

# 「印象」と筆触

## 六人部 昭 典

はじめに

印象主義絵画の特徴として、「筆触 touche」による表現が常に挙げられる。だが、そこで提起された変革については、広義の色調分割が色彩観を大きく変えたことばかりが指摘される。一方、筆触表現そのものの意義については、明確に示されているとはいえない。本稿では、当時の展覧会評とボイムの研究『アカデミーと一九世紀フランス絵画』を手がかりにして、筆触表現の特質を再考察したい。ここでは「印象 impression」という語とともに、「仕上げ fini」という語が重要となるだろう。この検討を通して、印象主義が提起した筆触の意義と近代絵画史における位置づけを考えたいと思う。

### 一、「第一回印象派展」の展覧会評

まず、一八七四年に開催されたグループ展、いわゆる「第一回印象派展」についての展覧会評を取り上げたい。「印象主義者（印象

派）」という語を生んだといわれるルロワの批評文は、四月二五日、『シャリヴァリ』に掲載された。ルロワは次のように記している。

「『印象 impression』、そうだろうと思った。そうに違いない。なるほど、私がこの絵から印象づけられたのだから、この中には印象があるのだろうか……。それにしても、画風の何という自由さ、奔放さ！」<sup>1</sup>

引用した部分は、モネの出品作《印象、日の出》に言及した箇所。ルロワはここで、「印象」という語を繰り返して（「印象づけられた impressionné」を含め）、揶揄している。その二日後、カリヤはこう指摘する。「彼らが何よりも探求しているもの、それは『印象 IMPRESSION』である。これは、彼らが自分たちの根拠を示すために発明した言葉に他ならない」<sup>2</sup>。批評文では「IMPRESSION」と大文字で記され、この語が強調されている。カイヤはさらに批判を続ける。「彼らの色彩といったら、偽りで、鈍重で、コミュニケーションだ。彼らは、巨匠たちが色調と呼んでいたものを色斑と名付ける。望ましい調和を形成するように色を混ぜ合わせることは、彼らにはもは

や関心事ではない。パレットの生々しい色のまま、色とりどりに、気まぐれに並置された、平坦な筆触が問題なのである」<sup>3</sup>。

すでに見たように、二つの批評はいずれも「印象」に読者の注意を向けさせる。そしてルロワは「画風 [facture] の何という自由さ、奔放さ！」と記し、カリヤの批評文には「色斑 une tache」「平坦な筆触 touches plates」という語が認められる。これらの批評は「印象」という語を強調するとともに、それと筆触表現を関連づけているといえる。

カリヤの批評文の二日後、四月二十九日には、カスタニヤリが次のような批評を『世紀』に発表する。

一度だけの印象 [impression une fois] を捉え固定すること、これが究極の目標だ、と彼らは宣言する。当初、彼らに与えられていた「日本人 Japonais」という呼び方も、意味がない。彼らの特徴を一言で表そうとするなら、「印象主義者たち impressionnistes」という新しい語を作り出さねばならないのだろう。ただ、彼らが「印象主義者たち」であるのは、風景を描いたからではなく、風景がもたらす感覚 [la sensation produite par le paysage] を描いたからである。この語は彼らの間で使われている。カタログでモネ氏の『日の出』に付けられているのは、「風景 paysage」ではなく、「印象 impression」に他ならない。この点で、彼らは現実を離れ、完全なイデアリスムに入ることになる。

彼ら先輩たちから本質的に分かつのは、仕上げ [le fini]

の程度、という問題である。絵の主題は同じであり、表現の方法だけが変わった、あるいは改悪されたのにすぎないのだ。<sup>4</sup>

カスタニヤリの批評は、印象主義の定義を「感覚」の表現に求め、その意義を要約したものととして、よく知られている。もっとも、すでに指摘されているように、カスタニヤリが印象主義を積極的に評価しているのは、引用した部分の途中までであり、改行後には、「改悪されたのにすぎない」と、印象主義に対する疑問や批判が展開される。カスタニヤリはさらに次のように指摘する。「仕上げのないこと [le non fini] も、コロの後、ドービニーやクールベの後では、『印象主義者たち』が発明したものとはいえない。彼らはそれを褒めそやし、称賛した。画法に格上げし、芸術の丸天井の要としたのだ。台座の上に置いて、崇めた。それがすべてである」<sup>5</sup>。カスタニヤリはこうして、印象主義に先行するレアリスムが担った重要性を指摘する。そして印象主義に対する批判を記した彼の文章の中で鍵となっているのは、「仕上げ」という語に他ならない。

