

多層色面による絵画空間構築 —プッサンとセザンヌに見る方法論的系譜—

Constructing Pictorial Space with Multilayered Color Planes -Methodological Genealogy from Poussin to Cézanne-

京都造形芸術大学大学院芸術研究科芸術専攻博士課程 立野 陽子

<目次>

序 絵を描くということ	2
第1章 晩年のセザンヌに見る、色彩による絵画空間の構築	
第1節 はじめに／これまでのセザンヌ研究と問題の所在	8
第2節 セザンヌの制作と色彩	13
第3節 色彩の関係による構築	16
第4節 次章に向けて／画面分割という方法	22
第2章 プッサンの風景表現に見る、色面による奥行き <small>の創出</small>	
第1節 はじめに／これまでのプッサン研究	24
第2節 群像表現について	28
第3節 風景表現について	31
第4節 クロード・ロランの風景	35
第5節 プッサンとセザンヌが共有するもの	38
第3章 セザンヌ以降としての現在／ひとつの方法論として	
第1節 並行する奥行き	41
第2節 対象としての自然	46
第3節 セザンヌの色彩／色面による構築	49
第4節 方法の自作における展開	52
第5節 おわりに	56
注釈	58
参考文献	61
図版	63
参考作品	83

序 絵を描くということ

今描いているこの絵は、いったいつ、何をもって完成したと言えるのだろうか。その完成に到るまでに、どのように描き進めればよいのか。この絵が首尾よく出来上がったとして、次に描こうとする絵は、はたして完成させることができるのだろうか。何を対象として、どのように画面を作っていけばよいのか。絵を描こうとする者の意識の上で、また無意識のうちにも、こうした問いは常に繰り返される。

絵をどのように描くのかについて率直に言えることは、各自が描きたいものを自由に描けばよい、ということである。冒頭の問いには、一般的な回答というものは存在していない。絵を描くということに関しての歴史はすでに長い。過去様々な方法が試されてきたものの、各自が自分の興味や資質に合わせて好きに選べばよく、方法や技術の選択も含めて個人の表現である、というのが妥当な見解ではないだろうか。すべては茫漠とした自由の中に委ねられている。

今、目の前にある画面に向き合って、画面の中心に大きく対象を、例えば人物を描く。それが紙の上に描かれたドローイングならば、それだけで事足りるかもしれない。紙の上の何も描かれていない余白の部分が、人物の大きさに対して主張もせず、適当であれば、描いていない部分があると指摘されることはないだろう。これをキャンバスの上に油彩で描く場合、その媒体の性質上、通常は画面全体が油絵具によって描かれている必要がある。人物が描かれた部分の周りは、「背景」として描かれることになる。具体的に何か、部屋の様子や外の景色などが描かれていなくても、人物の描かれた部分を引き立たせるような色が塗られていたりすることが多い。

近代絵画の父と言われるセザンヌの場合、画面を隅々まで、筆触による色面によって捉えようとした。人物の後ろにある壁も、何があるのか判然としない部屋の隅も、筆触による色面によって、画面を形づくる何がしかの要素として、人物と地続きに捉えられた。セザンヌは筆触の意識を、印象派のピサロを通じて学んだ。しかしセザンヌの、規則性のある色面によって、ブロック単位で画面を描こうとする構成的な側面は、光を色調の変化として捉えようとする印象派の手法とは明らかに異質である。セザンヌのこうした画面構成

意識はどこからやって来たのだろうか。セザンヌは、「自然に即してプッサンをやり直す」という事を口にしていたという(1)。セザンヌの絵画は、プッサンの絵画と何らかの共通する意識を持って描かれたのだろうか。

17世紀の古典主義の画家プッサンは、水平・垂直の要素への意識に基づいて対象を空間上に描きながら、画面の上に調和と均衡をつくり上げた(2)。プッサンは構図を決定するための素描を充分におこなった上で、慎重な手続きを経てタブローへと移行した。そこでは、正面性をとった構図の中で、木々や建物や人物を構成単位として配置することによって厳密に構成が行われた。プッサンのこうした画面構成感覚は、筆触による色面という単位に位相をずらしてセザンヌによって展開されたのだろうか。

ここでセザンヌによってなされた事は、プッサンの絵画を表面的に模倣するといったことではない。一見してセザンヌの絵はプッサンの絵とは似ていないし、セザンヌがプッサンに関して言及していることを知らなければ、その点に思い至ることは難しいだろう。セザンヌが、プッサンとどのような点において共通する意識を持っていたのか、もっと厳密に記述しようとする事は可能だろうか。そこには、絵をどのように描くのかについて答えていくための、ひとつの方法があるのではないだろうか。

セザンヌによるあまりに有名な、「自然を、円筒、球、円錐によって扱う」(3)という言葉は、ブラックとピカソによるキュビズムを導いたという(4)。それによって、絵画はより構成的な側面が強調されるようになり、そうした造形性の追求はモンドリアンによって、幾何学的に構成された抽象絵画として極限まで推し進められることになった。セザンヌが生きた時代は、20世紀に向けて美術とされるものの形式の変革が急激に押し進められていく時期の、まさに入り口にあたる時代であった。印象派の時代以降、描画方法の選択はそのまま、その表現内容とも直結していたが、絵画の内容は徐々に解体されてゆき、絵は一枚の平面でしかないという地点に到った。今や、絵画の上ではあらゆる事がやり尽くされてしまった、と見なされるようになって久しいのではないだろうか。

従来は造形芸術の中で大きな役割を果たしていた絵画は、現代美術の多様な手法の中の一手段として位置づけられ、今や、時代の主流と言えるような表現手段は存在してはいない。宗教的な主題を描くことが絵を描くことであった時代や、主義、様式の移り変わりに

よって進行していったかのような20世紀を経た現在、絵画についてはっきりと言い切れるような言説も認識も無い。絵画とは何なのか、とそのように問う言葉だけが上滑りするかのようで、実体は非常に掴みにくい。

ひと言で絵を描くと言っても、その内実は様々である。現在、漫画や、商業的なイラストレーション、装飾、工芸など、様々な分野において絵が描かれているが、絵を描くことの中に個人の探究による表現を求めることは、近代以降に生まれた特殊な状況であるとも言える。セザンヌはまさにそうした近代、各人がそれぞれの表現を行おうとした時代のただ中で、セザンヌという個人の表現を徹底して追求した。

詳しくは後述するが、私が絵を描き、いろいろな作家の作品を見てきた中でも、セザンヌは重要な作家であった。セザンヌ以降、多くの画家はセザンヌから学んだと口にする。私もまたセザンヌから学んだ。何を学んだのか。それは端的に言えば、色彩をどのように扱えばよいか、という点にあった。セザンヌがしたように色彩を扱うことを通じて、私は絵を形づくるための様々な事柄を理解した。

私は、そのように色彩を意識するにあたって、まずは対象の外見を直接的には描かない方法を使った。そして後には、対象を画面の中に描くことを試みるようになった。こうした一連の制作経験を通じて、そこには異なることはない、同じ色彩に関する論理が働いていることを実感することができた。色彩は、絵が対象の外見を写そうとするか、しないのか。絵の表面に描かれた図柄の問題とは、異なる次元で、絵を形づくる役割を担っている。色彩を配置していくということは、絵を完成に向けて描き続けさせる、絵を描くという行為を主導し得るような力を持っている、とも言える。こうした色彩の役割に注目することによって、自分自身の制作について、絵を描くということについての考察を進めていきたいと思う。

また、セザンヌは、モチーフを前にして絵を描くという行為に絶対の信頼を置いていたが、これは、観念や独創的なアイデアによって作品を作り上げようとする態度からはほど遠いものである。モチーフである自然という対象には、絵を描くことにとって、画面の中に配置するための姿形を提供するという以上の意味合いがあるのではないだろうか。色彩

それ自体というものは存在しない。色彩を存在させるためには、何らかの形を与えなければならぬ。その形はどのように与えられるものなのだろうか。セザンヌ、プッサンにとって、自然の風景というモチーフが重要な役割を果たしているが、色彩の問題に合わせて、対象である自然のことについても考えていく。

セザンヌ以降、美術史において、絵画が解体していく流れに向かったことが事実だとしても、絵は今も描き続けられている。絵画の歴史は、単なる過ぎ去った昔の話ではない。その中には、未だ語りつくされてはいない、真摯に問い続けるに値するような問題群が存在しているのではないか。絵を描くという個人の経験を通じて、その表現内容を、モチーフを、技術を、問いを獲得していくことを促す、尽きる事のない源泉がそこにはある。

セザンヌの達成を、セザンヌ個人の独創という観点ではなく、絵画芸術において連綿とつづくひとつの方法という視点から捉えたい。セザンヌから遡ってプッサンという、時代を隔てた二人の画家の方法論を分析しながら、直接的な影響や模倣というものを超えて共通する意識を、方法として浮上させる。また、今日絵を描く私自身の、絵画を形づくるための指針のひとつとして、それをどのように扱うことができるのかを考える。

私は、プッサンという画家のことをセザンヌを通じて知ったのだが、日本においてその作品を実見する機会はほとんどない。その絵の様相も、私自身の描いている絵からはほど遠いように思われ、当初は直感的にはほとんど理解することができなかった。しかし、絵を見ることと、その絵が何によって形づくられるのかを厳密に言葉に置き換えようとする作業を通じて、私は次第にプッサンの絵画を理解するようになった。プッサンの絵の中にも、セザンヌと共通する制作に関する意識が存在している。

その時代の描法や表面的な雰囲気は作品を大きく支配するものではあるが、そうした絵の表層的な情報を支えている、絵を形づくるための方針、考え方、構造に目を向ければ、そこには共通して語ることでできる領野が広がっている。そのように作品を捉えることを通じて、様々な時代や地域における絵画、および絵画に限らない形式の表現を実感を持って理解することができるようになったし、また何より自分自身の絵画を理解した。

私は、絵を描くということにおいて、まず色が与えられているのだと考えている。絵具という物質としての色、その制約。絵を描くことの最初に、表現するための対象、完成イメージがあるわけではない。与えられた絵具の色という実体を伴った体系の中で、完成イメージのようなものに近づいたり、それからは遠い地点にたどり着いたりと様々であっても、絵を描くということは、描画材料という絶対的な事実の上に展開される。そのような色彩の事実を受け入れた上で、自分と、対象である世界との距離を測ることを行う。それが、絵を描くということだと考えている。

今、目の前にある対象、木のある風景を絵に描きたいとする。木々の緑は深い階調をたたえている。それは、その日の天気、時刻、季節の変化によって様々に変化する緑だ。そこには、自然物の複雑な形象とそれが生み出す明暗の微細な推移があるが、それを存在させる大前提であるかのように、まず色の印象、その存在が目の前の光景を支配する。この緑の、自然の持つ様々に変化する、多様な色彩の幅。色彩を、絵具という物質を用いて絵を描くことは、対象のもつ色に似せて色を施すということ以上に、自然の持つ色彩の幅の多様さと、その根の部分でつながったことなのではないだろうか。

また、この点については、第3章において詳しく述べるが、私は自身の絵画制作経験を通じて、絵の上に生じる奥行き空間に意識を向けることとなった。絵画空間上の奥行きに関することとして、描かれた対象の画面上での配置、大きさの関係によって生じる奥行きというものが、まずある。伝統的な透視図法、及びそれから離れようとするものも含めて、具体的な対象が描かれることにより、不可避的にこの奥行きの関係は画面上に生じる。このような対象の見かけによって生じる奥行きとは別に、色彩を画面上に配置していくことによっても、奥行き空間のようなものが生じることに、意識が向くようになったためである。

20世紀の美術史においては、色彩を自律的に扱うことは、絵画の平面化、三次元的な奥行きを消失させていくことにつながるものとして語られてきた。しかし、どうやら色彩は、絵画の奥行きと関係しているようでもある。この色彩の配置によって生じる奥行きを意識的に扱うことは、絵を形づくるための指針になるのではないか。そして、この問題について考える手がかりが、プッサンとセザンヌの絵画のうちにあるのではないか。この制

作上での直感のようなものを検証し、より意識的な方法として絵画制作を展開させていくことを目指して、本論を執筆する。

本論文では、以下のような章立てによって、論述を進めていく。第1章では、セザンヌについて述べる。まず第1節では、セザンヌに関する主な先行研究を概観しながら、本論に関連する研究を中心に挙げていく。第2節では、セザンヌがどのように制作を行ったのか、色彩の扱い方を中心に述べた上で、第3節では、セザンヌの作品を実際に見ながら、色彩がどのように扱われているかを分析していく。第4節では、以上で論じてきた内容を踏まえて、セザンヌが描いたものは何だったのかを考える。

第2章では、第1章の内容を受けつつ、プッサンに関して論じていく。第1節では、プッサンの生きた時代とその略歴に加えて、プッサンに関する先行研究の動向を見ていく。プッサンの絵画には大きく二つの類型があるが、第2節ではその中でも、群像表現によるものを見ながら、色彩の役割を考察する。次に第3節では、風景表現の作品を見ながら、群像表現とは異なる色彩の扱い方を論じていく。第4節では、プッサンと同時代の画家としてクロード・ロランを取り上げ、画面構成におけるプッサンとの差異を論じ、第5節では、セザンヌとプッサンが共有する方法として、色彩と奥行きに関して考察する。

最後に第3章、第1節では前章までに取り上げてきた方法を提示、明文化し、この方法により実現される「奥行き」についての考察を深める。第2節、第3節では私自身が絵画制作を続けてきた経験を振り返りつつ、モチーフである自然についての考察を行い、方法論に到るまでの過程を述べる。第4節では、この方法によって制作した自作の検証を行い、第5節において本論文を結びとする。

第1章 晩年のセザンヌに見る、色彩による絵画空間の構築

第1節 はじめに／これまでのセザンヌ研究と問題の所在

《ローヴの庭》

(1906年、油彩/カンヴァス、65.5×81.3cm、ワシントン、フィリップス・コレクション) (図1)

この絵には、キャンバスの地色が絵具によって覆われないままの部分が、多く残されている。未完成とも見えるような作品である。画家がこの絵をどのように描き始め、描き進めて行こうとしたのか、その創作手順について鑑賞者が想像を巡らすことを促しているようにも見える。

作品のタイトルから連想するに、画面下部から順に、地面、庭木の繁み、背の高い木の枝と空を示しているようである。空を示す部分には薄い青色が置かれているが、この同じ青色は木や庭木にも部分的に配されている。木の枝の間に見えるのと同系の茶色は、庭木や地面にも混じり合っている。地面の部分、庭木と空の境界に、画面を水平方向に分割するように線が入れられている。その分割に基づいて描写が進められているように見えるものの、ある部分それにはあまりこだわらず、細かい筆触単位ブロックによって色が散り散りに配置されている。

これらの色は目の前にあるモチーフから選択されたように見えるが、その制作過程は目の前の光景を再現的に描画するのとは違う方向性を持って進められているかのような印象を受ける。画面に配された色は実際は何によって選ばれ、そこに置かれたのか。セザンヌは何を目指して絵を描き進めたのだろうか。

これまでのセザンヌ研究は、作品を純粋に様式上の問題に還元しようとする形式主義、それに対する批判からセザンヌの伝記的事実や人柄といった面から作品を分析しようとする立場を主流としながら展開されてきており、また現在では社会学的な観点から分析を行う研究がされている。

まず、セザンヌと実際に交流のあったエミール・ベルナール、モーリス・ドニ、ジョアシャン・ガスケらによるセザンヌ論や回想録 (1)、またジョン・リウォルドによって編纂されたセザンヌの書簡集 (2)といったものが、基礎資料として参照されている。本来のセザンヌの意図より、ベルナールやドニ自身の見解が強調される点も否めないが、これらによって以降のセザンヌ研究が方向づけられることになる。また、リウォルドは実証主義に基づき、作品の様式分析ではなく、書簡や証言による資料に根拠を置くことを方針とした。リウォルドによって、現在まで流通する印象主義や後期印象主義にまつわる物語が用意されることになる。

セザンヌの画業を、あくまで作品そのものの中に見ようとする形式主義的な態度は、セザンヌ研究の主流として展開され、セザンヌの絵画の構図や筆触といった造形的要素が着目されるようになる。1920年代、ロジャー・フライ (3) は、セザンヌの初期から晩年に到る様式発展を論じ、形式主義的アプローチの端緒を開いた。30年代、フリッツ・ノヴォトニー (4) は、セザンヌの絵画と透視図法との関係に言及し、セザンヌによってルネサンス以来の伝統的な透視図法が破壊され、立体主義から抽象絵画へと到る道筋を準備したと論じている。また、アルフレッド・H・バー (5) は、セザンヌの絵画を再現的要素を放棄した抽象芸術として語り、これに関連し当時ヨーロッパ各地で発生した抽象芸術運動に美術史的に価値が与えられるようになった。

