

エドゥアール・マネ 《自画像》(下)

島田紀夫

〈ベラスケス《ラス・メニナス》〉

フランスの思想家ミシェル・フーコーはその著『言葉と物－人文科学の考古学』（1966年）のなかで、古典主義時代（フーコーによれば17世紀から18世紀にかけての150年間）の表象のシステムとして、文学ではセルバンテス作『ドン・キホーテ』第二部（1615年）を、美術ではベラスケス作《ラス・メニナス》（fig.1、1656年、プラド美術館）を、それぞれ挙げている。『言葉と物』の冒頭が《ラス・メニナス》の精緻な分析ではじまっているのは周知のとおり。

ベラスケス作《ラス・メニナス》は、画家ベラスケスが国王夫妻の肖像画を制作しているところに、王女マルガリータが侍女たち（ラス・メニナス）をともなって挨拶に来た場面を描いている。しかし、国王夫妻の姿は、画面の中央にある鏡のなかにしか描かれていない。国王夫妻は画面の外に立っているわけだが、フーコーによれば、この場所こそコンポジションのまことの中心である。

この中心は、きわめて象徴的なことだが、実際に至上のものなのだ。中心を占めているのが国王フェリペ4世と王妃だからである。だがとりわけそれが至上のものであるのは、絵との関係でそれが演ずる三重の機能による。つまり、描かれている瞬間のモデルの視線、場面を見つめている鑑賞者の視線、そしてその絵（表象されている絵ではなく、われわれのまえにあって、

われわれがそれについて語っているところの絵）を創作している瞬間の画家の視線が、正確に重なりあうにいたるのは、まさしくそこにおいてだからだ。¹⁾

フーコーによれば、この「王の場所」に実際に王が存在していなくても、この絵が存在していることが重要である。この絵のなかには、モデル（国王夫妻）と画家（ベラスケス）と鑑賞者（私たち）の視線を表象化する形象が描かれている。つまり、鏡のなかの反映（画面中央）と、パレットを手にしてカンヴァスの前に立つ画家の姿（画面左端）と、部屋の入口に立つ訪問者の姿（画面右端）と、である。画面のなかの形象は、外部に立つ「至上のもの」である王が不在であっても、存在する。画面内部に表象されているものの関係（表象関係）だけで絵画が自律的に成立しているとすれば、《ラス・メニナス》は近代絵画としての先駆的な位置をしめていることになるだろう。しかし、この絵のなかに、「古典主義時代における表象関係の表象のようなもの、そしてそうした表象のひらく空間の定義がある」とすれば、不在というかたちで王の存在が想定されていることも無視するわけにはいかない。この王は、その王権を神から授けられた存在である（王権神授説）。

《ラス・メニナス》が成立する場所は、神の代理人（至上のもの）としての虚構の王と、その王を表象する絵画を制作する現実の画家とが、「瞬く間にいわば際限もなく交代していく両義的场所」である。そして、この場所の最終的な主人公は鑑賞者自身にほかならない。フーコーによれば、この鑑賞者こそ近代的な意味での「人間」の登場である。

バロック時代の絵画作品は、表象と思考の中心的存在であった神と王が、その位置を人間に譲り渡す時期に制作されている。そこでは古典主義的要素とバロック的要素が混在しているだけでなく、ルネサンス時代のエピステーメーと近代的なエピステーメーとが交錯しているのである。

〈ファンタン＝ラトゥールの自画像〉

マネを「パリのベラスケス」として称賛する意図をもって制作された作品がある。1865年にマドリッドからファンタン＝ラトゥール宛に出した手紙のなかでマネがベラスケスペラを称賛していた



fig.1
ディエゴ・ベラスケス《ラス・メニナス》
1656年、プラド美術館

ことはすでに述べたが²⁾、そのファンタン=ラトゥールが描いた《パティニョールのアトリエ》(fig.2、1870年のサロン入選、オルセー美術館)がその作品である。ベラスケス《ラス・メニナス》のなかの画家はカンヴァスを前にして立っているが、ここでは画家はカンヴァスを前にして座っている。しかし、左手にパレットをもち右手に絵筆を握るポーズは同一である。また、両作品とも舞台は画家の仕事場(アトリエ)で、画家の周りには、制作中の現場を訪れた王女と女官たち(《ラス・メニナス》)、あるいは画家の友人たち(《パティニョールのアトリエ》)がいる。ファンタン=ラトゥールが《パティニョールのアトリエ》を制作したとき、ベラスケスの《ラス・メニナス》が念頭にあったことは疑い得ない。

