

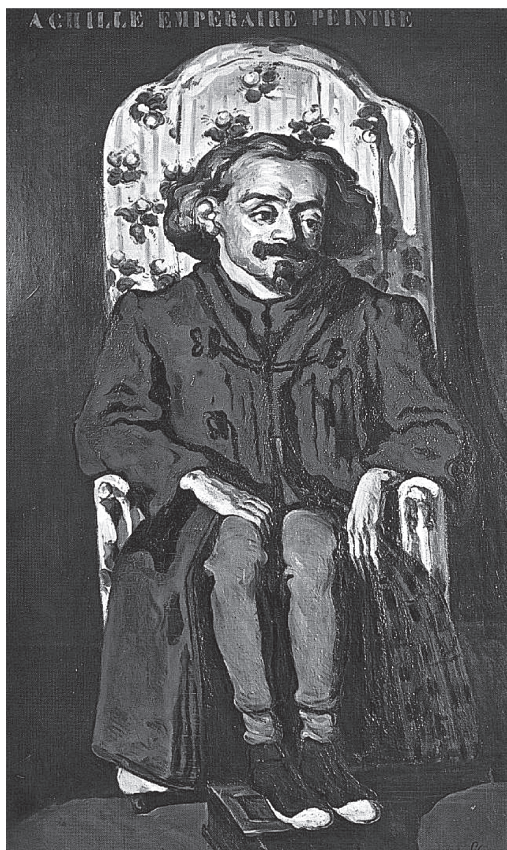
セザンヌと『知られざる傑作』（Ⅲ）

佐 野 栄 一

セザンヌは謎に満ちた画家である。それは、彼の生活が誰にも知られず謎に満ちていたということではない。彼の行動、彼の言葉、彼の性格、そしてとりわけ彼の絵が謎に満ちているということである。この謎を解こうと、様々な角度から探究がなされ、多様な解釈に従って幾多の論説や解説書が出版されている。その中には、心理学や精神分析を動員して、ただただ当惑するしかないような絵の謎解きをするものや、まるで新興宗教のごとく、どんな絵だろうが特別な価値を見つけ、総じてセザンヌ信仰を説いているとしか思えないようなものまである。これは他の画家の研究書にはほとんど見られない現象であり、おそらくは、セザンヌの絵が、そのような奇妙な解釈を生ぜしめる性格を持っているからであろう。セザンヌは、言うまでもなく、絵画に複数の視点を持ち込み、独自の感覚によって自然を構成した「現代絵画の父」である。また「ピカソやマチスの師」であり、根底から絵画を変えた画期的な「変革者」である。そして、その「変革」に空前の芸術的意図を見なければならぬ「絵画の哲人」である。だから、人が、セザンヌの絵には、いずれも深い審美的なくらみがある。

り、それゆえにそのたくらみが表現されている作品はいずれも第一級の芸術である、と考えようとするのは当然だろう。しかしまたそうであるかぎり、こうした現象が生じるのも当然のように思われる。というのも、セザンヌの絵は、そのすべてに美的価値を認めねばならないとするならば、近代絵画を含む膨大な数の絵画を見その経験に基づいて審美観を磨いた者の美についての常識を、ときに完全に超越し、あるいは逸脱してしまうからである。彼の絵のすべてを認める限り、もはや自分の中にあるある統合した美的基準によつて絵を判断するということが困難になり、〈美とは何か〉がわからなくなる。率直に言うならば、セザンヌの絵の中には一群の不可解な絵があつて、その絵の美がまったく理解できない、自分の感覚の判断に忠実であろうとすれば、セザンヌの絵の素晴らしさをよく知り、かつセザンヌが最終的に絵画において実現したものの価値に一片の疑いも持っていないにもかかわらず、セザンヌに対する疑いが生じてしまう、ということである。下手なセザンヌ、失敗したセザンヌ、鈍感なセザンヌ、奇妙なセザンヌ、が、孤高のセザンヌ、崇高なセザンヌ、不世出の天才セザンヌの片隅に同居する居心地の悪さを、抱えてしまうのである。

もつとも、人はある対象を理解しようと努力しながら、ついにそれを理解しえなかつたとき、しばしば自分の無能を恥じる代わりに、対象そのものを難じようとする傾向がある。であるとすれば、セザンヌを疑う者こそセザンヌの芸術が分かつていない、ということになるうか。たしかに、そうであるかもしれない。しかし、これまで、生涯に制作した如何なる作品にも一片の疑いもないなどという、完全な、一貫して優れた作品しか生まなかつた芸術家というものが存在し得たであらうか。たとえ巨匠であらうと、傑作もあれば駄作もあるのが常であり、その揺れがわずかな者と大きな者かというだけではないのか。セザンヌの場合、その振幅が他の芸術家に比べてきわめて大きかつたのではなからうか。にもかかわらず、われわれは、面倒なことに、いくつかの作品を駄作と判じようとする自分の感覚を、しばしば作品に内包されているかもしれない自分にはわから



1868年頃製作

ぬたくらみを想定して、その判断を否定しようとするばかりか、たくらみが存在しうる可能性そのものの重みに、ついにはそれを得体の知れない〈秀作〉あるいは逆に何とでも言いうる屁理屈で肥大させたやたら饒舌な〈秀作〉とすべく誘われてしまう、ということがないであろうか。セザンヌの作品は、そのようにわれわれを誘う性質を、彼の芸術の本質に関わる特徴として、持っているのではないだろうか。

画家商タンギーは、たまにセザンヌが彼の店にやってくると、急いで展示している彼の作品を隠したという。また、簡単に取り外せない大作ならば、彼が店内に入ってからでも、その眼に触れぬよう、初めから目につかぬ場所に避難させておいたという。それは、セザンヌが、こんなものは無価値だと、そこにある自作を破壊しようとするからであった。そうした初期の作品の中でも、タンギーは、現在の彼の「ロマン主義時代」の傑作とされている一八七〇

年サロン応募作品『アシル・アンブレールの肖像』の破棄を、とりわけ恐れたであろう。というのも、この作品は縦二メートル横一メートル二二センチの堂々たる大作で、しかもたつぷり絵具が厚塗りされていたからである。厚塗りこそ新時代の絵画であると信じ、また絵の値段を寸法で決め、客の代金が不足のときは裁断してまでも「小売り」したタンギーにとって、これは大変な絵である。だから、一八九〇年頃、彼の店をよく訪れたエミール・ベルナルは、この作品を、タンギーが画材の担保に預かったりもらい受けたりしたいろいろな画家の作品の山の中から「発見」した。^(注1)埋められていたのである。^(注2)この作品が無事だったのは、その御蔭かもしれない。その後この作品は、ミシェル・オーグによれば、ゴーギャンの友人だった画家シユフネッケルからベルギー「二十人組」Les Vingt」の画家ウージェーヌ・ポックの手に渡った。そのとき、絵の所在を知ったセザンヌは、ポックに作品を破棄してくれるよう懇請した、という。^(注3)

