

モディリアアーニ

一枚の自画像が語るもの

林 良児

ほくが探究するもの、それは現実でも非現実でもなく、無意識、すなわち人種の本能的なるものの神秘である^①。

これは、モディリアアーニが二十三歳のときにデッサン帳に鉛筆で書きつけた言葉である。誰に見せるものでもないデッサン帳の性格は、彼が画家として探究すべきものは何かを自らのために書きとめたものであることを示唆している。この言葉を公にした『知られざるモディリアアーニ』の著者ノエル・アレクサンドルは、モディリアアーニが「人種の本能的なるもの」と呼んでいるものは、「文化的なものと人種的なもの、イタリア人的なもの」とユダヤ人的なものという二重の系譜への経験的帰属意識であろう^②と述べている。たしかに、「人種」という語には「人間」という語とは異なつて個別的な意味合いが濃いことに留意しなければならぬ。

モディリアアーニが探究しようとしていたのは、現実という彼をとりまわく外的世界の意味でも、また当時のシュールリアリストたちが現実の背後にあると信じたような非現実の世界の意義でもない。それは無意識といういわば理知の力の及ばない世界で、逃れるべくもない二重の系譜を生きるモディリアアーニをつねに突き動かしていた固有の感情だったということになる。では、「人種の本能的なるもの」と言いかえられている「無意識」、すなわちモディリアアーニをその根底において支えていた固有の感情とはどのようなものだったのか。

I

モディリアアーニは、絵画から入つて彫刻に転じ、その後ふたたび絵画に専念した。彫刻の時代から遠ざかるにつれて、彼の人物画は、ある時は人間の善良な側面を写實的に描き出しながら、またある時は身動きのない自らの境遇に向けられた他者の視線に鋭く反発する人間のあり様を暗示しながら最終の段階に向かつていく。その過程に出現するのが一連の裸婦画である。

もとより、美しい肉体は男女を問わず古代ギリシアの時代から人々の理想の一つだった。中世におけるキリスト教精神の浸透とともに女性の裸像は影をひそめるが、ルネサンス以降、とりわけ十七世紀のフランス・アカデミーが神話や聖書や古代の文芸に着想を得た歴史画を絵画ジャンルの最高位に位置づけると、画家たちは、時には神話が語る美しい女神や妖精の逸話を隠れ蓑にするかのようにして堂々と多くの裸婦画を描くようになる。そのようにして、時代とともに裸婦画を芸術作品として受け入れる土壌ができていった。しかし、マネの《草上の昼食》や《オランダ》のように、そこに描かれている裸婦がいかなる理想化もなされることなくあまりにも現実味を帯びた姿であるとき、その作品は厳しく批判されたのである。

モディリアアーニは、着衣と無着衣とを問わず古典派の画家たちのように神話を隠れ蓑にして女性を描くのではなく、女性を崇めるべき美しい存在として描き出すでもない。そのようなモディリアアーニの裸婦画に

一九一六年の《座る裸婦》がある。目をつむりながら頭を左肩に深くもたせかけるこの裸婦は、答えが出そうにない問題を身体全体で自らに問いかけているかのようである。パミリオンと薄めのプルシャンブルーとわずかな白の背景を斜めに横切るトルソーに過剰なものはない。息をつくことさえも忘れているかのようなこの絵の静かな佇まいは、初期の傑作《チェロ奏者》一九〇九にも似て感銘深い。

しかし、筆者がこの作品のほかに芸術作品として接することができる彼の裸婦画は二点ほどにすぎず、そのほかのものにはどこか違和感を禁じ得ない。あるものは愚かしく中空を見やり、あるものは無用に目を閉じ、あるものは誘い、あるものは媚びを売るかのような、生身の裸体そのものに近い裸婦が描かれている。性的興奮に達している状態が描かれているという見方がなされているものもある。そのような表現は必ずしも絵画を手段とする必要はない。一九一七年以後の裸婦画にはもはや良質な作品は無いように思われる。

