

## 試みること、それが一切だ

### —アルベルト・ジャコメッティへの実存的アプローチ—

長谷川 暁人

#### 1 はじめに

私たちは今、「歩く男I」と題された像を目の前にしている。アルベルト・ジャコメッティ(1901~1966)特有の、あの細長い身体と、大きな足。そして何よりも注目すべきは、この男が歩みを進めていることである。

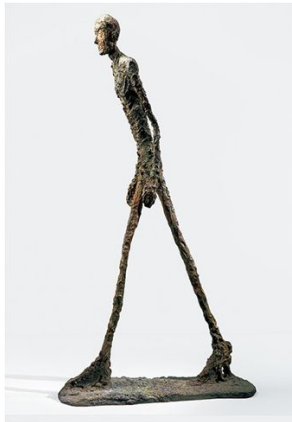


図1 《歩く男I》1960年 183×26×95.5 マルグリット&エメ・マールグ財団美術館

この男はなぜ歩んでいるのだろうか、そしてどこへ向かっているのだろうか。ここで私たちはジャコメッティのこの言葉を思い出す。

その頃 [1922~1925頃] 私は、足を前に出したり手を上にあげたり顔を横に向けたりして運動の錯覚(illusion d'un mouvement)を与える彫刻にはどうしても我慢ができなかった(E95)。 ([ ] 内筆者補足)

ここでこのブロンズで型取られた男は極めて控えめに、しかし確実に一歩足を踏み出している。かつて運動を否定したジャコメッティは、なぜこの運動を像に与えることができたのだろうか。本論では主にジャコメッティの制作に焦点を当てながら、その実存的なあり方にアプローチしていきたい。その先に、絶え間ない制作を通じて進歩を実感しつつ、自らの運動を作品に反映する一人の芸術家の姿が見えてくるはずである。

## 2 制作の目的

そもそもジャコメッティはなぜ作品を作ろうとするのだろうか。ジャコメッティは名声や金銭に興味を示すことなく、社会的な成功を収めたのちも質素なアトリエで黙々と制作に没頭した。一体彼は何のために制作を行なうのか。ジャコメッティ自身がその意図を説明している。

確かに私は絵画と彫刻をやっている。そしてそれは初めから、絵を描き出した当初から（中略）一層よく見んがため、周囲のものを一層よく理解せんがため、一層自由になるために一層よく理解せんがためだ(E139)。

すなわち、ジャコメッティは自らの周囲の現実をより理解するために制作を行なっている、というのだ<sup>1)</sup>。「私にとって現実決して芸術作品を作るための口実ではなかった」とジャコメッティは語る。「そうではなく、芸術は、私が見るものを私自身がよりよく理解するのに必要な手段なのです」<sup>2)</sup> (E149)。ここには、従来私たちが考えている手段-目的関係の転倒が存在する。現実手段ではなく、それ自体が目的になるほどに理解が困難な存在である。だがなぜ現実それほどに理解しがたいものなのか。それは、ジャコメッティにとっての現実がただの知覚ではなく、移りゆく彼自身の内面的な感覚をも投影したものだからだ。そうした感覚を含んだ対象の見え方をジャコメッティはヴィジョンと呼ぶ。内面的な感覚を投影した見え=ヴィジョンのうちでは対象は固定的ではなく、常に運動し、生成し続けている。ジャコメッティは自らの作品にそのような「運動をひき起す感覚(sensation)をも与えたいと思った(E95)」という。すなわち、動きを有する現実を作品のうちに込めることがジャコメッティの目

的なのである。ジャコメッティの制作の根本には対象のデッサンがある。絵画も彫刻もそのデッサンを基礎として作られるが、既にこの段階でその目的の遂行が明確に企図されていることをジョルジュ・シャルボニエは指摘している。

絵画と彫刻は、デッサンという共通の基盤を持っている。双方とも、その目標は再現である。たとえば、現実の再現、百パーセント感情的な状態の、あるいは、世界と芸術家とを総合するもろもろの関係の再現(E361)。

こうして、ジャコメッティの制作の目的がまず明らかになった。それは絵画であれ彫刻であれ（そしてそのもとになるデッサンも含めて）、現実の再現を目指しているのである。

### 3 制作の必要性

だが、ここで私たちはさらに問わなければならない。なぜ作ることが現実の理解につながるのか、と。ジャコメッティの制作の目的が再現を通じた現実の理解にあるとして、なぜそうした制作や再現が理解のための手段となりうるのだろうか。ここにはいわば一種の身体運動が関係していると思われる。

何年も前からわたしは、模写することはわたしの見ているものを真に会得するための最良の手段であることを知っている<sup>(3)</sup> (E171-2)。

模写すること、制作すること、表現すること、それが現実を理解するための最良の、そしておそらく唯一の方法だ。現実の中に自らを投げ込み、そのうちで自らの身体を使い現実を辿り直すこと。再現を通じて、その対象を内部から理解すること<sup>(4)</sup>。存在者を、その固有の系に属するまま、新しく創造すること。それは精神的な営みでありながら、身体を通じて表現されることでしか理解されえない。世界を外部から眺めるのではなく、世界の内部に自身の身体を位置づけることが必要なのである。

