

## 『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<sup>とら</sup>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<sup>すみれ</sup>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けば、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<sup>う</sup>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で過ごした。……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（二）』『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かった。) 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<sup>なま</sup>倣って、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』、三九四頁)。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つた。

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け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)。戦争中それがずっとつづいた》(『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

ジョンの忠実な再現はいかにして可能かということだ。ルネサンス期に確立された遠近法はその答えだったのである。

遠近法の理論は、カメラ・オブスキュラ（ピンホール付き暗箱）によって発展し、十九世紀に写真術の発明によって完成した（光学装置としての写真は陰影も正しく再現した）。われわれは写真は似ていると思っている。それだけではない。写真に慣れた目は世界を写真のように見ている。

しかし、写真やスクリーンに映った映像が現実のヴィジョンと決定的に異なる点がひとつだけある。それは、カメラが一眼で対象を捉えるのに対して、われわれはふつう二眼で対象を捉えているという点である。動きの手がかりを別にすれば、われわれは遠近法や陰影による遠近感に加えて、両眼の視差を利用して遠近や奥行を知覚しているのだ。

一体、そのような視差が生み出す現実のヴィジョンを絵画や彫刻で再現することは可能だろうか。ジャコメッティが写真との対比によって見出した問いはおそらくここにあった。可能かどうかやってみればわかるだろう。

ジャコメッティの探究は、まずデッサンから始まった。従来の遠近法や陰影によらず、三次元の対象を画面のうえに構築するにはどうすればよいか。戦前、彼はキュビズムにその可能性を見ていたようだが、それでは満足できなかった。

対象を捉えようとして彼は無数の線を引く。線は幾重にも重なり、互いを訂正し合いながら、非確定の輪郭を作つてゆく。多数の、面ではなく、線の集積によって対象を捉えようとする試み。ジャコメッティについて最初のモノグラフ（一九六三年）を書いたジャック・デュパンは、この極めて独自のデッサンの方法が、実は知覚における目（視線）の動きに正確に対応していることを指摘している（『ジャコメッティ——あるアプローチのために』、五二頁）。つまり、ジャコメッティは、目で——二つの目で——デッサンしているのである。

さらに、見えるものを見る通りに描くというとき、つぎのことを考慮に入れなければならない。まず、対象を実物大で描いてはならない。見える通りの大きさを描かなければならない。また、焦点が合っているところ以外はほんやりと描

かなければならない。たとえば、あなたが目の前にいる人の顔を見る場合、顔やその周りの部分ははっきり見えるが、背景や体のほかの部分はぼんやりとしか見えない。目を大きく動かせば、それは別のヴィジョンになる。全身を一挙に捉えようとすれば、あなたは後退しなければならない。あなたが対象から遠ざかれば遠ざかるほど、対象は小さくなり、細部は消失する。それをその通りに描かなければならない。

《デッサンを重ねることによって私はもつと大きな彫像を作りたいと思うようになった》（『ピエール・マティスへの手紙（二）』『エクリ』、九九頁）。ジャコメッティは、街路で、あるいは室内で、少し離れて見た人物を描いたいくつかのデッサンを手がかりに、人物の全身像を作り始めた。

一九四八年、ニューヨークのピエール・マティス画廊で発表されたジャコメッティの細長い彫刻——『立っている女』と『歩く男』——は、実存主義の哲学者サルトルによって激賞され、第二次大戦後の人間の孤独と不安を表現した作品として世界の注目を集めた。

現在でも、これらの細長い彫刻に対しては、「余分なものをすべてそぎ落とし人間存在の本質にせまる」や、「針金のように引き伸ばされた人体に、人間存在に対する根源的な不安感を表現してみせた」といった評価が一般的である。

もちろん、様々な解釈が可能だが、ジャコメッティがこれらの彫刻において目指したのは、何らかの思想や観念の実現ではなく、現実のヴィジョンの忠実な再現であるという点は踏まえておく必要がある。そして、そのことを最初に指摘したのはサルトルだということも。《彼はまず最初に人間を、見た通りに、つまり距離を置いて、彫刻することを想いついたのである。彼は自分の石膏の人物たちに、絶対的な距離ともいべきものをあたえる。画家たちがその画布の住民たちにするように、彼は「十歩の」距離の人物とか「二十歩の」距離の人物をつくる。しかもそれは、あなたがどこにいても、そこに止まっている》（『絶対の探究』、一七五頁）。

