

# 小林秀雄『近代繪畫』論

——ボードレール、ヴァレリーと〈近代〉——

鈴木 美穂

## 一 はじめに

小林秀雄『近代繪畫』は、一九五二年から五三年にかけての欧州旅行の体験を踏まえて行つたラジオ連続講演（日本文化放送、一九五三・一一）を基に、一九五四年から約四年に亘る『新潮』（一九五四・三〜五五・一）と『藝術新潮』（一九五六・一〜五八・二）に連載され、大幅な加筆訂正の上、単行本として刊行された（人文書院、一九五八・四）。戦後、国内でも西欧絵画展が頻繁に開催され、絵画に触れる機会が多くなり、美術文献が飛躍的に増加したという状況と、小林自身の実体験を背景とし、国内外の膨大な文献を参照しつつ生成されたこの批評の方法は、ボードレールとヴァレリーからの受容が支えとなっている。<sup>(1)</sup>

先行研究において、「時代からの逃避」<sup>(2)</sup>であるという批判的な捉え方がなされているが、『近代繪畫』はむしろボードレールとヴァレリーの批評を受容しながら「新しい批評形式」創造の試み<sup>(3)</sup>として取り組まれた批評と言え、〈近代〉をそのモチーフとしており、「逃避」的批評とは言えない。本稿では、ボードレールとヴァレリー受容とモチーフ〈近代〉との関わりを検証したい。

## 二 ボードレール (moderne) と『近代繪畫』

〈近代〉絵画をめぐる批評『近代繪畫』の全編に亘るモチーフとして、〈近代〉が指摘できる。

そもそも近代とは一般的に、西欧ではルネッサンス以降、日本では明治維新以後の一定の時期を示す。これら一般的近代は、西欧文明社会の歴史のある時点で成立つた政治的、制度的な段階を示した言葉であり、時間軸に沿つた捉え方をしていると云つてよい。

一方、小林の〈近代〉はどうであろうか。「舊文學界同人との対話（座談）」（『新夕刊』一九四七・六）での発言を見たい。

河上（…）われわれは近代の超克と言つたけれども近代と言ふのは世紀末から二十世紀にかけてを言つてゐるんだらう。これがルネッサンス精神を墮落させたものである、ということなんだ。（…）

小林 例えば聖徳太子がそんなことを言つたか、日本に近代があるかないかなんて。あの高級知識人は、「一生懸命で近代を輸入しようとした人だ。また例えば、福沢諭吉がそんなこと

を言ったか。中野好夫的近代がないからどうなんですか？日本の歴史とは—また一般に歴史とは、そんなものではないだろう。傍観者というものは歴史を作らぬからな。

林 僕は日本には千年ほど前から近代があると思っっているんだよ。

小林 ありよ。

林 ギリシヤにあつたように日本の飛鳥、天平時代にもあつたし、織田信長が黒人を連れてきて小姓にした安土時代は近代ですね。豪華なる桃山時代、奔放無残なる江戸時代は近代です。近代とはなんぞや、完全なる全人の姿が実現した時代、それを近代というでしょう。人生を完全に理解し、完全に享樂し、完全に支配するのが近代だ。その近代が日本になつたのですか？ごさいましたよ。

小林 ありました。

(傍線は論者による。以下同様)

河上徹太郎が〈近代〉を「世紀末から二十世紀にかけて」と時系列に沿った時代区分と捉えるのに対し、小林と林房雄は〈近代〉を状態として捉えている。ここで話題になつてゐるのは、主に日本の〈近代〉であるが、林の考える〈近代〉は「完全なる全人の姿が実現し」、「人生を完全に理解し、完全に享樂し、完全に支配する」状態であり、複数存在するものとされる。そして小林もそれに同意している。つまり、小林が〈近代〉を状態とし、複数の時代に存在するものであると、『近代繪畫』と比較的近い時期に捉えていることにまず注目しておきたい。

