

小林秀雄「ピカソ」論

——『近代絵画』と様式の喪失

1. 現代画家「ピカソ」の「近代性」

小林秀雄は昭和二十七年（一九五二）十二月、「朝日新聞」特派員を兼ねて今日出海とともにヨーロッパに旅行し、アメリカを経由して翌年七月に帰国した。その間、観てまわった芸術作品をめぐって書かれた作品が『近代絵画』である。全章のなかで、最終章「ピカソ」は全体の三分の一を占める長さを持ち、昭和三十一年十月から「藝術新潮」に連載された。近代絵画を批評するにあたって、連載冒頭に据えられた「ボードレール」からこの最終章は準備されていた。「ボードレール」の冒頭、すなわち『近代絵画』は次のようにはじまる。

近頃の絵は解らない、という言葉をも、実によく聞く。「……絵は何かを描いたものでなくてはならない。そして、この何かは、絵を見ない前から私達が承知しているものでなければならぬ。」「……今日、ピカソの肖像画を注文する人はない

滝上裕子

だろう。先方の勝手でどんな顔を描かれても文句が言えないという事では、話しにならない。（「ボードレール」）

ここで話題にされているのはキュビズムやシュルレアリスム絵画のことだが、その代表的画家としてピカソがあげられている。「近代絵画」と題をうった連載において、当初から現代の解らない絵を描く画家としてのピカソが用意されていたこととなる。そして、「ピカソ」章において、問題は見えているものと解ることとの関係へと収斂されていくのだ。先走って述べれば、「ピカソ」に限らず「ボードレール」章でとりあげられている絵画は人物画に集中しているが、この連載は画題と象徴の関係をとらえつつ現代の了解のありかたを批評するために措定されたのだと考えられる。

なぜこのような措定がされているのか。問題はこの連載が近代絵画を考えるにあたって、画家ではないシャルル・ボードレールを章題として始められている点に集約される。ボードレールが画家との交流のなかで芸術論を生成したように、小林もまた批評に

よって画家を描き出すことで、時代を先んじて生きた人々とそれに訓化された世相や社会を描き出そうとしたのではないか。中島康久^③は、ボードレールがドラクロワとともにロマン主義が終わったことを見届けつつ、ギースやマネを賞揚して「現代性の表現を第一義に置いた」が小林はそこへほとんど「目を届かせていないように見える」とし、「ピカソの方は、時代的資質的に、「近代」を青春の早い時期に全速力で駆け抜け、「青の時代」以降は一気に「現代」に入り、これを一身に背負って徹底的に生きた天才である」として、小林がピカソをとりあげたことは、「ボードレールへの、いわば負債を返す意味合いを持ち得る。」と指摘した。ボードレールがおこなった現代批評を、多大な影響をうけてきた小林が同じように絵画をとりあげておこなったのであり、その相手としてピカソは難物であったとするのである。また鈴木美穂は、「ピカソ」章における引用先行テクストとの関係を明らかにし、^④他章を通じて小林が論じた問題を整理、言及し、『近代絵画』はロマンティズムの旗手であるボードレールの章から書き始められ、最終章でピカソを「ロマンチズムの終局」と位置付ける」もので「近代絵画」の問題を考える上での対象とされているのは「ロマン主義絵画」と考えてよい。」と論じた。小林が『近代絵画』を「ボードレール」から始め、現代の画家であるはずの「ピカソ」で終えたのは、ボードレールを通して得た近代批評を「ロマン主義」という問題の現代における意味をとらえる形でおこなうためであったと一通り述べるができるだろう。ではロマンティズムとはどのようなことか、「ボードレール」において問題提起されていたことを振り返ってみれば、「芸術家の社会的

孤立と反逆の上にしか咲かない花」を絵画にみることであった。ここからピカソが現代において「社会的孤立と反逆」の画家として見做されていると導き出せる。すでに多くの人に了解されている伝統的なものに対して、画家が反逆によってもたらす破壊性と美の問題をとりあげ、その終局としてピカソが位置されていると言い換えられるだろう。

「ボードレール」以下、画家名を冠した連載が続くが、対象にあげられる者は画家から詩人などの文学者多岐にわたる。「ピカソ」の連載はすでにヨーロッパ旅行から月日が経っていた。他の章と違い、自身が絵画作品を観た経験は新鮮味に欠けるものとなる。その中で利用されたのが映画であった。「ピカソ」は以下のように書き出されていた。

先日、クルーズーという映画監督が作った、ピカソの制作
| に関する映画を見せてもらった。「…」二時間の間、私は全
| 身が眼になっていた。「…」その直後、座談会で、この映画
| について感想を求められて、弱った。言葉のない感動が、尾
| を引いていて、口をきくのもいやだった。

〔「ピカソ」1「章題の下の数字は章内節数を示す。以下同」〕

この「ピカソの制作に関する映画」というのは、『Le MYSTERE PICASSO』邦題「天才の秘密 ミステリアス ピカソ」一九五六のこと、アンリ・レジュージュ・クルーズーが監督・脚本・編集、クロード・ルノワールが撮影を務めた。また、座談会というのは「ピカソ」連載に先立って、「藝術新潮」誌上で開かれた

〔映画〕「ピカソ・天才の秘密」対談・小林秀雄・吉川逸治、一九五六・九）もので、ここではすでに小林が「ピカソ」で扱う問題を焦点化していたことがわかる。⁶⁾

クルーズーの映画にはピカソ本人の姿がほとんど映らない。冒頭で宣言されるように、ピカソの思考過程が絵画制作過程として映画の観客に提示される。マルク・ル・ボット⁸⁾はこの映画について「変貌は映画が終る時に終る。言いかえれば最後の到達点などは存在せず、あくまで、映画の終りなのであって、作品のそれではないのだ。」「変貌の課程における形の《生命》もそうである。

