

アンドレ・マルローの最初の美術論《*La Peinture de Galanis*》(1922)について

——マルローの初期の美術論の研究（前）

堀 田 郷 弘

（1）

マルローの美術論の最初の書である『芸術の心理 *Psychologie de l'Art*』三部作の第一巻『空想美術館 *Le Musée imaginaire*』が刊行されたのは1947年のことである。

1928年『征服者 *Les Conquérants*』を刊行し、小説家としての名を世に確立して以来、アンテラリエ賞を受賞した『王道 *La Voie royale*』（1930）、ゴンクール賞の『人間の条件 *La Condition humaine*』（1933）、『侮蔑の時代 *Le Temps du Mépris*』（1935）、『希望 *L'Espoir*』（1937）を発表し、小説家としての輝かしい座を占めていたマルローは、1943年の『アルテンブルグの胡桃の木 *Les Noyers de l'Altenburg*』を最後に小説家であることを止める。この最後の作品も、これまでのマルローの小説の概念からすれば、かなり特異な構成、内容を持つものであるが、この作品以後は小説と呼びうる著作は発表されていない。1944年以後の文筆活動はもっぱら美術論 *la culture artistique* に向けられている。そして美術論者としてのマルローの仕事は、その質量からして、小説家マルローのそれを凌ぐものがある⁽¹⁾。

またマルローの美術に関する著作は、小説が上記のように1943年を最後に執筆されなくなったのに対して、彼の文筆活動の最初から生涯を通じて発表され続けている。Pascal Sabourin の研究『*La réflexion sur l'art d'André Malraux; origines et évolution*』（Eds. Klincksieck, 1972）は、1926年のエッセ

一『西欧の誘惑, *La Tentation de l'Occident*』を中心として1920~30年代の美術批評や文学評論などを分析して, 1947年以後の美術論者マルローの芸術論への発展を考察したものであるが, この研究書はマルローの全著作を通しての美術論の存在を明証するものである。また René Girard の論文「*Les réflexions sur l'art dans les romans d'André Malraux*」(The Modern Languages Notes, No. 68, 1953.11) は, マルローの小説における作中人物の美術論議を分析して, 後年の美術論との連続性を考察したものであるが, この論文は, マルローの美術論が, その美術に関する著作にとどまらず, フィクションである小説においても, いずれも重要な記述が存在することを証明するものである。

マルローの生涯を通見する時, その生涯において彼に執きまとった問題を追求した方法とか世界は, 様々な相を示している。生き方において編集者, 小説家, 冒険家, 戦士, 政治家と多様な相をとっているのと同様, 文筆活動に限ってみても, 小説に, エッセー, 文学評論(書評, 作家論など)に, あるいは美術評論(画家論, 展覧会評など), 芸術論に, さらには様々な形の講演に, と多様をきわめている。こうした外面の変化を諸研究者は様々なに整理, 区分している。例えば Pierre-Henri Simon は「英雄時代 *période héroïque*」と「美学時代 *période esthétique*」とか, 「歴史的行動 *action historique*」から「芸術創造 *création artistique*」への変化と指摘しているし⁽²⁾, Pierre de Boisdeffre は「冒険, 歴史, 芸術 *aventure, histoire, art*」と⁽³⁾, また Charles Moeller は「生者の声 *voix des vivants*」と「死者の声 *voix des morts*」⁽⁴⁾と諸相をまとめている。しかしこうした思想の, 方法の, 対象の変化をこえて, マルローの生涯の中心課題が常に一貫していたこと, 不変であったことは, 各人が認めているところである。

マルローの美術論に対して様々な批判が加えられている。その一つにマルローの美術論における専門性, 問題の厳密性の弱いことを指摘するものがある。確かにマルローの芸術論は, Brincourt や Boisdeffre が指摘するように⁽⁵⁾, 彼の小説にあらわれるような *aphoristique* な *lyrique* な表現が随所に現われて,

理論や理念を曖昧にしている傾向もあり、また Girard が指摘するように⁽⁶⁾、自作についての感想とかその中心テーマについての解説の記述が所々みられたり、さらには比較する対象が美術にとどまらない様々なジャンルの作品を扱って、視点を拡げすぎたりする場合も認められる。その上自からも芸術論書の目的を「芸術の歴史 *une histoire de l'art*」でもなく、「一つの美学 *une esthétique*」でもなく⁽⁷⁾、また「芸術法則 *législation*」を打ち立てるためでもなく、「人間の条件の克服 *des conquêtes de la condition humaine*」, 「人間の尊厳性の証言 *témoignage de notre dignité*」⁽⁸⁾ をするためのものであると宣言している。

