

印象派の画家たちとマラルメ

——1870年代における踊り子への「まなざし」をめぐって——

村上由美

1. はじめに——マラルメの美学から

マラルメは1880年代から1890年代前半にかけて、新聞や雑誌に時評に近いかたちで舞台芸術論を立て続けに発表した。それらは1897年の『ディヴァガシオン』に組み入れられる際、マラルメ自身によって時事的な要素が削除され、大幅に手を加えられることで、ほとんど新たな作品として発表されたものであった。その一連の舞台芸術論のなかでも1885年に発表されたりヒャルト・ワーグナー論は、マラルメが舞台芸術を考えるにあたり最も早い段階で執筆した評論である。マラルメは晩年、「未来の群衆の祝祭演劇」という壮大な構想を練り上げ、それを支える柱として、「ワーグナーの神話的楽劇」、「象形文字としてのバレエ」、「カトリックのミサ聖祭とオルガン演奏会」を中心に考えをめぐらした。その出発点となったワーグナー論において神話的楽劇のもつ祝祭性を論じるなかで、観念をあますところなく表現できるものとして舞踊に注目し、なかでもとりわけバレエという形式に完璧さを見いだした⁽¹⁾。さらに、このワーグナー論を発表した三ヶ月後、マラルメの「自叙伝」としてよく知られているヴェルレーヌ宛の書簡において以下のように語った。

バレエが上演されたり、オルガンが演奏されたりするならどこにでも、少しばかり姿をみせるこれは芸術に対する二つのほとんど相矛盾する私の情熱ですが、その意味はいずれ明らかになるでしょう […。]。(ヴェルレーヌ宛1885年11月16日)⁽²⁾

じっさいマラルメは1886年以降、バレエをめぐる一連の考察や、ミサとオルガン演奏をはじめ、音楽と宗教を主題とするテキスト群を発表してゆく。しかし、本稿の問題関心は、1880年代後半から大きく展開してゆくマラルメの舞踊思想の分析ではなく、マラルメのバレエへの「情熱」とその独特なバレエ解釈の発想がどこにあったのかを、1870年代にまでさかのぼって検討することにある。その理由は以下のとおりである。すなわち、評論を含むマラルメの諸作品において舞踊の主題がみられるようになるのは1880年代半ば以降のことであるが、マラルメが最初の舞踊論を発表した時点で舞踊に関する思想が練り上げられているということは、それ以前から舞踊につい

てたえず考えてきたからなのではないか、との仮説がたちうるからである。そこで本稿では、マラルメの舞踊に関する思想の源をたどり、そこにどのような独自のバレエ解釈の着想があるのかを明らかにしたい。

マラルメの舞踊思想の中心は、1886年に『独立評論』誌に連載された「舞台についての覚書」と、1893年の『ナショナル・オブザーヴァー』紙への寄稿記事である。前者はバレエについての論考、そして後者はロイ・フラーという斬新なスタイルでダンスの形式を提示したダンサーに対する評論であった。この1880年代から1890年代にかけて、マラルメがロイ・フラーのダンスを鑑賞した1893年を境にその舞踊思想が大きく変わったこと、そしてそこに美学的転換がみられる点は、筆者が他稿で示した⁽³⁾。

一方、1880年代以前には、マラルメ自身が舞踊に言及することはほとんどなく、マラルメの舞踊に関する思想がどのようなものであったか、わからない。しかし、マラルメの舞踊論が、芸術を観るひとつの方法として、すなわち、芸術鑑賞の仕方の提案として、「まなざし」のあり方を軸に展開していることから、この「まなざし」という観点からその発想の起源を探ることは可能ではないか、と考えるのが本稿の立場である。

したがって本稿ではマラルメの芸術を観る「まなざし」に着目し、対象物への独特な見方をマラルメが、いつ、どこで、どのように獲得し、バレエ解釈に反映させていったのかについて考察する。