肉体に生じる効果を語るのに、われわれが使えるのは隠喩だけなのだ。』と画家の肉体性と象徴性を読みとっている。実際にこの映画は、秩序だった絵画が出来たと思えば次の瞬間それは塗りつぶされ、調和のとれた色彩は塗り替えられてしまう、というように、観客にとっては画家の視点が筆運びによって動いていく様をじつと追い、何を描いたかわかる画面からわからなくなる過程を驚きとともに眺める経験でもある。観客は画家の肉体労働を伴う創作を擬似的に追認する。座談会で吉川がいうように、出来上がったものを壊してピカソが納得する過程を追っているのだ。小林はそれを現代への嫌悪ととらえ、ピカソの創った感覚が現代では普遍的になったとも述べ、「ピカソはわからないなどということが一番よくない」という。「ピカソ」の冒頭は、この映画に「感動」した経験から書きはじめられるが、この「感動」は画家と観客の肉体的共鳴を伴ったものであったはずである。小林はこれを「目」に収斂して問題化し言葉が構築されない場面を描き出そうとしている。ピカソの実作における態度を現代への嫌悪と生理的な次元

でとらえる視線は、現代美術家であるピカソを「芸術家の社会的孤立と反逆の上にしか咲かない花」の延長に位置付ける意図によるものである。本論ではそのような意味で、「ピカソ」において問われねばならない、ピカソのもつ破壊性と現代嫌悪との結びつけられ方、ボードレールと小林が近代絵画を通して評した現代についての問題、そこにピカソの創った感覚が普遍的になっていくあり方についての問題を明らかにすることを目的とする。

2. 抽象化の問題をめぐる

「ピカソ」において、ボードレールは画家の代弁者とされ、ヴァレリー等と共に、同時代への反逆者として描写される。

唯美派の芸術の為の芸術派の成立には、ただ漠然たる美への憧憬があったのではない。寧ろ、先ず同時代の社会へのはつきりした、余計者の怒りがあったのである。「…」／ヴァレリイもリルケもエリオットも、内的革命家という余計者なのである。ロマンティズムが発明した個性の秘密という宝を大事にしたのは芸術家だけであった。（「ピカソ」6）

「芸術家の社会的孤立と反逆」を「余計者」としてとらえ、同時代への怒りをもつ者だけが「個性の秘密」を有するものとして峻別される。そして、その怒りをもつ者としてピカソの友人でもあったサバルテスの書をひきながら、ランボオを系譜化し「兇暴な破壊」という根本態度をピカソへと延長してゆく。

外界との絶対的な対決を得る為に、彼「ランボオ」は、尋常な認識の形式の兇暴な破壊を決心し、「感官の合理的な dételement（調子を狂わせる事）」を試みねばならぬ、と言う。「…」もし、ピカソがランボオの影響を受けたという事が本当ならば、そういう詩作の根本の態度からであろう。「…」従って、よく言われるピカソとシュール・レアリスト達との交渉も、制作の上で、本質的な関係はなかったであろう、と考えるのに、私には困難はない。（「ピカソ」9）

この手順で導き出されるのは「個性の秘密」というものだが、これは「ランボオⅢ」（昭和二十二年三月、「展望」）で、日本のダダイズムやシュールレアリスムの流行と詩についての批判でも言及されていたことである。「個性の秘密」とは「個性」が成り立つ必然性のことであり、その形をとってそれとみとめられるものだと考えられる。そのため発見される性質のものだと言ひ換えられる。「内的革命」には「兇暴な破壊」を伴い、その反逆は社会的世俗的問題に対して行われる行為でもある。怒りであれ嫌悪であれ、現代に対する「余計者」が芸術の遂行者となり、「ピカソ」はその「破壊」力の強度が問われている点において、それまでの『近代絵画』各章の変奏曲にとどまらない。

「個性」と社会の関係をめぐり「ピカソ」において重要視されているのはヴォリンガー^①の抽象化の問題である。小林は長々と援用しているが、問題視しているのは次の点である。

美とは、一般に感性的所与の要求するところに応ずる私達の統覚活動の様態なのだが、この活動が自然で自由で積極的な場合、対象は、この活動に貫かれる。対象は私達に所有される事によって対象となる。感情移入とは、私達の生命力の対象への移入なのである。美的享受とは、客観化された自己享受なのである。（「ピカソ」3）

知覚されることは、感性への刺激が統括され認識されることだが、美はその一様態であり、その意味で感情移入によって理解される。感情移入とは人間の外界との関係の仕方（理想化・一体化）であり、つまり感情移入による美的享受とは外界を通した自己享受だといえるのだ。そのように考えると、ギリシャ、ルネッサンスの芸術が人間や自然描写において充実していたのは、当時の芸術家と外界との関係が充実した時代であったことを示している。こうした現世礼賛の「自然主義」をうけ、後世は描写の精密さが人間の知性の高次さを示すと間違った方法へ進んだ。アリストテレスは「自然の模倣（ミメーシス）」を述べたが、ヴォリンガーは模倣の歴史は観察と技術発展の歴史であって芸術の歴史ではないと主張する。ギリシャ人は自然の姿を実物のように再現しようとしたのではなく、「その全内的存在を、理想的な独立性と完全性に於いて客観化しようとし」た。外界という現実が芸術表現のいわば材料だったのだが、対象となる自然と人間が親和的・融和的である前提が次第に困難な時代となって美術はアカデミズム化し、後世に有機性を喪ったとみているのだ。ヴォリンガーはこの状況に対して価値転換をもたらそうとし「芸術の様式というものと一