ところで、近代繪畫の始まりは、美術史上、印象派とされる。<sup>4)</sup>「近

代繪畫』でも、ドラクロワ、クールベ、コローは印象派の先駆けとされ、「近代の曙」と「ボードレール」の章で言及される。

「ボードレール」の章には、一方で、アンドレ・ロートの著作に共鳴しての「近代の曙」に対する次のような言及がある。

印象主義の技法は近代の曙に現れた遠近法といふ技法と、根本では同じ性質のものだ、といふ意見を読んで、成る程、と思つた事がある。(…) (遠近法と印象派の技法—論者注) 両方とも審美上の懷疑主義を現してゐる、さういふ考へである。(…) ルネッサンス期に現れた遠近法といふ技法はやはりその時代の人間性の解放といふ思想の上に立つたものであつたのだつた。(「ボードレール」)

小林はルネッサンス期を「近代の曙」と捉えている。一方、ボードレールを「近代の曙に立ち会つた」(「ピカソ」一〇)と捉えてもいる。次の記述に着目したい。

遠近法といふ見えるが儘の物の形についての分析的な技法が見えるが儘の色彩についても行はれるには、十九世紀の印象派まで待たねばならなかつたとすると、その間、画家は見えるが儘の対象の再現には、まことに中途半端な事をやつてゐたといふ事になる(「ボードレール」)

近代繪畫の到達点を印象派とし、それ以前を「中途半端な」過渡期にあり、様々なレベルでの「近代の曙」が見られたと捉えている

ことを確認できる。また、印象主義もルネッサンス期の遠近法も「審美上の懐疑主義」という点で、時代を超越する技法であったと捉えており、「時代を超越する」点にその特徴を捉えていることから、小林は必ずしも一般的〈近代〉観を抱いていたと言えないのである。

さて、『近代繪畫』の冒頭の章題ともされているボードレールは〈近代〉をどのように捉えていたか。

近代的という語は、時代に対してではなく、作風に適用されるもの<sup>(5)</sup>。(Quelques caricaturistes Français. Curiosités esthétiques.)

「時代に対してではなく、作風に適用されるもの」という、時系列に即さないボードレールの考え方は、小林の考え方と重なる。さらに付け加えるならば、このボードレールの考え方は、ヴァレリーの〈近代〉観 (*La Crise de l'esprit* 「精神の危機」) に示されたローマ末期も第一次世界大戦直前にも〈近代〉が現れるという考えとも通じるような概念と言え、その類似性を指摘しておきたい。ヴァレリーとの関係については、後述したい。

ただし、ここで小林の歴史観を考えなければならぬ。小林には、「歴史について」(『文藝』一九三九・五)で示された「歴史は決して繰り返しはしない」という有名な歴史の一回性を説いた歴史観がある。この「歴史の一回性」を考えると、ここまでで確認してきた小林の非時間的近代観とは矛盾するものと考えられる。確かに「歴史について」で示された小林の歴史観は非時間的な概念と一見対立するものと言えよう。しかしながら、この歴史観の中で小林は、歴

史事実を過去のある一時点に求められるものではなく、過去と現在がせめぎあう「永遠の現在」という場にあるとしており、非時間的な考え方を有していると言える。そして、それはボードレールの中心的概念 (moderner<sup>モデルニテ</sup>) の性質を併せ持つ発想と言えるのである。

『近代繪畫』で示されている歴史に関する言及に着目すると、まず、一九世紀の、歴史を発展、進歩の上に成り立つと考える進歩史観を持つ人々に対比させ、ロマン主義の洗礼を受けた画家達への言及が特徴的と言える。

歴史への関心は、画家達の心から、過去の重荷を決して除きはしなかった。全く逆なのであつて、彼等ほど過去の重荷に苦しんだものはない。(…)画家たちは烈しく過去に問ふやうになつた。(…)彼等は過去といふ鏡に映ずる限りない自己の像に苦しむ様になつたのである。(『ピカソ』五)

画家たちの「過去の重荷」に「苦しむ」姿であり、それは現在を過去の発展上に捉えるのではなく、現在を過去に対して衰退した状態と位置づける反進歩史観と言える。

歴史といふものは不思議なものだ。何事も取返しのかかぬ様に時は経つて行くのだが、又それ故に、私達は、現在に基いて過去を取返す真似しか出来ない。(『セザンヌ』三)

