

# 「感覚」の位置——モネとセザンヌ——

## 六人部 昭 典

はじめに

一世紀前の一九一〇年十一月から翌年一月にかけて、ロンドンで「マネと印象派以後 Manet and Post-Impressionists」と名づけられた展覧会が開催された。企画者のロジャー・フライはここで「印象派以後 Post-Impressionists」という概念を提起し、二〇世紀初頭の前半美術がセザンヌらの影響の下に形成されたことを示そうとしたのだ。近代絵画史の枠組みはこの「印象派以後（ポスト印象派）」という語を核として形づくられることになるが、そこには「進化」と「分類」という近代科学がもつ二つの基本的な思想が窺われる。こうした枠組みは一九世紀後半の絵画の多様な展開を整理し、概観するのに有効ではあっただろう。しかしそれだけに、個々の画家のさまざまな模索の実相を覆い隠してしまった、といわなければならぬ。

ところで、一八七四年にいわゆる「第一回印象派展」が開催された折、批評家のジュール・カスタニャリは次のように記している。

彼らの特徴づけようとするなら、「印象主義者たち（印象派 *impressionistes*）」という新しい語を作り出さなければならぬのだろう。だが、彼らが「印象主義者」である意義は、風景を描いたからではなく、風景が生み出す感覚「*la sensation produite par le paysage*」を描いたからである。<sup>1</sup>

有名なルイ・ルロワの展覧会評、「印象派」の名付け親になったといわれる批評文が掲載されたのが一八七四年四月二五日、その四日後の四月二九日にカスタニャリの批評は発表された。彼は印象主義の定義を「感覚 *sensation*」の表現に求め、グループ展に示された変革の意義を明らかにしたのだった。

本稿では、ともに第一回展に参加したクロード・モネとポール・セザンヌが、一八八六年以降という時代に、それぞれが「感覚」をどのように位置づけたのかを考えたい。考察の手掛かりとなるのは、この時期、二人の画家が自らの制作について述べた書簡の中で、いずれも「包むもの *enveloppe*」という語を用いていることである（フランス語の「*enveloppe*」は通常、「封筒」などを意味する

一般的な名詞だが、一九世紀後半、画家や批評家の間で、「モチーフをかこむ大気に対する光の効果」を意味する語として使われていた。

## 一・モネの連作と「包むもの」

モネは《積みわら》連作を制作していた一八九〇年一〇月七日、批評家のギュスターヴ・ジェフロワに宛てた書簡に次のように記している。

描き進めるにしたがって、私が求めるもの——「瞬間性」、とりわけ包むもの、いたるところに輝く均一な光——[ce que je cherche: 《Instantanéité》, surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout] を表現するためには、もっと努力しなければならぬことが分かります。<sup>2</sup>

モネはこの書簡で、連作で描こうとしているものについて、「瞬間性」「包むもの」「均一な光」という三つの語を並置して述べている。国立西洋美術館が所蔵する積みわらの素描(図1)は、書簡の文章を考える上で興味深い。この素描は準備のためのものではなく、ある芸術雑誌のモネ特集に掲載するために油彩作品の一点をもとに木炭で描かれた。油彩では積みわらや中景を包む強い逆光の効果が強調して描かれており、他方、素描では積みわらの周囲が点線で縁取られている。この芸術誌の特集は、それまでのモネの絵画の展開を回顧するとともに、《積みわら》連作の発表を予告するもの

だった。つまり、モネは連作の発表を前にして、素描の点線によって、「包むもの」に対する関心を明確に示したのだといえる。モネが書簡で「とりわけ包むもの」と呼んだ光の効果は、《積みわら、夕日》(図2)などにも見ることが出来る。《積みわら》連作では二五点のうち、逆光を描いたものが半数以上を占めており、モネは逆光という、光の効果が顕著に現れる場合を好んで描いたといっていだらう。

