

埼玉学園大学・川口短期大学 機関リポジトリ

The Renaissance and The House of the Hanged Man : The Aesthetic of Pater and Cézanne

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-03-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 蜂巢, 泉 メールアドレス: 所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/210

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.





ポール・セザンヌ
1904年、レ・ローヴ
のアトリエで、Emile
Bernard 撮影



ウォルター・ペイター
1890年代、Elliott & Fry
撮影

はじめに

その二人の年齢差は七か月ほどで、ポール・セザンヌ（一八三九—

一九〇六）がウォルター・ペイター（一八三九—一九四）に先立っていた。二人は一八三九年に生まれ、先に生まれたセザンヌが一回り遅く一九〇六年に歿した。

ドーバー海峡を隔てたイギリスとフランスでペイターはその生涯をほとんどオクスフォードでの学究生活に費や

『ルネサンス』と『首吊りの家』

——ペイターとセザンヌの美学——

蜂 巣 泉

し、かたやセザンヌは一時パリと故郷エクス・アン・プロヴァンスの間を往来することもあったが、後年は故郷とその周辺で画筆をふるった。審美主義者としてのペイターと「近代絵画の父」として、現代美術の先駆者としてのセザンヌ。同時代を生きたこの文学者と画家にとって、芸術とは、美とは何であったのか。

ペイターの関心は専らイタリア・ルネサンスにあり、耳目を集めた美術評論集『ルネサンスの歴史の研究』（一八七三）はその後『ルネサンス 美術と詩の研究』と改題されるが、大いにイギリス学界を沸かせていた。一方、一八七三年セザンヌはオーヴェール＝シュル＝オワーズで初期の代表作『首吊りの家』（図版1）を描いている。この絵はセザンヌの絵画技法が進展を見せたもので、その筆触画法は彼が印象主義画家として道を歩み出したことを示すものであった。そしてセザンヌは一九〇六年に亡くなるまで中学時代の朋友であるエミール・ゾラ（一八四〇—一九〇二）に宛てた手紙を



図版1 《首吊りの家》The House of the Hanged Man

1873年、カンヴァスに油彩、55.5×66.3 cm、オルセー美術館

始めとして膨大な数の書簡を残し、画家や画商たちとの対話や回顧録も数多くあり、そのなかで彼は自分の絵画論ともいべきものを開陳していた。それらの資料とペイターの『ルネサンス』を中心に据えて二人の美学を考察してみたい。

1

ペイターとセザンヌが同年に生まれたといっても二人の間に交渉があったわけではない。ペイターが同時代のフランスの画家たちに言及しているのは、亡くなる一年前に発表したアイルランドの小説家ジョージ・ムアが書いた『現代絵画』（一八九三）の書評で、モネやマネについては言及しているが、セザンヌに関しては一言も述べていない。ペイターはそのなかで「とくにフランスの現代絵画についてはまだほとんどイギリスでは知られていないが、多くの人た

ちはもっと知っていたがっている^①」と言っていることから、現代フランス絵画のイギリスへの本格的な紹介は少し後のこと、二〇世紀に入ってからになる。ペイターは『現代絵画』でムアがアングル、コロッセやレンブラントに示す適切な評に共感し、印象派の一人モネの「秘密」をムアが掴んでいるという。ペイターはモネの印象派画家としてのたぐいまれな点描画技法にムアが触れている箇所を『現代絵画』より引用している。

モネや彼の流派に関心があるのは、色彩が消え失せていく半調ばかりではなく、戸外で光がいたりきたりちらちらする、完全な明るさのなかの色彩の輝く、震え（brilliant vibration of colour）であり、自然は目も眩むような虹色の色合いで満たされているプリズムにほかならない（傍点筆者）。

セザンヌについては多くが語られてきた。「セザンヌのアトリエ」制作でエクス・アン・プロヴァンス観光協会発行の小冊子『セザンヌの風景』によれば、セザンヌの生涯は五期に分けられる。

第一期一八三九—六二年を「形成期」として、帽子製造を営み後に銀行家となった父のもと五歳まで非嫡出子として育ち、ブルボン中学で生涯の友であるエミール・ゾラに出会い、風光明媚な南フランスの風土を共に存分に楽しんだこと。父親の許しを得て二二歳で親友ゾラを追ってパリに赴くが失望してエクスに戻った時期である。

第二期一八六二―七二年を「暗黒時代」とする。この期間はエクストバリの間を頻繁に往来し、パリでは主にルーヴルで時を過ごしてドラクロワとクールベを好む。この当時はパレットナイフを用いて厚塗り（インパスト）をしてその色彩は暗かった。七〇年には普仏戦争の徴兵忌避をして、マルセイユ近郊のエスタックにオルタンス・フィケと共に身を隠す。七二年オルタンスとの間に息子ポールが誕生するが、セザンヌの父もそうしていたように正式に結婚したのは一四年後の一八八六年だった。

第三期は一八七二―八三年、「印象派画家としての時代」であり、九歳年上のピサロ（一八三〇―一九〇三）と親交を結び、よく写生に出かけて互いに影響しあった。前述の《首吊りの家》はこの時期の最初の作品で色調はより明るく筆致は細かく正確になった。七四年と七七年にはほかの印象派の画家たちと展覧会に出品するが嘲笑の対象であった。官展のサロンに八二年展示されるが、サロン展示はそれが唯一最初で最後だった。八三年ルノワールやモネが訪れる。

