

前衛から反動へ

——古典開眼からマティス批判へのモーリス・ドニの軌跡—— (上)

稲賀繁美

はじめに

絵画作品とは、裸婦とか戦場の馬とか、その他何らかの逸話的なものである前に、本質的に、ある一定の秩序のもとに集められた色彩によって覆われた平坦な表面であることを想起せよ。^[1]

一八九〇年、『芸術と批評』誌に載せられた「新伝統主義 (néo-traditionisme) の定義」と題する宣言の冒頭に、当時若冠二十歳で言い放ったこの定義ゆえに、モーリス・ドニ (一八七〇—一九四三) の名は、抽象絵画、非具象絵画へと向う二十世紀美術の、重要な里程碑として、〈現代美術史〉の枕に頻繁に引用されてきた。ところが、この人口に膾炙した絵画定義とは裏腹に、ドニ自身は〈抽象絵画の父〉となるどころか、ほどなく「新古典秩序」を標榜し、「擬古典的」と世評される絵画へと〈逆行〉していつてしまふ。この理論的出发点とその後の実践との乖離が、ドニの〈近代美術史〉上の位置づけを曖昧なものにし、この豹変にも見まごう「反動化」がしばしばドニの評価を否定的なものとしてきた。

古典回帰後のドニの「反動」ぶりを示す最も顕著な例は、彼のフォーヴィスムとりわけマティスに対する完膚なきまでの批判であろう。この批判ゆえか、マティスの脳裏にはドニは「絵画はなによりもまず模倣の芸術である」と標榜して憚らない時代遅れの逆行者として終生記憶されることになるのである。

〈絵画とは平坦な面である〉と喝破した筈のドニが、その理念の直接の後継者とも見えるマティスの目には〈絵画とは模倣である〉と唱える逆行者に映ったとい

うこの逆説は一体どうしたことか。そもそも何故ドニはそれほどまで徹底的にマティスと意見を異にする「反動」ぶりを呈すに至ったのか。本稿はドニの古典回帰からマティス批判に至る軌跡を追うことで、こうしたドニの〈転向〉の実態を明らかにし、一体いかにして世紀末の前衛、二十世紀絵画の預言者が〈美術史〉の〈発展〉と折り合わなくなっていたのかを探る。

象徴主義から古典主義への転針はドニが自分の未来を賭けて主体的に下した選択だった。過去の美術史の上に立って構想されたはずのこの未来への選択は、しかし結局ドニを近代美術史の傍流に押しやる原因となった。その選択を〈誤謬〉とか〈転向〉と片付けるのはたやすい。しかし我々はむしろこの〈誤った〉選択ゆえに発生した、ドニの歩みと〈美術史〉との乖離の内に、歴史と個人との切り結びののっぴきなならない緊張を読みとることができるのではあるまいか。

古典開眼

我々は既に、ドニの古典開眼に伴う古典回帰が、ドニの「反動化」の原因であると示唆してきた。しかし果してドニの眼が古典美術に啓かれ、これを理解できるようにになったことそれ自身が、既にドニの〈逆行〉を含蓄していたのであろうか。我々はまずこの古典開眼の実態をドニの著作の分析を通じて詳かにすることから始めたい。

ドニの古典開眼の証拠としては、普通一八九八年、アンドレ・ジッドとローマに滞在中の『日記』二月六日の条が掲げられる。たしかにドニはこの日、それまでの古典古代芸術軽視の姿勢を一八〇度転換して、古

〔註〕

凡例 ドニの著書に関する略号

T: *Théories, du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Rouart et

Watelet, 1920(初版は1912).

Ta: *Théories, du Symbolisme au classicisme*, présentation par O. Revault d'Allionnes, Paris, Hermann, 1964.

J1: *Journal, Tome I (1884-1904)*, Paris, La Colombe, 1957.

J11: *Journal, Tome II (1905-1920)*, Paris, La Colombe, 1957.

1. Ta, P.33.

2. 後出(49)に同じ

3. J1, pp.130-131.

典芸術にこそ自己の進むべき道を見いだす、という進路変更を表明している。一般にはこの古典開眼をもって、ドニの象徴主義放棄と「古典回帰」ないし「反動化」が始まったものと解されている。実際ドニは同年執筆の「ローマの芸術と古典の方法」で、今までは作品の外観の感覚的な誘惑にとらわれていたが、誠の美はそれとは異なるものであることに、ジッダの導きで気付いた、と古典開眼に伴うものの見方の変化を正直に告白し、象徴主義を「直接で無思慮な綜合の習慣を導入した」情動万能の「感覚の主観性の理論」として批判し去る。そして古典開眼の体験に立ってドニがローマからヴェイヤーに送った手紙に端を發する両者の論争がもとで、彼ら象徴主義の画家グループ「ナビ派」も、その集团的活動の終焉を迎えることとなるのである。

たしかに古典開眼はドニにとっても劇的な体験であったが、その裏にはドニ自身の理論上の行きづまりが潜んでいた。既に一八九五年「アルマン・セガン展について」で美を獲得する方を「主観的変形」と「客観的変形」の二本に分け、前者の「表現の法則」から後者の「裝飾の外的法則」即ち「様式」を区別したドニは、徐々に表現と様式との対立に悩むようになっていた。もはや「情景の再現 (representation)」を捨て「神秘的な感情の美を表現 (expression)」をめざせばよいといった(「シャン・ド・マルスのサロン」⁽⁶⁾、一八九二年)初期の情動表現一本鎗の姿勢では問題は解決しない。「自然の表現を浸透させようとする我々の応用において、我々は自分たちの先駆者よりも先に進んでしまった。それにともなつて、我々が自分たちの情動により完全に依存すればするほど、この依存はますます痛ましいものになる。」「自己表出以外のものを視野に入れておかねばならない。」「日記」一八九七年八月) 古典回帰前年、既に情動表現全般に懐疑を抱いていたドニは「ヴェイヤーにもはや我々が充分に同じ関心に執着しているわけではない、と語って」、「感覚の主観性」に頼った「即興的制作」を否定し、巨匠の「メ

