

フォートリエをめぐる——「間の世界」に立つこと

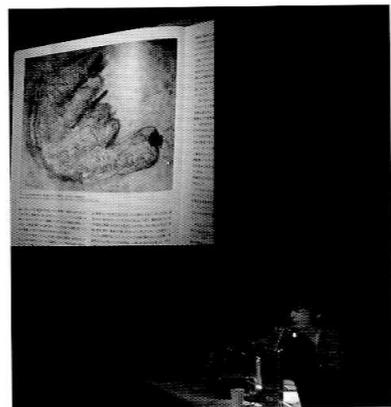
堀江 敏幸

はじめまして、堀江と申します。台風接近という悪条件のなか、たくさんの方々にお越しいただき、ありがとうございます。フォートリエをめぐる今回の連続講演会では、専門家がお二人いらっしゃるの、雨風がやや強すぎますけれど、美術の世界とは無縁の人間ですからその露払いとして、フォートリエという画家の名前とどのように出会ったか、どんな接点があったのかについてお話したいと思います。

数年前に現場から離れてしまいましたが、ぼくは学生時代からフランス文学を勉強して、ながいあいだ仏文学者という肩書きで仕事をしてまいりました。研究テーマにしていたのは、ヴァレリー・ラルポーという作家です。近年では岩波文庫から『幼なごころ』『A・O・バルナブス全集』、ちくま文庫から『恋人よ、幸せな恋人よ』といった作品が紹介されているので、ご存じの方がいらっしゃるかもしれません。ラルポーは1881年、フランスのちょうど真ん中、アリエ県のヴィシーという都市で生まれました。ヴィシー・セレスタンという、日本にも輸入されている有名なミネラルウォーターの産地です。ラルポーはまさしくこのミネラルウォーターの鉱泉開発者のひとり息子なんですね。ローマ時代から湯治場として知られていたヴィシーの鉱水は、飲むだけでなく、シャワーを浴びたりマッサージをしたり、総合的な治療に使われるのですが、ラルポーの父親はそれをボトルに詰めてフランス全土で販売し、大きな成功を収めました。富豪の跡取りということです。彼はその富を、文学で蕩尽してしまいました。

1913年、ラルポーはヨーロッパにやってきた南米の大富豪の青年を主人公とした『A・O・バルナブス全集』を発表し、高い評価を得ます。初出は『NRF』(エヌ・エル・エフ)という文芸雑誌でした。第一次世界大戦前からこの雑誌の編集に携わり、戦後は編集長になったのが、若き日の小林秀雄にも影響を与えた批評家のジャック・リヴィエールです。1925年にそのリヴィエールが40歳を目前にして亡くなり、30歳そこそこだったジャン・ポーラン(図1)がその跡を継ぎます。小説家、批評家、そして現代美術批評家にして収集家でもあったポーランは、第二次大戦後からフォートリエの芸術を理解し、つよく支持していた批評家のひとりです。「アンフォルメル」という批評用語の発信源でもあります。ぼくはまずヴァレリー・ラルポーという小さな作家の周辺を探りながら、『NRF』という雑誌の編集に興味をわき、必然的にポーランの仕事をたどることになりました。文学、言語学、美術におよぶ彼の広範な知的好奇心と人間関係のなかでフォートリエに出会ったわけです。

フォートリエとの個人的な縁は、もうひとつあります。1989年5月から9月にかけて、パリ市立近代美術館で、大規模なフォートリエ回顧展が開かれました。じつはこの年の9月末、会期終了の前日だったかにぼくは留学生としてパリに到着したんですね。事務手続きに翻弄されて、フォートリエの展覧会には、まったく気づかずにいました。悔やんでも悔やみきれない状態です。今回の回顧展は、ですからじつに四半世紀待ち望んでいた機会になるのです。



この論者は、2014年8月9日の豊田市美術館での講演原稿を元にし、大規模な修正を加えられたものである。堀江敏幸氏には、フォートリエについてのテキストはないものの、ジャン・ポーランとジャン・デュビュッフェについてのエッセイ「忘却の河」(『子午線を求めて』思潮社、2000年所収)がある。



図1 フォートリエとポーラン
撮影年不詳、撮影：André Ostier
出典：Jean Fautrier 1898-1964, exh.cat., 1989,
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, p.221.

