

画く・うつす・あらわす

——〈文学と美術〉覚え書

田 澤 英 藏

(1)

須田国太郎、この画家の「法観寺塔婆」「犬」を見た時に受けた感銘がその後も久しく残っていた。昨年の六月に小さな画廊（京橋）で、彼の日本画とデッサンを見た。その時、画廊の人から来年は須田の生誕百年記念の展覧会があると聞いた。そして、今年六月、期待していた以上のものがその展覧会⁽¹⁾で見られた。

年譜によれば、須田国太郎（一八九一—一九六一）は、京都に生まれ、京都帝国大学において深田康算のもとで美術と美術史を学び、卒業論文は「写実主義」であり、大学院の研究のテーマは「絵画の理論と技巧」であった。一九一八（大正七）年に大学院を退学し、翌年（二十八歳）から一九二三年まで四年間、主としてマドリッドに留まり、プ

ラド美術館に通い、また、ヨーロッパ各地を訪ねた。帰国後は、京都の大学で美術史を講じながら絵画の制作をつづけた。「写実主義」と「絵画の理論と技巧」、そして留学先がスペインであったということにわたくしは関心をもつ。あの頃の画家や美術研究者の留学先はほとんどフランスであった。美術史研究の意志があったとはいえ、制作をつづけるようとする者がスペインに四年間もいたということは当時としては珍しいことだったと言えるだろう。今度の会場に留学中の模写が展示されていたが、とくにティントレットの「水陸の戦い」の模写は、彼の「理論と技巧」および彼自身の表現との関連からみて興味深いものだった。百点近くの絵をみて、そのリアリズム追究に容易ならぬものを感じないわけにはいかなかった。須田の絵は一見古風で暗いという感じを与える。須田は印象派の絵を認めた

が、それに同調せず、バロックの明暗、ヴェネチア派の色彩に惹かれたと言われる。彼の制作と思考には色彩と明暗の関係ということが主軸としてあったらしい。彼の絵を前にすると、色彩と明暗のユニークな統一、重厚で活力のある、ものの存在感が伝わってくる。とくに「犬」と「鶉」は、背景に明るい色の家並を置き、逆光によって動物を、黒を主とした色で画いたもので、その明暗の微妙な対比にはドラマさえ感じられた。

日本画が十点ほどあった。とくに「老松」では筆勢の雄勁、濃淡の巧み、想の大きさを感じ、彼の日本画は余技とは言えぬものだと思った。

かつて乾由明氏の「評伝・作品解説」⁽²⁾を読んだことがあり、また、今度の展覧会カタログ所収の諸文や乾氏の「須田太郎の画論」⁽³⁾などを読んで、いろいろ納得するところがあったが、いまでも忘れずにいるのは司馬遼太郎氏が書いた「微光のなかの宇宙」⁽⁴⁾である。司馬氏は大阪の梅田近代美術館で須田の絵をみた時の感動を次のように言う。

かれは物の暗部を描こうとしたのではなく、おそらく少年のころから微光もしくは幽光を強烈に感ずる資性があり、むしろ懸命に光を表現（むろん印象派的な光ではない）しようとしたに相違ないと思うようになった。微光のもとで堆積された色彩群を表現しようとし

た点で、かれは明るさというものの本質的な追求者であったということを知った。この微光のなかにあつては形態も当然異形^{いぎよう}にならざるを得ず、いつ見ても心臓の鼓動があやしくなるような《歩む鶯》の鶯のかたちや、また単にシベリア犬を描きながら、微光というかれの極限にまで技術の操作された知的な所産のなかでたかが犬が玄怪な形象として押し出されてくるという魔術を見ることができた。

さらに司馬氏は、そういう形象や色彩に「水墨画の画法や日本的幽玄美」という概念を重ねて見ようとすることに對して次のように異見を示す。

須田自身、「自分は日本的であることを強調したことは一度もない」といつているように、日本のどころか、絵における無数の概念を、技法の探究によって掘り崩し、その精密な作業のすえにいったんは否定し、その中から自己の自由な眼光が許容される世界を展開したこの人にとって、作家を安穩な奴隸にするあの概念というものはかけらも見出せないのである。ともかくもこの眼光のなかに、日本の洋画家のなかで数少ない天才のみがたどりつき得た独自の世界があるといっている。

風土を重視し、しかも、「風土を見つめぬいたあげく泥を

払って突き抜けてくる精神」だけが持ちうる普遍性ということを考える司馬氏の意見である。

六月、川崎で岡本太郎展⁽⁵⁾を見た。岡本太郎は一九二一（明治四四）年、神奈川県川崎市の母の実家で生まれた。その父岡本一平は漫画家、母かの子は歌人、小説家であり、特異な家庭で太郎が育ったということはよく知られている。この人の絵や彫刻はいままで敬遠していて、とくに留意することというのはなかったが、今度はゆっくりと見ることにできた。