従来の写実的な彫刻は物の形態を再現しようとするが、ジャコメッティの彫刻は物の見え方を再現しようとする。彼はこういつている。《ロダンが胸像をつくるるとき、やはり寸法を測った。彼は頭をつくる場合、空間のなかで彼が見ていたようにはつくらなかつた。例えば、私がここにおいて、そこにいるきみを眺めるように一定の距離を隔てて見たようにはつくらなかつた。……だから、つまるところ、それはヴィジョンではなく、観念なのだ》（「ダヴィッド・シルヴェステルとの対話」『エクリ』、四三一頁）。なぜ観念なのか。それは、目に見えるもの（ヴィジョン）ではなく、既成観念としての物（オブジェ）だからである。

《私がカフェにいるとき、目の前の歩道を往き来する人々が私には見える。その人々は私には非常に小さく見え、それは非常に小さな人物像のようで、私はそれをすばらしいものと思う。……同じその人物が近づいてくると、それは別のものになる。しかしそれが近づきすぎると、例えば二メートルまで近づくと、本当のところ私にはもはやその人物が見えない。……そしてそれ以上にもう少しでも近づくと、ヴィジョンは完全に消えてしまう》（同、四三四頁）。

一九五一年以降、ジャコメッティは主として胸像の制作に取り組んだ。これは、ふりだしに戻ったようなものだ。十数年前、彼は見えすぎるモデルを後退させねばならなかつたが、彼は再び同じ距離でやる決心をしたのである。

ジャコメッティはモデルとの距離を厳密に決めたくえで仕事をした。五十センチ遠ざかればいくらか容易になるが、五十センチ近づけばたちまち困難になる。彼は進退をくりかえしながら、少しずつ、だが確実に、無数の細部を持つモデルに近づいてゆく。それは数年前から本格的に取り組んでいた肖像画についてもいえることだ。いけるところまでいってみなければならぬ。

モデルになるのはいつも同じ人たちである。弟デイエゴと妻アネット（四九年に結婚）、スイスでは母親アネッタ、それに、作家ジャン・ジュネ（五四年）、哲学者矢内原伊作（五六年）、娼婦カロリーヌ（六〇年）が加わる。《弟は僕のた

めに一万回もポーズをとってくれた。ポーズをとると、僕にはもうそれが彼だと認知できない。……妻が僕のためにポーズをとると、三日後には妻はもう妻のようではなくなってしまう。僕にはそれが妻だとはどうしても認められない」〔ピエール・デュマイエとの対話〕『エクリ』、四二六頁)。すべての対象——たとえば、目の前のコップ——が、見つめているうちに、未知のものとなる。

フランス哲学の研究者であった矢内原は、二年間のパリでの留学生活が終わりに近づいた一九五六年十月から二ヵ月半にわたって、再三出発を延期しながら、ジャコメッティの肖像画のモデルを務めた。さらに、五七年、五九年、六〇年、六一年と彼は毎夏フランスに渡り、それぞれ約一ヶ月半の間、ジャコメッティのためにポーズをとった(最後の二年間には胸像の制作も試みられている)。そのときの体験をつづった文章を収めた『ジャコメッティ』ほど、この芸術家の制作中の姿を詳細に生き生きと伝える著述はほかにない(以下の引用は『ジャコメッティ』による)。

ジャコメッティは、矢内原の肖像を描きながら、半ばモデルに向かって、半ば自分にいい聞かせるように、自分の仕事の困難さについて語っている。われわれはそこから、彼が画布のうえに実現しようとしているものをいくらかは推測することができるだろう。

《セザンヌは或る手紙の中で、写生は眼に一番近いところから、つまり対象の一番手前の部分から描き始めなければならないと言っているが、これはやはり本当だ。……顔を描くには先ず鼻の先端が描かれなければならない》(七三頁)。

