを称えた未来派の流れへも連なっていく可能性をもっている。実際、マネは自身の作品を写真におさめるだけでなく、エドガー・ドガと同様に写真を絵画の制作に活用していたが、その一方で「写真やリトグラフやアクアチントや、クロス・ハッチングのまんなかに点が刻まれているような版画、ひとことではいえば、芸術家の理念自体を歪めてしまうような、機械的自動的、靈感に欠けた作品に戦いを挑む」²⁶ことを掲げる「腐食銅版画家協会」に所属してもいた。「マネの魅力は不

決断、ためらいから来ていないだろうか」とバタイユは述べているが、このような優柔不断なマネの姿勢が、いかなる流派からも逸脱してゆく絵画の源泉となっていたのではないだろうか。

さらにここで、マネから抽出され得るものとして一点加えるとするならば、それは「軽さ」である。なぜなら「仕上げの不在によって重みから解き放たれたこの顔貌」といった描写、あるいは「絵筆の線を重厚にすると同時に軽やかに解き放つ」といった記述で示されているように、バタイユがこの上なく高く評価する《マルメの肖像》をめぐる、重さと軽さが極めて重要な要素として扱われていることは明瞭である。本節では、この「軽さ」について考察してゆくこととする。

ジョナサン・クレーリーは論文「解き放たれる視覚——マネと「注意」概念の出現をめぐる」のなかで、《温室にて》（一八七九年、図版8）はマネの作品でも唯一、近代の本質的な「注意」という問題が提示された作品であると述べている。彼は、約半世紀前にバタイユがそのマネ論で論じた「至高の無関心」を参照し、「事物とその凝集性に対する深く確信的な不注意」は《温室にて》を除く、マネの作品に当てはまる性質であるとした。そのうえでクレーリーは、《温室にて》と他の作品とを分かち最も印象的な点として「注意深く描かれた女性の顔」を挙げる。この注意深く描かれた顔は、一見マネが退けて

きた主題への従属を意味しているかようであるが、それでも主体の安定性を保証せず、「注意」の奇妙な二重性を生み出しているのだという。また蠟人形のような「その眼を開いてはいないが見ていない身体」は、凍りついた一瞬を思わせるが、クレーリーが述べるところによれば、これは「周囲に広がる世界を捕捉せず、固定化せず、実践的に利用もしない身体」でもある。つまり《温室にて》には、たしかに視覚の固定化が見られるが、それとともに固定化の拘束力から逃れて「彷徨」する、もうひとつの身体が存在しているのである。このような二重化が生じるのは、「何物かに対して保たれる注意深さ」²⁷によつ



図版8 《温室にて》（1879年）

てであり、具体的にはクレリーが述べているように、人物の背景を埋め尽くす植物群が描かれた「色彩と増殖の荒れ狂うゾーン」からである。この空間に描かれた植物は、すべてが等しく深い注意力をもって描かれているため、遠近法は崩壊し、人物の背景としての機能を失った緑が鑑賞者のほうへと迫ってくる。

以上のようにクレリーは「注意深さ」による絵画の組織化が一転して形式それ自体によつて解体されていくというパラドクスをこの作品に見出しているのだが、バタイユもまた、『マラルメの肖像』における「注意」について言及している。クレリーがそれ以前のマネ作品には見られないような《温室にて》の「注意深く描かれた女性の顔」に着目し議論を開始したのに対して、バタイユは『マラルメの肖像』が、塗り残しのある未完成な絵画（とかつて称された作品）であるにもかかわらず、そこから「強烈に注意深い注意力」や「厳密な形態」、あるいは「厳格なライトブルーの階調」を抽出する²⁸。しかし、『マラルメの肖像』は速くて粗い筆触を特徴としており、バタイユがそのどこに注意深さや厳密性を見出しているのが非常に掴みにくい。

とはいえクレリーとバタイユ両者に共通するのは、マネの絵画に主題という意味の安定性と一貫性を溶解させ、解放して

いくという、状態の変化や推移の動きを見出した点である。先に述べたように、バタイユは古典的絵画対近代絵画という二項対立の構造を乗り越えてゆくモデルとして、『マラルメの肖像』における運動性を提出した。前節では対象を素早く観察し単純化して描くマネの「速さ」を生に属すものとしたクレイの分析に基づいて、『オランピア』の主題の破壊という暴力から『バルコニー』の穏やかさへの移行を辿り、さらに『マラルメの肖像』における運動（速さ）への推移を追ってきたが、この次々に移行変わっていく一連の流れは、これまで確認してきたように、この作品が本質的に「軽い」ことに起因しているものと考えられる²⁹。

