

## ペンで描かれた「象徴主義」

— アルベール・オーリエの美術批評<sup>(1)</sup> —

熊谷 謙介

文学（詩）と絵画は長らく姉妹芸術という関係を理想としてきた。ホラティウスの「詩は絵のように、絵は詩のように *ut pictura poesis*」という言葉をよりどころにして、絵画に詩学や修辞学の理論的基盤を与える試みが16世紀から18世紀にいたるまで長くなされてきたのである。18世紀からは文学と絵画の区分もレッシングをはじめ進められるものの、19世紀においても、ボードレールによって諸感覚の「照応 *correspondance*」の美学が打ち出され、同タイトルの詩のヴィジョンを超え、ワーグナーの総合芸術やランボオの「母音」の共感覚などの概念と連動しながら、19世紀後半の文学・芸術の主調となる考えとなった。

他方、19世紀後半は同時に文学・芸術の「自律」の時代とみなされている。ブルデューは『芸術の規則』において、ボードレールやマネ以降の作家・芸術家を題材として、芸術場の「自律 *autonomie*」という見取り図を提示して大きな反響を得た<sup>(2)</sup>。この図式は歴史画や神話画からの脱却をはかった印象主義の道りと重ね合わせられ、19世紀後半以降の芸術は、同時代の社会から分離しただけでなく、既成の物語からも「自律」したものとして論じられることになる。そしてこうした芸術の傾向は20世紀の「モダニズム」への地平を開いた、とされるのであり、その代表的な例が、クレメント・グリーンバーグなどが「平面性」や「メディアム・スペシフィシティ」（絵画という媒体の特性や限界によって特徴づけられた美学）などのキーワードによって提唱した形式主義的美術史観であった。しかし、このような美術史観では、象徴主義、ナビ派といった「前衛の後衛」（アントワヌ・コンパニオン）とも言うべき流れは十分に位置づけられないのではないかと<sup>(3)</sup>。特に象徴主義絵画が、現実を描写するレアリスムや自然主義に対して、神話や夢想、想像の世界を喚起する絵画として定義されるとき、「文学的」側面が過大評価され、モダニズム的な立場からそれは「退行」「不純」としてしかみなされないだろう。

一方で伝統的な姉妹芸術・照応の美学、他方でモダニズムへと向かう文学と絵画芸術の相互自律——、本稿で論じたいのは、これら二つの動きの交わる19世紀末の時代における美術批評である<sup>(4)</sup>。調和を前提とした文学と芸術の関係ではなく、両者の対立や葛藤を含みこむ関係性について、美術批評という「芸術」についての「言葉」という、文学と芸術の中間領域を舞台にして考察していきたいと考えている。このようなアプローチをとる上で参考になったのが、ダリオ・ガンボニーによるルドン研究、とりわけ『「画家」の誕生』（1989）である。ガンボニーはブルデューの芸術社会学にのっとりながら、文学作品の挿絵を多く残し、文学的な解釈を多く受けてきたルドンが、実際には文学の側からの回収を拒絶してきたという姿を明らかにした。ルドンの文学場からの自律性を示すことで、象徴主義芸術の再評価をもたらしたのである<sup>(5)</sup>。

本稿で取り上げたいのは、アルベール・オーリエの美術批評である。それはまず、文学の側からの美術の回収の試みとして、一つのケースステディとなるという理由である。オーリエはさまざまな同時代の美術作品をとりあげて、「象徴主義」芸術を言説によって形作っていった。実際、文学者による美術批評は、作品を「純粹に」論じることに加えて、文学キャリアの足がかりになり、補強するものであ

り、自身の詩学的・美学的マニフェストという機能を果たすものである。こうした要素は、若くして美術批評で声名を高めたオーリエにも当てはまり、モレアスの「象徴主義宣言」以降、次々に自らの主義主張を訴える文壇の流れのなかで、オーリエは美術批評によって若い文学者たちの一団から抜け出したかのようなのである。国家のサロン制度からの撤退（1881）によって、芸術作品の価値を判断する公的な機関が芸術場からフェードアウトするなかで、若い批評家たちの「言葉」が待ち望まれたという背景もあるだろう。また出版の自由の確立（1881）と、それを受けた「小雑誌 *petites revues*」と呼ばれるものの、とくに 1890 年代における活動も見逃せない背景であり、これもオーリエの世代の文学者たちが享受できたものであった<sup>(6)</sup>。

しかし、オーリエの美術批評は、「象徴主義」的言説による同時代芸術の囲い込みというだけではない。文学的バイアスの陰で、オーリエによる「象徴主義とは何か」という問いかけが、現代の美術史では見えづらくなった、同時代の「象徴主義」的布置を浮かび上がらせることができるのではないかと、というのが彼の批評を取り上げる第二の理由である。ルドンやギュスターヴ・モロー、カリエールといった「象徴主義」として美術史上定義される作品だけでなく、ゴーギャンやゴッホなどの「後期印象主義」やナビ派、印象主義や新印象主義の作品まで加わったものを「象徴主義」の文脈で理解することは、現在の目で見ると「象徴主義」を再編成することにつながるのではないだろうか。

第 1 章では、まずアルベール・オーリエの人生と彼の批評活動について概観していく。27 歳で早世した彼は、その短い生涯において、同時代の絵画を文学の象徴主義と結びつけることに多大な貢献をした。オーリエについて、美術史の中ではゴッホやゴーギャンに対する最初期の批評を残した人物として知られ、19 世紀末のフランス絵画を扱う概説書では触れられるものの、彼自身に対するモノグラフィーは数えるほどであり、とりわけ彼自身の文学活動と重ねて論じられる例は少なかった<sup>(7)</sup>。次に第 2 章では、オーリエのゴッホ論、ゴーギャン論に対する画家たちの反応に注目し、文壇と画壇の相互干渉の力学について注目する。彼の批評言説を構成する要素として、「エクフラシス」という技法に注目するとともに、オーリエが提示した美学を概観したい。そして第 3 章では、オーリエの美術批評の可能性を「記号の再構成」という詩学に探る。抽象や還元主義に帰着させられることの多い彼の美学が、実際には生々しい物質的な面や感情的な側面と接続していること、そして対象物を還元するだけでなく、それらの記号の再統合も企図としていることを明らかにしたいと思う。

これは絵画における象徴主義の定義にかかわるだけでなく、文学における象徴主義の読み直しにもつながることである。神話と神秘という内容で語られがちな象徴主義芸術、強烈な個性、壮絶な人生から今なお解釈されがちなゴッホとゴーギャン、秘教的な要素よりもフォーマリズム的な観点から革新的な部分を強調されているナビ派——、オーリエはこれらをすべて含みこんだ形で論じることで、彼らが共通して有していた美学を定義したのではないか<sup>(8)</sup>。

## 1. アルベール・オーリエとその批評活動

ガブリエル＝アルベール・オーリエはフランス中央部のシャトールーに 1865 年に生まれた<sup>(9)</sup>。公証人を父親にもつ裕福な家庭の生まれであり、大学ではパリに出て法学を学ぶが、多くの文学者が通った道筋をたどるように、彼もまた法学よりもパリの文化に魅惑される日々を送る。弁護士の資格を結局は得るものの、実際に勤めることはなかった。1886 年からは創刊されたばかりの『デカダン』などの雑誌に詩や批評を寄稿しはじめ、26 本の文章を残している。

