

絵画における近代とはなにか

「われわれは絵画の病院にいる。われわれは傷口にふれ、患部にさわっている」と一八四六年、サロンの会場に立って若き美術批評家ボードレール「デュファイス、後年の『悪の華』の詩人は嘆いている。フランスの近代絵画の歴史を、この嘆きにまでさかのぼらせるものは、まさしくボードレールの「絵画の近代性に関する予言的な洞察」（小林秀雄）にある。しかし、ボードレールにめざめた絵画の近代性の意識とはなんであろうか。それは、小林秀雄のいうように、「絵画は絵画であれば足りるという明瞭な意識」だったのだろうか。忘れてはならないのは近代性という概念はきわめて多義的であり、ボードレールにあつてはなによりも彼が生きていた十九世紀という時代と不可分に結びついていたということだろう。ボードレールにおける近代性の意識をたずねることが、そのまま近代絵画の発生をたずねることにほかならないのはそのためである。

たとえば、すでにフランス革命を体験した十九世紀フランスにおいて、「近代」はたしかにはじまっていたにちがいない。そしてまさしくこの近代がもたらした個人の解放、それにもとづくアナーキーな自由こそ、ボードレールが当時の絵画の貧困の病源として見たものであった。偉大な伝統が存続していた時代には、画家たちは自分の個性をこえるひとつの大きな統一体の中に吸収され、真に個性の名に値するものだけがその高みに花咲くことを許されていた。だが「偉大な伝統は失われ、新しい伝統は生まれていない」そのとき、そこにあるものは統一を失った虚弱で、

凡庸な個人の乱立でしかない。つまり、「絵画を殺しているのは画家なのだ」。しかし、こう語るとき、ボードレールは空しく過去をなつかしんでいるのではない。逆にボードレールがきびしく斥けたものこそ、過去に理想や美の範例を求める当時の風潮にほかならなかった。「ラファエロとその時代はどんな有様だったのだろう、古代人、とくにあのすばらしいギリシャ人は」とアングルは書いているが、古代ローマの理想に憧れる古典主義者たちはもちろん、ロマン主義者たちでさえ、過去に美を求めようとする。

しかし、「理想」とは、「美」とは、そのように絶対的なもの、あらゆる時代を通じて永遠なものではない。あらゆる美、あらゆる理想は永遠なものと同時にうつろいゆくものを、絶対的なものと同時に個別的なものをもっている。いやむしろ、絶対的な理想、永遠な美というものは実在しないというべきだろう。それはわれわれの情念から生まれる個別的な様相を通じてはじめて捉えられる抽象にすぎない。とすれば、個々に情念をもっているわれわれはまた、個々に美を、理想をもち、そしてもっていなければならないのだ。それゆえにボードレールは結論する、「わたしは個人をしか見ない」と。

ここにも明らかにひとつの近代がある。そして、それはあるいはロマン主義ではあるかもしれないが、しかし、それが直ちに絵画における近代ではあるまい。ボードレールのうちに絵画の近代性がめざめたとすれば、それはなによりもまず、このような主体性の強調から生まれる二つの、しかし切り離すことのできない重要な帰結となつてあらわれるということが出来るだろう。すなわち、美を個人の情念をこえた自然のフォルムの理想性の中に求め、したがって絵画芸術をそのような理想化された自然の模倣と見做すギリシャ・ローマ、およびルネッサンスの伝統、より直接的には古典主義者たちが追従するラファエロに対する反動であり、もうひとつは近代的な現



クールベ／オルナンの埋葬

ムののろしをあげたのは一八五一年であった。埋葬をとり行なう黒い喪服の市民たち——この「卑俗」な主題を、しかもほとんど等身大に描いた作品は当然スキャンダルを巻き起こさずにはいなかったが、しかし、轟々たる批難の声に抗して、クールベ擁護の筆をとったのは、ボードレールの影響を多分に受けたシャンフルーでこそあれ、ボードレールではなかった。ボードレール自身は一八五九年のサロン評でむしろクールベ（そして一群の写実的な風景画家たち）に古典主義者たちと同じ欠陥——想像力の欠除を批判している。変わったのはボードレールであろうか。たしかに、この十三年の間に、ボードレールの美学の発展があるとすれば、また一方において、