同じことは絵画や彫刻だけでなく、ジャコメッティの語る言葉についても当てはまる。ミシェル・レリスはジャコメッティが残す夥しい数の文章やメモについて次のよ

うに語る。

形が整った文章でも、走書きのメモでも、アルベルト・ジャコメッティは、造形芸術の場合でも普通そうだったように、スタイルを狙わない。彼が達せんとする目的はただ、なにかをとらえること、言うべき対象を把握すること<sup>6)</sup>。

表現する手段は現実を理解するためのアプローチの違いにすぎない。絵を描くこと、像を作ること、言葉を紡ぐこと<sup>6)</sup>、それらはすべて同じ目標を持った異なる行為なのである。

#### 4 制作の方法論

こうしてジャコメッティは描き、造形し、語る。しかしそれは現実に関わらずそれ以上のものを付け加えることではない。現実はその自体で過不足なく充足している。制作を行なうことはこの現実を写し取ろうと試みることに等しいが、そのために素材を強調したり、見えている現実以上のものを作品に組み入れる必要はない。彫刻において、ジャコメッティは素材の性質をひけらかすこともしないし、対象の輪郭を過剰に盛り上げることもしない。存在するための必要最低限の素材だけを彼は必要としている。その引き算のようにも思える制作は、しかし節約の原理ではなく、むしろ本質の強調である。そこでは、対象の周りの空間は圧縮されている。サルトルはジャコメッティの彫刻をこう表現する。

彼にとって彫刻するということは、空間を削るということである。その外側の水気をすっかり切ってしまうために圧縮することである(R295)。

削られるのは素材ではなく空間である。見えている現実から、再現可能な空間を削り出すことが必要だ。その過程でオブジェは凝縮され、現実の一部を表出する。ジャコメッティの作る像にはデッサンから得られた軸線が生きている。立ち、歩くといった基本的な動作を行なうための身体を中心線が揺るぎなく像全体を貫き、それ以外はほとんど削ぎ落とされている。

同じことはやはり絵画についても言える。ジャン・ジュネはジャコメッティの絵画において、描かれていない白の充実に着目する。

描線はそこにある、形と硬さを白に与えるだけのために。よく見てみればいい。優雅なのは描線ではなく、描線に抑えられた白い空間である。充実しているのは描線ではない、白である<sup>(7)</sup>。

ジャコメッティは描線を入れることによって逆説的に白を強調する。白はそのままでは無であり、描線によって囲まれていなければ空間ですらない<sup>(8)</sup>。しかしそこに線が描き込まれ、白を否定することで、白はかえって充実するのである。描くことは白をカットすることに等しい<sup>(9)</sup>。

## 5 再現の不可能性と実存

だが、創作はあくまで現実の模写であり、できあがった作品は現実の模倣に過ぎない。ジャコメッティにとっての現実は動きを含んでおり、絵画や彫刻、言葉はその流動性を固定化させることでしか形を保てない。それは存在に対する別様な理解であり、不動の傾向を示す物質（あるいは語という固定的な枠組み）のうちに流動的で常に移り変わっていく現実の一瞬間を写し取ることでしかない。ジャコメッティのようにそれを自覚していたとしても、移りゆくヴィジョンそのものに対して、作品はその一瞬のイメージを切り取ったものでしかない。

ジャコメッティが作品のうちに再現するのはこの現実そのものではなく、その一つの翻訳であり、異なったイメージである<sup>(10)</sup>。ジャコメッティは再現を通じて現実を理解しようとするが、現実の向こう側にある形を持たない動きそのものは再現することができない<sup>(11)</sup>。そしてまた、動きのあるイメージを再現したはずの作品は、その素材が持つ物質的な不動性のうちに凝固する。ジャコメッティの根本的な苦悩はここに存する。それはもはや静止した、これ以上変化することのない一つの臨界点<sup>(12)</sup>を示している。

これらの動く(mouvant)エスキス、いつも無と存在の間にある、常に変更され、や

り直され、壊され、再開されたエスキスが、単独で、しかも本式に残るようにされ、彼から離れて社会的な経歴を持つとすることが、彼を苦しめる(R293)。

彼は像や絵を制作したかと思えばすぐにそれを叩き壊し、塗りつぶす。それゆえ作品は永遠に完成することがない<sup>(13)</sup>。運動そのものの直観、そして感覚のうちで無限に移り変わっていくヴィジョンを、動きのない物質のうちに宿らせることはできない。流れる時間を固定化された空間の中に置き直すことは本質的に不可能なことなのである。彼はその洗練された手つきで作品の中に運動を暗示する。そしてジャコメッティ自身にも運動を留めえたと感じる瞬間がないわけではない。しかし結局その感覚は過ぎ去ってしまう。

ジャコメッティは満足しない。彼は時間の勝負に勝つ(gagner)ことができる。彼は勝ったと決めるだけでいい。しかし彼はそれを決心することができず、決定を毎時、毎日延期している。時々、一夜の仕事、彼は勝利(victoire)を告白する間近まではいくが、朝には全てが壊されている(R303-4)。

