美術鑑賞論ノート⑵
ジョルジュ・ルオーと小林秀雄

鈴木正實

1.「やさぐれ」と近代美術史

「やさぐれ」という，10代後半になってよく耳にし，また自らも口に出した言葉が，今や『広辞苑』に堂々とのっている。そこにはこうある。［本来は不良仲間の隠語。「やさ」は家，「ぐれ」は「はずれる」の意。家出をすること。また家出人］。1960〜70年といえば，日米安保闘争や学園闘争がまずなによりも記憶に残る社会的事件だろうが，市井の若者たちの間では，この「やさぐれ」を，まず当面する自らの問題として真剣に考え，語り合う風潮がけっこうあったように思う。日増しに強まる自我意識の問題は，社会問題よりも重く受けとめねばならなかった。自分にとって「やさぐれ」とは，単に家を出るということに止まるのではなく，「世間」からの離脱を意味していた。世間とは，自分という個人と「社会」の関係のようにあるものではなく，個人がそのなかに埋没してしまう血縁，地縁などの不自由な集団の意であった。「越境者」のように再び家郷にもどらぬ，というほどではないにしても，だいたい自分に経済力もないのに，親掛かりの身でいることが窮屈きわまりなく，自分の眼で社会を見，自分の言葉で世界を語るには，この世間を離脱しなければという想いが強く，それにはまずなによりも生まれ育った家を「はずれる」ことが先決のように思えたのである。幸か不幸か，その頃は実存主義思想が日本でも盛んになり，サルトルが唱える「実存は本質にさきだつ」という文句が胸に応え，カミュの『シジフォスの神話』から不条理の生の現実を如実に教えられた。それがどう「やさぐれ」と結びついたのかは，今になればもはや思い出すこともできないが，やはり何か促すような要因がその思想にはあったのだろう。やがて実存主義はレヴィ＝ストロースの構造主義によって粉砕されるが，だが若い頃に身にしみた思想は体質化して，今でもその残滓はなかなか消えそうにない。

さて話は変わるが，近代美術に少しでも興味を持った人は，美術書を読んで，そこにやたらと出てくる「〜主義（イズム）」という用語に戸惑いを感じはしなかっただろうか。そうした本の巻末によく載っている美術史年表などは，この「〜主義」と画家の名前が羅列され，それらが影響関係を示す実線や破線でつながれたりしているだけで，全くもって味気ない。自分が好きなモネは何主義に属し，またそれは他の何主義と関連しているのか，あるいはゴッホもまた何かの主義の中に位置づけられているのだろうか，というぐあいに調べていくのには一見都合が良さそうではあるが，そこには画家の生の文脈もなければ，哲学も物語もなにもない。美術の世界は，私たちの人生と同じように複雑で矛盾に満ちている。と言うよりも，人間のさまざまな営みの中で芸術だけが思想や感情の矛盾したままの姿で調和を実現できるのだ。簡単に分類されたり，ステレオタイプに染まった単純な図式として読み替えられるものではない。これではまるで分類学による美術史ではなかろうか。いつから美術史は科学になってしまったのだろうか。そもそもイズムだけで近代美術は語れるのか。これはおそらくアルフレッド・H. バー・ジュニアがキュビスムの成り立ちを説明するために作成した図表がその発端にあるのだろうが，だれかその流れを打破する者はいないのだろうか。いないとしたら，それはもう常識に属する事柄になってしまったのだろう。爪で弾いたコインの裏表のようにただ空中でひらひら舞うだけで，何度やっても代わり映えなどしようもない。この「主義」という用語に対する懐疑は，すでに実存主義思想に興味を持った時点から抱いてはいた。レジスタンスを領導したときのカミュは正しかったが，その後自己変革を怠ったカミュは間違っていると，かつての盟友サルトルが断定した，あの有名なカミュ＝サルトル論争を契機として，この主義という用語の難しさを実感した。

小林秀雄は，「何主義であれ，主義という様なものは，実を言えば思想でも何でもない，言わば思想の影であります」と明言している。これは彼が書いた近代絵画に関する批評に底流する考え方である。たとえば「セザンヌの自画像」[1] という文中で，絵画上の印象主義という言葉は，詩における象徴主義と同様に，まことにはっきりしない言葉であり，モネがあのように成功したのは，彼の才能が印象主義の理論通りに働かなかったところにあるかもしれない，とまで言っている。もちろんセザンヌ，ゴッホ，ゴーガンを語るに，後期印象主義などという，後付の，まったく便宜的な，そして笑止千万な呼称は，一度も使っていない。むしろ小林秀雄が試みているのは，一人ずつの画家を，彼の言うところの「思想の影」から引き離すこと，私流に言えば，彼らを「やさぐれ」の当人として描き出そうとしているように思われるのである。

そもそも印象派展は，1873年に設立された「画家・彫刻家・版画家などによる共同出資会社」の第1回展として始まったもので，いわば芸術家の互助組織であり，アンチ・サロンというよりも，サロンに落選して発表の場が

ない画家たちが寄り集まってつくった「世間」であったと言っていい。当然，足並みはそろわず，内部対立もあった。さまざまな軋轢を経て，やがて画商デュオン＝リュエルなどが彼らの絵画を購入し，しだいに支援する人々が増えたこともあって，印象派展は8回展をもってその「歴史的使命」を終えたという感動的な記述がよくなされるが，よく考えてみればわかるように，光と色彩の関係をカンバスの上で追求するという困難な作業は，画家個々人の問題であって，グループという「世間」がどうこうできる問題ではなかったはずだ。たとえばドガは，「近代的」主題を描いたが，風景画にはまったく関心を示さなかった。つまり他の画家のように外光のもとで描くという道を進まなかった。「外気，外気というが，絵の中の空気が呼吸できるとでも言うのか」といった憎まれ口さえたたいた。デッサンの名手だったドガは，印象主義が物の形を軽んずるのに我慢がならなかったのだ。小林秀雄も「古典派肖像画家のドガが踊子のドガになったについて，キャフェ・ゲルボアの影響を言ってみても，ドガの様な孤独な画家に関しては，あまり意味をなさない」と言っている。にもかかわらず，ドガは第7回展をのぞくすべての印象派展に出品している。それがなぜかは判然としない。

モネと言えば，だれもが水面に反映する睡蓮を思い浮かべるだろうが，睡蓮のモネになったのは，最後の印象派展（モネは出品していない）が終わって10年以上も後のことである。その間に都市やその近郊の風景という「近代的」主題からも離れて，《積み藁》や《ルーアン大聖堂》の連作に一人没頭していた。もはや個々のモチーフは，光の変化を描き分けるための口実でしかなかった。かくしてモネは睡蓮のモネになったわけだ。このモネにしても，またドガにしても，ひとつのイズムではとうてい括りきれない孤独でまったく別個の道を歩んできたのである。だいたい複数の画家を寄せ集めてその共通点を見つけることに，どれだけの意味があるのだろう。むしろ，その枠に収めようとしても，どうしても収まり切れないなにものかによって，その画家の個性を語るべきであろう。よくモダニズムは「イズム」の相互関係で成り立っていると言われるが，実際は，その「イズム」から「やさぐれ」した画家たちの個性によって成り立っていると思われるのである。

さて，大書『本居宣長』を上梓した後に小林秀雄が本格的に取り組もうとしたのは，どうもジョルジュ・ルオーであったらしい。すでに「ルオーの版画」[2]「ルオーの事」[3] という短文を書いていて，それらによると《ミセレーレ》やルオーがパレット代わりにしていた大皿を，日ごと自宅で鑑賞していたことがわかる。

ルオーに関する画集，評論，シュアレスとの書簡集も，吉井画廊主の吉井長三に依頼してフランスから持ち帰らせている。その吉井が回想するには，ある時には「キリストを信仰するルオーを書く事は，キリストを書く事であり，キリストまで遡って書くのは，非常な時間と労力が必要で，自分の年齢を考えると，とても出来ない」と言い，またある時には「判ったよ，ルオーはキリストを描いたんじゃない，風景の中にキリストの仮の姿を描いたんだよ。そうなんだ。そうと判ると，何だかルオーは書けそうな気がしてきた」[4] とも語っている。しかし結局は上梓されなかった（書きかけの原稿ぐらいは，あるかもしれない）。

私事だが，小林秀雄の著書をできるだけ多く読みたいと思ったのは，彼の「読書について」[5] という一文に触れたからである。そこにはこうある。「読書の楽しみの源泉にはいつも〈文は人なり〉という言葉があるのだが，この言葉の深い意味を了解するのには，全集を読むのが，一番手っ取り早い而も確実な方法なのである」。これだけなら，それほど心を動かせられなかったが，その後に「一流と言われる人物は，どんなに色々な事を試み，いろいろな事を考えていたかが解る。彼の代表作などと呼ばれているものが，彼の考えていたどんなに沢山の思想を犠牲にした結果，生まれたものであるかが納得できる」というくだりには，いたく感銘するところがあった。文学だけではなく，美術にもそれは言えるのではないかと思った。ドガもモネも，そしてルオーもどれだけ多くの思想を犠牲にしながら自分の道を歩いてきたことだろうか。それで新潮社刊行の『小林秀雄全作品』全32巻を書架に並べるにいたった。これまで大学の図書館にあるものを読んではいたが，全集は新字体，新かなづかいで読みやすく，おまけに脚註まで付いている（もっとも小林は，書物の註釈というものは，氷に氷柱がぶらさがったようなものだ，と言っているが，読者にとってはありがたい）。先の画廊主の回想も，これによって知った。

小林秀雄の全集を読み始めた2009年，地元の北海道立近代美術館で出光美術館のコレクションによる「ルオー展」が開かれ，ルオーの聖書を題材とした作品を前にして，あらためて吉井長三の回想が頭に浮かんだ。「風景の中にキリストの仮の姿を描いた」という言葉が，なんの疑念もなく，すんなりと受け入れることができるように思えた。でも一方で，ルオーは，彼が生きた20世紀という時代の中で，宗教的動機と審美的動機を統一するという，大変に困難なことを絵画で企てて，このようなルオー・スタイルというようなものを確立したわけだが，それが

単純に風景画の中に自身の宗教的感情を投影するということで成り立ったのであろうか，という疑念もあった。小林の言葉には，もっと深い別の意味が込められているのかもしれない。あるいは，その言葉どおりかもしれない。そうした想いが，この論考を書くきっかけとなった。そして，これを書くにあたって心がけたのは，評論を書くときの小林秀雄の確たる姿勢と言っていい「自分の作品として書く」ということだった。これはまた「私流に書く」と同義である。

小林は「快楽や感動を分析することは退屈な仕事だ」として美学にほとんど興味を示していないが，一度だけヴォリンゲルの「抽象と感情移入」について語っている[6]。初めてエジプトとギリシャを訪れた際に経験した，両者の美の姿の相違に対しての自らの非常に激しい感覚が「抽象と感情移入」に巧みに分析されているとして書かれたものである。ここにはゴーガンが引き合いに出されている。ヴォリンゲルのこの著述より 20 年も前に，ゴーガンはゴッホと交換しようとした自画像について「この私の最上の労作は，私流に言って無制限に抽象的である」と知人に伝えているが，ヴォリンゲルの「抽象衝動」という考え方もまた緻密な論理展開ガされているとはいえ「私流に言って」であるとしている。ゴーガンは絵画上の自然主義が印象主義という形で行き詰まった時に原始芸術に突破口を見つけたように，ヴォリンゲルもまた，美的享受とは客観化された自己享受であるという考えが通念化され行き詰まった時に，ピラミッドから抽象衝動の原理を考え出したのである。

この「私流に言って」という意味は，単なる作品の解説でもなければ印象批評でもない。言葉によりひとつの作品を創り出すということなのだ。私流に書いて（描いて）普遍性に達するとは，まさにひとつの作品だろう。

普通，大学の紀要の論文は，論考の主体たる「私」という一人称で書かれることは皆無であろうが，それがなぜなのかという疑問をいつも持っていた。論考の対象を自己から切り離して客観的に論述する，ということなのだろうが，絵画などの美術作品を見ること（＝鑑賞）を基点にして書くには，審美的な判断が知的な判断の背後に押しやられることに納得がいかない。前者は後者と闘って，ついにはこれに敗れてしまうかも知れないが，今，ひとつの「作品」として書こうとしているのである。「筆者は」では固すぎる。「私は」か，あるいは「自分は」ということにしたい。審美的価値の信頼から出発したいのである。

2．ルオーの師モローについて

美術史とは何か，という問いにたいし，美術史家に言わせれば，それは「見えるもの」を「読めるもの」に転換する作業に他ならない，ということになろう。たしかに美術史は，絵画や彫刻そのもので成り立っているのではなく，それらについて叙述した言葉の集積で成立しているのである。美術に興味のある一般の人々にとって困難なことは，当の美術史家さえ困難な転換作業の結果としてのテクストが，ほぼ間違いなく難しいということで，自分が感動なり感銘した作品とテクストの間に，しばしば宙づりの状態に身を置かねばならないということになる。たとえ入門編と銘打っていても，言葉遣いを平易にしただけで，事は解決するわけではない。

たとえば，ピカソはかつて判らない絵を描く代表格のように言われたが（今でもそうかも知れない），これは分析的キュビスムがどうとか，総合的キュビスムがこうとか言われても，判らないものは，どこまでいっても判らないのである。この難問にアプローチする一つのヒントを，児童絵画の研究家で，日本でもいくつかの著書が翻訳されている W. グレツィンゲルが伝えてくれる。主人公はフランスの文人ジャン・ポラン。