歴史は二度繰返さないが、異つた条件の下に非常によく似た事が起る事は考へられよう。(『ピカソ』一〇)

これらは、「歴史について」の歴史観と共通性を見出せる歴史観と言えらる。しかし、「ピカソ」の箇所、特に後半部分の「異つた条件の下に非常によく似た事が起る」と言う箇所に注目すると、繰り返し「同じ事が起こる」とまでは言い切っていないものの、類似した状況が起こりうると述べているのである。小林の歴史観の変遷については他の批評も検討する必要があるが、少なくとも「歴史について」と「近代繪畫」とを比較する時、もともと時間を「永遠の現在」とするボードレールの発想を持った歴史観を持っていた点から考えて、決して非時間的近代を考える上で、矛盾とはならない。むしろ『近代繪畫』においても小林の歴史観がかつて見られたそれとは変化してきている可能性を指摘でき、それは先に確認した〈近代〉が何度も存在するという考え方（『舊文學界同人との対話』）と繋がるものと言えらる。

さて、次に、ボードレールの〈モデルニテ〉に注目する。ボードレールの〈モデルニテ〉とは、多様な要素を含み、幅のある語である。Le Peintre de la vie moderne（『現代生活の画家』）では次のように定義付けられている。

① モデルニテとは、一時的なもの、束の間のもの、偶発的なものであり、芸術の半分をなす。他の半分は、永遠なもの、不易なものである。(Le Peintre de la vie moderne: L'art romantique.)

「一時的なもの、束の間のもの、偶発的なもの」に示されるような、「移ろいうる」同時代的な表現と、「永遠なもの、不易なもの」に示されるような「永遠なるもの」との両面から成る状態とされる。こ

れと同じ章の中の次の記述も見たい。

② 昔の画家一人一人にとつて、一個ずつのモデルニテがあつた。前の諸時代から我々に残された美しい肖像画の大部分は、その当時の衣裳をまとうている。これらの肖像画が完璧に調和のとれたものであるのは、衣裳、髪型、そして、身振りや眼差しや微笑までもが（どの時代にも、それぞれ独特の身のこなし、眼差し、微笑がある）、完全な生命感を持つ一個の総体を形作っているからだ。一時的で、束の間で、あまりに頻繁に変貌するこの要素を、あなた方は軽蔑する権利も、通り過す権利もない。この要素を抹殺するならば、必然的に、人類最初の罪以前の唯一の女性といった類の、抽象的で捉えどころのない美の、虚無へと陥るのだ。(Le Peintre de la vie moderne: L'art romantique.)

「昔の画家一人一人にとつて、一個ずつのモデルニテがあつた」からは、〈モデルニテ〉が一時代一様式ではなく、一時代に多様式という性質を有することが読み取れる。ボードレールは続けて、C・ギースの方法を提示する。

③ モードが歴史的なものの中に含み得る詩的なものをモードの中から引き出すこと、「一時的なものから永遠なものを取り出す」(Le Peintre de la vie moderne: L'art romantique.)

ギースの方法として、近代芸術の方法を提示しているのであるが、近代芸術家は現在を歴史の中に据え、「一時的なもの」と「永遠な

るもの」という相反する要素のせめぎ合いの中に身を置き創作する役割を負うものとされる。

また、ボードレール研究においてもしばしば指摘され、阿部良雄<sup>7)</sup>や宮川淳<sup>8)</sup>らの研究にもあるように、①②に引用した〈モデルニテ〉は、「前」近代性」を脱するものであると同時に、「同時代性」の同義語としての性格を強く持っている概念である。さらに、一つの様式概念として〈近代〉と訳せるような性質を併せ持っているといえ、二面性のある語ということが出来る。そして、この〈モデルニテ〉とは、絵画の中で時間性を「永遠なるもの」に瞬間的に接近させるものとして成立する性質のものである。ボードレールの美術批評は、この〈モデルニテ〉の追求であり、近代芸術家として、同時代の評価が定まっていないうドラクロワ、マネ等に注目し、そこから永遠なるものを見出す、という姿勢を貫いているのがその特徴と言える。