周知のようにファンタン=ラトゥールは芸術家の集団肖像画を5点残している。最初の作品は《ドラクロワ礼賛》(fig.3、1864年のサロン入選、オルセー美術館)、2番目は《乾杯(真実礼賛)》(1865年のサロン入選後、破棄)、3番目が《パティニョールのアトリエ》、4番目は《テーブルの隅》(1872年のサロン入選、オルセー美術館)。5番目は《ピアノの周りで》(1885年のサロン入選、ジュ・ド・ボム美術館)。

最初の作品《ドラクロワ礼賛》は1864年に制作された。前年に亡くなったドラクロワの肖像画を中心に、画面に向かって右側前列に座る批評家シャンフルーリ(1821-1889)と詩人ボードレール(182-1867)、その間に立つマネ、右端に画家のブラックモン(1833-1914)とド・バルロワ(1828-1873)。左側に立つホイッスラー(1834-1903)とルグロ(1837-1911)、その間で座っているように見えるファンタン=ラトゥール自身。左端に座る批評家デュランティ(1833-1880)と立つ画家コルディエ(1823-不明)。

この作品の右側には、ドラクロワを賞賛した批評家(シャンフルーリとボードレール)と画家(マネ)、左側にはドラクロワを賞賛する画家(ホイッスラーとルグロとファンタン=ラトゥール)とが相対している。美術史家アンリ・フォションは『19世紀と20世紀の美術-リアリズムからわれわれの時代まで』(1928年)のなかで、1863年のいわゆる「落選者展」の意義を強調し、マネと「落選者たち」を「1863年のグループ」と呼んだ³⁾。そのなかにファンタン=ラトゥールとルグロとホイッスラーがいたが、かれらはすでに「3人組」を形成していた。

『マネのモダニズム、あるいは1860年代の顔』(1996年)を著したマイケル・フリードもマネをふくむこの3人を「1863年の世代」と名付けた⁴⁾。フリードによれば、「1863年の世代」の画家たちはクールベのリアリズムと印象派のリアリズムの中間に位置する。クールベのリアリズムとは、観者(最初の観者は画家自身である)は壁や幕などに遮られることなく画面のなかに入り込み、いわば絵画と肉体的に結合することができる。そこでクールベを「肉体のリアリズム」と呼び、視覚(具体的には眼)に固執した印象派を「眼のリアリズム」と呼んで区別した⁵⁾。印象派の場合には、作品のなかに入り込むのではなく、作品の前で作品を鑑賞する観者を想定している。

フリードはファンタン=ラトゥールの自画像に関して、クールベ流の「肉体のリアリズム」と印象派流の「眼のリアリズム」とが混在していることを指摘した⁶⁾。その顕著な作例が《ドラクロワ礼賛》である。この作品のなかで、白い衣装をつけたファンタン=ラトゥール以外の人物(モデル)は、現実世界で当時の人たちが実際に見ていた通りの容姿と同じ姿形をしている。たとえば、前景で座るシャンフルーリの容姿は、当時の人たちが

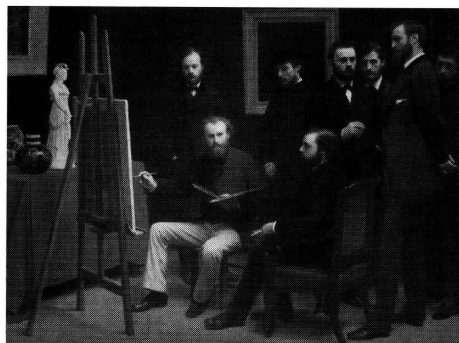


fig.2
ファンタン=ラトゥール《パティニョールのアトリエ》
1870年、オルセー美術館

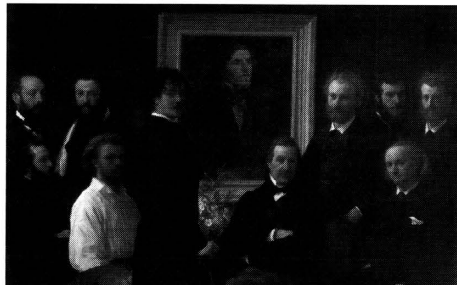


fig.3
ファンタン=ラトゥール《ドラクロワ礼賛》1864年、オルセー美術館

自分の眼で見ていたシャンフルーリの姿形のままである。つまり、現実世界でのシャンフルーリの右手は絵画のなかでも右手として表現され、左手は左手として表現されている。ところが、ファンタン=ラトゥール自身の容姿だけは、現実世界の左右が反転して表現されている。画面のなかのファンタン=ラトゥールは右手にパレットを持っているのである（左手はホイッスラーの衣装に隠れて見えない）。ファンタン=ラトゥールは右利きであると信じられているので、現実世界では、左手にパレットを持ち右手に絵筆を握っていたはずだ。画面におけるこの反転表現は、ファンタン=ラトゥールが鏡に映った像（鏡像）をそのまま画面に再現した結果である。