こうしたマルローの美術論についての意味を知ると、先の批判論が逆にマルロー美術論が単なる美術論議にとどまらないことを証明しているものと受けとれよう。マルローの美術論は、彼が小説やその他諸々の領域で追求したものと全く同じものを追求しているものである。だから美術を美術の枠内にとじこめず、広く芸術の、文化の領域の問題として扱っているという背景を忘れてはなるまい。マルローが、その最初の一巻を1957年に発表し、生涯の最後に至って芸術論の集大成のようにまとめた三部作『神々の変貌 *La Métamorphose des dieux*』の第一巻としての巻題を与えた『自然を超えるもの *Le Surnaturel*』の序章で述べられている次の一文を知れば、彼の美術論の意図が、小説や芸術論などというジャンルを超えていたことが分かる。

「この書(『神々の変貌, 第一巻, 自然を超えるもの』)の目的は、芸術の歴史といったものではないし、また一つの美学といっものでもない。それは、人間の意義に無知であったことを最初に意識した文明のうちこそ、人間の内の永遠なる部分が人間に対して提示する質疑への不変の答が現存するのだ、ということ在意義づけるにある」⁽⁹⁾

さて本稿は、1947年の『芸術の心理』に至るまでの彼の美術論、展覧会評、画家論など、美術を対象とした著作に的をしぼり、それらが1947年の最初の本格的美術論にどのように結びついているかを考察しようとするものである。

(2)

マルローの初期の美術著作とは、1947年刊の『芸術の心理、第一巻、空想美術館』に至るまでの美術に関する著作を指すものであるが、それは現在のところ次の23点が確認されている。

- 1) *La peinture de Galanis* (1922)
- 2) *A propos des illustrations de Galanis* (1928)
- 3) *Notes sur l'expression tragique en peinture à propos d'œuvres récentes de Rouault* (1929)
- 4) *Œuvres indo-hellénistiques* (1931)
- 5) *Exposition gothico-bouddhique, Exposition gréco-bouddhique* (1931)
- 6) *Notice Galanis* (1931)
- 7) *Œuvres gothico-bouddhiques du Pamir* (1931)
- 8) *Préface à "Méditerranée" de Charles Clément* (1931)
- 9) *Exposition d'œuvres de Semirani* (1932)
- 10) *Exposition Fautrier* (1933)
- 11) *L'art est une conquête* (1934)
- 12) *L'attitude de l'artiste* (1934)
- 13) *Préface au Catalogue de l'Exposition de Dessins et Gravures de J. J. J. R. (sans date, 1934?)*
- 14) *Un graveur de 8 ans: J. J. J. Rigal* (1934)
- 15) *L'œuver d'art* (1935)
- 16) *L'héritage culturel* (1936)
- 17) *La psychologie de l'art* (1937)
- 18) *Psychologie des Renaissances* (1938)
- 19) *De la représentation en Occident et en Extrême-Orient* (1938)
- 20) *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1944)
- 21) *Otage, Exposition de Fautrier* (1945)
- 22) *L'homme et la culture artistique* (1946)
- 23) *Introduction de la Psychologie de l'art* (1947)

上記の著作のうち幾点は、その内容が『芸術の心理』と同じものと考えられ

るため、本稿の研究資料から除外するのが適当であると思われる。例えば著作17), 18), 19), 23) は、『芸術の心理』の草稿として書かれたもので、*Verve*, *Labyrinthe*, *Les Cahiers de la Pléiade* 誌などに公表されているが、『芸術の心理』の該当部分と照応してみると、明らかに *fragment indéfinitif* と性格づけられるものである。また20) の著作は、スペイン内乱に共和派側に参加した折スペイン政府から依頼されて1938年6月から1939年4月にかけて自作の小説『希望』をもとに映画『テルエルの山なみ *Sierra de Teruel*』を製作したが、その体験にもとずいて執筆されたものである。芸術としての映画を考察した著作であるが、その内容のほとんどは、『芸術の心理』三部作の増補、合本版とされる『沈黙の声 *Les Voix du Silence*』(1951)の各所(119~124, 229~300, 422頁)に収録されている。著作22) は、1946年のユネスコ第一回総会を機にパリで開催された一連の公開講演の中のマルローの講演録であるが、その内容は『芸術の心理』の第一巻『空想美術館』で述べられている理念の解説版と考えられるので、これも分析資料から除くことにする。