一方、小林の『近代繪畫』は、前半は過去の時代の既に評価の定まっている画家(モネ・セザンヌ・ゴッホ・ゴーガン・ルノアール・ドガ)に言及しており、その点でボードレールの美術批評の同時代に対する姿勢とは異なる。だが、これらの評価の定まった印象派の画家達については、「瞬時も止まらず移ろひ消えて行く印象に、各瞬間毎に、確乎たる統一の感覚があらはれる」(セザンヌ)三)とあるように、ボードレールの〈モデルニテ〉の定義と重なるものを見出すことが出来るのである。

また、初出はピカソに対する違和感から出発し、「甚だ不安定な曖昧なピカソ鑑賞者」であると自らを位置づけて書き進められながら、この同時代芸術家に最終章として紙幅の面も含め、大きな比重

が置かれている点に着目したい。ピカソはこの当時既に世間的に認知されている存在であるが、小林も違和感に言及しているように、「わからない画」という評価を受け、世間の不理解にあっていることを考えると、ドラクロワ、印象派がその当時同時代人の理解を得ていなかった姿と重なると言え、そこにボードレールが対象とした画家たちへの姿勢、つまり〈モデルニテ〉の追求の姿勢と、小林が対象としたピカソへの姿勢の重なりが指摘できる。

『近代繪畫』は、膨大な文献を駆使し、時に恣意的ともいえる姿勢を持ちながらも、極力、画家自身の言葉によって生成され、各章それぞれ画家の自己を超克しようと孤軍奮闘する姿に焦点を当てた人間劇となっている<sup>9)</sup>。そもそもこの作品内で取り上げられている印象派の画家達は、一派をなしながら決して同一の主義を貫いていたわけではないことは美術史上でも指摘されている通りである。一人一人独立した存在であったのであるが、その人間劇とは、それぞれの画家が、時代との不調和の下に繰り広げられたものとなっている。ボードレールの言う「昔の画家一人一人にとつて、一個ずつのモデルニテがあった」という部分と照らし合わせると、『近代繪畫』において各章で描いた人間劇も各(昔の)画家「一人一人にとつて、一個ずつのモデルニテ」ということが出来る。

ここで再びボードレールに目を向け、〈近代〉芸術についての言及部分を見た。

ロマン主義を語ることは、近代芸術を語ることである。一つ  
まり、諸芸術の有する全手段によって表現された内面性、精  
神性、色彩、無限への憧れである。(Salon de 1846: Curiosités

ここではロマン主義が近代芸術と規定されている。

『近代繪畫』はロマン主義の旗手であるボードレールの章から書き始められているが、全体を通して「ロマン主義」という「近代芸術」が基本線となつている。特に、最終章「ピカソ」でピカソを「ロマンチズムの終局」と位置付ける。様々な主義から学び、多面的な要素を持つピカソのうち、従来の美術史で焦点を当てられるキュビズムの画家としての側面ではなく、若年期のロマン主義の側面を最重要視している点から考えても、『近代繪畫』において「近代繪畫」の問題を考える上での対象とされているのは「ロマン主義繪畫」と考えてよい。

ロマンチズムは、元来、その固有の様式、一つの全体としてのその時代と同質な様式を持つてゐないのを特色とするのだから、他のどんな時代のどんな様式とも対立するといふ事はあり得ない。(「ピカソ」一五)

一時代一様式の否定は、「一人一人にとって一個ずつのモデルニテ」があるとするボードレールの見解に重なるものである。

ロマンチズムが、その根底に於て、一つの崩壊の過程なら、毎日、新しいものを追加する事によつて、これから逃れる事は出来ない。寧ろ破壊が、創造である様な、さういふ道を選ぶ事だ。(「ピカソ」一五)

ロマン主義を「破壊が、創造であるような、さういふ道を選ぶ事」と規定しているが、それは、自立性の回復に「凡ての対象を破壊してしまふ事」が必要であることがボードレールからの考えとして示されている箇所にも反映されている。

