

## 「現代美術」ノート

松島 淨

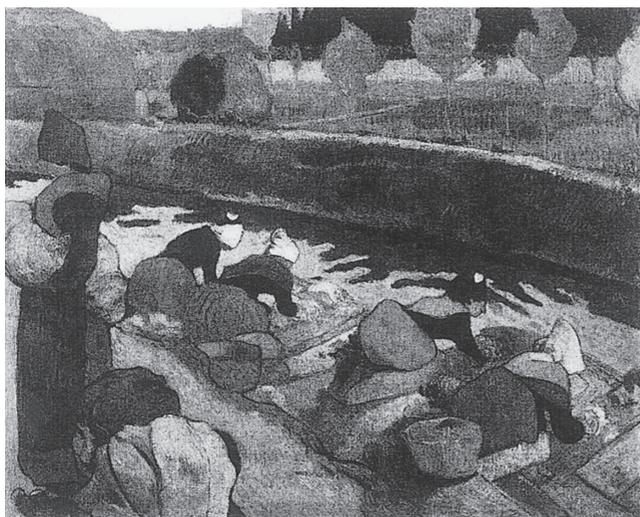
### 一 ゴーギャンとナビ派のこと

この夏、竹橋の東京国立近代美術館で「ゴーギャン展」があったので、まずその時の鑑賞レポートから書いてみたい。何年か前に同じ場所で「ゴッホ展」があったはずで、その時は入場者が多くて、入るのにずいぶん並んだ記憶があったのに、今回はそれほどなかったのが、少し意外だった。私の中ではゴッホも素晴らしいけれど、ゴーギャンもまたそれに劣らず重要な画家だという認識があったからである。二人は一時共同生活をしたくらいだから、同時代を生きた重要な画家であることは間違いないが、美術史的にもゴーギャンはもっと注目されてもいい画家だと思われる。その辺のところを判る範囲で書いてみたい。

一見するとゴッホもゴーギャンも後期印象派に属する写実主義の画家のように見えるかもしれないが、実は違いがあって、その辺りの微妙な差異を見分ける必要がある。確かに今回の展示作品の中の、最初の「オスニー村の入り口」は、印象派のピサロそっくりの風景画であって、ゴーギャンも出発点は明らかに印象派風であった。

今回の展示の二番目の「水浴する女たち」では、四人の女の、黒っぽい水着の描き方に、すでに印象派とは微妙に違った「平面的」描き方の端緒が見えている。その傾向は四番目のブルターニュのボン・タヴェンで描いた「愛の森の水車小屋の水浴」の川向こうの木々や家屋の描き方にも現れていた。一八八五年頃に一つの転機が訪れていたということである。

ゴーギャンにとってブルターニュのボン・タヴェンへ行ったことは独自の絵画表現を追究する上で重要な意味をもっていたと思われる。一つはそこがケルト文化という古い歴史と伝統が残っている地域であったことと、二つ目はその地でエミール・ベルナールなどの若い画家たちと出会ったことである。とくに当地に集まって来ていた若い画家たちとの交流によってゴーギャン自身の絵画思想を展させるチャンスになったからである。その一つの例が一八八八年に描かれた「洗濯する女たち、アルル」という作品である。そこで洗濯する女たちの後ろ姿や手前の二人の女性や向こう岸の樹々などがいずれもフラットに描かれていることである。しかも全体の色調が「くすんで」いるのが特徴であり、この色彩感覚は、ゴーギャンの影響を受



ゴーギャン「洗濯する女たち、アルル」(1888年)

けたと思われるエミール・ベルナルルやエドワール・ヴエイヤールやピエール・ボナルルなどが参加していた「ナビ派」の独特の色使いと似ている。そこには印象派の光あふれる明るい色調とは対照的な都市のくすんだ色彩感覚が表現されていた。