また40年代、アール・ローラン (6) は、セザンヌが制作を行った現場風景の写真を資料としながら、構図をダイアグラムによって図示し、セザンヌの絵画における多視点による空間形成という事を指摘した。クレメント・グリーンバーグ (7) は、セザンヌを「彫刻的な印象主義」とし、奥行きや量感を、筆触により表面のパターンに関係づけることで生じる平面性を強調し、これを「モダニズムの絵画」として位置づけている。

こうした形式主義的な解釈においては、セザンヌの絵画の自律性、透視図法に基づいた空間構成の解体や視点の移動といった、空間形成の革新性という点が強調された。絵画における視覚性が論じられるものの、そこでは色彩の役割について着目されることは多くない。また、絵画の形式的な面のみを目を向けることは、完成作品という結果からの類推に

ならざるを得ない。多様な解釈のみをつくり出し続けることで、制作行為の実質を捉えることから遠ざかっていくように思われる。

また行き過ぎた形式主義に対する批判から、精神分析的な面からセザンヌを解析しようとする立場が生まれた。こうした流れは、50年代のクルト・バット (8)、60年代のメイヤー・シャピロ (9) による論文から端を発することになり現在までセザンヌ研究の主流となっているが、本論文ではセザンヌの深層心理に立ち入るといふ手法とは距離を置く。

上記のような研究動向に対して、60年代メルロ＝ポンティにより現象学の観点から新しいセザンヌ観が打ち出された。画家が自然に対峙し絵を描くという行為の中に、諸感覚が分離される以前の原初的な体験として、知覚とともに世界が形態化されるというメルロ＝ポンティによるセザンヌ観は、以後のセザンヌ解釈にひとつの見方をつけ加えた。

例えば、山がそこにある。山がわれわれの目の前に山として在るといふことは、いったいどういうことであるのか。山が山としてそこにあるために、光、明るさ、質感、色彩、量感、眼差しに対してどのようになっていけばよいのか。画家は、「<見えるもの>をわれわれに見させるには、物がどのようになっていけばよいのかを、物に尋ねる」(10)。現象学的な立場においては、世界に対する知覚行為に重きが置かれる。画家が、あるいは作品の鑑賞者が、何事かを知覚するその仕方。それが重要であるという。

こうした見方によると、知覚と制作は、調和的に滑らかに連動するかのよう印象を受ける。しかし、世界を知覚するという事と、画面を見ながら描画を進めるという制作行為は、別の次元で進行するものである。知覚した対象を、絵として、物質を伴ったものとして置き換えることは、ごく自然な行為として行われるわけではなく、そこにはある種の努力のようなものが必要とされるのではないか。対象を知覚することそれ自体と、画面の中に筆を入れ描き進めていくことの間には、一連の行為として直結し得ない飛躍がある。

絵画制作を進めることは、世界を知覚する事との幸福な一致でもなければ、全く違う方向性を持って感覚を分裂させるものでもない。モチーフを、世界を見ることと並行するように、描きつつある画面が見られながらも、絵を描くという行為は、画面の上で展開される絵画空間において成立する、固有の方針に基づいて進められるのではないか。この絵画空間における固有の方針が、知覚と制作の間を架橋する努力のようなものの内実である。

画家はモチーフを見、その画家独自の感覚によって判断しながら、画面に筆を置いていく。その感覚が立脚するところにある方針である。本論文では、そこに着目したいと考える。

メルロ＝ポンティ以降、画家が絵を描くという行為それ自体がクローズアップされるようになり、画家の身体、あるいは世界を知覚するという観点から語るという方法が生まれた。例としては、90年代にイヴ＝アラン・ボワが、メルロ＝ポンティのセザンヌ論をもとにしながら、セザンヌの筆触に対して呼吸の現れといったものを指摘している。またリチャード・シフも、筆触に対してタイミングといった身体的な要素との関連から論じている。こうした傾向は、セザンヌ研究という領野にとどまらず広く芸術全般にまで波及し、現在にまで到るように思われる。

本論文では、絵画制作という行為の中にある固有の論理から、セザンヌの絵画を捉えたいと考える。特に、これまで副次的に語られることの多かった、色彩の果たす役割に着目したい。セザンヌの空間構成の手法を、筆触による色面によって画面空間を分割した上で、具体的なモチーフの量感を手がかりとしながらも、色彩の配置によって構築していくものとして捉える。色を画面の中に配し、置かれた色同士の関係によって描画を進めていくことを方針とするこの態度は、晩年のセザンヌの作品において顕著に見られるものであり、絵画空間の枠を重視する方法論として考えることができる。筆触単位の色面を施すことにより、画面は細かく分割されていくことになる。（ちょうど、初めに挙げた《ローヴの庭》のように。）分割されていく画面の上で、つねに画面内での色彩同士の関係のバランスを見ながら、モチーフを実現することを目指して絵画の構築を行う。

これは、二つの異なる方向性を画面上で統合させようとする試みではない。たとえ、対象の見かけを再現するように描写を進める場合においても、画家独自の的方法論や絵画上の工夫が必要とされるという点で同様であり、画家の的方法論としての色彩によるバランスを取る、という方法を採用しているということである。そのように、色彩の対比効果によって前進して見える箇所、後退して見える箇所が入り交じりながら、絵画空間にある厚みのようなものが生じる。

セザンヌの絵画におけるこうした色彩の扱いは、空気遠近法によって三次元空間のイリュージョンを作り出すこととは異なる。また一方、例えばマティスの絵画空間における色彩の扱い方とも異なるものである。マティスの絵画においては、平滑な二次元的な色面によって大きく切り分けられた、色彩の面積と形態のバランスによって空間が作られている。これは、ゴーギャンやナビ派の絵画における色彩の扱いとも同様であり、彼らが着想の源とした日本の浮世絵、木版画に依るものである。セザンヌの色彩を使用する手法とその絵画空間に関して、実際にセザンヌの作品における色の分布状態を抽出して図示することも合わせて、論じていきたい。

第2節 セザンヌの制作と色彩

セザンヌはカミーユ・ピサロから、共に画架を並べて屋外で制作することを通じ、印象主義の手法として、自然を見ることとそれを色彩によって表すことを学んだ。それ以前のセザンヌの絵は、厚く塗り込められたような暗い色調によって描かれていたが、セザンヌのパレットは明るさを加え、筆触を小さく用いる描き方が採られるようになる。セザンヌは以降終生にわたって、自然に即して描くということを強調したが、これはモチーフの上に見えた色をそのまま描く、という単純なことではない。一個の絵画として成立させるためには、モチーフの上に見た色を画面の上に絵具の色として移し換えるための、何らかの変換が必要とされる。これは絵を描く者なら誰しも、意識せずとも行っていることではあるが、セザンヌはこの変換行為を非常に慎重に扱った。

色彩は任意に交換可能なのではない。（例えばコンピュータ上でRGB値によって容易に、数値の上での扱いとして色彩を変換してしまうように。）自然やものの固有色自体が意味を持っており、絵を描く者はそれぞれに、絵具という素材を通じて、そうした世界に対応する色の体系を自分の中に構築していかなければならない。これは一挙に与え得るような体系的な知識ということではなく、モチーフを前にして、画面上にすでに置かれた絵具の色と、これから置こうとする絵具の色の関係を判断しながら絵画を制作する、という行為自体と分離不可能な体系であると言える。

次第にセザンヌの筆触は、斜めに数本置かれた筆跡のまとまりをひとつの単位として、そのように置かれた色面どうしのバランスを見ながら描画を進めていく、という方針が確立されていく。セザンヌは、色彩の関係を画面の中にできるだけ多くつくるということを述べている(2)。こうした関係は、絵を描き進めるうちに上から塗られた絵具によって隠れたり、部分的に見えたりしながら、絵具の層によって（新たな色彩の関係によって）塗り込められていき、個別の関係をすべてすくい上げることは難しいような状態になる。

印象主義の絵画は、画面を満たすような光のもとに、配置された色彩のコントラストを抑えることによって、画面が単一の色彩で描かれているかのような印象として統一される、という構造を持っている。そうした印象主義の手法から、セザンヌ独自の色彩により

画面を構築する手法への移行は、セザンヌがあらかじめ有していた何らかの理論によって行われた、ということではなく、モチーフを前にして画面に向かい続けるという行為の中で、前述した色彩についての体系と同様、徐々に形づくられていったものであると思われる。晩年語ることになる数々の理論も、そのように制作行為の中で獲得されていったものではないだろうか。

こうしたセザンヌによる変換行為の内実は、色彩の扱いという問題のみに限定されたものではなく、モチーフの量感を表すことと一体となっていて行われたものである。デッサンと色彩は分けられるものではなく、色彩が調和するにつれてデッサンは正確になると、セザンヌはエミール・ベルナールに向けて語っている(11)。

この点に関連して、ローレンス・ガウイングは、画家が「組織化された感覚の論理」(12)によって色彩を施したという事を指摘している。ガウイングは、セザンヌの晩年の絵画に対して20世紀は膨大な批評をしてきたが、そうした批評の枠組みは直感的な比較に近いようなものであり、そこでは取りこぼしてきたものがあると言う。また、「1860年以後、一貫してセザンヌは対象を描く画家であった。同時代の画家たちが効果＝印象を描いていたのに対して、セザンヌは事物を描いていた」(13)と、述べている。セザンヌを、同時代の印象主義の画家たちから隔てて特異なものとしている点は、対象を描くことにあるというのだ。その対象を描くということを目指す上で、色彩に関する理論を採ったとしている。

セザンヌは、明暗法による連続的な肉づけとは異なる、規則的な間隔で施される図式的な色彩の配列に従い、対象の量感を暗示的に喚起するように形態を形づくったとし、ここに前もって理性的に選択された理論が存在していると言う。晩年の作品群については、自然観察にもとづくものと、色彩のシークエンス、という二つの別の色彩体系（これは「対象の模写」と「感覚の実現」とされる）を結合させていく過程の中で、対象を指示しない離散的なタッチへと展開されていく、というふうに解釈されている。

こうしたガウイングの論に対して、20世紀の批評に関して欠落があるという点、色彩の使用に関して何らかの理性的な選択があるという点については、首肯すべき部分であると

考える。が、その色彩の理論が個別の対象の量感を表すために用いられているという点と、対象を再現することと理論のせめぎ合い、という図式が取られている点に関しては、異論を挟む所である。

色彩についての理論的な選択とは、「理論」とは言うものの、前もって頭の中で決められたようなもの（言語化できるようなもの）ではなく、制作しつつある内容、その場における画面の状態と不可分な関係にある、ある種の身体化された感覚とも言える反応なのではないだろうか。ある面では適用しながらも、画面上の要請によって変化し得るようなものであり、理論として独立して在るというものではない、あくまで方針・指針というべき種類のものである。

ガウイングが、「1900年以後のセザンヌの作品は、それ以前の対象に基盤をおいた構造と根底的に異なっている」(14)と指摘するところの、この色彩に関する方針は、やはり理性的に選び採られたものであろう。しかしそれは、単一のモチーフの量感の実現についてと言うよりも、画面空間全体に対する色彩の配置によって描画を進めて行く、ということへの意識ではないかと考える。

モチーフを前にして、その個別の量感の実現を目指しながらも、画面空間内での色彩の配置の関係を見ることによって描く。セザンヌの絵画の上では、具体的なモチーフを図示する空間と、色彩が交錯することによって生じると空間とを統一させるという、一見非常にアクロバティックな事が行われているようにも見える。この二つの事柄は、別の方向を向いているようでもあるし、実際この点がセザンヌの制作の持つ矛盾として指摘されることも多い。しかしこれは画家の意志として、画面上の要請として汲み取られるべく、ひとつに束ねられるような指向性なのではないだろうか。

単に個別の対象を画面内に描き写すことだけでは絵画は完成しないし、「色彩の関係」それ自体は方針でしかないため、何らかの実現すべき対象なくしては描画は進められない。これらは互いに不可分な条件である。セザンヌの絵画制作とは、目の前の対象を見ることと、画面の中で描き進められる絵画空間との、交わることのない並行状態の上に成立するものであった。筆触による色面を一筆置くたびに、画面内での関係を確認していくこと。それを意識したセザンヌが作品を完成させるには、非常な時間を要した。

第3節 色彩の関係による構築

「絵を描くこと、それが色彩のもとでどんなふうにかかるのかということ、それにまた色彩と色彩とが互いに対決するようにと、色彩のひとつひとつを孤独のままにしておかねばならぬということ。色彩と色彩の間の交流、それが絵画そのものだ。」(15)

詩人のライナー・マリア・リルケは、セザンヌの没した翌年の1907年、サロン・ドートンヌ展で開催されていた「セザンヌ回顧展」に日参し、その絵画に驚嘆する。妻であり彫刻家のクララ・リルケに宛てた書簡の中で、セザンヌの絵画についてこのように指摘している。ロダン論の執筆を通じて展開していたリルケ自身の芸術論において、芸術家が行うのは対象としての事物を再現するというのではなく、事物が純粋にそれ自体として存在するようにする、ということであった。そのように芸術的に対象を存在させるための語として、リルケはセザンヌの色彩をそこに見た。

「ひとつひとつの箇所が、どれもすべての箇所を知っているかのようなのだ。それほどそれぞれの箇所は関与しあっていて、それぞれの順応と拒否とがおのずと浮かびあがっている。それほどそれぞれの箇所はそれぞれの仕方で平衡を保とうと確立していて、ついには絵全体で現実の平衡が保たれるということになっているのだ。」(16)

セザンヌの絵画においては、色彩は画面の中に描かれた対象に着彩されることによって付随している、という種類のものではなく、むしろ画面の構造を形づくるために機能している。リルケはセザンヌの絵画の上に現れた色彩をたどりながら、色彩と色彩の関係によって一枚の絵画が成り立つ様子を直観する。そうして心に留めようとした絵画の、「あの偉大な色彩の連関は、桁数の多い数字のように」(17) 思い出すことが困難であると嘆息する。

セザンヌが没後、近代絵画をめぐる物語の中に位置づけられていく一方、セザンヌより少し遅れて同時代に生きたリルケは、セザンヌの絵画の特性を的確に言い当てていた。それでは、このような色彩の関係によって絵画が成り立つとは、実際にはどのような状態なのか。その画面を見ていくことにする。

《サント=ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》

(1904-6年、油彩/カンヴァス、66×82cm、ブリヂストン美術館) (図2)

画面の中央には、サント=ヴィクトワール山がそびえ、画面下部には山の手前に位置する木々の繁み、そこから突き出すように建造物（シャトー・ノワール）が描かれている。画面上部には空の広がり、右寄りには木々の枝が見えている。硬質で密度のある、全体としては紫がかった青色を感じさせる絵だ。直方体で構成されたような建造物の平滑な面と、山の輪郭や繁みの中に短く描かれた線が見える他は、均一な大きさの色面によって画面全体が捉えられている。

木々は無数の色面による色彩のニュアンスの推移として捉えられ、薄い青緑色の色面を介して、画面中央から山の中腹と連続的に推移するように描かれている。空は均一な広がりではなく、山や木々と同系の青色の細かな推移によって表され、これと同じ青色が画面中に散在することにより、この絵の基調色を決定している。

建造物の黄土色の面は、大部分が青系の色で覆われた画面の中で、眼がとまる部分となっている。この黄土色から派生したかのような暖色系の色は、木々の緑の中に混じり合い、水平方向に広がっていく。また、画面上部の木々の枝の間、山の頂の部分から中腹へと降りて来るように配置されている薄い赤系の色が、垂直方向への動きを形づくっている。

このように、画面の異なる位置に置かれた同じ色は、線としての動きや、面を感じさせる広がりを与えることができる。これは、視線が同系色の色を把握するように働く効果であると思われるが、画面の構図を形づくるために何らかの形態の輪郭を描くという方法以外に、同系の色の配置によって線や面を喚起させるという方法があり、セザンヌは意識的にこの方法を用いて画面を構成している。

また、木々の繁みの中には、影を感じさせるような暗い色が部分的に配置されているのが分かる。この、バランスをとって配置された暗い色の部分が、画面全体の中で眼のとまるような形態として現れている。木や繁みとして、個々の形態や量感に基づいた描写はされてはいないものの、筆触による茫漠とした色の推移ではない、明暗のバランスによるま

とまりを持った形態として描かれている。この形態は表立った主張をするような形態ではないものの、絵全体を支える骨格のような役割を果たしているように思われる。色彩は、明暗を伴ったものとしても画面の中に収まりを得ている。