修練を重ねて技量や芸術に対する意識の深化が進めば、未熟なときによしと思えたものの評価が百八十度変わることはよくあることである。また、初期に追求していた美とはまったく別の美を見出し、その探究に移った画家が、自分の真価を毀損させそうな過去の作品を破棄したくなるのはきわめて自然な行動であろう。その限りにおいて、セザンヌは進展したのである。もともと、セザンヌの作品破棄の意志は一貫せず、基準も他者に左右されることがあって曖昧ではある。しかし、彼の作品の変化の跡を見る限り、彼がそれまでの自己を否定することによってより高い段階に達したことは疑いない。そして、そうしたことは一度や二度ではなかったであろう。

セザンヌは矛盾に満ちた画家である。そして、挫折に満ちた画家である。しかも、それを糧に変貌した画家であり、高い芸術的矜持と同時に、終生抜き去ることのできない劣等感を持っていた画家である。このことは、セザンヌの絵画の謎を解くカギの一つであるように思われる。

セザンヌの出発

セザンヌが画家になろうと決意して、初めてパリの地を踏んだのは、一八六一年のことだった。およそ田舎から都に上る若き芸術家の多くは、自らの運命を切り開こうと希望と活力に満ち、未来を信じながら何ら根柢のない自信を漲らせて新しい生活を始めるものだろう。しかし、セザンヌの書簡集を読むと、彼には、そうした自信がまるでなかったように見える。一八五七年からエクス美術館付属デッサン学校に熱心に通い始めて、絵画の手ほどきを受けていたものの、セザンヌの手は思うように動かず、指の先から現れ出る形を見ては落胆し悩んでいた。その彼を激励し、画家となることを強く勧め、上京するよう促し続けたのはゾラであった。ゾラとセザンヌと、そして後に大学教授となる共通の友バイユとは、エクスのリセでめぐり会った切っても切れぬ親友同士で、ひと足早く上京していたゾラは、パリでもまた「三人組」の親交を再開したいと熱望していた。だから、セザンヌが意気阻喪して、画家になるという夢をあきらめるのを、ゾラは何より恐れた。

「君の手紙でもう一か所、読んでつらい気持ちになったところがある。『ぼくは成功する見込みがないにもかかわらず、好きなものといったら絵なんだ、云々』というくだりだ。^(注4)」

「君は、時々、思う通りに形が描けないと、絵筆を天井に投げつける、と言う。なぜそんなふうに落胆したり、我慢ならなくなったりするんだ？ 何年も修練を重ねた後で、とか、ものすごく長い間努力したけど無駄に終わった後で、とかだったら、それはわかる。自分にはちゃんと描く力がない、やっても無駄だ、と認識した上で、パレットや画布や絵筆を足で踏みつけるというのなら、それは事由ある行為ということになる

かもしれない。しかし、君は、まだこれまで、やりたいという強い気持ちがあっただけで、真面目に継続的に仕事に取り組んできたわけじゃない、君には、自分は無能だと判断する権利などないよ。だから頑張れよ。いままで君がやってきたことなど、何ほどのものでもない。頑張つて、自分が目標に到達するために、長い修練と辛抱が必要なんだ、と考えなくちゃ。ほくだって君と同じだよ。君の形は、ほくが書こうと思つても、思いとは逆になかなか言葉を書いてくれない手と同じだろ？ ほくらには理想があるんだ。だから、まっすぐ誠実にわが道を行こう。^(註5)」

セザンヌには、形を正確に捉え、的確に描出する才能、つまり、一般に画家に必須とされる才能が豊かとは言い難かった。ゾラもバイユもセザンヌも、エクスの名門、コレージュ・ブルボンの秀才で、あらゆる学課で優秀な成績を収め、賞を獲得していたが、皮肉にも、絵が好きでセザンヌは、とりわけラテン語で優れていたものの、デッサンの成績は常に二人の友の後塵を拝していた。一八五六年、デッサンにおいて、バイユ一等賞、ゾラ二等賞受賞。しかし、セザンヌは最下級の賞も獲得できなかった。一八五七年、同ゾラ一等賞、セザンヌ番外。そして一八五八年、セザンヌは初めて二等賞を受賞したが、それは前年からデッサン学校に通っていた成果であり、いわば専門教育を受けた上でのこの二等という成績だった。^(註6)

書簡集や資料をたどれば、人生の門出で希望と絶望との間を激しく揺れ動くセザンヌの姿が見えてくる。また、ゾラとの友情が悲劇的末路をたどるとはいえ、ゾラが画家セザンヌを生み出すためにどれほど大きな役割を担っていたかも見えてくる。

一八六一年三月、セザンヌはゾラの熱意にほだされて、ついに、上京して絵の道に進む決心をする。自分の

後を継いでほしかった銀行家の父オーギュストは、息子がそのそぶりを見せて以来ずっと反対し続けてきたが、彼の頑固な性格を知っていたから、あくまで反対すべきか逡巡し、デッサン学校でセザンヌを教えたジベールに息子の将来を相談した。そのときジベールは、モデルや石膏デッサンをやるのならエクスでもできる、と、穏やかな表現で彼が上京することに反対した。しかし、父が引き出した助言も、結局セザンヌを拘束する力にはならなかった。無言の全身で表わす抵抗が続けられて、オーギュストはついに折れざるを得なくなるからである。

こうして、セザンヌは、たしかに父の意思に抗して自分の意志を貫き、上京することに成功した。しかし、それは自らを恃んでいたからではないだろう。父の希望に沿って進学したエクサンプロヴァンス大学法学部での、法律の勉強が自分にはまったく向いておらず、嫌で嫌でたまらない、それに対して、パリに出ればゾラと再会でき、また愉快的生活が始められる、つまり、絵の道を選択することは、エクスの暗鬱な生活を一举に変えることになる。その希望が、おそらく彼を後押したのである。もちろん、セザンヌは絵画に情熱を持っており、画家になることを夢見てはいた。しかし、同時に、自分の才能に対する強い不安も抱えており、ずっと一步を踏み出せないで来た。その葛藤を打ち砕いたものは、技量の進歩による自信ではなく、現状に対する嫌悪から芽生えたパリ生活への期待だったのではないか、ということである。だとすれば、それは前向きの積極的な選択ではなく、分かり切った暗鬱な未来を避けたいと思っを行なわれた腰の引けた選択ともいえる。ともあれ、いったん決意したセザンヌは頑固であり、それを見て腹をくくった父は一緒に上京し、一人暮らしをする息子のために生活の段取りをつけ、毎月、ゾラが最初に就職したとき得た月給の二、五倍に当たる百五十フランを、生活費として与えることにした。こうしてセザンヌに画業への道が開けたのである。

セザンヌは、パリに部屋を借りると早速、シテ島の有名な画塾、アカデミー・スイスに登録した。しかし画

塾に登録したとはいっても、この塾を経営するシャルル・スイスは元モデルで画家ではなく、ここでは他の画塾と違って絵の指導は一切行われていなかった。アカデミー・スイスは、塾費が月十フランと安価であったことから、もっぱら画家や画学生たちが人体デッサンの練習や下絵の準備のために利用していた。当時ここには、コロー、マネ、ピサロ、カロリュス・デュラン等がその必要に応じて通っており、このの間もなくするとモネも通うことになる。