*



図2 ジャン・フォートリエ《管理人の肖像》1922年頃
油彩、カンヴァス 81 x 60 cm
ウージェーヌ・ルロワ美術館、トゥルコワン
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、
2014年、東京新聞、28頁、作品番号001

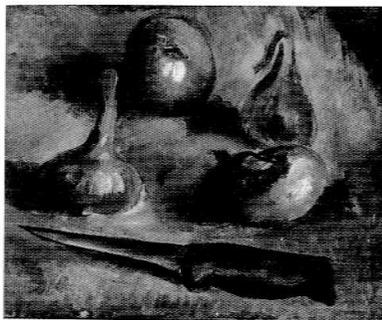


図3 ジャン・フォートリエ《玉葱とナイフ》1926年
油彩、カンヴァス 50 x 61 cm
ミヒャエル・ハース画廊、ベルリン
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、
2014年、東京新聞、36頁、作品番号007



図4 ジャン・フォートリエ《横向きの頭部》1926年頃
油彩、カンヴァス 35 x 27 cm
ハース画廊、チューリヒ
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、
2014年、東京新聞、62頁、作品番号031

今回の展示のカタログには、《管理人の肖像》(図2)と題された一枚があります。「ma concierge」とありますから、彼が住んでいたアパルトマンの家の管理人さんがモデルです。1922年頃の作品ですね。多少デフォルメしてあるのかどうなのか、左眼の不自由な感じと、鉢物のような皮膚の色がじつに印象的です。細かい、丁寧な仕事ですね。油彩なのに、どこかテンペラみたいな透明感もある。彼女のブラウスの、重い黒の発色がみごとです。第二次世界大戦後のフォートリエしか知らない者には、驚きをもたらす一作でしょう。基礎的な勉強を積んでいることがよくわかる描写ですね。1920年代の半ばまでは、人物にせよ静物にせよ、何が描かれているのか勞せず説明できる描き方がなされていました。

1926年に描かれた《玉葱とナイフ》(図3)は、調理台かテーブルの一部を拡大したようにも見えます。一番上の玉葱と一番下のナイフを見下ろす目の位置が微妙にずれているように感じられます。角度の異なるまなざしが混在しているのに、遠目に見るときちんとおさまっている。上の方がややいびつな球体です。異なる形のものが5点、くるとひとまわりする動きをつくりだしています。どれかひとつ、ほんのわずかでもずれると、全体のバランスが悪くなる。そういう配置です。シャルダンの絵にもそういう感触がありますけれど、ただモノがおかれているだけではなく、モノとモノが感星みたいに、引力で引き合ったり反発し合ったりする。それがいきなり、「黒の時代」と呼ばれる作風に変化していく。輪郭のはっきりしない一連の裸婦像が登場する時代ですね。

おなじ年の《横向きの頭部》(図4)。同じ頃に描かれた女性像のなかでも、これはかなり茫漠としているほうですね。輪郭が背景に溶け込んで、浮かんでいるのか沈んでいこうとしているのか、よくわかりません。しかしその前年の裸婦像とはまったくべつの世界に踏み込んでいます。1927年に描かれた、《兎の皮》(図5)という作品があります。おどろおどろしい感じの絵です。兎を吊したもの。兎の皮。たしかに兎と言えば兎ですが、鳥に見えなくもない。皮を剥がれた兎と兎の距離、表情のない表情。首くりのようにも見えて、黒いものを感じさせます。一方で、どこか荘厳な雰囲気もある。1920年代の半ばに、なぜ具象から抽象への動きがこんなふうに加速していったのか。もちろん完全に切り替わるというより、まだ両者混じり合っている感じですが。

フォートリエは、1898年、パリに生まれています。両親は正式に結婚していません。彼は母方の姓を名乗っています。父親が亡くなり、祖母が亡くなったあと、フォートリエは母親とイギリスに渡り、ロンドンのロイヤルアカデミーで絵を勉強しました。基礎を学んでいるんですね。そして、1917年に帰国し、第一次世界大戦に応召します。ポーランドとおなじ戦争を見ているということですね。フォートリエは軍の補助部隊に入り、前線で毒ガスを浴びて、その後遺症に苦しんでいた。《兎の