モチーフの中に分け与えられた色は、画面全体に散在することによって画面空間内に、ある構図を形づくっている。それは実際に作品を見ることによっても認識することはできるが、より客観的に確認するために、この作品の画像から同系色の色を抽出した図を数点提示し、そこに現れている構図を見ていくことにする。

まず、中央の黄土色の建造物と同系の、黄色がかった緑を抜き出したもの（図3）を見る。この色は、画面下半分の木の繁みの部分に沿って水平方向に広がりながら、画面の左端から右端に渡って展開している。そして、建造物の右下の、繁みの中に覗いている部分を中心としたX型の形態を形づくっている（図3-2）。また画面右上の樹木の枝の中にも配置されることで、画面の下半分のみならず、画面全体の中に収まっている。

次に、サント=ヴィクトワール山の中腹と空の部分に見える、彩度の高い青色と同系色を抽出したもの（図4）を見ていく。画面上部の空を、山の輪郭を反復するように配置されており、山の稜線の左側の下部の、繁みに接して切れる部分を通過しながら、画面左下隅のほうへ向かう大きな直線を描いている。これによって画面の中に、山の輪郭を強調したような大きな三角形（図4-2中の①）が出現している。また、山の輪郭の扇形を、水平線を挟んでちょうど逆位置にしたような扇形（図4-2中の②）の頂点を中心とした、小さな三角形（図4-2中の③）が出現することで、ここにもX型の形態が見える。このX型は、図1で示したX型と一致はしないが、少しずれた近い位置にあることで、絵の中に回転体が出現したかのような、動めきを感じさせる効果を作り出している。

最後に、空の青色と木々の緑色をつなぐ青緑色を抽出したもの（図5）を見ていく。まず、山の左側の輪郭と近い位置に平行するように見える、短い直線に注目する。これと平行するような短い直線が、画面左上隅から、山を挟んで右下方向へ、画面の右端に接する部分まで数本現れている（図5-2中の①）のが確認できる。これによって、山の輪郭に呼応するかのように、画面全体を横切る大きな動き（図5-2中の②）が生まれている。また、前

述した図1と図2において見られたX型の中心点近くにY字型（図5-2中の③）が見られ、画面に垂直方向への形態を喚起させるとともに、Y字の縦の軸を画面上部へ延長した位置にも同系色を配置することで、画面を垂直に貫くような動きが生まれている。この垂直方向への動きは、水平方向への大きな動きに比べると強い効果をもたらしてはいないが、画面が横へと流れ去らないよう「くびき」のような役割を果たしている。

以上で挙げた以外にも、多くの形態が組み合わされることによって、全体としてひとつの画面空間が形づくられている。そうした色面の配置によって生まれた形態は、あらかじめ意図してそこに描かれたというものではないだろう。山や木々といったモチーフの形態や画面内での配置を元にし、時に眼前のモチーフの持つ色や量感を見ることから色を置き、時には画面内の色面の配置に対応した部分に置き、ということを繰り返しながら、画面は密度を増していったのだろう。

こうした構図は、例えば名画を読み解くときなどに、三角形の構図や、ジグザグ型の構図といったものが現れていることを指摘されるのと同種のものである。具体的な対象をもって描かれた名画では、聖母の腕の角度や、天使の頭部の配置によってそうした構図が喚起されている。それと同じことが、セザンヌの絵においては、描かれた対象の図柄の配置によってではなく、筆触による同系色の色面の配置によって行われているのである。この同系色ごとのレイヤーが、図6のように一枚の絵の上で重なり合うように存在することで、画面が厚み（奥行き）を持っているかのように感じさせることとなる。このようにして生じる奥行きは、描かれた対象の画面空間上における遠近によって感じさせる奥行きとは違う。色彩の次元において絵画空間の骨格をつくり出しているのだと言える。

《庭師ヴァリエ》（1906年頃、油彩/カンヴァス、65.4×54.9cm、テート）（図7）

次にもう一点の作品を見ていく。この作品は、上記のサント=ヴィクトワール山の絵が緊密に描き込まれた、いわゆる「完成」として見える作品だったのに対して、薄塗りで、筆の動きも大きく、塗り残した地の見える部分も目立つ絵である。それだけに、セザンヌの制作行為の臨場感がより感じさせられる。

画面の中央には、椅子に腰を掛け足を組んだ庭師の姿が、山の輪郭を捉えていたのと同様の途切れ途切れの短い線によって形どられ、その背景となる色面の推移から完全には分離することなく切り出されている。手前はこの庭の地面が、背後には木があるのだろう。画面左上の暗い色の部分から庭師の背後をまわり、画面右側へとつながるような一連の色面の推移が見られる。腰掛けた庭師の左側には、壁のようなベージュ色の比較的広い面がある。その壁の左にあるのは空なのだろうか、青色の空間が見える。

この絵においても、同系の色彩を併置することによって生じる形態を確認することができる。例えば、画面右上の明るい緑色は、庭師の足先から地面に配された同じ緑色に向かって、画面右側を降りてくるように配置されることによって、垂直方向への斜線の動きを作り出している。この斜線の動きは、庭師の組んだ足によって生まれる画面左上に向かう斜めの動き、あるいは地面に映った影のようにも見える青色の連なりによって水平方向に近いやや斜め上へと向かう動きと交差することによって、画面の中に大きな線分としての動きを作り出している。

ここでも、先に取り上げた作品に対して行ったのと同様に同系色の抽出を行った。赤系の色を抽出したもの（図8）、青みがあったグレー系の色を抽出したもの（図9）、緑系の色を抽出したもの（図10）の三点である。図8においては、庭師や地面を示す部分を中心に色が配置されている。図9では、庭師の体の向かって右半分や、その右側を中心に、画面全体にわたって存在し基調色とはなっているものの、強く形態を喚起させるようには配置されていない。図10-2では、庭師の姿の部分を塗り残すようにX型に配置されていることが分かる。この作品では、サント=ヴィクトワール山の絵において見られたような複雑な組織化はされてはおらず、最小限の色面の配置によって描かれていることが分かる。

この絵は最晩年のものであり、前述したようにそれほど緊密には描き込まれていない。セザンヌが完成を意図して中断したのか、あるいは一時的に筆を置いたものかは分からない。背景の空間がそれと判別できるようになり、色彩の配置による構図が複雑に構成されてゆくまで、さらに加筆されるということもあったかもしれない。

図4から6の画像を見ると、セザンヌが制作する際に、まずは庭師というこの絵の主要なモチーフを図示するような方向性に基づいて色彩が置かれたのではないかということが推

測される。背景に同化するかのようになまかな筆致により捉えられた庭師の姿には、絵の主題となるモチーフも背景も画面空間として等価に扱おうという、フォーマリズム的な意志を感じさせるような所がある。しかしモチーフ無くしてはこの絵の制作は始まらなかったし、進行もしなかった。モチーフを実現することと色彩の関係を構築していくことは、どちらが優位ということもなく互いに関連しあいながら進行していったのではないだろうか。

第4節 次章に向けて／画面分割という方法

セザンヌの絵に近づいてみると、無数に置かれた筆触はそれぞれが独立した色面として見え、その絵具の物理的な量感も伴って、描かれたモチーフは混沌としたざわつきの中に溶け入ってしまったかのように感じられる。しかし、絵から一定の距離を取ってそれを眺めると、離散的に置かれているように見えた筆触は、統一をもって画面の中にすっと収まって見えるようになる。空は単なる青い色面ではなく、遙か頭上に広がるあの空であるかのように遠ざかる。木々は緑色の色面の配置ではなく、一定のランダムな間隔をとって生えた木々の集まりとして、ボリュームを持ってそこにあるように見え、その繁みの向こうにはサント=ヴィクトワール山が、確かにこちらを見下ろしている。そうした一枚の風景が立ち現れる。セザンヌの絵画が筆触によって描かれた抽象絵画の先駆けなどではなく、山や木々や空といったものがそこに、画面の上に在るように実現されているのだということに気づかされる。しかしこれは実在する風景の再現とは違う。空は決して無限遠に後退していくのではないし、木々のたたずまいも庭師の風貌も再現的には描写されていない。対象の「実現」は、絵画空間という次元に固有の論理の上に達成されるのだ。

制作を進めるセザンヌの筆は、モチーフの存在を示しながらも、画面空間はその筆触による色面の矩形の単位によって分割されていく。画面上には、山や林檎や人物といった対象が出現すると同時に、色面の配置による構図が形づくられていく。その筆触の単位の矩形であるがゆえに、対象を再現するという要請からは逃れていくという面がある。セザンヌの絵画の、空間の歪みや多視点というのは、こうしたセザンヌの方法論によって画面空間上の要請に応える結果より派生したものであり、セザンヌがそれを意図して描き進めたということではなかったのではないか。

一般的に絵を描く場合、白い画面の上にまず対象の姿を描き出し、描かれた対象に対して絵具の色彩を置きながら余白を塗りつぶすように描き進めていく、といった方法が取られることが多いように思われる。絵が、描く対象の形態を画面内に配置する、という所から開始されるということである。それに対してセザンヌのこの方法では、対象を配置すると同時に、色を置くことにより画面に対する分割が行われる。

その分割とは、四角い画面の中のどこに色を配置するのかを厳密に判断していくことで、絵画の骨格を形づくるような方法である。それは、ダイレクトに対象の描写を試みることに對して、遠回りをする方法のようにも見える。しかし、そうした色彩による画面の骨格形成を通じて、非常に堅牢な画面が形づくられていくことになる。対象の似姿を描き出すことによって、イリュージョンとしてのイメージをつくり出すこととは異なる次元に、絵画としての構造の生命線を描き出そうとする行為であると言える。色と色との関係を形づくることによって、客体としての対象の存在に迫ることができるのではないか。

かつて西洋世界が、透視図法のもと世界のすべてを記述しようと試みたときに、彼方の消失点に向かって線が引かれ、理論的には画面の上ではその分割された線に従って、対象が配置されることになった。厳密にすべてがそれに従って描かれるということはほとんどなかったにせよ、そこには絵画空間を形づくるためのひとつの骨格が存在していた。「セザンヌが透視図法を破壊した」とは、一般的に流通しているような、透視図法とは異なる空間記述の方法を採用したという意味ではなく、透視図法とは異なる色彩の次元での絵画の構造化を行ったという意味である、と言い換えられるかもしれない。

セザンヌの時代以降、時代は絵画を平板化させ、絵画にまつわる様々な要素を削ぎ落としていく方向へ向かったのに対して、セザンヌは絵画に固有の空間にこだわることで独自の達成へ到った。しかしこれは、セザンヌという特異な個人が達成した独自の絵画空間における方法論であったのだろうか。こうした方法はセザンヌ以前にはかつて、存在したことはなかったのだろうか。次章では、セザンヌから時代を遡って17世紀、プッサンの絵画を見ながら、その方法を検証していきたい。

第2章 プッサンの風景表現に見る、色面による奥行きの創出

第1節 はじめに／先行研究

ニコラ・プッサンは、1594年フランス、ノルマンディー地方レザンドレーに生まれた。レザンドレーを訪れた画家カンタン・ヴァランの勧めもあり、パリに出て修業時代を過ごす。この頃ライモンディの版画を通じてラファエロを学んだ。イエズス会の注文を受けて制作した装飾画（現在は消失）がきっかけで、イタリアの詩人マリーノの知遇を得、1624年30歳でローマに渡る。途中ヴェネツィアを經由し、ヴェネツィア派、ティツィアーノやヴェロネーゼの色彩表現を学ぶ。

17世紀のイタリア、ローマは、バロックの最盛期であった。プッサンの初期の作品である、《嬰兒虐殺》や《聖エラスムスの殉教》においては、人物たちの大きな身ぶりや感情表現を伴ったバロック的性格を見せているものの、その中でも抑制と均衡のとれた、後のプッサンへとつながる表現が実現されている。プッサンはバロック時代の中枢にありながらも、自身の性向に従って、画面空間を厳密に構成していく中でその世界を作り上げていく。

プッサンは、若い頃よりラテン語を学び、古典の素養を持っていた。物語を構成する力に長けており、選ばれた主題を十分に検討した上で、効果的な場面を決定した。レオナルドの絵画論からの影響を受け、人物たちには心の動きに対応したポーズ、身ぶり、表情が与えられた。また、古代彫刻やラファエロを通じて研究されたこうした形象は、一見して分かるものとして画面に取り入れられた。当初のプッサンの絵画においては、造形的秩序の確立が第一の目的とされたわけではない。内容と形態が緻密に対応することにより、絵画の上で物語的、思想的 content が表出することが目指されたのだ。それらは、神話的主题による群像表現として結実していった。

プッサンは、ローマにおいて画家としての地位を確立していく中、1640年、ルイ13世からの要請を受け、パリに戻る。首席画家として遇されるものの、装飾やタピスリーなどの多くの仕事に忙殺され、また華やかな宮廷生活の世俗性にも嫌気がさし、2年ほど滞在した

後ローマに戻り以後生涯をこの地で過ごすことになる。1644年、プッサンに保護を与えた教皇ウルバヌス8世の死後は、フランスの愛好家のためのタブロー作品を中心に制作を行い、この頃円熟期に達する。

晩年は、人物の動きよりも風景を中心とした画面構成に移行していき、主題の扱いはより内面的なものになる。道、川、木々、建物といった要素によって構成された画面では、前景から中景、後景へと滑らかに視線が誘導され、風景そのものが主役とも言えるような空間の広がりを獲得していく。人物も点景的な扱いとなり、風景を構成する要素として画面の中に組み入れられる。ここで表されているのは、現実世界の断片としての風景ではなく、厳格な秩序にもとづく、構成された風景であり、こうした試みは最晩年の、《四季》の連作に結実していく。

プッサンに関しては、画家と同時代の17世紀以降、その生涯と作品の細部まで明らかにするような非常に多くの研究がされている。基礎資料としては、プッサン自身の手による書簡や、同時代に書かれたペローリやフェリビアンらによる評伝などがある。また、19世紀初頭に作家研究としてのカタログが発行されて以来、作品目録の編纂は続けられた。1966年にアンソニー・ブラントによって刊行された目録(1)は、それまでの多くの研究を踏まえた上で、作品を主題別に分類し、参考文献目録も付されたものとして、プッサン研究史上大きな意味を持つものとなった。また、1974年にジャック・テュイリエは、このブラントの目録に基づきながら、新たな議論を踏まえて、作品の年代決定、疑問作の提示を行い、後に1994年のパリにおける大規模なプッサン回顧展に際して、この目録の改訂版を出版している(2)。

プッサンについての研究の大部分は、絵の中の図像の出典やその解釈に関連するものである。プッサンは、聖書や神話から着想を得た主題を描いたが、その際に造形的な達成を実現することが第一にあったわけではなく、主題内容としての正確さにもこだわった上で内容と形態が緻密に対応した絵画を目指して制作を行った。このため、プッサンの作品には意味内容を「読みとる」ための内容に事欠かないという面がある。

本論文では、絵画の形式の面から論ずることが中心となるため、そうした解釈の問題には深くは立ち入らない。しかし、絵画の傍らにあって、言葉によって認識することで見えてくるものがあるということもまた事実であり、すべてを純粹に様式のみ還元することもまた出来ない、という点も付しておく。

プッサンの絵画における様式上の問題が論じられるようになるのは、セザンヌとの関連においてである。有名な「自然を通してプッサンをやり直す」という言葉は、プッサンとセザンヌが関連づけて語られるその端緒となった。セザンヌが生きた19世紀において、プッサンはフランスにおける古典、最も偉大な芸術家として不動の評価を得ていた。19世紀を通じてプッサンの古典性は、古代の芸術を研究したという点において強調されることが多かったが、自然観察に基づいた卓越した風景画を多く残していることから、古典と自然という二つの源泉から着想を得ていたという点で認識されていた。

このような時代背景の中、エミール・ベルナルやモーリス・ドニによって、プッサンを参照することでセザンヌの達成を説明しようという意図から、セザンヌにおける古典性とプッサンとの結びつきが強調して語られることになった。ここで言われる古典とは、普遍的な芸術様式としての「古典」であり、ドニによれば、感覚的な要素を秩序づけながら画面に再現し、これによって自律的秩序を実現するという点にあった。それによりセザンヌは、印象主義に古典性を回復した画家という美術史的位置づけをされることになる。

セザンヌとプッサンの結びつきが語られ始めた当初においては、古典を模倣した上で独創性に達するという点においての議論が中心であったものの、20世紀以降、前述した形式主義的な文脈においてセザンヌの様式が論じられていく中、セザンヌとプッサンにおける様式的な類縁関係についても言及されるようになる。この問題の背景については、リチャード・シフによる論考(3)に詳しい。