チエ」を再評価し、「意志の努力」をもって「知的な仕事」を「もつとゆつくりと」すすめなければならぬと反省している。

ドニが一八九七年に既に強く感じていたこうした困難は、古典回帰を記した一八九八年、二月六日の『日記』に全く同じ逸話を伴って繰り返される。即興的制作の代りに「ゆつくりと消化」することで、「目が頭を食」べてしまうことのないようにし、感受性の横暴に抵抗すべしという教訓を、ドニが古典開眼に際して繰り返したとすれば、ドニは古典開眼時には、既にその半年も前から意識していた制作方法上の反省を再確認したにすぎないと言える。ドニの古典開眼は単に古典作品という「外因」に接したがゆえに惹起されたというよりは、むしろドニ自身の理論変換という「内因」が既に準備されていて、その受け皿の上に古典作品が落ちて發生した、内発的な事件だったのである。

だが古典開眼の時点ではドニは未だ古典作品という「事実」と古典に関する「理論」とを完全に対応させていたわけではない。その証拠に、「古典の方法」を説明する具体的な画家としては奇妙にもドラクロワしか存在しない。ロマン主義者との世評の高いドラクロワに依拠して古典の方法を説くという、事実と理論の間の奇妙な遊離、転倒をドニがようやく解消するのは、二年後一八九九年になる。ドラクロワが、自分は絵画におけるヴィクトル・ユーゴーではなく、あくまで純粹な古典作家だ、と語っているのを、ドニは目敏く見つけて日記に抜き書きする。

また古典開眼直後、ドニはヴェイヤーに「これら新しい全てのことについて一群の考えが私に到来しています。私は今ラファエロがわかり始めました。」(一八九八年二月十五日)⁽⁷⁾とも書いている。ドニは決してラファエロがわかってしまったからラファエロを選んだのではない。選んで後にはじめて「わかり始め」たのである。とすれば、ドニが古典作品を模範として選択した段階では、理論上の困難という「内因」と古典作品という「外因」との間には、いまだ何ら必然的な



ドニ 自画像 1896

- 4. J., pp.133-140.
- 5. T., p.23.
- 6. T., p.6
- 7. J., pp.116-120.
- 8. T., p.45.
- 9. J., p.131-132.
- 10. J., p.151.
- 11. J., pp.113-114.

論理的関係は存在していなかったことになる。両者の間に何かのつびきならぬ競合の可能性を読みとつたのは、実はドニの「心因」、主観的な一種の予感であり、その予感のみに導かれて古典を選んだドニの行為は、すぐれてひとつの実存的な投企である。

従つて一八九八年の古典開眼の時点は、内的な理論的反省と外的な古典作品とがドニの意識内に共存し始めた時を示すにすぎない。だが、これを契機に、ドニはこの後古典（主義）研究を始め、それを通じて、遡及的にこの古典開眼に意味付けを加えてゆく。否それのみならず、彼に至る歴史過程全体はこの種の恣意的遡及の意味づけを加えられるべく、ドニの手に委ねられる。古典を承認し、それを正当化する理論的立場を取ることは、画家としてのひとつの過去の主体的選択であり、翻つて画家としての未来に対する投企となる。古典開眼後のドニは、古典開眼前の自らの象徴主義に新解釈を加え、象徴主義は決して古典主義と背反するものではなく、むしろ古典主義の先駆をなすものであったとする歴史観をうち立ててゆく。この過去の合理化は、まずドニのアンゲル研究を介して形成される。

綜合主義の祖父アンゲル

古典回帰後のドニの知的宇宙の中で、新古典派の巨匠アンゲルの姿が、急速にその大きさを増してゆく。諸感覚を気長に集積して結晶化する、という方法を「とりわけアンゲルは困難なくやつたに違いない」とする見解は、既に「古典開眼」を記した一八九八年二月六日の日記に見えるが、この文章は、彼が古典回帰を告白した論文「ローマの美術と古典の方法」に、ほとんどそのまま再録される。

かくしてアンゲル研究に着手したドニは、しかしこの研究を通じて、古典開眼前の象徴主義の立場と、古典回帰後の立場との断絶をことさら強調する方向へは進まなかつた。それどころか、ドニは一方でアンゲル

の発言を「根拠」にして、アンゲルを有無を言わず、ゴーギャンらボン・タヴェンの画家たちの方法であった「クロワゾニスムと綜合主義の祖父」に祭りあげ、「ソシエテ・ナシイオナル・デ・ボザールのサロン」一九〇一年⁽¹²⁾、他方で「アンゲルの建設的な教えをゴーギャンが賞讃していたことを思い出せ」（「ボザールと画家の分離に関するアンケート」一九〇四年⁽¹³⁾）と書く。

つまりドニは、アンゲルの説を根拠に、古典主義と象徴主義との同質性を強調し、両者を和解させることで、自己の理論Ⅱ実践上の「転向」を隠蔽し、正当化しようとする。古典主義と象徴主義を二つながら包括的に、一貫したものと把握し得る視点を、ドニは意識的にか無意識的にか、獲得しようとしていたのである。

