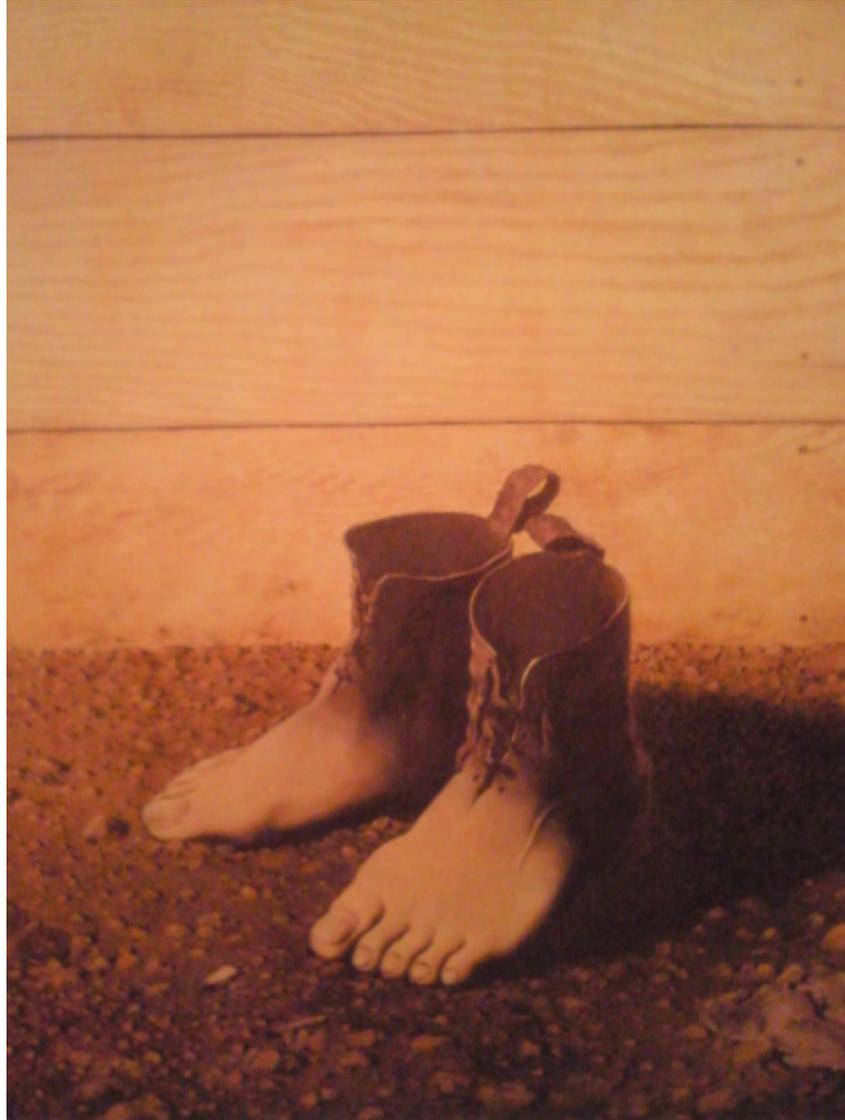




Suigara-yama_OoazaHyo(Kyoko_Umino)

2006-11-25

靴音の響き



Navigation

[Previous 月](#)
[Next 月](#)
[Today](#)
[Archives](#)
[Admin Area](#)

Categories

[All](#)
[General](#)

灰皿町の本

• [幻想小説『なめくじキーホルダー』 清水鱗造](#)

• [「週刊読書人」詩時評一九九二-一九九三年 清水鱗造批評集 第二分冊](#)

Search

日本経済新聞の毎週日曜の連載物として、「美の美」という絵画にまつわる記事がある。八月十五日もここで取り上げたが、その誠実な紹介文がわりと気に入っている。あるいは、あらたな発見、あたらしい出会いのなかで、共鳴、共有することに。

現在は「ブルトンと画家たち—シュルレアリスムの冒険」というテーマに沿って画家を紹介している。十九日は先日（十一月五日）もここで触れたマグリットだった。《光の帝国》について、「絶対にありえない、昼と夜の時間が共存していた」とある。共有と共存。またこの絵を所蔵している王立美術館の館長の話として、「マグリットが探求したのは対比ではなくて、絵の奥に隠された神秘的なメカニズムだと思います。これは詩の力と呼べるし、ミステリーの探求といってよい」とあった。詩という謎への探求が、絵をひたし、呼べないもの、名づけられないものを渡し、つなぐのだった。靴の先が青筋を立てた足になっている《赤いモデル》