両者の様式上の問題に関して、40年代にケネス・クラーク(4)によって、水平・垂直要素の調和と均衡を作り出す構成方法、遠景の建物を画面の中心に据える点の一致が指摘されている。60年代にはクルト・バット(5)が、空間内で互いに隔たった物同士を線と色彩の反復によって関係づける点、時間や動きを表現しないとといった点などを類似として指摘している。一方セオドア・レフ(6)によって、セザンヌとプッサンの間の類縁関係が、決定的

なものではないということが指摘されてもいる。しかしいずれにおいても、共通性があるともそうではないとも言い切ることができないような状態として残されているように思われる。

本論文においては、プッサンの絵画の形式的な面に着目するものの、セザンヌが実際にプッサンの影響を受けたか、何らかの参照を行ったかどうかといった点にはこだわらず、両者の絵画に共通する絵画制作における方法論を論じていきたい。前章において、セザンヌの絵画における色彩の役割について論じてきたことを受け、プッサンの絵画の中で色彩がどのように用いられているのかに着目することを基点としながら作品を読み解いていきたい。

プッサンの絵画の色彩に言及している研究としては、1980年代のオスカー・ベッチュマンによる論考(7)の中で、色彩によって外見を描写する機能、明暗に基づいた色の生成といった役割とは別に、色彩が寓意的に用いられているという点が指摘されている。これは、図像解釈をはじめとした従来の方法論に対して、感覚的な視覚と知性的な視覚に着目しながら、作品そのものを読み解こうとする新しい傾向のアプローチの中で生まれたものであるが、本論においては前述したように意味生成の問題からは距離をおいて、絵画空間の構築における色彩の役割について論じていく。

第2節 群像表現について

プッサンの作品の中からいくつか例を挙げて、その絵画空間がどのように形づくられているかを考えていきたい。プッサンの残した作品を見ていくと、その中には大きく二つの形式が存在している。多くの人物によって構成された群像表現と、人物が点景として配置された風景表現の二つである。中には少ない人物を画面内で大きく捉えた作品や、自画像といった作品もあるものの、この二つの形式にプッサンの絵画の特徴が顕著に現れているように思われるため、それぞれから作品を取り上げながら論じていきたい。まずは、セザンヌの絵画において着目してきた点を踏襲し、描かれた対象によって形づくる構図と、それに対して色彩がどのように扱われているかという点を導入としながら見ていきたい。

《サビニの女たちの略奪》

(1634-38年、油彩/カンヴァス、154.6×209.9cm、メトロポリタン美術館) (図1)

人々が画面の中に、折り重なりながら密集するように、ひとつの舞台空間の中に人為的に配置されたかのように描かれている。ここでは、前景、中景、後景とおおまかに識別することはできるものの、それぞれに位置する人々の前後の位置関係は必ずしも明快ではない。透視図法的な奥行きを利用しながらも、それとは異なった論理によって画面全体がまとめ上げられていることが予感される。

前景の右側に位置する短剣を振り上げた男とそれにすがりつく老人の体が形づくる左斜め上方への動きと、前景の左側の女性を抱え上げる男の腕と、その右側で抱えられた女の腕の作る右斜め上方への動きによって、画面の中心に大きな三角形が現れている。またそれに呼応するように各所に小さな三角形が形づくられることで、秩序だった構図が構成されている。

また、画面の各所において、人物の斜め上方にかかげられた手や、体の傾きによって斜め方向の動きが描かれていることが見てとれる。そうした斜線によるリズムが、前述した三角形の配置とも連動しながら、画面内に統一感を生み出している(図2)。このように、

人物の体の動きを利用しながら絵画空間をリズムによって形づくることに力点が置かれ、そうした動きがひとつの有機的な形態として、まとまりを持って存在している。それに対して、画面後方に描かれた建物や柱によって垂直方向に、抑制的な効果が与えられている。

しかしここで、この作品をモノクロにした画像 (図3) を見ると、正面の三角形をベースにした構図は、実際の作品から見て取れるほどには整然と見えるわけではないことに気づかされる。そこで、画面内の秩序だったリズムを明確に見せるために、色彩が効果的に使用されているのではないかと予測をした。色彩に関して、プッサンの他の作品にも共通して言えることだが、人物の着ている服の色の鮮やかさが眼にとまる。青、赤、橙色、緑、黄色といった色が、服の色として各所にちりばめられている。こうした服の色は、デッサンに着彩された色彩、というだけではなく色そのものの配置によって構図を形づくることに関わっている。

例えば、最も眼にとまる色として、画面内三カ所の彩度の高い青色に着目すると、これらを頂点とした三角形の形状が作られていることが見てとれる (図4)。しかしこれは、平面的なパターンとしての三角形ではなく、この色の塗られた面積、色合いの微妙な差異、画面内の人物の前後関係とも連動して、奥行きを喚起させるような動きをもった形態として認識される。そして画面をもっとよく見ると、同系の青色は画面後方の人物群の中にも配置されていたり、画面背景の空の青色ともつながりを持っているであろうことが分かる。

次に彩度の高い赤色に着目し、同様に画面内の3カ所、目にとまる部分をピックアップしてみると、これはV字型 (逆三角形) に配置されている (図5)。そしてこの色も先ほどの青色と同様の理由で、奥行きを伴った動きのある形として存在しているように見える。画面をさらによく見れば、こうした色彩による連関が随所に散りばめられていることに気づく。

以上のように、対象の形や配置による構図に対して、色の配置に基づく連関を形づくることで、画面全体として奥行きを持つ安定した秩序を作り上げていることが分かる。この

色彩の効果による奥行きは、透視図法的な奥行きと一致はしないが、それに沿うように作り上げられているようだ。

第3節 風景表現について

続いて風景表現から例を挙げて、作品を見ていきたい。二年間のパリ滞在を経てローマに戻った頃から晩年にかけて、神話や聖書に依った主題を持ちながらも、風景空間そのものが画面の主体となったような作品を展開していくようになる。群像表現においては、画面の大部分を占める激しい身振りを伴った人物は、画面を緻密に構成することに利用されていたが、風景表現においては、人物は点景的に扱われるようになる。人為的に作り上げたようなある種の閉塞感を伴った空間表現は、ここでは眺望の広がりと大気の充満に取って代わる。

《四季 夏(ルツとボアズ)》

(1660-64年、油彩/カンヴァス、119×160cm、ルーヴル美術館) (図6)

これは、プッサン最晩年の《四季》の連作のうちの一点である。画面左を占める木が前景として視界の左上半分を遮り、麦畑の彼方には台地に立つ建造物や山が見える。画面の下半分では人物がまばらに配置され、手前の二人の人物を中心とした物語場面が展開されているようだ。しかし、画面の上側半分以上に渡る風景がこの作品の印象を決定しているように見える。人物の着衣や左下にあるマントのような赤い布などにおいて、《サビニの女たちの略奪》で見たような色彩の使い方がされてはいるが、それは画面全体に及ぶものではなく、画面の下部を控えめに支えているにとどまっている。

次に人物たちの背後に広がる風景空間を見ると、麦の穂の黄色みのある色を主調としながら、これらの部分が画面の中で広い面積を持って存在しているのが目に入ってくる。一列に立ち並ぶ麦の穂による垂直面の向こうに、その一面の麦畑の水平面が、遠景の丘陵から山にまでつながるかのよう広がっている。この広がりが風景空間の大きな骨格を形づくっているようである。

ここで、さらに風景の細部へと目を凝らしてみることにする。画面右側の、麦畑から遠景へとつながっていく境目（数頭の馬がいるあたり）（図6-2中の(A)）を見ると、建物の

立つ丘陵の方向へと蛇行するような道（図6-2中の (B)）があるのに気づく。道は途中、灌木に視界を遮られながらも、丘陵と地続きにある奥行きによって視線を遠景に導いている。この建物のある丘陵（図6-2中の (C)）に対して、さらに奥にある丘陵（図6-2中の (D)）の勾配が連続的に配置されており、これはさらに遠くにある山（図6-2中の (E)）の量感とも呼応するように捉えられているようである。このように遠景にかけて視線のたどる先を追っていくと、丘陵や、建物、木々の細部にいたるまで、非常に明瞭さをもって緻密に描写されていることも分かる。プッサンの風景において遠景は、空気遠近法的にぼやかされた遠さを持って描かれてはいない。そして、空は無遠くまで後退していくのではなく、目に冴えるような鮮やかな青色を伴って存在している。

前述した《サビニの女たちの略奪》のような群像表現においては、風景はあくまで背景として、人物の動勢によって展開される画面下半分の密集した部分に対する空間の抜け、疎の部分として扱われていた。風景を主体とする表現においては、遠景の緻密な描写も近景の描き込みも等しく画面を構成するものとして存在している。近景で展開される物語場面から中景を経て遠景に到るまでの空間において、視線が途切れることなくつながるように、連続的な量感を伴った面として捉えられていることが分かる。こうした連続的な面によって画面空間を描写することで、唐突に挿入されたような舞台の書き割りの風景ではない、そこにある大気の密度を想像させるような空間が実現されている。

では、こうした風景空間においても、色彩は積極的な役割を果たしているのだろうか。ここでもまず、モノクロに変換した画像を見てみることにする（図7）。これを見ると、人物の衣服や雲のハイライトに、明度の高い（画像としては白の強い）部分があり、画面左の手前の木とそれが地面に落とす影、中景から遠景にかけての灌木に明度の低い（黒っぽい）部分があるものの、画面の大部分は均質なグレーによって占められている。空と麦畑も、実際の画面で見られたような際立った対比を持つてはおらず、プッサンの風景空間の奥行きが、明暗の差によって作り出されているのではないということが分かる。

この絵の全体の印象を作り出している色彩として、麦畑の黄色と空の青色の対比がまず挙げられると思うが、この対比は画面手前の二人の人物の服に青と黄色が使われていることによっても反復されている。さらにこの色は、後ろの人物たちの着衣においても使われ

ている。人物の着衣の色も無作為に選択された色ではなく、風景空間と呼応するような色彩が選ばれることで、人物と風景は連続したひとつの空間のもと統一されていることが見てとれる。また、画面をよく見ていくと、麦の穂の垂直面や遠景の丘陵、建物の屋根などに赤みのある色彩が施されているのが分かる。この赤みは、赤いマントや人物の帽子などとも関係を持っており、画面全体に渡ってこうした色相間のバランスをとることによって空間が構成されている。

プッサンの風景表現には、群像表現で見たような衣服の色のとりどりの鮮やかさのようなものがあるわけではないものの、多くの作品において色彩が存在しているという印象を受ける。この色彩に関する印象の要因のひとつとして、「赤みのある色」に着目してみた。図8は、空や、遠景の山の青さに対して画面内で、「赤み」を感じられる部分を抽出したものである。これを見ると、こうした「赤みのある色」は、中景における特に「垂直面」（例えば麦の穂の列、丘陵の斜面）にあたる部分に多く使用されていることが分かる。こうした垂直面にあたる部分が、前進色である赤系の色の効果によって抵抗感をもって存在することにより、画面奥へと向かう水平面の広がりに対比される。

またプッサンの風景では、視点を高い位置にとっているというわけでもないのに、中景にあたる部分が水平面として多く見える。また、低い位置から見上げたかのように、高い位置に水平線がとられている。この点だけ見ても、一般的な線遠近法とは異なる空間構成がとられていることが分かる。水平面は垂直面を伴いながら、中景内の広い範囲に渡って存在している。色彩の効果はこうした中景部分の描写にひと役買っているようである。

《蛇によって殺された男のいる風景》

(1648年、油彩/カンヴァス、118×198cm、ロンドン ナショナルギャラリー) (図9)

次にもう一点、風景表現として例を挙げる。この絵は物語場面としても緻密に構成されている作品であるが、《四季 夏》と同様に、その空間構造を追って見ていくことにする。画面の最も手前、左の方にいる「蛇によって殺された男」を基点として、画面を水平方向いっぱいを使って、奥へ向かいながら蛇行する道がある。道は左側にある岩に遮られなが

ら、画面のちょうど重心あたりにいる女性のいる所を通過し、その左手奥の人が休憩している斜面を経て、画面中央に位置する湖へと達する。湖の左手奥には、木の繁みの向こうの丘に立つ建物がある。右側に湖の外周を沿うように視線を移動させると、途中に立つ木を通過しながら、湖の向こうには町並みと遠景の山が見える。というように、物語構造を持つこととは別に、画面の隅々まで空間として記述されていることが分かる。そして、その空間記述によって鑑賞者の視線は、画面の奥へと引き入れられていく。このように、中景部分は近景、遠景と連続しながら、画面の広い範囲に渡って描写されている。（近景、中景、遠景の際立った区別さえないように。）またここでも、画面の赤みのある色の分布に着目してみると（図10）、道の傾斜に伴う段差の部分や岩、建物など中景を構成する垂直面の部分に多く使用されていることが分かる。

以上のように、プッサンの風景表現においては、中景を中心とする連続した空間記述の緻密さと、色彩のバランスをとることによる奥行きへの創出に、特徴があるということが分かる。群像表現においては、人物群で表された部分が、奥行きを持った立体物として背景にはめこまれたかのような印象もあり、人為的に設定された舞台のようなものが連想させられる面があった。一方、風景表現においては、画面の大半を占めている風景全体が、奥行きを持った構築物として扱われており、鑑賞者の視線を自然に画面空間の中に導き入れることに成功していると言えるだろう。

第4節 クロード・ロランの風景

それでは、こうしたプッサンによる風景表現は、他の作家による表現と比べてどのように異なっているのだろうか。プッサンと同時代、同じくフランスからやって来てローマで活躍したクロード・ロラン (1600-1682) の風景表現を見ながら、その空間構成を比較していきたい。プッサンが主にフランスの注文主のために制作していたのに対して、クロードはその制作のほとんどをイタリアからの注文に応じて行っていた。

クロード・ロランは、初期は特定の主題内容を持たない風景画を制作していたが、中期以降は、物語的主题を持つ風景画へと移行していく。しかし画面の作り方自体は一貫していて、水平方向に広がる構図の中、手前に配置される人物とその奥に見える風景、という構成をとっている。人物はプッサンの後期の風景表現に見られるのと同様、画面に対して手前に小さく捉えられている。クロードは自然の緻密な観察にもとづいた多くのスケッチを残しているが、実際の自然観察に基づきながらも、理想的に構成された風景として作品を構成しており、その構図の作り方には特徴がある。実際の作品を見ながら、その空間構成を見ていきたい。

《海港、シバの女王の船出》

(1648年、油彩/カンヴァス、149×197cm、ロンドン,ナショナルギャラリー) (図11)

クロードの作品は、プッサンと同様に幾何学的に構成された構図を骨格として持ちながらも、その画面の表情は異なっている。クロードの風景には海浜風景が多く残されており、朝夕の光や空気の微妙な変化を巧みに捉えながら、水面のきらめきやさざ波といった要素を利用し、一様な光のもとに画面全体が統一されている。例えばプッサンの作品では、前述した《蛇によって殺された男のいる風景》に見られるように、水面は不動の表情をたたえ、ひとつの水平面としての役割を与えられていたのと対照的である。

クロードの多くの作品に共通して見られる特徴として、樹木や建造物といった遮蔽物を画面の両端に置きながら、それらの間から覗くように、水平線の彼方に広がる抜けのある

空間を作り出している、ということが言える。水平線は画面に対して低い位置に設定されており、水平線より上は空間としては何も存在していない「空」の部分である。これにより、画面上部に空きの感覚が生まれることで、「眺望の良さ」が強調されている。プッサンの作品において、水平線が高めに置かれ、水平線に到るまでの連続した空間の描写に重きが置かれていたのとは異なっている。

《アイネイアスのいるデロス島の海辺》

(1672年、油彩/カンヴァス、99.7×134cm、ロンドン,ナショナルギャラリー) (図12)

次にもう一点。これはクロードの晩年に近い頃の作品であり、クロードの絵画上の様式が明快に現れている作品のひとつである。例えば、前述の《オデュッセウスの帰還する港》は人生の中盤頃の作品であり、近景には人物がばらばらと多く描かれ、中景の建物や船の細部、水面のきらめきが克明に描かれていた。しかしこの作品では、画面の両端を遮蔽物で切り取る構図は共通しているものの、細部の描写が抑えられることで、絵の空間構造そのものをはっきりと見るようになる。

