

ジョルジュ・ルオーの 道化師における「聖なるもの」¹⁾

後 藤 新 治

- I 1904年のサロン・ドートンヌ ― 問題提起
- II 「シュレへの手紙」再読
- III プロワ、ユイスマンスそしてボードレール
 - 1. プロワの「絶望の文学」
 - 2. ユイスマンスのウラニア嬢
 - 3. ボードレールの「年老いた大道芸人」
- IV オットーの「聖なるもの」

リア わしを知つとるものはおるか？ わしはリアではない、リアがこのような歩くか？ このように語るか？ リアの目はどこにある？ 頭がにぶったか、分別が眠ったか ― なに、さめておる？ それはちがうぞ。だれでもいい、教えてくれ、わしはなにものだ？

道化 リアの影法師だい。

― シェイクスピア『リア王』1605-1606年（小田島雄志記）

〈賢者〉はおののきながらでなければ笑わない。

― ボードレール「笑いの本質について」1855年（阿部良雄記）

1) 本稿は『ジョルジュ・ルオー サーカス 道化師』（パナソニック汐留ミュージアム、2012年10月5日発行、青幻舎）所載の拙稿（pp.103-112）に若干の加筆訂正を行い再録したものである。執筆に際し数々の貴重な資料を提供いただいたパリのジョルジュ・ルオー財団 Fondation Georges Rouault (le président Monsieur Jean-Yves Rouault et la directrice Madame Anne-Marie Agulhon) および転載を快く認めていただいたパナソニック汐留美術館に心から謝意を表明したい。

I 1904年のサロン・ドートンヌ ― 問題提起

1904年10月15日から11月15日までパリのプティ・パレで開催された第2回サロン・ドートンヌにジョルジュ・ルオー（1871-1958）は8点の油彩と36点のパステル及び水彩を出品した²⁾。美術批評家や来館者の間ではもっぱらルオーが描いた娼婦や風景などの晦渋で〈暗い絵〉が話題になった。しかしここで注目したのはそのような世間の悪評ではない。この時はじめてルオーのサーカス主題が、まとまったかたちで、しかも決然と、堰を切ったように表舞台に登場したという事実である。

出品作品44点の内訳は、《道化師と女道化師》や《サーカスのクロッキー》などサーカス関係（図1及び図2）が22点³⁾と半数を占め、《夜の効果》や《赤い



図1 ジョルジュ・ルオー 《悲劇的な道化師の顔》 1904年 水彩・パステル・グワッシュ 37×26.5cm
チューリヒ美術館 OP.107.

2) Pierre Courthion, *Georges Rouault*, Flammarion, Paris 1962, note 186, p.361. Peintures を「油彩」としたが、実際には油彩やグワッシュなどの併用技法によるタブローだと思われる。

3) PEINTURES : 1092. Clown et clowness [sic]., 1093. Croquis de cirque., 1094. Croquis de cirque., 1095. Croquis de cirque., 1096. Croquis de cirque., 1097. Croquis de cirque. DESSINS ET AQUARELLES : 1619. Monsieur Auguste (pastel)., 1620. Fille attablée (pastel)., 1621. Clown (pastel)., 1622. Mlle Irma (pastel)., 1623. Monsieur clown (pastel)., 1624. Deux femmes (pastel)., 1625. Fille de cirque (pastel)., 1626. Fille de cirque fumant (pastel)., 1627. Pierrot à table (pastel)., 1628. Pierrot et sa famille (pastel)., 1629. Danseuse (pastel)., 1630. Monsieur Guguise (pastel)., 1631. Femme au trapèze (pastel)., 1632. Acrobat en jaune (pastel)., 1633. Tête d'homme (pastel)., 1634. tête de danseuse (pastel). 数字はサロン・ドートンヌ展覧会カタログ番号。カタログにはサイズ等の記載がないため現存する作品との同定は難しい。



図2 ジョルジュ・ルオー《旅回りのサーカスの切符売りたちⅢ》
1904年 水彩・パステル 29×34.5cm OP.99.

空》など風景画が16点、《娼婦、赤いローブ》や《乳母たち》など人物画が6点となっている。なるほど『ルオー全絵画』を見る限り最初のサーカステーマは1902年の年記を持っているし⁴⁾、また「年譜」では1903年に幼い頃ベルヴィルで見た各地を渡り歩く香具師の興行 *forain* が靈感源となりサーカスの情景が現れるとも記されている⁵⁾。しかし1903年開催の第1回サロン・ドートンヌへの出品が2点の油彩《パリ（灰色の季節）》、《習作》と3点のパステル《イエス・キリストと弟子たち》、《夕暮れ》、《風景》であったこと⁶⁾を考えると、やはり翌年第2回展への大挙した道化師たち⁷⁾の闖入はただごとではない。いっ

4) 『ルオー全絵画』によれば、サーカステーマとして1902年（ないしこの年にさかのぼるもの）が8点、1903年（ないしこの年にさかのぼるもの）が5点、1904年が4点収録されている。

5) 拙訳編「ジョルジュ・ルオー年譜 1871-1958」、『パナソニック汐留ミュージアム ルオーコレクション名作選』2012, pp.98-107 所収。パリ国立近代美術館（1992）とストラスブール近現代美術館（2006）の展覧会カタログ所載年譜を統合して編集したもの。

6) Courthion, *op.cit.*, p.124.