第四期一八八三―九五年を「建設的時代」とし、この一二年は画家セザンヌが成熟した時代である。だが、恋愛沙汰があり、八六年には少年時代からの親友ゾラが発表した『制作』の主人公クロード・ランティエを自己と同一視して、それを契機にゾラと断絶する。同年父親オーギュストが死去し莫大な遺産が残された。九四年にはジヴェルニのモネ宅でジェフロア、クレマンソーやロダンと会った。

最後の五期一八九五―一九〇六年は「総合時代」でこの時代彼の

絵はますます動揺し、形は判然としなくなる。九五年に商画ヴォーラーが組織したパリでの展覧会でセザンヌはその名声を若い画家たちの間に馳せることになった。九七年に母親が死去、九九年エクス・ジャ・ド・ブッフアン邸を売却。この時期セザンヌの名声は国際的に高まりをみせ、ベルリンやエッセンの美術館が彼の絵を買い付けた。ゾラが一九〇二年に亡くなり深い悲しみに襲われる。セザンヌは保守的な官展から見放されていたが、一九〇四年と翌年にサロン・ドートンヌに展示された。そして一九〇六年一月二三日エクス・自宅で死去した。フォーヴィスム出現の一年後、キュビスム到来の二年前、最初の抽象絵画出現の四年前のことであった。

この小冊子でセザンヌの生涯の軌跡は概略迎れるが、セザンヌ研究は日々進歩しており、第四期にあるように、セザンヌとゾラがゾラの『制作』発表を機に袂を分かちその後交流はなくなったとの説が定着したが、仲違いとされた八六年から一年以上もたってセザンヌがゾラ宛に送った書簡が二〇一四年にパリでオークションにかけられた。そこでは「君がパリに帰ってきたら、会いに行くよ」との内容があり、今までの定説を覆すことになった³。

セザンヌの書簡を編んだセザンヌ研究の第一人者ジョン・リウオルドはその『セザンヌの手紙』を四期に分類して、「初期」（一八五八―七二）、「印象派時代」（一八七三―八二）、「古典的構成の時代」（一八八三―九四）、「晩年」（一八九五―一九〇六）としている。もとよりこれは書簡集なので、一九歳からのセザンヌの姿を追って

るにすぎない^④。この書簡集は初版が一九三七年だが、二〇一三年にはアレックス・ダンチェフによって新たに発見された手紙を含めて新英訳本がテムズ・アンド・ハドソン社から出版された。そこでは一〇年ごとの年代別に書簡が編纂されている。いずれにしてもセザンヌがモネ、ルノワール、ピサロ、シスレー、ベルト・モリゾなど印象派画家たちの仲間入りをしたのは一八七三年頃からであり、それから一〇年を経て晩年にいたるまで独自の世界の構築に向けて邁進したことになる。印象派の画家たちの特徴は「多少の個人差はあるものの、外光の下で制作し、光とその効果にとりわけ注意を払い、もっぱら明色を用い、色のコントラストによって陰影を作り出しながら、素早く仕上げるという方法を取り入れている」^⑤ものだった。

「近代絵画の父」と称されるセザンヌの生涯、つまりは一画家としての軌跡も紆余曲折を経て、当初は世間から見放されていたセザンヌが、印象派の画家としての出発から第四期以降の成熟したセザンヌに至るまで、さらにポスト印象主義の画家として二〇世紀に認識されるようになったとき、彼を印象派の画家たちと区別するのは何であったのか、その点にこそ「近代絵画の父」と呼称されるセザンヌの秘密が存在する。その生涯を考察し、とくに第四期以降の晩年ともいえる時代の彼の思索の跡に拘泥したい。

2

画家としてのセザンヌは驚くほど多作である。油彩画およそ一〇〇〇点、そのうち静物画二〇〇点、裸体に関わる主題を含め水浴画一一五点、自画像二五点を含む肖像画一六五点、風俗画九〇点があり、それに加えて水彩画や素描が数多く存在する。彼がその地歩を固めたのは四〇歳を過ぎてからで、前述したように当初は一顧だにされず、その言動から変人扱いされていた。

セザンヌの絵画論に関しては存命中交流のあった画家や評論家たちが残した言説が大いに役立つが、なかでも小学校時代の友人アンリ・ガスケの息子である詩人のジョアシャン・ガスケの手になる『セザンヌ』、画家のエミール・ベルナルやモーリス・ドニなどが記した対話や回想が参考になる。

まずセザンヌが画期的と言えるのはそれまでの描かれた主題によって見る人の関心を引こうとしたことに反逆したことである。エミール・ゾラはセザンヌが『首吊りの家』を制作した翌年の七四年に、「パリ便り」（一八七四年のサロン）と題して『マルセイユ通信』誌にこう書いている。「私が感銘を受けた作品の中でとくに紹介したいのは読者諸氏の同郷人、エクス出身のポール・セザンヌ氏による特筆すべき風景画である。その作品は大いなる独創性の証拠であり、すでに長きにわたって闘争し続けているポール・セザンヌ氏が、真

の意味で偉大な画家の気質を具えていることを伝えている⁽⁶⁾。そして七七年の同誌「パリ・ノート」でゾラは第三回印象派展に触れ、印象派の画家たちに共通するのは「ヴィジョンの親近性」であり、「彼らは外光を描きだすのであり、その革命性はいずれ大きな影響力を持つことだろう」と言って、クロード・モネ、ルノワール、ベルト・モリゾ、ドガ、カイユボットなどと共にセザンヌについて次のように評している。