> ある晩ポランは――彼が慎重に書き留めているところによると楽しい気分ではなしに――自分の仕事部屋を兼ねた住居に帰ってきました。それは一間きりで寝室・食堂・仕事部屋の用を果たしており，したがって無数の家具で一杯でした。さきにやすんでいる妻をさまたげないように，彼は天井の明かりをつけてすぐ消すと，瞬時に〈目でつけた〉見当に従って，闇の中の広がりをベッドまで〈手さぐりで〉歩き始めました。そうしているうちに彼はこれまで自分にとってまったくの謎だった空間を認識し，突如としてつぎのような啓示に到達したのです。「私はたった今，ブラックやピカソの画像の中を歩いているのだ。三脚に載ったカメラのようにその前で静止しているのではなく，その中に敢えてはいることをしなければ経験できない空間の中を。一方では内部からあふれ沸き立ち，一方では無数の小片にくだけ散る空間の中を。光線現象による静止した限界としての空間ではなく，現代の画家が網打つ代わりにカンヴァスをもって漁る，生きた海としての空間の中を」[7]

この原初的空間感情の目覚めについて，グレツィンゲルはこう結んでいる。「さてこうした，理性が与らないとはいえない感覚の経験が，豊かな理性で語られた芸術論叢書の全体に匹敵するのです」。「絵画を観る」という視覚的経験を，だれかが書いたテクストに照応させても判然としなかったことが，あるとき，ある特殊な空間を身体的に経験することで理解への道が開ける。このチャンスはだれにでもあることで，ただそれに気づくかどうかなのである。もう一つの事例をあげておきたい。最近読んだ学生のレポートで，発表を予期して書かれたものでないからそのまま引用はできないが，要約すると次のようになる。

彼女の中のシュルレアリスム的萌芽は，中学3年の美術の時間。それまでマグリットのような画家の存在は知っていたものの，特段興味はなかった。教師が与えた課題は，「思ったこと，感じたことをそのままカンヴァスに描く」であった。彼女は心を無にし，浮かんできた心象をそのまま筆に乗せ，ある作品を描いた。それは満月の夜，大木がそびえ立つ丘の上に一人座っている魔法使いのような人物，遠くには海，左側には天にも届く塔。普段の自分とは考えられない画風。彼女は，日頃，友人関係など特に満たされていなかったわけでもないのに，本当の自分は孤独であったのだろうか，と自問する。(その時に気づいたのか，後のことか判然としないが)そして彼女はこれを「心の純粋な自動作用」，いわゆる「オートマティスム」と呼ばれる手法との出会いだったとして，そこからシュルレアリスムに興味を抱くようになる。

ここまでは，他の人とも共有できる経験と言えるが，このあとが彼女独自な超現実的な感覚の獲得につながっていく。高校に進んだ彼女は陸上部に所属し，長距離ランナーになった。そこでトラックを何周も走り続ける孤独と苦しさの中で彼女が味わったのが「ランナーズ・ハイ」という特異な現象である。そのあたりの言い回しは，体験した彼女でなければ書けぬ臨場感というものがあるので，前言を翻してほんの一部だけ引用させてもらう。「〈ランナーズ・ハイ〉という言葉があるように，ある距離を走った時点で，脳内麻薬が活発化し，一時，現実から乖離したような感覚を憶えるときがあった。何で走っているんだろう？という疑問を感じながらも，周囲の応援は遠ざかり，夢の中にいるような感覚が起こる。いろんな思考が飛び込んできて，内的世界が充満する。〈あ，これって現実なのかな……？〉。ふと気が付くと，走者の集団に取り囲まれた現実の自分が蘇り，再び苦痛との戦いが始まる……。僅かな時間ながらも，現実とは異なる，内的世界に触れ合うことができたのだ。これが病みつきで走っていたのでは決してないが，シュルレアリスム的世界への扉は，意外にもそんなところに転がっていたのだ。肉体的にも精神的にもギリギリの状態のときに……」

これを読んで，専門の美術史家は「心の自動記述」とはこんなものではない，と言うであろうか。厳密な意味ではそうかもしれない。しかし理性によるいっさいの統制なしに，人は思考を書き取ることなぞできるのだろうか。どこかに理性は顔を覗かせ，先入観だって同様の振る舞いをするだろう。不完全であっただろうが彼女は教師の指示に従い，思うまま，感じるままの心象を絵画化し，それを自分なりのオートマティスムと理解した。それで十分だろう。

あるいは専門家は，ダダイスムの理解なくして，シュルレアリスムの本意は容易に理解できるものではない，と言うであろうか。彼女はダダイズムとシュルレアリスムの前後関係をきちんと理解し，それについても短くコメントしているが，要約の都合上，ここに記述しなかっただけである。そんなことよりも，マグリットにしろダリにしろ，ブルトンの『シュルレアリスム宣言』なるものを，そのまま四角四面に絵画上に履行したシュルレアリストはいないはずだ。画家が主義の遵奉者とは考え難い。だれもが，それぞれに異なる「生の文脈」を通した経験の感覚とでも言うべきものによって，それを翻訳し概念化してきたはずだ。だからこそ，それぞれに特異な「画風」というものが生まれてきたのであろう。シュルレアリスムというのは，それに携わった画家や，それを研究している美術史家だけの間で通用するジャルゴンではない。それどころか，たとえばダリの開発した手法・様式は，現在，さまざまな広告や映像などに取り入れられている。だれかが電脳の世界を映像化した『マトリックス』を見て，遠く「シュルレアリスムとはこういうものだったのか」と納得しても，それをにわかに否定できないだろう。ちなみに，先の学生は「夢もまた現実。マトリックスの世界かもしれない」といっている。ここで重視すべきことは，ランナーズ・ハイという経験をシュルレアリスム理解に結びつけた彼女の方法論の独自性である。先のジャン・ポランのキュビスム理解の方法論に匹敵するユニークさがある。テクストで読んだり，教師から教わったりした難しい言葉を，身体全体によって知覚した，経験上の言葉や使い慣れた概念に翻訳した，それなりにしっかりとした内容なのである。

人は絵画作品を前にして，それが創作された時代と先行する時代の状況のみから理解しようとする傾向がある

が，先の学生は自分の内部の奥深いところに流れている過去を照らし出し，それによってシュルレアリスムを現在という時点にまでたぐり寄せているのである。過去の自分を現在の時点で新しく位置づけること，つまり体験の経験化による美術鑑賞の好例と言えよう。

自分の中学校時代の美術教師は女性で，よくミロやモディリアーニの印刷物を見せながら「私はこういう絵が好きなのです」と熱っぽく語ったが，それ以外の想い出と言えば，彼女がモダンアート展に出品する作品の額縁づくりを手伝ったことぐらいである。いわゆる幾何学的な抽象だったが，温かい色調だったことを憶えている。高校時代は年配の男性教師で函館の赤光社展に出品していて，デパートの展覧会場に連れて行かれたことがある。ホワイトの絵の具が分厚く塗られた作品を「これが私の作品です，壁というタイトルです」と言ったが，それは確かに「壁」以外のなにものでもなかった。今思えば，いわゆる「アンフォルメル旋風」という現象が北の一地方都市にも押し寄せていたということだろうか。それにしても，たとえば遠近法的な絵の描き方は，いつ習ったのか記憶にない。小学生の頃だろうがはっきりとした記憶がない。鬼丸吉弘の児童画の研究著書を読んでいると，以外なことが解かる。15 年以上も前のことだが，ドイツの子供たちと日本の子供たちがそれぞれ相手方の国のイメージを絵にした児童画展が東京で開かれ，それを見た鬼丸は，日本の子供たちの絵が概して空間に遠近法的な感覚が支配的であるのに対して，ドイツのそれらは，技術的に高いレベルで描いている子ですら，絵はむしろ平面に広がっている感じが強いことを指摘している。それぞれの国の伝統ということを考えれば，奥行き感の表現は逆のはずだが，奇妙と言えば奇妙な現象である。鬼丸はこれを「教育」がつくり出したものではないかと言っている[8]。明治維新以来，美術教育の現場では，やまと絵などの伝統画法は顧みられず西洋風に統一されて，以来一世紀以上にわたってそれが継続されてきたわけだから，むしろ当然の結果と言えるのかもしれない。だから自分もそうした教育を受けたのだろうが，遠近表現の妙というものについてはそれ以前に，今や生活の周辺から姿を消していった銭湯のペンキ絵で体感したと，自信を持って言える。白雲たなびく紺碧の空を背景に，くっきりと立つ富士の秀麗な姿，その下方には白波寄せる砂浜と松林。イタリア・ルネサンスの建築家アルベルティは，絵画を目と対象との間にある裁断面としてのヴェールにたとえ，さらに向こう側の世界を眺めるための四角い窓にたとえたが，暖かい湯につかってペンキ絵を眺めるうちに，窓枠の向こうどころではなく，いつか浴槽は海とひとつながりになり，とてつもない広大な風光の中に湯浴みした記憶が，今ここに蘇ってくるのである。目だけではなく体全体で感得した遠近表現であった。このように過去の自分を現在の時点で新しく位置づけてみれば，今日，キッチュと呼ばれるその「まがいもの」が，ファイン・アート以上の効力を秘めていることが発見できるのである。

※

もし小林秀雄がルオーの評論を書くとしたら，国立美術学校での師であったギュスターヴ・モローについてかならず触れるに違いない。モローにとっては不本意なことかもしれないが，その画業よりもルオーやマチス，マルケなどの先生としての評価のほうが高いことが往々にしてある。特にモローはルオーに目をかけていた。ルオーが孤独の道を歩むことを予見していた。ルオーは 1905 年のサロン・ドートンヌで，マチス，マルケ，ドラン，そしてヴラマンクと同じ「野獣」の部屋に作品が展示されたために，時にフォーヴィスムの一員に入れられたりするが，それではルオーを語ったことにはならない。ルオーはモローがいみじくも予見したように，どの流派にも属さぬ，だれの影響下にも組み込まれない孤独の道程を歩んだ。それはモローが導いたのでもなく，ルオー自身もまたそのように意識した道筋ではなかった。歩まざるを得ずに歩んでしまった道であった。

モローはルオーにローマ賞を獲らせるべく二度挑戦させたが，二度とも失敗している。そこでモローがどのような指導をしたかは判りようもない。もしだれかが，当時のルオーの作品にモローとの類似点を探そうとしても徒労に終わるだろう。せいぜい聖書に題材をとった広い意味での歴史画という陳腐な答えを導き出しても，それがどれほどの意味をなすだろうか。美術の指導は数学や国語といった教科の指導とは根本的に違う。デッサンや遠近法などの技術的な指導は，その全体に比したらほんの一部に過ぎない。一作ごとになにものかになろうとしている学生たちに，教師はどのような言葉をかけたらいいのだろうか。

もう 40 数年も前のことたが，札幌のあるギャラリーで「林竹治郎とその弟子たち」という展覧会が開かれた。明治から大正期に札幌中学，札幌一中で美術教師であった林竹治郎と三岸好太郎や中原悌二郎など十数名の教え子たちの作品で構成されていたと記憶するが，この企画には，彼らをルオーとその教え子たちになぞらえる意図があったように思われる。いまこうして振り返ってみてつくづく感じるのは，前述したように，なにものかになろうとしてカンヴァスに向かう学生への指導の困難さである。なにものかになるとは，決して外的な具体的なもの

になることを意味しているのではない。自分の内奥に目覚めた，あるいはそこを占領してしまった得体の知れないイマージュを，自分に納得のいくリアリティを持ってあるかたちに表現できた時に感得できる新たな自分の像というような意味なのである。

そうした精神的なものであってまた同時に肉体的な一連の作業の中に，どのようにして教師は入っていけるのだろうか。指導できることと，できないことの境界線というものがここのあたりにあるのではないか。

三岸好太郎の旧制中学以来の盟友，俣野第四郎は日記を残していて，そこには林竹治郎についても触れられた一文がある。「先生の概念ばかりで固まったとしか見えない態度での批評は根本に於いて自分の絵に対する理解とは異なって居る所がある」。「けれども技術の上では一々，ヒシヒシと胸に迫る様な急所を貫く批評は尊いものと思った」。また別な教え子は，当時はやりの絵の真似なんかしたら，その絵の裏に辛辣にして親切なお叱りの言葉が書かれていたと述懐している。

ピエール＝ルイ・マチュウの書いた「美術学校教授ギュスターヴ・モロー」[9] を読んでいくと，国立美術学校の教授たちの間にあってモローは特異な存在であったようだ。その特異さを要約すると，ある時は旧態依然とした価値観に固執して信念を曲げようとしない頑迷な教師像と，ある場合には旧弊にとらわれない寛容の精神で学生たちに向き合う教師像という二面性の持ち主ということになろうか。数年におよぶイタリラ留学で，モローはルネサンス期だけでなく，建築家であった父親の助言で古典古代にまで範囲を広げ膨大な模写やデッサンを試みたということだが，そのようにして得た技法や時代考証的な知識，知見が，その後の彼の思想形成の裏付けとなったと考えるのは自然だろう。だからモローは学生たちをルーヴル美術館に連れて行き，ルネサンスなどの大家たちの技法や色彩を学ぶことを薦めたし，また一方では当時認められ始めていた風景や農民を主題にするような学生には，怒りを抑えることが容易ではなかったのだろう。マチュウはこれをモローの限界だとしているが，むしろこれはモローの思想の現れだと言うべきだろう。歴史画こそが「大芸術」だという信念を培ってきた美術教師が，どうして印象派風の風景画など指導できるだろうか。モローにとって風景はモチーフではあれシュジェ（主題）ではなかった。神話や聖書物語の背景以外のなにもでもなかったであろう。いや，これとは全く別の見方も可能だ。モローが風景画というものに理解が及ばなかったのではなく，その学生の才能にとって風景画というものが不向きだと判断したのかも知れない。なぜなら，ルイ・マチュウも指摘しているように，モローはイタリア留学で当地の実景を水彩やパステルで描いているし，両親宛ての手紙にも風景画の勉強をしていると語っている。もし前者だとしたら，それはモローの限界だと言っていい。しかし後者と判断されるならば，教師としてのモローの才覚と善意の結果だと見ることができる。偏差値重視の現代の「教育」という言葉には，知識の伝達という意味があまりにも濃くまとわりついているが，EDUCATION の基底となる EDUCO というラテン語の原義は「引き出す」である。「美術」というものは，「美」という現象と「術」という実際とが分かちがたく結びついているが，その指導ということになれば，まさに EDUCO の精神こそが必要となろう。モローは官設のサロンで重きをなした。しかしマチスが回想するには「モローは，美術学校内で優勢な，サロンだけを目指すという風潮から我々をすくった」のであり，これはモローの自己矛盾の表れとであると共に，EDUCO の精神の表れでもあろう。その最たるものがルオーへの対応であった。ルオーが孤独の道を歩み続けるだろうと早くから予見しながら，ローマ賞を獲らせるべくその指導に当たり，それが失敗すると，今度は策謀の多いアカデミーのコンクールを見捨てるようにすすめ，そしてようやく自由に制作するようにさせた。