《鼻孔を描いてはならないのだ。なぜならそれは孔であり、空虚なのだから》(六二頁)。

《今日はきみの顔の構造が前よりも一層よく見える。そうだ、内部の建築を捉えなければ何一つ描けないのだ》(一二四頁)。

《顔の前にある空間、そして頭の背後にある空間を描かなければならない》(六〇頁)。

《首が》 浮き出てこなければならぬ、背景が首に接触してはならないのだ。背後に空虚があつて、首が離れていなければならぬ》(二三三四頁)。

《私には頸がまわつて見える。どうしたらそれが描けるか、結局それが問題なのだ》(二四二頁)。

仕事はもつぱら顔に集中した。ジャコメッティは、画布のうへの小さな空間のなかに、目に見える顔の微細な起伏のいっさいを描き込むために、特注の細い筆を使った。彼は一日に何本もこの筆を消耗した。《顔だけでも、いや鼻だけでもこんなに複雑なのに、上半身の各部分を描くことを考えると、その仕事の途方もない大きさは眼のくらむほどだ。：しかし私は努力をきみの顔に集中しなければならぬ。：：：われわれが人を見る時、まっさきに見るのは相手の顔であり、顔を見る時には手は見えないのだから》(一二六頁)。

ジャコメッティの仕事は、希望と絶望の絶え間ない連続であつた。毎日の仕事は、今日こそは、という歓喜に似た大きな希望をもつて始まり、絶望のすぐ近くまで行つてそこに長くどまりながら、明日こそは、という苦い希望のうちに終わる、と矢内原は書いている。《私にはきみが見える、きみの形象がある。しかし画布の上に像として描くことができな

い、奥行をもつた首を画布の上につくりあげることができないのだ。まったく不条理だ、にもかかわらず私は続けたいのだ。鼻の一部だけでも、少しでも出来たら、実に美しいものになるだろう》(二五〇頁)。

またこうもいう。《今朝、寝る時につくづく考えた、奥行をとらえることはまったく不条理なことだ、私はまったく不可能なことを試みているのではないかと、と。何か他の手段、色彩とか陰影とかで奥行を出すべきではなからうか。いや、やはりそれは間違っている、奥行が見えるのは陰影によつてではないし、色彩は平面的にする。不可能かどうかを知るためだけでも試みるに値する》(二四一—二頁)。

ジャコメッティは、現実のヴィジョンを再現する試みにおいて、写真との対決を続けていた。彼は矢内原にいう。《写

真が発達すれば肖像画を描く必要はないと思っっている人が多い。……しかし私はどんな写真よりもエジプト彫刻やビザンチンのモザイクの顔などのほうがはるかに本当の顔に近いと思う。……実際の風景のすばらしさ、これを写真がうつすことはできない。むろん絵画でも困難だが》(六三頁)。

カフェで雑誌の表紙に出ている女優の写真を見ていたジャコメッティは、《これは嘘だ、人間の顔はけっしてこんなふうに見えはしない》、そうつぶやいて万年筆でその写真を修正する。写真の顔は少しばかり細くなり、はるかに立体感を増した(六二頁)。

絵は一日に何度も変化した。見事に顔ができたかと思うと、それはたちまち壊される。画布のうえの顔が現実に似ないからだけではない。仕事をすればするほど、ジャコメッティには現実がよく見えるようになるので、画布のうえの顔が彼のヴィジョンに追いつかないのだ。別のところで彼はこういつている。《まるでレアリテ〔現実〕というものはいくら幕をめくってもたえず幕の後ろに隠れているようなものだ。……仕事をするごとに私は一時もた<sup>いっとき</sup>めらわず、前日にやった仕事を壊す心づもりがきている。日毎に私にはさらに遠くが見えるという感じがするからだ》(「アンドレ・パリノとの対話」『エクリ』、四二二―三頁)。

二週間苦心に苦心を重ねて描かれた顔がカンヴァスから削り取られるのを見て、矢内原は失望を隠すことができない。《これでよくなった……心配しなくてもいい、君の顔は明日までに、画面の上に立ち戻ってくるだろう、今までよりも遙かに見事なものとして》(八三頁)。

