

風景画のために

——マチスの風景画を目ざして——

山岡 捷利

I

世にヘタウマなることばがある。知らぬひともいるが、ある世代以後のものはみな知っている。主に漫画などから出てきた形容で、一見下手に見えるが、その下手さがいい、味がある、意識的に下手に描いているのだ等々というものだ。もっというなら、下手に描くことくらいむずかしいことはない、というところもある。下手に描くこと、これは絵だけのことがらではなく、書くの方でも同様のことだが、描くの方がモデルの想定が困難ゆえに、このことが一層あらわである。

ヘタウマとは何なのか。まず絵が下手でなければならないし、これが絶対条件なのだが、一体何に対して、何を基準として下手なのかということである。それはたとえば基礎としてのデッサン力であり、センスとしての描写力という基準である。

アカデミスムとまではいわぬまでも、あらゆる教育機関は、デッサンがおかしい、なっていないと教え込む。デッサンの狂いはまるで人格の狂いの如く教え込まれ、果てはそれをクリアしなければ、

アカデミスムに通じる教育機関に進んでゆくこともできない。

だから、漫画と呼ばれる領域でこのことが最初に現れたことは、しごく当然のことである。漫画なるものが教育機関を通過しなくても描けるものであり、というより往々そのようなところを通過すべきではないと思われるものだからである。アカデミスムか漫画かという簡単な対立項は、かつて漫画家なるものが義務教育だけを終え、それでも絵が好きであるというものの人生航路の燈台に漫画が存在したことから導き出される（貸本屋時代の漫画家を想起のこと！）。約めていえばちゃんとアカデミックに絵を学びたくても学べないものが、それでも日々の生活のなかで吹かせえた風の部分、それが漫画だった。

ということとは、漫画家なるものはもとより教育を受けていないわけだから、デッサン狂いも仕方がないとなるのだが、漫画には漫画のデッサンがあり、それ以上を要求しているわけではないのだ。バカにはいけない。たとえば漫画入門なるマニュアル本があったとして、そこにはスタート時の線描のモデルがのっているのだが、

その線描画は、遠くアカデミスムのデッサン画を仰ぎみつつ、ここまで下降してきたものなのだ。だから、デッサンというものの要素が知らぬ間に入っていて、その上に、漫画家自身のデッサンが加わることになる。ここでは、最近の大学卒、漫研出身などといった漫画家はとりあえずはずしてある。マンガか MANGA か分らないが、表に出過ぎた表現としてのマンガを描くひとびとのことは、全く別のことがらである。それからもうひとつ、スタイル画の如くへタウマの別の対極にある少女漫画とその描き手のことも除いておく。これはむしろ、平均的に何て上手なのかと感心させられる。

もちろんここでいいたいのは、マンガならばマンガそのものの本家、北斎であり、北斎漫画である。北斎漫画を下手の反対項、うまいとしかいいようがないという類のものとしてのことだ。北斎漫画をそもそも上手下手ということ自体ナンセンスといわれそうだが、北斎漫画を漫画の伝統の果てにみる限り、北斎はうまい。日本画が余技として小説のさし絵や、あるいは紙芝居などに流れ込み、その終りに漫画本に登場したと考えれば、北斎漫画はそのような絵の、線描の手本であり、後の誰もが超せないうまさがある。後のたとえば白土三平や小島剛夕が紙芝居を経由しつつ、あるタッチにおいて極めて北斎漫画を思わせるなら（もちろんこのふたりは手練である）、それは線描における滑稽さであり、グロテスクさである。ここでは詳述は避けるが、北斎漫画にある滑稽さ、その極みとしてのグロテスクさは時代とすれば異国のゴヤを思わせてこの国を突破し、今に到るまで少数の追跡者しかもたない。

ここという滑稽さやグロテスクぶりは、線描の訓練を突破するものである。突破するということは、おしきせの線描では身につかぬものなのか、対象のみ方なのか、はたまた認識論あるいはセンスなのか、いずれにしろそれを表わしうることにより、あるうまさを獲得する（ついでにいつておけば、日本画史で北斎が剽窃家云々といわれようと、本家と剽窃家との違いは、このことにおいて歴然としている）。

ほんの少し分ってきた。北斎漫画の系列における意図的線描のゆがみによるグロテスクぶりを手練れの極だとすれば、もう一方は意図的線描の稚拙さによつての観念としてのグロテスクぶり、あるいはグロテスク性を招来する。それゆえ、後者はナンセンス漫画によくみられる。つまり、線描の巧妙さは線描そのものによるグロテスクぶりに充足し、稚拙な線描表現は、稚拙な線描の空白にながしかの観念をみさせる（空白にあると思わせるものも、これまた稚拙な場合があるが、それはご愛敬としておく）。

ところで、つげ義春という六十年代に有名になった漫画家がいる。六十年代に有名になったというのも、六十年代を待たなければそうはならなかっただけのことで、漫画という一カウンター・カルチャーの持ち上げによる。つげは突然出てきたわけではなく、ながく貸本屋の漫画を描いていた。ジャンルは貸本屋の漫画本の典型、たとえば無国籍ギャングものなどだ。絵はうまい方ではなく、だからなのか、あまりのびはしなかった（つげ自身の回顧を信じれば、描く気もあまりなかったそう）。六十年代に再登場したときの姿

化は、題材の変化と、意識的にかえられたと思える線描だった。

つげの絵はうまいのか下手なのか分らない絵となっていて、内容の無機質ぶりを強調するのに役立つよう描かれていた。静止しているかのようにみえる人物たちを、操り人形ではないかの如く描き、それでも静止しているわけではないかの如く、コマひとつが動くかすかなズレ、コトリと、幻のドラマを思わせる。これがつげ漫画といわれたものの原理だ。ならば、絵は生々としていてはならず、死んでいても尚ならず、ということは、内容と同様、線描は予想の逆から出現する体のもとなる。こういう絵はうまいも下手もない。

目的論的に線描が用いられているとすれば（大変うまくは描けないゆえに、このような経路をたどったことは大枠の下部構造としてあるが、このことは看過しよう）、本来の絵の美的基準、デッサンの絶対値から導き出される手練れの絵からはほど遠いものとなるだろう。実はこれはかなりウソくさいいい方で、漫画本から六十年代にとつぜん表に浮かび上ってくるつげのことは、とつぜんの漫画による私小説化、それにみあった描写の変化、そして戦後漫画第一期の解体といってしまうば簡単に分る、分らなければならぬことがらである。だから、つげの線描と漫画に表わされたはじめての負の志向とが一致しているとすれば、ヘタウマを連想させる線描は、他の二、三のコノテーションつきであることが分る。まずはこれを了解願っておく。

漫画といえども、絵は誰がみて手練れ云々というのだろうか。手練れぶりが分るひとがそういうわけだから、同業者か、同業者予備

軍か、夢叶わないままの退役のものか、要するにある世界、絵を支えているある世界の人間たちである。とすれば、それ以外のものの鑑賞方法は、仰ぎみる手本とすべき何かということではしかない。仰ぎみる手本が下手であるわけはなく、ここではヘタウマなどということばが出てくる場合は全くない。ということは、支えていた集団が崩れたのか、集団がいわば拡散したのか、ヘタウマが出てくるには何が必要であり、何が変化したのか、まずはそのあたりから入る。

II

義務教育といったらいいか、他にいいような幼年教育のことだが、図画とか美術とかの時間が必ずある。情操教育の一環とやらだろうが、音楽とともに遊び半分の気持になり、生徒にとっては大事な時間である。そのせいか、というよりも、あまり遊んでもらうてはこまるということからなのか、絵の描き方に対しては予想以上の制約がある。ほんの小さなときをのぞき、かく描かねばならぬとかなりつよい枠が設けられる。ある程度の学生になると、それ以前のように好き放題に描くことはゆるされないのだ。これはかなり意味あることを表わしている。あるいは情操教育なるものの意味をよく表わしている。子供は自由にはじまり、年齢とともに、理性ある存在とともに、理性ある絵を描かねばならないのだ。簡単なたとえでいえば、こうである。絵画のスタートにおいて、すなわちごく小さなときに、自由に描きなさいといわれるときに、充分理

性的な絵を描き、理性を持つべき段階において自由気儘な絵を描いたとすれば、これは教育する側はお手あげとなる。理性を持つべき年齢において勝手気儘な絵を描くことは精神的に問題があると思われるかも知れない。自由気儘な絵と精神的混乱の絵の違いは、一方

が教え込もうとする理性以上の理性を持ち（絵画的理性と名づけてもいい）、他方が絵画にまつわる理性を持たないということだ。絵画的理性、あるいは絵画にまつわる理性とは、絵の基準となるテクニクであり、テクニクが導き出される考察であり、あるいは反考察でもあり、要するに、絵とか線描が繰り返してきた言説の歴史である。もう一方の線描は、この言説の単なる逸脱とされる。このふたつが混同されるかも知れないのは、みる側のあるひとにとっては、線描のよって出てくるところが分らないからであり、最終的には天才と狂人（狂人でなくても同情すべき障害をもつひと）の差が付き、仰ぎみる絵と憐憫という精神的回路を通して鑑賞されることにもなるのだが、横並びの教育的見地からいえば、どちらであれ困る存在であるからだ。障害からくる絵も「素朴画」と呼ばれるらしい。かつてピカソもファンだったアンリ・ルソーが「素朴派」と呼ばれたが、ルソーには日曜画家という結果でしかない幸運があり、いつも問題は残される。

困る存在であれば、本人が描きたいものは公の場所では描かせてもらえず、各々特種な場所ではげむことになるのだろう、そうであったとしてだが。あるいは、抑制の果てにゆっくりと裏返るのか、たぶん絵の領域で自立した人間の（最近のとしておく）多く