自己矛盾などは誰にでもある。人間がときに範とする自然も矛盾したままの姿で調和しているだろう。いや，自己矛盾という言葉よりもモローを語るには「不易流行」という芭蕉の俳諧用語が当たっていよう。ルオーやマチスなど，モローのアトリエに学ぶ学生たちの集合写真がある（1897 年）。優に 80 名を超えている。この大人数全体の指導においては，モローは自身の思考や行為に一貫性を保てたであろう。それは古典の巨匠たちに基礎を置く永遠不変の伝統である。それが不易である。しかし個別指導ともなればその限りではない。個々の学生たちの資質を引き出すということになれば，時流や新風ということを避けては通れぬ。流行である。芭蕉はこれを矛盾とはとらない。ともに風雅の真から出るものであるから，根本においては一であると。モローが古典を範とするように学生たちを指導したのは，古典というものが，多くの時代を貫いて生きていて，そして今日も新しい美の意味を持って蘇るということを教示したかったからに違いない。伝統とはそういうものだ，だから君たちも伝統に学びなさい，モローはそのように言いたかったのではあるまいか。そうした精神こそ不易流行だろう。先にモローとルオーの共通点を「歴史画」という言い方をしたが，ここに言いなおそう。ルオーはモローに伝統とは何かとい

うことを懸命に学んでいたのであり，この伝統こそが彼らの共通点なのである。

ドガはモローを「時刻表を持った隠者」と評した。モローは特に晩年，ごくわずかの友人や教え子たちを除けば，外部世界との接触を避けるようになったが，時代と共に社会の動向が，そして芸術やそれを享受する人々の趣向がどう変化しているかを十分過ぎるほど理解していた。時刻表とはそのことだ。こうした変化についてアーノルド・ハウザーが面白いことを言っている。近代の急速な技術の進歩は単に流行の交代を早めたばかりでなく，芸術上の趣味の基準をも混乱させることになった，と。資本主義は，新しいものの方が古いものよりも常に良いのだという感情を絶えずかき立てていなければならず，その繰り返しがやがて世界観や芸術の価値評価のテンポを流行交代のテンポに適応させるようになる。そして「印象主義に表現されたのは，すなわちこの新しい動的な感情であったとしなければならない」と彼は結論するのである[10]。社会学的な側面から捉えられた美術史だ。印象派の画家たちはそれまでの芸術が背負っていた「偉大で美しいものが描かれているから，美しい」という美の観念を壊した。「偉大で美しい」とは，モローの絵画世界そのものではないか。

「壊した」と言うのは妥当ではなかろう。美の概念の枠が壊された，というべきであろう。古い美の概念が壊れて消滅してしまうわけではない。それは残る，そして今日に蘇る。伝統美とはそういうものなのだ。ハウザーの見解を意訳するならば，印象派以降の絵画は，芸術という衣を纏いながら市場経済の商品というものになったと言うことだろう。フランス革命にはじまるブルジュア革命の歴史は，市場経済の担い手の一翼として近代画商を登場させることになった。マネや印象派の作品をいちはやく購入したといわれるポール・デュラン＝リュエルがそれであり，続いてルオーを経済的に援助しながら，結果として心底ルオーを苦しめたとされるアンブロワーズ・ヴォラールという画商がそれである。彼については，ルオーについて語る際にもう一度とりあげなくてはならない。

ここで少し時代についての整理を，モローとルオーにモネを加えてしておこう。モローはフランス革命の四半世紀後の 1826 年生まれ。88 年に美術アカデミーの会員に選ばれ，91 年に美術学校の教授となり，98 年に死去している。ルオーは 1871 年のコミューン動乱の最中に生まれ，14 歳で絵ガラス職人の徒弟奉公を 5 年勤めた後，国立美術学校に入学し，ほどなくモローと出会っている。モネは 7 月革命と 2 月革命のほぼ中間時点の 1840 年に生まれ，20〜30 歳代に数度官設サロンに出品，入選するが 1874 年の第 1 回印象派展に参加し，最後の第 8 回展の年，86 年には先のデュラン＝リュエルの画廊で回顧展を開催している。こうした時代の配列を通してなにを言いたいかというと，先ほどからの不易流行の様態なのである。ここにモネの《積みわら》連作の年，1890〜91 年を加えると，その様態がどのようなものかが見えてくる。つまりモローが美術学校の教師になり，やがてルオーにローマ賞の指導を開始しようとした頃，モネは決して「偉大で美しいもの」とは言えぬ，農村のまったくありふれた日常の，それも農民の点景など一つもない，まさにただの「積みわら」をシュジェとして自身の造形のフォルム（形式）を完成させようとしていたのである。抽象的な言い方になるが，このように時代はいつも不易を求める一方で流行に目を向けていくのである。

さて，ここでモローの「偉大で美しい」絵画世界について思うところを述べてみたい。モローに関して書かれたさまざまな書籍を読んで不思議に思ったことは，ほぼ一様に彼を象徴主義の画家として扱っていることだ。小林秀雄は絵画上の印象主義は，詩における象徴主義と同様，まことにはっきりしない言葉だと言ったが，自分にとっては，絵画の象徴主義というものが理解し得ない。理解し得ない以上，モローについては書けないということになるのだろうか。いや，自分一人だけではない，坂崎乙郎も首をかしげている。彼は留学時代にパリで「ヨーロッパ象徴派展」を見て，ゴーガンが出品されているのにゴッホは無く，クリムトが出ているのにエゴン・シーレが出品されていないことに触れて，いったい象徴主義とは何なのだろうか，と疑義を呈している。ゴッホは糸杉やオリーヴ，太陽や麦畑，種まく人などにシンボリックな意味を込めて描いたし，シーレにしても，彼の描く樹木は「生命」の象徴であろうし，死神の主題も彼に長くつきまとった。にもかかわらず彼ら二人が出品されていないのは，ゴーガンやクリムトにあって彼らにないもの，つまり「装飾性」こそが「ヨーロッパ象徴主義展」の著しい特色である，と坂崎は結論付けている[11]。

象徴主義を標榜するからには，象徴作用という働きが絵画空間になければならないだろうが，それよりも画面の装飾性の有無が象徴主義の画家かどうかを判別する基準になるとは妙な話しではあるが，実はモローもまたこの装飾性と切り離しては考えられない画家なのである。たとえば，娘が楽人としての父オルフェウスの首を竪琴にのせて持っている場面を描いた《オルフェウス》は，娘の足もとに二匹の亀がいるが，これが楽人オルフェウ

スの象徴の意味を成すようだ。なぜなら，亀の甲羅はかつて楽器に使われたから。それにしては，画面全体の中で亀の描写はあまりにも小さい。よほど注意しなければ見逃してしまう。数年前のNHK『新日曜美術館』で隠岐由紀子（ルイ・マチュウのモロー画集の訳者）が，その亀や死者を悼む意味を持つというレモンの樹の象徴性について語っていたが，これらをモローは読み取ってほしいというわけではなく，画面の装飾という感じで描いているのだ，と言っている。

装飾性というならば，モロー美術館にある晩年の大作《ジュピターとセメレー》がその典型的な作例だろう。雷火を発するジュピターとその雷火によって焼け死ぬセメレーというローマ神話を題材にしたものだが，この主役たる神と人間の娘を夥しい数の不気味なモチーフが取り囲んでいる。これらはモローにとってはそれぞれに意味があるものだろうが，やはり解読を望んで描かれたのではなく，装飾的な効果を意図したのであろう。モローは「装飾を豊富に用いて作品を縁取ることは，主題を高めることなのだ」というようなことを言っている。これはモロー自身の思想を高めることであり，どこまで高めるかと言えば，象徴にまで高める，という意味に読み取れるだろう。

自分はランボオの詩を小林秀雄の訳によって知った。小林は「ランボオの文学を語ることは，生傷に指を突っ込むことなのだ」と言いながらもランボオ論を3本以上も書いた。その小林が自信に満ちた口調でこう言っている。「フランス近代詩人のなかで，ランボオは，普通，所謂サンボリストの列に加えられているのだが，これは殆ど無意味な分類である。彼とサンボリスト達との共通点を求めるなら，プロゾディイの扱い方という様な事に止まろう。それも初期の韻文詩にかぎられる」[12] と言っている。韻律法，つまり詩の音声的な形式の扱い方とは，装飾的な言葉遣いと言っていいだろう。詩の象徴主義も絵画の象徴主義も，その表現上の特色は「装飾的」ということで共通しているようだ。しかし近代詩には象徴主義の運動があり，最後の印象派展が開かれた1886年，ジャン＝モレアスが「フィガロ」紙に『文学的宣言』を発表し，当時の詩人たちの一傾向をサンボリスムの名で呼んでいるが，近代絵画の世界では，そうしたイズムを掲げた運動もなければマニュフェストもない。絵画の象徴主義というのは，詩の象徴主義の影響のもとにやや遅れて現れた反自然主義的傾向を指す，とよく言われるが，モローに限って言えばこれは当てはまらないようだ。モレアスの先の宣言が発表された時点では，すでにモローは自分の表現スタイルを持っていた。《オイディプスとスフィンクス》や《オルフェウス》，あるいはユイスマンスの小説『さかしま』にも登場してくる《出現》といった代表作は，彼が象徴主義と呼ばれる以前に世に出ていた。事実はこうした作品が逆に詩の象徴主義者にかなり大きな影響を与えたようなのである。詩の象徴主義の研究家アルベール＝マリ・シュミットは，「モローの《怪獣》たちが彼らをよろこびで熱狂させ」とか「モローの《神秘な花》やサロメが，自然へのなじみをもたない彼らの下を，聖像のようにおごそかな隊列をなして過ぎ」[13] と語っているが，時系列的に見ても，このようにモローの絵が詩人たちにインスピレーションを与えたということは間違いのないものであろう。

モローはある時，ルオーにこう言った。「君は神を信じるか？　私は神だけしか信じない。私は自分が触れるものも見るものも，信じない。私は自分が見ないものしか，ただ私が感ずるものしか，信じない。私の頭脳も私の理性も，はかないもの，疑わしい現実性をもつもの，と私には思われる。私の内的感情だけが永遠であり反駁の余地なく確実なものであるように，私にはみえる」[14]。これはピエール・クルティオンが，1926年にルオーがある美術雑誌のモロー特集号に書いた回想の一部を引用したものだが，クルティオンはこうしたモローを，「現実に対してもっていた病的なまでの嫌悪感は，人生に向けられていたのだ」と語っているが，それもさることながら，自分はここにモローのルオーに対する絶対的な，あるいは恐ろしいほどの信頼感というものを読み取る。

フランス革命以降，政治体制は共和制，帝政，王政復古，第二共和制，第二帝政，第三共和政とめまぐるしく変転したが，そうしたなかにあって，人間の精神的拠り所も確実に変動していったのは当然のことだろう。人々の信頼にもっとも叶うもの，それは科学の力であったろう。昨日よりも今日，今日よりも明日，生活をより豊かに，そしてより便利に導くもの，それは神への信仰からもたらされるものではなく，蒸気機関の発明以降，日を追って次々に新たな効用を人々に開示する科学の力以外になにがあっただろうか。しかし，その科学の力をもってしても置き換えることのできない神の秩序というものがある。無秩序の状態では人間社会は成り立たない。その神の秩序に替わるもの，それこそが自由・平等・博愛の精神を支えている「理性」というものではなかろうか。精神分析者で史的唯物論を批判して「史的唯幻論」を唱える岸田秀は，フランス革命を『創世記』に記された神による世界創造の，人間によるやり直しであるとする。そして「近代の自由」を獲得した西欧人は，同時に無秩序に直

面し，この無秩序，欲望の無制限な解放と弱肉強食の状態が資本主義の出発点であり，その無秩序を神に代わって秩序づけるために「理性」という「幻想」が発明され，それに秩序づけられた社会が構想された。ルソーの「社会契約論」はその一例である，としている[15]。ちなみにこの「唯幻論」は，人間が本能の壊れた動物であるという視点から論理展開されたもので，「理性」だけではなく，「自我」さえも本能に代わる行動規範であり，それゆえ歴史を動かす最大の要因は，「幻想」であるという説だが，そもそも本当に人間は本能の壊れた動物であるのかどうかが疑わしい。しかし，そうした仮定に立てば極めて説得力のある独創的な論述ではあろう（それに，なぜ人間だけが絵を描くのか，イリュージョンを二次元空間に描出するのかという問いに，「人間は幻想に頼らずに生きていけないから」という答えは一応導き出せる）。