そもそもバタイユにとって、肖像画と実際のモデルの姿や形に「似ている」のか否か、という問題は重要視されていない。なぜなら描き込みは対象を組織化し固定化することであり、形象に意味を持たせてゆく行為と言えるからだ。そこで、バタイユが画と人物との結び付きとして提出したものが表層性や速さであり、また、この二つの要素とともに現れる「軽さ」であった。彼は、マラルメと「軽さ」の関係について以下のように書いている。

芸術家とは、それがマラルメであれば芸術の現前、重々

しさの不在であり、それ以外のなにものでもない³¹。

この一文ではマラルメという近代詩人が「重々しさの不在」、すなわち「軽さ」へと言い換えられている³²が、このようなバタイユの「軽さ」を重視する姿勢には、ニーチェの『ツァラトゥストラ』における「重力の魔」批判からの影響がまず考えられるだろう。

ニーチェは人間の意識への介入は言語によってなされるとして、それを人間であるための条件とする。さらに彼は、意味や論理などの人間を縛り付ける力を敵視して「重力の魔」と呼ぶ。それに対して、意味付けの世界（既存の概念の枠組み）に囚われない自由さと自律性を、鳥の軽やかな飛翔や舞踏（「耳が爪先についていてこそ、舞踏者というものなのだ！」³³）という記述から、バレエを念頭に置いていると思われる）の軽快な動きにたとえているのである。このような構図は、『マネ』前半部に見られる雄弁／沈黙の図式と酷似している。

ここで、先に引用した「ある意味でフーガのように部屋を巡回するこの曖昧な眼差し、仕上げの不在によって重みから解き放たれたこの顔貌」につづく「この滑りゆく、強烈に注意深い注意力それらの厳格なライトブルーの階調は、カンバスにおいてマラルメと結びついているのである」という記述に視線を移

そう。この記述においては、「重みから解き放たれた顔貌」に付随して、「滑る」という身振りが生じていることが示されている。これまで、バタイユが本書においても度々用いる「横滑り (glissement)」という言葉は、通常の言語の働きを挫くことを意味するものとして考えられてきた。当然、そのようなニュアンスも込められているだろう。しかしバタイユが『マラルメの肖像』をマネの描いた他の肖像画とは異なり、「空虚な見かけ」ではないと主張する際にも、「軽さ」とともに、「滑る」という動作について言及している点を見逃すべきではない。

おそらくかつて一度たりとも、人間の形象がこれほど無垢へと近付き、牡蠣がもつ捉えがたい真実へと近付いたことはなかった……。しかし、ジョージ・ムーアの肖像が繊細であるとしても、マラルメの肖像の繊細さには、確かにそれを上回る要素がある。そこには、他のいかなる横滑りもこれほど繊細にはできないような、軽快な旋回する動き以外にはなにも存在しないのである³⁴。

この引用箇所における「牡蠣がもつ捉えがたい真実」とは、おそらく『牡蠣』（一八六二年）や『アトリエでの昼食』（一八六八年）に見られるような、人物と事物との均質性を意味して

いる。バタイユは、マネが牡蠣と人物とを同じ手法で描くことで、人間を牡蠣と等しい位置にまで引き下げると同時に、牡蠣などの静物を人間の水準にまで引き上げたことによる「価値の転倒」を評価しているのだ。しかし、このような動きは『オランピア』をはじめとする多くのマネの作品のなかに見出されるものに過ぎない。それゆえにバタイユは、人間と牡蠣の差異の解体がみとめられる『ジョージ・ムーアの肖像』以上に『マラルメの肖像』を評価する理由として、「繊細な横滑り」を提出するのである。

そしてこの動きこそ、『マラルメの肖像』の特異性を裏付けるものと言える。なぜなら『マラルメの肖像』で生じているとされる「横滑り」は、「重力の魔」に対する鳥の飛翔や舞踏の軽やかさとして捉えることができるが、先に述べたように、人間は人間である限り意味の歯車仕掛けから逃れることはできず、『マラルメの肖像』における「軽さ」もその例外ではない。ただし、バレーエにおけるグリッサード (glissade) は、まさにこの語が意味する「横に滑る」動きであり、一般的にメインの振りとしてではなく、大きなジャンプに備えるためのつなぎとして用いられる。さらに言えばグリッサードは、動かした片足をすぐにもう片方の足が追いかけてくるような動作であり、それは大きく「進む」というよりも、わずかに「ずれる」かのよう