さらに、『近代繪畫』で、膨大な文献を用いて時に恣意的に作り上げられた画家のあり方に着目すると、ゴッホが「表現していると言ふより破壊してゐる」とし、ピカソを先程の「ロマンチズムの終局」と捉えるのに加え、「破壊の総計」であるということ強調している点、ゴッホとゴーガンをも「同時代への不信と反逆に於てセザンヌの弟子であつた」としている点、また、モネについても「光の壊れ方に気付いた時、画家は、物との相似性の觀念をもう壊していた。(…)アカデミックな画壇や、これに慣れた繪畫愛好者に鋭く衝突した」とし、ルノアールは、ロマン主義の革命的な側面があまりに日常的になつてしまつた時期に古典派研究に没頭するという「同時代への反逆」を行い、そこから独創的な創造を行った面を強調、また、ドガについては、自他について「悉く批判され理解され」た面を強調している点から考えても、「ロマン主義」を「反逆の上にししか咲かない花」であるとし、各画家の特性として描き出しているところに如実に表れているのである。これらの画家像から、『近代繪畫』成立がボードレールの〈モデルニテ〉に支えられていることは明白であろう。

### 三 ヴァレリーの〈近代〉と『近代繪畫』

ヴァレリーは、『近代繪畫』の方法の枠組みに受容された *Degas*、*Danse Dessin* (「ダガ・ダンス・デッサン」) 以外にも、〈近代〉に

ついで言及していることで知られる *La Crise de l'esprit* (「精神の危機」) 等多くの文明批評を残している。また、文明批評を発表する一方で、芸術批評も発表している。小林のヴァレリーとの出逢いの書とされる *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」) を初めとした、多くの建築、美術批評がある。中でも美術批評は、ベルト・モリゾを叔母に持っていたことも関係し、印象派画家との交流があり、その批評対象はマネ、ドガ、ベルト・モリゾといった印象派画家が中核をなしている。美術批評のうち、「ドガ・ダンス・デッサン」が『近代繪畫』の批評方法上、重要なことは既に別稿で検証した通りである。<sup>13</sup>

ヴァレリーの美術批評は、作品の随所にボードレールの美術批評からの引用やそれに対する考察が記され、ボードレールの美術批評の延長線上と位置付けられている。<sup>13</sup> ただし、F・フォスカが指摘するように、ボードレールの美術批評の特徴は、「色彩」に関する関心が大きいのに対し(これは、美術批評においてに限らず、「悪の華」や『パリの憂鬱』のような詩業においても同様である)、ヴァレリーも「色彩」に対する関心を持つてはいるものの、最大の関心は画家特有の視覚作用の機能と構造の問題に向けられている点が大きな違いとなっている。一方、共通性が認められるのは、〈近代〉観である。ヴァレリーの美術批評のうち *Triomphe de Manet* (「マネの勝利」) にはその〈近代〉観に筆が費やされている。

既に見たように、小林は〈近代〉を状態として捉えていると考えられる。それはボードレールと共通する捉え方であるのだが、同様の捉え方をヴァレリーもしている事は二章で触れた通りである。ヴァレリーの批評において〈近代〉観が最も色濃くあらわれている

そしてわがヨーロッパの精神的なこの混乱は何から作られていたのか。—すべての教養ある頭脳において、最も異なった多くの概念の、また人生及び知識に関する最も相対した多くの原理の、自由な共存からである。これこそ近代的な一時期を特徴づけるものである。

私は、近代という名詞を同時代の単なる同義語とするかわりに、これを一般化し、この名詞をある生活の様式に与えることをいとうものではない。歴史上には、我々近代人が非常にその時代の調和を乱すようなことはなく、また我々が、非常に関心をひき、非常に目立つ対象、つまり、不快な、不調和な、適応させることの出来ない存在とはならず忍び込める時と場所がある。我々が入つていっても最小限のセンセーションしか起こさないようなところでは、我々は我が家にいるのと同じだ。トラヤヌスのローマやブトレマエウスのアレクサンドリアが我々を吸収することは、時間的により近くとも、ただ一つの風習の型の内により特殊化されており、また唯一の人種、唯一の文化そして唯一の生活の様式のみ捧げられたような多くの場所よりも、はるかに容易だろうということは明らかだ。ところで、一九一四年のヨーロッパは、恐らく、この近代主義の極限にまで達していた。( *La Crise de l'esprit* )