## 二. 「スケッチの美学」と《ラ・グルヌイエール》

印象主義の筆触表現と「仕上げ」の関係を考える上で、ボイムの『アカデミーと一九世紀フランス絵画』に見られる次のような指摘は示唆に富むだろう。「スケッチすることと仕上げること、という二つの段階の厳密な区分が定式化され、それぞれに整然とした明確

な役割が与えられた。「……」スケッチの美学 [the aesthetics of the sketch] の特質は、まさにアカデミーの歴史を通して、準備スケッチに与えられてきたところのものに他ならない<sup>6</sup>。ボイムはこのようにアカデミーにおけるスケッチの位置づけを整理した上で、印象主義について、こう結論づける。

独立派は、仕上げから、生成の局面へと力点を移動させたのにすぎない。彼らはスケッチ制作の手順を体系化したのである。<sup>7</sup>

ボイムは、印象主義の筆触表現とそれが提起した変革を、アカデミスムに対抗する前衛の神話としてではなく、アカデミスムとの関係の中に位置づけようとしたといえる。先のカスタニャリの批判は、印象主義と先行するレアリスムの連続性を指摘したものであり、アカデミスムとの関係については、むしろ、引用に先立つ箇所に対立を強調した記述が認められる。とはいえ、「仕上げのないこと」が「印象主義者たち」の発明したものではないという点では、カスタニャリの批評文とボイムの指摘は一致している。印象主義者たちがそれを「画法に格上げした *exigent en système*」<sup>8</sup>、<sup>9</sup>「体系化した *systematisé*」<sup>10</sup>が問われなければならない。

この点を考察するために、モネがラ・グルヌイエールの情景を描いた作品を取り上げたい。ラ・グルヌイエールはセーヌ河畔の行楽地で、水浴やボート遊びを楽しむパリ市民で賑わった。当時の現代生活（モデルニテ）を代表する場所だったといえる。モネは一八六九年の夏にここで制作し、二点の作品が現存している。このうち、メトロポリタン美術館所蔵のもの（図1）は円形の人工の島を中央

に配して描かれ、ロンドンのナショナル・ギャラリー所蔵のもの（図2）は人工島の左側、河岸に通じる木製の小さな橋が画面を横切る。これらの二点は今日、印象主義誕生の作品といわれるが、その理由は筆触表現が画面全体に及び、水辺の情景がいきいきと描き出されているからに他ならない。だが、これらの絵は、発表することを前提に制作された「作品」だったのだろうか。モネは一八六九年九月に、友人の画家バジールに宛てて、次のような書簡を記している。

もうすぐ、サロンの時期になる。ああ！ 何もやり終えていないので、計画はない。でも、ひとつの夢がある。ラ・グルヌイエールの水浴の絵で、いくつか、下手な彩色スケッチも描いた。<sup>9</sup>

現存する二点の絵は、モネが書簡で「下手な彩色スケッチ *mauvaises pochades*」と呼んだものだと考えられる。制作の段階で、モネはこれらを発表すべき「作品」とは位置づけていなかったようだ。書簡には「もうすぐ、サロンの時期になる」とも記されているが、これはサロン展開幕のことではなく、サロン審査の時期が近づいていることを意味している。モネは「ひとつの夢がある」と語っており、彼はこれらの「彩色スケッチ」をもとに、サロン審査に提出する作品を制作する考えだったのだろう。実際、一八七〇年のサロンで落選したと推定される作品が確認されている。ただ、残念なことに、この絵は第二次世界大戦の折に消失し、モノクロームの写真が残っているだけである。<sup>10</sup>

現存する二作品と、サロン落選作品の写真資料(図3)を比較しよう。まず、画面構成をみると、後者は横長の画面の中に前者二点を総合した構図であること分かる。そして後者では画面左奥にヨットの姿が描き加えられている。次に細部の描写を見ると、前者二点では人物も筆触で簡略に描かれているが、後者では、人物の描写がやや細かくなり(当時のアカデミーが求めた丁寧な「仕上げ」を満たすものではないが)、人物たちが着る衣装のデザインも分かる。このようにサロン審査提出作品は、現場で描かれた二点に基づいて構想され、部分的な修正を加えて制作されたことが窺われる。そして三点の作品に共通して見られるのは、光を反射して移ろう水面の表情が、矩形の明確な筆触を並置することを通して描かれていることである。ここには、現場で得た印象、その生動する感覚を筆触によって描き出すとする一貫した姿勢が見出される。「印象impression」の原義は「内に押し付けることimpression」、すなわち画家の感覚という身体的なものに対する刻印であるだろう。モネはサロン提出用の作品においても、「仕上げ」の中に構想をまとめるのではなく、感覚を描くことを優先させたのだといえる。