2. マラルメのバレエを観る「まなざし」とは

「踊り子は踊る女ではない」とは、よく知られた一文であるが、マラルメは踊り子を、生身の肉体をもつ女性とみなすことを必ずしも否定するわけではない。踊り子は、鑑賞の対象として、単に踊る女ではなく、「我らが形象である花、壺、炎、等々から要約された諸々の様相のうちのひとつを示す基本的潜在能力」⁽⁴⁾を備えた女であるとする。さらに踊りとは、踊る身体が、舞台上にあたかも文字を書くかのように上述のようなさまざまな様相を提示することである。すなわちマラルメは、身体の動きのひとつひとつと、書くという行為そのものとの間に類似性を見いだすのである。

「踊り子は踊るのではなく」身体によって書くという行為で、文章として表現するには対話体の散文や描写の散文で何段落も必要となるようなことを、すなわち、筆生の道具からなにもかも解放されたポエジーを暗示する⁽⁵⁾。

バレエの公理といわれるこの箇所において、舞踊と詩はアナロジーで結ばれる。舞台上で踊り子が踏むパのひとつひとつが何を指し示しているのかを、「視線の背後訓練」⁽⁶⁾や「想像力の訓

練」⁽⁷⁾をへて獲得された「絶対的な視線」⁽⁸⁾をとおして、詩を読み解くのと同じ仕方で踊りを読むこと、すなわち「詩的靈感でそれを読むこと」⁽⁹⁾がバレエを観るために必要な手順となる⁽¹⁰⁾。そして、もし観客がこうした条件を守り、舞踊を読解しえた場合、その褒美として対象物の真理ともいべき概念のむきだしの姿を「観る」ことが許され、概念の裸の姿をヴェール越しに打ち明けてもらえるのである。

そのとき、彼女の微笑みはその秘密を打ち明けているかにみえるひとつの取り引きによって、すかさず彼女は、常に残る最後のヴェールをとおして、貴方の概念のむき出しの姿を貴方に打ち明けてくれ、静かに彼女がそうであるところの〈シーニュ〉の仕方で、貴方のヴィジョンを書くことになろう⁽¹¹⁾。

踊り手の〈シーニュ (un Signe)〉の仕方とは、なんらかの仕草をおこなうことでありながら、同時に、ひとつの「パ (ステップ)」が文字として、また踊り子が紋章的な性質をもつものとして見立てられているということであり、舞台上での高度な象徴を保証する。踊り子は身体を用いて各人にさまざまなものを思い浮かべさせながらいわば符号のような仕方で何らかのものを示すのである。すなわち、踊りとは、踊り子が自分の身体で舞台空間に記号を書く行為であり、それを受け手＝観客は「読む」のだとマラルメは説く。そのためには「まなざし」の訓練が必要なのだという。こうした芸術鑑賞の方法は、マラルメの舞踊論の核となるものであり、かつ、マラルメ以外の舞踊評論にはみられない独特な思想であるため、この「まなざし」を、マラルメ自身がいつ獲得したのか、という点をつきとめる必要がある。

したがって、以降では、マラルメが虚構の思想を深めた1870年代を対象にし、印象派の画家たちの「まなざし」との比較から考察する。その際この「まなざし」の着想について、そこに至るまでの経緯を明らかにしてゆく。

3. マラルメのバレエ論からマネを扱う重要性と妥当性

本節では、1870年代にさかのぼる意味と印象派との関連を述べる。マラルメが1886年に発表したバレエ評論において、批評の対象となったバレエ作品は『ヴィヴィアーヌ』と『二羽の鳩』である⁽¹²⁾。しかしながら、評論はもとより、書簡においても、この二作品以外のバレエ作品について言及されることはない。その理由は不明だが、バレエが上演されているところに顔を出すことが「私の芸術に対する情熱」というからには、たった二作品を鑑賞しただけで舞踊をめぐる思想を展開したとは考えにくい。書簡をさかのぼると、1883年にバレエ作品『エクセルシオール』への感想が述べられている。

この書簡のなかで、はじめてバレエの具体的な演目名と、それに対する感想が述べられるのは、

1883年7月20日のアンリ・ルージョン宛においてである。1883年1月7日にエデン座という劇場がブードロー街に建設され、多くのバレエ作品を上演することになった。このエデン座の柿落とし公演が『エクセルシオール』⁽¹³⁾であった。これは、当時ヨーロッパ中を巡回して大当たりをとり、各地で話題をさらっていたマンツォッティ率いるイタリア・バレエであり、大掛かりな最新技術を駆使した華麗なスペクタクルで、数百人単位の大人数で複雑に構成された大群舞が見ものであった。マラルメはこの『エクセルシオール』を初演から約半年後に鑑賞しているが、この作品について低い評価を与えている。