体をなす抽象作用の概念」をもう一つの美の原理として提示した。

人間の最初の芸術意欲は、抽象を目指していた事、根源的な芸術運動は、自然の再現とは何のかかわりもない、純粹な抽象への希求であった事を認めるべきだ。恐怖が世界に於いて先ず神を創り出した様に、最初の芸術を強制したのである。人間と外界との調和は、長い経験によつた悟性の勝利であつて、人間は先ず、混沌として曖昧な世界のうちに孤立してゐる本能的な不安を、精神的な恐怖を一举に片附けようとしたに違ひない。「…」それこそ彼等の最大の幸福であり、美であつたと率直に断じて、少しも差支えない。「ピカソ」3)

ギリシャの古典建築様式にみえるように、最初期の芸術は裝飾芸術であつて写實的な形は幾何學的な形が次第に「自然主義化」したもので、芸術における想像力は抽象化の強度によるものだったことを強調している。ここでの抽象化とは、知的欲求によるものではなく外界の多様さや曖昧さに対して抱く人間の無力感や不安感に支えられた本能的な創造である。抽象化もまた感情移入の芸術と表裏一体の衝動だとするのである。「自然の模倣」という知的営為と峻別することで、有機性を強調し芸術における合理的様式に血脈を通わせようとしているといえるだろう。つまり混沌とした曖昧な外界に対して働く抽象衝動と感情移入衝動との均衡が美の極地とされるのだが、小林はヴォリンガーを援用し、ここでみることに表現することの快樂に言及しようとしている。

たとえば対象の選択・光の描写において革命をもたらした印象主義は、それまでに確立されたアカデミズム的な人間性の表現や象徴性を否定した。しかし、タブローに表現された光の描写が定位置したモチーフは画家の自然への接近をより直接的に表現したものであり、その意味で「自然主義」の極端な例といえ、みることにける生命感受の快樂をもたらした芸術運動だつたと換言できる。こうしたとらえ方には芸術史を進歩史としてとらえ、近代的表现がより高度で成熟したものであるという通念への小林の否定的考察が表れている。外界に対する不安はそこに接する個人の不安を反映するが、その不安からうまれる抽象衝動は、外界や（個人）生存の不安への敏感さによつて精度が決定される。これまでもそれが技術の發展と混同されてきた。芸術史をとりあげつつ、その通時的側面を解体（「切断面」）しようとしているのだ。

人間が知性を發展させてきた結果としての作品が名品であるなら、近代の作品は古代よりも優れたものであることになる。しかし、背景となる社会が違えば表現は異つたものとなるはずである。十九世紀の合理主義的歴史観は、社会の進歩發展という考えに固く結びつき、過去を侮蔑・否定した。しかし、先にみたように抽象衝動とは本能であつて思考過程ではなく、混沌から明晰へ不安定から安定へと向かう心理機能的なものである。近代絵画の画家たちはロマンティズムの洗礼を受け、芸術の仕事を自己表現・自己告白であるとした。しかし、歴史を俯瞰する立場にたつと画家は表現すべき自己を失う。そこで、「個性の秘密」に気付く画家たちは同時代に社会的に孤立し反逆する立場を選ぶことになる、とするのだ。

しかし、そもそもヴォリンガーがいうように抽象衝動は抽象様式のみを生み出すものではない。小林は価値の転換を援用しているが、「切断面」を読みとる時に画家の背景にある社会的通念はやはりモチフを決定する重要な要素であるし、それは否定されるような知的営為によつてのみ感受されるものでもないだろう。近代の絵画表現には抽象衝動と感情移入の均衡をめぐる幸福がもはやないことが、より問題化されるべきである。自己告白がもはや不可能である時代にこそ、絵画がもたらす快楽があることがむしろ強調されるべきなのだ。

小林が述べるように、近代の認識批判において「物自体」という考えが現れたが、ヴォリンガーの抽象化の概念をふりかえれば、たしかに本能的感受性において「物自体」への感覚がギリシャ芸術などにおいてすでにあったことが推察される。それは世界という混沌を明晰なものへ、不安定なものを安定へととらえていく過程であり、そこで客観化されることではじめて自己は享受される性質のものだった。画家の反逆はこれらの価値感のもと孤立することであり、進歩史観的なものを「破壊」することで世界との関係を回復し結び直すことだった。

「ピカソ」(6)において言及されてもいるヴァレリーは、以下のように論じていた。

一つの時代は、己のうちに多くの、全く相矛盾したとまでは行かずとも、はなはだ相異つた理論、傾向、「真理」が等しく許容せられ、それらが同一個人のなかで相並んで存在し、働きかけているという事情を見出す時、初めて「近代的」と

みずから感ずるのである。かかる時代はそれゆえ、一つの理想、一つの信仰、一つの様式のみが支配する時代よりは遙かに大きな包容性を有し、また一層「自由活発」なものと思われる。「:」／ポードレールは、マネー「＝マネ」のうちにすでに消耗した絵画的なロマンチズムと、これに對して、素朴な対立によつてロマンチズムから生れだしたレアリスム、これは精神の疲労のいわば反射作用のごとき単純な惰性によつてロマンチズムに代つてきわめて容易に時世を風靡したものであるが、この二つの傾向の割拠対立を知覚したに違いない。

近代とはある合理主義的ひとつの価値感がドグマとして通行する時代ではないというヴァレリーの考えを、ウエイドレ「芸術のジレンマ」を引用しつつ、小林は共有している。

例えば、よく言われる古典主義とロマン主義との対立も、実際に、十八世紀の美学と所謂ロマン主義的美学との論争に過ぎず、ロマンティズムは、元來、その固有の様式、一つの全体としてのその時代と同質な様式を持つていない事的特色とするのだから、他のどんな時代のどんな様式とも対立するということはあり得ない。
(「ピカソ」15)