ジャコメッティの苦闘は、毎日午後二時頃から、少しの休憩を挟んで真夜中まで続いた。彼が仕事をやめるときは、疲労の極に達したときだ。

《「とても悪い」と彼は悲観していたが、ぼくの肖像はこれまでよりもはるかに巨大な空間をはらみ、少し離れてみると

仏像彫刻のように異様な迫力で浮き出してくるのだった。ジャコメッティの絵は、近くで見るとただ灰色の細かな線の堆積があるばかりで、何が描かれているかわからないが、十歩も離れて見ると、正確にぼくの顔でありながら同時にモニュマンタルな性格をもった巨大な顔が思いがけない力で、画面の奥の虚無の中からあらわれてくるのである》(五〇—一頁)。

矢内原がポーズしていた期間、ジュネもたびたびアトリエを訪れ、一九五七年にはジャコメッティについての美しいエッセイを発表している。この驚くべき達成を、ジュネならこんなふうを書く。

《アトリエ：の中で見ると、ごく間近で見ざるをえないので、肖像は最初、バラ色、灰色または黒——変った緑も混じっている——のさまざまな曲線、一本の割線かつせんで切られたいくつもの閉じられた円のもつれ、彼が作りかけて、そこで迷子になってしまった大変入り組んだもつれにみえた。しかし私は絵から遠ざかって庭にでてみようと考えついた、その結果たるや驚くべきものであった。私が遠ざかるに従って：顔はその肉付けの一つ一つをもつて私にあらわれ、押し寄せ——：ジャコメッティの人物像特有のあの現象に従って——私に面会を求め、私におそいかかり、その顔が出て来た画布の中に沈殿し、恐るべき現存、レアリテ、浮彫と化す》(「ジャコメッティのアトリエ」、二六頁)。

一九五六年に矢内原の肖像を描き始めたとき、ジャコメッティとモデルとの距離は、二メートル半——それは彼にとって挑戦的な「近すぎる距離」だった。それが、一九六〇年には一メートル半の距離にまで縮まっていた。ジャコメッティの肖像画に強い眼差しが現れ始めるのは、この頃からである。

矢内原の友人宇佐見英治は、展覧会場で矢内原の肖像(おそらく六一年の作品)から受けた印象をこう記している。《歩み寄るに従って、向うから、絵の中からも顔が近づいてくる。私はこの黝くろずんだ灰色の絵具のかたまりの渦を見て、一目で矢内原だと思う。ちょうど人混みの中で見出し、声をかけたときのように、画像の眼ざしと私の眼が出あう》(「ジャコメッティの薄明」、五四頁)。

ジャコメッティが画布のうえに実現しようとしたのは、生きた眼差しを持ったヴィジョンであった。それは彫刻においても同様である。矢内原はこう書いている。《思うに、彼にとって彫刻は客観的に四方からながめられるオブジェではなく、ある距離を隔てて見られるもの、そして見るものを見返すものなのである。だから彼が制作において最も苦勞したのは目だった。人間を物質から分かち生者を死者から分かちものは目である。人を見つめる目、どうしたらそれを粘土によって作ることができるか。それができないうちは彫刻は粘土の塊に過ぎないだろう》(二六四頁)。

彫刻と絵画の仕事は平行して前進するといっていたジャコメッティは、矢内原との仕事で到達したところから、ディエゴやアネットやカロリーヌをモデルにして、彫刻と絵画の仕事を続けた。目は生きた本物の眼差しとなり、顔は莊嚴さを帯びた。胸像は聖像となり、肖像画はイコン(聖画像)となった。もちろん、彼は聖像を作りたかったわけでも、イコンを描きたかったわけでもなかった。彼が現実に対して持つヴィジョンを可能な限り実現したかっただけだ。ただし、現実の顔に比べれば、彼の作品はまだまだ嘘なのであった。