いまエデン劇場から出てきたばかりですが『エクセルシオール』はばかげたものです。それにそこでは、名高い未来的バレエのさまざまな効果のうちの幾つかがあらかじめ台無しにされているのです。(アンリ・ルージョン宛1883年7月20日)⁽¹⁴⁾

ここには「未来的バレエのさまざまな効果」とあるが、1883年の時点で、どのようなものを未来的バレエとよび、どのような効果のことを指していたのか、この前後の書簡などでマラルメ自身が何も言及していないため、これについて何らかの見通しがあったのかどうかを判断するのは難しい。というのも、1885年のワーグナー論において、マラルメはバレエを定義するような記述を残してはいるものの、この1883年よりも前にマラルメがバレエに言及しているものは見当たらないからである。とはいえ、少なくともこの書簡から、この時期にマラルメがバレエに着目し始めていたことはうかがえる。だからこそ、さらに時代を遡って、マラルメのバレエの捉え方の萌芽がどこにあるのかを確かめる必要がある。

そこでまず、1870年代に手がかりを求めたい。マラルメ研究において、1870年代の問題にはそれだけで大きな論題がいくつもあるが（都市における祝祭、群衆と近代性、自然のテーマなど）、ここでは舞踊との関わりにおいてのみ言及する。1870年代における舞踊を考える際、1874年の『最新流行』の企ては重要である⁽¹⁵⁾。もちろん『最新流行』の記事のなかで、バレエの紹介文や公演予告というかたちで舞踊にふれてはいるが、そこには宣伝以上の目的は見いだせない。なにより『最新流行』において、流行と消費社会という把握しづらく実態のない世界を捉えようとするマラルメの「まなざし」がみてとれるからである。だが、このような時代のもつ常に流動的で儂い現象を捉えようとする『最新流行』での試みは、マラルメだけのものではなかった。

当時官展に不満を抱いた新進の画家たち、クロード・モネ、ピエール＝オーギュスト・ルノワール、ポール・セザンヌ、エドガー・ドガらも、自然の移ろいゆく様相を画布に描ききるために、対象物への視線ならびに絵画の描き方を従来の規範から解放し、「見る／観る」ということを問い直した。また、サロン展を中心に活動していたエドゥアール・マネも絵画を「見る／観る」という行為に意識的であった。こうした画家たちの「見る／観る」ことについての革新的な試みに

マラルメは反応を示し、独自の視点から分析した。それが次頁で扱うマラルメのマネ論である。

このマネ論のなかでマラルメは「絵画の一切の伝統からの断絶」、「伝統的な絵画の描き方からの断絶」、「絵画というものの本質に関わる様相」、「絵画の伝統的な受容からの断絶」という4つの様相を見いだしている⁽¹⁶⁾。この4点に整理されるマネの美学的な立ち位置に、自らの詩論を重ね合わせ、新しい美学を展開した⁽¹⁷⁾。詩論を芸術鑑賞に重ね合わせる方法は、こうした印象派絵画を読み解く際に応用されるだけでなく、先取るかたちでいえば舞踊を観ることにおいても、ミサにおける聖体拝領の行為においても応用されるものとなる。次項では、マラルメがマネの絵画に何を見だし、それがどのように舞踊と関係したのかを明らかにするため、マネ論を中心に分析してゆく。

4. マネ論にみられる「まなざし」——絵画と舞踊の交差

前節において、なぜ舞踊論を扱う際にマネについて考察しなければならないのかについてふれたが、本節では、マラルメによるマネ論を実際に読み解くなかで、舞踊思想に共通する着眼点を見いだしてゆく。

1874年、「第一回印象派展」⁽¹⁸⁾が開催された。これは当時のサロン展、つまり絵画の正統派として絶大な権力を誇っていた官展に不満を抱く新進の画家たちが無審査で展示する独自の展覧会であった⁽¹⁹⁾。これに参画した画家たち、モネ、ルノワール、セザンヌ、ドガらはここからデビューを果たしてゆく。彼らこそ、対象物への視線を新たにし、描き方を従来の規範から解き放ち徹底的に問い直した「まなざし」の探求者であった⁽²⁰⁾。一方、彼らと同様に革新的な絵画のあり様を提唱しながらも、サロンにこだわる画家もいた。それがエドゥアール・マネである。このマネを主題にして、マラルメは1874年と1876年に二つの絵画論を書くことになった。