フリードの考えに従えば、ファンタン=ラトゥール以外の人物（モデル）は現実世界の人物の左右の構造を保持しているので、私たち観者が作品の世界に侵入したとしても、少なくとも左右の構造で戸惑うことはない。この絵のなかではファンタン=ラトゥールの容姿だけが異空間にいる人物のように見える。何故こういう奇妙な事態が生じたのか。それは、鏡に写った自分の像（鏡像）を、自分の眼で見た通りに画面に忠実に再現したからである。ファンタン=ラトゥール以外の人物は、当時の人たちが自分の眼で見ていた人物の姿形がそのまま表現されている。たとえばシャンフルーリの上着は、右襟の上に左襟が重ねられている（いわゆる「男合わせ」）。ところが、ファンタン=ラトゥールの襟は「男合わせ」とは逆になっている。ファンタン=ラトゥールの姿形だけが鏡像なのだ。

床から垂直に、人物と平行に置かれた鏡は、その前に立つ人物の姿形を現実世界と左右を反転して映す。もちろん、人物だけでなくすべてのものを左右反転して映している。人間の顔面は鼻の垂直軸を中心にして左右がほぼ対称だから、一見したところでは奇異には思わない。しかし、熟視すると左右が反転していることがわかる。この鏡像（鏡に映った自分の顔面）は、他人が自分を見たときの顔面のイメージとは異なる。ミシェル・デヴォーは『不実なる鏡』（1996年）のなかで、アンディー・ウォーホルの次の言葉を引用している。「私が鏡に眼をやるとき、私にわかるのは、他人が私を見るように私は私を見ていない、ということだけである」⁷⁾。

ファンタン=ラトゥールは、鏡像が現実世界を左右反転して映していることに気づいていた。1860年前後に描かれた油彩と素描による自画像（単身像）では鏡像をそのまま画面に再現している。たとえば、油彩の《23歳の自画像》(fig.4、1859年、

グルノーブル美術館)とか素描の《自画像》(1860年頃、ルーヴル美術館)など。ここでは画家は左手に絵筆あるいはペンを握っているのである。

マイケル・フリードが指摘するように⁸⁾、批評家ルイ・ルロワが風刺雑誌『ル・シャリヴァリ』の1861年のサロン評（官設展覧会の批評）で取り上げるほど、ファンタン=ラトゥールの自画像は奇異なものに見えたのだ。批評家ルイ・ルロワが1874年4月25日付けの風刺雑誌『ル・シャリヴァリ』に掲載した「印象派画家たちの展覧会」という展覧会評によって、印象派という言葉が世に広められるきっかけになったことはよく知られている⁹⁾。その展覧会評でルイ・ルロワは、ヴァンサンという架空の画家と筆者（ルイ・ルロワ）との対話形式で出品作品を批評しているのだが、1861年のサロン評でも同じような対話形式でファンタン=ラトゥールの作品に触れている。

バルボ「—やあ、驚いた。非常に気難しい顔をした画家がいる。」

ウスパン「—しかも、左利きだ。」

(『ル・シャリヴァリ』1861年6月10日(月曜日))¹⁰⁾

〈左右反転の自画像〉

フリードによれば、「描いているさなかの画家が鏡に映し出された自己のイメージを左右反転のまま肖像化する」ようになるのは1860年頃からである¹¹⁾。先に引用したタバランの文章にも、「画家たちのアトリエ（画室）では鏡を用いたこのささやかな遊びは高く評価されていた」、という一節があった¹²⁾。目が見たままの現実の光景を画面に再現しようとすれば、鏡に映った左右反転した

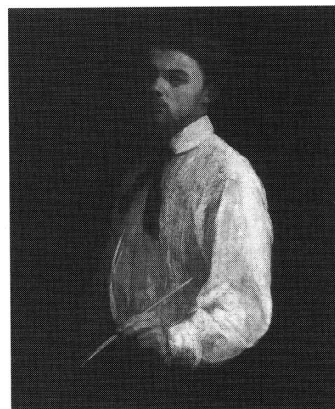


fig.4
ファンタン=ラトゥール《23歳の自画像》
1859年、グルノーブル美術館

姿を画面にそのまま（左右反転したまま）描かなければならない。マネは1880年頃に自画像を制作しようと思いついたとき、20年ほど前にはやっていた鏡像による自画像に取り組んだのである。しかし、西洋絵画のなかで自画像の歴史をたどると、左右反転した鏡像がないわけではない。