このアトリエに、セザンヌは登録以来毎日勤勉に通い、午前中ひたすらデッサンに明け暮れた。おそらくは父との約束で、国立美術学校受験の準備をしていたと考えられる。そうしたある日、彼はアルマン・ギョマンと知り合い、ギョマンを通じてピサロと知り合いになった。ピサロは既出のセザンヌの言葉が物語るとおり、将来の大セザンヌへの道を開くきっかけをなす重要な画家だが、そうした画塾における幸運は後になって初めてわかることで、この頃セザンヌは画塾でかなりつらい仕打ちにあっていた。彼は、その独特の性格と不器用なデッサンのために、画学生たちの物笑いの種にされていたのである。

パリには言うまでもなくフランス中から才能が集まる。当時、そうした彼らのほとんどは、モネのような少数の例外を除いて、国立美術学校をめざしていた。一般にパリの画塾は、国立美術学校の教授かアカデミーの息のかかった者が開いており、いわばそこで師の指導を受け認められることが合格への最短ルートを意味していた。合格を決定するのは、彼らか、彼らの同僚か、あるいは彼らの師であったからである。その状況から見れば、セザンヌが登録したアカデミー・スイスは、アカデミーから自由な例外的な画塾だったといえる。しかし、自由とはいえ、おそらく、パリの長い画塾の歴史にともなう伝統を、多かれ少なかれ画学生は継承していただろう。つまり、徒弟制の残滓が消えないパリの画塾では、学生間で絵の才能の多寡が判定され、明らかに乏しいと審判された学生は見下され物笑いの種にされ、本人にとってはいじめと変わらない状況が生まれるの

である。^(注7) 後年ピサロは、息子リュシアン宛の手紙の中で「美術学校から来た無能どもがこぞってセザンヌの裸体素描をこけにしていた」^(注8)と当時のことを回想している。こうした画塾の悪習は、正確な素描を何より重視するアカデミーの伝統と基準が力を失い、その教育に魅力が認められなくなつてゆくのと連動して衰微してゆくが、セザンヌの青春期は、その端境期に当たっていた。当時、絵画が国家のものから市民のものへ、〈大絵画〉から〈小絵画〉へと移行しつつあったとはいえ、まだまだ絵画の頂点には国家が君臨し、国家が買い上げる絵画こそが、また国家が記念建造物の装飾を依頼する画家こそが、万人の認める最高の絵画と画家であり、そのような芸術家を生み出すための組織であるアカデミーとその管轄下にある国立美術学校こそが、画家になろうとする者の歩むべき王道であった。だから、デッサンは画家になるための必須の条件であり、不器用な彼のデッサンは、アカデミックな技術を身に付けた「美術学校から来た無能ども」の軽蔑を喚び起さずにはいられなかったのである。

ゾラはかねてより、セザンヌには芸術家にとって最も重要なポエジーがあり、あとは職人の技術を自分のものにするだけでいい、と励ましてきたが、その激励は裏を返せばセザンヌのコンプレックスがどこにあったかを指している。晩年になつてもこの事情は変わらず、ヴォーラルは次のようなエピソードを伝えている。

「彼は時折、〈実現する〉ことの困難のために、自分自身に怒りを爆発させて、こう叫ぶまでに至つた。『ブグローのようにになりたい』と。そして、すぐにこう弁明するのだった。『あの御仁は自分の個性を發展させたのだから』^(注9)と。」

ブグローは世紀末のアカデミー画壇の巨星であり、まれにみる正確なデッサンとフォルムの理想化で、当



ブグロー『ヴィーナスの誕生』1879年

時サロンの頂点に君臨していた画家である。アングルにあれほど敵意を見せていたセザンヌが、ブグローに尊敬の念を抱いていたことは明らかに矛盾だが、並外れたその技術に羨望と憧れを持ったていたのは事実である。同じようなエピソードはまだある。後年セザンヌはエクスで、ある絵の好きな女薬剤師の希望で彼女の絵に助言を与えたが、ヴォラールの証言によれば、それを思い起こして、彼は次のように述べたという。

「私は彼女にこう助言しました。『自らを手本にしなさい。何よりもまず努めねばならないことは、自分の個性を発展させることです。』あの方はよく勉強する人だった。もし彼女が絵を続けていれば、彼女は二十年后にはローザ・ボヌールの最高の助手くらいにはなっていたでしょう。私がもしS夫人くらい器用だったら、私はずっと前にサロンに入選していたのだ^(註10)が。」

この言葉をデッサンを重視するアカデミックなサロンに対する皮肉と取ることも可能であるかもしれない。しかし、サロン入選はセザンヌの悲願だった。かつて彼は、ついに独力でそれを果たせず、審査委員となった友人ギュメに頼んで、彼の「弟子」という無審査資格を手に入れてようやく出品に漕ぎつけた。だから、この一言には、終生彼がどれほど巧みな手に憧れ、自分の不器用さにコンプレクスを抱いていたかを窺わせるものがある。しかも、わが道を見つけてからであつてなおそうだったとすれば、人生の門出に自分を鼓舞してパリへ出、その最初の一步で嘲笑を浴びたことは、誇り高い心に相当にこたえたであろう。そのとき、絵の道は、もともと腰の引けた決心しかなかったセザンヌにどう映り始めただろうか。徐々に自分の能力を深刻に捉えるようになり、自分には画家になる才能どなく、田舎に帰ってつましく暮らすしかない、と不安の虜となったことは想像に難くない。上京後約四ヶ月たった彼の様子を、ゾラはバイユ宛の手紙に次のようにしたためている。

「セザンヌは、しよつちゆう意氣消沈の発作に襲われている。うわべでは、栄光など軽蔑する、とうそぶくけれど、ぼくの見るところ出世したくてたまらないんだ。気持ちの空模様が悪くなると、彼はエクスに戻ってどっかの店の店員になる、というようなこと以外言わなくなる。そうすると、ぼくの方は、彼に、そんなふう田舎に戻るなんてばかだと証明してやるために、大演説を打たなければならなくなる。それには彼も簡単に同意して、また仕事に戻りはする。ところが、その考えは彼の心に巢食っているんだ。もう二度もそんなところで帰るところだった。まったく、そのうち逃げちゃうんじゃないかと恐ろしいよ。

（中略）

この手紙をまた書き始めているんだけど、それは、君にさっき言ったことが、実際、昨日、日曜日に起こったからなんだ。ぼくがボールのところに通って行ったときのこと、あいつはまったく冷静な調子で、いま、