とりわけ後者の論考に着目する。1876年の「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」⁽²¹⁾においてマラルメがマネに認めるのは、外界の印象の再現や自然の模倣ではなく、画布に写し取ることのできない対象物をひとたび自己の内部に取り入れ、再創造する捉え方であった。

マネとその流派は、単純で、新鮮な、あるいは、軽く広げられた色彩を用いるのだが、彼らの成果は、最初の一塗りで獲得されたかのように見える、すなわち、遍在する光が、あらゆるものにしみ込み、活気づけるように見える。タブローの細部については、われわれが以下のことを感じ取るために、何ものも断じて固定されてはいけぬ。つまり、われわれが、タブローを照らす鮮やかな光線、あるいはそれにヴェールをかける半透明の影は、それが通りすぎる時にだけ、そして、鑑賞する者が表象された主題をみるちょうどその時に、見られる、と感ずることができるために、である。この主題とは、反射しつつ常に変わりゆく光によるひとつのハーモニーから成り、いつも同じに見えるともみなされているわけではなく、運動、光、

そして生命によって動悸しているのだ⁽²²⁾。

この記述において、マラルメは、マネの絵画をどのように鑑賞すればよいのかを説明している。マネは、画布を丁寧に塗り込み、色を重ねてゆくのではなく、画布に軽いタッチで描く筆づかいを持ち味としており、これは当時「塗り残し」とみなされ「未完成」であるとして酷評されていた画風であった。しかし、マラルメは、それこそが対象物を生き活きと捉える方法であると高く評価した。

この引用で重要なのは、鑑賞する者が、絵画を前にして、それが一体何であるのかを読み解く方法を説いている点である。対象となる自然や人物が、光や影によって見え方が変化するように、絵画も光線が照らし、あるいは、ヴェールのように影がさすことで、さまざまな様相を帯びる。すなわち画布に表現されたものが移ろいゆくさまを映しとってこそ絵画なのであり、その様相を感じ取る知性を鑑賞者に要求しているのである。

この「観る」方法を細かく指示する点については、絵画においてだけでなく、舞踊論においてもみられるものであることは、本稿第二節で示したとおりである。マラルメのこのような方法で舞踊を鑑賞するためには踊りを観る「まなざし」を鍛えなければならない、ということは絵画の鑑賞法と同列上に位置するものと考えてよいだろう。

さらに、マラルメは、絵画における筆づかいのタッチに視線を移す。絵画とは、「物質の一部でなく、一筆一筆のタッチにより自然を再創造する歓び」⁽²³⁾であると説いているが、この「一筆一筆のタッチ」という、描く行為それ自体に着目する仕方もまた、バレエのパへのマラルメの視線と同質のものであると考えられよう。舞台上のバレリーナもステップのひとつひとつによって、意味システムを創造している、とマラルメは舞踊論に書くことになるからである。そして、それが「虚構であり、瞬時のもの」⁽²⁴⁾であったことをあわせて思い起こしたい。

たえず生き、しかし一瞬一瞬死んでゆくもので、〈イデー〉の意志によってのみ存在する […] 様相を、絵画という明るくて永続性のある鏡に写し取るだけで満足だ⁽²⁵⁾。

ここで問われているのは、絵画から主題（歴史や神話など）を取り除き、一筆一筆のタッチで生成するさまが重要であるとする点と、鏡のたとえで語られる虚構性である。バレエもまたそれ自体独立した舞踊言語を持ち、舞台上で生成するものである点で共通していると考えられる。この1876年のマネ論において、心のカンヴァスについて言及している箇所があるので触れておく。

[...] それが社交界の、あるいは劇場のまばゆい夜のただ中でそう見えたのであっても、女性の美しい記憶を心のカンヴァスの上に描きとめることに慣れている人々は気がついてい