ここで、この絵の水平線に到るまでの近景から中景を見ていくことにする。おおまかに、画面手前の右側の神殿のような建物の立つ地面(図12-2中の(A))、その向こうにある橋から続く道(図12-2中の(B))、その橋の下にあり画面左手の最も手前にある地面(図12-2中の(C))、さらにその向こうの丸い屋根の建物のある地面(図12-2中の(D))という四つの水平面があるのが分かる。これらの水平面は、影になる部分を挟みながら、それぞれが分断されるように配置されており、それぞれの面は水平方向への広がりを作り出しながらも、全体として視線の流れを促すような連続性を持って描かれてはいない。プッサンの絵において、視線を奥に誘導するようなジグザグ型の道が利用されていたり、水平面が垂直面を介して連続的に配置されていたような扱い方とは異なっている。また、海面はいくらかのさざ波をたたえながら、水平線に近づくにつれてその境界面はぼんやりとしていくようである。面としての存在を主調するような所はなく、むしろ遠景にいたるまでの空間の密度の希薄さを作り出す役割を果たしているようにも見える。

この絵は全体的に青みがかった冴えた色調で描かれており、前述した四つの水平面の各部分も若干明暗の差はあるものの、色調としては特に変化をつけられてはいない。プッサンの絵において見られたような、中景から遠景に到る面の連続的な構成や、色調と連動した量感のある空間によって風景が捉えてられているのではない。クロードの晩年において、その風景表現は眺望の良さや空間の抜けが主題とも言えるような地点に達しているように思える。

16世紀の終わり頃イタリアでは、歴史画に重きを置く伝統的な風潮の中にも、次第に風景画への関心が生まれるようになっていた。北方フランドルやオランダの画家たちの風景表現がイタリア絵画に影響を与えていた一方、1600年前後、ローマで活躍したボローニャ出身のカラッチ、ドメニキーノといった画家が、物語主題と風景表現を合わせた様式の絵画を描くようになった。前景に小さく置かれた人物とその後ろに広がる風景という、プッサン、クロードの両者に共通する画面構成は、こうした先行する時代から存在していたものである。

クロードの表現に見られる、画面両端に遮蔽物があり、その間から遠景が見えるという構図もまた、こうした画家たちの風景画の中に見ることができる。風景空間を水平方向への広がりや遠景の眺望として捉える傾向を、クロードは様式としてより意識的に洗練されたものとして扱ったとも言える。こうした空間構成は、光の捉え方と共に同時代以降、多くの追随者を生み出すことになる。特に18世紀イギリスに大きな影響を与え、19世紀前半には風景画がその興盛を極める中、コンスタブル、ターナーといった作家もクロードの表現から多くを得ることになる。

また、ある面からある面への唐突な移り変わり、遮蔽物によって空間を切り取る構図は、印象派の作家たちによって注目された、葛飾北斎や歌川広重に代表される浮世絵において風景を構成する手法とも共通している。このように見るとクロードの表現は、セザンヌを介して立体主義、純粹抽象へとつながったと言われる、あの美術史の流れの一点としても位置づけることができそうである。

第5節 プッサンとセザンヌが共有するもの

クロードの表現によって達成されたものは明白であり、その様式は後の時代にも影響力をもって受け継がれていった。ゆえにクロードを、前後する時代の他の表現と共通する要素から語ろうとすることは難しくはない。それに対してプッサンの表現には、ある種の異質さが含まれているように思える。その異質さは、プッサンの絵画が、歴史上の流れから隔絶した一点としてあるような感覚を抱かせもする。たしかに、古典主義の画家プッサンは偉大な存在であり、その厳格な画面構成は後の時代に大きな影響を与え、アカデミズムの規範ともされた。しかし、そうした継承者たちによつては掬いとられなかった要素こそが、プッサンの絵画を、際立ったものとして見せているのではないだろうか。それは一見して言いがたいものではあるが、本論考で述べてきたような色彩の扱い、空間の持つ連続性や厚み、といった点に着目することによって、いくらかの輪郭が与えられるかもしれない。

前述したように、セザンヌがプッサンと結びつけられて語られたとき、様式上の類似性といったものは問題にされてはいなかったし、後にその点が言及されたときも、類似性があると言えばある、無いと言えば無い、とでもいうような歯切れの悪いものでしかなかった。実際に、セザンヌがプッサンを何らかの点で意識して制作を進めたか、あるいは特別気にするというものもなかったのかは定かではないものの、両者の絵画空間における奥行きの扱いに共通する態度を指摘することはできる。これは直接的な影響や意図を超えた部分で共有された方法である。

例えば、手前に木が生えており、遠くには山が見えている。手前から山の方へと続く道がある。こうした状況を絵に描こうとしたとき、手前にある木は大きく、遠くにある山は小さく描き、道は手前から奥へ向かうにつれ幅が狭くなるように描く。それらを水平線を基準にそれとなく配置すれば、均等に区切られたグリッド上に対象を厳密に位置づけるということがされなくとも、その画面は透視図法的に描かれていると見なされる。プッサンの画面ではその時代の表現に当然のものとして、そうした大まかな透視図法はごく自然に

適用されている。奥行き表現として、まず、そうした空間内の配置状態を説明するための「見かけ上の奥行き」という次元が存在している。

それに対して、前述した赤みのある色面の配置によって作られた空間の奥行きは、配置された色面と、画面内の他の部分に置かれている色彩とのバランス関係によって生じたものである。描こうとする場面の、空間上の見かけの整合性には関与しておらず、絵画上の色彩という次元に固有に生じているものである。例えば、戸外の景色を眺めてみて、見ている者に対して垂直面として現れる部分が、実際に赤みを帯びて見えるものなのかと言えば、そんなことはない。これは対象の外観を説明するための着彩とは違う。実在する対象なり風景なりを見るとき、そのような色として見えるであろうからその色を置く、という種類のものではない。

鑑賞者の視線を画面の奥へと導き、そこでいつまでもとどまる事が出来るよう、そのように画面空間を形づくるために、垂直面は色彩によって強調され、空の色彩や水平面の広がりとは対置される。ひとつの画面空間としての整合性を達成するために、ある部分に置かれた色彩が、それ以外の別の部分にある色彩と関係を持つ、ということを経験しながら形作られていく次元にあるものである。見かけの空間と、色彩による空間。絵を描き、それがひとつの画面としての統一を得るためには、これら異なる次元にあるものを合致させる必要がある。しかし、対象の外見を克明に描ききってはいっても、対象を的確に塗り分けること以上に、色彩の関係が考慮された絵というものはそう多くはない。

プッサンの絵画の上では、「見かけ上の奥行き」と「色面の配置による奥行き」が極めて巧妙に一致させられているため、他の画家の風景画にはない、空間の容積とでもいうようなものを作り出している。（一般的に建物内の空間は、柱や床といったパーツを利用することで「見かけ上の奥行き」を表現しやすいが、風景空間ではそれが難しい面があり、舞台の書き割りのような描写になりがちである。）この「色面の配置による奥行き」は、無限遠に後退していくかに見せることができる「見かけ上の奥行き」とは違い、落差の大きくない、一定の厚みのような奥行きを生じさせる。

第1章において述べたように、セザンヌも対象の具体的な外観とは異なる次元で色彩を用いて画面を形づくるということを行っていた。セザンヌの場合は、プッサンのように見

かけの奥行きに基づいてそれを補強するという方向ではなかったが、同系の色を画面内に配置しながらバランスをとることを繰り返しながら、結果として一枚の面ではない、層が蓄積されたような厚みを感じられる画面を作り上げるようになった。この奥行きによって、必ずしも「見かけ上の奥行き」と一致させることをしなくても、描かれた対象はその実在感を増すことになる。（このように色彩を扱うことは、画面をそれぞれ独立した色面に切り分けることで、奥行きを解体させるように扱うマティスのような方法とは違う。）こうした色彩の働きによる奥行きは、絵を描く中で感覚的に生じてしまうものでもあり、画家が感覚的にこうした色彩の配置を行っている場合も多いように思える。プッサンとセザンヌのみがこうした手法で絵画を扱ったということではないが、極めて意識的にそれを扱い、自己の様式として確立させていた点で特異であると言える。

プッサンとセザンヌが様式上の類似性を持つということに関して、両者の作品を見ていくと、そうなのではないだろうかと予感させる所があるものの、前述した先行研究について言えるように、はっきりと言うことは難しいような面がある。しかし、ケネス・クラークが述べていたような、水平・垂直要素による画面構成が共通しているという点は、直感的にも当を得た説明であるように思える。セザンヌの筆触による色面の単位で画面を扱おうとする点と、プッサンが人物の細かい動勢や、風景上のパーツによって細部まで画面を構築していったやり方は、細かいパーツに切り分けながら画面をつくり上げるという点で確かに共通している。本論考では、これに対して色彩によって作り出された奥行きの次元を持つという共通性をつけ加えることにしたい。絵画には、このように色彩を主導として空間を形づくるという方法が存在している。

第3章 セザンヌ以降としての現在／ひとつの方法論として

第1節 並行する奥行き

第1章、第2章を通じて考察してきた絵画を形づくるための方法を、以下のように定義できるのではないだろうか。

具体的な対象、構図（描かれる対象とそれを見る者自身の身体を含めて連続した空間として捉える）に基づきつつ、画面空間の全体が多層色面として構造化されるように色面の配置を行う。描かれた対象の見かけによる奥行きと、多層色面による奥行きという、並行する二つの奥行きのバランスを取ることによって描き進める。

前章の最後にも述べたように、セザンヌの場合は、実際に描かれた対象の見かけ以上に、色面の奥行きによる層構造の厚みが画面に存在感を与えていたし、一方プッサンは、対象の描かれた空間のうちに色面の奥行きが自然に吸収されるように描いていた。このように、異なる次元に在るふたつの奥行きのバランスがどのように取られるかは、描く者によって異なる。重要なことは、描かれた対象による具体的な構図と、色面によって作られる画面内での奥行きの双方が、並行してあることだと考える。あくまでも、何らかの対象を目指して描かれることで、この方法は方法足り得るのではないか。色面の配置による画面構築が、漸進的に行われるものであるため、スタート地点としての具体的な構図を持ち、それに沿って制作が進められることが望ましい。対象を持たずに、対象から離れた色面の関係のみの構築を目指すということは、方法としてはなり難いように思われる。

この方法は、目指す対象、構図の取り方という、絵を開始する際の最初の条件に大きく依存する。プッサン、セザンヌの両者において、風景空間というモチーフが採られていたが、それは多層色面による奥行きの方法の実現するためには、このモチーフを扱うことが適しているためである。言い換えれば、風景空間という対象を実現するためには、この方法が適している、という事である。第2章において触れたように、透視図法的にパースを

つけて描くには、室内空間や建築物を利用することが望ましく、風景画においては、どうしても書き割りのように遠近を描き分けることになりがちであった。

風景空間をモチーフとした絵画、これを仮に「風景表現」と呼ぶことにする。この風景表現によって実現されるものは、絵を見る者と画面内に描かれた対象との、大きさや距離の関係によって作られる「空間」である。この「空間」は、絵を見る者の身体としての移動の可能性や、視点の大きな移動を含んだ、動的な、大きい尺度を持つ「空間」であると言える。

これは例えば、室内に置かれた静物や目の前にいる人物を描く絵画において、対象のある空間そのものよりも、対象の持つ記号的な意味合いから伝えられる、ある種の親密さや感情といったものが前面化する場合が多いのとは異なっている。これらの絵画において実現される「空間」の質は、風景表現による「空間」のものとは違う。このように、描くモチーフの種類によって、そこに起ち上がる空間の質は異なってくる。対象を再現することを目指さないで描くということにおいて欠けているものは、絵を描く者と描かれる対象の関係である (1)。

絵を描く者の眼差しが、描く対象とどのように関わり、それがどのように絵として形づくられるのか。ある対象を目指して少しずつ組み立てられていくもの。そこにその絵の奥行きが生まれるのではないだろうか。そして、色面の関係という絵画言語を用いることによって、それを描き進めていくことができる。

「奥行き」とは、三次元空間に何らかの対象が存在している、ある物と物の位置関係、物と設置面との関係といったことから生じる、空間についての感覚である。しかし、線遠近法的な空間の奥行き、前後関係とは同一のものではない。例えば、私が見ている目の前の木と、その向こうに生えている木、その隙間から見える遠くの山並み、そこに生まれた空間の存在感の強さ、確かさ。このような、自分自身からの直線的な位置の遠近を測るのとは異なる、空間の感覚の仕方がないだろうか。このような空間についての実感は、それを写真に撮ったときにはほとんど消失してしまうし、書き割りのように遠近を描き分けた

風景画の上にも存在してはいない。あくまで目の前に実在する対象によって喚起されるような空間についての感覚である。

ここで、セザンヌが対象を、例えば木々の繁みを、あの筆触の単位によって捉えようとしたことを思い出してみる。セザンヌの木々は、姿形の綿密な描写とは異なった方法でありながら、実在の木の繁みであるかのような実在感を獲得していた。第1章において見てきたように、色彩を置きながらその色面による関係を形づくっていったことで、セザンヌの画面には層的な厚みが生まれていたが、セザンヌの木々の実在感は、この色彩によって作られた空間の厚みに関係している。置かれた色と色によって、筆触ごとに重なり、複雑に前後しながらも、そこにひと掴みの空間が生じる。

セザンヌの絵において表された対象の実在感は、一般的に言う対象の似姿を描くことから生じるものとは異なり、実在する対象に眼差しを向けるそのやり方によく似ている。こちら側の繁みのひとかたまりと、その向こうのひとかたまり、その間にある空間、そうした奥行きを持った木を見るときに、私たちの目が経験する、その経験の仕方によく似ている。セザンヌの絵を見慣れない者にとっては風変わりに見えるその絵の外観は、見続けるうち次第に、ごく自然なものとして、それと親しむように見ることができるようになる。ごく自然に目の前の木を見ることと同じように。

セザンヌの絵の上での、空間の厚み、奥行きは、分節された色彩によって、視線が対象を眺めるその見方のように、組織されることによって生まれるものだと言える。この色彩による分節と組織化は、空や山や、静物が置かれた空間や、セザンヌのあらゆるモチーフの上で行われた。色彩をこのように使用することは、色彩を平面上にコンポジションすることとは異なる。例えばマティスの絵には、床や壁が描かれ、奥には窓がある室内空間がモチーフとしてよく登場した。ここでは、画面を大きな色面によって切り分けることで、実際の空間の持つ奥行きは、経験としては無化され、ここは壁でここは窓だということを示す記号としてのみ残された。マティスの室内空間は、限りなく二次元空間に近づいた。このように、絵画言語としての色彩には、異なる使い方がある。

色彩をマティスのように扱うことを突き詰めると、実在する対象というものは必ずしも必要ではなくなる。その根本には、マティスがモチーフを目の前にしながら獲得した、世

界を絵画として表す仕方があるにせよ、そういうことになる。物の形は、輪郭線に還元され、その線によって区切られた領域は、フラットな色彩によって塗り分けられる。切り絵による絵画は、マチスの絵画の本質を体現するものである(2)。これは、絵具という質量の積み重ねには由来しないものである。色彩は質量から解放され、色それ自体として在るかのように扱われる。これは、モネの睡蓮の絵が、物質性が強調されたストロークを持ちながらも、色は実在する空間の厚みや重さから解放され、光によって統一された一枚の面に還元されることを目指していることや、マーク・ロスコの全体を埋め尽くすような色彩空間が一枚の様な面として、形づくられたものであることについても同様である。ここでは、色彩は奥行き・質量についての表現には関与しておらず、絵の部分は、一枚の全体を形づくるためのあくまで一断片でしかない。

絵の上で「奥行き」を表現するというのを、対象の実在する空間を眺める眼差しの在り方を絵画空間として模倣すること、と言い換えられないか。セザンヌが行ったように、色彩を、色面による関係として構築するように扱うことで、対象が実在する空間を眺めるように経験される絵画空間を形づくることができる。絵を見る人は、その視線の行く先を、色面によって作られた絵の各部分に導かれながら、そこに実在するかのような空間を感知する。そして、絵を見る人の視線はまた、絵を描く者の視線であると言える。

具体的な対象に基づいて描くとは言っても、フレームで切り取った場面を見た端から描き写していくこととは違う。描こうとする対象の目に止まる部分に、画面の上での妥当な部分に、色を置くことから絵を始めていく。その色は、対象の上に見える固有色に近いものかもしれないし、地面に置いた色が画面内の他の箇所でも反復された色かもしれない。その色の面は必ずしも、セザンヌが行ったような単位性を持ったものでなくてもよい。それが空のような広がりを持つのなら、大きな面として捉え、樹形の込み入った部分であるなら、一点としての色を置いてく。どこを一本の線で捉えるか。どの部分を拾い、どの部分は詳しく描かないのか。そこには、対象を見る経験としての解釈や取捨選択が生じる。