彼は間違いなくこの集団におけるもっとも偉大な色彩家だ。展覧会にはとても美しいプロヴァンスの風景画が出品されている。彼の力強く、現実そのままの作品はブルジョワたちの失笑を買うことだろう。しかし、そこには偉大な画家のみが有する数々の要素が示されている⁽⁷⁾（傍点筆者）。

《首吊りの家》以降は印象派画家の衣裳を纏ったセザンヌの姿がここには見られ、本来が小説家であるゾラの評は一読すると表層的だが、彼が言うその「要素」にセザンヌの秘密はある。また、ゾラが「ある美術作品はある気^{テンペラマン}質を通して見た宇宙の一隅である」と言うとき、その芸術家個人の見方をセザンヌは「感覚^{サンシオン}」と呼んだ。この感覚こそがすべての基盤であり、「自然を描くことは事物の模倣ではなく、感覚を認識することだった⁽⁸⁾」。そして、自然を描くときには「円筒、球体、円錐を使って処理すること⁽⁹⁾」とした。セザン

ヌは印象派の誕生はピサロに帰すると断じ、「彼「ピサロ」が一番初めの印象主義者だ。印象主義ってなんですか、色彩の視覚混合ですよ。画布の上では色調^{トーン}が分離していて、網膜の中で再現される⁽¹⁰⁾」と言う。画家であるR・P・リヴィエールとJ・F・シュネルプは一九〇五年一月にセザンヌを訪問し、一九〇七年『グランド・ルヴュ』誌にこのことについてより詳細に述べている。

この理論の表明を完全にするためにつけ加えると、動かないと仮定した画家の眼に対して、平らであろうとなかろうと、ある表面からやって来る光線は「きわめて多様であるため」、その表面上のどの点も、そこから目が受け取る光の総量は同じではない。ひとつの表面の色調^{トーン}と明度^{ヴァリュール}が均一であるように私たちに見えるのは、私たちの眼が動いて、表面全体を知覚するときのみであって、もし画家がその表面を再現しようとして、カンヴァスの上に単色の層を広げるとすれば、彼が描く表面には真実性がないであろう⁽¹¹⁾。

セザンヌは「明度主義者」ではなく、明度よりも色彩で肉付け^{モドゥレ}していた。「セザンヌの全手法は、この肉付けに関するこの色階の概念によって決定されている。彼がパレット上で色調（トン）を混ぜ合わせるのも、彼が肉付け^{モドゥレ}を暖色から寒色に移ってゆく色相^{タレント}の連続と考えていたからである。また、彼にとって関心のすべては、この



図版 2 《サント・ヴィクトワール山》

Mont Sainte-Victoire

1902-04 年頃、カンヴァスに油彩、73
×91.9 cm, フィラデルフィア美術館



サント・ヴィクトワール山（写真）

2013 年 8 月、ローヴの丘より、筆者撮影

色相のひとつつひとつつを視覚に決定することであり、それらの色相のひとつつをふたつの隣り合う色相の混合で置き換えるなどということ（傍点筆者）⁽¹²⁾。そのため彼が自然を「写生」に出かけると、移ろいゆくモチーフを相手にとことん自分の眼を凝らして納得がいくまで対象を見続ける。その対象の一つが膨大な数の晩年のサント・ヴィクトワール山（図版 2）の絵であった。「この色彩の科学、これをセザンヌは理論的かつ実践的な探求によって獲得していた」⁽¹³⁾。晩年セザンヌの知己となった画家のエミール・ベルナールは「画家にとって第一に必要なものの、それはセザンヌによれば、個人的な光学であり、その光学は宇宙の全体像と執拗に触れ合うことによってのみ得られるのである」⁽¹⁴⁾と言う。さらに続けてベルナールはセザンヌの自説を掲げる。

自然を読むうではないか。個人的かつ伝統的でもある美学のなかに私たちの感覚を実現しよう。もっと徹底的に見て完全に実現すれば、もっと強いものになるだろう。偉大なヴェネツィア人のように。

画家には二つのものがある。眼と精神である。この二つとも互いに助け合わねばならない。相互の発展のために働かさなければならぬ。自然を見ることで眼を、組織立てられた感覚の論理によって精神を。この論理が表現手段をもたらす。⁽¹⁵⁾

セザンヌは晩年にかけて、単なる色彩の画家ではなく、「感覚の実現」の追求においてゾラが言うところの「要素」のひとつに取り組んだのかもしれないが、ジョナサン・クレリーは「セザンヌの作品における身体的運動」の重要性を指摘している。⁽¹⁶⁾それはセザンヌが亡くなる六週間前に息子ポールに宛てた手紙に見られるという。

私にとってはつねにみずからの感覚を実現させることは大変な苦労をとまなうのだ。私の五感のうちに展開するあの強烈さに達することができず、自然を彩るあの色彩の豊かさを獲得できない。この川のほとりではモチーフが増加する。同じモチーフでも、角度を変えてみると、最大の興味をそそる研究対象となる。しかも実に変化に富んでいるので、何カ月も場所を変えずに、ただ右を向いたり左を向いたりするだけで、仕事ができ

るほどだ。¹⁷⁾

クレリーはセザンヌが捕える時間は、時間から抽出されたひとつの時間ではなくて、時間上に広がる瞬間としての現在だと定義づけて次のように述べている。

そのような時間においては、セザンヌの目前で展開される色彩に満ちた「強度」は変更不能な外部の表象として、また回復不可能な「動画」として経験される。彼がみずからの「視力の鋭さ」と呼ぶものは、この到達不可能なものへの直観力だったのである。問題のモチーフが川であるということは単なる偶然の一致ではなく、彼がより原初的な流れとかかわっていたことを意味している。この流れは、静止と運動のよく知られた概念が、おたがいのもとに折り返される物質的な存在様態なのである。セザンヌは身体の位置を不動のものとみなしたが、そこに微妙に屈折し、揺れ動く場という観念を重ねあわせた。この歪みや揺れによって、不安定な振動という条件が維持される。D・H・ロレンスがセザンヌ後期の風景画における「神秘的変動」と呼んだものが、これである。¹⁸⁾