は、このケースだろう。有名芸術大学に入るためには申しつけられた技巧があり、それを突破したあとで、裏返っても遅くはない。余裕が出てくれば、往々ひとは大きく変化するとすれば、その作品も当然そうである。

もうひとつ、分りやすいと思える例をあげておく。ひとりの人間の進む道として、絵画的才能に恵まれている風にスタートとし、理性が必要とされる年齢とともに木枯しが吹きはじめて絵筆を捨て、ずつとあと、忘れかけた頃絵筆をとってみる。この例では、もちろん絵で生きるわけではないし、最後に描かれる絵もあまり問題にならない。あるいはスタート時に描いていたような絵からは対極のような絵になるかも知れない。どのような絵であっても構わないというところがむしろ問題なのだろう。描けなかった時期の意味は、何なのか。いわゆる自我の時代と重なる。ということは、先述の理性Ⅱ自我（これほど自我は単純ではないが、外からひつくればこうなる）と、絵、線描の相克といったら大袈裟過ぎると思えるが、遠くはない。というより、自我が持ち越してきた自己の線描にも影響を及ぼすのだ。いつもいつもこの線をひいていいのだろうか、と単に迷っても、すでにそれまでの絵は描きにくくなる。この場合の自我とはまだ社会的自我とはいえず、粹のなかの自分に気づきながら、日々粹に沿うか沿わないかのかたちで気づいてゆく自我であり、社会的責任や力を持たないゆえに、押しつけられるものとの相克で意識する自我に過ぎない。いわば線描の方式がこの自我の方式と重なり、何が何だか分らなくなるのだ。ふるい絵を描き続けるこ

とは芽生えた自我からすれば空しいこととなり、全く新たな線描が可能になるには、力も開きなおりも、あるいは押し寄せるものに対しての反の姿勢も持てないままだ。これではスランプにならない方がおかしい。

このスランプの果てにもう一度絵を描くとすれば、その絵はどんなタイプの絵であつてもおかしくない。というより、論理からすれば、あらゆるタイプの絵が可能性としてある。もう一度幼い頃の絵のようなものから、全くの抽象画まで、そしてヘタウマの線描までだ。ここにおける自我は、自我のドラマを一応卒業し、諦念かひらき直りか、自我なんぞ遠い昔のはなしじゃわいと思える境地の自我である。つまり強制される自我はなく、それなりの自我のドラマも若さとともに終わり、自我なんてものは一体何だったのかと思える地点である。この地点においては、よき趣味の如く絵を描くこともできるし、やってみたかった抽象画という冒険もできる。

ただしこのパターンも、アマチュアである限り、最終的にどのような絵を描いても趣味の域を脱することはできない。趣味の域はいわばマンネリズムである。趣味であるからそれがゆるされるのか、ゆるされるから趣味に過ぎないのか。とすると、何であれプロと呼ばれるものたちは、それがゆるされないとすれば、この自我の歴史との葛藤を短時間でこえてゆかなければならぬものの謂である。あるいは絵画を専門とすることにより、この自我のドラマが凝縮されて襲い、他日描けるときまで待とうなどとノンキなことはいえぬものたちのことである。ということは、この場合は、絵画の技法と同

じほど自我が存在することになり、自我に苦しむというより技法に苦しむあとに自我もついてくるという風に逆転する。ヘタウマの技法はヘタウマのような、自我をかい間みさせることになる。絵を描くひとの（芸術家のとなつかしいことばを用いて広げていつてもいいが）自我、あるいはひととなりが格別おかしいわけではなく（先述の通り、精神障害との別れみちのあとではなしだが）、普通のひとに絵というものがうわのせさされただけのことなのだ。ただ絵という表現と自我の表現という幻想が入り混じってしまい、とつぜん別のコードに入り込んでしまうのだ、本人にとつても観賞者にとつても。

ここから逆算するようにみると、絵にたずさわるものたちのコードの違ひは、そのまま社会のなかのそのひとのあり方、集大成された自我のかたちを分らせてくれる。漫画家は教育で強制された風景画をほとんどいかにすことなく（学校生活との距離がみえる）、時間と関係なく風景画を描き続けるものもいて（頑固というより才能欠如、ある場合には成り上り画家）、そして又、キャンバスそのものを捨てないまでも（デュシャンがキャンバスを捨てる前、描いていたのは風景画だったはずだ）自然描写、要するに風景画から心の風景へと変化をとげたもの（宗教がかったものから純理論派までいるが、きまじめさは共通している）、逆に風景画なんでも描いてみようというつわもの（ただただ、何でもござれの太い線は走っている）等々。

風景画を基準にとり上げた理由は前文のカッコとの関係に自ら含

まれている。静物画、人物画と並んで最もポピュラーな領域であるが、後二者は風景画があればその領域であり、絵をどのような領域でどのように語ろうと、切れ目のところで顔を出すのが風景画だからである（もう一度、学校教育はどうして風景画ばかり描かせるのか、もちろん情操教育のためであり、自我を育むためだった。そして、二十世紀においていわゆる風景画は失われていったのだが、教育としての絵画はすでに風景画を古典としてとらえようとしていたのか……まさか！）。

III

風景画を語るに際して、たとえば次のような文がある。「その結果、ルネッサンス時代から画家の師とされ、画家の父の敬われてきた『自然』は、画家の主観的現実を抽出するための手段、ないしは象徴的記号となりうることも、併せて実証したのがキュビズムであったと思います。（……）そうした世界に住む画家が主体的な自我を絵画に表現するに際して、いわゆる『自然』にどう対処するかによって、ある場合にはまったくの抽象絵画にもなり、またある場合には伝統的な具象絵画にもなります。それは、画家が自分の目をルネッサンス時代のように外在する現実世界の取り入れ口と規定するか、キュビズムがその可能性を実証したように、画家の主観的な現実の排出口と規定するかにかかってくるわけです。その両極の間にさまざまな表現の可能性が模索されているのが、現在の状況だと思っています。」この文はピカソ論のなかの条りであり、キュビズムに焦点をあ

てているので少々バランスが崩れているところがあるし、これが現在の状況というのも少しズレを感じさせるのだが、それはそれとして、問題は「自然」、「自然」にどう対処するかというところである。教育を受ける幼少時代はこの対処を投げ出すわけにはいかず、普通の成人になれば投げ出すこともでき、プロの成人になれば、投げ出す出さないが大問題となる。

風景画を投げ出さなかったととりあえずしておこう、ピカソについてみる（前述の引用文との距離も近い）。ピカソ展などにはなぜかあまり出品されないのだが、ピカソにも対象として風景を描いたものはある。手もとにあるかの「ピカソ その生涯と作品」なる本をペラペラめくってみると、たとえば「パリ風景」——一九四五——とか、「ヴァローリスの煙突」、「夜景、ヴァローリス」——いずれも一九五一——とかがすぐに出てくる。（貯水池、オルタ）——一九〇九——なんてのもあるが、戦争と時間の距離が近いことが他の何かを考えさせるが、それはそれとして、確かにピカソは風景画を描いた、ピカソ的に。しかし、これらの絵をみると、美術展になぜピカソの風景画が出されることが少ないのか（ほとんど人物ばかりというピカソ展もある）、逆に分らせてくれる。つまり、ピカソらしいぐらいいは分つても、ピカソだという印象が弱いのだ（一九〇六年のゴッロを描いたまさに「風景」は、セザンヌ風景画である）。ピカソ、だというのは、いうまでもないことだが、人物画において最大限に発揮される。まあ、急いで結論めいたことはいまい。

ピカソの画歴ほど、前述のいわば教育時代とそこから放たれた時

代との乖離を思わせるものはない。幼少期の絵は、誰がみても上手、うまいと思わせることにおいて、すでに完璧である。何が上手なのか、われらが描き表わす手数、方法において上手と思わせるのであり、誰がみてもということは、現実がこれほど上手にあることはな^いと思わせるほど、現実性を突破していることにおいてである。

現実性を突破しているといっても、これもミメーシスのうちであり、スペイン絵画におけるミメーシスの果てにおいてである。要するに、スルバラン、ベラスケスからゴヤに到るスペイン絵画におけるミメーシスの果てにである。スルバランやベラスケスというと十七世紀、いわゆるバロックの時代であり、ヨーロッパは北のオランダ絵画と南のスペイン絵画に囲まれるように、その中心に一種の空白を持つ（ロシアまでを含めるのはまだ早かろう）。プッサンにしろクロード・ロランにしろその名前はしずかに響くことはあっても、中心として声高に主張することはなく、それでも吸入吐出ともに可能な中心としての空白である（プッサンもクロード・ロランも古典的风景画の大家とされる）。時代に先行したブルジョワのための魚眼レンズをのぞいたような絵と、バロックにはさまれて、いわゆる古典的絵画はある。

中央の空白が持ちえなかった共通する新たなフィルム（カラーフィルム、映画の登場のときの如き）の質は、絵画を観るものに近いものをうつしとるという特質である。天上の絵画は観るものからはるかに遠く、遠くにあることがそのまま宗教性、観念性を表わす。天上の人物のモデルを地上の人物がつとめ、地上の人物がそのまま

地上の人物を具現するという風にかわってゆく（古典的风景画は、白黒フィルムが映画論として有効になるように、絵画論としての風景画の登場につながってゆくことになる）。

オランダ絵画の明るさはブルジョワの富の明確に限定された明るさであり、スペインバロックの暗さは、存在するものにあくまでも存在させようとするための、浸み込むような暗さである。誤解を招かぬようにしておかなければならないが、われらが簡単にいう暗さではなく、暗さとして正当に受けとめなければならぬ暗さであり、対立項として明るさを想起させぬ自立した暗さである（無論、暗さは明るさとの対比でスタートするが、自立した暗さの方が明るさより困難である。明るさには諸々の理由がつきうるが、暗さの理由はほとんどなく、暗さはそれ自体による暗さでしか存在しない）。