明日発つために荷造りしているところだ、って言うんだ。それで、ともかくは、カフェに行つたよ。何も約束させるようなことはしなかった。あんまり驚いていたし、ぼくが筋道立てて話したって無駄だと分かっていたから、敢えて彼の行動に反対するようなことはこれっぽっちも言わなかった。ただ、彼を引きとめるために、何か策略はないか考えた。で、あつた、と思ひ、ぼくの肖像画を完成してくれと頼んだんだ。彼は喜んで了解して、こんどはもう、帰ることなど問題にしなくなつた。ぼくの計画では、この肖像画は、彼をパリに引きとめるはずだつたのだが、忌まわしいことに、昨日、危うくパリから去らせる始末になるところだつた。彼は二度にわたつて描き始めたんだが、二度とも満足ゆかなかつた。ポールは、それにけりをつけたいと、最後のポーズを昨日の朝してくれるようにぼくに求めた。だから、昨日、ぼくは彼のところに行つたわけだ。部屋に入つてみると、トランクは空けてあるし、引き出しも半ば空になつてゐる。ポールは、暗い顔つきで、そこら辺のものをひっくり返して無造作にトランクの中に詰め込んだ。それから、静かな声で、『ぼくは明日発つよ』と言うので、『ぼくの肖像は』と訊くと、『君の肖像か、いましがた破り捨てたところだ。今朝、もう一度手を入れて良くしようとしたけれど、だんだん悪くなるので完全に破棄した。だから、明日発つよ』と答えるんだ。ぼくは、まだどんな考えも述べるまい、と慎重でいた。一緒に昼飯を食べに行つて、夜になって別れた。彼は、昼になると、理性的な気持ちに戻つてくる。だから、別れる時には、ようやく、パリにいる、と約束した。けれどもね、これはその場の意味のない取り繕ひでしかない。たとえ今週出發しなくても、彼は来週出發するだろう。だから、君はほどなく出發する彼が見られると思つていていいよ。ぼくも、まさしく彼はそうするだろうと思つてゐる。ポールは偉大な画家になる天分を持つてゐるかもしれないが、そうなるために必要な天分には決して恵まれていないと思う。とてもちっぽけなことで、彼はすぐ絶望する。ぼくは繰り返した、もしたくさん湧いてくる心配事から逃避したいなら、帰るがいいさ、

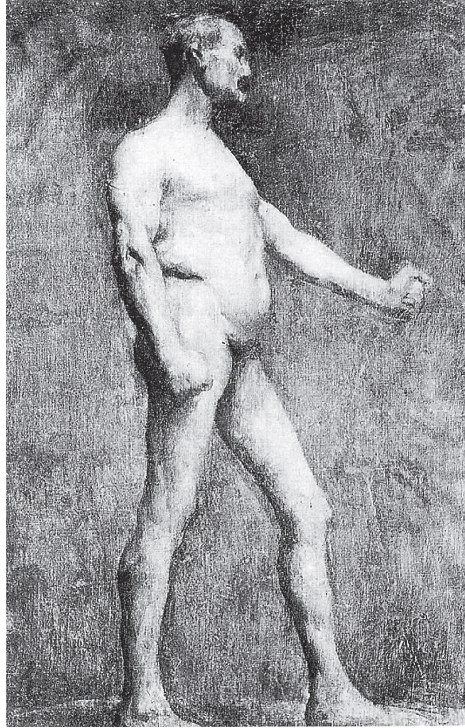
とね。^(注1)

ゾラの予測は半分は正しく、半分は間違っていた。ゾラの予測通り、セザンヌは結局、この約一月後の九月、パリに半年もおらずにエクスに帰って行った。このとき、彼は、画家になることを一旦はあきらめたのである。その後、セザンヌは再度決意を改めてパリに戻り、ゾラの予測に反し、「そうなるために必要な天分」のあることを見せ、偉大な画家となった。それは、ゾラだけに見えていた特別な〈画家の天分〉が、たしかに彼にあったからである。

だが同時に、セザンヌに欠けていたものもまた別の〈画家の天分〉ではなかったのか。正しく世間一般が考へる〈画家の天分〉ではなかったのだろうか。ゾラはそれを、セザンヌほどの素地があれば、修練によつて獲得しうるものとして、重要視していない。しかし、それもまた天性のものであり努力には限界があった。彼には、生涯、その芸術を実現する上で「不器用」（セザンヌ研究の大家リウォルドは慎重にそういう言い方をしている）という困難があったのである。一方、「そうなるために必要な天分」なら、如何なる画家より頑固に持っていることを、彼のこれからの生涯が証明することになる。

話を戻そう。

パリで最初の挫折を経験したセザンヌは、しばらくは父の銀行に勤務し、夜間、市のデッサン学校に通いながら趣味として絵画をやるうとしてみた。してはみたものの、彼は、結局、父の望むように生きることではできないことを今度こそ明確に自覚することになった。かくして、翌年、彼は再びパリに舞い戻り、もはや背水の陣で、画家の道を行く決心をする。それ以降、セザンヌは、自分に欠けた天分を別の豊かな天分、つまりゾラの言う「芸術家のポエジー」で埋めながら、長い間まったく認められることなく、孤独に耐えて、自分の絵画



1879年頃

の可能性を追求し続けることになる。
セザンヌには、おそらく、形がすばやく描けない、形を的確にとらえられない、形をよく憶えられない、だから思うように形を再現できない、という如何ともしがたい負の要素があった。しかし、この要素が、彼の独創性を成立させる上で重要な働きをしたと考えることはできないだろうか。

われわれには、そもそもデッサンのうまくだきない者が優れた絵など描けるはずがない、という〈常識〉がある。

だから、例えばわれわれは、人体デッサンではセザンヌもちゃんと描けている、と、彼に人並みの技量があることを確かめて安心する。しかし、時間をかけた不動の人体像は描けても、セザンヌには、ドガのように、動くものをすばやく描写したり記憶に基づいて様々な形を再現し描出する才能が欠けていた。あるいはモネのように、一目で対象の本質を捉え、それを一筆で表現してしまうような機敏で鋭利な才能が欠けていた。

モデルに請われて、たった一枚の肖像画のために百十五回もポーズをとったヴォラールに向かって、「リンゴが動くか」とセザンヌが怒ったエピソードは、彼の絵画制作を象徴するものとして、あまりに有名である。そのエピソードは、言うまでもなく、セザンヌが対象と長時間じっと向き合い、凝視を重ねつつ、そこにある

外界としての「自然」をどう描くか深く探求し逡巡していたことを物語る。しかし、そればかりではあるまい。探究以前に、何よりも、動くとは彼は描けなくなるのである。モデルになった人間は石膏像のようでなければならぬ。だから、ついには、セザンヌは、花瓶に挿した生花さえ造花に取り換える。それが意味することは、彼にとって対象の第一条件は、変化しないこと、不動のこと、なのである。そこではもはや、対象から立ち上るそれそのものの時間的で本質的な印象、生きた美の印象が問題ではなくなる。そうしたものがモチーフになることなど彼にはないだろう。セザンヌは、美を別なところに探究する。それは、おそらく、彼の天分がそうさせるのであり、それが新たな絵画の革命をもたらすのである。だとすれば、彼の欠点は利点になったということが可能ではないだろうか。しかし、そこにたどり着くまでには、まだ遠い道のりがある。まずはセザンヌがどういう絵を描こうとしたか、そのためにどう試行錯誤し、どういう挫折を重ねたか、その結果、新たに彼はどういう道へ歩み出したか、しばらくはその変貌への過程を見てゆきたい。

ゾラと印象派

ゾラには、ついに、印象派が理解できなかった。これは、おそらく、いまや誰も異論を差し挟めない傷ましい事実であろう。もつとも早くセザンヌの才能に気づき、またきわめて早い時期にモネの天才を発見し、彼ら印象派を激賞し激励し、公私にわたって彼らと親しく交わり支援し続けてきたゾラが、ついに印象派の絵画の本質を理解できなかつたのである。ゾラは、世間がマネを攻撃し嘲笑し続けていたときに、マネの絵画の斬新さと重要性を認め、敢然と擁護の大論陣を張った。激しい筆致で当時主流をなすアカデミー絵画を攻撃しつつ、マネの才能を称賛し続けた。そのために、彼のサロン評を掲載した新聞『エヴェンヌマン』は、読者から激し