さらに資料11), 12), 15), 16) についてであるが、これらはいずれも1930年代のマルローの反ファシズム運動の一つである〈文化擁護のための国際作家会議 *Congès de l'Association internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture*〉において発言した講演である。これら講演録で言及されている論議は、単に美術に限られず、文学など他の芸術分野に及ぶところが多いため、本稿では補助資料とするのが適当と考えられる。補助資料といえば、この著作表には掲げていないが、初期マルローの重要な美術論議が随所に記述されているエッセー『西欧の誘惑』(1926)と『ヨーロッパのある青春について、*D'une jeunesse européenne*』(1927)を考慮する必要があることは言うまでもない。

その他、これら美術に関する著作と同じ時期に発表されている約30点に及ぶ文学批評や書評も、美術と文学に共通する“芸術”という立場から、多くの示唆にとんだ論述が認められる⁽¹⁰⁾。

さてマルローの初期美術著作については以上の通りであるが、その関連性を考察すべき一方の本格的美術論書の資料としては、言うまでもなく『芸術の心

理』三部作(第二巻は *La Création artistique*, 第三巻は *La Monnaie de l'absolu* の巻題をもつ)である。しかしこの三部作の出版後2年たってマルローは、より完全な形の増補、合本版『沈黙の声』を出版している。本稿では、この書を『芸術の心理』の決定版として、主たる資料としたい。

マルローの文筆活動における美術著作は以上の通りであるが、同じ時期におけるマルローの美術と関連する他の活動について少し述べておきたい。

まず1920年から1928年にかけての出版、編集あるいは文筆活動を通じて幾人かの画家との交遊を得たことである。この時期、マルローは二度のインドシナ旅行——第一回目は1923年10月から1924年11月まで、二回目は1925年1月から1926年2月頃まで——の期間を除いてほとんど編集出版の仕事に従事し、生計を立てている。René-Louis Doyon 書店における稀覯本出版の企画、月刊文芸・思想誌 *La Connaissance* の編集⁽¹¹⁾、さらに Simon Kra 書店における豪華本の〈サジテール叢書 *Editions du Sagittaire*〉の出版⁽¹²⁾、また Florent Fels と Marcel Savage による発行の哲学・芸術誌 *Action* の編集参加、またインドシナから帰国後は、稀覯本出版社で〈ア・ラ・スフェール叢書 *A la Sphère*〉⁽¹³⁾、ついで〈オ・ザルド叢書 *Aux Aldes*〉⁽¹⁴⁾の編集出版、などである。これらの本は全て挿絵を含む豪華本、稀覯本の形をとるもので、しかもその挿絵は主に当時の前衛画家の手になるものであり、そうした仕事を通じて幾多の画家と知り合ったのである。とりわけ Max Jacob や画商 Daniel-Henry Kahnweiler を通じて知己をえた画家が多いが、Maurice de Vlaminck, André Derain, Juan Gris, Georges Braque, Marc Chagall, Picasso, マルローの最初の本『紙の月 *Lunes en papier*』(1921)に木版画を挿絵とした Fernand Léger などの名をあげることができる。また1922年にベルギーのオステンドに訪ねた James Ensor, 1920年よりその版画家、挿絵画家としての才能を発見して、マルローをして最初の美術評論を書かせることになった Demetrios Galanis も当時のマルローが深く傾倒した画家である。

また1921年結婚したドイツ系ユダヤ人の Clara Goldschmidt と共にヨーロッパ各地の美術館を巡るなどの“美術の旅 *voyage d'art*”で発見したドイツ

表現主義、黒人芸術の発見、とりわけ友人 Louis Chevasson を加えてのインドシナのクメール彫刻発見の旅なども、マルローの美術観にとって重要な出来事である。

1928年、マルローはガリマール社に入る。原稿審査委員、美術局長、〈全世界 Du Monde Entier〉、〈エッセー Les Essais〉、〈公開された回想録 Mémoires Révélateurs〉叢書の創設、さらに毎号ように N. R. F 誌に執筆、などが同社における彼の主なる仕事であるが、とりわけ美術に関しては美術局長 directeur artistique としての活動が重要である。〈N. R. F. 画廊 La Galerie de la Nouvelle Revue Française〉を設け、そこで幾多の展覧会を開催したが、その題材を求めて、これまでのヨーロッパ各地の旅を拓げて、世界各地に "美術の旅" をしている。エジプトなど北アフリカ旅行、シリアやイラン、イラク、コーカサスなど中近東旅行、さらに1930年から1931年にかけてはソ連を経てアフガニスタン、パキスタン、インドをめぐる、中国そして日本に滞在し、北米をまわって帰国するという大旅行をしている。こうした "美術の旅" の収穫は、例えば《インド・ヘレニズム様式彫刻展 Œuvres Indo-hellénistiques》(1931)、《ゴチック様式仏像展 Exposition des Œuvres Gothico-bouddhiques》(1931)、《ギリシャ風仏像展 Exposition des Œuvres Gréco-bouddhiques》(1931)、《パミールのゴチック様式仏像展 Exposition des Œuvres Gothico-bouddhiques du Pamir》(1932)、《セミラニ作品展 Exposition des Œuvres de Semirani—Ai Mechedi》(1932)、《インド・ペルシャ風素描展 Exposition des Esquisses Indo-persanes》(1932)、さらに最初の日本訪問の収穫である《近藤浩一路水墨画展》(1932)などに結実している。その他にも同時代画家の発見による《フォートリエ展 Exposition de Fautrier》(1933)なども開催している。この頃親交を結んだ画家には、Georges Rouault, André Masson, Charles Clément, Manolo, Joan Miro, Jacques-Jean-Joachim Rigal, Jean Fautrier らをあげることができる。