ジャコメッティの仕事の目的は、美しいオブジェやタブローを作ることではなく、現実をよりよく見ることであった。仕事をしている間に彼が経験する<sup>サンセン</sup>感覚に及ぶものはない。「私の芸術の意図」(一九五九年)と題された文章のなかで彼はこう述べている。《彫刻、絵画、デッサンは私にとってこれまで常に、外界についての、また特に顔と人間存在全体についての、あるいはもつと単純には私の仲間の人間、特にいろいろな理由から私の身近にいる人々についての私のヴィジョンを私自身に説明するための手段でした。私にとって現実を決して芸術作品を作るための口実ではなかった。そうではなく、芸術は、私が見るものを私自身がよりよく理解するのに必要な手段なのです。……しかし、例えば一つの顔を私に見える通りに彫刻し、描き、あるいはデッサンすることが私には到底不可能だということを私は知っています。にもかかわらず、これこそ私が試みている唯一のことなのです》(『エクリ』、一四九頁)。

不可能と思える仕事に挑みながら、ジャコメッティは決して絶望しない。たとえ絶望したとしても、すぐにそこから這い上がってくる。彼にとって生きることには、描き、作ることにほかならず、生きていく限り、彼は進歩し続けるからだ。あるインタヴュー（一九六一年）のなかで、彼はこういつている。《私は毎日進歩していると思つてゐる。……そして時と共にますます私は、私は毎日進歩するのではなく、まさに毎時間進歩する、と思うようになってきている。このことが私をますます仕事に熱中させ、このために私はかつてないほど仕事に打ち込んでゐるのだ》（『ピエール・シュネーデルとの対話』『エクリ』、四〇一頁）。

毎日の寸刻を惜しんでの仕事、過度な喫煙、不十分な食事、夜型の生活が、ジャコメッティの健康に悪影響を及ぼしたことは確かである。一九六三年に胃ガンのため手術を受けてから、彼の仕事は何かに追い立てられるように激しさを増すが、実のところ、何が変つたわけでもない。彼はいつだって全身全霊で仕事に打ち込んできたのだ。

ジャコメッティは一度として死を意識した仕事はしなかつた。今日の仕事は明日へと続き、明日の仕事はそのつぎの日へと続いてゆく。真実に到達することは永遠に不可能かも知れないが、真実に近づいてゆくことは永遠に可能である。完成しないことを恐れず、あえて作品を壊す勇氣を持つて仕事を続けていかなければならない。

同じ年、ジャコメッティはスイスのクールにある州立病院に再検査のため入院した。彼はそのときの覚書にこう記している。《昨日の夕方、夜、そして今日一日、静かに、まるででないように、括弧の中に入れられたように過ごした。今は何も考えていない。夜は沢山、深く眠つた。もう絶えて久しくなかつたような眠り。明日の午には終ひらわる。ぼくはまた外に出て、スタンパで、パリで、あらゆる所で自分の人生の中ひらにゐるのだ。みんなといっしょに、そして自分の仕事と共に。そして、そうするのだ、検査全部の結果がどうであろうと、何が見つかるうと、ぼくの健康がどんな状態であろうと。いずれにしろぼくはまたしばらくの間自分の人生を生きるのだ。スタンパで、パリで、旅で。おお！・おお！　おお！

おお！ そうだとも、わが無限のすばらしき愛よ》（『エクリ』、三四九頁）。検査の結果、再発の兆候は認められなかった。ジャコメッティが晩年に描いた一五〇点のリトグラフを収めた画集『終わりなきパリ』（死後出版）は、彼の意思とは関係なく、彼の遺言のように見えてくる。一九六四年から六五年にかけて書かれたこの画集のための序文のなかで、彼はこう述べている。《この本の冒頭は黄昏どき、サン・ドニ街をタクシーで下っていったときのものだ。ああ、あのときはパリの面影を、今も過ごしこれからも過すであろうあちこちでしきりに描いてみたいと思った。それがやれるのは油絵でもデッサンでもなく、この石版用のクレヨンだ。このクレヨンは速く描くための唯一の画材で、そのかわりまた手を入れたり、消したり、ゴムを使ったり、やり直したりすることができない。……あの日が私には非常に遠く思われる。夕ぐれサン・ドニ街の刷師ムルローの家から出ると空は明るく、街は、もはや真暗な、高い暗い絶壁にはさまれた坂道のように、空は黄色く、夕闇の空は黄色く、私は心もそぞろ何とかしとげようと、眼をひくものを、八方、眼をひくものを、町中をできるだけ早く描こうとしたが、急いで見出そうとする街は突然果てしない未知のもの、いたるところ、どこもかも限らない豊かさをもつものとなったのだ》（『エクリ』、一六一—二頁）。