ここで彼は、マネについて次のように述べている。

「マネ氏の才能は、簡潔さと適確さからなっている。おそらく、彼は、同業者の一部の信じ難い自然の描き方を見て、現実を、現実だけを問題にして描こうと決意したのでろう。つまり、彼はあらゆる既成の知識を、あらゆる古い経験を拒絶したのであり、芸術創造をその始まりにさかのぼって、すなわち対象の正確な観察



ゾラの肖像（1868年）

い抗議を受け、次々に予約購読の中止を通告されて、ゾラは責任をとって入社したばかりの新聞社を退社せざるを得なくなった。その彼の勇気と支援に深く感じるところのあったマネは、いまや彼の代表作の一つに数えあげられるあの肖像を描いたのである。そのゾラがいに印象派を理解できなかったことは、絵画と文学の歴史においても、ひととき衝撃的な事実のように思われる。

一八六六年、ゾラは、ジャーナリストとしてデビューし、いま触れた『エヴェンヌマン』紙のサロン評を担当する。そ

によって、行いたいと思っただろう。」^(注12)

実は、サロン評の記事でありながら、この年のサロンには、マネの作品はなかった。マネが応募した『笛を吹く少年』と『悲劇役者』は、共に落選の憂き目を見ていたからである。しかし、ゾラは、リウールドによれば、この頃ギュンメとデュランディの紹介によってマネと面識を得、サロン評の連載を始めて間もなく、アトリエに彼を訪ねて二枚の落選作を見せてもらっている。^(注13) そのときゾラは、とりわけ『笛を吹く少年』に感銘を受け、この作品の印象をもとにさきに引用した言葉を記している。彼は、この作品に感動した分だけ、これを拒絶するサロンによりいっそう強い反感と嫌悪を覚えたであろう。また、多くのサロン入選作に共通する、伝統に従うだけで、ありのままの対象の在り様、つまり「自然」を探究しない絵画にも、より厳しい気持ちを抱いたであろう。独創性が欠如して「お菓子」のように刺激のないサロンの絵画、^(注14) それらの対極に彼はマネを置き、いずれマネの絵の収まるべき場所はルーヴルであると高らかに言明している。

「マネ氏の場所は、クールベ同様、また独創的で強い気質を持つあらゆる芸術家同様、ルーヴルに用意されることになる。」^(注15)

ところが、それから十三年後の一八七九年。

ゾラは、この年もロシアの新聞『ヨーロッパ通信』から寄稿依頼を受け、当年のサロンについて、彼が重要と見る幾人かの画家を取り上げながら、批評的報告を行う。その中で、彼は、これまで称賛し続けてきたマネを改めて取り上げ、この十三年の間に心中に兆し、徐々に醗酵し、とうとう抑えられなくなったマネの絵画へ



マネの1879年サロン入選作品

の疑いを、はじめて明確に表白している。

「私は、エドゥアール・マネの名をまだ挙げていなかった。彼は印象派の画家たちのリーダーである。サロンには、彼の複数の絵が展示されている。彼には正しい色調を見分ける大変透徹した眼があることから、クールベ以後、その運動を引き継いでいる。彼がなぜ長い間大衆の無理解と戦わねばならなかったか、それは彼が制作において遭遇す

る困難を見れば納得がゆく。つまり、彼の手は彼の眼ほどの働きをしないからである。彼には、一つの絵画技法が、確立し得ていない。自然に生起することを常に明晰に見ているが、確固とした完全な手法でその印象を表現する術がまだつかめない熱情的な素人のままなのである。だから、制作が始まって、どのような形で完成に至るのかわかって分らず、さらに完成に至るのかどうかということさえ分らない。彼はあてずばに筆を動かすのだ。うまく描けた時、その絵は傑出したものとなる。絶対的な真実と並外れた腕の冴え



ドラクロワ『ダンテの小舟』1822年

を見せる作品となる。しかし、迷いが生じてしま
うと、彼の絵は不完全でバランスの欠いたもの
になる。要するに、十五年来、彼ほど主観的に描く
画家はいなかった。もし、彼の技術的な面が、そ
の知覚の真正さに匹敵していたら、彼は十九世紀
後半の偉大な画家となっていたろう。^(注16)

ここには、ゾラの、マネにまつわる問題の鋭い指
摘があるのと同時に、マネの芸術に対する無理解が
ある。このゾラの論説の中で、最も重要な問題は、
おそらく〈完成〉あるいは〈仕上げ〉の問題であらう。
それは、ドラクロワ以来、十九世紀絵画の最重要な
問題の一つとして幾度も論議されてきたものである。
ドラクロワは、一八二三年、『ダンテの小舟』に
よって初めてサロンに入選し、華やかなデビューを
飾ったが、ダビッドの弟子で同年以降ジュルナル・
デ・デバ紙でサロン評を担当したドウレクリューズ
は、この作品について、スケッチにすぎない、と批
評した。^(注17)つまり、仕上がっていない、と言ったの

である。『ダンテの小舟』はテーマにおいて伝統的な歴史画の範疇に入る作品であるが、また同時に、色彩と表現法において新しい、最初の重要なロマン主義作品でもあった。ダヴィッドの新古典主義の完全な影響下にあった当時のアカデミー絵画においては、細部まで描き込まれ、筆の跡を残さず、画面も滑らかでなければならぬ。ドラクロワは、終始フランスアカデミー絵画の枠組みの中で創作を続けようとした画家だが、こうしたアカデミーのルールに忠実ではなかった。彼のライバル、アングルが、伝統に忠実に、しかもそこに徹底した線描の優位を加えて、やがて画壇を支配してゆくのと対照的に、ドラクロワは、輪郭を明確に区切る線よりも、豊かな色彩とより自由な筆使いによる生命感の描出を重視したのである。そのため、これ以後も、『キオス島の虐殺』（一八二四年）、『サルダナパールの死』（一八二七年）、『自由の女神』（一八三〇年）と、次々にロマン主義の代表作を生みだしてゆくが、いずれの作品においても、繰り返し仕上げが不完全であるとの批判を受けた。

しかし、どのような筆使いをするか、どこで制作を止めるかは、個々の絵画芸術の本質にかかわる問題である。近代絵画が発見した美とまったく無縁な時代においても、厳格な輪郭把握に基づく周密な描写からは決して生まれえない「仕上がつていない」絵画の魅力を人は感じてきた。たとえば、デイドロは次のように述べている。

「美しいエスキス（スケッチ）が美しいタブロー（絵画）よりもわれわれの気に入るのはなぜか。生命がより多く、形はより少ないからだ。形を導き入れるにつれて生命は失せてゆく。（……）エスキスがこれほど強くわれわれの心をとらえる理由はただ、不確定であるためにわれわれの想像力にいつそう自由を残してくれるので、想像力はそこに自分の気に入るものすべてを見ることのできるからである」¹⁸



そして、ドラクロワは、後年こう述べている。

「絵を仕上げるとき、われわれは常に多少はそれを損ないもするものだ。各部のまとまりをつける最後のタッチは、絵の新鮮さを減ずるものである」^(注19)