モネはこの後、戸外で描いた絵をもとにサロン提出用の作品を描くという制作のプロセスを取らなくなる(もちろん、すべての作品が戸外で描かれたと考えるのは短絡的だろう)。習作と本作という区別を棄て、《ラ・グルヌイエール》に見られる筆触による表現こそが、感覚を直接的に伝えると考えたのだった。いいかえれば、絵画制作の拠りどころを「生成の局面 generative phase」におこうとし

たのである。

### 三. 筆触

印象主義が筆触表現を「画法に格上げした」こと、「スケッチの美学」が確立されたことの背景について、ボイムは次のように指摘している。「一九世紀の美術批評がひとつの語によって塗りつぶされたといえるのであれば、その標語とは独創性「originality」である。そして、その本質的な表現は、スケッチの中に見出される。印象と感覚の概念は、独創性の問題に関する一九世紀の執着に直接関係するものであり、この問題自体はロマン主義のエートスから派生している」<sup>11</sup>。一九世紀の美術批評や作品タイトルには、「印象」と並んで、しばしば「効果effet」という語が認められる。二つの語は混同されがちだが、「効果」は、基本的には描かれる対象に即して使われる。「私の印象」といいえても、「私の効果」とはいわないだろう。たしかに、「印象」とそれと結びついた筆触表現には、独創性の問題が関わっているようだ。<sup>12</sup>

ボイムは筆触表現の体系化と関わる独創性について、従来の「卓越性の指標 the mark of distinction」としての独創性と区別し、「自己であること」の指標 the mark of identity」だと指摘する。<sup>13</sup>そして次のように述べている。

制作の自発性「spontaneity of execution」は、印象主義者にとって独創的な表現を成り立たせるものだった。それはスケッチの

もつ特質であり、彼らの企てのはつきりと意識された目標でもあった。<sup>14</sup>

ボイムはここで「自発性」という語を用いているが、印象主義の筆触表現については、常に「即応性」と「自発性」とが指摘される。特に、後者の「自発性」の語は、それを用いると、印象主義が近代絵画史の中におさまる呪文のように機能してはいないだろうか。私たちは筆触そのものに着目する必要がある。

先に紹介した「第一回印象派展」の批評で、カリヤは「色斑 *tache*」と「筆触 *touche*」という二つの語を記していた。彼は「色斑」の語を色彩の考え方に関わる文脈で使い、「筆触」については、「気まぐれに並置された *juxtaposés au hasard*」という言葉が示すように制作の文脈で用いている。デュレのモノ論の中にも、これら二つの語を見ることが出来る。

彼「モノ」はイーゼルに白いカンヴァスを置き、突然、さまざまな色彩の箔で覆い始める。それらは、かいま見られた自然の情景がもたらす彩られた色斑 [*les taches colorées*] に呼応する。「……」要約すると、彼の筆使い [*son pinceau*] は、観察者の眼に呼応する大気の変化や空の流動性がうむ移ろいやすい無数の印象 [*ces mille impressions passagères*] を描きとめる。だからこそ、誰かが作った「印象主義者」という称号を彼に与えるのは理にならなっている。「……」モノは大いに闊達な筆使い [*une grande facilité de pinceau*] を見せる。彼の筆触 [*sa touche*] は悠々として素早い。<sup>15</sup>

デュレの批評文では、筆触表現の特質が、「移ろいやすい無数の印象」を描きとめるもの、つまり自然の変化に対する即応性として記述されているのが分かる。そして「色斑」と「筆触」という二つの語に関しては、前者の「色斑」は主に視覚的な現われに関する文脈で、後者の「筆触」は「筆使い」という語とともに、やはり制作を扱った文脈で用いられている。このことは、「色斑 *tache*」の原義が「染み」であり、一方、「筆触 *touche*」が「触れる *toucher*」という動詞に関することからも頷ける。「筆触」とは、画家が絵筆を介して、カンヴァスに触れることに他ならない。そして画面上の筆触に目を向けると、個々の筆触は、たとえば風に揺れる枝や光を反射する水面を描き出している。だが、そうであっても、筆触はそうした再現的機能とは別に、何よりも画面上に絵の具という物質（マチエール）として実在する。私たちは、筆触が再現するイメージを画面上に見るとともに、絵の具を見出すのである。<sup>16</sup>