決して終わることのない不断の創造と破壊、このジャコメッティの営為を目撃した人々は、彼をシーシュポスに重ね合わせる。ゼウスから受けた罰として、山頂に岩を運び、即座に麓に転げ落ちる岩をまた拾いに行く、アルベール・カミュが実存的に描き出したあの神話の英雄に。ロードは、「彼はときにシジフォスの苦行のようにも見えるこの試みにのめり込んでいた」<sup>(14)</sup>と語る。

確かにここにはカミュが「シーシュポスの神話」において語る「無意味で希望のない労働(travail inutile et sans espoir)」<sup>(15)</sup>に似た何かがある。そこに人間存在の根本的な不条理のようなものを見出すことも可能だ。だが、ジャコメッティが真にシーシュポス的であるのはその創造と破壊においてではない。打ちのめされた悲惨さ、そのうちにこそジャコメッティの実存的な姿が浮かび上がる。

ジャコメッティは「最初から失敗にきまっているものを追いかけるのは不条理に思われた」(E394)時期があったと語っているが、それでもその人生すべてを制作に費やした。それは敗北の歴史である。素材の空間的な不動性・可分性は、常に運動の時間的な動性・不可分性を奪ってしまう。石のうちに動きを取り入れようとしても、それ

は叶わぬ願いである。サルトルは「圧倒的な勝利を収める(trionphe)のは石であり、ゼノンである」(R298)と語る。私たちは不動の石、運動の不可能性を語った古代ギリシャの哲学者ゼノンに勝つことはできない。カミュは「シーシュポスの神話」において、岩を運び上げるのではなく、むしろ「麓へ戻っていく間、この休止(pause)の間のシーシュポスこそ、ぼくの関心をそそる」<sup>(16)</sup>という。

ぼくはもう一度自分の岩の方へと戻っていくシーシュポスを思い描く、そして初めには苦しみがあった。地上のイマージュたちがあまりにも強く記憶の中に焼き付いているとき、幸福(bonheur)の呼びかけがあまりにも激しく行なわれるとき、悲哀が人の心の中に湧き上がることがある。これは岩の勝利(victoire)だ、岩そのものだ<sup>(17)</sup>。

岩の勝利、決定されたその運命は人間の上にもあまりにも重くのしかかる。実存の苦しみは、主体が意識に目覚めていることに起因する。生が不条理であることの根源には、私たち人間が死すべきものだという自覚がある。それは、意識が、運動が、この物質の世界のうちに埋没してしまうことだ。持続する形なきものが形あるもののうちに凝固することは、運動が素材の中に消えてしまうことと類比的な関係にある。ジャコメッティはそれを不条理であると表現する。しかし、不条理そのものが人の実存を作るのではない。不条理を受け入れることにこそ人間の実存がある。不条理に挑み続けること、一瞬でも岩を頂上まで押し上げること、その営みにこそ人の真価が問われなければならない。ジャコメッティは自らの石膏像をブロンズという堅固な物質に宿らせたことについて、友人であるジュネに評価を求める。ジュネがおそらく確信なしに選んだ次の言葉は、この意味において理解される必要がある。

彼（ジャコメッティ）「石膏のとき、見たっけ？覚えてる？石膏のときのこと？」

私（ジュネ）「覚えてる」

彼「ブロンズになって、落ちた(perdre)と思う？」

私「いや、全然」

彼「よくなった(gagner)と思う？」

ここでもまた、自分の思いをもっともよく言い表してくれそうな言葉を、言おう

か言うまいか、私はためらった。

私「また笑われそうだけど、私は妙な印象を持ったんだ。像がよくなったというより、ブロンズが勝った(gagner)という感じなんだ。ブロンズが、生まれて初めて勝った。あなたの女たち、それはブロンズの勝利(victoire)だ。たぶん、ブロンズ自身に対しての」

彼「そうでなくちゃ」<sup>(18)</sup>

ジュネ自身はここでカミュの「岩の勝利」を意識していたわけではないだろう。だが、そこでブロンズは勝利している。しかし、その相手は人であるジャコメッティではない。ブロンズは、ブロンズ自身と戦い、そして勝利している。この巧みな表現は二重の意味を有している。一つは、素材同士を戦わせ、それ自身に勝利させること、そしてもう一つは、自らが戦いの場所から身を引くことだ。ここにジャコメッティの鮮やかな諦念が見て取れる。ジャコメッティは石膏で作った像が弟ディエゴによってブロンズに型取られることを認める。もはやここで、物質に対する徹底的な抗戦は回避されている<sup>(19)</sup>。ジャコメッティは岩を敵視するのではない、彼はただ岩を押し上げ続けるのだ。

## 6 挑み続けることの幸福

不可能に挑み続けること、それは苦しみには違いない。ジャコメッティは矢内原に「もう少しの勇氣、五十グラムの勇氣、あと一滴の勇氣さえあればいいのだが！」<sup>(20)</sup>と語る。五十グラムの勇氣、一滴の勇氣、本来形や重さを持たないそれらの感情をあえて定量化しているのは、延長を持ち重力の影響を受ける物質を再構成するために自らの身体を動かす覚悟が必要だからである。その勇氣は、別の場所では「すでに描いたいっさいの細部を消す勇氣」<sup>(21)</sup>とも語られる。すべてを最初からやり直す勇氣、押し上げた岩が転がり落ちていくのを目の当たりにして、それでもまた麓から押し上げようとする勇氣である。