とくに第三室が興味深く見られた。まず「傷ましき腕」が眼に飛びこんできた。拳をにぎりしめた右腕が投げ出され、倒れてうっ伏せになっているらしい人の顔はなく、そこには赤い、大きなリボン状のものがあるという絵だ。これは岡本の初期の代表作として知られているものであるが、年譜によれば、一九三八年、彼が二十七歳のとき、国際シユールレアリスト・パリ展に発表された作品であるという。この第三室には、中央に「梵鐘・歓喜」（彫刻・ブロンズ）と「坐ることを拒否する椅子」（彫刻・陶）四つが置かれ、壁には一九八五年の「二人」に至るまでの十数枚の絵が展示されていた。それらの絵に囲まれていたわたくしの眼にふと異色の一枚が映った。右に、細長い、灰色の、真っ直ぐ

な金属管のようなものが画かれ、左には、白い、布のようなものが漂い、風をはらんだまま一瞬静止したというようななかたちで画かれており、それ以外は地の黒だけという絵だ。題して「空間」。一九三二年の作品と記されている。

年譜によれば、フランスに渡った岡本は、一九三二年、ピカソの抽象作品に衝撃を受けて純粹な抽象の道にすすみ、当時のフランスの抽象芸術運動に参加した。しかし、やがてその狭さにあきたらず、アブストラクション・クレアシオンを脱退し、一九三八年に「傷ましき腕」を発表した。従って「空間」は、激しく脱皮する直前の、若き日の岡本の作品ということになるだろう。この作品は他の多くの岡本の作品とは異なる様相をみせているだけでなく、わたくしをひきつける魅力があったのだ。

会場を一巡しおえて第三室にもどったわたくしは、「空間」から「傷ましき腕」へ、さらに戦後の作品へ——その展開を思いながら改めて絵を見た。「空間」の二つのモチーフのうち、一片の布のようなものは「傷ましき腕」のリボン状のものと化し、そのモチーフはその後の作品において動勢を含んだものとなり、てるてる坊主のような形のもの、尾をひいて飛ぶ火焰のようなものとなってしばしば表出されている。もう一つのモチーフ、真っ直ぐな管のようなものは、内に物を蔵する形、生き物の腸^{はらわた}めいたものとなって、

曲りくねって表出されるが、直線的なものはほとんど再び表れるということはない。ただし、この室にある「重工業」（一九四九）においては、直線が橋梁や階段に見られた。とはいえ、それは遠景にあるだけだ。さらにモチーフに関して記せば、「傷ましき腕」の顔のあたりをおおっていたりボン状のものは、その後の作品において、飛翔して空中に走り、あらわれた顔から飛び出したかのような眼玉、それがモチーフとしてしばしば顕現し観者をにらむのだ。

年譜の一九六二（昭和三七）年の項に、「密教美術、ことに曼陀羅の絶対感に激しくひかれる」とあるが、母かの子の文学碑「誇り」の想をねる間に岡本太郎がひかれたものであろうか。わたくしは、かの子と大乘仏教とのかかわりを連想し、さらに前田常作の曼荼羅の絵⁶を連想した。しかし、直線と、それによって区切られた地に画いた円という秩序をもつ前田の壇と集合の図の秩序とくらべると、岡本の絵にはほとんど直線がみられず、直線の拒否に、アクションを好んで抽象的な分節による秩序に逆らう岡本の資性が感じられた。

第三室に「哄笑」という作品があったが、岡本の絵には、笑いを表出するもの、こちらが笑いをさそわれるものがあり、その笑いは哄笑だけでなく、いたずら小僧の含み笑いのような笑い、「にらめっこ」（一九七八）の、その直後の笑

いを予想させるものなど、さまざまな笑いが感じられた。具象的な形象をもってあらわれる女性としては、早い時期の「夜」（一九四七）に、短刀を背後に隠し持つて林の前に立つ女が見られたが、それ以後は、愛の情念における、男との関連において画かれたりする顔や姿態はあったにしても、女性を真正面から描いたものは見られなかった。女性的なものは、母かの子を記念する彫刻「誇り」の、白鳥が連想されるかたちに昇華し結実しているということになるだろうか。

「太陽の塔」「月の顔」（彫刻）や「黒い太陽」などの顔、それは男の童^{わらわ}とも女の童とも見え、性が生ずる以前のいのちの形象とも言えようか。岡本太郎の絵や彫刻をみてわたくしが感じたのは、権威ぶつた既成のものを笑う童児の心である。さらに突飛なことを付け加えれば、わたくしはその童児の顔から金太郎、あの土俗的世界の童児を連想した。とはいえ、浮世絵の「金太郎と山姥」の金太郎の顔とくらべると、岡本の太陽や月はさわやかな面貌をもつ。