鹿児島県産黒毛和牛
赤身（モモ）焼肉用

15,000円

Login

ログインID:

パスワード:

このPCを他の人と共用する

ログイン

Powered by



（一九三五年、ポンピドゥセンター、パリ国立近代美術館）の写真。これについてマグリット自身のことばとして「人は『赤いモデル』のおかげで、人間の足と靴の結び付きが実際は得体の知れない習慣にすぎないことを強く感じるのだ」（『マグリット』山梨俊夫・長門佐季訳）と書かれている。結びつけるのではなく、結びつけたものを、そこからはがすこともまた共存なのだ。そこではがされた、あらたな関係のまえで、わたしたちはおどろきとともに、習慣をはがされた場所に共に立っているのだ。習慣、日常に対して、詩的言語が衝撃を与えることについて、ヤコブソンは、「音韻と意味との機械的な接近連合は、習慣化すればするほど、ますます速かに成立するようになる。ここから日常のパロールの保守性が産れる。かくて、語の形式は急速に死滅する。／ 詩においては、機械的な連合の役割が極度の抑えられる。その反面、語の構成要素を分離することが排他的に関心を惹く。分離されたものの断片は容易に組み合わせられて新しい結合体となる」（『ロシア・フォルマリズム論集』1 せりか書房）といている。この「新しい結合体」を、《赤いモデル》の足にまぎれもなく見たのだ。この結合の場をとおして、死滅した言語の統一に送り込まれた生を感じたのだ。この生は、けっして壊すものではなく、日常にふきこまれた息吹となるものなのだ。あるいは、マグリットは「われわれが突き当たるものはすべて、その原因がわれわれの理解力の外にある作用である」（『日付のある言葉』）といているが、その外の作用をひきこむ瞬間が、この靴と足のありえない、けれども正確な一致なのだ。

この新聞記事から二日後、ひさしづりに画集たちがそろっている書店にゆく。《光の帝国》、《赤いモデル》、そして文章、ことばたちが重なって、つまりマグリットをめぐるかたまりとなって、頭のなかにちいさな重みの渦が生じていた。その渦につきうごかされるようにして画集がほしくなったのかもしれない。あるいはマグリットをめぐるかたまりを、もっと集めたくなったのだ。そうすることで、彼を知ろうと、つまりどこかで共鳴、共有を感じていたか、もっと感じたかったのだ。あの一致にふれること、せめて聞こうと。

店内に入る。マグリットは何冊かあったが、《光の帝国》が載っていたことと、ぱらぱらとめくった文章になんともなく惹かれて、TASCHEN社の『ルネ・マグリット』（マルセル・パケ著）を買う。B5変型なので、画集というよりも「小さな本」だ。大きさについてだけそう思ったのだが、これは後述するが別の意味でも書物だった。ともかく《光の帝国》の図版キャプションには、マグリットのことばとして、「昼と夜のこの共存が、私たちを驚かせ魅惑する力をもつのだと思われる。この力を、私は詩と呼ぶのだ」とあった。十一月五日の日記で感じた詩の場がここにあった。共存、共有の鳴る場所。この場にみちびかれ、わたしはたぶんこの小さな画集にたどりつきもしたのだから。ページをめくる。