な動きだ。このような動きが何を意味しているのかは、もはや明白だろう。つまり、バタイユはマネが行った意味や価値の転倒といった攻撃性やその革新性を手放しに称揚しているのではない。彼は注意深さや厳密性によって支えられる知の枠組みのなかで、いかに踊り戯れるのかを問題としており、それが実現された稀有な作品として『マラルメの肖像』を提示したのだ。それゆえに『マネ』の著者が最後まで問題とするのは、あくまでも主題（「真の主題」）であり、ここに思想家の本意を読み取ることができる。すなわち、『マラルメの肖像』における「横滑り」とは、滑るように軽やかに踊り、鳥のように舞い上がったのちに待つ、知への大いなる転落を示唆するものだが、そのような転落を彩るためにこそこれらの動きはあるのだ、と。

おわりに

したがって以下のような解釈が可能である。伝統的絵画は主題が示す意味によって切断された世界であり、マネは主題の意味作用を無効化することによって全体的な世界を回復したかに見えるが、初期の作品群では「沈黙の絵画」とそうではないものとの新たな対立を構築したに過ぎない。そこでバタイユが提示したのが、『マラルメの肖像』という作品であった。そして

このような作品に描かれている「振動」や「運動」といった動きこそが、先に述べたような二項対立を破壊するのではなく、断裂として受け入れることによって可能となる世界（バタイユの記述を借用すれば、「もつとも軽やかな精神性、もつとも隔たった可能性の融合」を開く「軽さ」へと転じている。バタイユは以上のような構造を『マネ』で描いていたのではないだろうか。

本稿が『マネ』における《マラルメの肖像》の特異性として「軽さ」を指摘したことは、マネ研究のみならずバタイユ研究にも寄与するものと思われる。特に、バタイユは晩年のインタビューでも「ある瞬間には、どれほど悲劇的な問題でも、軽やかさによって解決できるようにはなりません。もし、何か尊敬に値するものがあるとしたら、それはまさに軽やかさです」³⁵と軽さの重要性を強調しており、このことは「軽さ」が当時の彼にとって緊切な論題となっていたことを自ずと表している。

しかし本稿で見てきたように、バタイユの述べる軽さは「注意深さ」や「厳密さ」をも同時に孕むものとされており、この点がいかにして可能となるのかについては疑問が残る。また《マラルメの肖像》は、「マラルメが意味しているものを意味している」作品であるとされている以上、その属性として提出さ

れた「軽さ」が「意味する」とはどういうことかについて、さらに問題を掘り下げる必要があるだろう。つまり、「重くならずに意味する」ことは本当には可能なのかという議論が求められる。さらに「軽さ」は一九四〇年の出会い以降、バタイユのもつとも親しい友人であったモーリス・ブランショの思想へと連なつてゆく可能性をも秘めている。両者の「友愛」概念の使用時期にはずれがあるが³⁶、他者との差異を肯定することによつてこの上なく深い関係が生じるというバタイユの主張に、ブランショの「友愛」思想との親近性を見出すことができるだろう³⁷。あるいはマネとマラルメを結びつけるものを「軽さ」と捉えるならば、ブランショが『終わりのなき対話』において、バタイユへの友愛に満ちた対話を行っているばかりでなく、「話すとは軽さそのものである」³⁸と述べている点からも、両者の思想的な影響関係を探ることは可能であると思われる。

注

- 1 Georges Bataille, "Manet", *Œuvres Complètes de Georges Bataille*, tome IX, Gallimard, 1979. (以降、Bataille, O.C.IXのうちに略記する。)
- 2 ジョルジュ・バタイユ『マネ』江澤健一郎訳、月曜社、二〇一六年。
- 2 マネの「無関心」あるいは「沈黙」を論じた研究としてはVincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art, la peinture du non-savoir*,

L'Harmattan, 1997. 江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学』水声社 二〇〇五年などが挙げられる。

- ³ Jonathan Crary, "Unbinding Vision", *October*, The MIT Press, Vol.68, Spring, 1984, pp.21-44. 『アンチ・スペクタクル』「解き放たれる視覚——マネと「注意」概念の出現をめぐる」、長谷正人・岩槻歩訳、長谷正人・中村秀人編訳、東京大学出版会、二〇〇三年、一四三—一六七頁。