岡本は、熱烈な恋文を書くような想いで論じた『沖繩文化論——忘れられた日本』⁷の一節、沖繩の信仰について述べたところで次のように書いた。

爽かに、無邪気に、形而上的存在に直結しているのだ。さらさらした素肌の敬虔さである。

繩文文化にも強烈な関心をもつ岡本の絵や彫刻は、弥生的な美⁽⁸⁾を望む人々には拒否反応を、また、フロイト流の夢想の無気味さを期待する人々には不満の感をもたらすであろう。岡本の絵には、愛の情念を表現しているような絵においてどこかコミカルなところがあり、その無意識的なものの表現は、個人的なところに閉ざされることなく、集合的な無意識の表現へ開放されているように思われる。八十歳になった岡本は、今後ののちのかたちをどのように造形し表現してゆくか。

九月、長谷川潔展⁽⁹⁾に行った。十年ほど前に京都で催された長谷川展をみることはできなかったが、今度の生誕百年記念「長谷川潔の世界」展(横浜)では多くの長谷川の創作版画に接することができた。

長谷川の創作版画のみどころは、やはりマネール・ノワールという技法による黒であろう。この技法は十七世紀の中頃にひとりのドイツ人の明暗研究から考案された技法でイギリスを中心に肖像画や油絵の名画の複製の手段として普及したが、十九世紀になって写真の発明とともにその技術は急速に忘れられていった。そのマチェールの深さに長谷川は魅せられ、その研究を始め、試行錯誤のすえ、古典的技法とは異なる独自の技法を編み出したという。その

技法による長谷川の作品は、モチーフ(動物、植物、静物、建築物など)以外は、その背景がほとんど黒であるという版画である。

年譜によれば、長谷川は一八九一(明治二四)年に横浜で生まれ、十一歳のとき大阪に転居したが、翌年父が死去したのち、東京の麻布に移り、中学卒業後、黒田清輝に素描を、岡田三郎助、藤島武二に油絵を学び、大森に転居した頃から創作版画を始めた。文芸雑誌の表紙や文学書の装幀なども手がけるようになる。日夏耿之介の第一詩集『転身の頌』の装幀がその代表的なものの一つである。一九一八(大正七)年、第一次世界大戦終了後に横浜港から出てフランスにむかい、その後は主としてフランスにおいて創作活動をつづけ、第二次大戦中もフランスから離れず、一九八〇年、八十九歳でパリにおいて没した。

渡欧前のものから渡欧後のものへ、版画や油絵をみてゆくと、一本の樹のかたちがちらかに静かに迫るような一枚があった。「一樹(ニレの木)」(一九四二)。これはマネール・ノワールの技法によるものではなく、ポアント・セツシュによるものとのことであるが、とくに印象に残る一枚であった。

長谷川が画いた油絵もみられたが、とくに「南仏風景」(一九二八)と、それとほぼ同じモチーフ、同じ構図の版画

「丘の上の古村（サン・メール）」（一九三〇）とが並べて展示されていたのはよかった。見くらべると、油彩にみられた色と形が純化されて玄妙な黒と白のかたちとなって現出していることがよくわかった。評者や研究者がすでに言っていることであるが、幼い頃に長谷川が父の珍藏していた唐墨の色を見慣れていたこと、また、中国の石刷の拓本にも接していたことがマニエール・ノワールとの出会いと深くかかわっていたということももうなずくことができるのだ。

自然のささやかなものへの凝視と共鳴によって、長谷川は存在物から存在への途を、静謐な空間から流れる音を聴きながら、歩みつづけたのだろう。長谷川の遺稿集『白昼に神を視る』⁽¹⁰⁾のなかから次の一節を引用する。

単に美を感じるもの、あるいは画きたいと考えるものを描くというものではなく、自然の万物は、宇宙の理にもとづき、それぞれ外観を異にし、それぞれ存在の使命を持つ故に、心眼を以って、美の根元を感知し、その思索を静物画の形で、象徴構成することが近年の作画である。

(2)

三人（須田、岡本、長谷川）の展覧会は、それぞれ二回見に行った。彼らの作品には再び足を運ばせるほどの魅力

があったのだ。彼らは伝統的な日本画とは本質的に異なるヨーロッパの絵と出会い、魅せられ、洋画の制作へすすみ、さらに本場のヨーロッパへおもむいた。彼らの悪戦苦闘と達成の喜びをわたくしは想像する。

粟津則雄氏に『日本洋画22人の闘い』⁽¹¹⁾という美術評論がある。その第一章は「近代的挫折と飛躍」と題され、冒頭に岸田劉生が挙げられ、劉生の「孤独の道」が書かれている。

「後期印象派から時代を逆にさかのぼって、ゴヤやルーベンスにむかい、さらに、デュラレーやファン・アイクといった北欧ルネッサンスの画家たちにおもむく」劉生の「孤独の道」を、「画家にとつて、まかりまちがえは命とりになりかねぬ危うい道だろう」と粟津氏は考察し、「劉生は、まさしくそのような歩みを通じて、西欧絵画の根底を支える物質観とでも言うべきものを、きわめて徹底的なかたちでわがものとなしえたと言っている」と評価する。