ロレンスの「神秘的変動」は一九二九年に発表した 'Introduction to These Paintings' 内の記述で、イギリスの画家たちと共に

フランスの画家たちを論じ、印象派の画家たちが絵画史上初めて「光」と「色彩」を発見したと述べ、後半をセザンヌ論に当てている。このクレリーのセザンヌの「運動」と「静止」の考察からはモチーフを前にしたセザンヌの苦悩が深く読みとれるが、その苦悩は一枚のカンヴァスに真実をどう描くか、という苦悩だったと思われ、それは絵画においては「キュビズム」へとつながり、文学においては「意識の流れ」の作家たちとも連動しているように思われる。

3

イギリスへのポスト印象派画家たちの紹介は、セザンヌ死後の翌年一九〇七年に『オクシダン』誌に掲載されたモリス・ドニの「セザンヌ」論、一九一〇年に美術評論家であるロジャー・フライが『バーリントン・マガジン』誌に翻訳したことに端を発し、一〇年から一一年冬にかけてフライがロンドンのグラフトン・ギャラリーで「マネとポスト印象派」(Manet and the Post-Impressionists) 展を企画、開催して、初めて「ポスト印象派」という語が用いられた。マネの主要作品に加え、セザンヌの作品が二一点、ゴーガンの作品が三五点、ゴッホは二二点が展示された。一八八〇年代から一九〇〇年代までの現代フランス画家の作品に初めて触れたイギリス人の衝撃は大きかった。「デイリー・メール」紙は「まったく前例

のない芸術上のセンセーション」と書き、その評はおおむね不快なものとし、画家のダンカン・グラントの回想では、観客がセザンヌの絵に向けて傘を振りかざすほど非常に悪意に満ちたもので、嘲りの対象だった。しかし、その後の展覧会において観客たちの姿勢はガラッと変わってゆくのである

実際には、その二年前にドイツの美術評論家のユリウス・メイヤー・グラーフエが著した『現代絵画』二巻が英語に翻訳されていて、そこではすでにゴッホ、セザンヌ、ゴーガンが取り上げられていた。しかし、その画家たちの実物を借り受け、「ポスト印象派」と銘打って展覧会の開催にこぎつけたロジャー・フライの功績は大きなものがあつた。

フライがセザンヌの作品を目にしたのは一九〇六年に「国際協会」がニュー・ギャラリーで催した展覧会が初めてだろうとヴァージニア・ウルフは記し、フライがセザンヌ作品について書いた記事を紹介している。

セザンヌの『静物』は……ナプキンの白とビュター¹⁹の器の心地よい灰色は、陶器の鮮烈なみどり色と同様にはっきりとした強い固有色の性質を持っている。そして全体はこの対立物の装飾的価値を強調し、光と影は完全にこの目的に従属している。図柄が要求すれば、印象派の科学的理論によって本質とされてきた外見の法則を完全に無視し、白のものを黒に塗っている。

『風景』にも同じ装飾的意図が見出されるが、光に対する桁外れな感覚がこれに伴っている。空と水に映る影は、光の平面の完全な錯覚によって、かつて風景画にはなかった描かれ方をしている。空は奇跡のように山腹の背後に退き、池に映る光を帯びた空の逆さの四面がそれに呼応している。これはキアロスクーロなしに、色調対比という表現的特性だけで実現されている。¹⁹⁾

フライはいち早くセザンヌの価値を認め、新時代の到来を告げる「ポスト印象派」の紹介に尽力した。フライはまた後に一九二七年になって『セザンヌ論——その発展の研究』を執筆しセザンヌ研究の成果を上げた。

一八三七年に始まるヴィクトリア朝での美術界はジョン・ラスキンの影響の下ラファエル前派の活躍が目立ったが、主題は明瞭であり、中世の伝説や文学に基づくものが多く写実に力を注いだ。その後フリスなどの「風俗画」(genre)が多数描かれ、やがて世紀末美術、唯美主義運動へと移行していく。そのイギリス美術界の変容をセンセショナルに物語った事件がラスキンとホイットスラーの美術論争だった。ジェイムズ・アボット・マクニール・ホイットスラーが一八七七年にロンドンのグロヴナー・ギャラリーに展示した《黒と金色のノクターン、落下する花火》(図版3)が事の発端で、ラスキンはこれを酷評して裁判沙汰にまでなった。この絵は抽象絵画を思わせるほどに単純化され、イギリスの印象派を彷彿とさせる作

品だが、色彩は地味でフランスの印象派のような明彩色ではなかった。彼がこのような作品を描いたことは、ボヘミアンのホイッスラーがフランスから学んだことかもしれない。

ともあれ、イギリスでは一九〇一年にウィクトリア朝が終焉し、ヴァージニア・ウルフが「ベネット氏とブラウン夫人」のなかで、「一九一〇年一二月に、またはその頃に人間の性格が変わったという趣旨の主張を思い切ってみよう」と書いているが、彼女の脳裏にはその年の十一月に催されたフライの展覧会のことがあったに相違なく、当時のイギリスの文化的変貌を感じとっていたに違いない。