晩年になると繊細で華麗な輪郭線の特徴とする人物画が多くでてくる。描かれている人物は人間的感情に溢れ、見る者を不快にさせるような眼差しは見当たらない。しかし、デフォオルメが一段と激しい作品が目立つようになるのも晩年の特徴である。長い首はますます長くなり、モディリアーニに特有の造形は上下に際限なく伸びていく。そこにマニエリスムの影を見るのは先行研究にはば共通した認識と言えるが、この時期の画風は明晰性と合理性を犠牲にして新たな美の規範の構築を目指したたとえばバルミジャーニノのあの《長い首の聖母》を想起させずにはおかない。一見してモディリアーニの作品と分かれるという意味での様式は整っているが、その美しさが筆者にはあまり感じられない。

たしかに、まったく異なる意見があるのも事実である。あの碩学の美術史家リオネロ・ヴェントゥーリは《母子像》一九一九を例に挙げて、モディリアーニは、苦難の人生に根差した着想を糧にして最後の二年間にもっとも悲壮な表現を実現している。そこには希望のメッセージがある。彼の作品はマニエリスムの終尾を飾るものではない。モディリアーニにおけるそのような一種のマニエリスムから紡ぎだされるのは人間や芸術美に対する希望の言葉なのだ³と述べている。

しかし、《母子像》であれ他の作品であれ、最後の二年間に描かれた作品のなかにヴェントゥーリがいう「希望」という言葉に叶う要素を見出すことは筆者には難しい。見出されるのは、淡々としてその場に存在する人間の姿である。両眼を青緑一色に塗られた《母子像》の表情が暗示するように、それはむしろ希望する資格さえも奪われてしまったかのような人間の姿である。母親ばかりでなく、幼児でさえその目は物を見る機能を削がれている。彼らはこの世のすべてを見果てた存在なのか、それとも黙して語らぬことを心に決めた存在なのかは分らない。こうして晩年のモディリアーニは、様式の先鋭化と引き換えに、いわば人間存在に関する探究の深化を暗示する人物画の画風を確立していった。

それにしても、そのようなモディリアーニの人物画を見て不思議に思うのは、あの《チェロ奏者》を描いたところに遡る肖像のなかの不可解な目である。

II

モノクロながら最大数の作品を比較的鮮明な形で参照できる『カタログ・レゾネ』⁴によれば、目を開けている人物画およそ三八〇点のうち瞳が描かれているのは微妙なものも入れて一二〇点ほどにすぎない。彼が描いたおよそ七割の人物画の顔は、目を開けている状態にもかかわらず、両目あるいは片方の目が塗りつぶされているのである。彼はなぜそのようなにしたのか。これを説明しうる唯一の鍵はモディリアーニが自ら語った言葉であろう。

モディリアーニの作品に《レオポルド・シュルヴァージュの肖像》一九一七がある。この絵のなかの彼もまた、左目は瞳もあるひらいた目だが、右目はひらいていない形ながら塗りつぶされている。そのことに気づいたモデルのシュルヴァージュが不思議に思い、「君は、なぜ肖像画のなかのほくを片目にしたのですか」と尋ねると、モディリアーニは次のように答える。

それは、君が片方の目で世界を見、もう一方の目で君が君の心のなかを見ているからだ⁵。

モディリアーニが描く肖像の目は、開けているときは世界を、閉じられているときは自らの心の内を見ているということである。「長い首、長い鼻、空洞あるいは左右非対称の目は、表情を豊かにするためになされたモディリアーニの集大成でしかない」と述べたのは『カタログ・レゾネ』の編者だが、やはり、目には首や鼻と同じ造形的な意義とは異なるもう一つの重要な役割が託されていたのである。

目の描写に関しては、このほか、「彼が人物の外見上の目を避けようとしたこと、それと同時に、目が人間存在の本姓を暴いてしまうのを回避しようとしたことは明らかである」という指摘もある。鑑賞者は肖像が発する視線に遭遇しなくなるその瞬間から、描かれている人物に触れることよりも、絵をあるがままに受け入れることになる⁶というのである。