色を置くことは、そうした見るといふ経験を描き留めることにも似ている。ある時は木の繁みのボリュームに着目しながら大きく筆を動かして色を塗る。またある時は、水面に

見えるさざ波のような点と、その繁みの葉の部分点を点として、対応させて色を置く。画面の上で行われるのは一回性の視線を形づくることではなく、対象を様々に見ることが、色を置くことに対応させられてできた、見るという経験を積み重ねることである。もちろん単なる記録の蓄積ではないため、描き進めながらつねに、構図と色の配置のバランスを注意深く扱うことになる。

こうして、対象を見ながら解釈することと、色を置きながら画面を作り上げていくことが同時並行的に行われることで次第に色面の関係による奥行き、実体感を伴った画面が出来上がることになる。具体的な対象のある構図に基づいて色面が置かれるため、その対象の持つ奥行き空間を借りることと、色による奥行きをつくることは近い部分で行われることになる。しかし、目の前の対象の奥行きを写し取ろうとすることと、絵としての色による奥行きを扱うことは必ずしも一致するわけではなく、また別のことでもある。絵画言語としての色面を用いて、層としての奥行きを形づくることにより、実際の対象を見ながら経験するであろうことと同質の経験を導き出すことのできる絵画空間が作り上げられる。

では、私自身はどのように絵を描くことを試みているか。現在に到るまでの経緯を振り返りながら、第2節では対象としての自然について、第3節では、セザンヌの色彩を通じて、奥行きについての方法へと到った過程を述べたい。

第2節 対象としての自然

私は自身の絵画制作を、風景をモチーフに描く、という所から出発した。例えば、木立の並び、木々が地面に落とした影、水面に映るゆらめき、といった場面を選び、それを描いた。これは、身近にある、ふと目に止まる自然の様相といったもので、私にとっての風景、絵に描きたい対象はそういうものだった。木々の枝ぶりやその微妙なゆらぎといった形態は、非常に複雑で捉えがたいものであり、まだ絵を描く経験も浅い私には、それを見えたままに描きとめるなど、ほとんど困難なことだと思われた。

そのような中で形を追ううち次第に、木の枝の生える向きや、それによって作られるボリュームという、部分のつながり方に目が向くようになる。部分と部分のつながりによって全体としての形態が構成され、それがひとつの光景として立ち現れる。自然のうちに存在している形態のつながり方や、それが現れる間隔における、ある種の共通した法則性。その「法則性」とはどのようなものか。それは、ものの姿をそのように見せている、扇の要の部分のようなものだと考える。

木の幹が枝葉が、どのような方向にどのような長さで生えるのか。それはその木が、生存のため、例えば光を多く得るといふ、ごく実用的な目的のために決定されているのだろうが、そのように生えた木の形態は、適度に分節されていたり、あるまとまりを持っているように見える。この、とりとめもない連続ではないし、完全なランダムといったことでもない姿。そういった、調和した様相を持つ木、ほとんどあらゆる木を見て、人はごく自然な心地よさのようなものを感じる。

こうした調和した感覚は、単に輪郭として捉えられる形態の上に留まらず、それが作り出す明暗や色彩のバランスという要素も含めたところで成り立っている。木々の緑が、水墨表現のグラデーションのように深い階調を持ちながらも、秋に色づくときには、逸脱したかのような鮮やかな色彩に取って代わられる。そうした多彩な幅を持ちながらも調和した様相は保たれ、人はそこから何かを做うことができる。例えば、色彩の変化に対する意識 (3)は、自然という対象を通じた、時間の経過や季節の移り変わりを経験することによって獲得されていくのではないか。

自然物は、視覚に関わる要素に限ってみても、形態の複雑さと、色彩の変化や多様さが相まった、非常に膨大な情報量を有していると言える。人はその自然の複雑さを、複雑であるがままの総体として経験し、受け入れることができる。しかし、自然を対象として絵を描くということは、その複雑な総体のうちから、何事かを抽出し組み立てて提示する行為であると言える。人はときに、対象をその見えたままに写しとりたい、ということを目指し描きもするが、漠然と見えたままを再現しようとするだけでは、拾いきれない要素が多くあるように思う。単純に見えること以上の意識的な選択の蓄積が、絵を形づくっていくのではないだろうか。

対象の状況や見え方は、それを見る者の位置関係によって、刻々と変化する。しかし、自然物の調和した様相自体は、そうした特定の位置関係には依存せずに、保存されている。この自然物をそのような姿につくり上げるような「法則」、それを把握することで、絵を描くことができるのではないか。結果として、絵を通してそうした法則性を表象させる、という方向に興味が移行していき、見えた状況を再現するように絵を描くことから距離を置くようになっていった。

そのように描かれた、一見して描かれている対象が定かではない絵を、一般的には「抽象的」な絵であると言う。しかし絵が抽象的であるとは、どういうことなのか。絵を描くことを対象の姿を現すということから切り離して、線や色といった要素自体を構成することを目的としたような絵を、歴史的には「抽象絵画」と呼んでいる。対象の姿を借りることなく絵を描くことはできる、絵はただ絵として存在することができるということ。これは20世紀の絵画の発見のひとつであった。しかし、あらゆる絵は、線や色といった要素から構成されているという点で、対象が判別できるように描かれていようがまいが、すべての絵画は、抽象的であると言うこともできる。

そんな試行錯誤をしていた時期より少し前、モンドリアンの作品を、初期の風景表現から晩年のグリッド構造の絵まで通して見る機会があった。風景画は次第に単純な形態に還元されてゆき、晩年にはシンプルな直線的な構造のみが残された「抽象絵画」に達する。私はそれを通して、世の中にある抽象絵画というものを理解し、複雑な対象を簡単な構造に分解して捉えるという方法を学んだ。この方法を進めていくと、もともと絵にあった

様々な要素は切り詰められ、ごく少ない要素のみが残ることになる。しかし、重要なのは、絵によって表された「考え方」のほうなのか、それとも絵それ自体のほうなのか。絵を単純な形態に還元させた上で形づくりという方法を進めていった先は、行き止まりのように思われた。モンドリアンの行ったことは時代の必然的な過程でもあったが、私はその道を辿ることはできないということに、気づくことになる。

モンドリアンによる抽象化は、大まかに言えば、描こうとする対象をフラットで単純な形態に切り分け、その形態を並べて組み合わせることによって画面を形づくり、というふうに行われた。この抽象化が完全に押し進められたグリッド構造の絵画では、三原色と均質な線の要素のみで画面が構成されており、これは、コンピュータ上で画像にフィルタをかけて、その画像全体が均一にデータ処理された様子ともよく似ている。ここでは、実在する対象を眺める眼差しではなく、ある「抽象絵画化を行うための原則」によって絵が作られていることが分かる。

このような、「抽象絵画化を行うための原則」という観念を適用された作品は、予定された結果についてのバリエーションという性格を帯びるようになる。一方、完全に「抽象化」が行われる前の段階の絵には、グリッド化が進行しつつも対象の姿が見て取れる作品が多くあるが、そこには、ものの姿に迫ろうとする意志や対象を絵画の形式において捉えようとする眼差しのようなものが感じられる。そういった絵の存在があるからこそ、モンドリアンの作品群は魅力的であると言えるのではないだろうか。

絵を描くということを、観念に基づいた情報処理の過程および結果として捉えるという考えは、非常に割り切れていて、物事を合理化したいという意識にとっては心地がよいものだ。しかし、絵を描くということは、絵画化するための原則を発見しそれを機械的に適用することではないのではないか。私が自然に対して感じた「法則性」は、絵画化を行うための便利な原則とは異なるものである。モンドリアンの眼差しが感じられた、抽象化へ到達しようとする途上の段階のような所にとどまり続けることは可能なのだろうか。

第3節 セザンヌの色彩／色面による構築

その当時、ある形態単位を反復することによって画面を構成する、ということを行っていたのだが、セザンヌが筆触を単位のように用いて絵を描き進めていく姿勢に近い感覚を覚え、セザンヌの作品や制作について調べるようになった。その中でセザンヌが色彩を用いて絵を形づくっていたことも理解するようになる。私自身の絵の上では、形態が整理されていくのに合わせて、色彩も限定的な使い方をしていたものの、次第に色彩によって絵を描くことを試みるようになった。

この「色彩によって絵を描く」とは、画面上において、色面と色面の関係を形づくることによって絵を描き進めていく、ということである。この色面の関係というものは、前章までで述べてきたように、絵画上の色彩という次元に固有に生じるものである。この、色彩の次元で幅を持った表現をつくり出すことにより、要素が限定的になってしまった絵に、複雑さを取り戻すことができるのではないかと漠然と考えるようになった。

「色彩によって絵を描く」ことを、見よう見まねで始めたに過ぎなかったが、色を置くことによって厳密に絵を作っていくということは、ものの形を描くことで画面を作り上げることとは別のことであった。色面どうしの関係が入り組んでいくほど、作りつつある画面を見ることの困難は増した。その中で、どこを作品としての完成地点だと判断すればよいのか。私はこのように絵を描くことを通じて、セザンヌの制作の困難や達成を身をもって知るようになった。

色彩を置きながら、絵を形づくるという仕事を続けながら、少しずつ絵を描くということを理解するようになった。当初は、色彩を画面に置くということで、色の散らばりをつくり出していたに過ぎなかったが、その色彩を支えるための様々な尺度が必要で、明暗や彩度のバランス、形態としてのまとまり、といった要素を考慮しなければいけないことも徐々に理解にできるようになった。

《fw_see》(2014年、油彩/カンヴァス、80.3×65.2cm) (図1)

具体的な対象を描こうとすることと、色彩を置きながら画面を作ろうとすることは、どうも一致しにくいような感覚があったため、まずは色彩を置くということが、絵を描き進めるための推進力となった。点や線を置いたり、色を塗って面を作ることを繰り返す。それにより、画面の上に形を描くと言うより、画面を分割していくという感覚を持って完成地点を目指していった。画面のあらゆる部分は、それほど厳密ではないゆるいグリッド構造の上に切り分けられ、色や線によって区切られたようなエリアに分割される。ある部分に置かれた色は、同時に画面内の他の箇所にも置かれ、それらの同じ色が画面内において、安定した形をつくり出すように配置している。

色を画面に置くことで、ある種の平衡状態が生まれるように、そしてこの平衡の感覚を保持しながら、画面としての密度が得られるように、描くことを続ける。この平衡した感覚とは、前述したような、例えばあらゆる木が持っている、ある安定した様相を感じるのと同種の感覚である。描くことは、木が枝々を伸ばし、葉を繁らせながら、その木の空間を形づくっていくことと、ある面で似たことでもあるかのように進められる。ここでは画面が、見る者に対して適切に細かく分節されること、また分節されながらも、全体としての大まかなまとまりとして見えるように（自然がそのようであるのと同じように）することを心がけた。

このグリッド構造は、絵画の条件を検証するというような理由とはほとんど関係なく、絵を支えるために仮構する骨組みのようなものであった。ここで画面を構成している色面はフラットなものではなく、色彩を置いていくことや筆触を見せながら描くことで偶発的に生じる、ボリュームや奥行きのようなものの存在に、少しずつ意識がとまるようになった。何らかの対象が画面の中に隠れているのではないかと感じさせるような空間。ここで感じた「奥行き」をもっと意識的に扱うことはできないだろうか。

このように、色面どうしの関係の実現を目指して画面を作る方法を採用すると、完成地点を予測するのが難しいという面がある。その場その場での対応によって絵が作られていくという性格が非常に強い。しかしこの方法は、ある空間を意識的に作り上げていくことには向かない。その「奥行き」は、あくまで偶発的に生まれるものである。自分自身の意識の上でも、絵画の形式の上でも、明瞭にはなり難いものであった。

「抽象的な」絵画を描くことは、自然から何を抽出し、何を絵画に固有の次元で作り上げていけばよいのかを意識的に行うことであり、自分自身の絵画の形式を考えることでもあったが、純粹に絵画の形式の上だけで考え続けようとするのではなく、ある範囲より先へは進めない。自然という対象へ眼差しを戻すことが、絵画における「奥行き」に向き合うことにつながるのではないか。

第4節 方法の自作における展開

本節では、第1節で提示した「方法」を手がかりに、現在私がどのように絵画制作を進めているかを紹介し、その現段階における検証を行いたい。

前述したように、この方法で描き進めることには、どのようなモチーフを選び、どのような構図を設定するかという、初期条件の問題が大きく関わってくる。描きやすい構図もあれば、この方法で描くには向いていない、という場合もあり得る。色面を配置していくということは、対象を分割して捉えるということであるから、構図が対象の配置によって、部分に適切に分割され得ることが望ましい。構図を決める段階で、大まかな色調の予定は立てておくが、色面の細かな配置というものは考えず、色面を配置し得る可能性（これを「色面のための余地」と呼ぶことにする）を考慮しておくにとどめる。モチーフとしては、「木のある眺め」という、第2節で述べた絵画制作の初期において取り組んでいたモチーフを、現在の意識で新たに解釈し取り組んでいる。

まず初めに、風景空間における位置関係が明瞭になるように、水平線を設定することで画面を分割する。これによって、描く自分自身と、描かれる空間の間に距離が生まれることにもなる。そしてこの方法で描き進める「色面のための余地」としての空間を、モチーフである木の上に求めることになる。この、余地として画面の中心を占める空間を手がかりに、画面全体を描き進めていく。この余地が構図上にどのように配されるかが、完成に到るまでの描画過程にとって重要になる。

例えば、色面のための余地として次のような空間を設定しているが、こうした余地の空間のバリエーションを基に、構図を様式化することが出来る。

- (A) 木の幹、枝において生まれる空間
- (B) 水面と木の間の空間
- (C) 葉の繁みの空間の量塊性

これらの余地としての空間を、画面内に一つ採用してもよいし、二つ以上を複合的に配置することもできる。実際にどのようにこれらを用いたか、例として自作から数点を挙げる。

作例① 《l&t (hands)》 (2015年、油彩/カンヴァス、130.3×162.0cm) (図2)

この作品は、画面中央で大部分を占める木に対して、画面下半分に水面がある構図となっている。木は(A)として捉え、色による分割を行った。それに加えて(B)の水面との関わりを持った空間を考慮している。木は、実際の色調から離れた色も多く使用しながら捉えることで、画面の各所に色彩のストロークが散らばったような状態となり、対象の再現性からは離れ、抽象性に寄った面がある。また、水平線上に山の稜線を加えることで、水面部分と空の境界に視線のぶつかる面を加えた。

作例② 《square (ib)》 (2015年、油彩/カンヴァス、65.2×91.0cm) (図3)

ここでは、(C)を画面上部に配置している。葉の繁みとして視線を受け止める領域が画面上部に生まれ、安定感を持った空間となると共に、ボリュームを表すことに効果的であるように感じられる。また、(C)の下部に空を挟み、遠景に木々の並びを配置することで、前景である木の繁みのボリュームとの間に距離のある空間を設定し、見かけの奥行きを強調した。画面下部の地面に木々の影を描き入れることで、画面上部の緑のボリュームを受け止められるようにしている。

作例③ 《lw&t (bird_center)》 (2015年、油彩/カンヴァス、130.3×162.0cm) (図4)

作例①と部分的に同じ形の構図である。画面の中心となる木のモチーフ(A)と、画面下半分の水面の(B)、さらに画面上部に (C)として、葉の繁みのボリュームを加えている。画面上部に (C)が配置されることで構図は安定感を持ち、画面下部に設置点を持ちながら枝を

伸ばす(A)の空間との対比が生まれた。画面の各部分を (A)、(B)、(C)として分割して解釈すること、それらの部分を、形態として、色面としての連携をとることを目指している。

対象をどのように、色面のための余地を含んだ構図として解釈するのか。これは、実際の風景に対峙し、描画を行うこと、それを実感として解釈することを通じて導き出していく必要がある。色面のための余地として、新たなバリエーションを加えたり、また既存の様式の解釈をし直していくことになる。また、(A)、(B)、(C)といったバリエーションの様式を通じて、実際の風景に基づいた構図を形づくっていくことができる。このように、実際のモチーフと導き出された様式を、相互にフィードバックさせることを通じて、制作内容を進展させていくことができるのではないだろうか。

対象となる風景空間を適切な構図として解釈することを行えば、制作工程もスムーズに進行することになる。画面内に解釈の曖昧な部分があれば、その部分についてどのように対応するか、描画途中において選択を迫られることとなり、初めに予想したものとは異なる画面空間に帰着することにもなる。例えば、作例①の水平線上の山の稜線はボリュームとして解釈するのかどうか、木の枝の部分と形態として調和させられるのかどうかといった点が曖昧なままであったため、完成状態としての着地点が不明瞭な面があった。