ヴァレリーが論じるように、レアリスムの台頭が一種のロマンティズムの疲弊から生まれたことを考えれば、ロマンティズムとレアリスムは共存しうるものである。さらにロマンティズムが古

典主義への嫌悪から生まれたことを考えれば、個人の中に異なる時代・傾向が並存することはむしろ当然なことであり、その客観性への自覚こそ「近代的」であるといえる。マネは絵画においてそれを表現しえた画家であり、ボードレールが芸術論において果たした役割は、絵画における理想性と実存性は併存し、また同等の価値を有するものであったと評した点にあったのではないだろうか。マネによって再び回復されはじめたロマンティスム的傾向は、ピカソにまで引き継がれたが、その客観性もまた現代においてあるドグマになりつつある。現代を嫌悪しつつ現代的であるという多相性がかこに出現する。小林が論じる「ロマンティスムの終局」は、この多相性との関わりにおいて考察されるべき問題である。ピカソにおいて、多くの表現様式が併存し、そこに抽象的・プリミティブさが通底していることの露出にそれが見いだせる。留意したいのは、「ロマンティスムの終局」をよみ、それが「近代」の終焉を意味するならば、それが現代の幕開けにもなっているはずだ、という点である。

3. 「様式の喪失」とピカソの破壊的資質

「ピカソ」において小林が問題化してきたことは、「近代的」であることとその終焉を論じることによって、現代のロマンティスム崩壊について論じることでもあった。ではピカソという芸術家は「ロマンティスムの終局」をめぐるどのように考えられているのか。小林は近代画家が「手仕事」をする側面に合理化のおよばない領域を見たうえで、次のように述べる。

歴史への関心は、画家達の心から、過去の重荷を決して除きはしなかった。「…」歴史的認識は、彼等を伝統という問題の困難さに直面させたのである。マネにとってアカデミズムを侮蔑する事は易しい事であった。それは既に死んでいたから。だが、ゴヤを見出し、ヴェラスケスを発見するという事は、彼等の絵が、マネ自身のうちに蘇生し、彼自身の力で、この始末をつけねばならぬ困難な経験だったのである。

(「ピカソ」5)

新しい絵画を目指した時、それまでの画家が残した作品は新しさの前提として存在する。過去の作品は硬直した前時代の遺物ではなく、そのタブローに向かい眺める人のうちに生起する経験をもたらずものである。新しい絵画とはこの経験を刷新するものとならなくてはならない。過去の作品に感動できる以上、時代が変われば人間の知覚がすぐ刷新されるというものではない。ピカソもまた過去の画家を等閑視したわけではなく、過去の画家の作品に積極的に自身の力で「始末」をつけようとした。

ピカソは〈剽窃〉の画家だと当初からいわれた画家だが、高階秀爾はピカソは「作品を創る際、まったく構図を無視するか、さもなくば他人の作品の構図をそのまま平気で利用する。多くの「剽窃」作品が生まれて来る所以である。」と指摘する。他章でヴェラスケスに言及し本章でピカソに関する研究書への言及がある以上、小林がピカソの〈剽窃〉・構図の借用の側面を知らなかったはずはない¹⁴。キュビスムと関わりの深いセザンヌとの比較を繰

り返し行っているのに比べわずかではあるが、以下の問題は明確にピカソの〈剽窃〉の側面を述べている。

ドガの洗濯女は素朴な絵であり、ピカソの洗濯女は感傷的な絵である。
〔ピカソ〕8)

ドガの「アイロンをかける女たち」(一八八四—一八八六)に描かれた二人の女のうち、右奥に描かれたアイロンをかける女を、ピカソは「アイロンをかける女」(一九〇四)として〈剽窃〉し描いたことを踏まえている。小林はこれを言外に踏まえ一氣にピカソの資質に迫ろうとする。近代画家にとって過去の作品が歴史的な視野をもたらすだけでなく、そこにどう自己表現をもたらすかを問うものであれば、ピカソの過去の作品との関わりの辣腕さは無視できない問題である。前掲の高階は「ピカソの多様な「剽窃」作品目録の中にキュビズムの作例がひとつもなかった」ことは、「キュビズムがピカソに対して持っている意味の重要性と特殊性とを、裏側から証拠立て」ているとし、「キュビズムの時代とは、「構成に弱い」芸術家である。ピカソが、構成的主題と真正面から取り組んだ時期であり、社会的関心の強い彼が、もっぱら造形的探求にすべてを捧げた時期であり、そしてパロディ的情熱を本性とする彼が、古典主義的理性の支配に身を委ねた時期」であったと論じる。過去の絵画作品から構成を〈剽窃〉し自分の絵画としていたピカソが、絵画の含意に構成的主題を自分のものとして鍛えることで、新しい絵画を切り拓こうとしていたのだと考えられる。ピカソはブラックとともにキュビズムの旗手として認

知されたが、その後アングル等を手本とした新古典主義へと移行した¹⁵⁾。留意したいのは、写真の登場に伴い訪れた一九一〇年代の「機械化時代」に見做された、視覚の自動化に対する拒絶が動機のひとつでもあったことである。写真という遠近法的に統一される点でキュビズムと同じ構造をもっていたといえる。ピカソはキュビズム絵画が抽象絵画だといわれることを拒絶していたが、そこで強調したのはキュビズムは客観的視点を有するということであつた。ロザリンド・E・クラウスは、ピカソがこうしたキュビズムが機械論へと延長解釈されていくことに恐怖をおぼえていたと述べ、没個性的でありながら様式的的¹⁶⁾とは言い難い線を描いたピカソの新古典主義は、模倣という外部の昇華において「指紋」のように残る画家の固有性を学んだ時期であつたと論じている。