4

セザンヌにとって関心のすべては、「この色相のひとつひとつを視覚に決定すること」であったが、ウォルター・ペイターにとって



図版3 《黒と金色のノクターン、落下する花火》 *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket*
1895年、パネルに油彩、60.2×46.7 cm、デトロイト美術館

「良い芸術とは、作者の理解したものをいかに正直に表現できるにかかっているし……美というものは結局のところ真実の純粹さにすぎず、私たちが表現と呼ぶところの、つまりは内なるヴィジョンに対してより洗練された言葉を適応させること」であり、また、「文学はすなわちいずれにしても事実——形とか色とか事件とか——を模倣したりあるいは再生したりする芸術のように、精神と切り離せない事実、その独自の個性を優先し、その意志と力とで表現すること」であった。ここではいわばセザンヌのモチーフに当る部分と「色相の決定」に当る箇所の照応が見られる。作家は絵の具ではなく文字言語が表現手段である限り語彙やその構成に心を砕かなければならない。そのためにはある思索を表現するには感覚から受けた感情を見事なまでに表わす語彙の選択には、徹頭徹尾こだわらなければならない。ペイターは「文体について」のなかでフロベールがX夫人宛に書いた手紙に対して弟子のモーパッサンが記した注釈を引用している。

ひとつのことを表現するにはひとつの方法しかないし、それを名づけるのは一語、修飾する形容詞もひとつ、それを生かす動詞もひとつという絶対的信念を持って、彼はそれぞれの表現のなかでその言葉、その動詞、その形容詞を見つるべく超人的努力をした。こうして、彼は不思議な調和のとれた表現が存在することを信じたが、これこそと言う言葉が心地よい響きに

欠けていると思われる、その唯一 (unique) の言葉がまだ掌中にはないと思ひ、不屈の忍耐力でさらに次の言葉を探し続けた……。同時に、数多くの先入観が常に彼の心を離れないこの絶望的確信で彼を悩ませた。この世のありあらゆる表現、あらゆる表現とその言い回しのなかで、自分が言いたいことを表すには、たったひとつ——ひとつのかたち、ひとつのやり方——しかないという信念である⁽²⁾。

ペイターはこれを受けて「無数の言葉、無数の言い方があるなかで、ひとつのもの、ひとつの思想を表すにはひとつの言葉しか役に立たない。文体の問題はそこにある——ひとつの心象とか内なるヴィジョンに絶対的にふさわしいのは、唯一の言葉、言葉遣い、文章、段落、エッセーとか詩でしかない⁽³⁾」と重ねて言う。

まさに注釈者モーパッサンの意見にペイターは完全に同意しているのだが、同時にそれらの記述から浮かぶイメージは、ローヴの丘でサント・ヴィクトワール山を目前にして何時間も佇み、色の選択と構図に心を砕き、そしてまた明日と立ち去るセザンヌの姿を彷彿とさせる。

セザンヌは作家としてバルザック、スタンダール、そしてフロベールを尊敬していた。ベルナールの回想にはこうある——

ある夕べ私は(バルザックの)『知られざる傑作』とバルザッ

クの悲劇の主人公であるフレンホーフエルのことを先生に話した。先生はテーブルから立ち上がり、私の前にきて、ご自分の胸を人差し指で叩いた。先生はその動作を繰り返されて自分こそがまさにその人だと無言でお示しになった。先生は感極まって涙を目に一杯浮かべられた。先生よりも前に先駆者がいて、その魂は預言的で、先生のことをすでに分かっていた。あー、その大いなる才能で封じ込められたこのフレンホーフエルと、ゾラがセザンヌのことを貧相に見ていた才能無き(『制作』の)クロード、この両者の間には何と大きな差があったことだろう。私が後に『オクシタン』誌にセザンヌのことを書いたときには、題辭としてバルザックの章句を用いたが、それはセザンヌを言い表し、彼とバルザックの主人公を同一とするものであった。「フレンホーフエルは絵画に情熱を燃やし、ほかの画家たちよりも高くそして遠くを見る人だ⁽⁴⁾」。

セザンヌはフレンホーフエルの次のような言葉にも共感したはずだ。「芸術の使命は自然を模写することではない。自然を表現することだ。……われわれは事物の精神を、魂を、特徴をつかまえずにはならない⁽⁵⁾」。セザンヌの思想をあまねく伝える先駆者として、フレンホーフエルの姿はセザンヌにまぶしく映ったに違いない。

ペイターは「ギュスターヴ・フロベールの生涯と手紙」を二八八年、八月二五日付「ペル・メル・ガゼット」紙に、また「フロベール

ルの書簡集」第二巻の書評を一八八九年、八月三日に『アシニアム』誌に寄稿していて、フロベールへの共感を寄せ、「生涯と手紙」ではフロベールの言葉として「私はトカゲにすぎない、文学的トカゲに」⁽²⁶⁾を紹介しているが、セザンヌもまた「トカゲ」であった。対象のモチーフを目の前にして身じろぎもせず、如何に表現するかということだけに精神を集中させた。フロベールのそのような姿勢はブレイズノウズ・カレッジの自室で筆を執るペイターの心情の琴線に触れた。ペイターは「困難は言葉の制約にあり、広げることが文学者の真の闘争となるでしょう」と言う⁽²⁷⁾。セザンヌにとって「言葉」は「色彩」に取って代わる。

ペイターの「文体について」と同様にその芸術理論ともいえるのが『ルネサンス』所収の「ジョルジョーネ派」である。「ジョルジョーネ派」は一八七三年の初版には収められておらず、当初七七年一月に「フォートウナトリ・レビュー」紙に掲載され、八八年に『ルネサンス』第三版に収められた。