皮》から感じられるのは、人体に、あるいは身心に残留しそうななにかです。

当時の文学・芸術の動きとして最大のものは、言うまでもなく、シュルレアリスムでした。第一次大戦前の価値観をいったん壊し、言語、芸術にあたらしい風を吹き込むこと。フォートリエのこの時代の絵に、その影が見えるかどうかぼくには判断できませんが、19世紀からつづく小説の系譜を残す一方で、革新的な作品群を生み出す装置が、ひとりの人間のなかに共存することもありえたのです。たとえばそのシュルレアリスムの領袖であったアンドレ・ブルトンの散文は、骨格のある、非常に格調高い、古典的な香りさえたようフランス語で書かれている。保守的な顔をして過激なことをやる。それが可能だった。フォートリエの20年代も、一種の汽水域だったと言えるかもしれません。ひとりの画家のなかに、異なる種類の水がまじりあっている印象です。

*

さて、先ほど触れたとおり、1925年に、ジャン・ポーランが『NRF』の編集長に就任しました。1968年に亡くなるまで、良きにつけ悪きにつけ、カリスマ的な編集者としてこの雑誌を仕切ることになるのですが、ポーランの『NRF』も、保守的な、古き良き時代の文学の伝統と、そうでない、もっと前向きになにかを壊していくようなものを共存させていたと言えます。フレデリック・ポーランという哲学者の息子として、1884年に南仏ニームに生まれたポーランは、大学で心理学を学んだのち、1907年、当時フランス植民地だったマダガスカル首都、アンタナナリボの高校に教師として赴任し、フランス語とラテン語を教えることになります。このときポーランは、マダガスカルの民衆詩を発見します。いろんなことわざを組み合わせ、あたらしい表現を見つける即興ゲーム的なもので、1910年に帰国後、1913年に、このマダガスカルの詩を一書にまとめて刊行します。これが一部の専門家の注目を浴びました。詩人アポリネールからも評価を得ています。そしてアポリネール同様、またフォートリエ同様、第一次大戦に従軍し、1914年のクリスマスに負傷、帰還します。このときの経験が、『熱心な軍人』とでも訳しうる、彼の最初の小説につながっていききました。第一次世界大戦に限りませんが、戦争を主題にした小説の多くは、賛成反対のうち、後者に傾きます。いかに悲惨な目にあつたかをつぶさに語り、もう二度とこんなことはすべきでないと訴える。もしくは、自分は本来反戦主義者であって、戦争になど行きたくなかった、しかし生来の気の弱さがたたって、あとから後指をさされたくないから、仕方なく出て行っただけであると弁解する。

20代のジャン・ポーランは、軍曹を主人公とするその小説のなかで、一兵士に「自尊心がなかったら、じぶんは病人のふりをしただらう」と言わせ、他方でその上に立つ伍長にこう言わせています。「でもわたしたちは戦争という場において、人生の頂点を極めるためにやってきたんだ」と。そしてポーランは、戦争に行ったという点で



図5 ジャン・フォートリエ《羊の皮》1927年
油彩、カンヴァス 130 x 97 cm
個人蔵
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、
2014年、東京新聞、66頁、作品番号035

は、どちらもおなじだ、結局、おなじやり方で戦争を考えているのだと言うのです。どちらが悪い、どちらが正しいと論ずる以前に、同じ穴のなんとかであることに彼らは気づいていない。そこに嫌悪を覚えると記す。事態はそんな単純なものではない、一兵卒も伍長も正しいことは正しいけれど、自分の眼で見てほんとうに正しいと思うことを、時間をかけて考えてみるべきだと言うわけです。右か左かの話ではないというわけですね。

