

『近代絵画』とジャコメッティ

井 原 慶 一 郎

昔ルーヴルに通っていたころには、私は絵画や彫刻から崇高な印象を受けた……自分が見ていた現実よりもそういうものが多くのものを与えてくれるかぎり私は絵画や彫刻を愛した。私はそれらを現実よりも遥かに美しいと思っていた。今はルーヴルに行くと、芸術作品を眺めている人々をつい眺めてしまう。——アルベルト・ジャコメッティ（「アンドレ・パリノとの対話」『エクリ』）

芸術の目的は何か？ フランスの哲学者ベルクソンはこういつている。

自然とわれわれとの間には、そして、われわれとわれわれ自身の間には、一つの帳とばりが介在している。普通の人にとっては厚い帳だが、芸術家にとっては薄い、ほとんど透明の帳である。

もし現実が直接にわれわれの感覚と意識を打ちにやってくるものなら、芸術は無用の長物になるか、あるいはむしろわれわれがみんな芸術家になるかするだろう。われわれの眼は、われわれの記憶に助けられて、模倣できないタブロー（画面）を空間のうちに切り取り、時間のうちに定着させるだろう。われわれのまなざしは、通りすがりにも、人体という生きた大理石に刻まれていて、古代の彫像のそれにも劣らない美しい彫像の断片を看取するだろう。われわれは、わが精神の底に、時には陽気な、もつと頻繁には訴えるような、いつもオリジナルなひとつの音楽のように、われわれの内的生命の不断の調べの歌われているのを聞くだろう。そのすべてはわれわれの周囲にあり、そのすべてはわれわれの内部にある。

しかもそれであるのに、そのすべてのどれといっても、はっきりわれわれに知覚されはしないのである。

つまりいつてしまえば、われわれは物そのものを見ていないのである。大概の場合には、われわれは物のうゑに貼りつけてある附け札を読むだけに行っているのだ。そして、それはたんに外界の事物ばかりでなく、またわれわれ自身の精神状態にしても、その最内奥の、個人的な、オリジナルな生命を持っているところのものは、われわれから逸し去るのである。

画家と彫刻家は色や形に執着する。彼らは、われわれの眼と現実との間に介在している色や形についての先入観からわれわれを解き放つ。そして、われわれに自然を啓示するという芸術の最高の野心を実現する。詩人はむしろ自分自身の中に沈潜する。彼らは言葉が表現するようには作られていない事物をわれわれに語ろうとする。音楽家はもっと深く掘り下げてゆく。彼らは人間にとって最も内的なものである生命と呼吸のリズムを捉^{とら}える。

《かくして絵画にせよ、彫刻にせよ、詩歌にせよ、あるいは音楽にせよ、芸術は我々を現実そのものに直面させるために、我々に現実をかくしているものすべてを遠ざける以外の目的はもっていないのである》(『笑い』、一四五頁)。

芸術とは、現実のより直接的なヴィジョンにほかならない。小林秀雄の『近代絵画』はそのことを証明している。

『近代絵画』連載中に発表された「美を求める心」のなかで小林はつぎのようにいつている。

たとえば、われわれが野原を歩いていて、一輪の美しい花が咲いているのを見たとする。見ると、それは堇^{すみれ}の花だとわかる。堇の花という言葉がわれわれの心のうちに入って来れば、われわれはもう目を閉じる。しかし、花の美しい感じをそのまま持ち続け、花を黙って見続けていれば、花はわれわれにかつて見たこともなかったような美しさを限りなく明かすだろう。画家は、皆そういうふう^うに花を見ていて、何年も何年も同じ花を見て描いている。

小林の『近代絵画』は「近代絵画史」ではない。近代の画家たちの孤独な闘いの記録である。

モネは、風景のいたるところに色が輝くのを見た。影さえ様々な色でふるえているのを見た。

セザンヌは、光も色と見たし、空間さえ色として感じていた。色はいたるところで、色彩ある面として現れた。

ゴッホの制作の中心観念は「感情」とか「情熱」とか呼ばれるべきものであったが、彼もまたセザンヌのように、そういうものの実現は自然との相談づくでなければ不可能であることを信じていた。