実際、ジャン・モレアスによる象徴主義宣言が発表されるこの年の前後から、革新的な詩壇はデカダンと象徴主義に分化しはじめ、両者の主導権争いが繰り広げられる。オーリエは前者に属して活動を始めわけだが、デカダンの心性を多分に持ち合わせつつも、一方でシャトールーを舞台とした「バル

ザック的」(ジュール・ユレによる評言)、自然主義的な小説『老人 *Vieux*』(出版は1891年)も執筆しており、ユイスマンスの『さかしまに』(1884)の時代の産物ということもできる。実際、オーリエの文体は綺語を用いて修飾を過剰に重ねる、ユイスマンス的な文体と言えなくもないが、これは実際の批評テキストの分析で確認しよう。

また、オーリエは文学活動のかたわら、青年期からスケッチを続け(実作も残っている<sup>(10)</sup>)、美術史や絵画のメチエについての教養を身につけてきた。その中でも、ポン・タヴェンにおけるゴーギャンの同伴者、そしてゴッホとの交流でも知られるエミール・ベルナルと1887年を皮切りに交流があったことが注目される<sup>(11)</sup>。ベルナルから現代絵画の世界への導きがあったのと同時に、自らの作品やポン・タヴェン派についてのプロモーションの要請があったことも推測でき、ここにも文学と芸術の相互干渉の関係が読み取れるだろう。実際、オーリエは1889年に『ル・モデルニスト・イリュストレ』を創刊し、自身の美術評だけでなく、ゴーギャンやベルナルにも万国博覧会における美術について執筆の場を提供している。二十代前半の若い文学者にも創刊という事業が可能だったのは、先述したように、共和国による出版の自由の保障(1881)に担保された小雑誌出版の流行に裨差すものであり、芸術家自身にも言説を発する場が与えられたという点でも注目すべきことである(ゴーギャンにとっては初めて活字になる文章となった)。また同年1889年には、『呪われた作品 (*Œuvre maudite*)』という、ヴェルレーヌによる『呪われた詩人たち』を地で行くような詩集も出版しており、美術批評を本格化させながらも文芸活動を並行的に進めていることも伺われる。

1889年はまた、詩壇においては、象徴主義によるデカダン派の統合という形で勢力争いの決着がつく年であった。それは同時にワーグナーの総合芸術に触発された、総括的ヴィジョンが主題となる「総合の時」であり、新進の絵画運動においても、ゴーギャンやベルナル、そしてのちにナビ派を称する画家たちが、印象派の分析主義に対して「総合主義 *synthétisme*」を提示した時期でもあった。ゴーギャンたちが万国博覧会に乗じてカフェ・ヴォルピニで行った展覧会は、「印象主義と総合主義のグループ展」と称されたのである<sup>(12)</sup>。このようにさまざまな運動が各自の旗印の下に新しい美学を主張しつつも、1880年代も終焉を迎え詩壇においてはゆるやかに「象徴主義」へと統合されていく状況の中で、オーリエは美術における象徴主義のプロモーターとしての役割を果たしていくようになる。

1890年、オーリエはアルフレッド・ヴァレットによる『メルキユール・ド・フランス』の創刊を支援し、「芸術あれこれ *Choses d'art*」という連載欄を中心に美術批評を積極的に寄稿していく。創刊号では、「孤立者たち」と題された画家論の第一回で、ゴッホについての史上最初的美術批評(1891.1)を掲載し、大きな反響を得て、のちにゴッホ批評の権威とされることとなる。そして1891年には「絵画における象徴主義——ポール・ゴーギャン」(1891.3)を発表し、文字通りゴーギャンを「絵画における象徴主義」<sup>(13)</sup>に組み入れながら、未来の芸術作品の定義を行っていく。オーリエは印象主義の画家たち(モネ、ルノワール、ピサロ)についても論じる一方で、『ルヴュ・アンシクロペディック』にルドンからゴーギャン、ヴェイヤールといったナビ派までをとらえる「象徴主義者たち」(1892.4)を発表している。これら三つの重要な論考については後で詳しく分析しよう。

しかし、オーリエの執筆活動に突然の中断が訪れる。1892年夏に旅行をしたマルセイユで腸チフスを発症し、肺炎を併発して10月、27才の若さでパリで亡くなるのである。翌年、未完の「批評の新しい方法についての試論」などを含む『遺稿全集』がレミ・ド・グールモンの序文を伴って出版される<sup>(14)</sup>。オーリエ没後の『メルキユール・ド・フランス』の美術批評の後継という問題は紆余曲折があり、1890年代の文学における象徴主義の盛衰と合わせ、美術についての言説の闘争の場という意味で興味深い主題であるが、本稿の論述の範囲を超えてしまうだろう<sup>(15)</sup>。

以上、オーリエの短い文学・美術批評の経歴を追ってきたが、文学者としてのキャリアを始める際に美術批評の執筆が大きな役割を果たしていたこと、1880年代末から90年代前半にかけての、印象派、

ゴッホやゴーギャンなどの「ポスト」印象派、ボン・タヴェン派、のちにナビ派となるアカデミー・ジュリアンに属する若い画家たち、そしてルドンやモローといった現代から見た狭義の象徴主義者たちという、多様な美学が錯綜していた時期にあって、明快な宣言が求められていたこと、そしてそれを担える状況にあったのが、世紀末に勃興していた小雑誌と呼ばれる、前衛運動もカバーするようなジャーナリズムであったことが、明らかになったように思う。次章以降は、実際にオーリエの批評テキストを眺めることによって、文学と美術の葛藤と照応のダイナミズムについて考察していきたいと思う。

## 2. 文学による美術の回収？

### ——ゴッホ論，ゴーギャン論を画家たちはどのように読んだか

#### 「孤立者たち——フィンセント・ファン・ゴッホ」

オーリエのゴッホ論は美術批評としては比較的長編の論文であり、「孤立者たち *Les isolés* —I. フィンセント・ファン・ゴッホ」<sup>(46)</sup>という題からは、先述したヴェルレーヌによる『呪われた詩人たち』の影響が見られる。社会から排除された詩人たちの運命は画家たちがたどる道でもあり、また画壇のメインストリームからも外れた画家たちを顕揚することこそ、批評家の使命であるという認識も垣間見られるだろう。ゴッホに続く「孤立者」は、ヴェルレーヌの肖像画も残しているベルギーの画家アンリ・ド・グルー、現在でも象徴主義を代表する画家として評価されているウージェーヌ・カリエール、アカデミズムに属しつつも神話などを題材としたジャン＝ジャック・エネである。これら三人の画家は広義の象徴主義に属するとみなすことができたとしても、この中でゴッホを、初回に（しかも創刊号で）取り上げたことの意味は検討する必要があるだろう。

批評の文章を見る前に、ゴッホ自身がこれにどのような反応をしたかを見てみよう。ゴッホはオーリエ宛の礼状で、自身への初めてと言ってよい紹介記事に驚きとともに感謝の意を表し、「あれはそれ自体芸術作品として僕は大いに好きです。あなたは言葉で彩色している *vous faites de la couleur avec vos paroles* ように僕には思われます」<sup>(47)</sup>と記している。オーリエによって自分のものとは別の作品を仕立て上げられてしまったことへの当てこすりと見えなくもない評言だが、オーリエが受け取ったこの手紙は遺稿全集において、この論考の後に全文掲載されることになる。オーリエもゴッホも亡くなった状況ではあるが、論考と書簡を合わせて収録することによって、批評家は画家の作品を評価し、画家は批評家に対してその眼を認めるという価値の相互保証が、テキスト上で遂行されるのである。