#### 四. 結びにかえて

カスタニヤリは展覧会評で、印象主義の定義を「感覚」に求めた。「印象」が「内へ押し付けること」を原義とするように、「感覚」は極めて身体的なものである。そして、画家は手を携えた「描く身体」でもあるだろう。筆触は画面上に絵の具のマチエールとして実在する。絵を見る者は、再現されたイメージを読みとると同時に、このマチエールを通して、「画家の手」という「身体」を感じ

とるのに他ならない。

私たちはこうした筆触表現の意義を「自発性」という言葉でくくるのではなく、そこに現れる「画家の身体」を見なければならぬ。ボイムは「スケッチの美学」と結びつく「独創性」について、「自分であることの指標 *the mark of identity*」だと指摘した。この「アイデンティティ（自分であること）」は、「感覚する身体」と「描く身体」の「自己同一性」と考えるべきだろう。そして「筆触」という画面上に実在する絵の具というマチエール（物質）こそが、このアイデンティティの「指標 mark」となる。絵画（むしろ「描く」と *painting*）と呼ぶべきだろう）はここに生成する。私たちは、ボイムが提起した「スケッチの美学」の先に、「筆触の美学」を見出す必要があると思われる。

#### 注

- 1 Louis Leroy, "L'Exposition des impressionnistes", *Le Charivari*, Ruth Berson (ed.), *The New Painting: Impressionism, Documentation, I (Reviews)*, 1996, 26. 「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』第二二号 二〇〇七年 七二―二六頁、『印象派の挑戦』小学館 二〇〇九年。島田氏の研究は、展覧会評における「印象」の語の使用に詳しい。ルロワの批評については近年の研究の中で再検討され、必ずしも印象主義を批判したものではないことが指摘されているが、この点につ

いても同研究に詳述されている。またボイムの研究についても指摘されている。

- 2 Etienne Carjat, "L'Exposition du boulevard des Capucines", *Le Patriote français*, *ibid.*, p.14.
- 3 *Ibid.*, p.15.
- 4 Jules Castagnary, "L'exposition du boulevard des Capucines : Les impressionnistes", *Le Siecle. ibid.*, p.17.
- 5 *Ibid.*, p.17.
- 6 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, p.185. [邦訳『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦・阿部成樹・荒木康子訳 三元社 二〇〇五年]
- 7 *Ibid.*, p.185.
- 8 この折の制作では、他に水面に浮かぶボートだけを描いた小品（カタログ・レンネの作品番号 no.137）が残されている。また、ラ・グルヌイエールでの制作と印象主義の近代性に関しては次の文献を参照。Charles Harrison, "Impressionism, Modernism and Originality", Francis Francina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison, *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, 1993, pp.141-218.
- 9 カタログ・レンネの作品番号 no.136. Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné, tome I (1840-1881)*, Lausanne et Paris 1974, p.427.
- 10 *Ibid.*, pp.178-79.
- 11 Boime, *op. cit.*, p.173

- 12 この点についてはボイムも詳しく考察している。Ibid., pp.166-73.
- 13 Ibid., p.174
- 14 Ibid., p.172.
- 15 Théodore Duret, *Le Peintre Claude Monet (1880)*, D. Riout (ed.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris 1989, p.227
- 16 この点に関して次の接論で考察したことがある。「筆触の思想」『義学』二〇九号 二〇〇二年。

〔付記〕

本稿は、文部科学省補助研究「21世紀の風景論」(代表・仲間裕子) 研究例会における発表「『印象: impression』の位置」(二〇一一年二月)の原稿に加筆・修正を加えたものである。

1 クロード・モネ  
《ラ・グルヌイエール》  
1869年  
カンヴァス／油彩 75x100cm  
ニューヨーク／メトロポリタン美術館

2 クロード・モネ  
《ラ・グルヌイエールの水浴》  
1869年  
カンヴァス／油彩 73x92cm  
ロンドン／ナショナル・ギャラリー

3 資料写真：クロード・モネ  
《ラ・グルヌイエール》  
1869年  
(1870年のサロンに落選したと推定される  
作品)