「マグリットの絵にはほとんどいつでも、相互に激しく矛盾する要素、そのために見る者の心を揺さぶり、思考力を刺激する衝撃を引き起こす要素が潜んでいる」として、《光の帝国》を例にとっている。《赤いモデル》もそうだろう。足首から上がらない靴と、靴のような爪先。またマグリットは「概念の画家だった。素材ではなく思考を描く画家だった。（...）抽象は好まなかった」。それは、彼が「すべて明確にそれと分かる」ものを、「正統的な技法で描く」態度によるものだ。けれどもその絵を前にしたとき、「すべては様変わりして根本から揺れ始める。というのは、マグリットが詩の論理に従って事物を提示するからだ。そして事物を新しい視点から照らし出し、事物に新しい力を与えるのである」。彼の絵に詩の場所を感じたのは、こうした詩の論理がさそっていたからだろう。彼が詩の論理に従い、思考して描くことから、「灰色の脳細胞で思考する画家」であったとある。「マグリットは、非現実性を思いがけないところに侵入させることによって、現実感を根底から覆し、激しく揺さぶるのである」。この思考、詩の論理だからこそ、詩的言語について書かれたヤコブソンの「既知のものを土台にしてのみ、未知のものが了解され、衝撃を与える」（前掲書）と共鳴しあい、わたしを誘うように静寂を響かせてくるのだ。あるいは詩の謎のほうへ。マグリットの絵は、「見えるものの裏側を熟考し、考え」ることをわたしたちに語りかけてくる。だが、「省察によって可能なのは、神秘を感じることだけだ」。「秘密の扉」がとざされる、その隙間か

	
25,000円	
詳しく見る	
おすすめ	
おすすめ	
おすすめ	

ら、謎たちが共鳴しあっている。最初に“小さな本”と思ったことが重なってくる。これは小さな、あるいは大きな詩集なのだった。

(写真：ルネ・マグリット《赤いモデル》)

00:01:00 - umikyon - No comments

2006-11-15

子どもの穴、夢の羽



▲ アンリ・ルソー《サン＝ニコラ河岸から見たサン＝ルイ島》

東京都庭園美術館に行く。「アール・デコ・ジュエリー」展が開催されていたが、どちらかというと美術館そのもの、建造物を見に行っただけだった。旧朝香宮邸、アール・デコ様式の建物。いや、そうではない。玄関ホールのガラス・レリーフとシャンデリアを見に行っただけだった。久しぶりに玄関に入る。浮き彫りになった女性(女神)に、羽と葉のような装飾が、身体を中心に放射状にとりまわっている。あるいは後光のように。わたしは最初、羽を葉と見間違えていた。ガラスの縁の花の装飾、まっすぐ両方の手をおろした下から生える葉のために、彼女は木の精なのだと思いたくなかったのだ。空と土のあいだをつなぐ女性が、大木のように出迎えてくれている。日々にさしこまれた明るさが渡しあうもの、たち。シャンデリアは、手元に写真がないので、うろおぼえだが、上をむいたツリガネソウのような花たちが灯るようになっている。花を支えるのはガラスに刻まれた茎たち。館内には、ほかにもシャンデリアがあるので、最初、目当てのものかどうか一瞬迷った。だが、その隙間から陽が射すように、もれてくる灯りに、まぎれもなさが運ばれてくるのだった。つまりルネ・ラリック。展覧会のほうにも、ラリック作品として、宝飾デザイン、エメラルドのブローチなどがあった。それはそれでもちろんラリックと同じ匂いを感じたが、やはりガラス、日々にとけこんだ違和としての単色ガラスにひかれるのだった。生活と美が共存できることを教えてくれたのは、わたしにとってはたぶんラリックがはじめてだったのだ。

次の日「ルソーの見た夢、ルソーに見る夢」展(世田谷美術館、二〇〇六年十月七日—十二月十日)に行く。いままでわたしが思い描いていたルソーは、密林やジャングルのなかのそれだった。それは湿気の粘つく暑い感触と、なぜか明るい日射しのはずだった。けれども、展覧されたそれらは、概して静かで孤独で暗さがたちこめていた。そこには暑さもなく、寒さもなかった。気候的には丁度いいのかも知れない、あるいは気候と関係ないところで、ある重さが通底音としてたなびいているようだった。

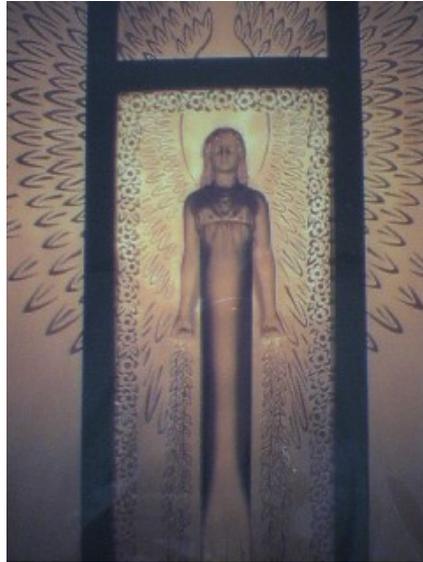
《サン＝ニコラ河岸から見たサン＝ルイ島》(一八八八年頃、世田谷美術館)。右に川、船、建物、岸に積荷がある。積荷手前に帽子をかぶった黒い衣装の男、前方にちいさな、影のながい男、夜のような昼にかかる満月、あるいは太陽。税官吏としてのルソーが職場へ向かう途中の風景を描いたものと解説にある。これを読