粟津氏は、日本の他の多くの画家たちが辿った道（後期印象派からフォーヴィスムやキュビスムやシュルレアリスムへむかう道）をまちがったものとみなしているわけではないが、同時代の西欧絵画の展開に従っていることがそのままおのれの芸術の深化につながると楽天的に思いこむこ

とには足をすくわれやすい陥穽があつた、と論じ、そういう楽天的な思いこみとは異なつて、劉生は「西欧絵画の展開に、平行的に身を重ねあわせるのではなく、それを垂直につらぬくような態度であつたと言える」と述べている。

ここでわたくしは、今道友信氏の「逆現象の同時展開」⁽¹²⁾という説を想起する。今道友氏は、東洋と西洋における「再現」と「表現」という美学の概念について考察し、「逆現象の同時展開」の説を提示した。その論述の要約された部分のいくつかを引用してみよう。

事実、西洋美術史上では表現は極めて新しい概念であり、それは古典的再現に対抗する現代的挑戦者として美学の舞台に登場した。(中略)ここで我々が承認しなくてはならないことは、西洋の芸術についての美学的省察の関する限りでは、再現は古典的な正統理念であるのに反し、表現は理論上も実際上も明らかに現代的理念である、といふ事実である。

その西洋と違つて、東洋の芸術論においては、古代から常に再現をその理念とはせず、象徴主義をつらぬいてきた、と今道友氏は論をすすめている。

東洋に於ける名画は屢々語られるやうに、古来決して写真ではなく、実相観入のゆゑに成立した写像消去の後に残る本質化した意識の自己表出としての表現であ

つた。(中略)東洋絵画の内部の歴史的要求として、客観的再現が何らかの形で勃興して来るのは近世のことであつた。そしてこれに加へて、何よりも西洋絵画の影響が及ぶことによつて、東洋に於いても次第にその伝統的な理念に何らかの顧慮も払はぬところの殆んどレンズのやうに客観的に描写する再現の態度に成る絵画も輩出するやうになつた。

このような判断に基づいて、東西の対比が次のようによ約される。

さうなると、たしかに東洋と西洋とに於いて全く対照的な逆現象が並行して同時に展開してゐることを認めなければならぬ。すなはち、西洋に於いては古典的芸術理念が再現であり、表現が極めて近代のものであるのに対して、東洋に於いては古典的なものは表現であつて再現が極めて近代に属する、といふことである。

この対照と深くかわるものとして、今道友氏は、自然我 (le moi-nature) と嬰我 (le moi-diese) という概念を提示する。前者は西洋の自我であり、客観的思考のノエシス面としての主観である。後者は東洋の自我であり、宇宙の動的なリズムと調和して、事象の本質と内的に溶け合つたところの自我であり、それだけでは必ずしも個人的に醒めた自我ではない。そして、この二つの自我それぞれによる

「表現」は次のように相違する。西洋の場合は、表現の成立は主として自我の覚醒によつたのであるが、東洋の場合の「古典的なものとしての表現」は嬰我にかかわるものである。さらに今道氏は東と西の「表現」の対立的異質性を次のように述べている。

自然我に基づく西洋では近代的な芸術理念としてはじめて成立した表現は、印象の再現であり、嬰我に基づく東洋の古典的芸術理念としての表現は、抑圧による暗示である。

また、氏は次のように付言する。「東洋に於ては、表現(expression)が抑圧(suppression)であらねばならぬ、といふ逆説が成立する論理的必然性も明らかになる。」¹³ 次いでわたくしは、ジルソンの『絵画と現実』という著に触れてみたい。ジルソンは、「形而上学の下、現象学の上という中間の道」をとつて「絵画の存在論」を展開しようとする。この著のなかでわたくしがとくに興味深く読んだのは、「タブローの存在生成」と「絵画とその対象」の二つの講義である。

ジルソンは、「デカルトに嘲笑されて以来このかた」「流
行遅れの代物」となり、「科学の領域においてはもはや殆ど
何の役割も持っていない」二つ概念——形相(形式)と質
料(素材)¹⁴——を、芸術の領域においては捨てる理由がな

いと判断し、この二つの概念を用いて論述を展開している。訳者の後記によれば、著者は西洋中世哲学の研究における二十世紀前半を代表する学者であるという。絵画の制作における「形相」と「質料」についての説明は詳細であり、タブローの物質性についてもこの著書の前半でくわしく論じられている。また、ジルソンは哲学者の美学説に対して批判を加えている。批判の対象はシュペンハウアーとアンリ・ベルグソンであり、ジルソンが批判するのは主として「認識の優位性」である。H・フォションの『形と生命』の説を全面的に支持するジルソンは、美術家における「手」の重要性を哲学者が忘れがちであることを指摘するのだ。

ジルソンは「タブローの存在生成」において、西洋の絵画における「模倣」の問題を論ずる。ジルソンの説く要点は、美術史における、久しいあいだの模倣重視から、現代絵画における、模倣的要素の排除へとすすんだ画家たちの営為を高く評価したところにあるだろう。模倣から造形へ、その重点移動についての論述で、とくに重視されて登場するのはドラクロア、セザンヌ、ゴッガン、モンドリンなどである。