「ジョルジョーネ派」でペイターがまず唱えるのは、普通の絵画鑑賞者や大方の批評家たちが絵画を鑑賞する際に常に目を凝らしているのは、主題やそれにつながる文学的趣味であって、決して絵画特性に目を向けていないと言う。その絵画特性とは何かと言えば、素描法 (drawing) と彩色法 (colouring) である。それは「何よりもまず感覚を喜ばせなければならない。……偉大なる絵は壁や床の上にしばし光や影がたわむれる以外には明確なメッセージを伝え

てはいない」⁽²⁸⁾。ペイターは絵画の自立を訴える。つまり主題となる詩があつてそれに追隨する形で絵が誕生するのではなく、絵をよく見ることこそから詩情は生まれてくるのだ。表現形式として諸芸術はさまざまな制約があるがそれぞれが最大限に完成したものであればおのずと各芸術の領域を超えるものとなっていく。その意味で芸術のなかでの最高位に位置するのは音楽であり、内容と形式が混然とした形こそが最高の芸術といえるからだ。「すべての芸術は絶えず音楽の状態に憧れる」⁽²⁹⁾とペイターは言う。

対象を純粹に知覚の対象とすることこそ芸術家の目指すものであり、それには五官を通じて「想像的理性」(imaginative reason) に働きかける必要がある。この「想像的理性」はペイターの美学におけるキーワードであり、その意味するところは、「複合的な機能を有し、あらゆる思考や感情が知覚できる似たようなもの、あるいは象徴を備えた双子である」⁽³⁰⁾。

そうしたなかで絵画においてはペイターもセザンヌ同様にヴェネツィア派を高く評価する。感覚を喜ばせる点で、

絵画とは、何よりもまず装飾的で眼に訴えるものであり、壁面上の色彩空間でなければならないし、その空間は壁につけた寶石の色合いや、光と陰がたまさか交錯するよりは巧みな彩りを持たねばならない——そのなかや、そのあいだにあって、思想や詩や宗教的夢想などがどれほど高尚であっても、絵画はそう

始まってそう終わらなければならない。⁽³¹⁾

ジョルジョーネは風俗画 (genre) の創始者であり、ヴェネツィア派の代表ともいえる画家であるが、このヴェネツィア派には「ある芸術上の理想が定義されて」いて、「この派の作品は「描かれた詩だが、物語を声に出さずに自らを語るような詩に属している」。⁽³²⁾ジョルジョーネはさまざまな情景において瞬間を捉えることにおいて群を抜いていた。その特質をヴァザーリは「ジョルジョーネの焰」(il fuoco Giorgionesco) と呼んだ。ペイターはその瞬間を

長い歴史の中のあらゆる動機、あらゆる関心、そして効果が凝縮され、強烈な現在の意識に過去も未来も吸い込んでしまうような瞬間⁽³³⁾

だと考えた。ペイターは「レオナルド・ダ・ヴィンチ」で『ラ・ジョコンダ』について、そこに「ギリシアの肉欲、ローマの淫蕩、中世の神秘主義、異教世界の復帰」などを読み取り、「たしかにリザ夫人は古い幻想の化身であり、近代思想の象徴として立っているのかもしれない⁽³⁴⁾」と言う。この「レオナルド・ダ・ヴィンチ」論は一八六九年一月一日付の「フォートウナイトリー・レビュー」紙に発表されたもので、ペイターは三〇歳だった。そのダヴィンチ論を昇華させた美学論ともいえる「ジョルジョーネ派」発表が七七年でそ

の間、「ジョルジョーネ派」発表の前年の七六年に『マクミランズ・マガジン』誌に掲載した「ロマン主義」がある。しかし、「ロマン主義」は八九年に修正を施され、「跋文」として『鑑賞集』に収められた。ペイターは「ロマン派の精神の根本的要素は好奇心と美を愛する気持ちである⁽³⁵⁾」と述べていて、その観点からすれば前述のダ・ヴィンチの『ラ・ジョコンダ』にはロマン派の精神が横溢していると言える。そしてこのロマン派の精神はドイツ人やフランス人ほどにイギリス人にはその気質がないとペイターは考え、スタンダードの理論を引き合いに出して、「良い芸術というのはそれが生まれた時代にはすべてロマン派的であった⁽³⁶⁾」としている。そのロマン派の精神に満ち溢れた良い作品が時を経て古典的性格を帯びることになり、セザンヌにおいても後代の若い画家たちがセザンヌを古典とみなすことには躊躇しなかった。

ではペイターは自分の美学をいつごろから確立したのだろうか。オクスフォードでギリシア研究にいそしんだペイターは、同時にイタリヤ・ルネサンスがどのようにして古代ギリシアを発見したのかを探究する。一八六六年に執筆し、翌年に「ウェストミンスター・レビュー」紙に掲載した書評「ヴィンケルマン」に早くもその萌芽はあったのではないだろうか。ヴィンケルマンは『ギリシア芸術模倣論』(一七五五)や『古代美術史』(一七六四)を著し、「美術史」(history of art) の名を冠した書を出した最初の人物だった。古代ギリシアの芸術に理想の芸術の姿を見出してそれを模倣すべきだと

説いた。ペイターはヴィンケルマンの生涯をたどりながら、そこに自分の芸術観と重なり合うものを見出していた。ヴィンケルマンは芸術的な美を感得するには、自然の美を受けとめるより高度な感受性が必要だとし、そのためには教養 (culture) が補充されなければならぬと説いた。⁽³⁷⁾ しかし、芸術家は「時代の申し子」(the artist is the child of his time) なの⁽³⁸⁾で、芸術は相対的なものとしてしか捉えられないのかといえばそうではなく、