たいこの間に何が起きたのか。1902～04年頃、ルオーの中でなにか決定的な変化があったはずである。本稿はこの問いに促されたささやかな試論である。

Ⅱ 「シュレへの手紙」再読

ルオーが美術批評家エドゥアール・シュレ（1841-1929）へ宛てた「道化師体験」の最初の告白とも言うべき手紙⁹⁾の執筆時期は、これまで「1905年頃」とされてきた。しかし筆者のルオー財団における調査の結果それが「1904年6月10日金曜日夜」であることが判明した⁹⁾。つまりこの手紙は先の第2回サロン・ドートンヌ開幕わずか4ヶ月前に書かれたということになる。この忘れが

7) 我が国で一般に「道化師」と訳されている主要なフランス語をその成立年（括弧内）の古い順に列挙すると以下のようなになる（すべて男性名詞）。bouffon（1530）：昔の宮廷で王侯に使えた道化。語源はイタリア語 buffone「頬の膨らみ、からかう人」。英語は buffoon。／fou（1580）：昔の宮廷で王侯に使えた道化。語源はラテン語 follis「ふいご、風船」。英語は fool。／Pierrot（1584）：ピエロ。語源はイタリア語 Pedrolino, Commedia dell'arte に登場するキャラクターの1人。英語は Pierrot。／Arlequin（1585）：アルレッキーノ。アルルカン。語源はイタリア語 Arlecchino, Commedia dell'arte に登場するキャラクターの1人。英語は Harlequin。／saltimbanque（1615）：サルタンバンク。語源はイタリア語 saltimbanco「台に飛び乗る人」。英語は saltimbanco。／Polichinelle（1654）：プルチネルラ。ポリシネル。語源はイタリア語 Pulcinella, Commedia dell'arte に登場するキャラクターの1人。英語は Punchinello。／clown（clowne1817を経て clown1823）：クラウン。語源は英語 clown「土塊、田舎者」。／pitre（1866）：おどけもの。語源はフランス語（フランシュ＝コンテ地方の方言）piètre「取るに足りない」。／auguste（1898）：オーギュスト。語源はラテン語 augustus「アウグストゥス、神聖な」。英語は auguste。（成立年や語源は *Dictionnaire historique de la langue française*, Editions Le Robert, 2010. による）

8) Lettre à Édouard Schuré (vers 1905), Georges Rouault, *Sur l'art et sur la vie*, Gallimard, Paris 1994, pp.150-151. 一方先の「年譜」ではシュレ宛の手紙は「1903」年になっている。

9) ジョルジュ・ルオー財団にはルオーがシュレに宛てて書いた手紙の内容が2枚の用紙にタイプ打ちされて保存されている（タイプ打ち年月日不明）。それによると冒頭のルオーの住所は「Musée Gustave Moreau / 14 rue de la Rochefoucauld / PARIS IXème」, その右下に「10 juin vendredi soir」, 書き出しは「Cher Monsieur Schuré」で始まり、「G. Rouault」のサインで終わっている。年記の「6月10日金曜日夜」は1904年に相当し、この年であればサロン・ドートンヌの会期とも一致する（財団の調査は2011年10月～12月）。

たい、ほとんど自己の宗教体験を綴ったかのような書簡の最後は、次のような言葉で結ばれていた。(下線部はルオー自身による¹⁰⁾。)

サロン・ドートヌ (10月15日から11月15日まで) にはこの観点からのタブロー 1 点を出品するつもりです。さしあたりここに記したような内容で18点のパステル画を描き終えました。作品が売れると、おそらく8月には念願の旅に出かけられます。私は自分の全芸術をこの人生から、この人生の与える感動から導き出せるということをひしひしと感じています¹¹⁾。

ルオーの言う「この観点」あるいは「ここに記したような内容」が問題となる。これまでも度々引用されてきたが、あらたに年代の確定したこの手紙を、1904年秋のサーカス絵画大量出現の謎を解き明かす証言として再読してみたい。手紙の最初は (シュレから献呈された著書への礼や感想を述べたあと) こう始まる。