盲目性と左右非対称の目が人物の肖像から人間的感情を隠し、その結果として、鑑賞者はモデルの肖像の視線に惑わされることなく作品に對峙できるという解釈は、キュビスム的手法で描かれた初期の作品については成り立つ見解かもしれない。しかし、そのような解釈を写実的な肖像を含むおよそ七割の不思議な目をした人物画全体に当てはめることはとうてい不可能である。

目は心の窓であり、目は口ほどにものを言う。わが目をひらいていようと閉じていようと画中の人物はその目を通じて自らの思いを伝え、画中の人物の目がひらかれていようと閉じられていようと鑑賞者はその人物の思いをくみ取ろうとする。それが人物画を前にしたときに起きる鑑賞者と作品とのあいだの対話の特徴である。

モディリアーニが描く人物は、時には瞳のある目で、時には「視線のない視線⁷」でわれわれに何かを問いかけてくる。微笑んでいるといえる肖像は一枚もない。瞳のあるなしにかかわらず、顔を傾げた写実的な彼女の表情は笑うことを自らに禁じているかのようである。子供でさえ感情を押し殺している。一見笑っているかに見えるただ一人のあの《顎に手を添えた裸婦》一九一七でさえ、瞳の奥は悲しみに沁みている。

キュビスム的手法で描かれたものを除くモディリアーニの人物画に共通しているのは、肖像の愁いに満ちた表情である。しかし、それは生きる希望を完全に失っているような、絶望的な、これ見よがしの表情ではない。それは、モディリアーニと同じように十九世紀末を生きた詩人マラルメが、湖を覆う硬い氷のなかに足を囚われて身動きのできない羽の白鳥を歌った詩に見られるあの虚無感や、メーテルリンクが「胸にある蒼き愁いよ……」⁸と歌ったときのあの倦怠を彷彿とさせる抑制された悲哀である。

ル・クレジオが言ったように、結局、肖像画を描くということは、自らの自画像を描くということを選択することであるとすれば、そして肖像画とは、二つの異なる個人が永久に融合したジャンルであるとすれば、画中の人物が示唆するような感情は、彼らの背後にいる画家モディリアーニの思いに他ならない。

瞳を与えられた彼らが外なる世界を見るときにその視線の先に捉えているのが、モディリアーニの風景画に象徴されるような「深い憂愁が漂う風景⁹」であるとするれば、瞳を閉じた彼らが彼ら自身の内なる世界に目を向けるときにその視線の先に捉えているのは、そのような愁いを拭いきれずに生きている画家自身の姿なのである。

モディリアーニが人物画を通して表現した人間存在の悲哀は、唯一彼のすべての作品についてあてはまる特徴であると言ってよい。ほかならぬその悲哀こそ、イタリア人とユダヤ人の二重の系譜を持つこの画家が世紀末とベル・エポックの爛熟した時代のバリに生きて探究しつづけた「無意識、すなわち人種の本能的なるもの神秘」の実相であり、二重の系譜を生きるモディリアーニをつねに突き動かしていた固有の感情であるといえるだろう。

III

モディリアーニが画家のステイインに打ち明けた言葉がある。

セザンヌが描く顔は、古代の美しい彫像にならって視線をもつてない。逆に、ぼくが描く顔にはそれがある。それらの表情は、ぼくがそれに瞳を付与してはいないはずなのにと思った時でもつねに見つめている。しかし、セザンヌの顔と同じように、それらが表現しているのは、生きることへの無言の同意ではない。¹²⁾

「生きる」ことへの無言の同意」とは、モディリアーニが人間のそのような悲哀を自らが背負った定めとして静かに受け入れることにほかならない。そして、その姿勢は、奇しくもル・クレジオがモディリアーニの描く顔のなかに読み取った「人の声が止む沈黙¹³⁾」というにふさわしい寂寞のベールとなつて、心の風景としてのモディリアーニの絵画の世界をくまなく覆っているのである。