マネをはじめ近代の画家が過去の画家達をどう昇華し自己表現していくかという問題は、ピカソにおいて構成的主題をどう獲得し、固有性と客観性を確保するかという問題ではなかつたか。また、表現はある種常に再構成という経験であれば、多相的な同時代嫌悪とともに、客観化した自己享受が成立することが示されている。

これらを踏まえると、小林が問題化したことは、二十世紀美術の問うた極度に相対化された認識について、ロマンティスムという様式の豊穡さと危険「ヴァレリー前掲書」について論ずることだった。田中英道は、ピカソの絵はわからない、というのを今はほとんど聞かないと指摘し、それは見慣れてしまったからばかりでなく、「人間像をパロディ化し善意のもとに包みなおそうとす

るピカソ一流の「明るさ」を感じることができたからである。」と述べる。たしかに、過去の美術的教訓や画家が構成した意図への理解はなくとも絵画を受け取ることは出来るだろう。しかし、ピカソの絵画を「わかった」と思える時代に現在があったとしても、そこにピカソ一流の「明るさ」を感じとりそれで納得する、とする見方はピカソの様式に眼がなれたことと同語反復にすぎないといえないだろうか。つまり、ここには感覚が普遍的になるといふ問題がある。「ピカソ」において問題は、わかる、わからないの困難の源に焦点化されているのではないか。

今は、もう感動はない。だから、感想が湧くのである。「…」感動には言葉はないし、それは消えて了って二度と還らない。そして、そういう苦しい意識だけが生き長らえる。頼りにしているのは、そういう意識だけだ。だから、私には、これがいつも不思議なのである。(「ピカソ」1)

「ピカソ」がクルーズーの映画の話から始められていることはすでにみたが、それは「感動」の後に言葉が生成する過程を布石するためである。ヴォリンガーの援用で述べられた世界という不安定な場に曝されたのち、そこで襲われた感動を抽象化し客観化するのを小林自身が演じてみせているのだ。フーコーが言葉は可視的なものに還元しえないと論じたように、知覚し認識したものがそっくり写しとられることはなく、表現とは組織原理のもと制御された形に整えられたものとなる。小林が演じてみせた感動から言葉が生まれるというのは、この過程をなぞり再構成したも

のだといえる。

ヴォリンガーの学問を継承したハーバート・リード¹⁹⁾は、ピカソを理解するためには「直観的な理解様式と、合理的な理解様式との間には区別がある」ことを認めねばならないとし、ピカソに「すべての伝統との突然の断絶」をみて「彼は、観察を直観に、分析を総合に、現実を超現実におきかえる。もしもわれわれが、ユングによって公式化されたごとき集合的無意識の仮説を受け容れることができるならば、ピカソのような芸術家が、集团的無意識の特徴的な内容であるあれらの原型的心像を啓示するということも不可能ではないのである。」と論じた。ピカソという特異な才能によつて現代が観察され再構成され独立した様式をつくりだすとき、その抽象化には現代に通底する集合的無意識という不安が透けているはずだというのである。ヴォリンガーによつて提唱された感情移入と抽象化の背理への言及が発展した形で論じられていることがみとれる。ユングはフロイトのあとに登場し、その精神分析学を確立したが、ピカソについて言及していた。小林は、この精神分析学に対して次のように評していた。

様式の行方不明が二十世紀に至つて極まったとウエイドレの考えるところを裏側から見て、ユングの様な心理学者は、現代の意識が、十九世紀の意識と決定的に異なるところは、心理学への関心に現れていると考える。様式喪失の時代が心理獲得の時代と解される。「…」フロイトが「夢判断」の冒頭にかかげた「天上の神々を動かし得ずば、冥界を動かさん」という文句は、ユングに言わせれば、現代開幕の合図の如き

ものである。意識界の様々な偶像や諸価値が崩壊し、その胡散臭い内部背景が暴かれる。前に触れた、彼の「ピカソ論」も、そういう立場から書かれた。ピカソのキュービズムの発明は、確かに、二十世紀絵画開幕の合図であろう。「…だが、…内部にあるものが明かしたかったのだ」と言い乍ら、「ピカソが実際に行ったところは、寧ろ内部からの決定的な脱走だったと言った方がいい。ロマンティズムが育成して来た「内部にあるもの」は、次第に肥大して、意識と無意識との対立となった。ピカソは、そういう問題に関心を持ったが、「…」意識と無意識とが問答する様な暇はない。

（「ピカソ」15）

「ピカソ」のほぼ末尾にあたるが、近代と現代をめぐむる問題が収斂されている。近代における精神分析学や心理学における意識と無意識への偏重は、小林にとって「胡散臭い内部背景」の抽出としかみられなかった。反対に、みえているものを対象としてとらえタブローに形象化する実作を通して、自己を追認識したピカソの方法を現代における二級の芸術として措定しようとしている。リードによって論じられたように、ピカソという現代画家は伝統と断絶した上で表現しており、現代の集団的無意識下を代弁するものだとすると、ピカソの絵画は「様式の喪失」の上に成り立っている。また、集団的無意識を唱えた一人であるユングがいのように、現代は心理獲得の時代だとすれば、その興味は現代における「様式の喪失」という不安を背景をもつ。小林は、ピカソが資質として、再構成に自己享受をみたように、それらの抽象化

した表現を通して追認識する方法を重視している。形象を考察しても、含意や価値が崩壊している時には、なんら個人の生命表現とつながるものではない、という視点がここにみられる。問題は、破壊されていくなかに構成をみるという有機性であり、芸術が本来もつていた、みることが所有することになる快樂の復権であったといえるだろう。