終わりになきパリ。それは、街の風景の美しさが、空間的にも時間的にも、無限に豊かだということを示しているだろう。しかし、われわれは、その無限の豊かさを感じることはできても、生きることができないので、その無限の豊かさを前にして郷愁に駆られるのだ。

一九六五年三月、写真家のブラッサイがジャコメッティを最後に訪ねたときのことをこう書いている。《すっかり衰弱してしまった彼は、立っていられるとしてもほんのわずかの時間だった。彼は両手で画架にしがみついていた。「ブラッサイ、このままで写真を撮ってくれ……。このポーズがまさに私の体の状態にふさわしいんだ。私はぼろきれのような人間、敗残者にすぎない……。それでもなお、ごらんとおり、私ははたらいている、仕事をつづけているんだ。昨日の晩は、

真夜中まで、夢中になってこの胸像に取り組んでいた。そして朝の三時に、眠るかわりにラ・クーポールまで行って来た後で、七時まで制作をつづけたんだ。私はほとんど寝なかった。そして起きあがると、この胸像に早く戻りたくて、コーヒー一杯飲むひまもないほどなんだ……」(『わが生涯の芸術家たち』、六三頁)。

同年十二月一日、体力の限界に達したジャコメッティはクルルの州立病院に入院することを決意する。だが、彼はぎりぎりまで仕事(ロタールの坐像とカロリーヌの肖像)をやめない。

五日にパリを出発する。デイエゴがロタールの像の鑄造を持ちかけるが、彼はとりあわない。《あれはまだ仕上がっていない。やることがある》(『ジャコメッティ作品集』、五二八頁)。

病院での検査の結果、彼の病気はガンではないことが判明する。彼は残してきた作品に再び取りかかる希望を持つ。しかし、クリスマス前に容態は急変した。心臓の具合が悪化したのだ。

一九六六年一月十一日夜、ジャコメッティはアネットやデイエゴたちに見送られながら息をひきとった。六十四歳だった。

臨終のときの様子をデイエゴが書いている。《私は彼の枕辺にいて、彼の手を握っていたが、アルベルトは私を凝視<sup>みつ</sup>め、というよりはむしろ、私の顔の輪郭を観察し、いつも目でデッサンしては、自分の視たものすべてをデッサンに移し替えてゆくように、私を目でデッサンするのだった》(同、八〇頁)。

デイエゴは翌日の夜行で急いでパリに戻り、ロタールの坐像を包んでいた布をはずした。真冬の寒さで凍った布が兄の作品をだめにしてしまわないために。

弟は、この兄の最後の彫刻をブロンズに鑄造し、兄が生まれたボルゴノーヴォにある彼の墓のうえに置くだろう。そして、この未完の大作——間違いなくジャコメッティの最高傑作であり、彼の到達点を示している——を見るものは、そこ

から再び新しい芸術が始まるのを予感するだろう。

《レアリスムは終わったなどという者はレアリテを見ることを知らないのだ。自然は無限に豊かだ、それは見るたびに新しい姿であらわれる》（『ジャコメッティ』、九七頁）。

\*

\*

\*

ピカソについてジャコメッティはこんなふうにいっている。《ピカソにはたしかにすぐれた才能があるが、彼のつくるものもオブジェ以外のものではない。ピカソはアフリカのマスクを発見したが、それは彼がもともとマスクの世界、つまりオブジェの世界にいたからだ。アフリカのマスクや人形には極めて見事なものがあるが、しかしそれはそれだけのもので、いわば停止している。一つのものがさらに発展して行くということがない。ピカソの絵も同様だ、だからピカソは一つの仕事を追求し発展させることができず、次々と仕事を変えて行くのだ》（『ジャコメッティ』、一五〇—一頁）。