一八九〇年一〇月のモネの書簡は、連作に関する研究にたびたび引用されてきた。ただし、従来は文中の「瞬間性」という語だけが注目され、モネの連作は、フィジカルな光の現象の一瞬一瞬を記録したものと捉えられてきた。つまり、モネの連作は、光の変化に対する観察がしだいに細分化された結果だと考えられたのである。このような考え方の背後には、近代絵画史の枠組みの中で、モネに与えられた役割があっただろう。すなわち、モネは印象派を代表する画家であり、その印象主義は印象派以後の動きによって乗り越えられたのだ、と。したがって、連作を中心とした後半期のモネの絵画は低く評価されがちだった。こうしたモネ評価に対する反省に基づき、近年には、連作のモチーフが担った意味の考察をはじめとして、モネ研究は大きく変わろうとしている。先の書簡も文章の全体が検討されるようになった。「瞬間性」という語が「包むもの」や「均一な光」という言葉と並置されていることを踏まえるならば、この語は、モチーフを包むのと同じ光の効果に、画家自身も包まれていくという、いわば「光の経験」の現在を示しているといえるだろう。

《積みわら》連作は一八九一年五月にデュラン・リユエル画廊で開催された個展で、十五点が発表された。カタログのモネ論を執筆したのは、モネが先の書簡を送った相手であるジェフロワ。彼はモネ論の中で、「不変のモチーフが絶えず新たな相貌を見せる」と指摘し、「変動する感覚がとどまることなく満ち、相互に結び合う」と記している。大地にどっしりと立つ積みわら、一方、積みわらを包む光は絶え間なく変化し、流動する。ジェフロワも指摘するように、展示を通して、連作全体には、変わることにない不動のモチーフである積みわらと、作品ごとに異なる光の効果、という対照的な関係を見ることができると述べている。

モネは一八九一年に《ポプラ》連作を制作、続いて《ルーアン大聖堂》連作（図3）に着手する。《ルーアン大聖堂》連作は一八九二年二月から四月にかけて現地で描き始められ、翌年も同時期に現地で制作、ジヴェルニーで手を加えられた。前の二つの連作と比較すると、《ルーアン大聖堂》連作ではモチーフに加えて、構図もほぼ同じものになり、連作全体の統一性が強められている。この点については大聖堂の向かいの限られた部屋で制作されたことが指摘されているが、構図が限定されたことは、制作に関するこうした制約ゆえの結果ではないだろう。モネは制作に際して、連作をまとめて展示することを視野に入れており、構図の限定は、発表を前提にした画家自身の選択だったと考えられる。《ルーアン大聖堂》連作が並べて展示された場合、モチーフと構図が同じで、作品ごとに光の効果だけが異なることによって、不変のモチーフと変動する光の効果

という対照的な関係が明確になる。また、この連作では、モチーフが石造の大聖堂という文字通り不動のものであり、さらに「ルーアン大聖堂」という特定されるモチーフであることにより、この対照的な関係は、視覚的により明瞭になっている。そして作品ごとに異なる光の効果、いかえれば、個々の画面の色彩表現は、連作が並べられた場合を想定して、ジヴェルニーのアトリエで筆触が加えられ、完成されたと考えるのが妥当だろう（作品に書き入れられた年記はいずれも「1894」である）。

《ルーアン大聖堂》連作は、一八九五年に開催された個展で二十点が発表された。この折の展示について、後に《睡蓮》の大作の制作に際してモネを励ますことになるジョルジュ・クレマンソーは、次のように述べている。

モネの感覚の驚異は、石の壁が振動しているように、すなわち火花のように飛び散る光の波を浴びて律動する石の壁を私たちに提示していることである。「……」今、石自体が生命を帯び、生命から生命へと変動してゆくように感じられる。<sup>4</sup>