ベラスケスが《ラス・メニナス》(1656年)を制作したときより少し前、1650年頃に、フランスの古典主義絵画を確立したニコラ・プサン(1593-1665)は2点の自画像を描いた。1650年の年記がある《自画像》(ルーヴル美術館)は友人で保護者だったシャントルーに贈られた。その前年(1649年)に描かれたもう1点の《自画像》(fig.5、ベルリン国立美術館)は鏡像である。その理由は、画中の画家が左手にペンを持っているからである。しかし、このペンは絵を描くためのものではなく、著述するためのものである。左手で支えているのはカンヴァスではなく本(芸術理論書)である。

フランス革命(1789年)以前にすでにフランス絵画における新古典主義の理想を実現していたジャック・ルイ・ダヴィッド(1748-1825)は、ジャコバン派の指導者ロベスピエールに心酔し、国民議会の議長を務めた。しかし、ロベスピエールの失脚するのにもない逮捕され、1794年8月2日から12月28日までのあいだリュクサンプール宮の監獄に収監された。獄中で《リュクサンプール庭園の眺め》(ルーヴル美術館)と《自画像》(fig.6、ルーヴル美術館)を残す。前者は印象派に近い写実的な手法で描かれた風景画、後者は鏡に映った自分の姿形をそのまま(つまり左右反転のまま)描いた肖像画(自画像)である。画中の画家は、左手に絵筆を握り右手にパレットを持つ。

古典主義風のいわゆる物語画(歴史画)的風景画を扱いながら印象派を予告するような風景画も描いたカミーユ・コロー(1796-1875)は2点の

自画像を残している。そして、この2点は明らかに鏡像である。最初の自画像(fig.7、ルーヴル美術館)は、1825年に初めてイタリアに遊学する直前に、画家の姿を手元に置いておきたいという両親の希望をかなえる目的で制作された。右手にパレットと支え棒をかかえているが、左手はキャンバスに隠れて見えない。右襟が左襟の上に重なっている(「男合わせ」の逆)。2番目の自画像(ウフィツィ美術館)は1840年頃の制作。1872年、フィレンツェのウフィツィ美術館の自画像コレクションからの申し出に対し、30年以上前のこの作品をコローは寄贈した。絵筆を握っている左手は見えるが、パレットを支える右手は見えない。首から黒いリボンのようなものが垂れ下がっているのが襟の合わせ方もわからない。背景の緑色がかかったオリヴェ色はダヴィッドの《自画像》を思わせる。

モネやルノワールが印象派のグループ展を開く前の1860年代、彼らと親しく交わっていたフレデリック・バジール(1841-1870)は、1865年から67年頃のあいだに《パレットを持った自画像》(fig.8、アート・インスティテュート・オブ・シカゴ)を描いた。左手に絵筆を握り、右手にパレットと支え棒を持つ。ファンタン=ラトゥールの《パティニョールのアトリエ》の右端に描かれたバジール像より、この自画像の方が本人の顔貌に近い。ファンタン=ラトゥールの《23歳の自画像》(fig.4、1859年、グルノーブル美術館)との関連を指摘する人もいる。

マネが2点の鏡像による自画像を描いたのは1878-79頃である。マネの死後(1883年)にも鏡像による自画像を描いた画家たちがいる。ポスト印象派と通称されることになるゴーガンとゴッホとセザンヌである。ゴーガンが株式仲買商ベルタ

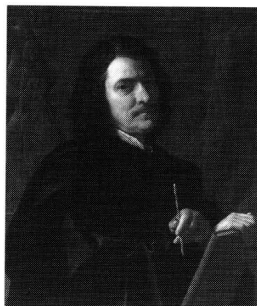


fig.5
ニコラ・プサン《自画像》
1649年、ベルリン国立美術館

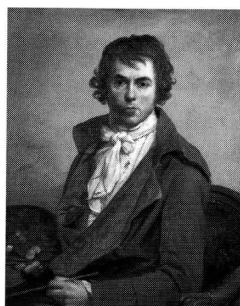


fig.6
ジャック・ルイ・ダヴィッド
《自画像》1794年、
ルーヴル美術館



fig.7
カミーユ・コロー《自画像》
1825年、ルーヴル美術館

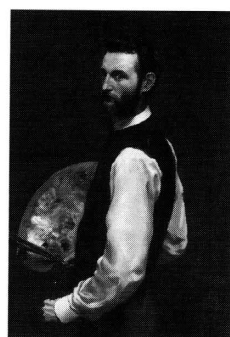


fig.8
フレデリック・バジール
《パレットを持った自画像》
1865-67年頃、アート・イン
スティテュート・オブ・シ
カゴ

ンの店を辞め（1883年）、初めてブルターニュ地方を訪れる（1886年）までのあいだに描いた自画像《〈カンヴァスの前の自画像〉あるいは《パレットを持つ自画像》（fig.9、ベルン、個人蔵）は、鏡像による作品である。画面の左辺にわずかに見えるキャンバスを前に、画家はキャンバスと反対方向の右側に視線を向ける。たぶんそこに鏡があるのだろう。絵筆は左手に握るが、パレットを持つ右手は見えない。右襟は左襟の上に重なっている（「男合わせ」の逆）。