フォートリエの絵になぞらえれば、まず管理人のおばさんみたいな絵がある。これこそ絵画だ、リアリズムだというひとがいる。一方で、そんな旧弊な絵ではだめだ、もっと崩していくべきだというひともあるでしょう。前者に対して、画家は、勇気があったらその先に行けたかもしれない、しかしそこでとどめたのだと答えることができます。後者に対しては、旧態依然の流れを断ち切って、先へ進むことで、絵描きとしての矜持を示したのだと言うかもしれません。ポーランは、このいずれにもつかないひとなんです。安易な二分法を採用しない。中庸と言えそうかもしれませんが。とにかく、端から見ると、好んで扱いにくい立場に立つ。徹底しているんですね。

ドイツ占領下の時代、紙が配給になって、雑誌の存続が危うくなります。ナチス・ドイツに対してよい顔ができなければ、紙が手に入らない。存続はすなわち、親独運営を意味します。ドイツ側は譲りませんでした。そこでポーランは編集長を退き、友人ではあるけれどもあきらかに親独派のドリユ・ラ・ロシエルに運営を任せました。法的に問題ない建前を確保して、なんとか雑誌をつぶさないことを選択したんです。では、自分も親独に傾くかという、涼しい顔でレジスタンスに関わるんです。ナチス側の検閲官に、ゲルハルト・ヘラーという軍人がいました。ヘラーがあれこれ検閲する。ポーランはそのやりとりのなかで、ヘラーを深く魅了し、フランス轟屑にしてしまう。ユダヤ系の作家、あるいは対独の疑いのある作家たちが危機に陥ると、ポーランはヘラーとともに裏から手を回して命を救ったりするのですね。『占領下のパリ文化人』(白水社)を読むと、この状況下でポーランがなにをどう言ったかが記されています。したたかな、黒幕的な動き方です。でも彼は両面を使うことに関して、ぶれることがない。結局、ドリユの『NRF』は、他の執筆者の協力が得られず、1943年に休刊します。戦後、ドリユは自殺しました。どんなにいいわけがあっても、3年ほどは親独の雑誌だったわけで、『NRF』の復刊は1952年まで待たなければなりませんでした。

年譜によれば、ポーランは、フォートリエがラスパーユ大通りにアトリエを構えていた、1940年頃に知り合っています。あいだを取り持ったのはアンドレ・マルローでした。そして、個人的にも親しくなります。1943年の、ドゥルーアン画廊での展覧会のカタログにはやくも一文を寄せていますし、彼の家には、1925年に描かれた後ろ向きの女性像と、1929年の《開腹された男》(図6)が飾られていました。この時点で、ポーランはいまだどってきた中間期のフォートリエの絵を手元に置いていた

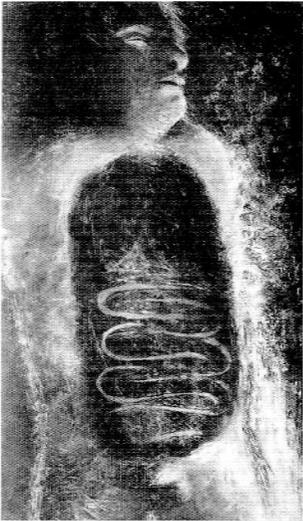


図6 ジャン・フォートリエ《開腹された男》1929年
油彩、カンヴァス 116 x 73 cm
ディジョン美術館
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、
2014年、東京新聞、26頁、fig.4

わけですね。ドゥルーアン画廊のカタログに寄せた文章は、のちに『怒れる者、フォートリエ』(1949年)に収録されるのですが、彼が特定の画家について、カタログへの寄稿や短い記事ではなく、もう少し分量のある書物を残したのは、ジョルジュ・ブラックとフォートリエの二人だけです。

ポーラン所有の、『開腹された男』が描かれた頃、フォートリエはアンドレ・マルローから、ガリマール社の豪華本の挿絵を描かないかとの申し出を受けます。1928年のことでした。すぐに彼は素案を描きます。そして1930年、ダンテの『地獄篇』に挿絵を付けるための、正式契約を交わします。ところが、フォートリエが仕上げた絵は暗かった。なにしろ黒い時代の延長ですから、これでは売れないということで、契約破棄になった。この一連の作品は別途、ガリマール社が所有する画廊で展示されることになりましたが、フォートリエは大いに落胆するんですね。気分も下降気味になる。それで一時期、パリを離れてアルプス地方のティーニュという、ウインタースポーツの町に行って、スキーのインストラクターをやり、さらにホテル兼ナイトクラブで支配人をやったりして、いったん絵から離れます。棄てていたのではなく、いろいろな手法を試していたという証言もあるのですが、1939年、第二次世界大戦開戦を機にアルプスを離れ、最終的にパリに戻ってくる。もう少しで、ポーランとの出会いになります。