に違いない、ある神秘的な工程によって、高貴なまぼろしから、枝付き燭台やフットライトの人工的な威光が剥がされていった後で、彼女が新鮮かつ単純なかたちで、日ごろ想像世界につきまとうものの数に加えられることに⁽²⁶⁾。

一般的な対象物の捉え方としては、対象を思い描くとき、劇場＝室内の照明のもとで輝く優美な姿を想像したいと思うものであり、外光のもとにあるときは、外の光りによって見えるとおりに対象を捉え、その対象が本来もつ生そのものの美しさを見いだして心に留めるべきであるという意見がここでは示されている⁽²⁷⁾。この箇所では、何を美とみなすのかが問われているが、思い出の中で女性の姿を描くことを「心のキャンバスに描きとめる」とする「心の作業」は、後年マラルメがバレエ論において「自分用の／本質的なガラ」というかたちで想像上のバレエを展開するあり方と同質の効果を見出すことができる。

5. マラルメによるマネ批評の独自性——対象物を再創造する「まなざし」

前節では、対象物を観る方法、ならびに読む方法が、マネの絵画を鑑賞することとバレエを鑑賞することにおいて共有されるものであることを確認した。つぎに本節で問題とするのは、マラルメがマネの絵画を見るこの観点は、1870年代において、どのような点で特徴的であったのかを明らかにすることである。そのためには1876年当時、マネの絵画についてどのような議論がなされていたのかについて簡単にふれておく必要がある。ただし、マネをめぐる議論は、それだけで大きな問題であり、膨大な研究蓄積があるため、ここではマラルメとの関連においてのみ、さらに同時代の評論家や作家の意見と比較するため、1876年に絞って議論する⁽²⁸⁾。

1876年に新聞や雑誌を賑わせていた議論は、圧倒的に反印象派論であった。たとえば、ルイ・ルロワは1876年4月15日付で『ジュルナル・アミュザン』と『シャリヴァリ』に評論が掲載されているが、そこでは、絵画に描かれている人物が青や緑の髪の毛やまだら模様の肌をしていることへの戸惑いと、そのように描くことで画家が精神錯乱に陥っているのではないかとの皮肉が綴られている。また、アルベール・ヴォルフは1876年4月3日に『フィガロ』において、ルノワールやピサロを例にして、印象派の画家が描く人物は腐敗した死体のようにだと揶揄している。

一方、エミール・ゾラは1876年6月『メサジェ・ドゥ・ルーロップ』に印象派に批判的ではない文章を寄せている。他に同じ立場にあったのは、マネについて初めての伝記作者であり、全作品の総編集を手がけたテオドール・デュレであり、ゾラとデュレはともに「自然主義」の観点からマネを擁護した。しかし、評価の点は、自然をあるがままに眼が捉えたとおりに描くということころまでにとどまる。

ユイスマンスも上述のとおり1876年においてはデュレやゾラと立場を同じくしていたが、1880年になって印象派についての意見を覆し、医学的な見地にもとづく印象派眼病説を主張した。当

時、サルペトリエール病院のシャルコー博士の実験によって広く知られていた説があり、あるものごと一心に探求する努力が昂じて発生する偏執狂ゆえに、すべてが青く、または、すべてが紫にみえてしまい、色盲症のような症状があらわれてしまうという症例があった。これをもとに、ユイスマンスが印象派の画家たちを「藍色狂い」「精神病者」であると主張するようになった。また、フェリックス・フェネオンのように、当初はマネへの評価は低かったものの1884年1月16日『リーブル・ルヴュ』におけるマネ回顧展評において高く評価する評論家もいた。こうした評論のなかで、マラルメがもっとも早い段階でマネを高く評価したことは重要である。マラルメは、自然主義の作家たちがマネに見いだした自然の「忠実な再現」をこえて、「対象物の再創造」という観点に至っている点が、他の評論家にはないマラルメ独自のものであるといえる。