4. 表現と予知に供される場の問題をめぐって

——絵画・科学・言語

小林がピカソにみた「ロマンティズムの終局」が、最後には「様式の喪失」という現代の問題として批判され、それに伴って心理学が発達したことに病理をみていた。小林の定義によれば、「様式とは、その根底を人々の無意識の裡に置く、人々の共同の魂の現れ」であり、芸術家には「初めて真に自由に創造する」ために必要な背景であり、「様式とは彼等の個性的な活動の集約的な言わば予定運命」（「ピカソ」15）である。

原章二は、現代は「各自が「自我の奥底を覗き込」めば見える、というだけのものでは最早ない」「いまや感情移入の原理が吹き飛び、小林のいう生命||自我、人間||自我は、酷薄無残に解体されていく」「こうなると、ピカソの「注意力」とセザンヌの「感覚」の違い、両者の個性の違い、言い方の違いをあれこれ解説されても、今日の読者はもうどうでもよくなる。「…」ピカソやセザンヌの絵画についての小林の精細な観念用語が、かえってピカソの作品の現実から読者の目を遠ざける。」と、その批評の一種

の限界を論じている。たしかに、原の論ずる点には多く首肯するのだが、「様式が喪失」した現代において、ピカソの作品にはピカソが表現されているのかといえは、そこに表現されるものとして措定していないことに自覚的であったことが、近代画家の終局であり現代画家であることの所以であったとみるべきではないだろうか。問題はピカソが抽象化の過程で様式を創り出さずに、作品を否定し、破壊し続けたことである。これは、現代において絵画に限らず表象一般に関わるという点で重要である。

たとえば、知覚し認識したものを発言するとき、発声という原理がまずあり、そのうえで音を組み合わせた単語が生成されるが、この単語は語彙によって制御され、その語は文法によって制御されている。いわばそれぞれ境界をもちレベル分けされているのだが、それらの高位と低位に互換性はない。マイケル・ポラニーはこの下位から高位への論理的構造に「創発」をみたが、科学的真理の認知と結びつけている点で注目すべき指摘をしている。

どうやら、ある発言が真実だと認識するということは、言葉として口に行ける以上のことを認識することらしい。しかもその認識による発見が問題を解決したなら、その発見それ自身もまた範囲の定かならぬ予知を伴っていたことになるのだろう。「…」／＼こうした知られざることからについては明示的な認識など存在しないので、科学的真理を明示的に正当化することは不可能だと言うこともできよう。しかし、私たちは問題を認識することはできるし、その問題がそれ自身の背後に潜んでいる何かを指し示しているのを感じ取ることも

できる。「…」そのとき私たちは、それに加えてもつと重要なもの、問題が徴候として示している実在への手掛りとして、問題を見つめているのだ。

ポラニーがいう認識とは、予知を伴うものであり科学的真理にもそれはあてはまる。人が問題を認識するとは、実在への手掛りを徴候として受け取っているからだという理解は、科学的真理も言語表現と同じ過程を遂行することを示しているといえるだろう。「ピカソ」では、この認識と実在の関係を、詩、絵画、科学を貫く近代の合理主義的価値感によって、本来の高度な抽象化を要する精神生活が覆い隠されてしまったとして批判されている。

仮説というものがなければ、科学も、従って科学的世界観も成立たない、「…」科学者には偶然というものがない。と言うより、言わば、偶然の影、偶然という言葉しかない。偶然とは、確率計算の条件であり、事後になって判明した因果関係であり、将来にその解答を保留する問題である。

〔ピカソ〕11)

ここでの「仮説」はポラニーの「予知」に、「保留する問題」は「実在の手掛り」に対応するだろう。絵画をめぐる、これらはフォルムの問題としてとらえられる。

デモクリトスの粒子であろうが、ラザフォードの粒子であろうが、世界を若干のユニットを基として理解しようとする考

え方は、一貫しているものであり、その真実性は疑いがないところであるが、一方、世界は、星雲の形から微生物の形に至るまで、あらゆる種類の統一ある形として現れる事を止めやしない。芸術だけが、フォルムではない。自然も亦フォルムである。
〔ピカソ〕12)

科学が表出する世界は新しい世界の見方を示すが、それは科学者の操作によって創作されたものではなく、外部として存在する自然を粒子として解体し秩序立てる作業によってなされている。その意味で、自然も芸術と同じようにある独立した組織立てによって認識されるものとなる。ヴォリンガーを援用した抽象衝動の論理が、近代科学にも援用解釈されているのがみてとれる。

科学的世界が予見によって成立し、将来は保留された問題がその予見によって解答され続けていくことによって成り立つことは、フォルムの表象の一種だと考えられる。抽象化・客観化する本来のあり方が論じられているのだが、前述のピカソの「注意力」はこの科学的態度と同列に付置されている。「理性的意識を安心させる無意識解明の言葉の発明は、無意識の力を回避し、抑圧する様に働かさないか。」(「ピカソ」8)と、現代における言葉の発明が「創発」とは無縁のまま流通されている側面を、ピカソのいった「非形象芸術」に移して批判を繰り返しているのである。

言語は偶然とつたその形象に受容の場が与えられることで有機的に働くものであり、その受容には人間の「予知」という能力が賭けられている。「わかる」という行為が自己享受にもなるのは、

その曖昧さに飛び込むことも包含している時だといえるのではないか。現代の科学や心理学への偏重はこの有機的側面を多分に排除していった。「近頃の絵は解らない」(「ボードレール」というのが「一番よくない」) (座談会) というのはこの点において問題視されるべきだろう。その意味で、「ピカソ」では生命と自己享受といった関係の崩壊が論じられており、様式の喪失した現代の問題として、表象と受容に供された場において結ばれる関係の多相性を論じている点で、重要な問題を提示しているといえるだろう。