さて私はといえば、大空に輝き始めた一番星がわけもなく私の胸を締めつけた、あるよく晴れた日の夕暮れ以来、無意識のうちにすべての創作法をこの時目にした光景から引き出してきました。路上に停めている旅芸人たちの馬車から、まばらな草を食む痩せこけ年老いた馬から、キャラバン用の馬車の端に座り派手な彩りと輝きの衣裳を繕う年老いた道化師 *le vieux pitre* から、またこの他人を楽しませるための輝かしくきらびやかなものと、あの底知れぬほど悲惨な——あえて言わせてもらいますが——生活とのギャップ *contraste* からです。……さらに私はこれらのすべてを誇張しました¹²⁾。

10) ルオー財団にあるタイプ打ちの原稿では、上記の *Sur l'art et sur la vie* に収められたルオーのテキスト (原文の下線表記はイタリック表記に変更) に比べ下線部が多かったので、下線部に関してはタイプ原稿に従った。

11) *Lettre de Georges Rouault à Édouard Schuré du 10 juin 1904. Archives de la Fondation Georges Rouault.*

昼の光と夜の闇が交じり合う両義的で不思議な時間帯、啓示にも似た体験が画家を襲う。黄昏に佇む古びた馬車、瘦せこけた老馬、年老いた道化師。ルオーはこの中に栄光と悲惨、成功と落魄、飛翔と墜落、賞賛と嘲弄、救済と犠牲といった両極の間をはげしく揺れ動くサーカス＝道化師の運命を見て取った。

その時私は、はっきり悟ったのです。〈道化師〉Pitre とはこの私、私たちのこと……ほぼ私たちすべてのことだということを……この豪華なスパンコールを鏤めた衣裳、それを私たちに着せるのは人生です。私たちはみな程度の差こそあれ道化師で、みな〈スパンコールを鏤めた衣裳〉をまとっています。しかしちょうど私が年老いた道化師を不意打ちしたように、私たちが不意打ちを食らえば、ああ、その時いったいだれが計り知れない憐憫の情で魂の底まで揺さぶられないと言いきれるでしょう。私には、国王であれ皇帝であれ、〈だれひとりあのスパンコールを鏤めた衣裳を着せたままにしておけない〉という悪い癖があります。（そう、たぶん悪い癖が……とにかくこれは私にとって尽きせぬ苦しみの種です……）目の前にいる人の、私が見たいと望んでいるのは、その魂です……その人が偉ければ偉いだけ、人として崇められれば崇められるだけ、私にはその人の魂のことが気にかかるのです……¹³⁾

いうまでもなく両義的存在の道化師とはルオーにとって自己の分身であり鏡像であるが、同時に辛辣な近代社会の荒波に揉まれる芸術家自身、さらには人類一般のメタファーにはかならない。ルオーが惻隱の情をもよおしながらも道化師の虚飾の仮面を暴力的に引き剥がすことで、われわれは不意をつかれ一瞬たじろぐ。画家の日常性に走ったわずかな亀裂はその後深い裂け目へと成長する。

12) ibid.

13) ibid.

ついついあなたには気を許していろんなことをお話ししてしまいました。私の歩む道は危険きわまりなく、両側が断崖絶壁になっています……いったん歩き始めたら、たえず前進あるのみで後退する方が危ないのです……サルタンバンクの老いぼれ *une vieille rosse de saltimbanque*（人であれ馬であれ）の眼差しから自己の芸術全体を導き出すなんてことは、〈気違いじみた傲慢〉か、もしも〈私たちがそうするようにできている〉のなら、〈謙虚そのもの〉です¹⁴⁾。

道化師とは一種のトリックスターである。つまりサーカスのなかでつねに現実と虚構の境界線上に出没しては、われわれに謎をかけ哄笑と混乱の渦に巻き込むのだが、やがて思いもよらぬ方法でこの危機から救済してくれる。ルオーの道化師たちも、ある時には狡猾なベテン師として、またある時には善良なお人好しとして登場し、現実と神話の世界を自由に往還する。「サルタンバンクの老いぼれ（人であれ馬であれ）の眼差しから自己の芸術全体を導き出す」とは、老獪なトリックスターという媒介者の眼差しをもってわれわれの赤裸々な姿を最底辺から覗き見たいという決意である。

ところでこのルオーの一番星が輝く夕暮れ時の「道化師体験」とはいつの出来事であろうか。手紙の書かれた1904年6月直近のことなのか、あるいは少年時代のルオーがベルヴィルからモンマルトルあたりを彷徨い続けていた時期までさかのぼる体験なのか、詳しいことはわからない。いずれにしろふと目にした旅回りのサーカスの光景が、その後忘れがたいイメージとしてルオーの中で定着し、それが近年になって突如として絵画となって現れ、言語化したことは事実だ。「道化師体験」がいつであれ、いずれにしろルオーに胚胎したイメージの外在化をもたらした直接の要因が1902～04年頃にあったことは間違いなからう。