色面によって画面を分割していくという描画過程自体は、事前にほとんど予測しがたき、その場その場の対応の積み重ねであるから、開始時点の構図としての解釈は出来るだけ明瞭にした状態で制作にのぞむのが好ましい。ある様式の範囲内で構図を設定したとしても、対象の配置や、画面のサイズが変更されることによって、施す色面の物理的な制約に伴って描画工程は大きく変化するためである。

また、風景空間というモチーフの特性上、画面内に、視線を受け止める部分と視線が抜けていく部分が生まれることになる。色面を施すことを繰り返していくと、ものが在る（視線に対して抵抗する）という状態を強調していくことになる。しかし、部分として見れば、色面により堅牢に構成されつつも、画面全体としては「抜け」の部分として見なすことができる (4)ように構成することができる。この、視線に対して抵抗する部分と抜ける部分を意識的に扱うことは、画面の中での距離の感覚をコントロールすることにつながるのではないだろうか (5)。

以上は、私自身の絵画制作を通じて考察したことであるが、この「方法」は、描く者それぞれの、対象・空間についての解釈に依存する性格が強いように思う。その解釈次第で如何様にも展開していけるような幅をもった、具体的な描き方というものではない、ある「方針」であると言えるだろう。

第5節 おわりに

この方法は、見かけの再現性とは異なる次元において、対象を奥行きをもった空間として捉える試みであると言える。これまで、実在する対象としての空間の存在感に肉迫することが、絵画の上で試みられることは少なかった。西洋美術史的には、絵画空間は一元的な視覚のもとに一望され得るようなものとして語られてきた。ルネサンス以降の、線遠近法をもとに構成された劇場のような絵画空間は、時代によって様々に変奏されながらも、長らく支配的であった。近代以降には、その線遠近法的なものを見方を解体し、物語性を取り除かれた、一枚の面として自律した絵画という形式のもと、新たな方法が試されてきた。しかし、マティスの流れを汲むものであれ、モネの末流にあるものであれ、絵画はあくまで視覚を頂点とした認識のもとに一望されることを大前提としてきたように思われる。

第1章で述べてきたように、セザンヌは、従来の線遠近法とは異なる空間構成や、矩形による単位によって画面を構成する点がクローズアップされることにより、近代以降の美術史を語る文脈の上に位置づけられてきた。しかしながら、そうした文脈には解消しきれないような異質さを持った画家であることは、多くの人が認めるところでもあろう。この異質さの要因の一部を、色面によって構築された奥行き空間の存在に帰することができるのではないだろうか。

これはプッサンについても同様である。プッサンの絵画は、同時代の絵画表現から大きく逸脱するものではないし、古典的で厳格な画面構成は、後世の規範と呼ばれさえした。しかし、これも第2章で述べたように、同時代のクロード・ロランの表現のように、前後の時代と連続的なつながりを持たない特異な一点であるとも言える。プッサンの場合は、セザンヌのように向き合ったそれぞれの対象についてというよりも、画面の大部分を占めるその風景空間全体が、質量を持った空間の実体として、視線をたどりながら経験されるように作られていた。こうした色面の関係によって奥行き経験をつくり出す方法は、西洋絵画の歴史において連続的には展開されてこなかったものの、確実に存在してきた方法であると言える。

空間を、このように少しずつたどりながら経験するものとして捉えて表現することは、むしろ彫刻や建築といった媒体と親和性があることなのかもしれない。彫刻や建築それ自体が、実体としての空間と地続きに存在するものであるから、そのように表現することは自然なことなのだろう。鑑賞者は実在する空間の内に視線を導かれたり、また鑑賞者自身の動作を促されたりすることになる。

一方、絵画の上で表現することは、現実とは違う次元、絵画空間という次元に表現を構築することでもある。これは、絵画の物理的な表面とは異なる、現実空間の延長には存在しない次元である。絵画の次元に固有に生じる色面の関係は、純粋な概念ではなく、質量に転化し得るものとして扱うことができる絵画記号として、奥行きを経験の創出に関与することができる。この奥行きを経験とは、実在する空間において、視線を誘導されたり、身体的な動作を伴って経験されることと同質なものであり、そうした経験を絵画空間上において作り出すことができる。現在私は、こうした伝統的には存在しながらも、主体的には展開されてこなかった方法を手がかりとしながら、絵を描くことを試みている。

人間が自然との関わりという基本的な経験からものを考えることは、その起源から連綿と行われてきたことである。自然という対象があって、それに接して、絵を描き、詩をうたい、思想を練り上げることを行ってきた。私たちの生きる現在、その人間が造り上げてきた社会は今や複雑な様相を呈し、人間は社会の鋳型の中でほとんど押しつぶされようとしている。人間にとって本質的な価値の存在は非常に見えにくくなっている。そのような中、「自然」さえも社会との関わりの中にしか存在しないとも言えるが、自然に接するという個人の経験から、表現を立ち上げることは普遍性を持った行為ではないかと考える。社会は私たちのすべてではないが、私たちは自然そのものではないから、表現するということを続けていくのだろう。(46912字)

<注釈>

序

- (1) 画家シャルル・カモワンの証言によるセザンヌの言葉。
- (2) ケネス・クラーク、佐々木英也訳『風景画論』ちくま学芸文庫,2007年,p181-182
- (3) エミル・ベルナール、有島生馬訳『回想のセザンヌ』岩波文庫,1953年,p32
- (4) 高階秀爾『近代絵画史（下）』中公新書,1975年,p84

第1章

- (1) エミル・ベルナール、有島生馬 訳『改訳 回想のセザンヌ』岩波文庫, 1953年 / ガスケ、与謝野文子 訳『セザンヌ』岩波文庫, 2009年
- (2) ジョン・リウオルド編、池上忠治訳『セザンヌの手紙』美術公論社,1982年
- (3) Roger Fry,Richard Shiff , Cézanne:a study of his development,University of Chicago Press,1989
- (4) Fritz Novotony,Cézanne und das Ende der Wissenschaftlichen Perspektive,Anton Schroll und Co.,Wien,1938
- (5) Alfred H. Barr Jr.,Cubism and Abstract Art,The Museum of Modern Art,New York,1936 / Alfred H. Barr Jr.,What is modern painting?,The Museum of Modern Art,New York,1943
- (6) アール・ローラン、内田園 訳『セザンヌの構図』美術出版社,1972年
- (7) 藤枝晃雄 編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房, 2005年,p195
- (8) クルト・バット、佃堅輔訳『セザンヌの芸術』美術公論社,1981年
- (9) メイヤー・シャピロ、阿部良雄訳、宮川淳解説「セザンヌの林檎」『エピステーメー』1977年1月,p1-38モーリス・メルロ＝ポンティ「眼と精神」木田元 編『メルロ＝ポンティ・コレクション4 間接的言語と沈黙の声』みすず書房, 2002年,p180
- (10) エミル・ベルナール、有島生馬訳『回想のセザンヌ』岩波文庫,1953年,p32
- (11) ローレンス・ガウイング、松浦寿夫訳「組織化された感覚の論理」『美術手帖』511・512・514・515号,1983年
- (12) 同511号,p208

(13)同511号,p209

(14)塚越敏 編訳『リルケ美術書簡 1902-1925』みすず書房,1997年,p147

(15)同、p152

(16)同、p151

第2章

(1)A.Blunt, The paintings of N.Poussin, A Critical Catalogue, Phaidon, 1966

(2)Jacques Thuillier,Nicolas Poussin,Paris, 1994

(3)リチャード・シフ、飛嶋隆信／松岡新一郎訳「プッサン伝説」『ユリイカ 平成8年9月号 特集 還ってきたセザンヌ』 青土社,1996年

(4)ケネス・クラーク、佐々木英也訳『風景画論』ちくま学芸文庫,2007年

(5)K.Badt, The Art of Cézanne, Berkeley and Los Angeles, 1965

(6)Th.Reff, Cézanne and Poussin, The Journal Warburg Institute XXIII, Jan. 1960

(7)Bätschmann.O, Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin, 1982

第3章

(1)対象を描かない絵画は、絵それ自体として存在するより他ない。絵画として自律することを目指さざるを得ない。

(2)しかし、マティスの芸術が目指した所が、切り絵として結実しているとは、必ずしも言い切れない面もある。マティスの絵画は一枚の平面に限りなく近づきながらも、例えば人体のボリュームや、室内の窓から屋外への空間の連なりを喚起させるような部分なども多くあり、そこでは「奥行き」は捨象されてはいない。

(3)人は自然を通じて、多様な色彩の変化・推移への意識を内在化させていくことができる。色彩を使って絵を描くということは、絵具の色という物質的な制約のもとに、そうした色彩の変化・推移への意識の総体を顕在化させていくことでもある。それは、見えている自然の色を、逐一絵具の色に置き換えて絵を描くような、直接的な参照と言うよりは、自然の色彩の変化・推移への意識を基準にしながら、絵具の色の選択のうちに、別個の色彩体系をつくりあげていくという感覚に近い。第2章 第2節の、

セザンヌの色彩の項において述べたことと同様である。

- (4) 第1章で見た、セザンヌの《サント=ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》の空の部分のように、色面で細かく分割されてはいるが、距離をとって絵の全体を見れば、それは実際の空のように「抜け」たものとして見ることができる。
- (5) プッサンの風景表現において、視線を奥へと誘導するように画面が構成されていたことと同じように。

<参考文献>

- エミル・ベルナール、有島生馬 訳『改訳 回想のセザンヌ』岩波文庫, 1953年
- アール・ローラン、内田園 訳『セザンヌの構図』美術出版社, 1972年
- ジョン・リウォルド編、池上忠治訳『セザンヌの手紙』美術公論社, 1982年
- 塚越敏 編訳『リルケ美術書簡1902-1952』みすず書房, 1997年
- 前田英樹『セザンヌ 画家のメチエ』青土社, 2000年
- 吉田秀和『セザンヌ物語』ちくま文庫, 2009年
- ガスケ、与謝野文子 訳『セザンヌ』岩波文庫, 2009年
- モーリス・メルロ＝ポンティ、中山元 編訳『メルロ＝ポンティ・コレクション』ちくま学芸文庫, 1999年
- モーリス・メルロ＝ポンティ、木田元 編『メルロ＝ポンティ・コレクション4 間接的言語と沈黙の声』みすず書房, 2002年
- 永井隆則『モダン・アート論再考-制作の論理から』思文閣出版, 2004年
- 永井隆則『セザンヌ受容の研究』中央公論美術出版, 2007年
- 永井隆則 編『フランス近代美術史の現在-ニュー・アート・ヒストリー以後の視座から』三元社, 2007年
- 藤枝晃雄 編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房, 2005年
- ローレンス・ガウイング、松浦寿夫訳「組織化された感覚の論理」『美術手帖』511・512・514・515号, 1983年
- 『ユリイカ 平成24年4月号 特集 セザンヌにはどう視えているか』青土社, 2012年
- 『ユリイカ 平成8年9月号 特集 還ってきたセザンヌ』青土社, 1996年
- 『セザンヌ -パリとプロヴァンス』国立新美術館, 2012年
- “Cézanne The Late Work”, THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, 1977
- ケネス・クラーク、佐々木英也訳『風景画論』ちくま学芸文庫, 2007年
- 栗田秀法『プッサンにおける語りと寓意』三元社, 2014年
- ルイ・マラン、矢橋透 訳『崇高なるプッサン』みすず書房, 2000年
- 高階秀爾『名画を見る眼』岩波新書, 1971年

高階秀爾『フランス絵画史』講談社学術文庫,1990年

『世界美術全集16 プッサン』集英社,1977年

辻邦生、高階秀爾、木村三郎『カンヴァス世界の大家14 プッサン』中央公論社,1984年

『プッサンとラファエロ-借用と創造の秘密』愛知県美術館、足利市立美術館

『イタリアの光-クロード・ロランと理想風景』国立西洋美術館,1998年

“NATURE ET IDÉAL Le paysage à Rome 1600,1650”,rmn Grand palais, 2011

<掲載図版リスト> (※は引用元)

第1章

図1 《ローヴの庭》

(1906年、油彩/カンヴァス、65.5×81.3cm、ワシントン、フィリップス・コレクション)

※ 前田英樹『セザンヌ 画家のメチエ』青土社,2000年,中綴カラーページ

図2 《サント=ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》

(1904-6年、油彩/カンヴァス、66×82cm、ブリヂストン美術館)

※ 『Masterpieces from the Collection of the Ishibashi Foundation』

ISHIBASHI FOUNDATION,2006年,p43

図7 《庭師ヴァリエ》

(1906年頃、油彩/カンヴァス、65.4×54.9cm、テート)

※ 『セザンヌ -パリとプロヴァンス』国立新美術館,2012年,p142

第2章

図1 《サビニの女たちの略奪》

(1634-38年、油彩/カンヴァス、154.6×209.9cm、メトロポリタン美術館)

※ 『世界美術全集16 プッサン』集英社,1977年,図版25

図6 《四季 夏(ルツとボアズ)》

(1660-64年、油彩/カンヴァス、119×160cm、ルーヴル美術館)

※ 『世界美術全集16 プッサン』集英社,1977年,図版62

図9 《蛇によって殺された男のいる風景》

(1648年、油彩/カンヴァス、118×198cm、ロンドン ナショナルギャラリー)

※ “The Sight of Death -An Experiment in Art Writing”,T.J.Clark

,YALE UNIVERSITY PRESS,2006,p212

図11 《海港、シバの女王の船出》

(1648年、油彩/カンヴァス、149×197cm、ロンドン,ナショナルギャラリー)

※ 『ナショナル・ギャラリー・コンパニオンガイド』Erika Langmuir

,THE NATIONAL GALLERY,2004年,p192

図12 《アイネイアスのいるデロス島の海辺》

(1672年、油彩/カンヴァス、99.7×134cm、ロンドン,ナショナルギャラリー)

※ 『ナショナル・ギャラリーコンパニオンガイド』 Erika Langmuir

,THE NATIONAL GALLERY,2004年,p193

第3章

図1 《fw_see》

(2014年、油彩/カンヴァス、80.3×65.2cm)

図2 《l&t (hands)》

(2015年、油彩/カンヴァス、130.3×162.0cm)

図3 《square (ib)》

(2015年、油彩/カンヴァス、65.2×91.0cm)

図4 《lw&t (bird_center)》

(2015年、油彩/カンヴァス、130.3×162.0cm)