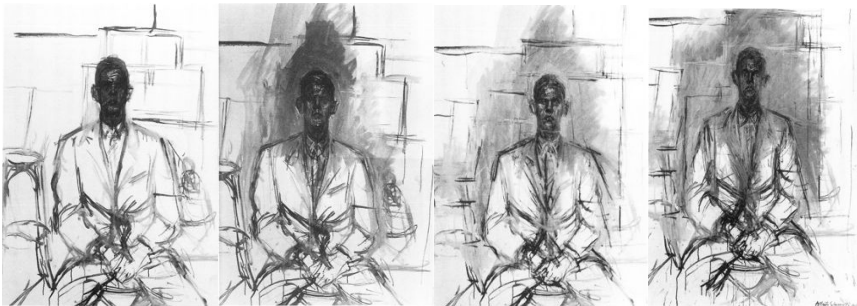
しかし同時にまた、それは喜びでもある。実際のところ、永遠の繰り返しは無意味なことではない。ジャコメッティは「勝ちまた敗れる喜び(plaisir de gagner et de perdre)(E139)」のために創作すると語る。勝利することだけが喜びなのではない。不



可能に挑み破れること、そこにも喜びは存するのである。ここには既述したジャコメッティーシーシュポスの諦念が、不条理が、人間存在全体の一つの帰結として肯定されている。カミュは、シーシュポスは「すべてよし(tout est bien)」と判断して岩を運び続けるのだという。「頂上をめがける闘争(lutte)それだけで、人間の心を満たすのに十分足りるのだ。いまや、シーシュポスは幸福(heureux)なのだと思わねばならぬ」<sup>(22)</sup>。走り書きのメモで、ジャコメッティは「試みること、それが一切だ(Les essais c'est tout)(E174)」と語る。そして、このジャコメッティ自身の試み続ける姿にこそ、私たちは運動を見出すのである。サルトルはここに一種パフォーマンス的な芸術の姿を見てとる。

ジャコメッティや現代の彫刻家たちの任務は、新しい作品で画廊を埋めることではなく、彫刻が可能であることを証明することだ。ディオゲネスが歩きながら運動を証明したように、彫刻しながら証明することだ(R292)。

運動の不可能性に挑み続けるジャコメッティ自身が運動を体現している。古代ギリシャにおいて、運動の不可能性を説くゼノンに対してディオゲネスが自らの運動をもって答えたように、ジャコメッティはその制作そのものによって動きを体現している。そして、そこに残された軌跡にも私たちは運動の名残を感じとることができる。例えばロードは自らの肖像画が変遷していく様を写真に残している<sup>(23)</sup>。それらの写真は、ジャコメッティの制作の試行錯誤の痕跡を、運動を如実に表している。



あるいは「ヴェネツィアの女たち」と題された一群のブロンズ像を見てみよう。これらの像は一つの骨組みを元にして作られており、ジャコメッティはそれに石膏で造形を施し、ある程度満足いく形になるごとに、弟ディエゴにブロンズで型を取らせたのである。

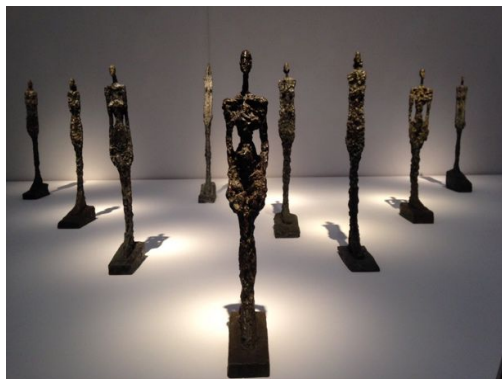


図2 《ヴェネツィアの女I~IX》1956年 マルグリット&エメ・マール財団美術館

こうした一つの作品の遍歴、あるいは連作はジャコメッティの変化し続けるヴィジョンの痕跡を留めている。それはあくまで点の連続に過ぎないが、限りなく線的な流動性を表象している。

だが、ジャコメッティは究極的にはそのどれにも満足していないのだから、結局彼の行為は永遠の反復に過ぎないと思われるかもしれない。確かに作品においてはそうだろう。だが、今や私たちは作品だけでなく作者をも含めたものとしてこの創造行為を把握している。そこにはジャコメッティ自身の内的な進歩が含まれている。

「私は毎日進歩していると思っている。ああ、私はそれを信じている。たといそれがほとんど目に見えないものであろうとも。そして時と共にますます私は、私は毎日進歩するのではなく、まさに毎時間進歩する、と思うようになっている」

(E401)