しかしこれは公的に現れたゴッホの証言であり、私的な手紙に残された評言はまた別の次元を見せている。弟テオ宛の手紙には、「僕はあんな風に描いているのではない、むしろ、あそこには僕がいかに描くべきかが見てとれる、そうこれからも考えてゆきたいと思っている。[……] 彼は僕だけでなくほかの人たちに全く同じように理想的な集団の僕を提示している」<sup>(48)</sup>という言葉を読むことができる。現実ではなく理念上の画家として、それもゴッホ個人を離れた、「集団の僕 *un moi collectif*」として自らの姿を映し出されたゴッホの当惑と、それにもかかわらずその理想像を受け止めようとする姿勢が見られるだろう。論考のタイトルを借りれば、ゴッホは一人の、本当の意味での「孤立者」から、「孤立者たち」というカテゴリーに組み入れられたのであるが、「あのような論文は評論芸術の作品としてそれ特有の価値をもっており、そういうものとしてあれは尊重すべきだと僕はみている。それに文筆家は調子を高めるとか、自分の結論を総合するとかいろいろせねばなるまい」と、絵画作品の言説化に伴う変化（強い調子、総合化）という事情についても了解していることが伺えよう。

それでは批評自体はどのようなものなのか。現在の美術批評では全く見られないといってよい形式なのだが、冒頭を飾るのは、ゴッホの作品を見た後という設定であろうか、「醜悪な現実の生」へと戻るなかで突然に頭の中で鳴り響いたとされる、ボードレールの『悪の華』、「パリの夢」から切り出され

た、断片的な詩句である。

L'enivrante monotonie	心酔わせる単調さ
Du métal, du marbre et de l'eau...	金属と大理石と水との……
Et tout, même la couleur noire,	そして、すべては、黒い色までもが、
Semblait fourbi, clair, irrisé;	磨かれて、明るく、虹色に輝くかと思えた。
Le liquide enchâssait sa gloire	液体は、その燦たる光を鑲めていた、
Dans le rayon cristallisé...	結晶と化した光線の中に……
Et des cataractes pesantes	そして重々しい瀑布があちこちで、
Comme des rideaux de cristal	水晶の幕のごとく、
Se suspendaient, éblouissantes,	まばゆく輝きながら懸かる、
À des murailles de métal...	金属の切り立つ大壁の上に…… <sup>(19)</sup>

「パリの夢」は都市風俗の鋭い観察者である水彩画家コンスタンタン・ギースに捧げられた作品であり、ゴッティエがこの詩を「[ジョン・] マーティンの黒の技法で刻まれた版画にふさわしい、壮麗で陰鬱な悪夢」と称したことも考え合わせるなら、これら既成の詩句をゴッホ論の冒頭に置くのは不釣合いなように思える<sup>(20)</sup>。しかしこの冒頭に続く箇所では、ゴッホが描いた自然表象が、このようなボードレールの文体のパステイーシュによって喚起されるのである。

それは樹々だ、闘いの巨人たちさながらに身を振り、見る者を脅かさずにはいない節くれだった腕を振り立て、緑色した蓬髪を悲劇的に波打たせながら、おのれに御しがたい力を、おのれの筋骨を奢る心を、血のごとく熱く滾ったおのれの樹液を、荒れ狂う風雨、雷、邪なる自然にたいするおのれの永遠の挑戦を、告げ知らせているのは。それは糸杉だ [……]<sup>(21)</sup>。

これは一方では、視覚表象を言葉による表象に置き換えるという、エクフラシス *ekphrasis* と呼ばれる古典修辞学の技法に属するものと言える。ゴッホという無名画家の作品を、複製を掲載することなしに伝える必要を満たす面もありながら、過激ロマン主義といってもよい詩的世界にひきつけたヴィジョンが、ゴッホの光り輝くキャンパスにかぶせられていることは否めない<sup>(22)</sup>。また、こうした手のかかった詩的文体を採用することは他方で、文体演習としての美術批評という側面も示すだろう。ゴッホの絵画を見て浮かび上がった想念が言葉によって描き出されるという建前をとりつつも<sup>(23)</sup>、既存の作品であるボードレールの詩句の引用が示すように、オーリエ自身の目指す世界認識なり文体なりが、ここにはまずは反映されているのではないか<sup>(24)</sup>。

また、ゴッホ論で強調されているのは強烈な作品世界だけではない。ゴッホ自身のパーソナリティについても「自己の芸術やパレット、自然に熱狂する偉大な画家」にとどまらず、「夢想者、高揚した信仰者、美しいユートピアの夢をむさぼる者、理念と夢想とで生き永らえる者」<sup>(25)</sup>とされており、何度も見てきたように、ゴッホを「呪われた詩人たち」の系譜に組み入れようという意識が表れている。しかしここに、世紀末的な文学場・芸術場と社会の対立を見るだけでなく、19世紀全体を覆うような芸術宗教という理念、預言者としての芸術家像の伝統も見る必要があるだろう。バルザックの『知られざる傑作』に象徴的に描かれている芸術家の神話は、19世紀末においても根強く生き残り、ゴッホの生と死によって更新されたといえるが、それに貢献した批評家としてオーリエがいたことは否定できない。

そしてこの「呪われた画家」ゴッホを「発掘」することで、オーリエは同時代的にも美術批評家としての地位を獲得することになる。ナタリー・エニックの卓抜な表現を借りるならば、「他の画家たちと

の未分化の状態からゴッホを引き離すことによって、いかにオーリエ自身が他の批評家たちとの未分化状態から抜け出すのか、すなわち一人の画家に「注目する remarquer」ことだけではなく、いかに他と「一線を画す démarquer」のかがよくわかる」<sup>(26)</sup>のである。デビューしたての文学者がキャリアをどのように積むか——、このような形而下的な問題に対して、オーリエが示した策はむしろ普遍的なものであり、他者を引き上げる言説を発することで、自らもまた目立ち、引き上げられることとなったのである。

他方、オーリエはゴッホの絵画的技法、美学についてはどのように紹介しているのだろうか。ゴッホは「ほとんどどんな時でも象徴主義者」とされ、「色彩や線の光り輝く交響楽は、[……] 作品においては単なる表現手段、純然たる象徴化の手法 *simples procédés de symbolisation* に他ならない」<sup>(27)</sup>とみなされる。この論考でオーリエは「象徴主義」を、自然などの形象を色彩や線へと還元すること、抽象化することとして解釈しているようであり、「芸術の単純化」<sup>(28)</sup>という語をそのような意味で把握するなら、オーリエがゴッホに見出した美学が、観念主義に傾斜しているという批判は正当なように思われる。