- ⁴ 阿部良雄「群衆の中の芸術家——ボードレールと一九世紀フランス絵画」、中公文庫、一九九一年、二二五頁。

- ⁵ *alléger* 「軽くする」、*léger* 「軽く」、*légereté* 「軽さ」など統一はされていない。

- ⁶ Bataille, O.C.IX, p.142. 『マネ』、四七頁。傍点本文。

- ⁷ 稲賀繁美は、バタイユがアンドレ・マルローの解釈に異を唱え、マネの主題の破壊、意味作用の破壊を彼独自の供犠論へと接続しているものの、「マネが「主題の意味作用を削除する」点に「近代絵画」の特性を認める点はかわらない」としている（稲賀繁美『絵画の黄昏 エドゥアール・マネ 没後の闘争』名古屋大学出版会、一九九七年、二七—二八頁）。しかしこのような指摘は従来の『マネ』読解の域を出ないものであり、『マネ』に別の解釈を見出そうとする本論の試みとは相容れない。

- ⁸ Bataille, O.C.IX, p.161. 『マネ』、七〇頁。傍点本文。

- ⁹ *Ibid.*, p.162. 同上、七八頁。マラルメは「印象主義とエドゥアール・マネ」のなかで、「そのあらゆる要素の間に調和が存在していて、それによって作品がまとまりを持ち、もう一筆加えることで簡単に壊れてしまうような魅力があったとしたら、何が未完成の作品なのか？」と書いていたが、バタイユもまた《マラルメの肖像》の「仕上げの不在」に言及しつつも、その雄弁性を認めているのだ。

- ¹⁰ *Ibid.*, p.163. 同上、八〇頁。

- ¹¹ 『マネ』において、『マラルメの肖像』の「崇高さ」にいたる最初の現れであるとされる《バルコニー》の「主題を示すが、示すと同時に奪い去る」という動きは、『オランピア』の時点では存在しなかったことが明記されている（「無意味」な《オランピア》においては文字通りその主題がかき消されているのだといふ）。

- ¹² 「突如として初めて、『バルコニー』のバルト・モリゾが、黒雲の合間の星のように、思いがけず、そして穏やかに現れる。続いて彼女は、いわばつかの間の現前でカンバスを満たしながら再び現れるだろう。まるで彼女には、常になにか異常なものがあり、それは風に舞い、運び去られ、すぐさま消え去る定めにあるかのようだ。」

- (Bataille, O.C.IX, p.163. 『マネ』、八〇頁。)

- ¹³ *Ibid.*, p.162. 同上、七九頁。

- ¹⁴ たまに Carl Charenza は "Manet's Use of Photography in the Creation of a Drawing", *Master Drawings*, vol.7, No.1, Spring, 1969,

- pp.38-47.) のなかで、マネが機械的に、そして速く描く手段の一つとして写真を取り入れたのだと述べており、写真とマネのエッチングとの類似性を論じている。また、Alexi Worth は、写真が流通し多くの画家がそれを作品に用いるべきかをめぐって議論をしていた頃、若きマネはすでに「いかに用いるか」という問題に取り組んでいたのだとして、その先進性を強調している。さらに、当時の批評家たちがマネの絵画を写真と結びつかなかった理由として、それが一八六〇年代の「良い」写真の条件——明瞭、鮮明、精度の高いイメージ——から外れるものであったことを挙げている。(Alexi Worth, "The Lost Photographs of Édouard Manet", *Art in America*, Vol.95, Issue1, January, 2007, pp.59-65.) 現在では、マネが作品制作に写真を利用していたことは広く知られており、マイケル・フリードはマネの絵画を "straightforwardly photographic" と称している。(Michael Fried, *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, 1998, p.333.)
- 15 Jean Clay, "Ointments, Makeup, Pollen", *October*, The MIT Press, Vol.27, Winter, 1983, p.43.
- 16 Stéphane Mallarmé, "Le Jury de Peinture pour 1874 et M.Manet", *Mallarmé Œuvres Complètes*, Gallimard, 1945, pp.697-698.
- 17 Clay, *op.cit.*, p.41.
- 18 Bataille, O.C.IX, p.162. 『マネ』、七八頁。