これらの時間と空間の条件以外に、それらから独立して、永続性の要素や天才が認める趣味の規範が存在する。この規範は純粹に知的な伝統のなかに保持されている。それは芸術家の時代の影響のひとつとしてではなく、最初に芸術家の美的感覚を刺激して、ある特定の方向へと導いた以前の世代の芸術的所産を通してその芸術家に作用している。⁽³⁸⁾

とペイターは言う。同様のことをセザンヌは一九〇五年一月二三日付のロジェ・マルクス宛手紙でこう述べている。

私の考えでは、人は過去にとってかわるのではなく、ただ過去に対して鎖の環の新たなひとつを加えるのだと思います。画家としての気質と芸術上の理想すなわち自然に対する理解とさえ有していれば、あとは、一般大衆に理解され美術史の上でしか

るべき位置を占めるためには、ただ充分なる表現手段を手に入れるだけで充分です。⁽³⁹⁾

芸術作品が時間と空間という歴史的な制約を受けながらも芸術作品としての自立性を確保するのに必要な思索がここには見られる。ミロのヴィーナスを例にとってペイターは「それはどんな意味においてもそれ自体の誇らしげな美しさ以外のなにかの象徴とか暗示などではない。心は有限のイメージで始まり有限のイメージで終わり、しかもその精神的動機のいかなる部分も失うことがない⁽⁴⁰⁾」と補足する。まさしくこの記述は「ジョルジョーネ派」で述べた絵画観と符合しており、絵画では徹頭徹尾「色彩に始まり色彩で終わ」り、彫刻ではその「イメージ」に終始するということだ。「すべての芸術的天才の根本原理は、……想像的知性 (imaginative intellect) の選択に従って伝えようとするイメージを選び出し、変形し、再結合する力にある⁽⁴¹⁾」。

5

ペイターとセザンヌは批評家と画家の違いはあったが、ペイターの唱える思想とセザンヌの間には美の表現法において関連があるように思われる。イギリスとフランスとそれぞれ生育が異なりつつもヨーロッパの歴史的文化思潮が二人を包含している。セザンヌは亡

くなる一年前にエミール・ベルナル宛にこう書いた。

自然から精神を引き出し、われわれに固有の気^{タレペラマン}質に従って自分を表現することに努めましょう。また一方、時間と反省とが少しずつ視覚を整理し、そしてついに理解力がもたらされます⁽⁴²⁾。

セザンヌはまた、亡くなるひと月前の一九〇六年九月に息子のボードレルに詩人で批評家のボードレル礼讃を書き、ボードレルが「ロマン派芸術」について言っていることには少しの誤りもないと述べた。画家として実作者であるセザンヌは饒舌ではなく、文学者のように理論を唱えたわけではないが、その分ボードレルの芸術論には心酔し共感して崇拜の念を持っていたように思われる。そのボードレルは「ロマン主義とは何か？」のなかで、ロマン主義とは「まさしく主題の選択の裡^{うち}にあるのでもなければ正確な真実の裡にあるのでもなくて、感じ方の裡にあるのだ。……私にとって、ロマン主義とは、美の最も新しい、最も現在の表現である⁽⁴³⁾」と述べている。

セザンヌは画家としてモチーフと格闘し絵筆をふるいながら自己の表現方法を模索し、過去を顧みながら自己を確立していったのだ。ペイターもまたしかり、彼の「ジョルジョーネ派」論を中心とする美術批評はギリシア研究やプラトン、ヴィンケルマン、そしてルネサンス研究で到達した境地であった。

ペイターが『ルネサンス』初版を出してから五年後の一八七八年に彼は短編「家のなかの子」(The Child in the House)を『マクミランズ・マガジン』誌に発表する。主人公フローリアン・ディリールがかつて住んでいた「古い家」の回想場面はいかにも印象派絵画を彷彿とさせるような文学表現ではないだろうか。

(古い家の) 壁の色と光と陰が微妙にたわむれあっていた。

また庭にあった大きなポプラの木を気にしなかったというのも、そのせいであつたかもしれない。だいたいイギリス人はポプラをばかにするものであるが、フランス人はこれが好きなのだ。

この木の葉は、どんなかすかな空気の動きがあっても、流れる水のような音を立てる、そのいききした風との応対をフランス人は見てとっていた⁽⁴⁴⁾。

ペイターには美の表現を支える「想像的理性」という言い回しがあつたが、画家であるセザンヌにはなかった。ただ彼の思想を支える作品を眺め、さまざまな人たちとの往復書簡と彼のもとを訪れた回想だけがセザンヌ解釈のよりどころである。一九世紀末近くに「美」の探求に没頭したふたりは、それぞれ古典として歴史のなかに不動の位置を占めるようになり、セザンヌはゴッホから抽象絵画への道筋をつけ、ペイターの姿はウルフやジョイスなどの二〇世紀を代表する作家たちへと受け継がれていき、まさに世紀末の芸術思潮を代