その他、当時のマネ論において議題となっていたのは「仕上げ」の問題である。古典的な絵画が丁寧に塗りつぶされることを基本としていたのに対し、マネの絵画は筆のあとが残された状態で仕上げられている。これを「未完成」の状態であると見なす評論家も多かったが、この筆づかいには「出来上がり／仕上げ」に関する重要な問題が含まれている。ボードレールは、作品における「仕上げ」について以下のように述べている。「出来上がった作品と仕上がった作品との間には大きな違いがあること——一般的に出来たものは仕上がったものではなく、じつによく仕上がった作品がまったく出来ていないこともあり得る」(「1845年のサロン」)⁽²⁹⁾。時代が異なるため、ボードレールのこの言及をマネに直接当てはめることはできないが、このボードレールの指摘からマラルメも同様の問題を扱おうとしたのである。たしかに、マラルメもまた1874年のマネ論で、この「出来上がり／仕上げ」の問題をとりあげている。

「十分に仕上げられていない」作品とは何か？その諸々の要素のすべてのあいだに、一つの調和があり、それにより作品となり、また一筆でも加えようものならたやすく崩れてしまうような魅力をもつ場合。私は自分の考えをはっきりと述べたいので、以下のことを認める。そもそも一枚のタブローに含まれた印象の分量をまえもって調べることもないままに、一枚のタブローの価値にあてはめられるこの尺度は、論理的にいうと、放棄されたものと同じように仕上げられたものにおいても、度をこえた状態に至ることがあるはずなのではないかと⁽³⁰⁾。

おのずと「出来た」作品の状態が、それとしての自律性を獲得するというマラルメの見解は、ボードレールが論じた「仕上げ」の問題をはるかにこえたところにある。こうした「仕上げ」の問題と「再創造」をくり返してゆくという問題——マネの絵画から読み解く対象物の単なる忠実な再現ではなく、それを再創造していくというもの——は、当時の他の批評家にはみられないマラルメ独自の視点であり、これこそがマラルメが獲得した「まなざし」なのである。

6. 1870年代におけるマラルメのドガ論の射程——マラルメのバレエ論への展開

1876年のマネ論に戻ろう。この論考とバレエ論の接点として着目したい箇所がある。以下はマラルメがこのマネ論のなかでドガの絵についての言及している箇所である。

若いバレリーナたちの半裸の周りで、光に照らされ、たえず動く雰囲気を生みだしているモスリンのドレープ。女性というかつては自然なものであったが、今なお現代的である機能を果たしているこれらの女たちの、大胆であるが、ひどく複雑な姿勢が、ドガ氏を魅了したのであるが、しかしながら彼はまた、あれらの小柄な洗濯女たちをも、まったく同じくらい高く評価することができるのだ[...]。それ[踊り子の絵]には快樂はなく、これ[洗濯女の絵]には感傷性はない。賢明で直感的な芸術家[ドガ]は、その画題において、平凡で使い古された様相を探求することに気を配ることはない。デッサンの名手である彼は、繊細なラインと甘美でグロテスクな運動、つまり、驚くほど新しい美しさをもったラインや運動を追求した[...]⁽³¹⁾。

マラルメはバレエの公理の名の下に、「踊り子は女ではなく、また踊るのでもない」と説いた。バレリーナを記号のようなものとみなすからである。バレリーナの脚はエクリチュールの機能を果たし、踊りは、模倣ではなく、産出されてゆくものであった。したがって登場人物が身ぶりや表情で物語の筋などを表現したり、説明的演技を行うことは無効になる。同様に、ドガの絵も説明を必要としない。そこにあるのは虚構の現象をとらえる試みの跡、つまり「新しさをもった線や運動」だけなのである⁽³²⁾。

「印象派」が活動しはじめた当時、絵画の価値判断はすべてアカデミーに委ねられていた。アカデミーにおいて最も価値を持っていたのはギリシャ・ローマの神話や叙事詩の情景画や、旧約聖書および新約聖書を題材にした宗教画や、先祖の輝かしい栄華を誇る歴史画であった。しかしながら、こうした主題は、現代性⁽³³⁾を求める新しい世代の画家たちには無意味であり、彼らは徹底してそれを排除することで、対象を忠実に描き出す絵画を追求した。これを、単なる「外界の印象の再現」(デュレ)ではなく、「一筆一筆のタッチにより対象を再創造する喜び」であり「永遠でありながら一瞬一瞬死にゆく」と評したのが、マラルメであった。この着眼点にバレエの思想の端緒があるということを本稿では指摘した。というのも、絵画が、筆のタッチによる生成の過程において「出来上がる」ものであるように、バレエもまた、身体が舞台上で示す舞踊言語が生成してゆく過程において「踊り」が成立するものであるからだ。