ただし、同様のことを「自らの観念に対して、明確で重みをもった、触知できる形を着せ、強烈に肉体的で物質的な覆いをまとわせる必要を常に感じている象徴主義者」<sup>(29)</sup>として記述している点については注目すべきである。「観念 *Idée*」という骨のようなものしか残らないのではなく、そこに「明確で重みをもった、触知できる形 *formes précises, pondérables, tangibles*」「強烈に肉体的で物質的な覆い *enveloppes intensément charnelles et matérielles*」を改めて着せる過程が必要なのであり、それなしでは、ゴッホの荒々しい筆触や光り輝く色の生々しさを説明することができないだろう。他方、オーリエがそれでも強調するのは、自然主義美学、知覚されたものの単なるコピーでしかない印象主義の技法と、ゴッホの美学の違いであり、そこに導入されたのが「観念」と「象徴」という概念であり、ゴーギャン論以降、全面的に展開されることとなる「記号」<sup>(30)</sup>という概念なのである。

### 「絵画における象徴主義 — ポール・ゴーギャン」

ゴッホ論の約1年後に発表されたゴーギャン論は、「絵画における象徴主義 *Le symbolisme en peinture*」と題され、文学における象徴主義を絵画芸術に見るといふ試みが行われている<sup>(31)</sup>。この論考はプラトンから引用されたエピグラムが掲げられているが、それはまさにアイデアと幻想の関係が論じられる箇所であり、ゴッホ論の中核に存在していた「観念」が、ゴーギャン論においても問われることが予告される。実際、オーリエはプラトン、とくに新プラトン主義を代表するプロティノスの著作を、これから見る「象徴主義画家たち」などで引用しており、スウェーデンボルグと並び<sup>(32)</sup>、オーリエの観念主義の理論的主柱となっている<sup>(33)</sup>。このような観念主義を、*idéalisme* と「理想主義」やアカデミックな古典主義的な意味でとられるのを避け、*idée* そのものを表現することを強調するために、オーリエは *idéisme* (アイデア主義)、*idéiste* という語を多用していることも言い添えたい<sup>(34)</sup>。

ゴッホ論ではボードレールの詩句の引用を嚆矢に、ゴッホの作品世界を喚起するのめくりがたいエクフラシスが見られたが、ゴーギャン論はある特定の作品のエクフラシスから開始される。それは《説教のあとの幻影 (ヤコブの天使との格闘)》(1888) であり、ブルターニュ時代、綜合主義の代表作と言われている作品である。「遠く、はるか遠くに望める、大地が緋色にきらめいて見える不思議な丘の上で演じられているのは、聖書におけるヤコブと天使の格闘である」で始まるエクフラシスは、遺稿全集版で二頁強にわたる長いものだが、ゴッホ論と比べて曖昧なほのめかしが少なく、あくまで絵画に描かれた情景の記述となっている点は注目すべき点だろう。とはいえ、見えるものを描写するのみならず、視覚以外の要素、例えばブルターニュの白い頭巾をかぶった女性の〈声 *Voix*〉も強調されているのも特徴的である。聖書の二人の登場人物は「小人」扱いされ、あたりを包む物質的な風景は霧散し、消失する中で、立ち上るのは声だけという情景が喚起されるのであり<sup>(35)</sup>、視覚表現を超え出るものへの期待

と解釈できるだろう。

しかしこのエクフラシスの後は、ゴッホ論で示唆された観念主義を「アイデア主義」さらには「象徴主義」という概念に収斂させ、理論的言説を中心にしてゴーギャン論を展開している。まず、よく引用される未来の芸術作品の五つの様態について確認しよう。

1. アイデア的 *Idéiste* (アイデアの表現こそ唯一の理想なのだから)
2. 象徴的 *Symboliste* (このアイデアを諸形式によって表現するのだから)
3. 総合的 *Synthétique* (こうした形式や記号を全体のヴィジョンによって記すのだから)
4. 主観的 *Subjective* (対象はそのものとして把握されるのではなく、主観を通じて認識された観念の記号となるのだから)
5. (結果として) 装飾的 *décorative*。なぜなら本来の意味での装飾絵画は、エジプト人が理解していたように、またギリシャ人やプリミティブ派は間違いなく分かっていたと思うが、主観的で、総合的で、象徴的でアイデア的な芸術の現れ以外の何ものでもないからである。<sup>(36)</sup>

「総合的」という形容詞は、ゴーギャンを中心として 1888 年頃に確立した「総合主義 *synthétisme*」を前提とするものであり、オーリエも初期からそれを広めることに貢献した人物の一人であった<sup>(37)</sup>。また最後の「装飾的」という、それ以外の未来の芸術の様相とは異なる性質については、アール・ヌーヴォーや、壁画や広告、舞台装置の実作にも積極的に取り組んだナビ派による「装飾芸術」との関係で昨今論じられるところであり、近代絵画が平面性に代表されるような造形的な自律性に向かうという美術史観を問い直す契機となっている<sup>(38)</sup>。

とはいえ、このプログラムだけを見るならば、オーリエの美術批評が絵画固有の技法的側面を捨象した、形式主義的アプローチにとどまっていることは否定できないだろう。ジェームズ・カーンズは、オーリエによる象徴主義の絵画への適用の試みに対して、画家たちの側からの抵抗があったことを論じているが<sup>(39)</sup>、オーリエのゴーギャン論でも「印象主義者」として言及され批判されている、カミーユ・ピサロの意見を示すことにする。

おまえはこの文士 [オーリエ] がどれだけペン先で論理をこねくりまわしているか分かるだろう。こいつの話を書くなら、芸術作品を作るのにやむをえなければ線を引いたり色を塗ったりしなくてもよいのだ。観念さえあれば十分で、それは記号のようなもので指し示されているのだそうだ。[……] それでその観念をもつためには感覚を持ったほうがよいのだと。この男は私たちが馬鹿者だと思っているのか!<sup>(40)</sup>

線や色などなくても、観念さえあれば十分だ——、オーリエが打ち出した美学がこのように理解されても仕方がない面は確かに存在し、文学場から抽象化された理論的言説が発せられるのに対して、芸術場は実作の立場から文学的回収に対して抵抗を示すという良い一例である。他方、線や色そして「記号」がオーリエによってどのように論じられているのか、そして観念をもつための「感覚 *sensations*」とは何を指しているのかについては、観念と物質・感覚という二項対立の図式に、性急に還元することは避けなければいけないだろう。

一方で、文学場と芸術場を単純な対立構造のみで見ることできない。オーリエの批評の対象であるゴーギャンは、新印象主義を擁護した美術批評家フェリックス・フェネオンから「文士の餌食」とみなされつつも、むしろ文学者、そして自らの言説の力を利用することに巧みな芸術家であった。タヒチに向かうための資金を稼ぐために、オーリエだけでなく、オクターブ・ミルボーに『フィガロ』紙に紹介

記事を書くようにマラルメを介して依頼し、作品の競売の宣伝としたのである<sup>(41)</sup>。オーリエの批評が出る一月前の1891年2月、かつて象徴主義宣言を行ったジャン・モレアスは『情熱的な巡礼』出版記念パーティーを行い、ロマヌ派の立ち上げを図った（実際にはその祝宴を主宰したマラルメの声名の方が高まった）。これと同様にゴーギャンは、自らの作品を宣伝するメディア戦略をここでもまたマラルメを媒介に行うことで、絵画における「象徴主義」の領袖の座を求めたかのようである<sup>(42)</sup>。