14) *ibid.*

Ⅲ ブロワ、ユイスマンスそしてボードレール

1. ブロワの「絶望の文学」

ルオーの「年譜」¹⁵⁾を1904年10月から逆にたどってみる。最初に出てくるのが1904年4月21日、友人宅での作家レオン・ブロワ Léon Bloy (1846-1917) (図3) との出会いである。ルオーのたつての念願が叶う¹⁶⁾。亡きギュスターヴ・モロー (1826-1898) の私邸を改装して1903年1月に開館したばかりのモロー美術館で、美術館学芸員 (館長) のルオーは師の書斎を巡りながらブロワの著作『絶望者』 *Le désespéré* (1887) と『貧しき女』 *La femme pauvre* (1897) を見つける。カトリックに改宗しながら辛辣な言葉で欺瞞に満ちた現代社会を公然と非難する作家に画家は強く魅かれる。ブロワは自伝的小説『絶望者』の中で、いまこそ「絶望の文学」が希求されているのだとして訴えかける。



図3 レオン・ブロワ 1904年頃 Rouault: *première période 1903-1920*, Centre Georges Pompidou, 1992, p.186.

15) 前掲「年譜」(註5)。

16) 話は前後するが、この時ブロワは次に紹介するユイスマンスとすでに仲違いをしており、ルオーは二人の不和を承知でブロワに面会を求めたことになる。

こういう精神的不幸のどん底においては、もはやただひとつの苦悩しかない。他の苦悩はこれに驚くべき力を与えるためにすべて吸収されてしまった。つまり、それは神の正義 la JUSTICE の欲求で、これこそまったく欠如した食料なのである。いやはや！ 彼らはキリスト教徒の言うことを知っている。キリスト教徒以上によく知っている。とはいえ、彼らにはあらゆる悪魔の信念が必要なのだ。しかしそれを与えるのは近代キリスト教徒の見解ではない！ したがって、彼らは絶望の文学 la littérature du désespoir を制作する。勿体ぶった馬鹿どもはそれを極く下らぬことのように考えるかもしれぬが、それは、実際には、一種の神秘 mystère で……何か分からぬものを予告するのである¹⁷⁾。

当時制作に迷い模索の中にいたルオーは「絶望の文学」を「絶望の絵画」に読み替え、ブロワの言葉に励まされ自らを鼓舞したに違いない。ところがどうしたことか、ブロワはルオーの画家としての才能を高く評価しながら、「道化師体験」以後の娼婦やサーカスの絵にはまったく理解を示さず情け容赦がなかった。ブロワは1904年10月から始まった先の第2回サロン・ドートンヌに出品されたルオーの一群の道化師たちを見た後、次のように日記を記している。

気持ちの晴れぬまま会場を巡ったサロン・ドートンヌの開会式辞には死についてのお説教が相応しかろう。私には友人ルオーの早描きの素描 ébauches がまったく理解できなかったことが悲しい。彼はおそらくもっとも優れた現代画家として将来を囑望されながら、思いもよらぬ血迷いが彼の脚を引っ張っている。不幸にも彼はレンブラントから出発しながら地獄への道をまっしぐらに走っている¹⁸⁾。

17) レオン・ブロワ『絶望者』田辺貞之助訳、国書刊行会、1984、p.37. このブロワをはじめ、次のユイスマンスやボードレールの引用テキストのフランス語表記は、各々の決定版著作全集 Œuvre(s) complète(s) を参照した。

18) Léon Bloy, *Journal. L'Invendable*, t. II, p.245 : Courthion, *op.cit.*, p.153.

道化師たちの絵が放つ激しい慟哭にたじろぎながら、ブロワはキリスト教画家であるルオーの描くおぞましきものを受け入れることができなかった。自らの登場人物たちが発するおぞましき言葉には寛容になれても、である。以後ルオーは絵画制作と信仰の狭間ではげしく苦悩する。結局ブロワの存在はルオーにとって否定性の契機として逆説的に作用しながら、作家が画家の道化師を否定すればするだけ、ルオーは戸惑いながらも自らの新しい方向に確信を深めていった。愛憎なかばするブロワとのアンビヴァレントな関係がルオーの創造を促したと言うべきか。

2. ユイスマンスのウラニア嬢

さらに「年譜」をさかのぼると1901年4月末の作家ジョリス＝カルル・ユイスマンス Joris-Karl Huysmans (1848-1907) との共同生活にたどり着く。師モローを3年前に失い悲嘆に暗れ惑っていたルオーは友人の紹介でここヴィエンヌ県リグジュエのサン＝マルタン・ベネディクト会大修道院を訪れる(図4)。自らの小説『さかしま』*A rebours* (1884) にモローを登場させ、『彼方』*Là-bas*



図4 リグジュエのベネディクト会大修道院のルオー 1901年 左から右に、ルクレール、ルオー、ブルボン、ベス師、モリスそれにユイスマンス。
Georges Rouault: Forme, couleur, harmonie, Les musées de Strasbourg, 2006, p.241.