クレマンソーは、不動のモチーフと変化する光という対照的な関係を踏まえ、さらに石の壁と生命的な光の対峙を見出したのだった。先のジェフロワのモネ論（一八九一年の《積みわら》連作発表の個展カタログ）や、このクレマンソーの文章には、ベルグソン思想との関連を見ることができるとは限らない。ベルグソンの最初の著書『意識に直接与えられているものについての試論』が発表されたのは一八九九年だった。『時間と自由』という邦題で親しまれて

いるこの著書で、ベルグソンは「継起的な瞬間」の実相を理解すること求め、「時間」を「自我が生きることに身を任せた場合の意識の状態」において捉えようとした<sup>5</sup>。そしてベルグソンは一八九六年の著書『物質と記憶』で、「私の現在は、感覚と運動が結びついた体系からなる」と結論づけるにいたる。もともと、モネ自身は理論というものを嫌った画家であり、こうした哲学的な議論に進んで関心を寄せていたわけではないだろう（モネの連作がどう評価されたかを含め、私たちは当時の思潮として視野に入れておく必要があると思われる）。

モネの絵画の考察に戻ろう。

先にふれたように、従来、モネの連作はフィジカルな光の変化の一瞬一瞬を記録したものと捉えられてきた。しかし一八九五年の個展に出品された作品の同定を通して、連作の展示が、明け方から日没という時間の移行を再現していたとは考えられない。連作は、変わることにないモチーフと構図、すなわち、作品ごとに反復されるものと作品ごとに異なる光、という二つの要素の関係によって形成されている。私たちは「光の変化」というが、実は、「変化」はこの関係からこそ生まれるのである。連作は、現実の時間の推移をなぞったものではなく、連作の構造自体が時間を作り出していると考えられる。背後から射しこむ逆光を強調した黄色の細かな筆触、あるいはファサードの石の襞を覆う青とピンクの筆触。展示された連作について、クレマンソーは「石自体が生命を帯び、生命から生命へと変動してゆくように感じられる」と述べたが、作品ごとに異

なる光の効果と、作品間に共通する要素、この関係の中に立ち現れるのは、モネの感覚の動きに他ならない。連作自体がもつ時間的な構造を通して、その光の微妙な差異の中に紡ぎ出されるのは、「感覚の時間」と呼ぶべきものであるだろう。

## 二・セザンヌの風景画と「包むもの」

セザンヌは一九〇五年に画家のエミール・ベルナルに宛てた書簡に、次のように記している。

モチーフを包むのは反映であり、光は、全体的な反映によって、包むものとなるのです [La lumière, par le reflet général, c'est l'enveloppe]<sup>7</sup>。

短い文章だが、それだけにセザンヌの考えが簡潔に述べられているだろう。注目されるのは、セザンヌが「包むもの」について、「全体的な反映によって」と記していることである。たとえば、一九〇四年頃制作の《シャトー・ノワールの森の岩》(図4)では、筆触の連なりを通して、特に青系統の色が光を生み、画家の感覚が描き出されているのを見ることができ、先のモネは書簡に「とりわけ包むもの」と記し、モチーフの周囲における光の効果、特に逆光の効果を好んで描いたが、セザンヌは「包むもの」をそうした特殊な光の効果としてではなく、全体的な関係の中に考えようとしたのである。

他の時期の作品と比較してみよう。いわゆる「第一回印象派展」

出品作である《オーヴェールの首吊りの家》(図5)。この作品では、画面中央の家の壁が光を集め、また建物が持つ幾何学的構造が、厚塗りのマチエールによって、強調して再現されている。一方、画面手前には、草地の緑を描き出す自在な筆触表現が認められる。このような筆触は、当時セザンヌが接した印象主義から吸収したものとされている。ところが、草と道の境界が、左側では斜めの直線、右側では円弧状の曲線に整えられているように、躍動する筆触は、幾何学的な秩序の中に抑え込まれているように見える。セザンヌは印象主義を通して、感覚を制作の拠り所とすることを学んだといえるが、この姿勢は晩年まで変わることはなかっただろう。そしてセザンヌが制作の原点とした感覚とは、身体的なものに他ならない。この絵に見られる奇妙な緊張感は、セザンヌのうちで、感覚の生動性と秩序への志向が対立し、せめぎ合っていることから生まれている。