そして1930年代の後半は、反ファシズム運動への挺身に暮れ、その頂点とも言うべきスペイン内乱への参加そして敗戦と続き、このスペイン参加の挫折か

ら生まれたひとときの閑期に後の『芸術の心理』へと発展する美術論を執筆始めている。しかしこの小休止の時期も第二次大戦までのことであった。大戦中は、志願、捕虜、脱走そしてレジスタンスと続く。やがて1945年のフランス解放となるが、マルローはドゴール内閣に参画しフランス再建に献身する日々を送る。1946年初頭のドゴール退陣は、マルローの美術論にとっては、1930年代後半からの長い休暇の終りをつげる再開の時となった。マルローは約10年間執筆をとりあげられて来た芸術論に再び専心、約二年間かけて、1937年10月『芸術の心理』の第一巻『空想美術館』をスイスのスキラ社 Skira より出版したのである。

以上が1920年初頭より1947年に至るマルローの文筆活動を除いた美術についての諸活動のあらましである。

(3)

マルローの最初の美術著作は、デメトリオス・ガラニス Demetrios Galanis についての一文である。ガラニスは、1910年代後半から1930年代にかけて、版画家、挿絵画家としての名声を博したギリシヤ系フランス人であるが、今日ではその画家としての評価は弱まっている。1879年ギリシヤのユーベ島に生まれ、1900年20歳頃パリに出て、モンマルトルの丘に居を定め、絵画の道で世に出ようと活動を始めた。1910年頃から多くの諷刺新聞などに挿絵を寄せるようになり、画家としての地位をかためた。そして1914年にはアルジェリアの外人部隊に加わり、フランス国籍をえる。マルローがガラニスを知ったのは1920年頃である。その挿絵画家、版画家としての才能を高く評価して、当時出版責任を持っているクラ書店〈サジテール叢書〉から出した豪華本への挿絵をガラニスに依頼した。

〈サジテール叢書〉の Georges Gabory の詩集『Cœur à prendre』に対する15点のエッチングの挿絵、〈ア・ラ・スフェール叢書〉の Albert Samain の『Polyphème』につけた銅版画、また〈オ・ザルド叢書〉の P. Valéry の詩集『Odes』の挿絵、A. Gide の『Le roi Candaulé』への10点の銅版画など、

これらがマルローの企画、出版になる書物にガラニスが挿絵を担当した仕事である。

マルローのガラニスへの傾倒は、こうした仕事の依頼にとどまらず、ガラニス芸術の価値を、真姿を世に知らせようと、賞讃の文を発表するに到るのである。1922年3月(3~18日)ガラニスはパリのラ・リコルヌ画廊で個展を開いた。1912年から1922年にかけてのガラニスの版画とデッサン29点を展示する小規模な展覧会であったが、マルローはそのカタログの序文として「ガラニスの絵画 *La peinture de Galanis*」(資料1の文献)の一文を寄せた。マルローはガラニスについては、さらに二度筆をとっている。1928年 *Arts et Métiers Graphiques* 誌第4号に「ガラニスの挿絵について *A propos des illustrations de Galanis*」(資料2)、1931年にエドアール・ジョセフ監修による『現代芸術家伝記事典 *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910—1930*』(Art et Edition, Paris) 第二巻に「ガラニス略伝 *Notice GALANIS*」(資料6)を執筆している。

その他、当時のマルローの親友ガボリーも「ガラニス *Galanis*」の一文を N. R. F. 刊の *Les Peintres Nouveaux* 誌第25号(1926年)に寄せたり、またガラニスがマルローの肖像をデッサンし、献辞⁽¹⁵⁾つきで贈ったりするなど、当時のマルロー及びマルローの周辺の人々とガラニスは相互の尊敬と親愛に結ばれていた。