*

ところで、1930年代のファシズムやナチスドイツの台頭から1940年のパリ陥落までに、フォートリエの絵画を考えるうえで参考になりそうな作品が二点刊行されています。まず、ジャン＝ポール・サルトルの『La Nausée』。日本ではアメリカ占領下の時代が終わったあと、『嘔吐』というタイトルで紹介されています。戦後の実存主義ブームの火付け役となった作品ですが、原書の刊行は1938年なんですね。「La Nausée」は、嘔吐という行為よりも、むしろこみあげてくる身体的な異和感、吐き気に近いものです。非常に乱暴な言い方をしますと、この小説では、ロカンタンという主人公が、目の前にあるものがもんでなくなってしまう瞬間に立ち会うんですね。木の根っこが、木の根っこじゃないように見えてくる。自分が自分でなくなる。そういう瞬間に、なんとか言葉を与えようとする。

もうひとつは、ユダヤ系ロシア人移民でフランスに帰化したナタリー・サロートという作家が1939年に書き上げた『トロピスム』。トロピスムとは、植物が外部からの刺激を受けて曲がる屈性のことですが、サロートはフロイトの無意識よりももっと前の段階の、人間の心のなかのマグマのような動きを小説にしようとしていました。当然、これまでの小説と、まったく異なる書法が要請されます。言葉以前の言葉、輪郭のない、何を言われているのかわからないけれど、かすかに、心の扉の向こうから声が聞こえているような文の連なり。虐待の声なのか、喜びの声なのかはっ

きりしない。フォートリエが1942年から44年にかけて描いていた〈人質〉シリーズを、その横に置きたくするような作品です。戦後になって、サルトルが彼女の『見知らぬ男の肖像』(1949年)の序文を書いていることもつげくわえておきます。

しかしおなじ時期に、ポーランは、まったく異なる角度から、言語の屈性のようなものを考えていました。彼の代表作に、『タルブの花』と題された評論集があります。表題作が『NRF』に掲載されたのは、1936年。それをもとに1941年に一冊にまとめられたのですが、「恐怖政治について」という物騒な副題がついています。ただし政治ではなく言語の話です。

タルブは南仏、オート・ピレネー県の都市で、ポーランは、ここでいっとき病気療養をしていたことがあるのです。『タルブの花』は、この都市の公園に掲げられていた看板の文言からはじまります。「花を持って公園に入ってはいけない」。花を持って公園に入ったら、盗んだと思われかねない。李下に冠を正さずに似ていますね。ポーランは、文学において、古臭い言葉を使ってはいけなくと誘導してくるような一味を、あるいはそういうふうに言わせる空気を、それぞれテロリスト、テロリズムと呼んでいます。思考というものがあるとして、私たちはその思考とはなにかについて、十分に思考できるほどの思考を与えられていない。結局、一部しかわからない。思考に全体などありえないし、これがあなたの思考ですと明示できるような思考はない。与えられていないとポーランは言います。

言葉もおなじです。一枚岩ではないんです。ひとつのものではない。文法として固定された言葉があり、それがもたらすイメージがあり、観念と意味がごちゃませになって、全体としてひとつの言葉になっている。部分に分けることもできないし、そのいくつかの部分は、たがいに繋がっていない場合がある。書き手の体感として、これはよくわかることですが、理論立てて言おうとするとうまくいきません。実際、ポーランは自分の言語論を完成させることができませんでした。いろいろな要素がまじっている言葉、言語、説明できない全体に、「贈り物」「贈与」そして「才能」の意味にもなる、don という単語をあてがうのが精一杯だった。