こうしてアンゲルを自分たちの先祖と認知するのに並んで、逆にドニは、アンゲルの市民権回復にも尽す。「西洋」誌に連載された「アンゲルの弟子たち」一九〇二年⁽¹⁴⁾では、アンゲルをアカデミーの悪しき因習の親玉とか逆行者とかと見做すのは誤りで、彼は決して自然模倣をこととするような悪しき官展派ではなかつた、と弁明する。アンゲルは自分でこそ、弟子には「自然を模写させることとしかしないと主張」していたけれども、実際は「オタリスク」の背骨が三本多すぎるといった、「理想化」が行なわれる。この、自然と理想という対立物の一致こそ、アンゲルの真骨頂であり、さればこそ、「彼の弟子たちは、各々自分の気質に従つて師の教えを強調し、例えばアモリー・デュヴァルは「主観的変形の統一的理論を引き出した」⁽¹⁵⁾ここで我々は「主観的変形」がドニの象徴主義理論上の術語だったことを想起せねばならない（「アルマン・セガン展について」一八九五年⁽¹⁶⁾）。ドニはアンゲル派に「主観的変形」を見ることで、単に彼らを官展派と峻別したのみではない。象徴主義理論でドニ自ら唱えていた美学とアンゲル派の方法とがともに「主観的変形」⁽¹⁷⁾を信奉する以上、そこには一貫した伝統を認めることができ

12. J., P.132.

13. T., P.103.

14. T., P.60.

15. T., P.180.

16. T., P.101.

17. T., P.23.



アンゲルの胸像 ブールデル

るからである。

かくしてドニは、一方でアングルを象徴主義の先駆者と位置づける可能性を獲得するとともに、他方で、古典回帰に際して一度は放棄した筈の「主観的変形」(「ローマの芸術と古典の方法」一八九八年)¹⁸⁾の救出と名譽回復までも、新古典派アングルの「主観的変形」にかこつけて、密かに遂行していたわけである。まさに一石二鳥の先祖認知である。

「総合」の意味の換骨奪胎

アングルを「クロワゾニスムの祖父」と認定し、彼の「主観的変形」の美学を根拠に、古典主義が象徴主義の祖であったと主張するのに並んで、ドニは逆に、かつての象徴主義が既に今日の「必然的反動」の一環をなす運動であったと見做す、自己の過去の再解釈を打ち出す。その際、ドニは、古典回帰直後には否定的な意味づけを与えていた「総合」という語に、一転肯定的・積極的な役割りを負わす。事実、「ローマの芸術と古典の方法」(一八九八年)では、「感覚の主観主義の理論(中略)、まさにこの理論が、直接で無思慮な総合の習慣を導入した」と、「総合」に対して否定的な解釈を加えていた。ところが、一九〇〇年には、日記に、「特殊な情動から一般的な表現に達すること。総合(頭文字大文字、以下同じ、引用者注)一般化。平凡にする。(偉大な人物は自らを平凡にすることのみを切望する、ジッド曰く)と、「総合」を肯定的に利用する解釈が現われる。こうすれば、「芸術とは偶然を一般化し、各々の情動に一つの定型(中略)を与える」¹⁹⁾もの、とするドニの古典主義定義と「総合」の概念とは、もはや相対立せぬのみならず、ほぼ完全に重複する。かつてひとたびは象徴主義の欠点として批判した筈の「総合」を、ドニは今や古典主義芸術の原理へとすり変えてしまった。

このように「総合」なる概念を換骨奪胎してしまえば、もはや象徴主義から古典主義への道を不連続なも

のとして把握する必要はなくなる。というのも、そも「総合主義」は、「象徴主義」や「クロワゾニスム」、さらにドニ自身の「新伝統主義」と同義語だったからである。(「アルマン・セガン展について」一八九五年)²⁰⁾かくしてドニは、ラファエロからブッサン、ブッサンからアングルそしてゴッギャンの象徴主義からマイヨールら自分たちかつてのナビ派に至るまで全てを、「総合」という名の下に、一連の系譜の内に包み込む。「彼(ゴッギャン)にとっても(ブッサン)同様に、〈総合〉(イタリアック、以下同じ、引用者註)と〈様式〉とはほとんど同義語であった」として、様式即総合との等式を立てるや、これを楯に、ゴッギャンを「古典の教養を持たない一種のブッサン」(「ポール・ゴッギャンの影響」一九〇三年)に仕立て、象徴主義に内在する古典主義的性格を強調するかと思えば、「古典の概念において主要なものは総合の観念である」(「アリストイド・マイヨール」一九〇五年)と定式化する一方で、「総合主義、それは詩人たちとの接触を通じて象徴主義になった」(「セザンヌ」一九〇七年)といった概念操作を、この期におよんで初めて案出する。意識してか否か、ドニは古典主義と象徴主義とを接近させる方向に傾いているのである。

かくして「総合」を軸とした、世紀末象徴主義から二十世紀古典主義へ、という連続的發展史観は、ドニにとって、いやまじに確固たる認識となる。それに伴って、かつて古典回帰直後にみられたような、「印象主義者でさえ、まだモデルに基づいた、自然に沿った仕事にかかわっていた。それなのに我々たるや。」「象徴主義以来、芸術家の仕事はかつてないほど主観的になってしまった」(「ヴェイヤーブル宛てのドニの手紙、一八九八年二月二二日」)²¹⁾といった、象徴主義に対する悲観的否定的言辭は影を潜め、代って、

我々は古典芸術時代の夜明けに居るのかもしれない。(中略)うち立てられた芸術の最近の試み、意図された単純化の全ての試み、総合と様式とへのあらゆる

18. T4, PP.101-102.

19. J1, P.160.

20. T1, P.76

21. T1, P.20.

22. T1, P.171.

23. T1, P.236.

24. T1, P.253.

25. J1, P.140.

る探求は、それらが印象主義の過剰ないし軽薄さに対する——つまり個人の情動の表現の全てを美の表明と見做す空疎な理論に対する——必然の反動を表現するのでないならば、いかなる意味も持たないことだろう。(「アングルの弟子たち」一九〇二年)²⁶