(1891)を書いた後、『出発』*En route* (1895)を発表してカトリックに改宗したユイスマンスは、この地に聖母修道会を建て芸術家の共同体を統合することを夢見ていた。ルオーはここで、芸術的な感興こそがキリスト教的感情の第一の源泉であるとするユイスマンスに心を通わせつつ、絵画と宗教を緊密に結びつける。しかし、精神の拠り所を宗教に求めようとするユイスマンスらの運動は、宗教組織や聖職者たちを公的な場から極力排除しようとする当時の反教権的な趨勢と逆行する。この世論は結社を認可制にした1901年のワルデック＝ルソー法を生み、同年末にはリギエジェの共同体は解散を余儀なくされる。ユイスマンスらの構想は潰える。「教会と国家の分離に関する法律」いわゆる政教分離法が成立したのはその4年後1905年のことである。

ここではユイスマンスのテキストの中に道化師の描写を捜してみる。彼の頽廃美学の極致とも言える『さかしま』に主人公デ・ゼッサントの興味を引くウラニア嬢という風変わりな女道化師が登場する。

彼女はアメリカ人で、ウラニア嬢 *miss Urania* と呼ばれ、すらりとした肉体と、たくましい脚と、鋼のような筋肉と、鑄鉄のような腕を持った女であった。パリの曲馬団でいちばん名の売れた軽業師 *acrobates* のひとりであった。……彼女のしなやかさと逞ましさに見惚れているうちに、彼は、一種の人工的な性の転換 *un artificiel changement de sexe* が彼女において生じるのを発見したのである。彼女の優美な所作や女らしい気取った挙措が、次第に影をひそめて行くと、その代りに今度は、いかにも男性的な、敏捷な、力強さの魅力があらわれてくるのである。要するに、まず最初女 *femme* であった彼女は、次にためらい勝ちに半陰半陽者 *l'androgynie* に接近し、その後さらに一転して、おのれのすがたを明確にし、ついには完全に男 *homme* に変化するのであった¹⁹⁾。

19) J.K.ユイスマンス『さかしま』澁澤龍彦訳、光風社出版、1984、pp.149-150.

ルオーの道化師を眺めていると男女の性の区別がつきにくいことがよくある。これは初期から晩年までの道化師について言える。実際のサーカス演技の中では男性性と女性性のジェンダーやセクシュアリティは過剰に強調され、性別役割分担は明確に規定されている。しかしルオーの道化師たちの多くは性の境界線上に位置し、両性を具有することで抑圧的な性差を無化するトランスジェンダー的存在であるのが特徴だ。ユイスマンスのウラニア嬢はその先駆けとも言える。やがて話は性の転換から性の交換へと進む。

ウラニア嬢と自分とのあいだに、このような性の交換が行われることを空想すると、彼は興奮しないわけには行かなかった。……その時までひどく嫌っていた粗野な力強さ *la force brutale* が、急に愛すべきものになるとともに、彼女との交渉には、要するに、卑賤なものに対する法外な魅力 *l'exorbitant attrait de la boue*、慇懃尾籠な商売女の情夫に高い金を払うという、楽しくも下劣な売淫の魅力が伴っていた²⁰⁾。

ボードレールを思わせるユイスマンスのテキストは19世紀末の女道化師がいつも簡単に娼婦へと早変わりする様をわれわれに教えてくれる。そういえば1904年のサロン・ドートンヌにはルオーの女道化師とともに娼婦も登場していた。

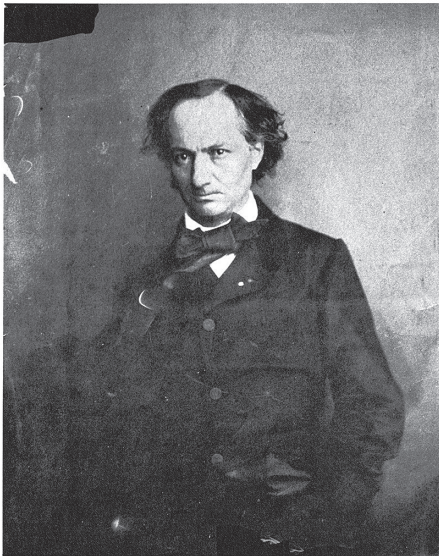
さて、ルオーがリギュジェでの共同生活を終えパリに戻った翌1902年、自らの絵画に「棍棒の一撃」を食らわし、レンブラント風の描写が影を潜め、それに引き換え「道化師体験」を象徴するかのように荒々しい色彩と筆致が画面に躍り出たところを見ると、両性具有的な道化師イメージはともかく、ユイスマンスとの共同生活がルオーの宗教観や絵画観に少なからず変革をもたらしたことは否定できない。

20) 同書 p.150-151.