たとえば、小説を評価するときしばしば口をついて出てくるのは、これは素晴らしい、非の打ちどころがない、だからつまらない、というものです。その対極に、なんだかよくわからない、構成も破綻しているし、言葉使いも荒削りである、けれど、なにかが残る、という評があります。どちらが高評価なのか。まともに受け取れば、後者でしょう。現代絵画の事情はわかりませんが、たぶん似ていると思います。よく描けているけれども既視感がある、誰その影響があからさまだといった否定がある一方で、パースも取れてないし、構図もめっちゃくちゃなのに、なぜかいいという褒め言葉もある。

ポーランに言わせると、紋切り型や既視感を理由に、後者のような「どこかいい」と言わせる雰囲気そのものがテロリズムになるんです。どこかいいという評価の先には、それを覆す視線もあると思いますが、紋切り型を使うなと思考を誘導していく

紋切り型に、危険が潜んでいる。紋切り型を排した作品を「どこかいい」と言わせるようないまの状況を、どう打開していくべきか、ポーランにはわからなかった。言葉はどうしたって曖昧になる。ambigu になる。曖昧なものがなければ美が出てこないし、曖昧な美は言葉にならないわけです。文法で明確に定義し、意味を説明するだけでは足りなくて、「その言葉が醸し出す言葉にならないなにか」が必要になってくる。どこまでいっても言葉は恣意的なのです。

フォートリエの人質シリーズが、本当に悲劇を語っているのかどうかはべつとして、少なくとも画面は飛び抜けて美しい。この青。この黄色。この量感。何枚も紙を裏打ちし、下塗りをした下地のうえに厚塗りをした紙に描かれた、すでに命を奪われた頭部のブルーに、ぼくは惹かれます。背景をなにも知らずに出会ったら、ひたすらこのフォルムと色彩を嘆賞していたでしょう。いや、知っていたとしても、なんてすばらしいブルー、なんてすばらしいオークルだろうと思ったことでしょう。フォートリエはゲシュタポに捕まって開放されたあと、ポーランの手引きで、パリ近郊のシャトネ・マラブリーの、通称「オオカミの谷」に住むこととなります。ところがこの地では、レジスタンス運動に関わっていた者たちの処刑が行われていた。そのすぐ近くでフォートリエは制作をつづけていて、連作にはそのような外部の環境が影響していると指摘されることも多い。人が人として崩れていく気配を、外側の人間が察する。あるいは、内側に入って、それを観察する。サルトルやサロートの世界に通じるものがあります。しかし、形はわかりません。地中海の島を、上から見たところだと説明されたら、信じてしまうと思いますね。そこが、このシリーズの、あやうい部分でもあるのです。恐ろしいもののなかに美があり、美のなかに恐怖がある。そんなふうにしたところで、じつはなんにもならない。ポーランが問題にしているのは、戦争についても、徳の問題ではなくて、描かれた絵画そのものです。言葉にできないことを、どう言葉にするか。こうした思考のどん詰まりで、彼はフォートリエに出会ったんです。

当時の『NRF』には、ポーラン以外にも、マルセル・アルラン、マルセル・ジュアンドーといった美術批評を手がけている書き手がいました。彼らにとってフォートリエの人質シリーズの展示は、あまり満足のいくものではなかったらしい。主題と色彩が合わない、こんなに明るく澄んだ色で、恐怖が描けるのか。たしかにこの主題なら、たとえば20年代に彼が手がけていた黒のほうが合うかもしれません。日本の画家であれば、香月泰男のような絵。真っ黒な、コールタールを塗り込んだような黒ですね。暗黒のシベリアの炭鉱や鉄道敷設の強制労働に関わった捕虜中間の記憶を描くにふさわしいものです。いったい、この青は、この色彩はどういうことかといいたくなる。人質の頭部を描いた作品の、画集ではわからない深緑。緑、深緑、真ん中にある白の、塗り重ねた色も美しい。

突飛な連想ですが、クロード・ランズマン監督の『ショア』を観たときにも、同様のことを考えました。アウシュヴィッツの生き残りのひとりひとりにインタビューを

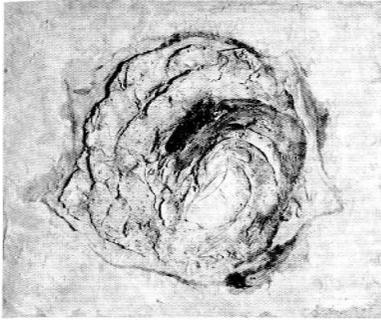


図7 ジャン・フォートリエ《果物》1947年頃
油彩、顔料、紙（カンヴァスで裏打ち）
54 x 65 cm 個人蔵
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、
2014年、東京新聞、120頁、作品番号081