さて、マルローのガラニスについての三点の著作についてであるが、「*A propos des illustrations de Galanis*」と「*Notice Galanis*」については断片の資料しか入手していないので、資料1)のガラニス展の序文「*La peinture de Galanis*」が主な資料となる。

マルローはガラニスの絵画の特性を、当時やはり同じように高く評価していたドラン Derain やキュビスト cubistes と共通するものとして、「規律への欲求」*désir de discipline* という言葉で表わしている。彼らの一世代前の画家たちが求め、願った「ある絵画的気質の表現 *exprimer surtout un tempérament pictural*」とは全く異なり、ガラニスは、色彩よりデッサン *dessin* を、純粹性

pureté を、構成 construction を絵画に求めた。そしてこの性向は、ジョットーなどのイタリア初期ルネサンスの画家に認められる単純性 simplicité, 弁別 distinction という特徴を創り出している、という。

そしてマルローはガラニスの芸術家としての特性を次のようにまとめている。「…何よりも地中海的才能である。地中海よりガラニスは活力と確信と意志とそしてそれらすべての価値を独自の官能性のうちに総合する才とを受けつぎ、ここから大芸術家としての資格をえたのである。」⁽¹⁶⁾ ここには、ガラニスが生まれ育ったギリシャの地で育まれたものが特性 qualité とされているが、しかしガラニスの芸術的個性や価値をその生地や国民性から説明しようとしているのではない。「ある芸術家の個性をその国民性によって説明しようとするほど空しいことはない。Mais c'est une grande vanité que de vouloir expliquer la personnalité d'un artiste par sa nationalité.」(資料1)とマルローははっきり述べているからである。なぜなら「ある一文化が、芸術家に対して、己れを表現する方法を与えたり、さらにその方法の表現における選択さえ導きうるものとするならば、芸術表現は生まれに従属するといった考え方を論理的に否定できなくなってしまうだろう。しかしここに見るガラニスの芸術が生まれたのは、ギリシャの精髓に対するフランスの精髓やイタリアの精髓の対比からであって、ギリシャの影響からではない。フランスの伝統のみによって生まれたフランスの芸術家などいない。ギリシャの伝統のみによって生まれたギリシャの芸術家などいない。われわれは比較によってしかものを感じることができない。『アンドロマック』や『フェードル』を知る人ならだれでも、それ以外のラシーヌの悲劇を全部読むよりも『真夏の夜の夢』を読むことによって、フランス的精髓の何たるかをよりよく知ることができるであろう。ギリシャの精髓は、百のギリシャ彫刻の知識を積み重ねるよりも、一個のギリシャ彫刻をエジプトないしアジアの彫刻に比較することによってよりよく理解されることであろう。De ce qu'une culture particulière peut donner à un artiste certains moyens de s'exprimer, guider même son choix dans l'expression de ses moyens, on ne saurait logiquement déduire que l'expression soit

subordonnée à la naissance. C'est du rapprochement du génie grec au génie français et au génie italien qu'est né cet art, et non d'une influence grecque. Il n'y a pas d'artistes français créés par la tradition française seule; il n'y a pas d'artistes grecs créés par la tradition grecque seule. Nous ne pouvons sentir que par comparaison. Quiconque connaît *Andromaque* ou *Phèdre* sentira mieux ce qu'est le génie français en lisant *Le Songe d'une Nuit d'Été* qu'en lisant toutes les autres tragédies de Racine. Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne ou asiatique, que par la connaissance de cent statues grecques.」(資料1)。

ここでマルローは、ガラニスの芸術に対する理解の方法、ガラニスの芸術を成立させている特性について述べながら、同時にガラニスにとどまらない芸術一般について幾つかの重要な理念を披歴している。

一つは、芸術家あるいは芸術作品に対する理解、さらに言えば芸術作品の意義、価値を理解するための“比較” *comparaison, rapprochement, opposition* という方法の重要性である。芸術作品や芸術家を単独に、孤立的にみないで、それぞれの独自性、特性において、作品を、芸術家を“比較、対比、対立”させることである。この比較においてこそ、作品はその価値を意義を持つとも言えよう。