ジャコメッティにいわせれば、ピカソは自然を忠実に模写するというよりも、自然を前にして美しいタブロー（オブジェ）を作ろうとしている。ピカソの絵の前で彼はつぶやく。これはポスターだ、ポスターとしてはよく出来ている、と（同、七九頁）。ただし、誰も真似のできない極めて見事なポスターだ、という意味だろう。

ピカソもジャコメッティも、ともにセザンヌの後継者であった。ピカソはセザンヌからもらうものだけもらうと離反した。ジャコメッティはセザンヌの仕事を継承し、セザンヌが色の面<sup>プラン</sup>によって追求したものを、黒と白と灰色の線に置き換えて追求した。

ピカソにとってもジャコメッティにとっても、絵画の目的は真実に到達することであった。ただし、真実がタブロー（画

面)のなかにあると考えるのか、あるいは自然のなかにあると考えるのかによって、作品は違ってくる。ピカソはほかの多くの画家たちを先導するよう前者の道を進み、ジャコメッティは時代に逆行して後者の道を進んだ。

いずれの道も困難な道であったことは歴史が証明している。前者は抽象絵画として進展し、抽象表現主義までいって行き詰まった。後者についてはどうか。画家は写真的リアリズムと印象派風の絵の間を行ったり来たりしている。

近代絵画は、クールベやマネとともに始まった。彼らは、理想化された現実ではなく、目に見える現実を描こうとして、伝統的な絵画のスタイルから離脱した。以後、印象主義の画家たちを始めとして、近代の画家たちは、新たなリアリズムを求めて絵画の伝統を革新する道を進むことになる。

ピカソによってリアルなもの領域は一挙に拡げられた。彼はタブローそれ自体を、自律的に存在するひとつの世界(オブジェ)とみなした。ここから、カンディンスキーやモンドリアンの抽象絵画まではあと一歩である。絵画とは、つまるところ、色や形による純粋な構成にはかならない。

ピカソが抽象絵画の一步手前で立ち止まったのは、それが近代絵画の終わりであることを知っていたからである。実際、抽象表現主義以降、近代絵画の終焉が語られている。もはや絵画において伝統の革新(モダニズム)は不可能である。できるのはただ、既存のイメージやスタイルを引用し、それらを組み合わせる再提示することだけだ。

だが、本当に出口はないのだろうか。ジャコメッティはこういつている。《今日のほとんどすべての画家は、主観をすべて自然を忠実に模写するかわりに、ひたすら主観を表現しようとする。絶えずこれまでになかった新しいものを求め、他人に似ることを恐れて個性的であろうとする。結果はどうか。：現代の絵画は千差万別のようにいて不思議にどれもこれも同じように見える。個性的であろうとしてかえって非個性的になっている。新しいものを求めながら古いものを繰り返し返している。……セザンヌは個性的であろうなどは少しもしなかった。彼は主観を捨てて自然を忠実に模写しようとし

たのだ。しかも結果においてセザンヌの絵ほど個性的なものほかにない》(同、八一―一二頁)。

ジャコメッティのこのセザンヌについての言葉は、そのまま彼自身にもあてはまる。《私の仕事を想像力による発明だというふうに言う人がいるが、とんでもない誤解だ……想像力によって生みだすことができるものは限られている。それは自己をこえることができないし、ますます現実に近づいて行くということもできない。想像力によって限定することなく、一切の先入観を捨てて見えるものを忠実にうつそうとするとき、対象は思いがけない新しい姿であらわれる。こうしてはじめて、私は私自身をこえて進歩することができるのだ》(同、一四九頁)。

ポスト近代の画家たちなら、現実の探究など嘲笑するだろう。なぜなら、彼らにとって、イメージは四囲の現実であり、現実とイメージの区別は存在しないからである。あるいは、彼らが表現する現実とは、現実感が希薄だということにほかならない。

現実に基づかないイメージ、すなわちイメージから生み出されたイメージは、マスメディアを通じて増殖し、とどまるところを知らない。現代のほとんどの文化的生産物は、現実を再現したものであるというよりも、われわれが現実について持っているイメージや文化的なステレオタイプを再現したものにすぎない。われわれと現実とを隔てている帳はますます厚くなっている。