それは、色彩を意味として捉えていたゴーガンにも、伝統を重んじたルノアールにもいえることなのである。デッサンに憑かれたドガについてはいうまでもない。

キュビスムから抽象絵画への道を開いたとされるピカソでさえ、自然を前にした仕事しか信じてはいなかった。

小林はいつている。《モネもピカソも予言者であった。予言者といつても、何も先が見えていたわけではない。現にあるものが、人よりよく見えていたという事だったであろう》（『近代絵画』、一八一頁）。

絵画において自然（現実）の探究が終わったとき、近代絵画もまた終わった。

だが、ここにもう一人、自らに現実との孤独な闘いを強いた近代の画家がいる。彫刻家でもあるアルベルト・ジャコメッティである。

ピカソより二十歳年下のジャコメッティは、ピカソが『アヴィニヨンの娘たち』（一九〇七年）を制作したとき、まだ五歳だった。小林はピカソによつて近代絵画が終わったかのような書き方をしているが、私はそのあとにジャコメッティの作品と生涯を書き加えてみたいのである。彼はピカソとは正反対の道を進んだが、彼の探究もまた、終わりなき探究であった。

*

*

一九〇一年十月十日、ジャコメッティは、イタリア国境に近いスイスの谷間の小さな村ボルゴノーヴォで生まれた。彼は少年時代を隣村のスタンパで過ごした。

ジャコメッティによる子供の頃（四歳から七歳までの間）の回想——《私が外界のうちに見ていたものといえは、私の悦びに役立つようなものだけだった。とりわけそれは石と樹であり、また、同時に二つ以上のものであることは稀だった。私は思い出すが、少なくとも二夏の間、私は私の周囲のものの中で、私の村から八〇〇メートルばかりのところにある一つの大きな石、この石とこれに直接関係のあるものしか見ていなかった。……私の父が、或る日、この一本石を私たちに教えてくれたのだった。それは驚くべき発見だった。忽ち私はこの石を一人の女友達のようにみなし、私たちに対して一杯の好意をもっている一人の人とみなした。……その日以来、私たちは午前中も午後もいつもこの石のところを過ごした。……或る時、どういうはずみでだったか想い出せないが、私は普段よりもっと遠くまで行った。まもなく私は小高い丘の上に来た。私の目の前に、幾らか私よりも低いところに、茨のしげみにかままれて巨大な黒い石がそりたち、その石は細く尖ったピラミッド形で、斜面はほとんど垂直に落ちこんでいた。……忽ちその石は、あたかも敵意に満ち、こちらを脅かす生きている存在のように、私を打った》（『昨日、動く砂は』『エクリ』、四六―七頁）。ここにはすでに、石の持つ形や色に対して並々ならぬ感性を示す彫刻家の姿がある。

後期印象派の画家だった父親の影響で、ジャコメッティは、非常に早い時期からデッサンを始め、十一歳頃に最初の油絵（林檎の絵）を描き、十三歳で最初の彫刻（弟ディエゴの胸像）を作った。四年後、「画家になりたいのか」という父親の質問に、彼は「画家か彫刻家」と答えた。

十八歳のとき、ヴェネツィア・ビエンナーレのスイスのコミッシヨナーだった父親について、ジャコメッティは初めて

イタリアに旅行した。ここに興味深いエピソードがある。

ジャコメッティは、ヴェネツィアでマニエリスムの画家ティントレットに夢中になった。《ティントレットは私にとって驚くべき発見であり、私をとりかこんでいる実在界の反映に他ならぬ新たな世界に開かれたカーテンであった》。しかし、一月後、彼はパドヴァに行き、アレーナ礼拝堂でジオットのフレスコ画に衝撃を受ける。《一撃はまたティントレットにも及んだ。ジオットの力はどうしようもなく私にのしかかり、しばしばキリストの頬に触れるマリアの手のなかにあるような優しさと表情とを重々しくもつ正確で緻密な身振りやあの玄武岩のように稠密な不易の人物に、私は圧倒された。