3. ボードレールの「年老いた大道芸人」

最後に「年譜」には登場しないが、ルオーが生涯愛し続けた詩人シャルル・ボードレール Charles Baudelaire (1821-1867) (図5) の小散文詩『パリの憂鬱』 *Le spleen de Paris* (1869) の中から「年老いた大道芸人」 *Le vieux saltimbanque* (1861) を紹介する。なぜならここには先のルオーの「シュレへの手紙」に登場する老道化師のモデルともいうべき描写があるからだ。ルオーはボードレールのこの詩を念頭に置いて先の手紙を書いたのではないかとさえ疑いたくなるほどである。

……その端、掛け小屋の並びのいちばん端に、まるで恥しくなっていく輝かしいもののすべてからわれとわが身を追放したかのように、一人の哀れな大道芸人 *un pauvre saltimbanque* が、腰は曲り、老衰し、よぼよぼになって、人間の廃墟さながら、自分の小屋の柱に背をもたせかけているのを、私は見た。……ここには、絶対的な貧困、それがまた、



◀図5

フェリックス・ナダール撮影
シャルル・ボードレール 1856年頃
Nadar: Les années créatrices 1854-1860,
Musée d'Orsay, 1994, p.70.

妻まじさに輪をかけて、滑稽な檻褸を妙なぐあいに着込んだ貧困であり、そのよそおいに見られる対照 *contraste* の妙は、術 *art* というよりはるかに必要のなせるわざだったのだ。彼は笑ってはいなかった、はじめな男！ 泣いてもいなければ、踊ってもいなかったし、身ぶり手ぶりも見せず、叫び声も立てなかった。陽気な歌も哀れっぽい歌も、なにひとつ歌いはしなかったし、憐れみを乞いもしなかった。……彼の運命はもう定まっていた。……²¹⁾

両者を比較すると用いられた言葉こそ異なるものの、詩人の *vieux saltimbanque* と画家の *vieux pitre, vieille rosse de saltimbanque* という対象が酷似しているのみならず、詩人と画家に感興をもたらした当のものが道化師の逆説、すなわち「滑稽な檻褸」＝「きらびやかな衣裳」と「絶対的な貧困」＝「底知れぬほどの悲惨」という両義性の、その裂け目であり悲喜劇的な差異である「対照」＝「ギャップ」*contraste* そのものであることが了解される。しかもボードレールの詩はこう締めくくられる。

……私の見てきたものは、自分がその華々しい楽しませ役をつとめた世代の後まで生きのびてしまった老文学者の影像 *image*、また、自らの貧困と公衆の忘恩のゆえに落ちぶれて、その掛け小屋には忘れっぽい世間の者たちがもはや入ろうともせぬ、友も家族も子供もない老詩人の影像だったのだと！²²⁾

落魄した芸術家としての自己のイメージ＝運命を老道化師に重ね合わせた詩人ボードレールの言葉は、老道化師の真実を覗きみてそこに自画像を読み取った画家ルオーの言葉と強く共鳴する。

21) シャルル・ボードレール「パリの憂鬱」、『ボードレール全集 IV』阿部良雄訳、筑摩書房、1987、pp.32-33.

22) 同書 p.33.

Ⅳ オットーの「聖なるもの」

1902年から04年における道化師誕生の経緯は以上のように説明できるかも知れない。しかしボードレールやユイスマンスやブロワは、画家の絵画観に変革を迫り、画家に新しい言葉=思想を教えることはできて、新しいかたちを授けることはできない。新しいかたち（形態や色彩）の図式すなわち造形モデルの一つをモロー晩年の水彩などによる下絵であるエポーシュébauche（図6）に求めることは可能である。

しかしここではもっと根源的な理由を考えてみたい。周知のようにルオーは道化師を彼のキリストや聖書風景などの宗教絵画と並行して生涯にわたって描き続けた。つまりこれまでの説明

では道化師誕生の秘密の一端を解き明かせても、ルオーによって生涯描き続けられることになる道化師の意味を解明できないうらみがある。そこにはなにか別の理由を考える必要がある。ルオーの道化師を道化師以前の敬虔な宗教画とも連結し、ルオーの初期の悲劇的道化師から晩年の貴族的道化師までを通底するのみならず、一貫して描かれたルオーのキリストや聖書風景をも包摂し、さらにはルオーの道化師をトゥールーズ=ロートレックやピカソなど同時代の他の道化師から差異化し、いわばルオーの道化師そのものを受肉させたことわり=存在理由である。

これを説明するため本稿ではルオーと同世代のドイツのプロテスタント神学



図6 ギュスターヴ・モロー《死せる豎琴》
1896-97年頃 水彩 37.5×25cm
ギュスターヴ・モロー美術館
Cat.346.