明暗法からはじまったバロックがスペインで花開いたのは、その暗さゆえである。明暗と暗さと、これほど合性のいいものもあるまい（どちらが先なのかほとんどニワトリと卵で、詮索しても仕方がないだろう）。

少しまわりみちをしたが、ピカソが学んだスペイン絵画のミメーシスとはそのようなものであり、ピカソの絵画が持つ暗さもそこからくる。現実性を突破しているとか、上手にあることはないといういい方も、あまりにやわらかく存在自体の暗さを描出するその表現の謂である。

さて、ピカソの風景画について、うしろの方からふり返ってみよう。一九五一年の〈ヴァーロリスの煙突〉、あるいは〈夜景、ヴァ

ロリス、そして四五年の「パリの風景」を観た場合、風景画というより、ピカソが描いた対象を風景とする絵という解釈の絵という印象の方が強い。要するに、何を描いてもピカソはピカソだというわけである。

ただ注意しておかなくてはならないのは、ピカソが描いた風景を、対象とする絵ではあっても、あるいはそれだからこそ、抽象画にゆかず、ギリギリふみとどまった風景画ともいえることだ。ピカソの風景画にわれらがなれることはないままに、それゆえにこそ、ピカソの風景画の存在の事実は残る。

ピカソの風景画といういい方をせざるをえないとすれば、ピカソにおける風景画の登場も自ら明らかにする。そのあたりの事情は、ある本によれば以下の通りである。「そして後のオルタ・デ・サン・ファンでのスケッチ以来初めて、彼は風景、それも単に人物の背景としての風景ではなく、風景そのものに本来そなわった特質が与えてくれる主題に、興味が持ててきたのだった。オワーズ地方の青々とした田園は、彼のパレットにも影響した。この数カ月の仕事は『緑の時代』と呼ぶべきだとある人が指摘するように、緑が彼の作品を支配していた。とにかく、広い地平に猛烈にあこがれて一つの新しい経験が始まり、そして彼がラ・リュ・デ・ボワで生み出した絵画は、そのままひとつのグループを形成している。風景を眺めている際には眼が触覚を拡張する能力をもっていて、遠方に展開してゆく諸物の表面を愛撫することも可能と思えるほどである。家の壁とか遠くの山の斜面といったものは、想像力にとっては手の中の

マッチ箱と同じように触知可能なものとなり得る。それなのに、過去の大風景画家たちは雰囲気効果のためにこの感覚作用を無視したのだった。コントラストの強い明暗の調子や色彩が前景におかれ、一方最も遠い部分には青い霞が配される手はずになっていた。対象の大きさが地平線上の消失点の方へだんだん小さくなってゆくといった遠近法が、空間のイリュージョンを完結させた。しかしながら、こうした法則に従って得られた画像は、ピカソからみれば物体をあまりにも触れることができないもの、曖昧なものにしてしまうのであった。彼は、眼が人間形態の成り立ちをより完璧に把握できるようにその形態を思いのまま自由に扱ったが、それとちょうど同じように、彼は今度は風景を彫刻的形態として扱った。不必要な細部はすべて顕著な特徴を強調するために犠牲にされ、由緒ある遠近法の法則も、背に測り知れない距離感を与えるあらゆる試みも、ともに放棄された。実際、ラ・リュ・デ・ボワの風景画（《家と庭》）では、背景と前景とは双方の表面が互いに接するように見える作用の中で融合し合っている。眼は、小路が凹みの中に消えてゆく跡を辿り、あるいは光の中へ張り出した角張った面の上に戻って来たりしながら、前景と背景の表面を移り進み、そして絵の奥の方へと導いてゆく巧妙ではあるが一定した方法を享受するように仕向けられる。一定の面から三次元的な画面組織の中で、絵の表面の連続性を断絶させ統一を破壊するような不都合な洞穴に、眼が落ち込むようなことは決してない。樹や家や小路は融合し、眼がそれらの間を直かに触れながら徘徊し、それら本来の実体感を楽しむように仕向け

る。家は粉れもなく家であり、樹もまたしかりである。それらは、感覚でとらえまた愛することのできる対象として現れているのである。⁴「該当する絵は、一九〇八年の《家と庭》である。ということとは、かの《アヴィニヨンの娘》——一九〇七年——のあとであり、いわゆるわれらがよく知るあのピカソとしてのスタートを切っているし、すぐにキュビスムに移行してゆく頃の絵である。この解説文の意味するところは、それまでの風景画家が思いピカソが思わなかったもの、あるいはそれまでの風景画家が雰囲気大切にピカソが肌合いを大切にした相違のよってくるところは、自然という対象に関してのコーパスの有無である。一方は、たとえばケネス・クラークが《風景画論》で述べている古代絵画から印象派までのコーパスを持たざるをえず、スペイン人であるピカソにはそのコーパスがない（コーパスとしてのセザンヌは、二十世紀のほとんどの画家の偉大な先輩というコーパスで作用する）。

もちろんスペイン絵画にも風景画はあった。かのベラスケスの作品に関して、「ローマの高台にあるメディチ家の別荘を借りたベラスケスは、そこで別荘の庭園の昼と夕方の情景を描写した記念すべき二枚の風景画を描いた。この二作はスペイン絵画史上におけるはじめての本格的な風景画であるばかりでなく、彼が長年にわたって積み重ねた技法的革新の一つの頂点を画するものでもある。この二枚の風景画、特に《ヴィラ・メディチの庭（昼）》の画面において、自然の光のみなざる空間とそこに存在するすべての物体を純然たる色価に置き換える研究が完成した。すべての形象は、線による輪郭

と彫刻的な量感を捨てさり、厚みと重みをいちじるしく減じた透明な色の斑点としみに分解され、空気の中に顫動する光に洗われている。このばらばらのタッチと色価こそ、ルネッサンス以来の絵画を支えて来た線による形態表現、線による遠近感の暗示、量感による存在感の強調、空間の幾何学的な分析といった諸々の要素をその中に溶解し、絵画を大きく現代化した要因であった。ベラスケスが十九世紀の印象主義の先駆者といわれるゆえんもここにある。⁵「二世紀時代をとばすいい方はパターンのであり、そのままいただく気はないが、ポイントはその方向にスポットを当てるのではなく、二世紀あとにしかベラスケスの風景画がつながりを持ちえないところにある。それも印象派につながるとは……そのこと自体、スペインと中央とのネグレを物語る（ベラスケス自身は画家としては中央に陣どることができが、スペインのベラスケスであり、スペインのゴヤである）。もうひとつつけ加えておけば、美術の中心がイタリアからフランスに移るのと平行して、スペインのマージナル化が明らかになってくる。つまりマージナル化がなければ、スペイン的もないわけである。

すでにいう必要のないところに来た。印象派からの影響であれば、ピカソのみならず、全ての画家が影響を受けている。というより、国の枠のない現代絵画の源流は印象派であることにおいて、語る必要がない。ピカソに関していえば、風景画は、パリに出て来て覚えた描くテーマの一領域に過ぎない。ベラスケス風に「自然の光のみなざる空間とそこに存在するすべての物体を純然たる色価に置

き換える」のか、線と面に置きかえふれることができるものにするのか、結局印象派が残した自然に対してのやり方はふたつであり、ピカソは後者を選んだままであり、後者を選んだのは、それでもあくまでも具象に踏みとどまろうとするぎりぎりの選択によつてであつた。というより、ピカソにあつたのは、風景画を通して西欧の中心に流れてきた、いわばミメーシスの崩壊につき合い切れなかつたということがあるだろう(たぶんすでに述べたスペイン人ゆえの、風景画に対するコードの違いが背景にある)。

同様の事情を持つミロは簡単に抽象の方向にいったし、実のところ風景画と称されるものはかなりある。素朴派でもプリミティヴでもないとする、(どちらのいい方もある中心との対比でいわれているので、ミロを簡単にそう梓づけるとミロ論は終つてしまう。まだ北のマージナル、ロシア・アヴァンギャルドのプリミティヴ的性格と対比させる方が有効だ)、これもスペイン的、ミロ的としかいいようがないのだが、それはいいなおしても、カタルーニャの風土、そこに由来するロマネスク絵画、直接指導を受けた教師の自由放任といったあたりにしかゆき着かない。素朴派でもプリミティヴでもないのは、対立項、あるいはあるコンテキストのなかでのそのような名づけ方をされるほどのものをミロが持ち合わせていないからであり(ピカソがあるスペインの正統としても、それゆえにこそ、ピカソにもヨーロッパ中央が持ったコンテキストは欠如していたと同様)、スペイン的といういい方が嫌であれば、あまりかわらないとしてもミロはミロ的スタートを切つたとしかしいようがなく、その点

ではピカソをはるかに凌駕している。つまり、スペインがヨーロッパの中心でなく(宗教的なことはともかく)、マージナルな部分として、中央が知の渴きを覚えるや隠された泉の役目を果たしてきたことにおいて、スペイン出身の表現者はスペイン的であるとしか規定できない。マージナルは中央を証明するための大事な要素であり、大前提である。疑つてもならないし、あれこれひねりまわしても無駄である(もちろん逆の証明も可能だが、スペインを中央から証明することは、まさにスペイン的なものを失つてしまうことになる)。ミロの初期の図形のような風景画と以後の抽象的風景画とは、ミロ個人の問題であり、他との参照をゆるさぬことがらである。格別奇妙なことではない。ミロが参照した近代以前、ひとは図形Ⅱ記号の如く自然を表していたわけだから。