実に対する関心である。ボードレールがロマン主義を、そしてなかでもドラクロワを擁護したとすれば、それはあくまで美のもっともアクチュアルな表現としてである。彼にとってロマン主義とは多くの俗流ロマン主義者に見られるように、主題や様式そのものの中にあるのではなく、なによりも想像力、美の感じ方にあった。（そこから線よりも色彩に、それもそのエキゾチックな、あるいは、ピトレスクな効果にではなく、色彩のもつ自律性に対する関心が生まれる——「主題高貴な主題に欠けることはないはずである。そこから、単に歴史的な主題ばかりではなく、いつの時代にも通じる主題をとりあげながら、それを古代風な、あるいは東方風な衣裳で装わせずにはいない芸術家たちに対する鋭い批判が、そして近代の風俗に対する芸術的な認識が生まれる。」）しかし、これほど虐待されたこの服装はその美とその魅力をそなえているのではないのか。それはわれわれの時代の必然的な服装ではないのか。黒く、やせた両肩にまで永遠の喪章をつけ、苦しみにみちたわれわれの時代の。燕尾服やフロックコートが単にその政治的な美、つまり万人の平等の表現ばかりではなく、またその詩的な美、つまり公けの魂の表現をもっていることに注目されよ。……埋葬人たちのはてしない行列。政治の埋葬人、愛の埋葬人、ブルジョワジーの埋葬人。われわれはみな、なんらかの埋葬をとり行なっているのだ。」

（『一八四六年のサロン』）

あたかもこの一節に應えるかのように、クールベが《オルナンの埋葬》を発表して、レアリス

レアリズム——クールベのみならず、ミレーやバルビゾン派の進出があり、印象主義の先駆者たち——ドービニー、モンティセリ、ブーダン、ヨンキントの活躍があり、さらにつけ加えれば写真の市民権獲得がある。おそらく（一八四六年のボードレールにレアリストを見るのが誤りであるように）五九年のボードレールに近代的現実に対する関心の後退を見るのは誤りであろうことは、五九年以後においても彼が〈近代生活の画家〉コンスタンタン・ギースを擁護していることから明らかであろう。

ボードレールが想像力ということばで批判するものは現実への関心そのものではなく、そこに見られる再現的な美学、伝統的な「自然の模倣」の尾軀骨にはかならなかった。重要なことは彼が想像力というとき、主観の昂揚とともに、（彼の色彩への関心に見られるような）表現の自律性が意識されていること（「一枚のすぐれたタブロー、それを生んだ夢に忠実であり、その夢に匹敵するタブローは一つの世界として制作されなければならない」、したがって、それは近代の必然的帰結としてのギリシャ・ローマの伝統に対する反動というコンテクストにおいて捉えられなければならないということである）。

ロマン主義もレアリズムもそれぞれに近代を捉えてはいた。図式的にいえば、前者にあっては作家の主体、心情や感性において、後者にあっては客体、主題や対象において。しかし、クールベのレアリズムを支えていたものも、伝統的な絵画技法、明暗法やモデルにかならなかった。近代がいわば「客体と主体、芸術家としての外界と芸術家自身とを同時に含む」形において、つまりヴィジョンそのものにおいて、絵画の近代性として決定的に定着されるにはマネをまたなければならなかったのである。