者ルードルフ・オットー Rudolf Otto (1869-1937) の「聖なるもの」 das Heilige (1917)²³⁾を援用したい。なぜなら「シュレへの手紙」で表明され、サロン・ドートンヌに忽然と出現し、少しずつ姿を変えながら晩年まで描き続けられたルオーの道化師からわれわれが感じ取る印象が、オットーの言う「聖なるもの」を前にした時に湧き起こるとされる感情に近似しているからにほかならない。

オットーの言う「聖なるもの」は、われわれが通常用いている「聖性」の意味とまったく異なる。今日「聖性」は倫理的な意味合い、つまりまったき善を意味するものとして受け取られている。しかしオットーによれば、この倫理的要因が加わるのは後世のことにすぎない。ではこの倫理的意味が加わる前の「聖なるもの」とはなにか。オットーはこれに「ヌミノーズ」 das Numinöse という名称を与える。それは「戦慄すべき神秘」であるとともに「魅するもの」とであると言う。彼によればこれこそが宗教を生んだ原因にほかならない。ルオーの道化師を考察するにあたり「聖なるもの」＝「ヌミノーズ」は決定的な存在であると判断し、以下オットーの論旨を筆者なりにまとめた²⁴⁾。

1) 宗教体験を宗教体験たらしめたもっとも原初的かつ固有の人間感情は、きわめて非合理的なものであった。すなわちそれは言葉になりえず、合理的な言説化やいっさいの概念化、論理化を拒むもの、いわば「語りえぬもの」 *arreston* (希) であった。しかしプロテスタントでは〔宗教改革後の〕16世紀後半に始まる正統主義が教義を形成していくなかで、当然のことながらこの非合理的な側面は発展の初期段階にあるものとして、排除され、抑圧され、あるいは忘れ去られていき、布教のため主知主義的な敬虔感情を中心にすべてが合理化され、理論化されていった。

23) Rudolf Otto, *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Verlag C.H. Beck, München, 1936. (ルードルフ・オットー『聖なるもの』久松英二訳, 岩波文庫, 2010.) 初版は1917年。

24) 同書(邦訳) pp.9-158.

2) そのような中で、一般的に宗教の領域に固有の評価である「聖なるもの」das Heilige という概念を考えてみると、通常これを無条件に倫理的な意味で、つまり「完全に善い」という意味で用いている。しかしこれは語義的、語源的にみて間違いである。今日のわれわれはもっぱらこの語を派生的で倫理的な意味でのみ使っているが、この語の本来の意味は先に見たように、合理的なものとはまったく無縁であり、非合理的なものかつ「語りえぬもの」であり、概念的把握を寄せ付けないものである。

3) したがって、この「聖なる」の意味から、今日では抑圧排除され、忘れ去られてしまった「余剰部分」Überschuss を抽出することが当面の課題となる。実のところセム語、ラテン語、ギリシア語その他の古代言語において「聖なる」という言葉やその類似語はなによりもまずこの「余剰部分」のみを示していた（「聖なる」を意味するヘブライ語のカドシュ qadosch, ギリシア語のハギオス hagios, ラテン語のサンクトゥス sanctus またはサチュル sacer など）。そこには倫理的な含意すなわち「善なる」の意味がまったくなかったか、少なくとも事後的にしか加わることはなかった。この本来の意味での「余剰部分」は「聖なるもの」から倫理的要因あるいは合理的要因をすべて差し引いたものであり、それなしでは宗教とは呼べないようなもの、いわばすべての宗教の中核あるいは源泉をなすものである。

4) そこで、この「余剰部分」に相応しい名称としてオットーは「ヌミノーゼ」das Numinöse（「神霊」を意味するラテン語の numen から造語した「神霊的」ないし「ヌーメン的」を意味するドイツ語）なる語を新たに考案した。ここで注意を要するのは、この「ヌミノーゼ」をめぐる以下のオットーの議論が、本来非合理的で「語りえぬもの」を一種の比喻を用いて語り、もともと定義できないものを近似する概念を用いて説明している点である。それは「われわれの X はこれではないが、これに似ている。しかし、あれとは正反対である。」というようにしか語りえない、とオットーは述べている。