モディリアーニは、晩年になつて、あたかもこの世に生きた証であるかのようにただ一枚の《自画像》一九一九を残した。絵のなかの画家は、右手にパレット、左手に絵筆を持っていながら、その両目は塗りつぶさされている。モディリアーニが自らシユルヴァージュに言った言葉に即して解釈するならば、画中の画家が画面には見えないキャンバスに描きつつあるのは彼が彼自身の心のなかに見ている風景ということになる。しかし、そのような心の風景は、なかば力なく絵筆をおいた画家の姿そのものが暗示しているように、画家としての使命に燃えるひたむきな意思が支配する世界ではありえない。葉やアルコールの過度の摂取と過労とが日々深刻さを増すなかでモディリアーニに見えていたのは、薄暮のように影の薄い、かさかさとした人間の風景であつたに相違ない。

片目をふさがれたモディリアーニのモデルたちははかろうじて外界を見るか、垣間見ることに甘んじているかのどちらかである。両目をふさがれたモデルたちは外的の世界を見ることを禁じられているか諦めているかのどちらかである。しかし、ヴェントウリーの言う「戦争の恐怖とあれほど悲劇的な彼固有の体験」を考慮するならば、モディリアーニにとつての外なる世界は、もはや片目で見れば済むものであり、両目を開いて見るまでもない世界なのかもしれない。

彼が描いた多くの人物は視界を半ば、あるいは完全に閉ざされたまま

その場所にいる。閉じられた空間に生きていて、あるいは閉じられた空間に生きることを余儀なくされているのである。それは、とりもなおさず、人物画を描きつづけたモディリアーニが知るべくして知り、見るべくして見た人間の存在の真の姿だつたといえるだろう。

モディリアーニが心から許しあえる友人はユトリロだけであつたとい¹⁴⁾う。ユトリロは赤ワイン、モディリアーニはアブサンを手にして、それぞれの荒んだ思いを胸に秘めながらベル・エポックのパリの場末を歩く二人の画家の姿を想像するのは痛ましく、やるせない。

モディリアーニの人物画の青みがかった緑に塗りつぶされた目の色が、今はアブサンの色に重なる。異邦の地に生きることを選んだモディリアーニが、時には片目を閉じて、時には両目を閉じて、内的世界と外的世界との二つの世界の間をさまよう苦悩からたとえひと時であれ解放されるのは、ただ、限りなく美しい、けれどもまた命をも奪うあの「緑の妖精」に酔いしれているときだつたのかもしれない。

(はやしりょうじ)

注

- (1) Noël Alexandre, *Modigliani Inconnu*, Fonds Mercator, 1993, p.91.
- (2) *Ibid.*, p.92.
- (3) Lionello Venturi, *La Peinture Italienne, du Caravage à Modigliani*, 1952, p.159.
- (4) J. Lantmann, *Modigliani, Catalogue Raisonné*, 1970, Barcelona.
- (5) Jeanine Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, 1978, Weber, p.81.
- (6) Marc Restellini, *Modigliani, l'Inge au Visage Grave*, Skira/Scail, 2002, p.34.
- (7) *Ibid.*, p.35 : « regards sans regard »
- (8) 詩集 *Seres chaudes* の一篇 *Serre d'annui* の一節。西条八十訳。
- (9) *Modigliani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1891, p.11.
- (10) Doris Krystof, *Modigliani*, Taschen, 1996, p.50.
- (11) キャロル・マン著、田中久和訳『アメデオ・モディリアーニ』、バルコ出版、1980, p.248.
- (12) *Modigliani, l'Inge au Visage Grave*, Skira/Scailからの再引用。
- (13) Jean-Marie Gustave Le Clezio, *Modigliani, ou le mystère*, in *Modigliani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, XXe Anniversaire, 1981, pp.11-12.
- (14) キャロル・マン著『アメデオ・モディリアーニ』、p.58.
- (15) ジューン・ローズ著、宮下規朗他訳『モディリアーニ』、西村書店、1997, p.65.
- (16) « la fée verte » (アブサンの俗称)