ボードレールはマネに「近代的現実への断固とした好み」と想像力とを結びつけた画家を見て称賛を惜しまなかったが、マネに見られる明るい色彩、技法の単純化、ヴァールの否定、フォルムの平面化——それは「自然の模倣」としての絵画伝統に対する最初の大胆な挑戦にかならない。しかし、そこにすでに後年のフォーヴィスムの萌芽を見ることができるよう、このような方向は絵画の現実からの独立、再現的役割の否定を予想する。それが近代の必然的帰結であるとするれば、それはやがて近代のもうひとつの帰結、近代的現実への関心との間に矛盾をはらまずにはいられないだろう。もちろん、そこにいたるまでには印象主義が絵画から主題性を決定的に排除しなければならなかったのだが。現実と創造——近代という時代のこの逆説が生み出すさまざまな緊張の振幅こそ、近代絵画の展開にはかならない。要するに絵画における近代とは、ひとつの価値概念であるとともに、その展開、つまり歴史的な様式概念としても捉えられなければならないのである。

ロマン主義からレアリズムへ、さらにマネをへて決定的に「自然に向かって窓を開く」にいたった印象主義へ——近代のさまざまな志向は、一八五〇—六〇年代の歴史のめまぐるしい転換期、近代絵画の胎動期に自己形成を行なったひとりの画家、セザンヌのうちに集約されてゆくように見える。そして現実と創造、この近代の逆説はここにおいてはやくも、〈感覚〉と〈現実〉の葛藤となって、たえがたいまでの緊張を見せるのである。

エロティックな主題をバロック的な明暗の効果によって追求することのうちに空しく渴きをいやそうとしていらだっていたセザンヌの官能性は印象主義の洗礼を受けて、いまや自然との接触によってその文学的なロマン主義を洗い流され、色彩の追求のうちに、はじめて自己の感覚を十全に解放する道を見出す。しかし、モネやピサロのようにうつろいゆく自然の一瞬をすばやく

定着するには、不器用なセザンヌはあまりに長く自然を凝視しすぎる。それだけに彼は、印象主義者たちのように直接的な感覚の昂揚や解放に酔い痴れて自己を見失ってゆく代わりに、その感覚の実^{レアリザシオン}現に意識的に立ち向かうとする。だが、そのとき彼は必然的に絵画の自律性にめざめずにはいなかった。「描くということ、それは唯々諸々と客体を模写することではなく、事物のさまざまな関係の間に調和を見出すことである。それはそれらの諸関係を、新しい独創的な論理にしたがって発展させながら、それ自体の諧調へと移調することなのだ。」絵画とはもはや現実の諸法則——遠近法やアナトミーに従うのではなく、それ自体の論理をもつ独立した世界なのだ。印象派が再現的技術としての伝統的な絵画技法——モデレ、明暗法、遠近法を否定した後、セザンヌは新しい独創的な論理——視点の多様化、フォルムの単純化、そしてデフォルマシオンに到達する。しかし、忘れてはならないのはつねにそこにあるセザンヌの苦悩にみちた意識だろう。

「自然の前に立つと、わたしはいつも明晰になる。だが不幸なことに、わたしには自分の感覚の実現はいつも苦痛にみちているのだ。わたしは自分の感覚がくりひろげる強度に到達できない。」

セザンヌにおいて新しいタブロー意識が成立したとすれば、それはしかし、たとえば「輪郭はいつもわたしから逃げてゆく」という彼の苦悩から生まれるデフォルマシオンを造形的な必然にまで転化しようという意欲——つまり、サンサンオンとレアリザシオンとの葛藤が生み出す緊張によって、つねに支えられているのだ。自然を円筒、円錐、球体として把握すること、と語ったのはたしかにセザンヌだが、しかし、このことばだけが拡大されるとき、そこにあるものはもはやセザンヌの世界ではなく、あくまでも二十世紀のキュビズムの世界であった。サンサンオンと

レアリザシオンとの間のこの矛盾にみちた緊張、そのかぎりにおいて、セザンヌの世界は成立しているのである。それはあくまでも、まだ実体の崩壊を知らない十九世紀の世界であった。

セザンヌの世界のこのような息苦しいまでの緊張を破って、決定的に二十世紀を準備するものはゴーギャンである。

「風景はその明確で、燃えるような色彩によってわたしを眩惑し、盲にした……せせらぎでは黄金色のフォルムがわたしを魅了した。こうしたあらゆる黄金を、あらゆる太陽の悦びをわたしのカンヴァスの上にはとばしらせることをどうしてわたしはためらったのだろう。ヨーロッパの古い因襲だ、頽廢した民族の表現への臆病さだ。」