こうした考え方は、1947年以後のマルロー美学の基本理念である「空想美術館」の理念と結びつく。マルローによれば、美術館は芸術の概念を一変したという、それは美術館が持つ基本的機能である諸作品の“対照” *confrontation* によって「芸術作品を他の一切の芸術と無縁な世界から引き離し、それを対立するあるいは競立する作品に近づける」⁽¹⁷⁾からである。様々な独自の価値を持つ作品が、芸術という共通の尺度の上で対照され合う世界、そして「そこに蒐められた世界の諸々の表現の一つ一つを質疑に付し、またそれらを蒐めることの意味を質疑する」⁽¹⁸⁾世界である。マルローは、美術館とは「諸々の変貌の対照 *confrontation de métamorphoses*」⁽¹⁹⁾であると言い切る。「空想美術館

le musée imaginaire」はこの機能の完全化である。「芸術作品が芸術作品である以外の機能を持たなくなった世界、そして芸術上の世界探求が次々に行われている世界において、多くの傑作の集いは——それはまた多くの傑作の不在を示すものであるが——人々の精神に、すべての傑作を呼びおこす。」⁽¹⁹⁾この傑作のつどいを完全にしようとする“空想美術館”は「人間について最も高い理念を与える場所の一つである」⁽²⁰⁾と述べている。

1922年のマルローにあっては、キーワードとなるべき語も rapprochement とか comparaison, opposition とかが使われ、その比較対象も artiste や œuvre d'art に関する領域に限られていたが、1947年になると、語も confrontation となり、対象も単に芸術作品や芸術家の特性や価値にとどまらず人間そのものに関する次元のものとなる。語彙や理念が拡大され、明確化され、深化されている。しかし1922年の comparaison によって意味されたものは、間違いなく後年のマルローの confrontation につながるものである。いわばその起源とも言えるものである。

1922年から1947年への発展には、musée という理念の登場が大きな与件となっている。しかしこの musée と comparaison の関連は、実は「ガラニスの絵画」文の4年後1926年に発表されたエッセー『西欧の誘惑』の中にすでに現われているのである。同書の執筆は1921年からとされるが、内容は、中国についての若干の知識を持ち中国を旅行中の25歳のフランス青年 A. D. とヨーロッパを旅行中の23歳の中国人 Ling とが、互いの異文化体験を書簡に托して様々に語るというもので、往復書簡の形式をとったエッセーである。次の文は Ling の書簡の部分である。

「美術館は、われわれ“異国人”が美に求めているものを教えてください。美術館は比較すること comparer をうながし、とりわけ新しい作品のうちに、それがもたらす差異を感じさせてくれます」⁽²¹⁾

美術館は訪れる人に「比較する」という気持を起こさせるという Ling の発見は、それが美術館の本質的機能であり、さらに現実の美術館は常にその機能を未完に終わらせることを知れば、この未完の“比較”作用、——1947年の語

彙を使えば“対照”作用——を芸術作品全体に及ぶよう拡大するものである“空想美術館”の理念まではあと一步といえよう。

さて、先に引用した「ガラニスの絵画」の文には、もう一つ重要な考えが述べられている。それは、芸術家の価値や特性がその生地や国籍、さらにはその文明に従属するものでも、またそれらによって説明されうるものでもない、ということである。芸術家の意義は、その創造が、その作品が、他の創造に、他の作品に拮抗できうるという価値によって説明され、決められる。「ガラニスは恐らくギリシヤであろう。Sans doute Galanis est-il Grec.」(資料1)。「ガラニスは何よりも地中海的才能である。Talent, avant tout, méditerranéen」(注16)とマルローは書いているが、それはガラニスが生という“現実”の次元においてギリシヤ生れであること、ギリシヤ国籍であったこと、またギリシヤ文明に育まれたことを言っているのではない。「芸術家は その傑作によってのみ示される。C'est seulement par ses chefs-d'œuvre qu'un peintre est représenté.」(資料1)という。その傑作によって示されるガラニスの芸術において特性とされ、また価値とされるものが“ギリシヤ的”と、あるいは“地中海的”と名づけられうるものである。マルローは、ガラニス絵画の中に *harmonie* とか *équilibre* を認め、またガラニスと初期ルネサンスやルネサンス以前のイタリア・プリミティブ画家と比較しながら、そこに共通する *susceptibilité*, *simplicité*, *distinction* を認めているが、それをギリシヤ的と特性づけているのである。

ここにも、1947年以後のマルロー美学の根本理念の一つがその源を見い出す。後年のマルローは言う、芸術の価値は、芸術の自律世界における価値であって、芸術家の *vie* も、*vision* も、*intention* も、芸術家そのものさえ一切関与できない世界のものであると。

「芸術家はその幼年期から生まれるのではない、その成熟との葛藤から生まれる。そのフォームをもたない世界からではなく、他の芸術家が世界に課した諸々のフォームに対する闘いから生まれる」⁽²²⁾