ところで私の知見では近代絵画としての「印象派」からゴーギャンとその影響を受けたボン・タヴェン派とナビ派を経由して二〇世紀の現代美術にいたる過程というのが一つの現代美術史の流れだと考えられる。一八八八年秋のちにナビ派を結成することになるポール・セリュジエはボン・タヴェンでゴーギャンに会い、風景画について次のような指示をうける。

「愛の森のあの隅の手にたつ木を、君はどう見るかね？緑色か？では緑を、君のパレットから最も美しい緑を取ってぬりたまえーそしてあの影は？むしろ青い？それならその影を可能なかぎり最も青くすることを恐れてはいけない。」

（池上忠治「ナビ派をめぐって」『ボン・タヴェン派とナビ派』カタログ、一九八七年）

こうして描かれた絵が「愛の森・護符」（一八八八年）であった。いまこの絵を見るとこれが愛の森の水辺に映った風景画であることがわか



セリュジエ「愛の森・護符」（1888年）

るけれど、後のクレーの抽象画をおもわせるほどの平面的で単調な色面で構成されていることに驚かされる。大胆な黄色の画面。赤い地面、緑の線で描かれた岸边など、これまでの印象派の風景画にあった繊細な色と微妙な筆のタッチなどは全く無視されているからである。この絵をパリで見たモリス・ドニやピエール・ボナールやエドワール・ヴエイヤールなどが感動していわゆるナビ派が結成されるのである。

こうしたナビ派の新しい絵画の方法論を集約したものが、モリス・ドニのつぎの言葉である。

「絵画とは、軍馬とか裸婦、あるいは何らかの逸話である以前に、一定の秩序の下に集められた色彩によって覆われた平坦な面であることを想起すること」

（村木明「世紀末芸術の作家たち」『ヴエイヤール展』カタログ、一九七七年）

つまり絵画とは対象や主題に制約されることなく、作家によって集約された独自の色彩で彩られたフラットな画面なのだということである。このような新しい方法論の社会的背景は様々な要因が考えられるであろうが、その一端を要約してしめせば、当時のパリにいた画家たちに日本の「浮世絵」が影響を与えていたことである。これは後期印象派といわれるゴッホやゴーギャンにも見られた現象であったから良く知られていることである。あの版画が持つ平面的な画面のことである。もう一つの要因はボナールなどに見られた広告やイラストレーションの影響である。この二つの要因はいずれも「平面的な画面」を特徴として持っていたからである。

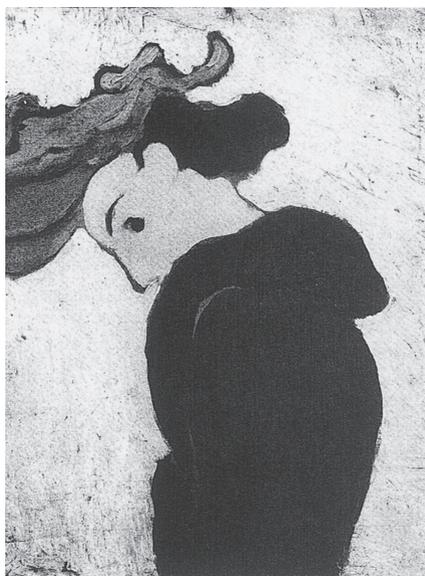
わかりやすい作家や作品を例にしめせば、有名などころでは初期のボナールやヴエイヤールなどを想起してもらえばいいだろう。独特の色彩感覚をコピーで紹介できないのが残念であるが、これらを見てもらえば印象派との違いはすぐにわかると思う。



ボナール「家族の情景」(1893年)



ボナール「小さな洗たく女」(1896年)



ヴェイヤール「緑色の帽子を被った女の横顔」(1892年)