んで、ラリックで感じたのとは違う仕方の非日常、日常と非日常の接点を思った。ラリックのそれが日々のなかに取り込まれた非日常だとすれば、ルソーの風景は、日々異なる質さが触れては帰っている、離れて遠ざかるものをつなごうとする行為なのだった。けれども解説を見ないでも、この絵はどうしてもなくさびしい。第一印象は郷愁めいた暗さだった。あるいは水の反映が白い筋となってにじんんでいる。さびしさは、おおむねくらい道、昼にまぎれこんだ夜たちがひきつれてやってきたものとして夜気のようにやってくるのだった。

《釣り人のいる風景》（一八八六年頃、ユニマット近代絵画コレクション）では、小山にかこまれた水辺にボートが一艘、舟上に釣り糸を垂らしている人がいる。岸と山のあいだに、赤や茶色の屋根の家たち。暗い水辺に影を落とさない、白い家の壁たちが、ぬりこめたかなしみのように重い。これはのどかとはどうもいいえない孤独だった。こうした静かな重さたちを感じてしまうと、ほかの絵を見るわたしもはや前とは同じではいられない。事前にイメージした通りであろう、《熱帯風景、オレンジの森の猿たち》（一九一〇年頃）の密林を見ても、そこにはもはや静寂をみてしまうのだった。猿たちは大きさがまちまちで画面全体をとおしてみるとアンバランスだ。そこに小さな穴のような不安を感じてしまうのだった。

アンバランスといえば、《牛のいる風景—パリ近郊の眺め、バニユー村》（一九〇九年、大原美術館）。牧草地帯真ん中に牛がいる。牛の右後ろに積み藁、右前に座った人物。横に描かれた牛の静けさが画面を暗いものとして覆っている、そしてそこからノスタルジーが醸してくると思った。後日、NHKの『迷宮美術館』でルソーを取り上げていたので見たが（十一月十日）、発表された当時、この絵は遠近法を無視しており、「六歳のこどもが筆のかわりに指を、パレットのかわりに舌を使って描いたなぐりがきに似ている」と、批判されていたとあった。けれどもわたしは違和感ないものとして牛をみていたのだった。わたしは遠近法を技術として習っていたはずなのに。その眼でみれば、牛はたしかに大きすぎ、人物は小さすぎるのだった。だが、あの絵の牛の大きさにまったく違和感がなかったのだ。あの大きさだからこそ、郷愁なのだ。テレビでは、実際子どもたちに絵を描かせて実験していた。彼らは興味があるものを大きく描く。ルソーは大人の心を持った子どもなのだ、といている。このことに心ひかれた。そうしてわたしは思い出すのだった。わたしの大好きなコンスタンティン・ブランクーシの言葉「もはや子供でなくなったとしたら、すでに死んでいるのです」を、あるいは、「種子の中に人の世の宝石はつまっているのです。幼少時の幻想から創造的な芸術は始まるのです」（ブゾーニ、オペラ『ファウスト』）を。郷愁は幼年への誘いとしてもただよっていたのだった。