「偉大な芸術家の記憶のどれ一つとして、他の作品を前にして感じた感動以

外のものから生まれた呼び声しかとどめていない、ということはまことに示唆にとむことである。作家にとっては、戯曲の上演を観たり、詩や小説を読んだりすること、また音楽家にとっては音楽を聴くこと、画家には絵を観ること、そうしたことから生れた記憶が止められているのである。それに反して、ある光景なり劇的な出来事によって心動かされ、そこで突如としてその感動を表現しようとする意欲にとりつかれ、しかも表現に成功したというような人間など出会うことは決してありえない。」⁽²³⁾

マルローのこうした記述を引用することは限りがないと思われるほど彼の基本的な美学である。この芸術観もやはり、1947年まで待つまでもなく、すでに1926年の書『西欧の誘惑』の中で、美術館という芸術の自律世界を初めて知った中国青年 Ling に語らせている。

「あなた方（ヨーロッパ人）の美術館は私を少しも楽しませてくれません。そこには巨匠たちが閉じこめられて、議論をしている感じです。彼らの議論を聴くのは、彼らの役目でもないし、私たちの役目でもありません」⁽²⁴⁾

この文章を1947年以後のマルローの語彙で読みかえてみれば、前出の「巨匠たち」*maîtres* とは *œuvres d'art, métamorphoses* であり、「議論」*discuter* とは *confronter* であり、後出の「彼らの」*leur* とは人間としての *artiste*、「私たちの役目」*le nôtre* とは *spectateurs* であろう。つまり美術館という芸術作品の自律した宇宙は、その作品を創り出した芸術家も一般の鑑賞者も参与できない世界である。生と死という時間に条件づけられた人間が創り出した芸術作品でありながら、芸術作品が「時を超えるもの」という意義を持つが故に、生者としての人間を関与させない世界である。しかしそれは「永遠の、不滅の存在」としての人間を、「宿命に抗するもの」としての人間を証し立てる世界である。後年の芸術論者マルローはこう語るであろう。

*

マルローの最初の美術著作である「ガラニスの絵画」には、以上の考察のように、1947年以後の本格的な美術論に発展をみる重要な芸術観が認められる。「作品の対照作用」そして「芸術の自律世界」という考え方は、後年のマルロ

一美学の基本理念ともなるべきものである。確かに、語彙や理念など明確さには欠けるところもあるが、理解しうるその内容からして、はっきりと“起源”と言いうるものである。この二つの美術観とも、1947年に至るまで次第に明確化され、拡大化され、深化されて行く。その証明として、1926年の『西欧の誘惑』を一つの事例としてとりあげたが、小説における分析をした Girard の研究、文学批評も含めての発展を考察した Sabourdin の研究などを参照されればさらに明らかにされよう。

本稿の研究は、資料にかかげた他の著作の分析へと、さらに続けて行く予定である。

—未完— 1981.10.

註

(1) 1937年以後の主な芸術論書は以下の通りである。

- Psychologie de l'Art, I. Le Musée imaginaire (1947), II. La Création Artistique (1948), III. La Monnaie de l'absolu (1949, Skira)
- Préface aux “Dessins de Goya au Musée du Prado” (1947, Skira)
- Saturne, Essai sur Goya (1950, Gallimard)
- texte à “Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci” (1950, Gallimard)
- Les Voix du Silence (1951, Gallimard)
- Un artiste à jamais inconnu.....texte à “Tout Vermeer de Delft”(1952, Gallimard)
- Fidélité—Avant-propos de “Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le docteur Gachet” (1952, L'Amour de l'art)
- Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, I. La Statuaire (1952), II. Des bas-reliefs aux grottes sacrées (1954), III. Le Monde chrétien (1954, Gallimard)
- Préface aux “Manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle” (1955, Bibliothèque Nationale)
- La Métamorphose des dieux, tome 1 (1957, Gallimard, qui s'appellera “Le Surnaturel” en 1976)
- Préface à “Sumer” d'André Parrot, premier tome de “L'Univers des Formes” (1960, Gallimard)
- Préface au Catalogue de l'Exposition “7000 ans d'art en Iran” (1961, Petit-Palais de Paris)
- Antimémoires (1967, Gallimard)