この進歩は、絶対的なものへの到達を保証するものではない。というよりそこには根本的な不可能性が横たわっているのだから、それは曲線と交わる直線を無限に増やし

ながら、その直線で運動そのものである曲線を表現することに近い。だが、無限に漸近的な運動がそこには存在する。

「仕事をするごとに私は一時もためらわず、前日にやった仕事を壊す心づもりができています。日毎に私にはさらに遠くが見えるという感じがするからだ。本当は私は仕事をしている間に自分が感じる感覚のためにしか仕事をしていない。それに後で、もっとよく見れば、仕事を離れたときに現実がいささか違って見れば、結局のところ、タブローにあまり意味がなくとも、タブローが壊されても、私自身はともかく得るところがあったわけだ。新たな感覚を、これまで感じえなかった新たな感覚を私は得たのだから」(E413)

こうして、ジャコメッティは壊し、作りながら、前進し続ける<sup>(24)</sup>。

## 7 犬と猫

こうして、私たちはジャコメッティ自身のうちに運動と前進を見出す。この歩み続けるジャコメッティの実存を、彼の運動するオブジェのうちに発見することはできないだろうか。制作の推移が示されている絵画や出発点を一にするオブジェ群ではなく、一つの作品自体に、ジャコメッティの生き方と、前進と、変化が内包されていると示すことは不可能だろうか。私たちはここでジャコメッティが1951年に制作した「犬」を参照してみることにしよう。



図3 《犬》1951年 47×100×15 マルグリット&エメ・マールグ財団美術館

ジャコメッティはこの犬に自らの姿を重ね合わせている。

ずっと前からぼくの心のなかに、どこかで見た中国犬の記憶があった。それから、ある日、ぼくは、雨のなか、ヴァンヴ街を歩いていた。建物の壁に沿って、頭を下げて、おそらく少し悲しみを感じて。ちょうどそのとき、ぼくは自分を犬のように感じた。それであの彫刻を作った<sup>(25)</sup>。

この犬はジャコメッティ自身の比喩である。それは彼の孤独や悲しみが託された、一つの象徴なのである。ジュネはその巧みさを指摘している。

この犬は痩せている。「あれは私だ、ある日、通りで、自分がこんな風に見えたんだ。私は犬だった」当初は悲慘と孤独の徴として選ばれたとしても、私にはこの犬が、調和のある花押のように描かれているように思われる。背面の曲線が、足の曲線に対応しているように。だが、この花押がなお、孤独というものの、至高の壮麗化なのである<sup>(26)</sup>。

頭を垂れ、重そうな体を引きずりながら歩む犬のイメージのうちに、ジャコメッティは己の姿を感取していた。そしてまた、同じ年に作られた「猫」も彼自身と無関係ではあるまい。



図4 《猫》1951年 32×82×13 マルグリット&エメ・マールグ財団美術館

この猫には明確なモデルが存在する。ジャコメッティはこう振り返る。

朝起きる前、ディエゴのあの猫が寝室を横切ってぼくのベッドに向かってくるのを何度も何度も見て、ぼくはあの猫をありのままに正確に記憶してしまった<sup>(27)</sup>。

「猫」が持つフォルムはいかにも軽やかだ。尻尾まで緊張感に満ちた造形、そのしなやかな足取りは生気に満ちており、重力を感じさせない。一見したところ、このうらぶれた犬と抑制のきいた猫には生物学的な類縁以外に共通点などないように思われる。だが、この犬と猫は対となってジャコメッティ自身の姿を表象している。マルクス・ミュラーは「同年に制作された《猫》は被造物として《犬》と対をなすものである。両作品はいわば弁証法的に応答しあっていると断言してもよい」<sup>(28)</sup>と語っている。ジャコメッティは故郷スタンバからパリに出て、アトリエで孤独に制作に打ち込む一方で、バーで陽気に社交を楽しんだ。この犬と猫は、ジャコメッティという一人の人間が取りうる多様なイマージュの、二つの極なのである。

## 8 自らをオブジェにすること

この「犬」や「猫」が歩みを進めていることに注目したい。本論冒頭で示したように、ジャコメッティは像のうちに身体表現としての運動を与えることを否定していた。彼の目的はオブジェを動かすことなく、動きのある感覚を表現することだったのだから、見かけの動作のうちに意味はない。ジャコメッティは自らに言い聞かせるように、「実物を写して動きを描くのはまったく不可能だ。／勝手に作り出すのは間違いだ。それはするな。動かさないでおくことしかない(E289)」とも語っている。

しかし、しばしばジャコメッティが作る像は歩みを進めている。「三人の男のグループI」と題された群像を見てみよう。ここでは三人の男はそれぞれ別の方向へと歩みを進めている。彼らは異なる方向へと向かっており、決して交差することはない。

同様に、「市の広場」もまた、一人の女性に向かい、数人の男がそれぞれ歩みを進めている。なぜジャコメッティは像を動かすことができたのだろうか。そしてまた、なぜ動いているのはいつも男性なのだろうか。