と、諸悪をもっぱら印象派に押しつけ転嫁することで、「必然の反動」の起源を、ドニの古典回帰の時点ではなく、ドニ自身の出発点たる象徴主義にまで遡らせるようになる。事実「新伝統主義の定義」という用語にかこつけて、「一八九〇年に(中略)我々は既に反動的ではなかったらうか」「国粹主義的反動」一九〇五年)といった強引なへこじつけ²⁷さえも辞さなくなるドニである。

一方で、古典主義者アングルにおいては、その「主観的変形」の面を強調し、他方象徴主義においては、「総合」の意味を、古典主義に則したものにすり替える。かくしてドニは、古典開眼に伴う理論上の不連続を糊塗し、隠蔽して、画家としての自らの歩みを、一貫した破綻なき道程として認識し得るような歴史像を、一応手中に収めたのである。だがそれと同時に二十世紀を「古典時代の夜明け」と規定したドニは、今や自分の力でその「古典」を築いてゆかねばならない。過去を引き受ける選択と未来を選ぶ営みとは、ここにおいて、方向こそ違え、等しい意味と重さをもって、ドニの肩にかかってくる。過去の跡付けと未来の選択とは、画家においては切り離し得ない、表裏一体の賭けである。そして現在を古典時代の夜明けとせねばならぬとの時代認識が、個人情動の表現を印象派以上に押しすすめたとも言えるフォーヴィスムに対するドニの反感を惹き起こすことにもなるのである。

ドレフュス事件

ドニは古典回帰後、自分の画家としての歩みを再解

釈する過程を通じて「反動」を歴史的必然と見做す同時代認識に立つに至った。この「反動」という概念はしかし、ドニの美術理論上の修正の中で顕在化したのみならず、むしろドレフュス事件をめぐるドニ周囲の社会的状況の変化とも絡みあってはじめて醸成されたものである。

ローマでの古典開眼と自己批判をヴェイヤーに伝えた第一報(一八九八年二月一日)の中で、ドニはいささか唐突にドレフュス事件に触れて、次のように書いている。「私が一番強く感じることは、それは、外国の新聞に傷つけられた自国を愛する感情です。この話を聞くまで、こんなに愛国的な自分を感じたことはありませんでした。偶然にも、ドニの古典回帰と時を同じくして、巷間ではドレフュス事件が大きく取沙汰され始めていた。

この段階では、ただ単に同時並行的に発生したにすぎない、互いに全く無関係な筈のこの二つの出来事は、しかし、やがてドニの心理の内、分ち難い観念連合を形成し、ドニの進路と歴史認識とを規定してゆくこととなる。

古典開眼の後、ドニは「様式に達するために魅力を犠牲にすることが大切である」(「ローマの美術と古典の方法」一八九八年)²⁸との見解を確立する。「様式」即「諸々の従属の体系」とするこの見解は、ローマ滞在中にアンドレ・ジッドから示されたものだが、今までのさばらせてきていた「安易な想像力や感覚の横暴、天賦の才の強情さ」への反動も加わって、ドニはそれを、「自己放棄による永遠の救済を目的としてキリスト教の知恵が魂に課する試練にも似た」ものとして、高く評価する。アングルの弟子であるドガも同様の考えであることを知り、またボードレールのレトリック擁護論にも耳を傾け、さらには、果実は榮養が良すぎる²⁹と実をつけぬという話までかつぎ出して、ドニは犠牲の必要をいや増しに確信してゆく。

このような様式論の展開に伴ない、ドニは個性を犠牲にした集団的制作に惹かれるようになる。「プリミ

26. T, P.90.

27. T, P.190.

28. J1, P.135.

29. Ta, P.97.

30. J1, P.129, P.139.

31. Ta, P.96.

32. Ta, P.97.

33. T, P.57. 「ソジェチ・ナシオナル・ヂ・ボザールのサロン(1901)」。

34. T, P.68. (註33の論文と同じ)「ここでドガ氏の言葉も引用したい。(中略)『あらゆる美しいもの、と彼は言う、それは放棄から作られるのではないか』(引用部イタリック)

35. T, P.87. 「フランス芸術家協会のサロン(1901)」出典はボードレール『ラージュエーヌ・ドラクロワの作品と生涯』(人文書院版邦訳269頁)に相当

36. J1, P.P.222-223. 1904年 8月

ティウ派の不器用さについて」(一九〇三年)³⁷や「ボザールと国家の分離についてのアンケート」(一九〇四年)³⁸では、中世のアルティザン養成による集団的作業の可能性が再評価され、それはフェルカデーが発見した、ボイロンのベネディクト派修道会の僧ディエエ神父が一八六五年以来まとめていた美学とその僧院芸術を知ること、ますます揺ぎないものとなる(「ボイロンの美学」一九〇五年)³⁹やがてドニたちが「アカデミー・ランソン」を設立する(一九〇八年)のも、流派が天才を作ることはないが、天才もその時代と環境との上に形成されて、結果的にその時代の流派となる、というテーヌ流の決定論に支えられていたからに他ならない(「ゴーギャンとヴァン・ゴッホから古典主義へ」一九〇九年)⁴⁰。そもそもドニがアングル派研究に着手したのも、「このような流派が、現代の個人主義の発展のまったただ中に存在したとは前代未聞(一九〇〇年九月五日)」との認識があったからなのである。