\*

ここまで、オーリエのゴッホ論とゴーギャン論を中心にして、エクフラシス（視覚表象の言語表象への置換）や引用、また批評に対する画家の反応を見ることで、文壇と画壇の相互干渉の場としての芸術批評の問題を分析してきた。文学者は自らの美学を広め、自らの声名を高めるために芸術批評を利用するが、芸術家は自らの作品を言説化してもらい、宣伝を行うために芸術批評を利用する、という相互依存関係はたしかに存在する。他方、文学者による過剰な理論化や、絵画作品の文学化＝物語化に対して、画家が抵抗するという対立関係も確認することができた。また、文学において誕生した「象徴主義」を絵画において適用する際にぶつかる障壁については、19世紀後半から現れる、宣言によって誕生する流派 *école*・前衛芸術運動と、文学、美術に固有の歴史との間の齟齬としても論じることができるだろう。文学史においては、自然主義／デカダン／観念主義／象徴主義といった分類が一般的であるのに対して、美術においては官展派／リアリズム／印象主義／新印象主義／ポスト印象主義／象徴主義／ナビ派というように分類できる<sup>(43)</sup>。文学で言うならば、リアリズムに該当する印象主義・新印象主義と、観念主義に相当するとみなされている狭義の象徴主義の間に、後期印象派（ゴーギャン・ゴッホ）、ナビ派、ルドンといった曖昧な存在が見られるのであり、オーリエをはじめとする批評家は、こうした画家たちを文学史的基準で分類しつつも、ときには文学を論じるときには使わない言葉によって、同時代の新奇な芸術に立ち向かってきたと言える。次章では、オーリエの美学的言説をさらに深く掘り下げることによって、彼の文学的・理論的アプローチに秘められた新しい可能性を探っていく。

### 3. 「象徴主義」再編成の可能性

#### 記号群としての絵画

ゴーギャン論について、観念的な側面、オーリエの言葉を使えば「アイデア主義的」側面を見てきたが、ここから彼は「記号」という概念を提起している。絵画の目的は、アイデアを特別な言語で翻訳することで表現することとされるが、その特別な言語こそ「記号 *signes*」, 「天分ある人間だけが綴ることのできる巨大なアルファベット文字」であり、そこから導かれるのは、対象が「記号のエクリチュールの中に単純化される」<sup>(44)</sup>という事態なのである。

「絵画の記号論」(合田陽祐)、「エクリチュールとしての絵画」(伊藤亜紗)として、オーリエ論においてしばしば強調される場所であるが、「記号」という概念は、一方では「徴し」「前兆」といった神秘主義的な面もあれば、他方では、実際の文字 *écriture* の形態にも結びつくような、グラフィック的な、物質的な面も含みこんでいる。星空にもバレエの踊り手にも「象形文字」を見出すマラルメのような、形而上と形而下を往還するような立場との比較も検討する必要があるものの、まずは「単純化」という言葉に示されているように、還元主義的な視点であること、そして「文字」という面からはやはり文学中心的主義な視点があることは明らかであろう。すでに見た未来の芸術作品の第三の定義、「総合的」芸術について、「形式や記号を全体のヴィジョンによって記すだろう *écritra*」と説明しているように、オーリエにとって芸術作品は「描く」ものではなく、「書く」ものなのである。

しかしこうした「記号」は、ゴーギャンの実際の作品を語る上ではどのように表されているのだろうか



か。

あのマルチニークやブルターニュの風景を描いた、《緑のキリスト》、《ヤコブの天使との格闘》、《黄色いキリスト》といった作品では、いかなる線も形態も、いかなる色も、あるひとつのアイデアの言語となっている。あの崇高な《オリブ山のキリスト》では、燃えるような赤毛をしたキリストが荒れ野に腰を下ろし、言い表せない苦悩の涙を流しているかのようである。<sup>(45)</sup>

冒頭で喚起された《説教のあとの幻影（ヤコブの天使との格闘）》以外にも、きわめて独創的な色と配置によって描かれたキリスト像を例にして、一つ一つの線 *ligne* や形態 *forme* や色 *couleur* が「語」となって、「アイデアの言語 *le verbe d'une Idée*」を構成しているというヴィジョンが提示されている。とりわけ象徴的なのが《オリブ山のキリスト》(1889)の「燃えるような赤毛 *incarnardins*」をしたキリストであり、そこではキリストの表象を超えて、朱色の塊が観者の目を強く引くことになる。ただしそれだけではない。まずこの赤は（自らに訪れるだろう運命を予感し、さらには弟子たちに見捨てられたキリストの）「言い表せない苦悩の涙」といったものを暗示する記号であって、何も意味しない表層的な記号ではない。そして、前景のキリストは画布の左に寄せられ、中央の木をはさんで、背景右には弟子たちと思われる人物たちが遠望されるというように<sup>(46)</sup>、各記号はキャンパス上に配置されることによって、記号が語であるのなら芸術家独自の文法により並べられ文章となることで、効果を発揮するのである。オーリエの言う「記号」は、アルファベットなどの言語記号として理解すべきであり、そこには暗示的な意味があり、配置されることで作品が「読まれる」ものとなるのである。一つ一つの記号は現実の対象の抽象化された姿、「観念」であったとしても、画布の上でそれらを再び組み合わせることこそが、オーリエが考える画家の務めなのである。

実際、ゴーギャン本人にとって、「抽象」という概念を一つとりあげても、複雑な含意が込められていることが分かる。「あまり自然に即して描いてはいけない。芸術は一個の抽象なのだ。自然の前で夢みつつ、そこからこの抽象を引き出したまえ」<sup>(47)</sup>と記すように、ゴーギャンは自然に「即して *d'après*」ではなく、しかし自然「の前で *devant*」夢みること、自然から抽象が引き出されるという考えを一方で示している。他方、《自画像（レ・ミゼラブル）》(1888)についてゴッホに語っている手紙では、「デッサンは全く特殊で、完全な抽象だ。目、口、鼻は、ペルシャ絨毯の花文様のようで、これは象徴的な面の擬人化である」<sup>(48)</sup>と、花の文様をモデルとして、抽象や象徴的なものの形象化を語るときもある。また、すでに見た《説教のあとの幻影》において、格闘するヤコブと天使の姿は、北斎漫画における相撲の描写から借りられているように、ゴーギャンは文脈からイメージを抜き取り、異質なイメージ群を組み合わせるといって、記号の再構成といったものも実践している。これはまた総合主義的な文脈でも論じられるものであるが、オーリエにとっては「象徴主義」絵画の一樣相に組み入れられるものとなる。

ここに見られるのは、プラトンやプロティノス、スウェーデンボルグを援用した、アイデア主義的ヴィジョンによって理解された「記号」よりむしろ、物質的な側面も暗示された意味も捨象しない「記号」（キリストの燃えるような赤毛＝言い表せない苦悩）であり、配列されて一つの言語を構成する「記号群 *signes*」なのである。そして、還元という意味での抽象を超えた、つまりフォーマリズムの視点を超えたオーリエの「記号論」については、次に見る「象徴主義者たち」という論考で全面的に展開されている。