図8 ジャン・フォートリエ《無題》1956年
グワッシュ、石膏、紙（カンヴァスで裏打ち）
50.0 x 65.0 cm 横浜美術館
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、
2014年、東京新聞、131頁、作品番号092

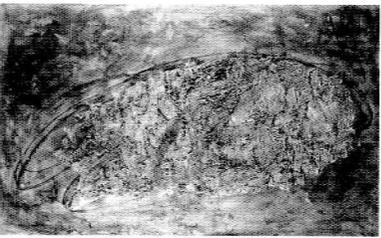


図9 ジャン・フォートリエ《オール・アローン》1957年
油彩、紙（カンヴァスで裏打ち）
89 x 146 cm 個人蔵
出典：『ジャン・フォートリエ』展カタログ、
2014年、東京新聞、133頁、作品番号093

していく、全部で9時間ほどの長大な映像ですが、当時の収容所周辺は森になっている。悲惨な経験を積んだ人々が、もうほとんど言葉にならないような言葉でとつとつと語っていく、その内容の重さと背景の、ほとんど美しいとさえ思われる静謐さのギャップ。過去の歴史の痛ましさと対照的な景色がある。フォートリエの〈人質〉のいくつかに感じられるのは、その種のずれだと思います。この矛盾を、ポーランは自説に結びつけた。戦争についての、人の愚かさについての、それを表現する手段についての、というのではなく、彼を苛んできた言語の問題として、です。

ポーランは、紋切り型に準じて定型を押さえたものと、崩れているけれど棄てがたい魅力があるという褒め言葉のあいだを探っていました。フォートリエの絵について語るとき、彼は「間の世界」Entre-monde という言葉を使っています。この画家は、そういう場所に立っているのだと彼は考えた。どちらの言葉でもうまく掴み切れない領域、つまり、ポーランが自分自身の言語論、文芸批評のなかで、数学の定理の予想のようにしか言えないことがらを、フォートリエは一枚のタブローとして、ほんとに提出してしまった。美しいものと悲惨なものが混然一体となっていて、しかも明確な形がない。形がない、フォルムがないから、概念というよりも語の定義としてアンフォルメルと名付けるのは簡単なことです。アンフォルメルにも、アンフォルメルという形がある。しかし、その形がない形にもっていくまでの努力をつづけていないかぎり、紋切り型かそうでないかの一方に傾いてしまう。作品にはもちろん、流れがあります。モチーフの交錯、重奏もある。「人質」の物語を、フォートリエはかならずしも必要としていません。なぜなら、それとおなじ質感、おなじ呼吸が、戦後のオブジェに受け継がれているからです。可逆的なものではありませんが、《果実》(図7)や《無題》(図8)、あるいは《オール・アローン》(図9)とたどっていけば、フォートリエの試みがポーランの文学と並走していることが感じられます。両者の関係を、自分自身が触れてきた順序のなかに入れてかみ砕くと、だいたいそんなところに落ち着きそうです。

*

1959年、ポーランとフォートリエは、南画廊の招きで来日しました。ところがポーランはこのとき、もうひとり、イタリアの偉大な詩人ジュゼッペ・ウンガレッティを誘ったんですね。フォートリエ、ポーラン、ウンガレッティなんて、いまとても考えられない、途方もなく贅沢な組み合わせです。ポーランはウンガレッティをいわばフランスにおいて発掘し、支持しつづけた。しかもウンガレッティは美術にも造詣が深かった。来日の前の年、1958年にイタリア各地でフォートリエ展が開かれたのですが、その図録に彼は寄稿しています。