現代の芸術作品が現実についてわれわれに何も教えてくれないのであれば、われわれは過去の芸術作品を参照するほかない。時代のフィルターを通って残ってきた古典と呼ばれる芸術作品は、現在でもなお新しい。われわれはそのなかに過去を見るのではない。過去から現在へと続く現実を見るのだ。

ここでもう一度、ベルクソンの言葉に戻ろう。ベルクソンは「変化の知覚」と題された講演のなかでつぎのように述べている。

《偉大な画家は、すべての人間が物に対してもった、もしくはこれからもつ一定の視覚の元となっている人である。……これらの芸術家は見たのではなく創り出したのだ、その想像力の産物をわれわれに渡したのだ、……という人があるかもしれない。——それはある程度まで本当であります。しかし必ずそうだとすればどうしてわれわれはある作品……が真実だと言うのでしょうか。……われわれがこういう作品を受け容れて感嘆するのは、それが示すもののどこかをわれわれがすでに知覚したことがあるからだということに気づく。……われわれにとってその輝かしい消えていく視覚は同じように輝かしく同じように消えていく無数の視覚のなかに紛れこんでいて、それら無数の視覚はわれわれの日常の経験においては「溶暗」とでもいったように重なり合って、その相互の干渉によってわれわれが通常事物についてもっているほんやりとした色彩のない視覚を構成している。画家はそのなかから一つを孤立させ、カンヴァスの上にしつかりと固定させる結果、その後われわれは事象のなかにこの画家自身が見たものを認めないわけにはいかなくなるのです》（『思想と動くもの』、二二二—三頁）。

芸術家は、明らかに現実を見る。そして、その現実には作品という形式（フォルム）を与える。われわれは、これらの形式を通じて、現実の新たな一面を認識する。

しかし、いったん見出された形式は、現実のいたるところにあるように見える。これが、ワイルドの有名な逆説「自然は芸術を模倣する」である。しかし、それにはまず、芸術によって自然が模倣されねばならない。

ジャコメッティはこういつている。《昔ルーヴルでは、自分の好きなものが現実よりももっと美しいと思っていた。現実が高められ強められたようだったのだ。今では、絵を見ている人間は、僕には絵そのものよりもっと大きな驚きだ》（『ピエール・デュマイエとの対話』『エクリ』、四二四頁）。

われわれは芸術作品について二重の先入観を持っている。われわれは、芸術作品は現実よりも美しいと思っ

同時に、芸術作品は美しいが、美しい嘘であると思っている。つまり、現実のほうがより本当である、と。

しかし、われわれがジャコメッティのように、あらゆる芸術作品よりも目の前の現実のほうが美しいというためには、まだまだ現実について芸術作品から教えられる必要があるだろう。

## 参考文献

- ジャコメッティ『エクリ』矢内原伊作・宇佐見英治・吉田加南子訳、みすず書房、一九九四年。
- ベルクソン『笑い』林達夫訳、岩波文庫、一九七六年。
- 小林秀雄「美を求める心」、『小林秀雄全集』第十一巻所収、新潮社、二〇〇二年。
- 小林秀雄『近代絵画』、新潮文庫、一九六八年。
- ジャック・デュパン『ジャコメッティ——あるアプローチのために』吉田加南子訳、現代思潮社、一九九九年。
- サルトル「絶対の探究」瀧口修造訳、『サルトル全集』第十一巻所収、人文書院、一九五三年。
- 矢内原伊作『ジャコメッティ』、宇佐見英治・武田昭彦編、みすず書房、一九九六年。
- ジャン・ジュネ「ジャコメッティのアトリエ」宮川淳訳、矢内原伊作編『ジャコメッティ』所収、みすず書房、一九五八年。
- 宇佐見英治『見る人——ジャコメッティと矢内原』、みすず書房、一九九九年。
- ブラッサイ『わが生涯の芸術家たち』岩佐鉄男訳、リプロポート、一九八七年。
- イブ・ボヌフォワ『ジャコメッティ作品集』清水茂訳、リプロポート、一九九三年。
- ベルクソン『思想と動くもの』河野与一訳、岩波文庫、一九九八年。

\*本文の引用はこの参考文献による。