制作をどこで止めるかというこの問題、〈仕上げ〉の問題、〈完成〉の問題は、そのままマネの問題とも重なる。

マネは、アカデミー絵画に背を向けて、形と色彩の単純化に努めた画家である。それを推し進めることによって、まったく新しい絵画技法を確立した画家であった。その最も見事な例の一つをゾラが感銘を受けた『笛を吹く少年』に見ることができよう。ここに描かれている少年のズボンの赤は、陰影を出すためにところどころ黒が混ぜられているだけで、単一の色であり、波打つ布地を表現しているのは、同じ赤に黒を



混ぜた一本の線である。しかも一気呵成に引かれていた。迷いのない大胆な太い筆の線だけで、ズボンの布地の厚みも素材も柔らかさ具合も、見事に表現されている。そして少数色による単純な色彩構成は、鮮烈で力強い印象を見る者に与える。背景も、余計な要素をいっさい捨てて本質的なものだけに集約するために、省略してある。マネは、限定した色と大胆な筆遣いで、これまでの絵画にない全く斬新な絵画を作り出しているのである。

同様のマネの天才ぶりは、『ベルト・モリゾの肖像』にも見ることができる。この絵はほとんど黒でできあがっている。もちろん顔と背景に色が使われているが、絵を特徴づけているのは帽子と服の黒であり、またやはり大胆な太い筆づかいによる髪と首に巻かれたリボンを表す黒である。形はきわめて大雑把で、アカデミー絵画の基準を持ち出すまでもなく、明らかに「スケッチ」であろう。しかし、デイドロが述べるように、緻密に仕上げられた絵がけっして持ちえない生命感にあふれた自由な魅力を持ち、ドラクロワが言うように、もっと仕上げるために筆を入れたら、絵は「新鮮さ」を失い「損なわれてしまう」、ここで筆を止めるべき作品なのである。つまり、敢えてマネがこの作品を「スケッチ」で留めえたがゆえに、この作品はマネの傑作の一枚となった。

であるならば、マネが確立した絵画技法は、両刃の剣と言いうるかもしれない。マネの絵は、正しくゾラの言うとおり、「うまく描けた時、その絵は傑出したものとなる。絶対的な真実と並外れた腕の冴えを見せる作品となる。しかし、迷いが生じてしまうと、彼の絵は不完全でバランスの欠いたものになる」。さらに踏み込んで付け加えるなら、マネの手法は、マネが本質を捉え損なうと、色彩も形も単純化されるだけに、大雑把で看板絵のような薄っぺらい、仕上がっていない作品に見える危険と隣り合わせなのである。にもかかわらず、これこそがマネの確立した新しい絵画手法であり、これなくしては近代絵画の革命はありえなかった。ゾラには、同時代を描くマネの風俗画家としての斬新さとその価値、そしてこれまでになかった明るく大胆な色遣いのできる卓越した感覚に関しては十二分に理解しえた。しかし、ついに、線を棄て大胆に単純な色塊を置くマネの革命的な絵画手法については十分に理解することができなかったのである。もちろん、そこにはマネの絵が持つ主題の問題もある。『草上の昼食』や『オランピア』が明確に示しているように、マネの絵には、文法がまったく違うものの、伝統絵画と同じ一種の文学性があり、寡黙なものと饒舌なものとの差はあるが、様々なことを語りかける。その意味でマネは過渡的な画家である。にもかかわらず、マネは主題の選び方や人物の配置と表情など、テーマに関わる描出が作品によっては必ずしも巧みではない。そのため、全体としてハーモニを奏でられず、逆に不協和音が鳴っていると感じられるものがある。そうした絵を幾枚も見ただけは、マネに「絵画の自然主義者」として強い共感を覚えながらも、彼を偉大な芸術家として総括しうるのか、疑い続けた。しかも、ゾラが共感するマネの自然主義は、「自然」をどう捉えるかという純粹絵画の問題としての自然主義に重きがあるのではなく、直に現実を見て何らかの意味を担うその現実を描出するという、テーマ性により重きのある自然主義であった。それは彼が画家ではなく文学者であるから当然ともいえるが、そのためにゾラは、マネが選んだ描法の意味と成果を十分に見ることができず、結果としてマネの絵が持っている画

期的な価値を見損なった。同じことは、彼のモネと印象派理解にも言いうる。

「印象派の画家たち全員に、技術的に不完全だという欠点がある。文学におけると同様芸術においても、新しい思想、新しい方法を支えるのは、ただその形態に他ならない。才能ある人間であらうとするなら、自分の中に見えたものを表現できなければならない。それができなければ、単なる先駆者にすぎないのである。印象派の画家たちは、私の見るところ、まさしく先駆者である。一時期、彼らはモネに大きな期待を寄せていた。しかし、彼は、性急な制作のために力を蕩尽しているように見える。モネは、おおよそのところで満足して、真の創造者なら持つべき情熱を注いで自然を研究していない。印象派の画家たちは、皆、あまりに安易に満足してしまっている。彼らは長い時間をかけて練り上げられた作品の堅固さを軽蔑するが、それは誤っている。人々が待ち望む未来の偉大なる芸術家に彼らはただ道を指し示すだけかもしれないと危惧されるのは、それゆえなのである。^{注20)}」

ゾラは、終始印象派からはまだ「巨匠」が誕生しておらず、その誕生が待たれると言い続けた。マネに対する理解と同様、ゾラには、印象派が作り出した新しい「形態」、新しい「技法」が正しく見い出せず、これまでの絵画経験の延長線上でしか、彼らを理解しなかった。印象派を批判するゾラの発言から判断すれば、おそらく、彼は、モネらの作品のほとんどが、不十分な「スケッチ」に過ぎないと見ており、しかも彼らはその不完全さをあまんじて放置していると考えている。ゾラは「完成」を求める自分の感覚そのものが、未だアカデミーの力が強い時代の制約下にあることに気づいていない。

かつて、ゾラが絶賛したモネの作品は、一八六六年のサロンに入選を果たした『緑衣の女』であった。彼は



この作品を次のように批評した。

「いかにも！ これこそが気質である。彼こそが去勢された者たちの一団の中にただ一人いる男だ。周りの絵を見るがいい、この作品が自然に向かつて開かれた窓のようであるのに対して、その傍らにあって何とみすばらしい様相を示していることか。ここには、レアリスム以上のものがある、そつけなさに陥ることなく各細部を表現することのできる、繊細で強力な表現者がいる。^(注2)」

もちろん、ゾラの評言どおり、『緑衣の女』はモネの技量を証明する初期の優れた作品であることは言を俟たない。しかし、モネがモネたる価値を発揮した代表的作品であるかといえば、まったくそうではない。彼の中では、最もアカデミックな、最も「仕上がった」、あまりモネらしくない作品である。ゾラが評価するのは、そういう作品なのである。だから、ゾラは、現代ではほとんど顧みら



バスティアン＝ルパージュ『イモの収穫』（1879年）

れることがなくなったカロリユス・デュランを、マネから一部を盗んでいる、とその獨創性に留保をつけつつも、その描写力のゆえに評価し、同じく、ジェルヴェクスを、印象派的色調を持つと同時にアカデミックな技法を完全に習得しているがゆえに評価する。そして、こうした画家の中でもとりわけバスティアン＝ルパージュを、まずアカデミー絵画のようにギリシャ・ローマや聖書の世界を主題にするのではなく現実を主題としているとして、次に「自然」に向き合っているとして、新しい絵を描く画家と評価し、さらに印象派の明るい色彩を用いているにもかかわらず見事に「仕上がった」絵を描くことができる画家として称賛する。