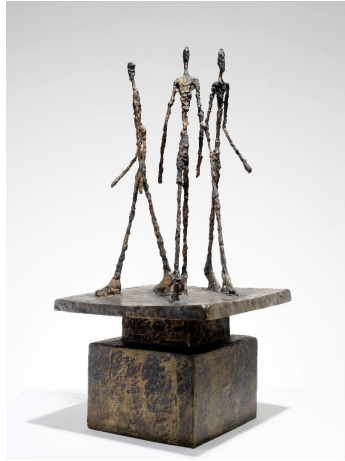


図5 《三人の男のグループ I》1948/49年 72×32×31.5  
マルグリット&エメ・マール財団美術館



図6 《市の広場》1948/49年 24×64.7×43.4 ニューヨーク近代美術館

ジャコメッティは1961年のピエール・シュネーデルとの会話の中で、これらの像について次のように語る。

「彼らは互いに見たり眺めたりすることなく行きかい、すれ違うのだ。そうでなければ彼らは一人の女のまわりをまわる。女は不動で、四人の男は女に対して多少とも歩むのだ。(中略)いつも私は女を不動のものとして作り、男は歩んでいるものとして作る」(E398)

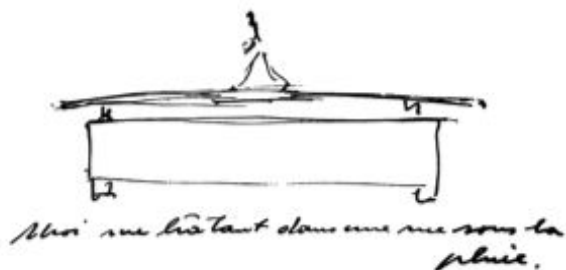
ジャコモッティが制作する像において、歩みを進めているのはいつも男性像であり、女性像は直立している。男たちは孤独にすれ違い、あるときは女性の周りを歩む。しかし、その像自体のモーションのうちには運動は表現されない。ならば、それらの像に込められている含意は何であろうか。

ここでの運動は決して大仰なものではない。それはレリスが表現するように「立つこと、両脚を交互に動かして歩くこと」<sup>(29)</sup>といった基本的な動作である。だが、それは確かに運動だ。ボヌフォワは、「身体の動きを彫刻に連携させること」がこれ以前のジャコモッティには不可能であったと語る。「というのも、運動を喚起することは身体の外的な現象に心を奪われることであり、(中略) <デッサン>という把握を断念することでもあっただろうから」<sup>(30)</sup>。だがなぜジャコモッティがこれらの男性像において動きを再現しえたのか、その理由は述べられていない。

感覚を含んだヴィジョンにおいて、対象は常に移ろい続ける。ジャコモッティはその感覚を再現しようと試みる。だからこそ彼は対象に接近し、そのもつとも生きた部分である顔を制作してきたのだ。一方で、その対象の運動そのものをジャコモッティは内的に把握することができない。それは自らの運動ではないからだ。対象が取る姿態を再現したとしても、その像のうちで対象の運動は解体され、かつてゼノンがそれを空間的な軌跡と同一視したように、静止したものの連続になってしまう。だからこそジャコモッティは動きを放棄したのではなかったか。ジャコモッティはこれらの像を作るまで、対象を動かさなかったのではない。それは不可能であり、動かすことができなかったのである。

だが、これらの動きのある男性像において、彼はその運動を含めて全体を再構成している<sup>(31)</sup>。なぜジャコモッティは対象に運動を与えることができたのか。主体が運動を直観的に把握できるのは、自らの内部においてである。主体に伴う意識だけが動きそのものの内的な認識を可能にする。ジャコモッティがオブジェのうちに運動の動作を込めることができたのは、それがジャコモッティ自身の運動を反映しているからだ。

ジャコモッティは他に「雨の中を歩く私」というデッサンも残している。ここでは歩んでいるのはジャコモッティ自身であると明確に言及されている。



(E118)

ここから考えられることは、これらの像やデッサンは直接的、あるいは間接的にジャコメッティ自身を示しているということだ<sup>(32)</sup>。直接的な場合にはそれはジャコメッティ自身をモデルとしており、間接的な場合には犬や猫のようにジャコメッティ自身の運動の直観がオブジェに委ねられている。だが間接的な場合にも多かれ少なかれ自らと共感する対象にしか彼は運動の動作を刻むことはしない。そして、彼は常にどこかに歩みを進めている。ジャコメッティは孤独に、あるいは軽やかに街を横切り、また女性に向かって歩みを進めた。そして、制作において常に前進し続けた。

こうして私たちは犬や猫、そして歩みを進める男性像のうち一人の芸術家の精神を把握する。ジャコメッティの作品においてもっとも実存的なのは間違いなくこの歩みを進める男性の像であり、それはその像が彼自身を象っているからである。

## 9 終わりに

本論が明らかにしたことを概観しておこう。ジャコメッティは現実のヴィジョンを作品に投影しようとした。しかし運動を含む感覚を静止した物質のうちに留めることには根本的な不可能性が伴う。こうして制作と解体を反復するジャコメッティに、シーシュポスのな実存が垣間見える。だが、ジャコメッティが真に実存的であるのはむしろある種の諦念を伴った不条理の容認においてである。そして、ジャコメッティはその中で作り続ける自らの姿で持つてその不条理を肯定している。その一つの象徴として、動きのある男性像（そしてまた例外的に作られた犬と猫）に込められたジャコメッティ自身の運動がある。