文明批評の中で、ヴァレリーが〈近代〉観を示している有名な箇所であるが、この、近代人が時間の隔たりを越えて入り込んで、

極わずかなセンセーションしか受けないとされる状態が複数存在する、という点は、ボードレールの〈近代〉とは異なった考え方である。ここで、『近代繪畫』の次の箇所を再び挙げる。

歴史は二度繰返さないが、異つた条件の下に非常によく似た事が起ることは考へられよう。(『ピカソ』一〇)

ヴァレリーの〈近代〉観を再度照らし合わせると、「非常によく似た事が起る」というのはヴァレリーの「極わずかなセンセーションしか受けない」状態と重なりと指摘できる。小林、ヴァレリーともに「繰り返し全く同じ状態」が起るとまでは言っていない点にも留意したい。また、時間の隔たりを越えて入り込むというのは、『近代繪畫』の次の部分にも確認出来よう。

歴史はわが意に反し、歴史からの不思議な逃亡を彼等に教へて了つたと言つてよい。個性はどんな遠い時代からも、どんな遠い国からも、裸体で飛び出して来る。飛び出して何処へ行くか彼に出会はうと、彼を迎へる用意をした人々のめいめいの心の中にしか行きはしない。(『ピカソ』六)

ヴァレリーの言う「極わずかなセンセーションしか受けない」状態をもたらすことをこの箇所は示しているといえるのではないだろうか。

そもそも先述した小林の「歴史について」の発想は、ヴァレリーの次の部分に確認できる。

歴史は二度と繰り返さないことに関する学問 (Discours sur l'histoire)

「歴史は二度繰り返さぬ」という「歴史の一回性」への言及部分である。この〈近代〉の特徴をより詳述している箇所が、『近代繪畫』内で書名への言及が見られるヴァレリー「マネの勝利」に見られる。

一つの時代は、己のうちに多くの、全く相矛盾したとまではい  
なくとも、甚だ相異なつた理論、傾向、「真理」が等しく許  
容され、それらが同一個人の中で相並んで存在し、働きかけて  
いると云う事情を見出す時、初めて「近代的」と自ら感じるの  
である。このような時代はそのため、一つの理想、一つの信仰、  
一つの様式のみが支配する時代よりはるかに大きな包容性を  
持ち、また一層「澁刺とした」ものと見られる。(Triomphe de  
Manet)

「精神の危機」と同様に時期としての〈近代〉ではなく、〈近代〉を状態としての呼称としている。そして、この〈近代〉は、その内部にあって矛盾をはらみつつも同時に包括的なある「様式」とされ、「多様性」を特徴としている。一人の個人の中にも様々な矛盾した理論や傾向が共存している点に言及している。

ロマンチズムとレアリスム、論理的資質と神秘的感覚、「自然」の詩、歴史または神話の詩、そして瞬間の詩までが一流の人々によって代表されているのを見るのである。(Discours sur

光や色彩に関する絵画的要素に対する考えなど、様々なものが一つの総体をなして一人の近代芸術家を作り上げ、このような多様性と独自性の矛盾を包括した画家を（近代的）とヴァレリーは捉え、マネを位置づける。

これは二章においてもふれたが、『近代繪畫』において「近代繪畫」<sup>11</sup>「ロマン主義繪畫」として行う言及と重なる。

ロマンチズムは元来、その固有の様式、ひとつの全体としてのその時代と同質な様式を持つてゐないの特色とするのだから、他のどんな時代のどんな様式とも対立するといふ事はあり得ない。（『ピカソ』五）

ヴァレリーの言及を以下に挙げる。

仮に寓意画が画壇の主流をなしていたとして、たまたま、一画家が「マネの勝利」という絵を構成しようとしたとすれば、彼は恐らくこの偉大な芸術家の画像を取り囲んで一群の著名な同僚を並べるという考えを懐くだろう。彼らはマネの才能をたたえ、努力を支持し、そしてマネの後に続いて栄冠をもらった画家たちであった。しかもかれら全体は決してひとつの「流派」にぞらえて、あるいは「流派」を形作つてはいなかった。マネを巡つて、ドガ、モネ、バジル、ルノールなどの似顔絵や、優美で一風変わったモリゾ嬢が見られるであろう。彼らは互に

物の見方、技法、性格において非常に異なっており、彼ら全体がまたマネとは非常に異なつてゐた。(Triomphe de Manet.)