とゴーギャンはタヒチの自然を前にして語る。ゴーギャンをタヒチにまで駆り立てたもの、それもまた彼のうちにある近代にはかならなかったのだろう。それゆえにこそ、彼はギリシャ・ローマ的伝統、ルネッサンス的伝統、要するにヨーロッパを形成してきた一切のものに決定的に、意識的に訣別しようとする。

すでに日本の浮世絵版画は下ガや印象主義以来、ギリシャ・ローマ的伝統に対する反動にあずかってきたが、ゴーギャンはさらにブルターニュ地方の民芸やジャワの芸術などアルカイックな美術、異国芸術を積極的に吸収する。そして二重のデフォルマシオン——奥行きをもつ三次元の世界を画面という二次元の平面に合体させるための「客観的デフォルマシオン」、作家の世界観を主張するための「主観的デフォルマシオン」——の理論。こうして、絵画は反写實的、非再現的な傾向に決定的な一歩を踏み出す。こうした画家の主観性の強調と、絵画の現実からの独立は、やがてフォーヴィスムの色彩の昂揚となってあらわれる。色彩は対象から、つまり、再現的役割

から完全に解放されるばかりではなく、逆に一切を支配する。それは造形的な探究（色彩によるフォルム、ヴォリューム、さらには空間の表現）であると同時に、またゴッホの流れをくんだ、生命の熱狂的な燃焼でもあった。それだけにフォーヴィスムは実在への復帰としてのキュビスムの反動を呼び起こさずにはいなかったのである。

しかし、現実と創造というこの近代のドラマはキュビスムそのものなかでより深く演じられるかに思われる。セザンヌと黒人彫刻の影響の下に、なによりも事物のヴォリュームを手がかりにして、実在への復帰を目ざした初期キュビスムは、やがてセザンヌの面の分析と視点の多様化を体系化してゆくうちに、その現実への意欲とはうらはらな、分析的キュビスムという反写實的な形態をとらずにはいなかった。しかも、それを救うために行なわれた画面への文字の導入は、逆にパピエ・コレという新しい造形性の獲得となって、かえって絵画の現実からの独立を強調する。そして、キュビスムはついには「ひとつの円筒から一本の瓶をつくりだす」（グリ）総合的キュビスムに到達するのであった。

現実と創造——ボードレールにおいてはまだ不可分に結びついたものとして予感されていた、この近代の二つの方向は、セザンヌにおけるサンサシオンとレアリザシオンとの葛藤をへて、再現性と造形性の対立という様相を次第に強めながら、そして造形性の優位を決定的に明らかにしながら、その緊張の生み出すさまざまなヴァリエーションとして、近代絵画を展開させてゆく。こうしてボードレールがその貧困を嘆いてから一世紀たらずの間に、フランス絵画はまれに見る開花を示し、一九二〇年代にはマティス、ピカソ、ブラック、ルオーなどの巨大な個性の濫立を見るまでにいたるのである。

しかし、これらの偉大な個性のかげに、フランス近代絵画はふたたび衰弱のきざしを見せはじめてはいなかっただろうか。「この分野ではもはやすべてがなしくされ、試みられてしまったのではないかという予感」（シャプラン・ミディ）が画家たちをとらえはじめるのは一九三〇年代であった。しかも、「マティスやブラックの教えに背を向けようとすれば、ジャン・ポール・ローランヌやコルモンの門をたたかなければならなかった」（バゼース）三〇年代の画家たちは近代絵画とアカデミスム、いわば造形性と再現性との間で、ビュリダンの驢馬のように、なにをなすべきかと空しく自問するばかりだった。それは絵画における近代の最後の逆説でもあろうか。いずれにせよ、このような絵画の危機をいかにのりきるか、その努力から現代絵画の歴史がはじまるということもできよう。