「個人主義過剰」の現代における反個人主義の可能性研究、とも言えるこのアングル派論にはじまる諸論考をドニが寄稿することになったのは、アドリアン・ミトゥアールが一九〇一年に創刊した『西洋』誌上である。ドニがドレフェュス擁護にまわる『ルヴェ・ブランシュ』に露骨な反感を示し、口をすっぱくして「フランスの伝統」を語り始めるのが、国粹主義的カトリック系の同誌とかかわりを持ち始めるこの時期に重なっているのは看過し得ない。実際、ミトゥアールは同誌の論文「明日の古典」(一九〇二年四月号)などで、現代を古典の夜明けとする循環史観を提示し、伝統の回復を訴えており、これは既に見た一九〇二年のドニの、現代を「古典主義の夜明け」とする時代認識に呼応している。

こうして、ミトゥアールとの交友をひとつの契機に、ドニは、ドレフェュス事件にかかわる社会問題と、古典回帰後の自己の芸術上の理論的問題とを、同根のものとして理解し、統合的に意味づけることを始めていた。「ドレフェュス事件のまったただ中で創刊」された同誌を、

ドニは「芸術と文学を伝統の雰囲気の中に呼び戻し、既に今日の思想にたいへん深い影響をおよぼした」として高く評価し、またこの雰囲気の中で、「人々はもはやアングルを危険な反動主義者とは考えなくなった」(「ゴーギャン・ホイスラーと理論の過剰」一九〇五年)⁴¹と、世論の伝統志向を見てとっている。実際ドニの周辺では、伝統主義と国粹主義とは急速に収斂し、癒着して、反個人主義的風潮を醸成しつつあったのである。かくしてドニの古典回帰は、はからずも右傾化するカトリック側の社会認識に巻き込まれ、それと競合してしまふ。さればこそ、ドニは、自分たち『西欧』派の説く「古典へのありうべき回帰」を「逆行者」呼ばわりするモークレールに反論を加える一方、「国粹主義的反動」(一九〇五年)⁴²、国粹主義者ジャン・モレアスの「エコール・ロマーヌ」に対して好意的な言及をし(「ボザールと国家の分離についてのアンケート」一九〇四年)⁴³、さらに、ドレフェュス事件を機に「民族、人種、祖国、国家の前では個人は取るに足らぬ」といった全体主義的国粹主義を宣揚する、モリス・パレスフェル・ディナン・ブリュティエール、シャルル・モラスら「フランス愛国同盟」の「フランス行動」に対しても、ドニはこれを肯定するに至るのである(「ゴーギャンとヴァン・ゴッホから古典主義へ」一九〇九年)⁴⁴。最初は何の関係もなく偶然に時を同じくしてドニの視野に入ったドレフェュス事件と古典(主義)美術とは、社会の推移もあいまってこうして癒着した。そしてひとたびこの癒着が「国粹主義的反動」を形成してしまふや、遡ってふりかえるに、古典回帰とドレフェュス事件という二つの出来事は、ふたつながら今日の「反動」の「必然性」を証しする兆候であったように感じられる。諸傾向の収斂と、そこに何か歴史の「必然性」のようなものを感じとったドニの側の歴史認識との出会い。この出会いこそ、ドニに「国粹主義的反動」の「正しさ」をいやましに確信させ、ドニを反自由主義、反個性主義へと走らせた機構なのである。かくしてマティス批判の下地は準備された。

37. T. P.177-178.

38. T. P.180.

39. T. P.183.

40. T. P.273. cf.Jt. P.203.

41. Jt. P.161.

42. T. P.187. 「国粹主義的反動」(1905年)。

43. T. P.128. 「いくつかの註記」。「15世紀フランス絵画の知られざる傑作」(1904年)。

44. T. P.207.

45. T. P.196.

46. T. P.181.

47. Paul Adam, *La Force*. Paris, 1899. p.77.

48. T. P.267. もっともドニは『フランス行動』の泉源には批判的であり、ミトゥアールのイタリヤ嫌いにも辟易するところはある。この点ではむしろ友人ジッドとコスモポリタンな古典主義を共有している(T.P.190)。ジッドが、『ガゼット・デ・ボザール』1905年12月号に寄せたサロン評が多くをドニに負っていること(「フイヨール賞」と「フイヨール賞」および「同時代の文筆家の右傾化と芸術家たちとの関連について」は、Ellen, C. Opler, *Fauvism Reexamined*, Garland Publishing, Inc., New York & London, 1976. pp.195-198. pp.215-236. p.266. 参照。

前衛から反動へ

——古典開眼からマティス批判へのモーリス・ドニの軌跡—— (下)

稲賀繁美

マティス——症候と症候群

セザンヌやゴーギャンを師と仰ぐ、世紀末のナビ派の理論家ドニに、二十世紀初頭のフォーヴィスムの旗手マティスが全く理解できない存在として映じたとなれば、それはとりもおさず、前者が今や全くの時代遅れとなり、《美術史》が新しい一步を大きく踏みだそうとしていたことの証しであるようにも思われる。

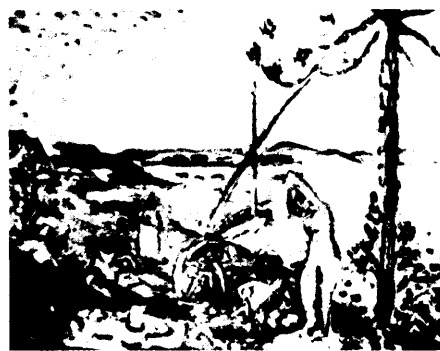
そして少なくともマティスにとってドニは、この《交代代》の図式にびたりと当てはまる時代遅れな画家と映じていた。マティスはこう書いている。「光によって、あるいは光の中で自分を表現しようという気持ちになつてから既に久しい。と同時に、私は(中略)モーリス・ドニが四十年前に私に宛てて書いてよこした、『絵画はなによりもまず模倣の芸術であることを忘れないように』⁽⁴⁹⁾という所から遠ざかるようになってしまった。」