このとき、フォートリエは、『芸術新潮』(1960年1月)のインタビューに応じて、竜安寺の石庭について語っています。石がとてもすばらしかった、日本には仏像とい

うものがある、手も足も顔もある仏像を敬い、祈りの対象にしてきた、それなのに、いきなり形もなにもない、何も描かれていない、手も足もなくただ石だけがぼんと置かれている瞑想の契機になるものを、具象である仏像ではなく、こうした抽象的な庭の石に移してしまった。最初に形のない石があって、それを刻んで仏像になっていくのはわかる。だけど、そういう信仰がある中で禅の世界が獲得できたというのは、自分にとって非常に興味深いとフォートリエは述べているのです。これは、ポーランの言語論に重なるものだと思います。同時に、フォートリエその人の生き方が、竜安寺の庭のような形になっているということかもしれません。

ウンガレッティとポーランのあいだにかわされた手紙が、厚い往復書簡集として刊行されているのですが、そこに来日後のフォートリエのことが書かれています。フォートリエはアルコール中毒だったんですね。酒飲みでした。ポーランは心優しいひとです。黒幕には、本性のやさしさがある。だからときどき呼び出しを食らうんですね、奥さんから。どうしよう、うちの人が暴れていて、というわけです。しかしもう、医者にも相談しても入院治療しかなかった。それで、スイスのチューリヒにある施設に短期間入院する。効き目は、ありませんでした。すぐに悪化する。どんどん悪くなる。そんなわけで、ポーランとウンガレッティの高尚でありえたはずの往復書簡は、愛すべき友人画家のアル中をどうするかという話になる。残念なことに、フォートリエは、来日からわずか5年後の1964年に亡くなります。そのあとは、画家の相続問題の話が出てくるばかりで、作品そのものの話からは遠ざかっていきます。残念なことでした。

繰り返しになりますが、ポーランは、他者の才能が放つ芸術の世界をどう言葉にしていったらいいのかを考え続けていました。紋切り型を使うな、紋切り型ではない言葉で、自分の言葉で語れという紋切り型を、どう克服するか。文学のテロリズムをどう乗り越えるか。そこで堂々巡りに陥っていたとき、言葉を使わずに「間の世界」を表現してしまうフォートリエの世界に出会った。おそらく、ポーランは彼の絵に勇気もらった。ある意味で救われたんですね。フォートリエがいなかったら、ポーランの言語的な苦しみは軽減されなかったでしょう。

これは確証があって言うものではありませんが、ポーランの言語論やいくつかの作品を通じて感じられるのは、一種の冷静な狂気です。自分のなかに眠っている、狂いかけた歯車の存在にも気づいていた。だから同類への理解は深いんです。アントナン・アルトーが精神病院に入ったとき、そこから抜け出るのを助けたのもポーランでした。編集者としての仕事以上に、自分にもそういう傾向があって、おそらく一本なにかめけてしまったら、向こう側へ転んでいきかねないことがわかっていた。でも、その状態を持続することでしか、彼の文学的な試みは満たされない。未完を前提にしないかぎり、耐えられない。恐ろしい血が流れそうなところでしか、あの色彩は生まれえない。その裏側には、どろどろしたものがある。フォートリエは、それを再確認させてくれたんだと思います。

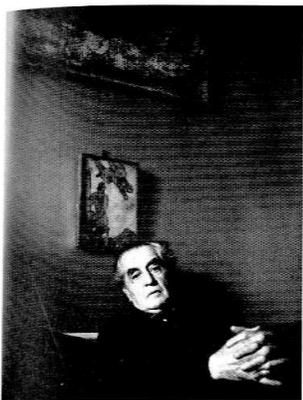


図10 ジャン・ポーラン
壁にはシャガール《天使》(下)、フォートリエ《林
檜》(上)
出典: *Jean Paulhan à travers ses peintures*,
exh.cat., Grand Palais, 1974, p.35.

脈絡なしに話をして参りましたが、ぼくは言葉のほうの人間で、絵について云々することはできません。ただ絵を見ているだけでいいんです。フォートリエの絵も、本当はただ見ていればいい。言葉にする必要はない。今回の展示をたどって、この時期がどう、ここからはどうという話をするのも、不可能ではないでしょう。どうしてもそこに言葉を与えたいという欲望も理解できます。そんな誘惑にかられたときは、ポーランにならって、「間の世界」に身を潜めていたいと思っています。ご静聴、ありがとうございました。