そもそもミメーシスというものが現実に即した表わし方ではなく(このいい方そのものに無理がある。現実ということばを容易につかいはじめたのちに、むしろ現実とは呼ばなかったものに逆行して使用しているところがあり、むしろ表現が、あえていうなら現実だつたと解した方がみちすじはまともである)、プラトンのイデアをになわされたものであるとするなら、⁶⁾そもそも図形も充分ミメーシスである。そして、図形Ⅱ記号のような具象画が記号そのものの抽象に移行するのにはあまり時間はかからないし、振幅が小さな分だけ、いわゆる具象から抽象へと移行する際に他の画家を襲つた問題、あるものはキャンバスを捨てるといふ最北の位置も再確認しておかなければならないし、その下に抽象への移行、またその下にピカソの

ような例を配置して考えると、そのような大問題にはあまり縁がなかったと考えるべきだろう。

IV

ボナールという画家がいる。もちろんあのボナールであり、無名者ではない。ボナールに関するポンピドゥーがつくったドキュメントフィルムを観たことがある。一八六七年生れのこの画家が知られているのは、世紀をはさんだ前後のあたりであり、ボナールという画家がどうなったのか、いつまで生きたのか、あまりふり返られることはない。一九四七年まで生きているのだ。ということは、第二次大戦後まで生きていたのだ。何をしていたか。もちろん絵を描いていた、南仏で、特に風景画を。前述した配置区分からすると、画家を襲った具象抽象の問題の際、あくまでも、それだからこそ、態度をかえなかったひとりとして、欄外に配置すべきだろうか。身のふり方、態度のあり方、旗幟鮮明のあり方、それも画家の才能であるとするなら、ただの才能の枯渇の問題だろうか。そうかも知れないが、芸術家の運命なんぞとふるいい方でいえば、それこそ運命であり、いいも悪いもなく、ボナールの晩年がとり上げられないところで、とりあえずは点数をつけるしかない（世の点数と自己の点数が異なるに甚には私的好悪というものが残されているわけだから、ひそかなる点の加減を維持すればいいだけのなしだ）。

ただ思わなければならないのは、南仏に住み（彼だけではないのだが）、毎日自然を観つづけ、自然をキャンパスに描き表わす画家の

生活とは何なのかということだ。ここで支配しているのは、理念か、哲学か、末期の眼如きものか……われら自身はそれほど自然を観ることはなく、あるいはとつくに自然を観なくなり、必要というかたちでしか自然との関係を持ちえなくなったとき、一見全てを自然に浸しているようにみえる画家の生活とは何なのかと思う。あるいはキャンパスの問題ではなく、その生活が主となってしまったのが、同様の絵を描き続けたボナールという画家のポイントだろう。

印象派のアイデアを支えたものは光であり、ボナールまでくると、光に浸された生活自体がアイデアとなってしまうのだ。それゆえ、われらは印象派が理論的に問いつめた風景論、光線論を、世紀をかえ、一周おくれのトラック上で、晩年のボナールの絵で今一度検証することになるだけなのだ。具象があまりの光のせいで溶解してゆくさまを、ただし、溶解してゆくさまを描くだけで、具象を捨てることはなかった、このフランスの画家は。

具象を捨てるには何が必要なのか。不思議なことに中央たるフランスの画家にはその例をみることがほとんどないのだが、寒い国から来た画家の例をみても。美術展で具象から抽象への移行を数枚の絵で説明できる、その意味ではこの上なく理論的と思える、そう、カンディンスキーである。

カンディンスキーほど絵画以外で語った画家も珍しいのだが、それも理論的なことを大いに語ったのだとすれば、彼の絵画はその理論の実践といえる。実践であるからこそ、具象が如何にして抽象に解体再生してゆくかが、他のどんな画家よりも明確に分る。ロシア

生れのカンデインスキーにも、スペイン系とは別のミメシスとしてのコンテキストの変更、というよりもその特殊さが逆に彼を一種の求道者に仕立てあげる。ヴォリンガーではないが北方の芸術家の特性といういい方は、とりあえずおいておく。絵画以外にあまりに多くのことを語った彼は、詩人であり、哲学者であり、神秘宗教家であり、そして画家だった。これだけつけようと思えば形容がつく画家は稀であり、これはヨーロッパの中央からすれば反則的である。マチスの絵画以外で語るべきではないということは通り、画家はよいものに残さない。残したとしても、あくまでも作品が主であり、補足か附録か、そのあたりの役目しかになわされていない。

印象主義がドイツに広がり、ドイツ印象主義とも呼べるものができ上ったのだが、そこでは本家の印象主義の如き、光による色彩の競合がテーマとならず、描く内容重視のため、暗い色調が特長である。表現主義との境界が明確でないことから、これは分りやすいことではあるが、それでも名づけるなら印象主義なのだ。もともと、フランスには存在しなかった心の風景画家、カスパール・ダーヴィット・フリードリヒのような先人がいれば、当然のことでもあるし、ないものねだりでもある。一方において、ロマン主義とか写真主義との対比で印象主義があつたとすれば、光のきらめきを描かなくても、印象主義は印象主義である。まさに印象であることには違ひはないわけであるから。ボナールではないが、多くの画家が最終的に南仏を求めたのは、直截的でこの上なくやさしい文法である。光そのものを求めた場合から、充ちあふれる光は当り前の背景

として、その上でわが作品を再構築しようとする場合とがあるが(むしろ、すでに印象主義とは呼ばない)、いずれにしろ、ここではあくまでもアイデアを支える核は光である。ターナーやゴッホは本質的には北方の画家であり、各々、イタリアや南仏の光にあこがれた。ゴーギャンはタヒチまで行って、光ではないものを手に入れることになった。セザンヌには、他の理由があり過ぎるだろう。あえて、最盛期の印象派の画家のみがそれほど南仏に光にこだわったわけではない(むしろ、むしろあとで、みなルールの如く南仏に住むようになる)。新しい方法はその発見のよろこびに浸っているうちに、それだけ早くゆきづまってしまうだろう。光の理論を最後の最後まで追いかけたモネはリヴィエラに住んだが、この光における極北の人物さえ、光が与えられれば与えられるほど、それでは満足できなくなったのだ。最後は外的材料としての光さえも突破してしまい、光の感覚のみに帰着する。そうなる感覚を表現するための題材選びというさかさまの現象が起こり(大聖堂であるとか麦藁であるとか)、限られた題材に感覚を当てはめようとする。もつとえば、光がきらめかないものに光をきらめかせようとするといった、自然な光をみようとしたかつての態度が一周した末の逆転現象にゆき着く。トラック一周遅れのボナールが対象を限定しなかったのはそれなりの知恵なのか、住み暮らした状況をあくまでも信仰のせいなのか、ここではいくつものものが交叉している。自然を通して入る人としての眼と、その反省、すなわちヘッドクォーターとしての頭脳と、自然と宇宙とそれを切りとるものとしての、あるいはそれと

れる行為でもなかったから)、光の問題をヘッドクォーターの部分で考えはじめたとたん、ヘッドクォーターたるゆえんだが、光は光を感じる問題として置きかえられ、極論するなら、みる側が光を発しているという風に逆転してしまうのだ。その意味では枠はキャンヴァスは都合よく、キャンヴァスは自己のためでもあるならばすでに公認された人間のささやかな我慢の限界枠でもあるので、その枠で自己のアイデアを表現することにおいては、自分がどこまでいってしまっているのか分りにくくさせもするのだ。ヘッドクォーターは枠内の戦局は把握しているつもりになり、勝算は手のうちにありと思ひこむものだが、枠外との関係をみ忘れている場合が往々にある。画家の問題だけに限らない。われら人間の肉体と自然と、まるで皮膚がどちらかにバランスを左右する壁の如しである。あるいは、枠は肉体といいかえてもいいだろう。絵画の最重要課題が光になったときから、自然は画家の肉体を、あるいは目盛りののこわれた発光器にしたのだ。画家が幾枚も描くのは、何枚描いても描き足りないと思うのは、ギリギリ片方で、キャンヴァスの枠を知っているからであり、いくつもの地球を考えたブランキの絶望的革命論の如く、何枚描けば描写が成就できるのかの宿命的義務感からくるのかも知れない(だから、ひどくバランスが崩れた方向にゆくことがある

この肉体の壁は、内側からの奔流が強ければただの光のきらめきになったわけだが、モノの如く突走らなかつた他の画家たちはご承知の通り、線描の強調、輪郭線の強調といふことで防禦しようとした。とすると、むしろ自然（光）の肉体への浸入を防ぐために、線描の強調、輪郭線の強調が考え出されたところがあり、線||防禦線||皮膚のいわば表象となる。少なくとも、この方向からはなしを進める限り、線は具象が具象でありうる最後の砦の如き役目を果たしたといえるのだが、ここでもまた新たな展開が待っている。

どうしてこのようなことになったのか。つまりたとえていえば、後年のカムアウトと同様のカラクリである。絵の世界、梓を早く意識せざるをえなかった絵画の方法論において、いち早くそれが訪れたと考えれば分りやすいだろう。カムアウトはむろんゲイから出た

ことばであり、そのことを表明することを意味するが、なぜそれが必要であるかは、外の世界以上に内なる重要世界が個人にあり、それを大事に生きるという表明である。贅言も必要なかうが、文学と違い、絵画それ自体にはゲイは関与することはない（ゲイ的感受性くらいが限界である）。そうではなくて、画家にとっては、表現を如何に考えているかを表明することがすでに述べた通りルール違反であり、それでも今後、このポジションで生きるに描く、というカムアウトになる。つまり、外的自然ではなく、あるいはそれを離れ、内的自然、内的世界を描くという表明である。それゆえ、カムアウトの画家は、とつぜんお喋りになる。