話が長くなった。要は上のような大きな社会変動の只中にモローは身を置きながら，その時代の方向性とは真逆な，アナクロニズムな心情を年若い弟子に吐露していることが，自分には大変恐ろしいことのように思われると言いたいのである。ルオーにしてみれば，師に信頼される悦びといった単純な心境ではなかったであろう。「君は神を信じるか」と問われることは，然したることではない。「私はキリスト者です」とルオーはなんなく答えることができただろう。しかし，自身の理性への疑念を語った言葉の背後には，「君もそうであろう」という確認の問いかけの響きがある。自分がルオーの立場なら，これは容易に頷き難い。なぜなら理性を否定するということは科学の否定に繋がるからだ。科学とは経験的に実証可能な知識であり，それは理性と固く結ばれる。充分に近代人としての社会生活を送り，資本主義の流通機構のなかで意識する，しないにかかわらず近代科学の恩恵に浴してきた者が，容易に理性は否定できない。だからこそ，モローも完全に理性を否定するとは言ってない。疑わしい現実性をもつもの，と言っている。そんなものを云々するよりも，自分の内的感情こそが，なによりも信頼に値するものだ，とこの部分を強調しているのである。

この内的感情に信頼を置くモローの思想は，「触れるものも，見えるものも信じない」という否定の思想によって，その純粋性が保持されているようだ。ここに自分は，先に揚げた小林秀雄の教えの実体を見る思いがする。その教えを再録する。「一流と言われる人物は，どんなに色々な事を考えていたかが解かる。彼の代表作と呼ばれているものが，彼の考えていたどんなに沢山の思想を犠牲にした結果，生まれてものであるかが納得できる」[16]。イタリアに留学していた頃は，モローはまだ「隠者」でもなく「自己の裡に閉じこもり，幻を見て描いている神秘主義者」でもなかったはずだ。ローマではフランス・アカデミーの寄宿生たちと交友を結び，ドガと親交を深め，あまつさえ音楽家のジョルジュ・ビゼーとも友達になっている。水彩の風景画も描き，自然との交流に悦びを感じている。イタリアでは触れるものも，見る者もモローにとっては新鮮であったはずだ。そんなモローが触れるものも，見るものも信じなくなったのは，なぜなのか，いつからなのだろうか。

モローの絵画世界は，彼の言うように内的感情への信頼に基づくという，そのような精神生活を送ることによってのみ成立するのであれば，彼が自分の画風を確立し，そして深めていく仮定で「隠者」になっていったのだろうか。それとも彼の気質に由来するのか。いや，こうした設問の仕方は，モローの芸術に近づくどころか，無限の問いかけが生じるだけでなんの益もない。それよりも自分は「隠者」とか「神秘主義者」という呼称に囚われずにモローの絵画世界を観るべきだと思う。もしモローが外界に触れず，外界にものを見なければ，彼の絵画には一種の退行現象が生じているはずだ。つまりマンネリズムに陥っているはずだ。モロー美術館でもオルセー美術館でも，一度も自分はそういう感じを受けたことはない。ピエール＝ルイ・マチューの著した画集を何度見直しても同様である。モロー美術館で《ジュピターとセメレー》を前にして辟易したことはあるが，それは細部にわたる執拗な描き込みに圧倒されただけで，表現形式の反復慣用とは違う。先の『新日曜美術館』で隠岐由紀子は《ヘロデ王の前で踊るサロメ》について興味深い解説をしている。ここには異国の情報へのモローの興味が現れていると言う。モチーフの香炉が置かれている台は仏像の蓮華座であり，踊るサロメの頭部は冠のうえから白布が掛けられているが，これは観音菩薩像の衣装体系であり，死刑執行人の掲げる抜き身の剣は，不動明王の剣の持ち方から来ていると言う。当時，廃仏毀釈で日本の仏教美術が海外に流出し，フランスにももたらされたが，いち早くモローはこれに反応しているのである。信じようと信じまいと，外界とのパイプというものをモローはしっかり持っていた証拠だろう。モローは隠者になって引き籠ったのではない。彼は彼の言う内的感情への過度な信頼により，卑近な日常の現実の外へと歩み出したと言うべきではないか。

3．ルオー

ダヴィットからアングルやドラクロア，そしてモネからセザンヌ，ゴッホ，さらにマチスやピカソに至るフランスを中心とした近代美術史を講義していくと，ドラクロワあたりからしだいにシュジェ（主題）よりもフォルム（形式）の優位について強調しがちになる。勢い何を描くかなどということよりも，どう描くかが大事なのだ，という論調になってしまう。それを毎週くりかえしているうちに，どうも学生たちに不安を与えてしまったらしい。あるとき廊下で二人の学生に呼び止められた。彼女らはこう抗議した。何を描くかは自分たちにとって重要な問題であって，それが決まらなければ，どう描くかなどおぼつかない。それなのに先生は主題を否定するようなことを言う。自分たちは納得できない。

これは小林秀雄に教えられたことだが，詩の象徴主義の運動が抱いていた詩の純化という観念は，音楽への憧れから生じたものであったという。そうであれば絵画もまた同様で，それは印象派の画家たちの純粋絵画とも呼ぶべき観念にたいへんよく似ていたものであったろう。たとえば色彩のオーケストレーションという造形言語は印象派の画家たちによって語られ始めた。詩は音楽に憧れて，これまで詩にまとわりついていた伝説とか歴史などといった不純物を振り払って混じりけのない詩をつくろうとしたということだが，画家もまた絵から絵でないものを捨て去ろうとした。それは何か。小林流の表現を借りて言えば，それは「考えられるだけで眼には見えないもの一切の価値の混入」であった。描かれるものの価値なんてものは，いったん額縁の中に入ってしまえば消滅する。なぜなら，絵画が表現しているものは，事物そのものではなく，事物の絵画的な見方だからである。

自分が学生たちに言わんとしたことは，まさにこの事である。事物の絵画的な見方とは，どう描くかに直結するだろう。ドラクロアの《キオス島の虐殺》は「絵画の虐殺」と揶揄されたというが，詩人のボードレールは描かれた主題そのものではなく，色彩の造形的な魅力にこそこの画家の本質があることを主張した。再び小林秀雄に言わせれば，この画家の花束のように配置されたパレットは，戦争とか殺戮とかという歴史的，あるいは文学的な主題の重さと戦っていたと言うことができるのである。やがて近代美術史の流れは，色とかたちという基本的な造形要素以外の余分な添加物を除去していく方向に向かう。モネたちのグループは，この方向性の中で色彩に大きく，あるいは過度に重点を置くことになる。そしてセザンヌを始めゴッホ，ゴーギャンはそれぞれに自己流のやり方でこの色彩の道を横切りながら，かたちの不在に疑義を覚え，それぞれに造形の領野に新たな道を切り開こうとした。だから，この三人の画家を後期印象主義とか派でくくることに何の意味があるのかと言いたくなるのである。

今ここまで書き進めながら，ルオーについてのある予感が浮かび上がってくる。学生たちに抗議されたからというわけではないが，主題について再考しなければルオーは語れないのではないかという予感である。小林秀雄は「ルオーはキリストを描いたんじゃない，風景の中にキリストの仮の姿を描いたんだよ」と言ったが，ならば仮の姿に対応する真の姿とはどういう概念なのか，そしてまたなぜ「風景の中」なのか。こうした問題を解くためには，ルオーの主題というものについて，どうしても考えを巡らせなければならない。

※

オルセー美術館が開設される前，ジュ・ドゥ・ポームでシスレーの《洪水の小舟》を観た。モネは水面に反映する光の戯れを好み，アルジャントゥーユやヴェトゥーユなどセーヌ河のほとりに住んだが，シスレーのその作品もまた同様の趣向の１点だろうと思い，作品名までは気にも留めなかった。ところが洪水という災害の場面なのである。あらためて画集を見ると，雨は止み陽光に照らされてはいるが，建物の入り口付近まで水位が上がり，立木も水に浸かっている。印象派の画家たちにとっては，そんな事件などおかまいなしで，むしろ光を追う好機とばかりに河岸にイーゼルを立てたのであろう。絵の明るさとは裏腹に，現在進行形の光にたいする画家の執念のようなものを感じた。色彩のオーケストレーションの中に主題は呑みこまれてしまっているのである。

モローが死去する前年の 1897 年，ルオーには水彩とパステル併用の《夜の風景》がある。同じクルティオンの編集，執筆だが，1962 年のみすず書房発行の画集では[17]（仕事場），76 年の美術出版社のものでは[18]（野原）とそれぞれに題名が補われている。ちなみに後者には図版のそばに解説があり，そこには「当時まだ美術学校のモローの弟子だった人物の未来の仕事を要約する予言的なひとつの作品であるかのように思える」とあるが，その後半部の「予言的な作品」には同意するが，その前の「モローの弟子」という部分に関しては異議がある。これはルオーがモローという「家」から「やさぐれ」を試みた記念的な作品だと，私は考えるからだ。ルオーは二度のローマ賞失敗の

後，モローから策謀の多い学校を去ることを勧められている。受賞が作品そのものの出来だけでなく，教師間の政治力によって左右されるところが多かったようだ。クルティオンもモローの言葉としてこう書いている。「君はここで何をするのかね。君がまたローマ賞をやり直して，48 日間もぶっ通して君の主題と取組むなどということは，私は予想しない。君のところで，君自身のために，仕事したまえ」[19]。ルオーがいつ美術学校をやめたかは問題ではない。いつモローの教えのもとから離れたかが重要なのである。

ローマ賞の応募作《石臼を廻すサムソン》やシュナヴァール賞という賞を受けた《学者たちのあいだの幼な児イエズス》とこの《夜の風景》を比べてみれば，たとえそれらを画集のカラー図版で見たとしても，その違いは歴然としているだろう。マチュウは《幼な児イエズス》とモローの《サロメの踊り》について「丸天井を通って入り込む光が織りなす明暗のたわむれや，玉座上の大司祭の，ヘロデ王に似た姿勢など，単なる影響以上のものが現われている」[20] としているが，また同時にルオーの初期作品にレンブラントの影響も指摘している。私もそれに同意したい。具体例としてルーヴル美術館にあるレンブラントの《エマオのキリスト》をあげておきたい。前にも述べたが，モローは不易の教育のためにルーヴル美術館の古典，先例に学ぶことを教え子たちに勧めている。ルオーがルーヴルから何を学んだかを考えるとき，このレンブラントのニッチ(壁龕)の下のキリストや使徒たちの表現にルオーが創作の意欲を吹き込まれたとしても，なんの不思議もないものと考える。

こちら向きに座ってパンを割いているレンブラントのキリストは，画面の中央からやや左側に位置するが，後光とともにそれを復活したキリストであることを印象づけるのは，背後の高いニッチであり，そのアーチ状の形態はルオーの《幼な児イエズス》では，画面右寄りの群衆の中の，イエスを探しに来た母マリアの頭上に神殿の出入り口として構図が取られている。学者たちと対話するイエスは，自らの内部から発する光に包まれているように私には感じられる。そしてマリアもまた微光に包まれてその人と判別できるが，イエスに注いだ視線がマリアに行き着くには，その微光とともに出入り口のアーチ状の形態が重要な造形上の役割を果たしているのである。

このルオーの作品にレンブラントの存在を思わせるのは，こうした構図上の方法論だけではない。むしろ線と色彩の構成の調和を指摘するべきだろう。レンブラントのパンを割くキリストの謙虚さと気高さは，この線と色彩の構成の調和によってもたらされ，そしてそれはルオーの幼な児イエスの謙虚さと気高さの最大の要因となっているのである。ラファエロのあの有名な《グランドゥーカの聖母》の乳飲み子イエスは神の子として威厳に満ちているが，イエスにどのような性格や表情を付与するかは，その多くが画家の裁量に委ねられるものだとしたら，ルオーは威厳よりも謙虚さと気高さを，イエスを表しえる特性として選んだのであり，私はそこにレンブラントを先例として挙げておきたいのである。

ところで，美術史や美術評論で，造形上の「影響」という言葉はよく使われるが，ここで留意しなければならないのは，色とかたちという造形の要素はどの時代においても，どの画家においても変わることがないわけだから，少しぐらい構図やモチーフの扱いが似ているからといって，安易に影響を受けているとは断定すべきではないだろう。クルティオンもそうした考えがあるのか，影響という言葉は使わずに「宗教的な敬意」という言い方をしている。彼はこう語る。「ルオーはレンブラントに宗教的な敬意を抱いていた。アトリエではだれもがそのことを知っていた。ルオーに捧げられた退屈しのぎの唄(生徒たちめいめいが自分のをもっていた)は《皮を剝がれた牛》の作者に対するルオーの尊敬をもじったものである。ルオーさん／絵の上に垂れ流し／おしっこの水で／レンブラントとスイニョレルリを／ひっつけられると思っている」[21]。「宗教的な敬意」とは巧みな言い回しである。私もそれに倣って，ニッチを例にとった構図上の相似は，あくまでも試論とし，ただイエスの謙虚さと気高さを，ルオーのレンブラントにたいする宗教的な敬意から来るものとして述べておきたい。

クルティオンは《夜の風景》を次のように解説している。「創造的な直観に導かれた芸術家たちは，最初から，主作品を描いてしまうということが起りがちである。この夜景を描いたルオーの場合がそうである。職人たちの生活と，その絶え間のない争いを暗示するこの水彩にパステルを併用した作品は」に続き，先に引用した「当時まだ美術学校のモローの弟子だった人物の未来の仕事を要約する予言的なひとつの作品であるかのように思える」という文章がくるのである。さらに作品の時代的背景については，こう述べている。「1897 年とはどんな年だったろうか。ユイスマンスが《大聖堂》を発表した年のパリの雰囲気とは？　美術学校は，女性の入学許可に対する反対表明の結果，一か月その門を閉じていた。無政府主義と労働者たちの報復の時であった。イザベル・ルオーは父親が，この《夜の風景》について，肉屋たちの恐ろしい争いだったと語っていたことを想起している。左側の人物たちにその事件を，そして，背後中景には，争乱が起こっているのが見える。遠景には都市がひろがり，