ジルソンは、真の絵画芸術とそれ以外のいわゆる美術とを区別するために「イマジンネリ 図像」という概念を提示する。図像は元来模倣するものであり、描写するものである、と説くジ

ルソンは、「事実、絵画が芸術となるにつれて、それは発明となり、従って模倣とは反対のものとなる」と述べる。ここで言われているのは、「芸術は自然を模倣する」の否定である。ジルソンは^{イマジユリ}「画像の特性について次のように言う。

その意味が習慣的に受け入れられている記号はいかなるものであれ明らかに言語の秩序に属している。この意味において^{イマジユリ}「画像はエクリチュールの一変種である。

写す、記録する、説得する、広告するという性質、機能をもつ画像からの自由を希求した画家たちの営為を高く評価したジルソンは、そういう営為の徹底を、「観照者の想像力の内にかなる表象が生じるのも妨げる」直線や角を造形的要素として追究するモンドリアンにみている。

八月にグッゲンハイム美術館名品展⁽¹⁵⁾をみた。そこでわたくしは、西洋美術の、二十世紀前半における活力と充実に接することができた。この展覧会で受けた印象は、ジルソンの論述を理解することをかなり容易にした。それにしても、この著を読んでつくづく感じさせられたのは西欧人の優越意識である。

山梨俊夫氏の『⁽¹⁶⁾ 絵画の身振り』を読んだ。これはじつにおもしろい美術評論であった。「描かれた身振り」の崩壊」

「絵画の変容——セザンヌ」「画家の身振り」の三部から成るこの評論は、絵画と世界のかかわり、画家と世界のかかわりについて「身振り」ということを観点として考究したものである。

古代神話の英雄にまつわる主題でも、キリストの誕生や磔刑、聖セバスティアンの殉教といったキリスト教のテーマを描いても、また国王や皇帝たちの事項を取りあげても、イタリア・ルネサンス以来、絵画は、ときに肢体を誇張して身振りから最大限の表現力を引きだしながら人間の仕種で埋めつくされている。壮大な場面が展開され、⁽¹⁷⁾ 絵画が偉大なるもの、崇高なもの⁽¹⁸⁾ についての観念を湛えることができたのは、人間の理想を絵画に求めることが画家たちの強い志向であり、またそれを支えるに十分な条件が画家たちの背後に具備していたからにほかならない。

久しいあいだ、こういう条件において制作をつづけていた画家たちの世界へのかかわり方に大きな変化がおこる。その変化を山梨氏はまず十九世紀のフランスを例としてみてゆく。氏は、「描かれた身振り」が頂点にまで高揚してその激しさと豊かさを示す例として、ロマン主義の画家ジェリコーの「メデューズ号の筏」とドラクロアの「サルダナパールの死」を挙げる。

主題を優先させ意味を組立てる構造をもつという点では、ジェリコーもドラクロアも、伝統的絵画の系譜に与している。「メデューズ号の筏」も「サルダナパールの死」も、同時代の、あるいは歴史上のドラマを扱い、豊富な物語性に支えられている。彼らは、人間の身振りを描き、主題の説得力を高めるためにそれを援用する。

そういう類いの作品を描きながらしかし、彼らが自己意識の影を絵画に呼びこむのは、画家自身がある全体性を整えた世界に異和を感じずに参加していた時代が過ぎ去ってしまったことを明かしている。

山梨氏は、「意味の連環の上に立った〈描かれた身振り〉の後退と、それに代わる〈画家の身振り〉の浮上のもっとも鮮やかな例証」としてセザンヌの営為について論じ、さらにその後の、画家たちの〈画家の身振り〉について論じてゆく。

今道氏の「再現から表現へ」、シルソンの「模倣から造形へ」、山梨氏の「〈描かれた身振り〉から〈画家の身振り〉へ」。脱亜入欧へ急激にすすんだ日本の画家たちは、こういう歴史をもつ西洋絵画に直面したのだ。

(3)

大岡信氏は『詩人・菅原道真』⁽¹⁹⁾において、次のような「理解」を提示している。

日本の文学・芸術の世界で、律義な写実という方法がどうも影が薄いのは、われわれの文学的・芸術的伝統が、根本的に写実の能力を欠いているなどということではなくて、「移し」という行動的理念のうちにより高い価値を見出す傾向を持っていたからではないだろうか——これが私の直覚的理解なのです。

「移し」を基本とし、「写し」や「映し」などを含み、流動性を本質とする「うつし」という理念によって菅原道真の漢詩について論じたのが『詩人・菅原道真』である。氏はこの評論において、くりかえし和歌と漢詩文の比較を行ない、結びのところで、「大和うたは根本的に叙事詩には適さない言語で書かれている」と判断し、叙事性を切り捨ててどんどん短縮化する方向をたどった大和うたが見出した、もうひとつの詩的展開の方法として、漢詩の断片と和歌とを「並置」する方法があり、その方法の発展として連歌、連句の世界があった、と言う。さらに氏は、そういう展開について、「日本の詩歌は、いわば中国詩の模倣追随というモダニズムの段階から、日本的ポスト・モダンの段階へ進