やつとカンデインスキーのところに戻りうるところにきたよう
だ。

カンデインスキーが何故多くのことを語ったのかは、大体そのあたりの事情からせめてゆけば、それほど間違ふことはあるまい。

カンデインスキーにはすでに述べたように、ロシア出身ゆえにヨーロッパ中央の絵画におけるコンテキストの欠如があるかわりに、というより、北限としてのロシアは、ヨーロッパ中央に比べ迂回せず対象に直線的に向かう傾向が基本としてあり、それに加えて、知識を補うような夢想的体質がある（この夢想ゆえに、ロシア・アヴァンギャルドからひとまずおさらばしたともいえる、方向性からみて）。抽象に踏み出す以前、彼が描いた風景画のそばには、巨大なテンペラ画『多彩な人生』——一九〇七年、がある。まるでのちのピカソが描くような、宗教や愛や闘い、死などが寓意的に描かれて、

上部にクレムリン宮殿があり、さまざまな寓意的行動に光を当てている。この絵が何を表わしているのかは、それ以上は、あるいはタイトル以上には分らないし、分る必要もない。ロシア出身だから（ロシア・アヴァンギャルドのメンバー！）描いたのか（パリで描いたとされている）、夢想的内省的体質ゆえなのか、もちろんどちらもある。フランス出身ならうまれない絵だからだ。寓意を覚醒的に描くピカソと違い（おもしろい違いだと思うが）、カンデインスキーは病気で熱にうなされているときに体を横切ったものがもとだという。「むかしぼくがチフスの高熱にうなされながら、ひとつの完全なイメージを実はつきりともったが、このイメージは、ぼくが健康になると、たちまちぼくのうちでばらばらに崩れていった。それから何年もたつて、ぼくは『コンポジションⅡ』に、この高熱で生じた幻影の本質的なものを表現することが可能になった。」⁽⁸⁾なにやら先に結論めいたものが出てしまったが、ここが外と内が裏返るものところである。まるでかつてダ・ヴィンチが左手一本で右脳特有の夢想的題材を描いたことがあるように、カンデインスキーには、外の部分と並んで内の部分があったのだ。そしてロシア・アヴァンギャルド、特にマレーヴィチと対比させてみるとおもしろいが、その完全な外部性との違いが分る。そしてロシアでもフランスでもなく、その間のドイツを主なる活動の場としたことも（むしろ本人も理論的にこのあたりのことを語っている）。

そして、決定的に外的対象との関係を失い、内的なもののみを描くことになるきっかけについて本人はこう述べる。「ずっとあとに

なって、すでにミュンヘンにいたが、あるときぼくはアトリエで思いがけない光景に茫然とした。あたりが黄昏にめめられる時刻であった。ぼくは絵具箱をかかえてアトリエに帰ってきたときであった……そのとき、突然ぼくは言葉で表わせないほど美しい、内的輝きで浸された一枚の絵を見たのである。最初ぼくは立ちすくんだ。

それからすばやくこの謎に満ちた絵のほうにすすんでいった。そこにはかたちと色彩以外はなにも見えず、なにが描かれているか理解できなかった。すぐにぼくはこの謎を解く手がかりを見つけた。それは壁にもたせかけられたまま横倒しになっていたぼくの描いた絵だった。ぼくは次の日、昼の光りのもとで、この絵について昨日の印象を得ようとした。だがぼくにはその半分しかできなかった。横倒しにしてもずっと対象が認識できなし、黄昏の微妙な照りが欠けていた。いま、ぼくは対象の存在がぼくの絵を害していることを知った。⁽⁹⁾

すぐに想起されるのはモネの〈麦藁〉であるが、カンディンスキー本人が自分の絵に感嘆したのは、いわば光に淫したモネがどこまでも光しかなかったのに対して、カンディンスキーは、光以上に、キャンバスを何で埋めればいいのか分ったせいであり、光に淫さない出口として意識的に具象から離れてゆくのだ。いいかえれば、光がこちらの内部にあるのであれば、外的対象の力を借りずともそのまま表現すればいいではないかと考えるのだ。

外と内との入れかわりが激しくぶつかり合った当時（大体、一九〇九年から一四年くらいまでだとして）、カンディンスキーの絵画

には、〈印象〉、〈即興〉、〈コンポジション〉と題されたものが現れるのはご承知のとおりだが、それはそのまま外から内への浸入段階を表わしている（交互に入り混じっているのは、ものごとの未整理状態を表わしていて、当然のことである）。ただし、この三つの段階においてどこで内から外への反転が起こるかといえば、第二段階の〈即興〉においてである。即興的に外的対象に触発されるのは最初の〈印象〉であり、〈即興〉は外的自然ではなく内的自然をすでに指している。つまり、第一段階で体内に入り込んで蓄積したイメージが根つき、夢想的体質を通じて外部に現れる突然の現象をそう呼んでいるのだ。これはカンディンスキーにとってのつぴきならぬ方法論なので、なにやらトリックめいているとか何とかいっても仕方がないことであり、とりあえずは受けとるしかないことである。⁽¹⁰⁾たとえば（内と外とをまたがず、内をきっちり層分けして降りていったクレーは、バウハウスの同僚となるのだが、またがないゆえか、中央志向のプリミティヴゆえか、余り面白くないままの、クレーとして残ることになる）。

むろん、これは外と内の交替時の細かな現象であり、結局は最終段階の〈コンポジション〉に落着くことになるのだが、それはまるでカンディンスキー本人が述べる絵画の歩みに似ている。移ろいやすい外的要素を描き留めようとするのが起源、精神的要素が強まるというのが第二段階、最終段階としての純粹芸術というのが第三段階であり、特に第二段階を細かく分け、写實的絵画（肖像画、風景画、歴史画等）と、印象派、後期印象派や未来派などを含む自然主

義的な絵画に区分し、精神的傾向が強まる流れとしている。⁽¹⁾これはこれで何もいふ必要がないことなのだが、この流れが内的に再度繰返され、絶対的精神性の絵画（カンディンスキーは王国というが）⁽²⁾ここでは「コンポジション」といわれる段階、にゆき着くと思われる。（「コンポジション」と「万聖節」とのイコノロジー的研究ももちろんあるが、ここではそれは目的ではないので、ふれない）。むろんゆき着いた限りは、それまでの課程は捨象されるわけだから、流れは今一度、手前のところまで戻ってきて、肉体の皮膚⁽³⁾壁のすぐ裏側が指定席となる。

「時到来れば必然性が熟する。つまり、創造の精神（傍点原文）、（抽象の精神と呼ぶこともできる）が人の魂に至る通路、時が経つとともに多くの人びとの魂に通じる路をみだし、憧れ、すなわち内的衝動を惹き起こすのである」⁽⁴⁾二十世紀がこういう時代であったのかどうか、あるいは精神性に傾き過ぎ、それを誤認した世紀であったともいえるが、皮膚⁽⁵⁾壁をへだてたバランスの世紀だったともいえるし、そのバランスの揺れは尚進行中であるとしかしい方がない。あるいは、H・リードが述べたように、先史時代の動物に対する強烈な印象が「内触覚表現」をもたらせたと同様、風景に対する強い印象がカンディンスキー風の「内触覚表現」をもたらせたのか。カムアウト的行為自体は精神性を帯びるし、精神的な生活（比較的⁽⁶⁾といういい方でだが）を余儀なくされるが、精神的といういい方そのものが外的要素との対比でいわれているわけであるから、ひとつ壁が突破され、状態になれ親しむと、何が精神的なのか分らなくなる。

要するにパターン化してしまうのだ。逸年、要するにパリ時代といわれる頃、反自然主義的絵画の濫用のなかで、カンディンスキーが他との差を如何に声高に表明しようと、というより、その声高な表明はむしろ似たものとの違いの表明と受けとることができる。特に、はるか母国の構成主義（描く側の人間のどのような契機も排除するという、キャンパスのためだけの抽象絵画）に対してのものが激しかったと思われるが、たとえば、のちのデザインを学ぶ生徒にとっては、どのような違いとなるのか。皮膚⁽⁷⁾壁の裏側に平板にはりついた絵画は、以後その平板さのカラクリのないあのドラマとなつてゆく。デザインの伝説となつたバウハウスで、カンディンスキーが教鞭をとったことは、絵画とデザインの関係をよく表わしている。一枚の絵画にある生命力をデザインは持たないが、その生命力（少々ベルクソンの）が強靱であり、その及ぶ影の下にデザインと呼ばれるものがついてくる。モダンな生活は、画家の影とともにある。一九四四年にこの世から消えたカンディンスキーは、タイミングよくいなくなったといえるのか……いずれにしろ、戦争とともにある種の精神運動は終焉を向かえることになった。

V

絵画を何かに捧げるとかある目的のためという風に見得を切った画家はあまりいない。あまりに喋ったカンディンスキーもその数少ないひとりだろう。彼の著作の適当なところを開いても、たとえば次のような文章にぶつかる。

「今日、われわれの眼の前で展開しているコンポジションを基調とする絵画に、われわれは直ちに、純粹芸術の高次の段階に到達している特徴を、認める。この芸術においては、實際的な欲望の残滓は分離されうるし、その芸術は、純芸術的言語を用いて精神から精神に語りかけることができ、そしてそれが、絵画的—精神的な存在（主体）の王国であることを（傍点原文）¹⁵」

そして少しあとの方で、「過去は、われわれに、人類の発展は多くの価値の精神化の過程にもとづくことを、教えている。これらの価値のなかにあつて、芸術はその最上席をしめるのだ。もろもろの芸術のなかで、絵画は、絵画を實際的—合目的なものから精神的—合目的なものへと導く、道を進んでいる。対照的なものからコンポジションを基調したものへと」¹⁶という風に語っている。

精神性をどのように広めるのだろうか。かたちある外があるからかたちなき内があり、かたちなき内があるからかたちある外がある。この簡単な論理を、表層の部分ではカンディンスキーは手放しはしないのだが、外と内を等価、あるいはそれ以上のものと評価し、自分が名づける内的必然性とやらで描く線や点を描いたとたん（これがすがたを現わすとかたちあるものとみえてしまうというカラクリ）、それが、いつの日か万人に分りうる、というより万人に共通の内的必然性になりうるという風に思い込んでしまう。いわばこれは堂々めぐりに近いのだが、かたちなき内だからこそかたちある外に押し出されたものが、このかたちある内（このときには再び転じて一種の外となっている）が分らないのかという具合に、かた