- 19 美術史家 Pierre Daix は著書の中で、一八四八年の革命と絵画における主題の更新との関連性に触れ、アントナン・ブルーストによる以下の記述を引いている。「歴史画家とは、画家に向けられるもっともひどい侮辱である。外には多くの命あるものが存在するのに、作品を死せるものになっているモデルと衣装、そしてマネキンと装飾品にまみれて閉じこもっている画家たちに、マネはとことん軽蔑を示していた。」(Pierre Daix, *La vie de Peinture d'Édouard Manet*, Fayard, 1983, p.42.)
- 20 Bataille, O.C.IX, p.161. 『マネ』、七七頁。傍点本文。
- 21 Bataille, O.C.IX, p.163. 『マネ』、八〇頁。傍点本文。
- 22 このような従属性の外へと逃れる動きの兆しは、『至高性』のなかにも認めることができる。そこでは、かつての王や司祭たちに奉仕していた芸術家が彼らの作品を「躍動 (élan) をその本質とする」近代の運動 (mouvement moderne) によって解放するに至ったことが記されている。(Bataille, "La souveraineté", O.C.VIII, p. 300. 『至高性』湯浅博雄訳、人文書院、一九九〇年、一〇六頁。)
- 23 稲賀繁美は「筆致 touche とは画家の身体的な動作によって絵筆を画面に接触させる瞬間の触覚上の圧迫感であり、画家の身体性の刻印＝署名であり、またそこで画面に物質としての不透明な絵の具が置かれるという契機と、画面がその背後に何らかの像を透視して結ぶ契機とが奇跡のようにして出会うことで、いわば自然が画面に触

れ、何ものかが画家さらには鑑賞者の視線に触れる *touché* 契機ともなる」と述べている（稲賀、前掲書、三〇七頁）。一方、クレイはマネの描く線は身体の躍動（élan）に起因せず、なおかつその「動き」は古典的な構造にも無関心であるとしており（Clay, *op.cit.*, p.39）、両者によるマネの身体性をめぐる解釈は対立している。

24 Michel Foucault, *La peinture de Manet, Seuil*, 2004. 『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、二〇〇六年。

25 マレーの研究としては、松浦寿輝『表象と倒錯——ティエンヌ＝ジュール・マレー』筑摩書房、二〇〇一年が詳しい。

26 『フランス一九世紀の腐食銅版画家協会』町田市国際版画美術館、和南城愛理編、一九九二年、七七頁。

27 Cray, *op.cit.*, p.40. 前掲訳書、一六七頁。

28 Bataille, O.C.IX, p.161. 『マネ』、七七頁。

29 バタイユは伏線のように、『マクシミリアンの処刑』に関する記述が始まる一段落前のところで、マネの絵画における「移行」（passage）の動きの存在をすでに記してもいた。「マネ以外の画家たちに、物語る絵画からの、すなわち「現実的あるいは創造的な光景」の絵画から裸の絵画への、「色斑、色彩、運動」への移行を見いだすことができる。[...] しかし、明らかにマネにこそ、「近代絵画」という、描く技芸^{アール}だけを意味するこの絵画の誕生をまず帰すべきである。」（*Ibid.*, p.131. 同上、二九頁。）

30 「ポール・ジャモは、マネがこの肖像画を描いた頃、英語教師マラルメの生徒であった。彼はこの絵を見て、あまりにもマラルメに似ているので驚きを覚えた。[...] それでも問題はそこにはない。この上なく深い理由で、この肖像画はマラルメと切り離すことができないのだ。」（*Ibid.*, p.161. 同上、七七頁。）

31 *Ibid.*, p.162. 同上、七八頁。

32 さらにバタイユは、『マラルメの肖像』を他の肖像画とは異なる作品として位置付ける理由に、この「軽さ」という性質を挙げてもいた。「それらの肖像は、マネが他の友人たちを描いたものとは正反対である。他の肖像画の性格は、この芸術家が熱望する目的——究極の——、つまり透明さによって軽やかになつてはいなかった。」

（*Ibid.*, p.162. 同上、七九頁。）

33 フリードリヒ・ニーチェ『ツァラトゥストラはこう言った 下』氷上英廣訳、岩波文庫、一九七〇年、一四六頁。

34 Bataille, O.C.IX, p.162. 『マネ』、七九頁。

35 Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains*, Paris, Julliard, 1963, p.21. 『水声通信30号特集ジュール・バタイユ』『ジュール・バタイユとの対話』西谷修訳、水声社、二〇〇九年、三二―三三頁。

36 郷原佳以「バタイユとブランシヨの分かちあつたもの」『バタイユとその友たち』水声社、二〇一四年、一二九頁。

37 ブランシヨ自身の記述によると、彼が「友愛」という着想を得たの

はバタイユからのようである。ブランショは知人に宛てた手紙のなかに「友愛。ここで私は思い出します。ショルジュがこの言葉を書き表し、私たちに与えたことを」と記している。(Lettre de Maurice Blanchot à Dionys Mascolo du 7 décembre 1969, cité dans Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998, p.419.)

⁸⁶ Maurice Blanchot, *L'entreten infini*, Gallimard, 1969, p.315. 『終わらなき対話Ⅱ』筑摩書房、二〇一七年、二五二頁。