「ともかく、最も驚くべきことは、バ



カバネル『ヴィーナス誕生』(1863年)

ステイアン・ルパージュがカバネルのアトリエ出身だということである。かくの如き先生の弟子が、いまいる地点にまで達するためには、どのような道のかを巡らなければならなかったのか考えてみていただきたい。並外れた知的努力がなければ、これほど遠くにまではたどり着けなかった。彼は、自らの氣質に導かれてここまで来たのであり、また一部は戸外制作が影響を及ぼしている。印象派の画家たちに対する彼の優位性は、こう要約しうる、彼は、自分の印象を表現する術を知っている、と。彼は、明敏にも、単純な技法的問題が大衆と革新者たちの間を割いている、と合点した。それゆえ、印象派の靈感と彼らの分析的方法を彼はそのまま守ったが、しかし一方で、熟練した技による表現とその完璧性に注意を払った。これほど腕のいい職人はまたと見つからないだろう。しかもこのことが、テーマと傾向を受容させるのに与^{注29}かっているのである。」

言うまでもなく、彼の師カバネルは、当時のフランスアカデミー絵画の重鎮である。バステイアン・ルパージュは、一度国立美術学校の入試に失敗した後、再起を期してカバネルの画塾

に入ることを選んだ。彼はそこで師の指導を受けて認められ、翌年合格を果たすが、入学後も当時の通例に従って引き続き画塾に通って薫陶を受け続ける。彼の絵は、ミレーのようなテーマと明るい色調に関しては、伝統的なアカデミー絵画の枠組みから外れるが、全体としては、明らかにゾラがかつてマネ擁護のために激しく糾弾した絵画に近い。要するに、線を重んじ正確な輪郭を表現の基礎とする古い絵であり、何ら新しい「形態」も「技法」もそこに見ることはできない。ゾラは、バステイアン＝ルパージュの印象派に対する優位性を「自分の印象を表現する術を知っている」描写技術と「印象派の靈感と彼らの分析的方法をそのまま」守って、明るい色彩と要素要所に色斑を用いて創作している点に要約している。そしてここでゾラが、印象派に欠けバステイアン＝ルパージュにはあると見ている「単純な技法的問題」とは、正確な輪郭を持つフォルムを描き出すアカデミシアン「熟練した技」に他ならない。

ところが、「印象派の代表」モネが向かっていたのは、これとは正反対の、線と形の放棄へつながる道だったのである。というのも、印象派にとって重要なのは光である。光が物に当って作り出す様々な効果を捉え、それを自らの感覚と美的感性のフィルタをとおして画布に留めることが問題である。そのとき、物の不動の本質を表現しようとする正確な輪郭線は何の意味も持たない。あくまで物に当たっている、しかも時とともに変化する（光の反映の様相）が重要なのである。つまり、モネにとって問題は、もはやどういう〈物〉を描くかではなく、〈物〉に反映している光が作り出す効果をどう描くか、ということになる。

一八八八年から、モネは『積み藁』の連作を描き始める。これまで、畑に単に積み重ねてあるだけの藁がモチーフになることなど、ありえないことだった。だからこそ、モネは積み藁を選んだのだろう。それは、もはや絵の題材は何でもいい、と宣言することだった。そこで描かれるのは〈物〉はでなく、光が作り出す色のハーモニーであり、形態はあってもその輪郭は溶融し、〈物〉から独立した全く新たなものが表現される絵画



である。そのとき旧来の「主題」は完全に消滅する。

カンディンスキーが初めて『積み藁』を見たとき、彼はそこに〈物〉が描かれているとは認識しなかった。そのために、彼は強烈な〈美の衝撃〉を受け、それが抽象絵画への道を開いたことは、あまりに有名なエピソードである。

しかし、ゾラにはカンディンスキーの感性はなかった。伝統的絵画によつて培われた感覚の枠組みから外れることができなかった。やはりゾラには、絵にはしつかり何かが描かれていなければならなかったのである。朦朧と光に満ちたモネや印象派の絵は「性急な制作」による「おおよそそのところで満足」した仕上がりではない絵と映ったのである。こうして、ゾラは、これら一連の評論で印象派を全然わかっていないと表明してしまった。

しかし、ゾラの自然主義小説を考えると、また文学の一時代を画した彼の小説理論を考えると、彼の美術論にはそれと合致したものが流れており、バステイアン・ルパージュを称賛する姿勢も印象派への不満も、彼の文学との関連性から理解することはできる。つまり、印

象派を擁護しながら印象派が理解できない彼の絵画観は矛盾していると、あるいは支離滅裂であると、単純に言うことができない。文学にとつての「自然」と絵画にとつての「自然」は、まったく異なる部分もあれば重なる部分もあったからである。ただ、ゾラは、要するにその文学的土俵から出ることができなかった。近代絵画にとつて重要なのはまったく異なる「自然」の探究の方であることに気づかなかつた。ある単位としての、多かれ少なかれ物語性を持つものとしての（イメージ）という、それまで絵画の常識であつた一つの具体的〈物〉から脱却することができなかったのである。そのために、印象派に、美そのものを、対象からもテーマからも独立しうるまったく新たな美の可能性を、ついに見ることはできなかったのだつた。

かくして一八九六年、彼の美術評論の総決算ともいふべき最後のサロン評が、『フィガロ』紙に掲載される。当時、マネは他界しており、印象派の戦いは今は昔となりつつあつた。新たに象徴主義やナビ派が活発な活動を始め、既に画壇で地歩を築いていたモネは、この前年『ルーアン大聖堂連作』をデュラン・リュエル画廊で発表して、いっそう高い評価を受けていた。長い間忘れられていたセザンヌも、美術評論家ジュフロワの論説記事やヴォラール画廊での個展以来、ようやく世間に知られ、認められ始めていた。そのとき、ゾラは、印象主義の結果を、単に色調と描法の変化としか捉えていないような、あるいは、印象派とともに絵画の革命を推進しようと欲した彼が、まるで絵画の反動的保守主義者に転向したかのようなサロン評を寄稿したのでつた。

「そう、三十年の月日が過ぎ去り、私はいささか絵画に対する興味を失つた。私は、わが友であり、わが兄弟であるポール・セザンヌと同じ揺籃で大きくなつた。この流産した偉大な画家が持っていた天才的部分を、人々は今日になつてようやく発見しようとしている。ファンタン、ドガ、ルノワール、ギュンメ、その

他、私は若き芸術家たちのグループと親しく交わった。人生は彼らをちりじちにしながら、人生はまた、その段階に違いはあれ、彼らに成功を収めさせた。（……）かつて、私は、やはりセザンヌと、パリを征服するという熱に浮かされて、過酷な都会の石畳の上を歩き回ったものだった。かつて、マネと、マネと、そしてピサロと、一八六六年のサロンに行ったこともあった。しかし、彼らの絵は酷薄にも拒否の憂き目にあっていた。そして、今、長い夜が明けて、目覚め、私はシャンドマルスと産業館のサロンに行く。するとどうだ、茫然自失の体だ！ 人生にはいつも、思いがけない、頭が混乱する椿事があるものなのだ！ それは、私が種蒔きに立ち会ったものの収穫物であったが、まるで思いもかけていなかった異様なものに見えて、私はすっかり仰天させられた！