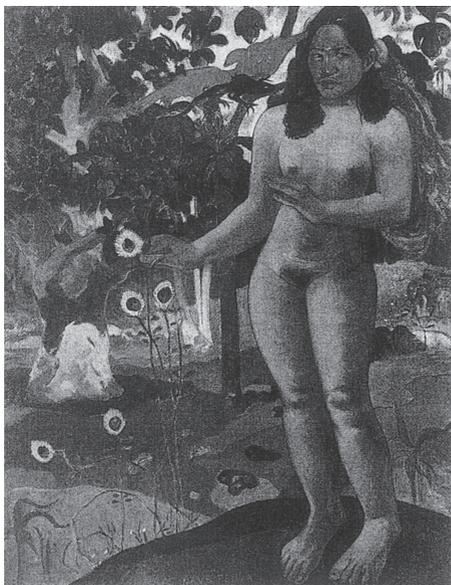
ところでゴーギャンにもどると、彼は一八九一年いよいよタヒチに旅立つことになる。その後の作品が一六番の「かくわしき大地」である。モデルは当時の愛人テハアマナといわれている。モチーフの一つが蛇に誘惑されて禁断の木の実を食べるエヴァであるが、タヒチには蛇とりんごがないということで、赤い羽を持ったとかげと花に替えられている。私はこのゴーギャンの傑作を倉敷の大原美術館で度々観ていたのであるが、これが二〇世紀の始めに児島虎次郎によって、グレコの「受胎告知」やセガンティーニの「アルプスの真昼」などとともにわが国の地方都市の美術館にもたらされていたということは驚くべきことである。その背後には実業家大原孫三郎の美術にたいする理解があった。ところでタヒチの現実と聖書のモチーフを一枚の画面の中に統合した、ゴーギャンなどが当時追究した方法を「綜合主義」と呼ぶ研究者もいるけれど、この絵に限ってみると、モデルの肉体の存在感にまずわれわれは圧倒される。事実ゴーギャンものにタヒチ滞在を懐古したエッセイ『ノアノア』のなかで、テハアマナにふれて書いている。

「けれど、この大柄な少女のうちには、この種族すべてに共通する誇らかな独立心と、自分の意志とはかわりなく貸し借りされるものの持つ平静さがあった。やわらかさうだけれども、嘲るようなその唇は、危険は彼女の方ではなく、私の方にあるのだということをしめしていた。」

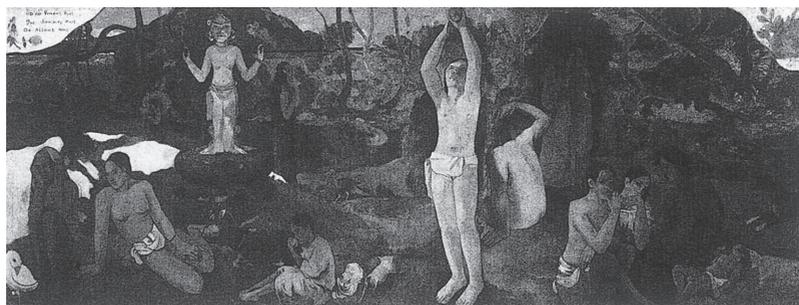
「私の新妻は、口数が少なく、憂鬱げで、嘲笑的だった。二人とも観察しあった。彼女の方は、測り知れないところがあり、私はすぐにその戦いに負けた。心の中で誓ったにもかかわらず、私は感情をすぐにむき出しにしてしまい、間もなく私は、彼女にとって、開いた本同然の存在になった。」

(ゴーギャン『ノアノア』岩切正一郎訳、ちくま学芸文庫、一九九九年)

こうして始まった同棲生活も二年後のフランスに帰国した時に終わる。しかしこの後、ゴッギャンはタヒチに再度渡り、向こうの女性をモデルにして、多くの作品を描いている。最初のテハアマナとの出会いはその後の画家に大きな影響を与えたと思われる。生活的にはかならずしも恵まれたとはいえないにもかかわらず、南太平洋の島で絵を描き続けることができたからである。その最後の傑作が本邦初お目見えだった、「われわれはどこから来たのか、われわれは何者か、われわれはどこへ行くのか」である。