マティスが一九四六年に回想したこのドニの絵画観は、奇妙にも、我々が本論の冒頭に掲げたドニの、あの人口に膾炙した絵画定義とは真つ向から対立する。果して何ゆえに、絵とは逸話たる前に平坦な面であることを想起せよ⁽⁵⁰⁾が、絵とは模倣であることを忘れるな⁽⁵¹⁾に化けてしまったのだらう。そもそもドニは一九〇年には自分の絵を評して、「絵画の主題と筆法との間の正確な照応などない、表現性ある線のあつまり」と記述して、これは十八年後、一九〇八年にマティスの書くこととなる「コンポジションは、自分の感情を表現するために、自分の自由になるさまざまな要素を、装飾的なやり方できちんと整えることだ」⁽⁵²⁾を充

分に予感させる。両者の美学にこれだけの親近性があるだけに、ドニとマティスの相互の不理解と反目とは、それだけ不可解なものと言わねばならない。両者の対立は、決してナビ派からフォーヴへの交代代で説明できるものではないのである。

ドニとマティスが理解し得なかった理由の一斑は、まちがいに、ドニがマティスに出会う以前に既に古典回帰を遂げていたことに求められる。ドニのマティス評第一声は、マティスが一九〇五年春、サロント・ザンペパンダンに出品した《豪奢・静謐・逸楽》に対して発せられたが、この新印象主義の影響の色濃い作品をドニは「理論の図式」と決めつけ、この失敗の経験は「マティスに抽象の危険性を警告する」ものだとして、マティスが「その稀なる画家としての資質を最も良く発展させるのは、現実の中においてであらう」と指摘するとともに、マティスに「フランスの伝統」に戻ることを推めている(「国粹主義的反動」一九〇五年)。

既に見たように、ドニはこの「国粹的反動」を是認し「必然的」とみる時代認識に立っている。スーラは「エセ科学理論」に依拠した「抽象」ゆえに誤り、またヴァン・ゴッホも「タンペラマンの異常肥大」ゆえに「抽象とアナキーの犠牲」となったと言え、これら二人とも、今日の「必然的」状況たる「総合主義的反動」の建設に先鞭をつけた画家である、との史観に立つドニは、翻つて、今日の新入り画家たちが、この二人の悪い点ばかりを取り入れる余り、「自由そのものの過剰の内に規律を再発見できるとか、個人の好みに基づけば最も新しくて確かな規則を立て得るとか



マティス 豪奢・静謐・逸楽 1905

49. Matisse, *Écrit et propos sur l'art*, (établi par D.Fourcade), Hermann Paris, 1972, P.103. 二見史郎訳『画家のノート』みすず書房 1978, 125頁 実際ドニは絵画は模倣とする定義を1917年7月には公にすることとなる。(Nouvelles Théories, Paris, 1922, P.P.39-46 「フランス美術の為に」)

50. Ta, P.44.

51. Matisse, *op. cit.* P.42, 邦訳41頁 高階秀爾『近代絵画史(下)』中央公論社 1975年、38頁参照

52. T, P.P.196-197.

この「総合主義的反動」という用法は、我々の既に見た「総合主義」の意味の換骨脱胎を抜きには考えられない。

言い張⁵³」っていることを憂慮している。

一九〇五年秋、いわゆる「フォーヴ」の名称を生むこととなった、サロン・ドートンヌのマティス派を見るに至って、ドニは上記の同年春の批判が、彼らフォーヴィストにびたりと該当することを、いやましに確信する。ドニがそこに見たのは、「習作ないし単純な図式、どれも乱暴に彩色されている風景や人体」で、それはあたかも「抽象の領域のまった中に居るような感じ」であった。とりわけマティスはというと「文学的人造性」でもなく「装飾的人造性」でもない「人造性」、「なにかしらもつとずつと抽象的なものである。それはあらゆる束縛の埒外にある絵画、絵画それ自体であり、描くという純粹な行為そのものである」(「ゴーギャン、ホイッスラーと理論の過剰について」一九〇五年)⁵⁴。そしてこの抽象性は、ドニによれば、一方で「画家の理性が決定しなかった全てのもの、我々の本能と自然とに由来する全てのもの、そして最後に、表象や感受性の全て」を「芸術から排除」することによってなされた「絶対の探求」のもたらしたものののだが、他方「この絶対の探求なるものは、この世の中で最も相対的なもの、つまり個人の情動によって制限されている」⁵⁵。ここにドニは、マティスの「矛盾」を見、その「理論の過剰」を糾弾する。

だがドニの言う「マティスの矛盾」は、マティス内部の矛盾というよりは、むしろドニ自身の、情動表出の自由主義への反感(ゴッホの失敗)と、理論偏重への反感(スーラの失敗)とが、たまたまマティスの上に二つながら重ね合わせに投影されてしまったがために発生した矛盾、いわばドニの先入観の生んだ矛盾である。つまり一九〇五年春の《豪奢・静謐・逸楽》にみられる新印象派風の点描法(「理論過剰」と、同年秋のフォーヴィスム風の「アナキー」なまでに「乱暴な彩色」という、元来それら自体両立し得ない筈の二つの印象が、ドニの頭の中でマティスという一個人への反感を核に野合した結果、ドニはもともと理屈の上

からして自家撞着した「矛盾」を、マティスに見つけ出したような錯覚に陥ってしまったのである。

かくして一方で、二十世紀絵画を「予言」した理論家ドニは、美術史概説上その後継者に位置づけられるマティスを最初から理解できなかったし、他方後継者と目される画家の目には、かつての預言者は、彼の水先案内人と映じぬばかりか、むしろ既に陳腐になって久しい、時代遅れのスローガン「模倣」⁵⁶をかかげて、彼の足を引っばる、旧守派の残党としてのみ記憶されることとなったのである。マティスの頭に棲った《絵画とは模倣の芸術》というドニの言葉は、近代美術史の流れの中でドニの辿った「反動化」の軌跡をもっとも皮肉に象徴する、いわばドニの一八九〇年の絵画定義《絵画とは平面》のひとつのシニカルなパロディとも言い得るのである。