わたしは画家の来歴などを今まであまり気にしなかったが、ルソーの熱帯は、植物園のスケッチ、猿やライオンは図鑑から模写したもので、ほとんどフランスを離れずに描いたものだという。日常のなかに、非日常を、楽園を見つけようとしていたのだ。《散歩（ビュット＝ショーモン）》（一九〇八年、世田谷美術館）は、糸杉と熱帯の混合のような木の脇にあいた小さな穴のまえに親子だろう、三人がむかっている。日常にあいた、やはり小さな穴。そして、テレビでは、ルソーは妻や子どもに先立たれ、家族に恵まれなかったといていた。そのせいかどうかはしらないが、《ジュニエ爺さんの馬車》（一九〇八年、オランジュリー美術館、これはルソー展の出品作ではない）で無蓋の馬車に乗った家族は、てんでばらばらのほうを見ている。そこに視点を統一させることによる接点はないのだった。小さすぎる猫か犬の黒さが青空にあいた小さな穴のようだった。家族に恵まれた、恵まれないうちは芸術に及ぼす影響という点から見れば重要なことではないし、そのことにけっして拘泥してはいけないが（《釣り人のいる風景》は、年代記によれば、まだ妻と子とともにある時の作品だ）、それゆえにも、わたしはルソーに惹かれるものもあるのだろうと思った。さまざまな出会いとして、絵がわたしを呼んだのだ。非日常の波としても、そして彼の幼年、ノスタルジーの果てからも。この郷愁の終点はないのだということを、けっしてたどりつけない場所であるということ、わたしたちは知っている。あるいはこの楽園に。それがルソーに通底音として感じたやさしい重さだったのだろう。遠近からこぼれおちて、葉たちがつなぐ夢の羽。



▲ルネ・ラリック、ガラス・レリーフ像

00:01:00 - umikyon - No comments

2006-11-05

角の門の部屋



ベルギー王立美術館展（九月十二日—十二月十日）に出かけた。開催している国立西洋美術館にも、大原美術館とともに、わたしは愛着を感じているのだった。元々美術館を設立する目的で、造船会社社長松方幸次郎が集めた数千点の絵画。ここまでは大原孫三郎と共通点がある。そして恐慌で大部分が散失、わずかにフランスに残された四百数十点の絵画が、戦後に国立美術館を建てることを条件に返還され、一九五九年に創立、現在、常設館で松方コレクションとしてそれらを観ることができる…。ともあれ、上野駅で降りる。上野公園の緑に入ると、すぐに美術館が

見えてくる。西洋美術館はひさしぶりなので、なにかそれだけで、うれしかった。前庭にロダンの《地獄の門》、《カレーの市民》たち…。ここもやさしくむかえいれてくれる場所としてわたしのなかで残っているようだ。

今回のベルギー…展は、一六、一七世紀フランドル巨匠たちから、象徴主義、シュルレアリストの作品まで、ベルギー四〇〇年の絵画の足跡をたどるもの。実は一六～一八世紀のものはどうもあまり肌に合わなかったりで、ぼうっと観てしまったのだが、何点か。

まず目玉のピーテル・ブリューゲル〔父〕(?)《イカロスの墜落》(一六世紀後半)。真偽が疑われている作品であるとか、バベルの塔の崩壊のように、太陽に近づきすぎたイカロスの羽を溶かすことで、人間の奢りを云々…も置いておく。画面の右半分だけあかるい空と海面。太陽は水平線にうっすらと見えている、まるで空と海をつなぐ点のように半円形に。それは、イカロスの羽を溶かした太陽とは無関係のように、穏やかに静かだった。そしてあかるい海面の脇、手前にある船の影のなかに(つまり太陽に近づきすぎて墜ちてきたにもかかわらず、影のなかに)、イカロスの二本の足と飛沫だけが見えるのだった。まるで船から転落しただけのように、羽もみえない。そして他のイカロスを描いた作品にいはずの、彼の父親であるダイダロスが空に浮かんでいない。つまり、わたしたちには題名をしらなければイカロスとむすびつけにくい絵なのである。当時の人たちには、共有の理解があったのだろう。けれども、この暗示、この喩は圧倒的だともった。空が金色なままであかるい。そして光と影、光から墜ちてきたのなら、影に結びつくのは当然ではなかったか。画面左下から中央は、海沿いの道が二段になっている。海に近い下段のほうでは、家畜をつれたひとりの男が空を見上げているが、上段のロバに荷をひかせている男は下をむき、淡々と歩いている。下段の家畜たちも、驚いてはいない。イカロスが失墜しても日々は連綿とありつづけるのだ、日常は存在するのだ、そのことに恐ろしいまでになまなましさをかんじた。イカロスの逸話は、可能性への、境界への挑戦として、長らくわたしには想われていた。それもあってショックだった。それでも、日々はありつづけるのだ。