「マネの勝利」の冒頭箇所は『近代繪畫』内で、次のように言及される。

ヴァレリーは、マネに就て、「マネの勝利」といふ絵を空想してみる。若しマネを中心に、これをめぐつてマネを敬愛した当時の画家や文学者の一団が、この絵に描かれたとしたらどういふ事になつたか。（…）同じ時代に生まれ合せながら、その資質を異にし、その理論や思想に至つては全く相反する人々であつたが、めいめいが比類のないものと信じたためいめの芸術、これに対する情熱の強さが、彼らをしっかりと結び合せ、彼等を、烈しく当時のブルジョアに対立させたのである。（『ピカソ』六）

殆ど口移しの状態で、示されているのである。ヴァレリーは記す。

それだけでなく彼等が等しく求め、現れた芸術的效果は全て明瞭な意識と、自己の技術の方法を完全に自己のものとすることから生まれでて来たものである。この点におけると同様繪畫に ついても純粋性が存在し、成立する。彼等は「情緒」を頼りにしたり、「思想」を混入したりするよりは、「感覺」を懸命に、微妙に組織したのである。彼等はつまり、芸術の最高の目的、魅惑力（私はここではこの言葉の全力において、すなわち魔術

的な魅惑力という言葉において採用しているのであるが)を追求し、それに到達しているのである(『Triomphe de Manet』)

「彼等が等しく求め、現れた芸術的效果は全て明瞭な意識と、自己の技術の方法を完全に自己のものとするところから生まれでて来たもの」と、ここで描かれた〈近代〉の芸術家は明瞭な意識下に芸術作品を生み出しているということ、また、「この点におけると同様絵画についても純粋性が存在し、成立する」としてそこに成立するのが「純粋性」であるとする。

〈近代〉の多様性、「近代的」画家の多様性という特徴は、『近代繪畫』内において取上げられた画家たちの特徴として上げられており、小林が、ヴァレリーから学んでいることは間違いない。また、ボードレルの延長線上にいるヴァレリーも〈近代〉の芸術を「純粋性」に見ており、小林もそれに負っていることが確認できよう。

#### 四 おわりに

本稿では、『近代繪畫』が、〈近代〉をモチーフとし、ボードレルやヴァレリーを受容しながら、「明瞭な意識」と「自己超克」のもとに芸術作品の創出に取り組んだ〈近代〉芸術家たちの姿に、「永遠なるもの」と「移ろいやすいもの」の緊張関係からなる〈モデルニテ〉を見出している点を論じた。また、その〈近代〉観/歴史観には戦前のものと比較すると変化が見られる点を指摘したが、その変遷とその意義の検証に関しては、稿を改めて論じたい。