*

だが、マティスとドニとが互いに理解し得なかった理由を、ドニの古典回帰に伴う逆行に帰するのは、あまりにも一面的な解釈である。というのも、逆説的なようだが、ドニがマティス批判に援用した古典主義絵画理論は、マティスの画論にそのままびたりと対応するからである。この奇妙な暗合は何を意味するのか。

ドニはマティスに呼び掛ける。「ああマティスよ、我々に絵画言語を散文と韻文とに分かつことを教えた哲学者を呪おうではないか」⁵⁶。「散文」とはアカデミーの自然主義的模倣であり、「韻文」とは自然を無視した擬科学理論である。理論偏重に陥っているマティスにとつては自然の回復が必要とするのがドニの立論である。ドニ自身は、といえば、芸術には超個人的理念・客観性が必須だから、自然の要請とあいまって、「絵画は理念的にも美しいと同時に「自然なもの」に満ち⁵⁷」ていなければならぬ、と考えている。換言すればここには、

様式と自然とは対立せず、画家の精神の中では両者

53. T, P.189, P.196.

54. T, PP.207-208.

55. *idem*.

56. T, P.209.

57. *idem*.

混り合うべきであった。⁽⁵⁸⁾

との弁証法がある(「ゴーギャン・ホイスラーと理論の過剰について」一九〇三年)。

ドニはマティスにこの弁証法の必要を説いているわけだが、実はこの弁証法は、三年後マティスが公表する「画家のノート」の眼目のひとつなのである。マティスは書く。

「故意に自然に背を向けて、予め決めた様式で制作する人たちは、真実を逸してしまふ。芸術家は推論している時には、自分の絵が人工のものであることを弁えていなければならぬが、絵を描いている時は、自然を模写している感じが無いといけない。また自然から離れる時ですら、これはもつと充分に自然を表現するためにやっているにすぎない、という確信を保たなくてはならない。」⁽⁵⁹⁾

マティスはまた、スーラの弟子たるシニヤックの補色理論(ドニのいう「擬科学理論」)を、「絶対的なものとは思っていない」点でも、ドニと意見を等しくしている。ドニはマティスに「全てが知性で知られるものではない。全くの新品の芸術を、我々の理性だけで再構築するのはあきらめねばならない。感受性、本能を誇りにせよ。」と訴えるが、もとよりマティスは、自分の「色彩の選択は、どんな科学理論にも頼らず、観察、感情、私の感受性の経験に基づいて」行っている。つまるところ「理論過剰」というドニの批判がマティスにとってどれだけ不可解だったか想像に難くない。否、アルフレッド・バーに依れば、実際、このお門違いな批判は、マティスにとって大いに迷惑だったのである。

さらにドニの抽象批判も、マティスにとって、内容がもつともなだけに何故自分に向けられるのかは解せない態のものであった。ドニは暗にマティスを示唆し

つつ、昨今「純粹絵画への努力が顕著」であるが、その多くは、色と形の追求にうつつを抜かして「魂」や「生命を欠き」、「自然の情動も自然の愛もない」(「カリエールの断念」一九〇六年)と批判する。一方、マティスは、自分の絵を「純粹な視覚的秩序の上の満足以上のものをめざしていない」と批判する向きがあるのに反論して、「私は、生について抱く感情と、それを自分が翻訳する仕方とを区別することができない。」(「画家のノート」一九〇八年)と答えている。

ドニの抽象批判はマティスもまたそれを共有するものであった。が、そのみではない。マティスは、ドニが彼に向けたこの論法をそのまま踏襲して、戦後の抽象芸術運動を批判することになるのである。マティスは、彼らには、「空疎から出発する者」が多く、「事物の間の親和性たる関係、つまり愛」が欠けている、と主張する(一九五二年)。四十年の間隙を超えて、ドニとマティスとはそれぞれ自分の後継者に対して同じ論法で攻撃を加えたわけである。

とすれば、マティスを理解できなかったから、という理由でドニの「劣等性」を根拠づけるのが不当なことだけは明確になる。たしかに「成功者」「巨匠」の視点から、勝てば官軍式の構想を立てることは、「美術史」を記述するうえで、不可欠の選択行為である。しかしだからといって、マティスに無理解だったドニを批判したのでは、今度は戦後の抽象画に無理解だったマティス自身も同様の論法で、時代遅れと断罪されねばならなくなる。西欧の「美術史」が常に前代の否定の積み重ねとして構想される限りにおいて、これは当然のことと映るかもしれないが、そうならばそうで、今度は逆に、マティスを承認しておきながらドニを無視し抹殺することの論理的根拠が「美術史」そのものには内在していないことが、暴露されることとなるわけである。

*

(一) 以上、既に明らかなように、ドニはマティスと極

58. *idem.*

62. Alfred Barr, *Matisse, his art & his public*, New York (1951), 1975, p. 51.

63. T., pp. 216-217.

64. Matisse, *op. cit.*, p. 42.

65. *Ibid.*, pp. 252-253.