んだのだ」と述べ、日本語と漢語の間にあってポスト・モダンの段階までは行かなかった道真について次のように述べている。

道真という詩人は、この二つの言語のギャップを、生涯にわたって、可能な限り漢語の世界の方へ接近してゆく努力によって埋めていこうとした偉大な詩人でした。

その点において彼は、文明開化の近代日本のある種の文学者や美術家、音楽家たちが直面したのと全く同じ問題に、最も早い時代に自覚的に直面した人だったのです。すなわちここに、古代日本における一人の真正のモダニストがいたわけでした。

大岡氏は道真の偉大に関して次のように言う。「力強い構築性をもった叙事的精神が、まさにそれあるがゆえに湧きわたすことのできた彼自身の内面の抒情的な叫びと、切っても切れない有機的なつながりにおいて詩的ユニティを形づくっているさまに、うたれずにはいられないのです」。この著は『紀貫之』『うたげと孤心』からの展開として書かれたという。正岡子規⁽²⁰⁾によって批判されてからは評判が低落した歌人紀貫之を独自の観点から改めて評価した大岡氏、また、同好の人々と歌仙を巻くという「うたげ」をも行うという大岡氏、そういう大岡氏であるゆえに、さらに興味

深くこの著を読むことができたのだ。

六月、「日本近代彫刻の一世紀」展⁽²¹⁾に行った。写実表現から立体造形へ、という展示法である。

わたくしの彫刻への関心は、高村光太郎の詩から彼の彫刻へ、そしてロダンの彫刻へというきわめて月並なものだったが、ロダンはどうもわたくしの好みにあわなかった。

彫刻への関心が湧いてきたのは、何度も礫山美術館で荻原守衛のものを見てからだ。その荻原守衛を主要な登場人物の一人とする小説『安曇野』（白井吉見）を読んでからは、彫刻への関心はやや強くなった。そして、ロダンよりはマイヨールのほうが好ましい、と思ったりしているうちに、ヘンリー・ムア展を見るということがあった。深い感銘を受けた。このことと飯田善国の『見えない彫刻』を読んだことなどが彫刻への関心をさらに強く促した。だから私の場合、近代、現代の彫刻への関心は、立体造形に魅せられた時からやや自覚的になったというわけだ。そういう過程を経たのちに、佐藤忠良の「群馬の人」や船越保武の「萩原太郎」の表現を立ちどまって見つめることができるようになり、ヴィンチェンツォ・ラグーザの「清原玉像」を改めて見るようにもなった。今度の日本近代彫刻展では、彫刻に対するわたくし自身の感受性の不変と変化を確かめ

ることでもできた。

ところで、わたくしのロダンへの違和感に対して照明を投げかけた評論がある。米倉守氏の『ふたりであること——評伝・カミーユ・クロードル』⁽²²⁾である。

ロダンの愛人でもあったカミーユは、一九一三年、四十九歳の時に精神病院に入院し、一九四三年に精神病院で死去した。カミーユが詩人ポール・クロードルの姉であったことはよく知られている。米倉氏のこの著の特色は、よく歩き調査し確かめているところ、また、カミーユ彫刻の日本近代彫刻への響きを重視しているところにある。

米倉氏は、カミーユ生誕の地、彼女が転々としたパリのアトリエ、ロダンとしばしば過ごしたトゥーレース城、そして終焉の地モンドヴェルグの精神病院などを訪ねて感じたことを、「あとがき」で次のように要約している。

私たち日本人がロダン彫刻に魅かれていた（魅れない面もある）部分のすべてはカミーユの感性ではないのか。ロダン全盛期の作品はカミーユとの「共作」である。そしてロダン彫刻を父として日本で最初の近代彫刻を切り開いた碌山・荻原守衛をはじめとする高村光太郎系列の日本のロダニストたちとカミーユ彫刻の呼応、協和という直感である。

また、IIの「嘆願する女」では次のように書かれている。

日本の美はギリシャ以来ロダンまで西洋美術が讚美してきた力強さ、ゆたかなもの、巨大なものではなく、むしろ微細なもの、小さなものに目配りしていると思えた。神話に題材を取り、英雄の男性像をつくり続けるロダンの彫刻に欠けているのもこの微細な感覚であった。（中略）カミーユは力強い一本調子のもものより、清らかなもの、清浄なものに美を見出す日本人の感受性に強い共感をもっていた。