そしてフェルナン・クノッフ《白、黒、金》(一九〇一年頃)。ヴェールをかぶった女性と、ヒュノプスの白い頭像。頭の横から片羽がみえている。全く同じ構図の《青い翼》なら観たことがあるので、はじめての作品だとは思えなかった。ちがいは頭像の羽が青いか白いかだけである。なつかしさの底から、女性が右を、下に置かれた頭像と左を向いている、その視線のあわなさに、いちまつさびしさがにじんできた。クノッフの絵は、いつも接合がない。そうしてその裂け目、その分離を際立たせることで、さびしさがにじんで見えるのかもしれない、とふともった。彼はひとりだ。ヒュノプスはギリシャ神話で眠りの神。夜の息子、死の弟、夢の父親。ヒュノプスは象牙の門と角の門の番人でもある。象牙の門は、人々を惑わせ、愚かしい思いに誘う虚偽のまぼろしが群をなして通る門、角の門は、予言と靈感の真実の夢が通る門。この門はきっと、とても接しているにちがいない。ぎりぎりの場所でわたしたちはいつもまちがえるから。クノッフの絵に片方だけ羽があるのは、願望が達成されていないかららしいが、角の門のほうだけを見ているからかもしれない。際だった境界から生える角。

そしてルネ・マグリット《光の帝国》(一九五四年)。今回はこの絵にいちばん惹かれたのだった。

暗い木に囲まれた湖畔だろうか、白い家の窓から明かりがもれ、すぐ横前に外灯が灯され、それらが夜の水面に反映し、にじんだ光りを溶かしている。そして空は、まったくの昼間なのだった。青空、浮かぶ雲たち。

絵の説明に、アンドレ・ブルトンのことばとして、むすびつかないもの的一致、それを体現した一枚、とあったが、わたしはどうしたのだろう。光たちが昼の夢と夜の夢を結びつけていると思ったのか。象牙の門と角の門。いや、光によって、空と家と水のすべてが睦み合っていると思った、というほうが近い。それは切ないまでに圧倒的にとけあっていた。それはまるで、男と女の、互いの肌すら溶解してしまうような、完全な瞬間の一致だった。むすびつかない一致ならば、それはありえない一致なのだけれども。だから、たぶん、わたしはいたむような感覚にもおそわ

れたのだ。ありえなさが角の門をくぐっている。けれどもどうしたって目覚めなければいけない、離れなければならない、そのことに。あるいはわたしはその窓のむこうにある部屋に、「見知らぬ館」を、つまり詩の場所を感じたのだ。あの明かりに、角の門をとおってもれだす夢を、たとえばコトバ以前のコトバの凝縮がにじんでいるように思えたのだ。昼の光と夜の光が睦みあい、もともめあう刹那の瞬き、まったき愛撫。象牙の門がいつものように口をあげはじめた。昼は昼になるだろう。まもなく夜が夜だけをつつむだろう。それでもコトバはそっと水に降りるだろう。扉をも照らす外灯、そして空の反映。

松方コレクションをそして観るのだった。改装後、初めて来たことに気づく。以前より展示作品が格段に多くなったことがうれしい。ルネサンス、バロックを経て、ロッセッティ、ギュスターヴ・モロー、ヴラマンク、ゴーギャン、エルンスト、そしてモネ。モネの作品も以前より多く展示されていた。この《睡蓮》（一九一六年）をはじめて見たおりに、共有の感触がつかぬいたものだった。画家の眼とわたしの眼が水に溶けていたと。今《睡蓮》を前にしても、もはや思い出でしかないが、角の門がちいさな声でささやいているので、声のほうを見やる。そう、今度は同じモネの《陽を浴びるポプラ並木》（一八九一年）に、《光の帝国》で感じた接合の感触を、そしてかつての《睡蓮》の共有をわたしは感じたのだった。まっすぐのびたポプラが、川面に反映している。ポプラをとおして、空と水が結ばれている。一致たち。そう、それでも、わたしはこうした刹那にまた会うことができるのだ。夜の息子、死の弟、夢の父親、角の門。それでも、それだけが、目覚めて後も絶対的に残るものなのだ。正午の灯りがともる部屋、痛みとともに。何度でも。

写真：ルネ・マグリット《光の帝国》

00:01:00 - umikyon - No comments