59. Matisse, *op. cit.*, p. 48.

60. T., p. 208.

61. Matisse, *op. cit.*, pp. 48-49.

めて近似した美学の上に立脚していながら、それに気が付かずマティスを論難するというすれ違いを演じていたわけである。否、なまじ共通の美学を持っていたがために、かえって二人は互いに相手を誤解してしまつた、と言えよう。

(二) かくして、しばしば「反動」呼ばわりされるドニの古典回帰後の絵画理論と、マティスの革新的内容に溢れた味わい深い「画家のノート」との間の、意外の親近性が露わになる。

ここでマティスが「画家のノート」を執筆したのがドニのマティス批判の後だったことを思うと、このノートに、ドニの見当違いへのマティスの弁明と反論を、さらにはドニの古典主義理論にマティスが学んだ跡をすら、認めることができるのではあるまいか。自分と同じ考えを持った男——それも時の大家ドニ——が、その当の考えを根拠に自分の絵を執拗なまでに攻撃する。どこか倒錯的で自虐的なまでのこの一九〇五—六年度の体験は、一九〇八年にマティスが自分の考えを、「画家のノート」で明晰な言葉に分節化するうえで、なにかの助けとなつたのではあるまいか。ちなみにこの「ノート」執筆の動機には、口八丁手八丁のドニらに対するマティスの敵愾心もなくはなかつたのである。⁶⁶⁾

(三) しかし、無論、マティスがドニの〈影響〉で「画家のノート」を執筆し得た、と言つては強弁にならう。むしろ、あくまでも、マティスとドニのすれ違いが、まさに彼ら二人が互いに知らぬながら同じ美学に立脚していたがゆえに惹起された、という事態そのものに注目しよう。マティスは同じ「ノート」に、「全ての芸術家はその時代の刻印を担っている」と書いているが、互いに見当違いの批判をし合つたマティスとドニも、結局は同じ時代の子だったのである。ドニの早熟とマティスの晩成ゆえに、普段は忘れられがちだが、実はマティスの方が一歳年長であることを思い出してみれば、ナビからフォーヴへという〈美術史〉常套の世代

交代論では割り切れぬ新たな二人の関係が浮びあがる。

もはや(一)マティスの「ノート」を天才の所産に祭りあげ、それに無理解なドニを無視し続けることも、(二)逆にドニの古典主義理論とマティスの「ノート」の内容の近さを楯にとつて、ドニの「反動化」を正当化し、その復権を画策する一方、返す刀でマティスの「革新性」をひきずり降してみせることも、さして意味のあることではない。マティスとドニの一方に強いて軍配を上げることのみならず、その論争それ自体も、たいして価値あるものではない。むしろ大切なのは、(三)何ゆえにそうした論争が持ちあがり得たのか、その論争の土俵そのものを詳かにすることである。二人の異なり競合する症候群の下で、当時者たちには気付かれぬまま形成されていた症候群こそ、当時絵画の思い始めていた病に他ならない。相対立する当事者の下に密かに通底するこの胎動こそ、後世の歴史家にしてはじめて認識し得る、隠された〈史実〉なのである。

「反動」とキュービズム

ここで我々は最初の問いに戻ろう。ドニの「反動」とは一体何だったのか、と。たしかにドニはマティスを理解できなかつたし、彼を批判するに際しては自ら「反動」たることを是認し標榜して憚らなかつた。今やドニは〈美術史〉の流れに逆行してしまつたと判断されてもしかたない状況にあつた。だがそれにもかかわらず、実はその絵画理論においてはドニとマティスは奇妙な暗合を呈していた。そして理論上はマティスと同じ立場を築きながら、その当のマティスを批判の対象に選んだがために、現実的にはドニは文字通り「反動化」し〈逆行〉してしまふ。

ドニの構想した理論は私的美術史観と現実の今日公認の美術史との間の、この決して一筋縄では行かぬ錯綜した暗合ゆえの乖離。そこに生じた誤解こそドニ自身標榜する「反動」であり、我々が〈逆行〉と呼ぶも

66. *Ibid.* P.40. ドニも「画家のノート」を讀んで、マティスへの誤解を少なからず訂正することにはなる。T. P.P. 271-272「ゴーギャンとラッソ・ゴッホから古典主義へ」(1909年)参照。

67. *Ibid.* P.53.

のである。

だがマティスを批判の対象としたがゆえに「逆行」と評されるドニの「反動」も、その内容においては決して時代遅れのものではない。ドニの「反動」はマティスの「画家のノート」を先どりするばかりか、ドニのキュビズム理解を助けることとなるのである。ドニは、一九〇八年カーンワイラー画廊のブラック展にアポリネールが寄せた言葉を根拠に、「若い人達の秩序への情熱」「伝統と規律への回帰」の趨勢のあらわれとして、ジョルジュ・ブラックの「幾何学的」制作に「先見の明」ある理解を示すことになる。「前衛の批評家の語彙の中で《古典》という語が最高の賞讃であり、従って《進んだ》傾向をさし示すのに用いられている、という事実を指摘してもよいだろう。印象主義は今後《無知と狂乱》の時代であると考えられ、それに対して《より高貴で、より熟慮され、より秩序づけられ、より教養ある芸術》が対置される。(なかんづくブラック氏の芸術のことだ)⁶⁸」と言うドニは、フォーヴィスムこそ印象主義のたどった末路であり、それに代って今こそ自分の唱道した「新たなルネサンス」「象徴主義から古典主義への進化」が美術史の本道となろうとしているという何よりの証しを、ブラックたちキュビストの運動に読み込んでいた。フォーヴィスムを承認できなかったドニの「反動性」は今や一転して彼にキュビズム「理解」の慧眼を約束していたのである。

もつとも、若きキュビストに対するドニのこの「理解」ある態度も、決して彼をキュビズム追従に導くものではなかった。このものわがりの良さ、包摂力はむしろ、もはや更なる自己変革を遂げるにはあまりに大人であり大家に過ぎる地位に安んじようとしていたドニの、古典主義再来への確信のかたくなまでの磐石さを証しする符丁でしかなかったのである。

(東京大学比較文化研究室)



68. T, P.267.

ブラック レスタックの家 1905 カーンワイラー画廊のブラック展作品