二本の塔のそびえたつ野に俄か雨が降りそそいでいる」[22]。

「肉屋たちの恐ろしい争い」ということで私が思い浮かべるのは，ドーミエのリトグラフ《肉屋ってヤツも馬鹿じゃない》である。7月革命で政府軍と戦った肉屋を真のヒローとして描いたものだが，これと比べれば，同じ7月革命から想を得たドラクロワの《民衆を率いる自由の女神》は，どうも嘘っぽく見えてしまう。彼は肉屋も戦った市街戦におびえ，ルーヴルに立て籠もったと聞くから，なおさらそう見えてくるのかもしれない。ルオーのこの夜景は，ドーミエとはまた違った意味でのリアリティに満ちている。ある事件を目撃しているルオーの強い視線をここに感じる。そのリアリティとは，私にとっては実際には自分の経験にはなくても，そのようなことが過去にあったのではないかと思わせるような，そうした種類のリアリティである。

先にこの《夜の風景》がモローという「家」からの「やさぐれ」を試みた作品としたのは，簡単に言えば，ここにおいて初めて聖書という物語の世界に依拠することなく，現実にもとづいて作品が描かれているからである。この現実に基づいて絵を描くということは，今日ではごく当たり前のこととなっているが，当時ではまだ不易にたいする流行であった。神話や聖書物語，あるいは英雄といった主題は，まだ官設サロンでは第一位のランクに位置付けられていた。ブルジョアや庶民の趣向もそれに慣らされていた。何を描くかはまだ重視されていた。その対極にあったのが民間レヴェルでグループ展をやってきた印象派の画家たちだった。ちなみに《夜の風景》が描かれた1897年は，クルティオンは「無政府主義と労働者たちの報復の時であった」としているが，美術史のうえでは，公式に印象派の画家たちが認められた年でもあった。詳細を述べる余裕はないが，カイユボットの印象派コレクションの遺贈を国が認め，リュクサンブール美術館の新たに増築された建物で公開されたのがこの年である。グループの第1回展開催から23年，当初はブルジョワも一般市民も軽視あるいは無視してきた流行の絵画形式が認知されたのであった。

神殿で複数のラビと呼ばれる学者たちに質問したり聴いたりしているイエスには，眼に見えないが信仰上の価値がある。イエスを絵画的な見方によって描いてはいるが，まだそこにはレンブラントと同様に「考えられるだけで眼には見えない価値の混入」がある。はたして私が不易と呼ぶ伝統的な価値観にもとづく作品制作が，どの程度学生たちに義務化されていたのかは判らないが，ルオーの5年後に美術学校に入ったマチスは，デッサンなどの基礎訓練は置くとして，油彩画では入学後ほどなく現実に基づく作品を描いていた。聖書や神話ではなく，日常的な事柄のなかからなじみの主題を選んでいた。現実に基づく絵画制作とは美術史の展開からいえば，それより半世紀近く前の，第二帝政期のクールベの《オルナンの葬式》を端緒とすると言っていいだろう。このころ，大画面の絵画といえば聖書のテーマや歴史上の重要な出来事を，理想化をもって描くのが通常であったが，その常識にクールベは反旗をひるがえしたわけで，これを美術史上レアリスムと呼び，写実主義と訳されている。文学と同じく，19世紀中葉，ロマン主義に対抗して興った思潮で，絵画ではドーミエもこれに入れられる。写実主義は対象を理想化や装飾化をせずに，まさに「見えるが儘（まま）」に徹して描いたが，印象主義はそれを色彩の上で徹底しようとした。色彩も「在るが儘」ではなく「見えるが儘」に捉えようとした。

この「在るが儘」と「見えるが儘」という言い回しは，小林秀雄が『近代絵画』[23]で，中世から印象主義の成立に至る過程を，かたちと色彩という造形要素によって判りやすく語ったもので，これは近代の画家としてのルオーにも係りがあるので，ここにその概略を述べておく。

それはアンドレ・ロートが語る，印象主義の技法は近代の曙に現れた遠近法という技法と根本では同じ性質のものだ，という論に触発されて書かれたものである。まず中世期の絵画に遠近法が使われていないのは，その時代の画家が子供のように幼稚であったからではなく，神によって定められた世界の合理的な秩序に従って絵を描くことが自らの任務だと画家たちが認識していたからだと言う。たとえば近くにいる犬が遠くにある家より大きく見えたとしても，それは視覚の問題であって，家は犬よりも大きいということは動かすことの出来ぬ事実であるのだから犬を家よりも大きくは描かない。中世の人々にとって，聖書は伝説でも宗教文学でもなく，動かすことのできぬ歴史的事実の記録であり，そういう秩序や事実を忠実に現すこと，つまり「見えるが儘」にではなく，「在るが儘」に描くのが当然のことであったのだ。

ところがルネサンス時代になると，この存在の秩序を視覚の秩序にかえるという動きが出てくる。家が犬より大きいのは本当だが，この本当が退屈で，家より犬が大きく見えるという眼の教える嘘のほうが美しいのであれば，画家としてその嘘の方を選ぶ自由が自分たちにはあるのではないか。そのように考えた画家たちによって遠近法の技法が考案されたのである。この自由の意識はその時代の人間性の解放という思想の上に立ったもので

あったことは言うまでもない。

このようにして遠近法という，「見えるが儘」の物のかたちについての分析的な技法が登場してきたが，はたして色彩についてはどうか。「見えるが儘」の色彩についての分析的な技法が行われるには，19 世紀の印象派まで待たねばならなかった。かたちについては「見えるが儘」に描こうとしたのに，色彩については，まことに中途半端なことをやっていたと言わざるを得ないが，それはなぜか。その辺の事情を小林秀雄は次のように巧みな言い回しで説明している。「極く普通な意味で，本物をいかにも本物らしく描くという画家のリアリズムにとっては，この中途半端なやり方が，丁度よかったとも考えられる。中途半端なやり方の御蔭で，見えるが儘のものと在るが儘のものとが，常識人の意識で釣り合っている様に，画家の意識でも釣り合っていたとも言える。印象派に至ってこの均衡が破れた」[24]。

モネの睡蓮や積みわらの連作に見るように，印象派の画家は，直射日光の下にイーゼルを据えた。シスレーの洪水の風景も，その好例の一つだ。いかに眩しくとも，その眩しさの中で色彩を分析していった。当然，その眩しさのために物のかたちは薄れていく，不明瞭となる。その不明瞭なかたちこそが，印象派の画家たちにとっての「見えるが儘」のかたちであったと言うことができるだろう。ところが，実際にそれを経験した画家の中に，それを「良し」としない者たちが現れた。その筆頭がセザンヌであったと言っていいだろう。

セザンヌについては実に多くの論説が書かれてきたので，今さら屋上屋を重ねるようなことはしたくはないが，あえて私流に言うならば，セザンヌは近代の画家として「見えるが儘」の道を歩んでみたが，その視覚の不安定な喜びだけに浸ることに満足できなかった。中世の画家は普遍的な精神の確実性を求めたが，セザンヌは実在するものの確実性を求めた。「自然に即して正しくありたい」とか「自然との接触によって眼がしつけられます」とかとセザンヌは友人宛の手紙に書いているが，また一方で感覚という言葉を多用している。たとえば「自然の与える強烈な感覚――確かに私は生き生きとした感覚を有しています――があらゆる芸術創造にとって欠くべからざる基礎であり」という具合に。だから，あの有名なベルナール宛ての手紙にある「自然を円筒形と球形と円錐形によって扱い，すべてを遠近法のなかにいれなさい」という言説の中の遠近法とは，けして「見えるが儘」の遠近法を言っているのではない。

遠近法を説明した《横たわる裸婦を描く画家》という，よく知られたデューラーの図がある。碁盤の目の入った透明な板を境にして左方にモデルの裸婦がいて，右方に画家がいる。画家の眼はのぞき孔の付いた器具によって固定されている。これらの装置によって三次元の裸婦像が二次元の平面に還元され，のぞき孔から見たその像を画家は机上の方眼紙に写し取る仕組みになっている。ここでは画家はモデルという実体のある空間から切り離されている。いわば眼だけの存在になっている。これが「見えるが儘」の遠近法の原理だが，セザンヌの言う遠近法はその意味ではない。眼だけでなく身体全体で関与していることによって感覚される自然の奥行きの表現法であり，煎じつめて言えばそれは，セザンヌ流の視点の移動が説かれているのである。一つの画面の中にいくつもの視点があり，それのため白布の上のリンゴが滑り落ちそうに部分的には見えても，また果物や壺の置かれたテーブルの左端と右端の厚みがまるっきり違うという奇妙さがあったりしても，全体として見た場合，この不自然さは消えて，活気に満ちたきわめて生き生きとした堅牢な画面の構成となっているのである。一つの視点，つまり絶対の視点への挑戦であるのだ。

しかし，感覚を拠り所として確固たる自然の姿を見たいと願うセザンヌに対して，自然は素直にセザンヌの感覚という心のかたちを映し出してくれたのだろうか。「あまり欲を張るな」と自然は答えたであろう。見るという働きに身体がまるごと関与していると説いたメルロ＝ポンティはセザンヌについてこう書いている。「かれは，静物を一つ描くにも，百回にわたって制作しなければならなかった。肖像ならば，百五十回もモデルにポーズさせなければならなかった。かれの作品と呼ばれているものは，かれにして見れば，その絵に対する試みと接近でしかなかったのである」[25]。

印象派の後の，現実にもとづいて描くという一つの「流行」をセザンは示した。このセザンヌへの敬意を，ルオーは『メルキュール・ド・フランス』誌に詩のような文体で書いた。それはセザンヌへのオマージュであるが，期せずしてルオー自身を語った内容になっている。その一部を引いておく[26]。

《私に近づいてはいけない，私に触ってはいけない：世間が知らずにいる，あるいは世間が無視している美のすべてを，私は自分のうちに蔵しているのだ……》

《私に近づいてはいけない：私は，人々から逃げ隠れ，また人々の方でも逃げてゆく癩病人なのだ。私は人々から遠く離れたところで，私は魂の絶対をめざして全身全霊を傾けて努力することに，歓びを覚えた。これは僅かなことでしかない。私の芸術は手段であり，目的ではなかった。ライオンが餌食に飛びかかるように，私はそれに繰返し飛びかかったのだ。でも，私は幸福だったことは１度もない。数世紀生きたところで，その点は同様だったろうが。何人か，極く僅かの芸術家しか，私の作品を美しくて深遠だとは判断してくれなかった。私は彼らとは知会いにならなかった。私は〈死者たち〉とともに，偉大な死者たちとともに生きてきたのだ。彼らは，その作品の中からささやかな永遠の焔が透けて見える，そんな人たちだよ。私は彼らと，また〈自然〉と，交感した。それは私のほんとうの歓びだった。しかし，私のこころを充たした理想が実に高遠なものだったので，私は描くべきものをこの眼で見て，不完全ながらも実現しようと精魂を尽き果たしたものの，それらの最良の写しですら，かりそめの反映にすぎなかったほどだ。まるで，澄んだ波間から一つの美しい顔が透けて見えても，そよ風が一吹きしただけでも掻き乱され，たちまちにして消え失せてしまうようなものなのだ。》

— 中略 —

《私の死後に私の名において語ったり，私の不運な屍体をわが物にしようと争いあう人たちを信ずるくらいなら，むしろ私の作品の中でも一番できのわるい，一番不完全なものを信じたまえ，いつの世になっても，戦闘のあとでは，それも夜陰に乗じて，金狼やハイエナが彷徨することだろう……》

ルオーは《夜の風景》に，人間たちが繰り広げる恐ろしい現実の姿の一端を描いた。現実にもとづいて描くことを始めたルオーは，ほどなくして娼婦たちに主題を求めた。あの幼きイエスから，だれがどう見ても，あまりにもかけ離れた世界だ。そして，そのことがルオーの聖なる世界を愛していた人々を困惑，失望させ，そして彼らの中にはおおいに怒る人もいた，ということはルオーに関するどの本にも出ていることだ。先のセザンヌへのオマージュには，この頃のルオーの孤独と周囲の無理解に打ち克とうとする信念が重ね合わされている。なかでも親交のあったレオン・ブロワの怒りを買ったことは，ルオーにとっては予期していたとはいえ，苦悩であったことだろう。マルセル・アルランは，それを悲劇的事件だったとしてこう書いている。「ここで，ブロワと同様に彼は大型の人物像の醜悪さや悲惨さを告発するのだ。だがレオン・ブロワは何と言ったか？　ブロワは憤慨し，嫌悪し，こう断罪するのだ。『熾天使を描く才能を持っているとわれわれが信じていたこの画家は，もはや恐ろしく復讐の念に満ちた諷刺画しか作り出さないようにおもわれる。』ルオーの芸術は，『致命的に傷ついた』ようにブロワには思え，画家にこう話しかけている。『あなたは醜悪さのみに惹かれておられるのだ』と，――この中世の愛好家は――ルオーがその時すでにロマネスク彫刻や宗教画に近い所にいて，天国に脚をふみ入れる前に，奇怪な樋嘴や柱頭の怪物たちのところで，しばしとどまっていたのを露知らずにいたのである。」[27]

レオン・ブロワという作家について私は詳しくは知らないが，熱烈なカトリック信者であり，物の本によると自伝的小説『絶望した男』では，同時代の教会や聖職者，あるいは作家を痛罵したとあり，カトリック哲学者のジャック・マリタン夫妻やルオーは，彼の精神的家族の一員であった。そのブロワが，現実に基づいたルオーの作品を否定した。モローの「家」から「やさぐれ」した途端に出会った危機だったわけだが，ルオーにしてみれば，確かに娼婦を描いてはいるが，これはその絵画的な見方であり，ここには，考えられるだけで眼には見えない「悪」だとか「醜」だとかという価値の混入は一切ない，これが近代絵画の精神なのだ，と反論したかったところだろう。実際，他の問題と同様にルオーはブロワと論争したが，やがてその件については，ルオーは口を閉じるようになった。そうした状況をアルランは，ライサ・マルタンの言葉として伝えている。ルオーという人間を知るうえで貴重な証言として，ここに引いておきたい[28]。