ゴッホはパリ時代（1886-1888年）に30点ちかい自画像を描いた。最後に描いた自画像《イーゼルの前の自画像》（fig.10、1888年、国立ゴッホ美術館）では、画家は画面右辺にあるイーゼルを前にして立つ。右手でパレットを持つが、左手はイーゼルの陰になって見えない。上着の左襟が右襟の上に重なり、ここでは「男合わせ」になっている。アルル時代（1888-1889年）にゴーガンと別れてすぐに描いた数点の《包帯を巻いた自画像》は、包帯を巻いた耳と襟の重ね合わせ具合から鏡像であることが明白である。ゴッホの《イーゼルの前

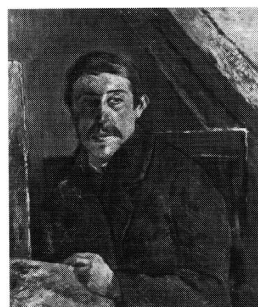


fig.9
ポール・ゴーガン《カンヴァスの前の自画像》あるいは《パレットを持つ自画像》1883-1886年頃、ベルン、個人蔵



fig.10
フィンセント・ファン・ゴッホ《イーゼルの前の自画像》1888年、国立ゴッホ美術館

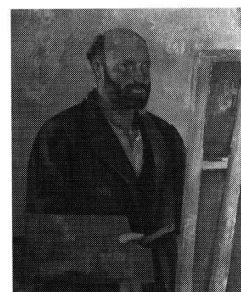


fig.11
ポール・セザンヌ《パレットを持った画家の肖像》1890年頃、ビュルレ・コレクション

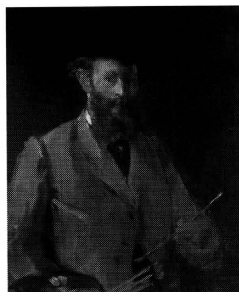


fig.12
エドゥアール・マネ《パレットを持った自画像》1878-79年頃、個人蔵

の自画像》の構図の源泉としてルーヴル美術館にあるレンブラントの《イーゼルの前の画家の肖像》が指摘されているが、レンブラントの自画像は鏡像ではない。

ゴッホの《イーゼルの前の自画像》の構図とセザンヌの《パレットを持った画家の肖像》（fig.11、1890年頃、ビュルレ・コレクション）との影響関係も言及されることがある。しかし、リウォルドが編纂したカタログ・レゾネ（作品総目録）ではセザンヌ作品の制作年代は1890年頃になっている¹³⁾。そうだとすれば、ゴッホはセザンヌの作品を目にすることはできなかつただろう。セザンヌの自画像はゴッホと同じように、画面右辺にあるイーゼルを前にして立ち、右手でパレットを持つが左手はイーゼルの陰になって見えない。襟は開いているので襟の合せ方では鏡像であるかどうかを見分けられない。

〈2点の自画像ふたたび〉

マネが1878-79年頃に描いた2点の自画像はともに鏡像である。《パレットを持った自画像》（fig.12）は、右手にパレットを持ち左手に絵筆を握り、襟も右側が左側の上に重なる「男合わせ」の逆だから、鏡像であることは明白である。ブリヂストン美術館の《〈キャロットをかぶった〉自画像》（fig.13）は両手を腰に当てて立っているのので、パレットと絵筆で左右反転を判断することはできない。しかし、襟の重ね具合と左右の足の重心の置き方から、鏡像であることがわかる。襟は右側が左側の上に重なる「男合わせ」の逆である。画中の画家は、左足に重心を置き（支脚）、右足を前方に出して遊ばせている（遊脚）。ところが現実のマネは、この頃から病魔が左足を襲い始め、ついに死を招くことになる。現実世界のマネが左足を支脚にすることはあり得ないのである。

この時期に2点の自画像を描いたマネの動機と

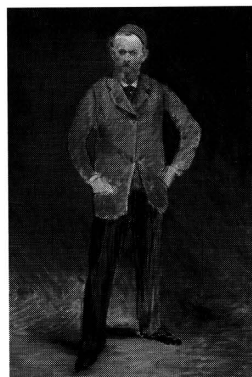


fig.13
エドゥアール・マネ《〈キャロットをかぶった〉自画像》1878-79年、石橋財団ブリヂストン美術館

して、死を招くかもしれない病魔への恐怖を指摘することもできる¹⁴⁾。そうだとすれば、《パレットを持った自画像》はマネの自負を表明しているのだけなのにに対し、《(キャロットをかぶった)自画像》は自負と同時に病魔への恐怖をも暗示しているように思える。