5. まとめ——現代嫌悪の現代性

『近代絵画』の冒頭から呼び出され終章において論じられた「ピカソ」は、自然という外界にたいして人間が親和性をもたない現代の問題を露出させた。ボードレールによって評論された近代美術は彼の友人たちによって成るもので、彼らが興した印象派は絵画において革新をもたらした。それはアカデミズム絵画という硬直した権威に対する「反逆」であり、後にそれは進歩史観への実作からの違和感として、同時代における「余計者」の地位を占めるようになった。絵画とはタブローに表現された画家の世界の再構成だと言ひ換えられるが、絵画と画家との関係には技術の巧拙はあれ通時的な優劣はない。近代において、ロマンティズムの影響のもと、画家たちはそこに自己表現を賭した。ここに至って、「個性」が問題となったのだが、芸術表象において自己を表現するとは外界に対しての抽象力の問題であることが明らかに

なってきた。この抽象力が技術力の差にあると進歩史的にとらえると、自然と人間との抽象をめぐる衝動をとらえ損なうことになる。詳細でレアリズムな描写だけが優れた観察によるものではなく、変形し・歪曲化し・定形を創り出す抽象化にも外界への観察がむけられているのである。外界の抽象は、現代にいたって観察者である画家の固有性を保証しないかのようにみえる。ここで、小林は自分の観察という肉體性を信仰した画家であったピカソをとりあげる。映画を通してピカソの視線を追体験して「感動」し、表現が湧き出る場面を讀者に描きだすところから始め、画家にとって描くとは過去の感覚を刷新し、体験を新たに構成して提出することだが、体験を供出する様式が崩壊してしまっているのが現代を論じる。極度に相対化した現代では、内面の充実や「個性」は問題とならない。『近代絵画』は最終章「ピカソ」において内面を放棄するに至るのである。内面の放棄によって、多相的な同時代への了解方法は喪失し、有機性を失い、不安すら自己分裂的に了解するようになる。ピカソの絵画が示しているのはその不安に対して数限りなく向かった経過である。「模倣者は呪われるであろう。」と『近代絵画』は呪詛にも似た言葉で締めくくられている。美術や科学、言語といった抽象化を通した時、多相的な世界は思いもよらない様相を露出し実在を得る。みる快樂がえられるのはまた、そのような場である。現代における内面の放棄と固有性の問題は、この後、言語に焦点化し小林が論じてゆく。様式という問題がここではどう考えられていくのか、今後の課題となる問題である。

※本文は『小林秀雄全作品22 近代絵画』（平成十六年七月、新潮社）に拠った。なお、引用に際し適宜ルビを省略した。

注

(1) 昭和二十九年（一九五四）三月からはじまったこの連載は、「新潮」に掲載されたが、昭和三十一年（一九五六）一月から「藝術新潮」に掲載誌をうつし、昭和三十三年（一九五八）二月まで続いた。なお、「ピカソ」は単行本収録時には全体で限られた点数の絵画しか挿入されていないが、連載紙上には毎回数点の絵画が掲載されている。

(2) そもそも、パブロ・ピカソは「青の時代」、「ばら色の時代」、「キュビズム、シュルレアリスム、新古典主義とめぐるしく」画風を変えた画家であるが、小林は上野松坂屋で文藝春秋主催の「ピカソ陶器・石版展」によせた「ピカソの陶器」（昭和二十六年三月、「朝日新聞」というエッセイを発表しており、その中ですでにピカソの破壊性について言及している。「逆に考へれば、これは落書きを知らぬ現代画家の弱点を進んで一人で背負つて立つてゐる様な運命で、確固たる目的としての作品といふものが信じられず、作品が常に何かの手段となり、しかもその何かは当人もはつきり名付け難いものだ。」

(3) 中島康久「タブローと実存——『近代絵画』におけるポー・ドレール——」一九九六・三、「天理大学学報」。

(4) 鈴木美穂「小林秀雄『近代絵画』論——〈ピカソ〉の成立をめぐる資料——」二〇一〇・三、「日本女子大学紀要 文学

部。

(5) 鈴木美穂「小林秀雄『近代絵画』——ボードレール、ヴァレリーと〈近代〉」二〇一三・二、「国文目白」。

(6) 映画「ピカソ・天才の秘密」対談：小林秀雄・吉川逸治、一九五六・九、「藝術新潮」。

吉川 昔のキチツとした絵を徹底的にたたきこわしてしまつた、というそのアクトも、よく出ていますね。

小林 出ているね。以前はいろいろな理屈があつたね、立派とか何とか。でももうそんな時代じゃない。ピカソという人の創つた感覚はもう普遍的なものになつちやつていいるね。

〔…〕
小林 とにかく全然反文明的だよ。よほど現代というやつが嫌いなんだね。それが最大のモチフだね、あの人の。

吉川 だから近代芸術家として、一つの近代生活の造形的なプログラムをつくり出そうというテンションを持つてる側からいうと、ピカソはお手本にならない。モンドリアンとか、レジェとか、そういう場合は手本になるんです。

〔…〕
小林 まあピカソはわからないなどというのが一番よくない事だ。という事を、あの映画はよく示してくれたな。

(7) ドキュメンタリーの体裁で、淡々と絵が制作されるように編集されたこの映画は、冒頭に監督の次のようなことばをもつ。「。」「。」「引用者」

「ランボーが詩作しモーツァルトが作曲する時彼らの思考がいかなるものだったか知りたいものだ。それは創作者を危険

な試みへと導く知られざる回路である。詩や音楽では不可能でも絵画においてはその回路を見ることが出来る。画家の頭の中の働きは筆づかひに現れるからだ。画家がたどる奇妙な冒険バランスを取りながら歩く綱渡りだ。曲線を描けば左にゆれ点を打てば右に傾く。バランスを失えばすべてが崩れ、失われる。画家は白い帆布の闇のなかを手探りで進んでいくのである。光が少しづつ現れる。逆説的だが、画家は闇を重ね光を創造するのである。天才的な画家の内面にある秘密が公衆の面前で明らかにされる。今日、パブロ・ピカソが皆さんにその秘密をお見せする。」