#### 注

- (1) 拙稿「小林秀雄『近代繪畫』論——成立過程をめぐって——」(『日本女子大学大学院文学研究科紀要』二〇〇四・三)、「小林秀雄『近代繪畫』論——初出に見るモチーフ——」(『日本女子大学大学院文学研究科紀要』二〇〇五・三)、「小林秀雄『近代繪畫』論——ゴッホ」と「ゴッガン」の成立をめぐって——」(『文学・語学』二〇〇七・三)、「小林秀雄『近代繪畫』論——(ルノアール)の成立をめぐって——」(『昭和文学研究』二〇〇七・九)、「小林秀雄『近代繪畫』論——(ドガ)の成立をめぐって——」(『国文目白』二〇〇九・二)、「小林秀雄『近代繪畫』論——(ピカソ)の成立をめぐる資料——」(『日本女子大学文学部紀要』二〇一〇・三)を参照されたい。
  - (2) 吉本隆明「解説」(『近代日本思想体系』29 小林秀雄集)筑摩書房、一九七七)
  - (3) 注(1)の他、拙稿「小林秀雄におけるボードレル——戦後初期を中心に——」(『国文目白』二〇〇三・二)を参照されたい。
  - (4) 高階秀爾『近代繪畫史上』(中央公論社、一九七五・二)
  - (5) 本稿では紙幅の関係上、ボードレル及びヴァレリーの批評の引用に関しては、原文は示さず、訳文のみを示す形をとる。
  - (6) 「歴史について」(『文藝』一九三九・五)
- 歴史は繰り返す、とは歴史家の好む比喩だが、一度起こつて了つた事は、二度と取返しが付かない、とは僕等が肝に銘じて承知してあるところである。それだからこそ、僕等は過去を惜しむのだ。歴史は人類の巨大な恨みに似てゐる。若し同じ出来事が、再び繰り返される様な事があつたなら、僕等は、思ひ出といふ様な意味深長な言葉を、無論発明し損ねたであらう。(…)歴史は決して繰り返しはしない。たゞどうにかして歴史から科学を作り上げようとする人間の一種の欲望が、歴史が繰り返して呉れたらどんなに都合だらうかと望むに過ぎぬ。(…)僕等の発明した時間は生き物だ。僕等はこれを殺す事も出来、生かす事も出来る。過去

と言ひ未来と言ひ、僕等には思い出と希望との異名に過ぎず、この生活感情の言はば対称的な二方向を支へるものは、僕等の時間を発明した僕等自身の生に他ならず、それを瞬間と呼んでい、かどうかさへ僕等は知らぬ。従つてそれは「永遠の現在」とさへ思はれて、この奇妙な場所に、僕等は未来への希望に準じて過去を蘇らす。

- (7) 阿部良雄『群集の中の芸術家』(中央公論社、一九七五・六)、同『シャルル・ボードレール——現代性の成立——』(河出書房新社、一九九五・六)

- (8) 宮川淳『美術史とその言説』(中央公論社、一九七八・三)  
 (9) 「著者の言葉」『近代繪畫』人文書院版、挟み込み

先年、外国旅行した時、絵を一番熱心に見て廻つた。当時得た感動を基として、近代繪畫に関する自分の考へをまとめてみたいと思ひ昭和二九年の春から書き始め、毎月雑誌に發表して今日にいたつた。(…)近代の一流の画家たちの演じた人間劇はまことに意味深長であつて、私の興味を集中したのもその点であり(…)

- (10) 高階秀爾『近代繪畫史上』(中央公論社、一九七五・二)  
 (11) 注(1)に同じ。  
 (12) 注(1)に同じ。  
 (13) F・フォスカ『文学者と美術批評——デイドロからヴァレリーへ』(美術出版社、一九六二・一〇)  
 (14) 注(13)に同じ。

【附記】『近代繪畫』の引用は、人文書院版(一九五八・四)による。旧字体は新字体に改めた。

## 受贈雑誌(八)

日本文芸論稿	東北大学文芸談話会
日本文芸論叢	東北大学文学部国文学研究室
年報福永武彦の世界	科研費補助金プロジェクト
梅花日文論叢	梅花女子大学大学院日本文学会
花園大学日本文学論究	花園大学日本文学会
阪大近代文学研究	大阪大学近代文学研究会
比較文学年誌	早稲田大学比較文学研究室
弘前大学国語国文学	弘前大学国語国文学会
広島女学院大学国語国文学誌	広島女学院大学日本文学会
藤女子大学国文学雑誌	藤女子大学国語国文学会
文学史研究	大阪市立大学国語国文学研究室
文学論藻	文学史研究会
文教国文学	東洋大学文学部日本文学文化学 科研究会
文教大学国文	広島文教女子大学国文学会
文藝研究	文教大学国語研究室
文藝と批評	東北大学文学部国文学研究室日 本文芸研究会
文藝論叢	文藝と批評の会
平安朝文学研究	大谷大学文藝学会 早稲田大学平安朝文学研究会