……ティントレットの作品は曖昧でとりとめもないものとなった》。しかし、と彼は続ける。同じ日の宵、これらの感情は彼の前を歩いていた二、三人の若い娘たちによって覆くつがえされる。《彼女たちは私にどんな比較の観念も及ばぬ果しないものだと思われ、彼女たちの全存在、いかなる動きにも恐るべき暴力が充満しているのだった。……ティントレットの絵もジオットの絵も同時に、小さな、弱い、だらけた、堅かたさのないものとなった》(一九二〇年五月『エクリ』、二三二―二三頁)。

これは、イタリア絵画によって、彼の眼が現実に対して啓ひらかれたということを意味しているだろう。

同じ年の秋から翌年にかけて、ジャコメッティは再びイタリアを訪れた。フィレンツェで見たエジプトの胸像、アッシジのチマブエ、ローマのモザイクだけが、彼にはいくらかパドヴァの三人娘から再生された本物の写しのように思われた。

この時期、ジャコメッティは初めて制作上の困難を経験する。それはローマで親戚の家に滞在し、若い従妹の胸像を作っていたときだった。《はじめて私は出口を失い、道を失った。すべてが私から逃げ去り、私の前にあるモデルの顔は雲のようになり、漠として涯はしないものになった》(『ピエール・マティスへの手紙(一)』『エクリ』、九〇頁)。

それまでジャコメッティは、自分のヴィジョンとそれを作る可能性との間には何の困難もないという印象を持っていたのだった。《天国は次第に失われた。……現実私は私から逃れた》(『ピエール・シュネーデルとの対話』『エクリ』、二九四頁)。

ここから彼の苦闘が始まる。

二十歳のとき、ジャコメッティはパリに出て、グラント・シヨミエールのアカデミーのブルデルの教室に通った。そこで彫刻とデッサンの勉強をするが、彼がローマで感じた困難は大きくなった。《一人の人間の全体を捉えることは不可能だった。(われわれはあまりにもモデルの近くにいた、それでもしも一つの細部から、たとえば踵とか鼻とかから出発すると、全体に達する希望は全くないのだった。) しかしまた反対に、たとえば鼻の先端といった一つの細部の分析からはじめるなら、やはり道は失われてしまうのだった。一生かかっても何らかの結果に達することはできないだろう。フォルムは崩壊し、暗く深い空虚の上を動いている砂粒のようなものにすぎなくなってしまふ。鼻の一方の翼と他方の翼との距離はまるでサハラ砂漠だ、涯しなく、何一つ固定されず、すべてが逃れ去る》(『ピエール・マティスへの手紙(一)』『エクリ』、九二―三頁)。

二十三歳のとき、見えるものを彫刻する、あるいは描くことの絶対的な困難から、ジャコメッティは写生による制作をあきらめ、キュビズムやプリミティブ彫刻に倣^{なま}って、記憶によつて現実を捉え直す試みを始めた。《十年間、私は再構成することしかしなかつた。……それらは彫刻であるよりもむしろオブジェだつた》(『ピエール・シュネーデルとの対話』『エクリ』、二九四頁)。オブジェとは、外的な対象を指示しない、物それ自体としての芸術作品である。

生活費を稼ぐために、ジャコメッティは、室内装飾家ジャン・ミシエル・フランクのために花瓶や電気スタンドなどの装飾品を制作した。彼は、自分が作るオブジェとしての彫刻と、装飾品としてのオブジェ(物)との間には何の違いもないことに気づくのだった。

二十九歳のとき、ジャコメッティは詩人のアンドレ・ブルトンに誘われ、シュルレアリストのグループに加わり、その活動に参加した。彼はシュルレアリスムの彫刻家として成功し、有名になった。《けれども私は、何を私が作り何を私が

欲しようとも、いつか私はモデルを前にして腰かけ、見えるものの模写を試みなければならなくなるだろう、ということを知っていた》(同、三九五頁)。その時は思いがけなく来た。