まず、私を捉えたのは、どの絵にも支配的な明るい色調である。どれもがマネであり、マネであり、ピサロなのだ。（……）

さらに私の驚きを増幅したのは、転向者たちの熱中ぶりで、明るい色調を過剰に使うために、いくつかの作品は、あまりに長い間洗濯して色落ちした布のようになっていた。新興宗教は、流行がそこに加わると、あらゆる良識から飛び抜けてしまう恐ろしさがある。だから、私は、色が抜け、石灰化し、白亜のような不快な無味乾燥を感じさせるこのサロンを前にして、かつての瀝青で暗いサロンが、ほとんど懐かしくなっただけである。（……）

色斑についても同様である。ああ、かつて、私は色斑の勝利のために、激しく論争してきたものではなかったか！ マネを称賛したし、今なお称賛しているのではないか。それは彼が、事物や生きているものを、それが潰かっている空気もろとも、あるがままに、つまり様々な色斑として、しばしば光に満ちた色斑として描くことで、制作法を単純化したからだ。しかし、私は予見し得たであろうか、この画家の正当な理論が勝利

を収めると、誰もが色斑を使い始めるといふ恐ろしい濫用を。サロンに来てみると、もう色斑しかない。一つの色斑でしかない顔、いくつかの色斑でしかない人の姿、樹も、家も、大地も、海も、色斑以外のものがない。(……)

しかし、私の驚きが怒りに変わるのは、この三十年の間に、反映の理論が、人々を狂気の沙汰に導いたとわかった時だ。(……) おお、月の光を浴びて頬の青い女、その女のもう一方の頬は、ランプシェードの光で真赤だ！ 青々とした木々の地平線、赤い沼や湖、そして緑の空！ おぞましい、おぞましい、おぞましい！(……)

(……) かつて私が大地に蒔かれるのを見た種から出た芽が、怪物じみた実を結んでしまった。私は恐怖で後ずさりする。いまだかつて、これほどまでに、指導者がおのが仕事を成し遂げ、巨匠たちが去った後での、定式の危険を、流派の哀れな最後を、感じたことはない。流行に支配されるや、運動のすべてが誇張され、手法に向かつてまた偽りに向かつて舵がきられるのだ。そこにはもはや真実はない。最初は公正で良きものであった真実、そのために人々が英雄的に心血を注いだ真実が、模倣のために、最悪の過ちとなり、毒麦となつてはびこっている。容赦なく刈り取られなければならない。

(……) 何ということだ、まったく、こんなことのために私は戦ったのか。私の戦いは、この明るい絵のため、この色斑のため、この反映のため、この光の分解のため、だったのか？ ああ、私は愚かだったのだろうか？ とても醜く、ぞつとさせられる。議論は空しく、定式も流派も無意味だ！ そして、昔、必要だと思つて行動してきたことが間違つていたというのか、と、私はひどく辛い気持ちで自問しながら、この年の二つのサロンを後にした。」

(注23)

結局、ゾラには印象主義がわからなかった、その真の新しさ、その真の可能性、その真の価値、そしてそこから生まれる新たな美の可能性が、理解できなかった、そう言わざるをえない。

しかし、であるから、印象主義の運動が始まった当時の彼の興味も理解も、みなセザンヌから示唆された、謂わば、借りもので、彼自らの眼によるものでも、感覚によるものでも、思想によるものでもない、そのために、後年馬脚を現した、要するに、ゾラの草創期の印象派に対する理解と姿勢は、もっぱらセザンヌの影響によるものだった、と考えていいのだろうか。しばしば、セザンヌに関する論説や美術解説で言及されるゾラを読むと、そうした考えに基づいていると思われる記述に遭遇する。

実際、セザンヌはゾラの指南役であったのだろうか。もし指南役であったとすれば、その当時からセザンヌは印象派の巨匠への歩みを始めていたといえるだろう。つまり、セザンヌは印象主義の何たるかを理解して自ら進んでそのグループに加わり、その可能性を追求し、自分たちの絵の意味をゾラに教えたが、作家ゾラには限界があつて、無念にもセザンヌ自身の絵画を含め、真に印象派の絵がどういふものかについて理解できなかった、という筋道になろう。事実、二人の友情の破局の原因をこうした筋道に従って解釈するものは多い。しかし、この解釈の多くは、もっぱら後年のセザンヌを見てゾラを不明と断ずる傾向が強く、彼らがそれぞれの道を歩み出した時期を仔細に見ると矛盾に満ちている。

当時のセザンヌは、本当はどういう画家だったのか、どういふ画家になろうとしていたのか、ゾラとはどういう関係にあったのか。もしかするとセザンヌは、通説とは逆に、ゾラに影響を与える以上にゾラから影響を受けていたのかもしれないのである。

（つづく）

注

注1 ベリユシヨによれば、この中にはゴーガンやゴッホの作品もあったという。既出、ベリユシヨ『セザンヌ』二九六頁参照

注2 John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne, A Catalogue Raisonné* volume 1, Harry N. Abrams, Inc., Publishers 1996, p.118 参照

注3 ミンヘル・オーグ、村上尚子訳『セザンヌー孤高の先駆者』、創元社、二〇〇〇年、三五頁参照

注4 *Paul Cézanne Correspondance*, (1860-04.16) Les Cahiers Rouges, Éditions Grasset, 2007, p.91

注5 *ibid.*, p.106-107, (1860.07)

注6 Laurent Houssais, 1839-1906 *Le Journal de Cézanne*, Éditions Hazan, 2006, 参照

注7 十八世紀から十九世紀にいたる画塾の様子については、アルバート・ボイム『アカデミーとフランス絵画』三元社、参照。

注8 一八九五年十二月四日付 Camille Pissarro, *Letters to His Son Lucien*, ション・リウオルド著、三浦篤、坂上桂子訳『印象派の歴史』七一頁の引用から

注9 Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Les Cahiers Rouges, Éditions Grasset, 2008, p.84

注10 *ibid.*, p.83

注11 *op. cit.*, *Correspondance*, pp.127-128, 1861.08

注12 Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Éditions Tel Gallimard 1991, p.116

注13 既出『ション・リウオルド』『印象派の歴史』一二八頁

注14 『サロン評』の中で、多くの入選作を幾度もそのように譬えている。次に *op. cit.*, *Écrits sur l'art*, p.117

注15 *ibid.*, p.118

注16 *ibid.*, p.400

注17 既出、アルバート・ボイム『アカデミーとフランス絵画』、一八四頁参照

注18 ジャン・スタロバンスキー著、小西嘉幸訳『絵画を見るデイドロ』法政大学出版、五八頁の引用から。括弧は筆者。

注19 既出、アルバート・ボイム『アカデミーとフランス絵画』、一九一頁の引用から

注20 *op. cit.*, Zola, *Écrits sur l'art*, p.400

注 23 注 22 注 21
ibid., p.468-473 ibid., p.401 ibid., p.122