《(キャロットをかぶった)自画像》の画家は《パレットを持った自画像》に比べると、画面の奥の方に位置している。ということは、《パレットを持った自画像》の画家は鏡に接近して立ち、《(キャロットをかぶった)自画像》の画家は鏡からやや距離を置いて立っているはずである。フリードは、鏡に接近して立つ《パレットを持った自画像》のマネは、見ることと描くこととがほぼ同時に行われているようだ、と言う。「《パレットを持った自画像》から想像されることは、マネが鏡の中の反転した自らの姿に一瞥を与えるやいなや、彼はその手と絵筆の達人的な行為によって絵の具でそれを描写した」¹⁵⁾。

フリードは『マネのモダニズム』のある注記で《(キャロットをかぶった)自画像》についても言及している¹⁶⁾。フリードは基本的に《(キャロットをかぶった)自画像》は鏡像ではないという立場に立っているので、拙論とは相いれない。しかし、その議論には興味ある部分もあるので検証しておきたい。彼の議論は次の4点に要約されている。

(1) 《(キャロットをかぶった)自画像》のなかでマネは、自分が自分自身を描く、という行為を描写していない。絵筆もパレットも持っていないので、この絵が鏡像であるという表徴はない。

(2) 《(キャロットをかぶった)自画像》のなかの全身像の画家は、《パレットを持った自画像》のなかの胸像の画家より、画面空間のなかでより深い位置に立っている。この2点の自画像を比較してわかることは、描く行為の描写と鏡像の装置との関係は、画家が絵画作品の面に接近していることと関連する。つまり、モデル＝画家と絵画作品とは、両者が出会うことができる腕の延びる範囲内にいること関連する。

(3) 《(キャロットをかぶった)自画像》のなかのモデルになっている人物(画家)の位置は、彼が演じている行為に関係がある。つまり、彼の前面にある距離とほぼ同じ距離にある何ものかを熱心に注視している行為に関係がある。(フリードが『マネのモダニズム』のなかで論じてきた仮説に従えば)、その何ものかは鏡に映った自分の姿にはかならない。しかし、彼のまなざしの特徴は、奇妙にも強烈に集中的で、そしてなによりも批判的である。そのまなざしは、彼が見つめてい

るのはエポーシュの状態の絵そのものではないのか、ということを示唆する。それは次のような意味だ。この2番目の作品(エポーシュの状態の絵)は、絵が仮想の鏡と取り替わった(一般的な鏡像による肖像画の基本的な構造)のではなく、絵が仮想の鏡を浸食した、あるいは、いわば否定した、という意味だ。言い換えれば、《(キャロットをかぶった)自画像》のなかのマネは、あたかも見るという行為を表そうとしているのだ。見るという行為は、画家＝モデルが鏡のなかの自分自身の姿に集中するのは異なる絵画の企てに、本質的に属している。この鏡のなかの自分自身の姿は、(フリードが『マネのモダニズム』のなかで論じてきたように)、マネの世代が模範的な意味を与えたものであり、マネ自身も《パレットを持った自画像》で実現したものである。マネは次のことに気づいたのかもしれない。見るという行為を表すためには、自分自身を描くという行為は避け、代わりに、比較的距離をとって、個人の感情を帯びない判断を示すようなまなざしを喚起すべきだということ。このまなざしによって、(モデルとしてのマネではなく)画家としてのマネは、制作中の作品に接近することができるのだ。そして、このまなざしは鏡像では明らかにされないだろう、ということも強調されなければならない。(この2点の自画像のうちどちらが先に描かれたかは明確には言えない。私(フリード)の理解では、《(キャロットをかぶった)自画像》は、たとえ《パレットを持った自画像》そのものではないとしても、鏡像による自画像の先行作品がともかく存在していることを前提にしている。因みに、「後続」作品(《(キャロットをかぶった)自画像》)の明らかに未完成な状態は、描くという行為がまだ完成していないということを暗示することによって、批判的なまなざしというテーマを強調している)。

(4) この2点の自画像に見られる深い構造上の対立は、《パレットを持った自画像》の当世風の黒い山高帽と《(キャロットをかぶった)自画像》の予想外のキャロットという帽子の違いによって、さらに強調される。前者は自分の画室における私的な生活だが、後者は対照的に彼の肖像の社会性を示している。このことは、ここで論じたように見るという行為をテーマ化するのに役立つ。