表する二人だった。

註

- (1) *Uncollected Essays*, 136.
- (2) *Ibid.*, 140.
- (3) 朝日新聞(二〇一四年七月一五日期刊)「セザンヌとゾラ決裂せず」。
慶応大学文学部教授の小倉孝誠氏によれば「後年の研究者もセザンヌ
を神格化する一方、ゾラを卑しめる傾向にあったので、二人の伝記が
書きかえられる可能性がある」と言う。
- (4) リウオルド、「目次」。
- (5) フェレットティ、九頁。
- (6) ソラ、一三六―七頁。
- (7) 同前、三三三頁。
- (8) Doran, 198.
- (9) ガスケ、二四二頁。
- (10) 同前、二四四頁。
- (11) ドラン、一六一頁。
- (12) 同前、一六二頁。
- (13) 同前、一六二頁。
- (14) 同前、七七頁。
- (15) 同前、七五―七六頁。
- (16) クレーリー、三三三頁。
- (17) リウオルド、二五九―二六〇頁。
- (18) クレーリー、三三二―三三三頁。
- (19) ウルフ、一二九―一三〇頁。
- (20) ウルフ著作集、七頁。
- (21) *Appreciations*, 10.
- (22) *Ibid.*, 29.

- (23) *Ibid.*, 29.
- (24) Doran, 65.
- (25) バルザック、一五〇頁。
- (26) *Uncollected Essays*, 60.
- (27) *Ibid.*, 109.
- (28) *The Renaissance*, 104.
- (29) *Ibid.*, 106.
- (30) *Ibid.*, 109.
- (31) *Ibid.*, 110.
- (32) *Ibid.*, 117.
- (33) *Ibid.*, 118.
- (34) *Ibid.*, 99.
- (35) *Ibid.*, 248.
- (36) *Ibid.*, 258.
- (37) *Ibid.*, 153.
- (38) *Ibid.*, 158-9.
- (39) リウオルド、二四八頁。
- (40) *The Renaissance*, 164.
- (41) *Ibid.*, 170.
- (42) リウオルド、二五〇頁。
- (43) ボードレー、一八五頁。
- (44) *Miscellaneous Studies*, 174.

引用・参考文献

- Baudelaire, Charles, Jonathan Mayne trans. & ed. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Pavidon Press Ltd., 1995.
- Bullen, J. B., ed. *Post-Impressionists in England*. London: Routledge, 1988.

- Clark, Kenneth. *Moments of Vision & Other Essays*. New York: Harper & Row, 1981. (『視覚の瞬間』北條文緒訳、法政大学出版局、一九八四年)
- Clements, Elicia & Higgins, Lesley J., ed. *Victorian Aesthetic Conditions*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Danchey, Alex. *Cézanne, A Life*. London: Profile Books, 2012.
- , ed. *The Letters of Paul Cézanne*. London: Thames & Hudson, 2013.
- Doran, Michael, ed. Julie Lawrence Cochran trans. *Conversations with Cézanne*. Berkeley: University of California Press, 2001. (『セザンヌ回想』高橋幸次、村上博哉訳、淡交社、一九九五年)
- Fry, Roger. *Cézanne, A Study of His Development*. New York: The Noonday Press, 1966. (『セザンヌ論——その発展の研究』辻井忠男訳、みすず書房、一九九〇年)
- Johnson, R. V. *Aestheticism*. London: Methuen & Co. Ltd, 1973. (『唯美主義』中沼了訳、研究社、一九七一年)
- Lawrence, D. H., Michael Herbert ed. *Selected Critical Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Pater, Walter. *The Renaissance, The 1893 Text*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980. (『ルネサンス』富士川義之訳、白水社、一九八六。『ルネサンス』別宮貞徳訳、富山房、一九七七年)
- . *Appreciations*. Rpt. of the 1910 edition, New York: Johnson Reprint Corporation, 1967.
- . *Miscellaneous Studies*. Rpt. of the 1910 edition New York: Johnson Reprint Corporation, 1967.
- . *Uncollected Essays*. Rpt. of the 1903 ed., New York: AMS Press, 1978.
- Seiler, R. M., ed. *Walter Pater. The Critical Heritage*, London: Kegan Paul, 1980.
- Treuherr, Julian. *Victorian Painting*. London: Thames & Hudson, 1997.
- Woolf, Virginia. *Roger Fry*. London: Vintage, 2003. (『ロジャー・フレイ伝』宮田恭子訳、みすず書房、一九九七年)
- ウルフ、ヴァージニア、『ヴァージニア・ウルフ著作集 7 評論』朱牟田房子訳、みすず書房、一九七六年。
- ガスケ、ジョワシャン、『セザンヌ』与謝野文子訳、岩波書店、二〇〇九年。
- クレリー、ジョナサン、『知覚の宙吊り』岡田温司監訳、平凡社、二〇〇五年。
- ゾラ、エミール、『美術論集』三浦篤、藤原貞朗訳、藤原書店、二〇一〇年。
- 新関公子、『セザンヌとゾラ——その芸術と友情』ブリュッケ、二〇〇〇年。
- バルザック、オノレ・ド、『知られざる傑作』水野亮訳、岩波書店、二〇一二年。
- フェレットイ、マリナ、『印象派』武藤剛史訳、白水社、二〇〇八年。
- ペイター、ウォルター、『ウォルター・ペイター全集』全三巻、富士川義之ほか訳、筑摩書房、二〇〇二年、二〇〇八年。
- ベルナル、エミール、『回想のセザンヌ』有島生馬訳、岩波書店、二〇〇〇年。
- ボードレー、シャルル、『ボードレー批評 1』阿部良雄訳、筑摩書房、一九九九年。
- メルロー・ポンティ、モーリス、『眼と精神』滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、一九九一年。
- リウールド、ジョン編、『セザンヌの手紙』池上忠治訳、美術公論社、一九八五年。

(提出日 二〇一五年九月七日)