ゴッギャン「かぐわしき大地」(1892年)



ゴッギャン「われわれはどこから来たのか、われわれは何者か、われわれはどこへ行くのか」(1897年)

その絵の中心にも、手をのばして果物を取ろうとする、「異国のエヴァ」とおぼしき、現地の女性が大きく描かれていた。

## 二 マチスのこと

さてこのゴーギャンの影響をうけた画家にマチスがいることは案外知られていないと思われる。マチスはその著『画家ノート』の「テリアードとの対談」の中で次のように語っている。

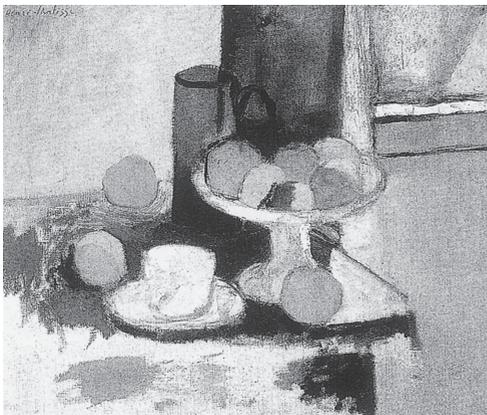
「フォーヴィズムは分割主義の圧政を振り払ったのです。あまりにもきちんとし過ぎた家庭、田舎のおばさんの家庭では暮らしにくいものです。そこで、精神を窒息させないようなもつと単純な方法を見つける為にジャンゲルの中へと飛び出していってしまうのです。あの頃はゴーガンとゴッホの影響もありました。当時の考えというのはこうです。つまり、彩色された画面による構成です。素材はどうでもよい。色彩の強度を探究することです。光の中へ固有色の調子を解消させてしまうことへの反発。光は除かれてしまったわけではなく、激しい彩色された画面の調和を通じて表現されているのです。私の「音楽」という絵は空が美しい青、青でも一番青らしい青で（画面は最高の彩度、つまり青が、絶対的な青の観念が完全にあらわになるように彩色された）、樹々は緑で、人体は興奮させるようなヴァーミリオンで描かれました。これら三色で私は輝く調和を、そしてまた色調の純粹さも得たのです。とくに目立つのは、色彩が形体に釣り合っていたことということです。形体は隣接する色面の反応に従って調整されました。というのも、表現は眺める人が全体としてつかむ色面から生まれてくるものだから

です。」

(マチス『画家ノート』二見史郎訳、みすず書房、一九七八年)

少し長い引用になったけれども、マチスが一時依拠していたスーラなどの新印象派のいわゆる点描主義からいかに脱却して、二〇世紀の新しいアートを展開したかがこれでよくわかる。マチスの絵を観て行くと、一九〇四年の点描主義で描かれた「豪奢、静寂、逸楽」も重要であるが、その翌年の同じモチーフで描かれた「生きる喜び」の方がもっと重要な作品なのである。この絵で特徴的なことは、散在する人物と背景の大地や樹々までがすべて「平塗り」で描かれていることである。この時期のマチスには「マチス夫人」や「帽子の女」などフォーヴィスム(野獣派)らしい原色と荒々しいタッチで描かれた作品もないわけではないが、一九〇七年あたりの「豪奢」あたりからフラットで単調な色面構成の絵が支配的になって行くのである。そのきっかけとなったのが前述の「生きる喜び」だったのである。

しかし私個人は初期のマチスでは「オレンジのある静物2」という一八九九年の作品が好きである。全体がオレンジ色を基調にした暖かい静物画で丸みを持っているはずのオレンジやカップがいずれも平面的に描かれていて、世紀末に広く新しいスタイルが試行されていたことを物語っている。



マチス「オレンジのある静物2」(1899年)