今再び歩く男に注目してみよう。そこには揺るぎなく踏み出された一歩がある。その運動はジャコメッティが内的に直観した自身の歩みであり、バランスを保ちながら



左右の足を交互に出すという基本的な、かつ根源的な身体の動きを表現している。その男はおそらくジャコメッティ自身であり、本義的あるいは比喩的に歩みという身体運動が担っている前進を休みなく行ない続けているのである。

## 註

(1) 他に、「彫刻は私にとっては美しい置物ではなく、私の目に見えるものをもう少しよく理解できるように努めている、そのための手段なのです」(E146-7)など。また、ジャコメッティのモデルを務めた矢内原伊作も次のように述べている。「絵を作ることが目的ではなく、真実に近づくことが問題だ」矢内原(1996)、p.165.

(2) 矢内原の次の引用をも参照のこと。「彼の願いは、ぼくの顔を素材として美しいタブローを作ることではない。逆に、タブローを手段としてぼくの顔そのものを描くことである」矢内原、前掲書、p.60.

(3) ジャコメッティは他の場所でも自らに言い聞かせるように「正確な模写、あるいは正確な模写の研究」(E195)というメモ書きを残している。

(4) ジャック・デュパンの次の言葉を参照のこと。「デッサンはジャコメッティにとって、もう一つの呼吸である。(中略)そしてジャコメッティは、いつでもどこでもデッサンをする。見るためにデッサンをする。そしてデッサンせずには何ひとつ見ることができない」デュパン(1999)、p.51.

(5) ミシェル・レリス(1999)、p.162.

(6) デュパンも次のように語る。「彼には語で測り照らすことが必要なのだ。物の、そして生きものの距離—目に見える、そして感情に関わる距離、物理的(physique)またはメタフィジック(métaphysique)な距離—を、あらゆる現実にはひそむ未知のものを、おのれの生きる理由を、そしてひるむことなくむきになって行なっている追求の見出しえない終わりを測り照らすことが」(E15)。

(7) ジュネ(1999)、p.40.

(8) ジャコメッティのモデルの一人であったジェイムズ・ロードは次のように語っている。「ジャコメッティは白い頁の誘惑に、つまり無限の空間に惹かれている。しかし、デッサンしなければならない。なぜなら、何も描かれていない紙とは何物でもないからだ」ロード(2003)、p.58. 空間は何かに囲まれた一つの場所であり、何も描か

れていない無限の空間とは無である。

(9) 「並外れた手並みでカットされた宝石。ジャコメッティはカットしたらしい、白を一白い紙を」 ジュネ、前掲書、p.35.

(10) 「実際は決して人は各瞬間(*chaque instant*)に残るヴィジョン(*vision*)をしか、意識的なものとなるイメージをしか模写しないものだ.....あなたはテーブルの上のコップを決して模写しない。あなたはヴィジョンの残滓(*résidu*)を模写するのだ」 (E410) を参照。

(11) 「セザンヌは自然の模写が不可能だということを発見した。それはできないのだ。けれども、まったく同じことを試みなければならぬ—セザンヌのように—自分の感覚を翻訳しようと試みなければならぬ」 ロード、前掲書、p.108.

(12) ロードは、自分がアトリエを初めて訪れた際にジャコメッティが作りかけの像に手を入れている姿をこう表現している。「彫刻台の一つの上にビニールで覆われた大きな胸像があった。やがて彼はそのビニールを取り去り、その下の布を剥がした。一枚また一枚と注意深く解いて床に落としていった。何千年も経ったミイラの布を解いているかのようなだった。布がまだ湿り気を帯びているのに気付いて彼はおどろき、よろこんだ。というのも、この胸像、ある友人を写生して作った肖像であるが、これに取り組んでいたのは三ヶ月も以前だったのだ」 ロード、前掲書、pp.6-7. この胸像の変化可能性、まだ手を入れられる、再び現実のヴィジョンに近づけることができる、という可能性が彼を喜ばせる。

(13) 現在残っている作品のほとんどは、ジャコメッティ自身が破壊してしまう前に弟ディエゴなどによって救い出されたものである。

(14) ロード、前掲書、p.98. また、レリスも同様にジャコメッティをシーシュポスに喩えている。Cf.レリス、前掲書、p.161.

(15) Camus(1965), p.195.

(16) *ibid.*, p.196.

(17) *ibid.*, p.197.

(18) ジュネ、前掲書、pp.11-2.

(19) ここでの態度はイヴ・ボヌフォワの次の引用と遠くつながる。「ジャコメッティが言うほどには物質をなおざりにしていないという印象を受ける。物質を、作品が在るために必要な側面にすぎないものにしながらも、深い似通いについての彼の自覚

的関心とは異なる関心からだが、とにかくも、物質に働きかけ、物質に構造を委ねているからである」ボヌフォワ(1993),p.436.