ちなきところに一種の規定を押しつける結果となる。革命をみずしてロシアを去り、革命後のロシアでの齟齬感、構成主義に批評的であり、ナチに追われたカンディンスキーが思っていたことは、あまりに垂直的過ぎたのかも知れない。その後の流れは、彼がいなくなつたあと、あるいは知らぬところで、デザインという絵画的行為の横への展開やポップ・アートと呼ばれる運動が、彼が思つた垂直的志向の負荷を軽くする方向に走つた。これは実際には、皮膚Ⅱ壁一枚の問題であつたはずのものが、いわば皮膚感覚、皮膚からの距離感の問題に変化していたのだ（これは絵画的行為の横への拡大と軌を一にしている）。

さて、カンディンスキーをひっぱり過ぎたと思われるが、ある典型的、というよりも一種の極北の考察をした画家としてコーパス上重要であり、もうひと条りご容赦願いたい。

今や、誰がどこで自分の作品を飾るのか、無意識をも含めて思わない画家はいないだろうが、この場合（今という時代において）、ふたつのことが考えられる。全ての条件がないただの壁に飾られる絵画とは何がふさわしいのかという夢の彼方の仮定と、わたしの住む部屋に飾る絵画は何が似合うのかという現実的はなしと。前者はまるでボルヘスの読みものに出てきそうなどころがあるので、ひきのばしはやめる。ただ、わたしの部屋に飾る誰かの作品というあたり前の公式の背景として、前者がみえぬかたちで入っているはずだ。無から有の条件の多寡、ヴァリエーションを考察して、あるいは凸と凹の按配を思い、基本的には飾られるからだ（どこからか届く他

人選定の絵のことはともかくとする)。

カンディンスキーに〈飾りのない壁〉という論文がある。バウハウス時代のものだが、バウハウスの理念からいつて芸術が追放され、いわばそれがためされることにおいて、何も飾りのない壁大歓迎と逆説的に述べているものである。飾りのない壁の讚美が続き、「幸いにして、我々の友(飾りのない壁)のおかげによって、諸々の壁面からは絵画の畸形児が消えうせていく。そして、《だんだん老け込んでいく》にせよやはり辛抱強くねばっている我々教師たちばかりでなく、成長する青年たちも我々と心を一にして、次のことを願っているのだ。飾りのない壁はその必要があるところでは、ずっと飾りのないままでいるように、また、他の諸々の壁面も畸形児を新たにいったい詰め込まれたりしないで、静かな喜びにひたりながら《計画的・実用的》に《絵画的世界》を受け入れることができるように、と」⁽¹⁷⁾という風に結んでいる。これは、いわば絵画に淫する状態を戒めたものだが、あるいはみえぬ部分で絵画的なものを支えることを説いたものだが、飾りのない壁は、飾りのないという形容をつけられている限り、絵で飾られた壁の裏返しであり、みえぬ絵で飾られている壁である。絵を待機している壁である。この壁に自分の作品が飾られることを、カンディンスキーは考えたことはあるのだろうか。むしろ作品は作者の手をはなれば、どうなるかは分らない。美術館でなら啓蒙の役目も果たせる可能性もあるが、一個人の私有物となり、快適な暮しのリビングを飾るに過ぎぬものになったとしても、作者との距離感を物語るだけの現象でしかない。

つまり、カンディンスキーが考えた内的必然性の表現が、生活のレベルにおいてはただの快適さに翻訳されうる。画家の信条からスタートとして、最終的には複製といえども飾られる方がいいというところに落着く二十世紀という時代、この構図は、カンディンスキーが飾りのない壁に託していった芸術というものの皮肉な歩みを物語っている。つまり、芸術を否定、あるいは拒めば拒むほど、向こう側に芸術というものの幻影が出現するという風に。ここで、ロシア・アヴァンギャルドのそれとバウハウスのそれとは合流する。北限と、そこから中央までの各段階をくぐったカンディンスキーとの関係は、そのままマージナルな部分と中央との関係である、北における。

「わたしが夢みるのは、心配や気がかりの種のない、均衡と純粹さと静謐さとの芸術であり、頭脳労働者、文筆家にもビジネスマンにも、鎮静剤、精神安定剤といった、要するに、肉体の疲労をいやす心地よい肘掛椅子のようなものの芸術である」⁽¹⁸⁾。

これは画家の文章とすれば、大変有名なものであり、筆者も絵画を考える場合、常に基準としてふり返る文である。そして、同時代のロシア・アヴァンギャルドやバウハウスの理念とは無関係に、一個人により発せられたことばでもある。ふり返るが、大変むずかしい文でもある。極力絵画以外で語ること避けたマチスがいったことばがこれとなるから、厄介な文である。カンディンスキーと違い

(因みにカンデインスキーは、マチスの絵からある自信を得たという)、ここには最初から、壁に飾られる絵という発想がある。肘掛椅子云々というところはいい。楽園を描かんとしたマチスであれば、これは単なる画業の目標である。楽園であれば、その枠内の楽園を現出させるため壁に飾ることで作品は完成するという考え方がまずある。だから、ここでは行先不明の多くの絵画作品と違い、壁に飾られる絵、枠としての絵画を囲むもうひとつの枠としての壁という構図が最初からある。

筆者はかつてマチスの絵における枠の問題を論じたことがある。それは疑似病人Ⅱ老人的下部構造から人工楽園を夢想し、観る側の移動不可能ゆえに外部(彼方)への通路として窓ⅡドアⅡ鏡を利用したというものだった。もちろん枠を描き込んだ画家は他にもいるのだが、マチスほど数多くの作品に描き込んだ画家はいない。マチスという画家の最大の特質である軽さ(負荷をかけない絵画)は、カンデインスキーの垂直性に対し、枠を設けることで横に拡散してゆくことにより生れる。

キャンヴァスが枠の問題を規定するわけではない。動けぬ病人が室内からみる自然は、常に窓枠を通してしかみられることはない。たとえ何らかの方法で外出したとしても、自然のただ中にいるだけであり(飲み込まれるのかな)、対峙するかたちで自然をみることはできないだろう。あくまでも病人、あるいは病人風というのが先立つ条件であり、順序が狂うことはないのだ。自然のまっただ中に掛けてゆき、それと対峙し、キャンヴァスという明確な枠のなかに

自然を解体させつつも収め切ることができたのは、セザンヌで終わったはずである。いいかえれば、そのままフランスに流れたブッサンや、イギリス経由でフランスに戻ったロランの風景画にある、風景画が持つ空気は、セザンヌにおいては、最終的には、風景の解体と反比例するが如く、現れる。セザンヌにある特長的なもの、枠のかすかな意識、自然というもののかすかな意識とずれ。つまりマチスたちのように明確に枠を意識して描いているわけではなく、かといって枠がなければ成立しない描き方(切りとるわけではないのだ)、神話の如き自然でも光に奉仕する自然でもなく、二十世紀でいえば、まるで戦争後の一変してしまったような自然(セザンヌ個人においては戦争だ)、そして自然(対象といいかえた方がいいだろうが)の落下感。「自然を円筒形と円錐形によって扱い、すべてを遠近法のなかに入れなさい」ということは、一種のシャレである。ふるい約束ごとである遠近法と、新たな約束ごとである円筒形と円錐形であつかうことは両立するはずもない。円筒形とか円錐形の円の部分はどこからみるのか……このことだけでもすでにふるいルールは破られる(落下しそうなリングひとつをみても分ることだ)。もちろんセザンヌのこのことは大きく展開され、ピカソの描き方にまでゆくわけだが、セザンヌはさわることでできるような風景画を欲したわけではない。むしろ、消えゆく遠近法のかわりに、描く側と対象との絶対的な距離を思ったのだ。偏執狂の如く何枚もサントⅡヴィクトワール山を描くには、どのような視点が必要なのか。どちらかのバランスが崩れるそれまでのみというのでもなく、制度

的なみるといってもなく……あきずに何度もみることができるとすれば、眺めるに近い姿勢だろう。毎日眺めているけど何も気づかない……ただ眺めるだけ……眺める程度……どのいい方でも構わないが、共通しているのは、他人事、興味のうすさ、参加せず（できず）等々だろう。しかし、これらはいわば受身的動作であり、視線がただ流れるさまをいつているに過ぎない。毎日眺めているのとたとえば命令されたたん、眺めるという行為は全く意味が違ってくるだろう。ミステリーでもあるまいし、新たな事実に気づくわけではない。みるとも違い、風景がさしたる違いをみせるわけでもなく、風景を自分のものにできるわけでもなく、つまり自分は何をしているのかを考えざるをえなくなる。何をしているのか……みているとしかいいようがないのだが、つまり投げかけた視線が戻ってくるのだ。視線が戻ってくるのであれば、みなくてもいいのではないか、みるという占有感がえられないのであればこの視線は誰のものなのか、しかしながら、眺めるである限り絶対的快感はある等々……要するに導き出される結論は、一種の宙ぶらりんの感覚である。やはり何枚も描かれた「カード遊びをする人たち」は、構図ばかり強調されて解釈される絵だが、逆にその思い切った構図ゆえにカードの遊戯性を思わせ、カードに加わらない誰か、みているだけの誰か、いなくても構わない誰か、そしてそれが画家だと分らせる絵である。遊戯性とはかすかな体感でしか分らない。だから対象は絶妙の構図を描く（セザンヌが描く以前からある構図を描いているはずである）。眺める側＝画家がひろい上げることができるのはそ