私はこの時の議論から，まことに深い印象を受けたのを覚えている。芸術に関するありとあらゆる問題が多分この時に語られた。この日，ルオーはレオン・ブロワと議論し，彼の新しい研究の意味をブロワに分らせようと努力したが，その造形理念が中世，あるいはルネサンスのものであり，フォルムの持つ美を捨てることの出来なかったこの年老いた作家から理解されようと浴するのは，すでにあきらめてしまったようだった。その後，何年間も，私たちはルオーを幾度もブロワの所で見かけたが，彼は壁によりかかって立ったまま，閉じた唇に微笑をたたえ，遠くを見るまなざしをして，その表情は一見静かだったが，近代絵画に話題が触れると，その顔の青白さが次第に目立ってゆくのを見たのだった。ルオーは青ざめていたが，最後まで英雄的な沈黙を

守り続けた。そして，彼の芸術上の問題で調整し難い対立があったにもかかわらず，ルオーは常にレオン・ブロワに忠実だった。ルオーはブロワの所に，心の中で彼がもっともいつくしんでいるものを動揺させるような非難を求めってやって来たとでも言えるのだった。

アルランのこれらの文章は，註にもあるように『ルオーの手紙　ルオー＝シュアレス往復書簡』(河出書房新社)の序文からのものだが，そもそも他人の取り交わした手紙なぞ，その背後事情を知らない者が読んでみても，断片的なことが垣間見えるだけで退屈なものだが，アルランの長めの序文は，そうした難点を補って余りある。

ルオーはなぜ娼婦なぞを描いたのか？　もちろん，彼は娼婦という題材に惹かれたからである。しかし，現実にもとづいて描こうとしたからといって，なぜ聖なる世界からいきなり醜悪なる世界へと落下していったのだろうか。ブロワでなくても，ルオーを知る者ならだれもがこうした疑念を抱いたに違いない。その理由を詮索することに，どれだけの意義があるのかは判らないが，やがてこの現実にもとづく風景にキリストが降り立ってくるという展開を考えるならば，そこにはルオーなりの一貫したコンセプトのようなものがあったと推測しても，なんの不都合もなかろう。

なぜ突然に娼婦を描くようになったのか――あえて私流に言うならば，人間そのものを描くことで神に近づけるか，という課題をルオーは自ら背負ったからだ。醜悪さもまた人間のひとつの側面であり，またひとつの人間の条件だと言っていいだろう。完全無欠の絶対的な神が創造したこの世界になぜ悪が存在するのか。これはキリスト教の立場に立って世界を考えようとした哲学者や神学者にとって解明しなければならない長年の難問であった。いや，そもそもなぜ神はこの世界を創造したのかが説明できなければ，悪の存在も説明などできはしない。はたまた神は本当に存在するのか等々，とにかく神への信仰が始まると同時に懐疑も始まったわけで，百家争鳴のごとくに様々な論が展開されたが，ロマネスク時代のアンセルムスの「知らぬがために我は信ず」は，実に簡単明瞭で判りやすい。信仰が認識の前提を成すのであって，だれも神の存在を懐疑しながら深い信仰には至らないと読める。醜悪さの権化のようなルオーの娼婦たちにとっても，やはり信仰は認識に先立つという原理に変わるところはなかろう。

そこで頭に浮かぶ聖書の一説がある。「私はあなた方の行いを知っている。あなたは冷たくも熱くもない。あなたはなまぬるく熱くも冷たくもないので，私はあなたを口から吐き出そうとしている」。(啓示３：15，16)ルオーは娼婦たちを，キリストの口から吐き出させるなまぬるい存在として描いているだろうか。義に背いてはいても，彼女らは生きることに十分熱い。クルティオンは「このテーマは，女ペテン師や法廷のテーマとともに，社会の欠落や汚点に対する叛逆である」[29] と書いているが，私には，いかに世間の汚濁にまみれていても，神の被造物において選ぶところはない，というルオーの人間観の原点のような視線を考えさせられる。そうした視線と対象を絵画的に捉えようとする視線が，画面の上で激しく鎬(しのぎ)を削り合っているのである。娼婦という社会的には負であるところの価値と絵画的な対象の見方の，ぎしぎしと音のするような拮抗こそがルオー絵画の魅力ではないだろうか。

ルオーはシュアレルへの手紙のなかに「私にとって，美術は熱烈な告白である」と書いている。絵画によって自分の信仰を公に表明し，そしてそれにより神に近づこうとする。その言葉を疑う必要は一切無い。絵が証文のようなものだ。そうしたルオーにとって，絵画は単なる自己表現の手段ではない。自己と神との関係を取り持つ重要な手段だ。ここにおいて宗教的動機と審美的動機は互いに手を結び合う。したがって，1905 年のサロン・ドートンヌでマチスやドラン，ヴラマンクと同じ部屋に作品が並んだからという理由で，ルオーをフォーヴィスムの一員に位置付けるのは馬鹿げたことだ。マチスの色彩感覚は意図した表現に到達できさえすれば，そこでその役割を終えるが，ルオーにはさらにその先に越えて行かねばならぬ高い峰がある。それが絵画による告白なのだ。ルオーが近代のあらゆる美術運動から自由な理由がここにある。孤立と言っても差支えないだろう。

クルティオンはマチスとルオーに同じ質問をしたことがあると語っている。もし，仲間たちから切り離され，不毛の島で生きるとしても描き続けられるか，という非現実的な質問なのだが，マチスの答えは否定的であったが，ルオーは描き続けるのは確かなことだ，と答えたという[30]。これは，誰に見られることがなくなっても，自分の告白は絶えることはないという意味にとれる。

かつて絵の額縁にも，さらに裏面にまでも賦彩したルオーの晩年の作品を観たことがあるが，今思えばその意図するところが判るような気がする。ルオーにとっての告白は，他者の眼に一切関わらず，あくまでも自己と神

との関係において成立するという確固とした信念に基づくものではなかろうか。実生活における経済的な手段以外は，ルオーの絵は全て神に向かって集束して行く。塗っては削り，削ってはまた塗るという独特の分厚い色彩のマチエールもまた，信仰の高い峰を喘ぎながら登る，その遅疑と忍耐の結果ではなかろうか。つまり，ルオーに在っては，絵画的リアリティとは告白における自己の魂の深まりと同一なのだ。

シュアレルからルオーに宛てた手紙にこうある。「ヴォラールが私からあなたを遠ざけようとしているような気がします。彼はあなたを意のままにしたいのです」。「絵画に対する趣味と感覚を持っている点で，ヴォラールはパリでは無類の人間です。非常な手腕家であればこと足りるあの商売にあって才能すらあるといえます。しかし，ヴォラールは邪悪です。ヴォラールは吸血鬼です。お便りを下さい。私に何も隠さないで下さい。そして友情を信じて下さい」(1919 年 9 月 20 日)。ヴォラールはルオーの作品を独占していた。ルオーは他に一点も自分から売ることはできなかった。そのヴォラールが 20 年後に不慮の事故で亡くなった。彼の相続人に対してルオーは訴訟を起こした。この裁判でルオーは未完成の作品約 700 点を取り戻した。すでにルオーは 76 歳，315 点を執行官とカメラの前で焼却した。一部戻らなかった作品があるとはいえ，よくこのような結果を得たものだと感心する。そもそもルオーの作品の完成というのがどの時点でそうなのか，それはルオーにしか知りえぬからだ。焼却した作品は，そこに自己の魂の深まりを刻印するのが時間的に不可能と判断したからだろう。

アンセルムのおよそ 500 年後に，N・マルブランシュという哲学者が，やはりキリスト教の立場から「神はなぜこの世界を創ったのか」という問いに，それは自らを讃えるためだ，という神の動機らしきものを考え出した。何が讃えるのか，と言えば世界の美がその創造主をたたえるのだ，ということになる。神学に関してはまったく不案内な自分には，このあたりがなかなか難しい。神の被造物がその美によって神を讃えるために，この世界が創造されたとなれば，人間が絵画や音楽によって神を讃えるということは，論理上筋の通ったことだろう。人に聴かせ，人に見せるという現世的な目的のその先に，神へのオマージュという最大にして最終の目的があるということになる。

中世の教会や修道院は，人々から寄進されたたくさんの浄財によって建物を立派にし，絵画(壁画)や彫刻，ステンドグラスなどで荘厳して神に捧げた作品とした。寄進を私にしてはいない，自分たちは神にこれだけのことをしているのだ，ということを人々に示した。人々は美術作品という具体的な存在を通して信仰や連帯感を確認した。このようにしてヨーロッパにおける大教会のほとんどは 11 世紀から 14，5 世紀の間に建立された。ところが，やがて宗教改革が起こり，こうした教会と信者たちの間における贈与関係は消えていき，当然，神と人々の間をとりもった芸術作品もその在り方を変えていかざるを得なくなった。近代における宗教的動機と審美的動機の乖離である。

ところがルオーは，この乖離をあくまでも近代絵画の立場に立って，修復しようとした。神への「熱烈な告白」という宗教的な動機を維持しつつ創作を続けた。娼婦や裁判官，サーカス(道化)，風景といった主だった主題を貫くコンセプトがここにあると言っても差支えはなかろう。ルオーにしてみれば，このようにして精神的に自分はブロワの近くに居るのにもかかわらず，それを理解してもらえなかったので，沈黙する他になかったのだろう。

近代の美術は「イズム」で語られる。それが運動というかたちで展開されたからで，近代の画家を語るのもまた同様である。ところがB・ドリヴァルはルオーを彼の主題によって考察した。「サーカス」「娼婦」「裁判」「風景」など。『ルオー』[31] の序文にドリヴァルは「彼に関しその芸術以外の何ものをも考察の対象にしないことが最も適切なことであると思われた」と書いている。「どう描くか」というフォルムの追求が運動を生み出したのであり，何を描くかという主題は個人の問題として等閑視されてきた。ルオーにとって絵画は運動ではなかった。告白であり，神に近づく道であり，神を讃えるひとつの手段であった。ドリヴァルは主題ごとに，さまざまな画家をとりあげ，その作品とルオーの作品を比較し，そしてルオーの全くの独自性を天才として再認しようとした。たとえば「娼婦」ではドガやロートレックのそれらは，彼らの時代(近代)の娼婦たちをそれぞれの趣向に応じて描いたものであり，ルオーは娼婦という絶対のものを想像し，創りだしたのだ，という具合に。そしてドリヴァルは言う。「それゆえにこそ彼女らは，無限の畏怖 ── 聖なる畏怖に満たされている」と。またこうも言う。「これらの娼婦の姿の中においてルオーを憤激させたのは，男性が──そして彼女ら自身が──彼女らの現在ある姿をもたらしたというその事実なのである。彼が鞭打つのは罪そのものであって罪の女たちではない。彼は人間悲劇の彼方に超自然的な悲劇そのものをみる。そしてその悲劇をみたことにより。彼女らの上に怒りと愛の涙をそそぐのである」[32]。

キリストに関しては章を設けていない。それは「風景」の中で語られている。風景はルオーが絶え間なく描き続

けた主題であり，モローの弟子であった頃のあの《学者たちの間の幼きイエズス》の右方，マリアを囲む群衆の上部にアーチ型に開けた空間の向こうに自然の景観を描いている。ローマ賞の審査員のアンチ印象主義の姿勢から来るのであろうか，この風景の部分が彼らの不興を買ったことをトリヴァルは書いている。《夜の風景》はその３年後の作になるが，そこには印象派の影響など探したくてもどこにもない。トリヴァルは風景もまた娼婦の作品と同じく「構成されたもの」としているが，《聖書的風景》や《孤独のキリスト》など風景の中のキリストの作品について，「創造者」に対する壮大な賛辞を捧げたものとしている。

さて，ここで小林秀雄が画商の吉井長三に語った「判ったよ，ルオーはキリストを描いたんじゃない。風景の中にキリストの仮の姿を描いたんだよ」に戻らなければならない。仮の姿と言うからには，小林はキリストの「真の姿」というものを想定していたはずだ。それはいったい何か。

吉井はある時，小林に《キリストと博士(ドクトール)》と題した作品を見せた。「博士」はクルティオンの画集では「学者」とあり，聖書では「教師」となっているものがあるが，小林はこの博士について調べたらしく，やがて吉井に電話で「君，あのドクトールは解ったよ。あれはカヤパだよ。キリストとカヤパだよ」と告げている。そこまで調べたのなら,《学者たちの間の幼きイエズス》の学者たちの一人がアンナスであることも知っていたはずだ。イエスは12歳の時，過ぎ越しの祭りでエルサレムに行き，神殿で複数の教師たちと質問したり，はなしを聴いたりしているが，その教師たちの一人が大司祭のアンナスで，カヤファ(カヤパ)はそのアンナスの娘婿であった。アンナスは西暦６，７年から15年まで大司祭であった(ヨハネ18：13)。カヤファが大司祭であったのは西暦18年頃から36年で，彼ら二人はイエスを迫害し，殺害するための首謀者であり，その後もクリスチャンたちを迫害し，殺人的運動をダマスカスにて行うよう紹介状をサウロに手渡していた(使徒９：１，２)。