以上がフリードの議論である。この議論は、《パレットを持った自画像》は鏡像だがブリヂストン美術館の《(キャロットをかぶった)自画像》は鏡像ではない、という仮説に基づいている。《パレットを持った自画像》が鏡像であることの根拠のひとつは、パレットと絵筆が通常の場合の左右

の手とは反対の手にあることである。しかし、ブリヂストン美術館の《(キャロットをかぶった)自画像》はパレットと絵筆をもっていないので、左右が反転していること(つまり鏡像であること)が明示されていない、と結論付けている。だが、このフリードの結論は事実誤認に基づいていると思う。すでに述べたように、右襟と左襟の重ね具合と左右の足の重心の置き方から、ブリヂストン美術館の《(キャロットをかぶった)自画像》が鏡像であることは明らかである。

事実誤認があるにしてもフリードの議論には興味ある部分がある。(a) 鏡とモデル=画家とのあいだの距離の問題、および(b) 描かれたモデル=画家のまなざしの問題である。《(キャロットをかぶった)自画像》が鏡像であるという立場から、フリードのこのふたつの指摘を検証しておこう。

(a) 鏡とモデル=画家とのあいだの距離の問題

フリードの議論に従えば、《パレットを持った自画像》の場合には、画架の上に乗せられたカンヴァスは、画家の右脇ないしは左脇に、並んで置かれている。画家は目の前に置かれた「鏡の中の反転した自らの姿に一瞥を与えるやいなや、彼はその手と絵筆の達人的な行為によって絵の具で(すぐ脇に置かれたカンヴァスの上に)それを描写した」はずである。そのためには、「モデル=画家と絵画作品とは、両者が出会うことができる腕の延びる範囲内にあること」¹⁷⁾が重要になる。しかし、《(キャロットをかぶった)自画像》でも、画家は自分の右脇ないしは左脇に、画架の上に乗せられたカンヴァスを、並べて置くことができる。描くという行為だけに注意を向ければ、鏡と自分とのあいだの距離は、《パレットを持った自画像》の場合のように、必ずしも近接している必要はない。

(b) 描かれたモデル=画家のまなざしの問題

フリードの議論に従えば、《(キャロットをかぶった)自画像》の場合には、鏡が画家から離れた距離にあるから、鏡に映った自分の像を見るのは《パレットを持った自画像》の場合より困難がともなう。しかし、そうであれば、《(キャロットをかぶった)自画像》の目つきがやや陰しいのはそのためだと考えられる。

フリードは次のように仮定した。鏡に接近して立つ《パレットを持った自画像》は、見ることと描くこととを同時に表現している。一方、鏡から離れて立つ《(キャロットをかぶった)自画像》は、描く行為ではなく見る行為を表現している。さらにフリードは、この2点の自画像によって描く行為と見る行為とを対比させようとしたために、次のような結論になってしまったのだ。《(キャロ

ットをかぶった)自画像》は鏡像ではなく、またモデル=画家が見つめているのは鏡に映った自分の姿ではなくエボーシユ状態の描きかけの絵だ、という結論である。

《(キャロットをかぶった)自画像》は鏡像であると筆者は結論したが、その場合でもまだいくつかの問題点が残っている。この2点の自画像の制作順序、2点の自画像の帽子(当世風の黒い山高帽とキャロット)の違いなど。こうした問題があるにせよ、ブリヂストン美術館の《(キャロットをかぶった)自画像》が鏡像であること、また1880年前後のマネが自分をパリの画家として「最高の高みに登った」という意識と共に、死に至る病魔に襲われているという恐怖感をも、同時に表明した作品であることは疑い得ない。

〈鏡像としての自画像〉

石橋財団所蔵の自画像のなかに鏡像であることが明白な作品がある。小出権重《帽子をかぶった自画像》(fig.14, 1924年)と坂本繁二郎《自画鏡像》(fig.15, 1929年)である。小出権重は1921年に6か月間フランスに旅行、1923年に関東大震災に遭遇した。この自画像はその翌年の制作。左手で絵筆を握り右手にパレットをもっているため、鏡像であることは確かである。坂本繁二郎の《自画鏡像》は、タイトルと襟の重ね方から鏡像であることは明白。坂本にはもう1点《自像》(1923-30年)があるが、これには鏡像であることを示す明白な表徴はない。《自画鏡像》はこの自画像の制作期間中の最後の方で描かれたものだろう。