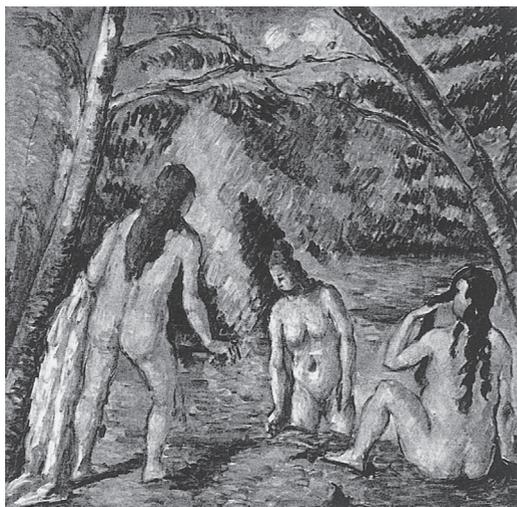
私は二〇世紀の現代美術を語る時に忘れてならない巨匠が四人いると思っている。その一人がこのマチスである。彼は人物画と静物画を得意としたが、いずれも明るくて知的な作品が多く、美的センスが抜群であったと思う。あとはこの後とりあげるピカソとブラックである。ピカソは女性を中心とした人物画を好んで描いた画家であるが、溢れるような才能で好きな多くの女性像を描いた。ブラックはピカソとは対照的に静物画を中心に描いた作家で色と構図の絶妙なバランスはどれを観てもホレボレするような魅力に溢れている。ピカソとブラックはいま私が一番参考にしたい画家であり、自分の絵を描く手本にしたい作品が多い。最後は抽象画に近いクレイという画家である。この人の作品は比較的小さな作品が多いのであるが、いずれも個性的で味わい深い作品ばかりである。溢れるような想像力は群を抜いている。この四人の画家の作品はこれからも世界中で展示され観られて行くに違いないと思われる。

### 三 ピカソとブラックのこと

世紀末から二〇世紀にかけての現代美術の動向にふれる時に忘れてならないのはピカソとブラックによって展開された「キュビズム」の運動である。そこで私が考える美術思想の流れはまずセザンヌの「三人の浴女」をわざわざ購入して研究していたマチスが「生きる喜び」（一九〇五年）を描いたことと、それに匹敵する新しい女性群像を描いたピカソの「アヴィニヨンの娘たち」（一九〇七年）が登場したことである。そしてそのピカソの傑作を観たブラックが、やはりセザンヌの例の「サント・ヴィクトワール山」の風景画に触発されて「レスタック風

景」(一九〇六年)を描いていて、そのピカソとブラックの共同作業からキュビスムの運動がはじまったということである。つまり現代美術の起点にはセザンヌの絵画が伏線としてあったことであるが、そこに私はゴーギャンの大作「われわれはどこから来たのか、われわれは何者か、われわれはどこへ行くのか」を置いてみると、現代美術の出発点に「女性群像」を描いた大作が位置していて、いずれも二〇世紀の「エロティシズム」文化を象徴するものであったということである。これはまことに不思議な暗合というか符合であって、アートが時代を先取りしていたことを表していることであろう。

以上きわめてラフなスケッチであったが、二〇世紀の現代美術が生成する、発端のところ、どんな画家がどんな作品を描いたかを、私の好きな作品を中心に書いてみた。最近の私の作画の課題は近代的な遠近法を超越した「平面画法」を追究することである。その上でなおかつ色を塗らない余白の部分が背景として、後ろに退くのではなく、むしろ着色した部分と対等な関係で、前に浮き上がってくるような画面作りをすることである。いずれもいま指導を受けている黒崎俊雄先生から出されている課題である。今回の小論もそうした作画の過程から出て来た問題意識である。



セザンヌ「三人の浴女」(1879~82年)



ピカソ「アヴィニヨンの娘たち」(1907年)



マチス「生きる喜び」(1905年)



ピカソ「生きる喜び」(1946年)



セザンヌ「サント・ヴィクトワール山」(1904年)



ブラック「レスタック風景」(1906年)