の観念だけであり、眺める側がかわりに表現するしかないのだ。グリとまわり、また眺めるポジションに戻ってくる。山が遊戯性を持つわけではない。体感を持つわけではない。そうではなくて、遊戯性の観念がいれば三角形という構図に翻訳されたのと逆のコースをたどり、三角形の構図をもつ山にむしろ体感を与える。そのとき、対象が人物であれ山であれ、描く側にとつては等しいものとなる（セザンヌの人物画のモデルになった人間は、肖像画のレベルからいえば、喜びはしないだろう）。

セザンヌ解釈ですでに古典の感のあるメルロー・ポンティのことを、一応ひいておこう。

「謎は自分の身体がみるものと同時に見えるものというところにある。あらゆるものに視線を投げる自分の身体は自分にもそれを向けることができ、そのときには、自分がみているものを自分のみる能力の『向こう側』だと知ることができる。身体はみている自分をみ、さわる自分をさわる。自分の身体はそれ自身みえるものであり、感じることできるものである。一個の自己なのだ。しかしながら、対象を同化し、構成し、思考にかえることによつてしか思考しない思考の如く、透明性によつて一個の自己になるわけではないのだ、——混在とかナルシスムにより、みるもののみられるものに対しての、さわるもののさわるものに対しての、感じるものの感じられるものに対しての内属によつて一個であつて、——従つて、もの間に組み込まれて、表と裏、過去と未来……とも持つ一個の自己で

ある。この最初のパラドックスは他のパラドックスを必ず産出する。みえるものであり動かされるものである身体は、もののひとつに数えられ、ひとつのものである。身体は世界の織目のなかに組み込まれていて、その凝集力はもののそれである。しかし身体の方はみたり動いたりするので自分のまわりにものをあつめることになるのだが、それらのものはいわば身体の附属品か延長であり、その肉のなかにはめ込まれ、ことばの全き意味での身体の一部をなしている。だから、世界は身体という生地で仕立て上げられていることになる。この逆のいい方、矛盾した論理は、視覚がもののなかからとり出される、あるいはむしろ、もののなかからうまれてくるということ、あれこれいいかえようとしていうに過ぎない。もののなかであるからこそ、みえるものがみることをはじめ、自分にとってみえるものとなる、それに全てをみるその視覚によってみられうるものとなり、もののなかであるから、感じるものと感じられるものとの——ちょうど結晶とそのなかの丹液の關係に似た——不可分な關係が生き続けることになる。(……) 人間の身体があるといえたとすれば、みるものとみられるもの、へさわるものとへさわられるもの、片方の眼ともう一方の眼、片方の手と他方の手のあいだにある種の交差が起って、感じ——感じられるという火花がとび散り、火がつき——どのような偶然の出来事でも起こりえなかったこの内的關係を、身体のある事故的出来事が消滅してしまうまで——その火がずっと燃え続けるときである。⁽²⁰⁾」

いかにもメルロ・ポンティらしいことばであるが、視線（筆者は眺めるですすめてきたが）を通じての存在論は、まるで忍者のドロンのようだ。ドロンの正体は消えるわけではなく、あたりのものに同化して消えたようにみせるというやり方だ。同化すること自体がみられることからの逃避であるが、みられない存在では忍者という存在はなくなり、みている側なのかみられている側なのか、この瞬間、対象の代理の自分を認識することにもなるのだ。忍者が身を隠し、相手も木の向こうに身を隠したあとの空間は、ただのあるコード違いの沈黙のそれになる。あるいは、分身の術を用いた忍者のもう一匹が、存在することと不在を司どるための寓意として登場する。忍者が忍者をみているのだ。

おかしいなとえて遊んだが、セザンヌは寓意としての忍者は用いなかった。背景と対象の不鮮明さ、それと関連する重い色調に常にかかっているモヤ状の空気、いわばこれがセザンヌが対象をみている空間の空気であり、梓はむしろ、そのような見方をするひとにゆるされる視界のコードの梓のように思われる。たとえば、あたり四方あらゆる対象との關係がそうであるとき、その一部だけをとり出したに過ぎないという風な、ただの梓。だからセザンヌにおける梓は、絵画上の技法の問題ではなく、視界、あるいは視点の問題である。しかしこの忍者の如き凝縮された密度の空気を体现できたのはセザンヌまでである（体现すれば大体ものごとの終りになるはずだが）。

以後の画家は多かれ少なかれ、セザンヌの到達した地点からス

タートセざるをえず、セザンヌにはゆるされた別コードの枠、自らその内容にもかかわってくるが、を無視することはできず、忍者からむしろサーカスカ曲芸へと移ってゆかざるをえない。

VI

さて、忍者の替玉、といって分りにくければ、分身の術のもう一方が舞台Ⅱ絵画上に必要なものは、どのあたりを契機としてのことなのか。セザンヌ的空間の外と内、内と外という図式は、あらためて肉体の問題としてとらえ直され、肉体の意識はその入口である皮膚の表裏の問題として組み立てられる。これは前述してきたことにすでに含まれていると思う。

忍者から曲芸師への変化は、自意識の変化である。ある果てまで描いてしまった画家（画家はあくまでも最後にくる）のあとでは、順序はむしろまず画家という自意識からスタートせざるをえない。画家である自分が描けるものは何なのかという思いがあり、その流れのなかで、マチスのかのことも出現する。曲芸師になれば枠は舞台であり、それ自身独立した世界となる。自意識は、絵というものを表わす絵ⅡキャンヴァスⅡ枠という風に舞台化する。その舞台には、たとえば次の如き文章がまずくるのがふさわしいだろう。

「こちらにもうひとつの次元をみせてくれるこの二次元の存在者、それは通路として切り開かれた存在者で、ルネッサンス時代にいわれていた通り、窓である……。しかしながらこの窓というのは、要

するに『部分相互の並列』、つまりは高さと幅のことだが――違ったアングルからみられるだけのことなのだが――、存在エントランスの絶対的ポジティブ確信に向かつて開かれているに過ぎない。⁽²¹⁾」

これは窓を讃美した文章ではない。絵画がこだわってきた奥行きディPTHの幻想を説き明かし（相互に並んでいるに過ぎないとされる）、その果てに向こうをかい間みせるトリックとして窓というものが思われてきたといっている文章である。もちろん絶対者の視点というものが考えられているわけだが、舞台のカキワリの如く、絶対者を失くした舞台に窓は復活してくる。同時に、相互に並んでいるに過ぎないという観念も。まずは窓の、ここでは鏡で説明されているのだが、トリックはこうである。「要するに、鏡のなかの幻影はこちらの身体をこちらの外へひっぱり出してしまうのだが、同時に自分の身体という全くみえないものが、こちらがみているもうひとつの身体を身に帯びるのである。それからあと、こちらの身体はその実態がここに移ったかの如く、他人の身体から出てくる線であっても、ひきうけるようになる。人間は人間にとつての鏡である。鏡はものをみせるものに、みせものをものに、わたしを他人に、他人をわたしにかえる万能マジックの武器である。すでに画家たちは、しばしば鏡について考察してきた。なぜなら、彼らは遠近法なるトリックの場合と同様、鏡というこの《機械的トリック》においても、へみるものとみえるものとの転換を認識したからであって、もったいなく、この転換こそわれらの身体ボディの定義であり、画家の使命の定義で

もある。画家たちはしばしば、描いている最中の自分自身を描こうとしたが（マチスのデッサンをみて分る通り、今もそうなのだが）、その理由もこれである。⁽²²⁾

大体必要なことは書かれている。鏡とはまさにことば通りトリックである。手品師は左手に注意をひきつけておいて、右手であざむく。過ぎてゆくものは時間であり、あとで手口が分つても仕方がないことだ。時間であり、すなわち瞬間であり、こうであるとかい間みせる瞬間である。

マチスは抽象絵画については、〈画家のノート〉のなかで少しばかりふれているのだが、一九五二年という戦後の抽象絵画大流行のなかでの発言でもあり（もちろん大御所としての発言でもある）、大したことはいつていない。芸術は細部をはぎとれば全て抽象的なものであるとか、対象との関係性が内側に蓄積してゆけば、必然的に抽象的絵画もうまれうるが、今の時代はその内的関連性なきまま、抽象を濫用していると、約めていえば、この程度のことだ。⁽²³⁾ 何のことはない、はるか昔、カンディンスキーが頑張った表明とさしたる違いはない（しかしこの流れは適確に受けとめておかなければならぬ）。というのは、マチスのいわば可視的抽象性は——内側にいかなかったマチスのギリギリ対象の判別が可能な省略性を、いささか強引さを承知で、こう名づけよう——、このような抽象^{ばやり}流行を背景として進行していったところもあるからだ）。この大らかさ、あるいは抽象絵画に対する寛容さは、自分はその方向をとらなかったが、方法論としてはありうるということを全く素直に認めているからである。つ

まりここでは、どちらの方向に云々といった具象と抽象との悩みは存在しないのだ。皮膚の表側でデッサンと色彩の問題に置きかえて悩む限り、内側にいなくても構わないと思っただけなのだ。

たとえば誰を出せばいいのか。ほとんどの流行^{はやり}を通過し、そして風景画をたくさん描いたオランダ出身の（ここでも中央ではない）モンドリアンは、まさに皮膚の表と裏をも通過したのだが（一度内側に入りまた外側にゆくという）、その都度口実は追いかけるように出てくる。画風の数ほど口実が必要なのは当然のことだが、画家は口実が少ない方がいい（モンドリアンの口実のズレは、カンディンスキーの宗教論がむしろ具象画に現われ、抽象画は線と色彩の理論に収斂するところに顕著である。アイデアに対する迷いかな）。