米倉氏はカミーユを「日本近代彫刻の母」とみる。影響論はむずかしい。とはいえ、米倉氏の熱意はロダンの日本への影響に関して再考を促すものであると言えよう。

「カミーユ・クロードル展」を四年前に見たことがある。しかし、碌山美術館その他のところで見た守衛の彫刻から受けた感銘ほどのことは生じなかった。当日の観者の多くがかもし出す雰囲気が見つめることをかなり妨げたからでもあるが、わたくしが彫刻に期待するものがそこに見られなかったのだ。例えば、カミーユの「嘆願する女」と守衛の「女」では、わたくしは守衛の「女」をよしとする。カミーユの「嘆願する女」「分別盛り」「飛び去った神」などにわたくしは芝居じみた抒情を感じてしまったのだ。カミーユのロダンへの愛、その心情は米倉氏が記すとおりであろう。しかし、わたくしの感受はそういうこととは全

く関係のないことで、彫刻というものに接した感受であった。

守衛はエジプトの旅で、木彫の、いわゆる「村長の像」をみて、「余りに豫望し過ぎた為にそれ程感じなかった。上半は非常におもしろいが、下半が力が足らん様である。然し余程余裕のある強いもの」と感じた、という。⁽²³⁾「余裕」についてはさておき、守衛の「女」には「下半」にも強さがあり、脚の下には大地があるように感じられた。

ロダン彫刻へのわたくしの違和は依然として残る。二十五年前に東京で催されたロダン展(没後五十年記念)、そのカタログの序文で当時のフランス国立ロダン美術館長は記していた。「今日では、二十世紀彫刻の先駆者としてのロダンの地位を疑う者はひとりもない。しかし、現代の彫刻家飯田善国は「私にとっての光太郎」⁽²⁴⁾において、二十世紀の彫刻は、「ロダンから始まるのではなく、セザンヌから始まるのだ」、「そして現実には、ブランクーシとゴンザレスから始まる」と異見を示している。

ロダンの「PENSEUR」は何をかながえているのだろうか。十九世紀、世紀末の雰囲気なかで考えこんでいる、思っているだけではないか。地獄の門の上部でこの人がみる地獄とくらべたら、ミケランジェロのみた地獄はずっと深刻な悲惨の様相であり、それをみる視界はずっと広かつ

たであろうと想像する。如来像、菩薩像にみられるさまざまな思惟の姿についてはさておき、わたくしはいまデュラーの「メラコンリア I」を思い出す。これは彫刻ではなくて銅版画であるが、ロダンの「考える人」よりは「メラコンリア」のほうをわたくしはよしとする。

この夏、「達磨はなぜ東へ行ったのか」という映画を見た。韓国の映画である。率直に言ってわたくしは感動した。仏教の理や信からみてさまざまな異議が生じることもあるだろうが、わたくしは二つのことだけを記しておく、空⁽²⁵⁾までは言わぬにしても、地、水、火、風の映像がきわめて良く、色調も好ましく、また、樹の上から人間たちの言動を見下ろす鳥、その眼も印象的であり、思わず須田国太郎の絵の明暗や鳥を連想した。再び見に行った。青年僧キボン(起峯)よりも孤児の少年ヘジン(海進)のほうがわたくしの眼に強く映った。老僧の亡骸を収めた長持ちを青年が焼く。その激しい火を凝視する少年、また、形見の着物を竈にくべる少年、あの少年は、その後、何を考えるか、どう行動するか。あの少年の像は忘れがたい。

註

(1) 須田国太郎展(東京展、一九九一・四―五、日本橋高島

屋) 須田国太郎展(一九九〇・六、白銅鞮画廊)

(2) 乾由明「評伝・作品解説」(昭和五一・一一、『日本の名画』20、中央公論社)

(3) 乾由明「須田国太郎の画論」(一九九一・三、『眼の論理』講談社)

(4) 司馬遼太郎「微光のなかの宇宙」(『日本の名画』20、中央公論社) 最近、『微光のなかの宇宙——私の美術観』が中央公論社の一冊として発行された。とくに巻頭の「裸眼で」は、見た絵について新聞社で感想を書くというしごとをしていた二十代から三十代にかけての四年間の経験と、絵をみる者の自由とが述べられていて、おもしろい。氏はその末尾で書く。「繰りかえしいうようだが、十九世紀以後の美術は理論の虚喝が多すぎた。」また、「密教の誕生と密教美術」は再読に値する文章だ。

(5) 岡本太郎展(一九九一・四—六、川崎市市民ミュージアム) カタログ所収の年譜(平野敏子編)

(6) 前田常作展(一九九〇・八—九、目黒区美術館)

(7) 岡本太郎『沖繩文化論』(昭和四七・一〇、中央公論社)

(8) 谷川徹三「繩文的原型と弥生的原型——日本の美の系譜について——」(一九七二・一〇、『繩文的原型と弥生的原型』岩波書店)

(9) 長谷川潔の世界(一九九一・八—九、横浜美術館) カタ

ログ所収の年譜(沼田英子編)

(10) 長谷川潔『白昼に神を視る』(新装改訂普及版、平成三・五、白水社) 最近のものとしては、岡田隆彦「万物の声を聴く——長谷川潔の版画表現」(『みづゑ』一九九一、九六〇号)がある。