一八九〇年頃に制作された《サント・ヴィクトワール山》(オルセー美術館蔵)でも、画面手前や中景に建築モチーフを見ることが出来る。しかし、これらを含め、画面の幾何学性は、モチーフがもつ属性を強調して再現することではなく、絵画固有の要素である筆触によって作り出されている。先の《オーヴェールの首吊りの家》とは異なり、筆触は形状が整えられ、筆触間の関係を重視した組織化されたものとなっている。中景の広がりにおける矩形の筆触が生む垂直性、あるいは背後のサント・ヴィクトワール山では、山のヴォリュームが筆触の関係の中に形成されているのであ

る。このようなセザンヌの筆触(「プラン・パン」と呼ばれることもある)は、印象主義の自在な筆触を昇華させたものだといえるだろう。

そして一九〇四年頃の《シャトー・ノワールの森の岩》では、こうしたセザンヌ独自の筆触の連なりが、全体的な反映としての「包むもの」、つまり光を生み出しているのが分かる。先の《オーヴェールの首吊りの家》では、躍動的な筆触は幾何学的秩序と対立し、その中に抑え込まれていたが、この作品では、筆触自体が構築的なものとなっている。「印象派以後(ポスト印象派)」という語を提起したフライが、印象派以後の中枢にセザンヌを位置づけた理由もここにある。彼は一九二七年の著書『セザンヌ―その発展の研究』の中で、晩年のセザンヌの筆触について、次のように述べている。

小さな動きの流れが休みなく連続し、ほとんど純粋な印象主義的な方法に戻っているかのように見える。しかしそれは勘違いである。なぜなら、印象派の絵よりもはるかに明確で、一貫した造形的構造がそこに立ち現れるからである。<sup>8)</sup>

フライの見解は、《シャトー・ノワールの森の岩》について私たちが見た筆触の構築性に繋がるだろう。ただ、私たちは感覚と同様に、筆触も身体的なものであることを思い起こす必要がある。画家の感覚が身体的なものであることは勿論だが、彼はまた、手を携えた「描く身体」でもある。そして画家は、「絵画の肌」ともいえるべき絵具のマチエールを通して、感覚を画面上に具体化する。ベル

ナルが伝えるセザンヌの有名な言葉、「感覚を実現する」もこのような文脈で読まれるべきだろう。《シャトー・ノワールの森の岩》の筆触の連なりの中に、私たちは動的な感覚と、それを描き出してゆくセザンヌの手の動き、いいかえれば、画家の身体を見出すのである。

セザンヌは、やはりベルナルに宛てた別の書簡で、次のように述べたことがあった。

私たちの視覚器官に、ある光の感覚が生起する。すると、彩る感覚「des sensations colorantes」によって示された諸プランが、

ハイライトや半調子、あるいは四分の一調子に分類されます。したがって、画家にとつて、光は存在しません。<sup>10</sup>

文章の中で、「感覚 sensations」の語にかかるのが、動詞「彩る colorer」の過去分詞ではなく、現在分詞であることは注意を要する。セザンヌは、「彩られた感覚 des sensations colorées」ではなく、「彩る感覚 des sensations colorantes」と記しているのだ。<sup>11</sup>この「彩る感覚」という語は、生起する感覚の実在と、そうした感覚がもつ能動性を示している。そしてこの語は、絵画固有の要素である「筆触」に繋がるものもあるだろう。「画家にとつて、光は存在しません」とは思い切った言い方だが、セザンヌにとつては、光もまた再現されるものではなく、組織化された筆触の関係の中に創出されるものに他ならなかった。こうして、光は包むものとなり、生命的ともいえる感覚が描き出されるのである。