## 記号の再構成

最後に見る「象徴主義者たち *Les Symbolistes*」<sup>(49)</sup>と題されたテキストは、『メルキユール・ド・フラ

ンス』ではなく、『ルヴュ・アンシクロペディック』という雑誌に寄せられた長文の論考であり、特定の画家論というよりは同時代の多くの画家を紹介しつつ、共通する美学を「象徴主義」として定義する試みということもできる。ゴッホ、ゴーギャンはもとより、ルドン、ベルナルから、ボナール、セリュジエ、モーリス・ドニ、ヴェイヤールといったナビ派の画家まで取り上げられているが、それが作品の写真の複製とともにとりあげられているのも、これまでの論考とは大きく異なるところである（ただし『遺稿全集』では収録されていない）。白黒ではあるが、複製の登場によってエクフラシスの必要は視覚上なくなるのであり、こうした技術革新が美術批評に及ぼす影響についても別に考察すべきだろう。

まずここで問題になるのは、オーリエがここまで打ち出した象徴主義美学が、若いナビ派の作品に十分に適用できるのかどうかである。ゴーギャンとナビ派の関係は、ポール・セリュジエがゴーギャンの指導のもとに描いた作品が、若い画家たちの憧れの的になって《護符 Talisman》(1889)と名づけられた、という挿話がしばしば語られる。その指導が、モーリス・ドニが伝えるように「この木が何色に見える？ 黄色に見えるか？ それなら黄色を画布に置くがいい。この影はむしろ青く見えたのか？ それなら純粋な瑠璃色で塗りなさい」というものであるならば、現実を表象する色ではなく想念に浮かんだ色をキャンパスに置くこと、そして隣り合う色が現実的に見れば不均衡であったとしても、配置をためらわないこと、というメッセージが読み取れるのであり、オーリエのこの論考においても記号の配置や装飾、デザインといった問題が提示されるのである<sup>(50)</sup>。

対象、すなわち抽象的にいえば線、面、陰影、色彩のさまざまな組み合わせは、不可思議な言語の語彙を構成している。<sup>(51)</sup>

対象から引き出した記号の数々（線、面、陰影、色彩）を、既成の文法によらず、画家一人ひとりの文法によって、さまざまな「組み合わせ *combinaisons*」を試行して配置し、「不可思議な言語 *une langue mystérieuse*」を構成する——、これがこの論考の全体的な見取り図となるだろう。

そしてこの理論の基盤として援用されているのは、人間の顔の表情を図式化したオランダ人学者、アンペール・ド・シュペルヴィルによる『芸術の無条件的な記号についての試論』(1827)<sup>(52)</sup>であり、シャルル・アンリの『科学的美学序説』(1885)<sup>(53)</sup>なのである。特に後者については、「線は感情を表す」や「暖色／寒色が精神に及ぼす印象」など、スーラをはじめとした新印象主義の画家たちにたびたび引用された同時代の心理学者であり、ここにも新印象主義と象徴主義の区分を不分明にさせるような、同時代に共有された地平が見られるのである。線や色はただ何もものも指向せず存在しているのではなく、暗示された意味（象徴）であれ、生理学的反応であれ、何らかのものを導き出す記号である点では変わらないのである。

そしてこのような記号を組み合わせ、配列することを、オーリエは「美しい詩を書くこと」と称しているが、そこには文学による絵画の回収よりも、二つの芸術の枠組みを超えた普遍的な枠組みとしての「記号の再構成」というヴィジョンが示されていると言えるだろう。

[ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、ギュスターヴ・モロー、ロダンなどは] 美しい形という快樂のみで美しい形を追求したり、美しい色という快樂のみで美しい色を追求したりはしなかった。彼らが目指したのは、線や光、影の不可思議な意味を理解することであり、こうしたいわゆるアルファベットの要素を用いて、彼らが夢見、観念として育てたものを歌った美しい詩を書くことであった。<sup>(54)</sup>

繰り返し語っているように、オーリエにとって色や形はただそれだけで存在するものではなく、唯美主

義的な考えとは無縁であった。純然たる形式にとどまるのではなく、画家そして観者には、その記号から醸し出される「不可思議な意味」を把握し、それらを構成して美しい詩を生み出すという使命があるのである。ここには神秘主義（狭義の象徴主義）か、形式主義（モダニズム）か、という二者択一があるのではなく、線や光といった記号要素に還元し（脱神話化）、それを画布上で再構成することによって、再び神秘が生まれる（再神話化）という過程が見られるのではないか。ゴーギャンについて言えば、ブルターニュ時代のキリスト像やタヒチ時代の野生そのものが「神秘」なのではなく、それがどのように色や線に分解され、どのような背景に置かれ、他の形象とどのようにパッチワーク的に組み合わせられるかによって、「神秘」が生まれるのであり、ナビ派について言えば、神話的な表象よりも、ヴェイヤール《ベッドにて》（1891）やボナール《親密さ》（1891）などのように、日常の室内に潜む記号群（家具、壁紙、人物……）を配置するかによって、「不可思議な意味」が生まれるのである。こうした、モダニズムに還元されない理論的枠組みをきわめて短期間に用意したのが、オーリエの美術批評だったのだと言えよう。

## 結論に代えて

以上、美術史上で名前は言及されるが、その活動全体や批評そのものが検討されることが少ない、アルベル・オーリエについて、ゴッホ論、ゴーギャン論、そして象徴主義画家論を中心に読解してきた。小説や詩作も残した文学者として、オーリエはまずは文学の立場から絵画を論じ、批評によって声名を高めるという社会学的欲望にも駆り立てられながら、「象徴主義」という旗印の下、当時新奇の画家であったゴッホ、ゴーギャン、ナビ派たちを擁護していった。それは一方では文学の側からの美術の回収であり、テキスト上ではエクフラシスやボードレールの引用などで露わになっているものであった（第2章）。半面、ゴーギャンなどに見られるように、美術の側からの文学的言説の利用という側面も浮き彫りになったのであり、文学場と芸術場の相互作用については今後も考察対象となるべきであろう。

またオーリエが語る美学は、一方では対象の記号への還元というプログラムであり、観念主義的側面が強いことは無視できない。それがゴッホやピサロといった画家たちの反応を招いたことも無理はないが、他方、こうした記号をキャンパスにどのように配置するかという「構成の詩学」を提示したという点に、オーリエの美術批評の遺産はあるだろう（第3章）。これはすでに言及した装飾や、広告などのグラフィックデザイン、アラベスクにとどまらず、ジャポニズムや「抽象」の問題系と接続するだろう。これも美術史上は有名な、「一枚のタブローとは、軍馬や裸婦、或いは何かの逸話である以前に、本質的には一定の秩序の上に集められた色彩で覆われる平面である」という、モーリス・ドニによる言葉がある。モダニズムの先駆的な認識としてたびたび引用される定義だが、平面性や反表象というフォーマリズム的な観点からのみ把握されがちな言説でもある。しかし、オーリエの美術批評の分析から示唆できたように思うのは、これを超える認識、すなわち、形式主義的な脱神話化の後に起こる、再構成による再神話化であり、このプロセスこそが、形式主義も神秘主義も兼ね備えた象徴主義の全貌なのではないか<sup>(55)</sup>。

最後に、こうした芸術批評の分析は、象徴主義やナビ派といった流派の区分を問い直すといった芸術場の再編成のみならず、文学場の再編成にも光を当てることができるのではないか。本稿では、調和ではなく、交流・葛藤の場として美術批評を見てきたが、それはより大きな地平で見れば、芸術家小説や挿絵本、画家と詩人の共作という問題につながり、また時代をまたぐなら、むしろ現代においてこそ激しいゲームが繰り返されているといえる、現代アートと言説の関係といった問題も考察対象として浮上するだろう。そして、「絵画における象徴主義」を「文学における象徴主義」に逆輸入するという思考実験も、十分に行う価値があるように思われる。ジャン・モレアスによる「象徴主義宣言」（1886）