(11) 粟津則雄『日本洋画22人の闘い』(昭和六三・七、新潮社)

(12) 今道友信『美の位相と藝術』(増補版、一九七二・八、東京大学出版会) その「藝術と論理」の第六章。また、『東西の哲学』(一九八一・九、ティビーエス・ブリタニカ)にも「表現と再現」についての叙述がある。

(13) ジルソン『絵画と現実』佐々木健一・谷川渥・山縣熙訳(一九八五・一、岩波書店)

(14) 形相と質料。ジルソンは「形相と質料」をアーティストレスから援用し、「絵画の存在論」を展開している。今道友信氏の美学の核にあるのは、プラトンと荘周への共鳴であるらしい。今道氏は東西の「表現」に関して次のように述べている。

「難しいピアノの曲を弾くためには、人は最初に右手で高音部を試み、次に左手で低音部を試み、別々にそのおほよその形を知ってゆくかのように、人は東西に分れて同一のものを求めて、相補的な結論を出したかにみえる。」(『美の位相と藝術』第六章)

(15) グッゲンハイム美術館名品展——ピカソからポロックまで(一九九一・六一九、セゾン美術館)

(16) 山梨俊夫『絵画の身振り』(一九九〇・六、昭森社)

(17) 「偉大なもの」に関して書かれたものとしては、阿部良雄氏の『絵画が偉大であった時代』(新装版、一九八九・一〇、小沢書店)、とくにその巻頭の「絵画が偉大であった時代——ダヴィッドをめぐる」という熱っぽい文章があり、今年刊行された『画家ダヴィッド——革命の表現者から皇帝の主席画家へ』(鈴木杜幾子、晶文社)がある。鈴木氏のこの著をわたくしは興味深く一気に読んだ。読んでゆく途中で、芸術家とパトロンの問題がわたくしの関心事としてあることに気づいた。日本の美術史に於けるパトロンに関する著書として読みやすく要約されているのは、田中日佐夫氏の『日本美術の演出者——パトロンの系譜』(改訂版、一九九〇・一、駸々堂)である。

(18) 「崇高なもの」に関しては、中村雄二郎氏の「美と力と崇高のはざま」(『かたちのオディッセイ』岩波書店)が示唆に富むものであるが、ここでは栗津則雄氏の『聖性の絵画——グリーン・ネヴァルトをめぐる』(一九八九・一一、日本文芸社)をとくに挙げたい。そのIとIIは「ドストエフスキーとホルバイン」「ユイスマンスとグリューネヴァルト」であり、文学と美術とのかかわりについて考える者にとって読むに値する著

である。また、ここで次の著を挙げておきたい。阿部良雄氏の『群衆の中の芸術家——ボードレールと十九世紀フランス絵画』(一九九一・一、中公文庫)。とくにその四「〈現在〉の発見——エドゥアール・マネ」の一節はきわめて深く印象に残る文章であった。「時間構造において道德構造が露出する、と要約した場合、過去と未来を切り捨てたマネや印象派の時間構造は「没道德的」と定義したくなるのものであって、同時代人の非難もしばしばその点を指していた」。阿部氏はさらにここでボードレールの詩句を引用し、次のように言う。「過去および未来への道德的なひろがりの欠如は、現在あるいは瞬間の異常な深化によって償われるのだ。」

(19) 大岡信氏『詩人・菅原道真——うつしの美学(一九八九・九、岩波書店)

(20) 最近、飯田利行先生の『海棠花(かいどうのはな)——子規漢詩と漱石』(柏書房)が刊行された。「うつし」の一事例の解明であるとも言えよう。

(21) 日本近代彫刻の一世紀——写実表現から立体造形へ(一九九一・五一六、茨城県立近代美術館)

(22) 米倉守『ふたりであること——評伝カミーユ・クロードル』(一九九一・六、講談社)なお、湯原かの子氏はその著『カミーユ・クロードル——極限の愛を生きて』(一九八八・一〇、朝日新聞社)のエピローグを次のように結んでいる。「カ

ミーユの人生、それは確かに悲劇的である。しかし悲惨さはない。むしろ、情熱の一途さとその無償性において、人間の尊厳すら感じさせる。それは彼女が情熱の純粹さと生の激しきによって、運命を凌駕しているからであろう。カミーユは実人生においては失敗したかもしれないが、愛を極限まで生き、生の軌跡を不朽の芸術に結晶させたことによって、現実的時間を超えている。それは永遠の時間における勝利といえよう。」

(23) 仁科惇『碌山荻原守衛』(昭和四二・一一、柳沢書苑)

(24) 飯田善国「私にとっての光太郎」(『見えない彫刻』昭和五二・三、小沢書店) 今年発行されたものとして『彫刻家―創造への出発』(岩波新書)がある。ローマへ、絵画から彫刻へ、ウィーンへ――飯田氏の遍歴が語られている。

(一九九一・一一・三〇)