5) オットーは人が「ヌミノーゼ」（「聖なるもの」の原義）を体験した時に誘発される特別な感情反応（宗教感情）を手がかりに、「ヌミノーゼ」に関し

て6つの要因を挙げる。そのうちの2つ「戦慄すべき神秘」*mysterium tremendum*（羅）と「魅するもの」*fascinans*（羅）が「ヌミノーズ」の主要要因である。「戦慄すべき」と「魅する」はいわば反撥と誘引という互いに矛盾する要因であり、それゆえ「ヌミノーズ」は両者を併せ持つ両義的存在、「対照的なもの同士の調和」*Kontrast-harmonie* であると言う。前者には「恐れ」*die Scheu*, 「粗野な」*roh*, 「不気味なもの」*das Unheimliche*, 「強大なもの」*das Übermächtige*, 「活力あるもの」*das Energische* などが含まれ、後者には「高貴なもの」*augustum*（羅）が加わる。しかも「神秘」とは茫然自失の「驚き」*mirum*（羅）であり、「まったく他なるもの」*das Ganz andere* としての絶対的他者にほかならない。

さて、ここで「俗なるもの」ともいうべきルオーの道化師とオットーの言う「聖なるもの」＝「ヌミノーズ」とを比較してみたい。もちろん「聖なるもの」とは、いっさいの言語化を阻む絶対的他者であってみれば、絵画的手段などによって表象化できるはずはない。当然のことながらルオーの道化師は「聖なるもの」ではない。しかしオットーが例えば唐代の龍門石窟群にある仏像（図7）に対し、ヌーメンの・魔術的なもの自身が仏陀の姿形を光で満たし、そこから「まったく他なるもの」が透けて見えると語る時²⁵⁾、われわれは龍門の仏陀をルオーの道化師に読み替え比較してみたい誘惑に駆られる。われわれは「聖なるもの」そのものではなく、それが特別なできごとや人物をとおして「しるし」*Zeichen* で示される、オットーの言う「顕外化した聖なるもの」*das Heilige in der Erscheinung*²⁶⁾として、ルオーの道化師を語ることが許されるのではないか。

なぜなら「聖なるもの」とルオーの道化師には、まず両者がともに両義的存在であること、その対照性 *Kontrast / contraste* の落差が創造的エネルギーの震源であること、「戦慄すべき」、「恐れ」、「粗野な」、「不気味なもの」、「強大な

25) 同書（邦訳）p.150.

26) 同書（邦訳）p.285.



◀図7

龍門石窟賓陽中洞 正壁 仏坐像
北魏505-523年頃 像高6.45m
中華人民共和国河南省洛陽市
龍門文物保管所・北京大学考古系編『中國石窟
龍門石窟 第1卷』平凡社, 1987, pl.10.

もの」,「活力あるもの」といった「聖なるもの」の一方の特性がとりわけルオーの初期の道化師に, また「魅するもの」,「高貴なもの」²⁷⁾という他方の特性が後期の道化師に当てはまるからである。ちなみにこの両義性は道化師以前のキリスト教的主題の絵画(高貴で魅するレオナルド的でレンブラント的な表象)と道化師以後のそれ(戦慄すべき不気味な表象)にも当てはまる。さらに言えばルオーの道化師イメージを育んだ forain すなわち各地を渡り歩く香具師の興行(移動サーカス)とは本来外部からやって来た「他者」を意味したこと²⁸⁾と「聖なるもの」の「まったく他なるもの」という概念とが強く響き合うことも同時に指摘できるからだ。

ルオーの道化師を通してオットーの言う「聖なるもの」が透けて見える。ル

27) 「高貴なもの」 *auguste* とは「道化師」の別称の一つであったことを想い起こして欲しい(註6)。

28) *forain* の意味に関しては本論集掲載のエルゴット氏論文翻訳の訳者註も参照。我が国では折口信夫(1887-1953)が取り上げた, 季節の交替時などに異界から周期的にやって来る「客人」(まれびと)あるいは「客人神」の概念がこの *forain* の原義にもっとも近い。

オーの道化師が同時代の道化師から区別されるとすればまさにこの事態にかかわっている。「聖なるもの」の存在は、道化師のみならず聖から俗に及ぶルオーの全画業を説明する。オットーはこのような「顕外化した聖なるもの」を真なるものとして認識し承認することのできる能力を「予覚」Divinationと呼んだ²⁹⁾。先に見たボードレールやユイスマンスやブロワとの邂逅がこの「予覚」能力を刺激し陶冶を促した。そこでわれわれは最初の問いにこう答えたい。1902～04年頃、ルオーの中でなにか決定的な変化があったとすれば、それは「聖なるもの」の「予覚」の覚醒であったと。

ルオーは晩年に至るまで自画像としての道化師を追求してやまなかった。家族の者ですら入れなかったというアトリエにおける孤独な制作行為は、自己と道化師の一体化を図ることで「聖なるもの」＝「ヌミノーズ」との絶対的距離を少しでも縮めそれに近づこうとする、祈りにも似た果てしない贖罪行為であった。暮れなずむ路上の馬車に座り込み繕いものをする老道化師のように。

29) オットー前掲書（邦訳）p.287.