は、オーリエの「絵画における象徴主義」(1891)を生んだが、そこで見出された「記号の再構成」を象徴詩の分析に生かすことはできるだろうか。例えばマラルメの詩は難解とされるが、実際には綺語や隠語などはあまり使われておらず、むしろ語をマラルメ独自の文法によって配置させることで、読解が困難になっている。マラルメの詩における日常(会話表現)と神話的形象はどのように結びつき、配置されているのか、ラフォルグにおける科学・宗教用語と日常言語の結合はどのような効果を生んでいるのか——、オーリエによる「記号の再構成」というヴィジョンが、19世紀末の文学場の再編成に結びつく可能性を示唆することで、論を閉じたい<sup>(56)</sup>。



図1 ボナール《メヌエット》(1892)

(Aurier, «Les Symbolistes», *Revue encyclopédique*, 1<sup>er</sup> avril 1892, p. 476-477)

#### 注

- (1) 本稿は、2018年10月28日に新潟大学で行われた日本フランス語フランス文学会2018年度秋季大会・ワークショップ「近代フランス美術と文学——その照応と対立のダイナミズム」において、筆者が発表した「ペンで描かれた「象徴主義」——アルベール・オーリエの美術批評から」を基にしたものである。ともに発表した津森圭一氏、太田みき氏、畠山達氏はじめ、貴重なご意見をくださった多くの方々に感謝したい。また書誌について、本稿では刊行地はその記述を省略する。
- (2) ピエール・ブルデュー『芸術の規則(1)(2)』石井洋二郎訳、藤原書店、一九九五、一九九六年。Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, 1992, coll. Points-Essais, 1998.
- (3) アントワーズ・コンパニオン『アンチモダン—近代の精神史』(2005)松澤和宏監訳、鎌田隆行・宮川朗子・永田道弘・宮代康文訳、名古屋大学出版会、二〇一二年。『近代芸術の五つのパラドックス』(1990)中地義和訳、水声社、一九九九年。ちなみにグリーンバーグは「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939)におい

- て、アヴァンギャルド（前衛）に対して、キッチュを後衛と位置づけ、両者を対立させて論じるのみであった。
- (4) こうした古典主義とモダニズムの絡み合いについては次を参照。Charles A. Cramer, *Abstraction and the Classical Ideal, 1760-1920*, University of Delaware Press, 2006. オーリエについては p. 116-117 で論じている。
- (5) ダリオ・ガンボニ『「画家」の誕生 ルドンと文学』廣田治子訳、藤原書店、二〇一二年。Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Minuit, 1989.
- (6) 「小雑誌」については以下を参照。Yoan Verilnac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. 合田陽祐「世紀末の文芸誌と作家たち」『Nord-Est (日本フランス語フランス文学会東北支部会報)』九一〇号、二〇一六年、二一七頁。
- (7) Patricia Townley Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, UMI Research Press, 1986; Juliet Simpson, *Aurier, Symbolism and the visual arts*, P. Lang, 1999.
- (8) オーリエについての仏語圏・英語圏における先行研究については、以下の書誌が参考になる。Catherine Méneux, Constance Naubert-Riser, «Bibliographie sur Gabriel-Albert Aurier», in Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en janvier 2017. <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/gabriel-albert-aurier>
- 日本におけるオーリエ研究は多くないが、以下の論文を参照。合田陽祐「アルフレッド・ジャリの『砂時計覚書』を読む：テキストとイメージの関係を中心に」『慶応義塾大学日吉紀要 フランス語フランス文学』第五九号、二〇一四年、六七-九四頁。伊藤亜紗「エクリチュールとしての絵画：アルベール・オーリエの象徴主義（第六十三回美学学会全国大会発表要旨）」『美学』第六三巻二号、二〇一二年、一一八頁。北村陽子「フェネオンにとっての新印象主義と象徴主義 - 美術史家・宮川淳のための「無駄」」『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第2分冊』第五八巻、二〇一三年、一九-三三頁。丹治恆次郎「象徴主義批評の一断面：アルベール・オーリエとフェリックス・フェネオン」『仏文研究』第二六号、一九九五年、一三九-一五一頁。
- (9) オーリエの伝記的事実は以下を参照した。Mathews, *op. cit.*, p. 7-15.
- (10) 次に複製を見ることができる。Ibid., p. 16-18.
- (11) ジョン・リウォルドは古典的研究『ポスト印象主義』（1956）で二人の出会いを1888年としているが、オーリエによる1888年1月17日付の手紙を見るならば、1887年の夏か秋頃には初めて出会っていたことが推測できる。Simpson, *op. cit.*, p. 63.
- (12) 詳細は以下の拙論の次の箇所を参照。「詩句の危機から再構成の詩学へ—マラルメ『ディヴァガシオン』と『賽の一振り』を結ぶもの」『人文研究』第一九五号、二〇一八年、九一—一頁。
- (13) 美術批評で「象徴主義」という語が用いられたのはこれが初めてではない。ジャン・モレアスの象徴主義宣言の10年前にさかのぼる1876年、ゾラがギュスターヴ・モローの作品について否定的な評価をする際に用いられたのが最初とされている。また1887年には、エミール・ヴェラーレンがフェルディナンド・クノップフについて、印象主義を超えた視点を備えているという意味で「象徴主義的画家」と論じたことも注目できる。Clément Dessy, *Les Écrivains et les Nabis: la littérature au défi de la peinture*, PU Rennes, 2015, p. 59.
- (14) Albert Aurier, *Œuvres posthumes, textes réunis et présentés par Remy de Gourmont*, Mercure de France, 1893（以後 *Œuvres* と略）。オーリエの美術批評は近年も再刊されている。Textes critiques 1889-1892. *De l'impressionnisme au symbolisme*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, rééd., 2016.
- (15) 詳細については以下を参照。Julien Schuh. «La relève critique d'Albert Aurier», Colloque international "Les revues, laboratoires de la critique (1880-1920)", Nov 2007, Le Mans, France. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987276>
- (16) Aurier, «Les isolées. Vincent Van Gogh», *Œuvres*, p. 257-268 (*Mercure de France*, janvier 1890, p. 24-29). この論考には次の日本語訳がある（『メルキュール・ド・フランス』掲載時の初出版の翻訳である）。「孤立者たち — フィンセント・ファン・ゴッホ」（近藤學訳）ナタリー・エニック『ゴッホはなぜゴッホになったか』（1991）所収（三浦篤訳）、藤原書店、二〇〇五年、二六九-二七八頁。
- (17) オーリエ宛書簡、1890年2月12日（10-11日の説も）。『新装版ファン・ゴッホの手紙』二見史郎・園府寺司訳、みすず書房、二〇一七年、三七九頁（書簡番号626a [F]）。ゴッホの書簡は、ゴッホ美術館で管理している次のサイト上で、原文・英訳とともに読むことができる。<http://vangoghletters.org/vg/>
- (18) テオ宛書簡、1890年2月2日。同書、三七六頁（書簡番号625 [F]）。
- (19) *Œuvres*, p. 257. 訳は阿部良雄訳を使わせていただいた（訳語の順序を並べ替えた部分がある）。