このような晩年のセザンヌ作品の特徴について、ブリヨン・ゲリ

はやはり「包むもの」に着目し、次のように述べている。「対象と大氣的な包むものが親密な仕方で一体となるのは、同じ生命の震動がそれらを駆けめぐり、貫き、結びつけているからである」<sup>12</sup>。そしてブリヨン・ゲリは、「この動性が、空間的調和の条件となる」と指摘する。<sup>13</sup>セザンヌはベルナル宛の書簡に、「光は、全体的な反映によって、包むものとなるのです」と記した。書簡と当時の彼の作品を検証すると、セザンヌは「包むもの」を絵画の全体的な構成、すなわち空間に関わるものと考えたといえるだろう。

### 三. 結びにかえて——一八九五年のモネとセザンヌ——

モネが《ルーアン大聖堂》連作を発表した一八九五年には、セザンヌにとつても、重要な展覧会が開かれた。画商ヴォーブルが開催したセザンヌの大規模な個展である。一〇〇点以上に及ぶといわれる出品点数は、おそらく大幅な展示替えによるものだっただろう。この個展の開催によって、セザンヌに対する関心が高まることになる。ベルナルらが画家のもとを訪れ、セザンヌは自らの絵画観を述べた一連の書簡を残すことになったといえる。

セザンヌが大作の肖像画《ギユスターヴ・ジェフロワ》(図6)を制作したのも一八九五年である。描かれているのは、《積みわら》連作を制作中のモネが書簡を送った批評家のジェフロワ。実は、当時、セザンヌとジェフロワには直接の面識がなく、モネが一八九四年にジヴェルニーの家で二人を引き合わせたのだった。この後、セ

ザンヌは肖像画を描くことになる。

こうした経緯の中で、モネはジェフロワ宛の書簡で、セザンヌについて次のように記している。「彼「セザンヌ」は真の芸術家であり、だからこそ、自分を疑い過ぎるのです。彼は、もっと評価される必要があります」(一八九四年十一月二三日付)<sup>14</sup>。一方、セザンヌは一八九五年七月六日付のモネ宛書簡で、肖像画の制作状況を伝え、感謝の気持ちを表している。

ジェフロワのところで始めた制作は、しばらく中断しなければなりませんでした。「……」最後に、あなたの下で得た心の支えをどんなに嬉しく感じたかをお伝えしたいと思います。それは、絵画の刺激になるものです。<sup>15</sup>

モネとセザンヌ、二人の画家の書簡に認められる互いへの信頼。その根底にあるのは、感覚を制作の拠り所とするという、両者に共通した姿勢に他ならなかっただろう。そして二人の画家はいずれも、生動する感覚をいかに描くかを模索していたのである。モネは書簡で「包むもの」を「瞬間性」「均一な光」という語と並置したが、彼は連作がもつ時間的な構造の中に感覚を描いたのだった。一方、「包むもの」を「全体的な反映」という語と結びつけたセザンヌは、感覚を空間に関わるものと考えたのである。この時期、モネとセザンヌがともに感覚の表現と向かい合い、各々が晩年の絵画を展開したと考えることは、「印象派以後(ポスト印象派)」と呼ばれる時代を捉えなおす新たな視座を提供してくれるに違いない。

## 注

1 Jules Castagnary, "L'exposition du boulevard des Capucines: Les impressionistes", *Le Siècle* (1874), in Ruth Berson, *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, vol. I, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, p.17. 「第一回印象派展」に関する批評については、上記の資料のほか、次の文献を参照。島田紀夫「第一回印象派展」の展覧会評」『実践女子大学 美学美術史学』第二号 二〇〇七年 七一―二六頁、『印象派の挑戦』小学館 二〇〇九年。

2 Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, tom. III (1887-1898), Lausanne et Paris 1979, p.258. なお、モネの連作に関する以下の考察については、次の拙論などで論じたことがあり、重複する部分が含まれる。「一八九〇年代のモネの連作における光―モチーフと構図の検討をとおして―」『美術史』第一三三冊 一九九三年 三〇―四四頁、「モネ『積みわら』連作の再考―モチーフ・『瞬間性』・個展」永井隆則編『フランス近代美術史の現在』三玄社 二〇〇七年 一六三―一九二頁。