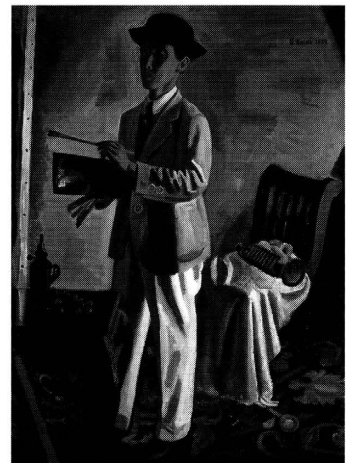


fig.14
小出権重《帽子をかぶった自画像》1924年、
石橋財団ブリヂストン美術館

藤島武二《自画像》(1903年頃)、青木繁《自画像》(1903年)、それにセザンヌの振り向いている《帽子をかぶった自画像》(fig.16、1890-94年頃)も鏡像である可能性が高いが、もはやここで詳論する余裕はない。

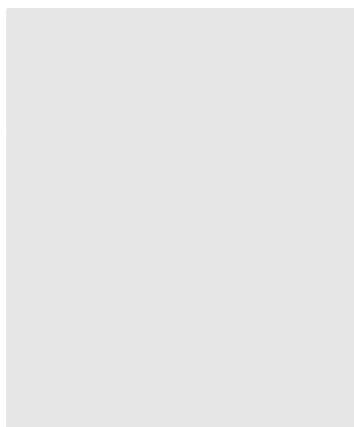


fig.15
坂本繁二郎《自画像鏡像》1929年、
石橋財団石橋美術館

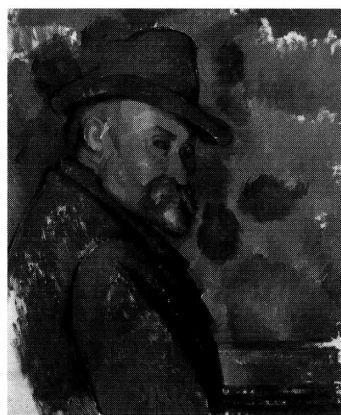


fig.16
ポール・セザンヌ《帽子をかぶった自画像》
1890-94年頃、石橋財団ブリヂストン美術館

註

- 1) Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966〔ミシェル・フーコー (渡辺一民・佐々木明訳) 『言葉と物—人文科学の考古学』1974年、新潮社、p.39〕
- 2) 拙稿「マネ《自画像》(上)」『館報』59号(石橋財団ブリヂストン美術館・石橋財団石橋美術館編集・発行)、2011年、p.81
- 3) Henri Focillon, *La Peinture aux XIX et XX Siecles du Realisme à nos Jours*, Paris, 1928, p.154
- 4) Michael Fried, *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s*, Chicago and London, 1996, p.185
- 5) 三浦篤は「肉体のリアリズム」と「眼のリアリズム」の狭間に「認識のリアリズム」という段階を提案した(三浦篤「ファンタン=ラトゥールの絵画世界」、『ファンタン=ラトゥール展』カタログ、宇都宮美術館、1998年、p.34)
- 6) Michael Fried, *op. cit.*, pp.382-383〔マイケル・フリード(有木宏二訳)「リアリズムの狭間」『ファンタン=ラトゥール展』カタログ、宇都宮美術館、1998年、pp.235-236参照〕
- 7) Michel Thevoz, *Le miroir infidel*, Paris, 1996〔ミシェル・テヴォー(岡田温司・青山勝訳)『不実なる鏡—絵画・ラカン・精神病』人文書院、1999年、p.29〕
- 8) Michael Fried, *op. cit.*, p. 251, p. 252 note 10
- 9) 拙著『印象派の挑戦』小学館、2009年、pp.88-95
- 10) ルイ・ルロワは「1861年のサロン評」を『ル・シヤリヴァリ』に何度かに渡って執筆しているが、ファンタン=ラトゥールの作品に触れているのは1861年6月10日号である。Luis Leroy, "Salon de 1861", *Le Charivari*, 10 June 1861
- 11) Michael Fried, *op. cit.*, p. 371〔前掲註6〕「リアリズムの狭間」『ファンタン=ラトゥール展』カタログ、p.229参照〕
- 12) 前掲註2)「マネ《自画像》(上)」『館報』p.79
- 13) John Rewald, *The Painting of Paul Cézanne, A Catalogue Raisonné*, Vol.1, p.420, No.649
- 14) J.Wilson-Bareau, "E.Manet, 'Self-Portrait with Palette'", *Exh.Cat. Manet / Velazquez, The French Taste for Spanish Painting*, p.502
- 15) Michael Fried, *op. cit.*, p.397〔前掲註6〕「リアリズムの狭間」『ファンタン=ラトゥール展』カタログ、p.244参照〕
- 16) Michael Fried, *op. cit.*, p.610 note 33
- 17) *Ibid.*, p.610 note 33