もしルオーが《幼きイエズス》以降も，この作品のように聖書に語られている場面を再現するような制作を続けていたならば，一点ごとに聖書に当たり，キリストについての論考をした上でルオー論を書かねばならなかったであろうが，幸いなことにトリヴァルも言うように，キリストの居る風景は構成されたものであり，言葉を変えて言えば，絵画的な対象の見方をした風景で，そこに現れたキリストもまた想像され創りだされた仮の姿ということになろう。しかしそれほど事は簡単にいくであろうか。すでに《幼きイエズス》は，小林流に言えば「在るが儘」の作品ではなく，「見えるが儘」の作品なのである。12歳のイエスが母マリアよりはるかに大きく描かれ，また外の風景の建物よりも大きい。明らかに神が創造した秩序や事実から乖離しているではないか。ここでのイエスもまた仮の姿なのだ。吉井長三に小林は「キリストを信仰するルオーを書く事は，キリストを書く事であり，キリストにまで遡って書くのは，非常な時間と労力が必要で，自分の年齢を考えると，とてもできない」と語ったとされるが，この時はまだ，ルオーのキリストは仮の姿だという認識はなかったのだろうか。そんなことはあるまい，小林秀雄ほどの批評家が。ただこういうことは言える。たとえ仮の姿だとしても，ルオーのキリストは彼の魂の告白に根差したもので，当然聖書の内容と根底の部分では深く結びついているという認識を持っていたと。だからキリストまで遡らなければならないと考えたのかも知れない。ところが，いろいろと調べ，論考しているうちにルオーのキリストと対象的な関係にあるキリスト像の存在に気付いたのではあるまいか。西欧的なキリスト像に対するビザンチィン美術のキリスト像，つまりイコンのそれである。

小林秀雄は1954年の12月から翌55年の７月までの半年間,ヨーロッパ各地を巡ってアメリカ経由で帰国している。行程はパリ―エジプト―ギリシャ―イタリア―パリ―スイス―スペイン―パリ―オランダ―イギリス―アメリカである。なんでここまで詳しい行程を書くかと言えば，これらの国や都市でおそらく小林は，イコンに触れる機会はほとんどなかったと思われるからである。あるいは皆無であったと言ってもいい。だからそれについて考えもしなかったのではないか。それはこの旅行の成果として書かれた「近代美術」が，中世からルネサンス，ルネサンスから近代への展開，あるいは「発展」が論の基調としてあるからで，これは西欧美術について語ったものであって,ここには西欧の中世に対応するビザンティンの美術の造形原理はまったく考慮されていないからだ。そのほかで主だったものといえば，先にも触れたヴォリンゲルの「抽象と感情移入」に関する論述である。これはエジプトでピラミッドなどの遺跡を見学して，次いでギリシャのアクロポリスに登った時に経験した，両者の美の相違についての大変に激しい感覚がヴォリンゲルの美学の中で巧みに分析されていることに発端があった。

西欧の美術とビザンティンの美術の決定的な違いは，イコノクラスムを経験したかどうかにあるだろう。国をあげての聖像論争を西欧の美術は経験していないのである。８，９世紀のビザンティン帝国ではイコノクラスムの期間中，美術は神を描きうるかどうかが激しく論争された。８世紀前半には，当時の皇帝の勅令で聖像の破壊

が断行され，神や聖人を描くことは基本的に禁止された。そうしたなかで，イコンは信仰のためになくてはならぬとする修道士たちは，その正当性について真剣に，まさに命をかけて訴え続けた。そうした激しい歴史を潜り抜けたイコンは，それに相応しい造形性を身に付けたのは当然のことであり，またそれがゆえに1000年以上にもわたって，その造形性は大きく変化することはなかった。私はこれまでに二度，トレチャコフ美術館に行って，二度，ビザンティン帝国からロシアのウラジミールにもたらされた12世紀前半の《ウラジミールの聖母》と15世紀初頭のアンドレイ・ルブリョーフの《聖三位一体》を観たが，たしかに後者には西欧絵画の影響が認められとは言え，西欧の中世，および中世からルネサンスにかけての変貌ぶりに比べれば，それは微々たるものに過ぎないと思わざるを得なかった。

小林秀雄は仏教と美術の関係について，ある卓越した考えを述べている。高野山にある《阿弥陀二十五菩薩来迎図》について書かれた「偶像崇拝」[33] という文章の中で，「仏教美術は，仏教のドグマに制約されているとは言え，美術としての自らの動機なり表現なりの自由を，それが為に弾圧されて了うという様な事は考えられぬ事である。若し，そういう危機に見舞われれば，美術は，宗教を離れて勝手のよい形式を自ら選ぶに至るであろう」と述べている。先の《二十五菩薩来迎図》が観るたびに新鮮なのは，観無量寿経のドグマを超えているからだというようなことを語っている。

これは西欧の美術，特にルネサンス以降の美術にも言えることであろう。西欧の美術史というものの展開であり，「発展」の要因がここにある。しかしビザンティンの美術・イコンは決してそのようにはいかなかった。イコンはキリスト教の教義に忠実であろうとした。そこから離れて自らの表現の自由など求めはしなかった。イコンは「描く」とは言わずに「書く」と言い，原画とコピーに区別をつけず，また「作品」と呼ばれるイコンはひとつも存在せず，イコン画家というものは存在せず，また私のように美術館で鑑賞するような対象ではなく，生活の中でただひたすらに祈りのためにあるのがイコンである。というようなことを私は，東京復活大聖堂（ニコライ堂）中央教会に奉職する高橋保行の『イコンのこころ』[34] で教えられた。たしかにイコンに接するには，キリスト教精神の理解を必要とする。それがなければ，キリスト教図像学という方法論は成立しなかったであろう。小林秀雄がルオーを書くのに躊躇した理由は，このあたりにあったにちがいない。しかし，イコンはイコンであり絵画ではないと高橋は言うが，板の上に置かれた絵の具がキリストの姿を想像させるということでは絵画と変わるところはあるまい。そこには修道士の感覚や感情というものの現れもあろう。西欧の絵画もドグマに忠実たろうとしたビザンティンのイコンも仮象ということでは選ぶところはなかろう。

ビザンティンや中世の視覚文化と近代以降のそれには違いがある。それは信仰の態様の変化だけではなく，構造的な社会の変化による。日本の仏教美術にしても，たとえば観無量寿経を懸命に学んだからといっても，今日，《二十五菩薩来迎図》に宗教的礼拝の対象として接することはきわめて困難であろう。宗教的礼拝の対象であったものを，審美的な立場からあげつらうことはどうか，という意見があるのは知っているが，もはや過去の信仰は死んでいると言うよりも，その信仰を含めた社会の構造がどれほど大きく変化したのかという問題を考えれば，それは止むをえないことではなかろうか。

このように考えてくると，小林が「キリストの仮の姿」と言ったときに「真の姿」という確固とした対象が念頭にあったかどうかは極めて疑わしい。小林の声が聞こえるようだ。「ルオーは近代の画家なんだよ。それを書こうとする自分もまた近代の人間だ。それに絵画のキリストなんてものは，皆仮の姿なんだよ。でもルオーのは特別なんだ」。そうなのだ，小林の「近代絵画」に取り上げられた画家たちは，それぞれの「特別さ」を彼によって発見され，モネやドガを印象主義から「やさぐれ」させ，セザンヌは一度も後期印象主義という「家」の中に入れようともしなかった。

ルオーの「特別さ」とは，たとえば彼の描く娼婦は，彼の独創によるもので，具体的な対象を必要としなかったということだ。ドガやロートレックの娼婦はパリの街角で見かけることはあっても，ルオーのそれはどこにもいない。モネやシスレーのセーヌ川の風景は晴れた日にセーヌ河畔に行けば見ることがあっても，ルオーのそれは見ることがない。A・マルローも同じようなことを言っている。裁判所にはドーミエが描いた裁判官がいて，スペインにはゴヤの町芸人がいるが，ルオーが描いた判事や道化師は，彼の絵以外にはいない，「ルオーほど外部の世界に屈従しない者はいない」というような具合に。

小林秀雄はルオーを西欧美術の何千年もの伝統，血脈（けちみゃく）の中でどのように位置付けるのだろうか。フォーヴィスムとか表現主義などといった狭い囲いにルオーは納まらない。中世のキリスト教美術との比較も当然するに違い

ない。ルオーは14歳で色彩玻璃修繕師の徒弟になった，「下町の見習い小僧だったことにノスタルジーとうぶな愛着を持っていた」というようなことをシュアレスへの手紙に書いている。クルティオンの画集をめくっていくと気になる一点に出会う。1925年の《徒弟職人(自画像)》だ。54歳のルオーが14，5歳の自分を想い出深く描いた作品である。ノスタルジーであり，また「自分は一職人だ」という自己認識のための作品と言えよう。高田博厚は「彼の後年の，色彩の調和を黒い階律づけたやり方は，古い玻璃のただの技法的模倣ではない。光が玻璃を透して来るあの純粋な，単調の複雑な豊かさを持つ色音が，ルオーの魂の一律的なものと一致したのであろう」[35] と述べているが，まさにそのとおりであろう。ブランクーシーがキクラデスの古代石像に，ジャコメッティがエトルリアの古代ブロンズ象に惹きつけられたように，ルオーは中世のステンドグラスに先祖返りしたとしても，なんの不思議もない。三者ともそれらの技法的模倣ではなく，遠く，はるか遠くまで歩んで行って，ほんのわずかな，それでいて重い造形の核心というようなものを近代まで持ち帰ってきたのであると言っていい。過去に学ぶとはそういうことではないか。ルオーにとってステンドグラスは「不易」の美であったのではなかろうか。

そもそも小林秀雄がルオーについて書こうとしたその動機は，「近代絵画」で取り上げたモネ，セザンヌ，ゴッホ，ゴーガン，ルノアール，ドガ，ピカソといった画家たちとは全く異質の創造性を彼の作品に発見すると共に，その背後からにじみ出てくる人間性への深い興味によるものであったに違いない。この稿の最後にルオーの人間性を示す証言をもう2，3掲げておきたい。まずシュアレスからルオーに宛てた手紙。「親愛なるルオー，私はあなたの反抗心を癒してあげたいと思っています。他人に反抗して生きるより，あなた自身とあなたの理想のために生きるよう努めねばなりません。他人を否定したり，他人と闘って過ごす時間は失われた時になるのです。敵がいると知っているだけで充分です。あなたの絵画をあなたの反抗心から解放して上げたいと思います。あなたの芸術家としての才能に足枷をはめ，のびのびと活動させないのはこの反抗心のゆえです」(1952年9月1日)。ジャック・マリタンが語るルオーの徒弟時代の証言。「彼の主人は，荷物を遠方に運ばねばならぬときには，乗合馬車に乗るために3スウを彼に与えた。少年は徒歩で使いに行き，絵具を買うためにその3スウをとっておいた。ただし，1分なりとも主人の眼をごまかさないために，乗合と同時に出かけ，彼を運ぶはずの車と同時に着くようにと，休みなしに走り続けた」[36]。老年のルオーについて語った高田博厚の証言。「かつてはファン・ゴッホを貧困と無視のなかに死なせてしまった世間が，いま彼を神様のように崇めていると同様に，ルオーの前に集まる。けれども，もし実際に彼に会ってみたならば，〈作品で想像していたのにぴったりした人柄，風貌〉という，尊敬と理解を示したいためにしばしば使われるこの皮相でたいそう外交的な言葉も裏切られてしまって，全くむき出しのルオーにまごつかされるであろう。さいづち頭を振り，手を振って，相手かまわずに，時間を忘れて大声でしゃべりちらすこの老人に，相槌の打ちようもなく，茫然としてしまうであろう」[37]。

4. 言葉と絵画 ── トナールの世界とナワールの世界

マルブランシェが言うように，神が自らを讃えるためにこの世界を創ったのだとしたら，人間が与えられた能力でそれができるのは，まずなによりも言葉であり，次いで音楽によるものではなかろうか。聖書のページをめくりながらそう思った。たとえば旧約聖書に収められた詩篇は，古代ヘブライ人が神を讃えた歌である。ダビデがまだ若い頃，父の羊の群れを見守りながら，満天の星空を仰ぎ，原野に獣を，天空に鳥を見て神の壮大な創造の業に心を動かされ，神を賛美する詩をつくった。讃美歌というものは，こうした詩をもとにしたものであろう。ダビデは演奏家としても優れた能力を持っていた。しかし絵や彫刻によって神を讃えるという記述は，どこにも見られないようだ。神は美しいものを好む。だからダビデが感動したように，この世界を壮大で美しく創造した。わずかに彫刻(caving)と刺繍について語った箇所がある。幕屋とソロモンの神殿のためになされた彫刻細工は，崇拝させるためではなく，装飾と象徴的な意味を伝えるためのものであり，それらの彫刻を作るように命じたのは神であった(出エギプト記35：30.31.34)。また幕屋は色鮮やかなケルプ(高位のみ使い)が刺繍された覆いと垂れ幕に取り囲まれていた。

セシル・B・デ・ミル監督の『十戒』でのシナイ山の場面は，今でもいきいきと想い出すことができる。「自分のために刻んだ像を造ってはならない」という神の言葉をモーセが受けている最中に，人々は金を集めて子牛の偶像を作っていた。イコノクラスムはここに起因するのだろう。

美術史は言葉で書かれる。美術評論も美的感情というものを言葉に置き換えて表現される。人間が付与された

表現手段，伝達手段でもっとも普遍的な力をもつのは言葉でなはなかろうか。神は偶像を禁じたが，人々はその後もそれを造り続けた。言葉はそうはいかなかった。バベルの塔がそのよい例である。ノアのひ孫でニムロデという者がいて，彼は人々を支配するために都市を作って，そこに大きな塔を建てることを人々に命じた。人々は自分たちの誉れのためにそれに従った。そこで神はそれを止めさせようとして，言葉を混乱させた。一つの言葉を話していた人々は，話が通じなくなり，やがてバベルを去って，同じ言葉を話す人どうしが集まって，地上のほかの土地に移り住んだのである。