第1章

图1



图2



图3



图3-2

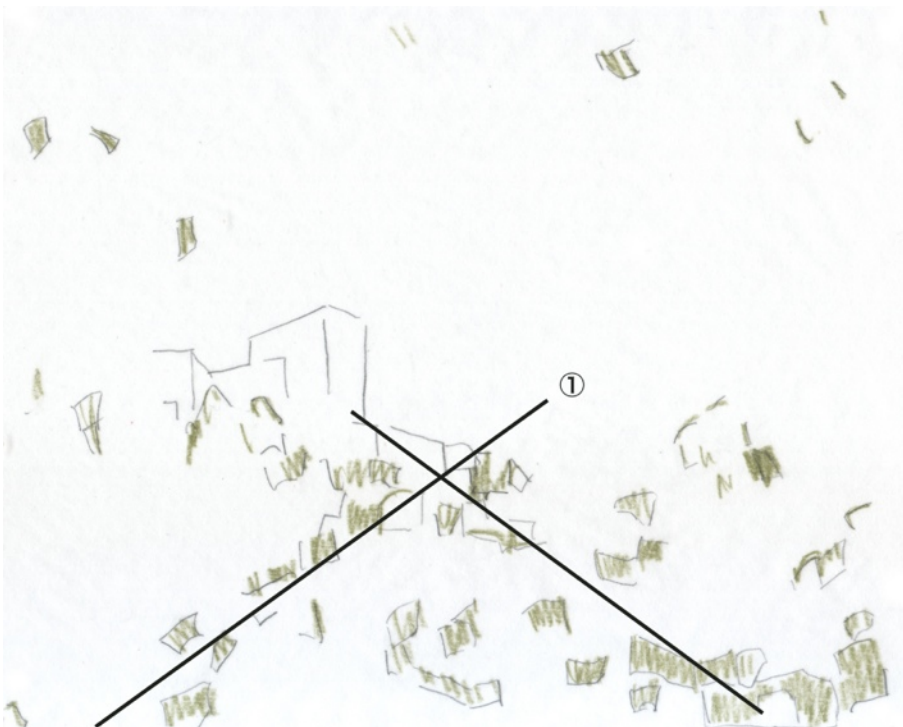


图4

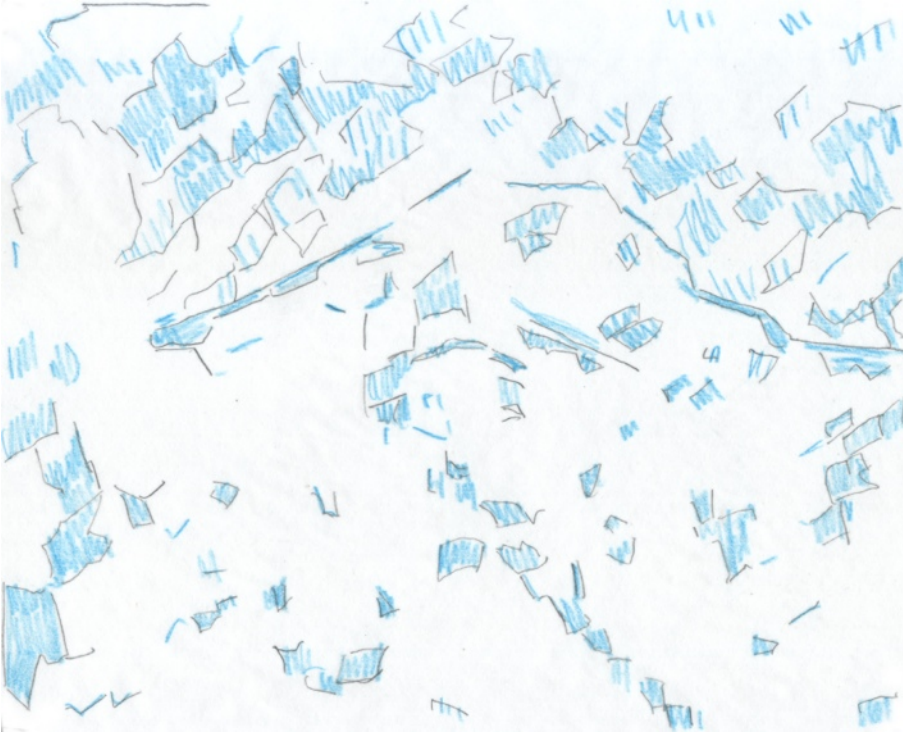


图4-2



图5



图5-2

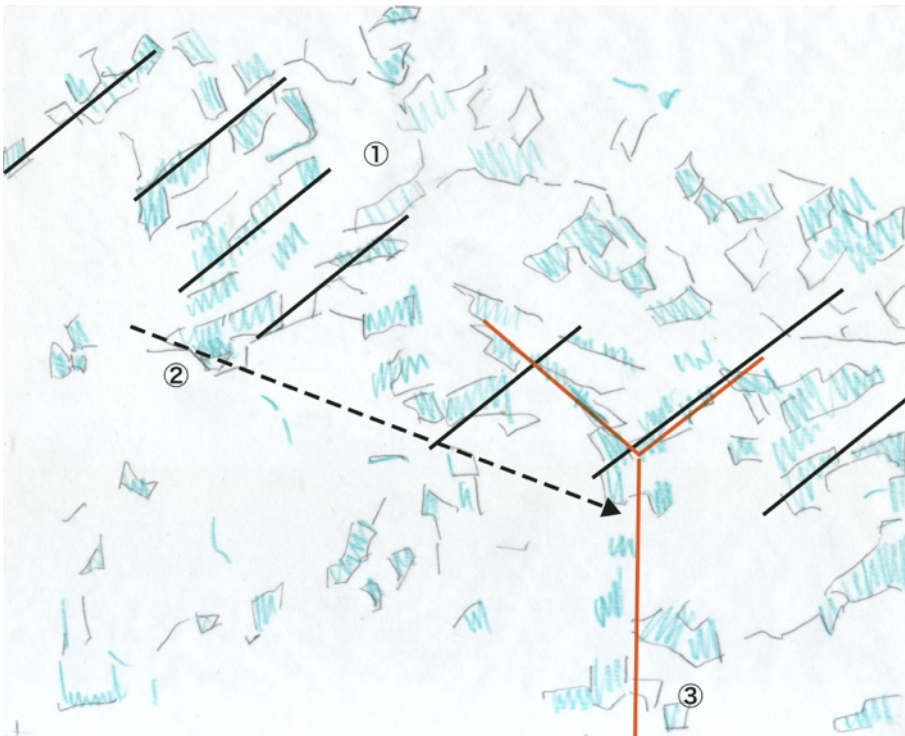


图6

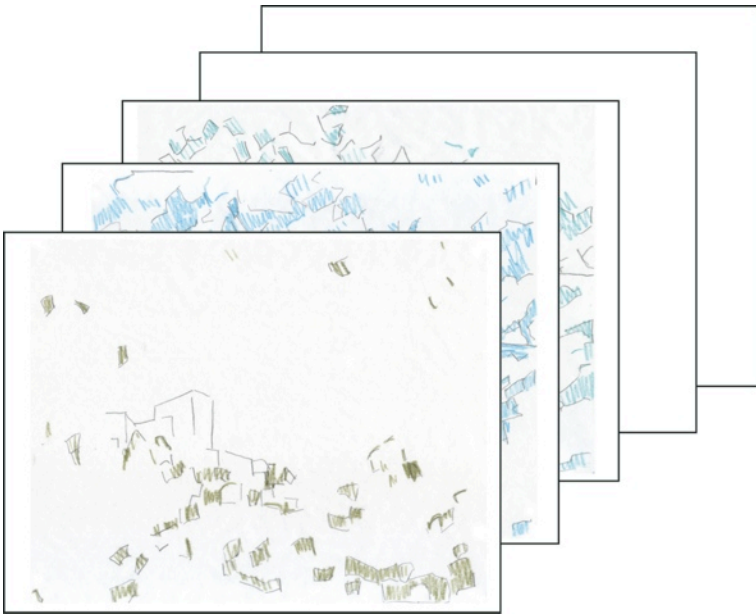


图7



图8



图9



图10



图10-2



第2章

图1



图2



图3



图4

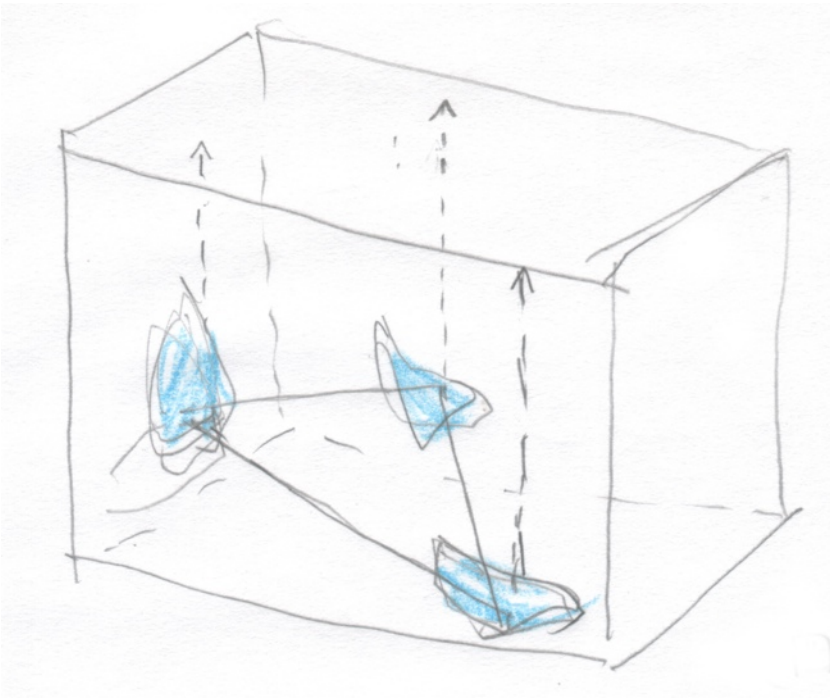
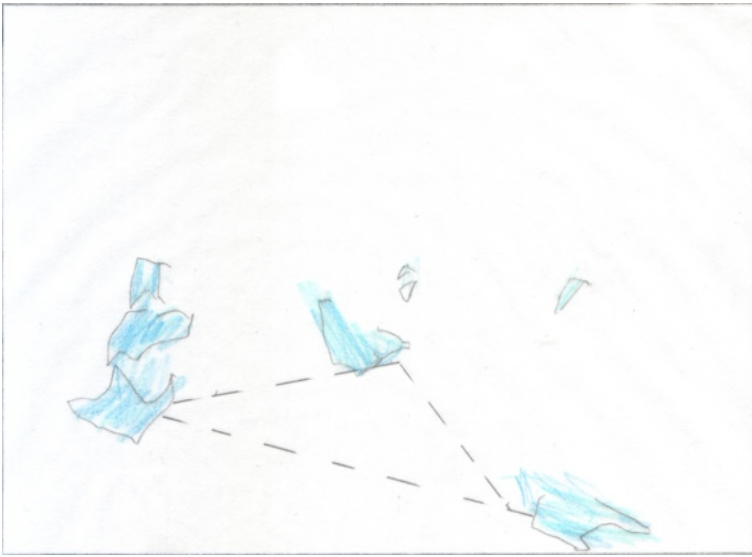


图5

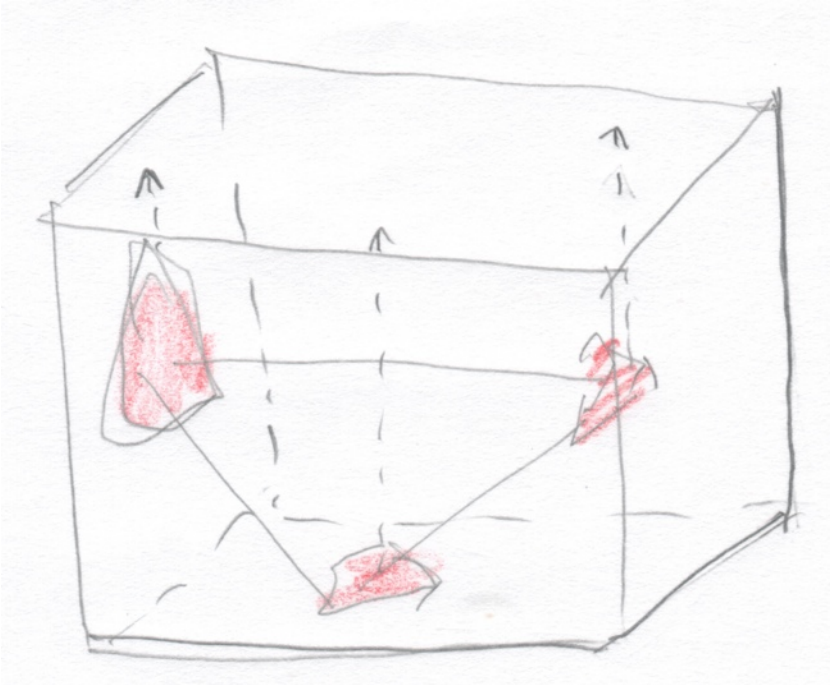
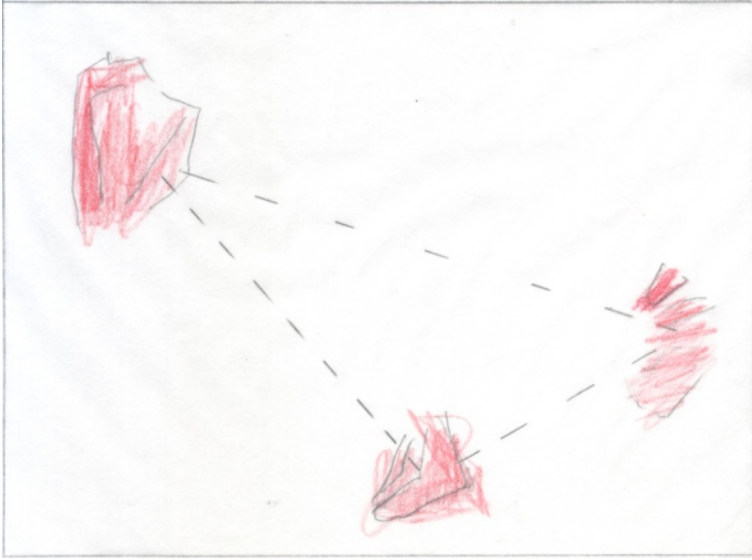


图6



图6-2



图7



图8



图9



图10

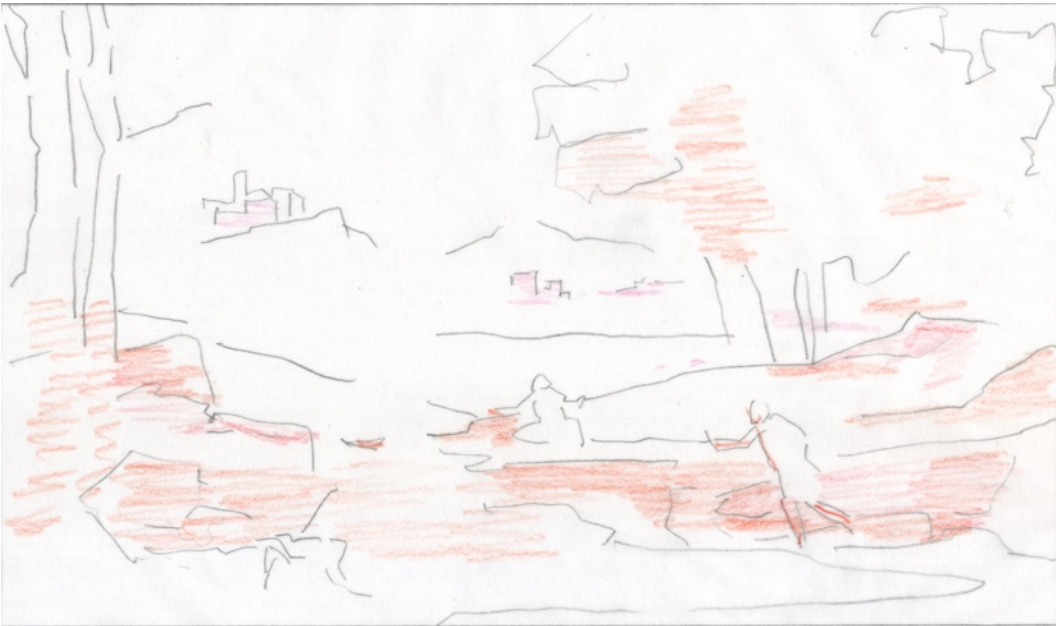


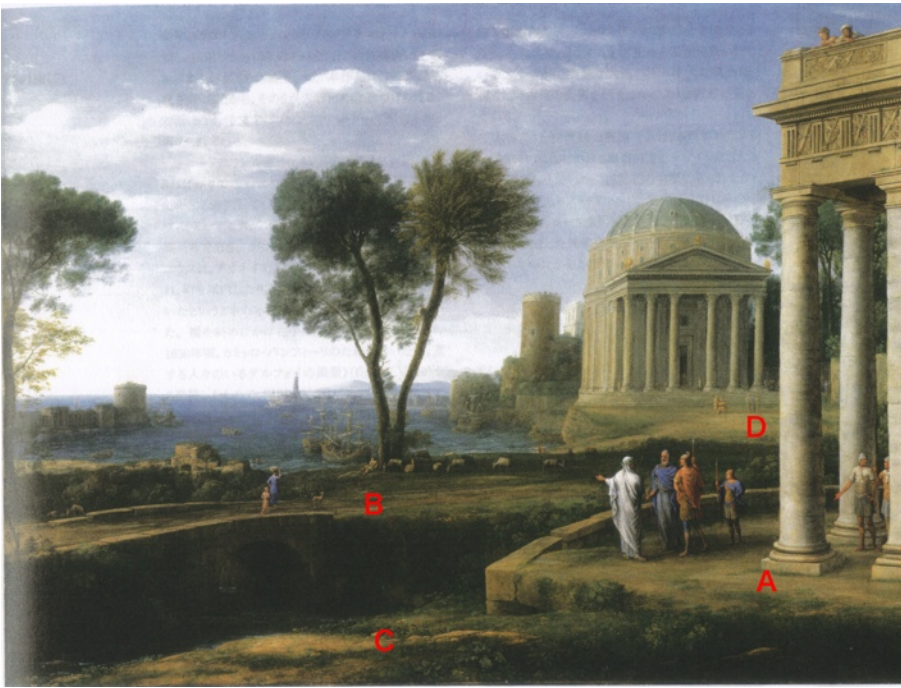
图11



图12



图12-2



第3章

图1



图2



图3



图4



<参考作品リスト>

1. 《fw_ct》
(2014年、油彩/カンヴァス、91.0×65.2cm)
2. 《l&t (hands)》
(2015年、油彩/カンヴァス、130.3×162.0cm)
3. 《on the head (flower)》
(2015年、油彩/カンヴァス、130.3×162.0cm)
4. 《half noon》
(2015年、油彩/カンヴァス、130.3×162.0cm)

1.



2.



3.



4.