- (20) 『ボードレール全詩集Ⅰ』阿部良雄訳、ちくま文庫、一九九八年、二三二頁。オーリエにおけるボードレールの影響は、『ル・モデルニスト・イリュストレ』において「リュック・ル・フラヌール（遊歩者リュック）」というペンネームを使用していたことから明らかである。またゴーギャン論で照応の美学を扱う際に、「万物照応 Correspondances」を引用している。
- (21) *Œuvres*, p. 258. 近藤學訳を使わせていただいた。エニック、前掲書、二七〇頁。
- (22) 別の箇所では、「燃え輝く風景」が喚起されるが、多色の七宝が沸騰するのは「錬金術師の悪魔的な坩堝」とされている。*Ibid.*
- (23) 「こうしたものこそが、フィンセント・ファン・ゴッホ [……] の、奇妙で強烈な、熱狂に満ちた作品を見て最初に網膜に残った印象であり、誇張と思うかもしれないがそうではないのだ。」*Œuvres*, p. 259.
- (24) ゴッホが受容された文学場・芸術場の形成を追ったナタリー・エニックは、オーリエのゴッホ論における文体を次のように分析している。「イメージの技法上の特性と、[……] 文体の効果、この二つの要素は十九世紀末のさまざまな批評家において焦点を結んでいる。オーリエはこのような傾向を極端に押し進めたに過ぎない。おそらく彼は視覚的な教養の不足を文体の可能性に変換したのであり、そうすることによって対象の形式つまり画家の技法よりも、むしろ自身の文体の形式を際立たせてしまった。」エニック、前掲書、四三一―四四頁。文体の過剰を「視覚的な教養の不足」というオーリエの資質に還元するよりも、ゴッホ論においてはまず「文学的芸術論」の伝統に従ったという、戦略的な面に注目するべきではないか。後に見るゴーギャン論や象徴主義論との文体や論調の比較が重要であるように思われる。
- (25) *Œuvres*, p. 263.
- (26) エニック、前掲書、三六頁。
- (27) *Œuvres*, p. 262.
- (28) *Œuvres*, p. 263.
- (29) *Œuvres*, p. 262.
- (30) 「事物一つ一つにとって本質的な記号のあくなき探究」*Œuvres*, p. 260.
- (31) Aurier, «Le symbolisme en peinture — Paul Gauguin», *Œuvres*, p. 205-219 (*Mercur de France*, mars 1891, p. 155-165.).
- (32) 10行を超える引用も見られる。*Œuvres*, p. 210.
- (33) プロティノスや新プラトン主義の影響はオーリエのみならず、同時代の画家であるベルナルドやポール・セリュジエにも見られ、ベルナルドが総合主義にいたったのはネオ・プラトニズムに関する著作を読んだためとされている。ピエール・ルイ・マチユ『象徴派世代 1870-1910』窪田般弥訳、リプロポート、一九九五年、七六、八五頁。
- (34) 「至上の芸術はイデア的 *idéiste* 以外ありえないのであり、芸術とは定義上（われわれは本能的に知覚しているが）、世界において最も高みに立つもの、真に神的なものの表象的物質化にほかならず、つまりは唯一の存在者であるイデアの表象的物質化以外の何ものでもないのである」*Œuvres*, p. 211-212.
- (35) *Œuvres*, p. 206.
- (36) *Œuvres*, p. 215-216.
- (37) エミール・ベルナルドによれば、1889年の万国博覧会時にゴーギャンなどの作品を展示したカフェ・ヴォルピニの展覧会について、「印象主義と総合主義のグループ展」という名称を提案したのはオーリエであった。John Rewald, *Le Post-impressionnisme* (1961), Hachette, «Pluriel», 2004, p. 275.
- (38) 代表的なものとして次を参照。天野知香『装飾／芸術』ブリュッケ、二〇〇一年。
- (39) James Kearns, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, The Modern Humanities Research Association, 1989.
- (40) カミーユ・ピサロ、一八九一年四月二〇日付息子リュシアン宛書簡。Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Albin Michel, 1950, p. 245. (Kearns, *op. cit.*, p. 37.)
- (41) ガンボーニ、前掲書、三九二頁。
- (42) Dario Gamboni, «Le "symbolisme en peinture" et la littérature», *Revue de l'Art*, no. 96, 1992, p. 14.
- (43) ここに音楽を付け加えるならば、例えばドビュッシーは「印象主義者」なのか「象徴主義者」なのか、というような問いが提起できるだろう。
- (44) *Œuvres*, p. 213.

- (45) *Œuvres*, p. 218.
- (46) このような木による画面の分断は、《説教のあとの幻影》にも見られる構図である。《説教のあとの幻影》には斜めに横切る木によって、現実の風景（折るブルターニュの女性たち）と、幻想の風景（ヤコブと天使の闘争）が並置されて描かれているのである。
- (47) 1888年8月14日付エミール・シュフネッケル宛書簡。ダニエル・ゲラン編『ゴーギャン オヴィリ』岡谷公二訳、みすず書房、一九八〇年、三六頁。Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, Gallimard, «Folio essais», 1974, p. 40.
- (48) 1888年10月8日付フィンセント・ファン・ゴッホ宛書簡。同書、三八頁。Ibid., p. 42.
- (49) Aurier, «Les Symbolistes», *Revue encyclopédique*, 1<sup>er</sup> avril 1892, p. 474-486; «Les peintres symbolistes», *Œuvres*, p. 293-309.
- (50) ボナールについては《メヌエット》(1892) [図1] が掲載され、次のように紹介されている。「魅力的な装飾家、日本人のように器用で熟練した技術をもつ者であり、美しいとはいえない生活用品もすべて、彼の幻想から生まれる見事な、光り輝く枝葉模様 *ramage* によって、飾ることができる芸術家なのである。」(*Œuvres*, p. 308.) 同時代においてさまざまな芸術ジャンルにおいて見られた、「アラベスク」の形象の問題にも展開できる言及と言える。
- (51) *Œuvres*, p. 302.
- (52) Humbert de Superville, *L'Essai sur les signes inconditionnels de l'art*, C. C van der Hoek, 1827.
- (53) Charles Henry, *Introduction à une esthétique scientifique*, La Revue contemporaine, 1885.
- (54) *Œuvres*, p. 296.
- (55) こうした二つの面は、「記号」と「感覚 *sensations*」「感情 *émotions*」の両立として、『ルヴェ・ブランシュ』編集長でもあったタデ・ナタンソンのナビ派論に引き継がれているように思われる。「絵画の真なる主題はいまや、画家が自らの感覚 *sensations* を表象するために選んだ記号の構成 *composition des signes* 以外にはありえないのだ。[……] 一方、絵を見るわたしたちは、自分たちで選択した記号の組み合わせ *combinaison des signes* によって、それが意味する感情 *émotions* を喚起することが可能となるのである。」Thadée Nathanson, «Un groupe de peintres», *La Revue blanche*, no. 25, novembre 1893, p. 335-341.
- (56) 本稿は、日本学術振興会科学研究費助成事業（学術研究助成基金助成金）若手研究（B）「美術批評から見たフランス象徴主義の言説の場の再構成」による研究成果の一部である。