(20) 矢内原、前掲書、p.122. 矢内原は続けて「どういうわけかわからないが、彼は五十グラムの勇気と言った」と述べている。ジャコメッティは勇気をそのように数値化できるような量として表現したことの意味を明らかにしていない。だが、身体的な運動量としては軽すぎるこの五十グラムという量は、実際には運動の端緒、ほんの少し身体をその方向へ傾けるためのきっかけに過ぎないのである。

(21) 矢内原、同書、p.43.

(22) Camus, op.cit., p.198.

(23) ロード、前掲書、p.13,39,101,149.

(24) このことは、逆照射的にカミュの描くシーシュポスの労働にも意味を与えるだろう。岩を押し上げる行為そのものには終わりがなく無意味だとしても、その行為のうちでシーシュポスのうちには新たな思いが、決意が湧き出ているのだろうから。

(25) ロード、前掲書、p.44.

(26) ジュネ、前掲書、pp.20-1. ボヌフォワは、この犬のうちにジャコメッティの故郷スタンパの山々を重ね合わせる。「ほとんどブロンズの背後の空にまで高く置かれているこの長い四肢、淋しい素材の不毛のなかにとてつもなく伸びている、痩せた腹のぼろぼろの曲線を除いて、犬の悲惨と孤独とをこれ以上に表現し得るものがあるだろうか。ところで、ジャコメッティが生まれ故郷の山について試みたデッサンをこの彫刻と較べてみよう。そこには剥き出しの、刃物のような山頂、そこから落ちている氷河の長い尾根、不可視のもの、無のへりに、白い紙の上にそれらを示すためのごく細い数本の線がある。こうして見ると、類似は驚くべきものであり、二つのイマージュをほとんど重ね合わせてみることでさえできそうだ」ボヌフォワ、前掲書、p.51. もしジャコメッティが実際に自らの故郷の山々の姿を犬に込めていたとしても、やはりそれは遠く自らの姿を投影していると言えらるだろう。

(27) ロード、前掲書、p.44.

(28) Müller (2017), p.231.

(29) レリス、前掲書、p.131.

(30) ボヌフォワ、前掲書、p.326.

(31) 他にジャコメッティが運動を表現しながら対象への接近から逃れえたのは、

1951年のリトグラフにおいてである。リトグラフは素早く対象の形を捉えることが可能なため、彼はここでは描きたいものの全身を表現することができた。しかしそのシルエットはやはり歩く男を彷彿とさせる。

(32) 片方の足を踏み出しまさに歩まんとする男のポーズそのものに対しては、しばしば古代エジプトの彫刻作品との類似が指摘される。ただし、古代エジプトの彫刻においては踏み出す足はジャコモッティの像のように右足ではなく左足であり、かかとを地面から離さない、という違いはあるが。Cf. Müller, *op.cit.*, p.233. ジャコモッティは古代の彫刻に対する尊敬の念を隠すことはなかったし、おそらく大きな影響を受けてもいるだろう。しかし、そうだとしなくても運動そのものをエジプトの像から引き出したのだとは言えない。なぜなら、彼は歩みだけではなく、腕を上げ、指差す運動をも対象に与えることができるのだから。



図7 《指差す男》1947年 179×103.4×41.5 ニューヨーク近代美術館

## 参考文献

ジャコモッティ『エクリ』からの引用は略号Eと翻訳の頁数、サルトル「絶対の探究」からの引用は略号Rと原典の頁数によって表記する。

アルベルト・ジャコモッティ(1994)『エクリ』、矢内原伊作他訳、みすず書房(Giacometti, Alberto (2008) *Écrits*, Hermann,)

アルベルト・ジャコメッティ(1976)『私の現実』、矢内原伊作他訳、みすず書房  
イヴ・ボスフォワ(1993)『ジャコメッティ作品集』清水茂訳、リプロポート  
ジェイムズ・ロード(2003)『ジャコメッティの肖像』関口浩訳、みすず書房  
ジャン・ジュネ(1999)『アルベルト・ジャコメッティのアトリエ』鶴飼哲訳、現代企画室  
June, Jean(2007) *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Marc barbezat l'arbalète)  
ジャック・デュパン『ジャコメッティ あるアプローチのために』吉田加南子訳、現代思潮社、1999  
ジャック・デュパン「終わりなきエクリチュール」『エクリ』矢内原伊作他訳、pp.12-30、みすず書房、1994  
矢内原伊作(1996)『ジャコメッティ』宇佐美英治他編、みすず書房、  
ミシェル・レリス(1999)『ピカソ・ジャコメッティ・ベイコン』岡谷公二編訳、人文書院  
Camus, Albert(1965)*Le Mythe de Sisyphe, Essais*, pp.194-198, Gallimard  
(アルベルト・カミュ(1969)「シーシュポスの神話」『シーシュポスの神話』pp.167-173、新潮社)  
Markus Müller, *Alberto Giacometti- "im Versuch liegt alles!"*, Albert Giacometti Collection  
Fondation Marguerite et Aimé Maeght, pp.221-235, TBS テレビ, 2017  
Sartre, J.-P.(1949) *La recherche de l'Absolu*, Situations III, pp.289-305, Gallimard  
(サルトル(1964)「絶対の探究」『シチュアションIII』、人文書院)