(8) マルク・ル・ボット「ミノタウロマキア」、岩崎力訳、一九八四・一〇、『ピカソの八面体』美術公論社 (numéro 82) "PICASSO" de L'ARC)。

(9) 岡田隆彦『近代絵画』一九八四・八、一冊の講座「小林秀雄」、有精堂出版)は小林が、ピカソがシュルレアリスムに深く影響されたことに言及しないことを指摘し「あらゆる感覚の合理的な乱用によって見者になるとは、あらゆる感覚の解放によってケチな自己を解体するがままにさせ、もしそのゆくすえにかたちを成すものがあるならば、それによって覚醒されることであるほかはない。あえて表現行為者に必要な注意力を強調するなら、そのように覚醒されることに気づくということであるのを認めるべきだろう。」と批判するが、論中引用したように、小林はピカソにおけるシュルレアリスムとの関係について否定的に言及しており、むしろ重要なのはそのときロマンティズムに分類していながらその破壊性を

みている点ではないだろうか。また「個性の秘密」で述べられている問題こそ、岡田が認めるべきだとする芸術家の態度についての言及である。

- (10) 佐藤公一『近代絵画』の〈叛逆〉二〇〇九・二、『小林秀雄の超々近代 セザンヌ・ゴッホ・ピカソ・漱石、アーランドクラフツ』はマネから始まる絵画史における「感覚」の問題こそ「科学」、「教養」、「政治」といった社会的世俗的諸価値の理解の外」にある「超越的存在」であり、小林はこれが「時代を超えて「内的革命」、「精神革命」の灯を継承するという大業を果たす、文学芸術は「諸王の王」である」と論じたが、その「感覚」が「社会的世俗的諸価値の理解の外」にある、という点には後述のように留意すべき問題がある。

- (11) 「ヴィルヘルム・」ヴォリンゲル『抽象と感情移入——東洋芸術と西洋芸術——』草薙正夫訳、一九五三・九、岩波文庫。論中では「ヴォリンガー」とした。

- (12) ポール・ヴァレリー『マネーの勝利』吉川逸治訳、一九八三・二、『ヴァレリー全集10 芸術論集』筑摩書房(『TRIOMPHE DE MANET』*piece sur l'Art* 1936)。

- (13) 高階秀爾『ピカソ 剽窃の論理』一九九五・一、ちくま学芸文庫。

- (14) ピカソには古典絵画を模倣・脱構築した一群の作品があることはよく知られている。なかでもヴェラスケスの「ラス・メニーナス」の模倣は、同郷スペインの画家の、古典バロックの名作と名高い作品への挑戦としてピカソの資質を考える

うえても特に重要な作品である。

- (15) 一九二〇年前後、キュビズムの新鮮さはうすれ、若手画家がバランスと調和のとれた絵画を再び志向していた風潮もあって、ピカソの古典主義への移行に「秩序の回復」をみるなど歓迎された側面がある。ここにも古典主義とロマン主義との反動と同じ構造がみとれる。

- (16) ロザリンド・E・クラウス『ピカソ論』松岡新一郎訳、二〇〇〇・五、青土社。

「他の芸術家や自分自身の作品を剽窃することは、こうした昇華の手段となった。そして画家があたかも二つの異なる様式——キュビズムと古典主義——の母胎を選択できたかのように振る舞うという奇妙な展開において、ピカソとそれら両方の「両方の」傍点」様式との関係は、同じくらい稀薄で疑わしいものであった。／「…」すなわち、作品の背後に作者が、人間性の底知れぬ深さと反響、作品が導かれるところの消しごたい個性、「指紋と同様唯一のものであり真似することができない」個性を有した主観性の土台を備えた作者がいるという感覚を模倣ないしは剽窃するための定式をピカソが編み出すのはこの交差点においてなのだ。」

- (17) 田中英道『偶像崇拜』の遍歴——『ゴッホの手紙』から『本居宣長』へ——一九八一・五、『小林秀雄をへ読む』、現代企画社。

- (18) ミシェル・フーコー『言葉と物——人文科学の考古学』、渡辺一民・佐々木明訳、一九七四、新潮社。

「つまり、自分の見るものを語ろうとしても空しいし、自分の

みるものはけっして自分の語るものなかに宿らないし、譬えや隠喩や比較によって、語りつつあることを見させようとしても無駄なのである。譬えや隠喩や比較が光を放つ場所は、眼の展開する場所ではなく、統辞法の継起性によって規定される場所にほかならない」。

(19) ハーバート・リード『今日の美術―現代の絵画、彫刻に関する理論への序説―』増野正衛・多田稔訳、一九七三・四、新潮社。一九三三年初版の一九六〇年改訂版。

(20) 若宮知佐「破壊の総計―小林秀雄の「ピカソ」―」〔淵叢〕一九九八・一〇〕において、ユングの「ピカソ論」についての指摘がなされている。

(21) 原章二「型・粹・仕切り―小林秀雄『近代絵画』後半四章について」二〇〇五・四、「〔早稲田大学政治経済学部〕教育諸学研究」。

(22) マイケル・ポランニー『暗黙知の次元』、高橋勇夫訳、二〇〇三・十二、ちくま学芸文庫。論中では「ポラニー」とした。

(たがみゆうこ) 大学院後期課程(在学生)