7. おわりに——マラルメにおける舞踊を観る「まなざし」の原点

1880年代から1890年代にかけて、マラルメが展開した舞踊論に通底する美学の起源を探るのが本稿の目的であったが、「まなざし」を着眼点とすることで、1870年代にそのルーツを見いだすことが可能となったといえる。本稿は、マラルメのまなざしをめぐって舞踊と絵画に共通項をみだし、舞踊思想の原点をさぐる試みであったが、この視点こそが本研究の独自性である。

常に移り変わる光や、身体の連続する動きなど、はっきりと捉えきれない対象物を読み取ること、また、見えないものを、記号をとおして読み取することは、マラルメの美学に共通するものである。そして、この読み取るという行為は、観るという行為を行おうとする観客（その場を共有しようとする者）が、意識的に実践することで可能になるものである。

結論として、印象派の画家たちが表象として現前する世界、とりわけ自然を捉えがたいものとして描いたその視点は、マラルメの舞踊論に共有されたものであったといっていよう。すくなくとも、絵画論の中心をなした論点・視点が、マラルメによるバレエ論に大きな影響を与えていたことを本稿では論じてきた。それは、マラルメのバレエの起源が1870年代にまでさかのぼることを示唆するものであった。さらに絵画とバレエが共通した視点にもとづいていたことを明らかにすることで、両者を同じ土俵で論じることを可能にした。

本稿では、マラルメのバレエにおける「まなざし」を分節化することを通して、それが、(1) マラルメにおける絵画に対する「まなざし」と同じであったことを指摘した。こうした分析視角は、絵画だけを対象とするものではない。本稿がバレエの分析を通して獲得したマラルメの「まなざし」は、(2) 「未来の群衆の祝祭演劇」のなかにみられるミサと聖体拝領、ならびにオルガン演奏の問題、さらには、(3) マラルメの詩作品を新たに読み解いていく鍵となるものなのである。すなわち、本稿で導かれたマラルメの「まなざし」を通して、マラルメにおける美学の全体像を捉え直していくことが、つぎなる研究課題である。

注

- (1) ワーグナー論におけるバレエについての言及は以下のとおりである。「表現の完璧さにおいて〈舞踊〉だけが、その縮約的エクリチュールによって、またたく間に逃げ去り、瞬時に焔めくものを、〈観念〉まで翻訳することができる […]。」Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, tome II, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie et annotée par Bertrand Marchal, 2003, pp. 153-154. (以下 *OC II*) (以下、原文からの翻訳については拙訳を試みた。邦訳がすでにあるものは、当該の文献を参照した。)
- (2) Stéphane Mallarmé, *Correspondance Complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, éd. Gallimard, « Folio classique » 1995, p. 588.
- (3) マラルメの舞踊評論にみられる1880年代から1890年代への美学的転換については以下の論文で扱っている。村上由美「マラルメにおける薄布の役割——舞踊の問題を中心に」、『フランス語フランス文学研究』N°108、日本フランス語フランス文学会、2016年、125-142頁。