幾つかの人物による構成作品を作るために、ジャコメッティは写生による彫刻の習作を試みる必要があった。彼はモデルについて仕事を始めた。《このエチュードは(と私は思っていた)二週間ほどかかるだろう、そのあとで私は私の構成を実現するつもりでいた。ところが私はモデルについて一九三五年から一九四〇年までぶっ通しに仕事をしたのだった》(『ピエール・マティスへの手紙(一)』『エクリ』、九七頁)。十年前と同じ困難がジャコメッティを捉えたのだ。彼は同じモデルで、頭部の彫刻を続けた。

《私はもう無数の細部しか見わたることができなくなった。全体を見るためには、モデルをほとんど後退させねばならない。モデルが遠ざかれば遠ざかるほど、頭は小さくなっていった》(『アンドレ・パリーノとの対話』『エクリ』、四〇九頁)。彫刻は次第に小さくなり、最後には豆粒大になる。

《頭部を作るのがあいかわらずうまくゆかないので、「記憶によって」人物の全身像を作ろうと思った。このぐらいの大きさで作りはじめてみた(自分の前腕の長さを示す)。それがこのぐらいになっていった(親指の半分)。戦争中それがずつとつづいた》(『ピエール・デュマイエとの対話』『エクリ』、四二〇頁)。あとでわかったことだが、彼が作りたかったのは、街路で十五メートルくらい離れて見た、ある女性の彫像だった。

ジャコメッティはナチス占領下のパリを離れ、ジュネーブの安ホテルの一室で微小な彫刻の制作に没頭した。

戦争が終わり、ジャコメッティは、マッチ箱に入れた彫像を持ってパリに戻った。モンパルナスの外れ、イポリット・マンドロン通りにある彼の小さなアトリエは、一足遅れでパリを出ることができなかった弟のデイエゴが、発ったときとまったく同じ状態に保っておいてくれた。鉄製の家具を作るデザイナー兼職人であったデイエゴは、兄のアトリエのすぐ

近くに住み、兄のためにポーズをとるだけではなく、いつでも兄の作品を石膏やブロンズに鑄造する用意ができていた。彼の熱心な勧めがなければ、ジャコメッティの彫刻の大半は、作品に満足できない作者自身の手によって壊されていたであろう。

一九四五年（とジャコメッティはいつているが実際は四六年）はジャコメッティにとって大きな転換点となった年である。《今でもよくおぼえているが、それはモンパルナスのニュース映画館のことだった。はじめ私はスクリーンに何を見ているのかよくわからなかった。それらはもはや人物の姿ではなく、白と黒のしみになった。……私はスクリーンを見る代りに周囲の人々を眺めたが、それは私には完全に未知の光景になった。……外の通りに出た時、私は、未だかつて見たことがない或るものを前にしている印象をもった。現実には完全に変わってしまったのだ。……そしてそれから、それはひろがって行った》（『ピエール・シュネーデルとの対話』『エクリ』、三九六―七頁）。

それまで自分が見ていた世界は写真的なものだった、とジャコメッティはいう（《そして誰もがほぼ同様なのではなかろうか》）。それは、写真的なリアリズムによつて世界を見ていたということだ。いいかえれば、ルネサンス以来の遠近法によつて世界を見ていたということだ（写真は遠近法の完成形なのだから）。

この体験についてジャコメッティは別のところでつぎのように述べている。《一九四五年ころ、結局写生によつて仕事をしようとはつきり思いはじめた。私の場合、写真による世界の視覚と私が受け取った自身の視覚との間に完全な分離が起つた。……それ以前は映画館を出ても何事も起らなかった。つまり現実についての日常の視覚の上にスクリーンの習慣が投影されていたのだ。それが突如破れた。……そして写真がどうしても現実の根源的なヴィジョンを与えてくれぬ以上は、絵を描き、彫刻をやらねばならぬということを私は新たに感じた》（『アンドレ・パリオとの対話』『エクリ』、四一四―五頁）。

写真は平面（二次元）的だが、現実には立体（三次元）的である、ということなら誰にでもいえる。問題は、現実のヴィ