- Oraisons funèbres (1971, Gallimard)
- Exposition “André Malraux et le Musée imaginaire” au Musée Maeght (1973)
- La Tête d’obsidienne (1974, Gallimard)
- L’Irréel—La Métamorphose des dieux, tome 2 (1974, Gallimard)
- L’Intemporel—La Métamorphose des dieux, tome 3 (1976, Gallimard)
- (2) P.-H. Simon: Malraux et le sacré (『Témoins de l’Homme』, Ed. Armand Colin, 1955) p. 139
- (3) P. de Boisdeffre: André Malraux (Ed. Universitaire, 1955)
- (4) C. Moeller: André Malraux (『Littérature de XX^e siècle et Christianisme. III』, Ed. Casterman, 1957)
- (5) A. Brincourt: Les œuvres et les lumières (Ed. La Table Ronde, 1955, p. 61).
Boisdeffre は (3) と同書, p. 86
- (6) 1) で言及した Girard の論文, p. 544
- (7) La Métamorphose des dieux, t. 1, p. 35
- (8) Les Voix du Silence, pp. 446, 613 & 639
- (9) p. 35. Ce livre (La Métamorphose des dieux, tome 1) n’a pour objet ni une histoire de l’art...ni une esthétique; mais bien la signification que prend la présence d’une éternelle réponse à l’interrogation que pose à l’homme sa part d’éternité—lorsqu’elle surgit dans la première civilisation consciente d’ignorer la signification de l’homme.
- (10) 拙著『アンドレ・マルロー小論』(高文堂出版社, 昭54)の「マルローの書評について」(p. 68~90)を参照。
- (11) Doyon 書店で出版したものは Jules Laforgue 『Chroniques parisiennes』や 『Dragées. Charles Baudelaire. Tristan Corbière』などがある
- (12) サジテール叢書には Alfred Jarry 『Gestes suivis des Paralipomènes d’Ubu』, eaux-fortes et dessin de Géo A. Derain; Rémy de Gourmont 『Le Livret de l’Imagier』 orné de bois dessinés et gravés par Daragnès; Max Jacob 『Dos d’Arlequin』 illustration en couleurs de l’auteur; Georges Gabory 『Cœur à prendre』 illustré de 15 eaux-fortes de Galanis, その他がある。
- (13) ア・ラ・スフェール叢書には François Mauriac 『Orages』 illustré de 5 pointes d’argent d’O. Coubine; Albert Samain 『Polyphème』 orné de cuivres de Galanis などがある。
- (14) オ・ザルド叢書には, Paul Valéry 『Odes』 illustré de compositions de D. Galanis; André Gide 『Le roi Candaule』 orné de 10 gravures sur cuivre par Galanis; Charles Baudelaire 『Les Paradis artificiels』 orné de miniatures

orientales などがある。

- (15) Le fils de l'antique Hellade vous adresse cette image et vous remercie— avec ses respectueux hommages—votre ami—Demetrios Galanis
- (16) 『アンドレ・マルローと永遠の日本』（出光美術館，昭53，p. 76）では，資料1)に当る文献からの引用となっているが，資料1)には見当たらない。恐らく資料2)もしくは6)のものだろう。
 ...Talent, avant tout méditerranéen. Il a, de la Méditerranée, la vigueur, la certitude, la volonté et l'union de toutes ces qualités dans une volupté particulière, qui fait le grand artiste.
- (17) Les Voix du Silence (Gallimard, 1951) p. 12. Le musée sépare l'œuvre du monde "profane" et la rapproche des œuvres opposés ou rivales.
- (18) V. S., p. 12~13. Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il réunit, une interrogation sur ce qui les réunit.
- (19) V. S., p. 13. Là (au musée) où l'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art, à une époque où l'exploration artistique du monde se poursuit, la réunion de tant de chefs-d'œuvre, mais d'où tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit *tous* les chefs-d'œuvre.
- (20) V. S., p. 13....le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme.
- (21) André Malraux: Œuvres I (Gallimard, 1970), p. 82. Le musée enseigne, hélas! ce qu'attendent de la beauté les "étrangers". Il incite à comparer, et amène à sentir surtout, dans une œuvre nouvelle, la différence qu'elle apporte.
- (22) Les Voix du Silence, p. 279. Les artistes ne viennent pas de leur enfance, mais de leur conflit avec des maturités étrangères: pas de leur monde informe, mais de leur lutte contre la forme que d'autres ont imposée au monde.
- (23) V. S., p. 279. Il est révélateur que pas une mémoire de grand artiste ne retienne une vocation née d'autre chose que de l'émotion ressentie devant une œuvre: représentation théâtrale, lecture d'un poème ou d'un roman pour les écrivains; audition pour les musiciens; contemplation d'un tableau pour les peintres. L'homme bouleversé par un spectacle ou un drame, et soudain obsédé par la volonté de l'exprimer et y parvenant, on ne le rencontre jamais.
- (24) 注21)と同書。p. 82. Vos musées ne m'apportent point de plaisir. Les maîtres y sont enfermés; ils discutent. Ce n'est pas leur rôle, ni le nôtre de les écouter.