印象派の画家たちとマラルメ

- (4) *Revue Indépendante*, Tome1-4, Slatkine Reprints, Genève, 1970-71 (RIと略記), n° 2, p. 249.
- (5) *Ibid.*
- (6) *RI*, n° 2, p. 250.
- (7) *RI*, n° 2, p. 252.
- (8) *Ibid.*
- (9) *RI*, n° 2, p. 253.
- (10) 当時の舞台照明はフットライトから電灯への転換期にあり、曖昧にみえるものを幻影として楽しむのではなく、はっきりとみえるからこそ読み解くという鑑賞法を提案している点においても、マラルメの舞踊論は斬新であったといえる。Cf. Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke : Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit des 19. Jahrhunderts*, Carl Hanser Verlag, 1983.
- (11) *RI*, n° 2, p. 253.
- (12) 村上由美「ステファヌ・マラルメのバレエ評論の再読解——失われたバレエ《ヴィヴィアーヌ》とマラルメのバレエ論をめぐって」、『演劇博物館グローバルCOE紀要・演劇映像学2010第1集』、早稲田大学、2011年、91-109頁。
- (13) Cyril W. Beaumont, *Complete Books of Ballet, A guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Putnam2, London, 1951. 本書には初演当時の『エクセルシオール』の資料が掲載されている。André Levinson, «Stéphane Mallarmé-Métaphysicien du Ballet», *La Revue Musicale*, 5^e année. éd. N.R.F. 1^{er} nov. 1923. ルヴァンソンの論文からも当時の上演をとりまく状況がうかがえる。1913年には映画用に収録されるほど人気を誇ったが、その後上演は途絶えていた。2002年にミラノ・スカラ座が復刻上演し、いまやよく知られた作品となっている (DVD『エクセルシオール〈2幕11場〉』TDK、TDBT-0071、2002年)。筆者はこの1913年の映画版を鑑賞する機会を得たが、DVD版とはかなり趣が異なるものであった。映画版は、上記のボーモントの資料に載せられた写真の雰囲気に近い。『エクセルシオール』初演時の台本は以下の研究書に掲載されている。Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la Danse : Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, 2001, pp. 395-401.
- (14) *Correspondance*, II (1871-1885), recueillie par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1965, pp. 243-244.
- (15) マラルメが『最新流行』において「夢幻バレエ」についてふれている点も記しておきたい。
- (16) 佐々木滋子『祝祭としての文学』、水声社、2012年、31-46頁。
- (17) マラルメにおけるマネ論を扱った研究書は多くあるが、美学的な観点から考察されたものとして、宗像衣子やパスカル・デュランの研究が挙げられる。宗像衣子『マラルメの詩学——抒情と抽象をめぐる近現代の芸術家たち』、勁草書房、1999年。Pascal Durand, *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008.
- (18) 印象派という呼び名はルイ・ルロワの揶揄にちなんだものである。
- (19) 『1874年——パリ [第1回印象派展] とその時代』、展覧会図録、国立西洋美術館／読売新聞社、1994年。
- (20) 当時印象派の作品は「仕上げ (fini および L'exécution)」のない「未完成」のものとして、批判の槍玉に上がっていた。その皮膚の描き方が特に嫌われ、目が病んでいるとみなされた。この一連の議論は以下の研究書に詳しい。稲賀繁美『絵画の黄昏』、名古屋大学出版会、1997年。また、当時の一般の美術評論家およびジャーナリストたちの生の声は以下の書で確認される。Ruth Berson, *The New painting : impressionism, 1874-1886*, Documentation, vol.1, Reviews ed, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996. Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne ; Certains*, pref. d'Hubert Juin, Union générale d'éditions, 1975.
- (21) このマネ論は『アート・マンスリー・レビュー』誌に1876年9月30日に英訳のかたちで掲載された。だがマラルメが執筆したオリジナル原稿が見つかっておらず、英訳版が基本テキストになるため、テキスト解釈に曖昧さが残るのは否めない。なお、この英訳版を仏訳したバルトラン・マルシャルによるテキストが全集版

におさめられている。(OC II, pp. 444-470)

- (22) OC II, p. 456.
- (23) OC II, p. 469.
- (24) OC II, p. 163.
- (25) OC II, p. 470.
- (26) OC II, pp. 453-454.
- (27) OC II, p. 454.
- (28) 先に参照した『絵画の黄昏』が重要な研究書であるが、その他、三浦篤による研究に詳しい。三浦篤『近代芸術家の表象——マネ、ファンタン＝ラトゥールと1860年代のフランス絵画』、東京大学出版会、2006年。
- (29) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 1976, p. 390.
- (30) OC II, p. 413.
- (31) OC II, p. 464.
- (32) マラルメがドガに見出した論点は、絵画鑑賞からの着想のみによるものなのか。マラルメは直接ドガと接触する機会をもち、舞踊ならびに絵画について意見交換をしていたのではないだろうか。マラルメは最晩年ドガと親しくしていたことは書簡から伺える。しかし1870年代、マラルメとドガがいかなる関係であったのかについては不明であり、今後の課題である。
- (33) マラルメにおける現代性についても考察の余地がある。Cf. 「舞踊のように、作品の進行が形成されるパを描き出す […] モデルニテは多少抽象的な罫や舞の回転に順応する」 « Planches et Feuilletts », OC II, p.193.