3 Gustave Geffroy, *Exposition Claude Monet* (1891), p.3. 個展カタログは次の文献に所収。Theodore Reff(ed.), *Modern Art in Paris*, 1981. なお、ジェフロワによるモネ論については、次の展覧会カタログに全訳(監訳:小佐野重利)と筆者による解題が収められている。埼玉県立近代美術館(他)『田園賛歌―近代絵画にみる自然と人間』二〇〇七年 一〇四―一〇五頁。

4 Georges Clemenceau, *Claude Monet: Les Nymphéas*, Paris 1928, p.86.

5 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1927, pp. 74-75. ベルグソンについては、次の邦訳を参照。平井啓之訳『時間と自

由』白水社 一九七五年。

- 6 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris 1939, p.153. 次の邦訳を参照。田島節夫訳 『物質と記憶』(ヘルグソン全集二) 白水社 一九六五年。
- 7 John Rewald, ed., *Paul Cézanne: Correspondance*, Paris 1978, p.314. 次の邦訳を参照。池上忠治訳 『セザンヌの手紙』 美術公論社 一九八二年。
- 8 Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development* (1927), new ed., New York 1958, p.80. 次の邦訳を参照。辻井忠雄訳 『セザンヌ論 その発展の研究』みすず書房 一九九〇年。
- 9 フライはセザンヌ論の中で次のように述べている。「一人の画家を理解しようとするなら、遅かれ早かれ、彼の絵画の実際のマチエールを捉えなければならぬ。なぜなら、マチエールは正にそこに在り、画家が自らの精神の明確な刻印を残したものに他ならないからである」(*op.cit.*, p.51)。絵を見る私たちは、カンヴァス上に物質として実在するマチエールを通して、何よりも画家の手という身体の刻印を見出すのではないだろうか。
- 10 一九〇四年十二月二三日付書簡。Rewald, *op.cit.*, p.308.
- 11 この点についてはダミッシユの指摘が見られる。ユベール・ダミッシユ「衣と衣服」横張誠訳 『エピステーメ』一九七七年一月号 朝日出版社 一三〇頁。
- 12 Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris 1966, pp.220-21.
- 13 *Ibid.*, p.221.
- 14 Wildenstein, *op.cit.*, p.278.
- 15 Rewald, *op.cit.*, p.246.

〔付記〕本稿は、二〇一〇年七月に開催されたシンポジウム「ポスト印象派とその時代―一八八〇〜九〇年代のフランス絵画―」(国立新美術館)における発表原稿に修正・加筆を加えたものである。

なお、本研究は、科学研究費補助金の対象である「認識と構築の自然の風景像―21世紀の風景論」(代表: 仲間裕子)の一部をなし、同補助金の助成を得ている。





3



1

1. クロード・モネ  
《積みわら》  
1891年  
紙 / 木炭 16x24.5cm  
東京 / 国立西洋美術館
2. クロード・モネ  
《積みわら、夕陽》  
1890-91年  
カンヴァス / 油彩 75x94cm  
ボストン美術館
3. クロード・モネ  
《正面扉口、青のハーモニー》  
1893-94年  
カンヴァス / 油彩 91x63cm  
パリ / オルセー美術館



2



6



4

4. ポール・セザンヌ  
《シャトー＝ノワールの森の岩》  
1904年頃  
カンヴァス / 油彩 65x54cm  
パリ / オルセー美術館
5. ポール・セザンヌ  
《オーヴェールの首吊りの家》  
1873年  
カンヴァス / 油彩 55.5x66.5cm  
パリ / オルセー美術館
6. ポール・セザンヌ  
《ギュスターヴ・ジェフロワ》  
1895-96年  
カンヴァス / 油彩 110x89cm  
パリ / オルセー美術館



5