中央にいるマチスには、ほとんど口実はなく、何を描くのかではなく、どう描くのかというキャンヴァス上の説明に近い語りばかりである。マチスが疑似病人風なポジションから画業をスタートさせたことはすでに述べたが、外に出られぬ人間からみれば、室内は、いわば内側のいいかえになりうる。窓を通じて外と結ばれているとするなら、線引きがひとつくり上り、皮膚の表側で、窓を皮膚の読みかえとし、内と外、外と内の構図ができ上る。バランスの問題である。軽い美を心がけたマチスが計算狂いをするはずがない。病人が皮膚の内側に入ってしまったえば、まさしくタイハイ芸術以外の何物でもなくなるではないか。狂気も含めて病的であることと、病人風のポジションのとり方というのは明らかに異なるし、どちらもある戦略だとしても、前者はともするとミイラになってしまう可能性が

高い。これはその次にくる展開の様態の違いであり、前者が病的汎神論しかないとするれば、後者は病人風が見出せる特性だけを利用しようとする（生活レベルでもよくみられる光景であるが）。

外に出られない病人がいつもみるものは……そう、壁、窓である。カンデインスキーの飾りのない絵ではないが、何かを待ちうける壁である。壁画を持ち出すまでもなく、壁それ自体がすでにキャンヴァスであり、あるいは絵画を飾られるひとつの枠である。枠にかこまれたわたしはある内房のなかにいるわけだから（とりあえず子宮などとはいわない）、内側がすでに外部に出た（反転）したかたちのなかにいることになる。であるから、敵はわたしの内側にいるのではなく、囲んでいる壁である。壁に窓があり、窓の向こうに風景Ⅱ自然があるとすれば、同じ構図で、壁に風景画が飾られていたとしても、同様の意味を持つだろう。かつて筆者はこのように書いた。「初期の作品、『晩い午後のノートルⅡダム』（一九〇二年）は、その意味で、興味深い作品である。この作品は、その頃の彼のノートルⅡダムシリーズの一点なのであるが、眼下に広がるノートルⅡダムの景観の右端で、窓の鎧戸と柱が、垂直にキャンヴァスを切っている。これは、風景画なのであるか。もちろん、風景画である。しかし、どこか室内画の感じがしないであろうか（因に言っておけば、マチスの純然たる風景画というのは、彼の絵画技法の遍歴を知る上では興味あるものかも知れないが、あるつまらなさはある）。それほど、この絵の右端の窓の垂直線は強烈であって、描かれたものは風景画であるが、それを見ているこちら側の室内を、強く感じさせ

る。この作品の譬えて言えば、カメラの位置を、ずっと後に引いてゆけば、一九〇三年の『屋根裏の画室』の構図になる（後者では、カメラの位置は、ずっと高くなっているが）。この作品で、マチスは、開かれた窓のテーマを、はじめて、明確に、そのキャンヴァスの上に定着させる。高い位置から、屋根裏の画室を描いたもので、ほぼ中央に、開かれた窓が描かれている。構図の上で言えば、窓の方を向いているイーゼルに掛かっているキャンヴァスと、開かれた窓とが対応している。作品そのものが描かれている実際のキャンヴァスと、作品中のキャンヴァス、絵画というものが、ひとつの窓であるならば（印象主義的な、いわゆる自然に向かつて開かれた窓でも構わないし、あるいは、画家の心の窓というようなことでも構わない）、その絵画Ⅱ窓と、開かれた窓、従って、お互い交換可能な図式、マチスが以後の作品で、頻繁に用いることになるこの図式は、この地味な作品の中に、すでに、全て存在している。⁽²⁴⁾」猛スピードで要約も要約、それでも核のところはお分かりいただけると思うが、何も飾られていない壁にたとえばセザンヌの風景画が飾られることは正しい。セザンヌがそう意識して描いたわけではないが、セザンヌが持ちえた視点は、セザンヌ通過後には視点の問題、あるいは画家の存在論として読み直されるしかなくなるのだ。つまり、セザンヌと同じように描いても仕方がないとすれば（もちろん同じように描けないのだが）、あとは、絶対的にみるもの、あるいは風景と名づけられた記号化しつつある対象を描くことしか残らないのだ。であるから、セザンヌの風景画を枠Ⅱ窓の代用として飾ることはゆるされ、

のちの世代の同じ描写方法のものはゆるされず、みることを強調した風景画が必要となってくる。すなわち、まずみることを意識させる枠の新たな登場。

セザンヌの絵がふさわしい壁はセザンヌ的壁であり、マチスの枠つきの風景画がふさわしい壁である。つまり壁も、風景、あるいは視点との連関で読みかえられてきたのだ（ここからはほとんど建築の領域に属する）。各々の家が、壁が、そして自然が同じであつてはまずい（ポップ・アートにある風景画らしき絵が飾られる壁を考えてみるのが、最も分かりやすいだろう）。マチスにおける壁、あるいは枠の問題は、切り絵、すなわち壁そのものがキャンヴァス化されることⅡ窓化されること、切り絵の題材における自然の細分化、あるいは解体までゆき、外による内の侵食化というかたち⁽²⁵⁾に到る（本人の部屋の、切り絵だらけの壁をみよう）。これでなぜ狂わないのか。ちよつとひねれば、論理的にはシュール・レアリスムの逆の構図であり、狂わないのも後者と同じ理由である。すなわち戦略であり、トリックであれば、その覚醒感ゆえに、覚醒感がすでに疑似狂気である。

さて、「あるつまらなさ」のあるマチスの風景画を如何にせん（特に一九一〇年代から二〇年代にかけてのもので、フォーヴのあとの抑制された色彩のもの、あるいは印象派に逆戻りするようなもの）。もちろん各々、ある試みとして解釈すればすむことではある。彼が実に好んだ人物画の間にはさまれるように、これらの風景画は存在

しているのだが、タッチそのものはほとんどかわらないのだ。マチスの画業が最終的にはヘタウマの極地の如き切り絵に至るものとするならば（マチス風の絵Ⅱ切り絵風のものを描く画家はたくさんいるが、うたでいう本歌のヘタウマは、いわゆるヘタウマでしか模倣できない。芸術をポップにおとしても、この構図はかわらない）、人物画と風景画を同じタッチで描くことこそ、そこにズレが生ずることになる。ヘタウマに進みつつある人物画（これは線描に即置きかえられる）と、ただのヘタに後退してしまう風景画とに。人物画は線描とつながることで生れつつある記号を予告し、いまだ線描に置きかえられない風景画は、失なってしまったらしきという曖昧な風景のなかに、われらを置き去りにする。必要なのは、ずっとのち、ポップ・アートにさえ登場する風景、矢印で表わされる風景そのものの芽生えだつたはずである。そしてもうひとつ、線描がそのようなかたちで表現しえぬかわりに、枠という線の構図で代用したのだ。もうひとつ、マチスが過去の巨匠たちの業を身につけた絵画史の巨匠でもあるとするなら、風景画は逆にそのことを証明してくれる皮肉っぽい絵にもみえる⁽²⁵⁾。結果としては、マチスが描いたマチス風贋作として。

束の間復活した枠は、以後人間らしきものを不思議そうに覗き込まなければならぬジャコメッティの枠に続き、果てに軽い破裂を起こす。

以後、われらは、枠ばかりが目立つ絵の回廊を、一度ですまぬイニシエーションのために巡ることになった。

註

- (1) 神吉敬三 巨匠たちのスペイン 三〇二―三頁 毎日新聞社
- (2) ローランド・ペンローズ 高階秀爾 八重樫春樹訳 ピカソその生涯と作品 新潮社
- (3) オランダ絵画発生の事情はいろいろあるが、以下の本が簡潔にまとめてある。ケネス・クラーク 佐々木英也訳 風景画論 八四頁 岩崎出版社
- (4) ピカソ その生涯と作品 一五七―八頁
- (5) 巨匠たちのスペイン 二二三頁
- (6) この意味で、かのアウエルバッハの《ミメーシス》は現実論であり、現実をめぐる文体論である。ミメーシスは現実論の系譜でもあり、そのまま絵画論にも適用できる。そもそも、画家における絵画の出現のさまは、かのエネルギーに文体論より擬似的である。文体と違い、誰にでも絵を描くことは出来たはずであり、出来るはずだからだ。
- (7) 描写の基準が生命力と美というふたつの原理をそのスタートにおいていることは衆知のことだが、各々が順序立って登場するわけではなく、遅れてやってくる場合もあれば、相互浸入もあるということを想起しておこう。ハーバート・リード イコンとイデア 宇佐見英治訳 みず書房
- (8) ペーター・アンセルム・リードル 金田晉 森秀樹訳 ヴァシリイ・カインデンスキー 三〇頁 パルコ美術新書
- (9) 前掲書 三四頁
- (10) カンデインスキー 西田秀穂訳 抽象芸術論 特に一五三―四頁 美術出版社
- (11) カンデインスキー 西田秀穂 西村規矩夫訳 芸術と芸術家 七八頁 美術出版社
- (12) たとえば以下のような本がある。江藤光紀 カンデインスキー コンポジションとしての絵画 星雲社
- (13) 芸術と芸術家 二五頁
- (14) イコンとイデア 一七―八頁
- (15) 芸術と芸術家 八〇―八一頁
- (16) 前掲書 八一頁
- (17) 前掲書 一五一頁
- (18) Henri Matisse Ecrits et propos sur l'art P.47 Hermann
- (19) J・リウオルド編 池上忠治訳 セザンヌの手紙 二六頁 筑摩書房
- (20) Maurice Merleau-Ponty L'Œil et l'Esprit PP.18―21 Gallimard
- (21) Ibid. PP.46―47
- (22) Ibid. PP.33―34
- (23) Ecrits et propos sur l'art PP.252―3
- (24) 割れない鏡―マチス小論 千葉大学教養部研究報告 A―16 (下) 一九八三年
- (25) Marcelin Pleyne System de la peinture PP.53―4 Edition du Seuil

。