言葉はその力の強さと普遍性によって，あらゆるものを概念化しようとする。極めて純粋な芸術形式を持つ音楽も，言葉によってその内容を決定されてしまう。ベートーヴェンの作品二七番のソナタの一つは，普通，「月光曲」と呼ばれている。ベートーヴェンがそう名付けたのではない。ある人が，あたかも湖上を渡る月のようだと言い，まさにそういう静かな曲であるということで，そのようになった。

その純粋な音楽の状態に憧れた歴史を持つ美術は，いつも言葉によって捉えられ，解釈を施されてきた。「作品は作家の手許を離れたとたんに独り歩きし出す」というようなことがよく言われるが，いつも言葉に手を曳かれて，あちこちと歩み出すと言っていい。板や布の上の絵具という物質が，さまざまな解釈を生み出すと言えば，主体はあくまでも絵画そのものにあるようだが，さまざまな言葉が作品の内容をさまざまに決定すると見れば，作品は客体となる。ニーチェはこういうことを言っている。「真理（あるいは，ただ一つの解釈）などない。あるのはさまざまな解釈だけである」。

純粋抽象という絵画形式は，こうした言葉への初めての反抗ではなかったか。アンフォルメルの作家たちにとって創作における作家の意図は排除されるべきものだった。ジョルジュ・マチューは「意思は，芸術の死だ」とまで言っている。インスピレーションに従って即興的に描いているのであって，余計な言葉など不要だ，ということだろう。にもかかわらず，言葉はしゃしゃり出てくる。「絵具という物質性がどうの」とか「日本のカリグラフィーの影響がどうの」とか。その頃ミニマリズムの旗手と目されたフランク・ステラにいたっては，自作の黒い大画面について「あなたが見ているものが，あなたが見ているものだ」とまで言うに至っている。それ以外なにも無いよ，という意味である。

『広辞苑』に鑑賞とは「芸術作品を理解し，味わうこと」と出ているが，この一見そっけない言い回しは，実に意味深長な内容を含んでいる。これを概念化（理解する）と非概念化（味わう）の二分法として捉えるのである。ここではＣ・カスタネダのドン・ファンの教えに関する著作によく出てくる「トナール」と「ナワール」に置き換えると説明しやすい。

人類学を志しているカスタネダはメキシコのヤキ・インディアンの呪術師ドン・ファンに，あるときこう教えられる。人間の意識は，知性が認識できるあらゆるものを包み込んでいるトナールという右側の領域と，記述不能の，つまり概念化を拒むナワールという領域の二つに分けられると言う。カスダネダはドン・ファンの指導のもと，さまざまな不思議な体験をする。あるときは 800 メートルもの先までワープしたり，またあるときは銀色のカラスに変身し，３日間も空中を飛びまわったりというように。最初はキノコ，ダツラなどの精神拡大的な植物を使うことを通しておこなわれるが，やがてそれらを用いないで不可思議な世界へ入っていけるようになる。カスタネダはそのたびにドン・ファンに，それがなぜなのかという質問をし，ノートに記述しようとする。人類学のフィールドノートである。カスタネダは，いわば西欧的な知では解明できないナワールの世界を記述するのに躍起になっているのである。そういうカスタネダに対して師が語るのがトナールとナワールの二つの領域の話なのだ。

そして師はカスタネダに〈思い出す〉という課題を与える。左側の意識の時間での出来事を，右側の意識で概念化し，言語化するということである。それができれば，それに越したことはない。できないからこそ，そのたびにカスタネダは疲労困憊してしまうのだ。この〈思い出す〉作業というのは，自らの全体性へと向かうこと，トナールの世界とナワールの世界を自由に行き来することが真の人間性の回復につながり，真の自由への獲得へのカギとなるという教えであるようだ。

このカルロス・カスタネダのシリーズを翻訳してきた真崎義博は，『イーグルの贈り物　呪術と夢見』の「訳者あとがき」に，次のように記述している[38]。

本書には，また，『ナワールの規則』というかたちで，ナワールの世界のいわば創生神話が語られている。

この規則は，ナワールの世界を具体的に把握するための概念装置であり，神話論的モデルなのだ。師は，この原則をとおして，弟子にナワールの世界の風景を教えてゆく。したがって，「規則とかかわるということは，神話を生きると表現していいだろう」(本書一九九パージ)

神話を生きるということは，人間がその全体性を回復するうえで，きわめて重要な意味をもつ。というのも，神話を生きるということが，とりもなおさず左側の意識での生を取り戻すことであるからだ。左側の意識における生は，概念化を拒否するものであるがゆえに，知性が認識できる右側の意識に視点を据えた場合には無秩序であり，混沌の様相を呈している。それは，右側の意識に固有の，因果律の射程では捕えることのできない世界なのだ。それゆえに，従来，こうした世界は，たとえば狂気といったラベルを貼られ，右側の意識世界の片隅に押し込められてきた。すなわち，片端の生を生きてきたのだ。その結果，人間の全体性の回復はおろか，その把握さえも，取り返しのつかぬほどの破綻をきたしたのである。

先にも述べたが，中世の人々にとって聖書は伝説でも宗教文学でもなく，動かすことのできぬ歴史的事実であった。絵を描く者は，神が定めた秩序に従って「在るが儘」に描こうとした。ところが，やがて人々は「見えるが儘」に描くことの歓びを知るようになる。神の教えからの離脱が始まる。私はそのとき，画家たちに不安があったのではないかと思う。神の教えに従わず，自分の目を信ずるというときの歓びとない交ぜになった神への畏れ。画家たちはそれをどう解決したか。「見えるが儘」を科学的な視点に置き換えたらどうか。この課題の追求が透視図法という遠近表現を生み出した。科学をバックボーンにすることで，ようやく彼らは安心して絵を描けるようになった。そのように私は思う。

かくして絵画は科学的に語ることができるようになった。科学はありとあらゆるものを概念化しようとする。言語化し，また数値におきかえようとする。美術におけるその典型が先に述べたアルフレッド・H. バー・ジュニアの作成したモダン・アートの図表である。そこではイズム間の影響関係が，直接的なものは実線で，間接的なものは破線で示すという具合に，まるで科学の図式になっている。その影響関係は数値化もできよう。ドン・ファンの言うトナールの領域だ。

私たちは絵画を描くときも，またそれを見るときも，そうした行為の根幹にあるのは感覚であり，感情であろう。それらは容易に概念化できるものではなかろう。ドン・ファンの言うナワールの領域なのだ。ドン・ファンの言うナワールの領域とは，しつこいようだが，記述不能の領域なのだ。言葉ではどうすることもできない領域だ。概念化を拒むのだ。仮に理解ということがあるとすれば，からだ全体で理解されるものだろう。冒頭に述べたグレツィンゲルが紹介しているポランのキュビスム理解や本学の学生のシュルレアリスム理解が，その好例であろう。

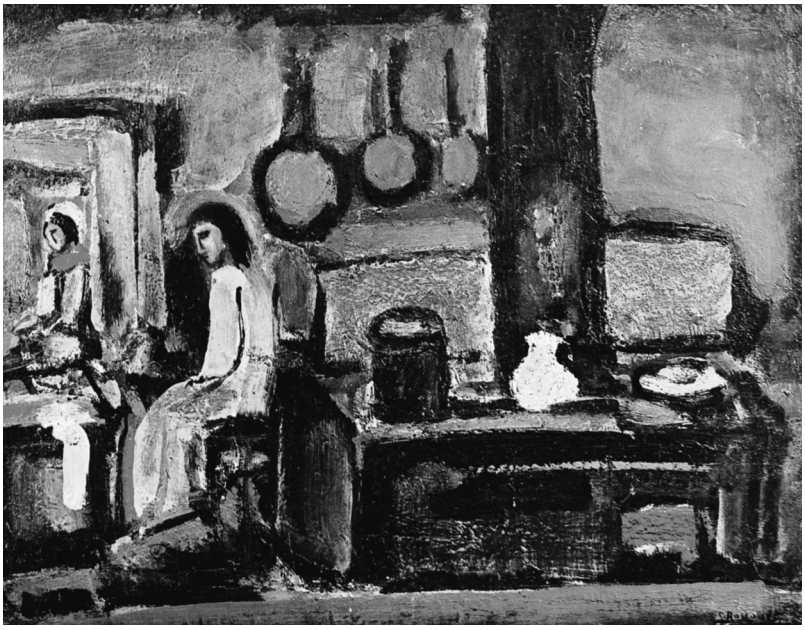
学生はそれを言語化しようとした。そのレポートに私は感動を覚えた。それはなぜか。それは単に文章の上手さにあるのではない。そこから感じ取るリアリティは，ドン・ファンの〈思い出す〉という課題が見事に実行されていることから来るに他ならない。ランニング・ハイという左側の意識の時間での出来事が，右側の意識で概念化され，言語化されているからなのだ。美術鑑賞の本来あるべき姿を，私はここに見るような思いがする。

(註)

1)1952 年『小林秀雄全作品 19』2004 年，新潮社。以下，小林秀雄に関する註は，全て同作品集からとし，『全作品』と表記する。文頭は発表年。
2)1979 年『全作品 28』。
3)2)に同じ。
4)吉井長三「小林先生と絵」『全作品　別巻 3 』。
5)1939 年『全作品 11』。
6)「ピラミッド II」1961 年『全作品 24』。
7)W. グレツィンゲル『幼児画の謎』125〜126 p。鬼丸吉弘訳，黎明書房，1970 年。
8)鬼丸吉弘『創造的人間形成のために』5〜7 p。勁草書房，1996 年。
9)ピエール＝ルイ・マチュー『ギュスターヴ・モロー　その芸術と生涯及び後世代』高階秀爾・隠岐由紀子訳，三

省堂，1980 年。
10)アーノルド・ハウザー『芸術と文学の社会史』1014〜1015 p。高橋義孝訳，平凡社，1968 年。
11)坂崎乙郎「エゴン・シーレと現代」エルヴィン・ミッチ『エゴン・シーレ画集』序文。坂崎乙郎訳，リブロポート，1983 年。
12)「ランボウⅢ」1947 年『全作品 15』。
13)アルベール＝マリ・シュミット『象徴主義』71 p。清水茂・久保田般彌訳，白水社，1969 年。
14)ピエール・クルティオン『ルオー』66 p。柳宗玄・村上光彦訳，みすず書房，1962 年。
15)岸田秀『二十世紀を精神分析する』34〜39 p。文藝春秋，1996 年。
16) 5)に同じ。
17)14)に同じ。
18)ピエール・クルティオン『ルオー』中山公男訳，美術出版社，1976 年。
19)14)に同じ，59 p。
20) 9)に同じ，229 p。
21)14)に同じ，39 p。
22)18)に同じ，68 p。
23)1958 年『全作品 22』。
24)22)に同じ，17〜19 p。
25)モーリス・メルロ＝ポンティ「セザンヌの疑惑」『意味と無意味』15 p。永戸多喜雄訳，国文社，1970 年。
26)14)に同じ，277〜278 p。
27)マルセル・アルラン「序文」『ルオーの手紙　ルオー＝シュアレス往復書簡』。富永惣一・安藤玲子訳，河出書房新社，1971 年。
28)27)に同じ。
29)18)に同じ，80 p。
30)18)に同じ，26 p。
31)ベルナール・トリヴァル『ルオー』。高階秀爾訳，美術出版社，1961 年。
32)30)に同じ，70 p。
33)1950 年，『全作品 18』。
34)高橋保行『イコンのこころ』。春秋社，1981 年。
35)高田博厚・森有正『ルオー』21 p。筑摩書房，1976 年。
36)14)に同じ，27 p。
37)35)に同じ，7〜8 p。
38)カルロス・カスタネダ『呪術と夢見　イーグルの贈り物』357〜358 p。真崎義博訳，二見書房，1982 年。

学者たちの間の幼きイエズス　1894 年　油彩　164×130 cm　コルマール美術館



古びた場末で（台所）　1937 年　油彩　55×70 cm

クルティオンも述べていることだが，この作品は聖書の中のマルタとマリアの物語を想起させる。ある村に入ったキリストは，マルタという女に客として家に迎え入れられる。その姉妹のマリアはキリストの言葉に聞き入っていたが，マルタはいろいろな用事に気を遣って取り乱していた。そしてこう言った。「主よ，私の姉妹が私ひとりに用事をさせておりますことを何とも思われないのですか。私を助けるように言ってください」。キリストは答える。「あなたは多くのことを思い煩って気を乱しています。ですが，必要なのはわずかなもの，と言うより一つだけです。マリアは良いものを選んだのであり，それが彼女から取り去られることはありません」（ルカ 10：38〜42）。小林秀雄は吉井長三の紹介でこの作品に対面している。吉井によると，これによって小林は，ルオーが風景の中にキリストの仮の姿を描いていることに気づかされた。この作品がマルタとマリアの物語を想起させるとしても，それを付度する前に，これはルオーの創りだしたキリスト像だということを，そのままるごと受け入れるべきであろう。

聖なる顔　1939年　油彩　56×41 cm　北海道立近代美術館

「彼は周囲に殆ど適応できず，何等の目的をもっていないように見え，しかも宗教的な感情によって深く活気づけられていた」あるいは，「若い時から強い宗教心を有し，彼の行動は最後まで，教会や，教義とは関係ない宗教意識によって規定されていた」。これらは無論，ルオーについて書かれたものではなく，カール・ヤスパースが精神医学者としての立場からゴッホについて論述したものである。近代以降において宗教的動機と審美的動機の統一は困難なこととされてきたが，そんなことはない。それは一般論にすぎない。ルオーにとってキリスト教は救いの宗教であるのみならず，告白の宗教であった。告白はある意味で自己放棄である。ルオーにとって困難なのは，自己放棄の感情で自己表現するという矛盾を乗り越えることであったにちがいない。ルオーの告白を聴くキリストは，あるときは静かに瞑想し，あるときはかっと眼を見開き，ルオーの言葉に反応している。